# 叶嘉莹先生作品

## 10册套装

叶嘉莹 著




北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

# 总　目　录

北宋名家词选讲
南宋名家词选讲
清代名家词选讲
词之美感特质的形成与演进
词学新诠
王国维及其文学批评
清词丛论
人间词话七讲
唐五代名家词选讲
迦陵论词丛稿

图书在版编目（CIP）数据
北宋名家词选讲/叶嘉莹著.—北京：北京大学出版社，2007.1
（迦陵讲演集）
ISBN 978-7-301-11492-6
Ⅰ.北… Ⅱ.叶… Ⅲ.宋词-文学研究 Ⅳ.I207.23
中国版本图书馆CIP数据核字（2006）第160638号

书　　名：北宋名家词选讲
著作责任者：叶嘉莹　著
责任编辑：徐丹丽
标准书号：ISBN 978-7-301-11492-6/I·0888
出版发行：北京大学出版社
地　　址：北京市海淀区成府路205号　100871
网　　址：http://www.pup.cn　电子邮箱：pkuwsz@yahoo.com.cn
电　　话：邮购部 62752015　发行部 62750672　出版部 62754962
　　编辑部 62752022
版式设计：北京河上图文设计工作室
印刷者：三河市北燕印装有限公司
经销者：新华书店
650mm×980mm　16开本　24.25印张　285千字
2007年1月第1版　2011年3月第5次印刷
定　价：35.00元
未经许可，不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。
版权所有，侵权必究
举报电话：010--62752024　电子邮箱：fd@pup.pku.edu.cn

# 目　录

总　序
第一章　北宋初期
第一讲　说晏殊词
第一节
第二节
第三节
第二讲　说欧阳修词
第一节
第二节
第三节
第三讲　说柳永词
第一节
第二节
附录一　北宋初期晏欧小令词中文本之潜能
附录二　从“三种境界”与接受美学谈晏欧词欣赏
第二章　北宋中期
第一讲　说晏几道词
第二讲　说苏轼词
第一节
第二节
第三节
第四节
第五节
第六节
第七节
第八节
第九节
第十节
第三讲　说秦观词
第一节
第二节
第三节
第四节
附　录　苏轼诗化之词的得失
第三章　北宋后期
第一讲　说贺铸词
第二讲　说周邦彦词

第一节
第二节
第三节
第四节
第五节
第六节
第七节
第八节
返回总目录

# 总　序

北京大学出版社即将出版我的《迦陵讲演集》七种，要我写一篇序言。这七册书都是依据我在各地讲词之录音所整理出来的讲稿，所以称之为“讲演集”。这七册书的次第是：

1.《唐五代名家词选讲》

2.《北宋名家词选讲》

3.《南宋名家词选讲》

4.《唐宋词十七讲》

5.《清代名家词选讲》

6.《词之美感特质的形成与演进》

7.《迦陵说词讲稿》

前两册书，也就是“唐五代”及“北宋”词的选讲，其主要内容盖大多取自于台湾大安出版社1989年所出版的我的四册一系列的《唐宋名家词赏析》。在此系列的第一册前原有一篇《叙论》，现在也仍放在这两册书的第一册书之前，并无改动。至于第三册《南宋名家词选讲》，则是依据我于2002年冬在南开大学的一次系列讲演的录音由学生整理写成的。当时由于来听讲的同学并没有听过我所讲授的唐五代与北宋词的课，而南宋词则是由前者发展而来的，所以我遂不得不在正式开讲南宋词以前，作了两次对唐五代与北宋词的介绍。这就是目前收在这一册书之前的两篇《叙论》。至于第四册《唐宋词十七讲》，则是我于1987年先后在北京、沈阳及大连三地连续所作的一个系列讲演。当时除了录音外，本来还有录像，但因各地设备不同，录像效果不同，所以其后只出版了录音的整理稿，所用的就是现在的书名。至于录像部分，则目前正在由南开大学的中华古典文化研究所加紧整理中，大概不久就会以光碟的形式面世。在这册书前面，我曾经写过一篇极长的序言，对当时朋友们为了组织这次系列讲座及拍摄录像的种种勤劳辛苦，作了详细的介绍。而且还有当时一直随堂听讲的两位旧辅仁大学的校友——北师大的刘乃和教授及中国历史博物馆的史树青教授，都为此书写了序言，对当时讲课的现场情况和反应也作了相当的介绍。现在这三篇序言也都依然附录在这一册书的前面，读者可以参看。第五册《清代名家词选讲》，其所收录的主要讲录，乃是我于1994年在新加坡所开授的一门课程的录音整理稿。虽然因课时之限制，所讲内容颇为简略，但大体尚有完整之系统可寻。在这一册书前，我也曾写了一篇序言，读者可以参看。第六册《词之美感特质的形成与演进》，是2005年1月我为天津电视台的“名师名课”节目所作的一次系列讲演。这次讲演也做了录像，大概不久的将来也可以做成光碟面世。只不过由于这册录音稿整理出来时，我因为行旅匆匆而没有来得及撰写序言，这一点还要请读者原谅。至于最后的第七册《迦陵说词讲稿》，则是我多年来辗转各地讲学随时被人邀讲的一些录音整理稿。这是在这一系列讲录中内容最为驳杂的一册书。一般说来，我自己对于讲课本来就没有准备讲稿的习惯。这倒还不只是因为我的疏懒的习性，而且也因为我原来抱有一种成见，以为在课堂上的即兴发挥才更能体现引文中的生生不已的生命力，而如果先写下来再去讲，我以为就未免要死于句下了。只是就临场发挥而言，则一切都要取之于自己平日熟读的记诵，而我的记忆既难免有误，再加之录音有时不够清晰，所以整理出的讲录自不免时有失误之处。何况目前的排字印刷也往往发生错误，而我既是分别在各地不同之时空所作的讲演，因此讲题及内容也往往有重复近似之处。如今要整理编辑为一本书，自然不得不做许多剪裁、改编和校对的工作。不过，从此种杂乱复出的情况，读者大概也可以约略想见我平日各地奔走讲课的情形之一斑了。

关于我一生的流离忧患的生活，以前当2000年台湾桂冠图书公司为我出版一系列廿四册的《叶嘉莹作品集》时，我原曾写过一篇极长的《总序》，而且在其“引文讲录”一辑的开端也曾为我平生讲课之何以开始有录音及整理的经过做过相当的叙述。目前北京大学出版社所计划出版的，既然也是我的一个系列，性质有相似之处，这两篇序文已收入北京大学出版社即将出版的《迦陵杂文集》中，读者自可参看。

北京大学出版社为我出版的七册《迦陵讲演集》以及北京中华书局即将推出的六册《说诗讲录》两者加起来，我的引文讲录乃将有十三册之多。作为一个83岁的老人，面对着自己已有62年讲课之久的这些积累，真是令人不禁感慨系之。我平常很喜欢引用的两句话是：“以无生之觉悟做有生之事业，以悲观之心境过乐观之生活。”朋友们也许认为这只是老生常谈，殊不知这实在是我的真实叙述。我是在极端痛苦中曾经亲自把自己的感情杀死过的人，我现在的余生之精神情感之所系，就只剩下了引文讲授之传承的一个支撑

点。大家可能还记得我曾经写过“书生报国成何计，难忘诗骚屈杜魂”的话，其实那不仅是为了“报国”，原来也是为了给自己的生命寻找一个意义。但自己自恨无能，如今面对着这些杂乱荒疏的讲学之成果，不禁深怀惭怍，最后只好引前人的两句话聊以自慰，那就是：“余虽不敏，然余诚矣。”

# 第一章　北宋初期

第一讲　说晏殊词

第二讲　说欧阳修词

第三讲　说柳永词

附录一　北宋初期晏欧小令词中文本之潜能

附录二　从『三种境界』与接受美学谈晏欧词欣赏

## 第一讲　说晏殊词

### 第一节

以前我们讲冯正中的词“上翼二主，下启晏欧”，而且也讲了北宋初年词人中可以见到受冯正中明显影响的就是两位江西籍词人晏殊（同叔）与欧阳修，因为冯正中在抚州为官三年，留有极大影响，故后人认为他开创了“西江词派”，而西江词派词人的作品却是表面相近而实际不同的。以前我们讲冯正中词时就提到过“晏同叔得其俊，欧阳永叔得其深”，我们现在就来把大晏和冯正中作一比较，也和李后主作一比较，看晏同叔何以得正中之“俊”，再看一看晏同叔之为理性词人与李后主之为纯情词人有何差别。

先谈所谓理性，一般人所谓的理性，常是利害人我的得失计较，这样的人永远也看不到世界上最美好的事物。我所说的理性不是这样眼光短浅的人我之间的利害计较，而是另一种可贵的理性，那就是我们在讲陶渊明时所讲过的，是一种节制和反省的理性。在以纯真向人的方面，陶渊明与李后主有相似的一面，在有反省有节制的方面，陶渊明和大晏有相似的一面，这便是他们之间关系的不同。作为理性的词人，大晏的作品中是有反省有节制的，而且使人能从其所写的感情之中，体会出思致的意味，同时还具备一种通达的观照的能力，观照是说你通过观察事象之后内心中会有一种智慧的照明，尤其是对人生的体会和觉悟，这就是我所谓的可贵的理性。一般人还有一种观念，认为诗主要是言情的，而诗人中有理性的诗人岂不与此矛盾吗？理性的诗人要看他具备的是什么样的理性，如果是利害人我的得失计较，那一定永远也写不出好诗，就算不是利害人我的计较，两晋间流行过玄言诗，同样枯燥无味，而像陶渊明、晏同叔这样的理性诗人的作品就不同于上述两种情况了，他们所写的诗，我称之为理性之诗，他们从生活的经历和体验之中得到了一种智慧的观照，他们是用心灵去体验生活的，他们的心灵是敏锐的，真诚的，他们也同样把所有敏锐真诚的感受都写了出来，但比之纯情的诗人，则他们却多了节制和反省，有一种思致和操持，这是理性的诗人最可贵的一点，陶渊明达到了这一标准，他的诗歌是他的心灵和智慧的结晶，他是这类诗人中最有代表性的作者。大晏没有他这样伟大的成就，大晏是“具体而微”的，有那么一点点理性诗人的味道，但是没有陶渊明那么多那么繁复的思致。一般人还有一种成见，认为“诗穷而后工”，是说诗人生活要穷苦抑郁才写得出好诗，清朝一位词人曾说“天以百凶，成就一词人”，对于某些作者，这话不无道理，李后主后期词之所以取得那样高的成就，曹雪芹之所以写出《红楼梦》这样的巨著，都因为他们确实经历了自己一家一国的败亡。司马迁早在《史记》中就说“《诗》三百篇大抵圣贤发愤之所为作也”。这对某些作者来说是果然如此的。可是，对大晏来说，则是一个例外。大晏是一个仕宦显达的人，他十四岁时就以神童得到宋真宗的赏识，擢为秘书省正字，当他十四岁那年以神童参加进士考试时，“神色不变”，考试完毕，真宗亲自给他出了考试的赋题，他告诉真宗这个题目在温课时就作过了。从此以后，真宗就对他另眼相看了。真宗立太子，就是后来的仁宗，召见晏殊要他入宫陪伴太子，并说其所以选择他是因为他生活检点谨慎，不像其他的大臣出入于声色之场。晏殊说不然，自己只是因为家里经济拮据，才没有和他们一样去听歌看舞，真宗更信任晏殊的诚实。晏殊直上青云，做过枢密使、参知政事、同中书门下平章事，有的人就以此认为像晏殊这样的人能写出好词吗？或以为他的词是“富贵显达之人的无病呻吟”。在晏殊的词中确实很难找到他人词中常见的牢骚感慨，抑郁悲愤，他的词集叫《珠玉词》，他的词表现得像玉一样的温润，珠一样的圆洁，没有激言烈响，而且无需挫伤忧患的刺激，他所流露和抒写的乃是他珠圆玉润的诗人的本质。这也是他的词难讲的原因之所在。

现在我们就讲他的一首《浣溪沙》：

一向年光有限身，等闲离别易销魂，酒筵歌席莫辞频。

满目山河空念远，落花风雨更伤春，不如怜取眼前人。

这是晏殊很有特色的一首词。“一向年光有限身”，非常寻常的一句词，却有极深锐的感受，这里的“一向”是短暂的意思，而什么叫“年光”呢？年光也就是年华，是一年之中的芳华，也就是一年中最美好的时光。阳春三月，春天是短暂的，生命也是短暂的，所以说“一向年光有限身”。这一句中有很深的悲慨，一般人常认为要有极大的挫伤忧患才能写出好词，那么像晏同叔这样仕宦顺利，却也写出这样的好词，这是什么原因呢？我以前说过，李后主写的“林花谢了春红，太匆匆”、“自是人生长恨水长东”，是透过他本人的沉痛写出这天地间有生之物同有的悲哀，而大晏他不需要有个人破国亡家的悲惨遭遇，他就以自己敏锐、真纯的心灵去体会了那种共有的苦难和悲慨。花开花落月圆月缺这也是人类共有的无常的悲慨，晏同叔即使是仕宦显达，他同样感受到了这种悲慨。李后主写悲慨时非常主观，是带着沉重的哀感写出来的，晏同叔的妙即在于他虽然也有悲慨而表面上却好像是在表现一个客观现实的景象，没有深悲极恨的口吻，也没有写得血肉淋漓，这已足可见出其珠圆玉润之风格了。可是人生可悲哀的还不只是“一向年光有限身”而已，他的第二句是“等闲离别易销魂”，何谓“等闲”？等闲就是轻易之意。李后主的词“别时容易见时难”，“别时容易”就是那么轻易就离别了。天下没有人没经历过生离死别，不管是什么样的离别，只要有聚会就一定有离别，离别是很容易就来临的，这样短暂的韶华，这样短暂的人生，却充满了离别的悲哀，所以晏同叔说是“一向年光有限身，等闲离别易销魂”，这很容易引起大家的感伤，所谓“销魂”就是心神之中黯然的怅惘之感。晏同叔所写的不是和李后主的《相见欢》有许多相似的地方吗？他说“一向年光有限身”这种无常之感不就等于“林花谢了春红”吗？！可是李后主由此写下去的结尾，乃是“人生长恨水长东”，而晏同叔的结尾却是“酒筵歌席莫辞频”，他不沉溺于那种深悲极恨之中，他不仅是有反省有节制，而且还隐然有着安排处理的办法。正是对待苦难处理安排的不同，造成了各个词人风格的不同。李后主是根本没有处理安排的办法的，他只有一味沉溺于悲苦之中；再如苏东坡是超然的旷达，欧阳修则是有一种遣玩和欣赏的意兴；而大晏似乎有一种安排处理的办法。究竟该怎样去排解悲哀愁苦？他说是你要有酒的时候就去饮酒，有歌的时候就去听歌，不要说听歌饮酒的次数太多而推辞，因为那销魂的伤感比那歌筵酒席还更多，所以说是“酒筵歌席莫辞频”，正像冯正中所说的“日日花前常病酒，不辞镜里朱颜瘦”，但是冯正中的口吻是执著深刻的，而晏同叔却说得那样清淡，然而尽管笔墨清淡如许，感觉却是敏锐的，真诚的。而下半阕的“满目山河空念远，落花风雨更伤春”则写的是念远伤春之情。理性的诗人不是没有感情的，不是麻木不仁的。“满目山河”引起了“念远”的感情，念远就是怀念远行之人，登高望远，是古今中外一切与亲友分别的人的共同感受，从“满目山河”到“念远”是他感情的抒发，可是“空”字却在感情中表现了一份理性的反省，“念远”有何用呢？要是李后主，他沉溺在“念远”之情里面，就不会反省到念远是空的，而晏同叔则有一种理性的“空念远”的认知。然后下一句的“落花风雨更伤春”，是诗人对伤春的敏锐的感受。而大晏词之妙处则在对“空”字和“更”字的应用，起到了双层加深的作用：“更”字是加倍的意思，是说我已经有了念远的悲哀再加上伤春的悲哀，而一个“空”字也贯串了两句的情意，念远是空的，伤春也是空的，“念远”不一定就能相逢，“伤春”也不一定能将春光留住，不可得的仍然是不可得的，无法挽回的仍然无法挽回，所以“满目山河空念远，落花风雨更伤春”二句有诗人的感受，更有理性的认知。那么又该如何去做呢？他说是“不如怜取眼前人”，“怜”也有尊重爱惜之意，大晏是有安排处理的，他懂得只有尊重爱惜了今天，才有真正美好的未来，只是在那里空空的“念远”、“伤春”，过去的不可挽回，未来的也将不可获得。可知，大晏词中是既有诗人的感发，又有理性的反省和节制，而且还隐然有一种处理安排的办法。晏殊很喜欢用“不如怜取眼前人”这一句，在他的一首《木兰花》词中，他也曾写道“不如怜取眼前人，免使劳魂兼役梦”，要珍爱今天所有的，不要徒然地劳魂役梦，“劳魂”、“役梦”写得很好，我们常以为体力才会有“劳”，实际心力也是有“劳”的，“役”者本是行役的往返，他说你是精神梦魂的行役往返。而晏殊是有一份面对现实的理性的，所以他说“不如怜取眼前人，免使劳魂兼役梦”，他在伤感中还有一种处理安排的办法。他也不同于李后主“生于深宫之中，长于妇人之手”，他曾做到枢密使和同中书门下平章事，是军事和行政的最高长官，他在处世和论政方面也有才干和眼光。据史书记载，真宗去世，仁宗即位，真宗的章献刘皇后任事，当时的枢密使曹利用与宰相丁谓争权，曾经都请求独见太后奏事。后来晏殊就说请刘太后垂帘与仁宗一起听政，所有的大臣都不可独见奏事，于是论议遂定。可以看得出来，在论议政事的时候，晏殊是有主见的。在北宋对西夏用兵时，晏殊也曾提出请罢免内臣监兵，朝廷不要以阵图授诸将，而要使将领对指挥战事有自决权和自主权。可见对军政事务，晏殊也隐然有一种处理的办法。所以他是一位富有理性的词人。晏同叔的词没有激言烈响，像李后主的词“林花谢了春红”，他第一句的“谢了”二字就表示出这么深的哀悼，是非常强烈的主观的感情。晏同叔也哀悼人生的短暂，可他的“一向年光有限身”，用的却是客观的口吻，没有直接表示出主观的感情，这是晏同叔与李后主的最大的不同之处。

现在，我们再讲他的另一首《浣溪沙》，来看看他的另一种特色，这首词是这样的：

一曲新词酒一杯，去年天气旧亭台，夕阳夕下几时回。　　无可奈何花落去，似曾相识燕归来，小园香径独徘徊。

欣赏大晏的词要有耐心，还需要细心，“一曲新词酒一杯”，这是非常平淡的几个字，没有像温飞卿的“小山重叠金明灭”那样美丽的词藻，没有像李后主“林花谢了春红”那样强烈的感情。文学创作中可以选择各种途径达到感发的目的。有的人是以一字一句写得出色见长的，像王安石的“春风又绿江南岸”，他的“绿”字就是经过多次修改才定稿的，他曾经用过“满”、“到”、“过”等字，最后画龙点睛用了“绿”字，形象鲜明地表现了江南春天的到来。可是大晏的这一句“一曲新词酒一杯”，却没有任何特别精警的字，也没有强烈的感发之力，晏同叔锐敏的感受和感发的力量是要通过他整首词来传达的，他说“一曲新词酒一杯”，后面是“去年天气旧亭台”，“一曲新词”是当歌，“酒一杯”是对酒，当歌对酒的本身，本来就可以给人以感动，曹孟德的“对酒当歌，人生几何，譬如朝露，去日苦多”，像曹操这样一代英豪，当他对酒当歌时也会说出这样感慨悲凉的话来。还有欧阳修《采桑子》“十年前是樽前客，月白风清，忧患凋零，老去光阴速可惊”，他说在十年前喝酒之时，这里月光明亮，晚风轻悠，十年间的事一瞬间便过去了，他用“忧患凋零”接在“月白风清”之后，是一种突然的跳接，十年后的今天，回首往事是“老去光阴速可惊”，他后面说“鬓华虽改心无改，试把金觥，旧曲重听，犹是当年醉里声”。经过了十年的忧患凋零，鬓发的颜色已有了变化，而心情未改，他“试把金觥”，还要“旧曲重听”，结果是“犹似当年醉里声”，仍然像是听到当年醉里所听到的歌声。我们现在说的是两层意思，第一层是“对酒当歌”的本身就可以引起你内心之中的感动，晋朝的桓伊每听清歌，辄唤奈何，是每听人唱清歌，就有一种无可奈何的感情；第二层不仅是对酒当歌，而且是重听当年的歌，重新唤起过去的回忆，所以只是听歌饮酒的本身，就可以引起你无法安排的感动，像陶渊明所写的《饮酒》诗二十首，苏轼曾批评说“陶公方饮酒时，不知缘何记得此许多事”。从这二十首《饮酒》诗中你可以看到陶渊明饮酒时有多少思量和感想。因此晏殊的词“一曲新词酒一杯”一句，乍看虽似乎平淡，而后一句是“去年天气旧亭台”，跟去年一样的天气，是什么样的天气呢？“无可奈何花落去，似曾相识燕归来”，是晚春初夏的日子。“旧亭台”是昔日的亭台。所有这些依旧美好，他的感发到此仍没有表现出来，“夕阳西下几时回”，表面上仍是客观的大自然的现象——“夕阳西下”，实际却是在“夕阳西下”与“去年天气旧亭台”对比之间，表现出作者的伤感的。晏殊还有一首很好的小词《破阵子》：“忆得去年今日，黄花已满东篱。曾与玉人临小槛，共折香英泛酒卮。长条插鬓垂。　　人貌不应迁换，珍丛又睹芳菲。重把一尊寻旧径，可惜光阴去似飞，风飘露冷时。”这首词写的是美好的秋日。“忆得去年今日”，韦庄“四月十七，正是去年今日，别君时”，“去年今日”说得非常强劲，而大晏的词却总是平淡的，他写的也是去年的今日，“黄花已满东篱”，东篱之下开满黄花，“曾与玉人临小槛，共折香英泛酒卮”，我曾经和那美丽的女子靠在矮矮的栏杆上，共同摘取那菊花芬芳的花瓣放入酒杯中。中国古代的习惯，九月九日饮菊花酒，菊花在北方的俗名叫九花，九月九日饮菊花酒，而九月九日之“九”同长久的“久”音同，在此也就有了相同的意思，是渴望花与人共长久之意。“长条插鬓垂”，那女孩将花枝插在鬓发之上。至此，上阕是说九月九日饮菊花酒，盼望花与人都青春永驻。而下阕就开始对比，古人写对比，多以十年为期，苏东坡所写的“十年生死两茫茫”，欧阳修所写的“十年前是樽前客”，但晏同叔所写的却不是十年的改变，而是一年间的变化，只是短短的一年，“人貌不应迁换，珍丛又睹芳菲”，我又看见了那美丽的黄花，可是今天那美人已不在这里，他说我“重把一尊寻旧径”，这话写得实在妙，平淡地写来，而柔细的感情却溢于字里行间，“把”字极妙，“把酒”之中杂有对自己感情的品味，“寻旧径”，旧径是当年和美人共同走过的小路，今天我一个人重踱，这旧径是我认识的，又何需“寻”，“寻”不是寻路，而是寻思当年的感情，这本是写人生的改变，是写他所怀念的人不知今日在何方。可后面的这两句没有继续写他这种相思的悲哀，他只是说“可惜光阴去似飞”，去年的光阴像飞一般地逝去，现在又是“风飘露冷时”了。他不像李后主，最后的终句都是滔滔滚滚的感情，他不写“自是人生长恨水长东”这样深沉哀痛的句子，他只是用景物的衬托就把他人生的感叹、相思的怀念如此清淡柔细地表现出来了。如果你能体会出这首小词所含的感情，就能帮助你了解我们刚才讲的“一曲新词酒一杯，去年天气旧亭台，夕阳西下几时回”，今天的光阴在夕阳西下之后就永不再回返了，“无可奈何花落去”，李后主也说了“林花谢了春红，太匆匆”，“无奈朝来寒雨晚来风”，因为这种消逝和无常是你无法挽回的，而晏殊词的高明却在后面还有一句“似曾相识燕归来”，他没有让自己的感情一泻无余。他有通观的眼光，这是帮助你经历患难的修养。“无可奈何花落去”是自其变者而观之，“似曾相识燕归来”是自其不变者而观之，这当然与苏东坡还有所不同，晏殊的这两句词也有通观的意蕴，但这种通观的意蕴不像苏东坡那样是明显的思想，而是和他感伤的情绪结合在一起的，这才是晏殊最值得注意的特色。“无可奈何花落去”是消逝得一去无回了，可“似曾相识燕归来”却是年年的重复，从直接的叙述中在“花落去”之后加上了“燕归来”的口气上的挽回，然而它毕竟是和感伤的情绪结合在一起的。“似曾相识燕归来”，现在回来的燕子果然就是去年在此筑巢的燕子吗？这是不一定的，所以是“似曾相识”，是可能相识，而并不见得就是去年的燕子，“燕归来”三字还反衬出许多不归来的情绪，故这两句词是通观与伤感的结合，是理性和感情的结合。最后一句，晏殊写

的是“小园香径独徘徊”，在徘徊中自然有一种对往事的追怀和思念之情，但大晏写的口气非常缓和，而“重把一尊寻旧径”的今昔对比之情却隐含其间，虽非激言烈响，其效果却不在“自是人生长恨水长东”、“恰似一江春水向东流”诸句之下，这正是大晏词的特色。

第二节

说到晏殊的词，很多人都把晏殊富贵显达的身世据为口实，批评他的词的圆融平静的风格特色为不深刻，以为晏殊缺少一份诗人的沉挚深刻的感慨。这乃是由于中国传统诗论中有一种“穷而后工”的成见。太史公司马迁就认为古今的文学都是“圣贤发愤之所为作也”。而晏殊的身世生平，是人所共知的富贵显达，据《宋史》卷三百十一载：晏殊，字同叔，抚州临川（今江西抚州临川县）人。七岁能属文。张知白安抚江南，以神童荐。十四岁时，皇帝宋真宗召见殊，与进士千余人并试廷中。“殊神气不慑，援笔立成。帝嘉赏，题同进士出身。”从此，晏殊一帆风顺，官一直做到宰相，这是不错的。当然，一个人的身世中的忧愁患难，常常会使人变得深刻起来，但是，这要看他对忧愁患难怎样对待，也就是说，忧愁患难固然可以成就一个英雄豪杰，成就一位伟大而深刻的诗人，但也同样可能毁灭一个诗人，一个英雄豪杰。无论是成就或是毁灭，对于一个诗人而言，是否经历了忧愁患难，实在是没有什么必然关系的。只要你果然是一个诗人，那么你就应该具有诗人的锐感。况周颐说：“吾听风雨，吾览江山，常觉风雨江山之外有万不得已者在。”除非你天生不是诗人，若果然是一位诗人，那么就是大自然的风雨江山，花开花落，月圆月缺，夕阳残照，都能给你很深的感触，使你“悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春”（陆机《文赋》），使你有敏锐的感触，使你有深刻的见解，成为真正的诗人。晏殊就正是一位天生锐感的词人，他写过许多首小词，一直不被人注意，一般的选本也从不选入，以为没有什么深远的情思和意义。其实，在这些很平常的小词里，正呈现着晏殊那一份诗人的非常细微锐敏，而且非常富有诗意的感受。如其《诉衷情》上片：“芙蓉金菊斗馨香，天气欲重阳。远村秋色如画，红树间疏黄。”这几句小词所写的时令景物，就正是晏殊经过十分细密的观察、幽微的感受所得。你看他那欣赏大自然的眼光：秋天里，芙蓉花和黄菊花争妍竞放，时令将近重阳节，那远处的小村庄被一派秋光秋色所点染，如在画中一般；远远望去，村庄四野的树林里，片片红色的树叶间杂着稀疏的黄叶，清晰可辨……这是何等锐敏的感受，何等细微的观察和欣赏。另外如又一首《菩萨蛮》之“高梧叶下秋光晚，珍丛化出黄金盏”，“擎作女真冠，试伊娇面看”和又一首《破阵子》之“疑怪昨宵春梦好，原是今朝斗草赢，笑从双脸生”，不但感受深锐纤细，观察细密清晰，而且于欣赏中还有一种生活的情趣存在，可以看出晏殊作为一个词人所独具的锐感和善感的资质。第一首写黄色的菊花，先从梧桐树写起，一棵高大的梧桐树飘下落叶，梧桐树不仅本身高大，它的叶子也是很大的，这个形象很鲜明。从那样高大的树上，飘落下那样大的桐叶，“一叶惊秋”，马上使诗人意识到了“秋光晚”，产生了迟暮的情思。接着，晏殊看到了那美丽的花丛中，像变化出一盏盏黄金制的酒杯一样，开放着金黄色的菊花。他欣赏美丽的菊花，不禁动情，伸手摘下一朵像女道士（“女真”即女道士）们所戴的黄冠一样美的菊花，高举起来，与站在他眼前的美丽的女子那可爱的面庞相比，看看如果菊花是一顶真冠戴在女子头上，有多么美。这不仅有情，而且多么有趣！第二首写一个少女的神情，细腻而活泼：女孩子的微笑是慢慢从脸上展现出来的，而她之所以要笑，只是因为她早上刚刚赢了一场“斗草”的游戏，而诗人曾猜想“疑怪”她昨天夜里做了一个怎样美好的梦。这样细腻的描写中，不是流露着诗人晏殊的一种赏玩的情趣吗？

这就涉及大晏对冯正中的继承问题，以前人们认为冯正中词对后世的影响是“晏同叔得其俊，欧阳永叔得其深”，那么，晏殊得其俊表现在哪里呢？冯、晏二人写外界景物时感受都极为纤细。有的人写景非常呆板，像“鱼跃练川抛玉尺，莺穿丝柳织金梭”，从外表看所写景物也很优美，对仗也很工整，然而这样的句子却是死于句下，毫无感发可言。因为它只是用了一些美丽的字样，但毫无感发的生命。而晏殊和冯正中相似的一点，就是他们的词作之美不是外表形式的美，不是字句词藻的美，而是他们词中所传达出来的最纤细幽微的感发生命，是诗人和词人最锐敏的一份感受。晏殊的词最具这种感受，他的一首《清平乐》可以作为这一方面的代表作品：

金风细细，叶叶梧桐坠。绿酒初尝人易醉，一枕小窗浓睡。　　紫薇朱槿花残，斜阳却照栏杆。双燕欲归时节，银屏昨夜微寒。

“金风细细，叶叶梧桐坠”：“金风”是带着肃杀之气的秋风，有人写秋天就突出那种肃杀的情调，而晏殊写秋天依然也写得珠圆玉润，“叶叶梧桐坠”，梧桐树叶飞落，一片秋色，而对于秋天的这种感受都在这“细细”、“叶叶”的微小变化之中体现出来。“绿酒初尝人易醉，一枕小窗浓睡”：写一种寂寞无聊赖之感，但却写得极清淡。下面“紫薇朱槿花残，斜阳却照栏杆”，他写黄昏的时候，紫薇花、朱槿花已经开残了，斜阳照在栏杆上，“双燕欲归时节”，是燕子将要南飞的时候了，“银屏昨夜微寒”，是昨天晚上我在室内已经感到

天气的渐渐寒冷了。这样的词不需要理性的思致，也不需要有哲理，更无需深厚的感情，就是那词人一份敏锐的感觉，从那纤细的景物之中传达出来的一种感受，而却写得极有诗意。再进一步，则要从这种感受中引起一种感情，我们再看晏殊的两首《踏莎行》。

先看第一首：

小径红稀，芳郊绿遍，高台树色阴阴见。春风不解禁杨花，濛濛乱扑行人面。　　翠叶藏莺，朱帘隔燕，炉香静逐游丝转。一场愁梦酒醒时，斜阳却照深深院。

这首《踏莎行》词的牌调，在句法、句式、音节的顿挫上都呈现着极细密的形式，上下片都是先有一个双式四字句的骈偶对句，然后有一个结句，后面又有两个单句式。这个很细致的词调适于表现细腻的情思。中国古典引文的韵律，是诗人感情节奏与语音节奏的完美结合，特别是词，有多种的牌调，词人要选择哪一个牌调传达他的或是明快或是深婉的感情为恰当，这其间实在存在着一种自然微妙的结合。晏殊一共写过五首《踏莎行》，对这个牌调的声律方面的特质，都掌握得非常好，这主要因为他对此牌调具有一份纤细幽微的感受。下面我们看一看词的内容，就会更清楚地看到他的情意与声律结合得很好。

“小径红稀，芳郊绿遍，高台树色阴阴见”，这几句很能见出晏殊的感受之锐敏，而且是非常诗意的锐感：那小路上花树的花瓣已凋落稀疏了，郊原上的芳草青青，渐渐盖满了原野，高台的树阴愈发浓郁了。这其中有词人十分纤细的观察、比较和体认，透过细腻的情思表达出来。“红稀”是由多渐少，“绿遍”是由少而多。晏殊这里以“红稀”写小径的花，以“绿遍”写芳郊的草，都不仅仅只是他今天眼前的小径芳郊，而是集合了他多少天来所见所感比较之后所见到的小径与芳郊的变化。若不是词人的感受锐敏而且多情善感，是不会有如此纤细幽微的感受的。而表面上看，实在只是写春光的慢慢消逝，没有感情字样，只是一点点纤细的直觉而已。而其实是不然的，晏殊的词不同于别人的有些诗作词作，那作品不用细细体会，一读就感动得非常强烈，而晏殊的词非要深深地体会，以心领神会，才能见出其内含的生发感动的生命。晏殊词的好处之所以很难被人认识，一个是因为作者的情思纤细幽微不易被人体认，再一个就是因为读者疏忽没有深深地体会。

下面我们接下去看。“春风不解禁杨花，濛濛乱扑行人面”，这是上片的结句。这两句仍是在写春光的消逝，感情虽比前面有较多的流露，但仍在似有若无之间。词人晏殊亲自体会到了春天在一天天消逝，春光的脚步一天天远去——“小径红稀，芳郊绿遍，高台树色阴阴见”，这只是有心地描绘了春天远去的脚步的踪迹。而这里又写出杨花柳絮的满天飞舞，春天真是一去不返了。以杨花的短暂生命，写春光的短暂。王国维有一首咏柳絮的词云：“开时不与人看，如何一霎濛濛坠。”杨柳的花（即柳絮）实在是大自然里最不幸的花，没有人看过它开，难道是它不曾开吗？实在是它只要一开即落，就随风飘去了！而它一飞走，也就带走了春天。那么，为什么要让杨花飞去？为什么不把春天留住？所以晏殊说的“春风不解禁杨花”，实在是他伤春的惋惜，是他伤春的深刻感情。“不解”二字下得好，是埋怨的口气，埋怨春风不知道把杨花禁止住，阻挡住春天的消逝。这里的感情之深刻，不仅在于埋怨春风不知道禁住杨花，还在于深一步埋怨春风，偏偏要把杨花吹起，让它“濛濛乱扑行人面”。这里又似乎是词人以一个旁观者的身份在叙述，而隐约含蓄之中，是词人内心伤春的缭乱之情。在生活之中，当初夏将临之际，渐渐褪去了春天的清新秀美，阵阵暖风吹来，带着飞扬的柳絮扑在行人脸上，如粘、如腻、如痒，拂之不去，拂去还来，这是何等无可奈何的感觉？更何况这里的词人晏殊，是一个善感的、对春之消逝有一份独特的锐感的人，岂不更平添了一段烦恼忧伤？“乱扑”两个字含蕴的感情是强烈的，是对逝去的春天的深刻痛切的悼念。

下片起道：“翠叶藏莺，珠帘隔燕，炉香静逐游丝转。”由室外过渡到室内，由写外景转而写至屋内之人。“翠叶藏莺”，仍是室外，“珠帘隔燕”一“隔”字，使室内的人与室外的物（燕子等等）被低垂的帘幕分开，形成一种空寂孤独的境界。词的上下片总是互相关连的，上片写的是室外的伤春情绪，这里又写了室内的伤春情绪。室外的伤春是一种烦乱的意绪由外景引起，室内的伤春是一种怅惘的情思由内心生发。“炉香静逐游丝转”，正是伤春的室内之人因了内心的清冷寂寥，而无聊地欣赏起屋里香烟缭绕的姿态，是一种纤细的、心灰意懒的愁怀，随着一丝丝的香烟在空中袅动抽出了一缕缕的伤春愁绪。结句“一场愁梦酒醒时，斜阳却照深深院”紧承上句，叙说了是什么样的时候、什么样的环境里，室内之人如此地孤寂伤春。假如我们把整个词的上下片合在一起看，若郊外的人与室内的人是同一抒情主人公，那么就是他在野外看到了一片春景消逝，顿生伤春愁绪，回到室内，借酒浇愁，直到一醉，所谓“举杯消愁愁更愁”（李白诗句），醉后眠卧，又是一场“愁梦”伴枕，这“愁梦”可能是怀人，可能是念远，或者就是伤春，待不久酒醒梦回，寻梦不得，内心的清冷正与射进深院里来的一抹残阳相映。这是何等的冷寂！虽然晏殊在这首词里并没有正面道出，但似无意而实有心的景物、情事、人物的描绘，实在都暗示着他的锐敏而深刻的感情。

我们接下来再讲他的另一首《踏莎行》：

细草愁烟，幽花怯露，凭栏总是消魂处。日高深院静无人，时时海燕双飞去。　　带缓罗衣，香残蕙炷，天长不禁迢迢路。垂杨只解惹春风，何曾系得行人住？

这首《踏莎行》很值得注意，这里不但有纤细锐敏的观察，不但有一种赏玩的生活情趣，而且它还可以引起你一种深远的情意。起首“细草愁烟，幽花怯露”，表面上看来只是景物的叙写：小草上的烟霭濛濛，花蕊上的露珠泫照，所写都是外在的景象，而内含的却是极锐敏的感受。他所用的“愁”字和“怯”字，表现了晏殊极细腻的情思，且与形式上细密的韵律完美地结合为一体。你看，春天里，那些细草在烟霭之中仿佛是一种忧愁的神态，那朵幽花在露水之中仿佛有一种颤惊的感觉。用“愁”来表达草在烟霭中的感受，用“怯”来描写花在晨露中的感受，说的是花和草的心情，实际上是通过草与花的人格化，来表明人的心情，亦物亦人，物即是人。晏殊另一首《蝶恋花》之“槛菊愁烟兰泣露”句，可以与此相参，境界相同，只是一个是秋景，一个是春景。但同样是在细小的形象中，表现了晏殊观察之纤细、锐感和善感的诗人特质，投注着他细腻幽深的情思。下面一个长句：“凭栏总是消魂处”，是前两个短句的总结，是感情上的一个总的叙述。这个结句告诉你，“细草愁烟，幽花怯露”，是诗人靠在栏杆上所见到的景物。凭栏远眺是常人的习惯，但人人都凭栏，人人都看风雨，人人都看江山，人人都看草，人人都看花，却唯有晏殊看到了细草在那春天的烟霭中有忧愁的意味，小花在晨霭中有寒怯的感觉，并且竟能使他感到“消魂”。你说“消魂”，不是悲哀愁苦才消魂吗？可是晏殊只因草上的丝丝烟霭的迷濛，花上的点点露珠的泫照，就能使他“消魂”，这才更见出诗人之情意的幽微深婉。后面紧连两个七字句把上片总结起来：“日高深院静无人，时时海燕双飞去。”前面由写景转而写人，这两句则是以环境的衬托进一步写人。“静无人”，实是有人，有一个凭栏消魂的人在。“日高深院静无人”的环境，衬托着人的寂寥。“时时海燕双飞去”，则是以“海燕双飞”反衬人的孤独，海燕是双双飞去了，却给孤独的人留下了一缕绵绵无尽的情思，在“日高深院”里萦回盘旋，渲染出一种失落后的深沉怅惘的氛围。

下片“带缓罗衣，香残蕙炷”，由上片的室外转向室内，仍在写人。《古诗十九首》“相去日已远，衣带日已缓”，写因怀念远去的人而消瘦、憔悴，这里的“带缓罗衣”，以衣服宽大写人的消瘦，暗示着离别。“香残蕙炷”，“蕙”是蕙香，一种以蕙草为香料制成的熏香，古代女子室内常用。“残”是一段段烧残。“炷”是香炷，即我们常说的“一炷香”的“炷”。合起来是写室内点的蕙香，一段段烧成残灰。这又暗示着室内之人的心绪的黯淡。秦观《减字木兰花》上片：“天涯旧恨，独自凄凉人不问。欲见回肠，断尽金炉小篆香。”以香炉里烧成一段段的篆字形的熏香残灰，比自己内心千回百转的愁肠已然断尽，比自己的情绪冷落哀伤，可以在这里作注。但晏殊并没有像秦观以“篆香”比“回肠”这样清楚地表现自己内心的曲折之情，他只是客观地写出“带缓罗衣，香残蕙炷”，不明显，不激动，很含蓄。一被人念起来，因为很容易读懂，所以会一带而过，不再去作深一步体会。但晏殊的词是非细心体会不可得其妙处的。一读而过，他有多少离别相思怀念的情意因为没有直说便会被你所忽略了，岂不是入宝山而空手归的憾事？《古诗十九首》所说的离别相思，秦观《减字木兰花》所写的愁肠断尽，都说出了各自的原因，《古诗十九首》里是因为离别的人“相去日已远”，结果才“衣带日已缓”；秦观是因为“天涯旧恨，独自凄凉人不问”，结果才断尽了回肠。晏殊却没有说。那么，他那一份相思怀念的情意，就果真是指现实的人与人的离别、怀念、相思吗？晏殊唯其不直说出来，才会使你想到整个人生该有多少值得你相思怀念的美好的情事，该有多少美好的人、事、物值得你交托、投注你的感情！这二句给人以无限深远的想象与联想。

这里值得注意的是，判断、比较引文风格的不同、高下，首先要看一首引文的情意是否深远，能有多大的兴发感动的力量，给你多少的想象与联想。晏殊的儿子晏小山的《蝶恋花》有句云：“红烛自怜无好计，夜寒空替人垂泪。”有人曾对举晏殊的《撼庭秋》之“念兰堂红烛，心长焰短，向人垂泪”句，以为晏殊不如晏小山深刻，词里没有深远的情意，其实是不然的。我们也试比较一下二晏这几句词。晏小山所写的蜡烛，不过是见到人的离别而“自怜”，没有好的办法相助，白白流泪的一支红烛而已；晏殊所写的蜡烛，则实在已不复仅是一支蜡烛，“心长焰短”四个字，象喻非常之多，可以给人丰富的联想。它可以使人想到，你果真是一支蜡烛，你有一颗多么长的心，可你点燃的火光，也只这样短小的一点点而已。那么，作为一个人，你有多么美好而高远的理想，你有多么美好而深厚的感情，而你的生命年华是那样短暂，你在有限的人生中所能成就的事业又只有这样少的一点点，不是很可悲哀、很值得垂泪吗？所以，晏殊的蜡烛实际就是人，就是整个人生的象喻。那些有理想而力量薄弱、对人生有无常悲慨之情的人，不是可以从晏殊的“心长焰短，向人垂泪”的蜡烛上，找到自己那一份幽远的情思，寄托自己深切的情意，产生共鸣，产生无穷的想象与联想吗？何须要晏小山那支“空替人垂泪”的蜡烛，白白地“替”自己垂泪呢？所以我们要说，晏殊这几句词，实在要比晏小山高一等，有更深一层幽远的情意。而这一首词的“带缓罗衣，香残蕙炷”二句，就也同样引起人更高远一层的联想。

我们再接着看，“天长不禁迢迢路”，这仍是一个长句，为上二句作结，与上片的前三句句式相同，两

个对偶的双式紧接一个单句，严密而完整。“不禁”，是不能阻拦。“天长”与“迢迢路”，是上面天长，下边路远，二者结合得很好，天长路远，这是没有什么办法阻拦的。“不禁”流露出对远去、消逝的美好人生的怅惘，形象地传达出诗人内心失落的哀伤。紧接在前面的“带缓罗衣”的思念，与“香残蕙炷”的消磨之后，就更可看出这种怅惘失落的无可奈何。结尾两句“垂杨只解惹春风，何曾系得行人住”，以疑问的口吻出之，留下了无尽的情意。杨柳柔条随风摆动，婀娜多姿，在晏殊看来，这多情、缠绵的垂柳，不过是在那里牵惹春风罢了，千条万缕的杨柳柔条，虽然从早到晚不住地摆动，但它哪一根能把那要走的人留住？哪一根能把那消逝的美好的往事挽回？这里象征着对整个人生的无可奈何的深刻感受，其中寄托有极深远的一片怀思怅惘之情，是要仔细吟味，才能体会得出的。

可能会有人认为，晏殊这里无非是表现了一种伤春的情绪，欣赏起来，于现实并无怎样重大深远的意义。当然，我们这里欣赏晏殊的词，并非是要大家同去伤春落泪，而是在晏殊的伤春情绪中，实在是存在有一种对时光年华的流逝的深切的慨叹和惋惜，而且更在极幽微的情思的叙写中，流露出了深挚高远的一份追寻向往的心意。这种情意，虽然表面看来也许只不过是伤春怀人之情而已，但是隐然却可以使读者的心灵感受到一种提升的作用，这种言外的引人感发联想的作用，正是词这种韵文所最值得注意的一种特质和成就。而五代时南唐的冯正中和北宋初年的大晏、欧阳，则是在这方面表现出最富于高远深厚之含蕴的几位作者。

第三节

我们讲晏殊的词分成了几步，第一是讲他作为一个理性的词人跟李后主作对比，第二是讲他那种纤细的感受和俊美的风格，是他对冯正中俊的一面的继承和相似的地方，第三讲他在写感情方面与冯正中的不同之处，冯正中的感情表现得强烈、执著，而晏殊的感情比较含蓄、细腻。但是在晏殊的词集中有一首例外，那便是他的一首《山亭柳》，表现出了与他别的词不同的风格。

家住西秦，赌博艺随身。花柳上，斗尖新。偶学念奴声调，有时高遏行云。蜀锦缠头无数，不负辛勤。　　数年来往咸京道，残杯冷炙漫消魂。衷肠事，托何人？若有知音见采，不辞遍唱阳春。一曲当筵落泪，重掩罗巾。

这首词写得激昂感慨，其主观强烈之情意与他平常珠圆玉润之风格不大一样。除去风格的例外值得注意外，它还有一个题目《赠歌者》，这不仅是晏同叔的词中值得注意的地方，而且也是在中国词的发展中值得注意的地方。我们从温飞卿讲起直到现在，一般词人的所有作品都没有题目，即便像韦庄的词写得那样具体真切直接，前面也没有题目。所以晏殊的这首《山亭柳》加了个《赠歌者》的题目，这在中国词史发展上是一件值得注意的事。后来很多人的词都有了题目，甚至有了说明写作原因和背景的小序，像南宋姜白石的小序就非常有名。这就说明词已不再仅是没有个性的供歌唱的曲词了，它真的成了文人诗客抒情表意的一种韵文形式了，词已经诗化了。古来诗可以赠答，可词开始时没人用来做赠答之用，晏殊首先用它“赠歌者”，词在初起时，本是“递叶叶之花笺，文抽丽锦；举纤纤之玉指，拍按香檀”，是交给歌伎酒女演唱的歌词，但现在晏殊写的却不再是交给歌者演唱的歌词，而是赠给歌者的一篇诗歌了，这正是从让歌伎酒女演唱到用于赠答之间的过渡性产物。那么，这首词中有没有晏殊自己的感情呢？郑骞先生在《词选》中这首词的后面有这样一句按语，说这首词是“借他人酒杯浇自己块垒”之作，所谓“块垒”者就是内心中愤慨不平的感情，古人常说借酒浇愁，是用自己酒杯浇自己心中的块垒，而郑先生说晏殊是借他人酒杯来浇他自己心中的块垒，晏殊不直接写心中的愤慨不平，而是用“赠歌者”的题目借题发挥。这首词的激昂慷慨在他的词的风格和规律中是一种变调，作为一位理性的词人，他不应该写出像这首词中这样激动的感情，可晏殊毕竟是理性的词人，就在于他把这种激动的感情加了遮掩，借题发挥，利用这个题目加在了别人的身上。即便是在不得不暴露自己心灵上的伤痕的时候，他也不愿意这样赤裸裸地展现在别人面前，而是将自己推远一步。晏殊的一生仕途顺利，青云直上，深得真、仁二宗的信任，但后来也遭受到两次挫折。仁宗为李宸妃所生，却为章献刘皇后以“偷天换日”的办法据为己有，后来刘皇后用事，无人敢说明此事，李宸妃卒，晏殊作墓志，只说李宸妃生女一人，早卒，无子。后来刘皇后也死了，《宋史·晏殊传》载孙甫、蔡襄曾上言晏殊为李宸妃写墓志不言生仁宗之事，以为晏殊之罪状。于是，晏殊被罢掉了参知政事，出知亳州，又徙陈州。五年以后，又被召还京，自刑部尚书加同中书门下平章事。晏殊出身平民，自奉寒素，生活俭朴，六十多岁时他给其弟弟写信时，曾谈到人老之时要为自己的退路着想，希望晚年有个安居的所在。他曾用了公差为自己修房，被人纠弹，再次罢相。在《宋史·晏殊传》中，说当时便有人“以为非其罪”，因为李宸妃的墓志若是他人撰写，在当时也不会说仁宗为李宸妃所生，而用公差修房，则在当时北宋官僚之中本是常事。他第二次被罢相之后，出知颍州，后又知陈州、许州，晚年最后是知永兴军，永兴军

所在地即今陕西西安、咸阳一带，这首《山亭柳》提到“西秦”、“咸京”，可知其写作地点当在永兴军。晏殊的这首词里虽然可能有因罢相而产生的感慨牢骚，但表面上却是借歌者之口说出来的。“家住西秦，赌博艺随身”，有的本子“博”作“薄”，一般人都觉得应为“薄”，乃自谦之词。像欧阳修的《采桑子·西湖念语》的序文中就说是“敢陈薄伎，聊佐清欢”，“薄伎”者浅薄之才伎也。如果说是“博艺”，这个“博艺”就是众多的意思，一个人为什么会说自己有众多的才能呢？这就得看他整个的口气了，他下面说是“花柳上，斗尖新”，“斗”就是竞争，竞赛，“尖”是出类拔萃，“斗尖新”是说我的技能不仅是最好的，而且是最新的，这是很夸张地说出来的，毫不客气。狂妄自大固然不好，可是在此则不然，他之所以这样说是因为感慨万千，是悲慨于自己有才伎而不被赏识。前面要扬得越高，后面才跌下来得更重，这首词的开头就说“博艺随身”，写得很好，有许多人不是靠自己的本领，而是仰仗着家庭、亲友的势力或者是什么法宝的魔力，而这位歌者靠的是自己的本领。所以这“博艺”二字好，“随身”二字更好。“花柳上，斗尖新”，“花柳”指风流浪漫之事，譬如是音乐的弹奏啦，歌舞的表演啦，他说在这方面他敢和任何人比试，我的才艺比任何人都好，比任何人都新。晏殊喜欢用“尖新”二字，在《凤衔杯》词中也曾有句云：“端的自家心下，眼中人。到处里，觉尖新。”“尖新”是出类拔萃之意。下一句“偶学念奴声调，有时高遏行云”，这个歌者有时偶然学唱当年念奴唱的歌曲，“念奴”者是唐天宝年间最著名的歌者。古人写歌者歌声之美，有《列子·汤问》所载“秦青抚节悲歌，声振林木，响遏行云”，所以说“有时高遏行云”是说唱歌的声调之高可以留住天上的行云。下面的“蜀锦缠头无数，不负辛勤”，是说每当这位歌者演唱后，就会得到很多酬赠，就是所谓“缠头”，白居易的《琵琶行》说：“五陵年少争缠头，一曲红绡不知数。”说那弹琵琶的女子每唱一支曲子，那些听歌看舞的少年就不知要争着送给她多少红绫的缠头。晏殊说那位歌者当年也得到过听众的欣赏，赠给她无数的缠头，而且是最好的丝织品——蜀锦。她觉得这才不辜负她的辛勤。这首词上半阕是句句扬起来的，下半阕则渐渐降调，说是“数年来往咸京道，残杯冷炙漫消魂”。最近几年奔波往返在咸京道上，得到的是“残杯冷炙”。杜甫在《奉赠韦左丞丈二十二韵》中写了他“致君尧舜上，再使风俗淳”的雄心壮志，而也就在这首诗中他又写了到长安之后的遭遇，说“骑驴十三载（有本子作“三十载”），旅食京华春；朝扣富儿门，暮随肥马尘；残杯与冷炙，到处潜悲辛”，记述了自己仕宦不得知赏的境况，京华是帝都之所在，春天是一年之美时，而此地此时，满怀报国之心的杜甫却落得“残杯与冷炙”的地步，“残杯”是别人喝剩的酒，“冷炙”是别人不吃而弃之的冷肉，所以“残杯冷炙”是受别人冷落不得重视的意思，是别人给的一点可怜的施舍，这里面对接受者来说有许多悲苦辛酸。我为什么要讲杜甫的诗，因为晏殊本是在“借他人酒杯浇胸中块垒”，他用的“残杯冷炙”出于杜甫诗，正透露了一份言外的托意。下面“衷肠事，托何人”，内心之中有多少心意感情，应该托付给什么人？晏殊是用女子的口吻来写的，因为他是赠歌者。我在讲温飞卿的词时就曾说过，在中国旧伦理中，君臣的关系和夫妻的关系是相近似的，男子换在臣的地位就和妾妇一样并称臣妾了，就女子而言，是要有托身之所的，《孟子》上说：“良人者，所仰望而终身也。”而才人志士也要得到知赏的人，才可以托身事奉，所以古人也曾说过这样的话，是“良禽择木而栖，良臣择主而事”，就像一只鸟要找到一棵值得它栖落的树它才落下来一样，所谓“凤凰非梧桐不栖”，好的才人志士要选择主人并为他做事，也是要依托终身的。而且中国古代对女子注重品节，臣子也注重品节，所以晏殊说这个女子是有“衷肠事”，而不知应“托何人”。相比之下，就可见出陶渊明的了不起，他不向外找依托，他说是“托身已得所，千载不相违”，这便是他在自己的认识之中找到了一个终身不违的依托。总而言之，人生无论向内或是向外，只要是能找到一个精神的依托都是好事。“若有知音见采”，她说假如是有一个知音的人能够理解我，“见采”是被他知用的意思，中国古人所谓的“知音”并不只局限于音乐方面的知音，广意的是指“知己”，是一个真正欣赏、了解你的人，是一个能在别人的误解中认识你优点的人。如果我被这个知音者选择、采纳，那么，我将唱尽高雅美好的《阳春白雪》的曲子，把自己一切最美好的都奉献给他。这虽然是一个歌女的口吻，但这又实在是中国旧知识分子、封建士大夫的传统品德，即如果有一个人以国士待我，我一定以国士报之。三国时，诸葛孔明之所以能够“鞠躬尽瘁，死而后已”，乃是因为刘备的“三顾”与“白帝城托孤”，把国家存亡的大事托付给了诸葛亮，把他当做了全国最可信任的人，他就以一个最可信任的人来报答。“人生得一知己死而无憾！”中国人有这样的传统，都希望找到一个能够了解和欣赏自己的人，找到一个知音。《古诗十九首·西北有高楼》诗云：“不惜歌者苦，但伤知音稀”，便写的是这种情意。晏殊这里的“若有知音见采”，“若有”是实无，也就是悲叹找不到知音。那么你纵然有奉献的感情，纵然愿意“不辞”，愿意“遍唱”，又有谁接受你的殷勤，接受你的美意？所以就“一曲当筵落泪，重掩罗巾”。可以想象得出，这个歌女在酒筵前唱歌，想起当年得意之时的满堂彩声，眼下却这样凄清冷落，不禁当即流下了眼泪。晏殊当时在这个筵席前，可能看到了这个老大伤悲、不得其所的歌女之悲哀，引起了自身遭贬受逐、客居外方的境遇的悲伤。而晏殊所托喻的是歌女，如就歌女而言，还有更深一层的悲哀，那就是歌女是“卖笑”的，是要以笑语欢歌博取人家的欢喜、人家的报酬，所以，内心即使有悲歌，眼中有泪水，也要“重掩罗巾”，不能让人看到。“重掩”，是屡次流泪，屡次擦干。屡次悲哀，而又屡次不能让人看到悲哀，强作笑颜，这是一种极为深重的悲哀。

晏殊这首《山亭柳》，感慨很深。我们在欣赏当中，像我们欣赏其他作品一样，征引了许多旁人的诗作、词作为参照，不是徒然的，因为一定要这样，你才能把晏殊词里十分深刻的、沉重的感发的生命力传达出来，把中国古典引文中几千年的感发生命的传统表达出来。对这种感发的生命，以及在这种感发生命中所传达的中国古典诗歌中悠久传统方面的情意的引发和联想，是我们在欣赏阅读古典诗歌时，所最应当加以细心体会和留意的。

## 第二讲　说欧阳修词

### 第一节

在我们欣赏欧阳修的词以前，我想先把欧阳修的生平和为人作一个简单的介绍。

欧阳修（1007—1072），字永叔，号醉翁，别号六一居士，庐陵（今江西吉安县）人。当时，在北宋初年江西出了很多有名的文学家，除欧阳修外，尚有晏殊、王安石、黄山谷等，都是江西人，不过欧阳修并不出生在江西，他生于绵州（四川），长于随州（湖北）。欧阳修在他的一篇为纪念亡父而写的文章《泷冈阡表》中自云“生四岁而孤，太夫人守节自誓，居穷自力于衣食，以长以教，俾至于成人”。他自称家中丧父之时“无一瓦之覆，一垄之植”。当然文人不免夸大，但由此亦可见其贫困。因无钱买纸笔，欧母乃以芦苇的杆画在灰土上教欧阳修认字。因此而有“画荻教子”的故事。邻居有大户人家，藏有韩愈文集，欧阳修接触古文，爱好古文就是从这时候开始的。他是宋仁宗天圣八年（1030）的进士，累官至枢密副使（管军事的中央级长官）、参知政事（相当于宰相），曾多次被贬。神宗熙宁年间以太子少师致仕。辞职不久即逝世，谥文忠。

欧阳修无论在北宋文坛还是在思想政治界都是个开风气之先的人物。先谈谈他在文坛的影响。初唐时流行骈文，文章讲究对偶，到了韩愈的时候，他反对骈文，提倡古文，柳宗元也倡写古文，这就是中国文学史上所号称的唐代古文运动。但晚唐时古文复衰，骈文复兴。这里可以举一个文风转变下的牺牲者李商隐的故事。李少学古文，年轻时即颇有成就，但后来因骈文盛行而被训练写骈文，一辈子给官僚写应酬的骈文，他的古文方面的才能没能得到发展，是很可惜的一件事。到了北宋的初年，仍然继承晚唐之风，骈文流行，而转移北宋文风的就是欧阳修。今人所谓的古文八大家，除韩、柳外，皆为北宋作者，这其中除了欧阳修以外，其他几人都是欧阳修提拔培养出来的后起作家。诗歌在北宋初年也继承了晚唐华丽之风，晚唐的李商隐即以诗风华丽著称，很多人只见李诗外表的华丽而抹杀了李诗中深刻沉痛的情感。李商隐对个人、对国家均抱有很高的理想，怀有很深的悲哀。但北宋初期的诗人却只模仿晚唐诗之华丽的外表的虚浮雕琢的作风。到欧阳修才扭转风气，使诗在平实之中表达真诚的思想感受。

说到转移风气，欧阳修的词比不上他在古文和诗两方面的成就。他在诗和古文上都是改变风气的领导人物，但在词方面只不过是位中间过渡人物，是座承上启下的桥梁。所谓“承上”，是他继承了五代时冯延巳词内容的深挚，另外则有晏殊继承了冯词的俊逸；“启下”则是指苏子瞻得其疏俊，秦少游得其深婉。

在政治方面，北宋初年的谏官言事之风气即为欧阳修所提倡。宋初士大夫都是很有理想的人，欧阳修二十多岁中进士后，本来没在中央政府做官，而在洛阳（当时叫做西京）做留守推官。他上书给范仲淹，问他身为谏官为什么不进言，后来两人一起做官批评朝政。由于批评政事，得罪了不少人。再加上北宋初年骈文盛行，青年欲入仕途者必得会写骈文，欧阳修在庆历年间主张改革，要求考试时不重骈文而重策论（政治论文），因为事关年轻人的仕宦前途，招到不少怨恨。于是就有人毁谤他，说他品格上有缺点，造成几次被贬，关于他详细的仕宦经历，可以参看欧阳修全集前面所附的年谱，在此我们就不多说了。

至于谈到他的性格，我们可以从他的一些别号来做一番探测。欧阳修的名字虽然不是自己取的，但他的号则是自己取的，所以我们可以从他自取的别号里看一看他的个性。欧阳修号醉翁，他在《醉翁亭记》中曾经自叙他以“醉翁”为号的原因。《醉翁亭记》是欧阳修被贬至滁州（今安徽滁县）时所写，在挫折患难的面前他的反应是什么呢？他在《醉》文一开始就说“环滁皆山也，其西南诸峰，林壑尤美……峰回路转，有亭翼然临于泉上者，醉翁亭也”。在美丽的山水之间，有一座醉翁亭。当时他是滁州太守，常与友人至亭中游玩，“饮少辄醉，而年又最高，故自号曰醉翁也”。他用山水游宴来排遣悲哀，所以自号“醉翁”。他还有另一别号是“六一居士”，“六一”指的是有书一万卷，金石佚文一千卷（中国注重古玩，欧阳修也是开风气之先者），平日消遣有棋一局，琴一张，酒一壶，再加上“吾一老翁”，共有六个“一”。所以自号为“六一居士”。从他的这两个别号，我们都可以看出欧阳修在生活方面很有一种欣赏遣玩的意兴。

在文学史上，有人开先倡导风气，就得有人承先启后，在启承转折之间发挥重要作用。欧阳修的词在

北宋词坛上的重要，就在于词之演进的第一个阶段完成于他和晏殊之手。就词之演进而言，词虽由歌词转入文人手中，可以抒写自己的感情、志意、怀抱，但在性质上跟诗仍有很大不同，在表面上他所写的仍是闺阁园亭、相思离别一类的感情，而像杜甫所写的“雨中百草秋烂死”、“路有冻死骨”和“巨颡坼老拳”、“饱肠皆已穿”这样血淋淋的诗句，在这一阶段的词中是找不到的。另外，诗的源流久远，而且一开始就是以“言志”为主的，而古人所谓“言志”并不是狭隘的抒情，而真的就是抒写自己的志意怀抱，所以诗的题目和诗的内容从外表看起来，一向就比词的方面更广，而且会涉及许多历史背景。词也会发展到与诗非常接近，那是在苏东坡的时候，不过后来的周邦彦和秦少游却又使词的性质与诗又有了明显的区分，所以词的发展在前一段曾是向诗靠拢，但在非常接近的时候，跟诗却又有了分途划境的区分，因为词之为体有许多原因使它不能完全像诗，但我们这次的讲课来不及讲这些，我们只能谈到大晏、欧阳为止。这两人的词都曾受到冯延巳的影响，晏同叔得冯正中之“俊”，欧阳修得冯正中之“深”，除去晏、欧之间的不同以外，他们三人有一个共同点，就是说他们所写的都是以游戏的笔墨写的短小的小词，因为词在大晏、欧阳的时代仍是歌筵酒席间传唱的歌曲，虽然在性质上已经和《花间集》那种只是供歌女演唱而没有个性的歌词不同，可是毕竟仍是当时流行的歌曲的歌词，所以当他们写的时候，就没有存很严肃的态度，因此说是以游戏笔墨为之。可我以前也说过了，“观人于揖让，不若观人于游戏”，要看一个人在大庭广众之间的进退揖让，那他一定很谨慎，甚至于有时会矫揉造作，故意做得很好。可在游戏的时候呢，他常会有无心的流露，正是在这种时候才会表现出他最真纯的本质。他在跟人揖让进退的时候，他可以虚伪，他可以做假，他可以说一些冠冕堂皇的高言侻论；但当他游戏的时候，当他不经意的时候，却反而把他心性的本质流露出来了。词的最妙的一点就正在于此。词本小道，在当时，至少在晚唐五代和北宋初期，大家对词都有轻视的意味，不把它当做一种严肃的文学体裁来写作，可是就在这种体式之中却无意地流露了自己性情的本质，这是一点可注意的地方，对于冯正中、晏同叔、欧阳永叔尤其如此。这话很难讲明，我常说广义的诗，包括词在内，是注意其中感发的作用的，那感发的作用有大小厚薄深浅的种种不同，即使在无心中你自己个人的学问、修养、经历、性格在不经意的时候也会对作品中的感发作用产生影响的。冯正中是南唐的宰相，晏殊是北宋初年的宰相，欧阳修也官至副宰相（参知政事），我并不是说一个人要做到达官显宦，他的词的意境才开阔和博大。有的人本质上就是诗人，但这些人中各自的胸襟、理想、志意各有不同。在中国的诗歌中，屈、陶、李、杜这些人的作品很容易使我们从外表上看到正面的感发，而词却常被人忽略，因为它从外表上看起来就是闺阁园亭、儿女相思、风花雪月。可是事实上词也可以传达正面的感发，要理解词最重要的就是理解这份感发，不过因为诗是除了这份感发以外，还有许多外来的情事，它在外表上的典故历史已经有了很多内容，所以诗的正面的感发容易被理解。可是，词之所以更值得注意，讲解时之所以更难，就是词的感发完全是那最不可把捉的、最要眇幽微的真正心灵感情之中感发的跃动，这种感发和跃动是传达和表现了每一个词人不同的品格和资质的，是和他整个的人结合在一起的，而且是他无意识的流露。如果一个人本来就有很好的资质，他再有像冯、晏、欧这样一段经历，曾经把国家人民的责任放在自己肩上过，那么他原来所有的品质就更加深广了。我不是说一个人一定要做到这样高的官职才能深广，而是说有这样的磨炼就更容易深广。当然，也并不见得人人都如此，如果是做到很高的地位，但从来没有以天下为己任过，而是只求升官发财，这样的人是写不出好的作品来的。北宋初年的名臣一般都是不错的，像范仲淹曾提出过“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”，成为了历代读书人理想的典范，同时，范仲淹的小词也是写得很好的，这些个作者是因为本身有这样的资质，再加上生活的磨炼和对政治的见解，所以虽是微物小篇的词里面也表现了他心灵和精神的修养和境界。

欧阳修在古文和诗歌方面的成就，过去你们都听得很多了，我们就不再多讲了。既然刚才提出了冯正中和晏、欧等人心灵品质上的不同，就这一点而言，冯正中的词表现的是热烈执著、殉身无悔的精神。大晏所表现的是反省节制，是一种通达的智慧的观照，那么欧阳修的词表现的是什么呢？我所说的这些人的修养成就不只是说影响到词里的风格是如此的，而是说就其平生的为人和生活实践而言，他何以能形成如此风格的缘故。我以为一个人一定要在艰苦患难之中，才可看到他真正的修养何在，一天饱食安睡无所用心是难以表现出修养的，只有在艰难挫折降临在你身上的时候，才能见到你与众不同之处，所以冯正中的“鞠躬尽瘁，死而后已”的精神，不止是他表现于词里面，而是他对南唐国家的态度。晏同叔的理性也不仅表现在词里，也在于他对政治、军事方面所具有的眼光、见解以及处理安排的办法。那么欧阳修有什么特殊的表现呢？每个人对患难的态度是不相同的，有一种有天才、志意、理想的高出常人的人，这其中有的人自命不凡，狂傲自大，自己仿佛是天上飞的神龙，把大家都看做地上爬的蚂蚁，这样的人虽说可以完成自己的天才，但不是在现实的世界中可以有成就的，有的人愿意收敛翅膀落下来，和大家一起在地面上行走，这样就已经很好了，而更好的人则不仅落下来与大家同行，而且还要教会大家和他一起去飞翔，不管他是否是诗人，也许他在教别人飞的时候，已经放弃了写诗的事业，但这种人才是更了不起的人。遇到患难挫折，有的人对人生就灰心了，以至于想到自杀，这是懦弱的表现，一个人如果有自杀的决心，可以

干许多伟大的事业。我的老师曾说过这样的话：“以无生的觉悟做有生的事业，以悲观的心情过乐观的生活。”很多人做不了大事业，就因为私人的顾虑太多，过于斤斤计较，如果你已经无生了，将生死都置之度外了，那可以做出许多别人不敢做的事情来。然而又有几个人能真的做到如此呢？退而求其次，就要看他怎样对待忧愁患难，是怎样没有被忧愁患难击倒的。欧阳修是在忧患之中有一种遣玩的意兴，这不见得是最高最好的态度，但至少是他对待忧愁挫折使自己不致跌倒时所取的一种方式和态度，这种态度从很多地方都可以见到。欧阳修自己取的两个别号——“六一居士”和“醉翁”，就是当他在朝廷党争中因为耿直敢言而被贬谪后所取的。欧阳修被贬官滁州以后，写了《醉翁亭记》，写山川景物之美，写人民生活之美，有一种欣赏的态度，他与客人携酒而游，“饮少辄醉，而年又最高，故自号曰醉翁也，醉翁之意不在酒，在乎山水之间也”，“人知随太守游而乐，而不知太守之乐其乐也”。他欣赏山水时有他的一种乐趣，别人虽跟他一起游山玩水却并不了解他内心的这种情趣。他内心的情趣是很难解说的，当经过挫伤忧患之后仍然能够在山川美景之间得到一种遣玩的乐趣，而不沉溺于忧伤之中，这是古人的一种修养。欧阳修曾给同为范仲淹被黜鸣不平而被贬的尹师鲁写信，相约到贬谪之地后不说一句“戚戚之辞”，他说有许多人在当朝的时候好像也能够慷慨激昂，主持正义，一旦受了挫伤之后，要不就一天到晚伤感、牢骚、忧愁，再不就马上换了一个面目，卑躬曲膝，所以欧阳修相约尹师鲁贬官之后不为“戚戚之辞”。欧阳修就是以这样的修养来写作小词的，小词是游戏的笔墨，但有他的一份胸襟怀抱和修养在其间。

欧阳修还写过一些比较浪漫的词，一些道学家为维护欧阳修的学问道德面目，声称许多浪漫爱情的词都是别人“伪托”的，是用来蓄意攻击他的。他的词集《近体乐府》中未收录“不正当”的词，但是另一版本题为《醉翁琴趣》的词集，则收录了许多在风格上、品格上不高尚的词，引起了不少争论。其实某一首词是否出自欧阳修之手不应从其主题是否谈爱情来判断，但《醉翁琴趣》中确实收录了一些风格“恶俗”之词，看来不像是欧的作品。

第二节

现在我们先来看一组欧阳修的《采桑子》。欧阳修写的《采桑子》共有十三首，其中有十首是描写西湖的一组词。这组词有一个特色，即词前有一篇散文叫“念语”或“致语”，而且每一首词的第一句末三个字都是“西湖好”。这十首词当时都是可以演唱的，但现在乐谱已失传了。组词是当时非常流行的一种格式，甘肃敦煌曾发现了不少唐朝曲子的手抄本，其中有《四季歌》、《五更调》、《十二时》等等。这些组词有数目限制，必得是四、五、十二首组成的，后人称之为“定格联章”。但《采桑子》组词则不同，词的篇数无限制。组词对后来的说唱文学（宋朝时的说唱文学叫鼓子词，北方后来也有叫“鼓词儿”的）有很大的影响。说唱文学顾名思义，既有说也有唱，说唱夹杂。或用来说故事（宋时赵德麟的组词《蝶恋花》即是），或用以述风景。欧阳修的《采桑子》组词即是描写西湖风景的一组词，而组词前的念语就是说唱文学中“说”的部分。

这组词里所讲的西湖并不是今天大家熟悉的杭州西湖，而是安徽颍州的西湖。欧阳修在中年时被贬到颍州做太守，当时他就非常喜欢西湖的美丽，表示退休后要到颍州来居住。后来果然回来了，在颍州住了一年多然后逝世。

这一组《采桑子》就是他第二次回到西湖时所写，描写了西湖在不同季节、不同情况下的美丽，而在最后一首则写出了今昔的慨叹。欧阳修的“遣玩意兴”可以由这组词中看到，尤其是词前的念语部分。他不是死板的老学究，是位风趣的人物，或许这就是为什么流传着他许多浪漫故事的原因。他喜欢写真正可以表演的流行曲。他的其他组词有《渔家傲》，从一月写到十二月，正如我前面所提到的敦煌曲中“定格联章”的形式。不过我们没时间讲《渔家傲》。现在只介绍几首《采桑子》，先看《采桑子》这一组词的念语：

> 昔者王子猷之爱竹，造门不问于主人。陶渊明之卧舆，遇酒便留于道上。况西湖之胜概，擅东颍之佳名。虽美景良辰，固多于高会；而清风明月，幸属于闲人。并游或结于良朋，乘兴有时而独往。鸣蛙暂听，安问属官而属私？曲水临流，自可一觞而一咏。至欢然而会意，亦旁若于无人。乃知偶来常胜于特来，前言可信；所有虽非于己有，其得已多。因翻旧阕之辞，写以新声之调。敢陈薄伎，聊佐清欢。

内容大意是说：晋朝时王子猷爱竹，听说某家竹美，即前来求看竹子。《世说新语》上说王子猷一次听说一家竹子好看，即求往一观，进门后直去看竹，看完后扭头就走。主人为了要见他，挡住他的去路。王欣赏主人坦率的作风，两人卒成朋友。历史上又记载陶渊明有足疾。每出门乘舆，或由其门生，或由其儿子

抬着。他弃官回乡后，当地长官纷欲求见而不得，后来知道他爱喝酒，于是乘他出门之际在道上置酒相邀，陶一见到酒就停下来畅饮，更何况西湖风景优美，名冠东颖。如逢佳日，西湖的游人自然络绎不绝。但即使在游人稀少之时，前往西湖一游，一阵清风吹过，一轮明月在天，清风明月即属于你我有闲游西湖之人了。或与好友同游，或自己乘兴独游。晚上经过西湖听到青蛙的鸣叫（中国把蛙鸣比做乐曲），偶然听一会，管它是官乐或私乐？这儿有一湾水，坐在水边喝一杯酒，吟一首诗（他这里用的是王羲之《兰亭集序》中“曲水流觞”的典故），畅叙幽情，大家兴致很高，心灵相通，谁理他人怎么想？偶一来之确如古人所说，比特别来一游更有意思。这一切虽然不是我自己所有，但我不也尽情享受了吗？（此意盖正如苏轼《前赤壁赋》所说：“唯江上之清风与山间之明月，耳得之而为声，目遇之而成色，取之无尽，用之不竭，是造物者之无尽藏也。”）所以改旧词，写新词，大胆地把我的一点技能表现出来，增加你们一点快乐。

这段念语说明了欧阳修当时填词的背景与心情，也可从此看出欧阳修的遣玩欣赏的情趣和意兴。先看一首《采桑子》（之四）：

群芳过后西湖好，狼藉残红，飞絮濛濛，垂柳阑干尽日风。　　笙歌散尽游人去，始觉春空。垂下帘栊，双燕归来细雨中。

这是一首好词。理解晏、欧的这一类词，确需有一份会意。“群芳过后西湖好”，这一份会意是难以言传的。这十首词中包含有欧阳修二十多年的生活的经历和感慨，很多人认为中国这些小词，都写风花雪月，有何内容可言，可是就是这些风花雪月的小词，才真的表现出了一个作者、一个诗人的心情、品格、经历和对人生的体验，读这些小词往往比看那些满纸仁义道德的大块文章更能使你感动。我四十年前的老师顾随先生曾认为欧阳修虽然在古文、诗歌方面是领导风气的人物，而使我们更真切更活泼地理解欧阳修的心性、品德和为人的却是他的词。大家都只欣赏那万紫千红似锦如绣般的繁花，可是欧阳修却认为群芳过后的西湖依然是美丽的。这种美丽还不是大家都可以见到的外表视觉上的美好，而是他对群芳过后的西湖有一份内心中的会意和体悟，这是其所以“好”之所在。“群芳过后西湖好”，是他经历了怎样的人生才说出来的一句话？人生有苦难当然是不幸的，但有时你从苦难中磨炼出来，却自有一番境界，而这样的诗、这样的词往往是要经历过人生苦难才写得出来的。“群芳过后西湖好”，这句话虽然很简单，但绝不肤浅。一个人在人生中的训练，最重要的一点是看你有无忍耐寂寞的能力，你平生可能有多少苦难、挫折、失败的经历，别人不了解、不知道、不能理解，而你对此必须忍耐，这是做人的非常重要的条件。很多人一步路走错了，都为了不能忍耐住寂寞的缘故。“狼藉残红，飞絮濛濛”，满地落英，杂乱不堪，空中则是一片濛濛的飞絮。李商隐的《燕台》诗有这样一句：“絮乱丝繁天亦迷。”这样纷乱的柳絮，这样繁多的游丝，天若有情也会为之而痴迷的。当柳絮飞扬的时候是春天已经迟暮了，所以晏殊的词说：“春风不解禁杨花、濛濛乱扑行人面。”在那暮春的时候，“狼藉残红，飞絮濛濛”，他是要表达什么样的感情，他没有明说，而内心是有深微细致的会意的。即便是没有了游人，没有了笙歌，而“垂柳阑干尽日风”，站在楼前，栏干之外有一株垂柳，微风之中，长长的柳条来回飘动，体会到“尽日风”，正因为那垂柳尽日在荡飏的微风中袅动。在别人难以忍耐的寂寞中，欧阳修却能观赏那风中轻飏的垂柳，那是一种多么美丽的姿态。欧阳修不仅仅是能欣赏“垂柳阑干尽日风”那种垂柳舞动的姿态的美丽，而他本人无论在诗、文，还是词，除了遣玩的意兴以外，还有一种重要特点，那就是他的作品的姿态的美丽。苏洵在《上欧阳内翰书》中就曾赞美欧阳修的文章有“揖让进退”的姿态，也就是古人所说的“动而皆中节”，是说你的举手投足都是自然的举动，但是这些举动中都有一种姿态，而且是最美好、最适当的姿态，就像一个人在盛大的典礼中的步伐、进退都有一定之规一样。欧阳修所表现的姿态之美就如同他欣赏的垂柳袅动的姿态之美一般无二。“笙歌散尽游人去，始觉春空”，在这组词的第六首里，欧阳修曾写道：“清明上巳西湖好，满目繁华，争道谁家？绿柳朱轮走钿车？　　游人日暮相将去，醒醉喧哗，路转堤斜，直到城头总是花。”当时是满目繁华，绿柳朱轮，香车宝马，如今是“笙歌散尽游人去，始觉春空”，当满目繁华的时候你都被满目繁华扰乱了，而现在自然界的春天过去了，花木零落，柳絮飞舞；人间的春天也过去了，笙歌消失，游人归去，此时突然间意识到春天没有了，“始觉春空”，才真有一份体会和觉悟的获得。人要真有很好的修养，就是在于对“空”的一种体认和觉悟。陶渊明能完成文学和人生的很高层次的修养，正在于他对“空”的体悟，“人生似幻化，终当归空无”，可是陶渊明所认识的“空无”，和欧阳修所体认的“空”，都不是消极的、颓废的，而是他们认识了“空”以后就有所不为，一个人只有认识了人生的“空”才会对世上一些邪恶、卑鄙的事有所不为，才会认识到犯不上出卖人格去做那样的事情，因为这种事最终只能归于幻化空无。值得注意的是陶渊明、欧阳修这样的人并没有停止在消极、颓废之中，正是像他们这样有所不为的人才能有所为，才能掌握宇宙人生最宝贵的真理，这是物质人生所不能替代的。陶渊明之所以有他那种品格和成就，因为他有所不为，而又有所为。欧阳修虽然经过那么多的患难，却还有那种遣玩的豪兴，有那样浓厚的兴趣欣赏自然界美丽的景物以

及美好的人生。认识“空”的目的是有所不为，但并不妨碍你有一种好的人生观，一种积极的人生态度。他下面写的是“垂下帘栊，双燕归来细雨中”，现实和人生中都有放下帘栊的时候，一个人一生不能只向外追求，也应向内有所探索。就当春天的脚步声渐渐逝去，放下帘栊之后，你仍然有一份爱心和美感，对春天仍有一份欣赏和体会。“双燕归来细雨中”，暮春天气，花虽然零落了，而此时正是雨中双燕还在为哺育幼雏而忙碌的时候。晏殊的词“无可奈何花落去，似曾相识燕归来”，宇宙之中，“自其变者而观之，则天地曾不能以一瞬；自其不变者而观之，则物与我皆无尽也”。有无常之一面，也有永恒的一面，所以欧阳修说“始觉春空，双燕归来细雨中”，在这里，欧阳修只是将他对大自然的感受和体会写下来了，但他的这种感受和体会经过他人生经历的锤炼，含有极深的意境。

下面，我们讲这组词的最后一首：

平生为爱西湖好，来拥朱轮。富贵浮云，俯仰流年二十春！　　归来恰似辽东鹤，城郭人民，触目皆新，谁识当年旧主人？

欧阳修43岁被贬官出知颍州时，就想到致仕以后要回到颍州的西湖，几经曲折，在65岁退休以后果然实现了早年的愿望。回到西湖的第二年，他便去世了，但欧阳修毕竟是幸福的，因为他果然是如愿以偿了。这组词就是在他历尽了宦海波澜之后的65岁时写的，所以他说：“平生为爱西湖好，来拥朱轮。”他初见西湖是知颍州之时，有官家的驷马朱轮的高车。但接着他立刻在思想上否认了“来拥朱轮”，说是“富贵浮云，俯仰流年二十春”，那荣华富贵像浮云一样的散去了，《论语》上说“富贵于我如浮云”，一切权势地位都不可能永远保有，一切名利禄位都是一场虚幻，就好像在俯仰的转眼之间二十多年就过去了。俯为低头，仰为抬头，俯仰之间极言时间的短暂。王羲之的《兰亭集序》说今日之聚会“俯仰之间，已为陈迹”。今天的曲水流觞在明天看来就是过去的事情了。“归来恰似辽东鹤”，传说汉朝时有位叫丁令威的人离家学道后成仙，变为鹤鸟飞回故乡辽东，落于华表之上，那鹤唱了一首歌：“有鸟有鸟丁令威，去家千年今始归，城郭虽是人民非，何不学仙冢垒垒。”欧阳修用这个典故并无学仙之意，而是把自己在颍州住过，又在相隔20年之后再回到颍州这期间颍州的变化比做了丁令威离开辽东千年之后的变化一样。所以欧阳修说20年之后我就像丁令威化鹤归来，恍如隔世，“城郭人民，触目皆新”，不仅居民已不是当年的居民，连城郭也不是当年的城郭了。“谁识当年旧主人”，今天的颍州人谁知道我曾经是当年的地方长官呢。这种认识包含有对人生的体验，有智慧的觉悟，以及对山川景物遣玩的意兴等多种复杂的情绪，有许多对人世沧桑变化的感慨。但可以看出，欧阳修虽然有这些感慨，但在这十首词里仍然充满了他对自然界和人世这样高的欣赏的豪兴，这是欧阳修的特点，他的这种爱心和美感至老不减不衰，他曾经说“白发戴花君莫笑”，和杜甫一样是“老去才难尽，秋来兴甚长”。

欧阳修富于遣玩的意兴，很有欣赏的兴趣，但我们一定得注意到他的遣玩的意兴都是对一种伤感、悲哀的反扑，而这也是为什么欧阳修词同样写游赏宴集，听歌看舞，却一点也不肤浅，反会使人感到包含有一种人生之哲理的缘故，这是因为他的遣玩的意兴不是单纯的。他说“平生为爱西湖好，来拥朱轮。富贵浮云，俯仰流年二十春”，写的是年光的流逝，“归来恰似辽东鹤，城郭人民，触目皆新，谁识当年旧主人”，是人世的沧桑变化。这种心情，在北宋比欧阳修稍晚一点的王安石也曾有过，王安石和欧阳修一样也有过很高的政治地位，在他变法失败，失去宰相的地位而闲居的时候，他写过两句诗：“今日桐乡谁爱我，当年我自爱桐乡。”他从前在桐乡做过地方官，曾关心过地方上所有的事情，他现在晚年归来，他说此时还有谁认识关心我王安石，可是以前我曾关心过你们，而且把我最好的精力和生命交付给了你们。所以像欧阳修和王安石这样的人都不是单纯的，他们都曾经有过自己的理想和事功。不过王安石的两句诗只是伤感，而欧阳修虽在第十首里透露出了他的伤感，但他前九首词所写的却都是遣玩欣赏的意兴，都写的是西湖好，而且都写得情真意切，很有水平。现在我们回过头来简单地再讲几首他的《采桑子》。第一首：

轻舟短棹西湖好，绿水逶迤，芳草长堤，隐隐笙歌处处随。　　无风水面琉璃滑，不觉船移，微动涟漪，惊起沙禽掠岸飞。

“轻舟短棹西湖好”，他说当你荡桨划船行于湖上时，西湖的确很美，因为划的是又小又轻的船，所以只用划着短浆。“绿水逶迤”，湖水碧绿，湖岸逶迤。“芳草长堤”，堤岸之上，是一片芳草。“隐隐笙歌处处随”，大家都来游玩观赏西湖的美景，所以不论你走到什么地方，随处都可以听到从远处飘来的笙歌。“无风水面琉璃滑”，一丝风都没有，湖面无波，平整得如同琉璃一样。“不觉船移，微动涟漪”，船行其上，竟不觉其移动行进，只是引起一点点小小的波动。“惊起沙禽掠岸飞”，当小船从湖面划过，就惊起了沙洲上的水鸟擦过岸边飞起。这简直是一幅画家无法用笔墨表现的美丽图景。请再看第二首：

春深雨过西湖好，百卉争妍，蝶乱蜂喧，晴日催花暖欲然。　　兰桡画舸悠悠去，疑是神仙。返照波间，水阔风高飐管弦。

欧阳修的特色是向伤感悲哀的反扑，而当他反扑的时候，他表现得非常热烈，很有一种豪兴。他说“春深雨过西湖好”，意正浓，春雨刚过的时候，西湖确实很美。“百卉争妍”，所有品种、颜色的花都竞相展示自己的美丽。我说欧阳修表现得热烈有豪兴是有道理的，你看他用的字样，花草是“百卉”，份量是很重的，包括了所有的花。“蝶乱蜂喧”，引文的好坏，取决于每个作者的风格不同，重要的是因为他们用的字是不一样的。这是非常奇怪的，就是说，你是怎样的心灵和性格，你自然就选择了与你的心性相近的字样。欧阳修说“蝶乱蜂喧”，“乱”是极言其多，“喧”是嗡嗡的叫声，也要多才够得上“喧”，“蝶乱蜂喧”，是到处都有蝴蝶，到处都有蜜蜂，因为有“百卉争妍”到处是鲜花，理所当然的到处也都有蜂蝶。“晴日催花暖欲然”，他的每一个字都带有非常充沛的力量，那光明晴暖的太阳催着花很快地就开放了，“然”和“燃”是通用的，是烧起来的意思，形容那花像燃烧一样热烈地开放。前半首写得如此热烈喧哗，突然，欧阳修把情调改变成了幽静闲远，完成了整首词姿态的变化。“兰桡画舸悠悠去”，“桡”同“棹”，也是船桨，“兰桡”就是用木兰花的树干做的船桨。“画舸”是指船舷上有彩绘的游船。坐着这样的船慢悠悠地行进，“疑是神仙”，自己觉得和进入神仙的境界一样了。“返照波间，水阔风高飐管弦”，落日的余晖反映水中，竟使天水都是晚霞的颜色，这时的湖面格外的开阔，风吹带来阵阵管弦丝竹的悠扬之声飘扬在高处的云间。接着我们讲第三首：

画船载酒西湖好，急管繁弦，玉盏催传，稳泛平波任醉眠。　　行云却在行舟下，空水澄鲜，俯仰留连，疑是湖中别有天。

用画船载着美酒出游的时候，西湖是美好的。“急管繁弦，玉盏催传”，又是热烈的豪兴，“管”，他说是“急管”，“弦”，他说是“繁弦”，“管”是吹起来节奏很快的萧、笛之类的乐器，“弦”代表琴、瑟之类可弹的乐器；“玉盏催传”，乃是欧阳修对行“击鼓传花”这种酒令的情形的描述，用急促的鼓点催着人们依次传递酒盏，鼓声一停，盏在谁手，谁就得喝酒一杯。欧阳修他们当时传的是玉杯。这种生活多么愉快。“稳泛平波任醉眠”，酒醉之后只管卧在船头，平静的湖水稳稳地托着画船飘浮。“行云却在行舟下”，欧阳修真是会欣赏，他把风景描写得美丽异常，天上浮云的影子都在水中，也自然是在行舟之下，他想得多妙，船在水中的浮云影中走，就跟在天上的白云之间行走一样。“空水澄鲜”，天空、湖水都是澄明新鲜的。“俯仰留连”，不管是抬头看天，或是低头看水，都值得你留连欣赏。我们上次讲第十首小词中的“俯仰流年二十春”，是以“俯仰”来形容时间的短暂、光阴的疾逝的，现在这首词里的“俯仰”说的是真的抬头、低头。“疑是湖中别有天”，乘着醉酒，这番景色真的让人怀疑湖水别有一片天空。最后看这组词的第六首：

清明上巳西湖好，满目繁华，争道谁家？绿柳朱轮走钿车。　　游人日暮相将去，醒醉喧哗，路转堤斜，直到城头总是花。

清明上巳的时候，西湖也是美丽的。清明节是中国传统中扫墓踏青的日子，上巳是农历三月的第一个巳日。“满目繁华”，放眼之下，满目都是繁茂的花朵，这里的“华”和“花”一样，而“繁华”比“繁花”的意思要广泛一些，“繁花”仅限于描写花木的繁茂，而“繁华”除去包含此意外，还有游人盛多之意。红男绿女，装点风情。“争道谁家？绿柳朱轮走钿车”，大家纷纷猜测，绿柳之下走过的那红漆车轮，镶嵌玉石的华丽高车究竟是谁家所有。“钿”，即指螺钿金玉的镶嵌。“游人日暮相将去”，“相将”即相傍的意思，言下之意，日暮之时，游人是成群结队的归去。“醒醉喧哗，路转堤斜”，不论清醒的还是酒醉的游人都在高声地谈话，也无论是在弯曲的归途还是在斜斜的湖堤上。“直到城头总是花”，从湖边直到城门口一路都是盛开的鲜花。从这首词我们也可以看到欧阳修笔下的热烈有力的豪兴。然而，这所有的一切豪兴都是欧阳修对他伤感悲哀的反扑，所以直到第十首他才点出来是“俯仰流年二十春”，“城郭人民，触目皆新，谁识当年旧主人”。欧阳修在词的写作方面，虽不是开创风气的人物，但他以其修养、性格和经历，写出了自己的特点，使读者从此可以认识到他活生生的形象。

下面这一首《采桑子》并不是西湖组词内的，写作年月不详。我们也简单看一下：

十年前是樽前客，月白风清。忧患凋零，老去光阴速可惊。　　鬓华虽改心无改，试把金觥。旧曲重听，犹似当年醉里声。

“月白风清”讲的是“盛”，是繁华、快乐、年轻；“忧患凋零”讲的是“衰”，是亲友的死。“鬓华虽改心无改”，他老了，可是内心感情依然年轻。古人说，“衰莫大于心死，而身死次之”。欧阳修年纪大了，却仍有杜甫“老去才难尽，秋来兴甚长”的气概。

第三节

除去我们上面讲过的《采桑子》外，欧阳修的《玉楼春》词也是很有名的，他的遣玩的豪兴不但从他的用字、造句、叙述的口吻已经能使人有所体验，像“急管繁弦”、“蝶乱蜂喧”以及“晴日催花暖欲然”这样一

些句子，除了能让人体验到这种豪兴外，我们还可以发现欧阳修每次写词绝不止一首，像《采桑子》是十首，另外如其《渔家傲》二十四首，以两套歌词重复赞美一年十二个月的美丽风光，这种作风明显地带有民间曲子的风格，和敦煌唐代曲子写本中描写十二个月风光的曲子相类似。一下写二十四首《渔家傲》，在欧阳修是不仅表现了一种豪兴，而且还可看出他果然是把词当做歌曲来写作的。我们现在要讲的《玉楼春》词，欧阳修一共写了二十九首，但它们和十首《采桑子》及二十四首《渔家傲》有所不同。《采桑子》、《渔家傲》是成组的，果真是一个系列；《玉楼春》虽有二十九首之多，却不能说它是一组，它没有一月、二月的次序，也没有“西湖好”这样一致的开头，仅仅是能从二十九首《玉楼春》中看出欧阳修写作的兴致之高而已。现在我们来看一首他的《玉楼春》：

樽前拟把归期说，未语春容先惨咽。人生自是有情痴，此恨不关风与月。　　离歌且莫翻新阕，一曲能教肠寸结。直须看尽洛城花，始共春风容易别

“樽前拟把归期说”，是说两个人在相遇相悦之后，面临着相别的时刻，人生短暂，遇合和生离死别也有一个期限。虽然要有分别，但毕竟两个人此刻还相聚在一起，还有酒可以共饮。我们刚才说过欧阳修的词里一方面有伤感悲哀的感情，但他又要将它排遣掉，要向它反扑，从而表现出一种豪兴。伤感是一种下沉的悲哀，反扑却是一种上扬的振奋，这两种力量的起伏是造成欧阳修词特有姿态的原因所在。两人现在还在饮酒，但最终还是有离别之时的，所以就有了一个归期了。晏几道有一首小词说“明年应赋送君诗，细从今夜数，相会几多时”，想着明年送行的日子，就更珍惜现在相聚的时候，因为过去一天就更临近分手的时间。所以天下的事情除非不定期，若是定期则必将很快地来到。晏几道的“离别”还是在明年，而欧阳修的“归期”却就在眼前。就要告诉对方，“樽前拟把归期说”，不用说真到离别的那一刻，就是一念及归期，以至于想把归期说出来心里都难过。“未语春容先惨咽”，“春容”自当指那美丽女子的容貌，“惨咽”二字则更用得好，“惨”是那女子脸上悲哀的表情，“咽”是她马上改变的口中的声音，是如泣一般呜咽的语声，所以“樽前拟把归期说，未语春容先惨咽”，是写离别很传神的两句。为什么你会对分别如此地动情，“人生自是有情痴，此恨不关风与月”。古人说：“太上忘情，其下不及情，情之所钟，正在我辈。”最有智慧的人能够超脱于感情之上，那些麻木不仁的人也不会动情，而感情所聚的正是我们这些不上不下的人。人生而有情，所以在聚散离合之时自有悲哀。晏殊说的“春风不解禁杨花，濛濛乱扑行人面”，冯正中所谓“风乍起，吹皱一池春水”，春风何曾有悲欢忧喜的感情呢，李后主说“小楼昨夜又东风，故国不堪回首月明中”，明月为何让李后主有这样多的悲哀，会让他想到故国，又为何会让他写下“问君能有几多愁，恰似一江春水向东流”的词句？风月本来没有悲欢的感情，可是人生有此感情并且有难以解脱的地方，才因为风月而引起这般的情感。就像冯正中说的“谁道闲情抛弃久，每到春来惆怅还依旧”，“河畔青芜堤上柳，为问新愁何事年年有”，所以欧阳修说是“人生自是有情痴，此恨不关风与月”，没法解脱、没法忘怀、没法忍受的这一切感情却都与风月无关，风月只是人之感情产生的媒介而已。这首词上阕全写的是悲苦的离别。而欧阳修却要以飞扬的意兴挣扎起来。他说“离歌且莫翻新阕”，“新阕”，是一曲终了，再唱一首新曲，“阕”就是音乐的一个章节的意思，“翻”即改变的意思。古代在离别的时候吹奏的乐曲都是离歌，“离歌且莫翻新阕”，是说请暂且不要再唱什么新的离歌，那离歌“一曲能教肠寸结”，一曲离歌就已经让离别的悲哀郁结凝聚在一起，无法遣散，就像唐朝诗人王昌龄的诗云：“琵琶起舞换新声，总是关山离别情。”因为这是在塞上，在那些远离家乡亲人的戍卒中间，所以他不管换多少歌，也离不了离别的主题。欧阳修的十首《采桑子》是先写遣玩的豪兴，直到第十首才写出来伤感和悲哀的，这一首小词却是先写的悲哀后写的豪兴。离别的不可避免和带来的痛苦，大家都十分清楚，那就让我们珍惜这分离之前的短暂光阴，用欣赏的豪兴去享受这美好的时光。“直须看尽洛城花，始共春风容易别”，“直”是简直之意，“须”是应该之意，“直须”乃无所顾忌也，要将那洛阳城中所有美丽的花朵看遍，才和那我曾享受过的代表春天的和煦春风告别。欧阳修本来先说的是人，“未语春容先惨咽”，他后来说的是“春”，是把二者融为一体。这首词很能代表欧阳修的特色，一个是他两面的张力，他要从悲哀之中挣扎起来欣赏，这是他既豪放又沉着的缘故，另一个是叙写的口吻，“拟把”、“自是”、切莫”、“直须”、“始共”都是豪放之中有沉着之致的。

我们所选的欧阳修的第二首《玉楼春》全文是这样的：

雪云乍变春云簇，渐觉年华堪送目。北枝梅蕊犯寒开，南浦波纹如酒绿。　　芳菲次第还相续，不奈情多无处足。樽前百计得春归，莫为伤春歌黛蹙。

欧阳修对大自然的景物有很敏锐的感受，他要表现的是春天已经到来时他内心的欣喜，大自然的景色变化是有目共睹的，但写出诗来，人与人之间就分出了水平的高低，有的人的诗只是耳目感受的再现，而有的人的诗却是心灵感受的传达。欧阳修就写得很好：“雪云乍变春云簇”，作为一个诗人对四季云彩变化一定得有敏感的认识，冬季下雪天的云彩准是凝集成一片，沉重得如同铅块。柳树的枝条在冬天显得干而硬，

到春天则变得润而软，春天的云彩也是如此，变得柔软了，“雪云乍变春云簇”，由将要下雪的如同黑铅般的云彩变成了柔软的春云。这春云有何特点？“簇”本指花草的一丛，而用以形容春天的云彩，就是说那春云像一堆堆、一团团白色的棉花差不多，而背景是湛蓝的天空。春天的到来，更激发起欧阳修欣赏的豪兴，“渐觉年华堪送目”，有的版本，“送”字为“纵”字。他说是我慢慢地意识到一年之中最美好的季节就将来临，我可以登山临水放眼纵观。在这里“纵”字更准确地体现了欧阳修的尽情的意兴和奔放的感情。后面是欧阳修的所见：“北枝梅蕊犯寒开，南浦波纹如酒绿。”梅花，一般说来是向阳的先开，而向阳的应是南枝，欧阳修写的是北枝，是背阳的，所以说是“犯寒开”，“犯”是冒犯、抵制的意思，“犯寒开”三字是沉着悲哀和豪放享乐两种情绪的结合，非常有力量，自然地展现出一种最高的境界。“南浦波纹如酒绿”，“波纹”二字又有一种姿态，比起“水波”之类的字眼要灵活得多，那被春风吹起的波纹像酒一样绿，“酒”字里又暗含享乐的诱惑。“芳菲次第还相续”，有的版本“还”作“长”，什么叫“芳菲次第”，中国旧说有二十四番花信风，各种花卉接连不断地开放，传播着春的消息，所以我觉得这里如是“长”字将比“还”字好，是永远如此的意思。尽管如此，还是“不奈情多无处足”，远远不能使我这样多的感情得到满足。这再次表现出了欧阳修要尽情享乐的意兴。欧阳修不是那种浅尝辄止的人，他内心的感情实在太丰富了。他的这种永远不能满足是一种悲哀，在最后两句他转折回来，说是“樽前百计得春归，莫为伤春歌黛蹙”，有的版本“歌”作“眉”。冯正中说：“日日花前常病酒，不辞镜里朱颜瘦。”中国的传统意识认为花和酒应该是在一起的。花是自然界给予的快乐，酒是人世间给予的愉悦，然后自然界有好花则必得有人世的好酒来相称。冬天的时候，只有酒而没有花，你觉得很悲哀，急切地盼望春天的到来，所以说是“樽前百计得春归”，“百计”是想方设法，“得春归”是确实看到春天回来了。如此地得来不易，更应该“莫为伤春歌黛蹙”，不要为了花落而悲哀，在唱歌的时候，不要皱起眉头（作“眉黛”时如此讲），或者说歌女的眉黛不用皱起（作“歌黛”时如此讲）。今天有春光，今天有花开，今天有美酒，今天有歌声，你不要伤心，要节制压抑自己的悲哀。欧阳修和李后主相比，感情就不是那样单纯，而有悲哀、奔放、沉痛、昂扬的多种成分。

在讲义里我们还选有欧阳修的一首《蝶恋花》词，这首词也是欧词中颇有特色的，下面我们看一下全文：

越女采莲秋水畔，窄袖轻罗，暗露双金钏。照影摘花花似面，芳心只共丝争乱。鹧鸪滩头风浪晚。雾重烟轻，不见来时伴。隐隐歌声归棹远，离愁引着江南岸。

开端一句“越女采莲秋水畔”，“莲”是最美丽纯洁的花卉，“秋水”则一般都是澄清的，有的人形容女子的眼睛的美丽如同秋水，正是由于这个缘故。“越女采莲秋水畔”，是比珠楼玉房不知要好多少倍的自然环境。写这女子的穿戴装饰，则是“窄袖轻罗，暗露双金钏”，“窄袖”是相对于宽袖而言的，因为是采莲，更需要窄袖才不至于动作时被水打湿。采莲的时候，还是初秋的季节，天气还相当热，所以采莲女衣服的料子是既轻又薄的“罗”——一种丝织品。“暗露双金钏”，“钏”是女子戴的手镯，因为采莲，所以将手镯上推藏于衣服的袖子之下，是隐隐约约透过轻罗的窄袖可以看到她戴的黄金的手镯，所以说是“暗露”。欧阳修这两句完全是写实的，与众不同的是在于他怎样地安排形象，以及如何选择用以形容那形象的字样。他用的“窄”和“轻”两个字传达着一种纤细轻柔的感觉，而“黄金”代表着美丽与贵重，藏于袖子里面则又有了幽隐含蓄的品格，恰到好处地起到了衬托出采莲女形象的作用。欧阳修笔下的采莲女和中国传统的某种品德有暗合之处，《诗经·硕人》形容卫庄公的夫人就曾说“衣锦褧衣”，说卫庄公的夫人不仅容貌美丽，而且品德很好，虽然贵为一国之君的夫人，当她穿上锦衣的时候外面还要罩上外袍，这是一种幽隐含蓄的品格。所以“越女采莲秋水畔，窄袖轻罗，暗露双金钏”表面上只是实写一个采莲女，但他的用字、形象的选择和描写都结合了一种品质。请看下面一句神来之笔，“照影摘花花似面”，迥异于以环境、装饰写美女的套式，而是将人和花结合起来，那女子低头采摘荷花的时候如花的容貌倒映于水中，荷花的影子和女孩姣美的面容的影子一样美丽。拿温庭筠的“照花前后镜”来比较，就可看出，温庭筠写的只是必然的动作带来的必然的效果，而欧阳修所写的是一种偶然的巧合带来的偶然的联想，所以我说这是神来之笔。“芳心只共丝争乱”，不管是摘荷花还是摘莲蓬，只要摘断荷梗，都会有许多不断的藕丝。当她“照影摘花”时既看到水中人影如花的美丽，也看到了梗断丝连的藕丝，于是突然间就引起采莲女内心之中的某一种情意，“乱”者是无法安排的，李后主词说的“剪不断，理还乱，是离愁”，是你无法排遣和解释的一种感情，至此，不仅仅写了采莲女的装饰、品质、容貌，还写了她的内心感情。那么，采莲女此时置身何处呢？“鹧鸪滩头风浪晚”，傍晚的时候，风推水浪向水鸟驻足的河滩涌来，这是一种环境的转变，欧阳修当然仍在写这个采莲女，但却不时地给我们许多暗示，使人联想到充满风浪的人生经历。“雾重烟轻，不见来时伴”，因为天晚了，雾越来越浓，“烟轻”则是烟霭迷濛的样子。中国古人常说的“烟柳”、“烟花”、“烟景”的“烟”字，都指的是雾。当烟雾笼罩过来的时候，这采莲女才蓦然发现同来的伙伴都看不见了。采莲往往是结伴而行的，但因为各人专心其事，也因为浓雾的遮掩，彼此竟不得互见。这两句词完成了环境的变化，好像是要提醒人们不必

害怕孤独。人生之中，有很多深刻的思想都是在孤独的时候产生的，有的时候，寂寞和孤独也能成全一个人，并不一定必然要毁损一个人，结果如何，全取决于一个人对之采取的态度。“隐隐歌声随棹转”，这个采莲女只好独自走向归路，所以随着她的远去，可以隐隐约约地听到她的歌声，虽然此时已看不见船了，但歌声起处必是渔船之所在，因为那歌声和桨声同发。“离愁引着江南岸”，那女子的歌声表现出了一种离愁，离愁者是离别相思的感情。中国古代许多相思离别的诗歌并不指定哪一个人，却能引起人们一种向往和追寻的感情。像《诗经·蒹葭》：“蒹葭苍苍，白露为霜，所谓伊人，在水一方。溯洄从之，道阻且长。溯游从之，宛在水中央。”“离愁引着江南岸”，沿着江南的岸边都是她追寻的离愁。这是一首非常好的小词，只可惜很多人没有意识到它的价值，致使许多词选都没有选这一首词，实在可惜。

欧阳修的词之所以能引起人们的联想，不只是他表面上写的情事，而且也在于他所表现的感情精神的境界。因此有些人就以为欧阳修的词中都有寄托的含意，表面上写的是香草美人，其实有所比兴。即如清代常州派词人就用这种办法解说欧词，但有时这种解说过于勉强。其实，词只要能提高一个人的感情修养就达到词的目的了，但清朝常州词派却用比兴来解释一切。常州词派张惠言编了一本词集《词选》，其中谈到欧阳修的词《蝶恋花》一首，这首词表面上看来是伤春之作。

庭院深深深几许，杨柳堆烟，帘幕无重数。玉勒雕鞍游冶处，楼高不见章台路。　　雨横风狂三月暮，门掩黄昏，无计留春住。泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去。

古时富贵人家都有几重院子，前院、正院、后院、跨院等等。这首词说有一个人居住在一个深深的院落之中。到底有多深呢？不知道。每层庭院都种上柳树，柳树茂密的枝条上似乎有一层烟霭。每层庭院都有很多房间，每个房间之前均垂有帘幕。帘幕到底有多少？难以计算。在庭院深深的闺阁之内，一位女子思念着一位男子。这位富家子弟骑着装饰讲究的马去歌伎那儿游玩去了。但是女子虽在高楼却见不到他的去处。章台路是汉时长安街名，后引申为男子游冶之处。春天的花本来就会落，更何况有暮春三月的暴雨狂风的吹打呢？女子被封锁在重重庭院之中无法留住春天。有句古诗说“思君令人老”。古时候女子无法有更多的方法证明她生命的价值，只有靠男子对她的爱情。如果男的游冶不回，她的生命就是空白的一片。人的生命随岁月消逝？花的生命也在雨横风狂中零落。人为什么生命要消逝，花为什么要在风雨中零落？怀着离情，饱含着眼泪，看着一片片花瓣飘到秋千架的另一边去，而无法把春天留住。这种寂寞伤春之情，可说是词中本来的意境。

张惠言在《词选》中，却以为这首词的“庭院深深深几许，杨柳堆烟，帘幕无重数”是《离骚》的“闺中既已邃远”的意思。而《离骚》的“闺中”指的是美人的住处，美人是比做楚国的君王的。所以这两句词的意思是：君王所在的朝廷是那么深、那么远，我无法接近。“楼高不见章台路”相当于《离骚》“哲王又不悟”，说那个男子不回来，不觉悟。男子意指君王。“雨横风狂三月暮”指的是政令强暴。“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去”是指北宋初年的宰相吕夷简很保守，而欧阳修、韩琦、范仲淹则主张改革，后来改革失败，韩、范等人纷纷被贬出而言的。换言之，张惠言以为这首词讲的是庆历年间政争的事情。

如何判断词里是否有寄托、有比兴，应从作者的生平、政治态度、口吻和历史本事来考虑。虽然就欧阳修而言，庆历年间是有政争，他也确曾因政治主张被贬，但他这首词的口吻却不像《离骚》。《离骚》“闺中”和“哲王”两句是紧接着的，意思很明显，而这首词在口吻上找不到哪个是指君王的，所以只能说可能有寄托。此外，看词也得看词中感情的基调和境界。“雨横风狂三月暮，门掩黄昏，无计留春住”写的是春天的消逝，生命的落空，这两句是有一种基本感情，但从叙写的口吻上无法证明其与政治有关，看不出它牵涉到官场的政争。所以我们只能说可能有比兴，但不能像张惠言那样肯定。

最后我们再简单地讲一首词，就可以结束这次演讲了。我们现在所讲的都是词第一阶段的演进，可是欧阳修的词对后人也是有影响的，所以有人评价欧词是“疏隽开子瞻，深婉开少游”，“子瞻”是苏轼，“少游”是秦观。一般说来，欧阳修于豪放之中见沉着，这是他基本的特色，可是有的时候，豪放多于沉着之时，他的豪放就表现得有疏朗飞扬的意态，这是和后来的苏东坡相近似的所在。请看他的《朝中措·平山堂》：

平山栏槛倚晴空，山色有无中。手种堂前垂柳，别来几度春风？　　文章太守，挥毫万字，一饮千钟。行乐直须年少，樽前看取衰翁。

平山堂在扬州，是当年欧阳修年轻时在扬州任职期间所建，这首词是他后来送朋友到扬州时所作，是他对往事的回忆。“平山栏槛倚晴空”，平山堂建在山上，地势很高，所以栏槛仿佛是在空中。“山色有无中”，放眼望去，远方的山色时隐时现。“手种堂前垂柳”，当年我在堂前亲手种下的垂杨柳树，“别来几度春风”，自我离开以后，已经过了多少年春风的吹拂。“文章太守，挥毫万字，一饮千钟”，像你这样富有文采的太守

到了平山堂，一定会下笔文章万言，畅饮美酒千杯。你是年轻人，你要好好在那里享受平山堂的美景，在那里饮酒作诗，“行乐直须年少”。你若不信，“樽前看取衰翁”，就请在樽前看看我欧阳修今天这副衰老的样子吧，他虽然也有感慨，不过写得颇有潇洒飞扬之致，这自然是所谓“疏隽开子瞻”之处。但另一面则欧阳修之沉着也有写得极为深婉之笔，如其《踏莎行》（候馆梅残）一首中之“平芜尽处是春山，行人更在春山外”，及《蝶恋花》（翠苑红芳晴满目）一首中之“烟雨满楼山断续，人闲倚遍阑干曲”诸句，便都写得情深意婉，这自然也就是所谓“深婉开少游”之处。

总之，词之发展自温飞卿之以精美的名物引发读者喻托之联想，到韦庄之发展为劲直深切的抒情诗，再由冯延巳在词中表现出一种感情的意境，至李后主之以个人经历写出了人间共有的无常的悲感，而且表现出开阔博大的气象，都代表了词之不断的演进，只不过李后主之纯真与耽溺的敏感之天才和他的破国亡家之遭遇既都属于一种非常人所有的一种特殊情况，所以真正对后世产生影响的重要作者，遂不是李后主而是冯正中，而冯正中最值得注意的则是其词中所表现的一种富于感发之作用的感情的意境，这正是使得小词有了要眇幽微的丰富之含蕴的一种特殊成就。而北宋初期的晏殊和欧阳修就正是冯词影响之下的两位重要作者，这一阶段可以说是词之发展的第一阶段。因为时间的限制，我的讲课只能结束在这里，虽然勉强算是讲完了一个阶段，但结束得极为仓促，有许多说得不周全的地方，请大家多加原谅。

缪元朗 安易 整理

## 第三讲　说柳永词

### 第一节

柳永是北宋时代一位著名的词人，他的词在当时流传甚广，宋人笔记曾称“凡有井水饮处即能歌柳词”，又称“教坊乐工每得新腔，必求永为词，始行于世。”可见他的词在当日曾经盛行一时。只可惜柳永为乐工歌伎而写的这些流行歌词却颇为士大夫一类人士所不喜，以为其“浅近卑俗”，“语言尘下”，“声态可憎”（见王灼《碧鸡漫志》及胡仔《苕溪渔隐丛话》等），但我认为柳永在宋代词人中实在是一个很不错的、非常值得注意的作者。以前，不论是从旧的“文以载道”的眼光，或从新的“革命”的观点来衡量，都认为柳词多写市井男女之情是鄙俗的，这些都失之片面。我们要结合柳永的身世看柳词的整体，才能有一个比较正确的评价。

关于柳永的身世，因为他所写的歌词被当时的一般人认为鄙俗，被士大夫所排斥，影响了他的仕宦，因此正史也没有传。他的生平资料只能来源于三个方面：宋人诗文集、宋人笔记和方志。

王禹偁《小畜集》中有几篇文章与柳永的家世有关。其中《连谿处士柳府君墓碣铭》一文，是柳永的父亲柳宜和叔父柳宣请王禹偁为他们的父亲柳崇所写的墓碣铭；还有一篇《柳赞善写真赞》，是柳宜的画像赞；又有一篇《送柳宜通判全州序》，是送柳宜赴杭州任通判的赠序。这三篇文章都写到了柳永的家世和他的父亲柳宜的一些事迹。此外宋人许多笔记也记载有柳永的传闻轶事甚多，虽互有出入，但大同小异，也能反映柳永生平的一些情况。再如《福建通志》、《余杭县志》、《定海县志》等也均有关于柳永家世、生平的记载。

我们要想认识柳永，首先最基本的一点，就应该先了解到他的儒家的家庭传统、仕宦观念和他个人的浪漫性格与音乐天才其间所形成的一种不幸的矛盾。

柳永的家世是个非常注意儒家道德的仕宦之家。柳族原籍河东，柳崇之五世祖柳奥随叔父柳冕（唐古文家及历史家）至福建任福州司马，后又改官建州，遂定居焉。柳崇当五代王延政据闽之时，曾拒不应聘，隐居以布衣终。至于柳永的父亲柳宜及柳永的五位叔父则都曾在南唐或宋朝做过官，而且他的父亲在当时曾以孝行闻。柳永有兄二人，长兄柳三复，次兄柳三接也都曾有科第功名。侄柳湛，子柳涗也都中过进士做过官。

生长在这样的家庭中，柳永自己却是一个具有浪漫性格和音乐天才的人。每个人天生的才能不同，凡具有特殊才能的人，往往都会不惜牺牲一切来从事他自己才能所专注的技艺，使他非这样做不可，这是没有办法的。柳永喜欢音乐，因此就常为流行歌曲作词，这影响了他的一生。宋人笔记说：“教坊乐工，每得新腔，必求永为词，始行于世。”因此我们读柳永词时应该有所注意的，就是在柳永的词集中，有一部分不

是柳永抒写自己情意的，而是应乐工之求所作的词。当时的歌伎如能找到柳永为之写词，便身价十倍。柳永有时还把歌伎的名字写入词中（如其《木兰花》四首之分咏心娘、佳娘、虫娘、酥娘诸歌伎等词），此外柳永词中也有一些应时祝颂之作（如《御街行》之“燔柴烟断星河曙”，《巫山一段云》之“琪树罗三殿”诸词，便都是这一类作品）。

柳永生年，据罗大经《鹤林玉露》所载：“孙何帅钱塘，柳耆卿作《望海潮》词赠之。”据宋史，孙何在1004年逝世，去世前曾任两浙转运使，所以柳永写歌颂钱塘的《望海潮》词送给他。这事是可靠的，因为王禹偁《小畜集》中有不少诗文是赠孙何及其弟孙仪的，而王禹偁又与柳永之父柳宜有交往，故柳永可能在少年时即与孙何相识。如柳永赠孙何词在1004年以前，而且写词时当已成年，如以20岁写此词推算，则柳永至少应生在985年（较晏殊、欧阳修还早）。

柳永对音乐的爱好是少年在汴京生活时形成的。据其《乐章集》所写及宋人笔记、诗话之记载，可知其少年时代在汴京度过。而我们现在从南宋孟元老所写的《东京梦华录》中仍可见汴京当时繁华享乐的生活。古人云“生于忧患，死于安乐”，仁宗时的歌舞繁华，就是宋朝积弱败亡之原因。当时汴京表面繁华，大街小巷之中，瓦子（歌伎所在之地）很多，歌伎打扮了站在楼上招邀宾客。而柳永当日就是生活在这种环境之中的，如他所写的“帝里风光好，当年少日，暮宴朝欢。况有狂朋怪侣，遇当歌对酒竞留连”（《戚氏》）。受到这种生活的影响，因此他喜欢写听歌看舞的词。

柳永年轻时即以填词出名，不但市井的人喜欢他的词，宫中也传唱他的词。他的《倾杯乐》就曾传唱禁中，词中开端有“禁漏花深”之句。禁，宫禁，就是宫中；漏，指的更漏，古代计时用铜壶滴漏。禁漏，指宫中的夜晚。禁漏花深，指宫中春天繁花盛开的夜晚。词中又说“会乐府两籍神仙，梨园四部弦管”，这首词是赞美都城帝里在元宵佳节的繁华享乐生活。仁宗，作为专制的君主，是喜欢听别人赞美歌舞升平的，因此这首词在宫中曾传唱一时。

可是，自从柳永考试不中，写了《鹤冲天》词，就得罪了仁宗。词云：“黄金榜上，偶失龙头望。明代暂遗贤，如何向？”又说：“才子词人，自是白衣卿相。”更说：“且把浮名，换了浅斟低唱。”从这首词，可以看出柳永是一个大胆的、敢于破坏传统的人。当时士大夫鄙薄市井俗词，而柳永因为具有浪漫的性格和音乐天才，却敢于写这些词。而当士大夫阶级因他写市井之词而看不起他，排斥他，致使他不能顺利取得功名时，他就写了这首词，表示了他对仕宦、对士大夫的轻鄙，你们算什么，我自是白衣卿相。白衣，是没有功名、官职的人。我宁愿不要浮名了。这首词也为落第的秀才们鸣了不平，因此被落第秀才传唱一时。这样统治阶级可就不高兴了。所以宋人笔记中有关于柳永改名的记载，说是因为柳永年轻时多为歌伎酒女填词，被士大夫们认为品格卑下，词语淫秽，影响了他的仕宦，一直不如意，所以才自“三变”改名为“永”。另一种说法是因为柳永生病，后来才改名为“永”。总之，宋人笔记因是传闻之词，故有不同之处，但大同而小异，从中也可以看出柳永的一些生平迹象。

这首《鹤冲天》词，不仅表现了柳永对仕宦对士大夫的鄙薄，还表现了柳永的满腹牢骚。我们知道，有的人不得志而发牢骚，是空发，因为他既无志意，又无才能，所以别人才看不起他；而有的人是真的有才能，有志意，而不得施展，因此发牢骚，柳永就是这样的人。柳永的浪漫性格固然有点像浪子，但他终是仕宦家庭出身，受家庭影响，他也有儒家的志意和传统。他曾任定海县晓峰盐场盐监。《定海县志》载柳永《煮海歌》一首，是一首七言古诗，相当长，写出了盐民艰苦的劳动和穷困的生活。其中写盐民的艰苦劳动过程：“年年春夏潮盈浦，潮退刮泥成岛屿。风干日曝盐味加，始灌潮波塌成卤。卤浓咸淡未得间，采樵深入无穷山。豹踪虎迹不敢避，朝阳出去夕阳还。船载肩擎未遑歇，投入巨灶炎炎热。晨烧暮烁堆积高，才得波涛变成雪。”写出了盐民的艰难困苦，怎样积存海潮，怎样采樵，怎样煮盐。还写出了盐民的贫困生活：“自从潴卤到飞霜，无非假贷充馁粮。秤入官中充微值，一缗往往十缗偿，周而复始无休息，官租未了私租逼。驱妻逐子课工程，虽作人形俱菜色。”是说盐民一年没有收入，只有借贷为生，等盐煮了出来，又要交税、还债，饥馁劳苦使得盐民虽然是人的形状但是青黄憔悴、面如菜色。可见柳永对盐民非常同情。他还为盐民呼吁说：“煮海之民何苦辛，安得母富子不贫。本朝一物不失所，愿广皇仁到海滨。甲兵净洗征输辍，君有余财罢盐铁。”希望国家能减轻盐民的赋税徭役。可见柳永还是有用世济民的志意的。据说柳永的诗也写得很好，可惜现在只传下来三首。

柳永的才能也曾有人欣赏。据云柳永中进士以后曾到睦州（今浙江建德）做推官。不过一个多月，知睦州的吕蔚很欣赏柳永的才干，准备给他升官，报到朝廷，当时的侍御史郭劝说：“三变释褐到官始逾月，善状安在？”结果就没给柳永升官。（见叶梦得《石林燕语》）又有一次，有人推荐柳永的才能，要求给他升官。仁宗说：“得非填词柳三变乎？……且去填词。”（见胡仔《苕溪渔隐丛话》引严有翼《艺海雌黄》）

虽然各种笔记说法有所不同，但总而言之，都说《鹤冲天》词对朝廷的轻鄙态度，得罪了朝廷，因此柳永总是不得志。后来柳永填词时，签名写上“奉旨填词柳三变”，反抗的态度隐然可见。在他不得意时，他在词中说：“幸有意中人，堪寻访。”是说安慰我的悲伤的幸有我所喜爱的人。柳永本来性格就浪漫，失意以后更纵情于歌伎酒女之间。我们知道，有些英雄在失意的时候，有时也寄情于女子的爱情。辛稼轩就曾有词句说：“个里柔温，容我老其间。”在他抗敌的壮志不能实现，才能不得施展时，他说这样的话。但他不是真的这样，所以他又说：“却笑平生三羽箭，何日去，定天山。”是说我虽然在功名事业失望以后，愿意沉醉在爱情之中，但我还是有三箭平定敌人的本领，不甘心老于温柔乡中，这里用了薛仁贵三箭定天山的典故。但是，辛稼轩的主要生活是英雄事业，像这样的词不过是失意时的点缀。而柳永，则大部分生活陶醉在爱情之中。二人的比例不同。但是柳永也还是有事业之心的。不但刚刚在睦州做推官时就有人推荐，后来做官久了，据云有都知史某也“爱其才，怜其潦倒”，想把他推荐给皇帝。当时国家正是老人星出现，又是圣寿，史都知就让柳永写词，柳永欣然写《醉蓬莱》词（见王辟之《渑水燕谈录》）。关于写这首词，笔记中就有两种说法。一种是说史都知要推荐柳永，所以让柳永写词，带到宫中，皇帝却不喜欢。一说是柳永托太监带到宫中，皇帝不喜欢（见《渑水燕谈录》及《后山诗话》）。总之，柳永想歌颂皇帝，得到仕用，但词中有几句话却得罪了皇帝，即“此际宸游，凤辇何处，度管弦清脆”数句。宸游，是尊称，说皇帝在花园中游赏。凤辇，皇帝乘坐的车。“度管弦清脆”，因当时正值秋天，天高气爽，月明如水，人们听到弦管声音非常清脆，就可以想到皇帝在什么地方游赏。但是“宸游凤辇何处”六个字却犯了仁宗的忌讳。因为仁宗悼念他父亲真宗的挽联也有这么一句，是说当年陪父亲在花园游赏，而今父亲却不在了，是哀悼之词。柳永这里是赞美之词，但却与挽联暗合。在挽联中，“何处”是指人死了，不知到哪里去了。而仁宗现在还活着，便认为写这个“何处”不吉利。又仁宗读到“太液波翻”一句，曰：“何不言太液波澄？”遂掷词于地。翻，是说水波翻动。太液池，是宫中花园里的池名。这句本来是说花园里的池水被秋风吹动，可是仁宗的联想太丰富了，由翻动联想到国家的不安定（翻，有不安定之意），所以掷其词于地。柳永自此不复被擢用。柳永虽然屡次因填词得罪，但是确有人推荐过他。而且从《煮海歌》也可见柳永不是只知享乐，没有志意的人。因此柳永的词中也写到了才志之士的悲慨，而这一点却一向不大为人所注意。

说到柳永的词，一般人常只注意他在慢词的方面开拓了词的形式，这是很不够的。我们比较温庭筠的词来看一下。像温词的“小山重叠金明灭”，这个“小山”无论是山枕、山屏、山眉，都是很多词人用过的。不过温庭筠用得好，能引起更多的联想，但语言总是陈旧的。而柳永，却用清新的词语，写出了亲身的体验。

柳永的词可以分雅词和俗词两类。当时北宋流行两类词，一类是士大夫填写的雅词，一类是市井传唱的民间俗词。写雅词从五代的韦庄、冯延巳等人起把词当做抒情诗一样来运用，抒写自己的感情；俗词则是市井间的流行歌曲。柳永的词便可以分二类，一类是抒写自己怀抱的雅词，一类是为乐工歌伎写的俗词。我们要分别来看。如柳永的《定风波》词的“芳心是事可可”、“终日厌厌倦梳裹”、“镇相随，莫抛躲，针线闲拈伴伊坐”、“和我，免使年少光阴虚过”，写一个女子对远别的情人的怀念，因此人们认为柳词的词句、情事都俗鄙。但柳永用的是新鲜的词句，不是用陈旧因袭的词藻来写，不是用一般常用的金玉锦绣、山枕翠屏来写，这就是一种创新。尤其在北宋初，大家都因袭相近似的辞藻，柳永的创新就更显得突出。柳永写的俗词，敢于用新鲜的词句，写出大胆的露骨的真切的生活中的妇女的感情。当时一般人写的都是诗化了的妇女的感情，都是用诗人的口吻写女性的感情。例如温庭筠的“杨柳又如丝，驿桥春雨时。画楼音信断，芳草江南岸”，把女孩子的相思写得含蓄，写得很美。而柳永不是用诗化的口吻，是活生生的口吻，这是开创。如柳永的“恨薄情一去，音书无个。早知恁么，悔当初不把雕鞍锁”，说早知情人一去无消息，不如当初不让他走，只和他在一起，“镇相随，莫抛躲，针线闲拈伴伊坐”。这就与温词不同，这里有生活的真实，有大胆创新的一面。但那些诗化的女性的口吻有一种效果，就是容易引起人们的寄托之想。因为中国文学传统上是把才士比做妇女的，所以象征化的妇女，能引起人们对于才士不遇的联想。而柳永的词太真实了，是生活中的活生生的妇女形象和口吻，就不能引起人们的高远的联想。因此，人们认为柳永的词鄙俗，其实柳永的俗词正有他真切、大胆地反映妇女生活的开创性的一面。

关于柳永抒写自己怀抱的雅词的好处，前人一般曾提出来几点最突出的特色。

一是工于写羁旅行役。如柳永的《凤归云》词：“向深秋，雨余爽气肃西郊。陌上夜阑，襟袖起凉飔。天末残星，流电未灭，闪闪隔林梢。又是晓鸡声断，阳乌光动，渐分山路迢迢。　　驱驱行役，苒苒光阴，蝇头利禄，蜗角功名，毕竟成何事，漫相高。抛掷云泉，狎玩尘土，壮节等闲销。幸有五湖烟浪，一船风月，会须归去老渔樵。”在这首词中，前半阕写旅途景色不仅细致生动，极有层次，而且都是眼前非常真切的感受，没有一句陈腐因袭的滥言。但这还不是柳永羁旅行役之词的最大的好处，更可注意的，我认

为是他不仅把景物情事写得好，而且词中有一种悲哀和感慨。柳永由于儒家的传统和仕宦观念，故总是不能放弃仕宦的道路，但又得不到施展，一生流离辗转，面对官场的黑暗，被迫同所爱之人离别，为了微薄的利禄到处奔走，因此他内心有很多悲慨。柳永一生仕宦不得志，经常辗转于各地方的卑微官职之中。古代转职要单人匹马或乘船自己去，旅途是很凄凉的。《凤归云》词所写的就是辗转途中的凄凉之情。词中说“漫相高”，“漫”，是徒然之意。为了蝇头的利禄，蜗角的功名，付出了那么多的代价，甚至和自己心爱的人离别，以为如此便可博得了功名利禄，但又有什么好处呢？这里面有很深的感慨。使柳永不能放弃功名利禄的原因，一是他的仕宦观念，二是经济的原因。陶渊明不做官，归去来，因为他仍有“田园”可以归耕。而柳永如果归去的话，归去何处呢？据王禹偁《送柳宜通判全州序》，说柳宜家中多不幸，“有死丧疾病之事，旅鬓生雪，朱衣有尘”，生活不富裕。柳永也是一直做小官，收入也不多。以前考试又多次不中，也不富裕。所以柳永不能放弃利禄。可见柳永辗转艰难的游宦生活是有许多不得已之处的。这样，我们才能体会柳永所写的羁旅行役之词不仅情景真切，同时又有极深的悲慨。

二是说柳永词音律谐婉，叙事详尽，有头有尾。音律谐婉，我们可以看他的《雪梅香》一词。台湾有一位讲词的郑骞先生，编过一本《词选》，其中评这首词说：“此调流利顿挫，甚为美听。”流利，是通顺地一直下来；顿挫，是有曲折。这本来是不同的两种美，但柳永把这两种美结合起来了。《雪梅香》牌调很少有人填，在这儿我们可以顺便一谈柳永对词的牌调的开拓创新。北宋初的词人，如晏殊、欧阳修，只用很少几个牌调，如《浣溪纱》、《玉楼春》等。而柳永《乐章集》中的牌调比任何人都丰富。柳永也写短小的令词，而且也写得很好，即如我们讲义中所选的《少年游》及《凤栖梧》（即《蝶恋花》）等，便都是极耐人寻味的富有感发和涵蕴的令词。但柳永所用的慢词长调，则在词的发展开拓方面似更为值得注意。本来在早期的俗曲中如《云谣集》等便都收有长调的慢词，像柳永所用的《凤归云》、《内家娇》等曲调便也都见于《云谣集》，但柳词的句法和平仄都与之不尽相同，何况柳永还有许多牌调，是未见别人使用过的。柳永在这方面的拓展是不可忽视的。这种拓展，还不仅形式而已，而且也足以表现了柳永在精神方面有不同于当时一般士大夫的一种敢于采择俗曲的开放精神。当然，这也因为柳永有音乐天才，精通音律，才能善于采择拓展。因此，他用的牌调多，变化也多。这首《雪梅香》的音律就很好。我们先看全词：“景萧索，危楼独立面晴空。动悲秋情绪，当时宋玉应同。渔市孤烟袅寒碧，水村残叶舞愁红。楚天阔，浪浸斜阳，千里溶溶。　　临风，想佳丽，别后愁颜，镇敛眉峰。可惜当年，顿乖雨迹云踪。雅态妍姿正欢洽，落花流水忽西东。无憀恨，相思意，尽分付征鸿。”这个词调结合了两种不同的句法形式。一种可称为“单式”，另一种可称为“双式”。所谓单、双，专指每句最后的一个节奏顿挫之字数的单双而言，与全句字数无关。例如，同是五个字，柳词的“高柳乱蝉嘶”是二三的顿挫，便是单式。而他的“竟无语凝咽”是一四顿挫，便是双式。一般说来，单式的句式比较流利，双式则富于顿挫。现在，我们以《雪梅香》为例一加说明：“景萧索”三字，单式；“危楼独立面晴空”七字，单式；“动悲秋情绪”五字，但因是一四结构，故属双式；“当时宋玉应同”六字，双式。以上是两个单式，两个双式的结合。下面“渔市孤烟袅寒碧，水村残叶舞愁红”，两个七字单式的对句，于单式中有流利，于对句中见整齐，这是单式的骈偶用法。“楚天阔，浪浸斜阳，千里溶溶”，三、四、四，又是单式双式结合。下阕，“临风，想佳丽”，本是五字单式，流利，但“风”字押韵，“临风”二字形成短句，顿挫。接下去“别后愁颜，镇敛眉峰。可惜当年，顿乖雨迹云踪”，四个双式，而有长短变化。“雅态妍姿正欢洽，落花流水忽西东”，两个单式对句。最后“无憀恨，相思意，尽分付征鸿”，两个单式流利，最后双式收结，因“尽分付征鸿”，是一四句式，属双式。整首词单式双式交错运用，单式句有骈偶，又有押韵形成的顿挫短句，“流利顿挫，甚为美听”。关于叙事详尽，有头有尾，我们可以《夜半乐》为例：开始，“冻云黯淡天气，扁舟一叶，乘兴离江渚”，写刚刚开始出发；“渡万壑千岩，越溪深处。怒涛渐息，樵风乍起，更闻商旅相呼。片帆高举，泛画鹢翩翩过南浦”，把一路的行程一点点写出来；“望中酒旆闪闪，一簇烟村，数行霜树。残日下，渔人鸣榔归去。败荷零落，衰杨掩映，岸边两两三三，浣纱游女。避行客，含羞笑相语”，把沿途景色非常有层次地写下来；“到此因念，绣阁轻抛，浪萍难驻。叹后约丁宁竟何据？惨离怀，空恨岁晚归期阻。凝泪眼，杳杳神京路，断鸿声远长天暮”，写出羁旅之人的心情。这首长调分成三段，非常有层次而又完整地写出一个过程。我们说五代的温、韦、冯、李，北宋初的大小晏、欧阳修，都是写小令。而小令要含蓄，写得少，引人感发多，不用铺陈。而柳永用长调，就必须要铺陈叙述，生动有层次地来写了。

除了以上所举柳词之几点特色以外，柳永在精神品质方面其实还有一些更可重视的好处，也曾被一些有眼光的词评家谈到过。例如清朝的周济，他是属于常州词派的重要词论家，是一位颇为具眼的读者，能够看出词人的最珍贵的成就和特色。周济在《介存斋论词杂著》里说柳词“为世訾謷久矣”，但其“森秀幽淡之趣在骨”。周济说得非常对。这几个字下得非常精确。但未加说明，别人不容易了解。原来在柳永的词中往往有一些非常平淡幽微的叙写，而里边却含有一种幽微的感发。秀，是心灵的感发之美；森，是凄凉的韵味。例如柳永的《蝶恋花》：“伫倚危楼风细细，望极春愁，黯黯生天际。草色烟光残照里，无言谁会凭

栏意？”写平淡幽微的感触，有一种凄凉的感受在里边。又如《少年游》：“长安古道马迟迟，高柳乱蝉嘶。夕阳鸟外，秋风原上，目断四天垂。　　归云一去无踪迹，何处是前期？狎兴生疏，酒徒萧索，不似去年时。”这种凄凉的感受反映了柳永内心的悲慨，是柳永真正精神品格的流露。

此外还有宋赵令畤《侯鲭录》曾引苏东坡语，说柳永词虽然有被士人认为俗鄙的一面，可是柳词的佳作“不减唐人高处”。吴曾《能改斋漫录》记载晁无咎也有类似的对柳永的称赞。他们都认为柳永词的佳句，具有唐人最高的妙处。近人郑文焯也曾说柳永词“神观飞越，只在一二笔便尔破壁飞去”。这是用了“画龙点睛”的典故。是说柳永写词，一大段看似平常的叙述，可是在开端，在结尾，或在换头处，忽然用一二句话，便使整个词活起来，如同画龙点睛，只一二笔便使全词飞越起来。柳永词这种情形很多。如《夜半乐》一首，前边都是平铺直叙，跳起处在结尾，“断鸿声远长天暮”，飞起了。《八声甘州》的神观飞越、画龙点睛处在开端“对潇潇暮雨洒江天”以下数句，而后边是平铺直叙。神，是指他的精神；观，是他所写的意象。神观，是他精神和形象的结合。我们看《八声甘州》的前半部和《夜半乐》的末句，都是精神和景物形象融为一体的。

什么是“不减唐人高处”？中国的诗，每个作者都有不同的风格，李白不同于杜甫，李商隐不同于杜牧之。同时，每个时代的诗也各有不同的时代特色。例如，建安诗有建安诗的特色，唐诗有唐诗的特色。

建安诗的特色是“建安风骨”，也有人称之为“风力”。这个提法最早见于钟嵘《诗品序》：“孙绰、许询、桓、庾诸公诗，皆平典似《道德论》，建安风力尽矣！”陈子昂也说“建安风骨，晋宋莫传”。“风骨”是什么？刘勰《文心雕龙》有《风骨》篇说：“情之含风，犹形之包气。”用人体来比喻。因为中国古代诗评家没有切实的能说清楚的词汇来说明文学现象，所以都用了一些抽象的概念的词。我个人认为，风者，是感发的力量，是诗歌生命的所在。因为，风本来是一种流动的力量，用来比喻诗歌，就是说诗歌要有一种感发的力量，这就是诗歌的生命。这就好比人一样，人没有生命，就只是没有生机的偶像。骨者，刘勰云：“结言端直，则文骨成焉。”这里的“结言端直”，我认为，结，是指一种结构，包括句法结构，章法结构。只用美丽的词句，有感发，但没有端正的结构，结果全诗散漫，不能站立起来。这种结构使作品站立起来的力量就是“骨”，而具有“风骨”便是建安时代诗歌的特色。

至于唐诗的特色，严羽《沧浪诗话》说：“盛唐之诗，唯在兴趣。”严羽认为作诗的第一义，一是汉魏，一是盛唐。汉魏诗和盛唐诗都有感发的力量，但是形成这种力量的原因却不同。严羽是非常有眼光的，他看到了这一点区别。他说，盛唐诸公诗在“妙悟”，汉魏诗则“不假悟”也。他看出了汉魏诗与唐诗的区别。但他以禅喻诗，没说清楚。实际上的区别就在于，汉魏一般都是五言古诗，以直接叙述为主，虽然不是全然不用比兴，但用赋的手法的却更多。曹子建的《赠白马王彪》“谒帝承明庐，逝将归旧疆”，“泛舟越洪涛，怨彼东路长”；王粲《七哀诗》“西京乱无象、豺虎方遘患。复弃中国去，委身适荆蛮。……出门无所见，白骨蔽平原。……南登霸陵岸，回首望长安。”感发力量都是直接表达，注重句法章法结构，虽然平顺，但有力量。而盛唐的特色，是“兴趣”、“气象”。后人称之为“兴象”。翁方纲的《石洲诗话》就曾说“盛唐诸公之妙，自在气体醇厚，兴象超远。”又说：“唐人之诗，但取兴象超妙。”兴，是一种感发；象，是形象。唐人的好处就在感发和形象结合，情中有景，景中有情，情景交融。中国的旧诗从比较原始的《诗经》一直到汉魏，都是以抒情叙事为主，虽然也用“比”“兴”，但并不以写景为主。自晋宋以来，“庄老告退而山水方滋”，先有郭璞的游仙诗，因此不免写到山中景物。发展到了大谢，成为写景大家。可是大谢的特点是情和景分开：一首诗，前面写景，后面加上哲理；写景，也常是刻画景物的形貌，如“苹萍泛沉深，菰蒲冒青浅”、“岩下云方合，花上露犹泫”，都是景物外表的形状颜色。而到了盛唐诗人则做到了情景融合。虽然不是每个盛唐诗人都如此，但总的时代特色是这样的。李白的“明月出天山，苍茫云海间”，情和景结合在一起；盛唐诸人的七言绝句，如王昌龄的“青海长云暗雪山，孤城遥望玉门关”、“烽火城西百尺楼，黄昏独坐海风秋”，都是景物形象与情意相结合，并且气象恢宏，景物的气象高远。这是历史、社会、政治整个社会环境决定的。唐朝时国家的政治、外交十分强盛，使一般人的感情意念开阔博大。所以盛唐诗的特色，重在“兴象”，情景交融，博大高远。而到了南宋，史达祖喜用“偷”字，如“做冷欺花，将烟困柳，千里偷催春暮”（《绮罗香》），“巧沁兰心，偷粘草甲，东风欲障新暖”（《东风第一枝》），他写的都是纤小细微的景物。这是因为南宋末，偏安江南，已面临国家危亡，词人只能以纤细工巧取胜，没有盛唐或北宋盛时那种博大的气象了。

柳永词“不减唐人高处”的地方，正在于他写景时，景中有情，情中有景，而且开阔博大。如其被众人称赞的《八声甘州》的好处就正在于此。我们知道，词自五代至欧阳修，所写的景都是闺阁园亭，所写的情都是离别相思。其中好的作品能给人一种更高更深的感发联想和体悟。如温庭筠的“画楼音信断，芳草江南岸”、“照花前后镜，花面交相映”、“鸾镜与花枝，此情谁得知”，写的是女子闺阁相思，但我们可以产生

更高的联想。所以张惠言说，温词有《离骚》初服之意。又如大晏“无可奈何花落去，似曾相识燕归来”、“满目山河空念远，落花风雨更伤春”，写的是伤春怀远、闺阁园亭，但带给我们一种对人生哲理的领悟。这些词的外表形式虽小，但可以从小见大，引起更高联想。至于小晏词，他写相思之情就是相思，引不起更高的联想，不过写得很精美。柳永的词，如《定风波》“芳心是事可可”、“悔当初，不把雕鞍锁”，写得很真切真实，也引不起联想，而又很通俗。他如果只写这一类词，他的地位不会有今天这样高。他的高处在于他写了另一种感情。中国古典诗歌写的感情一般有两种，一是春女善怀，一是秋士易感。二种感情看起来虽然不同，但在中国诗歌传统上弃妇可喻逐臣，美人可比才士。正因为这个传统，五代词才能引起人们的联想。柳永的春女善怀的词则只是女子怀春，不能引起人们的联想。但是他写秋士易感写得好，真正把一个读书人的这种悲哀感慨写到了词里。柳永是北宋早期的一个作者，这一点是非常值得注意的。在柳永以前，都是花间和南唐系统，内容都是闺阁亭园，相思离别。柳永虽也写相思离别的内容，但是他是用白描来坦白大胆地写，不用女子为托喻。至于他的另一类词，则直写了他自己真正的感慨，即是秋士易感的悲哀，柳永词中很多好的词，都是写秋天的景物。一年中的景色他写得最感人的是秋日的景色，一天之中他写得最好的是日暮的景色。“断鸿声远长天暮”，则既是秋天又是日暮。柳永最喜欢用的一个古人的名字是宋玉，如“当时宋玉应同”（《雪梅香》）、“堪动宋玉悲凉”（《玉蝴蝶》）、“当时宋玉悲感”（《戚氏》），柳永对宋玉有一种很微妙的情意。这是因为宋玉写的是悲秋，而悲秋已经成了中国文学上的一个传统。我们中国古代的读书人由于读同样的书，受同样的教育，有一些词汇，一看到就能引起读书人相同的联想，所以写秋天常用宋玉悲秋的典故。与悲秋之感相结合，柳永词写望远也比较多。悲秋望远，能引起人们传统上的感发情意。

第二节

下面，我们分析几首词。

雪梅香

景萧索，危楼独立面晴空。动悲秋情绪，当时宋玉应同。渔市孤烟袅寒碧，水村残叶舞愁红。楚天阔，浪浸斜阳，千里溶溶。　　临风，想佳丽，别后愁颜，镇敛眉峰。可惜当年，顿乖雨迹云踪。雅态妍姿正欢洽，落花流水忽西东。无憀恨，相思意，尽分付征鸿。

开端“景萧索，危楼独立面晴空。动悲秋情绪，当时宋玉应同”数句写由景物萧索引起之悲秋情绪。中国古典诗歌中叙写“悲秋情绪”的传统一般以为始于宋玉的《九辩》。在《九辩》中，宋玉一开端就说“悲哉秋之为气也，草木摇落而变衰。”又说：“坎壈兮，贫士失职而志不平；廓落兮，羁旅而无友生。”写出了才志之士面对萧瑟冷落的秋天，联想起自己坎坷的道路，才志不得施展，不被人了解和任用的悲慨。值得我们注意的是，“春女善怀”与“秋士易感”在中国古典诗歌中，其感情是有着相通之处的。写女子的不被人赏爱和才士的不被人任用，其寂寞悲凉之感，是相似的。但是，“秋士易感”比“春女善怀”却更有一种比较强烈的对于生命无常的悲哀。因为写春女善怀一般都不写衰老的女子，都写年轻美丽的女子；而写秋士易感则写才士走向衰老，慨叹年华已逝，而自己的理想和事业却在有限的生命之中未能成就。这种悲哀是春女善怀的诗里所缺乏的。引用宋玉悲秋这个典故最有名的是杜甫的诗：“摇落深知宋玉悲，风流儒雅亦吾师。怅望千秋一洒泪，萧条异代不同时。”杜甫意思是说：面对草木摇落、景象萧疏的秋天，深深地感到了当年宋玉“悲秋”的情绪，也就是年华已逝功业无成的悲哀，而宋玉的风流儒雅也正是我所仰慕的；而今怅望千秋缅怀宋玉，不禁流下泪来，但我虽与宋玉同有悲秋之感，却可惜我们未能生在同时。他在当年是萧条寂寞的，我在今日也是萧条寂寞的。杜甫诗中所表现的“摇落”的悲秋之感是很深刻的。这种哀感，其实从屈原就已经开始了。《离骚》中就曾说过“日月忽其不淹兮，春与秋其代序。惟草木之零落兮，恐美人之迟暮”的话。不过屈原是在长篇的《离骚》中偶然写了这几句，而宋玉则是在《九辩》的一开端就写了“悲秋”，因此使人感到更加深刻罢了。其后数句，“坎壈兮，贫士失职而志不平”，是说贫士不能得到切合自己才能的职位，人生的道路中充满了坎坷和挫折。柳永一生不得志，只是辗转于羁旅行役的途中。宋玉的这些悲秋情绪，就引发了柳永的感慨。诗歌的感发的力量，有时可在单独一句中表达出来，有时则需要借前后互相生发来表现，如晏小山的“落花人独立，微雨燕双飞”二句是用晚唐五代时期一个叫翁宏的人的诗句，这两句在小山的词里前后互相映照才显得出色，而在翁宏的原诗里，则因前后不能相生发，就不显得出色。柳永这首词的前几句也是如此，要一气贯下来，才能深刻地体现他的感发的力量。“景萧索”这三个字表面很平常，而联系下面几句，就可以显出很深的感发了。“萧索”二字表现了秋天的肃杀零落，是引起柳永感慨的主要原因。“危楼独立面晴空”，危楼，是指很高的楼。同样写楼，每个楼给人的感受也不尽相同。晏小山的“梦后楼台高锁，酒醒帘幕低垂”是闭锁的、幽深的楼，而柳永所写的则是高敞的、四无遮蔽

的楼。正是在这样的高楼上，才能面对高远的一望无际的秋日晴空。而登高望远在中国古典诗歌中也有一种感发的传统。中国古诗里登高望远的“望”字能引起人很多联想。一是眼中的望，是看见的望；一是心中所望，是期待盼望的望，如“满目山河空念远”，这种面对山河的远望就是有一种心中怀想的望。除此以外，“望”字还有另一种情意上的解释，有一种望而不得的怨望之意。柳永在这里登高望远，看到千里清秋的萧索景象，于是“动悲秋情绪，当时宋玉应同”，是说感动我的悲秋情绪，在千年以前的宋玉也该是相同的。他除了用宋玉表示“秋士易感”之情以外，有时也用宋玉的风流浪漫一方面的联想。因为宋玉写过《高唐赋》、《神女赋》、《登徒子好色赋》，有许多风流浪漫的故事。而柳永本身原是儒家的传统和浪漫性格兼而有之的人物。他虽未尝没有用世的志意，但因年轻时的浪漫生活被人看不起，所以被士大夫否定了，只是做了卑微的小官，而不能真正实现自己的理想。在中国传统中，古代读书人大都有用世之意，要“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”。但他们出身的途径只有科举，可是得到科举后，是否能在中央政府，实践自己的政治理想，改变国家的形势，这是不见得的。所以李义山中进士以后被外调去做弘农县尉时曾经写诗说：“却羡卞和双刖足，一生不复没阶趋。”意思是说，我羡慕卞和双脚都被砍断，就可以不像现在这样在阶下为人趋走了。这二句诗中有很深的感慨。做一个为人趋走的卑微的小官又有什么用呢？还不是眼看着上司的贪赃枉法而毫无办法？杜甫授河西尉的小官，他不愿接受，也写了两句诗：“不拜河西尉，凄凉为折腰。”是说不做唯唯诺诺的小官。这里柳永正是因为这样无用的小官而奔波辗转，与所爱之人离别，所以他有二种悲哀，即为仕宦而羁旅行役的悲哀和与所爱之人离别的悲哀，二者结合在一起了。

以上是概括地写，下面接着写秋景。“渔市孤烟袅寒碧，水村残叶舞愁红”，这两句写得很美。渔市，不是在通衢大道边的城市，而是偏僻的村市，孤烟袅袅上升。寒碧，寒，指秋天的气候寒冷，碧，是指烟的灰灰蓝蓝的碧色。愁红，指霜叶。表面上看都是写景，可是在整个“袅寒碧”、“舞愁红”中间，从前面的悲秋情绪贯下来，情景相生。正如冯正中词“酒罢歌余兴未阑，小桥流水共盘桓。波摇梅蕊当心白，风入罗衣贴体寒”，表面上写水中的花影，实际上白色花影在水中的动荡凄凉，正是写了他内心的动荡凄凉的情意。我们知道，感情是很难说是什么颜色什么形状的，可是在寒碧的孤烟的袅动之中，在愁红的残叶的舞动之中，那里面就有柳永的情意也在随着孤烟而袅动，随着残叶而飞舞。“楚天阔，浪浸斜阳，千里溶溶。”南方是水碧山青，北方则不同。杜甫说：“陇草萧萧白，洮云片片黄。”是说在北方黄土黄沙的环境中，天上的云都黄了。而南方则不然，楚天是晴碧高远的天空，下面是江水，上面是夕阳，是一幅日暮斜阳的景色。柳永是喜欢写日暮景色的，而且将日暮景色写得极好，如“对长亭晚，骤雨初歇”（《雨霖铃》）、“陇首云飞，江边日晚”（《曲玉管》）、“残日下，渔人鸣榔归去”（夜半乐》）、“断鸿声里、立尽斜阳”（《玉蝴蝶》）、“对潇潇暮雨洒江天”（《八声甘州》），都写了日暮的景色。在本词中，柳永把日暮的景色也写得很美。“浪浸斜阳，千里溶溶”，千里的江水浸透了落日的斜晖。“千里溶溶”，对比温飞卿的“斜晖脉脉水悠悠”，脉脉、悠悠，可以指水，又可以指情，相思的情意多一点。但千里溶溶，却给人迷茫的意味和感受更多。

前半首词是写秋士易感的悲哀，后半首是写在羁旅行役之中，与情人离别的悲哀。“临风，想佳丽，别后愁颜，镇敛眉峰。”有的人写了秋士易感，就不写爱情了，而柳永则把二者微妙地结合在一起，都能写得很好。这句是说，我在他乡的秋风之中怀念所爱之人，想她也一定是十分怀念我的了。镇，一直如此，常常这样。敛眉，皱眉，表示哀愁之意。是说，我走之后，她一定十分想念我，整天愁容满面，双眉不展。柳永是很能体会女子的感情的，如“想佳人妆楼颙望，误几回天际识归舟”。他往往在写自己怀念情人时，就推开去联想情人怎样也在想念自己。下句“可惜当年，顿乖雨迹云踪”，又折到过去的时间，想到了当年是那么快乐，为什么就为功名离别了呢？顿，马上，当时。乖，分别。雨迹云踪，用宋玉《高唐赋》的典故。《高唐赋序》说楚王梦游高唐，有神女荐枕，临去时致词说，我“旦为朝云，暮为行雨，朝朝暮暮，阳台之下”。雨迹云踪，指男女的欢乐。“雅态妍姿正欢洽，落花流水忽西东”，这里“正”字和“忽”字用得好，造成了一种张力。“正欢洽”与“忽西东”相对，显示出骤然分别的可哀。“雅态妍姿”在用力写当日欢洽中之美好堪恋，“落花流水”在用力写今日离别之如水流花落一去难留。虽无深意，但句法、声音造成了一种对举之张力的效果。下面的“无憀恨，相思意，尽分付征鸿”，“无憀恨”，“无憀”，就是“无聊”，是说我的生活是无聊赖的，是无意义的，这是指前面秋士易感的那种意志落空的悲慨。“相思意”，是指“临风想佳丽”，对情人的思念，我这无聊恨和相思意，没有人了解，我只能把它托付给向远方飞去的鸿雁，或者可以带到我所爱的人那里去。结句的“征鸿”，不仅遥遥与开端“景萧索”一句相呼应，而且表现了一种高远渺茫的情致，使全篇所写的“无憀恨”和“相思意”都得到了振起的效果，是柳永词的特色。

八声甘州

对潇潇暮雨洒江天，一番洗清秋。渐霜风凄紧，关河冷落，残照当楼。是处红衰翠减，苒苒物华休。惟有长江水，无语东流。　　不忍登高临远，望故乡渺邈，归思难收。叹年来踪迹，何

事苦淹留。想佳人妆楼颙望，误几回天际识归舟。争知我，倚阑干处，正恁凝眸。

这是柳永写秋士易感写得最好的一首词。首句“对潇潇暮雨洒江天”，柳永的词除了写“悲秋”之外，还有一个值得注意的特点，就是常常写雨，如“雨余爽气”（《凤归云》）、“雨收云断”（《玉蝴蝶》）、“雌霓挂雨”（《竹马子》）、“远峰收残雨”（《安公子》）。这也可能是写实，即当时真的下雨了。但是他为什么偏在下雨的时候写词呢？这是因为，下雨是一种大自然变化的现象。而大自然的变化，会引起人内心的一种感动。所以钟嵘曾说：“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏。”陆机也曾说过：“悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春。”花开花落，会引起人的感慨；下雨，也会引起人的感慨。李义山诗“楚天长短黄昏雨，宋玉无愁亦有愁”（《楚吟》），是说面对楚天长一阵短一阵的暮雨，本来没有愁，也被引发得有愁了。人们称赞柳永词不减唐人高处，都举这首《八声甘州》词的前半首为例。唐人的兴象超远，把大自然的景物形象与内心感发的情意结合在一起。柳永在这里也做到了这一点，特别写出了中国传统士人的悲慨——秋士易感的悲哀。温飞卿、冯正中以及大晏、欧阳等人，也有士人的感慨，但往往并不正面写出，表面上都是写春女善怀，写她们不得赏爱之人的寂寞感。“照花前后镜，花面交相映”、“若有知音见赏，不辞遍唱阳春”，都是女子的口吻。柳永直接写出了士人的悲慨，这也是词在内容上的一种开拓。这种秋士易感的生命无常志意落空的悲慨，因为黄昏下雨这种大自然的变化而更加添了。大自然的变化之所以易于引起诗人内心的感动，这是出于一种生命的共感。这首词开端的“对”字用得很好，柳永写羁旅行役的词，层次分明，形成这个特点的原因之一，就是他善用领字。这个“对”字就是领字，引起下面叙述景色的一大排句子，引起很多的景物和情事。“潇潇”，把雨声写出来了。“暮雨”，黄昏的雨。欣赏景物，在黄昏光影明暗的对比中感受更加鲜明。雨能引起人的感发，可是黄昏的雨引起人的感发更深，因为黄昏景色变化得更快。在黄昏，太阳的脚步是特别快的，使人感到一天的将近结束，深感到一天的短暂。“洒江天”，暮雨洒在江天之中，写景十分广远，从水面到天空，大自然的景色变化充满天地之中。

“一番洗清秋”，一番，一次。每一场秋雨之后，就更增加一份凄凉的感觉。树叶一天比一天少，落叶一天比一天多，一片凋零冷落。“洗”，冲洗。“洗清秋”，一是说经过秋雨的冲洗之后，山峰、树木都冲洗得更干净了；一是说一场风雨过后，树木更加零落萧疏，树叶少了，江天也显得更寥阔了。如同晏殊的“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”，写大自然的繁花绿叶经过风雨冲刷之后的变化，把大自然的季节变化、时光消逝写了出来。

下面“渐霜风凄紧，关河冷落，残照当楼”，这是接着写雨后的景色。“渐”字是一个领字，可见柳永写景之有层次。“渐”是逐渐的一个过程，这更增加了一段时间感。有了时间季节过渡的感觉，使人觉得秋天更加迟暮。“霜风凄紧”，有的本子作“凄惨”，我认为“紧”字比“惨”字好。因为柳永在这里是把悲慨结合在景象之中，并没有正面写感情，不像李易安的“寻寻觅觅，冷冷清清，凄凄惨惨戚戚”，全是正面写感情。柳永是把深刻的感情，融在所写的景物里。“惨”字是写感情的词，而且太重，用在这里情调不调合。“紧”字是写风，指强劲的风，与前面的“潇潇暮雨”相呼应，写秋天的雨雨风风的交相侵袭。“霜风”，凄冷的风。“关河冷落”，关，关塞；河，江河。陆地的关塞，水面的江河，都冷落了。整个大自然突然冷落下来了。“残照当楼”，只有一轮残日的余晖，映照着作者所在的高楼。柳永在这里没有正面写悲慨，但他写出了大自然，写出了秋天生命的消逝，山河的冷落，夕阳满目，每一个景色都包含着深沉的悲慨。

“是处红衰翠减，苒苒物华休”：是处，到处，无论什么地方；到处的红花绿叶都凋落了，没有一个地方存留。如果这里的花落了，而那里的花还在开，那就没有这么深的悲哀。而到处的花全落了，这才是不可排解的一种悲哀。“红衰翠减”，红，指花；翠，指叶。这是描写时常用的手法，大晏“小径红稀，芳郊绿遍，高台树色阴阴见”，李清照“知否，知否，应是绿肥红瘦”，都是用红色指花绿色指叶。但春天绿肥红瘦，花是落了，可是叶子长起来了，更浓密了。虽然“狂风落尽深红色”，可是无害于“绿叶成荫子满枝”。而在这里柳永写得却更为悲哀凄凉，花、叶都凋败了。李义山诗“此花此叶长相伴，翠减红衰愁煞人”，李义山写的是荷花。“长相伴”有两层意思，一是说红色的荷花、碧圆的荷叶长相伴；一是说荷花荷叶和我长相伴，看到它们的凋零败落，诗人自然感到悲哀。而柳永所写的还不只是李义山所写的荷花败落而已。柳词的“是处红衰翠减”是指所有各处的花叶都残败了，所有的美丽的东西都消失了，这当然就增加了更深的悲哀。“苒苒物华休”，苒苒，慢慢移动。光阴可以苒苒，草木也可以在风中苒苒。这里作者一方面感到时光在消逝，一方面感觉到红衰翠减，一点点凋零下去。“物华”，万物的芳华。“物华休”，指宇宙间大自然美好的东西都到了尽头。“物华休”是作者真正要写的三个字，这三个字里，包含了作者心中所感的生命无常、事业落空的所有的悲哀。初唐的两位诗人陈子昂、张九龄写过很多《感遇诗》。陈子昂有一首诗中就曾经说：“岁华尽摇落，芳意竟何成！”一岁的芳华完全摇落了，可是当生命成长时那么多美好的感情，那么多美好的理想志意，在这生命零落的时候，完成了些什么呢？什么也没有完成。这是陈子昂的悲慨，也是柳永的悲慨，从词的开端到这里，柳永把大自然从茂盛到凋败的过程一层层地写出来，逼出了一句结论

——“苒苒物华休”。万物都要凋零残败的，生命是无常的，光阴易逝，事业落空。

那么万物都变，有不变的吗？有。“惟有长江水，无语东流。”欧阳修的词曾说：“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去。”你有那么多的哀感悲愁，有没有一个可以安慰你、答复你，可以寄托哀愁的呢？没有。波斯诗人奥马伽音曾写诗说：“海涛悲涌深蓝色，不答凡夫问太玄。”无语，指无语的冷漠。永远不改变的是冷漠的无情的长江水之东流不返，而这个东流是永不回头的长逝的悲哀。王国维先生曾有一句词说：“人间事事不堪凭，但除却，无凭两字。”说人间什么事都不能把握不能相信，只有“无凭”是真的。柳永说惟有长江水之无语东流才是永不改变的，这其间有极深的长逝的悲哀。

这首词前半阕正是写才人志士那种生命短暂、志意落空的悲哀。写得很好，把秋士易感的悲慨跟大自然的景物完全融合在一起，兴象超远。

下半阕写他的怀念，“不忍登高临远，望故乡渺邈，归思难收”。柳永对羁旅行役有很深的感慨。自己本希望能够实现抱负，却被消磨在旅途辗转之中。这时不忍心登高望远，望家乡是那么遥远，何时能团聚呢，更引起一番思乡的凄苦之情。“叹年来踪迹，何事苦淹留”：“何事”，为什么事；我为什么事淹留呢？这是很深的悲慨。陶渊明说：“尝从人事，皆口腹自役。”柳永在这里也是想到自己不过是为了一点点口腹生活就被别人驱役，含意十分悲慨。下面的“想佳人妆楼颙望，误几回天际识归舟”，则是在自己的怀念中遥想对方也应正在怀念我。“颙”，《广韵》云：“仰也。”“颙望”就是向远方瞻望的神情。柳永遥想他所爱的人日日在妆楼上瞻望怀思，该有多少次错认为天际的归舟中也有着还乡的我。然而一回误认就是一次希望的落空，我却到如今依旧羁旅天涯。“争知我，倚阑干处，正恁凝眸”：“争知”，怎知；她又怎知我在这里也是倚立在栏干边，正如此凝望着远处的家乡呢？这几句不仅写出了两地的相思之情，也正反衬出了前半阕所写的羁旅飘泊生命落空之感，更加深了悲慨。

曲玉管

陇首云飞，江边日晚，烟波满目凭阑久。立望关河，萧索千里清秋，忍凝眸。　　杳杳神京，盈盈仙子，别来锦字终难偶。断雁无凭，冉冉飞下汀洲，思悠悠。　　暗想当初，有多少幽欢佳会，岂知聚散难期，翻成雨恨云愁。阻追游，每登山临水，惹起平生心事，一场消黯，永目无言，却下层楼。

柳永的词，一般常是在上半首写秋士易感，下半首写相思之情。但这首是开头、结尾两段写秋士易感，中间一段写相思离别。再就这一词调的形式而言，有的词上下两片的字数及句法完全相同，叫做“重头”；上下片不相同，叫做“换头”；本词是一种特殊形式，叫“双拽头”，即第一、二段是“重头”，这两段每句字数声律全同，第三段才是“换头”。有的版本把这首词分为两段，在“立望关河萧索”处断句，这与双拽头的格律不合，是误断。

第一段的开端，“陇首云飞，江边日晚，烟波满目凭阑久”：陇首，指山头。陇，本来中国有个陇山，杜甫诗“迟回度陇怯，浩荡及关愁。”他所说的“陇”即指“陇山”。但柳永此处只是泛指高山。山头的白云飞起来了，带起来你的高远的向往和怀思的感情。“江边日晚”，江边的太阳从水面上慢慢沉落，引起你生命和时间消逝的悲哀。我说柳永的词非常富于感发的力量，他是寓情于景，并未用强烈的字样，却给人深刻的感发。这种现象有时候很难解释。但一般人写景，究竟引起你多少感动和启发，还是能感到不同的。小晏的词给人感动多、启发少，大晏的词给人启发多，这是由于每个人禀赋及遭遇的不同，因此形成的感发多少不一。柳永的词比小晏的感发多。这里全是眼前的景物，一句情语也没有，可是情意全在里边了。云飞，给人一种高远渺茫的感受；日晚，给人一种一天迟暮的感觉。“烟波满目凭阑久”一句，其“烟波满目”的迷茫，“凭阑久”的怅望，使人更具体地感到了感发的情意。但他还是没有正面地写感情，没用“断肠”、“消魂”之类的词语，而只写看到了江水的浩淼烟波。他就是用自然的景象来引发人、打动人。欧阳修说“人生自是有情痴，此恨不关风与月”，人们看到景物的变化自然就要有感慨而动心。如日本芭蕉的俳句“青蛙跳进古池中，扑咚一声”，他只写了在静态中，青蛙落入池中时的水声的霎那间的一动，就引起人们的心动。以前佛家禅语曾有“不是风动，不是幡动，只是仁者心动”的话，这动之中有时连忧伤、欢喜的分别都不必有，只是人心的偶然一动。王维诗“飒飒秋雨中，浅浅石溜泻，跳波自相溅，白鹭惊复下”也只写了心的一动，颇有点像禅机的灵光一闪。至于柳永这里虽也只是写“云飞”，“日晚”等宇宙的动态，但却表现了心中的感慨。烟波满目，是看到迟暮的江水微微摇荡，脉脉冥冥，一直伸展到很远的地方，说明作者已经凭栏很久了。“立望关河，萧索千里清秋”，站在栏干前，看到关塞江河，一片萧条索漠的景象。萧索，双声词，给人一种凋零寂寞的感受。千里之远的景色都在凄清的秋气之中。“忍凝眸”，是说怎么能忍心看到这样凄凉的景色呢？这里好像有一个矛盾，不是“凭阑久”吗？怎么又说“忍凝眸”即不忍凝望呢？既然不忍凝望，为什么不下楼去，而非要“凭阑久”呢？这种矛盾的心情，是非常真切深刻的。辛弃疾词“天远难穷休久望，楼

高欲下还重倚”，难穷，是说望不到边际，天空是遥远渺茫望不到边际的。登高望远，只能更加引起人向往而不得的悲哀，引起人追求而不得的怅惘。虽然明知这样，可是那种追求、向往的情绪却使人不得不望。柳永也是这种心情。西方有所谓“悲剧精神”，不是指最后的生离死别，而是指悲剧的主角英雄面对不幸的命运，明明清楚知道不幸的命运，却坚持反抗的精神。正如中国所说的“知其不可而为之”，这才是真正的悲剧精神。柳永这几句词虽只是对景抒情，却隐含有一种深远的悲慨，使人感动。

中间一段，写离别相思之情。“杳杳神京，盈盈仙子，别来锦字终难偶”是说在遥远的京城，自己所爱的女子很久没有信来了。“断雁无凭，冉冉飞下汀洲，思悠悠”，鸿雁本可传书，但也不给人传信，而冉冉飞去，消逝了，引起作者对女子的深深的想念，何况“雁”而曰“断雁”，其中也兼寓有许多离群索寞、羁旅孤单的悲哀。

下边一段接着从怀念写起。“暗想当初，有多少幽欢佳会，岂知聚散难期，翻成雨恨云愁”，把秋士易感的生命落空的悲慨与相思怀念的情意结合起来写。回想当年与所爱之人在一起，是多么的欢乐。可是为宦游而离别，“阻追游”三字，正写与所爱之人不得在一起追游，被阻隔离别的悲哀。如果真能施展才能，完成理想，那么离别的代价还是值得的。但付出了代价，辗转于宦游行役之中，却不能实现自己的政治理想，只是徒增怅惘而已，这正是柳永的悲哀。所以下面就又接着说：“每登山临水，惹起平生心事，一场消黯，永日无言，却下层楼。”在辗转奔波的旅途上羁留下来，每当登山临水，想起自己一生不得知遇，有多少志意不能实现，不免感到黯然魂伤。“黯”，黯然，是说生命失去了光彩，是那样的渺茫昏暗。“消”，是消魂的感觉。“永日无言”，长久地默默无言，虽有多少心事，没有什么人能理解，不能向别人倾诉。“却下层楼”，只有怀着怅惘失望的心情独自下楼，意味着又开始无穷无尽的羁旅生活。

下面我们介绍两首柳永晚年的词，《蝶恋花》和《少年游》。柳永少年时就喜欢在歌楼酒肆流连，为歌伎酒女乐工写词。他的仕宦观念和浪漫性格的矛盾，使他少年疏狂，失意则寄托在爱情的浪漫生活之中。但到了晚年，生命衰老了，用世的志意也落空了，却再也不能像少年时把精神寄托在浪漫的爱情之中了。这种心情的转变，体现在他的词中，就是少年时的词飞扬疏狂开阔，“当年少日，暮宴朝欢，况有狂朋怪侣，遇当歌对酒竞留连”；而晚年则收敛消沉，“对酒当歌，强乐还无味”。在晚年词的风格中，更能体现周济所称赞的其词“森秀幽淡之趣在骨”的情味。《蝶恋花》和《少年游》就是这样一类的词。

蝶恋花

伫倚危楼风细细，望极春愁，黯黯生天际。草色烟光残照里，无言谁会凭阑意。　　拟把疏狂图一醉，对酒当歌，强乐还无味。衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴。

“伫倚危楼风细细”，从眼前幽微的细小的风景写起。风细细，写得十分幽微清淡纤细。表面看来不沉重，但幽微平淡之中，有一种带有凄凉意味的感发的美。只有曾经对这种感受有深刻体会的诗人才能写出，也只有具有深刻体会之感性的读者才能理解。“伫”，久立的样子。“倚”，靠在楼栏干上。“危”，极言楼之高。明知面对凄凉，仍站在这里面对这一切，这是悲剧精神。李义山诗曾说：“此楼堪北望，拼命倚危栏。”当时义山在南方的幕府中，既怀念朝廷、家乡，又满怀失意之悲，拼命也要上楼北望。柳永词中也是既有怀思又有悲慨，而伫倚危楼就更引发了此种情意。下面两句：“望极春愁，黯黯生天际。”我们记得冯正中词曾说：“每到春来，惆怅还依旧。”也是春愁，但只写了一种惆怅的情绪，没写为什么惆怅。总之是春天的到来，唤起了诗人内心一种惆怅之情。李义山诗的“飒飒东风细雨来，芙蓉塘外有轻雷”，也是写春天生命的复活和感情的引发。北风变成了东风，冰雪变成了春花，是生命的觉醒。起蛰的惊雷，惊醒了冬眠的昆虫，美丽的芙蓉塘中，被轻雷唤醒的是荷花的美丽生命。春愁，可以说是与春天之生命一同苏醒的感情。正中词“河畔青芜堤上柳，为问新愁，何事年年有”，也是说随着河畔草青柳绿，人的感情生命也复活了。王昌龄诗“闺中少妇不知愁，春日凝妆上翠楼。忽见陌头杨柳色，悔教夫婿觅封侯”，是写春日惊醒了春愁。当大自然的春日生机萌发之时，也往往会引起人类生命中的某种感情的苏醒。柳永倚在危楼之上，细细的一丝一丝的春风，把已经衰老的生命中某一种过去的感情唤起来。黯黯，迷茫沉重的样子。“生”字用得好，李白诗“玉阶生白露，夜久侵罗袜”，生，是在慢慢增加的。作者的迷茫的沉重的感情随春风一点一点地生起来了。“天际”与“危楼”相呼应，看到天边，春愁渐起。“草色烟光残照里”，是写亲眼看到天色慢慢地黑下来，暗暗茫茫地昏暗下来。柳宗元《始得西山宴游记》说：“苍然暮色，自远而至。”写沉重迷茫的暮色好像是从远处压过来的。草色，是春天了，是生命生长的季节，草呈现出一片碧绿的颜色。烟光，草上的烟雾。青青的鲜明的草色和微暗的烟光的结合，是微妙的结合。杜甫诗“老去才难尽，秋来兴甚长”是生命的衰老和内心的才能志意不甘死亡的结合，老了的身体和难尽的才情的矛盾，被秋天草木摇落的景像引发，产生了那么多感受。杜甫晚年又写过《江畔独步寻花》七首绝句，是写对于春天万紫千红的无可奈何，衰老的生命怎能面对如此蓬勃的生机呢？所以他说：“行步欹危实怕春。”是写自己的衰老

生命怕见春天，怕面对美好的时光那种强烈的矛盾的感情。柳永此处写大自然中草色和暮色的结合，正是深含着他自己老去的生命和春日生发的生命的一种难以述说的无可奈何的悲慨。面对苍茫暮色烟光残照中青青草色的景象，他“无言谁会凭阑意”，谁能体会我这种感情呢？我用什么话来述说这种感情呢？陶渊明说：“此中有真意，欲辩已忘言。”是说自己的情意不能传达，也没有人可以对他传达。柳永这里说“谁会”，会，是理解，深刻的理解。“会”与“知”不同，“知”是理性的知道，“会”是心中的真正的同感和共鸣，是从内心深处得到理解和体会。柳永说“无言谁会凭阑意”，这是一种无人相知的寂寞的悲哀。柳永平生蹉跎不得志，晚年无法排解，所以他说“拟把疏狂图一醉”，说我还想象少年时一样用浪漫的生活来解闷。疏，就是不细，就是放浪，不拘小节。狂，是狂放，不受拘束。柳永少年时疏狂放浪，不在乎。考试不中，他就说“忍把浮名，换了浅斟低唱”。别人看不起给乐工歌伎填词，他偏给他们填。他喜欢音乐，有填词的才能，他就投注到填词上。柳永在外表看来是被人认为有污秽的地方，有许多不符合士大夫道德的地方，可是他事实上不失为一个有真性情的人，是敢于表现他自己的这样一个人。因此他说，我过去用疏狂来淡忘了我失意的悲哀，现在我仍想再用饮酒听歌来排遣我的悲哀，可是“对酒当歌，强乐还无味”，虽然眼前还有酒，耳边还有歌。当面对，面对着酒和歌，兴致却与当年不同了。以前真能沉醉到歌酒当中，饮酒听歌时真的有快乐。而在今天，我的兴致都消减了，生命衰老了，我想勉强作乐，却没有任何兴味了。最后两句，是脍炙人口的名句，“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”。王国维在《人间词话》中说，古今成大事业大学问者，必经过三种之境界。这三种境界他都用词来象征。其中的第二种境界就是“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”。是说既然选择了理想和目的，就要为它付上代价。“衣带渐宽”，人的衣带宽松了，就是身体消瘦了。“伊”，就是她，指我所爱的人。王国维引用时，“伊”当然是指大学问大事业。柳永是说，为了她，我宁愿付出我的代价，憔悴消瘦也值得。“消得”，值得。前面柳永说面对歌伎酒女，但都不能安慰我，所以“强乐还无味”，那么这个“伊”从肤浅的表面上来理解，就是一个独一无二的人，是眼前的歌伎酒女所不能代替的一个人。这只是表面的解释，我看柳永未尝没有一种回首当年之意了。这个“伊”，未始不暗指他过去的生活，过去用他的劳力精神付上去追求的那些东西，他填写的那些词。柳永是敢于表现自己的真感情的人，他这两句话无异于矢誓明志：你们举世的人都批评我鄙视我，使我在仕宦上受了多少挫折，但我现在回首当年，为了我所爱的（不管是女子也罢，音乐也罢，理想志意也罢），我付上这样的代价是值得的，是永远不会后悔的。

少年游

长安古道马迟迟，高柳乱蝉嘶。夕阳鸟外，秋风原上，目断四天垂。　　归云一去无踪迹，何处是前期？狎兴生疏，酒徒萧索，不似去年时。

这首小词也是表面平淡，内中感发的情意却很丰富。“长安古道马迟迟”，长安，不要拘狭地理解为就是陕西的长安。因为长安是古都，汉、唐都曾建都长安，是首都所在。辛弃疾词“西北望长安，可怜无数山”，就有人说所指是临安，不是陕西的长安，而且以为“西北”应当作“东北”！（见郑骞编《词选》）柳永在这里可能指北宋的都城汴梁。长安只是代表都城所在地。通向都城的道路上是所有追求名利仕宦的人奔波来往的。古道，是说自古以来，古往今来的多少人在通往都城的道路上奔波，追逐名利。马迟迟，是说马走得很慢。以前古诗十九首曾有这样两句诗，说“何不策高足，先据要路津”。是说你真的要想和别人竞争，就要比别人跑得快，才能取得重要地位，才能得到的好处最多。如果真是为名利而到首都来，应该是乘用很快的车马。可是，别人车马竞逐，而我迟迟而行，这就深深写出了柳永用世的志意不能实现的那种失意的悲慨。柳永是被士大夫鄙视的，他仕宦一直不利。有一次他想，晏殊也写词，可能会欣赏我，他就去找晏殊。晏殊却批评他的词鄙俗，说，我虽然也作词，但不像你那样写什么“针线闲拈伴伊坐”。所以柳永终生是被人鄙视而不得志的。这首词又是在晚年写的，内中深含着挫折失意的悲哀。下面“高柳乱蝉嘶”一句，高大的柳树上，蝉在嘶鸣。古人写秋景时常写衰柳，因为柳树的枝条在秋天开始枯黄凋零。乱蝉嘶，秋天蝉的叫声拉得特别长，好像是在悲鸣，不像夏天的蝉叫得那样热闹喧哗。高柳是目中的形象，乱蝉是耳中的声音，都是秋天凄凉的象征。耳闻目见的是衰柳悲蝉，再向远处一望，“夕阳鸟外，秋风原上，目断四天垂”。杜牧曾有诗说：“长空淡淡孤鸟没，万古消沉向此中。”是写在一望无际的天空中，一只鸟飞到远处消失了，千年万世多少时代也都消沉在这种消失之中。“夕阳鸟外”，是说长空中淡淡的孤鸟消失了，那夕阳的沉没更在消失的飞鸟之外更遥远的地方。这四个字都是平常的写景，但每一个字都有作用。鸟外，写得高远，渺茫。夕阳，给人迟暮、沉没的感觉。把感情和大自然结合起来了，个人的迟暮之感与沉没的夕阳一同低沉下来。“秋风原上”，旷远的平原上一阵秋风吹起，在大平原上，风来是从地面卷扫过来的。夕阳在鸟外沉没了，秋风从四野吹来。这秋风的凄凉是那么广漠，人在凄凉的包围之中。“目断四天垂”，目断，目力达到的最远的地方。四天垂，四面的天幕垂在地上，这是没有归宿的人的苍茫的感觉。在这种背景中，“归云一去无踪迹”，天上的一朵孤云也无踪迹了，找它的归宿去了，而我却归宿到哪里呢？

李白诗说：“浮云游子意，落日故人情。”浮云本来是游子的象征，可是陪伴我的浮云都不见了，这是多么凄凉寂寞！这里的孤云不仅指现实的云，而且是一种象喻。“何处是前期”，期，期待、盼望、期会。前期，以前多少的期待、盼望、理想。我今天到何处去找这些东西呢？“归云一去无踪迹”，是“何处是前期”的具体化形象化。陶渊明《咏贫士》诗的第一首开端说：“万族皆有托，孤云独无依。霭霭空中灭，何时见余晖。”是说万物都有依托，而孤云却无所依傍，孤云消失了，什么时候能再看见云的光影呢？柳永这里“归云”是“前期”的象喻，是说过去的理想愿望和云一样消失了，而现在的生活呢？“狎兴生疏，酒徒萧索，不似去年时”（一作“不似少年时”）。狎兴，狭邪之间的游兴。黄庭坚曾说小晏词是“狎邪之大雅”。狭邪就是听歌看舞的生活。“酒徒萧索”，喝酒的伴侣也衰老了，凋丧了，意兴索然了。“不似少年时”，我当年的那一份情趣、生气，那些理想和期望，都再也回不来了。有的本子作“不似去年时”也很好。人在老去的时候，往往会明显地感到身体和精神都是一年不如一年，所以说“不似去年时”。这种悲慨有时似乎比远推到“不似少年时”的悲慨更为深刻和强烈。这首词表现了柳永的晚年，当“狎兴生疏，酒徒萧索”，他不能再像少年时以“浅斟低唱”的浪漫生活来做为感情和心灵之寄托及投注的时候，一种生命落空的悲哀。

从柳永的词来看，他的成就实在不仅在于他能够大胆使用俗曲长调，在形式方面有所拓展而已。他在内容方面用白描手法所叙写的羁旅行役之感和相思离别之情，实在也都有值得注意之处。至于他的“不减唐人高处”的感发的意兴，和“森秀幽淡之趣在骨”的深微幽隐的含蕴，实在更是研读柳永词的读者所应该仔细加以体会和玩味的。至于柳永之想要以“浅斟低唱”为生活挫伤后之慰解和心灵才智之所寄托，而终于落到落空无成的悲剧，当然也有值得人们加以反省警惕之处。

赵季 整理

## 附录一　北宋初期晏欧小令词中文本之潜能

我小的时候是生长在一个非常古老的家庭，但从很小的时候起就诵读中国的古典引文，也学习写作古典引文，可是我近二十几年都是在海外研究教书，所以我也有机会接触一些西方的文学批评理论，我并不愿意勉强用西方的文学批评理论来评说中国的文学，因为那时常不免有失之过分牵强之病，只是我也会偶然地发现中西之间也有些非常微妙的巧合之处，有些西方的文论也可以用来解释我们中国的一些文学批评上的问题，我现在就是做这样的一种尝试。

说到中国的文学批评，我觉得我们中国的词学，也就是词的批评，是从一种困惑的情形之中开始的。因为中国旧日的传统文学批评总以为诗是“言志”的，“感天地，动鬼神”，有这样的功能和效用；至于“文”，我们说文章是“载道”的。可是我们中国早期的词，只是配合当时流行的歌曲来歌唱的歌词，既没有“言志”的功能也没有“载道”的效用，而且最早期的被编辑在一起的词集《花间集》里面所写的多半是美女和爱情，这在中国文学批评传统的价值衡量之中，是不合乎我们的道德和文学的价值的，所以人们对之常有一种困惑。中国最早的对词的认知和评论并没有像西方那样的有逻辑性的、有理论系统的专书，它是从宋人的笔记之中开始的，我们从宋人的笔记就可以看到他们当时困惑的情形。像魏泰的《东轩笔录》就记载了一个小故事，说有一次，王安石跟吕惠卿还有他的弟弟王安国在一起谈话，当时王安石才做了宰相不久，他就问：“为宰相而作小词，可乎？”他的意思是说作为宰相，还可以作这种写美女和爱情的词吗？这一方面是因为他自己有这样的困惑，一方面也是因为在北宋初期有一位宰相晏殊是常常写小词的，也就是今天我们讨论的晏欧词中的一位作者。我们从宋人笔记看见他们有这样的困惑。在这种困惑的情形之下，这些士大夫们一方面认为小词的写作不合乎他们的伦理道德观念，不应该写这种美女和爱情的歌曲；但另一方面那流行的歌曲这么美，而且我相信每个士大夫的内心深处也有很多关于美女和爱情的这种浪漫的想象，现在有这样的机会让他们能够写出来。而且更妙的一点是他们其实可以不负责任地写出来，什么叫做不负责任地写出来呢？宋人的笔记释惠洪的《冷斋夜话》也记载了一个小故事，说有一次，一位佛教大师法云秀跟黄山谷在一起，他就对黄山谷说：“诗多作无害。”你可以多作些诗，而“艳歌小词可罢之”，这种小令的艳词，你最好是不要再作了。那黄山谷就说了，他说：“空中语耳。”意思是我是给一首歌曲填一个歌词，我写美女跟爱情不代表我自己有美女跟爱情的这种浪漫的行为，所以说“空中语耳，非杀非偷”，又不是杀人，也不是偷窃，我写这个词有什么关系？这是说他们喜欢这个歌词。这是因为一方面词的音乐好听，一方面可能他们内心也需要有一种浪漫的发泄，不能够每天总是严肃地言志跟载道，可是他们不愿意承认，说他们写美女跟爱情的小词是种不道德的情形，所以就推脱说是“空中语耳”。

宋人的笔记代表了早期的词学是在困惑之中成长起来的，可是在这个成长之间，就果然影响了后世，所以后来评说词的人，就有很多人喜欢把写美女和爱情的歌词，比附为有什么样的贤人君子的托意，当然最有名的一个代表的词学家就是常州词派的张惠言。张惠言他说，词“兴于微言，以相感动”，它是“极命风谣里巷男女哀乐，以道贤人君子幽约怨悱不能自言之情”。所以他说词“兴于微言”，从不是很重要的，不是很严肃的这样的微言之中有一种感动兴发的作用，“兴于微言”、“以相感动”，“微言”指的是什么样子的微言呢？是里巷男女的哀乐之词，就是一般里巷之间的少男少女们，他们的这种表达爱情的话，他们相遇了就高兴就快乐，离别了就悲哀，这就是里巷男女的哀乐之词。可是就是这种写男女爱情的哀乐之词，他说他们发展到极致，就有一种微妙的作用，就是这种写男女哀乐的爱情的歌词，反而说出来了那贤人君子的一种思想志意，而且是他们的最幽深、最隐约的，他们的内心之中最哀怨的、最觉得不能满足的，而且是一种“不能自言之情”，是他们自己在他们的conscious，他们的显意识的言志的诗篇里面不能说出来的，这样的一种微妙的情思，在他们写男女爱情的小词里边写出来了。于是乎张惠言就说了，他说温庭筠的《菩萨蛮》都是“感士不遇”，什么“照花前后镜”四句，那是屈原的《离骚》“退将复修吾初服”之意，这个其实是跟晏几道替他父亲作辩解一样的牵强附会。所以王国维就反对张惠言，他说“固哉，皋文之为词也”，皋文张惠言的评说词真是太固执了。王国维说像温庭筠的《菩萨蛮》，以及像等一下我们要看的欧阳修的《蝶恋花》“庭院深深深几许”，这些词“有何命意”，有什么寄托的深意，“皆被皋文深文罗织”，皋文就是张惠言的字，“深文”，是从文字表面来深求，来牵强附会。所以王国维是不赞成这种牵强比附的。温庭筠、欧阳修可能就是为当时流行的歌曲，写了有关美女爱情的小词以付歌者去演唱，哪里有贤人君子的用心，没有的。所以王国维就批评张惠言，说张惠言是“深文罗织”，可是王国维自己讲词，就在《人间词话》中，他也说过“古今之成大事业、大学问者，必经过三种之境界”：“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”，他说那是第一种境界，这是晏殊的词；“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”，这是第二种境界，是柳永的词；“众里寻他千百度，蓦然回首，那人正在灯火阑珊处”，这是辛弃疾的词。他说辛弃疾的词是成大事业、大学问的第三种境界。而前引晏殊的词是成大事业、大学问的第一种境界。他不但这样说了，而且在另外一个地方，又谈到晏殊的这首《蝶恋花》的词，他又引了《诗经·小雅·节南山》里边的几句诗，说“‘我瞻四方，蹙蹙靡所骋’，诗人之忧生也”，晏殊的词“‘昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路’似之”。《小雅》的那一篇诗，在最后一章的结尾说，“家父作诵，以究王讻”，他说我这首诗就是为反映我们国家的政治上的一些缺失，一些危险的情况。《诗经·小雅》的《节南山》说“我瞻四方，蹙蹙靡所骋”，是有它政治上的意味在里面，可是晏殊没有啊！晏殊既没有成大事业、大学问的第一种境界的用意，也没有像《小雅》的“家父作诵，以究王讻”那种关怀政治和国家的用意，可是王国维他说“似之”。所以我们就发现小词，特别是写美女和爱情的歌词，有一种很微妙的作用，就是说，它很容易引起读者另外的联想，可是引起联想的性质是不一样的，解释这种联想的方式也是不一样的。

在现代西方理论中如果谈到一首诗或一句诗，可以有多种意思的解释，不同的理解，不同的诠释，而在中国过去的旧传统之下，总是认为，我们要推寻的是作者的原意，我们所要找的是作者他自己根本原来的意思是什么。所以常常认为，我说这个是他的意思，那么你那个意思就不对；你说那个是他的意思，那么我这个意思就不对，都认为作者他自己只有一个根本的意思。早在1940年代英国的一个学者William Empson曾写了一册书，名叫Seven Types of Ambiguity，有人翻成《七种暧昧的类型》或《多义七式》，那就是说有的时候，一首诗，一句诗它有一种ambiguity，就是一种模棱两可的情况，你可以这样解释，但我也可以那样解释，不过这种解释又有不同的情况，有的是两种可以并容的，有的是两者不能同时并存的，比如说杜甫的诗“纵使卢王操翰墨，劣于汉魏近风骚”，“劣于汉魏近风骚”就有许多人有不同的解释，有的人说是卢王的诗比不上汉魏之近于风骚，有的人说卢王的诗虽然劣于汉魏，可是近风骚。这句诗只能有一个解释存在，不能同时有很多的解释存在，我们要参考杜甫其他的诗作，与他平常作诗的态度，才能够判断哪一个是正确的，只有一个是正确的。像这样的模棱两可，这当然不是很好的一种现象。但有的时候一首诗或者一句诗，它也会同时存在有很多种解释的可能，我们可以允许它同时并存，所以有人就觉得Empson用ambiguity不好，因为它的意思是暧昧、模糊，这个字有一种不好的意思在里面，所以西方的文学批评就又有了新的术语，说那种情况是multipul meaning，或plurisignation，就是多义、多重的意思。比如说像李后主有一首《浪淘沙》词，很有名的，我想大家都知道：

帘外雨潺潺，春意阑珊，罗衾不耐五更寒。梦里不知身是客，一晌贪欢。　　独自莫凭栏，无限江山，别时容易见时难。流水落花春去也，天上人间。

这“天上人间”四个字又没有主词，又没有述语，所以就有了多种可能性。一种可能是问句，说流水落花春去也，那是去了天上还是人间？是一种问句。另外，还可以有一种解释，是一种感叹的语气，说流水落花春去了，天啊，人啊！还有一种可能，是说从前是天上，现在是人间了。还有第四种可能，第四种是什么

可能呢？就是承接他前面的词句，前面说的是“独自莫凭栏，无限江山，别时容易见时难”，后面的两句就是“流水落花春去也，天上人间”，是对“别时容易见时难”的一种诠释，“流水落花春去也”是写“别时容易”，而“天上人间”，是写“见时难”。所以这句词，一共只有四个字，却形成了四种不同的解释。俞平伯先生传统的观念比较深，所以他认为别的解释都不能接受，只有第四种的解释才是对的。可是如果用现在西方的、比较新的这种plurisignation多义的观念来看，我以为其实李后主的“天上人间”一句是可以四个意思同时存在的。李后主这个人很感性而不大理性，他觉得感动就化为文字说出来了，他根本没有用理性好好地想过，所以他的“天上人间”，可能同时有很多的感受在里边。这就是一种多义的情况。可是传统的文学评说他们所尝试去探寻的是那种作者原来的意思。张惠言所走的就仍然只是传统的途径，就是说他认为他所找到的是作者原来的意思，温庭筠的《菩萨蛮》原来就有这种“感士不遇”的含意在里面，欧阳修的《蝶恋花》词“庭院深深深几许”本来就是谈北宋庆历政变的时候很多人被贬出的当时国家的政治情势。这是张惠言他把他讲的这种寄托的想法讲成是作者原来的意思。可是王国维虽然也把晏殊的词、欧阳修的词讲成了多重的意思，说“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”，那是成大事业、大学问的第一种境界，可是他在那则词话的最后结尾却说，“然遽以此意解释诸词，恐晏欧诸公所不许也”。也就是说，但是我如果说这就是作者晏殊、欧阳修的原来的意思，我恐怕晏殊、欧阳修并不会同意我的这种解释。那么王国维为什么会有不同于作者的想法，我们现在就回到我们要讲的讲题了，也就是文本中的潜能。

文本在英文中是text，这text本来可以当做一种“本文”的意思，甚至于学生用的课本，我们也可以说它是text。可是为什么我们中文的翻译，很多人不用“本文”而用“文本”呢？这中间其实是有很奥妙而同时也很重要的一个区别，因为你如果说“本文”，就是说，这是一篇文章，这篇文章是一个成品，这个是本文。可是当我们把它说成是“文本”的时候，这个意思是不同的，“文本”的意思是说什么呢？根据法国学者罗兰·巴特（R.Barthes）的说法，“文本”的意思是说一个文字组成的作品，但是我们并不把它作为一种已经固定的文章来这样看，而是说这一篇文字，这一篇语言，这一串符号，它的本体，那不断产生作用的那个本体，那个是文本。后来的接受美学家Wolfgang Iser他又提出来一个理念，他认为文本中可以有一种潜能，英文是“potential effect”。Wolfgang Iser在他的书The Act of Reading里面，曾经有一句话，他说：“The text represents a potential effect that is realized in the reading precess.”现在的接受美学，就把诠释的重点从作者转移到读者这一方面来了。因为一个作品如果没有经过读者的阅读，它只是一个艺术成品，不管是读古诗或欧阳修的词，不管他写得多么好，如果是一个没有古典引文训练的人，面对这些作品是没有作用的，是没有意义的，所以一个作品它的实践、它的价值是在readingprocess，是在阅读的过程中。所以按照接受美学的理论，我们在阅读作品的时候，我们自己是参加了再创造的过程。可是一篇作品允许我们读者参加多少创作？作品里边给予我们的这种可能性，这种potential effect有多少？这个是不同的。有的作品它的potential effect潜藏得非常丰富，那真是我们中国说的仁者见之谓之仁，智者见之谓之智，其间蕴含了非常丰富的可能性，也有的作品它是没有这样丰富的可能性。这样说不是一种空谈，哪样的作品有丰富的可能性，哪样的作品没有丰富的可能性？这是一个问题，而且就算是这个作品有丰富的可能性，你用什么样的方式来诠释它，不同的读者，不同的层次，不同的阅读的背景，不同的理解，可以做出来许多不同的诠释的方式。

张惠言诠释的方式虽然是一种“比附”的方式，那也是因为在温庭筠的词里面，在欧阳修的词里面，有某一种的potential effect存在在里边。可是存在在里边的因素是不同的，温庭筠的小词，说“懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟”，他又说“新贴绣罗襦，双双金鹧鸪”，美丽的女子，美丽的蛾眉，美丽的罗襦，美丽的装饰，而这些个文本里边的词语，有一种potential effect，可是这种potential effect的来源，是什么样的来源呢？凡是任何一种potential effect里，都是由于文本里边的语言提供了这种潜能，文本里边所有的语言都是符号，如果从符号学来说，符号有各种不同的符号，有些是约定俗成的日常的语言，可是在文学里面，在诗歌里面，有时候当一个语言常常在诗歌里面出现，于是就在这个国家、这个民族，他们的文化传统之中，给这个语言加上了很多丰富的联想的材料。如果根据另外一个西方符号学的学者Lotman的说法，他认为在诗歌里面有一些个语言，在国家、民族、文化、历史的形成过程之中，它已经融合了很多文化的传统在里边，那么这个符号就变成了一个“code”，它包含了很多文化材料在里边。因为这个美女，这个蛾眉，这个服饰的美好，从中国《离骚》开始，就有了“美人香草以喻君子”的传统，“制芰荷以为衣兮，集芙蓉以为裳。不吾知其亦已兮，苟余情其信芳”，那种装饰，那种容貌的美好，“蛾眉”的美好，从屈原开始，就有了比兴和托喻的意思，所以这一类的语词、语汇，就有了引起张惠言这样联想的可能，从符号学上说起来，张惠言这样的联想在语言上有这个可能。但是第二个问题就要问了：像温庭筠的作品，像欧阳修的“庭院深深深几许”，你如果从作者的显意识来说，温庭筠可能并没有张惠言说的那样的意思，欧阳修也可能并没有那样的意思。可是这其间却有一种非常微妙的现象，我现在就要介绍西方文学批评中的一个新的观念，有另外一个学者叫做Lawrence Lipking，在芝加哥大学教书，他写过一本书Abandoned

Women in Poetic Tradition，就是《在诗歌传统中的弃妇》，他认为古今中外所有的诗人，都喜欢用寂寞、孤独、爱情的失落，或者对爱情有所追寻有所期待的妇女的形象。这种形象有的时候是有心的托喻，像曹子建写诗，“愿为西南风，长逝入君怀。君怀良不开，贱妾当何依”。他自己比做贱妾，那是他有心的比拟，他是consciously这样比的。而温庭筠、欧阳修很可能就是给流行的歌曲写一首歌词，它不一定是显意识有所托喻的。根据Lipking的说法，他认为男子在一般的现实社会中，一般的社会习惯，是不允许一个男子说他自己的失败和失落的。女子爱情失败了，可以痛哭流涕地埋怨诉说，今天跟这个姊妹说，明天跟那个姊妹说。但男子有了任何的失败和失落，不管是爱情的失败还是事业的失败，他是不肯向什么人说的，而且愈是失败，他隐藏得愈深，而他这种隐藏在里边的这种感情的心态，可能当他用妇女的那个形象来写作的时候，写到妇女的失落，写到妇女的孤独，写到妇女对一个所爱的人的期待和盼望的时候，他无心之中，就透过了妇女的身份流露了自己潜意识一种感情心态。

我愈来愈觉得中国的小词是非常微妙的一种文学体式。像杜甫诗《自京赴奉先县咏怀五百字》和《至德二载甫自金光门出，间道归凤翔，乾元中由左拾遗移华州掾，与亲故别，因出此门，有悲往事》，这么长的题目，把他诗里头要说的什么都告诉了我们。但是像花间词，像北宋的晏、欧的小词，没有一个标题，没有一个题目，就只是为歌曲填写的歌词，但在潜意识里，却不知不觉地可能流露了男子的一种失落的、失败的，或期待盼望的某一种感情，而且是男子不能够明白说出来的情思，反而在他不知不觉，不一定是有心的比兴寄托，不一定像曹子建那样的比兴寄托，而无形之中却流露出来了。小词就是有这样的一种可能性。所以张惠言的解释，有他牵强附会的那一面，但是从语言学、符号学上说，他也有些个为什么这样说的道理。而且妇女的形象与男子潜意识的感情心态，有某一种的相似性。

可是王国维跟张惠言又不同了，张惠言还是说把这个比成了作者有这样的心意，而王国维却说“遽以此意解释诸词，恐晏欧诸公所不许也”，作者是未必同意他这样说的，所以王国维的主张就更进了一步，更接近现代西方的接受美学家的一种理论，就是读者可以再创造，可以重新创造，而你创造的意思，不一定必须是作者的原意。我在那个参考材料上还引了一位意大利的接受美学家的观念，叫做creative betrayal，是创造性的背离，就是说读者有一种再创造的能力和自由，而且那个创造不一定是作者的原意，这个他管它叫做创造性的背离。所以王国维可以从晏、欧的小词，说到成大事业、大学问的三种境界，而且说这不一定是晏、欧的意思，这就是我读者的所得，而这在西方的接受美学是允许有这样的读法的。这是西方文学理论中所提出的potential effect。如果我们要借用中国传统上的诗歌批评的术语，来给张惠言和王国维两个人这种诠释诗篇的方法加以说明的话，我以为张惠言的方法，用的是“比”的方法，而王国维，从这个想到那个，作者可以有他的原意，读者也可以有他的联想，这是“兴”的方法。比如《论语》里面孔子和他的弟子谈诗，子贡说：“贫而无谄，富而无骄，何如？”孔子说：“可也，未若贫而乐富而好礼者也。”子贡曰：“《诗》云：‘如切如磋，如琢如磨’其斯之谓乎？”子曰：“赐也，始可与言《诗》已矣，告诸往而知来者。”从一想到二，这样的一种联想，这种诠释是一种兴的方法。

我上面谈的是：不仅一篇诗歌有多义的可能，而且诠释时也可以有不同的方法。但是我们现在要探讨一个最基本的问题，就是哪些文本里才有这种potential effect，哪些文本里边没有这种potential effect，为了什么呢？我们现在就简单地看几首词例。第一首是欧阳炯的《南乡子》：

二八花钿，胸前如雪脸如莲。耳坠金环穿瑟瑟，霞衣窄，笑倚江头招远客。

在别的地方上课的时候，许多同学听我讲词，引起了一个疑问，他们想我本来讲的是很标准的普通话，怎么念词时这个字的声音就不对了呢？我可以跟大家说，我从小在旧家庭里长大的，那时我的长辈，我的伯父、我的父母，他们念诗念词的时候跟说话的声音有时就不一样，为什么这样呢？因为这是我们北方人一个很遗憾的地方，是我们学习古典引文时的一个遗憾，我们不会读入声字，很多的入声我们北方人都念成平声了，那怎么办呢？所以这是北方人学引文的最大的不方便的地方，可是我却并没有被这种不方便困惑过。我的伯父跟我父亲念诗的时候，虽然他们不能够说出来像你们诸位标准的广东话、福建话，这种正确的九个音调还是八个音调的正确的入声字，但是我的伯父、我的父亲，他们总是尽量把应该读作入声的字，就算不能够读出来p、t、k收尾的入声，也尽量把它读成仄声，所以我刚才将“霞衣窄”读成“霞衣窄（zè）”，是不是？

“二八”是十六岁，十六岁是女孩子最美好的年龄，我在北美看到卖少女的服装的商店，写着“Sweet Sixteen”，二八是最好的华年。“花钿”是女子的头上戴着很多珠翠花朵的装饰。“胸前如雪脸如莲”是指她的身体的肌肤，脸的容颜的美丽。这个女孩子“耳坠金环穿瑟瑟”，耳上戴着金环，还穿有“瑟瑟”的玉石，而且“霞衣窄”是说穿着像彩霞一样的颜色鲜丽的衣服，而且是非常紧身的。这个女孩子在做什么呢？“笑倚江头招远客”，她带着笑容站在江边招呼远方的客人。这首词当然也把这个女子写得很美丽、生动，但是这首

词只有一层表面的意思，它缺乏文本里面的potential effect。

第二首词是薛昭蕴的《浣溪沙》：

越女淘金春水上，步摇云鬓珮鸣珰，渚花汀草又芬芳。　　不为远山凝翠黛，只应含恨对斜阳，碧桃花谢忆刘郎

第一首欧阳炯的词是以男子的眼光看女子；第二首词，也是写一个美丽的女子。“越女淘金春水上，步摇云鬓珮鸣珰，渚花汀草又芬芳”，也是写表面的形象。可是它下半首就设身处地地讲“不为远山凝翠黛”，不是为了远山而凝了她的翠黛，她是为斜阳满怀着愁恨。为什么呢？因为春天的碧桃花谢，她就想念她爱的那个男子，其中有寂寞的感情在里边，可是这个也还是表面的意思，没有很多的藏在里边的意思。

第三首是欧阳修的一首词，也是写一个美丽的女子的《蝶恋花》：

越女采莲秋水畔，窄袖轻罗，暗露双金钏。照影摘花花似面，芳心只共丝争乱。　　鹢鹢滩头风浪晚。雾重烟轻，不见来时伴。隐隐歌声归棹远，离愁引着江南岸。

这是好的作家跟次一等的作家，好的作品跟次一等的作品，区别就在这里。所以王国维的《人间词话》说我要用这个大事业、大学问的三种境界解释晏、欧诸词，恐怕晏、欧诸公不同意，可是他又说“然此等语，非大诗人大词人不能道”，但若不是大诗人大词人不能够写出这样的词来。我们说深人不说浅语，浅人也不说深语，是有欧阳修这样的学问、修养、性情、怀抱的人，才能写出这样的词来。他不是有意识的，但他的词有这样丰富的内涵，有这样的深度，你写出来的词就算你没有意思要比兴寄托，你有一个深度在那里，就会产生微妙的作用，这些微妙的作用，都是从文本里面扩大出来的，文本是非常重要的东西。当代有一个杰出的女学者，出生在保加利亚，而在法国得到博士学位，现在法国教书，她的名字叫Julia Kristeva，我觉得这个女学者实在是了不起的，她的学问广博丰富不说，她的那种感受也敏锐，联想也丰富。她提出来的一门学问叫semanalyze，就是解析符号学，比符号学更深更细的解析符号学。她说文本是作者与读者之间互相生发运作的一个融变场所。她的原作是用法文写的，有英文翻译，不过英文翻译也很少，而我到现在还没有看到中文的翻译，因为她的书很难翻译，因为它真是太复杂了。她说文本是作者、读者互相融变的一个场所，一个transformer，如果真正伟大的一个好的作者，他不仅仅在他的文本里边，那语言里边有很丰富的可能性，可是谁把这个可能性读出来呢？那就等待一个同样够资格的读者，来实现它们的丰富的潜能。

欧阳修的这首小词，是非常好的一首小词，前人也隐约模糊之间有过这样的感受。徐珂的《历代词选集评》就说了，说“窄袖”句是小人常态，说“雾重烟轻”句烟雾笼罩，是“君子道消”，还有《草堂诗余》续集，引沈际飞的话，他说“美人是花真身，如丝争乱，吾恐为荡妇矣”。这是中国的旧传统，中国的旧传统，遇到张惠言，总是一个君子一个小人，一个道消。可是王国维就不是了，王国维说成大事业、大学问的三种境界，那是他自己做为一个曾经学习哲学、研究哲学的学者的体会，而不是中国古代的君子小人政治理想的观点。中国传统的君子小人之说总是望文生义，如“庭院深深”，是闺中邃远；“窄袖”就是小，小就是小人；“雾重烟轻”就是君子道消。他们感觉有一种可能，可是他们联想的范围太狭窄、太被局限了。我以为我们要面对的，就是我所要讨论的那种潜能、那种可能性是从哪里来的。我们一起来看一看这首词。

他说“越女采莲秋水畔”，我们若将这句词与前面薛昭蕴的词相比较，一个是淘金，一个是采莲，一个是春水，一个是秋水，这其间的感觉是不同的，“落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色”。春水的那种情调，与秋水的澄静是不同的，而采莲就更妙了，莲就是芙蓉，莲就是荷花，《古诗十九首》说的“涉江采芙蓉，兰泽多芳草。采之欲遗谁？所思在远道”。采莲的联想，《古诗十九首》之外，这种联想和过去很多的诗篇有密切的关系。Julia Kristeva还用了一个词叫intertextuality，这个词的意思是互文、互为文本。他说每一篇诗都像是意大利的一种名叫mosaic的艺术，而mosaic是一小块一小块拼成的图样。在文本中每一个小片语都是从别人的文章里拿来的，所以从这些碎小的拼凑，就可以联想到原来的和它有关系的种种的其他的诗篇，这就是互为文本。所以我们从采莲可以想到“涉江采芙蓉”，而从莲花、荷花你也可以想到屈原《离骚》所说的“制芰荷以为衣兮，集芙蓉以为裳”。何况在中国南北朝的民歌里面，凡是莲，它的谐音是怜，就是怜爱、相怜，有爱情的意思。秋水的那种清明澄静，“采莲”两个字所带给我们的那种浪漫、那种多情、那种美好的特质是一种微妙的作用，就是说文本，它给你这样一种的作用。接下来，“窄袖轻罗，暗露双金钏”，所有的女孩子都是戴着这样的装饰，欧阳炯说“耳坠金环穿瑟瑟”，薛绍蕴说“步摇云鬓珮鸣珰”，一个步摇云鬓还珮鸣珰的女子，那种语句所透露出来的是夸张的，是炫耀的一种美。欧阳修的“窄袖轻罗，暗露双金钏”，没有在那里摇，也没有在那里响，他写的女子的美是藏在里边的，而这种含蓄的、隐约的美，就是我们中国旧传统的一种品德。旧传统的品德不是夸张，不是制造知名度，不是如此，中国人讲的

是含蓄，把美好的东西藏在里边的。诗经的《硕人》说“衣锦褧衣”，什么叫做衣锦褧衣？就是用罩袍把锦绣的衣服罩起来。欧阳修说“窄袖轻罗”，“轻”，那种纤细、那种轻柔美好的感觉。“暗露双金钏”，“金”，当然是珍贵，“双”，意味着成双作对，这都代表完整美好。所以这些词句都有很丰富的potential effect，可以引起很多联想。

我认为欧阳修这首词的神来之笔，是下面接下来写的“照影摘花花似面，芳心只共丝争乱”，是他面对水中自己的影子的时候，认识到自己的美好，这是非常奇妙的。欧阳修也不见得有如此感觉，我要借王国维说的，“遽以此意说欧公词，恐欧公所不许也”。但“照影摘花”，荷花人面互相映照，这样的美好，是他面对水中自己的影子的时候，认识到自己的美好。这是一种属于自己价值意义美好的醒觉，所谓“天生丽质难自弃”，你应该爱惜珍重你自己，认识你自己的意义和价值。下面“芳心只共丝争乱”，当他发现自己的美好的时候，为什么他的芳心只共丝争乱？李商隐的一首《无题》诗说“十四藏六亲，悬知犹未嫁。十五泣春风，背面秋千下”。一个人如何实现你的美好，女子在旧社会里边，要想实现她的意义和价值就是找到一个她所爱、也爱她的男子，她的美好就是等待一个人来欣赏她。我们说“士为知己者死，女为悦己者容”，而没有一个知道她、认识她、欣赏她的人，正如李商隐说“十五泣春风，背面秋千下”，所以这个女孩子“照影摘花花似面”的时候，感到一种感情的撩动，“芳心只共丝争乱”使她意识到一种追求向往的感情。这词写的是采莲，现在天色慢慢黑下来了，所以他说“鹢鹅滩头风浪晚”，起了风了，起了浪了。“雾重烟轻”，中国烟和雾是不大分别的，柳宗元说“苍然暮色，自远而至”，近的地方好像轻，远的地方好像重，在暮色之中，有雾也有烟，有深也有浅，有远也有近，这是一片朦胧的境界。接下来，“不见来时伴”，一般女孩子都是喜欢成群结队的，两两三三嘻嘻笑笑，她说现在跟她一同出来采莲的女子“不见”了。欧阳修写的这个小词真是妙，他的丰富就在这“不见”之中。陶渊明写的《归园田居》的一首诗，他说“试携子侄辈，披榛步荒墟”，最后他说“怅恨独策还，崎岖历榛曲”，我带着满怀的惆怅，满怀的愁恨，独自拄着拐杖走回去，那些子侄不知到哪里去了。就在陶渊明沉入到自己的某种感情、某种思想、某种境界的时候，他的特殊人格显现出来了。我认为这个采莲的女子，在“照影摘花花似面，芳心只共丝争乱”的时候，她的境界已经在里边了，所以“雾重烟轻，不见来时伴”，其他的都不见了。“隐隐歌声归棹远”，在采莲女子的隐隐歌声之中，她们渐渐回到江岸上去了。而她“芳心只共丝争乱”的这样的感情，是在“雾重烟轻”的外在的视野之中，在“隐隐歌声”之中，引起了她满心的追求向往和满心的怅惘哀伤，从水上到岸边都充满了这种情思，是一个女孩子对于她美好资质的觉醒，对于感情的期待，写出来这样一种觉醒和期待的一种感情的意境。这表现出来欧阳修内心有很明显的这么多的意思，这是欧阳修的学问、胸襟、修养、性格，使他偶然地、不知不觉地，以他过去读书的丰富的体验，在他用字的语言之中，在text的文本之中，他给了我们丰富的potential effect，而我觉得北宋的词，特别是晏、欧的那种令词是最富于文本之潜能的。

台湾淡江大学学生 整理

## 附录二　从“三种境界”与接受美学谈晏欧词欣赏

“从‘三种境界’与接受美学谈晏欧词的欣赏”，这其实是一个截搭的题目，就是说，把几个不同的内容拿来截断，然后搭配在一起。所谓“三种境界”，是王国维在《人间词话》里边提出来的一段话。他说：“古今之成大事业、大学问者，必经过三种之境界。‘昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路’，此第一境也。‘衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴’，此第二境也。‘众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在灯火阑珊处’，此第三境也。”这就是“三种境界”的由来，王国维所引的这些词句，本来都是宋人写爱情的一些小词。他所说的第一种境界，是晏殊一首词中的句子，词牌叫做《蝶恋花》。全文是：

槛菊愁烟兰泣露，罗幕轻寒，燕子双飞去。明月不谙离恨苦，斜光到晓穿朱户。　　昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路。欲寄彩笺兼尺素，山长水阔知何处。

很明显，这不过是写男女相思离别的一首小词，而王国维居然从里面看到了成大事业、大学问的大境界。这种说词的方法是不是可行？是不是可取？有没有什么理论上的根据？这是我们所要讨论的一个问题。

王国维先生在他的《人间词话》里曾提出来所谓“境界说”。他说：“词以境界为最上。有境界，则自成高格，自有名句。五代、北宋之词所以独绝者在此。”这“词以境界为最上”到底是什么意思呢？自从《人间词话》这本书印行出来之后，有不少人都讨论过这个问题。我也讨论过这个问题，我曾引用王国维自己的话说，“能写真景物真感情者，谓之有境界”。可是，王国维为什么只说“词以境界为最上”，而不说“诗以境

界为最上”呢？我以为，王国维提出“词以境界为最上”是有他的用心的。其中一个主要的区别就在于，诗有一个言志的传统；而词在最初兴起的时候，写作者却没有这种用心。《花间集·序》里边曾说：“则有绮筵公子，绣幌佳人，递叶叶之花笺，文抽丽锦；举纤纤之玉指，拍按香檀。”可见词的作者在写作的时候并没有言志的用心，他只是要写一首漂亮的歌词，拿给漂亮的歌女去演唱。这就是诗和词最大的区别。所以当批评诗的时候，你可以批评它的思想、意识和内容。可是词都是写男女相思，都是写伤春怨别，你用什么标准来衡量它的好坏呢？王国维提出了一个特殊的衡量标准，那就是“词以境界为最上”。什么叫做“境界”？“境界”就是说，同样写男女的相思爱情，可是有一类词可以从所写的男女相思爱情之中引起读者的一种感发、一种联想，使读者产生更深一层的体会。它所传达的不是一个感情的事件，而是一个感情的境界。这一类词，我们在前几讲中曾经把它们分成三种不同的类型，而且我还曾用西方的理论对之作过分析和解说。现在我不想再做过多的重复，但是要对以前所讲的简单地回顾一下。我曾提到西方的诠释学，诠释学认为，对于一本书，作者可以有自己的意思，诠释者也可以有自己的意思。每一个诠释的人都是带着自己的思想感情、学识、社会背景和历史背景进行诠释的，都带有自己的色彩。所以诠释出来的意义不一定是作者本来的原意，可以衍生出很丰富的、多重的含义。中国的小词就是如此，它所表现的不是作者的显意识活动，而是隐意识的流露，而且表面上都是写爱情的，所以就引起评说者多重的联想。这是我们在认识小词的特质时第一点应该注意的。联想有不同的方式，张惠言的联想是从小词语言的字句出发的。他评论欧阳修的《蝶恋花》说，“庭院深深”就相当于屈原《离骚》中“闺中既以邃远”的意思；“楼高不见”就相当于《离骚》中“哲王又不寤”的意思。屈原的“闺中既以邃远”意思是，我虽然对国家有如此深切的关心，但朝廷离我是这样遥远，国君不肯接受我的意见。张惠言通过“庭院深深”进行字面上的比附，这是联想的一种形式，这与我们以前讲温庭筠词《菩萨蛮》一词中的“蛾眉”一词有相似之处。它正好合乎西方符号学的说法。“庭院深深”和我们讲到的“蛾眉”都是符号学中所谓的code（语码）。从“庭院深深”就联想到“闺中既以邃远”；从“蛾眉”就联想到“众女嫉余之蛾眉”，这就是语码的联想。这些都是我前几次讲过的，就不再细说了。现在我们就要来看一看王国维“三种境界”的说法，看一看他是怎样进行联想的。

王国维在他的《人间词话》中不但用“三种境界”来说词，而且还说南唐中主的词“菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间”有“众芳芜秽、美人迟暮”的悲慨。他是根据什么理由这样说的？可以这样说吗？刚才我说，有一种小词是通过语码引起联想的，可以用张惠言的那种解释方式。但还有一种小词是通过给人的整个感受来引起联想的。就是说，每一首诗歌、每一篇文学作品，都有一种“显微结构”（microstructure），它的每一个发声、每一个形象、每一个语法、每一个句式、每一个韵律，所有这些“质素”（elements）都产生一种使读者感动的作用。这本是西方“接受美学”的说法，而王国维就是通过这种感动的作用对小词加以解释的。现在我们已经知道，“三种境界”是王国维《人间词话》的理论，“接受美学”是西方近代文学批评的理论。我们今天就要以这两种理论为根据来欣赏晏殊和欧阳修的词。但现在我还要说明一点，中国的小词之引起多重联想有几种原因，一个是因为它的女性化，所写的多是美女和爱情。按照中国古代的传统，美人和香草是比喻君子的，所以写美女的本身就有一个比喻寄托的意思在里面。这是小词引起联想的最基本的原因。第二个原因我在以前的讲座中也讲过了，那就是小词所产生的时代。晚唐五代的战乱冲破了诗文言志载道的传统，解放了人性对爱和美的追求，过去被认为是鄙俗和淫靡的男女爱情的内容居然也可以由文人正大光明地写来交给歌女去唱了。但与此同时，五代的小词在这种解放之中又结合了一段忧患意识，其中结合得最明显的是南唐的词。南唐词有三位重要作者，冯延巳的词我们已经讲过，今天就不再讲了。但是我们一定要从他那里过渡过来。冯延巳说，“日日花前常病酒，不辞镜里朱颜瘦”，尽管我知道自己已经病酒了，但我对着花还是要饮酒。因为如果我今天在花前不饮酒，那么明天我纵然想饮酒，面前却不会有花了，美丽的花很快就会凋零。尽管我知道我会憔悴和消瘦，但我宁可如此，不打算逃避。隐约透露了一种执著地把痛苦负担起来的思想感情，这里面就结合了作者的忧患的意识。这是南唐词的第一个阶段。

第二个阶段是南唐中主的词，就是王国维在《人间词话》中提到的“菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间”。“菡萏”就是荷花，他为什么不说荷花而说“菡萏”？因为“菡萏”两个字出于《尔雅》，用这两个字可以与现实拉开一段美感的距离，显得高贵、典雅。同样，“翠叶”也比绿叶来得珍贵。如果他说“荷瓣凋零荷叶残”，这就是一种现实的描写。表面看来两句意思是一样的，但传达的感情却不太一样。刚才我提到接受美学的显微结构，每一篇作品中的各种质素都能够产生一种微妙的作用。菡萏的典雅芳香、翠叶的美好珍贵，是几种优秀品质的集合；“销”和“残”是两个强有力的动词，集合到一起互相加强。这就使人得到一个整体的、抽象的印象——不只是荷花零落、荷叶凋残，而是所有那些最珍贵、最美好的东西都零落凋残了。还不仅如此，那荷花和荷叶的托身之所，或者说那些美好珍贵的事物所寄身的大环境是什么样的？是“西风愁起绿波间”——它们的整个生命都处于忧愁患难的灾苦之中！南唐中主李璟在写这首词的时候可能就是写荷花和荷叶的凋残，可是由于在传达的过程中，显微结构的质素起了微妙的作用，事实上就传达出了李璟的一种忧患意识。因为南唐正处于风雨飘摇之中，那强有力的侵略势力已经一天天迫近，南唐的危亡就在

旦夕之间。李璟不是在作诗，他的显意识没有想到要表现对国家即将灭亡的忧虑和悲哀，他只是写一个闺中少妇对远征在外的丈夫的怀念。但词的开头“菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间”就在无心之中把他的潜意识暴露出来：所有美好的东西都不能保全了，整个的大环境是风雨飘摇！这就是小词的微妙所在。作者的显意识是写相思与爱情，可是在不知不觉之间却把自己内心之中最幽微、最深隐的一份情思下意识地流露出来了。冯延巳的那种执著和忧虑还不是很明显的，中主李璟的忧患意识就比较明显，到了李后主的时候南唐果然就灭亡了，所以李后主就不再假借美女，不再假借伤春，而是直接写“人生长恨水长东”、“故国不堪回首月明中”那种国破家亡之恨了。这是小词在南唐的三个演进阶段。为什么要讲南唐的这三个演进阶段？因为正是南唐的词影响了晏、欧的词。清代词论家冯煦在为《阳春集》写的序中说：“吾家正中翁，鼓吹南唐，上翼二主，下启欧晏，实正变之枢纽，短长之流别。”南唐词风的特点是什么？那就是把追求爱和美的感情与忧患意识结合在一起，使小词突破了显意识的主题，表现出一种更为深远的境界。而这种词风就影响了北宋的晏殊和欧阳修。所以况周颐的《蕙风词话》也说：“阳春一集，为临川、珠玉所宗，愈瑰丽愈醇朴。”“临川”就是晏殊，因为他是江西临川人；“珠玉”指晏殊的词集，叫做《珠玉集》。晏殊的传记记载，晏殊从少年时代就喜欢冯延巳的词，他的词风也是与冯延巳相近的。冯煦在《宋六十家词选例言》中曾说：“宋初大臣之为词者，寇莱公、晏元献、宋景文、范蜀公，与欧阳文忠并有声艺林，然数公或一时兴到之作，未为专诣，独文忠与元献学之既至，为之亦勤，翔双鹄于交衢，驭二龙于天路，且文忠家庐陵，而元献家临川，词家遂有西江一派。”欧阳修的籍贯是江西庐陵，晏殊的籍贯是江西临川。冯延巳虽然不是江西人，但是他做过抚州的地方长官，抚州也在江西，所辖的六个县里正好有临川，因此词家就开辟出了江西一派。

现在就有一个问题需要我来说明。刚才我说，南唐词之所以有深度，是因为它把对于爱和美的追求与对国家的忧患意识结合起来了，于是就有了冯延巳的“日日花前常病酒，不辞镜里朱颜瘦”；就有了中主李璟的“菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间”；就有了后主李煜的“胭脂泪，相留醉，几时重，自是人生长恨水长东”。可是北宋初年国家表面上已经没有忧患了，尤其在真宗和仁宗的时代，天下是安定太平的。那么，以美女和爱情为主题的小词是否还有它的深度呢？我以为是有的。只不过中间产生了一个转变。那就是：从与忧患意识的结合转变为与作者性情、修养、胸襟、怀抱的结合了。这是小词演进中值得注意的一点。王国维说“词之雅郑，在神不在貌”。每个作者的精神境界有深浅、高低、广狭、大小的种种不同。北宋初年小词的作者都是一时的杰出人士，因而北宋小词就产生了超出于主题之外的更深的境界。

好，现在我们就来看晏殊的一首《浣溪沙》：

一曲新词酒一杯，去年天气旧亭台，夕阳夕下几时回。　　无可奈何花落去，似曾相识燕归来，小园香径独徘徊。

我们讲过冯延巳，他是“日日花前常病酒，不辞镜里朱颜瘦”，“梅落繁枝千万片，犹自多情、学雪随风转”，表现了一种热烈和执著的品格上的特征。晏殊的词在品格上的特征是什么呢？我认为是一种理性的观照。当然，晏殊的词很多，由于都是写美女与爱情的歌词，与别人难免有相似的地方。但是我们所要掌握、所要提出来讨论的，是他与别人不同的地方。那就是晏殊的词有一种理性的观照，这一点恰好与李后主形成了一个明显的对比。李后主属于那种纯情的词人，他用情的态度是往而不返：把自己完全投入进去，没有反省，也没有节制。晏殊则不然，他总是保持着一种感情上的余裕，能“入”也能“出”，不但能对感情加以节制，而且能够通过理性的观照使情感得以净化和升华。“一曲新词酒一杯，去年天气旧亭台”，表面上是很平淡的叙述，但他正是通过这种似乎完全没有什么感情的词句，带领我们去得到一种感发。《世说新语》上记载，有一个名叫桓伊的人，他“每听新歌，辄唤奈何”。为什么要唤奈何？因为听歌能引起人感情上的激动。此外，饮酒也能使人放弃理性的约束，产生感情上的激动。曹孟德《短歌行》的开头“对酒当歌，人生几何？譬如朝露，去日苦多”，说的也正是饮酒听歌时所产生的一种激动。李后主说“雕栏玉砌应犹在，只是朱颜改”；“故国梦重归，觉来双泪垂”；“无限江山，别时容易见时难”，那真是国破家亡之后天上人间的悬隔。但“去年天气旧亭台”不是，既没有无限江山的失落，也没有天上人间的悬隔，只是平淡的叙述。可是你要知道，晏殊虽然是一个理性的词人，但却是非常锐感的。不必非得有破国亡国的悲哀内心才能感动，只是这去年的天气、旧日的亭台就足以引起感动了。他的感动，到第三句才慢慢透露出来——“夕阳西下几时回”，这真是我们人类共有的悲哀！虽然今年春天的天气和去年一样好，可是今年的春天已不是去年的春天了，明年的春天也将不再是今年的春天，逝去了的就永远也不会再回来。就像现在你们在听我讲课，时间过去之后，你们再找1988年12月23日的这一小时、这一分钟和这一秒，还能再找回来吗？永远也找不回来了！今天的太阳西沉了，哪一天再回来？你说明天不是就升上来了吗？但明天升上来的太阳就不是1988年12月23日的太阳了，宇宙之间永远也不会有这一天的太阳再升起来了。这就是诗人的锐感，他非常平淡地写出了这一份无常的悲慨。

“无可奈何花落去”，写的是暮春季节，花已经落了，你想让它们重上枝头那是不可能的。你等到明年花开，那明年的花已不是今年的花，正如王国维的一首小词说的，“君看今日树头花，不是去年枝上朵”。这是事物的消逝的、无常的那一面。对此李后主是什么态度？他说：“林花谢了春红，太匆匆，无奈朝来寒雨晚来风。　　胭脂泪，相留醉，几时重，自是人生长恨水长东。”他把感情投入之后就不能够再翻回来想一想。晏殊就和李后主不同，他有理性的、反省的、节制的一面，所以他的下一句接得很妙，是“似曾相识燕归来”。他领悟了一种循环的永恒。在中国的诗人和词人里边，苏东坡在通达的修养和怀抱方面表现得最为突出。“古今如梦，何曾梦觉，但有旧欢新怨。异时对、黄楼夜景，为余浩叹”；“大江东去，浪淘尽、千古风流人物”，都有一种通古今而观之的达观和史观。在《赤壁赋》里他说得更清楚：“盖将自其变者而观之，则天地曾不能以一瞬。自其不变者而观之，则物与我皆无尽也。”晏殊也具有这种通达：花虽然无可奈何地落去了，但却有似曾相识的燕子飞回来了。他没有因花的落去而发出“人生长恨水长东”那样的悲慨，他是“小园香径独徘徊”，独自一个人在落花满地的小路上来往徘徊。这里面当然有孤独寂寞的怅惘哀伤，但是在悲慨之中又有一种思致，在表现生命无常的同时看到了一种永恒的循环。

下面我们看晏殊的第二首——《浣溪沙》：

一向年光有限身，等闲离别易销魂，酒筵歌席莫辞频。　　满目山河空念远，落花风雨更伤春，不如怜取眼前人。

“一向”是短暂的时间；“年光”是年华韶光。青春是短暂的，美好的韶光是短暂的，人类的生命也是短暂的。但是，在这短暂的人生里难道就都是幸福和美好的日子吗？不是的。在这短暂的人生中，还有那么多悲哀和痛苦！什么是“等闲离别”？“等闲”就是很容易的、随时随地都会发生的。在座所有的人哪一个没有经历过生离或者死别呢？在不长的人生之中，竟还要经历那么多忧患，怎能不使人觉得哀伤？“销魂”，就是一种使人心身憔悴的哀伤。要是李后主，写到这里就是“人生长恨水长东”了，可是你们看晏殊说什么？他说，“酒筵歌席莫辞频”。你有几天能够饮酒？你有几天能够听歌？所以在你今天有酒可饮、有歌可听的时候，一定要好好把握住今天。你们看，晏殊他不是沉入悲哀之中往而不返，他要用他的理性和节制从悲哀中挣扎出来。为什么要“酒筵歌席莫辞频”呢？因为那“满目山河空念远，落花风雨更伤春”。你和你所爱的人离别了，你所追求的不能得到，你当然有相思，当然有怀念。欧阳修说，“平芜尽处是春山，行人更在春山外”；晏殊自己也说，“独上高楼、望尽天涯路”。我所怀念的人，就在那春山之外、天涯尽头。在这里，晏殊用了一个“空”字，这个字用得很妙。难道因为你念远，远人就来了吗？所以是“空念远”。这里面有他的理性和反省。“落花风雨更伤春”是说，花是一定要落的，而在这使春花零落的风雨之中又增添了伤春的悲哀。这两句的句法是相对的。在清华讲课的时候我曾经谈到，西方的语言学里有语序轴和联想轴，今天我没有时间再作重复，只谈一谈语序轴。语序就是语言的次序，有了次序的排列才构成意义，才有了内容。语序的排列能够产生多种作用。杜甫为什么不说“鹦鹉啄馀香稻粒”，而要说“香稻啄馀鹦鹉粒”呢？因为杜甫的目的不在于叙述鹦鹉吃香稻这件事情，他是要形容开元全盛之日人们生活的富足：稻米丰收，不但人吃不了，连鹦鹉都吃不了。这就是语序轴上的颠倒所产生的作用。语序不仅在一句诗中起作用，在前后的对比之中也起作用。现在我们看“满目山河空念远，落花风雨更伤春”这两句中的“空”和“更”两个虚字，这两个字互文见义。满目山河，离人不见，这是人类的悲哀；落花风雨，春光不久，这也是人类的悲哀。两句话说出了人世之间双重的悲哀，所以用“更”。“念远”是白白地念远，“伤春”也是白白地伤春，这两件事都是没有用的，所以用“空”。“更”是把两重悲哀的感慨进一步加强，“空”是在两重悲哀加强的同时所产生的反省和觉悟。这真是晏殊！别的词人在这方面都没有这么明显的特色，而晏殊本身的性格修养决定了他有这样的特色。既然固执地怀念过去或梦想将来都没有用处，那么你眼下所能掌握和捕捉的就只有今天。“不如怜取眼前人”——你不能把今天再错过去了。我到大陆去，大陆有些青年人对我说：唉呀，我们就是因为“文革”把时间荒废了，所以书没有读好。又说将来他要出国或怎样怎样。但是你眼前干了些什么？你上班不像上班，做事不像做事，做什么都不肯好好干，那么你就把今天也白白地放过去了！所以你们看小词之“以境界为最上”，就是说，不在于它写伤春或离别，而在于他写伤春或离别的同时传达出一种人生富有哲理的理念和觉悟。这是北宋初年的词人把对爱和美的追求同自己的修养、性格、胸襟、怀抱结合起来的一个例子。

由于时间的关系，我们现在就结束晏殊，赶快来看欧阳修。我曾经说，冯延巳、晏殊、欧阳修他们三个人的作风有相似的地方，前人认为晏殊和欧阳修的词都受过冯延巳的影响，形成了词中的西江一派。我还说过，他们的词所表现的不是感情的事件，而是一种感情的境界。然而，他们三个人所表现出的境界并不完全相同。冯延巳的词是热烈执著，晏殊的词是理性的观照，而欧阳修的词所表现的是一种遣玩的意兴。什么叫做“遣玩”？我们常说“排遣”，或说把某个人遣走了，“遣”就是把什么东西推出去的意思。“玩”就是玩弄、欣赏。前几天，有位记者来访问我。他说：“你已经六十四岁了，教书教了四十三年，但身体和精

神还这么好，那是什么缘故啊？你是否有什么锻炼身体的方法？”我说，如果说有什么方法，大概就是我这一生一世跟古典引文结合的密切关系了。小时候的学习、吟诵、写作，后来的讲授、研读，从来没有离开过古典引文。我是在忧患苦难之中长大的，高中的时候，日本占领了北平，父亲在后方，母亲去世了，两个弟弟一个上初中，一个上小学，经历了老舍先生《四世同堂》中所写的那种吃混合面的日子。四十年前来到台湾后，我的家庭又遭到了一些不幸，这些就不必再讲了。总而言之，我这一生经历了很多苦难和不幸，而现在大家看起来我的精神和身体还很好，丝毫也没有经历过苦难的样子。我曾提到大陆的同学问我：“老师，这古典引文我们听着也觉得很好，可是学了它到底有什么用处啊？”他们认为学什么经济呀，贸易呀，电脑呀，外语呀，都有用处，只有这古典引文最没有用处。我当时讲了一个用处，我说学古典引文可以使你的人心不死。辛弃疾说，“一松一竹真朋友，山鸟山花好弟兄”。人不仅对人要有爱心，对物也要有爱心，这样宇宙之间就充满了祥和之气，你就有了一颗活泼的、锐敏的、善感的心灵。古人说“哀莫大于心死，而身死次之”，使人心不死是很重要的一件事。但是现在我还要讲我个人所体会到的另外一个作用，那就是当你看到古人在引文中所流露出来的修养、性情、胸襟、怀抱时，当你看到他们在忧患苦难之中怎样生活过来时，这些也都会对你有所帮助，使你在忧患苦难之中也能够生活过来。欧阳修一生中屡次遭到贬谪，最早是在庆历变法的时候，后来为了濮议又受到攻击。而且攻击的人对他的私人生活造谣，说了些很不堪的话。面对这样的侮辱和打击你将何以自处？不同的人处理方法不同。欧阳修的处理方法是保持一种遣玩的意兴。如果说，晏殊是用他的反省、他的节制，用他理性的思索从忧患苦难中挣扎出来，那么欧阳修就是通过一种排遣与观赏的态度使自己从忧患中挣扎出来。欧阳修的《醉翁亭记》是他被贬到滁州时写的，在他遭到政敌的攻击谗毁时，你看他写了些什么？他说：“环滁皆山也。其西南诸峰，林壑尤美。”他说：“野芳发而幽香，佳木秀而繁阴，风霜高洁，水落而石出者，山间之四时也。”他说：“四时之景不同，而乐亦无穷也。”人生自其可悲之处而观之，很多事情都是可悲的；然而人生自其可乐之处而观之，世间却也有不少可乐的东西在。那么你在苦之中为什么不找一些可乐的东西加以赏玩，从而把你的苦难排遣出去呢？这就是欧阳修在苦难中自处的办法。而他的这些修养、怀抱、胸襟、品格，就在他写男女爱情的小词里无心地表现出来了。现在我们先看他的一首《玉楼春》：

雪云乍变春云簇，渐觉年华堪送目。北枝梅蕊犯寒开，南浦波纹如酒绿。　　芳菲次第还相续，不奈情多无处足，樽前百计得春归，莫为伤春歌黛蹙。

刚才我讲过，小词之所以能透过表层所写的相思爱情表现出一种感情的境界，给我们丰富的启发和联想，是因为它的“显微结构”（microstructure）之中很多“质素”（elements）起了作用。你观察过春天是怎么来的吗？也许你会说，校园里的花开了，春天不就来了吗？可是欧阳修观察得更细致，人家从花还没有开、柳条还没有绿的时候就感觉到春天来了。“雪云乍变春云簇”是说天上的云彩已经不一样了。下雪的天和下雨的天不同，夏天一朵黑云涌上来很快就是一场大暴雨；可是下雪的天是彤云四布，阴得很均匀，而且要阴得很沉很久然后才下雪。当你忽然间一抬头，发现天上已经不是阴沉沉地彤云四布了；碧蓝的天上已经都是一团团、一簇簇、棉絮一般的白云，这时候你就知道春天来了。新诗人写春天到来也有写得好的，徐志摩的《我所知道的康桥》说：“伺候着河上的风光，这春来一天有一天的消息。关心石上的苔痕……关心水草的滋长。”春天刚刚到来的时候，那石头上的青苔每一天都有每一天的颜色。所以你们看，古今诗人是一样的，他们都关心世间万物，都保持着一颗锐敏善感的心灵。天上的云影改变了，石上的苔痕改变了，慢慢地我就觉得，这一年之中最美好的春天真的是来到了，所以就“渐觉年华堪送目”。这一句，有的版本作“送目”，有的版本作“纵目”，我个人觉得“纵目”更好，“纵目”就是放眼看遍。李义山的《燕台四首》中说：“风光冉冉东西陌，几日娇魂寻不得。蜜房羽客类芳心，冶叶倡条遍相识。”诗人要看遍春光下每一片新生的绿叶、每一枝茂盛的枝条。

春光到底是怎样美好呢？欧阳修说是“北枝梅蕊犯寒开，南浦波纹如酒绿”。你们要注意他这两句里所包含的遣玩的意兴。在欧阳修的词里边有一种双重的张力，一层是他本身对忧患苦难的体认，一层是他要从这些忧患苦难之中挣扎出去的努力。所以王国维说他的词“于豪放之中有沉着之致”。他能够自己从忧患苦难中挣扎出去还要欣赏，这当然是豪放的一面。然而这一面并不是说他有些麻木或者肤浅，他对人生的忧患苦难确实有着很深的体认。陶渊明的《拟古九首》中说：“苍苍谷中树，冬夏常如兹。年年见霜雪，谁谓不知时？”你看山谷中那青翠的松树好像从来也不凋谢，它难道不懂得四季的冷暖吗？不是的，它年年都要经受霜雪的覆盖，对这些苦难有着切身的体验。梅花也是一样，它冒着严寒开放，在霜雪中展现自己的美丽风采。“犯寒开”三个字包含有沉着悲哀和豪放享乐两种情绪的结合，表现出一种独有的境界。“南浦”出于江淹的《别赋》：“春草碧色，春水绿波，送君南浦，伤如之何！”春草是绿色的，春水也是绿色的，在这样美丽的草色波光之中，我把我所爱的一个人送走了，我是多么悲伤！所以，现在欧阳修所用的这个“南浦”就产生一种修辞的作用。你不必管这“南浦”是在哪一省、哪一县，它就是古人用过的一个“南浦”，看到

它，就使你联想到前面那个“绿波”。但是如果你说“南浦水波依旧绿”，这句子就很笨。欧阳修不是这么说的，他是“南浦波纹如酒绿”。把南浦的水都变成酒，就可以玩赏，就可以享受，这又是他的豪放。“北枝梅蕊犯寒开，南浦波纹如酒绿”，这两句两两相对，豪放之中有沉着之致，这就是欧阳修！

下面他说：“芳菲次第还相续，不奈情多无处足。”春天有二十四番风信，从迎春开始，一批花接着一批花开，一直“开到酴醾花事了”。这就是“芳菲次第还相续”。这么多花，难道你竟能一批接着一批地看下去吗？可是人家欧阳修说了：对这些花我怎么看也看不够，我太爱这些花了，它们就是再多我也不会感到满足。这也是欧阳修豪放的一面。他被贬到滁州去的时候除了写《醉翁亭记》之外还写了很多诗，其中有一首说：“春云淡淡日辉辉，草惹行襟絮拂衣。行到亭西逢太守，篮舆酩酊插花归。”你看他对春天、对花的那种尽情的赏玩：在游春之后喝得醺醺然，插着满头的花回来了。他真是懂得欣赏大自然的美好！在欧阳修的词集里有二十四首《渔家傲》，是写一年十二个月的景色节物之美。正月什么好，二月什么好，三月什么好……一个月一个月地写下来，十二个月没有一个月不好。写了一遍还不够，从头开始又写了一遍。就是这种赏玩的兴致，帮助他从忧患苦难和挫折打击之中站了起来。接下来他说，“樽前百计得春归，莫为伤春歌黛蹙”，每当我拿起酒杯的时候，我就想尽了种种方法，许下了种种愿心，希望春天早一点儿回来，现在，既然春天已经来了，那就一定要好好掌握住这个春天，好好欣赏这个春天，千万不要因为伤感而把你的眉毛皱起来啊！这首词的感情有悲哀，有奔放，有沉痛，也有昂扬，充分表现了欧阳修那一份遣玩的意兴。

下面，我要给大家举一个例证，说明小词怎样才叫做有“境界”。我们先看欧阳炯的《南乡子》：

二八花钿，胸前如雪脸如莲。耳坠金环穿瑟瑟，霞衣窄，笑倚江头招远客。

这是写一个年轻美丽的江南女子，戴着满头珠翠，穿着像五彩云霞一样的窄袖衣服，站在船头上招呼客人。显然，这是一个渡船的女子。“二八”是十六岁；“瑟瑟”是一种做装饰用的珠子。

第二首看薛昭蕴的《浣溪沙》：

越女淘金春水上，步摇云鬓珮鸣珰，渚花汀草又芬芳。　　不为远山凝翠黛，只应含恨对斜阳，碧桃花谢忆刘郎。

这也是写江南女子，是一个淘金女子。什么是“步摇”？《长恨歌》里有“云鬓花颜金步摇”，那是一种长长的垂下来的头饰，每走一步它就摇一摇。除了步摇，还有玉一走起来也会叮[illegible]作响。沙洲上的风吹过来，江边的青草发出一阵阵清香。人在凝聚起眉毛的时候往往有所思想，这个女子在想什么呢？她在想念她所爱的那个男子。“刘郎”，用的是汉代刘晨、阮肇入天台山遇仙女的故事。

第一首词只写了美丽的外表，缺乏内涵和意境，显得比较浮浅。第二首词相比之下在感情上有了一点点深度，但也不过停留在男女爱情的范围之内。好，现在我们再来看一首欧阳修的《蝶恋花》，看看他所写的女子具有什么样的品质：

越女采莲秋水畔，窄袖轻罗，暗露双金钏。照影摘花花似面，芳心只共丝争乱。　　鹢[illegible]滩头风浪晚。雾重烟轻，不见来时伴。隐隐歌声归棹远，离愁引着江南岸。

这是一个江南的采莲女子，这个女子与欧阳炯、薛昭蕴所写的女子就大有不同。我所说的不同不是指渡船女、淘金女和采莲女外表上的不同，而是指这几个形象在品质上的不同以及词里边所包含的感发力量的不同。西方接受美学的理论家Wolfgang Iser在他的著作The Act of Reading，里谈到“potential effect”。“potential”是“可能的”；“effect”是“功用”或者“效果”、“作用”。渡船、淘金和采莲都是外表所写的事情，好的作品往往在外表所写的事情之外隐藏着很多potential effect，能引发读者非常丰富的联想。这种potential effect藏在哪里？就藏在microstructure（显微结构）里，而显微结构自然是这首诗的text（文本）中的显微结构。那我们现在就来看一看文本。“越女”，当然是美丽的女子，连从来不写浪漫感情的诗人杜甫都说“越女天下白”，可见越女之美是大家公认的。所以你们看：“越女”，是何等美丽的人物；“采莲”，是何等浪漫的行为；“秋水畔”，是何等美好的地点！刚才我说过，“菡萏香销翠叶残”和“荷瓣凋零荷叶残”所写的内容相同，但所传达的感觉不同。现在大家可以体会一下，“窄袖轻罗，暗露双金钏”传达了一种什么样的感觉？“窄”和“轻”给人的感觉是轻柔的、纤细的；“暗露双金钏”给人的感觉是含蓄的、婉约的、内向的。而薛昭蕴所写的那个女子，“步摇”在动，“鸣珰在响，给人的感觉是夸张的、炫耀的、外向的。因为采莲，所以要穿窄袖才不至于被水打湿；因为采莲，所以把手镯推上去藏在衣袖里面，这本是写实。然而“窄袖轻罗”含有一种轻柔纤细的品质，“暗露双金钏”含有幽隐含蓄的品格。“金”暗示了美丽和高贵；“双”暗示了成双作对的美好。

但这还不是最好的，接下来还有欧阳修的神来之笔——“照影摘花花似面，芳心只共丝争乱”。前边虽然有品格的暗示，但终归是外表的描写。真正写出这个女子内心摇荡的是这句，这是一种对自己的美好的觉醒。当这个女子要摘下一朵荷花的时候，一低头，水面倒映出她的脸，那容颜和荷花一样美丽。白居易的《长恨歌》说，“天生丽质难自弃”。为什么难自弃呢？因为，既然有这样美好的品质，难道就不应该在这个世界上留下一些意义和价值吗？难道就忍心使这一生一世白白地度过去吗？魏文帝曹丕在《与吴质书》中说：“德琏常斐然有述作之意，其才学足以著书，美志不遂，良可痛惜。”你有没有把你自己天生来的美好品质浪费了？你有没有把你自己的聪明才智浪费了？大陆上现在有不少人只想发财，说是卖冰棒比当教师挣钱多，于是放着师范学校不念了去卖冰棒。可是你一生一世的价值就表现在卖冰棒上了吗？难道你人生的意义就在于多挣几个钱？“照影摘花花似面”就是对自己美好品质的一个觉醒，这一觉醒引起了内心的荡漾——我的理想何在？我的意义何在？我的归宿何在？因此才“芳心只共丝争乱”。当然，欧阳修未必有此意，但读者又何妨作此想！因为他的作品里本来就包含了引起联想的这种potential effect。

“鹭鸶滩头风浪晚”是说黄昏到了，在那有一对对鹭鸶鸟的沙滩上，风起来了，浪头高了，该是回去的时候了。“雾重烟轻，不见来时伴”是说苍然暮色自远而近，远方烟霭迷濛已经看不清楚，而正当烟雾笼罩过来的时候，这个女子突然发现，与自己一起来采莲的同伴都不见了。这写得真是妙！你们一定读过陶渊明的五首《归园田居》，其中第四首他说是“试携子侄辈，披榛步荒墟”，带着一群小孩子到乡间去散步。可是到第五首他说“怅恨独策还”，自己一个人拄着拐杖回来了。那些小孩子到哪里去了？那些采莲的女伴到哪里去了？要知道，当你离开表面的、日常的生活，进入一种精神境界的时候，你就和别人有了距离。那个采莲女子，当她“照影摘花花似面，芳心只共丝争乱”的时候，她就跟那些普通的女子，跟那些淘金的女子、渡船的女子不同了，就已经离开了她们，进入了一个新的境界。

“隐隐歌声归棹远，离愁引着江南岸”，是说这个女子独自摇船归去，越走越远，她的歌声隐隐约约地从水面上传来。什么是“离愁”？“离愁”是有所追求，有所向往，有所期待，有所盼望的一种感情。当这个女子“照影摘花花似面，芳心只共丝争乱”的时候，内心就兴起了这么一种无以名状的感情。而现在随着她越走越远，就把这种感情从水面引向岸边，使得岸边水面整个空间之内都布满了这一片期待盼望、追寻向往的感情。人生，岂不是正应该有这样一种追求向往的感情？人生，岂不是正应该对自己的品质有这样一份觉醒和珍重吗？所以，王国维才会从这一类小词联想到成大事业、大学问的三种境界。

安易 杨爱娣 整理

# 第二章　北宋中期

第一讲　说晏几道词

第二讲　说苏轼词

第三讲　说秦观词

附录　苏轼诗化之词的得失

## 第一讲　说晏几道词

为了要欣赏晏几道（字叔原）的词，我们便该先对他的为人略有认识，而为了认识他的为人，我们最好先看一看在《小山词》集前面的两篇序。第一篇序是江西诗派大家黄庭坚写的，其文如下：

> 晏叔原，临淄公之暮子也。磊隗权奇，疏于顾忌；文章翰墨，自立规模。常欲轩轾人，而不受世之轻重。诸公虽称爱之，而又以小谨望之，遂陆沉于下位。……乃独嬉弄于乐府之余，而寓以诗人之句法，清壮顿挫，能动人心，士大夫传之，以为有临淄之风耳。……余尝论叔原固人英也；其痴亦自绝人。爱叔原者皆愠而问其自，曰："仕宦连蹇而不能一傍贵人之门，是一痴也；论文自有体，不肯一作新进士语，此又一痴也；费资千百万，家人寒饥，而面有孺子之色，此又一痴也；人百负之而不恨，己信人终不疑其欺己，此又一痴也。"乃共以为然。……其乐府，可谓狎邪之大雅，豪士之鼓吹；其合者高唐洛神之流，其下者岂减桃叶团扇哉。……虽然，彼富贵得意，室有倩盼慧女，而主人好文，必当市致千金，家求善本，曰："独不得与叔原同时耶？"……使宴安鸩毒而不悔，是则叔原之罪也哉！山谷道人序。

由此可知晏几道（叔原）是晏殊（临淄公）晚年生的儿子，难免娇生惯养，缺少面对现实的能力。"磊隗权奇，疏于顾忌"，是说他很有个性，不合常情，言行不管旁人的批评忌讳，任性，我行我素。文如其人，他自有一定的风格形式，喜欢评论别人的长短，却不考虑别人对他的批评。晏殊曾官至宰相，爱好文学，提拔了许多文人，如范仲淹、欧阳修、韩琦等。小山的这些当权的长辈，与晏家常有来往，他们虽称赞喜爱小山的聪明文才，却认为他骄傲夸大，希望他能谦虚谨慎些。可是小山是不管这些的，他也不喜欢逢迎官场中的人，因此他在官场中一直处于卑微的地位。

小山的兴趣是嬉游玩弄文墨，填写可歌唱的词，一般的乐府歌词粗俗，小山用诗的语言来填词，有着清新豪壮的逸趣。"清壮"也有写作"精壮"的，两者意义不同，"精壮"是说精练豪壮。有许多人特别喜欢小山词，说是胜过晏殊的词，我不同意这点。小山词的特点是辞藻艳丽、色彩鲜明，但缺少含蓄，晏殊的词色彩虽不甚鲜明，却温婉而且有较深的含义。

黄山谷评论小山说，他天才之高本是人中的豪杰，但其痴呆也非常人可及。世上本有些人像贾宝玉，聪明绝顶，但他们对某些世事的看法、感受，常不同于常人，世人看来认为非常傻气。山谷说小山也是这样的人。爱叔原的人很不高兴山谷说他"痴亦自绝人"，要问原因。山谷解释说："他在官场上一直不得意，却不会放聪明些讨好一个有权势的靠山，以求飞黄腾达，这是一傻。他作文有自己的风格，不肯学应付考试流行的官样文体，这又是一傻。别人做了一百件对不起他的事，他也不怀恨，他如果相信了谁，就一辈子不会怀疑那人会欺骗他，这又是一傻。"

叔原为歌唱而填的词，可以算是风流浪漫的歌词中的文雅之作，豪放热情。当时一些富贵人家，养有美丽的歌女，如果主人喜欢文雅，就一定不惜重价搜求小山歌词的善本，让歌女歌唱，还惋惜不能与一代才人叔原同时共赏。

我们知道唐朝因藩镇之乱，经晚唐五代，战祸频仍，人民厌战，北宋开国后，太祖"杯酒释兵权"，是有过一段太平日子的。可是"生于忧患，死于安乐"，不久北宋就不断受到外敌侵略，被逼南迁，而外敌不止，终至南宋灭亡。"词"这种文学作品本起源于五代之宫廷及士大夫贵族人家的宴乐歌唱之辞，北宋初年之词仍与乐府相近。那时歌舞升平，便种下了后日亡于外患的种子。因此当我们以后从北宋初年到南宋末年讲完词的盛衰，也恰好反映了宋朝的盛衰。看一个朝代的灭亡，不能只看它灭亡前的无可奈何，而要看到在兴盛时埋伏下的灭亡种子。因此黄山谷说，叔原的词徒供富贵人家宴饮作乐，像饮毒酒般的上瘾而不知悔改，这实在是叔原之罪。

《小山词》前面还有一篇序，似乎是晏几道自撰的，我们把这篇序也节录如下：

补亡一编，补乐府之亡也，叔原往者浮沉酒中，病世之歌辞不足以析醒解愠……作五七字语，期以自娱……始时沈十二廉叔、陈十君龙家有莲、鸿、蘋、云，品清讴娱客，每得一解，即以草授诸儿，吾三人持酒听之，为一笑乐。已而君龙疾发卧家，廉叔下世，昔之狂篇醉句，遂与两家歌儿酒使，俱流传于人间……追惟往昔过从饮酒之人，或垅木已长，或病不偶。考其篇中所记悲欢合离之事，如幻如电，如昨梦前尘；但能掩卷抚然，感光阴之易迁，叹境缘之无实也。

小山在这篇序里说明了他填词的动机。他与贾宝玉很相似，同样生长于富贵人家，娇生惯养，性情纯真，不受世俗污染；但也同样没有觉悟到关心社会，终日沉迷于诗酒歌舞。他称自己的词集为“补亡”，是说流行的乐府歌词皆俗不可听，好似消亡殆尽、无一篇可登大雅之堂，他因此挑起乐府的救亡工作，这也证明当初的词都是可唱的。叔原说，他过去经常饮酒听歌，常恨流行的歌词鄙俗不动人，不能助人醒酒或解闷，因此填长短句的词，供自己欣赏。这就是他写词的目的。

那时他有两位好友沈廉叔和陈君龙，他们家里养有几位聪明美丽的歌女莲、鸿、蘋、云（小山词中常见她们的名字），小山每写好一篇乐章，便将词稿交给歌女伴随音乐而歌唱，他们三人端着酒杯听着唱歌以为享乐（这就是旧时士大夫的写照）。可是好景不长，不久君龙重病，像废人般躺在家里，廉叔身亡，两家的歌女风流云散，也带着他的歌稿为别人歌唱，他的歌词也借她们的演唱而在社会广为流传，获得不少人的称赞。但我觉得他的词主要表现的只是盛衰、今昔、悲欢、离合，多半只是个人的哀愁，缺少深远的意境。

我们现在看他的一首《临江仙》：

梦后楼台高锁，酒醒帘幕低垂。去年春恨却来时。落花人独立，微雨燕双飞。　　记得小蘋初见，两重心字罗衣。琵琶弦上说相思。当时明月在，曾照彩云归。

开头两句“梦后楼台高锁，酒醒帘幕低垂”就写得很好，好处在于不是只简单地描写孤寂，而是用“梦后”、“酒醒”等字样表达了梦里曾经是繁华、酒中曾经是欢乐以后的深沉孤寂。接着“去年春恨却来时”，是说这恨是去年就开始有了的，如今又来了！不过小山所写的去年的“春恨”与冯正中的《鹊踏枝》词所写的、无法抛弃的年年的“闲情”并不一样。冯说：“谁道闲情抛掷久？每到春来。惆怅还依旧。”冯所写的感情不曾确指任何一件事，只说是“闲情”、“闲愁”。小山的春恨则写的确有可指，是对繁华欢乐往事的怀念和追忆。接下来写“落花人独立”，既写的是目前真的落花，也暗指过去欢乐像花落水流一般逝去，而因落花所引起的悲哀却找不到第二人可以分担，只有孤零零的“人独立”。人独立已经难堪，偏偏在春天细微的雨丝中，还飞来成双的燕子。落花与飞燕的对比在引文中常见，晏殊就有一联名句“无可奈何花落去，似曾相识燕归来”。晏殊这一联除写景物外，还含有宇宙循环的规律不以人的意志为转移的哲理，这种深婉的含意就非小山所能及，因为小山只强调了“独”与“双”的对比，跳不出儿女情感的圈子。

小山的“春恨”是什么呢？原来他想起了第一次见到美丽的歌女小蘋时的情景，当年的小蘋在罗衣上的腰带打了两个心字结，她弹奏的曲子又是那么缠绵多情，仿佛在用琵琶的丝弦传达相思的情意。可是如今一同听小蘋歌唱的朋友沈亡陈病，这些歌儿酒女也已经风流云散，只有当年的月亮仍在，它也照过繁华歌舞时像彩云般舞蹈的歌女的。

以“彩云”形容美女，是说她的容貌和衣裳都艳丽如天上五彩的云霞。这并非小山新创，李白有名的《清平调》中便有过“云想衣裳花想容”的名句，此外他还有一首《宫中行乐词》，写一个歌舞的宫女说：

小小生金屋，盈盈在紫微。山花插宝髻，石竹绣罗衣。每出深宫里，常随步辇归。只愁歌舞散，化作彩云飞。

这是说娇小轻盈的女孩子生长在金屋皇宫里，但并不俗气，喜爱自然，在发髻上不喜珠玉，却喜欢缀一朵山花，在轻柔华贵的罗衣上不绣牡丹，却绣石竹。她跟随着帝王进出深宫，每次歌舞时体态是如此轻盈，深怕她会化作一片彩云，在歌舞停止时，就随风飞散了。

小山这首词的下半阕很可能脱胎于李白的这首诗。他在词末说，记得与小蘋最后分手时，是明月照着这朵“彩云”离散的。如今明月依然尚在，可是当年像彩云一样美丽的小蘋却已经不知流转何方了。

由此可见晏几道的词的确是声韵优美，辞藻艳丽，但虽然真情动人，却并无深意，读他的词是不需多解释的。下面再看他的一首《鹧鸪天》：

彩袖殷勤捧玉钟，当年拚却醉颜红。舞低杨柳楼心月，歌尽桃花扇底风。　　从别后，忆相逢，几回魂梦与君同。今宵剩把银釭照，犹恐相逢是梦中。

小山写的多是怀念以往的繁华歌舞，但确实写得美，声调好听，内容不深，却很动人。试想穿着美丽衣裳的女孩，手拿玉制的酒杯，不是只把酒递过来，而是诚恳地捧着并且殷勤地劝酒，又有谁能忍心地拒绝呢？因此拼着喝醉了酒红上脸也要喝下，这本来是欢乐事，但用了“当年”两字，就表示一切都成了追忆。

在中国旧文学里，明月与高楼常使人联想到曹子建的“明月照高楼”的富贵人家；可是在新文学里，浩然在他写得成功的《艳阳天》的小说里，他描写的月亮就不再是照着高楼轻歌曼舞的月光，而是照着北国平原一片麦田在劳动人民眼中的月光。书中开头写主角萧长春从工作地点夜晚回到乡村一路见到的月光，后来经过一次斗争以后，他去找乡村的一位党委王国忠谈话，然后同对他深有情意的少女焦淑红一起走回来所见到的月光。他这两段完全不是继承旧文学的写法，而是根据他的亲身经验描写农民心目中的月光，写得很美。

写景有几种写法，一种是按照书本的传统来写，可能写得很好，但那是用古人的眼光；一种是写亲身的感受，情感真实，给景物也注入了新鲜活泼的生命。浩然在《艳阳天》中有些地方就写得很成功。还有比浩然早一点的作家孙犁所写的《白洋淀记事》等作品，所写的景物也有真切的感觉和活泼的生命。浩然有些小说像《西沙儿女》写得失败，就是因为写的不是他熟悉的事物，他如写亲身经历的乡村经验，就写得很好。另有一种西方的和台湾的现代派作家，他们的小说往往只是某种概念和思想的象征，有的写一整本小说，并没有故事情节，其目的只是表达一种思想、概念或关于人生的哲理，整本小说都是象征性的。在这一类小说中他们或写一条流水，或写一朵红花，都是为了象征的目的，那条水或那朵花根本就不必真实存在。可是像孙犁和浩然他们的描写则是出于亲身感受，与现代派的象征描写，是两种截然不同的写法。我不是要比较两派的优劣，而只是说要批评一种著作时，首先要知道它属什么性质。

现在回到小山的词。“楼心月”不仅写出有明月与高楼，并写出是月正当天。更说“杨柳楼心月”，表示高楼之旁还有杨柳婆娑，月光透过柳条的摇曳，而显得更有风致。这还不算，前面只用“舞低”两字，便表示出歌舞的时间已经很久，楼心的月亮已经西斜，简单的几个字便表达了许多欢乐和美好的情景。

“歌尽桃花扇底风”描写歌舞的女子，手中拿着画有红艳的桃花的扇子，在唱歌的时候挥动扇子以增加表情。这两句都极言当年欢乐的尽兴，加一个“风”字，更表示了歌声的随风飘扬，更有情致。

接着便写别后的离情，说自从分别以来，我一直怀念着与你相逢的情景，常常梦到一起欢乐的时刻，我如此想念你，你一定也同样怀念我，和我做着相同的梦。但接着又一转说：“今宵剩把银釭照，犹恐相逢在梦中。”在短短的一首词里，就写出前后三段时期：最初的聚会欢乐，然后别离后的怀念，以及久别后的重逢。他写重逢时说，今晚我要尽量使灯光点得最亮，好看清楚你，因为我实在害怕这是又一次梦中相逢。

这首词是极尽跌宕激扬之致，声韵也高低起伏动人心弦，他特别擅长描写今昔和悲欢的对比。

下面我再讲他的一首词是与这些风格不同的，那就是《阮郎归》：

天边金掌露成霜，云随雁字长。绿杯红袖趁重阳，人情似故乡。　　兰佩紫，菊簪黄，殷勤理旧狂。欲将沉醉换悲凉，清歌莫断肠。

这首词特异之处在于它的高亢悲凉的情调。我们对晏几道的生平所知不多，这是因为他没有做过高官，很少关于他的传记的资料。不熟悉作者的生平，就很难确知某一作品的年代和写作背景。不过小山的词多是怀念今昔悲欢的对比，可见应是中年以后的作品。而这一首纯是感慨凄凉，不再有怀念的热情，可见应是更后的晚年之作。

词中第一句的“金掌”是汉武帝故事。他在长安建一高台，台上塑一铜人，伸出金掌，掌上捧一铜盘，盘中置一玉杯，用以夜晚承接仙露，和玉粉服之，据说可成仙。“天边金掌露成霜”，是说在高台上铜人所承接到的露水已变成霜，这表示已是深秋。“云随雁字长”，写出北国平原上秋后的天空格外显得寥阔。因天气转寒，雁群成“人”字形或“一”字形而南飞，高空的白云也长随着雁群飞动。这两句就显出了寥阔悲凉的气氛。悲凉与悲哀不同，它是悲而不哀，还能看得高远开阔。这两句写深秋写得很美，却透出悲凉的情意。

“绿杯”不一定说杯是绿的，可能是杯中盛着绿色的酒，杜甫就有诗句说“飘弃樽无绿”，白居易也有诗句说“绿蚁新醅酒”。“绿杯”和“红袖”对比颜色非常鲜艳。中国称双数为阴，单数为阳，九数为阳之极，所以九月九日称为重阳，这一天的风俗是登高饮酒，因此见到男男女女带着酒到郊外过重阳节，这种人情风俗和家乡的完全一样。可是节日和风俗虽同，而不同的是，自己却在异乡，心情就不仅不欢，而且悲从中来。

重阳节除了登高饮酒以外，还有一些风俗，据说佩戴紫色的草木可避灾难，秋天菊花盛开，不仅饮菊

花酒，妇女还把黄菊插在头上。看到人们佩戴的兰紫菊黄，已经淡忘了的模糊的当年狂放的旧事，又一一在心头重现，然而怀念故乡和从前的少年往事会令人悲不自胜的。只有多饮酒喝醉了才能忘去旧事，所以“欲将沉醉换悲凉”，而唱歌的姑娘也请你莫唱令人断肠的歌曲，就让我忘掉一切吧，旧事是不堪回忆的。

小山写情实在写得很好，可惜的是，除了追念欢乐的日子以外，似乎人生就不再有别的意义了。

少文 整理

第二讲　说苏轼词

第一节

我们从今天开始看苏东坡的词。我曾经说过，对于一个作者，我们除了讲他的作品之外，同时还要注重他在词之演进发展中的历史上的地位、意义和价值在什么地方。我们曾经讲了柳永在词调的形式、声律这一方面的拓展，在叙写手法这一方面的拓展以及在内容、情意这一方面的拓展。现在，我们还要区别两件事情。那就是，一个词人的拓展和特色，两者不能够完全混为一谈。有的时候特色并不是拓展，有的时候拓展并不是特色，这两者要分别来看待。从形式、声律这一方面来说，柳永开始使用更多的长调。其实，在晚唐五代市井流行的通俗歌曲之中原是有很多长调的，只是《花间集》收录的没有长调。而在敦煌所发现的当时流行的俗曲中，原是有长调的，可是它们在当时没有被编印成书。而一般士大夫们所继承的则是《花间集》的传统风格，这种风格就像《花间集序》里说的，是诗客的曲子词。因此长调的俗曲本来虽是流行的，但文士诗人们却不大使用这样的曲调，只愿意使用与诗比较接近的那些曲调。可是柳永却不只是一个诗人，他也是一个音乐家，所以能够掌握音律上的特色。我们曾经讲过他的几首曲调，说他有的曲调流利，有的曲调顿挫，有的则把流利和顿挫结合起来，那声律是很美的。在叙写的手法方面，由于他使用了长调，所以很重视铺陈，而且，他的叙写很有层次。在内容情意方面，一般说来，像温庭筠、韦庄他们这些人的词，内容都是写美女和爱情，而他们用来描写美女和爱情的字句常常是传统习用的。像“玉炉”、“红烛”、“绣阁”、“画帘”、“山枕”、“山屏”、“眉山”等，大家都习用这些语汇。柳永的词也写女子的爱情，可是他写得比较现实，他往往用通俗的语言写出一些市井女子的感情，像“悔当初不把雕鞍锁。向鸡窗只与蛮笺象管，拘束教吟课。镇相随，莫抛躲。针线闲拈伴伊坐，和我，免使年少光阴虚过”，这情意是很真切的。另外我还说过，柳永在内容情意方面还有一个拓展，那就是他所写的秋士的悲感。那是以前的词作者没有写过的，那些作者即或流露一些自己个人的怀抱志意的感慨，也大都是借着女子或爱情的口吻来写的。至于我上次引用周济的话，说柳永的词“森秀幽淡之趣在骨”，那不是他的拓展而是他的特色，这个大家一定要分别清楚。柳永说：“伫倚危楼风细细，望极春愁、黯黯生天际。草色烟光残照里，无言谁会凭栏意？”他写的“凭栏”啦，“草色”啦，“斜阳”啦，都是晚唐五代和北宋的词人们常写的；他写的伤离念远，也是大家所常写的。可是他有自己特别的感受，他在大家常写的这种内容和常用的这些词藻中，加入了他自己的一种风格特色。

现在我们讲苏东坡，也要先看看前人对东坡词的批评。我们现在看郑骞《词选》后边所附的宋代王灼《碧鸡漫志》里的一段话，他说：“东坡先生以文章余事作诗，溢而作词曲，高处出神入天，平处尚临镜笑春，不顾侪辈。或曰：‘长短句中诗也。’为此论者——”你们要注意下面这句：“乃是遭柳永野狐涎之毒。诗与乐府同出，岂当分异？”对这段话我们要特别分开来看，因为这里边包含着一段争论。王灼说，苏东坡以文章的余事来写诗，他的才情很丰富，还能流溢出多余的才力来写词曲。宋朝人所说的词曲就是词，不是元明的那种曲，因为词本来就是曲子词。王灼说苏东坡以写文章的余力来写诗，以写诗的余力来写词，写得“高处出神入天，平处尚临镜笑春，不顾侪辈”。他认为这是苏东坡的优点，这本来是不错的。可是后边他就跟别人争论，先提出别人的观点——或曰：“长短句中诗也。”我们知道，李清照就曾经批评过苏东坡，认为苏东坡所写的是“句读不葺之诗耳”。“葺”是修剪整齐，因为诗不论五字七字，都比较整齐，词是长短句，是不整齐的。很多人认为词应该有词的风格和特色，与诗并不相同，而苏东坡所写的词就跟诗太接近了，所以他们说这是句读不整齐的诗，不能算是正宗的词。于是王灼就跟他们争论了。他说，说这种话的，就是遭了柳永的“野狐涎之毒”。古人参禅有正宗的禅宗，但有一些动物或精灵也想修成正果，野狐也要参禅，那就不是禅宗正道。“涎”是口水，说一些不合正道的话，那就叫“野狐涎”。其实不仅是宗教，哪一门学问里面都有人讲野狐涎。就是说，他虽然知道一些，可是他所理会所了解的并不是真正的东西。很多

人都鄙视柳永的词，说柳永的词是俚俗的，是淫靡的，王灼也是这样的看法。他说，有人认为词应该写成柳永那种样子，那不对，词是可以写成苏东坡这种样子的。苏东坡那逸怀浩气能够使人抬眼望向半天高处，能够使人产生更高的胸襟怀抱和理想志意。

但是过去的人有几种不同的成见，其中一个成见是说，词本来是歌筵酒席之间供歌伎酒女们演唱的歌曲，所以形成了一个传统，就是在内容上写美女和爱情。我们从晚唐五代的温、韦一直讲下来，讲到苏东坡以前的柳永，那些词大多是写美女和爱情，写听歌和看舞的。可你要是把苏东坡所有的词都看一遍就会发现，苏东坡很少写美女和爱情，很少写听歌和看舞，他真的是没有用词的传统来限制自己，真的是用写诗的那种表现自己胸襟怀抱的笔法来写词。在他看来，没有任何一种情意或者胸襟志意不能写到词里边去。这一点，就是苏东坡对词的拓展。岂止是拓展，这是一种魄力和眼光！天下有些人不但没有开创的才气，也没有开创的眼光；也有的人有开创的眼光，却没有开创的才气。而苏东坡既有开创的眼光，也有开创的才气——我就是要把我的胸襟怀抱也写到词里边去。晚唐五代那些歌筵酒席间的词曲内容是很浅薄、很空泛的。诗人文士们插手写词使词的内容丰富和深刻起来。温飞卿的词所用的语汇和形象与中国传统的美人香草的喻托有暗合之处，他给读者的是一种美感的联想。等到后来，冯正中、晏同叔、欧阳永叔这些人也插手来写词，他们表面上虽然也写伤春悲秋、伤离怨别，却不知不觉地把自己个人的品格和心情在词里流露出来。像欧阳修说：“尊前拟把归期说，未语春容先惨咽。人生自是有情痴，此恨不关风与月。”又说：“直须看尽洛城花，始共春风容易别。”他给读者的是一种感发的力量。又如冯正中的“谁道闲情抛掷久，每到春来，惆怅还依旧”，那种缠绵往复的情怀，已经是一种感情的境界，而不再是感情的事件了。以上所说的这种联想和感发，是使晚唐五代歌筵酒席间的词曲丰富和深刻起来的一个非常重要的原因。可以说，由于诗人文士插手的结果，词已经开始脱离了歌筵酒席之艳曲的性质，有了一个更深广的境界，这实在已经是词的诗化了。不过，这个诗化是在内容境界上的诗化。欧阳修、冯正中他们的词外表上所写的情事仍然是伤春怨别、听歌看舞、美女和爱情之类。他们所用的词汇，他们所写的事件，仍然在词的传统的范围里边。

可是到了苏东坡，你就可以更清楚地看到他脱离了词的传统。东坡词里写美女和爱情的是极少数，大部分是写他自己的胸襟、怀抱和志意。还不仅如此，他除了用写诗的办法来写词之外，还有大家都注意到的一点——不仅大家都注意到了，而且苏东坡自己也有一种自觉——这就是他的《密州出猎》所表现出来的一种风格。他在给朋友鲜于子骏的信里说，我近来写了《密州出猎》这一首小词，我以为它别是一种风格。下面，我就把这首词抄在黑板上，它的词调是《江城子》。

> 老夫聊发少年狂，左牵黄，右擎苍。锦帽貂裘，千骑卷平冈。为报倾城随太守，亲射虎，看孙郎。　　酒酣胸胆尚开张，鬓微霜，又何妨。持节云中，何日遣冯唐？会挽雕弓如满月，西北望，射天狼。

“老夫聊发少年狂”是说我现在虽然年岁老大了，可是我还有少年时的那种豪情壮志。“左牵黄，右擎苍”是写古人打猎时的样子，左手牵着黄犬，右手架着苍鹰。《梁书·张充传》曾有这种记述。不过这个典故并不重要，在这里他不过是说他带着猎狗和猎鹰去打猎。“锦帽貂裘，千骑卷平岗”，因为是冬天打猎，所以都戴着厚厚的帽子，穿着厚厚的皮裘，千百骑人马一起跑过平原，要捕尽那些野兽。声势写得多么豪壮。苏轼这首词是要表现他自己有心与西北方敌人作战，想要捍卫祖国的一片壮志。在写这词的同时，他还写了《祭常山回小猎》及《和梅户曹会猎铁沟》等诗。其中有“白羽犹能效一挥”及“谁信儒冠也捍城”等诗句，表现出同样的志意。所以这首词下面就接着说：“持节云中，何日遣冯唐？”“节”是古代使臣所持的符节。据《史记》记载，冯唐是一个很有才智的人，他已经很老了，头发都白了，可是还在郎署里面干书记的工作。苏东坡说，我像冯唐一样已经老了，可是却希望着国家能给我一个施展才智的机会，我也能够拿着符节到远方的边塞去出使，像汉朝的冯唐一样为国家建立边功。那时候，北宋国力已经渐弱，西北方的西夏和辽，已经兴起。“云中”是云中郡，当时国家的外患主要就在这一带地方，所以他说：“会挽雕弓如满月，西北望，射天狼。”天狼星主侵掠，代表叛逆的形象。他说，你看我今天打猎时射箭的本领不是很好吗？我可以把弓拉得像满月一样地圆，一箭就射下西北方的天狼星！

苏东坡以为这首词别是一种风格。那个时候，对于这种风格还没有一个特别的名称来称呼它，还没有婉约和豪放的说法，但毫无疑问苏东坡是豪放派的一个最值得注意的开创人。这是一个很重要的开拓，因为苏东坡不但有开创的见地，而且能配合这见地真的写出这种豪放风格的出色好词。

因此在词的发展史上很多人就说，柳永的词只是在形式方面的拓展，苏东坡的词才是在内容上的拓展。不错，苏东坡开创了豪放的风格，这一点大家都注意到了，可是柳永在内容上的开创，大家就没有注意到了。我们上次说过，柳永写了秋士的悲感。就是说，他以一个男子的口吻，正面地写自己在仕宦道路

上不得志的悲哀。这一点，前人都没有这样写过，这是他的拓展。可是为什么大家都不注意这一点呢？这是有原因的。因为柳永写秋士的悲感都是和他的相思离别结合起来写的。“是处红衰翠减，苒苒物华休”是秋士的悲感，“危楼独立，面晴空。动悲秋情绪，当时宋玉应同”也是秋士的悲感，这都是在他之前的词人没有写过的。但“想佳人，妆楼颙望，误几回，天际识归舟。争知我，倚栏干处，正恁凝愁”就是写相思离别了，这仍然是晚唐五代的传统。他这写相思离别的后一方面掩遮了他写秋士悲感的前一方面，因此使他的拓展变得不明显了。而苏东坡那雄壮的、豪放的风格则不同，很明显，前人没有那种风格。

可是我要说，一个历史的传统就像一条大河，有时它在地面上流动，是显流；有时它也会在地下流动，是隐流。词之可以向豪放发展，李后主也是一个值得注意的词人。李后主的词虽不能说是豪放，但却有一种奔放之致，像“问君能有几多愁，恰似一江春水向东流”那种滔滔滚滚的奔放之致，实在就是豪放派的一个滥觞。由此可见，词里边未尝不可以表现那些比较豪壮和奔放的情调。北宋初年的范仲淹写过“长烟落日孤城闭”，写过“将军白发征夫泪”，那种悲壮苍凉的边塞情调就与温、韦所写的美女爱情不完全相同。但是，李后主之所以有那种奔放的风格，范仲淹之所以有那种悲壮苍凉的风格，那是由他们的遭遇和环境促成的。李后主如果没有破国亡家，他只能够写他的“晚妆初了明肌雪”；范仲淹如果不是曾经带兵到西北去镇守边疆，也不会写“将军白发”和“长烟落日”。也就是说，他们都是由于外在的某种因素而偶然表现了这样一种风格。但是，李后主的词传下来的本来就不多，亡国以后的作品更少，范仲淹的词传下来的比李后主的还要少，所以就没有引起人们的注意。而苏东坡的开拓之所以引人注意，就因为他的这种风格不是出于环境和遭遇的偶然，而是出于才情和襟抱之自然。不管他在什么环境之中，不管他是得意还是失意，他天性之中才情的自然流露，就是这样一种风格，他的大部分作品就形成这样一种风格。这就是苏东坡在词的内容和情意方面最值得我们注意的一种开拓。

在声律上，苏东坡的词也有一点值得注意。我们讲过，柳永了不起的地方是他对声律的掌握，对于句法、停顿以及文字与音乐的配合，柳永都掌握得很好。但是对苏东坡的词，人们就有另外的一种批评，说他的词可以拗折歌者的嗓子，因为他不管声律。所以，柳永对声律是掌握，苏东坡对声律是突破。苏东坡自己就说过，写文章“但常行于所当行，常止于所不可不止”；还说，文章“如行云流水，初无定质”（《答谢民师书》）。他写文章如此，写词的时候便也有突破声律的所在。苏东坡对声律的突破有两种情况。一种是表面的方法不合律然而仍有律读，就是说他表面上的文法虽然不合格律，可是你却可以把它加以变化依然按照格律来诵读。第二种就是文法和律读全然不合规则。

我们先说第一类词。第一类词最有名的一首，就是咏杨花的那首《水龙吟》。这首词在郑骞《词选》的第四十一页。我们现在不是正式讲这首词，所以对词意不加发挥，只看他的格律。你们注意看教材上对这首词末几句的标点，他说：“细看来，不是杨花，点点是离人泪。”你们看，“细看来”是三个字的停顿，“不是杨花”是四个字的停顿，“点点是离人泪”是六个字的停顿。可是这首词按照格律不应该这样停顿。我们可以看一首别人的词。辛弃疾就最喜欢写《水龙吟》，他有一首挺有名的《水龙吟》，标题是《登建康赏心亭》，最后这几句是“倩何人唤取，红巾翠袖，揾英雄泪”。你看，两首词的牌调都是《水龙吟》，最后押的都是泪字的韵，可是苏东坡的停顿是三—四—六，辛弃疾的停顿是五—四—四。他们所用的字总数是相等的，都是十三个字，可是停顿却不同。按照《水龙吟》这个词牌填写的句法，应该是五—四—四的停顿，而且，最后一句的四个字应该是一一三的句法——“揾—英雄泪”。辛稼轩是对的，苏东坡的词，若按照文法标词就不合格律。可是大家要注意，这首词表面上虽然不合格律，其实是可以按照格律来诵读的。可以这样念：“细看来不是，杨花点点，是离人泪。”最后这句也是一—三的停顿。实际上，后代标点词的人，他们对于词牌调的格律不甚注意，所以就按照表面的文法来标点，而不是按照格律上的律读来标点。应该知道，词是可以按照格律的律读来标点的。我现在要再举一个例证，就是姜白石的《扬州慢》，在《词选》的第一百十八页，也是最后几句：“念桥边红药，年年知为谁生。”现在几乎所有的选本都是这么标点，甚至连《词律》这讲格律的书都这么标点，这是一个很大的错误。像我们上次讲的柳永的那一首词，按照格律应该是三段，而且头两段是双拽头，但万树的《词律》只分两段，这也是不对的。要知道，词的内容和形式结合起来形成了词的美感。哪里有一个停顿，哪里增加一个姿态，这都与词的美感有很密切的关系。后来的人不懂，他们认为只应按文法标点，文法上都通了，却不知道这样一来就把词的美感给破坏了。姜白石《扬州慢》这首词最后这几句的停顿应该是：“念桥边，红药年年，知为谁生。”我不知你们能不能明白，有的内容是可以讲解清楚的，可是像这种声律，就要靠感觉，很难讲清楚。你如果念成“念桥边红药，年年知为谁生”，就显得比较笨，比较死板和生硬；要是你念成“念桥边，红药年年”，停顿在“年年”这里，就有一种情韵的荡漾，里面包含着沧桑的悲慨。杜甫的《哀江头》说“细柳新蒲为谁绿”，又说“人生有情泪沾臆，江水江花岂终极”，意思是，那江水江花、细柳新蒲年年都在，可是欣赏它们的人已经不在了，现在已经国破家亡了。姜白石的《扬州慢》写的也是这种沧桑的感慨。在宋高宗建炎三年（1129），

北方的金人曾经攻破了扬州城。所以姜白石说：“淮左名都，竹西佳处，解鞍少驻初程。过春风十里，尽荠麦青青。自胡马窥江去后，废池乔木，犹厌言兵。”最后他说：“念桥边，红药年年，知为谁生。”这感慨，就比按一般选本的标点来读要婉转深刻得多。所以说，词的念法是非常值得注意的。“细看来，不是杨花，点点是离人泪”，这样看，文法上通顺了，可是却不能这样念，这样念就不合乎词的美感。一定要念成：“细看来不是，杨花点点，是离人泪。”这就是我们所说的第一类词，这一类词不能怪苏东坡不遵守格律，而要怪后来的读者，他们因不懂词的文法和律读的关系，所以有些标点是不合格律的。

另外，苏东坡还有一首词也常常引起人们的争议，以为苏词不合格律，那就是他最出名的一首《念奴娇》（大江东去），这首词下半首开始的地方说“遥想公瑾当年，小乔初嫁了，雄姿英发”，是六—五—四的断句。可是一般《念奴娇》词在这里常是六—四—五的断句，如辛弃疾的《念奴娇》（野棠花落）一首，在后半首开始的地方是“闻道绮陌东头，行人曾见，帘底纤纤月”，便是六—四—五的断句。如此看来，苏词自然就显得不合律。不过我们若真的对《念奴娇》词调加一考察，我们就会发现这里本来也是一个十五字的长句，中间句读的标点本可以有一些变化。只是这里除去句读标点不同外，平仄的声律也有很大不同，苏词“小乔初嫁了，雄姿英发”九个字的平仄是“仄平平仄仄，平平平仄”，而辛词这九个字的平仄，则是“平平平仄，平仄平平仄”，这当然是使读者感到苏词不合律的又一原因。不过我们若看一看北宋与苏轼同时的作者所写的《念奴娇》词调，我们就会发现当时原是有这种平仄之格律的。即如沈唐的《念奴娇》（杏花过雨）一词，这里的两句是“多情因甚有轻离轻拆”，还有黄庭坚的《念奴娇》（断虹霁雨）一词，这里的两句是“晚凉幽径绕张园森木”，它们的平仄就都是十平平仄仄平平平仄（“十”表示平仄通用）。可见苏词也并非是完全不合律的。（关于苏词的声律，我在《论苏轼词》一篇文稿中，曾有较详细的论析，朋友们可以参看。）

下课了，我们下次再结合苏东坡的为人来看他的词的几点特色。

第二节

上次我们着重讲了苏东坡在词的发展史上的地位，今天我们开始讲东坡词的特色。在讲东坡词的特色的时候，我还要把他和柳永作一个对比。从去年开始讲词以来，我们都是一方面讲个人的特色，一方面讲词的发展。其实要是大家仔细留意的话，就会发现还不止如此，我在讲个人特色和历史发展的同时，还很注重不同词人彼此之间的关系和比较。在不同词人的比较之中，一般有两种现象：一种是相反的，一种是相似的。所以我在讲完李后主之后接下来就讲大晏。李后主和大晏，一个是纯情的词人，一个是理性的词人，这是两个相反类型的比较。可是讲晏殊和欧阳修的时候，我是拿南唐的冯正中和他们作比较的。我讲了冯正中对晏殊和欧阳修的影响，比较了他们相似之间的那些细微的不同，这是相似类型的比较。我曾经说过，作品风格的不同是由于作者人格的不同。这样说好像是太道德化了，因为一讲人格就使人想到道德品性的好坏。其实，所谓人格者表现于作品中，就是一个人的风格。叔本华在谈哲学的时候曾经说，作品的风格就是人心的心灵的相貌，是心灵感情修养的一种表现。所以，作品风格的不同与作者的心灵感情修养有很密切的关系。越是伟大的作者，他的作品与人格之间的关系就越密切，第二流的作者才因袭别人或拼命在技巧上下功夫。我们在分析冯延巳、晏同叔、欧阳永叔等人的作品风格的时候，也分析了他们在做人的性格方面的不同。那么现在，如果我们把柳永和苏东坡作一个比较，那当然是一个强烈的对比了。这种强烈的对比并不是我个人发现的，前人在一些词话里就常常讲到苏东坡和柳永。苏东坡写了前面讲过的那首《江城子》，自己就觉得与柳七不同，别是一种风格。宋人笔记《吹剑续录》记载说，苏东坡问他的朋友：“我的词比柳七的词何如？”朋友回答：“柳郎中的词要由十七八岁的妙龄女郎手执红色檀牙拍板来唱‘晓风残月’，你的词要由关西大汉手拿铁绰板唱‘大江东去’。”这就是苏东坡的词和柳永的词在风格上的不同，这在宋朝人就有这种认识，而且苏东坡也有这种自觉。可是我以为，这其实还不是柳永与苏东坡真正的不同，因为这样看柳永是很肤浅的。如果根据外表上的“晓风残月”就认为柳永写的都是这种柔靡淫艳的歌词，那未免浅之乎视柳永了。柳永确实为歌伎酒女写了不少歌词，可是我以为他们两个人内在的不同不在于此，而在于他们对人生的理解和反应的态度不同。这才是柳永和苏东坡的一个最基本的分别。

我们上次讲过柳永的生平，我说过，他的祖父、父亲、兄弟都有仕宦功名，而且他的父亲以孝道著称。他的祖父是在晚唐五代时不肯出仕于闽（当地一个偏安的小国），而去隐居的。他们家有一个儒家道德的传统，所以，柳永也有一份用世的志意。他说：“每登山临水，惹起平生心事。一场消黯，永日无言，却下层楼。”他还在那首《煮海歌》里说：“本朝一物不失所，愿广皇仁到海滨。”可见，他也是关心国计民生的。可是，他用世的志意，他家庭的儒家的传统，与他个人的浪漫的天性、音乐的才能，是互相矛盾的。他的浪漫天性和音乐才能使他从少年时代就在歌舞场中流连，为歌伎、乐工写词。而他的家世、教养

却和他的天性、才能之间有着矛盾，因此就造成了他一生的悲剧。他少年时的浪漫行为受到士大夫阶层人们的鄙薄，致使他平生失意，所以到晚年才写出这样悲哀的词："归云一去无踪迹，何处是前期？狎兴生疏，酒徒萧索，不似少年时。"因此我们说，柳永的一生是矛盾和失意的悲剧，充满了生命落空的悲哀。

可是人家苏东坡就不然了。柳永是始终未能调和的矛盾造成了他生命的落空，而苏东坡对自己的生命则是一个完成，苏东坡把儒家的理想与佛道的修养贯通、调和起来，从而完成了他自己。苏东坡的一生实在是比柳永更加不幸，他不但仕宦不得志，还曾被下在监狱里几乎被处死。他曾经被贬到海南岛，政府官吏不给他房子住，有一段时间，他带着儿子睡卧在桄榔林叶之下。为此，苏东坡还写过一篇文章叫《桄榔庵铭》。桄榔是海南岛的一种热带植物，我认识的一位朋友到海南岛去参加苏东坡的一个纪念会，曾摘了一片桄榔的叶子给我寄来，它有一点儿像棕榈树的叶子。苏东坡就是摘取桄榔树的叶子写下的《桄榔庵铭》。他要跟他的儿子自己劳动，自己用泥土做成土砖，然后慢慢盖起房子来。虽然苏东坡的遭遇比柳永更不幸，可他在忧愁、患难和挫折之中有自己立身的持守，他能够在儒家与佛道之间得到一种贯通调和。中国大陆前些年常讲儒法斗争，还有什么阶级斗争，他们总是在斗争，所以他们就一直没找到这种矛盾调和的集大成的美。其实，中国有一些很伟大的诗人，他们都是从各种思想的精华之中得到一个融会贯通的境界。陶渊明就是在儒家、佛家、道家的思想中都能够得其精华而不拘于一家的一位诗人，苏东坡也是这样的一位诗人。有些人看问题只看它的外表，这是不对的。例如苏东坡写过一篇议"贡举"的文章，讨论当时的科举制度。这篇文章如果只看表面，你会觉得他反对佛老。因为在这篇文章里他认为佛老的思想比较消极，比较颓废，是"安于放"，就是说，比较放旷。他说，假如天下之士都真的像庄周那样"齐死生、一毁誉、轻富贵、安贫贱"，那么人主用来砥砺名节和鼓励人心向上的那些手段就无所施其用，人们就什么都不在乎了。其实，"齐死生、一毁誉、轻富贵、安贫贱"这都是很好的修养，可是苏东坡在立论的时候，他是针对社会上一般人而言的。对于一般的人，需要用一个目的来鼓励他们。有了富贵和贫贱的对比，有了毁誉的对比，一个人才知道应该向上。只有修养上达到最高层次的人才不需要这些鼓励，自己仍然能够向上。所以，如果因为苏东坡发了这样的议论，就认为他反对佛老，这并不正确。苏东坡的弟弟苏辙写了一本书叫《老子解》，把很多儒家的理论跟道家的思想糅合在一起了。这是不是老子的本意暂且不论，但苏东坡是赞同苏辙这种看法的。他为弟弟的《老子解》写了一篇跋文，在跋文中说，假使西汉初年就有了苏辙这本书，则"孔老可为一"；假使晋宋之间有了这本书，则"佛老不为二"。另外，苏东坡还在《与滕达道书》中说过"平生学道，专以待外物之变"的话，又在《祭龙井辩才文》中说过"孔老异门，儒释分宫……江河虽殊，其至则同"的话，以为儒释道三家相反而可以相成，还以为佛老思想的一个特色就是"静而达"。能静就不被外物所转移，能达就对生死、毁誉、贵贱有一个通达的看法。"静而达"是人生的一种修养，这是苏东坡真正的所得，以致他一生受用不尽。同样在忧愁患难之间，为什么人家还能站住你却跌倒了？为什么人家还能完成你却毁灭了？要注意，这是中国古人读书最注意的一点。我曾经提到过荀子的《劝学篇》，荀子说，古代君子的为学是"入乎耳，箸乎心，布乎四体，形乎动静"，是要你在做人的实践里真的表现出来，才算是受用了，因为古人读书是和做人结合在一起的。荀子又说，小人的为学是"入乎耳，出乎口。口耳之间，则四寸耳"。那些人急于速成，抄了一大堆新说，写上就自以为什么都知道了，其实他们在做人方面什么也没有受用到。当然，我说的只是古代，现代的知识和古代的知识并不相同，不能一概而论。中国古代读书讲究要"有得"。陶渊明好读书而不求甚解，但每有会意便欣然忘食。可是不少人读了很多书也没有会意。"会意"就是你真的在生活上有所受用，苏东坡就做到了这一点。苏东坡写过一篇《超然台记》，这是一篇很好的文章。他说："美恶之辨战乎中，而去取之择交乎前，则可乐者常少，而可悲者常多。"意思是，物的好坏在你的内心交战，得失取舍的利害总是在你眼前，这样你整个的人就被物欲压倒了。一个人只有超然到物欲之上，才能得到自己的快乐。那么，"静而达"的修养对一个人究竟有什么好处？苏东坡说，它可以"专以待外物之变"。就是说，你内心之中有一种持守，或者叫一种修养。这种修养，只有在外界事物有变化的时候才能够显露出来。不经过霜雪，你怎么知道松柏是不凋的呢？同样，没有经过忧愁患难，也很难看出这个人和那个人有什么不同。苏东坡平生经过了那么多挫折而终于能够完成自己，在他的散文和引文里都表现出来一种修养，这是他和柳永的一个最基本的不同之处。柳永终身都处在矛盾之中，他的生命是落空的；而苏东坡把所学的一切都能融会贯通，终于完成了自己。当然，苏东坡所得的并不只是这一点而已，现在我们只是特别把这一点提出来和柳永作对比。下面我们就要正式介绍苏东坡了。

苏东坡是一个大家都很熟悉的作者，而且他的集子后边有年谱，大家可以自己看。我现在要通过几个小故事来介绍苏东坡，这样大家就更容易理解。苏东坡是四川眉山人，他从小就跟佛道两教有过不少接触，曾经跟随四川的一个道士张易简读过书。七岁的时候，他遇见一个眉山的老尼姑，那个老尼姑说，她年轻的时候曾经到过后蜀的孟昶宫里，听到孟昶所作的一首词，她还把这首词念给苏轼听。后来过了几十年之后，苏东坡把这首词的大半都忘记了，只记得开头的两句。根据韵律来寻味，他觉得这可能是《洞仙

歌》，于是就把它补充完成了，就是“冰肌玉骨”那一首。蜀主孟昶宠爱花蕊夫人，而这首词就是形容一个美丽的女子，可能就是为花蕊夫人所写的。今天我们不讲这首词，说这个故事的目的是为了证明苏东坡的记忆力是很不错的，并且他从小就对引文有很深的印象和兴趣，对文学有敏锐的感觉。他在天性上就是与文学与引文十分接近的，这是他天生的禀赋。

第二个故事讲的还是苏东坡小的时候。苏东坡的父亲苏洵常常到各地去游学。游学就是寻师访友，听到哪里有个人学问、修养很好，就到哪里去看望他，跟他学习。苏洵常常游学四方，苏东坡小的时候就由他的母亲程氏夫人教导。要知道，欧阳修小时候就是由母亲教导，岳飞小时候也是由母亲教导，可见母亲的教育对小孩子的影响是很大的。苏东坡小时候跟他的母亲程氏夫人读《后汉书》，读了《范滂传》。那里面记载，范滂年轻时被乡间荐举——汉代没有科举考试，是推举制度——出来做官，桓帝时冀州有盗匪，国家委任他做清诏使。清诏使是皇帝任命的特使，到冀州去案察。《后汉书》上说，范滂受命以后，他就“登车揽辔，慨然有澄清天下之志”。“慨然”是心中感动的样子。这是说，当国家给了他一个重要职位的时候，当他要出发到地方上去做事情的时候，他有很远大的志向，自信能够为国为民做出一番事业来。可是大家知道，后汉时宦官专权，当时有一些士大夫和读书人就主持清议，反对宦官，可宦官则把这些士大夫看做党人，所以就发生了后汉党锢之祸，许多党人被关进监狱或者被杀。范滂也在党人之列，官府要捉拿他。他听到了这个消息，就向母亲告辞，要去自首。他对母亲说：“老母在堂，养育之恩未报，这是我唯一不能割舍的感情。”他的母亲就说：“一个人能够以这样好的一个理由去死，死亦何憾！人怎么能够希望既有令名又能富贵寿考呢？”这就是中国古人所说的杀身成仁，舍身取义——如果你为一件正义的事情而牺牲，你就没有什么可遗憾的了。当程氏夫人教苏东坡读书，读了这个故事，苏东坡马上就说了一句话，他说：“轼若为滂，母许之否乎？”意思是，将来做儿子的要是有一天遇到这种生死的抉择，也采取了范滂的态度，母亲也能像范滂的母亲那样割舍得下吗？他的母亲回答说：“假如你能够如范滂，我岂不能如滂母？”这个故事是值得注意的。我常常说，很多人在一起读书，可是每一个人吸取的多少、吸取的方面各不相同，这是因为他们的天性各不相同。如果他的天性和某种东西接近，那种东西马上就能打动他的内心。这好像是很奇怪的一件事情：同一个家庭的兄弟姐妹，同一个学校中的同学，所接触的尽管一样，所吸收的却不一样。一个人碰到他天性所接近的那一点，他是“莫之为而为，莫之致而至”——都不是他自己能够做主张的，他自然而然就吸收了。这一点，对苏东坡来说，就是他平生做人的志节，他在天性上就有忠义激励的这一面。

第三个故事还是在苏东坡小的时候。当他第一次读到《庄子》的时候就说：“吾昔有见，口未能言。今见是书，得吾心矣。”前面的“见”不是眼睛所见，而是指一个人对人生宇宙的了解。他说，我老早就有这种想法，可是我不知道该怎么表达出来，现在看见了这部书，和我心里所想的完全一样啊！可见，他的思想在某些方面有与庄子相通的地方。但是，《庄子》有内篇、外篇、杂篇，一共三十多篇，使苏东坡感动的是哪一篇呢？他没有说。我倒是想到了《庄子》里面的一个故事，就是《逍遥游》里的那一段“藐姑射之山，有神人居焉；肌肤若冰雪，绰约如处子”。那神人像冰雪一样洁白晶莹，一切污秽的东西都不能沾染他，尘世岁月的消逝也不能在他身上刻画出痕迹。后边他又说，发大水的时候，所有的生物都被淹没了；大旱的天气，连金属和石块都被晒得融化了，可是这一切都不能使藐姑射的神人受到伤害。我曾经说过，中国和西方的一个很大的差别，就是思想和语言都偏重于直觉。西方的哲学著作都写得很有逻辑性，可是你看中国的这些子书，写了很多寓言故事，它是把道理用直觉的形式表现出来的。这是精华之所在，但也是缺欠之所在，缺欠就在于缺少组织上逻辑上的系统和条理。庄子的这个故事写得很美，而且有象征意义。它不是没有生命的，只不过我们现在离开它太远，不能引起共鸣罢了。他说的大旱与大水是两种对举的损伤，这不是随便说的。在文学里边，如果用两个相反的形象来对举，那就表现了一种周遍的、包举的意思。李后主说：“无奈朝来寒雨晚来风。”“朝”和“晚”，“雨”和“风”，都是两两的对举。是说无论是“朝”还是“晚”都有雨都有风。而这里的大旱和大水则包举了天下所有各种类型的灾难和不幸，它们都不能伤害这个神人。也许这个故事你们还不熟悉，那么还有一个庖丁解牛的故事。有一个会宰牛的人，他的刀用了十九年，刀刃一点儿都没有损伤。因为一般人解牛都是用刀和牛骨头硬碰硬，把刃都碰坏了，而这个人知道让刀刃从两根骨头之间割下去，所以他的刀刃总是像新磨好的一样锋利，这就叫“游刃有余”。在两边的压迫之间还能活动，并且使刀刃不受损伤，这也是在患难挫折中的一种态度。我们常说一个人要受到考验。什么叫考验呢？就是无论什么样的患难挫折都不能伤害我，即使在最困难的环境之中，我仍然能保持我的“游刃有余”。人们一般都很赞赏苏东坡飘逸的一面，有人尊称他为“坡仙”，他确实大有仙意，似乎不被尘凡的一切所限制。但是，光看到这一面并不算了解了苏东坡。

我们知道，王维晚年学佛，他给他的朋友写了一封信，就是《与魏居士书》，里边提到陶渊明。陶渊明不肯为五斗米折腰，辞去县太爷的官职不做而回去躬耕，后来遇到灾荒，曾经写过一首《乞食》诗。王

维就说陶渊明“一惭之不忍而终身惭乎”？说你不肯束带向乡里小儿，不肯卑躬屈节干拍马送礼的事情，以至后来贫穷而乞食，岂不是终身惭愧了吗？王维这是不分黑白，强词夺理。与贪官污吏同流合污，那是出卖自己的人格，和向人家要一碗饭吃是完全不一样的。而且，王维这封信是劝魏居士出来做官。他说，你做官与不做官，这有什么差别呢？并且说这是“见道之言”。就是说，好的跟坏的差不多；白的跟黑的差不多；与官场同流合污跟不与官场同流合污也差不多——是何言也！王维享受着国家的高官厚禄，却不问国家大事，并以此自命清高，这难道是真正的修养吗？苏东坡就不是如此的。等一下我们讲他的生平时就会讲到，他在杭州的时候，在徐州的时候，都为老百姓做了很多事情，就是在他晚年被贬到海南岛之后，还曾为那里的人修了渡水的桥。苏东坡有自己的立身持守，有自己的政治理想。所以我的论苏轼词的绝句说：

揽辔登车慕范滂，神人姑射仰蒙庄。小词余力开新境，千古豪苏擅胜场。

苏东坡和他的弟弟在嘉祐二年（1057）同时考中进士，一时之间，四川的大苏小苏名扬天下。可是那时候他并没有写词。我们知道，汴京当时是歌舞繁华，柳永就整天耽溺在听歌看舞之中，为歌伎酒女们写了不少歌词。但你翻开苏东坡的全集看一看，苏东坡那时候写的是什么？写的都是策论，都是他的政治理想。现在所传录下来的苏东坡最早的词，是他被贬到杭州做通判时写的，他早期的小词都是山水遣兴的作品。他的词什么时候有了进一步的成就呢？那是在他经历了九死一生来到黄州之后。孟子说：“天将降大任于斯人也，必先苦其心志，劳其筋骨，饿其体肤，空乏其身，行拂乱其所为，所以动心忍性，增益其所不能。”法国有一个作家叫法朗士的说，一个平生没有遭遇过患难，连一次大病都没有生过的女子是肤浅的。其实不光是女子，男子也需要患难才能使他深刻。苏东坡虽然是以他的余力写小词，但是患难把他的意境提高了。他早年在杭州所写的山水遣兴的作品是近于欧阳修的，可是他后来写出来的那种超然旷观的哲理的境界就超越了欧阳修，从而在词中开出了一条新的途径。

所谓“豪苏”是针对柳永而言。柳永老是写些女子，写得软绵绵的，苏东坡则开阔博大，所以人称“豪苏腻柳”。其实，苏东坡的词里边也不是绝对不写女子，只不过人的修养不同，看对方的着眼点也就不同。我们讲过晏几道的一首词，他说：“记得小蘋初见，两重心字罗衣。琵琶弦上说相思。当时明月在，曾照彩云归。”写的是朋友家的侍儿，写得真是美，不但人美，穿的衣服美，内心还很多情。苏东坡也写过他的朋友王定国家的一个侍儿，也是一个会唱歌的女子。他是怎么写的呢？

堪羡人间琢玉郎，天教吩咐点酥娘。自作清歌发皓齿，风起，雪飞炎海变清凉。　　万里归来颜愈少，微笑，时时犹带岭梅香。为问岭南应不好。却道，此心安处是吾乡。

他说，王定国是一个风姿很美的男子，所以上天就吩咐配给他这么温柔美丽的一个女子。王定国是个诗人，他写了歌词交给这个女子来唱，而这个女子歌唱的时候，那天风海涛都随着这歌声而涌起，能够把万里之外炎热的蛮荒之地变得清凉。王定国是曾经被贬官到岭南的。现在他们从岭南回来了，虽然经历了那么多患难，但是容貌似乎没有什么改变。那个女孩子一笑，好像脸上还带着岭南梅花的香气。我问她，岭南的生活一定很艰难吧？可是这女孩子回答说：“此心安处是吾乡。”

苏东坡还写过朋友家一个会吹笛子的女子，他说：“楚山修竹如云，异材秀出千林表。”你看他，人还没出现，先写这个人所吹的笛子。在湖南湖北的山中，长满了又长又高的竹子，而她的笛子所用的材料，是那些竹子里面最高、最直、最坚硬的一支。这就是苏东坡所写的女子，那都是有品格的，绝不同于一般人所写的绮罗芳泽、涂脂抹粉的女子。

我们说苏东坡是在生活上受到患难挫折之后才在词的写作上开拓出新的意境，那么下面我们就来看一看，苏东坡遇到过哪些患难挫折，他对患难挫折的反应是什么。

苏东坡在二十岁左右跟他的父亲苏洵、弟弟苏辙从四川到北宋的都城汴京来参加考试，宋仁宗嘉祐二年，他和苏辙两个人同时考中了进士。苏东坡在考进士的前后写了很多篇策论，在那些策论中可以看到他对国家政治的关心。前几年中国常常讲儒法斗争，总是把苏东坡和王安石对立起来，其实并不尽然。如果朝廷任用苏东坡在前而任用王安石在后，那么变法的就是苏东坡了。苏东坡和王安石两个人根本的不同就是苏东坡通达，王安石固执。王安石除了固执之外还有一个缺点就是不善于知人，不能够分辨一个人品格的高低。这是宋朝的不幸。如果宋朝不先用王安石而先用了苏东坡，说不定政治上能有一个比较好的局面。宋仁宗那个时代表面上虽然升平，可是国家许多经济、财政、军事上的弱点都已经逐渐彰显出来了。苏东坡在策论中主张“涤荡振刷”，就是说，要洗涤扫荡坏的，要振兴新的。可见，他也主张改革。但是苏东坡的好处在于，他能够坚持自己的政治理想，不苟且附和。他在给一个朋友的信中写道：“昔之君子惟荆是师，今之君子惟温是随。老弟与温相知日久，始终无间，但不随耳。”“荆”就是荆公王安石；“温”是司马

温公，就是司马光。他说当年新党在位的时候，大家都学习王安石；现在旧党上台了，大家又都追随司马光。他说，我和司马光也是很好的朋友，但是我就不随便追随。因为我以为旧党有它的好处，但是也有它的弊病；新党有它的弊病，但是也有它的好处。由此可见，苏东坡没有得到一个执政的机会，这真是北宋的不幸。当然，这对他自己也是一个不幸。

苏东坡考中进士的那时候只有二十一岁，兄弟二人已经名满天下，如果从那时起他就做官，那就会一帆风顺，不但他自己的一生要改观，北宋的政治也要改观。可是人毕竟是有命运的，苏东坡考中进士不久就遭遇到母亲的丧事。中国古代父母之丧要守丧三年，所以他就回四川眉山去了。三年后他再回到汴京，不久，仁宗就死了，英宗即位。英宗很想重用他，要把他召到翰林院来做待诏（相当于皇帝的秘书）。当时的宰相韩琦以为苏轼还很年轻，恐怕天下不服，需要磨炼他一下子，让他从小官慢慢地升上来。于是就让他做福昌县的主簿，后来又让他做凤翔府的签判，这都是很卑微的，地方政府里的属官。但没有几年，他的父亲又死了，他又回到家乡去守丧。三年后他再回汴京的时候，神宗已经即位，王安石已经开始变法。而苏东坡在赴汴京的途中就看到了刚刚推行的新法在民间造成的一些骚乱。他来到汴京之后就向朝廷提出说有些新法不合乎民情，老百姓不喜欢。他发表这样的观点，当然就得罪了新党的人，于是他就请求外放，做了杭州通判，这也是地方官的一个属官。苏东坡曾两次到杭州做官，第一次是做通判，是一个属官；第二次是“知杭州”，就是做杭州太守，是一个首长。做属官的时候自己是不能有所作为的，一切要听从上边的命令，可是做太守的时候就可以有所作为了。苏东坡后来做杭州太守的时候做了几件事情。当时，杭州西湖没有人管理，里边全是淤泥，鱼的产量也减少了。苏东坡用淤泥筑成了一条长堤，便利了交通，澄清了湖水。这是他的一件德政。在杭州传染病流行的时候，苏东坡成立了“病坊”，这在中国历史上是公家办理传染病隔离医院的最早开端。

我们今天就讲到这里。

第三节

上一次，我们讲到苏东坡的性格和他的风格的关系，我们是从苏东坡小时候的一些故事讲起来的。因为，这样就能对他有一个深刻、具体的印象。我们讲到了他小的时候跟母亲读《后汉书·范滂传》的事情。我讲这个故事的意思是想说明，苏东坡从小就有一种忠义奋发的志意。但是，他又能够把儒家这种忠义的持守跟庄老佛道的超然旷达结合起来。上次我提到苏东坡给滕达道的书信和给龙井辩才和尚写的祭文。他说，那种佛道的修养能够使人“静而达”，可以“待外物之变”。其实他还有两句话，他说，有了这种修养之后就可以“遇物而应，施则无穷”。一个人不可能一生都处于顺境，当你遇到挫折患难的时候，你如果有这种修养，就不至于被忧患所压倒。苏东坡小时候读书读到忠义奋发的事件马上就受到激励，这说明他天性上原来就有忠义奋发的这一面。他又非常喜欢《庄子》，以为这部书把他心里要说的话完全都说出来了，他小时在山中就曾跟随道士张易简读书，年长后交结的朋友中也有不少僧道，这说明他性格上又有与佛老接近的一面。现在，我们就要把他性格上的这两方面，与他生平的为人行事结合起来看一看。

我们上次已经讲过，苏东坡二十一岁就考中了进士，可是因为母亲死了，所以他回到四川眉山守丧三年。等他回来以后，英宗要重用他，可是宰相说他还年轻，就让他做凤翔府签判——一个很卑微的官。不久他父亲又死了，他又回去守丧三年。等到他再回来，就已经是神宗任用王安石变法的时候了。大家要注意苏东坡的这一点，就是他每次回到朝廷总是知无不言，言无不尽。民间的疾苦、朝政的阙失，只要他看到了就一定有所进言。他曾经有上神宗皇帝的万言书，批评当时新法的政治。这当然与时论不合，于是就外放到杭州去做通判。后来宣仁太后起用旧党，司马光上台了，苏东坡也被召回朝廷来做翰林学士。上次我就正讲到这里。司马光这个人比较固执，他一上台，就废免所有的新法，排挤掉所有新党的党人，这是造成后来激烈党争的一个原因。苏东坡是比较通达的，当司马光要废除一切新法时，他就提出来说新法之中也有好的。当时争执最激烈的一件事就是王安石新法中的“免役法”。北宋初年实行“差役法”，所有的老百姓都要服役，而那些地方官就常常让贫苦的农民连年服役，中间没有休息，不能回家来从事农田的工作，这是一个很大的弊病。王安石的“免役法”是针对这件事的一个通融的办法，就是如果你出一部分钱，就可以不去服役。这个办法未尝不好，可是他落实政策的时候用人不当，那些下级官吏就逼迫农民多出钱，造成了很大的灾难。那时候苏东坡就跟王安石争执过，他说法律的规则就像音乐里的五音六律，每个使用的人都可以用出千变万化的不同，因此“得人”是十分重要的，新法的弊病主要就在用人不当。而现在，他又因这件事与司马光议论不合。我们还没有讲他前一次与新党议论不合而被贬出去所遭遇的事情，现在就简单地说一下。苏东坡贬到杭州做通判的时候，他看到了两浙一带盐民的疾苦。柳永为盐民写过《煮海歌》，但那只是写一首诗而已，苏东坡则曾写有《上文侍中论榷盐书》，把盐民的疾苦反映给朝廷。后来

他又被派到密州，正赶上密州发生了旱蝗之灾。旱灾之后就接着闹蝗虫，可是地方官吏却欺瞒不报，这在中国历史上是经常如此的。像唐朝天宝十三载（754）闹水灾，庄稼没有收成，宰相杨国忠就谎报玄宗说收成很好。这些官吏们贪污、腐败，只想做官，从来不想为老百姓做事。而密州一带闹蝗虫旱灾，苏东坡就又写了《上宰相韩绛书》。据苏东坡的描写，在那些地方，蝗虫来的时候像乌云一样遮天盖地，蝗虫过去之后遍地萧然。所有的庄稼都被吃光了，老百姓杀死的蝗虫有几万斤，需要挖土来埋。可见那灾害是很厉害的，可是官吏们却说“蝗虫不为灾”。于是苏东坡就说，像我这样一个小人物，我的“腰领不足以荐斧钺”，我不会欺骗朝廷。“腰”指腰斩的罪过；“领”是颈，指斩头的罪过。苏东坡建议政府赶快赈灾，并免除这个地方的租税。他说，如果等官吏行了公文，然后进行调查，再等到公文下来，老百姓早就饿死了。所以你们看，苏东坡就是在外放之中，他也敢于上书言事，反映民间疾苦，凡是他能做的事，他一定替百姓去做。后来他又改官到徐州，徐州在黄河边上，他到那里的时候正赶上黄河闹水患。他有一首九月九日在徐州黄楼登高写的诗，大家不要只看到他这是重阳节登高饮宴赋诗，你们要仔细看一看他这首诗里边写的是什么。他说去年重阳节的时候正赶上徐州发大水，诗中描写了当时水势之大和他亲身率领吏民筑堤防水的情形。这件事历史上是有记载的，苏东坡曾经筑了木堤，就是用木材堆起来，再用泥砌上，他用这个办法真的把徐州保全了，水到了他的堤前就停下来，徐州城里没有被淹。他在诗中说，去年此时只顾率领吏民防水筑堤，无心过节，每天晚上工作回来的时候靴袜上都是泥，而今年黄楼已经筑好了。黄楼是什么？它是为镇压水患而筑的。苏东坡一方面是用科学的办法建了堤来防水患，另一方面他也迷信。古人讲金木水火土，讲青黄赤白黑，据说土是能克水的，而土的颜色是黄色。所以筑黄色的楼就代表土，就可以镇压水患。这是当时的历史限制，因为大家都有这种迷信，不过总而言之他的用心是好的。苏东坡从杭州到密州，又到徐州，在各地都有建树，都关心人民的疾苦。后来他从徐州又被调到湖州。那时候，不管是升官是贬官，只要是皇帝给的命令，都得感谢，要写谢表。苏东坡在谢表里说，皇帝陛下“知其愚不适时，难以追陪新进。察其老不生事，或能牧养小民”。意思是说，朝廷念我是个傻瓜，不懂得投机取巧，没有办法奉承那些在台上的新党，但知道我年岁大了，老不生事，也许还可以做个小小的地方官来牧养小民。这话里果然是有一点牢骚的，于是就被排挤他的那些党人摘录了去，说他是诽谤朝廷。更为严重的是他还有一首咏桧的诗，里面有两句说：“根到九泉无曲处，此心唯有蛰龙知。”这两句话当然很有悲慨。我们说过，苏东坡是一个忠义奋发的人，他从二十几岁一到汴京就写了很多的策论，他是真的想为国家为人民做一番事情。可是他的命运不好，一直被排挤在外。桧木的根是直的，因为有人说，如果树木的枝干是一直向上长的，它的根也就一直向下长；如果树的枝干盘根错节向旁边拓展，那么它的根也是盘根错节向外边拓展。苏东坡说，我从桧木外表的直立想到它的根也不会弯曲，但这种正直的根本有谁能够认识呢？如果地下有龙的话，也许只有那地下的龙知道桧木的根是正直的。这就不得了啦！因为在古代中国，龙是天子的象喻，天子是飞龙在天，你说天上的飞龙不认识你，只有地下的蛰龙才认识你，那蛰龙是什么？于是大家就攻击苏东坡有叛逆之心，就到湖州来捉拿他，像捉捕盗匪那样把他捉走了，而且搜查了他的家，把他所写的文字全都翻出来。后来苏东坡给他的朋友写信说，他被捉走之后，州郡派人去搜查他的家，他的妻子和眷属就埋怨他：“一天到晚写书有什么用？这下子可好了，把我们吓得要死！”要知道，叛逆的罪是死罪。苏东坡被下在御史台的监狱里，那是专门关押国家大臣的监狱。有一本书记载了这件事情，书名叫《乌台诗案》。御史是为国家执法的官吏，御史台的院子里种着很多高大直立的柏树，象征着森严和正直，所以御史台也叫柏台。由于柏树很多，就招来不少乌鸦在树上做巢，因此也叫乌台。排挤苏东坡的党人们在他的诗文里寻章摘句，吹毛求疵，说他影射朝廷，这就造成了文字狱。中国的文字狱在历史上由来已久。昨天我在五一三班刚刚讲过嵇康，魏晋时代的嵇康也是被人摘录他给朋友写的信，说他诽谤朝廷，破坏礼法，因而被冤枉地杀死了。苏东坡这次也差一点儿被冤枉地杀死。他有两首诗是那时候在狱中写给他的弟弟苏辙的，诗题中说：“予以事系御史台狱，狱吏稍见侵，自度不能堪。”你们看嵇康，人家让他做官，他把人家骂了一顿；苏东坡则不然，他用字很宽厚。要知道，当一个人下台，而他的敌人在台上的时候，有的人为了讨好掌权的人就会欺压他。那狱吏如果不是对他虐待得很厉害，以苏东坡这样宽厚的性格怎么会说“自度不能堪”！他还说，恐怕旦暮之间，我就要跟你（苏辙）永别了。在那两首诗里有这样的句子：“柏台霜气夜凄凄，风动琅玕月向低。梦绕云山心似鹿，魂惊汤火命如鸡。”又说：“与君世世为兄弟，又结来生未了因。”秋冬之际，满地严霜，御史台的监狱里是很寒冷的。“琅玕”是什么？是手铐脚镣。可见他被上了刑具。在深夜，如果犯人睡觉了，就没有琅玕的铁锁声。要知道，有许多使用毒苦的刑罚来逼迫犯人的事情都是在半夜里进行，所以我想那一定是狱吏在夜间审问他，给他用刑，就是他所说的“狱吏见侵”。“梦绕云山”有想念家乡的意思。苏东坡一直非常想念他的家乡四川眉山，他曾经三次离开他的家乡：第一次是到汴京去考试，第二次是为母亲守丧之后，第三次是为父亲守丧之后。第三次离开故乡之后他就再也没能回去。他写过很多引文怀念他的故乡，像“我家江水初发源，宦游直送江入海”，像“归去来兮，吾归何处？万里家在岷峨”。但是，一个人在被贬官的时候，是不允许辞职回家的，何况他现在被关在御史台的监狱

里，就像一只马上要被人宰杀的鸡。苏东坡和他的弟弟苏辙感情很好，因为他们的学问、文章都不相上下，有共同的语言、共同的心思和意念。苏辙曾经上书要放弃自己的官职，以求把哥哥放出来。宋神宗还算是一个明白的国君，当那些攻击苏轼的人摘取他咏桧诗中的“根到九泉无曲处，世间惟有蛰龙知”的句子说他有叛逆之心时，宋神宗说：“彼自咏桧，何预朕事？”又说：“自古称龙者多矣，如荀氏八龙、孔明卧龙，岂人君也！”后来，神宗就免除了苏东坡的死罪，把他贬到黄州去做团练副使。名义上是团练副使，可是不许他管任何政事。

苏东坡带着妻子老小到了黄州之后生活非常穷乏，无以为生。他的一个朋友认识黄州的地方长官，就替他想办法要来了一片废弃的营地，让他自己去开垦种田。苏东坡真的在这废弃的营地上开出一片地来，他把这片地方取名东坡，自己就称为东坡居士。从那个时候起，他就开始喜欢陶渊明的诗，后来他晚年写了很多首和陶渊明的诗。这不只是因为他自己曾经亲自种田从而想到陶渊明种田的生活，而且还因为他在经过很多挫折患难之后体会到陶渊明在躬耕归隐后内心之中那一份不得志的悲哀和感慨。还不仅如此，更重要的是他还能体会到陶渊明在失意和不得志之中而能有一份自得之意，这才真正是了不起的地方。以前我们讲的都是苏东坡忠义奋发的这一方面和他忧苦患难的这一方面，但光了解了这些还不足以认识苏东坡。刚才我们讲到过苏东坡的一首词中的几句，就是“归去来兮，吾归何处？万里家在岷峨”，通过这首词，我们就能看到苏东坡的转变，看到他怎样从挫折忧患和悲哀痛苦中解脱出来。这是苏东坡很了不起的地方。他要结合儒家和佛老并不是空谈，不是在理论上说说就算了，他是通过现实生活去实践的。这首词的牌调叫《满庭芳》，下面我们就介绍这首词。

归去来兮，吾归何处？万里家在岷峨。百年强半，来日苦无多。坐见黄州再闰，儿童尽楚语吴歌。山中友，鸡豚社酒，相劝老东坡。　　云何？当此去，人生底事，来往如梭。待闲看秋风、洛水清波。好在堂前细柳，应念我、莫剪柔柯。仍传语，江南父老，时与晒渔蓑。

你看，他开头写的就是他悲哀的一面。他说：“归去来兮，吾归何处？”当做官做得顺利的时候可以归隐，但是在被贬的时候是不能归隐的。更何况，他的家还在万里之外的岷山、峨眉一带！苏东坡被贬到黄州时是45岁，在黄州住了差不多有五年，这首词是在他快离开黄州时作的，那时他已将近五十岁了。人生一世，不过百年。苏东坡66岁就死了，所以现在他这一辈子已经过去了一大半。他说：“来日苦无多”——我知道将来的日子是没有多少了。但是你们要注意下面两句有一个微妙的转变：“坐见黄州再闰，儿童尽楚语吴歌。”黄州是一个遥远的地方，苏东坡被贬官来到这里，过着穷乏、劳苦的生活，所以他前边写得很悲哀。中国的阴历每隔几年就多出一个月，一般来说是五年两闰。苏东坡到这里已经是第五年，经过了两次闰年。“坐”不是真的坐着，而是说他留在黄州没有移动已经有四五年之久了。他们家是四川人，本来讲一口四川话。而现在呢？家里的小孩子们都讲了一口湖北话。“儿童尽楚语吴歌”是很妙的一句话，“楚语吴歌”说明这里不是故乡四川，但虽然不是故乡，我的儿童却都是在这里长大的，他们都熟悉了这里；不但我的孩子们熟悉这里了，我自己也跟本地的人打成了一片。这一点，是苏东坡的另外一个好处。有的人总是高自标榜，自命不凡；可苏东坡是无论三教九流，无论什么样的阶级、职业，他都能够跟人家打成一片。苏东坡涉猎很广，他可以跟很多人找到共同的兴趣和共同的语言。要是实在找不到共同语言，他就叫人家说鬼，讲鬼的故事，大家对这个都有共同兴趣。我们一直讲的都是苏东坡的挫折痛苦和悲哀伤感，像他在新党专政的时候被贬到杭州去做通判，这是他的不幸。可是你知道他在杭州怎么样？他写了很多首吟咏西湖风景的好诗。大家都知道的那一首“水光潋滟晴方好，山色空濛雨亦奇。欲把西湖比西子，淡妆浓抹总相宜”，就是那时候写下的。以苏东坡的文学天才，来到西湖这么美丽的地方，那真是相得益彰。对大自然的美丽风景能够尽情地欣赏。历史上还记载说：在苏东坡要到杭州去做通判之前，他去见了欧阳修。欧阳修对他说，杭州有个和尚叫惠勤，能写诗，懂得文学，如果你到杭州没有朋友的话，可以跟他交朋友。所以苏东坡到了杭州不久就去访惠勤和尚，然后就写了一首长诗送给他，开头几句是：“天欲雪，云满湖，楼台明灭山有无。”这是苏东坡的另外一首有名的诗，今天我们没有时间讲它，如果以后我们开宋代诗歌的课，那时再讲好了。总之，苏东坡无论到了哪一个地方，都能爱上那个地方的山水，也能爱上那个地方的人民。所以他说：“山中友，鸡豚社酒，相劝老东坡。”“社”是祭祀土地鬼神的节日。每逢过年过节的时候，黄州山中的那些老农夫就杀了鸡，宰了猪，准备了酒，请苏东坡去作客，和他们一起过节。苏东坡曾经带着那么多的悲哀和感慨来到黄州。可是，一个人只要能够以爱心对人，别人快乐，自己也是快乐的。现在，他已经爱上黄州了。

但是苏东坡不能留在黄州，因为皇帝的命令又下来了，把他调到汝州。他说：“云何？当此去，人生底事，来往如梭！”意思是，我离开我的故乡来到黄州，现在已经爱上了黄州，可是为什么连这个地方我也得离开呢？人生为了什么缘故要像织布机上的梭那样来往奔波呢？但后边他又是一转：离开黄州固然很悲哀，但汝州那地方想必也不错。“待闲看秋风、洛水清波。”黄州在长江流域，汝州在黄河流域。汝州是古

代的中原之地，洛水就从那里流过。当秋风吹过洛水的时候，那一定别是一番景象。但现在他要离开黄州了，就对黄州的父老说：“好在堂前细柳，应念我，莫剪柔柯。”苏东坡在黄州盖了一所房子，叫做“雪堂”。因为务农要春耕、夏耘、秋收，只有冬天比较清闲，所以农村要搞什么建筑都是在冬天。苏东坡在大雪之中和他的儿子盖了一所“雪堂”，堂前种了一棵柳树。“柔柯”是刚种上不久的小柳树那柔嫩的枝柯。他说：“你们黄州的老百姓要是想念我，就不要砍掉这棵树上柔嫩的枝柯。”这里，他用了一个典故。在《诗经》的《国风》里有一首赞美召伯的诗说：“蔽芾甘棠，勿剪勿伐，召伯所茇。”意思是，我们不要把这棵茂盛的甘棠树砍掉，也不要把它的树枝剪去，因为这是召伯种的树。所以，保存这棵树就是怀念这个人。下边他说：“仍传语，江南父老，时与晒渔蓑。”苏东坡这首词前面有一篇序，说“元丰七年四月一日余将去黄移汝，留别雪堂邻里二三君子。会李仲览自江东来别，遂书以遗之”。结尾几句就是对李仲览说的，江南也是他的旧游之地，所以“江南父老”也就是旧日江南的父老。他说，希望李仲览告诉这些江南的老朋友：你们今后常常把我穿过的蓑衣晒一晒，保存我的蓑衣，也就是怀念我了。我将来也可能会回来与大家重聚。你们看，苏东坡写得多好！他有他的悲感，他有他的解脱，他有他的排遣，他有他的多情。认识苏东坡就要这样全面地来认识，他把儒家的忠义奋发和不变的操守与佛老达观的思想怀抱结合起来了。我们下一次就要正式讲他的词。

第四节

我们上次讲到苏东坡被贬官到黄州，在黄州住了将近五年，还看了他的《满庭芳》那一首词。从这首词里，我们可以看到苏东坡是怎样从他的悲感之中转变的。有的时候，挫折和苦难也可以成全一个人或者考验一个人，考验你能不能把你所学的东西履践和实行。苏东坡把儒家的忠义传统和佛老的旷观怀抱结合到很完美的地步，他的很多十分有名的作品都是他经过九死一生之后贬官到黄州时的作品。他的《前赤壁赋》、《后赤壁赋》、《念奴娇》（大江东去）、《定风波》（莫听穿林打叶声）都是在这个时期作的。然后，他就移官到汝州。《满庭芳》那首词里说：“待闲看秋风、洛水清波。”“洛水清波”就是指的汝州。在他从黄州去汝州的途中经过金陵，那时候王安石已经罢相闲居在金陵。讲到这里我要说明一点：过去国内讲儒法斗争的时候，总把苏东坡和王安石对立起来，说王安石是法家，苏东坡是儒家，苏东坡是反对新法的，其实并不是如此。苏东坡到开封考中进士以后所上的策论都是主张变法的。他和王安石的不同，主要在他的为人比较宽大，王安石比较固执、狭隘，所以王安石变法太急，用人也不当。苏东坡说过，音乐的五音六律是一个规则，但演奏的时候每个人的用法都不同；法也是如此，用人是十分重要的。可见，苏东坡并不是绝对反对新法，他只是看到了新法中的某些弊害。王安石也不是一个小人，苏东坡被下在监狱，被贬到黄州，这都不是出于王安石的意思。王安石曾有两次罢相，当大家搞苏东坡的文字狱的时候，正是王安石第一次罢相期间。这一点一定要辨别清楚。所以，苏东坡这次经过金陵，就去拜望王安石。两个人见面谈笑非常和谐，而且苏东坡还写诗送给王安石说：“从公已觉十年迟。”意思是：我现在才明白，我愿意追随你，不过这已经晚了十年了。

就在这个时候，主张变法的神宗皇帝去世了。哲宗皇帝即位，年号改为元祐。哲宗年幼，由他的祖母宣仁太后听政，于是，宣仁太后就起用了很多旧党的人，把反对新法反对得最厉害的司马光召回来做了宰相。苏东坡也被召回中央政府来做翰林学士。有一天，宣仁太后和哲宗在皇宫里召见苏东坡，问他：“你原先被贬出去那么远，怎么忽然间就把你召回中央政府的翰林院来做事了呢？”苏东坡说：“想必是太后和皇帝的恩典把我叫回来的。”太后说：“不是。”苏东坡说：“那一定是大臣的推荐了。”太后说：“也不是。”苏东坡吓了一跳，说：“小臣虽然无状，我不敢用其他的方法进身。”太后说：“不是我们的意思，也不是大臣的意思，是先帝的意思。先帝曾多少次对我说，苏轼是个有才干的人，可惜没有重用他。所以我们推想先帝的意思把你召回来了。”可见，宋神宗其实也很欣赏苏东坡，只是由于他反对新法才没有用他。可是你们知道苏东坡这次回来怎么样？回来不久他就跟司马光论事不合。这个苏东坡真是没有办法了，可这也正是他的骨气。司马光把新法一概否定，把人一概贬出，苏东坡不同意，他认为新法里的某些部分是可以实行的，争论得最厉害的就是我们上次提到过的差役的兵制和免役的兵制。由于和司马光论事不合，苏东坡就请求外放，于是就被派到杭州去做知州。其后虽一度被召还，不久就又出官颍州，从颍州到扬州，又到定州。

后来宣仁太后死了，哲宗皇帝亲政，就又起用新党的人。他用了章惇做宰相，凡是元祐时被召回来的旧党通通又被贬出去。苏东坡虽然反对过司马光，但他是元祐时被召回来做翰林的，所以也在被打击之列。清朝的王夫之写了一本书叫《宋论》，其中谈到宋朝新旧党争时说，以正为争本来不是一件坏事，如果你有一个正当的道理，你怎么能不争呢？可是争的结果变成以争为正，那就错了。其实，历代的政党之争都应该注意到这一点。苏东坡由于被看做旧党的人，就被贬到广东的惠州，后来又被贬到海南岛的琼

州。当他被贬到惠州时，是他自己带着他的小儿子去的，后来他的大儿子把他的家眷送到了惠州。可是他的家眷刚到惠州，另一个贬徙的命令又下来了，他一个人带着小儿子又到了琼州，被安置在澹耳，这时候，他已经六十多岁了。我们且看他在一生经历了这么多挫折苦难之后，晚年在海南岛所写的诗篇。他的眼睛已经开始花了，看不清楚东西，他就说：“浮空眼缬散云霞，无数心花发桃李。”“缬”在这里是昏花的样子。空中好像都是云霞，什么东西也看不清楚，可是，他说，有无数像桃李一样美丽的花在我的内心之中开放了。这是多么高的一种修养！苏东坡65岁时从海南岛被召回，走到真州就得了病，最后死在常州。

苏东坡从海南岛被召回去，当他渡海的时候，写了一首诗。这是我常常引用的一首七言律诗，标题是《六月二十日夜渡海》。全诗是这样的：

参横斗转欲三更，苦雨终风也解晴。云散月明谁点缀？天容海色本澄清。空余鲁叟乘桴意，
粗识轩辕奏乐声。九死南荒吾不恨，兹游奇绝冠平生。

这首诗写在他去世的前一年，是他经过一生的苦难挫折之后得到的修养。“参”是参星，“斗”是北斗星。参星斜下去了，北斗星的斗柄也转动了，这代表着时间的转移。当风雨停了之后，天上的星星出现了，时间已经是后半夜。“苦雨”者，是下得很长很久的雨；“终风”见于《诗经》，是很狂暴的大风。他说，经过这么长久的雨和狂暴的风，上天终于也知道给你一个天晴的时候了。苏东坡这时候已经六十多岁，他是经过了那么多的挫折苦难才完成了自己。在苏东坡的天性之中有几点值得注意的：一个是他的旷观，一个是他的史观，一个是他的忠义奋发的思想。他能够把儒家的修养、佛道的旷观和历史家的史观结合起来，对事情能够“通古今而观之”。其实，儒家一方面讲究忠义奋发，另一方面也讲求自己的持守。儒家讲究“富贵不能淫，贫贱不能移，威武不能屈”，这就是一种不变的持守。各种哲学和宗教其实都是为了使人对人生有一个认识，都是告诉你在面对苦难的时候怎样才能保持住自己。苏东坡被贬到黄州的时候，有的朋友写信表示同情他并为他悲哀。他回信说，我们学道的人应该是道理贯于心肝，忠义填于骨髓。如果你看到我现在受到挫折就为我而悲哀，那与不学道的人有什么分别？可见，在中国，学道的人就要跟一般人不同，在遇到挫折患难的时候，学道的人要能够战胜它们。那么旷观是什么呢？旷观就是一种旷达的看法，就是把得失、荣辱、利害置之度外，不会因这些东西而每天烦恼不堪。最能表现苏东坡这种旷达的人生观的，就是他在密州所写的《超然台记》。他说，“凡物皆有可观。苟有可观，皆有可乐”。可是现在一般人的生命是什么样子呢？他说是“美恶之辨战乎中，而去取之择交乎前”。所谓“美恶之辨”和“去取之择”，就是个人的得失，荣辱和利害。但是，这里面有一点要注意：有的人他自以为是达观了，真的是不在乎得失，也不在乎荣辱了，可他有时候就变得黑白不分，痛痒不关，麻木不仁了。古人说，哀莫大于心死，所以那样做是不对的。苏东坡之所以了不起，是因为他把他的达观和他的忠义奋发的操守结合起来了。在他失意的时候，他曾说过要学佛老，学佛老的哲学“以应外物之变”。学了佛老，在遭到挫折的时候就能够有一种旷达的怀抱，能够从人生的得失荣辱利害挫折之中超脱出去。除了旷达的人生观之外，苏东坡还有一种修养就是史观。他能够看到历史上盛衰兴亡的变化，通古今而观之。当你把个人的悲哀放到整个历史之中的时候，那就不是你一个人在负担这种悲哀了，这确实有很大的不同。所谓“参横斗转欲三更，苦雨终风也解晴”，就是看到了人世间那些盛衰的变化。陶渊明也写过这样的诗，他说：“衰荣无定在，彼此更共之。邵生瓜田中，宁似东陵时？”衰荣本来就没有一定的所在，你每天看到苦雨终风就感到很烦恼，可是你要知道这苦雨终风终究有它停止的日子。现在，风终于停了，雨也止了，星星都出来了。现在是“云散月明谁点缀，天容海色本澄清”。当年的阴云都消散了，月亮的光明并没有改变，在那青天碧海之中，一轮圆月悬挂在高天之上，它不需要什么东西来点缀，因为乌云是一时的变化，阴雨也是一时的变化，而天和海的本色永远是澄清的。这在表面上是写雨停止以后的风景。实际上写的是他对整个人生的体验。他被下狱，被贬逐，在各地流转，这是“苦雨终风”。当月亮被遮蔽的时候，大家都看不到月亮了，可是月亮的光明并没有改变；当天空布满阴云的时候，蓝天不见了，可是蓝天依然还在。当阴云散开之后，月亮还是那样光明，蓝天还是那样澄清。这就是苏东坡！他65岁被召还，平生经过那么多忧患，但任凭外界如何变化，他本身总有不变的一点。

“空余鲁叟乘桴意，粗识轩辕奏乐声。”“鲁叟”指孔子，因为孔子是鲁国人。孔子说过这样一句话，他说，假如“道不行”——假如我的理想不能实行，我就“乘桴浮于海”。苏东坡少年时有那么多理想和志意，写了那么多的策论，希望报效国家，可是后来却终身流贬在外，平生的志意没有能够实现，所以是“空余鲁叟乘桴意”。可是他说，我虽然被贬到海南岛，但在这种忧患的生活中，我大概体会到了一种东西。“粗”是大约，“识”是体会了解。了解什么？了解了轩辕所演奏的音乐的声音。“轩辕”是中华民族的祖先轩辕黄帝。《庄子》上面有一段寓言故事说，黄帝有一次曾“张《咸池》之乐于洞庭之野”。黄帝所演奏的音乐是什么样子呢？《庄子》上说，那种音乐能短能长，能柔能刚，是与天地造化变化合一的音乐。苏东坡说，我现在就体会到了这样一种哲理，所以我虽然被贬到这么远的地方，几乎死在这南荒之地，但我没有什么遗

憾，因为我“兹游奇绝冠平生”——如果不是到了这里，我就不知道大自然中还有这样一种与中原风景不同的山水。这是苏东坡的一种修养，就像他在《超然台记》开头所写的“凡物皆有可观。苟有可观，皆有可乐”。他说，凡是宇宙万物，都有它值得观赏的地方：高大雄伟的山川值得观赏，幽花细草也值得观赏；圣贤伟人有值得你尊仰的地方，田夫野老、稚子儿童也有值得你爱赏的地方。如果有了这种眼光，你就能够在你的忧患之中得到超脱和排解。所以，要了解苏东坡，就必须了解他的各种方面：他的史观，他的旷观，他的超脱荣辱，他对大自然和人生的一种赏爱的心情，还有就是他的持守。他无论在什么地方，总是想为当地的老百姓做些事情，就是在海南岛的时候也是如此。

现在我们已经了解了苏东坡。那么我们就来看他的《念奴娇》（大江东去）这一首词。

大江东去，浪淘尽、千古风流人物。故垒西边人道是，三国周郎赤壁。乱石崩云，惊涛裂岸，卷起千堆雪。江山如画，一时多少豪杰！　　遥想公瑾当年，小乔初嫁了，雄姿英发。羽扇纶巾谈笑处，樯橹灰飞烟灭。故国神游，多情应笑，我早生华发。人间如梦，一樽还酹江月。

《念奴娇》是词的牌调的名字。以前我们讲大晏的词《山亭柳》里边有一句“偶学念奴声调，有时高遏行云”，不知你们是不是还记得？在这一句的注解里曾经说明，念奴是唐朝天宝年间一个有名的歌伎，她的歌声很美。所以，《念奴娇》这个牌调最早可能是一支曲子，是被念奴歌唱过的或者是描写念奴之美丽的，不过原来这支曲子的词并没有传下来，苏东坡的这首词开头四个字是“大江东去”，这首词非常有名，所以后来就有人把《念奴娇》这个牌调也叫做《大江东去》。在牌调的下面还有一个小的题目，叫《赤壁怀古》。我们以前讲的词都是只有牌调没有标题，因为词在早期只是歌筵酒席间流行的歌曲，并不是作者有了某个主题或某种思想和情意然后才写出来有心要抒情言志的作品。它的思想情意是不重要的，所以就没有标题。苏东坡在词的内容方面有拓展，把词“诗化”了，所以他的有些词是有题的，这一首的标题就叫《赤壁怀古》。苏东坡在密州时写过一首《江城子·密州出猎》。写了这首词之后，他在给一个朋友的信里说，他写的词跟柳永的词不同，他是自成一家，别有一种风格。此外，后来也有很多人批评过苏东坡的词，像胡寅在《酒边词·序》里就曾说：“眉山苏氏，一洗绮罗荼泽之态，摆脱绸缪宛转之度，使人登高望远，举首高歌。而逸怀浩气，超乎尘垢之外。”“大江东去”这首词就可以做苏东坡“一洗绮罗荼泽之态”的这一类词的代表。晚唐五代的词，像温庭筠所写的“小山重叠金明灭，鬓云欲度香腮雪，懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟”，那真是绮罗荼泽，写的都是闺房儿女。可是你看人家苏东坡，开口便自不凡：“大江东去，浪淘尽、千古风流人物。”

我们以前曾经说过，晚唐五代的时候也有一个作者在风格方面有所开拓，那就是李后主。温飞卿、韦庄他们所写的都是闺阁儿女，可是李后主在亡国以后所写的是人生的长恨，是对无常的哀感。而且李后主的用情是一往无回——他把感情投注进去就不出来。苏东坡则不然，他进去以后还能够再跳出来。现在我就把他们两个作个比较。苏东坡说是“大江东去，浪淘尽、千古风流人物”，李后主说是“自是人生长恨水长东”，大家都写了江水的东流，这不同在哪里？李后主的“自是人生长恨水长东”是从他个人的哀感体会到整个人类人生的哀感，尽管是所有人的人生，但那是所有的人之中每一个个体生命的无常哀感。“春花秋月何时了，往事知多少”也是写无常的哀感，那“往事”，也是每一个人的往事。苏东坡不是，苏东坡的“大江东去，浪淘尽、千古风流人物”有一种超然的旁观的味道，有一种史感。他站在江边，看着那江水向东流去，就想到，古往今来有多少风流人物，有多少盛衰兴亡，都在这江水的滔滔滚滚之中消失了。苏东坡是透过历史来看这些盛衰兴亡，所以他的气魄显得更大。我还要说一说“风流”两个字。现在有很多人把这两个字用得很狭隘，很卑下，当做一种很不好的意思。可是古人所说的“风流”不是这样的意思，那是“如风之行，如水之流”。你看，风行水流，那是多么自然多么浪漫的一种表现！那是一种动态。所谓“风流人物”，是指那些有才气的、富于感发之意兴的人。“大江东去，浪淘尽、千古风流人物”表现了苏东坡的旷观和史观，而他是经过挫辱之后，被贬官到黄州之后，才说出这样的话来。所以我们说，李后主是一直进去不出来的，而苏东坡是进去之后再出来的。苏东坡回顾了当年发生在赤壁的那一场战争，所以他的题目就叫《赤壁怀古》。赤壁在哪儿呢？赤壁是山名，有四个地方都叫这个名字，而且都是在湖北省。第一个在嘉鱼县，就是当年周瑜破曹的地方；第二个在黄冈县，就是宋朝的黄州——苏东坡被贬去做团练副使的地方；第三个在武昌县；第四个在汉阳县。当年，曹操带领号称八十万的大军跟孙权、刘备的联军作战，孙权这边带兵的人是周瑜（周公瑾），刘备那边派来的是诸葛亮。当时曹操是54岁，周瑜是34岁，诸葛亮只有28岁。苏轼说“浪淘尽、千古风流人物”，那么，曹操、孙权、刘备、周瑜、诸葛亮就都在他的笔下了。当时，火烧战船，赤壁鏖兵，那是多么大的战争场面，那是一场多么惨烈的争夺！苏东坡在《前赤壁赋》里说，曹孟德“舳舻千里，旌旗蔽空，酾酒临江，横槊赋诗，固一世之雄也，而今安在哉”？现在剩下的只有“江上之清风”和“山间之明月”了。当时曾经为那些得失成败竞争得那么厉害，可是现在依然存在的就只有大江中那汹涌的波涛，因此，你又何必把你个人的得失、荣辱、利害看得那么重要呢？“大江东去，浪淘

尽、千古风流人物”写得是那样超然，其实里边却有相当的悲感，那是透过悲感所表现出来的一种旷观和史观。我们刚才比较了苏东坡和李后主，说他们两个人对感情处理的态度不一样。李后主是入而不返，苏东坡是能入能出。现在，我们还要比较他们两个人的写作方法。李后主那首“春花秋月何时了”是怎么写的呢？“春花秋月何时了”是永恒，“往事知多少”是无常；“小楼昨夜又东风”是永恒，“故国不堪回首月明中”是无常；“雕栏玉砌应犹在”是永恒，“只是朱颜改”是无常。通过这三对永恒和无常的对比，最后他归结到：“问君能有几多愁？恰似一江春水向东流。”我们再看他的“林花谢了春红”那一首，他是从“林花”写起的：

林花谢了春红，太匆匆，无奈朝来寒雨晚来风。　　胭脂泪，相留醉，几时重？自是人生长恨水长东。

这首词的写法是从小到大，由微而著，也是对于无常的悲慨。那苏东坡的“大江东去”是怎么写的呢？现在我们来看他这首词。“大江东去，浪淘尽、千古风流人物”是一个大场面；“故垒西边”是地点；“人道是，三国周郎赤壁”是由大镜头拉到特写。这几句是从大场面到地点到点出人物。然后，他把大场面再加以特写：“乱石崩云，惊涛裂岸，卷起千堆雪”是对景物分镜头的细写。下面“江山如画，一时多少豪杰”，“一时多少豪杰”又回到了人，而这人又是泛写。下边“遥想公瑾当年”又集中到一个人的小的特写。所以，这首词的写法是从大到小，从地到人，从大镜头的泛写到特写，从特写到泛写，再从泛写到特写。可见，苏东坡的词变化更多，而李后主的由于写的是小词，所以比较紧凑，比较单纯。苏东坡的词变化很多的不仅是这一首，他在很多首词里都能够把大小的、历史的、个人的情事，以及入的悲感、出的超旷，多方面地结合起来写。我们上次看的他在黄州写的那首《满庭芳》转折变化就很多。在那首词里，他从悲感到旷达，然后再悲感，再到旷达，把个人的悲感和历史的、哲学的旷观结合到一起了。这是他的一种修养。好，我们就讲到这里。

第五节

上一个小时，我们把苏东坡和李后主作了一个对比。李后主写了“林花谢了春红”，写了“自是人生长恨水长东”，王国维说他“俨有释迦、基督担荷人类罪恶之意”。我们以前也曾经讲过，说中国的抒情诗歌里边最重要的是要有一种感发的生命，而这种感发的生命它有大小、深浅、厚薄的不同。一个作家能否把这种感发的生命写得深厚博大，有两种不同的因素。一个是看你对人生体认的深浅；一个是看你能否与大自然融会，与大自然合而为一。在晚唐五代的作者里边，李后主的词在境界上是有所开拓的，因为他从自己破国亡家的悲苦之中写出了众生无常的哀感，这就是王国维说他“有释迦、基督担荷人类罪恶之意”的原因。李后主是以他个人深情锐感的内心负担了所有众生的无常的悲苦，是把所有的苦难加在他自己一个人的心上，所以他入而不出，往而不返，显得非常沉重。苏东坡则不然了，他能够通古今而观之。我以前讲诗的时候说过，中国的诗人里面，还有一个具有这种史观和旷观的人，那就是唐朝的刘禹锡。刘禹锡喜欢写咏史怀古的诗篇，他能够对盛衰、得失、成败有一种超然的、通达的看法。凡是有这种看法的人，都能够把个人的得失、成败和荣辱放开，能够让历史上的人物跟他分担他的这种感慨和悲苦。因为在历史上，经历过盛衰、成败、荣辱这种种变化的并不只是我一个人，谁没有经历过这些事情呢？其实，历史上很多有持守、有修养的人都有这种达观的看法。像陶渊明所写的“衰荣无定在，彼此更共之。邵生瓜田中，宁似东陵时”，就是对荣辱的一种达观的看法。“大江东去，浪淘尽、千古风流人物”也是如此：当初的那些得失、成败或荣辱，现在不是完全被这江水冲洗过去了吗？那么，像这样的看法会不会引起人们的误会，以为这样岂不就消极了？岂不就萎靡颓废了？不是的，所以我才特别提出过一点要大家分辨清楚。那就是，这种通达的旷观与那种黑白不分、麻木不仁的情绪是不一样的。苏东坡说学佛老就可以“应万物之变”，就是说，无论在什么挫折苦难之中，他都能够有一个应对的方法和态度，有自己的一个持守，从而能够站住脚，不被挫折和苦难所打倒。而那通达的看法，正是完成这种修养建立这种持守所必不可少的一个因素。所以天下有很多事情看起来相反，其实是相成的。我的老师顾随先生写过这样几句诗，他说：“无生法忍众生渡。”又说：“知足更励前，知止以不止。”所谓“无生法忍众生渡”就是说，那坚忍的佛法本来是让你把一切生的欲念都消除，可是你学习它的目的却是要达到一个普渡众生的愿望。“知足更励前，知止以不止”是说，能够知足，然后才能努力向前；有所不为，然后才能够有所为。如果你在物欲方面知足，你就能在精神上，在思想品格方面有所进取；你自己找一个立足之处，你才能够不随波逐流，不望风披靡。苏东坡就是有这种修养的一个人，不过他和陶渊明有一点点不同。陶渊明是把他的悲苦溶解了，但那悲苦仍然在。而苏东坡呢？有的时候他把悲苦的重担一下子摆脱，跳了出去。所以，超旷虽然是苏东坡的好处，可是有时候他摆脱得太容易了，就不免有一点儿率意的地方。

苏东坡的这首《念奴娇》有很大的开阖变化。他从大的景物写到特写景物的镜头，从人写到景，而且不只是一次的变化，是从人到景，从景到人，从泛写到特写，又从特写到泛写，有一种往复的腾挪和呼应。这就跟柳永的章法不同。我曾经说过，写长调就需要铺陈。铺陈当然要有一个铺陈的办法，可是每个人铺陈的办法都不一样。像柳永的“扁舟一叶，乘兴离江渚。渡万壑千岩，越溪深处”，那是平铺直叙，一步一步向前进的。苏东坡值得注意的一点就是他在章法上的开阖变化。“大江东去”这个形象表现了一种空间的广远。所谓“黄河之水天上来”，长江之水也是如此。你看不到它有一个起源的地方，只看到它从天地的尽头滚滚而来，又向那东方的地平线上滔滔而去。这本来表现了空间上的一种高远和博大，但当他接下来写“浪淘尽、千古风流人物”的时候，这滔滔滚滚的长江水，就不只是空间地位位置上的流水，同时也是时间上的流水了。“浪淘尽”，这好像是说都已经冲洗完了，可是你看，他接着马上又把它提了起来：“故垒西边人道是，三国周郎赤壁。”就是说，纵然三国时代那些风流人物都不在了，但是他们当年建立丰功伟业的那些往事，却常常存留在我们后人的心头，何况，他们还留下了这些能够使我们的情怀激励奋发的古迹。这种写法也是苏东坡的一种开阖变化。还有一点很值得注意，就是苏东坡这个人有一种很强烈的自我意味，他常常借古人的酒杯来浇自己的块垒。像这首《念奴娇》里就有“多情应笑，我早生华发”——“我”出现了；还有他的一首《永遇乐》里有“异时对，黄楼夜景，为余浩叹”，“余”，也是“我”。这看起来好像是一个矛盾：你既然把一切都看开了，把得失荣辱都超越了，你怎么还有这么强烈的自我意识？其实，这二者正好是相反相成的。历史上那些能够超然于世俗的得失荣辱、成败利害之外的人物，他们必然对自己生命的意义和价值有一种真切的认识。陶渊明如此，苏东坡也如此。所以这也是我们欣赏东坡词时应该认识的一点。

我们接着看下面：“故垒西边人道是，三国周郎赤壁。”苏东坡在《东坡杂记》中说：“黄州少西，山麓斗入江中，石色如丹，相传云曹公败所，所谓赤壁者。或曰非也。”“山麓”就是山脚，“斗”是忽然间。他说，在黄州西边一点的地方，山崖一下子就插到江水里边去，那里的山石都是红色的，人们传说这里就是周瑜破曹操的地方——赤壁，但也有人说不是。因为据考证，周瑜破曹操是在嘉鱼县的赤壁。可是下面他接着说：“时曹公败归华容路……今赤壁少西对岸即华容镇，庶几是也。”你看，这又是苏东坡的另外一种口吻。“庶几”就是大概、也许。当初曹操失败时是从华容道逃走的，那么，现在这个赤壁西边一点儿的对岸就叫华容镇，也许就是当年那个地方吧？但接着他又说了：“然岳州复有华容县，竟不知孰是？”可见，苏东坡自己并没有肯定这个赤壁就是当年破曹的地方，所以才用了“人道是”这三个字。如果你根据这首词说苏东坡这个人搞错了，不符合历史考证的科学，那就是你不了解苏东坡的科学。有一个很有名的故事我还没有讲。苏东坡当年到汴京参加考试的时候，欧阳修出了一个题目叫《刑赏忠厚之至论》，意思是，无论你惩罚还是奖赏一个人，都要存心忠厚才可以。于是苏东坡就写道：“当尧之时，皋陶为士。将杀人，皋陶曰杀之三，尧曰宥之三。”“皋陶”的“陶”字念yáo，不念táo，他是尧舜那个时代的一个执法官员。苏东坡说，在尧的时候，有人犯法了。皋陶执法很严，一定要把这个人杀死，他坚持了好几次说应该杀；而尧是一个仁慈的君主，他想把这个人赦免，所以也坚持了好几次说应该宥。苏东坡用这样一个典故的意思是：不要随便杀人，只要有可以原谅的地方就应该尽量地原谅。当你要杀一个人的时候，也应该想到这个人是不是可以赦，如果这个人实在是万恶不可赦，那时候再杀，则你虽然施了刑，也不失为忠厚。苏东坡的议论是对的。由于这篇文章写得很好，欧阳修把他取中了第二名。可是，“皋陶曰杀之三，尧曰宥之三”的事情不见于古书经典的记录，欧阳修也不知道出处。欧阳修想，这个年轻人文章写得这么好，读书一定很多，想必是他知道我不知道。后来苏东坡去见欧阳修的时候，欧阳修就问他说，你的文章写得很好，只是这两句话不知出于何处？苏东坡回答得很妙，他说：“想当然耳。”这又是苏东坡的一个特色——不拘执。这不拘执之中既有他的长处，也有他的缺点。因为这固然使他超旷、洒脱，但有的时候就未免率意。就是说，随随便便一马虎就过去了。那么，我们就要注意苏东坡在这里所用的口气，他是说，“人道是”。他在黄州还写了《赤壁赋》，他说：“此非孟德之困于周郎者乎？”用的都不是确定的口气。所以，苏东坡自己是有一个分寸的，他并没有弄错。他也知道这可能并不是当年的赤壁，可是他要用。为什么要用？这就是古人所说的，找个好题目来作诗呀！你要是把这地方认做当年的赤壁，你就可以大大地发挥一番，可以借古人的酒杯来浇自己的块垒。你们看，这就是苏东坡。

黄州的赤壁虽然不是当年曹操兵败之处，可也有一些古代用兵时堆筑战垒的遗迹，就是所谓“故垒”。“故垒西边人道是，三国周郎赤壁”，这里就有他的重点了，他特别提出来的是周郎，是三国周郎的赤壁。这很妙。他这首词是飞扬腾掷，开阖变化，用了很多的对比。刚才他说“浪淘尽、千古风流人物”，好像是什么都不存在了；可他现在又说“故垒西边人道是，三国周郎赤壁”，这故垒还存在。那就是说，虽然周郎已经死去了，虽然浪淘尽了千古风流人物，可是当年的往事、周郎的丰功伟业，到今天还在感动着一些人。当“浪淘尽”以后，这里还有“故垒”犹存，这是一个对比。其实，三国时代的风流人物很多，孙权、刘备、曹操、诸葛亮、周瑜、关羽、张飞，哪一个不是风流人物？为什么只突出一个周瑜？因为，在赤壁之

战中，胜利一方主要的带兵人物就是周瑜，赤壁也就被归属于周瑜，成了“三国周郎赤壁”。如果你到中国去旅游就会知道，很多地方的山水都结合有历史人物的故事。一个人要是对国家和民族有某种成就和建树，就能够千古流传。孟浩然有一首诗说：“羊公碑尚在，读罢泪沾襟。”羊公指晋朝的羊祜，他镇守襄阳的时候很有政绩，死后人们在岘山为他建碑立庙，那碑就叫“堕泪碑”。在这两句的前边，孟浩然还说：“人事有代谢，往来成古今。江山留胜迹，我辈复登临。”所以古人说：“读万卷书，行万里路。”因为在你行万里路的时候，你处处都可以看到那“江山留胜迹”，而那些“胜迹”对后世的人起着一种激励的作用。周郎在赤壁立过功，那么这赤壁就属于周郎了。王安石被罢相之后回到金陵闲居，他的门前有个土墩叫“谢公墩”，因为相传东晋的谢安在这里住过。谢安字安石，是东晋的宰相。前秦符坚来侵略东晋，谢安运筹帷幄，派他自己家族的晚辈去带兵，淝水一战打败了符坚，保全了东晋。谢安在历史上是受到赞美的，所以大家就纪念他。一个土墩，仅仅因为谢安在这里住过，就被称为谢公墩——这个墩就属于谢安了。可是现在王安石到这里来住了，他就写了一首诗说：“我名公字偶相同，我屋公墩在眼中。公去我来墩属我，不应名字尚随公。”他说，我的名和你的字偶然相同，在我的屋子窗前就能看见你的这个墩，可是你现在已经不在了，那么这个墩的名字为什么还叫谢公墩呢？不是应该叫王公墩了吗？古人在读书之中自有一种乐趣，他们可以跟千古以上的人来往、开玩笑，就像是当面说笑一样。

“故垒西边人道是，三国周郎赤壁”是从泛写到特写，从景物大江到人物；下边“乱石崩云，惊涛裂岸，卷起千堆雪”就从人又到了景。但这个景不是刚才“大江东去”那种远的大镜头，而是逼近来的镜头了。这两句，各版本不同。有的是“乱石穿空，惊涛拍岸，卷起千堆雪。”你要是比较一下，就会发现它们各有长短。“崩云”写得更有美感，更有变化；而“穿空”则显示了一种直接的、强劲的力量。“拍岸”的“拍”是个比较常见的字眼；“裂岸”的“裂”写得十分有力。所以如果是“乱石穿空”，就要“惊涛拍岸”；如果是“乱石崩云”，就要“惊涛裂岸”。因为如果一个力量很大了，那么另一个就要缓和一点儿。郑骞先生所选择的是“乱石崩云，惊涛裂岸”，他选择得很好。“崩云”比“穿空”更曲折、更形象化：“穿空”只是说山石很尖，穿入空中；“崩云”是说，乱石打到空中，震得天上的云彩都散开了。“惊涛裂岸”是说那大的波涛好像把山石的岸都要打得裂了开来。“千堆雪”三个字写得也很好，那澎湃的怒涛打在山石上边，真的是一团团、一堆堆的，像白雪一样。苏东坡这首词在叙述上很有开阖变化，在写了这些之后，他就用“江山如画，一时多少豪杰”收住，这是前片的一个总结。“江山如画”，是把小镜头推远，又成了一个大镜头。古人形容美的东西有时候把真的说成是假的，这是中国的一个习惯。宋徽宗有一首词描写杏花说，“裁剪冰绡，轻叠数重”，他把真花说成是透明的丝绸做的假花，说它和假花一样的美。修辞上所谓“逼真”，所谓“如画”，都是这个意思，所以他说“江山如画”。要是你问“江山如画”到底像哪幅画，那就是痴人面前说不得梦了也。他既然说如画，你对中国山水画的概念就会出现在脑子里边。在你的印象之中最美丽的那一幅画，那就是“江山如画”。“江山如画，一时多少豪杰”，这是对前片人和景的一个总的结束。

第六节

我们已经讲完了《念奴娇》的上半首。在讲下半首之前，我先要讲我们应该取怎样的欣赏角度来看这下半首词。我上次已经谈到过这首词的章法，它有景物，也有人物；有泛写，也有特写，这些内容交互错综地结合得很好。“大江东去，浪淘尽、千古风流人物”，这两句的景物和人物都是泛写；“故垒西边”，这景物就缩小了；“人道是，三国周郎赤壁”，就把景物跟一个特定的人物慢慢地结合起来。既然已经点出主题，那么下面就来描写这赤壁。我上次已经讲了“乱石崩云，惊涛裂岸，卷起千堆雪”，但也许讲得还不够仔细。因为“乱石崩云”这句话可能会引起另外一种解释的联想。“崩”当然是裂开的意思，有人就认为，这是说那一堆堆紊乱的石块就像是裂开的云。如果只看这一句，这样解释也不错，但这一句不是独立的，它的下边是“惊涛裂岸”。其中，“惊涛”是主词，“裂”是动词，“岸”是受事的宾语。“乱石崩云”和“惊涛裂岸”是对句，所以也是同样的句法：“乱石”是主词，“崩”是动词，“云”是受事的宾语。这句的意思是说那些杂乱的山石很高，很尖锐，好像要把天上的云彩都穿裂了。这几句景物写得十分真切，使用的形容词和动词如“乱”、“惊”、“崩”、“裂”都非常有力量。下面“江山如画”是归纳起来的一个总写。从“千古风流人物”到“一时多少豪杰”，这时间就从千古来到一时，而这“一时”就指的是赤壁当年了。你们看，苏东坡在豪放之中有多么细腻的章法层次！集中到一时之后，他就突出了一个人物，那就是：“遥想公瑾当年，小乔初嫁了，雄姿英发。羽扇纶巾谈笑处，樯橹灰飞烟灭。”大家可以看到他的上片与下片之间章法上的呼应。他从千古写到一时，然而那一时之间的豪杰也不只一个，刘备、孙权、诸葛亮、周瑜、曹操都称得上是一时豪杰。在这些豪杰之中，他又突出了一个周瑜。

我曾经屡次地说，我们欣赏不同词人的不同风格，要采取不同的角度。不然的话，你用欣赏柳永的角度来看苏东坡，你怎么样也看他不对；你用欣赏苏东坡的眼光去看柳永，你也觉得他怎么样都不对。不仅

如此，即使是同一个作者的不同作品，你也要用不同的欣赏角度和眼光来看才可以。上个礼拜我在五一三的班上讲了嵇康的《赠秀才入军》那几首诗，我曾经提到嵇康的特色就在他的气势和口吻。比如他说，“仰落惊鸿，俯引渊鱼”——我抬头就抓住一只高飞的鸿鸟，我俯身就捉来一条水里的游鱼。说得多么轻易！有一类作者——差不多都是有才气的作者——在写作时常常有这样的气势和口吻。曹子建说：“仰手接飞猱，俯身散马蹄。”左思说：“左眄澄江湘，右盼定羌胡。”我们还没有讲到李太白，李太白也是如此。他说：“但用东山谢安石，为君谈笑净胡沙。”谢安石就是东晋的宰相谢安，李白说，你只要能够起用在东山隐居过的像谢安石那样有才干的人——李白指的是自己——他不用费力气，在谈笑之间就能把北方的胡虏都给你平定了。你看，这就是有才气之人的口吻，他说什么事情都是这样容易，这样有气势，这样自负不凡。但是我在讲冯正中的词和阮籍（嗣宗）的诗时，则曾经尽量地发挥。因为他们都是用很少的字句写了非常深微幽隐的情意。他们的两句词或两句诗可以讲上半天，那是因为确实有很多情意蕴藏在里边。所以在欣赏那一类引文的时候，就需要细心地吟诵体味。比较豪放的这一类词人则不同，他往往用一排或者一组字句来造成某一种气势，这就需要采取不同的角度来欣赏。像“遥想公瑾当年，小乔初嫁了，雄姿英发。羽扇纶巾谈笑处，樯橹灰飞烟灭”，这几句词没有什么好讲的，一念就明白了。周瑜二十多岁就在东吴仕宦，有了很高的地位。他才华过人，而且很年轻，大家都以“周郎”呼之，由此你可以想见他的风采。东吴乔玄有两个女儿——大乔和小乔，大乔嫁给孙策，小乔就嫁给了周瑜。孙策和周瑜都是一时的英雄人物，而大乔小乔则是东吴最有名的两个美女，英雄美人相得益彰。你想，天下难道还有比这更美好的事情吗？这就是他所要写的那种气势和那种感受。我记得以前讲韦庄的“满楼红袖招”时，曾经引过王国维的几句词。他说：“六郡良家最少年，戎装骏马照山川，闲抛金弹落飞鸢。”他写了有这样好身手的一个青年，而且还得到了美人的欣赏。“何处高楼无可醉，谁家红袖不相怜”，人生最幸福美好、最风流浪漫的事情，莫过于此了，“人间争信有华颠”。“遥想公瑾当年，小乔初嫁了”，苏东坡遥想周瑜新婚燕尔，少年得意的时候。那时周瑜是什么样子？是“雄姿英发”，“羽扇纶巾”。你看，这样的词与那种深微幽隐的词是不一样的，你一看就觉得这真是好，这真是人世间最美好的事情。“英发”两个字用得很好，而且这两个字不是泛指。《三国志》里边讲，东吴的人称赞周瑜，就是用“英发”两个字来形容他的。“英”本来是草木的花，是最有光彩的那一部分。凡是有光彩的、杰出的，在众人之中你一眼就能看见的那就是“英”。“英发”就是一种生命的勃发。“姿”不光是指容貌，它是指一种风姿仪态。一座木雕泥塑，尽管五官塑得很好看，但那不是风姿。风姿里还包括眉目表情和行动言谈。那么周公瑾当年是怎样的“雄姿英发”呢？下边他又给你一个更切实一些的形容，是“羽扇纶巾”。“羽扇纶巾”是什么？大家往往以为“羽扇纶巾”指的就是诸葛亮，这成了一个习惯。因为我们看了不少中国的京戏，周瑜出场是不拿羽扇的，他是雉尾小生，头上有两根长长的雉尾；诸葛亮上场则总是穿着道袍，拿着一把羽毛扇子，而且“一时多少豪杰”里边就既有周瑜也有诸葛亮，引文是可以多义的，那么这里怎么就不可以是诸葛亮呢？这种说法听起来也很有道理，其实完全是一种错误。因为苏东坡在这首词的前半首就说了：“故垒西边人道是，三国周郎赤壁。”我以前也曾经讲过，如果你想要给人一种感发的力量，那么，尽管你的引文里用了很多形象，但所有这些形象都要引向同一个方向，要有一个重点，这样才能增强你那感发的力量。“人道是，三国周郎赤壁”是从泛写到集中，他这首词是要集中来写周郎的，这是他的中心。我这只是从引文的感受来讲的，如果“羽扇纶巾”是写诸葛亮，那么在章法上就显得杂乱破碎。郑骞先生则更用历史的典故来加以证明。他说，《晋书·顾荣传》有“荣讨陈敏，麾以羽扇，敏众溃散”，《晋书·谢万传》上则说谢万“著白纶巾”。“纶”字在这里念guān不念lún。“纶巾”是古代男子头上所戴的丝巾，是一种便服，一般是青色的，也有紫色的，有时也有上面间杂着白纹的，叫白纶巾。谢万就戴白纶巾。那是三国两晋时名士们常用的服饰，不但文士如此，武将也是如此。后来，“羽扇纶巾”就用以形容人的轻便洒脱。你要是写一个武将，习惯上老是把他想象得像张飞一样，脸黑得像锅底，其实不尽如此的。像周郎这样年少风流的人物，就有一种文士跟武将结合起来的儒将风度。我们在其他人词中也可以找到一些证明，证明“羽扇纶巾”是可以用来形容周瑜的。南宋有一个词人叫张孝祥，他填的一首《水调歌头》里就有这样一句：“一吊周郎羽扇，尚想曹公横槊，兴废两悠悠。”“吊”就是凭吊遗迹。这里，他说的是周郎羽扇，而不是诸葛亮羽扇。此外，有一本写地理方志的书叫《舆地纪胜》，那上边也有一句：“挥扇岸巾，想公瑾当年之锐。”也是说戴着便服的帽子，手挥羽扇来指挥军队。可见，“羽扇纶巾”说的一定是周瑜而不是诸葛亮。否则，在“遥想公瑾当年，小乔初嫁了”之后出来个诸葛亮，那像什么话呢？没有那种章法。“谈笑处，樯橹灰飞烟灭”写的是什么？写的是那种潇洒——在两军决定生死胜负的时候一点儿也不紧张，所谓“绰有余裕”。一个人只能提起30斤重的东西，给他一把40斤重的刀他是舞不动的，因为他的力量不够；但如果给他一把20斤重的刀，他就可以挥舞如风，这就叫绰有余裕。就是说，无论做什么事情，你要做到十分，就需要有十二分的才学和能力，做的时候才能够显得潇洒自如，绰有余裕。古人写打仗有不同的写法，有的写得很悲惨。像杜甫的《悲青坂》说“青是烽烟白是骨”，《悲陈陶》说“孟冬十郡良家子，血作陈陶泽中水”，又说“群胡归来血洗箭”。战争鲜血淋淋，是多么悲惨的事情！苏东坡写东西很少用杜甫那种艰

难的、困苦的、鲜血淋漓的字样，他总是潇洒的、超旷的、自然的。这是两个人风格的不同。谈笑之间，敌人的战船樯橹就已经灰飞烟灭了。这里的版本有不同，有的是“强虏”，古人泛称敌人为敌虏，强虏者，强敌也。在谈笑之间就使得强敌灰飞烟灭这也不错，可是我觉得用“樯橹”更好，因为当时是用火攻烧毁了曹军的战船，所以是“樯橹灰飞烟灭”。赤壁一场大战，只用“樯橹灰飞烟灭”六个字就写完了，这真是苏东坡的风格！他才华过人，所以举重若轻，天下的事情到了他的眼中手中都变得很容易。

苏东坡写赤壁怀古，凭吊周公瑾当年建立的这一番功业，可是他主要的目的就是为了写周公瑾吗？我们已经讲过了苏东坡的生平，你一定要了解苏东坡是在什么样的心情和环境下写的这首词，你才真正能够知道他这首词感发力量的重点是在哪里。以苏东坡的才气和志意，二十岁就考中了进士的第二名，他给朝廷上了很多篇策略，提了很多建议，那真是有非常远大的抱负和理想。可是，他经过了好几次挫折，在九死一生之后被贬官来到了黄州。人家周公瑾娶到美丽的妻子，建立了这么一番功业，人生美好的事情已经莫过于此。可他苏东坡呢？已经快要五十岁了，“百年强半，来日苦无多”，大半辈子都消磨了，他完成了什么事业呢？所以他下面接下来一转，才转到这首词真正的悲慨处。读苏东坡的词，不懂他豪放的一面不对，只看他豪放的一面也不对，要看他是怎样把悲慨和豪放结合起来的。“故国神游，多情应笑，我早生华发”，这里郑骞先生有个注解我不同意。郑先生说，“多情”是苏东坡自谓其亡妻。苏东坡的原配王氏很早就死了，他后来的续弦还是王氏，就是他第一个夫人的堂妹。苏东坡时常怀念他的第一个夫人，他有一首悼亡的词“十年生死两茫茫”，就是怀念这位王氏的作品。王氏死后就埋葬在苏东坡的故乡四川眉山。所以郑骞先生认为，“故国”就是指眉山，“多情”是妻子王氏的代名词。苏东坡说，人家周公瑾那么年少就建立了这一番功业，我的妻子要是死而有知就会笑我，说我什么都没有完成就长了这一头的白头发。我认为这样解释是不对的。一首词总要有一个主题，有它的感发生命进行的一条线索。苏东坡从“故垒西边人道是，三国周郎赤壁”到“遥想公瑾当年，小乔初嫁了，雄姿英发。羽扇纶巾谈笑处，樯橹灰飞烟灭”一直都是写的周瑜，而且他这首词的题目清清楚楚写的是《赤壁怀古》，这个“故国”怎么会跑到眉山？这明明是周公瑾的故国，指的是赤壁呀！“故国神游”完全是接着周瑜写下来的。这样，这首词才有一个主线的脉络，它的感发的力量才是集中的、一致的。还有一种解释是：周公瑾的英魂如果死而有知，来到赤壁，看到我苏子瞻，一定会笑我徒然多情——有这么多的志意和这么多的理想却什么都没有完成，现在已经是满头白发了。“多情应笑我”是倒装的句法，应该是“应笑我多情”。这是大家都用的一种解释，《宋词赏析》用的也是这个解释。可是现在就有一个问题了。一般的版本都是把标点点在“多情应笑我”这里，然后才是“早生华发”。那么，“多情应笑我”讲成“应笑我多情”就是非常可能的。但如果你仔细地看一看《念奴娇》这个牌调的格律，这里的句读不应是这样点的，而应是“故国神游，多情应笑，我早生华发”。这个停顿不是在“我”字的后边，而是在“笑”字的后边。

我个人以为，“故国神游，多情应笑我，早生华发”这个讲法并不是很好。我以为苏东坡还是承接着周瑜说下来的，是周瑜故国神游，是“他”多情应笑，是“我”早生华发。“多情”这个词在这里对苏东坡来说并不是很切合的。因此我以为“多情”应是指周瑜，据说周瑜对音乐的感受十分敏锐，别人弹起曲子，如果有一个音节弹得不对，周瑜就会看他一眼，所以人们传说：“曲有误，周郎顾。”那么，以周瑜这样敏锐善感的人如果死而有知，必也仍然是多情的，他大概不会把苏东坡看成一个陌生人。所以他“多情应笑”，笑什么？——“我早生华发”。当然，这只是我个人的看法。

“我早生华发”这五个字之中有很深的悲慨。但苏东坡的词总是把超旷和悲慨结合在一起的，所以他在说了“我早生华发”之后马上就从悲慨中跳出来说：“人间如梦——”这就是苏东坡！他说我现在已经看破了，人生的得失成败和荣辱算得了什么？当年的周公瑾现在不是也“浪淘尽、千古风流人物”了吗？这一句“人间如梦”表现了苏东坡的旷观和史观，并且打回到这首词的开端：“大江东去，浪淘尽、千古风流人物。”不是吗，当年的赤壁之战，不也像一场梦一样地过去了吗？所以“人间如梦，一樽还酹江月”。“樽”是盛酒的酒杯。“酹”是以酒酹地。古时候是要祭祀鬼神的，鬼神不能够饮酒，祭祀的时候得拿起酒杯把酒洒在地上，这就叫“酹”。但苏东坡现在不是把酒洒到地上，他是“一樽还酹江月”——洒给那江上的明月。这说得很好，悲慨和超旷都结合起来了。苏东坡在黄州还写过《前赤壁赋》，那里边说，他和他的朋友泛舟游于赤壁之下，他的朋友说，这里不是当年曹孟德被周郎打败的地方吗？曹孟德固一世之雄也，但是现在在哪里呢？这话说得真是很悲慨。于是苏东坡就安慰他的朋友说：“盖将自其变者而观之，则天地曾不能以一瞬；自其不变者而观之，则物与我皆无尽也，而又何羡乎？”又说：“唯江上之清风，与山间之明月，耳得之而为声，目遇之而成色，取之无尽，用之不竭，是造物者之无尽藏也，而吾与子之所共适。”大自然供给人们欣赏的景物是无穷的，它给人们的启发也是无穷的。我的老师以前就讲过，说要使诗歌的生命扩大有两个途径。一个是人事的扩大，就是说，你的关心面越广，你的作品之生命就越丰富，越博大，越深厚。杜甫之所以伟大，就是因为他把整个时代的血泪，把整个国家民族的悲哀都写到他的诗里边去了。另一个途径是

对大自然的融入，你融入自然，你和宇宙同样广大，你的作品的生命自然也就大了。就如苏东坡所说的，我们都可以安然地享受这江上之清风和山间之明月，你又何必拘执于曹孟德之“而今安在”呢？这是苏东坡在《前赤壁赋》里所表达的一种思想，在这里是可以互相印证的。我们还可以用李太白的一首诗来作一个参考，这是大家很熟悉的一首诗——《花间独酌》。李太白说：“花间一壶酒，独酌无相亲。举杯邀明月，对影成三人。”你看，这是多么洒脱！如果你老是想着独酌无相亲，那你就越想越悲哀，越想越孤寂。可人家李太白举杯邀明月，对影就成三人。最后他说：“永结无情游，相期邈云汉。”“游”不光是游山玩水的游，也是交游的游。李太白说得多么好：我不是没有人间的真正的朋友吗，那么我就和天上那无情的明月永远结成最好的朋友。李太白在另一首诗里说：“相看两不厌，唯有敬亭山。”——我喜欢看它，它也喜欢看我，我们两个相互之间永远也不厌倦，那是谁呢？唯有那敬亭山。这是一种感情的投注。所以苏东坡在“人间如梦”之后，就“一樽还酹江月”——我就把一杯酒洒在那波心的明月之中。写到这里，悲慨和超旷就完全都结合到一起了。

这是苏东坡很有名的一首词，大家常常把它当做苏东坡豪放词的代表。宋人的笔记记载有这样一个故事，说是有一次苏东坡问他的朋友：“我的词比柳七郎的如何？”柳七郎就是柳永，他的大排行行七。他的朋友回答说：“柳七郎的词应该由十七八的妙龄少女手拿红色象牙拍板打着拍子唱他的‘晓风残月’；东坡居士你的词应该由关西大汉手拿铁绰板唱你那‘大江东去’。”你看，这首词就是这样豪放雄伟。这首词的牌调本来叫做《念奴娇》，但是自从苏东坡写了这首词，它的第一句是“大江东去”，这《念奴娇》的牌调从此就有了一个别名，有人再填这个牌调就不叫《念奴娇》而叫《大江东去》了。由此也可以看到苏东坡这首词当年曾经盛传一时。

我们今天就讲到这里。

第七节

人们常常把词分为婉约的一派和豪放的一派。苏东坡词里所用的形象和叙述的口吻都有开阔博大的气象，所以他的大部分词属于豪放派的风格。可是清代的词学批评家周济在他的《介存斋论词杂著》里却说：“人赏东坡粗豪，吾赏东坡韶秀。韶秀是东坡佳处，粗豪则病也。”豪放是好的，可是豪放得太粗率、太随便，那就是缺点了。如果你看一看苏东坡的全集就会发现，苏东坡偶尔有一些词写得就比较粗率。那是因为，苏东坡这个人才气太大了，不用怎么想就一下子脱口而出，有时就难免有率意的地方。苏东坡偶尔有这种缺点的，所以周济说他“粗豪”。但苏东坡还有一类词是“韶秀”的。“韶”本来是一种音乐，在这里的意思是非常清丽而秀美。周济说这才是苏东坡的好处。现在我们就来看他的一首《永遇乐》，这首词表现了苏东坡细腻婉转的这一面，一般人不太注意这首词。

《永遇乐》的“乐”字有两个读音：lè和yuè。应该读哪个音呢？当然，最好我们能够知道调名的缘起，但是有的调名我们已经很难考察到它的来由，这时候我们就要查一本书。清朝有一个词人名叫万树，字红友，他编了一本书叫《词律》，专讲词的格律。《词律》里边词调的顺序是取词调名的最后一个字按照韵目来编排的。去年我们讲过诗的押韵。比如说，东、中、风、红，这些字的韵母声音念起来都差不多，它们是同一个韵目里边的，这些字里边的第一个字就成了这个韵的名字，例如这个韵的韵目就叫做“一东”的韵。又比如，阳、香、堂、长就是“七阳”的韵。每一个韵有一个韵目，每一个韵目里边都有很多很多的字。在《词律》中，《永遇乐》是被编在lè的韵里，所以它就念lè。还有一个词牌叫《清平乐》，它被编到yuè的韵里，所以那个“乐”就念yuè。这是一种常识，我顺便谈谈，也许你们将来会用得到。

《永遇乐》的下边还有一个题目：“彭城夜宿燕子楼，梦盼盼，因作此词。”彭城是现在的江苏省铜山县，古代属于徐州的区划之内。苏东坡不是被贬官到过很多地方吗？他曾经有一段时间被贬到徐州，来到彭城，有一天晚上就住在燕子楼里边。燕子楼是什么地方呢？傅斡的东坡词注解上说，唐朝有一个将军名叫张建封，带兵镇守在徐州。关盼盼是徐州最美丽的一个女子，张建封娶了关盼盼做他的姬妾，让她住在燕子楼里边。张建封死后，关盼盼感念张建封对她的恩宠，立誓不再嫁给别人，后来她就绝食死去了。中国古代有很多这一类的故事，讲姬妾感激主人对她们的恩爱，从而为主人殉节，像绿珠跳楼就也是这样一个故事。这首词的题目说苏东坡有一天晚上也住在燕子楼，梦见了关盼盼，于是就写了这首词。但是苏东坡的词流传的版本很多，有的版本上则说是梦后登燕子楼所作。版本不同，题目也不同。那么苏东坡究竟是在燕子楼里边做的梦呢？还是梦醒以后才登燕子楼呢？现在已不可考证，我们知道有这么两种不同的说法就是了。好，那么他这首词和这个梦究竟有什么关系呢？或者说，燕子楼与关盼盼有什么关系呢？我们就要看一看词的本身是怎样说的。我来念一下，大家要注意他所表现的细腻婉转的风格。

明月如霜，好风如水，清景无限。曲港跳鱼（这个“跳”字一般都念去声，可是在古代韵文里它读平声，念tiāo），圆荷泻露，寂寞无人见。纨如三鼓，铮然一叶，黯黯梦云惊断。夜茫茫，重寻无处，觉来小园行遍。　　天涯倦客，山中归路，望断故园心眼。燕子楼空，佳人何在，空锁楼中燕。古今如梦，何曾梦觉，但有旧欢新怨。异时对，黄楼夜景，为余浩叹。

这首词从一开始，它的格律的本身就与《念奴娇》不同。《念奴娇》的一开始是：“大江东去，浪淘尽、千古风流人物。故垒西边人道是，三国周郎赤壁。”你一定要注意，开头的这几句都是单行的句子。这单行的句子和我们过去所讲的单式和双式的句法意思不同。单式和双式是反映一个句子里边的结构。比如五个字一句，它是二三的结构呢，还是三二的结构呢？如果最后一个音节是三个字，那么就是单式；如果最后一个音节是两个字，那么就是双式。现在我们要讲的单行，是指句子在进行之间的变化。不是一句里边结构的变化，而是句子跟句子之间怎样连接。如果中间有对偶，那就不叫单行了，我们就把它叫骈行。骈的意思是两马并列。双马拉车，是一对的，所以是对偶。如果一直都没有对句，而且字数的长短都不整齐，那就是单行。“大江东去，浪淘尽、千古风流人物。故垒西边人道是，三国周郎赤壁。”这就是单行。它里边没有任何两句是对句，它是一口气说下来的，气势奔腾，滔滔不已，造成了一种声势。可是我们现在所看到的《永遇乐》就不同了。“明月如霜，好风如水”是对句。所谓对偶，要名词和名词相对，动词和动词相对，形容词和形容词相对。“明”和“好”是形容词，“月”和“风”是名词；“霜”是大自然的一个现象，“水”也是大自然中的一种东西，所以这两句是对句，是两个对偶的形容。“清景无限”是一个总结，是单句。“曲”和“圆”都是形容词，“港”和“荷”都是名词；“跳”和“泻”是动词，“鱼”和“露”是名词。“曲港跳鱼，圆荷泻露”，这又是两个对句。“寂寞无人见”又是一个总结，是单句。“纨如”是写敲鼓的声音，“铮然”是写干树叶子发出的声音；“三”和“一”都是数目字；“鼓”和“叶”都是名词。“纨如三鼓，铮然一叶”又是两个对句。“黯黯梦云惊断”又是一个单句。所以你看，他这开头的几个句子，都是一骈一散、一骈一散这么形式整齐地写下来的，而不是一口气奔腾直下的。从声音和口吻上，这就已经形成了细腻婉转的风格。

当然了，写词实际上是填词。这格律并不是苏东坡自己造出来的，《念奴娇》不管谁写，开端都是单行的句子，《永遇乐》不管谁写，开端都是骈偶的句子。可是你要知道，真正伟大的有天才的词人，他可以打破形式，形式要听他的话。我们在讲《念奴娇》的时候，曾经拿辛弃疾的词来作比较。有的句子，苏东坡的词打破了格律，辛弃疾的词却符合格律。可是有的时候呢？情况恰好相反：辛弃疾的词打破了格律，苏东坡的词却符合格律。现在我们看辛弃疾的《永遇乐·京口北固亭怀古》。我们以后再仔细地讲辛弃疾，现在只是拿这首词作个参考。辛弃疾是个英雄，也是个词人。他生在山东省，那时候山东省被敌人占领了，是沦陷区。辛弃疾是很忠义的，他逃出沦陷区，来到南方朝廷。他希望收复北方，光复家乡，但一直没有成功。当他老年的时候，有一次来到长江岸边的京口北固亭。当年他从沦陷区逃出来就曾经过这个地方。现在他已经衰老了，他登上北固亭，借吟咏古代的历史，来慨叹他这一生英雄失意的悲哀。他写的也是《永遇乐》，和苏东坡这一首的词调是一样的。你看他开头几句是怎么写的：“千古江山，英雄无觅，孙仲谋处。舞榭歌台，风流总被，雨打风吹去。”这和苏东坡那几句在形式上是一样的，都是四、四、四、四、四、五。但苏东坡前后两对四字句都是对偶的，辛弃疾则不是。所以在念的时候，你就不能像刚才念那首时那样停顿。“千古江山，英雄无觅，孙仲谋处”，要一口气念到底。这说明，英雄词人他的精神气魄之所在，不是形式可以完全限制住的。辛弃疾打破了骈行的句法，变成了散行的句法，词的整体气氛也就改变了。

以上是对形式的简单介绍，下面我们接着讲苏东坡的《永遇乐》这首词。对于写景，究竟应该怎样写才算好，有不同的说法。有人认为，别人说过的话，你就不要再说，要弄一些比较新奇的字样，写得越不平凡越好。果真是如此吗？并不完全如此。你看苏东坡这首词的开头“明月如霜，好风如水”就并不新奇而是平凡的。所谓“化腐朽为新奇”，别人用得很频繁，已经成了滥调的东西，你再用的时候只要把你的生命和感情加进去，它马上也就有了生命，不再是一个死去的滥调了。所以，文学创作实在并没有一个绝对的规律可以遵守。写作并没有一个绝对的、死板的规矩。你不能说，写景都要不平凡才是好；但你也不能说，写景平凡就是好。为写作定出一个教条来，这是最笨的办法。创作在乎作者，你可以用新奇，也可以用腐朽，问题在于你创作时有没有真正属于你自己的一份感受。其实，古往今来的作家，很多人都是在平凡之中表现了不平凡。陶渊明的诗表面上看起来很平凡，像“微雨从东来，好风与之俱”，像“有风自南，翼彼新苗”，这都是非常平凡的话，可是他写的时候，有他自己很清新的感受。别的事情可以自欺或者欺人，可是文学这东西，古人说过，要“修辞立其诚”——你自己本身的那种感受的生命一定要很真诚。我的一个朋友曾经说，台湾的小说家白先勇的小说写得非常好。为什么好呢？他说你看白先勇的小说里边所写的背景的景物，比如他写阴天了，刮风了，下雨了，写日本式的房子、古老的松树、血红的杜鹃花什么的，每一个景物都有一种象征的作用，与小说的主题是配合在一起的。他说大陆上的小说家，比如浩然的《艳阳

天》里所写的那些东西，就没有这一份象征的作用，所以当然就不好了。可是我觉得这是属于两种不同的成就。白先勇所受的教育是西洋文学的教育，他走的就是这一条路子。浩然和白先勇的传统是不同的，他的小说结合了中国旧小说和民间说唱文学的传统。另外，白先勇是书院里边长大的；而浩然只念过三年小学，他是在农村长大的。所以你们看浩然所写的农村的景物，那不是象征，是他自己的生命和农村结合起来的那一份体验和感受。最近，我还看到了另外一位小说家孙犁所写的短篇小说集《白洋淀纪事》。白洋淀是河北省的一个地名，他所写的是抗战时期白洋淀里游击队的故事。他写那些淳朴的农村青年，尤其是那些女孩子们，实在是有他自己真切的感受，他那些短小的景物描写，不是学院派的人能够写出来的。他没有文字上的雕琢，也不用象征的技巧，他写景写的是生命，是风景之中跟他自己的感情结合起来的那一部分生命。我承认白先勇的技巧是好的，可是我认为浩然的《艳阳天》和孙犁的《白洋淀纪事》同样是好的。一定要说这个就是好，那个就是坏，那就太狭隘了。在词里边也是如此，那些新奇的描写是好的；苏东坡的“明月如霜，好风如水”看起来很平凡，但也是好的。为什么好？就因为他把他经验中的一个感受写出来了。夏天在屋里睡觉是比较闷热的，当你半夜醒来到外边散步，一阵凉风吹来，你的身上就像被清凉的水冲过，有一种凉爽的感觉，这就是“好风如水”。李太白说：“床前明月光，疑是地上霜。”月亮是洁白的、光明的。当夜深人静之后你到外边散步的时候，你就能看到从天上到地上的那一片光明，那就是“明月如霜”。所谓“明月照高楼，流光正徘徊”，那种洁白光明的月色，在睡里梦里，在狭窄闷热的房间里是看不到的。所以他说“明白如霜，好风如水，清景无限”，这里边有一种突然之间发现了一片可爱的境界的欣喜的感觉。你突然之间就觉悟到，外边的世界原来是这样广阔无边，这样清新美丽。“明月如霜，好风如水”，这是他梦醒之后来到室外的第一个感受，写得很好。

但是，这头两句只是整体之中的一个最初的感受，是属于最明白、最清晰、最简单的那种感受。下边他就要仔细地写他在小园里散步所看到的一些东西。如果说“明月如霜，好风如水”两句是平凡之中见新奇，那么“曲港跳鱼，圆荷泻露”两句就真的是比较新奇了。我们上次讲苏东坡的“大江东去”，说他用字用得很好，像“乱石崩云，惊涛裂岸，卷起千堆雪”里边的“崩云”、“裂岸”，用的字都非常有力量。而现在这曲港的“跳鱼”，圆荷的“泻露”，又写得如此纤细，如此安静。由此可见苏东坡的描写是无往而不自如的，无论是惊天动地的、开阔博大的，还是纤细幽微的，他同样写得非常好。法国的小说家莫泊桑年轻的时候和福楼拜通信，把他的小说给福楼拜看，福楼拜就给他回信说，你在叙述描写的时候应该选择最切当的那一个字，而不要用很多不相干的字。西方把福楼拜的这句话叫做“一语说”。“曲港跳鱼，圆荷泻露”就写得非常好，那真是苏东坡观察体会之所得，把那静夜之美真的写出来了。他说在那弯曲的池岸边，有小鱼在跳，引起了水的微微波动；荷叶上的露珠越聚越大，骨碌一下子就从荷叶上落下去了。这时他醒来已久，看到这些美丽的景色，就恍然有了一种更深的觉悟。原来天地之间并不是没有美好的东西，只是大家都在睡里梦里，没有人能感受得到而已。所以这苏东坡的词就很妙，不但他的“人生如梦”之类是写哲理，就是在他的景物感受之中，都有着一份哲理的体会。这是苏东坡的一个特色。“寂寞无人见”，这里边有很多的慨叹。你要知道，他写的并不只是大自然的景物，里面还有一种幽微的体会，整个人生也有多少人是在昏天暗地的睡梦之中！

这首词，苏东坡用的是倒叙的笔法。他是什么时候看到的这“曲港跳鱼，圆荷泻露”的景色呢？这时候他才倒叙：“𣲘如三鼓，铮然一叶，黯黯梦云惊断。”“𣲘如”两个字特指夜晚敲的更鼓的声音，出于《晋书·邓攸传》。那里面说：“𣲘如打五鼓，鸡鸣天欲曙。”“三鼓”就是三更天，是十一点到一点之间，这是夜正深的时候。更鼓的声音把他从睡梦之中惊醒过来。醒来之后怎样呢？他又听到“铮然一叶”。“铮然”，有的版本是“铿然”。郑骞先生的《词选》用的是“铮然”，他认为“铮然”是对的，因为它有出处。韩愈的诗说：“空阶一叶下，铮若摧琅玕。“若”和“然”是一样的，都是形容词的语尾助词。“摧”是折断的意思，“琅玕”是一种玉石。秋天刚到，在那寂寞空旷的台阶上，刚刚有一片落叶飞下来，发生了很轻的一个声音。为什么有出处的“铮然”就比较好呢？因为这里是对句，“𣲘如”是有出处的，所以“铮然”也可能是有出处的。“铿然”也可以，但比较泛，凡是金属的响声都可以叫“铿然”。而“铮然”是和“一叶”有联系的，出于韩愈的诗。所以我也以为“铮”字比较好。“黯黯”是很迷茫很模糊的样子。“梦云”是说梦就像云一样，那样飘忽渺茫，那样不可把捉，像“来如春梦不多时，去似秋云无觅处”，像“春梦秋云，聚散真容易”，都是说梦就像云一样不可把握而且变幻易失。更鼓的声音、落叶的声音，把他的梦惊醒了，所以就：“夜茫茫，重寻无处，觉来小园行遍。”“茫茫”是广大而长远的样子。在这茫茫的黑夜，你要想把这个梦再找回来，那是没有一点儿办法了，就像云彩在天空消失了，你到什么地方找它回来呢？所以，醒来以后，他就在这小小的园子里徘徊行走，看到了“曲港跳鱼”，看到了“圆荷泻露”。我以前讲过大晏的词，大晏说：“无可奈何花落去，似曾相识燕归来，小园香径独徘徊。”大家可以体会到，在徘徊的时候，他的心里有多少思索，有多少感受，有多少追寻。读到这里你才恍然大悟，才明白他用的是倒插笔的写法。正是由于他“小园行遍”，所以才看到了大家

都在睡梦之中不能够看见的那些美丽的景色。那景物、那哲理，是他在“小园行遍”之中体会到的。

清末民初有一位夏敬观先生，他说，东坡词“正如天风海涛之曲，中多幽咽怨断之音”，这话说得很不错。在开始讲苏东坡的时候我曾经提到，对苏东坡要从两方面来看。一般人所欣赏的是苏东坡的豪放和超越，是他跳出去的那一面。但苏东坡不光是豪放超越的，苏东坡也有他对人生的很多悲慨，只不过他能够不被悲慨所拘限，在悲慨之中有他豪放超越的气概。在天风海涛之曲里杂有幽咽怨断的声音，这首《永遇乐》就可以作代表。这首词的下半阕就开始写他自己的悲慨了：“天涯倦客，山中归路，望断故园心眼。”我们曾经讲过，苏东坡虽然二十岁左右就考上了进士，但他在仕宦上一直不得意。他有用世的志意，上过不少策论，想要改良国家的政治，可是一直没有机会，一直被贬逐在外边，而且受到很多人的诽谤，后来还被关进监狱。古代做官就没有自由，就得到各个地方奔波，所以他说自己是“天涯倦客”——流落到天涯的一个疲倦的旅客。苏东坡是四川眉山人，那里有很美丽的山。他说，我的心是常常向着故乡的，我的眼也是常常望着故乡的，我什么时候能够回到我的故乡呢？杜甫有两句话说：“天畔登楼眼，随春入故园。”杜甫的故乡是河南巩县，在洛阳附近。安禄山起兵叛乱的时候，洛阳先于长安陷落了，杜甫就多少年也没能回到故乡去。后来杜甫到了四川，春天向来是由南往北走的；南方的草木先绿，北方的草木后绿。杜甫说，我身在天涯，登到这么高的楼上，我的眼睛随着春天的草色一直望到我的故乡。现在苏东坡也说是“望断故园心眼”，这个“望”字很微妙。眼睛的望叫望，内心的希望不是也可以叫望吗？他说，我不但是眼望断了，心也望断了。

但是你再看下边，苏东坡就慢慢地在转了。我讲过他的一首《满庭芳》，其中讲到他怎样从悲哀之中转变过来。现在他也是这样，他说：“燕子楼空，佳人何在，空锁楼中燕。古今如梦，何曾梦觉，但有旧欢新怨。”你看，他慢慢地就有了一个通古今而观之的看法。这才是苏东坡！我曾经说过，人能够超越自己，有几种不同的情况。在这方面，苏东坡有时候表现为一种哲理的觉悟的旷观；有时候表现为一种史观，也就是通观。什么叫做通观？通观就是：有盛就有衰，有来就有去。就像“有情风万里卷潮来，无情送潮归。问钱塘江上，西兴浦口，几度斜晖”，那就是宇宙之间一种无尽循环的历史。杜甫有一首《梦李白》的诗说：“死别已吞声，生别常恻恻。”一个人，就算你一生没有遭遇到任何不如意的事，就算你富贵寿考，但生死离别你是一定要经过的。苏东坡有一首《江城子》：“十年生死两茫茫，不思量，自难忘”，就是哀悼他死去的妻子的。何况他现在“望断故园心眼”，却不能回到故乡去！旧的已经失去了，新来的还有许多不如意，如果老是想你一个人的不幸，老是想你一个人所遭遇到的挫折、哀伤和苦难，那么恐怕你就永远也跳不出去了。但是，在宇宙之间，不管什么人不是都要过去的吗？苏东坡今天晚上住在燕子楼中，梦到了关盼盼，但是“燕子楼空，佳人何在”？当年在燕子楼里住过的人，不管是张建封也好还是张建封的儿子张愔也好，他们都到哪里去了？美丽的关盼盼到哪里去了？他们都不会回来了，只有楼中的燕子每年还回来。不管是多么深重的感情，都要像梦一样地成为过去。苏东坡也会跟关盼盼一样成为过去的，但是充满了这一生的难道就只是那些旧欢新怨吗？因为人家踩了你的脚就跟人家骂起来没完，有没有比这更重要的事情呢？有几个人能在尚未经历完自己的人生的时候，就突然从梦中惊醒呢？有几个人能够从自己的悲欢得失之中跳出来而体会到大自然之中那一份真正的永恒不变的美呢？

在这里我还要插一句，“燕子楼空，佳人何在”这个对偶有一点变化。在诗句里边，你们一定学过“流水对”。流水对也是对偶的句子，但它不是横向平行而是有一点直向承接的意味。你们读过李白的《夜泊牛渚怀古》吗？这是李白的很好的一首诗。全诗是：

> 牛渚西江夜，青天无片云。登舟望秋月，空忆谢将军。余亦能高咏，斯人不可闻。明朝挂帆去，枫叶落纷纷。

当然我们今天没有机会讲李白了，但是我们要简单说一下这首诗。李白自负他的天才，希望能有所作为，可是他终身没能完成他这一份志意，他的一生就成了一个天才的挣扎和失落的悲剧。“牛渚”是一个地名。在一个秋天的夜晚，李白停船在西江的牛渚，天是晴的，一片浮云都没有。他站在船上望着那高空中的明月，就想起了当年的谢将军。“谢将军”指谢尚。晋朝的时候有一个叫袁宏的诗人晚上坐船经过牛渚，在船上吟诵他自己写的咏史诗，恰好谢尚出来散步听到了，马上就去拜访袁宏，于是就发生了我们中国所说的“知遇”的这么一个故事。李白说，今天我也泊船在牛渚，我也能够作诗，而且我的诗比袁宏作得更好，可是今天晚上就没有一个谢将军来听我吟诗。明天我就要离开牛渚这个古人曾经在此遇合的所在，而在我以后的道路上，得到遇合的机会就更加稀少了。在这首诗里，“登舟望秋月，空忆谢将军”，“余亦能高咏，斯人不可闻”两联，就都是流水的时间，它们不是完全对称、平衡的。在这里，李太白掌握的是对偶的重点而不是对偶的形式。也就是说，他掌握的是那平衡的重心。比如说，这边是一斤铁，那边也是一斤铁，它们的体积相同，看起来是对称的；这边是一斤铁，那边是一斤棉花，表面上看起来体积就相差很

多，但两边都是一斤。这就是重点的平衡。“登舟望秋月”，“望”是动词，“月”是望的宾语；“空忆谢将军”，“忆”是动词，“谢将军”是忆的宾语。这两句，一句主要的动作是望月；一句主要的动作是忆人。“余亦能高咏，斯人不可闻”，“余”是我，“斯人”是他；我的动作是咏，是“能咏”，他的动作是闻，是“不可闻”。它们在字面上不完全平衡，但却是对偶的句子。苏东坡这首《永遇乐》中，“明月如霜，好风如水”、“曲港跳鱼，圆荷泻露”是平衡的对偶；“燕子楼空，佳人何在”就是流水的对偶了。“燕子楼”是个名词，“空”是它的述语；“佳人”是个名词，“何在”是它的述语，表面上并不平衡，但它是对称的。所以跟上“空锁楼中燕”，又是两双一单。要知道，像这样安排句式的方法在中国古典文字里一直是非常重要的，还不止在引文里，散文里也如此。写得很漂亮的散文往往把这一类句子用得很好。而且不但文言文里可以用，白话文里也可以用。它可以给你的文章造成各种气势和感发的力量。像苏东坡的这一首词，用了这么多双式的句子，而且每三句就停了一下，它从声音上就节制了你，使你不能跑得太快，从而造成了一种清丽舒徐的风格。

“异时对、黄楼夜景，为余浩叹。”“黄楼”我们讲过，是苏东坡在徐州时为镇压水患建造的一座楼。他说，将来千百年之后，如果有人到徐州来，看到我所建造的黄楼，不是也要为我而慨叹吗？唐朝的诗人杜牧写过《阿房宫赋》。阿房宫是秦始皇在关中建造的一座非常美丽的宫殿，后来秦被推翻，阿房宫被项羽放了一把火，通通烧掉了。秦好不容易统一了天下，传世却这么短暂，那是由于它的暴虐，所以“后人哀之”。可是如果“后人哀之而不鉴之”，那就“亦使后人而复哀后人也”。“鉴”是一面镜子，从那里可以看到你自己的影子。如果你自己维持得不好，你也会像暴秦那么快就失败的。你已经是后代的人了，你的时代过去之后，另一个时代的人又会为你而哀悼。所以苏东坡说，我现在哀悼张建封和关盼盼，将来到了另一个时代，也会有人面对黄楼为我哀悼。他写的是“浩叹”，好像里边仍然有一种悲哀的慨叹，可是现在并不是一个人的慨叹了，苏东坡现在所写的是古今的慨叹。在中国的旧时代，像苏东坡这样的读书人不能冲破封建的制度和官僚的政治，不能实现自己的价值，只能是“后人复哀后人”。当然，现在是已经冲破了这些东西，人们不必再为苏东坡所烦恼的这类仕隐问题而烦恼了。现在只要你努力并且有才能，那么不管是大是小你都能做出你的成绩，实现你的价值。苏东坡有他自己人生的悲慨，可是他又能超出自己，变成“古今如梦”之中通古今而观之的一个人物。他无论是写周瑜也好，写关盼盼也好，事实上写的都是他自己的悲慨，而且他能够结合古今，有一种哲理上的觉悟。这是苏东坡的特色。

现在我们就把《念奴娇》和《永遇乐》这两首长调讲完了。苏东坡的这两首词有不同的成就，一首是开阔豪放，一首是细腻婉转。一般人都只看到他豪放的一面，读了《永遇乐》我们就知道，他还有细腻婉转的一面。

第八节

好，现在我们再看他的一首《八声甘州》。

我们在讲柳永的时候说，苏东坡曾经赞美过柳永的词，就是那首《八声甘州》（对潇潇暮雨洒江天）。一个真正的天才，他能够从他接触的任何事物中都有所得，而且所得的必是那些事物的精华。苏东坡不但读《后汉书》得到了精华，读《庄子》得到了精华；不是汴京流行柳永的词吗？他一接触柳永的词，也马上就看到了它的长处和短处。苏东坡不喜欢柳永那些淫靡鄙俗的词，但是他说柳永的《八声甘州》“高处不减唐人”。这正是苏东坡独具只眼的地方，而且他接受了柳永这一份高远开阔的意境，从这一方面进行了新的开拓。苏东坡这首《八声甘州》开头的景象也是非常开阔博大的。现在我们把这首词读一遍：

有情风万里卷潮来，无情送潮归。问钱塘江上，西兴浦口，几度斜晖？不用思量今古，俯仰昔人非。谁似东坡老，白首忘机。　　记取西湖西畔，正春山好处，空翠烟霏。算诗人相得，如我与君稀。约他年东还海道，愿谢公雅志莫相违。西州路，不应回首，为我沾衣。

什么叫开拓？开拓者，就不是单纯的模仿。学到别人的好处，只能保有它，这不是最高境界。前人都已经写了，天地间还生你出来做什么！你总要做一些别人没有做过的或者比别人做得更好的事情。柳永的“对潇潇暮雨洒江天，一番洗清秋”是开阔博大的，苏东坡的“有情风万里卷潮来，无情送潮归”也是开阔博大，但和柳永有所不同。柳永所表现的是秋士易感的悲秋的感伤；苏东坡就不仅是感情的哀伤，同时还表现了一份哲理，而且是他所特有的通观的哲理。宇宙之间有往复的循环，有离合聚散的变化：“有情风万里卷潮来”显示了那么强大的一种力量，那是一种生的力量、兴起的力量；但是“无情送潮归”，这一切消失得也是那样迅速。这是一种超旷的哲理，而且不是一种理智的思索，是他透过人生所体验到的。你看，“有情”和“无情”，“来”和“归”，这两个对举包举了人生的多少变化！“问钱塘江上，西兴浦口，几度斜晖。”什

么地方的潮？钱塘江上的潮。“西兴浦”就是钱塘江看潮的所在。就在这每一天、每一月的潮落潮生之间，有多少人间的事情都消失了，那真是“不用思量今古，俯仰昔人非”——不用去想古今的盛衰，就在你一低头一仰头之间，眼前的事情就已经过去了。这两句说得很有感慨，因为在北宋的党争之中，宦海中的升降浮沉，真比那钱塘江潮水的变化更厉害，有几个人能够不被那狂涛所吞没呢？可是苏东坡他就超脱出来了，他说：“谁似东坡老，白首忘机。”这个“忘”字要读平声，“机”就是机诈之机。《列子》上说，有一个人经常在海上和鸥鸟在一起，鸥鸟都飞到他的身边来和他一起游戏。有一天他的父亲对他说：“你抓一只鸥鸟来给我看看。”这个人存着想抓鸥鸟的心再来到海上，那些鸥鸟就都“翔而不下”，不来跟他嬉戏了。因为鸥鸟觉察到他有机心——算计人的心。苏东坡平生被新党迫害，被旧党排挤，但他是超然的。他说，我的头发都白了，但是我已经超越了这潮落潮生，我没有害人的心，我也不在乎别人有害我之心。苏东坡的超然旷观与王维的不同，他不是一个不分黑白、不关痛痒的人。他关心国家和人民，有自己的理想，也受到过挫伤，所以苏东坡的词有结合得很妙的一点，就是“天风海涛之曲，中多幽咽怨断之音”——他并不是没有悲哀。新党迫害他的时候，他在杭州做过官；旧党迫害他的时候，他又到杭州做过官，还认识了一个老和尚参寥子，成了好朋友。可是后来旧党又把苏东坡召回京师。如果他回去之后仍然坚持他的政治理想，就免不了再一次受到迫害。他就是怀着这样一种忧危恐惧的心情回京去的，临行前给参寥子写了这首词。上半首他写了在党争的迫害之中他的超脱，下半首就写了他跟参寥子的友谊以及他自己内心之中隐藏着的一种感情。“记取西湖西畔，正春山好处，空翠烟霏。算诗人相得，如我与君稀。”他说，我们都不要忘记杭州这美好的山水，算一算历史上的诗人，能够成为知己好友像我和你一样的，能有几个呢？我现在要走了，我要跟你定一个后会的约期：“约他年、东还海道，愿谢公雅志莫相违。”这里他用了一个典故。“谢公”是东晋的谢安，他最初隐居在会稽的东山，不肯出来做官。谢安字安石，人们就说：“安石不出，如苍生何！”——谢安石你不出来为国家工作，老百姓依靠谁呢？于是谢安就出山辅佐东晋，淝水一战，打败前秦符坚，为东晋立了大功。但自古以来就是功高见嫉，就有很多人谗毁谢安。谢安在晚年就离开了东晋的首都建康，当离开建康的时候，他“造泛海之装”，准备“东还海道”，从水路回到他当年隐居的东山去。但是他刚刚走到新城就生病了，又回到建康来治病，不久他就死在建康。苏东坡说，我也像谢安那样有一个愿望，希望将来有一日辞官从海道回到杭州，还跟你参寥子相见聚会，但愿这个愿望不要落空。谢安的愿望是落空了，他没有回到东山就死在建康，而且当他从新城回建康时已经不能走路了，就“舆过西州门”——坐着一个小轿子从西州门经过。谢安有一个外甥叫羊昙，谢安死后，羊昙就“行不过西州路”——不再从西州门这里经过，因为一经过这里就会想起他的舅父。有一次羊昙喝醉了酒，不知不觉之间来到了西州门。当他发现这是西州门的时候，就痛哭流涕，哭谢安当年从这里经过之后就再也没有回来。所以苏东坡说：“西州路，不应回首，为我沾衣。”——我希望我这一次不会死在首都，你也不会来到首都为我的死而痛哭流涕。但佛家说：“才说无便是有。”你说“不要为我的死而哭泣”，那是你心里已经想到了这个。苏东坡不知道他这一次被召回朝廷会遭遇到什么样的命运，才说出这样的话来。所以我的一首论苏轼词的绝句说：

道是无情是有情，钱塘万里看潮生。可知天海风涛曲，也染人间怨断声。

这首《八声甘州》就是“天风海涛之曲”和“幽咽怨断之音”这两种情调的结合。

今天就讲到这里，下一次我们再看他的几首短词。

第九节

我已经给大家抄了我的两首论苏轼词的绝句，现在我把第三首也抄下来：

捋青捣𥳑俗偏好，曲港圆荷俪亦工。莫道先生疏格律，行云流水见高风。

苏东坡是一个大天才，他的风格是多方面的。我们已经讲了他的《念奴娇》、《永遇乐》和《八声甘州》三首长调，我们看到，他的才气真是纵横开阔，驱使古今。可是，在长调里我们可以看他的用字，可以看他的结构，他的才气可以有很多地方施展。那么在短词里呢？这就好比，一个人表演骑马的技术，最好是让他在广阔的草原上跑一跑，要是让他骑着马在我们这个教室里跑一跑，你们说他跑得开吗？可是苏东坡在小词之中也同样表现了他的成功。

东坡词里边有五首《浣溪沙》是他在徐州去郊外谢雨道中所作，写的都是清新秀丽的乡村风光。他说：“旋抹红妆看使君，三三五五棘篱门，相排踏破茜罗裙。”州官平时坐在衙门里办公很少下乡，现在下乡了，乡下的妇女都想看看他是什么样子，于是都匆忙地打扮一下跑出来，大家互相拥挤，把红色的罗裙都踩破了。他还说：“麻叶层层荧叶光，谁家煮茧一村香，隔篱娇语络丝娘。”络丝娘就是缫丝的女孩子，

村子里飘满了煮茧的香气，隔着篱笆可以听到那些缫丝的女子柔媚的讲话声。下面他说：“垂白杖藜抬醉眼，捋青捣𥻗软饥肠，问言豆叶几时黄？”谢雨的时候也饮酒的，他饮酒饮得微醺，吃了些乡下粗糙的粮食，觉得也很舒服。豆叶黄的时候就是收获的时候，这说明他很关心当地的收成。他还说：“日暖桑麻光似泼，风来蒿艾气如薰，使君元是此中人。”日光照在桑麻的叶子上像是泼了一层水那么明亮，一阵风吹过来，乡野之间的蒿草和艾草都发出了一种薰香般的香气。他觉得，自己本来就应该是生活在这种环境里的人，因为他很喜欢这种乡村生活。中国的田园诗很多，但田园词就比较少。我刚才只是举了一些零零碎碎的断句，大家课后可以自己去看。下面我们要讲苏东坡的另外一首小词《西江月》。

长调一般都要铺叙，要有起承转合，但小令就施展不开了。那么短的小令，你没有办法用铺叙或者用过多的转折，所以小令常常表现一种刹那之间的灵感。苏东坡说：

> 顷在黄州，春夜行蕲水中。过酒家饮酒，醉，乘月至一溪桥上，解鞍曲肱，醉卧少休。及觉已晓。乱山攒拥，流水铿然，疑非人世也。书此语桥柱上。

我们以前曾经说过，尽管被贬到黄州是苏东坡不幸的遭遇，但是他在黄州写了很多好的文章和好的引文。他在贬到黄州之前，曾被人摘取他诗文中的句子说他有叛逆之心，曾被下在御史台的监狱里几乎送命。他是从死生的患难之中解脱出来来到黄州的。我们且看他在解脱之后的那一份逍遥自得的情感！他说我最近住在黄州，在一个春天的晚上骑马走过蕲水——蕲水是黄州附近的一条河流——到一个酒店里去喝酒，喝醉了，就乘着月色走到一座桥上，忽然很想睡觉，于是就放松了马鞍子，把手臂一弯当做枕头，躺在地上就睡着了。你们看苏东坡有多么潇洒！他不是非得回到家中，回到床上，把一切都安排好了再睡觉；他现在想睡觉，立刻就下马睡觉。所谓“醉卧少休”，是说他本想睡一会儿就回家。没想到他老先生喝得太醉了，这一觉就直睡到天亮。黄州在湖北，湖北是有很多山的。天亮时他睁开眼睛一看，只见“乱山攒拥”——无数山峰拥挤在一起；“流水铿然”——桥下的流水哗啦哗啦的十分好听。这写得非常好。在夜晚是看不清那些青山的，天亮了，一睁眼看到如此美丽的风景，简直就“疑非尘世也”怀疑这一觉睡到天堂上去了。于是苏东坡的脑子里马上就跳出来这一首词，而且马上就把它写在桥柱子上边了。我们且看他写的是什么：

> 照野𣲘𣲘浅浪，横空隐隐层霄。障泥未解玉骢骄，我欲醉眠芳草。　　可惜一溪风月，莫教踏碎琼瑶。解鞍欹枕绿杨桥，杜宇一声春晓。

“照野𣲘𣲘浅浪”，这写得真是很好。那天晚上不是有很好的月光吗？而田野之中不是有很多的草木吗？风一吹，月光就在草丛木叶之上闪动，整个田野上都翻动着月光，就像是一片光明的浪。你要知道，这个浪不是水中的浪，而是田野之中的浪，是月光的光浪。李义山有几首很难懂的诗，题目叫《燕台》，里边有一句“月浪衡天天宇湿”。“宇”本来是屋檐，如果把天看成屋顶，天地交接之处就是屋檐了。他说月光像海浪一样布满天空之中，天边都被这月光的波浪打湿了。这就是诗人的想象。“𣲘𣲘”是水波流动的样子，出于《诗经·新台》的“河水𣲘𣲘”。苏东坡现在说的不是水，而是月光。“照野𣲘𣲘浅浪”只有六个字，就把月光下原野中的那种感受很恰当地表现出来了。那么，如果你抬头看一看天上呢？天上是“横空隐隐层霄”。这写得很美。要知道，月夜的景色是不同的，有的时候是万里无云，像李太白所说的“牛渚西江月，青天无片云”；有的时候有很多的云，月影在云海间出没，像李太白所说的“明月出天山，苍茫云海间”。现在苏东坡所写的既不是“青天无片云”，也不是“苍茫云海间”，而是介乎这两者之间。天上有一些很稀淡的薄云，透过云层可以看到月亮，等一下这片云飘走了，月亮就完全露出来了。“隐隐”就是月亮在那种很稀疏的云影之中隐现出没的样子。“层霄”写得很形象。云彩是有高有低的，当月亮出没的时候，你可以看到那些云彩有的地方厚，有的地方薄。月光好像把云彩一层一层地都照出来了。

“障泥未解玉骢骄——”我不知你们有没有人会骑马？据说马鞍两边垂下来两片布，当马跑起来的时候可以挡住脚下扬起来的泥土，不至于溅脏了衣服，这就叫“障泥”。“障”，就是遮蔽的意思。“障泥未解”，说明这时他还没有下马。“玉骢”是雪白的马，西方的神话故事讲到有一个女孩子在梦中思念白马王子，可见西方也同中国一样，人们都以为白马是很美丽的马。“骄”者，是说这马非常精神，非常矫健，绝非一匹疲倦的或憔悴的马，它此时并不需要停下来休息。但是——“我欲醉眠芳草”。他说，看到大自然之间这么美丽的景色，我就想趁着酒醉，在这草野之间、月光之下睡上一觉，岂不是很美的一件事情？小词，也可以表现人的情趣。在这个地方，你就可以看到苏东坡对大自然的欣赏和对生活安排的那种情趣。

其实，要在这里睡上一觉还不仅仅是因为内在的原因，他说还有外在的原因，就是：“可惜一溪风月，莫教踏碎琼瑶。”“琼瑶”本来是一种美丽的玉石，苏东坡现在所说的“琼瑶”则是溪水之中的月光。他说，你看这溪水之中有多么美丽的月光！我如果骑着马沿水跑过去，就把这可爱的月光都踏碎了。苏东坡是把溪

水中的月光看做一个有情的生命，这里面有他自己的一份生活的情趣。于是，他就“解鞍欹枕绿杨桥”。“欹”是斜的意思，睡觉有各种各样的姿态，他是侧身而卧，如同序文上所说的那样，头枕着自己的手臂就睡着了。那么第二天早晨是什么声音把他惊醒的呢？是春天里杜宇鸟的叫声。杜宇就是杜鹃，它叫的声音好像是说“不如归去”。“杜宇一声春晓”——杜鹃鸟一声啼叫，我睁开眼睛一看，天已经亮了，周围是这么美丽的春天。这一句不但是写情趣，而且有一种哲思，有一种顿然觉悟的惊喜：你从睡梦中醒来，忽然看到了一个你从来也没有看见过的世界！我在台湾教书的时候和同学聊天，有一个同学说，他有一次到海边去玩，觉得那里很美，就躺在沙滩上睡着了。等到第二天早晨他醒来的时候，东边的地平线上太阳刚刚升起，海面上全都是金色的日光，海涛一阵阵地打到沙滩上，那真是他从来没有见过的景色。这种感觉是很富于诗意的，以后你们如果有机会的话，不妨试一试看。

下面我们再看苏东坡的另一首小词《定风波》，这首小词里面也表现了他的情趣和哲思。我们先看它的小序：

三月七日，沙湖道中遇雨，雨具先去，同行皆狼狈，余独不觉。已而遂晴，故作此。

“沙湖”在黄州东南三十里，又叫螺蛳店，“雨具”是下雨时要用的东西，如雨伞、雨靴、雨衣等等。那一天，他们在去沙湖的路上遇到了雨。他们本来带着雨具，但途中觉得不需要就先叫人拿走了。现在下起雨来，同行的人就显出很狼狈的样子。为什么狼狈呢？因为首先他们的心就被雨给打乱了。他们想：“哎呀，我的衣服要湿了，鞋子要脏了。”于是自己心里先紧张起来。其实，不管你紧张还是不紧张，雨都要打到你的身上，你又何必为这件事情而紧张狼狈呢？所以苏东坡说：“同行皆狼狈，余独不觉。已而遂晴——”这就是苏东坡之所以为苏东坡了，他表现出一种达观的、超然的、哲理的思想。暴雨常常是下上一阵就会过去，他说我不在乎。果然，过了不久，雨就停了。下面他说：“——故作此词。”我想，通过这件事情，他是想起了他自己的遭遇，于是就写了这一首词。我们且看他是怎样写的：

莫听穿林打叶声，何妨吟啸且徐行。竹杖芒鞋轻胜马，谁怕？一蓑烟雨任平生。　　料峭春风吹酒醒，微冷，山头斜照却相迎。回首向来萧瑟处，归去，也无风雨也无晴。

这第一句就写得好，很有哲理性。要知道，天下有很多事情，你的紧张并不能使它有所改变，你只是白白地紧张而已。所以在你自己的心理之中要有一种——从宗教来说是一种定力，从道理来说是一种持守，这是很重要的一点。下雨是一件小事情，这不过是自然界的风雨。但是，你生活在人世间，人生的遭遇不也是风雨吗？无论是在大自然的风雨之中，还是人生的风雨之中，都需要有一份定力和持守，才能站稳脚步，不改变你自己的品格和修养。“莫听穿林打叶声”，写得非常潇洒，完全是诗人和词人的口吻。“穿”和“打”都是力量很强烈的字眼。雨点穿过树林，打在树叶上，使得你以为它马上就要打到你的身上来了，当然就很狼狈。可是苏东坡说你不要理会它，这就体现了一个词人的哲思。中国古代的儒家，讲究“富贵不能淫，贫贱不能移，威武不能屈”。“淫”是放纵的意思。有些人在贫贱的时候品德很好，可是一旦富贵了，有了权柄，就滥用权柄。因为权柄这东西可以使一个人昏迷，也可以使一个人疯狂。也有的人，在贫贱的时候为生活所逼迫，就会做出坏事情来。还有一些人，当威胁加在他身上的时候就屈服了。其实，“富贵不能淫，贫贱不能移，威武不能屈”表现了一个人的定力和持守，它不仅是儒家的主张，在宗教里也有类似说法。在这第一句里，“穿”和“打”两个字把打击的力量写得那么强，但是“莫听”两个字把它们全都否定了，这就是一种定力和持守。

陶渊明说：“结庐在人境，而无车马喧。问君何能尔，心远地自偏。”这本是儒家最起码的修养。《三国志》上讲到，管宁和华歆一起读书，听到门外车马喧哗，管宁坐在那里一动不动地继续读书，华歆就把书本放下跑到门外去张望。还有一次，管宁和华歆一起在园子里种菜，路旁好像有一块黄金，管宁看也不看就锄过去了，华歆把它拾起来看了看放在旁边。你们看，华歆这个人，他的内心经常为外物所动，那是因为，他自己没有一个立足的场所，所以总是跟着外边的风气而转移。当然，陶渊明所说的“而无车马喧”还只是喧哗的声音，而苏东坡所说的则是马上就要加到你身上来的强烈的打击。这里面有象征含义，象征他一生经过的那么多的迫害。儒家讲究“泰山崩于前而色不变”，这说起来好像很夸张，但人是应该有这种修养的。

好，既然不听那“穿林打叶声”，那么难道就站在那里挨打？尽管你“富贵不能淫，贫贱不能移，威武不能屈”，可是你在你自己所选择的路途上就不再走下去了吗？你说：“我不在乎挨打。”那算什么？那是鲁迅所说的阿Q精神。阿Q精神和圣贤所说的修养，这差别在哪里？有许多事情看起来很相似，但只差那么一点点就完全不同。超脱是好的，麻木就是不好的。你可以不在乎外界的打击，但是你麻木迟钝地站在那里挨打就不对了。所以苏东坡接着就说：“何妨吟啸且徐行。”“何妨”写得多么潇洒，他说，我选择的路我仍然要走下去，而且我过去怎么走现在还怎么走。既然你已经不能避开这一场雨，那么你何必自己先在精神上制

造紧张呢？如果你匆匆忙忙乱跑的话，也许反而会在路上滑一跤，跌到泥坑里去。所谓“莫听穿林打叶声”不是说捂起耳朵不听，因为耳朵捂上心还在紧张，那一点儿都不算数的。“莫听”，是说在精神心理上首先就不能被挫败。所以，这两句表面上写的是途中遇雨，实际上是写他面对人生中的打击与摧伤时所表现的一种境界。等一下我们讲完苏东坡马上就要讲秦少游。秦少游和苏东坡是很好的朋友，和苏东坡同时被贬出去。尽管他所受的打击比苏东坡要少得多，可是他一遭到打击，马上就从精神上自己先把自己打败了。苏东坡就不是，任何打击和摧伤加在他的身上始终没有把他打败。他晚年被贬到海南，还写出了“云散月明谁点缀，天容海色本澄清”这样的句子。这就是苏东坡。

所谓“吟啸”是吟诗唱歌。为什么吟诗唱歌呢？那代表了一种赏玩的心情。一个人，要训练自己在心情上留有一个空闲的余裕。你不但不被外界的环境打倒，而且你还能够观察，能够欣赏，能够体会。苏东坡晚年从海南岛渡海回来的时候说，“九死南荒吾不恨”，因为“兹游奇绝冠平生”。人，不只是在顺利的环境之中才能完成自己；在困难的环境之中，也一样能够完成自己。这里边很重要的一点就是要有一种赏玩的余裕。虽然是艰苦患难之中，但是你能保持一种赏玩的心情，那么你就能够有所获得。《圣经·新约》上说过这样一句话：“万事都互相效力，使信主的人得益处。”意思是，你只要是信主的人，你就可以在无论什么事情之中都得到益处。如果我们不提宗教，只从哲学修养这一方面来讲，那就是说，假如你真的有一种对哲理的了悟，那么万事都会互相效力，使你无论在什么环境中都能得到益处。苏东坡就差不多达到了这样的境界。在这首词里，他说的只是下雨这么一件小小的事情，却从中悟出了这么多的哲理。我们以前讲过柳永的词，柳永就喜欢写下雨。可是柳永的下雨写的是什么？柳永是：“对潇潇暮雨洒江天，一番洗清秋。渐霜风凄紧，关河冷落，残照当楼。是处红衰翠减，苒苒物华休。”他是从大自然的变化之中体会到生命的短暂无常，是一种“秋士的悲慨”，并没有一种哲理的了悟。至于李商隐就更不用说了，他是“楚天长短潇潇雨，宋玉无愁亦有愁”。他们从雨中得到的只是一种哀感。可是你看人家苏东坡，他说：“莫听穿林打叶声，何妨吟啸且徐行。”又说：“竹杖芒鞋轻胜马，谁怕？一蓑烟雨任平生。”

我的老师晚年写过和陶渊明的《饮酒》诗二十首，其中有这样两句：“知足更励前，知止以不止。”很多人对物质的欲望像一个无底的深洞，叫作“欲壑难填”。如果一个人永远处在物欲的笼罩之下，永远被欲望所控制，那么他就永远不会有任何的了悟。所谓“知足”，不是那种颟顸的、庸碌的、不思进取的知足；而是要你在知足之中，更加努力向前。我常常听到有人说：“不是我不读书，是我读书的环境不好啊。”他们往往有很多很多的借口为自己解脱。可是，历史上不是也有很多人是在很艰苦的环境中念的书吗？欧阳修小的时候，家里贫穷，没有钱买纸笔，他的母亲就“画荻教子”——拿一支荻当做笔在灰上写字。辛弃疾有两句词说：“莫避春阴上马迟，春来未有不阴时。”他说你不要逃避春天的阴雨而不肯出门，否则，整个春天经常是阴雨天气，难道你就把整个的春天都放过去吗？你老是说，我没有马骑，所以就不出去。那么如果你永远没有马，难道你就永远也不出去了？这是不成的。苏东坡说：“我虽然没有马，但是我有竹杖，还有芒鞋。我觉得它们很轻快，比骑着马还舒适。”这就是所谓“知足”。而他后边说：“谁怕？”就是励前，是在知足之中的励前。就是说，不需要欲望的满足，不必等待条件，你也依然能够向前。苏东坡现在没有马，也没有雨具，但是他在风吹雨打之中依然吟啸徐行，走自己的路。“蓑”是渔夫穿的那种蓑衣。渔夫常常在风雨之中驾着船到江上去捕鱼，身上只穿一件蓑衣。“一蓑烟雨”是说整个蓑衣都在烟雨之中，实际上也就是说他的全身都在风吹雨打之中了。他说，我就像那渔夫一样，在风吹雨打之中也要出去，任凭我的一生遇到多少风吹雨打，我都不怕。写到这里，他写的已经是人生的风雨了。

我年轻的时候曾经受到我的老师的影响——还不只是他在文学欣赏上对我的影响，我要说的是他在讲诗歌时所联系到的做人的态度对我发生的影响。我在大学念书的时候写过两句诗：“入世已拼愁似海，逃禅不借隐为名。”我想，我这样写，与我的老师当时和我们谈到诗人的修养很有关系。一个人只要入世生活，一生中总会遇到挫折和打击的。入世，不一定就被世上的物欲所引动，也不必怕世间的艰苦和患难。我的老师说过，要用出世的心情，去做入世的事业。我的一个研究生写了一篇论文，论李白的道家思想。他的论文里谈到，中国古代有一些人常常是先去隐居学道，同时又怀有一种入世求仕的心理，这两者岂不是互相矛盾吗？但是，从六朝一直到唐朝，统治者对那些在山中隐居的高士特别尊重，常常把这些人请出来，要他们入世做官。为什么要请他们做官呢？这些人高在哪里呢？因为，一般入世的人是为了得禄而做官的，但如果这个人去隐居了，那就说明他本来就不要利禄。这样的人要是能出来做官，才真的是要干一番事业，真的是要在国家危亡苦难之际献出他的一份力量。所以，这种入世和出世相反而又可以相成。怀有不追求世俗利禄的出世的心情，而能够做出入世的事业，这样的人才真正伟大。“入世”和“逃禅”并不矛盾。古人说：“不见可欲，则心不乱。”你关起门来去修行，就以为自己是清心寡欲了，其实，那是由于你没有受到物欲的引诱。一旦开了门，有了物欲的引诱，你会不会变，那就是另外一个问题了。孔子说：“鸟兽不可与同群，吾非斯人之徒与而谁与？”意思是说，鸟兽和我们不是同类，我不能与它们同群，如果我不和人

类在一起，那么我和谁在一起呢？佛说：“我不入地狱，谁入地狱？”又说：“我不渡众生，誓不成佛！”所以佛教的最高境界也是要入世的，但应该虽入世而不受世间的物欲所笼罩和左右。我的老师在课堂上给我们讲文学、讲诗歌的时候，也常常讲到做人的态度。这是因为我国古代的诗人，他们本身真的有这样一种修养的境界。所以你要想了解苏东坡，就先得了解他这种修养的境界。这首《定风波》他表面上写的是下雨，实际上就有一种人生哲理的象征。

“料峭春风吹酒醒，微冷，山头斜照却相迎。”“料峭”是形容词，这两个字永远是形容春寒的。冬天的寒冷是“朔风凛冽”，春天那种乍暖还寒的寒冷就是“料峭”。我以前曾经说过，苏东坡常常喜欢写从梦中醒觉的这样一种境界。像“古今如梦”啦，“人生如梦”啦，“觉来小园行遍”啦……都是如此。但现在他写的不是梦而是酒，“洒醒”同样也是一种醒觉。“料峭春风”有一种寒冷的感觉，《永遇乐》的开头“明月如霜，好风如水”也有一种寒冷的感觉，就是那种寒冷才使你醒来的。可是，“料峭春风”并不是一件坏事情。“微冷”，说得很好，人在醒觉之后，会有一点儿冷的感觉。但后边他说得更好——“山头斜照却相迎”，“相迎”两个字用得非常好。当你经过了风雨，感到寒冷的时候，忽然间一抬头，看到了山头那西斜的太阳，心中马上升起一种亲切和温暖的感觉。这话很难讲，但在人生之中确实有这样一种体会。在这个时候，你就知道下雨之后终究会晴，你就会对宇宙之间的循环有了一种了悟，你就不会永远沉陷在悲苦和挫折之中。由于你对人生有了一个比较彻底的认识，所以在微冷的醒觉之中就有了亲切温暖的感受。这使我们联想到，苏东坡还说过：“参横斗转欲三更，苦雨终风也解晴。”西方的诠释学认为，一个作家不管写出多少不同的作品，你都可以透过他所有的作品找出他的一个中心的感情意境之所在。那么，通过苏东坡的这么多首诗和词，我们也可以找到他的一个基本的修养之所在，那就是“山头斜照却相迎”——种通观。

“回首向来萧瑟处，归去，也无风雨也无晴。”“向来”，就是我过去所来的地方。他说，我回头看一看我过去所来的地方，穿林打叶，雨打风吹，那不是很萧瑟很凄凉吗？这实际上是指他平生所经受的那些打击和苦难。他说，我现在悠然自在地走我自己的路，走向自己所追求的那个目的地，在我的心中，既没有风雨，也没有晴天。就是说，他现在已经超脱于风雨阴晴之上了。“风雨”和“晴”指的是什么？“风雨”是打击，是一种不幸；“晴”是温暖，是幸。有的人把打击和不幸看开了，对温暖和幸福却不能看开，那也不对。“也无风雨也无晴”的意思是，无论是打击和不幸也好，无论是温暖和幸福也好，对我的心都没有干扰，都不能转移和改变我。风雨是外来的，我还是我；晴朗也是外来的，我也还是我。现在，他已经不只是通观，而且有了一种超然的旷观。唯其如此，苏东坡在晚年才能够达到一种很高的修养，写出“云散月明谁点缀，天容海色本澄清”这样的句子来。《定风波》虽然只是一首小词，但是他写出了很丰富的对人生的体会。

第十节

我们还要讲一首苏东坡的《木兰花令·用欧公西湖韵》。这也是一首小词。

霜余已失长淮阔，空听潺潺清颍咽。佳人犹唱醉翁词，四十三年如电抹。　　草头秋露流珠滑，三五盈盈还二八。与予同是识翁人，惟有西湖波底月。

我们说，词从五代到北宋到苏东坡，它所走的道路经过了从歌筵酒席间所唱的曲子到诗人抒情言志所写的诗篇这样一个演进过程。苏东坡把词诗化，达到了最高的成就。古人用诗唱和赠答时常常要用韵，但词是写给歌女们唱的，本无所谓唱和赠答。可是苏东坡现在就要唱和赠答，而且用的是欧阳修的韵。苏东坡是在欧阳修当主考官时考中的进士，应该算是欧阳修的门生，所以欧阳修是他的前辈。苏东坡用欧阳修的韵，可见他已经把词的地位看得同诗一样，不再是歌筵酒席之间写给歌伎酒女们的歌词了。

我以前曾经说过，中国的词是从歌筵酒席间的歌词逐渐演进到相当于诗的地位的。到了苏东坡这里，已经是这个演进的最高峰。苏东坡是这个演进的历史过程中成就最大的一个人。我们可以从东坡词里看到他的成就。同时，不知大家是否注意到，苏东坡在词牌下边常常有一个题目，或者是一个短的序文。像《念奴娇》的题目就叫《赤壁怀古》。像《永遇乐》就有一个很短的序文：“彭城夜宿燕子楼，梦盼盼，因作此词。”我们刚讲的《定风波》那首小词也有一个小序：“三月七日，沙湖道中遇雨，雨具先去，同行皆狼狈，余独不觉。已而遂晴，故作此。”从这里我们可以看到词向诗转化的一个明显的迹象。过去的词没有题目，因为它是歌筵酒席上唱的歌曲，只需用漂漂亮亮的词句描写一个女孩子的相思爱情之类，然后交给歌女去唱就是了。苏东坡的很多词都有题目或者有短序，这正说明他是把词当做抒情言志的诗来写的。诗有题目，因为诗写的是诗人自己的怀抱志意。现在词也有了题目，说明词已经演进到与诗具有相同的性质了。

现在我们要讲的《木兰花令》也可以证明这一点。从前没有人用词来酬应或唱和。苏东坡用词来和他

的老师欧阳修的韵，可见他已经把词的地位看得相当于诗了。我以前说过苏东坡的才大，能够举重若轻，无论多么困难的题材、多么困难的韵字，他运用起来都能够显得非常自然。《木兰花令》这首词的韵字都不是常见的韵字，但苏东坡写得非常好。苏东坡不只是这一首词用人家的韵用得好，他还有一首《水龙吟·次韵章质夫杨花词》写得比章质夫的原韵更好。我们现在没有时间讲那首词，你们可以把章质夫的原词和苏东坡的和韵加以比较，你们可以看出来，章质夫的那首词写得真是不好。现在苏东坡用的是欧阳修的韵，他们两个人各有各的好处。词的牌调有时有不同的名字。《木兰花令》也叫《玉楼春》，就像《蝶恋花》又叫《鹊踏枝》一样。我们先看欧阳修的原词：

西湖南北烟波阔，风里丝簧声韵咽。舞余裙带绿双垂，酒入香腮红一抹。　　杯深不觉琉璃滑，贪看六么花十八。明朝车马各西东，惆怅画桥风与月。

你看，欧阳修一开口就有他的特色，他真的是一个懂得赏玩的人。欧阳修曾经在颍州做官，所以这个“西湖”是颍州的西湖而不是杭州的西湖。这个西湖据说现在已经消失了，但当年曾经是很大的一片湖泊，所以他说“西湖南北烟波阔”。一阵微风吹过，管弦的声音在水波上流动，这就是“风里丝簧声韵咽”。那个跳舞的女孩子，裙子上系着绿色的裙带。她一旋转，那带子就飞起来；她一立定，那带子一下子就垂下来了。当这女孩子喝过酒之后，她的脸上就像是抹上了一些胭脂。“舞余裙带绿双垂，酒入香腮红一抹”，这两句把那女孩子描写得很生动，里边有一种赏玩的意兴——并没有什么淫邪的意念，完全是一种对美的欣赏。“琉璃”指的是酒。“杯深不觉琉璃滑”是说，虽然酒杯很深，可是他一下子就干了一杯，并没有感觉到杯里有那么多的酒。为什么呢？因为“贪看六么花十八”。这“六么花十八”是当时歌舞曲子的名字，它是歌舞中曲拍和动作最繁杂的一段。好了，到此为止，欧阳修写的都是繁华的歌舞。可是下边他就说了：“明朝车马各西东，惆怅画桥风与月。”这就是欧阳修！他常常在赏玩之中表现出他对人生的一种体悟。欧阳修这首词里的“抹”字、“八”字、“滑”字，用得都很恰当。尤其是“八”字，“花十八”恰好是一个舞曲的名字。但是如果现在要你填一首词，必须押一个“抹”字，你写什么“抹”呢？必须押一个“八”字，你写什么“八”呢？这就很困难。可是你看人家苏东坡的和韵写得真是好。欧阳修这首小词只是写听歌看舞的消遣，而苏东坡这首词从内容上说起来实在是比欧阳修更丰富。苏东坡真是大才！他和人家的韵一点儿也不觉得拘束，而且能用人家的韵字写出非常深远的感情来，头两句就写得极好：“霜余已失长淮阔，空听潺潺清颍咽。”这里边有很多人生的感慨。欧阳修当年在颍州做过官。苏东坡外放的时候也曾经来到颍州，这时距离欧阳修在颍州做官的时候已经是43年之久了；而且，欧阳修曾经是苏东坡的主考官，是一个很欣赏苏东坡的人，苏东坡是很怀念他的。淮水是中国的一条很大的河，仅次于长江、黄河。流经颍州西湖的颍水则没有淮水那么大，也没有淮水那么出名。苏东坡在这里有两点写得好。第一是秋景写得好。苏东坡的《后赤壁赋》写秋冬之际他第二次去游赤壁，说是“山高月小，水落石出”。因为夏天一下雨，水就涨起来；而秋冬之际雨量减少，水就浅了。淮水也是如此。夏天一阵大雨之后，水涨起来，河就变得很宽；下过霜以后，天气渐冷，很久不下雨，淮水就变得很窄了。“霜余已失长淮阔”写秋天萧瑟凄清的景色写得很好。可是不止于此，它还有第二点好处，就是有一种象喻的意思。这象喻只有和下一句对比才更明显，这是苏东坡表示对欧阳修的怀念。写对一个人的怀念有不同的写法，有的人就写：“我真是怀念你呀……”尽管他真的是很怀念，可是写得太笨了，一点儿都不给人感动，一点儿都不美。你看人家苏东坡写对欧阳修的怀念写得多么自然、超越，多么形象化！他说那伟大的东西慢慢地已经消失了，欧阳修已经过去了，现在只留下了潺潺的颍水。既然淮水的水少了，颍水的水当然也就少了。当水少的时候，那水流就不会波涛澎湃，而是发出一种类似呜咽的声音。所以，“霜余已失长淮阔，空听潺潺清颍咽”这两句既是写实——写颍州西湖秋景，又是写对欧阳修的怀念，写得真是情景交融，寓托深远。

这首词的头两句写风景是写实的，下边两句“佳人犹唱醉翁词，四十三年如电抹”，写情事也是写实的。大家还记得吗？我们讲欧阳修的时候，说他在颍州写了十首《采桑子》，有“轻舟短棹西湖好”、“春深雨过西湖好”、“画船载酒西湖好”……都是歌咏当地的颍州西湖的。后来，人们到颍州西湖来游玩的时候，都喜欢唱欧阳修的这些词。43年之后，这里的歌伎舞女们唱的依然是当年欧阳修的词，这是真实的情事。可是，这43年的往事消逝之快，就像天上的一抹闪电。佛经上所说的“如梦幻泡影”，也是这个意思。苏东坡这感慨今昔写得很好，真是一笔就把所有的繁华都抹杀了。

我刚才说了，“滑”字和“八”字很难押，我们且看苏东坡是怎么押的——“草头秋露流珠滑，三五盈盈还二八”。“流珠”就是露水珠。秋天草叶枝梢上有露水，风一吹，草叶一动，露水珠就掉下去了。人生的短促也就是这个样子。人们写人生的短促时常常说：“人生有如朝露。”古代还有一首送葬的挽歌叫《薤露歌》，歌词说：“薤上露，何易晞？露晞明朝更复落，人死一去何时归！”“薤”是草叶。说是那草叶上的露水是多么容易被晒干！但露水干了，明天早晨还可以落新的露水；人死了这一去，什么时候才能回来呢？所以，草头上的露水就代表了生命的短暂，是说欧阳修已经死去了，43年已经过去了。下面，他就要押这

个“八”字的韵。这苏东坡真是才大，他说——“三五盈盈还二八”！什么是才大呢？才大有几种情况。一种是“感受”这方面的才——你的感受比别人敏锐，你的观察也就比别人敏锐；另一种就是“表现”这方面的才。我曾经讲过，看一首诗的好坏先要看它感发生命的多少、厚薄、大小，然后就要看这感发的生命传达得如何。这里面一个是“能感”的因素，一个是能写的因素。在“表现”的这一方面包括语汇的丰富和想象的丰富。语汇的丰富是可以训练的，你只要多读书，多背诵，语汇自然也就多了。可是想象的驰骋，那是天生来每个人各有不同的。苏东坡是大才，他在各方面都很丰富。这“三五盈盈还二八”写得真好。他不但把“八”字的韵押得这么自然、通顺，而且这一句所表现的感情和哲理都很丰富。这一句说的是什么？是月亮。因为他后边还有呼应，他说：“与予同是识翁人，惟有西湖波底月。”“三五”是一十五；“二八”是一十六。每月十五的时候，月亮是圆的；到了十六依然是圆的，看起来和十五的时候差不多。可是月亮在十五和十六如果真的差不多，后来怎么会变成只剩下一半呢？它不是在一天一天地减少吗？事实上，十六的时候月亮已经不圆了，只不过那时候你没有看出来而已。杜甫说，“一片花飞减却春”，可是人们总是要等到花都落下的时候才突然明白：春天已经过去了。月亮有“十五”的“盈盈”，就有“二八”的残缺；人生也是一样，有聚就有散，有合就有离。苏东坡说，现在西湖的游客已不是43年前的游客，和我一样当年曾经认识醉翁欧阳修的人还剩下有谁呢——只有西湖水中的明月！你看，人家苏东坡并不写什么“断肠双泪流”之类的句子，但却表现出十分深刻的今昔怀思的悲感，而且写得非常超越和自然。所以，前人说苏东坡的词“正如天风海涛之曲，中多幽咽怨断之音”，这并不是偶然的。他的词，不管是长调还是小令，都有很高的境界。

缪元朗 安易 整理

## 第三讲　说秦观词

### 第一节

我们今天开始讲秦观。我以前说过，我们每讲一个词人，除了讲他个别的成就和特色之外，还尽量要给大家一种历史的线索，使大家能对词的发展有一个认识，而且，我们还常常把后一个词人跟前一个词人作一些对比。秦观字少游，号淮海。他是苏东坡的好朋友，两个人互相欣赏，可是这两个人在为人方面和为词方面是颇有差别的。那么，我们就通过苏东坡和秦少游这两个人为人与为词的不同来介绍秦少游。

我们先从为词的这一方面来讲。词的诗化——把歌筵酒席间的歌词转化为抒情写志的诗篇，这是苏东坡最高的成就。苏东坡是一个超旷、豪放的人，他把他那超旷的风格和情调也表现在词里边了，这是对词的一个很大的拓展，使词演进到一个新阶段。可是不要忘记，词本来是在歌筵酒席之间给那些漂漂亮亮的女孩子们歌唱的，它的本质是婉约、纤细、柔媚的，而秦少游就最能表现出词的这种特质。这不仅是我这样说，以前的读者也有很多人看到了秦少游的这个特点，其中我特别要提出来的，就是冯煦的《蒿庵论词》。这个冯煦我们以前讲过，他跟冯正中同姓，曾经编纂过《阳春集》。冯煦字梦华，号蒿庵，他有一本书就叫《蒿庵论词》，那里边有一句话说：“他人之词，词才也。少游，词心也，得之于内，不可以传。”“词才”是写词的才能，有丰富的语汇，有丰富的想象和联想，能感受，能观察，这是有词才；而能够蕴涵有词的那种婉约、纤细、柔媚的质素，才是有词心。苏东坡的“大江东去，浪淘尽、千古风流人物”写得也很好，语言和想象都好，可那是豪放的，是另外一种风格、另外一种性质，它与词的本来的特质并不完全相合。而秦少游的词在词的演进上的作用是使诗化了的歌词再回归到词的本质。在所有的这些词人里边，最能够表现词的特质的就是秦少游。清朝的周济是一个有眼光的文学批评家，他的《介存斋论词杂著》里有这样的话：“少游正以平易近人，故用力者终不能到。”秦少游的词在外表上很平易很寻常，并不是强有力的，可他正是以他的平易近人使人受到感染。周济说，由于秦少游具有这种特色，所以那些用力逞气的人无论如何也不能达到他的境界。冯煦和周济说的话都很对，可是我们要是没有一个例证就不能更确切地说明秦少游的这种特色。所以，现在我就把他的两首《画堂春》的小令抄给大家看一看：

东风吹柳日初长，雨余芳草斜阳。杏花零落燕泥香，睡损红妆。　　宝篆烟消鸾凤，画屏云锁潇湘。暮寒微透薄罗裳，无限思量。

落红铺径水平池，弄晴小雨霏霏。杏园憔悴杜鹃啼，无奈春归。　　柳外画楼独上，凭阑手捻花枝。放花无语对斜晖，此恨谁知。

这两首小令用的字都很平常，但是里面都含有非常纤细、婉约的感受。我们先看第一首，“东风吹柳日

初长”写得真好。有的人写了半天，用了很多字，连一点点自己的感受都没写出来，可是秦观用这么平常的几个字就写出了自己的感受。“东风”是春天的风，春风是比较温柔、轻缓的。天气渐渐地暖和了，柳条垂下来，在春风的吹拂下慢慢地摇摆。宋人的诗句说“风里垂杨态万方”，又说“杨柳春风百媚生”——风里的垂杨柳有各种美丽的姿态，那确实是仪态万方的！欧阳修的小词说：“群芳过后西湖好，狼藉残红，飞絮濛濛，垂柳阑干尽日风。”那也是欣赏垂柳整天地在微风之中轻轻舞动的样子。所以“东风吹柳日初长”七个字虽然看似平常，但却有无限情致。次句“雨余芳草斜阳”，写下过一阵雨之后，在落日的余晖中，看到了被雨水洗过的那些碧绿的芳草。在春天花开的时候，如果是日正当中，白花花的太阳光线太强了，你就不能把那些红颜色、绿颜色的明暗看得很清楚；可是如果在黄昏，太阳斜着照射过来，而且刚刚下过雨，那花的红、草的绿，就显得特别地分明。“杏花零落燕泥香”：杏花已经开完了，花落在地上与泥土混合起来，燕子就把这些带着落花的泥土衔去做了它的巢。周邦彦就有一首词说：“落花都入燕巢泥。”“睡损红妆”：那女孩子在春天这种美丽的天气有一种惆怅寂寞的心情，但是他没有说那女孩子是怎样地寂寞哀伤，只是说她没有游春的兴致，所以睡损红妆。那么她的闺房之中是什么样子？是“宝篆烟消鸾凤，画屏云锁潇湘”。“鸾凤”是鸾凤形状的香炉，“宝篆”是一种盘曲的香。他说篆香的香烟从那形似鸾凤的香炉喷出然后慢慢地消失了，屏风上的画图是一幅烟云渺茫的潇湘风景。中国人认为潇水湘水一带是南方风景美丽的地方，所以可能画屏上真是画的烟云渲染的潇湘景致，可是这也更能表现女子那惆怅的情怀。“暮寒微透薄罗裳，无限思量”：黄昏时天气很冷，料峭春寒浸透了这女子单薄的罗衣，引起了她的无限思量。这真是很柔细的笔法。

我们再看下面这首《画堂春》。“落红铺径水平池”：落花已经铺满在小路上，池里的水已经涨到和池的边相平了。池里的水为什么涨？那是因为春天下了好几场雨的缘故。你看，他写得多么闲淡，好像是随随便便地写下来的，“铺”字、“平”字都不是带有锋芒棱角的字。然而，他写的是暮春的景色，而且有一种伤春的意思，不过他没有直接写，这“落红铺径水平池”就是他对那暮春景色的细腻的感受。接下来是“弄晴小雨霏霏”。“霏霏”是细小的雨丝在飘的样子。“弄晴”，是说天快要晴了，可是还有一些小小的雨丝在日光之中闪动。“杏园憔悴杜鹃啼”：杏花的憔悴，那是因为美丽的春天已经快要结束；而杜鹃鸟的啼叫，也是暮春的一种象征。“无奈春归”：春天走了，你又有什么办法！由于“落红铺径水平池”的伤感，由于“弄晴小雨霏霏”的迷惘，所以就“柳外画楼独上，凭阑手捻花枝”。“柳外”是柳树的边上。他一个人登上了柳树边的画楼，画楼栏干外面有高高的花树，他就用手指捻着树上的一个花枝。在手捻花枝惆怅良久之后，他并没有把花枝折下来，而是“放花无语对斜晖”，这感觉真是太细腻了。对于春天快要归去的那一份伤感，对于花快要开完了的那一份怜惜，这些他全都没有写，要靠你自己去想象。“此恨谁知”：这种怅惘和愁恨，不但别人不能够了解，连他自己都很难把它具体明白地说出来了。所以，他只是把他自己的所见所感放到读者面前，大家念这首词，也就像亲自体验到了他的所见所感。这就是秦少游。这就是人家之所以说他有“词心”。

我们下一次再讲秦少游的为人好了，现在先讲了他的词的特质。然而，秦少游的词并不只这一方面的特质，他在晚年经受了挫折之后，词风就有了一种改变。

前人批评说，别人的词是“词才”，少游的词是“词心”。当然啦，所有的引文作品都注重一种感发的本质。所谓感发的本质，就是内心之中的一种感动。可是为什么特别说秦少游是“词心”呢？因为一般人认为诗跟词在本质上应该是有一点儿差别的。词在兴起的时候是歌筵酒席之间的艳曲，是给那些少女们来歌唱的，所以在本质上比诗柔婉，而豪放一派如苏东坡和辛稼轩，大家都认为他们是词里边的一种变调。我上次说过，苏东坡把词向诗这一方面发展达到一个高峰，而秦少游把词又带回它那柔婉的本质。我曾经举了秦少游的两首小词，特别是那首“落红铺径水平池”，那“铺”字、“平”字，都是非常柔婉的字，你可以把它和李后主的“林花谢了春红”相比较。晚唐五代虽然还没有所谓豪放词，但李后主在晚唐五代的词人中要算是比较奔放的一个，他的感伤也是奔放的、强烈的。而你再看秦少游的“凭阑手捻花枝”，那种伤春惜花的感情写得是多么柔婉、纤细！王国维的《人间词话》引了冯煦的一句话：“淮海、小山，古之伤心人也。其淡语皆有味，浅语皆有致。”冯煦说，秦淮海（秦观）和晏小山（晏几道）这两个作者真是古代最伤感的词人哪！他们所说的平淡的话里边都有很深的意味，表面上看起来很浅的一句话都有一种姿态。王国维对冯煦的话有一点点不同意，他说：“余谓此惟淮海足以当之。”这是指“古之伤心人”、“淡语皆有味”、“浅语皆有致”这三句话，王国维认为只有秦淮海才能配得上这样的评语，晏小山是不配的。为什么呢？他说：“小山矜贵有余，但可方驾子野、方回，未足抗衡淮海也。”晏小山的词我们讲过了。我说过，晏小山所写的是一种今昔离合的悲哀，例如：“记得小蘋初见，两重心字罗衣。琵琶弦上说相思。当时明月在，曾照彩云归。”那都是酒筵歌席上跟那些歌伎酒女们的离合悲欢，虽然写得很动人，很美丽，但他所怀念的是小蘋，所写的也只是小蘋，并不能给人更深远的感发。又如：“彩袖殷勤捧玉钟，当年拼却醉颜红。舞低杨柳楼心

月，歌尽桃花扇底风。”他所写的就是那么一个穿着美丽的衣服，捧着酒杯给他敬酒的女子，感慨的就是他听歌看舞的生活之中的离合悲欢。而秦淮海则不同。他说：“落红铺径水平池，弄晴小雨霏霏。杏园憔悴杜鹃啼，无奈春归。”他说：“柳外画楼独上，凭阑手捻花枝。放花无语对斜晖。此恨谁知。”秦淮海的伤春里边，没有被今昔离合悲欢的某一个特定情事或人物所拘限，他所写的是内心深处的最细微的体会，所以写得耐人寻味。他的感觉最敏锐，最纤细，最容易被触动，能写出对美好的光阴、美好的花朵的那份爱惜和珍重；写出对不能够长久保留的美好的东西的哀惋和叹息。这就是秦少游之所以为“词心”的缘故，也是他和晏小山不同的原因。在这点上我同意王国维的话。王国维在后边还说，秦少游的词境“最为凄婉”。我们刚才说过他是柔婉，可是他所有的词都是在柔婉之中表现一种凄凉无奈的感情。我们可以拿大晏来作比较。大晏的词也是很柔婉的，也不用那些强烈奔放的字句，可是大晏在柔婉之中有一种明朗、旷达的理性。大晏也写伤春，他说，“满目山河空念远，落花风雨更伤春”，可是接着就说：“不如怜取眼前人。”而秦淮海的词则是在柔婉之中表现了一种凄凉无奈的感情。你看他写的是“杏园憔悴杜鹃啼，无奈春归”，是“放花无语对斜晖，此恨谁知”。他不用“林花谢了春红”、“人生长恨水长东”这类强烈的字句，也不用“似曾相识燕归来”、“不如怜取眼前人”这类理性的思致，他的词里边总是有一种无可奈何的悲哀。这就是秦淮海词的一个最大的特色。可是王国维又说：“至‘可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮’则变而凄厉矣。”“凄厉”是一种非常强烈的悲惨的感情。王国维举的这两句词的词调是《踏莎行》，这首词我们以后是要讲的。秦少游为什么后来写出这样悲惨的句子来呢？那是因为他在仕宦方面受了挫折，他曾经被贬官到了郴州。要说明为什么他晚年的词风变为“凄厉”，就得讲他为什么事情而被贬官，所以我们现在就要讲秦少游的生平了。

我们在讲词的时候，除了讲一个人的成就特色之外，也结合着历史的发展，拿一个跟他最接近的作者做比较。就像大晏和李后主我们作过比较，大晏和欧阳修我们也作过比较。现在，我们刚讲完了苏东坡又接着讲秦少游，就要把这两个人也作一个比较。苏东坡和秦少游两个人是很好的朋友，但苏东坡比秦少游差不多要大十三岁，两个人在做人的修养这一方面也是不同的。苏东坡这个人很旷达，无论外界给他什么样的打击，他自己内心总有一种不变的持守。从中国的古典诗歌中，你可以看到一个人的修养是多么重要。有时候，一个人遭遇到什么事情并不能够完全自主，因为外在环境的改变有时不是你能够掌握或预料的。可是，对于遭遇到事情之后的反应就是可以自主的了。同样是遭到贬官的不幸，每个人的反应都不同。苏东坡和秦少游被贬官都是因为新旧党争，都被看做元祐党人被贬出去，可是苏东坡的反应跟秦少游就完全不一样。

这里我要插一句，北宋的新旧党争实在是很不幸的一件事情。其实，新党的王安石是有政治理想的，旧党的司马光也是一个有理想的人，自从宋太祖杯酒释兵权之后，由于朝廷重视文人，所以北宋可谓人才辈出，而不幸的是，北宋居然就在这些既有文学才华又有政治理想的人们的斗争之中被送上了灭亡的道路。这真是很可惋惜的事情。之所以如此，有两个重要的原因：一个是王安石、司马光他们虽然都不是小人，但是他们用人不当；另一个就是他们都意气用事，不能客观地平静地考虑新政和旧政中的弊害。现在有人常常说中庸之道不好，矫枉必须过正。我还听见一些年轻人跟我说，他们就是要在曲折之中找一条直的路。可是，如果你太意气用事，太不理性，没有一个平静的反省，那么你不是向这边弯就是向那边弯，永远也走不直。北宋的党争就是如此。

我们接着讲秦少游。历史上记载，秦少游是高邮人，出身于贫士之家。关于他的祖父和父亲没有什么仕宦的记载，只是说他的父亲曾经“游于太学”。秦少游的词风是柔婉而凄凉的，然而从他年轻时的为人来看，却与此全然不同。《宋史》上说他少年时“豪隽”、“慷慨”，“好大而见奇”，并且喜欢“读兵家书”。所谓“慷慨”就是很激昂，很容易被感动。那时候，他是一个英雄、豪放的少年，喜欢阅读讲论战争的书，志意远大，而且常常有过人的见解。在秦少游的时代，北宋已经是积贫积弱，西北方的夏、辽都兴起了。秦少游很希望能够为国家建立功业，写过一篇《单骑见虏赋》，说的是唐朝的郭子仪单枪匹马来到敌人的营帐，慑服了敌人，这当然是很有豪气的作品。秦少游对苏东坡是很欣赏和崇拜的。苏东坡曾被贬到杭州去做通判，后来又移到密州去做太守。当他从杭州出发到密州去的时候，就要经过扬州附近。秦少游听说苏东坡要来了，就在苏东坡将要经过的路上题了一首诗，既模仿苏的作风，也模仿苏的书法。苏东坡看到之后十分惊奇地说：“什么人能够写出这样的诗来？”后来有人把秦少游的作品拿给他看，他看了就说：“向书壁者必此郎也！”所以苏东坡对秦少游也很欣赏。后来，秦少游去参加科举考试，但不幸没有考中。而一受到挫折就可以看出人的不同了，有的人不管碰到什么样的挫折，我依然是我，一次考不上就再试一次，像韦庄，一直到五十多岁才考中进士；有的人则是旷达，考不上就算了，不把它放在心上。可秦少游这个人不是这样，受到挫折以后，就把他少年的壮志都挫伤了。过去他写过《单骑见虏赋》，现在就写了一篇《掩关铭》，说从此我就把门关起来再也不求仕了。这时苏东坡已经从密州移官到徐州，在徐州建了一个镇压水患的楼叫黄楼。秦少游到徐州来拜访苏东坡，为苏东坡写了《黄楼赋》。苏东坡就勉励他去参加考

试，理由是他“亲老家贫”。古人说，出来做官不是为了挣钱，而是为了修身齐家以后，应该治国平天下，所以孟子说“仕非为贫”。但是孟子又接着说：“而有时乎为贫。”为什么呢？因为你虽然不怕自己受苦，但孝顺是一件很重要的事，当家贫亲老，无以奉养的时候，你就要谋求仕禄以奉养你的父母。另外，古人还常说“扬名声，显父母”，认为这也是一种孝道。所以苏东坡勉励秦少游说，即使是你自己失望了，不想出来做官了，你也应该为你父母的奉养来着想。而那是什么时候呢？正是新党当政，神宗实行变法的时候。后来王安石罢官在金陵闲居，而苏东坡在乌台诗案之后贬黄州，后又移官汝州，路过金陵的时候就去拜访王安石。两人留连累日，唱和颇多，苏东坡曾有诗句说：“从公已觉十年迟。”其实苏东坡和王安石如果真的能够合作，那对北宋将是一件很幸运的事情，可惜当时并没有这样一个机会。在这次拜访中，苏东坡就把秦少游的诗文拿给王安石看了，向他推荐秦少游。后来王安石给苏东坡写信说，你对秦少游“口之不置”，并把他的诗文给我看，你走了之后，我读这些诗文也是“手之不置”。所谓“口之不置”，就是不断地称赞，可见苏东坡很赏识秦少游，确认他是一个人才。

自从唐朝以来，很多要到京城去参加科举考试的年轻人都把自己的诗文写成手卷，送给当时的名公巨卿，先造成一种声望，然后就容易考上了。秦少游经过苏东坡的揄扬，经过王安石的欣赏，就在神宗元丰八年（1085）考上了进士。可是你要知道，宋神宗就是在元丰八年死的，他的儿子哲宗即位，年号元祐。哲宗年岁很小，由宣仁太后执政。宣仁太后不喜欢新法，于是就起用旧党的人，把苏东坡他们都召回来了。秦少游考中进士后，曾被派做定海主簿和蔡州教授，苏东坡一回汴京，就在朝廷里推荐秦少游，于是秦少游很快也被召回来，先是在秘书省做郎官，后来又起用他做国史院的编修官。要知道，从外任调到京城来，做到国史院的编修，这是很不容易的。像李商隐、柳永等人都是终身流落在外边，奔波于道路之中，盼望回到朝廷却没有这样的机会。所以秦少游就应该是很幸运了，不是吗？可是天下的事情真是很难说，老子说“祸兮福所倚，福兮祸所伏”，你认为幸运的事情，也许就造成了你最大的不幸。国史院的编修官是很清贵的官职，但由此就发生了一件事情，就是让他来主修《神宗实录》。古时候皇帝死了要给他写传记。神宗刚刚去世，就需要把他生平的事迹整理出来，叫做“实录”，等后来正式编到史书里边，就叫“本纪”了。但主修神宗的实录实在是一件最困难的事情了。因为神宗是实行变法的，而现在是宣仁太后执政，起用旧党。对神宗的功过，你很难给他一个切实的评价，说他好也是错，说他坏也是错。秦少游因为主修《神宗实录》就遭到了朝廷上很多人的忌恨并遭到弹劾，所以他曾经一度以疾引退。苏东坡还想要把他再召回来，但不久之后，宣仁太后死去了，哲宗亲政，重用新党之人，苏东坡又被贬出去了。这时就有人控告秦观主修的《神宗实录》“记述不实”，于是就把他贬到处州去监酒税，这是很卑微的一种小官。秦少游少年时性慷慨，喜欢大言，好像是很有豪气，可是一遇到挫折马上就经受不住，所以他考不上进士就作了《掩关铭》；被人家谗毁就要请假，要辞职；被贬官到处州之后，他就要去学佛了。于是就又发生了谒告写佛书的事。宋人所说的“谒告”就是请病假。由于他在请病假的期间写佛书，就又被人检举了，这真是一种莫须有的罪名！要知道天下有一些小人，他们没有真正的是非观念和正义感，他们所能做的事情就是跟风和承意希旨：看这个人倒楣了，就落井下石；看那个人得意了，就锦上添花。晋代的陆机遭受冤枉被杀死了，他手下的一个司马站出来替他说话，说他是冤枉的。这非常难得。肯站出来替不幸的人说几句话，这样的人是很少的。通常是，一看到谁被打了，大家就跟着打。秦少游不是被贬官了吗？就有一些承意希旨的小人给他落井下石。不然的话，他远在处州，他请病假写不写佛书谁知道？总之，不是因为中央政府还要贬他的官，就是因为地方上的小人给他打小报告，又一道贬谪的诏书下来，把他从处州贬到郴州。郴州在湖南，当年柳宗元被贬到湖南的永州写了《永州八记》，那都是些很荒凉的地方。经过这次打击，秦少游就更加悲伤绝望。王国维说他“变而凄厉”的那首词就是他贬官到郴州时写的。在郴州不久，又把他贬到广西的横州；在横州只一年，又把他贬到广东的雷州。在唐朝和宋朝，人们都认为广西和广东是很僻远很荒凉的地方，被贬到那里是很不幸的。苏东坡其实被贬得更远，一直被贬到海外的孤岛海南岛上，可是人家苏东坡写出什么样的诗？苏东坡说“兹游奇绝冠平生”——那是什么样的胸襟和气魄！那么秦少游呢？

今天我们先讲他去郴州时在旅途上所写的两首诗。

门掩荒寒僧未归，萧萧庭菊两三枝。

行人到此无肠断，问尔黄花知不知。

这是第一首。第二首是：

哀歌巫女隔祠丛，饥鼠相追坏壁中。

北客念家浑不睡，荒山一夜雨吹风。

郴州在湖南，湖南是楚地。从《楚辞·九歌》里你就知道，楚地的人“信鬼而好巫”。“巫”是沟通人和鬼

神的人，《九歌》就是巫们祭祀鬼神时所唱的歌。“祠”是祭祀鬼神的小庙，“祠丛”是很多的小庙。“哀歌巫女隔祠丛”是说在远远的一群小庙那边，传来了女巫们悲哀的歌声。“饥鼠相追坏壁中”是说饥饿的老鼠们在破烂的墙壁里跑来跑去——那真是一种悲哀而荒凉的气氛。“北客念家浑不睡”：秦少游的家乡是高邮，在长江北岸，他说自己是一个北方的客人，由于怀念家乡，简直不能成眠。“荒山一夜雨吹风”：他这一整夜就只听到荒凉的山野之中风雨的声音。前面第一首是说他住的那个小庙非常荒凉、寒冷，一个和尚都不见，只有几枝菊花。他说，旅客之肠早已断尽，到了这个地方已经无肠可断了，你们这些菊花能够晓得我的悲哀吗？

所以你看，秦少游一被贬官，马上就写出这么悲哀的诗来。他被贬到雷州时，苏东坡也被贬到海南，据说那时候他们还通过书信。后来哲宗去世了，徽宗继位，就把旧党的人又召回去，秦少游就死在北归的路上了，当时只有五十二岁。关于他的死还有段传说。说秦少游曾经在梦中作了一首词，其中有两句是：“醉卧古藤荫下，了不知南北。”意思是，他喝醉了酒，躺在古老的藤萝架下，把南北方向都完全遗忘了。而他这次北归路过藤州，在光华亭休息，他说他口渴，叫人拿水来喝，水拿来了，他就拿着这个水杯，“笑视之而化”。就是说，他看着水杯一笑，然后就死去了。这消息传到苏东坡那里，苏东坡非常悲伤，他说：“少游已矣，虽万人何赎！”意思是说，像少游这样一个有才华的人死去了，别人就是死去多少，也换不回他这样的一个人了！这句话出于《诗经·黄鸟》的“如可赎兮，人百其身”，说是如果能挽回这个人的死亡，每个人都愿意把自己牺牲一百次。

我们在讲秦少游的“词心”时，曾说到他的感受非常锐敏。正因为他感受的锐敏，所以在遭遇挫折之后受到的打击也就更大。李后主如此，秦少游也是如此。好，我们下一次讲秦少游的词。

第二节

今天开始讲秦观的词。

上次，我已经把秦少游这个作者和他的词的特色简单地介绍过了。前人认为，秦少游最有“词心”，他的感受最柔婉，最细腻。那意思是说，词里虽不是不能写豪放的风格，像苏东坡或辛弃疾那样，可是，由于词的源流是在歌筵酒席上给女孩子们唱的歌曲，所以它本来的性质是比较柔婉的。秦少游虽然和苏东坡同时，可是他对于词的柔婉细腻的这一方面的特质特别能够有所发挥。而且，我们说，秦少游的柔婉纤细是得之于心的，他有一种“词心”。这里有几点值得注意。所谓“词心”者，就是说，他内心的感受与词的柔婉纤细的特质特别接近，这是天生如此的。而且，他这种“词心”的感受可以分为外在的与内在的两方面：当他观赏景物的时候，他有柔婉纤细的感受；当他抒写他自己感情的时候，他也有柔婉纤细的感受。这是他的特质。无论是写景还是抒情，他都表现了柔婉纤细的特质。惟其如此，他在短小的小令之中，就特别能够把情景结合，使情景相生。像上次我们讲过的他的《画堂春》（落红铺径水平池），就可以作为这一方面的代表。

秦少游柔婉纤细的特质不仅是表现在小令中，也表现在长调里。他的长调也同样结合了这样一个特质。不过，长调不像小令这么紧凑，所以有的时候他的景与情是分开写的：写景就单写景，写情就单写情。因为长调要铺陈，所以往往前边一大段写景，后边一段才写情。虽然分开写，可是他在情景之间还是互相有一个映衬，有一个呼应，结合得很好。

上次我特别讲到，这种柔婉纤细的“词心”，这种感受的特质，是秦少游本来就具有的。但后来，他在仕途中受到了挫折，他的词风就变而凄厉了。秦少游被贬官是无辜的。那是因为他修神宗的实录，人家说他修得不好。可是，神宗的实录本来就不容易修。在那新旧党争之间，你说他好也不对，说他坏，也不对。秦少游就是因为写神宗实录而获罪了——这当然不是秦少游的罪过。第二次，他又被贬官了，那是因为他在请假的时候写了佛经，当然这也不是他的罪过。而秦少游这个人，他是不能够经受挫折的。苏东坡在挫折苦难之中自己可以安排，可以解脱；可是以秦少游那柔婉纤细的词心，遇到这种挫折，他就写出了非常悲苦凄厉的作品。

好，现在我们就开始看他的词。我们要看他的几首词，这几首词是可以为他性格上这几个方面的特色作出证明的。第一首我们要看的，就是他的《望海潮》。很多词的选本都把这首词选在秦观词的第一首。

梅英疏淡，冰澌融泄，东风暗换年华。金谷俊游，铜驼巷陌，新晴细履平沙。长记误随车。正絮翻蝶舞，芳思交加。柳下桃蹊，乱分春色到人家。　　西园夜饮鸣茄。有华灯碍月，飞盖妨花。兰苑未空，行人渐老，重来是事堪嗟。烟暝酒旗斜。但倚楼极目，时见栖鸦。无奈归心，暗随流水到天涯。

你看他这种柔婉纤细的感受！无论是写景也好，无论是写情也好，你都可以看到他这种特质。第一句就写得好——“梅英疏淡，冰澌融泄，东风暗换年华。”

最近，我跟蔡宝珠开车子过来，经过marine drive路上的一大片樱花树，蔡宝珠常常发生感慨。因为，我们每天经过那里的时候都看到它的转变。在两三个星期以前，我们开车从那里经过，看到它含苞待放，然后慢慢地盛开，那么红艳，充满了光彩，充满了生命；现在，我们再开过那片樱花树的时候，它的颜色就越来越黯淡了，越来越失去了光彩，蔡宝珠说它“病了”。

所以你看，秦少游就把这个感觉写出来了。大家都有这种感受，可是人家怎么就把它写成一首诗或者一首词呢？这就是我们所要学习的。秦少游的感觉是柔婉纤细，他在写词的时候，不用那种很突然的很强烈的字眼，总有一种慢慢地慢慢地感受的意味。他说，“梅英疏淡”。“疏”的形容，“淡”的形容，写得很好。“英”是花瓣。那梅花的花瓣是“疏”了，减少了，因为它的花瓣零落了。它的颜色呢？你很清楚地看见，它从红的颜色慢慢地慢慢地越来越黯淡了，现在就变成了戴绮华所说的“贫血的颜色”了。我们现在所说的花是樱花，它是春天开的，现在已经是春天了。秦少游所说的是梅花，梅花在中国是冬天过年前后开的。在腊月的时候，在雪中，我们就要赏梅花，梅花是冒着寒风冰雪而盛开的。所以，当梅花的花瓣稀疏了，当梅花的颜色黯淡了，当“梅英疏淡”的时候，冬天的冰雪也就快要融化了。所以他接着说，“冰澌融泄”。什么是冰澌呢？一大片很厚的冰，像中国东北松花江上可以跑车马的那种很厚的冰，那不叫冰澌。“澌”是薄冰，是一片片的、细碎的薄冰。温哥华这个地方冬天不是很冷，今年冬天就根本没有什么冰雪。我在台湾住了很多年，台湾没有冬天，冷的时候也不结冰的。可是，当我在密西根州的大学教书的时候，就赶上了冰雪严寒的一个冬天。惟其经历过冰雪，你对春天来到的感受才特别的鲜明。密西根州大学的校园里有一条小河，那小河上面都结了冰。我每次上课都要路过那小河边，我亲眼看到，那河面上的雪逐渐融化了，然后，冰也开始融化。它逐渐变得很薄，变成一片一片的，然后就裂开了，然后随着水流一片一片地流走了。这就是秦少游所写的“冰澌”。“澌”，就是那薄片的、碎裂的冰。冰澌在水里慢慢地融化，然后就随着水流走了，这就是“融泄”。你看，秦少游在写景时他的感受是多么柔婉纤细！

“梅英疏淡，冰澌融泄，东风暗换年华”，这里面每写一个字都写得好。“疏”和“淡”，“融”和“泄”，每一个字用的分量都是恰到好处。“东风暗换年华”，“暗换”两个字也写得很好。什么叫做年华呢？年华是一年的芳华，最美丽的日子。秦少游说，当春风吹来的时候，就暗中把景色改变了，就把一年中最美丽的一段日子带到你的面前了。就像欧阳修所说的“雪云乍变春云簇”，你就“渐觉年华堪送目”了。你自然就会觉得，一年的芳华原来是这样的美丽。秦少游说是“暗换”。怎样叫暗换呢？暗换就是，今天看起来它跟昨天没有什么不同，可是，它一天一天不就是这样改变的吗？像我们每天开车经过的那片樱花树，冬天那树上什么都没有，没有叶子也没有花。某一天你会突然发现它已经长出了小小的萌芽，然后长成花苞，然后开放。这就是暗换。你觉得今天看它和昨天看它没有很大的不同，可它就是在你不知不觉之间把一年的芳华带来了。

秦少游这首词所写的地点是洛阳。有的选本选这首词时说是“洛阳怀古”。其实，这首词怀古的情绪不多，他就是写洛阳，写他游洛阳时的一种今昔之感。我们以前曾经讲过，秦少游参加过科举的考试，可是他有两次没有考中：一次是乡试没有考中，一次是考进士没有考中。后来，他又到首都开封来考试，考中以后，被放出去到一个小小的县里做一个属官。后来，又把他召回到开封来。开封和洛阳相距是不太远的。我想，秦少游是江苏高邮人，年轻人第一次到北方来，到开封来考试的时候——考上没考上是另一回事情——他很可能顺便就游了洛阳。他没考上进士就走了，后来又来过，这样来往了几次。过了很多年以后，当他又到洛阳去游历的时候，他写了这首词。所以，他有一种今昔的感慨。你要知道，在北宋时洛阳是一个很重要的城市，那时把开封叫做东京，把洛阳叫做西京，就像是陪都的性质。东京和西京，在北宋要算两个最繁华的城市。你想，秦少游当时还是少年气盛，历史上说他慷慨豪隽，志大而见奇，他带着他满腔的少年豪隽之气，来到北方的东京和西京这种繁华富庶的地方，所以他写到：“金谷俊游，铜驼巷陌，新晴细履平沙。长记误随车。正絮翻蝶舞，芳思交加。”

秦少游的长调情景结合得很好，他把今昔结合得也很好。除了他的感受之外，我们先看他的章法结构。“金谷俊游，铜驼巷陌，新晴细履平沙”这几句我们先放在这里，等一下回来再讲，我们先看后边“长记误随车。正絮翻蝶舞，芳思交加”。请注意他的章法。“长”，是久远的。秦少游说：“我一直不能忘记的，是从前有一次‘误随车’。”所以，从“长记”以后，他写的一定是过去。但这就出了个问题啦，那“金谷俊游，铜驼巷陌，新晴细履平沙”是过去还是现在？秦少游这首词里有过去也有现在，是交杂在一起的。从“长记误随车”以后写的是过去。这过去的回忆到哪里才完呢？一直到下半首的“兰苑未空，行人渐老，重来是事堪嗟”之前，中间这一大段都是过去。那就是说，他开始写的“梅英疏淡，冰澌融泄，东风暗换年华”是现在，

从“长记误随车”以后就是过去，到“兰苑未空，行人渐老，重来是事堪嗟”又是现在。那么“金谷俊游，铜驼巷陌”是过去还是现在？有人说是过去，有人说是现在。我自己以为，这几句正是引起他回忆的原因，是过去如此今日依然如此。所以，是过去也是现在。他正是把过去和现在都结合在这里面了。

什么叫“金谷俊游，铜驼巷陌”？我在五一三的班上刚刚讲了西晋的诗人，我说西晋有一个人，他既是诗人也是个大富翁，那就是石崇。石崇盖了一个最美丽的花园，就叫金谷园。这是历史上有名的。因为石崇是豪富，所以园子盖得非常美。我曾经到过洛阳。现在新盖的洛阳火车站就是石崇金谷园旧址所在的地方。因为年代久远，这个花园老早就已经不存在了。可是，秦少游写词的时候那金谷园还存在，所以他说“金谷俊游”。所谓“俊”者一般是说“英俊”，就是说，那些杰出的、有文采的、风流的少男少女们在金谷园中游春。“铜驼巷陌”，那也是洛阳的事典。因为西晋的首都就是洛阳，所以皇宫就在洛阳。在宫城的对面，那条最大的街道就叫做“铜驼街”。为什么叫铜驼街呢？据说是因为在宫门前的大道上立有铜做的驼。那是洛阳最繁华最热闹的一条大街。秦少游说，当春天到来，当“东风暗换年华”的时候，那金谷园中，有多少文采风流的少男少女，在铜驼街上——还不只是大街，秦少游写得很细致，是“铜驼巷陌”，铜驼街上每一条小的巷子——他们就“新晴细履平沙”。

那天英国女王来，我和蔡宝珠开车过来，看到洒水车在大街上喷水，把大街清扫得很干净，这就跟中国的皇帝要出游一样。那会儿没有柏油马路，怕尘土飞扬，所以当皇帝要出来的时候，就“黄土垫道，净水泼街”——铺上一层黄土，喷上一层水，尘土就不飞扬了。现在游春的这些个士女，没有人特别给他们洒水，可是上天刚刚下完一场雨，现在正是新晴之后。王维写过一首送别的曲子，第一句是“渭城朝雨浥轻尘”，他说，渭城早晨刚刚下过一场雨，把路上的尘土都打湿了。“浥”，就是打湿了。我到天津去教书的时候，天津刚刚地震不久，正在拆旧的盖新的，满街都是尘土飞扬，所以我很害怕上街。有一天下了一阵雨，尘土不大飞扬了。于是，我就趁这个时候上街了。所以“新晴”是一个很好的时候，新晴之后是适于出来游春的。古时候没有柏油路，都是些沙土的街。秦少游是很细腻的，他写了“疏淡”，他写了“融泄”，他写了“暗换”，他在这里写的是什么？他写的是“细履”。“履”，是脚踏在上面。细履什么？细履平沙。你要知道，中国古人穿的鞋子大多是布底的，穿着布底的鞋子走在路上的时候，那感受可以从鞋底传进来，传到你的脚上，你会感觉到你是走在什么样的路上。那路面是硬的还是软的？是松的还是紧的？是高低不平的还是平的？你的脚一踩上就可以体会到。我去年回国，去山东爬泰山，我家里人说穿皮鞋不方便，穿中国鞋才方便，我就听了他们的话，穿布鞋去了。那个鞋很轻便，这是它的好处，可是也有它的坏处。它的坏处何在呢？那就是它的鞋底太薄了。你走在路上，什么不平啦、道路硬啦，什么感觉都能感受得到。现在，我就要讲这一句，“新晴细履平沙”。“细履”两个字用得很好。你可以感觉到，你的鞋子踏在那平坦的、刚刚被雨打湿的沙土路上，有一种松软的感觉。所以说，秦少游的感觉是很纤细的。同时，“细履”两个字不只意思好，声音也好。你有没有注意到，“细履”这两个字，都发“i”或“ü”这类声音。先不要管它的意思，它的声音本身就有一种很纤细的感觉，“新晴细履平沙”——今天，我又走在铜驼街上，又踏在这么松软、美丽的道路上，而且心情也正像美丽的春天，由此我就想到当年了。所以我说，这几句既是写现在，也是写从前。

从前，也是这样的季节，也是这样的地点，也是这样的感受，他说：“我就记得当年曾经‘误随车’。”什么叫误随车呢？我记得从前在我们班上讲过五代的一首小词，写的是一个年轻的男孩子要追一个漂亮的女孩子。他说：“晚逐香车入凤城。”——男孩子骑着马游春，女孩子坐着车游春，一阵风吹过，把车帘子掀起来，这个男孩子就看到车里的女孩子很漂亮，于是就骑着马去追。可是你知道，游春的人太多了，而且车差不多都是一样的，把车帘子一放下来，你就不知道要追的是哪辆车了。所以他就“误随车”——追了半天发现追错了。这是极写游春人之多，而且你可以想见少年人意气飞扬的那种豪兴。“随车”两个字表现了少男少女游春的这一份兴奋的感情，那是一种春天的感情。所以他说这时候的景物“正絮翻蝶舞，芳思交加”，外边正是满天的柳絮在飞扬。柳絮也引起一种很纤柔的感觉。大晏有一首词写柳絮说：“春风不解禁杨花，濛濛乱扑行人面。”那一份沾惹，那一份撩动的感觉，直接向你扑来。欧阳修也写过一首游春的诗，他说：“草惹行襟絮拂衣。”——春天对你到处都是沾惹都是撩动，到处都是多情的，不但人多情，草木也多情，你看那草，就好像是特别要沾惹你的衣襟，那柳絮就在你的身边飞来飞去。秦少游则说是“絮翻蝶舞”。蝴蝶采花，那自然更是代表一种多情的形象。“芳”是芬芳的、美好的、缠绵的。“芳思”就是，大自然引起了你这种多情的心意，引起了你的情思。“交加”，极写其多的样子。意思是说你被这些“絮翻蝶舞”惹动了多少这种多情的感受！“交加”两个字用得很好。杜甫也曾经写过两句诗，他说：“种竹交加翠，栽桃烂漫红。”“交加翠”是指那绿的颜色交叉的样子，“交加”极言其盛多。

在这个时候，铜驼大街上是“絮翻蝶舞”，是“芳思交加”。但是，大自然的春天到来的时候，难道就只到铜驼大街，不到那些鄙陋的贫苦的小巷子吗？不，大自然是公平的。天下没有一个地方没有春天。所以他

说：“柳下桃蹊，乱分春色到人家。”秦少游写得真的是很好。他说不只铜驼街上一片春光，而且每棵柳树，每片桃花下边的小路，“柳下桃蹊”，到处都是春光。“蹊”是小路，是人走过的小路。《史记》的李广列传说：“桃李不言，下自成蹊。”——桃花和李花虽然不说话，可是因为它们的花是好看的，果子是好吃的，人们自然就会走来；人们常走过的地方，就自然形成一条小路。秦少游说，“柳下桃蹊，乱分春色到人家”，这个“乱”字，在这里不是坏的意思而是好的意思，是“交加”的意思、众多的样子。是说，每一个人家都分到了春天的景色，普天之下大家都享受到春光的美好。这是写在这个季节里一般的情景。而后面就说到，在这样的季节，他们还有更美好的事情。

“西园夜饮鸣笳，有华灯碍月，飞盖妨花。”这句是什么意思呢？秦少游在这里用了曹丕和曹植诗文里的句子。曹植有这样的诗句：“清夜游西园，飞盖相追随。”说是在很寂静很凉爽的夜晚，他们（曹氏兄弟、建安七子）这些文人到西园去游玩。盖是车盖，就是车的篷子。大家都坐着车，一辆车接着一辆车，跑得很快，所以说“飞盖相追随”。曹丕给吴质的书信里有这样两句：“清风夜起，悲笳微吟。”曹丕还有两句说：“同乘共载，以游后园。”曹植的“清夜游西园，飞盖相追随”里边有“西园”，有“飞盖”；曹丕的“清风夜起，悲笳微吟”里边有“笳”。所以，现在秦少游就用了曹丕和曹植诗文里的句子。他说，我们这些朋友们，这些诗人墨客，我们也跟曹家兄弟、建安七子一样，在这样美丽的春天，当然也就要有美丽的聚会啦！李太白写过《春夜宴桃李园序》——这么美好的春天，有花，有月，你怎么能不享受呢？所以他们就聚会了。他们在西园里饮酒，还有人吹奏笙笳等乐器。当他们聚会的时候，他们就点上很亮的灯。华灯，就是很亮的灯。本来，月光很好看，如果你要赏月的话，你就该把灯都灭了，你才能看到月光的美。但是他们点了这么多灯，而且是“华灯”，使得月光都黯淡了。华灯遮掩了、压倒了月的光辉，这就是“华灯碍月”。现在有一个问题，我们说赏月是要把灯都灭了，一个人寂静地来赏月，才能看到月光的美，那么“华灯碍月”岂不就是不好了吗？可是你要知道，这“华灯碍月”正是写人间的美盛。人常常羡慕天上，其实，你要是坐着飞机晚上在一个大城市降落，你从天上看地下的大城市，到处灯火辉煌，你就会想到，假如天上有人而且有知的话，一定会羡慕人间。再说“飞盖妨花”，“盖”就是车篷，“飞盖”就是跑来跑去的车，如果车子有一个车盖，车上的人就只能看远处的花，头顶上的花就被车盖挡住看不见了，而且，当车篷经过时，有时也会碰到路旁的花。所以，“华灯碍月，飞盖妨花”这两句都是极写人间的美盛——大自然本来就是美的，但是人间的美盛超过了大自然。

从“长记误随车”开始，到“华灯碍月，飞盖妨花”，秦少游极写了人间的美盛。然后，他写现在他又回到了洛阳：“兰苑未空，行人渐老，重来是事堪嗟。”“兰苑”就是种有芬芳美丽的花草的花园。他说现在花园没有空，花还在。有的人感慨今昔，是说从前有美丽的东西，现在没有了。像刘禹锡说“桃花净尽菜花开”——长安附近有一个庙叫玄都观，观中的道士种了有千树的桃花，每年春天，长安的士女都到那里去看桃花，可是后来桃树都被人砍走了，刘禹锡就感慨说：“桃花是没有了，现在这一大片园子都变成菜园子，只剩下菜花了。”秦少游所写的不是这种改变。他不是说现在荒凉了从而发生感慨，不是的。现在和从前是一样的繁华盛美，只是你已经不是当年的你了。所谓“物是人非事事休”，花还是美的，春天还是美的，别的游人也像你当年一样充满了“芳思交加”的感情，可是你，就不再是当年的你了。虽然“兰苑未空”，可是“行人渐老”——来游春的人，一年比一年衰老了。秦少游曾经离开汴京和洛阳很久，现在再回来，他有许多感慨。所以“重来是事堪嗟”。“是事”是很多事情，每一件事情。“堪”，是值得、使得。他说，现在我重来这里，每一件事情都使得我叹息。那当年的“絮翻蝶舞”、“柳下桃蹊”不都是好的吗？可是我今天再来，再看到那“铜驼巷陌”，再去“细履平沙”，再看那“絮翻蝶舞”和“柳下桃蹊”，都使我感叹，因为只有我不再是当年的我了。

那么，今天怎么样呢？下面就是写今天的情景了。他说是：“烟暝酒旗斜。但倚楼极目，时见栖鸦。”当年他做什么？你记得，他是“长记误随车”——他在那条路上追逐着人家的车。他现在再没有追车的兴趣了，也不是追车的年龄了。现在他在哪里？他一个人孤独寂寞地在酒楼上。“在酒楼上”，这四个字恰好是鲁迅先生的一篇短篇小说的名字。当你在酒楼上对着一杯酒的时候，是很容易兴起今昔无常的那种感慨的。“烟暝”，就是外边的烟霭昏冥。黄昏的时候，你会看到远方有一种烟霭昏冥的样子，会引起一种迟暮的、黄昏的、苍茫的、昏冥的感受。再加上那酒楼上斜斜地插着一个酒旗，所以是“烟暝酒旗斜”。这个时候，他再也不到路上去追那香车了，他只能做什么事情呢？只有“倚楼极目”——靠在酒楼上，极目向天边远望。就“时见栖鸦”——看见那苍茫的暮色之中，乌鸦们都归巢去栖息了。可是他秦少游呢？他的归宿在哪里？他的人生目的和结局在哪里？他没有。当他看到乌鸦在黄昏都投到自己的巢里去歇宿了，他就想，自己什么时候才能离开北方的洛阳，回到南方的老家高邮去呢？所以他就“无奈归心，暗随流水到天涯”。

我们不能确切地知道这首词究竟是哪一年所作，但是我们从他说“重来是事堪嗟”判断，这一定是他隔

了很多年以后再到洛阳来游春时写的。刚才我们说过，秦少游是多次来过北方的。这期间他经历了很多事情，像贬谪啦，外放啦，挫折啦，考试考不中啦……所以他有很多感慨。他说“无奈归心，暗随流水到天涯”，这有两种原因。一个是，他既然已经出仕，那就身不由己了，就不能够随便回到他的故乡高邮去了；另一个是，他虽然已经出仕，却并不得意。我们以前讲过，宋神宗去世以后，旧党的人被召回来了。由于苏东坡的推荐，秦少游也被召回来了，而且在秘书省里做过官。可是由于秦少游编修了当时的国史，遭到一些人的攻击，后来不久就被贬出去了。所以，他出仕后的身不由己，以及他出仕不得意的感慨，就都在这首词的最后两句里表现出来了。“暗随”，是只有我自己知道的内心的怀想。中国的西北高，东南低，流水都是向东南方向流的。而秦少游的家乡就在南方。所以当流水向东南流的时候，他那颗怀念故乡的心也就随着流水流向天边那遥远的地方。所以你看，从秦少游的长调里，我们也可以看到他感觉的柔婉纤细和他的情景的映衬。那种配合，是写得很好的。

好，现在我们讲完了这首长调。刚才我曾经说过，因为是长调，就要铺陈。所以我们就看到这首词里有很多写景的句子。像“梅英疏淡”，“冰澌融泄”，“絮翻蝶舞”，“柳下桃蹊”，都是写景，不过他的景和情配合得很好。下面，我们再看他的一首小令。我们要看他的一首《浣溪沙》，就是“漠漠轻寒上小楼”那一首。好，下课了，我们下次再看。

第三节

我们上次讲秦少游的时候说到，秦少游是感觉很纤细很锐敏的一个人。而且我们上次讲到，他那纤细锐敏的感受有时是向外的，是对于外界大自然景物观察的感受，有时是向内的，是他自己心灵感情之中的感受。我们上次讲了他的《望海潮》“梅英疏淡”那一首。《望海潮》是一个长的调子。你要知道，内容和外表的形式永远有很密切的关系。长的调子你一定要铺陈，就是说要把它展开来写。所以在这首词里你看到，他有的时候是向外，是写景的；有的时候是写情的。比如他说：“梅英疏淡，冰澌融泄，东风暗换年华。金谷俊游，铜驼巷陌，新晴细履平沙。”写的都是外在的景物。等到后来他说：“但倚楼极目，时见栖鸦。无奈归心，暗随流水到天涯。”这就是写他的感情了。他有的句子写景，有的句子写情，而这景与情的关系呢？我们说是情景相生。他把景物跟感情陪衬得很好。

今天我们要讲的这个词调是《浣溪沙》。《浣溪沙》是个小令，凡是短小的词，我们把它叫做令词。小令的篇幅是很短小的，要写得很集中，所以就不能够铺陈展开。因此，在这首词里他所写的不是情景的相生，而是情景的交融。就是说，他把他心灵感情上的感受和外在的景物结合起来写了。《望海潮》呢？因为长调要展开，所以在那首词里他是把景物和感情分开来写的。

刚才李淑洁问我，为什么秦淮海的词写得这么好，一般人却对他不大注意，好像是没有苏东坡等人那么有名？那是因为，他的词从外表看起来比较平淡，他的用笔比较淡，比较轻。像苏东坡的“大江东去”，那是一开口就不凡；“明月几时有，把酒问青天”，那想象也很不平凡。苏东坡的想象和笔法都是不平凡的，你一看就会觉得：唉呀，这是别人从来没有说过的，他怎么就会有这样的想象，怎么就能够说出这样的话来！可是秦少游的词不是这样，他总是说得淡淡的、轻轻的、平平常常的。这正是秦少游的特色。就因为他特别纤细特别锐敏，所以他写得很淡很轻；又由于淡与轻，才表现了他的纤细。他的特色就是在淡与轻之中表现了一种韵致。上次我们讲王国维的《人间词话》时写过这么一句：“淡语皆有味，浅语皆有致。”那是清朝有一个人名叫冯煦，他赞美秦少游和晏小山说：“淮海、小山真古之伤心人也，其淡语皆有味，浅语皆有致。”王国维说这两句只有秦淮海才足以当之，说晏小山没有这种境界。晏小山写的词是很美的，但如果你一定要比较他们的不同你就会发现：晏小山的词比秦淮海的秾丽，色彩也深。像“彩袖殷勤捧玉钟”就是如此。可是除了色彩之外，他内容的情韵（韵致与情意）反而比较少。因为他怀念一个女子就是怀念一个女子，就是这么一件事情，很单纯也很狭窄。可秦淮海不是这样，秦淮海写的是他心灵感情之间的一种感受。他不被某一件事情拘束，也没有小山写得那么秾丽。他写得比较平淡，可是他的情韵深厚。所以王国维说，“淡语皆有味，浅语皆有致”这两句“惟淮海足以当之”——只有秦淮海才配得上这两句话。秦淮海在平淡之中有很纤细的一种感受，这是有情韵的。

今天我们要看的这首小词，很能代表他的这种风格。这首词在郑骞《词选》的第五十六页：

漠漠轻寒上小楼，晓阴无赖似穷秋，淡烟流水画屏幽。

自在飞花轻似梦，无边丝雨细如愁，宝帘闲挂小银钩。

这真是秦淮海的词！你不要看它平淡，可是平淡之中是很有特色的。他说：“漠漠轻寒上小楼。”你看，他写得多么轻，多么美！不但是写得美，而且他真的有一种感受。有很多人的词就只是写得美，里边没有感

受。像我常常举的晚唐人的两句坏诗：“鱼跃练川抛玉尺，莺穿丝柳织金梭。”写得很美，但没有感受。我在五一三班还举过六朝时候虞炎的诗“黄鸟度青枝”，这句写得好像挺漂亮，但没有感受。这个人他自己对这景色连一点点欣赏的感受都没有，只把外表上的黄鸟、青枝都写下来了。可是秦淮海不是，就是在很平淡之中秦淮海都有他自己很纤细很锐敏的感受。“漠漠轻寒上小楼”的“漠漠”两个字就写得很好。我说过他要表现自己的感受，但那感受怎样表现？诗歌都是用文字写的，当然是从文字表现。就是说你要找到最恰当的动词、最恰当的形容词、最有效果的结构和句法，把你的感受表达出来。这“漠漠”两个字很好，有很多的意思。你们知道吗？中国的诗有时很难翻译。因为有时候一个词能给你很多的联想、很多的意思。可是你要把它翻成另外的一种语言，你就只能选择其中的一个意思，所以就把它变得很死板很单调了。这“漠漠”两个字有哪些意思呢？一个是广漠的意思。广漠是一大片，就是说整个的外在环境都充满了寒冷的感觉。“漠漠”还有第二个解释，就是中国有时用这个“漠”字形容一种漠然的意思。“漠然”是无所关心的样子，也许人觉得很寂寞，很寒冷，可是外在的天气它不管你心里的感受怎么样，它对你是漠然的。苏东坡说月亮“何事长向别时圆”？他说：“你这个月亮，为什么偏偏在我们离别的时候你就要圆呢？”但实际上，月亮不管你离别不离别，月亮要圆就圆了。李商隐写蝉说：“五更疏欲断，一树碧无情。”他说，到了秋天，蝉在树上直叫到五更天气。秋天已经很冷，五更当然就更冷，蝉叫的声音越来越稀疏，都快要断了，蝉的生命将要灭亡了，蝉的啼声这样凄凉，可是树呢？满树的绿叶子显得非常无情，不管你叫得多么悲哀，树还是树，它不管你。所以这“漠漠”有两个意思：一个是广漠的，是四面充满了寒冷的感觉；一个是这些寒冷的感觉它是漠然的，使人觉得已经被寒冷所包围，而这寒冷是这样的冷漠。不是还说“冷漠”吗？“漠然”就有一种冷漠无情的样子。所以他这“漠漠”两个字很平常，但写得很好。

“漠漠轻寒上小楼”，这又是秦淮海的特色了。你要知道，得冷到什么程度你才能感觉到寒冷呢？李商隐有一句诗：“四壁霜华交隐起。”他说四面墙壁上都是寒霜，寒霜凝结起来是一个个的花——凡是结晶的东西它都是凝成这样的向外放射的花的样子。四壁霜花交插地、重叠地、隐约地、一层一层地凝结起来，变得越来越厚。这是多么寒冷！李商隐写寒冷写到了极点。可是有些人对寒冷的感觉很锐敏，不是要到这么冷的时候才感觉到悲哀、伤感和痛苦，而是在“轻寒”的时候就有所感觉，这就是秦淮海了。“漠漠轻寒”不是极端的寒冷，但是由于他的感受特别锐敏，所以这一点点的寒冷他就感觉到了。在“漠漠轻寒”之中他怎么样？他是“漠漠轻寒上小楼”。李后主有一首小令说：“无言独上西楼，月如钩，寂寞梧桐深院锁清秋。”上楼，不是一种向高处的攀登吗？而且到了楼上你是可以远望的。我常常说，凡是远望，就往往会引起你一种怀思的、向往的感情。在这种动作形式之中，它带给你一种什么样的感受？这是中国词之很难讲的地方，也是秦淮海的词难讲的地方。你已经感觉到外边是一片冷漠和寒冷，你为什么要上小楼？这就需要你用感受。由于他所写的是纤细锐敏的感受，所以你也要用纤细锐敏的感受去体会了。（也有人以为“上小楼”所写的并不是“人”的“上楼”而是“轻寒”的“上小楼”，也可以讲得通。）

“晓阴无赖似穷秋。”他说，那是早晨，而且是阴天。他写的是春天，很近于现在这个季节，也是那些花开始飘落的时候。阴天的时候就很寒冷，虽然是春天，你会觉得有一点点像秋天那样的肃杀的感觉。所以说“晓阴无赖似穷秋”。什么叫“无赖”呢？无赖者，乃是无可奈何。我们说这个人真是无赖，那就是你对他没有办法，你怎么说他也是那个样子。秦少游对这“晓阴”的天气就有一种无可奈何的感觉。这两句写的是外在的天气、外在的景象，但这是和他的内心结合起来的，写他心灵上的感受很细腻，然而很难具体把它说出来。“漠漠轻寒上小楼，晓阴无赖似穷秋”是写向楼外看，看到外面是阴天；下一句“淡烟流水画屏幽”就是向楼内看了。外边是“晓阴无赖似穷秋”，那么你再回头看看你的房子里边是什么样子？于是，他就看到他房间里的一个画屏，那上面画的是“淡烟流水”——一片烟雨迷濛。“幽”是幽静，有一种寂静凄凉的感觉。屋子外边的景象是寂寞的，屋子里边的景象也是寂寞凄凉的。

下边是他很有名的两句：“自在飞花轻似梦，无边丝雨细如愁。”真是写得很好。“自在飞花轻似梦”，这感觉是很难说的，他也没有具体、详细地写出来。是相思？是离别？是怀人？是什么样的具体悲哀的事，他都没有说。还有，你看他的句法。一般人常常把抽象的情思用一个具体的形象来表达，秦少游有时候也用这种手段。比如秦少游有一首词说：“欲见回肠，断尽金炉小篆香。”“肠”代表内心的情意，“回肠”代表千回百转、缠绵不解的感情。他说，你想要看见我内心这种缠绵的、千回百转的情意吗？我的回肠，就像金炉里那寸寸断尽的小篆香。“回肠”是抽象的情思，“断尽金炉小篆香”是具体的形象。这写得很好，是那样热烈，是一寸一寸地烧尽，是在那么珍贵的金炉里，而且是那么芬芳的一段情意。这是秦少游用具体的形象来表现抽象的情思。可是现在他反过去，他先说“飞花”。那“自在飞花”很轻，像什么一样？像“梦”一样。那“无边丝雨”很细，像什么一样？像“愁”一样。这就很妙了。他现在是把具体的物象比做抽象的情思。可是你要知道，当你把飞花比做梦，把丝雨比做愁的时候，那是因为你心里边先有了梦，先有了愁，所以你看到花才联想到梦，看到雨才引起愁的感受。“欲见回肠，断尽金炉小篆香”是先有情思，再找一个形象来

比。而这里呢？是先有形象，然后再说到抽象的情思。可是事实上，他也是先有了抽象的情思，然后一看到外边的形象，才引起来把它们比做梦和愁。要知道，金炉小篆香是你常常看见的，所以你就把回肠比做金炉小篆香了。而也因为你的心里边就常常有这个梦，有这个愁，所以你看到飞花，就想到轻似梦；看到丝雨，就想到细如愁。在飞花和丝雨之中，事实上已经混合了你的梦和你的愁。所以我们说它是情景合一的，景就是情，秦少游已经把他自己的感受和外在的物象完全结合起来了。我们刚才说，秦少游写那种淡淡的哀愁是很敏锐的。国破家亡了，李后主自然感到悲哀。秦少游这首词并没有一个很具体的悲惨的事情，他只是凭着敏锐的感受，有这样一种难以言说的梦和愁。他说那就是“自在飞花”和“无边丝雨”。你看，他写得多么好！他没有写凄凉的落花，而是“自在飞花”，花被风吹落下来在空中飘舞的时候自有一种姿态。冯正中说：“梅落繁枝千万片，犹自多情，学雪随风转。”落花还是很多情的，它学着雪花随风飘舞。所以，“飞”字有飘舞的样子，而且那风是微微的小风，花是慢慢地在空中飞舞。他说，“自在飞花”那种自由和无拘无束的样子，那种轻轻的飘舞，那姿态就像我的梦一样。花，是美丽的；花，是飘舞的；花，是自由的；花，是没有拘束的。秦少游说：“我的梦就像花一样美丽，像花一样飘舞，像花一样可以随风到各处去。”“苏东坡的“梦随风万里”写的是杨花，说是希望他的梦能像杨花一样随风飘舞，飘到万里之外。而这里秦少游说“自在飞花”就“轻似梦”。可是尽管美丽，尽管飘舞，尽管自由，你要知道那花毕竟是落花。秦少游写得很美，但是里边带有很惆怅的悲哀，这是很难讲的。

“无边丝雨细如愁”：你看那没有边际的宇宙天地都在丝雨之中，而那丝雨的迷濛、丝雨的纤细，就像我的愁一样。秦少游的雨不是倾盆大雨而是细雨，是很密的、很长的雨丝，他的风也是微风。他对一切都用了很淡的笔法，用无边丝雨来比喻纤细的、迷濛的、无边无际的、难以排解的那一种忧愁。愁从哪里来？台湾前几年拍过一个电影，叫《风从哪里来？》。你当然也可以问：“愁从哪里来？”但是你找不到一个缺口，那整个天地都笼罩在迷濛的、无边的丝雨之中。他这首词一直没有具体地写他的悲哀到底是什么事情，而且用了一种很闲澹的笔法来结尾：“宝帘闲挂小银钩。”宝帘是一种很美丽的帘子。中国古时候有各种各样的帘子：有珍珠穿的珍珠帘，有水晶做的水晶帘，有绣花的绣帘……他用了一个“宝帘”。总而言之，这是最美丽的一个帘子。前两天我曾讲到沈祖棻的《宋词赏析》，有的地方我同意她，有的地方我并不完全同意她。沈祖棻认为“宝帘闲挂小银钩”这个帘是垂下来的，可是我以为这个帘是挂起来的，是打开的。因为他前面说“自在飞花轻似梦，无边丝雨细如愁”，“飞花”和“丝雨”都是楼外的景色，帘子放下是看不见的，所以他是把帘子打开了。闲者，是很松的样子。就是说宝帘不是卷得很高挂得很紧，而是没有卷起来很高，是松松地挂在那小银钩上。因为宝帘是打开的，所以他现在就把室内人的梦、室内人的愁和室外的花、室外的雨打成一片了。如果说，你不愿意看到花，不愿意看到雨，因为你害怕看到“飞花”会引起你的梦，看到“丝雨”会引起你的愁，所以你就把宝帘垂下来了，那当然也是一种解释。可是我认为秦少游所说的都是一种淡淡的哀愁，他大概没有把帘垂下来的意思。就是在这室内与室外打成一片之中，他自己也欣赏这一份“轻似梦”和“细如愁”的境界。

这是秦少游很有特色的一首小词，他把这种纤细幽微的感受写得恰到好处。可是你要知道，这还是秦少游比较早期的词。上次我说过，秦少游天生来就是一个感受纤细锐敏的人，这是他的本质。他并没有像李后主经历了国破家亡的悲哀，可是他就有这样一种怅惘哀伤——“自在飞花轻似梦，无边丝雨细如愁”。他天生就有这样的本质，即使他不遇到外边的挫折和打击，他也会在那飞花细雨之中感受到这一份哀愁的。可是后来秦少游他毕竟是遭遇到了挫折和哀伤。当他遭受了挫折之后，他的词风就改变了。王国维说，秦少游一般的词是属于“凄婉”的；可是他后来受到挫折打击以后，所写的词就变成“凄厉”了。我也说过，是不是能经受得住挫折和打击，每个人都不相同。人家苏东坡经受了多少挫折和打击，可苏东坡还是苏东坡，他是“莫听穿林打叶声”。秦少游就不然了，遭受挫折打击以后，他马上就变得非常悲哀和痛苦。这，就是秦少游。我记得我上次在班上介绍秦少游的生平时，曾经引了他两首诗，是他被贬官到郴州时所写的两首七言绝句。他说：“哀歌巫女隔祠丛，饥鼠相追坏壁中。北客念家浑不睡，荒山一夜雨吹风。”经过挫折打击之后，他马上就充满了哀伤，而他这种哀伤又分成两个阶段。我上次讲，我们讲文章都是要先讲作者的生平，知道了他是在什么时候写的这样的词，然后你才知道他这个词为什么有这样的感情，你才能有更深的体会。像西方的T.S.Eliot所说的intentional fallacy——这是他在一篇论文里谈到的，intentional是指你的意愿，指作品里你的情意的方向，台湾把这句话译作“作者原意谬论”。意思是说，你要讲作者当时是什么样的感受情意，这是错误的。这就是T.S.Eliot这个西方文学批评家提出的看法。他的意思是：你讲这个作品就讲它的本身，你不要牵扯到作者，也不要讲作者的生平。可是，西方与中国是不同的。因为西方所说的诗的范围很广，包括了史诗和莎士比亚的戏剧等等。他们有些作品不是代表他们个人感情的，所以能够只谈作品，不谈它的作者。中国的诗呢？中国的诗一般都是主观抒情的，你要真正体会他的情意，就一定要对作者有一个了解。而且，对T.S.Eliot的说法，现在西方讲语言学和哲学的人也认为不完全对。因为讲语言学的时候，讲这个人说话时是什么背景、什么环境、什么对象、什么动机，这对于了解这句话有很

大的关系，要不然你就不了解这句话。如果你不知道这个人说话时的背景、身份、所说的对象，对于随便一句话你就不能够真正掌握它的意思。我讲这些的意思是要说，就是因此我们才要讲作者的生平，而且要讲到秦少游作风的转变。

秦少游词风从凄婉到凄厉之间有两个阶段的转变，现在我们先看他第一个阶段的转变——《千秋岁》：

水边沙外，城郭春寒退。花影乱，莺声碎。飘零疏酒盏，离别宽衣带。人不见，碧云暮合空相对。　　忆昔西池会，鹓鹭同飞盖。携手处，今谁在。日边清梦断，镜里朱颜改。春去也，飞红万点愁如海。

后边有郑骞先生的注解。他说少游46岁到48岁的时候谪监处州（浙江丽水县）的酒税。就是说，秦少游被贬谪了，让他到处州去管理酒税。当他47岁的时候——就是他被贬到处州的第二年——游府治南园作此词。当时地方政府所在的地方有一个花园叫南园，他在游南园的时候写了这首词。后来南宋诗人范成大“爱其花影莺声之句”，就在这个地方盖了一个亭子，叫莺花亭。此事见于秦瀛所编的《淮海先生年谱》。后边郑先生还说，根据《花庵词选》，知道这个亭子南宋的时候还存在。所以，你要知道这首词是秦少游46岁到48岁被贬到处州时所作的。好，后边那首《踏莎行》我们今天不讲，只是看一下五十七页的注解。《踏莎行》后边的注解说，此词及下《阮郎归》俱谪郴州（湖南郴县）时作。秦少游当时是49岁。要知道，他是先贬到处州，后贬到郴州，越贬越远，而他表现的感情也越来越悲哀，越来越绝望。一定要经过比较才能看到他的作风的转变。刚才我们讲的“漠漠轻寒上小楼”和现在的《千秋岁》以及下次我们要讲的《踏莎行》，你把这三首词放在一起比较，你就会知道我们所说的秦少游一个阶段一个阶段的转变和不同了。

我们现在就来看这首词。秦少游这时候刚刚开始被贬到处州，他有悲哀，可是没有像他后来所写的《踏莎行》那样的痛苦和绝望。在这首词的开始他说：“水边沙外，城郭春寒退。”从这几句单纯的写景你可以看到，秦少游在那个时候对外在的景物还有一种欣赏的余裕。就是说，他心里边有悲哀，可是还没有完全被悲哀所压倒，他对于美丽的景物还有一种欣赏的心情。以后你再看他写的《踏莎行》，他就连这一点点欣赏的心情都没有了。“水边沙外”，他说，他所在的这个地方（就是处州的南园）是在水边，在一片沙滩的外边。也就是说，水边的一个沙滩过去，就是这个南园。“城郭春寒退”，他说，春天来了，处州城里城外的寒意就慢慢地慢慢地减退了。你看，他还有欣赏的余裕，春天又来了，难道只有首都汴京的春天才美？处州的春天也是一样的美。而且不只是“水边沙外，城郭春寒退”，还有“花影乱，莺声碎”。他说，满地繁花的影子缭乱，满耳听到的都是黄莺的叫声。“碎”者，是言其纷纭众多的样子，一声连一声的，到处都是黄莺鸟的叫声。

这时，如果换上苏东坡他就会说：“汴京的春天好，处州的春天不也挺好的吗？”可是秦少游这个人就不然了。他说的是：“飘零疏酒盏，离别宽衣带。”他说，处州的春天虽然好，但是我“飘零”了，我是被贬官沦落到这里，所以我就疏远了我的酒杯，不再有同朋友们饮酒看花的乐事了；由于我和过去聚会的那些个朋友都离开了，所以我的身体也憔悴消瘦了，衣服上的腰带也越来越宽松了。衣带宽松，是形容人的憔悴、消瘦的样子。“人不见”——他不但跟苏东坡不同，跟晏殊也不一样。人家晏殊说：“满目山河空念远，落花风雨更伤春，不如怜取眼前人。”秦少游则不然。他总是想着汴京当年的情景，想着那些人现在都不见了，所以就“碧云暮合空相对”。“碧云暮合空相对”一方面可能写的是当时真正的景物，一方面是用了古诗。古诗有这样两句：“日暮碧云合，佳人殊未来。”说是天已经日暮黄昏，天上的碧云都凝成一片了，可我所怀念的那个美丽的人还没有来。天上都是白云，怎么还有碧云呢？其实就是指那一望无际的碧天。所以，这“日暮碧云合”是表现一种怀人的感情。“碧云暮合空相对”不但是写碧云，而且还有那种暮霭从四方逼近的样子。苍然的、灰濛濛的那一片暮霭，从四方逼近来了，空对着天上的碧云暮合，却看不到我所怀念的人。

处州有“花影乱，莺声碎”，你欣赏欣赏好不好？他不。他总是怀念从前，想到了当年的“西池会”。“西池”后边有注解，说《淮海集》里有《西池宴集诗题注》——就是他自己注解他自己的诗。《题注》说：“元祐七年三月上巳，诏赐馆阁花酒，以中澣日游金明池、琼林苑，又会于国夫人园。会者二十有六人。”按年谱，秦少游这一年正在秘书省做正字，是所谓“馆阁官”。你看，对这秦少游我们真是无可奈何！他就记得在秘书省做官的时候，皇帝召集他们这些馆阁清贵的大臣赴宴，赏给他们花和酒，他总是怀念那个盛会。他说：“忆昔西池会，鹓鹭同飞盖。”鹓、鹭是两种鸟，据说这两种鸟飞的时候总是有次序的。他们这些大臣被皇帝赏赐了花酒，又一同到西池去游园聚会。每个人都有自己的车，车上都有伞盖。鹓鹭是两行，他们整齐有序地排成两行，坐着车来到西池。可是——“携手处，今谁在？”他说：“当年我们携手游春的地方，今天还有谁在那里呢？”这就涉及当时北宋的党争了：秦少游被贬了，苏东坡被贬了，黄庭坚被

贬了……这些人都被贬出去了。

“日边清梦断，镜里朱颜改”——这就是秦少游！受到挫折，他一定就是悲观绝望的。所以你一定要了解这个人的两个方面。我们不是说过秦少游少年的时候有大志的吗？所谓大志者，是说他有用世的志意。他还写过《单骑见虏赋》，用的唐代郭子仪的典故，希望自己能建立如郭子仪一样的功业。“日边清梦”也是有一个典故的。那是说，伊尹还没有遇到商汤以前，有一次做梦梦见自己在天上游，经过日月的旁边。后来，伊尹就得到汤王的召见和赏识，从而辅佐成汤，实现了他用世的志意。李太白也曾经说：“闲来垂钓碧溪上，忽复乘舟梦日边。”所以，中国古人说梦到日边都是代表用世、代表仕宦的。“日”就代表君主和朝廷。秦少游说“日边清梦断”，就是说他梦中那种用世的志愿现在完全断绝了。他已经快要五十岁了，对着镜子看一看，他的容颜一天比一天衰老，什么希望都没有了。所以——“春去也”，李后主说“流水落花春去也”，这“春去也”三个字是非常绝望的。他说，我那一切少年的壮志豪情和梦想都断送了，春果然是留不住，是走了。你看那“飞红万点愁如海”——花都零落了，一片花都留不住了，而我的哀愁像海一样深，像海一样广阔和没有边际。

这就是秦少游。他一贬官，就写了这样悲观绝望的词。不过，这一首在开始的时候他对美丽的风景还有一点点欣赏的余裕；等到他再次贬官，贬得更远，他就更绝望了。我们下节课再看秦少游下一个阶段的词。

第四节

人的遭遇是不一样的。我不记得我是在我们班上说的还是在别的班上说的：有的时候，人的遭遇不是完全可以由自己控制的，这有点儿像中国迷信所说的“命运”。遭遇有时不是你能够控制的，可是遭遇到什么事情之后你的反应怎样，这就在乎你自己了。人与人是不一样的，同样是被贬出去，苏东坡和秦少游两个人的反应完全不一样。秦少游刚刚被贬到处州去监酒税，就写了《千秋岁》这首词，说：“春去也，飞红万点愁如海。”我上次说，李后主也写过“流水落花春去也，天上人间”，也写过“问君能有几多愁，恰似一江春水向东流”，李后主的词在沉痛之中还有一种奔放的姿态，比较起来，秦少游在沉痛之中实在是更消沉一点。后来，他又被贬到更远的地方郴州去了。我们再看他的一首词——《踏莎行》。那个时候，秦少游是49岁。

雾失楼台，月迷津渡。桃源望断无寻处。可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮。　　驿寄梅花，鱼传尺素。砌成此恨无重数。郴江幸自绕郴山，为谁流下潇湘去。

开头三句“雾失楼台，月迷津渡，桃源望断无寻处”所写的是一种绝望的感情，是说对天下美好事物的那种追求和向往之情完全都落空了。这开头三句，我以为是一种象喻性的写法，我现在就要讲一讲什么叫象喻性的写法。我在开始讲词的时候就说过，词从外表上看起来都是写什么伤春悲愁啦，相思离别啦等等很狭隘的感情，可是有的时候，词可以表现很多的意思。词有比兴的这种作法，也有比兴的这一种读法。不管是比还是兴，从心理学和美学的角度来说，都是一种联想的作用。我们讲过，“兴”是由物及心，是说你看到一个外物，引起了你内心的感动，这个是兴。“林花谢了春红，太匆匆”这就是一种兴。“比”呢？“比”是由此例彼，就是用这个东西来比那个东西。“比”一般是由心及物的，是你心里边有一种什么样的感情，这个感情人家不能看见，所以你用一个东西来比。“欲见回肠，断尽金炉小篆香”就是比。把回肠比做那断尽的、盘曲的香，是由心及物。可是除了这种情形之外，还有一种比是由物及物，就是从这个东西联想到那个东西。像苏东坡所说的“明月如霜，好风如水”，说明月的月光像霜一样，好风的清凉像水一样，这是物跟物来作比，是由物及物。那么，这里我们所讲的这个情形，还有秦少游所说的“自在飞花轻似梦，无边丝雨细如愁”，他的心和物是交融的。当他说自在飞花和无边丝雨的时候，他已先有了一种梦和愁的感觉，所以他看到飞花和丝雨时就说：“自在飞花轻似梦，无边丝雨细如愁。”这种比兴的关系就是心与物之间的联想的关系：有的时候可以由物及心，有的时候可以由心及物，有的时候可以由物及物，有的时候可以心物交融。总而言之，所谓物者，是一个外物的具体形象，有一个物象。不管是小篆香啊，不管是明月啊，不管是霜啊，不管是什么，总要有一个物象。我们刚才所举的这些个例证——“林花谢了春红”是林花，“断尽金炉小篆香”是篆香，“自在飞花轻似梦”是飞花，“无边丝雨细如愁”是丝雨。不管所说的是什么物象，也不管这物与心或物与物之间是什么关系，总而言之，截止到现在，我们所讲的词里的例证，这个物象一般来说都是外在实有的，是现实真正具有这样一个物象。可是现在秦少游在这里所用的这个方法，这个象喻，就更进一步了。秦少游这一首词的开头几句，我以为他所写的不是实有之物。有的人讲这首词，把楼台、津渡、桃源都讲成是现实真有的东西，我不大赞成这样的讲法。为什么呢？因为“雾失楼台”是有雾的，“月迷津渡”是有月亮的，那是有雾的、有月亮的一个夜晚，可是当他说了“雾失楼台，月迷

津渡，桃源望断无寻处”之后他说的是什么？他说：“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮。”他后边所写的这个时间和景象与他前边所写的时间和景象是不一致的。如果现在是“斜阳暮”的时间，就不会是有雾有月的那个夜晚。因为这个缘故，所以我以为他后边这两句“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”写的是实景；而他所说的“楼台”、“津渡”都不是实景，都是一种象喻。所谓喻者，就不是真的，是一种比喻的意思。而这个比喻，它的这个形象，也不是现实所有的形象，是一种象喻之象。我以为开头两句不是写实的，因为它跟后边两句的时间景物是冲突的、矛盾的。秦少游为什么开头就这样写？这是很奇怪的一种现象。一般我们过去所读的词都是写现实景象，而秦少游现在所写的不是现实的景象。这并不是他有心跟大家不同，有心要写一个象喻。他不一定那样想过。那他为什么写出这样的词来？就是因为在他内心之中对那种美好东西的向往追求落空之后，绝望之后，他要把他那痛苦绝望的心情表现出来。一切美好的东西都落空了，他就是以这种沉痛绝望的心情，创造了这样的形象。

好，“楼台”这两个字、“津渡”这两个字，都不是现实所有的，而是一种比喻的、假的形象，是喻言的形象。那么这个喻言的形象“楼台”代表什么呢？“楼台”代表一种崇高的境界。“津渡”代表什么呢？“津渡”代表一种指示出路的所在。因为津渡是码头，你可以从那里上船，可以前进，就像西方存在主义哲学家所说的那个exit，它表现为一个出路。可现在在秦少游的心中，这些东西都失去了。他说，本来在我的想象之中有一个崇高的楼台——“西北有高楼，上与浮云齐”，这是想象中的一个崇高境界，可是现在这个崇高的境界被大雾遮掩了，看不见了。他又说，我本来想找一个渡口，一个出路，可是在月光之下的迷濛之中，在这有雾的夜晚，我看不见这个渡口了。我记得我以前看过一个英国电影，描写伦敦一个夜晚大雾迷濛的样子。在夜晚有雾的时候，很多东西都看不见了，所以他说“雾失楼台，月迷津渡”。像这种完全用假想的形象表现一种内心的感受，在诗里边，是李商隐表现得最好。“沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟”，他那形象就是假想的，不是真的看到了，而是表现他内心的一种感受。在词里边，清末民初的王国维最喜欢用这种办法。他写过一首《蝶恋花》，里面有这样的话：“忆挂孤帆东海畔，咫尺神山，海上年年见。一霎天风吹棹转，望中楼阁阴晴变。”他说，记得年轻的时候，我在东海的海边上把孤帆升起，想要出海——要知道，这都是假想的，是写对远大理想的追求。“咫尺”是很近的距离，“神山”是相传东海之外有神山。王国维说，我觉得那座神山就近在咫尺，而且看见过不止一次，是“海上年年见”。所以我就一个人张起船帆，出海去追求这美丽的山。天下有很多崇高美丽的东西常常是一个人去追求的。你如果能带领大家去追求当然是很好，可是世界上一般人都沉迷在眼前的利害、物欲的享受之中，很少有人能够真的把眼前的利害得失和物质欲望放下来，去追求一个高远的理想，所以常常要一个人去走这样的路。可是，我以为我真的看见那个理想之地了，当我的船出海之后却“一霎天风吹棹转”——忽然顷刻之间起了强风，就把我的棹（船桨）吹转过来，改变了船的方向，不能再向前进了。我再看一看海上我所追求的那座神山，本来它的琼楼玉宇是非常美丽的，可现在也完全是烟雾迷茫了。“阴晴”的意思是，本来是风和日丽，可现在却是一片阴云笼罩，或者是雷声滚滚，闪电交加了。王国维所写的也不是真的。难道他年轻的时候真的挂帆在东海畔？没有这回事。他完全是用假想的形象来写内心的一种感受。

秦少游现在也是这样。我们从晚唐五代讲下来直到现在，用假想的形象来表示内心之中一种很深刻很幽微的感受的，秦少游是我们所讲到的词人之中最值得注意的一个人。也许你们会注意到，在秦少游以前我们还没有讲到过这种情况。“雾失楼台，月迷津渡”是假想的形象，是他那些崇高美好的追求都失落之后，用这种假想的形象来表达他的感受。他在后边用了“桃源”的典故。这典故的出处是陶渊明所写的《桃花源记》，这是很有名的一篇文章。很多人把《桃花源记》当做一个故事来看，其实不是的，陶渊明的《桃花源记》也是假想的，也有象征和比喻的性质。可是，即使是用假想的故事也都有一个由来。秦少游为什么用桃源的典故？因为《桃花源记》中说：“晋太元中，武陵人捕鱼为业。”说明这个桃源是在武陵。武陵在哪里？武陵在湖南。现在秦少游被贬官在哪里？在郴州。郴州在哪里？郴州也在湖南。所以，秦少游之所以想到用这个假想的景象来作比喻，中间是有这么一个触发的因素。那陶渊明写《桃花源记》也是假想的，中间也有一个触发的因素。你看在魏晋之间，曹氏之篡汉，司马氏之篡魏，一直到西晋初年的八王之乱，有多少人不得好死！我们在五一三的班上正在讲魏晋的诗。我们讲过的不少诗人一个个不都是被杀死的吗？嵇康、陆机、陆云、石崇、潘岳、张华，这些人都是被杀死的。所以在魏晋战乱之间有一种情形，就是一些人集合起来，建筑一种坞堡，聚族而居，自己保卫自己。正是由于当时有这种现象产生，所以陶渊明才联想到桃花源。桃花源自然是一个假想的地方，里边有他的寓托，可是陶渊明能够联想到有这么一个与世隔绝的地方，是因为魏晋之间真的有坞堡存在，有这种现实的因素。《桃花源记》说，那里的“黄发垂髫，并怡然自乐”，写出了一种和平的、安乐的、与世无争的社会。要知道，魏晋之时经过了那样的砍杀、那样的丧乱，西晋不久就灭亡了，因为西晋自己就是骨肉残杀。到东晋的时候，中国的北方就大部分被外族侵略、占领了，而陶渊明就是东晋时候的诗人。《桃花源记》里边有几句话说得很沉痛，说桃花源里的人“不知有汉，无论魏晋”，说那些人从暴秦的时候就来此避难，所以他们根本就不知道后来有

汉朝，更不用说像魏晋这样残杀、堕落的时代了。陶渊明所想象的就是这样一个没有篡夺和残杀的所在。那么，天底下有没有这样一个地方？陶渊明说武陵那个渔夫曾经去过一次，并在路上做了很多记号，等他后来要再去的时候却找不到这些记号了，所以他就再也不能回到这个好地方去了。后来南阳有一个人叫做刘子骥，是“高尚士也”，他听到这个故事就想去寻找桃源这个地方，可是他也没能找到这个与世无争的好地方。后边陶渊明说了最悲哀的一句话：“后遂无问津者。”他说，这以后就连一个要找桃源的人都没有了。以前的人是要追求一个美好的地方却找不到，后来的人是根本连追求的理想都没有了，那人类的希望就完全断绝了。

我昨天看的电视新闻里说，美国一个小城镇里有一大群人游行表示对社会的抗议。每人都拿着一个小缸或小碗，在里边点着一根蜡烛。为什么游行呢？因为小镇上有四个人在一家酒店里轮奸一个女子，这四个人做这种坏事的时候，旁边围了一圈人给他们叫好。你想，这个社会堕落败坏到了何等地步！假如一个社会里大家都是堕落败坏，连一个追求理想的人都没有了，那真的就是我们所说的“绝望”了。我以前写过一首诗，诗的题目是《雾中有作》：“高处登临我所耽，海天愁入雾中涵。云端定有晴晖在，望断遥空一抹蓝。”我说，到高处去望远是我所喜欢的一件事情，“耽”者就是我喜爱的意思。从前我们在Buchanan的那个楼上看远山远海，不是很美丽吗？我想，在那座楼上上过课的人都知道，在高楼上望远是很美的事情，所以我说“高处登临我所耽”。可是下雾的时候，远海遥天都被大雾遮住了，美丽的风景都看不见了，“海天愁入雾中涵”了。不过这没有关系，“云端定有晴晖在”，我说在这阴云大雾的上边一定是有晴明的太阳的，所以“望断遥空一抹蓝”——在远远的天边有一线好像是光明的蓝颜色，那就是仍然存在的一线希望。我和蔡宝珠开车过来，常常指给她看，我说，周围的天总有一边是比较亮的。后来她发现我说得很对，确实总有一边的天比较亮。“云端定有晴晖在，望断遥空一抹蓝”就是说，天上一定还有光明的，要是追求光明的人越多，那么天地之间这光明的东西也就越多一点儿。总而言之，虽然你自己的力量很小，可你是把自身增加到光明的这一面还是增加到黑暗的那一面？每个人都应该负起责任来。陶渊明所说的“后遂无问津者”这句话就很沉痛了——连一个想追求的人都没有了，这才是最可悲哀的一件事。

现在秦少游也是如此。“雾失楼台”——那崇高美丽的楼台不见了，“月迷津渡”——那指示出路的渡口也不见了。那美丽传说中的桃源呢？他说，就算我“望断”，我也找不到这样一个桃源了。所以，前面三句完全是用假想的形象来写他沉痛绝望的心情。由于有这三句心情的描写，所以他说“可堪”：“可”是“能”的意思，“可堪”就是“能堪”。这句话应该是疑问感叹的口气——“可堪孤馆闭春寒？”我能够忍受么？他的意思是：我怎么能够忍受我一个人被贬谪到这么遥远，来到郴州这么一个孤独的客舍之中！“孤馆”是客馆，不是一个家。他的家人没有跟他出来，所以他是一个人孤独地住在客馆之中。春天本来是美好的，可是他一个人在客馆之中就不能体会到春天的美好，只能感到春寒的料峭。何况还不仅是“可堪孤馆闭春寒”，还有“杜鹃声里斜阳暮”。杜鹃叫起来是什么声音？中国古人都说，杜鹃鸟的啼声就像在说：“不如归去，不如归去。”又到了一天的日暮了，他秦少游什么时候回去？上次我讲他的《千秋岁》，里面说：“日边清梦断，镜里朱颜改。”他认为他再也回不去了，过去的理想都落空了。所以他说“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”。他已经断送了整个的春天。

“驿寄梅花，鱼传尺素，砌成此恨无重数。”秦少游一个人被贬谪到这么远，他的妻子、家人、亲友都在远方。有这样一个故事：古时候有一个人在南方，他有个朋友在北方。春天的时候他就从南方寄一枝梅花给他北方的朋友。因为北方梅花开得晚，这时候还没有开呢。于是，秦少游就说，我也想把南方的梅花寄给我远方的友人，可是我跟他们离得这么远，要寄一枝梅花得经过很多驿站。驿站是古时候行路的车马休息的所在。把一枝梅花从那么遥远的地方传过去，要经过多少驿站！传到那里的时候，花是不是就已经零落了呢？法国有个小说家写过一本书，他说书信所能代表的只是过去的感情。我去年不是回中国大陆住了一年吗？我在台湾住过十八年。台湾有我的亲戚、朋友、学生，还有很多我认识的人。我在这里，他们也给我写信；可是我一回到大陆就不能够给台湾写信，台湾也不能给我写信了。要是有点什么事情要写一封信给我台湾的朋友呢，我就得把信寄回加拿大，从加拿大再寄到台湾；台湾的回信也要寄到加拿大，加拿大再转给我。往往要一两个月我才能收到一封信。所以信所代表的是过去的感情，你收到信时读到的已经是两个月以前的事情了。是不是？“驿寄梅花”不是说没有人可寄，而是纵然我有像梅花这样美好的感情，我要一个驿站一个驿站地那么遥远地传过去，得要多久才能传到我所要寄的人手中？“鱼传尺素”，古诗上有这样几句：“客从远方来，遗我双鲤鱼。呼儿烹鲤鱼，中有尺素书。”是不是古时候寄书都用鱼来寄？鱼寄书有几种情形：一种是指书信的函，就是把书信用盒子装起来，这盒子的形状是鱼形的；另外一种是古人的传说，就像秦末陈胜吴广起兵的时候，在白绸子上写了“大楚兴，陈胜王”几个字，然后放到鱼肚子里去，等鱼被剖开，就发现了这些字，就说这是预言。可见我们中国的古人认为鱼是可以传书的。“尺素”就是书信。古时候纸还不流行，就用一些一尺长的白绸子写字，这就是书信。秦少游说：“驿寄梅花，

鱼传尺素，砌成此恨无重数。”这就是我刚才说的：我要把梅花寄给我所想念的人，可是在经过那么遥远的路程到达那里的时候，这梅花还在不在？也就是说，我们之间一段美好的感情，中间要经过那么多的阻碍，要经过这么长远的距离，这种痛苦就“砌成此恨无重数”。你看秦少游用的字：他说我这个恨哪，是一点一点地“砌”成的。大家见过砌墙，你要把砖一块一块地连起来，中间还要用黏土把它们黏住。那是非常坚固的，是一点点铸造出来的。秦少游说，我的恨就是这样坚固地、一点一点地铸造出来的；就是这种遥远，就是这种距离，就是这种阻碍一点一点地砌成的。人，相爱怀念的人，为什么不能够生活在一起？为什么要把他一个人贬谪到这么远？为什么要跟家人远离？为什么寄一封信要几个月都收不到？所以就“砌成此恨无重数”。那已远不止是悲哀而是数不清的一种悲恨，是人生的一种憾恨。这中间有一种愤慨：为什么会如此？为什么会有这样不公平和不幸的事情落在人的身上呢？

前面几句都写得很好，也很容易讲。但是他后边的两句一直是很难讲的。他说：“郴江幸自绕郴山，为谁流下潇湘去？”中国古人常常说，诗里边有无理之语，但这无理之语常常是至情之言。就是说，你说出的话是没有道理的话，但为什么说出这没道理的话？就因为你内心之中有一种非常深刻的感情，才说出这样的话来。秦少游不是被贬官到了郴州吗？郴州有一座山就是郴山。你要知道，凡是水的源头一定都是在山中的。所以他说郴江的江水也一定就是从郴山发源的。“郴江幸自绕郴山”，他说那郴江最幸福的事情就是它自然就应该围绕着郴山，不离开它发源的源头。台湾有一首歌，说是“阿里山的姑娘美如水，阿里山的少年壮如山”，说是“溪水长绕着青山转”，就是说，从这里发源的水永远不离开它发源的地方。谢冰心的《寄小读者》也曾说：最幸福的是永远不离开母亲怀抱的孩子。总而言之，你与你所亲爱的人，与你本来归属的所在永不分离这是一种幸福。现在很多人都要寻根，你要找到你的一个根源而且与它有联系，这是人生一种幸福美好的事情。所以郴江就应该“幸自绕郴山”，可是它为谁就“流下潇湘去”了呢？为什么这个郴江就不能够留在郴山，它为什么要流到那么遥远的潇水和湘水之中去呢？而潇水湘水是什么地方？那是屈原放逐的所在，是屈原自沉的所在。屈原自沉在汨罗江，汨罗江在湖南，西北流注入湘水之中。潇水也注入湘水称为潇湘。郴江为什么要流到那么遥远、那么悲哀、那么不幸的地方去呢？这是他自己对他平生遭遇的愤慨不平，所以他才写出这样的话来。你看，秦少游的词写到这里，就跟《千秋岁》所写的不一样了。在《千秋岁》的开头，他还写“水边沙外，城郭春寒退”，还写“花影乱，莺声碎”，那还比较缓和，还有一种余裕。可是这首词从开头“雾失楼台，月迷津渡”所写的就是他内心之中一种绝望和落空的感情。他为什么写出这样一首词来？正因为这种痛苦绝望的感情在他心中已凝聚了很久了，所以他脱口而出，一开头就是那样悲哀的句子。

我现在要说，对于引文的欣赏，不同的人有不同的反应。现在西方的文学批评理论讲接受美学，讲读者的反应。就是说，一个作品本身完成了之后，它只是一个艺术的成品，是一个没有生命的东西。它只有在得到审美的人阅读了之后才完成了自己的美学价值，成为美学的客体。对那些读者来说，每一个人的背景、思想、所受的教育都是不同的，所以对同一篇作品往往也是仁者见仁，智者见智。就以秦少游的这首《踏莎行》来说，欣赏的人就有不同的看法。我们曾经讲过，王国维认为“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”两句写得好，说是到这两句就变而为凄厉了。然后王国维就批评说：“东坡赏其后二语，犹为皮相。”宋人笔记上记载，秦少游死了以后，苏东坡就把“郴江幸自绕郴山，为谁流下潇湘去”这两句词写在自己每天用的扇子上，并且叹息说：“已矣少游，虽万人何赎！”可见，苏东坡是欣赏这两句词的，而王国维就认为他的看法浮浅，是“皮相”。这是因为，他们两人欣赏的观点是不同的。王国维的境界说主张写景要如在目前。就是说，他认为写得真切才是好的，而在秦少游这首词里，“雾失楼台，月迷津渡”就不是眼前的真景物，“郴江幸自绕郴山，为谁流下潇湘去”那更是非理性的说法。在全首词里，写景物最真切的两句就是“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”，所以王国维欣赏这两句。可是苏东坡为什么欣赏他非理性的那两句呢？我认为一个原因是苏东坡的天才，他能够欣赏庄子的哲理，有一种飞扬的想象力；另一个更重要的原因是，他和秦少游有同样的遭遇，因此他才能体会到这两句词的好处。“郴江幸自绕郴山，为谁流下潇湘去”这种非理性的质问所代表的实在是最大最深的一种悲慨：宇宙之间，世界之上，为什么就让这种不幸的事情发生呢？李商隐曾经说：“人间从到海，天上莫为河。”——人间的长恨就任凭它奔流到海吧，可是天上的牛郎织女为什么也有一条银河的阻绝呢？人间有不幸，天上为什么也有不幸？李商隐又说：“何日桑田俱变了，不教伊水向东流。”——哪一天让那沧海桑田都改变过来，不叫那代表人生长恨的流水再向东流去！这种质问在中国有一个传统，那就是楚辞的《天问》。那是一种非理性的质问，问的都是天地宇宙之间永远如此不可改变的东西。

好，现在还有一点儿时间，我们再对秦少游作一点儿补充。截止到现在，我们讲的秦少游所写的景物，像“冰澌融泄”啦，像“梅英疏淡”啦，都是同时写情也写得很好，有时情景可以交融。不但如此，他还用假想的形象来写他内心之中最幽微深隐的感情，这种象喻他也写得很好。那现在我们再看秦少游所写的人

——他所写的女子，是什么样的女子？人们常常说，对一个人的判断有时候是会错误的。孔子就曾经说过：“以言取人，失之宰我；以貌取人，失之子羽。”那么，什么时候是不会错误的？那就是你自己的想象——你所描写的你心目之中的想象。李商隐写过四首燕台诗，还写过三首柳枝的诗。当他写柳枝诗的时候，他在前边写了一个序文。柳枝是一个女子，李商隐用了一大段的描写，把柳枝写得非常美丽。柳枝是否真的是这个样子那是另外一回事，但这种描写是代表了李商隐心目之中所想象的美好的女子，他认为那美好的女子应该是这个样子的。好，那么现在我们来看秦少游所想象的女子是什么样子的。他有一首词叫《八六子》，在郑骞《词选》的第五十五页：

倚危亭，恨如芳草，萋萋划尽还生。念柳外青骢别后，水边红袂分时，怆然暗惊。　　无端天与娉婷。夜月一帘幽梦，春风十里柔情。怎奈向、欢娱渐随流水，素弦声断，翠绡香减；那堪片片飞花弄晚，濛濛残雨笼晴。正销凝，黄鹂又啼数声。

这是写对一个女子的怀念。我们先看第一句：“倚危亭，恨如芳草，萋萋划尽还生。”危者高也，他说，他怀念这个女子的地点是在“危亭”。他站在一个高高的亭子上，倚着它的栏杆。亭子不是一个屋子，亭子的四面都是空的，你四面都可以看得见。那么他看到什么了？看到一片无边无际的、碧绿的芳草。看到芳草他就说了：“恨如芳草，萋萋划尽还生。”这真是秦少游！在刚才我们讲的那首词里他说“砌成此恨”，真是咬牙切齿，说得很沉重，现在他说：“我心头有这样一种憾恨——一种遗憾和悲恨——我想要摆脱它，可是没有办法，它就像天涯那无边无际的芳草，你把它用刀划除了，它又长出来了。”现在夏天快来了，温哥华每一家都要割草，可是那草“萋萋划尽还生”：你今天把这草割了，下个礼拜它又长得老高了；你老不割，它越长越高，你简直就没有办法。这其实与我们以前所讲的五代词人冯正中的一首词的开头很相像。那首词说：“谁道闲情抛弃久，每到春来，惆怅还依旧。”又说：“河畔青芜堤上柳，为问新愁，何事年年有。”冯正中说得很缠绵，可是秦少游的“划尽”则很有力量。那是一种什么样的遗憾和怨恨？——“念柳外青骢别后，水边红袂分时，怆然暗惊。”他说就是这样一件事情：我为什么要跟这样的人离别呢？柳外是柳树边，青骢是黑白花的马，袂是衣袖。他说当我骑着青骢马走的时候，那个女孩子是在水边，穿着红色的衣服。也许两人是携手或者握手，然后告别，所以说“红袂分时”。他说现在我已经跟她离别很久了，可是每当我想到当年我们离别的那一刻的时候，我内心还是这样“怆然”。你看这个“怆”字，如果换一个侧刀边不就是“创”吗？“创”是创伤的意思。当你内心受到一种创伤因而产生悲痛的时候就叫做“怆”。我昨天晚上看电视，看了一个电影故事，写很短暂、很美好的一个聚会，但转眼之间就离别了，而且是永远也不能回来的离别。现在秦少游也是这样。所以他说：“念柳外青骢别后，水边红袂分时，怆然暗惊。”

现在我们来看，秦少游所怀念的这个女子，是一个什么样的女子呢？他说：“无端天与娉婷。夜月一帘幽梦，春风十里柔情。”李商隐不是也用过“无端”两个字吗？李商隐说的是“锦瑟无端五十弦”。“无端”是无缘无故的、莫知所为而为的，是不知道它为什么就如此了。别的乐器有五弦的琴，有七弦的琴，有十三弦的筝，有四弦的琵琶，你这个锦瑟为什么要五十弦？为什么要这么多根弦？这是“无端”的。李商隐写得很好。秦少游则说“无端天与娉婷”——为什么上天就生下了这样一个美丽的女子？为什么又偏偏叫我碰上了？所以这真是“无端”，真是无可奈何了。而且这个女子还不只是外表的娉婷，她是“夜月一帘幽梦，春风十里柔情”。你看这个女子有多么好，有多么美好的心灵！他说，在那明月当空的夜晚，在那洒满月光的帘下，这女子的心中充满了美丽的心灵的想象；当春风吹过的时候，那十里温暖的和风，就像那女子温柔的感情。可是现在呢？中国的词里边常常说“怎奈向”，这个“怎奈向”就是“怎奈何”的意思。因为“向”字的发音可以是hàng，上海就把“巷”（xiàng）说成hàng。所以“怎奈向”就是“怎奈何”。“怎奈向，欢娱渐随流水，素弦声断，翠绡香减。”他说，你怎奈何，欢娱的事情随着流水慢慢地慢慢地就消逝了，过去的事情再也不会回来了。“素弦声断”就是当时在弦上弹音乐的声音没有了，都断绝了。“翠绡香减”，绡是一种丝织品，是指女子所用的手巾之类。他说那翠绡上的香气也消减了。于是，站在危亭之中，我就“那堪片片飞花弄晚，濛濛残雨笼晴”。“那堪”也是“何堪”，我怎能忍受眼看着一片片飞花跟过去那些美好的往事一样在傍晚斜阳之中飞舞飘落下来，而且还下着濛濛的细雨。笼晴者，是一半阴，一半晴，雨丝笼罩着日光。下边他说：“正销凝，黄鹂又啼数声。”张相的《引文曲语辞汇释》讲过销凝这两个字，他说销凝就是销魂、凝魂之意。所谓销魂是出神的意思；凝是凝神，就是发呆。他说，正在想着过去的往事，正在销魂凝神之际，耳边听到了树上黄鹂鸟叫的声音。人在悲哀的时候听什么声音都是悲哀的，所以他觉得这黄鹂鸟的叫声就触动了他怀念的感情。你看他写的感情——“萋萋划尽还生”，写得这样深刻；你看他写的女子——“夜月一帘幽梦，春风十里柔情”，写得这样多情。这个就是秦少游。一般说起来，秦少游的词是锐敏的、柔婉的，不管写景写情都是如此。可是当他受到打击的时候，他也可以写出很沉重、很凄厉的句子来，不管是写爱情写贬谪都是如此。

好，秦少游我们就结束到这里，下一次我们讲周邦彦的词。

## 附　录　苏轼诗化之词的得失

“词”这种文学体式，本来是隋唐间所兴起的一种伴随着当时的流行乐曲——燕乐而歌唱的歌辞。当士大夫们开始着手填写这些歌辞时，在他们的意识中并没有要借之以言志的用心。可正是这类并无言志之用心的作品，有时却无意中流露出作者潜意识中的某种深微幽隐的心灵本质，因此也就形成了小词佳作的一种要眇深微的特美。这可以说是五代及北宋初期小词的一种最值得注意的特质。

不过，词的发展并没有停止在“歌辞之词”的阶段，它是不断地向着诗化之途径默默进行着的。这种演进到了苏轼出现后形成了一个高峰，而在苏轼之前，柳永则是一个关键的人物。

柳永的词就性质而言，仍是属于交付乐工歌女去演唱的歌辞之词，其主题也多为对于美女、爱情、相思怨别的描摹叙写。不过，柳词中一部分羁旅行役之作，已经改变了唐五代词以闺阁中女性口吻为主所写的春女善怀的情意，而转变为以游子口吻叙写的秋天易感的情意，并且在写相思羁旅之情中，表现了一份登山临水的极富于兴发感动力量的高远兴象。再就表现手法而言，柳永已开始大量使用长调慢词，因此在叙写时自然就不得不重视一种次第安排的铺陈的手法。虽然，早在唐代的俗曲中就已经有了慢词的歌曲，但在柳永以前的那些诗人文士们，他们所作多为小令。究其原因，一是慢词本是流行于市井间的俗曲，因而不免受到士大夫们的轻视；二是小令的篇幅短小，声律也多近于诗，这是士大夫们乐于接受也易于填写的。而慢词篇幅较长，其音律的转折变化比小令要困难繁复得多。这对于一般的、对音乐没有什么修养的士大夫而言，自然会感到无能为力了。

柳永则不然，他既能在观念上突破士大夫的迂腐之见，又精通音律。据叶梦得《避暑录话》的记载，“柳耆卿为举子时，多游狭邪，善为歌辞；教坊乐工每得新腔，必求永为辞，始行于世”。所以从柳永开始，就能用铺陈的手法大量填写慢词了。可是，当柳永以这种铺陈的长调，用通俗的语言来叙写市井间歌儿酒女们现实的感情和生活时，不仅在意境方面不能像以前那些小令佳作一样足以引发读者高远的联想，而且在表现方面也缺乏了那种含蓄典雅的风致。试举其《定风波》为例：

> 自春来，惨绿愁红，芳心是事可可。曰上花梢，莺穿柳带，犹厌香衾卧，暖酥消，腻云殚，终日厌厌倦梳裹。无那！恨薄情一去，音书无个。　早知恁么，悔当初，不把雕鞍锁。向鸡窗，只与蛮笺象管，拘束教吟课。镇相随，莫抛躲，针线闲拈伴伊坐。和我，免使年少光阴虚过。

这首词平铺直叙，大胆而露骨地写了一个女子对远别的情人的思念。他虽把人物形象刻画得十分鲜活，但丝毫没有了托喻和理想的色彩，也没有令人回味的余地。正因为柳词中的这类作品，使得一些传统批评家对柳永一直颇有微辞。王灼在其《碧鸡漫志》中就曾说柳词“浅近卑俗……声态可憎”；陈振孙在其《直斋书录解题》中也认为柳词“格固不高”；而冯煦甚至认为柳永“词多媟黩”，即不仅俗，还是淫亵的。

尽管柳词中的某些作品确有平浅柔靡之失，但经过柳永的开拓，其他文士们也开始按柳永的音乐形式来填写慢词长调了。不过，柳永以慢词长调来叙写美女和爱情，使得其词失去了令词佳作那种“若隐若现”、“欲露不露”的富含言外意蕴的美，而变成了一种全无言外意蕴的现实的陈述。在这种缺点慢慢显露出来时，“眉山苏氏，一洗绮罗香泽之态，摆脱绸缪宛转之度”（胡寅《酒边词序》），就开始有意识地进行自抒襟抱的“诗化之词”的创作了。

为了更好地理解“诗化之词”，我们先要对诗与词的不同有一点基本的认识。

早在今文《尚书·尧典》中，就曾有“诗言志”之说，《毛诗·大序》中也曾有“诗者，志之所之”及“情动于中，而形于言”之说。可见，中国诗歌的传统，主要是以言志和抒情为主的。就创作主体而言，诗歌的创作是其内心情态的一种显意识的活动。作者必先有一种志意或感情的活动存在于意识之中，然后才写之为诗。一般说来，中国诗歌传统向来重视一种直接的感发力量。钟嵘《诗品·序》云：“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏。”所以，作者需先在内心中产生一种兴发感动，有话可说，有话要说，然后再把这种感动传达出来，并带着丰富的兴发感动的力量，使千百年以下的人读了此诗仍能产生强烈的感动，这样才不失为好的诗歌。

词就不同了。上文也已经提到，词，原本是给歌女们唱的歌辞，是男子用女性的口吻，写女性的形象

和情思的作品。起初，其创作者并没有借词言志的用心。不过正因如此，词中的某些作品却形成了一种既可以显示作者的心灵本质，又足以引发读者丰富联想的微妙作用。

词最初产生于民间，后来，一些诗人文士开始参与了词的写作，而这些人本是早已经习惯了诗学传统中的言志抒情的写作方式的。于是他们对词的写作也就逐渐由游戏笔墨的歌辞而转入了言志抒情的诗化的阶段。由敦煌俗曲到《花间集》中的艳词，由温庭筠词易引起读者托喻之联想的精美物象及韦庄词中使人感到的真挚抒情，到南唐冯延巳与李璟李煜父子对词境的开拓，再到北宋前期晏、欧诸公以个人之襟抱、性情、学养、经历等融入小词，歌辞之词向诗化之词的演进是不断进行着的。而且早在《花间集》中就已经出现了诗化之词。比如鹿虔扆的《临江仙》（金锁重门荒苑静）一词，就抒发了作者对前蜀败亡的一种沧桑的悲慨。再比如李煜，他在亡国之前所作的歌辞，如《玉楼春》（晚妆初了明肌雪）以及《一斛珠》（晓妆初过）等等，都是写美女和爱情的歌舞宴乐之词；及至亡国破家之后，其词则一反前期风格，诸如《虞美人》（春花秋月何时了）、《乌夜啼》（林花谢了春红）以及《浪淘沙》（帘外雨潺潺）等词，皆能做到以沉雄奔放之笔，写故国哀感之情，于沉哀中有雄放之致，显然已是诗化之词了。正因为如此，王国维在其《人间词话》中才说：“后主之词，始变伶工之词为士大夫之词。”

所以，当歌辞之词这种形式产生后，文人、诗客便运用这种形式来写美女和爱情；而当这些人真正遭遇到生活上的重大的变故之后，他们自然会用词这种习惯的形式来写他当时真正的悲慨了。可见，诗化之词的产生，势有必至，理有固然。只不过在苏轼出现以前，那些曾写过诗化之词的作者，如鹿虔扆、李后主等人，他们并不是有心要改变词的内容和风格，他们根本没有这种理性的觉悟（awareness）。直到苏轼出现，他开始用这种合乐而歌的词的形式，来正式抒写自己的襟抱志意，对歌辞之词进行了有意识的开拓与创新。也就是说，苏轼词中所表现的性情襟抱，已经是带着一种有意创新的觉醒了。即如苏轼在《与鲜于子骏书》中就说：“近却颇作小词，虽无柳七郎风味，亦自成一家。”（《东坡续集》卷五《书简》）又如俞文豹《吹剑续录》载：“东坡在玉堂，在幕士善讴。因问：‘我词比柳词何如？’”（见《说郛》卷廿四）其有心要在当时流行词风之外自拓新境之意是一望可知的。当苏轼以词的形式来言志抒情时，就产生了几种不同类型的作品。

第一类词，既改变了歌辞之词女性描写的内容，也失去了词的特美，然而却由于其“诗化”的结果，而形成了一种与诗相合的特美。这一类词我想举苏轼的《江城子·密州出猎》作为代表。

> 老夫聊发少年狂，左牵黄，右擎苍，锦帽貂裘，千骑卷平岗。为报倾城随太守，亲射虎，看孙郎。　　酒酣胸胆尚开张，鬓微霜，又何妨！持节云中，何日遣冯唐？会挽雕弓如满月，西北望，射天狼。

这首词写得激昂慷慨，自属苏词中纯具诗美的一类。从内容上看，作者通过对一次出猎盛况的叙写，抒发了自己的壮志豪情。它既不同于歌辞之词的不经意而为，也没有小令佳作的那种深远曲折、耐人寻绎的特美，而是直接透出一种强烈的感发力量，这点是合于诗美的。从形式上看，这首词五、七言句式较多，它的停顿（pause）、节奏（rhythm）、韵律（meter）跟诗也是接近的。可见，这首词不但在内容上是言志的诗，在形式上接近于诗，而且在美感上也带着诗歌直接感发的力量。尽管它不合于词的美感特质而合于诗的美感特质，但那些习惯于欣赏诗歌美感的读者，对于这类诗化之词是能够接受的，并不以为它跟词有什么背离。

第二类词，是既未能保有词的特美，也未能形成诗的特美，因而成为这一类诗化之词中的失败之作。这一类作品我想举苏轼的《满庭芳》词作为例证：

> 蜗角虚名，蝇头微利，算来着甚干忙。事皆前定，谁弱又谁强？且趁闲身未老，尽放我，些子疏狂。百年里，浑教是醉，三万六千场。　　思量能几许？忧愁风雨，一半相妨。又何须底抵死，说短论长。幸对清风皓月，苔茵展，云幕高张。江南好，千盅美酒，一曲满庭芳。

这首词从头至尾，都是平铺直叙，直白到没有丝毫可以让人回味的余地。因为过于粗浅率直，而缺少了一种曲折含蕴之美。同时，这首词多是四个字一顿，因此没有了诗歌的那种奔腾的直接感发的力量。所以这类词既没有词之意蕴深微的美感，也没有诗之直接感人的力量，而是两头落空了。

第三类词是虽然改变了歌辞之词中女性叙写的内容，然而却仍保存了歌辞之词所形成的多重意蕴的美学特质。关于这一类词，我们举苏轼的《八声甘州·寄参寥子》为例证：

> 有情风万里卷潮来，无情送潮归。问钱塘江上，西兴浦口，几度斜晖？不用思量今古，俯仰昔人非。谁似东坡老，白首忘机？　　记取西湖西畔，正春山好处，空翠烟霏。算诗人相得，如

我与君稀。约他年，东还海道，愿谢公雅志莫相违。西州路，不应回首，为我沾衣。

近人夏敬观曾将苏词分为两类，认为其上乘之作“如春花散空，不着迹象，使柳枝歌之，正如天海风涛之曲，中多幽咽怨断之音”（见《唐宋名家词选》引《映庵手批东坡词》）。这首词，我以为实在是苏词中最能代表其“天海风涛之曲，中多幽咽怨断之音”的作品。孟子曰：“颂其诗，诗其书，不知其人可乎？是以论其世也。”（《孟子·万章下》）所以，为了更好地理解这首词，我们不妨对苏轼的思想生平作简单的介绍。

《宋史·苏轼传》中记载了两则故事。一则是说在苏轼十岁时，“父洵游学四方，母程氏亲授以书，闻古今成败，辄能语其要。程氏读东汉《范滂传》，慨然太息。轼请曰：‘轼若为滂，母许之否乎？’程氏曰：‘汝能为滂，吾顾不能为滂母耶？’”另一则是说苏轼长大后，“既而读庄子，叹曰：‘吾昔有见，口未能言；今见是书，得吾心矣。’”这两段故事集中表现了苏轼性格中两种主要的特质：一种是像东汉桓帝时“登车揽辔，慨然有澄清天下之志”（《后汉书·范滂传》）的范滂一样，有一种忠义奋发，愿以天下为己任，虽遇艰危而不悔的用世之志意；另一种则是如同庄子在其《逍遥游》中所写的“藐姑射之山，有神人居焉。肌肤若冰雪，绰约若处子，物莫之伤，大浸稽天而不溺，大旱金石流土山焦而不热”，以及《养生主》中所写的“庖丁解牛”，“恢恢乎其于游刃必有余地矣，是以十九年而刀刃若新发于硎”，有这样一种不为外物之得失荣辱所累，即使在患难中仍能保持精神上之余裕的超然旷达的怀抱。苏轼正是一个把儒家用世的志意与道家旷观的精神做了极圆满的融合，虽然在困穷斥逐之中，也未曾迷失彷徨，而终于完成了自我的人。“用世之志意”为其欲有所作为时用以立身的正道，而“超旷之襟怀”则为其不能有所作为时用以自慰的妙理。

认识了苏轼性格中的两种主要特质，我们再来看一下他平生的经历。苏轼是四川眉山人，仁宗嘉祐二年（1057），他与父洵、弟辙一同进京赶考。当时欧阳修做主考官，出的题目是《刑赏忠厚之至论》。考毕，欧阳修很欣赏苏轼的文章，并且说：“吾当避此人出一头地。”（《宋史·苏轼传》）所以，苏轼早年高中科名，既受到朝廷重臣欧阳修的赏识，又恰值宋仁宗这样的皇帝执政，他本来是可以在仕途上尽情施展一番的。然而，中进士不久，东坡丧母，因此还乡守制三年；三年之后回京做官，未及两年，又因父丧还乡守制三年。等到他父丧期满，再度还朝时，已经是神宗熙宁二年（1069）了。当时，神宗已经任用王安石进行变法。王安石是个想有作为的人，其变法的用心也很好，但书生论政，许多现实问题考虑不到，再加上落实政策的地方官吏贪赃枉法、积习难改，致使新法在实行过程中出现了许多弊病。苏轼从四川眉山到河南汴京，一路上看到了这些现象，回到朝廷自然因政见不合而与新党之间发生了摩擦，因此招致嫉恨，多次被贬。在此期间，他下过乌台狱，而且几乎被处死。后来神宗死了，哲宗继位，其祖母宣仁太后听政，改年号元祐，苏东坡等人也被召入京。回京后，司马光主国政，对新法一律否定，而苏轼则认为新法中某些部分还是可以参考实行的。二人政见不合，于是苏轼请求外放，结果被调到杭州任知州。

前文已提到，苏轼的天性中有“用世之志意与超然之襟怀”两种特质，这在其立身之道上得到了充分的体现。苏轼一生屡经迁贬，但他无论流传何方，无论在朝在野，那种立言忠直的作风和欲以天下为己任的用世志意丝毫没有因忧患挫折而改变过。关于其立身的态度，有两封书简颇可注意。一是当他贬官黄州时，在给李公择的一封信中写道：“吾侪虽老且穷，而道理贯心肝，忠义填骨髓，直须谈笑于死生之际，若见仆困穷，便尔相怜，则与不学道者大不相远矣。”另一封信是元祐年间，苏轼在朝中与旧党论政不合，想要请求外放时写信给杨元素，信中云：“昔之君子，惟荆是师；今之君子，惟温是随。所随不同，其随一也。老弟与温相知至深，始终无间，然多不随耳……进退得丧，齐之久矣，皆不足道。”（《续集》卷六《书简》）从这两封信中可以看出，苏轼在立身之道上，既有其坚毅的持守；在处得失之际时，又有其超旷的襟怀。而这种用世之志意与超旷之襟怀相结合后所形成的一种特质，则为其词的写作开拓出一片广阔而高远的新天地。即如元祐年间，当他因与朝中旧党论事不合而请求外放，两年后又被召还朝，曾写过的《八声甘州·寄参寥子》一词，就是这种结合的一个很好的例证。

“有情风万里卷潮来，无情送潮归”这两句写万里风涛，气象开阔，笔力矫健，外表看来似乎很是超脱，然而在“有情”与“无情”之间，在“潮来”与“潮归”之际，却实在隐含有无限的感慨悲凉之意。多少沧桑，多少盛衰，祸福相倚，庆吊相及，古往今来皆是如此。接着：“问钱塘江上，西兴浦口，几度斜晖？”钱塘江的西兴浦口是观潮最好的地点，而无数次的潮去潮回，无数次的日升日落，多少兴衰，多少祸福，就这样消磨过去了。接下来二句，“不用思量今古，俯仰昔人非”，你且不管千古的盛衰如何，就是在人生短短的几十年内，在新党旧党的竞争恩怨之间，有多少人起来了，又有多少人倒下去了。以上几句写了古今推移之中，人间的盛衰无常，这正是对开始二句所透露的苍凉之感的补述和完成。而在这种悲慨之后，作者突转入“谁似东坡老，白首忘机”二句。他说自己已是满头白发，早已把一切与别人追逐竞争的机智巧诈之心都忘记了。

再看下半阕。“记取西湖西畔，正春山好处，空翠烟霏。”在这里，作者换笔写记忆中难忘的西湖美景。他说，当春天来临之时，在西湖西畔美丽的春山中，那空濛的翠色，那霏微的烟霭扑人衣袂而来。这两句写得真是清丽舒徐，颇得“韶秀”（周济《介存斋论词杂著》）之美。而后接以“算诗人相得，如我与君稀”二句，写苏轼自己与参寥子二人之间的交谊。在前面两句所写之美景的衬托下，这一份“诗人相得”之情显得弥足珍贵。因为二人不仅相知相得，而且都是诗人，所以他们有共同的兴趣，有共同的理解。而现在，苏轼就要离开美丽的西湖，离开相知相得的好友；到朝廷后，政海波澜，以自己一贯正直忠义的个性，安危祸福，实在不可逆知。所以作者要与好友定一个约会：“约他年，东还海道，愿谢公雅志莫相违。”谢公即东晋的谢安，他入仕以后曾因为淝水之战克敌之功，官至太保之职，然而也曾因功高见忌而出镇新城。他曾经造泛海之舟，打算循江路而归隐东山，可不久便一病不起，东归之志遂化为泡影。苏轼在这里用谢安的故事以自喻，“东还海道”，即有暗指重返杭州与参寥子重聚的愿望，也表现了自己此度还朝，也正像谢安当年那样，既有用世的志意也有出世的向往。而自己终不知将来这种双重的愿望与志意能否实现，言外自有一种深恐志意终违的悲慨。最后三句“西州路，不应回首，为我沾衣”，用的还是谢安的典故。据历史记载，谢安自新城遇疾后，重返都城建康，乃舆病入西州门。谢安死后，他的外甥羊昙十分悲痛，从此不肯从西州门经过，一日醉中不觉行至西州门，乃悲感不已，痛哭而去。在这里，苏轼将历史典故改为宽慰之辞，希望不要落得使参寥子西州痛哭的下场，但佛经上说：“才说无，便是有。”所以究其实，还是苏轼心中正有这种生离死别的悲感。

综观这首词，作者不仅写出了今古盛衰之慨，死生离别之悲，也写出了他对政海波澜之忧畏，与知交乐事之难再，百感交集，并入笔端，而他表现得又是如此的开阔博大。开阔博大，是言志之诗的美感。同时，它又有这么丰富深厚的意味，供给读者去思索吟味。这是好的诗，也是好的词，是诗化之词中的上乘之作。

透过以上的例证，我们可以看出，词在“诗化”以后，固仍当以具含一种深远曲折、耐人寻绎之意蕴为美。至于那些已经脱离了词之深隐曲折之美的作品，其上者或许仍不失为长短句中的诗，而其下者则不免流于粗犷叫嚣，岂只不得目之为词，实在也不得目之为诗。由此可见，是否能保有词之深隐意蕴之特美，实为评价“诗化”之词之优劣的一项重要条件。

总之，词的诗化，是词体本身发展方面的一种要求开拓的自然趋势。而苏轼生当北宋词坛之盛世，既禀有开阔博大之高才卓识，又兼具儒家用世志意与道家超旷襟怀的双重修养。他一方面汲取了柳词中富于感发力量的高远兴象，另一方面又除去了柳词的浅俗柔靡之失，遂带领词之演进而走向了超旷高远且富于感发之途，使之达到了诗化的高峰，终于为五代以来一直被视为艳科的小词，开拓出一片高远广大的新天地。

曾庆雨　整理

# 第三章　北宋后期

第一讲　说贺铸词

第二讲　说周邦彦词

## 第一讲　说贺铸词

关于贺铸的词，历代对他的批评有很大的不同。一般来说，有的词人所得的批评和看法是比较一致的，像李后主和苏东坡等人，而柳永的词别人对他的批评则是毁誉参半。贺铸是除了柳永之外的另一个没有定评的词人。我们先简单地看看贺铸的传记生平，以及别人对他的批评，再用他的词来作例证。

贺铸（1052—1125），字方回，晚号庆湖遗老，生长卫州（河南汲县），留有《庆湖遗老集》，其中收有诗文，也有词。从他的诗文里面，我们知道他本姓庆不姓贺。庆湖是浙江镜湖，又名鉴湖，早期孙中山革命时的女革命家秋瑾，别号就是鉴湖女侠。贺铸的别号庆湖就是鉴湖，因为他本是战国时吴王僚的儿子公子庆忌的后代，故以庆为氏。到了汉朝时提倡孝道，东汉孝安帝的父亲名庆，因古代封建社会对皇帝名要避讳故改姓贺。总之，贺方回的远祖是吴国的公子，后来经过迁移，宋朝时代已经移居卫州，也就是现在的河南了，但他祖先居住的庆湖就是山阴的镜湖。因为先世居山阴，所以自称越人。

王国维曾经写过一篇文章叫《屈子的文学精神》，屈子就是屈原，王国维把中国的民族性格分成南方的性格和北方的性格两种：一重实践，一重空想；一个是好隐居，一个是比较有为的。他认为屈原是兼有南北两者的长处，他从中国历史上举了很多有名的哲学家、文学家来证实。王国维自己的祖先是北方人，而出生在浙江，有北方的血统，南方的性格。贺铸则相反，是南方的血统而长在北方的，因此有混合的性格，当然这并不是一定的，南方人也有生下来像北方人，北方人也有生下来像南方人的。一般来说，如果是同时得到南北两方面性格的人，在成就上比较会有多方面的表现。说实话，我很希望中国大陆、台湾将来有一天统一了，这是中国最大的希望。我认为台湾有台湾可宝贵的成就，尤其在建设上，文学创作方面，小说诗歌方面有相当的成就。而中国自从解放以后，很多工农出身的子弟能够受教育，他们对思想、感情、看法都有一种很新鲜的感受，如果能够把旧传统中美好的部分保留，革命以后新兴的文化的好处也吸收，再加上台湾现在所有的各种长处，中国将来应该有一个统一发扬光大的局面，如果一切都做得好，中国会有一个很好的集大成的未来。唐朝为什么是文学史上的黄金时代？为什么在中国文学史上有这么大的成就？那因为唐朝是在南北朝东晋时代五胡乱华与宋齐梁陈的分裂之后，继承了南北双方的文化的大统一，再加上胡人外来的文化，统统吸收以后改革发扬光大。如果大家都能够以国家民族为重，而不是争权夺利，中国应该有一个混合的、统一的、很好的时代。吸收的方面多，融会贯通以后才会更好。所以根据王国维的分析，很多有很好成就的人都有混合南北两方面性格，有兼收并蓄的精神的。

贺铸的血统、籍贯是兼融南北的，他的性格也是两方面的。柳永的被批评和被赞美形成毁誉悬殊，那是因为柳永在性格上就有两种很不同的性格，因此自然就有不同方面的表现。贺铸也同样是有着两种很不同的性格。

贺铸的生平，据历史记载说，他“初隶右选，授右班殿值”。“右选”是武职，当时在中国做官有文职、武职之分。贺铸最初是武职。他的性格也有属于豪纵的一面，他的传记上说他年少时往往“纵酒使气，豪气盖座”。他喜欢武术剑术，喜欢没有节制地喝酒，喝酒以后使气，借酒装疯。豪气盖一座，气魄是很雄壮的，全座的人都被他的豪气所折服，这是他性格的一方面。可是史传上也记载说，他有时候伏案写细如牛毛的工笔小楷，埋头桌上阅读点校古书“紫黄不去手”，“恍如贫苦一书生”。从这些记载看，我们知道他有发扬的一面，也有收敛的一面，不过他最初的出身是武职，不是从考进士出身的。中国封建社会中对一个人的出身是非常讲求的，是特科出身，还是常科科举出身？如果是特科，哪一年？什么科？贺铸不是进士而是武职出身。中国过去的习惯对武职是非常轻视的。贺方回曾经给他的朋友写过一封信，写到他内心的感慨：“迫于致养，遽从一官……一忤上官，喝诋随至，且虞诛责之不可脱，则无以侍亲、畜妻子，故垂头塞耳，气息奄奄，百步一蹶，一食三噎，又安能毕后日之志哉？”他说因为家里贫穷，有父母妻子儿女，怎么能够不养活他们呢？因为被生活逼迫，没有等到正式考进士的机会，匆匆忙忙就做官去了，给人家当侍卫，如果违背了长官的意旨，责骂跟着就来了。骂已经算是好的，他们还可以免你的官，甚至把你杀死。那时候就没有办法侍奉父母，养活妻儿了，所以去做官，只有低下头来忍受责骂。人家骂我责怪我，虽然心里害怕，我都假装没有听见。像他这样一个本来纵酒使气、豪气盖座的人，出去做事要对上官如此地低头，在人生的道路上好像走一百步就要跌一跤，吃一顿饭就要噎三次，不能好好地吃，像这样的生活，又

怎能够完成以后的志愿呢？

古时候中国的读书人像我们讲过的秦少游、苏东坡等都曾经遭遇到不幸，贺铸也是一样。后来转入文官，曾经做过泗州和太平州的通判，通判是州郡的一个随从小官，并不是地方长官。“以承议郎致仕”，他最后做到承议郎就不再做官了。辞职以后还是回到自己所认为的故乡——江南去，常往来于苏州、常州。因为一生仕宦很不得意，此后便闭门高隐不再做官，但是为了生活，于是便以权子母致息来维持生活。以前陶渊明曾说“人生归有道，衣食固其端”，就是说人生当然应该要有人生的理想，但是人要生存，生存的开始就是穿衣吃饭。如果连饭都没得吃还有什么道理可谈？总要有一个谋生的办法，才能保持理想。所以陶渊明认为天下很多事情不是你受人家欺负，就是自欺欺人，不要同流合污，唯一可以清白的是尽自己的力量，得自己的收获。所以陶渊明就选择了躬耕的生活，不过那至少要有可耕的田地才可以，若是没有呢？

所以贺铸就靠权子母致息来维生，就是以放债为生，“母”就是本钱，“子”就是利钱。他后来为了生活，就以放债为生，可是他的放债和人家稍有不同，“有负不能偿者，每折券予之”，每当有人欠了债而没有能力偿还时，他就把借券撕毁了。至于他的形貌，据记载说：“铸身长七尺，貌奇丑。寡发，面色青黑而眉目耸拔有英气，时人谓之‘贺鬼头’。”可见他很不好看。在中国历史上有很多人，尤其是文学家，有的以美貌出名，如古代的诗人宋玉、潘岳，人家常说“貌比潘安，颜如宋玉”，就是这个道理。潘岳号安仁，简称潘安，每次他坐车出去，如果有妇女见到他的，都把鲜花水果扔到他车上送给他。相反的，晋朝同时的另一个诗人叫左思的，长得很丑陋。妇女们要是见他走过，就丢石块。三国的王粲、唐的李商隐，据说也长得不漂亮。贺铸身高七尺，容貌很丑陋，头发脱落了，脸色青黑像青铁的颜色。可是他的眉目很耸拔，他的豪侠和精神从他的眉目之中透露出来。因为他长相难看，人家叫他贺鬼头。他的妻子是宋宗室赵克彰的女儿，宗室是皇帝的本家，当贺铸还很年轻时，赵克彰就看到贺铸的作品了，认为他很有才干，就主动把女儿嫁给他了。

传记又说，他“喜剧谈天下事，少所许可，人以为近侠”。“剧谈”是高谈阔论，方回有理想，对天下事很关心，常常大谈特谈，可是得到他赞同满意的很少很少，经常都是使他不满意的，对当时政治人物作了很多批评，人家都认为有豪侠的作风。

可是他的引文却写得温柔秾丽，他写词喜欢引用典故，而且书读得很多，喜欢校书，校对用的丹黄几乎不离开他的手，每天读书读得很勤。他的诗是非常的清新、婉转秾丽而细密。做起官来对任何小事情都很仔细，非常精明能干，“言理财治剧之方，娓娓有绪”，“剧”是艰难的事情，碰到艰巨的事情，大家都束手无策时，只有他有办法。他也善于理财，他讲起话来讲得头头是道，井然有序。与他早年“纵酒使气”的为人，很不相同，所以他的性格是有两方面的。

“晚岁退居，远离世故，英光豪气，收敛殆尽。”少年时代那种英发的光彩，那种豪侠的气慨都消磨收敛起来了。讲到这里，我想到朱自清。其实中国近代很多写白话文章小说的人，引文都写得很好，胡适之提倡了半天白话文，其实他的引文也写得不错。朱自清写白话文是最有名，其实他的诗也是很好的。许多新文学家的旧学修养都非常好，像老舍的旧诗也很好。朱自清曾有两句诗说：“圭角磨看尽，襟怀惨不温。”他说一个人年轻时常常锋芒毕露，到年老了就把锋芒棱角磨去了。从前可能是满腔热情，可是遭遇到很多艰难困苦以后，你的胸襟怀抱就留下很多悲惨的记忆，就失去了从前的温暖。贺方回也是晚年就收敛了他的“英光豪气”，他少年时“喜剧谈天下事，少所许可”的豪侠之气都消磨殆尽了。贺方回的作品留下来的有《庆湖遗老集》，词集叫《东山词》。

我们下面来看看别人对贺方回的批评。宋朝的张耒替贺铸的《东山词》写了序，他说：“方回乐府妙绝一世。”（宋元之间另有一个文学批评家也叫方回，是姓方名回，与贺方回不同）张耒说贺方回的词是“妙绝一世”，当代少有，又说“盛丽如游金张之堂，妖冶如挽嫱施之袪”，“盛”是美盛，“丽”是浓艳，金张是汉朝时的贵族金日磾和张安世，是描写贺方回的引文很美，好像进到金、张那种贵族的厅堂里面一样。那种妖冶，那种吸引人的魅力，就好像我们挽住西施、王昭君这样美丽女子的衣袖一样，“嫱”是王嫱、王昭君，“施”是西施。又说“幽洁如屈宋，悲壮如苏李”，“幽”是很深刻的，“洁”是很清高的理想，是说贺方回像屈原、宋玉一样有很崇高的理想，至于他的感慨悲哀就像苏武、李陵一样，苏、李他们都是曾经流落到匈奴的地方去，经常写些诗歌描述他们远离故国内心的悲哀和雄壮的气慨。“揽之者自知，盖有不胜言者矣！”意思是说，你们看他的人自然就知道他的诗是很好的，我是没有办法完全描写出来的。

郑骞先生的《词选》在这一段评语后加了个按语说：“此序语气似含讥意。”说这篇序文的语气是赞美的，可是他好像说的是相反的话，有讽刺的意思。

李清照除了自己写词外，也喜欢批评当时的作者，她说贺铸不能够典重，这也是很多人认为他的词不好的地方。王国维也是不喜欢他的，王国维的《人间词话》里说“北宋名家以方回为最次”，是说北宋有名的作者里面，以贺方回最差。“其词如历下、新城之诗，非不华赡，惜少真味。”历下是明朝七子之一的李攀龙，新城是王士祯，是主张神韵派的诗人。贺方回的诗如同明朝的七子和王士祯的诗，有什么不好呢？明朝的前七子是模仿唐诗，因为明朝标榜的是模仿唐诗，但是他们所模仿的只是唐诗的外表，而没有唐朝诗人那种感发人的力量，王士祯提倡的神韵就是写诗的时候不要把话都说穿了，要留一些韵味给人家去回想。王士祯经常描写景物，至于透过这些景物表达的是些什么样的感情，他就不说，让读的人自己去感发。近代的批评家钱锺书曾经写过一本书叫《谈艺录》，就是批评文学艺术的。他曾经批评王士祯的神韵说，以为王氏以不说为好，其实是无话可说。虽然外表上看起来很漂亮，实际上欠缺一种感人的力量。司马迁说：“同明相照，同类相求。”有共同兴趣的，就如同光线的光度色彩都一样，彼此相得益彰。是同类的就喜欢互相寻求，跟你性格相近的你就能够欣赏；跟你不相同的，你就没有办法欣赏了。所以王国维是喜欢晚唐五代和北宋词的。在《人间词话》里，他批评得最好的是五代的冯延巳和李后主。王国维所欣赏的是富于感发的力量的，至于以词采之美或以技巧见长的诗人，王氏对之就不大能欣赏，那是因为他写《人间词话》时刚过三十，还很年轻，他喜欢那些感动力量很强烈的作品，写得比较明白的、比较显露的，像冯延巳和李后主，清朝的词人纳兰性德等等，至于周邦彦他就非常不喜欢。可是他晚年时又写了一本《清真先生遗事》，“清真”就是周邦彦，这本书里对周邦彦口口声声以先生称之，而《人间词话》里凡是提到周邦彦的都用另一别名“美成”，对美成的批评都是非常不好的，可见王国维早年和晚年的欣赏有很大的改变。他对贺铸的批评是在《人间词话》里边，晚年没有再写过任何有关贺铸的作品，如果有的话，说不定也像对周邦彦一样，可能有所改变。

下面我们来看贺铸的一首词《石州引》：

> 薄雨收寒，斜照弄晴，春意空阔。长亭柳蓓才黄，倚马何人先折？烟横水漫，映带几点归鸿，东风消尽龙荒雪。犹记出关来，恰如今时节。　　将发，画楼芳酒，红泪清歌，便成轻别。回首经年，杳杳音尘都绝。欲知方寸，共有几许新愁，芭蕉不展丁香结。憔悴一天涯，两厌厌风月。

蓓蕾是花苞，花还没有开以前叫蓓蕾，两字都是上声字，只是俗音念成平声了，在词里面为了平仄的格式，要念成仄声。这首词用的是入声韵。《石州引》是词调名。词的前半首写塞外的离别。“薄雨收寒，斜照弄晴”，“薄”是轻薄，轻轻细细的微雨；“收寒”是早春的天气，通常天冷时是下雪，一到春天就开始下雨了，春天的细雨使寒气收敛了。“斜照弄晴”，等到云彩散开了，太阳露出来了；“斜照”是太阳把它落日的余晖照射在给雨洗过的草木上；“晴”是落日的余晖，看那落日的阳光照在草木树叶上，那种闪动的样子，使你感觉是西斜的太阳在赏玩自己的光彩。把太阳看成有情，好像它故意在炫弄自己的光彩。向远方看去，“春意空阔”，春天真的是来了，天气暖和了，下了一场雨，在日光的照耀下，看那叶子发出嫩绿的色彩，草地上有点茵茵的绿色的烟雾，从树梢上到草地上都是春天的气息了。“长亭柳蓓才黄，倚马何人先折”，古时候多以车马为交通工具，车马需要休息。所以每隔一段路就有一个驿站，十里一长亭，五里一短亭。“蓓”是柳树的嫩芽，长亭边柳树的嫩芽刚刚露出嫩黄的颜色。有一个人站在马的旁边，就快要上马走了。离别的时候折一根柳条送别，柳条细长，表示温柔绵长的情感。而且“柳”字与“留”字声音相近，故都以折柳道别。是什么人在这样早春的天气就要离别呢？贺方回的特色之一是在他的引文里，时间和空间经常错综表现，交代的不是很清楚。前面几句词写的是从前和一个令他怀念的朋友在早春的天气，在长亭边离别的情景，他们曾经折柳送别。以上几句写的是当日离别时的情景。而现在呢？“烟横水漫，映带几点归鸿，东风消尽龙荒雪”，写的是现在，而用“犹记出关来，恰如今时节”把过去和现在结合起来，从前是送别，现在他看着远方的天空，望不见他的故人，也望不见他的故乡，只看见几点烟雾横在空中，看到地面上的流水漫无边际地流到天边。“烟横”是天上，“水漫”是地上，天上的烟霭横空，地上的流水流到天边，他所怀念的故人和故乡在哪里呢？

贺铸的“烟横水漫，映带几点归鸿”，写的是春天。春天的时候天气暖和了，鸿雁从南方飞到北方，方回自己是在北方，而当年和朋友离别的地方是南方，现在到了春天，鸿雁又飞回北方了，看那远方烟雾尽头的天空，那流水流到天边的大地，天地之间，陪衬了几点从远方飞来的鸿雁，人什么时候能像鸿雁一样地飞来飞去呢？“东风消尽龙荒雪”，春天的东风把龙荒的雪都消融了，“龙荒”指的是匈奴所在的地方——龙城，“荒”是荒远之地，在边疆的龙城荒远之地雪都消尽了。诗人还记得当他从关内温暖的南方来到北方关外来的时候，恰好也是这样早春的时节，当年他跟所爱的人分别的时候是春天，现在又到了分别时候的春天了，春天是当日离别的季节，现在又到了春天，就更加的怀念故人了。“将发，画楼芳酒，红泪清歌，便成轻别”，诗人还记得当年离别，就要出发的时候，是在一个美丽的楼上，准备了有芳香的美酒，他说我还

记得你的眼泪流在你擦着胭脂的脸上，泪都成了红颜色了，我们凄清地唱着离别的歌，就这么轻易地就分别了。

李后主说“别时容易见时难”，你有没有想到你和那些你所怀念的事物景象那么容易地就分别了，而要想再和他们见面是何等地困难。“回首经年，杳杳音尘都绝”，“杳杳”是非常遥远的样子，“音”是声音，指的是音信消息，“尘”本是地面上走过的脚步的痕迹，就是踪迹。我回头想一想，我们离别的时候是春天，现在春天又来了，我们离别已经是一年了，没想到隔得这么遥远，消息音讯都完全断绝了。下面说：“欲知方寸，共有几许新愁，芭蕉不展丁香结。”人的内心不过是方寸之地，所以方寸表示内心，如果你想要知道我内心的离愁别恨有多少，就像芭蕉叶子的不能开展，也像丁香花瓣的密结，春天本来就容易使人有离愁，何况我们别离的时候是春天，现在春天带来了新愁。“憔悴一天涯”，我一个人憔悴到天涯；“两厌厌风月”，厌厌是情绪不振、精神萎靡的样子。春天是多么的美丽，可是我跟你不在一起，风月对我来说是快乐不起来的，对你来说应该也是不再快乐的。

有人不喜欢贺铸的词是因为他的跳接，就是从过去的情景跳到现在而中间不太连贯，这种跳接办法就是把时空错综地结合，和中国有条有理的传统作风很格格不入。温庭筠、贺铸及南宋末的吴文英，都有这种作风。贺铸另外引起批评的一点是他经常引用古人的诗，像“芭蕉不展丁香结”就是一字不漏地引用李商隐的诗，有人批评他引用得很生硬，其实只要引用得当，并没有什么不好，像曹操的《短歌行》“青青子矜，悠悠我心”就是出自《诗经》。曹操的时代较早，文学的私有观念不是很强，所以没有招致非议，如果是将诗句引用到词曲等不同体裁形式也不会引起争论。

## 青玉案

凌波不过横塘路，但目送芳尘去。锦瑟年华谁与度？月台花榭，琐窗朱户，惟有春知处。　　碧云冉冉蘅皋暮，彩笔新题断肠句。试问闲愁都几许？一川烟草，满城风絮，梅子黄时雨。

“凌波”出自《洛神赋》，三国曹植写洛水上的神仙走在水波上的情景，后来用以形容女子走路轻巧的样子。有一个女孩，你看她走路那种轻盈美妙的姿态，就像走在水面上一样，我每天都看到这个女孩走过，可是她从来不走到我这里来，她离我不过一条横塘路而已。方回本是山阴县人，后搬到姑苏醋坊桥，有小筑在盘门之南十余里地名为横塘，所以他词中所写是确有其地的。“但目送芳尘去”：“但”，是只能够，这个女孩长得很美，她离我不过一条横塘路，可是从来没有走过来过，我每天都看她从我前面走过，可是没有交往，只能够目送她的芳尘。脚步走在地面上所引起的尘土叫芳尘，女子走过的尘土都变得芳香了。这么美的女子，她的生活如何呢？“锦瑟年华谁与度”出自李义山的诗，“锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年”，锦瑟的弦有五十根，比其他的乐器多，每一根弦都使人怀念逝去的韶华。锦瑟年华是指非常年轻的岁月，这个美丽的女孩是和谁一起度过她的华年呢？“月台花榭，琐窗朱户”：我是不晓得是谁陪伴她度过她的华年的，我想象当明亮的月光照耀在她那高高的楼台上，当高大的树木开满繁花在她庭台的两边，她在那有明月、有繁花的楼台庭阁上，她在那雕有花纹的窗户和红颜色的房门里边是有谁陪伴着呢？榭是指有树木有水的建筑物，琐窗是雕有花纹的窗户。“只有春知处”，是说只有春天的春神那种浪漫的情感才会知道她在里面的生活。“碧云冉冉蘅皋暮”：出自无名氏的古诗“日暮碧云合，佳人殊未来”，在日暮黄昏的时候，我等到那碧蓝的天空上的云彩都合起来，天都黑了，我所等待的佳人还没有来。我每天就在这里看这个女孩从对面走过去，有的时候等了她很久，等到天上的云烟都冉冉的合起来了，“冉冉”是云彩飘动的样子，“皋”是低湿之地，“蘅”是一种香草。贺铸说我看到碧云冉冉，天都黑了，在这长满了香草的横塘路上，已经是日暮黄昏，我所等待的女孩今天怎么还没有出现呢？“彩笔新题断肠句”：彩笔的典故是六朝时代有个文学家江淹，他的诗赋都不错，相传有一天他梦见一个神仙给了他一支五彩的笔，他的诗自此就写得很好；后来他又梦见神仙把彩笔收回去了，他的诗文也写得不好了。这当然只是传说，彩笔是诗文都写得很好的那种笔，既然我所等待的美丽女孩不来，我又不能跟她交往，我就用我的彩笔写下很多断肠的句子。“试问闲愁都几许”：“闲”是不重要的，本来这个女孩与我并不认识，所以只能说是“闲愁”，如果你要问问我的这种闲愁有多少？“一川烟草，满城风絮，梅子黄时雨”：川是水边的路，我的闲愁就像那水道路旁的青草那么多，还像那满城随风飘动的柳絮，更像那暮春夏初梅子由绿变黄时的雨那么多！方回因这三句比喻得很好，因此也有一别号叫“贺梅子”。

秦观有一首《八六子》，曾经写一个女孩子说：“无端天与娉婷，夜月一帘幽梦，春风十里柔情。”“娉婷”是美丽的女孩，上天给了这个女孩不只是容颜的美丽，上天为什么要给她这么多？无端是为什么。李清照写过“造化可能偏有意，故教明月玲珑地”，“造化”是创造宇宙万物的神，造化是不是特别的有情感，所以才能在宇宙之间创造那么明媚的月亮，故意让明月这么光明玲珑，可能是宇宙造化把特别偏爱的情意加到

明月身上，所以给了我们这么皎洁的一轮明月。李义山的“锦瑟无端五十弦”，也是说别的乐器都只有四弦、五弦、七弦、十三弦，为什么锦瑟要有五十根弦呢？秦少游则是说为什么上天要给这个女孩这么多呢？“夜月一帘幽梦，春风十里柔情。”每当有月亮的夜晚，这个女孩看到透明的帘外的月亮时，会有多少幽微的梦想呢？每当春风吹起的时候，春风所吹动的也是这个女孩的不断的温柔的感情。据说有个叫柳枝的女孩特别欣赏义山所写的四首《燕台诗》，她一听到有人吟诵《燕台诗》就说：“谁能有此？谁能为是？”谁能有这样深挚的情感？谁能写出这么好的诗来？后来义山写了几首以柳枝为题的诗，诗序描写她可以作天风海涛之曲，奏幽咽怨断之音。秦观所写的女孩是“夜月一帘幽梦，春风十里柔情”的女孩子，贺铸所写的是“月台花榭，琐窗朱户，惟有春知处”的女孩子，他们所描写的都不只是外表的美丽，还有内心之中另有一种感动人的情意。不像张先所写的只是外表的美丽，不像张先的《谢池春慢》里所写的那么肤浅。张先所写的女孩只是“秀艳过施粉，多媚生轻笑”而已，不像李义山、秦少游、贺方回所写的女子有更深微幽远的情思和涵养。

下面，我们再看贺铸的另一首词《天香》：

烟络横林，山沉远照，�newline逦黄昏钟鼓。烛映帘栊，蛩催机杼，共苦清秋风露。不眠思妇，齐应和、几声砧杵。惊动天涯倦宦，骎骎岁华行暮。　　当年酒狂自负，谓东君、以春相付。流浪征骖北道，客樯南浦。幽恨无人晤语，赖明月、曾知旧游处。好伴云来，还将梦去。

这首词是写他仕宦非常地不得意。他在天涯作客时，听到有人在秋天敲击砧杵的声音，是秋天准备过冬缝制寒衣的时节了。“砧杵”，有人说是为了把衣服洗干净，有人说是因为生的丝绢较硬，要经过捣后比较柔软。秋冬之际听到捣衣声，告诉我们冬天就要来了，一年的光阴就要消逝了。诗人想到自己飘流在天涯，他说对于做官，我已经疲倦了，因为做的不是理想的官。“骎骎”本来是马跑的样子，光阴的消逝也像马跑一样的快，这一生一世美丽的年华已经到迟暮了。“当年酒狂自负，谓东君、以春相付”：想当时年轻的时候，贺铸曾经“好酒使气，剧谈天下事”，“自负”是自命不凡以为自己的才华应该作出一番事业；“东君”是指春天的神仙；贺铸说我以为春天的神仙会把它所有的春天都给予我。人们在年轻的时候觉得来日方长，以为天下事都是属于自己的，认为自己有才干、有能力、有理想，可以有所作为。可是现在我发现，“流浪征骖北道，客樯南浦”：“骖”是指驾车的马，“征骖”是说在陆地上曾乘着车马走过长远的路；“樯”指帆船，是说在水上也曾乘船走过长远的路；当年我原以为会有一番作为，可是我这一辈子就在飘泊流浪中过去了。我内心有多少的悲哀愁恨，没有人可以和我相对谈话，我这种悲哀失意的感慨，没有人可以倾诉，只有那天上的一轮明月，知道我过去的生活和经历。“好伴云来，还将梦去”：每天当月亮伴着云彩出现的时候，它把我旧日的回忆都带回来了，当月亮走的时候，也带走了我所有的梦想。所以贺方回的词，所写的内容情意还是有足以感人之处的，并不仅是外表的秾丽而已。只不过他所写的也仍然都是离别相思和感慨失意的内容而已，并没有什么更新更广的开拓，只不过偶然有一些颇为精警的字句，所以虽然也算是北宋词人中的一位名家，然而却决非大家。我以前常说诗歌主要的质素在传达一种感发的生命，文艺的技巧只能帮助作者传达表现得好，至于所传达的生命的深浅、厚薄、广狭、大小，才是衡量一位诗人是否伟大的更重要的条件。贺铸在这方面当然是无法与苏辛等大家相比的。

小蔡　整理 〉

第二讲　说周邦彦词

第一节

我们从晚唐五代的词开始讲起，讲了北宋初期的词、北宋中期的词，现在我们就要讲北宋后期的词了。一个朝代、一个国家，从它的开创，到它的兴盛，到它的衰落，到它的败亡，是有一个过程的。现在，北宋就正在走向败亡，我们可以从周邦彦的词里边看到一点消息，他的词在词的历史发展上处于一个十分重要的转折点。周邦彦以前的作者，我们讲过温、韦、冯、李、大晏、欧阳、柳永和苏东坡，他们每一个人都有自己的风格和自己的开创。但是大家要注意到，这些作者基本上有一点是相同的——都是以直接的感发取胜。这实在是中国人的一个悠久的传统。中国从《诗经》开始就讲赋比兴。什么是赋比兴呢？“比”是由此例彼：你先有一种情意，然后找出一个形象来作比喻。像《诗经》里的《硕鼠》，作者先想到一个剥削者，然后把他比做硕鼠，说“硕鼠硕鼠，无食我黍”。从现象学的观点来说，比的关系是由心

及物的关系。“兴”是见物起兴，就是说，先看到一种物象，然后才引发了情意。像《诗经》里的《关雎》，作者看到“关关雎鸠，在河之洲”，于是就联想到“窈窕淑女，君子好逑”。兴，是由物及心的。“赋”是直陈其事，就是说，不需要一个过渡的桥梁，在直接的叙述之中本身就带着感动了。像《诗经》里的《将仲子》就是如此，它直接写一个女子对她的情人所讲的话，在叙述之中自然就带着一种感发的力量。赋，是即心即物的。所以，赋、比、兴这三种写作方法，它们所表示的实际上是引起感发的三种不同的方式。你要使你的诗歌产生一种感动的力量，那么你可以用由心及物的方式，可以用由物及心的方式，也可以用即物即心的方式，它们都可以引起感发。可是，无论你用赋用比还是用兴，引起感发的方式虽然不同，但引起来的都是一种直接的感发。

我曾经把西方的情意与形象的关系简单地同中国作了一个比较。我发现，西方所有的文学批评术语里边，不管是metaphor，不管是simile，不管是symbol，不管是objective correlative，总而言之，它们由情意到形象都经过了一种安排思索。如果把所有这些情意与形象的关系总结起来用一个字来表示，那就是metaphor。metaphor实在就是中国的“比”，是由心及物的关系。而凡属由心及物的关系，都是有一点点安排思索的性质的。西方有一些诗人，虽然他们也喜欢写大自然的风景，有时也带有一种由自然景物引发的情意，但值得注意的是：英语中没有“兴”这个字。西方的批评术语里边没有相当于“兴”的这么一个英文字，从来没有的。1960年代，我在美国参加过一个研究中国文学的会议。那时候加州有一位陈士骧教授，他写了一篇论文专门讨论中国诗歌里的“兴”。那次会议的论文，原则上规定要用英文写作。由于没有一个英文字相当于中国的“兴”，陈士骧教授论文里的“兴”字只能用拼音。可见，重视兴的感发乃是中国传统的特色。这正代表了我们中国的民族性——比较重视实践的体验而比较不重视思想理论。我们的长处在这里，我们的缺点也在这里。我们中国的医学中有很多精华，可是没有经过科学的整理。在文学上也同样是如此。我觉得我们现在所应该做的工作是：用西方的逻辑性的思维方式把中国传统文化中的精华和糟粕区分开来。可是，要把这件工作做成功，首先要对自己的文化传统有比较深的了解，如果缺乏这个了解，那么你接触西方之后，目迷乎五光十色，耳乱乎五音六律，在迷乱之中就很难找到一个解决的办法和途径了。

我们刚才所讲的重视兴的感发是指作者在创作时的意识活动，在几千年前，在《诗经》的时代就有了赋比兴的创作方法，后来又有了赋比兴的术语。但还不止如此，中国之重视兴的感发还体现在读者阅读时的意识活动中。《论语》里边有很多地方谈到了诗，孔子其实是一个非常有诗意的人。在《论语》中记载，孔子有好几次谈到“兴”。但他说的“兴”不仅是指创作时感发的“兴”，而且更是指诗歌对读者的一种感发作用。孔子要他的学生们学诗，因为诗能够培养出一颗善于感发的心，也就是所谓“诗可以兴”。我们上次讲过柳永的词“对潇潇暮雨洒江天，一番洗清秋”，苏东坡说这几句“不减唐人高处”。为什么不减唐人高处？因为它给人以感发的力量，引起人一种“秋士易感”的悲哀，它能够使人联想到宋玉的《九辩》、屈原的《离骚》。屈原说：“老冉冉其将至兮，恐修名之不立。”人的年华很快就会消逝，当秋天草木凋零的时候，你的生命是否也落空了呢？这就是读者的一种感发。王国维曾经从唐五代北宋的一些小词里看到了成大事业大学问的境界，那也是一种感发。这些都是带着直接感发力量的作品。从我们开始所讲的温庭筠，到我们最近所讲的柳永、苏东坡、秦少游，都是属于这个传统。但是现在出现了一个作者，他的出现使得词发生了一个大的改变。这个作者就是周邦彦。

我所说的周邦彦使词发生了一个大的改变，并不是指内容方面的改变，而是指叙写方式上的改变。中国文人的词最早是小令，小令完全以感发取胜，在叙写方式上要一针见血。因为小令没有很大的空间给你铺陈叙述，你必须写得非常扼要，一句话就能掌握要点，打动读者。后来柳永开始写长调，由于长调需要铺展开来，所以他就开始重视铺陈和层次。但比较来看，柳永的铺陈是顺序地展开。像“冻云黯淡天气，扁舟一叶，乘兴离江渚”，然后“渡万壑千岩，越溪深处”，他从某处出发，然后又经过什么地方，基本上是顺着次序展开的。从柳永开始，用长调写词的人就慢慢多起来了。写长调当然就要重视铺陈，周邦彦是受了柳永影响的，所以他也重视铺陈。但是，周邦彦铺陈的方法和柳永不一样。柳永是顺序展开，周邦彦是勾勒，而不是顺序的。如果说，柳永长调的展开是直接的、叙述性的；那么周邦彦的展开可以说是小说式或戏剧式的。周邦彦用思索安排的方法来写词，他在写景写情时是用勾勒的手段，在叙事时则用小说式或戏剧式的方式。这是周邦彦的特色，也是词在发展历史上的一个很大的变化。

以前我也曾简单提到过，我说周邦彦是“集北宋之大成，开南宋之先声”的一个重要人物，可是有的人不十分欣赏他，而他所不被那些人欣赏的地方就正是他开南宋之先声的所在。所以，一定要注意到这一点。因为有一些人，他们从晚唐五代北宋的词一直读下来，心目之中已经建立了一种衡量词的标准，已经习惯了一个欣赏词的途径。可是周邦彦的词有一些地方并不适合于他们所建立的标准，不适合于他们所习惯的途径。你一定要另换一个标准，另走一条路才能够欣赏周邦彦的词。而这一条路正是周邦彦开出来的。南宋的很多作者后来都走的这一条路。周邦彦不只是开南宋的先声，他还集北宋之大成。就是说，他

把晚唐五代到北宋以来的写词技巧集了大成。他写词最工丽，人称他的词是“富艳精工”。工是工整细腻，丽是写得非常典雅而且繁丽。我们这样说是很空洞的，还是先看一看前人对他的批评，然后再来加以解说和印证，看别人的说法是对还是不对。

王国维在《人间词话》里说：“美成深远之致不及欧、秦，唯言情体物，穷极工巧，故不失为第一流之作者。但恨创调之才多，创意之才少耳。”美成是邦彦的字。刚才我说有人不满意周邦彦，他们不满意他的什么呢？现在我们就来看看王国维不满意他的什么。王国维说“美成深远之致不及欧、秦”，是说周邦彦在深刻高远的意致方面比不上欧阳修和秦少游。他说周的好处就是“言情体物，穷极工巧”，说他写得很细腻，而且非常典雅非常繁丽。这就是说，周邦彦的技巧好，但他内容的意境和情意写得是不够好的。周邦彦这个人和柳永一样，也是懂得音乐的。他曾经自己创了很多新的曲调。我们以前讲别的词人，他们所作的只是配曲子的歌词，只是文字。可是周邦彦和柳永两个人都懂得音乐，所以他们所创造的不只是文字，而且还有曲调。因此，王国维说他是“创调之才多，创意之才少”。

是不是只有王国维一个人对周邦彦有这种不满意的批评呢？好，我们再看张炎《词源》的一段话。他说：“美成负一代词名，所作之词浑厚和雅，善于融化诗句，而于音谱且间有未谐，可见其难矣。”又云：“美成词只当看他浑成处，于软媚中有气魄，采唐诗融化如自己者，乃其所长。”后边来了一句：“惜乎意趣却不高远。”张炎说美成词浑厚和雅，善于融化诗句，说美成词只当看他浑成处，这都是他的好处。可是他的缺点呢？是“意趣却不高远”，说他内容的情意、趣味不够高远。这也就是王国维所说的“深远之致不及欧、秦”。

我们这个词选后边附录的只是郑骞先生摘录的一些批评，不是所有的人对周清真的批评（清真是周邦彦的号）。其实，其他还有些人也谈到了这一点。他们都认为周清真的词在功力这方面很好，可是内容的意境不够深远。王国维还更加了一层批评。王国维说，词里边不是不可以写艳词，可是艳词也要有一个境界。他说：“美成词比之晏、欧便有淑女与娼妓之别。”就是说，周美成的词要和晏殊、欧阳修的词相比，就好像一个是淑女——意境很高远，一个是娼妓——意境就不够高远，晏、欧虽然也写艳词，一样是男女的相思离别，可是晏、欧所写的相思离别的那个女子就是淑女，而周清真所写的女子就像娼妓了，在品格上就不同了。说美成深远之致不及欧、秦，说美成词比之晏、欧有淑女与娼妓之别，这都是王国维在《人间词话》里的批评。可是，王国维另外还曾写了一篇著作名叫《清真先生遗事》，书中说：“故先生之词，文字之外，须兼味其音律。……今其声虽亡，读其词者，犹觉拗怒之中自饶和婉，曼声促节，繁会相宣，清浊抑扬，辘轳交往，两宋之间，一人而已。”又说：“词中老杜，非先生不可。”你看，这有多么悬殊！他刚才说人家是娼妓，现在又说人家是老杜了。他说，如果你拿宋朝的词来比唐朝的诗，要找一个在宋词里相当于老杜的人，那你非推周清真先生不可。而且，王国维在写《人间词话》时老是说美成这样美成那样，可是在《清真先生遗事》中就称周邦彦作清真先生。这说明，他的衡量标准不同了，态度也就不同了。

那么，用什么标准来看他就变成娼妓，用什么标准来看他就变成老杜了呢？我们讲过，杜甫是一个集大成的人，他把汉魏六朝以来各种写诗的技巧都吸收了，而且都融会贯通了，所以他是个集大成的人物。如果从写作技巧之能够集大成来说，则周邦彦也是如此。周邦彦在写作上所表现的功夫和技巧非常好，吸收了前人所有的长处，尤其在叙写的手法这方面。我现在这样说还是空洞的，下面我要仔细地讲一讲他是怎样的好，他是怎样集大成的。

第一我们要从声音这方面来讲。因为词这东西本是配合音乐来歌唱的，它从一开始就和音乐结合了很密切的关系。所以词的声音非常重要。我们讲过温庭筠的词“小山重叠金明灭”，“叠”和“灭”都是入声字，入声字很短促，不能拖长。而“山”字、“重”字、“金”字、“明”字都是平声字。平声字和入声字结合，从声音上就表现出一种跳动的感觉。因此这句不但在意思上表现出折叠的小屏风上有日光在闪耀，在声音上也给人一种明灭闪动的印象。我们还讲过温庭筠的“藕丝秋色浅，人胜参差剪”，那是剪的花胜——用五彩丝绸剪出各种花样来，那些花样剪得很纤细、很不整齐、很琐杂。“秋色浅”、“参差剪”从声音上就给你那种纤细、琐碎的感觉。所以，凡是写词写得好的人，都是把意思和声音结合起来的。不仅温庭筠如此，李后主的“问君能有几多愁，恰似一江春水向东流”，“恰似”以下九个字的长句贯串下来，那整个句子的声吻——声调和说话的口吻——滔滔滚滚一泻而下，也是和“一江春水向东流”的意思配合起来的。李后主还有“离恨恰如春草，更行更远还生”，那“更行更远还生”六个字是两个字一折，两个字一折；两个字一停顿，两个字一停顿，就表现出他一步一步向前走的那种离恨。那跟滔滔的江水就不相同。

我们现在讲了词的声音之美的不同的原因。像“金明灭”、“山重叠”之美是因为四声平仄的关系；像“秋色浅”、“参差剪”之美是因为双声叠韵的关系。此外，当我们讲柳永的时候，还曾特别提出过他的一首词“危

楼独立面晴空。动悲秋情绪，当时宋玉应同”。郑骞先生赞美他这首词，说它是既有“流利”之美又有“顿挫”之美。柳永有流利和顿挫，是因为他有单式的句子和双式的句子。就是说，同样是一个七字句，你的停顿是一六的，还是三四的？是四三的，还是二五的？前几天有个研究生葛瑞丝方（Grace Fong）和我讨论吴梦窗的词，里边有这样一句——“梦凝白阑干”。这一句，她除了和我讨论过，也和我们系里的另一位先生讨论过。这位先生也是我们学校毕业的，从前也跟我念过书。那时候我没开词的课，只开了诗的课。他只跟我念过诗，而且他的论文也是论的诗。因此他就习惯于诗的句法而不习惯词的句法。所以Grace去和他讨论，他就认为这句是“梦凝、白阑干”。如果是诗，他说的就一点都不错，可是按照词的格律，这句实在不是这样读，尤其是吴文英的词。在这句话里，“梦”是一个领字：“梦一凝白阑干，化为轻雾。”这是很奇怪的，吴文英常常有非理性的形容词。“白阑干”是可以理解的，但什么叫“凝白阑干”呢？“凝白阑干”就是说，那阑干是白色的、玉石的。玉石的那种坚硬、那种光润，就像“凝”，像什么东西凝冻起来的样子。所以“凝白”就是白色之中有坚硬和光润的感觉。吴文英写的是一个非常高的楼，叫做齐云楼。他说，那个凝聚着白色的阑干，在我的梦里就化为轻雾。因为这阑干太高了，而且本来就是白色的，所以印象之中那一片白颜色在梦中就变成天上的一片白色的云雾。这是吴文英的修辞，我们不去管它。我们现在要讲的是词的句法不像诗那么简单，它有各种不同的句法。同样是七个字一句，它可以有一六句法、三四句法、二五句法等不同。所以，平仄四声、双声叠韵、用双式的句子或单式的句子，这各种不同的原因就造成一首词的声调之美。

周邦彦是集大成的。这就是说，周邦彦词里的平仄四声、双声叠韵、双式和单式，都结合得恰到好处。他能把所有的人写词这一方面的技巧集合起来，而且都用得很好。我们刚才提到了王国维在《清真先生遗事》里讲的那一段话。王国维说，读清真词要同时体会玩味他的声音，虽然那乐曲今天的人们已经不会唱了，可是读他的词“犹觉拗怒之中自饶和婉”。什么叫“拗怒”呢？“拗怒”就是平仄不通顺。我们一般对平仄有一个习惯，像“平平平仄仄，仄仄仄平平”，平仄间隔，就觉得很通顺。但周邦彦的平仄有时就不通顺。如《兰陵王》里的“似梦里，泪暗滴”，就是“仄仄仄，仄仄仄”。它不合乎我们一般的习惯，似乎很不和谐。可是要知道，和谐配合起来，自能造成一种“拗怒之中自饶和婉”的效果。周邦彦总是把音调的浓淡疏密配合得很好。在声韵学里，有清声，有浊声；“抑”是低的声音，“扬”是高的声音。王国维说，周清真把这轻重高低的声音配合得恰到好处，就像是“辘轳交往”。什么是辘轳呢？辘轳是井上汲水的器具，是木头的，上边有个把儿，可以转，有根绳子绕在上边，下面有个吊桶，可以循环上下。王国维说周邦彦的词中声音的轻重高低就像辘轳来回的循环一样，就是说，他把轻重高低都配合得很美。而两宋之间能把声音写得这么美的，只有周邦彦一个人而已。所以王国维承认说：“词中老杜，非先生不可。”他认为周清真可以比得上老杜的在哪一点？就在他的集大成。哪一方面的集大成？就是写作技巧能力的集大成，就是叙写表现的能力最好，集合了前人所有的各种手法。而这里边的第一点就是他的音调好。关于这一点，我只是简单地讲上面这些。

还有哪一点他可以和老杜的集大成相比呢？从前人对周邦彦的评论来看，大家都赞美他“浑厚和雅”，说他写的词是“浑成”。这又是他的一个好处。这浑厚和浑成你还要分别来仔细地看。浑者，就是完整的；厚者，就不是很薄的——不把它削得很薄。如果是一个整体，就不薄；变成一片片的，就薄了。所以，说他的词是浑厚的、浑成的，意思就是说，他的词有一种整体的作用。小令比较容易浑成，像李后主的《相见欢》：

林花谢了春红，太匆匆，无奈朝来寒雨晚来风。　　胭脂泪，相留醉，几时重？自是人生长恨水长东。

这首词整个是滔滔滚滚的一片连下来的。可是，长调就不容易了。因为它太长了，于是你就要分段落，就要有层次，就要有分别的叙写。结果，写来写去，有时就显得零碎，有时就显得堆砌，有时还犯重复，这都是写长调时容易出的毛病。可是周清真的长调就写得很好。究竟怎么个好法呢？那我们就要把他的“浑成”里边的因素分析一下。刚才我们说浑成是完整的意思，可是写长调是要分开来叙写的，周清真所用的一个手法便是“勾勒”，无论写景还是写情，他都善于使用勾勒的手段。下面我们再看一段关于周清真词的批评，那是郑骞先生《词选》后边所附的周济《介存斋论词杂著》里的一段话。以前我常常赞美周济，说他是个具眼的批评家。就是说，他很有眼光，很有见解。他提出了几点，非常重要。他说：“美成思力独绝千古，如颜平原书，虽未臻两晋，而唐初之法至此大备。后有作者，莫能出其范围。”又云：“勾勒之妙，无如清真，他人一勾勒便薄，清真愈勾勒愈浑厚。”他提出了周清真的两点好处：一个是他的思力，一个是他的勾勒。

我们先来说，什么叫做勾勒。绣花时画花样子要勾描，就是用线条勾描出一个东西的轮廓，这也叫勾

勒。那需要一笔一笔地细致地描，有时你觉得这一笔描得不太正确还可以添上一笔。勾勒不是展开，而是在原来的地方盘旋重复。周济说，周清真就最善于这种细致的勾描，能够一笔一笔地把一件事情清清楚楚地勾描出一个轮廓来。他说别人一勾勒就薄了，这是为什么呢？因为你勾了一笔再勾一笔，有时就显得琐碎；你说了一句再说一句，有时就显得重复。他说，周清真不是这样的，是“愈勾勒愈浑厚”。周清真重复地说，可是说了之后你并不觉得他重复和琐碎，你会觉得他是完整的。浑厚就是完整。不但是完整，我们刚才还念过一段对周清真的批评，说他在软媚之中能够有气魄。中国古人的文学批评理论是很通俗的，它不给你作理性的分析和说明，可是所用的字，那真是人家古人几十年的修养、创作和阅读的经验。像这句话就说得很好，说周清真“于软媚中有气魄”，这就是周清真的一个特色。周清真的词，内容也是相思离别，而且对女子啊，对爱情啊，他都很仔细地描绘，所以说他软媚。可是他整个地描写出来之后，就有一个完整的气势，所以说他在软媚之中能有气魄。浑成浑厚，在软媚之中有气魄，在勾勒之中不失完整，这是周邦彦词的一个特色。如果我们现在要举例证的话，就会扯得很远，所以我们还是先把总论结束了之后，再用词的例证来证明这些话。以上是第二点——周邦彦的浑厚，而且是在勾勒之中表现的浑厚。

那么他第三点的好处是什么呢？这就与他的“思力”有关系。第三点又可以分成两个方面来讲。第一个是他的用字造句。我们刚才念过前人的批评，说他多用唐人诗句。他常常把唐诗的句子变化融会，用到他的词里边去，这里边就有他的思力，有一种安排。李后主的词脱口而出，那是一个天才，而周邦彦的人工是很多的。他很用心地写词，要把词写得很美，所以在用字造句方面用了很多的思索和安排。王国维为什么一方面赞美他像老杜一样集大成，一方面又说他深远之致不及欧、秦，说他与晏、欧有淑女娼妓之别？现在我们就要讲这个原因了。我们刚才说，像李后主那样的词是文章天成，脱口而出；像大晏和欧阳，是从冯正中继承而来的。我以前还曾经说过，南唐冯李的这一个系统最富于感发，而且是直接的感发。“菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间。还与韶光共憔悴，不堪看”，这是南唐中主的词。而王国维就赞扬说，南唐中主的词有“众芳芜秽、美人迟暮之感”。南唐中主本来写的是荷花，可是他那“菡萏香销翠叶残”是直接的感动：荷花零落香销，连碧绿的荷叶都残破了，一阵西风从水面上吹起，就令人从菡萏这美好生命的凋零联想到美人的迟暮。李后主的词也是如此，他能够从“林花谢了春红”联想到“人生长恨水长东”。所以，从南唐这一个系统下来的，都富于直接感发的力量。读这些词的时候，不是用脑子去思想，而是你的感情、你的心灵一下子就被它打动了，这是这一派词的好处。以前我们也曾经讲过，大晏和欧阳就是继承南唐这一个系统下来的，所以我们现在就可以把整个词的发展连贯下来了。王国维提到大晏的两句词：“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路。”这也是相思呀：上高楼就是望远，望远就是怀念远方的人。昨天晚上，一夜秋风把我窗前绿树的叶子都吹得凋零了，所以就空旷了。于是，我就一个人到高楼上，一直望到天边最遥远的地方。望尽，就是望到天的尽头。这是写相思，是写怀人，可是他所表现的登高望远的这种感情直接给你一种精神上的提升。让你去登高望远，不但是让你用眼睛去望，而且让你觉得从心灵上应该向高远的东西去追求。所以，王国维在《人间词话》里说，这是成大事业大学问之人的第一个境界。他在另外一篇文章《文学小言》里还说，这是成大事业大学问之人的第一个阶段。两句话的意思是一样的。

我不知道我有没有讲过欧阳修的另外一首词，是写一个美丽的女子。他是这样写的：“越女采莲秋水畔，窄袖轻罗，暗露双金钏。照影摘花花似面，芳心已共丝争乱。”越女是浙江吴越一带的江南女子，这个女子到秋水的水边去采莲，她穿着轻薄的罗衣，袖子是窄窄的。不工作的女孩子可以让袖长长的，像戏台上那样，可是工作的女孩子就不行，否则，你的手还没进水，袖子先进水了，那怎么行！所以是“窄袖”。你看：越女，多么美丽的女子；采莲，多么美丽的事件、多么美丽的动作；秋水畔，多么美丽的地方！窄袖是那样纤细，轻罗是那样轻飘！而且，这个女子还不只是窄袖轻罗，在她窄窄的罗衣袖之中还隐约地露着一对黄金的手镯。这写得很妙。你看那种美好，那种珍贵！这美好的黄金手镯她并没有戴在外边而是藏在袖子里边，只是隐约地露出来。那种含蓄、隐约的感觉写得很好。这美好的人物、美好的动作、美好的地点、美好的衣服，所有这些美好的东西，都是含蓄在里边的，是“暗露双金钏”。这个女子要采一朵荷花，可是当她去采这朵荷花的时候，一低头，水里就倒映出自己的脸，水中的荷花和水中的人面一样美丽。大家记得吗？我们从讲温飞卿的词时就讲了中国一个古典的寄托的传统，那是什么？就是“且自簪花，坐赏镜中人”。温飞卿的“照花前后镜，花面交相映”就是写对自己美好品质的珍重，写这种爱美的心灵。而且你要知道，荷花这种植物，要是折断它的梗，中间有很多丝连着。那女子把花梗折断，里面就扯出了一条条的丝，于是就“芳心已共丝争乱”：这女子多情锐感的心灵就和那些丝一样地零乱，一样地纤细，一样地缠绵。欧阳修写的是一个采莲的女子，可是他能够把采莲的境界提高到一种有寄托的、可以比美于美人香草的传统上来。所以，不管是大晏所写的相思怀人，不管是欧阳修所写的采莲女子，现在就都变成淑女了——其实还不是淑女，而是变成君子了。他们都可以给你一种精神品格上的美好境界，从而暗合于中国的传统。他们通过直接的感发，通过这美丽的叙写，就能够给你这样的感动。

如果我们看惯了这一类词，老是用这个标准来看周清真，那就不得了了。因为周清真所写的词不是这样的词，他所写的情事都是一些很具体的事件。比如周清真写一个女孩子——这首词我们的《词选》上有，叫做《少年游》：

并刀如水，吴盐胜雪，纤手破新橙，锦幄初温，兽香不断，相对坐调笙。　　低声问向谁行宿，城上已三更。马滑霜浓，不如休去，直是少人行。

大晏和欧阳是写出一种品质来，而周清真不是，他写的是一个故事。“并刀”是并州出产的刀，像水一样地快。“吴盐”是吴地所产的盐，像雪一样的白。女孩子那纤纤的素手拿起这刀切开了一个新的橙子。这时候，锦帐里刚刚熏得温暖了，香炉里的香气不断。这个女孩子就跟她所爱的人坐在那里调笙，并且剥橙子吃。女孩子低声问那男孩子：“向谁行宿？”“行”读hang，不读xing。“谁行”就是“谁那里”。这“行”字总是放在一个人称的代名词后边，就是“那里”。这女孩子就问：今天晚上你在哪儿过夜呢？你看现在天已不早了，城上都打三更鼓了，地下有很多霜，要是骑着马走，那也很滑。今天晚上你还是别走了，留在这儿吧！——这一定不是他的妻子，这当然是娼妓，对不对？因为他所写的就是娼妓的故事。那虽然是个很多情很美丽又懂得音乐的女子，可是他不给你提到一种品格上的高度，缺乏那种本质的美好。大晏和欧阳的词呢？是从你的精神感情方面让你提升起来，让你感到另外的一种美好。所以这就是王国维对周清真不满意的一点。现在我们就讲到这儿，下一点钟再接着讲他的思力，看他的好处在哪里。

第二节

刚才是对周邦彦词的一个整体的介绍。我们讲到，周邦彦的词有两个特色：一个是汇集了北宋的大成，一个是开启了南宋一些词人的先声。他集北宋之大成的这一方面，主要是他的工力技巧，他把各种叙写表现的方法都能够用得很好。刚才，我们是把这一方面分成几个部分来讲的。第一点我们讲到的音律和音节，说他是“清浊抑扬，辘轳交往”，音节配合得很好。第二点我们讲到他的浑厚，而且他这浑厚是跟勾勒结合起来的，说他是越勾勒越浑厚。而勾勒又可以分两方面来说。一个是从他的用字和用词来说，这方面我们曾经提到，他的词常常融会有唐人的诗句。他最有名的一首词的调子叫做《西河》，这首词里用的很多句子完全都是唐朝刘禹锡的诗句。他很善于融会唐人的诗句，即使是刚才那首《少年游》，这么短小的一首词，也用了很多唐人的诗。你们看《词选》后边的注解就知道了。例如，“并刀如水”，用的就是杜甫的诗“安得并州快剪刀”，因为中国传说并州（山西）出产的剪刀是最快的。“吴盐胜雪”用的是李白的诗，李白说“玉盘杨梅为君设，吴盐如花皎如雪”。可见他用字用得好，其中一个原因就是善于融会前人诗句。橙和橘子是不同的，橘子皮很松，可以剥下来，有一些橙子的皮就不容易剥下来，要把它切开，所以要用并刀。另外，橙橘之类的水果有酸性，为了解除它的酸，有很多人吃的时候要配上盐。台湾就有这种习惯，他们吃凤梨什么的都要配合盐来吃。所以说，“吴盐胜雪”。

这首词还有一个传说。在《词选》的后边，郑先生说：“此不过寻常狎邪之词。”什么叫狎邪呢？狎是亲狎的意思。邪是不正当，就像你走路走那种小路，那种偏斜不正的路。狎邪，也可以写成狎斜。“狎邪之事”是什么呢？就是指那些和歌伎酒女们来往的行为。就像刚才讲的那首《少年游》，你看了当然知道那不会是写他的妻子。他的妻子怎么会说“今天晚上你到哪儿去住啊”之类的话！所以那一定是他跟妓女们来往所写的词。这在当时就是写一般的人，因为北宋的风气就是如此，你们看看宋人笔记的记载就知道了。我们讲柳永的词时也说过，那时候，北宋的汴梁到了晚上华灯初上，长街上那些歌伎酒女都化妆好了站在楼上，“望之缥缈如神仙”。当时士大夫之中很流行这种生活，所以说是“寻常狎邪之词”。但是，关于这首词有一个传说，出自宋人笔记《贵耳集》，作者叫张端义。“耳”就是听说的，是听说的传闻之词，所以就未可尽信。张端义的《贵耳集》说，这首词是在李师师（北宋时很有名的一个歌伎）的家里作的，写的是宋徽宗与李师师的故事，而且造出了一大段故实。郑骞先生认为这件事不可信，所以根本就没有写这个故事，而且说“殊为诞妄”。“诞”就是荒诞，“妄”就是胡说，不可靠。郑先生说，王国维写过《清真先生遗事》，考证了周邦彦的生平，曾经把这件事情考证辩白得很详细。那么这个故事说的是什么呢？说是有一天周邦彦到李师师家里去，正赶上宋徽宗也来了——李师师很有名，宋徽宗也和她有来往。周邦彦不敢让皇帝看见，就躲在李师师的床底下。宋徽宗和李师师两个人调笙啦，谈话啦，都被周邦彦听见，就写成了这首词。这首词一传唱，徽宗皇帝非常生气，就把周邦彦贬出京城。周邦彦离京时，李师师去送，他又写了另外的一首词，这首词就是我们以后要讲的《兰陵王》。那一天，正赶上宋徽宗又到李师师家去，李师师不在，等了很久她才回来，回来时眼睛都哭红了。宋徽宗问她到哪里去了，李师师不敢隐瞒——欺君之罪在古代是要杀头的，只好老老实实地说是送周邦彦去了。宋徽宗很生气，问周邦彦有没有又写词，李师师说写了。宋徽宗就叫李师师唱来听一听。于是，李师师就唱了那首《兰陵王》。宋徽宗听了认为这首词写得

很好，很高兴，就复召周邦彦为大晟乐正。这个故事是不可相信的，王国维已经考证得很清楚。从周邦彦的年龄算起来，这件事情并不可能发生，它不过是个传说而已。

我们刚才讲过，王国维说晏、欧的词与清真的词比起来有淑女与娼妓之别。我刚才开玩笑，说像《少年游》这首词你一看就知道一定是娼妓了。因为，家里的妻子不会说这种话，闺中女子也不会说这种话，只能是娼妓的口吻。可是大家一定要知道，王国维所说的淑女与娼妓之别并不是说一定要娼妓的口吻才是娼妓的词。不是的，他并不是指词里写的真的是淑女还是娼妓。就好像欧阳修那首词里写的是采莲的女子，可是采莲女怎么也可以代表淑女呢？可见，问题并不在于词里所写故事的女主人是什么人，问题在于词里所表现的那种感情的品质。大晏和欧阳所写的词，不管是写相思怀远，还是写采莲的女子，都不一定存心有所寄托。而且，大晏所写的相思怀远又安知不是一个娼妓在怀念她所爱的一个人呢？当然也是可以的。可是，不管他所写的是一个什么人，他的词里边的本质——这话真的很难讲——词里那种感情的本质是有高下的。就是说，同样是爱情，但这爱情有很多不同之处，品质上大有高下的分别。王国维的意思是，从品质上看起来，晏、欧的词是淑女，而周邦彦的词是娼妓。王国维为什么会这样说？因为，我们开始所讲的唐五代到北宋前期的一些词可以给人联想，具有一种直接的感发作用。就像我们刚才所举的南唐中主的“菡萏香销翠叶残”，大晏的“独上高楼望尽天涯路”，欧阳修的“照影摘花花似面”，它们都给人一种感发，让你联想到比较高的一个精神或者品格的境界。可是周邦彦的词则不然，他特别善于勾勒。我们刚才说过，周邦彦的勾勒分两个方面，一个方面是用词用字上十分精致，善于描写；另一个方面呢？就是富于故事性。勾勒不是要勾出一个轮廓吗？周邦彦不管是写人还是写事情，都能勾勒出一种故事性。像这首《少年游》有人物，有说话，有场景，这一切都说得很清楚。这不就是一个故事吗？既然是勾勒，就得笔画清楚。他一笔一笔地描写，每个词字都用得很仔细，最后就给你一个很清楚的轮廓。周邦彦也写感情，像他有一首《解连环》就是写感情的，写感情的破裂。中国古代的故事常常写弃妇：女子很痴情，男子很薄幸，男子抛弃了女子。可是这首《解连环》很妙，它写的不是弃妇而是“弃男”，是女子不理男子了，可那男子很痴情，还在怀念这个女子。这首《解连环》通首就是要写这样一种感情——一种怨怀无托的感情。周邦彦用了种种笔法来描绘这种感情，这也就是所谓勾勒。除此之外，还有他的《瑞龙吟》、《夜飞鹊》，这些词的勾勒都是刚才我们所说的第二个方面的勾勒。他由从前说到现在，再回到从前，再说到现在，把情事的今昔、先后，回环往复地叙述。所以说，周邦彦的勾勒有两种手段，一种是在用字造句上的勾勒，另一种就是在叙述的情节口吻上的勾勒。他写感情，把感情回环往复地描写；写故事，把故事也回环先后地描写，而所有这一类的描写都是要有思索和安排的。这话就很奇妙了。文学这个东西真的有生命，这是没有办法的一件事情。我一直认为艺术的创作都要有生命在里边。你这个作者的生命是怎样成长的，怎样表现的，读者就要按照你的方法去欣赏。李后主的词是直接感发，是脱口而出的，对这一类词你就也可以用直接的感发去欣赏。可是像周邦彦的词，他是通过思索安排写出来的，不给你这种直接的感发和直接的联想。他思索安排得很好，把现在啊，从前啊，先发生的事情啊，后发生的事情啊，来来回回地叙写，非常有故事性。可是他写一个故事就是一个故事，不给你联想。所以，王国维就认为周邦彦这样的词不好，并说周邦彦的词和晏、欧的比起来有淑女和娼妓之别。王国维说“淑女”，意思是说它的品格高尚，可以比美于君子，可以寄托。他认为周邦彦词的缺点就是缺少直接的感发，不能给人一种品格境界的联想。

那么，我们要欣赏周邦彦的词就应该换一个角度了。这就是我们曾经说过的，批评不同的词有不同的标准；欣赏不同的词有不同的途径。周邦彦是通过思索安排来写作的，所以我们就不能像欣赏李后主、大晏、欧阳的词那样用直接的感受来欣赏，而是也要透过思索安排来欣赏。周邦彦的这种写作方法，影响了南宋的一些词人。像姜白石、史达祖、吴文英、王沂孙这些人，他们都用思索安排来写作，读者当然也要透过思索安排去欣赏。这种情形就造成了另外的一个结果。

刚才我说周邦彦的词经过了思索安排，所以写得很有故事性。可是这样的词是不是就像它的外表一样，写一个故事就是一个故事了呢？除了这个故事之外它是不是还有什么意境？它是不是也可以像大晏、欧阳的词一样能让我们有一些寄托的联想呢？可以的。联想有两类：一类是从直接的感发引起联想——你一想“菡萏香销翠叶残”，就联想到美好的生命凋零了；另一种是要从思索安排去欣赏，在欣赏之后，也可以引起你的联想。你会想到：“啊，它可能是有寄托的吧？”可是这个寄托不是从直接的感发得到的，必须透过思索。像什么一样呢——有一点点像猜谜语一样，要去猜测，你才能想到它里边有什么寄托。南宋的姜白石、史达祖、吴文英、王沂孙都属于这一类。而对这一类作法，王国维一直没有真正学会怎样去欣赏。所以王国维的《人间词话》就特别欣赏五代和北宋前期的作者，而对周邦彦则有所贬低。他晚年虽然写了《清真先生遗事》，承认周清真的工力是好的，可他还是认为周邦彦的词在意境方面不高。这是因为，他认为周邦彦的词不能从直接的感发引起联想，他不知道这一类词是运用思索去引起人的联想的。运

用思索安排去欣赏的这一条路子，王国维一直没有能够体会到。所以他的《人间词话》对从周邦彦到姜、史、吴、王这些人一直十分贬低，说他们的词缺少内容，没有意境，品格很低下。

好，现在我们再讲回来。我们说过，透过思索去欣赏，这一类词里也可以产生寄托和联想。那么，是什么样的寄托联想呢？对吴文英和王沂孙这些人来讲，他们生在南宋末年——尤其是王沂孙，他亲身经历了亡国之痛，所以有很多首词都有寄托，写的是亡国的悲哀。表面上，他们常常是咏物，咏一个“object”。王沂孙的词有咏白莲花的，有咏蟋蟀的。周邦彦也咏物，周词里有咏蔷薇花的。从表面上看，这些词说的是蔷薇、白莲花和蟋蟀，实际上却不是，它里边都有第二层的意思。这些词不像五代的词那样通过直接感发来写，它们都是通过思索安排来写的。我们说，南宋的词人经历了亡国之痛，所以他们写的是亡国的悲哀。那么，周邦彦的词呢？如果我们也用思索安排去体会，也用猜谜语的办法去猜的话，周邦彦的词里边有什么样的寄托呢？要了解周邦彦的词里边所可能有的寄托，就必须把周邦彦放到他的历史环境之中去体会。所以说了解一个作者，实在是不能脱离他的历史和生平的背景的。以上，我们把刚才提出来的问题结束了。这就是：欣赏周邦彦的词一定要换一个标准，换一个途径；而且，周邦彦的词开了南宋的先声。自周邦彦以后，不少词人就也开始用勾勒、用描绘、用思索安排来写词了。而我们欣赏这些词也要透过思索安排来欣赏；此外，我们也可以透过思索和猜谜的方式体会到这些词可能有某种的深意。对周邦彦，王国维欣赏他的那一方面是他在功力技巧上集了北宋的大成：王国维不欣赏他的那一方面就是他的用思力安排而不用感发的写作方式。我想，现在我们已经可以把刚才的话结束。至于透过他的思索有什么寄托，我们就要讲一讲周邦彦的生平和他所处的时代了。

周邦彦是钱塘人，二十四岁来到首都汴京。他来汴京做什么呢？是进入太学“为太学生”——到汴京的一个国立大学太学里当学生。他是从他的故乡钱塘被推举来的。那么周邦彦年轻的时候是一个什么样的人呢？周邦彦有一部《清真先生文集》，文集前边有一篇序文，序文的作者是宋朝人楼钥。楼钥自云其先世与周邦彦两家有世交，所以为周邦彦编辑了这个集子，并且写了序文。王国维的《清真先生遗事》中，有些考证就引了楼钥的这篇序文。此外《宋史·文苑传》也有周邦彦一篇传，说周邦彦年轻的时候“疏隽少检”。什么叫“疏隽少检”呢？“隽”同“俊”，是杰出的意思。有过人的才华，就叫“才俊”。“疏”和“少检”是一个意思，“疏”就是“疏略”，“检”就是约束。周邦彦是很有才俊的。才子嘛，就比较多情，生活比较浪漫——当然有的才子也并不如此，比如杜甫，就从来没听说他怎么浪漫。周邦彦少年时是有一些浪漫的。他自比周郎，把自己读书的书斋叫做“顾曲堂”。因为三国时的周瑜懂得音乐，只要人家弹奏的音乐有一个音符不对，他马上就看人家一眼——所谓“曲有误，周郎顾”。周邦彦也懂得音乐，他能写那些给歌伎乐工去歌唱的词。当然，那些词的内容就是只是写歌伎酒女，并没有什么寄托。此外，周邦彦还博览群书，有很强锐的志意，颇有急功近利、不甘寂寞之心。来到太学以后，他不肯平平凡凡地做个太学生，他要出人头地。那时候正是宋神宗元丰初年（1078）。宋神宗就是用王安石变法的那个皇帝。变法开始时是熙宁，后来改了年号叫元丰。元丰时太学生有几千人，这正是宋神宗新法发展教育的一个结果。周邦彦也是受到新法利益的一个人——因为新法扩展了太学，他才被推荐来做了太学生。在几千名太学生中，他怎么出人头地？周邦彦有办法。因为他的才学很好，所以就献了《汴都赋》。我们不是讲过左思吗？左思就写过《三都赋》，还有班固啦，张衡啦，也写过《两都赋》、《两京赋》。古时候有些文人想逞才示博，就长篇大论地写一篇赋。这赋里边得用那么多典故，得懂那么多事情，由此就可以看到作者的才华和学识。《汴都赋》现在传下来了，你们可以看得到。它很长，有七千字，而且里边多用古文奇字。那是一篇歌功颂德的文章，它赞美首都汴京的繁华富丽，同时歌颂当今天子宋神宗变法的一切成就。周邦彦真的是歌颂新法，因为，他自己本来就是一个新法的受惠人嘛！赋这种东西不但要铺陈描绘，写得很美，而且音节上也要很好听。赋都是要朗诵的。从汉朝开始，汉武帝就喜欢听人朗读赋。司马相如当初不太出名，他的赋传到长安，汉武帝听了就说：我恨不与这个作者同时。当时有一个宦官正站在皇帝旁边，听了这话就对汉武帝说：陛下正好与这个作者同时，因为这个作者就是本人的同乡。这个不是我编出来的，当时真的有那么回事。皇帝就喜欢听人读赋，因为这些赋都是歌颂赞美他的，所以越听越爱听，宋神宗也是如此。神宗让人念了周邦彦的《汴都赋》，很欣赏他的才学，于是就召见他，一下子把他从太学生提拔起来做了太学正。太学正就不是学生而是学官了。历史上还记载，皇帝叫人念他的赋时，念赋的人不认得他赋里边的字，就只念一个偏旁。皇帝也糊里糊涂，有的听得懂，有的听不懂，反正是歌颂赞美自己的就是了。楼钥说周邦彦“壮年气锐，以布衣自结于明主”，指的就是献《汴都赋》这件事。周邦彦被任命为太学正的时候是元丰六年（1083），可是宋神宗在元丰八年（1085）就死了。宋神宗是很欣赏他的，可是在这一年多的时间里却没有来得及再提拔和重用他。小皇帝哲宗即位时年岁很小，不能处理朝政，就由他的祖母宣仁太后（英宗的皇后）当政，宣仁太后是不喜欢新法的，一当政就罢黜新法，起用保守派的人。于是就把司马光、苏东坡等人都召回来了。要知道，周邦彦是赞美歌颂过新法的呀，所以他在这个时期很不得意，后来就被“外放”——放到外边去做官。他曾做过卢州教授、江苏溧水县的知县，还曾流转到荆楚一带地方。后来宣仁太

后死了，哲宗自己当政。哲宗是喜欢新法的，他当政之后不久就把周邦彦叫回来。在旧党当政的时候，周邦彦的《汴都赋》就不流行了。大家听说他写过《汴都赋》，可都不知道《汴都赋》是什么样子。哲宗皇帝当政，打算再用新法，就召见周邦彦叫他重献《汴都赋》。于是，周邦彦就写了一篇重献《汴都赋》的表文。《汴都赋》和这篇表文都保留下来了，现在我们都能看到。那次被召回京以后，周邦彦又做过秘书省校书郎、卫尉卿、考工员外郎等官。可这些官职一般说起来虽然地位比较高，却并不是很有实权。哲宗死去之后，徽宗即位了。神宗和哲宗都是倡用新法的，而徽宗却是一个很浪漫的、有艺术天才的皇帝，不但会填词，还擅长绘画和书法。徽宗也很欣赏周邦彦，主要是欣赏他的才艺，所以就派他提举大晟府——一个掌管乐律的国家机构。

从以上那些事情来看，周邦彦经历过北宋新旧党争的政海波澜。而且，当哲宗起用他以后，如果他还像早年那样热衷进取，本可以做更有实权的官。但是，就像楼钥在《清真先生文集序》里说的，他晚年“学道退然，委顺知命，人望之如木鸡”。“退”就是不急于进取，不想跟人家争逐什么权力禄位。“委顺”就是不强求，委天顺命，一切听凭命运。“木鸡”是比较呆的样子，就是说，不表示喜怒，不表示明白的政治态度，不随便乱讲话。为什么他晚年有这样一种性格上的转变呢？那就是因为他经历了政海波澜。我们讲过北宋的党争像苏东坡之下监狱啦，被贬到海南岛啦；像秦少游被贬到郴州啦，不少人就死在外边再也不能回来。所以，党争实在是很可怕的一件事情。周邦彦的一些词里边就隐约地透露了对当时北宋政坛上这种起伏波澜的感慨。周邦彦的词不直接给你感动，你必须要想一想，而且要明白北宋的历史，才能够体会到那一种寄托的深意，才能够明白清真词的意境并不是像一般人所说的那样肤浅和不够深远。

但有一点是需要说明的。诗歌，它一定要反映一个人的修养和人格，这永远是如此，没有办法避免。因为不管作者使用什么形象，使用什么语言，表达什么情意，归根结底是反映他自己。我们曾经比较了苏东坡和秦少游经受挫折之后的不同反应。现在我们又看到了周邦彦在经受挫折之后的反应，我们可以把周邦彦和苏东坡也作一个比较。苏东坡早年上过万言书，周邦彦早年也上过近万言的赋，这看起来有相似之处，可实际上完全不同。苏东坡的万言书写的是他对政治的理想，表现出他对国家的关怀；周邦彦的万言赋是歌颂的成分居多，借以使自己登上一个较高的地位。当苏东坡受到打击之后，他以庄老的旷观作为对自己的一种解脱和慰藉，这是他在苦难之中活下来的一个办法；秦少游没有这种旷观，遇到一点挫折就忍受不住，所以很早就死了。但是，苏东坡的旷观只是对己的，每次被召回朝廷的时候，该说的话他还是一定要说。这就与周邦彦不同。我上次提到过王维，王维说，“束带见督邮”有什么关系？你为什么不安安稳稳地享受你的富贵呢？他认为，陶渊明不能屈身向乡里小儿，因而解印绶去职，忍受了那么多苦难，那是没有必要的。王维的旷观就不是对己的，他是黑白不分，对国家和民族的事情不关痛痒，却以为这是自己的一种修养，那是完全错误的。楼钥曾经到过溧水，他在那里看到了当年周邦彦做溧水知县时建筑的“萧闲堂”和“姑射亭”。“姑射”就是《庄子》上所说“藐姑射之山，有神人居焉”的那个“姑射”。苏东坡小时候读了《庄子》不是感到“有得于心”吗？从表面上看，这也是周邦彦和苏东坡的相似之处，其实完全不同。苏东坡的旷观是真的把自己的生死荣辱都置之度外了；而周邦彦却恰恰是对自己的生死荣辱有所畏惧。何以见得呢？苏东坡是有理想的，而且一直没有放弃。他不管是新党当政还是旧党当政，只要看到有不对的地方，职责所在，就一定要说。而周邦彦虽然早年很有才俊，曾经很快就打出一个知名度来，可是晚年被召入朝，受到哲宗欣赏的时候，他却“委顺知命”，不再进取了，而且喜怒不形于色，“人望之如木鸡”，还“自以为喜”。这就是周邦彦和苏东坡的不同之处。

以上是我们欣赏周邦彦的词所应该做的一点准备，下面我们就要看周邦彦最有名的一首词《兰陵王》了。相传，这是周邦彦得罪了宋徽宗被贬出京，李师师给他送行时所写，但这并不可信，原因刚才已经说过了。《兰陵王》是很长的一个调子，我先把它念一遍，大家要注意它的句法和结构，从中可以看到周清真的勾勒和安排：

柳阴直。烟里丝丝弄碧。隋堤上，曾见几番，拂水飘绵送行色。登临望故国，谁识京华倦客。长亭路，年去岁来，应折柔条过千尺。　　闲寻旧踪迹。又酒趁哀弦，灯照离席，梨花榆火催寒食。愁一箭风快，半篙波暖，回头迢递便数驿。望人在天北。　　凄恻。恨堆积。渐别浦萦回，津堠岑寂，斜阳冉冉春无极。念月榭携手，露桥闻笛。沉思前事，似梦里，泪暗滴。

在开始讲这首词之前，我们先把注解看一下。在郑骞《词选》第64页的注解里有《樵隐笔录》中的一段话：“绍兴初，都下盛行周清真咏柳《兰陵王慢》，西楼南瓦皆歌之，谓之《渭城三叠》。以周词凡三换头，至末段声尤激越，唯教坊老笛师能倚之以节歌者。其谱传自赵忠简家。忠简于建炎丁未九日南渡，泊舟仪真江口，遇宣和大晟乐府协律郎某，叩获九重故谱，因令家伎习之，遂流传于外。”刚才我们讲到，周邦彦晚年已经是宋徽宗的时候了，《兰陵王》这首词就是那时写的。徽宗在快要亡国的时候传位给他的儿

子钦宗，后来，父子两人都被金人俘虏，北宋就灭亡了。于是，宋高宗赵构就在南方即位，这就是南宋，南宋的首都在临安，就是现在的杭州。“绍兴”是宋高宗的年号，“瓦子”是宋代歌伎酒女们住的地方。当时，西楼南瓦的歌伎酒女们都会唱周邦彦的这首词，称它为“渭城三叠”。为什么叫渭城三叠呢？因为唐代诗人王维写过一首诗《送元二使安西》，是为送他的朋友元二到远在中国西北方的安西出使而作。诗的全文是这样的：

渭城朝雨浥清尘，客舍青青柳色新。

劝君更进一杯酒，西出阳关无故人。

在唐代首都长安附近的渭城，早晨刚刚下过雨，尘土都被打湿了。在一个客馆门前，春天的柳树新长出青青的嫩芽。诗人说，你现在要出使到那么遥远的安西去了，临走之前，我劝你再喝一杯酒，因为出了阳关之后，你就到了蛮荒的地方，就再也没有熟识的人了。唐朝喜欢武功，西北方常有战事，很多人都是在渭城这个地方送别，所以这首诗里所写的感情就适合很多送别者的感情，于是大家就传唱这个曲子。由于这个曲子的开头有“渭城”两个字，就叫它“渭城曲”；又由于这个曲子的最后有“阳关”两个字，也有人叫它“阳关曲”。至于“三叠”，有人说是每一句重复三次，可这未免重复得太多了。也有人认为，是后三句每一句重复一次。这个说法还有别的证明，我们今天不讲它，以后再说。总而言之是唱的时候有三个重叠，所以叫“渭城三叠”，也叫“阳关三叠”。

那么周邦彦所写的《兰陵王》也是送别的曲子，在南宋绍兴初年也是传唱一时的，所以人们就把它比做王维的“渭城三叠”。为什么也叫“三叠”呢？因为这首词是三段。这在讲柳永词的时候我们已经讲过，词有时可以分为三段，假如这前两段的开端数句句法字数相同，就叫“双拽头”；如果这三段的每一段句法字数都不同，就叫做“三换头”。周邦彦这首词也是三段，而且是“三换头”，每当唱到最后一段的时候，那声调特别地高亢、激越，只有教坊里最有经验的老笛师才能吹出那么高的声音来陪衬唱歌的人。至于这首曲子的乐谱，说是传自赵忠简的家里。“建炎”也是宋高宗的年号。建炎丁未九日赵忠简从北方南渡，曾在仪真江口停船，遇到徽宗宣和时代在大晟府管音乐的一个人。“九重”指皇宫。赵忠简向这个人探问，就得到了皇宫里面旧日的曲谱，于是就叫家里的歌伎学唱，所以这个曲子才得以流传。你们不要忘记，周邦彦在宋徽宗时代是提举大晟府的，这个乐曲很可能经过了周邦彦的安排和整理。通过这个曲调，也许能看到周邦彦的一些音节上的特色。

我不知道同学们对中国古代的音乐有没有一个认识。一般说起来，应该知道“五音”和“十二律”。中国古代早期只有五音，就是宫、商、角、徵、羽，相当于现在简谱的1、2、3、5、6，没有4和7。十二律有黄钟、大吕、夷则等，我只简单举这几个，同学们可以自己去查《辞海》。从理论上讲，五音和十二律配合起来可以产生六十个调，如黄钟宫、黄钟商、黄钟角等。后来音复杂了，有了变徵和变宫（相当于4和7），成了七音。七音配十二律，从理论上就可以产生八十四个曲调。但理论上是一回事，实际上常用的曲调并没有那么多，大致只有十几个。我们以前讲过的词人像晏殊、欧阳修这些人，他们都是以筹划政事和写诗写文之外的余力来写词的，都不注重词的音乐性，所以他们的词都没有注上宫调。可是像柳永和周邦彦，他们都是音乐家同时又是词人。他们的曲调当时都是能够歌唱的，而且还常常创造新的曲调。所以他们的词集里往往有词的曲调。像我们要讲的这首《兰陵王》在周邦彦的词集里就注着是越调的《兰陵王》。南宋王灼的《碧鸡漫志》上记载说：“今越调《兰陵王》凡三段……此调声犯正宫……周氏好用犯调，如六丑、玲珑四犯、倒犯、花犯等。”《康熙词谱》上说：“……以上诸犯调皆始自周氏。”说越调《兰陵王》一共有三段，这是很清楚的：从“柳阴直”到“应折柔条过千尺”是第一段；从“闲寻旧踪迹”到“望人在天北”是第二段；从“凄恻。恨堆积”到“似梦里，泪暗滴”是第三段。但是说“此调声犯正宫”，这就多出一个音乐上的问题了。一般的乐曲，越调就是越调，就如同现在的B调就是B调。可是周邦彦这个音乐家总是喜欢把乐曲制造得非常复杂。特别是他晚年提举大晟府的时候，制造了一些新的曲调，其中就有很多都是所谓犯调的曲调。犯调，就是说这个曲调的中间有许多的转折和变化，比如从B调转成C调，又转成D调。现在我们所要讲的这首《兰陵王》本来是越调，可是后来它犯正宫，就从越调的音调转成正宫的音调了。越调和正宫，都是五音十二律配合而产生的曲调的名字。你们一定要注意到这一点：周邦彦这个人特别喜欢制造这种繁难复杂、高低变化很大、唱起来特别困难的曲调。他的曲调像六丑、玲珑四犯、倒犯、花犯，都是犯调。康熙时编定的词谱说，以上这些犯调全都始自周氏。《兰陵王》从越调犯正宫，只是两个曲调相犯；而《玲珑四犯》是犯了四个不同的曲调；《六丑》是犯了六个不同的曲调。为什么叫“六丑”呢？周邦彦说古代有六个有才能的人，可是面貌十分丑陋；而他这个曲调音乐很美，唱起来却十分困难，所以叫“六丑”。我们还曾经引了宋人笔记《樵隐笔录》里的一段记载，说《兰陵王》也是从大晟府传出来的一个曲调，那已经是周邦彦晚年的作品。《兰陵王》这个曲调就很难唱，连吹笛子配奏的人都很难吹出这么

高的声音。这就是周邦彦！

本来，别的词牌我都没有详细讲过，为什么对《兰陵王》这个牌调要讲这么多呢？因为它对说明周邦彦写词的作风有相当重要的关系，周邦彦所喜欢制造的这种繁难的曲调，就影响了他的词的风格。我已经多次讲过，唐五代的小令和北宋初期大晏、欧阳修他们的作品都重视直接的感发；从周邦彦开始，他把词的创作引上了另外一条途径，就是重视安排与思索。周邦彦之所以形成这种重视安排与思索的风格有两个原因。第一个是音乐方面的原因。大家知道，小令的词句和诗歌是相近的。像晏殊的《浣溪沙》说“一曲新词酒一杯，去年天气旧亭台”；像欧阳修的《玉楼春》说“雪云乍变春云簇，渐觉年华堪送目”；像冯正中的《蝶恋花》说“梅落繁枝千万片，犹自多情，学雪随风转”……总而言之，凡是七个字一句和五个字一句的，基本上与诗的平仄相接近。要知道，中国诗歌的平仄声律是很奇妙的。现在大家对诗的声律不熟了，所以觉得它是一个枷锁，是一种束缚。可是古人非常熟悉这些声律，“仄仄平平平仄仄，平平仄仄仄平平”，他都哼惯了，这调子就在他脑子里回旋，所以他出口成章，一张口就合声律，而且他的感发也正是伴随着这平仄的声律涌现出来的，就像刘三姐唱山歌一样，因此古人都注重吟诵，他的感发是直接用声音带出来的，而不是一个字一个字地用思想安排出来的。周邦彦则不然了，他制造的曲调是那么繁难，与一般诗歌的声律不同。有的时候他用很多双式的句子，这是诗歌里边没有的；有的时候他连用六个仄声字，像“似梦里，泪暗滴”，这也是诗歌里没有的。所以说，是音乐的影响，使得周邦彦走上了重视安排思索的这样一条途径。周邦彦走上这条途径还有第二个原因，那就是他自己写作的习惯。周邦彦的《汴都赋》将近一万字，他善于写赋，也用写赋的笔法来写词。写赋就要铺陈，在铺陈之中就要勾勒；另外，赋都写得很繁复，像那《三都赋》和《两京赋》，写一个地方的山怎么样就一大堆都写山，写一个地方的水怎么样就一大堆都写水。周邦彦把这些都带到词里边来了。

好了，我们下节课再讲这首词。

第三节

我们今天接着讲《兰陵王》。上一次，我们把这首词读了一遍，并且看了郑骞的注解。注解中说，这首《兰陵王》的曲调，是从皇宫之中传出来的。我们也讲过周邦彦的生平，说他曾经提举大晟府，就是宋徽宗时候的宫廷乐府，是宫廷之中掌管音乐的官署。那么，这个乐曲可能——只是可能而不是必然——经过了周邦彦的审定。但这并不是说这个曲子完全是由周邦彦创造的。因为，唐代人所写的笔记《隋唐嘉话》中还有一段记载，说《兰陵王》这个曲子最早始于南北朝的北齐，北齐的兰陵王长恭勇敢善战，但是他的脸长得特别白，像是一个美妇人，所以每当他和敌人作战时就戴上一个假面。于是，北齐人就作了《兰陵王入阵乐》来赞美他。这个《兰陵王入阵乐》究竟是什么样的曲子，现在已经亡佚不可知了。中国的音乐资料是最少的，现在不但没有人会唱北齐那个曲子，连周邦彦的《兰陵王》也没有人会唱的。我讲这些是为了说明，《兰陵王》这个乐曲可能经过了周邦彦的审定，但不一定是周邦彦创作的。因为北齐时就有这样一个旧曲，也许是周邦彦改写的。这就是关于《兰陵王》的一些历史常识的背景。另外，在讲这首词之前，我还要作一些说明。这首词有一个题目叫“柳”。《唐宋名家词选》和其他很多选本都在这首词的词调下面加了一个“柳”字；郑骞先生的《词选》则没有加这个“柳”字。这是为什么呢？因为这首词开头一段写的是柳树，所以大家都说它是咏柳的。事实上，它只是以柳开端，是一首送别之词。这就又出了一个问题：既然是送别之词，那就至少有两个人物，一个是行者——送走的那个人；一个是居者——留下来的那个人。它的感情也一定包括行者和居者两个方面。在讲古诗十九首的第一首“行行重行行”的时候我们也研究过它写的究竟是走的那个人的感情还是留下的那个人的感情。那时我们说，诗是可以有多义的，“行行重行行”写的是一种很基本的离别感情，从行者的感情来讲可以讲得通，从居者的感情来讲也可以讲得通，这两种感情都包含在里面。所以，前人批评周邦彦的这首词也就有不同的意见。宋人笔记《贵耳集》里记载了周邦彦与李师师及宋徽宗的传说，我们上次已经讲过了，说是周邦彦被贬出京，李师师去送他，他就写了这首《兰陵王》。如果是这样的话，这就是行者之词了，而且还是周邦彦自述之词，因为他本人就是行者。可是清人周济认为这是居者之词。周济也发现这首词写得很含混，既像远行人的话，也像送行人的话，所以他就说，这是“客中送客”之词。即自己本身就是客，同时又送另外一个客人走。当代的几位词学学者如俞平伯、夏承焘、沈祖棻等人，他们的书里都选了这首《兰陵王》，因为这是周邦彦的很有代表性的一首词。可是，他们三人的说法各不相同。俞平伯认为这是行者的话；沈祖棻认为是居者的话；夏承焘就和周济一样，说这可能是“客中送客”的话。

这首词，从第一段的口吻来看是居者之词；从后两段的口吻来看就是行者之词了。这正是周邦彦词的一个奇怪的地方。就是说：他的口吻不是很清楚的。李后主说：“林花谢了春红，太匆匆。无奈朝来寒雨晚

来风。胭脂泪，相留醉，几时重？自是人生长恨水长东。”从头到尾都是他自己的口吻，说得很明白。而周邦彦的词则写得很沉郁，往往有让人不大明白的地方。于是陈廷焯的《白雨斋词话》就说：“美成词操纵处有出人意表者。”又说：“美成词有前后若不相蒙者。”“操纵”指掌握词的章法结构的技术，他说周邦彦的词在操纵上往往有出人意外的地方。“蒙”是相联接，周邦彦的词有时候前边和后边好像不相衔接。清真词写得很沉郁，使人感觉到他有感慨，可是又很难加以详细的说明。像这首《兰陵王》，使人看不出是居者的口吻还是行者的口吻。也许有人认为这是缺点，其实这正是周邦彦的感慨之所在。这一首词，它反映了当时那一个时代的新旧党争和政海波澜，而这一点读者是需要通过思索才能领会的。

对于一首词，每个人都可以有他个人的看法。因为引文不像散文那样把一件事情说得很清楚，往往写得很含蓄很蕴藉，每个人都会有不同的感受和不同的想象。我个人对这首词也有自己的一点看法。我认为这首词是从泛写到专写，应该分成两大部分。前边一大段是泛写一般的离别——这是让大家感到含混的原因之一。我们讲过苏东坡的《赤壁怀古》像“大江东去，浪淘尽、千古风流人物”就是泛写大江和历代盛衰兴亡；等他说至“三国周郎赤壁”、“遥想公瑾当年”，就是专写一个人物了。周邦彦在第一大段中所写的感情就适合任何人的离别送客，所以有人就误会这是送客之词。但是，这首词的后两段就是专写了，他所专写的，就一定是行者之词而不是送行人的话了。为什么一定是行者之词呢？那要等我们讲到那里的时候再来证明。

现在，我们就来看周清真这首词的第一段，首先我们要看他的勾勒。他说：

> 柳阴直。烟里丝丝弄碧。隋堤上，曾见几番，拂水飘绵送行色。登临望故国。谁识。京华倦客。长亭路，年去岁来，应折柔条过千尺。

这开头是从柳写起的。可是，中国的柳树总是让人想起离别的悲哀。“杨柳又如丝，驿桥春雨时”，唐宋引文中都是这么写。柳，与送别有关。古人在送行的时候都喜欢折柳来赠给行人，这是为什么呢？一方面是由于柳树的柔条能代表送别时那种缠绵婉转的感情；另一方面是由于“柳”字和“留”字的声音相似，可以代表一种希望挽留的情意。这首词从柳写起，暗示的就是离别。我们不是要看周邦彦的勾勒吗？勾勒就是，你把一个题目或一个主旨说一句再说一句，这样一句一句地描绘。那么我们来看：“柳阴直”，就是柳树了；“烟里丝丝弄碧”，还是柳树。苏东坡说“大江东去”，这滔滔滚滚的大江是一个广大的镜头；等到他说“乱石穿空，惊涛裂岸”，就慢慢地转到局部的细写了。现在周邦彦也是如此。“柳阴直”跟“大江东去”一样，都是广远的一片。我要说，这个“直”字用得很好。一棵柳树，不能说它是柳阴直。“直”字的意思不是说柳条直垂下来，因为下面一句说“烟里丝丝弄碧”，这柳条是动的，不是垂在那里僵直不动的。“直”，指的是一长排行列的直，这一点一定要弄清楚。沿着河岸种的都是柳树，放眼望去，就是“柳阴直”。那么，这些柳树在哪里？这些柳树就在隋堤，周邦彦一直到第三句才点出了这个地点——“隋堤上”。大家知道，隋炀帝开了大运河，大运河在河南境内就是流经汴京的汴河，汴河疏通了河道，可以一直通到江都，那两边的河堤岸就叫做隋堤。而且，隋炀帝还在运河两边的堤岸上都种了柳树。白居易写的《隋堤柳》里就有这样的句子——“绿阴一千三百里”。你们还要注意，运河和自然形成的河流不同，除非不得已，它尽量要开成直的。由于两岸没有弯曲，可以望得很远，所以是“柳阴直”。这是隋堤柳树的特色。“柳阴直”是他的大镜头，然后再把镜头推向那细细的柳条。柳条十分茂密，越是远方的柳条越看不清，好像是烟雾迷濛，近处的柳条则一棵棵看得很清楚。所以，在一大片烟雾般的背景之中，你可以看到丝丝轻柔的柳条在那里“弄”——做出一种舞弄的姿态。这个“弄”字当然写得很好，王国维在《人间词话》里就曾赞美北宋词人张先的一句词“云破月来花弄影”。那是说，云散开了，月亮出来了，照在一束花上，花被风吹得摇摆，花影就好像在地上跳舞一样。“弄”，是舞弄的样子，同时还有一种赏玩的意味。而这赏玩也可以从两方面来看：一个是旁观的人欣赏你这舞弄的姿态，一个是你自己也自我欣赏这舞弄的姿态。“花弄影”的花就有自我赏玩之意，好像它觉得自己很美，所以在月下舞弄自己的影子。这里的柳树也是如此，它也是那样美丽，可以赏玩。所以说：“柳阴直，烟里丝丝弄碧。”这真的是泛写，是写那一大片广远的景色。可是我们说过，他用柳开头，实际要写的却是离别。怎样从柳的景色里引出离别的感情呢？他写道：“隋堤上，曾见几番，拂水飘绵送行色。”你看，周邦彦的词真是细腻！他的勾勒是非常有层次的。前人批评说，你要是读惯了周邦彦的词，你就会觉得别人写的词都太粗了。你看，从柳树写到离别，他说是“送行色”。中国的古人常常说“色”，也常常说“行色”。欧阳修有一首咏春草的《少年游》写道：“二月三月，千里万里，行色苦愁人。”每年到二月三月的时候，绿草就长遍了千里万里，它陪伴着远行的人一直走到天涯。所谓“行色苦愁人”这个“色”，不一定是指颜色，不一定是“color”，而是指那种情状。“拂水飘绵送行色”，这又是周邦彦的勾勒。他写得真仔细，哪一个地方都不肯马马虎虎地过去。“拂水”是说那柳条的长和柳条的柔。不是吗？它从树上长长地垂下来，而且在水面上摆来摆去。柳条的长和柔代表什么？那是一种送行的感情，那是一种柳树的生命。不只是“拂水”，还有“飘绵”。“棉”指柳絮，也就是柳花。我不记得我有没有在你们这个

班上讲过大晏的那首词，词中说：“春风不解禁杨花，濛濛乱扑行人面。”杨花就是柳絮。大晏说，春风怎么就不知道禁止那杨花乱飞呢？因为那杨花一飞起来就“濛濛乱扑行人面”——一大团一大团的柳絮扑在远行人的脸上，那种迷濛的感觉就增加了他远行离别的哀伤。我还讲过欧阳修的一首游春的词说“草惹行襟絮拂衣”，说那草好像要牵住我的衣襟一样。这也代表了离别时心中那种零乱的、千丝万缕的感情。李商隐也说过：“絮乱丝繁天亦迷。”他说满天空都是柳絮和繁丝飞舞，这种景色不但使人的心头撩乱，天若有情，也会被它迷乱。你们看周邦彦写得多么细，写得多么好！不用写到人的离别，就是那柳条，在拂水飘绵之中已经有了多少离别的情感！但是，周邦彦的勾勒还不止于“拂水飘绵送行色”。我曾经说，他的第一段是泛写别情——不是写某一个人的离别，而是写一般人的离别。“曾见几番”就是“曾经看见有多少次”。每年春天都有人离别，每年春天这里的柳树都“拂水飘绵送行色”，这已经是年年如此了。我们看过“曾见几番，拂水飘绵送行色”，回过头来再看“隋堤上”，就又多了一层意思。刚才我们讲“隋堤上”时只是证明：由于人工开凿的运河是直的，所以柳阴也是直的。可是现在你又看到，年年有人在隋堤上送别。为什么在隋堤上送别就多了一层意思呢？因为，隋堤在哪儿？隋堤在汴京的城外；汴京是什么地方？汴京是北宋的首都；周邦彦生在什么时代？周邦彦生在新旧党争最激烈的时代。在那个时代，今天你被贬出去了，明天我也被贬出去了，每天在这里来来去去的，都是那些在政海波澜里沉浮的人们。这里，只有结合周邦彦的生平，才能体会到他写词的细腻笔法。

说他有政治上的感慨，并不是凭空设想。因为接下来他就说了：“登临望故国，谁识。京华倦客。”这两句，又发生了一点点问题。我们不是说过人们对这首词的说法有各种不同吗？像俞平伯、夏承焘、沈祖棻他们都各有不同的说法。沈祖棻的《宋词赏析》写得很不错，有很多好处，可是她对这首词的说法我不大同意。她说这首词是送客之词，而且是周邦彦自己在送客。由于那些客人回到故乡去了，所以周邦彦也怀念起他的故乡。意思是说，我在这里登上一个高楼遥望我的故乡钱塘，谁能知道我在京华作客已经感到很疲倦了呢？在这里，沈祖棻把“故国”解释为“故乡”，这看起来好像也很通顺，可是我认为不是这样子的。我认为这是行者之词，不是周邦彦自己在送客。我为什么要这样说？因为周邦彦在第三段里说：“凄恻。恨堆积。渐别浦萦回，津堠岑寂，斜阳冉冉春无极。”这一个“渐”字就已经出发了，前进了。“别浦萦回，津堠岑寂”都是途中景色。他是说，我离开了汴京城外隋堤的堤岸，跟送我的那个人告别之后，我的船就出发了。“浦”是水岸。他说我经过了一个水岸又一个水岸，经过了一个沙洲又一个沙洲，一路上我所看到的就是“津堠岑寂，斜阳冉冉春无极”。而且，我认为“故国”不是故乡。沈祖棻举了一个例证，说杜甫《秋兴》里有一句“故国平居有所思”，她说那里的“故国”指的就是故乡。这完全不对。不但周邦彦这个“故国”不是故乡，杜甫那个“故国”也不是故乡。一定不是的。杜甫的《秋兴八首》都是在夔州怀念长安，这一句诗在《秋兴八首》的第四首，第四首的全文是：

闻道长安似弈棋，百年世事不胜悲。王侯第宅皆新主，文武衣冠异昔时。直北关山金鼓震，征西车马羽书迟。鱼龙寂寞秋江冷，故国平居有所思。

杜甫的这首诗从一开头就点出了是长安。而且，杜甫的故乡巩县有“王侯第宅”、“文武衣冠”吗？没有。只有在长安才有这些东西。所以，杜甫《秋兴》里的“故国”一定是长安。用杜甫的诗来做证明，不但不能证明“故国”是故乡，反而更能证实“故国”指的是首都。有人以为，一定要国家亡了才能说“故国”，其实不是的。要知道，中国古人所说的“国”的范围和现在所说的“国”的范围不同。我们现在说“国”，指的就是整个国家。可是古人所说的“国”有时代表全国，有时只代表国都。例如说被贬谪的人有“去国怀乡”的悲哀，那并不是像我们跑到国外，跑到北美洲，离开了自己的国家，那只是被贬出了首都。所以那个“国”就是指的首都。当然，灭亡的国家也可以是“故国”，李后主的词“故国不堪回首月明中”，那个“故国”就是指亡了的国家。可是杜甫的《秋兴》明明点出是长安，他的“故国”绝不是亡了的国家。因为那时候唐朝没有亡国，而且当时长安已经收复了。杜甫的“故国”是什么意思呢？“故”是古老的；“国”是都城。“故国”就是一个古老的都城。《孟子》上说：“所谓故国者，非谓有乔木之谓也，有世臣之谓也。”“世臣”者，就是老臣。孟子说，不是有了高大的树木就可以叫做故国，还必须有世世代代忠心耿耿、鞠躬尽瘁的开济老臣，才是故国。所以，故国也不一定是灭亡了的国。我个人以为，周邦彦的这个“故国”就是指一个古老的都城，而不是指他的故乡。那么，人们之所以误会的缘故，就是因为“登临望故国”里的“望”了。“望”，当然是远望。隋堤就在汴京城外，为什么要“望”呢？可是你要知道，古人的诗里就有这样写的。王粲的《七哀诗》里有“南登霸陵岸，回首望长安”。霸陵在哪里？霸陵就在长安城外。杜牧之说：“欲把一麾江海去，乐游原上望昭陵。”乐游原也在长安的郊外，昭陵是太宗的坟墓。所以，周邦彦来到汴河的河边，回头一望汴京，自然也可以说“望”。而后边他说“酒趁哀弦，灯照离席”，看来应该是有一个酒楼的。站在酒楼上回望城内，就是“登临望故国”。那么都城里怎么样呢？都城里正卷起新旧党争的政海波澜。所以他说“谁识京华倦客”：对京城里政海波澜中的生活我早就厌倦了。可是竟没有一个知音能了解我这一份悲哀的心情！

下面他接着说：“长亭路，年去岁来，应折柔条过千尺。”“长亭”是古人的离亭。古人送别，五里一个短亭，十里一个长亭。汴河是送别的一条河，河边上就有长亭。长亭又叫驿亭，也是旅客们休息的地方。“年去岁来”是说，旧的一年去了，新的一年来了，年年如此经过。朱自清的散文《匆匆》说：“去的尽管去了，来的尽管来着；去来的中间，又怎样地匆匆呢？”这就是“年去岁来”的含意。读周邦彦的词，一定要把中间的结构都弄清楚：他前边说“隋堤上，曾见几番”的“几番”就呼应到这里的“年去岁来”；而“长亭路”就是刚才的那个“隋堤上”。这就是周邦彦的勾勒，你懂不懂？他不是一笔就写完了，他回来再描它一笔。可是他越描越浑厚，而且不轻薄，不琐碎，不杂乱。这是因为，他的感情越写越深厚。他说，多少人走了，都要在这里折柳送别，那么多年过去了，那些被人们折下来的柔软的柳条加起来已经不知道有几千尺了！这里是第一段的结束。第一段是从柳写起，然后感慨离别。虽然是泛写，但他写了“京华倦客”，写了“登临望故国”，就暗中有对首都政治盛衰的感慨在里边。当然，这感慨是含蓄的，没有明白地说出来。今天，我们就讲到这里。

第四节

上一次我们讲了《兰陵王》的第一段。周邦彦很善于勾勒，有人批评周邦彦的词，说他的用笔是“无笔不缩”。这是用写字的方法来比喻作词的方法：写字不能一笔拉出去就不回来，一定要收回来一点儿。周邦彦的词也是这样。说他无笔不缩，就是说，他的叙述都是有余不尽的，都是含蓄的，而且都是有呼应和反复的。比如第一段里，“柳阴直”是泛写，“烟里丝丝弄碧”是细写，都是写柳，是重复；“隋堤上，曾见几番”和“长亭路，年去岁来”就是互相呼应；“应折柔条过千尺”的“柔条”和“烟里丝丝弄碧”也是呼应的。那一丝一丝的不就是柔条吗？同一个意思，他能够回环往复地写，使你不觉得他重复，因为他中间有很多曲折婉转的地方，你只觉得他越写越细腻，越写越深刻，从他的呼应之中会有很多的体会和感受。这就是清真词的一个特色。

下课的时候，有些同学对我说，“长亭路，年去岁来，应折柔条过千尺”这几句他们还不大明白，现在我就再补充说明一下。我想同学们可能是对这个“应”字不明白，因为“应”字一般都是说你应该如何如何，但这里这个“应”字却不是说应该折断千尺柔条，而是说料想该是如此。这句话其实他写得很好。你们一定要注意到，读周邦彦的词不能像读李后主的词那样只用直接的感受。因为他是用思索、用很细腻的功夫去写的，所以读的时候也要用思索，要仔细地想一想，才能品出那个味道来。周邦彦的词总是有余不尽的，总是呼应反复的。这个“长亭路”就是刚才所说的“隋堤上”，因为这里的长亭就是汴京城外隋堤上的驿亭。“长亭路”不但呼应了前面的“隋堤上”，而且跟后面的“应折柔条过千尺”也有关系。这些柳树长在哪儿？它们要是长在你家的院子里，人们就不会去折它，对不对？我们讲过苏东坡的词，说他被贬到黄州，后来又移官汝州，临走之前他就写了一首《满庭芳》，词中说：“好在堂前细柳，应念我，莫翦柔柯。”苏东坡在黄州盖了房子，四壁画的都是冰雪的风景，就叫做雪堂，还在堂前亲手种了一棵柳树。他在黄州住了将近五年，现在要走了，他就说：“你们黄州的老百姓如果怀念我，就请不要伤损这棵柳树上柔嫩的枝柯。”我在小时候曾经从同学家弄了很多竹子种在我家的院子里，这些竹子现在已经不见了。因为中国住房很紧张，我们那个院子现在住了很多人家，房子还是不够住，你搭一个小棚子，他搭一个小棚子，竹子就都不见了。可是当年我家种的一棵柳树还在那里。我的意思是说，种在人家院子里的柳树当然不会受到那些损伤，可是现在我们所说的这些柳树在哪儿？它们长在长亭路上，长亭路是送别的所在，而送别的时候人们又有折柳条的习惯。唐朝有一个诗人韩翃，他认识一个倡优人家的女子柳氏，与她感情很好。后来韩翃离开了，这柳氏可能就跟别人结婚走了。于是韩翃就写了一首词说：“章台柳，章台柳，往日依依今在否？纵使长条似旧垂，也应攀折他人手。”你要是家里边的柳树，你就一定不会被人剪走；可是你是长在长亭路上的柳树，你是天生就注定要被人们剪走的啊！我不是说过这首词是从柳树写起而写到送别的吗？每一年春天这里都有人送别，这么多年了，一定有不知几千尺的柳条都被人们折断了。他写的是折断柳树的柔条，但这柔条是什么？都是别情！每折断一枝柔条，就代表一个人离别的感情。这么多年折断了千尺的柔条，那就是千尺的别情。从这里我们可以看到周邦彦的细腻。这是这首词的第一段。因为有同学问我，所以我就重复了一下。

下面，我们就来看这首词的第二段：

> 闲寻旧踪迹。又酒趁哀弦，灯照离席。梨花榆火催寒食。愁一箭风快，半篙波暖，回头迢递便数驿。望人在天北。

这周邦彦写词真的是有章法。他的第一段是景中有情——以写景物为主而透露了离别的感情。这第二段就是情中有景——以写离别的情事为主而以景物为陪衬了。“闲寻旧踪迹”的“闲寻”两个字用得很好。什么

东西你一眼就看见了，那就不用寻。“寻”字有一种仔细追寻的意思。李清照的《声声慢》流传众口，大家都赞美她用了很多叠字。她说：“寻寻觅觅，冷冷清清，凄凄惨惨戚戚。”这“寻寻觅觅”说得真是好。她在家里寻什么？像我的书桌上那么乱，我就常常寻寻觅觅。我的笔不见了，不定是丢到哪个书堆、夹到哪个本子里去了。可是李清照和周邦彦说的“寻”不是我的这种“寻”，不是寻一个具体的东西。他们寻的是一种情事，是往事。“闲寻旧踪迹”，这个“旧踪迹”有两个意思。所谓踪迹就是你走过的脚印。如果你走过沙地或雪地就有脚印；如果你走过这个教室，可能就没有脚印。往事也是如此，往事可能已经没有痕迹，可是它在你的脑子里却有痕迹。你看到这个教室，看到这把椅子，就想到当年曾经在这把椅子上坐过。这两者合起来就是那往事的痕迹。比如说你们毕业以后过了很多年又回到这里，看到这个房间、这些桌子、这些椅子都还是老样子，但是人物已经不是现在的人物，而且也不再有今天的情景。它们都成为往事存在于你的记忆里。同样，周邦彦的隋堤上的杨柳、驿亭都是一直存在的，可是当年那些送别的往事就都过去了。一个是你记忆中的往事，一个是眼前看到的曾经发生那些往事的地方，所以就要“寻”。这个“寻”字里边藏有很多怀念的感情。那什么是“闲”呢？“闲”是慢慢地、仔细地、一点一点地回忆的，所以你如果真的带着怀念的感情去某一个地方，你一定不会走马看花，一定要流连很久。因此他说是“闲寻旧踪迹”。

我们说，周邦彦这首词是从泛写离别到专写行者。所谓泛写离别，就是写一般的离别，但这一般的离别并不是仅指现在长亭上有多少人在送别，他是结合了过去和现在一起写的。他不是写他一个人的离别感情，而是把年去岁来那么多人的离别感情都集中在这里了。所以他说：“又酒趁哀弦，灯照离席。梨花榆火催寒食。”这个“又”字，就又是一个重复的字，它是呼应“年去岁来”的。周邦彦的用笔无笔不缩。“又”就不止一次：去年前年都是这样，今年又是这样。是怎样呢？又是一样的离别的场景和离别的感情。是什么样的离别场景呢？是“酒趁哀弦，灯照离席”。酒楼上有人在饮酒送别，送别的时候都在唱离别的歌曲。我们不是说过王维有《渭城三叠》吗？那就是很流行的送别时唱的曲子。欧阳修有一首词说：“尊前拟把归期说，未语春容先惨咽。”又说：“离歌且莫翻新阕，一曲能教肠寸结。”欧阳修不是点出“离歌”了吗？“趁”是配合着，“弦”是弦索。唱歌要弹奏音乐，而离别的歌自然也需要悲哀的音乐了。古人说：“悲莫悲兮生别离。”离别的酒伴着离别的歌，酒筵上的灯照着一个离别的宴会，这真是很凄凉的场景。那么这是在什么样的季节呢？他说是“梨花榆火催寒食”。暮春的时候，差不多是阴历的三月、阳历的四月，有一个节叫清明节，中国人有在清明节踏青扫墓的习俗。清明节又叫寒食节。《左传》上记载，晋献公的宠妃骊姬为了让自己的儿子做国君的继承人，陷害了献公的太子申生。申生死了，申生的弟弟重耳逃亡了。逃亡的路上十分艰苦，有很多天没有饭吃，跟随重耳逃亡的介之推就割下自己腿上的一块肉煮了给重耳吃。重耳知道以后十分感动，说将来如果能够回到晋国去，一定不会忘记跟自己同经苦难并对自己有恩德的人。后来，公子重耳得到秦国的支持，回到晋国继任做了国君，这就是晋文公。晋文公奖赏那些当年跟随他逃难的人，可就是忘记了介之推。介之推从来不提他自己有什么功劳，应该接受什么禄位，他“不言禄，禄亦弗及”——禄位也到不了他那儿。后来公子重耳想起来了，说对我最有恩德的是介之推，他曾经把他腿上的肉割下来给我吃。于是，就叫介之推出来接受奖赏。这时，介之推已经和他的母亲隐居在绵山，不肯出来接受奖赏。有人就替晋文公想办法，说你要是放火烧山，他一定会逃出来。晋文公真的就放火烧山了，没有想到这个介之推就是不肯出来做官，和他的老母一起被烧死在山上。晋文公非常后悔，就订了一个规矩：每年到了介之推被烧死的这个季节，家家都不许举火。所以，每年到了这个时候，人们都要先把饭准备出来，不能点火来热，要吃冷饭，因此叫寒食。寒食禁火的日期也不一样。有的禁七天，有的禁五天，有的禁三天。等到禁火的日子过去了，你就要重新点火。古时候还没有发明火柴，要钻木取火。古人钻木取火是有一些实践经验的。他们知道在什么季节钻什么木最容易得到火。清明的时候，你要钻那榆木或柳木，才容易钻出火来，这就是周邦彦所说的“榆火”。这也正是梨树开花的时候，所以说“梨花榆火”，就正是清明时节。你们要注意到，长调常常有一个领字——用一个字引出一大排字来。《兰陵王》也是长调，这个“又”字就是一个领字，它一直贯串了“酒趁哀弦，灯照离席，梨花榆火催寒食”。这里面不但包括了在离别的酒筵上喝离别的酒，听离别的歌，而且也点出了离别的季节。要知道，冬季冰天雪地，旅行很不方便，所以每到春天送别的人最多。一个“又”字，就领出了这一串离别的情事。

还不只如此，你看这首词直到现在都是泛写离别的感情，可是下边他用了一个“愁”字就把它推开了，就开始写行者了。这个“愁”字又是一个领字：“愁一箭风快，半篙波暖，回头迢递便数驿，望人在天北。”他说，我们现在忧愁的是什么？忧愁的是酒席一散就要握手告别了。古时候是帆船，如果一帆风顺就走得很快。遇到很强的风，船可以快得像箭一样。篙是撑船用的竹篙。船靠岸时，都是停靠在岸边的浅滩上；船出发时，要用竹篙来撑，才能离开浅滩。什么是“半篙”呢？因为竹篙很长，岸边浅滩的水也不是很深，只要有竹篙的一半没入水中，船就离开岸边了。“波暖”又回应了“梨花榆火催寒食”，因为这时已经是暮春季节。寒食节是不许烧火的，那几天都要吃冷饭。可是春天的光阴过得很快，等到梨花开了，等到你用榆木点火的时候，那寒食不是就过去了吗？这几句里，他连着用了三个数量之

词：“一”、“半”、“数”。“一”和“半”都表示少的意思，而“数驿”的“数”表示多的意思。他用这么多数量之词表示一种什么感情？那就是大家常说的“别时容易见时难”。水面上的冰都解冻了，天气已经很暖和了，这时，远行的人也就要走了。现在大家还坐在酒席上，听着离别的歌，喝着离别的酒。可是等一会儿，远行的人上了船，那竹篙向水中一撑，帆被风一吹，船就像箭一样出发了，等你再一回头时，你的船已经走过了好几个驿亭。汴河边每隔五里十里就有一个驿亭，“迢递”是很远的意思。汴河通往江都，所以船是向南行，而你所怀念的那个人则留在北方的汴京，所以说“望人在天北”——水的尽头是天，而人还在天的北边，那就更远了。这第二大段写了自然景象——梨花、榆火；写了离别场景——酒趁哀弦，灯照离席；写了行者的忧愁——一箭风快，半篙波暖。写得情景交融，而且很有层次。

下面我们来看第三段：

凄恻。恨堆积。渐别浦萦回，津堠岑寂，斜阳冉冉春无极。念月榭携手，露桥闻笛。沉思前事，似梦里，泪暗滴。

他所怀念的人已经在天的那一边了，所以心中充满了悲凄悱恻的感情。悲哀有很多种，有的是情伤，有的是心伤，有的是神伤。“凄恻”很难加以解说，它就是你内心之中的一种悲凄的感觉，它使你的心恻然而动。你看，他的船在前进，他的感情也在进行着。他说，那离别的愁恨不但没有因为我越来越远而淡忘，反而随着我越来越远而加深。有的人见面很亲热，过去之后就都忘记了；有的人相反，离别越久，感情越深。周邦彦写的就是这后一种感情，所以说“凄恻。恨堆积”。下边的“渐”又是一个领字。写长调的人都非常会用领字，因为他必须一层一层地向前进行。“渐”是船慢慢地在前进，走过一段路，又走过一段路。“浦”本来是水边，水中沙洲的旁边也叫浦。由于运河的开凿结合了自然的河和人工的河，所以水路有主流也有支流，远处支流中有一个沙洲，那就叫“别浦”。“别浦萦回”就是，那些地方的水有向这边流的，有向那边流的，有在水中间转个圈圈的，那种曲曲折折的样子就叫做“萦回”。而在水岸边，则有“津堠”。“津”，就是我们讲过的“月迷津渡”的“津”，是渡口。什么是“堠”？古代记载，每隔五里有“只堠”，每隔十里有“双堠”。现在坐火车不是有大站有小站吗？小站就是只堠，大站就是双堠，那里也有码头休息的所在。现在坐火车有直达的快车，直达快车小站不停，只在大站停。船也是这样，它不是在每一个码头津渡都停。只有本地的渡船才在小站上停，到远方去的大船则不在中间小站上停。可是你要知道，不管是码头还是车站，都是船和车要开的时候挤着一大堆人，船和车开走了，车站和码头也就冷冷清清了，因为人们是为了上车上船或为了送人上车上船才到车站和码头去。所以周邦彦说“津堠岑寂”，“岑寂”就是寂静无人的样子。他的船向前走，沿途看到有些小码头现在没有船渡，显得很寂静。可是，他现在还不只是看沿途的景色。要知道，他每经过一个津堠，就离他所怀念的汴京的那个人更远了。五里一个只堠，十里一个双堠，又过了五里又过了十里，又过了五里又过了十里……这中间带着一种远别的感情。

前面我们讲的不管是“酒趁哀弦，灯照离席”，还是“别浦萦回，津堠岑寂”，景物和别情都结合得很密切。可是下边一句笔墨就宕开了——“斜阳冉冉春无极”。这句就似乎是单纯写景，与别情没有必然的关系。其实这句话宕开得非常好，它把别情都融化了。所有的别情都融化到“斜阳冉冉春无极”的景色里，使得那遮天盖地的春光里都是离别的感情——这话很难讲，但确实是如此。我讲过唐代王昌龄的一首诗：“琵琶起舞换新声，总是关山离别情。撩乱边愁听不尽，高高秋月照长城。”满天的月色之中都是他写不尽的那些离别的感情——这真是一个很高明的手段。在这里，情景交融已经写到这样一种地步：表面上单纯是写景物，事实上完全都是感情。温庭筠有一首《望江南》：“梳洗罢，独倚望江楼。过尽千帆皆不是，斜晖脉脉水悠悠，肠断白蘋洲。”朱光潜先生认为，如果停在“斜晖脉脉水悠悠”那就更好。因为尽管不提离别的感情，但那斜晖脉脉江水悠悠却尽是离别的感情。清朝一个词学批评家谭献曾经说：“斜阳七字微吟千百遍，当入三昧出三昧。”“三昧”是佛经上的话，梵文叫“三摩地”，中国人简称叫“三昧”。佛教的“禅”，也叫“定”，“定”里边最纯正的那种修养叫“正定”。这“正定”我们就叫它“三昧”。凡追求一个道理，如果能追求到那最高的、最好的，就是得到了“三昧”。谭献的意思是说，这句词你要是低低地吟来吟去吟上千百遍，你就在那最高的道理之中三出三进了，就可以完全体会了。所以，大家也回去念念这七个字。我们今天下课了。

第五节

上次下课的时候，我们正讲到“斜阳冉冉春无极”这一句。我提到谭献的一句话：“斜阳七字微吟千百遍，当入三昧出三昧。”这句话是谭献在周济写的《词辨》上的评语，这本书一般叫做《谭评词辨》。我常常说，诗一定要吟诵，你如果真的要学古典文学就一定要对吟诵有一点儿体会。你们大家一定发现，我讲课的时候，只是偶然看看注解，一般不看书，就是这样讲。因为，当你面对着书的时候，你可以把它看得

很仔细，可是你的思想——就是说感受，就好像被眼前一个东西遮住一样，以致不能够飞跃。这话说起来简直很神奇，真是一点儿道理都没有，但是我一定要把真诚的话说出来。也许你很用功，你把每一个字都看清楚了，把每一个注解都看清楚了，可是这个时候你只能够懂得字中之意，你不能够飞跃。你一定要把引文念得很熟，而且最好能学会一个吟诵的调子。为什么呢？因为你如果只是这样读："柳阴直。烟里丝丝弄碧"，这就太平淡了。如果你低低地吟诵，你的声音就可以拖长，而拖长的时候，就可以给你一种体味，给你一个空间，就可以引起你很多的想象。我还要说，吟诵引文一定不可以像唱歌那样。台湾以前做过一卷吟诗的录音带，向海外也卖过的。他们就是把吟诗谱成像曲谱一样，而且组合了一群学生，分成高音、低音几部来合唱，听起来倒也好听，可那不是中国吟诗的根本的办法。中国的吟诗，一定不能谱成一个调子，一定不能有死板的音节，一定要有绝对的自由。为什么不能谱成一个调子呢？因为你每次读一首词都可以有不同的感受，而且不同的人读这首词也可以有不同的感受，吟诵的时候一定要把你自己对这首词的体会和情意用你自己的声音表现出来。我在五一三班讲到，晋宋之间的人还不止于吟，他们还吟啸，还有歌呼之类，那调子是绝对自由的。好听不好听，别人爱听不爱听，你都甭管它，你就只管把你自己的感情投注进去，就是这样吟。我今天说的话是很真诚的，这是读古典引文真正体会它里边含意的一种办法。光是拿着课本读，得到的只是字中之意，你要把它背下来，而且要能够很自由地把自己投注进去，把那情调用声音表现出来。那时，你的想象和体会可以随着声音的拖长而有一种飞跃，一定要达到这种地步才成。所以谭献才说，要是把那句词微吟千百遍就能够入三昧出三昧。"三昧"也叫三摩地，这都是梵文的发音，从意思上讲就是"正定"之意。参禅之后就可以入定，入定时就把外边的一切都遗忘了，都放下了，从精神上得到一种光明的、彻悟的境界。当然，入定的时候有的人也会走火入魔。所以必然是正定，是最正宗的禅所达到的那样一种体会和境界。其实，像谭献这样说词，这是中国传统批评中一个最大的缺点。什么只"微吟千百遍，当入三昧出三昧"？这太抽象了，没有理性，没有逻辑。严羽的《沧浪诗话》以禅言诗，缺点也在这里。

我上次曾经说，周邦彦这首词之所以好，是因为他有很多的勾勒、很多的承接、很多的呼应。这第三段里，"凄恻。恨堆积"当然是正面写离别的感情；"渐别浦萦回，津堠岑寂"也是写离别后沿路所见。这些话里都有一种别情的痕迹可寻。可是当他写到"斜阳冉冉春无极"的时候，表面上是放下了别情，实际上他所有那些离别的感情都跟那"斜阳冉冉春无极"打成一片了。上次我还给大家举了一个例证，是唐代王昌龄的边塞诗："琵琶起舞换新声，总是关山离别情。撩乱边愁听不尽，高高秋月照长城。"边疆接近胡地，弹奏的乐器常常是琵琶，有人随着音乐起来跳舞，琵琶弹了一曲又是一曲，但不管换了多少个曲调，弹的总是离别的曲子。那些离开故乡和妻子儿女戍守边疆的兵士的心就都被这种离歌扰乱了。可是王昌龄的最后一句不再写边愁，也不再写离歌了。他从这里面跳出去说"高高秋月照长城"——在秋天的夜晚，一轮明亮的圆月照在那边塞的长城上面。表面上他不说边愁了，事实上，在月光的笼罩下，从天上到地面，整个都充满了他那离别的感情。中国的文学批评常常讲能入能出。就是说，你要对你写的那一份情事真的有很深的体会，但也不能一味地总是离别啦，难过啦等等，有时候需要脱出来。就像我刚才说的，在欣赏时你光读字中之意还不算，还要飞跃起来，有一种体会和想象的联想，要能把那个感发扩散出去。"斜阳冉冉春无极"就是从感情之中跳出去了，他把感情完全融入景物之中了，所写的景物就都是感情。谭献只是说这几句微吟千百遍可以入三昧出三昧，没有说它到底为什么好。我尝试着替他解释，以上就是我所解释的第一个原因。

既然说第一个原因，那就还有第二个原因。这句词之所以写得好，还因为它里边有非常复杂的情调。"斜阳"是日暮，是一种惆怅的感情，而"春无极"是一种正在生发和生长的感情。斜阳日暮的惆怅和春天的繁花绿柳春水碧波是矛盾的景色，这使我想到明末清初的一位词人陈子龙。清朝是词的复兴的时代，词在金、元特别是在明朝的时候都是没落的，缺少感发的生命。而把词带领复兴起来的一个重要作者就是明末清初的陈子龙。陈子龙为什么能把词带领复兴起来呢？因为他身经了明朝亡国的苦难和悲哀，而且他是一个志在复国的志士。他跟南宋那些只会咬文嚼字的词人不同，他真的参加了起义的军队，投入了复国的战争，最后，他是跳水自杀的。我一直说词这东西一定要有一种真正发自内心的感发的生命，陈子龙就是用他的血泪和感发的生命来写词的，他的词多是小令。要知道，词从南宋以后渐渐多写长调，注意字句的雕琢，就把感发减少了。陈子龙之所以使词复兴，一个是因为他真的有爱国志士的一份深厚博大的感情，再一个就是因为他回到了小令的体式，小令是完全以感发为主的。他有一首小令，其中有这样几句："一双乳燕，万点飞花，满地斜阳。"他写的就是我们现在这样的春天季节。你们可以看到，沿街上那些花现在都在飘落，正是"万点飞花"；而到了黄昏的时候，就是满地的斜阳。这是一种对消逝的伤感和惆怅。可是，那一对做巢的燕子，正准备哺乳它们的雏鸟，那是一种正在生发的生命。这本是两种矛盾的感情，可是陈子龙把它们结合在一起了，正是这种矛盾使人感到愈发无可奈何。《红楼梦》的开头说贾宝玉梦游太虚幻境。在警幻仙姑那里听了一套"红楼梦"的曲子，最后两句说："好一似食尽鸟投林，落了片白茫茫大地真干

净！”金陵十二钗也好，多少繁华富贵的情事也好，最后都成为过去了。黛玉死了，惜春出家了，探春远嫁了。各人有各人的下场，就好像飞鸟各自投林，只剩下一片白茫茫的大地了。所以宝玉才能够放下，才能够解脱，才能够出家。可是你要知道，“斜阳冉冉春无极”、“一双乳燕，万点飞花，满地斜阳”就正是放不下之处。这种矛盾的感情，正是“知其不可为而为之”——明明知道那种消逝的无可挽回，但那中间有你放不下的一种东西。这个话是很难讲清楚的，我只能说到这里。王维的一首诗中说：“大漠孤烟直，长河落日圆。”你如果坐船在一条河上走，你会看到西方那水天空阔的地方一轮落日正在一点一点地向下沉没。它的消逝是无可挽回的。然而，四面却是这样美丽的春天！对此你是无可奈何的。所以杜甫才会说：“一片花飞减却春，风飘万点正愁人。且看欲尽花经眼，莫厌伤多酒入唇。”这就是在消逝之中有他放不下的东西。大家都认为“斜阳冉冉春无极”这七个字好，究竟怎样好呢？我想就是由于这两个原因：一个是它融情入景，一个是它包含了上面的那种复杂的感情。

周邦彦是善于勾勒的，他写词就像写字那样无笔不缩。他不肯一口气说完，总是有一个呼应，让你再回头联想到以前所说的事情。刚才王昌龄那首诗写到“高高秋月照长城”就完了；朱光潜说温庭筠那首词写到“斜晖脉脉水悠悠”也应该是完了。可人家周清真不是，写到“斜阳冉冉春无极”并没有完。当然你会说这词调子还没有完，但词调子没有完是因为他那笔法正好配合了这词调子。他又回来了：“念月榭携手，露桥闻笛。沉思前事，似梦里，泪暗滴。”周邦彦在前边说过：“闲寻旧踪迹。又酒趁哀弦，灯照离席。”可现在他已经走得很远了，已经是“渐别浦萦回，津堠岑寂”了。但他用一个“念”字一下子就回到前边来。“榭”从木，有木曰榭。就是说，一个前边有树木的高的建筑就叫“榭”。我们常说“台榭”，土高为台，台前有花木叫做“榭”。时间在月夜的时候所以叫“月榭”。“露桥”就是没有遮蔽的桥。周词常用“露”字，比如“露饮”，就是在院子里饮酒。周邦彦说，我们曾经在一个有花木的高台上携手赏月，还曾在一座桥上听所爱的人吹笛。“沉思前事”——现在我就沉入当年种种往事的回忆之中，那“月榭携手，露桥闻笛”的种种事情回忆起来分明就在眼前，可是实际上就像梦一样，因为毕竟已经离开了。现在已经没有人可与述说，也没有人关心、注意我了，我只有暗中流下泪来。“似梦里”是总结过去所有的回忆，“泪暗滴”是正写现在所有的悲哀。而且，“似梦里，泪暗滴”这六个字全是仄声：“似”和“梦”是去声，“里”是上声，“泪”是去声，“暗”是去声，“滴”是入声。去声是很沉重的，上声稍微扬起，然后再沉下来，再停顿。前人批评说，这两句是“重笔”、“拙笔”。重笔、拙笔并不是不好的意思。我们刚才讲，“斜阳冉冉春无极”是从正面写离别的感情中跳出去了。可是现在呢？现在又回来了。现在他是朴实的、直说的，跟刚才把感情融到“斜阳冉冉春无极”中不一样。这样写，你一定要配合得恰到好处才可以。都用重笔、拙笔是不好的；都用那种轻飘的笔，都出去了，也不好。清朝有一个诗人王士禛别号叫渔洋山人，讲诗专门标举神韵。他最大的缺点就是能出而不能入。王渔洋总想写那种漂漂亮亮的风花雪月，总是跳出去而不能够进来，这是因为他的感情不够深厚。在诗人中，重笔和拙笔用得最好的还不是周邦彦，而是杜甫。而杜甫的重笔和拙笔之所以用得好，就正是因为他的感情特别诚挚和深厚的缘故。

除去以上所提到的几点好处以外，周邦彦的词还有另外的一些特色。在开始讲《兰陵王》的时候我曾经说，有一点是值得注意的，这就是周邦彦的“登临望故国。谁识京华倦客”里边有一种感慨。在他生活的时代，北宋朝廷里有激烈的新旧党争：有多少人被贬出去了，有多少人被召回来了……盛衰穷达、仕途起伏，有那么多的变化。所以汴京城外的送别就不是普通的送别，周邦彦这首词实在有更深一层的悲慨。我们说过，柳永写的是秋士易感的悲慨，现在我们又说，周邦彦写的是政海波澜的悲慨。两个人都有悲慨，可是他们却常常把这悲慨归结到对爱情的相思怀念，这是为什么呢？这种情况有两个原因：第一，婉约派词人的作风和习惯就是总要把一些爱情的内容写到词里边去，这是这一派词人的特色。第二，这是时代的生活背景造成的。因为当时的汴京有两重含意：一方面代表歌舞，一方面代表仕宦。所以汴京这地方既给了他们歌舞和爱情的梦想，也给了他们仕宦的梦想。而他们就常常把这两者结合在一起，在怀念首都汴京的时候，既带着对仕宦的感慨，也带着对爱情的留恋。但是，一般人常常认为周清真写的都是儿女之情和相思离别。说他有政治上的感慨，也许有人觉得这一点很可怀疑。那么，我们现在就用很少的时间讲他的另一首词，目的是要证明：周邦彦的词里边确实有对当时政治的感慨。这首词在郑骞先生《词选》的第69页，词牌是《渡江云》。《兰陵王》那首词主要是写离开汴京到外边去的路上的悲慨，而这首词是写由外边回到汴京来的路上的悲慨，大家要注意这个对比。我先把这首词念一遍：

> 晴岚低楚甸，暖回雁翼，阵势起平沙。骤惊春在眼，借问何时，委曲到山家。涂香晕色，盛粉饰、争作妍华。千万丝、陌头杨柳，渐渐可藏鸦。　　堪嗟。清江东注，画舸西流，指长安日下。愁宴阑、风翻旗尾，潮溅乌纱。今宵正对初弦月，傍水驿、深舣蒹葭。沉恨处，时时自剔灯花。

你们要注意到这几句话：“指长安日下”、“风翻旗尾，潮溅乌纱”。我以前曾经写过一篇文章叫《常州词

派比兴寄托之说的新检讨》。我在那篇文章里提到过判断一首词有没有寄托的三个标准：第一个是结合作者的生平来看；第二个是从作品叙写的口吻来看；第三个是结合时代背景来看。在那篇文章里我举的例证是辛弃疾，因为辛弃疾的寄托表现得更为明显些。但在这里我们也可以用这三个标准来判断一下周邦彦的这一首词。从作者的生平来看，周邦彦经过新旧党争的冲击，所以有寄托的可能；从作品的口吻看，“长安日下”和“风翻旗尾，潮溅乌纱”都有寄托的可能；从整个时代背景看，北宋时期有那么多人受到新旧党争的冲击，所以也有寄托的可能。而且，当我们读到下半首，读了“长安日下”、“旗尾”、“乌纱”之后，返回来再看上半首就会发现，上半首的很多地方也是有寄托的。周邦彦的词写得很含蓄，人们认为他的词很有思力，所以读他的词必须仔细地思索。我们的重点是看他的下半首，但我们应该从上半首一直看下来。他说：“晴岚低楚甸，暖回雁翼，阵势起平沙。”这是写沿途所见的春天的景物，你可以和《兰陵王》作个对比。《兰陵王》说：“别浦萦回，津堠岑寂，斜阳冉冉春无极。”那也是在春天，是离开汴京；而这个也是在春天，是到汴京去。“楚”是湖南、湖北一带地方，他这里所指的应该是荆州的所在。“甸”是郊外的平原。辛稼轩的词说“楚天千里清秋”，周邦彦不说“楚天”，说的是“楚甸”。总而言之，是写那与江北不同的江南景色。“岚”是山气、山上的烟霭。在晴明日光照耀之下的山上的烟霭低低地笼罩着楚地的平原，这景色写得很旷远。“暖回雁翼”是说温暖的春季回来了。何以见得呢？从鸿雁的翅膀上就可以看到。因为鸿雁很快就要张开翅膀向北方飞去了。雁都是一群一群地飞，或者排成一个“一”字，或者排成一个“人”字，很像一个阵势。他坐在船上，看到远处平坦的沙滩上飞起了一群鸿雁，所以说“阵势起平沙”。这首词你要是只看这上半首，那就完全是写春天的景色。可是等你看到下半首，看到“长安”、“乌纱”等字样，你就知道他指的是做官和政治上的事情。北宋的首都是汴梁不是长安，但中国历来拿长安当做首都的代名词。有了这种了解，你再回过头来看上半首，你就会发现，他在写景之中都有寓托。这不是直接给你的感动和联想，而是你通过思索才知道的。你要仔细地想一想才会恍然大悟，知道其中有某种含意。那么周邦彦要写的是什么呢？他要写的是政海的波澜，就是在当时的新旧党争中一批人被贬出去、一批人被召回来这样的现实。

我们曾经讲过，周清真在宋神宗时代入大学，他写了一篇《汴都赋》赞美歌颂新法，得到神宗的欣赏，被选拔做太学正。神宗死后，哲宗即位。先是宣仁太后执政，任用旧党的人。后来宣仁太后死了，哲宗自己执政，就改元叫绍圣，重又起用新党的人。周邦彦就又被召回汴京，而且，哲宗还叫周邦彦重献《汴都赋》。现在这首词说：“清江东注，画舸西流，指长安日下。”他不但说长安，而且明明说到“日下”。“日”是君象，“日下”就是天子的脚跟下，那正是首都的所在。王国维写过《清真先生遗事》，他考证周邦彦应该是在荆州居住过一段时间的，很可能是担任教授之类的职务。他被外放，先是做庐州的教授，然后从庐州到荆州，然后才从荆州到溧水。可是这首词不是周邦彦第一次到荆州时所写的词，是他从溧水被召回汴京的时候，因为荆州是他的旧游之地，所以他很可能又绕道经过荆州。这后一说不是王国维考证的，是当代的一个研究词的教授罗忼烈先生考证的。他是香港大学的教授，专门研究周邦彦的词。那么，从“清江东注，画舸西流，指长安日下”来看，周邦彦是从南方到北方去，是到首都汴京去。知道了这个背景，你再来看“暖回雁翼，阵势起平沙”那个“起”，它是从南向北飞的“起”，而且不是一只雁“起”，是一大片雁阵“起”。这中间就可以有一种联想：曾经被贬出去的新党的人现在又都被召回来了。这个也不是我的猜测。我讲到过语码，有的语码是很明显的，像屈原的美人芳草之类；有的语码是不明显的，如果你对中国传统的诗歌不熟悉，就不知道它还暗藏有别的意思。你们知道，杜甫有一首诗，题目是《登慈恩寺塔》，里边有一句：“君看随阳雁，各有稻粱谋。”杜甫说的是那些追随温和阳光的大雁。但是在中国的成语里，“追求温暖”换一句话来说是什么，下边已经有人说了——“趋炎附势”。一点儿都不错，就是这样的联想。雁总是哪里暖和就往哪里飞。杜甫就用雁来比喻那些趋炎附势的人，他们并不是为了国家或者为了人民，而是为了自己物质上的所得，为了那一点点做官的利禄。下边他说：“骤惊春在眼，借问何时，委曲到山家。”“骤”是忽然之间。有的时候政治上的改变是忽然之间的：前边的领导死了，新领导一即位马上政策就都改变了。改变都是不能让你事先知道的，否则人家就会有了防备。像哲宗从元祐到绍圣，就是由于宣仁太后一死，忽然之间就变了，这是政治气候的改变。所以就“骤惊春在眼”——忽然之间眼前桃红柳绿，已经到了春天。当然这也是写实，因为当时真的是春天。他说，请问春天，你是什么时候来的？我怎么没有注意忽然间花就都开了呢？而且，春天如果也走路的话，那么它还不只走过江边，催开了江边的绿柳红桃；它也曲曲折折地走到山的深处，使山背后那几户人家门前的柳也绿了，花也开了。这句话很妙：“山家”是荒僻冷落的山村里的人家，本来是不被人注意的，可是春天居然没有把它忘记。这里面就有一点点自喻的意思，比喻自己也被召回汴京了。这几句从表面上完全可以只讲第一层的意思，就是描写春天，写春天来到了山村。可是当你看到下半首再返回来看，就知道它们都有寓托的可能。春天来了，所有的花都“涂香晕色，盛粉饰、争作妍华”。“晕”是画画的时候用笔蘸了水涂在纸上把颜色晕开。“粉饰”就是装饰。“妍”是鲜艳的、美丽的。“华”就是花。这句是说，所有的花都涂上了香气，染上了颜色，争着开出美丽的花朵。其实花的香不是涂上去的，是它本来就香；花的颜色也不是染上去的，它本来就有美丽的颜色。

所以现在他说的实在是人，是说那些人都在装模作样，趋炎附势，说一些跟风的、迎合政治气候的话，争着表现自己，把自己打扮得漂亮些。

把春天花草的美丽芳香比做政治气候，也不是只有周邦彦一个人这样做的。辛弃疾有一首词，牌词叫《汉宫春》，第一句说：“春已归来，看美人头上，袅袅春幡。”他说春天已经回来了，怎么知道的呢？因为每逢立春日，女子就用五彩丝帛剪成花朵的样子戴在头上，叫做幡胜。这首词，你要结合辛弃疾的生平和他的作品来看。他写这首词的时候，正是韩侂胄用事。韩侂胄是主张北伐的，他要起用一些主战派人物，而辛弃疾平生的志愿就是要北伐中原。于是韩侂胄就要请辛弃疾出山。所以，所谓“春已归来”是写政治气候的转变。但他后边又说：“却笑东风从此，便薰梅染柳，更没些闲。”“没”是入声字，所以我读“mò”而不读“méi”。这句是说，韩侂胄号召主战的人都归附到他的旗帜之下。这和周邦彦的“涂香晕色，盛粉饰、争作妍华”作用是一样的，都有寓托的意思。

“千万丝、陌头杨柳，渐渐可藏鸦。”“陌”是街道，有人说南北方向的街道叫陌，东西方向的叫阡；有人说南北方向的叫阡，东西方向的叫陌，这个我们不去管它。“陌头杨柳”就是街道上的杨柳，它们的柳条已经很密了，如果有一只乌鸦栖落在柳树上，你可能就不会发现它。乌鸦，在中国一直认为是不好的，它代表不祥和邪恶。所以“渐渐可藏鸦”表面是说春天草木之茂盛，暗指在这转折之中一些危机也就都隐藏在里边了。

在这么美丽的春天从南方回到北方，而且是到京城去，本该是一件好事，可是周邦彦却说：“堪嗟。清江东注，画舸西流，指长安日下。”他说，这真是值得我叹息的事，江水向东流，我的船向西行，而且我的方向是指向朝廷的所在。回到朝廷有什么不好？为什么要叹息呢？要知道，“清江东注，画舸西流”这就是写一种矛盾。周邦彦现在是恬适的，他不想到首都去追求名利禄位，可是朝廷召他又不能不去。当他离首都越来越近的时候，他就产生了一种忧畏：“愁宴阑、风翻旗尾，潮溅乌纱。”“宴”并不是说他们真的要举行一个宴会，那并不关紧要。“宴”是说新党的人都回来了，又聚在一起了，这就是一个盛宴。以前的那场酒席散了，新的酒席开始了。可是新的酒席也有散的时候，到那时说不定一阵狂风就把船头的旗折断了，一个浪头就把你的乌纱帽打湿了。这里又出了两个语码可以引起你的联想。“乌纱”一直是代表官职的；“旗”，当然船上也可能果真有旗，但旗和船是一种政权和党派的标志。所谓“风翻旗尾，潮溅乌纱”，所谓“长安日下”，都是说在政海波澜的起伏之中，这个起来又倒下去了，那个倒了又起来了。也许你现在觉得你是起来了，可不知哪一天你就又倒下去了。所以，他还没到京城，就先想到“愁宴阑、风翻旗尾，潮溅乌纱”。下面他说：“今宵正对初弦月，傍水驿、深舣蒹葭。沉恨处，时时自剔灯花。”“初弦月”是月亮要圆还没有圆，而他也是要到京城去还没有到。今夜，他的船就停在一个水村驿站。“舣”是停泊，船停泊在一丛芦苇的深处。古人点油灯，点得时间久了，灯心结了花，灯就暗了，这时就得把灯花剔掉。他说，我沉思细想，有这么多的愁恨却无人可与诉说，我就“时时自剔灯花”，“时时自剔”就不止剔一次，可见他一直没有睡觉。为什么呢？因为他在叹息，在发愁，不知道一去将会怎么样。我们讲周邦彦生平的时候，曾提到楼钥在《清真先生文集序》里说，周邦彦晚年“学道退然，委顺知命，人望之如木鸡”。那是因为他早就有了这种想法，所以他回到京城就不去争名夺利。他经过了朝廷党争的打击，有了一种觉悟。从这首词里就可以看到他的这种觉悟和感慨。

有一件事情是很奇妙的。就是，天下有很多事可以欺骗人，惟独写中国的旧诗不能骗人。有的人讲话讲得头头是道，有的人写论文可以写出很多花样来使人莫测高深。可他要是写一首诗，填一首词，马上就把底儿都掉出来了。这真是一点办法都没有的事情。所谓把底儿掉出来，还不只是说他对旧诗的修养，也不只是说他的平仄、格律、用韵对不对，主要的是，这个人的品格、性情和修养一下子就看出来了。也许你们看不出来，那是因为你们读的引文还少，没有那么多的经验。所以说对周邦彦，尽管他的艺术修养和音乐才能是那么好，但是说到心灵和感情的品质，说到高远的境界，那我们真的还不能不同意王国维的话：“美成深远之致，不及欧、秦。”苏东坡、欧阳修、秦少游，他们的词里边总有某些可以从精神上提升你的地方，一首写爱情的小词也能使你看到更高远的境界。周邦彦则不成，他写爱情如《解连环》之类，都还停留在爱情之中。他写政治方面的感慨，也是考虑个人得失的成分多，关心国家安危的成分少。从个人的性情来讲，这是没有办法的一件事。

我们下次看他的《解连环》。

第六节

周清真的词我们讲完了一首《兰陵王》和一首《渡江云》，今天我们要开始看他的《解连环》。《解

连环》在郑骞《词选》的第66页。在讲周清真的《兰陵王》这首词的时候，我们所注重的是他的艺术表现。也就是说，注重他的勾勒、他的情景交融、他的章法和他在情景中间的衬托。后来，我们又简单地看了一首《渡江云》。这一首词，我们的重点不是分析他的艺术技巧，而是要看他在里边的寄托。从“长安日下”、“潮溅乌纱”这些词语里，我们可以清清楚楚地看到周邦彦对当时政坛上的风云起伏有他的感慨。今天我们要看的这首《解连环》，则主要是写一种感情。写什么感情呢？就是这首词开头的四个字——“怨怀无托”。《兰陵王》那首词是从柳树写到离别，里边有一个层次，有回忆从前，有现在，有当时的背景，有很多景物情事的进行。《解连环》则不然，它纯粹是写一种感情，一种“怨怀无托”的感情。以前我曾经说过，中国古代写诗一般都是写女子被抛弃，男子的感情转变了，是“弃妇之词”，可是这一首词我以为它是“弃男之词”。不只我以为是弃男之词，俞平伯也认为是弃男之词，还有我跟大家提过的写《宋词赏析》的沈祖棻也认为是弃男之词。可是，一些清朝的词学批评家以及比俞平伯、沈祖棻的时代稍早一点儿的人，他们就认为这首词是弃妇之词。我想，这是因为他们脑子里有一个传统的观念，认为只有女子才是被抛弃的。我还要补充说明一点，不管是弃男也好，弃妇也好，总而言之，这首词写的是一种爱情的悲剧。爱情本是男女双方面的，可是现在有一方面的爱情转变了。按照传统的看法，被抛弃的一定是女子；思想稍微新一点，把男女平等看待的，就认为也可以有弃男之词。可是后来又有了更新的说法，那是在大陆“文化革命”的时候。“文化革命”中有一阵子讲儒家和法家的斗争，认为凡是法家就是好的、革命的、进步的；凡是儒家就是保守的、腐败的、落后的。于是就有人配合儒法斗争来讲周邦彦的词。北宋的“神宗变法”是一次很明显的斗争。对王安石，他们认为是法家，是进步的、革命的。周清真不是写了歌颂赞美新法的《汴都赋》吗？所以他们认为周清真也是属于法家的，也是进步的、革命的。而且，他们把周邦彦一些写爱情的词都认为是有寄托的，是赞美新法的，是批评旧党之人的。周词有时确实有寄托。例如我上次所说的那一首《渡江云》就真正是有寄托的，因为它所用的字汇“长安日下”、“潮溅乌纱”等分明有寄托的含意。至于周邦彦其他关于爱情的词，我认为不一定要牵强附会说成是有寄托的。就是说，如果他表面上写的是爱情，如果我们又没有“长安日下”、“潮溅乌纱”等字样来证明他有寄托，那我们最好还是按照爱情的词来解释。而且，就算是周邦彦偶然在一两首词里边有寄托，可他并不是每一首词里边一定都有寄托的，他的大部分词仍然是写爱情的。因为北宋词一般的风气就是写爱情的。

我顺便还要再提出一点，就是在北宋的词坛上还流行以俗语写词。这些词是写给那些歌伎酒女们为市井之人歌唱的，所以也是按照他们的口吻来写的。不但周邦彦写这样的词，柳永也写这样的词，秦少游也写这样的词。不过，一般的选本都不选这一类俗词。周邦彦有一首词的词牌叫《青玉案》，上片是这样写的：

良夜灯光簇如豆。占好事，今宵有。酒罢歌阑人散后。琵琶轻放，语声低颤，灭烛来相就。

他说，这是一个美好的夜晚，油灯的灯心结成一朵灯花，灯光聚集在一起，圆圆的一团像一个豆。中国的古人迷信，认为灯花是报喜的。所以油灯结了一朵灯花就说明今天晚上一定有好事发生。要知道，油灯一定要点得很久才能结出灯花，那时已经是深夜了。这个女子本来在弹琵琶，现在就把琵琶轻轻地放下，用很低的、有一点害怕和害羞的语声来同这个男子讲话，并且吹灭了蜡烛。那后半首还有几句：“只恐彰露，那人知后，把我来僝僽。”说是假如这件事情被另外的那一个人知道了——可见这个女子有另外一个情人——他一定会跟我发脾气，让我受苦受罪。像这样的词就很俗，绝对是写男女爱情，看不出有什么托意。

老一派的、旧传统的说词人从来不提周邦彦的词里可能有寄托。因为要是提到政治，周邦彦一定是属于新党，他的《汴都赋》确实是赞美新法的。而旧传统的人都尊重儒家，尊重苏东坡和司马光，认为凡是新法就是坏的。他们要说周邦彦好，就不能提他赞美过新法。王国维所写的《清真先生遗事》就是如此，他知道周邦彦写过《汴都赋》，可是他不敢真正提出来说周邦彦果然是拥护赞美过新法的。这是老一派的旧传统说词人的缺点。香港的罗忼烈先生敢于提出周邦彦的《汴都赋》是赞美新法，周邦彦的词里边可能有政治的托意，这很有眼光，很有见解。可是罗先生把周邦彦很多写爱情的词都说成有政治寄托，有时就不免使人觉得稍微牵强了一点。我认为，周邦彦的词里边有的有政治的感慨，有的就只是写爱情。他写爱情有的用俗语来写，有的用文雅的语言来写，但不管怎样写，他写爱情就只是爱情。

以上我们把一些基本的看法弄清楚了，现在我们就来看《解连环》。刚才我说周邦彦写爱情有用俗语写的，有用文雅的语言写的。那么，《青玉案》当然是用俗语写的，而《解连环》就是用文雅的语句写的。我以为，凡是他用俗语写的词都是为市井的歌伎酒女们写的；而他用文雅的句子来写的词就很可能有一种个人的体验在其中。《解连环》可以跟另外的一首词参看，这首词在郑骞《词选》的第65页，就是《夜飞鹊》。《夜飞鹊》也是写离别的，但它跟《兰陵王》所写的就不一样。《兰陵王》所写的是汴都城外的离别，所写的是“京华倦客”，是“登临望故国”，所以里边可能有对朝廷政治的感慨。而《夜飞鹊》这首

词写离别就只是写离别，而且是以男子的口吻写与女子的离别。这个女子是怎样走的？这个女子是坐船而去的。现在，《解连环》这首词就是写一个男子怀念一个女子而想象那个女子是坐船走的。这两首词都是写男子与女子的离别，都是男子怀念女子，而那女子都是坐船走的，所以我认为这其中很可能有一些本事在背后。不过我们找不到确实的证明。好，现在我们来看《解连环》：

怨怀无托。嗟情人断绝，信音辽邈。纵妙手、能解连环，似风散雨收，雾轻云薄。燕子楼空，暗尘锁、一床弦索。想移根换叶，尽是旧时，手种红药。　　汀洲渐生杜若，料舟移岸曲，人在天角。谩记得、当日音书，把闲语闲言，待总烧却。水驿春回，望寄我、江南梅萼。拚今生、对花对酒，为伊泪落。

这首词整个押的是入声韵。周邦彦是江南钱塘人，在他的口音里是有入声字的。后来南宋的很多作者也都是南方人，所以一般说起来，他们都很注意入声字的使用。周邦彦用思索和安排写词的方法，对南宋的词人产生了很大的影响，在声韵上则表现为重视四声。北宋的小令一般只分平仄，那是和诗一样的。可是从周邦彦到南宋的词人，他们不但分四声，还分阴阳。就是说，四声的每一声都可以分出阴阳，有阴平阳平、阴上阳上、阴去阳去、阴入阳入。不知在座的有没有会说广东话的同学？他们可以发出这些音来。

《解连环》这首词的主旨就在“怨怀无托”四个字。“怨”字写得很好，它是一种哀怨，与悲哀是不同的。一件很不幸的事件发生了，它既不是人力所能造成的，也不是人力所能挽回的，这时你只有悲哀，却没有什么可怨的。怨是埋怨，就是你以为有些人在人事上做得不对，这悲剧是由人所造成的，那你就可以怨。怨不只是悲，所以他不说“悲怀无托”而说“怨怀无托”。这整首词都是写这种哀怨，怨那个女子不再理他了，他内心中这种哀怨的情感就是“怨怀”。由于那个女子不在这里，尽管你满心都是哀怨，你却不能解决，没有一个可以寄托和发泄的地方，而且你也不能够把你的感情转移，所以就“怨怀无托”。周邦彦是善于勾勒的，在提出了“怨怀无托”这个基本的感情之后，就围绕着它一笔一笔地来描绘。为什么怨怀无托呢？是因为“嗟情人断绝，信音辽邈”。他说，我所叹息的是我当年所爱的一个人与我断绝了。所谓断绝不仅是那个人走了——有时人虽走了但相思怀念的感情没有断——而且现在那个人是“信音辽邈”。“辽”是遥远；“邈”是渺茫，意思是无可把握，等不到她的消息。“邈”字不读miǎo，在这里押韵，读mò。所爱的人走了，连一封信都不再给他写，后边他就真的是怨了。他说：“纵妙手、能解连环。”“纵”是果然的意思。他说你纵然是一个妙手，竟能解开这连环。“连环”指的是玉连环。那本来是一块整玉，把它雕成两个连着的玉环，中间没有缺口，这两个玉环是注定不能分开的。他说，我们两个人的感情原来就像一对玉连环那样连在一起不能分开，可是你居然就把这种不能够解开的感情给解开了，所以你真的是一个妙手。

“妙手解连环”是一个故事，这个故事见于《战国策·齐策》。《战国策》一国一国地记载了战国时那些勾心斗角的政治上和军事上的斗争，介绍齐国这些事情的就是《齐策》。《战国策·齐策》记载，齐湣王无道，被人杀死了，他的儿子法章逃到莒地，在太史敫的家里当了一名佣工。太史敫的女儿很欣赏王子法章，认为他不是一般的人，就和法章发生了感情，两个人就结婚了。后来法章被迎回齐国做了国君，就是齐襄王；太史敫的女儿就做了王后，被称做君王后。襄王不久就死了，君王后的儿子建继位做了国君，那时候齐王建年龄很小，于是就由君王后掌管政事。历史上认为这个女子是很有眼光的，她能够看出襄王不是一个平凡的人，而且她能辅佐她的儿子，使敌国在她掌权的时候不敢加兵于齐国。那时秦国已经越来越强大了，有吞并六国的野心，可是它竟有四十年之久不敢加兵于齐国。有一次，秦王派人拿了一对玉连环送到齐国去，说你们齐国人这么聪明能干，谁能把玉连环解开？这是一种挑衅，如果齐国没人能解开就丢了脸面。可是这连环是一块整玉雕的，怎么能够解开？君王后看了说：“好，把锤子拿来。”她用锤子一砸，就把玉连环砸破了，告诉秦国的使者说：“谨以解矣。”由此可以看到，君王后是个很有智谋和魄力并且能够应付紧急状况的女子。这就是“妙手解连环”的故事。

现在你就知道，这妙手是男子之手还是女子之手？是女子之手。下面周邦彦一连用了四个比喻。“风散雨收，雾轻云薄”——像风吹过了；像雨停止了；像雾散开了；像云彩变得淡薄了。就是说，你把我们过去的感情看得完全没有了，就像风雨云雾一样在天空中消失了。要知道，中国古人说云和雨，往往有一种浪漫的情意在里边。宋玉写过《高唐赋》和《神女赋》，说是楚王到高唐游历，在梦中见到一个女子，自称是一位神女，“朝为行云，暮为行雨”——早晨变成在天上飘浮的云，黄昏时变成天上降下来的雨。后来，人们就拿“云雨”来代表男女之间的爱情欢会。周邦彦说“风散雨收”，这也就是暗示爱情消逝了。

“燕子楼空，暗尘锁、一床弦索。”你看周邦彦真是会勾勒，刚才他那一串都是比喻，现在这几句都是写实。我们在讲苏东坡《永遇乐》的时候曾经说过，唐朝的张建封（也有人说是张建封的儿子张愔）有一个宠妾叫关盼盼，她在主人死了之后守节不肯再嫁，后来就死在燕子楼中。这个周邦彦真是妙得很，刚才他用风散雨收来做爱情的暗示，现在他又用一个对爱情坚贞不改变的女子来做反衬。苏东坡的《永遇乐》

词里用过“燕子楼空”四个字，是“燕子楼空，佳人何在”。说那个美丽的女子关盼盼已经死去，不在燕子楼里了。现在周邦彦也用“燕子楼空”这四个字，使你马上就联想到苏东坡的下句“佳人何在”。可现在这个女子不是死去了，而是离去了。那女子住在这里的时候常常弹奏音乐，“弦索”就是代指琴、瑟、琵琶之类上面有弦的乐器。“暗尘锁”写得很好。“锁”的意思是封锁，就是完全盖满了，没有一点点空隙。什么是“暗尘”呢？50年代我住在台北的时候，门前还没有修柏油马路，每天车来车往，尘土飞扬，一开窗子，屋里马上就是一层尘土。但这不是暗尘。我最真切地体会到“暗尘”这个词，那是1979年在天津南开大学教书的时候。那时候唐山地震过去不久，天津有很多被震毁的房子，还有很多“临建”。有的临建在拆迁，到处尘土飞扬。我住在天津饭店，那里边看起来很干净，但是当我往柜子里放东西的时候，用手一摸就是一手的尘土。我把柜子里边擦干净，用塑料袋子把我的录音带包起来放在里面，过了两天拿出来打开一看，录音带上已经有了一层尘土。想想看，它是被包在塑料袋里，而且被放在柜子里，进去的都是那种能钻进最小空隙的最细微的尘土。那可真是“暗尘”！现在周邦彦说，那个女子已经离开很久了，所有那些琴瑟上都盖满了这种暗尘，没有人再碰它们，连一点清扫过的痕迹都没有，它们就像是被尘土封锁了。

“燕子楼空，暗尘锁、一床弦索”是说室内，他下面几句又跑到室外去了：“想移根换叶，尽是旧时，手种红药。”你看，这么一点感情，他就这样四方八面地勾勒描写。他说，房子里边你留下的那些琴瑟乐器都被尘土封盖了，可是窗外呢？窗外还有你当时亲手种的红药。“药”是芍药。芍药花和牡丹花一样，是大朵的。植物的根在地底下可以不断地发展，从这里滋生到那里；而植物的叶子今年掉下去，明年又会长出新的来，这就是“移根换叶”。他说，房子外边那些芍药的根大约已经长出很远，叶子秋落春生，也不知换了几次，你已经走了很久了。可是，尽管移根换叶，那些芍药全都是你当年亲手种的呀！芍药，是多么丰盛的花朵；红色，是多么热烈的颜色。那就是你当年在这里的时候跟我的感情。现在你已离去，可在我的心上依然留着你亲手种的红色芍药。在若干年前，台湾大学《文学杂志》上刊登了一篇散文，那作者好像是一个女孩子。她说，你的感情已经深深地种在我的心中，现在你要把这感情收回去，就如同把这棵植物连根拔起来，那么我的这颗心也就随着根的拔起而完全破碎了。“尽是旧时，手种红药”虽只是两句，但每两个字一顿，音节停顿很多，千回百转，从声音上就表达了一种缠绵郁结的感情。

“纵妙手、能解连环，似风散雨收，雾轻云薄。”“纵”是一个领字，“似”也是一个领字。但是“似”及其领起的句子，是包含在“纵”所领起的一串句子之中的。下面他说：“想移根换叶，尽是旧时，手种红药。”“想”又是一个领字。“纵”是你纵然如此；“想”是我想。前者是写女子的断绝；后者是写男子的不能舍弃。你们看，这就是周邦彦繁复的地方。同样是注重领字，柳永和周邦彦就不同。柳永说：“渐霜风凄紧，关河冷落，残照当楼。”一个“渐”字带起三句，就完了，不像周邦彦这么复杂。这首《解连环》用的都是双式的句法，最后的停顿总是两个字的。“纵妙手、能解连环”虽然是七个字，但它是双式；“似风散雨收”虽是五个字，但也是双式；“想移根换叶”五个字，也是双式。“移根换叶”下边接下来八个字的长句，也是两个字一顿——“尽是旧时，手种红药”。“尽”和“旧”是双声；“是”和“时”不但是双声，而且是叠韵。这声音确实是很美的。

第二段他说：“汀洲渐生杜若，料舟依岸曲，人在天角。”你看他的过渡：前面说到移根换叶，那是草木的发生，所以现在就写到春天了。“汀洲”是水边的沙洲。“渐生”是慢慢地长起来。“杜若”是一种香草。《楚辞》上说：“搴汀洲兮杜若，将以遗兮远者。”“搴”就是摘取；“遗”读wèi，是赠送的意思。就是说，把水边沙洲上的香草杜若摘下来，送给所怀念的那个远方的人。古人常常折一枝花或一枝芳草送给人以表示怀念，《古诗十九首》里就有这样的内容，就是“将以遗所思”——送给所思念的人。所以你看，周邦彦这些文雅的词里边有多少历史传统的背景！像“燕子楼空”是用苏东坡的词；“雨收”、“云薄”是用宋玉的赋；妙手解连环是用《战国策·齐策》；这里又用了《楚辞》。他说，人家不是都把杜若采来送给所怀念的人吗？你是坐船走的，你的船不是也经过水边的沙洲吗？你不是也会看到那些已经生长出来的杜若吗？你会不会折上一枝托人带来给我呢？这里边还有一个故事：南北朝时，陆凯和路晔是很要好的朋友，而陆凯是吴人，路晔是北方人，有一次，陆凯就把江南的梅花折了一枝寄给路晔。另外，秦少游的词“驿寄梅花，鱼传尺素”也是说托一个送信的人，把一枝梅花一站一站地送到所怀念的人手中。那么，那个女子有没有送来一枝杜若呢？没有。他说：“料舟依岸曲，人在天角。”“移”是移动，“岸曲”就是岸边。这句的意思是说，我料想你的船还在沿着河岸向前走，而你已经在天的那一边了。

由于走的人没有一点儿消息，他就说：“谩记得、当日音书，把闲语闲言，待总烧却。”“谩”是徒然的意思。你现在是连信也不给我了，可是你刚走时还给我写过信呢！本来两个人感情很好，刚走时写的信都是缠绵悱恻的、海誓山盟的，可是现在看起来，都成了闲言闲语。要知道，两个相爱的人在一起谈话，别人听起来很没意思，只有他们两人才觉得有意思。而当这两个人感情转变了的时候，他们就也会觉得那些话都是空话了。所以他说要把这些闲语闲言“待总烧却”。说到这里，他的意思好像是：你既然忘了我，我也

就把你的书信都烧掉算了。可是没有，他接着说：“水驿春回，望寄我，江南梅萼。”——春天已经回来了，当你经过水边驿站的时候，我盼望你把江南的梅花折一枝来寄给我。这里不但是勾勒，而且是感情的起伏。他想，今年春天也许你会突然间怀念起我来，说不定就会给我寄来一枝梅花呢！然而这只是想象，梅花并没有寄来。于是他说：“拚今生、对花对酒，为伊泪落。”“拚”字在这里读pàn，是“决定了”的意思。“伊”是她——那个女子。他说，我已注定今生今世永远不会忘记你，每当我看到春天的花开，每当我饮酒的时候，我就会想起你，我会为此流下泪来。“对花对酒”，这很沉重，因为“想移根换叶，尽是旧时，手种红药”就是很沉重的句子。这首词，周邦彦就只是单纯写了一份“怨怀无托”的感情。可是他的勾勒、描绘、四方八面的起伏转折写得非常好。

好，我们星期三还有一次课就可以把周邦彦结束了。

第七节

我们上次看了周邦彦的《解连环》，证明周邦彦在单纯写感情的时候也能够反复勾勒。他从正面写，从反面写；从这个女子现在不跟我好了，想到她以后还可能跟我好；有真的事情，有假的事情；有过去的事情，有现在的事情。反复勾勒描绘，写出了一种“怨怀无托”的感情。今天我们要简单看他的另外一首词，然后再详细讲他的一首小令。由于我们的时间不够，我把词分成详读的和略读的，有的进行比较详细的分析，有的只简略地看一看，证明他有这样一类词就行了。《兰陵王》我们是详读的；《渡江云》我们是略读的；《解连环》我们是详读的。现在我们要看一首《夜飞鹊》，是略读的。这首词在郑骞《词选》的第65页。我们看这首词的目的是要了解周邦彦词的另外一种成就，就是它的故事性。晚唐五代的词都比较短小，它们多半以抒写感情为主，不能加入很多故事。后来词调发展得很长了，就需要有铺陈的叙述和反复的勾勒，有时候也可以有一种故事性的叙述。陈廷焯的《白雨斋词话》曾说“美成词操纵处有出人意表者”，又说“美成词有前后若不相蒙者”。这首词的安排就有这种情形。它很有故事性，情节是错综的、倒插笔的，不像柳永的词那样按次序叙述。现在我们就来看这首词：

> 河桥送人处，凉夜何其。斜月远堕余辉，铜盘烛泪已流尽，霏霏凉露沾衣。相将散离会，探风前津鼓，树杪参旗。花骢会意，纵扬鞭、亦自行迟。　　迢递路回清野，人语渐无闻，空带愁归。何意重经前地，遗钿不见，斜径都迷。兔葵燕麦，向残阳、影与人齐。但徘徊班草，欷歔酹酒，极望天西。

这首词分成上下两段，却有三个不同的时间。你要一步一步地看下去，才能发现时间的不同。“河桥送人处，凉夜何其”，这是第一个时间和地点。《解连环》那首词里说“水驿春回”，说“舟依岸曲，人在天角”，可见他所怀念的那个女子是坐船走的。而这首词里送人的地点是河桥，时间是在一个凉爽的秋天的夜晚。

周邦彦的词句比较典雅，他喜欢用前人的诗句，特别是唐诗的诗句。那是因为他善于写赋，而写赋是要用很多典故的，他必然对古代的诗文非常熟悉。所以他用的字常常有来历。“河桥送人处”出于苏武和李陵的赠别诗“携手上河梁”。用典故有种种的不同：如果你所写的与这个典故的故事有关，那就是用典；如果与这个典故的故事无关，那就只是一个出处。“河桥”在这里就只是一个出处，它与李陵、苏武没有关系，只是为了引起读者对离别的一个联想。因为从李陵、苏武那个时代河桥就是一个送别的所在。我曾经说过，有的人读中国的旧引文读不出滋味来，那是因为他与中国旧传统的文化离得太遥远了，不知道中国古典文学里的每一个词语作为一个“符码”的作用。比如一说到“蛾眉”，就联想到美女等等一大堆；一说到“河梁”，就联想到离别等等一大堆。中国是有这么一个传统文化的背景的。我们接着看下面一句“凉夜何其”，这出处就更遥远了。“何其”两个字见于《诗经·小雅·庭燎》，里边有一句“夜如何其”——夜怎么样了？意思是：现在是夜里什么时候啦？“其”读jī，是个语助词，只有声音，没有意思，就像《楚辞》里的“兮”字一样。“凉夜何其”也是问时间。因为他是在送行，对于送行的人来说，时间是很重要的。他们摆下了离别的酒席，明天一早，行人就要出发了。那么现在是什么时间了呢——“斜月远堕余辉”。月亮已经带着它黯淡的光辉向远方沉没了，而且“铜盘烛泪已流尽，霏霏凉露沾衣”——铜盘上的蜡烛已经一点一点地烧完了，夜也越来越冷了。因为是夜晚，所以酒筵上点有蜡烛，蜡泪流尽表示时间已经很久了。唐人杜牧之有两句诗说：“蜡烛有心还惜别，替人垂泪到天明。”蜡烛当然有一个烛心，这个“心”也可以是拟人。他说，假如蜡烛也有感情，它也舍不得离别，也会为我们哭泣。所以你看，周邦彦的词里边常常隐含着古人的诗句，有时用得很明显，有时用得很含蓄。“霏霏”是空气里有水分的样子，天上洒下来的露水已经沾湿了衣裳。下面是“相将散离会”——我们现在是聚会在一起，但这是一个离别的聚会，我们彼此之间很快就要散去。什么时候散呢？当船要开的时候就要散了。船什么时候开？天亮就要开。所以他说：“探风前津

鼓，树杪参旗。”“探”是注意地听或注意地看——注意地听那风里有没有津鼓的声音；注意地看树梢上的参旗星转到哪里去了。“津”我们已经讲过很多次，就是津渡——渡口的码头。古时候没有汽船，不能鸣汽笛，要开船的时候就敲鼓。“参旗”是一个星宿的名字，据《晋书·天文志》说：“参旗九星，在参西。”因为天上的星星在夜里不同时间方位是不同的，古代没有钟表，夜里看时间都是看天上星星的方位。当津鼓敲响、参旗斜落的时候，那个人就坐着船走了。下面他说：“花骢会意，纵扬鞭、亦自行迟。”现在你们看，周邦彦有的时候写一件事情一点一点写得很仔细，但有的时候他又跳接。所谓跳接就是：中间有一段他不说，一跳就过去了。这是周邦彦手法上的变化，就是所谓“空中转身”——他不是一步一步地走下去而是跳了一下，等再落下地时已经在另外一边了，中间这一段脚步你没有看见。行人已经坐船走了，骑着花骢回去的是送行的人。这已经开始这首词里的第二个时间和地点了。“花骢”是黑白花的马。他说这马像是懂得我的感情，即使举起马鞭催它走，它也走得很慢。其实这是人的悲哀，可是他却写马。

接下来就更妙了：“迢递路回清野，人语渐无闻，空带愁归。”这还是刚才那个骑着花骢的送行的人走在回去的路上，“迢递”是走得很远，“回”是曲折的路。刚才码头上送行的人很多，十分喧哗。现在他已经离开码头很远，再也听不见那些声音，一个人走在凄凉的旷野上，他的悲哀已经无法补救，只有空空地带着忧愁归去。这里，你就要注意周邦彦的特色了。一般人写词都是上片一个段落，下片又是一个段落。可是在这过片的地方，周邦彦的情节还在继续进行，只是在形式上分开了段落。刚才他从“河桥”突然间转到花骢，那本来是应连之处，他却不连；现在这上片和下片分开的地方本来是应断之处，可是他却不断。这首词，当你看第一句“河桥送人处”的时候，以为这就是现在发生的事情。可是当你看到“迢递路回清野”，你就知道“河桥送人处”已经是过去的事，现在他已经走在送完人归去的路上了。但如果你接着向下看，看到“何意重经前地，遗钿不见，斜径都迷”就会明白：这才是现在的事情。这是这首词里的第三个时间和地点。这第三个时间和地点的变化就更大了：刚才的“霏霏凉露沾衣”还是秋天的季节；现在麦子已经长了老高，该是夏天的季节了。这时候，那个离去的人已经走了很久很久，他无意中又经过当年送别的所在，却已经看不到一点儿当时的痕迹了。“钿”是女子头发的装饰。当年送别的时候，他们曾经在这个地方坐过很久，也许会有那女子的花钿什么的遗落在这里吧？但纵有遗钿，如今也看不见了。这里他又用了一个故实：《史记·滑稽列传》里边说，淳于髡和女孩子们在一起饮酒杂坐，“前有堕珥，后有遗簪”——前边有女孩子们掉落的耳环，后边有女孩子们失落的头簪。可见这是一个很浪漫的聚会。可是他们当年送别的地方现在竟连一点点欢乐聚会的痕迹都没有留下来，而且，当年走过的那一条小路如今也看不见了。为什么小路不见了呢？因为“兔葵燕麦，向残阳、影与人齐”。这里已经长了很多野生植物，在夕阳的斜照下，影子拉得很长，和人的影子一边齐。这句景中有情，表面只写一个拖长的人影，但却写出了他的凄凉和孤独。“但徘徊班草”是说，我只能在班草的地方徘徊。什么叫班草的地方？我们的书后边有注解。王安石的诗中说：“班草数行衣上泪。”又说：“待追西路聊班草。”郑骞先生说，班草就是“班荆”之意。“班荆”见于《左传》，说是“班荆言故”。“荆”就是草，“班”是把草铺成一排一排的行列。两个老朋友在路上碰见了，就在路边铺上一些草，坐在上面谈起话来。直接坐在地上很湿很脏，用一些干草铺出一片可以坐的地方就叫班荆。当年在河桥送别的时候他们那个聚会就是在这里举行的，可能就在这片草地上坐过，所以他“徘徊班草”。不但如此，他还“欷歔酹酒，极望天西”。“欷歔”是叹息，“酹酒”是把酒洒在草地上，然后极目向天的西边望去，因为那是你所去的地方。

这首词非常有故事性。在这么短的词里，他写了三个空间和时间。而且你要一步一步地看才能了解——噢，原来刚才所说的是过去的事情。你以为那第二个时间地点是现在了，可是看到最后才知道那还是过去，原来还有第三个时间和地点。周邦彦这种时空错杂的章法结构在词的演进上是一个突破。西方一些现代派的戏曲和电影也采用时空错综的手法，现在我们就知道，他们这些手法原来并不新鲜！周邦彦的错综是结合了故事性的，所以还比较易懂。可是，他的这种思索安排和时空错综的手法影响了南宋后期的词人。当南宋的姜白石、吴文英、王沂孙他们也开始时空错综起来的时候，就增加了词的晦涩。这是什么缘故呢？因为周邦彦的词至少还有一个故事做骨干，而姜白石、吴文英、王沂孙他们的词里边缺少故事性，都是一段一段地写情，一段一段地写景，或者一段一段地咏物。这就让人感到莫测高深了。

我们已经介绍了周邦彦的多方面的成就。比如说，他的善于勾勒啦，他的思索安排啦，他在章法结构上时空错综的变化啦等等。这些都是周邦彦的特色，而且对后来的人有很大的影响。可是我们说过，周邦彦是北宋一个集大成的作者，他集合了在他以前的各种风格的好处。所以，除了讲他的特色之外，我们还必须讲一讲他另外一个方面的成就，就是他的小令。我们要讲他的《浣溪沙》和《玉楼春》两首小令。但是在讲这两首小令之前，我们先要讲一个比较重要的问题，就是关于词的欣赏。

清朝的词学批评家陈廷焯在他的《白雨斋词话》里说：“词外有词，方是好词。”什么叫“词外有词”呢？那我们再看王国维在《人间词话》里所说的：“词之为体，要眇宜修。能言诗之所不能言，而不能尽言诗之

所能言。诗之境阔，词之言长。”你们要注意“词之言长”。就是说：词，一定要有言外的意味，这是它的一个特色。所谓言外的意味就是：它的话完了，可是却引起你很多的联想，产生了没有穷尽的情意。这言外的意味是怎么来的？我曾经在天津师范大学作了一次讲演，讲了有几种引起言外之意的可能。

第一种情况是温庭筠的词，像《菩萨蛮》之类。这类词的美感能够引起人的联想，同时，温庭筠所用的语言也使人产生联想。这我在讲温庭筠的时候已经讲过了。比如他说“蛾眉”，你就联想到屈原《离骚》的“众女嫉余之蛾眉兮”；他说“画蛾眉”，你就联想到李商隐的“八岁偷照镜，长眉已能画”；他说“懒起画蛾眉”，你就联想到杜荀鹤的“欲妆临镜慵”。按照西方语言学中的一派——“符号学”的说法，就是那些词语已经成了一个特殊的符号，一种语码。它的作用是可以引起你的一大堆联想。我也曾经引过苏联的一个符号学家洛特曼（Lotman）的话，他说这些语码是反映了一个文化背景的。这是词给人言外意味的第一个原因。而能够把这一种言外的意味解释传达得最好的，就是张惠言的常州词派。张惠言用比兴寄托的方法来解释词。因为他是江苏常州人，所以人们就把这一派词学家叫做常州词派。我们提到过的陈廷焯和周济都属于常州词派。常州词派认为，温庭筠的《菩萨蛮》那些词都有屈原《离骚》的意思，都有比兴寄托。不错，温庭筠的语言是能够给我们这种联想的，但温庭筠这个作者他到底有没有像屈原《离骚》那样的意思呢？我也曾说过，温庭筠个人确有一种失意的感慨，而且他对当时那个时代的宦官专政有一定的看法，但他毕竟跟屈原不同。不过我们且不管温庭筠自己有没有这种意思，是他的作品本身所用的“懒起画蛾眉”，所用的“照花前后镜”产生了这种语码的性质，引起了人们的这种联想；而把一首诗或一首词讲成有屈原《离骚》那样的忠君爱国的托意，这就是比兴寄托的说诗说词的方法。所谓比兴，我们以前也讲过。比兴本来是从作者而言：我看到一个东西，引起我的感动，这就是兴；我有一个意念，我用一个东西来做比方，这就是比。可是从汉朝开始，儒家的学者为“十三经”作注疏的时候就给比兴加上了一个政教的解释。他们说比一定是有讽刺政教的缺点的意思，兴一定是有赞美政教的美好的意思。从那时候起，人们就不仅用比兴的方法来作诗，也用比兴的方法来说诗了，而这样就使诗里包含了某种政教的意味。现在看起来，这是中国旧传统里很拘束、很狭隘、很古老的一种学说，但奇怪的是，这种学说反而合乎现代西方最新的哲学和文学的理论。就是说，作品之中语码的性质使人产生比兴的联想，这是因为那些语码带有一定的文化背景的作用。这一点也就证明了张惠言以比兴寄托来说词的方法可以成立。此外，西方还有一个“新批评”学派，这一派主张：只有作品本身才是最重要的，至于作者的原意则无关紧要。当然，现在的现象学又注重到作者，注重到意识的作用，发展到诠释学，这又是一个新的转变。但是在50年代前后新批评流行的时候是强调以作品本身为主。那么，这就也可以证明张惠言对温词的解释是可以成立的了。你们看，张惠言的解释本来是中国古老的政教的传统，可是反而能用西方最新的理论给它一个说明，这不是很奇怪的事情吗？以上我们讲的是词有言外之意味的第一种情况。这种情况我们所举作者的例证是张惠言。

词的言外之意还有第二种情况，这第二种情况我们要举的作者的例证是南唐二主，而能够把这一派的作品解释得最好的就是王国维。南唐中主李璟有一首词的开头“菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间”，王国维说这两句词写得有“众芳芜秽、美人迟暮”的感慨。这也是一种言外的意味。那么王国维根据的是什么呢？从表面上看，张惠言的忠君爱国、屈子《离骚》之类显得很古老，很死板；而王国维受过西方哲学和文学的影响，是比较自由、比较开放的。但是，王国维说词的根据其实比张惠言更古老，他的根据见于《论语》。孔子说过“诗可以兴”——诗，是可以引起你一种感发的。而且孔子所说的这种感发，它与诗的本意相合不相合并没有什么重要的关系。王国维不仅说南唐中主的“菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间”有“众芳芜秽、美人迟暮”的悲哀，他还说南唐后主李煜有“释迦基督担荷人类罪恶之意”，他还说晏殊和柳永的一些词是“成大事业大学问”的“三种境界”。这都是王国维的联想，而他这种联想的产生，都是来自孔子说诗的传统。王国维在列举了“成大事业大学问”的三种境界之后他自己就说了：“遽以此意解释诸词，恐晏、欧诸公所不许也。”为什么不许？因为那不是人家原来的意思。既然明知不是人家原来的意思，难道你就可以这样解释吗？在《论语》上，孔子就认为是可以的。我们以前讲过，说有一次子贡和孔子谈话谈到“贫而无谄，富而无骄”，这是讲做人的道理。孔子说：“不若贫而乐，富而好礼。”于是子贡忽然就想到《诗经》的“如切如磋，如琢如磨”。他是在联想中把做人的修养和诗歌结合起来了。还有一次子夏问孔子，为什么说“素以为绚”，白色的是最美丽的？孔子说这是“绘事后素”——画图画时要先把底子弄干净，然后才能显出你画得好。子夏就想到“礼后乎”——一个人的本质好是重要的，形式上的礼节是次要的。子贡是从做人的道理想到诗歌的诗句；子夏是从诗歌的诗句想到做人的道理。这本来是两件不相干的事情，居然被他们联想到一起了，而且得到了孔子的称赞。这种自由的感发和联想，也就正是中国诗歌宝贵的传统。在“四人帮”统治时期有一位被杀害的烈士名叫遇罗克。如果你们读过他的日记，就可以看到上面引过两句诗：“尔曹身与名俱灭，不废江河万古流。”这是谁的诗？是杜甫的诗。杜甫说的是“四人帮”吗？当然不是。杜甫那个时候哪里有“四人帮”？杜甫是在评论初唐四杰的诗歌。当然，对杜甫的这首诗有各种不同的解释，但那不是我们今天要讲的内容。我所要说的是，在读诗歌的时候，你可以从那里面得到一种启发和

感动，可以从诗歌联想到做人。我刚才举了王国维说词的三个例证，说它们都是“诗可以兴”的自由联想，但是这三个例证的性质其实是不一样的。究竟怎么不一样呢？我现在就来做一个说明。

王国维说：“古今之成大事业大学问者，必经过三种之境界。‘昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路’，此第一境也；‘衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴’，此第二境也；‘众里寻他千百度，蓦然回首，那人正在灯火阑珊处’，此第三境也。此等语皆非大词人不能道，然遽以此意解释诸词，恐晏、欧诸公所不许也。”这是一种自由的感发联想，与作者原来的意思完全不合。所以他自己就说“恐晏、欧诸公所不许”。王国维又说：“南唐中主词‘菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间’大有‘众芳芜秽’、‘美人迟暮’之感。乃古今独赏其‘细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒’，故知解人正不易得。”你们要注意他这两段话的分别。刚才他说他自己的联想并不是作者原来的意思；现在他又说别人都不是“解人”，只有他自己才掌握了作品的真意。何以见得他所掌握的就是作品的真意呢？为了说明这个问题，我不得不把南唐中主的这首词整个地讲一下。这首词的牌调叫《摊破浣溪沙》，还有另外一个名字叫《山花子》。它是这样写的：

菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间。还与韶光共憔悴，不堪看。　　细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒。多少泪珠何限恨，倚阑干。

我说过，词本来是歌筵酒席之间写给美丽的女孩子去歌唱的歌词，都是写爱情和相思离别的。这首词实际上也写相思离别，写一个思妇怀念她戍守边疆的丈夫。“菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间”是这个思妇在秋天所看到的景色。“韶光”有的版本是“容光”，是说花的零落凋残跟我一个女子的容光的零落凋残是一样的。这也就是《古诗十九首》上“思君令人老，岁月忽已晚”的意思。“不堪看”，是她不忍心看到花的凋零，因为从花的凋零会联想到她自己的憔悴和衰老。这首词的上半首是对大自然景物的感发，下半首就开始写思妇的感情了。“细雨梦回鸡塞远”——思妇晚上做梦，梦见了丈夫，当她梦醒的时候，外边是一片细雨之声，在这细雨声中她才想到征人还远在鸡塞之外。唐诗里说：“可怜无定河边骨，犹是春闺梦里人。”说不定她的丈夫已经战死了，她又怎能知道呢？于是梦醒之后她就再也不能成眠，只得起来吹笙。“小楼吹彻玉笙寒”——细雨的声音、小楼的孤独闭锁、四围的寒冷侵袭、玉笙的珍重，所有这一切都集中表现了思妇孤独、凄凉、寒冷而且缠绵的心意。“多少泪珠何限恨”，是说她有流不尽的眼泪、说不尽的悲哀。但是她“倚阑干”——倚阑干时所看到的是什么？还是那“不堪看”的“菡萏香销翠叶残”！王国维说大家都赞美南唐中主的“细雨梦回鸡塞远”，是谁赞美“细雨梦回鸡塞远”呢？《南唐书》上记载着冯延巳赞美过“细雨梦回鸡塞远”；宋人笔记上记载着王安石也赞美过“细雨梦回鸡塞远”。人家赞美得有道理呀！这两句果然写得美：是对偶的句子；写得这么工整；而且正是感情的重点和主题的中心之所在。可是现在就有一个问题了。王国维说“词之为体，要眇宜修，能言诗之所不能言”；还说“词之雅郑，在神不在貌”。他的意思是说，词的好坏在于它所传达的精神而不在它的外表。什么是词的外表？我以前举过欧阳修和欧阳炯、薛昭蕴的词作比较。他们都写江南的女子，那些女子都穿着美丽的衣服，戴着美丽的首饰，而那几首词的品格不是有很大的不同吗？所谓外表，就是作者在自觉的显意识之中所要写的情事：要写一个采莲的女子、一个淘金的女子，或者是一个渡船的女子。但同样是写女孩子，欧阳修说：“越女采莲秋水畔，窄袖轻罗暗露双金钏。照影摘花花似面，芳心已共丝争乱。”欧阳炯则说：“二八花钿，胸前如雪脸如莲。耳坠金环穿瑟瑟，霞衣窄，笑倚江头招远客。”从表面看起来，都是写衣服写首饰，可是它们所表现的精神和感情的品质完全不同，因为那里面有作者隐意识的不自觉的流露。词大多是写美女、写爱情和相思离别，这些内容有什么好说的？有什么好讲的？词的妙处就在于：它刚刚发展起来不久，就有冯延巳、韦庄、晏殊、欧阳修、苏轼他们下手来写作。而这些人在政事、学问、道德、文章上实在都是不可一世的人物。他们写小词，表面上虽然也还是写美女、爱情和相思离别，但是他们的感情和精神品格的本质却也在不自觉之中流露出来了。这正是词最微妙的一点。南唐中主的这首词，如果从显意识的形式来说，就是从主题来说，它写的是思妇的感情，所以重点一定是在“细雨梦回鸡塞远”两句。但是如果从这首词所传达的感发生命的本质来说，那么它给人感动力量最强的地方还是在开头的“菡萏香销翠叶残”两句。我以前曾提到过西方的新批评学派，这个学派注重作品的本身，包括作品本身的语言、结构、形象和每一个字的质地。什么叫“每一个字的质地”？不是感情品格有一种品质吗？每一个字也有一种品质。各种衣料有质地上的不同，你用手摸一摸劳动布，摸一摸柔姿纱，摸一摸丝绸，摸一摸毛呢，那感觉各不相同。这差别不只在于怎样编织，也不只在于颜色和花纹，那些布的材料根本就是不同的。文字也是一样。对于一篇作品所应重视的不只在于传达了什么情事，而在于传达出来多少，传达得是好是坏，以及怎样传达的。“菡萏”就是荷花。如果我把“菡萏香销翠叶残”改成“荷瓣凋零荷叶残”，这意思不是完全没有改变吗？可是你要知道，这两句的意思虽然相同，但由于它们的文字不同，所以表现的效果也就不同。词是由文字组成的，所谓言外之意其实也要由语言的言内来传达。“荷瓣”是很俗的两个字；而“菡萏”两个字见于《尔雅》，平时是不常用的。用“菡萏”这两个比较生疏、比较古雅的字，就表现了一种特别珍贵、特别美好的意思。“荷叶”只是说明了它是荷

花的叶子；“翠叶”不但有一个颜色的形容，表现了一种翠色的美，而且使人联想到翡翠和碧玉。所以它也表现了一种珍贵和美好。“香”是菡萏的香，那也是珍贵和美好的。这些珍贵和美好的东西是用一个“销”和一个“残”连接起来的。“销”是消逝；“残”是残破。这就造成了一种效果：世间珍贵美好的东西居然这样地短暂，这样地无常！这是一个整体的感觉，是一种感发——这话很难讲清楚，但一定是如此的。“菡萏香销翠叶残”，表现了如此珍贵美好的一个生命的消逝和残破，但还不止于此。这珍贵美好的生命它所生存的是什么样的环境？是“西风愁起绿波间”，这环境是如此地凄凉和动荡不安。南唐中主的显意识是要写一首相思离别的小词，“细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒”是它的主题。但是当时的南唐中主面对着北方兵力强大的后周，进不可以攻，退不可以守，国家朝不保夕，“菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间”正是他内心最深隐之处的悲哀和感慨。也许南唐中主在写这首小词的时候并没有这种自觉，但是他潜意识的活动却把内心深处的这种感情不知不觉地就流露出来了。王国维正好就掌握了这一感发的生命。而且王国维还说，古今都欣赏南唐中主的“细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒”，这是“解人正不易得”。同样是感发的联想，为什么那成大事业大学问的三种境界就“恐晏、欧诸公所不许”，而在这里就大胆地以“解人”自居呢？原因在于，那成大事业大学问的联想与原词的主题不相合；而现在这“众芳芜秽、美人迟暮”的联想与思妇的感情是相合的。思妇的感情是“思君令人老，岁月忽已晚”；而众芳的零落乃是女子的美貌不能常保；“美人迟暮”则正是“思君令人老”！王国维的感发和这首词的主题正好相合，这就很了不起了。

王国维还说：“尼采谓一切文学余爱以血书者，后主之词真所谓以血书者也。宋道君皇帝《燕山亭》词亦略似之，然道君不过自道身世之戚，后主则俨有释迦基督担荷人类罪恶之意，其大小固不同矣。”这种感发我也要简单地说明一下。李后主说：“林花谢了春红，太匆匆。无奈朝来寒雨晚来风。”他写的是林花这美好生命的无常和受到的挫伤，但是对这种无常和挫伤的悲哀正是古今中外所有的人所共有的悲哀。所以王国维说李后主有“释迦基督担荷人类罪恶之意”。他所掌握的，乃是李后主这种感发力量的强大。宋徽宗有一首《燕山亭》也是通过花的零落写对故国的思念。但是，宋徽宗写花的零落只写出了外表的零落，并没有把那种生命的挫伤写出来。同样，他写对故国的怀念也只是写出了自己一个人的悲哀，缺乏李后主的那种博大。我们讲过李后主的《虞美人》（春花秋月何时了）。在那首词里，他通过永恒与无常两种现象三度对比，提出了“问君能有几多愁”的探究，得出了“恰似一江春水向东流”的答案。那种感发生命的强大，与宋徽宗只是“自道身世之戚”的狭小是不可同日而语的。总而言之，王国维在《人间词话》中的这三段话都是重视感发的联想，而讲李后主的这一段话，则是以感发生命的大小、强弱、广狭作为评判的基本标准的。

现在我们就可以作一个总结了。以上我们讨论了词的欣赏问题之中有关言外之意的这一部分。我们说，有言外之意的词才是好词。但是怎样解释词的言外之意呢？我们讲了张惠言的说词方式和王国维的说词方式。张惠言是由语码而产生联想的，是以传统的政教比兴来说词；王国维是以感发来联想的，是以一种哲理来说词。但是现在我们就要讲第三种类型的言外之意，那完全凭着一种锐感，使读者可以产生一种感受上的余味，却并不一定引起什么政教或哲理上的联想。这种类型，写得最好的是秦观。我们讲过秦观的《画堂春》，他说：“柳外画楼独上，凭栏手捻花枝，放花无语对斜晖，此恨谁知。”这是一种什么情感？连作者自己也说不清楚，但是它能引起你内心中一点微波的动荡。这也是一种言外之意。

第八节

周邦彦是一个集大成的作者。他不仅长调写得好，小令也写得很好。我们下面要讲的《浣溪沙》和《玉楼春》两首小词，就很有秦观那种锐感的、激动你心中一点微波动荡的意味。我们先看《浣溪沙》：

楼上晴天碧四垂，楼前芳草接天涯，劝君莫上最高梯。

新笋已成堂下竹，落花都上燕巢泥，忍听林表杜鹃啼。

这个“涯”字一共有三个读音，一个读yá，一个读ái，一个读yi。它在押韵的时候，如果读yá，押的就是“麻”字的韵；如果读ái，押的就是“佳”字的韵；如果读yi，押的就是“支”字的韵。“涯”字押支韵不是从周邦彦开始的，《古诗十九首》的“行行重行行，与君生别离。相去万余里，各在天一涯”，“离”和“涯”就都是押的“支”字的韵。周邦彦这首词是写得很好的一首伤春词。“楼上晴天碧四垂，楼前芳草接天涯”，这是多么美丽的景色！可是他却说：“劝君莫上最高梯。”这么美丽的晴天，这么美的草地，为什么不能上楼去看呢？这就是一种难以言说的锐感了。如果一定要勉强加以说明，那么李商隐有一句咏蝉的诗说：“一树碧无情。”还有台湾的一首流行歌曲说：“天、天、天蓝，我想忘记你也难。”你们看，树的碧绿可以绿到如此的无情，天的碧蓝也可以蓝到如此的无情；而那“楼上晴天碧四垂，楼前芳草接天涯”也正是下边碧绿，上边

碧蓝。这话真是很难讲，在作者也是无意之间的感发，说不清楚的。他的显意识所要写的显然在后边几句：“新笋已成堂下竹，落花都上燕巢泥，忍听林表杜鹃啼。”——笋已经长成了竹子，花都零落了，已经被燕子衔去筑了巢，春天真的是过去了，眼看着时光如此迅速地消逝，你怎么能忍受那杜鹃鸟的叫声呢？其实，这首小词还是前三句写得好，它传达了一种非常敏锐的、难以言传的、在心中荡漾着的感情。

下面我们看《玉楼春》：

桃溪不作从容住。秋藕绝来无续处。当时相候赤栏桥，今日独寻黄叶路。　　烟中列岫青无数。雁背夕阳红欲暮。人如风后入江云，情似雨余黏地絮。

这也是一首非常精练的小词。长调要铺叙，就要把当时的感情、故事都写得很真。像以前讲的“探风前津鼓，树杪参旗。花骢会意，纵扬鞭，亦自行迟”，像柳永的词“冻云黯淡天气，扁舟一叶，乘兴离江渚”，都是把眼前的事情一点一点地都写出来。可是小令不成，小令要用很短的篇幅写很多的意思，就要用象喻。因为象喻的东西就有暗示性，暗示可以给人很多的联想，所以他说的虽然只是一个形象，可是这一个形象可以给你那么多的感发和联想，你可以把它想得很多很多。这就是周邦彦小令的特色。而他把相思离别的感情带着这么多的象喻写出来，这一点也很像秦少游。

“桃溪不作从容住”说得真是好。“桃溪”是什么？我们讲过，陶渊明写过一篇文章叫《桃花源记》，还写了诗，就是《桃花源诗》。这桃花源是人间的乐土，是人世之间最和乐最美好的、没有战争和一切痛苦灾难的所在。这就是“桃溪”给你的第一个联想。“桃溪”还给你第二个联想，就是刘、阮入天台的遇合。这个故事见于魏晋南北朝的神怪小说《幽明录》，说的是刘晨、阮肇两个年轻人沿着桃花流水进入天台山中，遇到两位仙女，发生了很浪漫的爱情故事。他们在一起相处了很久很久，可是刘晨、阮肇跟那个到桃花源里去过的渔夫一样，怀念起他们原来所归属的那个人间社会，于是就告辞仙女，回到人间。回到人间之后他们才发现已经过去好几千年了，世上已经人事全非。而他们想回到神仙住的那个地方却再也回不去了。武陵那个渔人也是如此，他到了桃花源却没有留下来，以后就再也找不到桃花源了。那么人生也是如此。也许你曾经有过一段美好的遇合，而你当时并没有珍重爱情，你不知道这些东西丢了之后就永远回不来了，你随随便便地就把它丢开了。“从容”是不忙的意思，是时间长久的意思。为什么那武陵的渔夫要忙着回去？为什么那刘晨、阮肇不留下来？而你，你既然来到了桃溪，为什么就没有从容地、长久地住下来？所以他现在是满心的后悔人间有几个人能有机会碰到桃花源这样的好地方？你这么幸运，有了这么美好的遇合，当时为什么就不珍重、不爱惜它呢？

“桃溪”给人以两个暗示，一个是人间的乐土，一个是人间的仙境，而且仙境中还有那爱情上的遇合。可是，有一天你离开它之后，就“秋藕绝来无续处”了。这又是一个形象。什么东西“绝来”都“无续处”的，我现在把粉笔这样一撅，也就不能够再接上了。可是粉笔折断也不过就是折断了而已，秋藕的痛苦则在于：藕虽然断了，中间的丝却还连在一起。北方俗语常说“藕断丝连”，意思是，形体虽然分开了，但感情心灵却没有办法分开。这形象用得非常好，里边有很丰富的含意。

下面他说：“当时相候赤栏桥，今日独寻黄叶路。”“相候”在这里是互相等候，是有的时候我等你，有的时候你等我，在我盼望你的时候你也同样在盼望我，两个人的感情是相当的。现在有些小姐女士喜欢摆架子，认为让男的等上一个钟头才够滋味，这不正当。两个人感情相当才是一种圆满的感情。“赤栏桥”是栏杆上涂着红色油漆的小桥。刚才我们讲的“秋藕绝来无续处”是一个象喻，而这句“当时相候赤栏桥”本来可以说是写实，是当时果然曾经在一个红色栏杆的小桥边互相等候。但在写实之中，它也有象征的意思，因为红颜色能够代表一种热烈的感情。可是现在呢？现在是“今日独寻黄叶路”。《兰陵王》里有一句“闲寻旧踪迹”，那时我讲过这个“寻”，就是你仔细地、一点一点地追寻当日在这里发生的情景。这“黄叶路”就是通向那当年相候的赤栏桥的路，可是当年他们有美好的爱情，所以就只看到桥上那红色的栏杆，今天他一个人孤独地走来，就只看到满地黄叶的凄凉落寞了。这两句其实都是写实，可是赤栏桥的美好鲜艳，黄叶路的凄凉落寞，就同时有了象征的意思，有一种暗示。所以周邦彦的词实在是写得很好。

下半首他忽然之间飞起来了。“烟中列岫青无数，雁背夕阳红欲暮”就跟《兰陵王》里的“斜阳冉冉春无极”一样，你要是低吟千百遍就可以入三昧出三昧。这两处是一样的精神和笔法，一样地跳了出去，把感情带到广远的景物之中。“岫”就是山峰。由于追寻往迹人已不见，所以就抬起头来向远方看，只见烟雾迷濛之中排列着一个个高起的、青色的山峰。中国的引文写到望远的时候，常常暗示一种怀人的感情。因为望远心里就有一种希望和追求之情，看得远当然也就想得远。可是，那无数的青山现在就变成了无数的障碍和阻隔。大晏的一首词中说：“当时轻别意中人，山长水远知何处。”他说我当时随随便便地就和我所爱的人分别了，现在是水远山长，再想回去，却有那千山万水的阻隔。“烟中”也有遥远的意思，因为远方的那一片烟霭看起来是迷濛的、不可捉摸的。他没有正面写他的期待和怀念，而他之所以要远望那烟中的列岫

正表现了他的怀念。

“雁背夕阳红欲暮”：在晚霞中，一群群鸿雁由北方飞往南方，夕阳照在鸿雁身上，雁背就是一片红色。上个礼拜一位从美国来的学者讲中国现代文学时讲到东北的一位女作家萧红，萧红写过一本小说叫《呼兰河传》。呼兰河是东北的一个地名，是萧红小时候生活的地方。旧中国的东北是一大片荒凉的地方，一切都很落后。萧红写她的故乡写得那么凄凉，可是却带着一种很深的感情，她写呼兰河夏秋之间天上的晚霞写得非常之好。夕阳把空中的云都染红了，大半个天空都是红色的，中国北方管它叫“火烧云”。杜甫诗中的“峥嵘赤云西”也是写火烧云，在很高的天空中都是那些红色的云。红色的云是那么热烈，像火烧，可是它们转眼之间就黯淡下去。萧红就是这样写的。如果你有两分钟不注意，再一抬头，那些鲜艳的红色就再也看不见了。这就是“雁背夕阳红欲暮”。而且你还记得，我们说山代表着重重的障碍和阻隔；雁呢？古人说它是可以传书的。《汉书·苏武传》里就曾提到一个编造的故事，说苏武在匈奴把一封信绑在雁的脚上，雁就把这封信送回到朝廷了。而现在，我眼看着这个鸿雁在满天的晚霞之中飞走，谁能把我的信带给那个人，谁又能把那个人的信带来给我呢？

“烟中列岫青无数”是那么远，“雁背夕阳红欲暮”的鸿雁也马上就消失了，他无法得到那个人的信息，所以结尾两句说：“人如风后入江云，情似雨余黏地絮。”他说，那个走的人永远不会回来了，就像被狂风吹过江去的云彩，而我的感情就像下雨之后贴在地上的柳絮。我们已经讲了这么多诗和词，里面有不少关于柳絮的形象。像欧阳修的诗“草惹行襟絮拂衣”，像晏殊的词“春风不解禁杨花，濛濛乱扑行人面”，柳絮都代表了众多而撩乱的感情。而现在周邦彦所写的是柳絮的另一种形象。他说现在我的所有这些感情就都像柳絮一样被雨打湿在地上，再也飞不起来了。柳絮是一种在春风中狂舞的生命，它们被雨打在地上就完全被摧毁了，再也飞不起来了，这是一件很残酷而且无法挽回的事情。所以，“人如风后入江云，情似雨余黏地絮”这又是两个形象化的比喻，而且是十分精练的。

《玉楼春》这八句词本来不一定全都对仗。我们讲过欧阳修的《玉楼春》，就是“尊前拟把归期说”那一首，欧阳修就不是全都对仗的。可是现在周邦彦的这八句词是两两相对。“桃溪”是名词，“秋藕”是名词；“不作从容住”和“绝来无续处”都算是述语；“当时”和“今日”一个对比；“相候”和“独寻”一个对比；“赤栏桥”和“黄叶路”一个对比；“烟中”对“雁背”；“列岫”对“夕阳”；“青无数”对“红欲暮”；“人如风后入江云”就对“情似雨余黏地絮”。所以这首词写得非常精练，他用很美丽的、很精致的形象表现了很多的感情，有丰厚的余味耐人寻思。

今天我们就把周邦彦停止在这里。

缪元朗　安易　整理

图书在版编目（CIP）数据

南宋名家词选讲 / 叶嘉莹著.-北京：北京大学出版社，2007.2

（迦陵讲演集）

ISBN978-7-301-11460-5

I．南…II．叶…III．宋词－文学研究－南宋Ⅳ．I207.23

中国版本图书馆CIP数据核字（2006）第158591号

书名：南宋名家词选讲

叶嘉莹著

责任编辑：徐丹丽

标准书号：ISBN978-7-301-11460-5/I·0876

出版发行：北京大学出版社

地址：北京市海淀区成府路205号100871

网址：http://www.pup.cn电子邮箱：pkuwsz@yahoo.com.cn

电话：邮购部62752015发行部62750672出版部62754962

编辑部62752022

版式设计：北京河上图文设计工作室

新华书店

650mm×980mm16开本19印张213千字

2007年2月第1版2007年2月第1次印刷

定价：24.00元

未经许可，不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有，侵权必究

举报电话：010-62752024电子邮箱：fd@pup.pku.edu.cn

# 目　录

总序
叙论 (一)
叙论 (二)
第一章 南宋初期
第一讲 说李清照词
第二讲 说陆游词
第二章 南宋中期
第一讲 说张元与张孝祥词
第二讲 说辛弃疾词之一
第三讲 说辛弃疾词之二
第四讲 说辛弃疾词之三
第五讲 说姜夔词之一
第六讲 说姜夔词之二
第七讲 说姜夔词之三
第八讲 说姜夔词之四
第三章 南宋后期
第一讲 说吴文英词之一
第二讲 说吴文英词之二
第三讲 说吴文英词之三
第四讲 说吴文英词之四
第五讲 说王沂孙词之一
第六讲 说王沂孙词之二
附录 从花间词的女性特质看稼轩豪放词
返回总目录

# 总序

北京大学出版社即将出版我的《迦陵讲演集》七种，要我写一篇序言。这七册书都是依据我在各地讲词之录音所整理出来的讲稿，所以称之为“讲演集”。这七册书的次第是：

1.《唐五代名家词选讲》

2.《北宋名家词选讲》

3.《南宋名家词选讲》

4.《唐宋词十七讲》

5.《清代名家词选讲》

6.《词之美感特质的形成与演进》

7.《迦陵说词讲稿》

前两册书，也就是“唐五代”及“北宋”词的选讲，其主要内容盖大多取自于台湾大安出版社1989年所出版的我的四册一系列的《唐宋名家词赏析》。在此系列的第一册前原有一篇《叙论》，现在也仍放在这两册书的第一册书之前，并无改动。至于第三册《南宋名家词选讲》，则是依据我于2002年冬在南开大学的一次系列讲演的录音由学生整理写成的。当时由于来听讲的同学并没有听过我所讲授的唐五代与北宋词的课，而南宋词则是由前者发展而来的，所以我遂不得不在正式开讲南宋词以前，作了两次对唐五代与北宋词的介绍。这就是目前收在这一册书之前的两篇《叙论》。至于第四册《唐宋词十七讲》，则是我于1987年先后在北京、沈阳及大连三地连续所作的一个系列讲演。当时除了录音外，本来还有录像，但因各地设备不同，录像效果不同，所以其后只出版了录音的整理稿，所用的就是现在的书名。至于录像部分，则目前正在由南开大学的中华古典文化研究所加紧整理中，大概不久就会以光碟的形式面世。在这册书前面，我曾经写过一篇极长的序言，对当时朋友们为了组织这次系列讲座及拍摄录像的种种勤劳辛苦，作了详细的介绍。而且还有当时一直随堂听讲的两位旧辅仁大学的校友——北师大的刘乃和教授及中国历史博物馆的史树青教授，都为此书写了序言，对当时讲课的现场情况和反应也作了相当的介绍。现在这三篇序言也都依然附录在这一册书的前面，读者可以参看。第五册《清代名家词选讲》，其所收录的主要讲录，乃是我于1994年在新加坡所开授的一门课程的录音整理稿。虽然因课时之限制，所讲内容颇为简略，但大体尚有完整之系统可寻。在这一册书前，我也曾写了一篇序言，读者可以参看。第六册《词之美感特质的形成与演进》，是2005年1月我为天津电视台的“名师名课”节目所作的一次系列讲演。这次讲演也做了录像，大概不久的将来也可以做成光碟面世。只不过由于这册录音稿整理出来时，我因为行旅匆匆而没有来得及撰写序言，这一点还要请读者原谅。至于最后的第七册《迦陵说词讲稿》，则是我多年来辗转各地讲学随时被人邀讲的一些录音整理稿。这是在这一系列讲录中内容最为驳杂的一册书。一般说来，我自己对于讲课本来就没有准备讲稿的习惯。这倒还不只是因为我的疏懒的习性，而且也因为我原来抱有一种成见，以为在课堂上的即兴发挥才更能体现诗词中的生生不已的生命力，而如果先写下来再去讲，我以为就未免要死于句下了。只是就临场发挥而言，则一切都要取之于自己平日熟读的记诵，而我的记忆既难免有误，再加之录音有时不够清晰，所以整理出的讲录自不免时有失误之处。何况目前的排字印刷也往往发生错误，而我既是分别在各地不同之时空所作的讲演，因此讲题及内容也往往有重复近似之处。如今要整理编辑为一本书，自然不得不做许多剪裁、改编和校对的工作。不过，从此种杂乱复出的情况，读者大概也可以约略想见我平日各地奔走讲课的情形之一斑了。

关于我一生的流离忧患的生活，以前当2000年台湾桂冠图书公司为我出版一系列廿四册的《叶嘉莹作品集》时，我原曾写过一篇极长的《总序》，而且在其“诗词讲录”一辑的开端也曾为我平生讲课之何以开始有录音及整理的经过做过相当的叙述。目前北京大学出版社所计划出版的，既然也是我的一个系列，性质有相似之处，这两篇序文已收入北京大学出版社即将出版的《迦陵杂文集》中，读者自可参看。

北京大学出版社为我出版的七册《迦陵讲演集》以及北京中华书局即将推出的六册《说诗讲录》两者加起来，我的诗词讲录乃将有十三册之多。作为一个83岁的老人，面对着自己已有62年讲课之久的这些积累，真是令人不禁感慨系之。我平常很喜欢引用的两句话是:“以无生之觉悟做有生之事业，以悲观之心境过乐观之生活。”朋友们也许认为这只是老生常谈，殊不知这实在是我的真实叙述。我是在极端痛苦中曾经亲

自把自己的感情杀死过的人，我现在的余生之精神情感之所系，就只剩下了诗词讲授之传承的一个支撑点。大家可能还记得我曾经写过“书生报国成何计，难忘诗骚屈杜魂”的话，其实那不仅是为了“报国”，原来也是为了给自己的生命寻找一个意义。但自己自恨无能，如今面对着这些杂乱荒疏的讲学之成果，不禁深怀惭怍，最后只好引前人的两句话聊以自慰，那就是：“余虽不敏，然余诚矣。”

# 叙论 (一)

从今天起，我们开始讲南宋词。为什么要从南宋词讲起呢？说来话长。1987年我曾经在北京国家教委的礼堂举行过一次唐宋词的系列讲座，因为时间的缘故，我只讲了十次，讲到北宋就结束了。后来，有朋友邀我到东北，又讲了南宋的七讲。当时，他们都做了录像，只是有关南宋词那七讲的录像，他们没有给我。如果现在再去找的话，因为已经隔了十四年之久，那里的老师大部分已经退休了，所以很难找到。现在澳门的沈秉和先生想推广普及诗词的教学，希望能够把我十四年前讲课的录像带整理出来；天津电视大学的徐士平先生也在协助我们做这项工作。前面关于北宋词的十讲已经整理完毕，而后边南宋的七讲因为没有录像带，只好重新讲起了。

在讲北宋词时，我从晚唐五代的温庭筠、韦庄一直讲到北宋后期的周邦彦，现在马上讲南宋词，大家也许会觉得有些突兀，所以在开始之前，我还要简单介绍一下词在南宋之前的发展情况以及这一阶段的发展对后来南宋词的影响。

我个人以为，从唐、五代一直到北宋后期，在词的创作这一方面，几种不同类型的词已经基本发展完成了。我归纳自己多年来学习、讲授的体验，曾把词的发展分成三个不同的阶段，在这三个阶段里形成了三种不同类型的词，即：歌辞之词、诗化之词和赋化之词。词在刚刚兴起的时候，本来是可以配合音乐来歌唱的歌辞，因为最初流行于市井之间，所以比较通俗。你不一定有很高的文化水平，只要会唱这种流行的歌曲，你就可以把你要说的话唱出来。一般说起来，无论哪一个国家，哪一个时代，它的流行歌曲里边总是少不了爱情、相思之类的歌曲。此外，征夫可以写征夫的歌辞，商人可以写商人的歌辞，医生可以把药诀写入歌辞，将士可以把兵法写入歌辞——任何人都可以唱，都可以写。因此，这种歌曲是非常丰富多彩的。可是，因为这些歌曲的作者没有很高的文学修养，他们用的语言文字比较浅俗，士大夫阶层的人往往看不起这些歌曲，他们不愿意去整理，更谈不上编印了。所以这些曲子尽管流行了很久，但没有广泛流传。直到晚清时，才有人在敦煌石窟里发现了一些当年的曲子词。

中国最早的一本词集是后蜀的赵崇祚所编的《花间集》。欧阳炯在《花间集》的序中说“因集近来诗客曲子词五百首”，在这里，他特别说明了那是“诗客”的“曲子词”，也就是说，那些曲子不再是贩夫走卒的作品，而是诗人所写的文雅的歌辞了。曲子编好了，为的是什么？“庶使西园英哲，用资羽盖之欢；南国婵娟，休唱莲舟之引。”可见，他编选的目的，是为了增加那些诗人文士们游乐、饮宴之间的欢乐，使歌女们不再唱那些通俗的曲子了。因为是在宴会这样的场合中所唱的歌曲，所以《花间集》大多是以写美女和爱情为主的歌辞。

在中国的各种文学体式中，词这种体式的发展过程尤其微妙。时代与作者偶然结合，便形成了一种特殊的美感作用。那么这是一种怎样的美感作用？它是在什么样的环境中、什么样的作者笔下形成的呢？大家知道，《花间集》是后蜀时代收集的作品，其中最有名的作者就是温庭筠和韦庄。然后，与《花间集》同一时代而稍微晚一些的另一个小国南唐的歌曲也非常发达。像南唐二主——李璟、李煜父子以及冯延巳都很善于写词。从历史背景来看，整个晚唐五代是一个怎样的时代？你读五代史，看梁、唐、晋、汉、周，仅仅几十年，一下子就换一个朝代。那时候，中国北方所谓正统的，从唐朝灭亡以后一直传下来的是五代；另外，五代时期，在南方和巴蜀地区，还有许多割据政权，前后建立了九个国家，加上北方的北汉，被称为十国。所以那是一个四分五裂、兵戈扰攘的时代。好，现在我们还要从晚唐五代回到21世纪，看一看西方近年来流行的文学批评潮流。西方最近这一个世纪，发展得最可观的是他们的文学批评理论：从重视作者到重视作品，再到重视读者，从对作者生平的考据到对文本（text）本身的研究，再到接受美学（aesthetic of reception）和读者反应论（reader's response）一直发展下来，形成了很多流派。近些年来，西方人最喜欢谈到的一个文学批评理论是contactual criticism，我们中国把它翻译为相关语境。本来，当西方新批评的倡导者重视文本（text）的时候，他们也曾提出过这个contact这一个术语，他们所讲的contact是说一篇作品，一个文本中上下文的语言形象之间彼此相关的关系。可是，现在新发展起来的相关语境说所讲的contact并不是指这种关系，而是说一篇文章产生时所有的背景的情境：你究竟是在什么场合、对什么对象说的这些话？这是非常重要的。同样一句话，在不同的场合、不同的对象之间，当然会有不同的作用。

我们现在简单地介绍了西方的一些文学批评理论。如果以相关语境的观点来看五代时后蜀及南唐的小词，你就会发现，这个相关语境是一种双重的语境。什么叫“双重语境”呢？就是与它相关的背景是两重的。哪两重？一个是时代的大环境，一个是偏安的小环境。就地理形式而言，蜀地常常是最容易防守的，都说剑门关“一夫当关，万夫莫开”，所以蜀既可以偏安，又可以称霸，总之能够保持自己相对的安定。那么南唐呢？因为当时五代的变乱多发生在北方，没有涉及到江南，所以南唐还是比较富庶的。因此，在五

代的战乱流离之中，南唐与西蜀这两个地方保持了安定的生活，而且物质上也相当的富足。不但如此，西蜀与南唐的君主也多是喜爱歌舞宴乐的人。像南唐的中主李璟、后主李煜，还有在李时做过宰相的冯延巳都是如此。南唐二主所写的歌辞常常要付之歌唱，而冯延巳的《阳春集》，前面有一篇序，是他亲戚的一个后代人陈世修所写的。序中说，当年我的长辈冯延巳常常宴乐，而且常常喜欢写作小词。再有，像前蜀的王建和王衍父子，后蜀的孟知祥和孟昶父子，也都是喜欢听歌看舞、饮宴享乐的。这是小的环境。可是，小环境虽然如此，大环境却无时不在干戈扰攘之中，而且北方势力的逐渐强大使南方偏安的形势日益受到威胁。你如果细读南唐二主跟冯延巳等人的作品，就会发现隐含在作品之中的一种忧惧之感，尽管他们没有明白地表露出来。

为什么王国维在《人间词话》里边提到李的一首《摊破浣溪沙》，说其中的“菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间”二句“大有众芳芜秽，美人迟暮之感”？其实，从表面上看，中主这首词就是写征夫思妇的感情。“细雨梦回鸡塞远”，他说闺中的思妇怀念远方的征人，而征人远在鸡塞。可是，像“菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间”二句，它隐然给人以一种凋零、衰落、动荡不安的感觉。正如后来清代常州词派的批评家谭献所说的：“作者之用心未必然，而读者之用心何必不然。”作者甚至于自己都没有想到：我要表现我的国家如何的危亡不安呀，他不见得这样想。危亡不安只是隐藏在他心底的一种感觉，而这种隐含的感觉就使他的小词产生了一种微妙的作用。也就是说，尽管他表面上写的是美女爱情、征夫思妇、伤春怨别，可是他把心底的一种幽微的患难的感觉无形中表现出来了，这样就可以使读者产生一种言外的联想。所以从一开始，小词就有了双重的意蕴。这种双重意蕴从何而来？我们可以说是从它产生的环境、背景而来。去年我赴台湾参加了一个国际学术研讨会，议题是“文学与世变的关系”。在那个研讨会上，我所讲的题目是谈词之美感特质的形成及词学家对此种美感特质之反思与世变的关系。由以上所述我们不难看出，小词的美感特质的形成，的确与当时大的时代背景结合着非常密切的关系，这种美感特质即表现为好词多给人一种言外的感受和联想。这是中国的小词最妙的一点，妙就妙在它不像诗，不是从cousious里边告诉你。因为它没有直接说出来，所以特别耐人寻味。

然而词并没有停止在这种歌辞之词的阶段，后来，小词就继续向前发展了。我们说，任何文学体式之所以会向某一个方面发展，它一定有必然的原因。词的发展也不例外。歌辞之词一路发展下来，它的性质没有改变，形式上却有了变化，表现为从小令而发展出长调。其实，早在《敦煌曲子词》里就有长调的歌辞了，只是早期的作者如温庭筠、韦庄、冯延巳、南唐二主等人，他们都不写长调，只写小令，一直到北宋初年的晏殊、欧阳修都是如此。为什么这些人不肯写长调呢？因为长调的音乐性比较复杂，那些文人、士大夫若没有相当高的音乐修养，便不能完全掌握长调中音乐的性质。而小令篇幅短小，音乐没有那么复杂，而且很多小令的句法、平仄都与诗很接近，那些文人诗客们如果写词，写小令自然要比长调容易些，所以最早在诗人中间发展起来的是小令。像刘禹锡、白居易等人，他们不是都可以顺手写几首小词吗？后来，出现了一个懂得音乐的作者柳永。柳永不仅是一个诗人、文士，他还是一个音乐家。因为懂得音乐，他可以填写很长的调子。他所写的仍然是歌辞之词，但形式改变了。

你要知道，天下任何文学，形式一定会影响内容的。怎么样影响？以温庭筠为例，比如他在一首《菩萨蛮》中说“懒起画蛾眉”，仅仅这一句就可以给读者很丰富的联想。中国有一个传统，从屈原的《离骚》开始，他说“众女嫉余之蛾眉”，代表的是一个才德美好的贤士受到小人的嫉妒与谗害。李商隐在他的一首《无题》诗中说：“八岁偷照镜，长眉已能画。”他说有一个女孩子，八岁就可以画出很美丽的长眉。这里的画眉也是有喻托的：“长眉”代表才德的美好，“画眉”就是对于才德美好的追求。那么“懒起画蛾眉”呢？唐朝诗人杜荀鹤有一首《春宫怨》，他说：“早被婵娟误，欲妆临镜慵。”我早被自己美好的容颜所误，要化妆时，面对着镜子，我就“慵”——懒了。为什么懒？后边他接着说：“承恩不在貌，教妾若为容？”因为得到皇帝的恩宠不是因为她容貌的美丽。真的这样吗？你看白居易写《长恨歌》，陈鸿写《长恨歌传》，说杨贵妃之所以能得到玄宗的宠爱，不只是因为她容貌美丽，而且因为她能够“先意希旨，有不可形容者”，她在皇帝没有表现他的意思之前就知道如何迎合皇帝，如何按皇帝的意图去做。还不只是男女之间，就是君主与臣子之间也是如此。你看电视剧《铁齿铜牙纪晓岚》，说有一个叫和的如何如何会逢迎皇上，讨皇上的喜欢，于是皇上就欣赏他。可见，千古得宠的人不一定就因为容貌的美丽或才能品德的美好，既然“承恩”是“不在貌”的，那么我化妆做什么？当然就“欲妆临镜慵”了。我们再看温庭筠的这两句词，“懒起画蛾眉、弄妆梳洗迟”，他写的只是一个美女懒得化妆，却居然在短短的文字里边给读者这么多联想。在一个国家的诗歌传统中，蕴含多种信息，能引起人言外联想的词汇被称为语码（code）。按照西方的符号学（semiotics）来说，当某个语言在一个国家民族使用很久以后，这个语言符号就变成了一个符码，因为它与文化有关系，所以又叫文化语码（cultural code）。而温庭筠的词中含有大量这样的符码，这也是温词可以给人多种联想的一个原因。

温庭筠是这样的，那么柳永呢？他不是写长调了吗？同样写一个懒起的女子，他是怎么说的？“暖酥消，腻云。终日厌厌倦梳裹。无那，恨薄情一去，音书无个。”他说这个女子脸上涂的脂粉都消退了，她抹

着很多头油的乌云一样的鬓发都披散开了，她每天都无精打采，懒得梳妆打扮，真无奈呀，自从那个薄情的男子一去，连一封信都没有了。柳永写的也是女子懒起化妆，“终日厌厌倦梳裹”嘛，可是他用长调来写，就把什么都写得非常现实，说一个女子之所以不化妆就是因为爱她的那个男子不在家，这样写就不会给读者很多联想了。

当然，我们对于柳永要从两方面来看。那次在天津大学讲苏轼词时我也曾经说过，柳永对苏东坡有正反两方面的影响。首先，苏轼这个人有一种逸怀浩气，他不喜欢写什么“暖酥消，腻云”之类的话，他觉得柳永这样写真是无聊。可是柳永在他的长调里还不是只写相思与爱情，因为他在仕宦科第方面很不如意，总是做最卑微的小官，今天到这里，明天到那里，所以柳永写了很多羁旅行役的词。而在此之前，像《花间集》中的小词，都是写女子在闺中的相思。像什么“玉楼明月长相忆”、“水精帘里玻璃枕”等等都是这样。柳永也写相思，但写得更多的是男子的相思，写男子在四方漂泊的生活。同时，他为了生活而在各地奔波，当然免不了登山临水。我们知道，他很有名的一首《八声甘州》即是这样的作品:“对潇潇暮雨洒江天，一番洗清秋。渐霜风凄紧，关河冷落，残照当楼。是处红衰翠减，苒苒物华休。惟有长江水，无语东流。”你看，他已从《花间集》中伤春的感情中解脱出来，写的是一种悲秋的感情。伤春是爱情的失落，悲秋则是年命的无常和生命的落空。陈子昂有一首《感遇诗》说：“兰若生春夏，芊蔚何菁菁。幽独空林色，朱蕤冒紫茎。迟迟白日晚，袅袅秋风生。岁华尽摇落，芳意竟何成？”不管你是多么美丽的兰花，你曾经有过多么美好的生命，当一岁的芳华摇落净尽之间，你完成了什么？杜甫有两句诗写得好：“幸结白花了，宁辞青蔓除。”他写的还不是美丽的花，而是一个瓜的架子。他说:我虽然没有兰花的美丽，可是我毕竟开过花，也结了果子，所以现在要拆除我这个青青的架上的瓜蔓，我就不会再有什么推辞、什么遗憾了。可是人呢，尤其是一个有理想的读书人，他最恐惧年命的无常与生命的落空。孔子说:“四十五十而无闻焉，斯亦不足畏也矣。”杜甫也说:“四十明朝过，飞腾暮景斜。”四十岁明天就要过去，我的人生开始走下坡路了。此后纵然我有飞腾的愿望与才能，也已经是黄昏渐近，来日无多了。这就是男子的悲秋，而柳永的长调所拓展出来的正是他在羁旅行役中，他作为男子的悲秋的感情。

前面我们说柳永对苏轼有一定的影响，还不是说这种悲秋的感情影响了苏轼。人家苏轼是了不起的，你尽管春去秋来，我苏东坡依旧是我苏东坡。后来，他年老了，眼花了，还曾经作诗说:“浮空眼缬散云霞，无数心花发桃李。”他说:我老眼昏花，看不清楚前面的东西，只觉得它飘浮在空中像云雾一般。但是，我内心中有无数的心花还在盛开着。我们常说“足乎己而无待于外”，而苏轼真的是有这种操守，有自己的一份自得。所以，柳永对苏轼的影响不在于悲秋，而是在登山临水、羁旅行役中所表现出来的那一种开阔博大的气象。但苏轼对于柳永写的“暖酥消，腻云”一类的词，则不大欣赏。词，既然是一种文学体式，我们为什么不可以用它来抒情言志呢？所以苏轼的词是诗化之词。“大江东去，浪淘尽，千古风流人物”写得多么开阔，多么放旷！他不是只给歌女写歌辞了，而是将作者个人的情志、理想、胸襟这种浩气逸怀写入词中，把词的体式当做一种新的诗体、一种新诗的体式来写作，这就是所谓的诗化之词。

诗化之词一出现，就有了正反两方面的情况。正面的可分为两种。一种是在其诗化以后，果然就有了诗的美感了，这是好的作品。比如苏轼的《江城子》:“老夫聊发少年狂。左牵黄，右擎苍。锦帽貂裘，千骑卷平冈。”它有诗的美感，跟诗一样好，一样地抒情写志，一样在其音乐节奏之间传达出一种直接的感发，所以是一首诗化的好词。可是有时候，你要用写诗的手法直接来写，就容易写得太直白，从而缺少了一种含蕴的美感了。像苏轼的另一首《满庭芳》，说什么“蜗角虚名，蝇头微利，算来着甚干忙”。他说，你犯不着去追求那些像蜗牛角、苍蝇头一样微末的得失，算了，为什么要为这些事情而忙碌呢？这样写就太直白而没有余味了。比较来说，这是失败的一类作品。

此外，苏轼也有写得非常好，既有诗的美感，又有词的美感的作品。像他的《八声甘州·寄参寥子》的那首词：“有情风万里卷潮来，无情送潮归。问钱塘江上，西兴浦口，几度斜晖。”开头几句感物言志，是对外物的一种直接的感发，写得开阔博大。后边接着说:“不用思量今古，俯仰昔人非。”他说的是什么？是当时北宋的新旧党争。苏轼在党争之中真是受尽了折磨，所以他的一生起伏非常大，患难也非常多，用他自己的一句话来说,“不用思量今古，俯仰昔人非”——你不用说古往今来有多少沧桑变化，不用说什么“秦时明月汉时关”、“吴宫花草埋幽径”，在短短的数十年间，在我一低头一仰头之际，我们的朝廷政海波澜，就经过了多少起伏、多少升降？多少人在党争中得志了？多少人在党争中跌倒了？这几句写得真是天风海雨，但是其中的慨叹是非常深刻的，而造成这种深层意蕴的是什么？是他在党争之间所看到的政局的变化。

前面我们说，歌辞之词中凡是好的词都有双重意蕴，因为它的相关语境有双重的意蕴；现在我们还要说，诗化之词中好的词，它表面上可以写得开阔博大、天风海雨，可是它的里面，在“天风海涛”之间还有“幽咽怨断”的一段低回婉转的情意。这种情意与什么有关？既与他的身世有关，又与当时政治上的党争有关。

到现在为止，我只讲了歌辞之词与诗化之词以及它们之美感特质与世变的关系，下一次我们接着将要讲赋化之词了。

# 叙论 (二)

开始我们说，歌辞之词、诗化之词与赋化之词这三种不同类型的词在北宋就已经发展完成了。从歌辞之词发展到诗化之词有它必然的趋势。因为一个作者，如果他熟悉了词这种文学体式，当他遭遇到重大变故的时候，他自然就会用词的形式来表达。我们还说，有意识地把词诗化的人是苏东坡。他曾对朋友说：我近来写了一些词，跟柳七郎的风格不一样，我是自成一家。所以，苏轼是有意识地去改变柳永那种柔靡作风的。

其实，早在苏轼以前，词就已经开始有诗化的端倪了。那是谁？就是南唐的李后主。你看李煜在亡国之前所写的那些歌辞，说什么“晚妆初了明肌雪，春殿嫔娥鱼贯列。凤箫吹断水云闲，重按霓裳歌遍彻”，这都是听歌看舞的宴乐之词。一旦遭遇到破国亡家，他写了什么？“春花秋月何时了，往事知多少？小楼昨夜又东风，故国不堪回首月明中。”这是必然的。你熟悉了这种体式，当然会用这种体式来抒情写志，所以王国维说“词至李后主而眼界始大，感慨遂深，遂变伶工之词为士大夫之词”，这是非常有见解的一句话。不过李后主虽然这样做了，但他不是一个有反省、有理论的人，他不是有意识地将词“诗化”的。他之写词只是一任本性自然纯真的感发与投注，所以当他可以享乐的时候，他就单纯地投注在享乐之中；当他遭遇到破国亡家的变故，“一旦归为臣虏”之时，他就直接把感情投注到破国亡家的悲哀中去了。因此，李后主是最早一个很明显地将小词诗化的人，而有意识地这样去改变的则是苏东坡。

上一次我们说，柳永将小令变为长调出现了一些问题，苏东坡将词诗化同样出现了一些问题。大家知道，诗，是直接给人以感发的。平平仄仄平平仄，仄仄平平仄仄平，你不管它内容怎么样，它的声音已经直接给你一种感发了。那么词呢？小令的平仄跟诗差不多——“江南好，风景旧曾谙。日出江花红胜火，春来江水绿如蓝，能不忆江南？”这样的小令念起来与诗很相似。可是当词出现了长调以后，它的句式跟诗就不一定一样了。比如：“蜗角虚名，蝇头微利，算来着甚干忙？”这跟散文的说法差不多了。词当然不同于散文，但词里边有很多句子的形式与散文有类似之处。但是，你如果把词变成散文的说法，也就没有那种声音、节奏的自然感发了，就容易变得平直浅白，了无余味。为什么胡适之在文学革命时倡导白话诗，而后来台湾有了晦涩的现代诗，大陆有了所谓的“朦胧诗”？这种演化是必然的，那是由于晦涩朦胧是它必然的要求。因为你提倡白话，写出来如白开水一样，就这么直接说了，也就没有了诗的感觉和味道。而诗歌，一定要能给读者留下回想、体味的余地，才称得上是好诗。在“四人帮”垮台的时候，郭沫若先生写过一首《水调歌头》，说“大快人心事，揪出四人帮”，也许他说得不错，但是怎么看也不像词，它整个都是大白话，跟喊口号一样了，而口号、教条怎么能说是词呢？就算你说得再有道理也不成了。当出现了长调慢词以后就有人发现，这种词没有诗的平平仄仄的直接感发了。如果你只是这么平铺直叙地来写，柔情就变得很庸俗、淫靡，豪放就变得很浮夸、叫嚣。怎么挽救？要从写作的方式上来挽救，所以我说白话诗发展到后来出现了所谓的现代诗与朦胧诗，确实有它的必然性。不过有一个要求，就是你真的有话要说、有真感情要表达，否则你只在表面上制造一些花样，而内容上空洞无物，那不管什么体式都不会好的。总而言之，词发展到后来，有人发现了问题，于是在写作方式上尽量避免直白，这样就产生了所谓的“赋化之词”。

当然，现在我这样说，好像很有反省。其实词在当初发展演变时，其作者未必有这么明白的反省，他们只是觉得应该这样写。那么最初将词赋化了的人是谁？是周邦彦。

柳永既是文学家，又是音乐家，周邦彦同样如此，他对于长调的特色很有认识。历史上说，周邦彦善为三犯、四犯之曲，又说他善于勾勒。什么叫三犯、四犯？凡懂得音乐的人都知道，音乐中有很多的调，像什么A调、C调、G调的。而且，一支乐曲可以有变调，变调就是可以变换的调子。像三犯、四犯之曲，就是他换了三四次不同的调子。据说周邦彦曾经在一支曲子中变了六个调子，把这六个不同的乐调连接在一起，他为之起了个名字，叫做“六丑”。当然，这要特别懂得音乐的人才能连接得好，而周邦彦是个音乐家，他曾经做过大晟府的乐官。有一次，有人演奏那支《六丑》的曲子，皇帝听了就问：这么美妙动听的曲子为什么要叫“六丑”呢？当时的大臣们都回答不上来。于是他问周邦彦本人，周邦彦说：六丑就是犯了六个不同的调子，而我所用的都是这六个调子中最难唱的部分，只有最懂得音乐的老乐师才能演奏这支曲子。可见，他在音律上非常讲求变化。你如果研究周邦彦的《清真词》，就会发现，他对于平仄非常讲究，是平仄平还是仄平仄，是平上去还是去平上，他决不马虎。比如他的《兰陵王·柳》，在结尾处他说：“似梦里，泪暗滴。”如果按平仄来说，这两句应该是仄仄仄，仄仄仄，都是仄声，哪里有这样的格律？实际上，他是故意让声音拗折。拗折就是与诗的格律不同，以增加曲折，避免直白。

除了声音上曲折以外，他在叙写在手法上也要避免直白。周邦彦有一首《夜飞鹊》：

河桥送人处，凉夜何其？斜月远堕余辉，铜盘烛泪已流尽，霏霏凉露沾衣。相将散离会，探风前津鼓，树杪参旗。花骢会意，纵扬鞭，亦自行迟。

这是写送别时的情景，然后那人就走了。他说：“何意重经前地，遗钿不见，斜径都迷。”读到这里你才发现，开头所写的送别并不是现在的情景，他是从过去写到现在，于是在时空上产生了转折变化。诗不是这样写，诗是自然的感发，像杜甫的《秋兴八首》，“玉露凋伤枫树林，巫山巫峡气萧森。江间波浪兼天涌，塞上风云接地阴”，我看到巫山巫峡的景物，我就写巫山巫峡的景物。可是，赋化之词要故意避免这种直接的感发，所以有很多人不喜欢这样的词，说它雕琢、勾勒。其实，雕琢勾勒也好，思索安排也好，这都是赋化之词的特色。我这样讲实在是我几十年读词之后所归纳出来的结果。我们只有把词分成歌辞之词、诗化之词和赋化之词三种类型以后，才能够对各类词作出适当的判断。我常说，你不能够用衡量篮球的方法来衡量足球，也不能用衡量乒乓球的方法来衡量游泳对不对？也就是说，是什么样的方法来衡量。关于这种分别，很多人都没有弄清楚。一直到王国维，他依旧不能欣赏赋化之词，所以对于南宋词，除了辛稼轩以外，他都不能欣赏。他总是要求词要有像诗一样直接的感发，以“不隔”为美。用这种眼光，这种裁判的标准来衡量南宋的赋化之词，当然是“隔”，而通过思索安排来避免直白正是南宋赋化之词所追求的特色。我们以后要讲南宋词，希望大家先要明白这一点。

好，前面谈到，词发展到南宋，产生了三种不同的类型，而这三种类型在北宋就已经完成了，下面我们要探讨的，是南宋词怎么样来继承的。在此之前，我们还要给结北开南的词人——周邦彦下个判断。我说过，周邦彦是赋化之词的创始人，南宋的赋化之词多多少少都受了他的影响。那么这种赋化之词好不好？我们说，苏轼将词诗化以后，有成功的作品，也有失败的作品；周邦彦的赋化之词同样有好有坏。如果他只剩下雕琢勾勒的手法，而内容上空洞浅薄，这就是失败的作品；而周邦彦确实有写得很成功的作品，像将来我们要讲到的《兰陵王·柳》和《渡江云》等等，都写得很好。怎么样的好法？比如《兰陵王·柳》：“柳阴直，烟里丝丝弄碧。隋堤上，曾见几番，拂水飘绵送行色。”他说:在春天的烟霭迷蒙之中，风吹着丝线一般的柳条，摇荡着一片绿色。在首都汴京城外汴河的河堤上，我曾经多少次看到这拂水飘绵的柳枝，送走一批批远行的人。他表面上写柳树而且都是描绘都是勾勒，可是其中隐含着很深的感慨。什么感慨？对于世变的感慨。

我们知道，周邦彦和苏轼一样，都是经历了新旧党争的人。当初宋神宗任用王安石进行变法，把国家的太学扩大招生，于是周邦彦从故乡钱塘考进国立大学。在做太学生的时候，他不甘寂寞，写了一篇《汴都赋》，赞美新法如何如何好，首都如何如何好，就这么歌颂了一番。神宗一看，首都也好，变法也好，这都是赞美他的话呀！好，把周邦彦升官。就这样，周邦彦一下子从学生变成了领导，从太学生升到太学正了。所以，他是新法的受益之人。后来，神宗死了，哲宗即位，太皇高太后掌权，把新党都贬出去，旧党都召回来了。于是周邦彦离开首都，辗转在外有十年之久。一直等到高太后死了，哲宗也长大了，就把新党的人又叫回来了。这时周邦彦又回到了首都汴京，《渡江云》写的就是这一段经历，而《兰陵王·柳》中也有类似的感慨。所以，周邦彦的好词、有深意的词都不只是外表上的雕琢刻画，而是有很深的感慨在里边的。

词真是奇怪，本来就是听歌看舞嘛，它与世变有什么关系？可是，妙就妙在几次重大的政治变故对于小词确实造成了很大的影响，而词的美感往往与此有关。前面我们说，歌辞之词的美感在于它的双重意蕴，它之所以有双重意蕴是因为有双重的语境；诗化之词的佳作是因为当时的党争；而赋化之词的佳作同样反映了当时的党争。好，词发展到这里的时候，后边的路怎么样走下去？怎么来继承呢？你要知道，苏轼虽然完成了诗化之词，但他的词并没有被当时的一般人所接受。因为大家觉得五代的《花间集》都是写美女和爱情，你苏东坡这样写就不是词了。李清照就曾批评苏轼的词是“句读不葺之诗尔”，“不葺”就是没有修剪得很整齐。一般的诗，或是五言，或是七言，句子都是整整齐齐的，而词是长短句，所以李清照说你不过是用长短句来写诗而已。她认为词“别是一家”，应该有另外的作风，不能够像苏东坡这样写。李清照早期的作品写的多是闺中女子的闲情，那么经过靖康之变，从北宋到南宋，李清照怎么样在她的词中反映这样的世变？这就很微妙了。

我们知道，李清照出身于仕宦家庭，早年受过良好的教育。结婚后她与丈夫常常在一起谈论诗文。在中国，你不读圣贤书则已，你一旦读了圣贤书，就被圣贤的思想网住了。圣贤是什么思想？中国儒家认为，士当以天下为己任。你要对国家、民族有一份忠爱与关怀的感情。既然李清照受了与男子相同的教育，她一样有这样的思想。她在诗中说:“生当作人杰，死亦为鬼雄。至今思项羽，不肯过江东。”又说:“老矣不复志千里，但愿相将过淮水。”可见，她在诗中正面反映了当时的世变，而她的词呢？

在这里我要说，不同的人对于世变的反映是不同的。像朱敦儒曾写过一首《鹧鸪天·西都作》：

我是清都山水郎，天教懒慢带疏狂。曾批给露支风敕，累奏留云借月章。

诗万首，酒千觞。几曾着眼看侯王。玉楼金阙慵归去，且插梅花醉洛阳。

什么是“西都”？在中国古代，除首都以外，往往还有一个陪都，像唐朝的首都是长安，陪都就是洛阳，洛阳在长安东面，所以又叫东都；到了宋朝，首都是汴京，陪都是洛阳，洛阳在汴京西边，所以同样的洛阳就成为西都了。这首词写的是朱敦儒自己早年在洛阳时享乐的生活。他说：我当年真是潇洒狂放，就是“玉楼金阙”那样的神仙境界我都懒得去，我要插着梅花饮酒，陶醉在洛阳城中。后来北方沦陷，汴京失守，他避地来到南方的金陵，写下了这首《相见欢》：

金陵城上西楼，倚清秋。万里夕阳垂地大江流。

中原乱，簪缨散，几时收？试倩悲风吹泪过扬州。

你看，大环境一改变，他的作风就改变了。朱敦儒表现得非常明显，而李清照呢？李清照也经过了破国亡家，而且她的身世比朱敦儒更不幸。她出身名门，早年生活得何等闲适！我们看她的《如梦令》：

昨夜雨疏风骤，浓睡不消残酒。试问卷帘人，却道海棠依旧。知否？知否？应是绿肥红瘦。

这真是闲情，闺中的女子，没有任何忧患。所以她写落花，觉得那个丫环的感情真是太粗糙，竟然连绿肥红瘦都没有看出来，还说什么“海棠依旧”呢！经过一夜的风雨，今天早晨的花分明与昨天晚上不同了。很多人自命多情善感，爱写闲愁之类的小词。李清照自己原来的家庭以及婚后的家庭都是高级的仕宦家庭，生活很优裕，所以她写了很多这样悠闲的女性之词。到了晚年，她丈夫死了，自己一个人流落江南，孤苦无依，她又是怎么样写的？且看她的一首《南歌子》：

天上星河转，人间帘幕垂。凉生枕簟泪痕滋。起解罗衣，聊问夜何其。

翠贴莲蓬小，金销藕叶稀。旧时天气旧时衣，只有情怀，不似旧家时。

开头两句真是写得好！“天上星河转，人间帘幕垂”，她把国破家亡的重大变故归到大自然的银河与女子的闺房中。地球有自转和公转，你在春天看银河是这样的方向，在秋天看银河则是那样的方向了。我小时候在北京老家时常听人们说“天河掉角，要穿棉袄”，“天上星河转”，天河的方向改变了，季节就改变了，于是影响到了人间，所以“人间帘幕垂”。这两句并没有像朱敦儒那首《相见欢》那样直接写什么国破家亡、流离苦难，她只写了天上星河的变化与人间帘幕的变化，而一切变化尽在其中了。

她还写过一首《临江仙》，在小序中说：“欧阳公作《蝶恋花》，有‘庭院深深深几许’之语，予酷爱之，用其语作‘庭院深深’数阙。”欧阳修写的是《蝶恋花》，开头有“庭院深深深几许”之句；李清照写的是《临江仙》，开头第一句的平仄与《蝶恋花》是相同的，所以她直接用了欧阳修的原句：

庭院深深深几许，云窗雾阁常扃。柳梢梅萼渐分明。春归秣陵树，人老建康城。

感月吟风多少事，如今老去无成。谁怜憔悴更凋零。试灯无意思，踏雪没心情。

我认为，这首词的后半首写得太直白了，而前半首的结尾写得好，“柳梢梅萼渐分明。春归秣陵树，人老建康城”。那时候，她北方的家乡已经沦陷，她从山东济南来到秣陵，草又发芽了，树叶又绿了，触目所见是秣陵的春天，而人就这样终老在异乡了。你看她把国破家亡的悲慨用这么含蓄的语句说出来，有很多言外之意，这才是好的词句。所以，李清照显然也有激昂慷慨的感情，但她没有把这种感情写入词中，而是写入了诗中。

我说过，李后主亡国之后的某些词已经有了诗化的倾向，但他是无意识的；苏东坡是有意将词诗化的第一人，但同时代的作者没有追随他的。因为很多人的认识像李清照一样，认为词“别是一家”，觉得苏轼所写的不过是“句读不葺之诗尔”。真正继承了诗化之词的是南宋以后的词人。靖康之变，国破家亡，每个人都受到巨大的冲击，于是像朱敦儒等人开始用诗化之词来表现自己的亡国之悲与家国之思，而诗化之词表现得最好，留下来作品最多的则要数辛弃疾了。辛弃疾当然继承了苏轼的诗化之词，可是更值得注意的一点，就是辛弃疾对于词的看法与过去的人不同了。过去的作者包括苏东坡在内，他们都是余力为词，而把主要的精力放到那些政论、策论的文章上，直接地表现他们的理想和志意。像什么诗言志啊，文载道啊，这样的著作，他们才认为是正式的著作。你看一看这些人的作品集，他们都是把词编在最后作为附录，而决不编到正式的文集中。辛弃疾则不然，他不是余力为词，而是全力为词——把一生的精力投注到词的创作中了。

而且我还要说，凡是伟大的作者，都是用他们的生活来实践他们的诗篇的。真正伟大的作者不是吟风弄月地玩弄笔墨，而是将其人生的全部理念、理想、志意都投注到他的作品之中的。屈原说：“余既滋兰之九畹兮，又树蕙之百亩。畦留夷与揭车兮，杂杜衡与芳芷。冀枝叶之峻茂兮，愿侯时乎吾将刈。虽萎绝其亦何伤兮，哀众芳之芜秽。”又说:“亦余心之所善兮，虽九死其犹未悔。”他全部作品所表达的就是这种追

求、这种向往。司马迁说屈原“其志洁，故其称物芳”，他那种高洁好修的追求从来没有改变过。屈原自己也曾说过，“不吾知其亦已兮，苟余情其信芳”，人家不了解我有什么关系呢？只要我内心的情意果然是芬芳美好的就好了。这一直是屈原追求的理念，是他心中不曾改变的一种志意。杜甫也是这样，他说，“葵藿倾太阳，物性固莫夺”，我的感情如同葵花与藿草，总是向着太阳的。不是说我要不要向太阳，也不是说我想不想做，是我的天性本来如此，没有人能够改变它，甚至用强力都不能改变的。他说我对于国家的关怀是“盖棺事则已，此志常觊豁”，如果有一天我死了，棺盖已经盖到了我的身上，那当然就没有什么话可说了。只要我有一口气在，我这一份理想永远是希望它“豁”，希望它能够展开的。杜甫晚年流落到蜀地，他说：“此生那老蜀，不死会归秦。”可见，他那一份忠爱缠绵始终没有改变。

我在开始时讲到了西方的文学批评，说它经历了几次转折，最初也像我们一样重视作者的生平与写作的背景。后来新批评（new critisism）出现，认为这是错误的，你不能因为这个作者有这样的生活，就说他的作品一定是好的，你批评的重点放错了。忠爱缠绵的人未必就能写得出好诗来，文学作品的好坏在于作品本身而不在于作者这个人，与作者没有关系，所以不能用作者的志意来衡量作品的好坏。新批评理论是这样说，可是我刚才所讲的屈原、杜甫，都是在讲他们的志意如何如何。我认为，评价文学作品的好坏应该看作者与作品的统一，你不能有所偏废。不管是做人还是做学问，你都不能执著一面。我们当然不能够用作者的人格来衡量诗歌的好坏，但是，如果两篇作品同样有很高的艺术成就，那么它们最终的高低就要看其作品的内容和作者品质的高下、意志的厚薄了。所以西方有一种新的批评，叫做consciousness criticism，就是所谓的意识批评。他们认为，凡是伟大的作家都有一个pattern of consciousness，也就是说他的意识有一个固定的形式。如果只是一般的作家，他看见风就是风，看见雨就是雨。像宋朝的杨万里说的：“雨来细细复疏疏，纵不能多不肯无。似妒诗人山入眼，千峰故隔一帘珠。”清朝的龚自珍也说:“偶赋凌云偶倦飞，偶然闲慕遂初衣。偶逢锦瑟佳人问，便道寻春为汝归。”这都是写眼前偶然的景物、偶然的感情，就算你写得再好、再美，也不能算伟大的作家。所以consciousness criticism就说，越是伟大的作家，他的意识越应该有一个比较固定的pattern，屈原是如此，杜甫是如此，陶渊明也是如此。而在词人里边，你如果找一位作家，他也有一个pattern，他把整个的理念、志意都投注到他的作品中，可以与屈原、杜甫相比美的，那就是辛弃疾。以后我们将正式讲辛弃疾的词。

不过南宋后期的词人，像姜夔、吴文英、王沂孙等人，他们并没有继承诗化之词的路子，而是继承了周邦彦的赋化之词的路子。那是因为一个作者如果没有像苏东坡或辛稼轩的修养和志意，则直抒胸怀写诗化之词，就容易流于浅俗或叫嚣。所以就走上了周邦彦的赋化之词的路子，用思索安排的手法来写词了。下面我们就将对这些作者一一加以介绍。

# 第一章 南宋初期

## 第一讲 说李清照词

中国历史上的女作家，最早有续成《汉书》的班昭，就是班固的妹妹。其后又有女作家蔡琰，曾作《悲愤诗》，她的五言古诗并不在三国时代任何作家之下，包括三曹父子在内。该诗叙写董卓之乱及她个人多次不幸的遭遇。以后的文学批评家在讲到杜甫的《北征》长诗时，都说杜甫此诗受到蔡琰《悲愤诗》的极大影响。再下来就是有咏絮之才的谢道韫了。据说一日家中聚会时，谢安问家中诸子弟“白雪纷纷何所似”？谢道韫的堂兄谢朗答道：“撒盐空中差可拟。”谢道韫则说:“未若柳絮因风起。”以后说女子有才就说有“咏絮”之才。据传东晋变乱后，谢道韫丈夫故去，老年时有一位地方长官慕名要求与她谈话论学，谢欣然允诺。但因鉴于旧时礼教，只能隔着幔子与他攀谈。

但这些女作家都不如李清照出名，原因是她们流传下来的作品不多，创作面较狭。班昭除续成《汉书》外，还留传有《东征赋》一篇作品。蔡琰除两首《悲愤诗》（一首五言古诗，一首楚辞体短歌），还有一首不能确定是否她作的《胡笳十八拍》。李清照留下的作品也不多，但就今日所能见到的她的作品而言，方面相当广，诗、文、词、赋都有。据《宋史·艺文志》记载，她有文集七卷，词集六卷。但今日她所留下的词只余四十多首，另有零星片段的文、诗和赋。从她的诗、文、词看来，很可能有很多好作品已散佚。而且今天留下的作品也不见得都是她最好的作品。这与是否有人对李清照的作品有“真赏”有直接关系。就拿脍炙人口的《声声慢》为例来谈一谈，很多选本都选这首词，但这首词实在并非李清照最好的作品。现在我们就先看一看这首词：

寻寻觅觅，冷冷清清，凄凄惨惨戚戚。乍暖还寒时候，最难将息。三杯两盏淡酒，怎敌他、晚来风急。雁过也，正伤心，却是旧时相识。

满地黄花堆积，憔悴损，如今有谁堪摘。守着窗儿，独自怎生得黑。梧桐更兼细雨，到黄昏点点滴滴。这次第，怎一个愁字了得？

《词林记事》引许蒿庐的批评说：“易安此词颇带伧气，而昔人极口称之，殆不可解。”郑骞先生也说：“此语的是确评。”又说：“易安词佳处不在此等。”可见所谓“真赏”是很难得的。前些时我们讲朱敦儒的《樵歌》词，曾经提到胡适之在他编的《词选》中选登朱敦儒的作品，介绍作者时说，如果把朱敦儒比做陶渊明，则是最恰当的比喻。但据我看全不恰当。胡适也写旧体诗词，写得也有修养训练，但他不会欣赏词，没有“真赏”。朱敦儒与陶渊明是非常不同的，今天来不及谈，只谈李清照。李清照的这首词，每个选本都有，可见是有人欣赏她的，只是选来选去都是像《声声慢》这样的词就不是“真赏”。许蒿庐说此词带伧气，有点粗俗的意思。但是不是粗俗就不好呢？那又不然，总之欣赏诗歌，不能先固定一个死板的标准，我的老师顾羡季先生就说过，凡要依靠别的东西为凭借，而不从自己的感受来批评，那就像盲人靠明杖一般。应当放下明杖，自己睁开眼睛看看。他又曾经引《金刚经》的一段话说：“若以色见我，以音声求我，是人行邪道，不能见如来。”换言之，如果只从外表形象来看我，从我的声音来追求我，那就是走上了邪道，不能见到最高最真实的境界。但一般人却只能从外表来欣赏，像这首《声声慢》之所以那么有名，原因大约有两个：其一是此词用叠字甚多，极不平常，非但在女词人中不多见，在男词人中亦不多见;其二是此词在末尾部分用了白话的口吻。先说叠字，叠字是可以用的，但要用得好。杜甫《曲江》诗中有两句，“穿花蛱蝶深深见，点水蜻蜓款款飞”，用了两组叠字。仇兆鳌注解中曾引了另外两句诗与杜诗作对比:“鱼跃练川抛玉尺，莺穿丝柳织金梭。”上句写白鱼跳出像缎子似的水面，像把玉尺；下句写黄莺在细柳中穿梭就像织布的金梭，应该是很美的景象，可是景物虽是美丽的，却缺少了诗人的感动。我的老师说，诗人对外界的事物，既得格物，又是物格。“格物”二字语出《大学》，据朱子解，“格物”就是彻底追求事物的道理。莺飞草长，花落水流，都是仔细观察。就像徐志摩说的，“春天来了，一天有一天的消息”，“关心天上的云影，关心石上的苔痕……”可见诗人对物的观察这样细腻，而且所谓“格物”还不仅是指观赏大自然而已，也得仔细观察人间的悲欢离合的感情，这才有写作材料。而只是“格物”还不够，还要“物格”。“物格”就是让物感动你，让你不只是死板的照相机，得有生命和感情，有引发的感动，叠字如果很好地传达了感动，那就是好的。为什么杜诗好，而另外两句诗不好呢？难道杜诗就好在它的叠字吗？不是的。是因为“深深”、“款款”表达了感动，传达了蛱蝶采花酿蜜的生命以及它给予诗人的感动，表现了诗人对蛱蝶蜻蜓的欣赏爱惜。此外，这两句之所以好，也是与全诗有不可分割的关系的。《曲江》这首诗开端、结尾都好，把这种感情完整地传达了出来。杜甫《曲江》全诗如下：

朝回日日典春衣，每向江头尽醉归。

酒债寻常行处有，人生七十古来稀。

穿花蛱蝶深深见，点水蜻蜓款款飞。

传语风光共流转，暂时相赏莫相违。

这首诗写在安禄山之乱以后，肃宗回到长安，杜甫也回到了长安任左拾遗（谏官）。他一心想为国家做事，这段时间写了很多诗表达他对国家的关怀。但谏官总是谏正朝廷的缺点，讲坏话的，所以不怎么受欢迎。他一度天天下了班还赶写谏表，但上谏书后不但朝廷不接受，还引起别人的嫉恨，要把他贬官出京。所以他失望灰心之余，上朝回来就把春衣典当了买酒喝。他没有直接抒写心里的感触失望，只说上朝回来就去喝酒，想把在朝廷里经常看到不顺眼的事抛诸脑后，买醉消愁，这就自然地反映了他内心的不平、悲哀、愤慨。每天总来到曲江边，不醉无归，欠下的酒债不少。“寻”是八尺，“常”是十尺，行不多远就碰到欠债的地方。想到自古以来活到七十岁的人很少有，所以人生苦短，譬如朝露，还不如及时行乐。喝酒之际看见江边风景美丽，春意盎然，万花深处但见蛱蝶翻飞，蜻蜓多情而有姿态地飞翔，大自然的美好的景色和生命与自己的悲哀失意成了强烈的对比。自己深有所感，但是又有谁能把我的话传给美丽的大自然，让风景、光影、蛱蝶、蜻蜓、暖日、和风都停下来，让美丽的春光不断在宇宙中运行，使自己能好好欣赏这一切？恳切地希望它们不要离开。有了感情，叠字就用得好。“深深”、“款款”之中有一种感受，不但表达了春天的情景，也表达了他对蝴蝶、蜻蜓的赏爱，更反衬了他自己内心的失意悲慨。所以这两句的“深深”、“款款”的叠字才可以说是用得好。

叠字用得好并非自杜甫始，最早用叠字的是《诗经》，“杨柳依依”，用“依依”来形容杨柳柔软的长条披拂下来随风飘动的姿态，写得非常好。此外，《诗经》还有多处使用叠字的。李清照喜欢用叠字，她的另一首词《临江仙》序有云：“欧阳公作《蝶恋花》，有‘庭院深深深几许’之句，余酷爱之，用其语作‘庭院深深’数阕。”所以可见她是有心在《声声慢》开始处用十四个叠字的。但凡事应恰到好处，适可而止。苏东坡说：“作文如行云流水，初无定质，但常行于所当行，止于所不可不止。”文学创作亦如是。有什么情意，就用恰好的形式来予以表现，人为的造作一多，往往破坏了诗词天然的美。这当然也不是说作诗填词就没有人为的成分。杜甫说“语不惊人死不休”，一副要拼命的样子。所以人为的修辞也是需要的，但得配合得恰到好处，如词句不足以表达情意，就需要修辞。因此，首先还是要看你有没有真正的感受，如果有，则应尽最大的努力表现出来。写得不好，心里不舒服，是对不起自己，还不是对不起别人。表达能令自己满意就是修辞，有意造作不是修辞。李清照的《声声慢》一词开头“寻寻觅觅，冷冷清清”八个字不错，写出了孤单寂寞之感。李清照晚年相当孤寂，无所依靠。在这种情况下，想寻找一个可以寄托情感的对象，但是找来找去都不见人的声音、人的脚步、人的气息，四周冷冷清清的。可是后面六个字“凄凄惨惨戚戚”就不免给人以叠床架屋的感觉了。

至于《声声慢》后面的白话和俗语的口吻，也可以讨论一下。李后主《乌夜啼》一词好处之一就在于他用了白话。“林花谢了春红，太匆匆。”“谢了”的“了”字，“太匆匆”的“太”字都是白话。杜甫诗“麻鞋见天子，衣袖露两肘”，用的也是白话，也写得很好。描写自己经过安禄山之乱，逃难去见皇帝的情景。古时见天子总得穿朝服，戴朝冠，系腰带才行，但他因逃难之故穿着麻鞋就去了，不但没有朝服，连衣袖都破了，一弯就露出胳膊肘，这两句不是又俗又丑的句子吗？但却把逃难的艰难困苦都写出来了。杜甫另外还有“群鸡正乱叫”的诗句，是说乡村经过战乱，原以为妻子儿女都死于贼手了，但回来后却发现他们不但无恙，而且还养了鸡，客人来了鸡就乱叫，写得很生动活泼。可见修辞造句并不在乎表面字句的伧俗与否。李清照《声声慢》词的最后一句“这次第怎一个愁字了得”，虽是白话，但却犯了一个毛病，那就是说明的成分太多了，因为文学是要“表现”而不是“说明”的。忧愁是不需明说的，表现出来就好了。杜甫想在朝廷有一番作为，一番事业，见到缺点想谏劝，但朝廷不但不听反而要把他贬出去。可是杜甫却并没有说自己满腹牢骚，十二万分难过等等，只说“朝回日日典春衣”。上朝原是件大事，但上朝回来却典当春衣去江边尽醉而归，他心中的牢骚不平、悲愁怨愤都没有直说，可是却都表现出来了，所以诗词的好坏并无绝对标准。用叠字、白话究竟好不好就要看是否用得恰到好处了。

下面我们简单介绍一下李清照的生平。

李清照别号易安居士，这在古代是件了不起的事。古代的女人连名字都没有，而李清照不但有名，还给自己取了个别号“易安居士”。可见其不凡。李清照是山东济南人。宋朝山东出了许多有名的词人，南宋最伟大的词人辛弃疾就是其中之一。造成李清照不凡的原因很多，她是京东提刑李格非的女儿，太学生诸城赵明诚的妻子，赵明诚的父亲赵挺之是徽宗朝的宰相。李格非不但官做得高，而且还是有名的古文家，著有《洛阳名园记》，又与欧阳修、苏东坡都是好朋友，李清照的母亲是状元王拱辰之女，所以她母亲也是读书识字之人。李清照的出身家世让我想到《诗经》一首诗《硕人》:“硕人其颀，衣锦褧衣。齐侯之子，卫侯之妻。东宫之妹，邢侯之姨，谭公维私。”这首诗是歌颂卫庄公夫人，说这位女子身材修长，而且不但外表很美，又很有修养，穿锦衣时总在外面穿上罩衣，可见其内在的节俭美德。有些肤浅的人有三分好就到处要表现十分好；但有的有十分好的人则非常含蓄，不到必要时不轻易表现，总是深藏不露，很有修养。她的身份如何呢？她是齐国国君的女儿，卫国国君之妻，东宫太子之妹，又是邢侯和谭公的亲戚。这种出身十分不寻常。李清照的出身就大致如此。中国古代非得读书才能有出身，在进行科考之后，寒门也

可以有出人头地的机会。男子是如此，女子就不同了，除非家里有读书环境，否则一生一世可能一个大字不识，再有什么文学天才也将埋没终身，永无出头之日。所以李清照是相当幸运的。不用刻苦即得来的本钱就是幸运，更幸运的是她与丈夫有共同的兴趣、爱好。她写过一篇《金石录后序》。中国在宋朝时才开始注意古玩、古董，欧阳修最早写过《集古录》。李清照与赵明诚都喜欢搜集古董。赵明诚是太学生，李清照在文章里说，赵在太学念书时，每逢庙会都去大相国寺搜集古玩、书画、金石、玉器，闲时买好吃的食物，回来二人就一面吃果食，一同看金石碑帖，一起整理，把藏书编成号，登记在簿册上。晚上休息时往往烹一壶好茶，提出一句典故，一起猜典故出自何书何卷何册，甚至于哪一页。赢的人喝一杯茶。李清照自己说，她的记忆力比赵明诚好，赢了往往大笑，茶都洒在身上了。历史上还记载说，赵曾在山东青州、莱州一带做官。李清照写了一首词给丈夫，中有“莫道不销魂，帘卷西风，人比黄花瘦”之句。赵明诚想跟她比赛，于是也填了好几首词，然后一起抄录下来请朋友批评。朋友看来看去，说只有上面那三句最好。可见李清照的前半生是相当幸福快乐的。

可是一个人如果只关心小我，不关心大我，往往就会忘了国家的命运是与个人的命运相连的。李清照在生活幸福的时候搜集了不少金石古玩，登记了好几本书，编成了《金石录》。据李清照说，他们在青州的老家有十几间空房，储藏金石书画古玩，但是北方的敌人金人来了，青州、莱州沦陷了，十几间房子的收藏也沦陷了。但他们战乱之中，还是挑选出了一小部分宝贵的东西，装了十几车，往南逃。南渡过江时，“连舻渡江”，有好几只大船给他们搬古玩，而当时很多穷人是根本连逃难的工具都没有的。渡江之后，他们还是仕宦人家。赵明诚奉命知湖州，赴职前先至南宋行在建康（今南京）接受任命。中国今天有三大火炉:南京、武汉、重庆。当年南京大概也是相当热的。赵明诚至建康时正值六月炎夏，中了暑，一病不起，转成疟疾，病危之际通知李清照。等李赶到，不数日赵即病逝。渡江之际李清照大约是四十五六岁。据历史记载，李清照没有儿女。赵逝世后，李把千辛万苦带出来的古物存在赵明诚的妹妹家，在洪州（江西）。但后来洪州又沦陷了，很多古物都丧失了，只有她在赵逝世以后她晚年自己病重时搬到病榻旁最喜爱的少数东西留下了。经过一场战乱，国家人事全非，家庭也是人事全非，绝大部分的收藏都没有了。她是在这个情况下写的《金石录后序》。据传她老年时，是靠弟弟生活的。

总之，李清照的一生可截然分成前后两种不同的生活。凡写词时反映直接感受、偏重感情的作者，在遭遇改变后，一定会直接反映在诗词上。李后主亡国前后的词就是两种截然不同的内容。李清照晚年经过离乱伤亡后的作品也与早年完全不同。有的人诗词表现的是思致，不直接表现个人的生活，那么对这些人来说，身世遭遇即使有改变也不会在诗词里有很大的变化的。而李后主和李清照则是前后期作风有很大的变化的，有的人欣赏李清照的《声声慢》，但《声声慢》并不是她最好的作品。她的好作品是什么呢？她早年的作品可以用“芳馨俊逸”几个字来形容，很女性化。不过她的女性化没有脂粉气，而表现出一种俊逸之风，表现了她精神性灵上的敏锐聪慧。她不是注意外表的琐碎细节，除穿衣打扮外无话可说的女子。她晚年的作品则表现了悲哀沉痛的一面，还有更可注意的一面，就是一种“豪健和飘举”的精神。此类作品或已散佚，但我们还有她几句诗可以参考。《宋史·艺文志》说她有文集七卷，词集六卷，但今天只余四十几首词，可见她的很多诗文作品都已散佚了，十分可惜。证明李清照晚期“豪健飘举”之风的诗句有：“生当作人杰，死亦为鬼雄。至今思项羽，不肯过江东。”她说人活着就应做英雄豪杰，有一番作为，应抗战至死，死了做鬼也都是英雄的鬼。她说她一直怀念项羽，因为项羽失败后是自杀了，没有逃到江东去。宋朝在岳飞以前还有一位大将宗泽，善于举兵打仗，金人都管他叫“宗爷爷”。金人听到他的名字，就望风而逃。原来他是有希望收复开封的，可是高宗听信小人之言，不给他派援军，结果宗泽就失败了。未南渡前宗泽有机会打回去，结果没成，后来岳飞也受牵制。高宗迁都临安后就想苟且偏安一隅，早已没有收复国土的大志了。李清照这首诗，真可以使那些苟且偏安的人惭愧。

另一首诗有“木兰横戈好女子，老矣不复志千里，但愿相将渡淮水”之句，表示自己仰慕花木兰可以拿起武器从军杀敌，说这才是真正的好女子。可是自己年纪已大，无法上千里之外去杀敌，但仍愿保留最后的愿望，有一天希望能见到南渡的人结伴渡过水，回到北方。这些句子都可见出女诗人的豪气。李清照词中也曾留下一些飞扬健举的作品，以后我会介绍，现在我们先看李清照一首《醉花阴》词：

薄雾浓云愁永昼，瑞脑消金兽。佳节又重阳，玉枕纱厨，半夜凉初透。

东篱把酒黄昏后，有暗香盈袖。莫道不消魂，帘卷西风，人比黄花瘦。

这首词可能写于夫妇分开两地时，是她思念丈夫所写下的，表现了闺阁中女子寄怨之感。为什么别人赞扬她那最后三句呢？这还得看全首，从全首的气氛来了解，不能只看一两句。为了要说明整体的重要，现在我们先讲个故事。古代有位勇士荆轲，燕国太子为秦所欺，想找一人使秦替他复仇，只有荆轲肯去。燕太子因有求于荆轲，所以对荆轲可以说是有求必应。一天荆轲说一位弹琴的女子手美，燕太子即砍下那双美手用金盘盛来给荆轲。可是手一离开人就不美了，甚至相当可怕了。好词有生命，是从头到尾贯串下来的。李清照这首词没有什么深刻的思想，也没有什么悲痛的感情，但却把她寂寞孤独的女子的感情表现出来了。“薄雾浓云愁永昼，瑞脑消金兽”，把闺房中的生活情调，特别是当日如李清照身份的女子的寂寞

的感情表现得很好。香烟袅袅消磨了长昼，说明了白天的寂寞。“佳节又重阳，玉枕纱厨，半夜凉初透”，说明了晚上夜间的孤独。“佳节又重阳”，点出了季节。美好的事情总是与人共享才最快乐。孟子说：“独乐乐与众乐乐，孰乐？”陶渊明说：“奇文共欣赏，疑义相与析。”听音乐甚至读书都是最好有人一起欣赏。春暖花开、秋高气爽，清明、重阳都是佳节。用佳节重阳为反衬，这句“佳节”前是白天的寂寞，以后是晚间的寂寞，赵明诚不在，不能一起饮酒吟诗，佳节对她是孤独寂寞的。前半首已把寂寞气氛培养得很好，后半首进一步渲染寂寞之感。以前我们谈到《声声慢》开始的十四个叠字到后来让人丧失了鲜锐感，这儿却表现得恰到好处。有时诗人一句话出人意外而入人意中，有时我们都没有想到要用这种方法表达感情，诗人一用似乎出人意外，但我们一想果然如此，入人意中。这是诗里了不起的成就。如果不能出人意外，只能入人意中就没什么希奇，太俗气了，你我都会。如果只能出人意外，而不能入人意中又太生硬了。这首词中“东篱把酒黄昏后，有暗香盈袖”中的“东篱”二字，乃用陶渊明“采菊东篱下，悠然见南山”的典故。东篱的典故就暗示着菊花，说自己在种满菊花的地方拿着酒杯，一直看花看到黄昏后。“把酒”的“把”字用得很好，这一个字就表现了不同的味道。这使我想到陶渊明《停云》诗，“静寄东轩，春醪独抚”，也是写自己的寂寞，无人共酒。《停云》诗前小序说，“思亲友也”。一个人安静地靠在东边的窗下，手中抚摸着盛着春酒的酒杯。“抚”有把玩的意思，他拿着酒杯在手中把玩了良久，他写“独抚”没有说“独饮”，“抚”字写得很有味道。李清照的“把”字也好，“把酒”表现的是有一种思念的情调，如果一饮而尽，就了无余味了。又说“黄昏后”，这正是最寂寞的时候，“黄昏后”，可见她在菊花前把玩酒杯已经许久许久，当然有一番思念。“有暗香盈袖”，隐隐之间有阵阵菊花香气飘到衣袖之中。《古诗十九首》说：“庭中有奇树，绿叶发华滋。……馨香盈怀袖，路远莫致之。”在树前赏花，花香充满了衣袖之间，看到花，闻到花香想起了自己怀念的人，真想与他一起共同欣赏。可是怀念的人不在身边，道路遥远，采花送去又办不到。李清照的词与这首诗情意境界颇近，委婉细腻，需要仔细体会。

“莫道不消魂，帘卷西风，人比黄花瘦”这几句也是出人意外，入人意中。前面写的思念寂寞之情已经不少，再写相思怀念就太多了，她突然从相思怀念之中跳出来了，不再直接说相思怀念，而说不要以为我在这种情景下心里没有感动，当一阵秋风吹来，吹起屋中的帘子，那时候便知帘外的菊花清瘦，帘内的人也一样清瘦。现在我们就要讲到花给人的不同感受。《古文观止》中选有一篇周敦颐的《爱莲说》，里面写各种不同的花说：“牡丹，花之富贵者也。”这是牡丹花给人的感受。而菊花则给人以幽静清瘦之感，很少有大红大紫的颜色，比较朴素。在这句词里菊花与人的情意有一种应合，李清照集子里有一张画像，画的李清照，上有赵明诚题词“清丽其词，端庄其品，归去来兮，真堪偕隐”。从题字年代看来，当时李清照三十一岁，画像很清秀，赵明诚说有这么一位才学高、品格高的女子，也不必再求什么人间的名利富贵，跟她一起隐居去吧。可见她的形态品格都像菊花。这种突然、鲜锐、敏捷的联想的结果，把帘外的菊花与帘内的人打成一片了。这两句让我想到杜甫的《秋雨叹》这一首诗：

雨中百草秋烂死，阶下决明颜色鲜。

著叶满枝翠羽盖，开花无数黄金钱。

凉风萧萧吹汝急，恐汝后时难独立。

堂上书生空白头，临风三嗅馨香泣。

在风雨吹打之下，各种草木在这样的秋天都被雨水泡烂了，只有种在台阶下的决明花颜色依然鲜艳，满枝翠绿的叶子，像绿色羽毛的伞盖;开着金黄色的花，像黄金钱那样光彩闪烁。这样美好的植物应该好好保全才是，但是秋风却毫不怜悯同情它，风还在吹，雨还在下，杜甫感慨地对决明说:“你曾经比别的花都坚强，但你还能坚持多久呢？”到这里为止写得很好，但不算非常好，还在意中。这首诗最好的部分是最后两句，忽然跳出去了，写出“堂上书生空白头，临风三嗅馨香泣”。这两句真是出人意外，入人意中，我不在阶下，我是堂上的书生，你是阶下的决明。但你我都在风雨中，在艰难困苦中奋斗。现在我已衰老不知还能支持到哪一天，面对着秋天的风雨，屡屡闻到你的香气，不知你还能支持多久，忍不住流下泪来。后两句真是神来之笔，全诗精神为之振起，把外界的环境与内心的感情打成一片了。李清照词《醉花阴》的最后两句就有这种精神和作用，把黄花与人结合起来。现在我们再看她一首《南歌子》，这是她晚年之作。

天上星河转，人间帘幕垂。凉生枕簟泪痕滋，起解罗衣、聊问夜何其？

翠贴莲蓬小，金销藕叶稀。旧时天气旧时衣，只有情怀、不似旧家时。

很多诗人都会写今昔的感慨，无常的悲哀。“花无常好，月无常圆”是人类共同的悲哀，但每个人表现的方式不一样。李后主《乌夜啼》，“胭脂泪，相留醉，几时重，自是人生长恨水长东”，写的是无常；欧阳修《采桑子》，“忧患凋零，老去光阴速可惊”，“旧曲重听，犹是当年醉里声”，写的也是今昔无常的感慨。但不同的性格，不同的人生体验，写的情调就不一样。欧阳修说“手把金觥，旧曲重听，犹是当年醉里声”，在今昔的无常之中仍有遣玩的意兴，有豪兴。李清照写的这首词则是妇女的感情，她用两个形象来表

现无常，“天上星河转，人间帘幕垂”。星河的方位是会转的，所以过年时总是说“斗柄回寅”，北斗星和其他星座都会转，文学家直觉就看到星河在转，代表无常，一切都在变化。人间帘幕垂，代表天气转凉了。现在有了冷暖气，季节的变化就不怎么感觉得到了。初唐作家王勃在《滕王阁序》里写了一首诗：“滕王高阁临江渚，佩玉鸣鸾罢歌舞。画栋朝飞南浦云，珠帘暮卷西山雨。闲云潭影日悠悠，物换星移几度秋。阁中帝子今何在，槛外长江空自流。”滕王阁是个老建筑，建阁的人已经不在了，世事变化了许多。在万物代谢，星斗转移中，多少盛衰兴亡都过去了。李清照的词头两句就是“物换星移”盛衰今昔的感慨。“天上星河转”是星移，“人间帘幕垂”是物换，充满盛衰无常之感，是人类共同悲哀，写这种感慨的诗人词人很多，但写法不同。

诗和词主要是感发，不是说明。所以它需要给你意象、形象。而角度不同，则意象、形象自然就不同。苏东坡《念奴娇》“大江东去，浪淘尽、千古风流人物”是何等口气。“有情风万里卷潮来，无情送潮归。问钱塘江上，西兴浦口，几度斜晖”，也是盛衰今昔的感慨。斜晖是夕阳西下，也跟星移一样，写的是大宇宙的运行。苏东坡的口气高远博大，气势不凡。李清照的感受角度就不同，同一种感慨，她写的却是“天上星河转，人间帘幕垂”，一种闺阁中非常细腻的感情。李清照身经北宋灭亡、南渡，国破家亡，不仅都城沦陷，二帝被俘，丈夫也在变乱中逝世了。这样国破家亡的遭遇，该写出什么样的作品呢？朱敦儒亡国之前过的是听歌看舞的生活，经亡国之祸，写出了“中原乱，簪缨散，几时收”的句子，这是何等感慨。李清照在诗中也曾说“木兰横戈好女子，老矣不复志千里”，但在词里却没有一首有此气魄。这首《南歌子》虽然头两句感慨深刻，但角度意象仍不脱闺阁之气，不同于她诗中豪放的口吻和气魄。这其中原因可能有两个：第一是选者的眼光，《宋史·艺文志》说李有六卷词，但现在只余四十几首，所以可能她是有豪放的词而选者未选。第二，词的兴起，源出于歌筵酒席间，许多人都以为词的性质不同于诗，诗从《诗经》开始是抒写意志怀抱，可以有比兴感慨，可以讥刺国家政事，词则写的多半是听歌看舞的生活。所以很多人以为词一定要写闺阁园亭，写得婉约才是词的正宗，连李清照本人也有这种看法。她说王安石古文好，词不好；秦观的词虽有情致，却没有故实；苏东坡“学际天人，作为小歌辞直如酌蠡水于大海，然皆句读不葺之诗尔”，说苏东坡学问非凡，可是他写的短小歌辞就像不讲究句读的诗。诗的句子整齐，不是五字就是七字。她说苏东坡的词写的是诗，只不过是句子不整齐而已。所以很可能是她自己的认识看法也认为词应是婉约之作。此外选者或许还以为女子写词应有女子的风格。其实作家就是作家，不应男女有别，但一般人都有这种眼光，可能也因此而影响到了后人的选词标准。

去年圣诞前后，我写了一首《水龙吟》，前半首感慨自身的经历，后半首写对国家的感慨：

一水盈盈清浅，向人间做成银汉。阋墙兄弟，难缝尺布，古今同叹。血裔千年，亲朋两地，忍教分散。待恩仇泯没，同心共举，把长桥建。

台湾与大陆有一水之隔。我生长在大陆，以后又在台湾住了十几年，在台湾时不敢与大陆上的亲友通信。来到加拿大后，加国承认了中国，两地可以交通来往了，当然想回去看看，探亲访友。回去后写了几首诗，可是一发表，台湾对我很不满意，弄得现在台湾的亲友又不敢给我写信了。我们这一代中国人生在这个时候真是不幸。《古诗十九首》有“盈盈一水间，脉脉不得语”，描写牛郎织女被银河所隔。如今海峡两岸也默默有感情，却不得讲话的机会，被迫分开了。天上有银河横亘，使牛郎织女不得见面；人间也有一条银河把亲友、夫妻、父子隔开了，多少年不能相见。李义山诗“人间从到海，天上莫为河”，也写的是隔绝的悲哀。下面是“阋墙兄弟，难缝尺布，古今同叹”。《诗经》说“兄弟阋于墙，外御其侮”，说兄弟二人在墙内打架，但如遇外敌入侵，则应联合对敌。汉朝时有一首歌谣:“一尺布，尚可缝，兄弟二人不相容。”布裂开了还可以缝起来，为什么兄弟二人不相容纳呢？大陆和台湾就像在墙内打架的兄弟，同是千百年来炎黄子孙的血统，为什么还叫两边的亲友彼此分散呢？当年两党竞争，彼此各有是非长短，结下了不少恩怨。如今老一辈的人都故去了，把过去的恩仇消灭了，应当一起现代化，提倡民主自由，有一个统一的国家和民主安乐的生活。有的朋友看了这首词就说一点不像女人写的，于是不久之后，我真的写了几首女人口吻的作品。以前南宋的辛弃疾有几首小词自注云：“效李易安体。”我也写了几首小令效李易安体，其中一首《踏莎行》，后半首：“雁作人书，云裁罗样，相思试把高楼上。只缘明月在东天，从今唯向天东望。”李易安与丈夫离别后有“云中谁寄锦书来，雁字回时，月满西楼”之句，所以说是仿李易安作。秋天鸿雁自北回南排成人字形，所以古人一见大雁就怀念人。一方面因为它成“人”字形状，一方面因为雁可传信，所以可以引起相思，所以说“雁作人书”。又说“云裁罗样”，秋云薄似罗，云彩可以变出许多花样，像丝罗可剪裁成各种花样。相思不仅是男女离别的相思而已，也可以是广义的寄托，而且不一定是怀念人，也可以是你怀念的理想、希望、期待。“明月”则更是象征，是光明圆满的象征，写鸿雁、写相思是女人的口吻，后两句像白话，不避重复，也是李易安的作风。

可见表达同一种理想中的期待、感情、感慨可以有不同的角度。李清照虽然写的是闺阁，但感慨还是很深的，因为她口吻用得很好，一句“天上”，一句“人间”，章法上大开大合，所以形象虽小但感染力大，说明从天上到人间，无事不在改变之中。这首词真正表现了女性感觉的是下面“凉生枕簟泪痕滋”一句，很有

女性温柔纤细的感觉。簟是竹席，现在科学发达了，人对大自然的感觉也疏远了，过去夏天热，用席比较凉快，可是秋天一来，你就会对那床席子的凉的感觉很敏锐，有一种凉意。“凉生枕簟”不但表现了气候时节的改变，也暗示了她的孤独，这首词是她丈夫死后晚年南渡后的作品。李商隐《悼亡诗》有“更无人处帘垂地，欲拂尘时簟竟床”之句，写妻子死后自己的孤独寂寞，再也没有人在房间出入往来了，所以帘子老是垂着的；又说“欲拂尘时簟竟床”，到拭尘埃时才发现满床是空席。所以李清照这首词之好，在于她一方面写了物换星移的感慨，一方面每一句都暗示了孤独，就因为寂寞悲哀，所以“凉生枕簟”，她才“泪痕滋”。下一句“起解罗衣，聊问夜何其”。“夜何其”出于《诗经》“夜何其兮夜未央”。现在到底夜有多深了，夜还正长呢，漫漫长夜未尽。孤独寂寞时就觉得夜特别长，她起床、换衣服，想问人现在什么时候了，为什么天还不亮。

下面两句“翠贴莲蓬小，金销藕叶稀”，形象写得很好。通过女性细致的观察，表现了许多暗示，表现了对时节、衣饰的观察。女性对衣饰有锐敏的感受和观察。秋天荷花零落，莲蓬露出来了。南唐中主李词说“菡萏香销翠叶残”，就是讲的同一景象。“翠”是莲蓬的颜色，这一句本可写时节改变，但“贴”字更暗示出还指衣服上的装饰。温庭筠《菩萨蛮》：“小山重叠金明灭，鬓云欲度香腮雪。懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟。　　照花前后镜，花面交相映。新贴绣罗襦，双双金鹧鸪。”也用了一个“贴”字，还有“金”字，中国的诗词不可以断章取义地讲。像李清照这两句也有“贴”、“金”二字揭示这是衣服，有一种传统的联想。温词写金线绣在衣服上的鹧鸪。“贴”是熨贴之意。李词“金销藕叶稀”有两个揭示:第一是秋天来了叶子零落，莲叶残破稀少了；第二是刺绣在衣服上的藕叶因金线磨损而松散了。李清照词“翠贴莲蓬小，金销藕叶稀”，不只从“贴”、“金”二字猜到所写的是衣服，而且后面她还直说了“旧时天气旧时衣”。“天气”指的是时节，年年都有秋天，看到秋天不只会引起悲秋情绪，看到身上的衣服磨损了，联想人不也磨损了吗？“只有情怀不似旧家时”，经过多少盛衰兴亡、悲欢离合、国破家亡，同是一件衣服，同是秋天，可是自己的情怀已早不同于畴昔。出身富贵世族之家的李清照，少年时何尝知道人间的忧患为何物，现在历尽国破家亡的悲哀感慨，旧时那种无忧无虑的情怀再也不会回来了。

最后我们再讲一首《渔家傲》，这是表现了她豪放精神的一首词，比较没有女子口吻。

天接云涛连晓雾，星河欲转千帆舞。仿佛梦魂归帝所，闻天语，殷勤问我归何处。

我报路长嗟日暮，学诗谩有惊人句。九万里风鹏正举，风休住，蓬舟吹取三山去。

全篇用象征手法，过去她写情写景都相当写实，这首词却有了突破，可见她是有才气的，是可以有突破的作家，可惜留下的东西不多。“天接云涛连晓雾”，早晨破晓时可见天上有细碎的白云，不是要下雨时的灰云彩，而像鱼鳞般的白云，一片云海，如波涛一般，天上一片云海，地上则是茫茫晓雾。此时银河尚未消隐，云涛的流动，就像银河在转一样。每一片白云飘过银河，都像在银河中舞动的白帆。

这一首词一开端便自不凡，所用的意象真是飞扬健举，与前面我们所讲过的两首词中的“玉枕纱厨”、“东篱把酒”和“凉生枕簟”、“金销藕叶”等意象，都迥然不同。那两首词中的意象表现了家居生活中一个妇女的敏锐纤细的感受，而这首词中的意象不仅写的高远开阔，而且笔力健举，可以引发人精神上一种飞扬超越的向往。

虽然从字面上看，这几句词所写的也可能是破晓时所看见的满天如波涛的白云以及浓雾茫茫的现实的景色。而云涛中银河之转动，云影之如帆也可能都是现实的景色，可是同时也给人一种如同在天空中随着波涛和帆影在飞舞运行的想象，所以下面紧接着作者就写了“仿佛梦魂归帝所”一句想象之辞。而这一句想象之辞就把前二句的意象提升到了一个象喻的境界，不再仅是眼中所见的天上的云涛星河晓雾的现实景色，而成为了一种灵魂的追寻翔举的象喻。

她说“仿佛梦魂归帝所”，其“帝所”一词所指自当是天帝之所，而天帝之所自当是最崇高最美好的景地。然而虽有追寻之意，但帝所究竟何在，正复渺不可知。所以又接以“闻天语，殷勤问我归何处”，假托闻天上有人殷勤相问之语，询以归向何处，其实正是作者在心灵的追寻中的自问之语。于是下面紧接着就是作者的自答，“我报路长嗟日暮，学诗谩有惊人句”，“我报路长日暮”一句使我想起了《楚辞·离骚》中的“吾令羲和弭节兮，望崦嵫而勿迫，路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”，长路的追寻与迟暮的悲慨，正是千古才人志士的共同志意与共同的悲哀。李清照这首词应当是晚年之作，回顾检点一生的往事，在长路的追寻中毕竟有什么获得，有什么成就呢？对李清照来说，一个女子身经国变与家变的种种灾难之余，迟暮之年，已经一无所有，倘若勉强算是所有者，则惟有平生留下的几首诗词而已。所以说“学诗谩有惊人句”，“谩有”者徒有之意也。所谓“徒有”者可以有两层意思：一则就自己而言，徒有惊人之句，而于国事终有何补？于家事又终有何补？再则就人而言，则徒有惊人之句，又有谁能了解，谁能欣赏呢？然而尽管有这两层的“徒然”，而惊人之句毕竟仍是“惊人”的。尽管无人知赏，而作者依然有其“惊人”的自信，这是作者的自己的信心，自己的唯一的成就，而接在“谩有”的徒然的意味之下，也就显得颇可悲慨了。

然而作者却未尝在这种悲慨之中转入消极悲观的绝望，在结尾三句反而拼命振起地呼求祈望着说:“九万里风鹏正举，风休住，蓬舟吹取三山去。”“九万里风”用的是《庄子·逍遥游》一篇中鲲鱼化为鹏鸟以后高飞起来的“抟扶摇而上者九万里”的典故，形容鹏鸟凌风而上的高飞的气势和姿态。李清照在此用这一典故，也是用鹏鸟凌风而上的健举飞扬，象喻她自己心灵中的一种境界，遥遥与开端的开阔飞扬“仿佛梦魂归帝所”的气象相衔接；希望“风休住”，正是象喻作者追寻的高飞向往之精神的不肯罢休。

结尾说“蓬舟吹取三山去”，“三山”指海上的神山：蓬莱、方丈、瀛州。“蓬舟”则遥遥与开端所写的“星河欲转千帆舞”相呼应，自己也如同在星河之侧飞舞着的一个“蓬舟”，也仍是象喻着心灵中的追寻，希望能达到神话中所传说的“三山”——也就是一个心目中最美好高远的境界的象喻。这种不肯终止、不肯罢休的追寻的精神，接在“我报路长嗟日暮”的悲慨之后，使我想起了曹操的“老骥伏枥，志在千里。烈士暮年，壮心不已”的诗句。虽在迟暮之年，也依然不肯罢休，“帝所”与“蓬山”虽然渺远，但终于也不肯废弃这一份追寻的心意。

这首词无论意象和情意都进入了一种非常高远的境界，而且意象与情意结合得恰到好处，这种成就是非常值得注意的。而一般人只知道赞美李清照的《声声慢》一词在开端连用了十四个叠字，实在只是从皮毛上的一种认识而已。私意以为这一首词的健举而且自然，应该才是李清照更可注意的成就。

总之，一般说来，李清照早期的作品其特色是在于芳馨俊逸，表现了妇女敏锐纤细的感觉，而且在表达方面往往用白描之笔，真切而且自然。至于其晚期的作品，则可以分别为两种成就：一种仍保有前期的妇女的敏锐纤细的感觉，只不过在意境上较早期之作品显得沉郁悲凉了，如《南歌子》的“天上星河转”一首可以为代表；又一种则突破了妇女的情意和感觉的限制，而在意境上达到了非常健举超逸的境界，如最后所举的《渔家傲》一首可以为代表。

# 第二讲 说陆游词

陆游，字务观，放翁是他的别号，山阴（浙江绍兴）人。陆放翁生于徽宗宣和七年（1125）十月，是年冬十二月，金人出兵攻打北宋，徽宗让位于其子，是为钦宗，改元靖康。岳飞《满江红》词中即有“靖康耻，犹未雪。臣子恨，何时灭”之句。这一年正是北宋沦亡的一年，所以陆放翁的诗曾经自谓“我生学步遭丧乱”。

他少年长成后赴南宋首都临安考试，当时临安已是歌舞升平了，而且宴安享乐昼夜不息。当时有人写诗讽刺说:“山外青山楼外楼，西湖歌舞几时休？暖风熏得游人醉，直把杭州做汴州。”这时有的人真是忘了国耻，沉醉在这种享乐的生活之中，可是陆放翁则不然，他终身以收复中原为己愿，他临死前的《示儿》诗还曾经写道：

死去原知万事空，但悲不见九州同。

王师北定中原日，家祭无忘告乃翁。

放翁在感情方面热烈奔放而固执，他对收复中原的感情，至临死时八十六岁都未曾放弃。

陆放翁高宗绍兴年间应试，原考中礼部进士，而且考得很好，名列前茅，可是被秦桧所免，就因为陆游排名在秦桧孙子秦埙之前。孝宗即位，认为他学历相当于进士，赐他为进士出身，时年已三十八岁。后历任枢密院编修官、镇江通判、隆兴（今江西南昌附近）通判、夔州通判。通判是个卑微的小官，他因主战，后来连隆兴通判都做不成了，免官家居五年之久没有新职。这时他写了一首诗：

十月霜风吼屋边，布裘未办一铢棉。

岂惟饥素邻僧米，直是寒无坐地毡。

外边北风怒吼，但家里连作棉袍的一点棉絮也没有。不只是饿得要向隔壁的老和尚要米，连坐在地上要铺的毡子也没有。后来放官为夔州（四川奉节县附近）通判，夔州四面是高山。杜甫《秋兴》八首写过“夔府孤城落日斜”，可见其地势艰险。李白《蜀道难》一诗中亦云：“噫吁戏危乎高哉！蜀道之难，难于上青天。”但为了生活之故，陆放翁只好接受这个官职。他自谓：“残年走巴蜀，辛苦为斗米。”因蜀道艰难，子女家属均未同行，他是只身入蜀的。他自己曾写诗道：“此身合是诗人未，细雨骑驴入剑门。”这两句诗表面看起来，很有点自我欣赏、自觉不错的味道，我的老师顾随先生曾说，一个人若自觉得不错就显得很肤浅。他指的是姜夔的“自觉此心无一事，小鱼跳出绿萍中”的两句诗说的。陆放翁这两句好像也有自我欣赏的味道，但其实不同。上一次我们讲到张孝祥的《念奴娇》一词，表面上看起来潇洒、飘逸、出世，但如真去了解张在那一年在哪种心情下写的那首词，即可知他当时的心情是悲愤的，并不是完全潇洒的。看诗一定要了解诗人的时代、生平，在什么环境和感情下写的。放翁这两句诗就有自我解嘲之意。放翁还有其他的诗曾经叙写在他出发之前，妻子儿女给他整理行装、准备医药的情事（因为他后来多病），可见他心情是沉重的。一个人若是碰到艰难困苦的遭遇，如一点也无法解脱，就只有像屈原一样沉江自杀了。所以一个人在遇到艰苦患难时，总要有个解决的办法，像张孝祥把自己的精神自小我之中解脱出来，与万物合而为一，他说“素月”可以“分辉”，“明河”可以“共影”，内心的皎洁与天地皎洁的精神合一，这是一种解脱的办法；此外还有一种解脱办法，就是自我解嘲。不但不被贫困打倒，还能对困苦表示一种欣赏或嘲笑，如杜甫自谓“囊空恐羞涩，留得一钱看”。放翁也是说自己现在经历了各种艰难困苦，才像个诗人，为了谋生别离妻子家人，不仅要从剑门进入那么艰险的蜀地，而且还在细雨之中，在表现的轻松赏玩的口气中隐喻了他的悲慨。

陆放翁到了四川任夔州通判以后，又曾做到四川宣抚使手下的检讨官，当他离夔州赴汉中（今陕西南郑附近），汉中系川陕交通要道，当时此地有个大散关，关的这一边是南宋前线的守军，那一边就是陕西，可以往长安，就是当时沦陷的中原，陆放翁在这里住了一年多的时间，过着差不多是军中的生活。军中常有人出去打猎，打猎也是军队的一种训练。放翁曾有诗云：“刺虎腾身万目前，白袍溅血尚依然。”可见他当时年岁虽已近五十，仍然非常勇武。但英雄是该杀敌的，怎么能刺虎呢？《史记·李将军列传》，就曾经讲李广被免官后家居，一身本领无处施展，只好到南山去射老虎。放翁也是想杀敌的，他有一诗说:

许国虽坚鬓已斑，山南经岁望南山。

横戈上马嗟心在，穿堑环城笑虏孱。

日暮风烟传陇上，秋高刁斗落云间。

三秦父老应惆怅，不见王师出散关。

报国之志虽坚定，但岁月不留情。如今头发已斑白，在山的这一边想象着长安的终南山。拿起干戈翻身上马的雄心壮志仍在，敌人并不可怕，他们穿凿护城河围在城外以为防守，可见敌人实孱弱胆小。日暮黄昏之际，站在城楼上看见一片秋风，一片云烟，一直笼罩到陇山之上，直到陇内的长安。杜甫曾有诗说：“瞿塘峡口曲江头，万里风烟接素秋。”身在瞿塘，心在长安的曲江，两地相隔万里，秋风吹起的云烟把两地接成一片。放翁诗也受有杜甫影响，用风烟表示两地的相连，国家土地是完整的。

下一句的“刁斗”是铁器，白天用以为炊，夜间击以巡逻。秋夜天高气爽，刁斗之声直传天上，表示有军队在这里驻军。下一句“三秦父老应惆怅”，“三秦”指关中陕西，秦亡之时，项羽分封诸侯，咸阳附近共封了三个王，所以关中咸阳、长安附近即被称为三秦。这句是说关中父老遗民一定很悲哀，因为祖国的军队就在这里，可是几十年过去了，王师为什么从未出关收复失地呢？他是设身处地替沦陷区的人设想，他想要统一中原收复失地的雄心壮志跃然纸上。

其后他做到四川制置使司参议官，知严州，又曾奉祠多年。宋朝时若做官多年，年纪大了不能再做官，即给他一个庙宇，庙产收入为其俸禄的一部分。他奉祠多年后，又被请出来修国史，以太中大夫、宝谟阁待制致仕，卒年八十六。

人家说放翁诗曾有三种变化：少年时的诗重辞藻技巧，壮年时豪放，晚年时表示了闲静的情趣。一个人总是会受年龄、身体和环境各方面的影响的。

陆放翁的忠爱出于天性，他不但感情热烈，而且易受感动。他自己的诗集，几乎把卅岁以前的诗删去了十分之九，只录了一两百首，他自己说这只不过是旧作的十分之一。以后从廿多岁至八十多岁共写了万首诗，自谓“六十年间万首诗”。他有写诗的癖好，又有丰富的感情。郑骞先生的《词选》上说:“游忠爱出于天性，生于南渡，毕生以中原未复为念。”

他平生除了时代艰难不幸外，私人感情生活上也曾遭遇过一件不幸的事。这个故事很有名，是关于他和第一个妻子的故事。他的第一个妻子原来是他的表妹唐琬，他的母亲姓唐，即唐琬的姑母。两人婚后感情很好，唐琬亦能诗文，但姑媳之间不和，他母亲即令放翁休妻。陆放翁于是另外弄了一所房子，常与唐琬相聚，事被其母所知，怒而不容，只有真的决裂。后放翁再娶，唐琬亦再嫁，两人均住在会稽附近。一日放翁去游沈园，适逢唐琬与其夫赵士程也去了。两人相见分外惆怅，放翁写了一首《钗头凤》词书于沈园壁上，据说唐琬还和了一首。传说见面后不久唐琬就逝世了，当时她还很年轻。放翁八十六岁才去世，但直至临死仍未忘却这段感情，他七十多岁的诗还说:“此身行作稽山土，犹吊遗踪一泫然。”说自己行将入土，但每到沈园看到当日二人见面的地方，内心仍然十分悲哀，他有好几首沈园诗：

路近城南已怕行，沈家园里最伤情。

香穿客袂梅花在，绿蘸寺桥春水生。

城南小陌又逢春，只见梅花不见人。

玉骨久埋泉下土，墨痕犹锁壁间尘。

第一首说，一走近城南尚未见到沈园，心里已害怕勾引起那段回忆，更何况来到沈园呢！如今景物依然，香气穿入前袖，梅花仍然绽开，绿色的水波打湿了庙旁的小桥，春水已涨，但景色依旧，人物全非。第二首是说，城南小路又遇见春天的景色，但只见梅花，不见当年的玉人，唐琬已葬于泉下，化为尘土；而当年写在墙上的诗的墨痕仍留在墙上，只是为尘土所封锁了。四十多年前的事仍记念如新。

放翁对国家对爱情的感情都一样执著。据《癸辛杂识》（南宋后期词人周密所写）记载：“陆务观初娶唐氏，闳之女也，与其母夫人为姑侄，伉俪相得，而弗获于其姑。既出而未忍决之，则为别馆时时往焉。姑知而掩之，虽先知挈去，然事不得隐，竟绝之。亦人伦之变也唐后改适同郡宗子士程。尝以春日出游，相遇于禹迹寺南之沈氏园。唐以语赵，遣置酒肴。翁怅然久之，为赋《钗头凤》一词，题园壁间。……实绍兴乙亥岁也。”宗子指的是宗室，乙亥是绍兴二十五年，当年放翁应是卅多岁，他到七八十岁仍不忘情。他当年手写的《钗头凤》词如下：

红酥手，黄縢酒，满城春色宫墙柳。东风恶，欢情薄，一怀愁绪，几年离索，错、错、错！

春如旧，人空瘦，泪痕红浥鲛绡透。桃花落，闲池阁，山盟虽在，锦书难托，莫、莫、莫！

陆放翁诗词皆真率直接，喷薄奔涌的感情，毫不做作。唐氏亲自送来酒菜，送来官家的黄封酒（根据宋朝《耆旧续闻》所考）。会稽城里城外春天的柳树很美。会稽原为古代越国首都，所以有宫殿遗留的墙，而且高宗在决定定都临安前，曾以建康及会稽为行都，所以说是“宫墙柳”。

这首词开端所写的“红酥手”是美的，“黄縢酒”也是美的，“满城春色宫墙柳”更是美的。如果唐琬还是他的妻子，那真是“良辰美景”，该是多么幸福美好。现在空有良辰美景，相爱的人已经被分开了，所以下面就接着说“东风恶”，春风吹落了春花。李后主词说“无奈朝来寒雨晚来风”，春风春雨就代表了摧残。风雨对花的摧残，也象征着人生所受到的很多不幸的摧残，从大自然的春天转到人世。李后主的词在“林花谢了春红，太匆匆，无奈朝来寒雨晚来风。胭脂泪，相留醉，几时重？自是人生长恨水长东”一首中，上半首写大自然的春天，下面就说到人世。春天被摧残，转到人世被摧残。陆放翁这首词也是如此，“东风恶”还是讲的春天，但下面“欢情薄”讲的就是人世了。“一怀愁绪，几年离索”，“一怀”就是“满怀”，满心的悲哀愁苦，想到分别的这些年有多少离别的情思啊！下面用了三个“错”字强调其无可挽回。古语说“聚九州之铁，铸成大错”，“错”原系刀名，把九州的铁铸成一把大错刀，比喻犯了大错。放翁当年一定是在对母亲的孝思与对妻子的爱情间几经挣扎，现在回想起来，听了母亲的话与唐琬离异真是大错。下半阕“春如旧，人空瘦”，说春天仍如从前那样美丽，但人却因离别以后的悲哀痛苦而消瘦了。这里当是指的唐琬。陆放翁固然悲哀，但当时社会的压力多半施加于女子身上，而且唐琬在这次见面后不久就死了，这里的“瘦”，所指该是唐琬。唐琬见到他流下了眼泪，所以下句说“泪痕红浥鲛绡透”。“红”或是形容眼泪和胭脂而下，成了红泪，或是“血泪”，悲哀的眼泪；或是眼泪流在红色的绡帕上。古时传说海中有鲛人，善织最美最薄的丝绸——绡，哭泣时眼泪成珍珠，所以“红”字是一字多意的。

下面“桃花落，闲池阁”，所写很可能是眼前真实景物，桃花真的被风吹落了，与前面的“东风恶”相呼应。“东风恶”既代表人世的摧残，所以“桃花落”也代表被摧残的人的憔悴。“闲池阁”的“闲”字即写池阁的闲静，也代表池阁之不能同情花之飘落，好像不相干的人。下面说“山盟虽在，锦书难托，莫、莫、莫”表现了非常绝望的悲哀。

看一个人不但要看他对你如何，还要看他对一般的人、物，处理事情的态度如何来判断。陆放翁用情很执著，对前妻唐琬到七八十岁仍未忘情。他曾经写过很多首沈园的诗，有一首说“梦断香消四十年……犹吊遗踪一泫然”；又在一首《菊枕》诗说“唤回四十三年梦，灯暗无人说断肠”，可见他在距离这事的四十多年以后，已经七十多岁了，对往事还不能忘记。他虽曾第二次结婚，但在他六十年间万首诗之中却没有一首是专写他第二任妻子的，而却有许多怀念唐琬的。

他用情很专一，很执著，对人如此，对国家的感情亦如是。他确有强烈的国家民族观念，有用世之心，直至老年没有改变。上文所说的《示儿》诗说:“死去元知万事空，但悲不见九州同。王师北定中原日，家祭无忘告乃翁。”即表现了这一点。他在诗里这种执著的感情表现得比词里更多。现在就看他的一首词《双头莲》，词前写明此词是“呈范致能”的，范致能即范成大，乃南宋另一有名诗人。他们两人以文字相交，当范成大做到四川制置使时，放翁被聘为参议官。这首词里写道“锦里繁华，叹官闲昼永”之句，推测是在成都作的。因为成都以出锦缎出名，据说所出锦缎若在附近江水漂洗，颜色即特别美丽，所以成都又称锦城、锦里，江水即称锦江。现在来看这首词：

华鬓星星，惊壮志成虚，此身如寄。萧条病骥，向暗里消尽，当年豪气。梦断故国山川，隔重重烟水。身万里，旧社凋零，青门俊游谁记？

尽道锦里繁华，叹官闲昼永，柴荆添睡。清愁自醉，念此际付与、何人心事。纵有楚柁吴樯，知何时东逝？空怅望，脍美菰香，秋风又起。

头两句就跟他的诗句“许国虽坚鬓已斑”一样，是一种年华老去而壮志未酬的感情。陆放翁所悲哀的不只是个人壮志成虚，也是未能看到国家北定中原的悲哀。后来南宋是灭亡了，亡在蒙古人的手中。南宋的皇帝因鉴于过去一直受金人压迫，蒙古强大起来了，即想藉蒙古人的势力抗金，结果是“前门拒狼，后门进虎”，反为蒙古所灭。才人志士最大的悲哀即未能实现自己的理想。“华鬓星星”是头发刚刚开始花白的时候，全白时就是“鬓丝如雪”了，“星星”是白色一点一点的闪动。古人常用“星星”来形容头发花白了，忽然惊醒了，发现自己统一中原收复失地的壮志成虚，而且为谋生而旅居在外。我们以前讲到他的贫困，如他在诗中所说，“十月霜风吼屋边，布裘未办一铢棉。岂惟饥索邻僧米，直是寒无坐地毡”，所以才出来做官在外。在世上就像寄居的旅客，在各地飘零，像一匹憔悴的、为疾病所消磨的瘦马。“骥”是千里马，曹操诗“老骥伏枥，志在千里”，老马已跑不动了，但心里所想的却是千里之外的驰骋。但陆放翁说，自己只不过是一匹病马，憔悴衰老的马。下面说“向暗里消尽，当年豪气”，“暗里”是没有人知道，从未表现过，那么谁知道、谁又相信你有这种志愿呢？所以是“暗里消尽”少年的雄心壮志。他过去只做过通判的小官，根本不得意。

“梦断故国山川”，怀念中原，但相隔有重重烟水，做梦都梦不到。如我们前面所引的放翁的诗“日暮风烟传陇上，秋高刁斗落云间”，以及杜甫诗“瞿塘峡口曲江头，万里风烟接素秋”，都是写风烟隔绝的与中原的距离。“梦断”句讲的是梦，“隔重重烟水”讲的是梦，也是事实。从梦到现实，再一转而到“身万里”，从梦中中原的故国的距离写到现在他与故乡浙江会稽的距离。会稽离南宋都城临安不远，所以他怀念的对象包

括了中原故国和今日朝廷以及自己的故乡。

下面“旧社凋零，青门俊游谁记”，“青门”是从前长安城门之名，此处借喻首都的城门。他廿岁左右即自会稽赴临安考试。南宋当时有很多诗社、词社。有人批评词自北宋至南宋的转变时说，北词有很多是“应歌而作”，无甚内容，而南词则很多是“应社而作”的，有没有感情都得写。少年时他或曾参加过这些社的活动，可是现在人都老了分散了，社也不存在了，所以说“旧社凋零”。“青门俊游”是说当年在首都与风流才俊交游来往的往事，如今谁还记得呢？上半阕写的是现在的衰老，回想到他志意未酬而年华老去的悲哀。

下半阕“尽道锦里繁华”写的是他当时在四川的生活。大家都说四川是个好地方，是天府之国，说成都是个繁华之地。“尽道”是指别人这样说，例如韦庄词“人人尽说江南好，游人只合江南老”，这里的“尽说”也是讲别人的看法，所以“锦里繁华”只是别人这样想，下面“官闲昼永”是说很清闲没什么事做。一天没事就觉得时间太长了，所以说“昼永”，间接表现了他的才能未被重用，壮志成虚。

“柴荆”是木板门，于是关起门来多睡一些时候，所以说“柴荆添睡”。“清愁自醉”也可能有两种提示和联想。“清愁”是清淡的愁，有别于“死生祸福”的大事所引起的浓愁，是平生志愿的落空、一直存在的愁。“清愁自醉”或是说在清愁之中没有人聊天谈话以解忧，于是独酌，像陶渊明所说的“欲言无予和，挥杯劝孤影”。另一种可能是“愁如醉”，清愁无法摆脱，人全被愁浸透了，精神思想沉入一种境界就是醉，不一定是饮酒的醉。

“念此际付与、何人心事”，是说在这种情况下，又能向谁倾诉托付自己的心事呢？很想回去，可是虽然四川有船，有锦江，可以经长江顺流而下。“柁”、“樯”皆指船，“楚柁吴樯”是指向吴楚去的船，向故乡去的船，但是自己什么时候才能往东回到故乡去呢？因为他正是因生活贫困才出来做官的，他只好向着东南吴楚的方向惆怅、瞻望。江苏产胪鱼，味美，秋天时将其切成片是为“脍”。西晋张季鹰在洛阳做官，他想到故乡吴地胪鱼脍、莼菜羹味美，于是马上辞官回乡了。现在也是秋天，但什么时候才能回乡呢？

以上我们讲了一首写儿女之情的词，又讲了一首自伤志意落空的感慨之词，现在时间不够了，我们再简单地看看他的《真珠帘》：

山村水馆参差路，感羁游、正似残春风絮。掠地穿帘，知是竟归何处？镜里新霜空自悯，问几时，鸾台鳌署。迟暮，谩凭高怀远，书空独语。

自古儒冠多误，悔当年、早不扁舟归去。醉下白苹洲，看夕阳鸥鹭。菰菜鲈鱼都弃了，只换得青衫尘土。休顾，早收身江上，一蓑烟雨。

在旅途飘泊时经过山山水水，住在小旅馆内，他觉得自己的飘泊就像春天的柳絮一样。镜里见到头发已白，不禁悲从中来，不知什么时候才能做一番事业。“鸾台”就是门下省，“鳌署”即翰林院，意指能有作为的高位，在这都表示了他的“许国虽坚鬓已斑”的沉痛心情。

再简单看一首《蝶恋花》：

桐叶晨飘蛩夜语，旅思秋光，黯黯长安路。忽记横戈盘马处，散关清渭应如故。

江海轻舟今已具，一卷兵书，叹息无人付。早信此生终不遇，当年悔草长杨赋。

“长安”指的是南宋都城临安。现在已告老还乡，路经临安十分悲哀，心情黯淡。记得当年“横戈盘马”之地——大散关、清渭水，都应当跟从前一样吧？志愿未实现，是准备“乘桴浮于海”，可惜心里有一卷兵书，可以用兵打仗、收复的谋略和志愿，竟无人可以交付，又还有谁有收复中原的才能和志愿呢？

《长杨赋》是汉时扬雄之作。“长杨”是汉朝宫殿名。汉朝皇帝喜狩猎，浪费了很多钱，而民不聊生。扬雄写此赋，表面上写打猎，实际上是讽刺帝王只图自己享受，不管老百姓死活。陆放翁少时曾作过这种有理想、关心人民生活的文章，他慨叹早知一辈子都会怀才不遇、理想无法实现，又何必写这些文章呢！

陆放翁的词感情真挚，关心家国，气势也很豪健；唯一的缺点是缺乏含蓄蕴藉，不耐寻思，没有余味。

# 第二章 南宋中期

## 第一讲 说张元与张孝祥词

我以前讲课的时候曾经谈到过两个问题：一个是词的美感特质的形成，还有一个是词的风格以及写作方式的演变。我说那都与当时的时代背景有密切的关系。下课后就有同学问我：叶先生，你说一定要反映时代才是好词，但是很多词不一定反映时代，那还是不是好词呢？我说这要把它们分别清楚，我不是说词里边一定要反映时代的世变，我只是说世变与词的美感特质的形成，与词的风格的演变有很密切的关系。比如说我们上次讲五代的词，像韦庄的那几首《菩萨蛮》，说是“红楼别夜堪惆怅，香灯半卷流苏帐。残月出门时，美人和泪辞”，这首词写的只是男女的相思离别，并没有时代的世变。可是，你如果结合作者韦庄的身世以及当时时代的背景来看，就会发现，这五首《菩萨蛮》确实反映了晚唐五代的乱离。又比如他说:“惆怅晓莺残月，相别，从此隔音尘。如今俱是异乡人，相见更无因。”为什么他们消息阻隔？因为战乱，是战乱使他们音尘隔绝，成了异乡之人，所以他虽然没有直接写时代的世变，但是造成其词之美感特质的，而且使人联想到的正是时代的世变。

后来，我们又讲到了诗化之词。我说，最早写诗化之词的是李后主，他把乐师歌女的词变成了士大夫的词，而士大夫的词就是抒情言志的诗篇了。为什么？因为李后主经历了国破家亡的变故。我还说，真正有意识地把词加以拓展的是苏东坡，他看到了柳永长调词的弊端。因为写爱情的小词如果你写得短小，你所能掌握的就是爱情里边最重要的本质了，是什么？一个是爱情，另一个是美色，而美与爱这两种最基本的品质具有普遍性，所以写美女和爱情的小词有时可以引起人很深远的联想。可是等到柳永用长调把美色与爱情铺开来写的时候，他就写了很多现实生活中的情事，就显得淫靡了。苏轼的改变不是完全出于时代，他是有意识地把词加以拓展，“一洗绮罗香泽之态，摆脱绸缪宛转之度”，改变了柳词柔靡的作风，写他自己的逸志旷怀，从而把小词诗化了。

虽然苏轼对词的开拓不完全受时代的影响，但开拓出来以后，他的诗化之词中特别好的作品同样与他的身世以及当时的党争有密切关系。只是苏轼这一类的诗化之词在当时并没有被一般的词人所承认和追随，大家认为苏轼这种做法不是词的正途，李清照就曾经批评他，说那些词只是“句读不葺之诗尔”。李清照也经过了破国亡家，但是她不把这些内容写到词里去，那么什么时候大家才警觉，要把这些都写入词中呢？那是靖康之变以后。李清照经过了靖康之变，可她还有保守的观念，没有完全追随上来，然而靖康之变毕竟使诗化之词发扬光大了。我们上次已经看过朱敦儒的一首《相见欢》，他写的就是一种亡国的悲慨。今天我给大家再介绍两个作者：张元和张孝祥。他们的时代都比辛弃疾要早，所以辛词之出现决不是一种偶然的事情，是先有苏轼的开拓，再有靖康之变以后那些南宋早期的词人所写的激昂慷慨的作品作为铺垫的。

我给大家介绍不同的作者，有的要详读，有的要略读。今天我们只简单地说一说张元和张孝祥，大家知道，靖康之变、汴都沦陷是1126年，而辛弃疾生在高宗绍兴十年，也就是1140年，他是生在沦陷区的。而张元则生于1091年，差不多比辛弃疾年长五十岁，他亲身经历了靖康的变乱和北宋的沦亡。在北宋没有灭亡，还在抗金打仗的时候，张元曾经参加过当时的一个抗战派领袖李纲领导的保卫汴京的战争。后来汴京陷落，张元来到南方，那时秦桧正做宰相，朝廷中有主战和主和两派，他自然参加了主战的一派。那时有一个人叫胡铨，曾经做过待制这样的官，可是在主和派与主战派的抗争中，他从朝廷中被贬出来，做了福州签判。后来，秦桧他们主和的那一派还是心有不甘，就把胡铨再次从福州贬到广东的新州，这一次就更远了。贬到新州以后，胡铨成了被编管的人，这时，他连签判那样卑微的官职都没有了，而是根本处于被看管的地位。当时张元在福州，所以他就在胡铨第二次被贬的临行之际，写了一首《贺新郎》为他送行：

贺新郎·送胡邦衡待制

梦绕神州路。怅秋风、连营画角，故宫离黍。底事昆仑倾砥柱，九地黄流乱注。聚万落、千村狐兔。天意从来高难问，况人情、老易悲如许。更南浦，送君去。

凉生岸柳催残暑。耿斜河、疏星淡月，断云微度。万里江山知何处？回首对床夜语。雁不到、书成谁寄？目尽青天怀今古，肯儿曹、恩怨相尔汝。举大白，听金缕。

“梦绕神州路”：因为张元生在北宋哲宗后期，亲身经历了哲宗、徽宗、钦宗等几代皇帝。他在北宋做过官，参加过东京的保卫战，也看到了北宋败亡的整个过程，所以“神州”对他来说已不是一个空洞的名词，而是他当年真正生活过、保卫过的土地。“怅秋风、连营画角，故宫离黍”：“离黍”出自《诗经·王风》

中的《黍离》一篇：“彼黍离离，彼稷之苗，行迈靡靡，中心摇摇……彼黍离离，彼稷之穗。行迈靡靡，中心如醉。”这是慨叹国家败亡的一首诗。又一度秋风吹起了，可是沦陷的故国却在敌人的控制之中，到处都是军营，到处都是战争的号角。“底事昆仑倾砥柱，九地黄流乱注”：古人说黄河远出于昆仑山，河中有中流砥柱，当河水向东流的时候，中间就被砥柱挡住了。可是，当国家衰败下去的时候，有谁能够挽回？难道中流的那个砥柱已经倾倒了，致使黄河之水从昆仑山上一泻千里地流了下去？想当年汴京多么繁华！柳永当时在汴京城，说每当华灯初上，歌楼舞榭中都是歌伎酒女，望之恍若神仙，现在怎么会落得这样的下场？这一切都是为了什么缘故？“聚万落、千村狐兔。天意从来高难问，况人情、老易悲如许”：现在的神州，千村万落，到处都是狐狸和野兔，到处都是敌人的骚扰和百姓的苦难。屈原曾写过《天问》，欧阳修也说过“泪眼问花花不语”，而今我问天不语，不管你我有多少豪情壮志，有多少理想，转眼就衰老了，这不又是“怅秋风”了吗？“日月忽其不淹兮，春与秋其代序。惟草木之零落兮，恐美人之迟暮”，多么悲哀，多么无可奈何，何况“更南浦，送君去”，连福州你都不能再呆下去了。

“凉生岸柳催残暑。耿斜河、疏星淡月，断云微度”：这句再次点明他们送别的季节已是秋天，天气转凉；夏天，真的就消逝了。“耿斜河、疏星淡月，断云微度”：天上耿耿明亮地斜着一条银河，月淡星稀，一缕“断云”轻轻度过。“断云”就是没有依傍的云，如同断鸿零雁一般，就这么孤单的一片云。陶渊明说：“万族皆有托，孤云独无依。暧暧空中灭，何时见余晖？”植物生在地上，鱼虾生在水中，宇宙万物都有托身之所，只有天上那一缕云是无依无靠的。转眼间它就在空中消逝了，哪一天你才能再见到它？朱自清先生说“桃花谢了，有再开的时候；燕子去了，有再来的时候”，可是天上的云消散了，什么时候再回来？永远不会回来了。“万里江山知何处，回首对床夜语。”几万里的大好河山，现在已经沦陷在敌人手中，再回首，像当年我们两个人相对连床、秉烛长谈的美好往事，都不会再回来了，因为你今天就要离开这里，贬到广东的新州去了。所以“雁不到，书成谁寄？”据说广东有一座山峰叫回雁峰，雁飞到这里飞不过去就又回来了。他说，你所去的地方那么遥远，连天上的鸿雁都飞不到，就算我给你写了信，又怎么能够传到你那里去呢？“目尽青天怀今古，肯儿曹、恩怨相尔汝”：我们望断青天，感慨古今的盛衰成败；我们有更伟大的志意、更高洁的操守，怎么肯像一般人一样，去计较人间的恩恩怨怨呢？最后，“举大白，听金缕”：“大白”就是大杯酒，“金缕”就是《贺新郎》词，因为这个曲子有一个别名叫《金缕曲》；他说，还是举起酒杯，听我给你唱一首《金缕曲》吧。

好，以上是张元的一首词。他写得激昂慷慨，有一种直接的感发力量，这同样是好词，下面我们再看张孝祥。刚才我说，张元是生在北宋，经历了靖康之变后才来到南方的，而张孝祥出生的时候就已经是高宗绍兴二年（1132）了，所以他是生在南宋的。今天我们要看他的一首《六州歌头》。“六州”指中国西北边疆的六个州郡，它们分别是伊州、凉州、甘州、石州、渭州和氐州。这个曲调最早属于鼓吹曲，鼓吹曲是军队之中的一种乐曲，所以这个词牌的牌调天生就要写边塞那种豪放雄壮的感情。这首词不太适合讲，而适合念，下面我就给大家念一遍：

长淮望断，关塞莽然平。征尘暗，霜风劲，悄边声。黯销凝。追想当年事，殆天数，非人力，洙泗上，弦歌地，亦膻腥。隔水毡乡，落日牛羊下，区脱纵横。看名王宵猎，骑火一川明。笳鼓悲鸣。遣人惊。

念腰间箭，匣中剑，空埃蠹，竟何成？时易失，心徒壮，岁将零。渺神京。干羽方怀远，静烽燧，且休兵。冠盖使，纷驰骛，若为情。闻道中原遗老，常南望，翠葆霓旌。使行人到此，忠愤气填膺。有泪如倾。

这个牌调在词律上有十六种不同的体式，所以标点符号有时不完全一样。比如“隔水毡乡，落日牛羊下，区脱纵横”一句，我个人以为，应该是“隔水毡乡落日，牛羊下，区脱纵横”。为什么呢？因为在这首词中，凡是最后一个字是平声的句子，都是押韵的句子，这些句子的最后一个平声字都是押韵的韵字；除此之外，其他不押韵的句子每句最后一个字都是仄声的。如果这一句在“毡乡”后停顿，“乡”是平声，却不押韵，这样就与整体不谐调了，所以我觉得这一句停在“落日”之后更合适些。

另外，传说这首词有一段本事，说当时还有一个主战派领袖张浚，有一次他设宴，张孝祥参加了，其间就赋了这首《六州歌头》。张浚听罢非常感伤，凄然泪下，于是酒席就停止了。可见这首词是很感动人的。为什么？因为有人考证，这首词写于孝宗隆兴年间，而孝宗是一个有北伐抗战的理想的人，他曾经在采石矶的一次战争中胜利了，可后来又在另一次战争中失败了。失败以后，朝廷中主和的一派马上就气焰嚣张起来。在这种气氛之下，张孝祥写了这首词。

我们看一下它的大意：南宋的对面是淮水，淮水的北边就是沦陷区，边疆上没有打仗，静悄悄的。回想当年，北宋那么繁华富庶，怎么会落到这样的下场？洙水和泗水本是孔子的家乡，也是孔子讲礼乐弦歌的地方，现在居然被异族统治了。隔水看一看敌人那边，已是日暮黄昏，牛羊归来，远处纵横分布着许多用来望的建筑物。他们的名王正在打猎，耀武扬威地点燃了很明亮的火炬。凄凉的笳鼓一声声传来，令人心惊不已。我们都有收复失地的愿望，可腰间的弓箭和匣中的宝剑长期不用，都生锈生尘了，我们一事无成。岁月不居，春秋代序，又是一年将尽了，而我们故国的首都依旧如此渺远。主和派用干羽歌舞来表示

怀柔远人，与敌人讲和；使臣来来往往，白白给了人家无数的金钱和丝帛。听说中原沦陷区的遗老们常常向南探望，盼望自己的国家、自己的政府能够收复这一片失去的土地。过路人到了那里，看到这种情景，不由得泪如雨下。

这首词同样写得慷慨激昂，也是一首好词。所以，我并没有抹杀这一类作品，说它不美不好，说一定如何如何才行；我只是说，这样的词有直接的感发，它具有诗的美感特质，却不具有词的美感特质。

我再给大家举刘过的一首《沁园春》作为第三个例证。刘过生活的时代要比张元、张孝祥他们晚，他是南宋后期的一位作者，与辛弃疾约略同时，这首《沁园春》就是他寄给辛弃疾的。你看它的题目是《寄稼轩承旨》，因为辛弃疾曾经做过承旨这样的官。刘过大半生放浪于江湖之间，写这首词时他正在杭州，而辛弃疾正在浙东做安抚使，两个人离得不远，所以他就写了这首词给辛弃疾：

斗酒彘肩，风雨渡江，岂不快哉。被香山居士，约林和靖，与东坡老，驾勒吾回。坡谓西湖，正如西子，浓抹淡妆临镜台。二公者，皆掉头不顾，只管传杯。

白云天竺飞来。图画里、峥嵘楼观开。爱东西双涧，纵横水绕，两峰南北，高下云堆。逋曰不然，暗香浮动，争似孤山先探梅。须晴去，访稼轩未晚，且此徘徊。

从表面看起来，这首词写得也很豪放洒脱，可是实际上呢？他说:“辛弃疾，你是个豪放词人，我也是豪放词人，如果我们相遇，不会那么文绉绉地用小杯子喝酒，我们要用大斗喝酒，吃大块的猪腿。今天虽然有风雨，但你约我渡江去跟你见面，这也很痛快，只是我没有去成。为什么没有去？下边他就编出一大套故事来。他说，我在去的路上，被香山居士白居易约了林和靖，还有苏东坡“驾勒”——被他们拦回来了。怎么样拦回来的？苏东坡就说了：你干嘛要去辛弃疾那里呀？西湖如同西子，“浓抹淡妆临镜台”，今天风雨之中在西湖赏景不是很好吗？这里他用了苏东坡的两句诗:“欲把西湖比西子，淡妆浓抹总相宜。”苏东坡这么说的时候，白居易与林和靖“掉头不顾”，只管喝他们的酒。等一会儿白居易也开口了，他说：“天竺飞来。图画里、峥嵘楼观开。”白居易有一句诗：“湖上春来似画图。”说春天的时候，西湖这里花红柳绿，像画图一样美；他还有一句诗：“楼殿参差倚夕阳。”说西湖有很多楼殿，参差不齐，映在斜阳之下；白居易接着说:“爱东西双涧，纵横水绕，两峰南北，高下云堆。”这也是用了白居易的诗：“东涧水流西涧水，南山云起北山云。”等白居易说完后，林逋也讲话了。他说“不然”，你们俩所说的风景还不够美，最美的莫过于去孤山看那“疏影横斜”、“暗香浮动”的梅花了，这同样是用了林逋的诗句——“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”。引用了这么多，最后他只是说：现在有风雨，我暂且在西湖欣赏这么美的风景，等到晴天再去访你不迟。

所以，尽管这首诗写得也不能说不美，但是它空洞无物。清朝的词学批评家谢章铤在其《赌棋山庄词话》中说:“学稼轩者，胸中须先具一段真气奇气，否则虽纸上奔腾，其中俄空焉，亦萧萧索索如牖下风耳。”他说像辛稼轩这种豪放词不是容易学的。你若没有辛稼轩的情感和才气，没有辛稼轩的理想和志意，乃至于没有和他类似的身世遭际，你要学他就如同风吹窗户上的破纸，虽然哗啦哗啦响得很，但里边什么东西都没有。

我现在只是要说明，从苏东坡的诗化之词发展下来，就有这样一派豪放的词，这些词的美感特质如何呢？像刚才我们讲过的张元和张孝祥，他们的词虽没有词的美感特质，却有诗的美感特质，所以同样是好的诗化之作，至于刘过这首《沁园春》，他没有像张元张孝祥那样的真正的感情和关怀，只是徒有其表，写得很夸张，口气很狂大，可是你一按下去，“其中俄空焉”——里边没有真正的东西。下一次我们要讲辛弃疾的豪放词，它既有词的美感特质，又有诗的美感特质，希望大家要善于分清这几种具有不同美感特质的作品。

# 第二讲 说辛弃疾词之一

我从小就特别喜欢稼轩词，那时我在北京老家，我伯父喜欢藏书，他收藏了一套精美的稼轩词，是元朝木刻的版本，我曾把那套书放在书桌前。现在我手边也有一本《稼轩词编年笺注》，作者是北京大学的邓广铭教授，邓教授已经去世了，这本书是他生前送给我的。他是一位历史学家，他以历史的眼光搜集、整理稼轩词，考证每首词大概是在什么时代、什么背景下所写的，然后做了编年笺注。邓教授可能是对稼轩词的研究开始得最早、用力最勤的一个人，一直到将近九十岁高龄的时候，他还作了最后一次校订。我与邓教授是1990年在江西上饶的一次国际词学会议上认识的。上饶是辛弃疾曾经住过的地方，那里有一个带湖，记得我当年念辛弃疾的词，有一首《水调歌头》说“带湖吾甚爱，千丈翠奁开”，当时我就想，带湖该多么美呀，将来我一定要亲自去看看。1990年，我接到辛弃疾词学会议组委会的通知，开会的地址就在江西上饶的带湖附近，我很高兴，决定去参加，但是从加拿大到北京到上海都容易，却怎么可能到上饶呢？我没有办法，就托我的侄子叶言材来办这件事，他交游广泛，认识旅行社的人，说是只能先坐飞机，再坐火车。恰巧，那时有一位在台湾大学教词的林玫仪女士，是20世纪60年代我在台大教过的一个学生，她也接到了邀请信，想去参加这次会议，只是从来没有到过大陆，于是她跟我商量，要和我一起去，所以，我就让我的侄子订了火车票，然后我从温哥华出发，林女士从台湾出发，我侄子与侄媳从日本出发，我们就在上海聚齐了，接着便一齐坐火车去江西上饶，那是一段非常值得纪念的旅程。在火车上，林玫仪就跟我闲谈，她说:叶老师，你平生念了这么多人的诗词，如果在这些诗人词人中找一个人与你做朋友，你愿意找谁？我想了半天，最后说只能是辛弃疾。其实，以诗人来说，我最喜欢李商隐，但李商隐一天到晚愁眉苦脸的，你很难跟他相处，而辛弃疾这个人真的是有眼光、有见解、有才能，而且懂权变的豪杰之士。我这样说毕竟空口无凭，只要讲他平生的几个故事，大家就明白了。

前面我们说，辛弃疾生在沦陷区的山东，他出生时山东已沦陷十几年了。他的祖父名叫辛赞，在山东沦陷的时候，辛赞因为家里人口多，所以没有能随政府到后方去，这是可以理解的。当年日本侵华，北京沦陷，我的老师和同学有很多人去了后方，而有些人留在了沦陷区，像我的老师顾随先生，他家里有六个小孩，而且全家都靠他一个人教书来维持生活，他没有办法携带家眷到后方去，所以就留了下来。辛赞也是因为家累众多，他不得已留在了沦陷区，可是他内心的忠义奋发之气始终没有改变。在辛弃疾很小的时候，辛赞就常带他到各地去游览，把祖国的大好山河指点给他看。后来辛弃疾到金的首都——大都去考试，辛赞叫他一路上要仔细察看北方的地理形势，以为将来收复失地作准备。所以，辛弃疾那种忠爱的志意是他祖父从小慢慢培养起来的。

1140年，在辛弃疾差不多二十一岁的时候，北方的耿京起义了。耿京本是一个农民，他趁金主完颜亮带兵北伐，后方空虚之际，聚众起义，声势浩大，发展到几十万人之多。当时辛弃疾自己也已聚集了两千义士，而他居然率众投奔了耿京。从前我与四川大学的缪钺教授合写过一本《灵词说》，辛弃疾那篇是我负责写的。在文章中我曾提到，辛弃疾到了南方以后，曾给南宋的皇帝上了很多封论政治论军事的奏疏，有所谓的《十论》和《九议》。在他的《十论》中，有论战的一篇文章，他说，一般情况下，农民头脑比较简单，他们很容易就揭竿而起了，可是因为考虑得不够周密，很容易导致失败；士大夫呢？他们考虑得虽然周到，但是缺乏勇气，因此知识分子最好与农民相结合，这样才容易成事。当时我特别提出这一点，大概以前研究辛弃疾的人没有注意到这些，所以那次在辛词会议中，邓广铭先生见到我就说：你这种观点提得很好，这么多年我研究辛弃疾的词，虽然也花了不少精力，但是总觉得不能很透彻地欣赏和分析。所以邓先生在三校稼轩词的时候写了一篇序文，序中引了一大段我对于稼轩词的分析。在这里我是要说，一般的士大夫往往自命不凡，不肯低首下心地去跟农民合作，而辛弃疾真是了不起，他自己也有队伍，却投到农民起义军领袖耿京的麾下。而且他曾对耿京说:你虽然聚集了几十万义军，可是如果与祖国没有联系，就失去了根基，不能够成就真正的大事。耿京同意他的话，于是派辛弃疾等人渡江，去建康见高宗。高宗召见了他们，并且给了他们封赏。从此，后方的起义军就与政府取得了联系，这是一件非常好的事情。所以，我们中国确实出过一些伟大的仁人志士，可是也有很多见利忘义、苟且偷生的小人。就在辛弃疾离开的这一段时间，他们的队伍中出了一个叫张安国的奸细，他杀死耿京后投降了金国。辛弃疾面见高宗回来，一过长江就听说了这个消息，他真是了不起的英雄豪杰！杜甫说:“致君尧舜上，再使风俗淳。”杜甫有没有这样的本领还值得考虑，而辛弃疾果然去实践了。他听说张安国叛变后，马上带着几十个人冲到金国几万人的军营中。那时张安国已做了济州知府，他们正在军营中饮酒庆功，辛弃疾等人冲入军营后，如果把张安国杀了，这还容易些，而他竟然活捉了张安国，然后不吃饭不睡觉连夜把他押送到建康正法。像这样的胆识，这样的才能，他当时的信念是什么？他以为自己渡江南来转眼就可以收复失地，转眼就能够回到故乡了。可是几十年过去后，有一次他的一位朋友慷慨地谈起建功立业的事情，他也回想起少年时的壮声英概，写了一首《鹧鸪天》：

壮岁旌旗拥万夫，锦襜突骑渡江初，燕兵夜娖银胡簶，汉箭朝飞金仆姑。

追往事，叹今吾，春风不染白髭须。却将万字平戎策，换得东家种树书。

先看上片。他说，我年轻的时候曾带领着抗金义士渡江南来，大家骑着健壮的快马，穿着锦绣的蔽膝，那是何等的英雄气概！“燕兵”是北方敌人的军队。晚上，他们在看守着“胡”，“胡”指箭室，也就是装箭的袋子，金人的军营就在那边，他们也在提携弓箭严密防守，可是我们“汉箭朝飞金仆姑”。“金仆姑”是古人所说的最好的箭，我们还是冲过去，把叛贼捉住了。再看下片。他说，回想当年的壮举曾使多少人为之感动，可是现在，几十年过去了，到头来也只是一声长叹而已。春天又回来了，但我白了的胡须却永远不会变黑了。我曾写过许多关于军事方面的文章来阐述抗击敌人的策略。我们不是说他渡江南来后写过《十论》、《九议》吗？大家真该看一看辛弃疾的全集，他对于政治、军事、经济的方方面面都考虑得如此周全，说得头头是道，却完全没有被朝廷付诸实施；他在南方曾被放废了有二十年之久。他说，现在《十论》、《九议》都毫无用处了，倒不如向隔邻人家换来种树的书，做一个老农夫，种种田，种种树，打发余下的时光。

乾道八年（1172），他做了安徽滁州的知府。滁州在哪里？就在安徽省靠近前线的地方，也就是欧阳修所说的“环滁皆山也”的滁州。辛弃疾刚刚到那里的时候，老百姓大多已经流亡到各地去了，到处一片荒凉。于是，辛弃疾减了当地的租税，又安置了旅舍，招抚流亡的人再回来，一年之间，便“看取弓刀陌上，车马如流”——滁州重新繁荣起来了。

后来，他被任命做江西的提点刑狱，在此期间，他平定了茶民赖文政的叛乱。在封建时代，不管你是革命不是革命，凡叛乱的都被称为“盗贼”，在平定了茶民暴动以后，他写了一篇《论盗贼子》的奏议。他说：“夫民者国之根本。”老百姓是国家的根本，为什么他们居然就变成了盗贼？那是“贪浊之吏迫使为盗”，因为政治黑暗，官吏们贪赃枉法，迫使善良的人民走上了盗贼的路。接着又说:“欲望陛下深思致盗之由，讲求弥盗之术，无徒恃平盗之兵也。”他说，我希望皇帝你应该好好地反省国家为什么会有盗贼？其由来何在？你要研究一下怎么才能够消灭盗贼，使这样的事根本不发生，而不要只知道依靠武力去镇压他们。后面他又说：“臣孤危一身久矣，荷陛下保全，事有可为，杀身不顾。况陛下付臣以按察之权，责臣以澄清之任，封部之内，吏有贪浊，职所当问。”他说，我作为一个渡江南来的北人，本来就是孤独而且不自安的。一般说来，中国幅员辽阔，常常有些人有地区的观念，南方人看不起北方人，北方人不信任南方人，在战乱的时代尤其如此。辛弃疾是从沦陷区过来的，有很多南人歧视他；又因为他主战，主和派当然更是攻击他陷害他，因此他的处境是“孤”而且“危”的。他说，承蒙陛下保全我，我才有今日，所以为国家而奉献出生命，我对此本无所顾惜。况且你现在叫我负的责任就是要澄清这个地方的政治，凡我所统领、部署的地方，如果有贪官污吏，我一定尽职尽责地去处理。

可见，辛弃疾是一个有魄力的人，他治事非常严格，说杀就一定要杀，没有妥协的余地。后来，江西发生了严重的旱灾，他就拿出一部分库存的钱，找了一些能干的人去外地收购粮食。到期以后，那些人用船装着粮食“连樯而至”，相邻州县的人一看就说:我们这里也有饥荒，可以分给我们一部分吗？当时很多人不肯，在饥荒中我们千辛万苦购来的粮食怎么能轻易给人？辛弃疾就说了：“彼亦人子也。”他们也是人民，也是老百姓呀，所以就分了一部分粮食救济相邻州县的灾民，而且他下了一道命令：“闭粜者配，强籴者斩。”“闭粜”就是人家要买粮的时候你不肯卖给他，这样的人要发配;“强籴”就是强买强卖。你们有没有看过《林家铺子》这部电影？那个时代我是经过的。那时候国民政府的币值猛跌，当时我在南京，要打一瓶炒菜用的油都要排很长很长的队，有时候好容易排到了，那卖油的人说：“今天没有了。”你就只能空着瓶子回去。你如果租房子，不说多少钱一个月，而说几袋米、几袋面一个月，那钱是不值钱的。在这种情况下，有些人就投机倒把，强买强卖，辛弃疾很严格，如果有人这样做就要被斩首或发配。当然，他是为了拯救老百姓，可是周围嫉恨他的人一个奏折就奏上去了，说他“杀人如草芥，用钱如泥沙”，所以他一下子就被放废家居，过一段时间后朝廷遇到什么难事，又重新起用他。经常是这样，国家什么地方出问题了，就派他到什么地方去；而辛弃疾呢？你不起用我则已，一旦起用我，我就一定要有所作为。

后来，朝廷又派他到湖南去。到湖南后，他一直不忘反攻抗战，亲自组织了一队飞虎营。训练军队就要盖营房，就要征兵发饷，所以他花了很多钱，当时就又有人给他参奏上去了，说辛弃疾造飞虎营用了很多钱如何如何的，于是皇帝下了一道金牌，说这样太浪费了，让他解散军队。你要知道，岳飞当年几乎可以痛饮黄龙府，马上就要胜利了，可皇帝十二道金牌下来，他只能老老实实地回去，结果风波亭父子归天，而辛弃疾呢？你皇帝的金牌不是下来了吗？可飞虎营还没有建好，怎么能停止？于是他就把金牌藏了起来，然后下命令对老百姓说:限你们三天之内把自己屋顶和水沟上的瓦都揭下来送到我这里。三天以后飞虎营建成，他给皇帝上了个奏折说，你的金牌我收到了，而飞虎营也已经盖好了。你看他真的是有胆有识！只是每一次他这样做，人家就参奏他，弹劾他，说他“残酷贪饕，奸赃狼藉”之类的话，所以他几次被放废而赋闲家居。我们不是说他曾到过带湖吗？那次我们去上饶开会，有位先生写了一篇文章，说辛弃疾盖房子是不是他贪污了？你要知道宋朝做官的俸禄是很高的，你看一看宋人笔记上的记载就知道了。笔记上说，有些官宦人家非常富贵，到处都是金玉锦绣的装饰。他们请客的时候在一个大厅中挂上重重帐幕，

然后点上香，帐幕一拉开，在香烟缭绕中一队歌儿舞女翩翩而至，歌舞完毕，再拉下帐幕，然后再烧香，就在这香烟缭绕之中，又一开幕，又一队歌儿舞女出现，换上不同的服装，戴上不同的首饰，这是多么奢华的享受！可是，辛弃疾盖房子与别人不同，你看他那首《水调歌头·盟鸥》：

带湖吾甚爱，千丈翠奁开。先生杖履无事，一日走千回。凡我同盟鸥鹭，今日既盟之后，来往莫相猜。白鹤在何处？尝试与偕来。

破青萍，排翠藻，立苍苔。窥鱼笑汝痴计，不解举吾杯。废沼荒丘畴昔，明月清风此夜，人世几欢哀。东岸绿阴少，杨柳更须栽。

这首词的小题目是《盟鸥》，他要与水上的鸥鸟结一个盟，我常常喜欢念他的两句词：“一松一竹真朋友，山鸟山花好弟兄。”所以辛弃疾不但对国家民族有感情，他对于大自然中的万事万物都有感情。他要与鸥鸟结盟，于是对它们说:“凡我同盟鸥鹭，今日既盟之后，来往莫相猜。”凡是今天跟我定了盟的鸥鸟和鹭鸶，今天定盟之后，就不要再有什么猜忌疑惧的心理了。可是现在虽有你们鸥鸟和鹭鸶了，但还有白鹤呢？它们在哪里？怎么还没有来？你们去把它们也找来吧。于是，这些鸟“破青萍，排翠藻，立苍苔”，它们把青萍和翠藻分开，立在苍苔之上。他说:你们这些鸟，总是站在岸边呆呆地看水里的鱼，真是傻瓜！怎么就不知道跟我喝一杯酒呢？这里当年只是城边一片荒废的土地，只有一个破水池子和一个荒凉的土丘，可现在有了多大的变化！土地有它的幸运也有它的不幸，如果被荒废了，多少年都是被荒废，而今它遇到我，我把它整理成这么美好的一片土地。最后，他忽然间一跳，说“东岸绿阴少，杨柳更须栽”:带湖东岸的绿阴不太浓密，我还要在那里多栽一些杨柳。真是写得极有情趣。

他还写过一首《沁园春》，其中有这么几句：“东冈更葺茅斋。好都把、轩窗临水开。要小舟行钓，先应种柳；疏篱护竹，莫碍观梅。秋菊堪餐，春兰可佩，留待先生手自栽。沉吟久，怕君恩未许，此意徘徊。”他说，在东边的山冈上，我要再盖几间茅草屋，然后把所有的窗子都面对着水开着。你如果希望将来能坐着小船沿着你门前的流水去钓鱼，最好先在岸边种一些柳树;你要用稀疏的篱笆围护竹子，这样才不会妨碍你观赏梅花。“秋菊”是“堪餐”的，陶渊明说，“汎此忘忧物，远我遗世情”，他可以把菊花放在酒中喝；屈原也说，“夕餐秋菊之落英”，秋天的菊花可以吃，而春天的兰花可以佩在身边，无论秋菊还是春兰，都要等我亲手一棵一棵地种下去。所以我说，跟辛弃疾这样的人生活在一起一定很有意思，他可以来给你设计哪里种竹子，哪里种柳树，他总是把一切都安排得很美很有情趣。

然而不久，他就被调出去了，出去没有几天又被贬回来，这一次他发现了另外一个叫瓢泉的地方，后来他在瓢泉也盖了一处房子，就在此时，他在带湖的居所失火了，所以，他就定居在瓢泉了。在瓢泉时，他也写了几首很有意思的词，其中有一首说:“散发披襟处，浮瓜沉李杯。涓涓流水细侵阶。凿个池儿，唤个月儿来。”你看人家写得多么生动活泼！他说，反正我也不做官了，我在这里闲居，有时候披襟散发地坐在门前，看一条细细的流水一直流到我的台阶旁边。我开凿了一个水池，于是天上的月亮就被我唤来，倒映于池中了。

辛弃疾有才能不得施展，只能经营自己的住所了。他为什么叫稼轩？那次在天津大学讲苏轼的词，他之所以叫东坡，是因为他从御史台的监狱里被放出来时没有地方住，于是在东边的山坡上开垦了一片土地，靠自己亲手种田来维持生活。你看东坡这别号似乎很潇洒，其实那是他最艰苦的一段生活。而辛弃疾之所以叫稼轩，则是因为他在住所旁边空出一大片地方来种田，把窗户打开，一眼就可以看到许多庄稼，庄稼临窗而种，故曰“稼轩”。古代盖房子上梁时总要念一些吉庆的上梁文，都是一些祝颂美好的话，念起来像唱歌一样。在盖稼轩时，辛弃疾也写了几句《上梁文》，他说：

抛梁东。坐看朝暾万丈红。直使便为江海客，也应忧国愿年丰。

“抛”是古人的迷信，就是拿着一些果子、花生、红枣之类的东西一边丢一边唱歌。他说，我把果子之类的东西向东边抛，东方是太阳升起的地方，我想将来我的房子盖好了，我坐在窗前，可以看到朝阳的万丈红光。就算我从此终老在江湖，再也没有办法回到朝廷去了，我依旧是关心国家的，我依旧希望我们能有丰收的年景。

在另一首《上梁文》中他又说：

抛梁西。万里江湖路欲迷。家本秦人真将种，不妨卖剑买锄犁。

我的家在哪里？我有家回不去呀！“家本秦人真将种”一句用的是《史记》中飞将军李广的典故，他说，我是北方人，生来是要打仗的，可是现在只能卖掉杀敌的宝剑，买来锄犁去种田了。

我们今天还是在介绍稼轩这个人，现在只能停止在这里，他的词下一次再讲。

# 第三讲 说辛弃疾词之二

我们今天已经是第二次讲辛弃疾了。

从开始时我就曾经说过，中国的词有一种很微妙的美感特质，就是王国维在《人间词话》里所说的：“词之为体，要眇宜修。”“要眇”二字最早见于《楚辞·九歌》，形容湘水上的女神仙，她的外表与内心同样的美好。我们说词也有一种美感特质，那就是一种要眇的美，也就是说，好词不仅要具备形式上的美感，而且要有一种婉约幽微的品质。它不是一口气就说完了，而是应该有很多不尽的余味和言外的感发。我们已经说过，五代的《花间集》写美女和爱情，可以引起人言外的联想，因为《花间集》的作者都是男子，而他们用女子的形象和口吻来写，就使之具有了双重的性别，也就有了双重的余味;此外，西蜀和南唐的小朝廷安定富庶，这就与大时代、大环境的动乱形成了双重的语境。正是这些因素使小词形成了一种要眇幽微的言外意蕴。后来就有了苏轼的诗化之词，诗是“感物言志”的，“在心为志，发言为诗”，那是一种直接的感发，所以词一诗化，就出现了两种类型的作品:第一种是直接抒情写志之作，它虽然没有词那种幽微要眇的言外之美，却有一种直接感发的诗之美，我们那次所讲的张元、张孝祥的两首词，还有苏轼的《江城子·密州出猎》都是这一类的作品。第二种诗化之词是既有诗之美感，又有词之美感者。像苏轼那首《八声甘州·寄参寥子》，写到与好朋友参寥子的分别，他说得这么宛转、这么深微，而他开头的“有情风万里卷潮来，无情送潮归”写得又是这样开阔博大，他在天风海涛的气势之间，有一种“幽咽怨断”的说不出来的悲哀，所以这是苏轼更好的作品。但是，苏轼有时候也写了失败的作品，这样的词既丢掉了诗的美感，也丢掉了词的美感，比如《满庭芳》：

蜗角虚名，蝇头微利，算来着甚干忙？事皆前定，谁弱又谁强。且趁闲身未老，尽放我、些子疏狂。百年里，浑教是醉，三万六千场。

思量。能几许，忧愁风雨，一半相妨。又何须抵死，说短论长。幸对清风皓月，苔茵展、云幕高张。江南好，千钟美酒，一曲满庭芳。

这就不是很好的词，因为他说得太平直了，它没有直接的感发，也没有言外的意蕴，为什么呢？词其实是很妙的，它之所以与诗不一样，一个原因当然是因为小词最初写的原是以美女和爱情为主的歌辞，这点与诗不同；还有一个原因是它的形式与诗有别。诗一般是五言七言的，平平平仄仄、仄仄仄平平；或者平平仄仄平平仄，仄仄平平仄仄平，这个声调本身就给人一种直接的感发。像苏轼的《江城子·密州出猎》“老夫聊发少年狂”，它可以给人直接的感发，因为这首词的好多句子接近于诗的格律；再比如张孝祥的《六州歌头》“征尘暗，霜风劲，悄边声。黯销凝”，三个字一句，三个字一句，也是它的声音、节奏就能给你一种直接的感发，用这样的词调写出词来就容易有诗的美感。可是《满庭芳》呢？它的很多句子都是像散文一样，四个字一句，四个字一句，这样就容易平铺直叙、流于肤浅了，因为它既没有诗直接感发的美感，也没有词幽微宛曲的姿态。

知道了诗化之词的几种不同的现象，我们就要正式看辛弃疾的词了。我打算先给大家讲他的一首《水龙吟》，因为这首词中有几句话非常能够代表辛词的特色。我不知道大家有没有看过王国维的《人间词话》，王国维喜欢用某词人的一句词来评说这个词人，比如他说“‘画屏金鹧鸪’，飞卿语也，其词品似之”，温庭筠的词就像画屏上金色的鹧鸪鸟，就是它的色彩很美丽，可是没有活泼的生命；王国维还说:“‘弦上黄莺语’，端己语也，其词品亦似之。”他说韦庄的词就像琴弦上弹奏出来的莺啼一样的声音，它是有生命的，而且是活泼自然的。如果我现在模仿王国维，也从辛弃疾的词里边挑出一句话来总括稼轩词的风格，我该怎么说呢？还是让我们先念一下《水龙吟·过南剑双溪楼》这首词：

举头西北浮云，倚天万里须长剑。人言此地，夜深长见，斗牛光焰。我觉山高，潭空水冷，月明星淡。待燃犀下看，凭栏却怕，风雷怒，鱼龙惨。

峡束苍江对起，过危楼，欲飞还敛。元龙老矣，不妨高卧，冰壶凉簟。千古兴亡，百年悲笑，一时登览。问何人又卸，片帆沙岸，系斜阳缆。

我要说，“‘峡束苍江对起，过危楼，欲飞还敛’，稼轩语也，其词品似之”，稼轩词的风格只用这两句就可以概括了。至于为什么，我们等一会再讲。记得第一次我就说过，最伟大的作者，他的人格与其作品的风格是统一。我还讲到西方的文学批评，说有一种意识批评，就是从作者的意识形态来评论他的作品。不但如此，越是伟大的作者，在他们的作品之中越容易形成一个pattern，一种主要的意识形态。像屈原所形成的是“高洁好修”，“其志洁，故其称物芳”，因为他的心志是高洁的，所以他所称述的名物也多是芬芳美好的；再比如杜甫，他所形成的是什么？是忠爱缠绵。他说“盖棺事则已，此志常觊豁”，又说“葵藿倾太阳，物性固莫夺”，天性如此，没有什么外界的力量能够改变他，所以伟大的作者都有他人格的一个中心所在。那么辛弃疾呢？其实，辛词的风格那真是变化多端，南宋的刘克庄就曾赞美辛弃疾的词，说他“大声鞺鞳，小声铿鏘”，他写“壮岁旌旗拥万夫，锦襜突骑渡江初”这种慷慨豪壮的词写得好，写“涓涓流水细侵阶。凿个池儿，唤个月儿来”这样轻灵细巧的题目也写得好，无论是大题目还是小题目，他都能很好地掌握，而

且，“其秾纤绵密者亦不在小晏、秦郎之下”。“秾”是一种浓艳的美丽；“纤”是一种纤柔的美丽;“绵”是缠绵；“密”是细密。也就是说，辛弃疾并非只会写慷慨激昂的作品，他写“秾纤绵密”的儿女柔情，也并不比晏几道、秦少游等人差。

我们研究生的班上还在讲小晏的词:“彩袖殷勤捧玉钟。当年拼却醉颜红。舞低杨柳楼心月，歌尽桃花扇底风。”又说:“梦魂惯得无拘检，又踏杨花过谢桥。”他写那些歌伎舞女的生活写得婉转多情，而像辛弃疾这样的英雄豪杰也能写这样的词吗？我们今天没有选这样的词，但是我可以告诉大家，你们都知道岳飞的《满江红》对不对？人家辛弃疾也写过几首《满江红》，其纤绵密亦不在小晏、秦郎之下。有一首说:“莫折荼蘼，且留取、一分春色。”还有一首说：“敲碎离愁，纱窗外、风摇翠竹。……相思字，空盈幅。相思意，何时足？滴罗襟点点，泪珠盈掬。芳草不迷行客路，垂杨只碍离人目。最苦是、立尽月黄昏，阑干曲。”我们今天来不及讲这些，但是我可以介绍给大家，你们回去应该看一看。另外，我们都认为苏轼的《念奴娇·赤壁怀古》写得开阔博大，“大江东去，浪淘尽，千古风流人物”，人家辛弃疾也写了一首《念奴娇》，第一句说“野棠花落，又匆匆过了，清明时节”，像那两首《满江红》一样的纤绵密！所以辛弃疾的风格是多方面的，但是他有一个本体，有一个意识形态。他的本体是什么？一个就是他作为豪杰的那种奋发向上的志意，另一个是他渡江南来后屡屡被贬弃压抑的遭遇，这本身就形成了两股最基本的力量。

上次我们介绍他的生平，你看朝廷只要起用他，他就想实现他的理想。他在湖南建了飞虎营，在福建设了备安库，一旦有了机会他就想有所作为，可是只要他一有所为，上边的压抑打击马上就来了。所以，那两股力量始终在盘旋激荡之中。有时候这边的力量强一点，就表现为英雄豪杰的豪放;有时候那边的力量强一点，就表现为低回婉转的压抑。而且，即使在那些不下小晏秦郎的“纤绵密”的作品中，仍然不时地流露出英雄失意的悲慨。以那首《念奴娇·书东流村壁》为例，他说“野棠花落，又匆匆过了，清明时节”，野棠花落的时候，他故地重游，在这里，他与一个女子有过一段美好的遇合，他曾经“曲岸持觞，垂杨系马”，后来二人就分别了。最后他说:“料得明朝，尊前重见，镜里花难折。也应惊问:近来多少华发？”料想明天，如果在酒席宴会上再见到你，你已是镜中的花影，我只能看一看你的美丽，因为你已经属于别人了。我想你见到我一定会惊讶地问：为什么几年不见，你都已经满头白发了？

辛弃疾还写过一首《江城子》，写的也是一个美丽的女子。同样写美女，温庭筠说“照花前后镜，花面交相映”，而辛弃疾又是怎么写的？“宝钗飞凤鬓惊鸾”，只此一句，你看他写得多么生动飞扬！他说那个女子把宝钗插在头上，钗上的凤好像要飞起来一样。可是，“望重欢，水云宽”，现在我们已经分别了，我希望与她再相聚，但隔着重重的烟水，又怎么能见到她呢？“待得来时春尽也，梅着子，笋成竿”，等到再回来和她见面的时候，恐怕梅花已落，满树结了梅子，而竹笋已长成竹竿了。杜牧说“狂风吹尽深红色，绿叶成阴子满枝”——一切都已经过去了。“湘筠帘卷泪痕斑”，卷起湘妃竹的竹帘，上面点点滴滴都是泪痕。“佩声闲，玉垂环”，我想象她行动起来，环佩的声音是那么柔美，“个里柔温，容我老其间”。在这里，他为什么不说“温柔”而说“柔温”？一个是因为“温柔”比较庸俗，而“柔温”生疏一些；此外，“柔”与“容”是双声，“温”与“我”是双声，所以“柔温”之后接“容我”，声音上就有一种美感。他说，就算我能跟这个女子生活在一起，“个里柔温，容我老其间”了，可是“却笑将军三羽箭，何日去，定天山”，我真的就甘心在温柔乡里终老了吗？“三羽箭”用的是薛仁贵三箭定天山的典故，薛仁贵跟敌人作战，一箭射死一个敌人，三箭就射死了三个人，结果敌人大惊，马上俯首投降了，正所谓“将军三箭定天山，壮士归歌庆凯旋”。而现在我也有“三羽箭”，我也有好身手，但是什么时候才能凯旋呢？你看这首词与上一首《念奴娇》，中间包含了多少英雄失路、报国无门的人生悲慨！

辛弃疾的词，有的写自然山水，有的写儿女柔情，然而在这种种不同之中，它所隐藏的底色是什么？比如一幅图画，不管你画的是花鸟、山水还是人物，它总有一种底色；再比如照相，也总有一个背景。我们说辛弃疾的词是一本万殊——从一个根本生出千万种不同的姿态，不管他写的是什么，他的底色都是那种英雄豪杰的志意在被摒弃压抑中所受的挫折，这本身就是要眇幽微、含蕴曲折的。正是因为他的本质是双重的曲折的，所以，尽管他用像诗那样直接言志抒情的表达方式写了很多豪放的词，但他的这些“诗化之词”仍然有词的特美。下面我们就以那首《水龙吟·过南剑双溪楼》作为例证，看一看辛弃疾的这一类词。

这首词的题目是《过南剑双溪楼》，你先要了解，“南剑”在什么地方，“双溪楼”又是怎样的环境。“南剑”就是南剑州，在今天的福建南平，这个地方本来叫剑州，但因为四川也有一个剑州，就改名为南剑州了。南剑州那里有一座楼叫双溪楼，你可以想见，那里有两条溪水，然后汇合在一处，冲下来的地方有一个深潭，名曰“剑潭”。为什么叫剑潭？我先要给大家讲一个故事。在讲魏晋六朝诗歌的时候，我曾提到过三张二陆两潘一左，其中有一个人叫张华，他做过宰相，也是一位诗人。《晋书》是中国的历史书里边最富于神话色彩的，其中讲了很多神话故事。据《晋书·张华传》记载，张华上知天文，下知地理，学识非常渊博，相传《博物志》就是他写的。中国古代讲究天人相应，说天上的星象与地上的人事是相应合的，所以很多人会看天象，比如诸葛亮借东风就曾上观天象，这样的故事有很多。张华也会观天象，有一次他看到一股光气从地面直冲到天上的斗、牛之间，斗、牛是天上的星宿，即北斗星和牵牛星。于是张华找来了

他的朋友雷焕，这个人也懂天文。张华说：你看天上有这种现象，那应该是地面上发生了什么事情？雷焕说:这是宝剑之气，上冲于天。张华又问：剑在何处？雷焕说就在豫章丰城一带。张华那时不是宰相吗？所以他听罢就对雷焕说：好，我就叫你到豫章去做丰城县的县令，你一定要帮我找到这把宝剑。雷焕到了丰城后，仔细观察，发现光气是从一个监狱里冲上去的，他就派人到监狱中挖掘，在地下很深的地方果然发现了一对宝剑，这就是我们中国很有名的一对宝剑——龙泉和太阿。宝剑被发掘出土后，雷焕自己留下一把，另外一把送给了张华。后来，晋朝发生了“八王之乱”，皇室的兄弟子侄们互相残杀，张华在这场动乱中被杀死，因为没有得善终，他的宝剑就不知所终了。雷焕是寿终正寝的，所以他的宝剑就传给了他的儿子雷华。有一天，雷华佩带着那把剑经过福建南平，从水边走过的时候，那宝剑一跳，就从他腰间的剑套里跳了出来，跃入了水中。雷华赶快雇了会水的人去寻找，但那些人都说没有看到什么剑，只看到了两条五彩斑斓的龙转眼间就消逝了。原来，那两条龙就是那两把宝剑化成的。正因为那个水潭中曾有两把宝剑化为龙，所以叫剑潭。李白有一首《梁甫吟》，其中两句说“张公两龙剑，神物合有时”，说的正是这段故事。

我们知道，辛弃疾是经过南剑双溪楼时写的这首《水龙吟》，那么他是什么时候经过这里的？大家看辛弃疾身世经历的年表，光宗绍熙三年，也就是1192年春天，辛弃疾被起用为福建提点刑狱，在此之前，他已被放废家居大约有十余年之久了。你看他从乾道八年（1172）以后一直辗转各地，在不到十年之内调动了有十一次之多，在此期间，他平定了江西的叛乱，赈济了江西的饥荒，还曾经在湖南建立了飞虎营，并因此被人弹劾。我说过，伟大的作者都是用他的生命来写作他的诗篇，用他的生活来实践他的诗篇的，这是我为什么上次讲了很多有关辛弃疾的生平的缘故。我们只有知道了他的生平，知道他是在什么时候、什么样的心情下写的这首词，才能更好地理解这首词。

到了福建以后，他先后做了福建提点刑狱、知福州兼福建路安抚使，是当地的军政长官。辛弃疾认为，福建前枕大海，海防非常重要，可是，府库内没有什么积蓄，海防线也没有军队防守。所以，他搜集了很多钱财，设立了备安库，为的是一旦有什么变故，可以有应急的准备;而且他还做了一万副盔甲，以加强福建的海防建设。他这样奋发有为，但马上就又遭到了弹劾，有人说他“残酷贪饕”：说他“残酷”，是因为他的严刑峻法；说他“贪饕”，则是因为他搜集钱财，就这样，他又被贬官了。在离开福建的路上，他经过南剑州，登上双溪楼，写下了这首《水龙吟》。

“举头西北浮云，倚天万里须长剑。”他说:我登上双溪楼，抬头向西北看，西北是什么地方？是沦陷的神州，是北宋的大好河山。可是，他没有说这些，他只是说：我看到西北方的天空上的浮云。这句话可以有两层意思：第一层也许说的是大自然真实的景象，在他登上双溪楼的那一刻，他果然看到西北方的一片浮云；第二层可能是象喻，因为西北方是北宋已沦陷的半壁江山，是辛弃疾的家乡所在。辛弃疾生在山东历城，如果从福建来看，那当然是在西北方了。我说这一句可能有象喻的意思，作者也不见得真是这样。不过，如果按照西方的接受美学来说，就在它的文本（text）里边，有一种potential effect，有这种可能性。此外，这一句还有一种可能性，中国古人作诗填词讲究无一字无来历。曹丕有一首诗说：“西北有浮云，亭亭如车盖。”所以辛弃疾这句词在文字上就有了出处。那么“西北有浮云”为什么有象喻的意义？我们接着往下看，他说“倚天万里须长剑”，如果西北有浮云，我就需要用一把长剑把它扫荡了。为什么长剑可以扫荡浮云？这出于《庄子》。《庄子》有《说剑》一篇，用了一个比喻，他说有这么一把了不起的剑，可以“上决浮云，下绝地纪”，“决”是裂开的意思，只要把剑向上一挥，就可以把浮云划开；往下一砍，就可以把地纪砍断。在这句中，辛弃疾不是说“长剑上决浮云”，而是说“倚天万里须长剑”，这把剑顶天立地，有万里之长，可以一直倚立到天边。我们说万事无一字无来历，这同样有一个出处。宋玉在《大人赋》中说“长剑耿耿倚天外”，“耿耿”有两个意思：一是说直，我们常常说某人耿直即是此意；另外，耿字从火，可以代表光明——这么有光彩、这么笔直的一把长剑，当然挺立于天地之间了。辛弃疾说：我正需要这样的一把长剑来扫荡天上的浮云。开头这两句并没有用什么美女和爱情来作一番掩护，而很多层的意思自然就蕴藏在其中了。

像辛弃疾这样的英雄豪杰，本来需要一把宝剑来“上决浮云”，收复西北的神州，那么他有没有得到这样的剑？那天他来到南剑州，登上双溪楼，底下就是剑潭，而剑潭中就有两把化为神龙的宝剑，“人言此地，夜深长见，斗牛光焰”，当地的人说：直到现在，每当深夜，还常常可以看到剑气的光芒直冲牛斗，千百年都没有消灭。现在那两把宝剑是否仍然在剑潭之中？

“我觉山高，潭空水冷，月明星淡。”今天来到这里，我看见了什么？我只看见四周耸立的高山，如此的阻绝，如此的寂寞，而剑潭中的宝剑在哪里？潭是空的，而且那潭水非常寒冷。再向上一看，茫茫的天宇上，只有一片明亮的月光和淡淡的疏星，哪里有剑气的光芒？

但是，辛弃疾不是一个甘心失败的人，不甘心怎么样？他就要找一找，“待燃犀下看，凭栏却怕，风雷怒，鱼龙惨”。“燃犀”的典故还是出自《晋书》，《晋书》这部历史真的很有意思，其中有那么多神奇的传

说，宝剑化龙是《晋书》中记载的，燃犀照水同样是《晋书》中记载的。据说温峤平定了一次战乱，回来的时候经过采石矶。采石矶也叫牛渚，李白曾写过《夜泊牛渚怀古》的一首诗，他说：“余亦能高咏，斯人不可闻。”这是大家比较熟悉的。温峤经过牛渚时，听当地人说这里的水中有一些神怪之物。温峤好奇，就想找人下去看看，看不见怎么办呢？就要打一个火把，可是一般的火浸到水中肯定会灭，有人说，犀牛角点燃后的火光是不会被水浇灭的。于是，温峤找来犀牛角，照水一看，果然看见很多神奇的动物，有穿红衣服的，还有戴着帽子的，总之有这么一段故事。辛弃疾说，为了找到宝剑，我也点上一个犀牛角，但是我还没有下去，刚刚走到水边的栏杆旁，天上的风雷就震怒了，底下是鱼龙的惨变。事实上也正是如此，他在湖南建立飞虎营，被人说是“杀人如草芥，用钱如泥沙”；他在福建制造盔甲，设立备安库，被人说成“残酷贪饕，奸赃狼藉”：每当他要有所作为，那些压抑谗毁马上就来了，他现在不是又被免官了吗？上片主要写风景，但是他写得百转千回，包含了多少悲哀、多少感慨！

再看下片：“峡束苍江对起，过危楼，欲飞还敛。”我们不是说剑潭这里有两条溪水吗？东边一条水叫东溪，西边一条水叫西溪，两条水在这里汇合，四面都是高山，高山中间约束起来就是一个峡谷。根据福建的地方志，东溪水从很远的地方流来，汇集了很多条细流，流到南剑州这里，水势已经非常大了。这么滔滔滚滚的两条溪流，经过双溪楼高危的楼下，被高山的峡谷挤压着、约束着，相对着翻腾跳溅；你看那水势奔腾翻滚，真好像要飞起来的样子，但是“欲飞还敛”，它永远飞不出去，因为四周都是高山。所以我说：“‘峡束苍江对起，过危楼，欲飞还敛’，稼轩语也，其词品似之。”如果辛稼轩有一个patterns of consciousness，那就是“欲飞还敛”——他总是要飞，却总也飞不起来，总是被压下去。宝剑没有找到，飞又飞不起来，那么以后怎么办呢？写到这里就出现了一个转折，“元龙老矣，不妨高卧，冰壶凉簟”。“元龙”是谁呢？“元龙”是三国时代有名的豪杰之士陈登，陈登号元龙，他本是一个有抚世济民之志的人，跟陈登对举的还有一个人叫许汜。《三国志》上记载了一个故事，说有一次刘备跟很多人聚会，许汜也来了。见到刘备后，许汜就批评陈元龙是“湖海之士，豪气不除”，他说这个人太狂放了。刘备听罢就问：何以见得陈元龙是这样的人？许汜说：有一天我去拜访陈登，我是客人，他是主人，结果他自己“上大床卧”——找了一张很好的大床睡在上面，让我睡在底下，这简直太没有礼貌了。刘备说：现在天下大乱，英雄豪杰都以天下为己任，你许汜空有豪士之名，可实际上却求田问舍，只顾个人利益，你的志意是自私而且卑微的。你如果到我这里来，我要睡在百尺楼上，“卧君于地”——就让你睡在地上了。

前几天我们那个研究生的班上还讨论到陈维崧与辛弃疾有什么不同，就是说，你失意后怎么样才能做到哀而不伤。有的人总是围着个人的利益打算盘，所以当他的失意损失他个人利益的时候，他就怨而怒，哀且伤了；如果是一个有品格有道德有操守的人，虽然当他的理想不能实现的时候他也悲哀，但他不是为自己私人的利害而悲哀，所以就能够“怨而不怒，哀而不伤”了。一个人，你所追求的是什么？你的理想是什么？很多人的追求就是个人的求田问舍。说到求田问舍，我还想再提一次以前讲过的辛弃疾的另一首《水龙吟》，我们现在所讲的这一首《水龙吟》是辛弃疾历经挫折失意之后的作品，而那一首的写作年代要早一些。

楚天千里清秋，水随天去秋无际。遥岑远目，献愁供恨，玉簪螺髻。落日楼头，断鸿声里，江南游子。把吴钩看了，栏干拍遍，无人会、登临意。

休说鲈鱼堪脍，尽西风、季鹰归未？求田问舍，怕应羞见，刘郎才气。可惜流年，忧愁风雨，树犹如此！倩何人唤取，红巾翠袖，揾英雄泪？

开始几句写清秋的景物写得很开阔，后面他说，我是从沦陷的北方来到江南的一个游子，我不是没有吴钩那样的宝刀宝剑，但是我用在哪里？谁又能理解我呢？古人说，如果你在朝廷中仕宦不得意，你可以辞官不做了，人家陶渊明不是说，“归去来兮，田园将芜胡不归”，然后就隐居躬耕了吗？我能不能这样做？“休说鲈鱼堪脍”，在这里，他用了晋朝张翰的典故。张翰字季鹰，他本来在首都洛阳做官，当秋风吹起的时候，他想到故乡江南的鲈鱼片和莼菜汤那么好吃，就命驾而归了。可是，辛弃疾离开沦陷的故乡来到江南，当他想念故乡的时候能够回去吗？好，你说我既然回不去，我就在江南安家立业好了，但是，他偏偏不是一个只知求田问舍的人，他是以天下为己任的。他说，我如果像当年的许汜一样去求田问舍，若碰到像刘备那样一个有远大志向的人，他要睡在百尺楼上，让我睡在地下，我一定会感到羞愧的。故乡回不去了，江南我也不甘心终老在这里。杜甫说，“此生那老蜀，不死会归秦”，难道我杜甫就老死在四川了吗？只要我还有一口气，我一定要回到长安去。辛弃疾说，我也想回到故乡去，可岁月不待人，光阴如流水，我平生有多少忧愁！对于植物来说，打击它、摧伤它的当然是风雨，所以李后主在破国亡家之后说，“林花谢了春红，太匆匆，无奈朝来寒雨晚来风”，那风风雨雨都是对花的生命的打击。“树犹如此”又是用一个典故。《世说新语》上说，桓大司马北伐经过金城，看到当年他种的柳树都已经十围了，于是感慨地说:“木犹如此，人何以堪！”无情的草木都会衰老，何况我们是有情的人类呢？可惜流年，在忧愁之中，在风雨的摧伤打击之中，我辛弃疾老了，树都老了，何况人呢？那么我怎么办？“倩何人唤取，红巾翠袖，揾英雄泪”，在一切都已经失落之后，我叫什么人替我找来一个红巾翠袖的美人，为我擦干英雄的眼泪呢？我能找到这样的安慰吗？古人说，“英雄若是无儿女，千古江山漫寂寥”，英雄豪杰失意的时候，美人还是

可以安慰的。

这首《水龙吟》是辛弃疾渡江南来十几年以后写的，而那首《水龙吟》则是他南渡三十年以后写的。我们在中间穿插讲了这首词，是为了讲刚才那一首。现在你就发现，典故既可以正面用，也可以反面用。刚才我说许汜是求田问舍的，陈登是许汜的一个对比，他是扶世济民的。在这首《水龙吟》中，辛弃疾说我“求田问舍”，却“怕应羞见，刘郎才气”，这是正面用典。可是，在刚才那首《水龙吟·过南剑双溪楼》中，他却说“元龙老矣”，那个不肯求田问舍的陈元龙现在已经老了，他虽有扶世济民的远大志向，但现在他没有什么办法了，所以“不妨高卧，冰壶凉簟”——当你真的不能再上马据鞍、杀敌复国的时候，你何妨找一个地方安安稳稳、自由自在地生活呢？夏天的时候，你可以手持装着冷饮的冰壶，高卧于凉爽的竹席之上，把那扶世济民的志意暂时放下，这就是反面用典了。

然而辛弃疾能放弃吗？“千古兴亡，百年悲笑，一时登览。”俯仰人间千古兴亡，多少朝代兴起了，多少朝代灭亡了，而现在的南宋也慢慢走向危亡了。我辛弃疾一生一世不过百年，我有过多少悲哀？又有过多少欢乐？就在今天，我登上南剑的双溪楼，一时之间，千古兴亡的悲慨、百年悲笑的往事都涌上了我的心头。

“问何人又卸，片帆沙岸，系斜阳缆。”我站在楼上向下一看，是什么人把那一片船帆落下来，把船的缆绳系在了岸边？此时已是日暮黄昏，看来船不会再向前走了。

我们再回到开头，他从“西北浮云”写起，我说那可能是现实的景物，也可能有象喻的意义，而最后这几句同样是如此。一方面，他可以写当时所见，确实有人在夕阳中系缆岸边；此外，这几句也可能有象喻的意思：南宋的国家能够复兴吗？沦陷的土地能够收复吗？我辛弃疾一心想要奋发有为，但国家情势却像那条船一样被系在了岸上，无法再前进了。

所以，他的patterns of consciousness是两股力量的冲击:一是他本人奋发向上的意志，一是来自于外界的向下的打击压抑。这两股力量盘旋激荡，使他的词低回婉转、百转千回，虽豪放却有一种要眇幽微的双重意蕴。不止如此，他的语言也很妙。你看苏东坡那首《满庭芳》，“蜗角虚名，蝇头微利，算来著甚干忙。事皆前定，谁弱又谁强”，他每一句都是这样明白地直接说出来，而且每一句都是完整的。而辛弃疾不是呀，他从来不直说，他不说我要打到老家去，收复被敌人占领的土地，而是说“倚天万里须长剑”。后边他用了陈元龙的典故，但是他把典故反过来用，说“元龙老矣，不妨高卧，冰壶凉簟”——其实，他何尝心甘情愿地过这种高卧的生活？最后，他用千古兴亡总结整个盛衰兴亡的历史，用百年悲笑总结他自己挫折压抑的一生，说“千古兴亡，百年悲笑，一时登览”。为什么当权者不肯反攻打到北方去？为什么国家逐渐衰落了？为什么我永远不能够前进？他没有说，他只是说：“问何人又卸，片帆沙岸，系斜阳缆？”他从各个方面来写，或者写大自然的景象，或者用历史典故的故事，但是都没有直接说出来。因为不直接，所以就不会显得肤浅了。还不止如此，你再看他的句法，“倚天万里”的是什么？是一把长剑。他不说我需要倚天万里的长剑，而是说“倚天万里须长剑”；接着“人言此地”，这是一个停顿，但他的意思完了吗？没有，“人言此地”如何？“夜深长见”，意思还没有完，“长见”什么？“斗牛光焰”。所以，在句法上，他不是一口气就说完了，而是断断续续有很多姿态。像这首《水龙吟》是辛弃疾豪放的词，他写得慷慨激昂，有直接的感发，具有诗的美；同时有幽微曲折的言外之意，具有词的美，这是诗化之词中最高的一种境界。

前面提到刘克庄曾经说辛弃疾的词“大声鞺鞳，小声铿鏘”——他各种风格都写得好，下面我们再看他的一首《摸鱼儿》，属于另一种风格的词。如果说《水龙吟·过南剑双溪楼》是在豪放中有婉约，那么《摸鱼儿》就是婉约中有豪放了。

# 第四讲 说辛弃疾词之三

我们前几次讲辛弃疾的词时，重点介绍了他的生平。因为与其他的一些作者相比，辛弃疾最大的特点就在于他是用生命来书写他的作品、用生活来实践他的作品的。他不像某些人，只是吟咏春风春鸟、秋月秋蝉，只写外表的风花雪月，偶然看见一个景物，就偶然写了一首诗词。南宋诗人杨万里曾写过一首绝句：“雨来细细复疏疏，纵不能多不肯无。似妒诗人山入眼，千山故隔一帘珠。”他说：天下雨了，可是下得很细小很稀疏，纵然不能下大些，但它也不肯停止。为什么要下这样的雨呢？也许是由于嫉妒诗人能看到美丽的远山，所以故意挂起一道珠帘，把千山遮掩住，不让诗人看见。这首小诗写得未始不美，它很美，也很有情致，可它是偶然的。是作者偶然看见雨，偶然看见山，然后偶然有了这种联想。而辛弃疾不是这样，他的悲哀、他的感慨都不是偶然的。我说过，西方前些年流行过一种意识批评（criticism of consciousness），但以前的新批评（new criticism）反对研究作者的意识，认为诗歌的好坏在于它本身的声音、结构、韵律，在于其文本的艺术性，与作者没有关系。可是，同样都是有艺术性的作者，其作品的高低上下一定牵涉到作者人格的高下，这是必然的。

前些时候，一个外校的同学跑到我们研究生的班上来听课，他写了一篇论辛弃疾的文章。因为他是学西方哲学的，所以他从康德的实践理性来评价辛弃疾的词。什么是实践理性批判呢？按照康德的哲学，就是人的道德。康德认为，善是人先天本来就有的。这种观点其实跟中国儒家思想有某些暗合之处，孟子说：“恻隐之心人皆有之，羞恶之心人皆有之。”就是说人的实践之中本来就有一种道德的本能。康德还说，道德与幸福常常是悖反的。其实，不只康德这样说，我们中国早就有这种论点。孔子说“杀身成仁”，孟子说“舍生取义”，当你的幸福与善的道德发生冲突的时候，你选择的是什么？我们讲过苏东坡，都觉得他的词写得洒脱，人也具有逸气旷怀，其实，苏东坡的性格很复杂，他既有执著的一面，又有超越的一面。有的人故作潇洒，说我什么都放得下，什么都不在乎，我洒脱嘛。这是不问黑白，不关痛痒！人家苏东坡不是，他放开的是私人的祸福，所以当他被下到御史台的监狱，九死一生，出来以后，又被贬到黄州，有位朋友写信慰问他，他对那位朋友说:“吾侪虽老且穷，而道理贯心肝，忠义填骨髓，直须谈笑于死生之际。若见仆困穷，便相于邑，则与不学道者，大不相远矣。”我们这些人既然读了圣贤书，得有“见道”之处。你见道了还是没有见道？孔子说“朝闻道，夕死可矣”，这个“道”是什么？你找到了你人生的立足点了吗？苏东坡说：别说这样的困厄，就是面对生死，我都可以不在乎了。林则徐也说过，“苟利国家生死以，岂因祸福避趋之”，我不会因为私人的祸福而避趋，为了一个理想，我可以生死以之。那么辛弃疾呢？他也持守了一种理念、一种志意，所以不管把他安排在哪里，他同样不因为自己的祸福而避趋之。我们已经讲了他的两首《水龙吟》，大家从中可以看到辛弃疾的理想和志意，下边这首《摸鱼儿》也是这样。

淳熙己亥，自湖北漕移湖南，同官王正之置酒小山亭，为赋。

更能消、几番风雨，匆匆春又归去。惜春长怕花开早，何况落红无数。春且住，见说道、天涯芳草无归路。怨春不语，算只有殷勤，画檐蛛网，尽日惹飞絮。

长门事，准拟佳期又误。蛾眉曾有人妒。千金纵买相如赋，脉脉此情谁诉？君莫舞，君不见、玉环飞燕皆尘土！闲愁最苦，休去倚危栏，斜阳正在，烟柳断肠处。

辛弃疾在淳熙己亥年从湖北的转运副使移官湖南。“转运副使”是转运什么的？转漕运，就是在水上运输粮食的。本来，辛弃疾一直想做一个比较有实权的官，以实现自己收复失地的理想，但朝廷总是把他东调西调，不到十年，迁转了有十几次之多。这首词写于宋孝宗淳熙六年（1179），那一年，辛弃疾从湖北转移到湖南，临行之前，他的一个叫王正之的同事在小山亭准备了酒席为他饯行，于是他写了这首《摸鱼儿》。

“更能消、几番风雨，匆匆春又归去。”辛弃疾的词所以写得好，他有那么多的感慨，一开头就能够打动你。我前几天在天津大学讲苏轼时说了他一首《水龙吟·咏杨花》的词，那首词用的是他的一位朋友章质夫的《水龙吟》的韵，也是一开头就写得好，“似花还似非花，也无人惜从教坠”。而章质夫怎么写的？“燕忙莺懒芳残，正堤上柳花飘坠。”这不是废话吗？所以你有没有思想，有没有感情，一开口就能看出来：有的人开口就是有，没有的人你再矫揉造作也是没有。你看辛弃疾这首词与苏东坡那首词一样妙，仅此开头一句，就有多少悲哀！李后主说，“林花谢了春红，太匆匆”，那还只是一年一次的打击，可是辛弃疾呢？他平生受了多少打击？他二十岁的时候，“壮岁旌旗拥万夫，锦襜突骑渡江初”，满怀着豪情壮志，他总想有所作为却几次遭到弹劾，被放废家居，尽管他是英雄豪杰，可是一个人，你平生能够经历多少打击？在这句中，他没有说他自己，他只是说春天的风雨，而风雨在辛弃疾的词里边有这种挫折、打击的象喻。“可惜流年，忧愁风雨，树犹如此”，这里的风雨不只是现实的风雨，也代表外界的打击。当然，风雨具有这样的象喻意义还不始于辛弃疾，苏轼不是也有一首词，说“莫听穿林打叶声”吗？在那首词的最后，他说:“回首向来萧瑟处，归去，也无风雨也无晴。”苏东坡真是了不起，“谁似东坡老，白首忘机”，经历了这么多挫折

苦难，现在他说:回过头来看过去的一切，风雨阴晴都是外在的，只要本身自有光明存在，外在的风雨阴晴都不足道。所以，“风雨”在诗词中一向有象喻的传统。我们讲西方文论，说是某一词汇在一个民族的文化中用得很久了，这个词汇就成了一个文化的语码。“风雨”在中国诗歌中也是一个文化的语码。“更能消几番风雨，匆匆春又归去”：我在湖北做转运副使，难道就不能给我一个实在的可以实现我的理想的机会吗？现在又要调到湖南去，又一次的失落，又一次的落空。很多时候，一篇作品之所以好，虚字的运用起着重要的作用。你看“更能消”的“更”字，“春又归去”的“又”字，都用得非常好：我还能够经历几次风雨，经受多少消磨，春天又匆匆地消逝了。

“惜春长怕花开早，何况落红无数”，他真的是多情，你要等到花落了才惋惜，那不算真正地爱花，真爱花的人从花还没有开就为它担心，怕它开得太早，因为早开就会早谢，所以我情愿它慢慢地开，我宁可晚一点看到它的开放。杜甫说，“一片花飞减却春，风飘万点正愁人”；从花没有开我就为它惋惜，何况今天已是“乱红无数”了！

“春且住。见说道、天涯芳草无归路。”我希望能够把春天留住，希望春天姑且停下脚步，但是，“见说道、天涯芳草无归路”。这一句有双重意思：一个是说春天回去的时候没有路。黄庭坚有一首词：“春归何处？寂寞无行路。若有人知春去处，唤取归来同住。”他想把春天从归去的路上再唤回来。另一个是说辛弃疾自己没有回头的退路。《楚辞·招隐士》中说：“王孙游兮不归，春草生兮萋萋”，所以天涯生芳草的时候是游子应该还乡的季节。当年，张季鹰仕宦不得意，于是回到老家去吃莼羹鲈脍，而我的家乡在沦陷区的山东，我能回去吗？如果说回去，我又能回到哪里去呢？

欧阳修说：“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去。”有哪一个多情之人能把春天挽留住？“怨春不语。算只有殷勤，画檐蛛网，尽日惹飞絮。”落花飞絮茫茫，当柳絮飘飞、春天消逝的时候，大家都不珍惜春天，只有那美丽的屋檐下有蜘蛛结的网，想把落花飞絮都网在它上边，希望能把春天留住。什么人关心辛弃疾呢？他不是在前面说“倩何人唤取，红巾翠袖，揾英雄泪”吗？他还有一首《永遇乐》最后说：“凭谁问，廉颇老矣，尚能饭否？”什么人关心我？我有这么多的理想和志意没有完成，有谁来爱惜我、关怀我？

“长门事，准拟佳期又误”，这当然用的是汉武帝的陈皇后的故事。陈皇后小名叫阿娇，是汉武帝的姑母的女儿，他小时候经常和阿娇在一起玩。有一次他姑母就问：“你长大了，我把阿娇嫁给你好不好？”他说：“如果我娶了阿娇做妻子，我要铸金屋藏之。”后来，阿娇真的跟汉武帝结了婚，但失宠后被贬到长门去了，于是陈皇后找来了司马相如，司马相如就给她写了一篇《长门赋》，写她在长门之中如何的悲哀，希望能够借此来感动武帝，结果武帝真的感动了。现在辛弃疾说：我像当年的陈阿娇一样被冷落了，我希望离开湖北后能有一个真正实现理想的机会，可是，我不能感动皇帝、感动朝廷，没有人关怀我、爱惜我，我的理想又一次幻灭了。

屈原在《离骚》中说：“众女嫉余之蛾眉兮，谣诼谓余以善淫。”为什么“蛾眉曾有人妒”？因为辛弃疾有才华、有魄力、有理想，所以处处遇到小人的谗害与排挤，每次欲有所作为，却都被小人弹劾而罢免了。“千金纵买相如赋，脉脉此情谁诉？”陈皇后当年用千金求司马相如为她写赋，结果感动了皇帝；现在，纵然我也有千金，但能够找到一个像司马相如那样会写赋的人肯为我说上几句话吗？我有多少难以言说的感情？他怎么能把我这一份情意表达得清楚呢？

然后，他又转回去说:“君莫舞，君不见、玉环飞燕皆尘土。”“舞”就是展示自己的姿态，他说:你们这些高高在上的人不要得意，你没有看见杨玉环与赵飞燕的下场吗？她们矜夸自己美丽的歌舞，曾经得宠一时，可是最后不都死去化为尘土了吗？

“闲愁最苦，休去倚危栏”，什么是“闲愁”？冯正中有一首词说：“谁道闲情抛掷久？每到春来，惆怅还依旧。”这是你说不出来的一种愁。怀着这样的愁绪，你不要靠在高危的栏杆上，为什么？因为一靠在上边，你就会看到“斜阳正在，烟柳断肠处”，这首词的最后两句看起来很简单，但是“斜阳”在中国的诗词里边是一个语码。西方符号学认为:语言是一种符号，当语言符号被很多人用了很久之后，它就会结合本民族的文化传统而形成一种文化语码（cultural code）。很多同学问我:语码与典故是不是一回事，它们有什么不同？这个你一定要弄清楚，语码和典故不同。比如我们上次讲的那首《水龙吟》，他说:“夜深长见，斗牛光焰。”张华看到斗牛之间有光气，这是一个典故;还说“待燃犀下看”，温峤在牛渚矶点上犀牛角的火把来照水，这也是一个典故；而“斜阳”只是我们常常用的一个词语，这决不是典故。在中国的文化传统中，“斜阳”代表的是国家的危亡。我们前些时候在研究生的班上讲韦庄的词，说韦庄有五首《菩萨蛮》，最后一首他说:“凝恨对斜晖，忆君君不知。”他写的就是斜阳。清朝初年有一位叫李雯的词人写过一首《风流子》，开头是这样写的：“谁教春去也？人间恨，何处问斜阳？”那时明朝已经灭亡，李雯的父亲也在战乱中死去了。在没有亡国以前，李雯与陈子龙、宋征舆是江苏松江的三个并称一时的才子，他们三个人饮酒赋诗，真是充满豪情，可转眼之间，国破家亡。“谁教春去也？”为什么美丽的春天这么快就消逝了？人世间为什

么会有这样的情事？我向谁问一问呢？波斯诗人奥马加音写过一首诗，“搔首苍茫欲问天，天垂日月寂无言”，问天还可以，可你为什么要问斜阳呢？所以中国诗歌里写到斜晖，写到斜阳，往往有一种对朝廷的危亡的忧虑。在“斜阳正在，烟柳断肠处”这一句中，“斜阳”代表了辛弃疾对于南宋朝廷不思进取的忧虑，就在那烟霭溟蒙的垂柳之间，你看到斜阳冉冉地沉下去了。

开始讲辛弃疾时我就说过，他不仅有英雄豪杰的志意，而且很会安排生活。在几次被贬家居的时候，他也经营自己的住所，我引过他写带湖的一首《水调歌头·盟鸥》，还引过他另一首写带湖的《沁园春·带湖新居将成》，很多人布置自己的住所布置得金银锦绣、画栋雕梁，而人家辛弃疾呢？他要与白色的鸥鸟结盟，还说：“秋菊堪餐，春兰可佩，留待先生手自栽。”屈原说：“朝饮木兰之坠露兮，夕餐秋菊之落英。”我早晨饮的是木兰花上滴落的露水，晚上吃的是菊花的花瓣，你不要去考证，说屈原早晨喝的是露水，他不喝牛奶吗？有人说屈原是吃菊花落下来的花瓣吗？那又干又黄的怎么好吃呢？也有人说落英的落不是落下来的落，在这里，落是刚刚开放的意思。比如一个建筑物盖好了，说是落成，什么是落成？落成不是倒下去了，是始成、刚刚建成的意思。所以秋菊之落英指的就是秋菊之始英——菊花刚刚开放的新鲜的花瓣。我认为，你不用去考证，说屈原是不是真的喝了木兰花的露水，吃了菊花的花瓣，这都不是关键。司马迁说得好，读书就应该像他这样读，他说屈原“其志洁，故其称物芳”，因为屈原的志意是高洁的，所以他称述的万物都是芬芳美好的。你吃的是什么？你喝的又是什么？还不是说你的嘴巴吃的是什么？是你的心灵吃的是什么？你读书都读到哪里去了？苏东坡小时候读书，读到《范滂传》时他说：我将来要做范滂这样忠义的人；读到《庄子》他又说：我从前有见，口未能言，现在看到《庄子》，他说出了我心里想说的话。你读千万卷诗书，到底得到了些什么？你看辛弃疾词，他那些典故随手拈来，他可不是把辞书字典什么的放在旁边，一个一个查出来的，是他把这些典故消化后，结合在他的灵魂与感情之中，他想用时自然就跑出来了。我们之所以要读诗，是因为古人的诗词中有这么多美好的东西，而你要能吸收这些东西，必须会读。辛弃疾是很会读书的，“秋菊堪餐，春兰可佩”，他用的是屈原的话，当他这样用的时候，屈原的那种理想、那种精神、那种品格就都来到他的词里边了。“留待先生手自栽”说得也好，是人家种来给你看给你吃吗？杜甫说：“种竹交加翠，栽桃烂漫红。”我要亲手种出竹子来，种的竹子要枝叶扶疏，青葱茂盛；我还要亲手栽下桃树，让它开出新鲜烂漫的粉红色的花朵。他的“交加翠”写得好，“烂漫红”也写得好，但是你要知道：人家是自己种的竹，自己栽的桃。辛弃疾说“秋菊堪餐，春兰可佩，留待先生手自栽”，也是他亲手种出来的。同样是经营园林，人家辛弃疾是这样经营的。当然，我现在还不是说这首词，这首词写的是带湖的住所，但是后来带湖的房子失火了，于是他又在铅山的瓢泉盖了一处住所，下面我们就来看他在铅山写的一首词。

沁园春

灵山齐庵赋，时筑偃湖未成。

叠嶂西驰，万马回旋，众山欲东。正惊湍直下，跳珠倒溅;小桥横截，缺月初弓。老合投闲，天教多事，检校长身十万松。吾庐小，在龙蛇影外，风雨声中。

争先见面重重。看爽气、朝来三数峰。似谢家子弟，衣冠磊落；相如庭户，车骑雍容。我觉其间，雄深雅健，如对文章太史公。新堤路，问偃湖何日，烟水蒙蒙？

我说过，辛弃疾这个人是很会安排的。我们上次不是念了他的一首小词，说“涓涓流水细侵阶。凿个池儿，唤个月儿来”吗？这里既然有水，就凿个池子，天上的月亮就倒映在我的水池中了。在带湖新居将成时，他又要种菊，又要种兰，他总是要这样那样的。现在偃湖还没有筑成，他就说了，“叠嶂西驰，万马回旋，众山欲东”，写得好！过去我讲欧阳修的词时，有一个同学就问：欧阳修的文章怎么样呢？其实，评价欧阳修的文章评价得最好的是苏洵的《上欧阳内翰书》，苏洵说欧阳修的文章是“纡徐委备”。“纡”是从容；“徐”，我们说“清风徐来”，就是从容不迫的样子;“委备”是说委曲详细，欧阳修是非常有姿态、有情趣的一个人，所以他的文章有“纡徐委备”的特色。那么辛弃疾呢？他是英雄豪杰，他不像欧阳修那样“纡徐委备”，而是激荡盘旋，欲飞还敛。你看他的豪情壮志！我曾经说过，豪放派的词人往往叫嚣浮夸。如果你只是说:我要打回去收复失地，这样做是一件很好的事，但这样写并不是一首很好的词。词，要有一个委婉曲折的姿态，有些人写豪放词缺乏这种姿态，但辛弃疾是有的。而且，他不是造作出来的姿态，他真的有自己的感情，他本来的生命和生活就是在这种波澜起伏中压抑挣扎的。不但写南剑双溪楼的景物是如此的，他写灵山齐庵的开头几句也是如此的。“叠嶂西驰，万马回旋，众山欲东”，“驰”就是跑，他说，那重重叠叠的山势好像是马在一齐向西跑的样子。忽然间一个转折——“万马回旋”——千万匹马跑到这里，一转就回头往东边去了。

“正惊湍直下，跳珠倒溅；小桥横截，缺月初弓。”这个“跳”字是个平声字，应该读tiāo，你为什么要在这里筑个偃湖？如果这里是沙漠，你怎么能筑湖呢？因为这里有“惊湍直下”，山上有大片的瀑布直泻下来，溅到底下的水池中，水珠纷纷向上倒溅；“小桥横截”，在水池上他还要搭一座小桥，小桥像什么样子？“缺月初弓”，就像弯弯的月亮和弓一样。

这还不算，后边他说：“老合投闲，天教多事，检校长身十万松。”“合”是入声字，念hF，是应该的意思。辛弃疾写这首词时差不多六十岁了，他二十岁渡江南来，辗转江南四十年没有能够实现自己的理想，真是满腹的悲慨！他说：我现在年纪大了，本来早应该过投闲置散的生活，可是“天教多事”，上天给我安排了这么多事情，什么事情？“检校长身十万松”，他的形容词用得真是好，松树当然高大，“长身”，多么英武！你看秦始皇兵马俑中的那些人，身材都很高大，这就是长身；更妙的是，他在“长身”前用了“检校”两个字。什么是“检校”？就是检阅军队。他曾经检阅过真正的千军万马，可现在他被放废投闲，只能“检校”那十万棵高大的松树了。

“吾庐小，在龙蛇影外，风雨声中。”为什么说是“龙蛇”？你如果学过国画，画过松树，就知道松树枝干有腾拿之势，像盘曲的龙蛇一样。特别是黄山上的松树，在强烈的风霜雨雪的摧折之下，它是挣扎着长出来的，所以才有那种盘曲的姿态。“龙蛇影外”说的是松树的形影，是实实在在的姿态；而“风雨声中”呢？当然，风吹过松树，有阵阵松涛的声音，如同风雨之声，而“风雨”还有另外的意思。苏东坡说:“莫听穿林打叶声，何妨吟啸且徐行。竹杖芒鞋轻胜马。谁怕。一蓑烟雨任平生。”辛弃疾的那首《水龙吟》也说“可惜流年，忧愁风雨”，所以“风雨”也是一个语码，象征了外界的打击摧残。他在《沁园春》中说：“秋江上，看惊弦雁避，骇浪船回”，我是一只天上飞的雁，也不知道什么时候就有人把我射伤了。在惊涛骇浪之中，我的船不能前进了，我只好回头。在这首词中他又说：我的房子这么渺小，而包围我的是风雨中有腾拿之势的像要下来抓我的松树。

再看下半首，有人写山水总是雕琢刻画那些青山绿水，人家辛弃疾不是这样，他说:“争先见面重重。看爽气、朝来三数峰。”“重重”是重重叠叠的山，在雾散云开、天高气爽的早晨，我起来出门向外边一看，觉得每一座山仿佛都在争着跟我打招呼，它们像人一样。

像什么人？“似谢家子弟，衣冠磊落；相如庭户，车骑雍容。”王谢是晋朝高贵的世家，因此谢家子弟的气度自然是“磊落”——站在那里大大方方、磊磊落落，不忸怩、不作态；“相如庭户，车骑雍容”出自《汉书》，据说司马相如当年去临邛拜访卓王孙，临邛县令为了壮大司马相如的声势，就让他带着很多的侍从车马，所以看上去雍容闲雅。

还不只如此，他又说:“我觉其间，雄深雅健，如对文章太史公。”我觉得这些山雄伟深厚、高雅强健，我面对着它们就如同面对着太史公司马迁的文章。这几句话都有来历：“谢家子弟”出自《世说新语》;“相如庭户”出自《汉书》；“雄深雅健”是韩退之赞美柳宗元的话，韩愈说：柳子厚的文章“雄深雅健，似司马子长”。辛弃疾欣赏司马迁的文章，司马迁当然不只文笔好、才气大，他平生也是不得志的。为了替李陵辩护，他受了腐刑，所以他的文章中有一种抑郁不平之气。辛弃疾写过一首《汉宫春》，有几句说:“亭上秋风，记去年，曾到吾庐。山河举目虽异，风景非殊。功成者去，觉团扇、便与人疏。吹不断、斜阳依旧，茫茫禹迹都无。”最后他说：“谁念我、新凉灯火，一编太史公书。”《史记》有多少感慨？辛弃疾面对着《史记》又有多少感慨？而无限感慨尽在不言中了。当然，他现在形容的是那些山。

“新堤路，问偃湖何日，烟水蒙蒙？”他在河堤上开出一条路来，他说，我要在这里筑一个偃湖，哪一天才能筑成呢？那时候，我就可以欣赏湖中的烟水了。

前面我说辛弃疾是“一本万殊”，他的根本即他的志意和理念的基本样式，也就是西方文论中所讲的patterns of consciousness。一般人没有一个pattern，所以随波逐流，人云亦云，而辛弃疾有自己的pattern，并由此变化出很多的风格，不管写什么，他都能写得很好，但是现在我们真的要把辛弃疾结束了。

# 第五讲 说姜夔词之一

今天我们要讲姜白石的词了。前面讲辛弃疾，我说他的词中最基本的感情是那种激昂慷慨的豪情壮志，而贯串于白石词中的最重要的感情则是他的一段爱情的往事。夏承焘先生是当代最有名的词学家了，他曾经对很多词人进行考证，然后编了年谱。对于姜白石，他还考证了白石的爱情本事，写了《合肥情遇考》。其实，从晚唐五代开始，词主要是写美女和爱情的，但是没有人专门进行考证，说温庭筠的词中写的是什么女子，有什么故事呀，韦庄写的女子又是谁呀，没有人考证这些，因为那都是写给一般的歌妓舞女去唱的歌辞之词。可是，姜白石与他们不同，他的词中有很多地方都可以看到那一段爱情本事的影子。他写过一首《淡黄柳》，在序中说：

客居合肥南城赤阑桥之西，巷陌凄凉，与江左异。唯柳色夹道，依依可怜。因度此阕，以抒客怀。

在另一首《凄凉犯》的序中也说：

合肥巷陌皆种柳，秋风夕起骚骚然。予客居阖户，时闻马嘶。出城四顾，则荒烟野草，不胜凄黯……

他屡屡在词中提到合肥，夏承焘先生说，姜白石之所以对合肥念念不忘，是因为那里有一个女子，我们不知道这个女子的姓名，只能称之为合肥女子。据夏先生考证，姜白石是在二十岁左右遇到的那个女子，在他三十二岁时来到湖州，遇到了萧德藻。萧德藻别号千岩老人，是与杨万里、范成大齐名的一位诗人。书上说姜白石“体貌清癯，弱不胜衣”，他本是很瘦弱的一介书生，诗词写得好，而且精通音律，但是平生没有做过官，一则因为他本来就不热衷于追求仕宦利禄，再则是没有能考取功名。姜白石曾写过一些研究音乐的著作，呈献给当时的皇帝，皇帝看罢认为不错，就给他一个特别的考试机会。当年杜甫也是这样，杜甫向皇帝上了三篇《大礼赋》，也得到了皇帝的欣赏，给他一个特别的机会参加考试。姜白石不仅没有仕宦，他的父亲死得也很早，在他十四岁时，他的父亲就去世了，所以他平生在各地周游流落，过着清贫的生活。萧德藻是一位有名的诗人，家境也很富有，他读了姜白石的诗词，很欣赏他，就“以其兄之女妻之”，大概他自己没有女儿，就把他哥哥的女儿许配给姜白石了。也就是在那一年，姜白石跟合肥女子分离了，他有一首很有名的词《踏莎行》就是写于这一年，他说：

燕燕轻盈，莺莺娇软，分明又向华胥见。夜长争得薄情知，春初早被相思染。

别后书辞，别时针线，离魂暗逐郎行远。淮南皓月冷千山，冥冥归去无人管。

这首词有一个小题目：“感梦而作”。可能是他离开合肥女子去湖州结婚的时候，在路上梦见她了。“燕燕轻盈，莺莺娇软”，当然是写这个女孩子体态的轻盈和情态的娇软了。可是根据夏承焘先生的考证，白石在合肥所认识的本是姐妹两个人。白石写过一首《解连环》，其中说:“大乔能拨春风，小乔妙移筝。”他用的是三国时的典故。三国时吴国的乔公有两个国色天香的女儿——大乔和小乔，大乔嫁给了孙策，小乔嫁给了周瑜。苏东坡词曰：“遥想公瑾当年，小乔初嫁了，雄姿英发。”指的就是这件事。夏承焘先生认为，白石在合肥结识了姐妹两个人，一个善于弹琵琶，另一个善于弹筝，如此说来，这首《踏莎行》中的燕燕和莺莺岂不是两个人？当然这只是一种说法，实际上如何已难以详考了。总之在梦中，他又见到了那个女子，“别后书辞，别时针线，离魂暗逐郎行远”，离别之后两个人还互通音信，离别之时这个女子还给他缝了衣服，现在，她的魂灵追随他一路上来了。“淮南皓月冷千山，冥冥归去无人管”，想她孤零零的一个女孩子，在清冷的月光下，跋涉千山万水，就这么一个人回去了。

姜白石三十几岁与萧德藻的侄女结婚，在他四十岁左右回到过合肥两次，第一次回去，那个女子可能还没有出嫁；第二次回去，她就已经出嫁了。在他的词中，他与合肥女子的这一份情事出现次数最多的一年是辛亥年，也就是在他三十七岁的时候，他最有名的两首词——《暗香》和《疏影》就是写于这一年。你看他的《醉吟商小品》是辛亥年金陵作，《淡黄柳》是辛亥年合肥作，《凄凉犯》也是辛亥年合肥作，另外还有《浣溪沙》、《摸鱼儿》、《长亭怨慢》，都是这一年写的。下面我们要先看他的一首《鹧鸪天》，是他四十三岁时作的。为什么我把这首词提出来先讲呢？因为这首词开头的两句把他在合肥的这一段情遇比较明白地写出来了，而其他的词里都写得很朦胧，而且那些词多是长调。姜白石写长调有另外一种手法，我们暂且不讲，现在我们讲的是他的小令。小令我们以前也说了，它多半还是用写诗的笔法直接来叙写的，所以带着直接的感发。好，我把这首词先念一遍：

肥水东流无尽期。当初不合种相思。梦中未比丹青见，暗里忽惊山鸟啼。

春未绿，鬓先丝。人间别久不成悲。谁教岁岁红莲夜，两处沉吟各自知。

“肥水东流无尽期”，因为合肥那里有一条河流叫肥水，肥水是向东流的。李后主说“自是人生长恨水长东”，水的东流不断，人的感情也不断，人生的长恨也不断，所以，“肥水东流无尽期”写的是他不尽的长

恨。

要早知今日，则“当初不合种相思”。相思是一种树木，相思树结出来的豆子叫红豆，也叫相思子。王维有一首诗:“红豆生南国，春来发几枝？劝君多采撷，此物最相思。”我现在要问一问大家，你们见过红豆吗？不是煮汤的红豆，是那种真正的相思子？我今天带来了实物，可以让大家传着看一看。你们看，这最大的一颗是非常端正的一颗心的形状，它颜色纯红，而且非常坚实，不会腐烂，这是真真正正的所谓相思子的红豆；这颗小一些的也是红色，但不是心的形状，而且上面还有一个小黑点，它也叫红豆。我是从哪里得来这些红豆呢？有一次我去新加坡讲学，讲到什么“红豆生南国，春来发几枝”的诗句，那里的学生就送给我一颗红豆，所以这颗心形红豆是南洋一带的，“红豆生南国”指的是这一种。带小黑点的这颗红豆产自台湾，你们看台湾的小说，经常写到相思树林，他们是把相思树林当做防风林的，所以在台湾的乡野之间常常有大片这样的树林，它结的子也叫相思子。姜白石说“当初不合种相思”，男女之间相思相恋，如果不能够结合，没有一个美满的成果，这都是悲剧的爱情。早知如此，则当初就不应该种下相思的种子。冯延巳说:“转烛飘蓬一梦归，欲寻陈迹怅人非。天教心愿与身违。”是上天教你内心的感情和愿望与你身体的实际生活相违背的。那么姜白石为什么要离开这个女子？以我个人的猜测，因为姜白石一生没有正式的仕宦，都是在各地漂泊，依人为生。我们说他二十岁左右遇到合肥女子，三十二岁遇到萧德藻，并与萧德藻的侄女结了婚，而萧德藻在吴兴附近有自己的一片庄园田地，所以姜白石结婚以后就住在湖州萧德藻他们家里边。此后一段时间内，他还是没有正当的职业，于是萧德藻就介绍他去见另外一个诗人范成大。范成大家里也有一片庄园，里边种了很多梅花，以后讲到《暗香》和《疏影》时我们再详细介绍。

前面我说过，姜白石在辛亥年所作的词中屡屡提及合肥情事，那年他三十七岁，他是三十二岁结的婚，所以那时他与合肥女子已经分别了有五年之久了。自从他们相识以来，虽然他不一定常住在那个女孩子的所在，但他们常有往来;自从结婚以后，他就不能与合肥女子常常来往了。可是三十七岁的时候，他有机会重新回到合肥去。这一年正月二十四日，他离开合肥，写了一首《浣溪沙》，上半首是这样的：

钗燕笼云晚不，拟将裙带系郎船。别离滋味又今年。

什么是“钗燕”？古代的女子喜欢在头上插一个金钗，钗上镶一只玉燕，所以叫玉燕钗。“钗燕笼云”是说她如云的发髻上插了镶着玉燕的金钗。“”是高兴快乐的意思。因为要离别了，这个女孩子心中满是离情别绪，看上去很忧伤。“拟将裙带系郎船”，她说：我想用自己系裙的腰带把你的船系住，希望你不要离开我。“别离滋味又今年”，他们两个人常常是聚散离合，别多会少，现在又要分开了。

在《解连环》一词中，我们知道合肥女子善弹琵琶。姜白石的词里边常常写到琵琶。他有一首自度曲，词牌就是《琵琶仙》。他还有一首看上去很奇怪的《浣溪沙》，也提到了琵琶。我为什么说它奇怪？因为这首词有一段短小的序文，而这段序文与词的内容完全不相干。这首词也是他三十二岁时的作品，序曰“予女家沔之山阳”，“女”是姐姐，屈原在《离骚》中说:“女之婵媛兮，申申其詈予。”就是说我的姐姐责备我。姜白石说，我姐姐住在湖北的山阳。白石生于高宗绍兴二十五年（1155），死于宁宗嘉定十四年（1221），小时候跟随他的父亲住在汉阳，十四岁时他父亲去世了，他曾经依他的姐姐住在山阳。他说山阳这里“左白湖，右云梦，春水方生，浸数千里。冬寒沙露，衰草入云”，这里左边是白湖，右边是云梦泽。春天水涨的时候，湖面有数千里这么广大；冬天水就浅了，于是水底的沙子就露了出来。湖边是一片连云的荒草。“丙午之秋，予与安甥或荡舟采菱，或举火兔，或观鱼下，山行野吟，自适其适，凭虚怅望，因赋是阕。”安甥是他的一个外甥，他说，在丙午年的秋天，我与我的外甥出来游玩，有时划着船在湖中采菱角，有时打着火把去抓兔子，有时在鱼港中捉鱼，我们在山中行走，在旷野中吟啸，觉得非常快乐。我登高望远，就写了这首小词。那么，词里边写了些什么呢？

著酒行行满袂风，草枯霜鹘落晴空。销魂都在夕阳中。

恨入四弦人欲老，梦寻千驿意难通。当时何似莫匆匆。

“著酒行行满袂风”，我们喝得半醉，带着酒意在山野之间走来走去，袖子里灌满了秋风。“草枯霜鹘落晴空”，“霜鹘”，我们说秋高可以打猎，“鹘”就是高空上的鹰鹘这样的鸟，鹰鹘从高空上飞下来，抓住地上野生的小动物。“销魂都在夕阳中”，本来他与他的外甥饮后行猎，这是很快乐的事情，怎么忽然间“销魂”了呢？

我们往下看，“恨入四弦人欲老，梦寻千驿意难通”。“四弦”就是琵琶，因为琵琶只有四根弦。这两句是说，我怀念那个会弹琵琶的女子，可是我不能跟她见面；我想在梦中见到她，然而我的梦魂走过了一个又一个的驿站，走了千驿之遥，却总也见不到她。“当时何似莫匆匆”，我真后悔，当初怎么就匆匆草草地离别了？王国维有一首词说:“当时草草西窗，都成别后思量。”“方悔当时真草草，等闲看。”当年西窗之下我们相聚，只当是等闲之事，而今才觉悟，我当时真是太不知珍惜了。在这首词中，“四弦”表面上指的是琵

琶，而实际上是说那个弹琵琶的女子。据夏承焘先生考证，白石词中凡是提到琵琶、梅花或柳树的，都与他对合肥女子的怀念有密切的关系。我现在只是要解释，为什么我第一首不讲这些词，而是讲“肥水东流无尽期”这一首《鹧鸪天》，就是因为这首《鹧鸪天》是他写合肥情遇写得最明白的一首。你看刚才我念的那首《浣溪沙》，如果我们不先知道他合肥情遇的故事，你根本不会明白他到底说了些什么，你只觉得他的小序与词完全不相符合。

关于白石词的序，有两种情况：一类是序言与词的内容相配合，叙述他作词的缘起;另一类是他在序言中所写的情事，乍看起来与词的内容完全不相干，但也有一点点联系，只是点到为止。像这首《浣溪沙》，他前面写山阳的景物，写他与安甥如何如何游猎，与他要写的内容似乎完全不相干，只有“凭虚怅望”这一句看起来不重要的话，才隐隐透露出一点信息：无论饮酒行吟还是打猎，在这种种的快乐之中，我内心总有一种怅惘的感情，是任何快乐都没有办法填补的。这种感情他没有在序中说出来，而他有时也会在序中大概说出自己要说的意思，等我们讲他的长调时，再谈这种情况。现在讲这首词，我只是要说明一点，就是白石的小令尽管也是以作诗的笔法来写的，但他还是没有明说。“恨入四弦人欲老，梦寻千驿意难通”，写的是不是怀念？他怀念谁？这都没有说出来，而真正点明他怀念谁的，就是那首《鹧鸪天》。下面，我们接着来看这首词。

“梦中未比丹青见”，刚才那首“燕燕轻盈，莺莺娇软”的《踏莎行》是“感梦而作”，这首《鹧鸪天》也是说梦。为什么“梦中未比丹青见”？“丹青”就是图画，杜甫说：“画图省识春风面。”如果是一张图画，你可以一直挂在那里，什么时候想看就可以看，但是梦中的那个人呢？韦庄说:“昨夜夜半，枕上分明梦见。语多时，依旧桃花面，频低柳叶眉。　　半羞还半喜，欲去又依依。”昨天半夜里，我在梦中分明又见到她了。我们谈了半天话，她还是原来的样子：又害羞，又惊喜。临走时，我们依依不舍，可是结果怎么样？“觉来知是梦，不胜悲”，梦中是那么真切，而醒后一切都是虚空。与其如此，还不如面对着一张图画呢！是什么把他的梦惊醒了？“暗里忽惊山鸟啼”，唐人诗曰：“打起黄莺儿，莫教枝上啼。啼时惊妾梦，不得到辽西。”是鸟啼声把他的梦惊醒了。

“春未绿，鬓先丝，人间别久不成悲。”这首词的题目是“元夕有所梦”，元夕就是正月十五，那时还没有多少春天的气息，草木也没有变得绿起来，而我的双鬓已经有了丝丝的白发。人间的离别，也许乍别时有很强烈的悲哀，然而多少年过去了，那一种悲哀也在时光的流逝中逐渐消磨掉了。“谁教岁岁红莲夜，两处沉吟各自知”，可是谁想到，在每年点着红色莲花灯的元宵节之夜，我总是想起她，相信她也会同样想起我，沉吟之际，我们只有彼此心知。

姜白石在宁宗庆元三年元宵节前后一共写了四首《鹧鸪天》，这几首词对于姜白石来说是一个系列。刚才讲的这一首写于元夕，下面我们再看前面的两首。

鹧鸪天·正月十一日观灯

巷陌风光纵赏时，笼纱未出马先嘶。白头居士无呵殿，只有乘肩小女随。

花满市，月侵衣，少年情事老来悲。沙河塘上春寒浅，看了游人缓缓归。

这首词的题目是“正月十一日观灯”，十五才是灯节，但十一日那些灯就都挂出来了。刚才那首《鹧鸪天》写于元夕，元夕他没有出去，可是做了梦。那么十一日晚上他做了什么？他出去观灯了。“巷陌风光纵赏时，笼纱未出马先嘶。”此时姜夔住在杭州，也就是南宋的首都临安。当时的临安，君臣上下都是歌舞享乐，所以有人写诗说:“暖风熏得游人醉，直把杭州作汴州。”每年元夕，达官贵人们都出来赏灯，赏灯时要搭起纱帐，什么纱帐？你看杜甫的《乐游园歌》说“曲江翠幕排银”，他说在曲江的江边上，仕女如云，都搭起了高大的帐篷，那些帐篷上面都有那些达官贵人的榜号标志，所以说“排银”。另外还有一个故事，韦庄不是写过一首《秦妇吟》的长诗吗？他写的是黄巢变乱时一个女子的遭遇。当时他的这首诗很出名，所以有些达官贵人就做了纱帐，然后把《秦妇吟》写在上面，这种帐子也叫秦妇吟帐子。这两句是说：灯节还没有正式开始，灯就已经排好了；赏灯的仕女们还没有正式出来，就有人骑着马先来预赏了。

这一夜，姜白石来到临安的大街上，他说:“白头居士无呵殿，只有乘肩小女随。”他自称为“白头居士”，其实他不过四十三岁，你看韩退之的《祭十二郎文》，说“吾年未四十而视茫茫，而发苍苍”，我还不到四十岁，就已经眼睛昏花、头发花白了。白石写这首词时可能已经有白发了，又因为他没有在朝廷中做过官，所以自称为“白头居士”。他说，我一介布衣出来赏灯，既没有呵前者，也没有殿后者，“只有乘肩小女随”。“乘肩小女”有两个出处，据《武林旧事》记载:“都城自旧岁孟冬驾回，已有乘肩小女鼓吹舞绾者数十队。”可见当时的歌舞队有让小女孩站在人家肩膀上的一种杂技表演。吴文英也是南宋词人，他有一首《玉楼春·元夕》说“乘肩争看小腰身”，所以，“乘肩小女”的表演是南宋临安的风俗。另外，黄庭坚在其《陈留市隐》一诗的序中曾说：“陈留市有刀镊工，年四十余，无室家子姓，惟一女年七岁矣。日以刀镊所

得钱与女子醉饱，则簪花吹长笛，肩女而归。无一朝之忧，而有终身之乐。”我们说大隐隐于市，小隐才隐于山林呢。他说，陈留市有一个隐者，是做刀子剪子的一个工匠。他只有一个女儿，白天，他带着女儿到市里去做活儿，做完了以后用所得的钱买了酒食与女儿饱餐一顿，然后把女儿扛在肩膀上，簪花吹笛归来，过着自得其乐的生活。现在，姜白石这首词说“只有乘肩小女随”可能有双重的意思：一方面，他说的是正月十五有小女乘肩表演的风俗；另一方面，“乘肩小女”也许指的是他自己的女儿——虽然乘肩表演的那些女子还没有出来，但我现在也有“乘肩小女”，那就是我自己的女儿了。

“花满市，月侵衣”，正月有灯市和花市，其实不只古代，现在的香港，每年正月的时候，花市都非常兴旺，好多人家都要买各种各样的花回去，来装点他们的节日，这是“花满市”；正月十一的月亮已经很亮了，明月照在我的衣服上，这是“月侵衣”。“少年情事老来悲”，回想少年时的那一段感情，令人情何以堪？陆放翁年轻时与他第一个妻子唐琬的感情非常好，唐琬死去后，他一直难以忘情。在他七八十岁时，他还写道：“此身行作稽山土，犹吊遗踪一泫然。”纵然我的身体即将化作会稽山下的一黄土，当我凭吊当年我们二人相会之地的遗迹时，我仍然会悲哀得流下泪来。因为当年的元夕姜白石曾与那个合肥女子一同去赏灯，现在又到元夕了，虽然街上不乏来来往往的赏灯之人，但是我不能再与她相聚，我们永远分开了，而少年时的快乐徒然使今夜的我备感凄凉。

“沙河塘上春寒浅，看了游人缓缓归。”正月的时候，沙河滩上春寒料峭，我看了别的游人欢笑地游赏，后来，我也默默地回去了。

这是十一日，他出去了，真正到了灯节那一天，他反而没有出去。

鹧鸪天·元夕不出

忆昨天街预赏时。柳慳梅小未教知。而今正是欢游夕，却怕春寒自掩扉。

帘寂寂，月低低。旧情惟有绛都词。芙蓉影暗三更后，卧听邻娃笑语归。

“而今正是欢游夕，却怕春寒自掩扉”:现在正是应该去看灯的时候，可我害怕春天的寒冷，反而关起门来，不肯出去了。如果他真的怕冷，那正月十一怎么出去了呢？那天就不冷吗？可见，“怕春寒”只是一个托辞，他之所以不肯出去，是因为真正到了灯节，他的感伤就更加深重了。李清照写过一首《永遇乐》的词，她说：“中州盛日，闺门多暇，记得偏重三五。铺翠冠儿，金雪柳，簇带争济楚。如今憔悴，风鬟霜鬓，怕见夜间出去。不如向、帘儿底下，听人笑语。”李清照生在北宋，南渡后，国破家亡，晚年时一个人孤独地生活，“中州”即当年的北宋。回想当年繁华的汴京城，我还是一个没有出嫁的女孩子，整日在闺房中有多少闲暇。没有结婚的女子就比较闲暇，等到结婚以后，有了家有了丈夫和儿女就有忙不完的事。她说:我年轻时最看重三五的元宵节，那一天，我们每个人都要穿戴得整整齐齐、漂漂亮亮，去跟人家比赛，看谁最美丽。可是如今丈夫死了，我也老了，憔悴他乡，两鬓斑白，头发被风吹得散乱不整，此时再有人约我出去赏灯，我真是害怕，我不敢夜间出去了。不然，看到年轻人的快乐，我何以为情？李后主说：“风情渐老见春羞，到处芳魂感旧游。”所以我索兴把帘子垂下来，听别人的欢声笑语。

现在姜白石也说:“帘寂寂，月低低，旧情惟有绛都词。”“绛都词”，丁仙现曾写有咏元宵佳节的《绛都春》一词，所以“绛都词”可以指元宵；另一方面呢，“绛都”是神仙所在之处，而中国古代很多的游仙诗写的往往就是爱情，他们把跟一个女子的遇合当做跟一个仙女的遇合来写。“旧情惟有绛都词”，当年我们一起赏灯，我还写了词，如今往事都过去了。“芙蓉影暗三更后，卧听邻娃笑语归”，“芙蓉”就是莲花灯，正月十五都要点莲花灯。他说，等到夜深人静的时候，那些灯都灭了，我躺在床上，听见邻家那些年轻人谈笑着归来了。

不知大家有没有注意到，我讲辛弃疾的时候，开头讲的是他的理想和志意以及他政治上的经历。可是现在讲姜白石的词，我从一开始就谈他的爱情词。因为那种奋发有为、激昂慷慨的感情和意志是稼轩词的主调。我讲过西方的意识批评，说最伟大的作者，他的感情有一个模式、一种形态。虽然有千万条线放射出去，但那都是从一个中心放出去的。屈原有一个中心，陶渊明有一个中心，杜甫和辛弃疾也各有自己的中心，这个中心就是他平生的人格、志意、理想、信念所合成的一个整体的pattern。至于姜白石，他谈不到有什么样的理念，他的词主要有两种情感：一种就是爱情，他主要的写得很好的词一般与爱情有关;其次，他的某些词中有一点家国的感慨，因为那时中国北部的半壁江山已经沦陷在敌人之手了，所以他有这种感慨，只是这份感情在他的词中处于次要的地位。好，今天我们主要看了姜白石的几首小令，下一次我们再看他的长调。

# 第六讲 说姜夔词之二

我说过，一般情况下，小令都是用写诗的笔法直接来写的，你看周邦彦的《浣溪沙》（楼上晴天碧四重）以及姜白石的《鹧鸪天》（肥水东流无尽期）都是这样。长调就不同了，我曾经特别提到，只有长调里边才有所谓赋化之词，也就是说，它不是直接来写，而是用安排与勾勒的思力来写。白石词中有很多长调，但是他的长调与周邦彦还不一样。周邦彦虽然也勾勒、描绘，但是他的语言没有什么特殊之处，他只是安排叙写的句法比较特殊。那么姜白石呢？他是用字造句常常与别人不一样。为什么不一样？大家都说白石词“清空骚雅”，其实，这种说法最早见于张炎的《词源》，他说白石的《暗香》、《疏影》、《扬州慢》这些曲子，“不惟清空，更且骚雅，读之使人神观飞越”。什么叫“清空”？什么又叫“骚雅”？有很多人写文章论述过，而我以为，陈衍在《石遗室诗话》中的一段话非常简明扼要地概括了所谓的“骚雅”，他说：

> 词者意内而言外也。意内者骚，言外者雅。苟无悱恻幽隐不能自道之情，感物而发，是谓不骚；发而不有动宕闳约之词，是谓不雅。

“词者意内而言外”并不是陈衍首先提出来的。许慎的《说文解字》中解释“词”这个字时就曾说:“词者意内而言外也。”后来，张惠言引用了许慎的说法，认为词首先要注意内在的情意，这是意内；而且，词的语言还要有很多供人想象思索的余地，这是言外。陈衍进一步阐发了这种观点，他说：所谓“意内者”就是“骚”，所谓“言外者”就是“雅”。“骚”字是什么意思？屈原写《离骚》，司马迁解释说:“《离骚》者，犹罹忧也。”在古代，离通罹，罹是遭遇的意思；骚是忧伤的意思，而离骚就是罹忧——遭遇忧伤。我在海外有一段时期要用英文来讲授中国古典诗词，“离骚”译成英文就是encountering sorrow。现在陈衍说，“苟无悱恻幽隐不能自道之情，感物而发，是谓不骚”，什么样才是有“骚”之情呢？太史公说屈原“信而见疑，忠而被谤，故忧愁幽思而作《离骚》”，你是忠贞的，可是人家不相信你的忠；你是诚信的，可是别人猜忌你，不相信你的诚，就这样受委屈被压抑，却又没有办法来表白自己，这样一种没办法说明的感情，陈衍称之为“悱恻幽隐不能自道之情”。张惠言在《词选·序》中也说：词可以表达“贤人君子幽约怨悱不能自言之情”，词里边所要表达的是你内心中最幽深最含蓄的一种哀怨的感情，你“幽约怨悱”却没有办法说出来，这就叫做“骚”。假如你不是一直有这种“幽约怨悱”的感情，而是偶然看见一个外物，有了偶然的触发，像那天我给大家举的杨万里写小雨的那首诗，那只是偶然的感情，不是“骚”的感情。王国维在《人间词话》中曾经批评过龚自珍的一首诗：

> 偶赋凌云偶倦飞，偶然闲慕遂初衣。偶逢锦瑟佳人问，便道寻春为汝归。

龚自珍说，我偶然有一种凌云之志，就出去做官了；偶然觉得飞倦了，不愿再做官了，我就回来“遂初衣”，像屈原说的“退将复修吾初服”——我就退身回来，修整我原来没有受过污染的洁净的衣服;偶然碰到一个弹着锦瑟的美丽的女孩子，她问我为什么回来？我便对她说：“我就是为你才回来的。”

你看他做什么都是偶然，这只是偶然的感物而发，不管你感的是什么物，是“雨来细细复疏疏”的小雨，还是游春时偶然遇到的女孩子，这都没有一种很深沉的感情在里边，你只是随便写出的，这就是“不骚”。

那么，什么又是“不雅”呢？“发而不有动宕闳约之词，是谓不雅。”“动宕”就是跌宕往复、充满活力；“闳约”是什么？本来有人赞美温庭筠的词，说他的词“深美闳约”，王国维就不同意这种说法，说温飞卿的词只是“精艳绝人”，并无“闳约”之意。所谓“闳约”，“闳”是博大，“约”是约束，也就是厚积而薄发——本来有很丰富的内涵，却只表现出那么一点点来，而读者从这一点可以窥见很多的东西。如果做到了“动宕闳约”，这就是“雅”，否则就是“不雅”。

知道了什么是“骚雅”，那么什么是“清空”呢？缪钺先生在其《诗词散论》中有一篇论姜白石的文章。在那篇文章中，缪先生说:“白石词……非从实际上写其形态，乃从空灵中摄其神理。”王国维不欣赏姜白石的词，说他的《暗香》、《疏影》虽然写的是梅花，格调也很高，然而“无一语道着”，他没有一句话真正能够把梅花切实地写出来。他还说，如果把这两首词与古人写梅花的诗相比较怎么样呢？古人写了什么？“江边一树垂垂发。”你看他写得多么逼真！说是江边的一树梅花这么茂盛地开着，而姜白石写梅花却没有一句让我们切实地感觉到梅花。王国维说，读这样的词“如雾里看花，终隔一层”，就是他不能给你一种直接的感受。王国维论词主张真，他说:“能写真景物、真感情者谓之有境界，否则谓之无境界。”像姜白石这样的词，“无一语道着”，“如雾里看花，终隔一层”，所以王国维就不喜欢他的词。可是你要知道，白石的词就是让你“雾里看花”。我说过，欣赏不同美感的词，你要用不同的衡量标准，找到不同的入门途径。白石词为什么如“雾里看花”？为什么“终隔一层”？第一个原因，其实我们讲周邦彦时也提到了，就是因为长调词缺少了诗歌的那种平平仄仄的直接的感发，如果平铺直叙地写，就太直白而没有余味了，而词这种文学体式要有余味才能算好，那么怎样写才有余味？

当然，并不是写得直白就一定没有余味，像杜甫的诗：“穷年忧黎元，叹息肠内热”；还有他写给他的好友郑虔的诗：“便与先生成永诀，九重泉路尽交期。”因为安史之乱以后，郑虔被贬到台州去，当杜甫回到首都长安的时候，郑虔已经走了，两个人“阙为面别”——连当面告别的机会都没有就分开了。他说：就算我与你天各一方，今生永远不能再见面了，死后到了九泉路上，我们也会把这一份友情继续下去。你看他说得多么清楚明白！人家杜甫不需要“雾里看花”，写出来照样深挚感人，因为他的生命是博大的。如果你不能够像杜甫那样，只是平铺直叙地写下去，就显得没有余味了。

我常常爱举一个例证，就是朱光潜先生在讲到文艺心理与文艺的关系时说过一句话：“写景宜显，写情宜隐。”对于景物，你写得越明显越好；而写感情呢，你写得越含蓄越好。他以温庭筠的那首《梦江南》“梳洗罢，独倚望江楼。过尽千帆皆不是，斜晖脉脉水悠悠”为例，他说，这首词停止在这里就可以了，再加上“肠断白洲”，这样说就太明白而没有余味了。朱先生这样说有他的道理，可我认为，所谓的“写情宜隐”还要看是什么样的情。如果你的感情真是博大深挚的，就无须隐藏；是你感情不够的时候才要安排思索、勾勒描绘，写得尽量含蓄一些。对于这种思索安排出来的作品，如果你也用欣赏那些富于直接感发之作的方式来欣赏，自然就觉得如同“雾里看花，终隔一层”了。

除此之外，白石词之所以“如雾里看花，终隔一层”，还与它的小序有关。我曾经说过，白石词的小序很值得注意，归纳起来，他的小序可分成几种不同的类型。有时，他的序主要是论乐调的，比如他写过一首《凄凉犯》，序是这样的：

合肥巷陌皆种柳，秋风夕起骚骚然。予客居阖户，时闻马嘶。出城四顾，则荒烟野草，不胜凄黯，乃著此解。琴有凄凉调，假以为名。凡曲言犯者，谓以宫犯商、商犯宫之类。如道调宫上字住，双调亦上字住。所住字同，故道调曲中犯双调，或于双调曲中犯道调，其他准此。唐人乐书云：犯有正、旁、偏、侧。宫犯宫为正，宫犯商为旁，宫犯角为偏，宫犯羽为侧。此说非也。十二宫所在字各不同，不容相犯，十二宫特可犯商、角、羽耳。

他的词牌为什么叫“凄凉犯”？词里边有所谓的犯调，我们常常说A调、B调、G调等等。有时候，你需要定音，你怎么样把两个调子合在一起？是G调换B调，还是B调换G调？总之，要最懂音乐的人才能够写犯调，而且犯得越多，难度就越高，我们不是说，周邦彦写《六丑》，犯了六个调子吗？可惜我不懂音乐，不能给大家讲得很清楚。在这首词的序中，他除了开始处写到柳树以外，后边一大段都在论述这首词的牌调，这是白石词的一种类型的序。

再有就是他的《暗香》，虽然在序中没有大段论乐调的话，但是他所说的“仙吕宫”就是一个乐调，然后“辛亥之冬”，辛亥年就是南宋光宗绍熙二年（1191）。这一年有什么特别之处？我们已经看了白石的很多首词了，我为什么要让大家看这些词？因为你要明白《暗香》和《疏影》是在什么样的背景下写的。我刚才说，白石在辛亥年写了很多首词。这一年他曾经有几次回到合肥，春天还跟那个女孩子在一起，可是等到秋天再回来，她已经归属于别人了。《暗香》和《疏影》就写于辛亥年的冬天。你只有弄明白他的写作背景，才能够进一步来看他到底写了些什么。在这年秋天，他还写过一首《摸鱼儿》，前面有一篇序言是这样说的：

辛亥秋期，予寓合肥。小雨初霁，偃卧窗下，心事悠然。起与赵君猷露坐月饮，戏吟此曲，盖欲一洗钿合金钗之尘。他日野处见之，甚为予击节也。

他说：辛亥年秋天，我住在合肥。有一天，刚刚下过一阵小雨，雨晴的时候，我躺在窗下休息“心事悠然”。什么是“悠然”呢？隐渊明说：“采菊东篱下，悠然见南山。”他所说的悠然是悠闲自在的意思，可白石在这里所说的“悠然”，指的是一种遥远的怀想。本来从前回来，他总可以和那个女子相见，但是这一次回来，就不会再有那样的机会了。当然像这些话他都没有说，他只是说我“偃卧窗下，心事悠然”。接着他就起床了，与赵君猷在月光下露天饮酒，偶然以游戏的笔墨写了这首词。为什么写？“盖欲一洗钿合金钗之尘。”在这段序文的开始，他点明时间是“辛亥秋期”，“秋期”就是七夕，七月七是牛郎织女相见的时候。牛郎织女是两个有情人，但每年只能相见一次。“钿合金钗”出自《长恨歌》，《长恨歌》中说：“钗留一股合一扇，钗擘黄金合分钿。但教心似金钿坚，天上人间会相见。”当年唐明皇与杨贵妃在长生殿里盟誓，说什么“愿生生世世为夫妇”，然后把钗钿掰开，你拿一半我拿一半，作为来日相见时的证物，所以“钿合金钗”代表的是爱情。姜白石说，我想用这支曲子洗掉“钿合金钗之尘”。什么是“尘”呢？佛教有“六根”、“六尘”之说，“六根”指六种感受的官能，分别是眼、耳、鼻、舌、身、意，它们一一对应着色、声、香、味、触、法，合起来就是“六尘”。因此，像什么“钿合金钗”，山盟海誓，这一切的感情、一切的沾染都属于尘。现在，姜白石说，我要用这首词洗去“钿合金钗”的沾染，忘记这一段感情。“他日野处见之”，后来有一位朋友看到这首词，“甚为予击节也”，“击节”就是打拍子表示欣赏之意，他赞美我说：这首词写得非常好。那么，这首《摸鱼儿》写了些什么呢？我们看一看它的上半首：

向秋来、渐疏班扇，雨声时过金井。堂虚已放新凉入，湘竹最宜欹枕。闲记省，又还是、斜河旧约今再整。天风夜冷，自织锦人归，乘槎客去，此意有谁领。

“班扇”用的是班婕妤的典故。班婕妤是汉成帝的妃嫔，失宠后写过一首《怨歌行》：

新裂齐纨素，皎洁如霜雪。裁成合欢扇，团团似明月。出入君怀袖，动摇微风发。常恐秋节至，凉飚夺炎热。弃捐箧笥中，恩情中道绝。

齐人新织成的纨素如霜雪一样皎洁，把它裁成合欢扇如明月一样团。热的时候，你随时可以把扇子拿出来扇风；秋天来了，凉风吹起，炎热就消逝了。到那时，你抛弃了扇子，把它锁在箱子里边，而当初它总是跟随在你身边，给你送来无数凉爽的风。可是夏天过去了，你把它扔在一边，从此再也不用它了。

你看她写的是扇子，感慨的却是自己的身世。现在，姜白石说：“向秋来、渐疏班扇”也有双重的意思：一个是说秋天来了，我当然不用扇子了；另一个是说我与她也是“恩情中道绝”了。接着，“雨声时过金井”:常言说，一场秋雨一场寒，我们听到那潇潇的雨声飘过庭院中的金井。“堂虚已放新凉入，湘竹最宜欹枕”:因为是空堂，所以更觉得寒冷，这个时候最好枕在湘竹做成的枕头上。枕上去怎么样呢？“闲记省，又还是、斜河旧约今再整”:我就慢慢地想起来了，今天不是七月初七牛郎织女相会的日子吗？然而今天晚上，空中只是一片寒冷，“自织锦人归，乘槎客去，此意有谁领”:“织锦人”就是织女，她已经走了；“乘槎客”出自张华的《博物志》，说是天河本来与大海相通，有一个人看到每年八月有浮槎从海上来，他很好奇，就坐上了浮槎，然后被带到天河上去了。在那里，他遇见一个人牵着牛去河边饮水。回来以后，他找到会占卜的严君平，严君平说：某年某月某日，有客星犯了牵牛宿。一计算时间，正是那人到天河的日子。这当然是神话传说了，因为姜白石不是那个合肥女子的丈夫，他只是偶然跟她有一段遇合，所以才说“乘槎客去”——我好像乘着浮槎偶然间来到天河，偶然间有了一段遇合；而现在，她走了，我这个乘槎客也要回去了。“此意有谁领”:这一份情意，有谁能够体会，又有谁能够理解呢？

陆放翁年轻时有一段伤心的感情经历，晚年时他写了一首《菊枕》诗：“记采菊花作枕囊，曲屏深幌幽香。唤回四十三年梦，灯暗无人说断肠。”他说：记得当年，我的妻子为我采摘菊花做了枕囊。几十年过去了，在那曲折的屏风内，在那幽深的帷幕中，永远封存着菊枕幽微的香气。每当我闻到这样的香气，它总是呼唤回来我四十三年前的往事。四十三年如同一梦，而今在昏暗的灯光下，我这一份令人肠断的回忆，又能跟谁说起呢？你能对你的妻子说吗？能对你的儿女说吗？“此意有谁领”？

所以你看辛亥这一年，真的是姜白石很悲哀的一年。因为在此之前，他虽然结婚了，但还有相当的自由，还可以回来看看那个女子，就在这一年正月，他不是还回来过吗？可是现在，那个女子也已经结婚了，这样一来，他们两个人真的再没有见面的机会了。而他写得很微妙：明明是怀念合肥的女子，他却不直接说出来，他在序中只是交代了作这首词时的一些情景。

另外，他有一首写荷花的《念奴娇》，前面也有一段序文:

予客武陵，湖北宪治在焉。古城野水，乔木参天。予与二三友日荡舟其间，薄荷花而饮。意象幽闲，不类人境。秋水且涸，荷叶出地寻丈，因列坐其下。上不见日，清风徐来，绿云自动。间于疏处窥见游人画船，亦一乐也。来吴兴，数得相羊荷花中，又夜泛西湖，光景奇绝。故以此句写之。

后边就是词的正文了：

闹红一舸，记来时、尝与鸳鸯为侣。三十六陂人未到，水佩风裳无数。翠叶吹凉，玉容销酒，更洒菰蒲雨。嫣然摇动，冷香飞上诗句。

日暮。青盖亭亭，情人不见，争忍凌波去。只恐舞衣寒易落，愁入西风南浦。高柳垂阴，老鱼吹浪，留我花间住。田田多少，几回沙际归路。

像这一类的词序，他是把当时的情景用很优美的散文写出来，与他的词相结合，写得情景相生，这是他又一类的词序。

白石词还有第三类词序，就是情景若不相干。比如我们上次讲的那首《浣溪沙》，从表面上看，他在序中说的都是他与他外甥如何如何地游猎，后边的词中却说:“恨入四弦人易老，梦寻千驿意难通。”你如果不了解他的故事，那么看了这个序言，肯定会觉得莫名其妙：打猎打得好好的，怎么忽然就有了怅恨呢？——情景若不相干。但是，他为什么要这样？有时候，他并不是不相干，而是故为隐词。有很多人，恰恰因为他有最真实的感情，可他不愿意别人知道他的内心，所以就在词的序言中把它推远一些。这种情形，早在讲北宋晏殊的词时我就已经说过了。本来晚唐五代的词是没有序言的，不但没有序言，连题目都没有，它只有一个词的牌调，而晏殊有一首《山亭柳》的词，他给它加了一个题目——《赠歌者》。既然从唐五代到北宋初年的令词大部分是写给歌女去唱的歌辞，他为什么还要特别注明是“赠歌者”呢？我想这首词说的其实是晏殊自己的悲慨，他不愿把这种悲慨让别人窥见，因此故意推远一步说：我不过是写来送给一个歌者的。所以你要注意，古人的那些诗词或者有题目，或者有序文，但是序又可分为不同的类型：有人在序中果然老老实实地把自己的本事说了；也有人不说，不但不说，还故意推开，白石词中就有这样的作品。

到此为止，我们已经介绍了白石词的三种类型的序：论乐调的、情景相生的以及情景若不相干的。当然，前人对他的词序也曾有过一些说法。周济在《宋四家词选序论》中说：

> 白石小序甚可观，苦与词复，若序其缘起，不犯词境，斯为两美矣。

比如《念奴娇》这一类的词，他写了荷花，写了在荷花下饮酒，这已经很美了，然后他再写词，又是说荷花以及泛舟观荷的情景，所以周济认为，这一类词的序与正文的意思有些重复了：他只是先用散文写一遍，然后用韵文再写一遍。因此，周济说:如果在序中只写作词的缘起，不写词的情境，这就可以两全其美了。

另外，陈廷焯在《白雨斋词话》中说：

> 唐五代词皆无题，调即题也。宋人间有命题者，自增入闺情、闺思、四时景等题，自《花庵》、《草堂》始，后遂相沿，殊属可厌，失古人无端寄慨之旨矣。

他说，给词加题目或序言等等是宋人才开始有的，本来唐、五代的词只有牌调没有题目。后来，宋人在词中加上了诸如闺情、闺思、四时之景等等的题目，这样一来，就失去了古人无端寄慨的主旨。因为无题目的小词如果写得好，有感发的力量，则它给人的联想更丰富。可是一旦有了序，反而把它限制住了。

好，今天我们就讲到这里，下一次再看他最有名的两首词:《暗香》和《疏影》。

# 第七讲 说姜夔词之三

今天我们来看《暗香》和《疏影》。这两首词都是姜白石的自度曲，也就是他自己谱的曲子。在白石的词集中，这些词旁边都附有乐谱，是按照古代的音乐符号记录下来的，近代有一些音乐家把这些古乐谱破译成现代乐谱，就可以歌唱了。像《暗香》、《疏影》这两首词，就是可以唱出来的，可是由它们而引起的争议也很多。喜欢白石词的人就说《暗香》、《疏影》写得如何如何好；不喜欢白石词的人，像王国维就说：这两首词虽然咏的是梅花，但是“无一语道着”。不但对于它们的好坏有很多争议，就是对于它们的内容，同样有各种各样的猜测。概括起来，大概有两种说法：有人说这两首词是“伤二帝蒙尘”而作，“二帝”就是北宋最后的两个皇帝——徽宗和钦宗，在亡国后被俘虏到北方，当时有众多后妃也一同去了，所以“二帝蒙尘”即二帝受辱之意。夏承焘先生在《白石词系年》中对姜白石的每一首词究竟系哪年所作都作了考证;此外，他还写了《白石怀人词考》，对白石在合肥的一段爱情本事进行了详细的考证。夏先生认为，既然白石在辛亥年写了很多首词，怀念他所爱的合肥女子，那么这两首词也是辛亥年写的，所以也应该归入写合肥情遇的情词。我个人认为，《暗香》和《疏影》应该分别来看待，虽然它们作于同时，但它们的内容不同，从内容上看，《暗香》一词怀念合肥女子的成分比较高，而《疏影》一词感伤“二帝蒙尘”的成分比较高。在具体讲这两首词之前，我们再讲一些与之相关的内容。

我们已经看了白石的几首词，发现他常常要写一段小序。有时候，他本来写的是爱情，却故意在序文中写一些其他的故事。夏承焘先生在《姜白石词编年笺校》的《行实考》中说：“白石此类情词有其本事，而题序时时乱以他辞，此见其孤往之怀有不见谅于人而宛转不能自已者。”《花间集》里所写的爱情可以是莫须有的，如黄庭坚所说，那只是“空中语耳”，可是姜白石的爱情是有其本事的，但他不能够直接说出来，这就更可以见到他的“孤往之怀”。什么是“孤往之怀”呢？“孤往”是指人的内心有一个专注的目标，我们常常说，“孤注一掷”，比如你平时专爱一个人，完全把自己的感情投注到他身上，这叫“孤往之怀”。夏先生说，白石这一份“孤往之怀”可能不会得到别人的谅解。得不到谅解你斩断它好了，你可以不写呀，可你又不能斩断，还一定要写，这是“宛转不能自已”的一份感情，它使你内心千回百转而不能断绝，所以夏先生一直认为姜白石的爱情词写得很好。那么什么样的爱情词才是好的？是不是写那些不能得到谅解、不被社会所接受的爱情，才容易写出好词来？我的秘书安易正在写《人间词》的注解，王国维有一句词“弄梅骑竹嬉游日”，用了李白的《长干行》。李白说：“郎骑竹马来，绕床弄青梅。同居长干里，两小无嫌猜。”他写的是男孩子与女孩子之间两小无猜的嬉戏。安易问我:“像这样的词是不是好词？我认为这不是王国维很好的词，她说：“叶先生，朱彝尊也有一段不能告人的爱情本事，他写那个女孩子小时候‘生擒蝴蝶花间’，她跑到花丛中活捉了一只蝴蝶回来，您说他写得很生动，把那个女孩子表现得那么天真无邪，而王国维这首词也是写男孩儿与女孩儿之间的感情，您为什么说它不好呢？”大家要注意，凡是诗词的好坏，不在你写的是什么，而在于你怎么样去写。对于朱彝尊的爱情词，我曾写过很长的一篇文章加以探讨。同样写一种“不见谅于人”的感情，姜白石与朱彝尊有什么不同？

我认为，姜白石的词是用思力安排写出来的，所以宛转曲折，如雾里看花，其幽隐曲折是因为笔法的曲折；而朱彝尊的爱情词之所以曲折，则是因为他的感情本质就是千回百转的。何以见得？通过比较才能看出来。

朱彝尊的《静志居琴趣》中有一首《鹊桥仙》，这首词的题序写得非常妙。白石常常把小序推出去说一段别的话，而朱彝尊没有写那么长的序，他只写出写作的月和日，你要知道，一般人写词是不写月日的。而且，它的牌调是《鹊桥仙》，“鹊桥仙”本来说的是七月七牛郎织女相会的故事，按理说，写作日期应是七月七那天才对，可他写的是什么？“十一月八日”。那么，这一天有什么特殊意义？

因为朱彝尊所爱的那个女子不是别人，而是他的妻妹。他小时候家里穷，没有钱送女方聘礼，所以被招赘到人家做女婿。他结婚时不过十五六岁，而他的妻妹那时只有十一岁左右。一直到这个女孩子长大以后，朱彝尊教她作诗、写字，但两个人都能做到以礼法自持，从来没有发生过什么事情。我们知道，朱彝尊是经历了明朝灭亡而到清朝的一个人。他不肯参加科考，没有得到一官半职，只靠给人家当私塾先生来维持一家人的生活，所以穷困潦倒。每次回到家里来，妻子儿女交相怨责。可这个妻妹很欣赏他的才华，而且这个女孩子非常聪明，字也写得好，诗也作得好。本来按照中国古代的习惯，姐妹俩同嫁一个丈夫是司空见惯的事情，舜不是就娶了尧的两个女儿——娥皇和女英吗？但她母亲不肯把这个女儿也嫁给朱彝尊——我有一个女儿跟你受穷受苦已经够了，难道还能让另外一个女儿也跟你一起受苦吗？所以这个女孩子就嫁给了别人，结果婚姻很不美满。后来，当她又回到娘家的时候，他们两个人才真正有了爱情的事实。在他们还没有这样的关系之前，有一次，朱彝尊从外边周游回来，正赶上这个女孩子也回到娘家来，而他们家要迁居。根据朱彝尊的年谱，这一天是十一月八日。于是，他写了这首《鹊桥仙》：

一箱书卷，一盘茶磨，移住早梅花下。全家刚上五湖舟，恰添了、个人如画。

月弦新直，霜花乍紧，兰桨中流徐打。寒威不到小蓬窗，渐坐近、越罗裙衩。

他说：我们家这么穷，我身无长物，只有一箱书和一盘磨茶用的磨。据考证，他家要迁往的地方叫“梅里”，那里种了很多梅花，所以是“移住早梅花下”。接着他说：等到全家人都上了船，除去我的妻子儿女以外，又多了一个非常美丽的人——当然是他的妻妹了。“月弦新直，霜花乍紧，兰桨中流徐打”:初八的月亮像弓弦一样，正好是一个半圆；十一月的天气，素霜初降，刚刚寒冷，我听到外边的船桨哗啦哗啦拨水的声音。任凭严寒的侵袭，我在船蓬里边丝毫觉不到寒冷。为什么？因为我坐在离她很近的地方。此时，她正穿着一身越罗做的衣裙。

你看这首词，他不是从思想、笔致上来安排，而是从感情和感觉上来写的，是他的感情本身有难言之隐，不能直接说出来。尽管他写得悱恻幽隐，把感情的本质表现得很好，但跟下边这一首比起来，就有高下之分了。我们再来看他的这首《桂殿秋》：

思往事，渡江干。青蛾低映越山看。共眠一舸听秋雨，小簟轻衾各自寒。

关于这首词还有一段故事。大家知道，晚清时的况周颐是一位词人，也是一位词学批评家。他写过一本词学批评著作《蕙风词话》，其中有这么一段记载，他说，有人问我：“先生，你看我们清朝有这么多词人，哪一个写得最好？”我考虑再三，觉得还是朱彝尊的词最好。那个人接着又问了：“你既然说朱彝尊的词最好，那么他有几百首词，其中哪一首最好呢？”我又考虑了半天，才说：“《桂殿秋》最好。”在座的有很多人是我的学生，我常告诉他们如何辨别词的高下。读词切忌望文生义，虽然都是写爱情，也都有难言之隐，但我们不能够一概而论。刚才那首《鹊桥仙》写于十一月八日，这首《桂殿秋》没有写作的月日，所以《鹊桥仙》写的是个别事件，但《桂殿秋》写的则是整个的回忆。

朱彝尊是浙江秀水人，他们那里到处交通来往的都是船，所以他说“思往事，渡江干”，回首往事，我们常常一起坐船渡过江干。虽然坐在同一条船上，我却不能与她随便交谈，只能看一看她青青的蛾眉。也许这个女孩子的眉毛很美丽，他很多地方都写到她的眉毛。“青蛾低映越山看”，远处是起伏的青山，她的蛾眉就像远山一样美丽。如果行程遥远，到了晚上，他们就要在船中过夜，“共眠一舸听秋雨”：我们共同睡在一条船上，听到外边传来潇潇的秋雨声，既然是“听秋雨”，也就是不能成眠了。接着“小簟轻衾各自寒”，他们两个人之间当然要保持距离了。所以，你身下铺着你的小竹席，我身下铺着我的小竹席；你身上盖着你的薄薄的被，我也盖着我的薄薄的被，我们两个人内心都有一种感情，都不能成眠，但是我们不能够在一起，也不能说一句话。你要在小簟轻衾中忍受你的寒冷，我也要在小簟轻衾中忍受我的寒冷。

你看这首词，朱彝尊写感情与姜白石写感情绝对不同——姜白石是笔法、思致上的曲折幽隐，而朱彝尊是感情本质的曲折幽隐。如果拿这首《桂殿秋》与前一首《鹊桥仙》相比较，同样写感情，它们的不同之处在哪里？

王国维说:“古今之成大事业大学问者，必经过三种之境界。‘昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路’，此第一境也。”王国维所引的这句词出自晏殊的《蝶恋花》，他前面说：“明月不谙离恨苦，斜光到晓穿朱户。”天上的明月不知道我们人间离别的痛苦，月光从窗户斜斜地照进来。我一夜不能成眠，第二天早晨起来，看到“昨夜西风凋碧树”，然后“独上高楼，望尽天涯路”，他望的明明是自己所思念的那个远人。所以这本是一首相思怀人之词，与“成大事业大学问”有何相干？但王国维很妙，他说这是“成大事业大学问”的第一种境界，而且“此等语皆非大词人不能道”，不是真正伟大的词人，不会写出这样的话来。为什么王国维可以从晏殊这首词看到“成大事业大学问”的一种境界？“此等语”是什么语？这其实就是王国维所说的“词以境界为最上”，他认为，词要有一种言外的境界，它可以在本身的情事之外引起读者更丰富的联想。这样可不可以呢？

西方近代文学批评从作者转到作品，又从作品转到读者，所以有aesthetic of reception，即所谓的接受美学。你怎么样接受一部作品？是不是写儿女之间天真烂漫的爱情就都是好词？绝对不是。词的好坏不在它写什么，而在它怎么去写。为此，Walfgang Iser提出来一个术语，他说：好的文学作品要有一种potential effect，也就是除了它本身的意思以外，它要具有使读者产生很多言外之联想的可能性。

好，我们现在就可以回来作一个判断了。前面我们说，朱彝尊与姜白石两个人写爱情的方式是不同的。其实，同样是朱彝尊本人，同样写的是一种不可告人的爱情，不同的词之间也是有分别的。比如刚才我们讲的《鹊桥仙》和《桂殿秋》两首词，《鹊桥仙》当然写得很好，他的感情使你感动了，但是它不能给你言外的联想；而《桂殿秋》呢？况周颐说它最好，好在哪里？他并没有告诉我们。中国传统的诗话、词话常常说这首词的气骨好，那首词的风神好，这都是什么？一堆模糊的影像，你根本抓不到。王国维说“此等语皆非大词人不能道”，为什么大词人能够说出这样的话来？道理何在？他并没有告诉你呀。你要知道，无论诗还是词，都是由语言构成的文本，而大诗人的好处就在于其作品的文本能够引起读者言外的

感发和联想。从文本表面上看，《桂殿秋》这样一首短小的词，写的就是他跟那个女孩子睡在同一条船上，两个人不能讲话，但他写出了世界上人与人之间的一种共有的悲哀——你与别人，你与你的父母、兄弟、妻子、儿女，生活在同一个屋顶之下，你们彼此果然能够理解吗？——“共眠一舸听秋雨，小簟轻衾各自寒。”同一个教室之内，都是同学，可是你有你的悲哀苦恼，他有他的悲哀苦恼。人与人之间是关联的，但每一个的个体同时也是孤独的。当然，朱彝尊并没有这样说，况周颐也没有这样说，我之所以这样说，是因为它使我产生了这样的联想。也许作者未必有此意，可他的这首小词的文本中确实含有这样一种potential effect。

现在，我们就要讲白石的《暗香》了。很多人认为白石这类词写得清空骚雅，我也曾引用陈衍的话，说所谓的“骚雅”，就是能够用语言传达出一种曲折幽隐的情意。不错，白石词的语言文字很美、很雅，但什么又是“清空”呢？

你要真正了解白石词的清空，先要了解他写词的笔法。从前我与四川大学的缪钺先生合写了《灵词说》，缪先生特别欣赏姜白石，他自己的创作就是从白石词入手的。在《灵词说》中，论姜白石的这一部分是缪先生写的。他说，姜白石是由江西诗派作诗的方法入门来写词的。提起江西诗派，大家马上会想起黄山谷、陈后山这些人。黄山谷曾经说，作诗要“脱胎换骨”，何谓“脱胎换骨”？“脱胎”就是你情意的本质可以从古人那里来，但是你在外表上要变一个方式来说;“换骨”则是说你外表上跟前人写得差不多，但你变换了里边实质性的东西。你要知道，黄山谷所说的“脱胎换骨”都是尽量在模仿古人之中又要与古人不同。我们有几千年历史文化的积淀，你一生下来就受到了它的感染，没有人能够完全不受前人的影响。可是，如果你完全被笼罩在前人的影响之下，那么你自己到哪里去了？所以一个很重要的问题就是怎样在前人的影响之下来变化出之——我要尽量跟他们不一样。

西方当代文学批评家Harold Bloom提出来一个词语，叫anxiety of influence，即影响的焦虑。我们说什么才能算是创作？就是你的作品要有新鲜感，是世间独一无二的。一个作家总是担心被别人的影响所笼罩，于是有了一种焦虑，这就是Harold所说的anxiety of influence，黄山谷就有一种影响的焦虑，而姜白石作诗是从黄山谷下手的。姜白石也写过诗话，他说：“诗之不工，只是不精思耳。不思而作，虽多亦奚为？”你作诗为什么总写不好？就是因为你没有仔细地想过，你不好好地思考，就随便去写，写得再多又有什么用处呢？他又说:“人所易言，我寡言之；人所难言，我易言之，自不俗。”别人轻易就说出来的话，我就不要再说了；别人很不容易说出来的话，我一下子说出来了。处处与众不同，当然不俗。他还说：“学有余而约以用之，意有余而约以尽之。”你的学问很广博，但是你表现的时候要非常约束有节制，你的意思很丰富，但你也要用简约的方法把它包含在里边。我们说厚积而薄发，你积累得很深厚，说的时候却只是微露端倪就可以了。此外，他还说:“难说处一语而尽，易说者莫便放过。僻事实用，熟事虚用。说理要简切，说事要圆活，说景要微妙。”诸如此类，都属于江西诗法的范畴，江西诗派就是有那种影响的焦虑——你们都这样说，我偏偏那样说。

我认为，有这种观念的人，就算他作得再好，也是第二流的作者。人家李后主想过别人说什么了吗？“春花秋月何时了，往事知多少？小楼昨夜又东风，故国不堪回首月明中”，脱口而出，自然就好了。当然，姜白石也说，你要用这样的功夫用得长久了，就会到达一种自然高妙的境界，这是一种最高的境界。像李后主那真是自然高妙，而姜白石他们从江西诗法入门，往往用意太多、思致太多，虽然安排得很好，炼字造句也都很妙，但是缺少了那种自然感发的生命。好，下面我们就具体来看他的这一首《暗香》。

暗香仙吕宫

辛亥之冬，予载雪诣石湖。止既月，授简索句，且征新声。作此两曲，石湖把玩不已，使工妓隶习之，音节谐婉，乃名之曰暗香、疏影。

旧时月色，算几番照我，梅边吹笛。唤起玉人，不管清寒与攀摘。何逊而今渐老，都忘却、春风词笔。但怪得、竹外疏花，香冷入瑶席。

江国，正寂寂。叹寄与路遥，夜雪初积。翠尊易泣，红萼无言耿相忆。长记曾携手处，千树压、西湖寒碧。又片片、吹尽也，几时见得？

这首词在音乐上属于“仙吕宫”的宫调，因为白石精通音律，这是他的自度曲，所以他要告诉一般人，我是用的哪个宫调。他说：辛亥年冬天，我冒着雪去拜访范成大，在那里住了一个月。后来，他拿一张纸让我为他填词，而且要我作一支新曲子。于是，我作了两支曲子。他非常高兴，把我的曲稿拿在手中欣赏把玩不已，还叫他家里的乐工歌妓来练习演唱这两支曲子。她们唱出来的音节和谐婉转，我就给它们起了名字：一个叫《暗香》，另一个叫《疏影》。

《暗香》和《疏影》都是咏梅花的，这两个牌调用的是林和靖咏梅花的两句诗：“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏。”他为什么要咏梅花呢？因为他拜访的是范成大，范成大别号石湖居士，据白石另一首《玉梅令》的小序上说：“石湖宅南，隔河有圃曰范村，梅开雪落，竹院深静。”在范石湖家的南边，隔着河有

一大片花园，石湖给它起名叫范村。范村里种了很多梅花和竹子。梅花常常和竹子种在一起，我们讲辛弃疾的词，讲他要布置带湖的住宅，不是说“疏篱护竹，莫碍观梅”吗？范村里也是这样，当梅花开放，又下过雪以后，竹院里寂静而幽深。

现在，白石写了这两首词，牌调出自咏梅花的诗句，内容也应该是咏梅花的，可是王国维就说了：“白石《暗香》、《疏影》格调虽高，然无一语道着。”我们说白石“清空”，清空就是不落头。将来我们要讲到吴文英，吴文英常常抱住主题来写，写得就比较落实，而姜白石总是在旁敲侧击。他不从正面来写梅花，因为他以为这样才“清空”。那么，他为什么要追求“清空”？因为他是从江西诗法变出来的，他故意跟人家不一样——你们写梅花就是梅花，我偏偏不这样写，我只写与梅花有关的一些情事。

“旧时月色，算几番照我，梅边吹笛。”我们说“秦时明月汉时关”，秦朝的明月如此，今天的明月依旧如此。月色还是当年的月色，而当年的我呢？当年的月色曾经有多少次照见我在梅树下吹笛子。白石是个音乐家，他既吹笛，又吹箫。这一句说他吹的是笛，至于吹箫，相传还有另外一段故事。他不是在范成大家住了很长时间吗？而且他给范成大写了这么好听的两首词，所以他临走的时候，范成大就把一个叫小红的侍女送给他，白石曾写诗说：

> 自作新词韵最娇，小红低唱我吹箫。曲终过尽松陵路，回首烟波十四桥。

他说我自己作的词，声律特别娇美动听，我叫小红低低地唱，我为她吹箫伴奏。总之有这么一段风流浪漫的故事。此外，据夏承焘先生说，白石写《暗香》、《疏影》是在辛亥年的冬天，而这一年秋天，那个合肥女子已经与别人结婚了。所以范石湖把小红送给他，就是为了安慰他那一份离别的哀伤。“旧时月色，算几番照我，梅边吹笛”，也许当年是合肥女子唱他的词，他就在旁边吹笛；而现在，范成大既然把小红给了他，那么就“小红低唱我吹箫”了。

不但想起“梅边吹笛”的往事，他还记得“唤起玉人，不管清寒与攀摘”，我叫起那个美丽的女子，说不管外面多么寒冷，也要去折下一枝梅花来。古人常写到女子折梅花的情景，蒋捷就说过：“折时高折些。说与折花人道，须插向，鬓边斜。”在《红楼梦》中，贾宝玉不是还跑出去，跟妙玉要了一枝红梅抱回来了吗？

“何逊而今渐老，都忘却、春风词笔。”姜白石不但善于旁敲侧击，他还常常用一些别人的诗词来做点缀。何逊是南朝梁时的一个诗人，曾经写过《咏早梅》的诗：“衔霜当路发，映雪拟寒开。……应知早飘落，故逐上春来。”当别的花在寒冷的霜雪中渐次凋零之时，梅花冲寒冒雪而开。为什么梅花那么早就开，不像其他花，要等到“阳春三月、草长莺飞”的时候？因为它知道自己很快就要飘落了，于是赶到春天以前就赶快开放了。何逊写过这样的诗，后来的人说到梅花，常常提到他。杜甫有一句诗“还如何逊在扬州”，就是说何逊在扬州写了咏梅的诗，我也写了咏梅的诗，正如当年的何逊。现在姜白石说：当年跟那个女孩子在一起，我为她写过多少咏梅的诗词！可是现在呢？我就像何逊一样渐渐老去了。“春风词笔”是说笔下如同带着春风一样，能把梅花写得这样美的写词的文笔。他说：而今我年华老大，不能再写出当年那些美丽的词句了。

而今我只觉得什么？“但怪得、竹外疏花，香冷入瑶席”，我只怪竹篱笆外那稀疏的梅花，杂在寒冷的霜雪之中，那寒冷的香气一阵一阵地飘过来，飘到我的座席之中。古人常常有座席，而华美的座席就叫做“瑶席”。因为范成大家里很富有，有大宅院，有花园，当然还有“瑶席”了。

“江国，正寂寂”，“江国”就是南方有江水的地区。他说：江国的冬天寂寞而又寒冷。“叹寄与路遥，夜雪初积”，因为他离开了那个女子，所以要寄给她一枝梅花。古人也有寄梅花的诗，南朝诗人陆凯说:“折梅逢驿使，寄与陇头人。江南无所有，聊赠一枝春。”我折了一枝梅花，恰好遇到一个传递邮信的驿使。我们江南也没有什么好东西，姑且把这一枝早开的梅花寄给北方的那个人吧。北宋的秦少游也写过这样的词句:“驿寄梅花，鱼传尺素，砌成此恨无重数。”“驿寄梅花”就是让驿使一站一站地寄梅花。“鱼传尺素”有一段故事。据说当年陈胜、吴广起义的时候，他们事先在鱼的肚子里边藏了一条丝帛，上面写着“大楚兴，陈胜王”的字迹。古诗上也说:“客从远方来，遗我双鲤鱼。呼童烹鲤鱼，中有尺素书。”有一个客人从远方而来，送给我一对鲤鱼。我让童仆把鱼切开烹煮，却发现鱼肚子里有用一尺见方的素白绸子所写的一封信。在这里，你不要以为那对鲤鱼真的带着信从江南游到江北来了，不是这么回事。因为中国古代没有发明纸张以前，人们把字写在绸子上，然后用一个木头做的鱼状盒子作为信封，把写了信的丝帛装起来。收信的人收到盒子以后把它打开，就发现中间有一封用尺素写成的信，这就是所谓的“鱼传尺素”了。总而言之，古人常常借寄梅花来传递信息，表达自己的感情。姜白石说：我在这里对着寂寞的江天，怀念当年为我折梅的那个女子。于是我也折下一枝想寄给她，可是道路太遥远了。当然，这还不只是说现实的可以道里计的路途之遥，而是因为那个女子已经嫁与别人了，所以他们之间更有了一种无形的阻隔。他说“夜雪初积”，此时外边下了很厚重的雪。

“翠尊易泣，红萼无言耿相忆。”“翠尊”是翠绿色的酒杯；“红萼”指梅花红色的花萼。他说:我对着饮酒的翠尊，很容易就流下泪来，看到梅花的红萼，我说不出什么话来，只是“耿耿”地相忆。“耿”字从火，本来指的是明亮的灯光。如果你心里有一种感情，像是不消灭的火焰一样，也可以用“耿耿”来形容。我今年写了一首词，就用到了“耿耿”两个字。因为友人给我寄来一册“老油灯”的图影集，其中有一盏灯与我小时候家里点的一盏油灯非常相似，我就想到李商隐有一首《灯》诗，开头两句说：“皎洁终无倦，煎熬亦自求。花时随酒远，雨夜背窗休。”他说灯永远是明亮的，它不知疲倦地燃烧着，因为它命中注定要如此的。古人有时候点灯赏花，“古人秉烛夜游，良有以也”；“只恐夜深花睡去，故烧高烛照红妆”，那些诗朋酒侣们一边吟诗，一边饮酒，一边拿着灯来看花，这是“花时随酒远”；而“雨夜背窗休”则是说:在寒冷的雨夜，窗内那盏灯就熄灭了。看到那盏灯的图形，又回忆起李商隐的这几句诗，我有感而写了一首《鹧鸪天》：

皎洁煎熬枉自痴，当年爱诵义山诗。酒边花外曾无分，雨冷窗寒有梦知。

人老去，愿都迟。蓦看图影起相思。心头一焰凭谁识，耿耿长明永夜时。

“皎洁煎熬枉自痴，当年爱诵义山诗”，我现在已是七八十岁的老人，还在这里一站两个小时来讲课，为什么？有人说这不是太痴了吗？可我当年就非常喜欢李商隐所说的“皎洁终无倦，煎熬亦自求”，这正是我自己所求的。“酒边花外曾无分”，李商隐笔下的灯可以照着人们看花饮酒，但以我个人的生活而言，我是关在大门内长大的，规规矩矩老老实实地闭门读书，所以没有过“酒边花外”的生活；“雨冷窗寒有梦知”，我也经过了很多的挫折患难。“人老去，愿都迟，蓦看图影起相思”，现在我老了，有人说你当年有什么希望什么理想？蓦然间看到那盏熟悉的灯影，我内心无限感慨。“心头一焰凭谁识，耿耿长明永夜时”，我之所以还要不辞辛苦地做下去，就因为我心中还有一点光焰——我喜欢古典诗词，愿意为之奉献我所有的力量。

我没有时间详细地讲我那首词，我只是要告诉大家，“耿耿”是光明的意思。姜白石说“红萼无言耿相忆”——我的相思怀念之情是耿耿不灭的。“长记曾携手处，千树压、西湖寒碧。”我永远记得，我们当年曾经携手去看梅花。“压”是极言梅花的繁密，而把花的繁密说成“压”，也有一个来历。杜甫诗曰：“黄四娘家花满蹊，千朵万朵压枝低。”他说我看到江边开着花，千朵万朵把树枝都压低了。姜白石说“千树压、西湖寒碧”，千万树梅花压在冬日西湖寒冷而碧绿的水上。在这一句中，你不要一口咬定“西湖”一定就是杭州的西湖，我们讲欧阳修的十首《采桑子》，他咏的不都是颍州的西湖吗？所以白石所说的西湖究竟是指哪里的西湖，也不能确指。

“又片片、吹尽也，几时见得？”那么好的花，那么美的回忆，可是转眼间又是一年，一片一片的梅花都被风吹落了。而今天的梅花落下去以后，你哪一天才能再见到它？今水非昔水，古今相续流，明年纵然有花开，不是去年枝上朵——落下去的花永远也回不来了。大家注意，“几时见得”这几个字，“几”是第三声，“时”是第二声，“见”是第四声，“得”是入声字，你看，他这四个字包括了平上去入的四声，而这首词是白石的自度曲，你一定要按照他这个平仄的声调才能唱出来，才能唱得好听。所以凡是用《暗香》这个牌调来填词，你最后四个字一定要按照白石的平仄，逐字去填，这是值得注意的一个问题。

好，《暗香》我们就讲到这里。我个人以为，姜白石写了很多首与梅花有关的词，而从这一首词来看，他应该是怀念那一段爱情往事的。

下面我们再看《疏影》：

苔枝缀玉，有翠禽小小，枝上同宿。客里相逢，篱角黄昏，无言自倚修竹。昭君不惯胡沙远，但暗忆、江南江北。想佩环、月夜归来，化作此花幽独。

犹记深宫旧事，那人正睡里，飞近蛾绿。莫似春风，不管盈盈，早与安排金屋。还教一片随波去，又却怨、玉龙哀曲。等恁时、重觅幽香，已入小窗横幅。

“苔枝缀玉”，“苔枝”就是梅树的枝干，为什么要叫它“苔枝”呢？因为梅树有很多种，其中一种的枝干上都是绿苔，所以叫苔梅，苔梅的树枝当然是苔枝了。他说，“苔枝”上点缀了“玉”，“玉”就是白色的梅花。“有翠禽小小，枝上同宿”，有一对小小的绿色的鸟，一同落在梅枝上面栖息。关于“翠禽”也有一个典故。姜白石就是这样，他不写梅花的形象或者自己对现实的梅花的感受，他都是用与梅花有关系的一些事情来旁敲侧击。这一句，就又涉及到与梅花有关的一个故事了。旧题柳宗元撰的《龙城录》里有这样一条记载，说是在隋文帝开皇年间有一个名叫赵师雄的人来到罗浮山。罗浮山在广东省，那里的梅花是很有名的。有一天晚上，赵师雄喝了酒，在松林间休息。半醒半醉之际，他看见一个淡妆素服的美人出来相迎，此时残雪未消，月色微明。赵师雄很高兴，与那个女子谈起话来，只觉得她芳香袭人，语言极其清丽。后来，他们一同去酒店饮酒，相与共欢，这时来了一个青衣小童，为他们歌舞助兴。不知不觉间，赵师雄就沉沉入睡了。第二天早晨他醒来一看，哪里有什么酒店和美女，他只是睡在一棵大梅树下，树上“有翠羽啾嘈相顾，月落参横，但惆怅而已”。原来，梦中的美人本是梅花仙子的化身；而青衣小童就是树上的翠鸟

了。现在，姜白石正是用了这段与梅花有关的典故，他说:“苔枝缀玉，有翠禽小小，枝上同宿。”

那赵师雄不是在旅途中经过罗浮，有这么一段遇合吗？所以是“客里相逢”。今天，白石在范成大家里做客，看到这么美丽的苔梅，也是“客里相逢”。而这些梅树长在哪里？“篱角黄昏，无言自倚修竹。”我们说范成大家里有竹院、梅院，而梅花就开在竹子的旁边。在这句中，他其实用了杜甫的诗。杜甫的《佳人》写的是一个乱离之中与家人生离死别的孤独了，最后两句说：“天寒翠袖薄，日暮倚修竹。”因为范成大家的梅与竹相邻，姜白石就把眼前的梅花比作杜甫笔下的佳人——佳人倚竹，梅花也是倚竹。这就是姜白石，他总是不直说梅花如何如何，而是借用一个典故，说它们如佳人一样，“无言自倚修竹”。

“昭君不惯胡沙远，但暗忆、江南江北”，这两句同样有其出处。唐朝的王建有一首《塞上咏梅》的诗，他说:“天山路旁一株梅，年年花发黄云下。昭君已没汉使回，前后征人谁系马。”梅花本来开在山青水秀的江南，可现在王建咏的却是塞外的梅花。他说:在天山的路旁有一株梅树，每一年都要在黄云之下开花。因为塞外都是尘沙，连天上的云彩都是带着黄色的，所以叫“黄云”。这株梅花可能是当年昭君出塞和亲时种的，但昭君已经死了，汉朝的使者也都回去了，过去的一切早已成为陈迹，只有这株梅花还留在那里。古往今来，有多少远行塞外的征人经过树下，停了下来，把他的马匹系在那里。姜白石说，像出塞的昭君一样，梅花不习惯塞外的风沙。它如果有感情、有记忆，一定会暗自忆起江南江北那美好的故乡。

于是，它就回来了，“想佩环、月夜归来，化作此花幽独”。杜甫的《咏怀古迹》中有一首写王昭君的诗，其中两句说:“画图省识春风面，环佩空归月夜魂。”相传汉朝的皇帝因为后宫佳丽三千人，他要宠爱哪一个，看都看不过来，因此他就找来画师，把所有的后宫佳丽都画成图画，然后按图临幸。于是，有的女孩子就贿赂画师，让他把自己画得更美一些，但王昭君对自己的相貌很自信，她不肯那样去做，结果被画师有意画得不美丽，皇帝也从来没有临幸过她。昭君郁郁不得志，所以，当匈奴的使者要求派一个人去和亲的时候，她就自告奋勇去和番了。临走前，她来到金殿上与皇帝告别，皇帝这才惊为天人，但已经无可挽回了，昭君就这样去了塞外。杜甫说:“画图省识春风面，环佩空归月夜魂。”从画图上还可以依稀见到昭君当年美丽的容颜，而她死在塞外已有多年，只有魂魄在月夜归来，身上还佩带着的环佩。现在姜白石说：“想佩环、月夜归来，化作此花幽独。”昭君当然已经死去了，但我想象可能她的魂魄在明月下归来，幻化成这样幽静、孤独的一树梅花。

你看姜白石，因为杜甫诗中说有一位佳人，在日暮天寒的时候独倚修竹，他就由开在竹子旁边的梅花联想到佳人，再由佳人联想到王昭君，现在又说昭君的魂魄化作了眼前的梅花，而这首词到底说的是什么呢？

现在我想请大家注意一件事情，就是有关典故和出处的问题。这学期我们从辛弃疾的词讲起，你们可以看到，很多词人喜欢在自己的作品中用典。有的典故包含了一个故事，而这个故事与这首词的情意有相当的关系；还有一种只是他用的某个词语有一个来历，但不见得要牵涉到一个历史故事。很多诗人词人习惯于用典，用词也常常有出处，可是你一定要注意到他们不同的地方。比如辛弃疾的那首《水龙吟·过南剑双溪楼》:“举头西北浮云，倚天万里须长剑。人言此地，夜深长见，斗牛光焰。我觉山高，潭空水冷，月明星淡。待燃犀下看，凭栏却怕，风雷怒，鱼龙惨。”他说的都是历史上的典故，但是你要注意，稼轩所用的每一个典故都结合了他自己的理想和志意，都带着他自己的感动和兴发，所以这些典故是活泼的、有生命力的。现在我们讲姜白石的词，像他的《暗香》和《疏影》，也用了很多历史上的典故，但情况就完全不同了。有什么不同呢？我们还要从周邦彦谈起。

我说过，周邦彦是用赋笔来写词的。昨天上课时有同学问我，他说柳永的那些长调词，是不是也算是赋化之词呢？现在，我们首先要把这个问题搞清楚。在开始的时候，我们讲到了歌辞之词、诗化之词和赋化之词，其中，歌辞之词与诗化之词的说法古来有之，而赋化之词是由我提出来的。20世纪80年代后期，我去美国参加了一个国际词学会议，与会的都是世界各地研究中国古典文学的专家。在那次会议上，我第一次提出了赋化之词这种说法。当时有一位来自普林斯顿大学的高友工教授，他听我说完以后马上就问：叶先生，以前没有人提出过赋化之词，你是从哪里见到这种说法的？我回答说，这是我自己的说法。为什么这样说？第一，因为周邦彦长于写赋，他不但在宋神宗推行新法的时代写了《汴都赋》，而且他的文集中还有许多其他的赋作。那么，昨天那位同学问我的问题，说是柳永的铺陈算不算是一种赋化？

当然了，铺陈也是一种赋化，但柳永的词只是铺陈。我并不是说柳永的词就是赋化之词，因为赋应该有两层意思，第一层是《诗经》六义中的赋。我们知道，六义包括风、雅、颂和赋、比、兴，风、雅、颂是三种不同的音乐、不同的性质的诗；赋、比、兴则是三种写作的方法。简单地说，兴就是见物起兴，即看到外边的物，引起人的一种兴发感动。比如看到“关关雎鸠，在河之洲”就想到“窈窕淑女，君子好逑”，这是兴；比呢？是以此例彼，即用这个来比那个。比如大家学过的课本常常选的那首《硕鼠》说:“硕鼠硕鼠，无食我黍。三岁贯汝，莫我肯顾。誓将去汝，适彼乐土。”这都是在讽刺剥削者，把他们比作大老鼠的。那

么比与兴有什么区别呢？我也曾给它下了一个界定。因为从赋、比、兴这三种说法产生以来，大家常常把它们说得很混乱，像什么“比而兴”、“兴而比”之类的说法，总让我们觉得比较含糊。所以，我曾经用很简单的现代语言对它做了一个归纳。其实，所谓的比和兴，说的都是心与物的关系。不同之处在于，兴是由物及心，你看到成双成对的鸟在快乐地鸣叫，就想到人也应该有这样美好的伴侣；比是由心及物，是你内心先有了一种情志，然后找一个外物来作比。像《硕鼠》那首诗，你先感觉到那个剥削者对你的伤害，所以才用硕鼠来比喻他。什么是赋呢？简单地说，赋就是直陈其事，它没有一个由物到心或由心到物的过程，你直接说就是了。即如“将仲子兮，无逾我里，无折我树杞。岂敢爱之，畏我父母。仲可怀也，父母之言，亦可畏也”，她直接就呼唤了：“将——仲子——兮”。“仲子”是那个男子的名字，也许他在家里排行老二，你如果直呼其为“仲子”，这样就显得很生硬，但若前面加一个“将”的发音，后面加一个“兮”的结尾，这就把女子的温柔表现出来了。接着两句“无逾我里，无折我树杞”都是否定，都是拒绝，这不是很伤感情吗？所以下边她马上拉回来说“仲可怀也”，我依旧是爱你的。爱为什么还要拒绝？“父母之言，亦可畏也。”我也是无可奈何呀！你看她就是在直接叙述，但她叙述得有姿态、有节奏，而她内心的感情，这种兴发感动的力量，就在她叙述的口吻传达出来了。像这种情况，我管它叫即物即心，即心即物，这是最基本的赋。

不过，我所说的赋化之词的赋不只具有六义中赋的特点，不只是说六义中的赋，它还兼具文学体式的赋的特点。最早写赋这种文学体式的当然是荀子，这在以前我们就已经说过了。我还说过，诗是感物言志的，重在直接的感发；赋是体物写志的，重在安排与勾勒。从周邦彦开始，才正式出现了以思力安排为主的赋化之词。柳永虽然也写了很多长调，但他只是平铺直叙。比如他的《夜半乐》:“冻云黯淡天气，扁舟一叶，乘兴离江渚。渡万壑千岩，越溪深处。”后边还有好多，他说：我从哪里出发，经过了什么地方，看到了什么景色、什么人物，这都是直接从感受来写的，并没有特别用思力来安排。所以柳永的词不能算作我所谓的真正意义上的赋化之词。

周邦彦是赋化之词的开创者，姜白石作词受了周邦彦的影响，讲究思力安排，喜欢用典故。同样是用典，人家辛弃疾用的那些典故不是他拼凑出来的，也不是他为了要做什么题目查找出来的，而是他“读书破万卷”，自然“下笔如有神”，他把大量的历史故事烂熟于心，与他的生命、感情融为一体，随时用，随时出来，而且都带着作者生命的感情和感发的力量。白石的词当然也很好，也有很多人赞赏他，可是，白石是用思力安排写下来的，因此，白石之用典与稼轩之用典当然就不同了。

我们再从头来看《疏影》这首词。他写的是梅花，于是先从罗浮山上一个有关梅花的故事写起，“苔枝缀玉，有翠禽小小，枝上同宿”。然而他此时正在范成大的家里边赏梅，所以是“客里相逢”——赵师雄遇梅花仙子是“客里相逢”，我在别人家里赏梅当然也是“客里相逢”了。就这样，他从上一个典故的故事过渡到现在的客里赏梅。我们知道，范成大家的对岸就是梅花园，园里种了很多梅花和竹子，梅花就在竹子旁边，所以他说：“无言自倚修竹。”在这里，他从梅花“倚”竹联想到杜甫《佳人》诗中佳人的倚竹；赵师雄所遇的那个梅仙是女子，杜甫《佳人》诗写的也是一个女子，所以梅花跟女子的形象是重叠的。接着，他又由女子想到昭君出塞，想到王建诗中的塞外梅花，如果梅花生在塞外，它会像当年远嫁胡地的昭君一样怀念自己的故乡，而“昭君不惯胡沙远，但暗忆、江南江北”这一句就引起了很多读者的联想，联想到“二帝蒙尘，诸后妃相从北辕，沦落胡地”的事情。大家看这首词，他不是直接说出来让你知道，从而感动你，而是用思力安排来写，因此，你也要用思力去欣赏、去寻绎，这样你就找到了，说他可能是慨叹北宋的沦亡——那些流落胡地的女子一定怀念故乡，活着的时候不能回来，死后的魂魄也要回来的。“想佩环、月夜归来”，这里又用了杜甫的诗：“环佩空归月夜魂”；归来后如何？“化作此花幽独”。你看他的思力确实很微妙，这是《疏影》的前半首，他用的都是与梅花有关系的一些典故和诗句来写的。

我们接着看下半首。“犹记深宫旧事，那人正睡里，飞近蛾绿”，如果梅花有知，它一定记得从前有这么一段美好的往事。什么往事？《杂五行书》上说:“宋武帝女寿阳公主人日卧含章殿檐下，梅花落公主额上，成五出花，拂之不去。”“人日”就是正月初七，在中国古代，都说正月开头的几天，每一天天气的好坏预示了这一年中某种事物的好坏，即一鸡二狗三猪四羊五牛六马七人，所以第七天就是人日。据说这一天，刘宋武帝的寿阳公主睡在含章殿的屋檐下，檐外有一株梅树，风吹花落，有一朵落在她的额上，留下了一朵花的痕迹，就印在她的额上了。宫中的其他女子觉得这样很美，大家争相模仿，你看中国古代的仕女画，凡是在额前点一朵梅花的，都跟这个故事有关。姜白石说：如果梅花有感知的话，它应该还记得当年在含章殿的深宫之中，那位寿阳公主睡卧在殿檐之下，梅花一飞，就飞近了她的蛾眉上。他为什么称蛾眉为“蛾绿”呢？因为中国文学讲到颜色时不是很科学的，尤其是青这个颜色，它可以是蓝色，比如青天；也可以是绿色，比如青草；还可以是黑色，比如青衣。上次我给大家引了朱彝尊的一首《桂殿秋》的小词，他说“青蛾低映越山看”，“青蛾”就是蛾眉的意思。我们说林黛玉的黛字，就是介于青黑二色之间的一种颜色。我在台湾时的一个学生有一次听我讲课讲到青这个颜色，他说:“叶先生你讲得对，我祖母就常常对我说起她年轻时头发有多么黑多么亮，她说那时洗完了头发，在太阳底下一照，都有绿光！”所以姜白石所说的“蛾绿”和朱彝尊所说的“青蛾”都是形容蛾眉的黑和亮，似乎都闪着青蓝色的光彩了。

梅花终归会零落的，可是它这么美好，你应该保护它才对呀！如果你真正爱花，就“莫似春风”，不要像春风一样。春风怎么样？它“不管盈盈”，“盈盈”可以指美丽的女子，也可以指美丽的花朵。不管开得多么美丽的花朵，春风总会把它吹落的，所以你要“早与安排金屋”，你应该把花或者把那像花一样的女子好好保护起来，不要让她在外边经受风吹雨打。李后主说“无奈朝来寒雨晚来风”，无论什么样的花，又能经得住几番风吹雨打呢？那么怎么样保护？你最好给她盖一间黄金的屋子，把她藏在其中。“金屋”的典故出自《汉武故事》，这在讲辛弃疾时我们已经说过了。在这里，他只是断章取义，姑且不要管后来陈皇后失宠，被打入长门这样的事情，我们只取其“金屋藏娇”的珍视爱惜之意。这一句说的既是花，也是人。如果你是一个皇帝，就要保护好你的后妃们。为什么马嵬坡下唐玄宗就眼睁睁地看着他所爱的杨贵妃死去了？“如何四纪为天子，不及卢家有莫愁”，你怎么能够牺牲了人家这些女子？是你自己不好好做皇帝，使国家沦亡了，让你的后妃们“相从北辕”，你对得起她们吗？

可是，你毕竟没有保护好她们，所以花就落了。杜甫说“一片花飞减却春”，一片花落春天就已经不完整了，而这一片花落到了哪里？“还教一片随波去”，你就任凭那花瓣随着流水消逝了。“流水落花春去也”，李后主所慨叹的一方面当然是春天的水流花落；而另一方面，何尝不是其“四十年来家国，三千里地山河”的水流花落呢？而北宋的朝廷、沦落胡地的皇帝及后妃们，不也是“流水落花春去也”了吗？

等到花朵零落殆尽之时，你“又却怨、玉龙哀曲”。“玉龙”是古代笛子的别称;“玉龙哀曲”就是笛曲，笛曲中有一支特别有名的曲子叫《梅花落》。李白诗曰“黄鹤楼中吹玉笛，江城五月落梅花”，指的就是这支曲子。现在梅花不是都落了吗？他说，这个时候，你就满怀幽怨地听着玉龙所吹奏出的悲哀的曲子。什么曲子？《梅花落》。

关于《梅花落》，其实还有一个故事。大家知道，宋徽宗是一个很风流浪漫的皇帝，他与李后主一样，喜欢文学、艺术，会写诗，会填词，还擅长绘画和书法，“瘦金书”这种字体就是由他所创的。李后主被宋朝的皇帝俘虏后写了很多首词，宋徽宗被金人带到北方去也写了很多词，王国维曾把这两个皇帝的词做过一番比较。宋徽宗有一首《眼儿媚》，其中有这么几句:“春梦绕胡沙。家山何处？忍听羌笛，吹彻梅花”，每到春天，我总要怀念往事。李后主说:“多少恨，昨夜梦魂中。还似旧时游上苑，车如流水马如龙。花月正春风。”可那是当年的情景，是他的梦啊！现在春天来了，我还有我的春梦，但我如今在哪里？在风沙障眼的胡地。家山何处？“独自莫凭栏，无限江山”，你已是“别时容易见时难”了。此时此刻，你“忍听羌笛，吹彻梅花”，诗和词中的“忍”，常常是不忍、岂忍的意思；“羌笛”本是胡地的乐器。那天有人说，中国传统的民族乐器像什么琴、瑟、埙、箫等等，都是一个字的名字，凡是加上一个字的，像胡琴啦、羌笛啦，这都是外来的乐器。宋徽宗流落胡地，胡人吹的都是羌笛。他说：听到胡人用羌笛吹奏《梅花落》的曲子，我情何以堪！

最后：“等恁时、重觅幽香，已入小窗横幅。”等到“流水落花春去也”的时候，你再想寻觅梅花的芳香，就再也找不到了。不过花虽然不见了，可有人把它画成了横幅的图画挂在小窗之上。杜甫说:“画图省识春风面，环佩空归月夜魂。”白石的《鹧鸪天》也说过:“梦中未比丹青见，暗里忽惊山鸟啼。”现在只有那“画图”、“丹青”上还留有梅花的痕迹，无论你对于往事、对于梅花有多少怀恋，也只能寄情于“小窗横幅”上梅花的旧影了。

好，我们看这首词，他用了很多与塞外、帝王等有关的典故，所以郑文焯说:“此盖伤心二帝蒙尘，诸后妃相从北辕，沦落胡地，故以昭君托喻，发言哀断。”可是夏承焘先生不赞成这种观点，我不是说他写过《白石怀人词考》吗？他把重点放在了白石的合肥情遇之上，所以他说：白石在辛亥年写了很多首怀念合肥女子的作品，而《暗香》和《疏影》写于这一年冬天，所以也应该是怀人的情词。再者说来，靖康国变、北宋沦亡是在1127年，白石写这两首词是在光宗绍熙二年，也就是1191年，相隔已有六七十年之久，白石不可能写词来怀念那件事情了。

我认为，郑文焯的观点未必没有道理，何以见得？我说过，白石词主要有两种感情：一种是怀念合肥女子的感情，这当然占主要地位；另一个是怀念故国的感情，这种感情所占的比重虽轻，但一定是有。接下来我们要讲他的一首《扬州慢》，主要就是抒发这种感情的。

# 第八讲 说姜夔词之四

这节课我们就要把白石词结束了。上节课快下课的时候，我说白石词基本上有两种感情：一方面是他对于合肥女子的怀念之情，这在其作品中始终占主要地位；另一方面，他生在南宋，那时中国北方已沦陷于敌手，宋王朝只剩下半壁江山了，作为一个中国人，对于祖国领土的破碎、沦陷总是有一些感慨的，白石当然也不例外。但是，时代确实不同了，你看南宋早期那些作者，像张元、张孝祥等人，他们亲身经历了破国亡家之痛，写出来的作品真是激昂慷慨！而姜白石呢？虽然同样有一份故国的悲慨，但悲慨的程度完全不一样了。下面，我们就以《扬州慢》为例，看一看白石这一方面的词。

扬州慢中吕宫

淳熙丙申至日，予过维扬。夜雪初霁，荠麦弥望。入其城，则四顾萧条，寒水自碧，暮色渐起，戍角悲吟。予怀怆然，感慨今昔，因自度此曲。千岩老人以为有黍离之悲也。

淮左名都，竹西佳处，解鞍少驻初程。过春风十里，尽荠麦青青。自胡马窥江去后，废池乔木，犹厌言兵。渐黄昏、清角吹寒，都在空城。

杜郎俊赏，算而今、重到须惊。纵豆蔻词工，青楼梦好，难赋深情。二十四桥仍在，波心荡、冷月无声。念桥边、红药年年，知为谁生？

“中吕宫”是它的宫调，这首词是可以歌唱的；“淳熙”是宋孝宗的年号；“至日”就是冬至，杜甫不是写过《至日早朝大明宫》吗？在中国古典文学中，冬至日简称为至日。“维扬”指扬州。他说，宋孝宗淳熙三年（1176）的冬至这一天，我经过扬州。白石大概生于1155年左右，他写这首词时应该只有二十几岁，所以这首《扬州慢》还是他早期的作品。那一天夜里下了雪，第二天早晨雪停了，极目四望，只看到满眼的荠麦。本来扬州从唐朝以来一直属于歌舞繁华之地，唐朝的杜牧之曾经在扬州做过官，写过许多风流浪漫的诗句。可是靖康之难以后，金人占领北方，扬州也在高宗建炎三年（1129）被攻陷。绍兴三十一年（1161），金主完颜亮大举南侵，扬州再度被烧杀抢掠，遭到一次洗劫。白石来到这里，当年的那些歌台舞榭早已不见了，野外到处是弥望的荠麦；那么城中呢？“入其城，则四顾萧条，寒水自碧”，城中也是一派冷落萧条的景象。因为这里是前线，所以远处有戍守的将士吹起了号角，此时天慢慢地黑了下来。“予怀怆然，感慨今昔，因自度此曲”：我心中凄绝，感叹扬州昔日的繁华与此日的荒凉，于是作了这支曲子。“千岩老人以为有黍离之悲也”，“千岩老人”就是他妻子的叔叔萧德藻，这当然是后话了。我刚才说，白石写这首词时只有二十几岁，那时他还没有认识萧德藻，因此这句话是他后来补上去的。他说，萧德藻老先生看到了这首词，认为写得不错，有“黍离”之悲。《黍离》是《诗经·王风》中的一篇：“彼黍离离，彼稷之苗。行迈靡靡，中心摇摇。知我者谓我心忧，不知我者谓我何求。悠悠苍天，此何人哉！”我现在只是给大家念一念，可我听过文怀沙先生吟诵这首诗。他吟诵得非常好，那真是一唱三叹！那么《黍离》说的是什么呢？是“周大夫行役至于宗周，过故宗庙宫室，尽为禾黍，悯周室之颠覆，彷徨不忍去而作是诗也”。西周灭亡后，周王室东迁，有过去的大臣经过旧都，写了这首诗，慨叹国家的败亡，所以黍离之悲就是亡国之悲。萧德藻认为白石这首《扬州慢》有黍离之悲，白石所慨叹的自然是北宋的沦亡了。

不只萧德藻，很多人都赞美这首词。陈廷焯在《白雨斋词话》中说：“‘犹厌言兵’四字，包括无限伤乱语，他人累千百言，亦无此韵味。”他说：“犹厌言兵”四个字包括了无限伤离念乱的语言。晚唐的韦庄也是经历过战乱的人，他曾写过这么两句诗：“内库烧为锦绣灰，天街踏尽公卿骨。”你看这两句说的是战乱中的焚烧劫掠的场面，他把乱离的景象直接写出来了。而姜白石呢？他不是说“人所易言，我寡言之；人所难言，我易言之”吗？别人写战乱就是从正面来写战乱，我偏偏不这样，我只说“废池乔木，犹厌言兵”——不要说人，就是没有感情的“废池乔木”都不愿意再听到战争了。你看他写得多么含蓄，多么蕴藉！都是写战乱，而白石写得清空骚雅，所以陈廷焯就赞美他，说别人要千万言才说清楚的伤离念乱之语，他只用几个字就包括了。

唐圭璋也赞美白石说:“参军芜城之赋似不得专美于前矣。”“参军”就是南朝的鲍照，他写过《芜城赋》，感慨经过刘宋战乱，兵火劫余的扬州，最后几句说:“井径灭兮丘陇残，千龄兮万代，共尽兮何言！”一般人写到扬州，常常是感慨战乱的。因为扬州地处南北要冲，是历代兵家必争之地，曾多次经历了战争的烽火。辛弃疾晚年来到建康的北固亭，隔岸与扬州相望，曾慨叹说:“四十三年，望中犹记，烽火扬州路。”不但他们这些人曾写到战乱后的扬州，其后清朝初年的女词人徐灿写过一首《青玉案》，也是感慨扬州的盛衰兴亡之作，她说:“伤心误到芜城路。携血泪，无挥处。”徐灿生于明朝末年，她亲身经历了明朝的败亡。她的丈夫陈之遴本来在明朝做官，后来因事获罪被贬。明清易代后，陈之遴就降清了。他做了清朝的官，然后把徐灿从江南接到当时的京师，也就是现在的北京。在北行的路上，她经过扬州，写了这首词。她说：我怎么就没有注意，居然经过这样一个让我伤心的地方。你要知道，徐灿那个时代的扬州才真是悲惨，当年明朝灭亡，清军入关北伐，扬州是经过屠城的。所以她说:我错误地走上了这条经过扬州的路，此时满脸是泪，不知向何处挥洒。

总之，时代不同，感情不同。辛弃疾写的是记忆中烽火里的扬州；徐灿写的是“携血泪、无挥处”的扬州；现在，姜白石纵然有家国的悲慨，可他毕竟没有身经战乱，那么他是如何写的呢？

“淮左名都，竹西佳处，解鞍少驻初程”：扬州本来是淮水东边的一个有名的都市，我们说“腰缠十万贯，骑鹤上扬州”，中国古人认为这是最志得意满的一件事情。“竹西”是扬州的别名，杜牧曾经在扬州做官，写过一首《题扬州禅智寺》的诗，其中有两句说:“谁知竹西路，歌吹是扬州。”他说:我没有想到经过竹西路的时候，远远就听到一片笙箫歌舞的声音，而那里就是扬州了。所以，在没有经过战乱的时候，扬州一向是歌舞繁华之地。姜白石从小念这些诗，对扬州这样美好的城市自然心向往之，恰巧出游时经过扬州，怎么能不进去看看呢？因此“解鞍少驻初程”。“初程”即刚刚上路不久，走得还不是太远的地方。他是在湖北长大的，二十岁左右出来远游，现在经过扬州这样一座有名的城市，于是解鞍下马，稍作停留，进城去看一看扬州昔日的繁华。

“过春风十里，尽荠麦青青”：“春风十里”出自杜牧的诗，杜牧曾经写扬州城内一个年轻美丽的女子，说“春风十里扬州路，卷上珠帘总不如”，这首诗姜白石当然读过，所以他脑子里总想着杜牧之笔下“春风十里”的扬州；现在一看，哪里有什么歌台舞榭、画栋珠帘，到处都是荒凉的荠麦。

“自胡马窥江去后，废池乔木，犹厌言兵”：自从胡人的兵马逼近长江攻打我们，也就是说，经过了当年的战争以后，而今不要说人，就是那些残留下来的荒凉的池馆和那些高大古老的树木，都讨厌战争，不愿再听到有关战争的话题了。说到这里我就想到：这个世界总有人在制造战争，古往今来，战争荼毒了多少生灵！连“废池乔木”都讨厌战争，而万物之灵的人类居然自己在制造战争，这是何等愚蠢而又可怕的一件事情！

“渐黄昏、清角吹寒，都在空城”:天慢慢黑了下来，在至日的寒风之中，戍守前线的兵士们吹起了号角，那凄清的声音在空城间回荡。

我第一次回国旅游时曾到过西安，我也作了一首诗，其中有两句是这样说的：“诗中见惯古长安，万里来游鄠杜间。”因为我是讲诗词的，所以常常看到什么“不见长安见尘雾”，“每依北斗望京华”之类的诗句，那都是古人写长安的；现在我真的不远万里，回到自己的国家，在鄠县和杜曲之间游赏，那正是古长安的所在呀！我是“诗中见惯古长安”，而姜白石是“诗中见惯古扬州”，那么真正见到了扬州此日的情景，他又想到了些什么呢？

“杜郎俊赏，算而今、重到须惊”:“杜郎”就是杜牧。有一位朋友曾经对我说:诗人是永远不老的，像杜牧之这样的人，你怎么能想象他会老？在诗境之中，他永远年轻，所以一直到现在，人们还称他为“杜郎”。“杜郎俊赏”，像杜牧之那么风流浪漫的人，不管对什么都有一种美的欣赏，而且很懂得如何欣赏美的事物，假如让他再回来看一看今天的扬州，看一看“废池乔木”、“清角吹寒”的扬州，他该会有怎样的惊叹！

“纵豆蔻词工，青楼梦好，难赋深情。”杜牧在扬州时写过很多首诗，他说一个女孩子“娉娉袅袅十三余，豆蔻梢头二月初”，“娉娉袅袅”是形容这个女子美丽的姿态，她刚刚十三岁多一点，娇艳得如同二月里刚刚开放的豆蔻花的嫩蕊；杜牧还写过这么两句：“十年一觉扬州梦，赢得青楼薄倖名。”所以姜白石说：纵然杜牧能写出像“豆蔻梢头二月初”这么工致的诗句，纵然他与扬州城内的青楼女子有过这么多如梦如烟的往事，若来到今日的扬州，他也再不能写出当年那样的情感来了。

“二十四桥仍在，波心荡、冷月无声。”“二十四桥”也是出自杜牧的诗句，杜牧说:“二十四桥明月夜，玉人何处教吹箫。”现在，二十四桥上已没有往日的笙箫歌舞了，只有寒水的波心寂寞地摇荡着一片昏黄的冷月。

“念桥边、红药年年，知为谁生。”这两句其实是用了杜甫的诗句而变化出之，当属于黄庭坚所说的“脱胎换骨”的方法。杜甫写过一首《哀江头》的诗，他说：“杜陵野老吞声哭，春日潜行曲江曲。江头宫殿锁千门，细柳新蒲为谁绿？”那时长安已经沦陷了，杜甫本来与家人在奉先县，后来他听说肃宗在灵武即位的消息，马上去投奔肃宗。没想到中途被叛军抓获，带到了长安，那年他就在长安城里捱过了漫长而寒冷的一个冬天。在《对雪》一诗里，他说：“战哭多新鬼，愁吟独老翁。”安史之乱中，有的人战死，有的人被焚烧劫掠而死，所以到处都是在战争中死去的新鬼，到处可以听到他们的哭泣。我杜甫这样一个孤独的老翁，离开了家人，现在又被困在长安城里，我因悲愁而哀吟。第二年春天，杜甫来到曲江的江头。安史之乱以前，每年春天，曲江江畔仕女如云，“拂水低回舞袖翻，缘云清切歌声上”，而且江边建有很多宫殿，那都是王公贵人们的别墅；可是现在，国破家亡，长安已被敌人占领，“国破山河在，城春草木深”，草木无知，到了春天，柳树又发芽了，依旧是长条低拂，蒲苇此时也长出了鲜嫩的绿叶，然而它们究竟为谁而绿？在这首词中，姜白石变化运用了杜甫的诗意，他说：在二十四桥的桥边，居然还开放着那么多红色的

芍药花，可是它们究竟为谁年年开放呢？

从这首词我们可以看出，姜白石果然有一份家国的悲慨。此外，这首词还有一个值得注意的地方，就是结尾处标点的问题。这首词上半首结尾处是“渐黄昏、清角吹寒，都在空城”，它的句法是三-四-四的停顿;而下半首结尾处，有人断成“念桥边红药，年年知为谁生”，这是五-六的停顿，我认为，这样断句就缺少了那种一波三折的姿态，所以应该是“念桥边、红药年年，知为谁生？”我曾经给大家举过一个例证，就是王之涣的《凉州词》：“黄河远上白云间，一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。”你如果给他点破，不让他七个字一句，看看怎么样？“黄河远上，白云（间）一片，孤城万仞山。羌笛何须怨，杨柳春风，不度玉门关”——句读不同，显然姿态就不同了。有很多人说那新诗写得不通，为什么一句话不直接说下来，而是这行写几个字，然后断开再起一行，一句话干嘛总要这么提来提去的呢？其实，他之所以要这样，也是为了要形成一种顿挫、一种姿态，有那种一唱三叹的滋味。

好，下面我们再看一首《玲珑四犯》，就把白石结束了。这首词其实很多版本不选它，而我以为这首词写得很不错，我先把它念一遍：

玲珑四犯此曲双调，世别有大石调一曲。

越中岁暮闻箫鼓感怀

叠鼓夜寒，垂灯春浅，匆匆时事如许。倦游欢意少，俯仰悲今古。江淹又吟恨赋。记当时，送君南浦。万里乾坤，百年身世，惟有此情苦。

扬州柳，垂官路。有轻盈换马，端正窥户。酒醒明月下，梦逐潮声去。文章信美知何用，漫赢得，天涯羁旅。教说与，春来要、寻花伴侣。

在这首词的题序中，他说还有一支曲子也叫《玲珑四犯》，但它们所配的音乐调子不同：这个是双调，那个是大石调。此外，他还简单地说了一下这首词的写作缘起，即“越中岁暮闻箫鼓感怀”，当时他在浙江绍兴，岁暮年终的时候，到处是人们吹箫击鼓的声音，他有所感触，写了这首词。这一年白石三十九岁，而这首词与以前的作品相比，确实不同了。前面那些词，或者是为了合肥女子，或者是慨叹扬州今昔的盛衰，总不出某一个地方，某一段情事，而《玲珑四犯》这首词则是白石对于自己整个生平的感慨。我说过，白石平生没有科第功名，总是依人为生，在那些达官贵人的家里做门客，所以他一生都相当贫困。他曾经在他妻子的叔叔萧德藻那里住过很长时间；后来在范石湖那里也住过一段时间；到了晚年，他又依托张镃、张鑑兄弟。张镃字功甫，张鑑字平甫，他们是循王张俊的孙辈。宋朝还有一个叫张浚的人，是主战的忠义之士；而这个循王张俊，说起来大家都认为是很不好的名字。因为他曾经与秦桧合作，陷害过岳飞。张镃兄弟家里很富有，白石曾经为张鑑写过一首《莺声绕红楼》，前面有这样一段序：

平甫与予自越来吴，携家妓观梅于孤山之西村，命国工吹笛，妓皆以柳黄为衣。

他说：张平甫跟我从绍兴来到苏州，他带着他家里的歌妓到孤山的西村观赏梅花，让很好的乐师为她们吹笛伴奏，那些歌妓都穿着非常漂亮的柳黄色的衣服。在宋人的笔记中也记载了张氏兄弟的富有。据说他们有一次请客人来参加牡丹花会，在一个很广阔的大庭上垂下重重的布幔，宴会开始后，音乐奏响，布幔拉开，里边香烟缭绕，弥漫开来。一队女子出来表演一套歌舞，然后退下，不一会儿，又一队女子出来，已换上另外一套服饰了。总之，这些人很富有，姜白石自己没有仕宦，一生都是曳裾于这些人的门下，过着这样的生活。很多人赞美白石，说他如何清高，因为当时秦桧当权，白石不肯附和奸佞，所以才过这样的生活。也许是吧，可是人家陶渊明不是更好吗？他说:我不能为五斗米折腰，怎么样？他就躬耕田园——亲自种起地来了。天下唯一不令人惭愧的就是用自己的劳动来维持自己的生活。因此我认为，对于白石，你一方面可以说他清高，但另一方面，比起陶渊明来，他就差得远了。而对于自己平生曳裾门下的生活，白石何尝没有感慨呢？下面，我们就来看这首《玲珑四犯》。

“叠鼓夜寒，垂灯春浅，匆匆时事如许。”过年的时候，人们喜欢敲锣打鼓，像从前的北京，一过腊月二十三，祭完灶以后，很多店铺就不做买卖了，大家关起门来，在店里敲鼓。因为不是只敲一下，而是一阵一阵地敲，所以是“叠鼓”；又因为过旧历年是在冬天，所以是“叠鼓夜寒”。旧历年一过，正月就是灯节，很多花灯挂了出来，迎来第二年的初春。时事匆匆，转瞬即逝。当然，一年过去就过去了，可是在南宋那个时代，是一年不如一年的，所以“匆匆时事如许”——我们收复北方失地的希望一天比一天渺茫了。

“倦游欢意少，俯仰悲今古”，这两句是白石对自己平生的一个总结。他从二十岁左右就离开家，到各地依人做客，所以是“倦游欢意少”；“俯仰悲今古”，苏东坡说，“不用思量今古，俯仰昔人非。谁似东坡老，白首忘机”，俯仰之间，多少世事都改变了。

“江淹又吟恨赋，记当时，送君南浦。”江淹写过《别赋》和《恨赋》，《别赋》中有一句话:“黯然销魂

者，唯别而已矣。”李商隐也说：“人世死前唯有别。”人世之间最悲哀的，除了死亡的永别之外，就是生离了。本来，人有生就一定有死，可是有多少人是饮恨吞声而死的？有多少人的理想和愿望是失落的？白石半生漂泊各地，落魄无成，这已经使他感到“倦游欢意少”了，更何况他还有一段爱情的悲剧！“春草碧色，春水绿波，送君南浦，伤如之何”，这不是江淹在《别赋》中说的吗？白石与他所爱的女子离别后，再也没有见面，同样是“送君南浦，伤如之何”，而这样的悲伤，也已成为记忆中的事情了。

“万里乾坤，百年身世，惟有此情苦。”世界以空间来说，这么广大；以历史来说，这么悠久，而我们个人的生命最多不过百年，这在悠久的历史之中不过是一个瞬间而已。陈子昂说：“前不见古人，后不见来者。念天地之悠悠，独怆然而涕下。”江淹在《恨赋》中说：“自古皆有死，莫不饮恨而吞声。”个人一生留下了多少遗恨呢？所以是“惟有此情苦”。

“扬州柳，垂官路。有轻盈换马，端正窥户。”你看，他又想到扬州了，姜白石这个人，他主要感怀的还是他自己的那一段爱情的往事。一般说起来，同样是好的诗词，白石写得好，稼轩写得也好，但是你一比较就会发现，他们一个是大，一个是小。诗人当然有好的诗人，也有不好的诗人，如果他们的艺术成就都是好的，那么，一定是那个关怀面广的人，他的诗更高一筹。凡是伟大的作家，像托尔斯泰、罗曼·罗兰，他们的关怀面一定是广的。那个爱伦坡，当然也写得很好，但是他永远不能够比美于托尔斯泰或罗曼·罗兰。中国也是，一个小家的诗人、小家的词人，他们也写得很好，可一旦跟大家比起来，高下立见。大家看，白石最怀念的还是那种浪漫的爱情，“春风十里扬州路”嘛！他说“扬州柳，垂官路”，在这里，他所说的还不只是扬州城的美丽，说那里有很多垂柳，轻柔的柳条在官路两侧低垂。敦煌曲子词里不是有一首《忆江南》吗？词曰：“莫攀我，攀我太心偏。我是曲江临池柳，这人折了那人攀。恩爱一时间。”我们说“路柳墙花”，一般指的是那些歌妓酒女。这些歌妓酒女怎么样呢？“有轻盈换马，端正窥户。”在中国古代，爱妾可以换马，古人说“声色犬马”，“声色”与“犬马”是并列而言的，她们同属于男人的宠物。所以你如果觉得别人的马更好，就可以用你的爱妾去换。白石说“有轻盈换马”，“轻盈”指的就是美丽的女子，她可以用来“换马”，还有“端正窥户”呢？一般说来，“端正窥户”有两种可能的解释。王沂孙有一首写新月的《眉妩》，他说：“试待他、窥户端正。”——现在天上虽然只有一个斜斜的月牙，但是我要等到它变成圆月，端端正正地照到我的门户之间。他说的是月亮“窥户”，所以有人认为，这一句“端正窥户”的也应该是月亮。其实不然，张炎的《探春慢》说：“休忘了盈盈，端正窥户。”姚云文的《齐天乐》说：“待寻访斜桥，水边窥户。”周邦彦的《瑞龙吟》也说：“因念个人痴小，乍窥门户。”在这几句中，“窥户”的都是女子，特别是那些歌楼妓馆的女子，她们站在门口，招邀客人，这也是“窥户”。白石说：扬州路上有这么多风流浪漫的情事，有这么多歌楼妓馆的女子，可是现在呢？“酒醒明月下，梦逐潮声去。”柳永说：“归云一去无踪迹，何处是前期？狎兴生疏，酒徒萧索，不似少年时。”你少年时有许多狂朋怪侣，你们在一起饮酒，有过种种的欢乐，而今梦回酒醒，那浪漫的感情永远不会回来了。

“文章信美知何用，漫赢得、天涯羁旅”:就算我姜白石的文章写得再美，又有什么用呢？它只换来我一生的漂泊。

“教说与，春来要、寻花伴侣。”冯正中有一首《采桑子》说:“花前失却游春侣，独自寻芳，满目悲凉，纵有笙歌亦断肠。”不是没有花，有花，如果和所爱的人在一起赏花，你会觉得那万紫千红都是快乐的；可是，如果你独自去寻花，那么良辰美景反而会使你触目伤怀，此时纵然有笙歌助兴也是枉然，它只会使人更觉悲凉。所以姜白石说：我要找一个人，告诉他，春天来了，我希望当我寻芳时，能有一个伴侣相陪。

一个人年岁大了，常常会检点平生。李清照晚年不是还写过一首《渔家傲》吗？她说:“天接云涛连晓雾，星河欲转千帆舞。仿佛梦魂归帝所，闻天语，殷勤问我归何处。”晚年时回想自己的一生，你都做了些什么？少年时的歌舞繁华、饮酒观花，一例都是空幻；现在一切都过去了。柳永说:“狎兴生疏，酒徒萧索，不似少年时。”姜白石也说:“酒醒明月下，梦逐潮声去。”你所留下的是什么？这是每个人都应该问一问自己的。

# 第三章 南宋后期

## 第一讲 说吴文英词之一

今天我们应该开始讲吴文英的词了。提到吴文英，我想起二十二年前，我刚刚回来教书，国内刊登出来我的第一篇论文就是有关吴文英的，那篇文章登在了南开大学的学报上，题目是《拆碎七宝楼台——谈梦窗词之现代观》。我是1979年回来的，那时国内讲词的一般是讲豪放派的词，南宋词除了辛弃疾以外，对其他人的词是很少讲的。实际上，吴文英受冷落还不是从那时候起，早在南宋，张炎就曾在其《词源》中否定过吴文英，说:“吴梦窗词如七宝楼台，眩人眼目，碎拆下来，不成片段。”他说梦窗词的辞藻很美，好像是七宝楼台，可是每句跟每句都不连贯，整首词根本就不通。到了清末，王国维也不欣赏吴文英的词，他说南宋的词人他只喜欢辛弃疾一人。后来，胡适在《词选》中说，吴文英的词“几乎无一首不是靠古典与套语堆砌起来的”。而胡云翼的《宋词研究》则说:“南宋到了吴梦窗，则已经是词的劫运到了。”此外，薛砺若在《宋词通论》中又说：“瞿庵先生谓其（吴文英）才情超逸，实在是适得其反。”“瞿庵”是夏承焘先生的号，他是很推崇梦窗词的。

其实，这个问题我以前也曾经说过，因为人们欣赏的角度、标准是不同的。过去一般的读者欣赏词，都是从欣赏诗的那个传统继承下来的，都注重直接的感发，可是南宋的词人受了周邦彦的影响，大多是用思力安排来写词，所以用原来那种欣赏途径就找不到南宋词的好处了。而吴文英的词之所以尤其被人所讥评，有一个原因是他的语言晦涩，人家看的时候不一定能看懂。白石词有时也不能直接看懂，但白石所用的语言不是很晦涩，他只是用思力安排，让人一下子看不出来罢了。比如“苔枝缀玉，有翠禽小小，枝上同宿”，这些字句没有什么难以理解的地方，也许每一句你都懂，可是连在一起你就不懂了。那么吴文英呢？他是从语言文字上就让你看不懂。

我在国内发表的第一篇写吴文英的文章是在1979年，但是事实上我讲梦窗词，则是从1960年代中期开始的。前几天有人访谈时我曾经提起自己治学的几个阶段，最初，我也是从直接的感发来欣赏诗词的，可是1960年代后期，我特别写了一篇梦窗词的现代观，为什么呢？因为那时台湾诗坛上掀起了一股现代诗的潮流，于是引起了现代派诗人与传统诗人的一些争论。传统诗人认为，所谓的现代诗句法也不通，结构也不通，其实根本就是那些写作的人不通，是他们故意制造不通的诗，让大家觉得高深莫测。就如同与现代诗同时流行的西方现代派绘画一样，过去的画无论是画人物还是画静物，都是具象的，而现代派的画呢？东一块颜色，西一块颜色，它根本不成一个形象，可它就这样流行起来了。所以，那时我曾写过一篇文章《谈梦窗词的现代观》，就是说表面上看起来梦窗词好像是不通，实际上它有它的特色。什么特色呢？一个是时空的错综，另一个是感性的修辞。

一般人写作都是按时空顺序写的，“行行重行行，与君生别离。相去万余里，各在天一涯”，它是按时空顺序的；李白说：“妾发初覆额，折花门前剧。郎骑竹马来，绕床弄青梅”，这样一直写下去，从小写到大，也是按顺序写的。可是吴文英就不同了，举他的一首词为例：

霜叶飞黄钟商·重九

断烟离绪。关心事，斜阳红隐霜树。半壶秋水荐黄花，香西风雨。纵玉勒、轻飞迅羽。凄凉谁吊荒台古？记醉蹋南屏，彩扇咽、寒蝉倦梦，不知蛮素。

聊对旧节传杯，尘笺蠹管，断阕经岁慵赋。小蝉斜影转东篱，夜冷残蛩语。早白发，缘愁万缕。惊飙从卷乌纱去。漫细将、茱萸看，但约明年，翠微高处。

我们看这首词上片的最后两句：“彩扇咽寒蝉倦梦不知蛮素”，在这里，我没有加标点，因为这首词的标点有问题，有什么问题？我认为它不该是三-四-四的句法，而应该是五-六的句法，即“彩扇咽寒蝉，倦梦不知蛮素”。这一点我要特别说明，就是词里边长句的断句问题。大家知道，词中有句有读，句是一句的结尾，读是句子中间的停顿，究竟停在哪里？每一个词牌都是很讲究的。当然，我说这句应该如何如何停顿，我不是随便讲的。晚清有一位很有名的词人叫朱祖谋，他是精研梦窗词的一位词学家，曾经用了十年以上的时间四次对梦窗词进行详细的校点。朱祖谋也写过一首《霜叶飞》，写于什么时候呢？是光绪二十八年，而光绪二十六年发生了庚子国变，所以朱祖谋那首《霜叶飞》也是在满清走下坡路的危亡的时代写的。那时，朱祖谋自礼部侍郎出为广东提学使，他本来在朝廷中做官，后来被外放出去了，他与朋友告别，写了一首《霜叶飞》，在这首词上片的最后几句，他说：“怕更倚危楼，海气近黄昏，换尽酒边情愫。”这是五-六的句法，你不能说：“海气近、黄昏换尽，酒边情愫。”因为现在不是讲清词，所以对于朱祖谋这首词我也不想多说，我只是告诉大家，吴文英那首《霜叶飞》上片的最后那句也应该是五-六的句法。

刚才我说，“彩扇咽寒蝉，倦梦不知蛮素”一句不是按一般的顺序写的，是一种时空的错综，至于为什么，我们还须先了解一下梦窗词的主要内容。我们讲白石词，说他的主要内容是写自己合肥的情遇，也有一部分像《扬州慢》之类的词是对北宋沦亡的感慨。梦窗词里边的大部分也是写爱情的，这是他们与辛弃疾的不同，辛弃疾所关怀的多是国家的大事。像姜白石、吴文英这样的词人，他们没有过什么仕宦的生涯，都是在达官贵人的家里做门客，这样的身份、地位当然与辛弃疾不同，也就是说，他们平生不曾参与国家的大事，所以也就没有像辛弃疾那样的理想和志意了。

我们讲白石词的时候，曾说《疏影》一词可能有感慨二帝蒙尘的意思，但夏承焘先生认为白石写这首《疏影》时距北宋沦亡已有六七十年之久，他不可能再感慨国事了。所以白石词中感慨国事的作品是比较少的。吴文英虽然平生也没有做过什么高官，但是比较来说，他真的有一种对于国事的感慨。当然，他的感慨不是因为北宋的沦亡，而是出自对于南宋危亡的忧虑。陆秀夫背负帝投海、南宋灭亡是1279年，姜白石的生卒年大约是从1155年到1221年，距南宋亡国还有几十年之久;而吴文英的时代大约是1200年到1260年，在他去世的时候，距南宋亡国不过只有十几年了，他亲眼看到了南宋一步步走向危亡的那段经历。我在姜白石和吴文英的生卒年后边各打了一个问号，因为他们两个人没有什么仕宦的经历，所以正史上也就没有他们的传记了。我现在说他生于多少年，死于多少年，根据的是夏承焘先生的考证。夏先生写了《唐宋词人年谱》，通过对这些人物的作品进行考证，约略推断出他们的生卒年，但并不是很确定的。

刚才我说吴文英虽然只是达官贵人的一个幕僚，但他确确实实有一种对于国家危亡的感慨，而且这种悲慨相当强烈，他的词集中这一类的词有不少写得很成功。另外，他也写了很多爱情词，据考证，他有一段爱情本事发生在苏州，另一段发生在杭州，前面提到的那首《霜叶飞》就是他怀念杭州姬妾的作品。我们看他在后边写了“黄钟商重九”几个字：“黄钟商”是音调的名字，“重九”是这首词的题目。他跟那个女子曾经有过一段美好的遇合，后来两个人就分离了。重阳节的时候，他追怀往事，写了这首词。我现在不打算讲整首词，因为说到了吴文英善于运用时空错综的手法，所以我才特别要举这首词的其中两句作为例证。那就是“彩扇咽寒蝉，倦梦不知蛮素”二句。他说，记得当年酒醉时，我与那个女子登上南屏山，她手里拿着一把彩扇。我们常说“舞裙歌扇”，现在的歌星演唱时手里拿着麦克风转来转去的；古代没有麦克风，歌女唱歌时，就拿着一把扇子遮来遮去的。杭州的那个女孩子也曾拿着一把彩扇，但是她已经不在这里了，现在我所见到所听到的是什么？是九月秋风中寒蝉的呜咽。往事如同一场倦梦，而我所爱的那个女子呢？“倦梦不知蛮素。”“蛮素”用的是白居易的典故，白居易曾有樊素和小蛮两个姬妾，他作诗说“樱桃樊素口，杨柳小蛮腰”，所以“蛮素”指的就是姬妾。在这句中，他由眼前寒蝉的呜咽想到当年的彩扇，这是时空的错综。

除去时空的错综这一特点外，梦窗词的另一个特点是感性的修辞。他有一首《高阳台·丰乐楼》的词，写伤春的感情，其中有一句是“飞红若到西湖底，搅翠澜、总是愁鱼”。他说:春天消逝了，现在所有的花都纷纷地飘落了，如果落花沉到西湖的水底，不但我们人会感到悲哀，就是那碧绿的波澜之中的游鱼，也会因此生愁的。平时我们一提到鱼，总想起它在水中自由自在地游来游去的样子，鱼怎么会发愁呢？而他竟说是“愁鱼”，这完全是人主观上的一种感受。再如，在另一首《夜游宫》中，他写道：“窗外捎溪雨响。映窗里、嚼花灯冷。”窗外是雨飘洒在溪水上的声音，与之映衬的，是窗内之人面对着一盏寒冷的孤灯。孤灯就是孤灯，可吴文英就很妙了，他说“嚼花灯冷”，你看到哪盏灯会“嚼花”？所谓“嚼”，只是他主观上的一种感受。因为古人点的是油灯，油灯上有灯捻，灯捻慢慢地燃烧，结成灯花，灯花上光焰闪烁，那灯盏就好像一个人的嘴，把灯花嚼来嚼去的样子。像这些都是感性的修辞，而胡适等人就说，这根本不通，你们看到哪盏灯有牙齿，会嚼灯花呢？所以过去有很多人把吴文英贬得很低下，说他晦涩堆砌，到了“文革”的时候，一些古典文学工作者因为吴文英的思想比较消极，也没有在作品中强烈地表现国家民族的思想，于是有些人就视之为“词匠”，都不讲他的词。

后来我从海外回来，在南开学报上发表了那篇《拆碎七宝楼台——谈梦窗词之现代观》，大家觉得很新鲜。那时我们南开还没有专家楼，我是在外边一个旅馆中住的。我清清楚楚地记得，有一天，一位叫寇梦碧的先生来敲门找我，一见面他就说:你那篇文章写得太好了，这么多年来吴文英一直被压制着，没有人讲他，大家都在骂他。而且他还告诉我，他之所以叫“梦碧”，就是因为他平生最欣赏的两个词人，一个是吴文英，号梦窗；另一个是王沂孙，号碧山，二人各取一字，所以叫“梦碧”。寇先生现在已经去世了，他的词写得非常好。

我说过，我开始的时候并不是很欣赏吴文英的词。考上初中的那一年，母亲给我买了一套《词学小丛书》，里边有王国维的《人间词话》。王国维说，南宋词人除了辛弃疾以外，其他人都是“隔”，只有写得生动真切才是好的境界，才是“不隔”。当时我就受了王国维的影响，认为梦窗词也是隔。后来，我接触到一些台湾的现代诗和西方的荒谬剧，读了艾略特的《荒原》等作品，于是我开始尝试换一个角度来欣赏梦窗词。比如访友，去张家有张家的一条路，去李家有李家的一条路，你要往张家去，却要走通往李家的路，那你当然永远走不到。另外，我还引用了西方接受美学的观点。Hans Robert Jauss写过一本书，名为

Toward an Aesthetic of Reception，他认为，我们阅读、欣赏一部作品，每人有每人的Horizons of reading，也就是一个阅读的水平、阅读的视野。此外，他还提到了the change of Horizons of reading，就是说，阅读的视野并不是一成不变的，小时候你的视野是一个样子，长大之后又会是另外一个样子，每个人随着年龄的增长、生活体验的丰富、阅读书籍的增多，视野也会不断开阔，所以我们的阅读视野都是在逐渐改变的。与此同时，他提出了阅读的三个层次:第一个是aesthetically perceptual reading，即美感直觉的阅读。比如你念一首词，“春花秋月何时了”，它声音很好听，形象很优美，你马上就喜欢了，这就是一种直觉美感的作用。第二个层次是Retrospectively interpretive reading，即反省、诠释的阅读，你对于它的美仅仅停留在直觉欣赏的层次还不够，你要有自己的反思，要给它一个解释。当然，这两种阅读都是说你自己要如何如何，而第三种就不同了，阅读的第三个层次是historical reading，即历史的阅读。就是说，从某一篇作品产生以来，历代的读者是怎样接受怎样诠释的，你应该有一个参考，但参考不是盲从，你可以接受他们的观点，也可以不接受他们的观点。

Hans Robert Jauss的这些理论其实受到了另外一个德国接受美学家Hans-Georg Gadamer的影响。Gadamer提出过hermeneutic situation，即诠释的环境、境遇、场合，你是在什么样的场合中诠释的。Gadamer写过一本书Truth and Method，即《真理与方法》，在这本书中，他讲到诠释应该注意哪些方面，而且提出了fusing of horizons，这些理论对Hans产生了一定的影响。我的研究生本来这学期开始就跟我读过一些西方文学理论的书，他们也学了这些名词，什么hermeneutics，什么fusing of horizons之类的，可是你怎么样才能做到学以致用，把这些理论用到你的批评和欣赏中来？这是一个更关键的问题。

我说过，我对吴文英的词并不是一开始就喜欢的，是我的阅读视野拓展以后，受了西方一些文学理论的启发，逐渐找到了欣赏梦窗词的门径。过去很多人贬低吴文英，因为这些人不能真正懂得他。孔子曾说:“可与言而不与之言，失人。不可与言而与之言，失言。知者不失人亦不失言。”意思是说，这个人本来是一个可以跟你谈话的人，结果你错过了这样的机会，没有跟他谈话，这是失人；但若是你不该跟某人谈话，结果跟他谈了，这是失言，而真正有智慧的人是既不会失人，也不会失言的。阅读作品也是一样，如果作品内涵丰富，你却读不出来东西，这是你对不起作者；而如果作品中本来就没有什么东西，是他作者对不起你，而吴文英的词果然有非常好的东西，只是因为那些人没有理解他，所以就贬低他。像文天祥的《正气歌》:“天地有正气，杂然赋流形。下则为河岳，上则为日星。”不管它在美学、诗学上好不好，人家文天祥一身浩然正气，你不敢说它不好。可是吴文英呢？大家认为他在品格方面有缺点，就可以肆无忌惮地贬低他了，这是我要说的另一个原因。

吴文英的品格究竟怎么样？他有什么缺点？在正式讲他的词之前，我们先要弄清一些有争议的问题。陶渊明说：“人生归有道，衣食固其端。”不错，每个人都应该有理想，但是你如果不穿衣吃饭，你连生命都没有了，那还谈什么理想呢？“孰是都不营，而以求自安？”你怎么能够对于衣食都不谋求？可是你用什么办法来谋求？社会上有很多男子不肯用自己的辛劳得到所求的东西，于是贪赃枉法，蝇营狗苟，无所不为，很多女子想不劳而获，就出卖人格，出卖自己的身体。人家陶渊明有骨气，他去种田了，他不像王维:我是田园诗人，我就坐在旁边，看人家在田中劳动，而觉得那田园生活真是悠闲。人家“锄禾日当午，汗滴禾下土”，你有什么资格站在旁边，说人家是田家乐？陶渊明自己亲自去下田耕种了，他“晨兴理荒秽，带月荷锄归”，他说，这样虽然“四体诚乃疲”，但“庶无异患干”——我是付出了自己的劳动，而且很疲劳很辛苦，但这样庶几没有其他麻烦找到我头上来。如果你去做官，你说“我不贪污”，可你周围上上下下，左左右右的人都贪污，你连脚步都站不住，你怎么样呢？陶渊明是说走就走了，可是有几个人有陶渊明的骨气？肯付出陶渊明的代价？所以南宋有一批江湖的游士，他们没有仕宦，也不肯亲自去种田，就做了豪门贵族家里的门客，你姜白石曾依靠萧德藻、范成大、张张兄弟；吴文英呢？他也依靠了达官贵人，最重要的有两个：一个是吴潜，另一个是嗣荣王。

吴潜，“字履斋，出身世家，嘉定十年以榜首登第，关心国事，屡上奏议，主张以和为守。”在当时北方强大的敌人的压迫之下，他也知道南宋朝廷不足以抵抗，但是他不甘心像贾似道那样向人家纳币求和，而是“以和为守”，只希望能够表面上求得和平，“守”住既有的国势。此外，他还主张“节用爱民”。“开庆元年，元军渡江攻鄂，时吴潜任左丞相兼枢密使，曾上书论致祸之源，历指丁大全、沈炎诸人之误国”，丁大全、沈炎等人都是贾似道的同党，吴潜曾上书弹劾过他们。而且，当理宗要立他的一个同母的弟弟嗣荣王的儿子忠王孟启做太子的时候，吴潜曾经密奏皇帝，他说:“臣无弥远之才，忠王无陛下之福。”当年，你理宗是被史弥远等人拥立登基的；现在我没有史弥远那样的拥立太子的才干，而忠王孟启也没有你那样可以被拥立做皇帝的福气。理宗听了很不高兴，就“恚怒”了。后来，吴潜被贾似道所嫉恨，贾似道就叫侍御史沈炎弹劾了吴潜，把他贬到循州。循州在很遥远的地方，到了那里以后不久，贾似道就派人把吴潜毒死了。

那么贾似道是什么人呢？他“少年落魄，好为游博，不事操行”，他不是读书人，而是一个游博无赖的浮浪子弟，没有什么操行，只是因为他的姐姐被选入宫，得到理宗的宠爱，于是他靠这种裙带关系得以夤

缘入朝，做官做到了宰相。后来度宗即位，还赐给他西湖葛岭的一所宅第，晚年号秋壑，权倾天下。贾似道曾经“督师鄂州”，他曾经在湖北鄂州带兵，那时元朝的军队攻打鄂州，情况非常紧急。“似道密遣使向元人请和，而谎以肃靖闻”，他献出了很多金银财宝向元人求和，求和以后向皇帝谎报说他打了胜仗，已经把敌人肃清了。接着，他“以少傅右丞相召入朝”。起初，当贾似道在湖北汉阳的时候，吴潜正在黄州。黄州属于军事要冲之地。贾似道觉得吴潜当时任枢密使，有军权，日后恐怕会妨害自己，所以对吴潜非常怨恨，就派人弹劾他，“贬至循州，而使人毒毙之”。这是贾似道与吴潜之间的一段恩怨。

知道了吴潜与贾似道是怎样的人，我们再看吴文英与这两个人有什么关系。在南宋时，填词结社的风气非常盛行，达官贵人们都要养一些门客。我们以前讲姜白石，说范成大叫他写词，他就写了《暗香》和《疏影》，到了张那里，他又写了《莺声绕红楼》。贾似道也是，每年他过生日的时候，全国各地都有人献上诗词来为他歌功颂德。吴文英在这些文学社团中有才名，有词名，人家都写词给贾似道，你写不写呢？我们说人如果没有才学，你认为这不好；有了才学当然好，但是多少有才学的人反为才学所累，所以吴文英平生的一个最值得惋惜的地方就是在他的词集中留下了四首送给贾似道的词。虽然有些人替吴文英辩护，比如夏承焘先生说，尽管吴文英写了四首给贾似道的词，但这几首词没有一点阿谀拍马的词语，都是些普通的应酬之作，因此这都是他在不得已的情形下写的，而吴文英本人毕竟还是有品格的。假如你把全宋词找出来，看一看别人送给贾似道的词，有些人写得真是卑躬屈节！可是我们说，无论如何，吴文英毕竟也写了给贾似道的词。古人说:“守身如执玉，积德胜遗金。”你守身如同拿着一块美玉，你不能让它染上一点污秽。可是有几人真正做到了“守身如玉”，又有几人的人格真正是百分之百的完整？人性都免不了软弱。

像正始时代的阮籍，大家都读过他的《咏怀》诗，可是司马氏篡位时那篇劝进的表文是谁写的？就是阮籍，当然他不是心甘情愿写的。司马昭替他的儿子求阮籍的女儿为婚的时候，阮籍故意喝得大醉，而且一醉六十天不醒。你要知道，司马炎就是后来晋朝的第一个皇帝，可见阮籍不是趋炎附势的人，但是到头来他还是写了那篇文章？因为他若坚持拒绝，肯定会召来杀身之祸，与他同时的嵇康不就被司马氏杀害了吗？在那篇表文的结尾部分，他略带讽刺地说:你司马炎有这样高的功业，将来若能够“登箕山而揖许由”，你到箕山之上学那些高隐之士，像许由一样不肯做天子，如果这样，你不是就很伟大了吗？

这就是文人的悲剧：一个是恐惧生命被迫害；一个是有文才而不甘寂寞，吴文英正是这样的一个人物，这也是他之所以被大家肆意讥讽的另一个原因。

# 第二讲 说吴文英词之二

今天我们正式讲吴文英的词，在讲之前，我还想再提一个与吴文英有关系的问题。有人说，吴文英本来不姓吴而姓翁，后来可能是过继给一家姓吴的，这种说法最早见于杨铁夫的《吴梦窗事迹考》，他的根据是什么呢？因为吴文英的词集中有一首《探春慢》的词，后面写着“忆兄翁石龟”。翁石龟是谁？他本名叫翁逢龙，字际可，号石龟。南宋另外一个词人周密在《浩然斋雅谈》中说:“翁元龙时可号处静，与吴君特为亲伯仲，作词各有所长。”你看吴文英自己的词中说他的哥哥是翁石龟，《浩然斋雅谈》又说翁元龙是他的亲兄弟，而吴文英字君特，号梦窗，又号觉翁，有些人就根据这些资料说他本来是姓翁的。但是也有人不相信，提出了一些反证。近人何林天写了《吴文英考辨》，其中说:“吴文英《解语花》词序云:‘立春风雨，并饯翁处静江上之役。’”他觉得，如果翁处静是吴文英的兄弟，他就应该说“饯兄处静”或“饯弟处静”，但他没有这样说，可见翁处静不是他的兄弟；再有就是我们刚才提到的《探春慢》这首词，它的另一个题目是“龟翁下世”，他称翁石龟为“龟翁”，并没有称他哥哥，这也证明了他们不是亲兄弟。当然，这个与他的词的好坏没有什么关系，我只是告诉大家，以后如果听人提起来，要知道有这么一种说法就可以了。

好，现在我们就来看吴文英的一首词：

齐天乐黄钟宫，俗名正宫·与冯深居登禹陵

三千年事残鸦外，无言倦凭秋树。逝水移川，高陵变谷，那识当时神禹。幽云怪雨。翠温空梁，夜深飞去。雁起青天，数行书似旧藏处。

寂寥西窗久坐，故人悭会遇，同剪灯语。积蘚残碑，零圭断壁，重拂人间尘土。霜红罢舞。漫山色青青，雾朝烟暮。岸锁春船，画旗喧赛鼓。

白石、梦窗都是懂得音乐的，所以他们在前面都注上了宫调的名称，这首词是黄钟宫，就是俗名所说的正宫。它的题目是“与冯深居登禹陵”，冯深居是何许人？孟子说：“颂其诗读其书不知其人可乎？是以论其世也。”就是说，你要真正了解一篇作品，首先要知道作者是一个怎样的人，知道他的感情、他的身份他所交往的人是怎么样的。冯深居，名去非，号深居，是淳年间的进士，曾经“干办淮东转运司，宝元年召为宗学谕”，他本是国家宗学的一个教师。吴文英还写过一首《烛影摇红》的词，题目是“饯冯深居翌日其初度”，“初度”是指一个人的生日，第二天是冯去非的生日，而且他要离开那里了，于是吴文英为他饯行，写了一首词。词中说:“……暗凄凉、东风旧事……隔明朝、十载吴宫会……”因为苏州曾经是吴国的国都，有吴宫的宫殿，所以他称苏州为“吴宫”。他说：我们在苏州这里相聚了大约已有十年的时间，而明天你要远行，临别之际，让人回忆起多少过去的事情。可见，吴文英与冯去非是相识已久的老朋友，那么冯去非又是怎样一个人呢？据记载，宝四年的时候，皇帝想任命与贾似道一党的丁大全为左谏议大夫。“三学诸生叩阍言不可”，三学的所有学生聚在朝廷的宫门外向政府请愿，不同意让丁大全这样的奸佞小人做谏议大夫，皇帝当然就“下诏禁戒”，下令镇压了。我们不是说冯去非是当时国立宗学的教师吗？所以就让他在碑上签名，但他“独不肯书名碑下方”，决不肯这样做，“未几，大全签书枢密事……去非亦以言罢”，不久以后，丁大全不但做了谏议大夫，而且任职于枢密院。冯去非不肯与这些人同流合污，还常常上奏章反对这些人，结果被罢官了。丁大全是一个什么样的人，何以被这样反对？据记载，他“于理宗之世夤缘取宠，谄事内侍，贪纵淫恶之行具见《宋史》”。

我说过，一般人之所以敢诋毁吴文英、压低梦窗词，原因之一就是他曾有四首送给贾似道的词。可是，如果你把他的全集拿来看看，就会发现他也有四首送给吴潜的词。吴潜与贾似道，一个比较正义，一个奸邪误国，二人势不两立，关于这些内容，我们已经介绍过了。如果你再仔细看还会发现，吴文英给贾似道写的只是敷衍应酬之作，给吴潜写的则有比较真诚的感情在其中，而现在这首《齐天乐》是写给冯去非的，也写得非常好。我常常说，人非圣贤，孰能无过？人性都有软弱的一面。前天有一位同学跟我谈到康德的实践理性批判时说：道德是先天本有的，而道德的一个最基本的衡量标准就是当道德的标准与私人的利害发生冲突的时候，你是否能舍弃后者。中国古人说：杀身成仁、舍生取义。你自己可以这样要求自己，然而你怎么能这样去要求每一个人？人，也许因为软弱犯了一些错误，但是他心中有没有一点亮光呢？所以我提出了“心焰”，也就是内心的一点光明，你要看他心中那一点亮光是趋向什么的。吴文英不用别人替他辩护，你从他的词里边就有看到那心头的一点亮光，这首《齐天乐》就可以作为一个例证。

我们看它的题目是“与冯深居登禹陵”，他与冯去非一同登上夏禹王的陵墓。我从前去过绍兴，我也登了禹陵，参观了禹王庙，所以现在看这首词觉得很亲切。在中国历代的圣君贤王之中，尧、舜岂不伟大？可是尧、舜距离我们太遥远了，他们留下了什么呢？而我们都知道，夏禹王治平了洪水。辛弃疾有一首《生查子》说得好：“悠悠万世功，当年苦。鱼自入深渊，人自居平土。红日又西沉，白浪长东去。不是望金山，我自思量禹。”他说：夏禹王留下了如此伟大悠久的千秋功业，可他当年三过家门而不入，是那么辛苦。因为他治平了洪水，人得平土而居，我们才有了这一片陆地可以耕种可以生活。记得我在四川大学的

时候，有一次到都江堰去看李冰父子留下来的两千多年前的水利工程，那真是“太上者立德，其次者立功”！李冰父子生活的时代距现在已有两千多年了，而夏禹王就是在辛弃疾、吴文英的时代，也已经是三四千年之前的往事了。他说，我今天登在长江的北固楼上面，向西看是“红日又西沉”，向东看是“白浪长东去”。我不是站在高楼上看长江东面的金山和焦山，而是“我自思量禹”，他使人们可以安定地生活，留下了这样的丰功伟业。但是现在，这样的人物在哪里呢？辛弃疾毕竟是辛弃疾！你看他的理想和志意所关怀的是什么？这么短的一首小词，表现了多么丰富的内容。

再看吴文英，刚才我说，不要管别人说他什么，是他自己的作品留给了我们什么，看他的内心究竟有没有那一点光明。“三千年事残鸦外，无言倦凭秋树”，就这一句话，那理想、气慨真的是高远。夏禹王距离吴文英的时代已有三千年以上之久了，那三千年到哪里去了？你怎么能够追回三千年前的往事？“三千年事”已经在“残鸦”之外了，“残鸦”从天上飞走了，飞到天边你看不见的地方。杜牧说:“长空澹澹孤鸟没，万古销沉向此中。”你看那澹澹的长空，有一只飞鸟消逝在天外。吴文英说“三千年事残鸦外”，那残鸦消逝在那么遥远的天边，而三千年的往事更消沉在残鸦的影外。而今，我站在夏禹王的高陵之上看远方的天空，也有“万古消沉向此中”的感慨。生在这样一个危亡的时候，事有可为还可以有所为；若无有可为，你还有什么话好说？只是“无言倦凭秋树”而已。倚在木叶飘零的秋树下，感到的只是一种倦意。在这句中，“倦”有两个意思:一个是说登禹陵要爬到很高的地方，身体会倦；与此同时，也是内心的倦——为国家或者为天下，我们还有什么可做的？

“逝水移川，高陵变谷，那识当时神禹。”“逝水移川，高陵变谷”出自《诗经》，《诗经·小雅·十月之交》中说到人世之间的变更，有两句是“高岸为谷，深谷为陵”：你看那高高的岸，最终陷落下去变成了深谷;而原来的深谷在地壳的变动之中涌起来，逐渐变成了山陵。“红日又西沉，白浪长东去”，黄河改过多少次的河道了？夏禹王当年治平洪水时所开的故道，如今在哪里呢？

“幽云怪雨。翠湿空梁，夜深飞去。”这句也是别人说他不通的地方，“翠湿空梁”是什么意思呀？这个“”字连认识都不认识，怎么这样奇怪？其实，这还不是吴文英的问题，是那些人的阅读水平的问题，是他们不真懂吴文英的词。“翠湿空梁”中间有一个故事。大家要知道，你写论文时有一些书是很重要的参考材料，那就是地理的方志。我在1960年代写论吴文英的那篇文章的时候，查了很多资料，其中就包括不少的地理方志。《大明一统志·绍兴府志》上说：“禹庙在会稽山禹陵侧。……梅梁，在禹庙。梁时修庙，忽风雨飘一梁至，乃梅梁也。”夏禹王有陵墓，也有一个祭祀他的禹庙。禹庙在会稽山上禹陵的旁边，他不是说“翠湿空梁”吗？“梁”当然是指禹庙中的屋梁。禹庙中的梁叫梅梁，据说在南朝梁时修整禹王庙，忽然间风雨大作，飘来一根梁木，这就是梅梁。当然，梅梁并不是梅花树所做的梁，梅树那么脆弱的枝干，怎么能做屋梁呢？《尔雅·释木》上说：“梅，。”郝懿行的《尔雅义疏》上说：“《诗正义》引孙炎曰：‘荆州曰梅，扬州曰。’故知梅、乃大木，非酸果之梅。”所以，梅就是，只不过荆州和扬州对这种树有不同的称法，这种树长得粗大，并不是结梅子的梅树。另外，桂馥在《尔雅义证》中又说：“，或作楠。”楠木是很粗大的树木，而禹庙的屋梁就是楠木做的。字通楠，所以也应该读成nWn。据《四明图经》上说：“鄞县大梅山顶有梅木，伐为会稽禹庙之梁。张僧繇画龙于其上，夜深风雨，飞入镜湖与龙斗。后人见梁上水淋漓，始骇异之。”张僧繇是南朝梁时的人，修禹庙的时候他在屋梁上画了一条龙，半夜偶然间有狂风暴雨，屋梁上的那条龙就破壁飞去，飞到绍兴附近的镜湖，跟湖中的真龙争斗，所以后来有人看到禹庙的梁上有淋漓的水。梁高高在上，怎么会有水呢？大家都很惊骇，觉得太奇怪了。总之，有那么一段神话传说。

好，现在我们再来看吴文英的词，他说:“幽云怪雨。翠湿空梁，夜深飞去。”因为围绕着禹庙有这么多神怪奇异的故事，《四明图经》上不是说“夜深风雨”吗？你可以想象那幽暗的乌云，狂风卷着神怪的雨，一条龙破壁飞去的样子。而“翠湿空梁”，他为什么要用这个“”字呢？我们还是再看一看嘉泰《会稽志》中的记载：

> 禹庙在县东南……梁时修庙，唯欠一梁，俄风雨大至，湖中得一木，取以为梁，即梅梁也。
>
> 夜或大雷雨，梁辄失去，比复归，水草被其上，人以为神，縻以大铁绳，然犹时一失之。

这段记载与《四明图经》中的记载不完全相同，《四明图经》中说的是张僧繇画的龙飞去了，而嘉泰《会稽志》说的是“梁辄失去”——整个屋梁都飞走了，等到它再回来，上面挂着很多水草。人家觉得那根梁太神奇了，就用大铁绳把它捆绑起来，可是它偶尔还是会飞走的。这些都是神话传说，但是不同地志的记载也有所不同，所以你在考察的时候要注意是哪个朝代的版本。因为历代都修了《会稽志》，可有关庙梁化龙飞走的这段记载，只有南宋嘉泰年间修的《会稽志》才有。后来读梦窗词的人没有注意到这一点，就不理解这句的意思了。所以你要注解一首词，你说：我想该是如何如何的，你不能只是想，要有一个根据在那里。当年，我费了好大周折才找到这些方志，为的就是使我的解说有一个确确实实的根据。我们说“”字通萍，就是水上的浮萍。《楚辞·天问》也提到许多神怪的故事，其中有一句说“号起雨”，王逸注曰：“翳，雨师名。”他说翳是天上掌管下雨的那个雨师的名字，所以“号”就“起雨”。我们常常说某人可以呼

风唤雨，雨师翳的呼号就能唤来狂风暴雨。知道了这些，吴文英的这句词不就可以理解了吗？“翠”就是绿色的浮萍，因为禹庙中的那根梁飞到湖里跟龙斗，回来的时候挂了很多水草浮萍之类的东西。吴文英就是四明本地的人，这些乡间的传说他自然是相当熟悉的，而“”字之所以没有写成萍，一是因为“”字可以让人想到雨师翳，这样就更增加了“幽云怪雨”的那种神怪的感觉；这还不说，你登上禹陵，禹庙就在旁边，你自觉不自觉地就会想到那些有关禹庙的神话传说；而且以夏禹王的丰功伟绩，死后有灵，他岂不应该有这样神异的事情发生吗？

上边几句当然是吴文英登禹陵时的想象，而现在他从想象回到现实，向天上一望，是“雁起青天，数行书似旧藏处”。我今年秋天回到南开大学时写了一首《浣溪沙》，上片说：“又到长空过雁时。云天字字写相思。荷花凋尽我来迟。”我说，又到北雁南飞的时候了，都说雁能做字，它们有时排成人字，有时排成一字。我与荷花偏偏有缘，特别喜欢这种花，可是每年我总是秋天来，那时荷花都已经凋零了。

他说“雁起青天，数行书似旧藏处”，鸿雁在天上飞时排成了几行字，这几行“字”飞在禹陵的天空之上，就好像是禹王当年藏书的地方。禹王怎么又藏书了？还是在《大明一统志》的《绍兴府志》中说：有一座山叫石匮山，“匮”就是箱子、盒子之类的东西，在哪里？就在绍兴府城东南十五里，有一座像箱子一样的山，相传夏禹治平了洪水以后，就把他的一些书藏在山里边了。此外，《大明一统志》还引用了《十道志》中的记载说：“石匮山，一名宛委，一名玉笥，一名天柱。昔禹得金简玉字于此。”他说夏禹王当年曾经在这里得到一个镶着玉字的金书箱；再有，《大明一统志》又引了《遁甲开山图》中的话，说是禹治水时来到会稽，宛委山的山神“奏玉匮书十二卷”，就把十二卷书盛在玉匣中，送给了他。禹把匣子打开，看到里边有“赤圭如日，碧圭如月”，“圭”是一种玉，玉有不同的形状，圆的是璧，尖的是圭，禹看到匣中有红色的像太阳一样的玉圭和绿色的像月亮一样的玉圭。总之，禹庙附近有一座石匮山，或者说：夏禹王在那里得到了书；或者说，他在那里藏过书。吴文英说，当年夏禹所藏的书我们已经看不见了，但是天上的鸿雁好像把那些字写下来了。到这一句，吴文英一直在写他登上禹陵所见的眼前的景象以及他由眼前所见产生的一些神怪的联想。他感情丰富，感受敏锐，富于幻想，把神话传说、历史遗迹与他诗人的想象都糅合在一起了。

“寂寥西窗坐久，故人悭会遇，同剪灯语。”“寂寥西窗坐久”一句，有的版本是“寂寥西窗久坐”，我认为“久坐”不太好。他说“西窗”，后边又说“故人悭会遇，同翦灯语”，这里用的是李商隐的诗，李商隐的《夜雨寄北》中有两句:“何当共剪西窗烛，却话巴山夜雨时。”虽然是好朋友，但平时不常见面，今天偶然相遇，偶然登上了禹陵，触发了千古兴亡的悲慨，所以回来以后两个人有很多话要说，于是在西窗之下剪灯共语。

剪灯说些什么？他就想到白天所见之物:“积藓残碑，零圭断璧，重拂人间尘土”，他看到禹墓的碑石。禹墓有什么碑石？在这里，他又用了四明当地的故事。杨铁夫在其《梦窗词笺释》里边引用《金石萃编》中的话，说禹死后葬在会稽，“取石为窆石”，“窆石”就是下葬时的一块石头，“盖禹葬时下棺之丰碑”。我当年去禹庙，那里还有一块碑石，据说就是当年的那块窆石。《大明一统志·绍兴府志》上说：“窆石，在禹陵。……上有古隶，不可读，今以亭覆之。”他说窆石上边写的是古代的隶书，而现在呢？孟浩然有一首《与诸子登岘山》诗：

人事有代谢，往来成古今。江山留胜迹，我辈复登临。水落鱼梁浅，天寒梦泽深。羊公碑尚在，读罢泪沾襟。

碑还在那里，但上面长满了青苔，这是“积藓残碑”，接着是“零圭断璧”，那里还有断裂的玉石的碎块。《大明一统志》中又说：“宋绍兴间，庙前一夕忽光焰闪烁，即其处之，得古圭璧佩环藏于庙。”他说在南宋绍兴年间，有一天晚上，禹庙前光芒闪烁，我们讲辛弃疾的词，不是说宝剑之气可以上冲于天吗？当地下埋藏着珍宝的时候就会发光，所以当地人就把那里的地面刨开了，得到了一些古代的圭璧，然后把这些圭璧藏在了禹庙之中。记得我去的时候，那些圭璧已经没有了，想必当年吴文英登禹陵时离绍兴年间还不是很久，禹庙中还有一些“零圭断璧”吧。他说：这些古物是几千年前存留下来的，我把上面的尘土用手轻轻拂去。才能看到它本来的面目。你看他的承接、他的组织、他的结构：“寂寥西窗坐久，故人悭会遇，同剪灯语”，这还是窗下还是灯前，而“积藓残碑，零圭断璧，重拂人间尘土”则又回到白天的庙中所见了。当然，他不只是写外面那些“积藓残碑”、“零圭断璧”等现实的实物，也不只是说用手拂去尘土，重认断璧上的字句，如果把这一句与西窗共语结合起来看，它就有了更丰富的意义。因为就在他们的谈话之中，多少往事、多少陈迹、多少人生的起伏被重新提起，这何尝不是“重拂人间尘土”呢？前几天有人来访谈，让我从小时候的事情说起，我现在已经七十多岁了，回想多少年前已经尘封的往事，那也是“重拂人间尘土”。所以，“积藓残碑，零圭断璧，重拂人间尘土”，他把白天对禹王的怀念以及与朋友之间聚散离合的悲哀都结合在其中了。

除此之外，吴文英的词的另外一个好处就是他能够跳出去，他忽然间说“霜红罢舞”。他登禹陵的季节

是秋天，树上有经霜而变得红黄的秋叶，秋叶随风飘落，怎么样飘落？冯正中词曰:“梅落繁枝千万片。犹自多情，学雪随风转。”就是说我虽然注定要落，但我仍然有未断的余情，所以在飘落的瞬间还要在空中舞出一个姿态来。杜甫说:“老去才难尽，秋来兴甚长。”他有一份不能尽的感情。“霜红罢舞”，他的用字、修辞真是细致绵密，他不说“霜红落后”，而是“罢舞”，那经霜的红叶是凋零的、衰老的、将要枯落的，但它还是红色的，而且还要以舞的姿态落下来。等到有一天那红叶都落尽了，“漫山色青青，雾朝烟暮”，对于树而言，春天叶子生长了，秋天叶子黄落了，这都是会改变的，但山是不变的，它徒然留下来那青青的山色，而山色怎么样？山色经历了无数的“雾朝烟暮”，早晨雾霭溟，太阳出来就消散了；傍晚日落西斜的时候，暝烟又飘了起来。宇宙中的事物有短暂无常的一面，“霜红罢舞”是变，“逝水移川，高陵变谷”也是变；可是相对之中似乎也有不变的一面，“漫山色青青”，那青青的山色不变，但不变之中，它也经历了“雾朝烟暮”，经历了一个又一个烟雾溟的清晨和黄昏。

最后两句就更妙了，“岸锁春船，画旗喧赛鼓”，他不是写秋天吗？前面他说“倦凭秋树”，又说“霜红罢舞”，怎么忽然间跳到“岸锁春船”去了？所以有人认为这句错了，应该是“岸锁游船”。其实，不是吴文英写错了，而是他改错了，而这两句正是梦窗的神来之笔。那么“岸锁春船”是从哪里来的？是“霜红罢舞”之后，随着“雾朝烟暮”的转移，日复一日，月复一月，第二年的春天就来了，春天来了怎么样？春天同禹陵有何相干？原来嘉泰《会稽志》上说：“三月五日，俗传禹生之日，禹庙游人最盛。无贫富贵贱倾城俱出，士民皆乘画舫，丹垩鲜明……小民尤相矜尚。”

每年三月初五的时候，俗传是夏禹王的生日，因此禹庙这里的游人最多，而且无论贫富贵贱，全城的人都参加这个庙会。那时候，每个村子都要出一个船队去参加祭神的赛会，士民们坐着画舫，上面涂着鲜明的颜色，场面非常热闹。所以在每一年的秋天，有“霜红罢舞”的凋零，有“三千年事残鸦外”的远古的消逝，可是明年的春天，在河的两岸，有多少游春的船只，那些船上有各种花样的旗帜！“画旗喧赛鼓”的“喧”字用得很妙：“喧”是喧哗，是声音；“画旗”有颜色，却没有声音；“赛鼓”才是有声音的，他在“画旗”与“赛鼓”之间用了个“喧”字将二者结合起来，使“赛鼓”带上了“画旗”的招展，“画旗”带上有“赛鼓”的喧哗，这也是吴文英的感性修辞。所以吴文英的词跟姜白石的词不一样：白石是用思致的安排来旁敲侧击地写；而梦窗是“腾天潜渊”。这是前人对他的赞美，说他一下子可以飞到九天之上，一下子又可以沉到渊谷之中——他有飞扬的一面，也有深入的一面。

好，现在时间到了，下一次我们再来看吴文英的另外几首词。

# 第三讲 说吴文英词之三

现在我们继续讲吴文英的词。上次我们已经讲完了他的一首《齐天乐》，在快要结束的时候，我写了“腾天潜渊”四个字：他有时候写得飞扬高远，有时候又写得婉曲幽深。这几个字并不是我提出，是前人对梦窗词的评价。我说过，在中国词学的历史上，有几位毁誉悬殊的作家，毁谤他的人把他批评得很厉害，但欣赏他的人把他抬得很高。像近现代的胡适、胡云翼、薛砺若都贬低吴文英的词，说那是古典和套语堆砌起来的；可是赞美他的人，像周济在《宋四家词选序论》中说：“梦窗词立意高，取径远，皆非余子所及。”梦窗词确实有非常高远的地方，还不只是他写外在景物的形象写得高远，说什么“三千年事残鸦外”，其实他内在的意境也是高远的。

我们以前曾讲过一些作者，当然一般说起来，只要是有国家民族思想的人，都有关怀国家的盛衰兴亡这样一种普遍的感情，但是所生的时代不同，个人的性情不同，他们关怀的深浅、大小也是不同的。我们已经讲过了南宋的一些作者，像辛弃疾、张元、张孝祥这些词人，他们之中有些人生在从北宋到南宋的转折时期；有些人身经了靖康的国变，比如辛弃疾，他生在沦陷的山东，曾尝受过在敌人的铁蹄之下那种生活的滋味，他们写的词当然是激昂慷慨的。我们也讲了姜白石的词，我说白石词主要的内容有两个方面：一个是他的合肥情遇；另外他也未尝不写一些家国的悲慨，可是他主要感慨的是什么？“十里扬州，三生杜牧”，他说：“纵豆蔻词工，青楼梦好，难赋深情。”所以他感慨的重点放在了繁华难再之上，他所怀念的是杜牧之当年的生活。大家读过鲍照的《芜城赋》，历代扬州这里发生过多少次战争？但白石词主要的感慨不在这一方面。我也说过清朝初年的女词人徐灿，同样是经过扬州，她说：“伤心误到芜城路。携血泪，无挥处。”因为徐灿生当明清易代的时候，史可法曾坚守扬州，但后来城破，经过了十日的屠城，她是生在这段惨祸发生之时代的一个人。可见，不同的诗人所关怀的深浅、大小也有很大的差异。

到了吴文英，他主要的内容也有两个方面，其中一方面也是爱情。一般说来，爱情总是最能够牵动人心的一份感情，“问世间、情为何物？直教生死相许”，大家都知道这是金庸小说里边说过的一句话，其实这是元遗山的一句词。吴文英的词里边写得非常深挚动人的一般也是他那些爱情词。但是除此之外，因为吴文英生在南宋危亡的时代，他亲眼看到自己的国家一步步走向衰亡，所以这方面的感慨也是相当深的。像我们上次所讲的那首《齐天乐》，他说：“三千年事残鸦外，无言倦凭秋树。逝水移川，高陵变谷，那识当时神禹。”就算是夏禹王那样的功绩，像稼轩词所说的“鱼自入深渊，人自居平土”，他使我们人类可以“平土而居之”，这是何等的功业！可是现在，几千年过去了，“逝水移川，高陵变谷”。当初夏禹王的时代，他只知道人类最大的灾难是洪水，觉得我如果把洪水治平了，人间就应该没有灾难了，然而谁又能想到，多少年以后，人类有了比洪水更可怕的各种灾难呢？在艺术手法方面，梦窗词一个显著的特点就是他不是平铺直叙地来写，而是常常有一些非常神奇幽怪的想象。所谓“幽云怪雨，翠湿空梁，夜深飞去”，“雁起青天，数行书似旧藏处”，那真是跌宕抑扬、奇幻高渺！这首词前半首写登禹陵的所见与所感，下半首写他与友人冯去非归来翦灯夜话的情景，他说“寂寥西窗坐久，故人悭会遇，同翦灯语”，然后忽然间空中转身，忽然间就从“西窗坐久”的故人“翦灯共语”跳到“积蘚残碑，零圭断璧，重拂人间尘土”了。这还不说，他的另一个好处是最后能够跳出去。在那首词的结尾，他忽然从秋日的“霜红罢舞”一下子跳到了春天的“岸锁春船”，在节序的推移之中隐含了无限的盛衰更迭之感。所以周济在他的《宋四家词选序论》中说：“梦窗词立意高，取径远，皆非余子所及。”还不只是景象的高远，是他的立意、取径都是非常高远的，你看他的构思、他的结构，决不是一般人能够赶上的。

当然，词学批评家的眼光、见识也有高低的不同。周济在清代的词学家中是一个非常有眼光的人，常州词派的词学理论在张惠言以后就是因为有了周济才得以推广的。他还说:“梦窗奇思壮采，腾天潜渊，返南宋之清为北宋之挚。”你看他的“幽云怪雨”啦，“霜红罢舞”啦，“夜深飞去”啦，这都是奇思壮采！他飞起来可以有这么高远的境界、这样飞腾的跳接，我们说他“空中转身”，你不见他的脚步，他一转就转过去了，那真是“腾天潜渊”！那么何谓“返南宋之清为北宋之挚”呢？这个“南宋之清”不包括稼轩，稼轩是一个有血性、有热情、有理想、有抱负的人。“清”像谁？“清”即我们所说的“清空骚雅”，也就是姜白石那一类的词。白石那一类的作者写得非常清空，他不触及本体。你看他的词，除去一些小令写得还比较直接以外，其他的词都是从旁敲侧击来写，他“不着一字”，不从正面去写，而是用思致来安排，这就是“清”。所以有人不喜欢白石的词，因为他不能给人以直接的感动。

梦窗也是南宋的词人，他也一样用赋笔来写词，也一样有他的安排、有他的结构，可是他在安排、铺陈之中，既丽又沉挚，用周济的话来说，就是“返南宋之清为北宋之挚”。

我们上次讲了他的《齐天乐》，今天再看他的第二首词：《八声甘州·陪庾幕诸公游灵岩》。所谓“庾幕诸公”，就是当时管粮食的官吏。根据夏承焘先生的《吴梦窗系年》，吴文英曾经于理宗绍定五年左右在苏

州做过仓台幕僚这样一个官职，因此有这一类的词留了下来。他还有一首《木兰花慢》，也是他陪着庾幕诸公同游虎丘时写的一首词，他说：

紫骝嘶冻草，晓云锁、岫眉颦。正蹇雪初销，松腰玉瘦，憔悴真真。轻藜渐穿险磴，步荒苔、犹认瘗花痕。千古兴亡旧恨，半丘残日孤云。

开尊。重吊吴魂。岚翠冷、洗微醺。问几曾夜宿，月明起看，剑水星纹。登临总成去客，更软红、先有探芳人。回首沧波故苑，落梅烟雨黄昏。

因为苏州是当年吴宫的旧址，他说，“千古兴亡旧恨”，现在只剩下“半丘残日孤云”了。吴国很早就在历史上灭亡了，我们今天在吴国的旧地登临，就开樽饮酒，重吊吴魂。而“登临总成去客”，孟浩然说“江山留胜迹，我辈复登临”，吴国败亡，空留下江山的胜迹，千百年后的今天，我们来到故国的山河游览，也终将成为去客，我们又何尝能够久长呢？可是活在世上软红尘里的人，每年春天还是要到这里来游春的。我们今天来到虎丘之上，岂不也是软红尘中的一个去客？可见，吴文英对于盛衰兴亡真的是有一种特别深的感慨，我说过，这与他所生的时代有关。

那么，灵岩山在哪里呢？根据《吴郡志》的记述，灵岩山就是古代的石鼓山，也叫砚石山。《吴越春秋》、《吴地记》等书说：“阖闾城西有山，号砚石山，高三百六十丈，去人烟三里，在吴县西三十里，上有吴馆娃宫、琴台、响廊。”我1977年回国旅游的时候曾到过苏州，我坐在车上透过车窗远远看到一座山，导游说，那就是灵岩山，可惜当时没有时间把车开过去，我也只能是远远地看一看了。灵岩山很高，上面有馆娃宫、琴台、响廊等建筑。大家都知道《吴越春秋》中的故事，当年吴国把越国灭了，越王勾践想要复国，于是卧薪尝胆，并把美女西施送给吴王夫差。夫差忽略了越王内心所积存的报仇雪耻的志意，整日耽溺于歌舞享乐之中，后来时机成熟，勾践果然把吴国消灭了。“馆娃宫”相传就是当年西施住过的宫殿，因为江南人称女孩子为娃，所以叫“馆娃宫”；“琴台”是弹琴的地方；“响廊”是一个长长的走廊，它的木制地板下面是空的，当年夫差让西施穿着“”在廊上一走，就发出响亮的回声。

好，我们已经大概了解了灵岩山，下面就来看这首词：

渺空烟四远，是何年、青天坠长星？幻苍崖云树，名娃金屋，残霸宫城。箭径酸风射眼，腻水染花腥。时双鸳响，廊叶秋声。

宫里吴王沉醉，倩五湖倦客，独钓醒醒。问苍波无语，华发奈山青。水涵空、阑干高处，送乱鸦、斜日落渔汀。连呼酒，上琴台去，秋与云平。

“渺空烟四远，是何年、青天坠长星？”他开头一句意象就如此高远！有人认为，一个词人喜欢用什么样的字眼，就可以想象到这个人的气质和品格。比如南宋的史达祖喜欢用偷字，他的品格就可想而知了。那么吴文英呢？他写的当然不是那种很狭小的景物。我们上次也曾经说过，以他的交游来说，吴文英既有给贾似道的词，也有给吴潜的词，可是吴潜是被贾似道害死的，所以有人觉得吴文英在品格上有了污点。我也曾说过，人生在世，每个人都有他软弱的一面，孔子说“躬自厚而薄责于人”，这里的“厚”不是说你个人享受得越多越好，所谓“厚”和“薄”，它的重点在一个“责”字。也就是说:人对于自己应该严格要求，求全责备；对于别人则要谅解宽容。很多人抓住别人的一点小毛病不放，总说别人如何如何不好，看得到别人的小刺，看不到自己眼中的梁木。什么能够使人软弱？一个是生死的考验。人都是乐生而畏死的，在生死的考验面前，你有时不得不敷衍一下;再有就是文人往往不甘寂寞，逞才好名，有才华而不能够善自韬晦，这样不免就留下了污点。像吴文英这样的作者，他虽然不是一个完人，但我们也应该设身处地替他来想一想。上次我也提出了“心焰”二字，就是说你的心是怎么样的，那一点光明有没有消逝？有时候你不见得能达到那个标准，但是你心的向背如何？它有没有向着那个方向？从吴文英的词里，我们可以看到他不是一个在心灵上卑微低下的人，这首《八声甘州》就是一首很好的词。它还不只是高远而已，是那种笼罩古今宇宙的想象，可以把读者引到一个很高远的境界。

昨天我收到南开大学苏谊教授送来的一篇文章。他不是学文学的，也不懂诗词。他研究天文学，曾经在南京的紫金山天文台工作过很久，现在到我们学校，每年开一门天文学概论的课程。全校都可以选修，但入选的人并不多。有些同学被选上了，其中也包括我们中文系的同学。他们每年在学期结束的时候都要写一篇学习报告。有的学生说:自从选修了天文学之后，我的人生完全改观了。怎么样改观？就是认识到了宇宙的博大、宇宙的美妙，那真是一种无可言说的境界！太史公司马迁在他的自序中说:“亦欲以究天人之际，通古今之变，成一家之言。”人生，有的时候真是眼光短浅心胸狭窄，《兰亭集序》中说:“仰观宇宙之大，俯察品类之盛。”你曾经“仰观宇宙之大”了吗？我很多次对同学们说，如果想提升你的眼光你的作品，一个是你对人世要有博大的关怀，杜甫的诗之所以伟大，就是因为他的关怀是博大的；除了对人世的关怀以外，另一个就是对大自然、宇宙的关怀，这种关怀真的可以提高人的境界。所以，你不仅要“通古今之变”，还要“究天人之际”，这样你的眼光才能开阔起来。

我刚才说吴文英这首词写得开阔高远，究竟如何？先看起句：“渺空烟四远，是何年、青天坠长

星？”灵岩山从何而来？它远离人寰，登上山顶四望空阔，是一片烟霭迷蒙的荒野。宇宙之中何年有此山？它是宇宙开辟之时，天上的一颗长星落到这里来的吗？

下面就更妙了：“幻苍崖云树，名娃金屋，残霸宫城。”宇宙从哪里而来？盛衰又是从哪里而来？他说在遥远的原始时代，是青天上的长星落到此地，成为一座山，而有了山以后，就在山上幻化出了苍翠的山崖、白云缭绕的树木和变幻莫测的人事。在这几句中，他以“幻”作为领字，贯串了下边一排三个四字句——“苍崖云树”、“名娃金屋”、“残霸宫城”——不仅幻化出自然，也幻化出人事:所以有了西施那样出名的美丽女子，有了金屋藏娇的馆娃宫这样的建筑。那是什么时候？是吴王夫差称霸的时候。如果从历史上讲起来，在春秋战国时期的霸主中，夫差做霸主的时候已经是战国末期了，而且他称霸的时间也非常短暂，转眼间越王勾践不就灭吴复国了吗？他在“霸”前加上了一个“残”，这个结合得真是妙！所谓“残霸”者，是被人消灭不能长久的霸主，而这里曾经是他的宫城。

在这几句中，“渺空烟四远，是何年、青天坠长星”写的是灵岩山；“幻苍崖云树，名娃金屋，残霸宫城”写的是整个历史的盛衰兴亡，他有这么高远的一个开始，后面就仔细写了。现在千百年之后，当吴文英陪着庾幕诸公来游览灵岩山的时候如何？“箭径酸风射眼，腻水染花腥。”“箭径”的径是小路的意思，馆娃宫下有一条小路，一名箭径，又名采香径。根据《吴郡志》的记载:“采香径……吴王种香于香山，使美人泛舟于溪以采香。”吴王在香山种了很多芬芳的花草，然后让宫里的美人们去采花，中间经过一条溪水。如果从灵岩山上向下望的话，那条溪水直得像拉开弦的箭一样，所以“箭径”的“径”也可以写成“泾”字，代表溪水之意。另外，《吴郡志》还说：“香水溪，在吴故宫中，俗云西施浴处。吴王宫人濯妆于此。”吴王宫里的宫女们都是在这条溪水中梳洗的。我们说登上灵岩山可以看到箭径，但是不只是说他看到了箭径，而且是“箭径酸风射眼”，在这里，他用的又是感性修辞了。

本来，我写过两篇论吴文英的文章:一篇是1960年代写的《拆碎七宝楼台——谈梦窗词之现代观》;另一篇是1980年代以后写的《论吴文英词》。这两篇文章的内容不同，前者注重梦窗词写作的结构、修辞的美感特色；后者则不仅谈到吴文英个人、梦窗词的结构、修辞的美感特质，更谈到了他在中国词学发展史上的地位和影响。我们现在讲梦窗词已经拖了很长时间，但还是不能讲到他的方方面面，大家课下可以看一看那两篇文章，前一篇收在《迦陵论词丛稿》中，后一篇收在《灵词说》中。在那两篇文章中，我就曾提到了吴文英的感性修辞。关于这种特色，我也曾经给大家举过一些例子。比如“窗外捎雨响。映窗里、嚼花灯冷”——灯花被烧得缩小成一点点，残焰在灯盏的边沿上闪烁跳动，正如一个人的嘴巴在嚼，这真是出人意外又入人意中！他的感觉非常敏锐，而且他掌握得非常正确。在这首《八声甘州》里边，他也用了感性修辞，但是没有他的“嚼花灯冷”那么新鲜。他说“箭径酸风射眼”，风只有冷暖强弱之分，哪里会有酸不酸的滋味？其实，这里用的是西方所说的通感的手法，他是用味觉来形容其他感觉的。但是，这不是吴文英自己的创造。李贺在《金铜仙人辞汉歌》中就曾说过：“东关酸风射眸子。”当初汉武帝为了求长生，做了手托承露盘的金铜仙人，接天上的露水来和药服食。后来汉朝灭亡，魏国人把金铜仙人移走，它们在经过城门时，竟流下了眼泪。李贺说的“酸风”，是指风吹到人眼上，让人流泪的那种感觉，好像酸酸的。可见，“酸风”不是吴文英的独创，而“嚼花灯冷”确确实实是吴文英自己的想象、自己的独创。李贺还说过:“画栏桂树悬秋香，三十六宫土花碧。”“秋香”即桂花；“土花”即苔藓，但他都没有直说，所以感性修辞是很早就有的，只不过吴文英的感性更锐敏，想象更丰富，写出来也就更真切了。

我们再往下看：“腻水染花腥。”水怎么会是“腻水”呢？我们都说花有花香，他怎么说是“花腥”呢？这些地方同样是感性修辞，然而他也是有来历的。“腻水”出自杜牧的《阿房宫赋》，杜牧说：“绿云扰扰，梳晓鬟也。渭流涨腻，弃脂水也。”当年阿房宫中美女如云，那些后妃宫嫔洗脸的时候把脸上的脂粉洗到水中，然后倒入渭水，使渭水都涨起了一层油腻。在这里你要注意，吴文英独创的感性修辞很好，而他用别人的感性修辞一样用得很好。因为李贺感慨的是汉的败亡，杜牧感慨的是秦的败亡，其中都包含了盛衰兴亡的悲慨，这是他另外一个妙的地方。他说“腻水染花腥”，当年的香水溪，西施可以在那里沐浴，宫女们可以在那里梳洗，梳妆的脂粉使溪水变成了腻水。腻水染在水边的花草上，这样岂不应该有芬芳？怎么就腥了？陆游诗曰“雷塘风吹草木腥”，他暗示的也是战乱兴亡，所以，吴文英在感性修辞之外，其背后往往有更深厚的意义。

然后呢？“时双鸳响，廊叶秋声”。“”是说拖着鞋子急而快地走；“双鸳”，因为鸳鸯都是一对一对不分开的，而鞋也是一双一双的，所以“双鸳”代表的是女子的鞋。不只在这首词中，吴文英还有一首《风入松》也提到了“双鸳”，他说：

听风听雨过清明。愁草瘗花铭。楼前绿暗分携路，一丝柳、一寸柔情。料峭春寒中酒，交加晓梦啼莺。

西园日日扫林亭。依旧赏新晴。黄蜂频扑秋千索，有当时、纤手香凝。惆怅双鸳不到，幽阶一夜苔生。

前面说，根据夏承焘先生的考证，吴文英有两个姬妾：一个在苏州，后来离开他了；另一个在杭州，

后来死去了。我们看这首词，他说：风风雨雨送走了美好的春天，也送走了那个可爱的女子。我在孤独寂寞中度过了清明时节。草色连天，欧阳修词有句云“千里万里，行色苦愁人”，而在吴文英词中，那含愁的草埋葬的是葬花的碑铭。在这座楼前的小路上，我和我所爱的人分别了；现在，楼前又已柳树阴浓，低垂的柳丝飘拂，每一根柳丝的舞动，都呼唤起我对往事的怀恋。春寒料峭中，我喝得微醺半醉，外边的莺啼惊醒了我的晓梦。金昌绪诗曰:“打起黄莺儿，莫教枝上啼。啼时惊妾梦，不得到辽西。”醒了以后如何？“西园日日扫林亭，依旧赏新晴。”无论如何，日子总要过下去。西园中当年跟我一同赏花的人虽然不在了，我仍然要把那林亭打扫得干干净净整整齐齐，我依旧要到林亭之中欣赏春日美好的晴天。西园里有一个秋千架，当年那个女子曾在这里荡秋千；现在来到秋千架旁，只看到蜜蜂在秋千的绳索中飞来飞去。为什么？因为那上面有她手上残留下来的脂粉的香泽，然而她再也没有回来。在幽静的台阶上，一夜之间长满了青苔。李白说:“八月蝴蝶黄，双飞西园草。”“门前旧行迹，一一生绿苔。”我现在穿插讲了这首《风入松》，只是要证明“双鸳”是吴文英常常用的，它所代表的就是女子的绣鞋。

我们接着看他的《八声甘州》。他说：“时双鸳响，廊叶秋声。”这个地方叫响廊，它的地板是用坚实的木和梓木铺成的，当年西施从上边走过，就发出一种美妙的声音来。今天我们游览灵岩山，来到馆娃宫，好像时时听到地板上的响声，但是有西施在那里走过吗？当然早已没有了。是什么在响？是秋天的落叶在走廊上回旋的声音。我在大学读书时也写过两句诗：“花飞无奈水西东，廊静时闻叶转风。”秋天花都落了，对于落花，你不但不能够保留它，也不能担保它的归宿。在寂静的空廊上，你只是听到叶子被风吹得旋转的声音。

上阕都是写他登灵岩山时的想象，你看他的想象多么丰富，感慨何其深远！下阕就更深一层来写他的感慨了：“宫里吴王沉醉，倩五湖倦客，独钓醒醒。”“醒”是韵字，应读平声；“五湖倦客”指的是范蠡。我们知道，范蠡辅佐越王勾践复国以后，他不肯入都城做官，而是泛舟五湖归隐了。他曾经给文种写过一封信，说是从相貌上看，勾践这个人可以共患难，但不可以共安乐。我可以辅佐他让他成功，但是不可以继续在朝中为官，因为担心他会猜忌功臣，所以范蠡就走了。有些人看惯了人间的盛衰兴亡，疲倦于人与人之间勾心斗角的争斗，于是离开了政海波澜，去水边做一个垂钓的渔翁。范蠡对于越王有清醒的认识，他去五湖独钓了；而吴王完全不了解越王卧薪尝胆、雪耻复仇的心意，整日在宫中沉醉于歌舞享乐之中。在这一句里，吴文英表面上说的是当年的吴王，事实上他所慨叹的则是当时南宋的君主，他们整日沉溺于享乐之中，任用奸佞误国的贾似道。贾似道在前方纳重币向敌人求和，然后向朝廷谎称他已经消灭了敌人，而国君居然一点也不知道。吴文英虽然认识到国家的危亡，但是无能为力。这两句写得比较落实，却写出了作者真正的悲慨——既悲慨于朝廷的昏昧无知，又悲慨于个人的回天乏力。

“问苍波无语，华发奈山青。”人在无可奈何的时候常常要呼天而问，屈原不是写过《天问》吗？秦少游说:“郴江幸自绕郴山，为谁流下潇湘去？”李商隐也说：“人间从到海，天上莫为河。”有一位美国MIT的物理学教授黄克荪先生曾翻译了波斯诗人的一本诗集，我们中国称之为《鲁拜集》。《鲁拜集》中有这么四句诗:“搔首苍茫欲问天，天垂日月寂无言。海涛悲涌深蓝色，不答凡夫问太玄。”为什么天上人间留下了这么多无可挽回的事情？上天能给我们一个回答吗？没有，天何言哉！你抬头望天，天上有日月运行；你低头问海，海上有波涛汹涌。天和海都不能给我们这些平常人一个回答，不能告诉我们宇宙人生真正的意义和价值何在。“问苍波无语”，柳永说“唯有长江水，无语东流”，东流的水当然不会跟你说一句话了。好，一切解答都没有了，在你对宇宙人生的重重困惑之中，时间过去了，你现在满头白发，面对着什么？对着那一片青山。一片青山如何？《齐天乐》说的：“漫山色青青，雾朝烟暮。”无常的人朝如青丝暮成雪的白发，你对着那亘古不变的青山，你无可奈何。青山岂不美？但是青山不能给你任何的解答和安慰。李商隐诗曰：“五更疏欲断，一树碧无情。”那一树的碧叶岂不美丽？但是它与将死的蝉又有何相干！所以我是“华发奈山青”，我亲眼看着南宋的朝廷一步一步走向危亡，我吴文英无可奈何。

“水涵空、阑干高处，送乱鸦、斜日落渔汀。”孟浩然说：“八月湖水平，涵虚混太清。”地上的水涵容着整个的天空，水中有天光倒映，你登上栏杆的高处向远方一望，一片乱鸦消逝在天边。杜牧说：“长空澹澹孤鸟没，万古销沉向此中。”盛衰的消亡正如飞鸟的消逝，何况已是日暮黄昏了。辛弃疾说:“问何人又卸，片帆沙岸，系斜阳缆。”我说过，中国诗歌中的斜阳常有一种对于衰亡的悲慨。乱鸦斜日在打鱼的河洲之外，乱鸦也消失了，斜阳也沉没了，它们都已无可挽回；而南宋的危亡终于也是无可挽救了。

既然无可挽救，那么怎样来安慰自己呢？“连呼酒，上琴台去，秋与云平”，我们只好借酒浇愁，连呼“酒来”，然后到高高的琴台上去，向下边一望，天地之间是一片萧索的秋气。杜甫说：“玉露凋伤枫树林，巫山巫峡气萧森。江间波浪兼天涌，塞上风云接地阴。”——那片秋气一直绵延到天边。

我们可以看到，吴文英的词里确实有一种忧危念乱的感慨，这种感慨非常深沉，而意境写得非常高远，像我们讲过的《齐天乐》，还有这首《八声甘州》，都是他感慨盛衰的很好的作品。

感慨盛衰的词如此，那吴文英写感情的词又怎么样呢？前面我们已经大略地看了看他的《霜叶飞》和《风入松》，那都是他怀念苏、杭姬妾的词，而更有名的一首，则是他的《莺啼序》。

《莺啼序》一共二百四十字，是五代两宋词中最长的牌调。为什么说要截止到南宋呢？因为清朝有些人编造出一些更长的调子来，但是在吴文英生活的时代，《莺啼序》一直是最长的调子。长调因为篇幅长，你要铺陈起来就很容易重复，让人觉得繁复，可吴文英这首《莺啼序》写得很好。因为时间关系，我们只能略读。

残寒正欺病酒，掩沉香绣户。燕来晚、飞入西城，似说春事迟暮。画船载、清明过却，晴烟冉冉吴宫树。念羁情游荡，随风化为轻絮。

十载西湖，傍柳系马，趁娇尘软雾。溯红渐、招入仙溪，锦儿偷寄幽素。倚银屏、春宽梦窄，断红湿、歌纨金缕。暝堤空，轻把斜阳，总还鸥鹭。

幽兰旋老，杜若还生，水乡尚寄旅。别后访、六桥无信，事往花委，瘗玉埋香，几番风雨。长波妒盼，遥山羞黛，渔灯分影春江宿，记当时、短楫桃根渡。青楼仿佛，临分败壁题诗，泪墨惨澹尘土。

危亭望极，草色天涯，叹鬓侵半苎。暗点检、离痕欢唾，尚染鲛绡，风迷归，破鸾慵舞。殷勤待写，书中长恨，蓝霞辽海沉过雁，漫相思、弹入哀筝柱。伤心千里江南，怨曲重招，断魂在否？

这是一首写感情的词，究竟是对哪个女子的感情，后人有很多争论。你看他第一段说“晴烟冉冉吴宫树”，苏州是吴国的故国，那当然是怀念苏州的姬妾了；可是第二段“十载西湖，傍柳系马”，西湖不是在杭州吗？第三段说“事往花委，瘗玉埋香”，写的是死别，是杭州的姬妾后来死去了，而且不但西湖是杭州的，六桥也是呀。接下来，“临分败壁题诗”，这里写的又是生离，所以我们不能断定他写的是哪一个姬妾。有人说是两个人，有人说根本就是一个人，他们先是生离，后是死别，但究竟如何，一直没有定论，我们只能说有这么回事。以前我们讲姜白石，说他写爱情的词除了那首小令还比较切实以外，其他的词都是凌空去写，旁敲侧击，一笔都不落到实处；可是吴文英写感情就比较落实了。

第一段是个总起，写他现在的生活和心情。“残寒正欺病酒，掩沉香绣户”，这是春天的季节，还有料峭的余寒。人生就是如此，不是生离就是死别，有什么能够久长？什么才是你人生中真正可以掌握的？什么才有价值有意义可以永远跟随着你？什么都不是。有人说是感情，可是感情一定会改变的，必然会改变的。有时候还不是说你变了，也不是说他变了，是本来人生就是一定会改变的。天下哪有不散的筵席？吴文英说，在寂寞中，我关上那沉香木的绣户。春天的燕子又飞回来了，到处是游春的画船。画船载着歌舞，载着游春的欢乐消失了，现在只剩下了什么？只剩下吴宫的那些到春天越来越茂密的树木，缭绕在晴空的烟霭之中。于是，我就想到我自己羁旅他乡。像姜白石、吴文英都是寄身在别人的幕府中的，这种感伤漂泊的感情就是羁情。他说，我的羁情就跟在空中飘飞的柳絮一样。我们前几天还念了张先的几首词，有一首说：“中庭月色正清明，无数杨花过无影。”你看他多么造作，说柳絮飞过去没有影子；人家吴文英也写过飞絮，他怎么说的？“杨花点点是春心，替风前、万花垂泪”，你看多么深挚？在这首《莺啼序》中他又说：“念羁情游荡，随风化为轻絮。”——过去的多少往事、多少感情，都随风化为轻絮了。

以上是写现在的心情，然后就回忆了。“十载西湖，傍柳系马”，追想过去，我曾经在西湖畔的柳树下系上马。白居易说：“妾弄青梅倚短墙，君骑白马傍垂杨。墙头马上遥相顾，一见知君即断肠。”他写的是男女的遇合：男子“骑白马”而“傍垂杨”，女子“弄青梅”而“倚短墙”，“墙头马上”远远地一见，就目成心许了，那也是“傍柳系马”。“趁娇尘软雾”，当我骑马走过的时候，路上都是轻尘薄雾。尘土还有“娇尘”？所谓“娇尘”，是那软红的、多情的尘土，此时烟霭迷蒙。陶渊明说，我沿着桃花林向前走，逐渐就豁然开朗、别有天地了。吴文英也说：“溯红渐、招入仙溪。”我随着那流水落花往前走，就来到一个美好的所在。刘晨、阮肇随着桃花流水进入天台山，不就遇到了很多仙子吗？那么吴文英跟这个女子怎么认识的？“锦儿偷寄幽素”，古代谈恋爱往往要找一个丫环传书嘛，然后两个人就认识了。“倚银屏、春宽梦窄”，这句也很妙，“春”跟“梦”对比，一个“宽”，一个“窄”，茫茫的春情，无边的春色，而我们的梦却这样短暂。“断红湿、歌纨金缕”，“歌纨”是唱歌时拿的纨扇；“金缕”是跳舞时穿的舞衣。这个人离去了，“暝堤空，轻把斜阳，总还鸥鹭”，黄昏时在西湖的堤上一望，“往事已成空，还如一梦中”，那么把斜阳归向谁呀？人都离去了，黄昏的堤岸一片空旷，只剩下水边的白鸥和鹭鸶。

“幽兰旋老，杜若还生，水乡尚寄旅。”多少次兰花谢了，杜若香草也老了，就在幽兰、杜若的几次衰老、几次重生的时候，我还在苏杭之间漂泊，还是一个羁旅的客人。别后我再回来，到杭州的六桥寻找当年我们的旧游之地，但是“事往花委”，花便是人，人便是花，都凋谢了。“瘗玉埋香，几番风雨”，“玉”和“香”都代表那个美丽的女子，经过了几番风雨，她已被埋葬在泥土之中。既然她死去了，再写就是回忆了，“长波妒盼，遥山羞黛”，当时，杭州西湖那么明亮的水都会忌妒她明亮的双眸，青色的远山见到她的黛眉都觉得羞惭——她的明眸比波光还要潋滟，她的黛眉比远山还要缥缈。“渔灯分影春江宿”，我就是跟这样一个女子一同划着船在春江上游过。“记当时，短楫桃根渡”，记得当时我们来到一个渡口。“桃根”用的是王献之的典故，桃叶、桃根是王献之的两个姬妾的名字。“青楼仿佛，临分败壁题诗”，再

回到当年的青楼之中，我看到的是什么？我们分别时曾在墙上题诗，现在是“泪墨惨澹尘土”，陆游诗曰：“玉骨久埋尘下土，蛛丝犹锁壁间尘。”那些诗句已被尘封在蛛网之中了。

“危亭望极，草色天涯”，如今我回来，已经是“瘗玉埋香，几番风雨”，登上危亭远望，只见芳草连天，秦少游的词：“倚危亭，恨如芳草，萋萋尽还生。”“叹鬓侵半苎”，我的头发一半已变成了白色。“暗点检、离痕欢唾，尚染鲛绡”，检点一下当年这段遇合留下了什么？“离痕”是离别时的泪痕；“欢唾”呢？李后主说：“烂嚼红茸，笑向檀郎唾。”也许，当年留下的巾帕上还染着当时离别的泪痕和欢乐的唾痕，但现在是“凤迷归，破鸾慵舞”，“凤”是凤钗，那凤钗曾经斜插在她垂的发髻之上，此时它已“迷归”——回不来了；“鸾”是鸾镜，都说鸾镜后面的鸟可以舞，而今只剩下一面破碎的鸾镜，镜后的鸾鸟也再不肯舞动了。“殷勤待写，书中长恨”，我用多么殷勤的心意想写下心中的长恨，如果鸿雁能够传书，我想写一封信，托鸿雁传给远方的人，但“蓝霞辽海沉过雁”。“霞”怎么会是“蓝”的？这是吴文英的修辞之妙，你如果看晚霞，在暮色苍茫之中，那红色逐渐逐渐就变成暗紫色暗蓝色了，那就是“蓝霞”；“辽海”是渺茫的烟海。“漫相思、弹入哀箏柱”，雁消逝在蓝霞辽海之中，我也只有把一片相思弹到悲哀的弦柱中了。“伤心千里江南，怨曲重招，断魂在否”，这句用的是《楚辞》的《招魂》：“目极千里兮，伤春心。魂兮归来，哀江南。”人不在了，魂却应该在呀，于是我弹奏一支怨曲为她招魂，却又不知她的断魂还在不在，能不能听到。

现在时间已经到了，我只是说，吴文英既有写爱情的词，也有写感慨兴亡的词，不管哪一种，他都能写得深挚高远。戈载在《宋七家词选》中赞美他说：

> 梦窗……运意深远，用笔幽邃，炼字炼句，迥不由人，貌观之雕缋满眼，而实有灵气行乎其间。细心吟绎，觉味美方回，引人入胜，既不病其晦涩，亦不见其堆垛。……犹之玉生之诗，藻采组织，而神韵流转，旨趣永长，未可妄讥其獭祭也。

陈廷焯在《白雨斋词话》中也说：

> 梦窗才情超逸……在超逸中见沉郁之思。……合观通篇，固多警策，即分摘数语，亦自入妙，何尝“不成片段”耶？

如果不看那些词，这还只是空的评论，而现在我们讲了他的几首词就可以印证，吴文英的词还是有他们所说的这些长处的。

# 第四讲 说吴文英词之四

我们上次匆匆忙忙地把吴文英那首最长的《莺啼序》讲完，本来今天应该开始讲王沂孙的碧山词了，可是对于吴文英还有一点需要补充的，就是他有几首令词，其中有一首是《唐多令》，你如果看当代的一些选本，从胡适到胡云翼，很多人都欣赏、赞美那首词。究竟怎么样呢？我先把它读一下：

唐多令

何处合成愁？离人心上秋。纵芭蕉、不雨也飕飕。都道晚凉天气好，有明月、怕登楼。

年事梦中休。花空烟水流。燕辞归、客尚淹留。垂柳不萦裙带住，漫长是、系行舟。

有人说我念词有什么调子，其实真没有什么调子；有人说是不是与戏曲的调子有关，一点也没有，因为我不懂戏，也不懂戏曲的念白。只因词是有音乐性的一种美文，所以你一定要把它声音上那种抑扬顿挫的美感读出来；而且你读的时候，除了客观的声音上的美感以外，你还应该把自己对于这首词的体会和感受结合进去。一般说起来，在声音里边，我们普通话没有入声字，这是一个最应该注意的地方。很多入声字现在已归入平声，这样念起来就不好听了。比如说《唐多令》，第一个“何”是平声，读hR;第二个“合”我们也念hR，但是这个字是入声字，我不会读入声的字，因此我尽量把它读成短促的去声。因为这首词写得比较直白，音节也比较流畅，所以很多人容易欣赏它，但是，陈廷焯的《白雨斋词话》中却说：“《唐多令》几于油腔滑调，在梦窗集中最属下乘。”也许跟别人比起来它还不错，但是在吴文英的词里边，这是他最低下的作品，因为他写得浅俗，写得油滑。一般说起来，中国人讲究书品、画品，书法和绘画都要求“宁拙勿巧，宁丑勿媚”，如果你的作品油滑浅俗，有一种媚态，其品格自然低下。这首词没有媚态，但是写得浅俗，不算是吴文英好的作品。不过有一点值得注意的，这首词里边有一句：“纵芭蕉、不雨也飕飕”，按照《唐多令》的牌调，前三句应该是五、五、七的句法，即“何处合成愁？离人心上秋。纵芭蕉、不雨飕飕”，所以这个“也”字，在这首词里边可以说是一个衬字。一般词里边不加衬字，按照某个牌调，几个字一句就是几个字一句，加衬字是曲里边常常用的。就是有时候，在曲子拍板有空的地方，可以填上一些实字或虚字。像关汉卿那支〔南吕一枝花·不伏老〕，他说:“我是个蒸不烂、煮不熟、不扁、炒不爆、响当当一粒铜豌豆。”其实就是五个字“一粒铜豌豆”，但他在前面加了很多字。我们说曲子可以增衬，那么什么叫“增字”，什么叫“衬字”，增和衬有何不同之处呢？所谓“增字”，就是说你所增的是实字，而衬字增的是虚字，比如说“纵芭蕉、不雨也飕飕”的这个“也”字，它只是一个表示口气、口吻的虚字，所以是一个衬字。再有，我们以前所读过的词里边没有这种增衬的现象，词中加衬字是吴文英这首词开始出现的，因此，虽然陈廷焯的《白雨斋词话》认为这首《唐多令》是梦窗词之最下者，但是这种现象已经有了由词向曲过渡的一种趋向，所以还是值得注意的。

今天我要讲的是另一首小令：《玉楼春·和吴见山韵》。这个“和”字念hF，我们常常说唱和，就是别人写了一篇作品，我们来酬应他。和词有很多不同的类型，有的和词只要牌调相同就可以了，比如你写《玉楼春》，我也写《玉楼春》，这是第一类；第二类是韵目相同，你用东冬的韵，我也用东冬的韵。诗的韵比较严格，一东和二冬是分开来用的，但是在词里，东和冬是合起来用的，所以原作与和作都用东冬的韵，即属于同一韵目；第三类更严格，不只是牌调相同，韵目相同，而且韵字也要相同。像苏东坡的《水龙吟·次韵章质夫杨花词》，他说：“似花还似非花，也无人惜从教坠。”押的是个“坠”字，那么章质夫的原韵呢？“燕忙莺懒花残，正堤上柳花飘坠”，也是“坠”字。如果我们继续看下去，和作的每一个韵字都与原作的韵字相同，这种和诗称为步韵，就是你一步一步都跟着他的韵字来安排，这是最严格的一种和法。吴文英这首《玉楼春》和的是吴见山的词，吴见山的原作是什么，我们已无从知晓了。

民国初年有一个专门研究吴文英的人叫杨铁夫，杨铁夫是朱祖谋（村）的学生，而朱祖谋是对于梦窗词的研究用力最勤的一位词学家，我们说他曾花了很多年的精力四校梦窗词。杨铁夫也致力于梦窗词的研究，下了很多的功夫，他写了一本《梦窗词全集笺释》，前面有他初稿、二稿、三稿的三篇序言。在序言中他说，很早以前他就学习填词，把填出来的那些作品给朋友看，朋友说：“词也，词也！”——你写的真的是词、真的是词呀！拜朱祖谋为师后，他把他的词拿给朱先生看，朱祖谋一句话都没有赞美他，只是说：你好好地去读吴文英的词吧。他找来吴文英的词一读，如同走入了迷宫一般，根本就读不懂，很久以后，好像懂一点点了，又去见老师，朱先生说:不成，回去再读！这样反复了好几次，当他再去见朱祖谋时，朱祖谋说:你现在好像懂了一点点了，然后才给他讲梦窗词的章法结构——你看从前那些聪明的老师，世尊拈花，迦叶微笑，哪像我现在这样，说那么多废话！同时你还可以见到，他们师徒二人对于吴文英的词确实下了很大的功夫。我现在要说：用力这么勤的朱祖谋、杨铁夫师徒都没有考证出来吴见山是何许人，我们当然也查不到他了，我们不知道吴文英这首《玉楼春》属于前面我们说过的哪种类型的和词。当然和词也有很多种情况:你说你的话，我跟着说你的话，你是什么样的感情、什么样的题目，我也写跟你完全一样的感情和题目，这是一种和法；还有就是我只用你的牌词，你说你的话，我说我的话，这又是一种

和法。王国维说，诗词的作者要不为应酬之作，这是起码的诗格、词格。你如果整天跟人唱和应酬，那就把诗词作成了羔雁之具。所谓“羔雁之具”，就是古人送礼，送一只雁、一只羊羔之类的东西，诗词总不能当做应酬的礼物。可是你翻开陶渊明的诗集，他也有很多赠给别人的诗，像什么《和郭主簿》啦，《赠羊长史》啦，有很多这样的赠诗。不过，陶渊明的赠答之诗写得非常妙：我说我自己的话，没有一句是应酬对方的话。那么吴文英这首词呢？因为我们不知道吴见山这个人的原作如何，所以无从比对，但是吴文英这首词写得的确很好。当年苏东坡和章质夫的那首咏杨花的词，大家都说和作胜过了原作，我相信吴文英这首《玉楼春》也是胜过了吴见山的原作的。如果吴见山有很好的作品，怎么一首都没有传下来呢？

我们刚才说，吴文英的那首《唐多令》，虽然陈廷焯认为它在品格上不是很高，但它有一个特色，就是用了衬字，这是以前没有过的现象。这一首《玉楼春》也有它的特色。《唐多令》和《玉楼春》都属于小令，刘永济在其《微睇室说词》中评吴文英的《风入松》一词时曾有综论其令词的评语，他说：小令虽然很短，但是惟其短小，所以更应该是作者平生积存在心里，积淀了很久的一种感情和感觉。偶然机缘凑合，外界的某一景象或某一情事，甚至于某一个韵字、某一篇作品都能触动他写出作品来。我们以前讲朱彝尊那首“思往事，渡江干”的《桂殿秋》，那是非常短小的一首令词，何以好？就在于他把整个内心蕴藏已久的某种感情表达出来了。小令短小，故可以即兴写出来。我今年秋天回来以后，发现我们马蹄湖的荷花凋落了，心里就有一种感情，可是那时我很忙，要到蓟县去参加讲习班，所以当时没有写什么。后来有一天，在从专家楼往研究所去的路上，我偶然看到天上的鸿雁飞过，于是顺口占了一首词：

浣溪沙·为南开马蹄湖荷花作

又到长空过雁时，云天字字写相思。荷花凋尽我来迟。

莲实有心应不死，人生易老梦偏痴。千春犹待发华滋。

王国维有一首词说：“郎似梅花侬似叶，来手抚空枝。可怜开谢不同时。漫言花落早，只是叶生迟。”他感慨的是人的机遇。我很喜欢荷花，可是每年从国外回来，都是荷花凋落的时候。人生的机缘就是如此，所以我说：“荷花凋尽我来迟。”你看我快八十岁的人了，站在这里一直讲，本来星期四可以结束了，但我还是不想结束，为什么？就是我对于诗词的这一份感情。我认为宇宙之间有这么好的东西，不把它讲出来任它失落真的是非常可惜。而且我还注意到，沈祖先生的词写得非常好，她的《宋词赏析》虽然很短，却有许多精到的见解，可是你打开一看就发现，她把姜夔的词选了二十几首，把张炎的词也选了二十几首，但吴文英的词一首都没有选，而吴文英确实有很多好词。因此，虽然上次就应该把吴文英结束了，可现在我还要讲。

有一次我在研究生的班上谈到我这首《浣溪沙》，有一个同学的诗词修养很不错，他说我这首词后边的几句好，前面这两句还算是很平常的。的确，“又到长空过雁时，云天字字写相思”这两句写得比较平常，好像是一般的诗词都常常说的，到“荷花凋尽我来迟”才把眼前当下真切的感受摆出来，可是你要知道，某种感情不能很突然地跑出来，它要有一个引子把它带出来。在这首词中，我没有特意去安排这个引子，是某种感情早就存在于我的心中，然后在散步的时候偶然看到了长空过雁，所以自然而然地引发了这种感情，是由前两句引出的第三句。

我们再看下半首：“莲实有心应不死，人生易老梦偏痴。千春犹待发华滋。”如果说莲子就是莲实，它有一个种子就不会死。我为什么突然这样说？天下的因缘不知道在哪里。很多年前，有一次报纸上登了一则消息，说某地方挖掘古墓时挖出了一个千年的莲子来。挖出来之后，有人把它培养种植，后来居然长叶开花了。我说“莲实有心应不死”，可我毕竟已是八十岁的人了。人生苦短，但我对于诗词的感情不变，我真是不忍心看着这么美好的诗词艺术从我们这个时代凋零、消逝掉。有人说：你这么大年岁还在讲课，南开大学给你很多报酬吧！其实，南开大学没有给过我任何特殊报酬，连我来往二十多年的飞机票都是我自己支付的（自1990年代后期开始，已由南开支付了），因此我不是为了某种物质利益，我是为了诗词本身，所以是“人生易老梦偏痴”。最后一句“千春犹待发华滋”，尽管千年之后的景象我不能看见了，但是，你如果撒下了种子，也许它埋藏在地下有千年之久，说不定哪一天就会被挖掘出来，照样发芽长叶开花了。司马迁在《报任安书》中说他“欲以究天人之际，通古今之变，成一家之言”，“藏之名山，传之其人”，难道我们中华民族的文化传统将来真的会断绝？如果不断绝，将来毕竟有人能够发现和体会我们这个传统诗词的好处。“千春犹待发华滋”，《古诗十九首》中说:“庭中有奇树，绿叶发华滋。”有这么美好的东西留在那里，总会有人认识，也总会有人欣赏的。所以对于吴文英的词我还是欲罢不能，还要讲。下面，我就把那首《玉楼春·和吴见山韵》给大家读一遍：

阑干独倚天涯客，心影暗凋风叶寂。千山秋入雨中青，一雁暮随云去急。

霜花强弄春颜色，相吊年光浇大白。海烟沉处倒残霞，一杼鲛绡和泪织。

“阑干独倚天涯客”，起句还没有什么特色。像我那首《浣溪沙》的前两句一样，它只是一个引起，不

算太好，而下一句“心影暗凋风叶寂”就写得很好了。我认为吴文英的开创不但表现在时空的错综和感性的修辞这两方面，而且，在遥远的南宋时代，他的词就能表现出非常现代化的趋势。我们所说的现代化，比如现代诗和朦胧诗，都是说它有一种超越现实的感发和写作的方式。如果把吴文英和姜白石作一个比较，一般大家都说白石清空梦窗质实，因为姜白石从不落实地去写。像那首《摸鱼儿》，是他在辛亥年秋天写的，那年春天，他与那个合肥女子最后一次相会，他还写了“拟将裙带系郎船”，等到秋天他再到合肥，那个女子已经嫁人了，于是他写了这首《摸鱼儿》。他说：“织锦人归，乘槎客去，此意有谁领？”一切都消逝了，可他不直说，而是说织女已经离开了，乘槎客也走了，我跟她的相遇，就如同张华的《博物志》中所说的，海上有客乘槎到天河边上，与织女相逢一面，然后就分别了。现在，我们这一份情意有谁能够体会呢？你看，他都是从客观的典故来写的，并没有钻进去把内心的感发写出来。当然他写得也很好，但是他采取的是一个旁观者的叙述口吻。而吴文英呢？他是钻进去说的。你看他写感情的那首《莺啼序》，真是繁复绵丽、真切细致！还有就是现在这首《玉楼春》，第二句他说：“心影暗凋风叶寂。”你看到过自己心里有多少影子吗？你心里曾有多少感情、多少愿望、多少图景、多少影像，当年华老去、事往人非之后，一切都凋零了。就像秋天的树叶一样，都飘尽了。我那天还提到了自己的两句：“花飞无奈水西东，廊静时闻叶转风。”那叶子不是还在空廊中飘转，你不是还能听见哗啦哗啦的响声吗？我们也学了吴文英的《八声甘州》，他说：“时双鸳响，廊叶秋声。”叶子虽然落了，可毕竟还有叶子在落，还有叶子在响。如果有一天，连叶子都没有了，响声都沉寂了，你还剩下什么呢？在这一句中，他把内心抽象的情思具象化，跟外界的景物结合起来了。而且，他结合得非常好，“心影暗凋风叶寂”，真的一切往事都消逝了。

下一句，他从自己的感情跳到了大自然的景物，“千峰秋入雨中青”，你看远方那绵延重叠的青山，在秋天的微雨之中青青一片的山色。我们上次讲他的《齐天乐》，有一句说：“漫山色青青，雾朝烟暮。”宇宙间有不变的一面：“千峰秋入雨中青”，正是在永恒的对比之下，才更显出人生的短暂，所以他接着说：“一雁暮随云去急。”黄昏时候，一只鸿雁随着天边的云一齐飞走了、消逝了。你要注意，不只是雁消逝了，云也消逝了。陶渊明说:“万族皆有托，孤云独无依。暧暧空中灭，何时见余晖。”天上的那一朵孤云上不着天、下不着地，没有一个依托，就这样暧暧溟地变化，最后消散了。“千峰秋入雨中青，一雁暮随云去急”，不变者如此，消逝者如斯，孤雁与流云的消逝就在与雨中青山的对比之中，在这种无常的悲慨之中。

“霜花强弄春颜色”，“强”字有两个读音：坚强的“强”念qiWng;勉强的“强”一定要念qiAng。他说，经霜的花朵转眼就要零落了。那次我们引冯延巳的词，说“梅落繁枝千万片，犹自多情，学雪随风转”，天下岂有不落的梅花？是花一定要落，你一片都留不住。可是尽管它落了，“犹自多情，学雪随风转”，这就是有情的人生、有志的人生、有理想的人生！他只要有一丝的生命还存在，就要“强弄”——尽自己最大的力量来表现出它美丽的颜色。“相吊年光浇大白”，“吊”是慰问、安慰、同情的意思；“大白”是一种酒。吴见山应该是吴文英的一个很不错的朋友，翻开吴文英的词集，里边有好多是跟吴见山互相往来唱和的作品。他说：每个人都有多少往事，每个人的年华都不能留住，在这消逝的无常的悲慨之中，我们只有相对饮酒、互相安慰了。曹孟德说：“对酒当歌，人生几何。譬如朝露，去日苦多。”在这样的时候，你最好“对酒当歌”。

最后两句他再跳出去写：“海烟沉处倒残霞，一杼鲛绡和泪织。”吴文英常常在他写感情写得非常深挚、非常悲哀的时候跳出去：你看那首《齐天乐》，开始他说“三千年事残鸦外，无言倦凭秋树”，当他把感情写得很浓挚时，忽然说“岸锁春船，画旗喧赛鼓”；《八声甘州》也是，最后他说“连呼酒，上琴台去，秋与云平”，在他写得非常沉痛的时候，他一上子跳出去了。“海烟沉处倒残霞”，“倒”字也有两个读音：我们说“倒下去了”中的“倒”念dAo，把“水倒在地上”中的“倒”念dSo。现在的广播电视中，常常有人念错字。还不止如此，我叫安易替我打印这些资料，打完后我说某个字不对，而她是按照《全宋词》打出来的，《全宋词》上这个字本来就错了，看起来尽信书真是不如无书。我常常对学生说：你去找一找那些古老的线装书，看看到底是什么。因为现在印的书往往有错字，我们一定要分辨清楚。“海烟沉处倒残霞”，你可以想象，海上是一片烟霭，天上是一片残霞，在海烟越来越深的地方，残霞好像沉到海水中去了。我在台湾时曾写过《郊游野柳偶成》，其中有两句说：“自向空滩觅珠贝，一天海气近黄昏。”我是见过这样的景色的。吴文英那首《莺啼序》也说“蓝霞辽海沉过雁”，雁也消逝了，消逝在那海天无际的地方。这句真的很难讲，人家说不可说的才是最好的，你看吴文英的想象和感受！有的人只是感受好，吴文英当然是感受好了，可是他还有想象，他的想象可以称得上是奇情壮采——人家想不到的、不常用的、不这样写的，他都可以把它写出来。这还不说，那溟濛的海烟是逐渐地消沉了，而残霞也是逐渐地消逝了残余的光影，就在它消逝之前，你看它的颜色多么艳丽、多么丰富！人生是无常的，但无常之中有很多你难以挽留住的美好的情事，这样的景象怎么样？“一杼鲛绡和泪织”。“杼”是织布机，我这里有织布机，我要织出什么来？我这一杼织出来的是“鲛绡”。“鲛绡”是中国古代神话的传说，说海上有鲛人，她可以织出一种最薄的丝织品，但是你很难说那就是丝了，因为鲛人所织的不一定是桑蚕丝，传说中的鲛人是泣泪成珠，她流下来的每一个泪点都会变成一颗晶莹的珍珠。泪是何等地悲哀，珠是何等地珍美，所以她一杼织出来的是如此悲哀、

如此美丽的鲛绡，是与她的泪一同织出来的人生。你是不是用你的心血、用你的悲哀织出来一个美丽的东西呢？也许吴文英留给我们的这三百多首词都是他的“一杼鲛绡和泪织”。我以为吴文英实在是一个非常值得注意的作者。只是我们的时间有限，课堂上只讲这些作品就要结束了。至于其他的内容，大家可以参考我那两篇论吴文英的文章。那两篇文章的侧重点，我已经给大家介绍过了。

总之，吴文英是一个值得研究的作者。我在加拿大教书时有一个学生，现在麦吉尔大学任教，叫Grace Fong，她的中文名字叫方秀洁。Grace Fong本来在多伦多念的硕士，后来到温哥华跟我念博士，她的博士论文就是论吴文英的词。她曾对我说：叶先生，一听您讲吴文英，我就想，一定要写这个作者。我觉得她之所以喜欢吴文英，是因为她的个性与吴文英有相近之处，所以她对梦窗词的感受也更深刻一些。而且，加拿大是讲英语和法语的，那些学生的论文不是用英文写，就是用法文写，绝对不可以用中文写。我所有的学生都是研究古典诗词的，在论文中，他们要把中国的诗词翻译成英文，翻译得最好的，也是我这个学生。其实，方秀洁从多伦多转过来的时间比较晚，她的根底并不比其他学生深，但她的感觉很敏锐。吴文英的词不好译，而她翻译得非常好。我现在只是顺便讲到这些话，好，这一次讲吴文英就结束了，我们下节课再来看王沂孙的词。

# 第五讲 说王沂孙词之一

今天，我们来讲王沂孙。据《绝妙好词笺》上记载：“王沂孙，字圣与，号碧山，又号中仙，会稽人，有《碧山乐府》二卷，又名《花外集》。”同姜白石、吴文英一样，王沂孙在正史上也没有传记。中国历史上有传记的人，其传记常常只是记载这些人的生平，说他什么时候考中了进士，什么时候做过什么官，哪一年又换了什么官等等，总之都是这一套。所以，没有科第功名的人，在正史上也就没有传了。

王沂孙的姓名也不见于史传，而且比较起来，他的生平经历比姜白石、吴文英更难以考证。因为姜白石虽然没有做过什么官，但是他所依傍的人，不管是萧德藻、范成大，还是张、张兄弟，都是当时的权贵名流。吴文英做过一段苏州仓台的幕僚，有一段短暂的仕宦经历，但是这点经历不足以进入正史。不过，他赠词的人，像贾似道、吴潜等人都是当时的将相一级的权贵。所以你考证姜白石和吴文英的生平，还可以找到一些依据。而王沂孙身世沦微，与达官贵人又没有什么交往，因此我们所知道的，也只是《绝妙好词笺》上那一点记载了。

另外，还有一段记载，说王沂孙在元世祖至元中曾担任过庆元路的学正。“学正”就是地方学校的学官，像周邦彦不是曾经从太学生一下子被擢为太学正吗？他那是在太学中做学官。周邦彦做太学正是有确切记载的，而王沂孙究竟有没有做过庆元路的学正，历来就有许多争议。有些人喜欢王沂孙的词，推崇王沂孙这个人，于是想提高他的品格，而在中国人的传统中，总认为你如果是宋朝人，宋朝灭亡了，你做了元朝的官，你就成了变节的二臣，你的品格上就有了污点，所以有些人就为王沂孙辩护，说他并没有仕元。

当然，关于王沂孙仕元这件事情，只说是见于《延四明志》，但《延四明志》里真的有这样的记载吗？大家都没有见过。我当年写吴文英、王沂孙这些人的时候，因为正史上没有他们的传记，所以很多材料要从地方的方志中去寻找。比如写吴文英时，我就是在哈佛大学的燕京图书馆里找到了嘉泰年间的《会稽县志》的；可是写王沂孙时，找《延四明志》却颇费了一番周折。我先是在台湾的图书馆里查找，结果没有找到；我又去了哈佛的燕京图书馆，还是没有找到；直到有一次从中国回加拿大的时候经过日本，我到东京的帝国图书馆里，居然找到了这本《延四明志》。果然，其中记载着说:王沂孙确实做过元朝地方的学官。“延”是元仁宗的年号，是元朝编的地方志上才有关于王沂孙做过学正的记载，你找以前的那些方志，当然找不到了。现在就要牵涉到一个问题了，就是王沂孙以南宋遗民的身份而做了元朝的学官，这算不算变节？算不算二臣？

关于这个问题，我也找了一些材料。我常常说:读诗词，最重要的是对其中的生命感情有一种敏锐的感受力。如果你只是自己读诗，那么你有兴发感动就好了；可是你如果要研究，要写论文，光靠直觉的感受还不够，你一定要有理性、有材料、有思辨。比如对于王沂孙仕元这件事情，你先是要找材料证明他确实做过庆元路的学正，然后再衡量一下他这样做对于他的品格有什么影响，我们究竟应该用什么尺寸来衡量他的品格。

关于这个问题，我也去找了一些材料来证明。清代全祖望的《宋王尚书画像记》里边有这么一段话：“山长非命官，无所屈也。箕子且应武王之访，而况山长乎？”他说:山长只是学官，而学官不能算朝廷命官，所以这样做不算是品节受到屈辱，像商朝的箕子，在商朝灭亡以后，他还应了武王对他的访问，何况只是做一个山长呢？孙克宽先生本来是台湾东海大学的一位教授，也是教古典诗词的。他写过一篇名为《元初南宋遗民初述》的文章，发表在《东海学报》的第十五期，是台湾1974年出版的。我认识孙克宽先生，他曾经把他自己的论文拿给我看，在那篇文章中他说：“学官不列为变节之例。”又说：“乡学或书院教授，不在此限。”也就是说，乡学或书院的学官不能算作变节。

戴表元的《剡源戴先生文集·送屠存博之婺州教序》中说:“古之君子可以仕乎？曰可以仕而可以不仕者也。今之君子不可以仕乎？曰不可以仕而不可以不仕者也。”他说:古代的那些士大夫，当他的国家灭亡以后，他可以出仕，同时，他也可以不仕；可是今之君子——南宋灭亡以后到元朝去的那些人，也许不应该出来做官，可是有时候，他们又不能不出来做官。戴表元接着说：“以为不仕而为民，则其身将不免于累也。”你如果不出来做官，做一个普通的老百姓，这也许要招致一生之罪累。为什么吴梅村把出仕清朝这件事看做自己一生最大的耻辱？临死之前他嘱咐家人说：我死后不要给我立墓碑，只需立一块圆石，上面刻上“诗人吴梅村之墓”就可以了。既然如此，当初他为什么还要出来做官呢？因为他是一个名人。在明朝时他考进士高第得中，明思宗对他非常欣赏，这使他成为名重一时的才子。对于这样有名望的人，清朝是一定要逼他出来的。吴梅村说：他本来不想出仕清朝，可后来他父母哭泣着劝他，为了保全家人，他不得已就出来了，但没有两年他又退出了官场，这就是戴表元所说的“不可以仕而不可以不仕者”。

我曾经说过，人都是软弱的。一种软弱是由于求生惧死的本能；再一种是求名骋才的本能。像吴文英留下的送给贾似道的那几首词，他本来可以不写，可他一方面不写对他不利，另一方面他也是求名的人，有这两种软弱，就会在品格上留下污点。我上次也曾引过孔子的话：“躬自厚而薄责于人。”你对自己可以求全责备，如果你能够撇弃本身的利害而选择正义和道德，那么这种选择是正确的、庄严的，我们可以这样来要求自己，但是对别人应该宽容以待。我刚才引用的戴表元的这几句话是他送屠存博去婺州任教授时写的一篇序文。屠存博名叫屠约，书上说他“当路数授之以官皆翱翔而不就”。“当路”就是当权者；“数”是屡次；“翱翔”就是摆出高姿态。元朝的朝廷屡次请屠约去做官，他都不肯接受，而最后毕竟不得已，做了婺州教授。而且，戴表元为什么要说“今之君子不可以仕而不可以不仕”呢？因为他也是南宋的遗民，在六十多岁时做了信州教授，所以他能够体会这种“不可以仕而不可以不仕”的苦衷。

以上我引了全祖望、孙克宽、戴表元等人的文章，他们都谈到当朝代变革的时候，你是不是可以出仕新朝的问题。

不止他们讨论到这个问题，周祖谟也写过一篇文章，特别谈到了宋亡以后仕元的儒学教授，这篇文章发表在1946年北平辅仁大学的学报上。周先生是我的老师，我上过他的课，也看到了他的这篇文章。当然这只是巧合，因为那时我并没有想到几十年后我要用他的文章来写碧山词的评赏，我只是知道有这么一篇文章，到时候就用到了。所以你平常读书的时候，虽然当时不见得用得到它，但你的脑子里要有一个印象，知道大概怎么样，将来一旦用到它，就知道到哪里去找了。再有，我原来在加拿大UBC大学教书时，有个亚洲系的学生叫谢惠贤，她在我们亚洲系念了硕士以后，又到澳州大学去念博士，她的博士论文的题目就是《宋元易代之际的忠义人士及其活动》（*Loyalist Personality and Activities in the Sung to Yuan Transition*），像这些都是我的机缘凑合:孙克宽是我的朋友，周祖谟是我的老师，谢惠贤是我的学生，而他们所讨论的都是从南宋入元之遗民的出处问题。

其实，王国维早就曾写过一篇《耶律文正公年谱余记》的文章，不过，他讨论的是从金到元的遗民出处问题。王国维说：元遗山是以金元遗臣的身份上书耶律中书，耶律中书即耶律楚材，因为他曾经做过元朝的中书，元遗山就向他推荐了当时的名士数十人，“昔人以为诟病”，一般人都认为以元遗山这样的身份，他怎么能够推举他的那些朋友去做“二臣”呢？元遗山当然是个有名的诗人了，他自己没有仕元，但是他推荐别人去了，为此很多人不理解他，认为这是元遗山品格上的污点。可是，王国维很通达，他说:我看过元遗山给耶律楚材的那封信，信中说：“以阁下之力使脱指使之辱，息奔走之役……学馆之奉不必尽具，粥足以糊口，布絮足以蔽体，无甚大费。”你难道忍心看着那些人饿死在家里吗？再者说来，元遗山只是推举他们去做学官嘛！王国维认为，这正是元遗山的“仁人之用心”。可见，无论什么时候，我们都不能人云亦云，尤其是批评一个人时，你一定要“论其世”，先要了解他所生活的时代。举了这么多例子，我只是要说明，王沂孙确实做过庆元路的学正，而对于这件事情，我们要知人论世，有比较通达的理解。

到现在为止，我们已经讲过南宋的好几位词人的作品了。其中，姜白石所感慨的还只是几十年前的靖康之乱，北方大好河山的沦陷;吴文英所慨叹的就已经是眼前南宋国家的日趋衰亡了；等到王沂孙，他身经南宋亡国的悲惨经历，所以更加悲哀。不但如此，他还亲眼看到了一件令人触目惊心的事情，什么事情呢？

夏承焘先生真是我们当代的一位词学大师，你看我常常提到他。他不仅作了姜白石、吴梦窗等人的系年，还作了南宋其他一些词人的年谱。在他的《周草窗年谱·附〈乐府补题〉考》中记载了这样一件事情：

> 元代初年有胡僧杨琏真伽总管江南浮屠，发会稽南宋诸帝后陵，弃骨草间。义士唐珏闻而悲愤，遂集里中少年收诸帝后遗骸共瘗之，且移宋故宫冬青树植其上。

宋朝灭亡以后，有一个“胡僧”，中国古人常常称少数民族为胡，少数民族的僧人就是“胡僧”了。他说有一个叫杨琏真伽的胡僧，盗发了南宋皇帝与后妃们的陵墓。北宋的首都是汴京，北宋皇帝的陵墓也在开封附近，我去开封旅游时曾经到过那里；南宋的首都在杭州，南宋皇帝的陵墓在浙江绍兴附近。胡僧杨琏真伽是江南所有寺庙的总管，他盗发了南宋诸帝后的陵墓，拿走了其中的珠宝，而皇帝与后妃们的尸骨就被抛弃在墓地的草野之间了。作为南宋的臣民，你怎么忍心看到这种景象？所以，当时有一个名叫唐珏的义士“闻而悲愤”，于是招集了这个地区的一些年轻人，“收诸帝后遗骸共瘗之”，就把那些骸骨收集在一起埋葬起来了。不但如此，他们又从宋朝的故宫移来一些冬青树种在陵墓之上。冬青树就是冬天也常青不凋的树木，你看墓地里常常种植松树之类的树木，正是取其常青之意。你要知道，这已经是元朝时的事情了，而他们这样做，确实冒了很大的危险，所以这件事情感动了当时的一些文人词客们，于是王沂孙、周密、唐珏、陈恕可等十四人汇集在一起，用《天香》、《水龙吟》、《摸鱼儿》、《齐天乐》、《桂枝香》五调，分咏龙涎香、白莲、蒁、蝉、蟹五物，来纪念这件事情，最后集成一卷词，叫做《乐府补题》。词，本来是能够歌唱的，汉朝时就成立了专门的音乐机构——乐府。现在，王沂孙他们所写的是以前的乐府里

边没有写过的题目和内容，因此叫《乐府补题》。这本书在元朝初年就编出来了，但因为是怀念故国的作品，当时不能公开发表，于是被藏了起来，没有得到流传，也没有被世人所知。

一直等到清朝初年，朱彝尊最早发现了这本词集。明朝灭亡以后，朱彝尊不肯出仕清朝，他家里很穷，十几岁就成了人家的赘婿。招赘到人家以后也无以为生，他就流转于各地，做私塾的教师。他的才分很高，记忆力也很强，喜欢读书，尤其同宋词的兴趣更深。他有一个名叫曹溶的同乡，曾经做过很高的军政长官。后来，朱彝尊离开私塾，投到曹溶的幕下做了他的幕僚。曹溶也是一个词人，特别喜欢南宋词，这样，朱彝尊就有机会到各地去搜集南宋的词，最后编成《词综》一书。所以人们常常说：首尾二朱——朱彝尊和朱祖谋对于清代的词学做出了很大的贡献。在搜集这些词的时候，朱彝尊在江南的一个私人藏书家那里发现了《乐府补题》，恰好那一年，也就是清康熙十六年，康熙皇帝颁布天下，特别开设了一个博学鸿儒的特科。因为明朝的遗民不肯参加正常的科举考试，康熙皇帝就派人劝他们出来，应这次特殊的考试，以示自己招贤纳士的诚心。果然，多少明朝的遗民，那些十几年都不肯出来的才智之士，像朱彝尊、陈维崧等人，这一次纷纷出来应考了。当时有人写了一首很不忠厚的诗来讽刺这些人，说他们是“一队夷齐下首阳”，伯夷和叔齐不食周粟，饿死在首阳山上；这一队“夷齐”当年不肯做二臣，现在都出来参加新朝的科考了！那时，朱彝尊刚刚在南方找到《乐府补题》的词集，这次应试，他就把《乐府补题》带到了京师。在当时说起来，这是一件非常值得重视的事情，所以一时倾动朝野。你要知道，那时候多少文人词客都在京师应考，这些人都是明朝的遗民，而《乐府补题》正是遗民的作品，这样他们就会有很多共鸣。但是我要说，《乐府补题》被埋没这么久，现在出来真是出非其时！如果早一些年，在明朝刚刚灭亡的时候出现，那么这些经过国破家亡的遗民要写出多少血泪之作来！可是现在出现正值“一队夷齐下首阳”——大家已经承认了新朝，才来这里参加考试的，天下的事情真是有幸、有不幸。

然而这本词集毕竟出现了，而且马上得到刊刻，一时间，文人词客竞相作起咏物词来了。因为《乐府补题》中所收集的都是咏物词，他们是用五个不同的词调来咏五种不同之物的。那什么是咏物词呢？我们说:咏物词属于赋化之词，它是用写赋的笔法来写的。在清朝乾隆年间有人编了一本书，叫《佩文斋咏物诗选》，编者把咏物的作品抬得很高，说是从“虫鱼草木之微”，可以发挥“天地万物之理”；他们把咏物诗的历史推到很久以前，说“诗之咏物，自三百篇而已然矣”。究竟是不是这样呢？我们说《诗经》中确实提到不少草木鸟兽的物:“关关雎鸠”说的是鸟；“硕鼠硕鼠”说的是大老鼠；“桃之夭夭”说的是植物。连孔子都说，读《诗》可以“多识草木鸟兽之名”。但是，我们不能因此得出结论，说咏物诗是从《诗经》开始的，因为《诗经》中所说的草木鸟兽只是一个起兴，他是借草木鸟兽来引起一种感发，引出人的感情，而他真正要咏的并不是草木鸟兽。所以，《佩文斋咏物诗选》中的这种说法是不恰当的，正如后来的张惠言。说某某作者的作品有《离骚》的意思一样，这都是牵强附会！把咏物词推源到《诗经》，推得太早了。

既然咏物词是一种赋化之词，那么它有哪些性质呢？《文心雕龙·诠赋》上说:“赋者，铺也。铺采文，体物写志也。”你一定要注意到赋的体物写志与诗的感物言志是不同的:感物言志是直接的感发，就是从诗的比兴，从外物引起你内心的情意;可是赋的体物写志是要透过对物的体察、观察、描摹来表现你自己的志。《文心雕龙》上还说:“赋也者，受命于诗人，拓宇于楚辞者也。于是荀况《礼》、《智》，宋玉《风》、《钓》，爰锡名号，与诗画境。”为什么说赋“受命于诗人”呢？因为诗的六义中有赋、比、兴三种表现手法，其中，直言其事就叫赋。也就是说，你不必借助于外物，你直接去写就可以带着感发。像《将仲子》那首诗，没有外物，没有草木，也没有鸟兽，它直接就写这件事情了，这是《诗经》中“赋”的手法，所以说：赋“受命于诗人”。“拓宇于楚辞”就是说楚辞的出现使赋这种叙述方式得以拓展，逐渐产生了长篇的赋作。这个时候，赋已经成为一种文体，而不再是六义中的一种表现手法了，于是后来出现了荀况的《礼赋》、《智赋》，宋玉的《风赋》、《钓赋》，这类作品虽然沿习了六义中“赋”的名字，但这种“赋”与六义中的“赋”已经完全不一样了。

以上提到了荀况和宋玉，其实，《文心雕龙》中还评价了这两个人不同的风格。刘勰说：“荀结隐语，宋发巧谈。”以荀子的《蚕赋》为例，他说蚕如何吐丝，人如何把丝织成丝帛，如何嘉惠万物等等，其实他是要说一个人怎么样才能做出对人类有益的事情。在《云赋》中，他说天怎么样兴云，云怎么样变成雨，雨怎么样滋润万物等等。可见，荀况的赋表面上虽然写的是一个物，但是物外有一种对于人生哲理的喻托，这就是所谓的“荀结隐语”。

那么宋玉呢？宋赋的特色是“巧谈”。你看他的《风赋》，说什么大王的雄风，然后就把雄风描写一番；又说庶民的雌风，再把雌风描写一下。他用了很多的语言进行描绘，这就是所谓的“宋发巧谈”。

《文心雕龙》中又说：“拟诸形容，则言务纤密;象其物宜，则理贵侧附。”描写某物时，你的言语一定要纤细周密;你想用某物来表达你的某种思想，所以还要有比附的意思。总之，赋主要有两种写作方式：第一是用比兴喻托的隐语；第二是用刻画描绘的巧谈。

中国真正的咏物之作是建安时代开始流行起来的，其中最有代表性的作者就是曹植。曹植写过一首《吁嗟篇》：“吁嗟此转蓬，居世何独然！长去本根逝，宿夜无休闲。”他还写了《野田黄雀行》：

高树多悲风，海水扬其波。利剑不在掌，结交何须多？不见篱间雀，见鹞自投罗。罗家见雀喜，少年见雀悲。拔剑捎罗网，黄雀得飞飞。飞飞摩苍天，来下谢少年。

他说的都是什么？“吁嗟此转蓬”写的是秋天的断梗飘蓬，这属于物，但是曹植真正的意思则是写他自己如断梗飘蓬一般的身世。大家知道，曹丕做了皇帝以后，就逼他的弟弟们纷纷离开朝廷，到外地去了。曹植曾经上过《求自试表》，想要回来为国家出力，但一直没有得到允许，《吁嗟篇》所慨叹的正是他漂泊异乡的痛苦。而《野田黄雀行》呢？他说：我的好朋友被别人迫害，我却没有权力在手，不能帮助他们。朋友陷入罗网之中，你救他们才对，若不能救，交你这样的朋友还有什么用！可见，曹植的这两首咏物诗都是另有托意的。

咏物诗如此，咏物词也是这样。咏物词之所以盛行，主要有两方面的原因:一是因为在特定的环境中，某种感情不能明言，否则就会受到迫害，所以你要借助于物来写那些不能直接写的情志；此外，在古代，文士们聚会的时候，经常找一个题目，大家来作诗，这种由文士们组织的共同写作的集会，是咏物词得以盛行的第二个原因。

我们知道，王沂孙写了很多咏物词。一方面，他感慨南宋的败亡，可是在新朝的统治下，这种故国之思不能明言，只能借咏物来曲折隐晦地抒发;另一方面，王沂孙所生活的时代也有词人结社的风气，他们经常组织到一起，找一个共同的题目来写。《乐府补题》就是这样的咏物之作所编成的集子，而王沂孙写得最好的作品就是他的咏物之作。

到现在为止，我还只是简单地介绍王沂孙这个作者，以及与咏物词有关的一些问题，下一次我们再讲王沂孙的咏物词。

# 第六讲 说王沂孙词之二

今天我们本来要讲王沂孙的词了，可是在讲之前，我们还要弄清楚几个问题：一是他的生卒年的问题。因为王沂孙名不见于史传，而且他只是与一些词人有来往，所以我们不能确切地知道他的生卒年；再一个问题，其实我在上一次讲课时已经提到了，就是他曾经出仕元朝的问题。我说过，《乐府补题》所慨叹的，是南宋败亡，帝后陵墓被发掘、尸骸暴露草间的这件事情。既然这些词抒发的都是遗民对故国、故君的怀念之情，那么对于这些作者是否曾经在新朝做过官，大家当然非常重视了。而王沂孙究竟有没有出仕过元朝呢？从前，只有厉鹗和查为仁在《绝妙好词》的笺注上提到过这件事情，然而很多人不相信。像当代词学家刘永济就认为:王沂孙在他的词中所表现出来的完全是遗民的感情，因此他应该是没有在元朝做过官的。刘毓盘也认为《绝妙好词》的笺注不可信，他在《词史》中引用了张炎悼念碧山的一首《洞仙歌》，其词曰:“野鹃啼月，便角巾还第。轻掷诗瓢付流水。最无端、小院寂历春空，门自掩，柳发离离如此。”所以他认为:碧山“似生平未尝一仕”。

刘永济和刘毓盘都认为王沂孙在亡国后不肯出仕，一直在家里闭门闲居，可是周密有一首寄给王沂孙的《忆旧游》，其中有句云：“天涯未归客，望锦羽沉沉，翠水迢迢。叹菊荒薇老，负故人猿鹤，旧隐谁招。”“锦羽”就是书信，我们说天上有鸿雁传书，水中有鲤鱼传书。现在，天上是锦羽沉沉，地上是翠水迢迢，而那漂泊天涯的人，却迟迟没有归来。“叹菊荒薇老”，自从他走了以后，故国的菊花已经荒芜了，薇蕨也已经老去了。在这一句中，他其实隐含了两个典故:“菊”，陶渊明是个隐士，曾写过“采菊东篱下”的诗句；“薇”，伯夷叔齐兄弟曾隐居在首阳山，采薇而食。因为远行的人迟迟没有回来，“菊”才会“荒”，“薇”才会“老”。“负故人猿鹤，旧隐谁招”，所以他辜负了“故人”，什么“故人”？在这里，他的“故人”还不是说人中的朋友，而是山中的猿鹤。这一句他用的是孔稚的《北山移文》中的典故，《北山移文》中有这么两句：“蕙帐空兮夜鹤怨，山人去兮晓猿惊。”因为那个人出去做官了，所以山中的猿鹤就怨他不回来。可见，王沂孙确曾离开故乡，到外地做过官。

总之，关于王沂孙是否出仕过元朝，大家有不同的看法。由于历史上没有清楚的记载，我们只好根据当时的词人的一些作品进行考证。此外，我说过查找地方志也是很重要的，我曾经查过《延四明志》，上面记载说:王沂孙的确做过庆元路的学官。尽管有了这个证明，还是有人持反对意见，认为王沂孙不曾出仕元朝。我认为，无论他出仕与否，我们都要比较通达地去理解。也许他不应该出仕，但我们对古人不应该过于苛求，像周祖谟先生不就认为南宋灭亡以后在元朝出仕而做了儒学教授的人，并不能算做品节上有亏损吗？

上节课我们还简单地谈到了咏物词的传统。本来，《佩文斋咏物诗选》的编者认为咏物诗可以推源到《诗经》，因为《诗经》中有草木鸟兽之名。可是《诗经》的咏物与我们现在要讲的王沂孙的咏物词是不一样的。在《诗经》中，那些物只是一个开端的起兴:“关关雎鸠，在河之洲”，他要说的却是“窈窕淑女，君子好逑”；“硕鼠硕鼠，无食我黍”，他要说的却是“三岁贯汝，莫我肯顾”，是那像老鼠一样不劳而获的剥削者。像这样的作品都不是正式的咏物之作。真正的咏物是从赋体开始的，早期最有名的两个用赋来写作的人，一个是荀况，另一个是宋玉，他们的赋作分别表现出赋这种体式的两点特色，即“荀结隐语，宋发巧谈”。荀卿喜欢在赋中编织一些像谜语一样的话，无论他外表上写的是蚕还是云，其中总有一个主要的意旨；而宋玉呢，他善于用巧妙的言辞来铺陈。

我之所以要说这些话，是因为有很多现当代学者不能欣赏南宋词，像胡适之、胡云翼等人就相当贬低南宋这些词人。胡适在《词选》中说:王沂孙的咏物词“至多不过是晦涩的灯谜，没有文学的价值”。一点也不错，但是这种文学体式就是要用“谜语”的方式来写，你要在表面的咏物中有一个隐含的意旨。现在我讲了王沂孙的生平，讲了咏物词的发展，大家就知道应该怎么样来欣赏这一类词了。你一定要认识到：这种文学体式就是体物写志的，其美感特质一个是隐语、一个是巧谈，你不能说铺陈词藻只是“晦涩的谜语”，它本身的要求就是如此。

另外，我们还讲了这类作品产生的环境。建安时代产生了很多咏物诗，像曹植的《吁嗟篇》、《野田黄雀行》都属于咏物之作。民国初年的诗学家黄节写过《曹子建诗注》，他说曹植的《野田黄雀行》是“子建藩国屡迁，求试不用，愿入侍左右，终不能得，发愤而作”，他表面上写的是一个风中的转蓬，可其中喻托的都是他自己的境遇。因为他的哥哥曹丕做了皇帝以后，把他封在外边，不许他回到自己的朝廷中来，所以他真正的主旨并不是慨叹风中的转蓬，而是慨叹自己“藩国屡迁，求试不用”。曹植还写过《野田黄雀行》，说一只黄雀被人用网罗捉住了，而我没有办法解救它。黄节说：这首诗是因为当时曹丕和曹植各有依附于自己的一群文士，曹丕得志以后，就迫害依附于曹植的那些人，而曹植自己无力去援救，感慨于此，就写了这首《野田黄雀行》。像这类作品，大多是因为作者在环境压迫之下不能直言，也没有办法直

接表现自己内心的悲慨时才写的，这是一类；此外，建安文士还写了很多首斗鸡的诗，你如果翻开魏晋南北朝的诗集，就会看到很多人写过这样的题目，像这样的作品都是为社交而作的。

明确了咏物之作内在的美感特质和外在的写作环境，再来看王沂孙的咏物词你就会发现，这些作品完全合于咏物词内、外两方面的要求。以外的环境要求来说，故国灭亡以后，在蒙元的统治之下，他不能够明言；再者，南宋的词人有结社填词的风气，所以才有《乐府补题》这一卷词的出现。至于他的写作手法，一个是隐语，一个是巧谈。可见，王沂孙的咏物词具备了内在和外在两方面的条件，因此能够写得好。

上节课我们还介绍了《乐府补题》写作的经过和发现的经过。大家知道，《乐府补题》写出来以后并没有流传，一直到清朝才被朱彝尊发现，这时清朝入关差不多有二三十年之久了，康熙为了召那些明朝的遗民出来做官，设了一个博学鸿儒的特科，这样一来，大家都出来考试了，所以有人讽刺说他们是“一队夷齐下首阳”，而《乐府补题》在这个时候被发现真是“生不逢时”。为什么这样说呢？如果这首词在顺治年间，也就是明朝灭亡时就被发现了，那么这些遗民一定会写出自己的幽约怨悱不能自言之情，写出很多好词来；可是它偏偏出现在这些遗民们放弃了原来的持守、出来应试清朝的时候，这就造成了一种非常尴尬的现象：一方面，原来的遗民们看到《乐府补题》这卷词，自然非常感动，所以当时在京师马上就流传一时，就有人把它刻印了，而且很多人摹仿《乐府补题》写了不少的咏物词;但问题是:人家王沂孙那些人写《乐府补题》是他们刚刚经历了亡国之痛的时候，所以写出来真的是忧愁幽思、悲哀感慨，然而朱彝尊他们这些人发现《乐府补题》，则是他们放弃了原来的遗民身份出来应试的时候，此时他们那一份遗民的感情依然存在，内心也很感动，可自己的身份却失去了立脚点——他不能再写遗民的感情，因为他现在已经出仕了。

关于朱彝尊，我们以前举过他的一首《桂殿秋》，那首词是写他的一段不被礼教所接受的感情。他还有一卷词，叫《茶烟阁体物集》，这一卷就完全写的是咏物词了。有一次，安易跟我说李晶家里养了一只猫，李晶很喜欢那只猫，要找一找与猫有关的典故。可是到哪里去找呢？我就向她推荐，说朱彝尊的《茶烟阁体物集》里边有好几首《雪狮儿》的词，里边用了很多猫的典故。但是，这只是一种雕琢刻画，又有什么意思呢？总之，《乐府补题》的出现使清初词坛上咏物词的写作盛行起来，但这时的咏物词只剩下巧谈和刻画了。那么，到什么时候才有人真正继承了《乐府补题》的传统呢？应该说是晚清的时候。因为那时不但国家面临着危亡，而且两宫之间也有很多的矛盾：光绪主张变法，慈禧反对变法。这种种矛盾使那些词人们没有办法表达他们对于国家的关怀和感慨，而这时就有一些人写出很好的咏物词来；同时，他们更加发现了王沂孙他们这一卷词的好处。晚清有一个叫端木的词人，他的词集叫《碧瀣词》，“瀣”是露之下被者，也就是露水沾湿了草木，然后流下来的样子；“碧”就是碧山。端木自己解释说：我不敢说我要模仿碧山，我只是在他的沾溉影响之下学着来写词的。王鹏运也很推崇王沂孙的词，前面我们不是提到了朱祖谋吗？朱祖谋与王鹏运都是晚清的词人，朱祖谋曾经用一组《忆江南》的调子来题写国朝的词人，其中有一首是写王鹏运的，他说:“得象每兼花外永，起孱差较茗柯雄。”他赞美王鹏运的词，认为他所描摹的意象可以同时兼有《花外集》的韵味。“永”就是说有那种长远的韵味，晚清时大家都写咏物词，这些词一般都有寄托。一方面，当然是政治原因——晚清已经一步步走向衰亡了；另一方面，是因为帝、后两宫之间相互争斗、矛盾重重，大家都不敢直言。除此之外，晚清的咏物词之所以盛行，还有一个缘故，就是很多人受了“茗柯”的影响。“茗柯”是谁？就是张惠言。张惠言是清代常州词派的一个倡导者，他的文集叫《茗柯集》。他在《词选序》中说：

> 传曰：“意内而言外谓之词。”……盖诗之比兴，变风之义，骚人之歌，则近之矣。

他认为：小词里边要有诗、骚的比兴寄托的意思。所以，先是有乾嘉时期张惠言关于比兴寄托的提倡，再加上后来晚清动荡的政局，这就造成了晚清时产生了很多很好的咏物词。

我现在说的是咏物词出现的环境，我也曾讲过现代西方文学批评中所提出的“相关语境”之说，就是在你写作的时候，有一个相关的语言环境，而咏物词的出现与相关语境的关系是最为密切的。王沂孙那个时代出现了《乐府补题》，取得了很好的成就；晚清的这些词人在咏物词的写作上同样取得了很好的成就。现在既然讲到这里，我就给大家看两首词。

一首是文廷式的《忆旧游》：

> 忆旧游·秋雁
>
> 庚子八月作
>
> 怅霜飞榆塞，月冷枫江，万里凄清。无限凭高意，便数声长笛，难写深情。望极云罗缥缈，孤影几回惊。见龙虎台荒，凤凰楼迥，还感飘零。

梳翎，自来去，叹市朝易改，风雨多经。天远无消息，问谁裁尺帛，寄与青冥。遥想横汾箫鼓，兰菊尚芳馨。又日落天寒，平沙列幕边马鸣。

这首词是作者在庚子年八月作的，庚子年就是八国联军入侵中国的那一年。在这首词中，他表面上咏的是秋雁，而实际上完全是在感慨当时的政局。

再有一首是朱祖谋的《声声慢》：

声声慢·落叶

鸣颓，吹蝶空枝，飘蓬人意相怜。一片离魂，斜阳摇梦成烟。香沟旧题红处，拼禁花、憔悴年年。寒信急，又神宫凄奏，分付哀蝉。

终古巢鸾无分，正飞霜金井，抛断缠绵。起舞回风，才知恩怨无端。天阴洞庭波阔，夜沉沉，流恨湘弦。摇落事，向空山，休问杜鹃。

这首词表面上咏的是落叶，实际上反映的同样是庚子国变，所以你就看到，咏物词的美感特质与作家写作的环境有密切的关系。而《乐府补题》被发现的初期之所以没有使词坛上有一个很好的成就，就是因为它的相关语境不同了:清初的那些作者已经失去了遗民的身份，同时也失去了忧愁幽思不能明言的那一种感情。因此一直到清末，才又出现了类似的相关语境，于是出现了大量写得很好的咏物词。

我现在说的都还是空话，下面就以词为证，看一看王沂孙的咏物词。

天香·龙涎香

孤峤蟠烟，层涛蜕月，骊宫夜采铅水。汛远槎风，梦深薇露，化作断魂心字。红瓷候火，还乍识、冰环玉指。一缕萦帘翠影，依稀海天云气。

几回娇半醉，剪春灯、夜寒花碎。更好故溪飞雪，小窗深闭。荀令如今顿老，总忘却、樽前旧风味。谩惜余薰，空篝素被。

他咏的既然是物，我们就先要对他所咏之物有一个简单的认识，什么是“龙涎香”呢？《岭南杂记》上说：

龙涎于香品中最贵重，出大食国西海之中，上有云气罩护，则下有龙蟠洋中大石，卧而吐涎，漂浮水面，为太阳所烁，凝结而坚，轻若浮石，用以和众香，焚之，能聚香烟，缕缕不散。

香有很多种，像什么沉水香啦、茉莉香啦，而龙涎香在这所有的香里边是最贵重的。那么龙涎香是怎么制成的呢？中国的笔记不是很科学的，它往往只是模糊的记载。《岭南杂记》上说：海中有大石头，有龙蟠在上面，睡在那里，睡时口中吐出涎来，飘浮在水面上，被太阳照射，凝固成很轻的浮石。你要把这些浮石收集起来，配合其他香料一起来制作，才能制成龙涎香。当你点燃它的时候，那香烟升上去，能凝聚在一起，蟠结在空中，缕缕不散。它不像有的香，一升起来就消散了。

《岭南杂记》上还说:“鲛人采之，以为至宝，新者色白……入香焚之，则翠烟浮空，结而不散。”“鲛人”我们已经讲过很多次了，鲛人采来龙涎的浮石，制成香，点燃后的烟气带着翠绿的颜色，结成一团而不消散。

宋朝的陈敬著有《香谱》一书，有制龙涎香须与蔷薇水相合的记载。

不但《香谱》上有这样的记载，杨万里有一首《谢胡子远郎中惠蒲大韶墨报以龙涎香》的诗，有一个叫胡子远的郎中送给杨万里一种特殊制作的蒲大韶的墨，人家送给你东西，你怎么回报呢？他以龙涎香回赠了人家，并作诗说:“遂以龙涎心字香，为君兴云绕明窗。”“心字香”指像篆文的心字那种形状的香，现在我们在夏天点的蚊香，总是一圈圈、一盘盘的，那是最简单的制法；龙涎香就不一样了，它可以制成各种形状，有时正像一个篆文的“心”字。杨万里说：我送给你心字的龙涎香，你点燃它，就可以欣赏那像云彩一样蟠绕在窗前的姿态了。

像这些材料都是我偶然得来的。开始时讲王沂孙出仕元朝的问题，我引用了周祖谟、孙克宽、谢惠贤乃至于王国维等许多人的说法，这些人有的是我的老师，有的是我的朋友或学生，有的是因为我研究过。至于杨万里的这两句诗，则是因为我在UBC时指导学生写论文，有一个博士生写的就是论杨万里的诗，要不然杨万里的诗有很多很多，我不见得每一首都去看，也不见得恰巧就发现这一首，而我那个博士生是专门研究杨万里的，所以我一下子就发现：杨万里还有一首写龙涎香的诗。大家平时最好是多留心，说不定什么时候，我们就会用到平时偶然所见的材料。

现在，我们对龙涎香已经有了一些认识，但认识得还不够，你看人家怎么样写的:“孤峤蟠烟，层涛蜕月，骊宫夜采铅水。”你要通过比较，才知道这首词好在哪里，因为《乐府补题》是很多人同写一个题目、同用一个牌调，那么哪个人写得好，哪个人写得不好呢？其实关于王沂孙，我写过很多篇文章。最早一篇

是20世纪60年代末70年代初所写的《碧山词析论——对一位古典词人的再评价》;后来，我又写了《论咏物词之发展及王沂孙之咏物词》，那是我与川大的缪先生一起著《灵词说》时所写的；再后来，我们国内编了一套《历代著名文学家评传》，王沂孙的那一篇是找我写的，题目是《王沂孙其人及其词》;除此之外，我在《唐宋词十七讲》中也讲到了碧山词。这些文章虽然都是写王沂孙的，但侧重点不一样，大家可以拿来参考。

欣赏王沂孙的咏物词，你要用思力去看他是怎么样勾勒安排的。因为长调不同于小令，小令注重直接的感发，而长调则注重安排与勾勒。我们在讲吴文英时曾提到刘永济论小令的一段话，刘永济的《微睇室说词》主要讲的是吴文英的词，他评论吴文英的《风入松》（听风听雨过清明）的那一首词时，对于令词还有一个综论。一般人写词的评赏，往往在一首词下边就评赏这一首词，可有时他也会在下面写一段对这类词的总论。像仇兆鳌的《杜诗详注》，他对于杜甫的每一首诗都作了注，而且，他有时也会在某一首诗的后边写一大段话，专论杜甫的这一类诗。刘永济也是这样，他在吴文英的《风入松》之后有一段话专论吴文英：

小令如诗中绝句。小令所写多系作者丰富生活中之片断，在其生活中为感受极深切者，或系作者平日闻见所及，蕴藏心中甚久，一旦为一时序、一境地、乃至一花一鸟所触发，遂形成语言而表现出之。

小令是因为有某种感情在你心中蕴藏已久，偶然间被一种时序、一种境地所触发，然后才写出来的。清代的查慎行诗云“收拾光芒入小诗”；像我那首《浣溪沙·为南开马蹄湖荷花作》，就是我从专家楼到研究所的路上见景生情、偶然而作的。

好，现在，我们还是接下来看王沂孙的《天香·龙涎香》这首词。

从《岭南杂记》中，我们已经大略地知道了采制龙涎香的过程。虽然同是写龙涎香，但每个人所写的风格不同、境界不同。刚才提到了我那几篇写王沂孙的文章，在《历代著名文学家评传》里所收集的那一篇中，我曾将王沂孙的词与周密的词作过一个比较，比较以后就发现，他们二人用笔的粗细、用意的深浅真的是不一样。我们现在没有时间作这样的比较，只能简单地从王沂孙本人来说。“孤峤蟠烟，层涛蜕月”，周济说“碧山思笔可谓双绝”，一点也不错，他的内容的情意以及思致的笔法两个都好。什么是“孤峤蟠烟”呢？配合龙涎香产生的背景，不是说海中有大石，有龙蟠在上面吗？那“孤峤”就是产生龙涎的地方。而且根据《岭南杂记》的记载，说如果有龙蟠在大石之上，就会有云雾笼罩不散，这就是“孤峤蟠烟”。其实，龙只出现在神话传中。如果根据科学的考证，确实有这么一种香，但这种香并不是从真的所谓“龙涎”中提取的，而是海中的一种叫抹香鲸的大鲸鱼，它的身体中能分泌某种有香气的东西。有的动物是能从自己的体内分泌香气的，像麝香不就是从麝这种动物的身体中分泌出来的吗？抹香鲸也是，据说抹香鲸的背上有一个呼吸的孔道，它呼吸时你可以看见一道水雾从它背上喷出来，远远的就像是涌出一片云气，于是古人认为那里有龙。而王沂孙怎么说的呢？他说：“孤峤蟠烟，层涛蜕月。”你看他用的两个动词：“蟠”和“蜕”都是虫字旁，因为传说中既然说这种香气是“龙涎”所制，“龙”是一种动物，而“虫”是所有动物的泛称，所以他的想象、他的思笔，都是围绕着“龙”而来的。此外，“孤峤”就是孤岛的意思，他之所以没有说孤岛，是因为“岛”字比较寻常，而“峤”字不太常见。就像那次我们讲南唐中主的词，说“菡萏香销翠叶残”，他为什么不说“荷花凋零荷叶残”？因为“荷花”是寻常的说法，这样说就失去了那种古典的距离上的美感。“孤峤蟠烟”也是这样:“孤峤”可以增加一种神奇的想象。比如吴文英那首《齐天乐·与冯深居登禹陵》的词，说什么“幽云怪雨，翠湿空梁，夜深飞去”，这一句也可以引起我们的一种神奇、幽怪的想象。同样写龙涎香，为什么王沂孙这首写得最好？一方面就是因为他的用词，从一开始就把我们带到那种神奇幽怪的想象中去了。

接着，“层涛蜕月”这四个字写得就更妙了。海上的人去采龙涎香要在晚上划着船去。“孤峤蟠烟”说的是龙涎香的产地，“层涛蜕月”说的就是采香时的夜晚了。如果在有月亮的晚上，月亮的影子倒映在水中，水的波浪一动，就好像那月亮一下子下去了，一下子又出来了，这不正像是水的波浪把月亮一下盖住、一下放出，层层吐出来的样子吗？你乍一看起来，这几个字好像用得很生，但仔细一想，那月亮的倒影在层层波涛中就是这么一层一层地“蜕”出来的，你就不得不叹服他的想象之丰富与用字之微妙了。

在“孤峤蟠烟”那么遥远的地方，在“层涛蜕月”的夜晚，有人乘船去采龙涎香了：“骊宫夜采铅水”。“骊宫”也就是龙宫；“夜采”，采香的人是半夜去的；“夜采”什么？本来是“采香”嘛，可他没有说“采香”，而是说“采铅水”，“铅水”就有了种种的作用了。首先，龙涎不是单一清纯的水质。我们说过，那龙涎分泌出来以后，飘浮到水面上，经过太阳的照射，它可以凝固成像薄冰一样的浮块，所以“龙涎”是有杂质在内的；其次，“铅水”可以给人另外一种联想。大家读过李贺的《金铜仙人辞汉歌》，其中有一句说“忆君清泪如铅水”，在这里，“铅水”表示对于故国的怀念。这样，“铅水”就有两重的含义了：一个是现实上的龙涎香在本质上就不是没有杂质的纯水;二是铅水可以让你联想到故国之思。

好，现在那人就把龙涎从海上采来了。“汛远槎风”，“汛”就是潮汛，也就是潮水的涨落；此外，这个“汛”还通“讯息”的“讯”。这一句也有两层意思：一是说龙涎被采它的人带到浮槎之上，随着潮汛，乘风破浪地远去了；再者，龙涎的故乡本来远在海上，现在它被人采走，远离了故乡，从此，它与故乡的音讯就隔绝了。

龙涎就这样被采了回来，采回来以后怎么样？“梦深薇露，化作断魂心字。”刚才我们讲了龙涎香的制作过程，说是要把它和蔷薇露混合在一起，“薇露”指的正是蔷薇露的香水。具体制作时，你还要把龙涎放在蔷薇露中捣碎，然后才能相互融合。制作麝香的时候其实也是这样的。记得从前我偶然看到过一副对联，可能是我伯父跟我说的，上联是“捣麝成尘，名士则情怀缱绻”，下联是“游龙入画，美人则身影玲珑”。采来麝香以后，你要把它研磨得像尘土一样碎，就像李商隐的《燕台》诗中所说的“研丹擘石天不知”——把那最坚固、最珍贵的东西磨碎。不但是芬芳的，而且是经过一番研磨之后的芬芳。所以，它象征了一种缱绻的、百转千回的心意。下联用了《洛神赋》的典故，曹植说洛水上的仙子“矫若游龙”，所以是“游龙入画”。现在，王沂孙说“梦深薇露”，你想，如果龙涎香有感情、有知觉，当你把它和蔷薇露这么芬芳的香水放在一起慢慢地磨碾之时，它应该有多少缠绵缱绻、百转千回的感情！

人，如果死后精魂不散的话，你要化作什么？古蜀国的望帝死后化为杜鹃鸟，常常在林中悲啼着“不如归去”，李商隐说“望帝春心托杜鹃”——尽管死了，尽管变化了，可是春心不已。而那龙涎经过了捣碎研磨的过程，它又该有多少梦呢？对于从前失落了的“孤峤蟠烟”的故乡的梦，对于现在的与薇露混合后捣碎研磨所制造出来的梦，它有这种种的梦，结合在一起，变成了什么？“化作断魂心字”，这种香就被做成功了，它被制成了心字的形状。刚才我不是引了杨万里的诗吗？说是“遂以龙涎心字香，为君兴云绕明窗”。在“化作断魂心字”这句中，心字香也有象喻的意思，你说他是不是真的把香做成了这个样子？不一定，但是古代确实有一种香叫心字香，其形状与篆文的心字相似。你想:香，岂不芬芳？心，岂不多情？李商隐说：“飒飒东风细雨来，芙蓉塘外有轻雷。金蟾啮锁烧香入，玉虎牵丝汲井回。贾氏窥帘韩掾少，宓妃留枕魏王才。春心莫共花争发，一寸相思一寸灰。”当春天百花齐放的时候，你的感情也萌发了，可是你的春心不要跟花一起开，因为你的相思永远得不到美满的结果。心字香所以芬芳，心字香所以多情，但是芬芳多情怎么样？不是照样被烧掉而寸寸成灰了吗？所以是“化作断魂心字”。王沂孙真的是妙！而他之所以妙，就是他所写的每一个字都可以给人很多的提示和联想。在这一句中，他把无情的香居然写得这么多情美丽。

香最终要被烧掉，而在最初的时候，它是怎么制出来的呢？“红瓷候火，还乍识、冰环玉指”，你要把它放在一个瓷罐里，慢慢地烘烤、焙干。当然，龙涎香不只可以制成心字状，还可以制成其他的形状。陈敬的《香谱》中说：龙涎香可以“造作花子佩香及香环之类”，它还可以制出身上佩带的“花子佩香”与“香环”等各种形状，制时要用慢火焙干，等它慢慢变干，但还没有完全干透的时候，放在一个瓷盒中封藏起来，而且在烘干的时候，你还要注意“候火”，在旁边耐心地观察这个火候。如果你在厨房烤东西，把东西放在火上之后就去看书了，看得入神时，不知不觉就忘了烤东西这件事情，等闻到焦糊的味道，才想起来，这是你没有守在火旁观察它的“火候”。大家知道，《乐府补题》是很多人同用一个词牌写一个题目的，像周密、唐艺孙他们也写了《天香·龙涎香》的词，但他们咏香就直接地写香：周密说“宝佩环争巧”；唐艺孙说“金猊旋翻纤指”。你看，他们只写了香的形状像环像纤指之类的，而王沂孙的想象最妙，他说：你守候在红瓷盒旁边，等火候到了，你打开一看，忽然间看到这么多烧制好的龙涎香，有的像女子手上戴的冰一样晶莹的指环、有的像美丽的女子玉一般的手指。你看，他把龙涎香完全拟人化了。还不止如此，另一种可能性是说：当龙涎香焙制好了，女子拿它去焚烧，那女子的手指就要把这些龙涎香拾起来，于是它们就与真正女子的手指接触了。“红瓷候火，还乍识、冰环玉指”，“乍识”就是刚刚认识、刚刚觌面相逢。你可以说是第一次看见香，也可以说是香第一次接触到那焚香美人的手指。

那么龙涎香制好了，而女子就去焚香了，焚的时候，“一缕萦帘翠影，依稀海天云气”，那一缕翠绿色的香烟就在帘子周围萦绕不散。点燃后香气盘曲不散当然是龙涎香的特色，而当你看到盘旋在帘影之间的烟气时，你想到了什么？“依稀海天云气”，也许，你会想到龙涎的故乡，那“孤峤蟠烟”的海天之间的云气。

上阕写的是龙涎香的产地，以及采香、制香的种种过程，下阕就要写焚香时的情景了。“几回娇半醉。剪春灯、夜寒花碎”:“”是困倦的样子；“娇”是娇慵懒起的样子。他说，不止一次地回忆起当年焚香时的情景：在一个早春的夜晚，那个焚香的女子娇慵困倦、半醉微醺，剪断焚烧过的灯花。灯点久了，就会结灯花。你要把灯花剪掉，灯才会亮。是“灯花”而说“碎”，你可以想见那灯花之细碎的样子。王维在《洛阳女儿行》中说：“春窗曙灭九微火，九微片片飞花琐。”他说：在春天的早晨，当曙光渐渐明亮起来的时候，他们就把九微灯的灯火吹灭。古代没有电灯，古人都是点油灯或者蜡烛的。“九微”是上边有很多华美装饰的灯，灯上有芯，如果灯芯点得久了，烧成灰，当你吹灭灯火时，就会有很多细碎的灯灰落下来，就像片片的飞花一样。这几句他也写得非常细致。“夜寒”当然指春寒料峭的夜晚，但是你不要忘记，《香谱》上还记载着说，因为龙涎香的特色是凝聚不散的，所以焚香最好要在寒冷的天气，那样你可以把门窗都关闭起

来。

你看，他把当时的情景写得这么美好！“更好故溪飞雪，小窗深闭”，焚龙涎香最好是在寒冷的天气；如果是雪夜，那就更好了。当故园飘雪的时候，在紧闭的小窗前，我与那个美丽的女子一起焚香，我看她用纤手去剪春灯，此时，外面是阒寂的寒夜。那次我们讲朱彝尊的词，说“寒威不到小蓬窗，渐坐近、越罗裙衩”，如今，真个是“寒威不到小蓬窗”了。

然而，这一切已成为往事，“荀令如今顿老，总忘却、樽前旧风味”。“荀令”就是三国时的荀，据说他喜欢在衣服上熏香，李商隐诗曰:“桥南荀令过，十里送衣香。”就是说荀令经过桥南的时候，十里外都能闻到他的衣香。荀令如果去拜访人家，他坐的地方香气三日不散。在这句词中，王沂孙假想词中的主人像当年的荀令一样，如此喜欢熏香，而且又有这样美丽的女子相陪，那该是何等浪漫多情的人物！但这是从前的事情了，当年在故乡的溪山之间，我曾有过这样的生活；可是现在，“荀令如今顿老，总忘却、樽前旧风味”。

在这首词中，他前面一大段写的是采龙涎香的经过，后面一段写他们过去的生活，然后一个跌宕就折到现在来了：“荀令如今顿老”——荀令这么快，一下子就衰老了，而当年那美好的生活、那浪漫的风情、那微醺的滋味，再也寻找不回来了。

现在怎么样呢？还能找到当年的香气吗？“谩惜余薰，空篝素被”。当年，我与我爱的女子曾在故溪的家中一起熏香，可那香气留下来了吗？如果留了下来，留在哪里了？留在我们的衾被之上。多少年过去了，我依旧爱惜它剩下来的香气，“谩惜余薰，空篝素被”，“篝”字是一个竹字头，指的是熏香的竹笼。那次有人来访问我，我提起年轻时的一段往事，说那时我刚到台湾，给我的女儿洗尿布，因为没有自来水，所以只能用人力去轧那冰凉的地下水。冬天台北阴湿寒冷，尿布不容易晒干，后来我就弄了一个竹笼，竹笼底下放上炭火，然后把尿布罩在上边。本来我们正讲熏香，可是突然讲到了烘尿布的事，这当然显得很煞风景了。不过，古人熏香也是把点燃的香放在篝笼里，然后把被或衣服盖在上边。王沂孙说:我徒然怀念当年熏香时剩下的那一点点香气，可现在是“空篝”，只是空空的一个笼子，那么笼子里边还有龙涎香的焚烧吗？没有了，“篝”是“空篝”，“被”是“素被”，“素被”就是白白的被，那香已经不复存在了。

好，下面我们从整体上来看这首词。他表面上写的是龙涎香，而且写的都是与龙涎香有关的一些事情——它的产地、它的制作、它的焚烧，以及当年的环境和现在的怅惘，那么，这里边有什么故国之思呢？这就很妙了。我们说咏物词可以分成很多很多的层次：有物的层次，有言语所能引起来的联想的层次，还有联想所能结合的当时的相关语境的层次。前面我们说过，南宋皇帝及后妃的陵墓曾经被人发掘过。根据陶宗仪的《辍耕录》记载，“理宗之尸”被发掘以后，“启棺如生”，他的尸体并没有腐坏，还与活着的时候差不多。因为古人有陪葬珠宝的，其中有一种最珍贵的夜明珠，含在死者的口中，可以使尸体不腐烂。于是，发墓者要寻找这些珠宝，在口中找不到，他们就把理宗的尸体倒悬在树上，想让他把口中的东西吐出来。而且还相传，尸体灌进水银后也可以不朽坏，而水银也是很值钱的，所以他们就“倒悬其（理宗）尸树间，历取水银”，这样挂了三天三夜，理宗“竟失其首”，他的头竟然被砍断，不知带到哪里去了。

知道了这段背景，我们再来看王沂孙的这首词，就更能体会他的妙处了。你看，他表面上写的是“龙涎香”，“龙涎”当然是龙口中流出来的液体了，而理宗曾被人倒悬在树上，从口中沥取水银，所以这首词的题目很妙。不但如此，理宗年代是1225年到1264年；后边度宗是1265年到1274年，很短;恭帝就更短了，只有一年；端宗是1276年到1277年，也很短;到帝的时候，南宋的大臣陆秀夫就背着小皇帝在崖山跳海自杀了。所以，南宋最后一个皇帝死在了海上。在王沂孙这首词中，他不但写龙涎香，而且写到海上的龙，“一缕萦帘翠影，依稀海天云气”，你看到一缕香烟的缭绕，那崖山的海上，南宋最后一个皇帝死去了，而南宋过去所有的兴盛，那些美好的生活，永远不会再回来了。可是，你怎么可能就这样“忘却”了“樽前旧风味”呢？最后他说“谩惜余薰，空篝素被”，只有在哀思怅惘中怀念那逝去的一切。可见，他虽然通篇写的是龙涎香，但亡国的悲哀尽在言外了。

关于咏物，我还想再谈几句。我说过，咏物之作或用隐语，或用巧谈；或出于环境的不可明言，或成于社交的制作巧言。从荀卿、宋玉的赋到建安时期的咏物诗，再到南朝齐梁之际的宫体诗，咏物之作也有一个发展演变的过程。宫体诗人没有深刻的思想，也没有真挚的感情，他们都是写那些宫中女子的姿态、宫中的装饰精巧的饰物等等，虽然也算是咏物之作，但写得非常柔靡。到了唐朝，陈子昂在《修竹篇·序》中说:“齐梁间诗，彩丽竞繁而兴寄都绝。”一般人都认为陈子昂是在唐朝早期主张复古的作者，但陈子昂这几句话不是泛指，他的复古也不是泛指一切的诗，而是特别提出了咏物诗。他这一篇《修竹篇·序》其实是他与另外一个名叫东方虬的人相唱和而作的，两个人都咏物，东方虬咏的是孤桐，陈子昂咏的是修竹。陈子昂喜欢在咏物诗里加以寄托，他写过很多首《感遇诗》，都是在咏物中寄托悲慨的。陈子昂的咏物诗中大量用了比的手法，我们不是说《诗经》中的赋、比、兴都是心与物的结合吗？比是由心及物，即用思致

去安排物——我先有一个要表现的意，然后用思想安排一个物来作比。兴是由物及心，先看到一个外物，然后引发了你内心的一种感情。陈子昂善于用比，谁善于用兴呢？杜甫。杜甫早年就写了很多咏物诗，比如《画鹰》、《房兵曹胡马》等诗都属于咏物之作，他说：“胡马大宛名，锋棱瘦骨成。竹批双耳峻，风入四蹄轻。所向无空阔，真堪托死生。骁腾有如此，万里可横行。”胡马是大宛的马，是最好最有名的马，它什么样子呢？先写马的形貌：它的骨骼都是有棱角的，给人一种非常矫健的感觉；它的双耳像是竹筒子批成的一样，立在那里，显得很精神；它跑起来蹄下生风。像这些都是形容马的外表形貌的，还不算好。后边他说:“所向无空阔，真堪托死生。骁腾有如此，万里可横行。”如果有这样的马，无论我向哪一个方向跑，在我面前的道路都算不上遥远了。我们常常说某某人的字典中没有“难”字，这匹马前面也没有遥远的概念。假如这是你的马，你骑在马背上，真的可以把自己的性命交托给，所以孔子说：“骥不称其力，称其德也。”一匹马之所以被称做千里马，不只是说它有力气，可以跑千里之遥，更重要的是它“真堪托死生”的“德”，如果真有这样一匹马，那么天下之大，何处不可以去呢？这是杜甫的咏物诗，读他的诗，我们常常可以感到一种兴发感动的力量，所以杜甫的诗是从兴发感动来写的，而不是以思力安排来写的。

现在，你就知道咏物的几种情况了：有隐语，有巧谈；有委曲难言的环境，有社交争巧的骋词;有人用思力安排来写，有人从兴发感动来写。我讲诗特别注意兴发感动的作用，于是大家常常笑我，说“你又要讲什么兴发感动的作用了”！我认为:诗歌本身就有一种兴发感动的作用，它是有生命的。我从1979年回到南开大学教书，在座的有些同学在我刚来南开时就听过我讲课，到现在已有二十余年之久了，而我所讲的不过就是唐诗宋词，所以很多东西他们已经听过不知有多少遍了，为什么还要来听？我想，那是因为诗歌本身的生命是生生不已的，我用我的生命来讲它的生命，二十年间我有我的改变，每一天都有不同，而我所讲的内容也是不断变化的。杜甫诗最可贵的是它有一种兴发感动的生命，碧山词之可贵也是因为他在思力安排中仍然保存了一些兴发感动，至于咏物之作中那些不好的作品，它只有思力安排，没有兴发感动的生命，那就只剩下词藻的堆砌了。

这次关于南宋词的讲座马上就要结束了，我还有几句话想跟大家谈一谈。我现在已经是快八十岁的老人了，很多人要整理我的作品、传记之类的，徐导每次来都要为我录像，还要写一些介绍的文字。所以，我想趁这个机会，向大家提一个小小的要求。我讲南宋词讲了已有很多次了，大家常常来听，当然都认识我了；然而在座的各位，很多人我都不认识。其实，认识不认识并不重要，既然我们同样遨游于诗歌感发生命的长流之中，我真诚地希望我们这条兴发感动的长流能够生生不息地绵延下去。我不辞辛苦地来讲，大家热情洋溢地来听，我想你们一定也得到了一份兴发感动的生命。日本的有岛武郎说过一句话：对于幼小者，你们得到了，就如同饮过血的狮子，从此增添了力量，可以更勇猛地向前奔走。我不敢这样说，但是，既然我们曾经得到过什么，就应该保存下去，传播下去。大家不辞劳苦地听了这么久，如果有什么心得，想写几句话，最好写出来给我，让我也认识你们。即使将来我们分开了，这个生生不已的生命却将继续传播下去。如果这样，也就不枉我们今天的相识了。

这学期的讲座到此结束，谢谢大家。

# 附录 从花间词的女性特质看稼轩豪放词

我为什么选定了一个这样的题目呢？是因为我们对中国的词一直有个争论，说是婉约的词才是正宗的词，才是好词，比豪放词更有价值更有意义。所以今天我要从中国最早的词集《花间集》所建立的词的美学特质来探讨一下辛弃疾的豪放词，看一看二者之间的关系如何。

我们常常把诗和词放在一起说，以为二者都是押韵的文学，而且主要都是抒情写景的，似乎没有什么分别，其实诗的衡量标准与它的美学价值，和词的衡量标准、词的美学价值两者并不是完全相同的。

一个礼拜前，我在哈佛大学作了一次演讲，那次演讲的主题是《从中国古典诗的特质看中国的文化传统》。我从最早的《诗经》开始讲起，来探讨中国最早的诗歌的特质。今天我也要先从诗的特质讲起，再谈词的特质与诗有何不同。然后从早期词的美学特质看它在词的发展过程中对于后代的词有什么样的影响？

中国诗歌的传统是抒情的传统，我国最早的诗集《诗经》前面有一篇《毛诗大序》说:“诗者，志之所之，情动于中而形于言。”所以诗是抒情言志的，是写我们自己内心的感情、思想和志意的。是我们自己内心的情意先有所感动，然后再用文字表达出来，在心为志，发言为诗，我们用言辞表达出来就是诗，所以诗写的是诗人即作者主体感情意识的活动。那么衡量诗歌的标准是什么呢？

我们先说诗的写作过程，既然说情动于中而形于言，所以诗主要是要表达内心的感动。所以好的诗应带着感发的生命，传达出感发的力量，是作者内心有所感动，用言语文字表达出来，而透过语言文字要使读者也有兴发和感动，它是一种绵绵不已的生命感发。所以孔子当年讲《诗经》时曾对他的学生说：“诗可以兴。”也就是说诗是可以让读者引起“兴”，兴起的意思，就是一种感发与感动。这就是诗的价值和意义。

那么什么是好诗？什么是坏诗？那就要看感发的生命所传达出来的感发力量的大小。你如何用语言传达出来你的感动，你如果能在诗中传达出来你的感动，并且使读者也能感发和感动，那么这一首诗就是成功的诗。否则你就是说我有一百二十万分的感动，但别人听起来或读起来一点都不感动，这怎能算一首好诗呢！

但是，成功的诗还是有高下的不同，一个大诗人和小诗人的分别在哪里？那就在于感发的生命有深、浅、厚、薄的不同。有的人所写的感情很真切，可是他的感情只是一己的、小我的、个人的感情。像宋朝晏几道的《小山词》，他说：我记得我跟一个女孩第一次见面，她穿的罗衣有两重心字形的花样图纹，到了现在我们却分别了。他说现在是：“落花人独立，微雨燕双飞。”这首词写得很不错、很美丽——“记得小初见，两重心字罗衣”，“去年春恨却来时。落花人独立，微雨燕双飞”。这当然是一首很不错的词，可是它感发的生命只限于小我对一个女孩子的怀念。而杜甫也曾经写过关于落花的诗，他曾说过:“花近高楼伤客心，万方多难此登临。”他说的也是花，是很高的一颗大树上的花，他说:我看见这么多的花而又使我觉得这么感伤。为什么呢？因为我们的国家正遭遇到万方多难，所以杜甫就写下了：“花近高楼伤客心，万方多难此登临。”大家也许更熟悉另一首诗：“国破山河在，城春草木深。感时花溅泪，恨别鸟惊心。烽火连三月，家书抵家金。白头搔更短，浑欲不胜簪。”我们常称杜甫为“诗史”，称他为“诗史”不只是因为他的诗反映了当时唐朝安史之乱，国家多难的整个历史背景。而“诗史”的称号更重大的意义在于什么呢？就是他所写的诗，他所关怀的，他的感情不只是他自己一个人，他关怀的是整个国家和民族，这也就是杜甫所以伟大之处。

所以衡量诗歌，其美学的意义和价值，是在于它有没有一份真诚的感发的生命和感发生命的力量。有了感发的生命和力量以后，我们衡量一个伟大的诗人和一个较普通的诗人，他们的分别就在感发生命力量的厚薄、大小和深浅的不同。所以中国的诗歌，即诗的美学价值在于感发生命的力量和所关怀层面的大小。

不久前我在大陆讲学，很多同学都说现在是经济挂帅，一切向“钱”看。您讲的这些古典诗歌听起课来固然很好听，而我们学这些古典文学到底有什么用？我回答他们说:学古典诗歌的最大好处就是——使人心不死。哀莫大于心死，而身死次之。学古典诗歌就是要让你对宇宙万物、花开花落、草长莺飞都有所关心。如果你对草木鸟兽都关怀……岔开一句，刚好我们今天要讲辛弃疾，他写过两句词:“一松一竹真朋友，山鸟山花好弟兄。”一棵松树，一竿竹子，我看起来都是我的朋友；山中的鸟鸣，山中的花放，在我眼中都是好弟兄。这些词传达出一份真诚的关怀。如果一个人对草木鸟兽都关怀了，那么你能对你的国家，你的

同类的“人”不关怀吗？这也就是中国古典诗歌的意义和价值，也是我们文化中一个宝贵的传统。当大家只重视物质的时候，当我们失去很多方面的信仰以后，我认为古典诗歌可以使我们有一颗不死的心灵，这就是我为什么要讲古典诗歌的理由。

但是今天我们要讲的不是诗，今天要讲的是词。诗和词有非常不同的性质。不同的差别何在？其差别是在词最早的起源和诗是不样的，词并不是“情动于中而形于言”，词并不一定是你内心有所感动然后再写词，词本来只是歌辞的意思。

而我们说诗是“志之所之”，“志”字上边也是一个“”字（古体的“之”字写作“”），而下面是“心”，“志”是象征心的动向。所以诗本来是反映你内心情意感动的走向；而词不是，词是较晚起的，它是给歌曲的曲调所填写的歌辞，它与内心是否感动没有太大的关系，它只是按照曲调给它填写一首歌辞，这也就是“词”。所以词的起源和诗完全是不一样的，词在初起时，在内心并不需要感动，只是给歌曲填一首歌辞而已。

在隋唐之际，我们中国和外邦异国有很多交往，而那时传进来的外国音乐，叫做“胡乐”。当时中国自己的音乐叫“清乐”。佛教与道教在隋唐盛极一时，所以宗教音乐非常风行，这种宗教音乐叫做“法曲”。

“词”是当时流行的曲调叫“宴乐”，而宴乐是集合了胡乐、清乐、法曲各种美好长处的一种新兴的流行音乐。根据当时的记载，宴乐演奏起来是非常动人、非常好听的，所以宴乐刚流行时是市井之间非常通俗的流行歌曲。

晚清时我们在敦煌的莫高窟里发现一些写本的歌曲，我们叫它做“敦煌曲子”，敦煌曲子的内容是非常广泛的，它有记载战争，也有记载游子商贾、征夫思妇、相思怀念的种种歌辞。但这些曲子在传唱的当时并没有付之印刷以广流传，教育程度较高的知识分子认为这样的曲子不典雅，所以大家都轻视这些曲子。一直到晚清在敦煌的石窟中被发现了，我们才知道在隋唐时就有这些流传的曲子。在发现它以前，我们根本不知道这些曲子的存在。

人们所能看到的最早的一本词集叫《花间集》，它是五代时后蜀的赵崇祚编的。他编好后请了当时的一位词人欧阳炯写序文。他说我们为什么要编辑这本书呢？这是诗客写的曲子词，是为了给歌女去唱的。所以这些词只是给年轻美丽的歌女歌唱的曲子，它并不代表作词者的理想、志意或感情。

在北宋初年有很多知识分子，他们虽也写词，但在他们内心之中有一种矛盾和困惑，因为中国向来是用伦理道德来衡量作品的。“诗”是言志的，“文”是载道的。那么词写的仅是美女和爱情，这些作者自己发出了疑问:我们到底该不该写词呢？不过虽有疑问，他们却不曾停止写词，当时宋朝有一些地位极高的大臣如晏殊、欧阳修、宋祁等，他们也写这类歌辞。但到后来苏东坡把这些歌辞改变了，苏东坡开始用写诗的态度来写词。

从《花间集》这种写爱情的小词到苏东坡、辛弃疾的豪放词，这中间的内容当然是改变了，而美学的价值是不是也有所改变了呢？我们衡量一首好诗和一首好词的标准有何不同？我们今天就是要讨论这个题目。

我说《花间集》有女性的特质，因为它是给歌女唱的歌辞，所以它里边写的是女性的形象，它所写的都是爱情，也就是女性的情思、女性的感情，它说的话是女性的语言。《花间集》从女性主义的观点看是很值得注意的，这一种以女性为主体的文学作品它的美学价值及意义又何在呢？

我们都知道早期的词《花间集》就是写女性的，北宋的早期词人像晏殊、欧阳修，他们主要也还是写女性的词，所以当时在北宋初年曾引起很多争论。王安石有一次和他的弟弟王安国及吕惠卿在一起谈话，王安石说:“宰相而为小词可乎？”做了宰相还写这种小词是可以的吗？“小词”两字不但指篇幅短小，也还有轻视的意思。吕惠卿当时说:“为政者应‘放郑声’。”所以他的结论是宰相不该写小词。王安国接着又说:放郑声倒还在其次，远佞人才是重要的。所以专门描述美人与爱情的“小词”倒底该不该写，这是他们争执的一个焦点。

后来许多文人也都写小词，苏门四学士之一、苏东坡的朋友黄山谷也写男女的爱情之词。他的一位方外之士的友人曾对山谷说：你诗多作点没妨碍，那些艳歌小词你就不要再写了。黄山谷回答他说:“空中语耳！”我写这些并不都是真的，何况我写爱情也并不一定代表我有婚外情，非杀非偷又有何碍呢？

当时的观念认为《花间集》中皆为艳歌，都是写美人及爱情。北宋初年对词的美学价值并没有建立起一个理论上的正确观念，所以黄山谷曾说:“空中语耳！”可见这种写美女及爱情的小词在中国传统伦理道德

观念之中是淫靡的。有许多文人在大庭广众之间虽然衣冠俨然，可是心中却有许多浪漫的感情，平常没有机会表达，现在有了这些专给歌女唱的歌曲及小词后，写这些歌辞可以不负道德责任，正如黄山谷所说:“空中语耳！”它可以更大胆地描述美女及爱情，正因为它可以在礼教之外流露感情，所以写的人非常多。在很多人加入它的写作群后，知识分子开始犹疑了，他们想:我们必须要为这些小词找理由，否则“小词”果真是不道德，那么我们将情何以堪呢！于是他们就为小词找理由。找什么理由呢？原来中国古代所有的诗歌都是能唱的，《诗经》三百零五篇是采集各地的民歌、民谣，它们都是能唱的，《诗经》之后是《乐府》，乐府诗也是配合音乐歌唱的歌辞，所以这些知识分子给“小词”找到一个源流，他们认为小词是和《诗经》、《乐府》同出一个源流，是配合音乐来歌唱的诗歌。

在《诗经》和《乐府》中有些诗歌当然也有写爱情的，但是在《诗经》中的爱情早已有人替它作辩护了。这些诗都被后人用“比”、“兴”来解释。“比”与“兴”有什么不同呢？“比”是看到当时的政治有缺失，即“见君之恶”；贤人君子看到当时政治腐败但是又不能直接批评，以为直接无忌惮的批评政治是非常危险的，“见君之恶，嫌于直言”，所以用“比”。那么“兴”又是什么呢？“兴”是“见君之美嫌于阿谀”，贤人君子看见君王政治美善，但赞美太过则流于阿谀，所以不直言赞美而用“兴”来写。

到了后来这些写词的文人一方面既喜欢写词，但另一方面又因词里写的都是美女与爱情，又怕它不合礼教与道德，于是这些词人就为词辩解说:这些词怎会不合乎道德呢？《诗经》也是民歌，它里边也写美女和爱情，它们也有“比”、“兴”的意思。我们现在写的这些歌辞虽然也写美女及爱情，但也有“比”、“兴”的意思。经他们这一辩解，词的地位就抬高了，可以媲美《诗经》及《离骚》了，因为它们也都有“比”、“兴”喻说的涵意了。

可是有一些在《花间集》里的词，很难在其中找出“比”、“兴”的意思，有的歌辞真的像有“比”、“兴”的涵意。所以《花间集》的词有两类：一类可以令读者产生言外之想，而另一类则无法使人有言外之想。在《花间集》中谁的词最使人会有言外之想呢？大家推崇温飞卿及韦庄的词最有言外之意。他们二位写的词可以引起读者的言外之想、比兴之思，当然另外也有一类词所写的美女及爱情，则较难令人有言外之想。

今天我们先从《花间集》的美学特质讲起，把《花间集》的美学特质了解后，我们再来看当词演进到苏东坡及辛弃疾的时候，当他们不再写美女与爱情，词还有没有这种美的特质呢？

我们选了四首《花间集》中的词，现在先来看第一首词，它是欧阳炯的《南乡子》：

二八花钿，胸前如雪脸如莲。耳坠金环穿瑟瑟，霞衣窄，笑倚江头招远客。

这一首词写的当然是美女。先说“二八”，二八一十六，西方也认为十六岁是最好的，他们说sweet sixteen不是吗？“二八花钿”，一个sweet sixteen的美女，满头插满了各种首饰珠翠。花钿，是头上的装饰物。“胸前如雪脸如莲”，这写的当然是美女和爱情，看起来真是淫靡，说这个女子胸前的肌肤像雪一样白，脸像莲花一样娇美。“耳坠金环穿瑟瑟”，耳朵上戴着黄金做的耳环，而且上面还装饰着珠玉，也就是“瑟瑟”，瑟瑟是一种玉石。“霞衣窄”，她穿的是五彩缤纷像彩霞般很紧身又显露出曲线的衣服，这个女孩是“笑倚江头招远客”，她微笑的站在江边挥手招呼着远方的客人。这描写的是一个摆渡船的女子，像沈从文先生写的《边城》中的那个摆渡船的少女。

这首词写得当然也很美丽、很生动，也很真切，但是你看得出它有比兴的言外之意吗？实在看不出，它只是描写一个很漂亮的女孩子，看不出它里面有什么比兴之意。

第二首是温庭筠的词，它也是写美女的，也描述一些美女的装饰。我先来把它念一遍：

倭堕低梳髻，连娟细扫眉。终日两相思，为君憔悴尽，百花时。

很可注意的一点，这是相当奇妙的，同样写美女和爱情，但却有两种不同的性质。第一首欧阳炯的词，如果从西方女性主义的文学理论来看，像法国女性主义学者西蒙·德·波伏瓦（Simone de Beauvoir）写过一本书叫The second sex（《第二性》）。这本书中说:“在社会结构中男女是不平等的，因为男性看女性是the other（他者），是being looked at（被观看的）。”欧阳炯写的第一首词就是代表这种男性的观点，这种男性的观看叫male gaze。所以他（指男性）就看到了“二八花钿，胸前如雪脸如莲。耳坠金环穿瑟瑟”。从西方的女性主义来看，这完全是把女子看成了“他者”，就是the other，即being looked at，从male gaze的眼光所看的女人。而第二首词则完全不一样了，它不是以男性看the other的眼光来看女子，它完全是女性的口吻。第一首词是从男性的眼中看女性的容貌、装饰的美好，第二首词温庭筠的《南歌子》是从女性的口吻自我叙写。

“倭堕低梳髻，连娟细扫眉。”不是她把头发梳好了，眉毛也描好了，出来一站男性都可以看的male gaze，而是这个女子自己在化妆，是怎样在化妆呢？是“倭堕低梳髻”。倭堕，是一种发型的名字。中国古代女子可以梳很多不同的花样，可以把头发盘得很高叫高髻。李商隐有一句诗“高鬟立共桃鬟齐”，高鬟，是很高的盘在头顶上的发髻，感觉上很庄严、很高贵。还有一种是“丫髻”，两边梳两个抓髻，这是小姑娘梳的一种发型。高髻太严肃，丫髻又太幼稚，所以在这中间有一种髻叫倭堕髻，它是从头上偏偏地垂下来，就像古代的仕女画中女子偏垂下来的发髻。这首词它并不只是说我看到一个倭堕髻，形容更妙的是，倭堕“低梳”髻，她在梳头发的时候很仔细、很用心地来化妆，而且低低地梳了一个发髻。“连娟细扫眉”，连娟，是修长而且秀美。头发有各种发型，眉毛也有各种型式，就像《眉谱》里有各式各样的远山眉、蚕眉、八字眉……她有修长秀美的眉毛。“细扫”，就是描画，细细地描画着眉毛。

“倭堕低梳髻，连娟细扫眉”在这里就有了作用了。西方现代的文学理论说：作者本人有没有一个意思要写是一回事，写出来的作品（text）传达了什么意思又是一回事。从前我们总是认为一切都是作者的意思，总是揣测作者的用意是什么。后来美国20世纪二三十年代的new criticism说文本（text）才是重要的，作者写完了就成了过去，作者已经死了（the author is dead），现在已经是文本（text）本身在发生作用。而到了现代近二、三十年来又讲到读者的重要（reader's response），也就是读者的反应，事实上，作者→作品→读者，这三者同时有一种作用。现在法国有一位女学者朱丽亚·克里斯特娃（Julia Kristeva），她曾写过一本书叫Revolution in poetic Language，里面曾提到：“我们普通说一个符号，而这个符号指向一个所指的物体，也就是说这个符号指向一个符义；即一个是signifier，一个是signified。”举例说，“粉笔”这个符号的意义是很明白的，它就是指粉笔。而茶杯这个符号也是很明白的，它指的就是一个茶杯。像这种符号与符义之间的作用是非常清楚而明白地界定的，克里斯特娃把这种作用叫symbolic function。还有一种是符号与符义之间的作用不是很明白指出的。她认为那是作者→作品→读者三者共同运作；它不是一个已经界定的意义（established meaning），而是一种不断的进行，是一种不断的产生（productivity），也就是说作者的本意是什么暂且不去管它，作者的思想透过自己写到作品之中，而读者能从作品里边读出很多的意思。另一位接受美学家伊塞尔（Wolfgang Iser）把这种行为叫做可能的潜在能力（potential effect）。我现在要回过头来讲温庭筠的词中有一种可能的潜在能力。

“倭堕低梳髻，连娟细扫眉。”这里说到“扫眉”，“扫眉”就是描眉的意思，而“眉毛”在中国的传统中很早就有言外之意。因为《楚辞》的《离骚》里有“众女嫉余蛾眉兮”的句子，那些女子们都嫉妒我有这么美丽的眉毛。屈原在这里所说的“蛾眉”不是在现实中真正的眉毛，这个蛾眉代表才德的美好。当时朝廷中的奸佞小人嫉妒屈原才德的美好，而蛾眉正隐喻才德之美好。所以一个女子的“描眉”或“画眉”代表了对才德美善之追求。李商隐也有一首诗：“八岁偷照镜，长眉已能画。”也是把描眉、画眉代表对才德美好的追求。而西方的符号学也讲：当一个符号（sign）在一个国家或民族中被使用很久后，它就带着这个国家文化的历史而变成一个语码（code）。所以当我们看到“眉毛”就会联想到才德的美好，而“画眉”就代表对才德美好的追求。

在《离骚》里屈原曾说:“民生各有所乐兮，余独好修以为常。”人生各有各自的爱好及追求，而我所追求的是美好的修饰。在这里美好的修饰又代表什么呢？也就是对人品高洁、才华璀璨的追求。在《离骚》中屈原提及自己才德的美好都是用比喻及象征说的。他说:“制芰荷以为衣兮，集芙蓉以为裳。……佩缤纷之繁饰兮，芳菲菲其弥章。”我裁制芰荷的叶做上衣，缀集莲花为下裳。我还佩带着众多缤纷的装饰，身上芳香馥郁的气味传播到远方。我举《离骚》为例，只是要说明“描眉”在中国文化历史上是一个表示对才德美好之追求的语码。“倭堕低梳髻，连娟细扫眉。”这种叙写是和一个男子看到一个“二八花钿”的女子的口吻及心态完全不一样的。它是叙述这个女子如此珍重爱惜地在梳头、这么珍重爱惜地在描眉，在“低梳”和“细扫”之间表现的是爱美、要好的、珍重的感情，而不仅是指容貌而言。描眉、画眉从屈原《离骚》以降，已经成了对品德美好追求的语码。

“终日两相思”从美女写到美女的爱情，她终日怀念所爱的人。“为君憔悴尽，百花时。”这就像柳永所说的“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”一样，她说我真是为你憔悴尽了，在这百花盛开的时节，只有我是孤单一人郁郁相思。

《花间集》都是写美女与爱情，温庭筠的这首词是从女性的口吻写的，它写出女性对容貌的修饰和要好的追求，而它给我们的联想，是一种对才德美好的追求。中国在过去常把君臣、夫妇、父子的关系说成是三纲，而君臣与夫妇的关系颇为相像，父子关系稍有不同，因为它是天伦，而君臣与夫妇都是后天的结合，不像父子是先天的关系。而为人臣子是否得到君主的赏爱和重用，自己并没有太大的把握，君主可以把臣子贬谪甚或斩首；丈夫和妻子在古代不平等的关系中也是如此，女子是否能得到丈夫的宠爱关系到她一生的幸福。古代男女不平等，丈夫可以休妻，而且还要在女子被抛弃后要求她的片面忠贞，这种感情关系和君臣关系非常相似。所以写到女子的被抛弃常常会使人联想到为人臣的被贬谪和不被任用，所以描述女子的相思怀念会让人想到逐臣迁客的悲怀。

所以在小词里边像温庭筠这一类词能使读者产生言外之想，而后来的词评家也认为这一类词是好词。欧阳炯的“二八花钿，胸前如雪脸如莲”就算他写得很美也只有一层意思，而没有深曲的含义。但是温庭筠的“倭堕低梳髻，连娟细扫眉”就不同了，它是有多重而且深沉的潜能。这样的词后人及词评家才认为它是好词。

我们现代人以反思的眼光，归纳的结论是：从花间词的女性特质可知词以有言外之意蕴为美；词的美学特质及怎么去评定它是一首好词，重在其是否有一种幽微要眇让人产生言外之想的余味。

接着我们再来讲辛弃疾的豪放词。辛弃疾出生在金人所占领的沦陷区——山东，但是他的祖父从小就培养他爱国的忠义情操。他在二十岁左右组织了义勇军与金人对抗，同时山东的农民耿京也号召了一大部分由农民组成的忠义兵马抵抗金人。辛弃疾的确是个很有肚量的人，他能放下身份地位带了他已组织好的忠义军二千余人归附耿京。到了后来他投向后方的南宋后曾向皇帝献上了“九论”、“十议”，其中《备战》一篇论到农民抗金，他说：农民热血沸腾，士气很高，但缺少长远的计划，缺少思想及组织。比较之下知识分子有思想、有组织能力，但是知识分子顾虑比较多，若没经深思熟虑不敢轻易起事，所以要知识分子与农民结合才能两相帮辅容易成事。

他归附耿京可看出他的气量恢宏，不惜以知识分子去辅助耿京。他告诉耿京必须和后方的祖国南宋取得联系才能光复国土，耿京听后接受他的建议，并派辛弃疾到江南来，当时宋高宗在南京接见了辛弃疾，并且听了他的议论。但是在耿京，这边出了一个内奸叫张安国，张安国杀死耿京投靠金人。当辛弃疾涉水跋山和祖国取得联系后，发现耿京已被人出卖，他非常愤怒，带了几十人冲到金人营中，当场活捉了正在和敌人喝酒庆功的张安国。辛弃疾把张安国挟在马上连日连夜把他带到江南，在建康惩杀了张安国。所以辛弃疾在晚年时回想到少年时的豪壮，感慨万端地写下了《鹧鸪天》，他说“壮岁旌旗拥万夫”，我年轻的时候带领着千万的忠义军兵马。“锦襜突骑渡江初”，身上穿着盔甲，戴着锦做的护膝，骑着冲锋的马匹渡江南来。他以为南宋的君主会按照他献的“九论”、“十议”来实行，那么北方的失地是指日可以收复的，他的壮声英概天下人都为之动容的。但是偏安江南的南宋高宗，与被俘的徽钦二帝的关系如何呢？徽宗为高宗之父，钦宗为高宗之兄，若高宗反攻，金人若放回徽钦二帝，那么高宗的皇位将不保，这微妙的关系使得朝中阿谀的臣子既主张苟安江南，而高宗也不想尽力反攻。这些佞臣自划小圈圈，对渡江南来的辛弃疾心怀猜忌、处处掣肘，空使辛弃疾有这么好的本领、这么好的谋略，但却一直不能施展。

他从二十岁渡江南来至六十多岁去世，一共在南方四十多年，中间大约有一半的时间被废弃不用。下面我们讲这首《水龙吟·过南剑双溪楼》。这首词是他在福建做安抚使经过南剑州双溪楼时写的，现在我把它读一下：

举头西北浮云，倚天万里须长剑。人言此地，夜深长见，斗牛光焰。我觉山高，潭空水冷，月明星淡。待燃犀下看，凭栏却怕，风雷怒，鱼龙惨。

峡束苍江对起，过危楼、欲飞还敛。元龙老矣，不妨高卧，冰壶凉簟。千古兴亡，百年悲笑，一时登览。问何人又卸，片帆沙岸，系斜阳缆。

这真是一首非常好的词，但我们一定要先了解它里边的典故才可以。第一句没有用典，“举头西北浮云”，登高可以望远，他登到双溪楼上望西北一看，天上有片浮云。我说辛词的好处不只是诗人赋予诗歌感发的力量，而且它也有词的多重意蕴言外之意的特美。就这么简单的六个字——“举头西北浮云”，有几种可能，刚才我们说到作者写出来的作品它有一种潜能（portential effect）。第一种可能的解释，“举头西北浮云”，它可能是写实，我今天登上高楼果然看见西北有浮云。第二种可能的解释还要妙，中国古代写诗都要有个出处，而这西北浮云，有个出处。曹魏的时候魏文帝曹丕曾写过一首诗《西北有浮云》。第三种解释它可能还有象喻，什么叫象喻呢？因为沦陷区在西北方，所以天上阴云的遮盖代表西北方的沦陷。

那么我要消灭敌人，我要收复失地，我要扫净天上西北方的浮云，那我需要一把长剑，我要用这把长剑扫净浮云。要多长的剑才能扫清天上的浮云呢？一尺长？二尺长？到底要几尺长？“倚天万里须长剑”，我辛弃疾需要的是一把倚天万里的长剑。而倚天万里的长剑也有一个出处，是出于宋玉的《大言赋》。我要这么一把长剑把西北的浮云扫空，天下有这样的一把长剑吗？应该是有的！我今天登览的南剑双溪楼底下就是剑潭，而剑潭底下就有两把化龙的宝剑。

所以“人言此地，夜深长见，斗牛光焰”。大家都这么说，就在今天我登临的楼底下，到现在每当夜深的时候，还可常常看到斗牛星座之间有光芒。应该在我脚底下的剑潭之中就有这把宝剑，可是我今天到这里能寻到这把宝剑吗？（这一段，他用的是《晋书·张华传》的典故，请参看《灵词说》中我所写的《论辛弃疾词》一文。）

“我觉山高，潭空水冷，月明星淡。”我来到这里并没有看到宝剑，我看到的只是四围的高山。“我觉山高”，这句在这里辛弃疾赋予它多重的意蕴。山高，一方面可能是写实，的确南剑双溪楼四面都是高山。但另一方面也可能是象喻，四面都是高山，代表不得出路或被围困的意思。我辛弃疾来到南方处处都是重重的阻碍，所以我觉山高。我看看楼底下剑潭的水，便却什么也看不见，潭是空的，而且这水它是如此的冷冽，真是“潭空水冷”。

再向上望是“月明星淡”，我看到的只是天上无言的明月，月是如此明亮，显得星星就黯淡无光了。这句形容景色，也可能是写实的。而“月明星淡”这片景色又代表什么呢？第一，当然暗示是不见斗牛之间的光焰，另外还可能表现了一种心情的感受。我现在引一位黄克荪译的波斯诗人奥马伽音《鲁拜集》中的诗：“搔首苍茫欲问天，天垂日月寂无言。海涛悲涌深蓝色，不答凡夫问太玄。”为什么以我辛弃疾的才干、谋略竟然不能够达到收复失地的愿望？我搔首苍茫欲问天，天上月明星淡，是明月能回答我呢，还是星星？它们怎么都默默不语呢？向下看湛蓝的潭水。天上星辰空自无言，上天入地又有谁能给我这个凡夫一个解答呢？

“我觉山高，潭空水冷，月明星淡”，我辛弃疾被这整个的冷漠、不理睬包围了。周遭尽是阻隔的、寒冷的、寂寞的，我是孤独的，是没有人能了解的。

但是辛弃疾是英雄，他不是那么容易就撒手、就灰心的。历史上记载：辛弃疾到六十多岁临死时还大呼:“杀贼！”他平生爱国及收复失地的愿望至死也没放弃。他虽然被罢废了二十年之久，但每次只要起用他，他马上就有所作为，可是当有所作为时又被佞人谗毁而被罢免了。大家都知道岳飞也是南宋人，他也是被奸佞小人妒嫉，他本要痛饮黄龙这个志愿未达成就死去了。因为宋朝皇帝下了十二道金牌把他召回去了，岳飞不敢抗命，他被召回朝廷后就被秦桧害死了。但是辛弃疾就不一样了，他在湖南治兵的时候曾建立军营叫“飞虎营”，当“飞虎营”尚未建成时就有人给朝廷告状，说他花费银两太多要皇帝下令停止修建“飞虎营”;辛弃疾收到金牌后并没有停止修建工作，当机立断赶快下道命令给老百姓，他要老百姓从水沟上或家里揭两片瓦片来参加修营，众志成城，顷刻间“飞虎营”就造好了。造好后他给皇帝报告说：您的金牌我收到了，但是我们的“飞虎营”也已经盖好了。所以这也是辛弃疾与岳飞不同的地方。他是一个有智谋有魄力的人，他绝不轻言放弃。虽然他找不到倚天万里的长剑，不能消灭西北的云，不是说“潭空水冷”、“月明星淡”吗？虽然是这样，我辛弃疾是不会放弃的。

“待燃犀下看”，也有一个典故，也是晋朝的故事。当时有个人叫温峤，温峤有一次经过牛渚，当地父老相传牛渚水下有精怪。水中的精怪怎能看见呢？那就要打着火把去看，但火把一浸水，火就灭了，所以要用犀牛角点燃起来火才不会灭，因为犀牛角是不怕水的。温峤点了犀牛角叫人下水去看，果然看见了很多精怪，这是晋书上记载的。辛弃疾说:宝剑找不到，但是我还不放弃，我也要打着犀牛角的火把到水里找那把宝剑，我一定要将这把宝剑找出来。可是还没等我找呢，刚走到栏杆边正要下水时就害怕了。

“凭栏却怕，风雷怒，鱼龙惨。”我怕的是当我要下水找那把宝剑时，突然狂风怒吼，闪电交加，我怕水里的鱼龙会惨变，天地登时变化。这三句也是辛弃疾所经历的现实，他每当要有所作为的时候就被制止或被罢免。到这里，这是上半阕的词。辛弃疾在这上半阕闪杂用景物与典故，是景物的物象与典故的事象结合着来写出的。所以这词意都不是直说的，它的意义都是言外的，所谓意在言外，这都是让我们去想像的。

下半首回来写眼前剑潭的景色：“峡束苍江对起，过危楼，欲飞还敛。”在前面的词意中辛弃疾结合了典故结合得很好，这三句单纯的只写风景，也就是景物的物象。他说在剑潭的双溪楼下，两边连绵的高峰、山峡约束了奔流的江水，在这里一条水从东边来，另一条水从西边来，两条江水一汇合翻腾而起就卷起了漫天波涛。这“峡束苍江对起”，在哪里呢？它就经过我登临的双溪楼下。“过危楼”，危是高峻的意思。水冲破了堤岸，恰好像要翻腾而飞去，可是却被高山约束住了。这描写的是眼前的景物，也是他内心的心情，辛词是抒情的也是言志的。他是直接写他内心的感情和志意，但他的感情和志意是冲激和回荡的，它是双重的。一个是他向上、向前、奋发的力量，这是他内心的一面；可是外在的环境是阻碍、压抑的。所以辛弃疾的词每首都有他不同的意境，但基本上都是这两种力量的回荡盘旋。像“峡束苍江对起，过危楼，欲飞还敛”，这是眼前景物的物象，也是外在人事环境加诸于他，而引发他内心感情激荡的现象。

“元龙老矣，不妨高卧，冰壶凉簟。”他又用了一个典故。用了什么典故呢？他用的是陈元龙的典故，三国时陈登号元龙。历史上曾记载:有一次刘备与许汜谈话，许汜向刘备说:“陈元龙对待客人非常无礼。”刘备就问他怎样无礼呢？许汜说：“有一次我去见陈元龙，而元龙自占大床高卧，而令客睡下床。”刘备说：“陈登是个英雄豪杰，当今天下大乱而陈登志在安济邦国，而你许汜则一天到晚只知买地盖房子，不关心国家大事。陈登对你还算是客气了，如果你遇上的是我刘备，我就让你睡地上。”这个典故是说陈登在乱世并不谋求自己安定的生活。在这里打个岔，我们可以去看辛弃疾的另外一首《水龙吟》（楚天千里清

秋）的下片：“休说鲈鱼堪脍，尽西风，季鹰归未？求田问舍，怕应羞见，刘郎才气。”在现今这个乱世我未能收复失地，你不用说我老家的鲈鱼堪脍（这又用了另外晋代张翰的一个典故），尽管秋风正在吹，张季鹰回到了家乡，而我辛弃疾回得了山东老家吗？我既然回不了山东，那我是否就在江南留下来买房置地？我若真要买房置地，那么只怕我碰到像刘备那样以国家为重，看轻许汜这种求田问舍的人，恐怕他真会让我睡地上呢！“求田问舍，怕应羞见，刘郎才气。”这才是辛弃疾本来的志意，他并不是要在江南终老，他想回到山东的老家，可是他毕竟是回不去了。现在我们再回头来看这一首《水龙吟》“元龙老矣”几句，本来我就像陈登那样不肯求田问舍，不管自己能否安居；但是现在我老了，壮志也消磨殆尽，那么只管找个地方安心高卧，而且在高枕安眠的时候还有一壶冷饮、一领凉席，过几天舒服的日子，这是辛弃疾的自我反讽之言。

前年我在江西参加了一个辛弃疾的讨论会，当时曾有一篇论文提到：当年辛弃疾在做官的时候一定也搜括了民财，所以他也盖了房子。当时编撰《辛弃疾年谱》的邓广铭老先生非常生气，他认为辛弃疾绝不是一个搜括民财来给自己盖房子的人。他会置产业是因为他一被罢废就是二十年，而辛弃疾所造的房子，以宋代优待文臣的标准来看，实在并不奢侈华丽。他的房子虽美，但不是雕梁画栋。辛弃疾的才能是显现在各方面的，他以诗人的眼光非常巧妙地安排了自己的住处，在房前种了一大片的庄稼，小溪旁栽植几株垂柳，种了一些梅花，圈了一围竹篱笆。他说:“东冈更葺茅斋，好都把轩窗临水开，要小舟行钓，先须种柳，疏篱护竹，莫碍观梅，秋菊堪餐，春兰可佩。”当房子盖好要上梁时，他作了一首《上梁文》说：“抛梁东，坐看朝暾万丈红，直使便为江海客，也应忧国愿年丰。”我把糖果抛在梁的东面，每天在东窗下看到一轮红日高高升起，就算朝廷现在罢废我了，从此我就不在朝中为官，一任飘零江海，但我还是忧国忧民，希望五谷丰登，国泰民安。所以辛弃疾现在说“元龙老矣，不妨高卧，冰壶凉簟。”我是要找个地方好好歇歇了，但是我辛弃疾真的能忘却早年的壮志？真的能把忧国的情怀放下吗？

“千古兴亡，百年悲笑，一时登览”:我看到千古兴亡的往事，当年的张华何在？当年的温峤何在？晋朝为什么败亡？历史的前车之鉴未远，南宋将来又会走上什么样的道路？我身处的这个国家前途何往？人生一世不过百年，我的一生有多少悲哀，有多少欢喜？我早年豪气干云，生擒张安国渡江南来，本来希望有一天能打回老家去，现在我哪一天才能回去呢？——“千古兴亡，百年悲笑。”当我今天登上这南剑双溪楼时，不免让人悲今悼古，天地悠悠，无限的往事翻涌上心头，到了这垂暮之年我又能做些什么呢？

从这双溪楼上往下看：“问何人又卸，片帆沙岸，系斜阳缆。”我看见在溪水的边上有一艘船停靠在那儿，究竟是什么人将那船的帆卸了下来，在夕阳余晖下把船缆系在岸上，再也不往前进了呢？这几句词有可能是写眼前的实景，或许真的是有一艘船停泊在岸边，系着缆。但是我们前面说过，一个国家若有悠久的历史文化，它会有很多的符号在过去已形成的文化传统之中，它就会变成一个语码，“斜阳”我们一般是把它代表一个国家或朝代的衰败或危亡。而船停下来不走了，这句话的言外之意就是说：南宋这个小朝廷君臣相效逸乐苟安，他们根本不想图恢复、收复失地，再也不想有所作为，所以整个朝廷的气氛就像卸下风帆的船，它系着缆绳再也不能往前行了。“问何人又卸，片帆沙岸，系斜阳缆。”它里面有这么丰富的意思，一层又一层，没有一句是直说的。它用的都是景物的物象和典故的事象，所以它的意思是在言外的。它要读者慢慢去体会，就会发现其中有深意有余味。

拿辛弃疾的豪放词和《花间集》来作比较，我们可以发现《花间集》里的双重意蕴。它是以男性的作者（《花间集》五百首词的十八位作者都是男性，没有一位女性作者），用女性的形象、女性的口吻、女性的语言，所写出来的这些词特别富于弦外之音。像温庭筠和韦庄的词他们写的是女性，可是有时候在无意之中把男性的某些情思也流露在中间了。在古代时，知识分子或臣子他们得不到皇帝及朝廷的任用，这个情形就好像女子得不到丈夫的喜爱，两者有相似之处。所以温韦两人在《花间集》中的词大都有双层的潜能。而辛弃疾是英雄豪杰，他所写的是他内心的感情，他没有用女性的形象，没有写女性的情思，但是他的词中也有双重意蕴的作用，为什么呢？他的词中大都不直接明说指实其事，他用了大量的景物和典故，而正是这些景物和典故增加了词的幽深隐约之美，所以他的词虽然豪放，但是也有多重的潜能和曲折的深意。

我曾说词用的是女性的语言。女性的语言可以分两方面来看，一方面是从情意思想上来说，如“终日两相思”，这写的是女性相思的感情，“倭堕低梳髻”，也是女性的情思;还有另一方面女性的语言，是从文字的形式来说。诗的句子是整齐的，整齐句子的好处是它可以造成一种气势。词的句子是不整齐的，不整齐的句子有一种曲折的韵味，这两者各有各的长短。

我现在举个例说个故事。清朝的纪晓岚有一次替人写扇面，把一首唐诗掉了一个字。这首唐诗本来是这样的：

黄河远上白云间，一片孤城万仞山。

羌笛何须怨杨柳，春风不渡玉门关。

结果他写掉了一个“间”字。人家说你写的诗掉了一个字，他说我写的不是诗是词，不然我念给你们听，于是他就念了一遍：

黄河远上，白云一片，孤城万仞山。羌笛何须怨，杨柳春风，不渡玉门关。

果真是词的形式。原来的唐诗“黄河远上白云间，一片孤城万仞山”，这种感觉是苍茫的、高远的，它的气势辽阔。而句子长短一变，它传递出来的感觉也起了变化。“黄河远上，白云一片，孤城万仞山。羌笛何须怨，杨柳春风，不渡玉门关。”这好像拍电影，本来是拍宽银幕的广角镜头，现在镜头一变，一下子照这个角落，一下子照那个角落，它的感觉就不同了。所以我觉得词的语言从这一方面来说它的属性是女性的语言。这也是一个法国女性主义的女作家特丽·莫艾（Tozil Moi）的说法，她曾说:“男性的语言是理性的，是有条理、有秩序的。而女性的语言是破碎的，是没有条理的、没有秩序的，是零乱的。”她说的这些是女性语言的缺点，可是若从小词来看，小词的好处就正在于它是女性的语言才好。而辛弃疾的这首词除了用典故的事象、景物的物象增加了一层曲折外，我们再来看辛弃疾的语言。

“举头西北浮云，倚天万里须长剑。”这两句是比较完整的。不过“倚天万里须长剑”虽然完整，但它是倒装的，按常理它应该是：须要倚天万里的长剑。他把“倚天万里”写在前面，“须长剑”写在后面。“人言此地”，这个句子虽然是在这里断句，但意思却还没有完。“夜深长见”，也还没完，到了“斗牛光焰”，这整个词意才算叙述完成。“我觉山高”，语气没有完，“潭空水冷”，也没有完，“月明星淡”，这才完。“待燃犀下看”，语意没有完，“凭栏却怕”，也没有完，“风雷怒，鱼龙惨”，直到这里，这一段的语气词意才完结。辛弃疾他都是把长句断开来写的，而词的本身就有长短不齐的句子。它可以写成整齐的句子，也可以写成破碎的句子。

我们再举辛弃疾的《永遇乐》为例。“千古江山”，这个句子的语意尚没有完成，“英雄无觅，孙仲谋处”，这才完成。“舞榭歌台”，语意没有完，“风流总被”，也还没完，“雨打风吹去”，这才完结了词意。

现在我就要来终结我今天的讲题《从花间词的女性特质看辛弃疾的豪放词》。我前面讲过，《花间集》中的好作品如温庭筠、韦庄等，他们用的是女性的语言，写的是女性的情思，又加上了历史形成之传统语码，如“蛾眉”、“画眉”等，所以他的意义是双重的，让人有言外之想。而辛弃疾的英雄豪杰壮志凌云，他的词淋漓慷慨豪放泼洒，怎么能和用女性语言、女性情思的《花间集》比并而谈呢？现在就来看辛弃疾的“举头西北浮云，倚天万里须长剑”。辛弃疾确是豪气凌云，在这两句里的情意也是英雄之志，但它的语言是凌乱的、倒置的。再如：“凭栏却怕，风雷怒，鱼龙惨。”他的感情是双重的，句子是破碎的，语气是畏惧的，正如女子被人压制一样。古时君臣的关系和夫妻男女的关系有近似之处。所以辛弃疾虽是英雄豪杰，但感情的表现却是复杂的、双重的。又如：“峡束苍江对起，过危楼，欲飞还敛。”他虽然是有英雄的志气，但却被当朝所排挤约束而无能为力。正如温庭筠的“懒起画蛾眉”或“连娟细扫眉”，尽管玉人严妆以待，但换来的却只有“终日两相思，憔悴尽，百花时”。所以辛弃疾最后也心灰意冷地说出：“元龙老矣，不妨高卧，冰壶凉簟。”虽然用的是男性的口吻，但是它的语法却是有女性语言零乱、不整齐的特点，和《花间集》中的小词相当接近。他的曲折幽隐的情意，也与女性的情思有相近之处。

辛弃疾的词我认为它既有诗的感发的力量，又有词的曲折含蓄，和富于言外之想的词之特美。他真是一位了不起的大家。

图书在版编目（**CIP**）数据

清代名家词选讲 / 叶嘉莹著．—北京：北京大学出版社，2007.1
（迦陵讲演集）
ISBN 978-7-301-11456-8
Ⅰ．清… Ⅱ．叶… Ⅲ．词（文学）—文学研究—中国—清代 Ⅳ．I207.23

中国版本图书馆CIP数据核字（2006）第157134号

书　　名：清代名家词选讲
著作责任者：叶嘉莹　著
责任编辑：徐丹丽
标准书号：ISBN 978-7-301-11456-8/I·0874
出版发行：北京大学出版社
地　　址：北京市海淀区成府路205号　100871
网　　址：http://www.pup.cn　电子邮箱：pkuwsz@yahoo.com.cn
电　　话：邮购部62752015　发行部62750672　出版部62754962
　　编辑部62752022
版式设计：北京河上图文设计工作室
印刷者　：北京汇林印务有限公司
经销者　：新华书店
　　650mm×980mm　16开本　14.75印张　162千字
　　2007年1月第1版　2012年5月第4次印刷
定　　价：22.00元

未经许可，不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。
版权所有，侵权必究
举报电话：**010—62752024**　电子邮箱：**fd@pup.pku.edu.cn**

# 目　录

总序
序言
第一章　清初时期
第一讲　清词的复兴
第二讲　说李雯词
第三讲　说吴伟业词
第二章　全盛时期
第一讲　说陈维崧词
第二讲　说朱彝尊词
第三讲　说张惠言词
第四讲　再说张惠言词
第三章　晚清时期
第一讲　说林则徐与邓廷桢的中秋唱和词
第二讲　说蒋春霖词
第三讲　说王鹏运词
第四讲　说郑文焯词
第五讲　说朱祖谋词
第六讲　说况周颐词
相关信息
返回总目录

葉嘉瑩，号迦陵。1924年出生于北京，20世纪40年代毕业于辅仁大学国文系。50年代任台湾大学教授，并在淡江与辅仁两大学任兼职教授。60年代应邀担任美国哈佛大学、密歇根州立大学客座教授。后定居加拿大，任加拿大不列颠哥伦比亚大学终身教授，并曾于80年代至90年代再度赴美，在耶鲁大学、印第安那大学讲学，1989年当选为加拿大皇家学会院士。自1970年代末返大陆讲学，先后任南开大学、四川大学、北京师范大学等客座教授，1996年在南开大学创办“中华古典文化研究所”，设立“驼庵”奖学金。

# 总序

北京大学出版社即将出版我的《迦陵讲演集》七种，要我写一篇序言。这七册书都是依据我在各地讲词之录音所整理出来的讲稿，所以称之为“讲演集”。这七册书的次第是：

1. 《唐五代名家词选讲》
2. 《北宋名家词选讲》
3. 《南宋名家词选讲》
4. 《唐宋词十七讲》
5. 《清代名家词选讲》
6. 《词之美感特质的形成与演进》
7. 《迦陵说词讲稿》

前两册书，也就是“唐五代”及“北宋”词的选讲，其主要内容盖大多取自于台湾大安出版社1989年所出版的我的四册一系列的《唐宋名家词赏析》。在此系列的第一册前原有一篇《叙论》，现在也仍放在这两册书的第一册书之前，并无改动。至于第三册《南宋名家词选讲》，则是依据我于2002年冬在南开大学的一次系列讲演的录音由学生整理写成的。当时由于来听讲的同学并没有听过我所讲授的唐五代与北宋词的课，而南宋词则是由前者发展而来的，所以我遂不得不在正式开讲南宋词以前，作了两次对唐五代与北宋词的介绍。这就是目前收在这一册书之前的两篇《叙论》。至于第四册《唐宋词十七讲》，则是我于1987年先后在北京、沈阳及大连三地连续所作的一个系列讲演。当时除了录音外，本来还有录像，但因各地设备不同，录像效果不同，所以其后只出版了录音的整理稿，所用的就是现在的书名。至于录像部分，则目前正在由南开大学的中华古典文化研究所加紧整理中，大概不久就会以光碟的形式面世。在这册书前面，我曾经写过一篇极长的序言，对当时朋友们为了组织这次系列讲座及拍摄录像的种种勤劳辛苦，作了详细的介绍。而且还有当时一直随堂听讲的两位旧辅仁大学的校友——北师大的刘乃和教授及中国历史博物馆的史树青教授，都为此书写了序言，对当时讲课的现场情况和反应也作了相当的介绍。现在这三篇序言也都依然附录在这一册书的前面，读者可以参看。第五册《清代名家词选讲》，其所收录的主要讲录，乃是我于1994年在新加坡所开授的一门课程的录音整理稿。虽然因课时之限制，所讲内容颇为简略，但大体尚有完整之系统可寻。在这一册书前，我也曾写了一篇序言，读者可以参看。第六册《词之美感特质的形成与演进》，是2005年1月我为天津电视台的“名师名课”节目所作的一次系列讲演。这次讲演也做了录像，大概不久的将来也可以做成光碟面世。只不过由于这册录音稿整理出来时，我因为行旅匆匆而没有来得及撰写序言，这一点还要请读者原谅。至于最后的第七册《迦陵说词讲稿》，则是我多年来辗转各地讲学随时被人邀讲的一些录音整理稿。这是在这一系列讲录中内容最为驳杂的一册书。一般说来，我自己对于讲课本来就没有准备讲稿的习惯。这倒还不只是因为我的疏懒的习性，而且也因为我原来抱有一种成见，以为在课堂上的即兴发挥才更能体现诗词中的生生不已的生命力，而如果先写下来再去讲，我以为就未免要死于句下了。只是就临场发挥而言，则一切都要取之于自己平日熟读的记诵，而我的记忆既难免有误，再加之录音有时不够清晰，所以整理出的讲录自不免时有失误之处。何况目前的排字印刷也往往发生错误，而我既是分别在各地不同之时空所作的讲演，因此讲题及内容也往往有重复近似之处。如今要整理编辑为一本书，自然不得不做许多剪裁、改编和校对的工作。不过，从此种杂乱复出的情况，读者大概也可以约略想见我平日各地奔走讲课的情形之一斑了。

关于我一生的流离忧患的生活，以前当2000年台湾桂冠图书公司为我出版一系列廿四册的《叶嘉莹作品集》时，我原曾写过一篇极长的《总序》，而且在其“诗词讲录”一辑的开端也曾为我平生讲课之何以开始有录音及整理的经过做过相当的叙述。目前北京大学出版社所计划出版的，既然也是我的一个系列，性质有相似之处，这两篇序文已收入北京大学出版社即将出版的《迦陵杂文集》中，读者自可参看。

北京大学出版社为我出版的七册《迦陵讲演集》以及北京中华书局即将推出的六册《说诗讲录》两者加起来，我的诗词讲录乃将有十三册之多。作为一个83岁的老人，面对着自己已有62年讲课之久的这些积累，真是令人不禁感慨系之。我平常很喜欢引用的两句话是：“以无生之觉悟做有生之事业，以悲观之心境过乐观之生活。”朋友们也许认为这只是老生常谈，殊不知这实在是我的真实叙述。我是在极端痛苦中曾经亲自把自己的感情杀死过的人，我现在的余生之精神情感之所系，就只剩下了诗词讲授之传承的一个支撑点。大家可能还记得我曾经写过“书生报国成何计，难忘诗骚屈杜魂”的话，其实那不仅是为了“报国”，原来也是为了给自己的生命寻找一个意义。但自己自恨无能，如今面对着这些杂乱荒疏的讲学之成果，不禁深怀惭怍，最后只好引前人的两句话聊以自慰，那就是：“余虽不敏，然余诚矣。”

# 序　言



清词之盛，号称中兴，其作者之多，流派之盛，以及其对词集之编订整理，对词学之探索发扬，种种方面之成就，固已为世所共见。早在1960年代中，我已曾经写过《对常州词派比兴寄托之说的新检讨》一篇长文，继之又在1980年代写了《对传统词学与王国维词论在西方理论之光照中的反思》，以及《论王国维词》与《论纳兰性德词》诸文，并且对于曾被龙沐勋称誉为“遂开三百年来词学中兴之盛”的云间词人之代表陈子龙的词，也曾写过长文加以论述。凡此种种，当然都表现了我对于清词研读的兴趣。不过，自从1950年代我开始在台湾各大学讲授诗词诸课以来，直到我于1990年自不列颠哥伦比亚大学退休为止，三十多年来，我却从来未曾在国内外各大学的诗词课中讲授过清词。这主要是因为一般大学中的词选课，主要都是从唐五代的词讲起，如此依时代次第讲下来，要想把两宋重要的作者讲完，在时间上已经极为紧张，当然根本就不会有机会讲到清词了。谁知就在我退休已经四年之后，我却在被新加坡国大中文系邀去客座讲学的半年中，得到了一个讲授清词的机会。

我被新加坡国大邀聘，盖全出于一次偶然的机缘。原来我曾于1993年冬赴吉隆坡，参加马来西亚大学中文系举办的一个国际会议。会议中得识新加坡国大中文系的陈荣照主任，恰巧我三十多年前曾在台大教过的一个学生——王国璎博士正在该系任教，于是我在吉隆坡开完会后，遂应国璎之邀至新加坡旅游。勾留数日，并作了一次讲演。临行前，陈荣照主任遂向我表示了拟于次年邀我前来讲学之意。于是我遂于1994年7月中来到了新加坡。当时我担任的有两门课，一门是研究生的“专家研究”，另一门则是本科三年级的“韵文选读”。后一门课由国璎女弟与我合开，她教前半学期，我教后半学期。这一班学生对于唐宋诗词大多已经有了相当的学习经历，所以当我提出想要讲授清词时，就立即得到了系方的同意。新加坡国大沿用英国教学制度，除课堂讲授外，另有辅导课，由教师指定研读主题与参考书目，由学生自行研读，然后分为每十人一组，由教师指导讨论，并写成读书报告交由教师评阅。我担任的后半学期课，一共只有六周，每周的讲授课只有三小时，但因选课的学生差不多有一百二十人，所以每组十人的辅导课却有十二小时之多。我所拟定的教材内容，原为清代词人十四家，依时代先后，计为：李雯、吴伟业、王夫之、陈维崧、朱彝尊、顾贞观、纳兰性德、项廷纪、蒋春霖、王鹏运、文廷式、郑文焯、朱祖谋、况周颐共十四位作者。但因时间限制，只能有一半作者由我在课堂中讲授，另一半作者只好由学生自己阅读教材，然后在辅导课中讨论。这一册《清代名家词选讲》所收录的，就是由姚白芳女士根据我在课堂中讲授时的录音所整理出来的文稿。其中所收录的，计共有李雯、吴伟业、陈维崧、朱彝尊、蒋春霖、王鹏运、郑文焯、朱祖谋、况周颐等九位作者，至于其他在辅导课中讨论过的五位作者，则因讨论时多由学生发言，然后才由我回答他们的问题，指正他们的错误，是以内容颇为零乱。而且辅导课有十二组之多，其中自有不少重复之处，整理起来极为不易，因此未加收录。不过最后我们却增录了另外一位作者，那就是清代常州词派的作者张惠言。本来我并未将张氏列入讲授的计划之中，因为张氏的作品不多，在清词的创作中并不占重要地位。只是我们在讲课中既曾提到了清词中阳羡、浙西与常州三大流派，因此在介绍了阳羡派的代表作者陈维崧、浙西派的代表作者朱彝尊之后，也就顺便选讲了一首张惠言的词，那就是他的《水调歌头》五首中的第一首。而其后我自新加坡返回温哥华后，有几位当地友人听说我曾在新加坡讲授清词，就要求我也为他们讲一些清代的词。那时我对于才在新加坡讲过的张惠言的一首词，正有一种意犹未尽之感，遂决定把张氏的五首《水调歌头》全组词，作了一次颇有系统的讲评。所以这一位本来未被我列入讲授计划之内的作者——张惠言，如今在这册书中反而占有了最大的篇幅，这原是我始料所未及的。

以上所写，可以说是我对此书内容之讲授的种种机缘。至于这些讲授的音带之得以整理成书，则由音带之整理写录，以至联络出版成书，乃全出于我的一位私淑弟子姚白芳女士之手。这其间也有一些巧合的机缘。本来我身居加拿大，她远在台北，可说是素不相识。但就在我退休后将要应台湾清华大学之邀赴台讲学之际，有两位同事好友陈弱水和周婉窈夫妇，向我提起了远在台北的姚白芳女士，说她有心向我学习诗词，我当时也未以为意，及至抵达清华大学开始上课以后，白芳遂经常自台北来新竹听课。直到我在台湾大学也开了同样课程，才省去了她在台北与新竹间的往返奔波。其后更巧的则是，当我返回温哥华后，白芳也办了移民加拿大的手续，送她的几个子女来温哥华读书，而且她的住所离我家极近，走路不到十分钟即可抵达，于是她遂经常来我家问学讨论。那时她曾一度想要把我在台湾清华大学所开的“清代词学”一课的录音整理成书，但因那也是一门讨论课，学生程度不齐，所提的问题颇为零乱，所以整理起来极为困难，乃终于作罢。及至我赴新加坡国大讲学，她又曾有一次自台北远来新加坡，要求我务必将讲课录音，交给她聆听和整理，她的用功学习坚持不懈的精神，实在使我极为感动。如今她不仅已将我在新加坡所讲的“清词选读”整理成书，而且已于最近考入了香港的新亚研究所，将从事清词之研究，该所并已来函邀聘我任其论文指导教师，以她的勤勉向学和资质的聪慧，相信她在研读方面必会获得很好的成果。

在叙写了此一册《清代名家词选讲》之成书的种种机缘以后，我还想对我最初拟定教材时的一些想法也略加说明。我所拟定的教材始于历经明清国变的李雯、吴伟业诸人，而终于晚清四家词。我以为清词虽以其创作及研究的种种成果，号称中兴，但是真正促使清词有种种成果的一个基本因素，却实在乃是自清初直至清末，一直隐伏而贯串于这些词人之间的一种忧患意识。其实早在1989年我所写的《论陈子龙词》一文中，我已曾对此一观点有所论述。本来词在初起时，原只是歌筵酒席间的艳曲，然而此种艳曲，却在其早期的发展过程中，由于晚唐五代之时代背景，以及温、韦、冯、李诸词人之身世经历，而于无意间具含了一种富于言外之意蕴的特质。其后经历了两宋之发展，虽然在形式上及风格上都有了很大的拓展和变化，但无论其在形式上之为小令或长调，在风格上之为婉约或豪放，总之词之以具含一种言外之意蕴者为美，则仍是词之佳作所要求的一种基本特质。只不过这种潜蕴的特质，一般人对之却并无明显的理论上的认知。明代之词之所以衰落不振，就正因为明代词人对于此种特质缺少了一种深入之体会，而且受了元代以来之散曲与剧曲之影响，对于“词”与“曲”的体制风格之异，未能作出明显的区分，往往以写作小曲的方式来写词，遂使明代之词缺少了深远之意境，纵使偶有灵巧倩丽之作，亦不免浅薄俗率之病。如此相延至明代末年，云间派词人陈子龙、李雯、宋徵舆诸人，他们早期所写的所谓“春令”之作，也仍然只不过是一些叙写男女柔情的艳歌而已。直到甲申国变以后，经历了切身的家国之痛，才使他们的作品有所改变，加深了词的内容，也提高了词的境界。陈子龙自然是在此种转变之中，最值得重视的一位作者。不过陈子龙乃是为反清复明殉节而死的一位烈士，我们自不应将之再收入清代作者之中。所以龙沐勋所编选的清代词人选集，乃不敢称“清代”，而改称为《近三百年名家词选》，私意以为那就正因为龙氏一方面既明知“开三百年来词学中兴之盛”的作者，乃是云间派词人之陈子龙，但另一方面则他又为了对这位殉节的烈士表示尊重，而不敢妄自将之收入为清代之作者，遂不得不以“近三百年”来称其所选的词集。但不论其名称为何，总之清词之所以有中兴之盛，其最重要的一个原因，实在正是由于明清易代的惨痛国变所造成的结果，这一点乃是不争之事实。不过，每一位词人在国变中之遭遇既各有不同，其性格之反映也各有不同，所以清初词坛乃在国变之后，骤然展现出一种激扬变化的异彩。叶恭绰在其《广箧中词》中，即曾称“清初词派……丧乱之余，家国文物之感，蕴发无端，笑啼非假，其才思充沛者，复以分途奔放，各极所长”。叶氏这段话是颇为有见的。我所拟定的教材中，李雯、吴伟业、王夫之三人，就分别代表了清初历经国变的几位不同性格与不同遭遇之作者所展现出的几种不同的风格。至于稍后的陈维崧与朱彝尊两家，虽然在整体的风格上有着颇大的差别，但就其传诵众口的佳作而言，

则如朱氏之《水龙吟·谒张子房祠》（当年博浪金椎）、《长亭怨慢·咏雁》（结多少悲秋俦侣）诸作，以及陈氏之《夏初临·本意》（中酒心情）、《沁园春·题徐渭文〈锺山梅花图〉》（十万琼枝）诸作，也都蕴含有不少沧桑易代之悲。此外我所选的顾贞观与纳兰性德二家，则主要以他们为遣戍宁古塔的友人吴汉槎所写的几首《金缕曲》为主，虽非家国之慨，但同样是一种忧患之思。至于项廷纪与蒋春霖两家，则同为落拓不偶之才人，项氏尝自称其“生幼有愁癖，故其情艳而苦”，不过其所写大多为个人之哀愁，似乏高远之致；而蒋氏则除个人之哀愁外，还有不少反映时代乱离之作，自然也属于一种忧患之意识。继此而后，则我又选了王鹏运、文廷式、郑文焯、朱祖谋及况周颐数家之作，他们所生的时代，已是晚清多难之秋，自鸦片战争英法联军入侵、甲午之战，在列强的觊觎之下，中国被迫签订了一系列丧权辱国的国耻条约，继之以戊戌变法的失败，八国联军之攻占北京，于是这些作者们也就把他们伤时感事的哀感，一一反映在了他们的作品之中。而与这一系列清词之发展的忧患意识相配合的，因而在词学中遂也发展出了重视词之言外之意的比兴寄托之说，以及词中有史的“词史”之观念。而词之意境与地位遂脱离了早期的艳曲之拘限，得到了真正的提高，也使得有清一代的词与词学，成就了众所公认的所谓“中兴”之盛。

以上所写的，乃是我最初编选教材时的一点理念，但可惜的是我的这一点理念，在这一册讲录中却并没有完全反映出来。其中最主要的一个原因自然是由于时间的不足，如我在本文开端所言，这一门“清词选读”只有半学期的课，在教室中所上的讲授课，时间极少，于是我遂不得不把许多作者和作品，都放在了辅导课中，由学生自修，然后辅导讨论。而这一册讲录，则因体例关系，并未能将辅导课的内容纳入其中，因此对于王夫之、顾贞观、纳兰性德、项廷纪，以及文廷式诸人，在这册讲录中乃并无一语及之。除此以外，对于陈维崧与朱彝尊等人的一些长调之作，在课堂中也未曾加以讲授，这一则自然也是由于时间的有所不足，再则也因为其中几首作品，我们在另一班“专家研读”的课程中，也已经辅导阅读过了，所以这册讲录中，就只讲了他们两首短小的令词。凡此种种，当然都是需要这一册书的读者，对之特别加以谅解的。不过相对于这些原在拟定的教材之内，然而却未能在课堂之中讲授的缺憾，我们却在另一方面作出了补偿，那就是我们增录了一位原不在教材计划之内的作者——张惠言，而且因为在讲授张氏之词作时，并没有任何时间之限制，于是遂使我有了比较可以自由发挥的机会，因而遂造成了张氏之词在此一册书中，所占分量为独多的一种不平衡的现象。这种不平衡的现象，一方面固然说明了时间之不足，对我的讲课所造成的是否能畅所欲言的影响；而另一方面，则我以为这种表面不平衡的现象，却也在这册书的内容本质上，于无意间形成了一种巧妙的平衡的效果。因为如我在前文所言，我当初拟定教材时，原是想以忧患意识作为贯串清词之一条主线的，而就中国传统之士人心态而言，则在他们对于国家社稷的“进亦忧、退亦忧”的“以天下为己任”的忧患意识以外，若就个人而言，他们却原来也有着一种“不以物喜，不以己悲”的超然于个人得失之外的一种“仁者不忧”的境界。而张惠言的五首《水调歌头》，所表现的可以说正是这样的一种修养境界，而这种修养境界却往往也正是使得那些士人们去关怀和承担忧患的一种基本的力量。如此说来，则张氏之词的不平衡的介入，岂不也有着一种微妙的平衡的作用？不过纵然如此，这册书之并不完备，之并未能达成我初心原意的理想，则是一个不可讳言的事实。

在此即将成书之际，我除去对热心整理并促成此书出版的姚白芳女士表示感谢之意以外，谨将成书之经过及一切我所感到的不足之处，说明如上，是为序。

1995年12月29日
写于天津南开大学

# 1　第一章
# 清初时期

第一讲　清词的复兴
第二讲　说李雯词
第三讲　说吴伟业词



# 第一讲
# 清词的复兴

清朝的词在中国文学历史上，是词这种文学体式的复兴时代。为什么说是词的复兴时代呢？因为从宋朝以后经过了元和明两朝，而元朝兴盛的是曲（如散曲），是杂剧（如王实甫的《西厢记》）；明朝兴盛的是传奇，像汤显祖的《牡丹亭》之类。元明两代流行的是散曲、杂剧和传奇。

我在以前的文稿中曾提过词跟诗是不同的，曲子跟词也是不同的（请参看拙文《论浙西词派》，见1995年6月《中国文化》）。词要曲折深隐才是美，而曲子则要写得浅白流畅才是美。词要有言外之意，而曲则是说到哪里就是哪里，不需要有言外之意的联想。关汉卿写过一套曲子，我只念两句给你们听，关汉卿说他自己：“我是蒸不烂、煮不熟、捶不扁、爆不破、响当当一粒铜豌豆。”这是说他自己个性的坚强。这种文学体式是让人这么一说一唱，当下就觉得很好，它不是让你去想它有什么言外的意思。你一念就很痛快，曲子的好处就是明白流畅，能让人读后感到痛快淋漓的就是好的作品。因为元、明两朝曲子流行，所以元、明有些文人就用写曲的办法来写词，他们只是追求写得像曲这样的流畅，什么都说完了，也就失去了词特有的曲折深隐、富于言外之意的美学标准。但是到了清朝，词恢复了这种深隐曲折、有言外之意的美学标准，所以清朝是词的一个复兴时代，因为它重新找回了词的美学标准。

元朝、明朝文人都写曲，所以词写得不好，为什么到了清朝词又写得好了？清朝怎么会忽然间把词的曲折深隐富于言外之意的特美找回来了？清朝找回了这个词的特美是付上了绝大的代价的。是什么代价？是破国亡家的代价！明朝的灭亡经过了破国亡家的惨痛！在新来的外族统治之下，他们有多少的悲哀？！有多少的愤慨？！而又不能明白地说出来，所以他们才掌握了词的曲折深隐言外之意的美，他们找回来的美学标准是付上了破国亡家的代价的。

我们开头要讲的是清朝早期的几个作者，我给你们选了三个人：李雯、吴伟业、王夫之，都是经过了破国亡家的。可是，对于破国亡家之痛每个人的反应都不一样，有的人是殉国死难了，有的人是投降给外族了，有的人是隐居不出了。他们都有破国亡家的惨痛经验，每个人的反应不同，因此每个人的风格也不同。所以清朝的词是很微妙的，这是非常奇妙的一种现象。今天时间已经到了，下一次我们就要看看，清朝付上了这么沉重的代价写出来的是什么样的作品？



# 第二讲
# 说李雯词

我们上次已经说过，词的微妙在于它有一种特别的美学特质，它的美学特质是以曲折深隐、富于言外之意为美的，读者阅读后，可以引起很多联想，词是以这样的作品为好。每一种不同的文学体式有它不同的美感特质。我以前说过：诗是以感发为主，是明白地写自己的感情和志意，是以引起读者之感发者为好；曲子是以痛快淋漓为主的，你一念，气势很盛，当下就感动了，曲是以这样的作品为好。可是词不是的。词与诗的直接言志不一样，与曲子的痛快淋漓也不一样。词在初起的时候与《花间集》的特殊性质有很大的关系。《花间集》的词写的大都是美女跟爱情，但如果全只是美女跟爱情就显得很浅薄。有一些作品表面上虽然也是写美女跟爱情，但是却可以给读者很丰富的联想，这样的词就是好词。不但从《花间集》的作品开始就形成了词的这种美学品质，就是当词发展到了苏东坡以后——虽然苏东坡的词不再是歌词之词，苏东坡是用写诗的方法来写词，是自己言志的、写自己的感情和志意的诗化的作品。这一类作品之中有的作品它有诗的美学特质，是好的诗但却不是好的词——好的词，就像苏、辛二家词的佳作，既有诗的直接感发的力量，同时也有委婉曲折的深隐情意，这样的作品才是词里面好的作品。

宋朝以后，经过了元、明二朝，词就衰微了。为什么呢？因为他们没有能够认清词这种特别的美学品质。而元、明所流行的是曲子，北曲、南曲、杂剧、传奇，他们用写曲的方法来写词。而曲子的特色是痛快淋漓，一念当下就动容。关汉卿写过一首小令，也是写美女跟爱情的。他说：

### 一半儿·题情

碧纱窗下悄无人，跪在床前忙要亲。骂了个负心回转身，虽是你话儿嗔，一半儿推辞一半儿肯。

在一个碧纱窗下静悄悄地没有一个人，这个男子就跪在女子的床前要亲她。这个女子的话语好像不太高兴，她表面上像是推辞但心里却是肯的。

这首作品在曲子里算是好的曲子，它生动活泼。但不是好词，词是不能这样写的。词一定要深隐曲折、有言外之意的才是好词，明朝的人用写曲的方法来写词，所以词的美学品质就衰微了，就失落了。

我说清词是词的复兴时代，因为清朝找回来了词的曲折深隐、富于言外之意的美学特质。他们是用什么代价找回来的呢？那是他们付出了破国亡家的代价才找回来这种曲折深隐的品质。我们今天有词为证，现在我就拿词的实例给大家讲清朝的词是怎么样复兴的，而且是怎么样在破国亡家的情况下复兴的。

现在我们就先看第一个作者，这个作者的名字叫李雯，我选了他的两首词。

第一首词的牌调叫《风流子》。我上次说过词跟诗之所以不同，诗是有一个题目说我要写什么，可是词有的时候没有名字，它的前面只是一个曲调的名字。第一首词的词调叫《风流子》，可是他把这个曲调再附一个题目叫《送春》，然后下面再有小括号叫《箧中词》，《箧中词》是一本词的选集，在这个选集里边，在“送春”的题目底下还有三个字——“同芝麓”，这就是说这首送春的词是跟芝麓一起作的，等一下我再慢慢地讲。

第二首词叫《浪淘沙》，它下面也有一个题目叫《杨花》。在早期的《花间集》里边都只有曲调没有题目，像以前我讲过的欧阳炯啦、温庭筠啦，都只有牌调没有题目。可是后来的作者有的就有牌调同时也

有题目了。

现在我先把作者简单地介绍一下，我们看看清初的词人怎么样付上亡国破家的代价来写他们的词。

李雯，字舒章，是江南华亭人。华亭是在现在的上海附近，原属于江苏华亭县，华亭在古时有一个别名叫云间。我们讲清代的词人你们要注意他们死生的年代，他们的生平经历了当时什么样的时代风云，然后我们才能知道，他们怎样地反映了时代的苦难。李雯是明朝万历三十六年（1608）出生的，年少时与陈子龙、宋徵舆齐名，称“云间三子”。这三个人不但是好朋友，而且家住得很近，甚至共同有过一个女性朋友，这个女子就是柳如是。柳如是是一个才技皆绝的伎女，她的出身是很卑微的，起初在嘉兴名伎徐佛处为侍婢，后来嫁与人做姬妾。她很有才艺，又美貌，会作诗，还会写字，很得主人宠爱，但不容于其他姬妾，后来被逐出。她迁转于江南，与当时名士才子相往来，也想择人而嫁，这云间三才子都与她交往过。宋徵舆曾热烈地追求柳如是，但是因为当时他太年轻尚未中科举，他的家人强烈反对他与柳如是成婚，后来柳与宋遂因事决裂。她又跟陈子龙交好，陈子龙年岁较大已经结婚，本来可以娶她做妾，但是他的家人也反对他娶伎为妾，因此婚事终告不偕。但是柳如是是个很有勇气的女子，她把自己乔装成一个男子，拜望当时很有名的一个文士钱谦益，后来遂嫁与钱谦益。

我之所以要讲这一段故事，因为这与李雯词的风格有密切的关系。当李雯、陈子龙、宋徵舆与柳如是交往的时候，这时他们写的词都是描述美女与爱情的作品。但是这种浪漫的日子过得不久长，明朝就灭亡了。这个大变故来临的时候，他们这三个好朋友就各自走上了不同的道路，落到了不同的下场。这云间三才子以陈子龙为领袖，就才华论以陈子龙为最高，他的古文、诗、词，样样都写得好。陈子龙参加了“复社”，而“复社”的主持人叫张溥。张溥曾编定了《汉魏百三名家集》，是当时很有名的学者。除了“复社”之外，他们在陈子龙、李雯的故乡另外成立了“几社”。这些文社的成员都是关心国家政治的，他们以儒学为基，以天下国家为己任，因此这些文人学者都喜议论朝政。

当明朝败亡，清朝入关时，这中间你们要知道：中国从三代夏、商、周以降经过了几千年，也经历了无数的改朝换代，但是以南宋到元朝这一次易代，和明朝到清朝这一次的易代，反抗最激烈。这又是为了什么缘故呢？因为元朝攻进中原的是蒙古人，清朝进入关内的是满族人，不像过去的那些朝代再怎么换同样是汉族人。清朝之所以引起明遗民强烈抵抗的缘故，更是因为满族的服饰与汉族不同，汉族不只女子留发，连男子也留发。而满族一入关就下薙发令，要男子把头发剃去大半，只剩中间一块梳根辫子，以汉人来看这真是怪异，很不能接受。而汉人自小就认为身体发肤受之父母不敢毁伤，因此当清朝严令薙发后，大家群起反抗。

影响人一生的，一半是由于你自己的性格，一半是由于你的命运。当清朝入关时，陈子龙是在南方，因此他参加了南方的义军抵抗清朝。但是后来他的军队失败了，陈子龙被俘虏后乘人不注意时跳水而死，成了一个殉节的烈士。而李雯呢？李雯当时在哪里？李雯当时在北京。陈子龙在南方参加了抗清起义的义军，而李雯沦陷在北京。当清朝人入关时，因为李雯是有名的才子，遂被盛名所累，因此就被人推荐给清朝。这时史可法在南方坚守扬州不肯投降，清朝的亲王多尔衮就写了一封信劝史可法投降。但是多尔衮未必汉文精雅，因此当时就有很多传说，说这一封多尔衮致史可法书是李雯写的。人真是受制于命运，他因才名沦陷在北京，又被推荐做中书舍人。因李雯投降了清朝，又替多尔衮写了这一封劝降书，当时另外一个有名的文士侯方域曾写了一首诗《寄李舍人雯》，诗里有两句：“嵇康辞吏非关懒，张翰思乡不为秋。”还有一个诗人叫吴琪，也写了一首诗：“胡笳曲就声多怨，破镜诗成亦自惭。庾信文章多健笔，可怜江北望江南。”另外还有一个人叫宋琬，写给李雯的诗有两句说：“竞传河朔陈琳檄，谁念江南庾信哀。”你们看这些诗提到多少次庾信：“庾信文章多健笔”、“谁念江南庾信哀”。

说到中国的诗，有些你是不能明白说出来的，因此就要用曲故。“庾信”又是一个什么样的典故呢？庾信是南北朝时候，南朝梁国的臣子。他曾出使到北方，但后来被北周扣留，不许他回到南方。庾信在北周做了很大的官，可是他一直怀念他的故国，因此他写了一篇很有名的赋叫《哀江南赋》。

现在大家把留在北方替满人做事的李雯比喻成庾信，所以说“谁念江南庾信哀”。至于“竞传河朔陈琳檄”，陈琳又是谁呢？陈琳是曹魏时代的建安七子之一，据说他最会写檄文。什么是檄文呢？檄文就是写给敌对的一方要征讨他们或劝降他们的文字，就像武则天篡唐的时候，徐敬业写了一封《讨武曌檄》，这就是檄文。多尔衮写了一对书信要史可法投降，所以说是“檄文”，而三国时代的陈琳据说写檄文写得最好。当时南方的人传说李雯替多尔衮写了劝史可法投降的信，是“共传河朔陈琳檄”。可是李雯心里快乐吗？李雯自己也不快乐，李雯也很难过，不过毕竟人性也有软弱的地方。古人说：“千古艰难惟一死。”当你们遇到人生大考验的时候，你们千万不要交这样的考卷。

李雯在这次人生的大考试之中，他交了一个不光明的卷子，他投降了，而且还为敌人写了檄文。所以李雯一直很后悔，在顺治四年（1647）时就离开北京回到江南。现在我们再回到作者李雯。当时云间三子之一的李雯不是很有名吗？顺治初年的时候，廷臣交相荐任李雯才可任用，除了当中书舍人外又充顺天乡试同考官。他在清朝很受重用，可是他不是心甘情愿的，他是因守父丧而留在京师的，所以三年后就借口运灵柩归葬而回了江南，那一年正是顺治四年。李雯生于万历三十六年（1608），死于顺治四年。与他少年时交往密切的陈子龙也是万历三十六年生，也是顺治四年死去，可是陈子龙是起兵抗清被俘不屈投水而死的。当李雯回到江南老家时，听到当年他最好的朋友、也共同写过《陈李唱和集》的陈子龙却参加了义军抗清，因此李雯非常的惭愧，非常的悲哀。也就是当他在人生中遭遇了这么大的考验，有了这么大的悔

恨、这么大的屈辱以后，写了他后来的这些词作。他早年的作品没有很高的价值，都是写一些美女与爱情的，可是他后期的词，经过了这么多的生活体验以后，就写了一些很不错的具有特色的词。

现在我先讲第一首《风流子》，我先把李雯的《风流子》从头念一次。

## 风流子·送春

（《箧中词》下有“同芝麓”三字）

谁教春去也？人间恨、何处问斜阳？见花褪残红，莺捎浓绿，思量往事，尘海茫茫。芳心谢，锦梭停旧织，麝月懒新妆。杜宇数声，觉余惊梦，碧栏三尺，空倚愁肠。　　东君抛人易，回头处、犹是昔日池塘。留下长杨紫陌，付与谁行？想折柳声中，吹来不尽，落花影里，舞去还香。难把一樽轻送，多少暄凉。

“谁教春去也？人间恨、何处问斜阳？见花褪残红，莺捎浓绿，思量往事，尘海茫茫。”我念词的时候并不是故意要造作些调子来念它，也不是像广播员特意拉细了嗓子来念它，而是我要在读词的时候把它的平仄声调所表现的情韵传达出来。

这一首词一开头就是个疑问的句子。不是像李后主说的“流水落花春去也”，那只是单纯哀悼春天的消逝，而李雯写的是一个疑问：“谁教春去也？”我曾说过凡是用这种疑问句子表示的，常常是一种悔恨、不平，要试问人间为什么有这么多不幸、困惑？有一位在麻省理工学院教书而旧学修养很好的物理学教授黄克孙，他曾翻译有波斯诗人奥马伽音的《鲁拜集》，其中有这样的诗句：“搔首苍茫欲问天，天垂日月寂无言。海涛悲涌深蓝色，不答凡夫问太玄。”他说我“搔首苍茫欲问天”，人间有这么多悲苦、战乱、不平，而天上悬挂着有太阳、月亮，但是太阳月亮并不能回答我这些困惑的疑问。既然天上的日月不能回答我的问题，那么我低头看看海水汹涌的波涛，这深湛的蓝色波浪也不能解答我的疑惑。这首诗和中国屈原的《天问》向苍天提出许多的问题有相似之处，也和秦观的两句词“郴江幸自绕郴山，为谁流下潇湘去”有异曲同工之妙。就如同谢冰心说的：“最幸福的孩子是永远在母亲怀抱中的赤子。”郴江发源于郴山，“郴江幸自绕郴山”，但又为什么流向那么遥远的潇湘去？为什么走向那么悲哀而遥远的路程？这是秦少游被贬官时所写的：“郴江幸自绕郴山，为谁流下潇湘去？”

李雯这首词一开头就是用这样感慨、哀愁、悲愤的口气写的。他说：“谁教春去也，人间恨、何处问斜阳？见花褪残红，莺捎浓绿，思量往事，尘海茫茫。”“花褪残红”，就说的是花落了；“莺捎浓绿”，就是说黄莺鸟飞过了长得非常浓密而碧绿的树梢，当然这只是表层的意思。你们更要知道中国诗歌欣赏中感发生命的由来，它是有一个传统的。我以前曾经讲解过西方文学的新批评，其实西方现代的文学批评还有更新的学说，如符号学（semiotics）、诠释学（hermenutics）等。我们现在讲清词的批评当然要详究中国的传统，但你要知道一些西方当代的新理论，才可以对中国诗词的批评作出更有理论性的说明。按照符号学与诠释学的理论，现在我举一个例子。我手上拿的是一份讲义，“讲义”，这是一个符示（signifier），而“讲义”本身是符指（signified），也就是一个是“符示”，一个是“符指”。

再举一个例子，比如说“茶杯”二字这只是一个符号，而拿一个“茶杯”给你看，这个茶杯本身就是“符指”。这些符号除了我们日常所用以外，当一个符号在一个国家、一个民族被使用了很久以后，这个符号就结合了这个国家民族的文化及传统。在符号学上这就叫一个code，就好像我们打电话有一个区域号码（code），这个号码就包括一大片地方了。

现在我们再回过头来讲“落花”，花的零落。李后主说“流水落花春去也”，花的零落是代表了所有美好的、繁华的事情不能够再保留。“见花褪残红”，亲眼见到那残余红色的花颜色消褪了，花朵也稀少了，那是多少繁华的消逝不能挽回。而当它是一个code时，那就不只是说花的零落。凡是一切美好的东西消逝了，都可以说是花落了。当它变成一个code的时候，当它所指的范围这么广大的时候，这个语码就产生了很强、很多、很复杂的作用。所以西方的接受美学（aesthetic of reception）说这就产生了一种可能性的效果（potential effect）。我把potential effect翻译成“潜能”，它潜在的功能。李后主没有明白地说出来，他只说了一个“落花”，但是它可以给你这么多的暗示，这么丰富、这么复杂的暗示，我管它叫做“潜能”。这是西方接受美学所说的potential effect。

而在李雯的这阕《风流子》的“花褪残红”可能有什么样的potential effect？除了表面上所描述的真正现实的春天消逝以外，他的故国，明朝的败亡再也不会回头了。还有当年和他一起读书、一起作诗、一起交女朋友的陈子龙等人的往日的交谊和欢乐，也再不会回来了。他们当年一起参加文社，特别是他们这几位云间才子加入了“几社”，有多少人殉节死难了？真是“花褪残红”。那美好的少年时代，充满了理想的时代，充满了欢乐的时代，他的故国，还有那些故人知交都再不复返了。

“莺捎浓绿”，像李清照所说的：“知否？知否？应是绿肥红瘦。”红花少的时候就显得绿叶更多了。“狂风落尽深红色”，就“绿叶成阴子满枝”了。李雯词中说：有黄莺鸟在这里飞来飞去。我们说春天烂漫，莺莺燕燕，这是多么美丽的春光。而李雯的词中有一种潜能（potential effect），它能给我们读者一种联想，什么联想呢？有多少人是殉节死难了？又有多少人变成了清朝的新贵？有多少人投降了清朝去争取高官厚禄？所以说是“花褪残红，莺捎浓绿”。在这个大变化之中，有这种种不同而又复杂的现象，所以他又说：“思量往事，尘海茫茫。”想起从前的生活、从前的理想，在这渺渺茫茫人生的大海之中，被那汹涌的波涛推送、起伏，谁能掌握，谁能回答呢？

“芳心谢”，我所有的欢乐、所有的理想、所有的希望都消失了。“锦梭停旧织，麝月懒新妆。”一首词的

好坏，要明白作者他是以什么样的感情、什么样的心思理念来写的？我们当然要知道。写得好不好？他有没有把他内心的所思、所感传达表现出来？而且一个作品的完成是从作者（author）、到作品（text）、然后到读者（reader）产生了感发的作用，这才是一篇作品的完成。好的词就因为它用的字很美？还不只这些，它的形象（image）、它的质地（texture）都是很重要的。像刚才我们说“花褪残红，莺捎浓绿”给我们这么多这么丰富的联想，所以这才说它的意象好、它的结构好。

“锦梭停旧织”，“梭”，是古代织布的梭，而且又是“锦梭”，在在形容它的珍贵及华美。李雯把自己比喻成一个女子，每天在编织一个美丽的理想，但是我再编织不下去了，因为国破家亡了，我有那么多的屈辱、那么多的玷污，我再也织不出丝绸锦缎。我曾经用了那么多的感情、那么多的心思，要织成这幅锦锻，但现在我再也编不下去了，这是“锦梭停旧织”。下句“麝月懒新妆”：《红楼梦》里有一个丫环的名字就叫麝月。什么是麝月呢？就是女子的一种妆饰。麝，是一种香料。麝香，是黄颜色的。用这种麝香的香料画一个新月形的花样在前额上，像唐朝出土的古画都还可以看到这种妆饰。他说：我现在也懒得再做这种美丽的妆饰了。麝月懒什么妆？这一句对得很工整：上一句用的是“旧织”，下面这一句是麝月懒“新妆”啊！什么叫“新妆”？就是比喻迎合新朝、奉承新朝的人。唐朝的秦韬玉写的《贫女》说：“共怜时世俭梳妆。”我体念时局的艰难，不追求时髦，不追求流行，把自己打扮得朴实些。现在李雯虽然是投降了，但内心并不向清朝追求富贵利禄，去曲媚迎合新朝邀功。词这种体式是很妙的，特别是它有多种潜能。“锦梭停旧织，麝月懒新妆”，表面上是说春天走了，这个女孩子也不织锦，也不再妆扮，可是它里面竟有这么丰富的涵义。

“杜宇数声，觉余惊梦，碧栏三尺，空倚愁肠。”“杜宇”，就是杜鹃鸟，杜鹃鸟的叫声在中国有一个历经久远而形成的语码（code）的作用，可引起很丰富的联想。一个就是说杜宇是送春的鸟，这首词的题目就是《送春》。当杜宇叫的时候春天就走了，再也不回来了，这是第一个意思。第二个意思是说杜宇鸟叫的声音像是在说：“不如归去，不如归去。”所以杜宇鸟是在叫：“不如归去。”也就是说我旧日的国家、旧日的朝廷、旧日的朋友、旧日的生活都回不去了，都没有了，就好像杜宇在叫不如归去。此外杜宇还有什么涵义呢？李商隐的《锦瑟》诗说：“锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年。庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃。”古人说望帝死后他的魂魄化成了杜鹃鸟，所以中国常常以死去的皇帝、失去的国家隐喻为杜鹃。杜鹃鸟声声啼叫，那美好的日子再也不回来了。故国灭亡，明朝已矣，我永远都失落了。

“觉余惊梦”，把我过去所有的美梦都惊醒了，我们年少时编织的梦都破碎了。孟浩然有一句诗说：“春眠不觉晓，处处闻啼鸟。”还有唐诗三百首里头的：“打起黄莺儿，莫教枝上啼，啼时惊妾梦，不得到辽西。”我打走黄莺鸟，不让它在这里叫，因为鸟声一叫就把我的梦惊醒了，我的梦是要到辽西去见我的丈夫，去见我所爱的人。所以杜宇数声就把我的梦惊醒了，惊醒就是“觉”。什么叫“觉余”呢？那就是说醒来以后，我所有的梦都惊醒了。这就是：“杜宇数声，觉余惊梦。”

“碧栏三尺”，这是说碧玉的栏干。栏干当然有很多种，像李后主说的“雕栏玉砌应犹在”，这是雕栏；像李商隐的诗有一首叫《碧城》：“碧城十二曲阑干”，这阑干是碧玉的阑干，代表那么样的美好，那么样的曲折。李雯说“碧栏三尺”，李商隐说“碧城十二”。数目在中国不只是用来计数的。我们说：事不过三，三思而后行，“三”是代表多的意思。“碧栏三尺”代表它是那么的曲折，那么盘旋繁复的碧玉阑干。我靠在栏干上本来是要向外观望的，观望那春天美好的景色，但是春天那美好的景色已经消逝了。我现在倚立在栏干边是“空倚愁肠”，我再也找不到美好的景色了。我倚靠在这里是空倚，只剩那满天的哀愁。

“东君抛人易”，东君是春天的神，你这春天的主宰这么容易就把人抛弃了。把人抛弃就是说离开人走了。你们念过李商隐的诗说：“相见时难别亦难。”李后主的词说：“别时容易见时难。”这是把别离的感情作不同的描述，有的感情舍不得离别，但又乖隔于外边的形势，那就是“相见时难别亦难”。当南唐投降以后，李后主已破国亡家，他被宋朝俘虏带走了。那是再也回不了的南唐，再也收复不了的失地，这真是“别时容易见时难”。“东君抛人易”，这南明的朝廷也是“别时容易见时难”了。

在开始讲李雯的《风流子》一词下半片以前，我们要讨论一个问题。以前英国一位学者燕卜荪（William Empson，他曾于1931年左右在台湾清华大学讲学）写过一本书，书名叫Seven Types of Ambiguity。朱自清先生把它翻译成《多义七式》，这就是所谓的多义之说。ambiguity原是一种模棱两可不好的意思，到了19世纪后期20世纪前期，西方的学者就不再用ambiguity这个字。他们改用multiple meaning，或plural signation，这是多义、复义之义。

到了近二十年来，读者反应论和接受美学开始风行的时候，有一个很有名的学者伊塞尔（Wolfgang Iser）在他著的一本书Acting of Reading（《阅读的活动》）中，他提出一个字，也就是我曾提出来的一个字，叫做potential effect。这个plural signation跟potential effect和ambiguity看起来很相似，但是它们的层次和范畴是不同的。当ambiguity被提出来的时候，是我们过去的传统观念认为诗歌应该有一个意思，这个意思不清楚时，就叫它ambiguity，这是第一步。后来承认了诗歌不是仅定于一个意思，是可以有复杂的多义，我们肯定它是可以这样，就叫它multiple meaning或plural signation，这就是多义和复义了。等到了potential effect，这就更进一步了。你一定要了解它们虽然相似，但是却是不同的。这进一步，进在哪里？从ambiguity到plural signation是观念的改变，即是我们正面地承认它，不把它看做是模糊的不好，我们不用这个字，我们用“多义”这个字，我们是承认它了，可是到了potential effect这就有了又一次演变了。这“潜能”两个字就是说诗歌的文本内可以有这个意思，也可以有那个意思，是由读者自己发现出来的，而不全是作者

的原意。

现在先说“多义”，我可以举一个你们熟悉的词作例证来说明。李后主写过一首《浪淘沙》“帘外雨潺潺，春意阑珊”，我在讲李雯《风流子》“谁教春去也”时，也提到过李后主的这一首词；因为他说“流水落花春去也”，这“流水落花春去也”后边是什么呢？“天上人间”。这“天上人间”四个字说得就不清楚，所以大陆的俞平伯先生就说“天上人间”可能有四个不同的解释：一说，从前我的生活像在天上，现在我的生活像贬入人间，这是天上人间的不同。另外一个说法，说它是一种很悲哀的呼天唤地之词：“流水落花春去也，天上人间啊！”这是一种很悲哀的呼唤。还有一种可能则是疑问的口气，说“流水落花春去也”？春天到哪里去了呢？是到了天上呢，还是人间呢？最后俞平伯先生要给它确定一个意思，他说：这首词的前面说“帘外雨潺潺，春意阑珊，罗衾不耐五更寒，梦里不知身是客，一晌贪欢。独自莫凭栏，无限江山，别时容易见时难”，他说这“流水落花春去也”，所承接的便是“别时容易见时难”。“流水落花春去也”，是别时的容易；“天上人间”，是见时的艰难，好像一个是天上一个是人间。所以这“天上人间”四个字有了这么多种不同的理解，这就是“多义”。也就是说它有多种的可能，过去的传统文学批评认为这是不好的，这是暧昧（ambiguity），李后主这首词写得不很明白。可是这“天上人间”的不清楚，其实正是李后主词的好处。李后主是一个纯情的人，他不是个很有理性的人，不是个很有反省思考能力的人。他只要心里有所感受一下子就发泄出来了，还没有想明白的时候就说出来了。

至于我刚才所讲的接受美学中所提出的术语potential，就是另外一种不同的意思了。刚才所说的“天上人间”种种不同的解释，这是说李后主可能有这样的解释，也可能有那样的解释。我不晓得你们读过哪些有关诗词评赏的作品，王国维的《人间词话》里有一段话，他说：“古今成大事业大学问者必经过三种之境界。”他说的这三种境界都是用宋人的词来做比喻，他说：“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”，这是要成大事业、大学问的第一种境界；“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”，这是第二种境界；“众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在灯火阑珊处”，这是第三种境界。最后王国维加了一个按语，他说：你们若拿我的意思来解释这三首词，“恐晏欧诸公所不许也”——恐怕原来的作者会不同意。我说的不必然是作者原来的意思，可是这几句词可以给我们这样的联想，可以使我们读者有这样的感发，这是potential effect。现在你们明白我的意思了吗？我上次讲完课以后有同学到我这里来谈话，他问：这是不是就是多义的意思？这是一种多义。可是当文学批评的术语，从ambiguity到plural signation到potential effect，有一个观念层次的演变，而且有一个范畴大小的不同，这是关系到文学批评和欣赏的一个基本问题。因为有同学来问我这些个问题，所以今天我就简单地作一个说明，而且你们明白了这个观念以后，对于以后我们讲词更有帮助。

中国的小词是一个很微妙的文学体式，它不像诗那么显意识地明说“国破山河在”，我们一看当然就知道它的意思了，甚至连“鸡声茅店月，人迹板桥霜”，这一看就都明白这个意思了。到了晚唐李商隐的时候写出来像《锦瑟》“沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟”这样难以确释的诗，李商隐诗的多义性是中国诗歌的一种演进：从那么现实、那么具象的叙写演进到了如此抽象的、象喻的传达。李商隐是中国诗人里边最有词人美感特质的一个诗人，李商隐的诗很多不是都叫《无题》吗？而早期的小词也大都没有题目，只有一个音乐的牌调，后来的小词跟李商隐的诗又有一点层次的不同。李商隐写“沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟”，他其实内心是有一个要传达的主观情意在那里，只不过他是用一个抽象的形象作象喻的表达，而不是用简单的语言作浮浅的说明。可是到了早期的词，就有了很微妙的一种现象，就是因为作者写的是一个歌唱的歌词，所以在他自己的意识里边不是很清楚地要表达某一种情意，只是把他内心之中最深隐的，连他自己的显意识都说不清楚的一些东西，在无心之中流露出来了，这种最微妙的情思，就是最富于潜能（potential effect）的。

我刚才提到西方一个很有名的女学者叫做茱莉亚·克里斯特娃（Julia Kristeva），她是位非常锐敏、非常精细而且非常博学的女学者。她会很多种欧亚语言，而对西方文学及哲学的理论更是精彻而贯通。我说过一个语言就是一个符号，比如说“投影仪”这个名称就是一个符号，投影仪这个东西在这里，这就是符指，是一个实物，所以它有一个“符号”和一个“符指”。一般来说，“符号”与“符指”的关系是约定俗成的。像我说“茶杯”，这个“符号”就是指茶杯。我说“桌子”就是指一张桌子，我说“椅子”就是指一把椅子。这个“符号”与“符指”之间的关系是established，是已经固定下来的。可是克里斯特娃在她写的一本叫做《诗歌语言的革命》（Revolution in Poetic Language）的书中，她认为“符号”与“符指”的关系在诗歌里边有时是不固定的，是作者用了这个“符号”，而读者来读这个符指，作者及作品与读者三者之间，像一个变电器一样在那里同时运作，而且可以随时产生新的东西。王国维读了“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”，他说那是成大事业、大学问的第一种境界，这是有一天王国维读了这两句词有了这样的联想。另外一天王国维还是读了这两句词，同样的两句词“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”，他说什么呢？他说《诗经》的《小雅》有两句诗：“我瞻四方，蹙蹙靡所骋。”是写一个诗人在一个不幸的环境社会之中，瞻望四方，想出去驰骋，但是却找不到可以走的一条路，是“诗人之忧生也”。他说，“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”似之，也就是这几句词的意境跟《诗经·小雅》的这两句诗非常相近。这就跟成大事业、大学问完全不同了，一个是诗人的忧生之意，一个是成大事业、大学问的第一种境界。他今天所读的这一种感受跟另外一天所读的感受完全不一样。

这是诗歌的语言透过了作品，经过了读者使它重生，赋予它再一次的生命，就如同一个变电器，随时在生发，随时在创作，有一种生生不息的变化。这是克里斯特娃所提出的一种学说理论，本来她这一个学

说理论讲的也是符号学，可是她现在给它一个新的名字，叫做解析符号学（semanalyze），这是一个新名词。而中国的小词里边有很多时候有这种情况，这就是为什么王国维读词今天可以读出一个意思来，明天又可以读出另外一个意思来。可是你要注意到这个作品虽然有这个潜在的能力（potential effect），可以引起读者有这么丰富不同的联想，但是你不必然指说这是作者原来的意思，可是这种说法不妨害作者原来的意思，它可以同时有这种潜能，给我们读者这么多的联想，它同时可能有它本身自己的意思。这么一来不是太自由了吗？如果我今天这样解说，他明天又那样解释，这不是太自由了吗？在这种多义之中你还要给它一种限制，你不能胡说；是要它里边的含义真的有，而不是你可以随便乱说的。这在作品本身，在于你这个读者，对于一种语言符号、文化传统的了解和修养的理解有多少能力。

我举一个例子给大家说明一个错误的联想：唐诗有一首李益的《江南曲》，是五言绝句的小诗。他说：“嫁得瞿塘贾，朝朝误妾期。早知潮有信，嫁与弄潮儿。”这本来是说我嫁给一个在瞿塘江上做买卖的商人，“贾”在这里念“gǔ”，指商人，每天我盼望丈夫回来，但是他只顾做买卖，耽误我对他的期待和盼望。可是我又常常看到在长江江水上，当潮水来时那些弄潮的年轻人，我要是早知道潮水的涨退是准时而从不延误，我还不如嫁给那些弄潮的年轻人呢！

有一位研读西方文论的学者，因为受了西方前些年所流行的弗洛伊德心理学的影响，他认为所有的文学艺术都是作者在性（sex）这方面不能得到满足，被压抑以后的表现，所以就把什么都说成性。所以这位学者就说“早知潮有信”就是“早知潮有性”的意思。这实在不可以这么随便的联想。第一，这“性”跟“信”的发音并不一样。“信”是“ㄣ”的音，“性”是“ㄥ”的音。一个是in的声音，另一个是ing的音，从发音来说“信”就不是“性”。我们再降低一步，就算我们同意他“信”跟“性”发音是一样，也不能这样联想。因为中国古人所说的“性”，是性善、性恶之性，“人之初，性本善”，不是西方指sex的“性”，这是两回事。

所以我现在告诉你们，文学作品可以有多义，可以有潜能，可是你要对于这个语言、这个文学它们的文化传统有一个更深切、更正确的理解，那么你的联想才不会偏离得太远，那么你的这种启发就不至于变成一种谬论。这虽然是题外话，但却也是关系你们批评和欣赏的一个很重要的课题。而你们要想能真的具有批评和欣赏的能力，你只有从多读开始，多读自然就会体会得比较正确。因为有同学问我这些问题，所以我就作了这些简单的解答。

我们现在再来看李雯这首词的下半片：“东君抛人易，回头处、犹是昔日池塘。”有同学在课堂上提出来说，我对李雯的《风流子》下半片有我自己的理解。他说：东君当然是个男子，而这首词表现出来的却是一个女子的口吻，是她所爱的那个男子抛弃她离去了。这个学生读了不少中国的书，也懂得一些中国的传统，他说中国这个男女的关系可以联想到国君与臣子。所以东君可能是国君，国君也可能是朝廷，所以这就说到明朝的灭亡。“东君抛人易”这是不错的，这种联想不像刚才那种“潮有信”变成“潮有性”偏离得很远，这种联想是可能的；但是在联想之中，在多义之中，朱自清先生曾经提出来过在多义之中你还要分别哪个是它的“主义”，哪个是它的“衍义”，哪个是它表层的意思，哪个是它深层的意思，这些是要有所分别的。它是可以有多种的意思，但是哪个是它重要的意思，哪个是它衍申的意思，这就关系到文化的传统。

“东君”在中国文化传统之中第一个意思是春天，东君是春天的神，是春神的主宰。中国过去曾有诗句说：“东君不做繁华主。”这是说春天的神为什么不给春天的万紫千红做主人？为什么不保护它们？所以“东君”是春神。第一，他是扣住题目来说的，是送春。“东君抛人易”，没想到春天这么快就过去，这么容易就把我们抛弃了，所以说“东君抛人易”，这是它的第一个意思。然后当然它可以有衍申的意思和深层的意思，那美好春光的消逝，东君的把人抛弃，当然也可以代表那旧日的朝廷、旧日美好的生活。“东君抛人易”正像李后主说的，是“别时容易”。

“回头处、犹是昔日池塘。”一切都改变了。可是你要知道李雯离开了中国吗？没有。他还是在中国的国境之内，而且很可能他写这首词的时候，不管他是在京城的北京或是他回到江南的云间，那景物依然，那一切的风景不殊。京城还是旧日的京城，云间还是旧日的云间，所以“东君抛人易”，这么容易地就抛弃了我们，“回头处、犹是昔日池塘”，我回头看看一切的景物不殊，京城是当日的京城，云间是当日的云间。“回头处、犹是昔日池塘。”而为什么要说是池塘呢？你说他是为了押韵，所以要说“池塘”吗？不是的。因为他是写送春，而春天我们写到杨柳，杨柳是最能够代表春天的，而杨柳生长的地方常常都是在水边，这是中国文化传统的一个习惯。因为杨柳的长条披拂在水边上是最美丽的、最动人的。你们不是念过了周邦彦的《兰陵王》：“柳阴直，烟里丝丝弄碧，隋堤上，曾见几番拂水飘绵送行色”吗？这个景象是在哪里呢？是在隋堤上，是在水边的岸上。是拂水飘绵，是在水边上飘拂的。杨柳是春天的代表，杨柳是种在池塘边的，所以他说：“回头处、犹是昔日池塘。”这就像是同时代的王夫之有一首《蝶恋花》词曾说“叶叶飘零都不管，回塘早似天涯远。”所以你一定要了解一个文化的传统，你就知道他为什么要用“池塘”两个字。所以说“东君抛人易”，我“回头处、犹是昔日池塘”。

“留下长杨紫陌，付与谁行？”你们一定要了解中国的文化传统，为什么说“留下长杨紫陌”？春天走了，花落了，他前面说“见花褪残红”。花是落了，杨花都飘飞尽了。柳树上开的花就是杨花，也就是柳绵，也就是柳絮都飘完了。可是树还在啊！我们可以看出王夫之的《蝶恋花》这首词跟李雯的《浪淘沙》有些地方相通，因为李雯说了“金缕晓风残”。这个“金缕”就是王夫之说的他梦中还看到的“鹅黄拖锦线”啊！可是他说鹅黄锦线是梦里看见的，现在已经是衰柳了。至于李雯的《浪淘沙》，有的同学以为“金缕晓风残”写的也是柳树衰残，这就不对了。“金缕”，是春天的柳树。所以王夫之说：我梦中见到鹅黄锦线般春天的柳

树，可是现在的柳树是衰柳了、是凋残了。你们要知道李雯这个金缕的后面虽然也有一个残字——“金缕晓风残”，可是他的题目是什么呢？是《杨花》不是柳树，是金缕上面的杨花在晓风之中被吹得零落了。这你们一定要分别清楚，因为春天杨花飘完的时候正是暮春三月，当花落以后树叶浓荫茂密，正是柳树长得很茂盛的时候。你一定要把它分别得很清楚，你可以有很丰富的感发和联想，但是你不能判断错误。而你怎么样可以不错误，就在于你对文化传统的理解。所以现在他说“东君抛人易”，我“回头处、犹是昔日池塘”，这说的是柳树。

“留下长杨紫陌”是柳花都飞尽了，原在春天开放的万紫千红都飘飞尽了，可是柳树还在，所以是“留下长杨紫陌”。从表面上来看，这句写的就是高大的杨柳树跟宽阔的道路。现在你就要注意了，这关系着我曾讲过的中国文化的传统。“紫陌”是什么？紫陌不是平常的一条大马路，紫陌讲的是都城，是京城的道路。唐朝的刘禹锡写过一首《看花》的诗，他第一句说的就是“紫陌红尘拂面来”。紫陌红尘他写的是哪儿？刘禹锡是唐朝人，他写的是长安。“长杨”，任何地方高大的柳树都可以叫做长杨，可是你要知道中国文化，中国有这样长久的历史，很多事物间都有牵连，都可引起人丰富的联想。在汉朝有一位和班固并称的文学家扬雄，他写过一篇赋，叫《长杨赋》。这篇赋是写什么呢？《长杨赋》写的不是柳树，“长杨”原来是当时汉朝一个宫殿的名字，叫“长杨宫”。这就又要回过头来讲为什么我在一开头要跟你们讲那么多文学理论，因为我们要欣赏诗词的时候你要有一个根据，我们才可以体会出作品中有表层的意思、有深层的意思、有主要的意思、有衍申的意思。你从表面上看李雯写的是春天走了，万紫千红都零落了，杨花、柳花也都飘飞完了，只留下那宽阔的马路和高大的柳树。可是它深层的意思呢？“长杨”有一个联想是汉朝的长杨宫，“紫陌”也有一个联想，是都城的马路。我们自己的国家，我们自己的民族，我们自己国都中的马路，现在谁在上面车马奔驰呢？那是敌人啊！是清朝人啊！

我这样说，因为我也有过这样的感慨。在1937年（民国二十六年）“七七事变”日本人占领了北京城时，是我初中二升入初中三那年的暑假，我就看到“卢沟桥事变”以后，走到马路上一看，都是日本的军车和军队开进来。“长杨”是旧日的“长杨”柳树，“紫陌”是旧日“紫陌”的道路，留下这长杨紫陌你现在交给了谁呢？“付与谁行？”（“行”字念ㄏㄤˊ，表示宾语）怎么都交给敌人了？你当年的主人到哪里去了？所以他说：“东君抛人易，回头处、犹是昔日池塘。留下长杨紫陌，付与谁行？”这交给谁了？“雕栏玉砌应犹在”，你交给谁了？这雕栏玉砌到了今天是谁的雕栏玉砌？长杨紫陌到了今天是谁的长杨紫陌？“长杨紫陌，付与谁行？”我因为听到你们同学们在辅导课中的讲话，所以我有责任要带领你们走一个正确的欣赏途径。同学们对一个中国字的发音有多种不同的念法也要有所认识，在“付与谁行”句中的这个“行”字，同学们把它念成ㄒㄧㄥˊ，行走的行。同学们又把这句解释成：我跟谁一同行走呢？当初跟我一起的陈子龙、夏完淳都死了，我跟谁一同行走呢？但这里的行不是行走的意思，应该ㄏㄤˊ。

我以前讲过周邦彦的《清真词》，其中有一首小令《少年游》：

并刀如水，吴盐胜雪，纤手破新橙，锦幄初温，兽香不断，相对坐调笙。　　低声问向谁行宿？城上已三更。马滑霜浓，不如休去，直是少人行。

在这么短的一首小令之中有两个行走的“行”字，第一字念ㄏㄤˊ“低声问向谁行（ㄏㄤˊ）宿？”不是“向谁行（ㄒㄧㄥˊ）宿？”你走到哪？跟谁一起住宿？不是这个意思，是到谁那里去的意思。这个“行”（ㄏㄤˊ）字是个表示受词的位置辞，表示它的位置是接受语气的词句。“谁行（ㄏㄤˊ）”就是谁那里。所以“向谁行宿”，就是你今天晚上到哪里去住呢？这当然不是太太说的话，太太哪里会问你今天晚上到哪里去住呢，这当然是歌伎酒女说的话。所以她才会“低声问向谁行宿”？“马滑霜浓”，你“不如休去”吧！街上霜重路滑都没有人在路上走了，你还是留在我这里，今晚就不要走吧。后面这个“直是少人行”，才是“行”（ㄒㄧㄥˊ），行走的行，上面是向谁“行”（ㄏㄤˊ）宿。所以这句词不是李雯跟陈子龙一同行走不行走的意思，是“付与谁行”？是说把“长杨紫陌”留给什么人了？是留到什么人的手里了？是一个表示接受口气的问句词。所以这“留下长杨紫陌，付与谁行”，是留给谁了的意思。

“想折柳声中，吹来不尽，落花影里，舞去还香。”在欣赏诗词之中有时会有两种错误的方向，一个就像刚才我所说的台湾的那个教授，他是盲目地跟随西方的理论，所以把“潮有信”说成“潮有性”，硬把它解释成弗洛伊德所说的“性”。这是一种盲从与不清楚。你不要受西方理论的影响而盲从，你也不要受中国的影响而盲从。什么是对中国传统的盲从呢？你说“折柳”，大家都说古代有折柳送别的传统。这“柳”跟“留”的声音相似，所以就有挽留的意思，所以折柳就是送别，这是不错的，中国是有这么一个传统是这种意思的。可是“折柳声中”，你折柳枝有多大声音？你折一条柳枝试试有多大声音呢？所以你不能受西方文化错误的影响，你也不要受中国传统文化错误的影响。折柳后面有个“声”字，这是个微妙的关键所在。

什么叫做“折柳声中”？所以这就关系到你们读书多少才能够判断不谬。这句词关系到李白的一首诗，李白诗的题目是《洛城闻笛》。就是在洛阳城听到吹笛声，这也是很熟的一首唐诗。其实中国的文化传统或典故也不是很难了解，像我说的李益的《江南曲》，刘禹锡的“紫陌红尘”啦、“乌衣巷”啦，都是出在《千家诗》或是《唐诗三百首》里边。这些都是我们小时候必读的诗，这些诗数量又不多，薄薄的几本，只要你读一读、翻一翻，你以后就可以知道很多典故的出处。李白的《洛城闻笛》说些什么呢？他说：“谁家玉笛暗飞声，散入东风满洛城。”是谁在暗地里吹着玉笛？这笛声散入了春风，飘满在洛阳城里。你要知道中

国洛阳在古代是以多花著称，洛阳城有很多花。后面就提到“折柳”的声音，说“此夜曲中闻折柳”——这是声音，这是“闻”，“何人不起故园情”。诗中的季节是春天，所以他说的是“散入东风”。

在笛曲之中有一个曲子叫《折杨柳》，《折杨柳》这支曲子表示的感情是离别和怀思。“谁家玉笛暗飞声，散入东风满洛城。此夜曲中闻折柳”，我在这一天晚上听到了《折杨柳》的曲子，《折杨柳》曲子里所传达的是离别和怀念，真是引起了我对故乡、故园多少的怀念，多少的感情，这是“何人不起故园情”。所以现在李雯说：“想折柳声中，吹来不尽。”无数杨花被风吹落，春天是走了。春天走了，它所带给我的是相思怀念的感情，而且是在《折杨柳》这支曲子声中带给我的对故国、故园不胜怀念的感情。所以说“想折柳声中，吹来不尽”，我听到吹来的《折杨柳》笛曲，真有诉说不尽的悲哀的心曲。你们念过王昌龄的一首绝句《从军行》：“琵琶起舞换新声，总是关山离别情。撩乱边愁听不尽，高高秋月照长城。”我对故国、故园的相思是说不尽的，“想折柳声中，吹来不尽”，这吹笛的声音唤起我对故国、故园相思怀念的感情。

“落花影里，舞去还香。”我把春天送走了，在暮春的时候有多少花飘落了？杜甫诗中说的：“一片花飞减却春，风飘万点正愁人。”这把落花、落红说得那真是有缠绵不断的感情。这花被吹落了，但李雯不说“落花”，因为落花是个实物，他说“落花影里”。词这种文学体式真是细致，真是微妙。他不说“落花”这真正实物的花，而是说在落花飞舞的影子里面，花落了。“花落”，代表什么呢？花落代表所有一切的繁华、一切美好的事物都消失了；我的故国、我的故园、我旧日一切的理想，都消失了。我和知交们一起生活的光阴曾经美好过，我从前旧日的理想志意曾经美好过，一切都曾经美好过。就算它今天零落了，“舞去还香”，这个“舞”字和“香”字写得真是多情，这是落花在飘飞到地上的时候的姿态和感情。在五代的冯延巳，也就是李后主他们那个南唐有名的词人，他有一首词牌调也叫《蝶恋花》，他说：“梅落繁枝千万片，犹自多情，学雪随风转。”他说梅花落了，千万片的梅花都落了，就是它落的时候它还表现这么多留恋的感情，它在落地前的一刹那，它还飘舞出这么多美丽的姿态。所以虽然花落了，但它在临到地面之前，还在空中飞舞，这姿态还是这么美丽。“落花影里，舞去还香”，花已经落了，在它落地之前还有舞，不但有舞，它还有残余的香气，这说得真的是好。李雯把这一种留恋的感情写得如此之缠绵，“落花影里，舞去还香”！

“难把一樽轻送，多少暄凉。”“一樽”，就是一杯酒。古人说送春，春天要走了，我们喝一杯送春的酒。在晚唐有个诗人叫韩偓，也就是韩冬郎。他曾被李商隐特别夸奖过，说“雏凤清于老凤声”，说的就是韩偓小时候的才华颖出。韩冬郎写过一首诗也是送春，他说：“花前一盏伤春酒，明日池塘是绿阴。”趁着今天还有一些残花，我喝一杯酒送它走，明天花都没有了，池塘上都是一片绿阴了。春天是走了：“胭脂泪，留人醉，几时重？”花，我们是可以喝一杯酒送它走，可是人就不行了。“难把一樽轻送”，我大可以也喝一杯酒把春送走，可是我又觉得这么困难，我真的不能够把它送走，我真的难以把它送走。如果你的一生没有愧欠，你没有羞耻，你没有惭愧，你死的时候是平安的。可是我李雯怎能无愧呢？明朝的灭亡，故友的死亡，一切志意的失落，我为他们做了什么？我又留下了什么？我曾经有怎样的羞耻和惭愧，我就这样送它走了吗？如果我没有惭愧，我虽然悲哀我就送它走了。可是我“难把一樽轻送”，我怎么能送它走呢？有“多少暄凉”！暄是热，凉是冷。这里边有多少恩怨？有多少炎凉？有多少羞耻？有多少忏悔？这是非常复杂的感情，很难叫人以言说传达的。所以这一首词是一首非常好的词，可惜时间已经到了，我不能够再发挥讲说下去了。

我们下面讲李雯的《浪淘沙·杨花》。

## 浪淘沙·杨花

金缕晓风残，素雪晴翻，为谁飞上玉雕阑？可惜章台新雨后，踏入沙间！　　沾惹忒无端，青鸟空衔，一春幽梦绿萍间。暗处消魂罗袖薄，与泪轻（《箧中词》作“偷”）弹。

李雯写“杨花”用的又是另一种手法，他用与杨花有关系的典故，写杨花的命运、杨花的遭遇。而他是以杨花的命运和遭遇来暗示他自己的遭遇和心情，所以他说“金缕晓风残”。第一句有的同学就问起关于欣赏的问题，他们说“金缕晓风残”和王夫之《蝶恋花》衰柳的凋零是同样的意思，这其实完全是不一样的。王夫之的衰柳，写的是秋天，是柳树的凋零和残败。可是李雯所写的杨花是春天的季节，在春天的季节柳树没有凋零，没有衰残的感觉，所以这两首词所写的“柳”不是完全一样的。你要注意它们的题目：王词的题目是《衰柳》，所以他写的是秋天的柳树；可是李雯所写的是《杨花》，所以它凋残的不是杨柳的枝叶，它凋残的是杨花，是柳树上所飘出来的杨花，现在凋残吹落了。你们一定要把它们弄明白，所以你们看诗词尤其是咏物词，一定要掌握它的要旨，不要胡乱猜测，那是不对的。

“金缕晓风残”：“金缕”指的是柳树，“残”指的就是杨花，也就是柳絮；在晓风之中被吹落了，这就是“金缕晓风残”。下句的“素雪晴翻”写的就正是杨花飘落的情景。“素雪”指的就是白色的柳絮如同白色的雪花，“晴翻”写的就是白色的柳花在晴空中飘落时翻飞舞动的样子。后边他用不同的典故，不同的形象，写这个被吹落的柳花有不同的遭遇，有不同的命运。“为谁飞上玉雕阑？”这是头一种杨花的遭遇：杨花被吹到那白玉石的阑杆上去，这是幸运的遭遇。李雯年轻的时候在云间跟陈子龙、宋徵舆在一起，被称为云间的三大才子，在京师得到那么多人的赞美、推重，还把他推荐给清朝，那他真是名重京华，这是何等高贵的地位。可是他的名望、他的才华，“可惜章台新雨后”，那柳树生长的章台街，章台街也就是首都的大街，也就是暗指明朝的都城：“可惜章台新雨后”，一次大的国破家亡的变故，那就“踏入沙间”了！这就沾惹

了满身的羞耻和污秽。他说：“为谁飞上玉雕阑？”可见这不是他自己选择的。为了什么缘故谁使他飞上了玉雕阑上去？李雯的悲剧是他自己性格的悲剧，他软弱，他不够刚强，可是同时也是命运遭遇的悲剧，如果清朝入关的时候他不在当时都城的北京，他也许就可能成为和陈子龙一样的抗清的义士，所以说：“为谁飞上玉雕阑？可惜章台新雨后，踏入沙间！”“踏入沙间”，他就沾惹了羞耻和污秽。

“沾惹忒无端”，有的同学不认识这个“忒”字，不认识这个字你应该去查一查。“忒无端”就是太无端了，无端就是无缘无故，我沾惹上这样的污秽真是太无辜了，只是命运的巧合使我遭遇到这样的羞耻和污秽。

“青鸟空衔”，杜甫的诗曾说“青鸟飞去衔红巾”，青鸟可以把杨花衔起来；我现在沾惹了尘土被人踏在尘沙之间，就算有青鸟要把我衔起来，它也衔不起来了。这句词有两种可能：一个是当年的人推荐我，他是白推荐我了，反而让我沾惹了污秽；另一种词意的可能，也就是我们说的多义，那就是我被踏到沙间之后，就算有青鸟要把我衔起来，也衔不起来了。

“一春幽梦绿萍间”，有的同学在分组讨论时说这句不懂，我刚才在最后一组讨论课上给大家讲了，最后的这几句是出于苏轼《水龙吟》咏杨花的词。在这首词中，有“晓来雨过，遗踪何在？一池萍碎”的句子，注解上提到，苏东坡说：杨花落到水里面就变成了浮萍，这也就是杨花另外一种可能的命运。这杨花可能被吹上玉雕阑，这杨花可能被踏入沙间，杨花也可能被青鸟衔去，他所写的都是借用杨花，写杨花的遭遇和命运，但也都暗示自己的遭遇和命运。那杨花还有一种遭遇，它不飞上玉雕阑，也不踏入沙间，也没有被青鸟衔走，这杨花怎么样呢？杨花落到水池里，变成了一池萍碎，变成了一池的浮萍。花虽然没有了，苏东坡说：“晓来雨过，遗踪何在？”一场雨下过了，杨花的踪迹没有了，杨花不见了，剩下了“一池萍碎”，变成了满池的浮萍。如果我们推测杨花的遭遇，它不飞上玉雕阑，不被践踏到沙间，不被青鸟衔走，它可以落到水池里边，杨花虽然不见了，它变成了另外一种生命生存下来，它变成了浮萍叶子生存下来。

人，也许你的身体死了，可是你有一种品格遗留下来，你有另外一种超然于肉身之外的精神遗留下来，也许就像他当年的好朋友陈子龙一样有不朽的精神留存下来。夏完淳曾编有《三子合稿》之诗集，三子就是李雯、陈子龙和宋徵舆这三个好朋友。那夏完淳是谁呢？夏完淳是陈子龙的学生，他是一个很了不起的人。而夏完淳几岁就死了呢？虚岁十七岁！实岁十六岁！夏完淳是一个很了不起的人，他品格上了不起，才华上也了不起。夏完淳是夏允彝的儿子，夏允彝跟陈子龙又是好朋友，所以夏完淳私淑陈子龙，他是把陈子龙当老师的。当清朝入关、明朝灭亡的时候，夏完淳只是十三四岁的童子，他十四岁就跟他的老师、他的父亲参加了反清复明的革命运动。第一次失败时，他父亲夏允彝就跳水自杀了，然后第二个死的就是他的老师陈子龙，当军事失败的时候他的老师也跳水自杀了。当时的夏完淳只有十六岁，被清朝捉去，但清军很同情他，这么聪明这么有才华。而当时审判他的人是汉人洪承畴，他在当时非常有名望，可是后来他投降了清朝。洪承畴很爱惜夏完淳的才华，因为他被捉去的时候才是十六岁，当他参加反清复明的军事运动时才只有十五岁。所以洪承畴说：十五六岁的小孩哪会有叛逆的行为，因惜才而替他开脱。但夏完淳却对他说：“你哪是洪承畴啊！我所知道的洪承畴是有气节不降清的洪承畴！哪里是清朝用女色诱惑就投降变节的洪承畴呢？”夏完淳正义凛然大骂洪承畴，当然后来就被杀了。

在当年清兵入关的时候有多少人殉节死难了？特别是李雯故乡的人：陈子龙是云间人，夏允彝是云间人，连这十五六岁殉节死难的童子夏完淳都是云间人。可是李雯的命运能避开他的那些羞辱吗？这是没有办法的，所以他说：“一春幽梦绿萍间。”李雯认为这些像是梦，像那些人一样；杨花入水是变了，生命消失了。“一春幽梦绿萍间”，他只是一个梦想，他再也不能改变自己在尘沙之间的命运，他再也不能够在泥沙间飞起来了。

他后面再接着说：“暗处消魂罗袖薄，与泪轻弹。”这又有一个出处，也是苏轼的《水龙吟》词，前一句的出处，见于苏词自注，这比较明显，至于“与泪轻弹”或“与泪偷弹”这一句，出处就不大明显了。其实这也是出于苏东坡的词：“细看来不是，杨花点点，是离人泪。”所以杨花不但与那绿萍有关系，杨花与眼泪也有关系。因为苏东坡的词说：满空中飞舞的杨花像是离人的眼泪。什么季节杨花飞舞？是在春天离别的时候。而春天走的时候，你所爱的人也走了，我们不是说“折柳送别”吗？杨柳总是一个送别的象征，“杨柳”即象征离别。所以他说当春天走的时候，当满空中杨花在飘舞的时候，正是我们人类把美丽的春天送走了，把我们所爱的人也送走了，由我们这些悲哀怨别的人来看，满空中飞舞一点一点的杨花，正像是我们离人的一点一点的眼泪。所以苏东坡说：“细看来不是，杨花点点，是离人泪。”

现在李雯写的是杨花，苏李两个人写的都是杨花，李雯写的是杨花的各种遭遇。如果有一个女子，在杨花飘落的季节伤春，为了这杨花遭遇的飘零而悲哀、伤感，是“暗处消魂”。你看他前面写杨花这么多不幸的遭遇，当然使人怅惘消魂。而这种消魂就李雯而言，就是心中说不出来的悲哀、痛苦、悔恨。有的时候人的悲哀是可以说出来的，比如说，我悲哀我的祖国灭亡了，像王夫之，他可以说出来，因为我并没有投降，我没有羞辱，我为我的祖国灭亡而悲哀，这是我可以说出来的。但是李雯他有什么资格说？他现在已经做了清朝的中书舍人，他可以去对人家说我为明朝的灭亡而悲哀吗？他没有脸面去对人家说，所以“暗处消魂”。这个女孩子穿的是罗衣，“罗”，代表的是很轻很薄。“轻”跟“薄”又代表什么呢？那是抵抗不住外边风雨的侵袭和寒冷。这样的单薄在寒冷的风雨侵袭之下，我没有办法抵抗，所以是“暗处消魂”。这真是悲哀、羞愧，我没有地方躲藏，没有地方隐蔽，没有地方保护，这就是“罗袖薄”。所以这个女孩就流下泪来，流下泪来又怎么样呢？就用她的罗袖来擦泪。古代的衣袖很长很宽，而这个罗袖上沾满了她自己的泪点。李雯在这里用了“与”字。词在叙写感情时是非常精微、非常细致的。他不是说“眼泪偷弹”，而是“与

泪”。什么东西“与泪”呢？现在你们就要回过头来看他写的是“杨花”；我的罗袖上沾的是我自己消魂的眼泪，我的罗袖上也沾着飞舞的杨花，而飞舞的杨花苏东坡说它也是像眼泪一样；所以我就把我的眼泪跟我衣袖上沾惹的杨花，一起弹落了。我没有脸面，我连哭泣都见不得人，我连流泪都不能让人家看见。这李雯写得真是羞耻，内心真是惭愧。所以他说：“暗处消魂罗袖薄，与泪轻弹。”你经过这么多的悲哀，这么多的痛苦，连说都不敢说，连流泪都不能让人看见，这种羞愧的感情是很深刻的。这是写得很好的一首词，因为它这里面有这么多的典故，这么细微的心思，这么深沉的悲哀。同学们在讨论的时候，有很多疑问，所以我给大家作了一个简单的说明。

至于王夫之就不同了，所以我说人之所以一生变成一个悲剧，有的时候是性格造成的，有的时候是命运造成的，有的时候是当你在命运的遭遇之中，看你的性格是怎样去面对、去反应的。王夫之跟李雯不同，王夫之是一个非常坚强、坚忍而且非常重视品格道德的人。历史上记载王夫之是湖南衡阳人。王夫之不但没有投降给清朝，王夫之遇到的第一次考验是李闯的考验，因为当清朝还没有打到湖南来的时候，是李自成的军队先打到湖南来。你要知道当李闯流窜到湖南时，王夫之的名气给他带来了麻烦，像李雯说的：“为谁飞上玉雕阑？”你的名声、才华愈高，愈是容易沾惹上麻烦。李闯到了湖南，知道王夫之的声望很高，就要王夫之到他手下做官。王夫之认为李闯是叛贼，他不肯屈从，就逃走了。李闯就把他的父亲捉去，威胁王夫之说：“你如果不出来替我们做事，我就把你的父亲扣留，甚至可以把你父亲杀死。”

在中国人的观念中，忠与孝两个字是非常重要的，但在这个时候王夫之忠孝哪能两全呢？如果不出来做官势必牺牲他父亲，那就是不孝，而如果出来做官那就是不忠。于是王夫之就用刀、剑把自己砍伤了，然后叫人抬着他去见李闯。他对李闯说：“你叫我来交换我的父亲，我来了，请你放我父亲回去。”可是他遍体是伤，行动都有困难，几乎残废了，还能替李闯做事吗？于是李闯无可奈何，就放他和他的父亲回去了。

王夫之是用这样的苦肉计让李闯释放了他的父亲，自己也没有受到屈辱，他是一个这样坚忍的人。当清朝入关后，南方也各自立了小朝廷，王夫之本来也希望小朝廷能恢复明室；当时南方立了桂王，他就依附桂王。

我刚才在另外一班也讲了，以汉族的立场来说，满族是敌人、是异族。但是明朝也不是一个好的朝廷，你如果看看明代的历史，明代的一些皇帝，那真是淫乱、残暴，而明朝的那些官吏也是贪赃枉法，明朝是个非常腐败的朝代，所以农民才会在各地发难起义。甚至到了后来崇祯皇帝死后，北京沦陷，明朝已经灭亡了，这些南方的小朝廷本来须励精图治，改过自新，可是他们争权夺利的毛病还是没有改变，所以南明也很快地灭亡了。虽然清朝占领北方，但是中国土地那么大，南明可以据长江而自守。但是南明还是很快地败亡了，这就因为南明的几个小朝廷自己内部都还是争权夺利，腐败颟顸。

王夫之曾经一度依附桂王，他的忠爱是想恢复明朝，可是看到这些朝臣如此的败德、淫靡及争权夺利，他很失望地退隐了。他退隐到哪儿呢？他退隐到湖南的一个荒山之中，这个荒山叫石船山，所以后人称他为船山先生。他是一个有理想的人，他不但要自己有最好的品德人格，而且也想把他自己所体会的做人的道理传给后代的人。他把自己读书的心得、体悟写了下来，他有不少的著作传下来，所以王夫之是个了不起的人。他也写小词，也写明清之间的乱亡，可是他跟李雯的心境是不同的。在他的《蝶恋花》后面那“梦里鹅黄拖锦线，春光难借寒蝉唤”几句词，他的感情是深重的，是专一的。我就是怀念我的故国，我的朝廷。我的梦里边是“鹅黄拖锦线”，是那春天的柳树生命的美好。

我曾经说，好的词是有很多的潜能，这几句可以给我们两个联想：一个联想的可能是说过去的明朝，也就是我的祖国存在的时候，像春天时鹅黄嫩绿的柳丝拖着像锦线似的长条，是我对旧日明朝的怀念；还有一个联想的可能，他不是曾经侍奉桂王永历的朝廷吗？他也曾经希望永历朝能不能有这样美好的日子，有一个光荣美好的未来。“梦里鹅黄拖锦线”不也可能暗示对小朝廷有这样的期待和盼望？可是旧的明朝灭亡了，永远不会回来了。而小朝廷是这样的淫乱腐败、争权夺利，没有希望；“春光难借寒蝉唤”，那美丽的春天再也不会回来了，而我就像这秋天的蝉。这首词写的是衰柳，蝉是落在柳树上，蝉所托身的是衰柳，也就像王夫之所依附的这个国家是衰败的、灭亡的。我在这个树上想把春天呼唤回来，我是一只在衰柳上的寒蝉，是没有办法借着我的感情、借着我的愿望、借着我的呼唤，就把那美好的时光呼唤回来的，这就是“春光难借寒蝉唤”。他写得也很好，可是他表现的感情跟李雯是不同的。

## 附录

### 蝶恋花·衰柳

为问西风因底怨？百转千回，苦要情丝断。叶叶飘零都不管，回塘早似天涯远。　　阵阵寒鸦飞影乱。总趁斜阳，谁肯还留恋？梦里鹅黄拖锦线，春光难借寒蝉唤。



# 第三讲
# 说吴伟业词

好，今天我们就要再讨论第三个词人吴伟业了。我也把他的生平为人简单地介绍给你们认识。吴伟业，字骏公，号梅村，江南太仓人。明万历三十七年（1609）生。弱冠，举崇祯辛未科（1631）会试第一，廷试第二，官至少詹事。与马士英、阮大铖不合，假归。清世祖闻其名，力迫入都，累官国子监祭酒。以病乞归，康熙十年（1671）卒。伟业尤长于诗，少时才华艳发，后经丧乱，遂多悲凉之作，论者方之庾信。著有《绥寇纪略》、《梅村家藏稿》、《梅村诗余》、《秣陵春杂剧》等书（见宏业书局版《近三百年名家词选》）。这要你们自己再去看，所以今天我们就以讲吴伟业的作品为主了。吴伟业是另外一个经过了明清之际国破家亡，易代鼎革的一个作者。

我曾说清词之所以兴盛是因为他们经历了一个这么样考验人的苦难的时代。我现在简单介绍一些参考的材料：叶恭绰（他是民国早期的人）所编的《广篋中词》。谭献编的是《篋中词》，叶恭绰所编的是《广篋中词》，在他所编的词集前面有一篇序文论到清朝初年的词，他说：“丧乱之余，家国文物之感，蕴发无端，笑啼非假。其才思充沛者，复以分途奔放，各极所长，故清初诸家，实各具特色，不愧前茅。”他说整个清朝初年的词，因为经过了国破家亡的变故，所以说是“丧乱之余”。经过了这样的丧乱败亡，“家国文物之感”：有很多人是亡家破国了，父亲死了，儿子也死了，这是家国灭亡的痛苦及感慨；还有“文物之感”，清朝入关是异族，他们是满族，一入关就下薙发令叫男子要把头发剃掉留成辫子，这一件事汉人最不能接受，因为中国传统孝的教育是说身体发肤受之父母，不敢毁伤，而现在清朝不仅是要人们剃掉头发，而且还要人们把衣服的式样也都改成为满族的样子。

一切的文化、事物、礼法、制度都改变了，所以叶恭绰说：“丧乱之余，家国文物之感，蕴发无端，笑啼非假。”因为他们有这么多的悲慨蕴藏在心里边，这愤懑是要发出来的。无端，就是说找不到一个头绪。至于李雯的词写得那么复杂、那么深刻，这真是不知道从哪里来说的感慨，所以说是“蕴发无端，笑啼非假”。因为他们真的有这样的经历，真的有这样的悲哀和痛苦，所以他们写出来的感情不是吟风弄月，不是舞文弄墨，不是自命风流；不只是可以作两首诗写两首词，写一些风花雪月漂漂亮亮的句子。他们的悲哀、欢喜、感慨各种感情的表现非假，都是非常深刻、非常真诚的，没有一点虚伪。“其才思充沛者，复以分途奔放”，何况在这些人中，每一个都是有思想、有才气、天赋特别好的人。李雯是云间三子之一，是个出类拔萃的人。王夫之，后来是清初的三大学者之一。吴伟业也是一个出类拔萃的人。吴伟业不但词写得好，诗也写得好，当时是江左三大家诗人中最出名的一位。这些“才思充沛者”，“复以分途奔放”，各展所长。因为他们都是才华出色的人，所以当他们下笔来写词，遂表现出多方面不同的情思和风格，这是清词所以复兴的又一个原因。同样是经历国破家亡不说，同样经历国破家亡的人，不但有不同的经历，而且有不同的才华、不同的性格，表现了不同的感情。

李雯、王夫之二家，我们讲的都是小令，吴伟业我们要讲的是一首长调，他的作风与李雯、王夫之完全不同。真是“分途奔放”，各逞所能。清朝早期的这些词人，每个人都有不同的特色、不同的性格。因此他们的好处是“各具特色，不愧前茅”，所以他们开启了清朝整个一代词的复兴。这有种种的原因，有环境背景的原因，有作者各人的才华和遭遇的原因，这些都是清词复兴的原因。我们看了三家，这三个人都是不同的。

我现在要告诉大家吴伟业又有什么不同呢？你们要把历史跟文学都当做有生命的东西来看，不要只把它们看成是书本上死死板板的文字。吴伟业的生平是特别值得注意的，他可真是受到明朝特殊的恩遇。他在崇祯四年会试第一名，廷试第二名，也就是榜眼。会试，是在首都集合全国的举人所举行的考试。当时乡试的第一名叫解元，会试的第一名叫会元，如果殿试还是第一名那就是状元，也就是所谓连中三元。吴伟业是会试第一名的会元，殿试第二名的榜眼，他有很高的天分，考试考得好还不说，在当时主考官周延儒是他的房师，看他考卷的人是李明瑞，这中间有一些复杂的关系。当时的副宰相叫温体仁，与正宰相周延儒两个人不合，温体仁认为考试有弊，考官有私心，争执不下。后来怎么解决这件事情的呢？他们就把卷子拿给崇祯皇帝看，由皇帝做主，崇祯皇帝亲自看了吴伟业的卷子以后说：“正大博雅，足式诡靡。”他认为吴伟业的文章写得文词雅正，足以给那些写得诡靡的人做模范。皇帝说他的文章好以后，那别人也就不敢再争执了。此时吴伟业才刚过二十岁，年轻得意，少俊未婚。皇帝亲自叫他回故乡去完婚。这还不说，崇祯皇帝还特赐金莲宝烛，并赐冠带，叫他回乡完婚。皇帝把他御座前点的黄金莲花形的蜡烛台赏给了吴伟业，并给他各种赏赐让他回到故乡去完婚。吴伟业真是集才华、荣耀于一身，才二十刚出头就睥睨不可一世，后来他怎么样了呢？

吴伟业早岁参加了“复社”的活动，复社当时的领导人叫张溥。吴伟业参加了复社以后张溥对他非常器重，张溥和吴伟业一起参加的崇祯四年科考，吴伟业考的名次比张溥还高，所以当时吴伟业的声华词藻名重一时。

明朝亡后，吴伟业曾经十年不出仕，后来就有人把他推荐给清朝。那些推荐的人各有各种不同的心态，有的人真的认为这么有才干的人应该出来做事；而有的人就像晋朝的稽康写信给山涛在《与山巨源绝交书》（《文选》卷四十三）所说的，他自己沾染了污秽也不愿意看到别人是清白的，也要拉别人跟他一样同流合污；还有的人是想，在朝廷政党争权夺利的斗争中，如果把吴伟业拉了进来就更增加了我们这个政党的势力。在当时的情势之中本来吴伟业不想出来做官，但是他的父母年老惧怕飞来横祸，所以吴伟业的仕清，实有不得已之情。

关于在顺治十年（1653），他被逼迫出来给清朝作官时的心情，他后来在死前病中给他的儿子写的一封《与子书》中曾有说明。他要给他的儿子说他一生的经过。你们要知道如果他的儿子年纪很大对于父亲一生的经历都会了解，那就不用留遗书。可是吴伟业晚年得子，他五十四岁时才有儿子，而他六十三岁时就死了，那时他儿子才不过是八九岁的童子。八九岁的童子怎能知道一个父亲身经的国变忧患？将来如果有人对吴伟业的品节有所訾议的话，这个做儿子的怎能知道这其中的是非曲直和他身不由己的苦衷？因此他给他的儿子留了一封遗书。书文中说：“荐剡牵连，逼迫万状。”荐，就是推荐的意思。剡，就是奏章。为什么推荐的奏章叫剡呢？剡，本来是一个地名，是一条水名，叫剡溪。这条溪的水造出的纸很好，所以当时写公文都用剡纸，所以推荐的公文就叫荐剡。“荐剡牵连”的意思，就是推荐他的奏章接连不断。“逼迫万状”，他们不肯放过吴伟业。“老亲惧祸，流涕催装”，他父母已经是七八十岁的人，恐怕家门遭到祸害。清朝要他出来做官，而他不出来，这岂不是抗旨？而且吴伟业以前参加过复社的活动，而复社、几社都曾有反清复明的举动。所以他当时不忍心让年老的父母担忧，也不忍心让父母受到株连。所以他说：“老亲惧祸，流涕催装。”所以他就出来做官了，出来做官以后又怎么样了呢？

他出仕清朝后，不过两年多，他的伯母张氏去世了，而他的伯父无子，所以吴伟业就上了一封奏书给皇帝，他说他的伯父无子，而他自己愿意给他的伯父为嗣子。既然他过继给他的伯父，那么他的伯母去世他也要守制，因此他就告假回乡，而从此以后他再也没有出来做官，所以我们可知他本意原是不愿仕清的。

吴伟业一向身弱，当他被荐仕清时他曾大病一场。我们现在要讲的这一首词是《贺新郎·病中有感》。这是他在被荐举后不得已仕清后，在大病之中几乎死去时，所写的一首词。我曾经引了叶恭绰的《广箧中词》，在当时明末清初有些作品之所以感人，是因为他们“蕴发无端，笑啼非假”。他们身经国变，内心的感受就不知不觉流露出来，不管是欢喜还是悲哀都是他们内心真情流露。所以说：“丧乱之余，蕴发无端，笑啼非假。”而且“才思充沛者，可以分途奔放，各极所长”。清初的各家都各具特色，而吴伟业跟李雯及陈子龙几乎是同年的人，但遭遇不同，作风也不同。就像《箧中词》所说的：“才思充沛者，分途奔放。”所以你们可以看出一个诗人或者词人，他们的成就实在是受时代的背景、个人的性格、生活的遭遇，还有他的才情等各种原因所影响。

天之生材，有长有短，有高有下。陈子龙、李雯所走的路是小令，也叫令词。我曾写过一篇有关陈子龙的文章《谈令词之潜能与陈子龙词之成就》（见万卷楼出版《词学古今谈》），希望大家找出来看一看。陈子龙的词都是小令，李雯的词也大多是小令。小令有小令的成就，他们继承了《花间集》令词的传统，写得篇幅短小，而且写的题材大都是伤春啦、美女啦；而在伤春、美女的叙写之外还有一种言外深意，这是《花间集》一向的作风。我以前也曾经说过：中国词学的演进，自五代以来并没有停止在《花间集》的风格中而已，自从苏东坡他们这些人出来以后，改革了《花间集》的传统，变成了诗人的词，可以抒写自己的思想、志意、怀抱等，不再只写美女及爱情。而且这样的作者如苏东坡、辛弃疾等用写诗的眼光及手段来写词，就把他们自己的学问、思想都写了进去，而且用了很多典故。苏东坡用的还不算多，辛弃疾的长调典故用的更多。

谈到吴伟业的生平，他在很年轻的时候就考了会试第一名，廷试第二名，这个人真是有才。什么又叫

做有才呢？就是用文辞表现的能力出色。而要想具有这种文辞出色的表现能力，有一个非常重要的因素。

我在台湾及大陆都曾教过诗词，有很多学生听了，他们认为诗词真得是很有意思，用那么短的语言说出那么多的情意，那么我们也有很多话要说，我们跟老师学写诗词好不好呢？我说好，不过你们要读、要背几十或几百首后再来跟我学。我说：这就像盖一幢房子，你们看到这幢房子这么大、这么漂亮，你们也想盖一幢，可是你们有建筑的材料吗？你们有设计的艺术眼光吗？什么是建成这幢房子的材料？就是积存在你们腹笥中的博学多识，如果你想表达你自己，你有丰富的语汇来表达吗？你用什么样的词句来表达？这些有才的人，都是因为博学所以多才。他对中国的旧书不管是经、史、子、集，读得非常熟，只要一下笔，历史上的人物、故事、语言都纷纷来到他的手下。吴伟业是这样一个有长才的人，所以吴伟业不但词的长调写得好，他的诗更是好，在清朝初年号称江左三大家之一。而且他的长篇歌行体的诗也很有名，像《圆圆曲》之类，写得非常好。因他经历了国亡，而他在清朝也做了官，在六十三岁才死去。所以他长篇的歌行，是反映了明清之际的当代史实，这些都是很好的作品。不过我们现在不讲他的诗，我们先来欣赏他的词。

你们已经知道他的为人、他的遭遇、知道他词风的改变、知道他为什么改变。第一，因为他经历很多，所以要讲出来的话也很多。第二，因为他真是长才，所以不知不觉他的感情跟他的词句就奔到他的腕下，也因此而滔滔滚滚，一反令词的风格。现在我把他的这首词先念一下：

万事催华发！论龚生，天年竟夭，高名难没。吾病难将医药治，耿耿胸中热血。待洒向、西风残月。剖却心肝今置地，问华佗解我肠千结。　追往恨，倍凄咽。故人慷慨多奇节。为当年，沉吟不断，草间偷活。艾灸眉头瓜喷鼻，今日须难决绝。早患苦，重来千叠。脱屣妻孥非易事，竟一钱不值何须说！人世事，几完缺？

这首词写得真是悲歌慷慨，他的内心有多少的悲哀和遗憾？“万事催华发”，很平常的一句，但是他写得多好！“华”，就是花的意思。我们说头发花白了，你的黑头发里边开始有了白颜色的头发，我们叫花白。当然，人总会衰老的，但当你经历忧患苦难后，你的头发就花白得更厉害了，所以他说“万事催华发”。“万事”，他生平一切悲哀苦难的经历。我曾给大家一些参考的材料，里面有他写给他儿子的遗书，其中就有几句说：“一生遭际，万事忧危，无一刻不历艰难，无一遇不尝辛苦。”你们如果对明清之际的历史不了解，就对他所说的话不会十分清楚。可以说他的艰难危险是从他会试第一名，廷试第二名就开始的。在他考试的时候考官正宰相及副宰相之间有政治斗争，所以他考上之后就平白地被人家说有舞弊之嫌。在以前的科场案中如果舞弊之名真的成立的话，就有满门抄斩之祸，这是很严重的罪名，而且他复社的老师张溥也卷入了政治斗争，所以吴梅村的一生真是有很多危难，我现在没办法仔细讲，只能说一些大概。

人，当然是会衰老。可是在这种苦难、危险之中，你的精力所受到的挫折跟摧毁就更多。所以李后主说：“林花谢了春红，太匆匆。”我们人的一生本来就是非常短暂，何况无奈的还有“朝来寒雨晚来风”。人生是有这么多的风雨，无怪他要说“万事催华发”。这第一句就包含了很多他平生的悲慨。

吴伟业是位学养很丰富的人，他对历史非常熟悉，接下来他就想到一个古人。我曾说：人都要接受考验，古人也是要经历考验的。“论龚生，天年竟夭，高名难没”，这说的是汉朝的龚胜，在汉朝王莽篡位时，龚胜跟他的朋友邴汉相约不仕新朝，辞官归去。当王莽正式篡立后，史书记载：“莽既篡夺，遣使者拜胜为讲学祭酒。”王莽要龚胜出来当国立学校的校长。这里吴伟业用典用得很妙，因为吴伟业本人被推荐仕清后，他的官衔也是国子监祭酒，而龚胜也是被推派出来要当祭酒。吴伟业真是有学问，用的典非常恰当，他有很多话不能说，他不能在词里直说我不愿意仕清，所以他用了很多典故。

龚胜是曾被王莽请出山做祭酒，但是龚胜不愿意。他说我年纪这么大了，早晚就要死了：“今年老矣，旦暮入地，谊岂以一身事二姓下见故主哉？”遂不复开口饮食。所以龚胜就绝食死了，死后又怎么样呢？这时龚胜是七十九岁。我们不知道人生在什么时候要遭到考验，也许是在很年轻的时候，也许是要活到桑榆晚景的七十九岁时考验才来到。你这时能通过人生的考验吗？所以吴伟业说得很好：“论龚生，天年竟夭。”我们常说人应该享寿天年，也就是自然地死去。人生七十古来稀，本来七十九岁差不多也是生命快走到最后了，而龚胜竟然在这时才遇到了考验，也竟然以饿死保全了他的名节。所以说“天年竟夭”，在这么高的年寿时竟然遇到考验，而竟然夭亡。夭，就是中途意外死去，是外来的因素而非自然死去，他是绝食饿死的。吴伟业是非常感慨的，所以说“论龚生，天年竟夭”，七十多岁了竟然活活饿死，不能终享天年。不过他虽然是饿死的，可是“高名难没”，他终竟赢得了人生的考验，他这种崇高节义的名声千古都不会被磨灭。这是一个典故，他没有再说下去，只举了一个历史人物的故事。

接下来他再说：“吾病难将医药治，耿耿胸中热血。”他说我这次病得这么重，没有药能治我的病。因为他经历了这么多的忧患痛苦，他说我的身体有这么多的疾病，可是我的内心是“耿耿胸中热血”。难道我就是这样一个甘心于屈辱污秽的人吗？不是的！“耿耿”，就是光明，如你点了一盏灯，而那一点的光明一直不肯熄灭就叫“耿耿”。我内心之中有一点光明不肯磨灭掉，这是我胸中的热血，这是我的品德、我的忠爱。可是我心内的热血向谁来证明？

“待洒向、西风残月”，他说我胸中虽残留有那一点光明，但我的身体已经污秽了，谁会相信我的内心还有这一点光明？我只能把我的热血洒向那凄凉凛冽的秋风之中，在那残缺的将要沉落的月光之下，我只能面对这样凄凉的景况。我无法向人说明我胸中不磨灭的忠爱，我有什么资格向人说呢？所以吴梅村给他的儿子留了一封遗书，他说当时：“老亲惧祸，流涕催装。”以表明自己受到这种屈辱是不得已的。他再

说：“剖却心肝今置地。”我愿意剖开心来给大家看一看，把我的心肝抛在地上让大家看个清楚。“问华佗解我肠千结”，“华佗”，这又是一个典故。底下也有注解：说他是三国时代名医，他给人治病其实用的就是外科医生的手术。如果有人内脏有病，他就把人的内脏剖开洗涤干净，再把病灶切除，然后敷上膏药这就好了，传说中华佗有这样的医术。吴梅村说，我的疾病是我内心的忧伤、悔恨、悲苦，我解不开我自己心里的结，就像人家说的心有千千结，我就是有这么多愁结，所以我生病了。如果我把自己的心肝抛到地下，是不是就有一个像华佗这样的神医，能够给我内心这种千回百转忧恨纠缠的愁肠解开，有吗？

“追往恨，倍凄咽”，他说我追想往日我内心的悲哀悔恨。你想他受到崇祯皇帝当年如此的厚爱，如此的重恩，撤了殿前金莲烛台给他回乡完婚，如此种种的厚爱。他也曾依附南明的福王但是并不能恢复大业，最后被迫仕奉清朝。而当时像陈子龙这些人跟他年纪相若，他这些同辈结果都怎么样了呢？所以他说“追往恨”，我过去有多少忧愁、悔恨？我现在真是“倍凄咽”，我有说不出的凄凉，哭不出的哽咽，这真是“追往恨，倍凄咽”。这是它的上半首。

下半首他接着说“故人慷慨多奇节”，我的老朋友，跟我同年龄的，同辈分的，他们那样的激昂慷慨，有多少不平凡的、不磨灭的品节。在注解上又说：他的朋友抗清死难的，像陈子龙、杨文聪，还不只是这些人，像陈子龙的朋友夏允彝、夏完淳父子，这些都是江南人，都是吴梅村的故友，他们都殉节死难了。

只有我“为当年，沉吟不断，草间偷活”，只因为我为当年的一点沉吟，不能决断。什么叫沉吟呢？沉吟就是沉思，翻来覆去的想。我们说沉思吟想，有时一个人想到出神了，口里就念念有词是做还是不做呢？这就叫沉吟。心里边沉思，口中还念念有词的，这样就叫沉吟。他当然不是心甘情愿来出仕清朝，他也曾经沉思吟想犹疑不绝，可是他就没能在当时下一个决断，坚持自己不出山仕清。就这么一个念头，他就“草间偷活”。从此后也只能忍辱偷生，该死的时候没有死，这就叫偷活。什么叫“草间偷活”呢？吴梅村不愧是有才的人，他读的书多，一下手那些典故就纷纷来到他的笔下。草间偷活也有个典。在晋朝时王敦是叛将，他带着叛军攻打晋朝的正规部队即六军，六军兵败，此时掌六军的叫周凯，他手下的长史叫郝嘏，还有他左右文武都劝周凯避难，可是周凯却说“吾备位大臣”，我占了国家的一个官位，做了国家的大臣；“朝廷倾挠，岂可草间偷活”，“倾挠”，就是朝廷倾覆了，朝廷有危险。当国家有了危险，我周凯怎么能够在草间苟且偷生，而去投身胡虏呢？这就是草间偷活的典故，这说的是在朝廷危险时不肯投降的人。可是我吴梅村为了当年一念之差，沉吟不断，落得如今草间偷活。他说你们现在若要给我治病，那真是：“艾灸眉头瓜喷鼻，今日须难决绝。”吴伟业的长调作品典故很多，就跟辛弃疾一样。“艾灸眉头瓜喷鼻”，是中国古代治疾病的一种方法。《隋书》记载，有一人名麦铁杖，“辽东之役，请为前锋，顾谓医者吴景贤曰：‘大丈夫性命自有所在，岂能艾炷灸额，瓜蒂喷鼻、治黄不差，而卧死儿女手中乎？’”他说一个大丈夫男子汉应该把生死看成命定，我怎能够拿艾草绑成一捆，然后点燃艾草而来针灸我的额头呢？什么叫“瓜蒂喷鼻”呢？就是用艾草在额头针灸时，若温度太高呼吸不畅，就拿比较凉的瓜蒂放在鼻子上给他通气。这是瓜蒂喷鼻的典故。吴梅村说现在你们用艾草来针灸我的眉头，用瓜蒂喷我的鼻子来给我治病，但是“今日须难决绝”，今天我在临死之前，我还是不能解开我内心的郁结，泯除我所有的愧悔。

天下有不同的人，像曹操这一类的人是宁可我负天下人，只要是对我怀疑的、只要是对我猜忌的、只要是跟我夺权的，我都要想尽办法把他消灭，这是宁可我负天下人。可是也有一种人是宁可天下人负我，而我不负天下人。因为人家负我，你可以原谅人，这个原谅在你，如果你对别人有了愧疚，你一生无法挽回，就像李雯的愧疚、吴伟业的愧疚。因为当你内心做了对不起人的事情，这个结就没有办法解开。所以有同学问我：为什么孔子说：“朝闻道，夕死可矣！”什么是道？孔子又曾说：“仁者不忧。”什么又是仁者？孔子曾说：“仰不愧于天，俯不怍于人。”上面没有对不起天，下面没有对不起人。我内心反省没有一点过错，我就可以没有亏欠。可是吴伟业没有办法。他说：我内心的愁肠忧郁千结，一直到死也没有办法解开。“决绝”，在这里不是指平常的断绝，在前面的沉吟不断也是不能够断决的意思，可是这难以决绝的这个“决绝”，不是平常的决绝，是在死生之际你能够安然地面对死亡的判决吗？我前面讲过李雯的那首《风流子》，他说：“难把一樽轻送。”如果春天走了，我可以准备一杯送春的酒，来把春天送走。可是我对于明朝的灭亡，对于过去的朋友、过去的理想和志意，我都辜负了，我内心没有平安，所以我不能若无其事地只拿一杯酒就把春天挥送。因为在我内心有多少各种不同恩恩怨怨的感情。现在再回过头讲吴伟业，他说“今日须难决绝”，我今天在临死的时候真是难以面对死亡。

陶渊明的《归去来辞》说：“聊乘化以归尽，乐夫天命复奚疑？”“化”，指的就是宇宙天地运行的大化。寒来暑往，人的生老病死，宇宙自然的运化，人是无法违逆的。所以陶渊明说，当死亡来临的那一天，我就顺着它，顺着这古往今来运行的大化，走向我人生最后的道路，这就是“聊乘化以归尽”。什么是“乐乎天命复奚疑”呢？上天给我的命寿，我应该有多少年寿就快乐地承受，我还有什么可疑虑的？我还有什么可困惑的？《论语》也曾说：“仰不愧于天，俯不怍于人。内省不疚，夫何忧何惧？”你仰起头来对上天，你没有亏欠天理；你低下头来面对世人，你没有亏欠亲友。你向内心省察自己，你没有做过罪咎有愧的事，那你内心还有什么困惑疑虑呢？可是李雯做不到这一点，吴伟业也做不到这一点，这就是因为他们内心有愧疚。

前几天有个同学来问我，做人应该怎么样完成自己？西方有个哲学家亚伯拉罕·马斯洛（A. H. Maslow）写了两本哲学的书，一本是《人类生存的心理》，还有一本《自我的完成》。不管是中国的哲学家或是西方的哲学家，他们认为人生最重要的一件事情就是你如何完成你自己。李雯跟吴伟业之所以愧

欠，因为他们是有了内疚。所以吴伟业说：“今日须难决绝。”我临死也难以安然死去。

“早患苦，重来千叠”，我们曾经说过，从他23岁殿试第二名，考中了榜眼开始，当时就卷入了政治斗争，差一点酿成科场案。以后我们如果有机会讲到纳兰性德、讲到顾贞观及他两首最有名的《金缕曲》，就会谈到清代的一些科场案，顾贞观的两首词是为谁写的？是为被贬放到宁古塔的吴汉槎，词题中称他为“吴季子”写的。吴季子为什么被贬放呢？因为他牵涉到一件很大的江南科场案件。在古代考试舞弊算是欺君之罪，如果罪名成立，后果是很严重的。我今天再补充一些资料。当时给吴伟业看卷子的房师李明瑞是什么人？他就是吴伟业的父亲吴坤的好朋友。我曾说吴伟业曾拜复社的张溥为师，又是谁把他介绍给张溥呢？也是李明瑞。如果当时崇祯皇帝不是一个明君的话，那吴梅村是很难逃过这一场考试的政治斗争的。而他是被周延儒选拔上的，他的房师是李明瑞，李明瑞的好朋友又是张溥；而当时张溥、周延儒在朝廷里存在着很多政治党争的纠纷。以后福王在南京建立了小朝廷之后，根据吴梅村后来给他的儿子所写的遗书说当时是：“常虑捕者在门。”一直在担心说不定哪天就把我捉走了，那时说的还不是清朝，那说的是南明的小朝廷。所以他说我的平生真是“早患苦，重来千叠”，我的忧患、我的苦难从很年轻时就重重到来。

你们有没有发现他在这首词里面，用了很多的数目字。“万事催华发”的“万”事，“问华佗解我肠千结”的“千”结，还有这里的“早患苦，重来千叠”的“千”叠。我常向你们说，你们作文章尤其是作诗，要避免用重复的字，这是对一般人而言。因为你肚子里根本没有很好的东西，而你还老重复，那真是很乏味。但是对真正有感情、有心胸志意要表达的，那你想要怎么表达，就无妨怎么表达。我的心里边确实有万千的愁恨，我觉得我所有的忧愁苦难是千千万万，所以我就说“万”事催华发，我就说我的肠“千”结，我就说我的患苦是重来“千”叠。你们一定要注意分别诗词的好坏，诗词的评赏没有绝对的法则。重复字句就一定是坏的？那可不一定，你要从它的整体来看。

“脱屣妻孥非易事”，我们上次说过了，吴伟业跟李雯的不同，不但因为他们的经历、他们感情的质量不同，他们的才赋也是不同的。李雯的秉赋是属于比较幽微、纤细的才思。人天生下来就是不一样的。而吴伟业是属于比较飞扬、奔放的才思，所以吴伟业长篇的诗、长篇的歌行写得洋洋洒洒、浩浩荡荡，写得真是好。吴伟业早年也写过小词。你们都知道词是从《花间集》开始的，它本来写的都是美女与爱情。所以不管陈子龙也好，李雯也好，吴伟业也好，他们都写过短小的描述美女跟爱情的令词。可是一旦经历了挫折打击，变成有很多话要说的时候，吴伟业就把他自己另一面的才华呈现出来，开拓了一个新的途径。本来在清朝早年的词坛里，不脱陈子龙、宋徵舆、李雯这“云间”一派所笼罩，而吴伟业以他对历史典故的博学，以他作长篇歌行的才华写了长调，他开拓出来这激昂慷慨、极为奋发的词体。虽然他是挫折的，虽然他是羞辱的，但是他内心里有一种激昂奋发的气势，他内心虽然悔恨，可是他气势并非软弱。我们说他对历史典故很熟悉，所以有那么多材料来写。他说“脱屣妻孥非易事”，这句也有个出处典故，其实有些个典故你看它或不看它，并没有很必然的关系。这只是一个出处，在《史记》的《封禅书》里边说：“于是天子（指汉武帝）曰：‘嗟乎，吾诚得如黄帝，吾视去妻子，如脱躧耳。’”这是说汉武帝有一次行封禅的典礼，封禅，就是祭祀自己国家领土上伟大的山川。有一次他封泰山，不免要提到古代的轩辕黄帝，黄帝曾在鼎湖炼药，后来成为神仙。汉武帝听说黄帝可以炼丹成仙，他说：如果我要是像轩辕帝一样可以成为神仙，我绝不留恋我的妻子、儿女，我撇弃我的妻子儿女就像脱掉一只旧鞋一样。就像三国时的刘备一样，有一次人家对刘备说，夫人被敌人捉去了，你可要赶快想办法。他却说，我看重的是关张结义的兄弟，“兄弟如手足，妻子如衣服”，衣服旧了就换件新的，不要它了，这是“脱屣妻孥”的出处。可是吴伟业又说“脱屣妻孥非易事”，你真要撇弃你的家属也不是一件容易的事。当年他受屈辱的时候上有年老的父母，下有妻子儿女，实在没有办法，一个人可以自己去死，但是能够让父母、妻儿老少一家子都跟我牺牲吗？但是我毕竟是错了，不管我怎么不得已我也是错了。

“竟一钱不值何须说”，现在我是一分钱也不值了，因为我是羞辱的、亏欠的。“一钱不值”当然也有出处，因时间来不及，只好请同学们自己去看。他说我的生命已经一钱都不值了，这还有什么话好说。

“人世事，几完缺？”我们刚才说到《论语》上的话，陶渊明的话，还有西方哲学家的话：人要怎么样完成你自己。人间的事几完缺？不错！我们都应该追求一个完整的人格，我们都应该有一个自我的完成。你自己的力量能够完成吗？经过考验的时候你能够完成吗？吴伟业说我何尝愿意有亏欠？但在人生的考验之中几个人是完？几个人是缺？几个人通过了考验保全了自己？“人世事”，是“几完缺”？

这首词写得真是感慨万端。有很多人以为这是吴伟业的临终绝笔，认为这是他临死前写的一首词。但是有一个叫做谈迁的写有《北游录纪闻》，却认为这不是吴伟业临死前写的词，写这首词距离他的死还有十年之久。我们后来知道这首词不是他死前的作品，但当他病得很重的时候哪里会晓得自己真的是会死还是不死呢？所以他那时的心情按理说是跟死前是差不多的，只是他这一次还算幸运没有死就是了。他在临死之前真得给他儿子写的就是那封遗书，他对于自己的过去有很多反省和忏悔，最后他还嘱托他的家人说：我死了以后不要请任何人给我写墓志铭。中国古代的墓志铭一般都是歌功颂德，但是吴伟业生平这么屈辱，又怎能让人写墓志铭呢？他说：我死后你们不必替我写墓志铭，你们只要找一块石头，没有楞角的圆石头，上面只写“诗人吴梅村之墓”就好了。因为墓碑本是有楞角方形的，但是他就是不要碑铭，所以他只要圆石就好。他要让世人知道，我所有在人间完成的，就只有我的诗。

而且我们还要说，一个人早死或晚死，你有没有完成你自己？像太史公司马迁受到腐刑，这是人间最

屈辱的刑罚。他说，我之所以当时没有就死去的原因，因为我要完成的事情尚未完成。如果司马迁当年就死了，那么我们今天就没有这么一部了不起的《史记》了；如果吴梅村当年就死了，我们也就看不到吴梅村的诗稿，那么多记载明清易代之间，种种人世间、社会间现象的诗歌了。所以他完成的是一个诗人，而且他的诗歌确实反映了当时的历史，自有他的意义与价值，而且在美学上也有不可磨灭的成就。后来有一位诗人叫宗元翰，他在《题吴梅村先生写照》一诗中就曾说：“苦被人称吴祭酒，自题圆石做诗人。”这就是说吴梅村最苦恼的一件事情，就是被人叫做吴祭酒，因为这是清朝给他的职位。当年他被清朝召到北方，他从江苏起身经过淮南的时候，曾写过一首诗叫《过淮阴有感》，其中有“我是淮王旧鸡犬，不随仙去落人间”之句。崇祯皇帝吊死在景山殉国了，吴伟业认为那时候他也应该跟崇祯皇帝一起死，因为崇祯皇帝对他那么好，所以他说：“我是淮王旧鸡犬。”这是一个历史上的故事：从前汉朝有位淮南王，他学道成仙化去。他所炼的仙丹妙药被他家的鸡跟狗吃了，鸡和狗也都成了仙。而吴梅村他真的受过崇祯皇帝的恩遇，因此他后悔当时没有跟崇祯皇帝一起殉难，以至落到今天这么屈辱。所以他说：“我是淮王旧鸡犬，不随仙去落人间。”

我们以前也说过，在他死前留给他儿子的遗书里，他也很真诚地提到过顺治皇帝对他很好，在他生病的时候顺治帝很关心他，曾赏赐很多的医药来治他的病。因此也有人说吴伟业人品不堪，早年仕明而后降清，而且文字里提到清帝对他怎么好，但是顺治帝真的不是一个坏皇帝。刚才我们讲到汉武帝刘彻曾说：“如果我真的能够成仙，那么我就抛弃我的妻子儿女跟脱掉一只旧鞋一样。”而关于顺治皇帝则有一个传说：他曾宠爱一个妃子叫董鄂妃，而在董鄂妃死后只有半年的时间，顺治皇帝也死了。但民间却传说顺治帝不是真的死去，而是因为董鄂妃死了，他也就到五台山出家去了。所以后来的康熙皇帝才会好几次到五台山参礼佛像，其实是去探望他的父亲顺治帝。这个故事说明了顺治帝感情是这么深厚。

而且我还要说一点，我从前在讲李雯的时候，在讲王夫之的时候，在讲吴伟业的时候，我们是站在他们的立场，以一个汉民族对于异族这个角度讲的，我们都是站在汉族的立场上来讲的。而清朝之得天下，并不是他们自己来攻明朝，当时北京已经沦陷在李闯王手中，是吴三桂请清兵入关的。而清兵入关之后曾替崇祯皇帝办了很大的丧礼，对于汉人有文采有才华的都予征召任用。而且你们要知道，他们一入关就接受且承认汉民族的文化，所以他们的皇帝从小就读中国的经书，他们完全受汉民族文化的薰染。以后我们将有机会要讲一个满族词人：纳兰容若。而第一本词谱即是康熙皇帝钦定而且是他开创的。清朝刚开始的几个皇帝并不是那么坏，至于他们打到南方来，就像古人说的，卧榻之侧岂容他人鼾睡，他们要统治这个国家，当然要把反抗他们的势力消灭，站在他们的立场上也是不得不这么做。

顺治皇帝本人又是怎么样的一个人呢？在孟心史的《清史讲义》中论及顺治，说他“媚佛而不以布施土木病民”。顺治皇帝是个信佛的人，孟心史用了一个“媚”字，含有不好的意思，其实这就是相信的意思。顺治皇帝相信佛家的哲理，所以他到五台山出家了。可是有些人信佛是迷信，做了许多坏事却拜佛求福而并不自己修行，这是迷信。而顺治皇帝信佛，他所追求的是佛教真正的哲理。所以说他“媚佛而不以布施土木病民”，宠妾而没有使后宫干政。我曾说他不是宠爱董鄂妃吗？而在董鄂妃死后半年，清史说顺治皇帝也死了，而按照民间的传说是说顺治帝出家去五台山了。所以我们从顺治的生平来看，他其实对人生的哲理有很深刻的了悟，这种超脱使他撇弃了万乘之尊。古今中外有多少人为了争夺帝位，为了夺权，付出了多少惨痛的代价？而顺治帝却能撇弃万乘之尊。所以孟心史说他：“理解之超，情感之笃。翛然忘其万乘之尊，真美质也。”对于他所爱的人感情的深厚，能够翛然地把一切都摆脱，这是最好的哲理、最好的真情，能够把一切都看开。“翛然忘其万乘之尊，真美质也”，连汉族人孟心史也赞美他，他本身的材质真是美好。还有《清史大纲》第六章第二节，曾经专章讨论顺治皇帝的重视法律、爱护人民，他注意延揽人才，这都是有专章记载的。

我之所以讲这些，是为了说明不能因为吴梅村在文章里记载了顺治皇帝对他好，就说吴梅村是无耻的。吴梅村也是有感情的人，他对明朝的皇帝当然有感情，他既然不得已降了清，而清朝的皇帝对他也不错，当然他也感激。一件事情我们应该分开几个层面来看。好了，我们现在真得是不得已，我们就把吴伟业结束在这里。

# 2　第二章
# 全盛时期

第一讲　说陈维崧词
第二讲　说朱彝尊词
第三讲　说张惠言词
第四讲　再说张惠言词



# 第一讲
# 说陈维崧词

现在我们来看另外一个作者陈维崧。我们讲过的李雯、王夫之、吴伟业，那真是如同叶恭绰在《广箧中词》说的：“蕴发无端，笑啼非假。”他们真的是经过了一个天地变革忧患重重的时代，是中心有所蕴藏而自然就发出来的，这是他们这一派的成就。到了陈维崧的时候，这是清朝的词达到一个全盛的时代了。在此之前是个发端的时候，现在则是到了全盛时期。全盛时期有几个重要的作者，我们说清词之所以兴盛是他们付出了破国亡家的代价，所以清朝初年有这么多出色的词人，这当然是一个原因。但是如果仅只是这样的话，它只能够在开端的短期有一段兴盛，清词它是从清初一直到清末，不同的阶段有不同的成就。

清词另外一个兴盛的原因我也曾说过，因为加入清词写作的作者，都是一时才智之选，在创作上、在研究上、在学术上都是有很了不起的成就的人。还有当时创作的风气是很盛的，仅是云间一地就有那么多的词人。至于陈维崧则是江苏宜兴人，中国古代把这个地方叫阳羡，而阳羡也是词风很盛的。清朝词的流派很多，因为各地区的作者多，才能形成派别，否则一个人怎能成派？而这么多的作者因之能成派别，也就是每一个地区有一个地区的词人，有每一个地区的风格。云间有云间的风格，阳羡有阳羡的风格。其实他们的词派是很多的，在严迪昌所写的《清词史》里记载，清词的流派有十几个之多，而清词的流派里面最重要的三派就是：阳羡派，以陈维崧为领袖；浙西派，以朱彝尊为领袖；常州派，以张惠言为领袖。

现在我们要讲陈维崧，要从不同的眼光来看他。陈维崧是一个怎样了不起的词人？他又建立了怎样的一个风格呢？陈维崧编有一本词集《今词苑》，还编有《妇人集》。他自己的创作则有一千数百多首，古今的词人要论创作数量之多，陈维崧可说是无人能比的。当然他也有追随者才能形成流派：像蒋景祁也是阳羡人，编有《瑶华集》，曹亮武编有《荆溪词初集》，不但如此，他们这阳羡一派以为他们自有源流。他们说南宋的词人蒋竹山（蒋捷）也是阳羡人，而且他们还自负说我们阳羡人不但词写得好，而且人品也高洁，因为蒋竹山在南宋亡了以后是终身不仕的。

而陈维崧的伯父陈贞达曾经做过顺天府的知事，在李闯入京的时候骂贼而死，陈贞达的儿子入清以后也是终身不仕。陈维崧曾经考过乡试而后并没有再高中，家道中落。因为他家遭遇到一件不幸的事情，就是他的父亲陈贞慧，也就是明末四公子之一——另外三位是桐城的方以智、商邱的侯方域、如皋的冒襄——他们当时组织了复社、几社，常常议论朝政，特别是反对明朝的宦官。陈贞慧和吴应箕一同草写过《留都防乱檄》，那是在崇祯十一年（1638），也就是在明亡前不久，京都已经非常危乱的时候。他们提出怎样抵抗民间的叛乱，也对宦官作了非常严重的批评和攻击，因此被捕入狱。后来吴应箕死了，陈贞慧侥幸被释放。南明灭亡以后隐居不仕，在顺治十三年（1656）就病死了。所以我们刚才说到陈维崧家道中落，那就是因为他父亲经过了一段被拘捕的患难，而且在明朝败亡以后他父亲一直没有出仕，所以他们就家道中落了。

陈维崧在幼少年时期，一直是生长在富贵繁华的环境中。他父亲是明末四公子之一，来往的都是一时俊彦。陈维崧在十岁的时候就表现出出色的文学天才，曾替他的祖父写文章，受到他父辈的惊叹和赞赏，已经崭露头角。入清以后曾补诸生，未中举人，兼家道中落，一直到康熙十八年（1679）才举博学鸿词科，授官翰林院检讨，不数年称病归隐，卒于家。

他的词气魄大，笔力遒，可惜微欠沉郁。刚才吴伟业说的“人世事，几完缺”？人间什么都要好，你怎

么能够这么幸运呢？所以古人说：“丰兹吝彼，理讵能双？”你这一边的东西得到的丰富了，那另外一边的东西得到的就少了。人不但命运难以完美，一个人的才华也各有所偏。因为陈维崧的风格是劲大、力遒，所以他就比较不能够沉郁。他喷发的力量太大了，所以沉淀的分量就不够，你不能要求一般水又喷射又沉淀。这就是像我们刚才所说的对一个朝代或一件事情或是一个人，都要从多方面来看，才能够看得周全。以前我们讲过的李雯、吴伟业他们的词是有很多幽微曲折的地方，所以我们要慢慢地讲。现在到了陈维崧我们可以讲快一点，以气胜的词它是滔滔滚滚、洋洋洒洒，你一念就会被它打动了。现在我们就来念陈维崧的两首词：

## 沁园春·赠别芝麓先生，即用其题《乌丝词》韵

四十诸生，落拓长安，公乎念之！正戟门开日，呼余惊座；烛花灭处，目我于思。古说感恩，不如知己，卮酒为公安足辞？吾醉矣！才一声河满，泪滴珠徽。　　昨来夜雨霏霏，叹如此狂飙世所稀。恰山崩石裂，其穷已甚；狮腾象踏，此景尤奇。我赋将归，公言小住，归路银涛百丈飞。氍毹暖，趁铜街似水，赓和无题。

又

归去来兮！竟别公归，经帆早张。看秋方欲雨，诗争人瘦；天其未老，身与名藏。禅榻吹箫，妓堂说剑，也算男儿意气扬。真愁绝，却心忧似月，鬓秃成霜。　　新词填罢苍凉，更暂缓临歧入醉乡。况仆本恨人，能无刺骨；公真长者，未免沾裳。此去荆谿，旧名罨画，拟绕萧斋种白杨。从今后，莫逢人许我，宋艳班香。

这两首词陈维崧是写给芝麓先生，向他告别的。现在我要考考你们，谁还记得芝麓先生？芝麓先生就是龚芝麓。我们开始讲李雯的《风流子》底下有个小题“同芝麓”三字，你们还记不记得？这位芝麓先生投降了两次，他比李雯他们受的屈辱更大。人家李雯跟吴伟业只投降了一次，这位龚芝麓真是没有脸面，李闯进城他投降了一次，等清朝入关他又投降了清朝。这天下的事情真是难说，龚芝麓他自己受到了两次的屈辱，但是他用他在清朝朝廷的地位保护了很多明末的志士，所以天下的事你很难只用一个观点来判别是非。我们刚才说过陈维崧的伯父陈贞达是骂贼而死，而他现在这一首词却是写给投降了李闯的龚芝麓，这是为了什么？因为陈维崧终其身未遂科第，一直到四五十岁也没有一官半职，他父亲被捕入狱，家道中落，贫困不堪；而龚芝麓在朝中显赫，又喜接济这些潦倒困顿的人，所以陈维崧对龚芝麓是非常感激的，因此写了这首词送他。我现在把这首词大概地讲一讲。

题目是《赠别芝麓先生，即用其题〈乌丝词〉韵》，《乌丝词》是陈维崧早年的词集。

“四十诸生，落拓长安，公乎念之！”他的词非常口语化，我这么一念，你们大概就明白了。他说我陈维崧一直到四十岁也没有考中一个举人，四十岁了还落魄在首都，谁顾念我陈维崧呢？那就是龚芝麓先生。

“正戟门开日，呼余惊座；烛花灭处，目我于思。”“戟门”，就是大官的衙门，有人守卫的，因为龚芝麓做的是高官。陈维崧这里的意思是说：你那高官的门打开了，把我请了进来，大家都惊讶，你怎么请了这个落魄潦倒的陈维崧？“烛花灭处”，他用了一个《史记》上的典故，即灭烛留客。古时有一个主人把其他的客人都送走了，只留下一个他最看重的客人淳于髡。把蜡烛熄灭了，表示宴会已经结束。“目我于思”，你特别看得起我，看得起我什么呢？“于思”又是什么呢？“于思”是连鬓的胡子，有的男人胡子头发长得很茂盛，而且从头发直连下来到胡子，这就叫于思。一般来说，这样的人血气都很强盛，所以陈维崧的才气有他的特色。他说：你特别欣赏我这个大胡子，这是“目我于思”。

“古说感恩，不如知己，卮酒为公安足辞？”古人说是感恩，不错，你如果周济我，接待我，我应该感恩。可是我所感激你的不只是你对我好，我感恩，“不如知己”，你了解我，欣赏我，引以为知己，这让我更为感激。“卮酒为公安足辞”：所以我要为你饮一杯酒，我要敬你一杯酒，为了你我不会推辞的！

“吾醉矣！才一声河满，泪滴珠徽”：现在我已经喝醉了，我才唱了一首离别的歌曲，泪珠就滴落在琴的弦柱上。“河满”，也就是何满子。他本来是一个唐朝歌者的名字，因为犯了法，要被处死。在临刑前，他要再谱一个曲子就是后世相传的《河满子》，看能不能免刑，但是最后还是被处死了。据说《河满子》是一个非常感动人的曲调。后来到了唐文宗的时候，文宗快病殁时，后宫有一个孟才人，她就对文宗说：“如果你死了，我也要为你殉葬，不过我自杀以前要为你唱一曲《河满子》。”《河满子》的曲调非常哀怨，她才开口一唱，就肠断而死。所以在《唐诗三百首》里就有一首写的是：“故国三千里，深宫二十年。一声河满子，双泪落君前。”

陈维崧在这里的意思是：我现在写这一首词，我才下笔写这首词，就泪满珠徽。徽，就是琴柱上的标志，这个标志就叫琴徽。很珍贵的琴它上面的记号是用珠玉做的装饰，这就叫珠徽。“泪满珠徽”的意思，就是说：我的眼泪洒满在琴上。琴，古人认为它是最能传达你内心的心声的。关于琴有很多的故事，古人说：你心念一动，从琴音里就表现出来了。所以俞伯牙鼓琴，钟子期听琴说：“巍巍乎，志在高山，洋洋乎，志在流水……”高山流水也就是知己、知音的意思。所以他说“一声河满”，就“泪满珠徽”。

后面下半片陈维崧接着又说：“昨来夜雨霏霏，叹如此狂飙世所稀。”这个可能是他写这首词的前一天晚上真的下了雨。“叹如此狂飙世所稀”，“狂飙”，就是大风。他说：这么大的狂风暴雨还真是少见。

“恰山崩石裂，其穷已甚；狮腾象踏，此景尤奇”：这个大风雨，它的声势真像山崩石裂，一切都困穷到极点，所有的东西都毁坏了；又好像狮子、大象在奔跑，这种景象真是奇特。这几句表面上好像在形容风雨，其实“山崩石裂”暗示的是他自己的穷途困顿，“狮腾象踏”暗指的是他不受拘束、豪迈洒脱的才能。这

几句他是借下雨的形象来写的，“山崩石裂，其穷已甚”，这写的是“穷”；“狮腾象踏，此景尤奇”，这写的是“奇”。这“穷”跟“奇”说的就是我陈维崧命运之“穷”，我的才能之“奇”。

“我赋将归，公言小住，归路银涛百丈飞。”陈维崧是江南人，龚芝麓现在是在京城。他说：我偶然来到京城，看看有没有什么仕宦的机会，但是一直都没有，所以我只好回去了，但是你却怜才还要留我再住下。你们在这里可以看到这都是排偶的句子：“我赋将归，公言小住”，甚至前面的“四十诸生，落拓长安，公乎念之。戟门开日，呼余惊座；烛花灭处，目我于思。古说感恩，不如知己……”这都是骈偶的对句。“山崩石裂，其穷已甚；狮腾象踏，此景尤奇”，这都是一排一排并列的句子。接着下一句“归路银涛百丈飞”，这一句的形象用得也很不错。刚才写风雨用的是“山崩石裂，狮腾象踏”，这里又用“银涛百丈飞”。陈维崧又说：我就是要回到我的故乡去，我要走的路也不会是平安的，也不会是平静的，前面还有多少的忧苦患难在等待我呢？

“氍毹暖”：“氍毹”，就是毛毡，也就是地毡一类的毛织物；龚芝麓当时的官职已相当高，所以在他的宅第之中有这么一个温暖可遮蔽风雨的地方。“趁铜街似水，赓和无题。”“铜街”，就是首都的街道。在古时的洛阳有一条街叫铜驼街。所谓“似水”，唐人也有诗说“天街似水”，也是指天子所在的京城街道。“似水”，夜晚的时候像水一样的柔和平静；月光如水照在街道上。“赓和无题”我们可以写词来唱和，这唱和的题目是《无题》。因为我们都是要发泄表达我们内心很深厚的情意，不是可以被任何的题目约束住的。

我们现在如果每一首都像这样说也来不及了，我们选读的这二首词都是送给龚芝麓的，这二首词基本上都是写陈维崧自己的落拓不平。

清初这些词人各以他们的才华，不但开创出来不同的风格，而且他们每个人对于词有不同的看法。我们下面将要讲几首他的小令，我们将看到为什么陈维崧能够把他的小令写得这样的雄伟，有这样的气势，而脱除了闺阁园庭伤春怨别的传统风格。因为陈维崧曾有这样的讲法，在他自己编的《今词苑·序》中他说：“盖天之生才不尽，文章之体格亦不尽。”所以他的开创是有心来开创的。他说上天生下我们每个人的才能是不相同的，所以我们每个人所表现的作品风格显然也是不同的。他再说：“要之，穴幽出险，以砺其思。”他说主要的说起来，如果你能写得很深刻，就好像你找到了一个洞穴探测到它最幽深的地方，你能够把最难写的情况写出来，就好像探险探出了险境，这是不容易的，也就是说写得愈深刻也就愈能加强、磨砺你的才思。又说：“海涵地负，以博其趣。”这是说，你有这么开阔博大的气势，就好像大海涵育在其中，就使得你的才思、感情都能纳入，不是只能够写美女跟爱情，不是只能写伤春跟怨别，而是像大海一样无所不容的，是像大地一样无所不能负载的。所以说“海涵地负，以博其趣”，这样就能扩大你作品的气势。又说：“穷神入化，以观其变。”你能够知道一切神妙的变化，才能使你的文章不落入俗套。“竭才尽虑，以会其通”：竭尽你的才能，用深远的思虑，然后才融会贯通。你如果能做到如此，那么“为经、为史、曰诗、曰词、闭门造车，谅无异轮也”：不管你做什么，你写出来的可以是经书，可以是史书，或者你写的是诗，或者你写的是词，你不管外边的，你自己只要懂得这些基本的原理，古人不是说闭门造车吗？你如果懂得这些原理，那你造出来的不管是大车、小车，两个轮子或是四个轮子，都是可以行走的。也就是陈维崧认为：你如果有这样“穴幽出险”、“海涵地负”、“穷神入化”、“竭才尽虑”的才能和修养，那无论你写出什么样的作品来，都是好的。

从陈维崧所提出来的这些理论，你们可以看到，他是要有所开创的，所以他才说“天之生才不尽，文章之体格亦不尽”。为什么你们这些作词的人都只能写同样的体裁呢？为什么你们都要写伤春怨别、美女跟爱情呢？我就是不写它，我也要写出好的作品来。陈维崧是有他的自觉的，所以他的小令跟一般人的小令是不同的，这是我们之所以要选他一首小令作例证的原因。

现在我们就要看一首陈维崧的短小的令词。有些词你只要一念，体会它那个气势就好了。我先把它念一遍。

## 点绛唇

晴髻离离，太行山势如蝌蚪。稗花盈亩，一寸霜皮厚。　　赵魏燕韩，历历堪回首。悲风吼，临洺驿口，黄叶中原走。

“晴髻离离，太行山势如蝌蚪。稗花盈亩，一寸霜皮厚。”你们发现我念的“行”字跟“厚”字是与平常读音不同的，中国的历史太长久了，关于字的读音，一般有所谓破音字，它们词性不同，读音就不同了。你说银“行”（ㄏㄤˊ），你不能说银“行”（ㄒㄧㄥˊ），你说“行”（ㄒㄧㄥˊ）走，你不能说“行”（ㄏㄤˊ）走，是不是？有的因为词性不同，读音就不同；有的是因为古代的读音跟现代的不同，是古今的音不同；有的是这个地区跟那个地区的读音不同，这是方音的不同。这首词中的“稗花盈亩，一寸霜皮厚”（ㄏㄡˋ），末字的读音跟那个“太行山势如蝌蚪”，是押韵的。所以像这样的词，就不是李雯他们那些讲什么言外之深幽窈眇的潜能（potential effect）；它不是这样的，陈维崧的词讲求的是气势。

“晴髻离离”：他说，你看太行山在晴空之下，一个一个的山头；像什么呢？就像女人头上盘的发髻一样。“离离”，是清清楚楚地看到。“太行山势如蝌蚪”：蝌蚪，是蛤蟆或青蛙的幼少时期；诗人想象太行山的山势像一个个的蝌蚪在游过来一样，他是用动的动物来比喻静的山头。辛弃疾有一首很有名的词：“叠嶂西驰，万马回旋，众山欲东。”辛稼轩是用万马奔腾的马来比喻山势，而陈维崧是把一个个的蝌蚪来比喻一座座的山头。

“稗花盈亩”：秋天的季节正是原野上稗子花开的时候，漫山遍野都是稗花。“一寸霜皮厚”：此时天气已经冷了，在这些草木之上都下了严霜，所有的绿草都让白色的霜给遮盖了。他是写在秋天寒冷的季节草木结成厚霜的景象。这都是在写秋天广阔原野上的荒凉。

接着他再说：“赵魏燕韩，历历堪回首。”古代的盛衰兴亡，在这里经历了多少历史上的战乱，我们可以在历史上回想赵、魏、燕、韩这些战国时的国家。“悲风吼”：一阵一阵悲凉的秋风吹来。“临洺驿口”：我站在这古代交通的要站临洺驿口上。“黄叶中原走”：黄叶就是落叶，落叶被风吹得满地回旋。这表示什么呢？这是表示我们中国大地上盛衰兴亡的战乱历来都不断，所以他用黄叶中原走的形象，形容国家动荡。

好，我们现在看了陈维崧的一首小令，果然与那些儿女柔情不同。陈维崧改变了清词的风格，拓展了词的内容，他写出了这么雄伟的小令，写出了这么开阔的内容。再如我们还选录了他的一首《纤夫词》，是同情劳苦大众的作品，这样气势磅礴的作品都是他的开拓，我们都应该承认他的成就。

## 贺新郎·纤夫词

战舰排江口。正天边、真王拜印，蛟螭蟠钮。征发檄船郎十万，列郡风驰雨骤。叹闾左、骚然鸡狗。里正前团催后保，尽累累锁系空仓后。捽头去，敢摇手？　　稻花恰称霜天秀。有丁男，临岐诀绝，草间病妇。此去三江牵百丈，雪浪排樯夜吼。背耐得土牛鞭否？好倚后园枫树下，向丛祠亟倩巫浇酒。神佑我，归田亩。

这首词写得当然很有感慨，也很有气势。可是我们现在讲的是词，陈维崧的词是有他的好处，但诗跟词是有不同的地方。诗是言志的，是直接写你自己内心的感情、思想、志意而能打动读者的心，即是好的作品、好的诗。而词这种体式则不然。词有一种特殊的美感特质，要以曲折、深隐为美，能够引起读者言外的感发和联想的才是好的词，你们一定要注意到这点。

我不是说陈维崧的作品不好，他的作品其实也是很好的。他的作品有“诗”之美好的特质：他的气势、他的感情、他的内容、他直接感发的力量，你一念就可以感觉得到。而且很多人也都很欣赏他的作品，因为他有诗的好处，我们一定要承认这一点。可是有一些比较重视词之特质的人，就说这样的词不是好的词，是词里的好诗，但不是好词。现在我简单地介绍一下陈维崧：陈维崧工骈体文，填词多到一千四百余首，与朱彝尊齐名，号称“朱陈”，前人评语说“然其词豪纵有余，深厚不足，读之甚少余味”。你们看到这是前人对他的评语；他的词我们一念一读觉得他真是好，可是不耐人吟味。评语又说他“盖学稼轩而未至者”，说他是想学辛弃疾但是学得不够好。要说到豪放的词里边写得最好的，是豪放但同时也有词的曲折委婉之美的，那非辛弃疾莫属。辛弃疾的词真的是好，那真是英雄豪杰，真是豪放，但又盘旋曲折。我们上次说过词的风格，你不能要求它又喷薄而出，也要它同时又沉淀。陈维崧的词是喷射这一类，整个是喷发出来的，写得不够沉郁。而辛弃疾真是做到了既喷发又沉郁这两点。他既有英雄豪杰奔腾的气概，可是又如此深厚曲折又盘旋沉郁。辛弃疾真是一个了不起的词人，不过今天我们并不是讲他的词。

前人对陈维崧的批评也是对的。像陈维崧只是表面上的豪放，他盘旋沉郁的地方真是不够，他像是小孩玩的水枪射箭一下子就喷射出来了，没有太多的余韵。但是他的作品多，也算是清词的一大家。谢章铤《赌棋山庄词话》云：“稼轩是极有性情人，学稼轩者，胸中须先具一段真气奇气，否则虽纸上奔腾，其中俄空焉，亦萧萧索索如牖下风耳。”这是在批评陈维崧这一派人，“学辛弃疾而未至者”有感而发的。陈维崧的词确实有他的好处，有他开拓的那一面，但是我们也不得不承认他的词不耐人寻味，因此也就不合乎词所要求的美感特质。所以有一些对词之美感特质较注意的批评者，就认为他的词不够好。不过陈维崧的词里面有些佳作，则是既有他本来天生豪纵的一面，而同时也有相当的盘旋沉郁，保留了词所要求的曲折深隐之美感的，即如下面要跟大家讲的《夏初临》这首词。现在我也先将它念一遍：

## 夏初临·本意

癸丑三月十九日，用明杨孟载韵。

中酒心情，拆绵时节，瞢腾刚送春归。一亩池塘，绿阴浓触帘衣。柳花搅乱晴晖，更画梁，玉翦交飞。贩茶船重，挑笋人忙，山市成围。　　蓦然却想，三十年前，铜驼恨积，金谷人稀。划残竹粉，旧愁写向阑西。惆怅移时，镇无聊掏损蔷薇。许谁知，细柳新蒲，都付鹃啼。

我们现在先看它的题目：《本意》，就是说我所写的内容就是这个词的牌调名《夏初临》。在这首词内是说夏天刚刚来到的时节，他写作是在什么时候呢？他说是在癸丑那一年的三月十九日，那一天已经是初夏的气候了。中国阴历的三月十九日已经是阳历的四月下旬左右，天气已经开始热了，夏天来了。这首词前半首写的都是初夏季节的景色，可是它的后半阕一转，就完全不一样了。在我们的参考材料上有注解说：这一首词是陈维崧在康熙十二年癸丑（1673）所作的，“三月十九日”点明作词的日期。可是你们要注意到，这是一个非常特殊的日子。从他写这一首词的癸丑年向上推溯三十年前，就是明崇祯皇帝十七年即1644年的甲申年。就是这一年李自成攻入了北京，崇祯皇帝在三月十九日自缢死在煤山，明朝就灭亡了。所以这一首词实在是感慨明亡的一首词，可是他写得非常曲折，而不是像前面那些写他自己的牢骚感慨那么奔放，那么不含蓄。

“中酒心情，拆绵时节，瞢腾刚送春归。一亩池塘，绿阴浓触帘衣。柳花搅乱晴晖”，以上所写都是初夏景物。下面的“更画梁，玉翦交飞”，这说的是燕子已经在梁上筑巢，燕子的尾巴像剪刀一样交叉。接

着“贩茶船重，挑笋人忙，山市成围”，以上所说的则是初夏时人们生活的景色。

“蓦然却想，三十年前，铜驼恨积，金谷人稀”：“铜驼”就是我刚才说的，晋朝洛阳有条铜驼街，晋亡后铜驼街上的铜驼都让蔓草给淹没了，这写的是亡国。“金谷人稀”，金谷就是洛阳的金谷园，这也是写朝代的改变，这一切的景色也都改变了。因时间关系我现在只是简单地解说。

“划残竹粉，旧愁写向阑西。”有一种很粗大的竹子，竹子上绿皮的外面有一层白色像霜粉的东西，这是竹粉。他是说：我如果把我的相思愁恨，都刻画在竹皮外边的霜粉上，我是要划了多少多少的痕迹呢！“旧愁写向阑西”：上面所写的是我的忧愁，是我的悲恨；在我阑干的西面上那一片竹林，竹林上的竹粉都被我写满了这些幽恨的词句。

“惆怅移时，镇无聊掏损蔷薇。许谁知？细柳新蒲，都付鹃啼。”最后面的这两句是非常有深意的：“细柳新蒲”这四个字，一方面从表面上来说是契合这个题目的意思。在初夏的时候有那种很长很细的柳条，“新蒲”，是水边的蒲苇长出来的嫩叶子。这是表面上第一层的意思，是写“夏初临”初夏的景色。深一层的联想则他是用了杜甫的一首诗——《哀江头》的诗句。杜甫写的江头是唐朝曲江的江边。在安史之乱的时候，长安已经被安禄山占领了，杜甫来到曲江的江边，想到当年玄宗的开元盛世，每到春天的时候，曲江江头上仕女如云，而现在长安沦陷在安禄山的手中。又是春天了，草木无知，“国破山河在，城春草木深”，柳条还是像从前一样的绵长，蒲苇也像从前一样的碧绿。杜甫说：“细柳新蒲为谁绿？”细柳新蒲在春天又碧绿了，这是为谁而绿？玄宗不在了，当时唐朝的首都已经沦陷了。人是有情的，你觉得悲哀，一切都改变了；而草木是无知的，所以草木仍像从前一样的碧绿。

陈维崧用了杜甫诗句里头的字，也是感慨明朝的败亡。初夏了，景物依然，细柳新蒲也都跟从前一样，可是明朝已经灭亡三十年之久了。所以他说：“细柳新蒲，都付鹃啼。”有谁还有心情来欣赏这个细柳新蒲呢？这个有细柳如丝，新蒲碧绿的暮春初夏的美丽景色，都交给杜鹃的哀啼了！杜鹃，我们在讲李雯的《风流子》里说过，在李商隐的《锦瑟》诗也讲过：“庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃。”杜鹃有很多层的意思：杜鹃的啼血、杜鹃叫的是“不如归去”杜鹃是蜀帝魂魄之所化。所以这首词是前人认为陈维崧的词里边一方面有他豪放的特色，一方面还保存有相当多的词之特殊美感的作品。好，我们今天就在这里把陈维崧结束了。



# 第二讲
# 说朱彝尊词

今天我们要讲的词人是朱彝尊。朱彝尊，字锡鬯，号竹垞，他是浙江秀水人，也就是现在的嘉兴县。因为地理位置在浙水的西边，因此以他为代表的这一词派叫浙西词派。他是明朝宰相朱国祚的曾孙。在历史上记载虽然朱国祚位居高官，但是为人清廉，他去世以后，家道就逐渐中落了。到了他的曾孙也就是朱彝尊时，家中已清贫不堪。在朱彝尊幼时，他母亲即给他聘一冯姓女子为妻，到了朱彝尊十七岁该完婚时，朱家却拿不出聘金成礼，因此就入赘在冯家，由此也可见朱彝尊家中的贫寒。

今天我讲这个故事，还不只是讲朱彝尊的生平，以前我们讲的李雯啦、王夫之啦、吴伟业啦、陈维崧啦，我们讲的都是有关他们经历的明清易代之变，他们的感慨，他们的悲哀，他们仕宦的不得志，我们讲的都是这个。因为从《花间集》开始，一般士大夫就以为如果词里头只写美女跟爱情，就容易流为淫靡。我以前也曾举了像欧阳炯的那首小词："二八花钿，胸前如雪脸如莲。"这并没有什么深刻的内容，这是淫靡浮浅。所以我们的传统是认为：词要有言外之意，要让人寻思吟味不尽的才是好词，才是好的作品。但现在我要讲的就是朱彝尊的一首爱情词，不过他写的不是他跟他的妻子的爱情。他和他的妻子是父母之命、媒妁之言结的婚。所以他所写的爱情不是跟他妻子的爱情，那么是跟谁的爱情呢？是跟他的小姨的一段爱情。这在中国是不合乎伦理道德的事，因此他的这些爱情词写得非常的隐曲、非常的委婉。

我们接着再说他的生平，他少年遭逢丧乱。丧乱就是当时明清易代之际，先是有李闯的作乱，后来就是清兵入关以至明朝的灭亡，所以他是遭逢了丧乱。根据他的生卒年代算起来，他生于明思宗崇祯二年（1629），在清圣祖康熙四十八年（1709）死的。在明朝灭亡的时候他才十五岁，而他家也是江南的士族，他的伯父、叔父、父亲都受了很好的教育。而且江南结社的文风很兴盛，参与这些文社的士子很多都曾举兵抗清过，所以朱彝尊跟这些文社抗清的志士也有过来往。他即年少就已亡国没有来得及参加明朝的科举，入清后也从未参加清朝的考试。他是"弃举业而不为，独肆力于古学"，就是专心学古代中国的经史。"及长，以诗文知名当世。家道中落，依人远游。"他本来是在家乡教一些学生，他同乡有一位前辈叫曹溶，非常欣赏他的才华，因此曹溶到各地去做官的时候就请朱彝尊到他的幕府之中，给他类似一个秘书的工作，他就跟随曹溶到各地方去，这就是"依人远游"。"足迹遍南北"，南方远到广州，北方他足迹到过山西雁门。康熙中，应博学鸿词试。考中以后他就做了翰林院的检讨，负责为皇帝写起居注，还充当日讲官。皇帝每天的生活写下记录，这就叫起居注，是为了以后作历史的材料。而且他还充当日讲官，我曾经说过清朝这些皇帝很看重汉族的文化，他们请了一些很有学问的人来给皇帝讲经史，这就叫日讲官。他还参加修《明史》和《一统志》。《明史》是明朝的历史，《一统志》是记载地方的方志。后来他请假回南方故乡，终老于家。"彝尊为清初文坛名宿"，他是清初文坛上一个很有名的学者。"各体俱工"，他什么文体都写得好。他的学问真是淹贯经史，出入百家。

我曾经给各位讲到清代词兴盛的原因，不只是一个时代的因素，不只是作者的众多，不只是流派的众多，也不只是编选词集的众多，更是因为参与这些创作的文人都是非常博学的学者。像朱彝尊，他的学问淹贯经史，出入百家，"非徒以才华炫世者比"：他不只是写两句漂漂亮亮的风花雪月的词就算好的。他"退居多暇，著述甚富"：他后来辞官以后，有很多著作。最有名的有《日下旧闻考》、《经义考》、《明诗综》，还有《词综》——这是历代词的总集。他自己的全集叫《曝书亭集》，一共有八十卷之多，其中词

就占了七卷。我们讲清初的这几个作者，李雯传下来的数量很少，而到了陈维崧、朱彝尊那，已经是到了清词的全盛时期，他们两人的作品都非常多。但是陈维崧的作风比较单纯，是以豪放为主。而朱彝尊的词作不但数量多，而且风格变化也多。

陈廷焯的《白雨斋词话》曾经评朱彝尊的词。他说：“竹垞《江湖载酒集》洒落有致。”也就是说他《江湖载酒集》写得很好，你看他的题目“江湖载酒”，这是出于杜牧之的诗：“落魄江湖载酒行，楚腰纤细掌中轻。”这三卷词是他从青年经中年至晚年，依人远游，到各地去谋生，在路途中所作的。在这个词集里边，有一些是他沿途经过各地名胜古迹时怀古的作品。我给你们介绍的第一首是他的小令《桂殿秋》，是写爱情的词；第二首《满江红·吴大帝庙》就是怀古的词。他的《江湖载酒集》是他在各地方客游时写的词，都是写得很好的，因为他是个学者，他经、史、子、集各方面的学问都很好。他怀古的词有历史的感慨、有典故的应用。除去怀古感慨的作品以外，他也像李雯、陈子龙、陈维崧他们一样，都有过一段听歌看舞，风流浪漫的生活。因此他也有听歌看舞的作品，也都写得洒落有致。

朱彝尊还写过《茶烟阁体物集》两卷，这个集子里面写的都是一些咏物的词。陈廷焯评曰“《茶烟阁体物集》组织甚工”。像我们以前讲过李雯的《杨花》、王夫之的《衰柳》，这些都是咏物的作品，我还请大家参考我从前写的文稿《论王沂孙的咏物词》（见《灵谿词说》），我想你们现在对咏物词应该有一些印象了。朱彝尊还写过《蕃锦集》一卷，陈廷焯说他“《蕃锦集》运用成语，别具匠心”。什么叫做《蕃锦集》呢？就是他集合了别人美好的词句编集在一起，也就是集句的词集。古代的文人有一类的作品就是集句的作品，都是集合了别人的句子而写出来的作品。朱彝尊的这卷《蕃锦集》集的都是唐人的句子，那集得真是天衣无缝。我们真的是时间不够，没有办法把他的各种词例来举例欣赏。

陈廷焯赞美朱彝尊说他的《江湖载酒集》“洒落有致”，他的《茶烟阁体物集》是“组织甚工”，《蕃锦集》“应用成语，别具匠心”，都好，“然皆无甚大过人处”，可是却没有超过别人很多，“惟《静志居琴趣》一卷，尽扫陈言，独出机杼，艳词有此，匪独晏欧所不能，即李后主、牛松卿亦未尝梦见，真古今绝构也”。古人写爱情的词也很多，但整个一卷词只写一个女子，也就是他的小姨，只写两人之间的爱情，这种情况是非常少的。陈廷焯说他这卷《静志居琴趣》完全不是陈言烂调，全是用他自己的内心感情创作出来的，不只是北宋的晏殊、欧阳修不能写出像他这样的爱情词，就是五代的李后主还有《花间集》里面的牛松卿，他们连做梦都想不到爱情词可以写得像这样好，所以陈廷焯说这真是自从有词集以来未曾有过的作品。

因为时间关系，我们无法对他的词全面介绍，现在我们就开始来讲朱彝尊的爱情词。在当时抗清复明的战乱之中，朱彝尊他们家庭要避难，因为他们是居住在江南，江南多江流河渠，所以他们全家都坐船避难，在这个时候他和他的小姨就有了比较多的面对面的机会。在朱彝尊的作品里面写了很多有关坐船的情事，像有一首《渔家傲》的词，他说：“一面船窗相并倚，看绿水。当时已露千金意。”他们坐在船上，同坐在一边。这个女孩子（也就是他的小姨）假装从船篷上的窗户看外边的绿水（因为当时船上有很多人，他们全家都在船上），但是那个时候朱彝尊已经发现了她对他露出了一份情意，他对她也有了情意。因为朱彝尊曾教她写字，教她作诗，因此她欣赏朱彝尊的才华。

后来在朱彝尊写给他朋友的信中说，他因家中贫穷连娶妻都没有聘礼，只好入赘。婚后无以为生，只好以西席为业，有时依人幕下远游他乡，每次回到家中，家人辄交相责备。因为他生为男子而不能养家，以致家人都跟他过困苦的生活。而他的小姨却不管他的落魄、不管他的贫穷，还是一直很欣赏他的才华。

另外他还有一首词叫做《两同心》，其中有几句词：“洛神赋，小字中央，只有侬知。”他曾教她写《洛神赋》，《洛神赋》是王献之写的十三行小楷的残帖。“静志”这两个字就是在《洛神赋》十三行残帖的中央，所以他说：“洛神赋，小字中央，只有侬知。”他称所爱的女子叫做“静志”，只有我和你知道。因为他把他的小姨取名静志，这不是她家人给她取的名字，是她跟他学写《洛神赋》小楷时他给她取的名字。他们那时候常在一起，有的时候是游春的时候在一起，有的时候是逃难坐船全家都在一起。所以他还有一篇著名的作品，就是朱彝尊的一首长诗，这个诗的题目叫做《风怀诗》。《风怀诗》是一首非常长的诗，它有多长？我只告诉大家这首《风怀诗》押了二百个韵。几句押一个韵？两句押一个韵。押了两百个韵！是一首四百句的长诗，都是写他跟这个女孩子的故事。

当他晚年编定全集的时候，他的朋友就劝告他，以你的学问成就，以你研究经史学者的地位，如果你把这首浪漫的《风怀诗》从你的全集里删去，说不定将来你在孔庙里会有一个牌位荣享春秋祭祀。朱彝尊却说：“宁拼两庑冷猪肉，不删《风怀二百韵》。”他跟他的小姨有这么一段真情的故事，他写的这一卷小词都写得很好，我们刚才念了一些，还没有看完，我们先看他的词妙处何在。他真正最好的词，就是我给你们选的这首《桂殿秋》。《桂殿秋》这首词之所以好，前人也曾经有过赞美，在况周颐的《蕙风词话》中曾记载说：“或问国朝词人，当以谁氏为冠？再三审度，举金风亭长（即朱氏别号）对。问佳构奚若？举《捣练子》（即《桂殿秋》）云云。”况周颐是晚清有名的词人，也是著名的词学家。有人曾问他，我们清朝这么多的词人，谁是最好的呢？况周颐考虑了很久，以金风亭长朱彝尊为答对。人家再问他，那朱彝尊写得最好的词是怎样的呢？况周颐就举出了《捣练子》（《捣练子》就是《桂殿秋》），说这首词最好，我们现在就把这首词抄下来看一看。

思往事，渡江干，青峨低映越山看。共眠一舸听秋雨，小簟轻衾各自寒。

同样是写爱情的词，这么短的一首白描的词，为什么好呢？中国古代的词学评论家，只言其好，而不言其所以好。他们的评说大都笼统不清，不是说这个人气势博大，就是说那个人风格高古，这不都很好吗？但这都是非常抽象的话。那况周颐说朱彝尊的这首《桂殿秋》最好，为什么好？他并没有加以说明。他的爱情词里边是以这一首词为最好，其他的爱情词也很好，是陈廷焯赞美过的。所以在讲这一首《桂殿秋》以前，我们先看一看他其他的爱情词，体会这些词有一个层次的好处，然后再看《桂殿秋》，就可以比较出《桂殿秋》有更高一层的好处。

我们现在先看《静志居琴趣》里的第一首词，我们来看它的妙处。

## 清平乐

齐心耦意，下九同嬉戏，两翅蝉云梳未起，一十二三年纪。　　春愁不上眉山，日长慵倚雕栏，走近蔷薇架底，生擒蝴蝶花间。

这首词写的是什么？是朱彝尊招赘到冯家，他们冯家有四个姐妹，一大堆女孩子，这些少女常常同在一起游玩。“下九”，是女孩子的一个节日。这典故是出于《孔雀东南飞》这一首乐府诗：“初七及下九，嬉戏莫相忘。”这首《孔雀乐南飞》是一首爱情悲剧诗，写焦仲卿与刘兰芝的故事。焦仲卿的母亲不喜欢刘兰芝，因此拆散他们，后来两人都死了，一个跳水，一个上吊。这刘兰芝被婆婆赶出去的时候，对她的小姑说：我初嫁到你家时，你扶床才能站起来——“小姑始扶床”；今天我被赶走了，你的身高跟我一样高了——“今日被驱遣，小姑如我长”。兰芝又对她的小姑说：“初七及下九，嬉戏莫相忘。”我现在就要离开你家了，你们这些女孩子在初七及下九游戏的节日，希望你还记得我这个嫂子。

“齐心耦意”，这是朱彝尊写得非常妙的地方。“齐心耦意”，表面上是说女孩子同心合意，大家投入地在玩这个游戏。而“齐心耦意”也可以给我们另外一个联想，就是说他们两个人之间的同心合意。他写的是小女孩子的游戏，可是他用的字眼却有一种爱情的暗示。所以不一定要写贤人君子才能有言外之意，他把爱情也放到言外之意去表现了。

“下九同嬉戏”，这是说，这些冯家的众女子，在属于女孩子的节日里一起快乐地共同嬉戏。

“两翅蝉云梳未起，一十二三年纪”：朱彝尊入赘的时候这个女孩子只有十岁，后来这个女孩子十二三岁开始留发梳头了，小女孩也开始成长了。古代有很多种发型，有一种叫蝉鬓，是曹魏的时候宫中的女子梳的，把两边的头发梳得很高，像蝉的两个翅膀。他说：这个女孩子要梳蝉鬓，但还梳不起来；也就是说这个女孩子还很小，让人有一种少女稚气憨美的想象，她还不懂得梳妆打扮，她才十二三岁呢！

“春愁不上眉山”，这小女孩无忧无虑。妙就妙在这里，“春愁不上眉山”，是说她没有愁，可是字面上有“愁”字也有“眉山”这两个字。杜甫作诗也有一处跟他有相同的妙。杜甫沦陷在冰天雪地的长安，没有火取暖，没有酒驱寒，他却说：“瓢弃樽无绿，炉存火似红。”他说：我酒瓢丢了，酒杯里没有绿酒；一个空炉子在这里，我想象它好似有火的红焰。是既没有红的炉火也没有绿的酒，可是他的诗句里边却有瓢有酒，有炉有火。在朱彝尊这首词里她没有春愁也没有眉山，可是诗人的心目之中，把自己多情的想象加了进去，所以词句中是既有“春愁”也有“眉山”。

“日长慵倚雕栏”：日长的时候这个女孩子慵懒地靠在栏杆旁边，这是一个少女的情态。可是突然间他笔锋一转，却写了“走近蔷薇架底，生擒蝴蝶花间”，她还是个小孩子呢，对感情似懂非懂；看到蝴蝶在飞，一下子就兴奋地走近去捉，而且活活地就捉住一只在花丛里边的蝴蝶。他这首词很妙，一句爱情都没有，而且写的完全是天真的、小儿女的、童真的嬉戏。他把爱情都寓在言外。大家说词有言外之意才是好的，老是在词里边找什么贤人君子或忠君爱国的微言大义，说那才是好词。而朱彝尊的词之所以特别，之所以被陈廷焯称赞，说从来写爱情的词没有像他这样好，为什么呢？

因为在《花间集》里所描述的女子都是些歌伎酒女，词人们写这些女子的感情爱说什么就说什么，爱写什么就写什么，甚至常常描写到跟这个女子的肉欲关系，因为她们是歌伎酒女，她们不是良家女子。没有人敢在爱情词里写良家女子，妻子是良家女子，但是一般的男子写爱情词都不写妻子，顶多是妻子死了写一些悼亡的作品。既然爱情词不写妻子，那他敢写人家的妻子、人家的女儿吗？当然他不敢写，因为从来就没有人写过这一类的词。所以朱彝尊写的这卷爱情词，只能把爱情放在言外来写，这是他的爱情词之所以杰出和特殊的地方。我们各类的词都讲过了，就是还没讲这种爱情词。

今天我们要讲的就是这一首《桂殿秋》，在讲这一首词以前我要先说明，为什么况周颐会认为它是清朝的词里边最好的一首作品？

朱彝尊跟这个女孩子真是有过一段爱情故事，他们两个人真的是一起坐过船的。所以你们看，《桂殿秋》是怎么写的：

## 桂殿秋

思往事，渡江干，青蛾低映越山看。共眠一舸听秋雨，小簟轻衾各自寒。

“思往事，渡江干，青蛾低映越山看”，他说我记得当年，这已经是过了若干年之后了——朱彝尊是十七岁入赘到冯家的，他的妻子是十五岁，他的小姨只有十岁。九年之后他的小姨子十九岁就出嫁了，到了

二十四岁她又回到娘家来住，在这个时候她才真的和朱彝尊有了爱情的事件；但是她在三十三岁就死去了。朱彝尊的很多作品，包括《风怀诗二百韵》都是在这个女孩子死去以后才写的。在朱彝尊所写的作品中，从他们小时候一同嬉戏写到一同坐船逃难，你们可以看到朱彝尊对她感情之深厚之难忘。所以他说：“思往事，渡江干，青蛾低映越山看。”“青蛾”，是形容这个女孩子的眉毛很美丽。青，就是古人所谓的灰蓝色或青蓝色，所以女子的眉叫黛眉，他说“青蛾”就是黛眉的意思。

“青蛾低映越山看”，青蛾，我们也可以说是远山眉，眉毛就像远山弯曲的形状。“越山”，朱彝尊是浙江秀水人，所以说越山。我曾经引丁绍仪《听秋声馆词话》，把朱彝尊的这首词跟南宋史达祖的《燕归梁》一词作了比较：

## 燕归梁

独卧秋窗桂未香，怕雨点飘凉。玉人只在楚云旁，也着泪，过昏黄。　　西风今夜梧桐冷，断无梦，到鸳鸯。秋钲二十五声长。请各自，耐思量。

丁绍仪说朱彝尊的这首词写得好，因为他写得很朦胧，许多情意都没有明说，而另外的那一首《燕归梁》则把所有的情事都讲得太明白了，所以不好。朱彝尊写得是很含蓄的，这话是不错。你们可参看我写的《朱彝尊爱情词的美学特质》，它对朱彝尊的爱情本事有比较详细的介绍。但朱彝尊的爱情词都没有明白地说出来，他只是写一些景色而把爱情寄寓在言外，就像我们前面讲的：“齐心耦意，下九同嬉戏，两翅蝉云梳未起，一十二三年纪。”他都没有很露骨地说出爱情的字眼，写得很含蕴，这是他的爱情词的一个好处。如果朱彝尊的词只是写爱情写得很含蕴，把爱情留在言外给读者一个想象，那么虽然没有言外的贤人君子的用心，而只想象他言外没有传达、没有说出来的那一份爱情，却也自有他的好处。但是除了这样的好处以外，我以为这一首词，使得那么多的读者都认为它好的缘故，实在应该是因为下面的两句，“共眠一舸听秋雨，小簟轻衾各自寒”写得好，蕴含了许多言外的潜能。

这两句表面的第一层意思，写的也是一段现实的情事，他们同在一条船上。“共眠一舸”，我曾经说过好的词里面会有一种潜在的能力，给读者丰富的感发和联想。我先说“共眠”这两个字，共眠这两个字给人一种暗示，使人想到同床共枕，真正爱情的事实。可是在“共眠一舸”四个字后面，他接下来的三个字说的是什么呢？是“听秋雨”。他们睡觉了没有？他们不能成眠。你如果睡着了哪里还听得到雨声，古人常常说到听雨，就是代表不能成眠的意思。它这中间有一个非常微妙的相反的转折，也是作者很幽微的隐意。“共眠”，是表示他对爱情的希望是能同衾共枕而眠，这是他隐藏的愿望，这是他内心所真正希望的。可是他又没有能够成眠，“共眠一舸听秋雨”，他听到外面船篷上的雨声。江南夜雨淅淅沥沥的声音是很诗意的，而且前人的诗也有一句说：“枕前泪共窗前雨，隔个窗儿滴到明。”借着雨声，这些失去爱情的人，这些悲哀的人，可以随着雨声一起在流泪。朱彝尊并没有写流泪，朱彝尊写得更含蓄，朱彝尊写得更珍贵、更庄严。同样是写爱情，爱情也有爱情的品质，是鄙俗的爱情，自私的爱情，还是一种高尚的爱情？朱彝尊的词写得不但是含蓄，而且有它一种尊严和高贵的情操在里面。“共眠一舸听秋雨”，“共眠”，应该是同衾共枕，可是他下面一句却又说：“小簟轻衾各自寒。”“小簟”，是竹席，是身子底下铺的竹席。“轻衾”，是轻薄的衾被，是身上盖的薄薄的被子。“小簟轻衾”，你睡在你的席子上，我睡在我的席子上。你的身子底下是这么短小的一片竹席，我的身下也是这么短小的一片竹席；你的身上盖的是一床这么轻薄的薄被，我的身上盖的也是这么轻薄的一床薄被，我们都不能成眠，都在听那淅淅沥沥的雨声，我们都在寒冷之中。我能对你诉说我的孤独和对你的怀念吗？我不能！你能对我诉说你的孤独和对我的怀念吗？你也不能！你要单独忍受你的寒冷，我也要单独忍受我的寒冷：“共眠一舸听秋雨，小簟轻衾各自寒。”这是写他们曾经共在一条船上，两个人都在相思怀念不能成眠，而连诉说爱情相思的机会都没有。这个事情本身并不是什么了不起，而是在这一首词中有我曾经讲过的一种潜能，它有很多潜在的能力给读者去联想。

王国维的《人间词话》曾经说过，古今成大事业大学问要经过三种的境界。他说“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”，这是第一种境界。他还说“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”，这是第二种境界。表面上是说一个女孩子因相思怀念而憔悴而消瘦，所以她衣服的带子就愈来愈宽松了。可是他的本意却是在说，一个人对于他所追求所热爱的东西，他愿意付上任何代价，就是他的身体因为这样而憔悴而消瘦也是在所不惜的。“独上高楼，望尽天涯路”，他所望的是他所怀念的人，他望不见；可是我们如果有一份理想、有一份执著，如果是一个追求大学问大事业的人，你有一份高瞻远瞩别于凡人的心思，意境也是相似的。但为什么又要说“昨夜西风凋碧树”，你才“独上高楼，望尽天涯路”呢？你的门窗前面如果是一棵大树，枝叶茂密，你就看不到远方，因为你的视线都被那树枝、树叶给遮住了。直到有一天当那树枝上的树叶完全凋落了，“昨夜西风凋碧树”，寒冷的西风把树叶都吹落了，那个时候你再独上高楼，没有树叶的遮蔽你才能看到了那天尽头的远方。这表面上写的是女子对男子爱情相思的怀念，可是它表现的却是一种境界。就是说词里边所写的感情，有的只是一个感情的事件，就只是一件事情；而有的好词，它是能够超越了外表这个现实的事件，而表现了一种感情的境界。

我们人生在世，我们眼前受到了多少的蒙蔽？目迷于五光十色，耳乱乎五音六律，名利禄位，多少事情都迷惑了我们？人要能够真正有高远的愿望，看到人生最美好而且最高远的自己的境界，你们一定要把眼前最短浅的功利撇开；“昨夜西风凋碧树”，你“独上高楼”就“望尽天涯路”。晏殊的词表面上是写相思怀念

的登楼倚望，却表现出了一种人生的境界。所以王国维论词就说，好的词一定要写出一种境界来。

而朱彝尊的这首词又表现出什么来呢？在一首词中并非每一句都有那么多丰富的潜能，像晏殊的整首词王国维所截取的也只是开头这几句。一篇作品中间只要有一两句真的写出了感情或哲理的境界，就可以把这一首词整个的提升了，就可以给我们很丰富的感觉。而在文本中有什么作用可以给你这种感觉呢？这种感觉的由来有一个符号学中的特别名词叫显微结构（micro-structure），就是说每一个字、每一个语汇，它给你的感觉是什么？在每一篇作品的文本里边都包含了很多的语汇，而每一个语汇都可以给你很丰富的联想。这个在西方也有一个名称叫“互为文本”（intertextuality），这是茱莉亚·克里斯特娃（Julia Kristeva）所提出的一个名词，中文翻译成“互为文本”。她说这像是一种欧洲艺术品（mosaic），是一种用小块碎石拼凑的艺术，是一小块一小块拼凑起来的艺术品。她说每一篇文本都是很多个语汇的拼凑，而这些语汇都有来源都有出处，有很丰富的联想给我们，也就是从这个文本可以想到那个文本，这就叫互为文本。很多小词可以给我们这么丰富的联想，就是它里边有这种作用。

好，现在我们就要再接着说“共眠一舸听秋雨，小簟轻衾各自寒”给了我们什么样的联想呢？他们显然是曾在一条船上生活过的；“共眠一舸”这个舸，也就是小船。而船的形象一般的习惯给我们的联想就是一段生命的历程，一片生活的天地。所以我们俗语形容生活的苦难，就说“逆水行舟”，或是形容同心合力就说“同舟共济”。苏东坡要表示他开阔的胸怀，就说：“小舟从此逝，江海寄余生。”辛弃疾要表现他在南方受到的排挤和迫害，他就说：“秋江上，看惊弦雁避、骇浪船回。”他说：我就像在秋江上行走的一条小船，也像在秋空中飞过的一只鸿雁。我在南方的南宋有这么多人排挤我、迫害我，在这可怕的弓弦之下这雁怎么躲避呢？在惊涛骇浪之中船走不过去，你要怎么样地回过头来呢？所以船是一个很奇妙的形象，它可以给我们这么多丰富的联想，不但俗语有“逆水行舟”、“同舟共济”，连台湾拍的一部电影都曾经叫“汪洋中的一条船”，诗人、词人也说“小舟从此逝，江海寄余生”、“秋江上，看惊弦雁避、骇浪船回”。那么这首词的“共眠一舸”使人联想到什么呢？是“听秋雨”三个字。秋雨之中你又是什么样的感觉？给你什么样的联想呢？我上次讲过阳羡派陈维崧的同乡——南宋的蒋捷写过一首很有名的《虞美人》词：“少年听雨歌楼上，红烛昏罗帐。壮年听雨客舟中，江阔云低，断雁叫西风。　　而今听雨僧庐下，鬓已星星也。悲欢离合总无情，一任阶前点滴到天明。”

我现在就把这首词解释一下。蒋竹山的词是说我少年的时候生活浪漫，在歌楼上我和一个美丽的女子共同睡在晕红灯影的罗帐之中。当我壮年时为了生活奔走四方，在这么空阔的江面上，没有依傍；天上的云那么低沉，这是不安定的、危险的。我孤独的一个人为了生活四处奔走，就像那失群的孤雁在秋空中无助地唳叫。现在我老了，一切都过去了；少年浪漫的生活过去了，壮年为了谋生江海飘零的日子也过去了。现在我听雨在这老僧的茅庐之下，我的两鬓也斑白了，我这一生悲欢离合就这么消逝了；就任凭这阶前淅沥的雨声直滴到天亮吧！听雨给我们多少的感受和联想？不但蒋捷的词里边写了听雨，苏东坡的词里边也说：“莫听穿林打叶声。”这表示苏东坡的潇洒，我不怕这些雨声，雨声它不能惊倒我。辛弃疾的词说：“吾庐小，在龙蛇影外，风雨声中。”我这个小小的草庐，在松枝蟠蜒的枝叶中，松树枝干像腾起的龙蛇，这是辛弃疾隐喻他外在环境的恶劣；“风雨声中”，“风雨”，也是喻指外面环境的险恶和迫害。辛弃疾还有一首词：“可惜流年，忧愁风雨，树犹如此。”我所经过的一生有多少不幸，有多少苦难，都像是风吹雨打在我的身上。所以听雨的声音代表了人生很多不同的境界。

“共眠一舸听秋雨”，如果我们把朱彝尊的这一首词范围扩大，就是说把这一首《桂殿秋》的形象扩展为更大的联想，那就是我们在我们的国家、或是我们的世界，我们每个人有每个人所经历的风雨，我能够为你做些什么吗？你能够为我做些什么吗？古人说得好：“善恶生死，父子不能有所相助。”人又能替另外一个人分担什么呢？

“小簟轻衾各自寒”，你们有你们的窄小的竹席，有你们轻薄的盖被，我有我的短小的竹席，有我轻薄的盖被；你们要忍受自己的苦难和寒冷，我也要忍受我自己的苦难和寒冷。“共眠一舸听秋雨，小簟轻衾各自寒”，我们都是共眠一舸，但是又各听各的雨；是小簟轻衾，各自要忍受各自的寒冷。所以朱彝尊这两句词写得很妙，他是写一个爱情的事件，可是他这两句词给我们这么多丰富的人生体验和联想。我们也可以把这两句词延伸到我们每一个人，我们在一起的，在一个屋顶上的，在一个天空下的，可以说都是“共眠一舸”，但各有各的“小簟轻衾”，各自忍受承担自己的苦难和寒冷。很多好词的好处大家都说不清，它不像诗可以那么清楚地表明，但是它可以给我们很微妙的感受，而各自忍耐各自的寒冷。李商隐的诗说：“只有空床敌素秋。”外面是肃杀的秋天，我怎么面对外面这冷冽的秋天，我有什么呢？我只有我所睡的这一席之地，而这一席之地是一无所有、一无遮蔽。我只有一张空床面对外边这寒冷肃杀的秋天。还有李商隐所赞美的诗人韩偓，他说：“梨霜透锦衾。”他说像梨花那么白的严霜，让我感到那么悲哀，浸透了我的锦衾。这“小簟轻衾各自寒”，这两句词之所以好，就因其可以给人这么多丰富的联想，这就是它的好处。

好，现在我们真的是没有时间了，只好把朱彝尊结束在这里。我们讲清词尽是讲悲哀、讲痛苦，也讲了朱彝尊这一段悲剧的爱情。所以我今天给大家增加了一个风格不同的作者，他就是张惠言。我为什么要讲这个作者呢？我开始讲清词的时候说过，清代的词有阳羡派以陈维崧为代表，浙西一派以朱彝尊为代表，而常州一派呢？我现在就是要讲常州词派的代表张惠言。



# 第三讲
# 说张惠言词

张惠言是生在乾隆二十六年（1761），死在嘉庆七年（1802）。我曾说过清词之所以兴盛的原因，其中之一就是有很多学养深厚的学者参与了词的创作。我曾在课堂上问过同学你们最喜欢哪一首词，有好几个同学异口同声地说他们喜欢李雯的《风流子》。我也曾说过在文学的创作上，有美、有善、有真，哪个最重要？“真”最重要。真才可以有善，如果不真的话，美是虚假的美，善也是虚伪的善。李雯的词之所以能打动人，是因为他那种羞耻，他那种惭愧，他那种悔恨是发自内心的、不能掩饰的，冲口就说出来了。吴伟业也有他的羞愧，也有他的悔恨，我们都看到了，吴伟业的《贺新郎》“万事催华发”，但他跟李雯有一点点不同。哪一点不同呢？李雯的悔恨、羞愧是自然的流露；吴伟业的词你们读后不晓得有没有注意到，他有一种说明和表白的意味。他要表白自己，我是不甘心的，我是不愿意的，我不是希望如此的，我本来是很好的，我原有“耿耿胸中热血”。我们也相信吴伟业的确有不得已之情，可是吴伟业这个人到临死都放不下，放不下他死后人家怎么论定他。他到临死前都还要表白，还要说明自己的不甘心，他的词当然写得很好，但是有人就说这不是自然真情的流露。

陈维崧的词当然写得也很不错，陈维崧的词写得很豪放，是豪士之词。他有一股气势透出来，他没有很深厚的意蕴在里面，他的词写得很直接，比较没有词的美学特质。朱彝尊这浙西一派是比较注意词的形式上的美，只不过因为时间的限制，我们只讲了他的一首爱情词，没能对朱氏偏重形式美的长调慢词加以介绍。那么张惠言的常州词派呢？张惠言是注重词的内涵，他认为词是要有“贤人君子幽约怨悱不能自言之情”。张惠言不但对词的幽约怨悱之本质的美有一种体认，而且他的词真正的是一种学人之词，他也是一位有名的经学家。

关于清代的词我们看过读过的有豪士之词、才人之词，现在我要请大家看看学人之词。我们看了李雯、吴伟业诸人的词，他们写的是悲哀和悔恨，而现在我们要看的张惠言和他们却大不相同，他真正是得到儒家之修养的人。修养并不是说一些好听的话来骗人，也不是像参加孔子学会的论文尽是说一些知识和理论等口头上的话，或者是把它们变成教材形式化了，张惠言所表现出来的真正是他自己内心的一份修养所得。而且我决不是欺骗大家，如果真的能够有这一份修养，你就是在流离患难之中，你也不会被击倒，你也仍然有你超乎世俗得失祸福一切利害计较的一种自我的安身立命之所。所以我给大家介绍这么一个与众不同的作者，而且他这五首《水调歌头》是写给他的学生的。我们先看第一首：

## 水调歌头·春日赋示杨生子掞

东风无一事，妆出万重花。闲来阅遍花影，惟有月钩斜。我有江南铁笛，要倚一枝香雪，吹彻玉城霞。清影渺难即，飞絮满天涯。　　飘然去，吾与汝，泛云槎。东皇一笑相语：芳意在谁家？难道春花开落，更是春风来去，便了却韶华。花外春来路，芳草不曾遮。

“东风无一事，妆出万重花”，这开头就是起得非常好的两句词。苏东坡的《前赤壁赋》曾说：“盖将自其变者而观之，则天地当不能以一瞬；自其不变者而观之，则物与我皆无尽也。”人生之中有很多悲哀有很多苦难，但是也有很多美好的事情。春天的风，也就是东风。东风为什么给我们的世界妆点出这么多美丽的花朵？你们这新加坡地处热带，有四季不凋谢的花，而我住的温哥华是温带气候，四季分明。每到了春天那真是“春城无处不飞花”，经过了冬天的凋零，然后看到草木的发芽长叶，那真是欣欣向荣繁花似锦，

和冬天成了一个非常明显的对比。

“东风无一事，妆出万重花”，这写得非常好，这写的不只是一种景色，而是一种境界。有人以为这两句是张惠言写清朝的繁华都是假装出来的，这种解说不正确。一个作者他反映了什么，与他所处的时代很有关系。开始我们讲的那几个作者都是明清易代之际的人物，马上我们要讲的晚清几个作者是清朝已经走向衰败的时代。而张惠言这个作者他是生在乾隆年间，在中国历史上号称乾嘉盛世。是经过了康熙六十一年的太平盛世，而乾隆也有六十年的太平盛世，这一段日子的确是清朝的盛世。还有说到汉族反抗满族在清朝开始的时候是如此的；可是我们下面接着要讲到的郑文焯，他对清朝却是满腔忠爱，对清朝的朝廷、对清朝的君主光绪皇帝有很深的感情。经历了三百年左右一段这么长久的时间，满汉之仇恨已逐渐泯灭，汉人已对这个朝代认同了。而清朝从入关开始就对中国文化也认同了，后来清朝之所以走向堕落败亡，那是它自己的政治腐败，我们说“物必先腐也，而后虫生之”，每一个朝代的败亡都是由于它自己的一切积弊出现而后灭亡的。

所以现在张惠言说的繁华不是说清朝装出来的繁华，而是清朝果然有这么一段繁华盛世。但是张惠言说的“繁华”根本不是朝代，根本不是政治。你要知道中国的儒家跟道家都有一种见道的境界，如果你们要是真的懂得天地宇宙根本生生不已的原则，就如同苏东坡所说的：“盖将自其变者而观之，则天地曾不能以一瞬；自其不变者而观之，则物与我皆无尽也。”世界万象不只是变与不变有不同的看法，就是快乐或悲哀也是“横看成岭侧成峰”。就其可悲哀者而观之，天下可悲哀的事情太多了，就其可快乐者而观之，则天下也有不少可喜悦之事。而天地宇宙如果有所谓天心的话，中国的儒家说：“为天地立心、为生民立命。”如果你真要找一个天地之心，那天地之心就是好生之德，是万物的大德；宇宙长养万物，万物的萌生，这天覆地载皆是天地这大德。

所以张惠言这样说：“东风无一事，妆出万重花。”东风为了什么缘故？它为了什么名利的目的吗？没有。因为天地是好生的，所以它自然生长了这样美好的万物。所以说“东风无一事”，就“妆出”了“万重花”。这个“妆”是妆点，看看这宇宙大自然的青山、碧水、草木、虫鱼，有多少美丽的生命欣欣向荣，生生不已，真是“东风无一事，妆出万重花”。只是我们人类目光短浅，我们人类愚昧、自私，我们人类残忍，所以我们忘记了，没有注意到宇宙有这么多美好的事情，而且这万物代表了一种欣欣向荣生生不已的生命。所以他说“东风无一事”，就为我们宇宙妆点了这么一个美好的大地。

是谁会欣赏宇宙这么美好的生命？所以他又说：“闲来阅遍花影，惟有月钩斜。”人类不懂得，人类不尊重，人类不爱惜，人类把这宇宙弄得这么污浊，人类真是短浅、愚昧、自私、残忍，对于天地真正的美好并不认识。人类为了很多无谓的事情奔忙，你真的能够空下心来接受宇宙美好的东西吗？真懂得空下心来而欣赏吗？看遍这些美丽的花及美丽花影的是谁呢？不是我们人类，而是天上的一弯斜月。这就是：“闲来阅遍花影，惟有月钩斜。”我曾说词是很难明白解释的，它是一种体会及感觉，你一定要认为它在说什么，这实在是很难说。我们上一课讲朱彝尊时也曾说他所表现的是一种感情，一种境界，一种人生的体悟；而张惠言前几句说的是大自然：“东风无一事，妆出万重花，闲来阅遍花影，惟有月钩斜。”

那么，我张惠言生在这个世界也和别人一样的忙忙碌碌吗？我又是怎么样呢？他说：“我有江南铁笛，要倚一枝香雪，吹彻玉城霞。”我现在要告诉大家，你们要欣赏词，不只是从字面上认识它的意义，更要注意的是它给你的感受是什么？“江南铁笛”这四个字非常的妙。“铁”是金属的，是多么的刚强。而“江南”是水乡；“江南好，风景旧曾谙，日出江花红胜火，春来江水绿如蓝”……江南是那么的温柔、那么的美好、那么的多情。而我张惠言有的是江南铁笛；当然你们不能只从字面上来看，问张惠言会吹笛子吗？不能这样问。这只是表现他的一种品格的境界。既有江南似水的柔情，而又有铁笛的坚强。有的时候一个人的性格，他的刚强跟他的温柔多情不会相冲突、不会相矛盾。有的时候只有最多情的人才能最坚强，因为他多情，他有所爱，所以他才最坚强。所以刚强与多情并不是冲突的事情。这一句他写得非常好：“我有江南铁笛。”这一句把一个人的性格表现得非常好：我有江南似水的柔情，也有铁笛的坚忍，我要用这支铁笛吹出美丽悦耳的声音。你的平生，你的一生一世谱奏出来的是什么样的声音？他说：我有江南铁笛，我要吹出来美丽的声音。在哪里吹呢？在什么地方吹出这美丽悦耳的声音？他下面就接着说了：“要倚一枝香雪，吹彻玉城霞。”我要靠在那一枝美丽的花的旁边——“香”，芬芳，“雪”，洁白，这都是花的美好的品质——我有的是江南的铁笛，我要倚在那样美丽、那样洁白的一枝花的旁边来吹我的笛子。而且我吹出来的曲子，是要“吹彻玉城霞”。什么是“玉城”？玉城是天上神仙所住的地方，也叫做玉京。李太白有一首诗说：“遥见仙人彩云里，手把芙蓉朝玉京。”玉京就是玉城，是仙人所住的地方。他说我要用我的江南铁笛，靠在一枝芬芳美丽的花树旁边，我要吹我的铁笛，一直吹到什么地方去？是“吹彻玉城霞”。“彻”，是贯通的意思。我要使我的笛曲能够吹彻，能够直通到天上神仙住的玉京仙府的彩霞之上。这写得真是好！你一辈子要谱出什么样的曲子？他说：“我有江南铁笛，要倚一枝香雪，吹彻玉城霞。”只不过人生立志是由得我，但是要做出来却由不得我。立志是由得我，我说我要做这样、我要做那样，但是成功由得我吗？不一定。那你又怎么样呢？

所以他又说：“清影渺难即，飞絮满天涯。”我是要吹奏江南铁笛，我是要直吹到九霄仙人住的玉京云霞之上，可是我没有达到那个地方。“清影渺难即”，那个美丽云霞的影子那么遥远，“难”，不容易，“即”，靠近。我是有理想，我是有追求，我是有向往，但是它距离我那么遥远，它不容易靠近，不容易真的达到，这是“清影渺难即”。你是有立志，你是有抱负，只是人生立志虽由得你，但做出来却由不得你，而当

由不得你的时候你又怎么样？你的年华逝去了。这“飞絮满天涯”，已经是春天迟暮时节，那柳树的花已经变成了柳絮，就飘满了天空。“清影渺难即，飞絮满天涯”，这真是人生的一种体验与无奈。

他接着又说：“飘然去，吾与汝，泛云槎。”在人世之间我们的追求不一定能够真的达到，我们达不到我们的理想。这是他给他的学生写的，他说：既然我们达不到理想，那我就跟你坐一个可以飘在白云之上的浮槎。“槎”，本来是可以浮在水面上的木排浮槎。“浮槎”有一个典故，中国有几千年的历史文化，有很多很多的联想。孔子曾说过一句话：“道不行，乘桴浮于海。”孔子说：我的理想如果不能够实行，那我就乘一个木排飘浮到海上去。张惠言对他的学生说：“飘然去，吾与汝，泛云槎。”我们对于这个世界失望，我们就飘然远引，浮槎而去。可是中国所谓的道，不是绝情，不是冷漠，不是说只要我一个人得道成仙，而你们都在那里受苦，这不是真正得道人的愿望，他们不是只求自了。很多伟大的宗教家都是这样的，所以佛教说：“地狱不空，誓不成佛。”“众生界尽，方证佛果。”基督教说：“耶稣是为人类的罪恶死在十字架的。”孔子为什么周游列国？他是希望列国可以从纷乱苦难之中建立一个理想的社会。孔子还说过一段这样的话：“鸟兽不可与同群，吾非斯人之徒与，而谁与？”鸟兽虽然是生物有情，但它们不是我们人类的同类。我如果不跟人类在一起，那我要和谁在一起呢？所以不管是中国的儒家、印度的释迦、西方的基督所讲的，得道的人都不是冷漠的，不是绝情的，不是只求自了的，他们都有关怀人世的一片情意。所以他虽然说“飘然去，吾与汝，泛云槎”，可是他马上就有了一个转折。

他说：“东皇一笑相语：芳意在谁家？”东皇就是春天的神。本来是说这个世界不好，春天都过去了，我们要走了，已经是飞絮满天涯了，可是这春神对我们一笑，就告诉我们说：“芳意在谁家？”其实春天是不会走的，要看春天是留在什么人的家里？后面他又说：“难道春花开落，更是春风来去，便了却韶华？”难道春天是这么无情的吗？春花从开到落，春风从来到去，就断送了、就了却了整个美好韶华的生命吗？后面两句说得更好：“花外春来路，芳草不曾遮。”“花外”，就是春天来的道路，芳草并没有把春天的来路遮断。“芳意在谁家？”你如果愿意把芳意留在你的家、留在你的心中，你就可以把芳意留在你的身边，没有一个东西能把它遮断，就看你要不要？就看你得不得道？这“花外”就是“春来路”，芳草是不会把它遮断的。而真正读书有得的人，就是要有这样的境界。常常有同学问我说，读诗要读谁的作品？我总是劝同学读诗要读陶渊明或者是苏东坡的作品。因为这两位诗人是真的能够自我完成的人，而其他很多人有的是尚未达到这个境界的。

苏东坡曾写过这样的两句诗：“浮空眼缬散云霞，无数心花发桃李。”这说得真是好。苏东坡老去了，眼睛已经昏花了，他不像我们生活在现代可以去配老花眼镜，他老眼昏花以后实在没有办法。他说：我的眼睛昏花了，我看到飘浮在空中的都是云霞；我外边的世界是看不清楚了，是模糊了，可是我内心的花开了，我内心有难以数尽的花朵，开得比真实世界的桃李还美丽呢！所以中国儒家或道家的思想极致，是可以达到这样的境界的。而张惠言是一个经学家，他是有相当的一种修养境界的。我觉得我们讲清代的词有这样的一个作者，有这样的成就，而且这五首词也是很被人赞美的，这是相当有意义的。

谭献就曾赞美他说：“胸襟学问，酝酿喷薄而出，赋手文心，开倚声家未有之境。”倚声就是填词，填词的人总是写一些伤春怨别，从来没有人写出这样的人生境界。陈廷焯也曾赞美他说：“皋文《水调歌头》五章，既沉郁，又疏快，最是高境。陈、朱虽工词，究曾到此地步否？不得以其非专门名家少之。热肠郁思，若断仍连，全自风骚变出。”皋文就是张惠言的号。“《水调歌头》五章，既沉郁，又疏快”，它写得内容这么深厚，而音节又这么疏朗，这么活泼；“最是高境”，最是词里边最高的意境。“陈、朱虽工词”，陈就是陈维崧，朱就是朱彝尊，因为一般人讲到清朝的词都认为陈维崧跟朱彝尊是大家。陈维崧是因为他的作品很多，开拓出来的境界大。朱彝尊也因为著作很多，而且他对于词的美感也有相当的认识。可是真的以词的内容境界来讲，陈廷焯说：“陈、朱虽工词，究曾到此地步否？”说他们没有达到张惠言的境界。“不得以其非专门名家而少之”，为什么大家常常不选张惠言，而选朱彝尊跟陈维崧呢？就因为张惠言是个经学家，他不是以填词出名的。他是研究词学的理论，他不是以填词的数量多、或是写伤春怨别的词出名，所以我们不能够因为他不是以填词为本行而小看他。“热肠郁思”，有这么热烈的感情，有这么深沉的思想，“若断仍连，全自风骚变出”。

他的词论重点见于《词选》的序。我现在只给你们讲一些他论词的重点。他说：“极命风谣里巷男女哀乐，以道贤人君子幽约怨悱不能自言之情。”我也曾说过词之所以能在清朝复兴，因为他们对于词的美感特别有一种感悟，特别有一种体会，这也是张惠言所认同、所体会的。“风谣里巷男女哀乐”是说词的开始。词的开始就是大街小巷之间所唱的歌谣，写的是什么呢？是男子与女子的爱情，爱情美满就快乐、离别就悲哀。“风谣里巷男女哀乐”上面还有“极命”两字，什么是“极命”？就是当他写男女的悲欢哀乐之情发挥到极点的时候，把词的美感就真的发挥出来了，它本来的特质可能是由于写男女相思怨别所形成的一种美感，你如果真的把这种美感发挥到极致，就可以用它来表现出贤人君子——这些有感情、有思想、有品德的贤人君子的一种情意。那么他这一句写成“以道贤人君子之情”不就好了吗？可是他却又用了一大段的形容就说是“以道贤人君子幽约怨悱不能自言之情”，还要“低徊要眇以喻其致”。说词所传达的是一种幽深的、隐约的、哀怨的、内心有所不满足的，而且是自己都说不明白、说不清楚的情思，就只能透过词表现出来，而且写得这样的婉转低回，这样的深微要眇。他不说以言其意，或以达其意，而是说“以喻其致”，是表现喻说了一种情致。

词，真的是一种极为微妙的文学体式，不是像诗可以很具体很明白地说明的，而是要你仔细地去体会

才可以领略玩味的。好，现在我们就把张惠言结束了。这是我增加的一个作者，以时代来说张惠言是接着康熙雍正以后，是乾嘉之间的人物。



# 第四讲
# 再说张惠言词

我们现在要讲清代常州词派的创始人物，他就是张惠言。其实，我们希望不只是讲他的词，我讲的是张惠言的词与词论。可是我有两个目的：一个是透过张惠言的词来看一看在儒家、道家的思想传统之下，中国的读书人他们在修养品格方面有什么样的特质？还有一个就是透过张惠言的词论来看一看词这种文学，在形式上、美学上，有什么样的特质？所以我们具体是讲张惠言的词与词论，或是我们的目的是要透过他的词来看他的修养、他的品格、他所代表的中国文化的特质。同时，透过他的词论，来看他所认识的词这种文学形式，有什么样的美学特质？这是我们真正主要的重点所在。

关于张惠言，我们在讲到《茗柯文集》时已经有过简单的介绍。在张惠言的文稿中，他曾写到关于他祖母，也就是他先祖妣的行述。他还写过他先妣，也就是他母亲平生行事的记述。从这两篇记述我们知道张惠言家里两代都是寡母孤儿：他父亲那一代是在寡母教养之下长大的，而他自己这一代又是在寡母的教养之下长大的。而且他的家里非常贫穷，所以他小的时候他的母亲把他送到城里的一个亲戚家中读书，他有时偶然回家来，连晚饭都没得吃，饿得第二天早上都没有力气起床。他母亲说：你是不常回来，其实在家里我跟你姐姐、你弟弟，我们是经常挨饿没有饭吃的，日常就只有我跟你姐姐做针线女红来维持生活。所以他是从很贫苦的环境之中长成的。很多人曾对他的母亲说，你们家里这么穷，为什么不叫你的孩子去学一些比较实际的谋生之计呢？他的母亲说：我们家里世代都是读书的，我不能从我这里断绝了我们家的读书种子。因此他们一直都是向学读书，而且都是发愤精进。张惠言在城里边读书回来，也教他弟弟读书。每天晚上母亲跟姐姐在灯前做针线，因为他们很穷只点一盏油灯；母亲跟姐姐做针线，哥哥就带着弟弟读书。

长成之后张惠言不仅文、词造诣很高，事实上张惠言最出名的是他的经学，他是一位经学家。我们以前也讲过，清朝的词之所以兴盛有很多的原因。一个是因为作者很多，一个就是因为清朝的这些词人都不只是像柳永这样的人，只是风流浪漫写几首小词，他们很多都是学者，像张惠言就是经学家。他经学里的特长就是《虞氏易》，是三国时代虞翻所讲的《易经》，他注重的是由象而求易。此外他还研究《仪礼》。中国古代是很重视礼的，认为人与人之间能够保持良好而合礼的关系，那么社会上就会是安定的，而具体的关系要从形象、动作表现出来，那就是一套《仪礼》。所以张惠言同时还是一个经学家，他在《虞氏易》跟《仪礼》的研究方面有他的心得。

张惠言也编过一本书叫《词选》，《词选》的前面他写了一篇序文，他说：“词者，盖出于唐之诗人，采乐府之音以制新律，因系其词，故曰词。”这我们说过，词是配合音乐来歌唱的一种歌词，所以就叫做词。他又说：“传曰：意内言外谓之词。”张惠言在这个地方的解释是很牵强的，他的解释是一个比附之言。“意内言外”叫做“词”，这是《说文解字》上的话，可是《说文解字》讲到的“词”，是“文词”、“语词”的“词”，它是表示一个意思的，所以说是“意内言外”。而现在说的这个“词”，是歌词之词，跟《说文解字》所说的词不是一回事情。张惠言所解释的是牵强比附，是不对的。我们要知道他的长处，也要知道他的缺点。而且要明白为什么他会有这样的缺点？因为张惠言编选这本《词选》的时候是在安徽的歙县，在歙县有一个很有名的经学家叫做金榜。当时张惠言和他的弟弟张琦，他们兄弟二人都在金榜的家里。一方面向金榜问学，因为金榜比他们都年长，他们接受金榜的指导，另外一方面他们也教导金榜家里的子弟读

书。当时金榜家里的这些年轻子弟他们要学词，他们觉得词是一种很美、很好的文学形式，所以这本《词选》就是张惠言当时给金家的子弟讲词时所编的一本讲义。你们想金榜是一位有名的经学家，张惠言也是研究经学的，这么两位研讲经学、尊重中国传统道德文化的人，一下子要讲歌词，而歌词所写的都是些美女跟爱情，那该怎么样讲呢？所以张惠言在金榜家里教这些学生的时候，他就说这些表面上写美女跟爱情的词里边都是像《楚辞》一样，用美人香草以喻君子，它们都有比兴寄托的意思。表面上词写的都是美女跟爱情，可是里边美人香草都是比喻贤人君子，都是有比兴寄托的。

会有这种情况的发生，一方面是因为他的身份，他是经学家讲词，所以他一定要说词里边有比兴寄托；另外一方面则是由于词的本身，这些美女跟爱情也有比兴寄托的可能。因为中国历史传统太悠久了，在伦理关系中，男女、夫妇的关系与另外一个伦理中君臣的关系有相似之处，像曹子建的诗：“君若清路尘，妾若浊水泥。……君怀良不开，贱妾当何依。”就是以“贱妾”自喻。这是一种很微妙的情况，就是说夫妇男女的感情关系，与君臣的关系有相似之处。从屈原、曹植以女子来自比就有这样的一个传统。而词呢？如果是像屈原所写的美人，或者是像曹植写的美人，那么他们是作者有心用意安排的。就是他把美人或贱妾来比他自己或者比贤人君子，他是有心用意的一种安排，可是这里边也有一些奇妙的分别。有些别的词人作者他不一定是有心用意去安排，他只是给美丽的歌女去写一个歌词，可是在他的潜意识之中，因为自己的孤独、寂寞或者是被贬谪、或不被任用的这种感情，跟那个寂寞、孤独得不到爱情的女子有相似的地方，因此他的潜意识里，就在所写的词中不知不觉地流露出来了，所以就有了这两种的情形。词里的美女跟爱情它可以是有深一层的寄托，它也可以只是给读者深一层的联想。所以张惠言提出的“意内言外”的说法虽然比附牵强，可是跟词本身的性质确实可以暗合，就是词里边果然可以给人这种联想。

我们上面已经讲了“意内言外谓之词”，张惠言又说：“缘情造端，兴于微言，以相感动。极命风谣里巷男女哀乐，以道贤人君子幽约怨悱不能自言之情。”这个意思就是说：风谣里巷男女哀乐，本来是一种歌谣，是普通的大街小巷之间一般的少男少女们写他们相思怨别的哀乐感情的歌词。可是“极命”，当这样的歌词发展到极点的时候，就有了一种意思，就可以“以道贤人君子幽约怨悱不能自言之情”。你看他说的，他不说以道贤人君子之情，他说以道的是“贤人君子”的，还是“幽约怨悱”，而且是“不能自言”的感情。他可以写成“贤人君子之情”就好了，但他却要写成是贤人君子最幽深、最隐约、最含蓄，而且最哀怨的一种失落不满足的情意。而且这种情意是他的显意识不能够自己说明白的，“不能自言之情”。所以词是很微妙的。

在中国词的发展的传统历史上，这两种的可能：一种是有心的用意，要把美女比作贤人君子，这是有心的；一种是无心的暗合，就是词人所写的女子的感情与贤人君子的感情有暗合的地方，它可以给读者这种联想。所以后来在张惠言这派词学理论所影响的一个词学家，也就是谭献，他说“作者之心未必然”，作者不一定有这样的用意；“而读者之心何必不然”，而读者可以有这样的联想。

词是一种很微妙的文学体式，比诗更加微妙。因为诗是显意识的，是言志的。可是词是不知不觉之间流露出来的，早期的词都是如此。这就是我们讲到的张惠言的词论，他的词论虽然有牵强比附的地方，但是他确实体会到了词的一种美学特质。所谓词的美学特质就是说它能给读者很多、很丰富的联想，是作者不必有此意而读者何必无此想，这是词的一种特殊性能。

好，张惠言这个人我们已经介绍了，张惠言编这册《词选》的时间地点我们也知道了。他是在金榜家里边，一方面做学生，一方面也教学生时所编的。他从少年时期在贫穷困苦之中长成，中间经过了一些什么样的经历呢？他是寡母抚养长大的，一门孤寡茕茕弱息。他的寡母又是在哪一年死去的呢？他的母亲是在乾隆五十九年（1794）死去的，他母亲也恰好五十九岁。乾隆有六十年，张惠言在金榜家教书及编《词选》是在嘉庆二年（1797）的时候，那是他母亲去世后的第三年。张惠言传下来的词并不多，他传下来的词大概只有四十八首，还不到五十首词。但是大家认为他是一个重要的作者，一则是因为他在词的理论方面，他认识到了词的美学特质有深一层的意思，可以给读者很丰富的联想，这是他的词论中很值得重视的一点。虽然他留下来的词不多，而且他写的《词选》的序文也很短，可是他对于后来的影响很大，一直到晚清和民国初年，很多写词的人像朱祖谋、王鹏运等还受了张惠言的影响。

张惠言二十五岁考中举人，可是一直到三十多岁才考上进士。他中间曾多次进京参加春闱但都没有考中，一直到了嘉庆四年（1799）他才考中进士，做官做到翰林院的编修。所以他在嘉庆二年编《词选》的时候尚未考中进士，而现在我们要讲的这《水调歌头》五首，小题是《春日赋示杨生子掞》。这个杨生子掞是个年轻人，是张惠言的学生。根据张惠言的文章里描述，杨子掞是个为学很努力、很用功的人，但是杨子掞常常对人表示：“我是很愿意向学的。”讲到这里话先岔开，古人所谓的求学，不是像现在我们所说的只是一种知识或技能，而这种知识技能是可以作为一种商品可以谋生的。中国古人所说的为学不是这样的，古人所说的为学最基本的就是要学为人。《荀子》里有一篇《劝学》，荀子说：“古之学者为己，今之学者为人。”古代的求学是为了充实自己，现在的求学是为了给人看的，这是很不相同的。当时杨子掞跟张惠言求学，他很有向学之心。所谓的“向学”其实以中国孔子的道理来说，就是一种求道。是先从你自己的做人做起，这是儒家说的。修身是基本，先修身、齐家，再治国平天下。而修身你要正心诚意，是要从你自己的品格、心性的修养，一步一步地做起的。一定要认识这一点，那是你自己的正心诚意，那是你自己对自己的品格心性的修养，那才是最基本的。

现在有很多人研究儒家学说，把它当做知识。你可以讲孔子的学说，你可以讲孔子的道理，但是你的

行为、你的言谈举止、你的品格修养、你的心性，是合乎儒家的吗？现代人常把这一切都当做一种知识，是可以拿来贩卖的。可是中国古人不是这样的，中国古人真是做到“古之学者为己”。他们向学是求道，是一种品格心性的修养。张惠言的教学就是如此，所以他的学生杨子掞就跟同学及老师说：我真是要向学求道，可是我的心里边虽然是要向学求道，却常常不由自主地会做出一些不大好的事情。西方《圣经》里头也曾说：立志行善由得我，但是行出来却不由得我。这是杨子掞向张惠言所表示他求学求道之中的困境，这常常也是很多人有心向学求道时都会遇到的瓶颈。

孔老夫子一直到了七十岁才做到，所谓：“七十而从心所欲，不逾矩。”他说：我七十岁时可以做到从心所欲。我感情上所想要的，也就是我理性上所追求的，我从心所欲，并不是指你可以随便去做那些很多没有规矩法度的事。所以孔子说的“从心所欲”，它下面还有三个字，这才是重要的——“不逾矩”。我虽然从心所欲，但是还要合乎礼法。这真是一种最高的修养，把这两者完全统一起来了。而杨子掞目前的境界还不能把它统一起来，因此他有了困惑，他向老师作这样的表示。而张惠言也在向这一方面努力，所以他就写了这五首词跟他的学生共勉。

这个词的牌调叫做《水调歌头》，《水调歌头》我想大家最熟悉的一首词就是苏东坡的《水调歌头》：“明月几时有？把酒问青天，不知天上宫阙，今夕是何年？”我们知道词是各有不同牌调的名称，如《鹧鸪天》啦、《水龙吟》啦、《水调歌头》啦，这都是词的牌调。其实每一个不同的牌调，就是一个不同音乐的曲子。而每一个不同的音乐曲调，都有每一个不同曲调所表现出来的特色，这一定是如此的。有的曲子的音乐，它所表现出来的是比较沉重的；有的音乐的声调，它所表现出来的是比较流利的；有的是比较轻快的；有的是比较迂缓的。每一个调子当然有它不同的特色，而《水调歌头》这个调子一般说起来是比较轻快流利的，就是你念起来很顺口，一下子就念下来了，不像南宋的那些词人所使用的一些曲调，像王沂孙啦、吴文英啦，你念他们的词很不容易念，而《水调歌头》是很容易念的。

为什么呢？一切的事情都有一个为什么的原因。《水调歌头》之所以如此轻快流利的缘故，是因为它的词是有很多五个字一句的，五个字一句与诗的格律是相似的，就是念起来是比较顺口的。“明月几时有，把酒问青天”，一念很顺口就念出来了，流利轻快。流利轻快的调子你如果作起来不小心就容易变成油滑，就像郭沫若的“大快人心事，揪出四人帮”，这也是《水调歌头》。所以《水调歌头》这个调子的特色是轻快流利的、是顺口的，可是你一不小心就会成为油滑。所以写《水调歌头》这个词，你一定要外表的形式轻快流利，而内容的情意要深曲婉转。要这两者相配合，要刚柔相济。就好像研究书法的人说，写字要怎样才写得好呢？如果你的形体是方，那么你的精神就要圆；如果你的形体是圆，那么你的精神就要方，形方神圆或者形圆神方，要两者互相配合。

所以张惠言的这五首《水调歌头》一方面读起来在声调上有轻快流利的好处，一方面在它的内容上有曲折深婉的好处，是两者的互相结合。而且我们也说过，词一般都是写美女跟爱情，用词来讲儒家修养的大道理是很少的，很少人用这种写美女跟爱情的形式来写儒家思想的大道理。而在诗里边是有人写过的，而这种诗能不能写得好呢？

宋朝的儒学大家朱熹，他也是讲儒家孔子的思想，所以他也曾把自己读书的修养写到诗里边去。不知道大家有没有读过他的这首诗：“半亩方塘一鉴开，天光云影共徘徊。问渠哪得清如许，为有源头活水来。”他是用一个形象来比喻我们的修养。他说好像是一个半亩大的一个四方池塘，这个池塘的水这么清明、这么干净、这么澄澈，好像是一面镜子打开在那里。“鉴”就是镜子的意思。“半亩方塘一鉴开”，池塘是很安静的，如果没有风，没有波浪，这个水面就跟镜子一样。至于上面的天空，那碧蓝天空的天光，那飘过去白云的云影，“天光云影共徘徊”：这倒影在镜子里边，天光云影在这个像镜子的方塘水面之中流动。“问渠哪得清如许”：我不禁要问一问这池塘，你为什么这么干净呢？底下为什么一点污泥都没有呢？怎么能够像这么样的干净？“为有源头活水来”：因为这不是一滩死水，死水有很多烂泥巴、尘土都蒙在那里；而它能这么干净，是因为它有一个源头的活水。这是讲人的修养，不是你今天听到老师说的一句话，就明白了，可是你过两天又把老师的话给忘了，你又没有了。

我以前去听过基督教讲道，牧师说：你来听一次道，你觉得充满欢喜，好像一个干渴的人喝到很甜的水一样，可是你如果只是听的时候得道，就如同你去取一杯水喝，而这杯水喝完时你又口渴了；你要使你的内心之中有一口泉水，你才永远不会再干渴。所以儒家的修养立志，不是明天就忘了，三天打鱼两天晒网，所以“问渠那得清如许，为有源头活水来”，这个道理当然讲得也很好，这是道学家的诗，但讲得也很好。

可是你们要知道，诗是比较显意识的活动，它把这个比喻说得非常清楚，我们一看就懂了。它说的是，你要有一个源头的活水，为学求道都是应该如此的。可是张惠言所写的是词，这个词的曲调本身就跟诗不一样。诗七个字一句很整齐，可是词呢？是长短句，它的形式就是不整齐的，而且词不是一个字一个字很清楚明白地说出来的。所以张惠言的这几首词是什么时候作的还大有关系。根据张惠言《茗柯手稿》的编年，他是客居在京师时作的，那是乾隆五十八年（1793），而那时杨子掞也在京师向张惠言问学，就在这个时候张惠言写下这五首词。

我要说明他写这五首词的时候，是早于他编《词选》的，是在他编《词选》以前写了这五首词，其实这一点是很重要的。如果是在他编《词选》以后写的，他已经把他的思想主张提出来了，他就会先有一个成见在心，像说词是“极命风谣里巷，男女哀乐，以道贤人君子幽约怨悱不能自言之情……”这就有一个成

见在心。而有了一个成见在心，你就被拘束了。我说这一句是这个意思，那一句是那个意思。这就很明显的有一个比兴跟寄托，有很明显的用心。可是他现在写的这五首《水调歌头》是比他编《词选》的年代要早，所以在那个时候他可能觉得词里边是可以表示有一种深意的可能，可是他还没有把他的主张固定下来。他对词的看法在成长可是还没有固定，所以他是很活泼的。他这里面究竟要说什么？不是像朱熹的那首诗，我们一句一句都是可以讲得很明白的，张惠言的这五首词不是的，我们不一定都可以讲得很明白。我们不禁要问诗歌文学作品究竟是要可以讲得很明白才好，还是不能够讲明白才好？这实在是各有好处。有的诗词是讲明白了是好，可是有的诗词的好处就是不能够讲明白才是好。也不是说只是张惠言的词不能讲明白，中国魏晋之阮籍，他写过八十几首的《咏怀诗》，在这八十几首的《咏怀诗》中他要说些什么？前人批评阮籍的《咏怀诗》，就说他“反覆零乱，兴寄无端”。他的感情是反覆零乱，他的感情也许这一首诗说了，下一首他又说，前一句说了，隔了几句他又说。而且他说的不是像朱熹的这一首诗，有一个很明白的次序，他是反覆零乱的。阮籍是用什么来感兴的呢？“兴”就是兴发，是一种感动，让人有一种兴发感动。“寄”就是寄托，有一种比喻。这是说他的感动兴发，跟他的寄托比喻是“无端”，“端”就是头绪。你不能从他的诗中找出一个头绪，你不能够说明，可是这也正是阮籍诗的好处。张惠言的这五首词，大家读起来也许觉得不能够完全明白，可是这不是他的缺点，这是他词的好处。现在我们来看他的词。我们在这之前所讲的，就是我们读这五首词的一个准备。我们现在就来看他的这五首《水调歌头》。

张惠言的《水调歌头》共有五首这么多，我们一般把这一类的作品，如果是词我们叫它做组词，如果是诗我们就称它做组诗。其实组词，就是一组的词，组诗就是一组的诗，这种起源是相当早的。像《诗经》里边《桃夭》，它的第一句就是“桃之夭夭”，所以这一组诗我们就管它叫《桃夭》。《诗经》是以第一句的两个字当做题目，它每一章像“桃之夭夭，灼灼其华。之子于归，宜其室家”，是四句；它还有第二章“桃之夭夭，有蕡其实。之子于归，宜其家室”，也是四句；它还有第三章“桃之夭夭，其叶蓁蓁。之子于归，宜其家人”，也是四句，因此《毛传》就说：“桃夭三章，章四句。”

在隋唐以前还没有词，词是隋唐以后才有的。若就诗而言，最早的《诗经》开始就有组诗，比如说《桃夭》这首诗，它一共有三首，有三章，每一章是四句，是一组诗。《诗经》的组诗是由于音乐的关系，它是一个乐曲的调子，而且常常是重复的。到了后人写诗，也有人一组、一组地写，比如说曹植，他的《赠白马王彪》（这个“彪”指曹彪）。他送给白马王曹彪的诗一共有五首，这五首诗是一组诗。还有我们上次提过的阮籍他曾写过一个诗题叫《咏怀》，有八十一首的五言诗，这也是组诗。还有陶渊明也写了很多首组诗，当然最有名的就是《饮酒诗》，一共有二十首。陶渊明之后的一个很有名的作者，当然大家都知道那就是杜甫，杜甫写的最有名的组诗就是《秋兴》，他一共写了八首诗。这些都是组诗，这是从《诗经》以来就有的传统。可是组诗也有很不同的情况，也就是在这多首诗之间的次第有不同的必然性。像《诗经》的《桃夭》“桃之夭夭，灼灼其华”，这说的是桃花的美丽；第二章“桃之夭夭，有蕡其实”，这是赞美桃子的果实；第三章“桃之夭夭，其叶蓁蓁”，这是赞美叶子的美丽，它是从花到果实到叶一步一步写下来的。

也有的像阮籍的《咏怀诗》，这八十一首诗除了第一首诗有一个开端的意思以外，以后的好几十首诗就没有一个必然的次第，所以后人说阮籍的《咏怀诗》是反覆零乱，它没有一定必然的次第。但是如杜甫的《秋兴》八首，这八首诗是有一定的次第的。他从四川夔州的秋天写起一直写到长安，他一步一步地向下写，而且有时间性，从日落到黄昏、到月亮出来，到第二天早晨太阳出来，然后再叙述到长安的宫殿啦、曲江啦，他一样一样地写下来，所以杜甫的《秋兴》八首是有一定的次第的。所以说有的诗是有一定次第的，有的就没有必然的次第。有的只有第一首有次第，其他的就没有。那么陶渊明的《饮酒诗》二十首呢？他的第一首跟末一首是有一定的次第，而中间的就不一定有一定的次序。所以组诗的次第有很多种不同的情况，不过不管是那一种情况，既然是把它们写成了一组了，总之是作者有很多的感情、很多的意思要表达，他觉得写一首不够，所以他写了一首，再写一首，因此就写成了组诗。

有了组诗以后，我们就要问有没有成组的一组一组的词呢？这一组一组成组的词有一种不同的现象。组词也许有的时候大家会误会，认为同一个牌调很多首是不是就是一组的组词呢？那是不一定的，你们要知道词跟诗是不一样的。我们从一开始就讲了，词是歌词。它是给一个流行的乐曲填一些文字，就是歌词。最早的歌词是没有题目的，因为它是在歌筵酒席之间歌唱的曲子，它有的只是曲调的名字，所以不是题目。比如说，《花间集》里头所选的第一个作者是温庭筠，温庭筠所写的最有名的一个牌调大家都知道是《菩萨蛮》，他写了很多首《菩萨蛮》，但是我们并不把它当做是一组的词，因为词里边的《菩萨蛮》它只是一个调子，就是说他填了很多这个曲调的歌词，因为这个曲调很好听，因为他作了一首再作一首，但是它没有一个统一的题目。那么有没有组词呢？当然也有组词。

跟温庭筠同时的一个作者——韦庄，写了一组词也叫做《菩萨蛮》。韦庄写的《菩萨蛮》有几首呢？有五首。有没有题目？也没有题目。可是韦庄的这组词，从它的内容来看，它里边有一个故事。他写他跟一个女子离别了，然后他到了江南，后来他没有办法去和这女子重见了。这里边有一个故事，而这个故事它有一定的次序。

往后宋朝的一个文学家他写古文，也写诗，也写词，就是欧阳修。欧阳修写了一组《采桑子》。这《采桑子》也是乐曲的牌调，他写了十首《采桑子》，这《采桑子》所写的那是当时颍州的西湖，写的是颍州西湖的景色，这里边没有一个固定的次序：有的时候写花开，有的时候写花落，有的时候写水边，有

的时候写山巅。没有一个必然的次序，它有各种不同的情况。像这种不同的情况我们在选词的时候或者是在讲词的时候有一个要注意的地方：比如说韦庄的五首《菩萨蛮》它有一个故事性，我们应该全部都选，不应该删掉任何一首。杜甫的《秋兴》八首，我们也应该全部都选，不应该把它删掉一首。讲的时候要一直讲下来，你才真的能够懂得它这里边有一个感发的生命。我们常常说诗歌里边有一种感发的生命，特别是像杜甫的《秋兴》八首，它感发的生命是非常的强大。你一章一章、一首一首地讲下来，你就可以体会到杜甫的那个感发从四川的夔州到首都的长安，中间一步一步地渐进，那个感发的生命的成长和变化都可以看得很清楚。所以像这种有一定次序的作品我们不可以随便删选。可是像一些没有一定次序的作品我们就可以删选，所以像温庭筠《菩萨蛮》有十几首作品，你不一定十几首都讲它，你可以删选几首。可是韦庄你就要五首都选下来，而欧阳修的《采桑子》，你选它几首都没有关系。

而现在我们就要说的张惠言的这五首《水调歌头》，是怎么样的一种情形呢？我个人觉得是这样的：刚才我们不是说了张惠言的这五首《水调歌头》和阮籍的《咏怀诗》很相似，中间都是反覆零乱，没有一个固定性，没有一个次第。这种情况常常是第一首是最重要的，我刚才也说过阮籍的八十一首诗没有一定的次序，但是最重要的第一首和其他的差别在哪里？就是因为第一首作品是他的感发刚刚兴起的时候，他那个感动的力量很强大。我以前在台大给学生讲阮籍诗的时候，我曾给阮籍的诗学作了一个比喻。我说这就如同我们蒸了一大锅的馒头，馒头你一次蒸出来这味道、大小都差不多，可是你刚刚把笼屉打开冒着热气的时候，你拿出来的第一个跟你以后再拿的那个感觉是不同的，因为它是带着蒸腾的热气拿出来的。所以我就是说像阮籍啦、像张惠言啦，他们中间反覆零乱，没有一定的次序，我们不一定五首全讲，我们可以只讲一、三、五，中间的没讲没有关系，可是第一首是重要的，因为那是他一个感发的兴起。现在我就从他的第一首讲起。

它的题目是《春日赋示杨生子掞》，现在我们先来看第一首。我先把第一首念一遍：

## 水调歌头·春日赋示杨生子掞

东风无一事，妆出万重花。闲来阅遍花影，惟有月钩斜。我有江南铁笛，要倚一枝香雪，吹彻玉城霞。清影渺难即，飞絮满天涯。　　飘然去，吾与汝，泛云槎。东皇一笑相语：芳意在谁家？难道春花开落，更是春风来去，便了却韶华。花外春来路，芳草不曾遮。

张惠言的词我们是从龙榆生的《近代词选三种》选出来的，所以在“便了却韶华”一句下面的括号里边写着“榆案”，这个“榆”就是民国初年的词学家龙榆生。他说：“榆案：依律应上二下三，此句作上一下四，殊为不合。”他说按照《水调歌头》的格律，“便了却韶华”这一句应该是上二下三。按照声音来读应该是：便了——却韶华。他说，此句作上一下四：便——了却韶华。上面是一个字的停顿，下面是四个字，他说殊为不合。但是这也不是张惠言的缺点，因为中国一向有这样的一个传统：声律上的停顿与文法上的停顿，有的时候可以不完全相合。我可以举个例证给大家看，宋朝的欧阳修曾写过一首诗，题目是《再至汝阴三绝》，里边有这样的几句，他说：“黄栗留鸣桑葚美，紫樱桃熟麦风凉。”他是写汝阴地方的风景。“黄栗留”三个字应该连起来，这是鸟的名字，也就是黄莺鸟的别名。桑葚大家都知道是一种果子，紫樱桃我们也都知道。按照文法应该是说：黄栗留—鸣—桑葚—美，紫樱桃—熟—麦风—凉。可是诗的声律停顿和文法的停顿在这里是不相同的。你念这首诗，如果照中国古代的传统应该念：黄栗—留鸣—桑葚美，紫樱—桃熟—麦风凉。所以当声律的停顿跟文法的停顿不一致的时候，你讲的时候是按照文法来讲，可是你吟诵的时候是要按照声律来读的。所以这不是张惠言一个人的例外，在古人的诗词里边常有这种情形，我在此顺便说明。好，我们现在开始来讲这一首词。

“东风无一事，妆出万重花。”这真是写得好，这真是表现了张惠言作为学者的一种修养。我们以前讲过中国文化的传统与西方文化的传统，东方的诗歌传统与西方诗歌的传统有很大的不同。西方不管是哲学的思想也好，诗歌的理论也好，他们常常是二元的，有主体，有客体，有地上的人类，有天上的神。可是中国不是的。中国有盘古开天辟地的神话，说是盘古的身体化生了宇宙万物。所以中国的哲学是一元的：天地与我并生，万物与我为一。而且西方讲诗歌文学的创作，他们曾提出mimesis，它是一种模仿说，是你写外在的对象，就如西画的画画写生，是很客观的，我把它写下来。可是中国不是的。中国从《诗经》开始注重的就是“兴”，兴就是一种兴发感动，是一种物我合一，大自然万物是与我合一的。中国人对大自然有一种兴发，有一种感动，人与物之间有一种生命的共感。而如果我们按照中国的哲学思想来说：天地是与我为一，万物是与我并生的，那么天地的性格是什么？天的性格是什么？宇宙的上天的性格是什么？中国古人说：上天有好生之德。是一种生生不已的生命，这种力量，这种本质，真是一种生命的本质。所以张惠言说得很好：“东风无一事，妆出万重花。”现在外面正是春天，我们打开窗户一看：真是“东风无一事，妆出万重花”。天地给我们这么美丽的大自然，草的绿，花的红，青山碧水，万紫千红。东风有什么目的？上天有什么目的？它是为了什么现实的利益才妆点这么美的世界给我们看吗？不是的！上天就是有一种自然的生命的力量，它自然就是如此的。所以说：东风无一事。春天的东风，它没有任何的目的；它并不是要有什么样作用和目的，它什么目的也没有，就妆出了万重花。这个“妆”是装点的意思，也是妆饰的意思。他说“东风无一事”，它什么都不为，就给我们装点了、装饰了这么美丽的一个世界。

宇宙给了我们这么好的一个大自然，我们懂得去欣赏它吗？他又说了：“闲来阅遍花影，惟有月钩斜。”他说：谁真正欣赏了天地给我们的这么美好的景物？你有闲心去欣赏吗？我们每天都是为名，都是为

利，都是这样的忙碌。你欣赏了这个美丽的世界了吗？他说：闲来知道阅遍花影，“阅”就是看，能够观赏，看遍了所有花的影子，是“惟有月钩斜”。他为什么不说阅遍花，而说阅遍花影呢？因为他所写的是月亮，月亮照在花上，所以就有影子。这里边还有一个月亮的作用。宋朝有一个词人叫做张先，写过一首很有名的词说“云破月来花弄影”，意思是等云彩散开了，月亮出来了，一阵微风吹过，月亮照在花树上，那花树的影子有一点摇动舞弄的姿态，所以说“云破月来花弄影”。这说得非常好，所以月亮不只是照在花树上，而且月亮还跟花树一起表现了这么美好的姿态。“闲来阅遍花影，惟有月钩斜。”它给我们的兴发感动，它引起我们的联想，是从那些最不显眼的语言文字上表达出来的，这也是词最妙的作用。你们看：“阅遍”的“遍”字，和“惟有”的“惟”字，“月钩斜”的“斜”字。“闲来阅遍花影”，是“惟有月钩斜”。你一定要体会这些个好像是不重要的微言、小的字汇，它给读者是这么丰富的感动和联想。我们先说“遍”。我们也偶然看看花树，然后再看其他的东西，可是他说是“阅遍”。我们刚才引了张先的词“云破月来花弄影”，我们现在再引李商隐的一首《燕台诗》。他的第一首有这样的几句，他说：“风光冉冉东西陌，几日娇魂寻不得。蜜房羽客类芳心，冶叶倡条遍相识。……”这是很长的一首诗，我们只看他前面这几句，这也是写春天的到来。他说“风光冉冉东西陌”，“风光”，这描述得那种春光真是美丽，而且他也没有说“春光”，他说“风光”，因为这个“风”字有一种动态，而不是像死板的一幅画，放在那边就不动了。你看外边的景色那都是动态的，天光云影，微风摇动。“冉冉”，正是那种天光云影微风摇动的姿态；“风光冉冉东西陌”，东边的小路，西边的小路，南北的街，东西的街，这是“风光冉冉东西陌”。又说“几日娇魂寻不得”，当然今天我们没有时间讲李商隐。李商隐是跟张惠言不大一样，李商隐的诗所表现的是没有得到儒家最高层次修养的“道”，不是说李商隐的诗不好；李商隐是停在情的层次，没有达到“道”的层次。一个人多情、有情当然是好，但是他没有“见道”，没有“悟道”。他停留在情的层次，没有达到道的层次。张惠言是有一点从“情”到了“道”的层次了。所以李商隐还在寻找，他说“风光冉冉东西陌，几日娇魂寻不得”。这“娇魂”是什么？娇魂是谁的魂？这你不用这么死板地去讲它，就是说美丽的春天，美丽的风光，应该有一种精灵、有一种精神、有一种境界，我要找到它，怎样去找呢？他又说了“蜜房羽客类芳心，冶叶倡条遍相识”，我要把那个代表春天的美丽的娇魂找到。那我就像什么？我就像一只蜜蜂。蜜蜂不就是在花蕊的中心采蜜吗？花蕊的中心就是花房，花房里边有蜜啊！而这个“羽客”就是蜜蜂，所以蜜蜂就到花房去采蜜。他说我要找到春天这个美丽的春魂，我就像蜜房羽客那种追寻的心，因为蜜蜂是追寻芳香的花朵的，所以管它叫芳心。蜜蜂找花的芳香的心，“蜜房羽客类芳心”。而蜜蜂怎么去找呢？它是“冶叶倡条遍相识”。每一片美丽的叶子，每一枝柔美的枝条，都让蜜蜂找到了。“遍相识”，每一片叶子我都找到了。“蜜房羽客类芳心，冶叶倡条遍相识。”我们要追寻宇宙之间一种美好的东西，我们以什么样的感情，以什么样的精神去找寻？我们真是要投注我们全副的精力去寻找。所以，现在张惠言就说了：“闲来阅遍花影，惟有月钩斜。”所有美丽的花，我都要欣赏。我也要观赏每一株美丽的花树，它们舞弄出来的最美丽的姿态。“惟有”是“只有”，那就是说除了“月”以外没有别人懂得欣赏，你要知道你失落了宇宙之间多少美好的东西！苏东坡写过一首《永遇乐》的词，他说：“曲港跳鱼，圆荷泻露，寂寞无人见。”这黑天半夜，阒寂无人。晚上有那么多美好的景物，可是我们都在睡眠的大梦之中，我们没有看到这么美的东西。所以他说，曲港里的鱼在跳，荷叶上露珠在滚动，是“寂寞无人见”，没有一个人看见它。所以张惠言说“闲来阅遍花影”，特别是晚上的时候，是惟有月亮看见，“惟有月钩斜”，而且还是斜月。我们说花好月圆，十五的月亮不是更好吗？可是词人却认为这个斜月是更有情致的、更有姿态的。我们也说“一弯斜月伴三星”，月亮弯处点缀几颗小星。还有韦庄的一首《菩萨蛮》，他说一个年轻的男子“骑马倚斜桥”，这就是这个“斜”字之妙，有一种浪漫的姿态。闲来阅遍花影，惟有月钩“斜”。所以讲词不能很死板地去讲，你都要很细心地去体会。这就是为什么王国维的《人间词话》说“词以境界为最上”。所以词中所写的不是能具体说明的事物，而是它表现了一种境界，所以我们要把它的境界讲出来，而不只是它的意思。好，宇宙这么美丽，“东风无一事，妆出万重花。闲来阅遍影，惟有月钩斜”。那我张惠言又怎么样？在这样美丽的宇宙之间，你张惠言又如何呢？

他又说了：“我有江南铁笛，要倚一枝香雪，吹彻玉城霞。”这写得真是非常好。我说过，讲词你一定要注意那些最细微地方的感动。我以前说过西方的符号学，就比如说茶杯，或者我写出茶杯这两个字的形象，这是一个符号，而它所指的对象是个茶杯。如果符号是个很具体的，是约定俗成的，是一种established，已经成立的，是一种conventional的关系。这个就是这个，那个就是那个；茶杯就是茶杯，原子笔就是原子笔，录音机就是录音机。而符号学用到诗歌里边有一种叫做micro-structure，就是指那种最细微、最精致的结构。每一篇诗、每一个句子都是一个structure，而这个structure里边还有一种最细致的micro-structure，这个细致的结构不是只说这个是名词，那个是动词，不是这样，这是太死板了。比如说我们要用一个字，这个字不只它的意思是什么，我们还要注意它所表现的属于感觉的质素是什么。比如说我们说这是一个木头的桌子，或是一幢木头的房子，这是普通的描述。而更清楚的说出这是什么样的木头？是桧木、杨木，还是桃花心木？它是什么颜色？是什么纹理？如果是一座石头的房子，那它是大理石、花岗石？是灰色的，还是粉红色的？是什么样的花纹？就是这种最细微、最精致的本质，你要对它有一种体会和了解。

而小词里边真正要讲出它的好处，都是在这种微言细致的地方表现出来的。我现在要说的是什么？外边这么好的景色，“东风无一事，妆出万重花。闲来阅遍花影，惟有月钩斜”。我，我怎么面对这个宇宙的？他说：“我有江南铁笛，要倚一枝香雪，吹彻玉城霞。”张惠言写得真的是好。你们要注意他的微

言。“我有江南铁笛”这个结合（combination）真是一种micro-structure。“铁笛”，这个铁（metal）是金属的。这是那么刚硬的、那么坚强的。可是“江南”呢？古人的词说得好：“江南好，风景旧曾谙，日出江花红胜火，春来江水绿如蓝，能不忆江南？”江南是那么温柔的，那么多情的，那么浪漫的。这“江南铁笛”写得真是非常好的结合。

有的时候人是会呈现有多种面目的，如果你要看张惠言写的关于《虞氏易》和《仪礼》的著作，那真是一副道学家的面孔，可是他写了很多小词，也很浪漫多情。范仲淹是一员名将，他写的词“碧云天，黄叶地。秋色连波，波上寒烟翠”，他一方面有刚强严肃的一面，另一方面却有这么温柔善感多情的一面，这是两种性格面貌的结合。所以他说“我有江南铁笛”，我既有江南那样的多情，我也有铁笛那样的坚贞。当然我们不能按照字面讲，说我要考证考证张惠言真的是有一枝笛子吗？他的笛子真的是铁做的吗？这就太沾滞了，不懂得欣赏词的方法了。张惠言当然不必真有一枝笛子，他只是说我既有江南那一份多情缠绵悱恻的感情，我也有铁笛那样坚贞不屈的品格和心性。“我有江南铁笛”，这写得非常好。你要吹你的笛子，你要在那里吹？

他说“要倚一枝香雪”，这“香雪”是什么？这是花啊！他不是明说花，“香”是花的气味，“雪”是花的颜色。所以他所写的不只是概念的花，他所写的是属于花的一种美好的品质。“我有江南铁笛，要倚一枝香雪。”香，那么芬芳；雪，那么洁白，这是他本身性格的一种表现。“我有江南铁笛”，我要倚靠在那最美丽、最芬芳、最纯净、最洁白的花树边，要倚这一枝香雪来吹我的笛子。吹得怎么样呢？“吹彻玉城霞。”张惠言说得很妙，我要使我的笛子的声音，一直吹“彻”。“彻”，是直通或直达的意思。我要使我的铁笛的声音一直吹到，吹到那里？是吹到玉城霞。“玉城”，是神仙所居住的地方。玉城也有人叫它做“玉京”，李太白有一首诗说：“遥见仙人彩云里，手把芙蓉朝玉京。”李白这也是想象；他说：我好像看见有一个仙人在天上的彩云之间，手里边拿着一朵芙蓉花，到天上的玉京去朝拜。所以“玉京”、“玉城”都是指天上神仙所住的地方。所以张惠言说：“我有江南铁笛，要倚一枝香雪，吹彻玉城霞。”我有江南的柔情，我有铁笛的品格的坚贞，我所靠近的是花的芬芳、花的洁白，我要把我的声音吹到天上的玉城、玉京的云霞彩云深处。这真是对于美好的一种追求，这都写得很好。我们刚才说了，这个杨生子掞的困惑跟他的老师所要解决的，就正如《圣经》所说的是立志行善由得我，做出来却由不得我。这由不得我还有两个原因：一个原因是在己的，因为你的立志不够坚定，你的觉悟不够彻底，所以你半途而废，你自己没有做到；还有第二个原因是在人。从修养来说，只要是你立志要做到，那是一定可以做到的，但是人的立志不只是靠我自己的品格、自己的理想、自己的志愿。他的事业能不能够完成，还有外在的因素。所以张惠言说：“我有江南铁笛，要倚一枝香雪。”这是我要，我有江南铁笛，我要倚一枝香雪；这是我要，我要到天上的玉京的彩云之间；我到了吗？

“清影渺难即”，那个云霞之间的，那个彩云之间的美丽影子……你们现在可以发现张惠言的这五首词有很多重复的地方：他先说“闲来阅遍花影”，那是花的影子，现在说“清影渺难即”，又出来一个影字；“阅遍花影”有“花”字，“难道春花开落”又有一个“花”字；“东风无一事”有个“一”字，“我有江南铁笛，要倚一枝香雪”又是一个“一”字，在下半阕“飘然去，吾与汝，泛云槎。东皇一笑相语”中又是一个“一”字。这使我想起来三十年前我在台湾大学教书的时候，台大规定的课程“诗选与习作”，老师不仅要讲诗，也要教学生作诗。我跟学生说：一般来说，诗里边最好不要用重复的字，这是对一般的学生来讲的。但是真正伟大的诗人词人，就像苏东坡说的：我的文章如同“万斛涌泉，不择地而出”——不管什么地方随便都可以冒出来的；我的文章就是“行乎所当行，止乎所不得不止”——它自然而然就这么喷薄而出，所以大的诗人、大的词人、真正伟大文学家的创作，是可以摆落世俗的约束的。所以它的重复并不会变成它的缺点。刚才我也说了，阮籍的诗反覆零乱、兴寄无端，他的重复是没有关系的。而且我们也知道词中有一种微言的作品，你很难确定指实，它是一种境界。你不要看到这个影子，你就一定要说这就是他刚才所说的花影；他最开始是说花影，但现在不是。他现在已经想象到“玉城霞”了，所以这句所写的已经是“玉城”之上的霞影了，是他所要追求的玉城之上的霞影。

“清影渺难即”，那个美丽的，那么遥远的……像李太白说的：“遥见仙人彩云里，手把芙蓉朝玉京。”那个美丽的我所追求的影子，是那么遥远，我不能够“即”，就是靠近的意思，我没有求到它，“清影渺难即”。我是有我的理想，我是有我的追求，可是我的追求和理想太高远了，我不能够接近它，所以说“清影渺难即”。

可是就正在你追求还没有得到的时候，你要注意，他下面所写的“飞絮满天涯”，春天是不等待你的！春天走了，你追求的那个清影还没有真的到那里。而人间早已是落花飞絮了。“落花飞絮茫茫”，这是晚清另外一个词人的一句词。“飞絮”代表春光的零乱，代表年华的消逝，而“满天涯”是说有一个地方的春天留下来了吗？没有。所有的春天完全过去了，没有一处春天特别为你留下来的。所以他说“我有江南铁笛，要倚一枝香雪，吹彻玉城霞”，可是“清影渺难即”，现在是“飞絮满天涯”了。这五首词里边写的，整个是他跟他的学生杨子掞两个人互相勉励的情意。当我们向理想的高处去追求的时候，我们的挫折、我们的困难、我们的阻碍，我们在困难、挫折、阻碍之中我们怎么去面对它？

所以他后面又说了：“飘然去，吾与汝，泛云槎。”清影渺难即，从上边说我所追求的是玉城的霞影，可是这都是人的想象之词。天上那里有玉城？那里有玉京？那里有玉京的霞影？所以这只代表他的一种理想。所以他所说的那个清影就是他所追求的理想。我们中国儒家传统教人的，你先是正心、诚意、修身，

你要从根本做起，你求学是求你自己品性的、资质的一种完美。你要知道中国儒家是推己及人的，不是自私的、不是小我的。他正心、诚意、修身、齐家，以后还要治国平天下。孔子也说：“士当以天下为己任。”我们常说士、农、工、商，士凭什么资格可以排到农、工、商的上面去？就因为工、农所负责的只是自己一部分的责任，可是士人应该负担的是天下的治乱，所有老百姓生活的一切责任，士人是应该负担的。所以中国儒家传统培养出来的士大夫，应有这种以天下为己任的理想。范仲淹也说，士当“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”。可是像张惠言他在二十五岁考中举人以后，再去考进士，居然连考五次都没考上。可是中国以前的士人，你只有通过科举考试，也就是两榜出身，你才能实现你自己的政治理想。孔子之所以周游列国，也就是想找到一个国君，把他的政治理想付之实践。可是孔子不也找了几十年而找不到吗？所以孔子就说了，如果我的理想不能付诸实行，那么我就“道不行，乘桴浮于海”——我就乘一个竹子或木头做的竹筏或木排到海上去。如果这个国家不好，这个朝廷不能用我，这个理想不能实现，那么就“道不行，乘桴浮于海”。所以相对于这个仕，就有一个隐。你总要找到一条路来走，那在仕隐之间你又怎么抉择呢？所以他现在就跟他的学生杨子掞说，既然我们的理想没有能达到，“清影渺难即”，可是“飞絮”已经“满天涯”了，年华已经不等待我们，我们现在把这些烦恼都放开，把我们那些政治的理想、那些为国家朝廷的忧虑得失都放下，“飘然去”——我们就这样飘然地不想再仕进，“吾与汝”——我就跟你“泛云槎”，槎，就是木槎。我们就找一个木槎浮到海上。一直到那里？一直到白云的天上。在这句词里边有两个传统典故的结合：一个是孔子在《论语》上说的：“道不行，乘桴浮于海。”还有一个是晋朝张华的《博物志》上说的，以前海边有个人，他看见每年的八月海上就有一个浮槎飘过来，这个人就很好奇，这个浮槎是从那里来？又往那里去呢？它每年八月就来了，来了又走了。有一年，海边这个人就准备了很多粮食，等看见浮槎来的时候他就上了这个浮槎，浮槎就带他到了一个地方，他看见那里有个男子在种田，有个女子在织布。等第二年的时候浮槎又把他送回来了。他自己纳闷我到底是到了什么地方了呢？有一个会算卦的人叫韩君平，他就去找韩君平问了一问。韩君平就说了，在某年某月我看了天上的星象，有客星犯牛斗之间。就是在牵牛星跟北斗星之间有个客星出现了，原来那就是你乘槎通到天上的银河了，所以你看到那个种田的男人就是牛郎，而那个织布的女人就是织女。这是在张华《博物志》所记载的故事。所以你讲中国的诗词，你一定要对中国的古典文学很熟悉才可以。所以张惠言是把两个故事结合起来了。一个是孔子的“道不行”，所以是“飘然去，吾与汝，泛云槎”，而“云槎”还有《博物志》的联想。如果有这么一个木槎，我们就一直到天上去了，所以是“云槎”，到了斗牛之间，到了银河之上。

你们要知道儒家的读书人，他虽说是隐，那是因为他求仕而不能够得到，所以他就去隐，隐是不得已的一个办法，仕才是他真正追求的理想。所以他并不是真的放下，所以他语锋马上一转，又说：“东皇一笑相语：芳意在谁家？”就是我们要走的时候，我们说春天已经过去了，我们也留不住，已经是落花飞絮都满天涯了。可是东皇——东皇就是春天的神——东皇就嫣然一笑，它就跟我们讲了话了。“相语”，就是跟我们相谈话。这都是张惠言的想象，其实都是他自己内心的自问自答。“东皇一笑相语：芳意在谁家？”你不是找春天吗？你不是害怕春天走吗？你知道你是可以把春天留下来的，你知道那春天美好的“芳意”；那最美好的情意，是在什么人那里？是在哪一个人的家里？“东皇一笑相语：芳意在谁家？”那美好的春天的芬芳，那美好的情意、那一份境界、那一份理想，可以留在什么人那里？这个东皇就继续地说：“难道春花开落，更是春风来去，便了却韶华。”难道你以为春天就是外表的世界上的这些花开、花落？你以为春天就真的是那样的短暂吗？难道春天的花从开到落，春天的风从来到去，就把所有美丽的韶华都“了却”了？都完全消磨干净了？你以为真的是如此吗？你以为春天真的只是两个礼拜的花开，春天就没有了吗？你真是这么以为吗？那个东皇，也就是春天的神就告诉他说：“花外春来路，芳草不曾遮。”遮，在这里念虫丫，是押韵的字。这花树是在它零落之后，在花的外边，花的旁边；除了这个现实的花树以外，那就是春天来的道路。没有芳草能把春天的到来遮住的，只要你要留住春天，你就留住了春天，你要追求春天，春天就与你同在。所以俞平伯的祖父俞樾把他的书房的名字叫“春在堂”，就因为他写过一句诗说“花落春犹在”。尽管外面的花都落了，但是春天在你的心里留下来了，春天是不会走掉的，所以说“花落春犹在”。苏东坡有两句诗说：“浮空眼缬散云霞，无数心花发桃李。”苏东坡年岁大了，眼睛也花了。“眼缬”，就是眼花的意思。他说我眼睛花了，我看见半空中都是云霞，都是朦朦胧胧的，好像是在烟雾之中，“浮空眼缬散云霞”。可是苏东坡第二句说得好，“无数心花发桃李”。外边的花我看不清楚，可是我内心之中的花开了，我内心之中有无数桃李的花都开了。虽然“浮空眼缬散云霞”，但是他有“无数心花发桃李”。所以张惠言词里说：春天的东皇告诉我们，“难道春花开落，更是春风来去，便了却韶华。花外春来路，芳草不曾遮”。只要你想把春天留住，春天就存在你的心里边，那也就是“花落春犹在”。

张惠言所写的是，当时的知识分子内心之中的矛盾和挣扎，他自己生活上的苦难与他学问上的修养这两者之中，怎么样在矛盾之间找出一条出路来。所以他第一首词写的是宇宙之间大的生命，你如何与这个大的生命融为一体？我们说天地与我并生，万物与我为一。那“花外春来路，芳草不曾遮”，那春天会永远存在你的心里。我上次还举了苏东坡的诗“浮空眼缬散云霞，无数心花发桃李”，我还举了俞平伯的祖父俞樾的堂名叫“春在堂”，因为他曾写了“花落春犹在”一句诗，花尽管是落了，但春天还永远留在我的心里。这张惠言第一首所写的是他学道的一种修养。孔子在《论语》上也说：“朝闻道，夕死可矣。”这个“道”有什么重要？为什么如果你真的在早上体悟到道，就是晚上死了都没有遗憾了？这个“道”又是个什么东西？你有没有真正得到对生命、对宇宙的体悟？这是他第一首所写的，可是有几个人真正达到了见道和悟道的境

界？因此第二首他接着写下来，难道你人生真的就果然没有痛苦？果然没有矛盾吗？当然是有的！所以他第二首就说：

百年复几许？慷慨一何多！子当为我击筑，我为子高歌。招手海边鸥鸟，看我胸中云梦，蒂芥近如何？楚越等闲耳，肝胆有风波。　　生平事，天付与，且婆娑。几人尘外相视，一笑醉颜酡。看到浮云过了，又恐堂堂岁月，一掷去如梭。劝子且秉烛，为驻好春过。

这个“过”字在这里念平声，念ㄍㄨㄛ。在中国古代是很讲究破音字的；外国因为是拼音的字，当它词性不同的时候，它就加ed或ing来表示。如learn English, learn在这里是个动词，但如果说English learning，就变成名词了，指“学习英文”这件事情。如果你说He is a learned person，就变成他是一个有学问的人，这又变成一个形容词了。所以它从动词变成形容词或者动名词的时候，它是用加ing或者ed来表示的，因为它们是拼音的文字。而中国不是拼音的，所以当中国字的词性有了变化的时候，就从读音上来变化。所以如“罪过”的“过”或是“记一大过”的“过”（ㄍㄨㄛˊ）都是名词，读第四声。动词“经过”（ㄍㄨㄛ）应该念第一声平声的音。可是现在我们不大注意这一点，就像我看一部电视连续剧说康熙皇帝死了，雍正皇帝给他办丧事，穿的是丧服，行的是丧礼，应读第一声。结果全剧的人都读成第四声ㄙㄤˋ事、ㄙㄤˋ礼；其实“婚丧嫁娶”的“丧”应该念第一声，念第四声就变成了“丧失”的意思，是动词。这首词的最后一个字念“ㄍㄨㄛ”，不是念“ㄍㄨㄛˊ”，“为驻好春过”。

“百年复几许？慷慨一何多！”我们以前也讲过，中国的文化历史太悠久了，现在的年轻人之所以不能喜欢，不能欣赏中国的文学作品，因为他们什么都不知道，他们对于根源也都不懂了。《古诗十九首》中有一首说：“人生不满百，常怀千岁忧。”人生一世不过百年，人生百岁实在是很难得的。人生不满百，可是人生却有那么多烦恼、那么多忧虑，真是“人生不满百，常怀千岁忧”。一般说起来我们个人的忧患、忧虑已经够多了，而中国儒家还有一个传统，范仲淹的《岳阳楼记》说：“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐。”你那个忧不只是忧你自己，还要心忧天下。我们说：士当以天下为己任。有一年我在大陆讲学，有一个年轻人就说：“为什么中国的诗歌作品读起来，其中常常有一种忧患、有一种悲哀？”这真是一个非常奇妙的特点。因为中国从古以来儒家的传统，你要从两方面来体认它。它有它可乐的一方面，孔子说：“仁者不忧。”所以颜渊在陋巷“人不堪其忧，回也不改其乐”。我之所以讲这些，我开头就说了，我是要透过张惠言的这五首词，一方面我们要认识中国旧日的知识分子的文化特质及他们人格的形成，还要透过他的词来看词的美学特质。中国真正见道的儒家修养可以分成两方面看：一方面他有“先天下之忧而忧”的忧虑，一方面对于自己则是“仰不愧于天，俯不作于人”。“仁者不忧”，就是我对自己来说，我不为我自己个人的得失利害太作计较。颜渊身在陋巷，一箪食，一瓢饮，“人不堪其忧，回也不改其乐”。这又是为了什么缘故？中国古人还说，一般人应该有伊尹之志意，也有孔颜之乐处。中国古代的圣人据《孟子》所讲的，说圣人有很多种，伊尹是“圣之任者也”。他是以尽到了自己的责任为完美；我要救的是人民，谁要用我我就被谁所用。伊尹当年曾经“五就汤”，但也曾“五就桀”。汤是革命行仁义的，他曾五次到汤那里希望汤能用他。桀是暴虐无道的，他也曾五次到桀那里希望替桀改革朝政。所以他不在乎你是汤还是桀，我只在乎你是不是用我，我的目的是拯救人民于水火，我是为天下而忧劳，这就是伊尹的志意。伊尹的志意就是以天下为己任。可是伯夷、叔齐呢？《孟子》说他们是：“圣之清者也。”我要保持的是我的清白，只要你政治不是清明的，我就不出来做官，就算是武王伐纣，虽然纣是那么暴虐，但是武王以臣伐君就是不义，为了保持我的清白，武王虽然英明，但是我也不替他做事。所以这就要看你的理想志意是在哪里？有的人要保持自己品行的清白；有的人是不在乎你们怎么说我，我是为了百姓人民国家的。所以古人说，你有伊尹的志意，就是以天下为己任，可是同时也有孔颜的乐处。你的理想是被任用，就像杜甫说：“穷年忧黎元，叹息肠内热。”但如果皇帝不肯任用你，你又怎么样呢？所以通达的时候你固然可以兼善天下，你穷的时候还可以独善其身。这是中国儒家一体两面的修养。

所以中国旧时读书人所说的忧患：有自己不被任用，理想不能达到的悲哀和感慨；有天下、人民、国家，这种衰亡败乱的悲哀和感慨。为什么？为什么中国的文人、中国的诗人、中国的词人他们要发出这样的感叹？为什么中国的作品里边充满了这样的感情？就因为中国的儒家有一个以天下为己任的理想。而当他以天下为己任的时候，当他有忧患的时候，他就在这种忧患的感情之中，使他的人格提升了。因为他是为天下而忧虑感慨的。所以你不要以为中国文人写忧患是叫人去悲观消极，其实不是。他们的心态正是：“天之将降大任于斯人也，必先苦其心志，劳其筋骨，饿其体肤，空乏其身，行拂乱其所为。所以动心忍性，增益其所不能。”中国人的忧患是完成其人格提升的一个阶段，这个忧患是有的。所以我刚才引了《古诗十九首》“人生不满百”，你还“常怀千岁忧”。儒家也说：我们要为往圣继绝学，为万世开太平。我们要为往圣继续他已经将要断绝的学问，我们还要希望我们为千年万世以后开启一个太平的世界，这真是“人生不满百，常怀千岁忧”。所以他说：“百年复几许？”人生一世不过百年，人生是很短的，可是为什么我们这些读书人，这些以天下为己任的人还常怀千岁忧！真是“百年复几许？慷慨一何多”！慷慨不只是悲哀，慷慨有一种感发激动的意思。慷慨不是只是为自己的不幸事情悲哀流泪；慷慨是对世界上很多不平的现象，内心所发出的激愤跟感慨。“百年复几许？慷慨一何多！”我们对于这个时代、这个世界看到那么多罪恶、那么多不平，在我们的内心充满了慷慨的时候又怎么样？

张惠言就对他的学生说：“子当为我击筑，我为子高歌。”我们两个人，老师和学生，我们有共同的理

想、共同的感慨。可是你要为我“击”，就是演奏。“筑”，是一种乐器。他说：你应该为我奏一段筑的音乐。那我就为你高声地来唱歌。你如果要问杨子掞会演奏这种乐器吗？这就是一种很执著的问法了。他用的又是一个典故，这个典故出于《史记·荆轲列传》。荆轲这个勇士当年不被任用，心中有无限的悲愤感慨。后来他遇到燕太子丹，燕太子丹才叫他去刺秦王。当年荆轲尚未被人赏识时，他与燕国的市集中的一个屠狗者并且善击筑的人叫高渐离的相交往，这些市井中人虽然身分很卑微，但也是有理想有志意的。因此他们惺惺相惜一同饮酒，荆轲高歌，高渐离击筑旁若无人。这表示什么呢？这就是一种知音，知音不见得就是懂得音乐，知音是二人互相了解，有共同的理想，共同的情趣。我们两个人都不被人任用，我们有共同的相知之情，我们还有共同的不遇之感。你是不遇的，我也是不遇的。所以你就击筑，我就唱歌。现在张惠言也就对他的学生说：我们有共同的相知之情，有共同的不遇之感，我们有共同对于人世的这种感慨——“百年复几许？慷慨一何多！”要怎么样才能消解我们的这种感慨？“子当为我击筑，我为子高歌。”而这高歌又能达到什么样的境界呢？

“招手海边鸥鸟，看我胸中云梦，蒂芥近如何？”这又是一个典故，这个“海边鸥鸟”的典故是出于《列子》。《列子》说有一个人住在海边，他每天都坐着船出海，因为他没有争竞之心，因此天上的海鸥鸟都飞下来跟他一同嬉戏。有一天，他的父亲就跟他说：我知道你每天出海，天上的鸥鸟都飞下来跟你一同嬉戏，今天你出海去帮我抓两只鸥鸟回来。这个人就出海到海上去，准备抓几只海鸥给他的父亲，谁知道鸥鸟只盘旋在天空，不肯再降落下来了。鸥鸟知道他要抓它们因此都不肯落下来，因为这个人有了机心。机心就是算计人的心，人我、彼此利害的计较、争权夺利的竞争，就是算计的心。他算计要把海鸥抓住，海鸥虽然是动物但它有一种敏感，因此在天上盘旋再也不飞下来。现在张惠言说“招手海边鸥鸟”，我招手叫海上的鸥鸟，这表示什么？我能够叫鸥鸟下来，因为我没有机心。这个典故也是人常用的。苏东坡曾写过一首《八声甘州》：“有情风万里卷潮来，无情送潮归……谁似东坡老，白首忘机。”因为苏东坡所生的那个时代正是宋朝神宗、哲宗变法，新旧党争的时代，彼此互相攻击，彼此互相迫害。苏东坡在新党受到迫害，在旧党也受到迫害。他说，其实我并没有和你们竞争的意思，我只是为了国家人民的利益，我并没有要跟你们争权夺利。你们谁像我这个东坡老人，我现在是满头的白发，但是我没有算计利害得失的心，“谁似东坡老，白首忘机”。所以现在张惠言就对他的学生说，虽然人世间有这么多可感慨的事情，“百年复几许？慷慨一何多”！我们内心之中有这么多的激昂感慨，所以“子当为我击筑，我为子高歌”，我们要“招手海边鸥鸟”，我们要把一己的得失利害全然忘掉。

“看我胸中云梦，蒂芥近如何？”这又是一个典故，你们一定要懂这些东西你才能体会它的好处。“胸中云梦”这个典故是出于汉朝作赋作得很好的司马相如的《子虚赋》。《子虚赋》是一篇幻想讽刺的文章，它说有一个人叫子虚先生，还有一个人叫乌有先生，乌有先生也是没有的意思，还有一个叫无是公，也是没有这个人的意思。所以这都是编出来的。他写的是一些什么呢？就是写的这些人互相夸口吹牛。子虚先生是楚国人，他说他到了齐国，齐国的国王就招待他，子虚先生就说：我们的楚国山怎么样好，水又怎么样好，物产又怎么丰富。他又夸口说：我们楚国有一个很大的湖泊就是云梦泽，方圆有九百里，有多大多大……乌有先生就说：我们齐国的国君招待你是礼貌，你这样夸口是不对的。你知道我们齐国是靠近海的，你知道海有多大？我们齐国的气象可以吞没你们的云梦泽八、九个，而就像吞下芥子这么小的东西在胸中一样。蒂、芥子，都是很小的植物的种子，只有针尖那么一点大。你们的云梦泽就算有八、九个大，我们齐国吞下在胸中比一个芥子还小。这句话后来的人就引用来象喻气象胸襟的博大，像云梦大泽，我胸中都可以容纳，在我胸中连一个小刺子都没有。无蒂芥就是没有蒂芥在胸中，这说的是中国儒家道家各方面修养品格的博大。所以现在张惠言说：“子当为我击筑，我为子高歌。招手海边鸥鸟，看我胸中云梦，蒂芥近如何？”我们虽然有“百年复几许？慷慨一何多”的慷慨，但是我们也有超脱的襟怀：“看我胸中云梦。”我的胸襟现在还有蒂芥吗？现在还想不开吗？还为了一点小事都放不掉吗？

“楚越等闲耳，肝胆有风波”，这又是《庄子》里《德充符》这篇文章里的典故。这篇文章里说，如果你的内心里有德充于内，那你就能役物于外。你心里面有这样的品德修养，那你和万物交接的时候，你自然就把你的品德修养发挥出来，而内外是相合的。《庄子》在这一篇文章又说“自其异者而观之”，你如果从人的差别、你我利害的很多分别计较上来看，就是你自己体内相连的肝胆，都是不一样，都是有距离的。可是如果你从万物的同者来看，“自其同者而观之，万物与我为一，天地与我并生”。就像是楚国和越国距离那么远，也好像是差不多没有间隔。你们要知道像古人苏东坡之类的，他的胸襟之所以这样开阔博大，这样旷达，你们要学习的话，我以为可从两处入手：一个就是旷观，另一个就是史观。旷观就是旷达，“自其同者而观之，万物与我为一”，你一切要看开，不要常常在人我利害之间打转，若自其同者而观之，则虽远如楚越也不觉得远。还有就是史观，不要把一切的忧愁苦难都放在你一个人身上，你要从古往今来历史上的整体来看。人世之间的兴亡，人世之间的成败，真是“人有悲欢离合，月有阴晴圆缺，此事古难全”。所有的兴亡成败、离合悲欢不是你一个人才有的，如果你有这种旷观、这种史观，你就不会局限在这种小我的计较和悲哀之中。所以他说“楚越等闲耳，肝胆有风波”，他是用《庄子》的那个典故。楚国和越国本来是两个不同的国家，但在我看起来却差不多。“等闲”，就是差不多，没有很大的不同，这是从它相同的地方来说。可是你要从它相异的地方来看，你一点小事也斤斤计较，那么就算肝胆之间这么密切的关系也会有风波、也会有斗争发生的。所以儒家的理想有《礼运·大同篇》，就是国父孙中山先生也是提倡“大同”的，所以我们应该有这样的包容才对。

“生平事，天付与，且婆娑”，也有人指出中国人一切都很认命，这是一种很消极的思想，你自己不去努力，你自己不去竞争。那么他就对他的学生说：我们现在不能够实践我们的理想，生平事有上天注定。那么这是不是消极呢？这个话又很难说，所以中国的道理因为它很难讲，只要稍差一点点就变成阿Q了。这真是很难把握的一点。孔老夫子说：“三十而立，四十而不惑，五十而知天命。”什么叫“知天命”？这不是说那我就不努力，反正我什么都认命，我该活的话就饿不死，该饿死的话我也活不了。知天命不是这样的意思。知天命是说有一天你自己认识到你自己的能力，你的人格，你的奋进，有所为，有所不为。你认识到那一点就是“生平事，天付与”，我知道我能够做什么，我也知道我不能够做什么。孔子说我不是不愿意富贵，“富而可求，虽执鞭之士吾亦为之”，“不义而富且贵于我如浮云”。所以“生平事，天付与”，人要有这样的一个认识，那就“且婆娑”。所以我们就不要管我们有没有得到。可是我们还是要尽人力才能听天命。人生不在于你得到多少，而是在乎你做了多少？重要的是你有没有尽到你自己的能力，不要老是去跟别人比，只要你是尽了你的努力、你的责任，你问心无愧，那就“且婆娑”，把那些悲哀感慨都忘记。“婆娑”，是逍遥自在从容不迫的样子。我们如果达到这个境界，有这样的修养，我们就可以忘怀这样的悲愤、这样的感慨了。

那我们就“几人尘外相视，一笑醉颜酡”，世界上有几个人能达到我们这样的境界？孔子曾经赞美颜回与他自己：“用之则行，舍之则藏，唯我与尔有是夫。”他说，如果这个世界或朝廷有人能够用我们，我们有我们的理想，有我们的能力，“用之则行”。如果现在我们没有能够得到机会，没有人用我们，我们也能够“舍之则藏”，就是在陋巷我们也能够不改其乐。孔子说谁能够做到这一点呢？“唯我与尔”，只有我和你颜回；“有是夫”，有这样的修养罢了！可见孔子门徒七十二贤人里能够做到这个境界的也不多。所以孔子对颜回说：只有我和你能做到吧！古人是说只要你尽了你的责任和本分，你内心之中有自己的充实，别人不知道你的才能，你不要因此而不高兴、而烦恼。这就是“人不知而不愠”，要能有这个修养就可以了。但几个人能到这样的境界？“几人尘外相视”？几个人真的能够超出尘世之间这种争名夺利、尔虞我诈的竞争？如果能超出尘世之外，我们彼此可以相视一笑莫逆于心。我们有一种共同的修养，有一种共同的境界，有一种相知的契合。有几个人能达到你我的这种境界？“一笑醉颜酡”，我们大家共同来喝一杯酒，大家开颜一笑，我们都喝得醺然微醉；把那些烦恼、那些忧患、那些慷慨都忘了，就达到了这样一种境界，这当然好了。我们就说“几人尘外相视，一笑醉颜酡”。

“看到浮云过了，又恐堂堂岁月，一掷去如梭。”中国文化真是难以一言道尽，所以我说，透过他的这几首词看看我们中国知识分子的文化特质和他们品格修养的特质。他说“看到浮云过了”，这一方面是代表光阴的转变、光阴的消逝。像辛稼轩有一首词说：“万事云烟忽过。”辛稼轩说：我现在都看开了，我觉得万事得失利害就好像一片云烟飘过一样，万事都如云烟过眼。我们“看到浮云过了”，我们把一切的万事看到如同云烟过眼。好，现在又有读书人的矛盾，我们说：我们烦恼、我们忧愁，这些我们先都放下不说了，我们现在且喝一杯酒那有多么快乐，这不是很好，一切都当云烟过眼。“又恐堂堂岁月，一掷去如梭”，你怎么去完成你自己，我可以不去计较得失，不去计较利害，不计较祸福，但是你完成了自己没有？“又恐堂堂岁月”，“堂堂”，有的时候是说堂堂正正、光明伟大的意思。而在这里是说光阴的消逝，它是这么公然地就消逝了，堂堂皇皇地消逝了。我们现在可以什么都不在乎，就在一起喝一杯酒好了，可是又恐怕那个堂堂的一去不返的，留不住的岁月“一掷去如梭”，你把它白白地抛弃，消磨掉了，时间就是生命，你为什么要把你的生命消磨掉？“又恐堂堂岁月，一掷去如梭。”

“劝子且秉烛，为驻好春过”，我要劝你，你还是应该努力的。这里他又回到《古诗十九首》，刚才我们讲过《古诗十九首》的“人生不满百，常怀千岁忧”，后面接下来又说“昼短苦夜长，何不秉烛游”。白天是这么短，夜是那么长，你为什么不在夜里手里拿根蜡烛继续你的游赏呢？这是古人说的，你要及时行乐。白天行乐还不够，你晚上还要继续行乐。现在张惠言用这两句，他是说：劝君且秉烛。我是劝你。我们不是说了吗？“堂堂岁月，一掷去如梭”，你们要知道中国人用典有正用的，有反用的，有引申而用的。《古诗十九首》里面，是说“何不秉烛游”，你白天游赏不够，晚上还要游赏。他表面上是用《古诗十九首》的“劝子且秉烛”，光阴是留不住的，你要掌握这个光阴，你不要把光阴白白地放过。你不但不能把你白天的光阴放过，连晚上的光阴你也不应该放过的。这是“劝子且秉烛，为驻好春过”。你秉烛夜游那是秉烛，但是如果你秉烛夜读呢？总而言之光阴是不该浪费的，你浪费了光阴就是浪费生命，你不能让光阴就这样空空白白地过去。所以他说“劝子且秉烛”，这里的“秉烛”不是“秉烛夜游”而是珍惜。你不但要珍惜白天的时光，你还要珍惜夜晚的时光，你要掌握时光“为驻好春过”。你现在还这么年轻，这是你人生里的春天。这么美好的春天，春天正从你身上经过，你应该珍惜，你应该把你这样美好的像是春天的生命，留下一些东西在这个世界上。“劝子且秉烛，为驻好春过”，这是张惠言写给他学生，与其共勉的，写得很不错。我们接着看第三首。

疏帘卷春晓，蝴蝶忽飞来。游丝飞絮无绪，乱点碧云钗。肠断江南春思，黏着天涯残梦，剩有首重回。银蒜且深押，疏影任徘徊。　　罗帷卷，明月入，似人开。一尊属月起舞，流影入谁怀？迎得一钩月到，送得三更月去，莺燕不相猜。但莫凭栏久，重露湿苍苔。

我们上次举了朱熹的两句诗作对比。本来词里头写人的品格修养的就不多，而能把它写得这么美，而又这么有诗意，又不变成教条似的说教是很难得的。朱熹的那一首“半亩方塘一鉴开”说得太实、太清楚

了。好！现在我们就来看张惠言的词。

“疏帘卷春晓，蝴蝶忽飞来”。我们刚才说朱熹那两句道理也不错，可是他说得太明白了。而张惠言说得很好，这就是词的一种特质“兴于微言”，就是它引起你一种兴发感动，而它是从最细致的、最不重要的、最精微的语言之中表达出来的。这第三首写得很好，“疏帘卷春晓，蝴蝶忽飞来”，这跟第一首说的“东风无一事，妆出万重花”颇为近似。这是说有一天你把那个帘子在春天的早晨打开了，你打开了吗？词是很奇妙的，它是个境界，不只是个意思。你说，我只是打开帘子吗？不是。他用这个帘子在春天的早晨打开是比喻人生的境界。如果你开眼向世界，如果你真的是天地与我并生，万物与我为一，你就会觉得宇宙的生命与你打通成了一气，如果你真的在春天那么美好的早晨，把你一直闭锁的帘子打开了，你就会发现天地、宇宙是有一些美好的东西。

“蝴蝶”那么美丽的，“飞”那么带着有生命力的，“蝴蝶忽飞来”。“游丝飞絮无绪，乱点碧云钗”，春天来了当然是有蝴蝶的，当春天的时候空中会有像蜘蛛丝那样的游丝，我想那是一些昆虫的分泌物，它们不一定是蜘蛛，也可以是其他昆虫的分泌物。“飞絮”，是春天的时候柳树开的花，但柳树的花不像是樱花，樱花虽然开得时间也不是很长，只有一、两个星期，可是柳树的花，它只要一开就马上被风吹走了。王国维写过两句词说：“开时不与人看，如何一霎濛濛坠。”你看过柳树开了满树的花吗？当然不会有。柳树上的杨花只要一开放马上就被风吹走了，所以王国维说柳树的花你没有机会看见它开，它刚开的那一刹那就濛濛地飘落了。当我年轻的时候我先生被关进了监狱，我带着吃奶的孩子也一起被关了进去，我常常想到自己就像王国维这两句词写的“开时不与人看，如何一霎濛濛坠”。柳树就是这样子的，那就是飞絮。而当柳絮濛濛乱飞的时候，那时节就接近暮春了。

以前我引过李商隐的《燕台诗》，他说：“风光冉冉东西陌，几日娇魂寻不得，蜜房羽客类芳心，冶叶倡条遍相识。”后面他还说：“暖蔼辉迟桃树西，高鬟立共桃鬟齐，雄龙雌凤杳何许？絮乱丝繁天亦迷。”这首诗李商隐写得很好。他说世界上不应该有美好的东西吗？应该有的。有凤凰、有飞龙，有龙也有凤，而且应该是圆满的，你应该找到你自己理想的配合。所以有雄的龙，有雌的凤。他说，我现在所见到的，既没有龙，也没有凤。天下那些美好的东西，那些可达到人生最完满境界的东西，是那么遥远，在什么地方呢？我要去找它。“絮乱丝繁天亦迷”，那么濛濛的柳絮，那么撩乱的游丝。不用说，人面对这样的景色会感到一种迷惘，你不知道怎么办才好。他说这种絮乱丝繁，天若有情，天都会感到迷惘的。

还有晏殊的词“春风不解禁杨花，濛濛乱扑行人面”，他说春风为什么不懂得管住杨花，让它濛濛地乱飞，打到我们行人的脸上。因为这种撩乱的游丝飞絮使人迷惘，使人不知道该怎么办才好。

“疏帘卷春晓，蝴蝶忽飞来。游丝飞絮无绪”，“无绪”，就是你不知道它有什么意思，它为什么要撩动你？游丝和飞絮为什么要打动你的心灵和感情？为什么要让你感觉到迷惘？“无绪”，它是无意之间如此的，它不是有意要如此的。

“游丝飞絮无绪，乱点碧云钗。”这游丝飞絮，“点”，我们可以说是点缀，点缀也可以说是沾惹。因为游丝飞絮它飞得到处都是，它会沾到你的衣服上、头发上。所以他说：“疏帘卷春晓，蝴蝶忽飞来。游丝飞絮无绪……”它就沾到一个女孩子头发的簪钗上面，这个钗他管它叫做“碧云钗”。唐诗里有一句“春来乱插翠云钗”，而张惠言叫它做“碧云钗”。不管“翠云”或“碧云”，总而言之是一种碧绿翠玉的头钗。而“游丝飞絮无绪，乱点碧云钗”，它飞在你的头钗上与你何干？

晚唐韦庄有一首词，它的牌调叫《思帝乡》。他说：“春日游，杏花吹满头。陌上谁家年少足风流？妾拟将身嫁与一生休，纵被无情弃，不能休！”这写一个女孩子春日去出游，春天的杏花吹满头。他写的是什么？他写的是春意，是那个春色对人的撩动。这个撩动的力量很强，你不只是远远地看到它花开、花飞。春日游，杏花吹。吹到哪里？杏花吹“满”头，它吹到你的头上。欧阳修写过《丰乐亭游春》的诗，他说：“晴云淡淡日辉辉，草惹行襟絮拂衣。”天上蓝天里飘着白云，而太阳这么亮。我走到草地上，这些草就沾惹到我的衣襟，那个柳絮呢？它就飘到我的衣服上。所以他说：“晴云淡淡日辉辉，草惹行襟絮拂衣。”是春天对人的感发和撩动。李后主还写过一首词，他说：“多谢长条似相识，强垂烟穗拂人头。”我非常感谢你这柳树的长条还认识我。他上面还有两句“风情渐老见春羞，到处芳魂感旧游”。李后主年岁大了，他说我少年时候的风情已不再，我已逐渐老去。我再看到春天的来临，我觉得是可羞赧的，因为我已经衰老了，“风情渐老见春羞”。但我的身体、面貌虽然已经衰老了，可是我的心没有老，所以“到处芳魂感旧游”。我看到春花的开，看到“芳魂”，就是春天那美丽的精神、那美好的生命，就想到我旧日游春的快乐。这个时候谁还认得旧日当时年轻的我？就只有那柳树的长条，它还“强垂烟穗”，在烟霭迷濛之中尚未开花的柳穗，飘拂在我的头上。这些写的都是春天的感发，很难用言语解释。作品中表现出感动的力量，你一定要知道这些感动的力量后，你才能体会出他词的好处。

“疏帘卷春晓，蝴蝶忽飞来。游丝飞絮无绪，乱点碧云钗”，这是春天给我们的撩动，给我们的撩动是什么？春天是你感情觉醒的时候，你一切的志意，你一切的愿望，你一切的感情，都随着春天的撩动而觉醒。所以他后面就说了：你真的能够把人生的忧患，把我们的理想都给忘记？没有！春天来的时候我那一切心所向往的都又回到心头来了……

“肠断江南春思，黏着天涯残梦，剩有首重回”，那些浪漫多情的春思，那么多情浪漫的江南。当春天的游丝飞絮飘在我头上的时候，我就想到我当年那么多的江南春思，现在只落得肠断，什么都没有完成。“肠断江南春思”，我的那一份感情就随着那游丝飞絮飘散到天涯，带着我残留的那一点梦想，去黏

住。这是相接着游丝飞絮来说的。就好像游丝飞絮它一直飘到天涯，黏在辽远的天涯，这是我的“天涯残梦”。我现在什么都没有得到，我所剩下来的，就是我回首我当年的志意、我当年的理想……“剩有首重回”，所以他下面就说“银蒜且深押，疏影任徘徊”。你看，这是写他内心之中的多少转折？多少矛盾？开头是打开帘子——“疏帘卷春晓”，说有这么多的撩动，可是这么多的撩动我都落空了，我什么都没有。只剩有“天涯残梦，剩有首重回”。现在我只好把帘子放下来了……

“银蒜深押”，“银蒜”，是什么呢？银蒜就是帘押，当帘子垂下来的时候会飘来飘去，你要用重一点的东西把它押住，这就叫帘押。“蒜”，就是帘押的形状。词开头他是说把帘子打开，现在再说把帘子垂下来。而且是用银做的帘押，银是有重量的。我深深地垂下帘子，而且用帘押把它押住。我外边所追求的没有得到，所以我把帘子放下来了，我要跟外边隔绝了。

“疏影任徘徊”，帘子上不是有很多花影吗？我把帘子垂下来，我不出去，我跟你们外界让我失望的东西断绝了。任凭你们的影子在我的帘子上舞动，我再也不心动，再也不出去了。“疏影任徘徊”说得很好，任凭你们那些花的影子，就算“云破月来花弄影”嘛，你们在我的帘子上舞弄你们的影子，我不再为你们而动心介意了。“银蒜且深押，疏影任徘徊”。他的词真是反复零乱。他不是说帘子是白天打开吗？现在又放下来了。但是我跟你们外界真的能永远断绝吗？人非草木，孰能无情？你说你真的就完全能断绝了吗？你怎能做到？

你白天把帘子放下来了，到了晚上“罗帷卷，明月入，似人开”，这反复零乱说出内心的矛盾。当晚上的时候我又把那丝罗的帷幔卷了起来，一轮明月的清光射进来了，就像有个人把天幕打开让月亮进来一样。这首词的好处就在这里：前面是蝴蝶飞来的撩动，现在又是月光投射光影撩乱的感动。“罗帷卷，明月入”，我看到月亮真是为月光而动情，月光又撩拨了我所有的感情和理想。

“一尊属月起舞”，我拿起一杯酒。“属月”，就是向月亮敬酒，请月亮喝酒。我伴随着月光一起舞动。他这里用的是李太白的《月下独酌》：“花间一壶酒，独酌无相亲。举杯邀明月，对影成三人。月既不解饮，影徒随我身……”李太白也是在他的孤独寂寞之中挣扎，他说我在花间有一壶酒，有花、有酒，可是就是没有一个人跟我共同来喝这杯酒，因此我只好邀请月亮和我喝酒。有月亮、有我、还有月亮照在我身上拉长的影子，因此就成了三个人。这是李太白在孤独寂寞无可奈何之中的排解：我是一个人，但是现在有我，有月亮，还有我自己的影子。所以张惠言也说“一尊属月起舞”，李太白也曾对月起舞，他说：“我歌月徘徊，我舞影零乱……”我唱歌的时候，天上的月亮好像也随着我徘徊舞动，我起舞的时候那些影子也都重叠交错。张惠言说：我也有一杯酒，我也向月亮敬酒，我也要对月起舞，人对月亮光影的撩拨是无可奈何的。李太白也是孤独寂寞，虽然他外面写得是那么飞扬神采，他说他要举杯邀明月，但是月亮也不懂得喝酒，影子又不会跟我说话。所以张惠言说“一尊属月起舞”，徒然有这么美好的月亮，有这么美丽的光影，月光如水般溶溶倾泻，你要把你的光影投到谁的怀抱？谁来接受你？他说：“一尊属月起舞，流影入谁怀？”有谁欣赏你呢？有谁知道你？有谁理解你？你把你的影子投到谁的怀抱里呢？这一段写得非常动人。

在你最孤独寂寞的时候，“迎得一钩月到，送得三更月去，莺燕不相猜”，张惠言在这里把他想象的形象跟他内心的境界配合得很好。从月亮的初升写起，那一钩新月从东升起，你对月饮酒、起舞，到三更天以后月亮落了下去，你和月亮这一段相知的感情，月亮给你的这一份慰解——“迎得一钩月到，送得三更月去，莺燕不相猜”。我跟月亮之间有这样的一种了解，就像李太白说的“永结无情游，相期邈云汉”，我跟那无情的月亮结了一个永久的交游。我的朋友就是天上的月亮，你们人间争奇斗艳、万紫千红的那些莺莺燕燕不要对我猜疑。我的理想，我的朋友在天上，是天上一轮光明皎洁的月亮，你们这些人间的莺燕不必猜忌我、怀疑我。

“但莫凭栏久，重露湿苍苔”，在结尾他说：你是靠在栏干上，你是可以看到天上的月亮。但是你不要靠在栏干边太久，因为夜已经很深了，那些沉重的露水都已降下来，把苍苔都打湿了。李太白有一首《玉阶怨》说：“玉阶生白露，夜久侵罗袜。却下水晶帘，玲珑望秋月。”这也是在孤独之中，也是在苦闷之中。“但莫凭栏久，重露湿苍苔”，张惠言这里写得真是妙，若再独自倚栏，徒将换得一身凄冷浓冽的露水。

我们讲张惠言的《水调歌头》五首，已经讲了前面的三首了。我们知道张惠言的这五首《水调歌头》是写给他的学生——“春日赋示杨生子掞”的作品。根据张惠言自己文集里边的记载，杨子掞这个人是可以跟他一起言道的学生。“道”，就是中国所说的修养或真理。孔子说：“朝闻道，夕死可矣！”这个“道”是大家所追求的。道家说“道”，儒家也说“道”，基督教也说“道”，佛家也说“道”。“道”是人生一种最高的哲理。张惠言认为杨子掞是可以一起言道的人，杨子掞也是在追求儒家的最高修养。可是他有时候软弱，有时候矛盾。所以张惠言写了这五首词跟他的学生共同反省、共同勉励。所以这中间有很多感情是重复的，看起来好像是矛盾的，而这正是他感情本来的性质就是如此的。

我们已经讲了前面的三首了，我们看见他一方面有以天地为心之志，天地与我并生，万物与我为一。他说：“花外春来路，芳草不曾遮。”你如果真是能体会天地春心，那么春天就不会走了，春天就会留在你的心里边。我们上次讲过俞平伯的祖父曾写过一句诗“花落春犹在”，花虽落了，但春天还是长在的，所以他把他的书斋叫做“春在堂”。

第二首的结尾是“劝子且秉烛，为驻好春过”，虽然人生是短促的、很令人感慨的、有很多忧苦患难的事情，但是你仍然要珍重你的时光，珍重你的岁月，不要白白地浪费这短暂又美丽的人生。

第三首我们讲了“但莫凭栏久，重露湿苍苔”。上次我们讲到这里时间已经到了，我就没有再发挥下去，就结束了。“但莫凭栏久，重露湿苍苔”有多重的意思。我曾经说过诗跟词是不同的，因为诗是显意识的，我要说什么我就清清楚楚地知道我要说什么。词呢？它表现的不是一个具体的情意，而是一种感情的境界，感情的一种状况。王国维后来管它叫“境界”，这是很难说的。不是可以具体说明的，黑是黑，白是白，一是一，二是二。它不是，它有时候是很不容易说清楚的。

“重露湿苍苔”，在中国文学的传统上可以给我们几个联想。一个联想是李白的《玉阶怨》。他说：“玉阶生白露，夜久侵罗袜。却下水晶帘，玲珑望秋月。”李白的《玉阶怨》他要写的是什么？你要知道他的题目有一个“怨”字，而这个怨写的是什么怨？中国古代诗人最常写的怨：一个是闺怨，另一个就是宫怨。都是女子的怨情。闺怨是说女子的丈夫日久不归，如“闺中少妇不知愁，春日凝妆上翠楼。忽见陌头杨柳色，悔叫夫婿觅封侯”。而宫怨呢？就像白居易《长恨歌》所说的“后宫佳丽三千人，三千宠爱在一身”。如果后宫有三千个美丽的女子，而皇帝每天只宠幸一个女子，那剩下的二千九百九十九个女子就都在怨情之中了。所以怨情所写的就是在孤独寂寞之中失去了爱情的女子。我以前也曾经说过，像《花间集》的那些小词写的大都是美女跟爱情。为什么曾给人很多很多的联想呢？就因为他们所写的常常是一些孤独寂寞的女子，而叙写孤独寂寞失落了爱情的女子，在东方或西方的诗歌中都有一个这样的传统。在芝加哥有一个教授叫Lawrence Lipking，他写过一本书叫Abandoned Women，就是《被遗弃的女子》。被遗弃的女子不一定是结婚了才被抛弃，这只是说这是一群失去了爱情的女子。他后面还有一个副标题“诗歌的传统”（The Poetic Tradition），而他是西方人，他也懂一些中国的文学，所以他说：无论东方或西方都有一个写孤独寂寞的女子这样一个传统，而这些作者反而常常都是男性。就因为男子在他的日常生活中，他所追求的功名事业有很多不能成功的地方，或者国君不要他，朝廷把他贬出去了，所以用怨妇这样的喻托。

李白写的怨，是宫怨。“玉阶生白露”，他是写已经深夜了，这个女子还没有回去睡觉，她是站在台阶的上边，而台阶上因为夜深已降下了露水。玉阶“生”白露，这个“生”字是动词，你如果说玉阶“有”白露，这是很笨的说法。而李白是说玉阶“生”白露，“生”是说露水不断地增加了。而这个“生”字是要跟下边这个“夜久”连起来看的，玉阶上的水愈来愈浓了，所以露水就打湿了这个女子所穿的那双很薄的丝罗的袜子。

“玉阶生白露，夜久侵罗袜”，“玉”，是洁白的、晶莹的，“白露”的“白”，也是洁白的、晶莹的，而露是寒冷的，所以她有在一种光明、洁白、晶莹之中的寒冷、孤独、寂寞的感觉。那么这个女子为什么在这么寒冷的夜晚，袜子都被打湿了，她还站在台阶上呢？这又要岔开讲到中国词的妙处。在张惠言的词学理论中他曾说：“兴于微言，以相感动。”用那微妙的语汇，它给我们很多很多的联想。

清朝有一位诗人叫做黄仲则，他的诗词都写得很好，但是很年轻，不到四十岁就去世了。他曾经写过两句诗：“如此星辰非昨夜，为谁风露立中宵？”你为什么不回去睡觉？你为什么站在台阶上？要讲中国的诗是相当难的，因为你每牵动一个词，它就有一串的历史背景。这个“星辰昨夜”就有一个背景，它是李商隐的诗“昨夜星辰昨夜风，画楼西畔桂堂东。身无彩凤双飞翼，心有灵犀一点通”。他所描述的是一个男子与一个女子幽会在画楼西畔桂堂东。这是当年的一段感情，当年的一段爱情，当年一段美好的回忆。黄仲则是说：那个感情、那个爱情我失落了。天上的星辰跟当年一样，可是不是我在画楼西畔桂堂东，跟我所爱的人在一起的那个时节了。这“如此星辰非昨夜”，这爱情虽然失落了，但我还在怀念，还在追忆，所以在这寒冷的深夜里，我还站在院子里，这又是为了谁呢？“如此星辰非昨夜，为谁风露立中宵？”所以他是表示一种期待，一种追求，一种向往。现在我们如果从这一点讲，张惠言跟他的学生说：“但莫凭栏久，重露湿苍苔。”你不要把你的期待、把你的感情、把你的追求都寄托在别人的身上，都寄托在外面。你不要凭栏久，因为浓重的露水已经打湿了苍苔。

中国的文学传统这么长久，像是陶渊明的《归园田居》诗里也曾说：“道狭草木长，夕露沾我衣。衣沾不足惜，但使愿无违。”陶渊明归隐后种田，他说，那田间的小路很窄，旁边的草木长得很高大，他晚上才回来，那时候草木上已积聚了很多露水，把我的衣裳都打湿了。他说我衣服被打湿了不足惜，只要我的愿望能实现，不被违背，我愿意付上我衣服被沾湿的代价。

还有近人缪钺老先生有一首诗也用到“露沾衣”，他说“早行应惜露沾衣”，这三个字用的是《诗经·行露》的意思，它有另外一个意思，就是说：你沾污了你自己，你把你自己沾污了。他把这“露沾衣”作了另外一个解释，说你不要把你的衣服沾湿。所以这个“露沾衣”有很多重的解释，一方面可以表示你孤独寂寞的怨情，一方面可以表达你为了追求一个理想所付出去的代价。李白所写的是追求的怨情；陶渊明所写的是追求所付上的代价；而这个代价在缪钺的诗里边是暗示一种沾污，就是被外在的东西把你给沾污了。所以张惠言的这两句词“但莫凭栏久”，你不要靠在栏干上太久，因为外面的露水已经打湿了苍苔。这是说一个人，你追求你的功名，追求你的事业，你当然可以追求，因为儒家的理想就是修身、齐家、治国、平天下。可是你不要真的只为了你一心向外追求的缘故，而把你自己沾湿了，把你自己玷污了。所以这两句也有这样可能性的涵义。

好，我们现在来看第四首。张惠言跟他的学生杨子掞所考虑的是人生的很多问题，人生很重大的课题之一对儒家士人来说就是“仕与隐”之间的抉择。你是出去做官呢？还是隐居在家里？而除了这个之外，我们人类所共同想到的一个问题就是“无常”。人生是有限的，“百年复几许，慷慨一何多”。李后主的词说：“春花秋月何时了？往事知多少，小楼昨夜又东风，故国不堪回首月明中。雕栏玉砌应犹在，只是朱颜改，问君能有几多愁，恰似一江春水向东流！”他还有一首词：“林花谢了春红，太匆匆，无奈朝来寒雨晚

来风。胭脂泪，留人醉，几时重？自是人生长恨水长东！”人类生命的无常，你的年寿，你没有能力把握，那是很短暂的。人类的命运也是不可预测的：李后主本来贵为一国之君，怎么后来又变成宋朝的阶下之囚呢？这是生命的无常，人生的短暂，光阴的消逝。这也是人类常常思考的一个问题，那终究我们人生的意义在哪里？

所以他这第四首说：

今日非昨日，明日复何如？揭来真悔何事，不读十年书。为问东风吹老，几度枫江兰径，千里转平芜。寂寞斜阳外，渺渺正愁予！　千古意，君知否？只斯须。名山料理身后，也算古人愚。一夜庭前绿遍，三月雨中红透，天地入吾庐。容易众芳歇，莫听子规呼。

“今日非昨日，明日复何如？”李太白说的“弃我去者昨日之日不可留，乱我心者今日之日多烦忧”。我们若回想当我们少年青春正茂的时候，充满了理想的生活经历的时候，我们真是“今日非昨日”，我们现在已经不是当年的我们了。“明日复何如？”可是今天是不能留住的。李太白还有一首诗“前水非后水，古今相续流”，从古到今的时光就像水一样的流过去；苏轼说“浪淘尽千古风流人物”；连孔子也不免慨叹，子在川上曰：“逝者如斯夫，不舍昼夜。”人之生命的无常，光阴的不停留，这是人生共同的悲哀——逝者如斯，不舍昼夜。它白天不停止地流，晚上也不会停止的。所以学道的人，你要怎样在这无常之中找到你自己？他说：“今日非昨日，明日复何如？”你要怎样找到自己生命要完成的使命？

他说“揭来真悔何事，不读十年书”，光阴是不停留的，你把你的光阴用到什么上面去了？“揭来”，有两个意思。一个就是去来的意思；一个就是尔来的意思。尔来，也就是近来的意思。在这里应该是尔来、近来的意思。他说，我近来真是后悔，为什么不好好地读它十年的书？我每天空空地悲慨，我追求的没有得到，我的理想都落空了，这光阴就在空虚悲慨之中消逝了！这个其实是很多诗人、很多词人都考虑到的问题。晏殊有一首小词，他说：“满目山河空念远，落花风雨更伤春，不如怜取眼前人。”你说，我怀了一个非常远大的理想，你总是向往那个远大的理想，你看远方的山河，心怀那个远方的爱人。可是你是白白地怀念，你所怀念的远人不会因为你站在这里看眼前的山河，那远行人就回来，或者你就能到远方去。这是“满目山河空念远”。现在春天快要过去了，花都落了，你在这里伤春。“落花风雨更伤春”，表面上看，你“念远”是空的，何况更加上“伤春”，这是两重的悲哀。你远方的追求没有得到是一个悲哀，现在你又不能把春天留住，已经是落花风雨更伤春，这是两重的悲哀。古人的词真是在那些微言的地方轻叩你的心灵。“更”是两重的意思，这个“念远”再加上那“更”是“伤春”。可是你要注意到它前面有一个“空”字，这“空”字也是连下来的，你“念远”是空的，“伤春”也是空的。你只是坐在那里伤春，你是白白地伤春，你光是想的话，这都是白想。“念远”是空，“伤春”也是空。“不如怜取眼前人”，你要掌握的其实应该是现在。

我开头就已经说过了，中国的诗词虽然写的是美女跟爱情或伤春怨别，可是它都有深一层的意思。你不要只把“眼前人”看成只是现实的一个美丽的女子，“眼前人”其实就是你目前所能掌握的一切。比如说我眼前追求的可以是功名，也可以是利禄，也可以是一个眼前你所爱的人，你当然都可以去追求。你所追求的“眼前人”是什么？你要知道什么才是有长久意义的“眼前人”？当然利禄财富你现在眼前看它很好，但是它逃不过刀兵、水、火、恶王、盗贼等，它可能一下子就消失了。你所爱的人你当然觉得很好，眼前有一个自己所爱的人。但是人生当然有生离死别，这还是说对方的感情不变，你还是不能避免有生离死别，何况人的感情是会变的，只要是你把你所追求的投注到外物上，而外物都是可变的，都是无常的，都是不可靠的。所以一切学道的人所追求的是什么？是“反求诸己”。只要你自己的完成，并不是说你发了财了，做了官了，这就叫完成，这都还是外物。你自己的完成，是你自己的品性、人格真正地达到了完美修养的境界，这才是谁也夺不走的，是永远不会改变的，你只有增加，而不会消失。这也就是儒家所追求的“道”。

现代西方人文哲学有一个学者叫做亚伯拉罕·马斯洛（A. H. Maslow），他写了一本书叫做《动机与人格》（Motivation and Personality），提出了自我完成（self-actualization）的说法，他把人的追求分成几个层次：你最基本的追求应该是维持生命，如衣、食温饱；再进一层则是归属的追求，比如说你要有一个家，有一个归属，或归属一个团体；再进一层则是你要有一个事业，或是你有什么理想，你有很多很多的追求；而最高层次的追求则是自我完成的追求，他说当你达到了自我完成的境界的时候，你不必别人来给你说教，那些外物对你来说就都不重要了。所以陶渊明有两句诗说“敝庐何必广，取足蔽床席”，他说，我的这一个草屋不一定要很大，我只要能有安身之处就好了。生存当然是最基本的一定要有，但是当你达到了自我完成的境界的时候，那些外物就都不足道了。《庄子》的道家思想中也曾有一个故事。中国的哲学和西方的哲学是很不一样的，西方的哲学是很思辨性的，都是理论，有很广大的理论的架构。可是中国的子书里面都是小故事，你看那诸子的寓言都是些小故事。《庄子》里有一篇以列子作了一个比喻，他说列子是御风而行。他说列子在天上是驾着风而飘行的，“泠然善也”。这当然是很好。“泠然”，是在天上飘的样子，这当然不错，这种状态是很好的。但是他说列子不够彻底，因为列子仍是“犹有所待者也”。列子还是要等外边的条件配合才能完成自己，他要有风才能够在天上飘。如果那天没有风呢？那他就飘不起来了。所以《庄子》所说学道的人是“无待于外”。你不要等着外物来完成你，不管你所追求的是利禄，是功名，甚至于是爱情，不管你所追求的是什么，只要你所期待的是外物，外物都是不可靠的，所以要能“无待于外”。

后来的韩愈写过一篇很有名的文章是讲儒家的道理，叫《原道》。他说：“博爱之谓仁，行而宜之之谓

义，由是而之焉之谓道，足乎己无待于外之谓德。”他讲的是儒家的道理。“博爱之谓仁”，你对于天地万物的一切爱心叫做“仁”。你所做的事情都是恰当的，都是合乎道理的，“行而宜之之谓义”。“由是而之焉”，“之”是往的意思，你就按着这个仁和义的道理去走，这就是“道”了。“足乎己”，你自己在你自己的生命之中找到充实和完成，就“无待于外”。你不必再等待外界来完成你自己，“足乎己无待于外之谓德”。所以我们刚才讲到的晏殊那首词“满目山河空念远，落花风雨更伤春，不如怜取眼前人”。为什么孔子说“朝闻道，夕死可矣”，“道”究竟是一个什么东西？为什么说早上得了真理，就是晚上死了也都没有遗憾。这就是你真正找到了你自己，你不再盲目地向外去追求。

人生在无常的消逝之中你追求的是什么？张惠言说，“今日非昨日，明日复何如？揭来真悔何事，不读十年书”，而你为什么不读书？因为古人所说的读书，正是追求这种自我的完成，古人的读书是为了学道，这是非常重要的一点。我觉得你如果从小培养你的小孩有一个读书的习惯，而这个读书不是只读那些《蝙蝠飞侠》之类的书，而是取古今中外文学、哲学这样的书，培养他的感情，培养他的修养，那么你的小孩将来不管在什么环境之中遇到挫折患难，那他还是会找到他自己的方向。但是如果你没有这样培养他，他没有这种认识、没有这种修养，一旦遇到了挫折患难，他就失落了自己。所以这个读书十年，并不是为了拿个博士学位，拿了博士学位如果你读的只是知识，只是技能，对于你的人生是没有补助的。你在你的知识技能以外，你应该学学体会中国古人所说的读书，你要找到你自己——“揭来真悔何事，不读十年书”。

“为问东风吹老，几度枫江兰径，千里转平芜”，这里他又用了一个典故，在《楚辞》里边有一篇叫《招魂》，这是宋玉的作品，他写《招魂》据说是为招屈原的魂魄。它里面有这样的几句：“朱明承夜兮，时不可以淹。皋兰被径兮，斯路渐。湛湛江水兮上有枫，目极千里兮伤春心，魂兮归来哀江南。”“朱明承夜兮，时不可以淹。”“朱明”就是太阳。昼夜的循环，也是说光阴的无常。“朱明”也就是太阳，是接着夜晚就来了。“时不可以淹”，时间是不会停留的。“淹”，就是停留。宇宙日出日落地循环，光阴是不会停止的。“皋兰被径兮，斯路渐。”“皋兰”，就是低洼的湿地，长满了兰花的香草。“被”，是遮盖的意思。“斯路渐”，“渐”在这里读ㄐ｜ㄢ。也就是说，这一条长满了兰花香草的小路，被水给淹没了。《楚辞》里的美人香草都是喻托。兰花也就是香草，而香草代表美德。路上虽然长满了香草，但是这条路已经被水给淹没了，你找不到芳草了。“朱明承夜兮，时不可以淹。皋兰被径兮，斯路渐”，光阴是消逝了，而长满兰花的这条小路，被水给淹没了。“湛湛江水兮上有枫，目极千里兮伤春心”，“湛湛”，是水盛多而且清澈的样子，上面长满了枫树。站在江边上远望千里，你看到春天来了，看到枫叶的生长，你就想屈原啊！你为什么不回来？“魂兮归来哀江南”，你的魂魄是应该回来的啊！这是宋玉招屈原的魂魄的几句话。这一则是说光阴无常的消逝；一则是说你所追求的美好道路可能给水淹没了。可是宋玉最后说，你屈原应该找到你自己，在江南你的魂魄应该归来。

现在张惠言用《楚辞》的典故，“为问东风吹老，几度枫江兰径”，春天来了，春天又走了。春风吹老了，吹老了什么？吹老了“枫江兰径”，这是《楚辞》里的话，湛湛江水上的枫树，皋兰长满了径的兰花香草。每一年枫叶长了出来，先是绿色，后来又转成红色，然后一年就这么过去了。每一年小径上长出了兰草，然后又是一年过去了。所以“千里转平芜”，目极千里兮，你看这么广大的一片草木，有江水、有枫树、有皋兰。这一片平原上的平芜，那些个草木。“芜”，平原上的草木。“转”，在转变。你看看，每一年叶子长出来了，每一年叶子落了；每一年花开，每一年花落。在东风之中把这些植物吹开了，又把它们给吹落了，吹老了。“几度”，有多少年？有多少个春天？你看到平原上的转变，“几度枫江兰径，千里转平芜”。

“寂寞斜阳外，渺渺正愁予！”在这种时光消逝之中，在你对于那些美好事物的追求之中，时间过去了。“寂寞斜阳外”，人生就像罗贯中的《三国演义》前面所说的“青山依旧在，几度夕阳红”！多少光阴流逝在寂寞的斜阳落下去以后，寂寞的斜阳外！什么叫做“斜阳外”？欧阳修有两句词说是“平芜尽处是春山，行人更在春山外”；范仲淹也曾说：“山映斜阳天接水，芳草无情，更在斜阳外。”芳草绿到天边，无情无知的芳草一直蔓延到那夕阳落照之外。还有柳永有一首词说：“夕阳鸟外，秋风原上，目断四天垂。”柳永在仕宦上一直很不得意，他的一切追逐都落空了。他说：当秋风在一大片的原野上吹了起来，那些鸟虽然可以飞得很远，可是斜阳落下去的尽头比鸟飞的地方还更远。我眼睛望断了四面水平线天地交接的地方，都是这样的寂寞，这样的荒凉。所以张惠言也说了，他说“寂寞斜阳外”，我们所追求的，你望断了天外的斜阳，你所追求的还在斜阳之外。“寂寞斜阳外，渺渺正愁予！”因为你所追求的还在斜阳之外，所以他说“渺渺正愁予！”“渺渺”与“眇眇”相通，“眇眇”跟“愁予”都是出在《楚辞·九歌·湘夫人》。《湘夫人》的头两句说：“帝子降兮北渚，目眇眇兮愁予。”古时楚地之人都是信鬼而好巫，所以《九歌》里有很多都是祭祀天地的各种鬼神的。“帝子”就是湘夫人，她们是帝尧的女儿，所以叫“帝子”，她们的名字叫娥皇和女英，死后成为湘水之神。他说，你远远地看见那湘水上的女神仙从天上降下来，降在北边的小沙洲上，但是我看不清楚。“眇眇”，是眼睛眯起来极目向远处看的样子。“愁予”，使我觉得愁苦。我好像看到有一个美丽的影子降下来了，可是那么遥远我看不清楚。所以“渺渺正愁予”！张惠言用的都是古人的语句。

我现在要再讲西方的一个文学理论。我刚才讲修养，中国人讲修养，是你要找到你自己，像韩退之所说“足乎己，无待于外之谓德”。西方的人文主义哲学家亚伯拉罕·马斯洛讲的self-actualization这中西观念有相似之处。那么，我现在讲张惠言讲了这么多天了，我每次都引了别人很多诗词，我为什么要这样讲？这个我也应用了西方的一个文学理论叫做互为文本（intertextuality），text是一篇文章，也可以说是本文。我们现在讲的张惠言这五首词就是text，也就是本文。可是在西方的近代文学理论之中，他们对于text有另外

的一种观念，就是它不只是代表一篇现成的文章。他们把text看成是活动的、不断演化的一个本体。它是用文字所构成的，它是本身有生命，不断在活动、不断在变化的本体。所以我们把它翻译成本文就不大好，现在有人把它翻译成文本。很多人不明白本文跟文本有什么分别？本文是已经印出来是一篇死板的东西，文本是用文字组织成功的，活动的，不断演化之中的一个本体。这是法国的学者罗兰·巴特（Roland Barthes）的说法。他所提出的理论是说文字是活动的，不断活动的本体。

另外还有一个法国的女学者，是一个文学理论家，叫做茱莉亚·克里斯特娃（Julia Kristeva），她说文本之间可以互相有关涉，现在这一篇文本可以跟过去所有的各种文本连贯在一起，这叫“互为文本”（intertextuality），就是这个文本里面有那个文章的文本。克里斯特娃说这种现象就像欧洲的一种艺术叫Mosaic，这是一种小方块石头拼成的艺术。她说每一个text就好像是个Mosaic，它是由很多小石头拼成的，而每一个小石头都有它的背景，都有它的传统，都有它的联想。她认为诗歌一定要用这种方法来诠释。而我认为特别是词，因为词不是一说一就是一，说二就是二，不是那么简单的。它是“兴于微言”，正是由文本中一些语言符号引生了许多微妙的作用。中国其实也悟出这个道理，不过它没有西方这么精密的理论来印证。张惠言提出来的“兴于微言，以相感动”，就是让你看起来一点也不重要的那些个用字，但是每一个字，也就是每个语言符号都可以引起你很多的感发，都可以引起你很丰富的联想，这是很微妙的。所以张惠言说：“寂寞斜阳外，渺渺正愁予！”这用的是《楚辞·九歌》的句子。那是表示对于远方的一种期待，你好像看见，又好像看不清楚，真是使人哀愁！“帝子降兮北渚，目眇眇兮愁予。”

“千古意，君知否？只斯须。名山料理身后，也算古人愚”，我刚才说过词不像诗是那么地显意识，所以这“千古意”也有多种的可能性，有很多的可能性。这“可能性”在西方的文学理论也自成说法。它有一个名词叫potential effect，提出这个名词的是一个德国的文学批评家Wolfgang Iser，就是在文本里面它给了读者这种可能性，作者的显意识里有没有这个意思你暂且不要去管它，它主要是在文本之中起了作用。刚才我们讲过，text我们不说是本文而说成文本，因为它是活动的、它是有生命的，而且它的生命有待读者去完成。它这种活动要在读者之间去完成，是读者读它的时候感觉到这么多的可能性。其实中国的小词是最适合西方最新的文学理论的。

现在我们再回头来看“千古意，君知否？只斯须”，我们在讲第二首的时候说“百年复几许？慷慨一何多”！真是“人生不满百，常怀千岁忧”。这“千古意”也就是说你为了千古而忧愁。“君知否？只斯须”，你知道不知道？这几千年从人的观点看起来是很漫长悠久的，可是在整个大的宇宙时间观来说，这“千古”也只是片刻的时间而已，千年也只是一刹那之间罢了。你纵然怀有千岁忧愁的“千古意”，可是你知道吗？你自己是短暂的，你纵然有千古之意，但你的生命“只斯须”。而人只有百年有限的生命却要做千古无穷的追求，人生是生命无常，而人这种生物总是想在无常之间追求永恒，所以有各种宗教就针对这个给我们答案。佛教说有轮回，基督教说有永生，道教说有长生。就因为人总是在无常之中要追求永恒，可是人其实是无常的、其实是短暂的。所以他说：“千古意，君知否？只斯须。”你纵然有千岁忧，可是你知道吗？你才有这么短暂的生命……

“名山料理身后，也算古人愚”，那么怎么在无常之中追求永恒呢？基督教说有永生，佛教说有来生，道家说有长生。而儒家告诉你什么？人生都是在无常之中追求永恒，其他的宗教都给你一个答案。而儒家说什么？儒家是说不朽。你生命虽然朽坏了，但是你的精神可以留下来。所以儒家说：“太上有立德，其次有立功，其次有立言。”儒家所追求的就是这三不朽。要追求立言的不朽是“名山料理身后”，这也是司马迁所追求的不朽。司马迁受到了腐刑，他说：这是人生最不堪受的污辱，而我之所以不立刻自杀，我之所以忍辱苟活，就因为我要写的《史记》没有完成。所以他说：我要把我的《史记》写出来，我的《史记》要究天人之际，要通古今之变，成一家之言。我说的话是人家没有说过的，我写的作品是人家未曾写过的。但是我写出来后，你们看不看呢？人家也许不看。看了以后懂不懂呢？大家也许不懂。但是司马迁自我安慰，如果大家都不看，那我要“藏之名山，传之其人”。我的书你们现在不看，我要把它藏在名山里面，将来会有人看懂的。总而言之，这些读书人现在追求不到，想要求仕也不得，而人的生命这么短促，你常怀千岁忧。“千古意，君知否？只斯须”。但我现在虽然短暂，但我可以不朽，我可以立言，我可以藏之名山，传之千古，就像司马迁所做的一样。“名山料理身后”，你要自己整理著作出书，留在你的身后，可是张惠言又说了“也算古人愚”一句。这是古人的一种傻气。杜甫说李白：就算千古以后有人读了你的书，那也是“千秋万岁名，寂寞身后事”！李白哪里去了？

所以这“名山料理身后，也算古人愚”。我开始就说：我要讲这五首词是要透过张惠言的词，看中国传统文化之中的士人他们的修养和感情心态。“名山料理身后，也算古人愚”，他常常写到追求的落空，可是张惠言他总是马上就拉回来……

“一夜庭前绿遍，三月雨中红透，天地入吾庐”，你不要管千年万世以后怎么样，千年万世以后谁也无法预知。他说：可是眼前，就是现在，你当下就得到了。“一夜庭前绿遍”，今天晚上一阵春雨过后，你的院子前面就长满了青草。“三月雨中红透”，三月的时候沐在如膏春雨中的花，是那么灿烂鲜明。就在这样美丽的景色之中，你找到了你自己。不但找到了你自己，你跟天地宇宙合而为一，天地与我并生，万物与我为一。“天地入吾庐”，天地宇宙的生命、生机都来到我的房子里面了。“吾庐”，是我的房子。他表面是说天地的生机来到我的房子里，其实“吾庐”也就是我的心。我的心里接纳了天地，宇宙天地就来到了我的心中。“入吾庐”是要先入吾心，你才能“入吾庐”。

“容易众芳歇，莫听子规呼”，他时时勉励他的学生要及时努力，你要知道光阴是容易消逝的，繁华是容易消歇的，很容易众芳就会落尽，你不要等到听到子规叫的时候才后悔。“子规”，就是杜鹃鸟。古人说如果子规叫，那春天就将消逝了。所以你要掌握现在。我刚才引了晏殊的那几句词：“满目山河空念远，落花风雨更伤春，不如怜取眼前人。”而“眼前人”是什么？“眼前人”不是那些平常的外物，是一个真正属于你自己的一个永恒的东西。你要珍惜的是现在，“容易众芳歇，莫听子规呼”。

好，现在我们讲最后一首。我先把它念一遍。

长镵白木柄，剚破一庭寒。三枝两枝生绿，位置小窗前。要使花颜四面，和着草心千朵，向我十分妍。何必兰与菊，生意总欣然。　　晓来风，夜来雨，晚来烟。是他酿就春色，又断送流年。便欲诛茅江上，只恐空林衰草，憔悴不堪怜。歌罢且更酌，与子绕花间。

“长镵白木柄，剚破一庭寒。三枝两枝生绿，位置小窗前。要使花颜四面，和着草心千朵，向我十分妍。何必兰与菊，生意总欣然。”这真是张惠言的见道之句。你留住一片春天在你的心里边不走了，那是“花落春犹在”。“花外春来路，芳草不曾遮”、“天地入吾庐”……他都是用外表的形象来表现的。

“长镵白木柄”，一个很长的铲子，有一个白色的木柄，就像我们冬天用来铲雪的铲子。而他为什么要说长镵是白木柄呢？张惠言真是无一字无来历。他是引用了杜甫的《乾元中寓居同谷县作歌七首》里的“长镵长镵白木柄，我生托子以为命”。杜甫曾经流落到同谷县，几乎被饿死了。他家既没有粮食，也没有衣服，同谷县那年山中又下大雪，一大家子的家眷都饥寒交迫。没有东西吃怎么办呢？杜甫就到山中去挖黄独根来吃。他说：我这个本来是想要致君尧舜的杜甫，现在落得只有这一把长镵，我现在就靠着你这把长镵来维持我们这一家子的生命。因此杜甫说：“长镵长镵白木柄，我生托子以为命。”这是杜甫写的诗，是他自己亲自的生活经历。我现在没有时间专来讲杜甫，我只是说张惠言用的是杜甫的诗句，为什么是“长镵白木柄”？你要知道“长镵白木柄”当初杜甫写的就是饥寒交迫的景况。这表示什么呢？这表示是在贫困之中最简单最朴素的一种谋生工具。所以张惠言说：我们固然没有什么金银锦绣之类的细软，但是你如果有一把长镵白木柄，只要你有这一把铲子，你就可以——“剚破一庭寒”，你就可以种出有生命的东西来。只要你有一把最朴素、最简单的铲子，你就可以找到生命；你就可以用这把铲子“剚”，就是砍破、挖破的意思；你就可以把那满院子的寒冷都赶走；你就可以用这把铲子打破封锁你的所有的寂寞和寒冷。你用它干什么？你可以用它找到生命，你可以用它种出美丽的花草。你只要用这把最简单的长镵白木柄，你就可以打破一庭的寂寞和寒冷。你可以种出来“三枝两枝”，你也许不能够种出一大片的树林，但是种它三枝两枝有绿颜色的生命。他的字眼用得都很好。他不说三枝两枝花草，他说“三枝两枝生绿”，有生命绿颜色的植物“位置小窗前”。你种出几株绿意盎然的植物，然后把它栽植在你的窗前、放在你的窗前。

“要使花颜四面，和着草心千朵，向我十分妍”，你亲手种出来的花草，你要使你的花开出来，那个花的颜面，那个花朵向着四方都开出来，还伴着那草中间的草心，他的“草心千朵”就是形容那样的集中在中间。我要举杜甫的两句诗，他说：“种竹交加翠，栽桃烂漫红。”我杜甫种出来的竹子要它长得那样交加的翠绿，我要我栽出来的桃花，像喷火似的那样灼灼烂漫。你用自己的劳动、用自己的手找到生命。所以张惠言说：我虽然只有一把“长镵白木柄”，但是我可以“剚破一庭寒”。我要种出来“三枝两枝生绿”，把它栽在我的窗前，“位置小窗前”。我“要使花颜四面”，这“颜”字用得好，“四面”用得好。这种精力的饱满、这种投注的热情，就像杜甫说的“种竹交加翠，栽桃烂漫红”。交加、烂漫，花颜四面、草心千朵，这表现了激越投注的热情而且“向我十分妍”，我自己亲手种的花草，它们对着我显得那么可爱，那么美丽。“妍”，美丽的样子。

“何必兰与菊，生意总欣然”，你何必一定要种什么兰花？何必一定要栽什么菊花？何必一定非栽那些高贵的植物不可？你大可不必要如此。你只要有你的生命就好了。“何必兰与菊”？只要有了生命，有了“三枝两枝生绿”，“生意总欣然”。那怕就是花落了，春天还是常在你身边的。

“晓来风，夜来雨，晚来烟。是他酿就春色，又断送流年。”张惠言这五首词真是反复零乱。因为人，他有他得道的境界，可是他也有迷惑不悟的时刻。细看张惠言一生的生平，他小的时候孤寒、困苦、贫穷、失意、挫折。他写这五首词的时候，他还没有通过科举进士的考试。不错，我是想生命奋进，我要种出“三枝两枝生绿”。可是人生！人生有多少困苦？有多少风雨？在中国的文学传统常常用风雨表示人生遇到的挫折患难，如辛弃疾说“可惜流年，忧愁风雨”。本来年华已似水，一去不返，何况在流逝的年华之中，还有那么多的挫折和忧患。所以李后主的词说是“林花谢了春红”，花本来就是无百日红，总是要凋落的。这还不说，还要“无奈朝来寒雨晚来风”。花，本已是无常，在无常之中还要忍受风雨的摧残。风雨是你人生之中的忧患，你栽种出来“三枝两枝生绿”它“位置小窗前”。可是它又有“晓来风，夜来雨，晚来烟”，这个环境实在非常恶劣：有风、有雨、有烟；有挫折、有苦难、有哀愁。

“是他酿就春色，又断送流年”，可是人的一生，就是要在风雨忧患之中完成你自己。孟子说：“生于忧患，死于安乐。”有时候人是要在挫折忧患之中，你才会对于人生有更为深刻的反省和觉悟。法国有一位小说家叫法朗士（Anatole France），他曾说：如果一个女人，她一生连一次大病都没害过，那么这个女人一定是非常肤浅、非常庸俗的。要是以我们世俗的眼光来看，这个女人应该是非常幸福才对。他的意思是说你要在忧患之中，你才会对人生有反省，才有更深刻的认识。“晓来风，夜来雨，晚来烟”，“是他酿就春色”，就是在这种风雨烟霭之中，它酝酿，像做酒一样，造成了这样美丽的一片春光，春光就在风雨烟霭之

中。可是也就在这个风雨忧患之中断送了流年，这无常的光阴消逝了。可是你所追求的都没有得到，像张惠言他的志意、他的理想也都还没有完成。那么他又打算怎么样呢？

“便欲诛茅江上，只恐空林衰草，憔悴不堪怜”，张惠言又说了，既然功名、富贵、利禄都不属于我们所有，我们的功名事业，我们的治国、平天下的理想，我们都没有得到，我们就放弃它们吧！我们都不要追求了。我们就“诛茅江上”，我们躲开这喧嚣的世界，我们跑到江边上一个寂寞荒凉的地方。“诛”，就是砍的意思。我砍了很多茅草在江边上盖了一个房子。“诛茅江上”是杜甫的一句诗“诛茅隐居总为此”。杜甫说：我要砍一些茅草，在这个地方盖一所屋子，因为这江边的风景很好。张惠言也说“便欲诛茅江上”，我不再追求了，我就找一个地方去隐居。但词到这里他又一个转折，他都是反复的，都是用两方面来说的。

“只恐空林衰草，憔悴不堪怜”，我只恐怕那个时候，江边的茅屋面对的只有空林衰草，那样的憔悴，那样的荒凉，那样的寂寞，已经不值得我们留恋了，“惟悴不堪怜”。这又说到哪一点呢？我们前面不是说要透过这五首词来讲儒家的修养、士人的感情心态吗？孔子说过一句话：“鸟兽不可与同群，吾非斯人之徒与而谁与？”就算我们去隐居到山林里边，我们跟那些花草、鸟兽在一起作伴不好吗？孔子说：“鸟兽不可与同群。”鸟兽不是我们的同类。“非斯人之徒与”，我如果不是跟这样的人类在一起，那我要跟什么在一起呢？我们是人类，我们应该关怀人类。我离开人类去跟草木、鸟兽去作伴侣，鸟兽不可以同群。这也是苏东坡的那首《水调歌头》说的“我欲乘风归去，又恐琼楼玉宇，高处不胜寒。起舞弄清影，何似在人间？”我要想避开人世，人世不可爱，我不要人世了。可是你是人，你怎能够不关怀人世？你怎能够不为人世做事？所以就算“诛茅江上”，也“只恐空林衰草，憔悴不堪怜”。

“歌罢且更酌”，想到人生的这么多问题，我这五首词就好似一曲长歌，我的歌唱完了，我们两人再来喝一杯酒。“与子绕花间”，我们珍重眼前美丽的春色、美丽的生命，我和你再到山林花木之间绕行一周，珍重我们现在拥有的宝贵生命。

好，现在我们讲完了张惠言的五首《水调歌头》。他是叙说我们中国儒家的读书人：他们的追求，他们的不得志，他们的忧患，他们的愤慨。同时也显示出了他们那种得道的快乐，他们内心的那种充实和满足。张惠言的这五首词之所以好，是因为张惠言本身确实是有这样的一种生活体验，有这样生活的反省，有这样生活的感受。这是那些没有经历过如此生活体验的人所不能理解和相信的。记得多年前我读过一篇犹太裔德国作家卡夫卡（Franz Kafka）的短篇小说，题目是《绝食的艺术家》。故事中说一个不肯吃人间烟火的人，是因为他看到食物就有欲呕的感觉，但没有人相信他的绝食，因为我们都吃，他怎能不吃呢？这也正如一只羊对老虎说，我只吃草不吃肉，但以血肉为食的老虎怎会相信呢？在竞相逐利的社会中，和他们说学道自足之乐，他们会相信吗？但就张惠言而言，则这种快乐乃是真实可信的。

姚白芳 整理

# 3　第三章
# 晚清时期

第一讲　说林则徐与邓廷桢的中秋唱和词
第二讲　说蒋春霖词
第三讲　说王鹏运词
第四讲　说郑文焯词
第五讲　说朱祖谋词
第六讲　说况周颐词



# 第一讲
# 说林则徐与邓廷桢的
# 中秋唱和词

清朝道光十九年（1839）四月二十二日（阳历6月3日），钦差大臣林则徐（1785—1850）和两广总督邓廷桢（1776—1846）在广东虎门销烟。一个月后，也就是阴历五月底在九龙尖沙嘴村发生了林维喜案。林是个当地的村民，被英国水手酒醉中杀死。中国方面要英方交出凶手，但当时的英国驻广州商务领事义律（Charles Elliot）不肯交人。于是，林则徐就封锁了澳门，将义律驱逐出境。

阴历七月下旬（阳历8月底），义律率军舰到广州。既然与英方决裂，当然要先做好作战准备，广东水师提督关天培（1780—1840）已经做好迎敌准备。所以，当英舰开进来的时候，关天培令水师还击，结果把英舰赶走了，中国取得了胜利。这时已是阴历的八月中旬，这是中国人的中秋节。在这天晚上，林、邓、关三人登上了沙角炮台，邓为此写了《月华清》这首词，林也和了一首《月华清》，祝贺这次海上的胜利。

现在让我们先看看林的《月华清》：

穴底龙眠，沙头鸥静，镜奁开出云际。万里晴同，独喜素娥来此。认前身、金粟飘香；拼今夕、羽衣扶醉。无事。更凭栏想望，谁家秋思？　　忆逐承明队里，正烛撤玉堂，月明珠市。鞅掌星弛，争比软尘风细。问烟楼、撞破何时。怪灯影、照他无睡。宵霁。念高寒玉宇，在长安里。

中国的词，在中国的韵文体式里面是非常精美的文体，它的形式，参差错落，感情幽微隐约，要很仔细地去体会。所以，西方有很多学者说，他们不愿意讲中国的词，因为不好讲，尤其像这些反映历史的词，第一要熟悉历史典故，第二要熟悉词人所写的词的历史背景。

“穴底龙眠”，要透彻了解这四个字的意思，一定要了解历史的典故和他当时写词的历史背景。中秋当然是秋天，秋天的海面是平静的，没有风涛，今天晚上海底的龙都安睡了。《水经注》中说，鱼龙以秋日为夜，蛰寝于渊，杜甫据而在《秋兴八首》中说“鱼龙寂寞秋江冷”，鱼龙在秋天都睡着了，这是从典故来看的。而从地理上看，很巧的是，广州沙角炮台附近的海面正好叫做龙穴洋，所以林说“穴底龙眠”。

“沙头鸥静”，晚上海鸥都安静地停在沙岸的海边上休息，沙头就是指沙角炮台。

“镜奁开出云际”，奁是古代妇女用的化妆匣子，月亮像面大的圆镜子，镜匣打开，像镜一样的月亮从云里露出来，高高地挂在天上。“万里晴同，独喜素娥来此”，清明的朗月照到万里之外，万里同在月光的普照之下。这里借用张九龄（678—740）“海上生明月，天涯共此时”的诗意，隐示神州万里之下，家家团聚，共渡中秋良宵。月光是皎洁的，故曰素，娥是嫦娥，今天晚上我们特别高兴看到美丽的嫦娥，来到这海天空阔的沙角高台之上。

“认前身、金粟飘香；拼今夕、羽衣扶醉”，词的意义是多层次的，这句一层是从月亮说的，另一层是从林所和的词的作者邓廷桢（嶰筠）说的。月亮里面相传有桂花树，桂花的花苞未开前，小小的像颗米粒，呈金黄色，故称金粟，所以用金粟来形容桂花。他们三个人在明朗的月光中好像看到桂花树的影子，甚至于闻到了月中飘来的桂花的香气。

“认前身”，这是暗用了李太白的一首诗。词是一种非常精美的语言，张惠言（1761—1802）说，词“兴

于微言”，微言就是很不重要的语言，但可以给人很多的感发。俄国有位符号学（Semiotios或Semiology）家洛特曼（Jurij M. Lotman）说，语言是一种符号，这种语言，如果在一个国家民族中使用了很久，它们就带着这个国家民族的历史和文化传统。结果，这个语言符号就变成一种文化语码（Cultural Code）。中国文化历史悠久，所以中国的语言里充满了文化语码。由于我们书读得少，不知道这些语码，书读多了，就会认识很多很多这种语码。

让我们回到“认前身”一句，李白（699—762）写过一首七言绝句《答湖州迦叶司马问白是何人》说，“湖州司马何须问，金粟如来是后身”，意思是说，湖州司马你何必问我的来历，我就是金粟如来的后身。李白自认为他已经是名满天下的名人，例如杜甫（712—770）曾经写过一首《饮中八仙歌》，记载李白带醉奉召的情形说“天子呼来不上船，自称臣是酒中仙”。金粟如来在佛家历史中早于释迦牟尼。这里借用李白的话，以金粟如来比喻邓廷桢，与司空图（837—908）《诗品》中所说的“明月前身”意义相同，是要来赞美邓高洁的品格。

“拼今夕，羽衣扶醉”，今天晚上我们三个人在这里赏月，好像我们是乘风而起，羽衣翩然高举。三个人在高台上，晚风吹拂，衣袂翩翻。羽衣是道士仙人的装束，用来赞美邓的高洁形象。“扶醉”，是说尽兴而归，醉到需人扶持的地步。

“无事”，刚把敌人军舰打退了，所以没有战事。

“更凭栏想望，谁家秋思？”我们靠在栏杆上在想，今天晚上，面对秋月，应该有多少家、多少人，有多少感兴，有多少怀念。这是借用唐人王建的《十五夜望月》这首诗里的一句话“今夜月明人尽望，不知秋思在谁家”，写出诗人对远方家人朋友的思念、对国家的关怀，以及对天下沦落离散的人的同情与怜悯。

“忆逐承明队里，正烛撤玉堂，月明珠市”，承明是汉朝一个宫殿的名字，这里用来指清朝的京师、首都。我们想，如果是在京师过中秋，在金马玉堂之中，蜡烛高烧，但因要出去赏月，所以撤掉蜡烛，走到街市上，看到一片灯市的繁华景象，如灿烂的明珠一样。

“鞅掌星驰，争比软尘风细”，“鞅掌”是说政务繁忙，出于《诗经·小雅·北山》“或王事鞅掌”。“星驰”是指钦差在外，星夜奔波赶路。“软尘风细”，是指首都的尘土，首都的尘土叫软红尘，软是说细致的，红是说繁华的。这句话的意思是，我现在都在沙角炮台，军政事务繁忙，怎么能比得上当年在繁华的京师赏月时那样的写意自在。

“问烟楼、撞破何时？”“烟楼”指的是鸦片烟馆。何时才能撞破鸦片烟馆，把鸦片禁掉？但烟楼也有典，出自苏东坡（1036—1101）《答陈季常书》，其中他说，他写了一篇序，他认为写得很好，所以要把这篇文章拿给青年人看看，庶几可以使他们撞破烟楼，可以从文章里面得到启发，从烟雾弥漫的烟楼里给他们指出一条出路。还有一个说法是，我们现在面临的难解的政治难题，像座烟楼，何时能够解开？也暗指楼中吸食鸦片的人，何时能完全禁绝？这句词能给人多种联想。

“怪灯影、照他无睡”，深更半夜，有多少抽鸦片的人，对着鸦片烟灯抽吸，没有睡觉。

“宵霁。念高寒玉宇，在长安里”，“宵霁”是说，今天晚上，天气这么晴朗。“高寒玉宇”这四个字，出自苏东坡的《水调歌头》：“明月几时有，把酒问青天，不知天上宫阙，今夕是何年，我欲乘风归去，又恐琼楼玉宇，高处不胜寒。”“高寒玉宇”，代表高高在上的皇帝的朝廷。“长安”是唐代的京师，这里是指首都。高寒玉宇在哪儿？在首都。

这句词的言外之意是说，烟楼如何撞破，怎样解决这些难题，朝廷那么遥远，难达天听，真希望什么时候，君臣上下和人民一心，把这件事办好。但他没有明说出来。

林、邓、关三人合力打了一场胜仗，可是不久，也就是第二年的春夏之交，英国军舰大批开到广州，由义律的伯父乔治·懿律（George Elliot）统帅，他发现广州有备，不易攻打之后，就在这年夏天，直上北方。道经浙江海面，攻下定海，清廷震动。英舰继续北上，抵达大沽口。当时的直隶总督琦善，向朝廷报告英军侵犯大沽口，朝廷惊惶失措，主和派逐渐得势，道光皇帝已经由主战走向主和。

琦善头一次同英国人接触就送礼，这给英国人的印象很坏，把中国人看低了。琦善表示要跟英国谈和，英国人说好，但有条件，一是赔偿烟款，二是割让海岛，三是赔偿军费。琦善把英国人的要求如实上奏，道光皇帝看了之后大怒说，祖宗从未割过地，此事绝不可答应。英国人既然这样无礼并且步步进逼，只有宣战。于是在道光二十一年阴历一月五日（1841年1月27日），下诏宣战。

鸦片战争就这样正式爆发了。仗打起来之后，这时林、邓已经下台，但关天培仍然担任水师提督。林、邓见情况十分危急，就一起去见琦善，建议增饷加兵，但琦善受命谈和，拒不接受。可是由于条件相差太远，双方谈不拢，英国就进攻虎门。琦善为了向英国人表示求和善意，把虎门炮台拆了，以致关天培战死，中国打败了。道光皇帝被迫下诏谈和，最后签订了《南京条约》，林、邓也先后被发往新疆伊犁。

朝廷就在阴历五月十日正式把他们两人贬到遥远的新疆，说是要他们在那里“效力赎罪”。邓先到新疆伊犁，第二年的中秋是在伊犁过的，他抚今思昔，一样中秋两样情怀，感慨很多，便写下了下面的《伊江中秋》一首七言律诗：

今年绝塞看冰轮，往事追思一怆神。天半悲风波万里，杯中明月影三人。英雄竟污游魂血，枯朽空余后死身。独念高阳旧俦侣，单车正逐玉关尘。

“今年绝塞看冰轮，往事追思一怆神”，“冰轮”是指月亮，典出陆游的《月下诗》，“玉钩定谁挂，冰轮了无辙”。今年我到遥远的边塞观月，新疆的秋天晚上，已有寒意，月亮是冷月，是冰轮。回想三年前，也就是道光十九年的秋天，我们三个人在沙角炮台上赏月时，刚把英国的军舰赶走，是何等的意气风发。而三年后，我在这绝塞的伊江（就是现在的伊犁河）的河畔，独自一个人赏月，心情是何等的凄凉悲伤。

“天半悲风波万里，杯中明月影三人”，这两句是透过眼前景物写对三年前中秋赏月的回忆，“天半”是说高空，高空吹着肃杀的秋风，伊犁河上波随风起，令我回忆到当年沙角炮台的海上波涛万顷。“影三人”，是借用李白的一首诗：“花间一壶酒，独酌无相亲。举杯邀明月，对影成三人。”这是说，我是一个人，月亮是一个人，加上我的影子共三个人。这时邓赏月的心情同诗仙李白赏月的心情是一样的，就是感到独酌的无奈和寂寞。然而，遥想三年前我们三人在沙角的炮台之上，海风吹拂，波涛万里，一同欣赏海上明月的时候，是确确实实的三个人。

“英雄竟污游魂血，枯朽空余后死身”，“游魂血”是指不得善终的人。杜甫《哀江头》中说“翻身向天仰射云，一箭正中双飞翼。明眸皓齿今何在，血污游魂归不得”，杜甫是指杨贵妃缢死于马嵬坡，不得善终。关天培那样忠义英勇的大英雄竟然因琦善拆除沙角炮台而战死，未能善终，真令人哀叹。我邓廷桢，虽然是劫火余生，但已是古稀之年，像枯枝朽木一样，就将凋谢。

“独念高阳旧俦侣，单车正逐玉关尘”，“高阳”是指爱喝酒的人。汉刘邦时有个说客郦食其自称高阳酒徒，李白据此入诗，他在《梁甫吟》中说，“君不见高阳酒徒起草中，长揖山东隆准公”。邓在这时独自思念他那位同他共过患难的、爱喝酒的老朋友林则徐，他现在怎么样了。虽然邓、林两人同时被贬至新疆，但林中途去了河南帮助大学士王鼎（1768—1844）治理黄河水患，所以要等到道光二十二年底才到达新疆。当邓写这首诗的时候，遥想林单独一个人，乘着一辆车子，车子卷起沙尘，正在星夜朝着玉门关奔驰。根据《林则徐日记》，这时即阴历八月十四日林已抵达甘肃凉州，在此与当时任甘凉道的同乡后辈郭柏荫共渡中秋节。

林于这一年阴历十一月五日抵达伊犁，邓亲往迎接，这两位共患难的知交又在荒凉的边塞相遇了，两人的关系较在广东时更为亲密。两人时常咏诗唱和，下面是林和邓的《伊江中秋》的诗：

## 和嶰翁中秋感怀原韵

三载羲娥下阪轮，炎州回首剧伤神。招魂一恸登临地，投老相看坎壈人。玉宇琼楼寒旧梦，冰天雪地着闲身。麻姑若道东溟事，莫使重扬海上尘。

“三载羲娥下阪轮，炎州回首剧伤神”，“羲”是羲和，指太阳，“娥”是嫦娥，指月亮，是说时间的意思。三载的时间像车轮从高坡上滑下来，过得飞快，“炎州”即指神州，指中国，在荒凉的极边，回首往事，心伤神痛。

“招魂一恸登临地，投老相看坎壈人”，我们的老朋友关天培死了，我们要在登高赏月的地方，以极度悲痛的心情，替他招魂。他们都老了，邓当时（道光二十三年）是六十九岁，林比他小十岁，是五十九岁。“坎壈人”，是说命运坎坷的人，他们两人年纪都这么大了，还被放逐到这荒凉的边塞，真是宦途坎坷。

“玉宇琼楼寒旧梦，冰天雪地着闲身”，“玉宇琼楼”，也代表朝廷，也暗指首都。“寒旧梦”是指遥远的往事，我们当年在沙角炮台对朝廷的忠爱、希望、寄托，现在回想起来，像场旧梦，现在一切都改变了。我们现在来到冰天雪地的新疆，一天到晚闲着，什么也不能做。我们很想为国家做事，但是却不让我们做。

“麻姑若道东溟事，莫使重扬海上尘”，“麻姑”，传说为东汉时仙女，自谓曾见东海三次变为桑田，桑田三次变为沧海，比喻世事变化之快、之大。如果去见麻姑，谈到东溟即东海的事，告诉她千万不要使中国再度发生海上的战争，不要再让外国人从海上侵略中国。

龚雨村 整理



# 第二讲
# 说蒋春霖词

我接下来要讲的一个作者就是蒋春霖。现在我们先简单地介绍作者，然后再看他的《木兰花慢》。

蒋春霖，号鹿潭，江苏江阴人。他父亲叫做蒋尊典，曾在荆门州做过官。春霖是嘉庆二十三年（1818）生的，随着他父亲住在荆门的任所。曾经登黄鹤楼赋诗，老宿敛手，一时有“乳虎”之目。我们看过了很多作者都是在少年时代就表现了他们的才华。蒋春霖当他父亲死去以后就家道中落了，他侍奉他的母亲来到天子脚下的京城。“既不得志于有司，乃弃举业，就两淮鹺官”，所以蒋春霖也是一个仕宦不得志的人，他不但是做官不得志，科考也不得志。所以他就放弃了举业，不再参加科考，也不再谋求官职。他没有一个好出身，没有一个好资历，因此就做了一个最卑微的小官，在两淮盐场做鹺官。鹺官就是在盐场里边管收盐税的官吏，他是才高而位卑，所以他平生郁郁不得志。“咸丰壬子（1852）权富安场大使”，这个“场”是晒盐的盐场，他管理这个富安盐场。你们要注意到这上面还有一个字，“权”权只是暂时代理，连这样的小官他还不是正式的，只是暂时代理。丁巳（1857）遭母忧，始去官。他母亲去世了，古时父母之丧是要守丧的，他就离开了他的职位。“挈家至扬州之东台”，住在那里。“庚辛之际，兵事方急，徐沟乔松年、嘉善金安清，先后争相邀请。”

现在我们就要看他的时代背景，当时中国真是内忧外患，咸同之际太平天国已占据大半江山。而1857年是第二次鸦片战争，1858年英法联军攻陷了大沽口，订立了《天津条约》。1860年英法联军攻北京火烧圆明园。这是一段危乱之秋，兵事方急。为什么徐沟的乔松年、嘉善的金安清都要罗致他呢？因为当兵荒马乱之际成立了一个筹饷局，而他们认为蒋春霖是个人才，所以就邀蒋春霖参加。“春霖抵掌陈当世利弊甚辩”，蒋春霖没有科第，没有功名，是个地位很卑贱的人，而邀他的人都是些方面大臣，这些人请他来了，而蒋春霖毫不畏缩，“抵掌陈当世利弊甚辩”。“抵掌”，就是用手势跟人正面谈话，这是出于《史记·滑稽列传》。“陈”，是陈述。他就跟人当面陈述当时国家的缺点疏失，该如何谋求改革，侃侃而谈，意气风发。“不以属吏自挠”，不以自己是个卑微的小官而畏缩不敢施展。“上官亦礼遇之，不为牾也”，而他的上司虽然地位比他高很多，却都很欣赏他的才华和他的见解，都很礼遇他，不以为他这样是不礼貌。

“同治戊辰（1868）冬，蒋访上元宗源瀚于衢州；道吴江，舣舟垂虹桥，一夕而卒，年五十一。姬人黄婉君殉焉。”“舣舟”，就是停船、泊船。这一段话说得很简单，事实上蒋春霖性格很孤傲不群，不肯屈服于人，也因为这样的缘故他科举仕宦都不得志。但是当时有一个观察使叫做杜文澜，很赏爱他的才华，蒋春霖落魄潦倒，幸得这些人的周济。蒋春霖因为郁郁不得志，一度也沉湎在醇酒妇人之中，因为他对自己的失意不能面对，因此就用醇酒妇人来麻醉自己。他在声色场所中认识了他后来的妾黄婉君，而黄婉君是个相当虚荣的妇人，又嗜食鸦片，所费不赀。而蒋春霖为了满足黄婉君的需要，不得不求人周济，而他的个性又很好强，有一次去求见杜文澜，杜文澜因为公事很忙没有马上接见他。蒋春霖认为这是很大的挫折、打击及耻辱；他想再去找宗源瀚，但是回头一想万一宗源瀚也不见他，他又怎生自处呢？因此在羞愧、彷徨、沮丧之下他服毒自杀了。蒋春霖死后，黄婉君很不被人谅解，当然蒋春霖的死她也很难过，因此她也就自杀了。

蒋春霖有这么一段故事，因此他所写的词，也表现了他的身世、他的性格，是与其他词家不同的。像陈维崧也是仕宦不得志，也是孤傲不群，可是他和蒋春霖不同，陈维崧是个开放的类型，什么不得意都发

泄出来。而蒋春霖是个沉郁的类型，他们相同的都是落魄不得志，可是陈维崧在落魄之中有一份豪气，而蒋春霖却没有这份豪气。蒋春霖的词写得很沉郁，他大半的词都写得很幽怨。大家赞美蒋春霖的词，一个是因为他的感情跟感觉写得非常深密细微，他的词好在感觉跟感情写得很绵密深幽；还有一个好就是因为蒋春霖他辗转奔波于各地，而他所生的时代正是中国内忧外患相逼而来的时代——内有太平天国的战争，外有英法联军，就因为他亲自经历了这样不平常的乱世，因此他的词也反映了当时时世的衰微战乱。我们现在就讲他的《木兰花慢》，现在我还是先念一遍。

## 木兰花慢·江行晚过北固山

泊秦淮雨霁，又镫火，送归船。正树拥云昏，星垂野阔，暝色浮天。芦边，夜潮骤起，晕波心、月影荡江圆。梦醒谁歌楚些？泠泠霜激哀弦。婵娟，不语对愁眠，往事恨难捐。看莽莽南徐，苍苍北固，如此山川！钩连，更无铁锁，任排空、樯橹自回旋。寂寞鱼龙睡稳，伤心付与秋烟。

这是一首感慨时事的作品，这在蒋春霖的词里面是写得比较有激越慷慨之音的作品。大家赞美蒋春霖说他的词反映了时代的战乱，所以可称他为“词史”。大家都知道杜甫的诗被人称做“诗史”，说他反映了天宝之乱；而蒋春霖是清代的词人里边反映了时代变乱的，所以称他的诗为“词史”。

关于“词史”之说是谭献提出来的。谭献是常州词派张惠言词学的重要传人之一，另一个时代较早的是周济。谭献说：“诗有史，词亦有史。”而张惠言只是说词里边应该有寄托，什么样的涵义才叫寄托？周济说：如果只是写个人小我的悲哀忧愁那不叫寄托，要有更大的关怀反映了整个时代的那才能叫有寄托。所以谭献就提出来说：“诗有史，词亦有史。”这也是因为从清朝早年的词就跟时代结合了非常密切的关系，这是清代的词学家从词的美感和特质，在词里边所反映的时代关怀的一种反省和体会。而在创作上实践出来的就是蒋春霖，现在我们简单扼要地介绍这一首词。

“江行晚过北固山”，这是词牌后的一行小标题。他说他自己的船在傍晚的时候经过北固山，北固山在扬州镇江附近。

“泊秦淮雨霁，又镫火，送归船”，我停泊这艘船在秦淮的岸边，刚刚雨过天晴。两岸的灯火和船上的灯火正送我这正要还乡的归人的船。我眼中看到的是什么呢？

“正树拥云昏”，他这形容用字很具体，树的周围好像被云彩拥抱着，是那么昏暗的一片。

“星垂野阔”，旷野很广阔，就感觉星星的位置更是低垂。这用的是杜甫的诗“星垂平野阔”。

“暝色浮天”，天慢慢地黑下来了，那昏暗的黄昏暝色从水面上直弥漫到天边。

“芦边，夜潮骤起，晕波心、月影荡江圆”，我的船停泊在长满芦苇的江边，夜晚潮水澎湃的声音突然一阵高起来了。在江上水波的中心有一圈一圈的光晕。“晕”，是月亮的旁边的影子，也叫月晕。这圆圆的月亮的影子照在江心，随波摇荡。

“梦醒谁歌楚些？”我在船上一梦醒来是谁在唱着哀伤的《楚辞》呢？“楚些”，“些”字在这里不念ㄒㄧㄝ，念ㄙㄨㄛ。是《楚辞》里常用的一个语尾助词，所以“楚些”在这里就代表《楚辞》。《楚辞》表现的是屈原的政治理想不得实现的满腹伤痛，哀悼楚国走向败亡因悲慨而写的作品。

“泠泠霜激哀弦”，我好像听到江面上传来哀伤悲凉的琴声。古人说湘灵鼓瑟，在秋夜里听到这么凄凉的、在寒冷的秋霜中的激越的琴声。

“婵娟，不语对愁眠。”“婵娟”，指的是月亮。月亮静静无言地照着我一个人，能和我相语的只有无边的枯寂忧愁和难以成眠的漫漫长夜。

“往事恨难捐”，“往事”是指鸦片战争，道光二十二年（1842）六月十四日英军攻陷镇江的事情。北固山就在镇江的旁边，所以他所指的往事，特别指的就是道光二十二年（1842）英军攻陷镇江的事情。英军攻陷镇江以后，英舰八十余艘长驱直入，在六月二十九日到达南京下关的江面，七月二十四日就订立了不平等的中英南京条约。我个人认为这个“往事”有多方面的涵义：有国家悲慨屈辱的往事，也有他自己平生不得志的往事。所以他说：“婵娟，不语对愁眠。”面对着天上的一轮明月有多少往事难忘？有多少旧恨难除？“捐”，就是除、消的意思。有多少家国个人的往事都是忘不掉的。

“看莽莽南徐，苍苍北固，如此山川！”“莽莽”指的就是南徐这一带的山势。“苍苍北固”指的就是北固山。南徐这一大片无边的草野他形容为莽莽南徐。他说你看这么广阔无尽的南徐平野，看这么苍茫的北固高山。“如此山川！”这里边有很多感慨：我们的国家有这么美好的山川，但为什么我们有这么多的战乱？为什么遭遇到这么多列强的侵略？“莽莽南徐，苍苍北固，如此山川！”而在现在的列强侵略之下！

“钩连，更无铁锁，任排空、樯橹自回旋”，古人曾说如果要攻打长江，只要在长江的江面上横锁住长铁链，江北的人就攻打不过来了。“钩连，更无铁锁”，语出唐刘禹锡的《西塞山怀古》：“王濬楼船下益州，金陵王气黯然收。千寻铁锁沉江底，一片降旛出石头。”这首诗本来写的是西晋大将王濬攻打六朝东吴的往事。“千寻”，古代一寻为八尺，此言其长。东吴用了长链锁住了江面，但是王濬用麻油作火炬融断了铁锁，这千寻的铁锁全沉到江底，而东吴就投降败亡了。在这时蒋春霖的意思是说：本来我们以为在长江天堑上横上铁锁敌人就攻打不过来了，但是现在我们有什么国防呢？他是用“铁锁钩连”这个典故代表我们的国防。我们本以为有铁锁的钩连敌人就打不过来了，不用说晋朝攻打东吴的时候铁锁尚且被烧断了，现在的清朝连不可恃的铁锁也没有，更不用谈还有什么国防设施了。所以他说：“钩连，更无铁锁。”

那只好让敌人“任排空、樯橹自回旋”，“樯”，是船帆，“橹”，是船桨，任凭敌人的军舰，而这敌人的军舰还不是我们古代的樯橹，人家是机器马力十足的坚船利舰。任凭敌人的军舰长驱直入在我们的长江上回旋驰骋，激浪排空。所以他说：“钩连，更无铁锁，任排空、樯橹自回旋。”敌舰排空的声势，在我们的江面上回旋地奔走驰骋。

而我们呢？只有：“寂寞鱼龙睡稳，伤心付与秋烟。”“鱼龙”一句，可使我们联想到杜甫《秋兴》八首中的“鱼龙寂寞秋江冷，故国平居有所思”的两句诗。杜甫这两句诗是慨叹唐朝安史之乱后国家之多难，而朝廷却一无作为与对策，因而引起了对故国的无限怀思与悲慨。蒋春霖这两句词也有同样的悲慨，但词人的悲慨伤心，对时势又有何实际帮助呢？只不过把一切伤心都付与秋江上的一片茫茫烟霭而已。这首词既反映了时代的背景，也表现了作者个人的悲慨，写得极为沉郁，是蒋春霖的一首代表作。



# 第三讲
# 说王鹏运词

接下来我要给大家介绍的是晚清时代的几个重要词人。我第一个要讲的是王鹏运。

王鹏运，字幼遐，自号半塘老人，也叫半僧，晚号鹜翁。他曾经娶妻，但妻子早死，曾经有过一个儿子，但这个儿子也很早就死了。所以他叫做半塘这是表示怀念他的父母，因为半塘是他家祖坟所在。而他也自号半僧，是因为他娶了妻可是妻子早死，生了儿子，儿子也早死。他家里的人给他算命，说他有一半和尚的命，因此叫半僧。至于为什么又叫鹜翁呢？鹜是一种鸟，鹜这种鸟的特色是鸣而无声，飞而不能远。它叫的时候没有很大的声音，鸣而无声。也就是说王鹏运觉得自己平生没有什么成就，所以给自己取个别号叫鹜翁。他所作的词当然有很多不同的名字，他给它们都按照甲、乙、丙、丁编了一个次序，有乙、丙、丁、戊、己、庚、辛这么多词稿，但是没有甲稿。他是从乙字开始，因为他说自己科第没有考上甲科。甲科也就是中进士，他自己深以为憾，因此词集里没有甲稿。但他做官曾做到监察御史，且以直声震天下。他很敢说话，因为御史的职责就是要敢言。当慈禧携光绪帝常驻在颐和园不上朝的时候，只有他敢纠弹劝劾。他非常关怀国事，与文廷式、朱祖谋相往还。王鹏运是生于1848年，卒于1904年。文廷式生于1856年，也卒于1904年。他们死在同一年，他们都亲身经历了很多国家的耻辱和灾难。在王鹏运的词集里，和文廷式联句和韵的作品有十三首之多。他和文廷式既处在同样的时代，而且两人也同样有关心国家的志意。

除了填词以外，王鹏运还值得我们注意的就是他平生致力于词集之校勘。词从唐宋流传以来，大家刚开始认为它只是传唱的歌词并不太重视它，因此版本纷杂。举个例说，就像《南唐二主词》就不知道有多少版本，而王鹏运把词当做经、史这么重要的东西来给它做校勘、整理，最后再刻版、印行、推广，他在这一方面做了很多的工作。所以我一开始就说清词之所以兴盛的原因：时代的背景、作者的众多、流派的众多、作品刊印的盛行……还有后来更用研究经、史治学的方法来研究词，这些都是清词之所以兴盛的原因。

王鹏运是晚清四大词人之一，所以我们一定要讲他。另外还有一位四大家之一就是郑文焯，王鹏运所致力的是词集的校勘与刻印，郑文焯所致力的是词的音律。词到了清朝的时候旧谱已失，大半都不能唱了。姜白石当年所创的曲调和所编的工尺曲谱流传下来，郑文焯在这一方面做了很多搜集整理和研究的工作。还有一位就是况周颐，他致力于评词的衡量准则与作词方法门径的探讨。况周颐著有《蕙风词话》，这是大家公认的一本很重要的词话，他是承继了清代词学研究发展和集其大成的一位学者。另外还有一位比他们年代更晚一些的就是朱祖谋，他生于咸丰七年（1857），卒于民国二十年（1931）。朱祖谋是清末民初很重要的一位词人，他也整理了很多词集，刻有《彊村丛书》。上述的这四位词人对于词不管是创作或者搜集、整理，都做了不少的工作，所以被称为晚清的四大家。也有人对晚清四大词人有不同的说法。如编《近三百年名家词选》的龙榆生，他把文廷式列入代替朱祖谋。总而言之，这五位是清末非常重要的作者，不过文廷式主要是在创作，他比较不涉及校勘、印刻、研究等，所以有的人不把文廷式列入清末四大名家，而只算我们前面所讲的王鹏运、郑文焯、况周颐、朱祖谋为四大家。

刚才我已经略为说明过王鹏运所经历的时代，这几位词人都是经历了戊戌变法（1898）的失败。1900年八国联军进入北京，慈禧和光绪皇帝都逃到西安去了。我们现在要讲的王鹏运和郑文焯的几首词其内容

所写的，就都是在他们经历了八国联军攻陷北京，慈禧、光绪仓皇西逃时，他们内心的凄惶和痛苦。这时候国家的首都已经沦陷，而且慈禧已逃过两次难，一次是英法联军火烧圆明园的时候她曾逃走，再一次就是八国联军进入北京时她又逃走。一个国家怎么经得起这样的变乱呢？所以当时他们内心非常痛苦。而且这个时候打进来的都是西方的英国人、法国人，和明末攻入北京时的满族人更有差别。以汉族来说清朝虽是异族但还是黑发黑瞳的亚洲人，而此时瓜分中国的已是肤色不同及文化大异的欧洲民族，这些词人身经变乱的痛苦你们应该可以想见。

好，现在我们就来看王鹏运的《临江仙》，我还是先把它念一次。

## 临江仙

枕上得“家山”二语，漫谱此调。梦生于想，歌也有思，不自知其然而然也。

歌哭无端燕月冷，壮怀销到今年。断歌凄咽若为传。家山春梦里，生计酒杯前。　　茆屋石田荒也得，梦归犹是家山。南云回首落谁边？拟呵湘水壁，一问左徒天。

曾有同学问我怎样作诗，怎样填词，作诗填词并不是你们一本诗律或词律，一个字一个字的去拼凑。就算你能逐字地拼凑成一首诗或一首词，也绝对不会是一首好诗或好词。其实填词作诗全要靠平常的工夫，因此古人说：枕上、马上、厕上的时间都可利用。这一首词是王鹏运有一天夜晚梦醒后，在枕上翻来覆去睡不着，他心里面有很多感慨，他梦到了“家山”这两句话。作诗或填词并不一定是一下子都把整首完成，有时候会有灵感，先有两句诗或两句词，你觉得很不错，然后你才把它逐步完成。因此在这首词的牌调后面他加了二行小字，首二句就是：“枕上得‘家山’二语，漫谱此调。”接下来再说：“梦生于想，歌也有思，不自知其然而然也。”他是在梦里得到这两句词的。你们一定很奇怪作梦也会梦到两句词？其实我自己就曾经在梦里梦到过诗句，也梦见过两句很完整的联语，这都收到我的《迦陵诗词》的创作集中了。所以梦里头得到词句是完全可能的。他说：“梦生于想，歌也有思。”词就是一种歌词，代表他内心的一种情思，他说他自己也不知道为什么会有这样的句子。好，现在我们就来看王鹏运这首词说的是些什么？

他在北京亲眼看见戊戌变法的失败，亲眼看到八国联军占领北京，亲眼见着国家一步一步地走向败亡。当八国联军攻入北京的时候，王鹏运是沦陷在北京城里边的，他是怎么样排遣度日的？那就是填词。这真是“歌哭无端”，很多的感情没有办法发泄。我们一般人说歌，是欢喜，就是唱歌。哭才是悲哀、哭泣。但你们也一定听过古人说“长歌当哭”，当你哭不出来的时候，你就放声唱一首长歌，把你的感情发泄出来。我们人生有多少感情真是“歌哭无端”，像李雯的《风流子》，不知道他从哪里跑出来那么多的感情要说。

“燕月冷”一句，“燕”，指的就是北京的所在。天上的月亮显得这样的凄凉，这样的寒冷。唐人的诗句说：“秦时明月汉时关。”月亮是永远不变的，月亮在北京郊外的长城之上，阅遍了多少的历史兴亡？张惠言的词说：“闲来阅遍花影，惟有月钩斜。”月亮看到花开，月亮也看到这千古的兴亡。如果天上的月亮有知，而从秦汉照到现在清朝的败亡、被列强瓜分的下场，这天上的月亮将会有什么样的悲哀和慨叹？所以他说“歌哭无端燕月冷”。而他接下来写了“壮怀销到今年”一句。在前面我简单地介绍了王鹏运的生平，他年轻的时候直声震动天下，他在朝廷上敢言国家的缺失。他也有关心国家前途的壮怀，可是没有人重用他。慈禧太后掌权，戊戌政变也失败了。所有的豪情壮志一直销磨到现在，这热情也将殆尽了。

“断歌凄咽若为传”，我在这已沦陷的京城借着小词令曲来传达我的感情，像这种“断歌”，这种唱不出来的歌声，这种呜咽的歌声。“凄咽”，是不敢放声痛哭。有同学问我为什么清朝人的词写得这样幽咽？因为清朝有文字狱，一般人不敢畅所欲言。如果大胆的写出真话，说不定就有飞来横祸的可能，甚至有抄家斩首的罪名，所以清朝人的词写得这样隐约，真是呜咽难言。从清朝初年哀伤明朝的灭亡，一直到晚清面临列强的瓜分强占，真是“断歌凄咽若为传”。我们怎么样传达我们这一份歌哭无端的痛苦？！

王鹏运是广西人，也就是所谓的临桂词派。他呼唤我的家山在哪里？国在哪里？我的家乡是在遥远的广西，而旅食在京师。不知道什么时候才能够回到我的家乡？我的生活现在只剩下什么呢？我已没有豪情，已没有壮志，我没有前程和理想，只剩下颓唐地饮酒麻木自己。这真是“家山春梦里，生计酒杯前”。

“茆屋石田荒也得，梦归犹是家山”，他刚才那“家山”两句是上半首的结尾：“家山春梦里，生计酒杯前。”是他梦里的两句词。国家弄到这样的下场真是家山何在？所以他接着又说：现在我故乡临桂老家破茅屋前贫瘠的田地都已成了荒榛蔓草，就算是我只能在梦中回去，那毕竟还是我的家乡。但京师现在已经沦陷在八国联军的手中，我已经回不去了，我回不了我的故乡。眺望我那遥远的家乡，那真是：“南云回首落谁边？”我广西的家乡远在西南，遥远的像在天上白云的另一端。我回头看看我的故乡，我回到哪里呢？我的家乡那么遥远我是回不去了，这又是为什么呢？用问句表示悲慨，就像开头我们讲的李雯的第一首词，他说：“谁教春去也？人间恨、何处问斜阳？”为什么世间有这么多苦难和不幸？我王鹏运又要问谁呢？

他说：“拟呵湘水壁，一问左徒天。”湘水就是湖南的湘水，是屈原故乡所在的地方。屈原所写的一篇文章《天问》，他提出了很多的问题，把天地宇宙一切的现象事理都质问遍了。汉朝的王逸写了一篇序说：“屈原放逐彷徨山泽，见楚有先王之庙，及公卿祠堂，图画天地山川神灵，及古贤圣人物行事，因画其壁，呵而问之，以抒愤懑，舒泻愁思。”他认为《天问》是屈原被放，彷徨在楚地时呵壁问天之辞。屈原被放，一腔愤懑无处宣泄，昂首问天共一百七十二个疑问。自天、地、山川，以至圣贤神怪，用这一篇《天

问》舒解自己内心的愤慨及忧愁。而屈原做过楚怀王的左徒，因此王鹏运说：“拟呵湘水壁，一问左徒天。”

中国的古典文学你们要对它的传统有一份了解，还不止是传统，而且也要有理性知识上的了解和感情上的共鸣。曾有同学对我说，我们起初读词时觉得那是离我们很遥远的，后来我们再读下去，就觉得我们也有所关心了。我们看到中国当时经历内忧外患的苦难，你们要知道中国人生长在中国的文化之中，他除了有这个认识以外，更有的是一份感情。

“拟呵湘水壁”，湘水是屈原的故乡，屈原给我们留下了那么多的作品，那些作品所传达出来的是一份最完整、最美好的追求，对于人格品行美好的追求：“制芰荷以为衣兮，集芙蓉以为裳”，“佩缤纷其繁饰兮，芳菲菲其弥章”……这些表面写的是芳草美人，其实正是屈原对美好人格的追求。他对楚国有一份执著的忠爱，在战国春秋时代中国是有很多的国家，连孔子都周游列国：鲁国你不用我，我可以到别国。孟子也周游列国。而屈原为什么不像孔子？为什么不像孟子？去找别的国君用你。你为什么那么执着一直待在楚国？因为屈原是楚之同宗，他是楚国王室的宗族。你们要了解这种感情，这种和自己国家民族认同不能分割的感情。并不因为自己的国家衰弱腐败了，就把国家丢掉了、不要了，惟其因为你坏，我才要把你变好，这是中国过去传统士大夫的感情。

所以王鹏运说“拟呵湘水壁”，我要像屈原一样，“一问左徒天”，“左徒”，指的就是屈原，屈原就曾呵壁问天，为什么？为什么我们的国家是这样？为什么我们的遭遇会这样？真是“拟呵湘水壁，一问左徒天”。也正像李雯词所写的“谁教春去也？人间事、何处问斜阳”。人的感情也很奇怪，最早李雯写这样的慨叹，是因为他的明朝灭亡了，清朝侵略入关。而现在晚清这几位大词人如文廷式、王鹏运、蒋春霖都是汉族人，而他们却在为清朝的危亡而忧伤感叹。所以你追求感情不要向外面去追寻，只有你自己完成你自己才是重要的。连国家民族当年那么多死难志士的感情，本来都是抗清的，为什么到后来又这么效忠于清？

三百年把人世间的一切都改变了。人世间的兴衰真令人慨叹：我们从清朝的开国讲起，一下就快讲到清朝的灭亡了。我曾在台大讲过《史记》，《史记》中所写的英雄豪杰、圣贤名人的列传，真是让人慨叹。人生！真的是如此，而在这样的人生之中，你怎么站住你自己的脚步？怎么样完成你自己？这就是张惠言说的：“门外春来路，芳草不曾遮。”虽然是“谁教春去也”，如果是你自己心里有了春天，那个春天就不会走了。苏东坡说的：“浮空眼缵散云霞，无数心花发桃李。”这是中国读书人真正学道有得的话。



# 第四讲
# 说郑文焯词

接下来我们讲下一位作者郑文焯，我们先看一下他的生平。郑文焯，字小坡，一字叔问，号大鹤山人，又号冷红词客，奉天铁岭人，隶汉军旗。咸丰六年丙辰生（1856），民国七年戊午（1918）卒，年六十三，葬邓尉。邓尉山在苏州，山上有很多梅花，风景幽美，他喜欢这里的景色，所以死后就埋葬在邓尉。父瑛荣，官陕西巡抚。一门鼎盛，兄弟十人，裘马丽都，惟文焯被服儒雅。

我把这几句稍为解释一下：裘马，即肥马轻裘。丽，美好、美丽。都，豪盛的意思。这里说郑文焯生长在很豪贵的门庭，他兄弟几个人都是很讲究、很奢华的。只有郑文焯的天性不喜欢奢华，所以他所穿的衣服都是很儒雅朴素，而不是华贵美丽的衣服。有些人生在豪门当然就比较奢华，可是这跟天性也有关系。像纳兰性德的父亲明珠在朝廷做到太傅，但是纳兰天性却不追求豪贵，这是他天生如此的（纳兰词我已写有专文，见《词学古今谈》，所以此处不再讲了）。

郑文焯曾经考中光绪乙亥（1875）举人，“官内阁中书。旅食苏州，为巡抚幕客”。他做官做到内阁中书，因为当时的清朝朝政非常败坏，让他很失望和不满。因此他离开了首都，到苏州，做苏州地方长官的幕客四十余年。“善诙谐，工尺牍，兼长书、画”，这是说郑文焯擅于谈笑、幽默，也长于写来往的书信、公文等。他字写得好，画也画得好。“雅慕姜夔之为人”，姜夔也是字写得好，词填得好，可是不肯做官，而一辈子在幕府之中替人做门客。郑文焯钦羡姜白石的为人。而姜白石在南宋的词人里面是一个非常懂得音乐的人，姜白石自己不只是填词，还给这些词谱上曲谱，所以到现在姜白石的词还可以唱。姜白石是懂得音乐的，而郑文焯也是懂得音乐的。“深明管弦声调之异同”，知道这些管弦声调微妙的差别。“上以考古燕乐之旧谱”，还考察到古代隋唐之间新兴起的燕乐的旧谱。对于白石自制曲，其字旁所记音拍，皆能以意通之。姜白石所做的曲子旁拍所记的音乐调子的记号，这个记号既不是五线谱，也不像工尺谱，但是郑文焯做过研究，他能通晓白石的调谱。

郑文焯他们这些人都是对朝廷的政治失望了，有很多感慨寄之于词，因为时间的关系，我们只讲他的三首小词。郑文焯曾经写过一首词，这个词的牌调叫《月下笛》。《月下笛》是在戊戌政变失败后所写的。我没有时间把它都写下来，所以我只写简单的几句。他说：“延伫、销魂处。早漏泄幽盟，隔帘鹦鹉。”“延伫”，本来是等待的意思。延，是推延。伫，就是伫立，站在那里等。他所等待的是什么？他们本来盼望戊戌政变能够成功。你知道戊戌政变的时候，他们君臣本来商量好了，但是政变要成功一定要有军事的后台来支撑。因此他们叫谭嗣同去见袁世凯，也就是叫谭嗣同请袁世凯举兵保护光绪帝，因为这是一个夺权的事情，夺权一定要有军队支持才行。当时袁世凯的军队是很有力量的，而且袁的外表好像也很开明，所以他们以为可以跟袁世凯合作，因此就叫“六君子”之一的谭嗣同跟袁世凯要求要他保护光绪皇帝收回大权。袁世凯表面上同情他们，答应帮忙，可是是假装的，所以说“佯许之”。“而密告于荣禄”，而袁世凯就偷偷地向荣禄告密，而荣禄又向慈禧太后报告，因此这个戊戌政变就失败了。

所以这“延伫”可以说他本来在等待一个好的消息，他们希望这个变法能够成功，所以他说“延伫”。

“销魂处”，可是真是让我销魂。销魂，是非常的悲哀，让人魂飞魄散的。本来我们是在等待一个好的消息。

“早漏泄幽盟，隔帘鹦鹉”，早已有人把我们这个暗中的盟约泄漏了。是谁泄漏的？他说是隔帘外面那

个鹦鹉泄漏的，这个鹦鹉指的就是袁世凯。

从这里你们可以知道，清朝的词真的都有言外之意的，而清朝的词它为什么不直接说，而非要这样写呢？因为他不敢直说，如果他真的直说了，袁世凯还在当权呢！荣禄也在当权，慈禧更在当权。所以这些词人有很多不得已的失望、悲哀、痛苦，不得不这样来写。那么现在我们了解这个情形了，这一首写的是戊戌政变。戊戌政变是在1898年，而在两年以后的1900年又发生了义和团的庚子之乱。

我们上次也提到过的另一位词人朱祖谋，他在庚子之乱时也填了一首词。那时八国联军还没攻打进来，朱祖谋极力力谏慈禧太后义和团不可用，他也阻止义和团不可杀洋人攻领事馆。慈禧愚昧地以为义和团真是刀枪不入、神仙附体，中国人当时也真是深受洋人欺侮，满腔的痛苦愤恨所以就相信了义和团。可是朱祖谋是个比较清醒的人，他知道义和团是不可轻信的，而所谓使馆更是国际之间外交折冲之地，有法律要遵守，更是不可随便杀人。他曾经劝告慈禧太后，但是慈禧太后不听，所以他写了八首《菩萨蛮》，其中有这样的句子：“玉珰缄翠札，曲折何缘达，商略解连环，人前出手难。”“珰”，就是耳环。因为李商隐曾有一句诗“玉珰缄札何由达”，说一对男女有一段爱情，这个女子就把她的一对耳环封在信里边寄给她所爱的男子。这你们就知道为什么清朝的词这么写。他明明是骂袁世凯，说他泄漏了机密，可是郑文焯却不能这样直说。他只能说“早漏泄幽盟，隔帘鹦鹉”。现在朱祖谋要给朝廷呈一个奏章说你不能相信义和团，不能随便杀使馆的洋人，可是当时没有人接受他的建议。所以他词里头说：我就像一个女子摘下了我的耳环封在一个有翡翠装饰的信函里边，这也表示很珍重的意思。可是“曲折何缘达”，可是路这么曲折，我没办法让他知道。就是说他有这个主张，可是他没有办法挽回这个局势，慈禧不听他们这些人的劝告。

“商略解连环”，他说我们大家商量要把这个困难解开。“连环”代表一种难以解决的困难，这也是出于中国古代的一个典故，《战国策》记载：古人拿一整块玉雕成一个连环，中间没有接缝所以无法解开，这表示难解的困难。他说，我也想跟大家商议一个办法“商略解连环”，可是“人前出手难”，我拿不出去，没有人要看，我写好了这样的一封信，我要解决这个困难的问题，可是我在人前拿不出手，没有人接受我的劝告。因为朱祖谋曾经力言义和团不可用，使馆应该保护，而慈禧不肯听信他的话，所以就写了这样涵义深隐的词句。刚才我们讲了郑文焯的《月下笛》，朱祖谋的《菩萨蛮》，但是我没有时间讲他们整首的词。现在我们只能讲郑文焯的三首短词《谒金门》，《谒金门》是一个词的牌调。现在我先把它念一遍：

行不得！黡地衰杨愁折。霜裂马声寒特特，雁飞关月黑。　　目断浮云西北，不忍思君颜色。昨日主人今日客，青山非故国。

又

留不得！肠断故宫秋色。瑶殿琼楼波影直，夕阳人独立。　　见说长安如弈，不忍问君踪迹。水驿山邮都未识，梦回何处觅？

又

归不得！一夜林乌头白。落月关山何处笛？马嘶还向北。　　鱼雁沉沉江国，不忍闻君消息。恨不奋飞生六翼，乱云愁似幂。

头一句“行不得”最早是出在《花间集》里的一句词。《花间集》里有一首《谒金门》的词，一开头就是说“留不得”。《花间集》里写的都是男女的感情，那个感情是说：我不想跟你离别，我想留下来，可是我又不能够留下来，所以说“留不得”。现在郑文焯是想模仿花间男女的感情，所以它的形式、格调是很接近的。可是他写的又是什么呢？

“行不得！黡地衰杨愁折”，“黡”，是黄黑色，指的是秋风秋雨之中柳条上长出来的黑斑，“黡地”，是描写已经变成这样黑黄颜色衰败的杨柳树。你们知道八国联军的庚子之役，慈禧太后和光绪皇帝都逃难到西安去了，他们仓皇地离开京师。一个国家败坏到他的君主被逼得不得不离开首都时，这是怎么样的一个局面？这是秋天的季节，正是八国联军进北京的时候，那里尽是些黑黑黄黄衰败的杨柳树。怎么送他们出城呢？他们不是普通的人，他们是一国的君主，而现在仓皇地出走了。

“霜裂马声寒特特”，“特特”，是马蹄声。这句有两种解释的可能，一个可能是说：八国联军的这些骑兵马匹在京师来回驰骋，在这样荒凉的季节，在京师之内，那敌人的马蹄声荡拂在冷风之中。但也可以说，光绪皇帝和慈禧太后，乘着马驾的车逃走了。在光绪和慈禧出逃的路上，真是“霜裂马声寒特特”。

“雁飞关月黑”，在秋天的时候，有从北向南飞的鸿雁，而“雁飞”则代表在旅途上来往的行人。也就是说在旅途上的行人走在那荒凉的关塞之中，在那昏黑的月色之下，从北京到西安一路上经过了多少的山河关塞？在昏黑的月色之中那是皇帝在逃难。可是在那个时候，郑文焯并不在京师，他不是到了南方吗？他在八国联军之前已经到南方去了。他说我在南方“目断浮云西北”，“北”，这里要押韵念ㄅㄛˊ，是入声。他说：我望着西北方的首都。他从江南望着北方的首都。

“不忍思君颜色”，我真是不忍心再去想我的国君，现在仓皇逃走不知变成什么样了？他对光绪皇帝是很有感情的，而且是非常同情他的。因为光绪皇帝很想革新，但是一直处在慈禧的威权压制之下。所以他说“不忍思君颜色”。光绪也是一位不错的皇帝，很有理想的一个人，可是不能施展他的抱负。

“昨日主人今日客”，昨天光绪皇帝还是大清帝国的君主，还在他的京师首都做皇帝呢！而今天却在关塞昏黑的月色之中逃难，真是“昨日主人今日客”。

“青山非故国”，北京城外就是西山，你看那青青的山色，还是我们故国的山川，可是现在故国的京师已经沦陷到列强的手中，虽然有美丽的江山，可是已不是我们的故国。

接着下一首他再说：“留不得！肠断故宫秋色。瑶殿琼楼波影直，夕阳人独立。”光绪皇帝可以不这么狼狈地仓皇逃难吗？如果他不逃走，敌军已经占领了京师，这真是“留不得”！

“肠断故宫秋色”，当年国家的宫殿，在凄凉的秋色之中真是让人肠断。郑文焯这个时候虽然在南方，可是王鹏运、朱祖谋当时是沦陷在京师。他一方面怀念故国，怀念自己的国君，他也怀念留在京师的这些朋友。你们这些没逃走的人，真是身处在这么险恶的沦陷的危城。所以说“肠断故宫秋色”。

“瑶殿琼楼波影直”，故宫那么美丽的宫殿倒映在水中。北海里有一个水池叫太液池，白居易《长恨歌》说“太液芙蓉未央柳”，就是形容以前唐朝那个太液池的景色。北京故宫城内也有太液池的池水，故宫城外又有御河。你看那些瑶殿琼楼倒映在太液池水中，倒映在御河的河水中那个波影，显得多么高大雄伟。“直”，高矗的样子。

“夕阳人独立”，你们沦陷在北京的这些好朋友，当你们面对这种景色的时候是什么样的心情？尤其是在夕阳西下的黄昏独立在御河边上，那有多么的苍凉！多么的悲哀！

“见说长安如弈”，“弈”，就是下棋。杜甫《秋兴》八首中曾说：“闻道长安似弈棋，百年世事不胜悲。”唐朝的长安也有两次的沦陷：一次是天宝的安史之乱，另一次是唐代宗时的吐番之乱，所以长安曾沦陷两次。杜甫亲身经历了第一次的长安沦陷，第二次长安再沦陷，杜甫已经身在四川。所以《秋兴》里说：“闻道长安似弈棋。”长安是首都，一个首都应该安定稳固，怎么首都像下棋一样，今天你赢了，明天我赢了。就像现在的北京城一样，今天英法联军进来了，明天八国联军进来了，这像一国的首都吗？所以他说“见说”，别人告诉我说，这个首都经过这么多的变乱，一下子英法联军火烧圆明园，一下子八国联军来了，就像在走一盘棋一样。我真是“不忍问君踪迹”，我真是不忍心，光绪皇帝不知道逃到哪里去了？他离开了京师逃往何方，真是“不忍问君踪迹”。

“水驿山邮都未识”，光绪皇帝逃走了，他是走到什么地方？是走到哪个水边的驿站？是经过了哪个山旁的邮亭？水驿跟山邮，是古时的码头及传送信件的所在。光绪皇帝从京师逃走，他是逃到哪里去呢？是水边的码头还是那些传递信件的邮亭呢？我真的不知道他到底是逃到哪里去了？

“梦回何处觅？”就是我想在梦里头去找他，都找不到了，因为皇帝已经不在故宫，他是在哪一条水上？在哪一座山旁？这真是：“水驿山邮都未识，梦回何处觅？”

第三首：

“归不得！一夜林乌头白。”“归不得！”有人认为是郑文焯想要回到京师，他又回不来。但是我想郑文焯并不是想回到京师，因为北京已经沦陷了。这个“归不得”说的还是皇帝。其实他这三首词都是怀念光绪皇帝的。哪一天你才能再回到你自己的首都来，真是没有办法回来了。

“一夜林乌头白”，顾贞观的《金缕曲》说：“盼乌头马角终相救。”乌鸦的头变白了才放你回去。不知道皇帝哪一天才能回去？我盼望一夜之间在树林中栖落的乌鸦都变成了白色，也就是把不可能的事情变成了可能，把现在的逃亡度过，光绪帝能够很快地就回到京师来。

“落月关山何处笛？马嘶还向北”，逃难的时候是昼夜兼程，连晚上都还在逃；一路上逃难，当月在山河关塞间沉落时，从什么地方传来这诉说行路艰难哀怨的笛曲呢？为什么说“落月关山何处笛”呢？“关山月”本来是汉朝乐府的横吹曲，是军乐的曲名，“关山月”指的也是军队夜里的行军。像岳飞还说“八千里路云和月”，就是形容打仗的人披星戴月地向前赶路。杜甫的诗句曾说“三年笛里关山月”，这些兵士披星戴月地在关山之中作战、赶路，这些军人之中就有人会吹怀念故乡离别的曲子。唐王昌龄诗有云：“撩乱边愁听不尽，高高秋月照长城。”吹这种怀念故乡，描述行路艰苦的曲子。所以郑文焯说：“落月关山何处笛？”什么地方有这种哀怨的笛声，是诉说那行路艰难的？

“马嘶还向北”，光绪帝离开京师一直向北面逃，听到马叫的声音那是走到更远的西北方去了！

“鱼雁沉沉江国，不忍闻君消息”，鱼和雁都代表信息的传递，因为古人说鲤鱼可以传书，这有两种说法。在战国时代的秦国，陈胜、吴广起义，他们要制造胜利的预言，因此就写了“陈胜王”的一张帛书藏在鱼肚子里。鱼可以藏书信在肚子里，鱼可以传书这是一种说法。还有一种说法是：在古代还没有发明纸以前，用帛写信。帛就是白色的丝绸，把帛放在木匣子里，而这木匣做得就像一条鱼的样子，所以古人把鱼当成是一个传信的象征。雁，则和苏武的故事有关。苏武沦陷在匈奴，传说他要和汉朝通消息，就把一封信绑在雁的脚上，让雁带回去他的信息，所以鱼雁是传书的。他说：我现在就是想传一封信给朝廷表示我的关心，也不知道往哪里可以送我这封信。“沉沉”，是没有消息。“江国”，代表天上及水中，不管天上或水中，都没有一点讯息。而且我也不忍心听到光绪帝的消息，我怎么忍心听到一个皇帝在路上经受这样的艰难困苦和狼狈仓皇。

“恨不奋飞生六翼”，我真是恨不得自己能有六翼，六翼并不是说六个翅膀。鸟只有两个翅膀，六翼是说鸟的羽毛翅膀很盛大丰满。他说：我恨不得身上能长出这么强大丰盛的翅膀，飞回去看看我所关怀的君主，但是我却不能够。

“乱云愁似幂”，天上的阴云密布，像我的忧愁一样遮天盖地地压了下来。“幂”，遮盖的意思。我被整个忧愁遮盖了，就好像那天底下所有的乌云都笼罩了下来，包围住我。

这三首《谒金门》词是写得非常沉痛的。叶恭绰对它的评语就说是：“沉痛。”郑文焯的这三首《谒金门》是庚子之乱时写的，反映了他的那个时代的纷乱与内心的无主。



# 第五讲
# 说朱祖谋词

接下来我要讲朱祖谋，因为时间的关系我只能选他的一首小词。

现在先看他的小传：朱孝臧，一名祖谋，又号彊村，浙江归安人。咸丰七年（1857）丁巳七月二十一日生。举光绪壬午乡试，隔年成二甲一名进士，授编修。甲辰（1904）出为广东学政，与总督龃龉，引疾去。回翔江海之间，揽名胜，结儒彦自遣。民国辛未年（1931）卒于上海，年七十五。归葬吴兴道场山麓。孝臧始以能诗名。及官京师，交王鹏运，弃诗而专为词，勤探孤造，抗古迈绝，海内归宗匠焉。晚处海滨，身世所遭，与屈子泽畔行吟为类。故其词独幽忧怨悱，沉抑绵邈，莫可端倪。尝校刻唐、宋、金、元人词百六十余家为《彊村丛书》，又辑《湖州词征》二十四卷，《国朝湖州词征六卷》，《沧海遗音集》十三卷，学者奉为宝典。其自为词，经晚岁删定为《彊村语业》二卷，身后其门人龙沐勋为补刻一卷，编入《彊村遗书》中。

现在我把这首《鹧鸪天》先读一遍。

## 鹧鸪天

九日，丰宜门外过裴邨别业。

野水斜桥又一时，愁心空诉故鸥知。凄迷南郭垂鞭过，清苦西峰侧帽窥。　　新雪涕，旧弦诗，愔愔门馆蝶来稀。红萸白菊浑无恙，只是风前有所思。

词牌后面还有一行小字：“九日”，就是九月九日；“丰宜门外”，丰宜门是京师的一个城门；“过裴邨别业”，裴邨是刘光第的号。刘光第是戊戌政变被杀的六君子之一，在八月十三日被杀。这一首词就是在六君子被斩首的二十五天之后填写的，裴邨别业，就是刘光第的住所。

“野水斜桥又一时”，刘光第的住宅就在北京的南门之外。那里有一湾野水，有一座小桥，当年朱祖谋常常到这里来访问刘光第，但是现在刘光第死了，所以他说“野水斜桥又一时”，野水是当年的野水，斜桥是当日的斜桥。风景依旧，人事全非。他不只是朋友死了，他们当日变法的希望跟理想也全落空了。

“愁心空诉故鸥知”，我们的悲哀，我们的忧愁能去跟谁说呢？也许我只能跟那水上的鸥鸟谈一谈心。也许我还能找到当年我过访刘光第时，听我们谈话的那只鸥鸟，把我现在满怀的悲愁诉说给他听。

“凄迷南郭垂鞭过”，刘光第的住宅在北京城的南边。“南郭”，指南城门。我在经过南城门的时候，我的内心这样的凄迷，这样的悲哀，我骑着马都没有心情，没有气力提起手来扬起我的马鞭，所以我就垂着马鞭，黯然地经过这让人心伤的南城边的道路。

“清苦西峰侧帽窥”，在北京城里可以看到远远的西山，我看西山好像也露出遍山的苍凉悲苦。因为人的感情是悲哀的，因此他看见的山色也是悲哀的。我还要抬头去看山吗？我鞭子扬不起来，我头也抬不起来，我是侧侧地斜戴着帽子，伤心地经过故人的旧宅。

“新雪涕，旧弦诗，愔愔门馆蝶来稀”，我流下了止不住的涕泪，“雪涕”，指眼泪之多。我想的是什么？我想的是我们旧日的弹琴，我们旧日的论诗，我们当年在一起聚会时快乐的往事。“愔愔门馆蝶来稀”，我经过你的家门，你的庭院，也已经寂寞阒静悄无人声。“愔愔”，寂寞没有人声。刘光第已被斩首，家人也被驱逐。不要说没有人声，连蝴蝶也不飞来了。

“红萸白菊浑无恙”，“萸”，是朱萸。古人在重九的时候身上要佩戴朱萸，他们认为这样可以避开灾难。红色的朱萸、白色的菊花，像从前一样地开放，一点也没有改变。但是当年我们共同的理想、共同的努力，我们聚会的那些朋友呢？

“只是风前有所思”，我再经过这野水斜桥，风景依旧，故人已杳，我只有深沉地怀念。

郑文焯和朱祖谋的词，非常真切地反映了庚子之乱和戊戌变法。郑文焯反映的是庚子之乱的流离，朱祖谋反映的是戊戌变法的失败。



# 第六讲
# 说况周颐词

最后我要介绍的词人是况周颐和他的一首小词。

先把他的小传简单地介绍一下：况周颐，原名周仪，字夔笙，号蕙风，广西临桂人，原籍湖南宝庆。咸丰九年（1859）九月一日生。以优贡生中式光绪五年乡试，官内阁中书。嗜倚声，与同里王鹏运共晨夕，于所作多所规诫，自是寝馈其间者五年。南归后，两江总督张之洞及端方先后延之入幕。晚居上海，以鬻文为活。民国十五年（1926）七月十八日卒，年六十八。葬湖州道场山，有词九种，合刊为《第一生修梅花馆词》，后又删定为《蕙风词》一卷，其门人赵尊岳为刊于《蕙风词话》后。况周颐以词为专业，致力五十年，特精品评。所为词话，朱祖谋推为绝作云。

刚才我们讲的郑文焯、朱祖谋，他们都有一个确实的背景：那是庚子之乱或是戊戌政变。现在况周颐所写的，这些事情都已成了过去，只留下一种心情。有的词人他所反映的是一种感情的事件，有这么一个事件发生了，我有这样的感情，这是一个感情的事件。当事情刚发生的时候都是一种感情的事件，等到这个感情事件过去了一阵子，留下来的就是一个感情的境界了，也就是那种心情的境界。我要介绍的这首《减字浣溪沙》就是这样的，现在我先把它念一遍。

## 减字浣溪沙

（二首选一）

一[illegible]温存爱落晖，伤春心眼与愁宜，画阑凭损缕金衣。　　渐冷香如人意改，重寻梦亦昔游非，那能时节更芳菲？

你们看过各种不同的词，现在这一首所写的不是感情的事件，而是一种感情的境界了。

“一[illegible]温存爱落晖”，我们刚才看过的几个作者本来是作诗的，后来学了词就喜欢词，完全投入到词的创作。词表现了一种很难言说的意境，所以王国维用“境界”来说词。“落晖”，是太阳快要落山时残留的那一点光辉。残留的那一点光辉既然是日光，那它还是温暖的。这一轮落日快要沉下去了，还能够长久吗？那是不能够的。“一[illegible]”，是非常短的时间。李后主的词：“罗衾不耐五更寒，梦里不知身是客，一晌贪欢。”就是这么短暂一点点温存的意思。这落日虽然那么短暂，但是还有那么一点点残余的温暖叫人喜欢。

“伤春心眼与愁宜”，这心是伤春的心，看到春天去了落花飞絮两茫茫，春天的时候看到万紫千红转眼就飘落了。连杜甫都说：“一片花飞减却春，风飘万点正愁人。”我的心是伤春的心，我的眼睛也是看到这些景象而伤感。我心里所想的，和我眼睛所看到的都让我伤春。最适合现在的感情是什么？那就是哀愁。“一[illegible]温存爱落晖，伤春心眼与愁宜”。就因为它那么悲哀，那么寒冷，就剩下这一角残阳，我怎能不爱恋这仅存的一角斜阳呢！

“画阑凭损缕金衣”，我为了看这一点点的落日余晖，我就靠在阑干的前面。“画阑”，美丽的阑干。“凭”，是靠的意思。我靠得这么久，把衣服上缕金的金线都磨损了。这当然是词人主观感情夸大的形容，为了留恋落日，我倚阑这么久把衣服上的金线都磨损了。接下来是什么呢？太阳已经完全沉下去了……

“渐冷香如人意改，重寻梦亦昔游非”，那香炉里面的清香，慢慢地都燃烧成了灰烬，慢慢地都冷了下来，香味也渐渐地淡了。就如同我们人的所有情意完全改变了，我们不再有当年共同的理想，不再有当年

共同的追求，这所有的情意都随着时光改变了。我想找一找旧日的风景，找一找旧日的环境。从前我跟我的好朋友在哪一个园林相会？在哪一个池馆聚首？现在我想再回到那个地方去，去找我旧日的梦，但旧日的梦永远是不会回来了。往事就算像一场梦也要把它找回来，去寻找从前我们共同走过、共同游过的地方。但已经完全不是从前的一切了。

“那能时节更芳菲？”这一切过去就是过去了，花落就是落了，我们怎能指望这个季节再倒转回来，再有万紫千红繁华的春天？这哪能够啊！

“渐冷香如人意改，重寻梦亦昔游非，那能时节更芳菲？”这真是晚清最后一个送春的词人。清朝从开国到结尾，我们在这么短的时间内，看了一段清朝整个词发展的过程。从汉族的反清复明，到汉族为清朝的衰亡而悲哀、伤感，这真是人世之间历史的盛衰沧桑，可以参透个中兴亡的消息。

◎唐五代名家词选讲
◎北宋名家词选讲
◎南宋名家词选讲
◎唐宋词十七讲
◎清代名家词选讲
◎词之美感特质的形成与演进
◎迦陵说词讲稿

责任编辑 / 徐丹丽
装帧设计 / 奇文雲海 www.qwyh.com

图书在版编目（CIP）数据

词之美感特质的形成与演进 / 叶嘉莹著.-北京：北京大学出版社，2007.1

（迦陵讲演集）

ISBN978-7-301-11454-4

I．词…II．叶…III．词（文学）－美感－研究－中国－唐代～南宋Ⅳ．I207.23

中国版本图书馆CIP数据核字（2006）第157136号

书名：词之美感特质的形成与演进

叶嘉莹 著

责任编辑：徐丹丽

标准书号：ISBN978-7-301-11454-4/I·0872

出版发行：北京大学出版社

地址：北京市海淀区成府路205号100871

网址：http://www.pup.cn电子邮箱：pkuwsz@yahoo.com.cn

电话：邮购部62752015发行部62750672出版部62754962

编辑部62752022

版式设计：北京河上图文设计工作室

印者：

经者:新华书店

650mm×980mm 16开本 13.75印张 148千字

2007年1月第1版 2007年1月第1次印刷

定价：22.00元

未经许可，不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有，侵权必究

举报电话：010-62752024电子邮箱：fd@pup.pku.edu.cn

# 目　录

总序
第一章 歌辞之词
第一讲
第二讲
第三讲
第四讲
第二章 诗化之词
第一讲
第二讲
第三讲
第四讲
第三章 赋化之词
第一讲
第二讲
第三讲
第四讲
返回总目录

# 总序

北京大学出版社即将出版我的《迦陵讲演集》七种，要我写一篇序言。这七册书都是依据我在各地讲词之录音所整理出来的讲稿，所以称之为“讲演集”。这七册书的次第是：

1.《唐五代名家词选讲》

2.《北宋名家词选讲》

3.《南宋名家词选讲》

4.《唐宋词十七讲》

5.《清代名家词选讲》

6.《词之美感特质的形成与演进》

7.《迦陵说词讲稿》

前两册书，也就是“唐五代”及“北宋”词的选讲，其主要内容盖大多取自于台湾大安出版社1989年所出版的我的四册一系列的《唐宋名家词赏析》。在此系列的第一册前原有一篇《叙论》，现在也仍放在这两册书的第一册书之前，并无改动。至于第三册《南宋名家词选讲》，则是依据我于2002年冬在南开大学的一次系列讲演的录音由学生整理写成的。当时由于来听讲的同学并没有听过我所讲授的唐五代与北宋词的课，而南宋词则是由前者发展而来的，所以我遂不得不在正式开讲南宋词以前，作了两次对唐五代与北宋词的介绍。这就是目前收在这一册书之前的两篇《叙论》。至于第四册《唐宋词十七讲》，则是我于1987年先后在北京、沈阳及大连三地连续所作的一个系列讲演。当时除了录音外，本来还有录像，但因各地设备不同，录像效果不同，所以其后只出版了录音的整理稿，所用的就是现在的书名。至于录像部分，则目前正在由南开大学的中华古典文化研究所加紧整理中，大概不久就会以光碟的形式面世。在这册书前面，我曾经写过一篇极长的序言，对当时朋友们为了组织这次系列讲座及拍摄录像的种种勤劳辛苦，作了详细的介绍。而且还有当时一直随堂听讲的两位旧辅仁大学的校友——北师大的刘乃和教授及中国历史博物馆的史树青教授，都为此书写了序言，对当时讲课的现场情况和反应也作了相当的介绍。现在这三篇序言也都依然附录在这一册书的前面，读者可以参看。第五册《清代名家词选讲》，其所收录的主要讲录，乃是我于1994年在新加坡所开授的一门课程的录音整理稿。虽然因课时之限制，所讲内容颇为简略，但大体尚有完整之系统可寻。在这一册书前，我也曾写了一篇序言，读者可以参看。第六册《词之美感特质的形成与演进》，是2005年1月我为天津电视台的“名师名课”节目所作的一次系列讲演。这次讲演也做了录像，大概不久的将来也可以做成光碟面世。只不过由于这册录音稿整理出来时，我因为行旅匆匆而没有来得及撰写序言，这一点还要请读者原谅。至于最后的第七册《迦陵说词讲稿》，则是我多年来辗转各地讲学随时被人邀讲的一些录音整理稿。这是在这一系列讲录中内容最为驳杂的一册书。一般说来，我自己对于讲课本来就没有准备讲稿的习惯。这倒还不只是因为我的疏懒的习性，而且也因为我原来抱有一种成见，以为在课堂上的即兴发挥才更能体现诗词中的生生不已的生命力，而如果先写下来再去讲，我以为就未免要死于句下了。只是就临场发挥而言，则一切都要取之于自己平日熟读的记诵，而我的记忆既难免有误，再加之录音有时不够清晰，所以整理出的讲录自不免时有失误之处。何况目前的排字印刷也往往发生错误，而我既是分别在各地不同之时空所作的讲演，因此讲题及内容也往往有重复近似之处。如今要整理编辑为一本书，自然不得不做许多剪裁、改编和校对的工作。不过，从此种杂乱复出的情况，读者大概也可以约略想见我平日各地奔走讲课的情形之一斑了。

关于我一生的流离忧患的生活，以前当2000年台湾桂冠图书公司为我出版一系列廿四册的《叶嘉莹作品集》时，我原曾写过一篇极长的《总序》，而且在其“诗词讲录”一辑的开端也曾为我平生讲课之何以开始有录音及整理的经过做过相当的叙述。目前北京大学出版社所计划出版的，既然也是我的一个系列，性质有相似之处，这两篇序文已收入北京大学出版社即将出版的《迦陵杂文集》中，读者自可参看。

北京大学出版社为我出版的七册《迦陵讲演集》以及北京中华书局即将推出的六册《说诗讲录》两者加起来，我的诗词讲录乃将有十三册之多。作为一个83岁的老人，面对着自己已有62年讲课之久的这些积累，真是令人不禁感慨系之。我平常很喜欢引用的两句话是:“以无生之觉悟做有生之事业，以悲观之心境过乐观之生活。”朋友们也许认为这只是老生常谈，殊不知这实在是我的真实叙述。我是在极端痛苦中曾经亲

自把自己的感情杀死过的人，我现在的余生之精神情感之所系，就只剩下了诗词讲授之传承的一个支撑点。大家可能还记得我曾经写过“书生报国成何计，难忘诗骚屈杜魂”的话，其实那不仅是为了“报国”，原来也是为了给自己的生命寻找一个意义。但自己自恨无能，如今面对着这些杂乱荒疏的讲学之成果，不禁深怀惭怍，最后只好引前人的两句话聊以自慰，那就是：“余虽不敏，然余诚矣。”

# 第一章 歌辞之词

本章共四讲，分别举引了温庭筠、韦庄、冯延巳三位作者的一些作品为例证，说明了歌辞之词在作者抽离了直接自叙的主体性以后，由于写作之特殊情境所形成的双重性别与双重语境，因而从一开始就形成了一种幽微要眇的富于言外意蕴的美感特质。

# 第一讲

从词之起源谈词之语境所形成的美感特质，并举温庭筠的《菩萨蛮》（小山重叠金明灭）为例证，说明词之以叙写美女与爱情为主的特色。

诸位爱好诗词的朋友们，我今天很高兴有这个机会来谈一谈关于中国词的如何欣赏的问题，因为我的习惯总是站起来讲课，我教书60年还没有坐下来讲过，所以我今天还是站起来了。我今天要讲的题目是《词之美感特质的形成与演进》。我要讲的是词，可是不是单纯地只讲一首词，只把这首词翻成白话，不是这样的讲法。我要讲的是词的美感特质。词的美感在哪里？什么样的词叫好词？什么样的词叫坏词？而且我所说的词是好还是坏，不是以它的内容、道德、伦理的意义价值为标准，而是以它的美感特质为标准。可是词的美感特质是怎么样形成的？这是非常微妙的一件事情，不像诗和文章比较简单，诗是言志的、载道的。“情动于中而形于言”，“在心为志，发言为诗”，所以诗是表现一个人内心的感情和志意的，而文是载道的。可是词则不然，词的兴起，尤其是当诗人文士插手来写作词的时候，那是非常特殊的一种情况。

所以我们就先要讲一讲词的兴起。一般人都以为，诗也是押韵的美文，词也是押韵的美文，诗词、诗词，好像都差不多，其实是完全不一样的。因为词的兴起是有一种特殊的环境的，尤其当它落到诗人文士的手中来创作的时候，那个环境，我们所谓语言的环境，是极有特色的。因此我们就要讲一讲词的兴起。本来中国从上古的歌谣、《诗经》一直都是诗的天下，怎么就忽然兴起了另外一种文学体式？我们把它叫做词，“词”这个字其实没有什么很深奥的意思，这个“词”就是歌辞的意思，用英文来说就是songwords。song，唱的歌; words，就是歌辞之词，歌辞之词是配合着音乐来歌唱的。这就跟古代的歌谣的兴起是不一样的。古代的乐府歌谣，它并不配合音乐。是我们自己先写了歌谣“战城南，死郭北”，先有了一个民间的歌谣，由政府的官员搜集到朝廷之中，然后朝廷之中有管音乐的乐师为它配合上音乐的调子。我们说《诗》三百篇都是可以歌的，也是后来才配上音乐的。那最早的十五国风，常常都是民间的歌谣，是没有音乐，后来才配合的音乐。可是词的兴起跟诗是不一样的，词是先有了音乐，先有了一个曲调，先有了一个谱子、乐谱，然后按照这个乐谱，按照这个牌调来填写歌辞，所以我们叫填词。诗是作诗，是创作，词是按音乐的乐调来填写歌辞，而这个音乐的乐调，也是很特殊的一种乐调。中国古代的音乐，上古的音乐，我们管它叫做“雅乐”，庄严肃穆，像《诗经》当时配的音乐很多都是四个字一句的，庄严肃穆。到汉魏以后，就有了所谓的“清乐”，然后到了隋唐之间，清乐就结合了一些新兴的音乐。新兴的音乐是什么呢？一个就是当时国外的少数民族传进来的，就是所谓的“胡乐”，还结合了一些宗教的音乐，佛教道教的音乐，就是我们所谓的“法曲”。那么结合了清乐、胡乐和法曲而新兴的一种音乐，我们就把它叫做“宴（燕）乐”，可以写这个“宴”字，也可以写这个“燕”字。这是当时一种新兴的音乐，它结合了很多不同曲调的各种形式，各种变化。可惜我们那个时候没有录音，我们听不到它是怎么样地演奏的音乐，可是根据古书的记载说，这个音乐演奏起来使听者如醉如痴，是一种非常动人的音乐，就是“宴（燕）乐”。当时一般市井之间的老百姓喜欢这样的好听的动人的音乐，所以很多人就配合这流行的乐曲来给它写作歌辞。

那早期的歌辞的内容本来是非常丰富的，任何一个人，任何行业的人，只要你喜欢这个流行的乐曲，你都可以为它填写一首歌辞。给人看病的医生，你要辨症，譬如说如果是伤寒病，他就可以把伤寒病的症状编写一个歌辞（如敦煌曲中写伤寒症的三首《定风波》），就便于记诵，像歌唱一样就记下来了。不但医生可以配合着音乐写这种歌辞，任何一个人，当兵的作战的可以配合音乐写一个沙场战阵的歌辞，家里边的思妇可以写相思怀念的歌辞，用兵的将军也可以把行军用兵之道写成歌辞……所以各类的人物、各类的生活，写出来各种内容的歌辞。但是很可惜，内容这么丰富的歌辞在隋唐以后就没有流行开来，为什么呢？因为当时为流行歌曲写歌辞的这些个人，都不是有名的文人学士，都是市井之间的，看病的、算卦的、当兵的……什么人都可以写，而一般人认为这样的歌辞庸俗浅拙，所以不值得给它去印行流传，所以后世的人都不知道有这样的歌辞。

那么第一本歌辞的词集被编写出来是什么时候呢？那是到了五代的时候。当时后蜀有一个人叫赵崇祚，编写了一个词集，并给这个词集起了个名字叫做《花间集》。他请当时的词人欧阳炯给他写了一篇序文。那篇序文本来很长，我们只简单扼要地说一说，就是欧阳炯要说明为什么编这一本词集？他说，“因集近来诗客曲子词”，你要注意，他是认为那些个广大的民众们所写的那些个歌辞不够典雅，庸俗稚拙，他说所以我现在就搜集了近来诗客所写的曲子词，是文人诗客所作，所以是典雅的、美丽的。这样的歌辞，他们就给这个词集起了一个名字，叫做《花间集》。《花间集》从五代到现在流传了这么多朝代这么多年，我一说《花间集》，老师在课堂上提起《花间集》，你们脑子里就出现一本书，在图书馆，在书架上，有本书叫《花间集》。可是刚才我说了，有的时候你要用英文一说，它就有点新鲜的感觉。当我在国外讲词的时候，你知道《花间集》的英文是怎么译的？“集”就是collection；collection of songs就是“歌辞的集子”;“花间”，among the flowers，是在花丛里边的歌，所以我说《花间集》你们都觉得这没什么意思，不就

是一本书吗？可是你说这是songs among the flowers，忽然间它就活泼、就生动起来了。所以管它叫做《花间集》，而从这个书的名字你就可以想象它是“花间”歌唱的歌辞。那么编这一本歌辞的词集是为了什么？欧阳炯说，那是为了“庶使西园英哲，用资羽盖之欢；南国婵娟，休唱莲舟之引”。“庶”，就是“庶几”或者“大概”，他说我希望我这本集子编成以后大概或者可以使得那西园的英哲，“英哲”，指那些个有才华的英俊的杰出的文人诗客。文人诗客就文人诗客，英哲就英哲好了，干吗还说是西园的英哲呢？这是中国的文章的妙的地方。因为中国这个国家、这个民族，有这么悠长的历史，它每一个语言，按照西方来说，每一个语言就是一个符号，一个sign，每一个语言的符号都有了这么千百年的历史的文化背景在那里，所以他所用的一些个符号都有它的意思在里边。“西园英哲”，指的是什么？“西园”是在建安时代，有曹氏父子，有建安七子，这些个人当然都是有名的诗人，他们常常聚会，这些诗人文士一起在哪里聚会？那个地方就叫做西园。所以建安的诗歌里边曾经写过说“清夜游西园”，我们说西园的这些个文士们，他们白天饮酒作乐不够，晚上还去游，游什么？“清夜游西园”。就到西园一个花园里边，一边游园一边也可以唱歌。欧阳炯说现在编辑了这一本collection of songs，他说希望大概可以使得游西园的那些个才子们，那些文人诗客“用资羽盖之欢”，就用这些个歌辞来“资”，“资”是资助、增加、给予，就可以增加给予他们一种欢乐。什么欢乐？就是他们坐着那个车，那个车篷就是车盖，车盖上还有羽毛的装饰，是个美丽的车子，“用资羽盖之欢”。那个时候这些文人诗客游赏的时候还有很多歌女去唱歌，他说有了我们的这个歌辞的集子，“南国婵娟”，就“休唱莲舟之引”。“婵娟”，美丽的女子，南方的美丽的女子，她们有了这样美丽的歌辞就不要再唱莲舟。“莲舟”就是采莲船，本来一般的民间的女子就是采莲蓬的时候唱一些个歌，采莲的歌，那都是平常的民歌，是市井的而不是文人的作品。欧阳炯说现在我们有了这些个诗客的曲子词，那么歌女就不要再唱那种庸俗的、普通的、采莲的歌辞了。搜集了很多诗人文士写给歌女去唱的歌辞，这个集子就叫《花间集》。

《花间集》里边一共收集了18个作者，这18个作者都是男子。五百首歌辞中有一个女子的作品吗？一个也没有。中国的第一本词集《花间集》都是男子的作品，为什么？既然是写女子的，为什么没有女子的作品？良家的妇女足不出于闺阃之间，你的脚步连二门都不能踏出去，更不用说出到大门以外了，所以你敢到歌场里边，像你们现在的男女同学这么自由，跑去通宵地唱歌？那时候妇女没有这样的自由，良家女子是 不能够去唱歌的，都是歌女在唱歌。而词是文人男子写给歌女去歌唱的歌辞，所以最早的中国的这个词是“歌辞之词”，可是中国的词并没有停止到歌辞之词这里，我把词分成了三种：“歌辞之词”，是早期的词，都是文人诗客给歌女写的歌辞，这是歌辞的词；可是后来，作者多了，这些个诗人就想自己写自己的感情了，所以后来就有“诗化之词”；再后来又有“赋化之词”。我们现在所要讲的就是歌辞之词的美感特质，所以我们就应该先看几首歌辞。

小山重叠金明灭，鬓云欲度香腮雪。懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟。

照花前后镜。花面交相映。新贴绣罗襦，双双金鹧鸪。

这首《菩萨蛮》是《花间集》里边的第一首歌辞，作者叫温庭筠，他的这个歌辞有一个牌调。刚才我已经说了，歌辞都是配合当时的宴乐，给那个乐曲填写的歌辞，所以现在这个《菩萨蛮》不是题目，不像诗，这是第一个请大家注意的，就是词与诗一个很大的不同，诗是作者言志抒情的，我知道我要说什么，杜甫《闻官军收河南河北》里说，经过安史的战乱我现在听说我们国家的军队把河南河北收复了，“剑外忽传收蓟北”，我“初闻涕泪”就“满衣裳”。诗人是为什么作的这首诗，我内心有什么感情，有什么意志，诗都说得很明白。所以呢，诗是言志的。而歌辞就是给歌女写的歌辞，所以它没有题目，这不是作者的感情，不是作者的思想，是作者给歌女填写的歌辞。什么歌？这个歌辞的牌调就叫《菩萨蛮》，是一个音乐的乐曲的牌调，是填写歌辞的牌调。那他写些什么呢？

我先给大家念一遍。大家听我念都很奇怪，说这样念起来很奇怪，为什么不念普通话的发音？其实我的普通话还说得很标准，我为什么不用标准的普通话发音？因为诗词都是韵文，它有一个平仄，它有一个rhythm，有一个韵律，高高低低，长短错落，这是它的美感的一部分。诗与词的美感的一部分就是它的声音，而有些个入声的字，我们北方人（我是北京出生的），不能够发出正确的入声。虽然我不能够发出正确的入声，但是我一定要尽量把它读成仄声，保留它乐调的美感。

写得很美丽。是一个美女，“懒起画蛾眉”，还“照花前后镜”。再看一首，还是温庭筠这个作者，写的还是《菩萨蛮》这个曲调。《菩萨蛮》是当时唐朝非常流行的一个歌曲的乐调，他说：

宝函钿雀金，沉香阁上吴山碧。杨柳又如丝，驿桥春雨时。

画楼音信断。芳草江南岸。鸾镜与花枝，此情谁得知？

还是写一个美女，还是写她照镜子，头上插花，那么你说温庭筠这个作者就是爱写这些个美女，好，现在我们看另外一个作者韦庄，韦庄填的。我们叫做“填词”，他是给一个音乐的曲调填写歌辞，也叫《菩

萨蛮》，所以可见《菩萨蛮》是流行的曲调。韦庄说：

> 红楼别夜堪惆怅，香灯半卷流苏帐。残月出门时，美人和泪辞。
>
> 琵琶金翠羽，弦上黄莺语。劝我早归家，绿窗人似花。

也还是写美女的。所以你就发现了，歌辞之词因为它们都是给歌女写的歌辞，那当然作者们要写美女。因为他要给那些歌女写歌辞，那歌女都是美丽的女子，所以要写美女。而这些写词的人都是男子男士，所以写美女，写爱情。可是你又要知道，这些个诗人文士逢场作戏，说是今天有这么美丽的歌女要唱歌辞，我给她写一首漂亮的歌辞，于是他跟这个歌女往来，这歌女跟他也发生了爱情。可是哪一个男子肯娶一个歌妓？能够娶一个妓女回家白头偕老，做持家的奉养公婆的妻子？没有一个男子肯这样做的。所以这些个男士跟这些个歌女一夜风流，然后“挥一挥衣袖，不带走一片云彩”，就走了。那女子怎么样呢？

早期的歌曲，良家的妇女不敢写歌辞，因为她不敢到这些歌舞的场地，那这些歌女可就写歌辞了，歌女每天唱《望江南》、《菩萨蛮》，她还不会写一个歌辞吗？所以歌女就说了：“天上月，遥望似一团银。”天上一个圆圆的明亮的月亮，你远远看去像一团银，银白色的光，“遥望似一团银”。“夜久更阑风渐紧”，夜久了，在后半夜了，风越吹越大了。“为奴吹散月边云”，你就替我把月边的浮云吹散。最后说，“照见负心人”。这是歌女写的《望江南》。因为那些男子甜言蜜语地跟我说了多少好话，一去就杳无音信了，所以“为奴吹散月边云”，就“照见”那“负心人”。这是歌女写的歌辞，才说男子是负心，然而现在我们不是讲女子的歌辞，我们讲的是男子的歌辞，男子说他自己是负心人？不说。所以那男子要写歌辞就写女子对他是怎么样的相思，对他怎么样的怀念，就写这些个女子的相思，写她们的相思，写她们的怀念。所以你看我们中国历代的诗词之中，大半写的都是那失落了爱情的、相思的、哀怨的思妇怨妇之词。

你以为只有我们中国女子才是这么不幸吗？西方的女子同样是这样的不幸，同样是白马王子来了以后，有一段爱情的一个affair的事件，然后男子骑着白马又走了，留下来的也是相思怀念的女子。美国有一个教授叫Lawrence Lipking，我们翻译成劳伦斯·利普金，这是当代的一个美国教授，现在还在世，他写了一本书，名字叫做*Abandoned Women and Poetic Tradition*。abandon，抛弃；being abandoned ，被抛弃；abandoned women， 被抛弃的女子；and poetic tradition，与诗歌的传统。好，被抛弃的女子怎么形成了诗歌的传统呢？根据劳伦斯·利普金的说法，这些个思妇怨妇还不是像那个刚才我所说的歌女所写的，是“照见负心人”，男子喜欢写思妇怨妇，喜欢写弃妇，这个劳伦斯·利普金就说了，他说这个就形成一个poetic tradition。劳伦斯·利普金是美国人，所以他所说的这个诗歌的传统不只是我们中国的诗歌的传统，他说的同时是西方的诗歌的传统，就是很多有名的伟大的诗人都喜欢在诗歌里边写那个相思怨别失落了爱情、追求爱情而得不到的妇女。那么他就说了一个理由，他说为什么男子喜欢写那个abandoned women？为什么？因为男子有的时候也有被弃的感觉。现在已经司空见惯，很多女子把男子抛弃了，这已经不足为奇了。可是古代，我们古代的中国和古代的西方同样，那个时候，女子敢于抛弃男子是非常少的，不可以。中国古代男子可以休妻，女子不可以离婚，男子对妻子有七出之条，你有什么地方不合我们的礼法就把你休掉了，可是女子是不可以随便离婚的，所以被抛弃的都是女子。在爱情上、在婚姻上、在旧传统之中，很少说一个丈夫被抛弃了。在旧传统里，没有这种事情，永远不会发生。可是为什么男人也喜欢写被抛弃的弃妇的感情？劳伦斯·利普金说因为男子也有被抛弃的，他还不是被妻子抛弃的，不是被女子抛弃。一个男子他在社会上，在官场中，在现在的公司里边，他觉得自己不被重视，他的老板不欣赏他，他的同事轻视他鄙薄他，古代的那些个大臣得不到知用，没有在高位的人欣赏你、任用你，他是being abandoned，他就有一种被抛弃的感觉。可是你要知道，男子比女子是更好面子的，女子就算是被男子抛弃了，还可以跟她的姐妹，跟她的朋友，跟她的娘家人，跟她街坊的三姑六婆哭一哭，说一说，说我这个丈夫怎么样怎么样，数落一段不是。可是男子，在官场之中、仕宦之中、公司之中，如果他不得意，如果被他的同事、被他的同僚、被他同样的官场里边的人轻视，他是绝不会对人讲的，这是男子一定要保持的尊严。所以男子如何呢？他说男子就都把他被抛弃的感情用女子的口吻来写。

现在就有一件很奇妙的事情发生了，就是说《花间集》里边都是男子写的美女的相思怀念的思妇怨妇之词，本来就是写一个美女，可是居然就被读者在这样的歌辞里边发现了男子被抛弃的一种不能够言说的感情。我刚才说了，女子被抛弃了还可以找三姑六婆、姐姐妹妹、女伴们说一说，可是男子无可诉说，所以这些个借着女子的形象写女子被抛弃的相思怨别的小词常常流露出了男子的感情。怎么样就流露了男子的感情？我们现在就要讲一讲温庭筠的这一首小词。

温庭筠是《花间集》里边的第一个作者，而这首《菩萨蛮》词，是《花间集》里边的第一首词。它写的是什么呢？我们现在就把这一首词讲一讲。“小山重叠金明灭。鬓云欲度香腮雪。懒起画蛾眉。弄妆梳洗迟。”“小山重叠金明灭”，我们说什么是小山呢？“小山”按照我们一般的common sense，就是一般普通的知识，我们认为小山就是外边的山水之山——a little hill，小山丘就是小山，可是如果是外边大自然的小山，这小山上怎么会有“金明灭”呢？小山难道是个金矿吗？怎么有“金明灭”？而且上面这句说的是小山，如果是

大自然的山，怎么紧接着就是美丽的女子“鬓云欲度香腮雪”？这说明那不可能是外面的大自然的山。那么与女子有关系的山可能是什么？第一个可能就是山眉。可是你知道，中国诗词都有一个传统，不是你随便这样猜想，说我想山就是山眉，不可以，你要找到一个证据。刚才我们介绍了有一个人叫做韦庄，韦庄就写过一首词，他说“一双愁黛远山眉”。这词人都写美女，他说他所喜爱的那个女子，一双，眉毛当然是一双，没有单独一条眉毛是不是？所以是一对、一双。看他写的这个眉毛，非常妙，愁是眉毛的表情，黛是眉毛的颜色，远山是眉毛的形状，“一双愁黛”是“远山眉”。所以你看这个男子把女子的眉毛写得这样的美丽、这样的多情，眉毛上的表情、眉毛的颜色、眉毛的形状，“一双愁黛远山眉”。但是温庭筠说“小山重叠”，你脸上画这样两条眉毛吗？上面一条，底下一条？我们说很少有人这样画上下重叠的两条眉毛，所以这个不应该是眉毛，那么还有一种可能就是山枕。为什么说是山枕呢？因为古人的那个枕头，跟我们现在的枕头不一样，有的时候是用瓷做的，有的时候甚至是玻璃的。“水精帘里玻璃枕”，是硬的枕头，用瓷、用玻璃做的，这样的枕头是硬枕。它是中间有一点凹下去，两边高起来的，所以像个山的样子。我当年看见过这样的枕头，因为我的伯母就有一个这样的枕头，是一个瓷的枕头，中间凹下去两边高起来，像一座山。夏天的时候，我的伯母就常常说我，说你们睡那种软的枕头，一睡下去两边都包起来那有多热，看我这枕头多么凉快！所以是山枕。可是山枕也不成啊，这山枕也不能重叠，我们软的枕头可以重叠，你能够把两个中间凹的硬枕头重叠吗？所以也不能够重叠。现在，第一个是“山眉”，这个不可能； 第二个是“山枕”，也不可能；所以第三个就是“山屏”，也有人管它叫做“屏山”。屏山就是屏风，屏风是这样折叠的嘛！你远看高高低低的，就像个山的形状，是小山重叠，它是折叠嘛，就这样的一个屏风，它是高高低低可以折叠起来的。那“小山重叠”怎么会有“金明灭”呢？因为那些个贵族的人家，它这个屏风上啊，有很多金翠的装饰，现在有的那些个人家里边讲究的，贵族的人家，他的家具上都镶嵌着很多闪闪发光的东西，在他的家具上，有螺钿金翠的装饰，所以“小山重叠”是“金明灭”。我们现在的一般的常识，我到一个人家里去或者到一个什么会议的大厅，一进大门一扇屏风，可是这首词下边第二句马上就是一个美丽的女子，“鬓云欲度香腮雪”，那么大门在这里，这女子还在床上，这很奇怪嘛！所以你现在要知道，这里他所说的屏山，这个山屏不是在大门口的那个屏风，是什么呢？是床头的屏风，就像现在我们家里普通的一个床，床这面高起来一块板子，一个board，一个床总是有一个床头、有一个板子嘛！就是那个板子。现在一般的床，床头还是有一个板子，可是古人那个时候不是一个板子连在床上，是在床头那里围上一个屏风，在床头有一个折叠的屏风，所以是“小山重叠”，所以是一个山屏，是一个屏山。“金明灭”，就是那个屏风上的装饰。当早晨第一缕日光从窗户照进来的时候，日光照在屏风的金翠螺钿之上就闪动，这个日光闪动，就把那个睡梦之中的女子惊醒了；惊醒时人还没有起床，就在枕头上一转头，“鬓云”就“欲度香腮雪”，是写她的像乌云一样的鬓发，她一转头，就从她的脸上遮盖过来了。“度”就是cross，就是遮掩过来，遮掩到她的香腮上。女子有脂粉，所以有香，女子的肌肤是这样的雪白，所以“鬓云”就“欲度”那“香腮雪”，所以你看我讲了半天，这两句就是写一个美丽的女子刚刚在破晓的时候，被日光惊醒了，是“鬓云欲度香腮雪”。惊醒了，这女子就要起来梳妆了，说她“懒起画蛾眉”，“弄妆”就“梳洗迟”。这个女子懒懒地起床，这个女子当然不像我们——有工作的、要上班的、要教书的，匆匆忙忙地梳一梳头发马上就走了，但这个女子是贵族的女子——一天无所事事的，一天养尊处优的，所以她懒懒地起床，起床以后就对镜描眉。“弄妆梳洗迟”，她不说化妆，她说弄妆，这个“弄”字很有意思。“弄”字有玩赏之意，有赏玩观赏之意，所以宋朝有一个词人叫张先，写“云破月来花弄影”，云彩散开了，月亮出来了，照在花上，这个花就有影子，而风一吹，这花一摆动，就在自己舞弄，表现它的美丽的身姿，“云破月来”就“花弄影”。所以这个女子就弄妆，她不是匆忙地梳妆，“弄妆”所以“梳洗迟”，所以她梳头洗脸迟迟地慢慢地，因为她是弄妆，她描一描就看一看，再涂一涂又看一看，所以“弄妆”就“梳洗迟”，这完全写的是一个美丽的女子。

但有一个很奇妙的事情就发生了，就是这样的歌辞，写得很美，我们就欣赏它纯然的这种美丽的叙写，然而中国有一个传统，中国总要文以载道，诗以言志，所以就喜欢在小的歌辞里边寻找，说这些写美女跟爱情的词有什么意思？没有意思，一个读书人应该以天下为己任的，每天都写这美女跟爱情，每天都唱这美女跟爱情，有什么意义？有什么价值？所以当时这些个文人诗客，他们就发生了很大的困惑，就是我们应该不应该写这个歌辞？所以中国的那些个宋人的笔记，就表现了这种困惑。魏泰的《东轩笔录》，说“王荆公初为参知政事，间日因阅读元献公”——元献公就是晏殊的号，因阅读元献公的“小词”，而笑曰：“为宰相而作小词，可乎？”他说这个王荆公就是王安石了，王安石参知政事，他做了宰相，他有一天偶然，“间日”，偶然有这么一天，他就阅读了元献公晏殊的小词。晏殊也做了宰相，晏殊在王安石之前做过宰相。他说我们一个做宰相的人，官居国家的要位的人，能够每天都写这美女跟爱情的小词吗？所以他说：“为宰相而作小词，可乎？”可以这样做吗？就表示他们的困惑。那么宋人的笔记还记载了另外的一个故事，那是惠洪的《冷斋夜话》。惠洪是个和尚，和尚是出家了，所以把俗家的姓氏都不要了，所以他就随着释迦牟尼就姓了“释”。这个释惠洪在《冷斋夜话》里边也记载了一段故事，这个故事我们要等到下一次再讲，我们现在先停止在这里。

# 第二讲

从传统词论对于以写美女与爱情为主的词体之美感的困惑，谈到温庭筠词中之语码的符示作用所可能引发的托喻之联想。

上一点钟讲温庭筠的一首小词，是写一个闺房之中的美丽的女子，当早晨破晓，日光照在她床头的那个小屏风上，那金碧闪动的光芒把她惊醒了，她在枕头上一转头，就“鬓云欲度香腮雪”，然后她就起来化妆，“懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟”。本来这只是作者写的一首美丽的歌辞给美丽的歌女去歌唱，那么这样的歌辞有什么道德伦理教化上的意义呢？没有。而从中国“文以载道，诗以言志”的传统来看，总是要给它找个道德的价值，找不到，所以他们就产生了困惑。所以王荆公，我们上次也讲了，就是王安石，他当时做了宰相，他看到以前的宰相晏殊所写的歌辞，就说：“为宰相而作小词，可乎？”还有宋朝另外一个人的笔记，就是释惠洪的《冷斋夜话》中也记了一则小故事。他说当时佛家的一个宗师法云秀，曾经对黄鲁直说：“诗多作无害，艳歌小词可罢之。”说你喜欢写诗，诗多作几篇没有坏处，你可以多作一些个诗；“艳歌小词”，所以你从他对于词的称呼你就知道，词都是“艳歌”，香艳的歌辞，这只不过是流行歌曲的歌辞，香艳的歌辞，所以管它叫“小词”，都是表示轻视的意思，没有什么文学的载道言志的意义和价值，“可罢之”，你不要再写了，这种美女爱情的词不要再写了。“鲁直笑曰”，黄庭坚就笑了，说：“空中语耳！”说是“空中语耳”，与诗文的言志载道不同。杜甫说“朱门酒肉臭，路有冻死骨”，说“致君尧舜上，再使风俗淳”，这是杜子美的理想志意。我给一个歌女写一首歌辞是“空中语耳”，就只是空中语的一首歌辞，“非杀非偷”，也不是杀人，也不是偷窃，“终不至坐此堕恶道”，我一定不会坐此，就因为这样的缘故，死后就沦入恶道，沦到六畜轮回，就不得人身了，他说我不会落到这样的下场吧。

可见当时对于如何看待这个歌辞大家是存在着困惑的。于是就又有一个故事了，还是宋人的笔记，这个人叫胡仔，他写了一本书叫《苕溪渔隐丛话》，里边记了另外一个故事。说“晏叔原”，晏叔原就是我们刚才说的那个宰相晏殊的儿子晏几道，有一次这个晏叔原就见蒲传正，蒲传正是朝廷的一个大臣，他就对这个蒲传正说了，“先公”——就是他的父亲，就是晏殊——“先公平日小词虽多，未尝作妇人语也”，他说我父亲平常虽然是喜欢写歌辞，但是没有说过女人的话。这蒲传正就说：“‘绿杨芳草长亭路，年少抛人容易去’，岂非妇人语乎？”说在那个杨柳飘拂的满地芳草的长亭路边，有一个少年郎把我抛弃了，他那么轻易地就走了，这不是一个女子的话吗？女子埋怨一个年轻的男子把她抛弃了，“绿杨芳草长亭路，年少抛人容易去”，这不是一个女子怨男子的话吗？这个晏几道就说了：“公谓‘年少’为何语？”他说蒲传正老先生啊，你以为这个“年少”指的是少年郎吗？你以为“年少”是什么意思？“传正曰：‘岂不谓其所欢乎？’”不是写那个女子所喜爱的男子吗？“晏曰”，晏几道就说了：“因公之言，遂晓乐天诗两句云：‘欲留年少待富贵，富贵不来年少去。’”他说我就因为你的话，明白了白乐天的两句诗，说我要把年少留住，等待富贵的到来，富贵没有到来，而年少已经抛我而去。那个年少，是少年，是少年的光阴，少年的生命。这种解说是什么？是牵强比附。晏几道的父亲明明写的是一个女子的怨别之词，他断章取义，说这个年少是指那个年少的少年光阴，这是断章取义的比附，这就是中国传统的士大夫，他们总想要把那个写美女跟爱情的小词加上一些伦理道德的意思。

好，现在我们就还回来看温庭筠的这首小词。“小山重叠金明灭，鬓云欲度香腮雪，懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟”，那么她描完眉了，梳洗完了，就“照花前后镜”，头上插了花，她要照一照她头上簪的花朵，是前面一个镜子后面一个镜子。很多女子，其实男子也如此，要看一看后边什么样子，就前后镜，这样地照一照。因为你只看前面，你觉得前面很美了，可是你只要一出去，人家都看到你后边了，所以“照花”就“前后镜”，“花面”是“交相映”。前面镜子里边有后面镜子的影子，后面镜子也有前面镜子的影子，前面有花光人面，后边也有花光人面，镜影交相辉映。这个美感的作用可以从两边来讲。一个单纯的，只从它表现的语言风格上来讲，精力饱满。“照花”是“前后镜”，“花面”又“交相映”，这“交相”两个字写得这样的有力量，杜甫曾经写过两句诗，说：“种竹交加翠，栽桃烂漫红。”我不种竹子则已，我要种出竹子来，就要叫那些个竹子长得如此之茂密，“种竹”要“交加翠”；我要栽出桃花来，那开出来的花，“栽桃”要“烂漫红”。不是说你写一个绿的竹子、写一个红的桃花有什么好处，是他的笔力饱满，“种竹交加翠，栽桃烂漫红”；“照花前后镜”，那“花面交相映”，那种力量的饱满！我现在所讲的只是客观地说，就文学而言它笔力饱满。

中国在清朝有一个词学家，很有名的一个词学家，一个学者，同时也是经学家，研究易经的，就是张惠言。他曾经编了一本《词选》，《花间集》选的那个集子，是给歌女去歌唱的歌辞的集子，张惠言也编了一个词集，可是他是给谁编的？给他学生编的。他在另外一个经学大师的家里边当家庭教师，这个家里边的年轻人要跟他学词。张惠言本来是一个经学大师，道貌岸然，现在这些个年轻的学生说，老师我们也喜欢词，听说您对词有研究，您给我们讲一讲词吧。这词里写的都是美女跟爱情，这个道貌岸然的经学大师，要给学生选一些词，怎么样呢？他就把这些个词都增加了载道言志的解说，他说什么呢？就是刚才我们所讲的温庭筠的这首词，讲一个美女起床化妆“照花前后镜，花面交相映”，张惠言就说了，他说这个温庭筠表面上虽然写的是一个美女，“照花前后镜”，但其实是:“此感士不遇也。”它里边有一种哀感、有一种

慨叹，他慨叹的是什么？是不遇。一个读书人没有得到知遇，没有人欣赏他，没有人任用他，这是温飞卿，温庭筠的号叫做“飞卿”。温庭筠感士不遇，他感慨自己没有得到知遇，没有人知赏任用，“照花四句”，就是照花的这几句，“是《离骚》‘初服’的意思”。那屈原的《离骚》“初服”说的是什么呢？屈原的《离骚》说：“进不入以离尤兮，退将复修吾初服。”大家都知道，屈原是我们中国古代的一个非常伟大的诗人，根据司马迁的《屈原列传》所写，说他是“忠而被谤，信而见疑”，他对国家是如此之忠诚，如此之诚信，可是他被人猜忌，不被人任用，被人嫉妒，忠而见忌，所以他就写了《离骚》。“离”在这里不是“离别”的意思，而是“遭遇”的意思，是encounter的意思。《离骚》英文的译文是“encountering sorrow”，sorrow是忧愁、哀伤，encounter是遭遇。我碰到了哀伤，我遭遇了这样的不幸，所以屈原在《离骚》里就说了，说我想要被晋用，我想要在朝廷里边得到高位被任用，“进不入以离尤”， 而我不但不被任用，而且我遭遇到怨尤，我遭遇到别人的很多的猜忌和谗毁，所以现在我就退下来。我退下来又如何呢？我就“复修吾之初服”。“复”是再，“修”是整理修整，我就再整理我最初的那个衣服。最初的衣服是刚刚穿上来的新的衣服，是洁白的、是干净的、是没有污染的，这是我的初服。你在世俗之间遭遇了很多的事情以后，你的衣服就被污染了。他说现在你既然不用我，我退下来，我要修整我自己当初的那个清洁美丽的衣服。这说的是什么？这是说我不会自暴自弃，不是说你用我，我就要好；你不用我，很多人就自暴自弃破罐子破摔，反正你们也说我不成，我就这样了，但为人不可以这样。尽管别人不任用你，尽管别人不看重你，但是你不要放弃你自己，你仍然要保持你的清洁和美好。而屈原一向是用美丽的衣服来象喻美好的品德，他说我“制芰荷以为衣兮，集芙蓉以为裳”，他说我要用芰荷，那美丽的荷叶做成上衣，我要用那美丽的荷花——芙蓉做成我的下裳，是芰荷为衣，芙蓉为裳。而且他说我佩戴着美丽的装饰，“佩缤纷之繁饰兮，芳菲菲其弥章”，这是屈原，屈原是用衣服的美好来代表品德的美好的。

所以现在张惠言就说了，“照花前后镜，花面交相映”，不但是化妆化得美丽，照花前后镜的美丽，而且要穿上一件美丽的衣服，“新贴绣罗襦”。“襦”是一个上衣的短袄；“罗”是它的质地，是丝罗的短袄；“绣”是它上面的花样；“绣罗襦”，用一个“绣”字、一个“罗”字形容这襦的美丽。不但如此，还是新贴的绣罗襦，什么叫新贴的绣罗襦呢？这个“贴”字有两种可能。一种是熨贴，就是烫得很平的，你说古人有熨斗吗？古人有熨斗，你看那个唐人的《捣练图》，拿一个铁的熨斗，我小的时候我们家里没有电熨斗，就是把一个铁的东西放在炭火里把它烧红，就这样烫，就是熨贴。唐朝的王建就写过诗，说“熨贴朝衣脱战袍”，他说一个出将入相的人物，这样有才能的人物，从战场上回来了，要穿上文官上朝的衣服，他说我就从箱子里边拿出来我的朝衣，把它烫平，把我原来战场上的袍子就脱下来。“熨贴”，所以是“新贴绣罗襦”，是刚刚熨贴平的绣罗襦，这么美好的一件衣服，“新贴绣罗襦”。而这个“贴”字呢，还有另外一个可能性，就是贴绣。有一种绣花，不是用针线的刺绣，而是在这个布上剪一块布，钉在上边，贴在上边，红布剪成一朵花，绿布剪成一片叶子，都放在上面，这就是“贴绣”。不管是贴绣也好，不管是熨帖也好，两个都有可能，在中国的传统或者在西方的传统都有“多义”，就是一句诗可能不只有一个解释，而有多种的可能性。那么贴的是什么花样呢？是“双双金鹧鸪”，是一对一对的金色的鹧鸪鸟，写的是衣服的美丽。而张惠言说，这衣服的美丽就是《离骚》初服的意思，就是感士不遇的意思，有这样的意思吗？不一定有啊。

王国维就批评张惠言，说“固哉皋文之为词也”，说张惠言讲词真是太顽固了，像温庭筠这样的词有什么屈原《离骚》的意思？都被这个张惠言牵强比附了。《离骚》的忠爱缠绵，屈子最后自沉了，大家都知道屈原是一个怎么样的人，而且屈原的《离骚》从开头就说“帝高阳之苗裔兮，朕皇考曰伯庸”，表现了他的家世志节，《离骚》全篇的作品证明了他的忠爱，他的行为、他整个的一生证明了他的忠爱，这是屈原。我们不怀疑屈原所说的美女，屈原所说的美丽的衣服，果然是象征才德的美丽。而温庭筠是一个什么样的人？大家就说了，说温庭筠“能逐弦吹之音，为侧艳之词”。“逐”就是伴随着配合着，就配合着弦吹的声音，弹的琴瑟，吹的笛箫，就配合着音乐写出了那些个香艳的、不正经的歌辞，“侧”就是不正啊。据史书说温庭筠这个人生活非常浪漫，他做很多不合道德规范的事情。有一个做扬子留后的姚，说本来他还很欣赏温庭筠的才华，也赠给他不少财物，而温庭筠拿了这些个财物就去嫖妓、就去赌博，所以后来就被这个扬子留后姚“笞”。“笞”就是鞭打，被他所笞逐，留下这样的不光荣的记录。这样的人，“逐弦吹之音，为侧艳之词”，因为嫖妓被人打了一顿的人，有屈原《离骚》的意思吗？他不见得有屈原《离骚》的意思啊。好，如果说他没有屈原的意思，那张惠言却说这首词，“小山重叠金明灭，鬓云欲度香腮雪。懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟。照花前后镜，花面交相映。新贴绣罗襦，双双金鹧鸪”，有言外的寄托的意思。现在就产生了一个问题，所以我说歌辞之词的美感特质跟诗是不一样的。诗是言志的，你写的里边的内容，你的思想，你的志意；可是词是歌辞之词，而歌辞之词就很妙了。所以现在就有了一个现象，就是双重的性别，他表面上是写一个女子——女子起床，女子化妆，女子插花，女子穿衣服，可是他是一个男子在写的，就有了一种双重性别的作用。什么叫“双重性别的作用”呢？我们中国说男子是士，说一个读书人，从孔子的《论语》就说“士志于道”。“士志于道”，就是有志于追求道，一个做人的最高的理想。士，读书人，就是以天下为己任，要不然杜甫怎么老说我要“致君尧舜上，再使风俗淳”？我要以天下为己任；士当“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”。

士当以天下为己任，温庭筠也是一个士人，他当初何尝不是读了圣贤书？他有没有志于道的意思？他有没有以天下为己任的意思？我们可以从两方面来看，一个是从温庭筠的本身来看有没有这样的意思，一个是从这个语言文字上来看这首词可能不可能有这样的意思。我们现在先看这个温庭筠，他其实是很妙的一个人，我们现在看他的诗。温庭筠写过一首《病中书怀呈友人》，它前面有一个序，他说“开成五年秋”，开成五年的秋天，“以抱疾郊野，不得与乡计偕至王府，将议遐适，隆冬自伤，因书怀一百韵”。我特别写开成五年，而且注明是840年的秋天，这个年代有什么意思？“开成”是唐文宗的年号，而文宗在改元“开成”以前是什么年号？“大和”。就在大和的九年，唐朝的朝廷发生了“甘露之变”。什么叫“甘露之变”？那是一次非常重大的朝廷变故，唐朝的皇帝，我们不说从太祖太宗下来，我们只从温庭筠来说，唐朝的时候宦官专权，皇帝的生杀废立都是出于宦官，文宗是个有作为的皇帝，所以他就联合了一些个大臣，要把这个宦官的权夺过来，可是他失败了，就是所谓“甘露之变”。而在“甘露之变”的时候，宦官把朝廷的大臣都杀死了，宰相王涯也被杀死了，而不久以前这个庄恪太子被废了，不但被废，而且被废以后不久就暴卒，不久就死了。而这些个事情都是温庭筠在开成五年之前的那五六年中所亲身经历的，他看到了宦官的专权，看到了“甘露之变”，看到宰相王涯被杀死，看到庄恪太子的被废和暴卒，而他写了什么？他经过王涯的故宅旧居写了哀悼王涯的诗，庄恪太子死后，他写了哀悼庄恪太子的挽诗，可见温庭筠是一个有理想的，是一个对朝政有他的思想、有他的见解的这样一个人。二十几岁少年时代偶然有一些浪漫的行为，这也是少年人之常情。我这样说不是给少年人的浪漫行为作辩护，我只是说温庭筠有过这样的事情，那温庭筠还有什么呢？温庭筠就在开成五年，写了这首《书怀》。所以这就跟词不同了，词是写给歌女的歌辞，《书怀》是写我自己的内心的怀抱。温庭筠的《书怀》诗就说了，他说：“逸足皆先路，穷郊独向隅。”“逸”就是跑得快的，快马，那马足跑得快的，都跑到前面去了，大家都升了官，大家都在朝廷上得了高官厚禄，“逸足皆先路，穷郊独向隅”，我一个人抱病在郊野，“向隅”，好像面对一个角落，没有人跟我来往，我是孤独的是寂寞的。“赋分知前定，寒心畏厚诬。”“赋”是上天给你的，我们说天赋天赋，上天给你有多少，那是你的分，你应该得多少这是你的分，你的本分，上天给我的有多少这是前定，我知道我这个人平生是根本不能够富贵显达的——“赋分知前定”；可是我所悲哀的还不只是我不能显达，是“寒心畏厚诬”，使我心寒，使我心里边真的感觉到这样的悲哀，我所恐惧的是别人给我的诬陷，别人把这么多的不名誉的、不好的事情，“厚”是这么多的事情，加在我的身上。“有气干牛斗，无人识辘轳。”他说我也有我的志意，有我的才气，“干牛斗”，可以直冲上天上的“牛斗”，牵牛北斗，直冲上、直冲到天空上去，这本来是说剑气，这是《晋书》的《张华传》上说的，是“宝剑之气上冲于天”。他说我就像一把宝剑，我的光气可以上冲北斗，可是“无人识辘轳”，只是没有人认识我这把宝剑，“辘轳”，就是宝剑。“积毁方销骨”，大家都说温庭筠这个人品格不端正，行为不检点，“积毁方销骨”，一个人如果常在别人的积毁之中，你连你的骨头都要被人家给销毁掉，可见人言之可畏；“微瑕惧掩瑜”，他说就算我行为上有一点点小小的瑕疵不检点，我恐怕就因为这小小的瑕疵，把我的美好的才志完全都遮掩了。而且历史上记载着说温庭筠果然是有才气，他别号叫“温八叉”。唐朝要考试作诗，是八韵的诗，押八个韵，两句押一个韵，十六句押八个韵。温庭筠到考场里面去考试，他叉一次手，两句就出来了，又叉一次手，两句又出来了，他八叉手，这十六句诗都作成了。他不但自己作了，还给这人作一首，给那人作一首，他替别人作了很多首，结果别人都考上了，他还没有考上，所以他内心就很不平。这个温庭筠就因为有这样的名声，他自己行为又不检点，又违反科场考试的规则，所以大家都不肯录取他，所以他一直就落魄不得志。所以温庭筠的内心之中，如果是按照张惠言说感士不遇，你还别说，温庭筠可能果然是有点感士不遇，以我的“温八叉”，八叉手就作出一首诗了，我给那么多人作的诗他们都考上了，怎么我考不上？他当然是感士不遇了。

可是你说这样地讲未免就是牵强比附，这首小词写美女的化妆，有什么感士不遇的意思？张惠言比附是把这个美丽的衣服，跟屈原的那个初服，作牵强的比附，其实这首词前面的“懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟”里边，同样给读者这样的联想，因为“蛾眉”在我们中国的传统之中，已经是有一个传统了，也是屈原说的，说“众女嫉余之蛾眉兮，谣诼谓余以善淫”。还是屈原《离骚》的话了，他说那些个女子都是嫉妒我的蛾眉，“蛾眉”是眉毛的美丽，是形容一个美女，本来出于《诗经》的《卫风·硕人》的那一篇。说是“螓首蛾眉”，形容一个美女，“手如柔荑，肤如凝脂，领如蝤蛴，齿如瓠犀，螓首蛾眉”。你知道这个女子什么样？说她两只手又白又细跟那芦笋差不多，她的皮肤又白又嫩跟冻的猪油差不多，她的脖子又白又软跟那个白的软虫差不多，她的牙齿跟瓠瓜子差不多，她的头很方正跟那个蝉（知了）的头差不多，她的眉毛跟两个飞蛾的那个触角差不多，这是古代农村的民谣，最朴质地形容美女的话。他们每天就看见这些个动物、这些个植物，所以就用这动物植物把美女形容一番。所以“蛾眉”本来就是代表美丽的女子，在《诗经》里边这个意思很单纯，蛾眉就是美丽的女子，可是到屈原，说“众女嫉余之蛾眉兮”，那个“蛾眉”就有了寄托象喻的意思，他说那些个女子都嫉妒我的蛾眉。屈原，《史记》里说他是“忠而被谤，信而见疑”，是别人对他的猜疑，别人对他的嫉妒。“众”——那些个朝廷里的别的大臣，他们就嫉妒我的蛾眉，嫉妒我的才德比他们都好，所以这个蛾眉就成为才德美好的象征，而蛾眉作为才德美好的象征就成了一个传统。这个在西方就被称做是cultural code，是一个文化的语码。什么是文化的语码呢？就是一个语言，一个语言就是一个符号了，这个符号在一个国家民族的文化传统之中，被使用得很长久了，它就成为一个code，它就变成了一个文化的语码，就是说“蛾眉”就代表才德的美好了。所以如果说“蛾眉”代表男子才德的美好，“画眉”就代表

对才德美好的追求，我要画出一个美丽的眉毛，那就是对于才德美好的追求。

唐朝的李商隐就写了一首诗，他说:“八岁偷照镜，长眉已能画。”这个小女孩刚刚八岁就知道爱美，知道要好，就画眉毛，而且她果然真的画出来很美的、修长的眉毛。有的女孩不会画，像杜甫的女儿就不会画，说“狼藉画眉阔”，画的眉毛又粗又黑。这个女孩子八岁就画出那么长的、那么美的眉毛。“十岁去踏青，芙蓉作裙钗。”十岁的时候就跟一些女伴出去踏青，斗草寻芳，这女子对于美丽、对于感情、对于向外的追求，她“十岁去踏青，芙蓉作裙钗”，她裙子的边上都绣的是美丽的芙蓉花，而你要知道屈原说了“集芙蓉以为裳”。“蛾眉”是一个code，“芙蓉”又是一个code。“十二学弹筝，银甲不曾卸。”十二岁就学弹筝，你要有美好的才能嘛，你要多学很多的本领，那么戴上一个指甲套，因为你用自己的指甲一弹你的指甲就断了，戴上一个套子，就是银的指甲套，“银甲不曾卸”，这个“卸”字应该念“下”，就不摘下来，代表她整天地都在练习弹奏。“十四藏六亲，悬知犹未嫁。”十四岁的一个女孩子啊，就六亲都不能相见，你的表哥表弟都不可以随便见了，“十四藏六亲，悬知犹未嫁”，说这个女孩还没主儿呢，还没说人家儿呢。“十五泣春风”，就“背面”在“秋千下”，十五岁还没找到主儿，所以这个女孩子当春风吹来的时候就流泪了，她在荡秋千，下来的时候背面秋千下，就流下泪来了。李商隐是写一个女子吗？李商隐是写他自己，他说他自己的才能美好，没有人欣赏他、没有人任用他，所以“十五泣春风”，就“背面”在“秋千下”。所以温庭筠写的“蛾眉”就是才德的美好，“画蛾眉”就是追求才德的美好，可是没有人欣赏你的蛾眉，所以就“懒起画蛾眉”。你说“蛾眉”有一个传统，“画蛾眉”有一个传统，“懒起”也有一个传统。唐朝的杜荀鹤写过一首《春宫怨》，说：“早被婵娟误，欲妆临镜慵。承恩不在貌，教妾若为容。”他说早年我年轻的时候，就因为我太爱美了，我太美了，所以就耽误了我，“早被婵娟误”，已经被选入宫的一个女子，因为她婵娟，所以她被选入宫了。作为男子来说，因为他有才能，他考试考上了，他不是没考上，他是考上了，所以“早被婵娟误”。可是“欲妆临镜慵”，可是现在我要化妆的时候，我对着镜子我就觉得懒得化妆了，为什么？“承恩不在貌”，因为得到皇帝恩宠的人并不一定真正是容貌美丽的女子，我们说杨贵妃得到玄宗的宠爱，是因为杨贵妃“先意希旨”，这是陈鸿的《长恨歌传》上写的，因为当皇帝有一个意思还没有说出来的时候，她已经就能够按照他的旨意做出来，迎合逢迎皇帝的爱好。你想如果是一个美丽的女子，你整天对皇帝说你今天说的话不对，昨天你下的那个诏令也不对，你不应该对这个大臣如此，不应该对那个大臣如彼，你想皇帝还喜欢她吗？皇帝就不喜欢她了。所以得到宠爱的人不只因为她容貌的美丽，还因为她善于逢迎，善于拍马，善于逢迎皇帝的意旨，是“先意希旨”。“早被婵娟误”，我是已被选入宫了，可是我现在却“欲妆临镜慵”，我要化妆反而我慵，“慵”就是懒。因为“承恩不在貌”，因为得到皇帝的恩宠的人并不一定真是美丽的女子，是“教妾若为容”，你教我为谁？教我怎么样来化妆呢？在上位者根本不认识这个美丽的容颜，他不能够欣赏，他是喜欢那逢迎的人，所以就“懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟”。

这首词就被张惠言看出来有这么多的意思。于是张惠言就对于怎么样欣赏词，就是这种歌辞的词，写美女的词，它的美感是什么，看出来很多的意思，他说：“极命风谣里巷男女哀乐，以道贤人君子幽约怨悱，不能自言之情，低回要眇，以喻其致。”他说词这种文学体式，就是风谣，就跟那个国风民谣一样，就是里巷之间的男欢女爱的歌曲。风谣里巷之间男女的哀乐，他们相逢就快乐，相别就悲哀，可是就是这样的里巷男女哀乐的这种歌谣，“极命”——当它发展到极度的时候，就产生了一种作用——“以道贤人君子幽约怨悱，不能自言之情”——他就可以传达、可以述说那些个贤人君子的一种感情，就是写男女的相思爱情的小词，就传达了那些个才人志士贤人君子的一种感情。什么样的感情？那是一个贤人君子的，最幽深的、最隐约的、最哀怨的、最悱恻的，这样的感情，而且是“幽约怨悱”，还“不能自言之情”，他自己不能够明白地说出来的一种感情。所以他表现的时候，“低回要眇”，都不直接地说，婉转曲折地，写这样的词语“以喻其致”，就是那么一种味道，那么一种作用，没有说出来。“盖诗之比兴、变风之义，骚人之歌，则近之矣。”他说这大概就是相当于诗的比兴、变风，骚人之歌，“则近之”，大概差不多了。我说歌辞之词的一个美感特质，就是它不是言志的，那么你说他果然就是像《离骚》的吗？果然就是像《诗经》的变风吗？他果然就是比喻了吗？他果然就是寄托了吗？张惠言说，“盖”，是不确定，大概就是诗中的比兴，大概就是变风，大概就是骚人之歌，“近之”就差不多了。一个“盖”字，一个“近之”，都表示不确定。所以你不能说温庭筠果然就有屈原的用心，你不能这样指说。但是妙就妙在他给读者这样的联想，这就是小词的一种微妙的作用。而为什么有这种微妙的联想？

我现在又要给大家讲两句英文的词语，当代的、现在还活着的、在法国的一个女学者，叫茱丽亚·克里斯多娃（Julia Kristeva），她说诗歌的语言除去它外表第一层的这个意思以外，它有很多微妙的作用。于是这个茱丽亚·克里斯多娃在她《诗歌语言的革命》的书里边，就提出来两种作用：她说一种是symbolic function，是象喻的作用；一种是semiotic function，是符示的作用。这两个有什么分别？什么叫象喻的作用？我们先说什么叫symbol，什么叫象征。象征不是偶然的一件事情，我说这支笔象征正直，你信吗？没有这么一个传统啊，从来没有人说这一个圆珠笔就象征正直的品格，没有这个说法。得说竹子，那个劲直的直挺挺的竹子，那是代表一种正直的品格。你说松柏后凋，代表一种坚韧的性格。所谓symbol，它成为一个symbol，它已经是约定俗成了。“蛾眉”是代表才德的美好，“画眉”代表追求才德的美好，“懒画眉”是因

为没有人欣赏我的美好，我化妆给谁看？所以我懒。所以就有了一个传统，这是一个symbolic function。可是茱丽亚·克里斯多娃就更妙，她说还有一种作用是semiotic function，是符示的作用。semiotic就是符号，所以它没有约定俗成，它没有固定的一个意思，一个象征的意思，没有，它只是一个符号，所以符号有一种作用。而这两个区别在哪里？屈原的《离骚》说“众女嫉余之蛾眉”，李商隐说“八岁偷照镜，长眉已能画”，杜荀鹤说“承恩不在貌，教妾若为容”，他们都是从一个传统下来的，他们都有这种象喻的作用。可是温庭筠未必有此意，温庭筠是一个有才而浪漫的诗人，他未必有屈原的这样的托意，可是他的符号，就是他用的“蛾眉”、“画眉”、“懒起画蛾眉”，都引起读者这样的联想，而这个联想除了语言符号的作用以外，还有一种文化上的因素，就是士的这个传统，就是每一个读书人都想要有一个修齐治平的这样的理想。温庭筠当他填写词的时候，可能他只是给歌女写一个歌辞，可是他作为一个士人，有一个文化的传统，所以他可能在他的潜意识、下意识里边有一种要追求这个修齐治平的理想而不能够达成的感慨。而从读者来看，像张惠言这样的读者，也是在这个文化传统之中，所以是文化的传统跟语言的符码结合起来，使得温飞卿的词有了这样一种美感的作用。这是歌辞之词，男子写美女跟爱情的词，产生了这样一种微妙的作用。我们今天只是用温庭筠的一首小词来说明中国的词，尤其是歌辞之词里边的一种特殊的美感作用，我们就停止在这里。

# 第三讲

举韦庄的五首《菩萨蛮》词为例证，说明韦庄词与温庭筠词之不同性质的美感作用。

我们这一个系列讲座，总的题目是《词之美感特质的形成与演进》，我们这个星期的两次所讲的小题目是《歌辞之词的美感特质》。我现在特别要再次声明一下，就是我所讲的是词的美感特质，而不是词里边的思想道德意识。虽然我上次提到清朝的张惠言曾经说过小词可以传达“贤人君子幽约怨悱不能自言之情”，而且他还曾把小词与《诗经》、《离骚》相比。在中国古代的传统中，《诗经》被认为关系于教化，《离骚》是表现了屈原对国家的一份忠爱的感情。所以，很多人都认为，张惠言是用传统的道德思想意识来评述讲解小词。而我现在虽然也引用了张惠言的说法，可我却并不是要像张惠言那样用道德的意识来讲小词。

我所讲的，是小词的美感特质。至于温飞卿是个什么样的人，他是不是有跟《离骚》一样缠绵忠爱的感情，我并不加以讨论。我只是说，温飞卿的小词有一种美感的特质，我所要探讨的是它的美感特质到底是什么。我们上次看了温飞卿的一首小词，这个词的牌调是《菩萨蛮》，他是这么写的：

小山重叠金明灭，鬓云欲度香腮雪。懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟。

照花前后镜，花面交相映。新贴绣罗襦，双双金鹧鸪。

这首词，它之所以引起张惠言那样的联想，不在于温飞卿本身的道德意识，而在于它的美感特质，也就是他小词中的语言的符码。我上次讲过，语言就是一种符号，一个sign。从西方的符号学semiotics来说，文学的作用是由语言的符号而产生的。温庭筠所用的符号我们上次也讲了，像他的“画蛾眉”，我说蛾眉有一个传统，“蛾眉”这个符号已经成为一个传统了，在西方的文学理论之中管它叫做“cultural code”——文化的语码。还有，这首词里边写到衣服的美丽，而屈原《离骚》是把衣服的美丽与容貌的美丽都比喻为一个男子的才德之美好的。是这首小词中语言的符码给了大家这样的联想，而这种作用是一种美感的作用，不牵涉于道德。

我们上次只举了温庭筠的一首小词，也许还不足以说明它的符码有这样的作用。那我们就再看一首温庭筠的小词，这首词音乐的牌调还是《菩萨蛮》：

宝函钿雀金，沉香阁上吴山碧。杨柳又如丝，驿桥春雨时。

画楼音信断，芳草江南岸。鸾镜与花枝，此情谁得知？

仍然是写闺房之中，仍然是写美丽的女子。“宝函钿雀金”的“宝函”是什么？我以为他所指的是枕函。如同我们上次讲那个“小山重叠”，有人以为小山是山枕，我认为不是。我曾说，古代的枕头是瓷的或者玻璃的，像温飞卿的另一首《菩萨蛮》就说，“水晶帘里玻璃枕”。那个枕头是硬的，是玻璃的或者是瓷的。而且，这种枕头的里边是中空的，所以是“枕函”。“函”，是像一个匣子一样，中间是空的。那么枕函何以是“宝函”呢？因为它上边有很多装饰。什么样的装饰？上边有镶嵌的“钿雀”。“钿”是那种珠翠的镶嵌的东西，是一个鸟的形状，就是。是水边的一种鸟，跟鸳鸯差不多，常常都是双双对对地在水中游泳。“宝函钿雀金，沉香阁上吴山碧。”“沉香阁”是用沉香木做的一个阁，是房子里边的家具。沉香木像檀香木一样，是有香气的。这沉香阁上也有装饰，上面描绘有山水的图样，所以是“沉香阁上吴山碧”。那是一个闺房，在闺房之中，有一个孤独寂寞的女子。

我们上次也说了，很多小词所写的都是相思怨别的女子，是一个思妇、一个怨妇。怎见得温庭筠写的是思妇、怨妇呢？因为他说是，“杨柳又如丝，驿桥春雨时”。美感，都是从语言文字的符号中传达出来的。“杨柳又如丝”——又是一年过去了，而我所怀念的那个男子，他依然没有回来。“驿桥春雨时”的“驿”是驿站，古代的驿站就像我们的车站一样。我记得去年春雨的时候，我在驿站的桥边送他走了。今年的春天又到了，杨柳依旧，驿桥春雨依旧，可是“画楼音信断，芳草江南岸”，我在画楼之中孤独寂寞地等待他，而他连一封信都没有给我传回来。古人说：“春草碧色，春水绿波，送君南浦，伤如之何。”“芳草江南岸”，就是离别的地点，那寸寸的芳草都是我寸寸的相思。而他终于没有回来。可是难道就因为他没有回来，我就不再整饰我的仪容了吗？我们中国古代认为“女为悦己者容”，说女子化妆就是为了给爱她的人看的。她想要得到男子的爱情，所以做了美丽的化妆。那么，如果男子不在这里呢？《诗经》中有两句诗说：“自伯之东，首如飞蓬。”那也是用一个女子的口吻来说话的。“伯”是她所怀念的那个男子；“之”就是往。“自伯之东”，说是自从那个男子到东方去了，这个女子啊，就不再整饰她的仪容了，就“首如飞蓬”——头发都没有梳，跟一团乱草一样。后面本来还有两句说：“岂无膏沐，谁适为容。”难道我没有头油可以梳头吗？可是当没有一个人欣赏的时候，我为谁而化妆呢？这就是我们昨天引的唐朝杜荀鹤的诗：“承恩不在貌，教妾若为容。”没有人欣赏我，我还有什么必要来化妆呢？可是现在温庭筠笔下这个女子，并不像《诗经》上的那

个女子。《诗经》那个女子说，自伯之东，我就不化妆了；而现在这个女子说，纵然你抛弃了我，纵然你不回来，然而我自己还是爱美的，我自己还是要好的，我仍然要装饰美丽等待你的归来。所以，装饰的美丽就表示了女子对她所爱男子的期待。她说我对你的爱情决不放弃，我相信你必然会回来，我一直要以这样的装饰来等待你。所以就“鸾镜与花枝，此情谁得知”——我没有放弃，我对镜簪花把自己装饰得整齐美丽，可是我这种相思怀念的感情，有谁能够理解，有谁能够知道呢？

而你知道，用簪花照镜来表现一个人的要好，这在中国历史上是有传统的。这也就是屈原所说的：“进不入以离尤兮，退将复修吾初服。”纵然没有一个人欣赏，没有一个人在我的面前，但我仍然是爱美和要好的。要知道，说一个女子对爱情期待的不放弃，实际上也就是说一个男子对自己才德美好的不放弃。一直到清末民初的王国维先生，他在写词的时候，仍然继承了这样的传统。王国维曾经写过一首《虞美人》的词，里边有两句说：“从今不复梦承恩，且自簪花坐赏镜中人。”“承恩”，可以是一个女子得到男子的宠爱，但也可以是一个男子得到君主和朝廷的任用与恩宠。他说现在朝廷任用的都是吹溜拍马的小人，哪一个人真正认识我的才能？所以，我从今就再也不梦想得到你们这些当权在位之人的赏识，是“从今不复梦承恩”；可是我也没有放弃我自己，我知道我自己的价值，所以我“且自”，我姑且仍然自己要对着镜子簪上花，我要“坐赏镜中人”。

事实上，所有的美感都是通过语言文字传达出来的。王国维也是用簪花照镜来表示他自己内心的一份持守。而且不但如此，王国维那个“且自簪花坐赏镜中人”是九个字的长句，这么长的句子，很多字都是舌齿之间的声音，表现了这种坚决的意志和感情。温庭筠也是如此，他的小词之所以妙，就因为他的词里边用了我们民族文化传统中的某种符码，这与语言符号所传达出来的道德思想没有关系，而是他传达出来的美感表现了一种感情。张惠言说温飞卿的词有离骚屈子的用心，其实从写美女跟爱情的小词里边看到贤人君子对于品德美好之追求的这种联想，不是从张惠言开始的，是以前很早就有人这样说了。像宋朝有一个叫做李之仪的人就曾经说，晏欧诸人的小词“语尽而意不尽，意尽而情不尽”。就是说，尽管他的语言说完了，可是他的意思不尽。你念完了“鸾镜与花枝，此情谁得知”，可是语尽而意不尽，它带给你很丰富的联想。“意尽而情不尽”是说，就算我把这些联想都说了，而你的体会、你的玩味，那种余音缭绕，仍然是在那里了。这就是小词的美感作用。所以说，从小词里边体验到这一份美感，不是到清朝的张惠言才开始的，宋朝的李之仪就已经感受到了小词之中有这样的一种美感作用。

为什么小词里会有这样的美感作用？从符号学来说，美感是由于它的语言，如“蛾眉”、“画眉”、“懒起画蛾眉”、“照花前后镜”、“鸾镜与花枝”，这都是语言的符码，这些语言的符码给了读者这样的联想。在中国文化的传统之中，这些语言的符码带着这种联想的信息，传达了这样联想的信息。除了文化传统的这个原因以外，小词之所以给读者这样的联想，有这样的美感作用，还因为我们所说的性别，因为它有双重的性别。小词作者所写的是一个女子，是一个闺中的思妇、一个怨妇，她期待的是一个男子，是男子的一份爱情。而在中国的伦理关系之中，有所谓“三纲五常”。什么是“三纲”？是“君为臣纲，父为子纲，夫为妻纲”。君永远是高高在上的，父也是高高在上的，夫也是高高在上的。一个是dominant，是统治的；一个是subordinate，是被统治的。于是这男女的关系与君臣的关系，就有了一种相似之处：做臣子的只能期待上边的君主：君主和朝廷欣赏你，就任用你；不欣赏你，不任用你，就可以把你贬谪，把你斥逐，甚至可以给你下一道旨意赐死。即使把你赐死，你也应该叩头谢恩的。而夫妻之间呢，男子对于女子，他爱你还是不爱你，要不要把你休弃，要不要移爱别人，他有多少妻多少妾，他在外面有多少浪漫的爱情事件，那是他的自由。做妻子的则只能任凭丈夫的弃取，他喜欢你就跟你在一起；不喜欢你，纵然不把你赶出去，也可以把你冷落在空房。所以，这男女的关系与君臣的关系大有相似之处。而现在很奇妙的一点是，小词都是写给歌女的歌辞，所写的都是女性的感情、女性的情思、女性的语言。而女性本来就是subordinate，就是说她们都只能任凭男子的取舍。而作为一个读书人、一个士人呢，你不是“士志于道”吗？你不是要以天下为己任吗？如果你默默无闻，连科举考试都没有通过，你有什么资格以天下为己任？你一定要得到那高的地位，你才有资格以天下为己任，要不然你是没有资格的。所以说，这种君臣之间的地位关系与夫妻男女之间的地位关系，是有相似之处的。因此，当小词的作者给歌女写歌辞的时候，他写一个女性的感情，写这个女性的相思，写女性对于爱情的期待，对于一个欣赏她的人的期待，这时候就会引起读者的联想。因为这个作者他本身是一个男子而不是一个女子啊！事实上，在中国旧传统的科考时代，男性读者和男性作者，每个人都会有这样的一种“情意结”。在西方的心理学上，有一种情意结，一个complex。作者有这种情意结的complex，读者也有这种情意结的complex。所以读者才会读出来这种种的联想。于是，就是这种写美女、写爱情、写闺中思妇怨妇的小词，这种给歌女写的歌辞，由于它能够引起读者这样丰富的联想，所以其内容的意涵就丰富起来了。以上所讲的，是歌辞之词的美感特质的一类。

可是歌辞之词不只是如此，歌辞之词有很多不同的作者，也有很多不同的风格。我们下边就要讲到另外一个作者的歌辞之词，他的美感特质又是什么呢？好，我们现在就要看跟温飞卿并称的一个作者，那就是韦庄。韦庄也写了好几首《菩萨蛮》。我上次也说了，《菩萨蛮》是当时最流行的一个歌曲的曲调。既

然是最流行的，所以你可以给《菩萨蛮》填一首歌辞，我也可以给菩萨蛮填一首歌辞。温飞卿以《菩萨蛮》的调子填了十几首歌辞，韦庄也用《菩萨蛮》的调子填了不少歌辞，但是这些歌辞有不同之处。温飞卿那十四首《菩萨蛮》没有必然的次序，他所写的“小山重叠金明灭”，与“水晶帘里玻璃枕”，与“宝函钿雀金”，互相之间并没有很密切的关系。当然张惠言认为他有，但是张惠言的说法是比较牵强的。可是现在我们要讲的韦庄的五首《菩萨蛮》，却是果然有着密切的关系的。韦庄的这五首《菩萨蛮》是一个系列，是一个整体。有很多选本只选其中的一首两首，那是不完美的。你必须看到韦庄写这五首《菩萨蛮》的整体的感情。所以我们要把这五首通通地读一下。下面是第一首。

红楼别夜堪惆怅，香灯半卷流苏帐。残月出门时，美人和泪辞。

琵琶金翠羽，弦上黄莺语。劝我早归家，绿窗人似花。

韦庄词与温飞卿词的美感特质有很大的分别。同样是歌辞之词，而韦庄的歌辞之词与温飞卿的歌辞之词有很明显的不同之处。温飞卿的歌辞之词我们讲过几首了，他不透露主观的感情，只是客观地描写房子里边的家具，房子里边的装饰，好像在旁观一个女子的化妆，始终没有很主观的、很强烈的、很明白的感情的叙述。韦庄则不然。韦庄把他的感情说得非常清楚，非常劲直，非常真切。这是一个分别。就是说，他们两个人表现的态度不同，韦庄比较主观、比较直接。除了这个以外，还有一点很明显的不同，温飞卿常常是用女子的口吻来写的：说我的鸾镜与花枝，我的此情你就不理解，是“鸾镜与花枝，此情谁得知”；说“画楼音信断，芳草江南岸”，是我在画楼，是我送走了你，是“驿桥春雨时”。他都是用女子的口吻，用女子做主体来叙述的。可是韦庄不然，韦庄也写爱情，也写离别，他不但是写得直接，写得主观，而且他是用男子的口吻来写的。

那么韦庄这样的小词，又有什么样的美感特质呢？我们现在就先看他的第一首词，他是以男子的口吻来写的。“红楼别夜堪惆怅”，也是写离别。他说我跟一个所爱的女子离别，我们临别的那天晚上是在一个红楼。我常常说语言符码，他说是“红楼”，你看那红的颜色是温暖的热烈的，是代表爱情的。就在那红楼之中，“别夜”就是我跟你分别的那天晚上，那真是值得我怅惘哀伤，到现在我回想起来那天晚上的情景宛然在目，我一闭上眼睛就想到那天晚上的样子。“香灯半卷流苏帐”，那天晚上我们没有安眠，没有在床上休息，我们仍然点着灯，而且灯是香灯。古人的灯常是一个油盏，这个油盏，你可以在里边放上所谓“兰膏”，就是有兰花香气的膏油。那你这个灯点出来一方面可以照明，一方面还散布有香气，所以是香灯。“香灯半卷流苏帐”，如果不是离别的夜晚，在这样的红楼之中，有这样散发着香气的香灯，他们岂不应该把流苏帐放下来，两个人去谈情说爱吗？可是现在因为是离别的晚上，虽然是红楼中，虽然有香灯的照明，有这种芬芳，可是我们的帐子卷起来了，是“红楼别夜堪惆怅，香灯半卷流苏帐”。“流苏帐”，是美丽的帐子。流苏是穗子，有些装饰品底下垂下很多穗子。为什么把流苏帐半卷起来？为什么不在红楼香灯之中两个人去安眠？因为“残月出门时”，因为今天早上我就要跟你离别，登程上路了。当残月将沉的时候，当我跟你告别的时候，我清清楚楚地记得你是满眼的泪痕。我们当然不愿意离别，可是我不得已要走了。当我走的时候，这个女子她就为我弹了一曲琵琶，是“琵琶金翠羽，弦上黄莺语”。弹琵琶所用的那个捍拨，上边有金翠的羽毛的装饰。琵琶弦上弹奏出来的声音，那么流利婉转，就好像春天黄莺鸟的叫声。而这个声音说的是什么？这个女子所说的话是什么？是“劝我早归家”。女子就叮咛嘱咐我说，现在你要走了，但你一定要早早的回来。为什么“劝我早归家”？女子说了，你要永远记得在你的家乡在那绿窗之下，有一个如花的女子在等待你，是“绿窗人似花”。“似花”，一方面是说女子的美丽，家中有这么美丽的人，你难道不怀念？你难道不回来？另一方面你要知道，花是最美丽的，可花也是最容易凋残的。《牡丹亭》说：“如花美眷”，你“怎禁它似水流年”？你如果不赶快回来，就算你将来回来了，美丽的女子已经成为一个满头白发的老太婆了，那还有什么意思呢？于是，这个男子就走了。走到哪里去了呢？

现在我们就要看他的第二首词了。第二首说：

人人尽说江南好，游人只合江南老。春水碧于天，画船听雨眠。

垆边人似月，皓腕凝霜雪。未老莫还乡，还乡须断肠。

讲到这里，我就不得不讲一下韦庄写这几首词的背景。我上次在讲温飞卿词的时候也曾讲过温飞卿所生的时代，唐朝差不多从宪宗开始，到穆宗、敬宗、文宗、武宗、宣宗、懿宗，僖宗、昭宗，已经是衰世。温庭筠和韦庄他们都生在这样的时代。我上次也说了，唐宪宗是被宦官杀死的，唐敬宗也是被宦官杀死的，唐穆宗是被宦官所立的，而晚唐从此就一路直下，所以到了僖宗的时候，就发生了黄巢的战乱。在这里我们没有时间详细地讲这段历史，我们只需知道，韦庄就是经历了黄巢之乱的一个人。在古时候，读书人没有别的出路，都要去科考。而当韦庄到长安来考试的时候，就赶上了黄巢的变乱，所以他根本没有考试，就沦陷在战乱的长安城中了。然后，他从长安逃出来，逃到了洛阳。

在洛阳，韦庄写了一首有名的长诗，叫做《秦妇吟》。诗中说：“中和癸卯春三月，洛阳城外花如

雪。”“中和”，就是唐僖宗的年号。中和时代癸卯年的春天，洛阳城是非常美丽的，到现在我们还说春天到洛阳去赏牡丹花嘛！可是那个时候的长安城却处在战乱之中，他说是“内库烧为锦绣灰，天街踏遍公卿骨”。“内库”，就是皇宫之中的那些个库房，其中藏有多少的金银财帛，可是都被“烧为锦绣灰”。“天街”，首都的大马路。天街怎么样呢？是“踏遍公卿骨”，有多少王公大臣都在战乱之中被杀，天街上到处都是被践踏的尸体。韦庄于是来到了洛阳，他说：“适闻有客金陵至，见说江南风景异。”有一个人从南方的金陵到洛阳来，那么人家就说了，说北方如此之战乱，但南方是安定的，是美好的，与北方这种战乱的局面是不同的。所以韦庄就离开洛阳，来到了江南。

很可能，韦庄在战乱之中就跟他所爱的女子离别了，然后就来到了江南。“人人尽说江南好，游人只合江南老。”我屡次说过，语言永远是文学诗歌的第一个重要因素，道德在其次。他说是“人人尽说江南好”：我来到了江南，每个人都说江南真的是美好。你不是江南人，你是从北方来的，是一个客子游人，而大家都说你应该留在江南。而且还不止留在江南，你还应该在江南终老。“合”，是应该。现在你要注意到，是别人都说江南好，不是他自己说江南好。任凭江南有美丽的青山碧水，可是他所怀念的仍然是旧日红楼之中的那个美人。然而人人都劝他留在江南啊！是“人人尽说江南好，游人只合江南老”。而且那不是空洞地说江南好，人家说得是很具体的。江南怎么好？你看一看吧，是“春水碧于天，画船听雨眠”。南方的青山碧水，天上的行云，地面的流水，这空水澄鲜、天光云影的景色是多么美丽！江南没有战乱，没有烟尘，你可以在春水之中坐上一个画船，雨打船篷，你躺在船中听着那春雨的声音，多么悠闲，多么自在，多么闲适，哪里像北方的“内库烧为锦绣灰，天街踏尽公卿骨”！江南的风景好，是“春水碧于天”；江南的生活好，是“画船听雨眠”。你难道不应该留在江南吗？你说，我总想我那红楼中的美人。可是江南的女人难道就不美吗？“垆边人似月，皓腕凝霜雪。”“垆”，不是火炉而是酒垆，是一个放酒的土台子。当初卓文君就曾当垆卖酒。江南有很多酒家，你要到酒家去饮酒，垆边给你盛酒的那些个女子是“垆边人似月”。我们现代的歌辞说，你是天上的月，你好像是明月，那是说美丽女子的光彩照人。垆边卖酒的女子在给你斟酒的时候，露出来她的手臂，像霜雪一样洁白。这是江南的美人。你看，江南的风景好，江南的生活好，江南的女子这样美丽，你为什么老是不忘记那红楼的美人？所以“未老莫还乡，还乡须断肠”。你现在不是还年轻吗，你就在江南多享受几天这种美好的生活吧。你不要回故乡去了，你回到故乡所能看到的只有战乱烟尘，那足以使你伤心断肠。所以你看，现在他是来到了江南，这个时候是别人劝他不要回去，而他自己的态度呢？他说是“未老莫还乡”，我现在可以不回去，因为我未老。可是他言外的意思是：我不能一辈子留在江南，当我老了的时候，我还是要还乡的。

好，这是第二首。然后他接下来就写了第三首。你要知道人生是一直在变化之中的，你的祸福安危，你平生的遇合交往，每个人都是难以预料的。当年是人人都说江南好，可我并没以为江南好，我认为我终归是要回到北方故乡去的。可是现在呢？现在是：

> 如今却忆江南乐，当时年少春衫薄。骑马倚斜桥，满楼红袖招。
>
> 翠屏金屈曲，醉入花丛宿。此度见花枝，白头誓不归。

“人人尽说江南好”的那一段美好的生活现在已经成为过去了，可是如今我才回想到在江南的那一段时间还是快乐的。那么他现在到哪里去了？

我们根据韦庄的生平来看，他经过了僖宗的黄巢之乱，后来就在江南流转了很多年。等到僖宗收复了长安回到长安去的时候，他又来到长安参加考试。这一次他考中了进士，那个时候他已经是五十多岁了。考上进士以后他就在朝廷里边做官。后来就有一个叫李洵的人做了两川宣谕协和使。什么是两川？当时的四川分为东川和西川。东川有东川军政的首长，西川有西川的军政的首长，而东西两川的两个军政首长不和睦，大家争权。于是朝廷就派李洵去做两川宣谕协和使，从长安出使到四川。而这个时候，李洵就约请韦庄参加到他的幕府之中。于是韦庄就跟随李洵来到了四川。虽然这次来四川不久他又回到长安去了，可是他在四川认识了西川节度使王建。王建很欣赏韦庄的才能，因此就特别聘请韦庄从长安到四川来做他的掌书记。结果韦庄就来到四川给王建做掌书记了。

可是不久以后，朱温，也就是朱全忠——他本来也是一个地方的军政长官——他的力量强大起来了，于是就要挟皇帝唐昭宗迁都，从长安迁到洛阳，然后废掉了昭宗，立了一个小皇帝昭宣帝。不久以后，他又把小皇帝废掉，自己称帝了。这就是历史上的梁，我们管它叫做后梁。到这个时候，唐朝就完全灭亡了。既然唐朝已经不存在了，于是西蜀的王建也就自己立国称帝，任命韦庄做他的宰相。根据一般人的考证以为，韦庄的这五首词是他晚年留在四川做了王建的宰相以后，回忆从前的往事而写的。因此，这五首词是一个系列，是韦庄整个的一个对过去的回忆。

“如今却忆江南乐，当时年少春衫薄。”他说当年我在江南的时候，人人都说江南好，可是我并没有以为江南好，因为我心心念念是要回到长安，要回到洛阳，那里有我追求的功名，有我喜爱的那个美丽的女

子。可是现在，朝廷也不存在了，那个女子也音信断绝了，我现在回想起来，我觉得在江南的那一段日子还是美好的。因为那一段日子毕竟唐朝还没有亡国呢，江南还是唐朝的土地呀。而现在连江南的生活也成为过去了。“当时年少春衫薄”，当时韦庄还年轻，正所谓“庾郎年最少，芳草妒春袍”。古人说，在春天，一个年轻的男子脱掉笨重的冬衣，穿上美丽轻快的春装，浑身闪耀着春天的光彩，那真是令人羡慕。以至于“骑马倚斜桥，满楼红袖招”。白居易的诗说，“郎骑白马傍垂杨”，女孩子们就最欣赏这些骑白马的年轻人。而韦庄说那时他就骑着一匹马，站立在江南的流水小桥旁。什么是“斜桥”呢？弯起的桥桥面总是斜的。当他策马站立在桥边的时候，是“满楼红袖招”，当时满楼女子的红袖就都争着招呼他上去。

那么现在呢？他说:“翠屏金屈曲，醉入花丛宿。”这里也不错，这里有翡翠的屏风，有居室之美。屏风不是折叠的么？它有一个环纽才能够折叠，这个环纽就叫“屈曲”，是铜做的。中国传统都把铜叫做金，因为它金光闪烁。就在这屏风之中，我就饮酒沉醉。什么是“花丛”？你想，在有金屈曲的屏风之中有什么？“小山重叠金明灭”，接下来就是“鬓云欲度香腮雪”啊。所以这花指的就是如花的美女。而且是“花丛”，有那么多的美女。所以他说，“此度见花枝，白头誓不归”。以前人家说江南那么好，江南有垆边人似月，而我总是念念不忘还乡，总是不肯终老在江南；可是现在，他说我这一次再碰见美丽的花枝，我真的就留在这里，不再回去了。而且我要发下誓愿，我白头都誓不归，永远不回去了，绝对不回去了！你们看他的口气，这是韦庄的词的一个特色、韦庄的词的一个美感的作用。他以决绝之词，表现他的深悲沉痛。他写得如此之决绝，而又有如此深重的感情，这是韦庄词的特色。

我们现在时间已经到了，只好下一次再讲他以后的事情的发展。

# 第四讲

不幸而身为一个必亡之国的宰相，冯延巳在听歌看舞的时候不经意流露出来的忧患意识使他的词兼有了温、韦两家的长处，而且产生了他所特有的一种“感情的境界”。

我们讲到歌辞之词美感特质的第二个代表作者就是韦庄，韦庄跟温飞卿的风格是完全不一样的。韦庄是作为一个男子直接写他自己的感情，而且写得非常的直接、非常的劲直。就是说，他写得非常有力量。像我们上一次所讲的那一首词的结尾“此度见花枝，白头誓不归”就是如此。韦庄回忆他的生平，有几个不同的阶段。一个是在当年跟那个美人告别，然后他流转到江南，然后他又离别了江南。到现在呢？我们根据他的生平来猜想，应该是他已经在四川做了前蜀王建的宰相了。他说“此度见花枝，白头誓不归”，他既然回不去了，就只有留在四川。而四川的主人王建，对他是非常倚重的。王建开国自立为皇帝，就请韦庄做了他的宰相。前蜀一切开国的典章制度，都是由韦庄来制定的。所以下一首他就写到了现在的这一份感情。他说：

劝君今夜须沉醉，樽前莫话明朝事。珍重主人心，酒深情亦深。

须愁春漏短，莫诉金杯满。遇酒且呵呵，人生能几何！

词的中间有一个空格，这个空格是表示音乐的乐曲有一段停下来的地方。在这个空格以前，我们叫它做前片，在这个空格以后，就是后片，或者也可以叫做前半阕和后半阕。你看《菩萨蛮》这个词牌，它前半阕是四句，后半阕也是四句。而在韦庄这首词里边，却有两处的重复：“劝君今夜须沉醉，樽前莫话明朝事”，一个“须”，一个“莫”；“须愁春漏短，莫诉金杯满”，又是一个“须”，一个“莫”。一般说来，写诗写词是不应该重复的，不应该有重复的字样。而韦庄这首词却重复了两次之多。可是你要知道，美没有一个绝对的标准，不是说绝对如何，而是看你当时的那种情境，那种场合，那种气氛。不能说绝对应该怎么样，绝对不应该怎么样，没有一个死板的规则。很多选本选韦庄的《菩萨蛮》都不选这一首，就因为它有两处重复。不但有两处重复，而且你看他后边的两句“遇酒且呵呵，人生能几何”，什么叫“呵呵”？这两个字说得这么空洞，这么无聊。他是什么意思？所以很多人不喜欢他这一首词。这个真的是要看有没有“具眼之人”了。什么是“具眼之人”？就是有眼光的人。你要知道，大家认为韦庄不好的地方，其实正是韦庄这首词的特色之所在，而且也是韦庄词的美感特质之所在。

“劝君今夜须沉醉，樽前莫话明朝事”，这是劝人的话。“须”，是应该怎么样；“莫”，是不要怎么样。陆放翁的《钗头凤》词说：“山盟虽在，锦书难托。莫，莫，莫！”他说我又碰到我从前的妻子，可是现在我们男婚女嫁，她有她的丈夫，我有我的妻子，我们当年的山盟海誓，虽然我都记得住，可是现在再想给她写一封信，那是做不到的，是“山盟虽在”，却“锦书难托”。所以是“莫”，你不能够再写了；“莫”，你不要再写了；“莫”，你不可能再写了！这个“莫”，是不要；而“须”是要。所以韦庄这首词就很妙：他重复两次，但是出于不同的口吻。前面的“须”跟“莫”是主人说的。主人劝他说，“劝君今夜须沉醉”——你不要老是怀念你的故乡，你不要老是怀念你故乡红楼的美人，这里不是也很好吗？“樽前莫话明朝事”——今朝有酒今朝醉，在酒樽之前，你就不要老是讲明天怎么样，未来怎么样了。一般来说，我们不讲遥远的将来，那是因为对遥远的将来难以预测；可是明天很快就要到了，明天的事情你都把握不了，不知道会变成什么样子，那是一个什么样的时代！韦庄经历过晚唐的种种变乱，曾经见到了黄巢之乱，曾经在江南流离那么多年，好不容易59岁考中进士，62岁随李洵出使来到四川，65岁被王建请去做了掌书记，然后，唐朝就灭亡了，他就留在四川永远也回不去了。一个人，在短短的几十年间，经历了这么多的变乱，他的人生经历了这么多的起伏变化，哪一样是自己可以预料到的？所以主人劝你“樽前莫话明朝事”，人生是无常的，还是自己寻求一点儿欢乐吧。当主人出于对你的情谊拿酒来劝你的时候，你就应该“珍重主人心”，应该看重主人的这一份情意。前蜀的君主王建请韦庄做宰相，一切开国的典章制度都是委托韦庄创定的，这是他对韦庄的一份情意，所以是“酒深情亦深”。主人敬你的酒是杯深酒满，那满满的一杯酒，里面装的都是主人深深的感情，所以你要珍重啊！是“珍重主人心，酒深情亦深”。下面他说“须愁春漏短，莫诉金杯满”。既然你现在是今朝有酒今朝醉，那么你现在所要忧愁的就是春宵苦短。“漏”，是那铜壶的滴漏，晚上你听见嘀嗒嘀嗒，就跟我们现在听到钟表嘀嗒嘀嗒的声音一样，那是说时间在很快地消失，是春夜良宵苦短。“莫诉金杯满”是说，不要推辞说你给我斟酒斟得太满了，你今天能够喝多少酒就喝多少酒，不要节制自己，我们今天要一醉方休。接下来他就说，“遇酒且呵呵”——有人敬你一杯酒，你就暂时欢乐，哪怕是强颜欢笑也可以。“且呵呵”这三个字，是写得非常好的三个字，可是它表面看起来却显得那么空洞，那么无聊，那么无味。你想，他是在勉强地寻欢作乐，本来他一点儿也不快乐，却不得不强颜欢笑。作者能够把这种空洞的笑声表现出来，这是很了不起的，是“遇酒且呵呵，人生能几何”啊！而我刚才说了，韦庄来到四川给王建做宰相的时候，已经72岁了。人生七十古来稀，韦庄75岁就死去了，那么短短的几年，真的是“遇酒且呵呵”啊。既然前蜀的君主对你韦庄这样看重，你为什么老是忧愁？为什么老是哀伤？为什么老是怀念你的故国？为什么老是怀念你红楼的美人？

然而，你想要忘记，果然就能够忘记吗？所以现在我们就要看一看他的第五首《菩萨蛮》了：

洛阳城里春光好，洛阳才子他乡老。柳暗魏王堤，此时心转迷。

桃花春水绿，水上鸳鸯浴。凝恨对残晖，忆君君不知。

韦庄的这一组词，你要区分它不同的时空。“红楼别夜堪惆怅”是在洛阳；“人人尽说江南好”是在江南；“如今却忆江南乐”已经离开江南来到如今的地方。一个是红楼的时空，一个江南的时空，一个是今天现在的时空。那么这首词开端的“洛阳城里春光好”又是哪里呢？刚才他已经说来到江南，而且也离开了江南，来到如今的地方，怎么忽然间又跑到洛阳去了？洛阳不是早已随着唐朝的灭亡落入在后梁朱温的手中了吗？可是你知道，洛阳现在依旧有春天，洛阳现在也依旧有花开。我不是说韦庄当年在洛阳写了《秦妇吟》吗？所谓“中和癸卯春三月，洛阳城外花如雪”。洛阳春天三月开的满树繁花跟满树的白雪一样，我怎么能够忘记洛阳城那美好的春光？可是我洛阳的才子呢？我洛阳的才子已经在“他乡老”了。当时韦庄写了《秦妇吟》，曾经被传颂一时，大家都在传唱，大家都在传抄，甚至于有人把《秦妇吟》这一首长诗，整个儿地写在一个屏帐的帐子上面。古代对一般读书人称秀才，那时候韦庄还没有考中进士，大家就称他为“秦妇吟秀才”。这个名声曾经被传扬一时。现在又到了春天，洛阳城里春光依旧，可是我永远也回不去洛阳了。然而，我怎么能够忘记洛阳？“柳暗魏王堤，此时心转迷”。“魏王堤”是在洛阳城外的一个堤岸，沿岸都种的是柳树。他说我怀念洛阳城外魏王堤的河岸上的那一排垂柳，我现在是满心的怅惘，满心的哀伤。所以，从开头到“此时心转迷”这四句都是他怀念洛阳美好的春光。但他现在不在洛阳而是在四川。所以，“桃花春水绿，水上鸳鸯浴”，一跳就跳回到四川。这是写四川成都的春天了。杜甫在成都写的诗说是“泥融飞燕子，沙暖睡鸳鸯”，说是“桃花一树开无主，可爱深红爱浅红”，这都是杜甫写的成都美丽的春光。在成都有锦水，有桃花，也有鸳鸯。韦庄说，现在洛阳的春光当然是好，不过我回不去了。可是现在成都的春光也不错啊，春天的水边上都是一对一对的鸳鸯鸟，它们是成双作对的。而我所怀念的朝廷，我愿意终身跟她在一起的那个美人，那个地方、那一段往事，永远都不再了。所以我是“凝恨对残晖”。“凝”，是凝结的、不能够排除、不能够消解的，是那样的一份深悲遗恨。而且我所面对的，是落日的残晖。“残晖”，在中国文化传统中是个语码。因为“日”是代表国君的，而这里是“残晖”。唐朝已经灭亡，当你回想到那灭亡的祖国，所以是“凝恨对残晖，忆君君不知”。我何尝忘记，我何尝不想回去！我当年也说过“未老莫还乡”，但真的到老了我还是希望回去。而我现在竟然就回不去了。我就是再怀念，我的祖国永远不会回来了，我所爱的那个美人永远见不到了。因为那一切都永远成为过去了。韦庄这五首词，表面上写的也是对一个美女的相思怀念，从红楼的别夜到那个此度的花枝，都写的是美女，都写的是爱情。可是，它里边实在是有一种很深切的故国之思。

刚才我们说温飞卿词的美感特质是因为它的双重性别。现在韦庄站出来了，他是男子，他写的就是男子的感情，无所谓双重性别。可是他的词同样给读者很丰富的联想，很深层的意味。这个原因不再是因为双重的性别，而是因为双重的语境了。这五首《菩萨蛮》词，是韦庄晚年在四川写的，它也是为燕乐的曲子配的歌辞。因此从他所处的小环境来说，他晚年在蜀中是安乐的，是可以听歌看舞的，是“劝君今夜须沉醉”，是“珍重主人心”。可是从当时的大环境来说，他已经是破国亡家流离在外的人，回头一片故国之思。所以，后来的读词人就从韦庄的词里边看到了很多深层的含义。 因此张惠言说韦庄这几首词“盖留蜀后寄意之作”，说是他晚年留在四川而怀念他的故国所写。有的人就问了，说他明明怀念的是一个美人，怎么是故国？其实，你不要把美人跟故国分开，美人也可以是一个象喻，可以是故国的象喻；然而同时，也可能果然有一个女子，真的有一个美人。因为，历史上也说过，说韦庄一生漂泊，所至有情。凡是那些浪漫多情的才子，他们是很容易发生和美人的感情事件的。可是你要知道，《红楼梦》里的贾宝玉也对很多女子都很关心，可是毕竟他所爱的只是林黛玉一个人。所以这爱情的中间也是存在着很多层次的。韦庄虽然一生飘泊，所至有情，但是当年在红楼之中他可能果然有过一段浪漫的往事，果然有过一段深沉的爱情。而且你要知道，爱女子之情与爱祖国之情，也并不冲突，并不矛盾。他可以爱一个女子，同时他也爱他的祖国。这些词是韦庄留蜀后的寄意之作，张惠言说他完全是寄托，也就是说，张惠言认为他词中那美人就是祖国的象喻。可是你不必一定要这样讲，美人和故国完全可以同时存在嘛。其实不单是张惠言看出来这样的感情，清朝的另外一个词学家陈廷焯也说过，说端己词时露故君之思，读者当会意于言外。而且，他最后这一首词是果然存在有这样一些让我们联想到故国的“语码”的。比如说“残晖”，我们知道，太阳是代表国君代表朝廷的，而“残晖”呢？那是已经沉落的太阳，让我们联想到已经败亡的那个朝廷，也就是唐王朝。“忆君”的君，可以作为第二人称，就是你。可是“君”字也可以是君主，是国君。这同样起着“语码”的作用。这就是韦庄词的美感的特质：他用劲直的笔法表现深沉的情意，表面上写的是爱情，可是给了读者丰富的联想，你可以想到朝廷，也可以想到君主。要知道，歌辞之词有多方面的多种多样的美感特质。温飞卿是一种美感特质，韦庄是另一种美感特质。而现在我们又要讲歌辞之词第三种美感特质了。

现在我们就来看冯延巳。说起来，这小词真的是很妙，它本来是民间的俗曲，后来到了五代的时候，《花间集》编订了诗人文士在歌筵酒席间的写给歌女唱的词。而在这些写词的人中，韦庄是前蜀的宰相，

冯延巳是南唐的宰相。我刚刚讲了韦庄词的美感特质，现在我们看冯延巳的词，那又是另外的一种美感特质了。韦庄跟温庭筠，都爱写《菩萨蛮》的调子，写得都很好。而冯延巳则是写《鹊踏枝》的调子写得很好。这个《鹊踏枝》的牌调还有一个别名，叫做《蝶恋花》。像晏殊、欧阳修用这个牌调，他们都写的是《蝶恋花》，可是冯延巳用这个牌调写的是《鹊踏枝》。他写了好几首《鹊踏枝》，写得非常有特色。 我们现在看他的一首《鹊踏枝》：

谁道闲情抛掷久，每到春来，惆怅还依旧。日日花前常病酒，不辞镜里朱颜瘦。

河畔青芜堤上柳，为问新愁，何事年年有。独立小桥风满袖，平林新月人归后。

这真是非常妙的一件事情，我说过温飞卿，他常常用客观的笔法，不大写主观的感情，因此他的词往往缺少直接的感动。像他的“小山重叠金明灭，鬓云欲度香腮雪”，就只是客观地描摹美丽的装饰、美丽的衣服和美丽的女子，它不给你一个直接的感动，但也正因如此，它那些精美的名物能够使读者产生丰富的自由联想。韦庄呢？韦庄是主观的，常常给你直接的感动。可是韦庄的直接感动往往被具体的情事所拘限。我们讲他那几首《菩萨蛮》，还不大感觉到这一点，其实韦庄常常写一些个短小的小词。比如他有一首《荷叶杯》说：“记得那年花下，深夜，初识谢娘时。水堂西面画帘垂，携手暗相期。”他说我记得那一年在一片花丛之下，在一个深夜的晚上，我第一次认识了那个女子。有时间，有地点，有人物，说得真是比较现实，甚至过于现实了。而当你说得过于现实的时候，虽然能够给读者直接的感动，但同时也就拘限了读者，限制了读者自由联想的想像力。而现在我们要讲的冯延巳的词，它却同时兼有温韦两家的长处，也就是说，冯延巳他既有韦庄的主观感情，给读者以直接的感动，可是同时又不被具体的情事所拘限，能够给读者以自由联想的空间。所以这真是很妙的：能够写出来非常直接的感动，而又不被一个现实的情事所拘束和限制，这就是冯延巳词的美感的特质。现在我们就来看他是怎么样表现他的直接的感动，又是怎么样不被现实的情事所拘限的。事实上，冯延巳跟韦庄有一个很大的不同。韦庄写感情很直接：“此度见花枝，白头誓不归”，直接就把感情说出来了；“红楼别夜堪惆怅，香灯半卷流苏帐”，我是为了离别后的怀念而忧伤的；“凝恨对残晖，忆君君不知”，我的哀伤是由于我有一段回忆的往事。可是冯延巳不然，他说“谁道闲情抛掷久”，第一句话就转了很多的圈子。那是一种什么感情？是为离别而感伤吗？是有一个别夜，是有一个美人吗？是有一个故国吗？人家什么都没有说，人家说是“闲情”。什么是闲情？闲情是你一闲下来它就涌上来的一份感情。那是无可解说的。曹丕曾经写过一首诗，说：“高山有崖，林木有枝，忧来无方，人莫之知。”大自然有山有树，树上有树枝，天生来就是如此的。而我的忧愁也是一样，它忽然间就涌上来了，“无方”就是不知道从哪个方向来。你为什么一闲下来就有一段哀伤？别人不知道，你自己也说不出来，这就是所谓“闲情”。可是你为什么要沉溺在这种无端的没有来由的闲情惆怅之中呢？所以你就要把那闲情抛掷掉。“抛掷久”，我尽量要把它排除掉，而且我做了长期的努力。你看，这“闲情抛掷久”五个字里边已经就有了很多的转折。可是他前边加了一个“谁道”，是“谁道闲情抛掷久”。那些闲情一下子又都回来了。谁说我已经把那些闲情抛掷掉了？我虽然做了长久的努力，可是我始终也没能把它抛掷掉嘛。所以，你看他开头一句就有很多的回环转折在里边。那么为什么我知道我没有能把它真正抛掷掉呢？因为“每到春来，惆怅还依旧”。每当春天到来的时候，每当杨柳转绿的时候，每当春水涨起的时候，那种无端的惆怅哀伤就又涌上了我的心头。那么，既然你无法抛掷你的闲情和惆怅，你怎么样自己来慰藉自己？他说是：“日日花前常病酒，不辞镜里朱颜瘦。”每当春天，每当我看见草绿看见花开，我就有一种说不出来的惆怅，没有办法排解，于是我就在花前饮酒饮到沉醉，饮到病酒。“病酒”，就是喝酒喝到像害病一样地痛苦。他不但是病酒，而且是花前“常”病酒，是日日都在花前病酒。这真是冯延巳！你为什么这么固执？你为什么不肯解脱？你为什么不把它放下？杜甫有一首写花的诗说:“一片花飞减却春，风飘万点正愁人。”花真的美丽，但花真的也让人哀伤。在温哥华，从我的住家到我的学校，是一条长路，我每天早晨开车从我家到学校去，沿路上两边都是樱花树，每到春天，我就亲眼看到树叶的发芽，亲眼看到花朵的含苞，亲眼看到花朵的盛开。往往不到一天的工夫，上午还是满树的花朵，转眼下午你再回来，地上就零落了满地残花的花瓣。所以杜甫说“一片花飞减却春”，当有一片花瓣开始飘落的时候，那春天就已经不完美了，更何况是“风飘万点正愁人”，一阵狂风，飞花万点，满地落花如雪。所以杜甫说，“且看欲尽花经眼，莫厌伤多酒入唇”。你怎么样面对这样短暂而美丽的春天？你怎么能够忍心眼见它开花又眼见它零落？这个“且看”的“且”字说得好：你就姑且看看，你明天再想来看，连树上这几朵残花都没有了。因此你就不要推辞，是“莫厌伤多酒入唇”。“酒入唇”当然是饮酒了；“伤多”就是“病酒”。为什么病酒？因为我没有办法面对这些残花，没有办法面对这些如此美丽的生命之完结。你说明年花还会开，明年再看不行吗？可是，“君看今日树头花，不是去年枝上朵”，“明年此会知谁健，醉把茱萸仔细看”。花是如此，人生也是如此。而当你“日日花前常病酒”的时候，你就会憔悴，就会消瘦，而且你就亲眼从镜子里面看到你自己的消瘦。这是冯延巳的又一个特色：他的感情写得缠绵郁结、千回百转还不说，而且他是有反省的，他有一种反思。像我认识的一个朋友，抽烟抽得非常多，你劝他说不要抽烟了，他不肯听，每天还是抽。有一天医生检查了，说他的肺有了毛病，不能再抽了。这一个警告很有用，他从此果然就戒了烟，再也不抽了。当你不知道你的身体有病的时候，你还在抽，而当你知道了你就停止了。可是冯延巳不然，他说我虽然自己亲眼看到镜里的朱颜瘦，可是我“不辞”——我不逃避，我不推辞，我宁愿为它憔悴，宁愿为它消瘦。这就是柳永词所说的“衣带渐宽终不

悔”了，那是因为我“为伊消得人憔悴”。所以，这小词并不讲什么道德什么思想，小词就是表现了一种如此之幽约怨悱的“感情的意境”。而冯延巳所表现的是一种什么样的意境？他所表现的是我的固执、我的坚持、我的操守、我的担荷、我的不逃避。这就是一种境界。我不想用道德来解说这种境界，我只能说，冯延巳小词的这种美感之中，有一种作者的品格在里边。

下面，“河畔青芜堤上柳”是写景。他前面不是说“每到春来，惆怅还依旧”吗？那是言情。这个情和景是互相呼应的。我为什么每到春来惆怅还依旧？就因为我看到了“河畔青芜堤上柳”。古人说，“春草碧色，春水绿波”，“二月三月，千里万里，行色苦愁人”，那每一寸的春草都是我的哀伤。“河畔青芜堤上柳”，堤上那每一丝飘拂的杨柳，都引起我的哀伤。所以他说，“为问新愁，何事年年有”，我内心之中的忧愁，为什么总是随着春天的到来而产生？实际上，所谓“新愁”其实就是“每到春来，惆怅还依旧”的那个旧愁。所谓“年年有”的，其实也就是前边说的那个久已想要抛掷的“闲情”。所以你看，他是盘旋反复缠绵不断地来写他的愁，这是冯延巳的一个特点。那么，这种愁你如何摆脱，如何解脱？他说，“独立小桥风满袖，平林新月人归后”。我无可告诉，我也无可解脱，所以我就一个人站在小桥之上。“独立小桥”还不说，而且是“风满袖”，因为桥本来是架在河上让行人通过的，它和房子不一样，它没有遮蔽，不能够为你挡住四野的风。所以他是一个人孤单地站在一无遮蔽的小桥上，承受着四野寒风的吹袭。李商隐有句曰：“远书归梦两悠悠，只有空床敌素秋。”我要寻找安慰，我要寻找同情，安慰和同情在哪里？若是我所爱的那个人她给我一封信，我就会感到温暖。但是我已经很久没有接到书信了。那么如果我做一个梦，在梦中回到我所怀念的那个人身边去，那也是一种安慰。可是我近来也没有做过一个梦，是“远书归梦两悠悠”，两样我都没有。那么我用什么来抵挡眼前的这一份寒冷？只有我的一张空床，只有我单独的一个人，而我所要面对的却是如此寒冷肃杀的秋天。这里也是一样，“独立小桥风满袖”，你为什么站在那里不回去？桥是供人通过的，不是供人停留的，人家都从桥上走过去，你却站在那里不走，你看到了什么？是“平林新月人归后”。“平林”，是远处的丛林。近处的林木显得很高，而远处的丛林看起来是平平的一片。新月已经升上来了，所有的行人都回去了，只有他自己孤独地站立在小桥上，承受着夜的寒冷和风的吹袭。

冯延巳在什么样的情景下写出了这样的词呢？孟子说:“诵其书，读其诗，不知其人可乎，是以论其世也。”所以，我们要说一说冯延巳的生平。如果我们说有一个人从他出生的那一天就注定他是一个悲剧的人物，天下有这样不幸的人吗？可是不幸的是，冯延巳就是从出生下来就被命定了的悲剧人物。为什么呢？因为冯延巳是广陵人，广陵在五代十国的时候，是南唐的国土。他所生的那个时代，他所生的那个地点，注定了他悲剧的命运。他出生在南唐的广陵，他的父亲冯令頵侍奉南唐的烈祖，南唐烈祖就是南唐的开国皇帝李昇，南唐的第二个皇帝是中主李璟，第三个皇帝就是后主李煜，也就是李后主了。冯延巳的父亲冯令頵在南唐烈祖手下做到吏部尚书，而冯延巳少年的时候就表现出了才华，于是烈祖就让他与后来的中主李璟在一起交游。所以冯延巳是从少年时代就与李璟交游的。李璟曾被封作吴王，冯延巳就在李璟的府中做掌书记。在李璟没有做皇帝的时候，两个人就建立了很好的友情。冯延巳喜欢写词，南唐中主也喜欢写词。南唐中主李璟写过一首小词《摊破浣溪沙》，里边有一句“小楼吹彻玉笙寒”。冯延巳写过一首小词《谒金门》，开头两句是“风乍起，吹皱一池春水”。据历史记载，有一天中主李璟跟冯延巳开玩笑说:“吹皱一池春水，干卿何事？”冯延巳就说：“未若陛下‘小楼吹彻玉笙寒’。”这说明，冯延巳跟李璟是有很亲密的关系的。冯延巳生在南唐这个必将灭亡的国家，而又担当了这个必亡国家的宰相职务。因为那时候北方的后周已经逐渐强大起来了，南唐没有力量与北方抗衡，而且朝廷内部还存在党争，有人主战，有人主和。作为宰相的冯延巳处在党争的交相攻讦之中，他内心有很多感情是难以言说的。近代香港一个很有名的学者饶宗颐先生就曾经赞美冯延巳的词，说他的“日日花前常病酒，不辞镜里朱颜瘦”真是写得好，是“具见开济老臣怀抱”。什么叫“开济老臣怀抱”？诸葛亮辅佐先主开国，又要为后主挽回危亡的局势，这就是“开济”。因为诸葛亮受先主三顾之恩，他不能够也没有办法放弃。南唐进不可以攻，退不可以守，是必亡的国家，冯延巳作为这个国家的宰相，而且还受到满朝党争的攻讦，但是由于他和李氏父子的关系，他也没有办法放弃。他眼见南唐的危亡日夕迫近而无可奈何，而且他还要担负这个责任，所以他内心的苦恼是可想而知的。关于冯延巳的词，张尔田的《曼陀罗寱词序》里边就曾说：“正中身仕偏朝，知时不可为，所为《蝶恋花》诸阕，幽咽惝恍，如醉如迷，此皆贤人君子不得志发愤之所为作也。”这是一种幽咽怨悱而且还不能够说出来的感情，这首《蝶恋花》就表现了他的这样一种感情。其实不但是张尔田这样说，陈廷焯的《白雨斋词话》上也说，像冯延巳《蝶恋花》这样的词真正是“情词悱恻，可群可怨”，又说他的这首“谁道闲情抛掷久”是“始终不渝其志，亦可谓自信而不疑，果毅而有守矣”。

冯延巳的词，我们也可以说同样的有一种双重的语境。在偏安一隅的南唐小环境里边，他暂时还可以听歌看舞，他还可以在酒宴上给那些当时流行的音乐填写歌辞;可是大环境已经是北方的北周势力日益强大，南唐危亡的迹象已经很明显了。因此，他的词里边就流露出这样一种忧危念乱的感慨，或者说是一种“忧患意识”。其实冯延巳有很多首词都写得很好，我现在再念他一首《抛球乐》：

酒罢歌余兴未阑，小桥流水共盘桓。波摇梅蕊当心白，风入罗衣贴体寒。且莫思归去，须尽笙歌此夕欢。

“酒罢歌余”者，是酒既饮罢，歌亦听残，然而意兴犹有未尽。“盘桓”，是徘徊不去的样子。陶渊明说“抚孤松而盘桓”，松的坚韧，松的耐寒，松的挺拔，松的不凋落，那是陶渊明的选择，他与孤松有一种共感。冯延巳在这里是与小桥流水共盘桓，小桥流水的那种冷落凄清，则是冯延巳此时的心态。“波摇梅蕊当心白”，那一份水中光影的摇动其实也是内心的摇动；“风入罗衣贴体寒”，是风一直吹到了肌肤之中的寒冷。“贴体”既然是人的身体，那么前面的“当心”也就令人想到人的内心。那水中摇荡的波光花影，也是我内心的迷离惆怅。“且莫思归去，须尽笙歌此日欢”，与开头的“酒罢歌余兴未阑”是相呼应的。“且莫”，是暂时不要；“须尽”，是一定要做到终尽。结合冯延巳的身世与感情来看，这里边真的是有难以言说的一份情意在。这就是冯延巳的歌辞之词所特有的一份美感特质，与温韦歌辞之词的美感特质是有所不同的。所以，小词表面上是歌辞，但是里边有非常丰富的、深远的一种感动人的情意。

我想，歌辞之词的部分今天就结束在这里。因为时间的关系，歌辞之词只能够简单地介绍这几位作者，每一个作者的作品都具有不同的美感特质。但是中国词的发展没有停止在歌辞之词，它继续发展，就有了苏东坡、辛弃疾，他们要在我们的下一讲才会出现。

# 第二章 诗化之词

本章以李煜、苏轼、辛弃疾三位作者的作品为例证阐述了诗化之词的特征。诗化之词虽然已回归直接自叙的主体性，不再像歌辞之词那样仅仅是在娱乐时为歌女而写，但其佳作仍然保留了歌辞之词的那种低回婉转的口吻姿态和幽微要眇富于言外意蕴的特殊的美感。

# 第一讲

李煜把自己生命中最深切的感受写进了词，而且竟能以他个人所遭遇的悲哀痛苦使读者感受到千古人类共同的悲哀痛苦，所以王国维说他的词是“以血书者”，并说他的词“有释迦基督担荷人类罪恶之意”。

前两次我们讲了晚唐五代的几位词人：温庭筠、韦庄和冯延巳，我把那一类作品划入“歌辞之词”的范围。这次系列讲座的总主题是词的美感特质，以前两次所讲是“歌辞之词”的美感特质。很多人以为讲晚唐五代的词，为什么你没有讲最有名的一位作者李后主呢？因为，我要把李后主的词归纳到第二类——我称之为“诗化之词”的美感特质。

很多人谈词，只是泛泛地称之为“词”，甚至于诗、词都不分，因为诗、词都押韵，都是美文。其实，诗有诗的美感特质，词有词的美感特质，而且不同类型的词有不同类型的美感特质。我从开始第一讲就说过，词的兴起是一件很特殊的事情，与诗不同。诗是言志、抒情的；是“情动于中，而形于言”；诗人所写的，是他自己的感情、感受、思想、意念。可是词不是，词在开始的时候，就是写给歌女来唱的歌辞。而我所说的“词的开始”，是指词印刷成书，流传在文士之间的开始。当然，更早期的词，我也说过，那是敦煌的曲子。但是敦煌的所谓“俗曲”，一般士大夫认为它的语言鄙俗、浅陋，没有流传的价值，所以从来不把它印刷出来。一直到晚清，在敦煌石窟之中，才发现这些词的写本，才发现原来在唐朝的时候，就曾经流传过这样的俗曲。可是后来，自五代以后，一直到明朝以至于清朝的前期，都没有看见过这一类的词，他们所看见的第一本词集就是《花间集》。

我说过，《花间集》的编选有一个特殊的目的，就是给诗人文士编了一本歌辞的集子。我们上次引过两句《花间集》的序言：“庶使西园英哲，用资羽盖之欢；南国婵娟，休唱莲舟之引。”——当那些诗人文士们在西园赏花、饮酒、游乐的时候，这本集子所收的是给歌女唱的文人诗客的歌辞。这些歌辞是不必叙述作者自己的思想和感情的。

我上次也曾经引过一段宋人笔记里的话，说是释惠洪的《冷斋夜话》曾经记载了一段故事：当时有一个佛家的大师对黄山谷说:“诗多作无害，艳歌小词可罢之。”黄山谷说“空中语耳”，这是空中语，这不代表我黄山谷的思想感情，不是言志的，是歌辞之词。所以温庭筠所写的“小山重叠金明灭”，韦庄所写的“红楼别夜堪惆怅”，冯延巳所写的“谁道闲情抛掷久”，那都是歌辞之词，是交给歌女去唱的。

我们知道，李后主喜欢歌舞宴乐，熟悉词的曲调，但我没有把他晚年的一些词归到“歌辞之词”里边去。因为经历了破国亡家这一份惨痛的经历之后，凭他对歌辞音乐的熟悉，很自然地就把自己破国亡家的悲哀写到词里边去了。那个时候，他写的虽然也是可以配合音乐歌唱的歌辞，但已不是“空中语”，已不只是写来给歌女去唱的歌辞，而是他自己在抒情言志。那是什么？那是诗篇啊。也就是说：虽然形式上是词，内容却是作者自己写自己的思想、感情、遭遇、意念了。所以，我把李后主归纳到“诗化之词”里边，把他作为向“诗化之词”转折的一个开始。

那么后来发展下来，写“诗化之词”最有名的作者就是苏东坡，还有辛弃疾。我们讲“诗化之词”要讲的就是这三位作者。第一首，我们先看李后主非常有名的一首歌辞，这也是大家都很熟悉，很多人能够熟读成诵的《虞美人》。

他说:“春花秋月何时了，往事知多少。小楼昨夜又东风，故国不堪回首月明中。雕栏玉砌应犹在，只是朱颜改，问君能有几多愁”，可能这个字幕写的是“问君都有几多愁”，有的版本是“问君能有几多愁，恰似一江春水向东流。”

大家都说这首词是好词，前人对它有过不少评语。清朝非常有名的一位词学家陈廷焯在他的《云韶集》里边评过这首词，他说：“一声恸歌，如闻哀猿，呜咽缠绵，满纸血泪。”

这是李后主的词，他的词何以好呢？还有人评论李后主的歌辞，最有名的当然是王国维的《人间词话》。王国维在《人间词话》中说：“词至李后主而眼界始大，感慨遂深，遂变伶工之词为士大夫之词。”王国维是一个有眼光的人，他不是泛泛地评说一位作者、一篇作品的好坏，他是真的掌握了要点。他说：词到了李后主眼界才开阔，感慨才深远，就变“伶工之词”，就是“歌辞之词”变成“士大夫之词”，就是“诗化之词”了。所以王国维虽然没有像我这样说明，说是从“歌辞之词”变到“诗化之词”，但他的意思是如此的。那么这首词何以好呢？

王国维还说过一句话，他说：“李后主有释迦基督担荷人类罪恶之意。”李后主每天耽溺在歌舞享乐之中，把一个国家送到灭亡，他有什么释迦基督的拯救世人的这种伟大志意呢？没有，可是王国维说李后主

有释迦基督担荷人间罪恶的意思。按照宗教来说：李后主本人就是罪人，他担荷人间什么样的罪恶？可是释迦牟尼佛教说了：“我不入地狱谁入地狱”，我要拯救所有的罪人；基督说：“我为世人的罪恶钉死在十字架”，我负担的是世人的罪恶。李后主就是罪人，他不能负担我们世人的罪恶，可王国维这样说，就是因为李后主写出来的，其实不是世人的罪恶，王国维用“担荷人间罪恶”来说，他是借用释迦牟尼的佛教的话。李后主所担荷的不是人间的罪恶，而是人间所有的悲哀，人间所有的痛苦、无常的悲哀。我们人类共同的悲哀是什么？是无常——生命是短暂的，一切在变化之中。李后主的词，就能写出这种无常的变化。

你看这首《虞美人》，它说“春花秋月何时了，往事知多少”，两句织成一面大网，把我们所有的人都网在他的网中了。我今年已经八十多岁了，“春花秋月何时了？往事知多少”。真是，每年有春花开，每年有秋月圆，年年花开，年年月圆，春花秋月何时了？每年中秋，我在南开大学跟我的学生们一起过节；每年春天，我回到温哥华，我上次说的，温哥华“春城无处不飞花”，我每天开车去学校，道路旁边有很多花树。我在路上看到那樱花树，它长叶，它含苞，它开放，再到“一片花飞减却春”的零落，春花秋月何时了？我到现在每年也看到春花开，每年也看到秋月圆，往事知多少？我现在82岁，有过多少往事？你们今天看见我站在这里，以为我一生都是顺利地度过来的吗？都是养尊处优的吗？完全不是，我一生经过了多少物质上的、精神上的、感情上的、生离的、死别的，种种的痛苦！“春花秋月何时了，往事知多少”，这两句话，把我们所有的人类都打进这个大网之中了，他担荷的不是人间的罪恶，是人间的痛苦。

“小楼昨夜又东风。”亡国之后，李后主被赵宋俘虏，带到北方囚禁起来，他住在一个小楼之上。昨夜又东风，东风是春天的风，春风又回来了，这句呼应了第一句的春花。“小楼昨夜又东风”，可是李后主，他虽然没有活到我的82岁，但是他身经了破国亡家的惨痛经历，他的故国就“不堪回首”在“月明中”了。

李后主还写过其他的词，他说：“多少恨，昨夜梦魂中。还似旧时游上苑，车如流水马如龙，花月正春风。”“帘外雨潺潺，春意阑珊。罗衾不耐五更寒。梦里不知身是客，一晌贪欢。”一晌就是那么短短的一会儿，我梦中仍然有我当年在故国做君主时的欢乐，现在亡国成了阶下之囚，“小楼昨夜又东风，故国不堪回首月明中”。

你会发现，我们讲的是美感，不是道德，不管李后主的道德如何，我们讲的是其词的美感，而这两句，我不但说“春花秋月何时了，往事知多少”，写尽了我们人类所有无常的哀感，而且你要知道，这几句话都是两两的对比：“春花秋月何时了？”永远在轮回，春天每年的花开，秋天每年的月圆，这是永恒的，是宇宙不变的那一面；“往事知多少”，是我们人世的无常，是变的那一面；“小楼昨夜又东风”，是宇宙永恒的不变的那一面；“故国不堪回首月明中”，是变的那一面：一个是不变，一个是变的，一个又是不变，一个又是变的，就这么两两的对比。

“雕栏玉砌应犹在，只是朱颜改。”李后主在南唐时的歌舞台榭，都是“雕栏玉砌”——那雕刻着花纹的阑干，那白玉石的阶砌。我曾去江南游历过，来到南唐的故国所在，到过南唐中主的读书台。一直到我去游历的八十年代，雕栏玉砌依然在，我当时曾看见一道阑干，他们说：这是南唐的中主读书台的阑干。阑干是石头的，石头是没有生命、没有感觉、没有感情的，它是不变的。“雕栏玉砌应犹在”，可是人呢，“只是朱颜改”。李后主少年的时候，当他做君主的时候，那是多么美好的日子！他还曾经写过一首小诗：

> 风情渐老见春羞，
>
> 到处芳魂感旧游。
>
> 多谢长条似相识，
>
> 强垂烟穗拂人头。

我年岁老了，我的衰颜如何对那树上的红花？所以“只是朱颜改”，人都是走向衰老的，于是“风情渐老见春羞”，这是李后主的诗。所以你看，他前面六句都是两两的对比，都是永恒与无常的对比。人本身是无常、无可奈何的，在这种无常的人世之中，你的往事你的年华，你美好的光阴和感情，一切都消逝了。天下惟有你的年华永远不会回来，“问君能有几多愁？”在这种对比之中，我们每一个人，你生在无常的人世，有多少哀愁？“恰似一江春水向东流”，这是滔滔滚滚的，是李太白说的“君不见、黄河之水天上来，奔流到海不复回；君不见、高堂明镜悲白发，朝如青丝暮成雪。”“问君能有几多愁？恰似一江春水向东流”，那是往而不返，永远不回头的，是“东逝水不复向西流”，这是李后主的一首词。

因为今天要讲三个作者，苏东坡、辛弃疾都有很多词要讲，所以我们现在只简单地看李后主的两首词，还有他更短的一首小词——《乌夜啼》，我们还是先把这首词读一遍：

> 林花谢了春红，太匆匆，无奈朝来寒雨晚来风。

胭脂泪，相留醉,几时重。自是人生长恨水长东。

“林花谢了春红”，李后主的词真是好，你不用雕章琢句，不用咬文嚼字，人家就用这样的浅白直率的语言，写出来他内心的深悲极痛。所以王国维曾经赞美过李后主的这首词，他说：“尼采谓：‘一切文学，余爱以血书者。’后主之词，真所谓以血书者也。”他说：一切的文学，我最喜爱的是用血写下来的。有人只看到表面的文字，说王国维这种评语不大恰当，说小词里边大半都只写到泪，没有写到流血的。冯延巳的词，“泪眼问花花不语”，说的是泪，哪里写到流血了？没有战争哪里有流血？可是为什么他说“一切文学，余爱以血书者”？血是你的生命，你是真正用你的生命写出来，不只是用文字写出来的。不是咬文嚼字，不是雕章琢句，是把你内心真正的感情、真正的生命写出来。

我的学生都知道我常常说两句话，我说凡是伟大的诗人，像屈原、杜甫、陶渊明，都是用他们的生命写作他们的诗篇，用他们的生活实践他们的诗篇的。所以王国维说“后主之词，真所谓以血书者也”，他用他最真诚、最深切的一份感情，不是那不关痛痒的、模糊冥想的感情。

就这么简单的六个字：“林花谢了春红”，真是写得好！“林花”是满林的花，不是只有一片花，不是只有一朵花。满林什么样的花？是春红，最美好的季节，最美丽的颜色。可是正如杜甫说的，“且看欲尽花经眼”，满林的花都凋谢了，你留得住吗？你留得住一朵花吗？你一朵也留不住。尽管它在最美好的季节开出颜色最美丽的花朵，但你留它不住啊。不是因为它不美，它才零落，它是最美丽的、最美好的，可是它毕竟零落了，它终于要零落的。“林花”的“林”字真是用得好！“春红”：美好的季节，美丽的颜色，他真的掌握了那个要点，而中间的“谢了”两个字，你看这是多么浅俗的两个字：“谢了”，“林花”是“谢了春红”，“谢了”这两个字包涵了多少无可挽回的悲哀！谢了，就完全谢了，你再也留不住它了。

“林花谢了春红”，这是我眼睛所看见的；然后我心里边所想的呢？“太匆匆”，为何这么快花就零落了？我说过我在温哥华曾看到路旁花开，早晨开车去学校时树上还是刚刚开出来的花，下午回来地上却已是零落的花瓣。温哥华天气很好，那里的花还是慢慢地每天落一点。1984年秋季我在北师大教书，那年我是带我女儿回来的，我教诗词，她教英文，我们就住在友谊饭店。友谊饭店的院子里有很多榆叶梅的花树，春天的早晨，我们俩一起吃完早点去上课，出门一看：哎呀！我们住房前面的一棵榆叶梅开了满树的花，非常好看。但是我们都要去上课，我就跟我女儿说：咱们下午回来给这里的花照一张相。偏偏那天就起了卷地的狂风，你要知道我们北方那种尘土飞扬的狂风！所以下午再回来，已是面目全非。所以，花的生命是短暂的，可就在这短暂的生命中要经历多少的摧伤！如果说它只有三天的生命，三天中你给了它风和日丽，给了它天晴日暖，你对得住这个花，对得住它的生命，可是没有啊，就是那天早晨我们刚刚看到满树花开，下午就面目全非了，所以是“太匆匆”，为什么这样匆忙？美好的生命为什么这样短暂无常？

“无奈朝来寒雨晚来风”，他说：我无可奈何，天生来外在有这么多摧毁的力量——大自然的、人世间的，你处处遇到多少摧毁的力量，早晨有阵阵的冷雨，晚上有阵阵的寒风。而它早晨有雨就没有风吗？晚上有风就没有雨吗？你要知道在诗歌里边凡是像“朝暮”、“春秋”这样两两对举的，都有包举一切的意思。“朝来寒雨晚来风”，他所包举的是朝朝暮暮的雨雨风风。你看他就这么短短的三句：“林花谢了春红，太匆匆，无奈朝来寒雨晚来风”，包举了我们人类多少的悲哀。人类不只是无常——太匆匆的无常，而且这么短暂无常的生命之中，充满了多少挫折、多少痛苦、多少灾难！你无奈，无奈那“朝来寒雨晚来风”。

下片他说：“胭脂泪，相留醉，几时重？”花上有风雨，每滴雨点滴落在红色的花朵上，就好像女子胭脂脸上的泪痕，所以是“胭脂泪”。他用“胭脂泪”三个字把花与人结合在一起了：那鲜艳的红花上的雨点就像美丽的胭脂脸上的泪痕。“胭脂泪，相留醉”，每一朵花都像在跟我说话。我们说“花解语”，每一朵花都像在跟我说话，每一片红色花瓣上的雨点都像是擦着胭脂的美人面颊上的泪痕。“胭脂泪，相留醉”，它就留我：你既然爱我这样的花，为什么不为我再喝一杯酒呢？我们上一次讲冯延巳的词，说“日日花前常病酒”；杜甫说：“且看欲尽花经眼，莫厌伤多酒入唇”，今天的花就要落了，你不要推辞，再为它喝一杯酒吧。因为明天你就是愿意为它喝酒，那花也不存在了。“胭脂泪，相留醉”，它要我为它再喝一杯酒，为什么？“几时重”，明天它就不在了，你再想为它喝一杯酒也没有这个机会了。

我上次讲冯延巳的词时也说过：今年的花落了，明年还会再开。王国维写过两句词：“君看今日树头花，不是去年枝上朵”，你看今年的树上虽然再开花，可它已不是去年枝上那一朵了，那一朵花在世界上永远消失，再也不会回来了。就在我们讲课的期间，2005年1月15日晚上七点半钟过去以后，宇宙之间永远再没有这一刻钟了。“胭脂泪，相留醉”，你记住，永远不会回来了。所以他最后说，“自是人生长恨水长东”：人生，不用说你遇到很多挫折痛苦，种种的不幸，就是无常本身就是人类最大的痛苦、最大的悲哀，无可奈何的。所以王国维说后主的词，真是有释迦基督担荷人类罪恶悲哀的意思。王国维还说:“词至李后主眼界始大，感慨遂深，遂变伶工之词而为士大夫之词。”就是说从词的演进来看，李后主所写的是个人破国亡家的悲哀，但因为他有这样敏锐的感受、这样多情的心灵，所以他能以个人一己的遭遇和感受写出我们人类

所共有的悲哀和感受。

詹安泰也是近代的一位词学家，他有一本书写李李煜词，在前言中说：后主词所写的具体内容也还是个人的感慨、个人的感触、一时的现象，是他偶然看到花落，看到“林花谢了春红”，感到“小楼昨夜又东风”，这是他一个人的感受，一个人的遭遇，然而他的概括力很强、很广大，所以他把我们所有的悲哀都写进去了。这是诗，用自己的感情、自己的生命来写作的诗歌。

我们下面就来看另外一个有心把“歌辞之词”诗化起来的作者——苏东坡。

所谓“诗化”，就是诗人用抒情言志这样的写法来写词，而不再是写给歌女唱的歌辞，是写我自己的生命，写我自己的悲哀、我的遭遇、我的生活。后主词虽然诗化了，可李后主是无心的，因为以他那种锐感深情的个性，遭遇到破国亡家的悲哀，自然会有这样的转变。所以说“词至李后主眼界始大，感慨遂深”，是由于他自己的遭遇，自然而然得到这样的结果，他没有一个理智上的反省，说“歌辞之词”都是写美女跟爱情，我现在要改变了，我要写人类的无常，他没有，他李后主是一个没有理性反省的一个人。而我们现在要讲的第二位作者，那是真正出于作者自己的本心，是有心要把“歌辞之词”诗化起来的一位作者，那就是苏东坡了。

苏东坡是有心要把词“诗化”起来的一位作者，在讲他的词之前，我先要讲有关东坡的一些小故事。李后主沉溺在悲哀痛苦之中，往而不返，他落下去再也不回头了；苏东坡不然，他是一个有反省有反思的人，不但有反思，而且有觉悟。你在世界上生活，你只有你的聪明吗？你只有对于现实之中物质的利害的分辨能力吗？你有没有对人生超然的觉悟？苏东坡对于人生真的有一种旷观的觉悟。我没有时间讲历史，也没有时间仔细介绍苏东坡的生平，我只能简单地说有关他的两个故事。

《宋史》里边当然有苏轼传了，传上记载了两个小故事。一个故事说，苏轼小时候跟他母亲读书，他父亲当然是苏洵苏老泉，我们说是眉山的苏家。苏洵也喜欢读书，文章写得也很好，常常到各地去游学。古人说，你要历览天下的名山大川，要多见一些大师的人物，看一看人家的风度，人家的襟怀，所以读书人常常要出去游学。游学既要游览山水，也要拜访人物。苏洵去游学，苏轼留在家里边，由他母亲程氏来教他读书。当然，中国旧时所有的读书人都是从经史读起的。他有一天读到《后汉书》，看到其中一篇范滂的传记，传记上记载说，范滂这个人从年少的时候就有“清节”，他从小立身处世，就有这种“清节”——不同流合污的一种节操。而在东汉末年桓帝、灵帝的时候，天下混乱，桓帝时冀州有盗匪作乱，皇帝就授命范滂做清诏使，去巡视叛乱的地方。记载说范滂“登车揽辔，慨然有澄清天下之志”。

我们上次也讲了，“歌辞之词”虽然都是给歌女写的歌辞，为什么很多词学家都从小词里边看到什么寄托啦，有什么理想啦，为什么？我说过，中国有一个士的传统，士就是读书人，这从春秋时代就有了，“士志于道”，“士当以天下为己任”，文天祥说的：“孔曰成仁，孟曰取义，读圣贤书，所学何事？”你读了圣贤书，你有没有圣贤的志意？你学到了什么？古人读书不是只为拿文凭，不是只为拿学位，不会只为评等级，他真的是为了自己的修身做人，所以荀子的《劝学》说你是“入乎耳、著乎心、布乎四体、行乎动静”，这是古人的读书。

范滂从少年时代就有这种保持自己不同流合污的操守，那次他所受的诏命是要平定盗匪的叛乱，所以就“登车揽辔”上了车，拉住马缰绳，“慨然有澄清天下之志”，说我范滂不去则已，去了一定要把那个地方治理好，他有这样的志意。可是，事不可为，由桓帝而灵帝都是宦官专权。我现在来不及讲历史，可大家要知道：东汉发生过“党锢之祸”，那些宦官迫害了很多主持清议的党人，范滂也被牵累进去了。将要被捉拿时，他对母亲说：我现在要辞别老母，不能够尽孝了。他母亲就说：一个人岂能够既有令名，又有富贵？你不能够既有一个品节美好的名声，还要贪图富贵享乐的生活，天下事情不能够两全。有人说这是道德的“二律背反”，是善还是恶？你是遵从道德正义的一面，还是依从你自己的私心私利呢？所以范滂的母亲就说：你不能够既有令名，又有富贵，你去吧。于是范滂就走了。

东坡那时候还很小，但他读了这一段时很受感动。天下人很奇怪，有人读书是不受感动的：他只用脑子，不用心灵，也没有感情，只是为了考试。只要明天考试答对了能多得一点分数，得到什么奖升了什么级就好，他根本不想书里边讲的是什么道理，所以人的读书是不一样的。同样在一个教室里读书，每个人所得也各不相同。当苏东坡读到范滂传这一段历史时马上就问他母亲：我将来要做范滂，您会做范滂的母亲吗？也就是说：如果将来在正义与私心不能两全的时候，我为了正义要有所牺牲甚至于牺牲生命，母亲也能像范滂的母亲那样支持我吗？他母亲程氏就说:如果你能够做范滂，我怎么不能做范滂的母亲呢？这是苏东坡的一面，终其一生，不管他在北宋的党争之中经过了多少挫折苦难，回到朝廷他一定是关心朝廷和人民的利弊，应该说的话他一定会说的；他就是流放到远方，只要对当地老百姓有利的事情，他也一定尽心去做的。

有一次我跟一个同学谈起周邦彦与苏东坡的不同之处：都在党争之中，苏东坡所想到的是国家和人民，周邦彦到后来就只想保全自己，所以他少年时从太学生升到太学正，从学生一升就升到主管。经过党争之后，他就绝口不言，再也不说什么话了，为什么？要保全自己，这就是两个人的作风迥然不同的地方。

我们刚才说苏东坡小时候跟他母亲读书。读到范滂传，马上就有了志意被激发的感动。等他稍微长大一点，就自己读书，读到庄子，他非常兴奋地说："吾昔有见，口未能言；今见是书，得吾心矣。"他说：我从前对于人生有一种体会、一种看法，自己都不知道怎么说出来，现在看到《庄子》这一本书，真是说到我心里边去了。

我们没有时间讲历史，也没有时间讲庄子，我都是讲故事，《庄子》里边也有两段小故事。中国哲学与西方哲学有很大的不同：西方哲学都是思辨，而中国这些思想家的哲学一个一个的都是故事和寓言。《庄子》就讲了很多小故事，有一段故事很美，它说："藐姑射之山，有神人居焉。""藐姑射"是相传中的一座山，庄子说那山上有一位神人，这位神人如何？"肌肤若冰雪"，她的肌肤之光莹、洁白就跟冰雪一样；"绰约如处子"，她的身材之美好就如同处子一样的美丽——是这样美丽的一位神人。

而且这位神人还不只是容貌的美丽，她如何能保持她的"肌肤若冰雪"，"绰约若处子"？《庄子》说："大浸稽天而不溺，大旱金石流，土山焦而不热。"就算世界上发了大水，一直到天那么高，她都不会被水淹死；非常干旱燥热的天气，那些金属和石头都被晒软了，熔化了，土山都焦了，而她居然不感觉到热。

这当然是神话了，你看东南亚的海啸，怎么能"大水稽天而不溺"呢？当然统统都溺了，所以《庄子》所写的是神话的寓言，就是说在如此痛苦的灾难之中，你怎么居然没有受伤呢？

我曾经写过一首小词：

谷内青松，苍然若此，历尽冰霜偏未死。

山谷里边有一棵松树，当所有草木都黄落凋零之时，它还是那么青翠，为什么？怎么会历尽冰霜，居然没有死？陶渊明说的："苍苍谷中树，冬夏常如兹，年年见霜雪，谁谓不知时。"他说：你看见谷内的松树如此之青苍，树叶都没有凋落，你觉得它冬夏常如此。夏天叶子是绿的不奇怪，为什么冬天它的叶子还是绿的？你以为这棵松树没有经过霜雪，所以不知霜雪？而陶渊明说，"年年见霜雪"，它不知经历了多少冰霜雨雪的打击，"谁谓不知时"，谁说它没有经过，为什么它经过摧伤而仍然能够保持不变呢？这就是《庄子》说的"藐姑射之神人，大浸稽天而不溺，大旱金石流、土山焦而不热"，你如何在挫折苦难的人世之中保全你自己一份逍遥自得的心情和境界？你怎么保持？

《庄子》还讲了一个寓言，说"列子御风而行，泠然善也"，他说列子能够乘风而行。我们都乘车，他是乘风，驾着风走的，当然，如果我们能够风一吹就走，我就能从天津飞回温哥华，那再美妙不过了。可是，"犹有所待者也"，他还是要等待，等待一个外力，等到有风他才能起来，才能飞走。没有风呢？没有风你飞不飞？所以列子"犹有所待者也"。

你能不能做到无待于外，而是足乎己？你自己知道你自己是什么，心里边有一个主持？为什么儒家说"富贵不能淫，贫贱不能移，威武不能屈"？为什么你永不改变呢？你有一个真正属于你自己的支撑。如果用西方人文哲学家马斯洛的说法，他有一种自我实现的精神。你如何在人世的种种的遭遇中，"泰山崩于前而色不变"，你能够宠辱不惊吗？

为什么儒家说"素富贵，行乎富贵；素贫贱，行乎贫贱"？富贵的时候，你仍然是你自己；贫贱的时候，你也仍然是你自己。"不以物喜，不以己悲"，这是一种境界，一种逍遥自得的境界。而苏东坡读到《庄子》，他说"吾昔有见，口未能言。今见是书，得吾心矣"，所以苏东坡在他的作品之中表现了他对于人生的一种体会，一种觉悟，一种超然的旷观。

可是，我说超然旷观还要分别一点，就是很多人说我现在超然旷观，我什么都不在乎，这个我也不在乎，那个我也不在乎，于是不问黑白，不关痛痒——世界上其他的事情，社会的、他人的死生祸福都不关我的事，并且以为这是"不动心"，其实这简直是"无心肝"之人。你如何在这种超然自得之中，保持你不死的心？这是苏东坡之所以不以个人的得失为悲喜，在朝廷仍然关心国家的政治，被放逐在外地也要关心当地人民的生活：我的心没有死，但是我超然了。

苏东坡写过一篇《超然台记》：我不以自己的得失为悲喜，这就是所谓的超然。他的词里边就表现了

这样的精神。而且苏东坡的词之“诗化”，是有他自己的认知和觉悟的。我们现在念他一首小词——《江城子·密州出猎》：

老夫聊发少年狂。左牵黄，右擎苍。锦帽貂裘，千骑卷平冈。为报倾城随太守，亲射虎，看孙郎。

酒酣胸胆尚开张。鬓微霜，又何妨？持节云中，何日遣冯唐？会挽雕弓如满月，西北望，射天狼。

好，下一次我们再讲这首词，现在就结束在这里。

# 第二讲

李煜词的诗化是无心的，苏轼词的诗化却是有心的，但奇妙的是：苏轼的诗化之词并不仅仅是长短句的诗，它仍然保留着词的那种幽微要眇的特殊美感。这又是什么原因呢？

我们在上一讲快要结束的时候，读了苏东坡的一首小词《江城子》。这首词虽然也不错，但在苏东坡所有的词里边，实在不能够算是一首很好的作品。可是我为什么要引他这一首词呢？就因为从这首词写作的地点时间以及有关他写作这首词的一段话中，我们可以看出苏东坡是有心把“歌辞之词”诗化的，而不是像李后主那样，只是无心之中成就了一个诗化风格的结果。

我们刚才说要看这首词写作的时间和地点。《江城子》这首词还有一个小题目叫“密州出猎”，从这个小题目已经足以见到是诗化之词了。为什么？因为我们前几次所讲的词都没有题目啊，无论是温庭筠的《菩萨蛮》还是韦庄的《菩萨蛮》，都只有一个“调名”，就是那首歌曲的牌调，他们是为那支曲子填写的歌辞，并不代表作者自己的思想感情和生活，所以没有题目。而现在《江城子》这首小词，有了题目——《密州出猎》，这就跟诗一样了，诗才是有题目的。像杜甫写《闻官军收河南河北》、《赴奉先县咏怀》之类作品，题目就代表我写我自己的生活、情感、思想和志意。《密州出猎》——只从这个题目，就已证明这是“诗化之词”了。

而且还可以作证明的，就是与这首词相关的一封信。苏东坡在给他的一位名叫鲜于子骏的朋友写的一封信中有这样几句话，他说：“呵呵，数日前猎于郊外。”“呵呵”这是笑声，我们不是才讲了韦庄的词，说“遇酒且呵呵”，“呵呵”就是笑声。苏东坡这个人写信写得很生动活泼，就像当面讲话一样：我是一边笑一边跟你说的。就在我给你写信的几天前，有一次我到郊外打猎，“所获颇多”，猎获了不少的兔子、山鸡之类的猎物，于是“作得一阕”，一阕就是词的一首。诗，叫做一首；词，我们有时候也叫它一首词，可是按照歌曲音乐的惯例来说叫“一阕”。“一阕”就是一个乐章，他说我就做了一首词。我这首词啊，令“东州壮士”歌之，密州是山东的地方，你看山东的大汉，身体魁梧，他说我这首词，应该让那东州的壮士——山东的大汉“抵掌顿足而歌之”，拍着手、跺着脚，这样来歌唱。

他接下来又说了：“虽无柳七郎风味，亦自是一家。”柳七就是柳永，我们从“歌辞之词”讲到现在的“诗化之词”，以后还要讲周邦彦、吴梦窗这些人，却把一个重要的作者跳过去了。这个重要的作者是谁？就是柳永。柳永非常重要，我为什么竟把他跳过去了呢？因为我要讲词的美感。

我曾把词的美感分成三类：第一类是“歌辞之词”，第二类是“诗化之词”，第三类是“赋化之词”。而柳永的词不专属于任何一类，所以我也没有把他归到任何一类。其实，柳永的词同时兼有三类的作风，他是很妙的一位作者。

而当苏东坡的那个时代，正是柳词红极一时的时候。柳永给那些歌妓乐师们写词，历史上说：“凡有井水处，皆能歌柳词。”“有井水”就是有人家，凡有人家的地方，不分城里城外，都会听到有人歌唱柳永的词，所以苏东坡当年听惯了柳永的词。可是现在苏东坡说：我最近作了一种词，跟柳七郎的那种风格不相同，没有柳七郎的风味，“亦自是一家”。

你要知道一个人，你如果真的有聪明才智，知道得失进退取舍，知道什么可做，什么不可做，就能够自己开拓出一条路来，而不是总追随着别人的脚步。对于文学体式的开拓也是如此，关键看你有没有这样的眼光。人家苏东坡就有这样的眼光，他说：我可以开出我的一派来，“虽无柳七郎风味，亦自是一家”。

柳七郎如何？宋人的笔记说，柳永的词啊，应该是十七八的妙龄女子，手里边拿着红牙板，唱什么“今宵酒醒何处？杨柳岸，晓风残月”之类的歌辞。而苏东坡的词，则要关西大汉拿着铁绰板唱“大江东去”，所以苏东坡自己就说了：我现在写了这首词，要让东州的壮士“抵掌顿足而歌之”。

你可以看到，苏东坡这首词有“密州出猎”的题目，而且他自己有一个反省——我自己要开出一条新路来，就是用作诗的手法来写词了。后主词虽然诗化了，但他不是有意识、有反省的。李后主因为他的痛苦遭遇，无心之中写出这种网罗天下人到无常哀感之中的小词，那是偶然的；而苏东坡有反省，他说“老夫聊发少年狂”。

其实当苏东坡写这首词的时候，不过只有39岁。中国古人喜欢在诗中嗟贫叹老，你看韩退之说什么“吾年未四十，而视茫茫，而发苍苍，而齿牙动摇”，韩退之那时也没有到40岁，却已如此，无怪苏东坡四十岁左右就自称“老夫”了。古人常常以老卖老嘛！“老夫聊发少年狂”，我虽然已经四十上下，可是我还有少年人那种豪放的气概。这不是出去打猎吗？

其实，苏东坡是到他差不多三十多岁时才开始写词的。少年的时候苏东坡并不写词，以现在留下来的词看，那都是他到杭州做通判以后所写的。那他早年写什么？他写《上神宗皇帝书》，他所关心的都是朝廷的政治，民生的苦乐。周邦彦写什么？写《汴都赋》，是歌功颂德，赞美神宗变法的成就，这是决然不同的。苏东坡出知杭州，就因为他对于变法有一些意见，跟新党议政不合，所以他一直就在外边做官。他从朝廷里出来，先是在杭州做官。俗话说："上有天堂，下有苏杭。"于是有人觉得让苏东坡在杭州这个地方做官是不是太便宜他了？他一天到晚在朝廷里边反对我们新法，现在虽然把他赶了出去，可在杭州这么个好地儿也还不大好，因此给他改个地方，就把他改到密州去了。

密州那里是黄土高原，非常苍凉且不说，而且刚刚经过旱灾，闹过蝗虫。人说有旱灾就有蝗虫，旱、蝗常常是连接的。灾后赤地千里，民不聊生，苏东坡就和当地的老百姓一同去祈雨。古人相信天人感应，所以大旱时就去祈雨，果然后来就下了雨了。所以苏东坡写过一篇《喜雨亭记》的文章。下雨以后就要酬神：祷谢上苍，祷谢山神。那时苏东坡做密州的太守，就带领人到附近常山的山神庙里去谢神，谢神回来的路上，就打猎，这是苏东坡的传记上都有记载的。

于是，"老夫聊发少年狂"，他带着密州的一批大小官员，"左牵黄，右擎苍"，黄者是黄犬、黄狗、猎犬；右手的手臂上架着苍鹰、猎鹰。狗当然可以抓兔子什么的；如果是天上有一只飞鸟落在很远的地方，你知道他在哪里，这时就得放鹰去把它抓回来，所以他左边牵着黄犬，右边架着苍鹰。

"锦帽貂裘"，天气还相当冷，所以戴着锦帽，穿着皮裘。"千骑卷平冈"，密州这里的军政官员，大大小小众多人跟随着他，从山冈上跑过去。"卷"字用得也很生动。

"为报倾城随太守"，他说你们要通报一下，叫密州城里的老百姓都跟我出来，看什么？"亲射虎，看孙郎。"我苏东坡今天要亲自射中一只老虎给大家看一看。像谁一样？就像三国时候的孙权一样。因为据《三国志》记载，孙权有一次出去曾经射中了一只老虎，所以"亲射虎，看孙郎"。

"酒酣胸胆尚开张"，喝酒喝的微醺半醉，胸胆开张，表示豪气奋发，不是畏缩萎靡的样子，是那种发扬的气概。"鬓微霜，又何妨？"就算我四十岁两鬓已经有一点白发了，这又有什么关系呢？因为我的胸胆开张，我的精神还有少年狂嘛。

"持节云中，何日遣冯唐？"这句话用了一个典故，汉文帝时云中郡有一位名叫魏尚的太守"因事获罪"，他因为偶然做错了一件事情就获了罪，皇帝要赦免他，就派遣了使者冯唐。"持节"，"节"是一个使节，你受了朝廷的诏命出使，就有一个使节，代表朝廷的命令。所以文帝就叫冯唐拿着使节前去赦免魏尚的罪过。

你要知道，苏东坡来到密州是在什么时候？他因反对新法做了杭州通判，然后才由杭州来到密州的，是从中央政府被赶出来的。他如此地关心朝廷、关心政治，很希望能够再回去。所以他说："持节云中，何日遣冯唐？"皇帝能不能派一个像冯唐一样的使者来到密州，赦免我的罪过呢？

如果皇帝赦免了我的罪过，把我召回去，我"会挽雕弓如满月，西北望，射天狼"。"会"是将然之词，就是说将来一定会这样子的，他说如果将来真是任命我的话，我可以"挽雕弓如满月"，把张力很强的弓拉开，拉得这样满，然后"西北望，射天狼"，向西北一望，我要射中那天上的天狼星。"射天狼"出于《楚辞》的《九歌》，说是"举长矢兮，射天狼"，我拿出一把长的弓箭，把天上的天狼星射下来。"天狼星"代表什么？代表盗匪。而当时北宋，西北方就有辽和西夏的种种祸患，所以说"西北望，射天狼"。

这首词，除了豪气奋发之外，其实并没有很多的深意可以去发挥的，我只是要讲：苏东坡的诗化之词，他是有心为之的。从他给鲜于子骏的信里边，从这首"密州出猎"的题目里边，都可以看出来，那么苏东坡的真正的好词是什么呢？

当然，我们刚才讲的这首《江城子》，写的有一种直接的兴发感动的力量，很有豪气，也是不错的一首词。可是很妙的一点，就是词常常应该有一种委婉曲折的，更深隐的意思隐藏在里边。诗是以直接的感发为美；词，则还要以引人的低回玩味为美。那么我们下面就要看苏东坡的另外一首词：《八声甘州》。这是苏东坡的一首好词，既有诗的美感，也有词的美感。我们说词有一种幽微隐约的美感，现在把它诗化了，那不就失去了词的美感了吗？如何在诗化的词里边，还保留着那种幽约怨悱的歌辞本身的美感？我们看《八声甘州·寄参寥子》。

这首词是苏东坡在哲宗元六年（1091），在他五十六岁时候所写的。那时的苏东坡已经几经沉浮了。他曾经在神宗熙宁的时候与新党人议政不合而被出之杭州，从杭州辗转被移到密州，从密州又辗转移到徐州，从徐州再辗转，就移到湖州了。他一直流转在外地，朝廷并没有把他诏回去。而他流转到湖州的时

候，你要知道不论到哪里去，你都要写一个谢表。你看现在电视中演的那些历史剧，不管皇帝跟你说什么，皇帝给你赏赐你当然谢恩，皇帝说要惩罚，赐你死罪，给一杯毒酒叫你喝下去，你也要叩首谢恩。苏东坡在湖州时就曾经写过一封谢表，他说，“（臣）愚不适时，难以追陪新进”，朝廷知道我这个人不能够附和别人，随从别人的议论，我现在离开朝廷，“老不生事，或可牧养小民”，或者可以安抚一方百姓，所以就让我来到外地了。当时有人摘录他这个谢表的语言，说苏东坡有讽刺朝廷的意思，朝廷于是派人来捉他，把他捉走，下在御史台的监狱之中。御史台是大臣们被拘禁的地方，苏东坡被下到御史台的监狱，真的是九死一生。因为有人还摘取他的诗句，说苏东坡不但在那封谢表中说自己“老不生事，或可牧养小民”，是讽刺朝廷，而且他平常所作的诗也有犯上之处。

苏东坡到底作了什么诗？他曾经写一棵桧树，说是“根到九泉无曲处，此心唯有蛰龙知”。我们说“松桧”的“桧”，就是“秦桧”的“桧”，本来在古代，大家都认为这是好的字样——跟松树一样的直立挺拔；只是从秦桧以后，人家才觉得“桧”字不太好了，而东坡当年写那首诗的时候还没有秦桧呢，所以咏桧，就是赞美这棵桧树。他说：那桧树是“根到九泉无曲处”，它的树根一直到九泉之下都不会弯曲。据植物学家告诉我说，凡是地上的树干盘曲铺张的，地下的根也是盘曲铺张的；如果树上边是直立的，它的根扎下去也是直立的，所以“根到九泉无曲处”。但是你的根是直的还是曲的，我们在地面上看不见哪，所以说:“此心唯有蛰龙知。”这种正直，只有地下的龙才看得见。这话说的是很犯法的，因为我们都说皇帝是“真龙天子”，是“飞龙在天”，高高在上的，你说地下还有一条龙，地下那条龙是什么呢？这是反叛的诗了。因此他们就把苏东坡抓在监狱里边，几乎处死了。幸而神宗还不是很昏庸的皇帝，他说：“彼自咏桧，与朕何干？”他自己咏桧树，与我有什么相干？诸葛亮还叫“卧龙”呢，他也没有篡取蜀汉的政权啦。幸而皇帝赦免了他的死罪，然后就谪居到黄州，从黄州转到登州，到哲宗元元年（1086），神宗死去了，哲宗年岁还小，太皇高太后执掌政权，重新起用了一批旧党的人，这时把苏东坡也从外地召回到朝廷之中了。

可是，召回朝廷后，他跟那些新上台的旧党论政依旧不合，这是苏东坡之所以为苏东坡——我所看到的关系到朝廷和政治，我不管你是新党还是旧党，新党有错误我当然指责，你旧党有错误我同样要指责，所以不久他又离开首都来到杭州。

他第一次去杭州做的是通判，第二次也就是哲宗元六年，他再次来到杭州，是做知州，现在是一个地方的长官了。他在杭州有一位信佛的好朋友，就是他说的参寥子。参寥子是个和尚，名字叫道潜，此人精佛典，能文章，也喜欢诗歌，跟苏东坡交往了很久。苏东坡在杭州既然做了地方的长官，就给这个参寥子，安置了一个地方居住，可是他在杭州没有两年，朝廷又把他叫回去，他就写了这首寄参寥子的词，我们现在先把这首词念一下，他说：

有情风万里卷潮来，无情送潮归。问钱塘江上，西兴浦口，几度斜晖？不用思量今古，俯仰昔人非。谁似东坡老，白首忘机。

记取西湖西畔，正春山好处，空翠烟霏。算诗人相得，如我与君稀。约他年，东还海道，愿谢公、雅志莫相违。西州路，不应回首，为我沾衣。

这真是苏东坡一首好词，既有诗的美感，也有词的美感。关于这首词，前人也有一些评语，我这里引的是夏敬观也就是夏庵的评语。这个“”念xuF，就是形容小声的吹，他说他自己写的东西不重要，所以叫“庵”。在《庵手批东坡词》中夏敬观说：东坡词如“春花散空，不着迹象”，好像在春空中的飞花，你不能掌握的。

他接着说，“使柳枝歌之”，在这里，夏敬观用了一个典故：“柳枝”出现在李商隐的诗里边，李商隐有四首很有名的诗，叫《燕台四首》，真的是形象也美，声音也美，情思也美，非常美的四首诗。据李商隐记载，说是他写了这四首《燕台诗》以后，他的一个兄弟，某一天在洛阳城的巷陌中背诵吟唱了这四首诗，恰巧这条巷陌之间一个名叫柳枝的女孩子听到了。李商隐说：这个柳枝能够演奏“如天风海涛之曲”的音乐，而且，“中多幽咽怨断之音”，她能够演奏出天风海涛这样有博大气势的音乐，可是中间居然有低回婉转、幽咽怨断的声音。就是这个女孩子，欣赏了李商隐那四首《燕台诗》，惊问说：“谁人有此？谁人为是？”她一听就受了感动，说：“什么人有这样的感情？什么人能写出这么美的诗篇？”总之有这么一个故事，而夏敬观就用这个故事，说像苏东坡的这些好词，如果有柳枝这样一个女子来歌唱，就正是如同“天风海涛之曲，中多幽咽怨断之音”，“此其上乘也”，那是苏东坡诗化之词里边好的作品，怎见得？有词为证。

你看他第一句开头，正是“天风海涛之曲”，不过我们现在讲这首词不太好，因为东南亚刚刚经过了海啸的灾难，而这首词是把海潮写得非常美的，他说：“有情风万里卷潮来，无情送潮归。”这开头写得真是好！你有没有看见过钱塘江的江潮？在杭州就可以看到。我是曾去钱塘看过江潮的:远远的一线白线——到你眼前——翻滚得波浪滔天……

他说“有情风万里卷潮来”，如果不是有情，他为什么就来了呢？当然是有情，所以是“有情风”，苏曼殊

说“何时归看浙江潮”，你要看浙江潮，是有情风从那万里的大海之上把潮水给你送过来，那种波涛那种汹涌那种澎湃，然后，“无情”就“送潮归”：它来了，它又走了，如果来是有情，走就是无情。你看他写的就是眼前的景物，然而在我们人世之间，有多少悲欢离合！如果聚会是有情，离散就是无情，我们每一天都在有情无情之中。“等闲离别易销魂”，离别是等闲，你随时都有聚会，随时也都有离别。

“有情风万里卷潮来，无情送潮归”，就在有情无情之中，在人的离合悲欢之中，“问钱塘江上，西兴浦口，几度斜晖？”我看到现在的江潮来，江潮只因我苏东坡今天在这里看到才有吗？不是，它每年都会涨潮，每月都会涨潮的。就在“钱塘江上”，在“西兴浦口”，“西兴”就是隔着钱塘江与杭州遥遥相对的一个地方。他说：我就问“钱塘江上，西兴浦口”，是“几度斜晖”？几度潮来潮退？几度日升日落？几度盛衰兴亡？“夕阳西下几时回？”这是大晏（晏殊）的词。“几度斜晖”，人世间的盛衰兴亡就如同那潮来潮退，如同那日升日落。

你说我要想到千古兴亡，才有这种感慨，其实你何必想到千古的兴亡？“不用思量今古，俯仰昔人非。”你不用讲什么汉唐、什么千古，你不用思量什么“秦时明月汉时关”，“不用思量今古”，“俯仰”就“昔人非”，就在你一低头一扬头之间，人世已变化了。这里的“俯仰昔人非”，还不是一般的“俯仰昔人非”，是在北宋苏东坡那个时候的新旧党争之间，多少人上台了，多少人下台了，朝廷上整天所搬演的就是这种升降祸福的剧目。他苏东坡不也是神宗时候出来的，哲宗时候又回去了，回去跟旧党不合他又出来了吗？你不用说别人是“昔人非”，我俯仰之间变了多少次了？所以你“不用思量今古，俯仰昔人非”。

苏东坡忽然间一转，所以这首词真是抑扬起伏：不但有这样博大的气势，而是有这样低回婉转的变化，他说：“谁似东坡老，白首忘机。”你“不用思量今古”，你也不用管别人，就是我自己也在这俯仰、在这盛衰之中。可是我没有受他们的影响，虽然是“俯仰昔人非”，有这么多盛衰成败祸福的变化，但是我“白首忘机”，我并没有跟那朝廷中的人争逐他们的名利和禄位。就算被贬到黄州去的时候九死一生，下到监狱里面，几乎被判死刑，那时多少朋友写信去安慰他，他说：我们是“道理贯心肝，忠义填骨髓”，如果你们以为我经过这样的灾难，就忧心泣涕，那么“读圣贤书，所学何事”？所以苏东坡写过《超然台记》。我们一般人，当美恶之战交于前，总是要看看哪个是好的，哪个是坏的，这个是对我们有利，那个对我不利，“美恶交于前”，“得失”就“战于心”。所以你“可乐者常少”，“可悲者”就“常多”。但是苏东坡说：对于我自己的得失，“直需谈笑死生之际”，就是死生之际我都该可以坦然去面对。“谁似我东坡老，白首忘机”，这个时候他真的是“白首”了。在密州时他不过四十岁上下，而现在他已经将近六十岁了，所以说是“白首忘机”：我经过了一世的祸福，一世的盛衰，现在把一切得失都忘记了。他说“忘机”，“机”是机心。什么叫做“机”？《红楼梦》上说王熙凤“机关算尽太聪明，反算了卿卿性命”，你一天到晚地在那里算，算得失，算祸福，计较人我，“机关算尽太聪明”，而我是“白首忘机”，我自己的得失是微不足道的，我忘怀了得失之心。

前面写他现在的心情，因为他现在被召回朝廷去了，以苏东坡的性格，这次召回朝廷，他依然不会仰承当权者的鼻息，逢迎他们，只说他们爱听的话，苏东坡不是这样的人。可是如果不这样做，将来会遭遇到什么结果？会不会再被放逐出来？会不会再被关到监狱之中？那祸福是不可知的。而现在就要跟最好的朋友离别了，他说：“记取西湖西畔，正春山好处，空翠烟霏。”这真是写得美！刚才的“有情风万里卷潮来”，写得如此之波涛澎湃；而现在写的却如同“春花散空”！他说:我希望你永远记得，任何事情都会过去的，但是记忆会留在心中。记得什么？你要记得，就在西湖边上，我在杭州，你追随我来到杭州。我安排你住在智果精舍，我们常常见面，常常一起作诗论文：“记取西湖西畔，正春山好处，空翠烟霏。”杭州西湖，南高峰北高峰，那湖水，那山峦，“欲把西湖比西子，浓妆淡抹总相宜”，春天的山，那种青翠，是多么美丽！山上的树木都发芽长叶了，春山好处，烟雨空，那霏霏的烟雾，如此的良辰美景。

这还不算，“算诗人相得，如我与君稀”真是写得好！你想人生最美好的事情不过于此，古人说的：人生得一知己死而无憾。你碰到过这样的人没有？不是女子的美色，不是男子的财力和地位，你碰到一个心灵上可以跟你相知共鸣的这样一个人吗？我们普通人得到一个相知相得之人都可以死而无憾，何况苏东坡与参寥子是“诗人相得”——我们两个都是诗人，都有诗人的感受、诗人的情怀，如此之相得，如此之知己，是“诗人相得”，这是天下多么美好的事情，多么难得的机遇！“算诗人相得，如我与君稀。”

而现在我要走了，要与你告别了，我们要定一个后会有期的约言：“约他年、东还海道，愿谢公、雅志莫相违。”我不是贪恋富贵的人，“富贵他年，直饶未免，也应无味”（辛弃疾词），我希望将来有一天离开朝廷。这里他用了一个典故，就是晋朝的谢安当年曾经隐居在会稽的东山，当时，北方五胡十六国的多少强敌都来窥视南方的东晋，所以民间流传一句话，说：“安石不出，如苍生何？”谢安的号就叫做谢安石，大家说现在能使我们朝廷我们国家安定下来的，只有谢安——谢安石，只有他有这样的能力。可是谢安不想要做官，隐居在东山不肯出来。“安石不出，如苍生何？”我们老百姓哪一天才能真正过上太平安乐的日子？人们希望谢安出来，所以谢安最后出来了，出来之后就指挥他的侄子等人打了著名的“淝水之战”，打败了前秦的苻坚，当然是功成业就。可是一个人功劳太大了，在朝廷里边就会遭到猜忌，所以他“出至新

城”，离开了东晋的首都建康，来到新城这个地方。来到新城以后，他说：我要回到我的会稽东山，重新过当年那种隐居的闲适生活，于是造“泛海之装”。因为他要把家人和财物运回去，隐居不复出，行李当然很多，坐车骑马都不方便，要用海船来运，从海道回到会稽东山去，可是没有等得及回去，谢安就生病了。人们把他用一顶软轿子抬回到首都建康，抬回去以后不久他就死了，终归没有能够回到会稽东山，所以《晋书》上说谢安是“雅志未就”：他有那么美好的志愿，却没能真正地回去，没有能够成全。

还不只是这个故事，谢安有一个外甥名叫羊昙，他很欣赏这个外甥，舅甥之间感情很好，常常一起谈论古今。“西州门”是一座城门，后来谢安生病，就是从这里抬回首都去的，而他就死了，没有能够回到会稽，所以他的外甥从此以后“行不由西州门”，他再也不肯经过西州的路。有一天，羊昙不知不觉喝醉了，醉酒朦胧之中没有辨认清那条路，就走到了西州门，忽然间一看：“怎么来到西州这个城门的路上！”所以他就痛哭而返。

现在苏东坡就要被朝廷召回到首都去，他跟他的好朋友参寥子说“约他年”，我要跟你定一个约，将来“东还海道”，我像当年的谢安一样，会坐着船回到杭州这里来，我还会在杭州这么美丽的空翠烟霏、春山好处的地方与你再相见。可是人有多少理想，都能够完成吗？冯延巳写过一首小词，说:

转烛飘蓬一梦归，欲寻陈迹怅人非。天教心愿与身违。

我们人生就像“转烛”——空中闪动的蜡烛，像“飘蓬”——风中吹动的蓬草，“转烛飘蓬”，我又回到这里，像做梦一样地回来了。“欲寻陈迹怅人非”，我要找一找当年跟你一同经历许多往事的地方，可是人物全非，你再也不在了。“天教心愿与身违”，为什么上天教我们人类永远不能按照内心的愿望去完成呢？是天让你内心的愿望与你身体的生活永远相违背，“天教心愿与身违”。

谢安是“雅志未就”，可是苏东坡没有这么说啊，苏东坡是反用：我跟你定个约言——“约他年，东还海道，愿谢公、雅志莫相违”：谢安没有能够达成自己的理想和愿望，可我相信我们不会这样的不幸，我跟你的约言应该不会落空的。

“西州路，不应回首，为我沾衣。”如果你经过当年我们共同走过的路的时候，你不会像羊昙一样回首我们往日的情谊，为我流下泪来。他说的是不会，是“谢公、雅志莫相违”，是你“不应回首”，来“为我沾衣”，可是佛家说：“才说无，便是有”——以我苏东坡的性格，回到朝廷后，我不会逢迎苟且，不会人云亦云，我的遭遇是不可知的，我们将来能不能相见也是不可知的。后来苏东坡最终流放到海南，参寥子也被他们治了罪。

这首词，真是既有诗的美感，也有词的美感。首先，它有题目，是言志的诗篇，是写我自己的感情、志意，不是给歌女随便写一个“空中语”的歌辞；而且你看他这种直接的叙述，不是什么美女呀、闺阁呀，不是这样的“歌辞之词”了，而是“诗化之词”。

不但如此，“有情风万里卷潮来”，写得这样奔腾澎湃，这样的豪放，可是他后半首，“春山好处，空翠烟霏”，他说“他年”的“东还海道”，谢公的“雅志莫相违”，他有多少忧危念乱的话？可是都没有说出来。他说“莫相违”，说“不应回首”，写得这样低回婉转，这是苏东坡既有诗之美感，也有词之美感的一首好词。

这首《八声甘州》是兼有诗之美感与词之美感的一首词，可是有时候，特别是写长调的词、诗化的词，如果你不能够有低回婉转、幽约怨悱的感情在里边，就写得过于直白，过于浅露、率意了。接下来我们就再看一首苏东坡的诗化之词里边我认为是比较不好的一首词，就是他的一首《满庭芳》。因为我们以后还要讲“赋化之词”，“诗化之词”为什么走向了“赋化”的路子？就因为“诗化之词”可能发生一种毛病。什么毛病？我们来看这首《满庭芳》，这是苏东坡早年所写的一首词：

蜗角虚名，蝇头微利，算来着甚干忙？事皆前定，谁弱又谁强？且趁闲身未老，尽放我、些子疏狂。百年里，浑教是醉，三万六千场。

思量，能几许？忧愁风雨，一半相妨。又何须抵死，说短论长。幸对清风皓月，苔茵展，云幕高张。江南好，千钟美酒，一曲满庭芳。

这首词写得过于直白，过于浅率。“蜗角虚名，蝇头微利，算来着甚干忙”，这个意思也不错，也反映了苏东坡这种放旷的思想。可他都是说明，说明就没有诗意了。我现在还顺便说一句，为什么我们的白话诗，从五四的白话诗以来，后来台湾有很多诗人写了所谓“现代诗”，大陆这里，前些年很多人写了所谓的“朦胧诗”，为什么？因为你如果都是大白话，就没有诗的意味了。诗，是要留有不尽的意味，叫读者去玩味的才是好诗。我要说“我真是十分的悲哀”，“十二分的悲哀”，“一百二十分的悲哀”，这不能感动人。而秦少游说“欲见回肠，断尽金炉小篆香”，他能留给读者一个想象寻思的余地。

“文革”以后，郭沫若先生曾写过一首词，开头说：“大快人心事，揪出四人帮。”这话也未始不对，但它

不是诗，也不是词，而像一个口号。当然，诗是可以用白话写的，因为诗的音节本身就带着一种直接感发的力量。“君不见、黄河之水天上来，奔流到海不复回；君不见、高堂明镜悲白发，朝如青丝暮成雪”，诗可以这样直接地说，它奔腾澎湃，不在你的意味，而在你的声音。可词不是啊，你看它四字一停，四字一停，它失去了诗那种直接感发的力量。因为词的形式是长短句，它没有七言歌行的奔腾澎湃，没有一个直接感动你的气势，就这么零零散散地说什么“事皆前定，谁弱又谁强”，“算来着甚干忙”，这就等于说话一样了，就失去了它的好处。

而你知道苏东坡寄参寥子的《八声甘州》为什么好？因为他有很多说不出来的话，他没有办法说。在朝廷的党争之间，他此去的安危祸福，有很多话不能说，环境也不允许他说，于是在这种低回掩抑之中，他写出这样幽约怨悱的好词。而那首《满庭芳》，他什么话都直接说了，就失去了幽约怨悱的词之美。

可是词，也有直接写就可以写好的，像他那首“老夫聊发少年狂”的《江城子》，写的也很直白，但是一首好词，因为他是用诗的句法。那是一首短短的小令，凡是小令而近于诗的你就直接地写，就容易写好；可是你写长调的时候，如果也这么直接写，像那首《满庭芳》，四字四字这么一停，就零散了，就失去了那种奔放的气势，就显得浅薄了，这就是为什么后来有了“赋化之词”的一个原因。

我不得已举了苏东坡一首不十分好的词，之所以不得已，是要为以后讲“赋化之词”做一个伏笔。词为什么走向“赋化”的道路？就因为你不能把小词完全这样直白地写：如果是小令，它有诗的句法，七个字一句，七个字一句，有一种气势来感动人；可如果是长调的词，诗化以后平铺直叙，像我刚才念的什么“蜗角虚名，蝇头微利”之类的，那就既失去了诗的气势、诗的句法、诗的平仄、诗的那种直接感发的力量，也失去了词的那种幽约怨悱、婉转低回的美感，结果是既失去了诗的美感，也失去了词的美感，因此不得不把词的美感再找回来。怎么找回来？于是有了“赋化之词”。但是在我们讲“赋化之词”以前，还要讲一个很好的诗化之词的作者，可以说是诗化之词里边的“人中之龙”——辛稼轩。下一次我们看辛稼轩的词。

# 第三讲

辛弃疾用自己的生命来写词，用自己的生活来实践自己的词，有了辛弃疾这个作者，词这一新兴体式就可以和历史悠久并拥有屈原、陶渊明、杜甫等伟大作者的诗分庭抗礼了。

我们今天讲诗化之词的第三讲。我把词的美感特质分成了三个类型：第一个类型是歌辞之词，第二个类型是诗化之词。从歌辞之词到诗化之词，有一种自然的趋势，也有人为的一种反省。所谓自然趋势，是指自然出现的诗化之词，是以李后主为代表的。因为本来诗是言志的，是写自己的情思志意的。可是词呢？从《花间集》开始，就是诗人文士为那些歌妓酒女所写的，在歌筵酒席之间吟唱的曲子。所以我们曾经举过宋人的笔记记载，说黄山谷曾经说，他的词是“空中语耳”。说他写的不是自己的感情和志意。可是如果当词的体式流行得很久了，当一个作者写作这类歌辞写作得习惯了，那么当他内心之中有了一种感情志意，特别是当他生活上遭遇到什么大的变故的时候，自然就用歌辞之词来表现他自己的遭遇、感情和志意。李后主就是这样。他早期所写的词，像什么“晚妆初了明肌雪，春殿宫娥鱼贯列，凤箫吹断水云闲，重按霓裳歌遍彻”（《玉楼春》），就是歌辞之词，是当时歌舞宴乐时的一个娱乐的曲子。可是等到李后主国破家亡，他被带到北方，身为阶下之囚，经历了这样的个人痛苦之后，他就不知不觉地，用他习惯的歌辞之词这种形式，来写他自己国破家亡的哀感了。而因为李后主这个人，是一个感情非常敏锐的人，而且是一个很用情的人。当然，我们每个人都有感情，你怎么样用你的感情，是你用情的态度。所以，以前我跟缪钺先生合作，缪钺先生写过《诗词散论》，他说有的人用情是往而不返的，是春蚕做茧，像李商隐诗所说的“春蚕到死丝方尽，蜡炬成灰泪始干”（《无题》），他是投注进去往而不返，有去无回的；有的人的感情如同蜻蜓点水，旋点旋飞，所以用情的态度不同。而李后主的用情，是往而不返的。他既敏锐又深刻，而且投注下去，没有反省，没有节制。他没有想到要把它节制下来，所以他说：“问君能有几多愁，恰似一江春水向东流。”（《虞美人》）“自是人生长恨水长东。”（《相见欢》）就因为他这样的深刻，这样的敏锐，这样的投注，所以他才能够透过自己一个人的破国亡家的悲哀，而把我们所有人类的无常的哀感，完全都写进去了。所以王国维说“词至李后主而眼界遂大，感慨遂深”，说李后主有“释迦、基督担荷人类罪恶”的意思（《人间词话》），说李后主写出了我们全人类的悲哀。但李后主是偶然的，是以他个人的感情、个人的性格、个人的遭遇，偶然地成就了这个眼界始大、感慨遂深、笼罩千古的词。

后来的苏东坡是反省的。苏东坡说：“近作小词，虽无柳七郎风味，亦自是一家。”（《与鲜于子骏书》）所以他是有觉醒的，要写出来跟歌辞之词不同的作品。柳七郎就是柳永，我没有特别列出他来作为一个作者要讲。因为柳永他不专属于哪一类，他不是专属于歌辞之词，虽然给那些个乐工歌妓写了很多的词。比如他写的《定风波》：“自春来、惨绿愁红，芳心是事可可。日上花梢，莺穿柳带，犹压香衾卧。暖酥消，腻云，终日厌厌倦梳裹。无那！恨薄情一去，音书无个。”这是歌辞之词，是写歌妓酒女的，是写那女子的情思，是写那女性的形象，是写相思怨别的。我们表面上看起来觉得柳永的这首词，跟我们以前所讲的温庭筠的“小山重叠金明灭，鬓云欲度香腮雪，懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟”（《菩萨蛮》）好像在形式上、在内容上，都有很大的不同。其实是非常相似的。柳永所写的“暖酥消，腻云，终日厌厌倦梳裹”，就是温庭筠所写的“懒起画蛾眉”，懒得起来梳妆打扮。因为我所爱的那个人，那个男子，他走了，我是孤独的，我是寂寞的，所以是很相似的。可是柳永写的是长调，温庭筠写的是小令。这小令长调之间一转换，就有了两种不同的结果了。温庭筠也写一个女子孤独寂寞地在闺中“懒起画蛾眉”，可是因为温庭筠所用的语言“蛾眉”是一个语码，有屈原的“众女嫉余之蛾眉”这样一个文化的渊源。他说的“懒起”有唐朝杜荀鹤的“早被婵娟误，欲妆临镜慵。承恩不在貌，教妾若为容”（《春宫怨》）的文化语码。所以这样的词写出来，在中国士大夫的传统之中，就被认为有感士不遇的一种言外之意蕴了。

可是柳永不是啊，柳永是长调。长调要把它铺陈开来写，他不能够只简单地写“懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟”。所以他说“自春来，惨绿愁红，芳心是事可可。日上花梢，莺穿柳带，犹压香衾卧。暖酥消，腻云，终日厌厌倦梳裹”。他完全是铺开来，把一个女子早起的形体、动作写得非常的现实，所以那个托喻的意思就没有了。温庭筠的《菩萨蛮》词，也写女子的形象，女子的相思怨别，可是因为他有文化语码，他写得含蓄，写得蕴籍，他什么都没有说出来。而且温庭筠还有一个妙处，他写这个女子的闺房，写女子的容颜，他说的是什么“小山重叠金明灭”。那个床头的屏风他说是“小山”，女子的头发他说是“鬓云”，女子的香腮他说“香腮雪”。他把所有的女子的闺房，女子的容貌，都牵涉到大自然，是山，是云，是雪。所以他推远了一步，就都有了美感的距离。你就不感觉那么的现实，那么的肉体，那么的情欲，而完全是一种美感。而且他的“蛾眉”，“画蛾眉”，有那么多文化的渊源，文化传统，所以给人很多的联想。可是柳永完全是非常现实的写下来了，所以就没有言外的联想，所以人家就觉得柳永鄙俗、淫靡。写女人就是女人，写女人的形体就是女人的形体，写情欲就是情欲。所以苏东坡就认为这样的词，淫靡鄙俗。在宋人的笔记就有故事记载：说有一次苏东坡跟他的好朋友秦观（少游）开玩笑说：“不意别后，（公）却学柳七作词。”（《唐宋诸贤绝妙好词选》卷二）秦少游是苏东坡的好朋友，也写词，是苏门四学士之一。苏东坡说秦少游学柳七，是看不起柳永那种淫靡的鄙俗的词。他跟秦少游说，你是我的好朋友啊，你这个人是有远

大的志意的呀，没有想到我上次跟你分别以后，你近来就学那个柳七，去写那样淫靡的词。秦少游回答说，我这个人虽然是词写得不好，但是我没有学过柳七的作词。由此可见他们苏门的学士之中，觉得柳七的词是淫靡鄙俗。所以，秦观说他没有写过。那苏东坡就说了，说你写的《满庭芳》中“香囊暗解，罗带轻分”就是柳永的风味。这是秦少游的词，说：“销魂，当此际，香囊暗解，罗带轻分。”（《满庭芳》）写一个男子跟女子的离别。苏东坡说这不是柳七的词吗？所以秦少游就没话可说了。可见苏东坡之所以要词别是一家，没有柳七郎的风味，是因为柳七郎用长调来写爱情的，就显得淫靡鄙俗。不过，事实上苏东坡表面上虽然因为鄙俗，看轻柳永的词，可是，其实苏东坡能够写出来“大江东去”，写出来“有情风万里卷潮来”，却正是因为曾受了柳永的影响。

历来讲词史的人都以为东坡就是豪放，柳永就是淫靡。说东坡的词应是关西大汉拿铁绰板唱“大江东去”，柳永的词是十七八女郎拿红牙板唱“晓风残月”，把他们俩截然分开。而其实苏东坡一方面虽然鄙薄柳永，但是，我以为事实上苏东坡曾经受了柳永的影响。所以，宋人的笔记也记载了另外一个故事。说是东坡有一天又跟朋友谈话了，他那天跟秦少游谈话，说是柳永的词是淫靡的，你不要学他作词。可是这天他又跟朋友说柳永有一首词，《八声甘州》，说：“对潇潇暮雨洒江天，一番洗清秋。正霜风凄紧，关河冷落，残照当楼。是处红衰翠减，冉冉物华休。”东坡说这几句所写的那种景色、气象之高远，“不减唐人高处”（赵德麟《侯鲭录》）。你知道盛唐的诗歌就是以气象胜的。盛唐的诗歌，喜欢写高远的气象，像李太白“峨眉山月半轮秋，影入平羌江水流，夜发清溪向三峡，思君不见下渝州”（《峨眉山月歌》），杜甫的“江间波浪兼天涌，塞上风云接地阴”（《秋兴八首》第一首），开阔博大，气象高远。而柳永“正霜风凄紧，关河冷落，残照当楼”，也写得气象高远。所以苏东坡也赞美柳永，说这些个词句如果作为诗是不减唐人之高处的。所以，我说柳永的词，是结合了所谓歌辞之词、诗化之词，甚至于赋化之词的各方面，他是一个中间转折的枢纽的人物。因为柳永的词根本就有两类：一类是他专门给歌女写的，而他认识的那些个歌女，就是什么虫娘啊，什么酥娘啊。可是你看晏小山写歌女，则是什么小萍啦，小云啦，小莲啦，都是那文雅的名字。而柳永说酥娘，什么叫酥娘啊？虫娘，虫子的虫。柳永是懂得音乐的，所以很多歌女乐师都找他填写歌辞，他就写给他们。而且，柳永不是达官贵人，他少年落拓，很久都考不上一个进士，所以他只能够到那二等三等的歌妓院里边去，跟那些歌妓往来。那些个女子的名字都不文雅，什么虫娘、酥娘的。因此，给她们写词，你能够写得很文雅吗？写得太文雅他们还不懂了呢，不会唱了。所以他给这些歌女写的词，就要写得浅俗淫靡。可是柳永他也有另外一个方面，因为柳永他终身落拓不得志，所以他常常奔波在道路之中，也写了很多他作为一个男子，所感到的抑郁不得志的登高临远的词。我们刚才所读的这几句，“对潇潇暮雨洒江天，一番洗清秋。正霜风凄紧，关河冷落，残照当楼。是处红衰翠减，冉冉物华休”，真是美人迟暮的感慨！我流落，落拓了这么多年，到现在没有考上一个科第。所以柳永他这一类的词，不再是给歌女写词，而是写那些个不得志的才人志士，在江湖之间登高临远的那种悲慨。而正是这一类的词，给了苏东坡一种启发，一种感动。所以他说柳永的词，于诗不减唐人高处。所以苏东坡的“大江东去”，“有情风万里卷潮来”，未尝不是受了柳永的影响。所以柳永的词与歌辞之词有关系，与诗化的词也有关系。

我们再下一个礼拜，就要讲赋化的词。什么叫赋化的词呢？诗跟赋有什么不同？赋，最早出自荀子的《赋篇》，什么《蚕赋》、《云赋》、《箴赋》。写一个物，写蚕、写云、写箴，而在刻画描写这个物以后，又有所寄托。即从这个物里边表现了他的一种情思，一种志意。那么跟诗的言志有什么不同？诗是感物言志，是这个物自然给你一个感发，你直接地写了你的情志。赋呢？是体物写志。这是很不一样的。体者，体察，观察。我们说什么“格物致知”，“格物”，就是你体察、观察这个物，就是你集中于这个物，从这个物来描写，而暗中喻说你的情志。所以赋的做法跟诗的不同。我是说古代的最传统的，所谓诗赋的区别。当然后来的诗赋有各种的流派，各种的风格。但是最古老的诗与赋的区别，诗是感物言志，以感发为主，以直接的感动兴发为主；赋是体物写志，你观察描绘勾勒安排，以这个为主，那就是赋。赋，我们下一次才讲到。

今天呢，我们是接下来已经跳了一节，讲到南宋的辛弃疾了。我们刚才所讲的这个赋化的词，是我们下个礼拜要讲的北宋末年的周邦彦。那是用写赋的笔法来写词的。那现在我们要讲的是辛弃疾。虽然辛弃疾的时代比较晚，是南宋的词人，可是他的词是诗化之词，因为他是直接的兴发感动，他是感物言志的，是写他自己的情怀志意的。所以我们讲辛弃疾也是诗化之词。但是辛弃疾这个词人，我认为在我们所有的，我可以说，包括晚唐、五代、两宋的作者，把这所有的晚唐、五代、两宋的词人都包括进来，如果你要在这所有的词人之中推选出一个足可以与我们历史上的伟大的诗人屈原、陶渊明、杜甫这些个人相媲美的，只有一个辛弃疾。这个比较的标准何在？那我也是屡次地说了，有的文人诗客，写一首诗，填一首词，吟风弄月，都是偶然的。我常常吟一首小诗，是宋朝的杨万里的小诗，他说“雨来细细复疏疏”，一阵小雨下来了，细细的小雨，稀稀疏疏的，不是倾盆大雨。“雨来细细复疏疏，纵不能多不肯无。”雨要不然你就下大一点，要不然你就停，你也不下得大，你也不停，总是那几个雨丝在那里飘，细细疏疏的，你下这种雨是什么意思？他说：“似妒诗人山入眼，千峰故隔一帘珠。”（《小雨》）他说这个老天爷下这个雨

啊，就是因为他嫉妒我，嫉妒我这个诗人欣赏那美丽的远山，所以就下着小小的雨，像一个雨珠做成的帘子，把那个远处的千山和我隔开。“千山故隔一帘珠”，这个诗写得很巧妙，也很有情趣。偶然，偶然见到雨，偶然见到山，偶然有这种活泼的联想，“似妒诗人山入眼，千峰故隔一帘珠”。可是屈原、陶渊明、杜甫，他们不管是写哪一首诗，整体的都是代表他们这个作者本身他的思想，他的志意，他的理念。所以我说最伟大的作者，是用他的生命来写他的诗篇的，是用他的生活来实践他的诗篇的。屈原自沉在汨罗江，用他的生命，用他的生活来证明他的理念和志意。陶渊明，躬耕田园，是忍饥受寒，用他的生活，用他的生命，实践了他的志意，是用生命来写他的诗篇的，是用他的生活来实践他的诗篇的。杜甫说我“此生那老蜀，不死会归秦”（《奉送严公十韵入朝》），“戎马关山北，凭轩涕泗流”（《登岳阳楼》），就算我老年流转到湖南，我已经是“右臂偏枯半耳聋”（《清明》）。这个生命就危在朝暮了，我所怀念的是什么？是我的朝廷，是我的国家，是我朝廷的安危治乱。我是“戎马关山北”，就因为我们国家还没有平定，戎马还在关山北，我虽然离开朝廷那么远，我虽然是老病有孤舟，但是我想到我的朝廷，戎马关山北，我“凭轩涕泗流”。最伟大的诗人都是用他的生命去写他的诗篇，用他的生活去实践他的诗篇的。而在词人里边，因为从一开始，词就是歌筵酒席之间给歌女歌唱的歌辞。所以艳歌小词，向来被诗人所轻视。所以你看很多宋人的文集都把那词放在最后，放在最不重要的地方。因为他们轻视这个词，他们是余力为之，是以这个歌筵酒席的艳歌小曲子来看待它的。而只有一个人，词人里边唯一的用他的生命去写词的，用他的生活去实践他的词的，可以跟屈原、陶渊明、杜甫相比美的，就是辛弃疾。所以我们今天就是要讲辛弃疾这个作者。

在辛弃疾的这些作品里边，我第一首选的是一首《水龙吟》。辛弃疾写了很多首《水龙吟》，我所选的这一首《水龙吟》题目叫做《过南剑双溪楼》。辛弃疾的词有六百多首。我们现在在我的研究生的课堂上，正在讲读辛弃疾的词。大家都说：我们这个礼拜读了几首，那个礼拜读了几首，真是每首都好！辛弃疾的词，不管嬉笑怒骂，皆成文章。不管是长调，是小令，是嬉笑之词，是沉痛之词，我们说没有一首不好的。这是所有在我们班上的同学都公认的。那六百多首都是好词，你选哪一首？而我为什么第一首选了《过南剑双溪楼》呢？因为王国维在《人间词话》里边，常常从一个词人的作品里摘录两句话来代表这个词人的风格。他说“画屏金鹧鸪”，那画屏上有美丽的一对一对的金色鹧鸪鸟，是“飞卿语也”，这是温飞卿的话，其“词品似之”。温飞卿的词，写得漂漂亮亮的，写得非常富丽，非常的香艳，所以说“画屏金鹧鸪”，这是温飞卿的话，他的词像画屏的金鹧鸪。又说：“弦上黄莺语，端己语也，其词品似之。”好像是你弹一个琵琶，琵琶弦上弹出来了像春天黄莺鸟的那种婉转流利的叫声，那是自然的，是天然的，黄莺鸟的叫声，这是端己的话。韦庄写词都是非常直接的，非常坦白的，非常坦率的。是“劝君今夜须沉醉”，你“樽前莫话明朝事”（《菩萨蛮》五首之四）；说“此度见花枝，（我）白头誓不归”（《菩萨蛮》五首之三）；说“四月十七，正是去年今日，别君时”，“昨夜夜半，（我）枕上分明梦见”（《女冠子》）。写得这么清楚，写得这么直接，没有矫揉，没有造作，没有雕琢，没有修饰，自然而然。所以说“弦上黄莺语，端己语也，其词品似之”。而辛稼轩这个伟大的词人，留下那么好几百首词来，要找一句词来代表他的风格，我就从这首《水龙吟》里面选出来两句词句，我以为是可以代表辛弃疾的风格的。那么是哪两句呢？我们先把整个的这一首词看一下。《过南剑双溪楼》：

举头西北浮云，倚天万里须长剑。人言此地，夜深长见，斗牛光焰。我觉山高，潭空水冷，月明星淡。待燃犀下看，凭栏却怕，风雷怒，鱼龙惨。

峡束苍江对起，过危楼，欲飞还敛。元龙老矣，不妨高卧，冰壶凉簟。千古兴亡，百年悲笑，一时登览。问何人又卸，片帆沙岸，系斜阳缆。

我们说了，稼轩是用他的生命写他的诗篇的，是用他的生活去实践他的诗篇的。所以讲别人的词，如温飞卿的“小山重叠金明灭”，他哪一年写的，什么时候写的，他当时生活怎么样，那个关系不密切，也不重要。他都是写的美女，都是写的思妇。可是辛弃疾的《水龙吟·过南剑双溪楼》在哪一年写的，这就非常重要了。因为他是用生命去写他的诗篇的，是用生活去实践他的诗篇的。哪一年写的？那是南宋的光宗绍熙三年(1192)，辛弃疾53岁的时候写的。我们怎么知道那是辛弃疾53岁时候写的呢？因为按照辛弃疾的生平来看，就是在绍熙三年的时候，他接到皇帝的诏命，到福州做了福建的提点刑狱。然后绍熙四年（1193），他就做了福州的知州——知福州，知府，同时兼任了福建的安抚使。我们现在光讲这还不够，我们所要讲的是说在这年以前，在光宗绍熙三年、在辛弃疾53岁以前，他过了什么样的生活。所以我们讲辛弃疾你就一定要结合他的生平来讲。辛弃疾是大家很熟悉的，他是山东济南人，他生在绍兴十年（1140），绍兴是南宋高宗的年号。那个时候北方已经沦陷有十年之久，所以辛弃疾是出生在沦陷区的，是敌人所占领的地方。他的祖父是辛赞，当时因为家中人口众多，不能够追随政府南迁，所以就留在北方了。可是他的祖父是一个非常有民族气节的人，从辛弃疾儿童的时代，他的祖父就每每带着他们到各地方去出游，指点山河，就跟他们讲国家的兴亡，讲我们所经历过的战争的一切经历。前两天我看到电视上就在讲，说现在的年轻人对于我们当年抗战，对于北京的沦陷，已经是太遥远了。完全不了解我们的国家是从怎么样的历史，是从什么样的经过走到现在的。我这么老的人了，八十多岁了，所以我是看到过旧中国的。我是经历过抗战的，我是生在沦陷区的。所以当年我看老舍的《四世同堂》，我是一边流泪一边看完

的。现在年轻人不知道我们的国家是怎么走过来的，不知道我们曾经经过过什么样的苦难。我是从那个阶段走过来的，常常是经过苦难的人才知道自己国家的重要性。所以为什么古人说“生于忧患，死于安乐”。因为你从忧患之中走过来，你知道这是不容易的。如果你生在安乐之中，你不知道什么叫做患难。所以辛弃疾是生在沦陷之中的，他的祖父给他指划山河，他知道什么是战争，他知道什么是沦陷，他知道什么是沦亡。所以他从少年的时候，就是有这样一种思想上的影响。然后当他长大了，十几岁的时候，他的祖父就叫他“两随计吏到燕山”。当时金是定都在北方的。而辛弃疾是山东人，所以他的祖父就让他随着计吏——所谓计吏，是古代秋冬之际年底结算的时候的会计。他要报告一年的收支，就要到首都去。很多士子就跟随他到首都去，要准备科考，所以辛弃疾曾经两随计吏也到过燕山。他对于北方，对于金人的地理形势有清楚的了解。少年是意气正盛的。所以他二十几岁的时候，是22岁，那个时候沦陷区有很多不甘于受敌人统治的人，所以各地有很多义勇军就起兵了。而当辛弃疾22岁的时候，他也聚合了两千人，这么多的人，都是义兵，都是不甘心沦陷受敌人统治的义兵。可是就在那个时候，有一个农民叫做耿京，已经聚合有十几万的义兵了。所以辛弃疾就带领着他的两千兵马，投奔了这个农民的义军，就投奔了耿京。后来，当他南渡以后，他讲到天下的形势，写了《美芹十论》，还有《九议》，讨论了国家的政治、军事、经济、地理的各种形势。他在《十论》的《详战》这一篇里边说到他为什么去投奔了耿京。他说：“锄犁之民，寡谋而易聚。”他说那些个扛锄头的，拿着犁耙的农夫，他们没有深思远虑，但是他们血气很旺盛，有一种义气。所以你一号召，很多农民都来了。“寡谋而易聚，惧败而轻敌”，他们很少谋略，他们禁不住失败，这群人很轻易地就散了。所以人数虽多，但不能够坚战而持久。而读书人虽豪杰之士，深谋远虑，但不肯轻举妄动，所以人家说秀才造反十年都不成。这个秀才十年造反，他是太过于深谋远虑了，都轻易不敢动作。所以辛弃疾说，一定要把读书人、文人跟农民结合起来。这也是毛主席的说法。所以辛弃疾那时候就已经有这样的眼光，而且他说读书人、文人是不肯俯首居于农民之下的。所以人家辛弃疾有这样的眼光还不说，也有这样的度量。很多人不肯谦卑下来，而辛弃疾，就居然地俯首低声下气，就侍奉了耿京。然后他就以他读书人的智勇谋略，说服了耿京。说我们这样的一群人在沦陷区，你集合了这么多人，偶然经过几次失败，就一哄而散，没有一个领导，没有一个后盾。所以我们一定要跟我们自己的祖国，跟那大后方的人联系起来，这样我们才有一个长久的一个成功的希望。那耿京听了他的话，说你说得很好。所以就派遣辛弃疾带领着一群义兵渡江南来，到了建康。当时宋高宗就正在建康。所以当辛弃疾见到了高宗，就奉表南归，然后高宗就给了他一个职务，授他做右承务郎。所以他就再回到沦陷区，去负责组织那些个义兵。可是没想到，就在辛弃疾带着一批义勇的人士渡江南去的时候，起义军内部出了一个汉奸。我们中国历史上既然有那忠义奋发的那些个光伟俊杰的英雄志士，我们中国也一向有那些个贪图小利的汉奸走狗式的人物。千古以来，两类人都是有的。所以就在辛弃疾离开的时候，有一个小人，叫做张安国，他贪图自己的富贵，因为金人许给他说，你如果把这个义军的首领耿京杀死，我们给你多少多少的金银财宝利禄的酬劳。所以张安国就把耿京杀死了，那些义军就散去了。辛弃疾从南方回来，听说耿京已经被杀死了，已经杀死了，你又如何？就算了吧，况且你那后盾，你那十几万的义勇军都没有了。但人家辛弃疾英雄豪杰之士怎肯就此罢休？所以辛弃疾就带着他少数的二十几个人，冲到金人的营中。当时张安国因为他把义军的领导杀死了，那金人正在给他庆功，要给他很多利禄的酬劳。就当张国安在金人那里饮酒庆贺的时候，辛弃疾他们少数一群人冲到帐幕之中。说冲到帐幕之中把张安国杀了？但人家没有，人家辛弃疾冲进去，在那个千军万马的敌人的营帐之中，活捉了张安国，就把他捆在马上，不眠不休，不吃饭也不睡觉，连夜地不停止地把他带到了建康。然后把这个张安国献给南宋的朝廷，在建康把他正法了。所以辛弃疾晚年写了一首词，说“壮岁旌旗拥万夫，锦突骑渡江初，燕兵夜银胡，汉箭朝飞金仆姑（《鹧鸪天》），以我当年二十多岁的辛弃疾能够有这样的勇气，“壮声英概”这样的声名，他以为只要他来到江南那还不是转眼之间，一两年或两三年就可以把失地收复啊。抱着这样的豪情壮志，辛稼轩就来到江南。你要知道，他以一个北方人来到南方，而南方很多苟且偷安的人都是主和的，辛弃疾是主战的。而且不但是政治的主张不同，我们中国地方这么广大，所以常常有一些地域的限制，有一些语言的隔阂。所以南人北人，一向有这样的隔阂，这种斗争。所以他来到南方就一直的不得志，奉表南归，然后他就得到一个小的职务，是让他到江阴县去做签判，做一个县里边的小属官。他的豪情壮志哪一天才会实现？后来，等到这个宋高宗死了，那孝宗即位了，就召对稼轩。那稼轩当年“壮岁旌旗拥万夫”，也是很有声名的，所以孝宗就召对他。他当时就对孝宗说：“阻江为险，须藉两淮。”我们要想南方能够安定，一定要把淮南淮北作为我们长江的屏障。所以他就上一个奏疏，他说我练民兵，来防守两淮。我们常常说的《美芹十论》、《九议》，都是在孝宗的时候写的。他上了《十论》、《九议》，孝宗说好。于是当辛稼轩33岁的时候，就让他“知滁州”。滁州正是南北交界的一个地方，欧阳修曾经写过《醉翁亭记》，“醉翁亭”在滁州。这滁州，原来就是非常荒凉的一个小城。因为是南北交界的地方，正是战场的前线，所以滁州的老百姓，逃的逃，走的走，一切商业零落，一切市场荒芜。辛弃疾来了以后，马上招募流亡，把那些流亡走的人都招回来，马上就练了民兵，设立了屯田的制度，而且减少赋税，使大家都回来。不但使农人的赋税减少，商人的赋税也减少。所以，没有两年滁州的气象就完全改观了。所以，辛稼轩不但是一个有智谋，有魄力的人，还真是能够实践，在实践上真是见到功效的人。

那后来，南宋就发生了一个寇乱，所谓的“荼寇之变”。那个时候就让辛弃疾做江西提点刑狱，掌管法

律，来缉捕盗贼。让他去捉拿后来形成寇乱的这个茶商。于是，辛弃疾讨平了这个茶商的寇乱。而辛弃疾认为，这些个茶商所以形成了寇乱，都是因为赋税，苛捐重税。之后，他做了湖北安抚使。当时各地的盗贼蜂起，他就替朝廷平定了各地方的这种战乱。而在他平定了战乱以后，他就给皇帝上了一个奏疏——《论盗贼子》。他说平定盗贼，我辛弃疾是尽量去平定了，但是这些个人为什么成为盗贼？他说是因为这官吏，做官的人，有残民害物的政治，而没有政府管他。这些贪官污吏他们是残害人民，贪赃枉法而“州不敢问”，“县不敢问”，州县的人不敢给那些个当官的而残民害物的人以惩罚。所以田野之民，没有一个地方可以告诉，没有一个公平的法律可以给他们一个正义。这不是我说的话，这是辛弃疾说的。“民不为盗，去将安之？”你政府没有给他一个活路，人民不做强盗，他做什么去呢？辛弃疾说了，说“民为国本”，人民本来是国家的根本，是那贪赃枉法的官吏，迫使老百姓成为盗贼的。他说今年剿除，明年铲荡，今年你说消灭这些盗贼，明年也消灭盗贼，他说就譬如一棵树，你日刻月削，每一天砍伐它，不损则折。你总是杀老百姓，而贪官污吏逼迫老百姓去做盗贼的。所以辛弃疾在《论盗贼子》中说，我希望皇帝您“深思致盗之由”。您要好好想一想，是什么使他们做盗贼的。讲求“弭盗之术”，你要讲求的是如何从根本上使人民不去做盗贼。“无徒恃平盗之兵”，你不要只是仗着军人去杀死他们，消灭他们。他说皇帝你要下诏命给各州各县，不要迫害老百姓，要“以惠养元元为意”，要注意对于老百姓的安居乐业。于是他不但是在孝宗的时候写了这个《论盗贼子》，他同时还给这个皇帝写了一段话。因为像辛弃疾这样子责备那些贪官污吏，哪个贪官污吏不痛恨他？所以辛弃疾就跟皇帝说了，他说“臣孤危一身久矣”，我是孤独的一个人，我是危险的，我多年来是孤危一身，“荷陛下保全，事有可为，杀身不顾”，那么多人都痛恨我，是蒙皇帝你保全了我。所以，凡是有我可以为国家效力的地方，我是杀身也不顾念我自己的性命的。“况陛下付臣以按察之权，责臣以澄清之任”，何况皇帝你交付给我按察的权力，你要求我的是澄清贪官污吏的这种责任。“封部之内”，在我所管理的这一个地区之内，“吏有贪浊，职所当问”。在我所管理的地区，如果有贪官污吏，我就要管他们，这是我的职位的本分。说“自今贪浊之吏，臣当不畏强御，次第按奏”，我一个一个要把贪官都整治了。然后他又说了，他说“臣生平刚拙自信”，他说我这个人的性格平生这样刚强，不善于圆滑处世的。“年来不为众人所容”，我跟这些贪官污吏斗争，所以不被他们所容受。“顾恐言未脱口而祸不旋踵”，我真是担心，我这话还没有说出来呢，他们的迫害就已经来到我的头上了。这就是他在淳熙年间给孝宗所上的一个奏折。而我们等一下要看的这个《水龙吟》，就是在这种种的遭遇之后所写的一首词，我们现在先结束在这里。

# 第四讲

辛弃疾的词里潜藏有他内心多少说不出来的忧愤悲慨？“峡束苍江对起，过危楼、欲飞还敛”，稼轩语也，其词品亦似之。由此可知，诗化之词的好并不仅在于它恢复了主体的抒情言志，更重要的是其佳作中始终没有失去词自身所特有的那种美感品质。

我们刚才讲到辛弃疾当时给孝宗皇帝上了一个奏疏——《论盗贼子》，他说我“孤危一身久矣”，常常恐怕“言未出口而祸不旋踵”。他上子是在40岁的时候，那时他曾经做过江西的提点刑狱，做过湖北的安抚使，在任上把江西、湖北各地方的寇乱都平定了，于是国家就又派遣他做湖南安抚使。到了湖南他一看，他说湖南这个地方与很多少数民族地区的溪峒蛮獠相接连，此地民风剽悍，认为应该有武备、军备来维护治安，所以他在湖南设了一个军营，叫做飞虎营。你想，要练兵，要盖军营，当然需要很多钱财。于是辛弃疾用了很多钱财来招募军士，修盖兵营，训练兵士。因此有一个叫王藺的谏官，给皇帝上了一个奏疏，弹劾他，这样皇帝下了一道金牌，说不许你练飞虎营了，你花费了这么多钱财，说要停止。大家看过《说岳全传》的故事，本来岳飞胜利在望，可以直捣黄龙，可以痛饮来庆祝胜利，可是皇帝的金牌来了，他不敢不服从皇帝的诏命，就撤兵回来。现在皇帝也是一个金牌下到辛弃疾这里，而辛弃疾可没有像岳飞那么听话，就赶快停止，辛弃疾把皇帝的金牌藏起来了，因为那军营还没盖好呢。皇帝现在说不许再搜敛钱财了，不许再盖军营了，可是那差了一点点你还盖不盖呢？他把皇帝的金牌先揣起来，然后下了一道命令，说所有的官吏、大臣、人民、老百姓，每一家拿两块瓦来，没有两天，这瓦都凑齐了，这军营也盖好了。这个时候他把金牌拿出来给皇帝写一个奏疏，说你的金牌收到了，我的军营也盖好了。所以你看，稼轩这个人真有干练之才，有胆量，有才识，有谋略，可他毕竟是被弹劾了。在他的湖南的飞虎军营盖好不久，历史上记载，说他雄振一时，这是当时宋朝最强大的一支军队，可皇帝也把他罢免了。那个上奏疏的人说什么？说他是“杀人如草芥，用钱如泥沙”，说他用钱用得很多，而且不听他话的他都严格处置。所以辛弃疾当时就被贬了。在他正要有所作为的时候，就被“废弃家居”。于是他在江西找了一个荒郊野外的地方。稼轩这个人不但有谋略，而且有眼光，这虽然是个荒郊野外、大家都看不起眼的地方，但他居然看到这地方的山水大有可为之处，那就是江西的带湖，所以就在带湖盖了房子安居，一下闲居有十一年之久。

前面提到《论盗贼子》，他说我恐怕“言未出口祸不旋踵”，果然没两年，他就被人弹劾罢废家居了，那是他42岁的时候。从42岁罢废家居一直到他53岁，才又召赴，做福建的提点刑狱，从42岁到53岁共闲散十一年，一个英雄豪杰一生有几个十一年去荒废，而这个《水龙吟》就是他在荒废了十一年，第二次起用做福建提点刑狱的时候所写的。所以我们要了解稼轩写词的当时的时代的背景，因为他是用他的生命来写作他的词的。

“过南剑双溪楼”，南剑是南剑州，在福建，本来叫做剑州，因为四川也有一个剑州，而这个比四川的更在南边，所以管它叫做南剑州。南剑州有一个楼叫双溪楼，因为在这地方有两条水，一叫东溪，一叫西溪。如果看福建地方地理志，东溪和西溪这两条流水，沿途都汇合了很多的河流，而这两条流水都汇合在这双溪楼前，所以叫双溪，是东溪西溪汇合的地方。两条水在这里汇合，在这个楼下波涛翻滚，底下有万丈深潭，而这个深潭叫做剑潭，宝剑的剑，因为这个地方是剑州，所以双溪楼下的深潭就叫做剑潭。

在这个地方有一个古代传说，那是西晋时候，有一个有名的诗人，在西晋做过宰相，就是张华。历史记载，张华上知天文，下知地理。懂得天文的人就要看天象，所以张华每天晚上都看见斗牛之间，有紫色的光气上冲于天。那么张华想，还有一个人比他更懂得天文的，所以叫他的朋友来看看究竟是什么？他朋友的名字叫雷焕，通象纬之学。雷焕来一看，说这是“宝剑之精，上彻于天”，这个光芒一直通到天上去了。张华问雷焕：剑在何处？中国天上的二十八宿的星宿代表地上各地方的地理分布。雷焕说如果从斗牛之间的星宿地位来看，这个宝剑在江西，“在豫章丰城”。张华当时是宰相，张华说好，我派你去做丰城县令，替我把宝剑找到。雷焕就到了丰城。而雷焕懂得象纬，他一看光气，是从丰城一个监狱里边冲上来的。他就把这个监狱“掘狱屋基”，把屋子的地基都给挖了，果然找到了两把宝剑，这是我们中国历史上最有名的两把宝剑，一个是龙泉，一个是太阿。他把宝剑拿给张华，张华说：我留一把，给你一把。所以张华有一把宝剑，雷焕也有一把宝剑。可是，西晋不久就发生了八王之乱，现在我们看电视上播出的《汉武大帝》，那是吴楚的七国之乱，都是宗室之间为了权位，彼此互相的征战砍杀，在八王之乱中做宰相的张华被杀死了。他既然不得善终被杀死了，那个剑到哪里去了？就不知所终，所以他那把宝剑就丢了。雷焕这个人不是被杀死的，而是寿终正寝的，所以就把他的宝剑传给儿子了。他儿子借用张华的名字，叫雷华。这个雷华有一天佩戴着他父亲给他的宝剑走在延平津这个溪水上。这都是神话的传说，你要知道在中国的历史里边，写神话故事最多的就是《晋书》，稀奇古怪的故事都在那里边。忽然间，说他从这个水边一过，这个剑——宝剑有个剑套配着——一下从剑套里边跳出来了，掉在水里边去了，就跳到水里去了。雷华说，这是我父亲留下来的一把宝剑，不能把它遗失，赶快招募会水的人下到溪水之中，寻求这把宝剑。就有几个人跳到水里去了，过了一阵子这些人上来了，说我们找了半天，只看到水里有两条龙，没有看到剑，后来游来游去的龙也不见了。“龙归剑杳”啊，这是徐灿的词。这里是宝剑沉下去的地方，所以这

个潭水就叫做剑潭。

好，我们既然知道辛弃疾写这首词的生平经历——在什么样的经历以后，在什么样的心情之中，走到什么样的一个地点，我们现在来看这首词。“举头西北浮云，倚天万里须长剑。”稼轩的词实在是了不起，他的胸中的典故之多，他的感觉的想象之高远。他在南剑的双溪楼上，“举头西北浮云”，抬头一看西北有浮云。这是很妙的，西北浮云，有几种可能，一个是他今天站在双溪楼上，果然看到西北方有一块浮云。可是你要知道，《古诗十九首》有一首诗，开头就说：“西北有高楼，上与浮云齐。”而曹丕有一首杂诗说:“西北有浮云，亭亭如车盖。”西北有块浮云，圆圆的像车上的伞盖一样。中国的诗歌，讲究无一处无来历，它都带着很多文化的语码，有很多的文化的沉淀在里边。“举头西北浮云”，因为有这么多文化的语码，有这么多沉淀，所以这西北浮云当然可能是现实的西北的一块浮云，可是它就超过了现实的浮云，给了人很多的想象，它变成一个文化上的语码，我举头西北浮云，那西北可能真的是浮云，也可能指的是西北我们大宋沦陷的北国的江山，现在沦陷在金人的手中。而稼轩的平生的豪情壮志，就是要收复失地，收复北方的失地，回到自己的故乡，所以他一看，举头西北浮云，怎么能够消灭这个浮云，怎么能够消灭北方的敌人，就要“倚天万里须长剑”。我们常常讲美感，美感除了它说的内容是什么以外，更要注意它是怎样去说的，不是说我们大家都要忠孝仁爱，这是口号，这是教条。“倚天万里须长剑”，这是一个错综倒插的句法。你可以把一把伞倚在墙边上，如果有一个万里长剑，你倚在哪里？“倚天”，一立就直通到上天去；“须”，我所需要的，就是有万里之长的这样一把可以直贯天地的宝剑。而“倚天万里须长剑”里边也藏了很多文化的语码。这里有两个出处，一个是战国宋玉《大言赋》说：“长剑耿耿倚天外。”因是大言，他就说有一把长剑，耿耿的光芒立在天外。还有《庄子·说剑》篇，他说这个长剑可以“上决浮云，下决地基”。长剑既然这么高，这么长，上边可以砍断浮云，下边可以砍断大地。“此剑一用，可匡诸侯。”只要我拿起这个宝剑一挥舞，就可以平定四海的诸侯，天下大定。是这样的一把宝剑，它带着语码，所以现在你就知道“浮云”应该不只是一个现实的浮云的。

我今天站在这双溪边了，下面就是剑潭，下面就是当年龙泉、太阿沉剑的所在之地呀，那我辛弃疾今天不就是要找这么一把宝剑吗？所以他说:“人言此地，夜深长见，斗牛光焰。”所以当地人传说，龙泉、太阿两把宝剑都沉在这个剑潭之中了，现在还可以看见半夜里边还有光芒，宝剑的光气，上通于天。人言，人家这样说，有宝剑的光芒，在斗牛之间有一片剑气的光芒。稼轩的词之所以好，不但是语言好，而且句法顿挫。我们说长调四字一句，“蜗角功名，蝇头利禄，算来着甚干忙”，“谁弱又谁强”，这是苏东坡的词，我们上次讲过，这个不好，都说完了，平铺直叙，没有意思。你发现了没有，苏东坡的那首词，“蜗角功名”，这是一个单元，停了，“蝇头利禄”，又停了，“算来着甚干忙”，又停了。可稼轩不是啊，“人言此地”，他的话未说完，“人言此地，夜深长见”，话还未说完，见什么？“斗牛光焰”。所以它有气势，而且它有顿挫，它是低回婉转，千锤百炼的。人言此地应该有，我要找这把剑，可找着没有？你看他一转，马上都否定了：“我觉山高，潭空水冷”，是“月明星淡”。稼轩写得真是好，人家说这里有宝剑，我今天就在这里找，我所看到的是什么，四面群山环绕，没有一条出路，我觉得包围我的都是高山，而我面前“潭空水冷”，仅是一个空潭，哪里有宝剑，面对我的只是冰冷的潭水。李商隐的诗：“远书归梦两悠悠，只有空床敌素秋。”包围我的都是寒冷，都是隔绝，都是阻拦。哪里有光芒，哪里有宝剑？只有一片明月，淡淡疏星，哪里有宝剑的光芒啊。你们说有，我就是要找这把宝剑，可是我来了，看到的仅仅是“我觉山高，潭空水冷，月明星淡”。稼轩乃英雄豪杰，找不到怎么可以放弃呢，当然要继续找。“待燃犀下看”，就要下去找它一找，这剑潭里到底有没有那两把宝剑呢？我当年在台湾教书的时候，台湾方面定的课程是诗选、词选及习作，学生不能只听老师讲，每个学生都要学作，我那时候就教学生作诗填词，每人都要作诗，每人都要填词。我给他们讲诗的平仄，讲词的格律，有一个学生作了一句我常常举例子的诗:“红叶枕边香。”我说我看不懂你这句词啊，原因是：第一红叶在山上，“停车坐爱枫林晚，霜叶红于二月花”，那红叶怎么会跑到你枕边来了；再说红叶也不香，我从来听人家只是说茉莉是香，玫瑰是香，我没有听说红叶香啊，你怎么写出一个“红叶枕边香”。那位同学就说，老师你让我们写自己的感情跟经历，我的女朋友写信寄我一片红叶，上面洒了香水，我放在枕头旁边，那不是“红叶枕边香”吗？但这是个别的特殊的事件，不能算，你要知道凡是诗词都是写给读者的，西方讲诗的美感作用的理论，如果不经过读者，这个作品完成了，它只是一个artefact——它只是一个艺术成品，没有美感的作用。对一个不认识字的、不懂得诗的人，如果念杜甫《秋兴八首》，他根本不知道你在说些什么话，有什么美感。因为美感通过读者才能完成，所以你的作品一定要透过读者才有美感。比如杜甫的诗，人家赞美，说杜甫的诗“无一字无来历”，就是有带着文化的传统，带着这么多语码，每一个人看到，不但能理解，有共同的语言，并能接受；而且透过共同的语言，有一种西方所说的intertextuality，互为文本——它可以从一个语言让你联想起历史上的一大片语言。

辛弃疾说“我觉山高，潭空水冷，月明星淡，待燃犀下看”，这又是一个典故了。我们不是说晋书上都是稀奇古怪的故事，刚才所讲张华的宝剑变成龙了。据说还有一个故事，讲晋朝有一人叫温峤，温峤有一天经过牛渚，这牛渚是一地名，李太白说“牛渚西江夜，青天无片云”。这里有一传说，他们说牛渚这个地方水底有妖怪。这水底有什么妖怪？我们在加拿大有一片大湖，就传说里边有一个水怪，据说每当阴风冷

雨，这个水怪就在大湖上出现，如此云云，我也没有见过，有人拍了照片，不知是真是假，反正就说这水里有怪物。温峤说我要看一看这个怪物，我要下去看一看水底到底有没有怪物，要打着火把下去了。可是一般的火把一进水，火就被水给熄灭了。有人又告诉他，犀牛不是在水里的吗，你要把犀牛角点上火，拿着去照，这个火就不灭。温峤说好，就让人拿着犀牛角到水里去看，看到什么呢？晋书上说，看见有穿红衣服的，有骑马的，有坐车的，果然有很多怪物，这不知是水里什么动物，反正是据说如此云云。稼轩借用它的意思是说，人说剑潭里有剑，我在楼上却看不见剑，是“我觉山高，潭空水冷，月明星淡”，那我不甘心，我要下去看，下水里怎么看，所以我要“燃犀”，我要学温峤，点着犀牛角作火把，到底下去看一看。“待燃犀下看”，我点着火把，我就要下去看，刚刚走到栏杆边上，还没有下去：“凭栏却怕，风雷怒，鱼龙惨。”我刚走到那个要下去的栏杆旁边，我就害怕了，我要真下去，“风雷怒”，一定会起了狂风，一定会起了暴雷。李太白《远别离》诗：“皇穹窃恐不照余之忠诚，雷凭凭兮欲吼怒。”你触犯了天地的愤怒，风雷大起，水底的鱼龙都要惨变。在这种风雷之中，不久以前稼轩自己不是写过“顾恐言未出口，而祸不旋踵，臣一身孤危久矣”，我敢下去看吗？我还没有下去呢，就是在他写了前引的《论盗贼剳子》以后，他第二次又被罢废了，这是他已经经过十一年的罢废家居，再度起用时写的这首词。我现在想再有一番作为，安知没有第二次的迫害，而果然有了第二次的迫害呀，这就是他当时的情景。所以“待燃犀下看，凭栏却怕，风雷怒，鱼龙惨”。“峡束苍江对起，过危楼、欲飞还敛。”我们刚才不是说，东西两条溪水汇合在双溪楼楼下，四面都是高山，被高山约束，水流到这里波浪翻飞。“峡束”，被山峡一约束，苍江对起，两条水流在山峡之中翻腾，“峡束苍江对起”，在约束之中，他的挣扎，他的腾跃，稼轩在种种的约束和迫害之中，他何尝不想腾飞呢？他飞得出去吗？他说“峡束”那“苍江对起”；“过危楼”，水流过了我的双溪楼；“欲飞还敛”，它要跳，它终于没跳出去，要飞出去，终于又落下来了。所以既是眼前的山水，也是稼轩他自己内心的心情。飞不出去怎么样呢？“元龙老矣，不妨高卧，冰壶凉簟。”稼轩又用一个典故，元龙乃陈元龙，三国时代有一人叫陈登，号元龙，举孝廉，为人忠亮高爽，非常有气节，有扶世济民的大志，这是当时很有名的一个人。

讲到这里，我们看辛弃疾另外一首词《水龙吟·登建康赏心亭》：

楚天千里清秋，水随天去秋无际。遥岑远目，献愁供恨，玉簪螺髻。落日楼头，断鸿声里，江南游子。把吴钩看了，栏杆拍遍，无人会、登临意。

休说鲈鱼堪鲙。尽西风，季鹰归未？求田问舍，怕应羞见，刘郎才气。可惜流年，忧愁风雨，树犹如此。倩何人唤取，红巾翠袖，揾英雄泪。

刚才讲到《过南剑双溪楼》，是他53岁时候，他已经经过十一年的罢废家居，重新起用，而很多谗毁都包围着他时写的。现在这首《水龙吟》，是他30岁比较早的时候在建康做通判时所写，此时他登的是建康赏心亭。辛弃疾从山东起兵南来，“壮岁旌旗拥万夫”，壮岁是几岁？22岁。现在他是30岁。八年过去了，无所作为，南宋的朝廷，只给他低微的小官，从来不给他机会去建功立业。他在建康做一个卑微的通判官职。一个壮岁旌旗拥万夫、活捉了张安国、不眠不休来到建康的这样一个英雄豪杰之士，却让他做那个卑微的看人脸色的官职。李商隐诗“却羡卞和双刖足,一生不复没阶趋”，我反而羡慕当年楚国的卞和，两条腿都被人砍断了，我从此不在阶下供你们这些个长官来驱使。他辛稼轩一个可以收复失地的英雄豪杰，难道整天就做那没足阶下的小小的官吏吗？登建康赏心亭，“楚天千里清秋，水随天去秋无际”，这个江南的天空如此的美丽，楚天千里，尤其是秋天的时候，秋高气爽，一片青天白云。“水随天去秋无际”，我远远看着江水的东流。“遥岑远目，献愁供恨，玉簪螺髻。”“岑”，高峰，尖峰。“遥岑”，远远的高峰。“远目”，我远远看见。“献愁供恨”，每一个山峰，呈现在我眼前的都是忧愁，都是悲恨。柳宗元说：“若为化得身千亿，散上峰头望故乡。”每一个山峰在我眼前，给我提供的都是忧愁和悲恨，那每一个山峰，有尖的像玉簪，有圆的像女子的螺髻。江南的美景如此之美，这不是我的故乡啊，我的故乡远在山东，所以这些美景，对我都是“献愁供恨”。“落日楼头，断鸿声里，江南游子。”真是写得好！落日楼头，“一曲新词酒一杯……（那）夕阳西下几时回”，我辛弃疾22岁南来，到现在已经30岁了，我成就了什么？落日又西斜了，是落日楼头。“断鸿”，是一个失群的没有伴侣的鸿雁。在断鸿哀叫声中，我北人南来，我一个江南游子，“把吴钩看了”。“吴钩”是他的宝刀，我身上不是没有宝刀，我不是没有杀敌的本领。“把吴钩看了”，内心的那种慷慨不平使我忍不住就拍了栏杆，此时“无人会，登临意”，没有一个人理解我辛稼轩的内心的这一份感情。你说当年晋朝有一个张翰张季鹰，在西晋朝廷洛阳，看不上这种彼此你争我夺的官场之中的污秽和斗争，人家张季鹰说我不干了。他是江南吴中人，秋风起，他想到他的故乡“莼羹鲈鲙”，莼菜羹、鲈鱼鲙，那么美好的故乡的食物，所以他辞职不干了，就回到故乡去了。因此辛弃疾说我现在“休说鲈鱼堪鲙，尽西风，（你）季鹰归未”？你说我山东有什么美景，我山东有什么美食，山东有很多好吃的东西，我说我也像张季鹰一样，现在甩手不干了，回老家山东了。可是你回得去吗？你山东是沦陷区，你现在没有办法回去了，所以“休说鲈鱼堪鲙”。“尽西风”，一任秋风的吹；“季鹰归未”，像张季鹰一样，你回去得了吗？你能够回去吗？好，我既然回不到山东的故乡，我就在江南买点房子，买点地，在这里安家立业了。“求田问舍。怕应羞见，（那）刘郎才气。”如果我辛弃疾只是为买房子、买地在江南，那真是有什么脸面面对那刘郎？刘郎是谁，刘郎就是刘备。所以这句词里就有一个典故，而这个典故就涉及我为什么要

讲这首词，就牵涉到陈登陈元龙。《三国志》上记载了一个故事，说有一人叫许汜，此人好为大言，可是实在什么事都干不出来。有一天许汜来见刘备，议论天下豪杰，三国群雄蜂起，曹操也曾青梅煮酒论英雄。许汜跟刘备说，陈元龙这个家伙江海之士，豪气未除，虽然陈元龙这么有名，人家都认为他是个豪杰，我看他不过就是个草莽之间的人。刘备很奇怪，说陈元龙这么有名你怎么这样说他呢，何以见得？许汜说，我仰慕他的名气，不久前就去拜望了这个陈元龙，可元龙不大跟我讲话，不大理我，而且全没有待客的礼节，不好好地招待我，他自上大床卧，自己找个舒服的床睡，让客人卧在下床，给个很卑微的地方让我去睡，这个人太没有礼貌了。刘备就说，方今天下大乱，所有的英雄豪杰都以安定国家为事，而你许汜，只知道求田问舍，只知道图谋自己的私利，买地买房子，他陈元龙当然看不起你了。并说陈元龙不过是上大床，让你卧下床，（刘备说）如果是我，我自上百尺楼去，我“卧君于地”，就让你睡在地下。所以辛弃疾说“求田问舍，怕应该羞见，刘郎才气”，以借用刘备的话来比自己，说陈元龙看不起许汜，因为陈元龙志向远大，而不会去求田问舍，许汜则与之相反。而他辛弃疾说我倒也想像张季鹰那样，但我不能够堕落到像许汜那样，只知求田问舍。可惜流年，是忧愁风雨，似水的流年，现在他已经三十多岁了，岁月如流，转眼之间一生就完了，而且何况你流年之间，是忧愁风雨，这就是我们讲李后主词时候说的“林花谢了春红”，还“无奈朝来寒雨晚来风”。每个人当然都是要衰老的，我平平静静地衰老也就算了，可是我经历了这么多迫害，所以是忧愁风雨。树犹如此，连一棵树都会衰老的，何况是人呢？“倩何人唤取，红巾翠袖，揾英雄泪。”我哪里能找一个人，给我叫来一个美丽的女孩子，这个女孩子拿着红色的手巾，穿着绿色的衣服，用翠袖的红巾擦干我英雄的眼泪。这是中国的另外一个传统，英雄豪杰失意不得志的时候，就要醇酒妇人，让女人来安慰他，这是辛稼轩，当然稼轩只是这样说了。

我们现在借用这首《水龙吟》作为一个注解，来看我们刚才所讲的《水龙吟·过南剑双溪楼》。我要借这个机会再说一句话，就是我屡次所说的，稼轩既然是用自己的生命写他的诗篇，用他的生活实践他的诗篇，而美国有一种文学批评，叫做意识批评——criticism of consciousness，认为越是伟大的作者，他的意识里边有一个patterns，就是有一个定型，有一个意识的主流，条条大路通罗马，但有一个根本在那里。这个说得非常有道理，即刚才我在开头所说的，如果说到词人，在晚唐、五代、两宋的所有的词人之中，唯一可以跟屈灵均、陶渊明、杜子美相比美的，只有一个辛稼轩。为什么？只因为他们有一个理念，这是非常重要的，他们真是有他们的理想，真是有他们的志意，造次必于是，颠沛必于是，他们有他们的一个执著。而他们那个执著，是对于一个理想、一个志意的执著。有人说了，像周邦彦的词，说爱上一个女孩子，而这个女孩子走了，不理他了，我“拚今生、对花对酒，为伊泪落”，我这一辈子每对花每对酒都为她而哭泣。这难道也是执著，也是持守，对吗？所以这个必须要有分别，有的人所持守的是理念，有的人所持守的是私欲。贾瑞倒是为了追求凤姐最后死了呢，你能说他是理念吗？你如果是为私欲的，这都不能算，一定是理念才算，而凡是他以他的生命为理念的，必定只有一个，一个固定的东西。所以我说辛稼轩，是一本化为万殊。他六百多首词，长调、小令诙谐怒骂，每一首作品都有不同的风格，都有不同的特点，而他有一个根本，即他的理念。所以我们可以互相证明，万殊归于一本，他散为万殊归为一本。即是一个陈元龙的典故，你可以正面用，也可以反面用。刚才说到陈元龙，不求田问舍，跟求田问舍的许汜作一对比，那是他30岁时的作品。现在他53岁了，元龙老矣。当我辛弃疾30岁的时候，我看不起那求田问舍的人，而我现在已53岁了，经过十几年的放废家居，我似乎也该找个地方安定下来了吧！元龙老矣，不妨高卧，我也该享受几天，过几年清福的日子。冰壶凉簟，夏天的时候，一瓶冷饮，一领凉席。说什么千古的兴亡，他张华何在，他温峤何在？这些人，所有往事，都过去了。从千古兴亡联想到现在，你南宋又能够延长多少时候呢！你现在不图恢复，不图奋发，不图振起，你南宋可以苟且偏安到几时？千古兴亡，这是国家，这是朝廷；百年悲笑那是我辛弃疾，人生一世不过百年，我辛稼轩这一生，我有过多少悲哀，我也曾经有过多少欢喜。当我“壮岁旌旗拥万夫，锦襜突骑渡江初”的时候，我以为指顾之间，就可以收复失地，就可以回到我的故乡，可是现在我经过十几年的放废家居，多少年沦没于下僚，而我每要有动作，凭栏却怕，那风雷怒，鱼龙惨。果然不久他就又被放废家居了，所以千古的兴亡，广大的朝廷的、国家的，百年悲笑，我一个人的安危、悲喜、离合，一时登览，就是今天我站在南剑双溪楼上，我胸里边真是汹涌澎湃，有多少感慨和悲哀，所有的这些感情都涌到我心里来了。写得真是好，你看人家这四个字的句子，多么紧凑，多么深刻。“问何人又卸，片帆沙岸，系斜阳缆。”而我现在从双溪楼上看下去，看到一只船，船怎么了？“又卸”，没有完呢；卸什么，“片帆”，把那个船帆放下来了。你要是坐船，帆张起来了，船要开航了，现在帆落下来了，不打算走了。“问何人又卸”，是什么人把船帆卸下来了？卸下船帆来，船到哪里去了？“沙岸”，船就靠了岸了。“系斜阳缆”，不但靠了岸，在落日西斜之中，有一根缆绳把船拴住了，这个船不打算走了，就停下来了。那是什么，那是南宋的朝廷，你还有没有收复北方失地的理想志意呢？所以“问何人又卸，片帆沙岸，系斜阳缆”。

我们现在讲的几首都是辛弃疾如此严肃的篇章。我们刚才说过，大词人嬉笑怒骂皆成文章，长调小令各有美感。所以现在我们看辛弃疾的一首嬉笑的小令《南歌子》：“散发披襟处，浮瓜沉李杯。涓涓流水细侵阶。凿个池儿，唤个月儿来。”你看这辛稼轩说得多么好，多么有情趣。刚才说的那是第一次放废家居，这已经是第二次放废家居了。“散发披襟处”，说什么壮岁旌旗，说什么豪情壮志，我过一过悠闲的生活，

我披散着头发，敞开了衣襟。“浮瓜沉李杯”，他写的是什么？他找了一块地方，盖了几间房子，自己新开凿了个小池子，他在池边散发披襟，逍遥自在。而且池子的水这么清凉，夏天如果有水果可以浮瓜沉李，这是用曹丕《与吴质书》的典故：“浮甘瓜于清泉，沉朱李于寒水。”“涓涓流水细侵阶”，你看那小小的流水，细细地一直流到我的台阶底下。“凿个池儿，所以唤个月儿来”，你看多么有情趣！既然前面有水，我就在这儿凿个池子，让水流到池子里边，当水池平静的时候，天上的月影就倒映在水中，所以“凿个池儿”就“唤个月儿来”。“画栋频摇动，红蕖尽倒开。斗匀红粉照香腮。有个人人，把做镜儿猜。”因为我盖的房子上有雕绘的彩色的花纹，彩色的画栋在水池中的倒影随着水波摇来晃去。“红蕖尽倒开”，池子里边的荷花，你看，在水里边都是倒着开的。“斗匀红粉照香腮”，有美丽的女子脸上涂着胭脂，涂得非常漂亮，来这池子旁边照一照。所以“有个人人，把做镜儿猜”，看这小池子，就跟一面镜子一样。因此你看辛弃疾，既然有那样严肃沉痛的长篇体制，也有这样短小的、轻快的、非常有风趣的小令。现在回到第一首词，我为什么就选了这首《水龙吟》呢？我是要说：“峡束苍江对起，过危楼，欲飞还敛”，稼轩语也，其词品似之。辛稼轩他的整个词的风格就像是峡束苍江对起，像一股奔腾澎湃的水，总是要飞出去，总是被压下来，这是稼轩他整个的一个姿态。我讲这首词就是因为，说是“峡束苍江对起，过危楼，欲飞还敛”，稼轩语也，其词品似之。现在时间已差不多，我们今天就结束在这里吧。

# 第三章 赋化之词

本章以周邦彦、吴文英、王沂孙三位作者的作品为例证阐述了赋化之词的特征。赋化之词的作者用理性的思索和技巧的安排来写词，而不再像前两类词的作者那样主要只凭胸中直接的感发来写词了。那么，词所特有的那种美感品质在赋化之词中还存在吗？

# 第一讲

周邦彦是音乐家，他最喜欢写那些特别讲究四声和音调复杂的曲子。而且，他很善于铺陈、描写和勾勒，别人写词一勾勒就显得浅薄，只有他“越勾勒越浑厚”。

我们今天开始讲“赋化之词”的美感特质。

我个人多年来读词发现了一些问题。比如我们在讲温庭筠词的时候就提到过张惠言，张惠言说温庭筠的《菩萨蛮》，有什么寄托，有什么寓意；说欧阳修的词，也有什么比兴寄托的寓意，可那本来就是“歌辞之词”，就是作者在酒宴之间写给歌女去歌唱的歌辞，作者本身不一定有什么比兴寄托的意思。

张惠言这样讲，我已经给了他很多理由，我说一个是“双重性别”的缘故，一个是“双重语境”的缘故。像温飞卿的词，是“双重性别”；冯延巳，还有中主李的词，那是“双重语境”。因为南唐本身保持一个小环境的安乐，可是从大环境说来，当时北方的势力已逐渐强大，北周一天一天地压迫过来，所以他有“双重语境”这样的问题。

但是，我不管讲温飞卿还是讲冯延巳，甚至于讲韦庄，都提到比兴寄托。韦庄的词也可能有比兴寓托的意思，因为他本来是唐朝人，后来唐朝被朱温篡夺了，他流落在四川，所以他写的什么“劝君今夜须沉醉，樽前莫话明朝事”，可能也有了比兴寓托的意思。他们这些比兴寓托的意思，或者因为“双重性别”、“双重语境”，或者因为身世的遭遇，都是无心如此，并不是有心把一个比兴寄托安排进去。像张惠言说温庭筠的“照花前后镜”这两句有如何如何的意思，说欧阳修的“庭院深深深几许”又有如何如何的意思，他都是从字句上去找这种比兴寄托，与“歌辞之词”本来不完全相合，让他联想到有比兴寄托的，是因为刚才我所说的“双重性别”和“双重语境”的缘故。

可是词发展到后来，果然从作者本身开始有了比兴寄托的意思，这就是我们明天要讲的，特别是南宋后期的一个作者——王沂孙的《碧山词》，那果然是作者本身在他言语词句之间，在他所吟咏的题目之间有了这样的托意。张惠言是清朝人，他看到过南宋后期的那些“赋化之词”是有心安排的比兴寄托，所以他就用这个意思来讲“歌辞之词”。从晚唐五代的词到南宋末年的词，他对之一律来看待，所以他认为那个有比兴寄托，这个也有比兴寄托，他没有分别“歌辞之词”与后来有比兴寄托的“赋化之词”是不一样的。

王国维也是我们中国词学评论史上很有名的一个人，他喜欢唐五代北宋初年的小令，却不喜欢南宋的词。他在《人间词话》上说：南宋的词，我只喜欢辛稼轩一个人，其他的都不怎么喜欢。因为王国维喜欢那“歌辞之词”、“诗化之词”，却不能够欣赏“赋化之词”的好处，他不能分别来看待——你用欣赏“歌辞之词”、“诗化之词”的眼光来欣赏“赋化之词”，你觉得一点也不感动人，你不能够欣赏，就认为这个不好。

我现在为什么要把“歌辞之词”、“诗化之词”和“赋化之词”分成三种类型？因为它们有三种不同类型的美感特质，我们要用适合它的眼光来欣赏它。我也常常作比喻，我说这就如同你不能用评判足球的标准来评判乒乓球，你也不能用评判游泳的标准来评判溜冰或者滑雪，不同的标准就有不同的欣赏态度。我今天要讲的就是“赋化之词”的美感特质，应该怎么样去欣赏？王国维不大能够欣赏“赋化之词”，所以王国维自己写的长调都不够好。他的小令可以写得好，但是长调写得不够好。因为长调要铺开来写，有另外一种写法，他没有能够欣赏这种写法。

北宋的周邦彦是写“赋化之词”的开山人，是他开始用赋化的笔法来写词。当然，那个时候没有“赋化之词”的说法，所谓的“歌辞之词”、“诗化之词”和“赋化之词”是我给词分的三个类别。王国维那时候没有这种观念，所以他不懂得怎么样欣赏“赋化之词”。

那怎么样欣赏像周邦彦等人所写的这些“赋化之词”呢？1980年代的时候，我曾与四川大学的一位老教授缪钺先生合写了《灵词说》，缪先生提意见说：我们对于每一个词人先要写三首论词绝句，不是有论诗的绝句吗？我们写的是论词的绝句。每个作者写三首，我大概写了五十多首，论到十几位作者。关于周邦彦，我说：

顾曲周郎赋笔新，惯于勾勒见清真。

“顾曲周郎赋笔新”，这是我特别提出来，关于“赋化之词”的笔法。所谓“赋笔”，就是写赋的笔法；“顾曲周郎”说的就是周邦彦。在词的发展史上，有几件事情非常值得我们注意。首先，因为词最早本来是配合音乐歌唱的歌辞，所以对于词能够有所开拓的几位作者都是非常熟悉音乐的。温庭筠就是这样的一位作者。当然唐朝有些诗人也写词，像刘禹锡、白居易，写什么“江南好，风景旧曾谙”，这都是短短的小令，真的是“诗余”，就是从诗发展影响下来的，用写诗的笔法去写的小词。可是到了温庭筠就不同了，温庭筠

六十多首词，用了很多别人从来不用的有词之特色的词调，而且他的押韵、平仄，也脱离了诗的规矩。温庭筠为什么在词的这种体制上有这样的开创？我们上次说了，温庭筠“能逐弦吹之音，为侧艳之词”，因为温庭筠是懂得音乐的，他能够按照乐律的变化去填写歌辞，而不像张志和、刘禹锡、白居易等人那样，只是平平仄仄、仄仄平平，用诗的格律写那种像诗而不像词的作品。所以温庭筠是第一个重要的词作者。

第二个对词的发展有很大影响的作者是柳永。柳永也懂得乐律，当时不管在市井还是在乡野，很多的乐工歌妓都请求柳永给他们填写歌辞。以前从晚唐、五代一直到北宋初年，一般的作者都是填写小令，连晏同叔、欧阳永叔这样的大家填的也都是小令。可柳永不然，因为他懂得音乐的乐律，知道怎么样填写那些复杂变化的长篇词调，他能够掌握音乐性，所以才开启了文人诗客给长调填写歌辞的先例，柳永是影响词之发展的第二位重要的作者。

第三个影响词的重要作者就是周邦彦。周邦彦也懂得音乐，至于我的论词绝句中说“顾曲周郎”，这当然是一个典故，出于三国，说是周瑜精通乐律，只要他坐在厅堂之上，下边哪个乐妓演奏音乐有了错误，周瑜就看她一眼，于是有人说：“曲有误，周郎顾。”后来还有人写了两句小诗：“欲得周郎顾，时时误拂弦。”——我之所以弹错，就是想让周郎看我一眼：周瑜当然是风流潇洒了！周邦彦恰好也姓周，也懂得音乐，所以说他是“顾曲周郎”。而这个“顾曲周郎”开创了一种写词的新路子新方法，就是用赋的笔法来写词了。

那什么是“赋笔”？赋又怎样写呢？《文心雕龙》是我国南北朝时期一部很有名的文学批评著作，作者是刘勰。其中有一篇就叫《诠赋》，“诠”就是注释、说明，他就说明“赋”这种文体。中国很早就有“赋”这种文体呀，像庾子山的《哀江南赋》，这已经是晚期的赋了。早一些的比如汉赋，像司马相如不就写过一些长篇大赋吗？再有像张衡的赋、左思的赋，什么《两都赋》、《三都赋》、《两京赋》，还有很多，所以中国的文学传统中有“赋”这么一种体式，于是《文心雕龙》就有一篇《诠赋》，说明“赋”是怎样的一种文体。

刘勰说：“赋者，铺也。”他说“赋”就是展开的意思，散布开了就叫做赋。当然赋的解释很多了，但其中的一个解释就是铺陈、展开。诗是很精练的句子，李后主说“林花谢了春红，太匆匆。无奈朝来寒雨晚来风。胭脂泪，相留醉，几时重？自是人生长恨水长东”，短短的一首小令，把我们天下人无常的悲哀都写进去了，这是诗（诗化之词），用最精练最短小的语言写出我们千古人类共同的一种感情。可赋不是，赋者是“铺”也，怎么铺？是“铺采文”：“采”是词采；你用了很多语言、很多文字，是“铺”；“”也是展开，你用雕琢、修饰、安排、造作，来写出一篇作品，所以赋是“铺采文”。

再有就是“体物写志”。“体”是观察、体验。最早的赋，像《荀子》里边就有赋篇，那荀子的赋篇写什么呢？他写《蚕赋》，就是我们养的抽丝的蚕；写《云赋》，就是天上的云；写《针赋》，就是做针线的针。什么《蚕赋》啦，《云赋》啦，《针赋》啦，都是咏物的。他前面先刻画描写云是如何如何的，蚕是如何如何的，而最后的结尾说他用蚕暗示了什么意思，用云暗示了什么意思，用针又暗示了什么意思，这是荀子的赋篇。荀子的赋篇，就是这样“铺采文，体物写志”：你观察云，写云的变化、云的形成、云的姿态；你观察蚕，写蚕的成长、蚕的吐丝；透过你对物的观察、描述，最后写出你自己本身的意思来。是什么？是“曲终奏雅”。前边你铺陈一大堆，最后把你的本意说出来，这叫“体物写志”。所以跟诗的做法是不一样的。诗是“感物言志”：我看见外物，我内心有所感动，我就写出来了。像刚才我说李后主：“林花谢了春红，太匆匆”，他看到花落，内心有所感动，那是“感物言志”。可是赋呢？赋是“体物写志”，而周邦彦就是用赋的笔法写长调，用赋的笔法容易写长调嘛，因为长调写得长，要铺采文，你要铺陈、展开，像李后主写那么短小的令词，他掌握的是你内心深处一个感情的要点、一个精华，可周邦彦是展开来写的。

上次讲辛稼轩的时候，很多同学觉得遗憾，说讲了半天，都是稼轩的生平，最后只详细地精读了他的一首“举头西北浮云”的《水龙吟》，后来我附带用略读的方法讲了他另外一首《水龙吟》，还有他一首短小的令词：“凿个池儿唤个月儿来”。辛稼轩是一位大家，共有六百多首词，我们讲的实在不成比例，实在对不起辛稼轩。其实今年我的研究生课程里边有一门课就是稼轩词，我们讲了稼轩的几十首词，大家都说稼轩词没有一首不好的，可是我不能把好几十首词搬到这里给大家讲，时间不允许。稼轩是一个什么样的人？我开始介绍他时就说了，在所有宋代的词人里边，唯一可以和中国诗歌里边最伟大的作者比美的，可以比美于屈原、杜甫、陶渊明的，只有一个稼轩。真正伟大的作者，我说过，是用他的生命来写作他的诗篇的，是用他的生活来实践他的诗篇的，他整个词是跟他的生活生命结合在一起。我要讲稼轩就不得不把他的生命生活讲出来，你才知道他所写的“峡束苍江对起，过危楼、欲飞还敛”，是在什么样的一种心情、什么样的一种环境之下写的，所以讲稼轩就不得不讲他的生平。

周邦彦就不同了，周邦彦是用思想去写、用安排去写的，所以我说“顾曲周郎赋笔新，惯于勾勒见清真”。什么叫“勾勒”？比如妇女们绣花、描花样，描一只蝴蝶，蝴蝶上有几条花纹，上面有几个点点，你都

勾勒出一个轮廓来，再一点一点地往上填写，一针一针地再去刺绣，这就是“勾勒”。李后主勾勒吗？“林花谢了春红”，他勾勒什么？他没有勾勒，王国维论用代字说的，你感情如果真实就“不暇代”，你有那么深的感情，一开口，就喷涌出来了，根本来不及去找什么安排替代的字，所以李后主从来没有勾勒过。

现在，周邦彦用赋笔来写词，他要铺陈展开。你的感情只有这么多，要展开那一大片，怎么展开？你就慢慢地描写，慢慢地勾勒吧。可是人家就说了，说别人“一勾勒便薄”，周邦彦“越勾勒越浑厚”：别人写词，你说我真是非常地悲哀，我十二分地悲哀，我十二万分地悲哀，我实在悲哀得不得了，你老说这是什么意思嘛？说来说去人家都厌烦了。所以别人一勾勒就薄，味道就浅薄了。而周邦彦，不但会勾勒，他还有一个特色，就是“越勾勒越浑厚”，他说来说去，越说你的体会跟着他越深，这是周邦彦词的好处，你要从勾勒描绘来体会周邦彦。

而且周邦彦懂得音乐，他在词的美感上也有新的开创。北宋后期的徽宗也是一个喜欢音乐的帝王，他成立了音乐机构——大晟府。南宋的词人张炎写过一本书叫《词源》，《词源》上说：徽宗崇宁年间，朝廷设立了一个官府，这就跟汉武帝设立乐府一样，是掌管音乐的一个官府，就叫大晟府。他说周邦彦曾经在这大晟府里边掌管过音乐，所以他就审定古音，审定古调，他把中国音乐的乐调做过一次整理，怎么样呢？在他整理的时候，就“为三犯四犯之曲”，他自己开创了很多曲调。什么样的曲调？叫“三犯”“四犯”。“犯”就是冒犯、干犯。什么叫“三犯”？就是说在一首歌曲里边有三个不同的乐调，犯了三个乐调，就叫“三犯”。乐调怎么犯？我不懂音乐，据懂得音乐的人跟我说：音乐中有什么A调、C调、G调等等，他从这个调跳到那个调，再从那个调跳到另外一个调，就叫“三犯”。周邦彦可以作三犯、四犯的曲子，而他善于在音乐上玩弄花样，最多可以作“六犯”，就是在一首歌辞里边犯六个曲调。我们选作参考的这首词就是他犯六个曲调的一首词，调名为《六丑》，这是他自己新开创的曲调，调名也是他起的。你看那些调名有什么《菩萨蛮》了，《临江仙》了，《水龙吟》了，都是歌辞的乐调，而且是大众都填写的乐调，现在周邦彦所作的是六犯的曲子，他管它叫《六丑》，我们只略读这首词，等一下再另外详读他一首词，来看他怎么就“越勾勒越浑厚”。

这首词的调名是《六丑》，他为什么不叫“六美”？曾有人问他说：你作这支曲子，干嘛人家都叫“美”，而你叫“丑”呢？周邦彦就解释了，他说我这支曲子犯了六个调子，我所结合那些调子都是最难唱的，所以叫“六丑”。这首词有题目，不同的版本中题目不同，有的版本题目是“落花”；有的版本题目比较长，是“蔷薇谢后作”，这就指出来是什么花，说是蔷薇花凋落了。你看他写什么，你就知道赋笔的词跟以前有绝大的不同。因为以前的歌辞之词、诗化之词都是以直接的感发为主。我们讲过温庭筠的令词，我说温庭筠是双重性别，他大概总是写女子的情思、女子的形象、女子的感情、女子的生活。我们讲过他的什么“小山重叠金明灭”了，什么“懒起画蛾眉”了，但因为时间关系，很多词来不及讲。他还写过两首《南歌子》，很短的小令。他说：

倭堕低梳髻，连娟细扫眉。终日两相思。为君憔悴尽，百花时。

“倭堕低梳髻”：“髻”是发髻；“倭堕”是一种斜斜地垂下来的发髻。“连娟细扫眉”：“连娟”是形容很美丽的样子，她慢慢地描画自己的眉毛。接着，“终日两相思”，整天我都在相思。最后，“为君憔悴尽”，我为你相思而憔悴了，在“百花时”，在春天百花盛开的时候。

温庭筠还有一首《南歌子》，他说：

手里金鹦鹉，胸前绣凤凰。偷眼暗形相。不如从嫁与，作鸳鸯。

“手里金鹦鹉”：我手里拿的是金鹦鹉，多么美丽的鸟！多么贵重的黄金！“胸前绣凤凰”：我胸前绣的花样是一对凤凰。“偷眼暗形相”，我就偷偷地看一眼，“形相”就好比我们说相亲，相看一下，这个人怎么样。“不如从嫁与”：我觉得你果然不错，风度翩翩，不如嫁给你。“不如从嫁与”，就“作鸳鸯”。这些“歌辞之词”都是直接写的。

再看“诗化之词”。苏东坡说“有情风万里卷潮来，无情送潮归”，说“谁似东坡老，白首忘机”，都是直接就打动你呀。就是温庭筠借用女子的口吻来说，他也是直接打动你，更不用说辛弃疾了。辛弃疾说“举头西北浮云，倚天万里须长剑”，这当然是直接打动你。再看李后主，他说“林花谢了春红”，是直接打动你。同在南唐的冯延巳说“梅落繁枝千万片”，梅花从开得那么繁密的枝头上飘落下来；“犹自多情，学雪随风转”，花直到落还是多情的，就在飘落的那一刹那也要舞动出这么美丽的姿态！你看他落花写得这么多情，带给读者的，自是直接的感动。

同样写落花，你看周邦彦这花是怎么落的，我先把它念一遍：

正单衣试酒，怅客里、光阴虚掷。愿春暂留，春归如过翼。一去无迹。为问花何在，夜来风雨，葬楚宫倾国。钗钿堕处遗香泽。乱点桃

蹊，轻翻柳陌，多情为谁追惜。但蜂媒蝶使，时叩窗隔。

东园岑寂，渐蒙笼暗碧。静绕珍丛底，成叹息。长条故惹行客。似牵衣待话，别情无极。残英小、强簪巾帻。终不似、一朵钗头颤袅，向人欹侧。漂流处、莫趁潮汐。恐断红、尚有相思字，何由见得。

他写的是花落。“正单衣试酒”，冬天穿着很厚重的衣服，到花落的季节已是暮春初夏了，李商隐说“夹罗委箧单绡起”：把厚重的衣服都收起来，我要穿一件单薄的衣服；“庾郎年最少，青草妒春袍”，穿上“春袍”——薄的衣服，这是“单衣”，“试酒”就是饮酒。“怅客里、光阴虚掷。愿春暂留”，我希望春能留下，可是“春归如过翼，一去无迹”，春天就走了。“为问花何在”，花都落了，花到哪儿去了？是“夜来风雨，葬楚宫倾国”，因为昨天晚上狂风暴雨，把那楚国宫中最美丽的女子——当然指的是花了，“楚宫倾国”，就把它们埋葬了。“钗钿堕处遗香泽”，每一片花瓣，就像女子头上的钗钿等装饰，古代的女子不是常常要在头上贴很多的花钿珠翠吗？他说落花就像那女子头上的钗钿，落在地上了依旧有残留的香气。“乱点桃蹊，轻翻柳陌”：落花有时候落在桃蹊上，古人说“桃李不言，下自成蹊”，“蹊”是小路，“桃蹊”就是种桃的小路；“轻翻柳陌”，落花有时候也会翩翻飞舞在长满杨柳的陌头。“多情为谁追惜”，有什么人怜惜这些落花？“但蜂媒蝶使，时叩窗隔”：花已经落了，而他不说人爱花，却说“蜂媒蝶使”——蜜蜂与蝴蝶爱惜这些花，留恋这些花，“时叩窗隔”，它们有时候飞到窗边，轻叩在窗隔的纸上。

“东园岑寂，渐蒙笼暗碧”：“东园”指栽满了花木的一个花园，现在已经非常寂寞了；“蒙笼暗碧”，“绿叶成荫子满枝”，花都落了，只剩下满树的绿叶。“静绕珍丛底，成叹息”，我走在那花丛下面，只有叹息而已。“长条故惹行客”，蔷薇花枝是长刺的，他说那些枝条上的刺就牵住我的衣服，好像有挽留我的意思。“长条故惹行客，似牵衣待话，别情无极”，蔷薇花好像要跟我说话，与我告别。“残英小、强簪巾帻”，那么小小的落花，勉强找一朵簪在我的头巾上。“终不似、一朵钗头颤袅，向人欹侧”：就算我周邦彦，捡它一朵落花，勉强插在我的头巾上，可是这跟当年美人还在、花还盛开的时候毕竟不同了。当年美人簪花，“一朵钗头颤袅，向人欹侧”，美人将花插在头上，就靠近我，她的头斜下来，头上的花也斜下来，就在我的身边。那是当年，花在盛开、美人也在身边的时候；现在花也落了，美人也不在身边了。“漂流处，莫趁潮汐。恐断红、尚有相思字，何由见得。”花落了，“莫趁潮汐”，“潮汐”是水的涨退了，你不要随水流去，恐怕“断红”——那些已经从树上断开的落花，恐怕花上还有人题写了相思的字样。古人在红叶上题诗，也可以在花瓣上写诗啊。“恐断红，尚有相思字”，如果这“断红”上还有“相思字”，现在就要随水流走了，“何由见得”，你怎么能再看到它的“相思字”呢？

你看他写的落花，他是铺陈，真是“铺采文”，不是给你直接的感动，他是用意念、思索安排来写的。可是人家也说了，说“他人一勾勒便薄”，周邦彦还“愈勾勒愈浑厚”，我们现在就要看他“越勾勒越浑厚”的一首词，那就是《兰陵王·柳》。《兰陵王》也是词的一个牌调的名字，据笔记上记载的，宋朝有一个人叫毛，他写有一本书叫《樵隐笔录》，《樵隐笔录》上记载说：南宋高宗的绍兴初年，都下盛行周清真“咏柳”的《兰陵王》一词——那时候最流行的一支歌曲，就是周邦彦的《兰陵王》。我为什么在讲《兰陵王》以前，先讲它流行的一个时代呢？因为北宋败亡以后，周邦彦也已经死了。当年欧阳修死后，“佳人犹唱醉翁词”；周邦彦也是，他都去世了，可是后人还在唱他的词。所以绍兴初年，都下就盛传着周邦彦的《兰陵王》一词。《樵隐笔录》上说：“西楼南瓦皆歌之。”“楼”者是歌妓酒楼；“瓦”是瓦舍，指一般妓女、而且是不很高级的妓女居住的地方。“西楼南瓦”，到处的歌妓酒馆，都在唱这首《兰陵王》的词，而且给《兰陵王》起了一个别名，叫做《渭城三叠》，就是《渭城曲》。

《渭城曲》本是唐朝的王维的一首诗：“渭城朝雨轻尘，客舍青青柳色新。劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人。”怎么样重叠？怎么样唱？有很多不同的叠法。我们先不管它，那为什么《兰陵王》这首词在南宋绍兴年间流行的时候管它叫《渭城三叠》呢？就因为《兰陵王》写的也是在都城送别的感情和事件。关于王维的那个“三叠”是怎么样叠，有不同的说法；而周邦彦这首词为什么也叫“三叠”？我把它念一下你就知道了。

柳阴直。烟里丝丝弄碧。隋堤上、曾见几番，拂水飘绵送行色。登临望故国。谁识。京华倦客。长亭路，年去岁来，应折柔条过千尺。

闲寻旧踪迹。又酒趁哀弦，灯照离席。梨花榆火催寒食。愁一箭风快，半篙波暖，回头迢递便数驿。望人在天北。

恻。恨堆积。渐别浦萦回，津堠岑寂。斜阳冉冉春无极。念月榭携手，露桥闻笛。沉思前事，似梦里，泪暗滴。

“柳阴直。烟里丝丝弄碧。”你要注意到这是入声韵。这首词通篇押的都是入声韵。词讲究平仄，可以配合乐律。而且我讲到这里还要特别提到，所谓“顾曲周郎”，周邦彦是一个很懂得音乐的人，他不但能够作“三犯”、“四犯”的曲调，而且对于用字的平仄、四声非常讲究。我们说平仄又说四声，诗只分平仄：平声有阴平和阳平，就是我们普通话第一声和第二声；然后其他的三声——上声、去声、入声，统统地叫做仄声。所以诗里边只分两个调子——平声和仄声，阴平阳平都是平声，上、去、入都是仄声。词就不然了，词不只是分平仄，还要分上去，平声也要分阴平阳平。而周邦彦，不但能够把乐调犯来犯去，他填词非常注重平仄，我们可以举几个例证。

比如说周邦彦有一首词，牌调叫《绮寮怨》：

上马人扶残醉，晓风吹未醒。映水曲、翠瓦朱帘，垂杨里、乍见津亭。当时曾题败壁，蛛丝罩、淡墨苔晕青。念去来、岁月如流，徘徊久、叹息愁思盈。

去去倦寻路程。江陵旧事，何曾再问杨琼。旧曲凄清。敛愁黛、与谁听。尊前故人如在，想念我、最关情。何须渭城。歌声未尽处，先泪零。

这首词押的是平声韵，而它在很多韵脚的最后的三个字，都用的是“平－去－平。“上马人扶残醉，晓风吹未醒”，我一定不能念“吹未醒”，“醒”字我们俗念都是第三声，但是这个字古音有平仄两种读法，这里一定要读“星”的音。不是我故意要奇怪地读，你一定要念“星”，“吹未醒”——平－去－平。后面说“淡墨苔晕青”，“苔晕青”也是平－去－平。“叹息愁思盈”，“思”字我不能念思，我要念“四”。“思想”的“思”也有平声、仄声两个读音，一般念“思”，可是在诗词里边当做名词的时候它念“四”，苏东坡说“无情有思”，所以念“四”。“chǒu sì yíng”，我一定不能念“chǒu sì yíng”。同样，“去去倦寻路程”，“寻路程”——平－去－平；还有“先泪零”——平－去－平。我是说：周邦彦的词非常讲究平仄，这首词押平声韵，而韵字落脚的地方最后三个字都是平－去－平，这是音乐的要求，不是我故意不把它按照普通话来念。吹未“星”，愁“四”盈，一定是这样念的。

不但是平－去－平，他还有很多调子，都非常讲究，我现在只是简单地举一些作说明。比如说他的另外一个牌调的词《荔枝香近》：“看两两相依燕新乳”，“乳”是刚刚生下来，好像吃奶的小孩子，那样的燕叫“燕新乳”，“燕新乳”是去－平－上。你看，四声不但分平仄，他还要分上去。再比如“小槛朱笼报鹦鹉”，“报鹦鹉”也是去－平－上。他另外的一首《荔枝香近》：“始觉惊鸿去云远”，“去云远”——去－平－上；“柳眼花须更谁剪”，“更谁剪”——去－平－上，这都是去－平－上。所以他有时候是平－去－平，有的是去－平－上。

南宋的姜夔是受周邦彦影响的作者，也是一位懂得音乐的词人。他写过很有名的两首词：《暗香》和《疏影》。《暗香》最后说：“又片片吹尽也，几时见得。”“几时见得”，是上－平－去－入，四个字有四个不同的声调。所以，这些用所谓“赋”的笔法来写词的人，是很讲究用字的平仄，非常严格的。我们只是顺便提到，这是周邦彦的特色。大家看我讲辛稼轩，不得不详细讲他的生平；我讲周邦彦，就不得不讲他的声律：每个词人有每个词人的特色。现在，我们就来看他那首“西楼南瓦”都在歌唱的《兰陵王》，为什么叫《渭城三叠》，我还是先把它念一遍。

“柳阴直。烟里丝丝弄碧”，“碧”是入声；“隋堤上、曾见几番，拂水飘绵送行色”，“色”也是入声；“登临望故国”，“国”还是入声；“谁识”，“识”也是入声，短句押韵；“京华倦客”，“客”是入声；“长亭路，年去岁来，应折柔条过千尺”，“尺”字是入声，到这里空两格。

我们以前所讲的词，不管是温庭筠、韦庄，还是苏东坡、辛稼轩，常常有时候在他那个调子中间空了两格，分成前半首和后半首，前半首我们叫“上半阕”，后半首叫“下半阕”。“阕”是一个音乐的停顿，前半阕、后半阕，是只分两节的。可现在周邦彦这首词分了三个段落，“应折柔条过千尺”，这里空了两格，是第一个音乐的停顿。

接下来，“闲寻旧踪迹”，“迹”是入声；“又酒趁哀弦，灯照离席”，“席”是入声；“梨花榆火催寒食”，“食”是入声；“愁一箭风快，半篙波暖，回头迢递便数驿”，“驿”是入声；“望人在天北”，“北”是入声，你一定要这么念，“望人在天北”，又停下来了，这是第二段。

然后“凄恻”，“恻”是入声，和“谁识”一样，是短句押韵；“恨堆积”，“积”字入声，也是短句押韵。“渐别浦萦回，津堠岑寂。斜阳冉冉春无极。念月榭携手，露桥闻笛。沉思前事，似梦里，泪暗滴。”这最后的两句：“似梦里，泪暗滴”，两个三字句——仄仄仄，仄仄仄，这与诗的平平仄仄、仄仄平平完全不一样了。

整首词分成三段，而且整首歌曲的内容是写送别的，所以管它叫做《渭城三叠》。有人编选周清真的词，说《兰陵王》是他早期的作品。因为宋人的笔记里有一个传说，说当时有一个叫李师师的名妓，“色技冠一时”——她的颜色与她的技能冠绝一时，歌妓酒女中没人能比得上这个李师师，所以连徽宗皇帝都欣赏了她。而这个周邦彦呢？他与李师师之间也是一般人所说的“相好”。有一天，周邦彦正在李师师那里唱歌饮酒，忽然间说是皇帝来了，这可不得了，于是周邦彦赶快躲到床底下去了。那皇帝到后，就与李师师谈话，据说周邦彦后来还为此写了一首词，说是：“低声问，向谁行宿？城上已三更。马滑霜重，不如休去，直是少人行。”皇帝一听，这首歌辞唱的怎么是我跟李师师之间的谈话呢？谁写的这首歌辞？一打听知道是周邦彦写的，他就把周邦彦赶了出去。临行前，李师师为周邦彦送别，有人说送别的时候，周邦彦就写了这首《兰陵王》。

这当然是一首送别的词。而刚才所说的都是传闻之言、小说家言，没有那回事，但也有人相信有那回事，所以就把它算在周邦彦早期的作品中，说那是跟歌妓酒女的往来。其实不然，我个人以为，这正是周邦彦晚年的作品。而且我们刚才已经说了，这首词是绍兴初年在“西楼南瓦”间传唱一时的，而且据传说，这首《兰陵王》的曲调是从皇帝的教坊里边传出来的。我认为，有了大晟府以后，才有了这样新鲜的调子，然后传唱一时。

好，我们简单介绍了这个词调，下面就来看这首词。我说他是用写赋的笔法来写，都是铺陈，都是描写，都是勾勒，都是用思想用安排，而不是从内心的感动来直接地抒发。我刚才也说，你仅描来画去地勾勒，“越勾勒越浅薄”，周邦彦怎么会“越勾勒越浑厚”？我们就要用这首词来讲周邦彦为什么“越勾勒越浑厚”。这首《兰陵王》后边有人给他加了个题目——“柳”，因为他是从柳树写起的。可是柳树在中国古代，是离别的象征。古人折柳送别，说“柳”有“留”的声音，而且柳条那么绵长，代表着相思的无穷无尽。“杨柳又如丝，驿桥春雨时。”李商隐咏柳的诗：“为报行人休尽折，半留相送半迎归”，他说：我告诉那送别的行人，你不要把柳条都折走，因为“半留相送半迎归”，这一半我给你送别折了，还有一半要留下来，等着你回来呢！所以柳是离别的一个象征。

《兰陵王》就是咏柳的。他说:“柳阴直。烟里丝丝弄碧。”什么叫“柳阴直”？直字很妙，有人说日正当中，太阳照下来的影子就是“直”，所以这柳阴是直的。但也有另一解，他是在北宋的都城汴京送别，汴京城外有汴河，汴河两边的河堤岸种的都是柳树。你如果沿岸种柳，沿着河堤一直种下去，一条线都是柳树，你站在一端看，就是“柳阴直”——这么整整的一行都是柳树。你看他的勾勒描绘：有远观有近观，有粗写有细写。乍一看它是“柳阴直”；仔细一看，在这排直的柳树之中，是“烟里丝丝弄碧”——烟霭溟之中，每一条柳丝都在袅娜地舞动。

现在时间已到，我们让它先舞动一下，等会儿再接下来看。

# 第二讲

如果你以为仅凭勾勒就能写出词那就错了，周邦彦内心深处对时局和政治也有很深的感慨呢！只不过，他的胸襟气度与苏、辛有所不同，因此他的词在气象上也就不免逊于苏、辛了。

我们开始讲周邦彦这首《兰陵王》的词。一般常常在这个词牌的牌调后面写一个“柳”字，因为它开头是从写柳树开始的。但事实上这首词的主体写的是离别。为说明周邦彦的词为什么越勾勒越浑厚，我们应该对周邦彦写这首《兰陵王》词当时的时代背景，有一点点的了解。

周邦彦是钱塘人，他在二十几岁，也就是在神宗变法、太学扩建的时候从南方来到了汴京开封，然后进入了太学。根据宋朝历史的选举制，当时的太学生，分成三舍。什么是三舍生呢？刚刚进来的是外舍生，是最低层次的太学生。外舍生每月有一个小的考试，每年有一次大的考试，如果考中了第一等或第二等，从而得到提升，就从外舍生变成内舍生。内舍生呢，每两年有一次考试，如果考上了优等的、一等的，会再升一级，从而变成上舍生。分成三级，由外舍生到内舍生到上舍生。周邦彦是在元丰初年当这个太学扩建的时候，从故乡的钱塘来到首都，就作为外舍生。而他几年都没有升级，怎么知道他没有升级呢？根据南宋李焘的《续资治通鉴长编》记载：元丰七年三月，诏太学外舍生周邦彦考试。你看他从元丰初年（元丰二年或三年）这个时候入太学，一直到元丰七年他还是外舍生呢。《续资治通鉴长编》还记载，当时叫他来考试，考试以后他就从最低的外舍生一升而成领导了，就作为太学正了。为什么给他这么一个特别的考试呢？因为古人常常是如果考试考不上，或者在学校里边不升级，就献一篇赋，表现自己的文才，皇帝一欣赏就会赐给他一个特别的考试，连杜甫都是这样，献了三篇大礼赋。因此周邦彦就献了一篇《汴都赋》。古代这个赋有一种专门是写都城的，什么《三都》、《两京》的，《汴都赋》也是如此。当时神宗正在变法，他的《汴都赋》全文又都是歌颂赞美新法的，皇帝当然很高兴了，因而一考试他就从外舍生变成太学正了。本来他既然得到了神宗的欣赏，应该很快就会有很好的做官的机会，可是没想到在他得到神宗欣赏以后不久，不过差不多两年的时候，神宗皇帝驾崩了。神宗皇帝去世以后哲宗小皇帝即位，因哲宗很小，所以太皇太后高太后真正地执掌政权。而这个太皇太后呢，不喜欢神宗皇帝的变法，就把旧党的司马光、苏东坡这些人都叫回来了，旧党开始用事了。而在新旧党争政治交替的时候，凡是在朝的官员要不卷到党争里边去是很难的，苏东坡不是也卷到新旧党争里边去了吗？因此新旧党的交替也就不免波及到他周邦彦了。周邦彦曾经写了一封信，给他的一个朋友。周邦彦怎么写的呢？他说:“邦彦叩头，罪逆不死，奄及祥除。”经过了国家的一个改朝换代，他曾经赞美过新法，而现在是太皇高太后用事，起用旧党的人，所以我“罪逆不死”，就“奄及祥除”，我停留能够活下来，一直活到祥除。什么叫做祥除呢？古人的丧事，有大祥小祥之分，一年以后有一批人脱去丧服了，这叫祥除。在皇帝死后有重丧的时候，当重丧的丧服脱除了，就是“奄及祥除”。“食贫所驱，未免禄仕”：本来经过国家的、政党的这种变化，我可以不干了，我回家去好了，可是“食贫所驱”，因为我家里很穷，我不做官不要这点俸禄就不能够谋生，所以就“未免禄仕”，为了求一点官禄，我就不得不出来做官。那他到哪儿去了呢？就把他从首都放出去给他一个外地的官，到江西庐州去做教授。这封信是说他本来应该在太学做太学正，可是现在经过国家朝代的改变，新旧党的改变，他要到外地的庐州去做官了。他说：“此月末，挈家归钱塘，展省坟域，季春，远当西迈。”在远去庐州以前，我现在先带着家眷回一趟老家钱塘。回钱塘干什么呢？祭拜祖坟。季春，等到春末的时候，“远当西迈”，我那个时候就向西方，即庐州，庐州在西边，就到西方庐州去上任了。“远友议，岂胜依依”：我跟你们这些朋友不能常常一同谈论了，我离你们越来越远了，所以我非常依依惜别。写了这样一封信，他就走了，就到了庐州。从庐州以后，根据历史上大概的记载，他曾经转官至荆州，从荆州到了江苏的溧水县，在溧水呆得最久，大概有四年之久。后来有一个叫强焕的给周邦彦的词集《片玉词》写序言，说周邦彦到了溧水做知县以后，他就在后花园盖了一个亭子，叫做姑射亭。我们以前在讲苏东坡词介绍庄子思想的时候曾经讲过“藐姑射之山，有神人居焉”，表示庄子学道超然的一种心境。还建了一个厅堂，叫做萧闲，也是表示潇洒闲适的意思。他从离开首都后，到庐州，到荆州，到溧水，前后大概有将近十年之久。后来执掌政权的高太后死了，小皇帝哲宗就真正有了实权。你看《汉武大帝》这个电视，窦太后一直干政，可窦太后一死，这小皇帝爱干什么就干什么了。当高太后死了，小皇帝哲宗就把他祖母欣赏的这些旧党的人都赶出去了，又把新党的人都召回来了。周邦彦也就在这个时候又回到首都来，而他回到首都之后又有几次进出都城官职升降的种种的经历。

我现在讲这个背景就为的是我要讲他的《兰陵王》，勾勒之中何以浑厚。勾勒写的是离别，在哪里的离别？首都城外，“柳阴直，烟里丝丝弄碧”，是“隋堤上”，隋堤是汴京城外汴河的河堤，一定要了解这个背景。这首词开端只是说柳树的美，“柳阴直，烟里丝丝弄碧”。在首都旁边汴河的隋堤岸上，“曾见几番，拂水飘绵送行色”，就在城外汴河的堤上，“拂水飘绵”，“拂水”状柳条之柔长，“飘绵”，每年暮春三月柳花飞，即飘绵，绵就是柳绵。我看见过多少次就在汴河堤上，杨柳拂水飘绵的时候，多少人从这里走了。你要注意他的用字，“曾见几番”，这首词很多人读了以后都不懂，说他写的是送行人，就在这里，我送你走？还是远行人，我要走了，我跟你告别？因为这首词写得很含混，有说“拂水飘绵送行色”是从送行人的

角度写的，在柳条披拂的时候远行的客走了。

“登临望故国。谁识。京华倦客。长亭路，年去岁来，应折柔条过千尺。”周邦彦的词所以很妙，是越勾勒越浑厚，但是你一定要了解他写词的背景。“登临望故国”，我在汴京城城楼上“望故国”，“故国”有两种可能：一种是指周邦彦的故乡，是远在钱塘；一种是指首都，杜甫诗“故国平居有所思”，“故国”指长安。“登临望故国”是指远行的人要离开首都的时候。杜牧之有诗“欲把一麾江海去，乐游原上望昭陵”，杜牧之他拿着一个麾，一个使节，要出官到远方去做官，登上长安城外的乐游原，他就回望昭陵。还有杜甫诗“回首凤翔县，旌旗晚明灭”，即说这些个臣子要去国、从朝廷走的时候，登临望故国，暗示自己不忍心离开朝廷。“谁识。京华倦客”，谁知道，谁能够理解我们这些个在京华首都做官的人，经过这么多个宦海波澜，我们内心对于这种官场的生活那一份悲哀和厌倦的感情，所以“登临望故国。谁识。京华倦客”。“长亭路，年去岁来，应折柔条过千尺”：在这个新旧党争之中，今天这批人上台了，那批人走了，明天那批人上台了，这批人走了，就在汴河上眼见了多少盛衰、多少祸福、多少离别。“长亭路，年去岁来”，旧的一年去，新的一年来，在党争之中，新旧交替。“应折柔条过千尺”，这柳树不知道被人攀折了多少次了。你看它的呼应，在勾勒之中的呼应。他前面说隋堤上是“曾见几番”，那是“几番”，这个“几番”到这里就呼应到“年去岁来”。所以不要把这首词讲死了，仅仅是指一个人的送别，而是指整个的一个时代背景的送别，整个一个朝廷的党争的盛衰变化。

因此他“闲寻旧踪迹”，我今天在这个送别的场合之中，我要找一找我旧日的痕迹。我周邦彦也曾经在这里被赶出去，又从这里回来。这种送别的场面，我自己经历了多少次了。所以“闲寻旧踪迹”，“又酒趁哀弦，灯照离席”，这真是勾勒。从他的“曾见几番”到他的“年去岁来”，到他的“又”。一个“又”字，不止一次，又是如此，这不是偶然的，不是只是一次。“又酒趁哀弦，灯照离席”，又来到一个离别的场面，又有一些人走了。同样的场面，同样的情景。我们在别离的酒宴上，听着那离别的歌曲，欧阳修词“离歌且莫翻新阕，一曲能教肠寸结”。“又酒趁哀弦，灯照离席”，酒店里的灯照的同样是离别的宴席。现在又到了离别的日子了，“梨花榆火催寒食”，寒食在清明节前后。这有一个历史故事。相传，晋公子重耳当时出亡的时候，有很多随从跟着他到外边去，其中有一个叫介子推。当晋公子重耳在外面没有粮食吃，非常饥饿的时候，介子推就从腿上割下一块肉来给他吃。等到公子重耳回来做了晋文公，做了一国君主的时候，他就犒赏跟随他流亡的这些大臣，却偏偏把介子推忘记了。虽然晋文公忘记了，但是介子推没有讲话，也没有邀功请赏。后来有人提醒了晋文公，晋文公心想：他有很大的功劳，要不然我饿死了呢，说要给他封赏。然而介子推却逃走了，不接受这个封赏。介子推带着他的母亲逃到山上去了。晋文公请他下来他却不肯，有人给晋文公提个建议，说放火烧山他就逃下来，可是介子推终于没有下来，就被烧死了。于是晋文公很悲哀，为了纪念介子推，下令在他死的这个季节，全国不许点火。这就是寒食节的来历。在寒食节只能吃冷菜冷饭，不许点火。等寒食节过了，你要点火做饭的时候哪有火啊？只有钻木取火。古人用钻子凿在木头里边紧紧摩擦，可以生出火来，就是钻木取火。哪一类的树钻木最容易取火呢？是榆树跟柳树。所以现在他这里就写了，“梨花榆火催寒食”，又到梨花开了，又到钻榆木取火的季节了，也就又到了寒食的季节了，清明时节随后而至。“清明时节雨纷纷，路上行人欲断魂”，清明是一个离别的季节。

如果从前面看，“拂水飘绵送行色”好像是从送行人的角度来说的，可是后面忽然间变了，说“愁一箭风快，半篙波暖。回头迢递便数驿，望人在天北”。为什么在汴河边上送人走，因为他是坐船走的嘛。“一箭”，形容风吹得很快，船也走得很快，像一支箭射出去。风一吹，一箭风快，这只船就远离了汴河的河岸。有的时候呢，这个船不但有船帆而且船是靠在岸上，光有风还吹它不走，光有帆它也不能走。因为它搁浅在岸上呢，须用一个竹竿子这么一撑，让船离开了浅水，来到深水，才能够“一箭风快，半篙波暖”。“篙”，竹篙子，即一根竹竿。这个竹竿很长，没下了一半在水里边，并且春水是温暖的，因此是“半篙波暖”。竹竿子一撑，风一吹，转眼船就离开很远，“回头迢递便数驿”。现在不是送行的人了，而是远行人了，一下子船就过了很多的驿站了。驿，驿站，一个一个船的码头。他说你“一箭风快，半篙波暖”，你一回头，已经“迢递”，如此遥远了；“便数驿”，已离开好几个码头了。你要看这里，他是勾勒。“一箭风快”，“一”是少数的字；“半篙波暖”，“半”更是少数的字；“数驿”是一个多数的字。用两个少数的字，衬一个多数的字，既言船走得快，且言距离之远。“回头迢递便数驿”，再回头一看，那在汴城城楼上送行的人已在天之北方，遥远的天的一方。“我家襄水曲,遥隔楚云端”，这是孟浩然的诗。就在天的那一边，望人在天北。这是第二段。

然后这个人就走了：“凄恻，恨堆积。渐别浦萦回，津堠岑寂，斜阳冉冉春无极。”他走的时候，一路上，愁恨越来越多。因为你所爱的人，你所关心的人，以及当年的聚会，都不再回来。所以你的离愁别恨，越来越多，越来越深。可是船还在路上走呢，浦是水边的水岸，别浦，一个水岸又一个水岸，过了这一个水湾，又到那一个水湾。萦回，曲曲折折地走了很多的水路。津是津渡，码头；堠是一个望的处所，在码头上有一个望的，看远处的船的来往。如果现在你们坐火车走，一个人离开，你坐在火车上，刚刚还在一起欢笑饮酒告别唱歌，现在你却坐上火车，“渐别浦萦回，津堠岑寂”。此时他在船上啊，在他满心的

离愁别恨的时候，张眼望去，“斜阳冉冉春无极”。从离愁别恨的感情之中跳出来写景色。斜阳冉冉，冉冉是慢慢地移动。西下的斜阳就慢慢地西沉。不管是水上，不管是岸边，烟霭冥之中的春水，烟霭冥之中的春树，真是“斜阳冉冉春无极”。在写了“凄恻，恨堆积”的离愁别恨之后，忽然间跳出来，是“斜阳冉冉春无极”。有人赞美，说这七个字好，要仔细吟味这七个字，“入三昧出三昧”，你就体会了词的好处。什么好处？融情入景，情景交融。所以现在你不用说我的离愁别恨有多少，那斜阳冉冉无边的春色，都是你的离恨别愁。

然后慢慢地回想了：“念月榭携手，露桥闻笛。沉思前事，似梦里，泪暗滴。”我想到当年在首都的城中，我跟我所爱的女子，在月榭携手。榭，花木点缀的高台，可以远望。而在高台上可以看到天上的月亮，这是月榭。我曾经与你携手一同在月榭观赏天上的明月。“露桥闻笛”，夜已经很深了，桥上都是露水，在那个桥边听到远方的一片笛声。这是周邦彦写都城欢会的情景。都城当然有歌妓酒女，汴京城是如此的繁华，令我“沉思前事”，即我跟我所爱的人月榭携手，露桥闻笛这些前事；“似梦里”，人生如梦，真是过去的往事，当时那么现实，那么清楚，可是现在回想起来一切都落空了，像一场梦一样；“泪暗滴”，我不知不觉流下泪来。你看他的勾勒，而且他暗中所写的那种感慨一个字都没有露出来，完全是从离别的勾勒写起，而他的感慨都在言外。刚才所说，“曾见几番”，“年去岁来”，“又酒趁哀弦，灯照离席”，可见他所写的离别不是一次的离别，不只是一个人的离别。在离别之中他隐藏了多少当时汴京首都的政海波澜的感慨，一个字都没有说。这是周邦彦一首非常有名的好词。但是如果只看这一首词，你还不能够证明周邦彦的词真有这么深远的托意。我讲什么“几番”了，什么“年去岁来”了，我认为这里边有很多托意。关于这首词，过去很多人进行解释，如清朝的学者俞陛云，还有周济。他们都在猜测，说到底此词是行者之词，还是送行者之词，彼此争论不休。因为这首词写得含混，不清楚，既像是送行人，又像是远行人。因此我以为他根本写的不是一个人的离别，不只是一个送行人，也不只是一个远行人，是整个的当时的汴河上不断的送往迎来，暗含无数政海波澜的背景。

如果光说这首词还不足以证明，说周邦彦词里面有像你说的这么多的意思吗？那么我们就要再看他一首词《渡江云》：

晴岚低楚甸，暖回雁翼，阵势起平沙。骤惊春在眼，借问何时，委曲到山家。涂香晕色，盛粉饰、争作妍华。千万丝、陌头杨柳，渐渐可藏鸦。

堪嗟。清江东注，画舸西流，指长安日下。愁宴阑、风翻旗尾，潮溅乌纱。今宵正对初弦月，傍水驿、深舣蒹葭。沉恨处，时时自剔灯花。

这也是一个在船上的行人。我们刚才没有时间仔细地介绍周邦彦的生平，可是也略微地说过了，周邦彦离开首都以后，就到了庐州，到庐州以后他曾经又到过荆州，然后又来到了溧水县。而荆州这个地方，是周邦彦少年的时候就曾经去过的，周邦彦有词“荆江留滞最久”，他曾经在荆楚这里停留过很长的时间，现在他又来到这个地方。“晴岚低楚甸”，真是写得很美。岚是山上云烟之气，远望烟霭冥。晴天的时候，远方烟霭冥，笼罩在荆楚的一片平原的原野上。

“暖回雁翼”是写得很妙的一个句子。春天回来了，春天从哪里回来？春天从花开那里回来了？春天从草绿那里回来了？他说春天从哪里来？温暖的春天从大雁翅膀下回来了。这写得真是很美。何以见得？因为天气暖了，大雁就由南向北飞了，所以春天的暖气回到大雁的翅膀下。“阵势起平沙”，只有这样的雁群你可以称它是阵势，一只鸟飞有什么阵势？你看天上总是一群雁在飞，有时排成一字，有时排成人字，很整齐的，像是列着队伍。以列阵的形式，从平沙上飞起来，俗话说：平沙不是落雁嘛！“骤惊春在眼”，我忽然间一看，满眼都是春色了。“借问何时，委曲到山家。”“借问”是诗词常用语汇：“停船暂借问，或恐是同乡”，“借问酒家何处有”。请问春天回来了，而春天不只是回到大雁的翅膀那里，也回到山家，回到山里一个小房子去了。你想到处是深山茂林，一个小房子躲在里边谁都看不见，那春天怎么来啦？春天就穿过了丛林，穿过了山麓，就来到你的山家了。“委曲”写得很好啊！春天转了几个弯，从那个密林丰树之间来到你的山家。什么时候来？“借问何时”到山村里边一个小小的人家。小小人家怎么样了？“涂香晕色，盛粉饰，争作妍华。”春天把花都涂上香气、染上颜色，把草也染上颜色，把树也染上颜色，有红的、绿的、粉的、白的，各种颜色。这么茂盛，这么华丽的感觉，都打扮得非常漂亮，“争作妍华”。不管是桃花还是杏花，还是什么花，大家都争着要表现自己最美丽的容颜，所以“盛粉饰，争作妍华”。花都开得这么美丽，可是“千万丝，陌头杨柳，渐渐可藏鸦”。不但是红绿粉白，各种颜色的花都开了，而且千条万缕的小路边的杨柳也越来越茂密了，枝叶很茂盛，就“渐渐可藏鸦”。一个干树枝上，站一只乌鸦，你老远就看见了，因为没有树叶的遮蔽嘛！等到千万丝杨柳枝叶越来越茂密，遮蔽了树上一切外来事物，所以那柳树里边有一只乌鸦你没看见。我一直讲到这里，我们都没有把他真正的本意透露出来。等讲到最后你再回头来看，你就知道“阵势起平沙”，“争作妍华”，柳树的藏鸦，都是有意思的。

“堪嗟”，如此美丽的春天，他说我真是悲哀，我真是叹息。我们刚才简单地介绍了周邦彦的生平，周

邦彦也是受了新旧党争的影响，虽然他不是党争之中的重要的人物，不像王安石、司马光，但毕竟也是受了党争的影响的。当哲宗皇帝掌握了大权，他把旧党的人都赶走了，把新党的都叫回来了，周邦彦在神宗元丰年间上过《汴都赋》，曾经赞美过新法，所以周邦彦就被召回到朝廷来。这首词我以为很可能是他被召回去的路上所写的一首词。怎见得？他说：“清江东注，画舸西流。”江水总是东流的，“人生长恨水长东”，“一江春水向东流”，可是我坐的船，是“画舸西流”。船上画有花卉，所以叫画舸。西流，向西走。我向哪里去？西方在哪里？“指长安日下。”我的船指的方向，是长安。当时北宋的首都不在长安，可是自从汉唐两个盛世都是建都在长安，所以长安就成了我们中国诗词里边的一个cultural code，一个语码，长安借指首都。而且长安是“日下”，你可以说我的船是向西走，太阳已西斜，所以是“日下”。而它同样也是语码，“日下”代表首都所在。天子如同日正中天，像一个太阳，首都就在太阳照射的底下，在天子脚下，所以是日下。有位清朝人写书叫《日下旧闻》，指他在首都做官时听到的话，“日下”，即指首都。因此我现在要去的方向就是首都的方向。首都方向何尝不好？可是这里面他有托意，因为他弄了各种各样的语码，尤其是后面：“愁宴阑，风翻旗尾，潮溅乌纱。”我坐在船上要到首都去，可我还没有到“长安”，我就先发愁，我设想，等我们酒席吃完的时候，实际他并没有在船上吃酒席，有很多注解的人说周邦彦在船上有个酒席。其实没有，完全没有这个酒席。你看他最后两句，“沉恨处，时时自剔灯花”，没有酒席，只是他一个人。那么“宴”指什么？喻指朝廷当权者的盛宴。一个新的朝廷成立了，一个人上台了，马上就要安排一批新的朝廷中的人物。例如布什出任美国总统，要重新组阁，就要安排一些新的他的内阁的人物。“宴”即指那些庆功的人、那些正在得意的人。可是天下没有不散的筵席，有聚就一定有散，有盛就一定有衰。所以我就预先发愁，现在你们将要去吃酒都很高兴，可是酒吃完的时候呢？“宴阑”，就“风翻旗尾、潮溅乌纱”。一阵风来，把大旗吹倒了。“旗”代表什么？旗是一个标志，一个党派、一个政党的标志。当时朝廷局势是新党的人上来，旧党的人走了，旧党人上来，新党人走了。现在你新党又上台了，将来有一天安知你这一党派不再倒下去吗？我就预先发愁，等到有一天你们新党失势的时候，“风翻旗尾”，政海风波会把你们作为标志的旗子给吹倒了；“潮溅乌纱”，宦海波澜的潮水就打湿了你的乌纱。“乌纱”代表什么？“乌纱”代表官帽啊！所以这首词里边处处都是语码，尤其后半首，“长安日下”、“风翻旗尾，潮溅乌纱”，这里边完全是语码。

所以我以为这首词应该是周邦彦在哲宗当权、新党回朝时被召回途中所写的。“今宵正对初弦月，傍水驿，深舣蒹葭。”初弦月，像弓弦一样弯弯的新月。今天晚上，天上一弯新月。水驿是水边的驿站，水边的码头。我的船靠近了水边的码头，就深深地舣、停船在一片蒹葭芦苇丛中。“傍水驿，深舣蒹葭”，是“沉恨处”，所以你想如果他现在是在酒宴之上，像有些人所说的，果真是有酒宴，但他此时怎么会停船在水驿蒹葭丛中，并忧恨不已呢。“沉恨处，时时自剔灯花”：我回去后应该怎么样呢？在政海的波澜之中我回去后会遇到什么样的下场呢？我在沉思，带着如此多的幽恨，“时时自剔灯花”。夜已经很深了，点着灯捻的油灯，一下一下地燃烧，露出的灯捻烧得快没有的时候就爆出灯花来，得把它挑高一点。剔，把灯芯挑高一点。“时时自剔”，把灯芯剔高一点，再剔高一点，可见时间已经很长久了。

而看了此词后半首，“长安日下”，“风翻旗尾，潮溅乌纱”，“沉恨处，时时自剔灯花”，我们知道了他的隐含的意思，现在再回来看前边，那写景色的地方就非常妙了。“晴岚低楚甸，暖回雁翼，阵势起平沙”，你就会明白，这喻示着一群人起来了。把一些新党的人都叫回去，那真是“阵势起平沙”。这些得意的新贵，新的官吏，新的高官的人，“涂香晕色，盛粉饰，争作妍华”。每一个人都春风得意，以为这一次回去又可以飞黄腾达起来了。可是你可知道，那“千万丝陌头杨柳”，是“渐渐可藏鸦”。很多危险，很多黑暗，很多罪恶，就在这个中间已经慢慢地酝酿出来了。祸兮福所倚，福兮祸所伏。这就是周邦彦的词，他不是直接地写心中的感慨，他都是暗中隐藏着，慢慢地描摹，慢慢地勾勒。因此你要细心去体会，才能体会到他《兰陵王》的“年去岁来”，“曾见几番”，才能体会到这首词不但“长安日下”是语码，那“阵势”的“起平沙”，那“涂香晕色”的“粉饰”，那柳树的“藏鸦”，都有他暗中的寓意。这是周邦彦词的一个特色。

不只如此了，我今天还要讲周邦彦的一首词，周邦彦其实除了政治的悲慨的词以外，他还写了一些表达离别感情的小词，现在我给大家讲一首周邦彦的《解连环》。

怨怀无托。嗟情人断绝，信音辽邈。纵妙手、能解连环，似风散雨收，雾轻云薄。燕子楼空，暗尘锁、一床弦索。想移根换叶。尽是旧时，手种红药。

汀洲渐生杜若。料舟依岸曲，人在天角。漫记得、当日音书，把闲语闲言，待总烧却。水驿春回，望寄我、江南梅萼。拚今生，对花对酒，为伊落泪。

这是他很有名的一首词，离别的感情写得非常好。“怨怀无托”，押入声韵。“嗟情人断绝，信音辽邈”，“邈”是入声字，平常念作“渺”，在这里押韵念作“末”。“拚”字在这里念仄声，念“判”。这首词没有什么寄托，纯然是写离别的感情，而且是以男子的口吻，怀念他所爱的一个女子。“怨怀无托”，真是写得很好，满腔的离情别恨，没有什么可以寄托之处。“情人断绝，信音辽邈”，那个有情人，我所爱的人，她跟我断绝了，而且断绝以后连一封信都没有。“纵妙手，能解连环”，这是一个典故，事见《战国策》：齐国

有一个王后既聪明又能干。秦国给了齐国一个玉环，一块整玉雕刻的连环，说：听说你们齐国的人很聪明，谁能够把我这个玉连环给解开？齐国王后说，拿个锤子来。用锤子一砸，玉连环碎了。然后对秦使说：我已经给你解开了。这说明齐王后之聪明，之果断，之勇敢。因为连环本来是解不开的。在此他说这个女子果然实在是个妙手，能够把解不开的连环都解开了。当年我们指天誓日，海誓山盟，永不背弃，谁想到她一去以后，连个信都没有了。她解开连环了，解开以后怎么样呢？“似风散雨收，雾轻云薄。”真是像一阵风吹过了，像一阵雨下停了，像烟雾一样地散失了，这女子就像风散雨收，雾轻云薄，把那些旧事旧情都忘却了。可那女子在这里住过，她住的地方还在，“燕子楼空”，燕子楼是古代关盼盼住的燕子楼，代表一个美人住的地方。楼已空了，美人已走了。“暗尘锁、一床弦索”，床上有她当年弹的琵琶和弦索，现在她不弹了，她走了，琵琶、琴、瑟都遮满了尘土。“想移根换叶，尽是旧时，手种红药”，不但是房子里“暗尘锁、一床弦索”，房子外边红色的芍药花又开了。“想移根换叶”，芍药花的根在里边滋生，今年这里有一棵芍药长出来了，明年它滋生在旁边，又一棵芍药长出来了。这些都是那个女子当年亲手种下的这么美丽的红色的芍药花。可是她现在走了，只有芍药花每年还长出新的枝叶来。春天来了，“汀州渐生杜若”，在水边沙洲上，杜若又长起来了。那个女孩子在哪里？“料舟依岸曲，人在天角。”因为这个女孩子没有信来，我只能猜想，那个女孩子的船已走得很远很远，在一个岸一个岸边地、这么曲折地走得很远，已在天边了。“谩记得，当日音书。”“谩”，徒然。他说我徒然还记得，当年她给我写的信。虽然现在已经是信音辽邈，但当年还有过信呢。“当日音书，把闲语闲言”，你要知道，两人恋爱的时候说的那些话，等有一天你清醒了，看起来都是无聊的话。“把闲语闲言，待总烧却”，你清醒时，一把火，统统把它烧掉。原来说的是现在，这闲情抛掷，我把它都要烧掉了。可是“水驿春回，望寄我，江南梅萼”。春天又来了，你坐的那个船，如果走在水边，水边也有那船的码头，码头也有人到这里来，水驿春回的时候，你会折一枝江南的梅花寄给我吗？古人说“江南何所有，聊赠一枝春”。当然这女子现在还没有寄梅萼来，他只是希望，我盼望你能够寄给我一枝梅花。“拚今生”，我就拼了，我拼定我今生今世；“对花对酒，为伊泪落”，每当花开的时候，每当有酒的时候，我就对花对酒为她流下泪来了。这是写得非常缠绵悱恻的一首离别的小词。

可是有一次我跟我们同学谈起来了，我说周邦彦跟苏东坡两个人，同样是经历了北宋的新旧党争，但苏东坡跟周邦彦有很大的不同。你看他们年轻的时候，苏东坡是上神宗皇帝万言书，讲的都是国家的兴亡大计。周邦彦上的是什么？《汴都赋》。是赞美新朝怎么样好。而苏东坡每次再回到朝里去，他从来不计自身安危，只要朝政有得失，仍然很忠直地提出他的忠告。可是周邦彦呢，我们刚才看他所写的那些个小词，而且也看了他的生平，宋人说他少年的时候才华显露，献《汴都赋》，因此从太学生变成太学正，等他后来由贬所再回到朝廷，就“人望之如木鸡”，什么话都不肯说了。所以我认为两个人的立身处世截然不同，苏东坡是不计个人的安危，比如苏东坡从御史台的监狱，放出来到了黄州，朋友安慰他，他给朋友写信说，我们读圣贤书，学了圣贤的道理，我们是忠义贯心肝，道理在肺腑，直须谈笑死生之际，这是苏东坡：我死生之际，我都不怕，直须谈笑死生之间。可是周邦彦呢？从此以后就不肯再说什么话了，这是什么？明哲保身，正是我们社会的一般的所谓“乡愿”。你明哲保身，你少说话，只要保全自己。这我也不是说保全自己就不对，但跟苏东坡对比起来，这是两个人截然不同的地方。而苏东坡与辛弃疾，我们所看他们的词，他们真是有他们的胸襟，他们的志意，你看他们所表现的不只是一个才学，不只是一个文字的雕琢、修饰，所以这个是不同的。而周邦彦，我从开头一直都不肯说他这样的话，因为开头我们都是讲他的好话。那最后呢，我们来看一看前人对周邦彦的一些简单的评述的话。

最早评到周邦彦的词的是南宋的张炎，张炎在《词源》里说，美成（周邦彦）词只当看它浑成处。要看它前后贯穿，没有支离破碎的浑成。于软媚中有气魄，你看他慢慢地写，写什么杨柳了，写什么蔷薇了，还有写什么的，但是他里边是有气魄的。“采唐诗融化如自己者”，他用了很多唐诗上的词句，乃其所长。“惜乎”，但是可惜，意趣却不高远，他没有一种高远的志意。还有人说了，刘熙载《艺概》说周美成词“或称其无美不备，余谓论词莫先于品，美成词信富艳精工，只是当不得个‘贞’字”。那也有人说了，你看他写那些《解连环》，他对于那个美女这么忠心耿耿的，今生对花对酒都为伊泪落，也很感动人，当然是好的。可是我常常说人要有一个持守，你要殉身给什么东西。司马迁在《伯夷列传》中说的：“贪夫徇财，烈士徇名，夸者死权，众庶冯生。”贪夫殉财，贪财的人，他也殉身，他为了爱他的钱财而殉身；烈士是殉名，要有一个烈士的名声而殉身；夸者，是争权夺利的人，夸者死权；众庶冯生。你都可以献身，你都可以有一个专一的感情。你为什么而献身的？你要看到杜甫，辛弃疾，他们是为什么而献身的。因为世上也有为理想而献身的人。我们还可以举个例证，我们举“贪夫徇财，烈士徇名”，当然你为一个美女而奉献这也是很难得的。但是周邦彦的词，跟有些人的词还不同。韦庄也写了一首美女的词，说：“春日游，杏花吹满头。陌上谁家年少足风流，妾拟将身嫁与一生休。”也是为爱情殉身了，这个中间给人的感动还是有一点差别。因为韦庄所写的是精神，说我是“妾拟将身嫁与一生休”，是我整个的生命的奉献，是一种精神。它超越了男女，超越了现实。可是周邦彦所写的《解连环》，他是很现实地落到男女的感情上，我们承认这是一首好词，我只是说其中有所不同。殉身都是好的，你为一个理想而殉身，但你是贪夫之殉财，还是烈士之殉名？我这个比喻得不太好，因为贪夫殉财，很多贪赃枉法的人，现在被人揭发以后，被治罪了关在监狱或者被枪毙了，虽然他也殉了，但他有什么价值呢？是不是？当然我们也还说，孟子也说过，伯夷“圣

之清者”也，伊尹是“圣之任者”也，孔子是“圣之时者”也。这就比那贪夫殉财，烈士殉名的高了一个等级。他是有一种理念，一个理想，一个志意在那里，不是只为了情欲。只为情欲而殉身的不是理想，与为了理想而殉身的，这个高下是一定有分别的。但是你选择的是哪个理想？孟子举出来，是伯夷“圣之清者”也。什么叫圣？你能够殉身，能够持守，能够不改变，你在品德上就是圣。但是你所持守住的是什么圣？伯夷是“圣之清者”，尽管他周武王比商纣王的政治好得多，但是臣子是不能够背弃君主的，纣尽管是个无道之君、暴君，那武王一个臣子去把国君杀死，他就是一个暴臣。伯夷说“以暴易暴兮，不知其非矣”。他只是持守住这一点，他不管你对人民老百姓是什么。可是伊尹就不然了，伊尹是“圣之任者”也，他“五就汤”，“五就桀”，五次到成汤那里去，五次也到夏桀那里去。如果夏桀能够用我，我一样愿意为他服务，愿意为他来治理国家的。如果是商汤用我，我也可以为商汤服务。看谁能够用我，什么地方能够实现我的理想，我不是以夏国的夏桀和商国的成汤来辨别。可是孔子呢？是“圣之时者”也，是可以仕则仕，可以止则止。应该怎么样就怎么样做。持守是好的，殉身也是好的，但是你为什么而殉身呢？这是我认为在北宋的新旧党争之中的两个词人苏东坡与周邦彦之不同。而周邦彦的词写的虽然是越勾勒越浑厚，他的章法、他的辞藻、他的勾勒，都有过人之处，但是他没有一个超越、高远的气象在那里。

好了，我们今天就简单地介绍了周邦彦，他在艺术上的成就，他对于宋词发展的影响。周邦彦是影响南宋的词人非常大的一个作者，在中国词史上是一个转变风气的词人，我说“结北开南是此人”，把北宋的词结束了，开出了南宋的一派的作法。可是我们不得不承认，如果跟苏东坡、辛弃疾比起来，他的意趣不够高远，虽然艺术是很高的，可是他的气象不是很高，我们就把周邦彦截止在这里。

# 第三讲

同样是偏重理性安排的赋化之词，吴文英却不同于一般那些雕章琢句的南宋作者，他的词里边有时候会有一份很深厚的兴发感动的力量，因而能产生一种比较高远的意境。

我们应该注意到，词的发展有一个很奇怪的现象，就是早期一些出名的词人，很多都有很高的地位，比如说韦庄，韦庄是在前蜀做到宰相的地位的；冯延巳，冯延巳是在南唐做到宰相的地位的；北宋初期的晏殊也是做到宰相的地位的，欧阳修也是在仕宦方面曾经做到过很高的地位。可是从周邦彦以下，例如吴文英，还有后来的王沂孙，都是默默无闻的。周邦彦还是做了官，虽然是官级不太高；可是吴文英是布衣终身，没有什么正式的官职。只是后来研究的人，看到吴文英的词里边，有很多是在苏州的时候写的，与苏州的仓台幕僚，也就是那些个管漕运的一些个官员，有过唱酬往来，所以有人就以为，说是吴文英30岁的时候，可能曾经做过苏州仓台的幕僚。当然这不是一个正式的官职，只是给那里当地的官员做一些文书上的事情。那另一个词人王沂孙也是，历史上没有他的任何传记，只有他的几十首词传下来。所以这些人都是“才秀而人微”，就是说他们的才华很秀发，而他们的平生经历则是非常的卑微。

那么对于这些人，不但是有这样一个特色值得注意，而且这些“才秀人微”的人，还都在他们生平的行为上留下了一些被后人认为是污点的记录。我们说苏东坡虽然是平生仕宦不得意，屡次被迁贬，辗转各地，晚年一直到海南，可是苏东坡人品的光明俊伟，是被世人所公认的，不但为我们后人所公认，就是当时的人也是如此公认的。我现在讲的赋化之词的作者，我选了三个人，就是周邦彦、吴文英，还有王沂孙，这三个人就统统都是有污点的。我上次讲周邦彦，只是讲了他艺术上的特色，说他是工于铺陈描写，他的勾勒，“越勾勒越浑厚”，说他注重音节的平仄四声，他作三犯、四犯的曲子，那都是他艺术上的成就。至于他的生平，根据一般人的考证，还不只是像我所说的，在新旧党争之中，苏东坡所关怀的是朝廷，是老百姓的生活，而周邦彦所关心的是他自己的得失利害。我们所讲的周邦彦那几首词，都是好词。他的《兰陵王》，他的《渡江云》，他的《解连环》，都是很好的词。但是你可以看到，他心心念念所想到的是他自己的得失安危，就是《解连环》也是写自己的一份男女的感情，而且他平生交游也不是只有这一个女子，有很多歌妓都跟他有过往来，他写过很多给歌妓的词，而且他既有这典雅的词，还有非常浅俗的词。除去我所说的他艺术上的成就以外，他还有一个污点，就是他曾经跟北宋最有名的、历史上号称为奸臣的蔡京有过往来。他写过送蔡京的一首祝寿的诗，他同时还跟蔡京手下一个叫做刘丙的，也是历史上被认为是非常奸邪的小人，有过比较亲近的往来。

不只是周邦彦留下了品行上的这样一个污点，吴文英同样在品行上有一个污点。当时南宋末期一个最有名的宰相，就是贾似道，吴文英的词里边有四首给贾似道祝寿的词。所以周邦彦有给蔡京祝寿的诗，而吴文英有给贾似道祝寿的词。我们上次也曾经讲过，说一个人的作品的高低，艺术的成就是一件事情，他的品格、他的志意、他的襟怀、他的理想，那是另外一方面的衡量标准。我上次也曾经举了一个例证，一个人追求一个什么东西？你执著地去追求的，是男女的爱情，还是名位利禄？《史记》上司马迁说了，“贪夫殉财，烈士殉名，夸者死权”，我们一般老百姓就只求一个安定舒适的生活，这是一般人为自己的欲望、为自己的生存而追求的。《孟子》上也说了，伯夷是“圣之清者也”，伊尹是“圣之任者也”，柳下惠是“圣之和者也”，孟子所说的这种圣之清、圣之任、圣之和的追求，与那个“贪夫殉财，烈士殉名，夸者死权”的追求是不一样的，那“贪夫殉财，夸者死权”的，不管是得失的物质的利益，还是私人的感情的追求，都是自己私人的利欲。至于说伯夷所追求的“圣之清者”，伊尹的“圣之任者”，柳下惠的“圣之和者”，那已经是一种理念。我常常说理念的追求与情欲的追求是两个不同的层次，伯夷的“圣之清”，就算他也许过分了，他最后饿死在首阳山上了，但是他追求的是一个理念，是一个理想，是一个志意，是一个持守。所以孟子所说的“圣之清”、“圣之任”、“圣之和”，与司马迁所说的那“贪夫殉财，烈士殉名”，是不属于同一个层次的。周邦彦的词精工绝艳，所以王国维赞美说他的词“音节和婉”、“辘轳交往”，念起来声音真是“美听”，就是他词的音节果然是美。但是王国维还说了一句话，在他的《清真先生遗事》里边，他说一些作品有“诗人之境界”，有“常人之境界”，有的境界是诗人的境界，有的境界是寻常人的境界：诗人的境界“唯诗人能感之、能写之”，诗人的高举远慕的那种追寻、那种向往、那种理念、那种志意、那种胸襟怀抱，这种境界只有诗人才能够真正地感受到，也只有真正的诗人才能够写出那样的作品来；而常人的境界是常人皆能感知，我们每一个人都能够有、能够感受到这样的一种情思。可是我们不是每一个人都是诗人，常人能感之，而不能写之，我们有种种的悲欢离合的感情，就是常人的感情，但是我们不会写出来，而唯诗人能写之，就是只有诗人把它写出来了。王国维说周邦彦所写的就是第二种的境界，不是属于诗人的境界，诗人的境界是唯有诗人才能写出来的，像屈灵均，像陶渊明这些人。而周邦彦所写的，不管我们所讲的他的《兰陵王》，他的《渡江云》，他的《解连环》，不管是对于朝廷的这个得失利害的思量考虑，不管是对女子的爱情的得失的思量考虑，都是常人的境界。

那吴文英也同样是品行上有污点的，他是写了四首送给贾似道的词。而王沂孙呢，人家说他是南宋灭

亡以后，在元朝出来做了官了，而在历史上认为这是一个污点，就是说你自己的朝廷灭亡了，你不能够替你自己的朝廷持守你忠贞的志节，反而侍奉了敌国，侍奉了异族。所以一般人批评议论的时候，常常说王沂孙有这样的缺点。可是每个人依然是不同的，因为我们人都是软弱的。孔子说过，“躬自厚，而薄责于人”。“躬”是我自己，我自己对于我自己要“厚”，这个不是说我要厚待自己，我要享受的比谁都好，不是这个意思。他这个“厚”字是接在下边的，“躬自厚，而薄责于人”，“责”是责求、要求，就是说你对于自己的要求要严格，而对于别人要薄责，因为每个人都是软弱的，要原谅他。所以历史上很多人为了生存，或者为了生活，而在那种复杂的政治环境之中，不得已而留下了污点。就连这个阮嗣宗，就是写《咏怀诗》的阮籍，他曾经为司马氏要篡位的时候写了劝进的表文，他为什么要写这篇劝进的表文呢？人家说阮籍的《咏怀诗》也是“忧生念乱”，有“忧生之嗟”，你要活下去，可是你怎么活下去？所以不得已，我们对于这样的人应该同情。贾似道是一个有权的宰相，他要做寿的时候，天下人都给他献词，吴文英是以词出名的，他敢不献那几首寿词吗？那是不得已，那是为了生存而不得已。而一般的文人除了求生存的本能以外，还有一个弱点，就是文人往往不甘寂寞，喜欢显露自己的才华。我的词笔好，我能够写词，我就要到处显、张扬，让人家看到我的才华。所以不甘于寂寞，这是人性的弱点。但是虽然有这样的弱点，我们还是可以看出来，在这不得已的情况之下，每个人所表现的还是不同的。

在讲吴文英以前，我们也先看一看前人对吴文英（号梦窗）的评语。周济在《宋四家词选目录序论》里说梦窗“立意高，取径远，皆非余子所及”，就是说吴文英的词里边有非常高远的意境，不是南宋那些雕章琢句的人能够赶得上的。吴文英词也是属于赋化的词，赋化的词注重勾勒，注重描写，注重词句的雕饰安排，是用思力为词。我说诗人的词，是以这个感发，就是内心的一种兴发感动来写的。苏东坡说“有情风万里卷潮来，无情送潮归”、“谁似东坡老，白首忘机”，他内心有自己的一种兴发感动，是直接写出来的。而像歌辞之词里边的李后主，“林花谢了春红”，那也是自己生命之中有一种兴发感动；辛弃疾的“举头西北浮云”，也是自己内心的兴发感动。而赋家之词，刚刚读的时候，你觉得它不能给你一个当下的感动，这是有很多人不喜欢这种赋化之词的原因，因为它不给人直接的感动。可是在这些赋化之词的作者里边，吴文英能够偶尔忽然间跳出来，给你非常强大的感动，所以“立意高，取径远，皆非余子所及”，不是那一般的赋化之词的作者所能赶得上的。周济又说，梦窗“奇思壮采，腾天潜渊，返南宋之清，为北宋之挚”（《宋四家词选目录序论》），他说吴文英的词，真是“奇思壮采”，我这空口说那“奇思壮采”四个字就是空话，怎见得他的“奇思”？怎见得他的“壮采”？等一下要用吴文英自己的词来证明。吴文英的词“奇思壮采，腾天潜渊”，飞起来飞到高天之上，沉下去沉到九渊之下；“返南宋之清”，他把南宋词的清——清就是说水清无鱼，找不到深刻的东西，找不到真正的那种兴发感动的生命在里边，没有一个活的鱼在里边，这是“清”——他说吴文英是把南宋词的这种缺点挽回了；“为北宋之挚”，他的词里边偶然有北宋词的那一份深厚的兴发感动的生命的力量存在其中。我们说了，梦窗这个人生平是很简单的，不像辛弃疾，用他的生命来写词，用他的生活来实践他的词，所以我们要讲很多他的生平，而吴文英的生平本来就很简单，没有什么可以仔细介绍的，所以我们现在就直接看他的一首词，《齐天乐·与冯深居登禹陵》：

三千年事残鸦外，无言倦凭秋树。逝水移川，高陵变谷，那识当时神禹。幽云怪雨，翠湿空梁，夜深飞去。雁起青天，数行书似旧藏处。

寂寥西窗久坐，故人慳会遇，同剪灯语。积蘚残碑，零圭断璧，重拂人间尘土。霜红罢舞。漫山色青青，雾朝烟暮。岸锁春船，画旗喧赛鼓。

这首词有一个题目，说他跟他一个朋友叫做冯深居的一起登到禹陵，“禹陵”就是夏禹的坟墓，在绍兴有一个禹庙，禹庙的旁边就是禹陵。那冯深居是何许人也？冯深居这个人《宋史》上有他的传记，他的名字叫做冯去非，“深居”是他的号。冯深居是江西人，在南宋理宗淳元年（1241）的时候，曾经做过淮东转运司，转运司就是负责粮食的漕运。刚才我们说了，在吴文英的词里边考证出来，他30岁左右曾经与苏州的仓台的幕僚有过交往，所以他跟那些转漕仓运的人有相当的认识，而冯去非就是在理宗淳的时候做过淮东转运司。到了理宗宝元年（1253）的时候，冯去非就做了“宗学谕”，“宗学”是国立的一个学校，他做了里边的一个教师。可是在他做宗学谕的时候，当时就有另外一个大臣，名字叫丁大全，这个丁大全当时被朝廷任命做左谏议大夫，是朝廷的一个谏官，就好像监察的这样的一个官职。而丁大全这个人做官的名声是很不好的，人家认为他是一个奸邪的小人，《宋史》上批评丁大全，说他是“谄事内侍”，内侍就是朝廷的宦官，说他为了自己的权位，就巴结讨好宦官；而且是“贪纵淫恶”，做了很多恶劣的事情，而现在朝廷居然要任命这样的一个人做左谏议大夫。一般年轻的人、年轻的学生都是比较纯洁、比较正直的，认为这样一个“贪纵淫恶”的人，国家怎么能够用他做谏议大夫呢？所以这些年轻学生就去请愿，而朝廷当然就镇压，所以朝廷就下了一道命令，而且立了一个石碑，写上禁止学生做这样的事情。那当时这个冯去非是宗学谕，他是学校里边的老师，所以就叫他签名。就是朝廷要镇压这些学生，叫冯去非去签名，冯去非当时就拒绝了，他坚持不肯在这个镇压的文件上签名。而他一个小小的教师，又能够有什么样的政治力量？不久以后丁大全不但做了谏议大夫，而且签署枢密院事，这是更高更重要的职位，可以掌管枢密院的事务，冯去非批评了朝政，也就被免官了。免官以后，他就说我要回我的老家，他说“今归吾庐山，不复仕矣”，他是江西人，他说我要回到庐山去，再也不出来做官了。所以吴文英跟这个冯去非有很好的友谊，在他的词集里边还写过另外的赠冯去非的词，那我们来不及看很多，今天就只看这一首词。

刚才我们已经说了，吴文英虽然操行品格上也留下了污点，但是他有时候真是有那个意境非常高远的一面，所以有人赞美他，说他“腾天潜渊”。你看他开头这几句：“三千年事残鸦外，无言倦凭秋树。逝水移川，高陵变谷，那识当时神禹。幽云怪雨，翠湿空梁，夜深飞去。雁起青天，数行书似旧藏处。”我们常常说“语境”，就是语言的环境，这个在西方的语言学还有文学批评上是非常重要的，就是你是在什么样的一个语言环境下写下的这一篇作品？所以我在讲五代的冯正中，还有中主词的时候，我说他们是“双重的语境”。现在你知道跟他一起登禹陵的是冯深居，登临的地方是夏禹王的坟墓。“三千年事残鸦外”，正是这个今古盛衰的登临的悲慨，如果是以夏禹王的年代，算到南宋末年的时候，就是恰好三千多年的时间。而且你知道，他们是理宗时代的人，距离南宋灭亡的年代是很短的，所以当时的南宋，那种危乱之象已经呈现出来了。而冯深居是一个正直的人，所以当他登临禹陵的时候，这个语言的环境，“三千年事残鸦外”，我们今古有多少盛衰？三千年的往事，都消失了，向哪里消失了？在残鸦之外。杜牧之有一首《登乐游原》的诗说：“长空澹澹孤鸟没，万古销沉向此中。”你登在高处，禹陵是在一个高处，你登在高处向远方一望，杜牧之说的，“长空澹澹孤鸟没”：你看那遥远的天空一只鸟飞到天的尽头；“万古销沉向此中”：所有的历史、所有的盛衰、所有的兴亡都沉没下去了。欧阳修的一首小词，说：“平芜尽处是春山，行人更在春山外。”这个平原的青草尽头之处有一片青山，而我所怀念的那个人更在青山之外。“长空澹澹孤鸟没”，而万古的销沉更在那飞鸟之外，“三千年事残鸦外”，这里边有三千年的盛衰兴亡。“无言倦凭秋树”，他们是登禹陵，登禹陵要从山下爬上来，当然身体上有一种疲倦的感觉。同时南宋末期这个国家危亡的种种现象，像这个冯去非曾经有心跟那些奸臣作过斗争，但是他斗争不过；而吴文英是根本就不肯混在那个官场之中，所以他是以布衣终，未尝一试，因为他们认为当时的国家、当时的朝廷、当时的政治败坏，你如果卷进去，就白白把自己弄得污秽了、牺牲了，做不出什么事业，事无可为，再没有可以挽回的地方了，所以有什么话可说？那真的是无话可说。“无言倦凭秋树”，那么多往事、那么多盛衰都消失了，我们现在有什么话可说？无可奈何。所以无言而“倦凭”在那里，而倦凭的是“秋树”，是一棵秋天的树，宋玉说“悲哉秋之为气也，萧瑟兮草木摇落而变衰”。我常常说，你看人家陶渊明写的那个《归园田居》，说“抚孤松而盘桓”，我跟那棵虽然是孤独但是挺拔直立的松树盘桓。你看那牵牛花能够一直站起来吗？它不能，只有松树，我就是一棵松树我也站得笔直，所以陶渊明说我“抚孤松而盘桓”，我是跟那个直立的、挺拔的、不会折断的、可以耐寒的、冬天经冰雪而不凋落的松树盘桓。而现在吴文英说的是什么？“无言倦凭”的是“秋树”，是“萧瑟兮草木摇落而变衰”的秋天的树。“逝水移川，高陵变谷，那识当时神禹”，自从夏禹王到现在，真是“逝水移川”，你说黄河改了多少次道了？真是“逝水”。夏禹王当时以为天下的唯一的灾祸就是洪水，他以为只要洪水的大患被我治理好了，从此我们天下老百姓就得到安乐了。辛稼轩说这是“鱼自入深渊，人自居平土”，可是谁想到，洪水平了以后，人间的灾祸还是如此之层出而不穷呢？“逝水移川”，几千年过去了，那夏禹王治理的水道也经过多少次改变了，“高陵变谷”，《诗经》上说“高岸为谷，深谷为陵”，那个高山现在陷下去了，就变成深谷了，深谷反而凸起来了，就变成山陵了。所以人世之间经历了几千年的历史兴亡，“那识当时神禹”，我们从哪里再把当时的夏禹王找回来？传说夏禹王治水，为了人民的安乐，三过家门而不入，还说“人溺己溺”，如果有一个人淹死了，是因为我治洪水没有治理好，是我使他溺死的。什么人有这样的责任？什么人有这样的功业？所以辛弃疾说：“悠悠万世功，当年苦。鱼自入深渊，人自居平土。红日又西沉，白浪长东去。不是望金山，我自思量禹。”我们现在还有像夏禹王那样的人吗？有那样的功业、有那样的抱负、有那样的志意的人吗？“那识当时神禹”，那现在留下来的是什么？留下来就是一个禹庙，留下来的就是禹庙旁边的禹王的一个坟墓禹陵。那禹庙跟禹陵上有什么？“幽云怪雨，翠湿空梁，夜深飞去。”这吴文英的词真的是“腾天潜渊”，写得如此之幽怪，写云就是云好了，写雨就是雨就好了，为什么是“幽云怪雨”呢？为什么不是和风细雨呢？“幽云怪雨”，因为他要写一段神话的传说。这有什么神话传说呢？夏禹王的陵墓是在会稽，据《嘉泰会稽志》（“嘉泰”是南宋的一个年号）记载，就是在嘉泰年间的会稽方志记载说，当他们要给夏禹王盖这座庙的时候，忽然间有一夜大风雨，水冲下来一根大木，所以他们就用这个非常粗大的一根树木做了屋梁。还有《大明一统志》的绍兴志，《绍兴府志》里边也记载着，说这个梁当时他们叫做“梅梁”，可是什么是梅梁？《尔雅·释木》上说，就是古人所说的“梅”是通“楠”，所以“梅”就是楠木，楠木是高大而又坚实的。所以传说当时洪水冲下来一根很粗大的楠木，就是这个梅梁，人们就用这个梅梁做了禹庙的屋梁，所以是“幽云怪雨”。那什么是“翠湿空梁”呢？这个当时很多人都不懂，所以像胡适之先生，还有胡云翼——胡适编过词选，胡云翼也编过《宋词选》，所以他们两位胡先生，就说南宋这些个人，像吴文英，他们所写的都是谜语，都是不通，都是晦涩，什么叫“翠湿空梁”？这是什么意思？而且这个“”字这么稀奇古怪，是什么意思？这个“”字本来通这个萍藻之“萍”，那么如果是水中的萍藻，又怎么会跑到那个梁上去了呢？所以人家说这个真是晦涩，真是不通，如同是一个谜语一样。而且如果说是水中的萍藻，跑到这个梁木上去了，那为什么不写普通我们都认得的那个萍藻之“萍”，而写了这么稀奇古怪的一个“”字呢？这个“”字除了通那个萍藻之“萍”以外，本来还见于《楚辞》的《天问》。《楚辞》里边有《天问》一篇，写天地之间的各种奇怪的现象，里边有一句说“号起雨”，这个“”根据王逸的注解，说这个是“翳”，翳是雨师，是管下雨的神仙。你看现在你就知道，这是吴文英的修辞，也是人家所以说他不通的缘故。吴文英的词里边，就是他常常是有一个时空的错综，他把时间跟空间错综来写，一个是他的感性的修辞，他不是用理性来说，理性来说萍藻就是萍藻，他用感性，他把感觉跟思想、跟知识结合在一起了。是萍藻之萍，可是这个梁，是风雨冲下来的一根梁，这还不说，关于这根梁木还另外有一个神话的传

说，说后来有一个画家叫做张僧繇的，在这个梁上画了一条龙，这个梁木是被风雨冲下来的，张僧繇就在这个梁木上画了一条龙。《嘉泰会稽志》就说了，每当大风雨，这个梁上的那条龙，就是张僧繇画的龙就飞走了，等到第二天早晨，这龙又回到梁上了，而这梁上都是水藻，因为这个梁木上画的这条龙就飞到水中，跟那些别的龙在那里游水争斗，所以第二天早晨人家看见这个梁木上都是水藻，所以“翠湿空梁”有这么一段神话的传说，而且是跟这个风雨结合在一起的。所以他说“翠湿空梁，夜深飞去”，是什么缘故萍藻带着水湿湿地挂在梁上？是因为这个梁上的龙夜深就飞走了，“夜深飞去”，这个很多人都不懂，所以读到吴文英的这首词，不知道他说的是什么。而你要知道，虽然我读的时候第一个联想我就想翠就是水中的萍藻，可是我如果没有根据，我不能够平白无故地就说水藻跑到梁上去了。你知道吧，在《大明一统志》的《绍兴志》上说到这个“梅梁”，在《四明图经》上说到南朝梁的张僧繇画了一条龙在上面，不同的地方志都有记载，可是没有说到有水藻跑上来，我不能随便这样说，你要知道词人他无一字无来历，他都是有根据的，不是随便这样说的。我虽然是联想到说这个字通那个萍藻之萍，但是我不能够就说，说那就是因为有萍藻跑到梁上去了。我不能够平白这样说，你没有证明，你怎么平白这样说？我后来是查到了，南宋宁宗嘉泰年间的《会稽志》里边谈到，说梅梁：“夜或大雷雨，梁辄失去，比复归，水藻被其上，人以为神。”如果你没有见到这个记载，你就不能够空口这样说，这是诠释诗词应该遵守的、非常重要的一条规矩。你不能凭空地猜想，因为他们所写的都是有根据的，而这个典故，这个传说的故事一般人不知道，所以觉得它很奇怪。可是吴文英就是当地的人，他就是四明人，四明就是现在的宁波，所以他对于这个神话传说是很熟悉的。下面说“雁起青天，数行书似旧藏处”，秋天到了，北雁南飞，当他们登上禹陵的时候，看到有一行鸿雁就飞起在青天上，“雁起青天”，而雁呢都是排成一队的，我们昨天讲周邦彦的词，说“阵势起平沙”，雁是排了一个阵势，或者是“一”字，或者是“人”字，所以是雁字，好像雁在天上写了一个字。我的一首小词，还说“天外云鸿能作字”，天外云中的鸿雁，它也可以写出字来。“雁起青天，数行书似旧藏处”，这个雁写的字就引起了另外一个联想，让吴文英想到旧日的一个藏书的地方。因为就在禹陵附近有一个石匮山，也叫做宛委山，历史上记载了一个故事，说当时夏禹王治平洪水以后，就把书藏在这里了。这个石匮山还有一个传说，说这是夏禹王得书之处，说夏禹王从这个山里边找到了一些古代的书籍，当然那时候也没有纸，所以这个书籍是“金简玉字”——金属的金简，上面是用玉来镶刻的字，这都是神话。所以吴文英所用的都是当地的传说，“雁起青天，数行书似旧藏处”，夏禹王治平洪水，他的功业，他的那些记录，应该就藏在这个山里边，可是“那识当时神禹”，“逝水移川，高陵变谷”，眼见南宋的江河日下，却无可挽回。

上面这一段都是白天的登临，下半首，“寂寥西窗久坐，故人悭会遇，同剪灯语”，是写到回来了，白天登了禹陵，晚上回来了，回到西窗之下，“寂寥西窗久坐”。古人常常说“西窗”，而且还说到“剪烛”，这是李商隐的诗，“何当共剪西窗烛，却话巴山夜雨时”。吴文英跟他的朋友冯深居，两个人满心的悲慨，“寂寥西窗久坐，故人悭会遇”，我们是老朋友了，可是我们很少能够见面，我们很多年才见这一次面，我们今天就剪灯共话，“同剪灯语”。剪灯时候谈的是什么？是“积藓残碑，零圭断璧，重拂人间尘土”，我们就谈到今天白天的登临了，我们不但登上禹王的陵，看到禹王的坟墓，而且禹王陵的前面有一大块石头，叫做窆石，据说那是禹王下葬时候的一块石头，而那个石头上已经长满了苔藓。李白说了，“君不见晋朝羊公一片石，龟头剥落生莓苔”，所以“积藓残碑”，而且“零圭断璧”。什么是“零圭断璧”呢？相传就是在南宋高宗绍兴年间，有一天这个庙前忽然有光焰闪烁，那么当地人就在地下挖掘，就得到古代的圭璧。圭、璧都是玉器，说上边有尖的叫做圭，圆的叫做璧。所以可能他们当时白天登禹陵的时候还在禹庙那里看到这些零圭断璧，石碑上长满了青苔，圭璧都已经破碎，都已经是“零圭断璧”，我们就“重拂人间尘土”。吴文英真是很妙，“尘土”当然是人间的尘土，但是他现在把“人间”跟“尘土”连在一起，是现实上的这圭璧上的尘土，可是同时也是我们人间的无限往事。我跟你是“故人悭会遇”，我们多少年不见了，我们要拂去当年的尘土，拂去我们中间积下来多年的尘土，所以“重拂人间尘土”，这是讲他登临禹庙回来的感慨，人世的沧桑，朋友的离别。忽然间他又跳出去了，再写景物，“霜红罢舞”，这个吴文英常常会跳起来说一句，现在不是“秋树”吗？秋树经霜了，当然都是红叶，“霜红”有一天是“罢舞”，现在还有红叶，红叶还在飞舞，有一天红叶都飘尽了，“霜红罢舞”，这就是无常的盛衰变化。而与“霜红罢舞”的无常对称的，是“漫山色青青，雾朝烟暮”。山是不改变的，山色青青，“雾朝烟暮”，白天的雾霭，晚上的烟云，而就在“山色青青，雾朝烟暮”之间，多少朝代过去了，多少时间消逝了。今年的霜红落尽了，明年呢？“岸锁春船，画旗喧赛鼓。”明年的春天，就在这个禹陵的山下，在那流水的旁边，到处都是春船。怎么忽然间跳到春天去了？本来说是“无言倦凭秋树”，本来说的是“霜红罢舞”，都是秋天，现在怎么出来一个春船？你要知道杜甫写《秋兴八首》，前面都写的是秋天，“巫山巫峡气萧森”，忽然间在第八首说“佳人拾翠春相问”，用一个“春”字的呼应，就是一个循环、一个整体。人世间的盛衰，是整体的循环的。现在是“霜红罢舞”，在秋天过去、在“山色青青，雾朝烟暮”的变幻之中，明年的春天就来了。“岸锁春船”，而到时在这禹陵前边的流水之中，有很多春船都停泊在岸边。为什么？根据《嘉泰会稽志》所说，相传每年的三月初五是夏禹王的生日，当地的老百姓要祭祀夏禹王，就举行赛会；老百姓一年节衣缩食，准备了一些钱，就是为了来参加春天的夏禹王生日的赛会。那个时候，“画旗喧赛鼓”，到处的游船上都是画旗招展，到处都是赛鼓的喧哗。可是你看这个吴文英又用了一个很奇怪的修辞的办法，他把喧哗的“喧”字，加在画旗跟赛鼓之间，赛鼓可以喧哗，画旗是不喧

哗的，可是加上一个“喧”字，由画鼓的喧哗，想到旌旗的招展，这招展也给人一种喧哗的感觉，所以“岸锁春船，画旗喧赛鼓”。所以你可以看到吴文英的词，果然是有“腾天潜渊”的变化，而且他的修辞，也有很多奇妙的方法。所以一般人不容易了解他，但是其实吴文英的词是非常有特色的，就是刚才我们曾经讲到前人对他的评语，是“奇思壮采，腾天潜渊，返南宋之清，为北宋之挚”。好，我们今天就结束在这里。

# 第四讲

经历了国破家亡的打击之后生活在异族统治下的王沂孙，只能以咏物的形式寄托对故国的哀思。他的词在淹没三百年后曾被清人所激赏，但奇怪的是：清人虽然推崇王沂孙词，但他们自己的咏物词却再也写不出王沂孙词中的那一份感发了。

因为时间的关系，所以我不敢多发挥也不敢多讲。但是我想还是有几句话我一定要谈到的，就是我所说的赋化的词，主要是指长调。因为长调在写的时候需要铺陈，我们上次讲过赋就是铺陈，它要长调，所以它要铺陈，要勾勒，要描绘。至于小令，其实变化不多，小令一直都是以直接的感发为好。

可是我们在讲这些长调的作者的时候，没有能够讲他们的小令。周邦彦有很好的小令，比如“楼上晴天碧四垂,楼前芳草接天涯”，吴文英也有很好的小令，我们还是应该把它补足。我选了两首吴文英的小令，一首是《唐多令·惜别》，还有一首是《玉楼春·和吴见山韵》。小令都是直接感发，不像长调雕琢修饰，用了很多典故。《唐多令》这首最容易懂：

何处合成愁？离人心上秋。纵芭蕉，不雨也飕飕。都道晚凉天气好，有明月、怕登楼。

年事梦中休，花空烟水流。燕辞归、客尚淹留。垂柳不萦裙带住，漫长是、系行舟。

这个很容易懂，不像吴文英那些长调的词，“幽云怪雨，翠湿空梁”，大家都不懂，不知道他说的是什么。“何处合成愁”，第一个“何”是平声，第三个字“合”是入声。这首词很多人喜欢它，甚至于像胡适之先生、胡云翼先生，他们对这首词都特别地赞美。说吴文英的词，长调都像是诗谜，都是晦涩，都是不通，只有像《唐多令》这样的词，才是好词。可是真正的懂词的行家，像清代陈廷焯的《白雨斋词话》，就特别提出来说，“《唐多令》一篇几于油腔滑调，在《梦窗集》中最属下乘”，认为这是吴文英词里边最不好的一篇。而且不只是陈廷焯有这样的评语，周之琦，也是清代的一个词学家，在他《十六家词录》里边也说了这么一句，“《唐多令》一阕乃梦窗率笔”——是他随便地率意地写下来的词。可是以前有人喜欢他的词，不但是胡适之、胡云翼喜欢他这些个词，而且早期南宋的张炎就说这首词“疏快不质实”。因为吴文英的词给人非常密的感觉，每个字都是很复杂的，每个字都是很晦涩的。这个词写得清楚明白，给人疏快的感觉，张炎认为它是好。而那些个长调的词太质实了，太死板了，好像浓得化不开一样。可是这首词，真正以词来说，真的不是一首好词。我从一开始就说了，要有言外的意韵才是好词，要让人读了以后，言尽而意不尽，意尽而情不尽，要有这种意味的才是好词。不管是长调也不管是小令，小令里边就算是很直白的、很短的小令，像李后主的词“林花谢了春红，太匆匆，无奈朝来寒雨晚来风”，写得非常的浅白，写得非常的直率，但是他有非常深厚的情意和感发，让你去思索。所以像这样的“何处合成愁，离人心上秋”，没有余味，不是好词。可是这一首词，同样有值得注意的地方。第一个是什么？是拆字。“何处合成愁”，是什么地方聚集了这么多的忧愁？是“离人”的“心上秋”，是离别的人心上的那种秋天的萧瑟凄凉的感觉。而“心上秋”凑起来是什么字？“愁”字。“愁”是什么字？就是离别的人心上的一个秋字。“何处合成愁，离人心上秋”，这叫拆白道字。就是说把一个字分开，把它拼凑，这是一种技巧。值得我们注意的还有另外一点：按照《唐多令》这个词的牌调的格式，应该是五五，“何处合成愁，离人心上秋”；“纵芭蕉，不雨飕飕”，应该是七个字的句子，三、四停顿。 这里多出了一个“也”字，“也”是衬字，是增衬上的一个字。这所以就值得注意了。这种拆白道字、拼字的办法，还有加一个“也”字的增衬的衬字的办法，是后来的元曲做法。元曲常常有增字，有衬字，而且讲究拆字。《西厢记》写红娘跟张生要幽会，红娘说：“谁叫你跳花墙，女字边干。”你跳了花墙，“女”字边一个“干”字是什么？是“奸”字，这就是奸情的“奸”字。这是曲子里边的办法，拆白道字，增衬。我们可以看到在宋朝的末年，就已经有了这种拆白道字的增衬的方法了。这是我们读这首小令的一个缘故：一个是为了你的欣赏，不要以为写得很疏快的很容易懂的就是好词，在词里边这样的不一定是好词；还有就是说它的拆字，它的增字，已经开启了曲子的作风。

另外其实还有一首小令，我倒以为那是吴文英的一首好词，就是《玉楼春·和吴见山韵》。吴见山是何许人？既然是和他的韵，可见吴见山也是个词人了。吴见山写了一首《玉楼春》，用了这个韵，而现在吴文英和他一首词。可是我没有查到，吴见山是何许人，有过什么样的作品。《和吴见山韵》这首词我认为是一首好词，而且也是非常有特色的好词。吴文英这个人，很有开创，像他在叙写的时候的时空交错，他的修辞造句，在词里都非常奇特。我曾经讲过，吴文英词的特色一个是时空交错，一个是感性修辞。他的修辞不是用理性来修辞的，是用他直觉的感性去修辞。比如他说，窗外的风雨，伴窗内“嚼花灯冷”，这写得非常的妙，说外边是风雨，屋子里边一个人，点着一盏油灯。古代的油灯通常有一个像碗一样的油盏，油捻子在中间，碗一样的灯盏像一个人的嘴巴，这个灯的光焰一直在那里闪动，油捻子燃久了就结成了灯花，灯盏的口，就是碗口像一个嘴巴在那里嚼这个灯花。“嚼花灯冷”，他这种想象是很奇妙的，这是感性的修辞。还不只如此，他下面的这首小令，也很有特色，我们把它念一遍。

阑干独倚天涯客，心影暗凋风叶寂。千山秋入雨中青，一雁暮随云去急。

霜花强弄春颜色，相吊年光浇大白。海烟沉处倒残霞，一杼鲛绡和泪织。

有时候吴文英他的想象跟感受真是非常妙的。吴文英，从来没有仕宦过，以布衣终身，偶然在官府之中做一点幕僚的工作，真是漂泊一生，“阑干独倚天涯客”。一个人倚在阑干旁边，天涯流浪的这样一个客子。因此“心影暗凋（是）风叶寂”，谁看到你心里边有影子。他写得真是很好，你心里面有多少往事，心里面有多少感情，就在你寂寞无言之中，这些往事都消逝了，就如同草木的凋落一样。“心影暗凋”，而外边正是风吹的木叶。“风叶”到“寂”，叶子已经落得差不多了，再也没有叶子那刷刷的响声了。我内心之中的我的感情，我的回忆，也如同风叶，都凋落了，再也回不来了。这是写心中之情。“千山秋入雨中青，一雁暮随云去急”，这是写外面之景。我们上次讲到周邦彦的“斜阳冉冉春无极”是融情入景。“千山秋入雨中青”，远远的一派青山，下过雨以后，那青色更显得如此之鲜明。“一雁暮随云去急”，有一只孤飞的鸿雁，在黄昏之中随着远空的浮云消失在天边了。我们的人生，一个心影暗凋的天涯客，他心中的感觉，“千山秋入雨中青”，如此之凄凉，如此之冷落；“一雁暮随云去急”，真是“万古销沉向此中”。可是他又说了，“霜花”还“强弄春颜色”，就是已经经霜的花马上就要零落了，它还要勉强地开出它最后一点美丽的颜色。以前我偶然提到过，说冯正中的词“梅落繁枝千万片，犹自多情、学雪随风转”，一棵梅花树，千万片的梅花都飘落了，你落就落下来好了，可是多情的梅花，它不愿意一下子落下来，它千片万片地飘飞，在零落到地上之前，还犹自多情，好像白雪一样随风飘转；陆游咏梅花的诗，“零落成泥碾作尘”，我还“只有香如故”。那点美丽，那点生命的最后一点宝贵的价值，它不甘心马上就失落，“相吊年光浇大白”，我与你吴见山“相吊年光”。年光者，即韶光，“还与韶光共憔悴，不堪看”。我们两个人多年不见，过去的往事，消逝的年华，我们今天见面了，喝一杯酒相吊年光，我们过去的日子却再也不会回来了，我们的少年也一去不复返了。柳永说的，“狎兴生疏，酒徒萧索，不似少年时”。所以我们只好饮酒来求得一醉了。这两句是写人的情事。然后再跳出去，“海烟沉处倒残霞”，在远海的烟霭冥之中，快要消逝的那一点点的云霞，残霞的那种光影、那种颜色映在海水之中好像是倒在里边一样。而这个美丽的云霞之色，倒映在水中，像什么？“一杼鲛绡和泪织。”相传海中有鲛人，据说鲛人不仅可以泣泪成珠，而且还可以织出鲛绡，最薄最轻的一种，但不能说是丝织品，因为它不是蚕丝。“海烟沉处倒残霞”，你能说它是幻影吗？“天外云鸿能作字，水中霞影亦成文。”那是残霞倒映在水中，在落日西沉时残留下来的光彩织出来的海天之间的一片颜色。那一片颜色是什么？是“一杼鲛绡”，就如同是鲛人织出来的一匹薄薄的丝织品的彩色。怎样织的？“和泪织”。因为鲛人是会哭泣的，而且它流下来的眼泪都会变成珍珠，“沧海月明珠有泪”。所以吴文英的词，真是有他的好处，是“腾天潜渊，返南宋之清，为北宋之挚”。他的词有富于很强烈而且很深刻的感发的地方。

时间不够了，我们接下来还要讲南宋词人王沂孙的词。现在我只能简单地再念吴文英的一首词《八声甘州·陪庾幕诸公游灵岩》，让大家对他有一个感觉。吴文英曾经做过仓台的幕僚。“渺空烟四远，是何年，青天坠长星。幻苍崖云树，名娃金屋，残霸宫城”，开头这几句真是写得奇想天外，那是他跟着苏州的仓台的这些朋友经过灵岩山。我有一次在苏州旅游，我坐在车上，朋友们远远地指给我说，你看那边一片山，就是灵岩山。灵岩山四面都是平原，所以他说“渺空烟四远”，你远远看去，这个旷野荒郊，一片烟霭迷茫，如此之遥远。可是中间有这么一片山，“是何年，青天坠长星”？怎么忽然间有这么一片山，是哪一年天上的一颗陨星的石头落在这里，化出这座山的？有了陨石就有了山，有了山就有什么？“幻”，变出来。幻出来什么？“苍崖云树”，就有这青翠的山崖，白云绿树。还幻出什么？除了大自然的苍崖云树以外，还幻变出来的，是人间的“名娃金屋”。因为灵岩山上有馆娃宫，是吴王夫差当年让西施居住的地方。吴这个地方管女孩子叫做娃，馆是给她居住的一个所在，这就是“馆娃宫”名字的由来。你说大地本来茫茫，什么都没有，忽然间就有了这一颗陨星，忽然间就变出来苍崖的山石，变出来白云绿树，然后有了人间的名娃金屋。名娃金屋久长了吗？吴王夫差之霸业是最短促的，转眼间被越王勾践给灭了。西施是越国派来的一个女子，她让吴王沉醉在歌舞之中，不思国事，最终使他走上败亡之路。虽然是“名娃金屋”，但那是“残霸宫城”。霸，虽然是霸，但是“残霸”。上面那些建筑都是残霸的宫城。这是你看到的吴文英这个词人确实是有奇思壮采、腾天潜渊的本领。

现在我们要讲南宋的另外一个作者王沂孙。王沂孙同吴文英一样，也是名不见经传。在中国古代，只有你做了官，历史上才会有你的一个传记。而王沂孙这些个人都是才秀人微，淹没在人群之中，所以他也没有传记。王沂孙的传记是后来清朝的查为仁跟厉鹗他们在给《绝妙好词》作笺注的时候考证出的。经他们考证，王沂孙字圣与，号碧山，又号中仙，是会稽人，有《碧山乐府》两卷，也叫做《花外集》。而且《绝妙好词》的笺注也引用了《延四明志》有关王沂孙的生平文字，“至元中，王沂孙庆元路学正”。这是在《绝妙好词》的笺上，查为仁跟厉鹗考证出来不到两行的王沂孙的简单的生平。而这两行的生平也带来了很大的问题，就是说他在至元年间做过庆元路的学正。“至元”是谁的年号？元世祖的。所以他们就说，他曾经在元朝出仕，他的志节没有能够保全。可是有人替他辩护，说这《延四明志》我们都没有看见过，这只是查为仁、厉鹗引述大家都未见过的书的话，这是难以令人信服的，而且可能有错误。因此大家辩论不休，有人说请看王沂孙所写的一首词《醉蓬莱·归故山》。“归故山”就是回到他的老家。“扫西风门径，黄叶凋零，白云萧散。柳换枯阴，赋归来何晚。爽气霏霏，翠蛾眉妩，聊慰登临眼。故国如尘，故人如梦，登高还懒。数点寒英，为谁零落。楚魄难招，暮寒堪揽。步荒篱，谁念幽芳远。一室秋灯，一庭秋雨，更

一声秋雁。试引芳樽，不知消得，几多依黯。”从词的内容来看，他在故山、故乡之中，过着如此凄凉如此落寞的生活，因此便有人认为他没有出去做过官。所以这也就造成了两派的辩论。而我们只有找到《延四明志》，事实才能得到澄清。《延四明志》是元朝编写的一个地方的方志，可是这个方志，我找了很多图书馆都没有找到。直到有一年我到了日本，在东京帝大的图书馆里边偶然发现了《延四明志》。在它里面，果然清清楚楚地记着元世祖至元中，王沂孙做庆元路学正。他在元朝果然是出仕了。于是后来就有很多历史学家，还不是为了王沂孙，而是为宋元之间很多的遗民的出仕行为进行辩论，应不应该出仕？道德上虽然是不应该，但是我们对于他们这种变节的行为是不是可以原谅？所以很多人都写过文章，连王国维也写过。王国维说有些个人因为贫穷难以为生是被迫出来做官的，他说这是可以原谅的。很多人考证这些事情，得出结论大都说是不得已而出仕的。

总而言之王沂孙是出仕了。那么不管他出仕或是不出仕，我们看看前人对他所写词的评语，刚才讲吴文英词的时候我们引用了周济《宋四家词选目录序论》和陈廷焯《白雨斋词话》的评语，现在再看一看周济跟陈廷焯对于王沂孙又是如何评论的。周济《宋四家词选目录序论》说：“碧山餍心切理，言近旨远，声容调度，一一可循。”说王沂孙的词，“餍心”，满足你内心的感情；“切理”，也适合你理性的分析。他写物似只是表面刻画，虽说是表面一层，可是他有非常深远的意旨，他的声容调度，他安排的手法，非常清楚，非常有条理。你都可以看得很清楚。周济又说“词以思笔为入门阶陛”。词有两方面，一个是内容，一个是文字。要做一个诗人也需要有两方面的能力，一个是能感之，一个是能写之。你能不能感之，对于宇宙的万物比如花开叶落，你内心有没有感觉，是不是麻木不仁。我常常举辛稼轩的词：“一松一竹真朋友，山鸟山花好弟兄。”“叠嶂西驰，万马回旋，众山欲东。”“看爽气朝来三数峰。”他说我看所有的青山，所有的绿水都是有感情的，每个外物对我都是有感觉的。这说明你能感知，但能感知还不算，看到青山绿水我也有感受，我觉得这个景色真地是美，可是你能够把自己的感受写出来吗？所以写诗需要两方面的能力，一个是思，一个是笔。思是你能感之的能力，笔是你能写之的能力。阶陛，这是一个台阶。周济说，碧山的思笔——王沂孙的感受的能力跟表达的书写的能力，“可谓双绝”，两个都是好的。陈廷焯《白雨斋词话》也说，王碧山词“品最高，味最厚，意境最深，力量最重，感时伤世之言，而出以缠绵忠爱”。这些南宋的遗民经过破国亡家之后，所写的词大都是以血泪凝聚而成，有许多感时伤世之言。

我们今天看他一首词，《天香》：

孤峤蟠烟，层涛蜕月，骊宫夜采铅水。汛远槎风，梦深薇露，化作断魂心字。红瓷候火，还乍识、冰环玉指。一缕萦帘翠影，依稀海天云气。

几回娇半醉，剪春灯、夜寒花碎。更好故溪飞雪，小窗深闭。荀令如今顿老，总忘却、樽前旧风味。谩惜余熏，空篝素被。

“天香”是一个词的牌调。这是咏物词，是描写一个客观的物。赋是体物写志，是体察、观察这个物，然后透过物的刻画描写，来传达情意。他所写的题目是《龙涎香》。什么是龙涎香呢？根据《岭南杂记》的记载，龙涎香这种香，在香的品位之中，是最贵重的一种香。这种香产在什么地方呢？据说是在大食国的海上。大食国是现在阿拉伯的国家所在的地方。这龙涎香有什么特色，怎么样才能找到它呢？相传海里有龙，它口中会流出唾液，这就是龙涎。然后把这种口涎搜集起来，再进行加工制成香料。可是什么地方会有龙涎香？如果你看到茫茫大海之上，上边云气笼罩，你可以想象，下边可能有龙蟠踞在海底。而龙在水里吐出口涎后，口涎就漂浮在大海的水面上，它的样子就像你煮汤时浮在水上的泡沫，可经过太阳光一照，泡沫样的口涎就被太阳晒干了，晒干以后就凝结成白色的固体，跟我们烧水后形成的白色水碱一样。把这个白色的固体采集以后，然后糅合各种香料，而最重要的一种香料是蔷薇露，这是从香料蔷薇中压榨出来的汁液，再融入到固体的龙涎之中，将它捣碎，融会起来，接着把它放在一个瓷盒里边，用火慢慢地烘干。烘干后可以把它制做成各种的形状，或者像一个玉环，或者像一根手指，然后点燃这个香。当这个香点燃起来还有一个特色。普通的香燃起来时有烟气冒上来，可是当香的烟气升上来后，常常就散开了。而龙涎香的特色，就是它的烟是翠色的，凝聚而不散。

而现在王沂孙所咏的是龙涎香。为什么要咏龙涎香？当然这还有一个背景。我们通常说要有一个相关的语言的环境，即“相关语境”。宋代许多人都喜欢填词，所以就有很多人结社填词。在词社中，通常要出一个题目，大家都来写。起初当南宋的盛世，结社填词本来是朋友之间嬉宴游乐的聚会的一种雅兴。可是宋朝灭亡了，国破家亡了。国破家亡还不说，当时南宋疆域主要是在江南地区，南宋的皇帝死后都埋在会稽山附近，那是南宋帝王的陵墓所在之处。宋朝理宗死后也是埋葬在此处，理宗死时距离南宋国家整个的败亡——即陆秀夫背负小皇帝帝在崖山跳海自杀，南宋就真正地灭亡了——不过十几年的时间。而现在南宋灭亡了，元人占领了天下，谁会管这是什么陵墓？有一个胡僧，叫杨琏真伽，他就在会稽山这里发掘了这些皇帝皇后的坟墓。有记载说，当理宗皇帝的尸体挖掘出来后，依旧面目如生，没有改变。这也有可能啊，因为我们现在发掘出的汉墓的女尸千百年都还基本完好地保存在地下，何况理宗不过死去了十几年，不到二十年，他当然还可以面目如生。因为还有传说，如果要保持尸首面目如生不腐烂，就要给它灌进水银，它就不会腐烂。水银是很贵重的东西，理宗不是面目如生吗？这些元人就把理宗的尸首吊挂在树上，

要把他腹腔之内的水银都倒出来，这样倒挂了三天之久。水银都倒出来还不说，结果他的头也被人砍去了，人家可能以为他里边含藏着什么珠宝。不但是理宗一个人的坟墓被发掘了，南宋很多皇帝跟王后的坟墓都被发掘了。据说有一个孟皇后，她的陵墓被发掘了以后，虽然她的尸体已经腐烂，但她的头发依然是黑的，而且有一个长簪，还留在上面。传说人的肌肉、血脉这些东西最容易腐烂，而头发则不会腐烂。这都是当时的传说，而这些传说历史上都是有记载的，宋人的笔记，像陶宗仪的《辍耕录》，关于这些事都有很多的记载。国家倾覆，皇陵遭难，这些悲惨的事情，在南宋的遗民尤其是会稽这个地方众多的南方词人如王沂孙（吴文英那时已经辞世）等的心目中，带来的打击是巨大而沉重的。国亡后，这些会稽的词人虽仍然结社，仍然填词，但现在的结社填词不再有那游戏宴乐的内容了，而都是哀悼故国的败亡。当时他们就填写了一些词，题目有龙涎香、白莲、蝉、莼菜、螃蟹，一共是五种。《天香》是其中的一个牌调，大家都用天香的牌调，来咏龙涎香。当时就有人把他们在词社里聚会所填的这些词，编成了一个小的本子，叫做《乐府补题》。《乐府补题》主要是哀悼故国宋朝的作品，这时已经是新朝了，在新朝的时候怎么敢刻印呢？所以它就流落民间，很多年都没有人知道有这么一卷词。一直到中国又经过一次朝代的变乱，明朝灭亡了，另外一个外族，就是清朝进来了。在清朝康熙年间，朱彝尊在江南的藏书楼中发现了这一卷《乐府补题》的小词。而正好那个时候已经到了康熙十八年（1678），清朝大概已经把中原都平定了，为笼络人才，这时朝廷开了一个博学鸿儒科，叫当时所有有学问的人都到首都京城去应试。于是当年不肯出来科考的人，不管是朱彝尊，不管是陈维崧等这些有名的词人此时都到首都去应试了。有人便作了“一队夷齐下首阳”的诗来讽刺。历史上说伯夷、叔齐，“义不食周粟”，可是现在这些“伯夷”、“叔齐”都从“首阳山”上下来了。在去首都应试前不久，朱彝尊在江南找到了《乐府补题》这本词集，然后带到了首都。首都当时有很多遗民，不只是朱彝尊，连陈维崧也是，因为《乐府补题》里边的三十几首词主要是写亡国之痛，所以在京都一下子就传诵一时，当时这本词集就被刊刻了，就被流传了，有很多人和词。刚才我提到相关的语境，其实我觉得这本书被发现的时间太晚了，如果它在清朝初年、明朝刚刚灭亡的时候，这本词集就被人发现，那个时候的那些明末的遗民，一定能够写出来非常动人的好词。可是现在，清朝已经安定了中原，已经到了康熙的盛世，这些词人也都是“一队夷齐下首阳”了。他们看了《乐府补题》的词以后心中是也有感动，但他们写不出来了，写不出来刚刚亡国的那种痛彻心肺的感情，那种感情因时间过得太久而淡薄了，消失了。但是《乐府补题》它影响了清朝的朱彝尊的浙西词派。朱彝尊清清楚楚地看到南宋末年咏物词的这种好处，这种寄托的深意，可是他写不出来这种感情、这种深意了，而当时很多人都写不出来了，这个实在是无可奈何。

我刚才说《乐府补题》出来得太晚了，但不管怎么样，这本书毕竟是出来了，因此我们就看见了这些亡国的遗民所写的哀悼国破家亡的词。在《乐府补题》里边第一个牌调就是“天香”。当时有十几个作者在词社里边聚会写词。而在《乐府补题》里第一个词调的第一首词是谁的？是王沂孙的词。而且王沂孙自己的碧山乐府《花外集》里边第一首词也是《天香》。这是一首很有名的词：“孤峤蟠烟，层涛蜕月，骊宫夜采铅水。”你要写龙涎香，这么不常见的东西，你怎么写这个龙涎香啊？他说“孤峤蟠烟”。“孤峤”，是海上的一个孤岛。但他没有说孤岛啊，他用的是“孤峤”。岛字寻常，“峤”字有一种拗折的、奇变的感觉。“蟠烟”，孤峤上面有烟雾笼罩盘绕。这是采龙涎香的地点。第二句就更妙，“层涛蜕月”，这是去采龙涎香的时间。我们说一条蛇蜕了皮，一只蝉蜕了皮，这叫蝉蜕。什么叫层涛蜕月？这个修辞真的是妙。海上的波浪一波又一波，如果你哪天有兴趣看到这个恰好的情境，天上有月亮，底下有水的波浪，一个水波连着一个水波，月影倒映在水中，月亮就在一个个连绵的水波中，一下进去了，一下又出来了。层层波涛涌起细碎的水的波纹，就跟龙身上所长的鳞甲相似，月亮的倒影在层层的波涛中吞吐不定，隐显起伏。月影在水的波纹的动荡之间，好像是从鱼龙的鳞甲之中蜕退出来，一下一下露出来。你看“层涛蜕月”，写得多么生动，多么真切，想象是如此的丰富。在这样的情境之下，那些采香的人驾着船，到海上去采龙涎香。到什么地方？骊宫。碧山的思笔可谓双绝，既能感之，又能写之。骊，是骊龙，是黑色的龙。骊宫，即龙宫，龙住的地方。白居易的《长恨歌》“骊宫高处入青云，仙乐风飘处处闻”，骊宫代指皇帝的宫殿。龙在中国一向都是帝王的象征。他们采香的人都是黑夜而来，是“骊宫夜采”。传说，采下来的是龙涎，是龙吐的沫子。那龙我们现在也没看见，龙吐的沫子谁看见了？据科学家考证，有一种鲸鱼叫抹香鲸，抹香鲸会从它的腹中分泌一种香料。所谓的龙涎就是抹香鲸的分泌物。可是当时传说，骊宫夜采铅水，采的是那个龙吐的口涎。它本来是液体，是水，但它又不是纯液体的纯水，它里面有很多龙的分泌的杂质，所以是铅水。而铅水又有典故了，李贺的《金铜仙人辞汉歌》说，当金铜仙人被从汉宫移走的时候，铜人就流下泪来，“忆君清泪如铅水”，那是亡国的眼泪，那是铅水。亡国以后，不但活的人不能保存，连金铜仙人都不能保存了。所以“孤峤蟠烟，层涛蜕月，骊宫夜采铅水”，就被这个人采走了。“汛远槎风，梦深薇露，化作断魂心字”，汛是海上的风潮。随着风潮的起伏，采龙涎的人坐着浮槎，随着风漂到那么远的地方去。还不是说人漂得远，而是说被采回来的龙涎，离开它的故乡，离开它的海中的那个蟠石，被这些采择的人，带着它越走越远了。随着风浪，随着木槎，就离开它的大海的故乡了。被带到制造香料的人那里，就“梦深薇露”。要制造龙涎香，要把采回来的这些凝固的东西，跟那些香料，蔷薇露等，捣碎在一起，真如人们所说的“捣麝成尘，名士则情怀缱绻”。你把一个香的东西这么捣碎，那种缠绵，那种芳菲，“梦深薇露”，就在伴随着蔷薇香的露水被人捣碎的时候，在蔷薇花的香气之中，那个海上的龙涎，带了多少往事，带了多少旧

梦。然后呢，就被制做成香了。这个香是有形状的，有的是心字的形状。我们常常说“心字香”，蒋竹山的词：“心字香烧”，“银字笙调”。把这个龙涎香制作成一个心字的形状，这真是断魂，心是有感觉的，有感情的。其实心不是，心是管血液循环的。可是，中国人认为一切的感受都是由心来控制。你想这个龙涎，经过人把它携带到这么远的地方去，经过捣烂，经过焚烧，就化作了断魂心字。那种感觉，那种感情，真是心碎肠断。“红瓷候火，还乍识，冰环玉指”，你把它制成了形状还不说，还要烘烧。根据陈敬的《香谱》记载，说制作香的时候，要用慢火把它烘干，可是又不能完全干掉，还须带着一点点潮润，放在一个瓷器之中，把它窨藏，封存起来。白居易诗“绿蚁新醅酒，红泥小火炉”。红瓷，红色的美丽的瓷器；候火，恰好的火候，要谨慎小心，这火太大了也不成，太小了也不成。等龙涎香烘干出炉了，“还乍识，冰环玉指”。这烘干的龙涎香是什么样子？一个一个白色透明的，像冰环，像美人的玉指。你看他用一个美人的手指来形容龙涎香的形状，而且“还乍识，冰环玉指”还有另外一层意思。一方面形容龙涎香的形状，另一方面还把人结合进来了，冰环玉指还可以指添香女子的手指。这样就造成了多义的效果。“还乍识”，我第一次认识它，我第一次看到它，这个烘好了的龙涎香。以上所写，是龙涎香从采集到制作到完成的过程。

现在烘好了就该焚香了，“一缕萦帘翠影，依稀海天云气”。龙涎香的特色，当焚烧时，这种香冒出的是一种翠色的烟霭，并且是盘旋而上，结而不散。萦帘，萦是萦绕。当龙涎香燃烧时，一缕翠色的烟影盘结萦绕在帘幕之间。而这种烟霭，就让我想到“依稀海天云气”。当时去采它的时候，那龙涎香所在的海上不是有云气吗？龙涎香现在虽然被焚烧了，形状跟原来也完全不同了，可是它原来的故乡，原来它海上的产地“孤峤蟠烟”，它并没有忘记。就算它现在化作“断魂”的“心字”了，可是当它焚烧时，升腾起来的翠色的烟气仿佛仍然是当年它在海上的时候的云气，表现了对于故乡的不能忘怀。“依稀海天云气”还有更深一层的含义。你要知道南宋最后的灭亡是陆秀夫背着帝在海边的山跳入海中自杀的。这些南宋的遗民对于故国是不能忘怀的，他们还思念故国，还思念跳海死去的皇帝，所以是“依稀海天云气”。可这上边完全是写龙涎香。那龙涎香既然已经被焚烧了，是谁在焚香？是在什么情景之下焚香？“几回娇半醉，剪春灯，夜寒花碎。”我曾经焚香，并且不只焚过一次香。从前国家太平安乐的时候，从前我家居在焚龙涎香的时候，有一个美女在我的身边。娇，形容女子撒娇的样子。“几回娇半醉”，他说当初有几回，有一个美丽的女子这么娇羞地在他的旁边微醺半醉。“剪春灯”，在长夜里我们情话绵绵，时间久了，要剪一剪灯芯。“夜寒花碎”，春夜还是料峭春寒，而灯花是如此细碎，唐人的诗“九微片片飞花”嘛！他写夜，用了一个“寒”字；写“花”，用了一个“碎”字；“剪春灯”，是做一种事情的动作。剪春灯这样情景的背景，是夜的寒，花的碎。这就把那种寒冷、那种幽微的感觉写出来了。可是为什么要写人，为什么要写“剪春灯，夜寒花碎”，这与龙涎香何干？根据《香谱》里记载，说是应该在冷天的时候，把门窗都封闭，来焚烧龙涎香，所以“剪春灯，夜寒花碎”。“更好”是“故溪飞雪”，当下雪的冬天，当我在老家过着安乐美好的日子的时候，“小窗深闭”，这窗门都封起来，那才是烧这个龙涎香的一个应该有的环境。现在你就会知道，他所写的不是人，他在回忆之中，写的都是龙涎香。他不过是用人事作陪衬，陪衬他以前焚香的情景。这都是回忆当年焚香的情事。

“荀令如今顿老”：荀令是三国时候相传一个喜欢熏香的人，衣服上熏的都是香气。李商隐有诗云:“桥南荀令过，十里送衣香。”《世说新语》也说，只要是荀令坐过的地方，他的香气好多天都不会消散。王沂孙用荀令自喻，说当年我王沂孙也喜欢熏香，像荀令一样。“如今顿老”，物是人非事事休，国家也亡了，自己也老去了，那个美女的娇也不在了。“总忘却，尊前旧风味”，很多往事再也回不来了，当年我跟我所爱的女子，在酒樽之前的“娇半醉，剪春灯，夜寒花碎”的那种温暖的、那种浪漫的情景，现在都不见了。现在是什么？“谩惜余薰”。什么地方还留下当年的龙涎香的一缕香气，我就珍重爱惜。陆放翁说的，“记采菊花作枕囊,曲屏深幌幽香。唤回四十三年事,灯暗无人说断肠”。那个香气还在，可人事全非。我徒然地爱恋那剩下的香气，现在是“空篝素被”。篝是竹笼子，熏香的时候，应该在里边点上香，在竹笼上盖上你的“素被”，被褥在这个篝笼上熏它一遍，然后你的被就是香衾了。“谩惜余薰”，只剩下“空篝素被”，现在这往事全非，“空篝”，里边再也没有那个香了，那个龙涎香不存在了，没有了，只剩下一个单薄的素被在那里。所以王沂孙写的这个词真可谓思笔双绝。他的那种感受，他的修辞的笔法，真是可谓双绝。

现在时间已经超时了，那我们就不能再讲了，我说几句结束的话吧。我们这个系列的讲座一共讲了十二次，我把它分成三个不同的类别。第一类是“歌辞之词”，大半都是唐五代、北宋初年的一些个小令。第二类是“诗化之词”，我们讲了李后主、苏东坡，还有辛弃疾。第三类是“赋化之词”，就是用勾勒描绘铺陈来写词的，而不是用直接的感发来写的，就是“赋化之词”。写作的笔法不同了，它美感的特质也不同了，我们举了周邦彦、吴文英跟王沂孙三家。我们的时间很短促，所以每一类词的美感特质可能讲得都不是十分透彻，不过至少我提醒大家的是，词不要一概地去看它，泛泛地去看它，它是至少有三种不同的美感特质的，我们就结束在这里了。

图书在版编目（**CIP**）数据

词学新诠 / 葉嘉瑩著．—北京：北京大学出版社，2008.4（迦陵著作集）
ISBN 978-7-301-13278-4

Ⅰ．词… Ⅱ．葉… Ⅲ．词（文学）—文学研究—中国 Ⅳ．I207.23

中国版本图书馆CIP数据核字（2007）第197019号

书　　名：词学新诠
著作责任者：葉嘉瑩　著
责任编辑：徐丹丽
标准书号：ISBN 978-7-301-13278-4/I·2012
出版发行：北京大学出版社
地　　址：北京市海淀区成府路205号　100871
网　　址：http://www.pup.cn　电子邮箱：pkuwsz@yahoo.com.cn
电　　话：邮购部62752015　发行部62750672　编辑部62752022
　　出版部62754962
印刷者：　北京山润国际印务有限公司
经销者：　新华书店
　　650mm×980mm　16开本　14.5印张　179千字
　　2008年4月第1版　2009年8月第2次印刷
定　　价：25.00元

未经许可，不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。
版权所有，侵权必究
举报电话：010-62752024　电子邮箱：fd@pup.pku.edu.cn

# 目　录

《迦陵著作集》总序
迦陵随笔
一　前言
二　似而非是之说
三　从现象学到境界说
四　作为评词标准之境界说
五　要眇宜修之美与在神不在貌
六　张惠言与王国维对美学客体之两种不同类型的诠释
七　从符号与信息之关系谈诗歌的衍义之诠释的依据
八　温庭筠《菩萨蛮》词所传达的多种信息及其判断之准则
九　“兴于微言”与“知人论世”
十　“比兴”之说与“诗可以兴”
十一　从李煜词与赵佶词之比较看王国维重视感发作用的评词依据
十二　感发之联想与作品之主题
十三　三种境界与接受美学
十四　文本之依据与感发之本质
十五　结束语
论词学中之困惑与《花间》词之女性叙写及其影响
对传统词学中之困惑的理论反思
对常州词派张惠言与周济二家词学的现代反思
对传统词学与王国维词论在西方理论之观照中的反思
论词之美感特质之形成及反思与世变之关系
作者评论
返回总目录



葉嘉莹

## 作者简介



叶嘉莹，号迦陵。1924年出生于北京，20世纪40年代毕业于辅仁大学国文系。50年代任台湾大学教授，并在淡江与辅仁两大学任兼职教授。60年代应邀担任美国哈佛大学、密歇根州立大学客座教授。后定居加拿大，任加拿大不列颠哥伦比亚大学终身教授，并曾于80年代至90年代再度赴美，在耶鲁大学、印第安那大学讲学，1989年当选为加拿大皇家学会院士。自1970年代末回国讲学，先后任南开大学、四川大学、北京师范大学等客座教授，1996年在南开大学创办“中华古典文化研究所”，设立“驼庵”奖学金。

## 内容简介

与诗学相比，中国词学的发展相对滞后，传统词话中虽不乏独到见解，但缺少理论逻辑与科学体系。本书作者以其深厚的传统文化修养与西方理论学养为基础，以现代观念和理论为工具，对传统词学进行了科学的开发与归纳，建立了一个适合现代人理解的词学理论新框架。



# 《迦陵著作集》总序

北大出版社最近将出版一系列我多年来所写的论说诗词的文稿，而题名为《迦陵著作集》。前两种是我的两册专著，第一册是《杜甫秋兴八首集说》，此书原为20世纪60年代中期我在台湾各大学讲授“杜甫诗”专书课程时之所撰写。当时为了说明杜甫诗歌之集大成的成就，曾利用了整整一个暑假的时间走访了台湾各大图书馆，共辑录得自宋迄清的杜诗注本三十五家，不同之版本四十九种。因那时各图书馆尚无复印扫描等设备，而且我所搜辑的又都是被列为珍藏之善本，不许外借，因此所有资料都系由我个人亲笔之所抄录。此书卷首曾列有引用书目，对当时所曾引用之四十九种杜诗分别作了版本的说明，又对此《秋兴》八诗作了“编年”、“解题”、“章法及大旨”的各种说明。至于所谓集说，则是将此八诗各分别为四联，以每一联为单位，按各种不同版本详加征引后做了详尽的按语，又在全书之开端写了一篇题为《论杜甫七律之演进及其承先启后之成就》的长文，对中国古典诗歌中七律一体之形成与演进及杜甫之七律一体在其生活各阶段中之不同的成就，都作了详尽的论述。此书于1966年由台湾中华丛书编审委员会出版。其后我于1981年4月应邀赴四川成都参加在草堂举行的杜甫学会首次年会，与会友人听说我曾写有此书，遂劝我将大陆所流传的历代杜诗注本一并收入。于是我就又在大陆搜集了当日台湾所未见的注本十八种，增入前书重加改写。计共收有不同之注本五十三家，不同之版本七十种，于1986年由上海古籍出版社出版，计时与台湾之首次出版此书盖已有整整二十年之久。如今北大出版社又将重印此书，则距离上海古籍出版社之出版又有二十年以上之久了。这一册书对一般读者而言，或许未必对之有详细阅读之兴趣，但事实上则在这些看似繁杂琐细的校辑整理而加以判断总结的按语中，却实在更显示了我平素学诗的一些基本的修养与用功之所在。因而此书出版后，遂立即引起了一些学者的注意。即如当年在美国威斯康辛大学任教的周策纵教授，就曾写有长文与我讨论，此文曾于1975年发表于台湾出版之《大陆杂志》第五十卷第六期。又有在美国圣地亚哥加州大学任教的郑树森教授在其《结构主义与中国文学研究》一文中也曾提及此书，以为其有合于西方结构主义重视文类研究之意（郑文见台湾东大图书公司1983年所刊印之《比较文学丛书》中郑著之《结构主义与中国文学》）。更有哈佛大学之高友工与梅祖麟二位教授，则因阅读了我这一册《集说》，而引生出他们二位所合作的一篇大著《分析杜甫的〈秋兴〉——试从语言结构入手做文学批评》，此文曾分作三篇发表于《哈佛大学亚洲研究学报》。直到去年我在台湾一次友人的聚会中还曾听到一位朋友告诉我说，在台湾所出版的我的诸种著作中，这是他读得最为详细认真的一册书。如今北大出版社又将重印此书，我也希望能得到国内友人的反响和指正。

第二册是《王国维及其文学批评》。此书也是一册旧著，完稿于20世纪70年代初期。原来分为上下两编，上编为“王国维的生平”，此一编又分为两章，第一章为“从性格与时代论王国维治学途径之转变”，第二章为“一个新旧文化激变中的悲剧人物”，这两章曾先后在香港中文大学学报发表；下编为“王国维的文学批评”，此一编分为三章，第一章为“序论”，第二章为“静安先生早期的杂文”，第三章为“《人间词话》中批评之理论与实践”，这些文稿曾先后在台湾的《文学批评》及香港的《抖擞》等刊物上发表，但因手边没有相关资料，所以不能详记。此书于1980年首由香港中华书局出版，继之又于1982年由广东人民出版社再版，并曾被当日台湾的一些不法出版商所盗版。这册书在最初于香港出版时，我曾写有很长的一篇《后叙》，并加有一个副标题《略谈写作此书之动机、经过及作者思想之转变》，文中略叙了我婚前婚后的一些经历，其中曾涉及在台湾的白色恐怖中我家受难的情况。台湾的“明伦”与“源流”两家出版社盗版，一家虽保留了此一篇《后叙》，但将其中涉及台湾的地方都删节为大片的空白，并在空白处用潦草的笔迹写有“此处不妥，故而删去”等字样；另一家则是将此一篇《后叙》完全删除（据台湾友人相告云，他们曾将删去的《后叙》另印为一本小册子，供读者另行购买）。直到2000年台湾的桂冠图书公司出版我的《叶嘉莹著作集》一系列著作时收入此书，才又将此篇《后叙》补入书中，同时并增入了一篇《补跋》。那是因为1984年北京中华书局出版了《王国维全集·书信》一书，其中收入了不少我过去所未见的资料；且因为我自1979年回国讲学，得以晤见了几位王国维先生的及门弟子，也由他们提供了我不少相关的资料；更因为《王国维全集·书信》一书出版后，曾相继有罗继祖先生及杨君实先生在国内之《读书》、《史学集刊》与香港之《抖擞》及台湾之《“中国时报”》诸刊物中发表过一些论及王国维之死因及王国维与罗振玉之交谊的文字。凡此种种，其所见当然各有不同，所以我就又写了一篇《补跋》，对我多年前所出版的《王国维及其文学批评》一书又作了一些补正和说明。这些资料，如今都已收入在北大出版社即将出版的这一册书中了。至于原来被河北教育出版社与台湾桂冠图书公司曾收入在他们所出版的《王国维及其文学批评》一书中有关王氏《人间词话》及《人间词》的一些单篇文稿，则此次结集时删去，而另收入其他文集中。因特在此作一简单之说明。

第三册是《迦陵论诗丛稿》。此书共收入了我的论诗文稿十五篇，书前有缪钺先生所写的一篇《题记》。这是我平生所出版的著作中唯一有人写了序言的一册书。那是因为当中华书局于1982年要为我出版这一册书时，我正在成都的四川大学与缪先生合撰《灵谿词说》。我与缪先生相遇于1981年4月在草堂所举行的杜甫研究学会之首次年会中。本来我早在20世纪的40年代就读过先生所著的《诗词散论》，对先生久怀钦慕，恰好先生在1980年也读了上海古籍出版社出版的我的《迦陵论词丛稿》，蒙先生谬赏，许我为知音，并邀我共同合撰《灵谿词说》。因此当中华书局将要为我出版《迦陵论诗丛稿》一书时，先生遂主动提出了愿为我撰写一篇《题记》作为序言。在此一篇《题记》中，先生曾谓我之论陶渊明诗一文可以摆脱纷纭之众说而独探精微；论杜甫《秋兴》八首一文可以尚论古人而着眼于现代；又谓我之《说杜甫〈赠李白〉诗一首》一文寄托了自己尚友千古之远慕遐思，《从李义山〈嫦娥〉诗谈起》一文探寻诗人灵台之深蕴而创为新解。凡此诸说固多为溢美之辞，实在都使我深感惭愧。至于先生谓我之诸文“皆有可以互相参证之处”，“是以自成体系”，则私意以为，“自成体系”我虽不敢有此自许，但我之论诗确实皆出于我一己之感受和理解，主真，主诚，自有一贯之特色。则先生所言固是对我有所深知之语。另外尤其要感谢先生的，则是先生特别指出了此书中所收录的《简谈中国诗体之演进》与《谈〈古诗十九首〉之时代问题》两篇文稿都是我“多年前讲课时之教材，并非专力之作”，则先生所言极是。这两篇写得都极为简略，我原来曾想将之删除，但先生以为此二文一则“融繁入简”，一则“考证详明”，颇“便于教学参考”，且可以藉之“见作者之学识工力”。因先生之谬赏，遂将之保留在此一集中，直至今日。这也是我要在此特加说明的。另外先生又曾于《题记》中评介了我的一些诗词之作，我对此也极感惭愧。但先生之意主要盖在提出“真知”之要“出于实践”，这自然也是先生一份奖勉后学之意，所以我乃不惮烦琐，在此一一述及，以表示我对先生的感激和怀念。本书最后还附有我的一篇《后叙——谈多年来评说古典诗歌之体验》，此文主要是叙写我个人研读态度之转变与写作此类文字时所结合的三种不同的方式。凡此种种读者自可在阅读中获知，我在此就不一一缕述了。

第四册是《迦陵论词丛稿》。此书共收论文八篇，第一篇标题为《古典诗歌兴发感动之作用（代序）》，原是1980年上海古籍为我出版此同一标题的一册书时所写的一篇《后序》。当时因中国开放未久，而我在海外所选说的一些词人则原是在国内颇受争议的作者。所以就写了此一篇《后序》，特别提出了对于作品之衡量应当以感发之生命在本质方面的价值为主，而不应只着眼于其外表所叙写的情事。这在词的讨论中较之在诗的讨论中尤为重要。因为诗中所叙写的往往还是作者显意识中的情志，而词体在最初即不以言志为主，所以词中所表现的往往乃正是作者于无心中的心灵本质的流露。这种看法，直到今日我也未曾改变，所以我就仍取用了这一篇《后序》，作为北大出版社所出版的我的这一册同名之著作的《前言》。至于此书中所收录的《温庭筠词概说》、《从〈人间词话〉看温韦冯李四家词的风格》、《大晏词的欣赏》、《拆碎七宝楼台》与《碧山词析论》及《王沂孙其人及其词》诸篇，则与我在《唐宋名家词论稿》一书中所收录的一些分别论说各家词的文稿，虽在外表篇目上看来似颇有重复之处，但两者之间其实有相当大的不同。此一书中所收录的大多以论说作品为主，所以对各篇词作都有较详的论说和赏析。而《唐宋名家词论稿》则主要以论说每一位作者之整体风格为主。而且凡是在此一册书中所论述过的作者和作品，在另一册书中都因为避免重复而作了相当的删节。所以有些读者曾以为我在《唐宋名家词论稿》一书中对于温、韦、冯、李四家词的论述颇为简略，与论说其他名家词之详尽者不同，那就正因此四家词既已在此书中作了详细论述，因之在另一册书中就不免简化了的缘故。至于此一册书中所收录的《王沂孙其人及其词》，则是写于《唐宋名家词论稿》以后的作品，所以在论述方面也作了避免重复的删节。因此读者要想知道我对名家词之全部论见，实在应该将这两册书合看，才会得到更为全面的理解。至于这一册书所收的最后一篇《论陈子龙词——从一个新的理论角度谈令词之潜能与陈子龙词之成就》一文，则是在这一册书中写作时间最晚的一篇作品。当时我的研究重点已经从唐宋词转移到了清词，只不过因为陈子龙是一位抗清殉明的烈士，一般为了表示对陈氏之尊重，多不愿将之收入清代的词人之中。这正是当年龙沐勋先生以清词为主的选本只因为收入了陈子龙词而竟把书名改为《近三百年名家词选》的缘故。而我现在遂把《论陈子龙词》一文收入了不标时代的这一册《迦陵论词丛稿》之中了。不过读者透过这一篇文稿的论说已可见到，此文已是透过论陈子龙词对前代唐宋之词所作的一个总结，而且已谈到了陈词与清词复兴之关系，可以说正是以后论清词的一个开始了。

第五册《唐宋词名家论稿》，这一册书可以说是在我所出版过的各种论词之作中论说最具系统、探讨也最为深入的一本书。那是因为这册书的原始，是来自缪钺先生与我合撰的《灵谿词说》。关于缪先生与我合作的缘起及《灵谿词说》一书编撰之体例，我在该书中原写有一篇《前言》，标题为《谈撰写此书的动机、体例以及论词绝句、词话、词论诸体之得失》。《灵谿词说》一书于1987年由上海古籍出版社出版，十年以后当河北教育出版社要为我出版《迦陵著作集》的系列书稿时，曾征询得上海古籍之同意，把《灵谿词说》一书中我所撰写的一部分收入此一系列著作中，而改题为《唐宋名家词论稿》。此书共收入我所撰写的论文十七篇，除了第一篇《论词的起源》以外，以下依时代先后我分别论述了温庭筠、韦庄、冯延巳、李璟、李煜、晏殊、欧阳修、柳永、晏几道、苏轼、秦观、周邦彦、陆游、辛弃疾、吴文英及王沂孙共十六位名家的词作。我在当时所写的那一篇《前言》中，原曾提出过说：“如果我们能将分别之个点，按其发展之方向加以有次序之排列，则其结果就也可以形成一种线的概念。”又说：“如果我们能对每一点的个体的趋向，都以说明文字加以提示，则我们最后之所见，便可以除了线的概念以外，更见到此线之所以形成的整个详细之过程及每一个体的精微之品质。”又说：“如此则读者之所得便将不仅是空泛的‘史’的概念而已，而将是对鲜活的‘史’的生命之成长过程的具体的认识，且能在‘史’的知识的满足中，也体会到诗的欣赏的喜悦。”如今我所选说的这十六位词人虽不能代表唐宋词之整体的发展，但也具体而微地展示了词之发展的过程。这与我在《前言》中所写的理念自然尚有一段距离，然而，虽不能至心向往之，读者或者也可以从这一册书中窥见我最初的一点“庶几使人有既能见木，也能见林”的既能“体会到诗的欣赏的喜悦”也能得到“史的知识的满足”的一种卑微的愿望。所遗憾者，这册书既是我个人的著作，遂未能将当日缪先生所撰写的二十二篇论文一并收入。不过，缪先生已出版了专集，读者自可参看。而我在本书之后则也仍附录了缪先生所撰写的二十二篇的篇目，用以纪念当初缪先生与我合作的一段情谊和因缘。

第六册《清词丛论》，此一册书共收论文十一篇，第一篇《从云间派词风之转变谈清词的中兴》，此文原是一篇讲演稿，本不应收入著作集中，而竟然收入了进来，其间盖有一段因缘。原来早在1993年4月，台湾“中研院”文哲所曾举办了一次国际词学会议，会议中文哲所的林玫仪教授曾邀我为文哲所即将出版的一系列论词丛书撰写一册论清词之专著。当时我因为早在1970年代和1980年代中便已写有几篇论清词的文稿，所以毫不犹豫地就答应了林教授的要求。岂知会议之后我竟接连不断地接受了赴各地讲学和开会的邀请，自计无法按时完成任务，于是乃商得林教授的同意，邀请了上海古籍出版社的陈邦炎先生与我共同合作，订出了我们各写四篇文稿以集成一书的约定。及至1996年截稿时间已至，陈先生所担任的四篇文稿已全部写作完成，而我却仍欠一篇未能完卷。因此林教授遂临时决定邀我再至文哲所作一次讲演，而将此次讲演整理成一篇文稿收入其中。那就是本书所收的第一篇文稿《从云间派词风之转变谈清词的中兴》。所以此文原系讲稿，这是我不得不在此作出说明的。至于本书所收录者，则除去前所叙及的讲稿外，尚有自《清词名家论集》中收入的三篇文稿，计为：

1. 《从艳词发展之历史看朱彝尊爱情词之美学特质》；
2. 《谈浙西词派创始人朱彝尊之词与词论及其影响》；
3. 《说张惠言〈水调歌头〉五首——兼谈传统士人之文化修养与词之美感特质》。

此外本书还增入了自他处所收入的七篇文稿，计为：

1. 《论纳兰性德词》（此文原发表于台湾的《中外文学》，因手边无此刊物，对发表之年月及期数未能详记，下篇亦同）；
2. 《常州词派比兴寄托之说的新检讨》（此文原发表于台湾的《中外文学》，其后曾收入1980年上海古籍出版之《迦陵论词丛稿》）；
3. 《清代词史观念的形成与晚清的史词》（本文也是由讲稿整理而成的，原来是因为2000年夏天台湾中研院曾举行过一次“谈文学与世变之关系”的会议，在此会议前后我曾做过几次相关的讲演，本文就是这些讲演的录音整理稿）；
4. 《由〈人间词话〉谈到诗歌的欣赏》；
5. 《谈诗歌的欣赏与〈人间词话〉的三种境界》；
6. 《论王国维词：从我对王氏境界说的一点新理解谈王词之评赏》（以上三篇自河北教育出版社出版之《王国维及其文学批评》一书之《附录》中选录增入）；
7. 《记南开大学图书馆所藏手抄稿本〈迦陵词〉》（本文原是为南开大学图书馆成立80年所写的一篇文稿，其后被台湾桂冠图书公司出版的《叶嘉莹作品集》收入其系列论丛的《清词散论》一书中，现在是据此书增入）。

从以上所写的对本书内容之说明来看，则此书所收录的各文稿其时间与地域的跨度之大，已可概见一斑。因特作此说明，供读者之参考。

第七册《词学新诠》，此书共收论文六篇。但第一篇题名为《迦陵随笔》之文稿，其所收之随笔实共有十五则之多，这一系列的随笔，是我于1986至1988两年间，应《光明日报》“文学遗产”专栏几位编辑朋友之邀约而写作的。当时正值“文革”后国家对外开放未久，一般青年多向往于对西方新学的探寻，所以就有朋友劝我尝试用西方新说来谈一谈古代的词论。因而这十五则随笔所谈的虽然主要仍是传统的词学，但先后引用了不少如诠释学、符号学、语言学、现象学和接受美学等多种西方的文论。其后又因每则随笔的篇幅过于短小，遂又有友人劝我应写为专文来对这些问题详细加以讨论，因此我遂又于1988年写了一篇题为《对传统词学与王国维词论在西方理论之观照中的反思》的长文（曾刊于1989年第2期之《中华文史论丛》）。而适值此时又有其他一些刊物向我索稿，我遂又先后撰写了《对常州词派张惠言与周济二家词学的现代反思》及《对传统词学中之困惑的理论反思》两篇文稿（前者曾于1997年发表于香港中文大学《中文学刊》第一期；后者曾于1998年发表于《燕京学报》第四期）。而在此之前，我实在还曾引用西方女性主义文论写过一篇题为《论词学中之困惑与〈花间〉词之女性叙写及其影响》的长文，曾于1992年分上下两期发表于台湾出版的《中外文学》第20卷之第8期与第9期。最后还有一篇题为《论词之美感特质之形成及反思与世变之关系》的文稿，此文本是为2000年在台湾“中研院”召开的“文学与世变之关系”的国际会议而写作的，其后曾发表于《天津大学学报》2003年之第2期与第3期。以上六篇文稿都曾引用了不少新的西方文论，因此遂一同编为一集，统名之为《词学新诠》（台湾的桂冠图书公司也曾出版过与此同名的一册书，收入在他们2000年所出版的《叶嘉莹作品集》中，但北大此书之所收入者则实在较台湾同名的一册书增加了更多的内容。因此遂在此结尾处略加说明）。

第八册是《迦陵杂文集》。此书收集我多年来所写的杂文成册，其实我这些“杂文”与一般人所说的杂文在性质上实在颇有不同。一般所说的杂文，大都是作者们随个人一时之见闻感兴而写的随笔之类的文字，而我则因为工作忙碌，平时实在从来不写这种杂文。我的这些所谓的“杂文”，实在都是应亲友之嘱而写的一些文字。其间有一大部分是“序言”，另有一些则是悼念的文字。至于附录的一些所谓“口述杂文”则大多是访谈的记录，或应友人之请而由我讲述再由学生们记录的文字。这一册杂文集自然卑之无甚高论，但亦可因此而略见我生活与交游之一斑。因作此简短的说明。

# 迦陵随笔

## 一　前　言

今年暑假回中国大陆讲学，《光明日报》文学遗产编辑部几位朋友来看我，要我为他们写一则专栏。当时我因自己工作甚为忙碌，且并无撰写专栏之经验，所以意中颇为迟疑，不敢贸然应命。但这几位朋友却甚为热诚，不仅给了我许多鼓励，还答应交稿时间及写作内容方面都可给予我极大之自由。我遂应允勉为一试。但写些什么内容却又成了一则难题。我自知学识疏阔浅薄，实在并无高见。不过古有抛砖引玉及野人献曝之说，也许我随时把自己一些并不成熟的想法写下来，也不失为一个可以及时向读者们求证受教的机会，遂为此专栏命名为“随笔”，以表示其既绝非深思有得之言，且包含有随时向读者求教之意。不过，我一向有个下笔不能自休的毛病，并不习惯于写作短小精练的专栏式的文字，所以今后的“随笔”很可能会形成一种长文短写之方式，也就是说我将把我随时想到的一个主题，尝试分为几个层次或几个方面，陆续写为短文发表，分观之既可自成段落，合观之则也可以形成一个有系统的整体。至于我所想到的第一个主题，则是王国维的词论。我之所以选择了此一主题，可以说是既有着远因，也有着近因。先就远因而言，则我之第一次接触到王国维的《人间词话》，原来乃竟可推溯到我的髫龄时代，当时我方以同等学力考入初中，母亲为了表示对我的奖励，遂给我买了一套《词学小丛书》，书后附有《人间词话》一卷，于是这一卷书乃成了为我开启通向诗词欣赏之门的一把珍贵的锁钥。及今思之，我当时对此书之精义实在并不能了解，然而读起来却时时可以引发一种直觉的感动，于是遂对之留下了深刻的印象。其后随着读书与教学之经验的不断增加，我对此一书也逐渐有了较深的体会，于是在执笔为文之际，乃不免亦时时引用此书之评论，于是《人间词话》遂成为我在写作中极为熟悉的一个主题，这自然可以说是我之所以又选择了此一主题的远因。至于就近因而言，则是由于今年九月中旬，我曾作过几次关于唐宋词欣赏的报告，在作报告的前一日，有一位朋友邀我吃饭，晤谈中言及近来国内之学术风气，以为今日的年轻人有两种流行的心态：一是向西方现代新潮的追寻，一是向中国古老根源的探索。这些话给了我相当的启发，于是想到近年我所读到的一些有关西方之现象学及诠释学的论著，其中有些论点与《人间词话》中评词之理论，以及王国维在评词实践中所取的方式，似乎也颇有某些可以相通互证之处，而我在过去撰写《王国维及其文学批评》一书时，对《人间词话》之“境界”说与中国传统诗论之关系以及王氏文学批评所曾受到当日西学之影响，也曾做过相当的探讨。记得以前在哈佛大学远东系的休息室中曾见到一副对联，写的是：“文明新旧能相益，心理中西本自同。”如何将此新旧中西的多元多彩之文化来加以别择去取及融会结合，当然也就是今日处于反思之时代的青年们所当考虑的一项重要课题。因此他们对于西方新潮的追寻和古老根源的探索，就不仅是可以理解也是应该鼓励的了。于是我在为同学们作报告之际，就也曾尝试把《人间词话》的评词理论及说词方式，与西方之现象学和诠释学以及中国传统诗说之理论，都简单做了一些相通互证的比较和说明，不过因为我当时所言都只是出于一时偶然的触引，既未曾准备什么讲稿，旅途中也并没什么可资参考的书籍，因此讲得非常浅薄而且杂乱。所以现在乃想藉此机会，把这些偶然触起的一些想法，以“随笔”的形式写下来，向读者们求教，这自然是我之所以选取了《人间词话》为主题的一项重要的近因。不过，目前我手边也仍没有足够的参考书籍，然则此“随笔”写出后，其内容之不免肤浅及体制之不免杂乱，盖可预想而知，因先写此前言，自我供述其因缘经过如上。

1986年10月3日

## 二　似而非是之说

在前次《迦陵随笔·前言》中我一时由于兴之所至，提出了要从古今中外文学批评理论之通观方面，对于王国维的词论略作探讨的想法。但是才把这一想法提出，我却马上就感到了后悔。第一当然是由于我自己的学识浅薄，实在无法探讨这么大的一个题目；第二则是由于我对这个临时想到的题目毫无准备，手边并没有任何可供参考的书籍；第三则是由于古今中外的很多学说，在基本上虽或者有可以相通之处，但古今之历史背景不同，中西之文化思想各异，即使在基本上或可以有相通之处，但完全相同的情形则是几乎没有的。更何况每个人在学识和修养各方面都不免自有其偏颇局限之处，自己的一个理解又岂能代表一种融会之通观。不过我在上次的《前言》中既已提出了此一想法，自然就必须向读者作出一个交代，而首先想到的便是先从西方诠释学的理论中，为我自己这种似而非是之说，找到一点可资辩护的凭藉。

本来所谓“诠释学”（hermeneutics），原是西方研究《圣经》的学者们如何给经文作出正确解释的一种学问，原该译作“解经学”。因为关于《圣经》的解释，在西方社会中往往会对各方面产生重大的影响，所

以解释经文的学者们，除了要对经文之文字推寻其原始意义以外，还要对这些文字在原有的社会和文化背景中使用时的意义和效用，也作出正确的分析。像这种精密的推寻文字之原意的精神和方法，后来也被哲学家及文学家用来作为对抽象的意义之探讨的一种学问，因此hermeneutics这个字，就不仅只限于“解经学”的意思，还有了被后来的哲学家与文学家用来泛指对一切抽象意义之追寻的“诠释学”的意思了。在1960年代后期，美国的西北大学曾经刊出了李查·庞马（Richard Palmer）的一本著作《诠释学》（Hermeneutics）。在这本书中庞马提出了一种看法，他认为对于所谓“原义”的追寻，当我们在分析和解释中，无论怎样想努力泯灭自我而进入过去原有的文化时空，也难于做到纯然的客观。因此诠释者对于追寻“原义”所做的一切分析和解说，势必都染有诠释者自己所在的文化时空的浓厚的色彩。像这种从诠释者做出的追寻“原义”的努力，最终又回到诠释者自己本身来的情况，在伽达默尔（Hans-Georg Gadamer）的《哲学的诠释学》（Philosophic Hermeneutics）一书中，曾被称为“诠释的循环”（hermeneutic circle）〔1〕。此外美国的耶鲁大学在1960年代后期也曾刊出过赫芝（E. D.Hirsch）的一本著作《诠释的正确性》（Validity in Interpretation），在这本书中赫芝也曾提出过一种看法，他认为所谓重新建立作者的原义，原来只是一种理想化了的说法，事实上诠释者所探寻出来的往往并不可能是作者真正的原义，而只不过是经由诠释者的解说而产生出来的一种“衍义”（significance）而已。其后在1970年代后期，美国芝加哥大学又刊印了赫芝的另一本著作《诠释的目的》（The Aims of Interpretation），在这本书中赫芝又提出了更进一步的看法，认为作品只不过是提供意义的一个引线，而诠释者才是意义的创造者。以上我们所引的这些有关诠释学的说法，当然主要是对于属于创作性的文学作品而言的，并不指理论性的著作。而我现在之引用这些说法，则一方面固然是由于自知我所要从事的将王国维词论与旧传统及新学说相结合的探讨，原未必尽合于诸家学说之原义，因此遂想断章取义地假借此说以为我自己的一些“似而非是”之说略作辩护，另一方面则也因此种理论对以后讨论王国维词论也可能有一些参考之用。而且这种理论在西方文学批评中虽然似乎仍属于一种新潮，但在中国旧传统的诗论中，却似乎也早已有之。所谓“诗无达诂”，岂不就正与我们前面所引的西方诠释学之认为原义并不可能在诠释中被如实地还原，而都不免带有诠释者自己之色彩的说法有暗合之处。而在词的欣赏解说中，这种由诠释者增加衍义之情形更似较诗为尤甚。清代常州派论词，就是极重视诠释者在作品原义之外所引发之衍义的一种批评理论。张惠言之以比兴说词固是最好的例证，至其继起者之周济，在《宋四家词选目录序论》中，对读者追寻原义时所可能产生的感发与联想，则曾经有过一段极为形象化的比喻，说：“读其篇者，临渊窥鱼，意为鲂鲤，中宵惊电，罔识东西。”又将读者之“衍义”及作品之“原义”的相互关系，拟比为“赤子随母笑啼，乡人缘剧喜怒”。于是另一位常州派词家谭献，遂更提出了一个归纳性的结论，说：“甚且作者之用心未必然，而读者之用心何必不然。”乃公然对读者之可以有自己联想之“衍义”，予以了公开的承认。不过，读者之所体会虽不必尽合作者之原义，但其相互感发之间，却又必须有一种周济所说的“赤子随母笑啼，乡人缘剧喜怒”的密切而微妙的关系，而并非漫无边际的任意的联想。只不过张惠言乃竟把读者所得的“衍义”直指为作者之原意，这自然便不免会引起后人的讥议了。至于王国维之词论，则他一方面虽然不赞成常州派词学家如张惠言之将一己联想所得之“衍义”强指为作者之“原义”，而另一方面则王国维自己之以“忧生”“忧世”之感及“成大事业大学问之三种境界”来评说五代北宋的一些小词，则实在也仍是属于诠释者的一种“衍义”。然则“词”这种韵文体式，何以特别易于引起诠释者的“衍义”之联想？而“衍义”之联想又是否有一定之范畴及优劣高下之区分？常州派说词的“衍义”之联想与王国维说词的“衍义”之联想，其根本区别又究竟何在？凡此种种问题，我们都将留待以后的“随笔”中，再陆续加以讨论。本篇所谈只是我个人读书时的一点“似而非是”的体会而已。

1986年10月6日

## 三　从现象学到境界说

在前一则“随笔”中，我曾经提到过西方诠释学的一些说法，而诠释学之用于文学批评，则实在是因为受了西方哲学中现象学之说的影响。现象学（phenomenology）是在第一次世界大战前夕，在德国兴起的一种哲学运动。其代表人物为胡塞尔（Husserl）。胡氏在他一生学术研究的历程中，其基本思想曾经有过多次转变，而他所倡导的现象学，在流传衍变中也形成了极为繁复艰涩的一派哲学思潮。本人对此一思潮既无深入之研究，本文对此一思潮也无法作系统之介绍。我们现在所要提出来一谈的，其实只是现象学曾对诠释学产生影响的一些重要概念而已。在1929年出版的《大英百科全书》中，有胡塞尔写的关于现象学的一篇简介，其中曾谈到意识与客体之关系，他认为意识不是仅指一种感受的官能，而是指一种向客体现象不断投射的活动，而且这种活动是具有一种意向性的（consciousor intentional）。其后现象学之说流入美国，一位美国学者詹姆士·艾迪（James Edie）在他为法国梅洛—庞蒂（Merleau-Ponty）所写的《什么是现象学》一书的介绍中，对于现象学所研究的对象，也曾作过简要的说明。他认为现象学所研究的既不是单纯的主体，也不是单纯的客体，而是在主体向客体投射的意向性活动中，主体与客体之间的相互关系以及其所构成的世界，这才是现象学研究的重点所在。关于现象学之说在哲学界的是非功过，不在本文讨论之内，我们对之可以不论。但正是由于这种学说提出了意识的意向性活动，因此才引起了文学批评理论中追

寻作者原意的“诠释学”之兴起。而在这种追寻原意的探讨中，他们却又发现了纯客观之原意的难以重现，而诠释者追寻之所得，事实上都是已经染有诠释者之色彩的“衍义”。我在前一则“随笔”中，既曾经把此种诠释学的“衍义”之说与我国旧传统诗论中的“诗无达诂”之说，以及常州派词论中的“作者之用心未必然，而读者之用心何必不然”之说，作过一些“似而非是”的比较，因此，我就又想把现象学中的意识向客体投射的意向性活动之说与中国旧传统诗论中的一些说法，也作一些“似而非是”的比较。

在中国传统诗论中，自《毛诗·大序》就曾经有过“情动于中而形于言”的说法，而就其引起“情动”的因素而言，则早在《礼记·乐记》中也已曾有过“人心之动，物使之然也”的说法。可见“心”与“物”交相感应的关系，原是中国诗论中早就注意到了的一种诗歌创作的重要质素。其后钟嵘在其《诗品·序》中，对于使人心感动的“物”，更曾有过较具体的叙写，他把感人之“物”分为两大类：一类是属于自然界的现象，另一类是属于人事界的现象。前者如“春风春鸟，秋月秋蝉，夏云暑雨，冬月祁寒”，后者如“楚臣去境，汉妾辞宫……塞客衣单，孀闺泪尽”；前者固可以“摇荡性情，形诸舞咏”，后者也同样是“凡斯种种，感荡心灵”。而除去心物交感之外，中国诗论中也一向认为人心之动常是带有一种意向性的，所以《毛诗·大序》在“情动于中而形于言”一句话之前，就也还曾说过一句“诗者，志之所之也”的话。像这些说法，我以为就都与西方现象学中所提出来的意识与现象客体之关系及意向性活动之说有相似之处。因此中国说诗人也一向注重“以意逆志”的说诗法，这当然与西方诠释学之想要追寻原意的诠释者之追求也有相似之处。我在《前言》中曾引过一副对联，其中有“心理中西本自同”的一句话，西方现象学之注重意识主体与现象客体之间的关系，与中国诗论之注重心物交感之关系，其所以有相似之处，也就正因为人类意识与宇宙现象接触之时，其所引起的反应活动，原是一种人类之共相的缘故。

而且我还可以把此一点加以引申，将印度佛教的一些说法也提出来作一比较。佛家有六根、六尘、六识之说，六根指眼、耳、鼻、舌、身、意等六种可以感知的基本官能；六尘指色、声、香、味、触、法等六种现象的客体，六识则指当六根在与六尘相触时的意识感知活动。如此说来，则其六识与六尘之关系，岂不也与现象学中所说的由意识主体到现象客体之间的关系大有相似之处。而更值得注意的，则是王国维在《人间词话》中所提出的评词标准“境界说”，其“境界”一词原来也与佛教有着一段渊源。我多年前曾写有《王国维及其文学批评》一书，在讨论其“境界说”之时，曾对“境界”一词之来源，作过一点考察。原来“境界”一词就字面言，虽然是指区分画域的土地之疆界，但当晋、唐译经者翻译佛经时，却曾给此一词语赋予了一种特定的抽象之含义。即如在《俱舍论颂疏》中论及六根、六识之时，就曾提出六境之说，谓“若于彼法，此有功能，即说彼为此法境界”，又加解释说：“彼法者，色等六境也，此有功能者，此六根、六识，于彼色等有见闻等功能也。”又说：“功能所托，名为境界。如眼能见色，识能了色，唤色为境界。”从这几段话来看，可见佛教之所谓“境界”，乃是指基于六根之官能与六尘之接触，然后由六识所产生的一种意识活动中之境界。由此可知所谓“境界”，实在乃是专以意识活动中之感受经验为主的。所以当一切现象中之客体未经过吾人之感受经验而予以再现时，都并不得称之为“境界”。像这种观念，与我们在前文所提出的艾迪论介现象学时所说的“现象学所研究的既不是单纯的主体，也不是单纯的客体，而是在主体向客体投射的意向性活动中主体与客体之间的关系以及其所构成的世界”之说，岂不是也大有相似之处。所以我才将此一篇“随笔”标题为“从现象学到境界说”，以表明我自现象到传统诗论再到佛典之境界说的多层“似而非是”的联想。至于王国维在《人间词话》中所提出的境界说，其所用的“境界”一词是否与佛典同义，以及其评词之标准究竟何在，则我们将留到以后的“随笔”中，再对之加以较详的讨论。

1986年11月2日

## 四　作为评词标准之境界说

在前一则“随笔”中，我们曾经从西方之现象学，谈到了佛典中的境界说。以为现象学研究的重点既是意识主体向现象客体投射时之相互关系，以及其所构成之世界，而佛典中所谓境界，也是指当六根与六尘接触时在六识中所感知之世界，如此则在其同指人类意识经验中之世界的一点上，自然大有相似之处。至于诗歌之创作之重视心物交感之作用，自然也是由于这种作用既是人类在意识活动中之基本共相，因此乃成为了创作活动之兴发感动之基本源泉的缘故。如此说来，则王国维在《人间词话》中所提出的“境界”之说，就其重视真切之感受一点而言，自然也与西方现象学及佛典之境界说在基本上颇有相似之处，不过王国维所提出的“境界”乃是特别作为评词的一项标准而言的，是则其义界之所指，当然也就与西方现象学及佛典境界说之泛指感知之共相的含义更有许多不同之处。何况王氏提出“境界”说之时，西方现象学之说既还未曾在学术界传播流行，而“境界”一词则又早为中国传统批评中所习知惯用的一个批评术语，也难以指其必出于佛家之经典。可是王氏之以“境界”为评词之标准，则又与一般习知惯用之含义也有所不同。然则王氏所提出的作为评词之标准的“境界”一词，其义界之究竟何指，这当然是极为值得我们探讨的一个问题。

关于“境界”一词之义界，本来我在多年前所写的《王国维及其文学批评》一书中，已曾作过相当的讨论。当时我曾将“境界”之所指，拟定了一个简单的概说，以为“境界之产生全赖吾人感受之作用，境界之存

在全在吾人感受之所及，因此外在世界在未经过吾人感受之功能而予以再现时，并不得称之为境界”。而且我还曾将王氏之境界说，与严羽之兴趣说及王士祯之神韵说作过一番比较，以为他们在重视诗歌中兴发感动之作用的一点上乃是相同的，不过“沧浪之所谓兴趣，似偏重在感受作用本身之感发的活动；阮亭之所谓神韵，似偏重在感兴所引起的言外之情趣；至于静安之所谓境界，则似偏重在所引发之感受在作品中具体之呈现”。同时我还曾举引过王氏的另一则词话，说：“境非独谓景物也，喜怒哀乐亦人心中之一境界，故能写真景物真感情者，谓之有境界，否则谓之无境界。”在这一则词话中，可注意的有两点，其一是“境界”之不仅指外界之景物，同时也指人内心之境界，此一说自可纠正一般人或者以为境界但指外在之景象，或者以为境界但指鲜明具体之形象的种种误解；其二则是王氏所提出的“能写”二字。可见王氏所说的“境界”绝非仅指一种感知之意识作用或感发之心灵活动而已，而是更指能把这种感知及感发的世界写之于作品之中，同时也使读者能经由作者之叙写而体会到这种作品之感发之世界者，方可谓之为“有境界”。因此我在《王国维》一书中，就还曾提出说：“纵然有真切之感受仍嫌不足，还更须能将之表达于作品之中，使读者也能从作品中获得同样真切之感受，如此才完成了诗歌中此种兴发感动之生命的生生不已的延续。”以上所说，乃是我多年前撰写《王国维》一书时，对其“境界”说之一点体会。但近来我却又有一点更进一步的想法，那就是王氏之重视兴发感动之作用及重视其表现与传达之效果一点，虽可以作为衡量诗词之一项普遍的标准，但王氏提出“境界”说之用意，却实在原是以着重词之品评为主的。因此我们在讨论王氏之“境界”说时，实在不应把这一点完全加以忽略。下面我们就将对王氏“境界”说，就其特别着重于对词之品评的一点用意来略加探讨。

私意以为词与诗在着重兴发感动之作用的一点，虽然有相似之处，但如果就其创作时之意识心态言之，则却实在有相当的差别。那就是因为诗之写作，在很早就形成了一种“言志”的传统，因此诗人在写诗之时，其所抒发之情意往往都是作者显意识中自己心志之活动。而词之写作，则一直并未正式形成“言志”之传统。不仅《花间集》中所编选的“诗客曲子词”，据其《序》中所述只不过是一些“递叶叶之花笺，文抽丽锦”的、交给歌女“举纤纤之玉手，拍按香檀”去唱的艳歌而已；就是直到北宋时代，当晏、欧、苏、黄这些德业文章足以领袖一代的人物，都参与了小词之写作以后，也仍然未能改变一般人将小词只视为遣兴娱宾之歌曲的这种观念。因此当他们在词中叙写一些以美女及爱情为主的伤春怨别之情的时候，他们在显意识中原来并不见得有什么藉以“言志”的用心。然而正是在这种游戏笔墨的小词之写作中，他们却于不自觉中流露了隐意识中的一种心灵之本质。因此这些小词遂于无意中具含了一种发自心灵最隐微之深处的兴发感动的作用。而我以为王国维就正是对小词中这种深微幽隐之感发作用最有体会的一位评词人。所以他才会从南唐中主李璟的“菡萏香销翠叶残”的小词中，体会出一种“众芳芜秽、美人迟暮之感”；从晏、欧诸人的小词中，体会出一种“成大事业大学问”的“三种境界”。而小词中的这种感发之特质，却又很难用传统的评诗之眼光和标准来加以评判和衡量。因此王国维才不得不选用了这个模糊且极易引起人们争议和误解的批评术语“境界”一词。所以“境界”一词虽也含有泛指诗歌中兴发感动之作用的普遍的含义，然而却并不能直接地指认为作者显意识中的自我心志之情意，而乃是作品本身所呈现的一种富于兴发感动之作用的作品中之世界。而如果小词中若不能具含有这种“境界”，则五代艳词中固原有不少浅薄猥亵的鄙俗之作，而这些作品当然是王国维所不取的。因此私意以为这才正是王氏何以要提出“词以境界为最上。有境界，则自成高格，自有名句”作为评词之标准的主旨所在。关于此点，我们将在以后的“随笔”中，再陆续举《人间词话》中的例证来作更详细的说明。

## 五　要眇宜修之美与在神不在貌

在前一则“随笔”中，我们曾经对王国维之“境界”说，就其作为评词标准之特殊含义，作了简单的讨论。以为王氏所提出之“境界”，乃是特指在小词中所呈现的一种富于兴发感动之作用的作品中之世界，而并非泛指一般以“言志”为主的诗中之“意境”或“情景”之意。我之所以对王氏评词之“境界”一词，敢于提出此种理解，主要盖因为小词中既果然具有此一种不同于诗的“境界”，而且王国维又正是对此种“境界”有独到之体会的一位评词人的缘故。关于王氏对小词的这种体会，我们在其《人间词话》的评词个例中不仅可找到不少证明，而且更可以提出两则词话来作为理论上的依据。一则是说：“词之为体，要眇宜修，能言诗之所不能言，而不能尽言诗之所能言。诗之境阔，词之言长。”另一则是说：“词之雅郑，在神不在貌。永叔、少游虽作艳语，终有品格。”要想明白这两则词话的意旨，我们首先须对所谓“要眇宜修”之美略加阐述。本来“要眇宜修”四个字原出于《楚辞·九歌》中的《湘君》一篇，原文是“美要眇兮宜修”，王逸注云“要眇，好貌”，又云“修，饰也”。洪兴祖补注云“此言娥皇容德之美”。关于《湘君》一篇所咏之是否即指娥皇，历代说者之意见多有不同，此一争议可搁置不论；总之，此句所描述者自当为湘水之神灵的一种美好的资质。此外《楚辞》之《远游》一篇，也曾有“神要眇以淫放”之句，洪兴祖补注云“要眇，精微貌”。可见所谓“要眇宜修”者，盖当指一种精微细致富于女性修饰之美的特质。至于词之为体何以特别富于“要眇宜修”之美，则可以分别为形式与内容两方面来看，先就形式言之，则诗多为五言或七言的整齐之形式，而词则多为长短句不整齐之形式，此固为人所共知之差别，而词之这种参差错落之音韵及节奏，当然是促成其“要眇宜修”之美的一个重要因素[〔2〕]，再就内容言之，则词在初起原只是伴随音乐歌唱的曲辞，我们在以前的“随笔”中，

已曾引过《花间集·序》说当时那些诗客写的曲子词，只不过是为了交付给一些“绣幌佳人”“拍按香檀”去歌唱的美丽的歌辞而已。因此乃形成了早期小词之专以叙写闺阁儿女伤春怨别之情为主的一种特质，这自然是促成了词的“要眇宜修”之美的另一项重要因素。而值得注意的是，就正因为词既具有这种“要眇宜修”之特点，而作者在写作时却又不必具有严肃的“言志”之用心，于是遂在此种小词之写作中，于无意间反而流露了作者内心所潜蕴的一种幽隐深微的本质。因此如果将词与诗相比较，则诗之写作既有显意识之“言志”的传统，而且五、七言长古诸诗体，又在声律及篇幅方面有极大之自由，可以言情，可以叙事，可以说理，其内容之广阔，自非词之所有；但词所传达的一种幽隐深微之心灵的本质，及其要眇宜修之特点，其足以引起读者之感发与联想之处，却也并非诗之所能有。所以王国维才在前一则词话中，既提出了“词之为体，要眇宜修”的对词之特点的描述，又提出了“诗之境阔，词之言长”之说，表现了对词所特具的感发作用的体认。所谓“言长”就正指其可以引起言外无穷之感发的一种词所特有的性质。所以王国维在词例之评赏中，才会对南唐李璟及北宋晏、欧诸家的小词，引发了“美人迟暮”及“成大事业大学问”之“三种境界”之联想。而当小词可以产生这种感发作用时，读者之所得自然便已不复再是作品中表面所写的“菡萏香销”的景物或“独上高楼”之情事，但其感发却又正由于作品中所叙写的景物或情事而引起。而王国维所提出的“境界”一词，私意以为就正指词中所呈现的这一种富于感发之作用的作品中之世界。因此王国维在另外一则词话中，就又曾经提出来说：“词之雅郑，在神不在貌。”又说：“永叔、少游虽作艳语，终有品格。方之美成，便有淑女与倡伎之别。”那便因为王氏以为欧、秦二家词，自外貌上观之，其所写虽也是闺阁儿女相思离别之情，但就其作品中所呈现之富于感发之“境界”言之，则更可以引起人精神上一种高远之联想的缘故。〔3〕而且这种“在神不在貌”的评说态度，与西方诠释学的某些说法，似乎也有暗合之处。下面我们就将对这一点略加简单的比较。

如我们在“随笔”第二则中所曾提出的，诠释学本是想要对作品原意加以深入探寻的一门学问，但结果却发现诠释者之所得往往都只是沾有自己之时空色彩的“衍义”，而并非原意。但在1950年代末期，德国的一位女教授凯特·汉柏格（Kate Hamburger）在其《文学的逻辑》（The Logic of Literature）一书中，却曾经更提出了一种看法，认为一些抒情诗里所写的内容即使并非诗人真实生活中的体验，但其所表现的情感之真实性与感情之浓度则仍是诗人真实自我之流露。私意以为汉柏格女士的这种看法，与我们在前面所提出的中国小词中所写的内容，虽不必为诗人显意识中的“言志”之情感，却于无意中流露出了诗人之心灵及感情所深蕴之本质的一点，也似乎颇有暗合之处。而且由此推论则诠释者所追寻的，自然就也不应该只以作品中外表所写的情事为满足，而应该更以追寻得作者真正的心灵及感情之本质为主要之目的了。如此看来，则此种观点岂不与王国维的“在神不在貌”之说，也大有相通之处。虽然此种相通之处也只是一种“似而非是”的偶合，不过此种偶合却正说明了东西方的某一类抒情诗，有着某些相似的特质。其一是就作者而言，除去其在外表所叙写的显意识中的情事以外，更可能还流露有作者所不自觉的某种心灵和感情的本质；其二是就读者而言，除去追寻其显意识的原意以外，也还更贵在能从作品所流露的作者隐意识中的某种心灵和感情的本质而得到一种感发。而中国的五代宋初的小词中的一些佳作，则可以说是在世界文学中最适合于用此种态度去评赏的一类文学作品。王国维所提出的“境界”一词，就是对于小词的此种特质最有体会的一种评词的标准。〔4〕

1986年11月15日

## 六　张惠言与王国维对美学客体之两种不同类型的诠释

在我们对本文的主题展开讨论以前，我们先要对所谓“美学客体”略加说明。原来在1970年代中一位捷克的结构主义评论家莫卡洛夫斯基（Jan Mukarovsky）曾经写过一本题为《结构、符号与功能》（Structure, Sign and Function）的著作。在此书中，他曾经提议把一切作品（art work）都作出两种划分，一种只可称为艺术成品（artefact），另一种则可称为美学客体（aesthetic object）。他以为一部文学作品的写作完成以后，如果未经过读者的阅读和想象而加以重新创造，那么这部作品就只不过是一种艺术成品而已，惟有经过读者的阅读和想象之重新创造者，这部作品方能提升成为一种美学客体。而且虽是同一部作品，但透过不同的阅读的主体，就会有许多不同的美学客体的呈现。这种理论与现象学中的美学之说也甚为相近，罗曼·英伽登（Roman Ingarden）在论及现象学美学时，就也曾主张一切已经制成的艺术成品，都定要让读者或聆听者与观赏者以多种方式加以完成，从而产生一种美感经验，否则这一艺术成品就将变得毫无生趣。这种理论，与我多年前在《迦陵论词丛稿·后叙》中所提出的如何评说诗词的主张也颇有相近之处。我曾以为评说诗词“不该只是简单地把韵文化为散文，把文言变为白话，或者只做一些对于典故的诠释，或者将之勉强纳入某种既定的理论套式之内而已，更应该透过自己的感受把诗歌中这种兴发感动的生命传达出来，使读者能得到生生不已的感动，如此才是诗歌中这种兴发感动之创作生命的真正完成”。而如果以词与诗相比较，则如我在前一则“随笔”之所言，诗之写作多为作者的“言志”之传统中的显意识之活动，而词之写作则其情意之幽微乃往往为作者隐意识之活动。因此说词人在读词时所能产生的美感经验，也就较诗更为富有自由想象之余地。所以说词人如何把一篇艺术成品提升为美学客体，而对之作出富有创造性的诠释，当然

也就成为了说词人所当具备的一种重要的修养和手段。而如果就中国的词学评论史而言，则张惠言与王国维二人之词论，无疑的可以说是代表了对词之“衍义”之诠释的两大主流。

关于王国维之“境界”说，我们在前二则“随笔”中已曾对之作过简略的介绍，以为王氏所谓“境界”，乃是指作品本身所呈现的一种富于兴发感动作用的作品中之世界。因此王氏所欣赏之作品乃大都是在作品本身之叙写中就带有直接感发之力的作品。即如李璟《摊破浣溪沙》一词之“菡萏香销翠叶残”数句，晏殊《蝶恋花》一词之“昨夜西风凋碧树”数句，柳永《凤栖梧》一词之“衣带渐宽终不悔”数句，辛弃疾《青玉案》一词之“众里寻他千百度”数句，若此之类，盖莫不带有作者自己本身强烈之兴发与感动，而读者遂亦可自此种兴发感动中获致一种足以引起更深广之联想的感发。像王国维对于唐五代及北宋初的一些小词所作出的“衍义”的诠释，可以说就大都是属于此种兴发感动一型的诠释。而如果作品中不带有此种直接感发之作用，其叙写乃全以冷静客观及安排思索之手法之者，则为王氏所不喜。这正是王氏何以对唐五代之温庭筠、北宋末之周邦彦及受周词影响的南宋诸家都颇有微词的缘故，但常州词派的大师张惠言氏却偏偏从王氏所不喜的这一类作品中，也看出了深远的含意，并对之作出了另一种不同类型的诠释。为了要将王氏与张氏之两种不同类型的诠释加以比较，因此我们就不得不对张氏的词论也略加介绍。

张惠言之词论主要见于其所编辑的《词选》一书，在此书的序中，张氏曾有一段话说：“其缘情造端，兴于微言以相感动，极命风谣里巷男女哀乐，以道贤人君子幽约怨悱不能自言之情，低徊要眇以喻其致。盖诗之比兴，变风之义，骚人之歌，则近之矣。”关于张氏之词论，我以前在《常州词派比兴寄托之说的新检讨》一文中，已曾有详细之论述。简言之，则张氏之主张是说这些写男女之情的作品乃是可以藉之表现一种贤人君子之志意的。因此张氏论词乃提出了所谓“比兴变风之义”，而传统诗论之所谓“比兴变风”则正是认为诗歌之写作中，包含有政治上美刺之托意的一种观念。因此张氏之说温庭筠词，乃谓其《菩萨蛮》诸作曰：“此感士不遇也，篇法仿佛《长门赋》，而用节节逆叙。”又谓其首章《菩萨蛮》词下半阕“照花四句”乃“《离骚》初服之意”。又说欧阳修词之《蝶恋花》“庭院深深深几许”一首，谓其“‘庭院深深’，闺中既以邃远也；‘楼高不见’，哲王又不寤也；‘章台’游冶，小人之径；‘雨横风狂’，政令暴急也；‘乱红飞去’，斥逐者非一人而已，殆为韩范作乎”。又说王沂孙词《眉妩·新月》一首，谓：“碧山咏物诸篇并有君国之忧，此喜君有恢复之志而惜无贤臣也。”又曾引蜩阳居士之言说苏轼《卜算子》（缺月挂疏桐）一首，谓：“‘缺月’，刺明微也……‘拣尽寒枝不肯栖’，不偷安于高位也。”自首至尾，每句皆作指实之解说。从这些说词例证，我们自不难看出张惠言之说词与王国维之说词，在方式及观念方面实有两点极大之差别。第一，就方式而言，王氏之说词大都以感发之触引为主；而张氏之说词则大都以字句之比附为主。第二，就观念而言，则王氏所提出的“成大事业与大学问之三种境界”诸说，大多是就整体之人生哲学立论的；而张氏所提出的“感士不遇”、“政令暴急”、“惜无贤臣”、“君国之忧”及“不偷安于高位”诸说，则大都是就君臣忠爱之政治道德立论的。因此我们可以将王国维与张惠言说词之观念，归纳为两种基本的差别，那就是王氏之说词乃是属于对美学客体的一种哲学诠释，而张氏之说词则是对于美学客体的一种政治诠释及道德诠释。

本来就中国古典文学而言，所谓诗之“言志”的传统，与文之“载道”的传统，固一向都是以道德与政治之意识作为创作与批评之主流的，这可以说乃是中国文学史中的一般现象。然而词之为体，却原来乃是突破了这种道德与政治之意识的一种特殊产物，词只是一种歌酒筵席之间的艳歌，其价值与意义都不在道德与政治的规范之内。张惠言之以道德与政治之意识来对之加以诠释和衡量，自然是一种自外强加的，属于受中国旧传统之影响的一种批评概念。而王国维之以哲学理念来对之加以诠释和衡量，则是属于受西方思想之影响的一种批评概念。此二种意识概念原来都非只以写伤春怨别之情为主的小词之所本有，然而张惠言与王国维二人对于词所作出的诠释，却也并非全然无据。我们在以后的“随笔”中，便将对词这种文学体式，作为一种传达信息的符号，其所以能引起诠释者之道德政治之联想，及哲学之联想的某些特质，再逐步加以说明。

## 七　从符号与信息之关系谈诗歌的衍义之诠释的依据

在前一则“随笔”中，我们已曾指出了张惠言与王国维之词论，乃是属于对美学客体之两种不同的诠释。但我们对于其何以产生此诸种不同之诠释的依据与范畴，却还一直未曾作过更为具体的比较和说明。本来无论就古今中外之文学理论而言，作为作者与读者之间传达情意信息的媒介，都不得不有赖作品本身所具含的文字。作品中的文字就正是传达信息的重要符号。因此我们要想对张惠言及王国维对词之种种“衍义”之诠释的由来，作出一种科学性的理论化的正确的分析，我们就不得不先对西方之符号学略加介绍。

所谓“符号学”（semiology或semiotics）〔5〕，是西方近代思潮中一门尚在不断发展中的重要学派。其理论之奠基者当首推瑞士的语言学家索绪尔（Ferdinand de Saussure），经过半世纪来的发展，这一派学说不仅已被认为是研究近代诗学的一项重要理论，而且更逐渐被认为是研究世界上一切藉符号与信息交流而形成的所有文化活动的一门最基本的科学。美国的符号学之先驱者皮尔士（Charles S. Peirce）在其《论文集》（Collected Papers）中，就曾经认为我们纵然不能说这个宇宙是完全由符号（sign）所构成，我们至少可以说这个宇宙是完全渗透在符号之中的。因此符号学所牵涉的范围实在极为广泛，其理论体系也相当繁复。本文因篇幅的字数与作者的学识之限制，对之自无法作详细之介绍。我现在只不过是想要假借一些西

方理论的观照，对中国传统中的某一些诗论作一些更为科学性的、更为理论化的反思而已。而要想达到此种目的，我们就不得不先对符号学中一些基本概念略加说明。

根据索绪尔的看法，他以为符号是由两个互相依附的层面而形成的，一个是符号具（signifier），另一个是符号义（signified）。如果把语言作为一种符号来看，那么当我们提到“树”时，“树”作为一个单独的语音或字形就只是一个符号具，而由此所产生的对于树的概念，就是一种符号义。但符号具与符号义的关系，却不仅只是如此简单而已，索绪尔又曾把语言分为两个轴线（axis），一个是语序轴（syntagmatic axis，或译作毗邻轴），另一个是联想轴（associative axis），语言所传达的意义不仅只是根据语序轴的排列而出现的一串实质的语言而已，同时还要依赖其联想轴所隐存的一串潜藏的语言来作界定。要想了解一个字或一个语汇的全面意义，除了这个字或这个语汇在语序轴中出现的与其他字或其他语汇之关系所构成的意义以外，还应该注意到这个字或这个语汇在联想轴中所可能有关的一系列的语谱（paradigm）〔6〕。当一个说者或作者使用此一语汇而不使用彼一语汇之时，其含义都可以因其所引起的联想轴中的潜藏的语谱而有所不同。同时当一个听者或读者接受一个语汇时，也可能因此一语汇在其联想轴中所引起的联想而对之有不同的理解。而对于一篇作品而言，则我们一方面既可以在语序轴中对之作不同层次与不同单位的划分而形成不同的解释，更可以在联想轴中因其所引起的不同的联想而作出不同的解释，而两者又可以相互影响，这种现象自然就为一篇作品所传达的意义提供了开放性的基础，也为读者反应所可能造成的不同的理解提供了开放性的基础。

以上是我们对于符号学之奠基人瑞士语言学家索绪尔的一些基本理论所作的极简单的介绍。而如果要谈到对诗篇的分析，我们就不得不对俄国符号学家洛特曼（Lotman）的一些观念也略加介绍。洛氏是把符号学用之于诗篇之分析的一位重要学者，而尤其值得注意的，则是洛氏对于文化背景的重视。洛氏从信息交流论（information theory）出发，认为人类不仅用符号来交流信息，而且也被符号所控制。符号系统同时也就是一个规范系统。我们一方面既应该研究符号的内在的结构系统，另一方面也应该研究构成此一系统的外在时空的历史文化背景。洛氏更认为一篇诗歌所给予读者的，既同时有理性的认知（cognition），也有感官的印象（sense perception），前者多属于已经系统化了的符号，后者则多属于未经系统化的符号。前者可予读者知性之乐趣，后者则予读者感性之乐趣。因此诗篇所呈现的乃是一个非常复杂的含有多种信息的符号。通常一般人读诗都只注意诗篇中各语汇表面所构成的信息与意义，而把其他复杂的隐存的信息排除在外。但洛特曼却把无论是语序轴或联想轴所可能传达的信息，无论是知性符号或感性符号都视为诗篇的一个环节，因此洛氏的理论遂把诗篇所能传达的信息的容量大幅度地扩展了。

以上我们既对西方符号学的一些概念作了简单的介绍，下面我们就将依循这些理论概念，来对张惠言与王国维说词之“衍义”的诠释之由来略加说明。先谈张惠言对词的诠释，张氏曾谓温庭筠《菩萨蛮》（小山重叠金明灭）一首中之“‘照花’四句”有“《离骚》‘初服’之意”。就此四句词之表面的语序轴的意义来看，温词原只不过是写一个美丽的女子簪花照镜之情事及其衣饰之精美而已，然而张惠言却因之而想到了《离骚》中的“初服”之意，这种诠释之由来，则是由于这四句词作为传达信息之符号在联想轴上所提供的信息。因为在《离骚》中屈原就经常提到姿容衣饰之美。如“扈江离与辟芷兮，纫秋兰以为佩”、“制芰荷以为衣兮，集芙蓉以为裳”、“佩缤纷之繁饰兮，芳菲菲其弥章”之类，这种形容衣饰之美的叙写，在《离骚》中已成为了一个反复出现的信息，而此一信息在《离骚》中则是带有明显的托喻之意义的。所以司马迁在其《史记·屈原列传》中，就特别提出了“其志洁，故其称物芳”的说法。而《离骚》中之“初服”一句的原文，则是“进不入以离尤兮，退将复修吾之初服”，王逸注云：“退，去也，言己诚欲遂进竭其忠诚，君不肯纳，恐重遇祸，将复去修吾初始清洁之服。”而所谓“初始清洁之服”，其所喻示的则是高洁美好的品德。于是张惠言遂自温庭筠词中所写的姿容衣饰之美，经由语言的联想轴之作用，而想到了《离骚》中所写的姿容衣饰之美，又因《离骚》中叙写的姿容衣饰之美都带有喻托之性质，遂认为温词所写的姿容衣饰之美，也有如屈原《离骚》中“初服”一样的喻托之含意。因此在符号学的理论概念中，张惠言对温词所作的“衍义”之诠释，实在可以分为两层来说明：第一层是由温词中所写的衣饰之美而想到了《离骚》中对于衣饰之美的叙写，这自然应该是属于索绪尔所提出的联想轴的作用。第二层则是因《离骚》中所写的衣饰之美含有喻托之性质，于是遂推论到温词中所写的衣饰之美也有喻托之意，则又与中国古典文学的历史文化背景有着密切的关系，这便又与洛特曼的概念有相关之处了。不过，尽管我们从理论上可以为张惠言的“衍义”之诠释，找到不少可以说明的依据，然而温词本身究竟是否有如此之托喻，却还是一个不可确知的问题。而从符号学的一些理论概念来看，除以上所叙及者外，温氏全词也还有不少其他可资研析之处。因篇幅所限，这些问题只好留待以后的“随笔”再加探讨了。

1987年1月15日

## 八　温庭筠《菩萨蛮》词所传达的多种信息及其判断之准则

温庭筠在唐五代词人中，是一位弁冕词坛的作者，但历代词评家对他的词却颇有不同的评价。多年前我在撰写《温庭筠词概说》一文时，曾将之分别为两派：一派是主张温词为有寄托，且对之推崇备至者，

如《词选》之编撰者张惠言、《白雨斋词话》之作者陈廷焯及《词学通论》之作者吴梅诸人可以为代表；另一派则是主张温词并无寄托，且对之颇加诋毁者，如《艺概》之作者刘熙载、《人间词话》之作者王国维及《栩庄漫记》之作者李冰若诸人可以为代表。〔7〕关于形成此种不同评价之因素，我以为前次“随笔”所举语言学及符号学之说，颇有可供参考之处。为了具体说明此一问题，我们现在就将举温庭筠的一首《菩萨蛮》词作为个例来略加析论，现在先把这首词抄录下来一看：

小山重叠金明灭，鬓云欲度香腮雪。懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟。　　照花前后镜，花面交相映。新贴绣罗襦，双双金鹧鸪。

先看这首词的第一句，就一般的符号具与符号义之属于认知之系统的关系而言，此句中之“小山”依惯例本当指现实中山水之“山”。然而若从此词全篇写闺情之内容，及“小山”一句与下一句之“鬓云”及“香腮”等叙写之呼应而言，则此句之“小山”又实在绝不可能指现实中山水之“山”。如果按我们在前一则“随笔”中所介绍过的俄国符号学家洛特曼之说，则此句中之“小山”实在乃是一个并不合于一般语言惯例之系统的符号，它所传达的不是一种认知，而是一种感官印象。不过依洛氏之说则感官印象也同样可以指向一种认知。若就此句之“小山”而言，则私意以为欲判断其所指向的认知之意义，首当考虑“小山”之形象在唐五代词中所可能提示的信息。若循此而推求，则此句之“小山”之所指，原可有下列几种可能：其一是可以指“山眉”，即如韦庄之《荷叶杯》词就曾有“一双愁黛远山眉”之句，可以为证；其一是可以指“山枕”，即如顾夐之《甘州子》词就曾有“山枕上，几点泪痕新”之句，可以为证；其三是可以指“山屏”，即如温庭筠《南歌子》词就曾有“鸳枕映屏山”之句，可以为证。有时这种感官印象所指向的多义，也可以有同时并存的可能。即如温庭筠另一首《菩萨蛮》词中的“暖香惹梦鸳鸯锦”之句，其“鸳鸯锦”三字所提示的就也只是一种感官之印象，而并非认知之说明，其所指向的意义就是既可以为“锦褥”，也可以为“锦衾”，此两种不同指向的认知含义，在词句中都可以适用，因之二义乃可以并存。但就本文现在所讨论的“小山”一句而言，则私意以为似唯有“山屏”之义始能适用，其他二义则都有不尽适用之处。先以“山眉”而言，其不适用之处就有以下两点：第一，“小山”如指“山眉”而言，则与以下“重叠金明灭”之叙写不能尽合；第二，“小山”如指“山眉”而言，则与此词第三句“懒起画蛾眉”之亦写“眉”者相重复，这是“小山”之所以不能被指认为“山眉”的缘故。再以“山枕”而言，则其主要的不适用之处，乃在于“山枕”之不能“重叠”，这是“小山”之所以不能指认为“山枕”的缘故，至于“小山”之作“屏山”解，则不仅有前所举之温庭筠《南歌子》词之“鸳枕映屏山”为证，而且温氏在另一首《菩萨蛮》词中，也曾写有“无言匀睡脸，枕上屏山掩”之句，都是以“屏山”与“枕”相连叙写，而且也都写到枕上女子之容颜。即以前举之“鸳枕映屏山”而言，下面所承接的便也正是“月明三五夜，对芳颜”之句，这种种叙写都与温词此“小山”一句及下一句对女子容颜之“鬓云欲度香腮雪”的叙写之呼应承接的写法，可以互为印证。而且“重叠”正可以状“屏山”折叠之形状，“金明灭”则正为对“屏山”上所装饰之金碧珠钿之光彩闪烁之形容，是则“小山”之指床头之屏山，殆无可疑。然而温词却偏偏不用属于认知系统的“小屏”二字，而用了属于感官印象的“小山”二字，这种写法，当然是使得一些人对温词不能欣赏和了解，而且讥之为“晦涩”及“扞格”的缘故。不过，如依洛特曼之说，则这种予人感官印象的符号，一方面既也可以经由解释而使之具有认知之意义，而另一方面则又可以仍以其物态（physical materiality）给予读者感官之乐趣。这正是诗歌所传达之信息之何以特别丰富，而且异于一般日常语言之处。只不过对这种感官之印象欲加以认知之诠释时，也应考虑到种种语序与结构之因素及历史文化之背景，而并不可随便臆测妄加指说，这正是何以我们对温词之“小山”一句，曾加以上面一节详说作为示范的缘故。像这种只写感性印象而不作认知说明的写作方式，不仅是温词之一大特色，而且也是中晚唐诗人如李贺及李商隐诸人，及南宋后期词人如吴文英及王沂孙诸人之特色。这类作品之意象及所传达之信息都极为丰美，但却往往因其不易指认而为人所讥评，这正是何以我们要对之特加说明的缘故。

除以上一点特色以外，造成温词中信息之丰富性的，则还有一项主要的原因，那就是温词所用的语言，作为一种符号来看，极易引起联想轴之作用，即如此首《菩萨蛮》词中的“懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟”二句，其“蛾眉”一词，作为表义之符号，在中国文化传统中就蕴涵了多种信息的提示。首先是《诗经》中的“螓首蛾眉”之句。此一联想所可能传达的信息乃是词中之女子的过人的美丽；其次是《离骚》中的“众女嫉余之蛾眉兮”之句，此一联想所可能传达的信息乃是一种喻托之意。将“蛾眉”所写的姿容之美，赋予了可以喻托为才人志士品德之美的象喻之意。而如果再把“画蛾眉”三个字结合起来看，则李商隐一首五言的《无题》诗，曾有“八岁偷照镜，长眉已能画”之句。李氏此诗通篇以女子自喻，其所谓“长眉能画”，所暗示的就正是对自己才志之美的一种珍重爱惜修容自饰的感情。至于在“画蛾眉”之前更加上“懒起”二字，而且在下句中也于“弄妆梳洗”之后，更加上一“迟”字，“懒”与“迟”两个字，便又传达了另一种信息，那就是虽欲修容自饰而却苦于无人知赏的一种寂寞自伤之心情。这在中国的古典文学中，也是一种习见的传统，即如杜荀鹤之《春宫怨》便曾写有“早被婵娟误，欲妆临镜慵。承恩不在貌，教妾若为容”之句，秦韬玉之《贫女》也曾写有“敢将十指夸针巧，不把双眉斗画长”之句，这都是一般读唐诗的人所耳熟能详的句子。因此如果按照瑞士语言学家索绪尔的“联想轴”之说及俄国符号学家洛特曼之重视符号系统的历史文化背景的概念来看，温庭筠所传达的信息，实在可以说是层层深入，具有极丰富之含意的。不过，要想对温词中所传达的信息作出此种理解，则我们便须首先要求读这首词的读者对于这些语汇在历史文化背景中所形成的信息的系统有熟悉的认知。美籍俄裔的语言学家雅各布森（Roman Jakobson）就曾经主张一个有效的语言或

信息的交流，需要说话人（addreser）和受话人（addressee）双方都掌握有相当一致的语言符码（code）。我在多年前所写的《关于评说中国旧诗的几个问题》一文中，也曾提及古人说诗之重视词语之出处的情形，以为：“诗歌中所用的词字，原是诗人与读者赖以沟通的媒介，唯有具有相同的阅读背景的人才容易唤起共同的体会和联想，而这无疑是了解和评说一首诗所必具的条件。”[(8)]我当时提出此一论点时，对西方的符号学之说尚无所知，所以此种相通相近的看法，原来也只是一种暗合。而此种暗合则正好说明了无论就古今中外任何诗歌而言，诗篇中所使用的语汇，也就是符号学所谓的语码，作为作者与读者间一种沟通的媒介，如果双方对此种语码有文化背景相同的认知，则无疑地应可以帮助读者透过诗篇中的语码，而对作者的原意有更为正确的理解，并作出更为正确的诠释。就温庭筠与张惠言二人之阅读背景来看，他们既都是属于旧文化传统中的读书人，他们对语码的了解乃是有相同之文化背景的。因此张氏对温词“照花”四句所作的评说，他们依据的就不仅只是此四句所写的姿容衣饰之美与《离骚》有相合之处而已，同时也是由于本文在前面所述及的“懒起画蛾眉”诸句中的语码，也同样都指向一种托喻之含意的缘故。依此说来，则张氏对温氏此词的评说，便应该是可以采信的了。然而值得注意的则是，另外一些与温氏及张氏也具有相同的阅读背景的评词人，对张氏之说却提出了不同的看法。这种差别之形成又将牵涉对诗歌如何作出正确诠释的另外一些问题。因篇幅所限，这些问题就只好留待下次“随笔”再加探讨了。

1987年1月19日

## 九　“兴于微言”与“知人论世”

在前一则“随笔”中，我们曾论及张惠言诸人之所以能自温庭筠《菩萨蛮》词之“懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟”及“照花前后镜，花面交相映”诸句，引发一种屈《骚》之喻托的联想，主要乃是由于温词中所使用的语汇如“蛾眉”、“画眉”、“簪花”、“照镜”之类，都带有某种历史文化背景，这一类语汇由某些具有相同的历史文化之阅读修养的读者看来，遂成为了可以传递喻托之信息的一种语码。正如张惠言所说的“兴于微言，以相感动”，张氏就正是从这些“微言”的语码中，获致其喻托之感动的。不过，我们在上次的“随笔”中却也曾提出了一个问题，那就是另外一些与温氏及张氏具有相同阅读背景之修养的人，却对张氏的喻托之说也曾纷纷提出了批评的异议。即如刘熙载在其《艺概·词概》中，就曾经说：“温飞卿词，精妙绝人，然类不出乎绮怨。”便是只承认温词艺术之“精妙”，而并不承认其有任何托意者。又如王国维在其《人间词话》中，也曾谓：“固哉，皋文之为词也（按皋文即张惠言字）。飞卿《菩萨蛮》……有何命意？皆被皋文深文罗织。”则是对张惠言谓温词有托意之说，明白地提出了异议。再如李冰若在其《栩庄漫记》中，更曾谓：“张氏《词选》欲推尊词体，故奉飞卿为大师，而谓其接迹《风》、《骚》，悬为极轨。以说经家法，深解温词，实则论人论世，全不相符。”又云：“飞卿为人具详旧史，综观其诗词，亦不过一失意文人而已。宁有悲天悯人之怀抱？……以无行之飞卿，何足以仰企屈子？”则更进一步说明了其所以不同意张惠言的托意之说，乃是由于温庭筠的“为人”“无行”，“论人论世，全不相符”之故。而这种争议，遂牵涉文学批评中的一项重大问题，那就是作者人品之高低是否可以作为衡量其作品价值高低之准则的问题。关于此一问题，我以前在《王国维及其文学批评》一书中，于论及王氏早期杂文中他对于衡量文学作品所表现的价值观念和《人间词话》之评赏态度与评说方式时，都曾讨论及之。此外我在《迦陵论诗丛稿·后叙》中，对此一问题也曾有所论述。我之所以屡次论及此一问题，一方面固由于其本为文学批评中的一项重要问题，另一方面也因为我撰写以上诸文稿时，西方现代派之批评理论原曾在台湾盛行一时，而此一派之重要理论大师如艾略特（T. S. Eliot）及卫姆塞特（W. K. Wimsatt Jr.）诸人，则曾大力提倡“泯除作者个性”（inpersonality）及作者原意谬论（intentional fallacy）之说，坚决主张诗歌批评以作品本身中所具含之形象（image）、结构（structure）及肌理（texture）等质素为依据，而不当以作者之为人传记为依据。这种理论对于中国一向喜欢把作者人格之价值与作品之价值混为一谈的传统文学批评而言，自无异为一当头棒喝，因此乃引起了我对于此一问题的反思。私意以为中国旧传统之往往不从作品之艺术价值立论，而津津于对作者人格之评述的批评方式，虽不免有重点误置之病；但西方现代派诗论之竟欲将作者完全抹杀，而单独只对其作品进行讨论的批评方式，实亦不免有褊狭武断之弊。因为无论如何作者总是作品赖以完成的主要来源和动力。就以西方现代派诗论所重视的意象、结构与肌理等质素而言，又何尝不是完全出自作者的想象与安排。所以对作者之探索与了解，永远应该是文学批评中的一项重要课题。而且近日西方所流行的较现代派更为新潮的现象学派的文学批评，也已经注意到了对作者过去所生活过的时空的追溯和了解在文学批评中的重要性。美国约翰霍普金斯大学的教授普莱特（Georges Poulet）就曾认为批评家不仅应细读一位作家的全部著作，而且应尽量向作家认同，来体验作家透过作品所有意或无意流露出来的主体意识。我以为现代派批评所提出的对作品本身之语言意象的重视，与现象派批评所提出的对作者主体意识的重视，二者实不可偏废。就张惠言之词论而言，其由温词某些语汇而引起的所谓“兴于微言，以相感动”的屈《骚》托意之说，在内容思想虽属于旧传统的道德观念，但其重视由语言及意象所引发之联想的“兴于微言”之批评方式，则实在与西方现代派诗论更为相近。而刘熙载、王国维、李冰若诸人之从温氏之为人而反对张氏之说，其自“知人论世”之观点而欲推寻作者原意的主张，则似乎与西方现象学文学批评之重视作者

之主体意识的观点更为相近。现在我们就将从后一观点，对温词之有无喻托之意，略作一些探讨。

温庭筠之为人，据史传所载自不足以“仰企屈子”，然而其词之语汇，却有许多引人生屈《骚》托意之联想的语码（code）。关于此种现象之形成，我以为有两种可能：其一，可能仅只是一种偶合。因为早期的词既多为歌筵酒席之艳歌，因此其内容自不免多为对美女与爱情之叙写，而在中国古典文学中又早有以美人为托喻的传统，且常以女子之无人赏爱喻托为才人志士之不得知用。自屈原《离骚》以迄曹植《杂诗》之“南国有佳人”诸作，便都是此一种传统的证明。以温庭筠之阅读背景，他对于此一传统自必极为熟悉，因之对此一传统的语汇自然也极为熟悉。于是在他写小词中的美女与爱情之时，便也自然而然使用了其中的某些语汇，而却全然不必有喻托之用心。这自然也是一种可能。其二，则温氏虽不足以“仰企屈子”，然而在其内心中却也确实蕴涵有某种“文人失志”之悲慨。这在他的诗集中也可以得到不少证明。如其《感旧陈情五十韵》及《开成五年秋……书怀一百韵》等皆可为证。盖温氏之为人，一方面虽然如史传及笔记所载，不免于“士行尘杂”，“薄于行，无检幅”，但其平生仕宦之不得意，也可能有某种因政治而被摈斥之原因。即如唐文宗大和九年（835）甘露之变后，宰相王涯等皆被族诛，而温氏乃写有《题丰安里王相林亭》诗二首，对王涯之死表示了悼念和感慨。又如开成三年（838）庄恪太子被废黜且于不久后暴卒，温氏也曾写有《庄恪太子挽歌词》二首。而且《全唐文》曾载有温氏为国子助教时《榜国子监》之榜文，其中曾述及“进士某某……所纳诗篇，识略精微，堪裨教化，声词激切，曲备风谣……不敢独专华藻，并仰榜出，以明无私”云云，凡此种种，本文不暇遍举，但温氏之恃才傲物，触犯时忌之情形，已可略见一斑。然则其小词中之或者果然有如张惠言所说的一种“幽约怨悱不能自言之情”的托喻，自亦非绝无可能。不过，张氏的喻托之说却始终不能完全取信于人，我以为这其间实在还应牵涉有另外一些问题。其一是一般文人失志的牢骚感慨是否一概可以被称为“喻托”的问题。关于此点，常州派后起的词论家周济对此曾提出过一些看法，我在《常州词派比兴寄托之说的新检讨》一文中，曾归纳周氏之言，以为“他提出了寄托的内容主要当以反映时代盛衰为主，虽然反映之态度可以有多种之不同：或者为事前的‘绸缪未雨’，或者为虑乱的‘太息厝薪’，或者为积极的‘己溺己饥’，或者为消极的‘独清独醒’，而总之都有时代的盛衰作为背景，有‘史’的意义，可以为后人‘论世之资’”，而不仅只是个人一己的牢骚感慨而已。此所以李冰若之《栩庄漫记》乃谓温氏“亦不过一失意文人而已”，而反对张氏以温词拟比屈《骚》的托喻之说。这是我们所当辨明的第一个问题。其二是张氏之说往往过于拘狭沾滞，即如其谓温氏之十四首《菩萨蛮》“篇法仿佛《长门赋》，而用节节逆叙”，遂被《栩庄漫记》讥为“以说经家法，深解温词”，王国维亦谓张氏之说为“深文罗织”。甚至大力主张词中寄托之说的詹安泰，在其《论寄托》一文中，也曾批评张氏对温词之评说，谓其“似此解词，未免忽略其为人，而太事索隐”。因此如何掌握对寄托之解说的分寸，乃是我们应当辨明的第二个问题。其三是温氏之词所用之语汇，虽往往因其与历史文化传统有暗合之处，而引人产生托喻之想，但在叙写之口吻方面，却极少有直接的属于主观意识之叙述，因此温词所予人者大多为客观之美感及语汇之联想，而并不属于直接之感发。所以张氏谓温词为有喻托，其不尽能取信于人者，虽由于张氏之说过于拘执，而同时也由于温词本身原不能从直接感发予人以深切感动之故。这是我们所应辨明的第三个问题。

总之，清代常州派词论如张惠言诸人对词所作的“衍义”之诠释，虽然就语言学中联想轴作用之理论，也可以有其成立之理由，但在实践方面则仍有不尽能完全取信于人之处。我于多年前所写的《常州词派比兴寄托之说的新检讨》一文，对之曾有更详尽之探讨，读者可以参看。至于现在所写的“随笔”，则不过是因为我想要把张惠言对词所作的“衍义”之说，与王国维对词所作的“衍义”之说，二者略加比较，因将张氏之说稍加简介，下次“随笔”我们就将开始讨论王国维的“衍义”之说了。〔9〕

1987年1月24日

# 十　“比兴”之说与“诗可以兴”

在前几则“随笔”中，我们已曾假借西方之阐释学、现象学、符号学等各种理论，对于中国旧日张惠言与王国维二家之词说作过简单的论析，而为了要对张、王二家词说与中国传统诗论的关系也能有些清楚的了解，我们现在就将把他们二人的词说放到中国传统诗论中来再作一番论述和衡量，而首先我们要提出来一谈的，就是《诗》〈大序〉中的“比兴”之说，与《论语》中的“诗可以兴”之说。

所谓“比兴”原出于《诗》之“六义”，不过本文因篇幅有限，对于“六义”不暇详说，我们现在提出“比兴”二字，只不过是想要藉之说明中国传统诗论中之一种特色，并且藉此对张、王二家词说与传统诗论之关系略加探讨而已。简单地说，“比”与“兴”原是指诗歌写作时两种不同的方式。“比”乃是指一种“以此例彼”的写作方式，即如《诗经·魏风·硕鼠》之以“硕鼠”拟比为剥削者的形象，便是“比”的写法，至于“兴”则是指一种“见物起兴”的写作方式，即如《诗经·周南·关雎》之因雎鸠鸟鸣声之和美而引发起君子之希求佳偶之情意，便是“兴”的写法。因此“比”与“兴”二种写作方式，其所代表的原当是情意与形象之间的两种最基本的关系。“比”是先有一种情意然后以适当的物象来拟比，其意识之活动乃是由心及物的关系，而“兴”则是先对于一种物象有所感受，然后引发起内心之情意，其意识之活动乃是由物及心的关系。前者之关系往往多带有

思索之安排，后者之关系则往往多出于自然之感发。像这种情意与形象之间的关系，可以说是古今中外之所同然。而为了要说明中国诗论之特色，我们就不得不将西方诗论中有关形象与情意之关系的一些批评术语也提出来略加比较。在这方面，西方诗论中的批评术语甚多，如明喻（simile）、隐喻（metaphor）、转喻（metonymy）、象征（symbol）、拟人（personification）、举隅（synecdoche）、寓托（allegory）、外应物象（objective correlative）等，名目极繁，其所代表的情意与形象之关系也有多种不同之样式。

只不过仔细推究起来，这些术语所表示的却同是属于以思索安排为主的“比”的方式，而并没有一个是属于自然感发的中国之所谓“兴”的方式。当然，西方作品中也并非没有由外物引起感发的近于“兴”的作品，只不过在批评理论中，他们却并没有相当于中国之所谓“兴”的批评术语。经过以上的比较，我们自不难看出，对于所谓“兴”的自然感发之作用的重视，实在是中国古典诗论中的一项极值得注意的特色。〔10〕

以上还不过是仅就作者创作时情意与形象之关系所形成的意识活动言之而已；若更就作品完成以后，读者与作品之关系言之，则中国古典诗论中对于读者意识中之属于“兴”的一种感发作用，实在也是同样极为重视的。《论语》中所载孔子论诗的话，就是这种诗论的最好的代表。即如在《泰伯》篇中就曾记载有“子曰‘兴于诗，立于礼，成于乐’”之言，《阳货》篇中也曾记载有“子曰‘小子何莫学夫诗？诗可以兴，可以观，可以群，可以怨’”之言。本文因篇幅所限，对孔子这两段论诗的话自无法作详尽之阐发，但其对“兴”之作用的重视则是显然可见的。关于孔子所提出的“兴”之为义，朱熹在《论语集注》中的“兴于诗”一句之下曾注释云：“兴，起也。诗本性情，有邪有正，其为言既易知，而吟咏之间抑扬反复，其感人又易入，故学者之初，所以兴起其好善恶恶之心而不能自已者，必于此而得之。”可见“兴于诗”之说原是指从诗歌得到感发而言的。而在“诗可以兴”一句之下朱氏又注云“感发志意”，则更可作为孔门说诗重视心志感发的证明。而且《论语》中还曾记述有两则由诗句而引起感发作用的生动的例证，在《学而》篇中曾记有一次孔子与子贡的谈话，“子贡曰：‘贫而无谄、富而无骄，何如？’子曰：‘可也，未若贫而乐，富而好礼者也。’子贡曰：‘《诗》云“如切如磋，如琢如磨”，其斯之谓与？’子曰：‘赐也，始可与言诗已矣，告诸往而知来者。’”另外在《八佾》篇还曾记有孔子与子夏的一次谈话：“子夏问曰：‘巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮”何谓也？’子曰：‘绘事后素。’曰：‘礼后乎？’子曰：“起予者商也，始可与言诗已矣。’”从这二则例证来看，岂不足可见出孔子所赞美的“可与言诗”的弟子，原来都正是能够从诗句得到感发的人，而且这种感发还有一点值得注意之处，那就是他们感发之所得，往往与诗之原意并不完全相合。这种自由的感发，虽然也许并不被一般人认为是说诗之正途，但这种藉由诗篇而引起自己情志之抒发的情况，却无疑地是春秋时代的一种普遍的风尚。即如《左传》中关于当时各诸侯国互相聘问时“赋诗言志”的记载，便正是以个人对诗句之自由的感发联想为依据的一种实际的应用。所以《论语·季氏》篇中便也还记载有孔子所说过的“不学诗，无以言”的话。这句话与我们前面所引用过的孔子之重视“兴”的话；其实正可以互相参看，只不过“可以兴”是重在读诗时之个人联想对于志意的感发，而“无以言”则是重在个人对诗句之联想在生活中实际的应用而已。若以这种联想说诗，虽然或者并非说诗之正途，然而也正是由于这种活泼的感发的联想，才使得诗歌具有了一种生生不已的感发的生命。只不过这种重视诗歌之“可以兴”的自然感发之诗论，在汉儒手中却为之加上了一层狭隘的限制，而提出了所谓“美刺”之说。以为“比”是“见今之失，不敢斥言，取比类以言之”，而“兴”则是“见今之美，嫌于媚谀，取善事以喻劝之”〔11〕。这样一来，就不仅把“由心及物”与“由物及心”两种心物交感的基型的“比”与“兴”之意识活动，加上了一定要具有“美刺”之用心的限制，同时也把读者由作品所引起的感发加上了一层必须要依政教之“美刺”来立说的限制。

如果我们试将张惠言及王国维二家之词说，与前面所述及的“诗可以兴”及“比兴”的美刺之说互相参看，我们就会发现张氏所提出的“比兴变风之义”的论词标准，及其以屈子《离骚》的“初服”之意来解说温庭筠《菩萨蛮》等小词，他所继承的乃是毛郑之以“比兴”及“美刺”说诗的传统，而王氏所提出的“境界”的论词标准，及其以“美人迟暮之感”和“三种境界”来解说五代两宋之小词，他所继承的则应是“诗可以兴”的传统。前者是有心比附的强求，而后者则属于自然的感发。假如我们若将这两类说词人他们内心与作品相接触时的意识活动，来与作者的心物相感的比兴之意识活动相较的话，则我们便不难认识到张氏说词之有意强求的态度，乃是属于一种“比”的方式，而王氏说词之着重感发的态度，则是属于一种“兴”的方式。关于张氏说词之长短得失，我们在以前的“随笔”中，已曾举过张氏对于温庭筠词之评说为例证作了相当的讨论。至于王氏说词之长短得失，以及“诗可以兴”的自由感发是否能作为一种说词的方式，这些问题我们都将留待以后的“随笔”中，再对之陆续加以讨论。

1987年3月18日

## 十一　从李煜词与赵佶词之比较<br>看王国维重视感发作用的评词依据

在上一次“随笔”中，我们既曾提出了中国传统诗论中对于“诗可以兴”的感发作用之重视，也曾提出说王国维之词论正是一种重视感发作用的“兴”的方式，现在我们就将举引王氏对词之评说的一些例子略加讨

论。私意以为，在王氏的《人间词话》中，他对词之论说可以归纳为两种主要的方式，一种是以作品中所传达的感发作用之大小作为评词高下之依据的方式，另一种则是以作品的感发作用所引起的读者之联想作为说词之依据的方式。即如他曾把南唐后主李煜的词与宋徽宗赵佶的词相对比，以为“其大小固不同矣”，便是属于前一种的评词方式；再如其以“美人迟暮之感”及“成大事业大学问之三种境界”来说五代两宋的一些小词，便是属于后一种的说词方式。为了篇幅的限制，然则“随笔”将先以讨论第一则词话为主。现在我们便先把这一则词话抄录下来一看：

尼采谓“一切文学余爱以血书者”，后主之词，真所谓“以血书者”也。宋道君皇帝《燕山亭》词亦略似之。然道君不过自道身世之戚，后主则俨有释迦、基督担荷人类罪恶之意，其大小固不同矣。

在这则词话中王氏所提出来与李煜词相比较的赵佶的《燕山亭》词，上半阕所叙写的是美丽的春花被风雨摧残的景象，下半阕接写的则是对于故国的怀思。为了便于比较说明，我们也把这首词抄录下来一看：

裁翦冰绡，轻叠数重，淡着胭脂匀注。新样靓妆，艳溢香融，羞杀蕊珠宫女。易得凋零，更多少无情风雨。愁苦！问院落凄凉，几番春暮？　　凭寄离恨重重，这双燕何曾，会人言语。天遥地远，万水千山，知他故宫何处。怎不思量，除梦里有时曾去。无据，和梦也新来不做。

和赵佶的这首词相对照，李煜也写过一些哀悼春花被风雨摧残及对故国怀念的小词。为了便于作比较，我们现在便把李煜的两首词也抄录下来一看。第一首我们要抄录的是李煜的一阕《相见欢》词：

林花谢了春红，太匆匆！无奈朝来寒雨晚来风。　　胭脂泪，相留醉，几时重？自是人生长恨水长东！

另一首我们所要抄录的是李煜的一首《虞美人》词：

春花秋月何时了？往事知多少。小楼昨夜又东风，故国不堪回首月明中！　　雕栏玉砌应犹在，只是朱颜改。问君能有几多愁？恰似一江春水向东流。

如果把李煜的这两首词与赵佶的《燕山亭》词相对比，则李之《相见欢》之写花之零落者，固恰好相当于赵词之前半阕；而李之《虞美人》之写故国怀思者，则恰好又相当于赵词之后半阕。在如此对比中，我们自不难看出赵词前半阕只是对花之美丽与零落的外表的描绘和叙写，虽然细致真切，但毕竟只是“形”而非“神”，故读之者便也只能自其所写的形貌上得到一种认知性的了解，而缺少如李煜词之使人在心灵上足以引起一种强烈之共鸣的感动兴发的力量。

为了要对李煜词中感发作用之由来加以说明，我想西方新批评学派（new criticism）在评说诗歌时所使用的重视文字本身在作品中之作用的细读（close reading）的方式，对我们可能会有相当的帮助，因为文字本身乃是组成一篇作品的基础，文字所表现出的形象（image）、肌理（texture）、色调（tone colour）、语法（syntax）等，自然是评说一首诗歌时重要的依据。下面我们便将用这种“细读”的方式，对李煜词之所以能传达出一种强大的感发力量的缘故略加评析。先看此词开端之“林花谢了春红，太匆匆”二句，首先是“林花”二字所提示的指向满林花树的普遍包举的口吻，再加以“谢了”二字的强劲直接的述语，便已表现出了一种所有美好的生命皆已零落凋残之悲慨，再加以“春红”二字则进一步写已“谢了”的“林花”的品质之美。“春”是季节之美好，“红”是颜色之美好。由于这种包举的口吻和对品质的重点的掌握，遂使得“林花谢了春红”一句增添了一种象喻的意味，超越了对现实的“花”之零落的叙写，而显示出一种对所有品质美好的生命之零落的悼惜之感，而下面的“太匆匆”三个字，便正是对内心中此种悼惜之感的直接叙述和表达。下面的“无奈朝来寒雨晚来风”一句，则更是“朝”与“晚”两个字的对举，及“雨”与“风”两个字的对举再一次表现出一种普遍包举的口吻，于是朝朝暮暮雨雨风风的摧伤，也就有了一个超越了现实的象喻的意味。至于下面的“胭脂泪，相留醉，几时重”三个转折而下的短句，则又藉花上之雨点与人之泪点的相似，把“花”与“人”作了紧密的结合，于是“相留醉”者遂既可以是“花”对于赏花者的相留，也可以是“人”对于相爱者之相留了。而总结之曰：“几时重”，是花之凋谢与人之离别，一切都难以挽回的痛苦堪伤。于是乎无论其为花为人，凡属一切美好的有生之物遂尽在此凋零离别风雨摧伤的悲感之中了。所以在结尾之处乃逼出了“自是人生长恨水长东”一句沉悲极恨的哀悼之辞，其引人产生共鸣的感发力量之强大，自然绝非如赵佶之描绘形貌者所能企及的。

再看赵佶《燕山亭》词下半阕对故园怀思之情的叙写，其“天遥地远，万水千山，知他故宫何处”等句的叙写，虽然也写尽愁苦之态，但却正如王国维所言，不过只是“自道身世之戚”而已，虽然即或能使读者对之产生同情，却并不能使读者引起自己的感发的共鸣，而李煜的一首也是写故国之思的《虞美人》词，则和前面所举的那首《相见欢》词一样，也传达了一种深锐强大的感发。下面我们便将用“细读”的方式，对这首词也略加析说。此词开端之“春花秋月何时了？往事知多少”二句，只用短短两句话，便把永恒不变的宇宙与无常多变的人生作了鲜明而强烈的对比，而且把古今所有的人类都网罗在此无常的悲感之中了。下面的“小楼昨夜又东风”一句，是对首句中“春花”的承接，说“又东风”，一个“又”字正表示了“春花”之无尽无休的年年的开放，是对于“何时了”的呼应，而“故国不堪回首月明中”一句，则是对“往事知多少”的承接，

而同时又以“月明中”呼应了首句的“秋月”。是以个人事例印证了永恒与无常所形成的人类共同扮演之悲剧。以下之“雕栏玉砌应犹在，只是朱颜改”二句，则是以更具体真切的形象，表现了常在与无常的又一次对比。“应犹在”是无生之物的常在，“朱颜改”是有情之人的无常。这首小词一共不过只有八句，而前面六句却将永恒常在与短暂无常作了三度对比，从宇宙的大自然，到个人的事例，再到具体的物象，于是此一无常之悲感，遂形成了一种使人觉得无可逃于天地之间的网罗笼罩而下，因而遂逼出了结尾二句的“问君能有几多愁？恰似一江春水向东流”的涵盖了全人类之哀愁的悲慨，所以王国维乃称李煜词“俨有释迦、基督担荷人类罪恶之意”，而认为其与赵佶相较“大小固不同矣”。王氏所说的“释迦、基督”云云，自非李词之本义，王氏只不过是以之喻说李词的感发力量之强大，可以引发天下人共有的一种哀愁长恨而已。由此看来，王氏之感发作用之大小为衡量之标准的评词方式岂不显然可见。

我在多年前曾经写过一篇《〈人间词话〉与传统诗说之关系》的文稿，对于传统诗说作过一点简单的探讨，以为中国所重视的乃是诗歌中所具有的一种感发的质素，因此曾提出说：“就一位说诗者而言，则他对于诗歌的评赏，自然也当以能否体认及分辨诗歌中这种感发之生命的有无多少为基本之条件。”〔12〕若就这方面而言，则无疑的王氏乃是一位极具慧眼的评诗人。本文所讨论的这一则将李煜与赵佶相对比的词话，就恰好是对王氏以感发作用之大小为衡量高下之依据的评词方式之最好的说明。至于王氏以感发作用所引起之联想为说词之依据的例证，则因篇幅所限，只好留待下一次的“随笔”再对之加以讨论了。

1987年3月26日

# 十二　感发之联想与作品之主题

在前一则“随笔”中，我们对于王国维以感发作用之大小作为评词之依据的方式，已曾加以讨论，现在我们就将对王氏以感发作用所引起之联想作为说词之依据的方式，也略加讨论。在《人间词话》中，属于此类说词方式者，主要有两处明显的例证，一处是以“众芳芜秽、美人迟暮之感”来说南唐中主的《山花子》一词，另一处则是以“成大事业大学问之三种境界”来说晏殊诸人的小词，不过王氏在此二则词话中说词之口吻却并不完全相同。在前一则词话中，王氏曾批评他人之说以为“解人正不易得”，是对他人都加以否定而对自己则充满肯定的口吻；而在后一则词话中，王氏则自谓：“遽以此意解释诸词，恐晏、欧诸公所不许也。”则是对自己完全不能肯定的口吻，其态度之不同，自是明白可见的。由于篇幅的限制，本文将先讨论第一则词话，现在就把这一则词话抄录下来一看：

南唐中主词“菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间”，大有众芳芜秽、美人迟暮之感，乃古今独赏其“细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒”，故知解人正不易得。

在这一则词话中，王氏所评说的乃是中主李璟的一首《山花子》词，全词如下：

菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间。还与韶光共憔悴，不堪看。　　细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒。多少泪珠无限恨，倚栏干。〔13〕

王氏所谓古今独赏其“细雨”两句之说，最早首见于马令之《南唐书》，为冯延巳对此词的赞美之言；其后又见于胡仔之《苕溪渔隐丛话》，为王安石对此词的赞美之言〔14〕。而王国维却以为赞美此二句者不是“解人”，而独赏其“菡萏香销”二句，以为有“众芳芜秽、美人迟暮之感”，那么王氏所说又是否果然可信呢？

若想要辨明此一问题，我们就不得不对以前所写的几则“随笔”略加回顾：原来在我们讨论《作为评词标准之境界说》的一则“随笔”中，我们就已曾提出过作者写作时既有“显意识”之活动，也有“隐意识”之活动。以为在以“言志”为主之诗篇中，其所写者乃大都为作者显意识之活动。而在写相思离别的小词中，则作者虽然没有“言志”的显意识的用心，却往往于无意中流露了自己隐意识之活动。又在《要眇宜修之美与在神不在貌》一则“随笔”中，提出过作者除在作品中所写的外表情事以外，更可能还于不自觉中流露有自己的某种心灵感情的本质。因此一位优秀的说词人，在赏析评说一首小词时，就不仅要明白作品中所写的外表情事方面的主题，更贵在能掌握作品中所流露的作者隐意识中的某种心灵和感情的本质，从而自其中得到一种感发。

若从主题与感发两个方面来看，则据《南唐书》之记载，此词原为李璟写付乐工王感化去歌唱的一首歌辞，其内容原不过只是写思妇相思离别之情而已，这可以说乃是一般可见到的作品之主题。而“细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒”二句，则正为此一主题的中心之所在，其所写者乃是思妇在细雨声中梦醒，然后乃觉悟到梦中所见的征夫仍然在鸡塞之远。所谓“觉来知是梦，不胜悲”，于是乃不复成眠，因而乃有下一句之“小楼吹彻玉笙寒”之情事，表现出无限孤寒凄寂之感。是则就此词显意识中所写之思妇之情的主题言之，则“细雨”二句固当为此词主要重点之所在，而且此二句在对偶及用字方面又复写得如此精致工丽，然则前人之多赞赏此二句者，实可谓之为极为有见之言。不过值得注意的乃是，李璟既非思妇，则此一主题之所写自然并不属于作者“言志”的自我之情意。却反而是在开端的“菡萏香销”两句中，透过了对景物的叙

写，于无意中流露有一种感发之力的作者隐意识中的心灵和感情的本质。而王国维就正是最能掌握这种感发之本质的一位说词人。以下我们就将从感发作用方面，对“菡萏香销”二句之所以为好，略加论述。

先看“菡萏香销翠叶残”一句。本来“菡萏”即是荷花，而“翠叶”也即是荷叶。不过，若以我们在前一则“随笔”中所提到的西方新批评学派之“细读”的方式来评析，我们就会发现这些词语意义虽然相同，但它们所予人的感受在品质中却是不同的。“荷花”一词较为通俗，而“菡萏”一词则别具一种庄严珍贵之感。而“翠叶”之“翠”字也不仅说明了荷叶之翠色，同时还可以使人引起对翡翠及翠玉等珍贵之物品的联想。然后于“菡萏”之下用了“香销”二字的叙写，“香”字也同样传达表现了一种芬芳的品质之美，与“菡萏”及“翠叶”所予人的珍美之感正相承应。而“销”字所表现的无常之消逝的哀感，又正与“翠叶残”之“残”字所表现的摧折残破的哀感互相承应。于是在这种珍贵美好之品质与消逝和摧伤之哀感的重复出现之中，遂使得这两句词所写的荷花与荷叶之零落凋残的景象，因而有了一种象喻的意味，似乎隐然表现了一种对一切珍贵美好之生命都同时走向了消逝摧伤的哀悼。至于“西风愁起绿波间”一句，则是写此一作为珍贵美好之生命象喻的“菡萏”所处身的整个背景之萧瑟凄凉。何况就花而言则“绿波”原为其主根托身之所在，而今则“绿波”之间既已“西风愁起”，是其摧伤零落乃竟无可逃于天地之间，当然就更增加了一种悲恐惶惧的忧伤。所以乃以一写情之“愁”字，加在了本来只是写景物的语句之中。而“愁起”者遂不仅为“西风”之“愁起”，同时也引动了通篇感发之“愁起”矣。而更可注意的则是这种对植物之零落凋伤的叙写，在中国文化中乃是具有一种象喻之传统的。早在《诗经·小雅·四月》就曾经有过“秋日萋萋，百卉俱腓。乱离瘼矣，奚其适归”的句子，表现了由秋日草木百卉之凋伤所引发的在时代乱离中无所遁逃的哀感；其后在屈原的《离骚》中，则更曾有过“惟草木之零落兮，恐美人之迟暮”的句子，把芬芳美好的植物与象喻着才人志士的美人相结合，藉草木之零落喻托了年命无常志意落空的悲慨；于是从宋玉《九辩》之“悲哉秋之为气也，萧瑟兮草木摇落而变衰”开始，“悲秋”遂成为了在中国古典诗歌中经常出现的一个“母题”（motif）。因此王国维之从“菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间”二句词，而引起了“众芳芜秽、美人迟暮”的联想，自然便也是有着悠久的文化传统为依据的了。

不过，王国维之联想虽然有其语言作用与文化传统之依据，但这种解说究竟是否便与作者之原意相符合，当然也还是一个值得探讨的问题。而就作者之原意来看，则如我们在前文之所言，此词显意识之所写固原为闺中思妇之情。这种情事自表面看来与“美人迟暮”之喻托虽然似乎是截然不同之事，但自《古诗十九首》之写思妇之情，就曾说过“思君令人老，岁月忽已晚”的话，李璟此词在“菡萏香销”二句之后便也曾写了“还与韶光共憔悴”的话。是则思妇之恐惧于韶华流逝容颜衰老之情，在本质上与“众芳芜秽、美人迟暮”的悲慨之情固也原有其可以相通之处。李璟这首词就作者而言在其显意识中的主题虽然可能只是写闺中思妇之情，然而却于不自觉中也正传达出了其隐意识中的一种“众芳芜秽、美人迟暮”的象喻性的悲慨。而王国维之所说乃正为一种“在神不在貌”的直探其感发之本质之评说。而且就作者李璟所处身的南唐之时代背景而言，其国家朝廷在当日固正处于北方后周的不断侵逼之下，因此这首词之“菡萏香销”二句所表现的一切都在摧伤之中的凄凉衰败的景象，也许反而才正是作者李璟在隐意识中的一份幽隐的感情之本质。而王国维却独能以其直接之锐感探触及之，这实在正是王国维说词的最大的一点长处与特色之所在，也正是他何以敢于批评他人之欣赏“细雨梦回”二句者，以为“解人正不易得”的缘故。

1987年4月4日

# 十三　三种境界与接受美学

在上一则“随笔”中，我们曾提出过王国维以联想来说词有两种不同的方式：第一种是以充满肯定的口吻说南唐中主李璟的《山花子》词首二句有“众芳芜秽、美人迟暮”之感；第二种则是以完全不肯定的口吻说晏殊诸人之小词，以为其有“成大事业大学问者”的“三种境界”。关于第一种说词方式，我们已在前一则“随笔”中，对之作了相当的讨论，现在我们就将对其第二种说词方式也略加讨论。首先我们要把这一则词话抄录下来一看：

> 古今之成大事业大学问者，必经过三种之境界，“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”，此第一境也；“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”，此第二境也；“众里寻他千百度，回头蓦见，那人正在，灯火阑珊处”，此第三境也。此等语皆非大词人不能道，然遽以此意解释诸词，恐晏欧诸公所不许也。〔15〕

在这一则词话中，第一种境界所引的是晏殊《蝶恋花》（槛菊愁烟兰泣露）一词中的句子，第二种境界所引的是柳永（一作欧阳修）《凤栖梧》（一名《蝶恋花》）（伫倚危楼风细细）一词中的句子，第三种境界所引的是辛弃疾《青玉案》（东风夜放花千树）一词中的句子。如果就这三首词的原意来看，晏词中所写的乃是闺中的女子对于远行人的怀念之情，柳词所写的乃是远行的游子对于所爱之女子的怀念之情，辛词所写的乃是对于所爱之人由寻觅到相逢的惊喜之情。他们词中的本意，可以说与所谓“成大事业大学问”的“三种境界”根本不相干；亦正如李璟之《山花子》（菡萏香销）一词之本意原是写思妇之情，与所

谓“众芳芜秽、美人迟暮之感”也全不相干一样，可以说都是读者的一种联想。然而王国维在这两则词话中，却表现了极不相同的口吻，在说李璟词时表现得极为肯定；而在说晏殊诸人词时，则表现得极不肯定。使之产生这种差别的原因究竟何在？这是我们在探讨此一则词话时，所首先要说明的问题。

本来我们在前几则“随笔”中，已曾多次提出过王国维对词之评说乃是以作品中所传达的感发作用为依据的。只不过其所依据的方式则各有不同。当其评说李煜词时，以赵佶为对比，而谓其大小不同，这是以感发作用之大小为评词高下之标准的一个例证，其着眼点乃全在于要对原作品本身之价值作出正确的衡量，这自然是评词时的一种重要的品评方式。当其评说李璟词时，谓其《山花子》之首二句有“众芳芜秽、美人迟暮”之感，其所说虽非此词思妇之主题的本意，但王氏所掌握的感发之本质，则与作品之主题的意旨，却原是有着相通的一致之处的。因此王氏才敢于以充满自信的肯定的口吻来指称他人之所说者并非“解人”。至于本则词话之以“三种境界”来评说晏殊诸人的一些词句，则可以说乃是完全出于王氏读词时之一己之联想，与原词之主题本意全不相干，这自然是他之所以要用不自信的口吻来表明“遽以此意解释诸词，恐晏、欧诸公所不许也”的缘故。而由此也就引出了另一问题，那就是王氏之说既与作品之原意已经全不相干，那么以此种方式来说词究竟是否可取的问题了。

关于此一问题，早在我们讨论《比兴之说与诗可以兴》的一则“随笔”中，原来也曾提出过孔门说诗对于读者的自由联想之重视。只不过孔门说诗之重视自由联想，仍只是将之视为诗歌之一种兴发感动的作用，而并未曾将之视为说诗之一种方式。至于真正认识到读者之自由联想之值得重视者，则实在当推常州词派之词论。谭献在《复堂词录·叙》中就曾公开提出了“甚且作者之用心未必然，而读者之用心何必不然”之说。而这种说法与近日西方之读者反应论（reader response）及接受美学（aesthetic of reception）之说，却恰好颇有暗合之处。这一派西方理论之兴起，与我们在以前“随笔”中所曾提出过的“诠释学”、“现象学”、“符号学”等理论，也都有相当密切的关系。因为一篇文学作品，如果作为一个传达信息的符号来看，则其所传达之信息必然要有一个接受此信息的对象，也就是一个读者。早在我所写的《张惠言与王国维对美学客体之两种不同类型的诠释》一则“随笔”中，我们就已曾引用过一位捷克的结构主义评论家莫卡洛夫斯基，及波兰的现象学理论家罗曼·英伽登的话，说明过一切作品在未经读者阅读前，都只是一个艺术成品，而并不是一个美学客体。因此德国著名的接受美学家伊塞尔（Wolfgang Iser）在其《阅读过程：一个现象学的探讨》（“The Reading Process:A Phenomenological Approach”）一文中，就曾正式提出说文学作品具有两个极点（two poles），一方面是作者，另一方面是读者。我们对于作品的文本（text）及对于读者的反应活动，应该加以同样的重视。而且读者对作品的反应永远不能被固定于一点。阅读的快乐就正在其不被固定的活动性（active）和创造性（creative）中。〔16〕只不过伊塞尔多将此种理论用于对小说之评论及分析，而另一位接受美学家尧斯（Hans Robert Jauss）则曾将接受美学用于对诗歌之评论及分析。以为一篇诗歌的内涵可以在读者多次重复的阅读中呈现出多层的含义，而且读者的理解并不必然要作为对作品本文意义的解释和回答。〔17〕此外还有一位意大利的接受美学的学者弗兰哥·墨尔加利（Franco Meregalli），在其《论文学接受》（“La Reception Literaire”）一文中，则曾按阅读性质之不同，将读者分别为以下数类：其一是一般性的读者，他们只是单纯的阅读，而并无对作品作任何分析和解说；另一种则是超一层的读者（metalecteurs），他们对于作品有一种分析和评说的意图；还有一种读者，他们带有一种背离作品原意的创造性（La trahison creatice），这一类读者是把作品只当做一个起点，而透过自己的想象可以对之作出一种新的创造性的诠释〔18〕，如果依墨氏的说法来看，则王国维的“三种境界”之说，无疑地乃是属于这种带有创造性之背离原意的一种读法。而这种承认读者之可以发挥自己之创造性的理论，在西方的接受美学中，正在受到日益加强的承认和重视。只不过他们却也曾提出了一种限制，以防止荒谬随意的妄说。那就是一切解说，无论其带有何等新奇的创造性，却必须都以文本中蕴涵有这种可能性为依据。而一个伟大的好的作者，则大都能够在其作品中蕴涵有丰富的潜能，因而才可以使读者引发丰富的联想。所以王国维在这一则词话的结尾之处，乃又提出说“此等语皆非大词人不能道”，也就是说只有伟大的词人才能够在他的作品中写出蕴涵有如此富于潜能的词句，因而引起读者如此丰富的联想。而如果按照西方接受美学中作者与读者之关系而言，则作者之功能乃在于赋予作品之文本以一种足资读者去发掘的潜能，而读者的功能则正在使这种潜能得到发挥的实践。然而读者的资质及背景不同，因此其对作品之潜能的发挥的能力也有所不同。所以王国维在另一则词话中，谈到“诗人之境界”与读者之关系时，就也曾提出说“读其诗者”，“亦有得有不得，且得之者亦各有深浅焉”。而无疑的王氏自己乃是一位极长于发挥作品之文本中所蕴涵之潜能，而对之作出富于创造性之诠释的优秀说词人。只是如果就西方接受美学之理论中对这种自由联想与文本之关系而言，王氏之所说是否为一己随意之妄说，抑或在文本所蕴涵之潜能中，可以为之找到任何足以支持其作出此种评说之依据？这当然也还是一个有待探讨的问题，不过本文为篇幅之限制，只好在此结束。留下的问题，只能在下一则“随笔”中再对之加以讨论了。

1987年11月12日

## 十四　文本之依据与感发之本质

在前一则“随笔”中，当我们讨论王国维“三种境界”之说的时候，曾经提出过一个问题，那就是西方的接受美学一方面既曾公开地提出了读者之联想可以背离作品原意的自由，而另一方面却又曾提出说一切联想都应以原来的文本（text）为依据。因此我们一方面虽承认了王国维以“三种境界”来评说晏殊诸人之小词的自由的联想，而另一方面我们就还要为他的这种富于创造性的一己之联想，在他所评说的那些小词的文本中找到依据。

本来我们早在《感发之联想与作品之主题》一则“随笔”中，已曾提出过王氏之以联想说词，主要乃是以作品中所传达的一种感发作用之本质为依据的。王氏之以“众芳芜秽、美人迟暮之感”说李璟的《山花子》一词，其所依据者乃是文本中所传达的感发之本质；王氏之以“三种境界”说晏殊诸人的小词，其所依据者也仍是作品在文本中所传达的感发之本质。只不过前者所说与李璟词全篇之意旨有可以相通之处，因此王氏之所说乃充满了肯定的口吻；而后者所说则只是断章取义，与原词全篇之意旨并不相合，因而王氏所说乃充满了不肯定之口吻。只不过若就其断章的文本来看，我们就会发现其间也仍是有感发作用为之依据的。先看“昨夜西风凋碧树，独上高楼、望尽天涯路”几句文本。首句之“昨夜”，表现了一种新来的转变；“西风”表现了一种肃杀的扫除一切的力量；“碧树”则表现了浓阴的荫蔽；而句中的“凋”字则表现了此种浓阴之荫蔽已因西风之吹扫而凋落。如果我们若只就这七个字在本句中表面一层的意思来看，其所写者自然只是秋风中草木的凋零；然而若就其与下面二句“独上高楼，望尽天涯路”所写的高楼望远之情意的呼应而言，反而正是这种绿树之荫蔽的凋落，才给有心登高望远的人开拓出了一片天高地迥的广阔的眼界。继之以“独上高楼，望尽天涯路”，其“高楼”之形象既表现了一种崇高感，而“天涯路”则表现了瞻望之广远。“独上”二字又表现了一种孤独的努力。“望尽”二字则表现了一片怀思期待之情。若从这几句所表现的感发作用之本质来看，我们便可发现这种在寂寥空阔脱除障蔽之后的登高望远的情意，原来与成大事业大学问者对高远之理想的追寻向往之情，在本质上原也是有着可以相通之处的。所以王氏乃以“第一种境界”来说这几句词，这种说法与原词全篇之意旨虽然未必相合，然而如果仅就这几句词断章取义来看，则王氏之所说在其文本所传达的感发之本质方面，便原来亦自有其可以依据者在。再看“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”两句文本。这两句词表面也只是写对于所爱之人的相思怀念之情而已。上句的“衣带渐宽”与下句的“人憔悴”相呼应，极写其相思怀念之苦。而上句的“终不悔”则直指向下句的“为伊消得”，重点完全在“为伊”二字，极力表现出此“伊”人之为不可代替的相思怀念的对象，“憔悴”是“为伊”，“终不悔”也是“为伊”。本来写相思怀思之情也原是小词中常见的主题，只是这两句词对于所爱之人既写得如此不可代替，对于怀思之情也写得如此无法弃置，因此就其感发之本质而言，遂使之俨然有了一种如屈《骚》中所写的“亦余心之所善兮，虽九死其犹未悔”的精神境界。而这种专一执著殉身无悔的精神自然是成大事业大学问之人在其追寻理想的艰苦过程中，所必须具备的一种情操。是则王氏的“第二种境界”之联想，若就此二句词在文本中所传达的感发之本质而言，也原是可以找到依据的。至于第三例之文本“众里寻他千百度，回头蓦见（原词作“蓦然回首”），那人正在（原词作“却在”），灯火阑珊处”三句词，则本是写经过长久寻觅之后，蓦然见到自己所爱之人的一种惊喜之情。首句“众里寻他千百度”写寻觅的长久和辛苦，次句“回头蓦见”写果然见到时的意外的惊喜，三句“那人正在灯火阑珊处”，“那人”二字与前一词例中之“为伊”二字同妙，都表现了其所怀思所追寻者之为不可替代的对象。而“正在灯火阑珊处”则表现了此一对象之迥然不同于流俗，也表现了真正理想的寻获，其可贵的境界必不在于声色迷乱的场所。像这种在爱情方面的追寻与获得的经历和感受，对于追求大事业大学问者而言，在本质上自然也是有着可以相通之处的。〔19〕

以上我们既然对王氏“三种境界”之说在文本中的依据也已经作了探讨，现在我们就更可以充分肯定地说，王氏之以联想说词是以作品之文本所传达的感发作用之本质为依据的。所谓“感发作用之本质”，这是我自己所杜撰的一个批评术语。我以为对作品中“感发作用之本质”的掌握，乃是想要理解王国维词论中的“境界”及“在神不在貌”诸说的一个打通关键的枢纽。关于此种“本质”之重要性，早在《作为评词标准之境界说》一则“随笔”中，我已曾提出说王氏之所谓“境界”并不指作品所表现的作者显意识中的主题和情意，而是指“作品本身所呈现的一种富于兴发感动之作用的作品中之世界”，又在《要眇宜修之美与在神不在貌》一则“随笔”中，也曾提出说：“就读者而言，除去追寻其显意识的原意以外，也还更贵在能从作品所流露的作者隐意识中的某种心灵和感情的本质而得到一种感发。”凡此种种，都可以证明王氏之词论乃是以作品中所传达的“感发作用之本质”为依据的。而且我以为这种超过作品表面显意识的一层情意更体认到作品深一层的感发之本质的说词方式，与西方现代的一些理论也颇有暗合之处。即如西方存在主义及现象学所发展出来的所谓“意识批评家”（critics of consciousness），他们就曾提出一个批评术语，称为“经验的形态”（patterns of experience），指作者某种基本心态在作品中的流露。〔20〕即如王氏所提出的“三种境界”之说，或“众芳芜秽、美人迟暮”之说，此在作者显意识中，虽然都不见得有这种明显的用意，然而这些词句的文本却于无意中流露了作者心态的一种基本样式，因此遂自然含有一种感发的力量，也就是我所说的一种感发之本质。因此这种感发所引起的读者的联想，虽然不必是作品显意识中的主题意义之所在，但却与作者的心灵感情之品质必然有着密切的关系。而我以为这也就正是王国维何以一方面既曾说“遽以此意解释诸词，恐晏、欧诸公所不许”，而另一方面却又说“此等语皆非大词人不能道”的缘故。

至于如何掌握这种感发之本质，当然一切都当以作为表达之符号的文本为依据。在前几则“随笔”中，我们于讨论李煜之《相见欢》词中之“林花谢了春红”及“无奈朝来寒雨晚来风”诸句时，已曾举出“春红”的品质之美，及“朝暮风雨”之口吻的普遍包举所形成的感发力量之强大；又于讨论李璟《山花子》词中“菡萏香

销翠叶残”二句时，曾经提出过“菡萏”与“荷花”二词之意义虽相近而予人之感受则有所不同，这种差别在感发作用中遂传达出不同的效果。当时我曾提出了所谓“细读”的方式。其实近代西方符号学对于语言符号之品质结构的探讨，已经有了较西方新批评之所谓“细读”更为精密的理论。他们把对于这种精密的品质和结构的研究称为“显微结构”（micro-structures）〔21〕。王国维写《人间词话》时，当然还不知道有所谓“经验形态”与“显微结构”之说，然而王氏在说词时所重视的以联想说词的方式，却实在正显示了他对于“文本”之品质与结构所传达的感发之本质，有一种极精微的辨认和掌握的能力。而且王氏所掌握的小词中之富于感发作用的特质，无疑的乃是五代宋初之小词的一种最高的成就。王氏词论所蕴涵的敏锐的感受和辨识的能力，是极值得我们加以注意的。

1987年11月30日

# 十五　结束语

在过去所刊出的十四篇“随笔”中，我们对于词之易于引发读者的衍义之联想的特质，以及张惠言和王国维二家对于衍义之评说的两种不同方式，都曾作了相当的讨论。在讨论中且曾引用西方之现象学、诠释学、符号学、接受美学、读者反应论和新批评等理论，对张、王二氏评词之两种不同方式的理论依据，分别作了探讨和说明。约而言之，则张惠言对词之衍义的评说，乃大都是以词中的一些语码为依据的；而王国维对词之衍义的评说，则大都是以词中所传达的感发之本质为依据的。张氏之评说大都属于一种政治性和道德性的诠释，而王氏之评说则大都属于一种哲理性的诠释。张氏所依据的语码多重在类比的联想，似乎更近于“比”的性质；而王氏所依据的感发之本质则多重在直接的感发的联想，似乎更近于“兴”的性质。〔22〕这两种评词方式的角度与联想的方式虽然不同，但却同样是产生于自作品之文本中所引申出来的一种衍义的联想作用。以上所言，乃是我对过去十四篇“随笔”中所曾讨论过的问题所作的一个极为概略性的总结。写到这里，我们的“随笔”本已经大可告一段落了。但我却还想藉此机会再说几句未了的话。

不知读者们是否还记得，我在“随笔”的第一篇《前言》中，原曾说明过我之所以要引用西方的文学理论来诠释中国的古典文学批评，乃是因为近来国内年轻的一代正流行着一种向西方现代新潮去追寻探索的风气？而且我个人也以为如何将此新旧中西的多元多彩之文化加以别择去取及融会结合，正是今日处于反思之时代的青年们所当考虑的一项重要课题。因此我便不仅在此一系列的“随笔”中曾引用了若干西方的新理论；同时在1987年2月和1988年7月先后两次“唐宋词”和“古典诗歌”的欣赏讲座中，也都曾引用了不少西方的理论。当时曾有几位青年听众对我提出过一些性质相似的问题。一个问题是：“你所提及的这些西方理论，我们也都曾涉猎过，可是我们从来没想到把它们与中国古典诗歌联系起来，你是怎样把它们联系起来的呢？”另一个问题是：“你讲的诗词欣赏，我们听了也很感兴趣，但这在实际生活中，对我们有什么用处呢？”关于第一个问题的答复，我以为是由于这些青年们虽然热衷于学习西方的新理论，但却对于自己国家的古典文化传统已经相当陌生。而这种陌生遂形成了要将中西新旧的多元多彩之文化来加以别择去取和融会结合时的一个重大的盲点。因此即使他们曾涉猎了一些新理论，也可以在言谈著作中使用一些新的理论术语，却并不能将这些理论和术语在实践中加以适当的运用。这自然是一件极可遗憾的事情。关于第二个问题的答复，我以为是由于他们之所谓“有用”，乃是只就眼前现实功利而言的一种目光极为短浅的价值观念。而真正的精神和文化方面的价值，则并不是由眼前现实物欲的得失所能加以衡量的。近世纪来西方资本主义过分重视物质的结果，也已经引起了西方人的忧虑。1987年美国芝加哥大学的一位名叫布鲁姆（Allen Bloom）的教授，曾出版了一册轰动一时的著作《美国人心灵的封闭》（The Closing of the American Mind），作者在书中曾提出他的看法，以为美国今日的青年学生在学识和思想方面已陷入了一种极为贫乏的境地，而其结果则是对一切事情都缺乏高瞻远瞩的眼光和见解。这对于一个国家而言实在是一种极可危虑的现象。至于学习中国古典诗歌的用处，我个人以为也就正在其可以唤起人们一种善于感发的、富于联想的、活泼开放的、更富于高瞻远瞩之精神的不死的心灵。关于这种功能，西方的接受美学也曾经有所论及。我在《三种境界与接受美学》一篇“随笔”中，已曾提出说：“按照西方接受美学中作者与读者之关系而言，则作者之功能乃在于赋予作品之文本以一种足资读者去发掘的潜能，而读者的功能则正在使这种潜能得到发挥的实践。”而且读者在发掘文本中之潜能时，还可以带有一种“背离原意的创造性”。所以读者的阅读，其实也就是一个再创造的过程，而这种过程往往也就正是读者自身的一个演变和改造的过程。如果把中国古典诗歌放在世界文学的大背景中来看，我们就会发现中国古典诗歌实在是最富于这种兴发感动之作用的文学作品，这正是中国诗歌的一种宝贵的传统。而现在有一些青年人竟被一时短浅的功利和物欲所蒙蔽，而不再能认识诗歌对人的心灵和品质的提升的功用，这自然是另一件极可遗憾的事情。如何将这两件遗憾的事加以弥补，这原是我这些年来的一大愿望，也是我这些年来之所以不断回来教书，而且在讲授诗词时特别重视诗歌中感发之作用的一个主要的原因。虽然我也自知学识能力都有所不足，恐怕不免有劳而少功之诮，只不过是情之所在，不克自已而已。本来我还曾计划在讨论过词之特质及张惠言和王国维二家的词论以后，再提出一些词例来作一点实践的评赏工作，以期对文本之潜能与读者的感发和再创造的关系作一点更为细致深入的讨论和发挥，但现在我却决定将“随笔”就在此告一结束。至于词例的欣

赏，则我于1987年春的一次“唐宋词欣赏”的系列讲座，对许多名家的词例都已曾作过相当的评说，而且当时的讲演录音已由朋友们加以整理成文稿，即将于最近出版，还有当时的录影也已整理出版。凡我在“随笔”中所谈到的一些空洞而且支离破碎的理论，都将在那些讲稿及录影与录音中得到实践的、具体的、而且较为系统化的说明。

1988年9月18日

## 注　释

〔1〕所谓“诠释的循环”（hermeneutic circle）一词，在西方文学批评理论中有两种不同之含义。一为本文所引用之意，另一则指在诠释时部分与全体互相联络相关之意。前说出于伽达默尔之《哲学的诠释学》，后说则出于狄尔赛（Wilhelm Dilthy）之《诠释学之兴起》。二者意指不同，故特作此注释加以说明。

〔2〕小词中亦偶有通篇为五言或七言的整齐之形式，但其严格之声律则既不同于有极大自由之古体诗歌，也不同于平仄及对偶必相对称的近体诗歌。在整齐的词句中，也仍有抑扬错落之美。这一点是论词时所不可不知的。

〔3〕王国维论词特尊五代之冯、李及北宋之晏、欧，那就正因为此数家词的作品中之世界，特别近于王氏所提出的富于感发之“境界”的缘故。至于周邦彦这位作者则是在词史上一位结北开南的人物，一改五代北宋之重直接感发的作风，而转变为以思索安排来谋篇练句，这正是王国维何以虽然赞美周词之工力，但对其词中意境却一直颇有微词，而且也不能欣赏受周词影响的南宋诸家词的缘故。

〔4〕在《人间词话》中“境界”一词，除作为评词标准之特殊意义以外，也还有其他用法，这自然是其极易引起争议及误会之一项重要原因，笔者在《王国维及其文学批评》一书中，于论及《人间词话》中“境界”一词之义界时曾有较详之分析探讨，读者可以参看。

〔5〕关于西方之符号学，一般公认其有两大先驱，一为瑞士的语言学家索绪尔（Ferdinand de Saussure, 1857—1913），另一为美国的符号学家皮尔士（Charles S. Peirce, 1839—1914），大抵承索绪尔之传统者，则用semiology一词，而承皮尔斯之传统者，则用semiotics一词。

〔6〕所谓语谱，即如我们要写一个美丽的女子，我们可以用“美人”，可以用“佳人”，可以用“红粉”，可以用“蛾眉”，有一系列语汇可以选择。在选择此一语汇不用彼一语汇之时，就此一语汇作为符号而言，在选择间就已经传送了一种信息。而且每一语汇在联想轴中，更可以引出不同的联想，即如“美人”可使人联想到屈原《离骚》中的“美人”或李白《长相思》中的“美人”；“佳人”可使人联想到曹植《杂诗》之“南国有佳人”或阮籍《咏怀》之“西方有佳人”之类，遂可以引发多种不同的理解和诠释。

〔7〕见《迦陵论词丛稿》。

〔8〕见《中国古典诗歌评论集》。

〔9〕张、周二家之说及其矛盾之处，本文未暇评论，请参看《迦陵论词丛稿》之讨论。

〔10〕关于“比兴”之为义，及西方诗论中的“明喻”、“隐喻”等诸说，我在以前所写的《中国古典诗歌中形象与情意之关系例说》一文中，曾有较详之论述，见《迦陵论诗丛稿》。

〔11〕见《周礼·春官·大师》郑注。

〔12〕关于如何判断诗歌中感发生命之有无多少的讨论，请参看拙著《迦陵论词丛稿》。

〔13〕李璟此词异文颇多，本文所录以王国维辑本《南唐二主词》为据。

〔14〕据胡仔《苕溪渔隐丛话·前集》卷五九引《雪浪斋日记》，王安石虽曾赞美此二句词，然而却曾误以为乃后主李煜之作。

〔15〕晏殊《蝶恋花》原词为：“槛菊愁烟兰泣露。罗幕轻寒，燕子双飞去。明月不谙离别苦，斜光到晓穿朱户。　　昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路。欲寄彩笺兼尺素，山长水阔知何处。”柳永（一作欧阳修）《凤栖梧》（一作《蝶恋花》）原词为：“伫倚危楼风细细，望极春愁，黯黯生天际。草色烟光残照里，无言谁会凭阑意。　　拟把疏狂图一醉，对酒当歌，强乐还无味。衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴。”辛弃疾《青玉案》原词为“东风夜放花千树，更吹落、星如雨。宝马雕车香满路。凤箫声动、玉壶光转，一夜鱼龙舞。　　蛾儿雪柳黄金缕。笑语盈盈暗香去。众里寻他千百度。蓦然回首，那人却在，灯火阑珊处。”

〔16〕Wolfgang Iser, The Implied Reader, The Johns Hopkins University Press, pp. 274-275.

〔17〕Hans Robert Jauss, Toward an Aesthetic of Reception, University of Minnesota Press, pp. 139-142.

〔18〕France Meregalli, Sur La Reception Literaire, Revne de Literaire Comparee, 1980. No. 2.

〔19〕关于“三种境界”之说，请参看拙著《谈诗歌的欣赏——〈人间词话〉的三种境界》一文，见《迦陵论词丛稿》。

〔20〕关于所谓“patterns of experience”，请参看美国拉瓦尔（Sarah N. Lawall）所著之《意识批评家》（Critics of Consciousness）一书。

〔21〕关于所谓“micro-structures”，请参看美国艾柯（Eco Umberto）所著之《符号学的一种理论》（A Theory of Semiotics）一书。

〔22〕除去“比”和“兴”两种评词方式以外，我认为还有另一类词是适合用“赋”的方式来评说的。请参考本书收录拙作《对传统词学与王国维词论在西方理论之观照中的反思》一文。

# 论词学中之困惑与《花间》词之女性叙写及其影响

## 一

“词”这种文学体式，自唐、五代开始盛行以来，以迄于今盖已有一千数百年之久。在此漫长之期间内，虽然“江山代有才人出”，曾在创作方面为我们留下了无数多姿多彩而且风格各异的作品，但在如何评定词之意义与价值的词学方面，则自北宋以迄今日却似乎一直未能为之建立起一个完整的理论体系。虽然在零篇断简的笔记和词话中，也不乏精微深入的体会和见解，然而因为缺乏逻辑性的理论依据，因此遂在词学的发展中为后人留下了无数困惑和争议。至其困惑之由来，则主要乃是由于早期词作之内容既多以叙写美女与爱情为主，而此种伤春怨别的男女之情，则显然不合于传统诗文的言志与载道之标准。在此种情况下，自然使得一般习惯于言志与载道之批评标准的士大夫们，对于如何衡量这种艳科小词，以及是否应写作此类艳科小词，都产生了不少困惑。即如魏泰在其《东轩笔录》中，即曾载云：“王安国性亮直，嫉恶太甚。王荆公初为参知政事，间日因阅读元献公（按晏殊）小词，而笑曰：‘为宰相而作小词，可乎？’平甫（按王安国字）曰：‘彼亦偶然自喜而为耳，顾其事业岂止如是耶？’时吕惠卿为馆职，亦在坐，遽曰：‘为政必先放郑声，况自为之乎？’平甫正色曰：‘放郑声，不若远佞人也。’吕大以为议己，自是尤与平甫相失也。”〔1〕从这段记载来看，小词之被目为淫靡之“郑声”，且引起困惑与争议之情况，固已可概见一斑。于是在此种困惑中，遂又形成了为写作此种小词而辩护的几种不同的方式，即如胡仔在其《苕溪渔隐丛话·前集》即曾载云：“晏叔原（按几道）见蒲传正云：‘先公（按晏殊）平日小词虽多，未尝作妇人语也。’传正云：‘“绿杨芳草长亭路，年少抛人容易去”，岂非妇人语乎？’晏曰：‘公谓“年少”为何语？’传正曰：‘岂不谓其所欢乎？’晏曰：‘因公之言，遂晓乐天诗两句云“欲留年少待富贵，富贵不来年少去”。’传正笑而悟。”〔2〕这是将词中语句加以比附，而推衍为他义的一种辩护方式。又如张舜民在其《画墁录》中，曾载云：“柳三变既以词忤仁庙，吏部不敢改官。三变不能堪，诣政府。晏公（殊）曰：‘贤俊作曲子么？’三变曰：‘只如相公亦作曲子。’公曰：‘殊虽作曲子，不曾道“针线闲拈伴伊坐”。’柳遂退。”〔3〕这是将词句分别为雅正与淫靡两种不同之风格，而以雅正自许的一种辩护方式。再如释惠洪在其《冷斋夜话》中，曾载云：“法云秀关西铁面严冷，能以理折人。鲁直（按黄庭坚）名重天下，诗词一出，人争传之。师尝谓鲁直曰：‘诗多作无害，艳歌小词可罢之。’鲁直笑曰：‘空中语耳。非杀非偷，终不至坐此堕恶道。’”〔4〕这是以词中语句为“空中语”而强为自解的一种辩护方式。这几段话，从表面看来原不过只是宋人笔记中所记叙的一些琐事见闻而已，而且其辩解既全无理论可言，除了显示出在困惑中的一种强词夺理的辩说以外，根本不足以称之为什么“词学”，但毫无疑问的，中国的词学却也正是从这种困惑与争议中发展出来的。即以我们在前面所引用的这几则笔记而言，其中就已然显露出了后世词学所可能发展之趋向的一些重要端倪。

我们先从前面所举引的《苕溪渔隐丛话》中的一则记叙来看，蒲传正所提出的“绿杨芳草长亭路，年少抛人容易去”两句词中的“年少”两字，就其上下文来看，其所指自应是在“长亭路”送别之地，“抛人”而“去”的“年少”的情郎，这种意思本是明白可见的；可是晏几道却引用了白居易之“富贵不来年少去”两句诗中的“年少”，从文字表面上的相同，而把“年少”情郎之“年少”比附为“年少”光阴之“年少”，其为牵强附会之说自不待言。至于晏几道之所以要用这种比附的说法来为他父亲晏殊所写的小词作辩护，主要当然乃是由于如我们在前面举引《东轩笔录》时所提出的当时士大夫之观念，认为做宰相之晏殊不该写作这一类淫靡之“郑声”的缘故。而谁知这种强辩之言，竟然为后世之词学家之欲以比兴寄托说词者开启了一条极为方便的途径。清代常州词派的张惠言，可以说就是以此种方式说词的一个集大成的人物。而此种说词方式一方面虽不免有牵强比附之弊，可是另一方面，却有时也果然可以探触到小词中一种幽微深隐的意蕴，因此如何判断此种说词方式之利弊，自然就成了词学中之一项重大的问题。其次，我们再看前面所举引的《画墁录》中的一则记叙。关于晏殊与柳永词的“雅”“俗”之别，前人可以说是早有定论，即如王灼在其《碧鸡漫志》中，即曾称美晏词，谓其：“风流蕴藉，一时莫及，而温润秀洁亦无其比。”又曾批评柳词，谓其：“浅近卑俗，自成一体……予尝以比都下富儿，虽脱村野，而声态可憎。”〔5〕可见词是确有雅俗之别的。于是南宋的词学家张炎遂倡言“清空骚雅”〔6〕，提出了重视“雅词”的说法，而一意以“雅”为标榜的词论，至清代浙派词人之末流，乃又不免往往流入于浮薄空疏，于是晚清之王国维乃又提出了“词之雅郑，在神不在貌”〔7〕之说。因此，如何判断和衡量词之雅郑优劣，自然也就成为了词学中之一项重大问题。最后，我们再看前面所举引的《冷斋夜话》中的一则记录，黄山谷所提出的“空中语”之说，虽然只是为了替自己写作小词所作的强辩之言，但这种说法却实在一方面既显示了早期的小词之所以不同于“言志”之诗的一种特殊性质，另一方面也显示了早期的士大夫们当其写作小词时，在摆脱了“言志”之用心以后的一种轻松解放的感情心态。不过，词在演进中并不能长久停留在早期的小词的阶段，因此我在1987年所写的《对传统词学与王国维词论在西方理论之观照中的反思》一篇长文中，遂曾尝试把词之演进分为了“歌辞之

词”、“诗化之词”与“赋化之词”三个不同的阶段。〔8〕早期的小词，原是文士们为当日所流行的乐曲而填写的供歌唱的歌辞，这一类“歌辞之词”，作者在写作时既本无“言志”之用心，因此黄山谷乃称之为“空中语”，这原是可以理解的。不过，如我在《传统词学》一文中之所言，这类本无“言志”之用心的作品，有时却反而因作者的轻松解放的写作心态，而于无意中流露了作者潜意识中的某种深微幽隐的心灵之本质，而因此也就形成了小词中之佳作的一种要眇深微的特美。其后这类歌辞之词既逐渐“诗化”和“赋化”，作者遂不仅在作词时有了抒情言志的用心，而且还逐渐有了安排和勾勒的反思，那么在这种演进之中，后期的“诗化”与“赋化”之词，是否仍应保持早期“歌辞之词”的特美，以及对“空中语”所形成的词之特质与特美，究竟应该怎样加以理解和衡量？这些当然也都是词学中的一些重大问题。透过上面的叙述，我们已可清楚地看到一个有趣的现象，那就是中国早期的词学原是由于当日士大夫们对此种文体之困惑而在强辞辩解之说中发展起来的。这种现象之形成，私意以为主要盖皆由于早期之小词乃大都属于艳歌之性质，而中国的士大夫们则因长久被拘束于伦理道德的限制之中，因此遂一直无人敢于正式面对小词中所叙写的美女与爱情之内容，对其意义与价值作出正面的肯定性的探讨，这实在应该是使得中国之词学从一开始就在困惑与争议中被陷入了扭曲的强辩之说的一个主要的原因。

而也就在早期的艳歌小词使士大夫们都陷入了困惑与争议之中的时候，中国词坛上遂出现了一位以其天才及襟抱大力改变了小词之为艳科的作者，那就是“一洗绮罗莠泽之态”、“使人登高望远”、“指出向上一路，新天下耳目”〔9〕的苏轼。但苏词的出现，却不仅未曾解开旧有的困惑和争议，而且反而更增添了另一新的争议和困惑。即如陈师道在其《后山诗话》中，即曾云：“退之以文为诗，子瞻以诗为词。如教坊雷大使之舞，虽极天下之工，要非本色。”〔10〕胡仔在其《苕溪渔隐丛话·后集》中，也曾引有一段李清照词论中评苏词的话，说苏词乃是“句读不葺之诗耳”，而词则“别是一家”〔11〕，于是在苏词的向诗靠拢与李清照之向诗宣告背离之间，遂使中国之词学更增加了另一重新的困惑和争议，而且事实上苏氏在创作方面所作出的开拓，与李氏在词论方面所作出的反思，对于早期之词在艳歌时代为这种文体所树立的宗风，以及这种宗风所形成的特殊的美学品质，也都未能有明确的体会和认知，而也就正因其无论是在词之创作方面或词之评说方面都未能从理论上来解答词之美学特质的根本问题，因此遂使得婉约与豪放的正变之争，以及婉约中的雅郑之争与豪放中之沉雄与叫嚣之别等种种问题，一直成为词学中长久难以论定的困惑和争议。于是在这种种困惑与争议之中，遂又有人想把合乐而歌的小词比附于古代的诗、骚和乐府。王灼在其《碧鸡漫志》中，即曾云“古歌变为古乐府，古乐府变为今曲子，其本一也”〔12〕。王炎在其《双溪诗余·自序》中，也曾云：“古诗自《风》、《雅》以降，汉魏间乃有乐府，而曲居一，今之长短句盖乐府之苗裔也。”〔13〕胡寅在其《酒边词·序》中，也曾云：“词曲者，古乐府之末造也。古乐府者，诗之傍行也。诗出于《离骚》、《楚辞》，而《离骚》者，变风变雅之怨而迫、哀而伤者也。”而《诗》之变风变雅及《离骚》、《楚辞》等作品，既都可以有比兴寄托之意，于是中国的词学遂又从溯源与尊体的观念中发展出了一套比兴寄托之说。这种说法的形成，本来也同样是出于对词之被目为艳科而受到轻视的一种反弹，与本文前面所举引的宋人笔记中那些强辩之说，同不免于有牵强比附之处。不过，对美女与爱情的叙写，既在诗骚中原曾有比兴寄托之传统，而且词之发展到了南宋的时代，在一些咏物之作中也确实有了比与喻的用意，因此到了清代常州词派张惠言等人的出现，其所倡导的以比兴寄托来说词的风气，乃开始盛行一时。于是自此以后遂引起了如何判断其所说之是否为牵强附会的另一场困惑和争议。到了晚清另一位词学家王国维的出现，乃直指张惠言之说为“深文罗织”〔14〕，于是王氏自己遂又提出了其著名的“境界”之说，但王氏对其所标举的“境界”一词之义界，却也依然未能作出明确的理论说明，于是遂又引起了近人的更多的困惑和争议。对于一种已经流行了有一千数百年以上之久，而且其间曾经名家辈出的重要文类，我们竟然直至今日仍陷入在困惑与争议之中，而不能对如何衡定此种文类的意义与价值作出溯源推流的理论性的说明，这实在不能不说是一项亟待我们反思和检讨的重要问题。

关于中国的词学之所以从一开始就陷入了困惑与争议之中的主要原因，私意以为实在乃是由于在中国的文学批评传统中，过于强大的道德观念压倒了美学观念的反思，过于强大的诗学理论妨碍了词学评论之建立的缘故。如我在数年前所写的《传统词学》一篇论文之所言：“所谓‘词’者，原来本只是在隋唐间所兴起的一种伴随着当时流行之乐曲以供歌唱的歌辞。因此当士大夫们开始着手为这些流行的曲调填写歌辞时，在其意识中原来并没有要藉之以抒写自己之情志的用心，这对于诗学传统而言，当然已经是一种重大的突破，而且根据《花间集·序》的记载，这些所谓‘诗客曲子词’，原只是一些‘绮筵公子’在‘叶叶花笺’上写下来，交给那些‘绣幌佳人’们‘举纤纤之玉手拍按香檀’去演唱的歌辞而已。因此其内容所写乃大多以美女与爱情为主，可以说是完全脱除了伦理政教之约束的一种作品，这对于诗学传统而言，当然更是另一种重大的突破。”〔15〕因此要想真正衡定词这种文类本身的意义与价值，我们自不能忽视《花间集》中对于美女与爱情之叙写所形成的词在美学方面的一种特殊的品质，以及此种特殊的品质在以后词之演进和发展中所造成的一种特殊的影响。关于《花间集》之重要性，早在陈振孙之《直斋书录解题》中，已曾称其为“近世倚声填词之祖”〔16〕。近人赵尊岳，在其《词籍提要》中也曾谓：“盖论词学者，胥不得不溯其渊源，渊源实唯唐五代，当时词人别集莫可罗致，则论唐五代词者，舍兹莫属。”〔17〕虽然早在《花间集》编订以前，自隋唐间宴乐之开始流行，社会上原已出现过两类配合这种乐曲而创作的歌辞：一类是市井间传唱的俗词，如后世敦煌石窟中所发现的曲子调，可以为代表；另一类则是当时文士对这种新文体的尝试之作，如刘禹

锡、白居易诸诗人所写作的，《忆江南》、《长相思》等作品可以为代表。只不过前一类的曲子既未经编订流传，且又过于俚俗，因而遂未曾引起当时作者的重视；至于后一类刘、白等诗人之作，则又因其与诗之风格过于相近，并不足以为“词”这种新兴的文学体式树立起什么特定的宗风。因此乃必待《花间集》之出现，这种新兴的文学体式，才开始形成了自己所特有的一种品质和风貌，而且在五代以迄宋初的词坛上，造成了风靡一世的极大的影响，甚至当词之演进已经“诗化”和“赋化”以后，这种早期《花间集》中的歌辞之词形成的一种美学方面的特质，在那些风格已经完全不同的作品中，也仍然有着潜隐的存在。因此要想厘清中国词学中的困惑和争议，我们所首先必须面对的，实在应该就是《花间》词究竟含有怎样一种美学特质的问题。如我们在前文之所言，这一册词集中所收的作品，原来只是“绮筵公子”为“绣幌佳人”所写作的香艳的歌辞，其内容既多以叙写美女与爱情为主，因此其所形成的美学特质，当然就必然与其所叙写之内容有着密切的关系，而对美女与爱情的叙写，则无论是在道德传统或是在诗歌传统中，却一贯是被士大夫们所鄙薄和轻视的对象。所以也就正当这种特殊的美学特质的形成期，这种美学特质却在意识观念上，立即就受到了士大夫们的否定的裁决，因此遂将这一类以叙写美女与爱情为主的小词，目之为“艳科”、“末技”，讥之为“淫靡”、“郑声”。然而有趣的则是，尽管这些士大夫们在意识观念上将这一类“艳科”的小词，予以了否定的裁决，可是他们却又敌不过这一类小词的“美”的吸引，而纷纷加入了写作的行列。直到南宋的陆游，在他写作小词时仍存有这种矛盾的心理，因此他在《渭南文集》的《长短句序》一文中，就曾经自叙说：“乃有倚声制词，起于唐之季世……予少时，汩于世俗，颇有所为，晚而悔之……今绝笔已数年，念旧作终不可掩，因书其旨，以识吾过。”〔18〕这种矛盾的心理，在当时不仅存在于作者之中，就连宋代著名的词学家王灼，在其专门论词的《碧鸡漫志》一书的序文中，就也曾自叙说：“乙丑冬，予客寄成都之碧鸡坊妙胜院，自夏涉秋。与王和先、张齐望所居甚近，皆有声妓，日置酒相乐，予亦往来两家不厌也。”他所写的《碧鸡漫志》五卷，就都是当时饮宴听歌后所写的有关歌曲的见闻考证。而当他二十年后要将所写的这五卷《漫志》付之刊印时，却忽然自我忏悔说：“顾将老矣，方悔少年之非，游心淡泊，成此亦安用？但一时醉墨，未忍焚弃耳。”〔19〕这与陆游自序其词所表现的既曾经耽溺，又表现忏悔，而又终于付之刊印的矛盾心理，简直如出一辙。那么，又究竟是由于什么样的因素，才使得这些艳歌小词具有如此强大的吸引力，竟使得当日的士大夫们乃甘冒礼教之大不韪，虽在极强烈的矛盾和忏悔中，也终于投向了对这类小词之创作与评赏的呢？关于此一问题，我们所可能想到的最简单且最明显的答案，大约可归纳为以下两点：其一可能是由于小词所配合来歌唱的音乐之美，如我在《论词的起源》一文之所考证，隋唐间新兴的此种所谓“宴乐”，原是结合有中原之清乐、外来之胡乐及宗教之法曲而形成的一种新的乐曲，而“词”则正是配合这种集合众长之新乐而演唱的歌辞，其音声之美妙，自可想见。〔20〕这当然很可能是使得当日的士大夫们纷纷愿意为这种新兴的乐曲来填写歌辞的一项重要的因素。其次则可能是由于当日的士大夫们，在为诗与为文方面，既曾长久地受到了“言志”与“载道”之说的压抑，而今竟有一种歌辞之文体，使其写作时可以完全脱除“言志”与“载道”之压抑和束缚，而纯以游戏笔墨作任性的写作，遂使其久蕴于内心的某种幽微的浪漫的感情，得到了一个宣泄的机会，这当然也可能是使得当日的士大夫们纷纷愿意为此种新兴的乐曲来填写歌辞的另一项重要的因素。而黄山谷之所以用“空中语”来为自己写作的小词作辩解，就正可以说明当日士大夫们在写作这一类小词时，所感到的从“言志”与“载道”之束缚中解放出来的一种轻松的心理状态。以上所提出的两点因素，本应是对于士大夫们何以甘冒礼教之大不韪而投身于小词之写作的两个最明显且最简单的答案，而除去这两点表面的因素以外，私意以为小词之所以特具强大之吸引力者，实在更可能由于经过了写作和评赏的实践，这些士大夫们竟逐渐体会到了这一类艳歌小词，透过了其表面所写的美女与爱情的内容，竟居然尚具含有一种可以供人们去吟味和深求的幽微的意蕴和情致。只不过这种意蕴和情致，就作者而言既非出于显意识之有心的抒写，就读者而言也难于作具体的指陈和诠释，有些词学家如常州词派的张惠言，可以说就是对此种幽微之意蕴颇有体会的一个读者，但他却犯了一个最大的错误，就是想把这种幽微的意蕴，都一一加以具体的指述，于是遂不免陷入于牵强比附之中而无以自拔了。至于《人间词话》的作者王国维，当然也是对小词中这种幽微深隐之意蕴深有体会的一位读者，所以他一方面虽批评张惠言的比附之说为“深文罗织”，但另一方面也曾经用“成大事业大学问”之“三种境界”来评说晏殊等人的一些小词。他之较胜于张惠言者，只不过是未曾将自己的说法指称为作者之用心而已。总之，小词之佳者之往往具含有一种引人生言外之想的幽微深远之意致，乃是许多词学家的一种共同的体会。只不过他们都未能对小词之所以形成此种特殊品质的基本原因，作出任何理论性的说明。我在1987年所写的《传统词学》一文，虽曾对词在演进中由歌辞之词转化为诗化之词再转化为赋化之词的经过历程，及各类词之风格特色都作了相当的探讨，并曾做出结论说：“以上三类不同之词风，其得失利弊虽彼此迥然相异，然而若综合观之，则我们却不难发现它们原有一个共同的特点，那就是三类词之佳者莫不以具含一种深远曲折耐人寻绎之意蕴为美。”〔21〕我更曾在1986年所写的《迦陵随笔》中，举引过若干词例，用西方之符号学、诠释学和接受美学等理论，对张惠言与王国维二家之好以言外之想来说词的方式作过相当理论性的研述。〔22〕但对于词之何以形成了此种以富于深微幽隐的言外之意致为美之特质的基本原因，也未曾作出溯本穷源的探讨。近年来我偶然读了一些西方女性主义文学批评的论著，当我透过他们的某些观点来反思中国小词之特质时，遂发现中国最早的一册词集《花间集》中对于女性的叙写，与词之以富于幽微要眇的言外之想的意致为美的这种特质之形成，实在有着极为密切的关系。而中国词学之所以长久陷入于困惑之中，一直未能

为之建立起一个理论体系，也正与中国士大夫一直不肯面对小词中对美女与爱情之叙写作出正面的肯定和研析有着密切的关系。因此下面我遂想借用西方女性文论中的一些观点，来对中国小词之特质之所以形成了以幽微深隐富于言外之意致为美的基本原因，略作一次溯本穷源的探讨。

## 二

谈到西方女性主义的文学批评，那原是伴随着西方的女权运动而兴起的，带有妇女意识之觉醒的一种新的文学理论。一般人往往将之溯源于1949年西蒙·德·波伏娃（Simone de Beauvoir）之《第二性》（The Second Sex）一书之刊行。在此书中，波伏娃曾就其存在主义伦理学的观点，提出了两个重要的概念：女性是男性眼中的"他者"（the other），是"被男性所观看的"（being looked at）。而在这种情况下，女性遂由"人"的地位被贬降到了"物"的地位。〔23〕波伏娃的这种观念，当然代表了一种强烈的女性自我意识之觉醒。于是到了1960年代后期与1970年代初期，遂有大量的有关女性意识之书刊相继出现，即如李丝丽·费德勒（Leslie Fiedler）在其《美国小说中的爱与死》（Love and Death in the American Novel）一书中，就曾指出了男性作者在其文学作品中所叙写的女性形象，对于女性有着歧视的扭曲。〔24〕又如费雯·高尼克（Vivian Gornick）和芭芭拉·莫然（Barbara K. Moran）所合编的《在性别主义社会中的女人》（Women in a Sexist Society）〔25〕，以及凯特·密勒特（Kate Millett）所写的《性别的政治》（Sexual Politics）等书〔26〕，这些著作的重点主要都在于要唤起和建立一种可以和男性相对抗的女性意识。到了1970年代后期乃有艾琳·邵华特（Elaine Showalter）所写的《他们自己的文学》（A Literature of Their Own）〔27〕，以及桑德拉·吉伯特（Sandra Gilbert）和苏珊·葛巴（Susan Gubar）所合著的《阁楼中的疯妇》（The Mad Woman in the Attic）等书相继出现〔28〕，其后吉伯特与葛巴又于1980年代中期合力编成了一部厚达两千四百余页的《诺顿女性文学选集》（Norton Anthology of Literature by Women），于是紧随在女性意识之觉醒及对文学中女性形象之探讨之后，遂更开始了对于女性作者及女性文学的介绍和批评，而且蔚然成为了一时的风气。而与此相先后，则更有露斯文（K. K. Ruthven）之《女性主义的文学研究概论》（Feminist Literary Studies: An Introduction ）〔29〕与特丽·莫艾（Toril Moi）的《性别的 / 文本的政治：女性主义文学理论》（Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory）〔30〕以及艾琳·邵华特的《女性主义诗学导论》（Towards a Feminist Poetics in Women Writing and Writing about Women）〔31〕和玛吉·洪姆（Maggie Humn）的《女性主义文学批评：作为当代文学批评学的妇女》（Feminist Criticism: Women as Contemporary Critics）〔32〕等书相继问世。于是女性主义文学批评，乃逐渐脱离了早期的女性与男性相互对立抗争的狭隘的观念，而发展成为了一种由女性意识觉醒所引生的新的文学批评理论的建立。本文由于篇幅及作者能力之限制，对于西方的这些女性主义的文学理论自无暇作详细之介绍，而且本文也并不完全套用西方的模式来评说中国的词与词学，但无可否认的则是任何一种新的理论出现，其所提示的新的观念，都可以对旧有的各种学术研究投射出一种新的观照，使之可以获致一种新的发现，并作出一种新的探讨。一般来说，无论中西的历史文化，在过去都曾长久地被控制在男性中心的意识之下，因此当女性意识觉醒以来，遂在短短的几十年间，就对世界上各种社会经验及文化传统都造成了强烈的震撼。我个人作为一个中国古典诗词的研究工作者，遂在西方女性主义文论的观照中，对于中国小词中之女性特质，以及此种特质在词学中所引起的许多困惑的问题，也有了一些新的体认和想法。下面我就将把个人的这一点新的体认和想法，略作简单的叙述。

首先我们所要提出来一谈的，乃是《花间》词中的女性形象问题。中国旧传统之文评家，往往将诗词中所有关于女性的叙写都混为一谈，因此过去之说词人才会将小词中关于美女与爱情的叙写，或者任意比附于古代之风骚，或者推源于齐梁之宫体，或者等拟为南朝乐府中的西曲及吴歌。然而事实上则这些不同的文类中，虽同样有关于美女与爱情的叙写，但其所形成的美学之特质与作用，显然有着极大的区别。关于这方面，我觉得西方女性文论中对于文章中女性形象的论述和探讨，似乎颇有可以提供我们反思之处。早在1960年代，李丝丽·费德勒（Leslie Fiedler）在其《美国小说中的爱与死》一书中，就曾提出了男性作者所写之女性往往将之两极化了的问题。费氏以为男性作者所写之女性，总是或者将之写成为美梦中之女神，或者将之写成为噩梦中之女巫〔33〕，而这两类形象，当然都并不是现实中真正的女性。其后在1970年代又有苏珊·格伯曼·柯尼伦（Susan Koppeiman Cornillon）编辑了一本论集，题名为《女性主义者所看到的小说中之女性形象》（Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives），共收有二十一篇论文，都严格地批评了文学作品中女性形象之不真实性。〔34〕后来在1980年代，玛丽·安·佛格森（Mary Anne Ferguson）在其《文学中之女性形象》（Images of Women in Literature）一书中，则更曾将文学中之女性形象详细地分成了三大部分。第一部分为"传统的妇女形象"（traditional images of women）。在一部分中，佛氏曾将女性分为五种类型：其一为妻子（the wife）之类型，其二为母亲（the mother）之类型，其三为偶像（women on a pedestel）之类型，其四为性对象（the sex object）之类型，其五为没有男人的女性（women without men）之类型。这五种类型之身份虽然各有不同，但事实上却都是作为男性之配属而出现的，即使在没有男人的女性之类型中，此一类型也是作为因没有男人而被怜悯被异视而出现的。这些传统的形象在早日的文学作品中，早已成为固定的类型（stereotype），不仅在男性作品中存在，即使在女性作品中也难以脱去这种限

制。不过自女性的意识开始觉醒以后，文学中遂有了另外的女性类型之出现，这就是佛氏书中的第二部分，所谓“转型中之女性”（women becoming）。这一类型的女性形象，主要在努力脱除旧有的定型的限制，试图表现出女性真正的自我，写出女性自我的真正生活体验和自我真正的悲欢忧乐，成为自我的创造者（self-creators）。另外，佛氏在书中的第三部分，还提出了所谓女性的“自我形象”（self-images）。这主要是由于近年来有不少女性的日记和书信被发现和整理了出来，不过因为内容和性质的杂乱，还有待于进一步的研究和探讨。〔35〕

以上我们虽然对西方女性主义文论中有关女性形象之论著作了简单的介绍，但本文却并不想把关于《花间》词中女性形象的讨论，套入到西方的模式之中。这一则因为东西方之文化背景原有着明显的不同，我们原难将西方之模式作死板之套用；再则也因为他们的探讨乃大都以小说中之女性形象为主，这与我们所要探讨的《花间》词中的女性形象，当然也有着极大的差别；三则更因为西方女性主义之文论，原与西方之女权运动有着密切的关系，而本文之主旨，则只是想透过《花间》词中的女性叙写，来对小词之美学特质一加探讨，而全然无意于女权运动。但我却仍然对他们的论点作了相当的介绍，我的目的只是想透过他们对女性形象之身份性质之分析的方式，也对中国诗词中之女性形象之身份性质一加反思，并希望能藉此寻找出《花间》词中之女性叙写与词之美学特质的形成究竟有着怎样的一种关系而已。

在中国诗歌中关于女性的叙写，当然并不自《花间》词为始，即如为《花间集》写序的欧阳炯，就曾把这一类写美女与爱情的作品推溯到前代的乐府与南朝的宫体诗，而后世之以溯源与尊体为说的词学家，其不惜将小词比附于《诗》《骚》，则更已如前文之所述，他们的这些说法，从表面看来似乎也都有可以成立的理由，因为自《诗经》、《楚辞》以下，降而至于南朝乐府中之吴歌、西曲和齐、梁间的宫体诗，以至于唐人的宫怨和闺怨的诗篇，本来早就有了大量的对于美女与爱情的叙写，这原是不错的。盖以男女之情既为人性之所同具，爱美而恶丑也为人性之所同然，因此若只从其叙写美女与爱情的表面情事来看，则所有这些作品自然便有着可以相通之处，但值得注意的则是，虽然同样是叙写美女与爱情的作品，但为什么却只有“词”这种文类中的一些作品才特别富于一种引人生言外之想的要眇宜修之特质？我以为这才是最值得我们去探讨的一个重要问题。关于此一问题，私意以为西方女性文论中对作品中女性形象之身份性质的讨论，似乎颇可以给我们一些启发。在中国的文学史中，虽然早自《诗经》开始，就已经有了关于美女与爱情的叙写，但事实上各种不同时代不同体式的文学作品中，其所叙写之女性形象之身份性质，以及其所用之叙写之口吻方式，却原有着极大的差别。以下我们就将对这些差别稍加论述。

《诗经》中所叙写的女性，大都是具有明确之伦理身份的现实生活中之女性，其叙写之方式，亦大都以写实之口吻出之，这是一类女性的形象。《楚辞》中的叙写之女性，则大都为非现实之女性，其叙写之方式，乃大都以喻托之口吻出之，这是又一类女性的形象。南朝乐府之吴歌及西曲中所叙写之女性，则大都为恋爱中之女性，其叙写之方式则大都是以素朴的民间女子自言之口吻出之，这是又一类女性的形象。至于宫体诗中所叙写之女性，则大都为男子目光中所见之女性，其叙写之方式乃大都是以刻画形貌的咏物之口吻出之，这是又一类女性之形象。到了唐人的宫怨和闺怨诗中所叙写的女性，则大都亦为在现实中具有明确之伦理身份的女性，其叙之方式则大都是以男性诗人为女子代言之口吻出之，这是再一类女性之形象。如果以词中所叙写之女性形象与以上各文类中之不同的女性形象相比较，我们就会有一种奇妙的发现，那就是词中所写的女性乃似乎是一种合乎写实与非写实之间的美色与爱情的化身。我这样说，也许有一些读者不免会对此产生疑问，盖以如我们在前文所言，《花间集》中所选录的作品，既原是“绮筵公子”为“绣幌佳人”而写的“文抽丽锦”的歌辞，因此其中所写之女性，自然应该乃是那些当筵侑酒的歌儿酒女之形象。如此说来，则此一类女性形象自当是现实中之女性。可是这一类女性却并无家庭伦理中之任何身份可以归属，而不过仅只是供男子们寻欢取乐之对象而已。而《花间集》中的作品，就正是出于那些寻欢取乐的男性作家之手，因此其写作之重点乃自然集中于对女性之美色与爱情之叙写，而“美”与“爱”则恰好又是最富于普遍之象喻性的两种品质，因此《花间集》中所写的女性形象，遂以现实之女性而具含了使人可以产生非现实之想的一种潜藏的象喻性。如果以这一类女性形象与我们在前文所提到的其他文类中的女性相较，则《诗经》中所写的现实生活中之女性，可以说基本上并不具什么象喻性，即使后世的说诗人可以据之作美刺讽喻之说，也只是后加的一种比附，而并非其所写之女性形象之本身所具含的特质。这是我们所当注意的第一点区别。至于《楚辞》中所写之女性，则大都本出于作者有心之托喻，而有心之托喻，则一般皆有较明白之喻旨可以推寻，这与《花间》词中之本无托喻之用心，而本身却极富象喻之潜能的女性形象，当然也有很大的不同。这是我们所当注意的第二点区别。再就吴歌及西曲中的女性而言，则此类乐府歌辞本出于民间，且观其口吻盖多为女子之自述：如果以之与《花间》词之出于男性文士之手的作品相比较，则前者之所叙写乃大都为现实的女性之情歌，并无象喻之色彩，而后者则由于乃是男性作者对其心目中之“美”与“爱”的叙写，因而遂具含了某种象喻之色彩。这是我们所当注意的第三点差别。更就宫体诗言之，则宫体诗中所写之女性乃大多是被物化了的女性，作者在叙写之时，很少有主观感情之投入，可是《花间》词中所写的女性则正是爱情所投注的主要对象，因此宫体诗中的女性遂只为一些美丽的被物化了的形象而已，而《花间》词中的女性则因为有着爱之投注，而具含有一种象喻的潜能，这是我们所当注意到的第四点区别。再就唐代的宫怨与闺怨之诗言之，则私意以为此类怨诗似可分别为两种不同之情况：一种怨诗所写者乃属于现实生活中女性所实有的空虚寂寞之怨情，另一种怨诗所写者则是假托女性之怨情来喻写男性诗人自己不得知遇的悲慨。前者之所写，与《诗经》中的思妇弃妇之性质似乎颇有相近之处；后

者之所写，则与《楚辞》中的托喻之性质似乎也颇有相近之处。而此两种情况则与我们前面所言及的《花间》词中所写的现实中之女性而却具含有引人生象喻之想的、介乎写实与非写实之间的女性形象都并不相同，这是我们所当注意的第五点区别。

以上是我们透过西方女性主义文论中对文学作品中女性形象之反思，所可能见到的在《花间》词中所叙写的女性形象与其他文类中所叙写的女性形象的一些重要区别。而这当然是形成词之特别富于引人生言外之想的象喻之潜能的一项最主要的因素。

其次我们所要提出来一谈的乃是《花间》词中之语言的问题。关于词与诗之语言的不同，前代的词学家当然也早曾注意及之。所谓“诗庄词媚”之说，固久为论词者之共同认知。至于词与诗在语言形式上的明显差别，则主要当然乃在于诗之句式整齐，而词则富于长短参差之变化。即如清人笔记就曾载有一则故事，说清代的学者纪昀博学而好滑稽，一日偶然在扇面上题写了唐代诗人王之涣的一首七言绝句，原诗是：“黄河远上白云间，一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳？春风不度玉门关。”而纪氏却漏写了首句最后的“间”字。当有人指出其失误时，纪氏乃戏谓其所写者原非七言之绝句，而为长短句之词，于是乃对之重加点读为：“黄河远上，白云一片。孤城万仞山。羌笛何须怨？杨柳春风，不度玉门关。”如果从内容所写的景物情事来看，则二者本来原可以说是完全相同，可是却因其句式之不同，后者遂显得比前者更多了一种要眇曲折的姿态。可见词之语言形式的参差错落，乃是造成其与诗之语言的性质不同的一个重要原因，但二者之区别，又不仅在形式之不同，即如《王直方诗话》曾载苏轼与晁补之及张耒论诗之言，晁、张云：“少游（秦观）诗似小词，先生（苏轼）小词似诗。”〔36〕元好问《论诗绝句》也曾引秦观《春日》诗中的两句而评之云：“‘有情芍药含春泪，无力蔷薇卧晚枝’，拈出退之《山石》句，始知渠是女郎诗。”〔37〕可见词之语言与诗之语言的分别，除了形式方面的差别之外，原来也还有着性质方面的差别。秦观诗之被评为“女郎诗”，又被评为“诗似小词”，都足以说明“词”较之于“诗”乃是一种更为女性化的语言。那么究竟怎样的语言才是女性化的语言呢？关于此点，西方的女性主义文论的一些观点，也有颇可以供我们反思参考之处。原来西方的女性主义文评之重点，开始原在对文学作品中女性形象之探讨，其后遂转向了对于女性之作品之探讨，于是他们遂注意到了女性作品中的女性语言之问题。关于女性语言（female language）的讨论，最初他们也是站在两性对立的观点上来看待的。他们以为一般书写的语言，都带有男性的意识形态，这对于女性遂形成了一种压抑。所以法国的女性主义文评家安妮·李赖荷（Annie Leclerc）在其《女性的言说》（“Parole de Femme”）一文中乃尝试专以写作实践写出一种自己的语言，而不欲被限制在男性意识的界限之中。〔38〕此外卡洛琳·贝克（Carolyn Barke）在其《巴黎的报告》（“Reports from Paris”）一文中，也曾指出法国女性文学的一个重要论题，乃是如何去发掘和使用一种适当的女性的语言。〔39〕至于所谓女性语言的特色，则在英国任教的一位女性主义文评家特丽·莫艾在其《性别的 / 文本的政治：女性主义文学理论》一书中，曾指出一般人的看法，总以为男性（masculine）所代表的乃是理性（reason）、秩序（order）和明晰（lucidity），而女性（feminity）所代表的则是非理性（irrationality）、混乱（chaos）和破碎（fragmentation）。〔40〕不过莫氏自己却又提出说她本人反对这种男性与女性的对分法。她以为我们必须停止这种把逻辑性、观念性和理性认为是男性的分类法。这种争议之由来，私意以为主要都是由于西方女性主义文评之源起与女权主义结合有密切之关系的缘故。因此当他们讨论到女性语言时，遂往往将之牵涉到两性在社会中之权力地位等种种方面之问题。不过，我们现在却不想从生理的性别来讨论男性之语言是否较之女性之语言更为逻辑性与更为理念性的问题，也不想把女性语言与男性语言相对立而讨论其优劣的问题，我们现在只是想借用西方女性主义文论中的一些观念，来探讨《花间》词之语言所形成的某种美学特质之问题。

如果从西方女性文论中所提出的书写语言带有男性的意识形态这一点来看，则中国传统文学中的言志之诗与载道之文等作品，当然便该毫无疑问地都是属于所谓男性的语言。因为中国儒家的教育一向以治国平天下为其最高之理想，所以在中国的诗文中遂一向充满了这种想法的意识形态，朱自清先生在其《〈唐诗三百首〉指导大概》一文中，就曾指出了唐诗中的一种主要意识形态，说：“在各种题材里，‘出处’是一重大的项目，从前读书人唯一的出路是仕，出仕为了行道，自然也为了衣食，出仕以前的隐居、干谒、应试（落第）等，出仕以后的恩遇、迁谪，乃至爱民、爱国、思林栖、思归田等，乃至真个归田，都是常见的诗的题目。”〔41〕而在中国旧传统的社会之中，则女性根本没有仕的机会，因此这种以“仕隐”与“行道”为主题的作品，当然乃是一种男性意识的语言。可是《花间集》小词的出现，却打破了过去的“载道”与“言志”的文学传统，而集中笔力大胆地写起了美色与爱情，而且往往以女子之感情心态来叙写其伤春之情与怨别之思，是则就其内容之意识而言，《花间》词之语言，固当是一种属于女性化之语言。何况在语言之形式方面，如我们在前文之所曾论述，词之语言与诗之语言的主要差别，固原在诗之语言较为整齐，而词之语言则更富于长短错落之致；而如果从西方女性主义所提出的两性语言之性质方面的差别来看，则毫无疑问的，诗之语言乃是一种更为有秩序的明晰的、属于男性的语言，而词则是比较混乱和破碎的一种属于女性的语言。也许有些人会认为混乱而破碎的语言形式，相对于明晰而有秩序的语言形式，乃是一种较为低劣的语言形式，可是中国的小词却大力地证明了这种混乱而破碎的语言形式，不仅不是一种低劣的缺点，而且还正是形成了词之曲折幽隐，特别富于引人生言外之想之特美的一项重要的因素。即如为《花间》词树立宗风的一位弁冕全集的作者温庭筠，他的词之所以备受后人推崇，认为有屈骚之托意的主要原因，事

实上就正在于他所使用的语言，无论就内容意识方面而言，或者就外表形式方面而言，都恰好是带有最强烈女性语言之特色的缘故。温词既大力地描述女子的衣饰之美与伤春怨别之情，又经常表现为混乱破碎不连贯的章法和句式。所以讥之者如李冰若之《栩庄漫记》乃谓其往往“以一句或二句描写一简单之妆饰，而其下突接别意，使词意不贯，浪费丽字，转成赘疣，为温词之通病”〔42〕。而赏之者如陈廷焯之《白雨斋词话》乃称其：“意在笔先，神余言外……若隐若见，欲露不露，反复缠绵，终不许一语道破。匪独体格之高，亦见性情之厚。”〔43〕可见温词之所以特别具含有引人生言外之想的潜能，固正由于其所使用之语言，无论就内容意识而言，或就外表形式而言，都是最富于女性化之特色的缘故。因此我们自然可以说词之女性化的语言，乃是形成了词之特别富于引人生言外之想的象喻之潜能的另一项重要的因素（关于温词中所写的女性的姿容衣饰之美，以及其句法中之看似扞格不通之处，之所以易于引人生言外之想的缘故，我在《温庭筠词概说》及《温庭筠〈菩萨蛮〉词所传达的多种信息及其判断之准则》二文中，已曾就其“客观”与“纯美”，及符号学中之“语码”等理论，作过相当详细之析论，兹不再赘。〔44〕只不过本文所提出的其所写的容饰之美在意识方面之属于女性化之语言，以及其句法之破碎在形式方面之属于女性化之语言，乃是更为触及词之根本特质的一种看法而已）。

以上我们从西方女性文评中所提出的“女性形象”与“女性语言”两方面，对词之所以形成其幽微要眇具含丰富之潜能的因素，作了相当的探讨。但事实上这其间却原来存在着一个重大的问题，那就是西方女性文评之所谓“女性语言”，本是指女性作者所使用之语言而言的，可是《花间集》中所收录的十八位词人，却清一色地都是男性的作者，于是《花间》词特质之形成，遂在除去我们已讨论过的两项因素以外，还应再增入一项更为重大的因素，那就是由男性作者使用女性形象与女性语言来创作所形成的一种特殊的品质。关于此种特殊之品质，私意以为西方女性文评近年来所提出的一些观念，似乎也有颇可以供我们参考之处。原来西方的女性文评，近年来已逐渐脱离了早期的女性与男性互相对立抗争的狭隘之观念，而发展成为了一种由女性意识之觉醒，从而引生出来的新的文学批评理论之建立，而其中最值得注意的一个理论观念，就是卡洛琳·郝贝兰（Carolyn G. Heilbrun）在其《朝向雌雄同体的认识》（Toward a Recognition of Androgyny）一书中，所提出的“雌雄同体”（androgyny）之观念，这个字原是古代的一个希腊语，其字原乃是结合了andro（男性）与gyn（女性）两个字而形成的一个词语，本意原指生理上雌雄同体的一种特殊现象，但郝氏之提出此一语，则意指性别的特质与两性所表现的人类的性向，本不应作强制的划分，因此就郝氏之说而言，此“androgyny”一词，也可将之译为“双性人格”。郝氏之提出此一观念之目的，是想从一种约定俗成的性别观念中，把个人自己真正的性向解放出来。郝氏在书前序文中，曾经引用批评家托玛斯·罗森梅尔（Thomas Rosenmeyer）在其《悲剧与宗教》（Tragedy and Religion）一书中的话，以为希腊神话中的酒神狄奥尼索斯（Dionysus）既非女性，亦非男性。或者更好的说法应说狄奥尼索斯所表现的自己，乃是男人中的女人，或女人中的男人。〔45〕郝氏更曾引用心理学家诺曼·布朗（Norman C. Brown）在其《生对死：心理分析的历史意义》（Life Against Death: The Psychoanalytical Meaning of History）一书中的话，以为犹太神秘哲学的宗教家就曾提出说上帝具有双性人格的本质；东方道家哲学的老子，在《道德经》中也曾提出过“知其雄，守其雌”的说法；而诗人里尔克（Rilken）在其《给一个青年诗人的信》（Letters to a Young Poet）中，也曾认为男女两性应密切携手，成为共同的人类（human beings）而非相对之异类（as opposites）。〔46〕从以上所征引的种种说法来看，郝氏的主要之目的原不过是想要证明，无论是在神话、宗教、哲学和文学中，“双性人格”都该是一种最高的完美的理想，因此女性文评自然也应该摆脱其与男性相抗争的对立的局面，而开创出一种以“双性人格”为理想的新的理论观点。是则郝氏虽然反对社会上因约定俗成而产生的把男女两性视为相对立的观念，但其出发点却实在仍是以此一观念为基础的。至于本文之引用郝氏之说，则与现实社会中男女性别之区分与对立全无任何关系，而不过只是想借用其“双性人格”之观念，来说明《花间》词的一种极值得注意的美学特质而已。

所谓“双性人格”或“阴阳同体”之说，如果从医学和生理方面来理解，则我们之使用此一词语来讨论《花间》之小词，自不免会使人感到怪异而难以接受。但若就美学之观点言之，则《花间》之小词却确实具含了此种“双性人格”的一种特美。虽然《花间》词之作者并未曾有意追求此种特美，但却由于因缘之巧合，乃使得《花间》词的那些男性作者，竟然在听歌看舞的游戏之作中，无意间展示了他们在其他言志与载道的诗文中所不曾也不敢展示的一种深隐于男性之心灵中的女性化的情思。关于男性在意识中之潜隐有女性之情思，本来在1950年代的心理学家荣格（C. G. Jung）就曾提出过此种说法。〔47〕而近年有一位美国西北大学的教授劳伦斯·利普金（Lawrence Lipking）在其1988年出版的《弃妇与诗歌传统》（Abandoned Women and Poetic Tradition）一书中，则更曾从诗学之传统中，对男性之潜隐有女性化的情思，作了深细的探讨。不过利氏所谓“弃妇”，并非狭义的只指被弃的妻子，而是泛指一切孤独寂寞对爱情有所期待或有所失落的境况中的妇女。利氏自谓促使他撰写此书的动机之一，乃是因为他读了西蒙·德·波伏娃的《第二性》一书中的《恋爱中的妇女》（Women in Love）一节，于是才引起了他对于此一主题的思考。利氏以为诗歌中之有弃妇的叙写，可以说是与诗歌之有历史同样的悠久。他曾举古希腊的诗人欧威德（Ovid）所写的《一组女人的书信》（Epistulae Heoridum）为例证，此一组书信乃是欧氏假托古代有名的女人——从希腊神话中奥特赛（Odyssey）的妻子潘尼洛普（Penelope）到希腊的女诗人莎孚（Sappho）诸人之名而写作的一系列的爱情的书信，信中所表现的都是她们对所爱的远方之情人的怀思。利氏以为此种在诗歌中所表现的弃妇思

妇之情，无论在任何文化中都是普遍存在着的。而“弃男”的形象则很少在文学作品中出现。因为社会上对男女两性有着不同的观念，诗歌中写到女性之被弃似乎是一件极自然的事，但男性之被弃则似乎是一件难以接受之事。而男人有时实在也有失志被弃之感，于是他们乃往往藉女子口吻来叙写，所以男性诗人之需要此一“弃妇”之形象实较女性诗人为更甚。因此“弃妇”之诗所显示的遂不仅是两性之相异性，同时也是两性之相通性。〔48〕利氏之所言，当然有其普遍之真实性，而此种观念验之于中国传统之诗歌，则尤其更有一种特别之意义。因为在中国传统社会中，除去如利氏所提出的，男女两性因地位与心态不同，故男子难于自言其挫辱被弃，乃使得男性诗人不得不假借女性之口以抒写其失意之情以外，在中国旧日的君主专制社会中，原来还更存在有一套所谓“三纲五常”的伦理观念。“五常”一般都以为指“仁、义、礼、智、信”五种常德，此与本文所讨论之主题无关，姑置不论；至于“三纲”则是指三种不平等的人际伦理关系，也就是“君为臣纲，父为子纲，夫为妻纲”。在这种关系中，为君、为父与为夫者，永远是高高在上的掌权发令的主人，而为臣、为子与为妻者，则永远是被控制支配的对象。不过此“三纲”中，“父子”乃是先天的伦理关系，所以“屏子”的情况，不仅发生得比较少，而且复合的机会也比较多；可是“君臣”与“夫妻”则是后天的伦理关系，其得幸与见弃乃全然操之于高高在上的为君与为夫者的手中，至于被逐之臣与被弃之妻，则不仅全然没有自我辩解与自我保护的权利，而且在不平等的伦理关系中，还要在被逐与见弃之后，仍然要求他们要持守住片面的忠贞。在此种情况下，则被逐与见弃的一方，其内心所满怀的怨悱之情，自可想见，而也就正由于这种逐臣与弃妻之伦理地位与感情心态的相似，所以利普金所提出的男性诗人内心中所隐含的“弃妇”之心态，遂在中国旧社会的特殊伦理关系中，形成了诗歌中以弃妇或思妇为主题而却饱含象喻之潜能的一个重要的传统。曹植《七哀诗》中之自叹“当何依”的“贱妾”，以及《杂诗》中之自叹“为谁发皓齿”的“佳人”〔49〕，可以说就都是此一传统中的明显的例证。

当我们有了以上的对于东西方诗歌中“弃妇”之传统的认识以后，再来反观这些在歌筵酒妓席间演唱的歌辞，我们就会发现这些歌辞所写的，原来大都乃是寻欢取乐之对象而已。而《花间集》中的作品，就正是出于那些寻欢取乐的男子们对那些歌伎酒女们的容色与恋情的叙写。这种恋情盖正如利普金氏在其《弃妇》一书中所提到的，如同11到13世纪间法国南部、西班牙东部和意大利北部所流行的一些抒情诗人们所写的恋歌（troubadour）一样，总是男子们在爱情的饥渴中寻求得一种满足后便扬长而去，而女子们则在一场恋情后留下了绵长的无尽的怀思。〔50〕中国小词中所写的恋情也正复如此，这在早期的敦煌曲中便已可得到证明。即如《敦煌曲子词》中的两首《望江南》“莫攀我”及“天上月”。这两首词中所写的“恩爱一时间”及“照见负心人”，所表现的就都是一些歌伎酒女们对那些一度欢爱后便抛人而去的情人们的怨意和怀思。〔51〕只不过那些敦煌曲子所写的很可能就是那些被弃的歌伎酒女们的自言之辞，所以其词中所表现的就只是一份极质朴的女子的怨情，可是《花间集》的作者则是男性的诗人文士，因此当他们也尝试仿效女子的口吻来写那些相思怨别之情的时候，就产生了两种极值得注意的现象。其一是他们大多把那些恋情中的女子加上了一层理想化的色彩，一方面极写其姿容衣饰之美，一方面则极写其相思情意之深，而把男子自己的自私和负心以及由此而引起的女子的责怨，都隐藏起来而略去不提。于是在他们的作品中之女子遂成为了一个忠贞而挚情的美与爱的化身，而不再是如敦煌曲中的充满不平和怨意的供人取乐和被人遗弃的现实中的风尘女子了。这是第一点值得注意之处。其二则如我在前文所言，由于“逐臣”与“弃妻”在中国旧社会中伦理地位之相似，以及“弃妇”之词在中国诗歌中所形成的悠久之传统，因此当那些男性的诗人文士们在化身为女子的角色（persona）而写作相思怨别的小词时，遂往往于无意间流露出了他们自己内心中所蕴涵的一种如张惠言所说的“贤人君子幽约怨悱不能自言之情”。这种情况之产生，当然可以说是一种“双性人格”之表现。而由此“双性人格”所形成的一种特质，私意以为实在乃是使得《花间》小词之所以成就了其幽微要眇具含有丰富之潜能的另一项重大的因素。

除去以上所提及的种种因素以外，最后还有一点我想要加以说明的，就是男子之假借女子之形象或女子之口吻来抒写其仕宦失志之情，原不自小词为始，但何以只有小词才形成了其独特的要眇幽微之特质呢？关于此一问题，本来我在前文论及诗歌中女性之形象时，已曾将小词中女性之形象与其他诗歌中女性之形象之性质的不同，以及由此而产生的美学效果的不同，都作过了一番比较和讨论。我以为一般而言，大多数诗歌中所写之女性形象，约可分别为两大类：一类是具有明确之伦理身份的现实中之女性；另一类则是并无明确之伦理身份的托喻中之非现实的女性，而小词中所写的女性，则似乎乃是一种介于写实与非写实之间的、美色与爱情的化身。而这种介于写实与非写实之间的、并无明确的象喻之意义的女性形象，却似乎较之那些有心托喻具有明确之象喻意义的女性形象，具含了更丰富的象喻之潜能。关于此种现象之形成，私意以为当代法国的一位女学者朱丽亚·克里斯特娃（Julia Kristeva）所提出的一些理论，似乎也颇有可供我们参考之处。克氏是一位关心女性主义文评，然而却不被女性文评所拘限的、学识极为渊博的女性学者，她自称她自己所建立的学说为解析符号学（semanalyze），是针对传统符号学（semiotics）在诠释近代一些诗歌时所面临的不足而创立出来的一种新说。克氏主要的论点在于要把符号（sign）的作用分为两类：一类是符示的（semiotic），另一类是象征的（symbolic）。克氏以为在后者的情况中，其符表之符记单元（signifying unit）与其所指之符义对象（signified object）间的关系，乃是一种被限制的作用关系（restrictive function-relation）。而在前者之情况中，其能指之符记单元与所指之对象中则并没有任何限制之关系。克氏以为一般语言作为表意的符记，其作用大抵是属于象征的层次，也就是说其符表与符义之间的关系，乃是固定而可以确指的；可是诗歌的语言，则可以另有一种属于克氏所谓的符示的作用，也就是

说其符表与符义之间的关系，往往带有一种不断在运作中的生发（productivity）之特质，而诗歌之文本（text）遂成为一个可以供给这种生发之运作的空间。在这种情形下，文本遂脱离了其创作者的主体意识，而成为了一个作者、作品与读者彼此互相融变（transformer）的场所。〔52〕克氏生于保加利亚，于1966年来到法国巴黎，当时她只有二十五岁。她带着东欧的学术思想背景，立即投入了西方学术思想菁英的活动之中，这种双重学术文化的融会，使她本来所具有的卓越的才智得到了极大的发挥，她的学识之渊博与思辨之深锐都是过人的。本文因篇幅及笔者能力之限制，对于克氏之说自无法作详尽的介绍。我现在只不过是想断章取义地借用她所提出来的“符示”与“象征”两类不同的符号作用之区分，来说明《花间》小词中，由于“双性人格”之特质所形成的一种幽微要眇的言外之潜能，与传统诗歌中那些有心为言外之托喻的作品之间的一些差别而已。

就传统诗歌中有心托喻的作品而言，其用以托喻的符表，与所托之意的符号，可以说乃是完全出于作者显意识之有心的安排。即如屈原在《离骚》中所写的“美人”，与曹植在《七哀》诗中所写的“弃妇”，就该都是属于克氏所说的“象征”的作用之范畴。也就是说其符表之符记单元与其所指之符义对象之间，是有着一种明白的被限定之作用关系的。虽然洪兴祖的《楚辞补注》曾经提出说：“屈原有以美人喻君者……有喻善人者……有自喻者”〔53〕，指出了三种不同的喻意，但“美人”之为一种品德才志之美的象喻则是一致的，而且这种喻意可以说乃是明白可晓的所有读者的一种共同认知；至于曹植《七哀》诗中的“贱妾”，以及《杂诗》中的“佳人”，则是中国诗歌中女性之形象，已由单纯的“美”之象喻，融入了“君臣”与“夫妇”之不平等的社会伦理之观念以后的一种喻意，以不得男子之赏爱的女子喻托为仕宦失志的逐臣，这种喻意可以说也是明白可晓的所有读者的一种共同认知。像这种情况，其文本中的符记单元与其所喻指的符义对象之间的关系，自然是属于一种由作者之显意识所设定的被限制了的作用关系，也就是克氏所说的“象征”的作用之关系。可是《花间》小词中所写的女性之形象，就作者而言，则当其写作时原来很可能只是泛写一些现实中的美丽的歌女之形象，在显意识中根本没有任何托喻之用心，可是由于我们在前文所曾述及的“女性形象”、“女性语言”及“双性人格”等因素，而使之具含了一种象喻之潜能。像这种情况，其文本中的符记单元，则如克氏所云只是保持在一种不断引人产生联想的生发的运作之中，而并不可对其所指的符义对象，做出任何限制性的实指，也就是说这种作用乃是属于克氏所说的一种“符示的”作用之关系。像这种充满了生发之运作的活动而完全不被限制的符记与符义之间的微妙的关系，当然使得《花间》小词虽然蕴涵了丰富的象喻之潜能，却迥然不同于有心之托喻的一个重要的原因。

原载台湾1992年1月出版之《中外文学》二○卷八期

## 三

以上我们既曾透过西方女性主义文学批评的一些论点，对《花间》小词之何以特别具含有一种要眇幽微的言外之潜能的种种因素，作了相当理论化的论述，现在我们就将以这些论述为基础，回过头来对本文开端所曾提出的中国词学中的一些困惑之问题，结合实例来作一番反思的探讨和说明。首先我们将举引《花间集》中的几首小词来略加比较，以为评说立论之依据。下面就让我们先把这几首词抄录下来一看：

### 欧阳炯《南乡子》

二八花钿，胸前如雪脸如莲。耳坠金环穿瑟瑟。霞衣窄。笑倚江头招远客。

### 温庭筠《南歌子》

鬌堕低梳鬓，连娟细扫眉。终日两相思。为君憔悴尽，百花时。

### 张泌《浣溪沙》

晚逐香车入凤城，东风斜揭绣帘轻。慢回娇眼笑盈盈。
消息未通何计是，便须佯醉且随行。依稀闻道太狂生。

### 韦庄《思帝乡》

春日游。杏花吹满头，陌上谁家年少，足风流。妾拟将身嫁与，一生休。纵被无情弃，不能羞。

以上我所抄录的四首词，可以看做是两相对比的两组作品。第一和第二两首是一组对比，主要都在写一个美丽的女性形象。不过，其叙写的口吻却有着明显的不同。第一首乃是纯出于男子之口吻的对一个他眼中所见的容饰美丽的女子的描述；第二首则是出于女子之口吻的对自己之容饰及情思的自叙。至于第三和第四两首则是另一组对比，主要都在写外出游春时对一段爱情遇合的向往和追寻。第三首是写一个男子

在游春时对一个香车中的女子的追逐；第四首则是写一个女子在游春时对一个风流多情之男子的向往和期待。如果从表面所写的情事来看，则无论是前二首所写的美色，或者后二首所写的爱情，固应同属于被士大夫们所鄙薄的不合于传统道德观念的淫靡之作，但温、韦二家之词，在后世词学家中却一直受到特别的推重，至其受推重之原因，则是由于他们认为这两家的词特别富于深微的言外之意蕴，令人生喻托之想。〔54〕我们现在就将把这四首词略加比较和讨论，看一看究竟是什么因素，使得同样是叙写美女与爱情的小词竟有了优劣高下之分。先就前二首言，欧阳炯所写的“二八花钿，胸前如雪脸如莲”，与温庭筠所写的“鬌堕低梳髻，连娟细扫眉”，虽在表层意义上同属于对女子的美色之描述，但在本质上却实在有着很大的差别。欧词所写的乃是男子之目光中（male gaze）所见到的一个已经化妆好了的美丽的女子，是男子眼中的一个既可以观赏也可以欲求的他者（the other），像这种对美色的描述，除了显示出男子的一种充满了色情的心思意念之外，自然就更没什么可供读者去寻思和探求的深远的意蕴了。可是温词所写的则是一个正在化妆中的女子的自述，如果结合着中国文化背景中之所谓“士为知己者死，女为悦己者容”的观念来看，则在此一女子之“梳髻”和“扫眉”的容饰中，自然便也蕴涵了想要取悦于所爱之男子的一份爱意和深情。何况紧接在此二句之后的就是“终日两相思”的叙写，则其在“梳髻”与“扫眉”之中就已蕴涵了此“相思”之情，更复从而可知。而且“低梳”与“细扫”，所叙写的是何等柔婉缠绵的动作，“鬌堕”与“连娟”所描述的又是何等容态秀美的风姿。而结之以“为君憔悴尽，百花时”。“为君”一句，既写出了“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”的用情之深挚，而“百花时”一句，则更呼应了开端的“梳髻”“扫眉”两句之“为悦己者容”的期盼，而表现了一份“欲共花争发”的“春心”。综观全词，即使仅就其表层意义所写的容饰与怀春的情事而言，我们也已经可以清楚地感受到了其用字的质地之精美与其句构的承应之有力。这一份艺术效果，便已迥非欧阳炯一词之粗浅轻率之可及。何况若更就其深层的意蕴而言，则不仅其所写的“女为悦己者容”的情意，可以在文化传统上引起一份“士为知己者死”的才志之士之欲求知用的感情心态方面的共鸣，而且其所写的“梳髻”“扫眉”之修容自饰的用心，也可以令人联想到《离骚》中屈原所写的“余独好修以为常”的一份才人志士的修洁自好的情操，何况“扫眉”一句所暗示的蛾眉之美好，与画眉之爱美求好的心意，在中国文化中更有着悠久的喻托之传统。于是温庭筠的这一首小词，遂在其所写的美女之化妆与怀春的表层情意以外，更具含了一种可以引人生言外之想的深层意蕴之潜能。这一份深微的意境，当然就更非欧阳炯之只写出男子的色情之心态，而更无言外之余蕴的作品之所能企及的了。

其次，我们再看后二首词。张泌的“晚逐香车入凤城”一首，乃是以一个男子口吻所写的、在外出游春之际偶然见到了一辆香车上的一个美女，于是遂对之紧追不舍的一段浪漫的遇合；韦庄的“春日游”一首，则是以一个女子口吻所写的、在外出游春之际因见到繁花盛开而希望有所遇合的一份浪漫的情思。二者之情事虽然并不全同，但其皆为由春日所撩动而引起的一份男女之恋情，则是相同的。也就是说就表层的意义而言，二词之所写者固皆为男女之春情，但若就其深层的本质而言，则二者间实在也有着很大的差别。张泌之词与前面所举引的欧阳炯之词相近，同是写一个男子之目光中所见到的一个美丽的女子，一个可观赏也可以欲求的他者。只不过欧词还停留在观看凝视的阶段，张词则已展开了追逐的行动。至于韦庄之词则与前所举引的温庭筠之词相近，同是以一个女子口吻所写的对于一个男子的期盼和向往。不过温氏那首词的风格表现得纤柔婉约，而韦氏这首词的风格则表现得劲直矫健，即以其开端而言，韦词之“春日游”所表现的一种向外的游赏和追寻之主动的心态，就已经与温词所表现的在闺中“梳髻”“扫眉”而坐待之被动的心态有了明显的不同。不过，尽管二者间有着如此的分别，但在具含有言外的较深之意蕴的一点，则是相同的。只是，它们之所以具含有较深之意蕴的因素，却不尽相同。温词之佳处在于其文本中所使用的一些语言符号，随时可以唤起我们对文化传统中之一些符码的联想。而韦词之佳处则在于其文本自身中所蕴涵的一种字质和句构中的潜力。不过，我这样说却并不是为之作出绝对的区分，因为温词除予人符码之联想外，同样也仍表现有字质和句构的潜力；而韦词除表现有字质和句构的潜力以外，同样也仍可予人符码之联想。我所说的只不过是一种相对的比较而已。关于温词由文本所可能引生的言外之意蕴，我们在前面既已作了相当的探讨，现在就来让我们对韦词也一加探讨。

韦词之第一句“春日游”，虽只短短三个字，但事实上已掌握了全首词的生命脉搏。“游”字自然已显示了外出游赏和追寻的主动心态，而“春日”两个字则更已明白暗示了其外出追寻的诱因与目的。因为“春日”既是万物之生命萌发的季节，也是人类之感情萌动的季节，所以开端的“春日游”一句虽只三个字，却实在已传示了全词之由诱因到目的之整个脉动的方向。至于次句的“杏花吹满头”，则是进一步以更为真切有力的笔法来叙写由“春”之诱因所引发的追寻之情志的旺盛和强烈；先就“杏花”而言，一般说来，不同品类的花都各自有其不同之品质，也都可以引起人们的不同的感受和联想，所以周敦颐才会说：“菊，花之隐逸者也；牡丹，花之富贵者也；莲，花之君子者也。”〔55〕至于杏花之为花，则一般对之虽并无一定的评断，但证之于文士们在诗词中对杏花之描述，如“红杏枝头春意闹”、“一枝红杏出墙来”〔56〕等句之所叙写，则杏花以其娇红之颜色与繁茂之花枝，所给予人的自应是一种充满生命力的春意盎然的撩动。何况韦词在“杏花”之下还接写了“吹满头”三个字，则此撩人春意之迎头扑面而来，乃真有不可挡之势矣。而且这种不可挡之势，还不仅是一种意义上的说明和认知而已，在其所使用的“吹”字与“满”字等字质之中，还直接传达出了一种极其充盈饱满的劲力。而这种劲健直接的表现，就正是韦词的一种特色，于是紧接着这种劲健直接的春意撩人的不可当之势，此一被春意所撩动的女子，乃以毫无假饰的极真挚的口吻，脱口说出了“陌上谁家年少，足风流。妾拟将身嫁与，一生休”的择人而欲许身的愿望。然后接下来还更以“纵被无情弃，不能羞”两句，

表明了对这种许身之不计牺牲不计代价的、全然奉献而终身不悔的一份决志。而且这种决志也不仅只是在意义上的一种说明而已，同时还在自“陌上”以下两个九字句一个八字句的长句之顿挫抑扬，以及“妾拟将身嫁与”一句中连用的几个舌齿的发音中，用韵律、节奏和声音，直接传达出了此许身之决志的坚毅无悔的情意，给予读者一种极为直接的感动。综观此词，即使仅就其表层意义所写的自春意的萌发，到许身的愿望，再到无悔的决志，其劲健深挚的感人之力，无论就感情之品质或艺术之效果而言，便已都绝非张泌《浣溪沙》词以轻狂戏弄之笔墨所写的调情之作品之所能比。何况若更就其深层之意蕴而言，则韦词所表现的感情之品质，其坚贞无悔之心意，乃竟然与儒家之所谓“择善固执”的品德及楚骚之所谓“九死未悔”的情操，在本质上有了某些暗合之处。这种富含潜能之意蕴，当然就更非张泌所写的“佯醉随行”之浅薄轻佻的调情之作之所能企及的了（关于韦庄此词之详细论述，请参看江苏古籍出版社1986年出版《唐宋词鉴赏辞典》所收拙撰之评说）。

透过以上四首词的两两相比较，我们已可清楚地见到，虽然同样是叙写美女与爱情的小词，但其间却果然是有着深浅高下之区分的。也就是说早期的艳歌小词为“词”这种新兴的文类所树立起的一种特殊的美学品质，乃是特别易于引起读者的言外之联想，且以富于此种言外之意蕴为美的。而此种特殊之品质与评量之标准的形成，则与早期艳歌中之女性叙写，如温词中之“梳髻”、“扫眉”的形象和语码，以及韦词中之许身无悔的口吻和情思，结合有极为密切的关系。因为正是这些女性的叙写，造成了一种潜隐的双性之性质，也才造成了这类小词的双层意蕴之潜能。而这实在是我们要想探讨中国词学所当具备的一点基本的认知。有了这一点认知以后，我们就可以对旧日词学中之一些使人困惑的问题，来依次一加探讨了。

首先我们要提出来一谈的乃是以“比兴”说词的问题。关于此一问题，我在多年前所写的《对常州词派比兴寄托之说的新检讨》一篇长文中，已曾有过详细的论说，在此并不想对之再加重述。（见《迦陵论词丛稿》）我现在只不过是想就本文所提出的一些论点，对之再加一些补充的说明。首先我们该认识到的，乃是早期《花间》的小词，本来大都是文士们为歌伎酒女所写之艳歌，本无寄托之可言。至其可以令人生寄托之想，则是由于这些艳歌中所叙写的女性之形象，所使用的女性之语言，以及男性之作者透过女性之形象与女性之语言所展露出来的一种“双性人格”之感情心态，因此遂形成了此类小词之易于引人生言外之想的双重或多重之意蕴的一种潜能。而此种潜能之作用，则是如本文在前面所引述的克里斯特娃之所说，其作用乃是“符示的”，而并不是“象征的”。其符表与符义之间的关系乃是不断在生发的运作中，而并不可加以限制之指说的。清代常州词派张惠言所犯的最大的错误，就在于他想把自己由此种符表之生发运作中所引生的某种联想，竟然直指为作者之用心。所以常州派后起的一些说词人，为了想补救张氏之失，乃对读者之以联想说词的方式，作了一番更为深细的探讨。在这种探讨中，私意以为周济与陈廷焯二人所提出的两段话最为值得注意。周氏在其《宋四家词选目录序论》中，对于有关读词者之联想，曾提出过一段极妙的喻说，谓：“读其篇者，临渊窥鱼，意为鲂鲤。中宵惊电，罔识东西，赤子随母笑啼，乡人缘剧喜怒。”〔57〕周氏的这段话，如果透过我们前面所引的克里斯特娃的说法来看。则周氏所谓“随母”之“母”与“缘剧”之“剧”，自当是指其富含有生发之运作的文本。至于随之而“笑啼”“喜怒”的“赤子”和“乡人”，则是经由文本中符记之生发运作而因之乃生出多种之感发与联想的读者。但此种感发与联想又不可以作限制的指实的说明，所以周氏乃将之喻比为“临渊窥鱼”和“中宵惊电”，虽然恍惚有见，却不能指说其品类之为鲂为鲤，其方向之为东为西。至于陈廷焯则将此种难以指说的深隐于文本之符示中的生发运作之潜能，名之以为“沉郁”，而且对之加以解说云：“所谓沉郁者，意在笔先，神余言外，写怨夫思妇之怀，寓孽子孤臣之感。凡交情之冷淡，身世之飘零，皆可于一草一木发之。而发之又必若隐若现，欲露不露，反复缠绵，终不许一语道破。”〔58〕这段话之可贵，我以为乃正在于陈氏曾“一语道破”地点出了“怨夫思妇之怀”与“孽子孤臣之感”之相类似的感情心态。这种体会其实已经触及到了我们在前文所曾提出的“双性人格”之说。只不过在陈廷焯之时代当然还没有所谓“双性人格”的说法和认知，因此陈氏乃将小词中此种由女性之叙写而引生的“符示的”生发运作之关系，与传统诗歌中之有心喻托的“象征的”被限制的符表与符义之关系，混为一谈。不过陈氏却也曾感到了小词之引人联想的作用，与传统诗歌中可以指说的喻托之意，又显然有所不同。于是遂又对之加上了一段“若隐若现”、“欲露不露”的说法。综观周、陈二氏之说，当然都不失为对小词之富含感发作用与多层意蕴之特质的一种体会有得之言。至于他们所犯的错误，则就其明显之原因言之，乃是因为他们都受了张惠言的比兴寄托之说的影响，因此遂将读者所引发的偶然之联想，强指成了作者有心之托喻。而如果就其更根本的内在之原因言之，则实在乃由于他们对小词中之女性叙写所可能造成的双性人格之作用之未能有清楚的认知。按照他们的意思来看，则小词之所以有深浅优劣之分，原来乃是由于作者在创造意识中便有着根本的差别：一则有心写为喻托之作，一则但为淫靡香艳之辞。但事实上原来却并非如此。因为就《花间》之小词言之，其所写者本来大都是绮筵绣幌中交付给歌女去唱的艳词，本无所谓喻托之意。至于其中某些作品之竟然使读者产生了言外之想，则我们在前文中虽已曾就其字质、语码、句法、结构等各方面都作了分析和说明，但事实上其中却还有一个更为重大也更为基本的原因，我在当时所未曾提及的，那就是其叙写之口吻与心态的不同。温庭筠与韦庄的两首词，其叙写之情思乃皆出于女性之口吻，代表了一种女性的心态。而欧阳炯与张泌的两首词，其叙写之情思乃皆出于男性之口吻，代表了一种男性的心态。如果将此两类词一加比较，我们就会发现前者之所以特别富含有一种言外之双重意蕴，实与男性之作者假借女性之口吻来叙写女性之情感所形成的一种双性人格之作用，有着密切的关系。至于后者则直接以男性之作者，用男性之口吻来写男性对美色之含有欲念之观看与追求，则纵然

此一类作品虽或者也可以写得生动真切，但却毕竟也只是单层的情意，而缺少了一种言外之双重意蕴的特美。

关于此种双重意蕴，我们在前面所举引的四首词例中，既然已作了相当的探讨，透过温、韦二家的两首词，我们已经清楚地看到，这些词中之“低梳髻”、“细扫眉”及“将身嫁与，一生休”等，我们所称为字质、语码、句法、结构等各方面引人产生言外之联想的因素，实莫不与我们所提出的女性之叙写及双性之人格有着密切的关联。因此“女性”与“双性”实当为形成此类小词之美学特质的两项重要因素。写到这里，有些读者也许会产生一个疑问，那就是以男性之作者直接用男性本身之口吻所写的艳歌小词，有时岂不是也可能同样富含有一种言外的意蕴深微之美？举例而言，即如韦庄的《菩萨蛮》五首、《女冠子》二首以及《谒金门》（空相忆）一首等作品，就都是直接用男性口吻所写的。但这些作品却迥然不同于欧阳炯与张泌二词之浅率轻狂，而写得极为深婉沉挚。关于此种情况之产生，私意以为其间实有一点极可注意之处，那就是这些词虽然是用男子之口吻所写的作品，但其所表现的情意之深挚绵长，乃与前所举之欧阳炯及张泌二词之把女子视为可观看与可追求之“他者”的轻狂之态，大异其趣，反而大有近于用女子口吻所写的女性的执著和无尽的怀思。此种现象之形成，遂使我想到了本文在前面所举引过的劳伦斯·利普金的一些说法，利氏不仅以为男性与女性对待爱情的态度有所不同，男性往往在满足其爱情之饥渴后便扬长而去，而女性在经历了爱情后，则往往便对之留下无尽的怀思；利氏更以为男子是要透过对女子的了解和观察，才能学习到被弃掷和失落以后的幽怨之情。〔59〕因此我们可以说凡男性之作者用男性口吻所写的相思怨别之词，其所以有时也同样能具含一种言外的意蕴深微之美，固正由于其在表面上虽未使用女子之口吻，然而在本质上却实在已具含了女性之情思的缘故。如此，我们当然更可证明《花间集》中之艳歌小词，其美学特质乃是以具含一种双重的言外深微之意蕴者为美，而《花间》词之女性叙写及其所蕴涵的双性之人格，则实为形成此种美学特质之两项最基本且最重要之因素。至于传统词学家之所以往往将本无比兴寄托之艳歌强指为有心托喻之作，造成了牵强附会之弊，就正因为他们对此种由女性与双性形成的特质，未曾有明确之认知的缘故。不过从另一方面言，则后世之词也果然有一些有心为比兴喻托的作品，这类词之性质与《花间》一派词当然已有了很大的不同，但实在仍是《花间》词之特质的影响下之产物，关于此种情况，我们将留待后文论及《花间》词之特质对后世之影响时，再加探讨。

其次我们所要讨论的乃是词学中之所谓“雅”“郑”的问题。如我们在前文所言，《花间集》中所收录的本都是歌筵酒席的艳歌，就其所写之美女与爱情言，固当同属于淫靡之“郑声”，然而就前所举之四首词例来看，则其间又果然有着优劣高下之不同，所以王国维在《人间词话》中乃提出了“词之雅郑，在神不在貌”之说。至于其“雅”“郑”之分的标准，则王氏以为乃在其“品格”之高下，因此王氏遂又曾提出了“永叔、少游，虽作艳语，终有品格”之说。〔60〕但既然同是“艳语”，则品格高下之依据又究竟何在？王氏对此虽并无理论之说明，可是我们却也不难从王氏另外的几则词话中窥见一些消息。第一点值得注意的，乃是王氏之论词也同样注重言外之感发，即如其曾将晏、欧等人的一些写爱情的小词，拟比为“成大事业大学问者”的“三种境界”，又以“诗人之忧生”及“诗人之忧世”来评说冯延巳和晏殊的相思怨别之句。〔61〕而冯延巳及晏、欧诸家之令词，则正是自《花间》一派衍化出来的被北宋评词人目为艳歌小词的作品。可是这些作品又竟然可以使读者产生极高远的超乎艳歌以外的联想，这当然可能是使得王氏提出了“词之雅郑，在神不在貌”以及“虽作艳语，终有品格”之说的一个重要原因。第二点值得注意的，则是王氏论词虽然也推重引人产生言外之联想的小词，可是却对于被常州词派所推重的也足以引人生言外之想的温庭筠的词，有着不同的歧见，以为温词虽然“精艳绝人”，却并无“深美闳约”的言外之丰富的意蕴。〔62〕这种歧见之产生，私意以为乃是由于常州派《词选》的作者张惠言与《人间词话》的作者王国维，对于小词之所具含的可能引起言外之联想的因素，有着不同的体认之故。张氏好以比附为说，所以重在小词中可以用于比附的文化语码，如“画眉”之可以引人联想到《楚辞》中的“众女嫉余之蛾眉”，“深闺”之可以引人联想到《楚辞》中的“闺中既已邃远”之类。而王氏所重视的则是作品本身之感发的品质所可能引起的读者之联想，而温词则一般说来较缺少直接之感发，且王氏又极不喜字面之比附，这很可能是王氏不认为温词有“深美闳约”之意蕴的一项重要原因。而王氏所重视的则是作品本身之感情品质所可能引起的感发之联想，即如他在词话中所举引的晏、欧等词中所写的某些感情之品质，与“成大事业大学问者”或诗人之“忧生”“忧世”者的感情之品质在基本上可以有相通之处之类。所以王氏在另一则词话中，乃又曾提出过“故艳词可作，唯万不可作儇薄语”的重视感情品质之说。〔63〕而值得注意的则是，所谓“儇薄语”的作品，大都乃是男性作者用男性口吻所写的、视女性为“他者”的作品。而另一方面则凡是用女性口吻所写的词，或者虽用男性口吻却是具含有女性之情思的作品，一般说来则大都不会有“儇薄语”的出现。经过以上的讨论，我们就会有一个奇妙的发现，那就是凡是可以引人产生深微或高远的超乎艳歌以外之联想的好词，其引发联想之因素，无论就文化语码方面而言，或者就感发之本质方面而言，原来都与小词中之女性叙写，以及作者隐意识中的一种双性的朦胧心态，有着密切的关系。如“画眉”与“深闺”之类的语码，其有合于“美人”之喻托，固自应属于“女性”之叙写。至于就感发之本质而言，则王国维所提出的“不可作儇薄语”之说，也足可使我们想到王氏所赞美的“虽作艳语，终有品格”的好词，必然不会是男性作者直接用男性口吻所写的视女性为“他者”的轻狂之作，而当是男作者用女性口吻所写的，或是虽用男性口吻但却具含有女性之情思的作品，而这类作品则显然都含有一种“双性”之性质。这是我们对于《花间》一派之艳歌小词的所谓“雅”“郑”之分，所当具备的一点

最基本的认识。至于当小词演化为长调以后，则所谓词之“雅”、“郑”的分别，自然就也随之而另有了一种新的性质，也另有一种新的评量标准。不过，其性质与标准虽然有了不同，但也仍然受有《花间》词之特质的极大的影响。关于此种情况，我们也将留待后文论及《花间》词之特质对后世之影响时再加探讨。

以上我们既然对《花间》一派小词之“比兴”与“雅郑”的问题，都作了相当的探讨，现在我们就将再对此类作品之被目为“空中语”，以及“空中语”之价值与意义，也一加探讨。如我们在前文所言，《花间》之词既大都为歌酒间之艳歌，因此在本质上遂与“言志”之诗，有了一种明显的区分，也就是说诗歌之写作对作者而言，乃是显意识的一种自我之表达，可是词之写作则往往只是交付给歌女去演唱的一时游戏之笔墨，与作者本身显意识中的情志和心意，本无任何必然之关系。因此黄山谷在为自己所写的艳歌小词作辩护时，乃将之推说为“空中语”，这种说法，在黄氏本意不仅是对自己所写的美女与爱情之词的一种推托，而且对此类并非言志的游戏笔墨之艳词，也含有一种轻视之意。所以一般而言，北宋人在编选诗文集时，往往并不将小词编入正集之内，其不视之为严肃之作品的轻鄙之态度，自可想见。然而殊不知小词之妙处，乃正在其并不为严肃之作，而为游戏笔墨的“空中语”。下面我们便将把此种“空中语”之价值与意义，结合我们在前面所提出的“女性”与“双性”之特质，略加论述。

关于“游戏笔墨”的“空中语”之所以能在小词中产生一种微妙的作用，我以为其主要的因素约可分为以下的几点来看：第一点微妙的作用，乃在于这些“空中语”恰好可以使作者脱除了其平日在写作言志与载道之诗文时的一种矜持，因而遂在游戏笔墨中，流露出了一份更为真实的自我之本质。所以王国维在《人间词话》中，乃曾提出说：“五代北宋之诗，佳者绝少。而词则为其极盛时代，即诗词兼擅如永叔、少游者，词胜于诗远甚。以其写之于诗者，不若写之于词者之真也。”〔64〕这是可注意的第一点。第二点微妙的作用，乃在于小词之所以为“空中语”，还不同于其他戏弄的笔墨，小词之为“空中语”，乃是在自我从显意识隐退以后，更蒙上了一层女性之面目的作品。因此遂使其脱除了显意识之矜持以后的自我之真正本质，与作品中之女性叙写于无意中融成了一种双性之特质。这是可注意的第二点。至于第三点微妙的作用，则更在于其为“空中语”之故，遂使作者隐意识中之真正本质，与其小词中之女性叙写之融会，乃完全达成了一种全出于无心的自然运作之关系。而这也就正是何以小词所写的美女，与传统诗歌中所写的有心托喻之美女，在符表与符义之运作关系上，遂产生了极大之不同的一个基本原因。我们在前文所举引的克里斯特娃之说，就曾将符表与符义之关系，分别为“符示的”与“象征的”两种不同之作用。有心托喻之作中的美女，其符表与符义之间的关系，乃是属于“象征的”作用关系，是一种可以确指的被限制了的作用关系。可是这种“空中语”的小词中所写的美女，则恰好因其本为并无托意的“空中语”，因此其符表中之女性叙写，乃脱离了所谓“象征的”关系中之固定的限制，而成为了一种自由运作的“符示的”关系。克氏以为在此种关系中，文本遂脱离了其创作者所原有的主体意识，而成为了作者、作品与读者彼此互相融变的一个场所。而就“空中语”的小词而言，则更因其创作者既本来就缺少明确而强烈的主体意识，而其对美女与爱情的叙写，又如此富含女性与双性所可能引生的微妙的作用，因此这类“空中语”的小词，遂于无意间具含了如克氏所说的融变的最大的潜能。这是可注意的第三点。而这种“空中语”之微妙的作用，当然是造成了小词之双重性与多义性之特质的一个重要的因素。不过，词之发展却很快地就超越了歌辞之词的“空中语”的阶段，而在文士们的写作中逐渐走向了“诗化”和“赋化”的演进。在此种演进中，词遂脱离了所谓“空中语”之性质，而成为了具有明显的主体意识之叙写和安排的作品。但值得注意的则是，虽然这些“诗化”和“赋化”之词的性质及写作方式已与早期《花间集》的歌辞之词有了很大的不同，可是《花间》词所形成的一种双重与多义为美的特质，却仍然对这些“诗化”与“赋化”之词的优劣之评量，具有极大的影响。下面我们就将从《花间》词之女性叙写所形成的双性特质，对后世词与词学之影响方面，也略加探讨。

谈到词之演进，私意以为其间曾经过几次极可注意的转变：其一是柳永之长调慢词的叙写，对《花间》派之令词的语言，造成了一大改变；其二是苏轼之自抒襟抱的“诗化”之词的出现，对《花间》派之令词的内容，造成了一大改变；其三是周邦彦之有心勾勒安排的“赋化”之词的出现，对《花间》派令词的自然无意之写作方式，造成了一大改变。如果从表面来看，则这三大改变无疑乃是对我们前文所曾论及的《花间》词之女性语言、女性形象，以及由自然无意之写作方式所呈现的双性心态的层层的背离。因此下面我们所要探讨的，自然就该是当词之发展已脱离了《花间》词之女性与双性之特质以后的这些不同的词派，其美学特质之标准又究竟何在的问题了。关于此一问题，私意以为有一点极可注意之处，那就是当词之发展已脱离了《花间》词之女性叙写以后，虽然不再完全保有《花间》词之女性与双性的特质，但无论柳词一派之佳者，苏词一派之佳者，或周词一派之佳者，却都各自发展出了一种虽不假借女性与双性，却仍具含了与《花间》词之深微幽隐富含言外意蕴之特质相近似的、另一种双重性质之特美，而这种美学特质之形成，无疑地曾受有《花间》词之特质的影响。王国维曾云“词之雅郑，在神不在貌”，这种脱离了女性与双性之后的多种方式的双重性质之美学特质的形成，可以说正是《花间》词之特质的一种“在神不在貌”的演化。下面我们就将对柳词苏词与周词所发展出来的这些各自不同的双重性质之特点，分别略加论述。

首先，我们将从柳永之长调慢词对《花间》派令词之语言所造成的转变说起。如我们在前文论及《花间》词之语言特色时所言，就其语言形成来看，《花间》令词所使用者乃是比较混乱和破碎的一种属于女性化之语言形式，也就是说是句子短而变化多的一种语言形式。即以《花间集》中温、韦二家所最喜用的《菩萨蛮》一调而言，全词一共不过只有八句，却换了三次韵，每两句就换一个韵。而这种参差跳跃的变

化，事实上正是造成了如陈廷焯所称美的“发之又必若隐若现，欲露不露，反复缠绵，终不许一语道破”之富于言外之意蕴的一个重要的因素。可是柳永之长调慢词，则势不得不加以铺陈的叙述，因此柳永乃以其善用“领字”，长于铺叙，为世所共称。而如果从我们在前文所引用之西方女性主义对两性语言之差别的说法来看，则这种以领字来展开铺叙的语言，无疑地乃是一种属于明晰的、理性化、有秩序的男性的语言。此一变化，遂使得柳词失去了短小之令词的“若隐若现”“欲露不露”的富含言外之意蕴的女性语言之特点，而变为了一种极为显露的、全无言外之意蕴的现实的陈述。所以温庭筠《菩萨蛮》词所写的“鸾镜”、“花枝”、“罗襦”、“鹧鸪”等关于女性的描述，乃使读者可以生无限言外托喻之想；而柳永《定风波》词所写的“暖酥消，腻云亸，终日厌厌倦梳裹”和“针线闲拈伴伊坐”等关于女性的描述，乃不免为人所讥了。不过，柳永除去此一类被人讥为“俚俗”、“媟黩”的作品以外，却实在还更有一类被人称为“言近意远”、“神观飞越”、“一二笔便尔破壁飞去”的佳作〔65〕，而所谓“破壁飞去”，事实上其所赞美的便应该仍是一种富于言外之意蕴的特点。那么柳永在以其领字铺叙变小词之错综含蓄为浅露之写实以后，又是怎样造成了另外一种“破壁飞去”之特点的呢？关于此点，我以为主要盖在于柳永在写相思怨别的作品中，竟然加入了一种秋士易感的成分，而对此种悲慨，柳氏又往往不作明白的叙说，却将之融入了对登山临水的景物叙写之中，于是相思怨别之情与秋士易感之悲既造成了一种双重之性质，景物的叙写与情思的融会又造成另一种双重之性质，于是遂形成了其“破壁飞去”的一种特美。何况秋士易感之悲与美人迟暮之感，在基本心态上又有着极为相似之处，所以柳永的这一类词虽以男性口吻作直接之叙写，但在其极深隐的意识深处，却实在也仍隐含有一种双性之性质。这正是柳永的这一类词之所以“言近意远”，引人感发联想的一个重要缘故。从柳永的这两类词，我们自可看出虽然其长调慢词对《花间》令词之语言曾造成了一大改变，但《花间》令词所形成的以富含言外之意蕴为美的美学之要求，则即使在柳词中也仍然是判断其优劣的一项重要的准则（关于柳词之详细论说，请参看《灵谿词说》中拙撰《论柳永词》一文）。

其次，我们将再看苏轼自抒襟抱的“诗化之词”对《花间》派令词之内容所造成的改变。如我们在前文所言，《花间》词内容所叙写者，乃大都以美女与爱情为主，而苏轼则以“一洗绮罗蓼泽之态”著称〔66〕，一变歌辞之艳曲，而使之成为了可以抒写个人之襟抱与情志的另一种形式的诗篇。其后更有南宋辛弃疾诸人之继起，于是词学中遂产生了婉约与豪放二派之分，且由此引发了无数之困惑与争议。要想解答这些困惑和争议，私意以为我们实应先对柳词与苏词之关系略加叙述。从苏轼平日往往以己词与柳词相比较的一些谈话来看，苏氏对柳词盖有两种不同之态度。一方面是对柳词之所谓“俚俗”、“媟黩”之作的鄙薄；另一方面则是对柳词之所谓“神观飞越”之作的赞赏。关于此两方面之关系，早在《论苏轼词》一文中，我对之已曾有相当之论述，兹不再赘。〔67〕至于本文所要做的，则是将柳、苏之关系放在本文所提出的《花间》词之女性叙写所形成的词之美学特质中，再加一番更为根本的观察和探讨。如前文之所述，柳词之被人讥为俚俗媟黩者，主要原因实并不在其所写之内容之为美女与爱情，而在于其所使用之语言形式，使之失去了《花间》词之语言在写美女与爱情时所蕴涵的双重意蕴之潜能。至其被人称赏为“神观飞越”者，也不在其所写的单纯的秋士易感之悲或景物之高远而已，而在其能将二者相融会，且在基本心态上隐含有一种双性的性质。因此遂产生一种富含双重意蕴之美。至于苏轼对柳词，则是只从表面见到了其淫媟之失，与其超越之美，却对其所以形成此种缺乏与特美之基本因素，也就是对其是否具含言外双重之意味的一种美学特质，未曾有真正的体会和认知，因此苏词所致力者主要乃在一反柳词的淫媟之作风，而以自抒襟抱“一洗绮罗蓼泽之态”者为美，而对其是否具含双重意蕴的一点，则未曾加以注意。因此苏轼对词之开拓与改革，乃造成了一种得失互见的结果。而在苏词之影响下，对后世之词与词学，遂形成了几种颇为复杂的情况。因此我们对之就也不得不略费笔墨来作一点较详的论述。

先从词之写作一方面而言，此一派“诗化”之词的得失，约可分为以下三种情况：一类是虽然改变了《花间》词之女性叙写的内容，然而却仍保有了《花间》词所形成的以双重意蕴为美的词之美学特质者；另一类则是既改变了《花间》词之内容，也失去了词之特美，然而由于其“诗化”之结果，而形成了一种与诗相合之特美者；再一类则是既未能保有词之特美，也未能形成诗之特美，因之乃成为了此一类词中的失败之作品。关于第一类之作品，我们可以举苏轼与辛弃疾二家词之佳者为例证：即如我在《论苏轼词》一文所曾析论过的《水调歌头》（明月几时有）、《念奴娇》（大江东去）、《八声甘州》（有情风万里卷潮来）诸作，以及在《论辛弃疾词》一文所曾析论过的《水龙吟》（举头西北浮云）（楚天千里清秋）、《摸鱼儿》（更能消几番风雨）诸作，可以说就都是具含有词之多重意蕴之美学特质的“诗化”以后之词的佳作之代表（见《灵谿词说》）。〔68〕至于第二类之作品，则如张元幹《贺新郎》（梦绕神州路）、陆游《汉宫春》（羽箭雕弓）及张孝祥《六州歌头》（长淮望断）诸作〔69〕，虽然缺少言外深层之意蕴的词之特美，但其激昂慷慨之气，则颇富于一种属于诗的直接感发之力量，故亦仍不失为佳作。至于第三类之作品，则如刘过《沁园春》（斗酒彘肩）（玉带猩袍）（古岂无人）诸作〔70〕，则但知铺张叫嚣，既无词之意蕴深微之美，亦无诗之直接感人之力，是以陈廷焯在其《白雨斋词话》中，乃谓刘过之所学但为“稼轩皮毛”，并对其《沁园春》诸词，讥之为“叫嚣淫冶”〔71〕，像这一类作品，其为失败之作，自不待言。透过以上的例证，我们已可看出词在“诗化”以后，固仍当以其能保有词之双重意蕴者为美。至其已脱离词之双重意蕴之特美者，则其上焉者虽或者仍不失为长短句中之诗，而其下焉者则不免流入于粗犷叫嚣，岂止不得目之为词，抑且不得目之为诗矣，由此可见是否能保有词之双重意蕴之特美，实当为评量“诗化”之词之优

劣的一项重要条件。而如我们在前文所言，《花间》派令词之所以形成其双重意蕴之特美，主要盖由于其女性叙写所形成的一种双性人格的特质。至于“诗化”之词，则既已脱离了对美女与爱情之内容的叙写，那么其双重意蕴之特美的形成，其因素又究竟何在？关于此一问题，私意以为“诗化”之词之仍能保有双重意蕴之特美者，其主要之因素，盖有二端。一则在于作者本身原具有一种双重之性格。在这方面，苏、辛二家可以为代表。就苏氏言，其双重性格之形成，主要乃在其同时兼具儒家用世之志意与道家超旷之襟怀的双重的修养。就辛氏言，其双重性格之形成，则主要乃在其本身的英雄奋发之气与外在的挫折压抑所形成的一种双重的激荡。而更值得注意的，则是苏词的儒、道之结合，和辛词的奋发与压抑的激荡，主要盖皆由于在仕途中追求理想而不得的挫伤。如果按照我们在前文所引的利普金氏的“弃妇”心态而言，则苏、辛二家词之双重意蕴之形成，当然也与这种男性之欲求行道与女性之委屈承受的双重心态有着密切的关系。因此苏、辛二家词乃能不假借女性之形象与口吻，而自然表现有一种双重意蕴之美，此其一。二则在于其叙写之语言，虽在“诗化”的男性意识之叙写中，但仍表现出了一种曲折变化的女性语言的特质。在这方面，辛词较之苏词尤有更高之成就。所以苏词有时仍不免有流于率易之处，因而损及了词之特美；而辛词则虽在激昂悲慨的极为男性的情意叙写中，却在语言方面反而表现了一种曲折幽隐的女性方式的美感。我以前在《论辛弃疾词》一文中，对辛词之艺术手段曾有过颇为详细的讨论，以为其对古典之运用，“乃造成了一种与使用美人芳草为喻托的同样的效果”；而且在语法句构中又能极尽骈散顿挫的各种变化，更善于将自然之景象与古典之事象及内心之悲慨交相融会〔72〕，因此遂能以横放杰出之姿态，却达成了一种如陈廷焯所说的“发之又必若隐若现，欲露不露，反复缠绵，终不许一语道破”的女性语言之特美。因此遂使得这一类“诗化”之词，具含了一种双重意蕴之美，而这也正是诗化之词的一种成就最高的好词。

以上我们既然从词之写作方面，对“诗化”之词的得失优劣作了简单的论述。现在我们就将从词学方面，对“诗化”之词所引起的困惑和争议，也一加论述。我们首先要讨论的，乃是所谓“本色”与“变格”的问题。如本文在前面所言，早期《花间》词之特色，既以对美女与爱情之叙写为其主要之内容，遂形成了一种以“婉约”方为正格的传统之观念。而苏轼对词之内容的开拓，自然是对《花间》传统的一大变革，如果从这方面来看，则此种目苏词为变格之观念，本来未可厚非。不过，如我们在前文之所论述，《花间》词中同样以叙写美女与爱情为主之作品，既已有优劣高下之分，“诗化”之词在“一洗绮罗香泽”之后的作品中，也同样有优劣高下之分，是则就苏词在内容方面之开拓改革而言，虽可以有“变格”之说，但在优劣之评量方面，则所谓“本色”与“变格”之别，实在并不应代表优劣高下之分。世之以“本色”与“变格”相争议者，便因其未能认清所谓“本色”的婉约之词，并非以其婉约方为佳作，而主要乃在于婉约词中对女性之叙写，往往可以形成一种双重意蕴的美学特质，而其下者则一样可以沦为浅率淫靡。至于所谓“变格”的豪放之词，则其下者固可以沦为粗犷叫嚣，而其佳者则同样也可以具含一种深微幽隐之双重意蕴的词之特美。这是我们在词学的本色与变格之争议中，所当具有的一点基本的认识。

接着我们所要讨论的，则是女词人李清照所提出的“词别是一家”之问题。李氏之说，就文学中之“文各有体”的基本观念而言，当然是不错的。只不过李氏对“词”之“别是一家”的认识，却似乎是只限于外表的区分，如“协律”、“故实”、“铺叙”等文字方面的问题，而对于词之最基本的以深微幽隐、富于言外意蕴为美的一种美学之特质，则未能有深入之认知。而缺少了此种认知，不仅影响了其词论之正确性与周密性，而且也影响了李氏自己之词作，使其未能将自己所本有的才能做出更大和更好的发挥。现在我们就将透过李氏自己的词作，来对其词论一加检讨。如我们在前文所言，早期的《花间》词原以女性之叙写为主，是中国各种文类中最为女性化的一种文类。不过值得注意的则是，这种使用女性的语言、叙写女性的形象、富有女性之风格的文体，最早却是在男性作者的手中发展和完成的。至于女性的作者，则不仅以其性别的拘限，不能在以仕隐出处为主题的、属于男性语言的诗歌创作中与男性作者一争短长，而且在极为女性化的文体“词”之创作中，更因其所叙写者多为男女相思怨别之情词，遂因而在传统的礼教中受到了更大的禁忌。即以李清照言，就曾因其在自己的词中对于夫妻间之爱情有较为生动真切的叙写，尚不免遭到词学家王灼所说的“自古缙绅之家能文妇女，未见如此无顾藉”〔73〕之讥评。私意以为李清照本有多方面之才华，如其诗、文各体之作，皆有可观，且无丝毫之妇人气，而独于其词作则纯以女性之语言写女性之情思，表现为“纤柔婉约”之风格，此种情况之出现，盖皆由于李氏心目中之存有“词别是一家”之观念，有以致之。而李氏在当时妇女中，无疑地乃是敢于使用此种“别是一家”之文体来直写自己之爱情的一位勇者。本来以女性之作者，使用女性之语言和女性化之文体，来叙写女性自己之情思，自然应该可以在其纯乎纯者之女性化方面，达到一种过人的成就。而且以李氏之喜好与人争胜之性格言，在这方面也必有相当之自觉。关于此点，我们在其极为女性化的尖新而生动的修辞方面，也可以得到证明。不过可惜的则是李氏只知其一，不知其二，只知词之以女性化为好的一面，而忽略了词之佳者更须具有双性化方为好的另一面。不过，李氏在显意识中虽并没有词之佳者以具含双性之意蕴为美的观念，但在隐意识中却实在具含了双性之条件。那就因为李氏所出生的家庭，既是传统士大夫的仕宦之家，而且以李氏在诗、文等各方面之成就而言，也足可证明其幼年必曾接受过很好的传统的教育。而所谓“传统的教育”，所诵读者自是充满了男性思想意识之典籍，这我们从李氏所写的诗文中，也可以得到充分的证明。〔74〕因此在李氏之词作中，乃出现了另一类超越了单纯的女性而表现出双性之潜质的作品。清代的沈曾植在其《菌阁琐谈》中论及李氏之词时，就曾将之分别为“芬馨”与“神骏”两类，云：“堕情者醉其芬馨，飞想者赏其神骏，易安有灵，后者当许为知己。”〔75〕其所称赏的“神骏”一类，私意以为就当是我在前文所提出的蕴涵有双性之潜质的作品。如其《渔

家傲》（天接云涛连晓雾）一首，可以为此类之代表作。只可惜这一类作品传下来的不多，这一则固可能是由于当日编选易安词者搜辑之未备，再则也很可能是由于李氏自己之限于“词别是一家”之观念，故其所写之词乃以偏于“芬馨”者为多，而偏于“神骏”者则少。是以沈氏之言就词之美学特质来看，固属甚为有见，但就易安言，则或者未必许为知己也。这也就是我在前文何以提出说，李氏只知其一，未知其二，遂使其“词别是一家”之论，乃但及于外表的音律文字之特色而未能触及词之美学本质。因而限制了李氏自己之词的成就，使其才能未能得到更大和更好的发挥的缘故。这是我们对李氏“词别是一家”之论所当具的一点认识。

其三，我们将再看一看周邦彦的“赋化之词”对《花间》派令词之写作方式所造成的改变。从表面来看，这一次改变固仅在于写作方式之不同，但如果更深入一点去看，则我们就会发现这一次改变，实隐含有对词之双重与多重之意蕴的深微幽隐之特质的一种潜意识的追求。如我们在前文所言，当柳词以理路分明之铺叙的男性之语言，改变了《花间》一派小词之婉曲含蕴的女性之语言以后，遂使得柳词中对女性与爱情的叙写，失去了《花间》一派令词之幽隐深微的多重意蕴之美，而不免流入于俗俚淫靡。苏轼有见于此，遂致力于内容之开拓改革，想藉此以挽救柳词之失。不过苏词之“诗化”，基本上乃是以男性之作者来直接叙写男性之思想和情志，因此除非如苏、辛二家在男性思想和情志的本身质素方面，原就具有双重之性质，否则乃极易因缺乏双重意蕴之美，而不免流入于浅率叫嚣，一般词学家之往往将苏、辛一派词目为“变格”而非“本色”，其“一洗绮罗香泽”之内容方面的改变，固为一因，其缺少了双重意蕴的词之特美，实当为另一更重要之原因。只不过一般人对于更为重要的次一原因，却并没有明白的反省和认知，于是遂单纯地以“婉约”和“豪放”作为“本色”与“变格”的区分。在此种情况下，一方面既要保持词之“婉约”的“本色”，一方面又要接受词之由小令转入长调的文体之演化，而且还要避免柳永之直接铺叙所造成的缺少余蕴的浅俗之失，因此遂有周邦彦一派“赋化之词”的兴起，想从写作方式方面来加强之幽隐深微的特美，以避免柳词对《花间》词女性化之语言加以改变后，所造成的浅俗淫靡之失，以及苏词对《花间》词女性化之内容加以改变后，所造成的粗犷叫嚣之失。于是所谓“赋化”之词在写作方式方面的改变，乃大都以加强词之幽微曲折之性质者，为其改变之主要趋向。即以周邦彦而言，周济即曾称：“美成思力，独绝千古。”又云：“勾勒之妙，无如清真。”〔76〕此外陈廷焯亦曾称周词之妙处乃在其“沉郁顿挫”，以为“顿挫则有姿态，沉郁则极深厚。”〔77〕可见以“思力”来安排“勾勒”，以增加其“姿态”之变化及意味之“深厚”，乃是所谓“赋化之词”在写作之方式上所致力的重点。至于就周邦彦之词而言，则我在《论周邦彦词》一文中已曾对周词作过不少论述。约言之，则其以思力为安排勾勒的特色，大略可分为以下三点：其一是在声律方面好为拗句，及创用“三犯”“四犯”甚至“六犯”之曲调以增加艰涩繁难之感。其二是在叙写方面好用盘旋跳接之手法，以增加词之曲折幽隐之性质。其三则是往往以有心之用意写为蕴涵托喻之作。关于以上三点，我在论周词一文中，曾分别举引其《兰陵王》（柳阴直）、《夜飞鹊》（河桥送人处）及《渡江云》（晴岚低楚甸）诸词为例证，分别做过详细的论说〔78〕，兹不再赘。

而自周词之写作方式出现以后，南宋诸词人遂不免多受有周词之影响，因而乃造成了赋化之词在南宋之世盛极一时之风气。即以南宋著名之词家如姜夔、史达祖、吴文英、周密、王沂孙、张炎诸人而言，虽然成就不同，风格各异，但就其写作之方式而言，则实在可以说莫不在周词的影响笼罩之中。这种现象之出现，当然自有其外在的社会之因素，即如南宋之竞尚奢靡与结社吟词之风气，当然就都有助于此种以安排勾勒取胜的写作方式之流行〔79〕，而除此以外，私意以为实在也有词在发展方面的本身内在之因素的存在。盖以如我在前文所言，自小令之衍为长调，此固为词之发展的必然之趋势，长调之需要铺陈，此亦为写作上必然之要求，而过于直率的铺陈则不免使婉约者流于淫靡，豪放者易流于叫嚣，此亦为一种必然之结果。在此种情形下，“赋化之词”的出现，从表面看来虽只是一种写作方式的改变，但实质上却带有一种想要纠正前二类词之缺失的一种作用。如此说来，自然就无怪乎周词之写作方式会对南宋词人造成如此重大之影响了。而在词学方面，则与此种写作方式相应合者，乃有张炎之《词源》与沈义父之《乐府指迷》两种论词专著之出现。综观二书之要旨，如其论句法、字面、用事、咏物，以及论起结、论过变、论虚字等，盖莫不属于如何安排的写作技巧方面之事，而其所以如此重视写作技巧之安排，主要目的又在避免柳词一派之淫靡与苏、辛一派之末流的叫嚣，所以张、沈二家之词论，于重视安排技巧之余，乃又提出了对于“雅”之要求。〔80〕而南宋词论之所谓“雅”，乃是特别重在句法与字面之雅，这与本文前面所举引的王国维之所谓“词之雅郑，在神不在貌”之针对五代北宋词所提出的论点，实在已有了很大的不同。因此张、沈二家之词论，其想要挽救词之末流的淫靡与叫嚣之失的用心，虽然不错，但可惜的是他们只见到了外表的语言文字，而未能对其何以造成了词之末流的淫靡与叫嚣之失的根本原因，也就是缺少了词之以富于引人生言外之想的双重意蕴为美的一种美学的特质，未能有深刻之反省与认知，因此一意致力于安排之技巧与避俗求雅的结果，遂形成了另外一种得失互见的偏差。其佳者固可以藉写作技巧之安排，使其原有之情意更增加一种深微幽隐的富于言外意蕴之美，至其下者则因其本无真切之情意，因而遂但存安排雕饰之技巧，乃全无言外之意蕴可言。而且此一类词之深微幽隐之意致，既大都出于有心安排之写作技巧，因此如果用我们在前文所举引的克里斯特娃的解析符号学之说来加以反思，我们就会发现此类词中的符表与符义之间的关系，乃是属于克氏所谓被限制了的“象征的”作用之关系。与《花间》一派歌辞之词的深微幽隐的引人生双重意蕴之想的，属于“空中语”之全然不受限制的自然生发和融会的所谓“符示的”作用关系，其间有

了很大的不同。而如果以《花间》词所树立的美学特质而言，则词之美者自当以具含后者之作用关系者，较具含前者之作用关系者尤为可贵。在此种差别中，私意以为对此类“赋化之词”的衡量，遂有了另一层更为深细的标准，也就是说，能在有心安排之写作技巧中，表现有意蕴深微之美者，固是佳作；但如果其符表与符义之间的作用关系过于被拘限，则毕竟不能算是第一流的最好的作品。举例而言，周济在评周密之词时，就曾谓其词如“镂冰刻楮，精妙绝伦”，虽“才情诣力，色色绝人，终不能超然遐举”。又在评王沂孙之词时，谓其“思笔可谓双绝”，“唯圭角太分明，反复读之，有水清无鱼之恨”。〔81〕于是周济在其《介存斋论词杂著》中，乃又提出了从“有寄托”到“无寄托”之说，谓：“初学词求有寄托，有寄托则表里相宜，斐然成章。既成格调，求无寄托，无寄托，则指事类情，仁者见仁，知者见知。”〔82〕也就是说学词之人虽可以从有心安排的写作技巧下手，以求其富含幽微深远的言外之意蕴，但同时又要超出有心安排所形成的符表与符义之间的被限制了的作用关系，而使之达到一种可以脱除拘限的自由的作用关系，如此方为此一类“赋化之词”中的最高之成就。而如果以此种标准来衡量，则私意以为周邦彦与吴文英二家之词，实在极值得注意。周词之佳者以“浑厚”胜，虽是以有心安排之写作技巧为之，然而却能“愈勾勒愈浑厚”，不仅泯灭了安排的痕迹，而且具含了一种错综变化“令人不能邃窥其旨”的“沉郁顿挫”的意蕴。〔83〕这自然是在“赋化之词”中的一种可注意的成就。至于吴词之佳者，则能于艰涩沉郁中见飞动之致。所以周济之赞美吴词，乃称：“其佳者，天光云影，摇荡绿波，抚玩无**敔**，追寻已远。”又云：“梦窗每于空际转身，非具大神力不能。”〔84〕况周颐也曾赞美吴词，谓：“其芬菲铿丽之作，中间隽句艳字，莫不有沉挚之思，灏瀚之气，挟之以流转，令人玩索而不能尽。”〔85〕这自然也是“赋化之词”中的一种可注意的成就。总之，“赋化之词”虽是以有心安排之写作技巧，改变了《花间》词之“空中语”的以自然无意为之的写作方式，但此类词之佳者，其仍以具含一种深微幽隐难以指说的双重或多重之意蕴为美的衡量标准，则是始终未变的。因此周济所曾提出的“临渊窥鱼，意为鲂鲤。中宵惊电，罔识东西”的一种词所特具的微妙之感发的作用，遂不仅可以适用于“歌辞之词”的佳者，也同样可以适用于“赋化之词”的佳者了。于是词学中之“比兴寄托”之说，遂也从五代北宋之本无托意而可以引人生比附之想的情况，转入为一种纵有喻托之深意，而却以使人难于指说为美的情况了。

通过以上的论述，我们已可清楚地见到，词在不断的演进中，虽然曾经过了三次重大的改变。但无论是柳永的长调之叙写对《花间》令词之语言的改变，还是苏轼的诗化之词对《花间》令词之内容的改变，或周邦彦的赋化之词对《花间》令词之写作方式的改变，尽管他们的这些改变，已曾对《花间》词之女性叙写与双性心态作出了层层的背离，可是由《花间》词之女性叙写与双性心态所形成的，以富含引人联想的多层意蕴为美的一种美学特质，则始终是衡量词之优劣的一项重要的要求。过去的词学家们之所以会对于词之雅郑的问题，词之比兴寄托的问题，词之本色与变格的问题，词在诗化与赋化以后当如何加以评赏和衡量的问题，张惠言与王国维二家说词之以不同的方式重视言外之感发的问题，不断地产生种种困惑与争议，私意以为盖皆由于旧日的词学家，不敢正视《花间》词中之女性叙写，未尝对之作出正面的美学特质之探讨的缘故。希望本文透过西方女性主义文评，对于中国之“词”这种特别女性化之文类的美学特质之形成与演变所作出的一番反思，对于解答旧日词学中的这些困惑与争议的问题，能够提供一点帮助。

关于中国文学批评之有待于西方理论的补充和拓展，早在1960年代，当我撰写《从比较现代的观点看几首中国旧诗》一文时，就早已有了此种认知。〔86〕其后在1970年代初，当我撰写《王国维及其文学批评》一书时，更曾在书中第二篇之第一章，对此一问题做过相当理论性的探讨。〔87〕不过，不久以后我就注意到了有些青年学习者在盲目引用西方理论来评析中国古典诗歌时，往往会因旧学根柢之不足，而产生了许多误谬和偏差，因此我遂又撰写了《关于评说中国旧诗的几个问题》一篇文稿，想对此种偏差加以劝导和纠正。〔88〕而其后自1980年代初，我与四川大学缪钺教授合撰《灵鹣词说》以来，遂久久不复引用西方之文论。然而时代之运转不已，就目前世界情势言，中国之古典文学批评确实已面临了一个不求拓展不足以更生自存的危机。因此近年来我遂又接连写了几篇在西方理论之观照中，对中国传统文学批评加以反思的文稿。〔89〕这些文稿如果从传统的眼光来看，也许会不免被目为荒诞不经，而如果从现代的眼光来看，则似乎与西方理论也并不完全相合，而我的用意则本是取二者之可通者而融会之，而并非全部的袭用，所以我不久前在《论纳兰性德词》一篇文稿中，就曾写有“我文非古亦非今，言不求工但写心”两句诗〔90〕。而我现在则更想引用克里斯特娃的两句话来作自我辩解，那就是：“我不跟随任何一种理论，无论那是什么理论。”〔91〕

1991年9月3日完稿于哈佛燕京图书馆

原载1992年2月台湾出版之《中外文学》第二○卷第九期

［附注］

本文写作之动机盖始于1990年之春，当时我在温哥华曾举行过一次标题为“词中之女性与女性之词人”的系列讲演。其后于暑期中乃开始动笔写作，而未几即应台湾清华大学之聘，赴台湾讲学。又曾赴大陆参加辛弃疾词学术会议，琐事忙碌，遂将写作搁置。直至1991年春假，倏惊光阴又易逝，乃决定利用春假期间闭户不出，陆续以将近二周之时间，完成文稿之大半。乃不慎在来往旅行途中，先后将已写成之文稿及补写成之文稿两度遗失，遂致一直拖延至1991年8月底始将全稿完成。借用一句《圣经》上的话来说，这一篇文稿对我而言，可以说乃是“死而复

活，失而又得”的，故谨为此记，以为个人两次遗失文稿的不慎之戒。

作者谨识

## 注　释

〔1〕魏泰：《东轩笔录》卷五，见《笔记小说大观》第28编，第1册，页337，台北：新兴出版社，1979。下引《笔记小说大观》皆依此本。

〔2〕胡仔：《苕溪渔隐丛话·前集》卷二六，页178，北京：人民文学出版社，1962。

〔3〕张舜民：《画墁录》，引自许士鸾《宋艳》卷五，见《笔记小说大观》第28编，第44册，页6203。

〔4〕释惠洪：《冷斋夜话》卷十，见《笔记小说大观》第22编，第1册，页642。

〔5〕王灼：《碧鸡漫志》卷二，页1b—2b，见《词话丛编》第1册，页32—34，台北：广文书局，1967。若无特别说明，下引《词话丛编》皆依此本。

〔6〕张炎：《词源》卷下，见《词话丛编》第1册，页208。

〔7〕徐调孚：《校注人间词话》，页19，香港：中华书局，1961。

〔8〕叶嘉莹：《中国词学的现代观》，页518，长沙：岳麓书社，1990。

〔9〕见王灼《碧鸡漫志》及胡寅《酒边词·序》（味闲轩藏版汲古阁校选《宋六十名家词》第二集，第五册，页2b）。

〔10〕陈师道：《后山诗话》，见《笔记小说大观》第9编，第6册，页3671—3672。

〔11〕胡仔：《苕溪渔隐丛话·后集》卷三三，页254，北京：人民出版社，1962。

〔12〕王灼：《碧鸡漫志》，页1b，见《词话丛编》第1册，页32—34。

〔13〕王炎：《双溪诗余·自序》（见《宋元三十一家词》，册3，页1，光绪十九年王鹏运四印斋汇刻本）。

〔14〕徐调孚：《校注人间词话》，页58，香港：中华书局，1961。

〔15〕叶嘉莹：《中国词学的现代观》，页415，长沙：岳麓书社，1990。

〔16〕陈振孙：《直斋书录解题》卷二一，页582，北京：商务印书馆，1939。

〔17〕赵尊岳：《词籍题要》，见《词学季刊》第三卷第三号，页55，台北：学生书局，1967年影印本。

〔18〕陆游：《渭南文集》卷一四，页34，见《陆放翁全集》第1册，上海：商务印书馆，《国学基本丛书》本，1933。

〔19〕王灼：《碧鸡漫志·序》，页17，见《词话丛编》第1册。

〔20〕叶嘉莹：《论词的起源》，见《灵谿词说》，页1126，上海：上海古籍出版社，1987。

〔21〕叶嘉莹：《中国词学的现代观》，页9，长沙：岳麓书社，1990。

〔22〕叶嘉莹：《迦陵随笔》，同上书，页70、79、94。

〔23〕Simone de Beauvoir, The Second Sex, tr. by H. M. Parshley, Harmondsworth Press, 1972.

〔24〕Leslie Fiedler, Love and Death in the American Novel, New York: Steinand Day, 1966.

〔25〕Vivian Gornick & Barbara K. Moran, Women in a Sexist Society: Stuides in Power and Powerlessness, New York: Basic Books, 1971.

〔26〕Kate Millett, Sexuel Politics, New York: Double Day, 1970.

〔27〕Elaine Showalter, A Literature of Their Own: British Women Noverlists from Bronte to Lessing, Princeton: Princeton University Press, 1977.

〔28〕Sandra Gilbert and Susan Gubar, The Mad Woman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination, New Haven: Yale University Press, 1979.

〔29〕K. K. Ruthven, Feminist Literary Studies: An Introduction, New York: Cambridge University Press, 1984.

〔30〕Toril Moi, Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory, London & New York: Routledge, Chapman and Hall, Inc, 1988.

〔31〕Elaine Showalter, Towards a Feminist Poetics in Women Writing and Writing About Women, ed. by Mary Jacobus, London: Groomlfelm, 1979.

〔32〕Maggie Humm, Feminist Criticism: Women as Contemporary Critics, Brighton: Harvester, 1986.

〔33〕Leslie Fiedler, Love and Death in the American Novel, New York: Steinand Day, 1966. p. 314.

〔34〕Susan Koppeiman Cornillon, Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1973.

〔35〕Mary Anne Ferguson, Images of Women in Literature, Honghton Mifflin Co. , 1986.

〔36〕见郭绍虞校辑：《宋诗话辑佚》卷上，页97，哈佛燕京学社出版，《燕京学报》专号之十四，1937。

〔37〕元好问《论诗绝句》之二十四，《元遗山诗集笺注》册下，卷十一，页8b，台北：广文书局，影印道光蒋氏藏版，1973。

〔38〕Annie Leclere, "Parole de Femme", in New Peminisms: An Anthology, ed. by Elaine Marks & Lsabelle, The University of Massachusetts Press, 1980, pp. 79-86.

〔39〕Carolyn Burke, "Reports from Paris: Women's Writing and the Women's Movement", in Signs 3, Summer 1978, p. 844.

〔40〕Toril Moi, Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory, London & New York: Routledge, Chapman and Hall, Inc, 1988, p. 160.

〔41〕朱自清：《朱自清古典文学论文集》册下，页357，台北：远流出版社，1982。

〔42〕李冰若：《栩庄漫记》，见《花间集评注》，页28，上海：开明书店，1935。

〔43〕陈廷焯：《白雨斋词话足本校注》册上，页20，济南：齐鲁书社，1983。

〔44〕见《迦陵论词丛稿》，页1—37，上海：上海古籍出版社，1980；《中国词学的现代观》，页78—83，长沙：岳麓出版社，1990。

〔45〕Carolyn G. Heilbrun, Toward a Recognition of Androgyny, New York: Norton & Co. 1982, p. xi.

〔46〕Ibid. , pp. xvii-xviii.

〔47〕The Collected Works of C. G. Jung, translated by R. F. C. Hull, Vol. 9, Part II, Bollingen Foundation, Inc. , 1959, pp. 1-42, "Aion: Phenomenolgy of Self".

〔48〕Lawrence Lipking, Abandoned Women and Poetic Tradition, Chicago: University of Chicago Press, 1988, pp. xv-xxvii.

〔49〕见《曹植诠评》卷五，页41及卷四，页28，上海：商务印书馆，1933。

〔50〕Lawrence Lipking, Abandoned Women and Poetic Tradition, Chicago: University of Chicago Press, 1988, p. xviii.

〔51〕见《敦煌曲子词集》卷上，页44，上海：商务印书馆，1956年修订版。

〔52〕Julia Kristeva, Revolution in Poetic Language, translated by Margaret Waller, New York: Columbia University Press, 1984, chapter I. "The Semiotic and the Symbolic", pp. 19-106，并请参看于治中先生《正文、性别、意识形态》一文，见《中外文学》十八卷，一期，页151，台北：《中外文学》月刊社，1989年1月。关于transformer一词，见于克里斯特娃所著Semiotike: Recherches Pour une Semanalyse, Paris: Seuil, 1969, p. 10.

〔53〕洪兴祖：《楚辞补注》，页3，台北：广文书局，1962。

〔54〕张惠言《词选》谓温词为“感士不遇”，有“《离骚》初服之意”，又谓韦词为“留蜀后寄意之作”（北京：中华书局，1957）。

〔55〕周敦颐：《爱莲说》，见《周濂溪集》卷八，页139，上海：商务印书馆，《国学基本丛书》，1937。

〔56〕宋祁：《玉楼春》，见《全宋词》第1册，页716，北京：中华书局，1965。叶适：《游小园不值》，见《千家诗》，页131，香港：广智书局，未著出版年月。

〔57〕周济：《宋四家词选·目录序论》，页1b，台北：广文书局，影印滂喜斋刊本，1962。

〔58〕陈廷焯：《白雨斋词话足本校注》上册，页20，济南：齐鲁书社，1983。

〔59〕Lawrence Lipking, Abandoned Women and Poetic Tradition, Chicago: University of Chicago Press, 1988, p. xix.

〔60〕徐调孚：《校注人间词话》，页19，香港：中华书局，1961。

〔61〕同上书，页15—16。
〔62〕同上书，页6。
〔63〕徐调孚：《校注人间词话》，页67，香港：中华书局，1961。
〔64〕徐调孚：《校注人间词话》，页45，香港：中华书局，1961。
〔65〕周济：《介存斋论词杂著》，页2b，见《宋四家词选》附录，台北：广文书局，影印滂喜斋刊本，1962；又见龙榆生《唐宋名家词》页89引郑文焯与人论词遗札，上海：古典文学出版社，1956。
〔66〕胡寅：《酒边词·序》，味闲轩藏版汲古阁校选《宋六十名家词》第二集，第五册，页2b。
〔67〕见《灵谿词说》，上海：上海古籍出版社，1987，页191—228。
〔68〕《灵谿词说》，页191—228、页401—449，上海：上海古籍出版社，1987。
〔69〕见《全宋词》第3册，页1073、页1588、页1688，北京：中华书局，1965。
〔70〕同上书，页2142—2143。
〔71〕《白雨斋词话足本校注》册上，页110，济南：齐鲁书社，1983。
〔72〕见《灵谿词说》，页424—429，上海：上海古籍出版社。
〔73〕《碧鸡漫志》卷二，页4b，见《词话丛编》第1册。
〔74〕《李清照集校注》，页101—182，北京：人民出版社，1979。
〔75〕沈曾植：《菌阁琐谈》，见《词话丛编》第11册，页3698。
〔76〕周济：《介存斋论词杂著》，页3a，台北：广文书局，影印滂喜斋刊本，1962。
〔77〕陈廷焯：《白雨斋词话足本校注》册上，页74，济南：齐鲁书社，1983。
〔78〕见《灵谿词说》，页289—329，上海：上海古籍出版社，1987。
〔79〕同上书，页547—548。
〔80〕张炎《词源》。沈义父《乐府指迷》见蔡嵩云《乐府指迷笺释》，上海：中华书局，1948。
〔81〕见《宋四家词选·目录序论》页2b及《介存斋论词杂著》页4b，台北：广文书局，影印滂喜斋刊本，1962。
〔82〕《介存斋论词杂著》，页2a，台北：广文书局，影印滂喜斋刊本，1962。
〔83〕见《宋四家词选·目录序论》及《白雨斋词话足本校注》页74及76（济南：齐鲁书社，1983）。
〔84〕《介存斋论词杂著》，页3b，台北：广文书局，影印滂喜斋刊本，1962。
〔85〕况周颐：《蕙风词话》卷二，页48，香港：商务印书馆，1961。
〔86〕见《迦陵论诗丛稿》，页240—275，北京：中华书局，1984。
〔87〕见《王国维及其文学批评》，页122—145，香港：中华书局，1980。
〔88〕见《中国古典诗歌评论集》，页109—159，香港：中华书局，1977。
〔89〕见《中国词学的现代观》，台北：大安出版社，1988。
〔90〕《论纳兰性德词》，见《中外文学》第十九卷第八期，页30，台北：《中外文学》月刊社，1991。
〔91〕所引克氏之语见于《语言之意欲》（Desire in Language）一书（ed. by Leon S. Roudiéz, trans. by Thomas Gora, Alice Jardine & Leon Roudiez, New York: Columbia University Press, 1980）页1。

# 对传统词学中之困惑的理论反思

“对传统词学的理论反思”，这是我近年来颇感兴趣的一个研读课题。本来这些年来，我已曾对此课题作过多次报告，并发表过一些论文，但讲话之内容既往往不免过于零乱，论文之叙写又往往失之繁复，何况我所谈论和叙写的又大多是我近年来在研读和反思中的一些一己之见。因而在零乱的讲述与繁复的叙写中，或者不免会使听者与读者都产生一些疑问，所以乃决定再写此一篇文稿，来对这一课题再做一次扼要的综合叙述。

我以为，中国的词学乃是从困惑中发展下来的，至于其困惑之情况，则可以分几个阶段来加以说明：第一个阶段是对于由《花间》词发展下来的，以叙写美女与爱情为主的艳歌小令的困惑。这种困惑的由来，主要乃是由于这些小词中所叙写的美女与爱情的内容，与中国传统文学批评中所重视的“诗以言志”及“文以载道”之观念，既全然抵牾不合，因而乃使得一些论词的人，对词之文学价值与意义，完全失去了评量的依据。而在这种困惑中，遂有不少喜欢填写歌咏之词的人，纷纷起而为之作出许多不同性质的辩解之说。关于这种困惑与辩解之言，在宋人笔记中有不少记述。即如魏泰《东轩笔录》就曾载有王安石与友人谈话时，曾提出过“为宰相而作小词，可乎”的困惑之言〔1〕；胡仔《苕溪渔隐丛话》中，则曾载有蒲传正对晏殊的“绿杨芳草长亭路，年少抛人容易去”二句词之讥讽，谓其为“妇人语”，因而引起了晏殊之子晏几道想要引用白居易诗中指“少年”光阴的“年少”之意，来解说他父亲的指少年郎的“妇人语”的强辩之言〔2〕；再如释惠洪《冷斋夜话》中，也曾载有道人法云秀劝黄山谷不可写艳歌小词，而黄山谷则用“空中语”来作自我解说的强辩之言〔3〕；此外张舜民《画墁录》中还曾载有晏殊与柳永的一段问答，晏殊把自己所写的美女与爱情的歌辞，与柳永所写的美女与爱情的歌辞俨然作出了雅郑高下的区分，说“殊虽作曲子，不曾道‘针线闲拈伴伊坐’”〔4〕。以上种种叙述，当然都反映了词学中对早期写美女与爱情的歌咏之词的困惑。

第二阶段之困惑，则是由苏轼的“一洗绮罗荼泽之态”的作品对早期歌咏之词的风格与内容作出了绝大的改革之后而开始的。苏轼不再用歌女之口吻的“妇人之语”来写作歌辞，而是把词之写作也当做了抒怀言志的一种方式。这一类作品，我曾试称之为诗化之词。本来歌咏之词之转向诗化，可以说也原是一种自然之趋势。因为一个作者在习惯于歌咏形式之创作后，当他在生活中遇到了某些使之极为感动的重大事件时，便不知不觉也会用歌咏之形式，写出了自抒怀抱与情感的诗篇。即如《花间集》的歌咏之词中，岂不也早就出现了后蜀鹿虔扆之悼念前蜀败亡的《临江仙》（金锁重门荒苑静）之词作？到了南唐李煜所写的自伤亡国之作，当然更是把词体当做了自我抒写情志的诗篇，所以王国维在《人间词话》中，才会对李煜的词说出了“始变伶工之词为士大夫之词”〔5〕的评语。不过这些早期的诗化之词，原来并未引起人们的丝毫困惑。但自苏轼之词出现后，却在词学中引起了一片争议之声。即如陈师道在其《后山诗话》中就曾说：“退之以文为诗，子瞻以诗为词。如教坊雷大使之舞，虽极天下之工，要非本色。”〔6〕胡仔在其《苕溪渔隐丛话·后集》中，也曾引有一段李清照词论中评苏轼词的话，说苏词乃是“句读不葺之诗耳”，而词则“别是一家”。〔7〕于是在苏轼词之向诗宣告靠拢与李清照词之向诗宣告背离之间，词学家们对词体之美学意义与价值之究竟何在，遂又产生了另一层新的困惑和争议。

至于第三阶段的困惑，则私意以为乃是由周邦彦对于词之写作的方式有所改变而引起的。本来中国传统诗歌之写作，一向是以直接自然之感发为写诗之主要动力的，如刘勰在《文心雕龙·明诗》一篇中，就曾明白地提出说：“人禀七情，应物斯感。感物吟志，莫非自然。”〔8〕钟嵘在《诗品·序》中，也曾明白地提出说：“观古今胜语，多非补缀，皆由直寻。”〔9〕可见诗歌之创作，无论就创作时情意之引发或创作时表达之方式而言，在传统方面乃是一向都以具含一种直接的感发力量为主要之美感质素的。这即使到以后歌咏之词的出现，虽然在内容观念上突破了诗歌之伦理教化的言志的传统，但在写作方式上，则反而正因其只是歌酒筵席间的游戏笔墨而更有了一种不经意而为之的自然之致。至于苏轼所开拓的诗化之词，当然就更具有传统诗歌中之自然感发的特质。可是周邦彦的词却为词之写作另外开拓出了一种以思力来安排勾勒的写作方式。周邦彦另外也长于写赋，曾经写有著名的《汴都赋》。赋与诗之主要不同，本就在于诗是“感物吟志”，其写作之动力与美感之美质，皆以自然之感发为主；而赋则是“体物写志”〔10〕，其写作之方式乃是以铺排勾勒之思力安排的写作方式为主的。所以我曾经试称周邦彦所开拓出来的这一类词为赋化之词。而这种写作手法，则曾对南宋的姜夔、史达祖、吴文英、王沂孙、周密、张炎诸家喜欢写慢词的作者，产生了极大的影响。〔11〕而后世的词学家对于这一类词的好恶及评价，则产生了很多不同的看法。如清初朱彝尊之论词，极力推尊南宋之姜夔、张炎，却忽视此派之创始者周邦彦。〔12〕其后常州派张惠言之论词则欲以南宋王沂孙诸人赋化之词的比兴寄托的写词之法来解说五代北宋的一些歌咏之词。〔13〕至于清末民初的王国维，则对南宋诸家之以安排勾勒之手法所写的一些慢词，乃全然不能欣赏。凡此种种，当然都反映了第三阶段赋化之词出现后在词学中所引起的一些重要的困惑。

如果我们对以上所述及的这些多方面的困惑一加反思，我们就会发现这些困惑之所以产生的一个最基

本的原因，实在是由于在中国的文学批评传统中，过于强大的道德观念压倒了美学观念的反思，过于强大的诗学理论妨碍了词学理论之建立。因此要想解开词学中的这些困惑，首先我们就应该先将诗学中的一些传统观念抛开，而对词之美感特质一加探索。说到词之美感特质的形成，我们自不能不追溯到《花间集》对后世之词与词学所造成的深远的影响。早在宋代陈振孙的《直斋书录解题》中，便曾称《花间集》为“近世倚声填词之祖”〔14〕，近人赵尊岳在其《词籍提要》中，在叙及《花间集》时也曾说：“盖论词学者，胥不得不溯其渊源，渊源实惟唐五代，当时词人别集莫可罗致，则论唐五代词者，舍兹莫属。”〔15〕因此我们要想解开中国词学中的多种困惑，自然也不得不从《花间集》之美学特质来寻求解答。

根据欧阳炯为《花间集》所写的序文来看，此一集编选，原来只是“庶使西园英哲用资羽盖之欢，南国婵娟休唱莲舟之引”而编录的一册供歌唱的“诗客曲子词”。〔16〕正因为这些作品是要交给歌女去歌唱的曲子，故其所写之内容乃大多为女性之形象与女性之情思，而其语言遂亦大多为假借妇人之口吻而叙写的女性的言语。可是若就作者而言，则《花间集》所收500首歌辞的18位作者，却并无一个女性。私意以为正是这种微妙的情形，使得《花间集》的作品，为中国早期的词作奠立了一种极为微妙的美学特质。关于这一种美学特质的探索，数年前我在所写的《论词学中之困惑与〈花间〉词之女性叙写及其影响》一文中，曾经引用西方女性主义文论作过一些探讨。〔17〕首先就女性形象而言，1960年代中李丝丽·费德勒（Leslie Fieldler）在其《美国小说中的爱与死》（Love and Death in the American Novel）一书中，就曾指出男性作者在其文学作品中所叙写的女性形象，对于女性有一种歧视的扭曲〔18〕；其后于1980年代中，玛丽·安·佛格森（Mary Anne Ferguson）在其《文学中之女性形象》（Images of Women in Literature）一书中，则更曾将文学中之女性分别为多种类型，她以为传统的男性作品中之妇女形象，主要不外乎母亲、妻子、爱之偶像与性对象等等固定的形象〔19〕。西方文论中的这些论述，遂引起了我对中国诗歌中之女性形象的一些反思。我以为《诗经》中所叙写的女性，无论其作者为男为女，其所写者大多是具有明确之伦理身份的现实生活中之女性形象，其叙写之方式亦大多以写实之口吻出之，这是一类女性的形象。《楚辞》中所叙写之女性，则大多为非现实之女性，其叙写之方式，乃大多是男性作者以喻托之口吻出之，这是又一类女性的形象。南朝乐府之吴歌西曲中所叙写之女性则大多为恋爱中之女性，其叙写之方式大多为女子之自言，而并非出于男性的诗人文士之手，这是又一类女性的形象。至于宫体诗中所叙写之女性，则大多为男子目光中所见之女性，其叙写之方式乃大都是以刻画形貌的咏物之口吻出之，这是又一类女性之形象。到了唐人的宫怨和闺怨中所叙写之女性，则除少数作品有喻托之性质外，其余大多亦属于在现实中具有明确之伦理身份的女性，其叙写之方式则大多是以男性诗人为女子代言之口吻出之，这是再一类女性之形象。如果以词中所叙写之女性形象，与以上各文类中之不同的女性形象相比较，我们就会发现一种奇妙的现象，那就是词中所写的女性乃似乎是一种介于现实与非现实之间的美色与爱情的化身。因为如我在前文所言，《花间集》所编录的既是为了交付给歌女去演唱的“诗客曲子词”，其作品中所叙写的自应是那些当筵侑酒的歌儿酒女之形象，如此说来则此一类女性自当为现实中之女性。可是这一类女性却又并无家庭伦理之任何身份可以归属，她们只不过是供男子们寻欢取乐之对象而已。而《花间集》中的作品，则正是出于那些寻欢取乐的男性作家之手，因此其写作之重点便自然脱除了伦理之关系，而一意集中于对女性之美色与爱情的叙写。“美”与“爱”则恰好又是最富于普遍之象喻性的两种品质，因此《花间集》中所写的现实中之女性形象，遂具有并暗含了使人可以产生非现实之想的一种潜藏的象喻性。这种微妙的作用，可以说是《花间集》中关于女性形象的叙写所形成的词之美感作用的第一点特质。

再就《花间集》中所叙写的女性情思而言，此一册词集中所收录的，既大多是交付给歌儿酒女们去歌唱的歌辞，故其所叙写者乃大多亦为歌儿酒女之情思。就一般情况而言，诗人文士们对于歌儿酒女之感情，本多为逢场作戏之性质，并没有欲与之相结合的恒久的爱情可言。所以在敦煌曲子中那些真正出于歌儿酒女之口的歌辞，本都是对薄情男子的责怨。如《敦煌曲子词》中的两首《望江南》词（“莫攀我”及“天上月”），其中所写的“恩爱一时间”及“照见负心人”等词句，所表现的就都是一些歌伎酒女们对于那些一度欢爱后便抛人而去的男子们的责怨。〔20〕可是《花间》词的作者却往往正是那些抛人而去的男性的诗人和文士，因此当他们也尝试仿效女子的口吻来写那些歌儿酒女们的情思时，就产生了极值得注意的两种现象：其一是他们大多把那些女性涂抹了一层理想化的色彩，一方面极写其姿容衣饰之美，一方面则极写其对男性情人的相思情意之深，而男子自己的自私和负心，以及由此而引起的女子对男子的责怨，则都略去不提。于是他们在词中所叙写的女性，遂成为一个忠贞而挚情的美与爱的化身，而不再是如敦煌曲中所表现的充满不平和怨意的既供人取乐又遭人抛弃的现实中的风尘女子。这是第一点值得注意之处。其二则在中国诗歌之传统中，当其叙写一个虽被男子所抛弃而对此男子一直怀着忠贞的挚爱，一直在相思期待之中的女子时，也往往会含有一种以男女喻君臣，以弃妇喻逐臣的寄托之意。曹植《七哀诗》中所写的自叹“当何依”的“贱妾”和《杂诗》中所写的自叹“为谁发皓齿”的“佳人”，就是最好的例证。〔21〕因此《花间》词中所写的这些相思怨别的女性的情思，遂在熟悉于诗歌中以女子为喻托之传统的读者之阅读中，往往也竟然有了一种喻托的联想。关于这两种情思的相近之处，我曾引用西方劳伦斯·利普金（Lawrence Lipking）在其所写的《弃妇与诗歌传统》一书中，对于弃妇形象之论述做过一些讨论。〔22〕利氏以为男性诗人都喜欢在作品中使用弃妇的形象，正是因为在一些失意的男性的内心深处原有一种与弃妇相近的情思。〔23〕因此《花间》词中所写的相思怨别之情，遂在诗歌传统的弃妇与逐臣的联想以外，更有了一种作者把自我内心

之不得志的情思，在无意中也流露了出来的可能性。以上这些微妙的作用，可以说是《花间集》中关于女性情思的叙写所形成的词之美感作用的第二点特质。

此外若更就《花间》词的语言来看，则《花间》之语言，也曾经对以后词之语言的女性化产生了很大的影响。本来男性与女性的语言之论争，也是西方女性主义文论中的一个重要论题。特丽·莫文（Toril Moi）在其《性别的 / 文本的政治——女性主义文学理论》（Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory）一书中，就曾提出说一般人以为男性的语言所代表的乃是理性、秩序和明晰（reason, order and lucidity），而女性语言所代表的则是非理性、混乱和破碎（irrationality, chaos and fragmentation）〔24〕，莫氏从女权之争来看此问题，所以认为一般人之观念并不完全正确。但如果我们撇开女权的问题不谈，而单纯只就词的语言之美感特质来谈，若以词与诗相比较，则诗之多以五七言为主的整齐的句式，以及其多为隔句叶韵的整齐的韵脚，无疑乃是一种整齐明晰的属于男性的语言；而词则多为长短参差的不整齐之句式，而且既不限定隔句叶韵之定式，更且还可以在一篇中改变叶韵之韵脚的韵部，如此说来，词与诗相较自当是一种较为零乱破碎的属于女性的语言。关于形成这种形式上之差异的因素，我在多年前所写的题名为《谈吟诵之传统与诗歌之感发作用》一文中，也曾有所论述。〔25〕在该文中我曾经引用过郭绍虞先生在《永明声病说》中的一段话，说“自诗不歌而诵之后，即逐渐离开了歌的音节，而偏向到诵的音节”，又说“歌的韵可随曲协适，故无方易转”，而“诵的韵须分析得严，故一定难移”。〔26〕所以早在宋代王炎的《双溪诗余·自序》中，就已曾说过“长短句宜歌不宜诵，非朱唇皓齿无以发其要眇之声”〔27〕。也就是说词之句法韵式之与诗的差异，是由于受了音乐的影响，而也就正由于词与诗的这种形式方面的差异，所以形成了词的一种“要眇”的美感方面的特质。所以王国维在《人间词话》中就曾说“词之为体，要眇宜修”，又说“诗之境阔，词之言长”。〔28〕也就是说词之“要眇”的美感特质，更富于一种悠长的言外之情思。而因此也就使得“词”这种文学体式，由于其女性语言的外在形式，遂影响其美感性质更富于了一种女性的特殊美。因此缪钺先生在其《诗词散论·论词》一文中，就曾特别指出“诗”与“词”之不同性质，说“诗显而词隐，诗直而词婉，诗有时质言，而词更多比兴。诗尚能敷畅，而词尤贵蕴藉”〔29〕。这可以说是《花间》词由于语言而形成的词之美感作用的第三点特质。

从以上的叙写，我们既看到了中国的“词”这种文学体式，在早期《花间集》之作品中，已由于使用女性之语言来叙写女性的形象与女性的情思，而形成了一种要眇幽微的美感特质。有了这种认识以后，我们就可以对前文所述及的中国的词与词学在演进之途中所形成的几度困惑一加反思了。

首先就歌咏之词而言，《花间》词中之温、韦与北宋初期之晏、欧，其作品大多富于一种幽微要眇之致，引人生言外之想，而《花间》词中之欧阳炯与北宋之柳永等人之作品则令人有淫靡之讥。这其间之差别可以分为两点来加以分析。其一，就叙写之口吻与情思而言，温、韦、晏、欧的一些引人生言外之想的佳作，大多是以女性口吻所写的女性情思，因而遂产生一种微妙的作用，那就是前引利普金氏的《弃妇与诗歌传统》一书中所提出的，男性作者往往假女性之形象而流露自己内心深处的某种与弃妇相近的幽约怨悱而难以言说的情思，而欧阳炯的作品则往往直写男子之情欲。此其差别之一。其二，就外在的语言形式而言，温、韦、晏、欧所写者多为短小之令调，其语言典雅而精简，而柳永之长调慢词，其语言则大多平直而浅俗，所以虽同样是写一个懒梳妆的美女的形象，而温词之“懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟”则引人生托喻之想，柳词之“暖酥消、腻云亸，终日厌厌倦梳裹”则引人生淫靡之诮。此其差别之二。有了这种认识，我们自然就解答了歌咏之词中某些作品何以易于引人生言外之想，以及何以有雅郑之分的困惑了。

再就诗化之词而言，私意以为诗化之词之引人产生困惑的原因，也可分两点来讨论：其一，就作者方面言，苏轼之有意以诗化为词，自然有其想要改变柳词的淫靡之风的一种用心。不过苏轼对词之美感特质的深层因素，却未能有深刻的认知，因此其所致力者遂仅只是内容方面的拓展，而殊不知柳词之所以引人生淫靡之诮，实在并不完全是由于其所写的内容，而同时也与其语言形式有着密切之关系，固已如本文前面之所论述。同样写懒梳妆之美女既可以有雅郑之分，所以同样写怀抱志意的诗化之作，自然也就可以有成功与失败之分了。即如苏氏自己的词作，其篇幅较短之作品，如《江城子》（老夫聊发少年狂）及同调之另一首（十年生死两茫茫）〔30〕，无论其为写出猎之豪情，或悼亡之哀思，都表现了一种近于诗体的直接感发之力量，虽缺少词体的要眇幽微之特美，然自不失为诗化之词中的佳作。至如其篇幅较长之作品，如《满庭芳》之“蜗角虚名，蝇头微利，算来著甚干忙”及同调的另一首之“香叆雕盘，寒生冰筋，画堂别是风光”〔31〕，则无论其所写者之为自己的襟抱，或歌舞之宴乐，乃皆不免有浮率之病矣。私意以为此中成败之差别，实在与词调之语言形式有着很大的关系。《江城子》之词调，其格式多用三字、五字或七字句，与诗之节奏相接近，所以容易形成一种直接感发之效果，这正是此一类诗化之词之所以容易获得成功的一个主要原因。至于《满庭芳》之词调，则其格式多为四字或六字句，即使偶有七字句，但其停顿亦多为三四之节奏，与诗之七字句的四三之节奏迥然不同。如此则在篇幅较长之叙写中，既不能产生如诗之节奏的直接感发之力量，则平直的散文句式的叙写，自然就不免会产生浅露浮率之弊了。苏轼对词之拓展之所以成败互见，就正由于苏氏只注意到内容之拓展，而未能留意到语言形式与词之美感特质也有着密切之关系的缘故。不过，苏氏之长调的词虽有失败之作，但也有不少成功之作。即如《八声甘州》（有情风万里卷潮来），《水龙吟》（似花还似非花）及《永遇乐》（明月如霜）诸词〔32〕，则无论其内容之为抒怀、咏物或怀古，也无论其语言形式之为三字、五字、七字之近于诗的节奏停顿，或者为四字、六字之近于散文

的节奏停顿，不仅都写得非常成功，而且还同时兼有了诗之直接感发与词之要眇深微的两种特美。这一类作品之成功，私意以为就苏轼而言，实在并非有心求之而得。因为如我们在前文所言，苏氏之拓展原来所注意的只是内容方面之开拓与改变，并未曾对词之美感特质方面加以深刻的反思。这自然是使得苏氏之拓展不免有流于失败之作的主因。但值得注意的则是，苏氏在诗化的拓展中却于无意间与词之另一种美感特质的因素有了一种微妙的巧合，那就是苏氏所自我抒写的情思，与本文前面在分析《花间》词之美感特质时所提出的属于女性之情思的特质，有了一种暗合之处。《花间》词中所写的女性情思大多是女子对男子之相思的怨情，而如果按本文前面所引的利普金氏的“弃妇”之说来看，则失志不得意的男子原来也正有着一种与之相近似的怨情。苏轼在北宋的新旧党争中，迭遭迁谪，既曾罹乌台之狱，又曾远逐海南。苏氏虽善于以旷放自解，然其内心深处亦必自有一种挫伤失志之难言的情思。所以夏敬观之评苏词，乃谓其“正如天风海涛之曲，中多幽咽怨断之音”〔33〕。这正是苏词何以能在某些旷放的诗化之作中，却同时也兼有了词的幽微要眇之美的主要原因。也就是说苏词中的一些兼具诗与词之两种特美的成功之作，乃是由于在其情思之本质方面，原就具有了一种要眇幽微的词之特质的缘故。透过以上的论述，我们自可见到，苏氏对词的诗化之拓展，其所以不免于优劣成败互见，原来乃是由于就作者而言，苏氏本身对于词之美感特质就并没有深刻的反思与认知之故。其二，再就读者而言，则如本文前面所引的陈师道与李清照诸人，乃对苏氏的诗化之作全取否定之态度，这自然是由于此类读者对于诗化之词中也可以具有并暗含有词的要眇深微之美的一点无所认知之故。至于另一类读者，如《酒边词·序》之作者胡寅者流，则又往往对苏氏的“一洗绮罗芗泽之态，摆脱绸缪宛转之度”的作品，只注意其内容方面之拓展，乃不论其优劣成败，便都一律加以赞美〔34〕，则又是对于词之为体之以要眇深微为美，失此特美便易流于浅薄粗率之弊的一点无所认知之故。当我们对诗化之词的读者之反应也做了以上的分析之后，我们自然就可以归纳出一个结论来了。那就是诗化之词，就作者而言不免成败互见，就读者而言之不免毁誉参半，原来乃是由于作者与读者双方对词之美感特质都未能作出深刻之反思与辨析。明乎此，则诗化之词之何以会形成毁誉参半及成败互见之困惑，自然也就得到解答了。

更就赋化之词而言，此一类词之引生困惑的原因，也可以分作两方面来加以讨论：其一，就作者而言，私意以为周氏在长调慢词之写作中，其使用安排勾勒的手法，乃是有意为之的。我之为此言，还不仅只是指其安排之手法技巧之为有意，而是指其在写作长调之作品时，其所以要采用此种手法技巧，乃是出于对长调慢词之美感特质之一种体认而有心为之的。因为从周氏之词的整体成就来看，周氏并不是一位不能写出自然感发之佳作的作者，即如他所写的一些短小的令词，如其《浣溪沙》之“楼上晴天碧四垂”，《望江南》之“游伎散，独自绕回堤”，《少年游》之“南都石黛扫晴山”，《醉桃源》之“冬衣初染远山青”诸词〔35〕，就都是充满自然感发的清新流利的作品。可是当他写作长调时，则完全采用了另一种手法，不仅多以思力来安排勾勒，而且在安排勾勒中，还有一种有心要追求拗涩的意味。至于其追求拗涩的方法，则有两种情况。一则是在叙写的结构方面之追求繁复曲折，所以陈廷焯的《白雨斋词话》之评周词，即曾云“美成词，有前后若不相蒙者”，又云“美成词，操纵处有出人意表者”。〔36〕即如其最为著名的《兰陵王》一词，说者对其究竟为“行客之辞”或“送客之辞”就曾引起过不少争论。〔37〕则其结构方面之繁复曲折自可想见。再则是在音声方面之追求艰难拗涩。周氏自己通晓音律，这种追求音声之艰难拗涩的情况，在他自己所创的曲调中尤为明显。即如前文所举引之《兰陵王》一词，便不仅结构繁复，而且难于歌唱，毛开《樵隐笔录》即曾谓此词“末段声尤激越，惟教坊老笛师能倚之以节歌者”〔38〕。再如其另一名作《六丑·蔷薇谢后作》一词，就也以难于歌唱著称。周密《浩然斋雅谈》就曾记载说，徽宗“问《六丑》之义，莫能对时，急召邦彦问之，对曰：‘此犯六调，皆声之美者，然绝难歌。’”〔39〕而且除乐调之艰涩外，周氏在四声平仄方面亦喜用拗句，夏承焘先生在《论唐宋词字声之演变》一文中，也曾提出说：“清真益出以错综变化，而且字字不苟。”又曾举引周氏词中诸拗句云：“总之，四声入词，至清真而极变化。”〔40〕虽然周氏自己对其追求拗涩的用心未曾做过任何理论的说明，但我们如果结合本文前面论及柳永一派写男女柔情之长调之易流于淫靡，与苏轼派写胸襟怀抱之长调之有时亦不免流于浅率的情形来看，我们就可以认识到长调之词之所以易于产生此两种流弊，原来自有其形式上的一些因素。那就是由于长调的句法音节，往往多近于散文化，若全以直笔叙写，则既缺少了诗的直接感发之美，也失去了词的要眇深微之美的缘故。而周氏之在结构方面之追求繁复曲折与在音声方面之追求艰难拗涩，则固应正是对于上述流弊的一种挽救之方。而且周氏身经新旧党争之变，所以他的一些对政海波澜的感慨，也就恰好借着这种繁曲拗折的形式，形成了一种要眇深微之意境。这自然是周氏的成功之所在。不过，周氏对他自己的这种安排勾勒的写作方式，既未曾有任何理论的说明，因此后世之模仿周词者，遂往往只知模仿其繁曲拗折的安排勾勒的写法，而缺少了本质的深曲的情思，于是自然就使得此类赋化之词产生了雕琢空疏之弊。这种情况当然是赋化之词在作者方面的困惑。其次，再就读者而言，如本文在前面所曾论述，中国的诗歌传统一向本是以富于直接感发之力量为美的，在此种强大的影响之下，一般读者对于赋化之词的艰涩拗折的叙写方式，自然怀有一种本能的反抗之心理，但对于周氏之所以要以此种方式写作的美感因素，却大多并不曾加以深思。直到清初的朱彝尊氏之出现，才开始对于小令与长调两种不同体式的不同的美感特质，有了初步的认知，所以朱氏乃在他的一些词论中，提出了“小令宜师北宋，慢词宜师南宋”的说法。〔41〕也就是说他已经初步认识到了小令与慢词在写作的方式上应该有所不同。只不过他所标举的慢词的模范，乃是南宋的姜夔和张炎，而对

北宋的赋化之词的写作方式之创始者周邦彦竟不置一论。这就因为朱氏的词论原来受了他自己主观的一点局限，他过于重视语言的骚雅，而对于在情思方面所要求的要眇深微之本质的重要性未能有深刻的认知。周邦彦之时代较早，其词作中有一部分作品不免仍留有早期俗曲中的语言，我想这很可能是朱氏之所以将周氏之词置之不论的一个主要的原因。至于周词长调在繁曲拗折之形式中所表现的要眇深微之美，如前文之所叙及者，则反而未受到朱氏之注意，这自然不能不说是朱氏词论中的一个盲点。〔42〕而朱氏所倡导的标举姜、张的浙派之词，遂终于落入了雕砌空疏之弊，自然也就无怪其然了。不过，朱氏毕竟还注意到了慢词之写作方式应与令词有所不同的另一种美感特质。至于朱氏以后的词学家，虽然亦不乏有见之士，但真正能注意到慢词与令词在美感特质上之差别而作出明白之论述者，则极为罕见。其后常州派词学家张惠言的词论，虽有心要纠正朱氏所倡导之浙派末流的雕砌空疏之弊，从而提出了重视内容的比兴寄托之说，但因张氏对于歌咏之词与赋化之词之不同的写作方式和不同的美感特质未能作深入的辨别，因此遂不免误用同一的方法来诠释两类性质完全不同的作品，对于一些本无托意但在美感特质上富于要眇深微之意味的歌咏之词，也按赋化之词有心安排勾勒的另一种要眇深微的用意之作来加以比兴寄托的解说〔43〕。所以张氏之说虽然掌握了词之为体的一种要眇深微的美感品质，却终不免受到了牵强比附的讥评。这当然是由于张氏对诗化之词与赋化之词的美感品质未能善加辨别之故。至于其后之王国维，则是对于歌咏之词中所无意流露的要眇深微引人生言外之想的意蕴，极有体会的一位词学家，他对北宋晏、欧诸家之伤春怨别的小词所作出的“成大事业大学问之三种境界”及“忧生”与“忧世”之说，都显示出了他对此种特美的一种深切的体会，而且他还曾提出了“遽以此意解说诸词，恐晏、欧诸公所不许也”之不必指为作者之用心的一种通达的观点。〔44〕而也就正因为王氏对于歌咏之词之特美既有此深切之体会，又有此通达之观点，所以他才对张惠言之以比兴寄托来评说歌咏之词的说法，提出了“深文罗织”〔45〕的讥评。然而可惜的则是，王氏对歌咏之词的特美虽然深有体会，可是对于赋化之词的特美则全然不能欣赏，那就因为王氏对于长调慢词之不得不以赋化之笔法来完成其美感特质的一点未能有所认知之故。经过以上的讨论，我们对于赋化之词中所引出的一些困惑，当然也就得到解答了。

以上是近年来我对于中国的词这种文学体式，在其演进和发展中所形成的一些困惑之问题的一点反思。简单地写下来，向爱好词与词学的一些朋友们请求指教。

1997年3月6日完稿于加拿大之温哥华

原文发表于1998年4月之《燕京学报》新四期

## 注　释

〔1〕魏泰：《东轩笔录》卷五，页337，见《笔记小说大观》第28编，第1册。
〔2〕胡仔：《苕溪渔隐丛话·前集》卷二六，页178，北京：人民文学出版社，1962。
〔3〕释惠洪：《冷斋夜话》卷十，见《笔记小说大观》第22编，第1册，页642。
〔4〕张舜民：《画墁录》，引自许士鸾《宋艳》卷五，同上书第6册。
〔5〕王国维：《人间词话》，见《词话丛编》第5册，页4242。
〔6〕陈师道：《后山诗话》，见《笔记小说大观》第9编，第6册，页3671—3672。
〔7〕胡仔：《苕溪渔隐丛话·后集》卷三三，页254，北京：人民文学出版社，1962。
〔8〕刘勰：《文心雕龙·明诗》，见周振甫《文心雕龙注释》，页48，北京：人民文学出版社，1981。
〔9〕钟嵘：《诗品·序》，见古直《钟记室诗品笺》，页16，台北：广文书局，1968。
〔10〕刘勰：《文心雕龙·铨赋》，见周振甫《文心雕龙注释》，页80，北京：人民文学出版社，1981。
〔11〕叶嘉莹：《论吴文英词》，见《灵谿词说》，页489—506，上海：上海古籍出版社，1987。
〔12〕叶嘉莹：《论浙派创始人朱彝尊之词与词论及其影响》，《中国文化》1995年第11期。
〔13〕叶嘉莹：《常州词派比兴寄托之说的新检讨》，见《迦陵论词丛稿》，页317，上海：上海古籍出版社，1980。
〔14〕陈振孙：《直斋书录解题》卷二一，页581，长沙：商务印书馆，1939。
〔15〕见《词学季刊》三卷三号，页55，台北：学生书局，1967年影印本。
〔16〕《花间集·序》，见华连圃《花间集注》，页1，上海：商务印书馆，1935。
〔17〕叶嘉莹：《论词学中之困惑与〈花间〉词之女性叙写及其影响》，见《词学古今谈》，页441，台北：万卷楼图书公司，1992。
〔18〕Leslie Fieldler, Love and Death in the American Novel, New York: Stein and Day, 1966.
〔19〕Mary Anne Ferguson, Images of Women in Literature, 4th ed. , Honghton Mittlin Co. ,1986.
〔20〕任二北：《敦煌曲校录》，页58—59，上海：上海图书公司，1955。
〔21〕曹植：《七哀诗》及《杂诗》，见黄节《曹子建诗注》页2、页9，上海：商务印书馆，兼葭楼丛书本，1930。
〔22〕叶嘉莹：《论词学中之困惑与〈花间〉词之女性叙写及其影响》，见《词学古今谈》，页467，台北：万卷楼图书公司，1992。
〔23〕同上书，页468。
〔24〕Toril Moi, Sexual/Textual Politice: Feminist Literary Theory, London & New York: Routledge,1988.
〔25〕叶嘉莹：《谈吟诵之传统与诗歌之感发作用》，台北：《中外文学》第251期，1992。
〔26〕郭绍虞：《永明声病说》，见《照隅室古典文学论集》上编，页224，上海：上海古籍出版社，1983。
〔27〕王炎：《双溪诗余·自序》，见《唐宋词集序跋汇编》，页170，台北，商务印书馆，1993。
〔28〕王国维：《人间词话》，见《词话丛编》第5册，页4258，北京：中华书局，1986。
〔29〕缪钺：《诗词散论》，页3，香港：太平书局，1962。
〔30〕见《全宋词》第1册，页299—300，北京：中华书局，1965。
〔31〕同上书，页278。
〔32〕见《全宋词》第1册，页297，277—302，北京：中华书局，1965。
〔33〕龙榆生：《唐宋名家词选》，引《哄庵手批东坡词》，香港：商务印书馆，1958。
〔34〕胡寅：《酒边词·序》，见《宋六十名家词》，汲古阁校选味闲轩藏版，第2集，第5册，页2b。
〔35〕见《全宋词》第2册，页600、页599—607，北京：中华书局，1965。

〔36〕《白雨斋词话足本校注》册上，页79—83，济南：齐鲁书社，1983。
〔37〕同上书，页76—78。
〔38〕同上。
〔39〕周密：《浩然斋雅谈》卷下，页46，上海：商务印书馆，《丛书集成初编》第2541册，1936。
〔40〕夏承焘：《唐宋词论丛》，页67、页76，北京：中华书局，1965。
〔41〕见朱彝尊《鱼计庄词·序》，《水村琴趣·序》及《书〈东田词〉卷后》等文字中。《曝书亭集》卷四十，页665、页666及卷53，页860，台北：商务印书馆，1966。
〔42〕叶嘉莹：《论浙派创始人朱彝尊之词与词论及其影响》，《中国文化》1995年第11期。
〔43〕如张惠言《词选》对温庭筠《菩萨蛮》、欧阳修《蝶恋花》及苏轼《卜算子》诸词之解说，见《词话丛编》第2册，页1609、页1613及1614。
〔44〕王国维：《人间词话》，见《词话丛编》第5册，页4244及4245，北京：中华书局，1986。
〔45〕同上书，页4246。

# 对常州词派张惠言与周济二家词学的现代反思

早在1970年代初期，我就曾发表过一篇题名为《常州词派比兴寄托之说的新检讨》的文稿。在那篇文稿中，我对张惠言与周济二家的词说，本来已作过相当详细的论述。不过近二十年来我对词之本质既逐渐有了更深入的体会，而且久处西方，对西方文论也逐渐有了更多认识，如此再反观当年自己的旧作，便不免觉得其中似乎仍有许多应加以补充说明之处。下面我将把近年来我对这两家词学的一些新体会，略加叙述。

首先我要补充说明的，就是我对张氏比兴寄托之说的今昔不同的看法。在《常州词派》那篇旧稿中，我首先就指出了张氏比兴寄托之说中的许多牵强误谬之处，即如其以许慎《说文解字》中释语词之“词”的“意内言外”之说，来解释歌辞（词）的“词”字；以及其以“变风之义”与“骚人之歌”的比兴寄托之说，来评说歌辞中的叙写美女与爱情之作，其牵强附会之处，自然都是显然可见的。其次，我也曾分析张氏之所以形成了以上的牵强谬误之说的一些因素：我以为张氏之发为比兴寄托之说，一则乃是由于张氏本为经学家，以道德文章自命，所以有心发为比兴寄托之说以推尊词体；再则乃是由于张氏欲以比兴寄托之说，来挽救浙西词派与阳羡词派所造成的空疏与叫嚣之弊；三则乃是由于张氏原是一位精研虞翻之《易》学的学者，而虞氏《易》学的特色，则正是依象而言理，与诗之比兴之说颇有相近之处。不过，这虽说明了张氏之发为比兴寄托之说原有其主观之因素在，但主观之因素却并不能代表客观之正确性；因此我在该文中就又按照词之发展的历史，作了一些分析。以为词在初起时本为配合当时流行之宴乐而歌唱的曲词，并无比兴寄托之用意，其后士大夫阶层的作者，乃逐渐在歌辞之词中掺入了士大夫的理念和情思，于是词在历史的发展中，遂果然产生了有比兴寄托之用意的一类作品。在该文中，我曾经尝试以词中之有无比兴寄托之意来作为分类之标准，把词分成了四类：第一类词如《花间集》中欧阳炯的《浣溪沙》（相见休言有泪珠）及魏承班的《菩萨蛮》（罗裾薄薄秋波染）诸词，就都是令读者一望便可知其为艳词之作，这是最不会引起比兴寄托之争的一类词；第二类词如《花间集》中所收温庭筠之《菩萨蛮》词，其“懒起画蛾眉”与“照花前后镜”诸句，则是最容易引起读者有无比兴寄托之争的一类词；第三类词如韦庄之《菩萨蛮》五首、冯延巳之《蝶恋花》诸作，以及北宋初期之晏殊与欧阳修等人的一些令词，这类词是最易于引起读者之感发与联想的作品，但在解说时却不可遽加指实，而当取谨慎之态度；第四类词则如辛弃疾的《菩萨蛮·书江西造口壁》、王沂孙的《齐天乐·蝉》诸作，这类词就作者之身世，叙写之用字及口吻，以及作品所产生之历史背景来看，自然该是确有比兴寄托之用意的作品，但即使是这一类词，说词者也只应将有关之种种史料提出，以供读者之思索与体会，而不可过于字比句附地加以实指。因此在那篇旧稿中，我遂指出了张惠言之词说的几点明显的错误：其一，张氏对早期本无托意的歌辞之词与后来士大夫的有心托意之词，未能善加区分，遂不免以解释第四类词之方式，来指说第二和第三类词，此其误谬之一；其二，张氏对作者之品格为人不加详辨，而遽指温庭筠之艳词为有屈子《离骚》之托意，此其误谬之二；其三，张氏之说词过于字比句附，其立论自不免有许多牵强之处，此其误谬之三。〔1〕

以上是我二十余年前对张惠言的比兴寄托之说的一些看法，这些看法，虽自今日反观，基本上也仍不失其正确性。不过，当我近年来对于词之特质有了更深入之体会后，我却发现张氏之说表面看来虽不免有许多谬误，但却自有其探触到词之本质的某些可贵之处。我以为张惠言之以“意内言外”说词，就此语之出处而言，虽不免有牵强附会之处，但他指出了词之贵在有一种言外之意蕴，则确实探触到了词之一种特殊的美感。关于此点，我在1988年所写的《对传统词学与王国维词论在西方理论之观照中的反思》，及在1991年所写的《论词学中之困惑与〈花间〉词之女性叙写及其影响》两篇文稿中，已曾作过相当的探讨。〔2〕一般而言，诗之内容乃是以“言志”为主的，是叙写诗人内心之情志的作品；而词在早期则只不过是交给歌女去演唱的以叙写美女与爱情为主的曲子。而且诗之形式大都为五言或七言的整齐之句式；而词则往往为参差变化的长短不齐之句式。由于这种种不同的因素，诗与词也就形成了基本上并不相同的两种美感特质。诗之美感特质，主要乃在于能以其整齐之韵律，使读者在吟诵间对其内容所写之情志，自然产生一种直接的感发和共鸣，所以对于一首伟大的诗篇，人们常赞美其有动天地、感鬼神、移风俗、美教化的功能。可是就词而言则不然了，早期歌辞之词所写的内容既大都为男性作者所写的供歌女们去演唱的歌辞，故其内容乃不仅多为美女与爱情之叙写，而且并不代表作者自我之情志。这正是何以北宋之士大夫们对于是否应写作此一类歌辞之词，不免产生了许多困惑，而黄山谷则把自己所写的艳词推说是“空中语”的缘故〔3〕，然而也就是这种并不合乎传统文学批评中伦理道德之衡量标准的小词，人们却逐渐在对之不断的写作和欣赏，并在对其价值与意义的不断反思中，体会出了一种较之明白言志的诗篇更为微妙的美感特质和功能。那就是小词中所写的女性化的情思，似乎更能引发读者内心深处之一种幽隐难言的情意。这种体会，早在宋人的词论中就已显露了端倪。即如李之仪在其《跋吴思道小词》一文中，就曾特别推崇北宋初年之晏殊与欧阳修诸人之小词，谓其“语尽而意不尽，意尽而情不尽”〔4〕。黄昇在其《唐宋诸贤绝妙词选》中，亦曾赞美唐人之小词，谓其“语简而意深，所以为奇作也”〔5〕。至于南宋之词人刘克庄，则更曾在其

《题刘叔安感秋八词》一文中，赞美此八首词，谓其可以“藉花卉以发骚人墨客之豪，托闺怨以写放臣逐子之感”〔6〕。降而至于清初之朱彝尊氏，遂在其《红盐词·序》中提出了“善言词者，假闺房儿女子之言，通之于《离骚》变雅之义”〔7〕之说。于是继朱氏之后，张惠言在其《词选·序》中，也提出了“极命风谣里巷男女哀乐，以道贤人君子幽约怨悱不能自言之情”的说法，而且也同样将小词所传达的“言外之意”比之于《诗》、《骚》，说：“盖诗之比兴，变风之义，骚人之歌，则近之矣。”〔8〕

从以上所征引的一些说法来看，可见张惠言所提出的比兴寄托之说，就中国词学之发展来看，原来也自有一段历史渊源，而这种历史渊源则正反映了历代词学家对于词之特质的一种反思和认知的过程，也就是说小词中所叙写的闺房儿女的相思怨别之情，果然具有一种可以使读者产生对贤人君子不得志于时者的幽约怨悱之情的联想。这种微妙的作用，原是艳歌小词所具含的一种特殊的美学特质，与传统诗歌中的有心为之的比兴寄托之作原有着很大的差别。张惠言之以比兴寄托说词，而且对某些作品作出字比句附的诠释，这当然是一种误谬的牵强比附之论，但是我们却也不应该便因此而将张氏对于这一类词的美感特质由历史积淀所得出的反思的体认，就全部加以抹杀。而要想对张氏词说之得失作出正确的判断，我以为西方的一些文论，似乎颇有可供参考之处。

说到词之美感特质，我们自然不能忽视早期《花间》词对后世所造成的广泛而悠久的影响。《花间集》之编选，据欧阳炯之《序》文所言，原是“庶使西园英哲用资羽盖之欢”的一些供给“绣幌佳人”去“拍按香檀”而歌唱的当筵侑酒的香艳的歌曲〔9〕，故其内容所选录者乃大都为以女性之形象及女性之口吻，所表达的一种相思怨别的爱情歌曲。然而其作者则全部为男性之诗人，而也就正是这种特殊的情况，所以形成了《花间》词的一种引人生托喻之想的特殊的美感作用。关于此种作用，我在数年前所写的《论词学中之困惑与〈花间〉词之女性叙写及其影响》一文中，也已曾有所论述，约言之，则《花间》词既大都为交付给歌儿歌女去演唱的歌辞，故其词中所写的女性形象，既不是现实伦理关系中为妻为母的女性，也不是《楚辞》中非现实的象喻，而只是男性在歌舞场中寻欢作乐的“美”与“爱”的对象，因此《花间》词所写的女性遂有了一种既可引人生托喻之想，却又并非作者有心托喻的微妙的作用，此其特色之一；其次则《花间》所写的女性，既出于男性之手笔，故其所强调者往往只是女子之美色以及女子对男子的相思怀念。关于这种相思怀念中之女子的形象，前文叙及的美国学者劳伦斯·利普金在《弃妇与诗歌传统》一书中认为，无论古今中外的诗人，都喜欢叙写一种女性形象，那就是孤独寂寞的、对爱情有所期待或有所失落的女子，也就是利氏所谓的广义的“弃妇”之形象。利氏以为此类弃妇及思妇之情，也原是男子内心深处所常有的一种情思，只不过男性在社会中要做一个强者，纵使在功名事业各方面有一种被弃的失落之情，但往往不肯开口言说，所以利氏认为男性的作者实在更需要这种“弃妇”的形象来表达他们内心深处的一种难以言说的情思。利氏之所言，在中国诗歌中实在可以找到不少例证，因为就中国传统而言，自汉代以来就有了“三纲五常”之说，其所谓“三纲”者，就正是“君为臣纲，父为子纲，夫为妻纲”的三种伦理关系，所以用“弃妇”来比喻“逐臣”，可以说就正是中国诗歌中的一个悠久的传统。像建安时代曹植在《七哀》诗中所写的“君怀良不开，贱妾当何依”的“贱妾”，可以说就正是一个很好的例证。〔10〕因此《花间》中所写的对爱情有所期待的相思怨别的女性，自然也就具含了一种可以引人生托喻之想的作用，不过《花间》词中的女性，只不过是歌伎酒女一类的形象而已，与曹植的有心托喻原有着很大的差别，因此《花间》词所写的相思怨别的女性的情思，遂也产生了一种可以引人生托喻之想，却不可以做托喻之实指的微妙的作用，此其特色之二。以上的两点特色，当然正是造成了一些词学家们之以比兴寄托说词的重要原因，这种说法纵使有牵强比附之处，但这种说词的联想，则确实也掌握到了《花间》一类歌辞之词的一种重要的美感特质，这也是不可否认的。张惠言当然就正是在历代词学家们对词之此种美感特质之体验的积累下，所产生的一个重要的词学家。此外，张惠言的词说还有一点值得注意的说法，那就是他把这类词之引人生托喻之想的因素，归纳为“兴于微言”四个字。“兴”当然是兴发感动的意思，至于“微言”则可以有多重的含意。首先“微言”二字可以给我们一个出处的联想，因为在《汉书·艺文志》开端，就曾有“仲尼没而微言绝，七十子丧而大义乖”〔11〕的话，可见“微言”二字原可以有义理之微言的含意；其次再从词之为体的本身来看，王国维在《人间词话》中就曾提出说“词之为体，要眇宜修”，而“要眇”二字据《楚辞·远游》篇洪兴祖注，则正是“精微貌”〔12〕。可见“微言”原也可以指一种精致而细微的语言品质，而这种品质则正是词的语言品质。张惠言所提的“兴于微言、以相感动”之说，就正表示张氏的比兴寄托之说，原是由“微言”之兴发感动而产生的。关于那些引发张氏感动的“微言”，张氏在其《词选》一书中，于评说诸家的作品时，也都曾有所指说，即如其说温庭筠之《菩萨蛮》词，谓其“‘照花’四句《离骚》‘初服’之意”，又谓其“‘青琐’、‘金堂’、‘故国’、‘吴宫’，略露寓意”。〔13〕又如其说欧阳修之《蝶恋花》（庭院深深深几许）一词，谓“‘庭院深深’闺中既已邃远也，‘楼高不见’，哲王又不藉也，‘章台’，‘游冶’小人之行径，‘雨横风狂’政令暴急也，‘乱红飞去’斥逐者非一人而已，殆为韩范作乎……”〔14〕云云，可见张氏之说词，也原是有其“兴于微言”之根据的。而这种评说诗词作品的方式，则也使我联想到了西方的一些文学理论。首先是洛特曼所提出的文化符码之说〔15〕，其次是另一位符号学家艾柯所提出的显微结构之说〔16〕。前者是指诗歌语言中的某些语言符号，在某种文化中被使用得长久了以后，便会携带有丰富的文化信息，从而引起说诗者对文化传统方面的某些已成定型的联想；后者则是指诗歌语言中的另一类语言符号，此类语言并没有文化传统中某种定型的联想关系，但在语言符号的结构中包含有许多可以引发读者之联想的细致而丰美的质素。如果从张惠言《词选》一书中

对诸家作品所作的评说来看，他所凭据的“微言”可以说原是包含有上述两种语言符号之作用的，只不过就西方文论而言，各种语言符号在文本中，虽然对读者的理解与诠释起着某种作用，而就西方的诠释学及接受美学而言，则读者的诠释既未必能完全合乎作者的原意，而读者在接受中更可以有很多自我创造的空间。可是张惠言在评说时，却并没有西方文论中这种种反思的认知，而他所凭藉的遂只剩下了中国文论传统中的比兴寄托之说。因此张氏说词的许多误谬和拘限，可以说乃是完全由于受到传统文论比兴寄托之说的限制的缘故，至于他所提出的“意在言外”之说，则既掌握了词之美感的一种特殊品质，而他所提出的“兴于微言”之说，则也显示了他对于词之语言符号之作用的一种敏锐的感受和掌握的能力。所以尽管张氏说词之方式不免有牵强附会之讥，但张氏的词说却依然获得了不少的追随者，而且张氏的缺失之处，很快就在常州派之继起者周济的词论中，得到了补正和发扬。下面我们就将对周氏的重要词说也透过西方的文论来一加反思。

关于周济的词论，早在我当年撰写的《常州词派比兴寄托之说的新检讨》一文中，也已曾有所论述。周氏之词论主要见于其所编著的《介存斋论词杂著》、《宋四家词选·目录序论》，及《词辨·自序》之中。周氏词论所涉及的方面甚广，无论是对于词的作法声律，或对于作品与作者的品评，不仅皆曾有所涉及，而且不乏颇具见地的评论，不过本文在此却并不想对周氏之词说作全面的论述，本文只是想对周氏词说中有关张惠言的比兴寄托的一些说法，略加讨论。现在我们先把周氏的重要论点抄录下来一看：

一、感慨所寄，不过盛衰：或绸缪未雨，或太息厝薪，或已溺己饥，或独清独醒，随其人之性情、学问、境地，莫不有由衷之言，见事多，识理透，可为后人论世之资，诗有史，词亦有史，庶乎自树一帜矣。〔17〕

二、初学词求有寄托，有寄托，则表里相宣，斐然成章。既成格调，求无寄托，无寄托，则指事类情，仁者见仁，知者见知。〔18〕

三、夫词，非寄托不入，专寄托不出。一物一事，引而伸之，触类多通。驱心若游丝之罥飞英，含毫如郢斤之斲蝇翼，以无厚入有间。既习已，意感偶生，假类毕达，阅载千百，謦欬弗违，斯入矣。赋情独深，逐境必寤，酝酿日久，冥发妄中。虽铺叙平淡，摹缋浅近，而万感横集，五中无主。读其篇者，临渊窥鱼，意为鲂鲤。中宵惊电，罔识东西。赤子随母笑啼，乡人缘剧喜怒，抑可谓能出矣。〔19〕

关于以上的三则词说，早在多年前我所写的《论常州词派》一文中，也已曾有所讨论。约言之，则第一则词说所提出的乃是寄托之内容的问题。第二则与第三则词说所提出的，则是从作者与读者两方面，就创作之有无寄托与阅读之能否出入，而作出的精微的辨析。我们现在先从第一则谈起。从表面来看此一则词说所提出的，原来只是词中所寄托的内容问题。周氏的主张是以为所谓寄托者，当以具含“史”的意义，可以反映时代之盛衰者为主。要想讨论此一问题，私意以为应从两方面来加以思考。首先从周氏之性格为人及清词中兴之因素来看，据清光绪十九年荆溪周氏家刊本周济的遗著《求志堂存稿》中之记叙，周氏原是一位深研经史、关怀时世、讲求实用之学的人物，曾经著有《晋略》一书，为周氏写《本传》的丁晏，曾经自言“余读其史论”可以“推见治乱，若身履其间”〔20〕。这当然是使得周氏重视词中寄托当以反映时代历史背景为主的一个因素。而且就清词中兴之发展而言，甲申国变的历史背景也正是促成清词之中兴的一个重要原因。因为词在明代原是处于一种衰落不振的状态，词在早期《花间》之作，及北宋初期晏、欧诸人之作中，所形成的要眇深微富含言外之意的美感特质，在明词中已难以复见，直到明末云间诸才人如陈子龙等，在经历国变危亡之忧患后所写的词作，才把这种已经失落的词之美感特质，重新寻找回来。所以龙沐勋在编选《近三百年名家词选》一书时，乃不仅取陈子龙词以冠篇首，而且更在评语中提出说：“词学衰于明代，至子龙出，宗风大振，遂开三百年来词学中兴之盛。”关于甲申国变与清词中兴的关系，我在《论子龙词》、《从云间派词风之转变谈清词的中兴》及《清词名家论集·序言》诸文中，都已曾有所讨论。总之清词之中兴，与当时历史的衰亡危乱的时代背景，确实有密切的关系，所以叶恭绰在其《广箧中词》中，于论及清初词派时，就也曾提出过“丧乱之余，家国文物之感，蕴发无端，笑啼非假……分途奔放，各极所长”〔21〕的说法。这种情况，当然是使得周氏论词中之寄托时，重视其所反映的历史时代背景的另一个因素。

除去以上较易见到的两项因素以外，我以为周济之把词中的“寄托”与“史”结合上密切的关系，实在应该有一项更深层的属于词之美感特质的因素，而且这项因素甚至可以一直推源到《花间》词的美感特质之形成的一些基本原因。如本文在前面所言，《花间》词的内容，乃是男性作者所写的女性形象，以及由女性语言所表述的女性情思，而且这种情思更是一种寂寞无偶的属于“弃妇”之类型的情思。而若按我们在前文所引举的利普金氏的说法来看，则男性的作者却可能正是在这种叙写中，无意间流露了一种男性的失志不偶的感情心态。所以张惠言在《词选·序》中，就曾特别提出说词人所写的“男女哀乐”的情词，可“以道贤人君子幽约怨悱不能自言之情”。而造成男士们之“幽约怨悱”的失志不偶之情的，自然与他们所生活的时代背景及个人经历有着密切的关系。即以五代时的词人而言，其作品中最具含有词之美感特质者，自当属温、韦、冯、李诸家。温庭筠在科第与仕宦生涯中的失志不偶，人所共知；至于韦庄在他的五首《菩萨蛮》中所写的离情，其所反映的其实也正是韦庄所经历的唐代之覆亡与自身不得不终老他乡的悲慨；至于南唐的冯延巳与二主的词，其所反映的当然更是南唐之国势自衰危走向败亡的一段历史的经历，所以五代的小令，表面看来虽大都只不过是伤春怨别的歌之词，却往往含有一种深微幽隐的引人生言外之想的微妙的作用。这种美感的形成，当然也正与五代乱离之历史背景，结合有密切的关系。而这种在危亡忧患中的情思，当然也就正有合于张惠言所说的“幽约怨悱”的感情心态。清词之中兴其实也就正与甲申国变在当时士

大夫间所造成的“幽约怨悱”的感情心态有着密切的关系。所以周氏此一则词说所提出的虽是寄托之内容的问题，但他所举引的所谓“绸缪未雨”、“太息厝薪”、“己溺己饥”、“独清独醒”等，却无一不是属于“贤人君子幽约怨悱”的感情心态，而这其实也就正涉及了词在美感方面的一种特殊的品质。

其次我们再看前面所举引的周氏的后两则词说。其第二则词说中所提出的“求有寄托”与“求无寄托”，自然是就作者方面而言的；至于所谓“表里相宣，斐然成章”与“指事类情，仁者见仁，知者见知”，则是就读者方面而言的。前后两两相应。也就是说有心求寄托的作品，其语言符号的符表与符义之喻示的关系，是“表里相宣”，有一种“斐然”的“章”法，可以推寻。而无意于求寄托的作品，其符表与符义之间，虽或者也可以引起读者一种“指事类情”的联想，但并没有固定的关系可以指说，因此读者自然就有了一种可以“仁者见仁，知者见知”的联想与解说的自由性。这一则词说，是对作品之是否有心寄托，从作者与读者两方所作的一个最基本的区分。至于下一则词说，则是对于作品中是否有心寄托，从作者与读者两方面的心思与感受，所作的细致的体察和分析。关于这一则词说，我在多年前所写的《常州词派》一文中，也已曾有论述。约言之，则周氏乃是以为作词当从“求有寄托”入手，至于入手的用心之法，则首先应培养对于“一物一事”都能“引而伸之，触类多通”的联想能力。至于入手的方法则应该以像“游丝”一样的精微的心思与像“郢斤”一样的敏锐的笔法去观察和描述。以如此精微敏锐的“无厚”的心思与笔法，来观察和描述处处可以引发联想的“有间”的事事物物，相习日久，于是乎心中有任何感慨“意感偶生”，都可以托借于任何事物来“假类毕达”，这是周氏所提出的如何来做到能“入”和能“有”的方法。至于如何能自“入”转到“出”，自“有”转到“无”，则是在有了前一种功夫以后，修养既久，就可以不必拘执于寄托，而无论赋写什么事物，都会自然就投入较深微的情意，此所谓“赋情独深”，同时又会对任何景物情事都有较丰富的联想，此所谓“逐境必寤”，于是乎作者虽不是有心于求寄托，可是却会“冥发妄中”，自然而有较深厚的意境，甚至连作者都难于确言其所感，所谓“万感横集，五中无主”，这样写出来的作品，就是所谓能“出”的“无”寄托的作品了。以上可以说是就作者写作之用心方面，所作的“有无”与“出入”的精微的分辨。至于就读者阅读之感受方面而言，则周氏也作了精微的分辨，他以为当读者阅读那些所谓能“入”的有寄托之作品时，其所感受者乃是“阅载千百，謦欬弗违”，也就是说纵然读者之时代距离作者已有千百年之久，读者对作者所寄托的用意，也依然能有正确的理解。而当读者读那些所谓能“出”的无寄托之作品时，其所感受者则是“临渊窥鱼，意为鲂鲤。中宵惊电，罔识东西”，也就是说读者对作者之是否有托意，乃全然无法指说。不过读者对其托意虽不能确指，但确实又可以感受到使人引起感发和联想的一种力量，也就是周氏所谓的恍如“赤子随母笑啼，乡人缘剧喜怒”的一种作用。

以上我们所举引的周氏之词说，实在是对词之美感特质深有体会的一些话语。关于词之美感特质在富于一种引人生言外之想的微妙的作用，固已如前文之所论述，这种作用原本来自于词中之“微言”所传达出来的一种具含“幽约怨悱”之性质的女性化的情思。这种美感作用虽然可以引发读者许多丰美的联想，但就作者而言，则当其写作时却不必然有托喻的用心。像这种来自于作品之文本中的微妙的作用，如果我们要为之找到一个在西方文论中的术语来加以说明，我以为西方接受美学家伊塞尔所提出的“潜能”一词，颇有参考之价值。伊氏认为文学作品有两个极点（two poles），一个极点是作者，另一个极点是读者。一篇作品，如果未经读者的阅读，则完成的作品便只是一个艺术成品而已，全无美学的价值与意义可言，美学的价值与意义是经由读者的阅读方能完成的，而读者对作品的反应，则并不能被固定在一点之上，阅读的快乐就正在其有一种不被固定的活动性和创造性。伊氏以为文本与读者之关系，就在于文本提供了读者一种可能的潜力（也就是前文所简译的“潜能”），这种潜能的作用，是在阅读过程中完成的，读者所完成的虽不一定是作者显意识中的本意，但确实是作者所创作的文本中某些质素作用的结果。〔22〕张惠言的词说其实原本也已感受到了文本中所具含的一种引人联想的作用，只不过因为他过于被传统的比兴喻托之说所拘限，所以竟将读者一己之感受与联想，都指说成了作者有心之托意，因此才形成了牵强误谬之弊。至于周济对张惠言之说的拓展与补救，则在于他把张氏的“寄托”之说，分别成了“有”与“无”及“入”与“出”两种不同的情况，周氏对所谓“无”与“出”之情况所作的叙写，如其谓“无寄托”之作品，读者可以“仁者见仁，知者见知”，又谓能“出”的作品，就作者而言乃是“万感横集，五中无主”，并没有固定的托意；而就读者而言，则更如“临渊窥鱼，意为鲂鲤。中宵惊电，罔识东西”，对篇中之意旨乃全然不能作明白之指说。其实这种说法也已经颇近于本文前面所提及的接受美学中所谓“潜能”之作用，不过周济仍不免受到了张惠言之说的拘限，所以虽然提出了“无寄托”的能“出”之说，但却以为“无寄托”是从“有寄托”蜕化出来的结果，则其所说对张惠言之说的突破自然就不免仍有未尽彻底之处了。其实周氏所提出的“有”与“无”及“出”与“入”的两种情况，我们也可以征引西方的一些文论来略作理论性的说明。当代有一位原籍保加利亚的法国女学者克里斯特娃，她自己为语言学及符号学发展出了一条新的研究途径，她自称为解析符号学，她曾经把诗歌中语言符号的作用，分别为两种不同的性质：一类是符示的作用（semiotic function），另一类是象喻的作用（symbolic fuction），克氏以为在后者的情况中，其符表之符记单元（signifying unit）与其所指的符义对象（signified object）之间的关系，乃是一种被限制的作用关系（restrictive function-relation）。而在前者的情况中，其符表之符记单元与其所指的符义对象间，则并没有任何限制之关系。克氏以为一般语言作为表意的符号，其作用大抵是属于象喻式的作用。但在诗歌的语言中，则可以有一种属于克氏所谓的符示的作用。也就是其符表与符义之关系，往往带有一种不断在运作中的生发（productivity）之特质，而诗歌之文本遂成为一个可供给这种生发运作的空间。在这情形下，文本遂可以脱离其创作者的主体意识，而成为作

者、作品及读者彼此互相融变的融变所（transformer）。〔23〕如果从克氏的理论来看，中国传统的寄托象喻，其符表与符义之间的关系是被限制了的一种可以确指的作用关系，符示的作用则是不可确指的且不被限制的一种作用关系，也就是克氏所谓的semiotic function。所以自《花间》词至北宋初年的一些歌辞之词，虽然蕴涵了丰富的象喻之潜能，却绝然不可以用比兴与寄托的拘狭的观念去指说，那就因为小词中的语言，其符表与符义之关系，与传统的比兴寄托之语言的作用，其性质全然不同的缘故。

以上就是我对多年前所写的《常州词派》一文所作的一些简单的补充说明，其中自不免有征引旧作之处；至于所谓新的补充说明，则又因目前身居大陆，对所引用之英文著作也因检索不便而未能多作发挥，仓促成篇，还请编者及读者多加原谅。

1996年12月8日完稿于南开大学

## 注　释

〔1〕见《迦陵论词丛稿》，页317，上海：上海古籍出版社，1980。
〔2〕见《词学古今谈》，页371—441，台北：万卷楼图书公司，1992。
〔3〕释惠洪：《冷斋夜话》，见《笔记小说大观》第22编，第1册，页642。
〔4〕李之仪：《姑溪居士文集》卷四十，页310，上海：商务印书馆，1937。
〔5〕黄昇:《唐宋诸贤绝妙词选》卷一，页11，香港：中华书局，1962。
〔6〕刘克庄：《后村题跋》卷一，页140，《适园丛书》本。
〔7〕朱彝尊：《曝书亭集》卷四十，页662，台北：商务印书馆，1968。
〔8〕张惠言：《词选·序》，页1617，见《词话丛编》第2册，北京：中华书局，1986。
〔9〕《花间集》，页1，上海：世界书局，1936。
〔10〕见《曹集诠评》卷五，页41，上海：商务印书馆，1933。
〔11〕《汉书补注·艺文志》，页865，北京：中华书局，1983。
〔12〕洪兴祖：《楚辞补注》，页69，台北：广文书局，1962。
〔13〕张惠言：《词选》，页1609—1610，北京：中华书局，1986。
〔14〕同上书，页1613。
〔15〕Iurii Mikhailovich Lotman, Analysis of the Poetic Text: Verse Structure， Ann Arbor: Ardis, 1976.
〔16〕Umberto Eco, A Theory of Semiotics, Bloomington: Indiana University Press,1976.
〔17〕周济：《介存斋论词杂著》，见《词话丛编》第2册，页1630，北京：中华书局，1986。
〔18〕同上。
〔19〕周济：《宋四家词选·目录序论》，同上书，页1643。
〔20〕周济：《求志堂存稿·本传》，页3b，光绪十九年荆溪周氏家刊本。
〔21〕叶恭绰：《广箧中词》卷一，页47，见杨家骆主编：《历代诗史长编》第22—23种，台北：鼎文书局，1971。
〔22〕Wolfgang Iser, The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response, Baltimore:John Hopskins University Press, 1978.
〔23〕Julia Kristeva, Revolution in Poetic Language, translated by Margaret Waller, New York: Columbia University Press, 1984. See chapter Ⅰ, "The Semiotic and the Symbolic",pp. 19-106.

# 对传统词学与王国维词论在西方理论之观照中的反思

## 前　言

近几年来，我因为曾多次回国讲学及从事科研活动，常与国内青年同学们有所接触。从他们与我的谈话中，我深深地感受到目前青年们的趋势，乃是对于求新的热衷和对于传统的冷漠。作为一个多年来从事古典诗歌之研读与教学的工作者，我对他们的这种态度，可以说是一则以忧，一则以喜。忧的是古典诗歌的传承，在此一代青年中已形成了一种很大的危机；而喜的则是他们的态度也正好提醒了我们对古典的教学和研读都不应该再因循故步，而面临了一个不求新不足以自存的转折点。而这其实也可以说正是一个新生的转机。因为现在毕竟已进入到一个一切研究都需要有世界性之宏观的信息的时代，我们自然也应该把我们的古典诗歌的传统放在世界文化的大坐标中去找寻一个正确的位置。只是这种位置的寻觅，却既需要对中国传统有深刻的了解，也需要对西方理论有清楚的认识。我个人自惭学识浅薄，无力对中国古典文化在世界文化中的位置作出全面正确的比较和衡量。只是近年来我因偶然的机缘，既曾撰写了一系列有关唐宋名家词的专论，又撰写了一系列试用西方文论来探讨王国维词论的随笔。在写作过程中对于中国词学与王国维的词论颇有一点小小的心得，以为中国传统词学及王国维对词的评赏方式，都与西方近代的文论有某些暗合之处。只是我在撰写那些专论时既曾为体例所限，在撰写那些随笔时又曾为篇幅所限，都未能对自己的想法畅所欲言，因此才又撰写了这一篇文稿，希望能通过西方理论的观照，对中国词学传统与王国维的词论作出一种反思，以确定其在世界性文化的大坐标中的地位究竟何在。不过，本文的题目既原是一个截搭题，因此为行文方便计，遂将之分为了三个探讨的层次。第一部分为“从中国词学传统看词之特质”，第二部分为“王国维对词之特性的体认——我对其境界说的一点新理解”，第三部分为“从西方文论看中国词学”。本来，以上三个层次，每一层次都可写为一篇专论来加以探讨；只是本文之主旨既在作宏观的反思，而且其中某些个别的问题，我在近年所撰写的文稿中也已有相当的讨论，因此本文乃但以扼要之综述为主，其间有些我已在其他文稿中探讨过的问题，就只标举了已发表过的文题和书目，请读者自己去参看，而未再加以详述，这是要请读者加以谅解的。至于我这种观照和反思的方式之是否可行，以及我所推衍出来的结论之是否切当，自然更有待于读者们的批评和指正。我只不过是把个人的一点想法试写下来，提供给和我一样从事古典诗歌之研读和教学的朋友们作为参考而已，因写此前言如上。

## 一　从中国词学之传统看词之特质

词，作为中国文学中之一种文类，具有一种极为特殊的性质。它是突破了中国诗之言志的传统与文之载道的传统，而在歌筵酒席间伴随着乐曲而成长起来的一种作品。因此要想对词学有所了解，我们就不得不先对词学与诗学之不同先有一点基本的认识。一般说来，中国诗歌之传统主要乃是以言志及抒情为主的。早在今文《尚书·尧典》中，就曾有“诗言志”之说；《毛诗·大序》中亦曾有“诗者，志之所之”及“情动于中，而形于言”之说。本来关于这些“言志”与“抒情”之说，历来的学者已曾对之做过不少讨论，朱自清先生的《诗言志辨》就是其中一种考辨极详的重要著作，因此本文并不想再对此多加探讨。我们现在所要从事的，只是想要从诗学的“言志”与“抒情”之传统，提出诗学与词学的一点重要区别而已。私意以为在中国诗学中，无论是“言志”或“抒情”之说，就创作之主体诗人而言，盖并皆指其内心情志的一种显意识之活动。郑玄对《尧典》中“诗言志”一句，即曾注云：“诗所以言人之志意也。”孔颖达对《毛诗·大序》中“诗者，志之所之也”一句，亦曾疏云：“诗者，人志意之所之适也”；又对“情动于中，而形于言”一句，亦曾疏云：“情谓哀乐之情，中谓中心，言哀乐之情动于心志之中，出口而形见于言。”据此看来，可见诗学之传统乃是认为诗歌之创作乃是由于作者先有一种志意或感情的活动存在于意识之中，然后才写之为诗的。这是我们对中国诗学之传统所应具有的第一点认识。其次则是中国诗学对于诗中所言之“志”与所写之“情”，又常含有一种伦理道德和政教之观念。先就“言志”来看，中国一般所谓“志”本来就大多意指与政教有关的一些理想及怀抱而言。即如《论语·公冶长》篇即曾记载孔子与弟子言志的一段话。另外在《论语·先进》篇也曾记载有“子路、曾晳、冉有、公西华侍坐”，孔子令他们各谈自己的理想怀抱的一段话，而结尾处孔子却说是“亦各言其志也”。这些记述自然都足可证明中国传统中“言志”之观念，乃是专指与政教有关之理想怀抱为主的。在《诗经》中明白谈到作诗之志意的，据朱自清先生《诗言志辨》之统计共有十二处。如“家父作诵，以究王讻”及“作此好歌，以极反侧”之类，其诗中所言之志莫不有政教讽颂之意更是明白可见的。至于就抒情而言，则《论语·为政》也曾记有孔子论诗的“诗三百，一言以蔽之，曰：‘思无邪’”之言。《毛诗·大序》更曾有“发乎情，止乎礼义”之言。《礼记·经解》篇论及诗教，也曾有“温柔敦厚”之言。这些记述自然也足可证

明纵然是“抒情”之作，在中国诗学传统中，也仍是含有一种伦理教化之观念的。然而词之兴起，却是对这种诗学之传统的一种绝大的突破。下面我们就将对词之特质与词学之传统略加论述。

所谓“词”者，原本只是隋唐间所兴起的一种伴随着当时流行之乐曲以供歌唱的歌辞。因此当士大夫们开始着手为这些流行的曲调填写歌辞时，在其意识中原来并没有要藉之以抒写自己之情志的用心。这对于诗学传统而言，当然已经是一种重大的突破。而且根据《花间集·序》的记载，这些所谓“诗客曲子词”，原只是一些“绮筵公子”在“叶叶花笺”上写下来，交给那些“绣幌佳人”们“举纤纤之玉手、拍按香檀”去演唱的歌辞而已。因此其内容所写乃大多以美女与爱情为主，可以说是完全脱除了伦理政教之约束的一种作品。这对于诗学传统而言，当然更是另一种重大的突破。然而值得注意的则是，这些本无言志抒情之用意，也并无伦理政教之观念的歌辞，一般而言，虽不免浅俗淫靡之病，但其佳者则往往能具有一种诗所不能及的深情和远韵。而且在其发展中，更使某些作品形成了一种既可以显示作者心灵中深隐之本质，且足以引发读者意识中丰富之联想的微妙的作用。这可以说是五代及北宋初期之小词的一种最值得注意的特质（请参看拙撰《唐宋词名家论稿》中论温、韦、李、大晏、欧阳诸家词之文稿）。这种特质之形成，我以为大约有以下几点原因：其一是由于词在形式方面本来就有一种伴随音乐节奏而变化的长短错综的特美，因此遂特别宜于表达一种深隐幽微的情思；其二则是由于词在内容方面既以叙写美女及爱情为主，因此遂自然形成了一种婉约纤柔的女性化的品质；其三则是由于在中国文学中本来就有一种以美女及爱情为托喻的悠久的传统，因此凡是叙写美女及爱情的辞语，遂往往易于引起读者一种意蕴深微的托喻的联想；其四则是由于词之写作既已落入了士大夫的手中，因此他们在以游戏笔墨填写歌辞时，当其遣词用字之际，遂于无意中也流露了自己的性情学养所融聚的一种心灵之本质。以上所言，可以说是歌辞之词在流入诗人文士手中以后之第一阶段的一种特美。不过这些诗人文士们既早已经习惯了诗学传统中的言志抒情的写作方式，于是他们对词之写作遂也逐渐由游戏笔墨的歌辞而转入了言志抒情的诗化的阶段。苏轼自然是使得词之写作“一洗绮罗荼泽之态”，脱离了歌筵酒席之艳曲的性质，而进入了诗化之高峰的一位重要的作者。只是苏氏的诗化之演进，在当时却并未被一般其他作者所接受，而一直要等到南宋时张孝祥、陆游、辛弃疾、刘克庄、刘过等人的出现，这种“一洗绮罗荼泽之态”“于翦红刻翠之外，屹然别立一宗”的超迈豪健的抒写怀抱志意的作品才开始增多起来。不过值得注意的则是，这一派作品实在又可分为成功与失败两种类型。关于此一类词的递变之迹象，及其成功与失败之因素，我在《论苏轼词》、《论陆游词》及《论辛弃疾词》诸文稿中，也都已曾分别有所论述（均见《唐宋词名家论稿》）。约而言之，则此一派中凡属成功之作大多须在超迈豪健之中仍具一种曲折含蕴之美。因此近人夏敬观评苏词，即曾云：“东坡词如春花散空，不着迹象，使柳枝歌之，正如天风海涛之曲，中多幽咽怨断之音，此其上乘也。”陈廷焯论辛词，亦曾云：“辛稼轩，词中之龙也，气魄极雄大，意境却极沉郁。”凡在内容本质及表现手法上都能达到此种虽在超迈豪健中也仍有曲折含蕴之致的，自然是此一派中的成功之作。我在《论苏轼词》中所举的《八声甘州》（有情风万里卷潮来），在《论辛弃疾词》中所举的《水龙吟》（举头西北浮云）及《沁园春》（叠嶂西驰），这些作品自然都可作为此一类成功之词的例证。至于属于失败一类的作品，则大多正由于缺少此一种曲折含蕴之美而伤于粗浅率直。因此谢章铤在其《赌棋山庄词活》中就曾说：“学稼轩要于豪迈中见精致。近人学稼轩只学得莽字、粗字，无怪阑入打油恶道。”可见词虽在诗化以后，纵使已发展出苏、辛一派超迈豪健之作，而其佳者也仍贵在有一种曲折含蕴之美，这正是词在第二阶段诗化以后而仍然保有的一种属于词之特质的美。其后又有周邦彦之出现，乃开始使用赋笔为词，以铺陈勾勒的思力安排取胜，遂使词进入了发展的第三阶段，而对南宋之词产生了重大的影响。当时的一些重要词人，如史达祖、姜夔、吴文英、周密、王沂孙、张炎诸作者，可以说无一不在周氏影响的笼罩之下。这一派作品不仅与前二阶段的风格有了极大的不同，而且更对中国诗歌之传统造成了另一种极大的突破。如果说第一阶段的歌辞之词是对诗学传统中言志抒情之内容及伦理教化之观念等意识方面的突破，那么此第三阶段的赋化之词，则可以说主要是对于诗学传统中表达及写作之方式的一种突破。早在《论周邦彦词》一文中，我对于这一种突破也已曾有过相当详细的讨论（见《唐宋词名家论稿》），约而言之，则中国诗歌之传统原是以自然直接的感发之力量为诗歌中之主要质素的。刘勰《文心雕龙·明诗》就曾明白提出说：“人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然。”钟嵘《诗品·序》也曾明白提出说：“观古今胜语，多非补假，皆由直寻。”可见无论就创作时情意之引发或创作时表达之方式言，中国传统乃是一向都以具含一种直接的感发力量为主要质素的。其后至唐五代歌辞之词的出现，在内容观念上虽然突破了诗歌之言志抒情与伦理教化之传统，然而在写作方式上则反而正因其仅为歌酒筵席间即兴而为的游戏笔墨，因此遂更有了一种不须刻意而为的自然之致。而也就正因其不须刻意的缘故，遂于无意中反而表露了作者心灵中一种最真诚之本质，而且充满了直接的感发的力量。然而周邦彦所写的以赋笔为之的长调，却突破了这种直接感发的传统，而开拓出了另一种重视以思力来安排勾勒的写作方式，而这也就正是何以有一些习惯于从直接感发的传统来欣赏诗词的读者们，对这一类词一直不大能欣赏的主要缘故。而且这一类赋化的词也正如第二类诗化的词一样，在发展中也形成了成功与失败的两种类型。其失败者大多堆砌隔膜，而且内容空洞，自然绝非佳作。至其成功者则往往可以在思力安排之中蕴涵一种深隐之情意。只要读者能觅得欣赏此一类词的途径，不从直接感发入手，而从思力入手去追寻作者所安排的蹊径，则自然也可以获致其曲蕴于内的一种深思隐意。这可以说是词之发展在进入第三阶段赋化以后而仍然保留的一种属于词之曲折含蕴的特美。我在《论周邦彦词》一文中所举出的《兰陵王》（柳阴直）、《渡江云》（晴岚低楚甸），及在《论吴文英词》和《谈梦窗词之现代观》二文中所举

出的《齐天乐》（三千年事）、《八声甘州》（渺空烟）、《宴清都》（绣幄鸳鸯柱），以及在《论王沂孙咏物词》和《碧山词析论》二文中所举出的《天香》（孤峤蟠烟）、《齐天乐》（一襟余恨宫魂断）诸词（请参看《迦陵论词丛稿》及《唐宋词名家论稿》），可以说就都是属于这一派以思力安排为之的赋化之词中的成功之作。而在以上所述及的由歌辞之词变而为诗化之词，再变而为赋化之词的演进中，有一位我们尚未曾述及的重要作者，那就是与以上三类词都有着渊源影响之关系而正处于演变之枢纽的人物——柳永。柳词就其性质言，固应仍是属于交付乐工歌女去演唱的歌辞之词，这自然是柳词与第一类词的渊源之所在，只不过柳词在表达之内容与表现之手法两方面，却与第一类词已经有了很大的不同。先就内容看，柳词之一部分羁旅行役之作，就已经改变了唐五代词以闺阁中女性口吻为主所写的春女善怀之情意，而代之以出于游子之口吻的秋士易感的情意。并且在写相思羁旅之情中，表现了一份登山临水的极富于兴发感动之力量的高远的气象。这可以说是柳词在内容方面的主要开拓。再就表现之手法而言，则柳词既开始大量使用长调的慢词，因此在叙写时自然就不得不重视一种次第安排的铺陈的手法。王灼《碧鸡漫志》即曾称柳词“序事闲暇，有首有尾”，周济《介存斋论词杂著》亦曾称柳词“铺叙委婉”，这种重视安排铺叙的写作方式，自然可以说是柳词在表现手法方面的一种重要开拓。而这两方面的开拓，遂影响了苏轼与周邦彦这两位在词之演进中开创了两派新风气的重要作者。关于此种影响及演变，我在《论柳永词》、《论苏轼词》、《论周邦彦词》诸文稿中，也都已曾有所讨论（均见《唐宋词名家论稿》）。约而言之，则苏轼乃是汲取了柳词中“不减唐人高处”之富于感发之力的高远的兴象，而去除了柳词的浅俗柔靡的一面，遂带领词之演进走向了超旷高远而富于感发之途，使之达到了诗化之高峰。至于周邦彦则是汲取了柳词之安排铺叙的手法，但改变了柳词之委婉平直的叙写，而增加了种种细致的勾勒和错综的跳接，遂使词走向了重视思力之安排，以勾勒铺陈为美的赋化之途，并且对南宋一些词人产生了极大之影响。

以上我们既然对唐五代及两宋词在发展演进中所形成的几种重要词风，都已作了简单的介绍，现在我们就可以把此数种不同词风的作品结合词学评论之传统略加归纳了。约而言之，第一类歌辞之词，其下者固不免有浅俗柔靡之病，而其佳者则往往能在写闺阁儿女之词中具含一种深情远韵，且时时能引起读者丰富之感发与联想；第二类诗化之词，其下者固在不免有浮率叫嚣之病，而其佳者则往往能在天风海涛之曲中，蕴涵有幽咽怨断之音，且能于豪迈中见沉郁，是以虽属豪放之词，而仍能具有曲折含蕴之美；至于第三类赋化之词，则其下者固在不免有堆砌晦涩而内容空乏之病，而其佳者则往往能于勾勒中见浑厚，隐曲中见深思，别有幽微耐人寻味之意致。以上三类不同之词风，其得失利弊虽彼此迥然相异，然而若综合观之，则我们却不难发现它们原有一个共同的特点，那就是三类词之佳者莫不以具含一种深远曲折耐人寻绎之意蕴为美。这种特美，历代词评家自然也早就对之有所体认。只可惜却都未能将此三类词综合其异同作出理论性的通说，因而便只能提出一些片段的抽象而模糊的概念。即如李之仪在其《跋吴思道小词》（见《姑溪居士文集》卷四十）一文中，就已曾提出说：“长短句于遣词中，最为难工，自有一种风格。”又赞美北宋初期大晏、欧阳诸人之词，谓其“语尽而意不尽，意尽而情不尽，岂平平可得仿佛哉”。此外如黄昇在其《唐宋诸贤绝妙词选》（卷一）于所选唐人词之前有一短序，亦曾赞美唐人之小词，谓其“语简而意深，所以为奇作也”。从这些话读者自不难看出，他们对词之特美都已经有了相当的体认，只不过他们的体认仍只是一种模糊的概念，而且所称美者也只限于唐五代及北宋初期一些短小的令词之特色而已，而并未及于长调之慢词。此盖因慢词在篇幅方面既有所拓展，乃不得不重视铺叙之安排，于是前一类短小之令词的语简意深含蕴不尽的特美，遂难以继续保存。因此以长调写为豪放之词者，在难于含蕴的情况下，其失败者乃不免流入于粗率质直；而以长调写为婉约之词者，在难于含蕴的情况下，其失败者乃不免流入于平浅柔靡。一般人既看到了豪放一派之末流的粗率质直之弊，于是遂以为词本不宜于豪放，即如王炎在其《双溪诗余·自叙》中，就曾经提出说：“夫古律诗且不以豪壮语为贵，长短句命名曰曲，取其曲尽人情，唯婉转妩媚为善，豪壮语何贵焉。”又有人看到了婉约一派之末流的浅俗柔靡之失，于是遂欲在写作方式上追求典雅深蕴之安排以为挽救。这正是何以周邦彦以思力安排为之的一类词乃在南宋形成了极深远之影响的缘故。因此张炎之《词源》及沈义父之《乐府指迷》两家词论，遂并皆注重写作之安排的技巧，即如二家之论起结与过片之关系、论字面之锻炼、论句法之安排、论咏物之用事，凡此种种，盖莫不属于安排之技巧。而且二家论词都对柳永之俗词及苏、辛之末流的豪气词表现了不满。于是张炎乃推重姜夔而倡言“清空”，沈义父则取法吴文英而倡用“代字”。推究其立论之本旨，私意以为二家之说盖亦皆有见于词之佳者应具有一种含蕴深远耐人寻绎之特美。故张氏言“清空”，盖取其有超妙之远韵；沈氏倡“代字”，盖取其有深曲之意致。唯是二人之立论皆过于偏重表现之技巧，而对情意之本质则未能予以适当之重视。因此张氏甚至对辛弃疾的“豪气词”也予以贬低，以为是“戏弄笔墨为长短句之诗耳”，谓其“非雅词也”，而殊不知苏、辛词之佳者，原来也都在其能于超旷豪放中，而仍具有一种含蕴深远耐人寻绎的属于词之特美。只不过由于苏、辛二人之达致此种特美之境界，主要乃在其情意之本质，而不重在安排之技巧而已。

关于苏、辛二家词之佳处所在，我于《论苏轼词》及《论辛弃疾词》二文中，都已曾论述及之（见《唐宋词名家论稿》）。简言之，则苏词之所以能含蕴深远者，乃由于苏氏在本质中原来就具有儒家忠义之天性及道家超旷之襟怀的两种质素。因此苏词之佳者才能在天风海涛之曲中蕴涵有幽咽怨断之音。至于辛词之所以能具含曲折深蕴之美者，则由于辛氏内心中一直有两种力量的盘旋激荡，一方面是源于他自己的带着家国之恨而欲有所作为的奋发的动力，另一方面则是来自外界的摈斥谗毁的强大的压力，因此辛词才能在豪壮中见沉郁。像这种从本质中表现出来的曲折深蕴耐人寻绎的作品，可以说是诗化之词中的一种

特美，而这种美自然不是只在技巧上讲求就可以达致的。所以谢章铤《赌棋山庄词话》乃谓“读苏、辛词，知词中有人，词中有品”，刘熙载《艺概·词概》亦曾谓“苏、辛皆至情至性人，故其词潇洒卓荦，悉出于温柔敦厚”。张炎及沈义父二家之词论则是只见到了学苏、辛之末流的粗率之病，而未能见到此一派词之佳作其真正的特美之所在，所以对苏、辛之个别词句虽亦有所赞美，但在立论中乃但知重视以安排之技巧来避免淫靡浅率之失，反而对词中最重要的情意之本质方面不免忽略了。而另外与南宋时代相当的北方之金元，则盛行受苏轼影响之豪放词，其中最重要的作者元好问即曾极力推崇苏词，其论词亦重视本质而轻视技巧。即如其在《新轩乐府引》中，便曾提出说：“自东坡一出，情性之外，不知有文字，真有‘一洗万古凡马空’气象。”至元氏之所自作，则亦能于“疏放之中，自饶深婉”（刘熙载《艺概》卷四《词曲概》）。此盖亦由于其个人之才性及身世之遭遇使然，因而乃将“神州陆沉之痛，铜驼荆棘之伤，往往寄托于词”（况周颐《蕙风词话》卷三）。是亦正如苏、辛二家能在本质中含有一种合乎词之特质的曲折深蕴之美者。只是就其词论而言，则是竟将词与诗等量齐观，是则对词之特质，便未免缺乏深切之体认矣。其后至于明代，则不仅在创作方面呈现了衰退现象，就是在词论方面也并没有什么杰出的见解。如陈霆的《渚山堂词话》、杨慎的《词品》、王世贞的《弇州山人词评》等著作，除去对个别词之评说偶有不同之见解外，一般而言，其论词之见则大多推重婉约之作。即如王世贞对苏、辛二家虽亦颇知欣赏，却终以其为次等之变调。王氏曾综论词之特质，谓“词须宛转绵丽，浅至儇俏……至于慷慨磊落，纵横豪爽，抑亦其次”，又云“长公丽而壮，幼安辨而奇，又其次也，词之变体也”。像这些词论，其所称美的婉约之作，自然是具有词之曲折深蕴之特质的作品，然而若只知赞美外表上婉约的作品，而不能从根本上认识词之所以形成委婉曲折之美的多种质素之所在，且不能从词之演进中通观其不同之特色与渊源，则其所论自然就不免有失于浅薄褊狭之处矣。至于清代，则一向被人目为词之复兴的时代，不仅作者辈出，蔚然称盛，即以词论言，亦颇能探隐抉微，各有专诣。本文为篇幅限制，不能作普遍周详之讨论，兹仅就其最重要者言之。

一般论者大多将清词分为浙西、阳羡及常州三派：浙西标准姜、张之骚雅，以朱彝尊为领袖；阳羡则崇尚苏、辛之豪放，以陈维崧为领袖；常州则倡言比兴寄托，以张惠言为领袖。在此三派中，阳羡一派之创作成就虽亦颇有可观，但未曾在理论方面有所建树，姑置不论；至于浙西及常州二派则不仅皆在理论方面有所建树，而且在相异之论点中，也颇可以觇见其渊源影响之迹。约而言之，则浙西一派之词论主要盖继承南宋张炎之余绪，以清空骚雅为宗旨而推尊姜、张。关于张炎词论之得失，我们在前面已曾论述及之，自不须更为重复。而值得注意的则是浙西一派在继承南宋词论之余，自己又衍生出来的几点见解：其一是朱彝尊在主张“词以雅为尚”（《乐府雅词·跋》）之余，又曾提出了“假闺房儿女子之言，通之于《离骚》变雅之义，此尤不得志于时者所宜寄情焉耳”（《红盐词·序》）之说；其次是浙派继起的厉鹗则在倡言雅正之时，更结合了尊体之说，谓“词源于乐府，乐府源于诗，四诗大小雅之材合百有五，材之雅者，风之所由美，颂之所由成。由诗而乐府而词，必企夫雅之一言而可以卓然自命为作者。……词之为体委曲啴缓，非纬之以雅，鲜有不与彼俱靡而失其正者矣”（《群雅词集·序》）。这些说法自有许多不甚周全之处，本文现在对此不暇详论，兹仅就其对词之特质之体认，及其在词学发展中之作用言之。本来如我们在前文论述唐五代词之特质时，已曾言及词之易于引发读者的托喻之想；只不过早期的作者及评者都未曾在显意识中标举过此种托喻之用心。其后南宋之刘克庄在其《题刘叔安感秋八词》一文中，虽曾提出了“藉花卉以发骚人墨客之豪，托闺怨以写放臣逐子之感”之说，然而也不过只是对刘叔安个别作品的一种看法而已，并未曾标举之为论词之标准。而且终有宋之一代，这种以喻托说词的观念并未曾正式成立，这正是何以南宋后期之张炎及沈义父二人虽分别写了论词之专著，然而并未曾有一语及于托喻的缘故，此盖亦由于词在当时仍是可以合乐而歌的一种歌曲，所以张、沈之论词乃多偏重于其乐歌之性质及写作之技巧，而并未曾标举出什么比兴寄托之说。至于清代，则词既失去了可以歌唱的背景，而成为了一种单纯的案头之文学，于是乃由南宋词论的雅正之说，及身经南宋败亡的一些作者如王沂孙诸人的寄托之作，而推演出托喻及尊体之观念，这自然是词学在演进之中的一种极可注意的现象。因而其后遂有常州派词论之兴起。常州派词论一方面虽然对浙西词派末流的浮薄空疏之弊颇有微词，而另一方面则其比兴寄托之说，实在也未尝不受有浙西派的某些启发和影响。只不过浙西词论主要仍以追求雅正为主，其偶然发为托喻及尊体之言，实在只是想要为其雅正之说找到更多一点依据而已。这正是何以浙西词派之末流在一意追求雅正之余，终不免流入于浮薄空疏之弊的缘故，以至于常州词派则竟以比兴寄托作为评词的主要标准。关于常州派词论的得失利弊，我在多年前所写的《常州词派比兴寄托之说的新检讨》一文中，对之已曾有相当详细的论述。现在我们就将把此一派词论，也放在本文所讨论的词学之传统中来再做一次观察。张惠言对词之为义所提出的“意内而言外谓之词”及“诗之比兴，变风之义，骚人之歌”的说法，就词之本为歌辞的性质而言，自然乃是一种牵强比附之说；然而若就词之贵在有一种曲折含蕴之美，而且足以引起读者的联想及寻味的特质来看，则张氏所说便也未尝不是对词之此种特质的一种有见之言，只可惜张氏所说过于牵强比附而全无理论的逻辑，因此乃存在不少引人讥议之处。不过正因其所说既未始无见而又不够完美，因此才引起了后人不少的思索和反省，于是常州派继起的周济和谭献两家，才提出了不少更为精辟的词论。最值得注意的，我以为乃是周济所提出的“有无”及“出入”之说，周氏在《介存斋论词杂著》中曾提出说：“初学词求有寄托，有寄托，则表里相宣，斐然成章。既成格调，求无寄托，无寄托，则指事类情，仁者见仁，知者见知。”周氏又在《宋四家词选·目录序论》中曾提出说：“夫词，非寄托不入，专寄托不出。一物一事，引而伸之，触类多通。驱心若游丝之罥飞英，含毫如郢斤之斲蝇翼，以无厚入有间。既习已，意感偶生，假类毕达，阅

载千百，謦欬弗违，斯入矣。赋情独深，逐境必寤，酝酿日久，冥发妄中。虽铺叙平淡，摹缋浅近，而万感横集，五中无主。读其篇者，临渊窥鱼，意为鲂鲤。中宵惊电，罔识东西。赤子随母笑啼，乡人缘剧喜怒，抑可谓能出矣。”关于这两段话，我在多年前所写的《常州词派》一文中，已曾就作者与读者两方面对之作过分析和说明（见《迦陵论词丛稿》）。总之，依周氏之说，则作者在写词之际既可以由其“入”与“有”之说而避免了浮靡空率之病；又可以由其“出”与“无”之说而不致过分被狭隘的寄托之说所拘限，这自然较之张惠言的死于句下的说法要活泼和高明得多了。而就读者而言，则更可以因其“临渊窥鱼，意为鲂鲤。中宵惊电，罔识东西”的感发和联想，而对作品作出“仁者见仁，知者见知”的各种不同的解说，这自然就更为后来之以比兴寄托说词者，开启了一个广大的法门。于是谭献在《复堂词录·序》中，就曾推衍周氏之说而更提出了“甚且作者之用心未必然，而读者之用心何必不然”的说法。如此则说词者之联想遂得享有绝大之自由，而不致再有牵强比附之讥，这自然是常州派词论的一大拓展。只不过周、谭二氏毕竟未能脱除张惠言的影响，因此其联想乃莫不以比兴为依归，这就未免仍有其局限之处了。除去周济、谭献二家之说以外，其他时代较晚的清代词评家，大多也曾受有常州派词论之影响，本文在此不暇详说，现在只能对各家词论简述其要旨：即如丁绍仪在其《听秋声馆词话》中，曾提出过“语馨旨远”之说，江顺诒在其《词品二十首》中，曾提出过“诗尚讽谕，词贵含蓄”之说，谢章铤在其《赌棋山庄词话》中，曾提出过“即近知远，即微知著”之说，刘熙载在其《艺概·词概》中，曾提出过“空中荡漾，最是词家妙诀”之说，蒋敦复在其《芬陀利室词话》中曾提出过“以有厚入无间”之说，陈廷焯在其《白雨斋词话》中，曾提出过“沉郁顿挫”之说，沈祥龙在其《论词随笔》中，曾提出过“词贵意藏于内，而述离其言以出也”之说，况周颐在其《蕙风词话》中，曾提出过“重、拙、大”之说，陈洵在其《海绡说词》中曾提出过“词笔莫妙于留”之说。归纳以上各家之论，私意以为首先我们应该分别从两个方面来看，其一是自其同者而视之，则我们就会发现他们对于词之曲折深蕴之特美，都有一份共同的体认；其次再就其异者而视之，则我们又会发现他们对词之所以形成此种特美之质素，却各有不同的看法。关于这方面的差别，我以为大概可以分为三类：一类是尊仰张惠言及周济之说，对词之曲折深蕴之美常以比兴寄托为之解释者，刘熙载、蒋敦复、陈廷焯、沈祥龙、陈洵诸家属之；再一类是虽亦推重常州之词论，却反对其拘执，因之各有不同之见者，丁绍仪、江顺诒、谢章铤诸家属之；更有一类则是虽曾自常州词论得到启发，而其立说乃完全不为常州之论所局限者，况周颐属之（本文为篇幅所限，但能略述其概要如此，他日有暇，当再分别详论）。以上所述，乃是我们对于自两宋以迄晚清之词学的一个极简单的介绍，有了此种认识，我们就既可以在下一节中把王国维的词论放在这个历史的演进结构中，对其得失长短之所在，作出更为正确的衡量，也可以在下一节中在西方理论的观照中，对中国词学作出更为正确的反思了。

## 二　王国维对词之特质的体认

### ——我对其境界说的一点新理解

从上一节对中国词学之简单的介绍中，我们已可以约略看到词学之发展中的一些重要迹象。其一是词学家们对于词之曲折深蕴耐人寻绎的特质，越来越有了明白的反省和认识；其二则是对于词中之此种特质应如何加以发掘和诠释的问题，也越来越有了更为深入的思索。而更值得注意的则是，词学发展到了此一阶段的晚清时代，中国的固有文化又受到了西方文化的一次重大的冲击。而王国维的《人间词话》就正是在此种历史背景中所写成的一册极值得注意的论词专著。因此在王氏之《词话》中，我们遂可以发现其既有对传统词学的继承和突破，也有对西方理论的接受和融会。关于王氏之文学批评中此种旧修养与新观念的结合，我在多年前所写的《王国维及其文学批评》一书中，已曾有过相当详细的论述。当时我既曾自其早期之杂文中，为之归纳出了有关文学批评的几点重要概念；又曾自其《人间词话》中，为之归纳出了一套简单的理论体系；而且在讨论其《词话》时，还曾将之分为了批评之理论与批评之实践两大部分。约而言之，则我以为其《词话》中之第一则至第九则，乃是王氏对其评词之标准的一种理论性的标示：第一则提出“境界”一词为评词之基准。第二则就境界之内容所取材料之不同，提出了“造境”与“写境”之说。第三则就“我”与“物”之间的关系之不同，分别为“有我之境”与“无我之境”。第四则说明“有我”与“无我”两种境界其所产生之美感有“优美”与“宏壮”之不同，是对于第三则的一种补充。第五则论写作之材料可以或取之自然或出于虚构，又为第二则“造境”与“写境”之补充。第六则论“境界”非但指景物而言，亦兼指内心之感情而言，又为对第一则“境界”之说的补充。第七则举词句为实例，以说明如何使作品中之境界得到鲜明之表现。第八则论境界之不以大小分优劣。第九则为境界之说的总结，以为“境界”之说较之前人之“兴趣”、“神韵”诸说为探其本。关于此数则词话所标举的几项重要论点，我当时都曾就中国固有之传统及外来理论之影响两方面对之作过相当的论析。因此本文对以上诸点遂不拟再作重复的讨论。我现在所要提出来一谈的，乃是我近来对王氏词论的一点新的认识和理解。

首先我要提出来一谈的乃是我对王国维所标举的“境界”一词的一点新的理解。本来早在多年前当我撰写《王国维及其文学批评》一书时，在《对“境界”一词之义界的探讨》一节中，我就已曾说明王氏在使用“境界”一词时，往往在不同之情况中有不同之含义。盖“境界”一词并非王氏所首创，一般人在评论文学艺术之时亦曾往往用之，是以王氏在《人间词话》中使用此一批评术语时，乃产生了两种情况：其一是将“境

界”一词作为评词之标准而赋予一种特殊之含义者，如《人间词话》开端所提出的“词以境界为最上，有境界则自成高格，自有名句”，其所提出之境界便具有一种特殊之含义。其二则在《人间词话》其他各处使用此词时亦往往具有一般人使用此词时的多种含义。当时我对此一问题曾做过较详细的探讨，先就其特殊含义而言，当时我曾引用佛典中的“境界”之说，指出“所谓‘境界’实在乃是专以感觉经验之特质为主的”。如《俱舍论颂疏》即曾云：“功能所托，名为境界，如眼能见色，识能了色，唤色为境界。”是则境界之存在乃全在吾人感受功能之所及，因此外在世界在未经过吾人感受之功能而予以再现时，并不得称之为“境界”。王氏在引用此“境界”一词作为评词之标准时，其取义与佛典自然并不完全相同，然而其着重于“感受”之特质的一点则是相同的。当时我也曾尝试对王氏所标举的评词之标准的“境界”一词之含义略作说明，我以为“《人间词话》中所标举的‘境界’，其含义应该乃是说凡作者能把自己所感知之‘境界’，在作品中作鲜明真切的表现，使读者也可得到同样鲜明真切之感受者，如此才是‘有境界’的作品。所以欲求作品之‘有境界’，则作者自己必须先对其所写之对象有鲜明真切之感受。至于此一对象则既可以为外在之景物，也可以为内在之感情；既可为耳目所闻见之真实之境界，亦可以为浮现于意识中之虚构之境界。但无论如何却都必须作者自己对之有真切之感受，始得称之为‘有境界’”。这是当时我对王氏所标举的境界一词作为评词标准之特殊含义的一点理解。再就王氏将境界一词作为一般使用时之多种含义而言，则大约分别有以下几种情况：第一是用以指作品内容所表现的一种抽象之界域而言，如《人间词话》第十六则所云“境界有二：有诗人之境界，有常人之境界”，便应为此种取义；第二是用以指修养造诣的各种不同之阶段而言，如《人间词话》第二十六则所云“古今之成大事业大学问者必经过三种之境界”，便应为此种取义；第三是用以指作品中所叙写的一种景物而言，如《人间词话》第五十一则所云“‘明月照积雪’、‘大江流日夜’、‘中天悬明月’、‘黄河落日圆’，此境界可谓千古壮观”，便应为此种取义。

以上所言，是我多年前对王氏词论中“境界”之说的一点理解。现在回顾所言，我以为基本上也仍是正确的。只是近来我却逐渐发现，事实上这种理解原来却存在有一点极明显的不足之处。那就是凡以上所言者，都不仅可以作为论词之标准，同时也可以作为论诗之标准。而王氏在《人间词话》开端标举“境界”之说时，他所提出的最重要的一句话，却原来乃是“词以境界为最上”，可见在王氏之意念中，词固应原有不同于诗的一种特质，而“境界”一词就正代表了王氏对此种特质的一点体认。而且从《人间词话》的全部来看，王氏原来乃是对这种特质具有极深切之体认的一位评词人；只可惜王氏在他自己将《人间词话》编订而发表于《国粹学报》之时，在前九则较具系统的词话中，未曾将某些有关这方面的词话列入其内，这当然原是中国旧日缺乏理论体系的诗话及词话等著作的一般通病，于是遂使得一些极精辟的见解都成为了零星琐屑的谈话。因此也就使得后来讨论《人间词话》的人，都将注意力集中于对“境界”一词之一般性的义界，及对于“造境”、“写境”、“有我”、“无我”与“优美”、“宏壮”等问题的探讨，如此所得的结论遂往往只是对文学及美学方面的一些一般性的观点，而对于王氏标举“境界”来作为评词之术语，其所意指的对于词之特质的一种体认反而忽略了。而如果要想了解王国维对词之特质的体认，及其所提出的“境界”一词与词之特质的关系，我们就不得不先对王氏所提出的另外几则词话也略加探论：

一、词之为体，要眇宜修。能言诗之所不能言，而不能尽言诗之所能言。诗之境阔，词之言长。

二、词之雅郑，在神不在貌。永叔、少游虽作艳语，终有品格。

三、南唐中主词“菡萏香消（按当作“销”）翠叶残，西风愁起绿波间”，大有众芳芜秽、美人迟暮之感。乃古今独赏其“细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒”。故知解人正不易得。

四、古今之成大事业、大学问者，必经过三种之境界：“昨夜西风凋碧树。独上高楼，望尽天涯路”，此第一境也；“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”，此第二境也，“众里寻他千百度，回头蓦见（当作“蓦然回首”—引者按），那人正（当作“却”—引者按）在，灯火阑珊处”，此第三境也。此等语皆非大词人不能道。然遽以此意解释诸词，恐为晏、欧诸公所不许也。

五、“我瞻四方，蹙蹙靡所骋”，诗人之忧生也。“昨夜西风凋碧树。独上高楼，望尽天涯路”似之。“终日驰车走，不见所问津”，诗人之忧世也。“百草千花寒食路，香车系在谁家树”似之。

先看第一则词话。我以为此一则词话乃是王氏对其所体认的词之特质的一段极为简要的说明。当然对词之此种特质之体认也并不自王氏始，早在清代的词评家们就已曾用“要眇”二字来形容词之特质了。即如张惠言在其《词选·序》中，就曾谓词可以“道贤人君子幽约怨悱不能自言之情，低徊要眇，以喻其致”。其后，沈祥龙沿承张氏之说，在其《论词随笔》中也曾提出说“盖心中幽约怨悱，不能直言，必低徊要眇以出之，而后可以感人”。从他们所标举的这些“低徊要眇”及“要眇宜修”等评词之术语的相近似来看，可见他们对于词之特质原是具有一种共同之体认的。至于此种所谓“要眇”之特质究竟何指，我在不久前所写的《要眇宜修之美与在神不在貌》一篇文稿中，也已曾有所论述。约言之，则所谓“要眇”者盖专指一种精微细致的富于女性之锐感的特美。此种特美既最适于表达人类心灵中一种深隐幽微之品质，而且也最易于引起读者心灵中一种深隐幽微之感发与联想。只不过这种特质在词之不断的演进中，又曾逐渐形成了几种不同的情况：在五代宋初的歌辞之词的阶段，作者填写歌辞时，在意识中既往往并没有言志抒情之用心，故其表现于词中的此种特美，遂亦往往只是作者心灵中一种深隐幽微之品质的自然流露。因此这一类词遂亦往往可以给读者一种最为自由也最为丰美的感发与联想。这可以说是属于词之第一类的“要眇”之美。至于在苏、辛诸人的诗化之词中，则作者虽然在意识中已有了言志抒情的用心，然而由于作者本身之修养、性格、志意和遭遇的种种因素，因而遂形成了一种曲折深蕴的品质，而且在抒写和表达时，其艺术形式也足以与其内容之曲折含蕴之品质相配合。所以虽在超旷和豪迈中，便也仍能具有一种深隐幽微之意致（请参

看《唐宋词名家论稿》中对苏、辛词之论析）。这可以说是属于词之第二类的“要眇”之美。至于周、姜、史、吴、王诸家的赋化之词，则往往是以有心用意的思索和安排，来造成一种深隐幽微的含蕴和托喻，这可以说是属于第三类的“要眇”之美。当我们对以上三类不同性质的“要眇”之美，已有了分别之认知以后，再回头来看张惠言与王国维二家对词之特质所作的相近似的论述，我们就会发现他们二人在相似之中实在存在有一点绝大的不同，那就是张惠言之以比兴说词乃是先肯定了作者一定有一种贤人君子幽约怨悱之情，不过只是用低徊要眇的方式来传达而已。这种说词的方式，就前面所举的第三类词的“要眇”之美而言，原是可行的；而张氏之错误则是想要用此第三类的“要眇”之美，来概括和说明前两类的“要眇”之美。然而前两类的“要眇”之美的性质既与此第三类迥然不同，因此张氏之说自然就不免有牵强比附之讥了。至于王国维此一则词话之所说，则可以算是对此种“要眇”之美的一种通说，足可以将此三类不同性质的“要眇”之美都概括于其中。这自然是王氏之说较张氏之说更为周全也更为灵活之处。只是王氏在此一则综合的论述中，其所言虽似乎可以概括此三种不同性质的“要眇”之美，然而若就王氏《人间词话》之整体而言，则我们就会发现王氏在批评之实践中，对属于第三类的“要眇”之美的作品，却始终未能真正了解和欣赏。这自然是王氏词论中之一项重大的缺憾。至于对第二类的“要眇”之美，则王氏虽然论述不多，但像他在评苏、辛词时所提出来的一些论点。如“东坡之词旷，稼轩之词豪。无二人之胸襟而学其词，犹东施之效捧心也”及“读东坡、稼轩词，须观其雅量高致，有伯夷柳下惠之风”诸言，则都颇能掌握评赏此类词之重点所在。盖以诗化之词的作者，既已经具有了与写诗相近似的言志抒情之意识，因此其最易产生的一项流弊就是流于直抒胸臆，而失去了词所独具的“要眇”之特美。所以此类词之佳者，其作者乃更须在本质上先具有一种“要眇”的品质，然后才能在其作品中存有此种“要眇”之特美。王氏对苏、辛词之评赏，每自其作者之品质为说，此自不失为一种有见之言，只是王氏之所说似只为一种直觉之感受，而并无理论性之反思。而且早在清代词评家之论苏、辛词时，已从其修养品格方面为说了，我们在前一节所曾举引过的谢章铤《赌棋山庄词话》中对苏、辛词的一些评论便足以为证。是则王氏对第二类词的“要眇”之美虽亦能有所认知，却与前人之说甚为相近，而并未能树立起真正属于自己的精义和创见。经过如此的比较和观察，我们就会发现王氏论词的最大之成就，实乃在于他对第一类词之“要眇”之美的体认和评说。盖以第一类的歌辞之词，其特色乃在于作者写作时并无显意识的言志抒情之用心，然而其作品所传达之效果，却往往能以其“要眇”之美而触引起读者许多丰美的感发和联想。此种感发和联想既难以用作者显意识之情志来加以实指，因此也就很难用传统的评诗的眼光和标准来加以衡量，私意以为这才是王国维之所以不得不选用了“境界”这一概念极模糊的词语，来作为评词之标准的主要缘故。只是王氏在当时虽对此一类词的“要眇”之特美已有了相当的体认，却并未能形成一种义界严明的理论体系。因此当他在《人间词话》中使用“境界”一词时，才产生了如我们在前文所述及的多种解说之模棱性。而我以前在《王国维及其文学批评》一书中所提出的对“境界”一词之理解，以为当其被用为一种具有特殊含义之批评术语时，乃是指“凡作者能把自己所感知之‘境界’，在作品中作鲜明真切的表现，使读者也可得到同样鲜明真切之感受者，如此才是‘有境界’的作品”的说法，原来应该只是王氏标举“境界”一词作为文学批评术语的第一层含义。此一层含义是既可以用以评词，也可以用以评诗的，可是当他在词话开端特别提出“词以境界为最上”的说法时，此“境界”一词便实在还应具有专指词之特质的另一层的含义。而这一层更为深入的含义，我以为才正是王氏词论中最重要的一点精华之所在。因此王氏遂又在这一则词话中提出了词“要眇宜修”之特质。而且还曾对此一特质加以申述说：“能言诗之所不能言，而不能尽言诗之所能言。诗之境阔，词之言长。”那就因为若将此一类歌辞之词与诗相比较，则诗之作者既在显意识中多存有言志抒情之用心，而且可以写为五、七言长古之各种体式，可以说理，可以叙事，可以言情，此种广阔之内容，自非小词之所能有。然而小词的“要眇”之美所传达的一种深微幽隐的心灵之本质，其所能给予读者的完全不受显意识所拘限的更为丰美也更为自由的感发与联想，则也决非诗之所能有。所以在我们前面所举引的第二则词话中，王氏乃又曾提出说“词之雅郑，在神不在貌”。其所谓“貌”，应该就是指词中所叙写的表面之情事，而其所谓“神”则应是指其“要眇”之特质所能给予读者的一种触引和感发的力量。因为如果只以“貌”而言，则五代宋初之小词表面所叙写的情事，原来都只不过是一些儿女相思伤春怨别的内容而已。若以评诗之标准论之，则此种内容之诗歌固应皆属于郑卫淫靡之作，并无深远之意义与价值可言；然而若以评词之标准论之，则虽然外表同是写儿女之情的作品，可是其中却有一些作品除去外表所写的情事以外，还特别具有一种足以引起读者之深远而丰美的感发与联想的力量，而这一类小词自然就正是王氏所谓“在神不在貌”的不能再以郑卫之音目之的作品了。像这种不被内容所写之情事所拘限，而能触引读者极自由之感发与联想的一种艺术效果，一般而言自然并非只以写显意识中之情事为主的诗之所能有。因此我以为这才是王氏之所以提出“词以境界为最上，有境界则自成高格，自有名句”之说来作为评词之标准的更深一层的意旨之所在。只可惜王氏对于这一类词的“要眇”之特质，虽有相当深切的体认，然而却并未能作出更有系统的理论化的说明，因此我们便只能从他在评词实践的一些其他诸则词话中，来求取印证了。所以下面我们便将对前面所举引的第三至第五则词话略加讨论。

这三则词话，我以为恰好可以代表王氏之不被作品所叙写的外表情事所拘限，而以感发及联想来评词和说词的几种不同的方式。先看第三则词话，在这则词话中，王氏所举引的南唐中主李璟的《山花子》一词，就其外表所写的情事而言，原来乃是一般歌辞之词所常写的伤离怨别的思妇之情，然而王氏却以为其开端之“菡萏香消”二句“大有众芳芜秽美人迟暮之感”，这当然可以作为王氏之“遗貌取神”，不从作品所写之外表情事立说，而从作品之感发作用所予读者之联想来立说的一则例证。再看第四则词话，在这则词话

中，王氏所举引的晏、欧诸人的小词，就其外表所写的情事而言，原来也是一般歌辞之词所常写的伤离怨别的儿女之情，然而王氏却居然以为其所写之内容，足以代表“成大事业大学问者”的“三种境界”，这当然也可以作为王氏之“遗貌取神”，不从作品所写之外表情事立说，而从作品之感发作用所予读者之联想来立说的又一则例证。至于第五则词话，则王氏乃竟然以晏殊及冯延巳所写的歌辞之词中的伤离怨别的词句，来与《诗经·小雅·节南山》及陶渊明《饮酒》诗中的一些忧生忧世的诗句相比拟，其“遗貌取神”，能超越于作品所写的外表情事以外，而独重读者感发之所得的一贯的读词和说词的态度，也是明白可见的。而且王氏在第四则词话中，既曾把晏殊《蝶恋花》词中的“昨夜西风”数句，比拟为“成大事业大学问者”的“第一种境界”，而在第五则词话中，又把此三句词与《小雅·节南山》中的“我瞻四方，蹙蹙靡所骋”数句相比拟，以为其与“诗人忧生”之情意有相似之处，则王氏之以联想说词时的自由和不受拘限的情况，自亦可概见一斑。

从以上这些批评实践中的个例，已足可证明我在前面所提出来的说法，那就是王氏评词之最大的成就，乃在于他对第一类歌辞之词的“要眇”之美的体认和评说。这种评说之特色就正在于评者能够从那些本无言志抒情之用心的歌辞之词的要眇之特质中，体会出许多超越于作品外表所写之情事以外的极丰美也极自由的感发和联想。这种感发和联想与诗中经由作者显意识之言志抒情的用心而写出来的内容情意，当然有很大的不同。我想这可能才正是王氏之所以不得不提出“境界”这一义界极模棱的批评术语，来作为评词之标准的更深一层的含意之所在。因此“境界”一词也含有泛指诗歌中兴发感动之作用的普遍含意，却并不能径直地便指认为作者显意识中的自我言志抒情之内容，而是作品本身所呈现的一种富于兴发感动之作用的作品中之世界。而如果小词中若不能具含有这种“境界”，则在唐五代之艳词中，固原有不少浅薄淫亵的鄙俗之作，而这些作品当然是王国维所不取的，因此私意以为这才是王氏何以要提出“词以境界为最上，有境界则自成高格，自有名句”来作为评词之标准的主旨所在。而且在这一则词话的最后，王氏还曾提出了另一句极值得注意的话，说“五代北宋之词所以独绝者在此”。则王氏之“境界”说其重点乃专指这一类歌辞之词的引人感发与联想的要眇之特质，岂不显然可见？

以上我们虽然曾就中国词学之传统及王国维之词论，把词之“要眇”的特质归纳为“歌辞之词”、“诗化之词”与“赋化之词”三种不同的类型，并曾提出说张惠言的比兴寄托之说特别适用于第三类赋化之词之有心安排托意的一些作品，而王国维的境界说则特别适用于第一类歌辞之词之富于感发作用的作品。然而这种归纳实在不过只是一种极为简单的说明而已。关于张、王二家词说之优劣长短及其理论之依据何在，还都有待于更深一层的探讨。而传统词说既缺乏周密的理论分析，因此下一节我们便将借用一些西方的理论来对之略加检讨。

## 三　从西方文论看中国词学

在前两节的讨论中，我们已曾就中国词学之传统，对词之特质作了扼要的探讨，以为词与诗之主要差别，乃在于词更具有一种深微幽隐引人向言外去寻绎的“要眇”之特质。而且还曾就词之发展过程，将此种“要眇”之特质分做了“歌辞之词”、“诗化之词”及“赋化之词”三种不同的类型。并曾指出张惠言之以比兴寄托说词的方式，较适用于第三类的“赋化之词”；王国维之以感发联想说词的方式，较适用于第一类的“歌辞之词”；至于第二类的“诗化之词”，则是虽然也以具有深微幽隐的“要眇”之特质者为佳，然而并不须以比兴及联想向作品本身之外去寻绎，而是在作品本身所写的情事之中，就已经具含了“要眇”之特质了。以上我所作的这些探讨和归纳，可以说主要都是以中国传统词说为依据的。只可惜中国文学批评一向缺少逻辑严明的理论分析，因此虽有一些极精微的体会，却都只形成了一些模糊影响的概念，而不能对其所以然的道理作出详细的说明。而近来我却发现这些传统词学，与西方现代的一些文论颇有暗合之处，因此下面我便将借用一些西方文论来对中国这些传统的词说略作反思和探讨。不过，在引用西方理论之前，我却要首先作一个简单的声明，那就是本文既不想对西方理论作系统性的介绍，也不想把中国词学完全套入西方的理论模式之中，我只不过是想要借用西方理论中的某些概念，来对中国词学传统中的一些评说方式，略作理论化的分析和说明而已。

首先我要提出来一谈的是西方的阐释学（hermeneutics），此一词之语源盖出于希腊罗马神话中赫尔默斯（Hermes）一词，赫尔默斯为大神宙斯（Zeus）与美亚（Maia）所生之子，是一位为神传达信息的使者。因此西方遂将诠释《圣经》中神的语言的学问，称为hermeneutics，本意原是解经之学。而另外自亚里士多德开始，欧洲也原有一个对古典加以阐释的传统。其后经德国的神学家与哲学家施莱尔马赫（F. Schleiermacher）及狄尔泰（W. Dilthey）等人把二者加以发扬和融会，于是原来的解经之学，遂脱离了教条的束缚，而发展成为一种可以普遍适用于哲学与文学之解释的总体的阐释学。本文因主题及篇幅所限，对此自无法作详细之介绍。我现在只想把中国传统词学与西方阐释学的一些暗合之处，略加叙述。第一点我要提出来一谈的是西方对《圣经》的阐释，往往至少有两层意义，因为经文中常有一种喻言的性质，因此说经之人对于经文遂至少要作出两层解释，第一层是对于经文之语法及词意等字面之解释，第二层是对其精神内含的寓意的解释（圣奥古斯丁在其《基督教教义》一书中，甚至曾将之分为“字面的”、“寓言的”、“道德的”及“神秘的”四重含义，因过于繁复，兹不具论）。如果以这一点特色与中国词学传统相比较，则如我在前一节之所论述，中国词与诗的差别，就在于词更具有一种幽微要眇引人向更为深远之意蕴去追寻的特质，这正是张惠言之所以提出了“意内言外”的比兴寄托之说，王国维之所以提出了“在神不在

貌”的境界之说的缘故。可见对于词的欣赏和评说都更贵在能透过其表面的情意而体会出一种更深远的意蕴。像这种对于两层意蕴的追寻和探索，我以为这正是中国词学与西方阐释学的第一点暗合之处。第二点我要提出来一谈的，则是阐释学中的多种解释的可能性。西方的阐释学，其最初之本意原是要推寻出经文中神的旨意，或古代作品中的作者之本意，可是在实践的发展中，他们却发现自己面临了一个重大的困难，那就是每一个诠释人都有其时代与个人之背景的种种限制，因此当他们对不同时间不同空间不同之作者的作品作出诠释时，自然就免不了会产生种种偏差，于是从作品中所体会出来的，遂往往不一定是作者的本意（meaning），而只是诠释者自作品中所获得的一种衍义（significance）。而且不仅不同的诠释人可以自作品中获得不同的“衍义”，甚至同一位诠释人在不同的时空背景下阅读同一篇作品，也可以因不同背景而获得不同的衍义。如果以阐释学中这种衍义之说与中国传统词学相比较，则如张惠言之评温庭筠的《菩萨蛮》词，谓其“照花前后镜”四句有“《离骚》初服之意”，王国维说李璟的《山花子》词，谓其“菡萏香消翠叶残”二句有“众芳芜秽美人迟暮之感”，像这种解说，依阐释学言之，自然就都可以被视为一种衍义。而这种衍义的评说，既可以因诠释人的时空背景之不同而作出种种不同的解说，因此常州词派之周济和谭献二人，遂又提出了“仁者见仁，知者见知”与“作者之用心未必然，而读者之用心何必不然”之说。于是晏殊之《蝶恋花》词之“昨夜西风凋碧树”三句，遂既可以被王国维评说为“成大事业大学问者”的“第一种境界”，又可以被王国维评说为有“诗人忧生”之意。像这种衍义的评说，我以为也正可以用西方阐释学来加以说明。这是中国传统词学与西方阐释学的第二点暗合之处。第三点我要提出来一谈的，则是阐释学中阐释之依据的问题，而一切阐释的依据当然都在所阐释的“文本”（text，一译为本文），是“文本”为阐释者提供了材料，且提供了各种阐释的可能性。如果以此一点与传统词学相比较，则如张惠言之评温庭筠的《菩萨蛮》词，就曾提出说：“‘照花’四句，《离骚》初服之意。”可见“照花”四句便是张惠言之评说所依据的“文本”。王国维之评李璟的《山花子》词，也曾提出说：“‘菡萏香消’二句，大有众芳芜秽美人迟暮之感。”可见“菡萏香消”二句也就是王国维之评说所依据的“文本”。这自然可以说是传统词学与西方阐释学的第三点暗合之处。只是我们虽然承认了张惠言与王国维之评说各有其所依据的文本，然而这些文本何以竟会引发了他们所诠释的那些“衍义”，则还是一个应该探讨的问题。因此下面我们便将再征引一些其他的西方理论，来对这方面的问题也略加论述。

所谓“文本”，其组成的因素自然是文本中所使用的语言，而语言则是传达信息的一种符号。因此我们现在就将对西方的符号学（semiotics）也略加介绍。本来早在我所写的《从符号与信息之关系谈诗歌的衍义之诠释的依据》一文中，我对符号学已作过简单的介绍，而且曾引用符号学的一些理论，对张惠言之以比兴寄托说词的依据也作过简单的分析（见《迦陵随笔》之七）。约言之，则根据瑞士符号学之先驱者结构语言学家索绪尔之说，作为表意符号的语言，其作用主要可以归纳为两条轴线，一条是语序轴，另一条是联想轴。语序轴指语法结构的次序而言，当然是构成语言之表意作用的一种重要因素。但索氏认为语言之表意作用除了在语言中实在出现的语序轴以外，还要考虑到每一语汇所可能引起的联想的作用。一些有联想关系的语汇可以构成一种系谱（paradigm）。如果以中国文学为例证，则如我们要叙写一个美丽的女子，则我们便可以联想到“美人”、“佳人”、“红粉”、“蛾眉”等一系列的语谱。而语谱中的每一个语汇都可以提供给说话人一种选择，当我们选择此一语汇而不选择彼一语汇时，其间就已经有了一种表意的作用了。而且当这些语汇依语法次序排列成一个语串之时，则此一语串除去依语序轴之次序所表明的语意以外，便还可以由联想轴之作用而隐含有另一组潜伏的语串。索氏的此一理论，实在为以后的学者提供了不少可提供发挥的基础。至于把符号学用之于对于诗歌的研讨，则以雅各布森（Roman Jakobson）和洛特曼（J. M. Lotman）二人之说最为值得注意。雅各布森原为国际上著名的语言学家，并曾结合语言学与符号学来探讨诗学。他曾以索绪尔的二轴说为基础，而发展出一种语言六面六功能的理论（此说过繁，此处不暇介绍，从略），其中之一就是所谓诗的功能（poetic function），这种功能之形成，主要就是由于把属于选择性的联想轴的作用加在了属于组合性的语序轴之上，于是就使得诗歌具有了一种整体的、象征的、复合的、多义的性质，这自然就使得我们对于诗歌的内含和作用，有了更为丰富也更为深入的认识和了解。不过，雅氏也曾对语言的交流提出了一项重要的条件，那就是说话人（addresser）和受话人（addressee）双方必须具有相当一致的语言的符码（code）。其后另一位俄国的符号学家洛特曼则更把符号学从旧日的形式主义及结构主义中解放出来，使之与历史文化相结合，并且接受了信息交流的理论（information theory），而提出了更进一步的说法。洛氏认为人类不仅用符号来交流信息，同时也被符号所控制，符号的系统也就是一个规范系统。而且此中规范系统还可以分为两个层次：我们日常普通所使用的语言，是第一层的规范系统；而当我们把文学、艺术及各种风俗、习惯加之其上，于是就形成了第二层的规范系统。因此当我们研析一篇文学作品时，就不应只注意其第一层的规范系统，还应注意其外在时空的历史文化背景所形成的第二层的规范系统。同时洛氏还曾把符号分成了理性的认知（cognition）与感官的印象（sense perception）两种不同的性质。前者多属于已经系统化了的符号，后者则多属于未经系统化的符号。前者可以给人知性的乐趣，后者则可以给人感性的乐趣。通常一般人读诗都只注意诗篇之语汇在语序轴上所构成的表面的信息与意义，而依洛氏之说，则无论是语序轴或联想轴所可能传达的信息，无论是知性符号或感性符号，甚至诗篇外的历史文化背景，都可视作诗歌的一个环节。因此洛氏的理论遂把诗篇所能传达的信息的容量大幅度地扩展了。

以上我们既然征引了一些西方符号学之说，说明了在语言符码中之联想轴的重要性，也说明了这些符

码系统与历史文化背景有着密切的关系，现在我们就可以借用这些理论来对张惠言说词之依据略加说明了。即如我们在前文所举出的张惠言对于温庭筠《菩萨蛮》（小山重叠）一词中“照花”四句的评说，此四句词原文本是“照花前后镜，花面交相映。新贴绣罗襦，双双金鹧鸪”。如果只从语序轴表面的叙写来看，则此四句词原不过只是写一个女子的簪花照镜及其衣饰之精美而已。可是张惠言却从其中看出了“《离骚》初服之意”，那便因为就中国历史文化之传统而言，则《离骚》中既多以“美人”喻为“君子”，而且常以美人之修容自饰来比喻君子之高洁好修。《离骚》中“初服”一句，原文就是：“进不入以离尤兮，退将复修吾初服。”据王逸注即曾云：“退，去也，言己诚欲遂进竭其忠诚，君不肯纳，恐重遇祸，将复去修吾初始清洁之服。”而其所喻示的则是贤人君子之不遇者的一种高洁美好的品德，所以紧接着“初服”一句，《离骚》就写了一大段“芰荷为衣”、“芙蓉为裳”、“缤纷繁饰”、“芳菲弥章”的衣服容饰之美。可见张惠言之说温词以为其有屈子《离骚》之意，他所依据的原是由于文本中一些语码所提示的带有历史文化背景的联想轴的作用（温氏此一词中的语言符号，如其“画眉”、“照镜”等叙写皆可以有引人联想之符码作用。请参看《迦陵随笔》之八）。而像张惠言的这种说词方式，实在可以说是中国词学以比兴寄托说词的一个传统方式，即如鲖阳居士之说苏轼《卜算子》（缺月挂疏桐）一词（见张惠言《词选》所引）谓其“‘缺月’刺明微也，‘漏断’暗时也……”云云，端木埰之说王沂孙《齐天乐》（一襟余恨宫魂断）一词谓其“‘宫魂’句点出命意，‘乍咽’‘还移’慨播迁也”云云（见四印斋刻《花外集》王鹏运跋文），他们所采用的就都是以文本中某些语码来比附某种托意的方式。这种解说方式，从表面看来虽然似乎也是一种可以使词之诠释更为丰富的衍义，但实际上反而给词之诠释更加上了一层拘执比附的限制。关于这种诠释的缺点，西方符号学家也已曾注意及之。即如艾柯在其《读者的角色》（The Role of the Reader）一书之《诗学与开放性作品》（“The Poetics of the Openwork”）一节中，就曾认为西方阐释学中像这种以道德性（moral）、喻托性（allegorical）及神秘性（anagogical）来作解释的中古时期的说诗方式，是一种被严格限制了的僵化的解说，事实上已经背离了诗歌之自由开放的多义之特质。在中国词学中，张惠言这一派比兴与寄托的常州词论之所以往往受到后人的讥评，就也正是由于这种缘故（请参看《迦陵随笔》之九）。因此王国维遂批评张氏之说词为“深文罗织”，而王氏自己遂发展为一种更重视读者之联想的更富于自由性的说词方式。下面我们便将对王氏说词之方式，也借用西方之文论来略加论述。

如果以王氏说词之方式与张氏说词之方式一加比较，我们就会发现其间实在有两点极大之差别。其一是张氏之说词其所依据的主要是一种在历史文化中已经有了定位的语码，这一类语码在文本中是比较明白可见的；而王氏之说词则并不以其中已有定位的语码作为依据，此其差别之一。其次则张氏之说词乃是将自己之所说直指为作品之本意与作者之用心；而王氏则承认此但为读者之一想，此其差别之二。从以上两点差别，我们已可清楚地见到，张、王二氏不仅是在说词方式上有着明显的不同，而且在批评的重点方面，也已经有了极大的转移。张氏的批评主要仍是以追求和诠释作者之用心与作品之原意为评说之重点；而王氏则已经转移到以文本所具含之感发的力量，及读者由此种感发所引起的联想为评说之重点了。为了要对王氏说词的方式也略加理论化的分析，因此我们就不得不对另一些西方文论也略加介绍。首先我要提出来一谈的，就是西方的接受美学（德文为rezeptions asthetik, 英译为aesthetic of reception），此一学派源起于联邦德国的康茨坦斯大学（University of Konstangin Southern Germany）。当时该大学有一批学者经常聚会，如尧斯（Hans Robert Jauss）及伊塞尔诸人皆在其中。他们曾把一些共同讨论的主题，写为论文发表在一本名为《诗学与诠释学》的杂志（Poetik und Hermeneutik）中，所谓“诗学”与“诠释学”虽然研究的重点不同，前者重在对于诗之性质及其内在结构的分析，而后者则重在对于意义的解说，但经由诗学的分析实在可以产生出对于诠释的重大影响，因此二者间自然有一种密切的关系。而所谓“接受美学”就是综合了诗学与诠释学而发展出来的一种新兴的文学批评理论。而且在发展的过程中还曾结合了结构主义与现象学的一些影响，因此牵涉的问题颇为广泛，本文对此不暇详述。我现在只想对此一派文学理论所提出的读者之重要性略加介绍。约言之，盖早自捷克的结构主义学者莫卡洛夫斯基（Jan Mukarovsky）就已曾提出了艺术品有待读者或欣赏者来加以完成的说法，他认为一切艺术品在未经读者或欣赏者的再创造以前，都只不过是一种艺术成品而已，一定要经过读者或欣赏者的再创造来加以完成，然后此一艺术品才成为一种美学的客体（见莫氏所著《结构、符号与功能》［Structure, Sign and Function］）。而波兰的现象学哲学家英伽登（Roman Ingarden）则认为作品本身只能提供一个具含很多层次的架构，其中留有许多未明白确定之处，要等读者去阅读时，才能将之加以具体化的呈现。而且一切作品都必须经由读者或欣赏者以多种不同之方式加以完成，才能产生一种美感经验，否则此一艺术品便将毫无生趣（见英氏所著《文艺作品的认知》［The Cognition of the Literary work of Art］及《文艺作品的本体性、逻辑性及理论性探讨》［The Literary Work of Art:An Investigation on the Borderline of Ontology, Logic and Theory of Literature］）。而接受美学的学者伊塞尔在其《阅读过程——一个现象学的探讨》（“The Reading Process: A Phenomenological Approach”）一文中，遂明白地提出了文学作品的两极之说。他认为文学作品具有两个极点，一方面是艺术的（artistic），一方面是美学的（aesthetic）。前者指的是作者所创作的文本，后者则指的是阅读此一文本的读者。因此我们对文学的研讨，就不应该只把重点放在作者的文本上面，而应该对于读者的反应也同样加以重视。伊氏又曾主张，读者对作品的反应不能被严格地固定在一点之上，而阅读的快乐也就正在其不被固定的活动性和创造性。而另一位接受美学家尧斯，在其《关于接受美学》（Toward An Aesthetic of Reception）一书中，则更提出了一种主张，以为一篇诗歌的内涵可以在读者多次重复的阅读中呈现出多层含义，而且读者的理

解并不一定要作为对作品本文之意义的解释和回答。此外还有一位意大利的接受美学的学者墨尔加利（Franco Meregalli）在其《论文学接受》（“La Reception Literaire”）一文中，则曾把读者分为若干类：第一类是普通的读者，他们只看做品表面的意思；第二类是超一层的读者，他们在阅读时对于作品带有一种分析和评说的意图；第三类的读者，他们都只把作品当成一个出发点，从而透过自己的想象可以对之作出一种新的创造性的诠释。墨氏称此类读者对其所阅读的文本造成了一种创造性的背离（La trahison creatice，英译应为 creative betrayal）。（墨氏此文见于法文之《比较文学杂志》［Revue de Litterature Comparee］1980年第2期，134—149页。）

当我们对以上这些理论有了简单的认识以后，我们就会发现王国维说词之方式与这些理论确实有不少暗合之处。其一，接受美学主张一切艺术作品都有待于读者来完成，如果不然，则此一作品便只是一件艺术成品而毫无生趣。王氏之以“众芳芜秽美人迟暮之感”来说李璟的《山花子》词，又以“三种境界”来说晏、欧诸人的小词，主要就是透过读者的感发，而给作品赋予了一种新鲜的生趣。这可以说是与此一派理论的第一点暗合之处。其二，接受美学以为一篇作品可以对读者呈现出多层含意，而且读者的理解和诠释并不一定要作为对作品本文之意义的解释和回答。因此王氏对晏、欧诸人之小词，遂可以既将之评说为“成大事业大学问者”的一种境界，又可以将之评说为有诗人“忧生”“忧世”之心。这可以说是与此一派理论的第二点暗合之处。其三，接受美学既曾提出读者对于文本之诠释可以透过自己之想象而形成一种创造性的背离。因此王氏在以三种境界说晏、欧诸人之小词时，遂也曾提出说“遽以此意解释诸词，恐晏、欧诸公所不许也”。可见王氏对自己的解说之背离了作品的原意，也原是有所认知的。这可以说是王氏词说与此一派理论的第三点暗合之处。如果只从以上几点来看，则读者对作品之接受与诠释，乃似乎可以享有绝大之自由了。但事实上却也并非全然如此。因此接受美学还有一则极重要的理论，那就是一切诠释都必须以文本中所蕴涵的可能性为依据。关于这一方面，伊塞尔在其《阅读活动——一个美学反应的理论》（The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response）一书之序文中，就曾提出他对于文本与读者之关系的看法，认为文本提供了一种可能的潜力，而这种潜力是在读者阅读的过程中加以完成的。因此美感的反应乃是在文本与读者的交互作用中所产生的一种辩证的关系。如此看来，则旧日之只重视作者与作品而忽略了读者之美感反应的文学批评，固然是一种偏差；而如果只重视读者的反应而忽略了作品之文本的根据，则其所作出的诠释势必也将形成为荒谬妄诞而泛滥无归，则是另外一种偏差。因此我们在承认了王国维之以一己感发之联想来说词的方式以后，就还应该更对其在文本方面的依据也略加探讨。

说到文本中的依据，当然就要以实践的批评为例证，而西方的著作则往往偏重理论的成分多，而实践的例证少。即使有一些例证，如伊塞尔对于班彦（John Bunyan）和司考特（Walter Scott）等人著作的分析，乃大多以小说为主，而缺乏讨论诗歌的范例。至于尧斯则虽然曾经讨论过法国波德莱尔（Charles Baudelaire）的一首诗歌，然而东西方的文化背景和语言特质既都有很大的不同，因此我们也不能生硬地便把西方的个例来作为我们的典范。如此则我们在探讨王国维说词方式在文本中的依据之时，便不得不再对中国古典诗歌之特质一加回顾。本来关于此一问题，我在《王国维及其文学批评》一书中于论及《境界说与中国传统诗说之关系》一节内，已曾对中国古典诗歌之传统及特质作过简单的论述。另外我在《中国古典诗歌中形象与情意之关系例说》一篇文稿内（见《迦陵论诗丛稿》），也曾把中国诗论与西方诗论之差别作过一番比较。约言之，则西方的创作与批评都重视有心的设计与安排，而中国的创作与批评则较重视自然的感动和兴发，这正是何以在中国诗论中特别重视“兴”的作用，而在英文的批评术语中乃竟然找不到一个与之相当的语汇的缘故。现在我们如果要把西方的接受美学与读者反应论引用到对中国古典诗歌的评说中来，我们自然也就不能不重视中国传统中之所谓“兴”的作用。而且中国诗论中之所谓“兴”原来乃是可以兼指作者与读者而言的。就作者而言，所谓“兴”者，自然是指作者“见物起兴”所引起的一种感发；而就读者而言，所谓“兴”者，则是指读者在阅读时由“诗可以兴”而引起的一种感发。“诗可以兴”最早见于《论语》，本是孔子论诗的一句话。关于孔门说诗之重视读者读诗时之“兴”的感发作用，我在《“比兴”之说与“诗可以兴”》一篇文稿中已曾有所讨论，兹不再赘（见《迦陵随笔》之十）。总之，孔门说诗所着重的，乃是读者要能从诗歌中引起一种感发和联想。这种读诗和说诗的方式，与西方的接受美学及读者反应论虽然也有可以相通之处，然而基本上并不完全相同。这自然因为就阅读现象而言，无论古今中外的读者在接受作品中所传达的信息时，都必然会引起某种反应，这原是人类认知过程中之一种共性，所以基本上有可以相通之处。但对于如何接受和反应，以及如何对之作出诠释，则因为古今中外之文化历史背景不同，自然也会因此而产生极大之差别。我以为王国维的说词方式，可以说就是在理论上，虽与西方文论有可以相通的暗合之处，而在实践中则实在是带有中国传统的“诗可以兴”的深远之影响的一种重视诗歌之感发作用的说词方式。因此当我们要为王氏说词方式之个例找出其文本中之依据的时候，我们自然就不得不对其文本中所蕴涵的感发之潜能加以重视。所谓感发之潜能是与文本中每一个符号所呈现出来的形式和作用都有着密切之关系的，这种鉴别需要一种极细致的感受和体察，当然不似张惠言一派说词所依据的在文化历史已有定位的语码之明白可见。因此要想说明王氏说词之方式在文本中的依据，我们就要对其所依据的文本作一番深细的观察和探讨。

关于王氏说词方式在文本中之依据，我在《感发之联想与作品之主题》及《三种境界与接受美学》两篇文稿中，本已曾论述及之（见《迦陵随笔》之十二及十三）。约言之，则李璟《山花子》一词之所以引起了王氏的“众芳芜秽、美人迟暮”之慨，乃是因为在“菡萏香消翠叶残，西风愁起绿波间”二句文本中，原来

就蕴涵了足以引起王氏此种感发的一种潜能。首先是“菡萏”一词在此一文本中的作用和效果。原来“菡萏”乃是荷花之别名，见于《尔雅·释草》。不过，每个不同的语汇都各有其不同的品质，也各自带有其不同的作用。即以“菡萏”与“荷花”而言，它们所指向的名称虽然相同，然而其所传达的品质方面的感受则有所不同。“荷花”一词予人之感受较为通俗，也因此而显得更为写实；而“菡萏”一词则因其较为古雅，因此乃别有一种高贵而疏远的感觉。于是此一词汇乃因其推远了现实之距离，而似乎具含了一种象喻的意味。再看“翠叶”二字，所谓“翠叶”者，自然是指绿色的荷叶，如果说“绿叶”，自亦未尝不可；可是如果以“绿叶”与“翠叶”相比较，我们就会感到“绿叶”似较为浅薄而庸俗，而把“绿”字换成了“翠”，则不仅把绿色表现得更为鲜明具体，而且还可以由“翠”字所引起的“翡翠”“翠玉”等联想而表现出对于珍贵美好之品质的一种喻示，因此“翠叶”二字在与开端之“菡萏”一词的相呼应之间，遂造成了一种珍贵美好之品质的重叠出现，于是遂使得此种品质形成为此一句文本中足以引起读者象喻之联想的重点。何况与此“菡萏”及“翠叶”二者相映衬的，还有中间的一个“香”字。此一“香”字所提示的，也同样是一种芬芳美好的品质，因此也就更增强了此一句中的象喻的意味。同时更可注意的则是夹在这种珍贵美好之名称的叙写之中，诗人所用的两个述语，一个是“消”字，一个是“残”字。这两个动词的重叠出现，遂同样也因其质量的增强，而使得其所叙写的消毁和残破的现象，也同样具含了一种象喻的意味，如此则“菡萏香消翠叶残”七个字一口气读下来时，遂自然就使得读者产生了一种恍如见到无数珍贵美好的事物都同时走向了消毁和残破的感受。至于次句的“西风愁起绿波间”，则“西风”一词本身就带有一种萧瑟和摧残的暗示，而且西风吹起的所在，所谓“绿波间”，实在也就是前一句中之“菡萏”的美好之生命的托身之所，所以此一句的叙写，也就更加强了首句所喻示的一切珍贵美好之生命都已走向消毁残败之无可遁逃的整个场景之悲剧感。是则仅就此二句文本中所蕴涵的足以引起读者感发的潜能而言，固已足可说明王氏对此二句词之评说的依据了。而如果我们若更结合了中国的历史文化背景来看，则秋日草木之萧瑟凋零，本来也早就有一种悠久的象喻的传统。早在《诗经·小雅·四月》中，就曾有过“秋日萋萋，百卉俱腓。乱离瘼矣，奚其适归”的句子，表现了由秋日之百卉凋伤所引发和象喻的在乱离中无所遁逃的哀感。另外在《离骚》中也曾有过“惟草木之零落兮，恐美人之迟暮”的句子，则是把芬芳美好的植物与象喻着贤人君子的美人相结合，藉草木之零落而喻示了才人志士之生命落空的悲慨。其后宋玉之《九辩》则更写有“悲哉秋之为气也，萧瑟兮草木摇落而变衰”的句子，于是“悲秋”在中国文学传统中，遂形成为一个经常出现的“母题”（motif），所以唐代的杜甫乃写下了“摇落深知宋玉悲”的句子。可见草木之摇落一直是引起诗人感发的因素，而诗歌中对草木摇落的叙写，也就一直成为一个使读者引起感发的重要因素了。因此王国维遂谓李璟之“菡萏香消”二句“大有众芳芜秽美人迟暮之感”，这其间便不仅是有文本之依据，而且也是有历史文化背景为之依据的了。只不过王氏所依据的乃是文本中所蕴涵的一种感发的潜能，而并不只是语言中的符码而已。像王氏的这种说词方式，当然需要对文本中语言符号的每个成分的功能都要有精微细致的感受和辨别的能力，然后才能对文本中的潜能作出正确的发挥；而不致流入于荒谬的妄说。关于语言符号中这种精微细致的质素之重要性，艾柯在其《一个符号学的理论》一书中，曾经特别提出过所谓“显微结构”一词，来与所谓“符码”一词相对举。他以为“符码”所传达者乃是一种已经定型的意义（established meaning）；而“显微结构”所传达的则不仅是表面的意义，而且是符号本体中所具含的一种质素（elements），而也正是这种质素给用以表达的语言符号提供了一个更为基本的表达形式。所以从表面看来，张惠言从语言符号之带有文化定位的语码所作出的阐释，虽然似乎更有可信的依据，但事实上则王国维对词之评说，有时却似乎反而更能掌握住文本所传达的某些基本的质素。我在《感发之联想与作品之主题》一文中，在讨论李璟这一首《山花子》时，就曾提出说：“此词显意识之所写，固原为闺中思妇之情，这种情事自表面看来与‘美人迟暮’之喻托虽然似乎是截然不同之二事，但自《古诗十九首》之写思妇之情，就曾写过‘思君令人老，岁月忽已晚’的话。李璟此词在‘菡萏香消’二句之后，便也曾写了‘还与韶光共憔悴’的话。是则思妇之恐惧于韶华流逝容颜衰老之情，在本质上与‘众芳芜秽美人迟暮’的悲慨之情，固也原有其可以相通之处。……而王国维之所说乃正为一种‘在神不在貌’的直探其感发之本质之评说。”并且我还曾自此推论说：“就作者李璟所处身的南唐之时代背景而言，其国家朝廷在当日固正处于北方后周的不断侵逼之下，因此这首词之‘菡萏香消’二句所表现的一切都在摧伤之中的凄凉衰败的景象，也许反而才正是作者李璟在隐意识中的一份幽隐的感情之本质。而王国维却独能以其锐感探触及之，这实在正是王国维说词的最大的一点长处与特色之所在。”而且艾柯在其《一个符号学的理论》一书中，于论及符号学的主体（subject）之时，也曾提出过一种看法，以为符号的主体（也就是使用符号的人——作者）是可以经由符号的活动来加以界定的。因此王氏乃透过“菡萏”二句语言符号的某些特殊质素，从而引起了一种与主体意识之本质相暗合的感发，这当然就不仅是个人之锐感，而且也是在符号学中足以为之找到理论之依据的了。

经过上面的论述，我们已可清楚地见到王国维之以感发说词的方式，从表面看来虽然似乎只是一己读词时偶发之联想，但实际上则是既可以为之找到西方理论的依据，而且同时也是有中国传统之重视感发的深厚之根基的。本来我们对王国维说词之方式的讨论，原可到此即告一结束；只是我们在前文中，既然还举有其他两则王氏说词的例证，当然我们就应该对此也略作交代。只是为篇幅所限，我们不能再对之作详尽的分析，现在只简单说明如下：第一点我们要加以说明的，当然是王氏以“三种境界”来评说晏殊诸人之小词之一则词话的文本之依据，关于此点，我在《文本之依据与感发之本质》一篇文稿中，已曾有所论述（见《迦陵随笔》之十四），兹不再赘。第二点我们要加以说明的，则是王氏以“诗人之忧生”及“诗人之忧

世”来评说晏殊及冯延巳二人之词的一则词话。在这则词话中，实在包含了两个例证。前一个例证是说“‘我瞻四方，蹙蹙靡所骋’，诗人之忧生也。‘昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路’似之”；后一个例证是说“‘终日驰车走，不见所问津’诗人之忧世也。‘百草千花寒食路，香车系在谁家树’似之”。现在我们先看前一个例证，在这个例证中王氏所举引的“我瞻四方”二句，原出于《诗经·小雅·节南山》之第七章。这一篇诗是《诗经》中少数有主名的作品之一。作者在此诗之末一章，曾明白地写有“家父作诵，以究王讻”的诗句，清楚地表现了此诗之有讽刺之意。只不过历代说诗人对其所刺之对象，则颇有不同的说法，或以为是刺幽王，或以为是刺师尹。总之无论其所刺者为何人，我们从这首诗中所叙写的“天方荐瘥，丧乱弘多”、“昊天不佣，降此鞫讻”、“不吊昊天，乱靡有定”等诗句看来，这首诗乃是一首忧危念乱之诗，殆无可疑。至于“我瞻四方，蹙蹙靡所骋”二句，则据《毛传》郑笺云：“蹙蹙，缩小之貌。我视四方土地日见侵削于夷狄，蹙蹙然虽欲驰骋无所之也。”是其所喻言者，自然乃是诗人对自己生于乱世不得顺遂其志意的一种慨叹，也就是王氏所云“忧生”之意。而晏殊的“昨夜西风”几句词，则就其表现所写之情事来看，其所写者固原为伤离怨别的对远人怀念之词，与所谓“忧生”之意实在本不相干，不过若自其语言符号中所蕴涵的更深一层的基本质素言之，则“昨夜西风”一句所表现的寒劲之“西风”对于“碧树”的摧残，固正有如诗人所遭受到的外界危乱之苦厄，而“独上高楼”二句所表现的登高望远之情意，便也似乎与诗人之意欲有高远之追寻而无法实践的悲慨大有可以相通之处。而这很可能也就是王氏之所以认为此数句词与《节南山》一诗之“我瞻四方”二句一样，同是有“忧生”之意的缘故了。而另一方面则此种登高望远的追寻向往之情，当然与“成大事业大学问者”的“第一种境界”，在本质上也有相通之处，因此王氏在另一则词话中，遂又曾以“第一种境界”说之。从表面看来，其所说的意思虽有不同，但同样有文本中所传达的一些基本的质素为依据。我在前文介绍西方接受美学之时，曾经提到所谓文本中的“潜能”，也就是文本中本来就蕴涵有多种解说的可能性。另外我在《三种境界与接受美学》一文中，也曾提出说“按照西方接受美学中作者与读者之关系而言，则作者之功能乃在于赋予作品之文本以一种足资读者去发掘的潜能，而读者的功能则正在使这种潜能得到发挥的实践”。所以王国维在“三种境界”一则词话中，乃又曾提出说“此等语皆非大词人不能道”，那便因为只有最为优秀的诗人才能对其所使用的文本赋予如此多层次的潜能，也惟有最优秀的读者才能从所阅读的文本中，发掘出如此多层次的潜能。若就此点而言，则王国维无疑乃是一位最优秀的读者和说词人。他对晏殊之“昨夜西风”几句词所作的两种不同的评说，就是一个最好的证明。其次，我们再看这一则词话中的第二个例证，在这则词话中王氏所举的“终日驰车走，不见所问津”二句，原是陶渊明《饮酒》诗末一首中之诗句。关于陶氏《饮酒》诗之托意深远，当然已早为世人之所共同认知。尤其末一首既为此一组二十首诗之总结，故其感慨乃尤为深至。若从此诗前半所写之“羲农去我久，举世少复真。汲汲鲁中叟，弥缝使其淳”及“如何绝世下，六籍无一亲”诸句来看，则此诗之有“忧世”之意，殆无可疑。黄文焕《陶诗析义》（卷三）说此二句诗，即曾云：“怅怅迷途，不知以六籍为津梁。”又云：“既不亲六籍，终日奔走世俗，夫复何为？”是则此二句盖慨叹世人之劳劳奔走而未能得一正途之意。而冯延巳《鹊踏枝》词之“百草千花寒食路，香车系在谁家树”二句，就表面所写之情事言之，则本意盖原写游子在外之游荡不返，与所谓“忧世”之意本不相干。不过，如果不只看其表面之意义，而从其所蕴涵之更深一层的感发质素而言，则冯氏此二句词固原也表现有一种在百草千花之中游荡而茫然不知其止泊之所的迷惘和悲哀。而这很可能也就是王氏之所以认为冯氏此数句词与陶诗之“终日驰车走”二句一样，同是有“忧世”之意的缘故了。而当我们讨论过王氏这几则说词之例证以后，我们就会发现王氏之以衍义说词的方式，除去其所依据者多为文本中更为基本的一种感发之质素以外，还有一点值得注意之处。那就是他所说的衍义，无论是“众芳芜秽美人迟暮”、“成大事业大学问”的“三种境界”或“忧生”与“忧世”之意，它们所指向的都是有关人生的一些基本的态度与哲理，而并不以个别的一人一事为拘限。凡此种种当然都是使得王氏之词说显得比张氏之词说既更能探触到一篇作品之本质，也显得更为开阔通达的缘故。只是王氏却也由此而养成了一种偏好，遂特别欣赏五代宋初之某些专以感发取胜的属于第一类歌辞之词的作品，而却对于以思索安排取胜的属于第三类赋化之词的作品有了成见，因此在其《人间词话》中乃对南宋的姜、史、吴、王诸家词大加贬抑，这就未免也有失于褊狭之弊了。

经过以上对于张惠言与王国维二家词说之讨论和分析，我们对他们以衍义来说词的方式，既有了理论的认知，也有了实例的考察。如果我们要在此为之下一结论的话，则我们自不难加以归纳说：张氏说词所依据者，大多为文本中已有文化定位的语码，而其诠释之重点则在于依据一些语码来指称作者与作品的原意之所在。像他这种以思考寻绎来比附的说法，自然可以说是属于一种“比”的方式。至于王氏说词所依据者，则大多为文本中感发之质素，而其诠释之重点则在于申述和发挥读者自文本中的某些质素所引生出来的感发与联想。像他这种纯以感发联想来发挥的说法，自然可以说是一种属于“兴”的方式。张氏之方式适用于对第三类有心以思索安排取胜的赋化之词的评说，而王氏之方式则适用于对第一类以自然感发取胜的歌辞之词的评说。至于属于第二类的诗化之词，则如我在《从中国词学之传统看词之特质》一节中之所言，这一类词乃是不需要在诗篇的本意之外更去推寻什么衍义的，因为其在本意的叙写中，就已经蕴涵了一种曲折深蕴的属于词之特美了。因此对这一类词的评说所采用的实在应该是一种属于“赋”的方式。而也就因为这个缘故，遂使人觉得对于如何欣赏这一类词反而更没有一种模式可以依循。我想这很可能也就是何以在中国词学传统中，对于这一类诗化之词一直认为是别调，而且也一直未能产生出一位有如张、王二家对其他两类词之评说的理论大师来的原因之所在吧。只是为了使本文对于中国词学之探讨更臻完整起

见，我们在下面便将这一类诗化之词应该如何加以评说的方式，也略加理论的探讨和个例的说明。

一般而言，我以为对此一类诗化之词的评赏，似乎应注意以下的两个方面：第一，我们要认识的是此一类词既已经有了与“言志”之诗相近似的诗化之倾向，其所叙写之情志也已成为了作者显意识中的一种明白的概念，因此自然就不再容许读者以一己之联想对之作任意的比附和发挥。可是作为一种“词”的文学类型（genre），这一类诗化之词中的好的作品，就也仍需要具含一种属于词之特质的曲折含蕴之美，因此遂必然要求其在所表达的情志之本质中，就具含有此种特美，而读者在评说这一类词时，当然也就最贵在能对此种在内容本质中所具含的曲折含蕴之特美能有深入的掌握和探讨。此其一。第二，我们也要认识到，除去情志之本质方面所含蕴之美以外，这一类作品，作为“词”的文类而言，在表达形式方面便同样也需要具有一种曲折含蕴之美，如此写出的作品才能算是这一类诗化之词中的成功的作品。此其二。关于这一类词的评赏，我在《论辛弃疾词》一文中曾经做过一点尝试（见《唐宋词名家论稿》）。首先我曾对辛词情意方面之本质，提出了“万殊一本”之说，以为“辛词中感发之生命，原是由两种互相冲击的力量结合而成的。一种力量是来自他本身内心所凝聚的带着家国之恨的想要收复中原的奋发的冲力；另一种力量则是来自外在环境的，由于南人对北人之歧视以及主和与主战之不同，因而对辛弃疾所形成的一种谗毁摈斥的压力。这两种力量之相互冲击与消长，遂在辛词中表现出了一种盘旋激荡的多变姿态”。我以为这种在情意之本质方面的特色，乃是形成了辛词的曲折含蕴之美的一项重要原因。再则我对于辛词在表达方面的艺术特色，也曾作了一点分析和说明，我以为辛词之富于曲折含蕴之美，就其表达之艺术方面言之，约可归纳为以下几点特色：首先是在语言方面既常以古典之运用而造成一种艺术距离，又常以骈散之变化及句读之顿挫而造成一种委婉之姿态；其次则在形象方面既能以状语与述语传达出一种感发之作用，又能将静态之形象拟比为动态之形象而有生动之描述，更能将具体之形象拟比为抽象之概念而加深其意境，且能将自然景物之形象及历史事件之形象与所叙写之情事完全融会为一体，互相感发映衬而造成一种既丰厚深隐而又极直接强大的感人的力量，这自然是形成了辛词的曲折含蕴之美的又一项重要原因。

如果想对以上这种重视作品中情意之本质的评赏方式，也找一点西方文论来作为参考的话，则我以为近年来西方新兴起的所谓“意识批评”（criticism of consciousness）或有可参考之处。此一批评学派曾受有近代西方哲学中现象学之影响，而现象学所重视的原是主体意识与客体现象相接触时之带有意向性的意识活动（consciousness as intentional），因此意识批评所重视的也就正是在文学作品中所呈现的这种意识活动，只不过有一点要说明的，就是意识批评所着重的并不是作者在创作时的现实之我的心理分析，他们所要探讨的乃是作品之中所表现的一种意识型态（patterns of consciousness，亦有人称之为动机的型态［patterns of impulse］，或经验的型态［patterns of experience］，或感知的型态［patterns of perception］）。而且他们以为很多伟大的作者，我们都可以从他们的一系列作品中，寻找出这一种潜藏的基本的型态。本来当这一种意识批评才开始兴起时，曾经颇受到以前所流行的所谓新批评一派的讥评，认为他们忽略了作品的独立性和作品的美学价值。其实我以为西方很多文论本来各有其探索之一得，也各有其长短之所在，原可以互相参考而并行不悖。因此所谓意识批评其所重视的虽是作品中之意识型态，然而其他各派批评的理论学说，也未尝不都可以藉为参考。即如我在论述辛稼轩词时，对其万殊一本的本质之探讨，虽有近于意识批评之处，然而当我对其艺术特色加以探讨时，则又似乎与新批评颇有相近之处了。而且我以为正是新批评的所谓细读的方式，才使我们能对作品的各方面作出精密的观察和分析，因此也才使我们能对作品中之意识型态得到更为正确和深入的体认。可是新批评一派所倡导的评诗方式，确有其值得重视之处。只是新批评把重点全放在对于作品的客观分析和研究，而竟将作者与读者完全抹杀不论，而且还曾提出所谓“意图谬误说”（intentional fallacy）及“感应谬误说”（affective fallacy），把作者与读者在整个创作过程及审美过程中的重要作用加以全部否定，这就不免过于褊狭了。所以我虽然早在1950年代所写的说诗的文稿中，就已曾用细读的方式作为分析的依据，但对新批评之完全抹杀作者与读者，且不顾历史文化背景的狭隘的观点，一向未能接受。我一直认为西方各派的文论各有其优劣短长之所在，也正如中国各派的诗论词论，也各有其优劣短长之所在，而无论对任何一家一派之说，如果只知生硬死板地盲从都是偏颇而且狭隘的。本文的尝试就是想从一个较广也较新的角度，把中国传统的词学与西方近代的文论略加比照，希望能藉此为中国的词学与王国维的词论，在以历史为背景的世界文化的大坐标中，为之找到一个适当而正确的位置。不过，因为我自己学识的有限和写作之时间与篇幅的限制，虽然已写得如此冗长，却仍感到有许多褊狭不足之处，也只好等待广大的读者再加以补充和指正了。

1988年5月27日

# 论词之美感特质之形成及反思与世变之关系

词之为体，本为配合隋唐以来新兴起之宴乐而演唱的歌辞，早期只流行于市井之间，无论是各阶层各行业的人们，只要熟悉此种乐曲的音调，都可以依曲调写作歌辞来唱出自己的心声。所以今日所见敦煌曲子词中所收录的歌辞，其内容乃甚为博杂，任二北在其《敦煌曲初探》中，即曾按歌曲之内容将之分为二十多类，以为“文臣、武将、边使、番酋、侠客、医师、工匠、商贾、乐人、伎女、征夫、怨妇……无不有词”〔1〕，其所反映者乃社会多方面之生活情事，与所谓世变原来并无必然之关系。及至五代西蜀赵崇祚之编选《花间集》，则据欧阳炯序文之所叙写，其所选录者固原为当日所传唱之“诗客曲子词”，而其编选之目的，则不过是为了要使“西园英哲，用资羽盖之欢；南国婵娟，休唱莲舟之引”〔2〕，其无关于世变，自亦不待言，因此一般士大夫历来多将词之写作仅视为一种小道末技，以为其所写者不过只是一种歌筵酒席间之艳曲，固全然无与于世道人心，所以历来的词学家们也很少有人论及小词与世变之关系。但清代常州派的词学家周济，在其《介存斋论词杂著》中，却公然提出：“感慨所寄，不过盛衰，或绸缪未雨，或叹息厝薪，或己溺己饥，或独清独醒，随其人之性情、学问、境地，莫不有由衷之言，见事多，识理透，可为后人论世之资，诗有史，词亦有史，庶乎自树一帜矣。若乃离别怀思，感士不遇，陈陈相因，唾渖互拾，便思高揖温、韦，不亦耻乎。”〔3〕周氏这一段话，不仅把词之写作与世变结合上了密切的关系，而且远追温、韦，俨然把五代《花间》的艳词也与世变结合上了密切的关系。这种观念的形成，在词学之发展中当然曾经历了一段复杂而漫长的过程。要想对此一段过程加以论述，私意以为必须从两方面来加以探讨：其一是词之美感特质的形成及发展，与外在之世变有着怎样的关系？其二是词学家对于词之美感的反思和认知，又与外在之世变有着怎样的关系？下面就将对这两个问题略加论述。

首先所要讨论的乃是《花间》词所表现的美感特质之问题。五代时所编选的《花间集》，乃是最早的一部文人诗客之词的总集，对后世影响深远，其所形成的美感特质，与以后的词及词学之发展有着密切的关系。但《花间》词之美感特质却并不易说明，这首先因为《花间集》所收录的大多乃是歌筵酒席之艳曲，这自然先在士大夫之间引起了一种是否应写作此种艳歌的困惑。不过士大夫们虽心存困惑，却又耽溺于此种写作，于是遂有意欲将此类艳歌之地位加以提高，而提出了“比兴寄托”之说，竟然欲将此类艳歌与《诗》、《骚》并列，这种牵强比附的做法，当然在词学中又引起了另一种困惑。所以早在20世纪90年代初期，笔者就曾写作过一篇题名为《论词学中之困惑与〈花间〉词之女性叙写及其影响》的长文，指出了“中国词学之所以长久陷入于困惑之中”，盖“与中国士大夫一直不肯面对小词中对美女与爱情之叙写做出正面的肯定和研析，有着密切的关系”。因此在该文中，笔者遂从西方女性文论着手，就小词之形式与内容作出了几点论述。（见《迦陵论词丛稿》）其一，小词之参差错落的形式乃属于一种女性化之语言，此种语言与诗歌之句式整齐的男性化之语言，在美感特质上有着很大的不同。诗歌之整齐的句式，宜于表现一种直接感发的气势之美；小词之参差错落的句式，则宜于表现一种低徊婉转的姿致之美。这是形成了小词之要眇幽微之特质的第一因素。其二，小词中所写之形象不仅多为女性，而且其原型大多乃是取自于当筵侑酒的歌伎与酒女之形象，这不仅与诗歌之大多写男性之形象者有所不同，而且与诗歌中所写的女性形象之或取诸社会伦理现实之女性，或取诸理想中象喻之女性者，也有所不同。小词中之女性，若就其所取材之原型的歌伎酒女而言，自然乃是现实中之女性，而非有心之托喻。但此类歌伎酒女既完全脱离了社会伦理之关系，而只以美色与爱情为其突出显著之特质，因而遂于无意中产生了一种引人生托喻之想的作用，这自然是使得小词特别具含了一种要眇幽微之特美的第二点因素。其三，小词中所叙写者，大多为伤春怨别的一种女性之情思，但小词之作者则原是属于诗人文士一类的男性，因此当此一类男性作者在叙写女性的伤春怨别之情思时，遂往往也于无意中流露了自己内心中的一份失志不偶的哀伤，这自然是使得小词特别具含一种幽微要眇之特美的第三点因素。以上我们对于《花间》词之美感特质及其形成之因素，已有了大概的认识，下面就将对此种词之特美与世变之关系，也略加论述。

谈到词之美感特质与世变之关系，自唐五代迄于晚清之世，真可谓历尽沧桑。词之内容与风格既经历了漫长的演进和变化，词之美感特质与历史之世变更形成了互为因果的多重复杂之关系。下面就将依时代之先后，结合词体之演进与历史之世变，对二者之互相作用之关系，略加简单论述。

先从晚唐五代说起，此一时期本属于一个干戈战乱的多难之时代，但若从表面来看，则小词之风格内容与当时的世变之间，其所呈现的却似乎乃是一种相悖逆的关系。即如南宋之诗人陆游在其所写的《跋〈花间集〉》一文中，就曾慨叹说：“《花间集》皆唐末五代时人作，方斯时，天下岌岌，生民救死不暇，士大夫乃流宕如此，可叹也哉。”〔4〕陆氏之言，若就《花间》词表面所写的香艳柔靡之内容来看，与当日之战乱流离的时代，不免有一种悖逆之感。不过值得注意的乃是，在当日大时代之战乱中，在某些小地区却仍能侥幸地保有一种富足安乐的生活，《花间集》既出于西蜀赵崇祚之编选，其所辑录也大多是流行于

西蜀的歌辞。而西蜀之地区，若相对于中原而言，则在五代之世确实保有了较为安定的环境，何况根据史书之记载，前蜀之王建与王衍父子，及后蜀之孟知祥与孟昶父子，又都是耽于饮宴及伎乐之生活的君主。近年来考古学者在前蜀王建墓中所发现之乐俑，其所演奏者即多为燕乐之乐器，亦可为证。〔5〕这自然就无怪乎西蜀人所编选的《花间集》，其风格内容之以香艳柔靡为主了。不过此一小地区既然仍处于动乱的大时代之中，则二者之间自不能毫无影响，何况《花间集》中所收录的作者，原也有一些是从中原流寓到西蜀的词人。〔6〕如此则中原之乱离对于这些作者而言，当然更有着密切的关系。因此，《花间集》中的艳词，遂往往在其表面所叙写的伤春怨别之情事以外，更暗含有一种大时代之阴影隐现其间。而也就正是在这种大环境之乱离与小环境之安乐的既相悖逆又相重叠的双重关涉中，遂使得小词原有的幽微要眇之特美，更结合上了一种足以触及人内心深处的悱恻难言的情致。而最能表现此种特美的《花间》词人，当推自中原流寓西蜀的韦庄为代表。所以清代常州词派的创始人张惠言，在其所编选的《词选》一书中，就曾说韦庄的《菩萨蛮》词乃是“留蜀后寄意之作”〔7〕。张氏能自韦庄所写的“美人和泪辞”之相思怨别的小词中，看到其底层深处的世变之阴影，当然原不失为一种有见之言，只可惜张氏之说过于字比句附，完全要以有心托喻为说，既不免失之牵强，且不能融会贯通，因此张氏对韦氏的五首《菩萨蛮》词，遂仅只评说了其中的第一、第二、第三、第五诸阕，而对其第四首则缺而未论。那是因为第四首词中所写的“劝君今夜须沉醉”的及时行乐之言，使张氏感到难于以字比句附为说的缘故。于是后世之选本遂往往也将韦庄的这五首词任意割裂，而殊不知这五首词所反映的，正是韦庄身经世变以后，其生活与心情的几次重大转折。关于这五首词，早在1967年笔者所写的《从〈人间词话〉看温韦冯李四家词的风格》一篇长文中，已曾对之有详细之评说，读者可以参看。总之，我们既不必强相比附，将韦词指说为有心托喻之作，但韦词在其所写的相思怨别的小词中，确实有一层世变的哀感隐现其中，则是决然可信的。至于其他词人，则温庭筠虽未经亡国之变，但其所生活之时代则正值晚唐多事之秋，朝廷之党争，宦竖之专权，文宗时甘露之变与庄恪太子之暴卒，以及温庭筠个人的恃才不遇之身世，凡此种种，既在其诗歌中多有反映，则其词作虽属艳歌，但在其所写的伤春怨别的思妇之情中，其偶尔流露有潜意识中的某些失志之悲，当然也仍是可能的。〔8〕再如后蜀鹿虔扆的《临江仙》（金锁重门荒苑静）一词，其为直写前蜀的亡国之痛，当然更不待言。不过私意以为在《花间》词中更值得注意的，实在还不是这些对世变之背景比较明白可以探求的作品，而是那些全无世变之背景可资探求的，即只以叙写美女与爱情之离别怀思为主的一类作品。以前台湾的一位哲学大师方东美教授，在为辅仁大学讲授“宋明清儒家哲学”的一次讲演中，当论及宋代学术之传承时，就曾特别提到五代小词之重要性，也曾以韦庄为例，云：“再如韦庄，其传意言情，凄婉悱侧，乱世忠悃，可追《离骚》。”又云：“在五代这个堕落的时代，依然有美丽的艺术灵魂在那儿挣扎跃动，所以五代的诗人们以其至情至性，化诗为词，发为新韵，以写象其内心最凄清婉约的意蕴。”〔9〕上海华东师范大学的一位词学家万云骏教授，在其所写的《晚唐诗风和词的特殊风格的形成及发展》一文中，也曾特别指出伤春怨别之感伤情绪在诗词中的重要作用。他曾引述李商隐的《杜司勋》一首中之“刻意伤春复伤别，人间唯有杜司勋”两句诗，说：“伤春，不只是伤春天的逝去，而且是伤华年的凋谢，以至伤封建王室的衰颓。”又说：“伤别，不只是伤男女的离别，也伤离京去国，转徙他乡。”〔10〕方氏与万氏二位教授之说，都是对五代小词深美之意蕴的极为有见之言。而《花间》词之所以具含有此种深美之意蕴，则正是由于这些伤春怨别的小词，虽然产生于听歌看舞的安定的小环境之中，原来却正有一个大环境之世变的流离战乱的哀伤为其底色的缘故。

除去西蜀的作品以外，在五代的世变中还有一个较为安定的地区，那就是建都在金陵的另一个小国南唐。南唐也是处于小地区之安乐与大环境之动乱的两重情境的关涉之中，只不过南唐的小词与世变之关系，却要分成两个阶段来看待。冯延巳与中主李璟之词，所反映的乃是亡国以前的情境；后主的晚期作品所反映的则已是亡国以后的情境了。在前一阶段中，南唐之情境与西蜀之情境颇为相似，都是在大环境之世变中仍能保有小地区之安定，所以冯延巳与中主李璟的词，其表面所写的也同样是伤春怨别之情，而完全看不到世变的影子。宋嘉祐间与冯延巳有着戚族后裔之关系的陈世修，在其为冯氏《阳春集》所写的序文中，就曾说：“南唐相国冯公延巳，乃余外舍祖也……公以金陵盛时，内外无事，朋僚亲旧或当燕集，多运藻思为乐府新词，俾歌者倚丝竹而歌之，所以娱宾遣兴也。”〔11〕此外，在马令《南唐书》中，也曾载有中主李璟写作小词之事，说：“王感化，善讴歌。……元宗尝作《浣溪沙》二阕，手写赐王感化，曰‘菡萏香销翠叶残……’云云。”〔12〕可见冯延巳与中主李璟之词，原来也大多是应歌之作，并没有反映世变之用心。但冯氏之词却曾引起了后世读者的不少有关世变之想，即如张惠言在其《词选》中，即曾谓冯氏之词“忠爱缠绵，宛然骚辨之义”〔13〕。冯煦在其《四印斋刻本〈阳春集〉序》中，更曾推衍张氏之说，谓冯氏“俯仰身世，所怀万端，缪悠其词，若显若晦，揆之六义，比兴为多”，更曾结合当时之世变云：“周师南侵，国势岌岌……翁负其才略，不能有所匡救，危苦烦乱之中，郁不自达者，一于词发之，其忧生念乱，意内而言外，迹之唐五代之交，韩致尧之于诗，翁之于词，其义一也。”王鹏运在其《鹜翁集》中，收录有冯延巳的六首《鹊踏枝》词，前有短序，亦云：“冯正中《鹊踏枝》十四阕郁伊惝怳，义兼比兴。”〔14〕张尔田在其《曼陀罗寱词·序》中，亦曾结合世变而对之加以评说，谓：“正中身仕偏朝，知时不可为，所为《蝶恋花》（按此乃《鹊踏枝》一调之别名）诸阕，幽咽惝怳，如醉如迷，此皆贤人君子不得志发愤之所为作也。”〔15〕直至当代，香港之饶宗颐教授，也曾结合世变来评说冯氏之《鹊踏枝》词，谓“‘不辞镜里朱

颜瘦’，鞠躬尽瘁，具见开济老臣怀抱”，又云“‘为问新愁，何事年年有’则进退亦忧之义”，更云“‘惊残好梦’似悔讨闽兵败之役；‘谁把钿筝移玉柱’则叹旋转乾坤之无人矣”。〔16〕从这些评语来看，则我们纵然不必指说冯氏为有心之托喻，而其词之特美则固在其隐然有一种被世变所笼罩的忧危之感，则是确实可以使读者感受得到的。至于李璟的《摊破浣溪沙》词，虽然从其表面所写的内容来看，原也只不过是写来交付给歌者去演唱的一首相思怨别的思妇之词而已，但王国维在其《人间词话》中，却曾赞美其词之“菡萏香消”两句，以为“大有‘众芳芜秽、美人迟暮’之感”〔17〕，夫“众芳芜秽”与“美人迟暮”之句，固原出于屈子之《离骚》。至于《离骚》之作，则太史公以为：“《离骚》者，犹离忧也……以刺世事……其文约，其辞微……其称文小而其指极大，举类迩而见义远。”则其隐有感慨世事之意，固是明白可见的。而且中主之词，表面所写虽只是相思怨别之歌曲，但据马令《南唐书·谀谐传》所载歌者王感化之事迹，曾有以下一段记叙，云：“元宗嗣位，宴乐击鞠不辍，尝乘醉命感化奏水调词，感化唯歌‘南朝天子爱风流’一句，如是者数回。元宗辄悟，废杯叹曰‘使孙、陈二主得此一句，不当有衔璧之辱也’。”〔18〕由此看来则南唐君臣在歌宴享乐之余，实在也常怀有对世变的忧危之惧，然则中主此词之有世变之阴影隐现其中，当然乃是极有可能的。从以上的叙述来看，可见南唐之词与西蜀之词原来确实有一种共同的美感特质，那就是其词作之佳者，往往在其表面所写的相思怨别之情以外，还同时蕴涵有大时代之世变的一种忧惧与哀伤之感，这一点是我们在探讨早期歌辞之词的美感特质时，所应具有的一点最重要的认识。

至于南唐词之后一阶段的作者，则自应以后主李煜为代表。在此一阶段中，其写作的相关情境，已发生了很大变化。当后主继位之初，南唐虽已奉赵宋之正朔，但其偏安之情形则尚可苟安一时，而李煜的个性则是一个任性纵情耽于逸乐之人，并不像正中或中主李璟之有一种反思的忧畏，故其早期之作并不常见到世变的阴影。及至南唐灭亡，李煜被虏北上以后，这种及身切肤之痛乃影响其词作之内容与风格有了很大的改变，遂使得词这种文学体式，在作为当筵侑酒之歌辞以外，更展现出了另一种可以淋漓尽致地抒发自己之血泪悲情的作用，所以王国维在其《人间词话》中，乃特别称美后主之词，谓其“遂变伶工之词为士大夫之词”，又云：“后主之词，真所谓以血书者也。”〔19〕早在1988年，我曾写过一篇题名为《对传统词学与王国维词论在西方理论之观照中的反思》的文稿，在该文中我曾尝试将词之演进划分为“歌辞之词”、“诗化之词”及“赋化之词”三种不同的阶段与类型。早期唐五代的歌辞之词的美感特质，其以幽微要眇富含言外之意蕴为美，固已如前文所述。这种美感特质之形成，当然与歌辞之形式的错落参差及内容之多写女子之情思有着密切之关系。但当这些一惯习于写作歌辞的士大夫们一旦果真遭遇到及身切肤之变故时，则他们自然便也会以这种歌辞之性质的文学载体，写作出自我抒情言志的属于诗歌之性质的作品来。王国维谓李煜的后期之作“遂变伶工之词为士大夫之词”，其所指者当然正是这种从歌辞之词到诗化之词的一种演变。其实像这种因为国家覆亡之巨大的世变而影响及于歌辞之美感特质之转变的例证，原来并不仅南唐之后主李煜为然，我们在前文所曾叙及的西蜀之作者鹿虔扆之以《临江仙》词写前蜀亡国之痛，就是又一个极好的例证。从以上的叙述，我们足以见到词之美感特质之形成和转变与世变有着何等密切的关系了，不仅大多数歌辞之词中所蕴涵的幽微要眇悱恻凄哀的美感特质，与世变之阴影有着密切的关系；至于五代时少数诗化之词的出现，其直抒哀感的变歌辞之词为士大夫之词的美感特质之转变，则更是与破国亡家之巨大的世变有着密切的关系。

以上对于晚唐五代时期的词之美感特质的形成及演化与世变之关系既已作了简单的叙述，下面就将对两宋时期的词之美感特质之演化与世变之关系，也作一探讨。一般而言，五代时虽然已有诗化之词的出现，但这种内容与风格，在北宋初期却并未被广大的词人们所接受和继承。那是因为北宋统一天下后，提倡偃武修文，歌舞宴乐之风又复盛极一时，因而当时的一般士大夫们所习惯写作的也依然是当筵侑酒的歌辞之词。北宋初期晏、欧诸人所写作的大多仍是此类作品，其要眇幽微之美感特质，与早期的五代之令词相比并无明显之改变，只不过减少了世变之阴影，却增添了作者个人的一些学问修养而已。而真正使北宋词坛发生变化的，则是柳永与苏轼二位作者的出现。柳永的贡献是在形式方面的拓展，写作了大量的长调慢词；苏轼的贡献则是在内容方面的拓展，使得词突破了小道末技之艳歌的局限，而成为了可以抒怀写志的新体诗篇。这两方面的突破，主要是由于柳永个人在音乐方面所具有的特殊才能，与苏轼在创作方面所具有的过人禀赋，所以他们的成就可以说乃是颇为个人的一件事，与世变并无必然之关系。不过值得注意的则是他们所开拓出来的路子，在词之美感特质方面却曾引起了后人的不少争议，即如走柳永之途径者，有时乃不免被讥为鄙俗淫靡；而追随苏轼的作者，则有时又不免流入于浮夸叫嚣，这种现象曾在词学中引起不少争议和困惑。其实这种现象与长调慢词之形式的特色原有着密切的关系，早在1994年，当笔者撰写《谈浙西词派创始人朱彝尊之词与词论及其影响》一文时，对此已曾有所论及。（见《清词丛论》）盖以诗之形式整齐，且多为单式之音节顿挫，因此即使在长篇的平直之铺叙中，也可以表现有一种富于直接感发的诗之特美。但词之形式既不整齐，且往往有双式句之音节顿挫，因此在长篇的散漫之叙写中，并不能形成直接感发的诗之特美；而其平铺直叙的写法也不能表现词之幽微要眇的特美。这正是使得柳词一派之长调易流于浅俗，苏词一派之长调易流于浮夸的主要原因。而使得柳、苏二家之开拓又重新获致了词之特美者，则仍是由于在当时政坛上所发生的几次重大的世变。首先是北宋之世所发生的新旧党争，不仅苏轼的几篇佳作，如其《水龙吟·咏杨花》及《八声甘州·寄参寥子》等，其天风海涛之曲中有幽咽怨断之音的一些作品，是由于其中蕴涵有党争的世变之悲慨的缘故；就是由柳永一派所衍生出来的周邦彦的一些佳作，如其《兰陵王》（柳阴直）及《渡江云》（晴岚低楚甸）等作品，其低徊曲折令人寻味之处，也正因其中

隐含有一种党争世变之悲慨的缘故。我在《唐宋词名家论稿》一书中，对苏轼和周邦彦的这些词曾有较详之论述，读者可以参看。总之，在长调的慢词中，无论是直接抒情写志的诗化之词，或是直接铺陈描述的赋化之词，若欲求其不流于浮薄空疏，都必须在其感情的本质中蕴涵有一种耐人寻味的深致方为佳作。而世变的挫伤则正是造成此种深致的一个主要的原因，只不过在苏轼与周邦彦的词中，这种诗化之词与赋化之词的美感的特殊品质，还不过只是一个发端而已，而真正使得诗化之词与赋化之词的美感特质发挥到极致的，则是宋代所经历的两次更大的世变。首先是靖康之难——北宋的沦亡，在诗化之词中成就了一个由北入南的英雄豪杰的词人辛弃疾，其盘旋郁结之气把抒情写志的诗化之词的深致的美感，推向了一个高峰。其次则是德祐景炎之变——南宋的覆亡，更在赋化之词中成就了由宋入元身历亡国之痛的王沂孙等一批咏物的词人，其吞吐呜咽之中的微言暗喻，则把铺陈勾勒的赋化之词的深致的美感，又推向了另一个高峰。关于这两类词之美感特质，笔者在多年前所撰写的《论辛弃疾词》及《论王沂孙词》诸文中，也已有详细之论述，收入在《唐宋词名家论稿》一书内，读者可以参看。

总之，词之美感特质自唐五代的歌辞之词开始，历经北宋在形式与内容两方面之拓展，随着诗化之词与赋化之词的形成及演进，终于在南宋之世都先后各自完成了其所独具的美感特质。其后，元、明、清诸代，虽然也各有不同的风格和成就，但究其美感之特质，则鲜能有超出以上所叙及的歌辞之词、诗化之词及赋化之词三类以外之开创。不过，尽管词之演进到南宋末期，就已在创作方面完成了以上所论及的三种不同的美感特质，但后世评词的词学家们却对之一直未曾有清楚明白的反思和认知。直到明代的作者，大多仍只把词体当做一种艳歌俗曲来看待，并未能体悟到词中之佳作主要乃在其具含有一种幽微要眇富含言外之感发的特美，当然更未能思辨出这种幽微要眇的美感特质之形成和演化，会与世变有什么微妙的关系。直到清代的词学家们方才对于此种特美有了逐步深入的体认，而促成他们对此有所体认的，则正是缘于由明入清在历史上所发生的又一次重大的世变。下面我们便将对这方面也略加论述。

词学家们对词之美感特质的体认，虽然早期论词的人曾经对词之为体的意义与价值产生过不少困惑，然而精光所在，终不可掩，所以早自北宋之时代，也就已经有人体会出了歌辞之词的一种深蕴的美感。即如李之仪在其《跋吴思道小词》一文中，就曾提出：“长短句于遣词中，最为难工，自有一种风格。……语尽而意不尽，意尽而情不尽，岂平平可得仿佛哉。”〔20〕张耒在其《东山词·序》一文中，亦曾称美贺铸之词，谓其“幽深如屈宋，悲壮如苏李”〔21〕。及至南宋之刘克庄，则更在其《题刘叔安感秋八词》一文中，公然提出了喻托之说，谓：“叔安刘君落笔妙天下……借花卉以发骚人墨客之豪，托闺怨以寓放臣逐子之感。”〔22〕凡此种种，当然可以说都是对于词之幽微要眇富含言外之意蕴之美感特质的一种体认。不过值得注意的乃是，这些说法都只是他们为友人之词作所撰写的一些题跋和序言，其中自不免令人感到或有一些过誉之称美，而并非由思辨而得的客观论述。因之这些说法在过去并未曾获得词学家的普遍重视。所以直到明代末年一些作者仍只是以写作艳歌的游戏心情来写作小词。就连在《近三百年名家词选》中，被龙沐勋称为“开三百年来词学中兴之盛”〔23〕的云间派词人之领袖陈子龙，其早期所写的与同里好友李雯、宋征舆等人唱和的小词，也大抵都不过只是诗酒流连中的风情浪漫之作。直到发生了悲惨的甲申国变，才使得他们的词风有了彻底的转变。而且由于国变后他们三人的遭际有了很大的不同，他们的词作之内容与风格也表现出很大的差异。陈子龙起兵失败，殉节死义；李雯陷身京师，忍辱含悲；宋征舆改事新朝，而不免暗怀愧疚。不过，其遭际与心情虽各不相同，但国变的挫伤却使他们每人的内心都蕴涵了一种深重难言的痛苦。正是这种深重难言的痛苦，才使得他们在后期词作中都表现出了属于词之美感的一种要眇幽微的深致。关于这三位词人的遭际和作品，我于1996年在“中研院”文哲所举行的一次讲演中，已对之做过相当深入细致的讨论，其后且曾经人整理为一篇文稿，题为《从云间派词风之转变谈清词的中兴》，收入《清词名家论集》一书中，读者可以参看。总之，明清的易代之变，乃是使得词之为体，无论就作者而言，或就评者而言，都开始逐渐摆脱了将之只视为艳歌的拘狭之见，而注意到了词之可以反映时代世变之功能的一个转折点。前文所叙及的云间派词人，只不过是当时较早引起人注意的一个小地区的少数作者而已。而事实上则家国破亡之悲慨，乃是普遍存在于当时广大作者之中的。因为明清的易代之悲，乃是异族入主中原，其衣冠制度典章文物之巨变，与一朝一姓之更迭有着很大的不同，因此在士大夫间自不免引起了强烈的震荡和痛楚。所以叶恭绰在《广箧中词·序》中就曾特别提出：“丧乱之余，家国文物之感，笑啼非假”〔24〕，所以才使得清初的词人，各以其不同之遭际，不同之心情，而写出了“分途奔放，各极所长”的、从各个不同角度来反映历史世变的作品。国亡不仕的一批作者如金堡、王夫之等人，自然在词作中充满了遗民志士的悲慨；至于被迫而一度入仕的作者如吴伟业者流，其作品中同样充满了一种抑塞难平之气；甚至于连以神韵相标榜，不愿因文字而影响仕途的诗人王士禛，在其《浣溪沙》的红桥之咏中，也难免有一种历史兴亡之感的流露。于是以英才霸气而著称一时的词人陈维崧，遂在其《今词苑·序》中，公然提出了“穴幽出险，以厉其思；海涵地负，以博其气；穷神知化，以观其变；竭才渺虑，以会其通，为经为史，曰诗曰词，闭门造车，谅无异辙也”的词论，竟然不仅把词与诗等同视之，更俨然把长短句的词与经史也列在了等同的地位，遂使得诗化一类的词，继苏辛以后，在词之复兴的清代，又掀起了另一个高峰。不过这一类诗化之词，在长调的直白的叙写中，有时或者不免也流入浅率叫嚣，关于此点，我们在前文论诗化之词时，已曾论及。陈氏之作，固亦难免此病。于是朱彝尊在给陈维崧之弟陈维岳的《红盐词》所写的序文中，遂又提出了词之写作的另一种手法与另一种作用，说：“词虽小技，昔之通儒巨公往往为之，盖有诗所

难言者，委曲倚之于声。其辞愈微，而其旨益远。善言词者，假闺房儿女子之言，通之于《离骚》变雅之义，此尤不得志于时者所宜寄情耳。”这一段话可以说正与前文所曾引述的李之仪、张耒及刘克庄诸人序跋友人之词作时的一些说法遥相呼应。只不过朱氏在《红盐词·序》中还曾叙及陈氏之兄陈维崧，而且还曾将自己与陈氏兄弟并举，说过“三人者坎坷略相似”的话。朱氏此篇序文盖写于康熙十年左右，当时距离明代之覆亡，不过二十余年。而朱氏与陈氏兄弟自明亡后以迄于朱氏写此序文之时，不仅都未曾出仕，且在词作中都还曾写过不少感慨世变之作。所以朱氏之说虽然与宋人序跋有暗合之处，但其对词之可以委曲反映“不得志于时者”的所谓“变雅之义”，则无疑乃是有一种较深之认知，而与宋人一般的称美之言，有着相当差别。如果说，前文所引的陈维崧之《今词苑·序》中的一段话，代表了明清世变以后词人们对于诗化之词的美感特质之一种认知，那么朱氏在《红盐词·序》中所说的这段话，可以说正代表了明清世变以后词人们对于歌辞之词之深致的美感之另一种认知。而更值得注意的，则是朱氏在另一些序文中还曾提出了他对于另外一类词的一种体认，那就是对于南宋后期的一些长调慢词的特别称美。即如其在《鱼计庄词·序》中，就曾提出：“小令宜师北宋，慢词宜师南宋”，又在《水村琴趣·序》中说：“小令当法汴京以前，慢词则取诸南渡”，更在《书〈东田词〉卷后》中说：“窃谓南唐北宋惟小令为工，若慢词至南宋始极其变。”关于朱氏特别称美南宋慢词的缘故，我在多年前所写的一篇题为《谈浙西词派创始人朱彝尊之词与词论及其影响》一文中，已曾有所论述。（见《清词丛论》）原来朱氏早年曾从其乡先辈曹溶“南游岭表，西北至云中，酒阑灯灺，往往以小令慢词更迭唱和”，曹氏曾“搜辑南宋遗集”，朱氏曾“表而出之”，其后于康熙十七年，其友人汪森曾协助他将所辑词编印成《词综》30卷。〔25〕朱氏在《词综·发凡》中，曾经又一度郑重提出：“世人言词，必称北宋，然词至南宋，始极其工，至宋季而始极其变。”〔26〕可见朱氏对南宋慢词之称美，是原有其多年来对南宋词之搜辑阅读和编辑中所获的一份深切之体会的。而更值得注意的，则是在此同时朱氏还曾自汪氏处获得了一卷抄本的南宋遗民的词集《乐府补题》，适值朱氏被召入京参加博学鸿儒的特考，遂将此一卷《补题》携来京师，而当时聚集在京师的文士们，大多是与朱氏一样曾经历过明清之世变，一度不肯参加清朝的科举考试，如今却都应召来京参加鸿儒之特试的人物。因此当他们见到了这一卷充满了遗民之血泪的词集时，都不免深为激赏，当时就有一位与陈维崧同乡的词人蒋景祁，立即将此一卷词集“镂版以传”，一时引起了多人的唱和。朱彝尊曾为此一卷词集写过一篇《序》文，说：“集中作者……大率皆宋末隐君子也。诵其词可以观志意所存。虽有山林友朋之娱，而身世之感别有凄然言外者。其骚人《橘颂》之遗音乎。”〔27〕本来我在前文论及两宋词之发展与世变之关系时，已曾提到过所谓赋化之词正是由于南宋覆亡之世变，才使得一些身历亡国之痛的遗民词人，以其吞吐呜咽之中的微言暗喻，把赋化之词的深致之美感，推向了一个高峰，朱氏后期词论之特别推重南宋慢词，当然与他对于此种美感之体悟，有着密切的关系。所以朱氏在其《词综·发凡》中就曾不仅标举“南宋”，而更提出了“宋季”之说，谓：“世人言词，必称北宋，然词至南宋，始极其工，至宋季而始极其变。”〔28〕可见，他所特别推重和称美的，正是这些因经历世变而把赋化之词的特美发挥到极致的南宋遗民的血泪之作。

通过以上一些论述，已足见清代词学之发展是与他们所遭遇的明清世变那一段痛苦的经历有着密切之关系的。陈维崧在《今词苑·序》中所提出的“为经为史，曰诗曰词”之说，自然是对明亡以后一些反映世变的诗化之词之多方面成就的体会和肯定；朱彝尊之《红盐词·序》中所提出的“其辞愈微，而其旨益远”之说，自然是对明亡以后一些不得志于时者，假儿女子之言以表现《离骚》变雅之义的歌辞之词一类作品的深致之美感的体会和肯定；至于朱氏在《鱼计庄词·序》、《水村琴趣·序》和《书〈东田词〉卷后》与《词综·发凡》诸文中所提出的，“慢词宜师南宋”和“南宋始极其变”与“南宋始极其工，至宋季而始极其变”诸说，则自然是对于一些曾经历由偏安终于走向覆亡的南宋词人，他们在作品中所表现的“吞吐呜咽”“微言暗喻”的一些表现出赋化之词的深致之美感的认知和肯定。而使得朱氏能体会出此种深致之美感的，则应该正是由于他自己也曾经历过一次重大的明清之世变的缘故。所以我在前文才会提出词在创作方面所表现的三种不同的美感特质，乃是经由五代及两宋的几次世变而完成的。至于论词之人对此三种不同的美感特质之体会与认知，则是直到明清之际，他们经历了又一次重大的世变以后，才逐渐有所领悟的。不过尽管陈维崧与朱彝尊等词人，对于词的三种美感特质，都已经有所体悟，但清词在创作和理论方面，却都并没有从此就一帆风顺地发展下去，而是很快地，这三类词的美感特质就都发生了一种逐渐下滑的现象。至于造成这种下滑之现象的因素，则私意以为其实与当时的另一种世变，也正有着密切的关系。

所谓另一种世变，这是我个人所提出的一个说法，因为在一般人心目中之所谓世变，往往都是指时代之由治而乱或由盛而衰，特别是经历了战乱危亡后所发生的一种转变。但私意以为，由治而衰而终至乱亡固然是一种时世之变，但如果从反面来说，由衰而盛或由乱而治又何尝不是一种转变？文学之创作，本来一贯就与其相关情境有着密切之关系，而如果持此观点加以反思，则私意以为康熙十八年实在可以视为另一种世变的一个转捩点。这一年不仅召开了博学鸿儒的特科，造成了“一队夷齐下首阳”的局面，网罗了不少明代遗民中的学士才人，甚至于连坚拒征召不肯出山的一代名学者黄宗羲，也从这一年起改变了他自明亡后为文一向只以干支纪年的做法，而改用了康熙年号。于是这个由异族所建立的王朝，遂正式被人们所接受，而形成了一片盛世的气象。梁启超在其《中国近三百年学术史》一书中，曾附有一篇题为《明清之交中国思想界及其代表人物》的论文，其中论及康熙之世时，就曾说：“那时候的康熙帝，真算得不世出之英主……虽是满洲人，但他同化于中国最早”，又说：“他即位初年虽然有点兵乱，后头四十多年，却是历史上少见的太平时代。”而如我们在前文之所论述，词之美感特质的形成及演变，原来在在都与乱亡之世变

有着密切的关系。但如今的新朝既已步入太平盛世，这些前代遗民也已经应试出山对新朝表示了接受和认同，在这种情势和心态之下，于是早期由于明清易代之世变所形成的那些词中的美感特质，遂逐渐失去了其所藉以支持的立足之点。在此种情形下，于是所谓歌辞之词遂只剩下了“闺房儿女子之言”，而失去了其“不得志于时者”的“变雅之义”；诗化之词遂亦流于浮薄浅率，而失去了其“穴幽出阴”和“海涵地负”的悲慨和志意；而赋化之词遂只剩下了铺陈勾勒之工巧，而失去了其“吞吐呜咽”、“微言暗喻”的深致的悲情。在此种情形下，于是清代之词学遂又有了另一重要词派的兴起，那就是由张惠言所倡始，而由周济所发扬光大的所谓常州词派。

关于常州派张惠言之词论，我过去曾写过多篇对之加以论述的文稿。约言之，则张氏之论点实在仅见于他为《词选》所写的一篇序文，而据其弟张琦于道光十年所写的《重刻〈词选〉序》之记述，则《词选》之编录盖在嘉庆二年，当时张氏兄弟“同馆歙金氏，金氏诸生好填词，先兄以为词虽小道，失其传且数百年。……乃与余校录唐宋词四十四家，凡一百十六首，为二卷。以示金生，金生刊之”。张惠言在书前的《序》中，曾提出了他对词之特质的一些重要看法，说：“传曰‘意内而言外谓之词’，其缘情造端，兴于微言，以相感动，极命风谣里巷男女哀乐，以道贤人君子幽约怨悱不能自言之情，低徊要眇以喻其致。盖诗之比兴，变风之义，骚人之歌，则近之矣。”〔29〕我现在之所以要把这一段话完全抄录下来，主要是为了将这段话与前文所举引过的朱彝尊之《红盐词·序》中的一段话作比较，相比之下，不难发现他们二人的说法实在极为相近，他们都是从“男女哀乐”的“儿女子之言”中，体悟出了一种“变风”、“变雅”和“骚人之歌”的言外之意蕴。而如果就时代先后而言，则朱氏之言较之张氏之说实在早了有160年以上之久，但在当年朱氏提出此种说法之时，却似乎丝毫未曾引起人们的注意，而张氏提出此一说法之后，则在其追随者的发扬光大之下，几乎影响了嘉、道以后以迄清末的整个词坛之写作评论的风气。直至民国时代龙沐勋撰写《论常州词派》一文时，还曾提出：“常州派继浙派而兴，倡导于武进张皋文（惠言）、翰风兄弟，发扬于荆溪周止庵（济），而极其致于清季临桂王半塘（鹏运）、归安朱疆村（祖谋），流风余沫，今尚未全歇。”〔30〕龙氏在文中所提出的曾对常州词派加以“发扬”的“荆溪周止庵”，正是我们在本文开端所举引过的曾提出了“诗有史，词亦有史”之说，把词之写作与历史世变密切结合的具有卓见之词学家周济。因此，一般论及常州词派者，往往都会以为常州词派之所以能在词学界中造成深远之影响，乃是由于其后继得人之故，这种说法自然不错，即使我们仅从前文所引龙氏之短短的几句话来看，固已可见其后继影响之一斑了。不过，我们如果能对之再作一番更深层的思考和观察，就会发现常州词派之后继及其影响之深远，并非是一些偶然的机缘，而是与清中叶以后以至晚清之世变，有着密切之关系。就以朱彝尊在《红盐词·序》中所提出的说法与张惠言在《词选·序》中所提出的说法而言，两者虽然极为相近，他们对于词之可以蕴涵一种“变风”和“变雅”的“不得志于时者”的“幽约怨悱”之情思，虽然有共同的体认，但朱氏提出此一说法时，已逐渐进入康熙之盛世，所以朱氏后期之词作与词论不仅对于此类歌辞之词的儿女子之言之可以蕴涵有变雅之义的说法不再提起，就连对于他所写亲自携至京师的那一卷由遗民之血泪所写成的赋化之词《乐府补题》，他虽然知其“身世之感别有凄然言外者”，但当他为《乐府补题》写作《序》文时，却也有意地对遗民之悲慨作了淡化处理，而仅称之为“隐君子”。而且当《乐府补题》被蒋景祁所刊刻，引起京师之震动，一时词人群起唱和之时，朱氏之和作也仅只着力于铺陈勾勒之艺术手法，却避免了原作所蕴涵的托喻的主题。盖以当时之朱氏既已在鸿博之特试中，蒙康熙帝亲自拔置一等，又已经入官翰林，而且俨然成了浙派词人之盟主，在此种情势之下，其所倡导的浙派之词遂日渐忘其托喻之深意，而仅剩下了琢饰之工巧，而常州派之兴起，其所倡导者则正是“言外”之“意”。所以当《词选》付诸刊刻之时，张氏的弟子金应珪就曾写了一篇《后序》，指出了此书之编选，其所针对者固正是“近世为词”之“三弊”。关于此“三弊”，早在20世纪60年代后期当我撰写《常州词派比兴寄托之说的新检讨》一文时，已曾指出其所针对者正为“阳羡末流”与“浙西末流”之失。而现在则更进一步了解到，阳羡与浙西二派之所以走向末流，正是由于当时已发生了如我们在前文所提出的“另一种世变”，因而使得后继之词人逐渐失去了清朝初期由于明清易代之世变的冲击而形成的那种深层的词之美感特质的缘故。至于张惠言之所以看到了“言外之意”的重要性，而且得到了有力之后继者为之发扬光大，更进而影响了嘉、道以后以迄清末民初的整个词坛，使中国之词学无论在理论方面或创作方面都表现出了过人的成就，这种成就当然绝非张惠言的个人之力，而是有整个时代的世变之背景为其基础的。

关于清代的学术思想与政治之关系，其所牵涉之方面至多且广，此既非本文所讨论之主题，而且也非本文之篇幅及本人之能力所能详述，现在仅就其与世变及词学之关系略加说明。首先我们所论述的自然乃是张惠言之所以重视“言外之意”及“比兴寄托”的一些思想及心理方面的因素。张惠言之为经学家，且精研虞氏《易》学，此为一般人所共知，我在20世纪60年代所写的《常州词派比兴寄托之说的新检讨》及在90年代所写的《说张惠言〈水调歌头〉五首——兼谈传统士人之文化修养与词之美学特质》两篇文稿中，对张氏之治学背景与其词论之关系，曾做过讨论，自不需在此重述。我现在所要谈的，则是张氏治学之趋向与清代之学术思想及世变之关系。清代学术思想之发展，一般而言，大略可分为以下几个阶段，清朝初年自顺治入关以迄康熙中叶，其间学术之重镇，可以说主要乃是属于明朝遗老之天下，其间重要之学者如黄宗羲、顾炎武和王夫之诸人，都是终身不肯仕清以遗老自居的人物。虽然有人将黄氏归为陆王学派，将顾氏归为程朱学派，将王氏归为关洛闽学派〔31〕，但无论他们所着重传述的为史学、经学或性理之学，却都有一个共同的基点，那就是对于世变都有着普遍的关怀。这种关怀当然与他们亲身经历了亡国之痛以及明清

易代之巨大世变，有着密切的关系，这种感情和关怀，自然与清代早期词人在作品中所表现的“丧乱之余，家国文物之感，蕴发无端，笑啼非假”的深致之美感，乃是互为表里的。其后至于雍乾之世，则一方面如本文所言，一般士人既已经历了康熙盛世的“另一种世变”，因而在基本观念上，可以说是已经承认了此一政府的统治，但另一方面，他们对于当时统治者之文网，则又感受到了强大的压力。在此情形下，他们既失去了对于世变的悲慨，也失去了关怀世变的勇气，于是在学术方面遂纷纷走向了不涉现实的考据之途。而此期的词人之作，遂亦表现出了如金应珪在《词选·后序》所指说的“三弊”之现象。至于嘉、道以后，则此一时期之士人对于满清之朝廷，已不仅是如前一时期的仅在观念上承认了其统治之地位而已，而是在感情上对此一政府及朝廷，已经真正产生了一种关怀和认同的感情，而当士人们开始真正关怀起此一国家朝廷时，满清的政府却已经开始走向了由安而危的日渐衰亡的下坡之路。在此种情况之下，当时之学术界遂又有了注重经世致用的公羊学与史学之兴起。而常州词派之倡导者张惠言，及其后继之发扬者周济则正是在此种风气下的学者及词人。张氏之时代较早，他在《文稿自序》中，曾自叙其为学之经历，云：“余少时学为时文……其后好文选辞赋……已而思古之以文传后者，虽于圣人有合有否，要就其所得莫不足以立身行义，施天下致一切之治……无其道而有其文者，则未有也。故乃退而考之于经，求天地阴阳消息于《易》虞氏，求古先圣礼乐制度于《礼》郑氏。”从这些叙述可见，张氏之研求《易》、《礼》，其实皆以学道致用为本，我在20世纪90年代所写的《说张惠言〈水调歌头〉五首——兼谈传统士人之文化修养与词之美学特质》一文中，对张氏之家世与为学也曾有所论述，读者可以参看，而且张氏之乡先辈庄存与就是一位重视经世之用的公羊学家。张氏的《茗柯文编》中，收有一篇《答庄卿绸书》，庄卿绸，正是庄存与的孙子庄绶甲。《文编》中还收有一篇《庄先生遗文后序》，直称“先君子既与先生交，有可又辱与予善”，有可正是庄存与之族曾孙，可见张氏与庄氏家族应原有世交之谊，如此则张氏在学术方面之曾受有其乡先辈庄存与之影响，自然乃是极为可能的。〔32〕至于张氏词学之后继发扬者周济，则曾在其所自撰之《词辨·序》中，详叙其学词之经历，云：“余年十六学为词，甲子始识武进董晋卿。”当时的周氏已有23岁，因见董氏之词“缠绵往复，穷高极深，异于平时所仿效，心向慕不能已……遂受法于董氏”〔33〕。而董氏乃张惠言之甥，其为词“师其舅氏”，然则周济之词学自然曾受张氏极大影响，不过周济之时代既较张惠言之时代为晚，其性格为人及治学途径，也与张氏有很多不同之处，张氏仍只不过是一位颇有学道致用之理念的经生与儒士，而周氏则是一位更有豪气壮志，且颇具观览古今成败之志意的史学家。在沈铭石为周氏所写的《本传》中，即曾称其为“卓荦自命，好读史，尤好观古将帅兵略，暇则兼习骑射击刺，艺绝精，隐然负用世意”的人物。当时淮水两岸，盐枭充斥，周氏曾协助当地官府缉私，“以兵法部勒检击，防抚毕当”。时周氏眼见清政府之衰象日呈，弊端百出，其才略志意未能尽展，遂寄意于史学，编有《晋略》一书，周氏尝自言“此书一生精力所聚，实亦一生志略所聚也，不及施诸世，思托之言”〔34〕。以周氏之才略志意，生于清室已日趋衰腐之时代，则时世之巨变纵然一时尚未发生，但世变之来，却已经可以预见，所以周氏在论词之时，乃提出了“诗有史，词亦有史”之说，以为词之佳者，正由于其有一种忧危念乱之关怀。而如果从本文在前面所述及的词之美感特质之形成及发展与世变的密切关系而言，则周氏之说实在可以说是对词之特质的一种深有体会之言。至于周氏词论与张氏词说之关系，及其发扬与拓展，则早在四年前我已写过一篇《对常州词派张惠言与周济二家词学的现代反思》的文稿，读者可以参看。总之，清代词学之发展确乎与世变有着密切的关系。而更值得注意的则是周济的“诗有史，词亦有史”的说法提出不久，清室果然就面临了巨大的世变，鸦片战争、英法联军、甲午战争、戊戌变法、庚子国变等事件相继发生。赔款割地、丧权辱国之变层出不穷，于是遂形成了晚清史词的一代成就，虽然昔人论诗早有“国家不幸诗家幸，赋到沧桑句便工”之言，但词之为体，则较之于诗似乎更宜于表达世变之中的一种挫辱屈抑难以具言的哀思。在《词选·续词选校读》一书之前，附有李次九写于“九·一八国难第三次纪念日”的一篇《自序》，曾有一段话说：“因念词兴于晚唐，成于五代，盛于两宋，此三时代者，皆我历史上民族衰败之时代，而词不幸为此时代之产物。”可见，词之发展及词学之反思，确乎与世变有密切之关系。除去以上所论及的这些发展及反思之历史的因缘外，词较之于诗更适于表现世变之哀感则实在与词之美感特质更有着密切的关系。如本文在开端论及《花间》词之美感特质之所言，词之为体，本属于一种女性化之文体，使用女性化之语言，叙写女性之形象与女性之情思，其形式之特色与情思之特色本是互为表里的，西方女性主义文论中，曾将社会政治地位以性别化为区分，以为男性化是属于统治者（dominate）的层面与地位，而女性化则是属于附属者（subordinate）的层面与地位，女性本是弱者，是被压抑与被屈辱的，即使是英雄豪杰的词人如辛弃疾，他在词中所表现的意境情思，也同样是一种屈抑的情思。不过屈抑之情思之所以美，还不只是单纯的屈抑而已，还有一种坚持和担荷的力量，所以我在20世纪90年代初所写的《从艳词发展之历史看朱彝尊爱情词之美学特质》一文中，就曾对词之美感特质提出过一种“弱德之美”的说法，其后于90年代后期，当我为一位已在“文革”中逝世的生物学家石声汉之《荔尾词存》写作序文时，曾经对我所提出的词之“弱德之美”又曾有所发挥，而现在我更将在此为本文作一结论，那就是词之美感特质之所以每逢遭遇世变，便能提高和加强其深致的美感，而词学家也是要在经历世变以后，方能对词之深致的美感作出反思，这一切的根本原因，皆在于歌辞之为体本是一种女性化之文体，而其美感特质则正是宜于表现一种幽约怨悱的弱德之美的缘故。

2002年12月

## 注　释

〔1〕任二北：《敦煌曲初探》，页275，文艺联合出版社，1954。
〔2〕赵崇祚：《花间集》，页2，上海：商务印书馆，1935。
〔3〕唐圭璋编：《词话丛编》，第2册，页1630，北京：中华书局，1986。
〔4〕陆游：《渭南文集》，第1册，页212，台北：世界书局，1970。
〔5〕参见《仁寿本二十六史》，第33册，页18788；第34册，页19281；第2册，页615，台北：成文出版社，1971。夏承焘：《唐宋词人年谱》，页113—172，上海：上海古籍出版社，1979。杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，第1册，页256，北京：人民音乐出版社，1981。
〔6〕当时高祖所用多为唐名臣世族，如韦庄、毛文锡、牛峤诸人，皆可为代表。参见《四库全书珍本三集》，第40册，页5；第41册，页11；第44册，页6，台湾商务印书馆影印，1971。
〔7〕张惠言：《词选·续词选校读》，第1册，页38—40，台北：艺文出版社，1959。
〔8〕关于温庭筠词，张惠言在其《词选序》中亦早有喻托之说，参见张惠言：《词选·续词选校读》，页1—13。近年台湾大学张以仁教授曾撰写多篇文稿，对张氏之说加以诠释及讨论，参见《“中国”文哲研究所集刊·温飞卿〈菩萨蛮〉词张惠言说试疏》，页185—197，台北“中研院”中国文哲研究所，1992；《词学研讨会论文集·温庭筠〈菩萨蛮〉词的联章性》，页1—26，台北“中研院”文哲所筹备处，1996。
〔9〕方东美：《新儒家哲学十八讲》，页68，台北：黎明文化公司，1983。
〔10〕万云骏：《词学论稿》，页37，上海：华东师范大学出版社，1986。
〔11〕陈世修：《阳春集·序》，《四部刊要·重校〈阳春集〉》，页2，台北：世界书局。
〔12〕马令：《南唐书·诙谐传》，《丛书集成初编》，第3852册，页166，商务印书馆。
〔13〕张惠言：《词选·续词选校读》，第1册，页1，台北：艺文出版社，1959。
〔14〕《清名家词》，第10册，页14，页1，太平书局，1963。
〔15〕张尔田：《曼陀罗寤词·序》，《彊村遗书·沧海遗音集》，第8册，页1，1932年刻本。
〔16〕饶宗颐：《人间词话平议·附说》，《文辙——文学史论集》册下，页44，台北：学生书局，1991。
〔17〕唐圭璋编：《词话丛编》，第2册，页1630；第5册，页4242，北京：中华书局，1986。
〔18〕马令：《南唐书·诙谐传》，《丛书集成初编》，第3852册，页166，商务印书馆。
〔19〕唐圭璋编：《词话丛编》，第2册，页1630；第5册，页4242，北京：中华书局，1986。
〔20〕《唐宋词集序跋汇编》，页36，北京：商务印书馆，1990。
〔21〕《唐宋词集序跋汇编》，页59，北京：商务印书馆，1990。
〔22〕张钧衡：《适园丛书》，卷一，第33册，页14a，民国乌程张氏刊本（未标年月）。
〔23〕龙榆生：《近三百年名家词选》，页4，北京：中华书局，1962。
〔24〕叶恭绰：《广箧中词》，页11a，1935年铅印本。
〔25〕朱彝尊：《静惕堂词序》，《清名家词》，第1册，页1，香港：太平书局，1963。
〔26〕朱彝尊：《词综》，第1册，页1，上海：上海古籍出版社，1978。
〔27〕以上所引《今词苑》、《红盐词》、《鱼计庄词》、《水村琴趣》分见《四部丛刊》，第91册，卷二，页31；第90册，卷四十，页332—334；第90册，卷五三，页420；第90册，卷三六，页304，商务印书馆，1965。
〔28〕朱彝尊：《词综》，第1册，页1，上海：上海古籍出版社，1978。
〔29〕张惠言：《词选》，页1、页5—6，台北：艺文出版社，1959。
〔30〕龙沐勋：《论常州词派》，《龙沐勋词学论文集》，页387，上海：上海古籍出版社，1997。
〔31〕参见蒋维乔：《中国近三百年哲学史》，页5、页23、页47，北京：中华书局，1934。
〔32〕以上参见张惠言：《茗柯文编》，页117、页118、页72、页21，上海：上海古籍出版社，1984。
〔33〕周济：《词辨·序》，《词话丛编》，第2册，页1637，中华书局1986年版。
〔34〕沈铭石：《周济本传》，《求志堂存稿》，第5册，页1、页2b，光绪十九年（1893），荆溪周氏家刊本。

# A New Interpretation of Poetics of Ci Poetry

我之所以要引用西方的文学理论来诠释中国的古典文学批评，乃是因为近来国内年轻的一代正流行着一种向西方现代新潮去追寻探索的风气，而且我个人也以为如何将此新旧中西的多元多彩之文化加以别择去取及融会结合正是今日处于反思之时代的青年们所当考虑的一项重要课题。

图书在版编目（**CIP**）数据

王国维及其文学批评/葉嘉瑩著．—北京：北京大学出版社，2008.4

（迦陵著作集）

ISBN 978-7-301-13279-1

Ⅰ．王… Ⅱ．葉… Ⅲ．①王国维（1877～1927）—人物研究②人间词话—文学研究 Ⅳ．K825.4 I207.23

中国版本图书馆CIP数据核字（2007）第197020号

书　　名：王国维及其文学批评

著作责任者：葉嘉瑩　著

责 任 编 辑：徐丹丽

标 准 书 号：ISBN 978-7-301-13279-1/I·2013

出 版 发 行：北京大学出版社

地　　址：北京市海淀区成府路205号　100871

网　　址：http://www.pup.cn

电 子 邮 箱：pkuwsz@yahoo.com.cn

电　　话：邮购部62752015　发行部62750672　出版部62754962　编辑部62752022

印　刷　者：

经　销　者：新华书店

650mm×980mm　16开本　21.75印张　271千字

2008年4月第1版　2008年4月第1次印刷

定　　价：35.00元

未经许可，不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有，侵权必究

举报电话：010-62752024；电子邮箱：fd@pup.pku.edu.cn

# 目　录

《迦陵著作集》总序
前　言
第一编　王国维的生平
第一章　从性格与时代论王国维治学途径之转变
一　静安先生之性格
（一）知与情兼胜的禀赋
（二）忧郁悲观的天性
（三）追求理想的执著精神
二　时代对于静安先生之影响
（一）静安先生早年读书之志趣及时代变乱对其所产生的第一度影响
（二）时代变乱对其治学途径所产生的第二度影响
第二章　一个新旧文化激变中的悲剧人物——王国维死因之探讨
一　自沉之经过及关于其自沉原因的几种不同说法
二　静安先生与罗振玉之关系
三　静安先生与清室之关系
四　静安先生与民国政府之关系及其真正之死因
五　余　论
第二编　王国维的文学批评
第一章　序　论
一　静安先生的两组文学批评及其重要性
二　中国文学批评之传统及其需要外来之刺激为拓展的必然性
三　晚清时代静安先生在西方文化刺激下的觉醒
第二章　静安先生早期的杂文
一　早期杂文中所表现的有关文学批评的几点概念
二　形成此几点概念的重要因素
三　对《〈红楼梦〉评论》一文的评析
（一）《〈红楼梦〉评论》之写作时代及其内容主旨
（二）《〈红楼梦〉评论》一文之长处与缺点之所在
（三）对《红楼梦》本身之意义与价值的探讨
（四）静安先生《〈红楼梦〉评论》一文致误之主因
第三章　《人间词话》中批评之理论与实践
一　《人间词话》之基本理论——境界说
（一）对“境界”一词之义界的探讨
（二）有关境界的一些其他问题
二　自批评之实践中所归纳出的一些重要理论
（一）关于“隔”与“不隔”的问题
（二）关于代字、隶事及游词的问题

（三）关于文学演进之历史观
（四）关于创作者所当具之修养与态度
（五）关于《人间词话》的评赏态度及评说方式
三　余　论——《人间词话》境界说与中国传统诗说之关系
（一）严沧浪以禅悟为喻的兴趣说
（二）兴趣之义界——诗歌中兴发感动之作用
（三）王阮亭的神韵说及其与兴趣说之关系
（四）神韵说与兴趣说的主要分歧
（五）境界说与兴趣说及神韵说之比较
（六）三种诗说产生之时代背景及时代与诗论之关系
（七）中西诗论之比较及今后所当开拓的途径
后　叙
《王国维及其文学批评》补跋
返回总目录

# 《迦陵著作集》总序

北大出版社最近将出版一系列我多年来所写的论说诗词的文稿，而题名为《迦陵著作集》。前两种是我的两册专著，第一册是《杜甫秋兴八首集说》，此书原为20世纪60年代中期我在台湾各大学讲授“杜甫诗”专书课程时之所撰写。当时为了说明杜甫诗歌之集大成的成就，曾利用了整整一个暑假的时间走访了台湾各大图书馆，共辑录得自宋迄清的杜诗注本三十五家，不同之版本四十九种。因那时各图书馆尚无复印扫描等设备，而且我所搜辑的又都是被列为珍藏之善本，不许外借，因此所有资料都系由我个人亲笔之所抄录。此书卷首曾列有引用书目，对当时所曾引用之四十九种杜诗分别作了版本的说明，又对此《秋兴》八诗作了“编年”、“解题”、“章法及大旨”的各种说明。至于所谓集说，则是将此八诗各分别为四联，以每一联为单位，按各种不同版本详加征引后做了详尽的按语，又在全书之开端写了一篇题为《论杜甫七律之演进及其承先启后之成就》的长文，对中国古典诗歌中七律一体之形成与演进及杜甫之七律一体在其生活各阶段中之不同的成就，都作了详尽的论述。此书于1966年由台湾中华丛书编审委员会出版。其后我于1981年4月应邀赴四川成都参加在草堂举行的杜甫学会首次年会，与会友人听说我曾写有此书，遂劝我将大陆所流传的历代杜诗注本一并收入。于是我就又在大陆搜集了当日台湾所未见的注本十八种，增入前书重加改写。计共收有不同之注本五十三家，不同之版本七十种，于1986年由上海古籍出版社出版，计时与台湾之首次出版此书盖已有整整二十年之久。如今北大出版社又将重印此书，则距离上海古籍出版社之出版又有二十年以上之久了。这一册书对一般读者而言，或许未必对之有详细阅读之兴趣，但事实上则在这些看似繁杂琐细的校辑整理而加以判断总结的按语中，却实在更显示了我平素学诗的一些基本的修养与用功之所在。因而此书出版后，遂立即引起了一些学者的注意。即如当年在美国威斯康辛大学任教的周策纵教授，就曾写有长文与我讨论，此文曾于1975年发表于台湾出版之《大陆杂志》第五十卷第六期。又有在美国圣地亚哥加州大学任教的郑树森教授在其《结构主义与中国文学研究》一文中也曾提及此书，以为其有合于西方结构主义重视文类研究之意（郑文见台湾东大图书公司1983年所刊印之《比较文学丛书》中郑著之《结构主义与中国文学》）。更有哈佛大学之高友工与梅祖麟二位教授，则因阅读了我这一册《集说》，而引生出他们二位所合作的一篇大著《分析杜甫的〈秋兴〉——试从语言结构入手做文学批评》，此文曾分作三篇发表于《哈佛大学亚洲研究学报》。直到去年我在台湾一次友人的聚会中还曾听到一位朋友告诉我说，在台湾所出版的我的诸种著作中，这是他读得最为详细认真的一册书。如今北大出版社又将重印此书，我也希望能得到国内友人的反响和指正。

第二册是《王国维及其文学批评》。此书也是一册旧著，完稿于20世纪70年代初期。原来分为上下两编，上编为“王国维的生平”，此一编又分为两章，第一章为“从性格与时代论王国维治学途径之转变”，第二章为“一个新旧文化激变中的悲剧人物”，这两章曾先后在香港中文大学学报发表；下编为“王国维的文学批评”，此一编分为三章，第一章为“序论”，第二章为“静安先生早期的杂文”，第三章为“《人间词话》中批评之理论与实践”，这些文稿曾先后在台湾的《文学批评》及香港的《抖擞》等刊物上发表，但因手边没有相关资料，所以不能详记。此书于1980年首由香港中华书局出版，继之又于1982年由广东人民出版社再版，并曾被当日台湾的一些不法出版商所盗版。这册书在最初于香港出版时，我曾写有很长的一篇《后叙》，并加有一个副标题《略谈写作此书之动机、经过及作者思想之转变》，文中略叙了我婚前婚后的一些经历，其中曾涉及在台湾的白色恐怖中我家受难的情况。台湾的“明伦”与“源流”两家出版社盗版，一家虽保留

了此一篇《后叙》，但将其中涉及台湾的地方都删节为大片的空白，并在空白处用潦草的笔迹写有“此处不妥，故而删去”等字样；另一家则是将此一篇《后叙》完全删除（据台湾友人相告云，他们曾将删去的《后叙》另印为一本小册子，供读者另行购买）。直到2000年台湾的桂冠图书公司出版我的《叶嘉莹著作集》一系列著作时收入此书，才又将此篇《后叙》补入书中，同时并增入了一篇《补跋》。那是因为1984年北京中华书局出版了《王国维全集·书信》一书，其中收入了不少我过去所未见的资料；且因为我自1979年回国讲学，得以晤见了几位王国维先生的及门弟子，也由他们提供了我不少相关的资料；更因为《王国维全集·书信》一书出版后，曾相继有罗继祖先生及杨君实先生在国内之《读书》、《史学集刊》与香港之《抖擞》及台湾之《“中国时报”》诸刊物中发表过一些论及王国维之死因及王国维与罗振玉之交谊的文字。凡此种种，其所见当然各有不同，所以我就又写了一篇《补跋》，对我多年前所出版的《王国维及其文学批评》一书又作了一些补正和说明。这些资料，如今都已收入在北大出版社即将出版的这一册书中了。至于原来被河北教育出版社与台湾桂冠图书公司曾收入在他们所出版的《王国维及其文学批评》一书中有关王氏《人间词话》及《人间词》的一些单篇文稿，则此次结集时删去，而另收入其他文集中。因特在此作一简单之说明。

第三册是《迦陵论诗丛稿》。此书共收入了我的论诗文稿十五篇，书前有缪钺先生所写的一篇《题记》。这是我平生所出版的著作中唯一有人写了序言的一册书。那是因为当中华书局于1982年要为我出版这一册书时，我正在成都的四川大学与缪先生合撰《灵谿词说》。我与缪先生相遇于1981年4月在草堂所举行的杜甫研究学会之首次年会中。本来我早在20世纪的40年代就读过先生所著的《诗词散论》，对先生久怀钦慕，恰好先生在1980年也读了上海古籍出版社出版的我的《迦陵论词丛稿》，蒙先生谬赏，许我为知音，并邀我共同合撰《灵谿词说》。因此当中华书局将要为我出版《迦陵论诗丛稿》一书时，先生遂主动提出了愿为我撰写一篇《题记》作为序言。在此一篇《题记》中，先生曾谓我之论陶渊明诗一文可以摆脱纷纭之众说而独探精微；论杜甫《秋兴》八首一文可以尚论古人而着眼于现代；又谓我之《说杜甫〈赠李白〉诗一首》一文寄托了自己尚友千古之远慕遐思，《从李义山〈嫦娥〉诗谈起》一文探寻诗人灵台之深蕴而创为新解。凡此诸说固多为溢美之辞，实在都使我深感惭愧。至于先生谓我之诸文“皆有可以互相参证之处”，“是以自成体系”，则私意以为，“自成体系”我虽不敢有此自许，但我之论诗确实皆出于我一己之感受和理解，主真，主诚，自有一贯之特色。则先生所言固是对我有所深知之语。另外尤其要感谢先生的，则是先生特别指出了此书中所收录的《简谈中国诗体之演进》与《谈〈古诗十九首〉之时代问题》两篇文稿都是我“多年前讲课时之教材，并非专力之作”，则先生所言极是。这两篇写得都极为简略，我原来曾想将之删除，但先生以为此二文一则“融繁入简”，一则“考证详明”，颇“便于教学参考”，且可以藉之“见作者之学识工力”。因先生之谬赏，遂将之保留在此一集中，直至今日。这也是我要在此特加说明的。另外先生又曾于《题记》中评介了我的一些诗词之作，我对此也极感惭愧。但先生之意主要盖在提出“真知”之要“出于实践”，这自然也是先生一份奖勉后学之意，所以我乃不惮烦琐，在此一一述及，以表示我对先生的感激和怀念。本书最后还附有我的一篇《后叙——谈多年来评说古典诗歌之体验》，此文主要是叙写我个人研读态度之转变与写作此类文字时所结合的三种不同的方式。凡此种种读者自可在阅读中获知，我在此就不一一缕述了。

第四册是《迦陵论词丛稿》。此书共收论文八篇，第一篇标题为《古典诗歌兴发感动之作用（代序）》，原是1980年上海古籍为我出版此同一标题的一册书时所写的一篇《后序》。当时因中国开放未久，而我在海外所选说的一些词人则原是在国内颇受争议的作者。所以就写了此一篇《后序》，特别提出了对于作品之衡量应当以感发之生命在本质方面的价值为主，而不应只着眼于其外表所叙写的情事。这在词的讨论中较之在诗的讨论中尤为重要。因为诗中所叙写的往往还是作者显意识中的情志，而词体在最初

即不以言志为主，所以词中所表现的往往乃正是作者于无心中的心灵本质的流露。这种看法，直到今日我也未曾改变，所以我就仍取用了这一篇《后序》，作为北大出版社所出版的我的这一册同名之著作的《前言》。至于此书中所收录的《温庭筠词概说》、《从〈人间词话〉看温韦冯李四家词的风格》、《大晏词的欣赏》、《拆碎七宝楼台》与《碧山词析论》及《王沂孙其人及其词》诸篇，则与我在《唐宋名家词论稿》一书中所收录的一些分别论说各家词的文稿，虽在外表篇目上看来似颇有重复之处，但两者之间其实有相当大的不同。此一书中所收录的大多以论说作品为主，所以对各篇词作都有较详的论说和赏析。而《唐宋名家词论稿》则主要以论说每一位作者之整体风格为主。而且凡是在此一册书中所论述过的作者和作品，在另一册书中都因为避免重复而作了相当的删节。所以有些读者曾以为我在《唐宋名家词论稿》一书中对于温、韦、冯、李四家词的论述颇为简略，与论说其他名家词之详尽者不同，那就正因此四家词既已在此书中作了详细论述，因之在另一册书中就不免简化了的缘故。至于此一册书中所收录的《王沂孙其人及其词》，则是写于《唐宋名家词论稿》以后的作品，所以在论述方面也作了避免重复的删节。因此读者要想知道我对名家词之全部论见，实在应该将这两册书合看，才会得到更为全面的理解。至于这一册书所收的最后一篇《论陈子龙词——从一个新的理论角度谈令词之潜能与陈子龙词之成就》一文，则是在这一册书中写作时间最晚的一篇作品。当时我的研究重点已经从唐宋词转移到了清词，只不过因为陈子龙是一位抗清殉明的烈士，一般为了表示对陈氏之尊重，多不愿将之收入清代的词人之中。这正是当年龙沐勋先生以清词为主的选本只因为收入了陈子龙词而竟把书名改为《近三百年名家词选》的缘故。而我现在遂把《论陈子龙词》一文收入了不标时代的这一册《迦陵论词丛稿》之中了。不过读者透过这一篇文稿的论说已可见到，此文已是透过论陈子龙词对前代唐宋之词所作的一个总结，而且已谈到了陈词与清词复兴之关系，可以说正是以后论清词的一个开始了。

第五册《唐宋词名家论稿》，这一册书可以说是在我所出版过的各种论词之作中论说最具系统、探讨也最为深入的一本书。那是因为这册书的原始，是来自缪钺先生与我合撰的《灵谿词说》。关于缪先生与我合作的缘起及《灵谿词说》一书编撰之体例，我在该书中原写有一篇《前言》，标题为《谈撰写此书的动机、体例以及论词绝句、词话、词论诸体之得失》。《灵谿词说》一书于1987年由上海古籍出版社出版，十年以后当河北教育出版社要为我出版《迦陵著作集》的系列书稿时，曾征询得上海古籍之同意，把《灵谿词说》一书中我所撰写的一部分收入此一系列著作中，而改题为《唐宋名家词论稿》。此书共收入我所撰写的论文十七篇，除了第一篇《论词的起源》以外，以下依时代先后我分别论述了温庭筠、韦庄、冯延巳、李璟、李煜、晏殊、欧阳修、柳永、晏几道、苏轼、秦观、周邦彦、陆游、辛弃疾、吴文英及王沂孙共十六位名家的词作。我在当时所写的那一篇《前言》中，原曾提出过说：“如果我们能将分别之个点，按其发展之方向加以有次序之排列，则其结果就也可以形成一种线的概念。”又说：“如果我们能对每一点的个体的趋向，都以说明文字加以提示，则我们最后之所见，便可以除了线的概念以外，更见到此线之所以形成的整个详细之过程及每一个体的精微之品质。”又说：“如此则读者之所得便将不仅是空泛的‘史’的概念而已，而将是对鲜活的‘史’的生命之成长过程的具体的认识，且能在‘史’的知识的满足中，也体会到诗的欣赏的喜悦。”如今我所选说的这十六位词人虽不能代表唐宋词之整体的发展，但也具体而微地展示了词之发展的过程。这与我在《前言》中所写的理念自然尚有一段距离，然而，虽不能至心向往之，读者或者也可以从这一册书中窥见我最初的一点“庶几使人有既能见木，也能见林”的既能“体会到诗的欣赏的喜悦”也能得到“史的知识的满足”的一种卑微的愿望。所遗憾者，这册书既是我个人的著作，遂未能将当日缪先生所撰写的二十二篇论文一并收入。不过，缪先生已出版了专集，读者自可参看。而我在本书之后则也仍附录了缪先生所撰写的二十二篇的篇目，用以纪念当初缪先生与我合作的一段情谊和因缘。

第六册《清词丛论》，此一册书共收论文十一篇，第一篇《从云间派词风之转变谈清词的中兴》，此

文原是一篇讲演稿，本不应收入著作集中，而竟然收入了进来，其间盖有一段因缘。原来早在1993年4月，台湾“中研院”文哲所曾举办了一次国际词学会议，会议中文哲所的林玫仪教授曾邀我为文哲所即将出版的一系列论词丛书撰写一册论清词之专著。当时我因为早在1970年代和1980年代中便已写有几篇论清词的文稿，所以毫不犹豫地就答应了林教授的要求。岂知会议之后我竟接连不断地接受了赴各地讲学和开会的邀请，自计无法按时完成任务，于是乃商得林教授的同意，邀请了上海古籍出版社的陈邦炎先生与我共同合作，订出了我们各写四篇文稿以集成一书的约定。及至1996年截稿时间已至，陈先生所担任的四篇文稿已全部写作完成，而我却仍欠一篇未能完卷。因此林教授遂临时决定邀我再至文哲所作一次讲演，而将此次讲演整理成一篇文稿收入其中。那就是本书所收的第一篇文稿《从云间派词风之转变谈清词的中兴》。所以此文原系讲稿，这是我不得不在此作出说明的。至于本书所收录者，则除去前所叙及的讲稿外，尚有自《清词名家论集》中收入的三篇文稿，计为：

1. 《从艳词发展之历史看朱彝尊爱情词之美学特质》；

2. 《谈浙西词派创始人朱彝尊之词与词论及其影响》；

3. 《说张惠言〈水调歌头〉五首——兼谈传统士人之文化修养与词之美感特质》。

此外本书还增入了自他处所收入的七篇文稿，计为：

1. 《论纳兰性德词》（此文原发表于台湾的《中外文学》，因手边无此刊物，对发表之年月及期数未能详记，下篇亦同）；

2. 《常州词派比兴寄托之说的新检讨》（此文原发表于台湾的《中外文学》，其后曾收入1980年上海古籍出版之《迦陵论词丛稿》）；

3. 《清代词史观念的形成与晚清的史词》（本文也是由讲稿整理而成的，原来是因为2000年夏天台湾中研院曾举行过一次“谈文学与世变之关系”的会议，在此会议前后我曾做过几次相关的讲演，本文就是这些讲演的录音整理稿）；

4. 《由〈人间词话〉谈到诗歌的欣赏》；

5. 《谈诗歌的欣赏与〈人间词话〉的三种境界》；

6. 《论王国维词：从我对王氏境界说的一点新理解谈王词之评赏》（以上三篇自河北教育出版社出版之《王国维及其文学批评》一书之《附录》中选录增入）；

7. 《记南开大学图书馆所藏手抄稿本〈迦陵词〉》（本文原是为南开大学图书馆成立80年所写的一篇文稿，其后被台湾桂冠图书公司出版的《叶嘉莹作品集》收入其系列论丛的《清词散论》一书中，现在是据此书增入）。

从以上所写的对本书内容之说明来看，则此书所收录的各文稿其时间与地域的跨度之大，已可概见一斑。因特作此说明，供读者之参考。

第七册《词学新诠》，此书共收论文六篇。但第一篇题名为《迦陵随笔》之文稿，其所收之随笔实共有十五则之多，这一系列的随笔，是我于1986至1988两年间，应《光明日报》“文学遗产”专栏几位编辑朋

友之邀约而写作的。当时正值“文革”后国家对外开放未久，一般青年多向往于对西方新学的探寻，所以就有朋友劝我尝试用西方新说来谈一谈古代的词论。因而这十五则随笔所谈的虽然主要仍是传统的词学，但先后引用了不少如诠释学、符号学、语言学、现象学和接受美学等多种西方的文论。其后又因每则随笔的篇幅过于短小，遂又有友人劝我应写为专文来对这些问题详细加以讨论，因此我遂又于1988年写了一篇题为《对传统词学与王国维词论在西方理论之观照中的反思》的长文（曾刊于1989年第2期之《中华文史论丛》）。而适值此时又有其他一些刊物向我索稿，我遂又先后撰写了《对常州词派张惠言与周济二家词学的现代反思》及《对传统词学中之困惑的理论反思》两篇文稿（前者曾于1997年发表于香港中文大学《中文学刊》第一期；后者曾于1998年发表于《燕京学报》第四期）。而在此之前，我实在还曾引用西方女性主义文论写过一篇题为《论词学中之困惑与〈花间〉词之女性叙写及其影响》的长文，曾于1992年分上下两期发表于台湾出版的《中外文学》第20卷之第8期与第9期。最后还有一篇题为《论词之美感特质之形成及反思与世变之关系》的文稿，此文本是为2000年在台湾“中研院”召开的“文学与世变之关系”的国际会议而写作的，其后曾发表于《天津大学学报》2003年之第2期与第3期。以上六篇文稿都曾引用了不少新的西方文论，因此遂一同编为一集，统名之为《词学新诠》（台湾的桂冠图书公司也曾出版过与此同名的一册书，收入在他们2000年所出版的《叶嘉莹作品集》中，但北大此书之所收入者则实在较台湾同名的一册书增加了更多的内容。因此遂在此结尾处略加说明）。

第八册是《迦陵杂文集》。此书收集我多年来所写的杂文成册，其实我这些“杂文”与一般人所说的杂文在性质上实在颇有不同。一般所说的杂文，大都是作者们随个人一时之见闻感兴而写的随笔之类的文字，而我则因为工作忙碌，平时实在从来不写这种杂文。我的这些所谓的“杂文”，实在都是应亲友之嘱而写的一些文字。其间有一大部分是“序言”，另有一些则是悼念的文字。至于附录的一些所谓“口述杂文”则大多是访谈的记录，或应友人之请而由我讲述再由学生们记录的文字。这一册杂文集自然卑之无甚高论，但亦可因此而略见我生活与交游之一斑。因作此简短的说明。

# 前　言

1927年6月2日，中国近世一位杰出的学者王静安先生，在颐和园鱼藻轩前的湖水中自沉身死。他死后给我们留下了两则难以解答的疑问：一则是他早期治学之途径，乃是致力于西方哲学及文学之研究，而其后期治学之途径，则转而为古文字、古器物、古史地的考证研究，其转变之原因究竟何在？另一则是他以五十一岁的盛年，学术研究之事业正当如日中天的时候，何故遽尔轻生，竟决然走上了自杀的途径，其内心所蕴蓄的自杀因素，又究竟何在？关于这两则疑问，自静安先生逝世以来，曾有不少人作过分析和解释，然而那些纷纭歧异的说法，迄今不能予人以完全满意的答复，而且读了之后，反会使人有弥增困惑之感。其所以如此者，大约有以下数种原因：第一，因为静安先生乃是死于一个政治环境非常复杂的时代，其同时之人，有的因政治立场之不同，遂各以一己之私见发为种种异说，有的则又因个人有所顾忌，而不肯作明白的分析。第二，时代较晚的人，则又因为对于当时促使静安先生改变其治学途径及致静安先生于死的复杂环境已经有所隔膜，因而不能有切实深刻的体认，同时又因为尊重静安先生在学术研究方面的成就，不愿以政治背景损害其超然的学术地位，因此乃对于当时复杂的政治背景有意避而不谈。第三，因为静安先生治学途径之转变及其自沉以死，都有着他自己独特的理想和意志，因此如果不能对静安先生之性格及为人有正确而深入的了解，自其内心作设身处地的分析和思索，即使认清了他所处的时代背景，也依然无法触及问题的核心。静安先生在其所著之《人间词话》一书中，于论及诗人之修养时，曾经说：“诗人对宇宙人生，须入乎其内，又须出乎其外。入乎其内，故能写之；出乎其外，故能观之。”后来俞平伯为重印《人间词话》写序，曾经引申这两句话的意思说：“作文艺批评，一在能体会，二在能超脱。必须身居局中，局中人知甘苦，又须身处局外，局外人有公论。”而我们要想解答静安先生身后所留给我们的两则令人困惑的疑问，便恰好也正需要有这样能够“入乎局中”，又能够“出乎局外”的两种工夫。在静安先生方一逝世时，当时之人因不能摆脱政治立场的拘束和顾忌，遂不免各以一己利害之私见发言立说，其病乃在于不能“出”。至于时代较晚之人，则对于当时复杂的背景既然已经有所隔膜，而且对于静安先生之性格为人，以及他所欲追求持守的理想与道德之价值标准，也因时代文化之不同，而不复能有切实深刻的体认，其病乃在于不能“入”。所以要想解答这两则疑问，第一我们便该先具有不为政治私见所拘束的客观的态度，第二我们便该对于静安先生之性格及其时代，都有切实深刻的体认和了解。如此也许我们方可以为这两则使人困惑了将近半世纪之久的疑问，求得一个较为满意的答复。本文写作之目的，便是想以静安先生之性格及其所生之时代作为两条主要的线索，不掺杂任何政治私见，尝试着以静安先生之心为心，来做一种还原式的探索。更希望借着静安先生的个例，使读者对于生于文化激变之时代的知识分子的矛盾痛苦之原因，能有较为深刻的体认，因此而知所反省、知所警惕，从而避免相类似的悲剧再行发生。那么我们所做的这种探讨的工作，就不是无益的徒劳了。

# 第一编　王国维的生平

# 第一章　从性格与时代论王国维治学途径之转变

## 一　静安先生之性格

### （一）知与情兼胜的禀赋

在静安先生的性格中，最明显也最重要的一点，乃是他的“知”与“情”兼胜的禀赋。这种禀赋使他在学术研究方面，表现为一位感性与知性兼长并美的天才；可是另一方面，在现实生活中，却不幸而使他深陷于感情与理智的矛盾痛苦中无以自拔，终至成为一个以自杀来结束自己生命的悲剧人物。静安先生对于他自己之具有理智与感情相矛盾的性格也早有反省的认识，在其早期所写的《静安文集续编·自序二》，他就曾自我分析说：“余之性质，欲为哲学家则感情苦多而知力苦寡，欲为诗人则又苦感情寡而理性多。”又说：“哲学上之说，大都可爱者不可信，可信者不可爱。余知真理，而余又爱其谬误。”又说：“知其可信而不能爱，觉其可爱而不能信，此近二、三年中最大之烦闷。”(1)而除去自序中他所提到的在为学方面感到的“知”与“情”之矛盾以外，他在诗词中表现出来的整个生活中的矛盾痛苦则更为深切。如其《六月二十七日宿陕石》一诗云：

> 新秋一夜蚊如市，唤起劳人使自思。试问何乡堪着我？欲寻大道况多歧。人生过处唯存悔，知识增时只益疑。欲语此怀谁与共，鼾声四起斗离离。(2)

从这首诗来看，他在生活与求知上所感到的彷徨困惑的悲哀乃是显然可见的。此外如其《天寒》一首之“只分杨朱叹歧路，不应阮籍哭穷途。穷途回驾元非失，歧路亡羊信可吁”(3)及《病中即事》一首之“拟随桑户游方外，未免杨朱泣路歧”(4)诸句，便也都是借用杨朱之泣路歧的一则故事，来表现他在人生之途上陷于矛盾之抉择的痛苦。而他著名的两句词，《蝶恋花》一首之“辛苦钱塘江上水，日日西流日日东趋海”(5)，当然更是他内心之矛盾痛苦的一幅极好的写照。静安先生一生的为学与为人，可以说就是徘徊于“求其可爱”与“求其可信”及人生之途的感情与理智的矛盾的追寻与抉择之中。

我们先从他为学的一方面来看。在这一方面因为他所面对的只是单纯的学问，所以不论其为偏重感情的对于“可爱”的追寻，或偏重理性的对于“可信”的追寻，虽然因出发点之不同，在其开始择别途径时，也许一度不免有感情与理智相矛盾的争战，可是既经择定之后，他往往能以其感性与知性兼美的天才相辅为用，反而取得了过人的成就。当他早期从事于文哲之学的时候，可以说乃是从感情出发的对于“可爱”的追寻，可是我们试一看，当他为叔本华悲观哲学所吸引而对之倾倒耽溺时，他所写的有关叔本华的论文如《叔本华之哲学及其教育学说》、《叔本华与尼采》及《书叔本华遗传说后》，却都是站在客观立场，以理性的思辨对其学说之是否“可信”来作批判和分析。而当他耽溺于词之写作时，他也曾同时从事于词之批评及词籍之整理，既写成了一部《人间词话》，也完成了一部《唐五代二十一家词辑》。凡此种种，都足以说明静安先生在从感情出发对于“可爱”者加以追寻时，同时也正以其理性在“可爱”之中做着“可信”的追求。这正是静安先生在文哲之学的研究中，既表现有锐敏的感受，又表现有精辟之见的一个重要原因。

这种知与情兼胜的禀赋，即使当静安先生之治学途径自文哲之学转为考证之学以后，也仍然可以清楚地看出来。考证之学原来应该是完全基于理性的对于“可信”的寻求了，可是静安先生在考证之学上能有过

人之成就的原因，却不只是由于一般人所共见的精严的理性的思辨而已。因为精严的考证推理的工作，尚属一般博学勤力的学者都能达致的境界，而静安先生在学术方面的创获，却更有超越于精严之考证以外者。缪钺在其《王静安与叔本华》一文中即曾云："其心中如具灵光，各种学术，经此灵光所照，即生异彩。"[6]而给他的考证之学上投以睿智之灵光，使其不断有惊人之发明和创见的，则是由于他所禀赋的近于诗人的感性和资质，以及他对于"可爱"之追寻的一种理想。我这样说也许不易为一般人所接受，因为在静安先生的考证著述中，这种隐含的资质和心意，乃是颇不易为人所察觉的。可是如果我们仔细观察，就会发现静安先生在考证之学上，所用的方法虽是理性的，可是触发他能有惊人之发明与创见的，却往往乃是由于他所禀赋的一种属于感性的直观与想象之能力。举例而言，其在《观堂集林》卷一《肃霜涤场说》一文中，静安先生曾以双声联绵字来解释《诗经·豳风·七月》一篇的"九月肃霜，十月涤场"二语，以为乃"肃爽"及"涤荡"之意，引证了十余种以上的古籍来作为他的说法的佐证，是一篇全以理性组织的精严的考证文字。可是在篇末他却叙述这种灵感的获得乃全得之于直观的感受，他说：

> 癸亥之岁，余再来京师，离南方之卑湿，乐北土之爽垲。九十月之交，天高日晶，木叶尽脱，因会得"肃霜""涤场"二语之妙，因为之说云。[7]

又如其在《尔雅草木虫鱼鸟兽释例序》一文中，曾经记叙说：

> 甲寅岁暮，国维侨居日本，为上虞罗叔言参事作《殷墟书契考释后序》，略述三百年来小学盛衰。嘉兴沈子培方伯（沈曾植）见之，以为可与言古音韵之学也。然国维实未尝从事于此（按：《观堂别集》亦录此序，本句作"余于此学殊无所得"），惟往读昔贤书，颇怪自来讲古音者详于叠韵而忽于双声。……乙卯春归国展墓，谒方伯于上海，以此愿质之方伯。……又请业曰："其以叠韵说诂训者，往往扞格不得通，然则与其谓古韵明而训诂通，毋宁谓古双声明而后训诂通欤？"方伯曰："岂直如君言，古人转注假借虽谓之全用双声可也。"……维大惊，且自喜亿之中也。[8]

对于一种"未尝从事""殊无所得"的学问，居然能于短期的观察研究之后，以臆想而直探古声韵与训诂之学的重要关键所在，静安先生直观与想象能力之过人于此可见。这也正是他在考证之学方面并非抱残守缺，而能自辟蹊径、卓然独往的真正原因所在。在他的考证专著中，时时闪现出这种灵光的作品甚多，而其中最可引为代表的一篇伟大著作，则是他以古器物古文字来考证古史所写出的《殷周制度论》。赵斐云先生曾推许之云："此篇虽寥寥不过十数页，实为近世经史二学第一篇大文字。"[9]这种推崇，一点也不是溢美。在这篇著作中，静安先生以其过人之直观与想象的能力来观察和组织，使得一些早已死亡的支离破碎的材料，都在他的灵光照射下，像重新获得了生命一般复活起来。这种成就，当然绝不是仅靠精严的理性便可达致的。除此之外，还有一点值得注意之处，那就是他在理性的考证之外，所流露出的对于周代之文物制度的一种怀思向往之情，而这也就是我在前面所说的他对于"可爱"之追寻的理想。在这篇著作的结尾，他曾经极有深意地说：

> 殷周间之大变革，自其表言之，不过一姓一家之兴亡与都邑之转移；自其里言之，则旧制度废而新制度兴，旧文化废而新文化兴；又自其表言之，则古圣人之所以取天下及所以守之者，若无异于后世之帝王；而自其里言之，则其制度文物与其立制之本意，乃出于万世治安之大计，其心术与规摹，迥非后世帝王之所能梦见也。

又说：

> 如是则知所以驱草窃奸宄相为敌仇之民，而跻之仁寿之域者，其经纶固大有在。欲知周公之圣与

周之所以王，必于是乎观之矣。[(10)]

如果我们联想静安先生写作本文时军阀混战、政党相争的时代背景，就会发现静安先生在新旧文化制度变革之际，其感慨世乱、缅怀先哲的感情，乃是显然可见的。一般人只知道静安先生的考证之学乃是纯理性的由古文字声韵及古器物以考古代之制度文物，然而侯外庐在其所著《近代中国思想学说史》中，就曾经说："然而'明立制之所以然'则并不是他的研究中心，因为他有他的理想与信仰。"[(11)]这话乃是可信的。姚名达在《哀余断忆》一文中，曾经记述他有一次向静安先生问学的事，他说：

> 课后，以旧在南方大学所考孔子适周究在何年求正于先生。是篇以确实之证据，摧破前人鲁昭公二十年、二十四年、三十一年之说，而断为七年或十年。先生阅毕，寻思有顷，曰："考据颇确，特事小耳。"[(12)]

观乎此，则静安先生的考证之学，其目的原不仅为考证一事一物，而别有更高远之目的与理想可知。我之所以不惮其烦地对此一点特加说明的缘故，乃是因为此一点不仅可以证明静安先生乃是一位知与情兼胜的天才，而同时也是造成他后来研究途径转变之一项重大因素。总之，知与情兼胜的禀赋，无论在其早期或晚期的学术研究方面，都曾使他的研究成果闪放出异样的光彩。这正是静安先生的过人独到之处。

其次，我们再从他为人方面来看，则同样的禀赋造成了他在现实生活中深陷于感情与理智之矛盾的终生痛苦。因为学术研究的对象只是单纯的学问而已，而现实生活的对象则是复杂而多变的人世。学问可以由一己之意愿来取舍和处理，可是人世的纠纷则无法由一己之意愿来加以解决。静安先生既以其深挚的感情对于周围的人世有着一种不能自已的关怀，又以其明察的理智对于周围的罪恶痛苦有着洞然深入的观照，于是遂不免在现实生活中常徘徊于去之既有所不忍、就之又有所不能的矛盾痛苦之中。更何况静安先生所生之时代，正值中国之文化与政治都面临新旧激变之时。本来激变之时代就足以形成一种认同混乱的彷徨困惑，更加之以当时的军阀政客又利用此变乱之时代互相争攘以各谋私利，因而制造成无数战乱和纠纷。当时的政海波澜，真可以说得上是旦夕千变。在如此的一个时代中，静安先生要想寻求其"可爱"与"可信"之理想，遂不免自陷于彷徨与矛盾之中，而时时遭遇到理想破灭之悲。于是乃发现其初以为不"可信"而"可爱"者，实非独不"可信"亦并不"可爱"，而其初以为虽不"可爱"而"可信"者，更是非独不"可爱"亦并不"可信"。然而以他当时在社会上之地位及交往，却又不免牵涉于人事及环境之种种羁绊限制之中，不仅身不得出，而且口不得言。所以他在现实生活中，所感受之痛苦虽极深，可是在著作叙述中，除去前面所引的一些诗词中不时流露出他的矛盾痛苦之情以外，真正言及现实生活之挫败者则极少。何况又加之以他的沉潜忠厚的性格，使他不仅不肯臧否人物，更且不肯自诉悲苦。所以我们要想在静安先生的著述中寻找这一类记叙，几乎是一件不可能的事。除非我们真能以静安先生之性格，处静安先生之时代，设身处地来置想，也许可以体认一二，而这也正是本文下一章所将要从事的工作，因此这一点我们将留到后面来详细讨论。总之，知与情兼胜的性格，虽然在学术方面造成了静安先生过人的成就，可是在现实生活中，这种理智与感情相矛盾之性格，也造成了静安先生终生的悲苦，更成为他走向自杀之途的一项重要因素。这是我们对于静安先生之性格所当具有的第一点认识。

（二）忧郁悲观的天性

在静安先生的性格中，另一点值得我们注意的，则是他既禀有忧郁悲观的天性，又喜欢追索人生终极之问题。关于这一点，他也同样有着一种反省的自觉。他在《静安文集续编·自序》中，曾经自我叙述说："体素羸弱，性复忧郁，人生之问题日往复于吾前。"[(13)]据静安先生之自叙则这种忧郁原来乃是他天生

的禀赋，而这种忧郁的天性又与他好追索人生之问题有着相连带的关系。从这种关系来探寻他悲观忧郁之性格的发展，则他所热爱过的德国哲学家叔本华，其《天才论》中的天才忧虑之说，也许有可以供我们参考之处。叔本华说：“天才所以伴随忧郁的缘故，就一般来观察，那是因为智慧之光愈明亮，便愈能看透生存意志的原形，那时便会了解我们人类竟是这一付可怜相，而油然兴起悲哀之念。”(14)如果按照此一说法来观察，则我们就会发现静安先生的悲观忧郁之因，竟果然如叔氏所言，乃是由于看透了人类生存意志的原形，深感其愚蠢劳苦之足悲的缘故。在静安先生诗中表现有这种悲慨的作品甚多，而其中最值得注意的乃是他的《咏蚕》一诗，诗云：

> 余家浙水滨，栽桑径百里；年年三四月，春蚕盈筐箠。蠕蠕食复息，蠢蠢眠又起。口腹虽累人，操作终自己；丝尽口卒瘏，织就鸳鸯被。一朝毛羽成，委之如敝屣；耑耑索其偶，如马遭鞭箠。呴濡视遗卵，怡然即泥滓；明年二三月，儵儵长孙子。茫茫千万载，辗转周复始。嗟汝竟何为，草草阅生死；岂伊悦此生，抑由天所畀。畀者固不仁，悦者长已矣；劝君歌少息，人生亦如此。(15)

这一首诗借蚕之一生来描写充满饮食男女之欲的人生，表现得极为具体而深刻。而这种把人生完全看做生存欲望之表现的悲观的想法，则与叔本华的天才忧郁之说确有相合之处。缪钺《诗词散论》中《王静安与叔本华》一文，即曾云：

> 王静安对于西洋哲学并无深刻而有系统之研究，其喜叔本华之说而受其影响，乃自然之巧合。申言之，王静安之才性与叔本华盖多相近之点。在未读叔本华书之前，其所思所感或已有冥符者……及读叔氏书必喜其先获我心。(16)

这一段话极有见地。静安先生曾自叙其与叔本华哲学接触研读之经过，说当他二十二岁在东文学社读书时，偶然从社中日本教师田冈佐代治的文集中，看到引用叔氏哲学者“心甚喜之”(17)。其后四年，当他二十六岁时，“读叔本华之书而大好之，自癸卯（1903）之夏以至申辰（1904）之冬，皆与叔本华之书为伴侣之时代也”(18)。他对于叔氏书之倾倒赏爱既有如此者，则缪钺所云“王静安之才性与叔本华盖多相近之点”的话，当是可信的。而静安先生之悲观忧郁之性格，也恰好便是叔本华天才忧郁之说的一个最好证明。静安先生在其《叔本华与尼采》一文中，对于叔本华的此一说法，更曾有所发挥，他说：

> 呜呼！天才者，天之所靳而人之不幸也。蚩蚩之民，饥而食，渴而饮，老身长子，以遂其生活之欲，斯已耳。彼之苦痛，生活之苦痛而已；彼之快乐，生活之快乐而已。过此以往，虽有大疑大患，不足以撄其心。人之永保此蚩蚩之状态者，固其人之福祉而天之所独厚者也。若夫天才，彼之所缺陷者与人同，而独能洞见其缺陷之处，彼与蚩蚩者俱生，而独疑其所以生。一言以蔽之，彼之生活也与人同，而其以生活为一问题也与人异；彼之生于世界也与人同，而其以世界为一问题也与人异。(19)

这一段话，实在无异于静安先生的夫子自道，而这也正是他以悲观忧郁之天性，而偏好究极人生之问题的根本原因之所在。从他的早期著作中，我们可见到其《论性》、《释理》、《原命》诸作，可以说无一不是他对人生终极之理的追寻表现。在这些著作中，他曾引用了古今中外许多哲人的理论，来对这几个有关人生和人性的大问题寻求解答。可是我们试一看他所追寻到的结果，就会发现他的结论并不能解答他对于人生的基本困惑，只是徒然加深他的忧郁悲观而已。如《论性》一文，他最后的结论乃是人性善与恶的永恒的斗争。其文云：

> 呜呼！善恶之相对立，吾人经验上之事实也。自生民以来至于今，世界之事变，孰非此善恶二性之争斗乎？政治与道德，宗教与哲学，孰非由此而起乎？……历史之所纪述，诗人之所悲歌，又孰非

此善恶二性之争斗乎？[(20)]

其《释理》一文，则最后的结论乃是理性并无益于人性之徙恶迁善，且不足为行为之准则。其文云：

> 理之为义，除理由、理性以外，更无他解。若以理由言，则伦理学之理由，所谓动机是也。……善亦一动机，恶亦一动机，理性亦然。理性者，析理之能力也，为善由理性，为恶亦由理性。则理性之但为行为之形式，而不足为行为之标准，昭昭然矣。[(21)]

至其《原命》一文，则以为“命之有二义，其来已古。西洋哲学上亦有此二问题，其言福禄寿夭之有命者，谓之定命论（Fatalism），其言善恶贤不肖之有命而一切动作皆由前定者，谓之定业论（Determinism）”，而归其结论云：

> 一切行为必有外界及内界之原因。此原因不存于现在，必存于过去；不存于意识，必存于无意识，而此种原因又必有其原因。而吾人对此等原因，但为其所决定，而不能加以选择。[(22)]

凡此种种，都是静安先生以其忧郁悲观之天性追究人生终极之问题所推论出来的结果。

透过这些结论，我们足可看到，他眼中的人世，除了充满生存意志之欲以外，其罪恶与痛苦乃是全然没有救赎之望的。静安先生曾经自叙其“决从事于哲学”，乃是因为“人生之问题日往复于吾前”的缘故[(23)]，可见他之研究哲学，原是为了要求得人生的解答，而其所得之结果，则是陷于更深之绝望。所以他在其《静安文集续编·自序二》中言及其“为学之结果”时，便发出了“余疲于哲学有日矣”[(24)]的深深的悲慨。而对于这一种追寻的失望，则未始不是造成他研究途径转变的一种因素。至于在他的现实生活中，则他的忧郁悲观之天性，以及他最后发现人生全无救赎的绝望之感，也可能是造成他最后走向自杀之途的一项潜在因素。这是我们对于静安先生之性格，所当具有的第二点认识。

（三）追求理想的执著精神

除去以上我们所讨论过的静安先生性格中的两点特色以外，还有极重要的一点，我们也应该提到的，就是静安先生所具有的追求其心目中至真、至善、至美之理想的执著精神，而其一生之为学与为人所表现的也便正是他自己对这种理想的追求与持守。说到“理想”，这原是极难以为之下一个具体的界说的。因为人世间既原是充满了愚蠢自私的生存之欲望，所以在人世间，一般人所追求的目的便多不能超然于一己的得失利害。因此严格说起来，不仅“扬名声，显父母”不得谓之为理想，即使如圣贤所谓“立德、立功、立言”之“三不朽”，如果先有了想为自己求得“不朽”的动机，便也已经不足称为理想了。“理想”该也是和“天才”一样，乃是生而具有的对于至崇高、至完美之境界的一种认知与向往的天赋。既是一种天生的不能自已的禀赋，所以对“理想”之追求，乃是与任何一己得失利害之念都全然无所关联的。静安先生一生鄙薄功利，轻视任何含有目的之欲求，在为学与为人两方面，都能自树规模，超然独往，便是因为他在天赋中本然就具有着这一种追求向往之精神的缘故。叔本华在其《意志与观念》一书之“补遗”中，论及天才与常人之分别，曾经标举出知力上之贵族主义。静安先生在其《叔本华与尼采》一文中，曾引叔氏之说云：

> 一切俗子因其知力为意志所束缚，故但适于一身之目的。由此目的出，于是有俗滥之画，冷淡之诗，阿世媚俗之哲学。何则？彼等自己之价值，但存于其一身一家之福祉，而不存于真理故也。惟知力之最高者，其真正之价值不存于实际而存于理论，不存于主观而存于客观，尚尚焉力索宇宙之真理而再现之。……彼牺牲其一生之福祉，以殉其客观上之目的，虽欲少改焉而不能。[(25)]

其所谓“耑耑焉力索宇宙之真理”的精神，实在就是天才以其天赋来追求自己之理想的一种表现。静安先生无疑地对于叔本华知力上之贵族主义之说，乃是颇有戚戚之感的。他在《教育小言十二则》中，论及当时教育之平凡苟且的弊病，便也曾提出叔本华之知力上的贵族主义，说：

> 吾人之主义谓之贵族主义者，非政治上之贵族主义，而知力上之贵族主义也。夫人类知力之不齐，此彰明较著之事实，无可讳也。(26)

静安先生自己在知力上之禀赋，当然乃是一位超越常人之“贵族”，这是无可否认的事实。他对于自己天赋之过人，也同样有着自知，不过他在知力上虽是过人的，而在修养上则是谦逊的。他在《静安文集续编·自序》中，就曾经以颇为谦逊的态度，叙述他自己天才之有过人之处，说：

> 若夫余之哲学上及文学上之撰述，其见识文采亦诚有过人者，此则汪氏中所谓“斯有天致，非由人力，虽情符曩哲，未足多矜”者，固不暇为世告焉。(27)

不过，不管静安先生有何等谦逊的美德，他所禀赋的一种“耑耑焉力索宇宙之真理而再现之”，“牺牲其一生之福祉，以殉其客观上之目的，虽欲少改焉而不能”的属于天才的追求“理想”、殉身“理想”的天性，则是无法改变的。静安先生在其著述中，曾经时时流露出鄙弃功利惟以追求真理为目的之言，如其《论哲学家与美术家之天职》一文，即曾云：

> 天下有最神圣、最尊贵而无与于当世之用者，哲学与美术是已。天下之人嚣然谓之曰无用，无损于哲学美术之价值也。至为此学者自忘其神圣之位置而求以合当世之用，于是二者之价值失。夫哲学与美术之所志者，真理也。真理者，天下万世之真理，而非一时之真理也。(28)

从静安先生之观点来看，其同时之人所从事之学术研究，乃大多有功利之意味。如其《论近年之学术界》一文，便曾经批评严复之译《天演论》云：

> 严氏所奉者，英吉利之功利论及进化论之哲学耳。其兴味之所存，不存于纯粹哲学而存于哲学之各分科。

又批评康有为之《孔子改制考》及谭嗣同之《仁学》等种种著述，以为他们“于学术非有固有之兴味，不过以之为政治上之手段”(29)。从这些批评的话来看，则静安先生之学术研究自有不同于前述诸人，而当别具超然于功利及政治之理想可知。而且不仅对于研究之内容静安先生常寄以理想之追求，即使对于研究之态度与方法，他也有一种追求理想中之完美的严格的要求。徐中舒在《静安先生与古文字学》一文中，曾经赞美静安先生治学之态度与方法云：

> 先生做学问的精神，总是穷搜冥讨，自觉途径，从来不肯抄袭前人说过的一言半语。……先生凡立一说，必本于新材料与旧材料完备齐集之后，然后再加以大胆的假设、深邃的观察、精密的分析、卓越的综合，务使所得的结论，与新材料、旧材料恰得一个根本的调合。这种实证的方法，忠实的态度，只有在先生著述里可以看到。(30)

这种凡事不肯苟且的态度和方法，实在也依然是静安先生要致力于使他自己的一切作为，都合乎至真、至善、至美之理想的一种表现。然而世人不察，对于静安先生治学之对象与方法，乃有种种之议论。或因其研究对象之为考古，而讥其保守；或因其研究方法之用科学，而称其革命。如《语丝》一三五期所载岂明之《闲话拾遗》，即云：“王君以头脑清晰的学者，而去做遗老，弄经学。……在学问上也钻到‘朴学

家’的壳里去。”[31]《文学周报》所载周予同之《追悼一个文字学的革命者王静安先生》则云：

> 静安先生在政治思想及社会思想方面，虽然是一位悲观者或反动者，但是在文字学方面，却表现了十分勇敢的革命性。……在他的著作里，他只是不绝地表现着乐观的态度，与左倾的意味。[32]

像这种妄自把“遗老”、“反动”或“革命”、“左倾”等等拘于一时一地政党之见的名称，加在一位以追求“真理者天下万世之真理，而非一时之真理”为理想的静安先生身上，当然乃是一种误会和诬蔑。这种误会和诬蔑，都源于他们对于静安先生一意追求自己最崇高之理想的根本精神没有认识的缘故。《庄子》说：“小知不及大知，小年不及大年。”静安先生之《叔本华与尼采》一文，亦曾引叔氏之说云：“小智于极狭之范围内，测极简之关系”，如同“昆虫之在树也，其视盈尺以内较吾人为精密，而不能见人于五步之外”。[33]所以无论静安先生所从事者为早期的文哲之学或晚期的考证之学，无论其所用之为科学的新方法或古老的旧材料，其所追寻者却原来都有其一己之理想。只是因为静安先生之理想超乎世人之短浅的功利之见以外，因之遂不易为世人所了解。所以世人虽然也对静安先生之学问加以赞美，却往往不免仅从外表之成就立论，而对其真正理想与志意之所在，则并不能有深入的了解，因而也不免有人以一己的褊狭肤浅之见妄为讥议。夫以学术研究之单纯客观，静安先生尚不免为世人所误解而有褊狭的是非之论，至于在现实生活一方面，则静安先生既不幸而生于一个中国文化面临于整个认同混乱的时代之中，又陷身于战乱迭兴及党争恩怨的复杂环境之内。在如此混乱之时代与复杂的环境中，静安先生一意所追求之个人的理想，既与各方面全然不能相属，且全然不为任何一方所谅，遂终于自陷于孤绝而又矛盾的痛苦之中，不得不以自杀来维护其理想中之最后一点清白。所以我们可以说静安先生之追求理想的执著精神，乃是影响其治学之途径转变及造成其自杀之悲剧的另一项重大因素。这是我们对于静安先生之性格所当具有的第三点认识。

## 二　时代对于静安先生之影响

除去前文我们所分析过的几点性格方面的因素以外，对于静安先生治学之转变及其自沉以死曾给予极大之影响的，则是静安先生所遭遇的时代的激变。静安先生在世的短短五十年（1877—1927），恰好是中国近代史上最多变故的一个时代。只举其荦荦大者而言，则甲午中日之战发生于他十八岁之年，戊戌政变发生于他二十二岁之年，庚子八国联军之役发生于他二十四岁之年，辛亥革命发生于他三十五岁之年。而辛亥革命以后，紧接着就是袁世凯之称帝、张勋之复辟、北洋军阀之混战，中国北方形成了一片混乱的局势；而南方则有讨袁之役，有护法之役，有各省各地此起彼落的割据和叛变，有各党各派旋组旋改的夺利和争权。继之孙中山先生决定了联共政策以后，于是又开始了国民党与共产党之争，以及国民党内部联共与排共之争，以迄于北伐战役开始，那已经是静安先生自沉的前夕了。静安先生个人的悲剧之演出，其背景便恰好是这半个世纪的多灾多变的中国的苦难。

我们把静安先生这一位学者的悲剧与时代之变乱结合上如此密切的关系，也许会有人不以为然。因为从静安先生的生活来看，他一生所过的完全是专力于著述的生活，对于政治根本没有表现过任何兴趣。王德毅在其所撰《王国维年谱》之《叙例》中，就曾经说：

> 观堂一生无意于政治活动，而为一纯学者，常说：“余平生惟与书册为伍，故最爱而最难舍去者，亦惟此耳。”故本谱于政治变动，除一二重大者外，皆不叙述。(34)

这种看法，从静安先生之不慕荣利，惟以著述为事的超然㝵绝的人品来看，原是不错的。同时其平生著作中，表示对功利之鄙薄，以为研究学术当取超然之态度以追求真理的话，更几乎随处可见。可是我们不要忘记静安先生乃是一位知与情兼胜的天才。他一方面既以其天才的智慧，洞见人世欲望的痛苦与罪恶，而有着超然功利的理想与人品，因而不肯涉足于争权夺利的实际的政治生活；而另一方面他又以其深挚的感情，对此痛苦与罪恶之人世深怀悲悯，而不能无所关心。这种富于悲悯之心的情怀，乃是使静安先生终于陷入矛盾而无法解脱的一大原因。而这也便是他与西方哲学家叔本华之性格的最大相异之处。这种差别，透过他们的著作便可明白看出。叔本华之哲学著作，只是以哲人之冷眼，指出人世间凡夫俗子的愚昧，其口吻乃是冷漠的，有时还带一点讥讽的意味，他自己则是狂傲的，自命不凡的，对于人世是无所爱、也无所关心的。而静安先生则不然。静安先生的口吻乃是感情的，悲天悯人的，哀人而且自哀的，对人世是有所爱也有所关心的。叔本华有时会不惜为自己而伤害他人，而静安先生则是宁可自己忍受痛苦也不肯伤害他人的。所以叔本华在现实生活中，可以独善其身地乐享高年，而静安先生则不免于因为关心人世而反为人世所累，终生陷溺于矛盾痛苦，竟以自杀终其生了。不过静安先生究竟只是一个学者，他之对于人世的关心，也都只是表现于他的学术研究中。如果有了这种认识，再来读他的学术著作，就会发现他的研究对象及他的研究途径之转变，几乎莫不与他对人世之关心有着密切的关系。李长之在《王国维文艺批评著作批判》一文中，就曾经说：

> 他治学的变迁，显然是支配于时代和他的性格。他的五十岁的一生中，有几次大事变，差不多都和他的治学的变迁相应。(35)

这话是不错的。因为静安先生虽以其超然之品格，不喜言功利，也不喜涉足政治，可是他的深挚的感情，却使他不仅对世变有所关心，而且每一次世变的苦难，都在他内心中留下了极深巨的创痛。这种外来的创痛，与他原来所禀赋的忧郁悲观的性格，形成了他内心中的两重煎迫，而他一生的学术研究，也就是

他在这两重煎迫中，一方面想为自己求得安慰寄托，一方面又试着想为人世求得拯拔救赎，所从事的探索和寻觅。下面就让我们试从这种观点，来对静安先生学术研究途径之转变，以及他最后因矛盾和绝望而终于走上自杀之途的一段痛苦的经历，一作研析。

（一）静安先生早年读书之志趣及时代变乱对其所产生的第一度影响

静安先生在十八岁以前，所接受的可以说完全是旧式教育。据《王国维年谱》所载，他幼时曾入私塾，并曾习举子业，然而他并不喜欢时文。而除去在私塾所受的教育以外，则静安先生的父亲乃誉公虽因洪杨之乱弃儒从商，然而贸易之暇颇攻治书画篆刻及诗古文辞，所以静安先生亦曾从其父学习骈散文及古今体诗，并自攻金石书画。[(36)]在《静安文集续编·自序》中，静安先生曾自叙其早年读书之经历云：

> 余家在海宁，故中人产也。一岁所入略足以给衣食。家有书五六箧，除《十三经注疏》为儿时所不喜外，其余晚自塾归每泛览焉。十六岁见友人读《汉书》而悦之，乃以幼时所储蓄之岁朝钱万，购前四史于杭州，是为平生读书之始。时方治举子业，又以其间学散文骈文，用力不专，略能形似而已。[(37)]

又据静安先生童年密友陈守谦祭先生文云：

> 余与君之订交也，在清光绪辛卯岁，君年才十五耳。……无一日不相见，见辄上下古今纵论文史，或校勘疑误，鉴别异同，间为词章彼此欣赏。……其时君专力于考据之学，不沾沾于章句，尤不屑就时文绳墨。故癸巳大比，虽相偕入闱，不终场而归。以是知君之无意科名也。[(38)]

从以上的记述来看，静安先生虽在旧式传统教育中，却已表现出他个人的志趣，他所喜爱的乃是史书和校勘考据，他所不喜的则是《十三经注疏》和科举时文。以静安先生之性格及理想，他之不喜爱拘限人思想的腐败时文，几乎乃是必然的。至于他之不喜爱《十三经注疏》，则一方面可能因为年岁尚幼，对于十三经中某些基本的价值，也许还不能真正了解；而另一方面则一般经师所讲求的琐屑的章句之学或空疏的义理之学，也似乎一直都并不是静安先生的志趣所在。这情形不仅在静安先生幼时为然，即使当他后来步上考古的途径以后，他的志趣与一般经学家也是有着不同之处的。所以吴其昌在《王观堂先生学述》一文中，就曾经说：

> 先生非经学家也。此语或不为世人所喜，然先生之非经学家，自可用事实证明，而无庸以言语强辩者。先生于《易》、《诗》、《书》、《礼》、《乐》、《春秋》，皆并未尝有一部专著。其可纯粹目为经学著作者，仅《尔雅草木鸟兽虫鱼释例》一卷。……与其目之为经学，为注释《尔雅》之书，毋宁目之为史学，为上古事物名称及方言语音之源流变迁史也。著《洛诰笺》……乃在考证殷周之际之史事及历朔。……其余门人……所记之《仪礼讲授记》及……《尚书讲授记》，……先生之意，皆不在经，前者在考证三代之制度，后者在考证殷周之大政。……以先生本非经学而为史学，其治诸经，以经传为古史史料之渊薮也。[(39)]

这一段话，所见极为深入。静安先生之志趣，确实在史而不在经。他对于历史之兴趣，不仅早已表现于其对《汉书》之喜悦，及以岁朝钱购前四史的童年阶段，稍长而后，他更曾就中国全史写成咏史绝句二十首，且曾以其识见之过人而蒙受到罗振玉的赏识。[(40)]静安先生逝世后，《学衡》杂志刊出此二十首咏史诗，编者曾加按语云：“右诗二十首分咏中国全史，议论新奇而正大。”[(41)]静安先生对于历史，确实有一种综览古今，观其成败，以求鉴往而知来的志意和眼光。这种用意，在他后来所写的《国学丛刊序》中，于

论及史学之意义与价值时，曾经有极明白的阐述：

> 欲求知识之真与道理之是者，不可不知事物道理之所以存在之由，与其变迁之故。此史学之所有事也。

又云：

> 自史学上观之，则不独事理之真与是者足资研究而已，即今日所视为不真之学说、不是之制度风俗，必有所以成立之由，与其所以适于一时之故。其因存于邃古，而其果及于方来，故材料之足资参考者，虽至纤悉不敢弃焉。(42)

因此之故，除历史外，静安先生同时也喜欢与史料有关的古文字、古器物的考据之学。虽然他在少年时代，未必便有如他在《国学丛刊序》中所叙述的对史学之意义与价值的深刻的认识，可是他对于记述人类经验的历史有兴趣，又喜欢校勘考据，则其关心人世与追求真理之精神，却是从他幼年的读书志趣中，便已可窥见一斑了。

而当静安先生十八岁这一年，却发生了一件大事，那就是中日甲午之战。这一次战争的结果，使得中国从英法联军之役后所训练的有名无实的海军一败涂地，一挫于鸭绿江口，再败于旅顺港口，而全军覆没于威海卫之刘公岛，同时陆军亦大败于平壤。于是日军遂长驱直入辽东，清廷乃不得不割地赔款以议约求和。自兹而后，列强之野心竞起，争求划地。德租胶州湾，俄租旅顺、大连，英租威海卫、九龙，法租广州湾。当时的中国真有所谓豆剖瓜分、危亡无日的形势，于是全国有志之士乃莫不致意于革新，以求救危图存之计。当此之时，静安先生遂亦有意于新学。在其《静安文集续编·自序》中即曾云：

> 未几而有甲午之役，始知世尚有所谓新学者，家贫不能以赀供游学，居恒怏怏。……二十二岁正月始至上海，主《时务报》馆，任书记校雠之役。二月而上虞罗君振玉等私立之东文学社成，请于馆主汪君康年，日以午后三小时往学焉。(43)

这是静安先生为学之途径因受时代影响而第一度转变的开始。说到这里，我们就不得不先把与静安先生发生密切关系的《时务报》馆及东文学社略加介绍。

先是康有为与梁启超提倡变法维新之说，曾先后在北京及上海成立强学会。后因守旧派之参劾，强学会遂遭查封，而以所余会款重组报馆，以梁启超为主笔，以汪康年为经理，于光绪二十二年发刊《时务报》于上海。(44)同一年，罗振玉亦于上海创办农学会，翻译各国农学书报，后来因缺乏译才，乃于次年以私赀设东文学社，聘请日人藤田丰八为教授。罗氏《集蓼编》曾自叙其有志于新学及创立东文学社之经过，云：

> 时我国兵事新挫，海内人心沸腾。予欲稍知外事，乃从友人借江南制造局译本书读之。……予窃意西人学术未始不可资中学之助。

又云：

> 藤田剑峰（按：即藤田丰八之字）学士，性伉直诚恳，久处，交谊日深。一日，予与言中、日唇齿之邦，宜相亲善，以御西力之东渐。学士极契予言，谓谋两国之亲善，当自士大夫始。于是日本学者之游中土者，必为介绍。然苦于语言不通，乃谋创立东文学社，以东文授诸科学。(45)

又据黄孝可《藤田博士小传》，亦云：

> 三十岁在上海，与罗振玉共创东文学社，以日文教授科学，翻译日本新刊书籍，为清末新学勃兴之先驱。(46)

就在这种新学风气日盛的时候，静安先生也因有志于新学来到了上海，而且进入了在当时以译授新学为务的东文学社。不过静安先生进入东文学社以后，他所感兴趣的学科，却并不是当时一般提倡新学之人所重视的科学，反而乃是他在英文教师日人《田冈佐代治文集》中所偶然看到的康德与叔本华的哲学之说。虽然庚子乱后，静安先生又曾以罗振玉之资助，一度赴日本拟学习理科之学，而未几即因病返国，乃弃科学而专力于哲学之研读，其后更自哲学转及于文学及美学。静安先生在其《静安文集续编·自序》中，曾自述其自修习理科之学转为哲学之经过云：

> 是时社中教师为日本文学士藤田丰八、田冈佐代治二君，二君故治哲学。余一日见《田冈文集》中，有引汗德、叔本华之哲学者，心甚喜之，顾文字睽隔，自以为无读二氏之书之日矣。……庚子之变，学社解散。盖余之学于东文学社也，二年有半，而其学英文亦一年有半，时方毕第三读本，乃购第四、第五读本，归里自习之。……而北乱稍定，罗君乃助以赀，使游学于日本，亦从藤田君之劝拟专修理学。故抵日本后，昼习英文，夜至物理学校习数学。留东京四、五月而病作，遂于是夏归国。自是以后，遂为独学之时代矣。体素羸弱，性复忧郁，人生之问题，日往复于吾前，自是始决从事于哲学。(47)

又在其《自序二》中，叙述其自研读哲学转及于文学之经过云：

> 余疲于哲学有日矣。哲学上之说，大都可爱者不可信，可信者不可爱。……知其可信而不能爱，觉其可爱而不能信，此近二、三年中最大之烦闷，而近日之嗜好所以渐由哲学而移于文学，而欲于其中求直接之慰藉者也。(48)

从这些叙述看来，静安先生这一次治学途径之转变，其导源乃是由于世变而有志于新学，而其结果则是放弃了当时新学所重视的理科之学，反而决意从事于哲学及文学之研读。

这种转变过程，自表面来看，其本末因果似乎相差极远，然而如果对静安先生之性格有较深之了解，我们就会发现此种结果就静安先生而言，实大有其自然如是之理由在。第一，静安先生重视理想而鄙薄功利，欲使其完全从事于以实用功利为目的之学问，原为其天性所不相近，故虽亦曾一度有志于理科之学，而终于半途而废，此其一。再则静安先生之天性又复悲观忧郁而喜欢追究人生终极之问题，是就静安先生言之，则解答人生之根本问题的学问，固当较追求一时现实之功利的学问尤为重要，故乃决心从事于哲学之研读，此其二。三则静安先生又原具有由于“知”与“情”兼胜之禀赋所形成的矛盾之性格，此种性格遂使静安先生在研读哲学的途径中又产生了可信与可爱的矛盾，于是乃又欲从文学之研读及写作中，求得直接之慰藉，此其三。除去以上的三种原因外，另一点更值得我们注意的则是静安先生之治学途径虽然已自修习理科之学转而为哲学及文学之研读及写作，可是他原来关心世变的一点初心，却依然尚在。于是静安先生此一度治学途径之转变遂透过他个人的性格及理想，由单纯的追求新学，而演变成为一种既欲求其可爱复欲求其可信，既欲借之以为一己寻求安慰寄托，更欲借之以为人世求得拯拔救赎的双重微妙的结合。他这种双重的追求和向往，我们可以从他这一阶段的著作中得到清楚的证明。

先就其为一己寻求安慰寄托一方面而言，静安先生既为解答人生之困惑而有志于哲学，而又以其悲观

忧郁之天性独好叔本华之哲学，因之乃受叔本华哲学中美学之说的影响，以美术之欣赏为使人超脱于欲望之痛苦的一种解救之方。此种欲借文学美术以寻求解脱安慰的想法，在他此一时期的著述中曾不时有所流露，如其《〈红楼梦〉评论》一文便曾论及人生及美术之关系云：

> 吾人之知识与实践之二方面，无往而不与生活之欲相关系，即与苦痛相关系。兹有一物焉，使吾人超然于利害之外，而忘物与我之关系，此时也，吾人之心无希望、无恐怖，非复欲之我而但知之我也，此犹积阴弥月而旭日杲杲也。……然物之能使吾人超然于利害之外者，必其物之于吾人无利害之关系而后可，易言以明之，必其物非实物而后可，然则非美术何足以当之乎？(49)

又于其《去毒篇》一文中论及文学美术之慰藉云：

> 感情上之疾病非以感情治之不可，必使其闲暇之时心有所寄而后能得以自遣。夫人之心力不寄于此则寄于彼，不寄于高尚之嗜好则卑劣之嗜好所不能免矣。而雕刻、绘画、音乐、文学等，彼等果有解之之能力，则所以慰藉彼者世固无以过之。……而美术之慰藉中尤以文学为尤大。(50)

又在《文学小言》一文中，论及文学创作之快乐云：

> 文学中有二原质焉，曰景，曰情。前者以描写自然及人生之事实为主，后者则吾人对此种事实之精神的态度也。……自一方面言之，则必吾人之胸中洞然无物，而后其观物也深，而其体物也切，即客观的知识实与主观的感情为反比例。自他方面言之，则激烈之感情亦得为直观之对象、文学之材料，而观物与其描写之也，亦有无限之快乐伴之。(51)

从这几段话来看，静安先生之欲借文学及美术以求得对人生痛苦之安慰及解脱的渴望，乃是极为明显的。所以他在此一时期中，除从事文学及美学之研究外，更曾致力于诗词之写作，便也未尝不是想从文学之创作中得到一种直接之慰藉及解脱的缘故。

可是另一方面静安先生关心人世的感情则又极为深挚，所以他在表面上虽然似乎转入了全然为己的哲学、文学及美学之研究，欲以之解答一己之困惑及求得一己之安慰，可是事实上他对于追求新学时的关心世变的初衷，则并未尝或忘。因此他乃在“为己”之学中，也同时寄托了“为人”的理想，一心以为从事文学、哲学及美学之研究乃是提高人民知识、复兴民族精神的唯一途径。静安先生的这一番心意，我们也可以从他此一时期的著作中得到证明。如其在《论大学及优级师范学校之削除哲学科》一文中，便曾论及哲学之重要性云：

> 不通哲学，则不能通教育学及与教育学相关系之学故也。且夫探宇宙人生之真理而定教育之理想者，固哲学之事业。(52)

又于其论《文学与教育》一文中，论及文学之重要云：

> 生百政治家不如生一大文学家，何则？政治家与国民以物质上之利益，而文学家与以精神上之利益。……物质上之利益，一时的也；精神上之利益，永久的也。前人政治上所经营者，后人得一旦而坏之。至古今之大著述，苟其著述一日存，则其遗泽且及于千百世而未沫。……何则？彼等诚与国民以精神上之慰藉，而国民之恃以为生命者。若政治家之遗泽，绝不能如此广且远也。(53)

又于其《教育小言十则》中，论及广义的学术之重要云：

学术之绝久矣，昔孔子以老者不教、少者不学为国之不祥，闵子马以原伯鲁之不悦学而卜原氏之亡。今举天下之人而不悦学，几何不胥人人为不祥之人而胥天下而亡也。(54)

又于其另一篇《教育小言十三则》中，论及时人之但知爱官职而不知求学问之弊云：

今之人士之大半，殆舍官以外无他好焉。其表面之嗜好集中于官之一途，而其里面之意义，则今日道德、学问、实业皆无价值之证据也。夫至道德、学问、实业等皆无价值而惟官有价值，则国势之危险何如矣。(55)

透过这些文字，静安先生之对于世事的关心，以及他对于国家危亡的忧虑之情，是我们可以清楚地感觉得到的。这种关心和忧虑，在他这一阶段的著述中，几乎可以说随处可见。除以上所引的一些文字外，其他如《论平凡之教育主义》、《人间嗜好之研究》、《纪言》及《教育普及之根本办法》诸文(56)，其见解亦多能洞见时弊，切中肯綮。如果静安先生乃是一位对世事无所关心，而果真但以自我研究著述为满足的人，则他绝不会对当时政治社会之弊病，有如此深入留意的观察，也绝不会在文字中发出如此至再至三的悲慨和呼吁。只是一般人往往只注意到静安先生在学术研究方面的成就，而忽略了他对于世事的关心，以及他欲透过学术以图挽救危亡的理想。而如果对于静安先生的这种心意不能有深切的了解，我们根本无法认知他前后两度研究途径转变的根本原因及重要关键究竟何在。这是我们所以要在此把这一点特别提出来加以说明的缘故。总之，静安先生在这一段转变过程中所表现的，乃是他既关心世变，又不能真正涉身世务以求为世用，于是乃退而为学术之研究，以求一己之安慰及对人生困惑之解答；而在一己之学术研究中，却又不能果然忘情于世事，于是乃又对于学术之研究，寄以有裨于世乱的理想。这种矛盾的表现，以及对这种双重追求的努力，乃是静安先生学术研究途径之转变中，最值得注意的一点特色。

在此一研究阶段末期，静安先生所完成的一部极有价值的著作，则是为中国文学中一向被人所漠视的戏曲，整理出了一部溯源开流的划时代巨著《宋元戏曲史》。静安先生曾自叙此书之成就云：

凡诸材料皆余所搜集，其所说明亦大抵余之所创获也。世之为此学者自余始，其所贡于此学者，亦以此书为多。(57)

在写作此一书的同时，静安先生还曾整理出来许多其他有关戏曲的著作，如《曲录》、《戏曲考原》、《唐宋大曲考》、《优语录》、《古剧角色考》等，都为此一阶段的研究成果。关于静安先生之所以致力于研究戏曲的缘故，在其《静安文集续编·自序二》有云：

因词之成功而有志于戏曲，此亦近日之奢愿也。然词之于戏曲，一抒情，一叙事，其性质既异，其难易又殊，又何敢因前者之成功而遽冀后者乎？但予所以有志于戏曲者，又自有故。

于是乃自叙其有志于戏曲之缘故云：

吾中国文学之最不振者莫戏曲若。元之杂剧、明之传奇，存于今日者，尚以百数。其中之文字虽有佳者，然其理想及结构，虽欲不谓至幼稚、至拙劣不可得也。国朝之作者虽略有进步，然比诸西洋之名剧，相去尚不能以道里计。此余所以自忘其不敏而独有志乎是也。(58)

又于其《文学小言》中论及中国叙事的文学如叙事诗、史诗、戏曲等“尚在幼稚之时代”，而以为提高戏曲之内容为文学家之责任云：

元人杂剧美则美矣，然不知描写人格为何事。至国朝之《桃花扇》则有人格矣，然他戏曲则殊不称是。……以东方古文学之国，而最高之文学无一足以与西欧匹者，此则后此文学家之责矣。[59]

又曾于其《教育偶感》中论及西欧诸大文学家如莎士比亚、歌德诸人之成就，乃在于彼等能够“与国民以精神上之慰藉”[60]。

从以上的几段话来看，则静安先生在此一阶段之致力于戏曲，其故盖有二端：一则乃是因为个人填词之成功而有志于戏曲，此一动机固自与本文前所述之欲借文学之创作以求一己之安慰寄托者相符合；再则乃是元人杂剧文字虽美，而在内容、思想方面则不能与西欧之伟大作品相比，因之乃以创作有理想、有内容、可以表现人格之戏曲，为文学家当前之责任，此一动机则又与前所述之在“为己”之学中寄托以“为人”之理想者相符合。可是值得我们注意的，静安先生所留给我们的却并不是一本伟大的戏曲，而乃是一部探本溯源的戏曲史。这种结果的形成，其故亦有可得而言者。其一乃是由于静安先生治学精严的表现。静安先生每从事于一种学问，莫不先致力于其基本有关材料之整理，如他后来治金文，则先成《金文著录表》；治元史，则先成《元朝秘史地名索引》；欲考证古史，则先致力于古文字、古声韵、古器物之学的研究。即使当他从事于词之写作时，也曾同时致力于词之批评及词籍之整理。因此当他的兴趣转移到戏曲方面的时候，他也便从事于戏曲史及有关戏曲资料之整理。这在静安先生所禀赋的“知”与“情”兼胜的性格而言，既欲求其“可爱”而同时也不忘求其“可信”，应该原是一件极自然的事。其二，静安先生之所以只完成了戏曲史之研究，而没有更致力于戏曲之创作，应该乃是受了他自己所禀赋之才性的限制的缘故。静安先生早就说过他自己“欲为诗人则又苦感情寡而理性多”[61]的话。盖静安先生之为人，反省过多，长于抑敛而短于发扬，此所以他虽亦有文学之天才，而其所长者乃但为以精简古雅取胜的诗词。至于戏曲，则因其篇幅既长，而且节目穿插、宾白科介，通俗而烦琐，此原为其才性之所短。关于此点，静安先生也早就先有自知之明。他在《静安文集续编·自序二》中便曾经说：“词之于戏曲，一抒情，一叙事，其性质既异，其难易又殊，又何敢因前者之成功而遽冀后者乎？”[62]因此之故，静安先生乃自有志于戏曲之创作，终而转变为有成于戏曲之研究，其原因乃全在于他自己所禀赋之才性使然。而《宋元戏曲史》一书，虽仍属于他治文哲之学一阶段的作品，可是他的长于考证之才，却也便已经于此可见。所以《宋元戏曲史》实在乃是他研究途径之转折点的一部作品。这部书的成就，该是养成他自己对于考证之学的兴趣与信心的一个重要关键。至于促成他以后决志自文哲之学退出，而完全转向考据之学的一个更大因素，则该是中国当时所发生的又一次激烈的世变。

（二）时代变乱对其治学途径所产生的第二度影响

当静安先生正从事于《宋元戏曲考》之资料的研究整理时，中国近代史上又发生了一次极大的事变，就是辛亥革命的爆发。这次事变使静安先生治学之途径又发生了另一次重大的转变。在这次转变以后，他遂抛弃了以前所从事的文哲之学，而专走向考证之学的研究了。而且极可注意的一点乃是静安先生不仅不再从事于文哲之学，甚至有意避免去谈到他以前所曾从事而且热爱过的哲学与文学。日本人狩野直喜在其《忆王静安君》一文中曾经记叙此种转变说：

中国革命发生，王静安君携家与罗叔言君同来我国京都，居住了五、六年。在这段时间，他与我经常有往来。从来京都时开始，王君在学问上的倾向似有所改变。这是说王君似乎想更新中国经学的研究，有志于创立新见解。例如在谈话中我提到西洋哲学，王君总是苦笑着说他不懂西洋哲学。其后从元代杂剧的研究扩大成《宋元戏曲史》，此书对王君可说是业余的著述。正如其常谓杂剧的研究以《宋元戏曲史》为终结，以后不再研究了。当时王君学问的领域，已另转了一个方向。[63]

研究方向的转变，对于一些兴趣广泛、天才过人的学者们而言，原无足异。只是静安先生对以前所热爱的哲学推称“不懂”，又对于所曾辛苦致力的戏曲说“以后不再研究了”，这种决绝的态度，才是一件可怪的事。因此后人对他这一次重大的改变，遂不免疑问丛生。

当然，对于静安先生这一次的转变，罗振玉乃是曾予以极大之影响的关键人物。据《王国维年谱》的记叙，宣统三年辛亥八月十九日（按：即公历1911年10月10日），武昌革命一举成功，是年十月，静安先生即携家随罗振玉东渡，寄居日本京都，与罗氏全家共居一处。日人狩野直喜《忆王静安君》一文，曾纪其事云：

> 王君寓居京都期间，日夜与罗叔言君生活与共。正如众所周知，罗君在小学、金石文字学方面是冠绝一时的学者，而且也收藏甚多古物，王君与罗君在学问上朝夕相切磋。(64)

其后静安先生虽因人多地仄，自罗氏家中迁出另住，然犹日相往来。罗氏所藏甲骨、金石、简牍、书卷至富，所以静安先生研究途径之转变于考证之学，环境的影响自是原因之一。而且按罗氏自己的叙述，则静安先生之转变，原来更曾受过他一番劝告的影响。据罗振玉所撰《海宁王忠悫公传》云：

> 及辛亥国变，予挂冠神武，避地东渡，公携家相从，寓日本京都，是时予交公十四年矣。……至是予乃劝公专研国学，而先于小学训诂植其基；并与论学术得失，谓尼山之学在信古，今人则信今而疑古。……至于晚近，变本加厉，至谓诸经皆出伪造。至欧西之学，其立论多似周秦诸子。若尼采诸家学说，贱仁义，薄谦逊，非节制，欲创新文化以代旧文化，则流弊滋多。方今世论益歧，三千年之教泽不绝如线，非矫枉不能反经。士生今日，万事无可为，欲拯此横流，舍反经信古莫由也。……公闻而惽然自怼以前所学未醇。取行箧《静安文集》百余册，悉摧烧之。(65)

关于这一件事，有些人以为静安先生治学途径之转变虽曾受罗氏之影响，然对于罗氏在《海宁王忠悫公传》内所叙述者，则表示怀疑。吴文祺在其所撰《再谈王静安先生的文学见解》一文中，就曾对罗氏所云静安先生自焚其文集一事，提出了几点可疑之处。(66)本文为避免行文之枝节芜杂计，对此一点暂时不拟置论。因为我们所着重的原来乃是静安先生治学途径之转变，如果其转变属实，其弃绝前此所研究的文哲之学亦属实，则其是否曾自焚前此之著述，于其转变之事实原无所增损改变，故可暂置不论。而我们从前面所引日人狩野直喜的记叙来看，则静安先生既对他前此热爱的西洋哲学推说“不懂”，又欲结束其对戏曲之研究，说“此后不再研究了”，而他手自编订的《观堂集林》，对于前此之著述亦复一字不录，则静安先生匪独治学之途径有所转变，其对前此所学之弃不复道的态度乃是显然可见的。产生这种态度的原因，才是我们大可追索的问题。浅见之人往往把这种转变的因素，完全归之于罗振玉，甚且归罪于罗振玉，如史达所撰《王静庵先生致死的真因》一文，便曾经说：

> 罗振玉本是一个假借学问虚名来骗人的大滑头，他专以贩运中国古籍出洋及造作假古董弄钱为业。……这样的人，品节如何也就可揣而知。不幸王先生正在他做苏州师范学堂监督时去担任教课，于是被他拉拢着做他学问上的工具。(67)

这一段话，观其语气便非持平之论，对罗振玉之诋毁，固属一望可知，而把静安先生竟看做乃是一个可以被人用为工具而全无自我主张的人，这对于静安先生也同样是一种诬蔑。

关于罗振玉之为人及其与静安先生之关系，我们将留到下一章论及静安先生之自沉时再加分析。现在我们首先要辨明的，乃是静安先生治学途径之转变，是否也有属于他自己的原因；如果有之，则其原因又

究竟何在。关于这一点，如果我们肯一加深思，便会发现静安先生治学途径之转变，不仅有其属于自己的因素，更有着内在与外在的两种因素。先说内在的因素。第一，我们应该都还记得，静安先生在与新学接触之前，他早期读书时所感到兴趣的，原来就是历史和考据之学。这种兴趣，在他接触到西方哲学而引起的新的兴趣时，曾经一度被冷落。可是这种旧的兴趣，原是属于他的“求真”、“求是”及“关心人世”的天性的一部分，虽曾一度隐伏，然而并未尝完全消逝。所以当他一旦倦弃于新兴趣时，旧兴趣马上就抬起头来，引领他走上了考证古史的途径，而且获得了过人的成就。这是内在因素的第一点。第二，静安先生虽曾一度热心于文哲之学的研究，可是他在《静安文集续编·自序二》中却早已表示对于文哲之学的彷徨和缺乏自信。他不仅曾经说过“欲为哲学家，则感情苦多而知力苦寡；欲为诗人，则又苦感情寡而理性多”的话，而且更曾自我分析其于哲学不愿终身从事的缘故说：

> 今日之哲学界，自赫尔德曼以来，未有敢立一家系统者也。……近二十年之哲学家，如德之芬德、英之斯宾塞尔，但搜集科学之结果或古人之说，而综合之修正之耳，此皆第二流之作者，又皆所谓可信而不可爱者也。此外所谓哲学家，则哲学史家耳。以余之力加之以学问，以研究哲学史或可操成功之券，然为哲学家则不能；为哲学史则又不喜，此亦疲于哲学之一原因也。(68)

至于在文学一方面，虽填词有所成功，而静安先生之志意，则并不以填写小词为满足，而有志于从事可以振兴国民精神的戏曲之创作。可是对此种创作，静安先生并无自信，他也曾自我分析说：

> 国朝之作者，虽略有进步，然比诸西洋之名剧，相去尚不能以道里计。此余所以自忘其不敏而独有志乎是也。然目与手不相谋，志与力不相副，此又后人之通病。故他日能为之与否所不敢知，至为之而能成功与否，则愈不敢知矣。(69)

从这些话，明眼人自可看出，静安先生对于文哲之学盖早有绝望之预感，因而乃透露出终不得不从文哲之途退出而另寻途径的征兆。盖以静安先生之才性而言，他原是属于沉潜敛抑的一型，而不是属于发扬激进的一型，而他又以绝高之理想不欲为“第二流”之人物。可是要想做一个能自创立的哲学家或文学家，却都需要有一种发扬激进的精神，需要有更热烈的感情或更不羁的才气，而无疑地静安先生的沉潜敛抑的性格，是与此种要求并不相合的。可是从另一方面来看，则从事历史考证之学，他便既可以其天赋的直观与想象之能力而有新的创见，同时精严邃密的考证则又与其以理性见长的沉潜敛抑的性格大有相合之处。所以考证之学实在乃是与静安先生的才性颇相适合的一条途径。以静安先生之长于反省，对自己才性认识之深刻，对于自己应该从事哪一种研究途径，必有相当地考虑与选择，而他在考证之学的成就，亦足以证明他选择此一途径之并非错误。这是属于静安先生自己的内在因素的第二点。

关于外在之因素，则亦有两点可言。第一，自清季以来，地下之考古资料不断出土。光绪二十五年（1899），甲骨文发现于河南安阳小屯，时静安先生二十三岁；光绪三十二年（1906），法国汉学家伯希和赴新疆、甘肃一带考古，时静安先生三十岁。光绪三十三年（1907），英国考古家斯坦因在敦煌千佛洞石窟寺发现手写经卷，时静安先生三十一岁。(70)又据翁独健所撰《伯希和传》云：

> 1907年（光绪三十三年）复至京师，得识直隶总督端方，相与研讨考古问题，且与罗振玉、王国维诸先生，商榷敦煌写本之研究计划。(71)

可见静安先生不但生于考古资料大批出土的时代，而且与国内外考古家有极密切之研讨关系。在这种情形下，要说这一位好学深思的学者能不受到新出土的资料的吸引，那几乎是不可能的一件事。静安先生在其所撰之《最近二三年中中国新发现之学问》一文中，便曾经论及研究整理此种新资料之重要云：

古来新学问起，大都由于新发现，有孔子壁中书出，而后有汉以来古文家之学。有赵宋古器出，而后有宋以来古器物、古文字之学。……然则中国纸上之学问赖于地下之学问者，固不自今日始矣。……今日之时代，可谓之发现时代自来未有能比者也。……况后此之发现，亦正自无穷。此不能不有待少年之努力也。(72)

静安先生既对此项新发现之资料如此重视，则他自己之走上了研究考古的途径，岂不也正是一件极自然的事。这可以说是外在时代因素的第一点。

如果仅综合以上所举的两点内在因素及一点外在因素，那只能说明静安先生之研究途径转向考古的缘故，而并不能说明他何以竟至把以前的文哲之学完全弃绝的缘故。因此我们现在就不得不谈到促成他如此转变的另一个更重要的外在因素了。这一因素就是当时时代的激变。

关于当时的事变，我们以前曾经谈到甲午之战。甲午之战是使得静安先生由旧趋新的一个关键，而辛亥革命则是使他由新又转趋于旧的另一个关键。这两次事变，实在不仅影响了静安先生一个人治学途径之转变而已，当时晚清学术界的许多学者们，可以说几乎都曾经因为这两次事变而有过由旧趋新又复由新趋旧的同样的转变。周振甫所撰之《严复思想转变之剖析》一文中对此现象便曾注意及之，云：

晚清学术界有一奇异之现象为前此中国所罕觏者，曰：一代之学人其言行与时推移恒趋于矛盾之两端是。(73)

周氏文中曾举康有为、谭嗣同及严复诸人为证。实则当晚清之际，中国学术界思想方面有此矛盾之现象者固极多，即如静安先生所服务之《时务报》馆的主笔梁启超，以前于光绪二十五年（1899）左右，曾在日本出版的《清议报》上大倡其“破坏主义”之说(74)，可是在光绪二十九年（1903）以后，当革命之声势日渐强大的时候，他却又极力主张维持满清，在《新民丛报》上发表文字一改其以前破坏之论调，痛哭流涕地与其前所热爱的“共和”相诀别。(75)又如静安先生所进入之东文学社的主办人罗振玉，以前曾一度热心于译介新学，而于革命后却自命为遗老而阴谋复辟。这种在思想上普遍发生矛盾之现象的原因，可以从两方面来探讨：其一是由于新、旧文化之截然不同，一些曾经受过旧式思想教育的人们，虽然对于旧日庸暗腐败之政治有所不满，而有着求新求变之心，可是一旦经过真正革命之巨变以后，则又因新文化与旧文化之迥然相异，在观念上遂不免对于新文化有着一种不能完全适应接受的心理差距。其二则是由于中国经过长久的封建制度及清末的腐败政治之后，一旦发生革命使原有之统治者乍然解体，遂致如痈崩疮溃，一时百病俱发，不能当下建立起完善之新政府，于是在革命后遂有袁世凯之称帝、宣统之复辟、北方之军阀混战、南方之政党相争等等一连串可笑更复可哀的闹剧及悲剧相继发生。在这种新旧更迭、文化认同空前混乱的时代背景下，一些因为对于新政失望而彷徨于文化认同混乱之中的学者们，其思想会形成先后矛盾之奇异现象，当然便也是一件不足为奇的事情了。当然，如果加以仔细分析，我们就会发现这些学者们的先后矛盾，实在又各有其不同的个别因素，非本文所能尽。兹仅就静安先生言之，则静安先生之所以抛弃以前所追求的西方新学而转趋于研讨中国之古史，其主要原因实在应该乃是由于有见于中国之一意追求西化之失；迨欧洲大战发生，欧战所造成的西方国家之混乱，也使他对流弊滋多之西方文化失去信心，因此乃转而想要从中国古史之得失成败的借鉴中，为中国另外寻找出一条可以遵循取法的途径来。静安先生平素不喜评论时政，也未曾对其一己学术途径之转变做过任何表白，然而我们从他后来所写的一篇《论政事疏》中，仍可明白看出他对于当时中国革命后之政治的深切失望，及对于中国古代向往之一斑。疏文中曾论及当日中国一意追求西学之害云：

原西说之所以风靡一世者，以其国家之富强也。然自欧战以后，欧洲诸强国情见势绌，道德堕落，本业衰微，货币低降，物价腾涌，工业之斗争日烈，危险之思想日多。……而中国此十余年中，纪纲扫地，争夺频仍，财政穷蹙，国几不国者，其源亦半出于此。

其后更详论西学之害根于心术与根于方法之两大流弊，而结之以对中国古代之向往云："而长治久安之道，莫备于周、孔。"[76]这种因对时政失望而转生怀古之思者，在当时实不仅静安先生为然，与他同时代曾以译介《天演论》而名重一时的严复，在革命后写给朋友的信中，便也曾表现过与静安先生同样的对于时政的失望说：

政界及国会之惟利是视，摧民斲生，殆吾国有历史以来所未有。……只须有钱以豢养国会中之党众，便可以诸善勿作，诸恶奉行。……呜呼！真不图我辈垂死之年乃见如此世界也。[77]

闲尝深思世变，以为物必待极而后反。前者举国暗于政理，为共和幸福种种美言夸辞所眩，故不惜破坏旧法从之。今之民国已六年矣，而时事如此，更复数年，势必令人人亲受痛苦，而恶共和与一切自由平等之论如蛇蝎，而后起反古之思。[78]

他又论到追求反古之方法云：

吾辈生于此日，所得用心以期得理者，不过古书，而古人陈义又往往不堪再用如此。虽然，其中有历古不变者焉，有因时利用者焉，使读书者自具法眼，披沙见金，则新陈递嬗之间，转足为原则公例之铁证。……尝究观哲理，以为耐久无弊尚是孔子之书，四书、五经固是最富矿藏，惟须改用新式机器发掘淘炼而已。其次则莫如读史，当留心细察古今社会异同之点。[79]

夫严氏之为人与静安先生虽不尽同，不过其对革命后之时政深感失望，因而乃转思自中国古代经史中别寻一可以挽救时弊之方法者，其用心与静安先生乃大有相近之处。只是严氏虽曾有此种心意，然而却并未尝真正从事于此种研究。而静安先生则不仅有此一番心意而已，而且曾真正从事于此种研究工作，在考证古史方面得到了可观的成就。只是一般人往往都只注意到他研究古史的成就，反而忽略了他研究古史之用心，这就无怪乎一般人对于他学术研究途径之转变感到讶异而莫明其所以了。其实静安先生之抛弃了他前所热爱的西方哲学与文学而转向古史之研究，乃正是因为他有鉴于当日中国一意模仿西学之害，不欲更为推波助澜之说，因而乃转为古史之研究，欲从其中为危乱之中国别寻一可资依循之途径以矫正时弊的缘故。因此我们便可以了解，辛亥革命激变所造成之时政的混乱现象，实乃是静安先生研究途径转向考古，而且对其以前所从事的西方哲学与文学完全抛弃了的一项外在的重大因素。

缪钺在其《王静安与叔本华》一文中，曾谓静安先生：

三十以后，则渐弃故业，而专力于经、史、古文字、古器物之学，即世所谓"考古之学"，此种转变虽环境使然，而静安亦非尽属被动，其内心或以为治考证亦一种解脱之法，故愿从事于此。盖治考证时，其对象为古文字、古器物、古代史学，远于现实之人生，亦可以暂忘生活之欲也。[80]

这种说法也原是不错的。本文在前面论及静安先生第一度治学途径之转变时，便曾论及他之既关心世变而又不能入世求为世用的矛盾性格，故其研究学术乃抱有双重之用心，一则欲借埋首于学术之研究以求得一己之安慰，再则又对于学术研究之可以有裨于世乱寄以一厢情愿之理想。其早期与晚期之治学途径虽然不同，而其用心则未尝或异。不过因为甲午之战以后及辛亥革命以后之时弊不同，所以其治学途径才因

之有趋新趋旧之意。缪钺只看到了静安先生消极一方面的用心，但忽略了他积极一方面的用心。如果静安先生之转变乃是仅有如缪氏所说的消极一面的原因而已，则静安先生又何必对其前此所从事的文哲之学绝口不谈，若避之唯恐不及者？于此便可见静安先生之转变，确实更有其积极之用意。侯外庐在其所著之《近代中国思想学说史》一书中，于“古史学家王国维”一章内，便曾特别提出来静安先生之治古史实在别有他的“理想与信仰”，这才是一种更为切实深入的看法。而且在静安先生追求理想的前提下，他对于学术实在也并没有什么中外古今之区分的狭隘成见。他在《国学丛刊》的序文中，便曾经说：

> 学之义不明于天下久矣。今日言学者，有新、旧之争，有中、西之争，有有用之学与无用之学之争。余正告天下曰：“学无新、旧也，无中、西也，无有用、无用也。凡立此名者，均不学之徒，即学焉而未尝知学者也。”(81)

> 事无大小、无远近，苟思之得其真，纪之得其实，极其会归，皆有裨于人类之生存福祉。(82)

只是世人对静安先生此种理想不能有所了解，所以才会对其学术研究之转变发生种种猜测议论之说，如本文在前面论及静安先生追求理想之精神一节中，便曾引述过岂明及周予同诸人对静安先生所妄加的“遗老”、“反动”或“革命”、“左倾”等批评。这在当时充满政党之私见的时代中，对于静安先生单纯追求一己之理想的用心无法了解，乃是显然可见的。

总之，静安先生以其天赋之矛盾性格，既原就存有着一种既不喜涉身世务而却又无法忘情世乱的矛盾，又以其追求理想之天性，对一切事物都常抱着一种以他自己为尺度的过于崇高的理想，却偏偏又不幸而生在一个最多乱、多变的时代，因而乃造成了他个人与时代之间的一种无法调和的差距。即以其学术途径之转变言之，当甲午战后全国竞趋于有用之科学与行动之革命时，他却埋首于世人所视为不切实用的文哲之学；而当辛亥革命以后，各党各派纷组政党从事政争之际，他反而更转回头来欲从丘墟中所得之材料重建古史。所以在静安先生之理想中虽亦有关心世变之用心，而其理想与激变之时代中间则常有着一种无法应合的差距。因之他的用心和志意便自然不易为时人所认知。不过学术研究毕竟仍有其一部分单纯之客观性，所以世人对其用心与志意虽有误会，然而对于其研究考证的客观成就，则仍是共同加以承认和尊重的。可是另外在现实生活一方面，则静安先生坚持一己理想与时代之激变所造成的差距，便更加难以弥补，因之也就终于演出了其不得不以自杀终的一幕极大的悲剧。这是我们所应该为此一位天赋极高的学者所深致悼惜的。

---

(1) 《王观堂先生全集》第5册《静安文集续编·自序二》，第1827—1828页，台北文华出版公司1968年版。如无特别说明，本书所引王国维文皆出自《王观堂先生全集》，以下简称《全集》。

(2) 《全集》第5册《静安诗稿》，第1776—1777页。

(3) 同上书，第1783页。

(4) 同上书，第1780页。

(5) 《全集》第4册《苕华词》，第1526页。

(6) 缪钺：《王静安与叔本华》，《诗词散论》，第68页，台北开明书店1953年版。

(7) 《全集》第1册《观堂集林》卷一《肃霜涤场序》，第52—55页。

(8) 《全集》第6册《尔雅草木虫鱼鸟兽释例序》，第2123—2125页。又见第4册《观堂别集》，第1414页。

(9) 赵万里：《王静安先生年谱》，《国学论丛》第1卷第3期“王静安先生纪念专号”（北平清华研究院1927年编印），第110页。（笔者于1941至1945年在辅仁大学读书时曾从赵万里斐云先生修习戏曲史，惜当日未从斐云师一询静安先生生平事迹，至今犹以为憾。）

(10) 《全集》第2册《观堂集林》卷十《殷周制度论》，第435—462页。

(11) 侯外庐：《近代中国思想学说史》第十七章“古史学家王国维”第一节“观堂的治学精神”，第963页，上海生活书店1947年版。

(12) 姚名达：《哀余断忆》，转引自王德毅：《王国维年谱》，第304—305页（原文载1927年《国学月报》“王静安先生纪念专号”），台

湾商务印书馆1968年版。

(13) 《全集》第5册《静安文集续编·自序》，第1825页。

(14) 叔本华：《论天才》，《叔本华论文集》，陈晓南译，第124页，台北志文出版社1969年版。

(15) 《全集》第5册《静安诗稿》，第1781页。

(16) 缪钺：《王静安与叔本华》，《诗词散论》，第68页，台北开明书店1953年版。

(17) 《全集》第5册《静安文集续编·自序》，第1824页。

(18) 同上书，第1547页。

(19) 《全集》第5册《静安文集·叔本华与尼采》，第1690页。

(20) 《全集》第5册《静安文集·论性》，第1568—1569页。

(21) 同上书，《释理》，第1595—1596页。

(22) 《全集》第5册《静安文集续编·原命》，第1787—1794页。

(23) 《全集》第5册《静安文集续编·自序》，第1825页。

(24) 《全集》第5册《静安文集续编·自序二》，第1827页。

(25) 《全集》第5册《静安文集·叔本华与尼采》，第1680页。

(26) 《全集》第5册《静安文集续编·教育小言十二则》，第1882页。

(27) 《全集》第5册《静安文集续编·自序》，第1827页。

(28) 《全集》第5册《静安文集·论哲学家与美术家之天职》，第1748页。

(29) 《全集》第5册《静安文集·论近年之学术界》，第1734—1738页。

(30) 徐中舒：《静安先生与古文字学》，《文学周报》第5卷第1—4期合订本，第22页，上海开明书店1927年版。

(31) 岂明：《闲话拾遗》，日本大安株式会社《中国资料丛书》重印北新书局1927年6月《语丝》第4册，第110页。

(32) 周予同：《追悼一个文字学的革命者王静安先生》，《文学周报》第五卷第1—4期合订本，第29页，上海开明书店1927年版。

(33) 《全集》第5册《静安文集·叔本华与尼采》，第1679页。

(34) 王德毅：《王国维年谱·叙例》，第3页，台湾商务印书馆1968年版，句中引文见《王静安先生手校手批书目·跋文》（《国学论丛》第1卷第3号“王静安先生纪念专号”，第179页）。

(35) 李长之：《王国维文艺批评著作批判》，《文学季刊》创刊号（北平立达书局1934年版），第238页。

(36) 王德毅：《王国维年谱》，第1及60页，台湾商务印书馆1968年版（参看《全集》第1册原序三）。

(37) 《全集》第5册《静安文集续编·自序》，第1823页。

(38) 陈守谦：《祭王静安先生文》，《王忠悫公哀挽录》（1927年排印），第1页。

(39) 吴其昌：《王观堂先生学述》，《国学论丛》第1卷第3号，第183—184页。

(40) 王德毅：《王国维年谱》，第12页，台湾商务印书馆1968年版。

(41) 《全集》第4册《观堂别集·补遗·咏史诗二十首》，第1457—1460页。（原载《学衡》杂志第66期）

(42) 《全集》第4册《观堂别集》卷四《国学丛刊序》，第1409—1410页。

(43) 《全集》第5册《静安文集续编·自序》，第1823页。

(44) 梁启超：《三十自述》，《饮冰室合集》第36册，第44页，中华书局1916年缩印本。

(45) 罗振玉：《集蓼编》，《罗雪堂先生全集续编》第2册，第710、714页，台北文华书局1969年版。

(46) 王德毅：《王国维年谱》，第11页，台湾商务印书馆1968年版（原载《燕京学报》第8期）。

(47) 《全集》第5册《静安文集续编·自序》，第1824—1825页。

(48) 《全集》第5册《静安文集续编·自序二》，第1827页。

(49) 《全集》第5册《静安文集·〈红楼梦〉评论》，第1632—1633页。

(50) 《全佚》第5册《静安文集续编·去毒篇》，第1875页。

(51) 《全集》第5册《文学小言》，第1842页。

(52) 《全集》第5册《静安文集·教育偶感四则》，第1759页。

(53) 《全集》第5册《文学与教育》，第1760页。

(54) 《全集》第5册《静安文集续编·教育小言十则》，第1898—1899页。

(55) 《全集》第5册《静安文集续编·教育小言十三则》，第1897—1898页。

(56) 以上各文分见《全集》第5册《静安文集》及《静安文集续编》。

(57) 《全集》第14册《宋元戏曲考序》，第5975—5976页。

(58) 《全集》第5册《静安文集续编·自序二》，第1828—1829页。

(59) 《全集》第5册《文学小言》，第1846页。

(60) 《全集》第5册《静安文集·教育偶感四则》，第1760—1761页。

(61) 《全集》第5册《静安文集续编·自序二》，第1828页。

(62) 同上书，第1829页。

(63) 狩野直喜：《忆王静安君》，日本《艺文》第18年第8号，第40—41页，昭和二年八月京都文学会出版。

(64) 同上书，第41页。

(65) 罗振玉：《海宁王忠悫公传》，《海宁王忠悫公遗书》（海宁王氏，1927年版），第1—2页。

(66) 吴文祺：《再谈王静安先生的文学见解》，《文学季刊》创刊号（北平立达书局1934年版），第255页。其大意以为罗氏所云静安先生自焚其文稿一事有可疑者三：第一，罗氏为《观堂集林》作序未云其自焚文稿之事。“不言之于王氏生前而忽言之于王氏死后，此可疑者一。”（莹按：据1923年5月11日静安先生致蒋汝藻之函，此序文盖彼自己代罗氏所撰。见《王国维年谱》第265页，原载《观堂遗墨》卷

下。）第二，“民国九、十年间的《图书汇报》上还赫然留着《静安文集》之名，王氏于行箧中的《静安文集》既已摧烧于前，于商务代售的《静安文集》则任其流传于后，天下宁有是理？此可疑者二。”第三，“辛亥革命只是政体换了一个形式，至于‘社会的上层建筑’的文化，并没有根本动摇。……罗氏为王氏‘涕泣而道之’的话，发之于五四以后则针锋相对，发之于‘辛亥国变’之时，则未免牛头不对马嘴。……此可疑者三。”

(67) 史达：《王静庵先生致死的真因》，《文学周报》第5卷第1—4期合订本，第73页，上海开明书店1927年版。

(68) 《全集》第5册《静安文集续编·自序二》，第1828页。

(69) 《全集》第5册《静安文集续编·自序二》，第1829页。

(70) 以上记事均见王德毅撰《王国维年谱》。

(71) 翁独健：《伯希和传》，《燕京学报》第30期，第329页。

(72) 《全集》第5册《静安文集续编·最近二三年中中国新发现之学问》，第1915页。

(73) 周振甫：《严复思想转变之剖析》，《学林》第3辑，第113页，上海学林社1941年版。

(74) 《清议报》第30册，第6页，1899年日本横滨版。

(75) 《新民丛报》第三十八、三十九合订本，第47—49页，1903年日本横滨版。

(76) 王国维：《论政事疏》（按：此文最早见于1927年海宁王氏版之《王忠悫公遗书》卷首罗振玉撰《王忠悫公别传》。当时逊帝溥仪近在天津，则静安先生曾经上此疏文之事，当属可信。其后《国学论丛》载《王静安先生年谱》，编此疏文于1924年下。钱基博《现代中国文学史》论及王国维时，曾引录此文，然未注出处。王德毅撰《王国维年谱》因之）。

(77) 《严几道与熊纯如书札节钞》，《学衡》第13期，第7页，第36节，上海中华书局1923年版。

(78) 同上书，第8页。

(79) 同上书，第12页，第39节。

(80) 缪钺：《王静安与叔本华》，《诗词散论》，第75—76页，台北开明书店1953年版。

(81) 《全集》第4册《观堂别集》卷四《国学丛刊序》，第1408页。

(82) 同上书，第1413页。

# 第二章　一个新旧文化激变中的悲剧人物——王国维死因之探讨

## 一　自沉之经过及关于其自沉原因的几种不同说法

关于静安先生自沉之经过，《国学月报》出版之“王静安先生专号”载有署名柏生所撰之《记王静安先生自沉始末》一文[1]，对静安先生自沉前后之事迹有详细之记载。此外《文学周报》第五卷一至四期合订本载有陈乃乾撰《关于王静安先生逝世的史料》一文[2]，其中收录有静安先生三子贞明致其二兄高明的一封信，又录有赵斐云先生及罗振玉致撰人陈乃乾的信各一封，对静安先生自沉之事皆有所叙述。另外日本出版之《艺文》杂志第八号载有金梁所撰《王忠悫公殉节记》一文[3]，对静安先生自沉之事亦有记叙。至于其他追悼文字中对其自沉之事亦多有叙及者，惟是一则诸文之记述大多重复，再则王德毅君所编之《王国维年谱》及台北文华书局出版之《王观堂先生全集》中，对这些文字多已曾引录转载，翻检匪难，故不再一一引述。今但择其大要，略述如下：

1927年6月1日（夏历五月二日）午，清华研究所已放暑假，师生开惜别会于工字厅，静安先生亦与会。席散，与人作别如平时。次日上午八时赴校，命所中听差往其私第取学生成绩稿本，且与所中同仁谈下学期招生事甚久。言次，拟向研究所办公处侯厚培借洋二元，侯氏与以五元钞票一纸，即外出，自雇一洋车，直赴颐和园。据园丁云：静安先生约上午十点钟左右进园，在石舫前兀坐，久之，复步入鱼藻轩中吸纸烟，旋即闻投湖声。及往救起，其间不及二分钟，而已气绝。死时里衣犹未尽湿也，盖水底多污泥，静安先生投湖时，以头就水，致口鼻皆为泥土所塞，因之气窒而绝。家中候其午餐未返，下午二时许，其三子贞明乃赴所往寻。询之听差及门口其他车夫，知曾雇车赴颐和园，乃亦雇车赴园，于途中即遇静安先生所雇之车夫，车上乘一巡警，相询问后，巡警即领之至园内，认明自沉者确为其父静安先生。次日下午三四时许，法官率检验吏至，略事查问即行检验，于衣袋中得遗书一封，封面书曰：“送西院十八号王贞明先生收。”内遗嘱一纸云：“五十之年，只欠一死；经此世变，义无再辱。我死后当草草棺敛，即行槁葬于清华茔地。汝等不能南归，亦可暂于城内居住，汝兄亦不必奔丧，因道路不通，渠又不曾出门故也。书籍可托陈、吴二先生处理，家人自有人料理，必不至不能南归。我虽无财产分文遗汝等，然苟谨慎勤俭，亦必不致饿死也。五月初二日，父字。”[4]

从静安先生前一日即已草定遗书，而复于临死前之上午犹与人谈下学期招生事，神色无异，足见其态度之从容与死志之坚决，而遗书则寥寥数语，不为任何修饰解说之辞，其品格风度可想。可是在静安先生死后，对于其自沉之原因，各政治立场不同的人士，则发出了各种不同的说法，举其要者，约有以下数说：

第一，一般遗老和罗振玉等人，以为静安先生之死乃是为清室殉节之表现。此种说法可以罗氏所撰之《海宁王忠悫公传》为代表，传云：

> 壬戌冬，蒙古升吉甫相国奏请选海内耆宿供奉南书房以益圣学，首以公荐，得旨俞允。明年夏，公入都就职，奉旨赏食五品俸，赐紫禁城骑马，命检昭阳殿书籍。公以韦布，骤为近臣，感恩遇，再

上封事，得旨褒许。甲子秋，予继入南斋，奉命与公检定内府所藏古彝器。乃十月值宫门之变，公援主辱臣死之义，欲自沉神武门御河者再，皆不果。及车驾幸日使馆，明年春幸天津，公奉命就清华学校研究院掌教，以国学授诸生，然津京间战祸频仍，公日忧行朝，频至天津，欲有所陈情，语讷，辄苦不达。今年夏，南势北渐，危且益甚，公欲言不可，欲默不忍，乃卒以五月三日自沉颐和园之昆明湖以死。……属予代呈封章，疏入，天子览奏陨涕。……著加恩予谥“忠悫”。(5)

第二，另有反对遗老殉清之说者，则以静安先生之死实由罗振玉之迫害有以致之。此一派之说可以史达撰《王静安先生致死的真因》一文为代表，文云：

王静安先生的自杀，不在清朝打翻之际，也不在废帝被逐出宫之会，可见这一死实在并非“乃心王室”。他所以不先不后恰恰于今年旧历的端午节跳水寻死者，实缘受友之累，经济上挨到过量的压迫耳。据熟悉王、罗关系的京友说，这次的不幸事件，完全由罗振玉一人逼成功的。原来罗女乃是王先生的子妇，去年王子病死，罗振玉便把女儿接归，声言不能与姑嫜共处。可是在母家替丈夫守节，不能不有代价，因强令王家每年拿出二千块钱交给罗女作为津贴。王先生晚年丧子，精神创伤已属难堪，又加这样的要索挑唆，这经济的责任实更难负担了。可是罗振玉犹未甘心，最近便放了一枝致命的毒箭，从前他们同在日本曾合资做过一趟生意，结果大大赚钱，王先生的名下便分到一万多，但这钱并未支取，即放在罗振玉处作为存款。近来罗振玉忽发奇想，又去兜搭王先生再做一趟生意，便把这存款下注做本。王先生素不讲究这些治生之术的，当然由得摆布，不料大折其本，不但把这万多块钱的存款一箍脑儿丢掉，而且还背了不少的债务。罗振玉又很慷慨地对他说：“这亏空的分儿，你可暂不拿出，只按月拨付利息好了。”这利息究竟要多少，刚刚把王先生清华所得的薪水吃过还须欠些，那么一来，把个王先生直急得又惊又愤，冷了半截，试问他如何不萌短见。这一枝毒箭便是王先生送命的近因。合此两因，竟把一个好端端的学者活活的逼死，罗振玉之肉“其足食乎！”王先生既死，他应该做点补过的事了，然而他毫不悔悟……捏造遗表，对废帝夸示他的识拔忠良，于是无知的废帝竟下伪谕吊唁，把不值一文的“忠悫”谥号送给死者做了个惠而不费的礼物。(6)

第三，又有一派则认为静安先生之死乃是由于对国民革命军之北伐有所恐惧。此派可以顾颉刚所撰之《悼王静安先生》一文为代表，文云：

他的死是怕国民革命军给他过不去。湖南政府把叶德辉枪毙，浙江政府把章炳麟家产籍没，在我们看来，觉得他们罪有应得，并不诧异。但是这种事情，或者深深刺中了静安先生的心，以为党军既敢用这样的辣手对待学者，他们到了北京也会把他如法炮制，办他一个“复辟派”的罪名的。与其到那时受辱，不如趁党军尚未来时，索性做了清室的忠臣，到清室的花园里死了，倒落一个千载流芳。(7)

第四，更有一派则把静安先生之死归因于共产党。此派之说可以王世昭之《中国文人新论》为代表，文云：

共产党未得政权以前，中国被迫害的文人最显明的有三个，一个是湖南湘潭叶德辉，一个是浙江海宁王国维，一个是四川人乔大壮。……王国维是对共产党深恶痛恨的，故投水自杀于颐和园湖中。其经过大概如下：1927年国民革命军北伐，共产党顶了国民党的招牌，在长沙杀了叶德辉。王国维因为留着辫子，恐不能免，适北平《世界日报》晚刊上发表了题为《戏拟党军到京所捕之人》一文，王氏大名赫然列于纸上，他在进退维谷中，遂萌自杀之念。……因为王国维不是死于国民军北伐，而是死于叶德辉之罹难长沙……故在无可奈何中跳水自杀。(8)

抄录着上面几段文字，使人不觉想到多年前一部著名的日本电影《罗生门》，一个男人身负刀伤死在森林中，为了要查明这一案件，询问了好几个有关人物，每个人都有其不同的供述，而每一种供述则又都并不完全可信，那便因为每个有关人物都莫不想要为自己的卑鄙作掩饰，为自己的虚荣作辩护的缘故。静安先生死因之所以形成如此纷纭歧异的说法，正复有类乎此。各种因政治立场不同而别有用心的人们，便不惜各自矫枉其辞，既为自己作辩护，并借之以攻讦他人。而另外一些与静安先生较为接近的人，则也因为有鉴于当时政治环境之复杂，不欲有所牵涉，遂有意避开重点不谈，而但发为一些含混隐约之说。至于其他的一些人们则只有人云亦云的随别人的说法而妄加猜测了。以静安先生之清白自持，不愿有丝毫玷污的品格和操守，而竟于身后被别人以世俗政党之私见而妄加诬枉和猜测，这实在乃是极可痛心的一件事。

在静安先生逝世七年后，赵斐云先生为之编辑《海宁王静安先生遗书》，卷首载有其生前友人陈寅恪先生的一篇序文，其中有一段极值得深思也极为沉痛的话：

> 世之人大抵能称道其学，独于其平生之志事颇多不能解，因而有是非之论。寅恪以为古今中外志士仁人往往憔悴忧伤继之以死，其所伤之事，所死之故，不止局于一时间一地域而已，盖别有超越时间地域之理性存焉。而此超越时间地域之理性，必非其同时间地域之众人所能共喻。然则先生之志事多为世人所不解因而有是非之论者，又何足怪耶？尝综览吾国三十年来人世之剧变至异，等量而齐观之，诚庄生所谓彼亦一是非、此亦一是非者，若就彼此所是非者言之，则彼此终古末由共喻，以其互局于一时间一地域故也。呜呼！神州之外更有九州，今世之后更有来世，其间傥亦有能读先生之书者乎？如果有之，则其人于先生之书钻味既深，神理相接，不但能想见先生之人，想见先生之世，或者更能心喻先生之奇哀遗恨于一时一地彼此是非之表欤！(9)

从这段话及前一篇对静安先生性格之分析，则静安先生所怀之志事，固当原有其超越于时间地域以外之理想，而静安先生所处之环境，则又正有其不能超越的限于一时间一地域的彼此是非之矛盾，而这种矛盾也正是致静安先生于死的一个重要因素。就静安先生自己之为人而言，他平日不喜谈政治，尤不喜介身于党争恩怨之间，而他竟不免陷身于当时彼此是非的矛盾之中者，其因盖起于两种关系：其一乃是静安先生与罗振玉之关系，其二乃是静安先生与清室之关系。现在就让我们撇开当时的彼此是非之见，单纯地只从静安先生之立场来看一看他与这两方面的关系究竟如何，他个人的心事理想又究竟何在。

## 二　静安先生与罗振玉之关系

静安先生与罗氏相遇于光绪二十四年（1898），正当静安先生从家乡到上海来追求新学的时候。当时他一方面在《时务报》做事，一方面则进入罗氏所办的东文学社读书。罗氏初亦未识静安先生，后偶于同舍生扇头见到他的咏史诗，乃大异之，拔之于俦类之中，且为赡养其家，俾得力学无内顾忧。时静安先生年才二十二岁，罗氏三十三岁，一个有志于学习新学，一个有志于译介新学。两人志趣既相近，又蒙罗氏之赏拔协助，静安先生对罗氏的感激知遇之情是可以想见的。后来光绪二十七年（1901）罗氏任武昌湖北农务学堂监督，乃延聘静安先生为之译述讲义及农学书籍。是年秋，又资助静安先生赴日本留学，未几静安先生以足疾返国，曾一度居住于罗氏家中。及光绪二十八年（1902）罗氏任南洋公学东文学堂监督，遂延静安先生为该校之执事，并兼为罗氏编译《农学报》及《教育世界》杂志。是年十月，罗氏受两广总督岑春煊之聘至粤参议学务，乃荐静安先生于南通张謇，任南通师范学校教员。光绪三十年秋（1904）罗振玉创设江苏师范学校，自任监督，遂邀静安先生赴苏州任教，仍继续撰文发表于《教育世界》杂志。光绪三十一年冬（1905）罗氏以父丧辞监督事，静安先生亦辞职返里。次年罗氏为学部尚书荣庆奏调入为学部参事，携家北上，遂又邀静安先生与之同行。抵京师，即暂寓罗氏家中，仍继续为《教育世界》杂志撰稿。是年秋，静安先生曾一度奔父丧回里，时有邑人共推之为学务总董，静安先生却之不就。次年春（1907），罗氏荐之于学部尚书荣庆，命在学部总务司行走，充学部图书局编辑，主编译及审定教科书等事。宣统元年（1909）秋，罗氏任京师大学堂农科监督，曾荐之为文科教授，大学堂总监督刘廷琛却之，遂罢议。宣统三年（1911）正月，罗氏创办《国学丛刊》，请静安先生任主编。是年八月十九日（公历10月10日）辛亥革命爆发，十月遂与罗氏同渡日本，初与罗氏全家同住，后因罗氏所居人多地仄，遂迁出自住，然相去极近。罗氏东渡时携藏书甚多，初寄存于京都大学，时与静安先生共往整理，后罗氏购地自建大云书库一所，遂移所存大学之书于书库之中，以著书遣日。静安先生在此一时期，日与罗氏相过从，并代罗氏编辑《国学丛刻》（后改称《雪堂丛刻》）。迄1916年，静安先生因罗氏历年印书所费甚多，而日本京都百物腾贵，不愿久累罗氏，适同县邹安（景叔）为上海英籍犹太人哈同致书静安先生邀任《学术丛编》杂志编辑，乃于春节后返国。临行，罗氏曾以大云书库中若干藏书之副本相赠，静安先生亦以所藏诸词曲之善本书报之，这是静安先生与罗氏相识十八年以来合作关系第一次的中断。然二人之私谊则仍然极为友好。次年春，静安先生曾一度再赴日本，在罗氏家中过春节。1918年，罗氏自日本返上海，以次女许嫁静安先生之长子潜明。后罗氏移居天津，静安先生仍留上海，除继续编辑《学术丛编》外，并为乌程蒋汝藻氏纂修《密韵楼藏书目录》，且任教于哈同所创立之仓圣明智大学，直至民国十二年四月清逊帝溥仪欲选海内硕学入直南斋，升允以先生荐，遂于五月二十五日束装由上海经海道北上。而次年八月罗氏亦奉入直斋之命，又奉命检查内府古器，罗氏又面荐静安先生同任检查事，这是他们又一度的合作。当时罗氏家在天津，每至京，即寓静安先生家。罗氏经常往来京津两地。然而此度合作时间极短；是年十一月，逊帝溥仪就被冯玉祥逼迫出宫。次年（1925）二月，溥仪赴天津，罗氏亦随之返津，而静安先生则就聘于清华学校任研究所教授，仍与罗氏时有往来。是年七月且曾一度赴津为罗氏祝寿。又次年（1926）九月，静安先生长子潜明卒于沪，遗孀罗氏次女归于母家。又次年（1927）静安先生自沉而死。[(10)]时罗振玉方在津，而罗氏为静安先生作传，乃云静安先生曾嘱其代呈封章[(11)]，时人多以为不可信，且纷传静安先生死前与罗氏交恶之说。除前所引史达撰《王静安先生致死的真因》一文曾对罗氏多所毁责外，余如殷南所撰《我所知道的王静安先生》一文云：“去年（按：即1926年）秋天既有长子之丧，又遭挚友之绝，愤世嫉俗而有今日之自杀。”[(12)]又其门人柏生所撰《记王静安先生自沉事始末》一文，亦云：“近年复有西河之恸，故交中绝。”[(13)]其所谓“挚友”、“故交”，盖皆指罗氏而言。

关于罗王二氏之间的恩怨，我想我们应该给予极客观的评述。从罗振玉早年对静安先生之赏拔协助来看，罗氏确实有一份爱才之深意，这是我们所不可抹杀的事实。而以静安先生感情之深挚忠厚，对此事之终身衔感自然更不待言。可是静安先生与罗氏共同合作了十八年之久，绝不只为了感恩图报而已。一则我们该注意到罗氏为静安先生所安排之工作与环境，盖无一不为有关教育及学术研究者，这不能不说是静安先生甘愿与之合作的重要原因之一。因为静安先生乃是一位极有自爱与自守之德操的人，费行简在《观堂先生别传》一文中，便曾经赞美他的这种操守，说他“心所不以为是者，欲求其一领颔许可而不可得”(14)。我们试看他于光绪三十二年（1906）秋奔父丧回里时，曾一度严拒邑人之请，不肯担任学务总董之职，并写为《纪言》一文详述拒绝之理由，文中论到当时教育之弊病，以及其不可以有为的情势，极为详尽。(15)于此便可见出静安先生初非无能力、无机会脱离罗氏为自己谋一维生之职业，而竟拒邑人之请者，便因静安先生对自己之行事，自有其所选择持守的一种标准。其所以宁愿与罗氏合作者，必是由于罗氏所为之安排的工作与环境，都有使静安先生乐于与之合作之处。这是显然可见的。再则静安先生对于罗氏之研究整理古籍古物之精神既怀有尊敬之意，而且二人之合作研究也自有一份切磋讨论的乐趣，这从静安先生的文章中也都可得到印证。如《殷卜辞中所见先公先王考》一文，其后曾附有罗氏与之论学之书信二通，静安先生于其后跋云：

> 丁巳二月，参事闻余考卜辞中殷先公先王，索稿至亟。既写定，即以草稿寄之，复书二通，为余证成上甲二字之释……读此二书，开缄狂喜，亟录附于后。(16)

跋文所云丁巳乃1917年，时静安先生在上海，罗氏在日本，是他们合作十八年以后的第一度分手，而罗氏既对静安先生之草稿索之甚极，静安先生得罗氏之书又有开缄狂喜之言，则当年二人在一起论学之乐趣可以想见。而静安先生为罗振玉雪堂校刊群书所写之叙录一文，复曾云：

> 近世学术之盛，不得不归诸刊书者之功。刊书者之家约分三等：逐利一也，好事二也，笃古三也。……若夫生无妄之世，小雅尽废之后，而以学术存亡为己责，搜集之，考订之，流通之，举天下之物不足以易其尚，极天下之至艰而卒有以达其志，此于古之刊书者未之前闻，始于吾雪堂先生见之。……辛亥以后，流寓海外，鬻长物以自给，而殷墟甲骨与敦煌古简佚书先后印行，国家与群力所不能为者，竟以一流人之力成之。……旅食八年，印书之费以巨万计，家无旬月之蓄，而先生安之。自编次、校写、选工、监役，下至装潢之款式，纸墨之料量，诸凌杂烦辱之事，为古学人所不屑为者，而先生亲之，举力之所及而惟传古之是务。(17)

从这一段话来看，则静安先生对罗氏之提倡学术、刊行古籍之努力与成就之确有一份尊敬之意，亦复可以想见。所以他之与罗氏合作，应该确实乃是出于自愿，而且既有相互尊敬与赏爱之情，又有切磋讨论之乐，这从前引的几段叙述中，我们都可得到证明。可是当静安先生自沉以后，一时竟纷传二人交恶之说，这当然乃是极值得我们玩味讨论的一个问题。关于这一点，以静安先生天性之厚，与罗氏交谊之深，纵有嫌隙，必不忍言，所以我们要想在他自己的记叙中找到有关的线索，乃是一件绝不可能的事。可是就事实所显示者观之，则罗振玉次女原为静安先生长子潜明之妇者，自其夫潜明卒后即返回母家居住，乃是一件事实；而静安先生死前一段时间与罗氏来往较疏，也是事实。关于此中关系，则众所传说之金钱纠纷虽或属一因，然而以静安先生之重理想而薄物质，及罗氏之校刊书籍动以巨万，与其一向对静安先生资助之慷慨，也必不致因金钱之故便相迫致人于死。

我们若加以冷静的分析，则二人之交恶必当有更重大之原因，那便是静安先生与罗氏相交三十年之久，然其间大都仅为学术研究方面之关系，而最后数年则由于同任逊帝溥仪南书房行走之职，遂因当时变

乱畸形之政治背景，而形成了二人间不同于以往研究学术之单纯的另一种复杂微妙之关系。尤其当逊帝溥仪被迫出宫以后，其左右之人既为了维护逊帝之名位，更为了维护一己之利益，乃形成了多种不同之派系，各持一己之见互相倾轧。静安先生于1925年3月25日致友人蒋汝藻信中曾经说：“现主人（按：即指逊帝溥仪）在津……然困穷至此，而中间派别意见排挤倾轧，乃与承平无异。”(18)可见静安先生对于这种倾轧的派系之争，乃是极为厌恶的。而值得注意的乃是罗振玉却正是这些相争之派系中的一个重要人物。据溥仪后来所写的自传所记，当时在他左右至少有三种不同的派系，谓“郑、罗、陈三人代表了三种不同的思想。”(19)其中罗振玉之主张乃是结交日本的关东军与日本最大的浪人团体黑龙会，以暗中策划逊帝复辟之事。这一点因为不是本文讨论的主题，所以从略。不过从此也可以看出罗振玉对于政治的野心，以及在逊帝左右派系倾轧之间他所扮演的角色。而静安先生则恰好与之相反，不仅全无政治野心，而且尤其厌恶派系之倾轧。罗振玉积三十年与静安先生合作之经验，而当他需要政治上党羽支持之际，竟一旦发现其有不肯附和之时，心中自或不免有所恚愤。至于静安先生则一方面既不肯放弃其平生为人之理想与持守而参加任何政党派系之争，而另一方面则三十年之故交，一旦不蒙谅解，其中心所感受之痛苦，自然也一定极为深切。这种猜测虽全无文献足征，其所以不免有此一想者，则因为以当日之情势及罗、王二人性格之不同来看，此种假想实有极大之可能。据王德毅之《王国维年谱》，曾记述云：

> 近闻先生长女公子东明女士见告：“家父在自杀之前，曾将与罗振玉往来信件都烧掉，家母曾相劝慰不果。家父生平从不发脾气，从不与人争。当时我们尚为小孩子是不了解的。”(20)

愚意以为其往来书信中，或不免有论及当时政局者，可惜这一部分文献我们已无法看到，所以也就无法得到证明了。

总之，静安先生与罗氏之关系，就学术方面而言，则罗氏既曾对静安先生之求学予以大力之资助，且为之安排一切适于学术研究之环境，而二人又同生于古器物大量出土之时代，能共同研究整理，为中国考古学奠下了一个极好的基础，这一点是所有后学者都该为之感到庆幸的。至于静安先生之自文哲之学转为考证之学，自然也曾受到罗氏之影响。再说静安先生之从事于古史之考证，原亦有自己之兴趣与理想，而其研究之成就亦有大过人之处，因此虽有些从事文学的人为了静安先生治学途径之转变感到无限惋惜(21)，可是人之精力有限，鱼与熊掌不可兼得，从静安先生考证之学一方面的成就之足以领导后学而言，他之舍文学而从事考证之学，实在也不能谓之失策。何况他也已经在早期的文学批评著作中，为我们开出了一条研究文学的新门径。所以就学术方面而言，罗振玉对静安先生的赏拔协助，以及促成静安先生在考古方面的成就，其影响实在可以说乃是功高于过的。可是在政治思想一方面，则罗氏对逊清王室的迂腐而愚执的效忠及其自己所怀的政治野心与封建名位之虚荣心理，因其与静安先生之特殊密切关系，乃形成为对静安先生心理上之一种重大压力，使他陷入于矛盾痛苦而不能自拔。这种不幸的影响，才是深深值得我们惋惜的。关于这一点，我们要留到下一节谈到静安先生与清室之关系时，再加以讨论。

## 三　静安先生与清室之关系

关于静安先生之自沉，既原有为清室殉节之一说，而且即使并非为了殉节的缘故，但因静安先生既曾接受逊帝溥仪的“诏命”入值南书房，他与逊清王室之有着密切的关系乃是不容否认的事实。当静安先生自沉之际，逊帝溥仪已于两年前被冯玉祥赶出故宫，暂时居住于天津张园，在对逊帝颇为友善的奉军控制华北的情势下苟安一时。而当静安先生自沉的日子，则正是北伐军向华北节节进逼的时候。当时在奉军势力下的华北确有战乱旦夕将至之势。据柏生记先生《自沉始末》一文谓：先生自杀前一日彼曾“与同学谢国桢谒先生于校西院十八号私第……言下涉及时局，先生神色黯然，似有避乱移居之思焉。”又谓：“方五月二日（按：即静安先生自沉前一日），某承教在侧时，先生云：‘闻冯玉祥将入京，张作霖欲率兵总退却，保山海关以东地，北京日内有大变。’呜呼！先生致死之速不能谓与时局无关也。”[(22)]玉李撰《王静安先生》一文，亦云1927年北伐军败奉军于河南，北京震恐，静安先生遂以6月2日自沉。[(23)]其他类似的记述尚多。总之，静安先生与逊清王室有较密切之关系，同时又死于北伐军向华北进逼之际既是事实，那么他是否果然为了效忠逊清而殉节以死，或者乃是因对北伐之国民革命军有所畏惧因而自沉，便当然乃是我们需要讨论的一项重要问题。

要想讨论此一问题，我想我们所要研究的第一点应该乃是静安先生对于殉节死义这一件事的看法究竟如何。从静安先生的著作来看，他对于殉节死义一事，似乎有着两种不同的看法。从理智方面来看，他认为名节有时只是一种虚伪的外表，绝不可以只用外表的名节来作为衡量一个人的真正价值的标准，而应当从其所处的时代环境以及他自己真正的人格与用心，来做不同的判断。如果原心论世确有其可谅解之处，则纵使外表之名节有所玷辱亦可不计。这种通达的看法，静安先生在其所撰《耶律文正公年谱余记》一文中，有极明白的表示。他论及金亡以后元遗山以遗民身份而上书新朝之中书令耶律楚材，举荐金之遗民一事云：

> 元遗山以金源遗臣，金亡后上书耶律中书荐士至数十人，昔人恒以为诟病。然观其书则云：“以阁下之力使脱指使之辱，息奔走之役，聚养之，分处之，学馆之奉不必尽具，馆粥足以糊口，布絮足以蔽体，无甚大费”云云，盖此数十人中皆蒙古之驱口也，不但求免为民，而必求聚养之、分处之者，则金亡之后，河朔为墟，即使免役为良，而无所得食，终必馁死故也。遗山此书，诚仁人之用心，是知论人者不可不论其世也。[(24)]

从这段话来看，元遗山所荐之人盖原为亡金之一时名士，金亡以后，不仅未能死节，而且沦为驱口，成为蒙古色目人之奴隶，而遗山且又荐之使为蒙古人之所用所养。这种行为，在迂腐而务虚名的节义之士看来，则无论荐人者与被荐者之所为，固当同属于败名害节之行，而静安先生则不唯对被荐之不能死节之士予以同情，且推许荐人者之元遗山氏为“仁者之用心”，他之不务虚伪之名节，与其思想之通达开明是可以想见的。而另一方面从感情来看，则静安先生对于“心之所善九死未悔”的坚贞的持守，却也曾深致赞美之意。在《屈子文学之精神》一文中，静安先生曾经赞美怀沙自沉的屈原说：

> 屈子自赞曰廉贞，余谓屈子之性格此二字尽之矣。……女媭之詈，巫咸之占，渔父之歌，……皆不足以动屈子，而知屈子者惟詹尹一人。盖屈子之于楚，亲则肺腑，尊则大夫，又尝筦内政外交上之大事矣，其于国家既同累世之休戚，其于怀王又有一日之知遇，一疏再放，而终不能易其志。[(25)]

这种由感情出发的对于心目中一种完美的品节人格的持守，则又正是静安先生所推崇和向往的。

在我们对于静安先生有关殉节死义之看法有了基本的认识以后，次一点我们所该讨论的，便应该是静安先生与清室之关系，以及他之自沉是否为清室殉节的问题了。而当我们谈到他与清室之关系时，我们就不得不追溯从他少年时代参加科考的一件事来谈起。如在前一章所引述，静安先生虽不喜时文，无意科名，可是他曾参加科举考试，然后又不终场而去，只这一件事便已显示出了他性格中的一种矛盾。他一方面同一般人一样受社会环境的影响，在清朝已经君临天下有二百五十年之久的当日，在观念上已承认此一政府之存在。可是另一方面他又不满于此一政府的一些制度，更无意于在此一政府中求取功名。以此种性格来说，其本性固原不适于与此一政府建立密切之关系，可是他在少年时所培育的观念既已承认此一政府为合法的存在，则自然也便隐伏了可以与它形成较为接近之关系的可能。而促使静安先生与清室建立起密切之关系的，则是由于罗振玉的影响。静安先生第一次入清廷服务乃是当光绪三十三年（1907）他三十一岁的时候。当时罗振玉任学部参事，遂荐静安先生于学部尚书荣庆，使在学部总务司行走，充学部图书局编辑，主编译及审定教科书之事。其后宣统元年（1909）秋外部与学部考试留美学生，静安先生又曾任阅卷委员，其间罗氏曾一度荐之为京师大学堂文科教授，以总监督刘廷琛却之而罢议。及学部奏设编定名词馆，派严复为总纂，静安先生又被命为名词馆协修。这一度与清室建立的关系，一直到辛亥革命以后，静安先生随罗振玉东渡日本，始告终止。

静安先生第二度与清室发生关系，是在1923年他四十七岁的时候，因前任陕甘总督之蒙古大臣升允之推荐，逊帝溥仪遂“诏”静安先生入值南书房，静安先生乃应召做了逊帝的师傅。这一次从表面上看来虽不是罗振玉的推荐，可是究源溯始，则仍是由于罗氏的关系。因为推荐静安先生的升允既与罗振玉曾有极密切的交谊，而升允之得识静安先生也是由于罗氏的介绍，罗氏在其所著《集蓼编》中曾自叙其与升允于辛亥革命后相识于日本，归国后，“升允贫不能自存”，罗氏乃“岁馈银币千元”，且将之“迎至天津，割嘉乐里楼三楹以居之”。[(26)]而升允就是在罗振玉的住所认识静安先生的。罗氏在其所撰《海宁王忠悫公传》中，曾序其事云：“相国（按：即指升允）性严正，少许可，尝主于家，一见公，遽相推许，后遂加荐剡。”[(27)]说到这里，我们遂不得不一谈罗振玉之为人。关于世人对罗氏之诋毁，有些显系出于政争之恩怨，当然未可尽信。古人有云“言为心声”，“读其书可以想见其人”，因此我们可以从罗氏所撰自叙其生平的《集蓼编》中一观其为人。在此一编中，罗氏之慕爱名位虚荣，却又喜欢高自标榜的一种夸扬造作之心理，乃是显然可见的。如其自称其幼年早慧，人谓其“异日成就必远大”；又自炫其入县学之时，试卷为学使所称赏，以少年而得高名；又谓曾有日者云其“当得科第官京曹”；又自夸其事亲之孝、事君之忠。及其受逊帝溥仪之“诏”入值南书房以后，更是口口声声称“皇帝”、称“圣驾”、称“上谕”；又历举溥仪所颁授之各种恩遇赏赐，又自叙其对于匡辅复辟之各种擘划。[(28)]凡此种种，都可见罗氏之思想与心理实在乃是既迂腐又虚荣，既热衷于政治名位又喜欢高自标榜。这种性格与静安先生之追求真理不慕荣利的切实谦抑的人品乃是迥不相同的。不过罗氏与静安先生相识之时，乃是他正在以译介新学为事的时候，而静安先生在当时则正是一个有志于新学的青年，在这种情形下静安先生蒙受罗氏的赏拔，从而建立起深厚的友谊，这也原是一件极自然的事。其后罗氏介绍他入学部任事，当时清廷既还维持着表面的晏安，学部的编译教科书之事也与静安先生的志趣相近，所以他之接受罗氏之推荐入学部服务，便也是一件极自然的事。可是此一职务之接受，却也就隐伏了以后静安先生受“诏”入值南书房的一个因子，此种情势之形成自然都是由于罗振玉的影响。不过可注意的乃是静安先生自始至终都未曾表示过政治方面的兴趣，他既不曾参加过任何复辟的活动，也未曾牵涉于任何政党的政争。至于罗氏则不然了，罗氏自从他接受了入值南书房之命以后，便逐渐表示出强烈的政治兴趣和野心，这观之于他后来之联络日本关东军终于把溥仪接到东北去组织了“满州国”之事，便足可为证。当静安先生发现了自己既无意卷入政治漩涡，而溥仪虽已逊位，可是左右侍从之臣却依然充满了勾心斗角的政治野心而相互倾轧，逢相交三十年的密友罗振玉也愈来愈失去其学人的本色而

显露出了一副政客的面目，他的痛心失望是可以想见的。可是罗振玉既是三十年的旧交，当年静安先生又曾蒙受其赏拔协助，以静安先生感情之深厚，当然对之又万无背弃之理。同时，因受罗氏之影响而建立起来的与逊清的密切关系，也已经形成而难以改变，这种矛盾乃是静安先生一种绝大的痛苦。所以我们可以说罗氏对静安先生的影响，在单纯学术方面乃是功多于过的，而在政治思想及政治立场方面，则罗氏所加之于静安先生的影响乃是有百害而无一利的。这一点才是罗振玉的最大咎责之所在。不过可注意的乃是罗振玉之影响了静安先生的政治立场，也和他之影响静安先生的学术研究一样，都是由于静安先生本身的性格方面原来也就具有着可以接受此种影响的属于自我的因素。现在就让我们从静安先生本身方面，对他与清室之关系的演变一作分析。

静安先生对于清室的态度，似乎可以分做几个阶段来看。在辛亥革命以前，他对清朝政府之愚暗虽有不满，可是无疑地他仍与当时一般人的观念一样，承认此一政府之正统地位。这一点，从他一方面虽无意科名而却仍参加了科考，一方面写文章表示对当时政府教育制度的不满，却又仍接受了学部的职位等事实，都可得到证明。而他深心所冀望的则是此一愚暗腐败之政府的改善图强。这种独抱一己之理想，而内心又隐含深切之矛盾的性格，实在乃是造成他后来与清室形成了矛盾痛苦之关系的一个基本因素。

及至辛亥革命爆发以后，静安先生随罗振玉东渡日本，这时清室已经覆亡，此一时期中他对清室的态度可以从他在日本所写的一些诗歌中窥见一二。如其《送日本狩野博士游欧洲》一诗，叙及清季之腐败及亡国之变时，曾云：

> 颇忆长安昔相见，当时朝野同欢宴；百僚师师学奔走，大宫诺诺竞圆转；庙堂已见纲纪弛，城阙还看士风变……嬴蹶俄然似土崩，梁亡自古称鱼烂。干戈满眼西风凉，众雏得意稚且狂。人生兵死亦由命，可怜杜口心烦伤。(29)

从这些诗句来看，静安先生的态度乃是非常客观而公正的。他一方面虽指责了得意的新党之幼稚狂激，另一方面他却更深切地指责了清朝政府的庸愚腐败，说他们百僚争学奔走，其亡国之祸原是咎由自取。甚且以历史上被传统所公认为自取败亡的嬴秦，及《公羊传》所称“鱼烂而亡”的梁之败亡来作比喻(30)，则静安先生对清朝之痛心失望可知。至于后两句则不过只是写一个生当乱亡之世的人有着难言的痛苦哀伤而已，其所表现的绝非一个遗老孤臣的想要效忠死节的口吻，乃是显然可见的。这种态度表现了静安先生的一种公正明达的理性。但与这明达之见解对立的，在感情上静安先生对于清室之亡却也有着一份悲愤和同情。他所悲愤的乃是袁世凯窃国之手段的卑鄙无耻，他所同情的则是隆裕皇太后与宣统皇帝寡妇孤儿之遭遇的凄惨堪伤。隆裕原是光绪的皇后，当光绪在世时，既无夫妇之欢，同时又在西太后的淫威之下战战兢兢，而况在短短不到十年间先后发生了戊戌政变及庚子之乱，先之以皇帝被囚，继之以蒙尘逃难，可以说早就是历尽艰危。及至光绪去世，过继了一个三岁的溥仪来嗣位做了皇帝，不到三年却遇到了革命的巨变，又遭受到权臣袁世凯的逼迫威胁。以一个软弱的妇女来承当如此破国亡家的惨痛，所以仅只一年以后，隆裕便因忧伤致疾，衔恨以殁，剩下了一个尚在童年、对世事还完全不懂就已经亡了国的逊帝宣统。虽然清朝之灭亡原是咎由自取，可是把亡国的痛苦落在无辜的孤儿寡妇身上，而且备受权奸袁世凯的欺弄威胁，则毕竟乃是一件可哀感同情的事。因此静安先生乃在隆裕死后写了一篇《隆裕皇太后挽歌词》，以大段文字写袁世凯之弄权窃国，有“礼自群僚绝，权教一相专；坐令成羽翼，不觉变寒暄”；“国论归操纵，军心任控抟”；“大内更筹转，中宵禅草颁”之语，写尽了袁世凯之运用权术胁迫寡妇孤儿让位逊国的手段。而对隆裕皇太后之死，则曾有“此去朝先帝，相将诉昊天；秋荼知苦味，精卫晓沉冤。……补天愁石破，逐日恨泉干”之语，对隆裕之衔恨以殁表现了极深切的哀感和同情(31)。而另外在《颐和园词》一诗中，静安先生也曾写过“宣室遗言犹在耳，山河盟誓期终始；寡妇孤儿要易欺，讴歌狱讼终何是”(32)的话，

同样表现了对袁世凯背恩窃国的悲慨及对于隆裕与宣统孤儿寡妇的同情。但可注意的乃是其口吻却绝非遗老孤臣的口吻，而只是一位仁者的悲愤而已。这些诗句，对于了解静安先生对清室之态度一点，乃是极为重要的。可是一般论及静安先生的文字中，却很少有提到这几首诗的。我想其缘故盖因为一则他们只看了这些诗题，如《颐和园词》、《隆裕皇太后挽歌词》，便认定这些作品必都是迂腐的遗老思想，而时代既已入民国，则提到这些作品，自不免不合时宜，所以乃对之避而不谈。再则他们对这些诗篇可能未曾深读，因之对于静安先生在这些作品中所表现的仁者的襟怀与史家的笔法乃全然无所体认。其实静安先生在其致日本友人铃木虎雄的一封信中，便曾自己对其所作之《颐和园词》有所说明云："此词于觉罗氏一姓末路之事略具，至于全国民之运命与其所以致病之由及其所得之果尚有更可悲于此者。"(33)在这封信中，静安先生直指清室之亡为"觉罗氏一姓之末路"，则其并非以遗老孤臣自命可知，何况他又谈到"全国之运命与其所以致病之由"，则他有以史笔为诗之理想亦可知。总之，在此一阶段静安先生对清朝王室之态度仍是相当疏远的。他之与清室建立起较接近之关系，实在乃是当他接受了逊帝溥仪的"诏命"入值南书房以后才开始的。而那时清朝既已灭亡，宣统又已逊位，静安先生何以竟接受了此一"诏命"，这实在乃是极值得我们思考的一件事。

静安先生之接受逊帝的"诏命"，乃是在他自日本返国之后的第七年。他自1916年返国后，即在犹太人哈同所创办之仓圣明智大学任教，并编辑《学术丛编》，其后又于1919年经罗振玉之介绍，为乌程蒋汝藻氏纂修《密韵楼藏书目录》，未几又由友人沈曾植邀聘担任《浙江省通志》分纂。这些工作环境，可以说都相当远离当时政治方面的纠纷。顾颉刚在其《悼王静安先生》一文中，曾云：

> 静安先生归国之后，何以宁可在外国人所办的学校广仓学宭（按：即仓圣明智大学）……中任事，也只因里边的政治空气较为疏淡之故。(34)

此话所说不为无见。因为静安先生确是一位不喜介入政治纠纷的人物，我们在前面对之已有说明。那么他又为什么竟然舍弃了"政治空气较为疏淡"的工作环境，而接受了逊帝溥仪的"诏命"，终于使自己介身于政治立场的纠纷之中呢？关于这其间的因素，我们一定要设身处地明白了静安先生之性格及当时环境之情势才能有所了解。第一点我们所应该注意到的乃是清朝逊位以后在中华民国中之地位。根据民国政府与清朝所订立之逊位条款，第一款即云："大清皇帝逊位之后，尊号仍存不废，中华民国以待各外国君主之礼相待。"(35)是根据此一条款则逊帝溥仪之身份便已形同一位客居的外国君主，便原不该更有任何现实政治之纠纷。虽然此种超然之地位原属理想，而非事实所能许，可是静安先生却以其不计现实但重理想的性格，对此一条款竟认其为果然可信可行。这种想法，静安先生在其致北大某教授书中，曾经有明白之表示，云：

> 优待条件载"民国人民待大清皇帝以外国君主之礼"……诸君苟已取消民国而别建一新国家则已，若犹是中华民国之国立大学也，则于民国所以成立之条件……必有遵守之义务。(36)

这种一厢情愿之信以为逊清果然可以在民国中保有其超然之地位的想法，该是使静安先生接受了溥仪"诏命"的一个因素。再则从我们在前面所引的静安先生在日本所作诸诗篇之表现，我们不难看出他对于被胁迫欺弄的逊清的孤儿寡妇，也原有着一份同情。且当溥仪下"诏"静安先生入值南书房的时候，这一位逊帝不过是一个十八岁的青年而已，何况逊帝乃是请静安先生去做师傅，而并非担任什么行政方面的工作。以这种职务之性质，加之以静安先生对这位幼主所原有的一份同情心理，可能是使他接受了此一"诏命"的又一因素。此外则静安先生之被召入值乃是受升允之推荐，而升允则为静安先生三十年故交罗振玉的好友，而且静安先生在上海时所往来论学的一些友人，如沈曾植、柯劭忞等也都是思想近于遗老的一流人物，何况静安先生又在革命前便已曾在清朝之学部任职，这种种早已形成之既有的关系，可能是使他接受

了此一“诏命”的再一因素。否则，以静安先生之唯恐卷入政治派系之争的心理，如非已有此既成之关系，我们相信他纵使同情溥仪，也不会贸然接受他的“诏命”的。

静安先生既以此多种因素而接受了逊帝的入值南书房之命，此后在其感情上则形成了两种日益矛盾的情势。一方面是逊帝溥仪对静安先生的“恩眷”颇隆，据《王国维年谱》的记载，静安先生入值不满三月，逊帝即赏其五品衔并赏食五品俸。次年元月又赐紫禁城骑马，又命之检定景阳宫等处书籍及检定内府所藏古彝器。[37]而且逊帝溥仪对静安先生的学识也确实赏识，据金梁所著《瓜圃丛刊叙录续编》云：“曩尝侍（溥仪）闻上谕曰：‘新旧论学不免多偏，能会其通者国维一人而已。’”[38]就静安先生言，他自己虽然没有迂腐的功名荣利的思想，然而以他的感情之深挚，其感激恩遇之情则当是必然不免的，而这种感情遂使他与逊清之关系陷溺日深。可是另一方面则静安先生对于陷身于逊帝近侍的这件事却又极感痛苦，那便是因为他之接受此一“诏命”，原是抱着为已经亡国在民国成为客主的一位年轻的故君旧主去做师傅的极单纯的想法，全出于一份纯厚的仁者之情，既不为利禄功名，也丝毫没有任何政治野心。可是其他的逊帝的近侍之臣则不然了，他们或者为眼前的利禄，或者为日后的更大的野心，各怀私见，互相倾轧，陷身于这种个人私利及政治倾轧中乃成了静安先生最大的痛苦。所以当1924年11月溥仪为冯玉祥所逼迫而迁出故宫的时候，静安先生还曾追随左右不忍相离，其与日本狩野直喜书尚有“一月以来，日在惊涛骇浪间，十月九日之变，维等随车驾出宫”[39]之言。可是当1925年春天溥仪被一些有野心的日本人及遗老们所操纵而迁往天津之时，静安先生则已决定不随往天津，接受了清华学校的聘任。是年3月2日与友人蒋汝藻书云：

> 数月以来，忧惶忙迫，殆无可语。直至上月始得休息。现主人在津，进退绰绰，所不足者钱耳。然困穷至此，而中间派别意见排挤倾轧，乃与承平时无异。故弟于上月中已决计就清华学校之聘，全家亦拟迁往清华。离此人海，计亦良得。数月不亲书卷，直觉心思散漫，会须收召魂魄重理旧业耳。[40]

总之，静安先生确实乃是一位唯与书卷为亲，只知研究学问，极不愿卷入政治漩涡的狷介人物。这种个性可以由他平生的若干行径找到证明，如他当年在上海时，虽然与沈曾植因研究学问往来颇密[41]，而且在其所撰之《沈氏七十寿序》中，对沈氏之学术人品曾经推崇备至[42]，可是当1917年沈氏参予逊帝溥仪复辟之计划时[43]，静安先生对于此一计划却是决未与闻。又如当其三十年旧交罗振玉热衷于联络日本关东军及浪人团体，阴谋又一次复辟的时候，静安先生却接受了清华之聘，表示了“离此人海，计亦良得”的态度，而且对溥仪的称谓，也不过仅称之为“主人”而已。凡此种种，都可看出静安先生的态度与一般迂腐的逊清遗老，乃是有着显著之不同的。静安先生之一度接受了溥仪的“诏命”，如我们在前面之所分析，实在只是因为他一则以过于单纯的理想，误以为逊清果然可以在民国保持其超然之客主地位，再则以仁者之用心，对于无辜亡国的幼主颇有着一份同情之意。除此之外，对于外表的虚名忠义，既并非静安先生之所重，而政争恩怨，则他对之更是远之且唯恐不及。然而像静安先生的这种迥不同乎流俗的用心和志意，当然不是一般斤斤于利害之人所能了解。所以在静安先生与清室之关系的一点上，他的一份单纯的理想和情意，乃是既不得国民党之谅解，也同样并不为一些迂腐的逊清遗老们所了解。而静安先生之自沉，其绝非为清室殉节而死，这观之于他既不肯追随溥仪至天津，而更接受了清华的聘书，且以为“离此人海，计亦良得”的态度，是足可为证的。

## 四　静安先生与民国政府之关系及其真正之死因

静安先生之自沉，既非为了对清室殉节，那么此处我们所要讨论的，就是静安先生既自沉于北伐军攻入华北之前夕，则他之死是否为了对于国民革命军有所畏惧的问题了。

从静安先生的著作来看，他对真正为政治理想而发动革命的人物，乃是并不反对的。他在辛亥革命后流寓日本时所写的一些诗中，就曾经流露过这种意思。如其《咏史》五首之二即曾云：

> 先王称圣贤，后王称英雄；英雄与圣贤，心异术则同。非仁民弗亲，非义士莫从；智勇纵自天，饥溺思在躬。要令天下肥，始觉一身崇；百世十世量，早在缔构中。黄屋何足娱，所娱以其功。(44)

诗中表现了只要是能有“人溺己溺，人饥己饥”之亲民爱民之理想的人，便都可以得国为君，并没有狭隘的朝代之观念。又如其《读史二绝句》亦曾有“楚汉龙争元自可，师昭狐媚定何如”(45)之句，也以为如楚汉的敌对之争国原是可以的。“楚汉龙争”自然乃是指革命的战争，至于“师昭狐媚”则是指袁世凯之窃国，可见在静安先生心目中所最痛恨的实在乃是像袁世凯这样的人物。因为袁世凯既背弃了光绪而告密于慈禧，又背弃了满清而妥协于革命，终而又背弃了民国而自己做起皇帝来。像这种既无信义又无理想，惟求满足一己之野心而置国家民族之理乱安危于不顾的人，才是静安先生所最为深恶痛绝的。可惜的是当袁世凯死去之后，民国政府在当时也依然未能带给人民以理想的生活。北方的军阀混战与南方的政党派系之争，使中国反而陷入了更大的混乱之中，因此在1918年当静安先生已经从日本回到上海两年之后所写的《戊午日短至》一诗中，乃有“万里玄黄龙战野，一车寇媾鬼张弧”(46)之句，对全国国事发出了完全失望的慨叹。他对于民国政府之失望，可以说主要乃是由于民国初年军阀和政党所造成的一片混乱，使他对于民国的新政与革命完全失去了信心，并非由于要做逊清遗老对民国政府先存有“不食周粟”之成见的缘故。因此下面我们便要进一步讨论到静安先生与民国政府中间所建立的关系究竟如何的问题。

据《王国维年谱》的记载，1919年北大曾一度欲聘静安先生为教授，1924年春又欲聘之为研究所主任，是年秋，清华又欲聘之为研究所长，静安先生对于这历次的聘请都曾先后加以谢却，因此也许有人不免会以为静安先生乃是有意拒绝不肯在民国政府的学校任职，而事实却不尽如此。静安先生于1924年春致友人蒋汝藻的一封信中，曾叙及其不肯就北大国学研究所主任之聘的原因，说：

> 东人所办文化事业彼邦友人颇欲弟为之帮助，此间大学中人亦希其意，推荐弟为此间研究所主任，然弟以绝无党派之人，与此事则不愿有所沾濡，故一切置诸不闻不问。……观北大与“研究系”怕有包揽之意，亦互相恶，弟不愿与任何方面有所接近。(47)

信中所提到的“研究系”乃是当时政党派系之一(48)，可见静安先生之不欲就北大研究所主任，乃是不愿卷入派系利害之争的缘故，至于其拒绝清华之聘，则可能乃是因为清华原来要请他去做研究所所长，而静安先生不愿涉及行政工作，所以才加以拒绝。因此静安先生虽然拒绝了去做研究所长，可是第二年春天就答应了去做教授，而且在给蒋汝藻的另一封信中，叙及此事还曾经说：“故弟于上月中已决计就清华学校之聘……离此人海，计亦良得。”(49)虽然他写这封信时，乃是在溥仪已经迁往天津之后，但是从他信中的口气看来，他之对于在民国政府的学校任职一事实在也并无固执的成见，只是不愿卷入派系之争或担任行政工作而已。至于以前在1919年夏之一度谢却北大之聘，则静安先生虽未曾与人明白言及此次拒绝之理由，可是就当时时局来看，则1919年5月4日北京各校曾因反对巴黎和会之允许日本继承德国在山东之权利而举行了大规模的游行示威，发展为中国近代史上著名的五四运动。静安先生当时正在上海，以他之沉潜不喜激

进的性格，及他之宁可自己独善其身而不愿参加群体之政治活动的一贯作风，则他之不愿北上置身于学生运动风潮之中乃是可以想见的。静安先生此次虽未北上，可是两年后（1922）他终于接受了北大的聘请，在上海担任了北大研究所国学门的通信导师，且曾提出研究问题四则寄北大研究所主任沈兼士。[50]次年（1923）静安先生受逊帝“诏”入值南书房，自上海北上，抵京后，北大研究所国学门且曾开会欢迎，容庚所撰之《王国维先生考古学上的贡献》一文，即曾记述此事。[51]从这些记载来看，可见静安先生之接受北大之聘做通信导师，尚在他接受溥仪之“诏命”以前，而且当他北上来担任溥仪之南书房的师傅之时，也曾同时接受了北大研究所国学门的开会欢迎。至于他后来之接受清华之聘，虽然有人说他是因为曾得到了溥仪的“谕旨”才接受的，可是我们试一看他写给蒋汝藻的书信中所说的“决计就清华学校之聘……计亦良得”的话，就可知静安先生之接受清华之聘乃是出于自愿而并没有勉强屈从之意的。何况他也早就接受了北大通信导师之聘，又参加了北大国学门的欢迎会，又何曾都得到过溥仪的“谕旨”，所以静安先生并没有拒绝在民国政府任职而要为逊清做遗老的意思乃是显然可见的。顾颉刚在其《悼王静安先生》一文中，便曾经说：

> 他以前做过北京大学研究所的导师，现在正做清华大学研究院的教授，他拿了中华民国的俸给已有五六年了，他已经不能说是一个“西山采薇蕨”的遗民了。[52]

其实静安先生自己原来就并没有拒绝承认民国政府而要为清室做遗民的意思，这是我们所首先要辨明的一点。不过值得注意的乃是静安先生与民国政府间的关系，也和他与清室间的关系一样存在着极大的矛盾。静安先生与清室间之矛盾，如前所分析，其接受逊帝溥仪“诏命”乃大半由于感情上之因素，且信以为逊清之果然可以在民国保持其超然于政治之地位。然而当时之环境形势，则有使静安先生不能单纯保持其超然之理想与地位者，所以他乃因之而陷入了一种去之既有所不忍，就之又有所不能的感情与理智之矛盾中而不克自拔。至于他与民国政府间之矛盾关系，则是因为在理智上他固早已认知革命为时势所趋之必不可免，而另一方面他又对革命以后之政局深感失望，对于革命后所形成之将然的趋势与既然的事实都无法产生乐观的信心[53]，而又明知生于此世之无法超越于此一现实的趋势，因之乃陷入了就之既有所不愿，去之又有所不能的另一种感情与理智的矛盾之中。这种对各方面都存有矛盾心理的无所归属的心情，加之以双方人士对于他这种矛盾心理无法了解，因误会而形成的对他的精神上之压力，凡此种种都已足以使他内心中感到极深沉的痛苦，而无疑地北伐军攻入华北之前夕的紧张形势，则是使得此种内在矛盾与外在压力所造成之痛苦都更形尖锐化起来的一项重大因素。

1926年7月1日，广东革命政府发出“北伐宣言”，9日，国民革命军正式出师北伐。而自1924年孙中山先生之联共政策实行以来，至北伐开始之际，国共两党表面上虽仍维持合作，但内部之摩擦实已日趋激烈。迨国民革命军占有湖南之后，共产党遂在湖南发起了农民运动。国民党有见于共产党之声势日盛，遂于1927年4月发动“清党”，因而展开了对共产党的杀戮。[54]这样的局势，对于一向爱好和平、深恶政党纠纷的静安先生而言，无疑乃是一件惨怖而使之深感痛苦的事。而当他自沉之前夕，则正当国民革命军进抵郑州，黄河南岸既已全部为国民革命军所占领，华北遂有旦夕不保之势，而这一天也就正是静安先生死前一日参加清华研究所惜别会的一天。

关于那一段时期静安先生及北京人民对于时势的一般反应，如以上第三节所引，据柏生《记静安先生自沉始末》一文之记载云：“今岁四五月间，党军下徐州，冯玉祥引兵出潼关，败奉军于河南，直鲁危急，北京大恐。”又云：“五月二日（按：即公历6月1日，为静安先生死前一日）某承教在侧时，先生云：‘闻冯玉祥将入京，张作霖欲率兵总退却，保山海关以东地，北京日内有大变。’”又云：“同学或有感时叹息，戚戚焉若大患之将临者……是晚，某与同学谢国桢谒先生于校西院十八号私第……言下涉及时局，先生神色

黯然，似有避乱移居之思焉。”[55]徐中舒之《王静安先生传》，叙及当时之时事亦云：“及奉军战败于河南，北京震恐，以为党军旦夕即至，其平昔与党人政见不合者，皆相率引避。”[56]王世昭之《中国文人新论》一书中则更载云：“1927年国民革命军北伐……适北平《世界日报》晚刊上发表了一篇‘戏拟党军到京所捕之人’，王氏大名赫然列于纸上。”[57]从以上这些记载看来，则当日北京之紧张情势及静安先生之忧惧的心情都可以想见一斑。至于静安先生所忧惧的究竟是什么，则在他死后也有许多不同的说法。梁启超致其长女令娴的信中说：

> 他平日对于时局的悲观本极深刻，最近的刺激则由两湖学者叶德辉、王葆心之被枪毙。叶平日为人本不自爱（原注：学问却甚好），也还可说是有自取之道；王葆心是七十岁的老先生，在乡里德望甚重，只因通信有“此间是地狱”一语，被暴徒拽出极端箠辱，卒致之死地。静公深痛之，故效屈子沉渊，一瞑不复视。[58]

顾颉刚《悼王静安先生》一文亦举叶德辉被枪毙之事云：

> 这种事情或者深深地刺中了静安先生的心，以为党军既敢用这样的辣手对付学者，他们到了北京，也会把他如法炮制，办他一个复辟派的罪名，与其到那时受辱，不如趁党军尚未来时，索性做了清室的忠臣，到清室的花园里死了，倒落一个千载流芳。[59]

《国学论丛》载《静安先生年谱》则云：

> 去秋以来，世变日亟，先生日日以津园（按：当时逊帝溥仪在天津）为念。……四月中（按：即公历5月），豫鲁间兵事方亟，京中一夕数惊，先生以祸难且至，或有更甚于甲子之变者（按：指1924年冯玉祥入北京迫逊帝溥仪迁出故宫之事），乃益危惧。[60]

黎东方《平凡的我》一书中《大师礼赞》一文则云：

> 他教过宣统皇帝，对宣统颇有知遇之感，他终于在北伐军快到北平之时，为了不忍目睹宣统遭遇可能的不幸，而先行投水自杀。[61]

综观以上的记述，可见当时一般人的意见颇有以为静安先生之所以自沉于北伐军攻入华北之前夕的缘故，乃是为了一则怕逊帝溥仪受到迫害，再则也怕自己的生命受到威胁，所以乃以一死表示了对清室的效忠。这种看法其实乃是似是而非的。静安先生虽因一度入值南书房而形成了与逊清较密切的关系，对溥仪也有一份不忍背弃的感情，他之常以在津园的溥仪之安危为念，应该乃是实情，然而他绝不是一个向慕忠义虚名的人物，他的死也绝非为了狭义的要表现效忠清室的缘故。罗振玉所代呈的遗疏之为伪造已是不争的事实，本文前面论及静安先生之死时所引的史达之《王静安先生致死的真因》一文中，便已曾说罗氏“捏造遗表”，而溥仪在其所撰《我的前半生》一书中也曾说：

> 近来我又看到那个遗折的原件，字写得很工整，而且不是王国维的手笔，一个要自杀的人居然能找到别人代缮绝命书，这样的怪事，我当初却没有察觉出来。[62]

除去罗振玉所捏造的遗折外，静安先生之自沉实在一点也没有要效忠清室、为之殉节的表示。殷南在其所撰之《我所知道的王静安先生》一文中即曾云：“你看他那身边遗嘱，何尝有一个抬头空格的字，殉节的人岂是这样子的。”[63]史达在其《王静安先生致死的真因》一文中，亦曾云：“王先生的自杀，不在清朝打翻之际，也不在废帝被逐出宫之会，可见这一死实在并非‘乃心王室’。”[64]从这些叙述及本文前面对于静

安先生与清室及民国之关系的分析来看，静安先生之自沉并非是狭义的为了要表示对清室的效忠殉节乃是显然可见的。

那么其次我们所要讨论的一个问题就该是静安先生之自沉是否乃是为了他个人怕遭受到迫害的缘故。关于此一问题，我们该分两层来加以说明。第一，静安先生该是确实有着怕遭受到迫害的恐惧，这从我们前面所引的静安先生死前一夕与学生们的一些谈话中都可得到证明。然而静安先生所恐惧的却不仅是生命的迫害如一般人所说的像叶德辉、王葆心之被枪毙而已，因为如果只是生命的迫害，则至大不过死亡，静安先生既有自沉之勇气，便绝非畏惧死亡之人。何况北伐军即使攻入华北，也未必便会以对付叶德辉及王葆心的手段来迫害静安先生，而静安先生却竟然先以自沉来绝决自己的生命，则其所畏惧者决非生命的迫害可知。因此第二点我们所要探讨的便该是他所恐惧的究竟是什么。静安先生在遗书中，除简单地叙及后事外，真正谈到自己之死因的，实在仅有“经此世变，义无再辱”短短八个字而已。这八个字应该乃是静安先生最真诚的自白，也是我们想追求其死因的一个最可靠的线索。玉李在其所撰之《王静安先生》一文及王德毅君所撰《王国维年谱》论及其死因的案语中，竟然都以为其遗书中的“义无再辱”是一种“掩饰”之词。(65)这乃是因为一般新派的人物既不愿把像静安先生这样伟大的学者归入于迂顽腐败的遗老一流人物，同时静安先生之自沉也确实并没有为清室殉节的表示，而除此之外，他们又实在看不出静安先生所说的“辱”字究竟何指，因此便以为这种说法乃是一种“掩饰”。其实我们从静安先生平日的为人来看，他乃是一位对自己内心之痛苦宁可忍而不言，却不会出之诳语的极忠实于自己的人物，如果说他竟然会在自己临死前最后绝笔的遗书中使用了虚诳掩饰之语，这不仅绝不可信，而且也是对静安先生人格绝大的污蔑。因此静安先生所说的“义无再辱”应该乃是绝对可信的一句极沉痛的话。下面我们就将从这一点来加以分析。

我们既已知道静安先生的死并非为了要表示对清室效忠，也并非为了恐惧生命的迫害，因此我们便自然可以推想到，静安先生所畏惧的实在应该乃是由外界迫害所加之于他自己精神人格上的一种污辱。至于一个人究竟以何等的遭遇视为对自己精神人格上的污辱，则因每个人在理想中所追求之完美的程度标准不同，因此所要求于自己之持守的尺寸分际也各异。一般人之无法了解静安先生遗书中所说的“辱”究竟何指，便正因为一般人不能以静安先生之心为心，所以也就无法认知其所追求所持守的标准和分际何在的缘故。因此我们要想了解静安先生心目中所谓的“辱”究竟何指，我们便不得不回过头来对他的性格重新做一检讨。如我们在上一章第一节之所分析，静安先生的性格原具有着三点最重要的特色：第一乃是由知与情兼胜的禀赋所造成的在现实生活中经常有着感情与理智相矛盾的心理；第二乃是由于忧郁悲观之天性所形成的缺乏积极行动的精神，但求退而自保，且易陷于悲观绝望的消极的心理；第三则是追求完美之理想的执著精神所形成的既无法与自己所不满的现实妥协，更无法放松自己所持守之尺寸，乃时时感到现实与理想相冲击的痛苦心理。如果我们试从这三方面来一看静安先生自沉前的处境，我们就不难了解何以当北伐军攻入华北的前夕，会造成他唯恐受辱而终于自沉的缘故了。首先，如我们在前面之所分析，静安先生与逊清及民国二者之间的关系，既原就存有着双重的感情与理智之矛盾，因此在心理上，他对于逊清与民国的任何一方实在都不能完全归属。所以一方面当逊帝溥仪迁往天津时，他竟进入了民国政府的学校教书，且自以为“计亦良得”，而另一方面则他对民国政府所表现的一切又全无希望及信心。他所要求的实在乃是超然而客观的研究环境，可是在军阀政党相争的世乱中，要想避免政治背景的沾染而保持自己的一份超然的立场，以静安先生之曾经一度入值南书房的身份来说，则几乎乃是既不能为人所了解也不能为人所接受的一件事。更何况静安先生自己对于一度曾经对他加以恩遇的逊帝溥仪，也确实仍有着一份不忍背弃的感情，所以他虽然在政治上从来不曾参加过任何复辟的活动，也从来没有过任何拥护逊清反对民国的表示，可是他在一般人心目中之身份，则依然仍是属于逊清遗老一派的人物。但如果就静安先生的内心而言，则他又不仅没有像其他遗老一样的迂腐固执的思想，而且对于那些包围在溥仪左右钩心斗角阴谋政治活动的

一批遗老们，乃是深恶痛绝远之而唯恐不及的。这一种矛盾，就正是静安先生既无以自白更无以自解的一种最深沉的痛苦。因此在北伐军攻入华北的可能情势下，当南方已经被北伐军所占领，而且由于国共两党之争曾经演出的刀光剑影之后，静安先生既预见华北也将面临一次军阀政党之争的大变故，则他之恐惧即将来临的变故也会为他带来有关政治思想的迫害斗争，应该也是极自然的一种心理。如果静安先生真以效忠逊清之遗老自居且有为之死义之心，那么便纵使遭受到迫害甚且为之殉身而死，也尚不失为有代价或者竟是自己可引以为荣的一件事。然而事实上，在静安先生的内心中却又并不自认为是一个真正的遗老，他也并没有要为那一个被钩心斗角的政客所充满的已逊了位的小朝廷殉节死义的意思。在这种情形下，如果遭受到迫害，那才真的是一种全无代价的迫辱，而以静安先生之仁讷的性格及其对溥仪的顾恋之情，却又全无在迫辱下加以自我辩白的可能。这种既无代价又无辩白之余地的迫害污辱，才是静安先生所深为恐惧的。

再则如我们在前面之所分析，静安先生既由于悲观之性格不能为积极进取之行动，而又由于过于崇高的理想而不能降身以从世，更何况他又生在一个政党相争、军阀混战的时代中，他所能做的当然便只是消极的退避，但求洁身自保。所以他平生所最畏惧的，就是唯恐被卷入政党的纠纷。关于他这种心理，我们可以从他写给朋友的一些书信中得到证明。如他在1924年辞去北大国学研究所的聘请后所写的一封书信中，便曾提到北大与当时政党“研究系”之相恶，说：“弟以绝无党派之人，与此事则不愿有所沾濡。”又说：“弟不欲与任何方面有所接近。”(66)又如他在1925年决定离开逊帝溥仪而接受清华学校之聘以后，也曾在书信中说：“现主人在津……而中间派别意见排挤倾轧，乃与承平时无异。故弟于上月已决计就清华学校之聘……离此人海，计亦良得。”(67)从这些叙述来看，都可见出静安先生由其悲观之性格所形成的消极退避的心理，无论对民国政府的政党派系之争，或者对逊帝溥仪左右的派系倾轧，他都是绝不愿牵涉于其中，而力求洁身自保的。而现在当北伐军进窥华北的情势下，他却预见到自己有被加以某种政治立场而遭受到迫害的可能，这对他而言，当然乃是他平生所最怕陷入的纠纷和蔑辱。以他一向悲观的性格，既对此混乱之时代早已失去希望及信心，而一意退避的结果，却居然面临了将被迫辱的绝境，则当时的情势所带给静安先生的忧虑恐惧乃是可以想见的。这是我们该具有的第二点认识。

最后，如我们在前面之所分析，静安先生原就具有一种追求理想的执著精神，而且因为重视理想之故，鄙薄人世间一切含有功利目的之欲求，而在军阀混战、政党相争的时代中，政客则结党弄权，军阀则拥兵割据，以至于国会之旋组旋改，总统之旋立旋替，一切莫不以争权夺利为前提，几全无理想与正义之可言。以静安先生重视理想、鄙薄功利之性格，而生当如此之时代，则其内心之痛苦与失望可知。而其所以尚能以研究学术自慰、过其一意退避之生活者，则是因为迫辱尚未真正临到他的身上，他也未尝不希望在乱世中能幸而自保其清白无辜之身。可是冯玉祥之攻占河南进窥华北的局势，则带给了他精神上极大的威胁。其所以然者，一则冯玉祥以前曾在1924年有过逼迫溥仪迁出故宫之举，当时之静安先生则正任逊帝南书房行走之职，而由我们在前面所分析的静安先生之所以接受此一职务之缘故来看，其中之一因盖即由于他以其惟重理想不顾现实之性格，曾误信以为逊清在民国之果可以保持其相当外国君主之超然地位，而冯氏逼迫逊帝迁出故宫之举，在静安先生心目中便当为一极不守信约之恶劣行动。再则就冯氏自己之为人言之，则冯氏原为北洋军阀之余孽。初为曹锟之部将，属于直系之军阀，于1924年直奉之战时，冯氏竟于前线倒戈，接受奉军张作霖五十万军饷之助，潜回北京囚禁曹锟，更迫曹氏下野，与张作霖同拥皖系之段祺瑞复起。而自奉军入关后，冯氏又与张作霖相对峙，彼此渐相敌视。后张氏与吴佩孚合作，决定夹攻冯军，冯氏自知为各方所恶，遂声言下野赴俄。迨北伐战起，冯氏遂又于1926年9月自俄返国，趁机与其旧部及国民政府相联系，于是国民政府遂任冯氏为国民革命第二集团军总司令，于1927年5月1日在西安宣誓就职，相继攻占河南各地，于6月1日（也就是静安先生自杀前一日）入抵郑州，遂有进窥华北之势。从当日

的静安先生看来，在他眼中的冯玉祥氏实在只是一个投机反复的军阀。以静安先生之重视完美之持守的理想，他对于当时军阀政客之唯图一己之私利而置国计民生于不顾的投机反复之行为必当极为愤慨，而这种人物在多变的世乱中则是屡见而不鲜的。前者如袁世凯，后者如冯玉祥，南方则陈炯明，甚至贤者如梁启超都不免受反复多变之讥。在如此之世风下，静安先生既无力于矫正世俗，而又不能放弃其一己追求理想之执著的精神，因此我们便自然对他唯恐被迫受辱的心情有更进一步的体认。此外，冯玉祥既会逼迫溥仪迁出故宫，而静安先生又曾是溥仪的师傅，则冯玉祥一旦进入北京，其或者将对之有所迫辱，此在静安先生心目中自非全不可能。再加之以国共两党自北伐开始以来因思想之不同及权势之相争所造成的局面，更使静安先生危不自安。所以死前一夕与学生谈话时乃特别提到“冯玉祥将入京”之事，则其所忧惧者可知。而无疑静安先生之视将被加以政治思想的罪名而受到迫害为一极大之污辱乃是必然的。这是我们所当具有的第三点认识。

基于以上的三点认识，我们便可知道静安先生遗书中所说的“经此世变，义无再辱”确实乃是形成他决心自杀的真正动机，而决非“掩饰”之辞。“经此世变”指明了促使他自沉的外在因素，“义无再辱”则说明了他自沉的心理因素。最后，还有一点我们要加以说明的，则是静安先生遗书中所说的并不是“义不受辱”而是“义无再辱”，那么这个“再”字又究竟何所指呢？因为一般说来，再字都是由“一”而“再”的意思，如果说此次是“再辱”，可是我们查考他的生平，却又不见他何时有过第一次受辱的记述。也许有些强调静安先生之死为殉节死义的人们，会妄测以为辛亥革命时他未能殉节便是一辱，或者以为逊帝被迫出宫时，他未能效主辱臣死之义，乃是一辱。(68)然而我们从辛亥革命后他在日本所作的一些诗，及逊帝移居天津他决定赴清华教书以后写给友人的信来看，静安先生都丝毫未曾有过要为清室殉节或者以为不能殉节乃是“一辱”的表示。则此种猜测之不可信自不必论。因此静安先生之用此一“再”字实应更有另一种可能的意义，此一意义并非相同类似之事件的由“一”而“再”的意思，乃是不同之事件已有一事发生，而唯恐更有另一事件“再”发生之意。至于静安先生所说的“义”，也该并不是狭隘的“节义”之“义”，乃是“义者事之所宜”的一种行事所当持守的标准，明白了这两个字的意思后，我们只需从上一句接连着读下来，则“经此世变，义无再辱”八个字的意思原极明显，它的意思不过是说：“经过了这种痛苦的时代变乱（这已是一种不幸），按道理不该再使自己的人格蒙受污辱。”所以静安先生乃终于在历尽内心的矛盾冲突，对时代整个悲观绝望之后，以自沉一死殉身于他理想中所欲持守的最后一点清白。他的死乃是性格与时代所造成的一幕极可悼惜的悲剧。像静安先生这样一位天资优异的学者，如果能生当安定太平之世，使他可以尽毕生之力专心致志于学术之研究，则无论于文学哲学的开新之研究，或历史文化的考古之研究，他都必然会给我们留下更为辉煌伟大的成就乃是可以断言的。如今他竟然不幸而生在一个军阀政党相争的激变的时代，而且为了恐惧于被加上政治思想的污蔑迫辱，做了毫无代价的牺牲，他的悲剧是值得我们追思和反省的。

# 五　余　论

透过静安先生的悲剧，我们可以清楚地看到，静安先生所生之时代以及他自己所禀赋的性格，无疑地乃是造成此一悲剧的两项重要因素。而时代所代表的新文化袭击旧文化的激变，以及静安先生所代表的旧文化之残存价值与新文化之流弊的对抗，其所引起我们思索和反省的，却不仅是静安先生一个人的悲剧事件而已。就古今中外之历史来看，任何一时代或一地域之文化及制度，几乎可以说都各有其得失利弊之所在，而除去此客观的文化制度本身之得失利弊以外，各地域各民族不同的天性及习惯，自然也与其是否适合接受某一种文化制度有极密切的关系。任何一地域之民族，如果不加反省消化而一味盲目地去接纳另一地域或另一民族的全然不同的文化及制度，就都不免会发生未蒙其利而先受其害的后果。而任何一民族固有的旧文化沿用既久，也都不免于衰老僵化而终至于不见其利而但存其弊。静安先生所生的时代，就不幸正当中国之旧文化既已衰老腐败，但存其弊而不见其利之时，而当时列强环伺的危机，使全国急于求变的结果，仓促间接受了当时欧美资本主义挟其富强之余威所传入的新的文化和制度，于是遂又未蒙其利而先受其害。在这种双重弊害的混乱中，静安先生遂成了一个文化认同混乱之时代中的牺牲者，这自是时代有负于静安先生之处。

而另一方面就静安先生个人而言，则其本身原来所禀赋的性格，以及由于他所生长之旧文化环境的薰习与他的性格相结合所养成的一些不同于时俗的价值观念，无疑地乃是造成他的悲剧的另一重要因素。当然，静安先生虽受旧文化之薰习，可是他与新文化也曾有过相当地接触，对于西方之哲学、文学、美学，他在早年时都曾发生过浓厚的兴趣。只是我们如果深入一点去观察，就会发现静安先生对于新文化之接受，实在乃是只限于知识及心灵的属于心智一方面的活动，另外在行为及道德的属于实践一方面的活动上，则静安先生所持守的却实在乃是他的性格与旧文化相结合所产生的一种价值标准。所以静安先生虽曾以心智之相近，对叔本华与尼采二氏之天才推崇备至，然而若以行为及道德论，则静安先生为人与二氏之绝不相类，判然可见。在这种心智之向往与行为之持守的矛盾中，如果没有外在时代的激变，使静安先生能够从容自如地去追求他自己所喜爱的学问，则于西方之哲学、文学、美学间为心智之研求，此必当为静安先生之所优为。虽然以静安先生之才性，也许不能以独创之精神为第一流之哲学家或文学家，然而如果以其得之于西方哲学、文学、美学之启迪，来从事中国文哲之学的整理批评，其必当为第一流之批评家或史论家则必无可疑，这从他早期所写的《〈红楼梦〉评论》、《人间词话》、《宋元戏曲史》等著作中，都可得到证明。然而辛亥革命的激变，以及革命后的失败混乱的现象，却使静安先生以其过人之锐感及其过人的反省之能力，很快地就发现了盲目去接纳一种新文化的未蒙其利而先受其害的种种流弊。而静安先生对于人世，又一向有其仁者的不能忘情的关怀，于是遂想在当时文化认同混乱的现象中，对中国旧有的文化制度作一番新的探讨和整理，来重新衡定其价值。这种用心和志意原是不错的，而且以静安先生清明的理性，及其从事学术研究所一贯具有的科学客观的态度，他的探讨真理的精神，及他的探讨真理的方法，也都是不错的。何况如本人在前文之所叙述，当旧文化已经趋于衰老腐败，需要接纳另一新文化之时，对于新文化精神根源的深入探讨，及对于旧文化之固有价值的重新衡定，都是极为需要的。而静安先生早年所从事的西方文哲之学的研究，及晚年所从事的中国古史之研究，其途径虽然不同，然而对于一个激变的时代而言，这两种方向的探讨，却有着同样的重要性。所以静安先生在学术研究一方面，无论是方向或方法，在新旧二途上也可以说都曾有过正确而成功的表现。

可是在现实生活一方面，静安先生却不幸在新旧二途的彷徨矛盾间，发生了失误和迷乱的现象。这种现象第一度表现于他虽不喜当日的科举制度，却参加了科举的考试。第二度表现于他虽明知逊清之不足与

有为，却仍然接受了溥仪的“诏命”。第三度表现于他虽然对溥仪左右之人的政治倾轧深感厌恶，却对这一位为政客所利用摆布的逊帝仍有不忍背弃之心。这三度的认同混乱遂使他在激变之时代中，陷入了一种极尴尬的身份，而终于不得不以自沉来结束自己的生命，使中国近世之学术界，在新旧文化交替诸待开拓整理之际，蒙受了无可弥补的损失，这自然不能不说是静安先生有负于时代之处。而如果仔细考察一下他这种屡次发生迷乱和失误的根本理由，我们就会发现那实在乃是由于他自己所禀赋之性格与他所接受的旧文化之薰习，所形成的一种道德意识，对于新文化之激变无法适应的缘故。先由其本身所禀赋之性格言，如我们在前面之所分析，第一，静安先生原具有知与情兼胜之禀赋，使他在选择认同的途径上，遂不免常发生理智与感情之矛盾，以及由其引申而来的知与行之矛盾；第二，静安先生原具有悲观之天性，缺乏乐观进取的信心，因此在时代的激变中，不能真正从事任何革命的行动，而但能为洁身自保之计；第三，他又禀有追求理想的执著精神，对一切事物都欲衡之以最崇高最完美之标准，因此一方面遂容易对人世感到失望，而另一方面却又对自己之持守有着极为严格的要求。这三种性格上的倾向所形成的第一种“知”与“情”相矛盾的特质，乃是完全属于他个人的足以酿成悲剧的性格因素，这一点姑置不论。至于第二种特质洁身自保的消极态度，及第三种特质对自身之持守的严格要求，则与中国旧传统文化中的某些道德观念，都有相合之处。先就其消极的自保一点而言，则中国旧文化传统中，便早有“穷则独善其身”的道德观念；再就其严格的持守一点而言，则中国旧文化传统中，也早就有“不降其志，不辱其身”的道德观念。这些观念之形成实在与儒家思想之根本基础，有着极密切的关系。

儒家之理想，原在于要想在古代的阶级社会中，建立起一种人际间的和谐关系，然而人既生而有自私之心，各阶级间又各有其本身所追求之利益，如果没有一种约束的原则，则人际之间便将根本无和谐关系之可能。这种约束原可以凭借外在的政治之统治及法律之制裁，然而儒家却以这种外表的约束为未足，所以乃有“导之以政、齐之以刑、民免而无耻”之说。儒家的理想乃是要“导之以德、齐之以礼、有耻且格”。所以儒家的根本约束之原则，乃在于一方面由外在的人伦之间建立起君臣、父子、夫妇、兄弟、朋友各自所应守的“礼”的分际，而另一方面则由个人之内心建立起“正心”、“诚意”之追求完美之人格的精神基础。由个人及于家庭，再推广而至于社会国家，这原是儒家所追求的一种理想和目标。在这种理想之下，一方面既以“礼”为约束对个人行为形成极严格的要求；而另一方面则为了维持人伦间关系的和谐，要制止“乱阶”的发生，乃又形成了“独善其身”的消极一面的道德观，如此则纵然对社会及政府有所不满，也可以引这种消极的道德观来聊以自慰，不至于发生“暴乱”的行为。而这种外则必须“守礼”，内则必须“克己”的道德标准，在实行的时候，遂由于社会阶级地位之不同，而产生了流弊。于是儒家所原欲维持的和谐关系，乃在君权专制与阶级社会的控制中，及以强凌弱的情势下，只剩下了单方面的不平等的要求，成为了有权有力者借以控压另一方面的依恃和凭借。而儒家之尊古崇圣的因循保守的传统，以及贤者但求洁身自保的消极退避的心理，则更阻碍了社会的革新与进步。这样的流弊，到了清朝，又加之以满清政府的腐败无能，所以一旦面临欧美挟其富强之余威所传入之新文化，遂使千余年来旧传统之积弊暴露无遗。于是当西方民主自由之观念输入中国以后，过去儒家所欲借之以维系阶级社会之和谐的外则“守礼”、内则“克己”的道德观，遂被讥为“吃人的礼教”，反对者既提出了“打倒孔家店”的口号，也发生了推翻君主政体的革命运动。其实在中国旧文化传统中，对于极权的暴君，原也早就有“革命”之说，《易经》“革卦”即曾云“汤、武革命，顺乎天而应乎人”，《孟子·离娄篇》也曾说过：“君之视臣如土芥，则臣视君如寇仇”的话。可见“革命”之事也原为儒家道德之所许，不过在长期的君权专制的政体下，一般人多不敢轻言“革命”，而且人之性格不同，有人勇于“为己”，有人勇于“为人”。因此当面临革命之际，在儒家传统中，遂表现为两种道德实践的模式，一方面既有以“清者”著称的“不食周粟”的夷齐，一方面也有以“任者”著称的“五就汤五就桀”的伊尹。而如果以静安先生的性格来说，他自然乃是属于“清者”的一型，而绝非“任者”的一型。不过以他与伯夷、叔齐相较，则又

依然有所不同。夷、齐在易代之际，有着极为狭隘的“不食周粟”的观念，而静安先生既生于夷、齐之后数千年，而且在中国已经步入了民主的时代，他当然不会也不该有像夷、齐一样迂腐狭隘的观念，所以他乃接受了民国政府学校的聘任，如顾颉刚之所说“拿了中华民国的俸给”。可是静安先生虽然接受了民国的俸给，而他对于民国的政治却并不满意，那便因为中国传统之旧文化固已因其衰老腐化而流弊滋生，而当时所仓促接纳进来的欧、美之民主自由的新文化，则也因被盲目地运用，而产生了新的流弊。

中国固有文化之理想及其流弊在造成静安先生的悲剧上所生的影响，固已如前文之所述，至于西方民主自由文化的得失利弊，虽非本文讨论之主题，然而为了便于比较计，也不得不对其与中国相异之处略加论述。西方文化重个人而不重伦理，那实在因为个人乃是国家社会所赖以组成的基本单位；而西方文化之长处，则在于一方面固重视一己之“个人”，而另一方面也重视对方之“个人”，更尊重由多数“个人”所形成的群体之意见。因此西方文化之所以能维系其社会之安定与和谐者，实在有赖于下面的两项条件：第一，每一单位的“个人”都须有相当的知识水准及自治之能力；第二，有公正而具有权威的代表群体意见的社会之制裁。所以西方人对于伦理之关系虽异常冷漠，而对于个人之信誉则异常重视，那实在因为一个人如果信誉破产之后，便纵使幸而能逃出法律的刑罚，而在社会舆论的制裁下，也将难以维持其继续谋生立足之依据的缘故。而除此之外还有一点足以约束人心免于为恶的力量，则是过去西方社会中所存在着的一种超然在上的神权无限的宗教信仰。所以在西方文化的社会中，如果人们一旦失去自治的美德，再失去对社会制裁的顾及与对于宗教的信仰，则其社会之安定及和谐便将马上受到威胁，而这也正是近年来美国社会之所以不免于情见势绌、弊端日见的缘故。而就中国过去之社会体系言，则其维系之力量乃全在于伦理之道德，虽然儒家理想中之伦理社会原来也该以每一“个人”的修养为本位，如《大学》开端之所云“自天子以至于庶人，一是皆以修身为本”。可是在专制政体的流弊下，中国之伦理既已经成为了有权有力的一方借以控制欺压另一方的凭借，于是强者既忘其修身之美德，而唯以造作威福为得意，弱者也已忘其独立之品格，而唯以苟且曲从为能事。不过纵使在这种流弊荼毒之下，中国当日之社会，其所赖以维持表面之秩序者，实在也仍然仰仗于旧传统残存一线之伦理的道德观念。而一旦仓促间接纳了西方民主自由之新文化，遂将此残存一线的表面之维系的力量击破，而另一方面则借以维系西方早期社会之安定的几项文化精神所依据的必要条件，在中国又全部阙如。因为中国既一向没有像西方一样神权至上的宗教信仰，又一向习惯于伦理道德之流弊所造成的一方对另一方绝对顺从的不平等的人际关系，在此种情形下，而欲盲目地接纳西方民主自由之文化，则既缺乏独立自治之精神为个人之依据，又没有宗教之信仰公正之群体为约束及制裁，如此既无凭借更无约束的民主自由，结果遂转而成了中国旧社会所残存的一些只顾造作威福、追求权位之人借以满足个人私欲的新的借口。而旧文化所残存之一线借以维系社会秩序的伦理观念，又已经被新文化所摧破，于是一些但有野心私欲而既无政治理想又无品格持守的人士，遂得翻覆于军阀政党的竞争战乱之中，而各为营私谋利之计。在这种集新旧文化之流弊的混乱之时代中，如果是一位属于“任者”之道德观念的人，则自然仍可参加或组织符合自己理想的活动，以实践的行动来从事改革建设之计，然而以静安先生之近于夷、齐的“清者”之道德观念的人，遂不免退避消极而但为自保之计了。何况静安先生又原具有一种属于他个人天性的矛盾的性格，于是遂不免陷入于对于逊清及民国都不能全然归属的双重矛盾之中，而另一点他所具有的追求理想的执著精神，则又促使他一意要从这种双重的矛盾中寻求一种坚定的持守，这种追寻的结果，遂使他虽然没有要为逊清守节，以“不食周粟”来对抗民国政府之政治上的狭隘观念，而由于对民国以来军阀政客所表现的无理想、无信守的胡作非为产生了强烈的愤慨，于是遂有了一种欲以一己坚贞的持守，来与当时集新旧文化之流弊所形成之品格堕落的社会相对抗的想法。而又因为这种坚贞的持守原为儒家思想根本精神之所系，以静安先生本身性格之趋向，及他所接受的旧文化的熏习之深，他的心目中原就存在着对新文化所引发之流弊的恚愤，所以他的欲以一己之持守来与整个堕落之社会相对抗的想

法，其实同时也就融入了他的欲以旧文化之残存的一点价值来与新文化之流弊相对抗的意味。这种以个人对抗社会，以旧文化对抗新文化的想法，如果仅就个人之持守言，自然有其坚贞可敬的一面，但如果就整个社会演进之趋势言，则也有其愚执可悯的一面。而最足以作为他的愚执之表征的，则是他的一直留在脑后的一条发辫。

这一条发辫，静安先生在世时便已曾引起过不少人的注意和讨论。如徐中舒之《追忆王静安先生》一文[69]，及蒋君章之《仓圣明智大学的回忆》一文[70]，便都曾记叙过当时静安先生的学生们对于他这一条发辫的注意。而对于他之一直不肯剪除发辫一事，批评者则有下列的几种意见：第一种乃是以之为鸣高立异之表示，此一说可以顾颉刚之《悼王静安先生》一文为代表，文云：

> 他少年到日本早已剪发，后来反而留起辫子；到现在宁可以身殉辫，这就是他不肯自居于民众，故意立异，装腔作势以鸣其高傲，以维持其士大夫阶级的尊严的确据。[71]

第二种则以为他之留辫子只是形式而已，精神上并没有辫子，此一说可以殷南之《我所知道的王静安先生》一文为代表，文云：

> 他在考古学上的贡献……能不为纲常名教所囿……所以我说他的辫子是形式的，而精神上却没有辫子。[72]

第三种则以为他的辫子乃是他的信念、节义、幽愤的象征，此一说可以日本人青木正儿之《王静安先生之辫发》一文为代表，文云：

> 曾经接触过西方新文明的先生，在壮年时还顽固地留了发辫，即便是我也不能不感觉到有一点滑稽。然而现在一看到那发辫，我就想着那实在是一种非常有意义的东西。那发辫实在是标榜着先生的主义的东西。这就是所谓的“余幼好此奇服兮，年既老而不衰”。那是牢固地组合了先生的信念、节义、幽愤的所在。

又说：

> 先生尝以际会于清室既屋之悲运，慨然咏颐和园词一长篇……先生之高节，以颐和园始，以颐和园终，而其间乃以辫发为维系。[73]

第四种则是不作任何猜测解说，而只是单纯地表示对静安先生留有发辫一事感到困惑不解，此一说可以《当代名人小传》之《王国维传》为代表，云：

> 王国维恬雅和静，学见并茂，惟至今犹垂辫发。如以效忠清室言之，则自宣统三年已有旨听人民剪除辫发；如言立异，则又不类其行谊，是诚不可解。[74]

纵观以上四说，实在以第四种表示困惑不解的说法最为忠实客观。至于前三种说法，则虽然看似不同，而其实都不过皆以为其留有辫发乃是为效忠清室之表征，不过因为批评者的身份不同，所以乃产生了不同的说法。第一说为趋新一派的说法，所以既对静安先生之留有发辫表示极端的反感，而又不欲直言其有为逊清守节之意以增加守旧一派之声势，所以乃讥之为鸣高立异。而从静安先生之为人来看，则他一向都以诚笃切实为本，绝非虚伪的鸣高立异之人，则此派之说自不可信。第二说则是以静安先生之一友人的身份，欲为之在新派的讥评前作辩护的委曲解说之辞，然而若果如其所言在精神上静安先生原“没有辫

子”，则他又何必在形式上留此一条发辫？故其说亦不可信。至于第三种则以国外日本学者的身份，不必对新派之反感有所顾忌，所以乃直指静安先生之发辫为其对清室的节义之表征，而这实在乃是当时一般人共同的想法。不过从第四种说法来看，我们便可知道它实在也并不完全可信。因为清廷既已早在未逊位前便曾颁布了听人民剪除发辫的明谕，则剪除发辫便已与是否效忠清室之节义无必然之关系。而且根据溥仪自传的叙述，则即使是溥仪自己也早在未召静安先生入值南书房之前，便先已剪除了他自己的发辫(75)，则静安先生又何必一直垂着这一条发辫不肯剪去？所以静安先生之发辫绝非为了表示效忠清室的意思。而且如果真是为了表示效忠清室而连一条发辫都不肯剪掉，则又将何以解释他之接受了民国之俸给，所以这条发辫之绝非表示狭隘的效忠清室之意，乃是可以从多方面得到证明的。

那么静安先生一直留着这一条发辫的意思又究竟是什么呢？要想对于这一点加以解释，我们就不得不再一次提到他自己所禀赋的知与情相矛盾的性格，这种性格曾使他陷入了对逊清的“去之既有所不忍，就之又有所不能”的尴尬的处境。同样的，这种性格当然也就会促使他陷入虽然并没有一定要以保留发辫来表示拥护逊清反对民国的意念，可是在感情上却不免有一种不能断然剪除的因循恋旧的心理。更何况如本文在前面之所分析，静安先生的心目中既原就存有一种对新文化之流弊所生的恚愤，而且对于自己之持守有过于严格的要求，更对于当时趋时竞利反复无常的人物感到深切的愤慨，因此他的保留发辫一事，便除了表示他对于逊清的一份不忍相背的情谊外，更成为了他的欲以一己之持守来与当时他所认为堕落败坏、全无信守的世风相对抗的象征。所以日本人青木正儿把他的发辫所象征的“节义”拘限于对逊清的效忠之一说，虽然不尽正确，然而如果不加以这样狭隘的界说，而只说他的发辫乃是他的“信念、节义、幽愤”的一种表征，用以表示他对于当日无理想、无信守之败坏的世风的一种无言的抗议，则是不错的。不过这种抗议，就社会文化之进化律而言，原该表现为致力于在新社会中的改革求进，而不该是对于已腐朽的故旧的迷恋，所以静安先生之为革新一派之所讥评，便自然也有其应受到讥评的理由，而且居然以不肯剪除发辫为其持守之表征，当然就更加使人觉得他的愚执之可悯了。而造成他这种愚执之观念的缘故，则是由于他自己的性格与传统之旧文化相结合，所产生的几种判断上的错误。例如其悲观之性格与旧传统之“清者”的道德相结合，遂产生一种但求洁身自保的消极心理，又如其追求理想之执著精神与旧传统之“不降其志，不辱其身”的持守相结合，遂产生一种耽溺故旧、不肯改革前进的固执心理。这种价值观念，虽然从旧传统的道德标准来看，其个人之持守也有值得尊敬之处，然而如果更深入一层加以分析，就会发现“清者”的道德观，原来乃是旧日君主专制之社会中，为了避免“乱阶”之发生，所用以消弭革命、安抚人心的一种麻醉剂，而“不降其志，不辱其身”的持守，也往往会造成人们有一种把自己节操看得较社会之改革求进尤为重要的错误心理。静安先生不幸为其所生之时代及其所接受之文化所拘限，故其为人行事，遂往往多为旧传统之道德价值所蒙蔽，而不免竟然有着许多判断上的错误。虽然具有坚定之信守的人，无论在任何时代任何文化中，较之趋时竞利之辈，都更该值得人们的景仰和尊重，可是另一方面，则对于不同时代不同文化之道德价值，都该有明白正确的判断，以避免流于偏颇愚执之失，却也是极为重要的一项衡量标准。尤其当新旧文化激变之际，对于整体的文化演进之历史的趋势，更需要有清楚深刻的认识，纵使新文化的道德价值一时还未能完全确立，人们所当努力的也仍然该是对新文化的建设求进，而不该是对已腐朽的故旧作无益的迷恋。静安先生不幸竟因其一己之性格及旧传统之蒙蔽，在面对新文化之激变时，产生了价值判断的错误，因此乃不仅造成了他个人的悲剧，而且使中国之学术界，在新旧文化交替之际，蒙受了绝大之损失，这当然乃是静安先生有负于时代之处。然而另一方面，则静安先生对学术研究所表现的，不计功利一意追求真理的独立自由之研究精神，则是卓然超越于其当时的政党之争以外，而值得我们长久推崇和景仰的。就一个国家而言，人才之诞生固不易得，人才之养护则尤不易得，如果真正重视国家文化的价值和研究的发展，除了对一般人才之养护及训练加以重视以外，对于一些果然杰出的少数天才，更应该给以特殊

的爱护和尊重，使他们不致因外界的政治斗争，而影响他们独立自由的研究和创作。如静安先生者，如果国家能予以适当的研究环境之安排，使之确能自信其不致为政局变动之所牵累，则其自沉之悲剧必将可以幸免，而其所遗留给我们的学术成果，也将不仅如今日之所成就者而已。静安先生的悲剧，既使我们清楚地看到了在文化激变之时代中，新文化道德价值不能及时确立所造成的认同混乱，以及政党之争所可能加之于一个有理想、有持守之学者心理上的严重威胁，也使我们清楚地看到了一个不能追随时代前进而一意迷恋于保守的人，所可能造成的偏颇愚执的严重的错误。时代既有负于静安先生，静安先生亦有负于所生之时代，这种不幸的悲剧，乃是值得我们深深加以思索和反省的。

最后我们还要补充说明一点，就是本文对于静安先生之家庭身世一直未曾提及，那是因为静安先生学术研究途径之转变以及他最后的自沉，这两件大事与他的家庭身世都并没有直接关系的缘故。而静安先生著述中也绝没有如罗振玉《集蓼编》之自我标榜、琐琐叙家事的庸俗文字。在静安先生的著作中，仅有一篇《补家谱忠壮公传》是叙述他的一位远祖北宋末年守太原之副总管王禀之事迹的。[(76)]而这篇文章也是以史家之笔来为正史补传的笔法多，而宣扬祖德的口吻少。不过从这篇传文所叙述的事迹来看，则有两点颇可注意之处。一则据静安先生之所述，忠壮公“讳禀，字正臣，开封人”[(77)]，可知静安先生之先祖原为北人，此可注意者一。再则传中又记忠壮公守太原事云：

> 城陷时，被围二百五十日矣，公率羸兵与金人巷战，自被数十创，遂入原庙中负太宗御容，与子闾门祇侯荀，赴汾水死。[(78)]

据此可知静安先生之远祖忠壮公禀及其子荀，原来竟都是投水而死的忠义人物，此可注意者二。关于其祖先之为北人的一点，所可注意者乃是因为静安先生在其著作中，曾屡次言及北人与南人性格之不同。如其《国朝汉学派戴阮二家之哲学说》一文，便曾论及中国哲学中南北方学派之不同，以为“北方土地硗瘠”故“偏于实际”，至于“江淮以南……其为生也易”故“有思索之余暇”。又云：“孔墨之徒皆汲汲以用世为事，惟老、庄之徒生于南方，遁世而不悔。”[(79)]而于《屈子之文学精神》一文中，更详列北人与南人性格之异，以为一为“入世的”，一为“出世的”；一为“热性的”，一为“冷性的”；南人具“丰富之想象”，北人具“纯挚之热情”；南人重“理想”，北人重“持守”。又赞美屈子之精神，以为屈子之所以伟大，正因其以南人而兼具北人之热情的缘故。[(80)]此种分析虽未必完全适合于每一个北人或南人，可是就屈原来看，则确实乃是南人兼具北人性格之代表。而静安先生之一方面有“出世”的狷介的性格，一方面有“入世”的仁者的襟怀，以及其理智与感情相矛盾的天性，也未始不可能是因为他虽生为南人而具有北人之血统的缘故。再者忠壮公及其子荀既都是投水而死的，静安先生所极为推崇景仰的屈子也是投水而死的，而且静安先生之自杀也采取了投水自沉的方式，更且恰好死于世人纪念屈子自沉之端午节前二日，这种偶合，虽未必全属意识上之安排，但在潜意识中或者也曾受有相当之影响。以上乃是静安先生之身世家谱中颇可注意的两件事。而除去此一篇《补家谱忠壮公传》的记叙外，静安先生之著述中盖绝少叙及其家庭生活者。惟据《王国维年谱》所叙知静安先生幼年丧母[(81)]，这一件不幸与他忧郁悲观之性格的形成或者也不无关系。另一件事则是静安先生初婚之莫氏夫人早亡，静安先生与莫氏结婚时年二十岁，莫氏卒时静安先生年三十一岁[(82)]，时方从事于词之写作。在静安先生词作中，一部分可能为悼亡之作，写得极为哀感，这应该也是增加其悲观之一因。再则静安先生自沉前一年又有长子之丧，这对静安先生而言，可能也是一个很大的打击。至于静安先生之继配潘氏，则与静安先生结婚于光绪三十四年（1908），卒于1965年，病殁于台湾大学附属医院[(83)]，时去静安先生之自沉已三十又八年矣，而静安先生著作中对潘氏则一向未尝提及，与友人谈话亦鲜言及家事。总之静安先生之家庭身世与其研究途径之转变及其自沉以死，都并无直接重要之关系，故仅于篇末约略及之而已。

(1) 《王观堂先生全集》第16册附录，第7147—7151页（按：此文原载《国学月报》“王静安先生专号”，1927年10月第2卷第八、九、十期合订本。王德毅撰《王国维年谱》亦引此文，以为柏生乃静安先生门生戴家祥。见《年谱》第356页）。但嘉莹近日接获戴家祥先生亲笔来信指明此文实出刘节手笔。刘氏字子植，浙江永嘉人，曾任中山大学中文系教授，于1979年病殁。

(2) 同上书，第7152—7164页（原载《文学周报》第五卷第1—4期合订本，第53—64页，上海开明书店1927年版）。

(3) 金梁：《王忠悫公殉节记》，日本《艺文》第18年第8号，第65—66页，日本昭和二年八月京都帝大文学部版。

(4) 遗书中所云“陈吴二先生”指陈寅恪及吴宓二先生。静安先生自沉在夏历五月初三日，此一遗书乃是死前一日所写定者，故日期为五月初二日。

(5) 罗振玉：《海宁王忠悫公传》，《海宁王忠悫公遗书》，第2—3页，海宁王氏1927年增订再版。罗氏代呈之封章实乃伪造，详见溥仪撰《我的前半生》第2集，第194—195页，香港文通书店1964年版。

(6) 史达：《王静安先生致死的真因》，《文学周报》第5卷第1—4期合订本，第73页，上海开明书店1927年版。溥仪《我的前半生》亦曾言及罗氏与王氏金钱纠纷之另一传说，见《我的前半生》第2集，第195页，香港文通书店1964年版。

(7) 顾颉刚：《悼王静安先生》，《文学周报》第5卷第1—4期合订本，第2页，上海开明书店1927年版。

(8) 王世昭：《中国文人新论》，第29篇“血债未清诸作家”，第156页，香港新世纪出版社1953年版。叶德辉之死据王氏所叙，叶氏乃是因为写了一副讽刺共产党的对联，致触长沙农民协会之怒，于1927年3月10日聚众捕杀之。

(9) 陈寅恪：《海宁王静安先生遗书序》，见赵万里编辑《海宁王静安先生遗书》卷首。陈寅恪另撰有《王观堂先生挽词》长诗一首，原载《国学论丛》第1卷第3号，前有序文一篇，亦曾论及静安先生之死因。其中有“所殉之道，所成之仁，均为抽象理想之通性，而非具体之一人一事”之语，与此文所云“超越时间地域之理性”之言可以参看。惟是《挽词》之序文又曾提出“三纲六纪”之说，似不及此文之更为超越通达，故取此而略彼焉。

(10) 以上所叙静安先生与罗振玉交往经过均见王德毅撰《王国维年谱》。

(11) 罗振玉：《海宁王忠悫公传》，《海宁王忠悫公遗书》，第2—3页，海宁王氏1927年增订再版。

(12) 殷南：《我所知道的王静安先生》，《王国维年谱》，第365—368页（《年谱》引此文以为作者殷南乃北京大学教授马衡。此文原载1927年《国学月报》“王静安先生纪念专号”）。

(13) 《全集》第16册附录，第7150页。

(14) 费行简：《观堂先生别传》，《全集》第16册附录，第7027页（原载1927年排印本《王忠悫公哀挽录》）。

(15) 《全集》第5册《静安文集续编·纪言》，第1877页。

(16) 《全集》第2册《观堂集林》卷九，第417—418页。

(17) 《全集》第3册《观堂集林》卷二三《雪堂校刊群书叙录序》，第1135—1137页。

(18) 《观堂遗墨》卷下。

(19) 溥仪：《我的前半生》，第2集，第233页，香港文通书店1964年版。所言郑、罗、陈三人指郑孝胥、罗振玉、陈宝琛。

(20) 王德毅：《王国维年谱》，第381页，台湾商务印书馆1968年版。

(21) 吴文祺：《文学革命的先驱者王静安先生》，《小说月报》第17卷号外“中国文学研究专号”，第1—13页，上海商务印书馆1927年版。

(22) 《全集》第16册附录，第7147、7150、7151页。

(23) 王德毅：《王国维年谱》，第369页，台湾商务印书馆1968年版。（原载《人间世》第27期）

(24) 《全集》第9册《耶律文正公年谱余记》，第3753页。

(25) 《全集》第5册《静安文集续编·屈子文学之精神》，第1853页。

(26) 罗振玉：《罗雪堂先生全集续编》第2册《集蓼编》，第766页。

(27) 罗振玉：《海宁王忠悫公传》，《海宁王忠悫公遗书》，第2—3页，海宁王氏1927年增订再版。

(28) 罗振玉：《罗雪堂先生全集续编》第2册《集蓼编》，第697—700页。

(29) 《全集》第3册《观堂集林》卷二四《缀林》，第1173页。

(30) 《公羊传·僖公十九年》传：“梁亡，此未有伐者。其言梁亡何？自亡也。其自亡奈何？鱼烂而亡也。”《十三经注疏》第7册《公羊传》，第143页，台北艺文印书馆1965年第3版。若无特别说明，以下所引《十三经注疏》皆为此版本，不另行标注。

(31) 《全集》第3册《观堂集林》，第1181页。

(32) 同上书，第1169页。

(33) 铃木虎雄：《追忆王静安——附静安书牍》，日本《艺文》第18年第8号，第54页。

(34) 顾颉刚：《悼王静安先生》，《文学周报》第5卷第1—4期合订本，第8页，上海开明书店1927年版。

(35) 《观堂遗墨》卷下，第43页。

(36) 《王忠悫公遗书》第9册《观堂别集》，第11页。

(37) 王德毅：《王国维年谱》，第269、281、275、289页，台湾商务印书馆1968年版。

(38) 同上书，引金梁《瓜圃丛刊叙录续编》，第402页。

(39) 狩野直喜：《忆王静安君》，日本《艺文》第18年第8号，第43页。

(40) 《观堂遗墨》下（又见《王国维年谱》第297页）。

(41) 《全集》第6册《尔雅草木虫鱼鸟兽释例序》，第2128页。

(42) 《观堂遗墨》上。

(43) 王遽常：《嘉兴沈寐叟年谱》，《东方杂志》第26卷第16号，第69页，商务印书馆1929年版。

(44) 《全集》第3册《观堂集林》卷二四《缀林》，第1178页。

(45) 同上书，第1172页。

(46) 《全集》第3册《观堂集林》卷二四《缀林》二，第1191页。

(47) 《致友人蒋汝藻书》，《观堂遗墨》下。又见《王国维年谱》，第282—283页。

(48) 按研究系为民国初年段祺瑞任内阁时一个政党派系之组织。初梁启超与林长民组织宪法研究会，汤化龙及刘崇佑组织宪法讨论会，其后二者合并，改称研究系。见吴泽：《康有为与梁启超》，第142—143页，上海华夏书店1949年版。

(49) 《观堂遗墨》下（又见《王国维年谱》第297页）。

(50) 王德毅：《王国维年谱》，第251页，台湾商务印书馆1968年版。

(51) 王德毅：《王国维年谱》，第287页，台湾商务印书馆1968年版。

(52) 顾颉刚：《悼王静安先生》，《文周报》第5卷第1—卷期合订本，第3页，上海开明书店1927年版。

(53) 王国维：《论政事疏》（按：此文最早见于1927年海宁王氏版之《王忠悫公遗书》卷首罗振玉撰《王忠悫公别传》。当时逊帝溥仪近在天津，则静安先生曾经上此疏文之事，当属可信。其后《国学论丛》载《王静安先生年谱》，编此疏文于1924年下。钱基博《现代中国文学史》论及王国维时，曾引录此文，然未注出处。王德毅撰《王国维年谱》因之），第248—250页。

(54) 廖盖隆：《新中国是怎样诞生的》，第11页，上海海燕书店1951年第10版。

(55) 《全集》第16册附录，第7147—7151页。

(56) 徐中舒：《王静安先生传》，《全集》第16册附录，第7042页（原载《东方杂志》第24卷第13号）。

(57) 王世昭：《中国文人新论》，第29篇“血绩未清诸作家”，第156页，香港新世纪出版社1953年版。

(58) 参见《王国维年谱》，原载《梁任公先生年谱长篇初稿》。

(59) 顾颉刚：《悼王静安先生》，《文学周报》第5卷第1—4期合订本，第2页，上海开明书店1927年版。

(60) 《全集》第16册，第7102—7103页（原载《国学论丛》第1卷第3号）。

(61) 黎东方：《平凡的我》，第210页，台北传记文学社印行1969年版。

(62) 溥仪：《我的前半生》，第195页，香港文通书店1964年版。

(63) 《全集》第16册（原载《国学月报》“王静安先生专号”）。

(64) 史达：《王静安先生致死的真因》，《文学周报》第5卷第1—4期合订本，第73页，上海开明书店1927年版。

(65) 见《王国维年谱》引玉李文（原载《人间世》第27期）及《王国维年谱》第380页。

(66) 《致友人蒋汝藻书》，《观堂遗墨》下，又见《王国维年谱》第282—283页。

(67) 《观堂遗墨》下，又见《王国维年谱》第279页。

(68) 罗振玉《祭王忠悫公文》曾云：“十月之变，势且殆，因与公及胶州柯蓼园学士约同死。”《全集》第16册附录，第7115页。又罗振玉《海宁王忠悫公传》则云：“宫门之变，公援主辱臣死之义，欲自沉神武门者再，皆不果。”《海宁王忠悫公遗书》，第2页，海宁王氏1927年增订再版。此说盖与罗氏所云静安先生死前曾嘱其代呈封章事同为罗氏强调静安先生之死为殉节之说，而其为此说又不过欲借之以映衬自己之忠义，并不可确据。

(69) 徐中舒：《追忆王静安先生》，《文学周报》第5卷第1—4期合订本，第68页。

(70) 蒋君章：《仓圣明智大学的回忆》，《传记文学》第9卷第6期（台湾，1966年12月），第13页。

(71) 顾颉刚：《悼王静安先生》，《文学周报》第5卷第1—4期合订本，第10页，上海开明书店1927年版。关于文中顾氏所云“他少年到日本早已剪发”一事，并无其他资料可据，不知确否可信。然据日人青木正儿《王静安先生之辫发》一文，则1913年青木初见静安先生于日本京都时乃是确实留有发辫的。

(72) 殷南：《我所知道的王静安先生》，《王国维年谱》，第365—368页。

(73) 青木正儿：《王静安先生之辫发》，日本《艺文》第18年第8号，第60—62页。

(74) 转引自青木正儿：《王静安先生之辫发》，同上书，第59—60页。

(75) 溥仪：《我的前半生》，第123页，香港文通书店1964年版。

(76) 《全集》第3册《观堂集林》卷二三，第1097页。

(77) 同上书，第1097页。

(78) 同上书，第1116—1117页。

(79) 《全集》第5册，第1707页。静安先生以为老子楚人，与孔子问礼之老聃系二人，庄子虽生于宋，实亦楚人。

(80) 同上书，第1848页。

(81) 王德毅：《王国维年谱》，第5页，台湾商务印书馆1968年版。

(82) 同上书，第10、43页。

(83) 同上书，第48页。

# 第二编　王国维的文学批评

# 第一章　序　论

## 一　静安先生的两组文学批评及其重要性

静安先生乃是中国第一位引用西方理论来批评中国固有文学的人物，因此在中国近代文学批评史上，他自然应该占有一席重要的地位。可是他所留下来的有关文学批评方面的述作却实在并不很多，因为自从辛亥革命以后，他便开始专力于古史方面的考据而完全放弃了文学方面的研究。他真正从事有关文学批评之著述的年代，其实仅不过是自其二十六岁（1902）以后到三十五岁（1911）以前，短短不到十年的日子而已。在这一时期中，他留下的有关文学方面的著述，如果简单地加以归纳一下，大约可以分为二组：第一组是他于光绪二十八年（1902）以后五六年间陆续在《教育世界》杂志所发表的一些杂文。这些文字中的一部分在光绪三十一年（1905）曾由静安先生自己编订为《静安文集》。至于光绪三十一年以后的一些作品，则于1936年曾被编辑为《静安文集续编》一卷，收入《海宁王静安先生遗书》中。其后1968年，台北文华公司印行《王观堂先生全集》，又自《晚清文选》中录出《教育之宗旨》一文附入《静安文集》之末，与《静安文集续编》一并收入全集之中。[1]在这些杂文中，当以《〈红楼梦〉评论》一文最为值得注意，因为此文乃是第一篇完全引用西方哲学及文学之理论而写成的中国文学批评专著。虽然其论点仍有许多值得检讨之处，但这在中国有着千年以上之传统的文学批评史中，却是一项别开天地的创举。除此一篇专著外，其他文章之讨论文学或者虽非专门讨论文学然而也可以自其中窥见静安先生对文学之见解者，在《静安文集》一书中则有：《叔本华之教育学说》、《叔本华与尼采》、《论哲学家与美术家之天职》、《教育偶感》、《论教育之宗旨》等文。在《静安文集续编》中则有：《人间嗜好之研究》、《古雅之在美学上之位置》、《文学小言》、《屈子文学之精神》、《奏定经学科大学文学科大学章程表后》、《去毒篇》等文。这一组著述大都写成于静安先生正在耽读康德、叔本华及尼采诸家学说之时，所以在这些文章中，所表现的西方思想之色彩极为浓厚。

另外一组文学批评著作是他于光绪三十四年（1908）至宣统元年（1909），陆续在《国粹学报》发表的《人间词话》六十四则。[2]这一部分作品，后来于1926年曾被俞平伯自《国粹学报》录出交付朴社印为单行本。[3]及至静安先生逝世后，赵斐云又自其遗著手稿中录出前所未发表之《人间词话》删稿四十四则，又别录《蕙风琴趣评语》二则与平日论学时评词之语二则，计共四十八则，是为论词之部；此外又附录《静安文集》中《文学小言》之一部分，及静安先生所藏各家诗集之眉批评语与其致友人书信中论诗之语，计共二十二则，是为论诗文及通论文学之部：一并发表于《小说月报》十九卷三号，题为《人间词话未刊稿及其他》[4]。其后该文中之前一部分论词之语四十八则，于1936年被收入《海宁王静安先生遗书》，与以前发表于《国粹学报》之《人间词话》合刊为《人间词话》二卷。[5]次年许文雨曾就此二卷写为《人间词话讲疏》，由南京正中书局印为单行本。及至1940年，上海开明书局刊印徐调孚所编之《校注人间词话》，除此二卷外复收辑静安先生所撰之《唐五代二十一家词辑》诸跋语，《清真先生遗事》，《观堂集林》中之《云谣集杂曲子跋》，《观堂别集》中之《王周士词跋》，《观堂外集》中之《桂翁词跋》，以及静安先生《人间词甲乙稿》序文二篇，共十八则，录为补遗一卷。[6]其后1947年开明重印此书，徐调孚又编入其友人陈乃乾所录静安先生旧藏诗词集中手写之批语七则，附于补遗之后，仍为三卷。[7]及1961年，香港商务印书馆出版王幼安校订之《人间词话》，又于下卷《人间词话·删稿》中据静安先生原稿增录旧所删去之词话四则，合共全书三卷，得词话一百四十二则，为今日传世之《人间词话》中

最完备之本。[8]此一组作品多写于静安先生已厌倦于西方之哲学而兴趣转移于中国旧文学之际，故其中虽时时亦仍流露有早年所受西方思想之影响，然而就全书之体裁及其批评方式言，则实在与中国传统之诗话词话一类之作品极为相近。此后静安先生于1911年所完成之《宋元戏曲考》一书，于其中之第十二章及第十五章论及元剧与南戏之文章时，也曾有过一部分属于文学批评的言论。不过《宋元戏曲考》原为静安先生之研究途径自文学转向考据之时期的过渡作品，所以其性质实在以考据为主，至于其中一小部分文学性之评论，其思想见解则大多仍为《人间词话》之延续。自此以后，静安先生则完全走上考据之途，不复更为文学批评之写作矣。

在前面所提到的两组作品中，由《人间词话》的版本之多，搜辑之勤，我们便已可以想见其流传之广与其受人注意之一斑了，至于《静安文集》与其《续编》却一向未曾广泛地流传过。如果说著作也和一个人一样有“遇”与“不遇”之幸与不幸的话，则《静安文集》与其《续编》当然乃是属于“不遇”的不幸者，因为如果以《静安文集》及其《续编》中一些杂文的内容来说，其所表现的敢于突破旧传统勇于接受新观念的过人识见，在当时原当受到晚清思想界及文学界的普遍重视，然而竟未能如此者，其故盖有以下数端：第一，《静安文集》出版于光绪三十一年（1905），当时已是革命剧变的前夕，有志于革新者乃纷纷从事于实际之行动而无暇注意及此文学之末事，而保守之一派则对其中所收辑的一些叔本华、尼采诸人之所谓“贱仁义薄谦逊”之说则又去之且唯恐不及，当然更不会加以重视。[9]这种由外在之环境所造成的不幸，当然乃是使这些杂文流传不广的原因之一。第二，辛亥革命以后，时代虽转为趋新，而静安先生自己之研究途径却反而转为趋旧，不仅对前此之作品绝口不提，而且于1923年他自己编订《观堂集林》时，对《静安文集》一书中之作品亦复一字不录。吴文祺于1924年撰写《文学革命的先驱者——王静安先生》一文时，对《静安文集》已曾有“绝版”之叹。[10]所以作者自己对这些作品的不肯辑录保存的态度，应该乃是使这些杂文流传不广的又一原因。第三，静安先生逝世以后，其门人亲友于1936年为之出版《海宁王静安先生遗书》时，虽曾把《静安文集》编入遗书之中，并收辑其他散见各杂志之文字增为续编，然而当时距离静安先生写作这些文字之时间则已有三十年左右之久，新文学既已盛行于世，而引用西方文学理论中之各种主义从事文学论战的作品，又正复弥漫于当时的报刊杂志之上。在这种时代来反观三十年前静安先生在接受西方新思想之草创萌芽时期所写的一些片段的、不成熟的文学批评，当然便已失去其值得重视的时代意义。这应该乃是使这些杂文始终流传不广的再一原因。西汉时颜驷曾经对武帝自慨其不遇云：“昔文帝好文臣好武……今陛下好少而臣已老矣”[11]，静安先生这些杂文之不能为当世所重视，其“不遇”盖亦有类乎此者。

可是静安先生后期所写的回归到中国旧批评传统的《人间词话》一书，则一直颇为人所重视。自民国初年以迄于今日，曾不断有人为文对之加以引用或讨论，其主要原因当然乃是因为静安先生对于中国的旧诗词确实有其极值得重视的深入有得的见解，所以才能在发表后不久就引起了人们的普遍注意。而另一个颇值得玩味的原因，却正因为新文学逐渐盛行反而造成了《人间词话》之更加被人重视。因为中国的旧文学既原有其历久不衰的悠长的历史价值，虽在新文学盛行之后，而中国的旧文学仍一直是从事中国文学的人们所欣赏和研究的主要对象。在这种情形下，要想在中国传统的批评中，寻找出一本可以给那些已与中国旧传统逐渐脱节，在新文化中成长起来的青年们作为欣赏旧文学之指导入门的书籍，则《人间词话》一书便恰好是可以导引现代的读者通向古代的文学、结合西方之观念与中国传统之心智的一座重要桥梁。在形式上，《人间词话》乃是属于中国旧传统的诗话词话一类的作品，可是在观念上，静安先生却毕竟已曾接受过西方思想的洗礼，对于中国的旧诗词有着不少融会了新观念与旧修养的极为精辟的看法。因此《人间词话》一书虽然也和其他一些中国传统批评的著作一样，在理论体系上仍有许多疏失缺漏之处，可是在见解方面，其新观念与旧修养的结合却确实能予读者以极大之启发，而这也正是《人间词话》一书直至今

日仍然为人们所重视的一个主要原因。

如果但为一己之阅读计，则在静安先生这两组文学批评著述中，我们当然可以只选读他的《人间词话》，而不一定要读他那已被时代逐渐删汰了的一些杂文。可是如果我们不仅是为了一己的阅读，而是为了对静安先生的文学批评作整体性的研究和介绍，则《静安文集》及其《续编》中的一些杂文，当然便是我们所绝不可忽视的一部分重要资料。因为静安先生在文学批评方面真正值得重视的成就，实在并不仅在于其任何一篇作品的个别价值而已，而更重要的乃是在于他能够把西方新观念融入中国旧传统，为中国旧文学开拓了一条前无古人的新的批评途径。这种开拓，在许多现代青年学者都竞以西方理论来为中国古典文学作诠释的今日，当然就更加有其值得反省和注意之处。静安先生早期所写的一些杂文，虽然今日从表面上看来只是属于启蒙时期的一些没有完整体系的琐杂概念而已，可是这些概念却无一不显示着他与西方思想接触以后，在对另一种文化的观照中，要对中国传统文学之意义与价值重新加以衡定的觉醒。唯有透过这些杂文，我们才能真正看到静安先生在开拓新的批评途径中，他的一些重要观念之逐渐成长的过程。至于在这些杂文中的《〈红楼梦〉评论》一文则是他设想着完全以西方哲理来解释中国文学的一种大胆的尝试，虽然他这一次的尝试有着不少因过分牵强附会而造成的错误和失败，但这种失败一方面既是尝试新理论所必经的过程，而另一方面则这种失败也未尝不可说明静安先生的文学批评之所以终于又回归到中国旧传统的潜在的因素。静安先生在中国文学批评史上既是第一个尝试以西方新观念纳入中国旧传统的先进人物，则他之从汲取新观念、尝试新理论到回归旧传统的整个过程，以及他在每一个阶段中的成功和失败，当然便是我们所当检讨的重要课题。何况近年来西方文学批评理论之发展既日趋于精密深微，而借用西方理论对中国古典文学重新加以诠释和评价也已经成为势不可免之一种必然的趋势。在这种趋势中，让我们来对这一位把新观念带进中国旧传统的先进者之文学批评的成长与演变的过程做一番整体性的研究，也许这将比前人之仅仅注意其某一些批评概念、或某一些批评术语的片段的讨论更有时代之意义。而在这种讨论中，他早期的杂文与他后期的《人间词话》，当然就有着同样值得我们重视的价值。这一点是我们在开始先要向读者加以说明的。

## 二　中国文学批评之传统及其需要外来之刺激为拓展的必然性

如我们在前一节之所叙述，静安先生在文学批评方面的成就，既然主要乃是在于他能够把西方之新观念带进中国之旧传统，要想了解这一点对于中国文学批评之拓展的重要性，我们就不得不先对中国批评之旧传统是否有待于外来之思想理论以为拓展的问题作一检讨。

一般说来，中国的文学批评乃是发生得极早却发展得极慢的一门学问。如果远究其原始，则早自群经诸子之中，我们便已可以见到不少零碎片段的论文论诗的言语了。及至魏晋南北朝之世，中国的作者们更开始对于文学有了极广泛的反省和自觉，于是有关文学批评的专门著述乃不断相继出现，自魏文帝的《典论·论文》、陆机的《文赋》，以迄于刘勰的《文心雕龙》和钟嵘的《诗品》，更加之以沈约诸人的声病之说。在这一时期中，中国的文学批评无论在质的方面或量的方面，可以说都有着极为可观的成就。如果仅就此一初度反省与自觉之时代所留下的著述而言，则中国的文学批评经过以后千余年来的发展，实在应当有较之今日所能见的更伟大更具体的批评相继出现。可是自唐代以后，则在创作一方面虽然是名家辈出盛极一时，可是在批评一方面则除了散见于各大家诗文中的一些单篇述作外，其余一些表面看来属于文学批评之专著如皎然之《诗式》与司空图之《诗品》等，则其实不过只是一些泛论诗之品式或对诗之风格加以主观品第的作品而已，它们都不曾对批评理论方面有什么更具体的建树。至于宋代则因为受了当时流行的佛教之语录体的影响，诗话之作乃开始盛行一时，而又因五代以来词之兴起，于是除了诗话以外又开始有了词话之作。明清以来相因成风，于是诗话及词话遂尔络绎争出。此外，在一般诗人文士的书牍论说之中当然也不乏谈文论诗的述作，可是却大多零星散乱，并没有什么具备理论体系的专门述作。在从周代以迄于明清直至静安先生以前的文学批评作品中，其所触及的方面可以说极为广泛。论及内容的，则自《尚书》便已有“诗言志”[(12)]之语；论及功用的，则自《论语》孔子谈诗便已有“兴观群怨”、“事父”、“事君”[(13)]之言；论及作法的，则自《毛诗·大序》便已有“赋比兴”[(14)]之说；论及作者之时代背景的，则自《孟子》便已有“知人论世”[(15)]之主张；论及声律的，则自司马相如《答盛擎问作赋》便已有“一宫一商”[(16)]的辨别；论及体制的，则自魏文帝《典论·论文》便已有“奏议宜雅，书论宜理，铭诔尚实，诗赋欲丽”[(17)]的区分；论及源流和品第的，则自钟嵘之《诗品》便已曾溯源别流地把诗人衡定为上中下三品。至其综合大成，对于文学之源流体式创作与鉴赏都曾有所论及的，则前有陆机之《文赋》，后有刘勰之《文心雕龙》。不过陆机以赋体论文遂为对偶声韵之形式所拘限，因此乃不免于“巧而碎乱”[(18)]之讥。而刘勰则采取专门论著的方式，对于源流、名义、文类、文体以及写作与鉴赏之各方面，都曾各立专题分别加以探讨和论析。所以在中国文学批评史上如果要说到集大成而且有体系的作品，则自当推刘勰之《文心雕龙》为一大巨著。至于唐宋以来历代之诗话词话及诸家评论诗文之单篇述作中，当然也有不少极为可贵的精论要义，然而却可惜体例驳杂，都不是理论精严的专著。写到这里，我们就不得不一加反省：中国之文学批评既然发生得如此之早，注意的方面也如此之广，对于文学之内含与形式也曾经有过很精微的体认与辨别，那么为什么我们始终未曾发展成一套体系精严的批评理论，而除了刘勰一部《文心雕龙》略具规模纲领以外，自刘氏以后一千多年以来，竟也没有一部更像样的具有理论体系的专门著作出现。这在我们一向以文学历史之悠久及文学遗产之丰富自豪的中国人来说，当然乃是一件极值得自我检讨的问题。

关于此一问题可以分为以下几方面来加以探讨。第一，我们所要提到的乃是不同的民族各有其不同的特质，中国的民族似乎一向就不长于西方之科学推理的思辨方式。这样说虽似乎有些武断，可是我们只要对中国语言的特征一加反省，便可知道这话乃是可信的，因为语言的组合方式也便是民族思维方式的具体表现。中国语言的组合在文法上乃是极为自由的，没有过去、现在与未来的时态的区分，没有主动与被动

的语气，也没有阳性与阴性及单数与复数的区分，而且对于一些结合字句的词语如前置词、接续词、关系代名词等也都不加重视，一切都有着绝大的自由，因此在组成一句话时，主语、述语与宾语以及形容词或副词等都可以互相颠倒或竟而完全省略，而且在行文时也一向没有精密的标点符号。具有这种语言特征的民族，其不适于作严密的科学推理式的思考岂不乃是一件显而易见的事。再则中国的思维方式还有一个特征，那便是重视个别的具象的事物而忽略抽象的普遍的法则。中国人喜欢从个别的事例来观察思索，而不喜欢从多数个别者之间去观察其秩序与关系以建立抽象的法则，所以中国的诗话词话便大多乃是对于一个诗人的一首诗或一句诗甚至一个字的品评，或者竟然只是一些与作品无关的对诗人之轶事琐闻的记述，而从来不愿将所有作品中的个别的现象归纳出一个抽象的理论或法则，甚至在触及极抽象的问题时也仍然只予以具体的形象化的说明，如司空图《诗品》把诗分为二十四种不同的风格。风格本是抽象的东西，司空图对于何以形成如此不同之风格的因素，如风格与内容，修辞以及作者之性情、人格、时代之背景等种种关系竟完全未加理论的说明，而但举出一些如“采采流水，蓬蓬远春”、“落花无言，人淡如菊”[(19)]等具象的比喻。如果不取此具象的比喻，则中国人对于抽象的风格便只剩下了“高古”、“典雅”、“清奇”、“飘逸”等一些极难以掌握其义界之确限的模糊的概念了。总之中国人忽视客观的抽象法则之建立，乃是中国文学批评缺乏理论精严之著述的一个重要原因。其次则中国人的思想乃是以儒家思想为根本的，重视实践的道德，也重视文学的实用价值。这种思想影响及于文学批评，所以衡定作品既往往以其经世致用的价值为准，而发言立论也往往喜欢尊崇往古依托圣贤以自重。这种崇古载道的文学观，无疑地乃是限制了中国文学批评理论之发展的另一个原因。而且除去儒家思想以外，另外还有两种思想也曾给予中国文学批评以极大之影响的，那就是老庄的道家思想和佛教的禅宗思想。如我们在前面所言，中国民族的思维特色原就比较偏重于具象及直观的方式，而老庄的思想则更重在爱好自然而弃绝人为，因此中国人对于文学乃形成了一种想要超越寻常智虑而纵情直观的欣赏态度。至于印度的佛学，则虽然有其因明学一派严密的理论，可是这种思辨方式与中国的民族性并不相合，所以佛学传入中国以后，给予中国影响最大的乃并非因明之学而是禅宗之学。禅宗之学自灵山会上世尊拈花迦叶微笑的传法方式开始，所倡示的乃是“不立文字”、“见性成佛”。[(20)]这种“直指本心”的妙悟方式，融会了道家的弃绝智虑的直观态度，于是乃形成了中国偏重主观直觉一派的印象式的批评。更加之以中国文士们对于富于诗意的简洁优美之文字的偏爱，所以在文学批评中也往往不喜欢详尽的说理，而但以寥寥几个诗意的字来把握一个诗人或一篇作品的灵魂精华之所在。这种直观印象式之批评的风习和偏爱，乃是使中国文学批评不易发展成为体系精严之论著的另一个重要的原因。

综合上面几点来看，中国文学批评的特色乃是印象的而不是思辨的，是直觉的而不是理论的，是诗歌的而不是散文的，是重点式的而不是整体式的，因此像齐梁之间刘勰的体大思精的巨制《文心雕龙》之出现，在中国文学批评史的发展上来说，实在乃是一种意外的收获。虽然一向谈文学批评的人往往把钟嵘的《诗品》与刘勰的《文心雕龙》相提并论，可是《诗品》在理论方面的建立较之《文心雕龙》乃是迥然不可同日而语的。《诗品》的品评乃是完全中国传统式的直觉的、主观的赏鉴式的批评，与沈约的《棋品》及庾肩吾的《书品》等[(21)]，应该同是东汉魏晋以来九品论人之风气下的产物，并没有什么谨严精密之理论建树，而《文心雕龙》则不然了。《文心雕龙》全书五十章共分上下两篇。上篇推源本末分别为有韵之文与无韵之文，标举出源流体制的重要纲领，是所谓文体论。下篇讲文章之风格与修辞谋篇等写作时所当注意之各种创作的方法，以及批评时所可资为衡量的各种标准，是所谓文术论。而以最后一章《序志》总述全书要旨，是一本具有相当理论体系的文学批评专著。郭绍虞在《中国文学批评史》中就曾经说：

> 《诗品》用的旧方法，只以较正确的赏鉴式批评代替那不正确的赏鉴式批评，而《文心雕龙》则提出了有关批评的理论，所以能在批评界中立一正确的标准，这是《文心雕龙》正确的地方，我们要在这方面认识《文心雕龙》。[(22)]

所以《文心雕龙》的出现，在中国的文学批评史上说起来乃是一部并无先例的空前巨著。而且不仅如此，在《文心雕龙》以后历唐宋以迄明清，也更无一部如此体大思精的文学批评作品可为继响，这才是一个真正值得我们反省思考的问题。关于这一点有一个近在目前却一向未被人提出的答案，那就是《文心雕龙》之所以能有如此特殊的建树，成为中国文学批评史上不仅空前而且绝后的一部巨著，乃是因为《文心雕龙》的作者刘勰，在立论的方式上，曾经自中国旧有的传统以外接受了一份外来之影响的缘故。据《梁书》卷五十《刘勰传》载云：

> 勰早孤，笃志好学，家贫，不婚娶，依沙门僧佑与之居处，积十余年，遂博通经论，因区别部类录而序之，今定林寺经藏，勰所定也。(23)

又云：

> 勰为文长于佛理，京师寺塔及名僧碑志，必请勰制文。(24)

这两段叙述乃是极可注意的，因为印度佛经中既原有其因明学一派的论理思辨的方式，刘勰又博通经典，则其思想方式之曾受此种论理思辨之影响，当然乃是极为可能的一件事。再则刘勰曾经从事于佛经的区分部类的工作，这对他立论时之整理归纳的方法当然也可能有相当的影响。这一点写中国文学批评史的人们也曾注意及之，朱东润在其《中国文学批评史大纲》中就曾经说：“勰究心佛典，故长于持论。”(25)朱氏此语不能说不是有见之言，只是朱氏未曾因此而注意到外来的影响对于中国文学批评之发展上的重要性，因此朱氏所说的“究心佛典”、“长于持论”的话也就成了只是对刘氏个人的一句批评，而忽略了其“究心佛典”之影响对于建立中国文学批评之理论的整体的重要性。而历来写文学批评史的人，也没有一个人曾经提出过中国文学批评要想建立理论体系，必须有待于外来之影响的此一严重之问题。可是事实俱在，刘勰之值得注意的成就乃是因为受了外来佛典之影响，而刘勰以后一千多年以来的中国文学批评，都只能在单篇零简的诗文书牍及琐屑驳杂的诗话中打圈子，虽有精义却始终不能发展组织为有理论体系的著述，便也正是因为缺少了这种外来刺激之助力的缘故。了解了此一事实，则静安先生在晚清之世，因受西方思想影响而写作的文学批评，对于中国文学批评之新发展的重要性就可以想见了。

不过必须要接受外来的推理思辨方面的助力虽属事实，可是怎样去接受，如何才可以取长补短，则仍是一个极值得反省思考的问题。刘勰所受的影响毕竟仅是得自印度佛典而已，并非得自外来的某一文学批评的理论体系，所以他之胜过旧传统的一点拓展，便也只是比较有纲目条理的体系观念而已。至于谈到文学批评本身，则从现代观点来看，就会觉得他在观念方面仍有一些不尽细密明确之处。第一是专门术语的义界不够明确，因为如本文在前面所言，中国的民族性乃是重具象直觉而不重分析推理的民族，因此对于较抽象的事物，并不能如西方之从推理的思考来界定它的名义，而往往喜欢用一些意念模糊的批评术语，因而在中国文学批评述作中，便往往充满了像“道”、“性”、“气”、“风”、“骨”、“神”等一些颇具神秘性的字样来作为批评的准则。《文心雕龙》所用的批评术语便正复如此。而当其使用时，又往往因其上下行文口气之不同，而在含义方面可以发生很多不同的差别。陆侃如在其《文心雕龙术语用法举列》一文中便曾经说：“文心雕龙中有些常见的字如道、性、气、风、骨之类大都带有专门术语的性质，对于这些字的解释在学术界中曾引起不少的争论”(26)，那便正因为这些字眼都过于神秘化，在推理的思考上其意义不够明确的缘故。第二则在行文方面刘勰也和中国的一般文士一样有着对文字之美的过分的偏爱，因而遂妨碍了说理的明确。因为如本文在前面所言，中国语文的特征乃是独体单音而且疏于文法，因此在组织排列方面虽适于作声律对偶的唯美的安排，而并不适于作曲折详尽的说理，尤其因为刘勰正生当于唯美主义盛行的齐梁之际，因此在他的作品中便充满了美丽的对偶字句，有时为了字句的整齐，甚至不惜牺牲内容的完整。最明

显的一个例证就是在《文心雕龙》卷四《史传篇》当他谈到《史记》一书的五种体例时，竟然为了要写成四个整齐的句子，便只写了：“故本纪以述皇王，列传以总侯伯，八书以铺政体，十表以谱年爵”[27]四句极概略的叙述，一方面既把“世家”一种体例完全略而不提，而另一方面则“列传”所记的人物又本不尽属侯伯，而侯伯实在该是属于“世家”的一部分，于今刘勰乃竟只说了一句“列传以总侯伯”，便把“列传”与“世家”二体一并不求甚解地一笔带过，这在有“旧学修养”的读者而言，原可一望而知其意旨之所在，因为这原是中国文人在写作时所常用的一种手法。可是这种手法虽可用之于文学创作，却实在不宜用之于文学批评，因为创作可以求“美”为目的，所以有时不免因为要求在文字方面表现对偶整齐之美而对原来的意思有所剪裁牺牲，可是批评却实在当以求“真”为目的，一定要交待得条理明晰、观念正确。刘勰的《文心雕龙》虽然为我们留下了一个颇为宏大的体系规模，可是在文学批评的理论方面则无疑地仍有着许多不够细密精确之处，因此要想使中国文学批评在理论方面有更进一步的发展，则我们正还有待于另一次新的外来的刺激与另一条新途径的开拓，这是从中国文学批评的传统中足可得到证明的。

## 三　晚清时代静安先生在西方文化刺激下的觉醒

晚清时代，西学之输入无疑地乃是我国学术界之又一次外力的刺激，而生当其时的静安先生，则正是在此刺激中，第一个儆悟醒觉而尝试着要为中国文学批评开拓新途径的先进人物。从静安先生早期所写的一些杂文中，我们就已经可以见到他在西方文化之冲击中的种种觉醒。在其《论近年之学术界》一文中，静安先生便曾经明白表示过中国学术思想之有待于外来之刺激，他以为六朝佛学之输入为中国思想第一度受外力影响之时期，以迄于晚清西学之输入又为中国思想第二度受外力影响之时期，在文中他曾经叙述说：

> 外界之势力之影响于学术岂不大哉……自汉以后儒家唯以抱残守缺为事……佛教之东，适值吾国思想凋蔽之后，当此之时学者见之如饥者之得食，渴者之得饮。……自宋以后至本朝，思想之停滞略同于两汉，至今日而第二之佛教又见告矣，西洋之思想是也。(28)

又于其《论新学语之输入》一文中论及中国思想之缺乏理论系统，与其有赖于西方思想之补足云：

> 国民之性质各有所特长，其思想所造之处各异……我国人之特质实际的也，通俗的也，西洋人之特质思辨的也，科学的也，长于抽象而精于分类……吾国人之所长宁在于实践之方面，而于理论之方面则以具体的为满足，至于分类之事，则除迫于实际之需要外殆不欲穷究之也。……故我中国有辩论而无名学，有文学而无文法，足以见抽象与分类二者皆我国人之所不长。(29)

> 言语者思想之代表也，故新思想之输入即新言语输入之意味也，十年以前西洋学术之输入限于形而下学之方面，故虽有新字新语，于文学上尚未有显著之影响也，数年以来形而上之学渐入于中国……处今日而讲学已有不能不增新语之势。(30)

从上面的叙述，我们可以看出静安先生在外来文化之冲击下确实有着几点重要的觉醒。第一，中国之学术思想有时因传统过久而趋于停滞，因此需要外力之刺激始能有新的发展和开拓。第二，中国的思想之特质其缺点乃在于缺乏对抽象概念之推理思辨的能力，故有赖于西方思想理论为之补足。第三，欲借西方之思想理论以补中国之不足，则在接受其思想理论时自不得不同时接受其借以表现之语言。

不过，值得注意的是除了以上三点觉醒之外，静安先生在同时还提出了在这种觉醒中所当掌握的一项基本原则，那便是要将西方之思想理论与中国固有之文化传统相融会。他在《论近年之学术界》一文中，便曾经提出佛教思想之传入与中国之思想相化合的经过为例证，说：

> 自六朝至于唐室而佛陀之教极千古之盛矣……然当是时吾国固有之思想与印度之思想并行而不相化合，至宋儒出而一调和之。
>
> （外来之思想）即令一时输入，非与我中国固有之思想相化绝不能保其势力，观夫三藏之书已束于高阁，两宋之说犹习于学官，前事之不忘来者可知矣。(31)

至于要想达成此种将外来思想融会入中国传统的需要，则担任把外来之思想介绍入中国的传译人，其对于外来之思想语文与中国之思想语文皆需具有相当程度之修养，当然便是一项必备的条件。静安先生在其《论新学语之输入》一文中，就曾经提到当年经过日文之翻译辗转介绍西方思想之一般译者的修养之差云：

今日译者其有解日文之能力者十无一二焉，其有国文之素养者十无三四焉，其能兼通西文深知一学之真意者以余见闻之狭殆未见其人也……故其所作皆粗漏庞杂，佶屈而不可读。[32]

又在其《书辜氏汤生英译中庸后》一文中，论及完全以西方之思想语言介绍古人思想之不可云：

如执近世之哲学以述古人之说，谓之弥缝古人之说则可，谓之忠于古人则恐未也。[33]

虽然以上这两段话，静安先生主要乃是针对当时一般人之译介的作品而言，然而译介之事原来乃是接纳另一种外来新文化之基本工作，在第一步基本工作上，尚且需要对于两种思想语言同时具备有相当之水准始能胜任，则当一个人真正从事于把外来文化融入中国固有文化之中的实践工作时，对于这两方面的修养水准当然就需要有更高之要求。因此当我们论及静安先生之文学批评时，除了上面所提到的他在西方文化思想中之醒觉，以及他早期杂文中对于西方思想观念之汲取和应用的实践尝试以外，还有一点也是我们所必须提及的，那就是他对于中国旧文学所具有的深厚的修养。

根据静安先生年谱的记述，他从幼年时就曾从其父乃誉先生诵习骈散文及古近体诗，而且从少年时代便喜爱词章的写作，当他二十岁左右时在写作旧诗方面已经有了颇为可观的成就。这种从幼年培养起来的对于中国旧文学领略欣赏的能力以及写作的经验，在静安先生文学批评的发展途径中乃是极值得注意的一件事。因为中国的旧文学既有着二千余年以上的传统，而所有旧传统的作者又无一不是从幼年之诵读中熏习培养出来的人物，这种情形便造成了中国传统文学中一种特殊的现象，那便是唯有自相同之熏习培养中训练产生出来的人，才能具有共鸣的一种感受和思辨的方式。因为中国文学既一向缺乏创作或批评的理论体系，也并没有严格的逻辑或文法的准则，因此在中国文学的批评传统中，评者与作者与读者之间所赖以沟通的凭借，便也并不是任何固定的理论或准则，而是他们之间所具有的共同的阅读背景、表达习惯、思维方式、感受联想，以及由此多种因素所结合成的一种共同的欣赏和判断的能力。从前夏济安在其所写的《两首坏诗》一文中曾经说：“中国人的批评文章是写给利根人读的，一点即悟，毋庸辞费。”[34]其实中国人的根器并不比西方人特别敏锐，现代的中国人也并不比古代的中国人特别迟钝，只是因为西方人或现代的中国人既缺乏了古代中国人所同具的诵读熏习的培养，因之也失去了中国传统中评者与作者及读者之间所同具的一种足以唤起共鸣的联系和凭借的缘故。多年来我在台湾及美国与加拿大等地担任中国旧诗的教学，常有机会读到一些使用现代理论来讨论中国旧诗的著述或论文，其间最使我感到遗憾的一件事，就是有些极有见地的作者，因为有感于中国传统之“一点即悟”式的批评之缺乏理论体系，而尝试着以西方之理论来对中国的文学加以诠释的时候，却往往在征引了许多极精微的西方理论之后，而当触及中国诗本身时，却发生了理解方面的错误。这种错误的发生就大半乃是由于诠释的人缺乏了与作者相同的熏习修养，因而既不能有共同的感受和联想，所以也无法体认其真正之意旨究竟何在的缘故。因为中国文学批评虽一向偏重于主观直觉式的评赏，然而这种评赏却毕竟并不是漫无标准的猜测，一首诗虽然可以有多种可能的解说，然而在中国旧传统中，却原来也仍是存在着一种共同的感受和思辨之方式，以及正确的联想与解说之途径的。因此旧学的修养就成为了评赏中国旧文学时所必具的一项重要基础，具有这种基础才能真正与旧文学发生共鸣而掌握其真正的精神与意旨之所在。俞平伯在其《人间词话·序》中便曾经对静安先生旧学修养之深厚加以赞美说：“此中所蓄几全是深辨甘苦愜心贵当之言，固非胸罗万卷者不能道。”[35]静安先生之所以能成为中国文学批评拓新之途径上的先进人物，便正因为他一方面在西方新文化之刺激下有着反省的自觉，而另一方面对于中国旧学又具备有深厚之修养，所以才能认清新思想之必须与旧传统相融会之一点原则的缘故。

如果我们用前面静安先生所提出来的三点觉醒与一点原则来衡量这半个世纪以来的中国文学批评，则

我们便会发现中国文学批评之演进的途径与他所提出的三点觉醒确有相合之处。因为自五四以来，借用西方之思想、主义来从事中国文学批评几乎已成了文坛论著的主要风气，而今日台湾之文学批评界，对于西方现代哲学与新批评派之理论则更是津津乐道。因此我们便可知道静安先生六十年前所提出的中国学术思想之有待于外来之刺激始能发展，与需要西方理论之补足，并需援用译自西方之语言字汇以为表达之媒介，这三点觉醒乃是有着极正确之眼光的。然而可惜的是在这种演进的发展中，中国的文学批评界对于如何把西方之新理论、新观念融入中国固有之传统中的一点原则，却未能做到完美的地步，因此有时对西方思想理论的援用就只成了李戴张冠的假借，而并未能如食物之被消化吸收而将之转化为自己的营养和生命。这种现象在从事文学批评时，因为所批评之对象不同，就产生了两种不同的结果。一种批评对象乃是新作家的新作品，这些作品有些原来就是从西方之思想理论的横截面中孕育出来的产品，他们本身原来就早已远离了中国传统的血缘，因此为之配备一套西式衣冠，不仅不会有李戴张冠的不适，而且往往会有十分贴切的感觉。可是对于另一种批评对象，即古人传统的旧文学之作品则不然了。因为古人写作时之意识活动，与现代西方批评家之意识活动，其间实在有很大之差别，如果勉强把他们的作品套入西方的理论规范之中，则自然便不免会产生牵强抵牾之病了。可是中国固有的文学既是我们文化中宝贵的遗产，旧批评传统之缺乏理论体系又是亟待我们整理的工作，在这种情形下，则如何把西方富于思辨的理论概念融入中国传统之中，为中国文学批评建立起批评的理论体系来，当然便是我们今日所当负起的责任。明白了这一点，则静安先生在西方文化刺激下所表现的三点觉醒与其所提出的一点原则，我们便可以认知其重要性了。

然而静安先生虽有着此种觉醒与原则，可是在批评的实践上，他自己也并不是一个完全成功的人物。这当然主要乃是因为他写作的时代过早，在当时中国的学术界还未曾达到能够把西方思想理论完全融入中国传统的成熟的时机，所以他也便只能以他的敏锐的觉醒，作为这一条途径上的一位先驱者而已。如果就其著述言，则无论在其早期的杂文或后期的《人间词话》中，他都无可避免地留下了许多错误失败之处。对其成败加以研讨和评定不仅是我们研究静安先生文学批评所必当注意的问题，而且如何取其长而去其短，也该正是我们今日想要为中国建立新的文学批评所必须参考的借鉴。下面我们就将对他前后两期文学批评之成功与失败之处，分别加以研讨。

---

(1) 《静安文集》及《静安文集续编》，见《全集》第5册，第1547—1767页、1787—1935页。

(2) 《人间词话》散见《国粹学报》戊申年第47期迄己酉年第50期各期之文篇著述中。戊申为光绪三十四年（1908），己酉为宣统元年（1909）。

(3) 参见徐调孚：《校注人间词话·校记》，第93页，上海开明书店1948年版。

(4) 《人间词话未刊稿及其他》，《小说月报》第19卷第3号，第375—381页，商务印书馆1928年版。

(5) 《人间词话》卷二，《海宁王静安先生遗书》，1936年由静安先生之弟王国华及门人赵万里编印。

(6) 按徐调孚据《观堂别集》所录之《王周士词跋》，实乃静安先生转录自阮元《四库未收书目提要》者，徐氏误收。又《人间词甲乙稿》序文二篇，据王幼安校订《人间词话》以为“此二序虽为观堂手笔而命意实出自樊氏”，见《校订人间词话》，第257页，香港商务版《蕙风词话》、《人间词话》1966年合刊本。

(7) 参见徐调孚：《校注人间词话·校记》，第94页，上海开明书店1948年版。

(8) 王幼安校订《人间词话》并据原稿增入词话四则，为第41、42及48、49诸则。见王幼安校订之《人间词话》，第240—241、242—243页，香港商务印书馆1961年版。若无特别说明，以下凡引《人间词话》皆依此本。

(9) 罗振玉：《王忠悫公传》，见《全集》第16册附录，第7020页，台北文华出版公司1968年版。

(10) 吴文祺：《文学革命的先驱者——王静安先生》，《小说月报》第17卷号外“中国文学研究”，第13页，上海商务印书馆1930年版。

(11) 《汉武故事》，见鲁迅：《古小说钩沉》，第458页，人民文学出版社1973年版。

(12) 见《尚书·舜典》，《十三经注疏》第1册，第46页。

(13) 见《论语·阳货》，《十三经注疏》第8册，第156页。

(14) 见《毛诗·大序》，《十三经注疏》第2册，第15页。

(15) 见《孟子·万章下》，《十三经注疏》第8册，第188页。
(16) 见《两汉三国文汇》，第1846页，台湾《中华丛书》1960年版。
(17) 见《汉魏六朝百三家集·魏文帝集》，第789页，台北新兴书局1968年版《四部集要》本。
(18) 见《文心雕龙·序志》，第726页，台北明伦出版社1970年版。
(19) 司空图：《诗品》，第24页，台北艺文印书馆《历代诗话》，全一册，1971年2月第3版。
(20) 见《六祖法宝坛经》，第1—33页，香港商务印书馆1954年版。
(21) 沈约《棋品》今佚，《全梁文》存《棋品序》一卷，见《全梁文》卷三十，第3123—3124页。庾肩吾《书品》见《全梁文》卷六十六，第3343—3345页，中华书局1965年版。
(22) 郭绍虞：《中国文学批评史》，第51页，新文艺出版社1955年版。
(23) 《梁书》卷五十《文学传·刘勰传》，第8—9页，毛氏汲古阁本。
(24) 同上。
(25) 朱东润：《中国文学批评史大纲》，第51页，台湾开明书店1968年版。
(26) 陆侃如：《文心雕龙术语用法举例》，《文学评论》第2期，第17页。
(27) 见《文心雕龙·史传》，第284页，台北明伦出版社1970年版。
(28) 《全集》第5册，第1734—1735页。
(29) 《全集》第5册，第1742—1743页。
(30) 同上书，第1744—1747页。
(31) 《全集》第5册，第1734—1740页。
(32) 同上书，第1747页。
(33) 同上书，第1806页。
(34) 夏济安：《两首坏诗》，《文学杂志》第3期第3卷，第18页。
(35) 俞平伯：《人间词话·序》，第1页，上海开明书店1948年第3版。

# 第二章　静安先生早期的杂文

## 一　早期杂文中所表现的有关文学批评的几点概念

如我们在前文之所叙述，《静安文集》正续编在当年既未曾得到广泛流传的机会，然而其中的一些概念却又是形成静安先生以后文学批评之论见的重要基础，我们唯有透过这些概念才能看出静安先生之文学批评真正成长的过程，因此现在便不得不把这些概念首先略加介绍。

第一点我们所要提出来加以讨论的乃是他的反功利的文学观。静安先生一向主张纯文学自有其独立之价值，因而极端反对以文学为载道之工具或借之以达成任何政治上之目的，或以之为手段来满足任何求名及求利之欲望，他在《文学小言》十七则中之第一则首先就曾提出来说：

> 昔司马迁推本汉武时学术之盛以为利禄之途使然，余谓一切学问皆能以利禄劝，独哲学与文学不然……若哲学家而以政治及社会之兴味为兴味，而不顾真理之如何则又绝非真正之哲学……文学亦然，餔餟的文学绝非真正之文学也。(1)

又于其第三则中说：

> 人亦有言，名者利之实也，故文绣的文学之不足为真文学也与餔餟的文学同，古代文学之所以有不朽之价值者，岂不以无名之见者存乎？至文学之名起，于是有因之以为名者，而真正文学乃复托于不重于世之文体以自见，逮此体流行之后则又为虚车矣。(2)

又于其第十七则中说：

> 吾人谓戏曲小说家为专门之诗人，非谓其以文学为职业也，以文学为职业，餔餟的文学也，职业的文学家以文学得生活，专门之文学家为文学而生活。(3)

又于其《论哲学家与美术家之天职》一文中说：

> 披我国之哲学史，凡哲学家无不欲兼为政治家者，斯可异已。……诗人亦然，“自谓颇腾达，立登要路津，致君尧舜上，再使风俗淳”，非杜子美之抱负乎。“胡不上书自荐达，坐令四海如虞唐”，非韩退之之忠告乎。“寂寞已甘千古笑，驱驰犹望两河平”，非陆务观之悲愤乎。如此者，世谓之大诗人矣，至诗人之无此抱负者，与夫小说戏曲图画音乐诸家，皆以侏儒倡优自处，世亦以侏儒倡优畜之，所谓“诗外尚有事在”、“一命为文人便无足观”，我国人之金科玉律也，呜呼美术之无独立之价值也久矣，此无怪历代诗人多托于忠君爱国劝善惩恶之意以自解免，而纯粹美术上之著述往往受世人之迫害而无人为之昭雪者也，此亦我国哲学美术不发达之一原因也。(4)

从以上所引的几段话来看，静安先生之反对以文学为追求利禄之手段，并反对以政治道德为衡量文学之标准的反功利的文学观乃是显然可见的，而由此一基本观念所引申出来的他的文学批评观点则有下列一些值得重视之处。第一，由于其反对功利主义之“文绣”“餔餟”的文学，所以他在文学理论方面乃特别标举出主“真”之说，而反对一切模仿伪造之文学。第二，又因其反对因袭伪造之文学，所以乃产生出他的“一代有

一代之文学”的文学演进之历史观。第三，又因其重视纯文学之独立价值，反对传统的以劝善惩恶为目的之载道文学，所以乃形成了他对于元明以来之戏曲小说等通俗文学的重视。由这三种观点所发出的评论，在他的著作中几乎随处可见，现在略举其重要者言之，则仅在其《文学小言》十七则中，即曾对此三项论点时有涉及，如其论“真”之可贵及模仿文学之无真正价值者，则在其第十则中即曾云：

> 屈子感自己之感，言自己之言者也，宋玉景差感屈子之所感而言其所言，然亲见屈子之境域与屈子之人格，故其所言亦殆与自己之言无异，贾谊刘向其遇略与屈子同，而才则逊矣，王叔师以下但袭其貌而无真情以济之，此后人之所以不复为楚人之辞者也。(5)

又于其第十一则中云：

> 屈子之后，文学上之雄者渊明其尤也，韦柳之视渊明其如贾刘之视屈子乎，感他人之感而言他人之所言，宜其不如李杜也。(6)

又如其论及文学演进之历史观者，则在其第十三则中即曾云：

> 诗至唐中叶以后殆为羔雁之具矣，故五季北宋之诗（除一二大家外——原注）无可观者，而词则独为其全盛时代，其诗词兼擅如永叔少游者皆诗不如词远甚，以其写之于诗者不若写之于词者之真也。南宋以后，词亦为羔雁之具而词亦替矣（除稼轩一人外——原注），观此点足以知文学盛衰之故矣。(7)

又如其论及戏曲小说之重要者则其第十四则中即曾云：

> 叙事的文学（谓叙事传、史诗、戏曲等，非指散文也——原注），则我国尚在幼稚之时代，元人杂剧辞则美矣，然不知描写人格为何事，至国朝之《桃花扇》则有人格矣，然他戏曲则不称是……以东方古文学之国而最高之文学无一足以与西欧匹者，此则后此文学家之责矣。(8)

除此以外，在其《人间词话》一书中，他也表示有主“真”的文学观，曾经特别提出过“故能写真景物真感情者谓之有境界”之说，又反对“隶事”、“用典”，并主张“不隔”，又反对模仿因袭之作，故其论词乃重视五代北宋之词而轻视南宋之作，而且也曾屡次提出“一切文体始盛终衰”之文学演进的历史观。又如其《〈红楼梦〉评论》及《宋元戏曲考》两种著作，则更明白地显示了他对戏曲小说等通俗文学的重视。关于这些说法我们以后当再详加讨论。总之，凡此种种都足以证明我们前面所提出的由于其反功利之文学观所形成之几种文学论点之为其文学评论之主要基础，乃是可信的。

这几种理论在今日西方现代新批评的对比之下自不免有简单幼稚之诮，而在唯物辩证之理论的批评下则这种唯心的反功利的说法，当然更不免有思想反动之讥，然而在六十年前的晚清时代，则静安先生所提出的这些理论，却无疑地乃是中国两千年来一直沉醉在崇古载道模唐范宋之文学史上的一声惊眠起蛰的春雷，所以吴文祺撰文乃称之为“文学革命的先驱者”，谷永在其《王静安先生之文学批评》一文中也曾称赞他“遂悟历代文学蜕变之理，拈出真不真之说以通论古今文学之盛衰，发前人之所未发”(9)，更以为创文学革命论之胡适实在乃是“尽受先生之影响”：

> 先生之于文学有真不真之论，而胡适有活文学死文学之论；先生有文学蜕变之说，而胡适有白话文学史观；先生推尊《红楼梦》为美术上唯一大著述，且谓作者之姓名与著书之年月为唯一考证之题目，而胡适以考证《水浒》、《红楼梦》著闻于世。……先生论词取五季北宋而弃南宋，今胡适之词

选多选五季北宋之作；先生曰：“以《长恨歌》之壮采而所隶之事只小玉双成四字，才有余也。梅村歌行则非隶事不办，白吴优劣，即此可见”，胡氏乃与天下约言不用典。故凡先生有所言，胡氏莫不应之、实行之，一切之论发自先生而衍之自胡氏。[10]

虽然胡适在自己的著述中从来未曾承认过他的学说是出自于静安先生，然而静安先生各种文学理论之曾为中国文学革命之先导则是无可置疑的，不过静安先生之说，与后来主张文学革命的胡适之说，实在有两点极显著的不同之处。一则胡适之倡行白话文学，其间实在不免有重“实用”的功利之目的，与静安先生之主“真”的文学观并不尽同。谷永在其文中亦曾论及胡氏与静安先生的显著不同之点乃在于胡氏“虽以白话文学相号召，而实则其目光专注于实用之方面而无暇及于美术也，专注于语言之方面而无暇及于文学也”[11]。再则静安先生虽亦重通俗之白话文学，然而对于旧文学的“古雅之美”则仍有相当之赏爱，在其《古雅之在美学上之位置》一文中，对于此种赏爱曾有详尽之发挥，这当然也与胡适之一意反对文言、提倡白话的态度有着显著的不同，这种相异之点，是我们论及胡适之文学革命曾受静安先生之影响时所必须加以辨明的。不过无论如何，静安先生重视纯文学之独立价值的反功利的文学观，乃是他文学批评中许多重要理论的基本根源，而由此一观念所引申出来的他的反对模仿、反对用典之主“真”的文学观，及其重视通俗文学与文学演进的历史观，则在晚清之时代确实有着足以发人深省的革新意味，这种对其理论之根源及其影响的认知乃是非常重要的，所以在论及他的文学批评时，我们就不得不先举出他的反功利的主张作为他文学批评中的第一点重要概念。

第二点我们所要提出来加以讨论的乃是静安先生文学批评中的美学观念。在他本身的性格中，静安先生原就具有着一种属于天才之直观的敏锐感受力，而促使他形成清楚之美学观念的，则是西方的康德与叔本华二家之哲学，至于他们对静安先生之影响，可以分为两点来讨论。其一乃是受叔本华思想之影响所形成的以美之欣赏为超然利害之直观的美学观念。在其《叔本华之哲学及其教育学说》一文中，他便曾经对此观念有所叙述说：

唯美之为物不与吾人之利害相关系，而吾人观美时亦不知有一己之利害。[12]

又解释说：

物之现于空间者皆并立，现于时间者皆相续，故现于空间时间者皆特别之物矣，则此物与我利害之关系不生于心不可得也，若不视此物为与我有利害之关系而但观其物，则此物已非特别之物而代表其物之全体，叔氏谓之曰实念（Ideas），故美之知识实念之知识也（The knowledge of ideas）。[13]

又总论之曰“美术之知识全为直观之知识”，并引申之于文学说：

美术上之所表现者则非概念又非个象，而以个象代表其物之一种之全体，即上所谓实念者是也。故在在得直观之，如建筑、雕刻、图画、音乐等皆呈于吾人之耳目者，唯诗歌（并戏剧小说言——原注）一道，虽藉概念之助以唤起吾人之直观，然其价值全存于其能直观与否，诗之所以多用比兴者其源全由于此也。[14]

又说：

诗歌所写者人生之实念，故吾人于诗歌中可得人生完全之知识。[15]

关于“实念之知识”的含义，静安先生曾在其《叔本华与尼采》一文中引用叔本华自己之说为之解释

云：

一切科学无不从充足理由原则之某形式者，科学之题目，但现象耳，现象之变化及关系耳。今有一物焉，超乎一切变化关系之外，而为现象之内容，无以名之，名之曰实念，问此实念之知识为何，曰美术是已。夫美术者，实以静观中所得之实念寓诸一物焉而再现之，由其所寓之物之区别，而或谓之雕刻、或谓之绘画、或谓之诗歌音乐，然其唯一之渊源则存于实念之知识。(16)

又论美术欣赏之超然于利害之外云：

拾其静观之对象而使之孤立于吾前……空间时间之形式对此而失其效，关系之法则至此而穷于用。(17)

从以上所引的几段话，我们已可清楚地看到静安先生从叔本华之美学中所获得的脱离一切时空利害计较以外的美学观念之所自，这是他的美学观念的第一点可注意之处。

其次则是他因受康德思想之影响而形成的把美分别为“优美”与“壮美”两种之美学观念，他在《古雅之在美学上之位置》一文中，便曾对此一观念加以申述说：

美学上之区别美也，大率分为二种，曰优美曰宏壮（Sublime）（按：或译为崇高），自巴克（按：Burke英人）及汗德（按：即康德Kant）之书出，学者殆视此为精密之分类矣。至古今学者对优美及宏壮之解释各由其哲学系统之差别而各不同，要言之，则前者由一对象之形式不关于吾人之利害遂使吾人忘利害之念，而以精神之全力沉浸于此对象之形式中，自然及艺术中普遍之美皆此类也。后者则由一对象之形式超乎吾人知力所能驭之范围，或其形式大不利于吾人，而又觉其非人力所能抗，于是吾人保存自己之本能遂超越乎利害之观念外，而达观其对象之形式，如自然中之高山、大川、烈风、雷雨，艺术中伟大之宫室、悲惨之雕刻像、历史画、戏曲、小说等皆是也。此二者其可爱玩而不可利用也同。(18)

另外在《叔本华之哲学及其教育学说》一文中，静安先生也曾提到这两种美之区分说：

美之中又有优美与壮美之别，今有一物令人忘利害之关系而玩之而不厌者谓之曰优美之感情，若其物直接不利于吾人之意志，而意志为之破裂，唯由知识冥想理念者谓之曰壮美之感情。(19)

从以上所引的两段话来看，它们的意思乃是说优美之感情是起于对于一种可以使吾人“忘利害之关系”的对象之玩赏，即如大自然中之鸟鸣花放、云行水流，或艺术作品中之美丽的图画、音乐、诗歌等，都可使吾人产生优美之感情，这种经验为吾人所常有，所以易于了解。至于壮美之感情则因其义界较为繁复，所以不像前者之易于了解，但是由我们前面所引的静安先生论及壮美之情的起因所说的“由一对象之形式超乎吾人知力之所能驭之范围，或其形式大不利于吾人又觉其非人力所能抗”的说法，我们可以推知这种说法乃是出于康德《判断力批判》中之审美学的判断力的批评。康德曾提出壮美之情所以异于优美之情者乃是因为壮美之情较之优美之情多具两种特质，此二特质一为数学的壮美，一为力学的壮美。(20)简言之，则数学之壮美产生于对于“量”之数学的估计的无限大之感觉，如吾人对大自然中之高山大川广海遥空所感受之美属之；力学之壮美则产生于对于“力”之极强大的不可抗的感觉，如吾人对大自然中迅雷烈风山崩海啸所感受之美属之。而此两种特质之所以能产生美感者，则在于其无限之“量”或极强之“力”已超越于吾人之“知力所能驭”或“人力所能抗”，于是遂足以摧毁人之意志，使“意志为之破裂”，因而其予人之感受遂亦能

使人“超越乎利害之观念以外”，而又因吾人有“保存自己之本能”，于是当面临一种“大不利于吾人”之对象而又无可抗拒时，遂由于“保存自己之本能”反而会以敏锐之直观来观察此一“对象之形式”，因之亦能得直观之美感。

从这些说法，我们可以知道康德所分别的“优美”与“壮美”在性质上虽有不同，然而就美感经验言，则同样是产生于超于利害的“直观”，所以优美与壮美的区分与前一点我们所提到的美学的“直观”观念实在乃是相辅而成的，叔本华之学说原曾受康德之影响，静安先生则兼受二人之影响，虽然他所掌握的不过只是康德及叔本华美学理论之一部分而并非其全体，然而美之欣赏当为超利害之“直观”以及美可以区分为“优美”与“壮美”两种之不同，则确实乃是静安先生得之于康德及叔本华美学的两点重要概念。

此两种美学观念之表现于其文学批评中者，也几乎随处可见。如其《古雅之在美学上之位置》一文便曾提出“古雅”之所以为美，乃是因为“吾人之玩其物也无关于利用，故遂使吾人超出乎利害之范围外”。又说：

> 优美之形式使人心和平，古雅之形式使人心休息，故亦可谓之低度之优美。宏壮之形式常以不可抵抗之势力唤起人钦仰之情，古雅之形式则以不习于世俗之耳目故，而唤起一种之惊讶，惊讶者钦仰之情之初步，故虽谓古雅为低度之优美，宏壮亦无不可也。(21)

其立论之全由于以上之两种美学观念乃是显然可见的。此外如其《〈红楼梦〉评论》一文于开端第一章即标题曰：“人生及美术之概观”，第三章又标题曰：“《红楼梦》之美学上之价值”，其主要之论点便也是全以美术作品之能使吾人超然于利害之外而忘物与我之关系，及优美与壮美之性质之不同于“炫惑”，来作为衡量《红楼梦》一书之美学价值的依据。又如其《人间词话》一书于论及诗歌之创作时曾云：“自然中之物互相关系互相限制，然其写之于文学及美术中也，必遗其关系限制之处。”(22)其说法之源出于以美为实念之知识，故能超然于时空限制以外的观念也是显然可见的。又如其论及“有我之境”与“无我之境”时，亦曾引“优美”与“壮美”之说云：“无我之境，人惟于静中得之；有我之境，于由动之静时得之，故一优美一宏壮也。”(23)像以上这些批评理论，如果不能先对他的美学观念有所认知，则我们根本便无法对之有彻底的了解。此外如《人间词话》论词之重视“隔”与“不隔”的区分(24)，又论“诗人之眼”当“通古今而观之”(25)，这些说法与他的美学观之重“直观”，并以为“诗歌所写者人生之实念，故吾人于诗歌中可得人生完全之知识”的看法，应当也不无关系。凡此种种，我们都将留到以后来分别加以研讨。总之，静安先生得自于西方康德及叔本华的一些美学观念乃是他在早期杂文中所表现的第二种有关文学批评的重要观念。

第三点我们所要提出来讨论的则是静安先生对衡量文学作品之内容所持的价值观念。静安先生在评论文学时虽然极反对功利主义及狭隘的载道说教的文学，然而可注意的乃是静安先生在衡量文学作品之内容时，却自有其一套伦理学上的价值标准。首先我们所该提出来说明的便是他对于崇高之人格的重视，他在《文学小言》第六则中即曾云：

> 三代以下之诗人无过于屈子、渊明、子美、子瞻者，此四子苟无文学之天才其人格亦自足千古，故无高尚伟大之人格而有高尚伟大之文学者未之有也。(26)

又于第七则云：

> 天才者或数十年而一出，或数百年而一出，而又需济之以学问、帅之以德性，始能产真正之大文学，此屈子渊明子美子瞻等所以旷世而不一遇也。(27)

而且静安先生又不仅持此标准以衡量诗歌之作品而已，他也同样持此严肃之价值观念以衡量一向不为中国传统所重视的戏曲和小说。在其《文学小言》第十四则中即曾云：

> 元人杂剧辞则美矣，然不知描写人格为何事。[28]

又在其第十六则中云：

> 《三国演义》无纯文学之价值，然其叙关壮穆之释曹操则非大文学家不办。《水浒传》之写鲁智深，《桃花扇》之写柳敬亭、苏崑生，彼其所为固毫无意义，然以其不顾一己之利害故犹使吾人生无限之兴味，发无限之尊敬。况于观壮穆之矫矫者乎。[29]

从这几段话来看，则静安先生对文学作品中所表现的崇高伟大之人格的重视可想见。这种观念与传统之奖善惩恶的狭隘的载道说教之观念在表面上虽似乎颇为相近，而其实却有着一点绝大的不同，其区别之处主要便在于静安先生乃是以超然利害之反功利的标准为衡量人格之依据，而世俗之伪善的文学则是以求取一己之名利为目的的缘故。我们一定要对此一点先有所了解，然后才会明白何以静安先生在表现其反功利之文学观时曾经举杜甫之“致君尧舜上，再使风俗淳”为例，反对以如此之内容为衡量文学价值之标准，而他自己在衡量作品之价值时却又标举了“高尚伟大之人格”以为衡量之准则，而且赞美杜甫等一些伟大的作家以为“其人格亦自足千古”，其原因主要便在于静安先生所重者乃在于真正伟大人格之表现，而其所反对者则是那些伪托道德忠爱以求取名利的伪善之作品，而且果然若是一位作者真正有政治上之伟大理想、道德上之伟大人格，则其表现于作品中时当然也便自有其伟大之价值，所以静安先生此一观念实当为其第一点反功利观念之补充，他所反对的实在乃是短浅的功利主义的伪善之作，而他对于能够不从功利主义出发而自然表现有伟大之理想与人格的作品则是极为推重的。所以他的另一个衡量标准就是“真”，而且当“真”与“善”发生冲突时，他乃是宁可取其“真”而绝不取其“伪善”的，在《人间词话》中有一节他便曾特别提出来说：

> “昔为倡家女，今为荡子妇；荡子行不归，空床难独守”，“何不策高足，先据要路津；无为守贫贱，辕轲长苦辛”，可谓淫鄙之尤，然无视为淫词鄙词者，以其真也。[30]

因此以“真”为根本的伟大人格之实践，乃是静安先生论定文学内容价值的第一个标准。

其次则他对文学之评赏又有一种希冀能透过个人而诠释整个人生的意念，在其《人间嗜好之研究》一文中他便曾说：“真正之大诗人则又以人类之感情为其一己之感情。”又说：“遂不以发表自己的感情为满足，更进而欲发表人类全体之感情，彼之著作实为人类全体之喉舌。”[31]至于如何能透过作品中之个人而体认到人类全体之感情，则静安先生往往喜欢持一种哲理之观照。在其《奏定经学科大学文学科大学章程表后》一文便曾经说：

> 文学中之诗歌一门尤与哲学有同一之性质，其所欲解释者皆宇宙人生根本之问题。[32]

所以静安先生在其文学批评中乃特别喜欢取哲理的观点来解说文学，如其《人间词话》中之评李后主词便曾经说：“后主则俨有释迦基督担荷人类罪恶之意”[33]；又曾以“古今之成大事业大学问者”之“三种境界”来解说晏殊、柳永、辛弃疾的一些词句[34]；又曾经说“诗人之眼则通古今而观之”[35]，而且他更不仅持此一“通古今观之”的哲人眼光来批评诗歌而已，他也持此一观点来批评《红楼梦》这一本小说，其《〈红楼梦〉评论》一文即曾全以叔本华之哲学作为其立论的依据，而且还说：“宝玉之苦痛，人人所有之苦痛

也”[36]，所以从通古今之全人类的哲理来探寻作品之含义，乃是静安先生衡定文学作品之内容的另一项可注意的标准，这一点与前面我们所曾提到的重视伟大人格之真挚的表现的一点，乃是静安先生衡定文学内容之价值的两大准则，这种价值观乃是他的文学批评中第三点重要观念。

除了以上三点重要的观念以外，在静安先生杂文中还有一项有关文学批评的观念我们也该提到的，就是静安先生之文学批评虽然一向喜欢由作品中所表现的人格及人生哲理来作为衡定内容价值的标准，可是另一方面他对于用以表现内容的形式及技巧则也并未曾忽视，因此我们现在就将把他对于形式及技巧的看法略加申述。

静安先生对于“形式”之美实在有着颇为广义的看法，他在《古雅之在美学上之位置》一文中对于形式便曾经分别为第一形式与第二形式而加以叙述说：

> 一切之美皆形式之美也。

又说：

> 就美术之种类言之，则建筑雕刻音乐之美之存于形式固不待论，即图画诗歌之美之兼存于材质之意义者亦以此等材质适于唤起美情故，故亦得视为一种之形式焉。……戏曲小说之主人翁及其境遇对文章之方面言之则为材质，然对吾人之感情言之则此等材质又为唤起美情之最适之形式。

这种形式是所谓“第一形式”。至于普通属于形式之表现技巧的一方面，则静安先生称之为“第二形式”，他说：

> 一切形式之美（按：此处之形式实指材质而言）又不可无他形式以表之（按：此指表现之技巧），唯经过此第二之形式，斯美者愈增其美。

他又曾举例说明云：

> 绘画中之布置属于第一形式，而使笔使墨则属于第二形式也。

又以文学作品为例云：

> 南丰之于文不必工于苏王，姜夔之于词且远逊于欧秦，而后人亦嗜之者，以雅故也。

又云：

> 若宋之山谷，明之青邱、历下，国朝之新城等，其去文学上之天才盖远，徒以有文学上之修养，故其所作遂带一种典雅之性质。[37]

所以天才虽然非人力可致，然而艺术之表现技巧则可以由修养而得，因之静安先生之论文学遂亦未尝轻视修养，在其《文学小言》第五则中，他便曾提出修养之重要说：

> 古今之成大事业大学问者不可不历三种之阶级，“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”，此第一阶级也；“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”，此第二阶级也；“众里寻他千百度，蓦然回首，那人正在，灯火阑珊处”，此第三阶级也。未有不阅第一、第二阶级而能遂跻第三阶级者。文学亦然，此有文学上之天才者，所以又需莫大之修养也。[38]

从以上所引的一些话来看，有几点是我们所应该注意的。第一，由于以前我们所曾讨论过的静安先生之反对文绣、模仿的主“真”之文学观，往往会使人误会，以为他所主张的仅只是“真”而已，然而仅有真挚性而全无艺术性之作品，其容易流于粗浅自不待言，所以欲知静安先生文学批评之全貌，自不可不于其主“真”之文学观以外，更同时注意到他对于表现之艺术技巧的重视。他在《人间词话》中曾经屡次论及用字，又曾论及“词之荡漾处多用叠韵，促节处用双声”(39)，在《清真先生遗事》一文中又论清真词“多用唐人诗句檃栝入律，浑然天成”，又谓清真词“妙解音律”，“曼声促节，繁会相宣，清浊抑扬，辘轳交往”(40)。凡此种种都可看出他对于用字、修辞、声律各方面之重视。所以静安先生之论文学实在是于“内容”以外兼重“形式”，于作品之真挚性以外兼重作品之艺术性，不过他毕竟是一个以天才之锐感胜的批评家，所以一向不屑于琐琐计较文字之末事而已。第二，我们所该注意到的则是他对于所谓“第二形式之美”曾特别标举出“古雅”二字，又曾举吾人对古物之欣赏为例言：

> 三代之钟鼎，秦汉之摹印，汉魏六朝唐宋之碑帖，宋元之书籍等，其美之大部实存于第二形式。

又云：

> 至判断古雅之力亦与判断优美及宏壮之力不同，后者先天的，前者后天的、经验的。

又说：

> 古雅之性质既不存于自然，而其判断亦但由于经验，于是艺术中古雅之部分不必尽俟天才而亦得以人力致之。(41)

由于他对于“古雅”之美的如此重视，这便说明了何以他虽然也主张“一代有一代之文学”，而且也重视俗文学之价值，然而他自己却仍从事于形式“古雅”之旧诗之写作的缘故。第三，由于他对于“古雅”之美的创作及欣赏均必须由经验养成的说法，则足可使我们领悟到在创作或欣赏古典文学一方面，后天之修养实有不容忽视的重要性。所以对形式技巧之不偏废，以及对古雅之美之重视，乃是静安先生文学批评中另一点可注意的观念。

## 二　形成此几点概念的重要因素

以上我们既从静安先生杂文中归纳出了几点重要观念，现在就让我们再对这几点观念之所以形成的因素作一分析。大体说来，这几点观念的形成，约可分为三种重要的因素，其一是源于静安先生自己天生之性格，其二是由于西方思想之影响，其三则是承自中国旧有之传统。虽然这三种因素所混合的成分，各有正反多少之不同，然而其大略亦有可得而言者。先就前面所讨论过的第一点重视纯文学价值之反功利的文学观而言，则此一观念之形成主要实由于他自己天生所禀赋之性格，关于此点，我以前在从性格与时代论王国维治学途径之转变一章中，于论及他的性格时便曾特别提出过他的鄙弃功利、惟以追求真理为目的之性格特色，所以他对文学之具有“反功利”的观念，自然便是由于这种性格所形成的必然结果。而另一方面就西方思想之影响言，则自然首当推叔本华思想之影响，叔氏在其《天才论》中便曾经说：

> 对于天才来说，艺术、文学、思想才是他们的共同目的，其他的人则以之为手段，利用这手段来追逐自身的事情。(42)

又在其《论作品与写作》一文中曾经说：

> 只有完全为表达自己需要表达的东西而写作的作家才会写出值得写出的东西。这好像对金钱有一种咒诅心理似的，每个作家一旦开始为收入而写作就会写得很坏。(43)

又说：

> 只有取材于自己头脑中的作家的作品才是值得阅读的。(44)

由以上所引的几段话来看，其反功利之文学观乃是显然可见的。而且叔本华也与静安先生一样反对模仿，在其《论作品与写作》一文中他就又曾经说过：

> 风格是心灵的相状，心灵的相状比身体的相状更不会欺瞒我们，模仿另一个人的风格好像戴上面具，不管这面具如何好看，可是它的缺乏生命很快就被看出来而令人感到乏味和不可忍受。(45)

又说：

> 真理是完全赤裸的，表达真理的方式愈简单，真理的影响便愈深刻。(46)

这种反功利反模仿的主“真”的文学观，与静安先生之观点几乎如出一辙，静安先生独好叔氏之哲学，则其观点之曾受叔氏之影响自无可疑。至于静安先生对于戏曲小说等纯文学作品之重视，则是因为受了西方对纯文学作品重视的影响，因而乃对中国旧传统之唯重载道之文学观产生了反省的自觉，其所受之影响及其有意矫枉开新的用心，在他的作品中也是明白可见的，如其《教育偶感》一文中论及文学与教育时，即曾云：

> 回顾我国民之精神界则奚若，试论我国之大文学家有足以代表全国民之精神如希腊之鄂谟尔（按：俗译为荷马）、英之狭士丕尔（按：俗译为莎士比亚）、德之格代（按：俗译为歌德）者乎，吾人所不能答也，其所以不能答者，殆无其人欤？抑有之而吾人不能举其人以实之欤？二者必居一焉，由前之说则我国之文学不如泰西，由后之说则我国之重文学不如泰西，前说我所不知，至于后说则事实较然无可讳也。(47)

因此静安先生乃有《〈红楼梦〉评论》与《宋元戏曲史》之写作，对于一向为旧传统所轻视的小说、戏曲等文学作品，提出了严肃的论著，这当然都是由于受了西方之影响，因而乃想要对中国传统文学之价值重新加以衡定的结果。

其次就我们讨论过的第二点静安先生之重视“直观”及区分美为“优美”与“壮美”的美学观念而言，则其大多受康德、叔本华诸人之影响固已如前所述，而就静安先生自己之性格言之，则如我在论其治学途径之转变一章之所分析，他自己本来就是具有直观之锐感的天才，这当然乃是使得他容易接受直观之美学的一大原因。再则其重视理想反对功利之个性，当然也是使得他乐于接受叔本华之“唯美之为物不与吾人利害相关系”之超然利害之观念的一因。三则静安先生原具有悲观忧郁之天性，叔本华亦以为人生充满意志之痛苦，然则叔氏之以美术之“超然利害”之欣赏为暂时的解脱救济的说法，当然也就会使静安先生深具同感，所以其《〈红楼梦〉评论》之第一章，论及人生及美术之概观时，便几乎全是此种美学观念的发挥。由此可见他的超然利害之直观的美学观念之形成，实在乃是他自己之性格与叔本华之哲学相融会而成的结果，这乃是从他的著述中可以得到证明的。另外关于优美与壮美之区分则其理论之源于康德自无可疑，至于在中国旧传统中，虽然并没有像康德那样精密的美学理论，不过优美与壮美既然是美的两种基本形式，所以中国传统的批评家便也曾注意到文学作品中可以表现有两种不同性质的美，因此在中国文学批评中，乃有所谓阳刚与阴柔之说。[(48)]虽然中国传统中对阴柔与阳刚两种不同性质之美的体认，与西方优美与壮美之区分原来并不尽同，不过如果只就中国传统批评中于论及此两种美时所举出的各种意象而言，则它们与康德论及优美与壮美时所举出的例证却实在有极为相近之处，即如司空图《诗品》中对于“雄浑”、“悲慨”、“劲健”等属于阳刚之美的各种品题，其所举出的“荒荒油云，寥寥长风”、“大风卷水，林木为摧”、“巫峡千寻，走云连风”等意象，以及姚鼐在《复鲁絜非书》中论及阳刚之美时所举出的“如霆、如电、如长风之出谷、如崇山峻岭、如决大川、如奔骐骥”等意象，岂不就都与静安先生《古雅之在美学上之位置》一文中论及康德之所谓壮美时所举出的“如自然中之高山大川烈风雷雨”等意象极为相近；而司空图《诗品》中对于“典雅”、“绮丽”、“纤秾”等属于阴柔之美的品题，其所举出的“白云初晴，幽鸟相逐”、“雾余水畔，红杏在林”、“柳阴路曲，流莺比邻”等意象，以及姚鼐在《复鲁絜非书》中论及阴柔之美时所举出的“如初日、如清风、如云如霞、如幽林曲涧”等意象，岂不也与静安先生在《古雅之在美学上之位置》一文及《叔本华之哲学及其教育学说》一文中论及康德优美之说时所提出的其“对象之形式不关乎吾人之利害”，“令人忘利害之关系而玩之而不厌者谓之曰优美之感情”的性质十分相近。[(49)]所以静安先生对于两种美之立论，虽然多取自康德之说，然其心目中对于优美与壮美之体认，则未始不也曾受过中国传统文学批评中阴柔与阳刚之说的影响，这一点也是十分可能的。

再就第三点静安先生衡量文学作品内容之价值观而言，则其独重伟大之人格的一点，当然与他自己之一意追求人格之完美的性格有关，至于其特别标举出伟大人格之必以“不顾一己之利害”为基础，则一方面当然仍是对于中国旧传统中假借载道之说以欺世盗名的伪善文学之反抗，另一方面则也依然是受了叔本华《天才论》中反功利之说的影响。另外他喜欢在作品中寻求较高一层之哲理，欲透过作品中之个人来表现全人类之感情的一点，则一方面固然乃是由于他自己原来就是一个富于哲理之思致的人物，而另一方面则其立说之依据，实在乃是受了叔本华之意志哲学、康德美学中之趣味判断说，以及曾对康德之说加以发扬光大的德国诗人席勒之文学起源于游戏之说的综合影响。叔本华之意志论，既以为人生全为意志之表现，则个人之意志原可以代表全体之意志，此一点自不待言。至于康德之美学则曾将艺术分为三大类，其中之一类即为感觉游戏艺术，而席勒则将康德之说加以发挥而倡为文学起源于游戏之说，至于此种说法与静安先生批评文学作品之欲自个人之感情来体认人类全体之感情的影响关系，则静安先生在《人间嗜好之研究》一文中，所引述的席勒之说颇可作为参考：

希尔列尔（按：席勒）既谓儿童之游戏存于用剩余之势力矣，文学美术亦不过成人之精神的游戏，故其渊源之存于剩余之势力无可疑也。且吾人内界之思想感情，平时不能语诸人或不能以庄语表之者，于文学中以无人与我一定之关系故，故得倾倒而出之。易言以明之，吾人之势力所不能于实际表出者，得以游戏表出之是也。若夫真正之大诗人，则又以人类之感情为一己之感情，彼其势力充实不可以已，遂不以发表自己之感情为满足，更进而欲发表人类全体之感情，彼之著作实为人类全体之喉舌，而读者于此得闻其悲欢啼笑之声，遂自觉自己之势力亦为之发扬而不能自已。故自文学言之，创作与赏鉴之二方面，亦皆以此势力之欲为之根柢也，彼等以其势力卓越于常人故，故不满足于现在之势力，而欲得永远之势力，虽其所用以得势力之手段不同，然其目的固无以异。(50)

从这段话不仅可以看出静安先生之主张透过个人之感情以表现人类之感情的说法所曾受到的西方哲学之影响，而且有了这种说法，我们也才可以了解叔本华天才论中之反功利的说法，与他主张人生全为意志之表现的意志哲学实在也是相反而实相成的，不过常人所追求者但为“现在之势力”，而天才所追求者则为“永远之势力”而已。除了这些西方的思想以外，更有一点助成静安先生之好以哲理说词、往往从一首词中看出全人类之感情者，则实在也未尝不是受了中国传统的以比兴说诗的影响。在《人间词话》中他虽然一再表示对常州派张惠言之以比兴寄托来解释欧阳修、苏东坡诸人之小词的不满，讥之为“深文罗织”(51)，可是他自己之以“诗人之忧生”、“诗人之忧世”(52)及“古今成大事业大学问之三种境界”(53)来引申冯延巳、晏殊、柳永、辛弃疾诸人的一些词句，则实在也宛然仍是旧传统比兴说诗之方式，虽然他在后面曾自己说明：“遽以此意解释诸词，恐晏、欧诸公所不许也。”但这也正是常州派后期的批评家周济、谭献诸人的“作者之用心未必然，读者之用心何必不然”(54)的说法的引申运用，不过静安先生多以人生哲理说词，与常州派之以忠爱家国之感说词微有不同而已。所以在以广义的人生哲理作为评说一首词之依据的一点上，他也仍是同时具有西方之思想与中国之传统的双重之影响的。

最后再就其兼重内容与形式及其重视“古雅”之美的观念来看，则如我们在第一编之所分析，静安先生原来就是一位感性与知性兼长并美的天才，所以他之兼重内容与形式，以及他的重视天才亦不偏废修养，便自然乃是他这种双重性格的表现，至于他之在形式之美中特别标举出“古雅”二字以及他在叙述中多举中国古人之艺术与文学之作品为例证，则我们自可从其中看出他实在乃是完全受了中国传统上的文学艺术之欣赏态度的影响，而这种传统的欣赏则与他性格中之保守的一面也有暗合之处。不过可注意的乃是他却为中国这种传统的欣赏找出了西方思想的理论根据，全以康德的优美与壮美之特质来作为解说古雅之所以为美的依据。这一种论见在中国文学批评史上实在可以说是崭新的开创。

从以上的分析来看，静安先生早期杂文中所表现的一些有关文学批评的重要观念，其形成之因素实在乃是以他个人的性格为主，而杂糅着中国传统与西方思想双方面之继承和影响的。

过去曾经有不少人批评他对于西方哲学之体系并没有深刻之研究，如缪钺在其《王静安与叔本华》一文中便曾说：

王静安对于西方哲学并无深刻而有系统之研究，其喜叔本华之说而受其影响乃自然之巧合。(55)

美国一位史密斯女士在她所写的《王国维的早期思想》一文中，也曾经批评他“对叔本华哲学的接受乃是全凭他主观的喜好，往往强调叔氏的某些观点而排斥其他”。又说：“他在西方哲学训练上的缺乏使他无法完全了解叔氏立论的根本。”(56)他们的批评乃是非常正确的，静安先生幼年所接受的原来本是中国旧式的传统教育，他对于西方哲学只是由偶然兴趣之引发，完全由自修所得的一些片段的了解，并不曾受过西方

哲学思想的严格训练，这些缺点是我们不能也不必为之隐讳的。然而可注意的乃是缪钺所说的“其喜叔本华之说而受其影响乃自然之巧合”，及史密斯女士所说的“他对于叔本华哲学的接受乃是全凭他主观的喜好”的两段话，这便足以说明静安先生研治西方哲学的特色，原来就并不在于客观地研究批评，也不在于全部把西方哲学的理论体系介绍到中国学术研究中来，他的特色实在乃是就其自己之天性所近，从西方哲学中取得他所喜欢的一些概念，由之获致灵感而向自己内心发掘，假借这些观念来完成或表达他自己的思想或见解。关于他在这方面所特具的天才，缪钺也曾对之有所认知，而且加以推崇说：“其心中如具灵光，各种学术经此灵光所照即生异彩。”(57)史密斯女士也曾说：

> 从王氏的著述中，我们可以清楚地见到，王氏的贡献乃是在哲学的研究中揭示了他自己的思想，而不仅只是重复别人的意见而已。(58)

又说：

> 在他那么短促的接受西方哲学的过程中，他掌握西方哲学概念的能力是十分可惊叹的。(59)

所以静安先生之对于西方的哲学思想，实在并非全盘之研究与介绍，而只是掌握某些他自己性之所近的概念来“揭示他自己的思想”而已。因此我们在讨论他的文学批评时，便也不能完全以他是否完全合于西方哲学之体系作为评判的依据，而当从他的继承和汲取中来分析他自己之思想见解真正成长的过程，我们之所以要从他早期杂文中所表现的一些概念来着手分析，便正因为这种分析乃是研讨他的文学批评之成长经过所当从事的第一步工作的缘故。

## 三　对《〈红楼梦〉评论》一文的评析

### （一）《〈红楼梦〉评论》之写作时代及其内容主旨

如我们在前面所曾讨论过的，中国的文学批评其缺点原在缺乏推理之思辨，故不易建立严密之体系，而外来之富于推理的思辨方式，当然便是促成这种体系之建立的一大助力。静安先生早期的杂文中，既已表现了因外来思想之刺激，透过他自己性格上的特色与传统相参融而形成的一些重要概念，那么下一步所当从事的工作当然便是如何以这些概念为基础来建立起有系统的批评理论。关于这一步建立的工作，有两种不同的方式可以采取：一种是完全凭借西方既有之理论体系，将之应用到中国文学批评中来；另一种则是并不使用西方之体系而仅采纳其可以适用于中国的某些重要概念，而将之融合入中国文学的精神生命之中，从而建立起自己的一套批评理论来。静安先生对于这两种方式都曾有所尝试，他早期杂文中的《〈红楼梦〉评论》一篇可以说是前一种尝试的代表作，而他后期的《人间词话》则可以说是后一种尝试的代表作。现在让我们先对他前一种尝试的作品《〈红楼梦〉评论》一文加以检讨。

《〈红楼梦〉评论》一文最初发表于《教育世界》杂志，那是在清光绪三十年（1904），比蔡元培所写的《〈石头记〉索隐》要早十三年（蔡氏索隐初版于1917年），比胡适所写的《〈红楼梦〉考证》要早十七年（胡氏考证初稿完成于1921年），比俞平伯写的《〈红楼梦〉辨》要早十九年（俞氏文初版于1923年）。蔡氏之书仍不脱旧红学的附会色彩，以猜谜的方法硬指《红楼梦》为清康熙朝之政治小说，固早被胡适讥之为牵强附会，至于胡适《〈红楼梦〉考证》之考订作者及版本与俞氏《〈红楼梦〉辨》之考订后四十回高鹗续书的真伪得失，在考证方面虽然有不少可观的成绩，可是对于以文学批评观点来衡定《红楼梦》一书之文艺价值一方面，则二者可以说都并没有什么贡献。而早在他们十几年前之静安先生的《〈红楼梦〉评论》一文，却是从哲学与美学观点来衡量《红楼梦》一书之文艺价值的一篇专门论著。从中国文学批评的历史来看，则在静安先生此文之前，在中国一向从没有任何一个人曾使用这种理论和方法从事过任何一部文学著作的批评，所以静安先生此文在中国文学批评史上实在乃是一部开山创始之作。因此即使此文在见解方面仍有未尽成熟之处，可是以其写作之时代论，则仅是这种富有开创意味的精神和眼光，便已足以在中国文学批评拓新的途径上占有不朽之地位了。这是我们为什么在正式讨论这篇论著前，先要说明其写作年代的缘故，因为必须如此才能明白这篇文章在文学批评史上的意义和价值。

根据《静安文集·自序》，《〈红楼梦〉评论》一文乃是写作于他正在耽读叔本华哲学的年代[(60)]，所以这篇文章乃是全部以叔本华的哲学及美学观点为依据所写的一篇文学批评论文。本文为了以后便于讨论起见，现在先将全文作一概略之介绍。

《〈红楼梦〉评论》一文共分五章。第一章人生及美术之概观，叙述其对人生之看法，以为“生活之本质何？欲而已矣”。而由欲所产生者则唯有苦痛而已，所以“欲与生活与痛苦，三者一而已矣”。其次又叙述其对美术之看法，云：“美之为物有两种，一曰优美，一曰壮美”，“优美与壮美皆使吾人离生活之欲而入于纯粹之知识者”，所以美术能使人忘生活之苦痛。又引格代（歌德）之诗曰：“凡人生中足以使人悲者，于美术中则吾人乐而观之”，以说明悲剧中之“壮美”之情，“其快乐存于使人忘物我之关系，则固与优美无异也”。最后乃下一结论说：“今既述人生与美术之概略如左，吾人且持此标准以观我国之美术……吾人于是得一绝大著作曰《红楼梦》。”

第二章《红楼梦》之精神，开端仍论生活之欲之痛苦，继言：“男女之欲尤强于饮食之欲”，“是故前者

之苦痛尤倍蓰于后者之苦痛”，“而《红楼梦》一书实示此苦痛之由于自造，又示其解脱之道不可不由自己求之者也”，“而解脱之道存于出世而不存于自杀”，盖因自杀之人未必尽属能战胜生活之欲者也。至于出世之解脱则又有两种，“一存于观他人之苦痛，一存于觉自己之苦痛”，“前者之解脱宗教的也，后者之解脱美术的也。前者平和的也，后者悲感的也，壮美的也”，“此《红楼梦》之主人公所以非惜春、紫鹃而为贾宝玉者也”。所以《红楼梦》一书之精神乃在写宝玉由“欲”所产生之苦痛及其解脱之途径。

第三章《红楼梦》之美学上之价值，本章主要在论《红楼梦》之悲剧性质，以为《红楼梦》一书与吾国人乐天之精神相反，乃“彻头彻尾之悲剧也”。而“由叔本华之说，悲剧之中又有三种之别，第一种之悲剧由极恶之人极其所有之能力以交构之者；第二种悲剧由于盲目的运命者；第三种悲剧由于剧中之人物之位置及关系而不得不然者，非必有蛇蝎之性质与意外之变故也……。此种悲剧其感人贤于前二者远甚，何则，彼示人生最大之不幸非例外之事而人生之所固有故也……。若《红楼梦》则正第三种之悲剧也”。所以《红楼梦》之悲剧“不过通常之道德，通常之人情，通常之境遇为之而已”，于是乃可见悲剧之不幸盖“无时而不可坠于吾前”，所以“《红楼梦》者可谓悲剧中之悲剧也”。而悲剧所表现者多为壮美之情，可以感发人“恐惧与悲悯”之情绪，使“人之精神于焉洗涤”，所以“叔本华置诗歌于美术之顶点，又置悲剧于诗歌之顶点，而于悲剧之中尤特重第三种，以其示人生之真相，及解脱之不可已故。故美学上最终之目的与伦理学上最终之目的合”。《红楼梦》一书既然也是以悲剧之形式示人以解脱之途径，因此静安先生乃下结论说：“由是《红楼梦》之美学上之价值亦与其伦理学上之价值相联络也”。

因第三章之结论，静安先生在第四章便开始讨论《红楼梦》之伦理学上之价值。此章旨在说明“解脱”为“伦理学上最高之理想”，然此一理想原极难为之证明，是以静安先生乃设为疑难以自辩答。其大要盖谓世界与人生之存在并无合理之根据，而当世界尽归于“无”，则可以“使吾人自空乏与满足、希望与恐怖之中出，而获永远息肩之所”。且世界各大宗教“皆以解脱为唯一之宗旨，哲学家如古代希腊之柏拉图，近世德意志之叔本华，其最高之理想亦存于解脱”。《红楼梦》正是“以解脱为理想者”，此即为《红楼梦》伦理学上之价值。

第五章为余论，主要在说明旧红学家之纷纷考证《红楼梦》一书主人公为谁，想要为书中故事找出“本事”来，乃是一种错误的观念。因为“美术之所写者非个人之性质，而人类全体之性质也”，所以考证本事并不重要，而考证“作者之姓名与作书之年月”方为正当考证之途径。又论《红楼梦》一书不必为“作者自道其生平”，且引叔本华“美术之源出于先天”之说以证明一切美术作品不必“本于作者之经验”，所以《红楼梦》一书之价值不在其内容之确指何人何事，而在其所表现之美学与伦理学上之价值。

（二）《〈红楼梦〉评论》一文之长处与缺点之所在

从上面所介绍的全文概要来看，《〈红楼梦〉评论》一文作为一篇文学批评论著乃是有其长处也有其缺点的。先从这篇文章的长处来看，约可简单归纳为以下数点。第一，该文全以哲学与美学为批评之理论基础，仅以此一着眼点言，则姑不论其所依据者为任何一家的哲学或美学，在七十年前的晚清时代，能够具有如此的眼光识见，便已经大有其过人之处了。因为任何一篇有深度的文学作品都必定会多少反映出作者对人生的感受和观点，而且愈是有深度的作品，对人生的透视也愈深，因此批评者便可以从其中掌握到一种可以据为批评的哲理观点。同时任何一篇作品也必定都具有一种表现的“形式”，批评者也都可以自其中归纳出一种可以据为批评的美学观点。所以从哲学与美学的观点来批评文学，这在今日的文学批评界说起来已被认定为一种必当遵循的途径，只是在七十年前静安先生写作此文时，在当时的传统观念中，小说不仅被视为小道末流全无学术上研讨之价值，而且在中国文学批评史中，也一向没有人曾经以如此严肃而

正确的眼光，从任何哲学或美学观点来探讨过一篇文学作品。所以我们可以说这种睿智过人的眼光乃是《〈红楼梦〉评论》一文的第一点长处。第二，如本文在前面所言，中国文学批评一向所最为缺乏的便是理论体系。静安先生此文于第一章先立定了哲学与美学的两种理论基础，然后于第二章进而配合前面的理论基础来说明《红楼梦》一书的精神哲理之所在，再以第三、四章对此书之美学上及伦理学上的价值分别予以理论上的评价，更于最后一章辨明旧红学的诬妄，指出新红学之研究的正确途径，是一篇极有层次及组织的论著，这在中国文学批评史上也是前无古人的。所以批评体系的建立，乃是本文的第二点长处。第三，上面提到的第五章余论中所指出的辨妄求真的考证精神，使一般红学家们能脱离了旧日猜谜式的附会之说，而为后日胡适及俞平伯诸人的研究，指出了一条明确的途径，这是本文的第三点长处。

不过，尽管《〈红楼梦〉评论》一文有着以上的许多长处，可是它却无可挽回地有着一个根本的缺点，那就是它想要完全用叔本华的哲学来解说《红楼梦》的错误。本来，如我们在前面所言，从哲学观点来批评一部文学作品，其眼光乃是完全正确的，只不过当批评时，乃是应该从作品本身寻找出它的哲学含义来，此一哲学含义与任何一位哲学家的思想虽大可以有相合之处，然而却不可先认定了一家的哲学，而后把这一套哲学全部生硬地套到一部文学作品上去。而静安先生不幸就正犯了此一缺点。因此在《〈红楼梦〉评论》一文中，他虽有极精辟的见地，却可惜全为叔本华的哲学所拘限，因而遂不免有许多立论牵强之处。

第一个最明显的错误乃是他完全以“生活之欲”之“痛苦”与“示人以解脱之道”作为批评《红楼梦》一书之依据，甚且对“宝玉”之名加以附会说：“所谓玉者不过生活之欲之代表而已。”[(61)]这种说法从《红楼梦》一书本身来看，实在有着许多矛盾不合之处。首先，《红楼梦》中的“宝玉”绝非“欲”之代表。静安先生指“玉”为“欲”，不仅犯了中国旧文学批评传统之比附字义勉强立说的通病，而且这种比附也证明了他对《红楼梦》中宝玉之解脱与叔本华哲学中绝灭意志之欲的根本歧异之处，未曾有清楚的辨别。叔本华的哲学虽然曾受东方佛教哲学之影响，可是因为东西方心性之不同，所以其间实在是存有许多差别之处的，而最根本的一点差异则是东方佛教乃是认为人人皆具有可以成佛的灵明之性，这才是人性的本质，至于一切欲望烦恼则是后天的一种污染。所以佛教的说法乃是“自性圆明，本无欠缺”，其得救的方法只是返本归真，直指本心，见性成佛。[(62)]这与叔本华把宇宙人生一切皆归于意志之表现的说法，实在有着很大的不同之处。《红楼梦》一书中虽表现有佛家出世之想，然而其实却并不同于叔本华的意志哲学，如果“宝玉”在《红楼梦》中果有象喻之意，则其所象喻的毋宁是本可成佛的灵明的本性，而绝非意志之欲，这在《红楼梦》一书中，乃是随处都可得到证明的。如其第二十五回通灵玉蒙蔽遇双真一节，便曾明白叙述说：

> 那宝玉原是灵的，只因声色货利所迷，故此不灵了。[(63)]

又据《红楼梦》开端所言，则此玉原是经过女娲锻炼之后，遗在青埂峰下未被采用的一块通灵之石，虽曾降世历劫，最后仍复返本归原，又回到青埂峰下。[(64)]从这种种记叙看来，则此“玉”之绝不同于叔本华哲学中的意志之欲，岂不显然可见。而静安先生乃竟以“玉者不过生活之欲之代表”为说，这种牵强附会之处，实在乃是在基本观念上的一大错误。

再则静安先生全以“灭绝生活之欲”、“寻求解脱之道”为评论《红楼梦》一书之依据，这种立论与《红楼梦》原书的主旨也有许多不尽相合之处。《红楼梦》一书虽然在开端就曾提出了“因空见色，由色生情，传情入色，自色入空”[(65)]一套解脱证悟之词，也曾借着跛足道人的《好了歌》及甄士隐的一段解说[(66)]，把人生之空幻无常作了一番尽兴的发挥，可是读者却都不会忘记开端时，作者自述其写作之动机乃是：

欲将以往所赖天恩祖德，锦衣纨袴之时，饫甘餍肥之日，背父兄教育之恩，负师友规训之德，以致今日一技无成，半生潦倒之罪，编述一集，以告天下。

又说：

我之负罪固多，然闺阁中历历有人，万不可因我之不肖，自护己短，一并使其泯灭也。(67)

这种愧悔追怀的话，则又与那些解脱证悟之辞完全相反。如果按静安先生所说，则宝玉之解脱竟然大似西方之宗教性喜剧，这与全书的悼念追怀的口吻，也显然有所不合。所以《红楼梦》一书之真正价值，绝不是仅在于如静安先生所说的“示人以解脱之道”而已，这是静安先生在立论上的又一点错误。此外静安先生在论及《红楼梦》之伦理学上之价值一章中，原来也早曾对叔本华之以解脱为最高理想提出了疑问：

夫由叔氏之哲学说，则一切人类及万物之根本一也，故充叔氏拒绝意志之说，非一切人类及万物各拒绝其生活之意志，则一人之意志亦不可得而拒绝……故如叔本华之言一人之解脱而未言世界之解脱，实与其意志同一之说不能两立者也。(68)

此后静安先生在其《静安文集·自序》中，也曾提出过他用叔本华哲学来批评《红楼梦》之立论，其中原有疑问，说：

去夏所作《〈红楼梦〉评论》，其立论虽全在叔氏之立脚地，然于第四章内已提出绝大之疑问。(69)

既然王氏自己也已承认了叔本华之哲学本身就有矛盾疑问之处，然则静安先生用叔氏哲学来评论《红楼梦》，其不免于有错误牵强之处，当然也就从而可知了。所以他在《〈红楼梦〉评论》第四章于论及《红楼梦》之伦理学上之价值时，遂不免有抵牾矛盾左支右绌之感，这乃是他持论不够周密的又一缺点。

除去以上我们所提出的两点最根本的错误之外，这篇《〈红楼梦〉评论》还有着其他一些矛盾疏失之处，其一是把《红楼梦》的美学价值完全建立在与伦理学价值相依附之上，当他论及《红楼梦》之美学价值时，曾引用叔本华之悲剧论，谓其：

美学上最终之目的与伦理学上最终之目的合，由是《红楼梦》之美学上之价值亦与伦理学上之价值相联络也。(70)

然而叔本华之拒绝意志、追求解脱为人生最高目的之说，则如前所言，其本身原就存在有极大之矛盾。甚至连静安先生在引叔氏之说作为其《红楼梦》之伦理学上之价值的论据时，也不得不承认说：“叔氏之说徒引经据典，非有理论的根据也。”(71)而且静安先生原来也曾说过：

使无伦理学上之价值以继之，则其于美术上之价值未可知也。(72)

既然据叔本华之哲学已使《红楼梦》之伦理学上之价值失去了依据，则其以伦理学价值为依据的美学论，岂不也就同样失去了依据？这是静安先生在立论方面不能自圆其说的又一缺点。

再则静安先生于论及《红楼梦》之美学价值时，不过仅举叔本华之三种悲剧为说，而对于西方悲剧之传统，及美学中美（beauty）与崇高（sublime）之理论，也未能有更深刻、更正确的理解和发挥，这当然是他在立论方面的又一点疏失。而且当静安先生写作此文时，对于曹雪芹之家世生平，以及后四十回为高

鹗续书的事，也还没有认知，因此他所举出的第九十六回，宝玉与黛玉最后相见的一节，实在也并不能作为《红楼梦》一书之美学价值的证明和代表。

从以上提出的几点错误和疏失来看，其主要的致误之因可以说无一不是由于以叔本华哲学为立说之依据的缘故。本来《红楼梦》一书之精神与价值就并不完全符合叔本华哲学，而叔氏之哲学本身又原就存有绝大之矛盾，静安先生乃竟然想把中国小说《红楼梦》完全套入德国哲学家叔本华的学说模式之内，则其不免于牵强附会当然就是必然的结果了。至于他对于作者之身世及后四十回为高鹗续书之一无所知，则自然乃是因为王氏之时代还没有人对此二问题作过任何考证的缘故，这一点是我们所该谅解的。

（三）对《红楼梦》本身之意义与价值的探讨

静安先生以叔本华之哲学来批评《红楼梦》的牵强错误，固已如上所述，于是我们自然会引发出下面的两点问题：其一是《红楼梦》这部小说本身的意义与价值究竟何在？其二是以静安先生平日为学之审慎，何以在批评《红楼梦》时竟然陷入于叔本华哲学之窠臼，虽明知其有矛盾疑问，而竟不能自拔，其致误之原因又究竟何在？以下我们就将对此二问题分别试加探讨。

首先我们要讨论的，当然是《红楼梦》一书之意义与价值究竟何在的问题。多年来中外学者对此已经有过不少讨论和争辩，本文既不是讨论《红楼梦》的专著，因此不想对之多加征引。何况《红楼梦》之意蕴丰富，大有“横看成岭侧成峰”之势，每一家的说法似乎都各有其体会之一得，我们也难以对之妄加轩轾。不过，整体说起来，则无论是索隐一派之说，本事一派之说，或以西方哲学及文学体系立论的各家之说，自表面看来，他们的着眼和立说虽然各有不同，可是他们实在却有着一个共同的缺点，那就是要把《红楼梦》一书的意义与价值，完全纳入他们自己所预先制定的一种成见之内，因此也就造成了对《红楼梦》一书之真正意义与价值的一种歪曲和拘限。本文既不想卷入以前诸家异说的纠纷之中，也不想更立新说，为《红楼梦》一书更多加一种新的歪曲和拘限，我们现在所要做的只是以最朴素客观的看法，对《红楼梦》一书的意义与价值略加说明。首先我们要讨论的是《红楼梦》何以有如此杰出的成就？第一点我们该提出的，就是《红楼梦》的内容意境，对于旧小说传统而言，有一种显明的突破。一般说来，中国旧小说大多取材于神话、历史或民间之传闻，即使是写社会人情的小说，作者也并无介入的感情，所写者只是观察和知解的所得而已。可是《红楼梦》一书则不然，它的取材乃是作者曹雪芹一段铭心刻骨的切身经历。然而此书却又绝非肤浅的自传，作者之感情的介入，也并非褊狭盲目的发泄，而是透过切身的感受，表现了他对人间诸相的更深刻的观察和理解。惟其因为这个缘故，所以这本小说才能具有极强烈的感发之生命，可以提供给不同的读者以不同的感受和联想。因而批评者便也可以自不同的观察角度，归纳出许多不同的结论。作为一部文学作品，能对读者具有如此强锐而丰富的感动和启发的作用，这当然是一种伟大的成就，而究其根本原因，则可以说是由于这部小说取材于作者极深刻的感受和观察之所得之故。如果我们套用一句静安先生在《人间词话》中的评语来说，则这部小说之成就正是“以其所见者真所知者深也”。这一点应该才是此书何以能突破旧小说传统的主要缘故。如果只就这一点成就而言，曹雪芹在小说方面的成就，与李后主在词方面的成就，是颇有着相似之处的。李后主也和曹雪芹一样，既有着过人的真纯深挚的感情，又曾经遭受到过人的悲哀惨痛的经历。曹雪芹既透过一己家族的盛衰，表现了人世的诸相；李后主也以其深锐的感受，透过自己家国的败亡，写出了人间无常的普遍的悲苦。因此李后主的词才使得“词”这种文学形式突破了歌筵酒席间的没有个性的艳歌性质，而达到了如《人间词话》中所说的“眼界始大，感慨遂深”的境界；曹雪芹的《红楼梦》，也突破了旧小说传统的没有个性的说故事的性质，而透过个人深锐的感受，表现了丰富的人生意蕴和人世诸相。不过，这种比较只是就他们相似的一点而言，并非全面之比较，如果全面比较起来，则曹雪芹与李后主实在也有着许多相异之点。首先当然是二者所用以表现

的文学形式之不同，李后主所使用的是篇幅极短的小词，曹雪芹所使用的则是卷帙浩繁的小说；前者只是主观抒情的性质，后者则是客观地叙事的性质；因此前者的感慨之深便只能从其精神气象方面去体会，而后者则可以把各种人物和场景都纳入作品之中。因此曹雪芹所写的便不仅是一个人或一个家族的悲剧而已，同时更反映出了产生这个悲剧的整个时代和社会的背景。而因此也就造成了李后主与曹雪芹的另一点主要的不同，那就是李后主对于过往的繁华，只有单纯的悼念而已，既无反省又无观察，对于自己所原属的统治阶层的思想情意，始终无法超越；可是曹雪芹则因为具有观察和反省的思辨，因此他的眼光遂有时可以突破他自己所属的阶层的限制，而更深入地见到了不同阶层不同利益的人与人之间的种种不平和矛盾。所以后主词和《红楼梦》，虽然都能以其强锐真挚的感受，突破了他们所使用的文学形式的旧有传统，为之拓展了一种更深广的意境，可是后主词所表现的便只是人世无常在感情方面的一点共相而已；然而《红楼梦》所表现的，便不只是感情方面的共相，同时还表现了人间世态在现实生活方面个别的诸相，这种对旧传统的突破和对自我的超越，是《红楼梦》一书的最可注意的成就。

以上我们所谈的，可以说是《红楼梦》这本小说之所以伟大，在本质上的一些最重要的因素。此外，这一部小说在叙写的态度方面，也有一些非常值得注意的特色，我们也愿对这一方面略加分析。第一点可注意者，乃是作者在叙写时对于真与假的杂糅和对举，在本书一开端作者就曾说过“将真事隐去”及“用假语村言”的话，这种说法与中国一般旧小说的叙述习惯实在颇有不同，因为一般写小说的人，总是要想尽量使人相信其所说者为真，常在故事一开端便写明“话说在某朝某年某地”如何如何，而《红楼梦》一书却在开端先说明已将真事隐去，使读者信其所说者为假，这种态度的表明，可能有三种原因：其一，正因为作者故事的取材与他自己亲身的经历有着密切的关系，所以才不得不先说一番真真假假的话，造成一段感情上的距离，然后才可以无所顾忌地抒发叙写；其二，则《红楼梦》一书中对于封建统治阶层的奢靡腐败的生活和剥削欺压的行为也确实有所不满，而作者又恐怕因此而致祸，所以才不得不借着真真假假的话以造成一种与现实之间的距离以求免祸。因此在书中一开端，除去真假的说明以外，作者就还曾特别提出说：“上面虽有些指奸责妄贬恶诛邪之语，亦非伤时骂世之旨”，又说“因毫不干涉时世，才从头至尾抄录回来问世传奇”[(73)]，其恐惧以文字招祸的心情，是显然可见的；其三，《红楼梦》一书原不只是叙写故事而已，作者更想借着书中的故事来表现自己的一些理念，因此书中的一些神话寓言，在事虽为假，然就理念言之则可以为真。而《红楼梦》一书也就在这种真假杂糅的叙写中，表现了它的丰美深刻意蕴。这是本书的第一点特色。第二点可注意者则是《红楼梦》中透过宝玉所表现的对其所归属之阶层既反抗又依恋的正反相矛盾的心理，所以书中在介绍主角宝玉出场时，便曾经用两首《西江月》词来描述他，说：“潦倒不通庶务，愚顽怕读文章，行为偏僻性乖张，那管世人诽谤。”[(74)]其所谓“庶务”“文章”实在指的并不是一般的事务和诗文，而是专指谋求仕宦的做官的本领和取得科第的八股文，这里所提出的正是宝玉所归属的阶层对于一个子弟所要求的传统标准，可是宝玉对于这种要求却显然有着强烈的反抗。有一次贾雨村来了要会见宝玉，宝玉不愿见他，史湘云劝宝玉说：“也该常会会这些为官作宦的，谈讲谈讲那些仕途经济，也好将来应酬事务”，宝玉听了“大觉逆耳”，马上请史湘云“别的屋里坐坐吧，我这里仔细腌臢了你这样知经济的人”，而且骂这些话是“混账话”[(75)]。宝玉之所以如此反对仕途经济之学，便因为他早已看清了在当时社会中，这些为官做宦的都只是一些“国贼禄蠹”，而徇私枉法草菅人命的会做官的贾雨村，当然便是一个典型的例证。再者宝玉一切行事都以自己纯真诚挚的心意感情为主，这种作风当然也大有违背于仕宦之家所讲求的伪善的礼教，所以宝玉便被他父亲贾政认为“不肖”，而在第三十三回“不肖种种大承笞挞”一节，写到宝玉因为结交蒋玉函及金钏投井等事，被贾政打得几乎半死之后，在下一回写到黛玉来看他时，他对黛玉说：“我便为这些人死了，也是情愿的”[(76)]，则其反抗性格之坚强自可想见。可是另一方面则宝玉对于他所归属的这个阶层的家族和生活，却实在并不能与之彻底决裂，这一则因为事实上之有所不能，再则也因为感情上之有所不

忍，三则也因为勇气方面之有所不足。因为这个旧传统的封建家族，虽然有其腐败堕落的一面，可是宝玉却曾生于斯，长于斯，这家族里面也有着他最亲近的，爱他也被他所爱的人物，因此宝玉对他所归属的阶层和家族，事实上是杂糅着既反抗又依恋的矛盾心理的。因此在书中介绍宝玉出场时的第二首《西江月》词，便还有着“天下无能第一，古今不肖无双”(77)的话，这种口气一则虽可能是反讽，然而宝玉既不肯与“国贼禄蠹”之徒同流合污，则其终身自无出路可言，对于尊长的期望，也可能确有一种无以为报之情。而也就正是这种既反抗又依恋的矛盾心理，才使得《红楼梦》这一部小说具有多种观察和叙写的角度，因而才表现出有善也有恶、有美也有丑、有可爱的一面也有可憎的一面之真正的人生世相，而并非只是按照某一种哲理或教条而编写出来的枯燥单调的故事，这是本书的第二点特色。第三点可注意者则是作者彷徨于出世与入世之间的矛盾的情绪，这种矛盾，即使仅在开端有关石头的寓言中，便已经表现出来了。首先作者曾介绍这一块石头说是“自经锻炼之后，灵性已通，因见众石俱得补天，独自己无材，不堪入选，遂自怨自叹，日夜悲号惭愧”(78)。从这种冀望被选用的情绪来看，当然是属于入世之情，其后求茫茫大士渺渺真人将之携入红尘，这种要求当然也还是入世之情，然而最后这块石头于“历尽离合悲欢炎凉世态”(79)以后，却终于又回到原来入世以前的所在，把自己的经历写在石上，请空空道人抄录传世，于是空空道人遂“因空见色，由色生情，传情入色，自色悟空”(80)，这一段叙写当然就又表现得有出世的情绪了。至于写到红尘中的故事，又以听了跛足道人的《好了歌》当下便随之去出家的甄士隐为开始，其所表现的便似乎也仍是出世的情意(81)，可是值得注意的是这块石头既把自己的经历写下来，还求人抄录传世，便分明是不能忘情；而甄士隐在遇见跛足道人前，在梦中也曾见一僧一道，又听那道人赞美这一段通灵宝玉的故事以为其所以异于一般“风月故事”者，是因为那些故事“并不曾将儿女真情发泄”(82)，然则这一部发泄儿女真情的故事，岂不更是属于入世之情？何况作者在开端所说的“欲将已往所赖天恩祖德，锦衣纨袴之时，饫甘餍肥之日，背父兄教育之恩，负师友规训之德……编述一集，以告天下，知我之负罪固多，然闺阁中历历有人，万不可因我之不肖，自护己短，一并使其泯灭也”(83)，这一段话也绝不是出世忘情的口吻。静安先生只看到书中某些出世的情绪，因此便联想到了叔本华之以灭绝意欲为人生最终之目的与最高之理想的悲观哲学，这从表面看来，虽然似乎也有可以相通之处，然而仔细一分析，就会发现其中实在有着极大的不同，那就是《红楼梦》所写的出世解脱之情，其实并非哲理的彻悟，而不过只是一种感情的抒发而已。小说中虽然表现了对于出世的向往和追求，然而整个小说的创作的气息则仍是在感情的羁绊之中的。所以书中对于过去生活的怀思悼念，固然是一种情感的表现，即使是对于出世解脱的追求和向往，也同样是一种情感的表现。作者既以其最纯真深挚之情，写出了入世的耽溺，也以其最纯真深挚之情，写出了出世的向往。耽溺的痛苦固是人生的真相，因痛苦而希求解脱也是人类共同的向往，真实的人生原就蕴涵着真实的哲理，不过《红楼梦》所写的毕竟是人生而并非哲理，所以才会同时表现了入世与出世的两种矛盾的感情，这是《红楼梦》的第三点特色。

从以上的几点特色来看，《红楼梦》一书实在是以“真与假”、“正与反”、“入世与出世”多种相矛盾的复杂的笔法、态度、心理和感情所写出的一部意蕴极为丰美的杰作。然而也就正因其叙写时所采取之矛盾复杂的笔法过多，因此遂造成了读者要想分析和解说这部小说时的许多困难。何况更遗憾的一点是作者曹雪芹生前，并没能把这部伟大的作品完成，而且已写成的一部分也尚未定稿刊印，因此在早期的抄本中，遂出现了许多异文，其后高鹗和程伟元在续书时，又以自己的意思作了不少改动。因此当然也就造成了后来读者在追寻这部小说之含义和主旨时的更多的困难。如我们在前面所言，过去的“索隐”、“本事”、“哲理”诸派之说，其所以往往不免歪曲和拘限了《红楼梦》一书真正之含义与价值的缘故，便正是因为有时迷失于此书之多种矛盾复杂的叙写中，而未能掌握其真正意蕴之本体，因此遂不免但就其各人所见片面之一点而妄加臆测。索隐一派可能只看到了书中对清代政治和社会的一些不满之情，因此遂以其为影射清代之政治

或寓有反清复明之意；本事一派可能只看到书中情事与某人某事的一些偶然暗合之处，于是遂不顾小说与历史二者性质之基本不同，而竟想以真人真事相比附；至于哲理一派，虽似较前二者为进步合理，不再以书外之事相牵合，而开始切实就小说本身之意蕴来作分析，可是也仍然不免各自有其迷失和局限，往往因为只看到了《红楼梦》之矛盾复杂之叙写角度中的某一点，于是便不惜将之夸大，来与自己所设想出的一点理念相牵附。即如静安先生便因为看到了《红楼梦》中对出世之向往的一点情意，于是便将此书牵附于叔本华之哲学来为之解说；也有人因为看到了书中所强调之托喻对比的一点写法，于是便联想到西方宗教传统中乐园与凡世之对立的观念，以为作者对书中大观园之一水一石的描写，都有着很深的托意；又有人因为看到了书中对官僚和礼教之封建社会的一点反抗不满之情，于是便特别强调反抗斗争的观念，俨然把《红楼梦》看成了一部叙写两条路线斗争的政治小说。以上各种解说中所提出的意念，无疑地都是构成《红楼梦》一书之所以伟大丰美的一些重要成分，所以每一种论点可以说都有部分的正确性，只可惜这些论点却都不是《红楼梦》作者所要表现的真正主旨。这一则因为他们所说的论点都不足以笼罩书中全部的故事和情意；再则也因为在曹雪芹的时代，还不能明确地具有像他们所说的这种种哲学性或革命性的理念；三则更因为《红楼梦》一书所表现的强烈的兴发感动的力量，似乎可以提供给读者极多的启发和暗示，也绝不像是一部先有某一种理念，然后再依照理念而写出的作品。因此如果想要为《红楼梦》寻找出一个真正的主旨，也许首先我们该做的就是把这些理念都暂时撇开，而以最朴素最真率的眼光和态度，对小说自己本身的叙写作一番体会和观察。

说到小说自己本身的叙写，我们愿提醒大家注意，在《红楼梦》第一回，当作者写到空空道人在青埂峰下发现那块历劫的大石上面的记述时，在所记故事之后原来还题有一首偈语云：

> 无才可去补苍天，枉入红尘若许年；此系身前身后事，倩谁记去作奇传。(84)

很多人在看《红楼梦》时，于情节故事之外，虽然也曾注意到像《好了歌》所表现的悲观出世的思想和《金陵十二钗》正副册的题词，以及《红楼梦》曲子所表现的对未来情事之预言和感慨，可是往往忽略了开端的这一首短短的偈语。其实这一首开端的偈语，应该才是想要了解全书主旨的一个重要的关键。甲戌本《脂砚斋重评石头记》，在首句“无才可去补苍天”七个字旁边，便曾清清楚楚地写了一句批语说：“书之本旨”。又在第二句“枉入红尘若许年”七个字旁边，也写了一句批语说：“惭愧之言，呜咽如闻”。(85)以脂砚斋主人与作者曹雪芹关系之密切(86)，和对于书中人物情事了解之深刻，这两句批语实在可以说是对书中主旨的分明漏泄。从这条线索去追寻，我们就会发现这一首偈语所写的通灵之石的不得补天之恨，实在也就是枉入红尘的一事无成的宝玉之恨。循此更加追索，我们就会发现宝玉之被视为“不肖”、“无能”，原来正是因为他坚决不肯步入世人所认为有用的“仕宦经济”之途。而其不肯步入此一途径，则是因为他对于封建官僚的腐败社会有着深恶痛绝的厌恨。可是这种对封建官僚社会的深恶痛绝之情，却因为有所避忌，而不敢在书中作明白的表达，因此作者曹雪芹才不得不在故事的开端借用假想的“不得补天”的灵石来作为托喻。在这首偈语中，第一句指的是灵石，第二句指的是宝玉，就小说所写的“幻形入世”而言，则宝玉是假，而灵石方是真；可是如果就真正人世的生活而言，则宝玉方是真，灵石反而是假。此种喻假为真又将真做假的叙述，其实正是作者既想表达自己的愤激之情却又恐惧招祸而有心安排的一种寓托的手法。因此在第三句偈语，作者便用“身前”、“身后”将灵石与宝玉综合，暗示二者之原为一体。无奈大多数的读者却竟然都被作者的一番真假混杂的叙述瞒过，遂忽略了故事开端所暗示的全书主旨。其实如果我们真正替宝玉这样的一个人想一想，我们就会知道以宝玉的性格思想，在当时封建官僚的腐败社会中，本来就是找不到出路的。这实在不仅是宝玉的一段深恨，也应该是作者的一段深恨。于是在对于“补天之用”的期望落空以后，宝玉以其真纯深挚的感情所追求的，便只剩下与其相知相爱之人能长相厮守的一点安慰，这也正是

《红楼梦》中写宝玉与黛玉之间的感情能表现得如此刻骨铭心，与其他中国旧小说中所写的男女之情都有所不同的缘故。一般旧小说中的男女之情，多只是美色和情欲的爱悦和耽溺而已，而宝玉与黛玉之间，则别有一种知己相感之情意的存在。至于宝玉对其他女子的关心，我们也可以感到他的关心只是多情，而并非滥情。所谓多情者，是对于天下所有美好的人与物自然兴起的一种珍惜赏爱之情，而绝非肉体的自私的情欲。所以《红楼梦》中常写到宝玉对于他所关心赏爱的女子，只要有为她们做事服务的机会，他便觉得有一种怡然自得之乐，而绝无私欲之心，这是《红楼梦》中所写的感情的一种境界，与其他旧小说的才子佳人的俗套，是有着极大的分别的。而且宝玉还不仅是对美好的女子关心而已，书中写他对于一些贫苦的人或被欺压的人，也都自然有着一份关切的同情。然而正是由于他的情感之过于纯真善良，于是遂反而被充满残酷不平的现实社会视为愚傻疯癫，这当然是宝玉在不得“补天之用”以外的又一层悲哀。而其欲与相知相爱之人长相厮守的一点安慰，也终于在封建礼教的压迫之下，被彻底地摧残。这当然是宝玉的又一层断肠碎心的长恨。而且宝玉不仅与其所相爱之人不能长保，即使是他所赖以庇护自己，使能遁逃于自己所痛恨之腐败污浊的社会以外，而得适情任性以徜徉其中的一个理想境地——大观园，也同样不能长保。在所有的愿望、安慰和荫庇都全部落空以后，于是作者遂在最后为宝玉安排了一个“悬崖撒手”的结局，表面看来似乎是了悟，从书中的神话寓言看来，也似乎是这块灵石又归回到了青埂峰下，然而如果就其偈语所漏示的写书本旨而言，则是其想用以“补天”的愿望终于未能实现，他的“悬崖撒手”只不过表现了他对此残酷不平处处憾恨之人世的彻底绝望与彻底放弃而已。如果“青埂峰”的名字，果然有谐音“情根”之意[87]，则这一则故事所表现的情感，实在大有如义山诗所写的“荷叶生时春恨生，荷叶枯时秋恨成”的绵绵长恨的意味。所以作者曹雪芹在此书开端叙述缘起之时，便又曾题有一首诗说：“满纸荒唐言，一把辛酸泪。都云作者痴，谁解其中味。”[88]这种辛酸之情，与诸家用以解说《红楼梦》的一些哲学的或革命的理念，当然有着极大的不同。不过在辛酸的体验中，当然也可能引起这些理念的感发，这正是伟大的文学作品之意蕴之可以具有丰富之感发力的最好的证明。

从这一则故事看来，其表面所写的虽然似乎只是宝玉一个人的悲剧，然而仔细想来，则其所写的实在是在封建官僚的虚伪不平的社会中，凡属真正有理想、有个性、有情感、有良知的人，所可能遭遇到的共同悲剧。只不过因为作者借用了真真假假的一些托喻，把现实距离推远了一步，因此读者虽然也可以从书中感受到强烈的感动和共鸣，可是却把这一则悲剧故事与人生最切近的一点主旨忽略掉了。其实《红楼梦》所叙写的悲剧内容，其感情与思想所显示的某些心态，与古典诗歌中所显示的某些有理想有性情之传统读书人的心态，是颇有着相通之处的。因为在历史悠久的封建社会中，所谓读书人的出路，原只有仕宦之一途，然而在官僚腐败的社会中，则仕宦的官场却早已成为了争名夺利藏污纳垢的所在。因此凡是有真性情真理想的读书人，当然便对于此种官场中的人物和行为觉得难以忍受，这正是中国传统思想之菁华的代表人物陶渊明之所以终于解除了印绶而决心归隐田园的主要缘故，所以陶渊明在其《感士不遇赋》中，就曾经明白表示过对当时社会的不满，发出了“方今之世，大伪斯兴，闾阎懈廉退之风，市朝驱易进之心”[89]的感慨。在《归去来兮辞》中则更曾坦率的说明了他的去职归田，是因为以他的真淳的性格，对于此种官场生活无法忍受，坚决地表示了“质性自然，非矫厉所得，饥冻虽切，违己交病”[90]的不肯妥协的决志。至于《红楼梦》中的宝玉，在德操方面虽也许不及陶渊明，可是他之所以受到讲求仕途经济的家人亲友们的劝责，被视为“古今不肖无双”的子弟，却也正是由于他也一样的具有“非矫厉所得”的真淳自然的天性，而且对于官场中的人物和行为，也同样有着“违己交病”的无法忍受的厌恶之情的缘故。而在长久的封建社会之专制和礼教的压迫下，一般士人即使有着愤激不满之情，却既没有改革的信心，也缺乏反抗的勇气。因此一些真正有理想有性情的传统读书人，在他们的心态中，便只有由愤激不满所造成的悲观绝望，而看不到一点改革的希望和解决的出路。在这种情形下，他们所能做的安排，便只有为自己寻一个退隐荫

庇之所，或者为自己寻一种感情上的安慰而已。陶渊明虽然以其过人的智慧和意志，坚持住“固穷”的操守，不惜付出劳苦的代价而选择了“躬耕”，因而找到了他自己退隐荫庇的一个立足之点，然而在理想方面却依然既看不到社会改革的出路，在感情方面也依然没有具体的安慰，于是便只有寄情于饮酒，在“欲言无予和，挥杯劝孤影”[91]的寂寞中，空怀着对《桃花源记》中公平朴素之社会的向往[92]，和对《闲情赋》中柔情雅志之佳人的遐思[93]，藉之聊以自慰而已。至于《红楼梦》中的贾宝玉，则一向所过的既然是世家公子的依附寄托的生活，因此他所赖以自求荫庇的“大观园”便也只能建筑在依附寄托之上，而完全没有独立的自我安排选择的能力，何况他所托身荫庇的大观园，其存在又完全植根于他所深怀厌恶的封建官僚的社会基础之上，这种矛盾，当然是宝玉最大的悲剧。因此在他的心态中，不仅看不到出路，而且连一个自己的立足点都并不存在，所以他最喜欢说的便是和所爱的人一同化做飞灰。而当他连唯一相知相爱之人也不能保有时，他对此污浊之社会与悲苦之人生，当然也就更无冀恋，于是便只有借出家来寻求解脱了。所以《红楼梦》中所写的故事，表面上虽然真真假假扑朔迷离，然而基本上所表现的则是旧日专制封建的社会中，一般有理想有感情的读书人，在理想和感情两方面都找不到出路时的共同悲慨与共同心态。而这种深具中国传统特色的悲慨和心态，如果想完全借用西方哲学或文学某一家的理论来加以分析解说，当然便都不免会产生褊狭扭曲的弊病。静安先生用叔本华哲学来解说《红楼梦》所表现的牵强附会的缺点，便是这种尝试的一个失败的例证。

（四）静安先生《〈红楼梦〉评论》一文致误之主因

静安先生之治学，一向以谨严著称。然而在《〈红楼梦〉评论》一文中，他却有着许多立论不够周密的地方。造成这种情形的原因，主要大概可以归纳为以下数点：其一，就中国文学批评史的发展而言，在光绪三十年的时代，中国既未曾有过像这样具有理论系统的著作，更未曾有人尝试过把西方哲学用之于中国的文学批评。静安先生此文是在他所拓垦的洪荒的土地上建造起来的第一个建筑物，所以既发现了叔本华哲学与《红楼梦》所表现的某些思想有一点暗合之处，便掌握住这一根可以作为栋梁的现成材料，搭盖起他的第一座建筑来，而未暇于其质地及尺寸是否完全适合作详细的考虑。这种由拓荒尝试而造成的失误，当然是使得《〈红楼梦〉评论》一文立论不够周密的第一个原因。其二，由于静安先生之性格及心态，与叔本华的悲观哲学及《红楼梦》中悲剧的人生经验，都有着许多暗合之处，因此他对于叔本华的哲学和《红楼梦》这部小说，遂不免都有着过多的偏爱。李长之批评《〈红楼梦〉评论》一文，便曾特别提出过静安先生对《红楼梦》之强烈的爱好，说：“王国维把《红楼梦》看作是好作品，便比常人所以为的那样好法还更好起来。”[94]于是静安先生遂因自己性格和心态与之相近而产生的一点共鸣，把叔本华的哲学和《红楼梦》的悲剧，都在自己的偏爱的感情下结合起来，而写出了这一篇评论。所以这一篇论文在理论方面虽有许多不够周密之处，可是另一方面，静安先生却恰好借着叔本华的悲观哲学及《红楼梦》的悲剧故事，把他自己对人生的悲苦绝望之情，发挥得淋漓尽致。这种性格和心态的因素，实在才是使得静安先生不顾牵强附会而一厢情愿地以叔本华的悲观哲学来解释《红楼梦》，大谈其“人生”与“欲”及“痛苦”三者一而已矣，而且以为“解脱之道唯存于出世”的一个最基本的缘故。而静安先生之所以有如此悲观绝望之心态，便也正是因为他在自己所生活的腐败庸愚竞争屠杀的清末民初的时代中，同样也看不到希望和出路的缘故。关于这一点，我在前面的《从性格与时代论王国维治学途径之转变》及《一个新旧文化激变中的悲剧人物》两章中，已经对之作过详细讨论，所以不拟在此再加重述。

总之，每一个作者都会在自己的作品中流露出自己的感情心态，而每一种感情心态的形成，又都与作者之性格及其所生之时代有着密切的关系。才智杰出之士，虽偶然可以突破环境之限制，在作品中表现出对人世更为深广的观察和体会，但终究也仍不会真正超过历史的限度。如果以本文中所谈到的几个作者相

比较的话，李后主虽然以其过人之深锐的感受能力，对人世无常之悲苦有着较深广的体认，在这一点上超过了只拘限于个人外表情事之叙写的另一个亡国的君主宋徽宗(95)，可是李后主毕竟是一个久已习惯于唯我独尊之地位的帝王，在他的思想意识中，他一向所过的奢靡享乐的生活，都是他本分之所应得，他所悲慨的只是这种享乐之生活不能长保的今昔无常的哀感而已；曹雪芹笔下的贾宝玉之胜过李后主的一点，则是他虽然也生长在富贵享乐的环境中，然而他却超越了自己阶层的限制，看到了不同阶层间的矛盾和不平。不过在现实生活方面他又毕竟仍依附于他所归属的官僚腐败的家族之上，并未能配合自己在思想意识方面的突破而在生活实践方面也有所突破；至于陶渊明则不仅在思想意识方面有自我的觉醒，而且更能在生活实践方面，真正突破了他所厌恶的官僚腐败的社会阶层，而以躬耕的劳动找到了自己的立足之点。不过，陶渊明所完成的仅是“独善其身”的一种自我操守而已，对于真正有理想有性情之读书人在封建腐败之社会中所感受的困境，并没有什么改革和解决的帮助。因此在陶渊明以后的一千多年的清代，这种没有出路的困窘的心态和悲观绝望的情绪，还一直存在一些不甘心与腐败之官僚社会同流合污的有理想有性情的读书人之中。曹雪芹所写的“枉入红尘”、“无才补天”的宝玉，当然就是作者自己心态和感情的反映。关于这一方面，在香港中华书局最近出版的《曹雪芹与〈红楼梦〉》一书中，周汝昌和冯其庸的一些论文都曾对曹雪芹的时代家世与他的思想和创作的关系作过详细的探讨(96)，他们虽偏重强调曹雪芹的反叛性格，然而曹雪芹笔下的贾宝玉最后却只能以“悬崖撒手”为结束，则其困窘无出路之心态，实在并未能在现实生活中有所突破，这当然是《红楼梦》一书所受到的历史的局限；至于对《红楼梦》特别赏爱的王静安先生，则最后竟然以自沉结束了自己的生命，其心态之仍在悲观困窘之中，更复可知。其实静安先生所生之时代，正是中国旧日封建腐败之社会，从崩溃走向新生的一个突破的转捩点，不过旧的突破和新的诞生之间，当然会产生极大的矛盾冲突，甚至要经历流血的艰辛和痛苦。静安先生以其沉潜保守而缺乏反叛精神之性格在此激变之时代中，竟然以其深情锐感只体会了新旧冲突间的弊病和痛苦，而未能在艰辛扰乱之时代中，瞻望到历史发展的未来趋势，他的局限实在并不只由于历史的限度，而更有其个人性格之因素在。这一点不仅是造成静安先生个人自沉之悲剧的主因，也是限制了他的文学批评，只能作主观唯心的欣赏和评论，而不能透过历史的和社会的一些客观因素，对作品中意识心态的主旨有更深入之了解和批判的主要缘故。所以静安先生对于《红楼梦》中的悲观绝望之情，虽有极大极深之感动，然而却未能对书中的主旨作出更为客观正确的分析。如果说《红楼梦》意蕴的丰富正有如我们在前面所说过的“横看成岭侧成峰”之妙，则静安先生之“不识庐山真面目”，可以说就正是由于“只缘身在此山中”的缘故了。

从以上的讨论来看，静安先生用西方叔本华的哲学来解说《红楼梦》，其所以造成了许多疏失错误的结果，原来自有属于静安先生个人之时代及性格的许多因素在，我们当然不可以据此而否定一切用西方理论来评说中国文学的作品和作者。不过从《〈红楼梦〉评论》一文之疏失错误，我们却已经可以清楚地看到，以作品来附会某一固定之理论，原来是极应该小心警惕的一件事。李长之就曾批评《〈红楼梦〉评论》一文说：“关于作批评，我尤其不赞成王国维的硬扣的态度……用作品来迁就自己，是难有是处的。”(97)而现在一般文学批评的通病，却正是往往先在自己心中立定一项理论或教条，然后再勉强以作品来相牵附。这种文学批评，较之中国旧传统说诗人的愚执比附之说，从表面上看来虽似乎稍胜一筹，好像既有理论的系统又有进步的思想，然而事实上则东方与西方及古代与现代之间，在思想和感受方面原有着很多不同之处，如果完全不顾及作品本身的质素，而一味勉强地牵附，当然不免于错误扭曲的缺失。所以中国文学批评虽需要有理论体系之建立，然而完全假借西方之理论来批评中国固有之文学，却绝非真正可以通行无碍的途径，静安先生《〈红楼梦〉评论》一文的错误和失败就是一个最好的证明。

按语：

此文后经补充，以《从王国维〈红楼梦评论〉之得失谈到〈红楼梦之文学成就及贾宝玉之感情心态〉》为题提交于1978年美国威斯康辛大学“首届红楼梦会议”，首载香港《抖擞》杂志第27期，1978年5月。

---

(1) 《全集》第5册《静安文集续编·文学小言》，第1839—1840页。
(2) 《全集》第5册《静安文集续编·文学小言》，第1841页。
(3) 同上书，第1847—1848页。
(4) 《全集》第5册《静安文集·论哲学家与美术家之天职》，第1750—1751页。
(5) 《全集》第5册《静安文集续编·文学小言》，第1844—1845页。
(6) 同上书，第1845页。
(7) 《全集》第5册《静安文集续编·文学小言》，第1845—1846页。
(8) 同上书，第1846页。
(9) 谷永：《王静安先生之文学批评》，《学衡》第64期“述学栏”第11页，上海《学衡》杂志社1928年版。
(10) 同上书，第14—15页。
(11) 同上书，第17页。
(12) 《全集》第5册《静安文集·叔本华之哲学及其教育学说》，第1605页。
(13) 《全集》第5册《静安文集·叔本华之哲学及其教育学说》，第1605—1606页。
(14) 同上书，第1623—1624页。
(15) 同上书，第1624页。
(16) 《全集》第5册《静安文集·叔本华与尼采》，第1673页。又参看英译本*The World as Wills and Ideas*, pp. 338-400。
(17) 《全集》第5册《静安文集·叔本华与尼采》，第1674页。又参看英译本*The World as Wills and Ideas*, p. 1674。
(18) 《全集》第5册《静安文集·古雅之在美学上之位置》，第1831—1832页。
(19) 《全集》第5册《静安文集·叔本华之哲学及其教育学说》，第1606页。
(20) 参见吴康：《康德哲学》，第231—232页，台湾商务印书馆1973年1月初版。
(21) 《全集》第5册《静安文集·古雅之在美学上之位置》，第1838—1839页。
(22) 《人间词话》，第192页。
(23) 《人间词话》，第192页。
(24) 同上书，第210—211页。
(25) 同上书，第238页。
(26) 《全集》第5册《静安文集续编·文学小言》，第1843页。
(27) 《全集》第5册《静安文集续编·文学小言》，第1843页。
(28) 同上书，第1846页。
(29) 同上书，第1847页。
(30) 《人间词话》第62则，第22页。
(31) 《全集》第5册《静安文集续编·人间嗜好之研究》，第1801—1802页。
(32) 《全集》第5册《静安文集续编·奏定经学科大学文学科大学章程表后》，第1865页。
(33) 《人间词话》，第198页。
(34) 同上书，第203页。
(35) 《全集》第5册《静安文集续编·文学小言》，第1839—1840页。
(36) 《全集》第5册《静安文集续编·〈红楼梦〉评论》，第1645页。
(37) 以上所引见《全集》第5册《静安文集·古雅之在美学上之位置》，第1832—1837页。
(38) 《全集》第5册《静安文集续编·文学小言》，第1842—1843页。
(39) 《人间词话·删稿》，第223页。
(40) 《人间词话·附录》，第251—252页。
(41) 以上所引见《全集》第5册《静安文集·古雅之在美学上之位置》，第1835—1837页。
(42) 见《叔本华论文集》，陈晓南译，新潮文库第28种，第126页，台北志文出版社1969年初版。
(43) 见《叔本华选集》，刘大悲译，新潮文库第67种，第166页，台北志文出版社1969年初版。
(44) 同上书，第167页。
(45) 见《叔本华选集》，刘大悲译，新潮文库第67种，第171页，台北志文出版社1969年初版。
(46) 同上书，第174页。
(47) 《全集》第5册《静安文集·教育偶感》，第1761页。
(48) 参见陈钟凡：《中国文学批评史》，第24页，上海中华书局1931年8月第4版；朱东润：《司空图诗论综述》，《中国文学批评家与文学批评》第1册，第179页，台湾学生书局1971年版。
(49) 司空图：《诗品》，第1—4页，台湾世界书局1962年版；姚鼐：《惜抱轩全集》，第71页，上海世界书局1936年版。

(50)《全集》第5册《静安文集续编·人间嗜好之研究》，第1801—1802页。

(51)《人间词话》，第233—234页。

(52) 同上书，第202页。

(53) 同上书，第203页。

(54)　见周济《词辨·序》及《谭评词辨》第1卷第1—2页及第2卷第3页，台北广文书局1962年版。又见《复堂词话》，《词话丛编》第11册，第1页，台北广文书局1967年版。参看拙著《常州词派》一文，见《中国古典诗歌评论集》，第189页，香港中华书局1977年版。

(55) 缪钺：《王静安与叔本华》，《诗词散论》，第68页，台北开明书店1953年版。

(56) Joan Smythe: " The Early Thought of Wang Kuo-wei：An Analysis of His Essays,"on German Voluntaristic Philosophy Papers on China（Vol.18）East Asian Research Center，Harvard University，p.3，p.9.

(57) 缪钺：《王静安与叔本华》，《诗词散论》，第68页，台北开明书店1953年版。

(58) Joan Smythe: "The Early Thought of Wang Kuo-wei：An Analysis of His Essays," on German Voluntaristic Philosophy Papers on China（Vol.18）East Asian Research Center, Harvard University，p.13.

(59) Ibid., p.3.

(60)《全集》第5册《静安文集·自序》，第1547页。

(61)《全集》第5册，第1640—1641页。

(62) 见《六祖法宝坛经》"自序品"及"般若品"，第1—33页，香港商务印书馆1954年版。

(63)《红楼梦》第25回，第298页，北京人民文学出版社1972年版。以下凡引《红楼梦》皆依此本。

(64)《红楼梦》第1回，第2页。

(65) 同上书，第3—4页。

(66) 同上书，第11—12页。

(67) 同上书，第1页。

(68)《全集》第5册《静安文集续编·文学小言》，第1658—1659页。

(69)《全集》第5册《静安文集·自序》，第1547页。

(70)《全集》第5册《静安文集续编·文学小言》，第1653页。

(71)《全集》第5册《静安文集续编·文学小言》，第1661页。

(72) 同上书，第1653页。

(73)　见《乾隆甲戌脂砚斋重评〈石头记〉》第1回，第8页，中华书局1962年朱墨套影印版。此本于全书开端尚有"凡例"一节，其中所记叙者，尤可见作者恐惧招祸之心情，如第二段云"此书只是着意于闺中，故叙闺中之事切，略涉于外事者则简"；第三段云"此书不敢干涉朝政，凡有不得不用朝政者，只略用一笔带出，盖实不敢以写儿女之笔墨，唐突朝廷之上也"；第四段云"作者本意原为记述当日闺友闺情，并非怨世骂时之书矣，虽一时有涉于世态，然亦不得不叙者，但非其本旨耳，阅者切记之"。凡此种种叙述，其有意为此书开脱说明，以求免祸之用心，自属明白可见。关于甲戌脂评本之版本考证，请参看文雷《〈红楼梦〉版本浅谈》，见《曹雪芹与〈红楼梦〉》，香港中华书局1977年版。

(74)《红楼梦》第3回，第36页。

(75) 同上书，第32回，第384页。

(76)《红楼梦》第34回，第404页。

(77) 同上书，第3回，第36页。

(78)《乾隆甲戌脂砚斋重评〈石头记〉》第1回，第4页，中华书局1962年朱墨套印版。

(79) 同上书。第6页。世所传之一百二十回本，将此数句改为"携入红尘，引登彼岸"云云，遂将书中原有的悲哀慨世之意，大为削弱。

(80)《红楼梦》第1回，第3—4页。

(81)　《红楼梦》一书之神话部分，既以"不得补天"的灵石之恨为开始；于红尘部分则以不求仕宦却迭遭不幸，终于随跛足道人出家的甄士隐，与热衷名利趋炎附势的贾雨村为对比，作者悲慨不平之愤激，正在言外。

(82)《乾隆甲戌脂砚斋重评〈石头记〉》第1回，第10页，中华书局1962年朱墨套印版。

(83)《红楼梦》第1回，第1页。

(84)《红楼梦》第1回，第2页。

(85)《乾隆甲戌脂砚斋重评〈石头记〉》第1回，第6页，中华书局1962年朱墨套印版。

(86)　关于"脂砚斋"究为何人，虽至今仍为一待解决之问题，然其与《红楼梦》作者曹雪芹关系之密切，则殆无可疑。可参阅周汝昌《〈红楼梦〉新证》第8章《脂砚斋》，第533—583页，香港北斗书屋1964年版；赵冈、陈钟毅合撰之《〈红楼梦〉新探》第3章第2节"脂砚斋与畸笏叟"，第153—172页，香港文艺书屋1970年版。

(87)　甲戌脂评本于"青埂峰"之名首次出现时，曾有朱笔眉批云："自谓落堕情根，故无补天之用"，是以"青埂"为"情根"谐音之证。而就全书主旨言，则宝玉厌恶官场仕宦之诈伪，而耽溺于大观园内任真率性之生活，固正由其性情之真纯深挚。故批语云然，自非无故。

(88)《乾隆甲戌脂砚斋重评〈石头记〉》第1回，第4页，中华书局1962年朱墨套印版。

(89)《陶渊明全集》卷五《感士不遇赋·序》，第309—310页，台北新兴书局1956年版。

(90) 同上书，《归去来兮辞·序》，第323页。

(91)《陶渊明全集》卷四《杂诗》，第267页，台北新兴书局1956年版。

(92) 同上书，卷六《桃花源记》，第337—340页。

(93) 同上书，卷五《闲情赋》，第317页。

(94) 李长之：《王国维文艺批评著作批判》，《文学季刊》创刊号，第241页，北京立达书局1934年版。

(95) 王国维曾谓宋徽宗之《燕山亭》词"不过自道身世之感"，见《人间词话》第18则，第198页。

(96)《曹雪芹与〈红楼梦〉》，香港中华书局1977年版。

(97) 李长之：《王国维文艺批评著作批判》，《文学季刊》创刊号，第241页，北京立达书局1934年版。

# 第三章　《人间词话》中批评之理论与实践

## 一　《人间词话》之基本理论——境界说

### （一）对“境界”一词之义界的探讨

在王静安先生所有关于文学批评的著述中，无疑地《人间词话》乃是其中最为人所重视的一部作品，因为他早期的杂文所表现的只不过是他在西方思想的刺激下，透过他自己性格上的特色，对传统之中国文学发生反省以后所产生的一些概念而已。其较具理论体系的《〈红楼梦〉评论》一文，则是他完全假借西方之哲学理论来从事中国之文学批评的一种尝试之作，其中固不免有许多牵强疏失之处。至于《人间词话》则是他脱弃了西方理论之拘限以后的作品，他所致力的乃是运用自己的思想见解，尝试将某些西方思想中之重要概念融会到中国旧有的传统批评中来。所以《人间词话》从表面上看来与中国相沿已久之诗话词话一类作品之体式，虽然也并无显著之不同，然而事实上他却为这种陈腐的体式注入新观念的血液，而且在外表不具理论体系的形式下，也曾为中国诗词之评赏拟具了一套简单的理论雏形。这种新旧双方的融会，遂使他这一部作品在新旧两代的读者中都获得了普遍的重视。然而可惜的是《人间词话》毕竟受了旧传统诗话词话体式的限制，只做到了重点的提示，而未能从事于精密的理论发挥，因之其所蕴具之理论雏形与其所提出的某些评诗评词之精义，遂都不免于旧日诗话词话之模糊影响的通病，在立论和说明方面常有不尽明白周至之处。所以《人间词话》虽曾受到过不少读者的重视，然而也曾引起过不少争论和批评。见仁见智，既然莫衷一是；为轩为轾，亦复各有千秋。今日要想重新衡定《人间词话》这部著作的功过得失，当然我们首先就必须从过去一些纷纭歧异的解说和争论中，为之做一番爬梳整理的工作，使其中的理论和精义都能得到明白的解说，然后才能予以正当的评价。

关于《人间词话》的内容，根据现在流传的搜辑最备的王幼安校订本来看，其中词话共有三卷一百四十二则之多，其所牵涉的内容极为广泛，记叙也相当琐杂。[(1)]然而我们如果仔细加以别择，却也并不难整理出一些头绪来，只不过在整理时当注意其内容性质之不同，需对之分别观之而已。在这三卷词话中，后二卷之删稿及附录，盖多出于后人之搜辑，虽然片言只语，亦复不乏精义，然而其编排之次第则全以搜辑时所依据之资料为主，并未经过系统化之整理，当然我们也就难望其有什么明白的体系和次第。至于其上卷所收的词话六十四则，则曾经过静安先生自己之编订，早在他生前便已曾于《国粹学报》上刊行发表。这一部分词话从表面上看来与其他词话之分条记叙者虽也并无不同，然而我们只要一加留意，便不难发现这六十四则词话之编排次序，却是隐然有着一种系统化之安排的。

概略地说来，我们可以将之简单分别为批评之理论与批评之实践两大部分。自第一则至第九则乃是静安先生对自己评词之准则的标示，其重点如下：

第一则提出“境界”一词为评词之基准。

第二则就境界之内容所取材料之不同，提出了“造境”与“写境”之说。

第三则就“我”与“物”间关系之不同，分别为“有我之境”与“无我之境”。

第四则提出“有我”与“无我”两种境界所产生之美感有“优美”与“宏壮”之不同，为第三则之补充。

第五则论写作之材料可以或取之自然或出于虚构，又为第二则“造境”与“写境”之补充。

第六则论“境界”非但指景物而言，亦兼内心之感情而言，又为第一则“境界”一词之补充。

第七则举词句为实例，以说明如何使作品中之境界得到鲜明之表现。

第八则论境界之不以大小分优劣。

第九则为境界之说的总结，以为“境界”之说较之前人之“兴趣”、“神韵”诸说为探其本。

从这九则词话来看，静安先生之欲为中国诗词标示出一种新的批评基准及理论之用心，乃是显然可见的。所以这九则词话实在乃是《人间词话》中主要的批评理论之部。至于散见于《人间词话》其他各卷的一些零星的论见，则都可以看做是对于这一套基本理论的补充及发挥。这是我们在研读《人间词话》时首当掌握的重要纲领。

从以上九则词话以后，自第十则至第五十二则乃是按时代先后，自太白、温、韦、中主、后主、正中以下，以迄于清代之纳兰性德，分别对历代各名家作品所作的个别批评。此一部分乃是《人间词话》中主要的批评实践之部。至于《人间词话》中其他二卷中由后人所收辑的静安先生一些谈词谈诗的评语，当然也都可作为此一部分之参考资料。不过可注意的乃是在个别批评中，静安先生却偶或也仍作些理论方面的发挥。如其论清真词时之兼论“代字”，论白石词时之兼论“隔”与“不隔”，便都是个例兼及理论的例证。此外，在其上卷之末，自第五十三则以后，尚有数则词话分别论及历代文学体式之演进、诗中之隶事、诗人与外物之关系、诗中之游词等，则是静安先生于批评实践中所得的一些重要结论。最末二则且兼及于元代之二大曲家，可见其境界说之亦可兼用于元曲，为其《人间词话》作了一个余意未尽的结尾。从这种记叙次第来看，《人间词话》上卷虽无明白之理论体系，然其批评理论之部与其批评实践之部，透过各则词话之编排安置，却仍是颇有脉络及层次可寻的。

说到《人间词话》的批评理论之部，首先我们所要提出来讨论的当然便是其所标举的作为评词之基准的“境界”二字。静安先生在《人间词话》一开端就曾特别提出“境界”二字来说：

词以境界为最上。有境界则自成高格，自有名句。五代北宋之词所以独绝者在此。

关于他所提出的“境界”一词，其含义究竟何指，因为他自己并未曾对之立一明确之义界，因之遂引起了后人许多不同的猜测和解说。举其大要者言之，约有以下数种：

其一是以“意”与“境”二字来解说“境界”一词。以“意”字来指作品中所写之“情意”，以“境”字来指作品中所写之“景物”，而“境界”一词即兼指二者而言。如刘任萍在其《境界论及其称谓的来源》一文中，便曾云：“‘境界’之含义实合‘意’与‘境’二者而成。”(2)萧遥天在其《语文小论》中也曾以为“境界”即是“意境”之意，因而批评静安先生未能兼顾“情意”，仅用“境界”二字为“选词不当”，说：“定词必要兼顾两方面，则‘意境’、‘意象’都比‘境界’完美得多。”(3)从表面看来，他们的解说和意见原是不错的，因为静安先生在《人间词话》第六则中，自己就曾说过“境非独谓景物也，喜怒哀乐亦人心中之一境界。故能写真景物真感情者谓之有境界，否则谓之无境界”的话。所以“境界”一词除“景物”外，实当亦兼指“情意”而言，若合称之为“意境”不仅没有什么不妥，而且较之“境界”一词似乎还有更为明白易解之感。此外，静安先生自己在一般批评

文字中也曾屡次使用过“意境”二字。如其《宋元戏曲史》，在论及元剧之文章一节中即曾说：“元剧最佳之处……一言以蔽之，曰有意境而已。”[4]又如其《人间词乙稿·序》也曾提出说：“文学之事，其内足以摅己而外足以感人者，意与境二者而已。”[5]又以意境评各家之词说：“温韦之精艳所以不如正中者，意境有深浅也。珠玉所以逊六一，小山所以愧淮海者，意境异也。”[6]如果按写作之年代来看，则《人间词乙稿·序》写于光绪三十三年（1907），较《人间词话》于戊申年（1908）之发表于《国粹学报》，约早一年之久。至于《宋元戏曲史》之完成则在1913年，较《人间词话》全部刊出约晚三年之久。静安先生既曾用“意境”二字于发表《人间词话》的一年之前，又曾用它于《人间词话》已脱稿的三年之后，而且“意境”二字之表面字义又较“境界”二字尤易于为人所了解和接受，那么何以他在论词之专著《人间词话》一书中，于标示他自己评词之准则时，却偏偏不选用一般人所认为易解的“意境”二字，而却选用了较难为人理解的“境界”一词？以静安先生一向治学态度之谨严，其间自然必有其所以选用“境界”一词的道理，也就是说，“境界”一词之含义必有不尽同于“意境”二字之处。

除了上面的解说，李长之在其《王国维文艺批评著作批判》一文中，又曾以“作品中的世界”来解说“境界”二字。[7]这种解说初看起来也极为可取，因为“作品中的世界”一语可以有极广之含义。无论作品中所写内容之为内在之情意或外在之景物，凡属于作品内容之所表现者，都可称之为“作品中的世界”。然而仔细想一想，我们就会发现“境界”与“世界”二词之含义实在并不全同。“世界”一词只能用来描述某一状态或某一情境的存在，并不含有衡定及批评的意味，可是静安先生所用的“境界”二字则带有衡定及批评的色彩。所以我们可以说“词以境界为最上”，却难以说“词以作品中的世界为最上”。因此“境界”一词的含义，也必有不尽同于“作品中的世界”之处。

此外，陈咏在其《略谈境界说》一文中，则曾以“鲜明的艺术形象”来解说“境界”一词之含义，并且举出《人间词话》中所引的许多“语语如在目前”的描写景物之词句来作为例证。不过静安先生在《人间词话》中也曾说过“喜怒哀乐亦人心中之一境界”的话，而喜怒哀乐则并无“形象”可言，因此陈咏乃加以补充说：“‘境界’这一概念也包含着真切感情这个内容。”其后陈氏又想到《人间词话》中所举的“红杏枝头春意闹”一句词，静安先生所赞美的“着一‘闹’字而境界全出”的“闹”字，既非属于形象，也难以说是感情，它只是一种“气氛”，于是遂又加以补充说：“‘境界’这一概念不单有‘形象’与‘感情’的内容，而且也有‘气氛’这一意义。”[8]如果像陈氏这样不从根本上来界定其含义，而舍本逐末地从不同作品中的不同内容表现来作解说，那恐怕再加一倍的解释也难以为“境界”二字下一个兼容并包的确定含义。所以这种解说的方式也是不妥的。

又有人尝试从“境界”二字的训诂或出处来界定其含义。萧遥天在其《语文小论》中，就曾由训诂方面加以解释说：“‘境’的本字作‘竟’，《说文》：‘竟，乐曲尽为竟，从音，后人会意’，引而申之凡是终极的都可称‘竟’。”他更据此下结论说：“文学的造诣的‘终极现象’便称为文境、诗境。”然而萧氏所说的“文学的终极现象”一语，实极为含混模糊，于是他乃又说：“比如单说‘境’则这个终极现象究竟是什么呢，只是空空洞洞不可捉摸的。”据此他便批评静安先生之用“境界”一词为“选词不审”[9]。继之，萧氏又企图从“境界”一词的出处来作解释，引《翻译名义集》曰：“尔焰，又云境界，由能知之智照开所知之境，是则名为过尔焰海。”然后他又批评以“境界”译佛典“尔焰”一词之不妥说：“按：‘由能知之智’是指内含的智慧，‘照开所知之境’是指外射的景象，‘境界’的翻译，只说明外射的景象，却把内含的智慧这一面忽略了，王氏袭用之，也同样站不稳。”[10]萧氏的意思乃是以为“尔焰”一词原指智慧所知之境，只译为“境界”便只着重于外在的“境”而忽略了内含的“智”；王氏以“境界”二字评词，此二字便也只能代表外在的景象而忽略了内在的情意，所以乃批评其用词为“站不稳”。其实萧氏指为王氏“选词不审”及“站不稳”的地方，原来却并非王氏的错

误，而乃是出于萧氏的误解。这一点我们以下将加以仔细探究。

要想辨别以上各种说法的是非正误，我们必须对静安先生所使用的“境界”二字有一种根本的了解。“境界”二字既非静安先生所自创，则此二字之出处、训诂以及一般人对它的习惯用法，与静安先生采用它的取意，当然便都是我们所应仔细加以研讨的。先自出处来看，则“境界”一词本为佛家语，这原是不错的。不过它却并非如萧遥天氏所指出的《翻译名义集》中的“尔焰”一词之意。“尔焰”之梵语原为Jnẽya，意为“智母”或“智境”，意谓“五明等之法为能生智慧之境界者”[(11)]。这在佛家经典中乃是一个较特殊的术语，而一般所谓“境界”之梵语则原为Visaya，意谓“自家势力所及之境土”[(12)]。不过此处所谓之“势力”并不指世俗上用以取得权柄或攻土掠地的“势力”，而乃是指吾人各种感受的“势力”。这种含义我们在佛经中可以找到明显的例证，如在著名的《俱舍论颂疏》中就曾有“六根”、“六识”、“六境”之说，云：

若于彼法，此有功能，即说彼为此法“境界”。

又加以解释说：

彼法者，色等六境也。此有功能者，此六根、六识，于彼色等有见闻等功能也。

又说：

功能所托，名为“境界”，如眼能见色，识能了色，唤色为“境界”。[(13)]

从以上的解说来看，可见唯有由眼、耳、鼻、舌、身、意六根所具备的六识之功能而感知的色、声、香、味、触、法等六种感受，才能被称为“境界”。由此可知，所谓“境界”实在乃是专以感觉经验之特质为主的。换句话说，境界之产生全赖吾人感受之作用，境界之存在全在吾人感受之所及，因此外在世界在未经过吾人感受之功能而予以再现时，并不得称之为“境界”。如外在之鸟鸣花放云行水流，当吾人感受所未及之前，在物自身都并不可称为“境界”，而唯有当吾人之耳目与之接触而有所感受之后才得以名之为“境界”。或者虽非眼、耳、鼻、舌、身五根对外界之感受，而为第六种意根之感受，只要吾人内在之意识中确实有所感受，便亦可得称为“境界”。

以上的认识对于了解《人间词话》中的“境界”一词，乃是非常重要的。虽然当静安先生使用此词为评词之术语时，其所取之含义与佛典中之含义已不尽相同，然而其着重于“感受”之特质的一点，则是相同的，其可以兼指外在之感受与内在之感受的一点，也是相同的。《人间词话》中所标举的“境界”，其含义应该乃是说凡作者能把自己所感知之“境界”，在作品中作鲜明真切的表现，使读者也可得到同样鲜明真切之感受者，如此才是“有境界”的作品。所以欲求作品之“有境界”，则作者自己必须先对其所写之对象有鲜明真切之感受。至于此一对象则既可以为外在之景物，也可以为内在之感情；既可为耳目所闻见之真实之境界，亦可以为浮现于意识中之虚构之境界。但无论如何却都必须作者自己对之有真切之感受，始得称之为“有境界”。如果只是因袭模仿，则尽管把外在之景物写得“桃红柳绿”，把内在之感情写得“肠断魂销”，也依然是“无境界”。此所以静安先生又特别提出：

故能写真景物真感情者谓之有境界，否则谓之无境界也。

其所谓“真”，其实就正指的是作者对其所写之景物及感情须有真切之感受。这是欲求作品中“有境界”的第一项条件。

有些作者自己虽有真切之感受，然而却苦于词不达意，无法将之表出于作品之中，正如陆机《文赋》开端所说的："恒患意不称物，词不逮意，盖非知之难，能之难也。"所以有了真切的感受以后，还要能用文字将之真切地表达呈现出来，所以静安先生乃又提出说：

"红杏枝头春意闹"，着一"闹"字而境界全出；"云破月来花弄影"，着一"弄"字而境界全出矣。

我们如果仔细加以比较就会发现，若把"闹"与"弄"二字换成一般的动词或形容词，则此两句词便只成了对于外在景物的死板的叙述或记录。有此二字然后才表现出诗人对那些景物的一种生动真切的感受，一种自我的经验。此静安先生之所以说"着此二字"然后能使"境界全出"也。此种表达之能力，乃是欲求作品中"有境界"的第二项条件。所以一个作者必须首先对其所写之对象能具有真切的体认和感受，又须具有将此种感受鲜明真切地予以表达之能力，然后才算是具备了可以成为一篇好作品的基本条件。因此静安先生在《人间词话》一开端才特别标举出来说：

词以境界为最上。有境界则自成高格，自有名句。

他的意思便正是在说明"词"这一种作品，应当以能够表现有作者经由内外在经验所获的"境界"为最好，有了作者个人的"境界"，然后自然才会有"高格"，才会有"名句"产生出来。所以"有境界"乃是成为一首好词的基本条件。这应该才是静安先生以"境界"论词的根本主旨所在，也是我们在讨论境界说时所当澄清的第一个重要观念。

除了以上由佛家语之出处为"境界"一词所求得的这一语源上的含义外，如果我们再从"境界"一词之训诂及一般人对此一词之习惯用法来看，则我们还可为它找寻出其他的一些含义。

先从训诂来看，萧遥天所提出的"竟，乐曲尽为竟"，以及"凡是终极的都可称'竟'"的说法，实在不过只是"竟"字作为"终竟"之解释的本义。至于当其引申为"境界"之意时，则我们实当以说文"界"字之训诂为参考。据《说文》："界，竟也"，段注云：

竟，俗本作"境"，今正。乐曲尽为"竟"，引申为凡边竟之称。"界"之言介也，介者画也，画者介也，象田四界。(14)

从这种画为界域的训诂的意思引申，在一般文艺评论中对此一词之使用，大略可归纳出以下几种最常见的用法：一、指一种现实之界域而言者，如《苦瓜和尚画语录》境界章之"三叠两段"之说，便是指画面上"一层山，二层树，三层水"及"景在下，山在上，俗以云在中，分明隔做两段"(15)的布局上之现实界划。二、指作品中所表现的内容之抽象的界域而言者，如刘公勇《七颂堂词绎》云："词中境界有非诗之所能至者，体限之也。"(16)其所云"境界"便是一种抽象之界域，是指诗和词因其体式而形成的表现上之限度。三、指作品中所表现之修养造诣而言者，如沈德潜《清诗别裁集》论谢方山诗云："淡然无意，自足品流，此境最是难到"(17)，便是指修养造诣而言者。四、指作品中所写之情意及景物而言者，如鹿乾岳《俭持堂诗序》云："神智才情，诗所探之内境也；山川草木，诗所借之外境也"(18)，便是指作品中所写之情意及景物而言者。

以上种种用法与《人间词话》中所提出的作为评词之基准的"境界"一词之含义并不全同，不过我们如果能够对这几种用法有所认知，则对于了解《人间词话》也有莫大之助益。因为一则在《人间词话》中所提到的"境界"一词，除去开端数则确实有严格的批评之基准的义界以外，在其他各则中，静安先生原来有

时也有按照一般习惯用法来使用的情形。再则当“境界”一词被用为批评基准之特殊术语时，其中往往也仍兼有以上种种习惯用法之多重含义。现在我们先就“境界”一词在《人间词话》中援用一般习惯用法的情形来看，如第十六则云：“境界有二：有诗人之境界，有常人之境界”，此所谓“境界”，便当是泛指作品中一种抽象之界域而言者。又如第二十六则所云：“古今之成大事业大学问者，必经过三种之境界”，此所谓“境界”，便当是指修养造诣之各种不同的阶段而言者。[(19)]又如第五十一则所云：“‘明月照积雪’、‘大江流日夜’、‘中天悬明月’、‘黄河落日圆’，此种境界可谓千古壮观”，此处之所谓“境界”便当是指作品中所描写之景物而言者。凡此种种，静安先生都是只就“境界”一词之一般习惯用法来使用的。其次再就“境界”一词作为评词基准之特殊术语来看，则如我们前面之分析，静安先生之选用此词，原来就特别着重于其可以真切生动地感受及表达之特质，而此种感受又兼内在之情意与外在之景物而言，是则“境界”一词盖原已含有一般指作品中“情意”或“景物”的习惯用法之意。而无论其为“情意”或“景物”，既已表现于作品之中，当然便也有一般习用的指作品中一种抽象之界域之意。再就其可以作为衡量一篇作品的艺术成就之基准言，当然也含有某一阶段或某一层次的意味。凡此，都是“境界”一词作为评词基准之特殊术语时，因一般习惯用法之影响而获致的多重含义。

从以上的分析来看，静安先生选用了这一个既有出处又为一般人所常用的“境界”一词，来作为他的评词之特殊术语，实在是有其长处也有其缺点的。先从长处来说。第一，这种选择合于中国文人选择用词时之着重于“有出处”的传统惯例，所以尽管其语意含混模棱，也依然易于为一般读者所承认和接受。第二，这种选择可以使这一个极简短的批评术语，透过其出处和一般的习惯用法而有极丰富的多方面的含义，既足以概括一切作品的各种内容，又可成为衡量各种不同作品之艺术成就的基本准则。以上两点可以说是静安先生使用“境界”一词评词的长处所在。至于就其缺点而言，则也可以分为两点来看。第一，“境界”一词既曾屡经前人使用，有了许多不同的含义，因此当静安先生以之作为一种特殊的批评术语时，便也极易引起读者们不同的猜测和解说，因而遂不免导致种种误会。第二，静安先生自己在《人间词话》中对“境界”一词之使用，原来也就并不限于作为特殊批评术语的一种用法而已，它同时还有被作为一般习惯用法来使用的情形。这当然也就更增加了读者对此一词在了解上的混淆和困难。以上两点可以说是静安先生选用此词作为其批评术语的缺点所在。由于这些原因，所以我们在读《人间词话》时，必须对“境界”一词之作为评词的基准的特殊用法，及其依一般含义来使用的各种不同情形，以及一般用法所可能附加于这作为批评术语的“境界”一词之多重含义，都有清楚的理解和辨别，如是才能对《人间词话》中的“境界”说，有较正确的、较全面的了解，而不致发生混淆和误解的现象。这应该是我们在探讨《人间词话》之批评理论与批评实践时，所当具有的最基本的认识。[(20)]

（二）有关境界的一些其他问题

对“境界”这一批评术语之含义有了上述的基本认识后，我们才可以对《人间词话》中与“境界”有关的一些其他问题分别加以进一步的讨论。首先我们所要讨论的乃是“有我之境”与“无我之境”的问题。在《人间词话》第三则中，静安先生曾提出二者间的不同说：

> 有有我之境，有无我之境。“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去”，“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”，有我之境也。“采菊东篱下，悠然见南山”，“寒波澹澹起，白鸟悠悠下”，无我之境也。有我之境，以我观物，故物皆著我之色彩。无我之境，以物观物，故不知何者为我何者为物。古人为词，写有我之境者多，然未始不能写无我之境。此在豪杰之士能自树立耳。

又于第四则中补充说明二者之不同云：

无我之境，人惟于静中得之；有我之境，于由动之静时得之。故一优美一宏壮也。

关于静安先生提出的这种“有我”、“无我”之说，过去也曾引起过不少争论。有人以“同物”和“超物”来解释“有我”和“无我”，例如朱光潜在其《诗论》一书的第三章“诗的境界——情趣与意象”中，就曾特别提出王氏的“有我”、“无我”之说，以为王氏“所指出的分别，实在是一个很精微的分别，不过从近代美学观点看，王氏所用名词似待商酌”。于是朱氏乃提出了“同物之境”和“超物之境”的说法。他以为：“所谓‘有我之境’，‘以我观物，故物皆著我之色彩’，就是近代美学的所谓‘移情作用’。”又加以解释说：

“移情作用”的发生是由于我在凝神观照事物时，霎时间由于物我两忘而至物我同一，于是以在我的情趣移注于物，换句话说，移情作用就是“死物的生命化”或是“无情事物的有情化”。

这种境界，依朱氏之意当叫做“同物之境”。至于“无我之境”，则朱氏以为乃是：

诗人在冷静中所回味出来的妙境，就没有经过移情作用。(21)

这种境界，依朱氏之意当叫做“超物之境”。

从以上的叙述来看，我们不能不称赞朱氏所提出的实在也是一个“很精微的分别”。不过如以朱氏的“同物”与“超物”来解说王氏的“有我”与“无我”，却实在并不切合。这我们只需举出一些例证来，就足可得到证明。如王氏所举的“有我之境”的两个例子：“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去”与“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”。前一例的“泪眼”二句，还可以勉强解作诗人把“花”亦视为“有情”乃是由于“移情作用”，所以得称为“同物之境”。然而后一例的“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”，则其中实在看不出什么明显的作用，作者也未曾把“杜鹃”、“斜阳”视为有情，则如何能说是“同物之境”？而这两个例子在王氏理论中却都同属于“有我之境”，可见朱氏所说的“同物之境”，实在并不同于王氏所说的“有我之境”。再则王氏于《人间词话》第四则论及“有我之境”与“无我之境”之形成及其表现于作品中之过程时，曾特别提出前者乃是“于由动之静时得之”，而其感受则是“宏壮”之感。可是朱氏在《诗论》中所举的“同物之境”的例子，如“数峰清苦，商略黄昏雨”，则虽把“数峰”“生命化”，视其为“有情”，却实在看不出其中有什么“由动之静”的过程，也体会不出什么“宏壮”的感受。由此可见朱氏所说的“同物”及“超物”之境，与王氏所说的“有我”及“无我”之境，实在乃是并不相同的。

此外还有人以“主观”与“客观”来解释“有我”与“无我”。例如萧遥天在其《语文小论》中即曾云：“王氏的有我，以我观物，似乎是主观的；无我，以物观物，似乎是客观的。”(22)又因王氏在《人间词话》第三则中曾说：“古人为词，写有我之境者多，然未始不能写无我之境。此在豪杰之士能自树立耳”，于是遂认为：“王氏把无我之境（按：即萧氏所谓客观的作品）排为文章最高的境界。”(23)然而萧氏在这样解说后却马上发现了一个矛盾的地方，因为在《人间词话》中，静安先生原来还曾有一则词话论及“主观”与“客观”，说：

词人者，不失其赤子之心者也。故生于深宫之中，长于妇人之手，是后主为人君所短处，亦即为词人所长处。客观之诗人不可不多阅世，阅世愈深，则材料愈丰富、愈变化，《水浒传》、《红楼梦》之作者是也。主观之诗人不必多阅世，阅世愈浅，则性情愈真，李后主是也。

于是萧氏乃批评静安先生说：

他一面扬无我（客观）抑有我（主观），一面又扬主观（有我）抑客观（无我），恰好是以子之

矛攻子之盾。[(24)]

殊不知王氏所说的“有我”与“无我”，本来就不同于“主观”与“客观”，萧氏认为矛盾者原来完全是由于他自己把“有我”“无我”错误地解作“主观”“客观”而产生出来的。

从上面的讨论，我们已可看出王氏所说的“有我”与“无我”，实在既不同于朱氏所说的“同物”与“超物”，也不同于萧氏所说的“主观”与“客观”，那么王氏所说的“有我”与“无我”，其含义又究竟如何呢？要想解答此一问题，我们便不得不回过头来对王氏自己为这两个概念所下的解说作一探讨。当王氏论及这两个概念时，有几点界说是极可注意的。其一是：“有我之境，以我观物，故物皆著我之色彩。无我之境，以物观物，故不知何者为我何者为物。”其二云：“无我之境，人惟于静中得之；有我之境，于由动之静时得之。故一优美一宏壮也。”这两段话是了解“有我”与“无我”之境的关键，此处我们先从“优美”与“壮美”之性质来下手探讨。

我们在前一节讨论静安先生的杂文时，已曾论及他因受康德及叔本华哲学之影响所形成的美学观念。在其《叔本华哲学及其教育学说》一文中，曾述及“优美”与“壮美”之区别云：

> 今有一物令人忘利害之关系而玩之而不厌者，谓之曰优美之感情。若其物直接不利于吾人之意志，而意志为之破裂，唯由知识冥想其理念者，谓之曰壮美之感情。

经由此种观念，再来看他所揭示的“有我”、“无我”之说，我们就会了解他所说的“有我之境”，原来乃是指当吾人存有“我”之意志，因而与外物有某种对立之利害关系时之境界；而“无我之境”则是指当吾人已泯灭了自我之意志，因而与外物并无利害关系相对立时的境界。我们可以试取他所举的例证来作为这种解说的参考。他所称为“有我之境”的词句，如“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去”、“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”，便都可视为“我”与“外物”相对立，外界之景物对“我”有某种利害关系之境界。至于他所称为“无我之境”的词句，如“寒波澹澹起，白鸟悠悠下”、“采菊东篱下，悠然见南山”，便都可视为“我”与“外物”并非对立，外界之景物对“我”并无利害关系时之境界。在“有我之境”中，“我”既与“物”相对立，所以是“以我观物，故物皆著我之色彩”。在“无我之境”中，则“我”与“物”已无利害相对之关系，而与物达到一种泯然合一的状态，所以是“以物观物，故不知何者为我何者为物”。不过无论是“有我之境”或“无我之境”，当其写之于作品中时，则又都必然已经过诗人写作时之冷静的观照。“无我之境”既原无“我”与“物”利害关系之对立，自开始就可以取静观的态度。所以说：“无我之境，人惟于静中得之。”至于“有我之境”，则在开始时原曾有一段“我”与“物”相对立的冲突，只有在写作时才使这种冲突得到诗人冷静的观照，所以说：“有我之境，于由动之静时得之。”又因在“有我之境”中，既有“物”“我”利害之冲突，所以其美感乃多属于“宏壮”一类；而在“无我之境”中，既根本没有“物”“我”对立之冲突，所以其美感乃多属于“优美”一类。由此可知，静安先生所提出的“有我”与“无我”两种境界，实在是根据康德、叔本华之美学理论中由美感之判断上所形成的两种根本的区分。

如果以上述的区分来与前面所提到的朱光潜的“同物”与“超物”之说，以及一般人所说的“主观”与“客观”之区别相比较，我们就会发现，朱光潜的“同物”与“超物”之别，实源于立普斯（Lipps）美学中的“移情作用”之说，这乃是就欣赏时知觉情感之外射作用而言者。[(25)]至于所谓的“主观”与“客观”之别，则当是就创作时所采取的态度而言者。这些说法与《人间词话》中“有我”、“无我”之出于康德、叔本华之美学中，就“物”“我”关系所形成的美感之根本性质而作区别的说法，实在有许多不同之处。举例而言，如朱光潜所提出的“数峰清苦，商略黄昏雨”两句，就立普斯美学之欣赏经验而言，乃是由于作者之感情移入于外物，将

外物亦视为有情而予以生命化所得的结果，可称为“同物”之境界。可是就《人间词话》之源于康德、叔本华之美学理论而言，则此两句中并没有“我”之意志与“物”相对立的冲突。因此此种境界便绝不能将之归属于有“宏壮”之感的“有我”之境界。反之，则《人间词话》所举的“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”，则其中虽无移情作用所产生的将外物视为有情而予以生命化之现象，然而其所写的“孤馆”、“春寒”、“杜鹃”、“斜阳”却似乎无一不对“我”有所威胁，明显地表现了“我”与“物”间之对立与冲突。此种境界虽非“同物”却绝然乃是“有我”。然则“同物”与“超物”之不同于“有我”与“无我”，岂非显然可见？再如《人间词话》中所举的“采菊东篱下，悠然见南山”两句诗，其所谓“采菊”，岂非明明是“我”“采”；其所谓“见山”，岂非明明也是“我”“见”？是则就其写作时所取之态度言之，则此两句诗实在乃是“主观”的。然而如就其所表现之境界之全无“物”“我”对立之冲突而言，则此两句诗就康德、叔本华之美学而言，其性质却原属具有优美之感的“无我”之境界。又如静安先生所举为客观之代表作的《红楼梦》一书，就其叙写所取之态度言之，虽可谓之为客观之作，然而若就其表现的主题，宝玉之意志与外在环境之冲突一点而言，则此书之大部分实在仍当属于“有我”之境界。由于如此，静安先生在其《〈红楼梦〉评论》一文中，便曾明白提出说：“此书中壮美之部分较多于优美之部分。”(26)然则“主观”与“客观”之绝不同于“有我”与“无我”，岂不也是显然可见？

当我们能够清楚地辨明了“有我”、“无我”之义界，及其与“同物”、“超物”和“主观”、“客观”的区别后，我们就可进一步讨论与此有关的其他两项问题。其一是《人间词话》所说的“古人为词，写有我之境者为多，然未始不能写无我之境。此在豪杰之士能自树立耳”的话，曾被人认为王氏乃是以为无我之境高于有我之境之意。朱光潜在《诗的隐与显》一文中，便曾经说：“王先生以为‘有我之境’比‘无我之境’品格较低。”(27)萧遥天在《语文小论》中也曾经说：“王氏把无我之境排为文章最高的境界。”(28)其实这种说法原来乃是一种误解。静安先生对于“有我”、“无我”两种境界，本来应该并没有什么轩轾之意，这我们只要一看他对于那些属于“壮美”一类“有我”的作品及作者，如小说中之《红楼梦》、词人中之李后主的倾倒赏爱，便可证明他绝不是一个偏重“无我”之境而轻视“有我”之境的人。然而他却竟然提出了“写无我之境”之有待于“豪杰之士能自树立”的说法，这当然极易引起一般读者的怀疑和误会。可是只要我们一加深思，便会了解这个说法实在也是源于叔本华的意志哲学。叔氏之哲学盖认为世人莫不受意志之驱使支配而为意志之奴隶，故其哲学之最高理想便在于意志之灭绝。如果透过这种哲学来看文学作品，当然便会感到大部分作品不外于意志、欲望的表现，因此乃经常与物对立，成为“有我”之境界。至于能超然于意志之驱使支配而表现“无我”之境的作者，就叔氏之哲学言之，当然便可算是“能自树立”的“豪杰之士”了。这种称誉实在仅是就叔氏哲学之立足点而言，与文学评价之高低并无必然之关系。这是我们所当辨明的第一个问题。

再则《人间词话》中所使用的“无我”一词，实在只是为了立论方便起见，借此一词以指称物我之间没有对立之冲突，因之得以静观外物的一种境界。所以此种境界虽称为“无我”，然而观赏外物之主人则依然是“我”。何况如我们在前面之分析，《人间词话》所标举的“境界”一词，其取义原来就特别着重于感受之性质，凡作品中表现有作者真切之感受者，方可谓之为“有境界”。如此则更可证明作品中之必然有“我”。所以静安先生在《人间词话·删稿》第十则中就又曾特别提出说：

> 昔人论诗词有景语情语之别，不知一切景语皆情语也。

即以他论“无我”之境所举的两则例证来看，如陶渊明之“采菊东篱下，悠然见南山”两句，其中“悠然”两字的叙写，实在便早已透露了这首诗后面一句所说的“此中有真意”的一份感受。又如元好问的“寒波澹澹起，白鸟悠悠下”两句，其中“澹澹”及“悠悠”两个词语，实在也早已透露了这首诗后面所描述的“动态本闲暇”的一份“闲暇”的感受。叶鼎彝《广境界论》一文便也曾提出这两则例证说：“‘采菊东篱下，悠然见南山’为千古名句，这两句诗好的地方在哪里呢？绝不在这十个字的表面，也绝不在描写‘采菊’时或‘南山’的景

物，好的地方就在概括地说出这么一件事，有意无意地点明作者自己的感觉。”又说：“‘寒波澹澹起，白鸟悠悠下’两句诗也是这样，‘寒波’、‘白鸟’是说景物，‘澹澹起’、‘悠悠下’也好像是说景物，可是这景物中却渗有作者自己的主观情感，这主观情感作者并没有明白地说出来，也是要读者自己去体会玩味的。”由此可见《人间词话》中所标举的“无我”，原只不过是借用此词以说明作品中“物”“我”之间没有冲突对立的一种境界而已，而并不是说作品中绝对没有“我”——萧遥天氏在其《语文小论》中误会了《人间词话》中“无我”一词的含义，而以为其所指的乃是真正“没有我”的境界，因而乃提出异议说：

> “我”绝对不会无，王氏所提的无我境界……“无”字定得太武断，我以为应作“忘我”。(29)

这种说法实在是因为萧氏对王氏所用的“无我”一词，未曾有清楚之认知的缘故。这是我们所当辨明的又一问题。

有了以上这种种清楚的辩认后，我们对《人间词话》所提出的“有我”与“无我”两种境界，才可以有真正的体认，而不致望文生义地将之作为“同物”、“超物”或“主观”、“客观”等种种错误的解说。这对于了解《人间词话》的“境界说”也是极为重要的。

除去以上我们讨论的“有我”与“无我”两种境界外，《人间词话》还曾将境界分别为“造境”与“写境”两种之不同。《人间词话》第二则云：

> 有造境，有写境，此理想与写实二派之所由分，然二者颇难分别，因大诗人所造之境必合乎自然，所写之境亦必邻于理想故也。

第五则云：

> 自然中之物互相关系互相限制，然其写之于文学及美术中也，必遗其关系限制之处，故虽写实家亦理想家也。又虽如何虚构之境，其材料必求之于自然，而其构造亦必从自然之法则，故虽理想家亦写实家也。

关于这两则词话，过去也曾有人对之发生过误解，例如吴宏一在其《王静安境界说的分析》一文中，便曾经认为“造境”、“写境”与“有我之境”、“无我之境”“深相关连”，说：

> 写境以物观物……故近于无我之境……造境以我观物……所以比较近于有我之境。(30)

又如萧遥天在其《语文小论》中，则又曾将“写境”、“造境”与“主观”、“客观”混为一谈，说：

> 客观描写与主观描写，这是放在平行的标准下的两种描写手法，写境与造境是这两种手法的分途发展。(31)

又说：

> 属于写境的作品应该是指客观地描写外界现象与内心现象；属于造境的作品应该是指主观地描写外界现象与心理现象。(32)

如果像这样牵附立说，则《人间词话》中所提出的“有我”、“无我”、“主观”、“客观”、“造境”、“写境”等不同的批评术语，岂不都成了同一含义的多次重复？其实这种混淆原来都只出于说者的误解，这只要

我们肯对静安先生为每一批评术语所作的简短说明一加思索，便可见出他所使用的每一批评术语，实在都有其不同的含义。例如“有我”、“无我”与“主观”、“客观”的分别，我们在前面已曾对之加以分析说明。所谓“有我”、“无我”，乃是就作品中所表现的“物”与“我”之间是否有对立之关系而言；所谓“主观”、“客观”，则是就写作时所取的叙写态度而言的。至于此处所谓的“造境”与“写境”，则是就作者写作时所采用的材料而言的。举例而言，如“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去”、“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”及“采菊东篱下，悠然见南山”、“寒波澹澹起，白鸟悠悠下”，在《人间词话》中，前二者是属于“有我之境”，后二者则属于“无我之境”。也就是说如果按“物”“我”之间有无对立之关系言，前后二则例证之间实在有着明显的不同。可是如果就其作品中所采用的写作材料而言，则无论其为“飞过秋千”的“乱红”与“杜鹃声里”的“斜阳”，或是“菊花”“南山”与“寒波”“白鸟”，其所写的却该都是眼前实有之物，也可以说同是“写境”之一类。由此可见“造境”、“写境”之别与“有我”、“无我”之别，实在并无必然之关系。又如“可堪孤馆”两句虽近于“写境”，可是秦少游这一首词的前面数句，如“雾失楼台，月迷津渡，桃源望断无寻处”，其所写之景物就似乎象喻之意多于写实，近于“造境”而非“写境”。可见在一篇作品中，乃是可以同时既有“造境”也有“写境”的。而在秦少游这首词中，其所采用之写作材料，虽同时既有“造境”又有“写境”之不同，可是如果就其叙写所取之态度而言，则我们却又可发现这首词通篇都是出于主观的叙述。由此可见“造境”、“写境”之区别与“主观”、“客观”之区别，实在也并无必然之关系。以上这些辨别，乃是我们对于“造境”与“写境”所当具的第一点了解。

除此以外，静安先生既又曾提出“造境”与“写境”乃是理想与写实两派之所由分，我们对这一点自也当略加解说。首先我们需要说明的是静安先生所提出的“理想”与“写实”二词，实在不过只是假借西方学说理论中的这两个词语来作为他自己立说的代用品而已。其所谓“理想”，与西方伦理学中之与快乐主义、利己主义相对待之理想主义既不相同，与西方美学中之与形式主义、印象主义相对待之理想主义也并不相同。即使就西方文学理论而言，静安先生所提出的“理想”与“写实”之分别，与西方文学中理想与现实二大流派的一些义界纷然的各种理论，也并无太大的关系。他所着重的原来只是二者之“所由分”的一点根本上的差异而已，而其差别之处，则在于取材于现实中实有之事物者为“写实”一派之所由起，而取材于非现实中实有之事物，但出于作者意念中之构想者，则是“理想”一派之所由起。本来此种区别实在极为简单明白，然而事实上在一般文学作品中，我们却极难如此作截然的划分，所以静安先生乃又提出了“然二者颇难分别”的话。下面我们便将对其所以“颇难分别”的缘故略加分析。

在《人间词话》第五则中，静安先生对二者之难以分别原曾有过一段说明，这我们在上面已曾引述过。在这一则词话中，后半段论及虚构之境也必“求之于自然”，这种道理是不难理解的，因为任何一位作者当其构想时，无论其所欲叙写者为何等新异诡奇之事物，然其想象之凭借，实不得不取资于其得之于现实生活之种种经验及知识，这几乎可以说是证之于古今中外之作者而皆然的。即以前面我们所举的“雾失楼台，月迷津渡，桃源望断无寻处”数句为例，如果以之与下面的“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”两句对照，我们便可看出后两句的起头分明有“可堪”二字，此二字以下是作者直接说明其所难以堪受的现实景况，所以“孤馆”的“春寒”与“杜鹃声里”的“斜阳”，应当乃是“写境”。而与之相对的前面数句，则作者仅不过举出了迷茫失所的几种意象来表现其心中的一片悲悯之情，并不必是现实实有的景况，所以其所写的“雾失楼台，月迷津渡”等，实在应属“造境”。虽然如此，其想象所凭借之“雾”与“月”及“津渡”与“楼台”等，则无疑地仍是“求之于自然”的现实中实有之物。而楼台与津渡之可以“迷”“失”于茫茫的雾霭与濛濛的月色之中，其想象之构成当然也仍是“从自然之法则”。不仅我们现在提出的这则例证为然，即使以最善于以虚构及想象来“造境”的诗人，如李义山而言，他所写的“到死丝方尽”的“春蚕”、“成灰泪始干”的“蜡炬”与“沧海月明”中“有泪”的“珠”、“蓝田日暖”中“生烟”的“玉”，其所取材可以说也无一不是“求之于自然”，其构想也可以

说无一不是“从自然之法则”。这种情形甚至存在于当代西方文学中那些有意表现人类的荒谬处境的作品里，像卡夫卡（Franz Kafka）和贝克特（Samuel Beckett）就是很好的例子。如卡夫卡的小说《蜕变》，这篇作品透过寓言的形式，以不可思议的想象使一个青年于一夜间变成了一只甲虫，这种构想可谓极荒谬之能事。[33]然而即使透过了如此荒谬的对于事象的变形和重组，我们却仍可看出其想象之构成与事件之发展，仍是有着某些“自然之法则”为依据的。这类的例证当然都可作为静安先生所说的“虽如何虚构之境，其材料必求之于自然，而其构造亦必从自然之法则，故虽理想家亦写实家也”的最好证明。

至于这一则词话前半段所说的“自然中之物互相关系互相限制，然其写之于文学及美术中也，必遗其关系限制之处，故虽写实家亦理想家也”，则颇为费解。首先我们应该讨论的是：静安先生所说的“遗其关系限制之处”一语含义何指的问题。柯庆明在其《论王国维〈人间词话〉中的境界》一文中对此曾解释云：

> 当我们描写达到感知的过程，以达到呈现一个独立自足的生活世界时，我们是在舍去不相干的经验，把相干的纳入系统，组织成一个纸上完整的世界。也就是说，从另外一种意义上，它也是一种创造，而不只是一种单纯的对现实之模仿。[34]

从这段话来看，柯氏的了解和说明似乎颇近于一般所谓“取舍剪裁”之意。然而静安先生何以不用一般习用的说法说“写之于文学及美术中也，必经过作者之取舍剪裁”，却偏要用不寻常的说法说“必遗其关系限制之处”，其道理正是在于他原来所指的并非对于外在对象的取舍剪裁。我们从静安先生表现于其杂文、《〈红楼梦〉评论》及《人间词话》等作品中的美学观点来看，就会发现他这段话所欲阐明的，只是在创作活动中作者对于外界事物的观照态度及外在事物在作品中的呈现而已，并未涉及诉诸知性的对于观照结果的排比取舍等步骤。因此所谓的“遗其关系限制”一语的意思，应该解释作任何一个事象，当其被描写于文学及艺术作品时，由于作者的直观感受作用，它已全部脱离了在现实世界中的诸种关系及时间空间的各种限制，而只成为一个直观感受之对象，于是它之存在于作品中也就不是单纯的“写实”的结果了。这种观点的产生实在是源于叔本华的美学理论。静安先生在其《叔本华与尼采》一文中，曾译述叔本华《意志及观念之世界》一书中论美术之言曰：

> 此特别之对象，其在科学中也，则藐然全体之一部分耳，而在美术中……则空间时间之形式对此而失其效，关系之法则至此而穷于用。[35]

这段话显示出从叔本华的美学观点来看，任何一对象当其表现于文学艺术中时，原来就都已超然于现实利害及时空各种关系限制之外了。静安先生在其《〈红楼梦〉评论》一文中，于论及人生及美术之概观时，也曾对这种美学观念加以发挥说：

> 夫自然界之物，无不与吾人有利害之关系，纵非直接亦必间接相关系者也。苟吾人而能忘物与我之关系而观物，则夫自然界之山明水媚鸟飞花落，固无往而非华胥之国极乐之土也。岂独自然界而已，人类之言语动作悲欢啼笑，孰非美之对象乎？然此物既与吾人有利害之关系，而吾人欲强离其关系而观之，自非天才岂易及此！[36]

从这些话来看，可见《人间词话》中所说的“必遗其关系限制之处”，原来就正指的是叔本华美学中“强离其关系而观之”的一种直观感受的表现。按这种说法，则任何对象当其写之于文学及艺术中时，纵然是“写境”的作品，也便因其超然于现实利害及时空之限制关系以外，而达到一种“理想”之境地了。所以静安先生在《人间词话》第五则中所说的互相关系互相限制的自然界之物，一旦“写之于文学及美术中也，必遗其关系限制之处，故虽写实家亦理想家也”，原来乃是自有其美学理论上之根据的，它并不仅是泛指一般

的“取舍剪裁”之意。这是我们对这段词话所当具的根本了解。

此外，我们再由前面所分析的静安先生之“境界”说来看，他所提出的“境界”的含义，原来就特别着重于作者对其所写之事物应有自己真切之感受的这种特质，如此说来，则任何事物被写之于作品中时，当然便已经都或多或少为作者之情绪及人格之所浸润。因此对于一些富于理想之伟大诗人而言，其作品中即使是属于“写实”之作，便也往往不免沾有了“理想”的色彩。就以陶渊明所写的“采菊东篱下，悠然见南山”两句诗来看，尽管其所写的“菊花”、“东篱”、“南山”都是实有之物，而且“采菊”、“见山”也是实有之事，可是透过了这位富于理想之大诗人陶渊明的叙写，这两句就取材言，原当全属于“写境”的作品，遂竟而因作者陶渊明自己之一种邻于理想的感受，而使得这两句“写境”之作，也油然充满了“此中有真意，欲辨已忘言”的一种理想的意味。这也就正是静安先生之所以特别提出来说“大诗人所写之境亦必邻于理想”的缘故。

由以上的几段分析来看，可见《人间词话》中所说的“有造境，有写境，此理想与写实两派之所由分。然二者颇难分别，因大诗人所造之境必合乎自然，所写之境亦必邻于理想故也”这一段话，我们实在应该对之分成几个层次来了解。首先“造境”与“写境”乃是因作品中取材之不同而提出的两种区别，绝不可将之与“有我”、“无我”或“主观”、“客观”等区别混为一谈。再则他又提出“造境”与“写境”乃是“理想与现实二派之所由分”，说明了这不过只是一个分歧的起点，我们也绝不可将之与西方思想理论中的各种“理想”与“写实”之派别主义混为一谈。三则他又提出“二者颇难分别”的缘故，仍归结于“造境”与“写境”之取材原来就有着难以作截然区分的现象，而以第五则论写实之境之亦“必遗其关系限制之处”，虚构之境之亦必“求之于自然”且“必从自然之法则”，作为二者难以区分的说明。当我们对于上述的几个层次，及其所根据的叔本华之美学概念都有了清楚的认识以后，我们对于他所提出的“造境”和“写境”及其与“写实”和“理想”二者之间的关系，当然就会有透彻的认识而不会发生误解的现象了。

以上我们对于《人间词话》中所提出的有关“境界”的各种区分，如“有我”、“无我”及“造境”、“写境”等，既都已分别加以分析解说，最后我们所要讨论的便是境界之“大”、“小”的问题了。《人间词话》第八则云：

> 境界有大小，不以是而分优劣。“细雨鱼儿出，微风燕子斜”，何遽不若“落日照大旗，马鸣风萧萧”；“宝帘闲挂小银钩”，何遽不若“雾失楼台，月迷津渡”也。

关于这一则词话，我们当分两层来加以讨论。第一是此一则词话中所谓的“境界”之“大小”，究竟何指的问题。第二是“境界”虽有“大小”，是否“不以是而分优劣”的问题。

先谈第一点。有人以为境界之大小的区别，就正指的是“有我”、“无我”及“造境”、“写境”的区别，如刘任萍在其《境界论及其称谓的来源》一文中，于论及《人间词话》境界说之体系时，便曾将“大境界”与“有我之境”及“造境”列为一系统，而将“小境界”与“无我之境”及“写境”列为一系统。[(37)]又如吴宏一在其《王静安境界说的分析》一文中，也曾经提出相似的说法说：

> 据王静安的看法，境界又有大小之分，但我们细绎详读全书，可以发现这和他所说的造境、写境与有我之境、无我之境深相关连。

又说：

> 境界小者多近于写境……近于无我之境；境界大者多近于造境……近于有我之境。[(38)]

关于“造境”、“写境”与“有我”、“无我”之不同，我们在前面已曾对之作过明白的分析，指出二者之绝不可混为一谈。因为“有我”、“无我”乃是就“物”与“我”之间有无对立之关系而言的，“造境”、“写境”乃是就作品取材之或出于虚构或出于自然而言的。至于此处所提出的境界之大小，则就其所举之例证来看，实在应当乃是就作品中取景之巨细及视野之广狭而言的。其与“有我”、“无我”及“造境”、“写境”二者之区别，实在有着显明的不同。吴氏以为“境界小者多近于写境”，“境界大者多近于造境”，这种说法实在颇有值得商榷之处。因为从一般作品来看，境界小者未必都是写境，境界大者也未必都是造境。即以我们在前面讨论造境与写境时所举的一些诗句为例，如李义山诗中所写的“到死丝方尽”的“春蚕”和“成灰泪始干”的“蜡炬”，其所写之境界便不可谓之不“小”，然而却绝是属于“造境”而非“写境”。又如元好问的“寒波澹澹起”，陶渊明的“悠然见南山”，其所写之境界实较义山诗中的“春蚕”、“蜡炬”为大，反而正是“写境”而并非“造境”。由此可见境界之大小，与“造境”、“写境”实无必然之关系。至于吴氏又以为“境界小者……近于无我之境”，“境界大者……近于有我之境”，同样也有不妥之处。我们仍以前面的例证来看，义山诗中的“春蚕”、“蜡炬”两句，境界虽“小”，却明明是“有我”，反之元好问的“寒波澹澹起”，陶渊明的“悠然见南山”两句，境界虽较义山前两句诗为“大”，却反而明明是“无我”。由此可见，境界之大小与有我无我实在也并无必然之关系。这是我们对于这一则词话所当具的第一层认识。

其次再就境界之大小与作品之优劣的关系来看，王氏之意盖以为境界之大小与作品之优劣并无必然之关系。关于此一点，历来说者对之极少争论，惟有徐复观在其《诗词的创造过程及其表现效果——有关诗词的隔与不隔及其他》一文中，曾对之提出异议云：

> 取境的大小和作者精神境界的大小密切相连，作者精神境界的大小和作者人生的修养学力密切相连，这如何能不分优劣呢。(39)

这一段话可以说有部分的正确性，因为作品之不免为作者之修养学力之反映，原是一种极自然的现象。《人间词话》第四十八则论史梅溪词，静安先生就曾引前人评史梅溪词而涉及其品格的评语说：

> 周介存谓“梅溪词中喜用‘偷’字，足以定其品格”；刘融斋谓“周旨荡，而史意贪”。此二语令人解颐。

王氏所谓“令人解颐”就是因为觉得周、刘二人这种涉及作者品格的评词之语，颇可使人发会心同意之微笑的缘故。而且我们证之于喜用“偷”字的史梅溪的词，他也确实是喜欢叙写纤细工巧的“小境”，由此可见上引徐氏的话乃是确有部分正确性的。不过如果就整体来说，则作品中所表现的境界之大小与作品之优劣，实在并无必然之关系。因为修养学力高的诗人，有时也写“小境”的诗，反之，修养学力低的诗人，有时也会写“大境”的诗。如果说所写之境界“大”则诗人之精神境界也必“大”，所写之境界“小”则诗人之精神境界也必定“小”，从而为之优劣，则试以陶渊明之“幽兰生前庭，含薰待清风，清风脱然至，见别萧艾中”数句，来与沈佺期的“皇家贵主好神仙，别业初开云汉边。山出尽如鸣凤岭，池成不让饮龙川”数句相较，则陶诗所写之境界虽“小”，然而意蕴深远，沈诗所写之境界虽“大”，然而洞然无物。陶诗之高于沈诗，其间相差实不可以道里计。由此可见诗之优劣与境界之大小，确实并无必然之关系。何况就静安先生所提出的评词之基准的“境界”说来看，其所着重者盖原在于作者对其所写之事物能具有真切深刻的感受及生动具体的表达能力，而此种衡量基准，固不仅适用于“大”的境界，也同样适用于“小”的境界。静安先生所提出的原来乃是诗歌中一般之现象及其评定之一般标准，至于偶有因作者修养学力之高低，而于其所写境界之大小发生了优劣之影响的时候，那该只是偶然的个例，实在并不足以推翻“境界有大小，不以是而分优劣”这一句话在基本理论上的正确性。

## 二　自批评之实践中所归纳出的一些重要理论

以上我们所讨论的乃是《人间词话》中批评理论之部与“境界”一词有关的各项问题，至于自批评实践之部由个例所推演出来的一些论点，可以与开端之基本理论相发明，也引起过不少读者之争论，或者虽未引起争论而也极值得重视者，则尚有以下数端。

（一）关于“隔”与“不隔”的问题

在《人间词话》第三十六则，静安先生曾经提出“隔”字来批评姜白石《念奴娇》《惜红衣》二词以为不及另一首周美成之作，说：

> 美成《青玉案》词（按：当作《苏幕遮》词）“叶上初阳干宿雨，水面清圆，一一风荷举”，此真能得荷之神理者，觉白石《念奴娇》《惜红衣》二词犹有隔雾看花之恨。

又于第三十九则词话，再评白石词之“隔”说：

> 白石写景之作，如“二十四桥仍在，波心荡冷月无声”，“数峰清苦，商略黄昏雨”，“高树晚蝉，说西风消息”，虽格韵高绝，然如雾里看花，终隔一层。梅溪、梦窗诸家写景之病皆在一“隔”字。北宋风流，渡江遂绝，抑真有运会存乎其间邪！

又于第四十则词话论“隔”与“不隔”之别说：

> 问“隔”与“不隔”之别。曰：陶谢之诗不隔，延年则稍隔矣；东坡之诗不隔，山谷则稍隔矣。“池塘生春草”，“空梁落燕泥”等二句，妙处唯在不隔。词亦如是，即以一人一词论，如欧阳公《少年游·咏春草》上半阕云：“阑干十二独凭春，晴碧远连云，千里万里，二月三月，行色苦愁人”，语语都在目前，便是不隔。至云：“谢家池上，江淹浦畔”，则隔矣。白石《翠楼吟》：“此地宜有词仙，拥素云黄鹤，与君游戏，玉梯凝望久，叹芳草萋萋千里”，便是不隔，至“酒祓清愁，花消英气”则隔矣。然南宋词虽不隔处，比之前人，自有浅深厚薄之别。

又于第四十一则词话举写情不隔及写景不隔之词为例说：

> “生年不满百，常怀千岁忧，昼短苦夜长，何不秉烛游”；“服食求神仙，多为药所误，不如饮美酒，被服纨与素”，写情如此，方为不隔。“采菊东篱下，悠然见南山，山气日夕佳，飞鸟相与还”；“天似穹庐，笼盖四野，天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊”，写景如此，方为不隔。

关于“隔”与“不隔”的问题过去也曾有不少人提出来讨论过，对王氏提出异议的主要大概有以下几种说法：其一是朱光潜在《诗的隐与显》一文及《诗论》一书中所提出的隐与显之说，以为“写景的诗要显，言情的诗却要隐”，因此批评王氏之说以为“偏重头”，所以“不很妥当”。[(40)]其二是饶宗颐在《〈人间词话〉平议》中所提出的“意内言外”之说，以为“词义有双重，有表义，有蕴义，表义即字面之所指，蕴义即寄托之所在”，因此评王氏之说以为“殊伤质直，有乖意内言外之旨”。[(41)]其三是萧遥天在《语文小论》中所提出的“分想”与“联想”之说，以为“托物以言志”的作品如“屈原寄孤愤于香草，庄周托玄想于大鹏”，乃是“凭联想为基础而创造想象的”，而王氏所举的“不隔”的示例，则是“沿分想作用而裁取出来的”。又说：“凭分想的思路十分狭窄”，“凭联想则境界宽阔驰骋自如”，因此批评王氏以为其“抑高扬低寸长尺短”，说“这种立论是

亟应矫正的”。[(42)]朱氏、饶氏及萧氏的说法，就他们自己立论之观点言，实在都各有其可取之处，只是如果以之来批评王氏的“隔”与“不隔”之说，则似乎都不免有着某些误解的情形。

关于这些误解，过去也曾有人加以指出过，如吴文祺之《近百年来的中国文艺思潮》及张世禄之《评朱光潜诗论》二文便都曾分别指出过朱光潜以隐与显来批评“隔”与“不隔”的一些错误之处。综而言之其主要之错误约有两点：一则是表情不一定要隐，因为“诗人如李白岑参，词人如苏轼辛弃疾，他们的表情如飘风急雨之骤至，如长江黄河之奔流，后来的批评家并不以其显而薄之”[(43)]，可见表情不一定要隐；再则“王氏所谓隔是指以艰深文其浅陋的作品而言，并非排斥朱君所说的那种隐的表情法”，如古诗之“步出城东门，遥望江南路”及太白诗之“玉阶生白露，夜久侵罗袜”等，朱氏以为“妙处正在隐”的作品，又何尝不是“语语都在目前”的不隔之作[(44)]。可见朱氏以隐与显来批评王氏的“隔”与“不隔”实在有着许多不妥之处。此外丁雨在其《论诗词中的隔与不隔》一文也曾对萧遥天及饶宗颐二氏之以“联想作用”与“意内言外”之说来批评王氏的隔与不隔提出过异议，以为所谓“联想作用”与“意内言外”的表现，应当是“指作品中所表现出的具体意象的多层性与不尽性而言的，像放电影一般，尽管它们的景象是一幕替代一幕，一幕接连一幕的，但每一幕所显现出的景象仍然是显明而具体的，并不为后一幕的景象所遮隔”，因此批评萧、饶二氏乃是“误以隔为深”。[(45)]

要想澄清这种纷纭歧异的争辩给王氏的“隔”与“不隔”之说加以较清楚的解释，当然最好是从《人间词话》所标举的评词之基准的境界说下手，来判断一下“隔”与“不隔”的理论基础究竟何在。如我们在前面之所叙述，《人间词话》境界说之基础原是专以“感受经验”之特质为主的，因此要想求得一篇作品能够达到“有境界”的标准，就不得不具备两个条件：其一是作者对其所写之景物及情意须具有真切之感受，其二是对于此种感受又须具有能予以真切表达之能力。如果我们对于《人间词话》这种境界说的基本理论有了认知，我们自然便会明白静安先生所提的“隔”与“不隔”之说，其实原来就是他在批评之实践中，以“境界说”为基准来欣赏衡量作品时所得的印象和结论。如果在一篇作品中，作者果然有真切之感受，且能作真切之表达，使读者亦可获致同样真切之感受，如此便是“不隔”。反之，如果作者根本没有真切之感受，或者虽有真切之感受但不能予以真切之表达，而只是因袭陈言或雕饰造作，使读者不能获致真切之感受，如此便是“隔”。这与表达方式之为“隐”为“显”，或心理作用之为“分想”为“联想”，可以说并无必然之关系。如果我们对于“隔”与“不隔”的区分有了这种根本的认识，再来看朱光潜氏的“隐”与“显”之说，及萧遥天氏之“分想”与“联想”之说，我们就可知道朱氏所举的写情宜隐的例证，如“步出城东门”及“玉阶生白露”等句，萧氏所举的联想例证如“屈原寄孤愤于香草，庄周托玄想于大鹏”等作品，如果就静安先生之标准言之，则他们既同样都有着真切之感受，也同样都做到了真切的表达，更同样都能使读者获致真切之感受，如此则他们实在乃是同属于“不隔”的作品。而朱氏、萧氏竟然以之与《人间词话》中的“不隔”之说相对立，可见二人乃是源于对“隔”与“不隔”之理论基础未曾有深切之认知的缘故。这是我们所不可不辨别清楚的第一点。

其次再就《人间词话》中所举的“隔”与“不隔”的例证来看，丁雨在其《论诗词中的隔与不隔》一文中，曾经将《人间词话》中所举的“隔”的例证分为三类，说：“第一按照白石写景之诸词例之……都是出于创造想象中的一种拟人作用”，他认为：

> 拟人的想象……在文艺的创作上有关它的运用，并不是毫无限制的，它不能与科学上的真，也就是事物所含的本性距离得太远，一个诗人或文学家在描写事物时，如果越出了这个限度，那么他的作品常会使人起着一种不真切甚至难于求解的感觉，这里除“冷月无声”一例外，像“数峰清苦，商略黄昏雨”，“高树晚蝉，说西风消息”，就都是或多或少地犯了这一类毛病，因而也便使人感到像“雾里看花”般“终隔一层”，而不能真切。[(46)]

又说：“第二，就欧阳修咏草的‘谢家池上，江淹浦畔’二语来说”，他认为：

> 它们的所以被王氏称为隔，当在于它们都是出于使事，而非对春草本身直接的描绘，因而，当我们读了时，只觉得他们是在说着春草的一个简单的概念，而并不能引起其他的具体形象的感觉……既然作者在情感与意识上已先事虚伪与偷窃，那当它们被写入诗词中时，又怎能免于空泛陈腐与不真切的缺失呢。(47)

又说：

> 第三，说到“酒祓清愁，花消英气”二语的隔，是因为它们说得近乎抽象，我们知道一切文学作品描写手法的采用，应以能诉之于人们的视觉听觉触觉等以产生一具体的意象而引起其共感为准。抽象或概括性描写手法的效用……仅适宜于推理或叙事，而不适宜文学的创造。像这里的所谓清愁、英气、祓、消等，都是一些属于陈述心理状态或作用的抽象词，把它们凑在一处，自然便易落于浮泛而不真切。(48)

除去以上三种例证外，丁氏还曾提到颜延年、黄山谷、史梅溪、吴梦窗诸人，以为他们之所以被《人间词话》指为“隔”或“稍隔”，乃是因为：

> 以上各家的通病都是在选字造词的过于生硬、晦涩、抽象及善于使事等方面。虽然他们的情况与程度各不相同，而成就也各有高下，但都或多或少地给他们的作品带来了意象的不真切，也即是“隔”或“稍隔”的毛病。(49)

从丁氏的分析来看，我们可以说他对于“隔”的解说大体上是不错的，只可惜他也未曾认识和掌握到“隔”与“不隔”之源于“境界说”的理论基础，不能以例证与理论相配合来建立完整的说明，因此他的解说遂不免支离破碎及以偏概全。例如他所举的第一类白石词的例证，全以“拟人的想象”之是否合于“科学的真”及“事物之本性”来作为判断白石词之所以为隔的理由，便不免有着这种缺点。因为静安先生之所以以白石词为隔，主要应当乃是由于白石词在感受及表达方面皆不免有造作修饰之意，在真切方面有所不足，而并不在于白石之用“拟人的想象”，也不在其想象之是否合于“科学的真”及“事物之本性”，所以“冷月无声”一句，虽然合于“科学的真”及“事物之本性”，就丁氏之说乃是例外，可是就静安先生之标准言，则此句却同样仍不免于有造作修饰之意，所以才被认为同样是“隔”。又如《人间词话》本身所认为“有境界”的一些作品如“红杏枝头春意闹”、“云破月来花弄影”等句，其所用之“闹”字“弄”字岂不也同样是出于一种拟人的想象，而静安先生却赞美此两句，以为着此二字然后“境界全出”，其差别实在仅在于白石之“冷月无声”等句出于有心为之的安排造作之意较多，而“春意闹”、“花弄影”等句则出于自然真切之感受者多的缘故。而丁氏却仅举出“拟人之想象”应当如何，以为判断隔与不隔之依据，自不免有以偏概全之弊。再如丁氏所举的第三类“酒祓清愁”两句的例证，丁氏又曾以“清愁”、“英气”、“祓”、“消”等词字都是属于陈述心理状态或作用的抽象词来解释其所以为隔，这也同样不免有以偏概全之处。因为《人间词话》所举的不隔的例证，如“生年不满百，常怀千岁忧”之句岂不同样也是陈述心理状态或作用的抽象词，而王氏却称之为“不隔”。可见“酒祓清愁”两句之所以为隔，绝不仅在于其所陈述的乃是“心理状态或作用的抽象词”而已，而主要的乃是在此两句中，作者所写的“清愁”、“英气”既都不能予读者以真切之感受，而又说“酒”可以“祓清愁”，“花”可以“消英气”，也不免造作之意的缘故，而丁氏但以“陈述心理状态或作用的抽象词”为造成“隔”的解释，这当然也是并不完全正确的。因此丁氏的分析虽然很仔细，可惜终于未曾掌握到其根本之处，故其所说遂不免于支离破碎、以偏概全之病。其实一篇作品无论其是否使用拟人的想象及陈述心理状态或作用的抽象词，只要其

能有真切之感受并能予以真切之表达，则便都可达到“不隔”的境界。所以缺乏真切的感受或不能予以真切的表达，应该才是真正造成“隔”的主要原因，这是我们从《人间词话》所举的“隔”的词例与其理论基础相配合都足可得到证明的。（至于丁氏所举的第二类例证，如欧阳修春草词之“谢家池上，江淹浦畔”所牵涉到的用典使事的问题，则我们将留待下一节谈到《人间词话》对“代字”及“隶事”的看法时，再加详细讨论。）

除去以上所谈到的就理论基础及个别实例所分析过的“隔”与“不隔”之区别外，还有一点我们也愿在此略加说明的，那就是《人间词话》对于比兴寄托这一类词究竟取如何看法的问题。萧遥天氏及饶宗颐氏曾据《人间词话》之反对“隔”的作品而认为王氏“轻视联想作用”及“殊伤质直，有乖意内言外之旨”，王镇坤在《评〈人间词话〉》一文中，也曾以为王氏之主张不隔乃是“专尚赋体”，因此而加以反对说：

> 夫赋体素描，固是一法，然不能谓舍此法外即无他法也。比兴亦是一法，用来言近旨远，有含蓄、有寄托，香草美人，致慨遥深，当不能斥为隔也。(50)

这种种说法如果就《人间词话》之本意来看，似乎并不完全正确，因为在《人间词话》中，王氏曾经不止一次地表示过对于寄兴和托意的重视，也曾经不止一次地尝试过以言外之意来说词，如其称南唐中主词之“菡萏香销翠叶残”二句，谓其“大有众芳芜秽美人迟暮之感”(51)，又称南唐后主词，以为其“俨有释迦基督担荷人类罪恶之意”(52)，又以“诗人之忧生”及“诗人之忧世”来解说晏同叔之“昨夜西风凋碧树”及冯正中之“百草千花寒食路”(53)诸词，又称宋尚木（直方）《蝶恋花》词之“新样罗衣浑弃却，犹寻旧日春衫着”及谭复堂《蝶恋花》词之“连理枝头侬与汝，千花百草从渠许”诸句，以为“寄兴深微”(54)。而且即使静安先生自己所写的词作，也曾被称赞为“观物之微，托兴之深，则又君诗词之特色”(55)。甚至连误会王氏论词殊伤质直，以为其轻视比兴寄托有乖意内言外之旨的饶宗颐在其论及王氏之诗作时也不得不承认说：

> 然其所作如：“君似朝阳，妾似倾阳藿”，“苑柳宫槐浑一片，长门西去昭阳殿”，拳拳忠悃，寄意正与乙庵（按：沈曾植之号）相近。(56)

凡此种种实在都可证明静安先生之并不轻视词中之“联想作用”和“意内言外之旨”。不过，可注意的乃是静安先生所赞美的寄兴深微富于言外之意的作品却一般都有着两点特色：其一是作品本身都是极为真切的“不隔”之作，其二是解说时全凭作品中之“境界”所予读者之直接感受为立说之据，而并不以猜测附会的方式为牵强之解说。因此他自己虽也重视联想作用及言外之意，却非常反对标举“比兴”以“意内言外”来说词的常州词派的张惠言等人的比附猜谜式的说词方法。这种态度当然也仍然与他评词之基准的境界说有密切之关系，那就是一切都须以真切之感受为主，不仅作者之写词当以真切不隔为佳，即读者说词时亦当以真切之感受为解说之依据，而不以猜测方式为牵强造作之说。这是我们在讨论《人间词话》之重视“不隔”是否便忽略了联想作用及意内言外之旨时，所不得不加以辨明的另一重要问题。

（二）关于代字、隶事及游词的问题

在《人间词话》第三十四则，静安先生曾提出“代字”之问题说：

> 词忌用代字，美成《解语花》之“桂华流瓦”境界极妙，惜以“桂华”二字代月耳。梦窗以下则用代字更多，其所以然者非意不足则语不妙也，盖意足则不暇代，语妙则不必代，此少游之“小楼连苑”、“绣毂雕鞍”所以为东坡所讥也。

于第三十五则词话再论代字说：

沈伯时《乐府指迷》云：“说桃不可直说破桃，须用‘红雨’、‘刘郎’等字，咏柳不可直说破柳，须用‘章台’、‘灞岸’等字”，若惟恐人不用代字者。果以是为工，则古今类书具在，又安用词为耶？宜其为提要所讥也。

又于第五十七则词话论隶事说：

人能于诗词中不为美刺投赠之篇，不使隶事之句，不用粉饰之字，则于此道已过半矣。

又于第五十八则词话再论隶事说：

以《长恨歌》之壮采，而所隶之事只“小玉双成”四字，才有余也。梅村歌行则非隶事不办，白吴优劣即于此见。不独作诗为然，填词家亦不可不知也。

又于第六十二则词话论游词说：

“昔为倡家女，今为荡子妇；荡子行不归，空床难独守”，“何不策高足，先据要路津？无为久贫（按：当作守穷）贱，辕轲长苦辛”：可谓淫鄙之尤，然无视为淫词鄙词者，以其真也。五代北宋之大词人亦然，非无淫词，读之者但觉其亲切动人；非无鄙词，但觉其精力弥满。可知淫词与鄙词之病，非淫与鄙之病，而游词之病也。“岂不尔思，室是远而”，而子曰：“未之思也，夫何远之有”，恶其游也。

此外于《人间词话·删稿》中有两则词话也曾论及游词，可与前一则词话互相参证。其一是《删稿》第四十四则：

词人之忠实不独对人事宜然，即一草一木亦须有忠实之意，否则所谓游词也。

又一则是《删稿》第四十三则，说：

读《会真记》者，恶张生之薄幸而恕其奸非；读《水浒传》者，恕宋江之横暴而责其深险：此人人之所同之。故艳词可作，唯万不可作儇薄语。龚定庵诗云：“偶赋凌云偶倦飞，偶然闲慕遂初衣，偶逢锦瑟佳人问，便说寻春为汝归”，其人之凉薄无行跃然纸墨间。余辈读耆卿、伯可词亦有此感，视永叔、希文小词何如耶！

从以上所引的几则词话来看，我们可以知道其所提出的“代字”、“隶事”之说，乃是专就作品表现时所使用之文字词汇而言的。至于“游词”之说，则是兼指作品之词句口吻所表现之写作态度而言的。前二者谓作者写作时或假借前人之词汇，或引用前人之故实，而不能经由自己之感受使用自己之语言。后者则谓作者在写作时，对其所写之对象在态度上先已有了不尽忠实之意，故而表现于词句口吻之中遂亦不免有虚浮矫饰之感。凡此种种，如果以《人间词话》境界说之“能写真景物真感情者谓之有境界”的标准来衡量，自然便会使人感觉到其在感受及表达两方面都有着不尽“真切”之感了。这应该乃是静安先生反对“代字”、“隶事”及“游词”的主要原因。历来评说《人间词话》的学者们，对此大都没有什么争论和异议。可是在《人间词话》本身中，静安先生却实在曾留下一个极大的矛盾，那就是他一方面虽然反对隶事，然而另一方面他对于一些喜欢隶事的作者及作品却又曾极致赞美。最好的一个例证就是南宋的作者辛稼轩。在《人间词话》中，静安先生曾不止一次赞美稼轩，甚至在《附录》第二十九则中还曾特别提出来说：

南宋只爱稼轩一人。

更在《人间词话·删稿》第十六则中特别举出稼轩的一首《贺新郎》词加以赞美说：

稼轩《贺新郎》词《送茂嘉十二弟》章法绝妙，且语语有境界，此能品而几于神者。

被静安先生所如此赞美的辛稼轩，其实就正是一位喜欢在作品中用典使事的词人，这是一般读者对稼轩词的共同印象。与稼轩同时的岳珂，早在少年时便曾当面批评过稼轩词，指其“用事多”[57]。近人邓广铭在其所著《稼轩词编年笺注》一书中，也曾特别提出来说：

在他写作歌诗的时候，能把经史百家随心如意地驱策在他笔下，因此使用典故之多，也就成为稼轩词的一个很突出的特点。[58]

至于被静安先生所称赞，以为“语语有境界”的那一首《贺新郎》词，原来也就正是一首几乎语语用典隶事的作品。王镇坤在其《评〈人间词话〉》一文中，便曾提出说：

……先生以目前浑成者为不隔，凡用典用事，或加以人工修琢者皆隔也。先生又盛称稼轩《贺新郎·送茂嘉十二弟》以为“语语有境界”，然是篇罗列荆轲、苏武、庄姜、陈皇后、昭君故事，依先生见解正隔之至者，何以又独称之？[59]

如此看来，可见静安先生在《人间词话》的理论与评赏间，岂不是曾留有一个极大的矛盾？

要想解答此一问题，如果按照《人间词话》所标举的境界说来看，那么我们首先所应探讨的当然便是用典隶事对于词中“境界”之表达是否有所妨碍的问题。此一问题可以有两种不同的答案。其一是肯定的，如我们在前一节论及“隔”与“不隔”时所提出的词话第四十七则所举欧阳修之咏春草词，其中的“谢家池上，江淹浦畔”数句，就是因用典隶事而妨碍了词中境界之表达，造成了“隔”的现象的一个例证。可是另外我们却还可以有一种否定的答案，如前面所提到的稼轩词，就是在作品中虽然用典使事，然而不仅未造成“隔”的现象，反而还得到了“语语有境界”之极佳效果的一个例证。从这两则例证来看，我们便可知道用典隶事在词作中实在并不是一概都该加以反对的。那么，在何种情形下才可以用典隶事，在何种情形下不可以用典隶事，这其间当然该有所区别。静安先生对此虽未曾明白加以解说过，然而在《人间词话》中却有三则词话，颇可供我们参考之用。如《删稿》第十四则曾云：

“西（按：当作秋）风吹渭水，落日（按：当作叶）满长安”，美成以之入词，白仁甫以之入曲，此借古人之境界为我之境界者也。然非自有境界，古人亦不为我用。

又于《附录》第二十五则说：

温飞卿《菩萨蛮》：“雨后却斜阳，杏花零落香”，少游之“雨余芳草斜阳，杏花零落燕泥香”，虽自此脱胎而实有出蓝之妙。

又于《人间词话》第二十一则：

欧九《浣溪沙》词：“绿杨楼外出秋千”，晁补之谓：“只一出字便后人所不能道。”余谓此本于正中《上行杯》词：“柳外秋千出画墙”，但欧语尤工耳。

这些词话所谈到的虽然只是用字的出处，而并不能算是用典隶事，不过静安先生所提出的“然非自有境

界，古人亦不为我用”，对用典隶事而言，却同样也是一句大可玩味的话。辛稼轩之所以能做到“语语有境界”，便正因为他乃是“自有境界”的缘故。所以在词中用典隶事，应该也并不是必不可以的，只要作者之情意深挚感受真切能够自有境界，而且学养丰厚才气博大可以融会古人为我所用，足以化腐朽为神奇，给一切已经死去的词汇和事典都注入自己的感受和生命，如此则用典隶事便不仅不会妨碍“境界”之表达，反会经由所用之事典而引发读者更多之联想，因而使所表达之境界也更为增广增强。在这种情形下，用典和隶事当然乃是无须加以反对的。然而如果作者自己之情意才气有所不足，不能自有境界，而只是在词穷意尽之际，临时拼凑，想借用古人之事典来弥补和堆砌。在这种情形下，当然就不免会妨碍境界之表达而造成“隔”的现象了。静安先生所反对的用典隶事应该就是属于后者的情形，只是静安先生自己既未曾对此加以说明，因此他之一方面反对用典而另一方面却又对用典极多的作者与作品大加赞美，就未免是一个显著的矛盾了。不过可注意的乃是静安先生在赞美稼轩用典极多的一首《贺新郎》词为“语语有境界”之后，却又加了两句按语说：

> 然非有意为之，故后人不能学也。(60)

从这两句话，我们实在颇可看出一点他之虽赞美稼轩却反对用典的缘故。原来稼轩一类的词乃是“不能学”的，他的成就只是一种特殊的个例，如果没有稼轩的才气性情，不能化古人之事典为自己之境界，则用典的结果便不免会流于敷衍堆砌，使真切之境界尽失，而造成“隔”的现象了。这应该乃是静安先生在读词时，虽也赞赏像稼轩一样善于用典的作者，然而在论词时却仍然反对用典的主要原因，而他之反对用典，与他之反对“代字”和“游词”，当然也都仍然是与他以“真切”之感受和表达为主的境界说相为表里的。

（三）关于文学演进之历史观

《人间词话》第五十四则云：

> 四言敝而有楚辞，楚辞敝而有五言，五言敝而有七言，古诗敝而有律绝，律绝敝而有词，盖文体通行既久，染指遂多，自成习套，豪杰之士亦难于其中自出新意，故遁而作他体以自解脱，一切文体所以始盛终衰者皆由于此。故谓文学后不如前，余未敢信，但就一体论，则此说固无以易也。

又于《删稿》第四则中说：

> 诗至唐中叶以后殆为羔雁之具矣，故五代北宋之诗佳者绝少，而词则为其极盛时代。即诗词兼擅如永叔、少游者，词胜于诗远甚，以其写之于诗者不若写之于词者之真也。至南宋以后，词亦为羔雁之具，而词亦替矣。此亦文学升降之一关键也。

又于《删稿》第九则中说：

> 社会上之习惯杀许多之善人，文学上之习惯杀许多之天才。

从上面所引的这几则词话，我们可以看到静安先生乃是有着极明白的文学演进之历史观的。他不仅有见于每一时代有每一时代新兴之文学，而且更指出了文学演进的主要原因乃是由于任何一种文体，在通行既久之后，经过多人之尝试和使用，自然便不免会逐渐趋于定型，成为一种习套。于是当一切可行之途径尝试俱穷之后，后之作者一则既更无发展开拓之余地，再则又现有许多既成的习套摆在眼前，于是才气不足的作者自然便不免养成一种因袭模仿之风，而丧失了一切文学作品原来所最需要的创造的精神和能力，所以豪杰之士遂不免遁而作他体。这种论见实在道出了古今中外一切文学体式终久必趋于变的根本原因之

所在。这种论见之提出，在中国当日只知尊崇往古、鄙薄新异的旧传统观念的束缚下，乃是极值得重视的。因为中国的旧观念总是以为今不如古、后不如前，所以在静安先生以前，虽然也有人曾注意到此种一代有一代之文学的自然演进之现象，却往往并不能言其所以然，甚至更有人不惜将这种演进的现象全部加以抹杀而不予承认，如《人间词话》第五十三则中静安先生曾引陆游之说云：

> 陆放翁跋《花间集》，谓："唐季五代诗愈卑而倚声辄简古可爱，能此不能彼未可以理推也。"

又曾引陈卧子之言说：

> 宋人不知诗而强作诗，故终宋之世无诗。然其欢愉愁苦之致，动于中而不能抑者，类发于诗余，故其所造独工。

从这两则记叙来看便可知前人对于文学演进之现象虽也曾注意及之，然而或者不能言其所以然如陆游，或者语焉而不详如陈卧子，直至静安先生以前，从来没有人对这种文学演进的现象加以理论的说明。不仅如此，甚至连陆游这种对演进现象的提出，有时还会招致一些崇古薄今之人的非议和曲解，如《四库全书总目提要》《花间集》提要即曾驳斥陆游说：

> 后有陆游二跋……其二称："唐季五代诗愈卑……未易以理推也。"不知文之体格有高卑，人之学力有强弱。学力不足副其体格则举之不足，学力足以副其体格则举之有余。律诗降于古诗，故中晚唐古诗多不工，而律诗则时有佳作。词又降于律诗，故五季人诗不及唐，词乃独胜。此犹能举七十者举百斤则蹶，举五十斤则运转自如，有何不可理推乎？[(61)]

像提要这种说法，就是盲目尊崇往古以"后不如前"的观念，将一切演进都全部加以抹杀的典型例证。所以静安先生在第五十三则词话中，曾驳斥提要说："然谓词必易于诗，余未敢信。"更在第五十四则词话再一次说："故谓文学后不如前，余未敢信。"这种说法在静安先生当日提出时，实在乃是极富于革命精神的，所以李长之便曾经说王氏"提出史的文学时代的观念，是后来文学革命的导火线"。而且也正因为静安先生有这种文学演进之历史的观念，所以才能对宋元之戏曲、明清之小说都予以和古代诗词散文同等的重视，因而写出了他著名的《〈红楼梦〉评论》和《宋元戏曲史》。这种见地和成就，对于中国后来的白话文学运动，以及小说戏曲之研究当然都有极大的影响。谷永便曾经以为提倡白话文学及考证《水浒传》《红楼梦》等小说的胡适，乃是"生后于先生，而推先生之波澜者"[(62)]。所以《人间词话》所提出的文学演进之历史观，在静安先生的文学批评中，应该也是极值得重视的一种论点。而这种论点之形成，与他所提出的境界说，实在也有极密切的关系。因为"真切之感受"与"真切之表达"，既是欲求"有境界"的重要条件，而一种文体"通行既久"成为习套之后，则它便只成为后人模仿之习套而不再适宜于创造了。于是后之作者在从事此种已成定型的文体之写作时，遂亦不复更求之于自己真切之感受与表达，而只是因袭剽窃，利用已成习套的体式来堆砌陈言滥调。因此静安先生乃不仅反对代字、隶事及游词等陈滥虚浮的辞藻和态度，更进而提出一代当有一代新兴之文学的观念，而讥讽一切剽窃模仿以求欺世盗名的作品为"羔雁之具"。所以若究其理论之根源，则其文学的历史观与其反对代字、隶事及游词的观念，显然可见乃是同出于其所标举的以"真切"为主之境界说的。

由于上述的文学演进之历史观，于是我们便不能不论及《人间词话》所牵涉到的另一有关文学之时代性的论点，那就是《人间词话》所表现的重北宋而轻南宋的评词态度。《人间词话》第三十九则便曾批评南宋之白石、梅溪、梦窗诸人之词说：

诸家写景之病皆在一“隔”字，北宋风流，渡江遂绝，抑真有运会存乎其间耶？

又在《删稿》第三十三则说：

宋李希声诗话曰：“唐人作诗，正以风调高古为主，虽意远语疏，皆为佳作，后人有切近得当而气格凡下者，终使人可憎。”余谓北宋词亦不妨疏远，若梅溪以降，正所谓切近得当气格凡下者也。

又如前面论及文学演进之历史观时，所引《删稿》第四则亦曾云：

至南宋以后词亦为羔雁之具，而词亦替矣。

从这些话来看，静安先生评词之重北宋而轻南宋的态度，是显然可见的。关于此一点，有些批评《人间词话》的学者对之颇不以为然，如饶宗颐便曾经说：

一切文学之进化，先真朴而后趋工巧。观汉魏诗之高浑，下逮宋齐则以雕锼为美，斯其比也。……故南北宋词初无畛域之限，其由自然而臻于巧练，由清泚而入于秾挚，乃文学演化必然之势，无庸强为轩轾。论诗而伸唐绌宋，清叶燮已深加非议（按：见《原诗》），持以质王氏，宁不哑然失笑？周止庵于两宋词颇有优劣之论……语尚宏通。王氏殆受其暗示而变本加厉益为偏激矣。(63)

饶氏的话相当值得重视，因为就文学演进之历史言，虽然任何一种文体通行既久都不免有成为习套而逐渐没落的可能，然而由真朴趋于工巧却也正为任何一种文体发展时必然之过程。以词而言，则南宋之时代毕竟去北宋未远，无论在形式及意境方面都还有不少可为之余地，不仅为静安先生所称赏的稼轩是南宋时独树一帜的杰出作者，即使是为他所不喜的词人如白石、梦窗诸人，我们也不得不承认他们都各自有其面目和成就。所以饶氏之讥王氏为“偏激”，乃是不为无故的。不过有一点我们必须承认的，则是工巧确实有可以流为虚浮矫饰的可能。所以就南宋一代言，虽然也还不乏杰出的作者，只是降而至于受南宋词风所影响的清代，则一般作者但知以南宋之堆砌工巧为美，在这种竞相模仿、因袭剽窃的作品中，我们就可清楚地看到但求工巧之末流的弊害了。所以静安先生论词之尊北宋抑南宋，就一般看法而言，虽不免有偏激之处，然而若就他自己写《人间词话》的时代及其所标举的理论来看，则他的看法却是也大有其道理存在的。王镇坤即曾提出说：

夫考先生之严屏南宋者，实有其苦心在。词自明代中衰，以至清而复兴。清初朱（竹垞）、厉（樊榭）倡浙派，重清虚骚雅而崇姜、张。嘉庆时张皋文立常州派，以有寄托尊词体而崇碧山。晚清王半塘、朱古微诸老，则又倡学梦窗，推为极则。有清一代，词风盖为南宋所笼罩，卒之学姜、张者流于浮滑，学梦窗者流于晦涩。晚近风气注重声律，反以意境为次要，往往堆垛故实，装点字面，几如铜墙铁壁，密不透风。……先生目击其弊，于是倡境界之说以廓清之。《人间词话》乃对症发药之论也。(64)

这一段话对于静安先生论词之所以尊北宋而抑南宋的时代背景，可以说剖析得极为透彻。

再则就《人间词话》所标举的评词之基准的境界说来看，则真切之感受与表达既原为“有境界”的必须条件，而“文体通行既久，染指遂多，自成习套，豪杰之士亦难于其中自出新意”，也原为文体演进过程中的必然现象，所以南宋之作虽工巧精练有余，而在真切自然方面则未免有所失损，却也是不可讳言的事实。是则就静安先生在《人间词话》中所标举的理论基础而言，其尊北宋而抑南宋之说，原也自有其理论之依据。谷永便曾对王氏此种论见加以称赞说：

凡一种文学其发展之历程必有三时期：（一）为原始的时期，（二）为黄金的时期，（三）为衰败的时期，此准诸世界而同者。原始的时期真而率，黄金的时期真而工，衰败的时期工而不真，故以工论文学未有不推崇第二期及第三期者；以真论文学未有不推崇第一期及第二期者。先生夺第三期之文学的价值而予之第一期，此千古之卓识也。(65)

谷永之所以为此说者，盖以“真”为发展之始，而“工”为衰败之源，所以赞美王氏之说为千古卓识。至于南宋之词其佳者虽然亦复不少，然而其次焉者则确实已开启了后世堆砌矫饰的先声。静安先生在其《人间词甲稿·序》中便曾提出说：

夫自南宋以后，斯道之不振久矣，元明及国初诸老非无警句也，然不免乎局促者，气困于雕琢也。嘉道以后之词非不谐美也，然无救于浅薄者，意竭于模拟也。(66)

又说：

梦窗砌字，玉田垒句，一雕琢，一敷衍，其病不同而同归于浅薄，六百年来词之不振实自此始。(67)

所以静安先生之尊北宋而抑南宋，就个别之作家与作品言，虽有时似不免有欠公允，然而如就南宋词风之一般倾向及其对后世之影响而言，则静安先生在晚清之时代提出此种尊北宋抑南宋之说，实在也自有其针对当时词坛之流弊，想要挽狂澜于既倒的一番深意在。至于他在《人间词话》中，对于“真”与“工”两种不同之成就未能作更为周至平允的论说，则其中还有属于他个人的一项因素在，那便是《人间词话》本是他三十二三岁时的作品。当时他在思想方面曾受叔本华哲学极大之影响，叔氏论文既原重天才而轻模仿，且静安先生自己当时也正在才气方盛之年，所以他在《人间词话》中对工力一方面的成就乃往往略而不及。我们只要取他晚年所写的《清真先生遗事》，与他在《人间词话》中论清真词之语来一作比较，就可看到其早年轻视工力之成就及晚年重视工力之成就，在态度上有着显明的差异。这一点也是我们在讨论《人间词话》时所不可不知的。

（四）关于创作者所当具之修养与态度

关于诗人在创作时所当具之修养及态度，在《人间词话》第六十则，静安先生曾经提出说：

诗人对宇宙人生须入乎其内又须出乎其外。入乎其内，故能写之；出乎其外，故能观之。入乎其内，故有生气；出乎其外，故有高致。美成能入而不出，白石以降，于此二事皆未梦见。

此一则词话，历来说者多未曾加以注意，惟吴文祺之《近百年来的中国文艺思潮》及李长之的《王国维文艺批评著作批判》二文，对之曾略加谈及。但吴氏只赞美说“这几句话说得非常扼要”(68)，而对其所以“扼要”之故则完全未加解说。至于李氏则除了赞美这一则词话说“固是很精辟的议论”以外，更曾对其所以精辟之故试加解说云：

诗人必须有自己的理想，但并不以为理想是不可实现的，而因追求的急切，故对生活能打入，然而终以理想是理想也就终须在生活里跳出去，惟其不已的追求，不已的信为可以实现，才又不已的想超脱。(69)

李氏的解说并不能使人完全满意，因为一则其解说本身已不免语焉不详，再则它与《人间词话》的原

意也有不尽相合之处。因为在此一则词话中，我们实在看不出静安先生所提出的“出”与“入”之说与李氏所谓的“理想”有任何关系。此一则词话提出的实在应该是指“入乎其内，故能写之；出乎其外，故能观之”的一种“能写”、“能观”的艺术创作之修养。吴文祺所云“论诗人之修养”，该是不错的，只是静安先生既对此一则词话的理论基础未曾有详细的说明，因之一般读者对之便也只能模糊地感到其“扼要”“精辟”，却并不能真正说明其所以扼要精辟之故。要想解答此一问题，我们当然最好是从静安先生自己的言论中来寻求解答。

首先我们该注意到的乃是紧接在这一则词话之后的第六十一则词话所说的：

> 诗人必有轻视外物之意，故能以奴仆命风月；又必有重视外物之意，故能与花鸟共忧乐。

这两则词话既然接连如此之密切，而含意与口吻又如此之相近，因此我们便可推知这两则词话实在应该是同一概念的引申，后一则词话所提出的“轻视外物”与“重视外物”两种不同的态度，原来便正是前一则词话所提出的“能出”与“能入”两种不同修养之所以形成的重要原因，惟其有“轻视外物”之态度，所以才能使外物皆被我所驱使而不被外物所拘限，因此才能有“出乎其外”的客观观照；又惟其能有“重视外物”之态度，所以才能与一切所写之对象取得生命的共感，因此才能有“入乎其内”的深刻感受。而对于一位真正伟大的作者而言，实在应当同时兼具这两种态度和修养，方可达到既“能观”又“能写”的最高的艺术成就。关于兼具这两种态度与修养的重要性，静安先生在其《静安文集续编》的《文学小言》中也曾论及，他说：

> 自一方面言之，则必吾人之胸中洞然无物，而后其观物也深而其体物也切，即客观的知识实与主观的感情为反比例；自他方面言之，则激烈之感情亦得为直观之对象、文学之材料，而观物与其描写之亦有无限之快乐伴之。要之，文学者不外知识与感情交代之结果而已，苟无敏锐之知识与深邃之感情者不足与于文学之事，此其所以但为天才游戏之事业而不能以他道劝者也。[(70)]

这一则小言，对于我们了解前两则词话实在有很大的帮助，因为这则小言中所说的“必吾人之胸中洞然无物，而后其观物也深而其体物也切”数句，原来恰好就正可以作为“出乎其外故能观之”的注脚，而其所提出的“激烈之感情亦得为直观之对象”数句，则恰好又说明了诗人有“能入”的深切的感情与“能出”的观照之双重修养的重要性，而在这一则小言最后所提及的“文学者不外知识与感情交代之结果……此其所以但为天才游戏之事业”数句，则不仅说明了“知”的观照与“情”的感受之应该并重，更隐约透露出静安先生的“能出”、“能入”之说实在曾经受到过西方文学理论中文学起源于游戏之说的影响，因此下面我们便将对静安先生的“能出”、“能入”之说与西方游戏说之关系作一探讨。

在西方理论中，关于艺术的起源原有许多不同的说法，游戏说不过是其中之一种而已。在静安先生所曾热心研读过的康德哲学中，便曾有“感觉游戏艺术”之说。康德在其审美学的判断力批评中，曾将艺术分为三大类：一为语言艺术（redende künste），二为表形艺术（bildende künste），三为感觉游戏艺术（künste des schönen spiels der empfindungen）。关于第三种艺术，他的说法乃是以为人类有一种游戏的本能，那是与实际生活毫无关系的，只是在消耗生活上的剩余精力之后可以得到一种快感。正因为这种活动是无所为而为的，是故乃创造了艺术。[(71)]其后德国文学家席勒曾将这种理论加以组织化，正式提出了文学起源于游戏之说。我们在前面讨论静安先生之杂文时，便曾举出他在《人间嗜好之研究》一文中所引的席勒之说，以为文学艺术乃是剩余精力之表现。[(72)]其实文学艺术与游戏之关系，除去同属剩余精力之表现以外，原来尚有其他许多相似之处。其中值得注意的一点就正是游戏时之兼有诙谐与严肃之两种态度，与文学艺术创作时之兼有“出”与“入”之两种态度的相似，静安先生在《人间词话·删稿》第四十九则也曾提出说：

诗人视一切外物皆游戏之材料也，然其游戏则必以热心为之，故诙谐与严肃二性质亦不可缺一也。

这一则词话所提出的“必以热心为之”便正是所谓“入”，而其把一切外物皆视为“游戏之材料”，则又正是所谓能“出”，关于这种既能“入”又能“出”的两种态度与儿童游戏的心理之相似，法国心理学家德拉库瓦（Delacroix）也曾论及过，在其所著的《艺术心理学》一书中德氏便曾提出说：

儿童的游戏……对于世界是执著也是遁逃，他一方面要征服它，同时也要闪避它。(73)

又分析艺术创作之心理说：

感受和表现完全是两件事，纯粹的情感，刚从实际生活出炉的赤热的情感在表现于符号语言、声音或形象之先，都需经过一番返照。越鲁维页（Renouvier）以为艺术家须先站在客观来观照自己，然后才可以把自己描摹出来表现出来，这是很精当的话。(74)

从德氏这两段话，我们不难看出文学艺术家之创作态度与儿童游戏时之“既执著又遁逃”之态度果然有大为相似之处。因此朱光潜在《文艺心理学》一书中便曾引用德氏的话而更加以申述说：

艺术家之所以为艺术家，不仅在能感受情绪，而尤在能把所感受的情绪表现出来。他能够表现情绪，就由于能把切身的情绪摆在某种距离以外去观照。(75)

在这一段话中，朱氏所说的“感受情绪”便正是王氏在《人间词话》中所说的能“入”。至于朱氏所说的“摆在某种距离以外去观照”，则又正是王氏所说的能“出”。而更值得注意的则是这种说法实在也就正是西方美学中之所谓距离，换句话也就是说，由文学艺术起源于游戏之说所见到的儿童游戏时与成人创作时所同具的既须能“入”又须能“出”的态度，实在与美学上之距离说完全相合。不过在静安先生写《人间词话》之时，西方美学中之距离说在中国还未曾被人介绍过。他在词话中所提出的“出”与“入”之说，实在应该只是从康德之美学及席勒之游戏说所得到的一些概念，与他个人写作和欣赏时所得到的一点体悟相杂糅而产生出来的一点心得而已，因此遂只能简单地以“出”与“入”来对这种创作时所当保持之修养及态度作概略的提示，而并未能更进一步作详细的说明。而且他所提出的“出”“入”之说，既非袭自西方美学中之距离说，因此他的说法虽与之有暗合之处，可是他的“出”“入”二字所指的范畴与距离说之但指欣赏时美感的距离之说法，也就并不完全相同。关于这一点差别之处，我们将从他所使用的“出”“入”二字的出处，以及他对周美成词“能入而不出”的评语作一研析。

“出”与“入”这两个批评术语，早在静安先生以前，便已由清代著名的词学批评家周济使用过。周氏在《宋四家词选目录序论》中便曾经说：“夫词非寄托不入，专寄托不出。”(76)在这里，周济所谓的“出”、“入”乃是指诗人在作品中是否有心要求“有寄托”而言的。周氏盖以为词中如果完全没有寄托，则有时便不免词意浅薄，往往缺乏深微高远的思致，所以说“非寄托不入”。可是如果一心想要“有寄托”，则词意又不免过于沾滞，往往缺乏生动超脱的情趣，所以又说“专寄托不出”。因此周氏所说的“出”、“入”，实在并不全同于美感距离之说，而同时还牵涉有写作时态度之是否过于拘执沾滞的问题。静安先生虽然反对常州派周济诸人之提倡比兴寄托之说，可是他在这一则词话中所采用的“出”、“入”二字，在意念上则确实曾受到周济之影响。他评周美成词说“能入而不出”，主要便因为他以为周美成写词有时不免在态度上过于沾滞之故，这我们可以从《人间词话·附录》所引静安先生之《清真先生遗事》中的一些话得到证明。例如第十五则便曾说：

先生之词……张玉田谓其善于融化诗句，然此不过一端，不如强焕云“描写物态曲尽其妙”为知言也。

又在第十六则中说：

境界有二：有诗人之境界，有常人之境界。诗人之境界惟诗人能感之而能写之，故读其诗者亦高举远慕，有遗世之意。……若夫悲欢离合羁旅行役之感，常人皆能感之，而惟诗人能写之，故其入于人者至深，而行于世也尤广。先生之词属于第二种为多。

又在第十七则中说：

楼忠简谓先生妙解音律，惟王晦叔（灼）《碧鸡漫志》谓“江南某氏者解音律，时时度曲，周美成与有瓜葛，每得一解即为制词，故周集中多新声”。则集中新曲非尽自度，然顾曲名堂不能自已，固非不知音者。故先生之词，文字之外须兼味其音律。

从这些词话来看，可见周氏之词原来有着几点特色：其一是“模写物态曲尽其妙”，其二是所写多为“常人之境”且“常人皆能感之”，其三是注重修辞及声律。凡此种种，当然也都可以看做是清真词的长处，不过如果就静安先生所提出的“出”、“入”之标准来看，则清真词之模写物态及写常人之境之所以能“曲尽其妙”，并使“常人皆能感之”，便也正未尝不是因为周氏所取之距离既较为切近，写作之态度也较为沾滞之故。而这当然也便形成了周氏之词“能入而不出”的结果。何况他之注重修辞及声律，也未尝不是另一种在写作态度上过于沾滞的表现。而且既在写作时过于重视安排修饰，当然也便损害了自然超脱的情趣。静安先生在其《人间词乙稿·序》中便曾云：

审乎体格韵律之间者愈微，而意味之溢于字句之表者愈浅，岂非拘泥文字而不求诸意境之失欤！(77)

所以周氏之过于重视韵律修辞的拘泥文字的态度，很可能是周氏之词被王氏认为“能入而不出”的另外一个原因。而这种批评标准显然已脱离了西方的美学距离说，而更糅进了静安先生自己以境界论词，不喜雕饰安排的个人看法在内。所以在《人间词话·删稿》第三十三则中便曾说：

北宋词亦不妨疏远，若梅溪以降，正所谓切近得当气格凡下者也。

“切近得当”之所以反而不免于“气格凡下”之讥者，便正因一则这种作品往往缺少美感的距离，再则过于求工的结果有时也会伤害了自然真率之美的缘故。因此静安先生在《词话》第五十五则遂又说：

诗之三百篇、十九首，词之五代、北宋，皆无题也，非无题也，诗词中之意，不能以题尽之也。自花庵、草堂每调立题，并古人无题之词亦为之作题，如观一幅佳山水，而即曰此某山某水可乎？诗有题而诗亡，词有题而词亡，然中材之士，鲜能知此而自振拔者矣。

他之所以反对“有题之作”，便也未尝不是因为有题的结果便不免使作者易流于沾滞和雕饰的缘故，这当然也同样是一种“入”而不“出”的弊病。所以静安先生所提出的有关诗人修养及态度的“出”、“入”之说，实在乃是他自己以其论词之标准与西方理论相杂糅而产生的概念。这一点是我们在讨论他的“出”、“入”之说时，所一定要认识清楚的。至于他在《人间词话》中论及清真词之“能入而不出”的不满口气，与其晚年所作的《清真先生遗事》中论及清真词时重视其工力成就的口气之不同，则是因为静安先生早年论词偏重

求“真”，晚年始留意及“工力”的缘故。关于这一点，在前一节论及《人间词话》中文学演进之历史观时，已曾有所说明，可以互相参考，此处不再重复了。

（五）关于《人间词话》的评赏态度及评说方式

对于评赏者之态度与评说之方式，静安先生虽未曾具体提出过理论化的主张，然而从他的许多批评实践的个例中，我们却不难为之归纳出一些重要的基本原则来。第一，我们该提出的乃是静安先生在欣赏诗词时对于直觉感受的重视，如《人间词话》第三十六则便曾经说：

> 美成《青玉案》词“叶上初阳干宿雨，水面清圆，一一风荷举”，此真能得荷之神理者，觉白石《念奴娇》、《惜红衣》二词犹有隔雾看花之恨。

又如第三十八则说：

> 咏物之词自以东坡《水龙吟》为最工，邦卿《双双燕》次之，白石《暗香》、《疏影》格调虽高，然无一语道着，视古人“江边一树垂垂发”等句何如耶。

又如第四十一则说：

> “生年不满百，常怀千岁忧，昼短苦夜长，何不秉烛游”；“服食求神仙，多为药所误，不如饮美酒，被服纨与素”，写情如此，方为不隔。“采菊东篱下，悠然见南山，山气日夕佳，飞鸟相与还”；“天似穹庐，笼盖四野，天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊”，写景如此，方为不隔。

凡此种种说法，当然都可作为静安先生对作品之欣赏偏重直觉感受的例证。关于这一点，我们以前在论及“隔”与“不隔”及“代字”、“隶事”等问题时，已曾提出《人间词话》以境界论词对于感受经验之重视，所以此处不拟更加赘述。

第二，我们所要提出的则是静安先生在评赏诗词时，喜欢使用一些旧传统所常用的义界含混的印象式的批评术语，如第十则说：

> 太白纯以气象胜。“西风残照，汉家陵阙”寥寥八字遂关千古登临之口，后世唯范文正之《渔家傲》、夏英公之《喜迁莺》差足继武，然气象已不逮矣。

又如第十四则说：

> 温飞卿之词，句秀也；韦端己之词，骨秀也；李重光之词，神秀也。

又如第十五则说：

> 词至李后主而眼界始大感慨遂深……“自是人生长恨水长东”，“流水落花春去也，天上人间”，《金荃》、《浣花》能有此气象耶？

又如第三十则说：

> “风雨如晦，鸡鸣不已”，“山峻高以蔽日兮，下幽晦以多雨，霰雪纷其无垠兮，云霏霏而承宇”，“树树皆秋色，山山尽落晖”，“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”，气象皆相似。

又如第三十一则说：

昭明太子称陶渊明诗“跌宕昭彰，独超众类，抑扬爽朗，莫之与京”，王无功称薛收赋“韵趣高奇，词义晦远，嵯峨萧瑟，真不可言”，词中惜少此二种气象，前者唯东坡，后者唯白石，略得一二耳。

又如第四十二则说：

古今词人格调之高无如白石，惜不于意境上用力，故觉无言外之味弦外之响，终不能与于第一流之作者也。

又如第四十三则说：

南宋词人，白石有格而无情，剑南有气而乏韵，其堪与北宋人颉颃者唯一幼安耳……幼安之佳处，在有性情，有境界，即以气象论，亦有“横素波干青云”之概，宁后世龌龊小生所可拟耶？

又如第二十四则说：

诗《蒹葭》一篇最得风人深致，晏同叔之“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”，意颇近之，但一洒落一悲壮耳。

又如第二十七则说：

永叔“人间自是有情痴，此恨不关风与月”，“直须看尽洛城花，始与（按：当作共）东（按：当作春）风容易别”，于豪放之中有沉着之致，所以尤高。

又如第二十九则说：

少游词境最为凄婉，至“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”，则变而为凄厉矣。

从以上所举的这些例证来看，静安先生之好用印象式的批评术语乃是显然可见的，而他所使用的术语，我们又可按其性质之不同将之大概区分为两类：一种是属于名词性质的，如以上所举之前六则例证中所提及的“气象”、“骨”、“神”、“格调”、“格”、“情”、“气韵”等属之；又一种则是属于形容词性质的，如以上所举之后三则例证中所提出的“洒落”、“悲壮”、“豪放”、“沉着”、“凄婉”、“凄厉”等属之。这两种性质的批评术语，原都为中国传统批评著述之所常用。大抵说来，名词之一类所指多为文学作品本身所具含之种种不同的质素，至于形容词之一类，则大多指由于质素之不同而形成的不同风格所予读者之不同感受。如钟嵘在其《诗品》一书中便曾评曹植的诗，称其“骨气奇高”，又曾评刘桢的诗，称其“真骨凌霜，高风跨俗”。[(78)]其所谓“骨”，所谓“气”，所谓“风”，便都是指这些诗人之作品中所具含的各种不同之素质；而其所谓“奇”，所谓“高”，所谓“凌霜”，所谓“跨俗”，则都是指不同之风格所予读者之不同的感受。关于这些不同之质素与不同之风格，过去中国传统批评著述中，也曾对之作过分别说明的尝试，如刘勰《文心雕龙》之《神思》、《风骨》等篇[(79)]，便是对于作品中不同之质素所作的解说的尝试，而其《体性》篇所举出的“典雅”、“远奥”、“新奇”、“轻靡”等八体[(80)]，则是对于不同之风格所作的解说的尝试。关于这种种代表不同质素的名词，及代表不同风格的形容词，如果从中国文学批评史加以广泛的讨论，可以说牵涉极广，不仅不同时代不同的作者在不同的著作中，其质素及风格可以有种种之差异，而且不同的批评家在使用这些批评术语时，也可以因事制宜，在不同的论述中赋予这些术语以不同的含义。因此这种广泛的讨论，自非本文所能尽。现在我们所要做的，只不过是对于《人间词话》中静安先生所经常使用的一些批评术语，略作简

单的说明而已。

先说名词的一类，我们第一所要讨论的便是“气象”二字。“气”字原是中国文学批评中所最为习用的一个批评术语，自孟子的“知言养气”(81)、曹丕的“气之清浊有体”(82)，到韩愈的“气盛则言之短长与声之高下者皆宜”(83)，虽然不同时代的作者在不同的著作中使用此一批评术语时，往往各有其不同的义界，但要而言之，则“气”字大概可以说原有指一种“精神作用”之意。孟子所谓的“浩然之气”自是指一种浩然正直的精神，至于曹丕所谓的“气之清浊有体”，则当是指因个人之禀赋修养不同，其精神作用所表现出的“清”“浊”之不同的气质，而此种气质当其表现于作品之中时，便又可以透过作者所使用的语法和声调口吻，而表现为韩愈所说的“短长”“高下”的气势。不过自其根本而言，则“气”字乃是指一种精神作用而言该是不错的。至于“象”字，则只从其表面的字义来看，我们便已可判知此一字当是指一种可感知之形象而言的。在文学作品中，此种可感知之形象，大约可以由两种因素形成：其一自然是作品中所表现的种种意象，其二则是作品所表现的整体的规模。至于以“气”字与“象”字联结，则从前面我们所举的《人间词话》中的一些例证来看，当是指作者之精神透过作品之意象与规模所呈现出来的一个整体的精神风貌。而每一位作者之精神，既可以因其禀赋修养之异而有种种之不同，因之其表现于作品中之意象与规模，当然便也可以有种种不同之“气象”。“风雨如晦，鸡鸣不已”与“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”诸句之所以被称为“气象皆相似”，便正是因为这些句子中所表现的精神的压抑困苦和意象的凄凉晦暗，都极为相似的缘故。而东坡词及白石词与渊明诗及薛收赋的“气象”之所以相近，被称为“略得一二”，便也正是因为东坡词中所表现的精神与意象之开朗洒脱，与昭明太子所称述的渊明诗之“抑扬爽朗”、“跌荡昭彰”之“气象”相接近，而白石词中所表现的精神与意象之峭拔孤寒，也正与王无功所称述的薛收赋之“韵趣高奇”、“嵯峨萧瑟”之“气象”相接近的缘故。至于太白词与后主词，则静安先生但称其“气象”而并未对其为何种之气象加以说明，则是因为“气象”二字如前所言，除了指作品中不同之精神与意象以外，原来还有兼指规模之意。太白之所以被称为“纯以气象胜”，便正因为其“西风残照，汉家陵阙”两句，所表现的精神与意象既然都极为寥廓高远，而其时间感与空间感所呈现的规模也极为宏大的缘故。至于后主词的“自是人生长恨水长东”及“流水落花春去也，天上人间”诸句的气象，静安先生之所以认为其非《金荃》、《浣花》所能及，当然也正因为这些词句的精神与意象所表现的哀感都极为深广，而其自“花”之飘零、“水”之长逝，以及于“人生”之无常的意念之飞跃，与其“天上人间”四字所标示的苍茫无尽之空间，其所呈现的规模也同样极为宏大的缘故。这种“气象”，当然绝不是《金荃》、《浣花》诸词仅写狭隘的闺阁儿女之情的作品所能比拟的。所以我们说《人间词话》所提出的“气象”一词，该是指作者之精神透过作品中之意象与规模所呈现出来的一个整体的精神风貌。

除去“气象”一词外，我们再就《人间词话》所提到的“骨”、“神”、“格调”等词，来讨论一下静安先生使用这些传统批评术语时的义界。这些批评术语也都为中国旧日传统批评之所习用，而在历代批评家之著述中，也同样各有其不同之含义，极难为之下一固定之界说。因之我们现在所能做的便也只是就《人间词话》本身之例证为之略加说明而已。如其所提出的“骨”与“神”二字，如果就“人间词话”所说的“温飞卿之词，句秀也；韦端己之词，骨秀也；李重光之词，神秀也”三句评语来看，则其所谓“句”，所谓“骨”，所谓“神”，当然应该指的是他们三人作品中之三种不同的质素，至于这三种质素究竟是什么，则《人间词话》对于这三家词的其他一些评语，颇有可供我们参考之处。如其对于温飞卿曾称之为“精艳绝人”(84)，又说“画屏金鹧鸪，飞卿语也，其词品似之”(85)。而对于韦端己词则云“端己词情深语秀”(86)，又说“弦上黄莺语，端己语也，其词品亦似之”(87)。至于李后主词则被称为“眼界大”，“感慨深”(88)，又称其“气象”，又称其“有释迦基督担荷人类罪恶之意”(89)。从这些评语我们不难归纳出一些结论来：飞卿之所谓“句秀”，自当指其词句之华美如“画屏金鹧鸪”之“精艳绝人”。端己词之所谓“骨秀”，则当是指其本质上的内容情意真挚之美而言，至于辞藻一方面则端己词但以本色自然为美，绝不同于飞卿词之藻绘修饰，故称之为“情深语

秀”而以“弦上黄莺语”拟之。不过端己之以情意真挚之本质取胜者，虽曰“骨秀”，然而其情意却又不免过于落实。至于李后主词则其眼界之大、感慨之深，以及气象之广远，有时竟然可以不为其所写之现实情意所拘限，而有着以精神之生动飞扬涵盖一切之意，故曰“神秀”也。所以按照《人间词话》的例证来看，则所谓“句秀”当是指词句藻饰之美，所谓“骨秀”是指情意本质之美，而所谓“神秀”则当是指精神之生动飞扬足以超越现实而涵盖一切的一种美。这三种美当然乃是由于文学作品中所含蕴之三种不同的质素而形成的。

再谈“格调”二字。如果就《人间词话》评白石词所提出的“古今词人格调之高无如白石，惜不于意境上用力”一则词话中的“格调”二字来看，则此二字含义之所指我们也可以从《词话》中评白石词的一些其他例证中找到参考资料。如《人间词话》第四十五则说：

> 白石虽似蝉蜕尘埃，然终不免局促辕下。

又如《删稿》第四十七则说：

> 东坡之旷在神，白石之旷在貌，白石如王衍口不言阿堵物而暗中为营三窟之计，此其所以可鄙也。

又于《删稿》第四十八则说：

> “纷吾既有此内美兮，又重之以修能”，文字之事于此二者不能缺一。然词乃抒情之作，故尤重内美，无内美而但有修能则白石耳。

从这些词话来看，据静安先生之意，白石之词乃是外貌极旷，有蝉蜕尘埃之意，可惜不于意境上用力，故虽长于修能，而却短于内美。由此可见白石词“格调”之高，应该乃是指其外貌之旷，用词炼句之高雅不同于流俗而言的。不过可惜的是白石仅能以其“修能”在用词炼句方面求格调之高，而因其过分注意外表反而使得感觉与情意在真切诚挚方面受到了损伤，这便是静安先生所以讥其“终不免局促辕下”的缘故。因此我们可以下一结论说：“格调”乃是指品格之高下而言的，但品格之高下又有两种之不同：一种是本质的过人，在情意感受方面不同于流俗，这也就是《人间词话》开端之所说的“有境界则自成高格”的表现；另一种则是文字高雅不同于流俗，这也就是白石词被称为格调高的缘故。不过文字之高雅毕竟不同于境界之真挚，此所以静安先生虽然也赞美白石之格调高，而同时又特加指出“惜不于意境上用力”之故。

接着我们所要谈的乃是“格”、“情”、“气”、“韵”等词。关于这些词的含义，我们如果就《人间词话》中有关例证来看，则其所谓“白石有格而无情”，其中的“格”字之所指自当与前面讨论过的“格调”同其含义，而其所谓“情”则自当指内容之情意而言，所以此处之所谓“白石有格而无情”。与上引一则词话所说的“古今词人格调之高无如白石，惜不于意境上用力”的意思，原来乃是极为相近的。我们在前面已曾对之加以讨论，此处无须赘述。至于“气”与“韵”二词，则从前面所引的词话“剑南有气而乏韵”来看，“气”与“韵”之所指，当然该是文学作品中两种绝不相同的质素。所谓“气”，前面在讨论“气象”时，已曾对此一字之含义简单作过解说，以为一般而言，它是指一种“精神作用”，而此种“精神作用”既可因作者禀赋修养之不同，表现为“清浊”不同的气质，又可透过作品的语气声调而表现为“短长高下”之不同的气势。至于就放翁词中之“气”与“韵”而言，则因《人间词话》论及放翁词者仅此一则，别无可供参考之资料，因此我们便不得不就放翁词本身之特色来一加探讨。

关于放翁词，一般说来大多认为他乃是以气势之豪放见长的，如南宋刘克庄即曾云：“放翁长短句其激

昂慷慨者，稼轩不能过。”[90]明之杨慎及清之毛晋，也曾因放翁词之“雄慨超爽”而以东坡稼轩拟之。[91]所以放翁词之以气势豪放见长，应当是众所公认的。然则《人间词话》中评放翁词之所谓“有气而乏韵”，其“气”字之所指自当是作者雄慨超爽之精神在词中所造成的一种豪放之气势。至于所谓“韵”，则据这则词话来看，可见“韵”之为物必当为放翁之所短。关于此点，如果就放翁词本身来看，则其所短正在于过分偏于豪放发扬，因而缺乏一种含蓄蕴藉之美。而证之于中国传统文学批评，凡被称为有“韵”的作品，大多正是由于其能具有含蕴不尽之余味，而其所以如此，则大约可分别为两种情形。一种是由于作品本身所含蕴之情思意致本来就极为深微幽远，可以使人生不尽之思。如陈善《扪虱新语》便曾称渊明诗云：“读渊明诗颇似枯淡，久而有味，东坡晚年极好之，谓李杜不及也，此无他，韵而已。”[92]至于东坡之所以好渊明诗，则据他自己所说乃是因渊明诗有着一种“质而实绮，癯而实腴”[93]的特质，也就是说渊明诗外表所用之文字虽看似简单平淡，极为质朴，然而其所蕴涵之情意则极为深厚丰美，可以使人读了有不尽之余味，因此陈善乃称渊明诗之所以胜人者无他，“韵而已”。由此可见作品本身所含情意之深微幽远，使人生不尽之思，乃是使作品能够有“韵”的一个重要原因。至于另一种情形，则是由于表现技巧之婉转曲折，有时也可以使作品有不尽之余味。如《诗镜总论》便曾论及韵之所由生说：

> 物色在于点染，意态在于转折，情事在于犹夷，风致在于绰约，语气在于吞吐，体势在于游行，此则韵之所由生。[94]

其所谓“点染”、“转折”、“犹夷”、“绰约”、“吞吐”、“游行”等，究其实应该都是种种婉转曲折的表现技巧。《人间词话》曾称白石词为“格韵高绝”，白石词格调之高，乃是由于其修辞炼句之高雅，固已如前所论。至于其“韵”之所以高，则也正是由于白石在表现技巧方面，多喜采用婉转曲折之手法而不喜作直接之叙述的缘故。是故婉转曲折之表现方式，应是使作品能够有“韵”的另一个重要原因。如果以这两种条件来衡量一下放翁词，我们就会发现放翁之词，无论就情意本身方面而论，或就表现技巧方面而论，似乎都不免有言之过尽、缺少余味的现象，既乏深微幽远之意，也少婉转曲折之致。这可能乃是放翁词之所以被《人间词话》认为“有气而乏韵”的主要原因。由此可见《人间词话》中所说的“韵”字，该是指作品中一种含蕴不尽的余味而言的。这种不尽之余味的产生，虽可以有或由于内容或由于技巧之两种不同的原因，然而“韵”字之指作品中一种质素而言则是不错的。因此我们可以下一结论说：《人间词话》中使用的属于名词性质的批评术语，如“气象”、“骨”、“神”、“格调”、“格”、“情”、“气”、“韵”等，大多指作品中不同之质素。从以上我们对每个词语所作的分析，这种说法应该是可以成立的。

其次我们所要讨论的，则是《人间词话》中所使用的一些属于形容词性质的批评术语，如“洒落”、“悲壮”、“豪放”、“沉着”、“凄婉”、“凄厉”等。这一类词语，大多是就作品不同之风格所予读者不同之感受而下的评断之语，因此我们在解说这些术语时，自然不得不全以自作品所得之感受为依据。即如前所引之《词话》第二十四则，既称晏殊之“昨夜西风”两句，与《诗经》中被目为“最得风人深致”的《蒹葭》一篇“意颇近之”，可是却又以为二者有“一悲壮”、“一洒落”之不同，这中间的分别便全以读者之感受为主，极难从理论上作清楚的说明。勉强说来，则《蒹葭》一篇之被认为有“风人深致”，很可能是因为此诗表现的外在景物所引起的感动触发，与内在情意所表现的怀思向往，都特别有诗人特具的一份锐感和诗情的缘故。至于晏殊的两句词之所以“意颇近之”，自是由于“昨夜西风凋碧树”所写的外在景物的感动触发，与“独上高楼，望尽天涯路”所表现的怀思向往的情意，也同样具有一份诗人所特具的锐感和诗情的缘故。至于这种景物、情意之所以被静安先生认为有“风人深致”，我们也可以从《人间词话》中找到一些可资参考的材料，如《人间词话·附录》第十六则即云：

> 诗人之境界，惟诗人能感之而能写之。故读其诗者亦高举远慕，有遗世之意。

诗经之《蒹葭》一篇与上述晏殊的两句词，正好同样都是具有使读者产生“高举远慕”之情的作品，这大概便是《人间词话》既称《蒹葭》一篇有“风人深致”，又称晏殊的两句词“意颇近之”的缘故了。至于何以二者间又有“一悲壮”、“一洒落”的区别，则我们也可以从《人间词话》中找到一些足资参考的说法。《人间词话》曾提出过“有我”与“无我”的两种境界，又曾说“有我之境”所表现的多为“悲壮”之情，“无我之境”则多为“优美”之情。如以上引晏殊词与《诗经·蒹葭》篇相较，便可发现晏殊所用的“凋”、“独上”、“望尽”等字，都不仅雄壮有力，且这些动词亦都隐含一种与外物对立的类似“有我之境”的意味。可是《蒹葭》一篇则所用的“苍苍”、“凄凄”、“采采”等对物的叙写，与“溯回”、“溯游”等对人的叙写，都较为平和从容，并无人与物对立的明显迹象。其所表现的只是一种缥缈恍惚的追寻而已，而且在渺茫中还颇有一种潇洒之致，这可能乃是其所以被静安先生认为“洒落”，而不同于晏殊词之“悲壮”的缘故。

接着再看《人间词话》第二十七则所引欧阳修的“人间自是有情痴，此恨不关风与月”及“直须看尽洛城花，始共春风容易别”数句被认为“于豪放中有沉着之致”的词。如果从这几句词的声情口吻来看，我们就会发现其所用的“自是”、“直须”等语，虽口吻上颇为豪放，却实在隐含有一种极为深挚固执的感情在内，与一般狂放之词之只有虚伪夸张而全无深挚之情者有所不同，所以欧阳修这几句词中所表现的感情，很可能乃是使其被认为于豪放中有沉着之致的主要缘故。至于《人间词话》第二十九则所引少游词之“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”数句，其所以被认为“凄厉”，及其所以与少游词通常所表现的“凄婉”不同，则可能是因为“孤馆”、“春寒”、“杜鹃”诸意象，原来便都已表现得极为悲苦凄凉，而少游却更于“孤馆”与“春寒”之间加一“闭”字，又于“斜阳”下加一“暮”字，遂使原有的凄苦之感更为强厉，几全无苏解喘息之余地。这与少游一般词作于凄凉中仍具含蓄温婉之致的风格，自是有所不同，这大概便是这两句词被称为“凄厉”的主要原因了。

从以上的分析我们自可看出，凡属于形容词的批评术语，其所指大都乃是作品不同之风格所予读者的不同感受。因此《人间词话》在使用这些评语时，便也特别着重于各种感受的比较和辨别。如其以晏殊之两句词与《诗经·蒹葭》一篇相比较，而特别指出一“悲壮”一“洒落”；又提出欧阳修词之“于豪放中有沉着之致”，以别于一般豪放之词；又注意到秦少游“孤馆”两句词之“凄厉”与其一般作风之“凄婉”者不同。像这种精微的分辨，固正如俞平伯评《人间词话》之所云：“几全是深辨甘苦，惬心贵当之言，固非胸罗万卷者不能道。”(95)然而正因这种辨别过于精微，且这种用一二形容词来作说明的方式又过于简单抽象，因此这种批评方式虽有其独到洞澈之处，可惜除了能唤起修养感受与评者相近之人的一种共鸣的欣喜以外，对于一般读者而言，则实在常不免有模糊含混、莫测高深之感。不过，尽管如此，我们仍不得不承认这种形容词性质的批评术词乃是评者对于不同风格的作品所感受到的一种极真切而精微的辨别，因此纵使有含混模糊之病，仍是极值得重视的。

如我们以上所论，这种形容词性质的批评术语，虽蕴涵有评者对作品的极精微的了解和辨别，然而这种批评方式毕竟过于简单和抽象，关于这种不足之处，在中国批评传统中还有另外两种批评方式来为之补足。其一乃是以作者之人格性情为解说其作品风格的依据，其二则是举出另一种富有诗意的意象来作为对抽象之风格的具体描述。这两种批评方式在中国也有着悠久的传统，自孟子的“知人论世”与“知言养气”之说(96)，可以说早就注意到了在讨论一篇作品时作者之时代及其为人的重要性了。其后曹丕《典论·论文》所提示的“气之清浊有体”及“引气不齐，巧拙有素”(97)之说，更强调了作者之气质与作品之风格关系之密切。及至刘勰《文心雕龙·体性》则更列举了不少古代作者，一一以其为人之性格与为文之风格作相互之印证，说：

贾生俊发故文洁而体清，长卿傲诞故理侈而辞溢……安仁轻敏故风发而韵流，士衡矜重故情繁而辞隐。

他因此下结论说："触类以推，表里必符。"[98]这种见解，为中国文学批评传统中好以作者之人格性情为评说其作品风格之依据的批评方式提供了极充足的例证。此外，在中国文学中好以美丽之意象来说明创作或欣赏时之种种体验的批评方式，亦复由来甚早。陆机的《文赋》在评论文学时，便曾举引过不少美丽的意象以为喻示。[99]至于专以意象来评说诗人之风格者，则如钟嵘《诗品》引谢混评潘岳诗云"烂若舒锦"，评陆机诗云"披沙简金"[100]，又引汤惠休评谢灵运及颜延年之语云"谢诗如芙蓉出水，颜如错采镂金"[101]。其后唐代司空图的《诗品》则更曾将诗歌之各种不同的风格分为二十四品，而分别以各种不同的意象来作为喻示，为中国文学批评之好以具体的意象来描述抽象之风格的批评方式留下了极充足的例证。静安先生的《人间词话》，便曾受到前述两种传统批评方式的影响，既好以作者之人格性情为评说作品风格之依据，又好以具体之意象来喻示作者之风格。如其《人间词话》第十六则评李后主词便曾说：

词人者不失其赤子之心者也，故生于深宫之中，长于妇人之手，是后主为人君所短处，亦即为词人所长处。

又于第四十四则评东坡及稼轩之词说：

东坡之词旷，稼轩之词豪。无二人之胸襟而学其词，犹东施之效捧心也。

又于第四十八则引前人评史梅溪之词说：

周介存谓"梅溪词中喜用'偷'字，足以定其品格"；刘融斋谓"周旨荡，而史意贪"。此二语令人解颐。

又在《删稿》第四十三则评龚定庵诗云：

艳词可作，唯万不可作儇薄语。龚定庵诗云："偶赋凌云偶倦飞，偶然闲慕遂初衣；偶逢锦瑟佳人问，便说寻春为汝归。"其人之凉薄无行跃然纸墨间。

以上各则词话就都是以作者之人格性情作为评说其作品之参考的一些例证。

又如其在第十二则曾分别评温庭筠、韦庄及冯延巳之词说：

"画屏金鹧鸪"，飞卿语也，其词品似之。

又说：

"弦上黄莺语"，端己语也，其词品亦似之。

又说：

正中词品若欲于其词句中求之，则"和泪试严妆"殆近之欤？

又在第五十则分别评吴文英及张炎之词说：

梦窗之词，吾得取其词中之一语以评之，曰：“映梦窗凌乱碧。”

又说：

玉田之词，余得取其词中之一语以评之，曰：“玉老田荒”。

以上各则词话便都是以具体之意象来喻说作品之风格的一些例证。

关于这两种批评方式，可以说各有长短。先就第一种以作者之人格性情为品评作品之依据者来谈，这种批评方式最大的一个缺点乃在于评诗人往往把作者人格的价值与作品本身之价值混为一谈；在评说时不从作品本身之艺术成就立论而津津于作者为人行事之评述，这当然是本末倒置的一种价值的误植。主张文学作品中“无我”的西方著名批评家艾略特，在其《文学传统与个人天才》一文中便曾提出说：“诗人不表达自己的人格”，又说：

> 诗人只是个媒介，各种印象与经验借他为媒介，互相作奇特而不可意料的结合。对于诗人有重要性的印象和经验，可能在他的诗中没有地位，而在诗里变得重要的那些印象与经验，在诗人自身，在他的人格里则毫无重要可言。(102)

艾氏的话对于中国批评传统中，专以作者之生平为人来笺释诗篇，而把诗歌本身之艺术价值完全置之不顾的一派说诗人而言，实在可以说是一声当头棒喝。因为他明白指出了现实生活中的“印象与经验”之不可以与诗歌中的“印象与经验”混为一谈。他的话是极值得我们重视的。可是从另一方面来说，则作者之人格性情也绝不会与其所创作之作品完全无关。因为即使是主张“无我”的艾略特，也要承认诗人是作品形成时所必须经由的一个媒介，如此则任何材料当其经由此一媒介——作者——而完成为一件作品时，当然也就必不可免地会受到此一媒介之性质的影响。卫里克与华伦合著的《文学理论》一书中，在论及文学作品与作者生平之关系时，就曾谈到完全以作者生平及为人来评说作品固然是一件“极为愚蠢”的事，可是作者的个性仍是值得重视的，因此提出说：

> 当我们读但丁、歌德或是托尔斯泰的作品时，我们全知道作品后面的确有一个人，而且作者与其作品之间，无疑地是有着相似之点的。(103)

不过可注意的是书中又说：我们不可以“把作品视为作者之人格性情的一成不变的翻版的表现”(104)，接着书中又强调说：

> 把作品中被称为人格表现者，只看做一种喻说式（metaphorical）的意义。如密尔顿与济慈的作品中有一种性质，我们可以称作密尔顿式的（Miltonic）或济慈式的（Keatsian）。(105)

这里所说的“某人式的”，其实应该即是某人的一种特殊的风格，这种风格的形成，主要的原因就正在于每一位伟大的作者都自有其接触事物、表现事物的不同的角度，也都有其偏爱使用的意象和语言。而这种表现角度的差异与对于某些意象和语言的偏爱，无疑地乃是与作者之人格性情有着极密切之关系的。所以完全以作者人格之价值来衡量作品之价值，固是一种错误，然而透过作者之人格性情来阐释其风格特色，却该是必要的参考资料。如果以这种标准来衡量《人间词话》，我们就会发现其中以作者的人格性情来评说作品的一些词话，乃是兼具这种批评方式的优点和缺点的。例如他引周介存及刘融斋诸人评梅溪词的话之把作品与人格混为一谈，以及他自己评龚定庵诗之自作品评及作者之人格，就可以说都不免犯上了中国传统说诗人之好以人论诗或因诗论人的价值误植的通病。吴文祺便曾批评这种评说之不当云：

因了词中用字或意境，而牵连到作者的人格，这是一种道学家的批评方法。王通《中说·事君篇》云：“予谓文士之行可见，谢灵运小人哉，其文傲，君子则谨。沈休文小人哉，其文冶，君子则典”，因了文章的冶或傲而断定作者为小人，这种深文周纳的办法，是迂腐而荒唐的。(106)

又说：

周刘二人的谬语，王氏不但不知纠正，反为之推波助澜，如他评龚定庵的诗斥之曰“游”，就诗论诗当然是对的，但忽然由此联想到龚氏的“凉薄无行”那就不免与王通一鼻孔出气了。(107)

吴氏的话确实说中了这种批评方式的通病。不过吴氏却忽略了这种以作者之人格性情来评说作品之风格的批评方式，原来也自有其长处所在，即如《人间词话》评李后主词称其“不失赤子之心”是“为人君所短处，亦即为词人所长处”，又称“东坡之词旷，稼轩之词豪”，以为与二人之“胸襟”有关。像这些品评就并不是盲目地以人格之价值与作品之价值混为一谈，而只是就作者人格性情之某些特质与其风格之某些特质间的关系来立论的。即以后主之词论，其风格之自然真率的一面，与其为人之纯真便确实有着相通之处。而东坡为人之超旷与稼轩之豪健，与他们词中所表现的“旷”与“豪”的风格，当然也有着相当密切的关系。像这种品评如果用之得当，则往往可以自“诗”与“人”的浑然合一中，直探诗歌中感性之生命的源流与命脉之所在，这乃是中国文学批评中极可重视的一种宝贵的传统。李长之便曾经说：

同是一样的情境，然而终有分别的，即在作者个性……我以为这是中国印象批评的极致，确乎是中国所特有，而作了几千百年的传统了的。这种方法是由作品中得到作者的个性，由作者的个性以了解作品，所得的遂是不分作品不分作者的一种混同的印象。(108)李氏所言，可以说即是这种批评方式的长处所在。静安先生在评李后主及东坡、稼轩的一些词话中，便确实曾发挥了这些批评方式的长处。至于他之引用周刘二人的话来评史梅溪，以及他自己论龚定庵诗的话，当然无可讳言地也未能避免此一批评方式的缺点。这种不同之处，乃是我们在讨论《人间词话》中以作者之人格性情评说作品之风格此一批评方式时所必须辨别清楚的。

其次我们再就其以具体之意象来喻示抽象之风格的批评方式来谈，这种方式也有着不少缺点，那就是过于笼统、过于主观，既全无理论之根据，也全无客观之标准。在这种情形下，说诗人有时既不免会提出一些并不切当的意象以为喻示，而读诗人对于这些莫测高深的意象，当然就更如堕入云里雾中，不知其喻示之究竟何指，而追究起来则又全无客观理论可为争辩解说之依据。像这些缺点，自是这种批评方式的无可讳言的通病。不过从另一方面来看，则这种批评方式也确有其长处所在，那就是意象式的喻示大都以直觉的感受为主，因此这种喻示也就最能保持以感性为主的诗歌的特质。这种方式如果运用得宜，也就是说评诗人对于所评的作品既果然能有真切深入的体认，而且也能提出适当的意象来作为喻示，则这种批评方式实在应该是保全诗歌之本质，使其以感性为主之生命可以透过另一意象的传达，而得到生生不已之感动效果的一个最好的方法。至于说诗人所提供之意象的来源，则在中国传统批评中，大致可以区分为两类。一种意象是经由说诗人透过自己的想象而提供出来的，另一种则是经由所评之作家的某些诗句中摘取出来的。前者如钟嵘《诗品》之评范云诗云“如流风回雪”，评丘迟诗云“似落花依草”(109)；又引汤惠休之语评谢灵运诗云“如芙蓉出水”，评颜延之诗云“如错采镂金”(110)。这些意象便都是经由说诗人自己的想象而提供出来的。后者如元遗山《论诗绝句》评李商隐云“望帝春心托杜鹃，佳人锦瑟怨华年”之诗句，评秦少游云“有情芍药含春泪，无力蔷薇卧晚枝”(111)之诗句。这一方面虽然可看做是元氏提供给读者的所评之诗人的例句，另一方面则这些例句中的意象对于所评之诗人的整体风格，却也同样具有代表性的喻示。这种方法，已开启了从作者诗句中摘取意象以喻示其风格的先声，而静安先生《人间词话》中所提出的以意象喻示风

格的例证，其意象之来源就属于这一类。如其以“画屏金鹧鸪”评飞卿，以“弦上黄莺语”评端己，以“和泪试严妆”评正中，以及以“映梦窗凌乱碧”评梦窗，以“玉老田荒”评玉田，这些意象便无一不是从作者自己的词句中摘取出来的。

上述两种意象的来源，由原作者作品中摘取意象者较之由说诗人自己提供意象以为喻示的办法，实在有两点方便之处。其一是较为现成省力，其二则如我们在前面论及作者之人格性情与作品风格之关系时所言，每一位作者的表现方式与内容，原来便正是形成其特殊风格的主要因素，也就是说风格原是由个别作品所呈现的特色综合而得的一种抽象概念。如此，则取其作品中富于代表性的一些诗句中的意象来喻示其整体的风格，实在只不过是把综合诸个体所得的抽象的概念，再还原为具象的个体而已，其间自然该有着不少相似和相通之处。因此这种摘取原作者诗句中之意象以喻示其风格的办法，实在该是一种最直接的品评和喻说方式。不过尽管如此，说诗人也仍然必须对于所评之作者的风格确实有深刻的体认，然后才能自其作品中摘取出切当的意象来作为喻示，否则，则纵然是经由原作者的作品中来摘取意象，也依然会提供出一些模糊影响并不切当的喻示来。即以《人间词话》而论，静安先生所提出的喻示便有其成功之处，也有其失败之处。我们先看他所提出的有关温、韦、冯三家词风格的评语和喻示。他以温词中“画屏金鹧鸪”一句来拟喻其风格，而温词风格之特色确实乃在于华美浓丽而缺少鲜明生动的个性，恰似画屏上闪烁着光彩的一只描金的鹧鸪。又以韦词之“弦上黄莺语”一句来拟喻其风格，而韦词风格之特色确实乃在于诚挚真率、出语自然，恰似弦上琴音之如枝上莺啼的自然真切。又以冯词之“和泪试严妆”一句来拟喻其风格，而冯词风格之特色确实乃在于善以秾挚之笔表现悲苦执著之情，一如女子之有和泪之悲而又有严妆之丽。像这些例证，便都是非常贴切的成功的喻示。但是如果我们再看看《人间词话》所提出的另外两则拟喻，就会发现静安先生所摘取来作为喻示的意象，有时也不是完全成功的。即如其以梦窗词中之“映梦窗凌乱碧”一句来比拟梦窗词的风格，又以玉田词中之“玉老田荒”一句来喻示玉田词之风格，这些例证就使人有不尽贴切适当之感。因为一则这两句词本身原来就不能提供给读者明确的意象，再则这两句词中的“凌乱”、“老”、“荒”等字，所给予读者的也依然是抽象的说明而并非具体的感受。何况梦窗词及玉田词之风格也绝非“凌乱”一词及“老”、“荒”二字之所能尽。三则这两句词中恰好包含有两个作者的别号“梦”“窗”、“玉”“田”，因此就不免会使人觉得静安先生之所以择取了这两句词来喻示梦窗及玉田两家词，并不是因为意象的贴切，而只是因其恰好镶嵌有二人名字之巧合而已。像这种模糊影响的喻示，就充分显现出了这种评说方式的缺点所在，所以吴文祺便曾批评过这两则词话说：“这种断章取义的批评法，未免有点近于文字的游戏了。”(112)不过如我们在前面所论，这种批评方式既也原有其长处所在，而且静安先生在评温、韦、冯三家词时，也曾证明了以具体之意象来喻示抽象之风格，有时确可以达到明确而适切的喻说效果，因此他虽在喻说梦窗和玉田词时失败了，我们却并不可因之而完全摒弃这种评说方式。

造成静安先生未能完全成功地运用以具体意象来喻示抽象风格这种批评方式之原因大约有下列两种因素。一则是因为静安先生的《人间词话》在形式上未能打破旧日诗话词话一类作品的束缚，因此便只能给予读者一些模糊笼统的提示，而不能配合其提示给予读者理论化的详尽的说明。这种欠缺，不仅对读者而言会增加不少理解方面的困难，即使对说诗人自己而言，也往往会因其不需理论上的说明，因此在立说时便缺少了一种自我反省的分析思考，所以有时便不免会提出一些并不切当的喻示来。再则每一位说诗人之兴趣及才性都不免会各有所偏，因此对自己所喜爱的与自己才性相近的作者，自然会有较深切的了解，对他们的作品也会有较深刻的把握，于是便自然能提出较适切的喻示来，而对于自己所不喜爱的与自己才性不相近的作者，则自然也就不免会因为缺乏深入的了解，于是乃往往会提出并不适切的喻示来。静安先生论词之不喜南宋的作者，尤其不喜南宋之梦窗、玉田二家，乃是从他《人间词话》中的一些论述显然可以看出来的。例如在《附录》第二十九则中，他便曾明白地说：“南宋只爱稼轩一人，而最恶梦窗、玉

田。”像这种由于说诗人之兴趣及才性不同而造成的欣赏与了解方面的局限，以及由于诗话词话之传统体式的限制而造成的理论及分析上的欠缺，实在乃是使得中国这种极具特色的以感性为主的说诗方式未能得到应有之发展，而只能停留在模糊影响的幼稚阶段，及其不断遭受到现代批评家之诟病的根本因素。要想深入探讨静安先生以意象来喻说温、韦、冯三家词及梦窗、玉田二家词之得失功过，当然最好的办法是对于他所提出的喻示加以理论的说明和批判。关于这一方面，笔者过去曾经写过《从〈人间词话〉看温韦冯李四家词之风格》及《谈梦窗词之现代观》二文，便是想要把旧传统的主观印象式的批评，加以理论化之整理的一种尝试之作。读者如能取这两篇文字作为参考，也许可以对静安先生在评述这些词人之风格时，所用的意象之切当与否的缘故，有更为详细深入的了解，此处不拟更加赘述。

最后，我们所要讨论的是《人间词话》中以欣赏者之联想来说词的问题。《人间词话》第十三则云：

> 南唐中主“菡萏香消（按：当作销）翠叶残，西风愁起绿波间”，大有众芳芜秽美人迟暮之感。

第十八则云：

> 尼采谓一切文学余爱以血书者，后主之词真所谓以血书者也，宋道君皇帝燕山亭词亦略似之。然道君不过自道身世之戚，后主则俨有释迦基督担荷人类罪恶之意，其大小固不同矣。

第二十五则云：

> “我瞻四方，蹙蹙靡所骋”，诗人之忧生也，“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”似之；“终日驰车走，不见所问津”，诗人之忧世也，“百草千花寒食路，香车系在谁家树”似之。

第二十六则云：

> 古今之成大事业大学问者必经过三种之境界：“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”，此第一境也；“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”，此第二境也；“众里寻他千百度，回头蓦见（按：当作蓦然回首），那人正在（按：当作却在）灯火阑珊处”，此第三境也。此等语皆非大词人不能道，然遽以此意解释诸词，恐晏、欧诸公所不许也。

从这些词话我们可以看到，静安先生对各家词句的解说实在不见得都是作者的原意，而只不过是他自己读词时的一种联想而已。本来诗词这种美文，其特色原在以具象的描写触发读者直觉的感受而并不在理性的说明，因此其易于引起读者的联想，自是一种必然的结果。在中国历史中，这种联想的作用很早就已曾受到普遍的重视及应用了。春秋时代，在诸侯的飨宴中，赋诗言志的风气便是由赋诗的人按照当时的情境，透过自己的联想，为所赋的诗加上新的含义的一种普遍的应用。孔子对于诗歌所可以达成的这一种功能似乎非常重视，所以《论语》中记载他教导学生读诗便曾说：“诗可以兴，可以观，可以群，可以怨。迩之事父，远之事君。”(113)又说：“诵诗三百，授之以政，不达；使于四方，不能专对，虽多亦奚以为？”(114)充分表现出他对于诗歌之可以透过联想在现实生活中达成实用之功能的重视。而且不仅如此，他在普通论诗时，对于诗歌在读者心意中所可能引起的一般联想作用也是非常重视的，例如《论语·学而》便曾记载他与子贡的一段对话说：

> 子贡曰：“贫而无谄，富而无骄，何如？”子曰：“未若贫而乐，富而好礼者也。”子贡曰：“诗云‘如切如磋，如琢如磨’，其斯之谓与？”子曰：“赐也，始可与言诗已矣，告诸往而知来者。”(115)

《论语·八佾》又记载孔子与子夏的一段对话：

> 子夏问曰："'巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮'，何谓也？"子曰："绘事后素。"曰："礼后乎？"子曰："起予者商也，始可与言诗已矣。"(116)

从这两段谈话，我们自可见出孔子所赞美的"可与言诗"的人物，原来都是善于自诗句中引发联想的读者，而他们的联想也都并不是诗句中原有的含意。所以无论是春秋飨宴中的赋诗也好，或如子贡、子夏之论诗也好，他们在引用诗句时，原来都只是用诗来说明自己的意念而已，他们的目的可以说是"用诗"而并不是"说诗"。但这种自诗歌引发联想之风既已盛行，于是后来遂发展成为以《诗经》《毛传》为滥觞之好以比兴说诗的一种传统(117)，说诗者遂专致力于寻求言外之托意。虽然这种以比兴说诗的方式也是同样以联想为依据的，然而这种"说诗"之人的态度，却已经与从前"用诗"之人的态度有了很大的差别。"用诗"之人只是借用诗句来表达自己的意思，与诗歌之本意可以全无关联，而"说诗"之人则是一定要把自己由联想所得的言外之意，确指为作者之用心。降而至于后世，乃甚至对于自己在阅读时并没有什么深切感受和联想的作品，也不惜深文罗织，务必要制造出一些言外之意来作为解说。这种说诗的传统，在中国历史上可以说是根深蒂固，由来已久了。

及至词这种体式兴起后，开始时它虽只是合乐而歌的一些并无深意的曲词。可是自从这种体式流入文士之手，经过文士的创作和解说之后，"词"这类作品就也被赋予了比兴寄托的深意。到了清代的常州词派，这种以比兴说词的风气可以说已经发展到了极致。张惠言的《词选》就公然以"意内言外"当做词的定义。(118)于是以比兴说词，一心寻求言外的托意，遂成为晚清词坛的一时风尚。静安先生《人间词话》之以联想说词的方式，则是既曾受有常州派之影响，复能打破常州派之藩篱的一种富于革命性的新尝试。其与常州派说词方式的最大不同之处，约有以下两点：其一是常州派说词必指作者为确有如此之用心，而静安先生说词则承认其但为一己之联想。他在《人间词话》第二十六则所说"遽以此意解释诸词，恐晏、欧诸公所不许也"，就明白承认了他的解说之不必尽为作者之用心。其二是常州派之说词往往以猜谜式之推想强加比附，如张惠言之解说欧阳修的《蝶恋花》词，以为"'庭院深深'，闺中既以邃远也；'楼高不见'，哲王又不寤也……"，如此逐句猜测解说下去，而最后归结说："殆为韩（琦）范（仲淹）作乎？"(119)像这种把作品当做谜语来猜的办法，便是这一类说词方式的典型例证。而静安先生之以联想说词，则是就词中情境所给予读者之整体性的感受来立说的，既不是只从字面上去作牵强附会的逐句猜测，也不是对词中所表现的情意去作任何本事的实指，如其说南唐中主词"菡萏香销"两句，以为"大有众芳芜秽美人迟暮之感"，虽然在此一例证中，他和张惠言一样，在解说时恰好也引用了屈原《离骚》的句子(120)，然而他与张氏的最大差别则在于：一则张氏之解说全以表面之字义为基础，所以自"庭院深深"便推想到"闺中邃远"，自"楼高不见"便推想到"哲王不寤"。再则张氏之引用屈原的句子乃是先界定了屈原的忠爱之思，又以屈原的忠爱之思来界定欧阳修《蝶恋花》词亦当有此种情思；而静安先生之引用屈原的句子，则是由于从屈原的句子及南唐中主的词句中，可以同样感到一种对于生命之流逝的共感，而并不是只从字面上作的猜测。而且草木之凋零与美人之迟暮，原都是美好之生命的共同悲剧，这种悲剧的共感乃是并不为任何忠爱之思或政治背景所拘限的。所以在说词时，静安先生一向绝不对词意加以任何本事之实指。像这种虽然也重视诗歌的"言外之意"的联想，却既不拘指为作者之用心，也绝不以本事来强相比附的说词方式，其曾受有常州派之影响，而又能超越于常州派的拘限以外的革新的开拓，乃是极可注意的。

本来自春秋时代之赋诗，及孔子与其弟子论诗时之以一己之联想来引申诗义的"用诗"办法，到后世之以比兴寄托、追寻"言外之意"的"说诗"方式，可以说乃是从自由的联想转入了狭隘的比附。而静安先生之以联想说诗的方式，则又有自狭隘的比附，再转为自由之联想的趋势。不过尽管静安先生之以联想"说诗"与

古人之以联想“用诗”，在以一己之联想来引申诗义方面颇有相似之处，然而二者间却实在有着截然不同的性质。那就是“用诗”者之引申诗义，可以完全不必顾及诗歌之本义，如《左传》中所载诸侯宴飨时所吟诵的断章取义的诗句，往往把抒情的诗篇用为政治外交的辞令(121)，其并非诗歌之本义固不必论。即以孔子与弟子论诗以诗句来申述为学做人之道的例子来看，我们固然绝不可以用“贫而无谄，富而无骄”及“贫而乐，富而好礼”等做人的道理来解说“如切如磋，如琢如磨”两句诗，也绝不可以用“礼后乎”的了悟来解说“巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮”三句诗。可是静安先生却公然可以说中主的“菡萏香销”两句词“大有众芳芜秽美人迟暮之感”，又公然可以说后主词“俨有释迦基督担荷人类罪恶之意”，于此便可见静安先生的“说诗”与古人“用诗”的最大不同处，便在于静安先生所说的虽然也不必一定就是作者之本意，可是无疑地，他的解说与诗歌之意境确实是有着一些相通之处的。这一点特色实在是静安先生在中国说诗传统中一项极可重视的开拓。因为诗歌既是美文，美感经验之注重直觉与联想又原是一种普遍的现象，因此就诗歌这种美文而言，不仅说诗人可以自诗歌中引发无限之联想，其实就作诗之人而言，当其创作时原来也该早已在其作品中或有意或无意地投入了极丰富的联想。近世西方文学批评界中，关于一诗多义（plurisignification）及作者原意谬论（intentional fallacy）诸说的倡行，便都正是由于对诗歌之富于联想的可能，不可以一种拘执的解说来限制其含义的这种特质，逐渐有了普遍之认知和重视的缘故。所以诗歌可以透过作者与读者双方之联想，而对其内容予以多义之引申与解说，固已是不争的事实。有了这种认识以后，随之而来的一个最大的问题，实在乃是对说诗者之联想如何加以规范的问题。如我们在前面所举的中国古代用诗之人之透过自己的联想，随便给诗歌赋予任何与原诗意境全然无关的新意，这实在只能说是一种用诗者的片面联想，这种联想乃是绝对自由的。可是说诗者则不然了。因为说诗者之联想如果没有任何规范，则其所说往往便也只成为了一己之联想，而与所说的诗可能全然无所关联了，但既然名为说诗，则其所说总该与原诗之意境多少有一些相近之处才是。那么说诗人究竟该按照什么标准来掌握这一点相近之处呢？关于这一点，静安先生在《人间词话》一些以联想说词的例证中，实在已给予我们一些极可重视的提示。下面我们即将就此一加讨论。

首先我们该注意到的是静安先生以联想来解说的诗篇，一般说来都是本身就富于理想之色彩，并不为其所叙写之现实情事所拘限的作品。其次则是静安先生对诗句之解说，也并不作任何现实情事之实指，而只是就人生哲理作普遍的申述。例如他在《人间词话》第十八则就曾提出宋徽宗的《燕山亭》词“不过自道身世之戚”，而后主则“俨有释迦基督担荷人类罪恶之意”，因而说“其大小固不同矣”，其故便因为宋徽宗所写的“裁剪冰绡，轻叠数重，淡着燕脂匀注”及“天遥地远，万水千山，知他故宫何处”(122)等句，对于景物情事的叙写都极为现实，即把一切已经作了极为琐细的叙述，因此其所写之内容，遂仅限于一时、一地、一人，这种作品当然就不容易再引起读者的联想，也不适于再作联想之解说了。至于后主之“春花秋月何时了”及“自是人生长恨水长东”等句，则其所写的就并不为个人现实生活情事所拘限，而可以透过“春花”、“秋月”和“长东”的“流水”来表现一份人生共有的无常的哀感。像这一类作品当然就较易引起读者之联想，也较适于作联想的解说。再如静安先生在其他例证中所提出的“美人迟暮之感”、“忧生”“忧世”之说及“成大事业大学问之三种境界”等说法，也都是就人类生命中普遍的情感及一般性的人生哲理立说的。这种普遍性实在该是以联想说诗的人所当遵守的一项基本原则。因为凡属特殊情事的指说，都将是一种拘限，而如果仅以拘限的想象来说诗，则不仅对于诗歌之含意会造成一种狭隘的限制，更往往会因所说之范畴与诗意之不尽相合而形成牵强或抵牾之病。但如果以一般人生哲理及普遍的情感经验来说诗，则一方面既可对诗歌之意蕴达致恢弘拓展之功，另一方面则又不致有牵强抵牾之病。关于这一点原则，静安先生该是对之有相当程度的自觉的。如我们前面在讨论他的杂文时，便曾提出过他对于文学原有着一种透过个人而表现整个人生的观念。例如他在《人间嗜好之研究》一文中，便曾明白地说：“真正之大诗人则又以人类之感情为其一己

之感情。”[(123)]又在《人间词话·附录》第三十七则也曾说：

> 政治家之眼，域于一人一事，诗人之眼则通古今而观之。词人观物须用诗人之眼，不可用政治家之眼。

以上两段话虽然表面上乃是专指作者而言的，可是他既提出这种“通古今而观之”及“以人类之感情为其一己之感情”的观点，作为作者写作之准则，可知他在阅读欣赏诗篇时必然也是以这种准则来追寻作品之意蕴的。而静安先生说词之最大特色，便也正在于其能以这“通古今而观之”的透过人类共感所引发的联想和感受，给予读者一种启示和触发，把读者带入一个更深更广的境界。虽然每个读者之所得并不一定全同，然而都可以各就其不同的感受，而对原来之诗句有更为深广的体认。如此在作者与读者之间，或说诗人与读者之间，由联想引发联想，遂使诗歌之生命得到一种生生不已的感动和延续。如果一位说诗人真能自诗歌中掌握到诗歌之意境中所蕴涵的一种生命的共感，由联想的解说而使其他读者透过其解说也能产生丰富的联想，而对此一诗篇中之意境获致一种绵延不断的生命的共感，这该是说诗人所可达致的极大的成就。这种成就，不仅是对中国以联想说诗之传统的一种开拓，即使对西方批评界的主张一诗多义及作者原意谬论的批评家而言，也该是极值得重视的一种参考。

当我们对这种以联想说诗的重要性及其基本原则有了认识以后，再来反顾我们开端所提出的《人间词话》的境界说，我们就可以知道静安先生以联想说词，与他的境界说实在是有着密切关系的，因为如我们在开端之所分析，境界说的理论基础原是以感受经验为主的，境界之产生既全赖吾人感受之作用，境界之存在更全在吾人感受之所及。所以如果只是写外界事物的皮相，而不能自内心对之有真切的感受，便都不得称之为有境界之作。而静安先生以联想说诗的例子，便恰好正是使这种以感受为主之诗歌生命，透过联想而达到生生不已之感动效果的一个最理想的延续方式。这种说诗方式，可以说乃是静安先生把评词之理论与说词之实践相结合的一项最高成就。

除去我们以上所讨论过的这些问题外，《人间词话》中虽然还有一些对历代诸词人的个别评语，然而这些评语既不免过于琐杂，而且又牵涉甚广，如果一一详加讨论，势必为本文篇幅与体例之所不容，因此只好暂时从略了。

# 三　余　论——《人间词话》境界说与中国传统诗说之关系

王静安先生的《人间词话》，在形式上虽然承袭了中国旧日诗话词话的古老传统，似乎全无理论体系可言，可是从他对自己所提出的“境界”一词所作的一些说明来看，如“造境”、“写境”、“主观”、“客观”、“有我”、“无我”、“理想”、“写实”等区分，则无疑地也曾受有西方文学理论不少的影响。他之想要为中国文学建立批评体系和开拓新径的用心，乃是显然可见的。只可惜他的理论内容为其词话之形式所拘限，因而对其中一些重要的批评概念和批评术语的义界，以及其理论与实践相结合的关系，都未能作周密的系统化的说明，这当然是一种极大的缺憾。我们在本章前面所做的工作，主要便正是想从静安先生所停止之处向前作进一步的拓展，把其中缺乏体系的一些散漫的概念，加以组织和理论化之说明的一种尝试。当时为了立说方便起见，我们所采取的讨论方式，乃是以其基本理论之境界说作为起点，然后对其理论之内涵及批评之实践作平面展开而加以讨论的，然而未尝对其境界说与中国旧日传统诗说之关系，作追源溯流式的纵面的历史探讨。其实《人间词话》一书之成就，其特色本来就在于虽受西方理论之影响而不被西方理论所拘限，只不过是择取西方某些可以适用的概念来作为其诠释中国传统和说明自己见解的一项工具而已。所以要想深入探讨《人间词话》的境界说，便需要对中国传统的诗说也具有相当的了解。我在本章的开端便曾经提出说，词话中之前九则乃是其重要的理论之部，然而其后我却只讨论了其中前八则词话，而对于其第九则词话则竟然只字未曾提及，那便因为这一则词话正是追溯静安先生之境界说与旧日传统诗说之关系的一个重要关键，而中国诗说既有着数千年之传统，其所牵涉者实过于悠远庞杂，既不能以一笔轻轻带过，而如果要对之作详细之追寻探讨，则又不免于一开端即将读者引入一条漫长而歧出之支流，似反而徒乱人意，所以乃决定将这一则词话留到最后再对之加以单独的探讨，如此则我们便可以有较为从容之余裕来对《人间词话》之境界说与中国传统诗说之渊源，作一番稍具系统的追溯和说明。

在展开讨论之前，首先让我们将这一则词话抄录出来一看：

> 严沧浪《诗话》谓：“盛唐诸公（按：当作人），唯在兴趣，羚羊挂角，无迹可求，故其妙处，透彻玲珑，不可凑拍（按：当作泊），如空中之音、相中之色、水中之影（按：当作月）、镜中之象，言有尽而意无穷。”余谓北宋以前之词亦复如是。然沧浪所谓“兴趣”，阮亭所谓“神韵”，犹不过道其面目，不若鄙人拈出“境界”二字为探其本也。

从这段话来看，他既然说“北宋以前之词亦复如是”，可见他乃是认为他所赞美的北宋以前的词，与沧浪所赞赏的“羚羊挂角，无迹可求”、“透彻玲珑，不可凑泊”的盛唐诗，原是有着相同之“妙处”的。而且他又曾提出沧浪之所谓“兴趣”及阮亭之所谓“神韵”来与他自己所标举的“境界”相比较，以为前二者不过“道其面目”，而他自己的“境界”才“探其本”。由此又可见他所标举的“境界”与沧浪之“兴趣”及阮亭之“神韵”也是有着相通之处的。现在就让我们把这三者之间的关系、异同以及这种品评在中国传统诗说中发展的情形来作一次扼要的探讨。

（一）严沧浪以禅悟为喻的兴趣说

先谈严沧浪的兴趣说。《沧浪诗话》在中国诗话一类作品中，可以说乃是流行极广、影响极大而引起的争论也极多的一部作品。其流传广与影响大，当然乃是因为他的诗论确实探触到了中国诗歌中一种特殊的“妙处”，而其引起的争论多，则是因为他对自己的诗论并不能作理论上的说明，而只能以禅家之妙悟及一些恍惚的意象来作为喻示。因此后世之说者也就不免各以自己的意会为不同之解说，并发为毁誉不同的

批评。现在我们无暇对各家不同之诠释多作介绍，只就《沧浪诗话》本身来看，则全书共分五章，其中首章之《诗辨》实为其基本之诗论，而其说诗之主旨则在于“以禅喻诗”，故尔于开端一节，便首先提出禅家之流派云：

> 禅家者流，乘有小大，宗有南北，道有邪正，学者须从最上乘具正法眼，悟第一义。若小乘禅，声闻辟支果，皆非正也。(124)

又以禅家之流派喻诗家之流派云：

> 论诗如论禅：汉魏晋与盛唐之诗则第一义也；大历以还之诗则小乘禅也，还落第二义矣；晚唐之诗则声闻辟支果也。(125)

关于沧浪这种“以禅喻诗”之说，后世曾有不少人对之提出过质难，其主要之意见，大约有以下两种。一者认为禅与诗为截然二事，不可混为一谈。如刘克庄之《题何秀才诗禅方丈》即曾云：“诗家以少陵为祖，其说曰：‘语不惊人死不休’；禅家以达摩为祖，其说曰：‘不立文字’。诗之不可为禅，犹禅之不可为诗也。”(126)又一者认为沧浪之论禅家流别多有乖谬，如冯班之《〈沧浪诗话〉纠谬》即曾云：“沧浪之言禅，不惟未经参学，南北宗派、大小三乘，此最是易知者，尚倒谬如此，引以为喻，自谓亲切，不已妄乎。”(127)沧浪之所以引起这些质难，主要是由于他自己的说法原来就缺乏具体之理论，而其喻示又不尽明白确切的缘故。其实沧浪立论的主旨实在乃是想要标举出诗歌中一种重要的质素，然而他自己对这种质素却又无法加以思辨性的析说，所以乃欲借禅为喻，而他对于禅学所知又甚浅，于是乃不免引喻失当，而引起不少疑难和批评。因此我们如果想要明白沧浪论诗之主旨，反不如把他在开端论禅家流派的一段话暂时撇开不谈，而直接探讨一下他以禅喻诗所要说明的诗歌中之要素究竟是什么。关于此点，《沧浪诗话》曾给了我们一句简单的解答，那就是“大抵禅道惟在妙悟，诗道亦在妙悟……惟悟乃为当行，乃为本色”(128)。从这段话可见沧浪之以禅喻诗，盖原在提示诗歌中一种“妙悟”的作用。然而“妙悟”两个字，也仍嫌过于简单抽象不易掌握，于是沧浪遂又给我们举了一些例证说：“然悟有浅深，有分限，有透彻之悟，有但得一知半解之悟。汉魏尚矣，不假悟也，谢灵运至盛唐诸公，透彻之悟也。”(129)然而这一段话却又给后世读者带来了另一层疑难，那就是沧浪在前面以禅喻诗时既然曾经以汉魏与盛唐并举，说“汉魏晋与盛唐之诗则第一义也”，在论及妙悟时，也曾说“汉魏尚矣”，可见汉魏之诗在“妙悟”方面原来也当是第一流的作品。然而他马上又说其“不假悟”，这一点当然最足以引起读者的困惑。所以张健在其《〈沧浪诗话〉研究》一书中，即曾提出说：“沧浪行文并不曾做到十分谨严的地步，前面将‘汉魏晋与盛唐之诗’并列为‘第一义’，后文突然又来一则补充意见，把它拦腰切成两段，而云：‘汉魏尚矣，不假悟也’，如此则几乎又把‘惟悟乃为当行，乃为本色’那一句肯定的断语否决了。”(130)其实沧浪所言，并未将前面论“妙悟”的说法否定，只是沧浪曾经注意到了汉魏的诗与盛唐的诗，在达到“妙悟”的过程中，原来略有一点差别。所以在讨论“汉魏尚矣，不假悟也”之前，我们实在应该对于“盛唐之悟”先有一番了解。而且沧浪所标举的“妙悟”也确实是以“盛唐之悟”为主的。

在《沧浪诗话》的《诗辨》一章之结尾，他便特别提出说：

> 故予不自量度，辄定诗之宗旨，且假禅以为喻，推原汉魏以来，而截然谓当以盛唐为法。(131)

从《诗辨》一章开端之以禅喻诗，提出“妙悟”之说，到结尾之定论以盛唐为法，沧浪所标举的妙悟之说，其以盛唐之妙悟为主，可以说乃是显然可见的。那么盛唐的诗又是怎样一种妙悟呢？关于这一点，沧浪在《诗辨》一章中，也曾有所说明，我们现在就将这段话抄录出来一看：

> 夫诗有别材，非关书也，诗有别趣，非关理也。然非多读书多穷理则不能极其至，所谓不涉理路不落言筌者上也。诗者，吟咏情性也。盛唐诸人惟在兴趣，羚羊挂角，无迹可求，故其妙处，透彻玲珑，不可凑泊，如空中之音、相中之色、水中之月、镜中之象，言有尽而意无穷，近代诸公乃作奇特解会，遂以文字为诗，以议论为诗，夫岂不工，终非古人之诗也。盖于一唱三叹之音有所歉焉。且其作多务使事，不问兴致，用字必有来历，押韵必有出处，读之反复终篇不知著到何在。(132)

在这段话中他所标举的“兴趣”之说以及他所提出的一些象喻式的解说，实在乃是想要了解沧浪诗论的最好的参考资料。静安先生能够越过《沧浪诗话》中以禅喻诗的一层障碍，而提出这一段有关兴趣的说法来作沧浪诗论的重点所在，实在可以说是具有过人的见地。近人郭绍虞氏在其《〈沧浪诗话〉校释》一书中，便也曾提出说：“沧浪之兴趣说和他的所谓妙悟是分不开的，而他所谓悟，又与他的言禅是分不开的。”(133)可见“兴趣”说，实在乃是了解沧浪禅悟之说的一个重要关键所在。

（二）兴趣之义界——诗歌中兴发感动之作用

关于“兴趣”二字的义界，《沧浪诗话》中对之虽无详细的说明，然而从沧浪所作的一些喻示来看，可见沧浪乃是体悟到诗歌中自有一种重要的质素，可以使之达到“言有尽而意无穷”之“一唱三叹”的效果。而这种质素又与“读书”、“穷理”、“文字”、“才学”、“使事”等属于积学修养的工夫都并无必然之关系。不过沧浪虽有此种体悟，却又对此种质素之来源并无清楚之认知，遂不得不以禅家之妙悟为喻说。然而“禅”与“诗”既然并不全同，沧浪对禅也并无深入之了解，所以从《沧浪诗话》中谈禅的话来追寻他的诗论，乃不免常有矛盾抵牾之处；倒不如从其“兴趣”之说来加以探讨，反而容易掌握其要旨所在。那么他所提出的“兴趣”，又究竟指的是诗歌中哪一种质素呢？关于这一点，我以为他在提出“兴趣”之前所说的“诗者，吟咏情性也”一句话，实在极可注意，而“兴趣”二字本身的字义也可以给我们很大的提示。他所谓的“兴趣”应该并不是泛指一般所谓好玩有趣的“趣味”之意，而是指由于内心之兴发感动所产生的一种情趣，所以他才首先提出“诗者，吟咏情性”之说，便因为他所谓的“兴趣”，原是以诗人内心中情趣之感动为主的。而“兴”字所暗示的感兴之意，当然也包含了外物对内心的感发作用。像这种对于“心”“物”之间兴发感动之作用的重视，在中国诗论中，实在有着悠久的传统，《毛诗·大序》中便曾经有过“情动于中而形于言”(134)的话，《礼记·乐记》更曾经有过“人心之动，物使之然也”(135)的话，可见在中国诗论中，原来早就注意到了诗歌中情意之感动与外物之感发作用的重要性。其后魏晋之世，当诗人对于创作与评赏有了更为清楚明白的自觉时，对于这种心物之间的感发作用，也就开始有了更为详细的说明，如钟嵘《诗品》在其序文之开端便曾提出说：“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏。”(136)刘勰在其《文心雕龙·明诗》篇也曾于开端一节便提出了“人禀七情，应物斯感。感物吟志，莫非自然”(137)的话，可见由外物而引发一种内心情志上的感动作用，在中国说诗的传统中，乃是一向被认为诗歌创作的一种基本要素的。至于其可以感动内心之“外物”究竟何指，则在钟嵘之《诗品·序》，有一段话颇可供为参考之用。现在我们就把这段话录出来一看：

> 若乃春风春鸟，秋月秋蝉，夏云暑雨，冬月祁寒，斯四候之感诸诗者也。嘉会寄诗以亲，离群托诗以怨。至于楚臣去境，汉妾辞宫；或骨横朔野，或魂逐飞蓬；或负戈外戍，杀气雄边；塞客衣单，孀闺泪尽；或士有解佩出朝，一去忘返；女有扬蛾入宠，再盼倾国。凡斯种种，感荡心灵，非陈诗何以展其义？非长歌何以骋其情？(138)

从这段话来看，可见足以“感荡心灵”的“物”乃是兼指外在自然界之节气景物，与人事界之生活际遇而言的。因此在中国诗歌的传统中，谈到表现的技巧，便也一贯是以“比兴”与“赋”体并重的。一般人只知道“比兴”的作法其间有着由感兴所引发的联想作用，却往往忽略了在“赋”体的叙述中，同样也需要先在内心中具

有一份真正兴发感动的情意，然后才能写出有感人之力的诗篇来。只不过“比兴”的作品多取材于自然界所引发之感动，“赋”体的作品多取材于人事遭际所引发之感动而已。其实无论其为前者或后者，总之，惟有这种发自内心的感动，才是使诗人写出有生命之诗篇的基本动力。至于“才气”、“学问”、“使事”等，虽可以有助于一位诗人在写作时达到更深广或更精美之成就，然而诗歌的基本生命却依然有赖于诗人内心深处之一种兴发感动的力量，而绝非仅靠“学问”、“使事”等所可取代。所以沧浪在论及“兴趣”时，才说“诗有别材，非关书也，诗有别趣，非关理也”。其所谓“别材”便当指诗人所特具的一种善感的材质，而其所谓“别趣”，便也正当指诗歌中所表现的一种感发的情趣。这种材质和情趣与读书穷理当然并无必然之关系，然而沧浪却也未尝抹杀“读书”、“穷理”对于表达这种感动之可以有所助益，因之遂又说：“然非多读书多穷理则不能极其至。”只是沧浪诗论所重视者却绝非这种积学修养的工夫，而是诗歌中之基本生命，也就是诗人内心深处的一种兴发感动的力量。但可惜沧浪对此种体悟却又缺乏反省思辨的析说能力，于是遂把这种难以诠释的感发作用，喻之为禅家之妙悟。而从禅家之悟“第一义”来看，则汉魏与盛唐之诗原来都是属于“第一义”的作品，也就是说汉魏与盛唐之诗，就“禅悟”之比喻而言，同样是具有充沛之兴发感动作用的诗篇。至于沧浪在后面又提到“汉魏尚矣，不假悟也”的话，那便因为汉魏之诗与盛唐之诗，虽同具兴发感动之力量，然而却又有着一些根本上的差别。其不同之处，主要盖在于汉魏之诗更为质朴真切，无论叙事、抒情、写景，较之盛唐之诗都更为直接，更不需要任何装点或假借，而且汉魏诗多以情事为主，纯粹写景的诗并不多见。至于盛唐之诗，则渐重装点假借等表现之媒介，而且描写自然景物之作，在唐代也已然蔚为大宗。因此如果就兴发感动这种作用而言，那么重视表现之媒介，以及由景物之叙写而引发言外之意的这一类作品，其兴发感动的过程当然更为明显易见。至于以情事为主的质朴直接之作，则在表面上虽然似乎缺少由“此”及“彼”的感发之过程，可是其兴发感动的力量却实在早就已存在于其质朴直接的叙写之中了。这应该才是沧浪之所以说“汉魏尚矣，不假悟也”的真正的缘故。不过汉魏诗虽不易见其感发之过程，却又实在具有一种感发之力量，所以沧浪也仍将之列为禅悟之“第一义”。至于盛唐之诗较之汉魏之诗当然容易见到其感发之过程，这正是何以沧浪之论“妙悟”，特别提出说要“以盛唐为法”的缘故。至其后中晚唐以降的作品则渐重辞藻工力之精美，可是属于兴发感动的这份诗歌原始的生命力，却反而日渐浇漓，所以沧浪乃曰：“大历以还之诗则小乘禅也，已落第二义矣。”又曰：“晚唐之诗则声闻辟支果也。”虽然他的这种说法曾被后人批评认为与禅宗大小乘之分别并不尽合，不过沧浪本非说禅，而意在说诗，这种比喻只不过借以慨叹中晚唐以来之诗歌，其兴发感动之力已渐趋没落消亡而已，纵偶然有一二妙句，而其兴发感动之力，则不足以贯彻全篇。这也就是所谓“一知半解之悟”了。至于宋代之诗歌则沧浪所见到的江西派之诗人，往往多以文字议论为诗，对诗歌中这一份兴发感动之力，竟尔完全不加重视，所以他才提出说：“近代诸公乃作奇特解会，遂以文字为诗，以议论为诗，夫岂不工，终非古人之诗也。盖于一唱三叹之音有所歉焉。”所以沧浪论诗乃独倡禅悟，又以“兴趣”为说与禅悟相发明，便正因为他对于诗歌中应该具有这一份兴发感动之基本生命力，特别有所体悟的缘故。只可惜沧浪语焉不详，不仅使后世解说《沧浪诗话》的人引起无数猜测和纷争，而且也因为他论诗独标盛唐，遂开明代七子“诗必盛唐”的剽袭模拟之风，空具外表之格调，一意模仿唐人之声调、格律、开阖、承转，而究其内容，则对于沧浪所名之曰“兴趣”的这一种兴发感动的力量，竟反而一无所有，而这便因为后人对其诗说之主旨所在，并未能有深刻透彻之了解的缘故。所以谈到沧浪的诗论，对于其兴趣之说所标示的这一种兴发感动之力的重视，必须首先有所了解，这是对于沧浪诗论所当具的基本认识。

（三）王阮亭的神韵说及其与兴趣说之关系

以上对于沧浪之兴趣说既然已经有了大致的了解，现在就让我们对于阮亭之所谓“神韵”之说，也尝试一加探讨。阮亭在诗话中，实在并没有关于“神韵”的专论，他之所以以神韵说著称，只是因为一则他在早

年曾经编选过唐律绝句五七言若干卷授子启、涞兄弟读之，名曰《神韵集》[(139)]。再则他在晚年所写的《池北偶谈》中于述及汾阳孔文谷之诗说时，也曾有一段论及神韵之语。他早年所编选的《神韵集》今已不传，对其内容无法详知。现在我们只好先把他在《池北偶谈》中涉及神韵的一段话录出来一看：

> 汾阳孔文谷（天胤）云："诗以达性，然须清远为尚。薛西原论诗，独取谢康乐、王摩诘、孟浩然、韦应物，言'白云抱幽石，绿筱媚清涟'，清也；'表灵物莫赏，蕴真谁为传'，远也；'何必丝与竹，山水有清音'、'景昃鸣禽集，水木湛清华'，清远兼之也。总其妙，在神韵矣。""神韵"二字，予向论诗首为学人拈出，不知先见于此。[(140)]

在这段话中，其所标举的"神韵"之作大约有两点特色：一则是风格以"清远"为尚，再则是大多为山水自然的写景之作。而就其所举之诗例言，则他乃是认为但写幽雅之景物者为"清"，由景物而引发一种情意上之体悟者为"远"。总清远二妙，则为神韵。可见所谓"神韵"者，盖当指自山水景物之叙写中，可以表达一种情趣，使人有所体悟的作品。这一段话虽为阮亭引述他人之语，却也足可以代表阮亭自己对于"神韵"的看法。因为一则观阮亭之口吻，对其所引述的说法既表示全部赞同，再则观阮亭其他评诗之语，也与此种看法有着不少相合之处。例如在《渔洋诗话》中，他便说过如下的话：

> 律句有神韵天然不可凑泊者，如高季迪"白下有山皆绕郭，清明无客不思家"，曹能始"春光白下无多日，夜多黄河第几湾"，李太虚"节过白露犹余热，秋到黄州始解凉"，程孟阳"瓜步江空微有树，秣陵天远不宜秋"是也。余昔登燕子矶有句云："吴楚青苍分极浦，江山平远入新秋"或庶几耳。[(141)]

从这段话可见他所认为"神韵天然"的诗句，乃大多为自外界景物引发一种感兴体悟之作。这种感兴体悟之所以被名之曰"神韵"者，如果从字面来看，则"神"字原可指一种微妙超绝之精神的作用，"韵"字原可指一种含蕴不尽之情趣的流露。前面所举的一些诗句之所以被目为"神韵"之作，盖即因其能由外在之景物唤起一种微妙超绝的精神上之感兴，而写诗的人却只提供了外在的景物，并不直接写出内心的感兴，于是便自然有一种含蕴不尽的情趣。如果从这种兴发感动的作用而言，则阮亭之所谓"神韵"与沧浪之所谓"兴趣"，实在颇有可以相通之处。所以阮亭乃以"不可凑泊"来形容"神韵"，也正如沧浪之以"不可凑泊"来形容"兴趣"。而且沧浪之论诗也曾有"诗之极致有一，曰入神"[(142)]之语，也正是指的诗歌中由感发之力所引起的一种微妙的精神作用，可见阮亭在字面上所使用的"神韵"二字，与沧浪之诗论也未尝没有关联。因此阮亭在其诗论中，不仅曾对沧浪极致赞美之意，而且也常以"禅悟"、"兴会"为言。如其在《蚕尾续文·画溪西堂诗序》中，即曾云：

> 严沧浪以禅喻诗，余深契其说。[(143)]

又在《分甘余话》中云：

> 严沧浪论诗拈妙悟二字，及所云不涉理路，不落言筌，及镜中之象，水中之月，羚羊挂角，无迹可寻云云，皆发前人未发之秘。[(144)]

又在《池北偶谈》中，论王右丞之诗云：

> 大抵古人诗画，只取兴会神到，若刻舟缘木求之，失其旨矣。[(145)]

又在《渔洋诗话》中云：

萧子显云：“登高极目，临水送归，早雁初莺，花间叶落，有来斯应，每不能已。须其自来，不以力构。”王士源序孟浩然诗云：“每有制作，伫兴而就。”余生平服膺此言。(146)

从这几段话，我们不仅可以看到阮亭对沧浪论诗之语的引述推崇，也可以看到阮亭之所谓“兴会”原也是指“有来斯应，每不能已”的一种感发作用，与沧浪之所谓“兴趣”“禅悟”大有近似之处。沧浪之以“禅悟”喻诗，原来就因为禅悟也是得自于一种偶然的触发感悟，譬如世尊之拈花，迦叶之微笑，“拈花”只是使人感发觉悟的一个媒介而已，也正如外界自然之景物，有时可以引发情意上之一种感动，也只是一种媒介，而诗歌之妙处则在于可以表现由这种感发所引起的一种“言外之情意”。这种感兴，当然并非只靠“读书”“明理”所能获致的。所以要“伫兴而就”，因此沧浪乃标举“兴趣”，阮亭亦以“兴会”为言。凡此种种，都可证明阮亭与沧浪一样，对诗歌中这种兴发感动之质素的重要性也是有所体悟的。

（四）神韵说与兴趣说的主要分歧

不过阮亭与沧浪在重视这种兴发感动之质素一方面虽有相通之处，可是二人的诗说却实在有着一点重要的差别，那就是阮亭所称赏的诗篇，乃大多为五七言律绝，而且大多是叙写山水景物的王孟一派清远之作，而沧浪则不仅对于盛唐诗人中才力雄健的李杜二家备致推崇，而且对于汉魏古诗，也同样认为是禅悟中“第一义”的作品。其所以造成此种差别的缘故，主要盖在于沧浪对于“心”与“物”之间的感发作用有着较广的认识，而阮亭则较为狭隘之故。关于这一点，我们在前面研讨沧浪之兴趣说时，已曾论及沧浪之所以把汉魏诗与盛唐诗并列为禅悟中之第一义，便因为汉魏古诗在质朴的情事叙写之中，其本身原来早就已经含有一种兴发感动的力量。而沧浪又说汉魏之诗“不假悟”，也便因为汉魏古诗并不需要借景物之叙写来造成兴发感动之过程，而其本身已自有感动之作用及效果。此外我们还曾在前面引过《诗品·序》的话，以之说明感动人心的“物”，实在并不只限于自然界之节气景物而已。人事界之生活遭际，同样也是一种足以感动人心的“物”。因此沧浪虽重视感兴作用而标举“兴趣”、“禅悟”之说，然而在其诗评一章中，却依然能对杜甫之《北征》、《兵车行》、《垂老别》等叙写时代战乱民生疾苦的诗篇同样加以赏识。而阮亭标举“神韵”的结果，乃只能欣赏五七言律绝叙写山水自然之作，因而其晚年所编选之《唐贤三昧集》，竟然对李杜二家一字不录。然则沧浪与阮亭二人，虽然对诗歌中这种兴发感动之质素的重要性都曾经有所体悟，可是一广一狭，一者兼重人事之感发，一者则偏重自然之感兴，其差别之处岂不显然可见。

翁方纲《七言诗三昧举隅》即曾云：

渔洋选《唐贤三昧集》，不录李杜，自云：“仿王介甫《百家诗选》之例。”此言非也。先生平日极不喜介甫《百家诗选》，以为好恶拂人之性，焉有仿其例之理。以愚窃窥之，盖先生之意有难以语人者，故不得已为此托词云耳。先生于唐贤独推右丞、少伯以下诸家得三昧之旨，盖专以冲和淡远为宗，若选李杜而不取其雄骜奥博之作，可乎？吾窥先生之意，固不得不以李杜为诗家正轨也，而其沉思独往者，则独在冲和淡远一派，此固右丞之支裔而非李杜之嗣矣(147)。

翁方纲本来是想对“神韵”二字加以广义之解释的一位说诗人，所以在其《神韵论》中便曾经提出说：“有于实际见神韵者，亦有于虚处见神韵者，有于高古浑朴见神韵者，亦有于情致见神韵者，非可执一端以名之也。”(148)又曾说：“神韵者，彻上彻下无所不该……非堕入空寂之谓也。”(149)可见翁氏对于“神韵”二字所代表的兴发感动作用之体会，原是较阮亭为广泛的。所以他对阮亭所标举的“神韵”，乃一方面既想为之辩护，而一方面却又不得不对阮亭之偏爱王孟一派作品颇有微词。因此曾批评阮亭说：“彼新城一叟，实尚有未喻神韵之全者。”(150)又说：“渔洋诗专取神韵而不能深切。”(151)便都是由于阮亭所标举的“神

韵”说，虽然对诗歌中之感发作用也有所体会，然而却不免为王孟之家数所拘限，因而乃不免失于褊狭之故。所以阮亭在表面上虽然也不敢轻视李杜，可是他真正爱好赞赏的，则是王孟一派清远之作，这种偏失乃是无可讳言的。

至于有人因阮亭之崇王孟而抑少陵，因此遂推论以为沧浪之所赏爱者亦复如此，如黄宗羲在《张心友诗序》一文中便曾经说：

> 沧浪论诗虽归宗李杜；乃其禅喻谓：“诗有别材，非关书也，诗有别趣，非关理也。”亦是王孟家数，与李杜之海涵地负无与。(152)

朱东润在其《王士祯诗论述略》一文中，亦曾云：

> 大要渔洋论诗远绍沧浪，沧浪之说，内崇王孟，阴抑少陵。论及杜诗往往为悄恍之语，盖意本不在杜，而不敢昌言，则故为此辞耳。(153)

这种论说，实有不尽可信之处。盖沧浪固不仅在开端《诗辨》一章叙述其基本之诗论时，曾表示对李杜之尊崇，即在其他各章中亦曾屡次举出李杜之诗来加以赞美。如其在《诗评》一章中即曾云：

> 李杜数公，如金鸡擘海，香象渡河，下视郊岛辈，直虫吟草间耳。

又说：

> 少陵诗宪章汉魏而取材于六朝，至其自得之妙，则前辈所谓集大成者也。

又说：

> 少陵诗法如孙吴，太白诗法如李广。

又说：

> 子美不能为太白之飘逸，太白不能为子美之沉郁。太白《梦游天姥吟》、《远别离》等，子美不能道；子美《北征》、《兵车行》、《垂老别》等，太白不能作。论诗以李杜为准，挟天子以令诸侯也。(154)

从这些引述，我们不仅可以见到沧浪固非如朱东润氏所云“内崇王孟，阴抑少陵”者，而且也可以见到沧浪所欣赏的李杜之作，原来正是他们二人博大深厚之诗篇，而绝非仅王孟家数而已。至于朱氏又说沧浪论杜“往往为悄恍之语”，以为如此便足以证明沧浪之“意本不在杜”，这种说法也不完全可信，因为“往往为悄恍之语”，原来乃为《沧浪诗话》之通病，如果以为“悄恍之语”便不可信，那么沧浪之诗话便几乎无一语可信了。这种误会，便源于一般读者对于沧浪的禅悟兴趣之说，未曾有彻底的了解，既不能分辨他的禅悟只是一种喻说，其所重者原只在诗歌中感发作用之与禅悟相近似，而并不是要求诗歌中一定要表现什么清静幽微的禅理，更未能分辨兴趣所暗示的心与物之间的兴发感动作用，原来也并不限于自然界之景物而已，同时亦可兼有人事之种种情境遭遇而言。如果能够分辨出这些差别，我们便会了解沧浪之兴趣说，其主旨盖仅在提出诗歌中兴发感动这种质素的重要性，原来并不拘限于王孟或李杜之家数。

至于阮亭之神韵说，则虽然也重视诗歌中这一种兴发感动之质素，可是一方面他之所重者既独偏于以

自然起兴的王孟一派清远之作，另一方面他有时也确实有以禅义来论评诗歌者，这实在是阮亭对沧浪之“以禅喻诗”的一种误会，如其在《蚕尾续文·画溪西堂诗序》中，即曾云：

> 严沧浪以禅喻诗，余深契其说，而五言尤为近之。如王裴辋川绝句，字字入禅。他如“雨中山果落，灯下草虫鸣”，“明月松间照，清泉石上流”……妙谛微言，与世尊拈花、迦叶微笑等无差别。(155)

又在《居易录》中云：

> 象耳袁觉禅师尝云：“东坡云：‘我持此石归，袖中有东海。’山谷云：‘惠崇烟雨芦雁，坐我潇湘洞庭。欲唤扁舟归去，傍人云是丹青。’此禅髓也。”予谓不惟坡谷，唐人如王摩诘、孟浩然、刘眘虚、常建、王昌龄诸人之诗，皆可语禅。(156)

从这些引证，都可以见到阮亭之神韵说，虽然曾受有沧浪之影响，然而在实质上却与沧浪之兴趣说已经有了极大的差别。后人因阮亭之偏爱王孟家数，而以为沧浪亦复如此，更因沧浪之“以禅喻诗”，而误以为“以禅说诗”，这实在完全由于对二家之诗说未能有清楚之了解和辨别的缘故。只是阮亭对兴发感动之作用的体认虽较沧浪为狭隘，可是他的神韵说却隐然也有着纠正沧浪诗说之流弊的用心。那便因为如我们在前面所言，沧浪标举“兴趣”推尊盛唐的诗说，在明代七子中，已经产生了一种只知模仿盛唐外表之格调而内容空泛无物的流弊，所以阮亭乃又以“神韵”相标榜，其用心当然也还是想唤起诗人们对诗歌中这种感发作用的重视。然而不幸阮亭自己对这种体悟又不免失之褊狭，而其偏爱以自然写景唤起感发之情趣的这种倡导，遂又造成了一种把空泛写景之诗认为佳作，把真正感发之诗反而置之不顾的另一种流弊。所以钱锺书在其所著之《谈艺录》中，即曾对之加以批评说：

> 渔洋天赋不厚，才力颇薄，乃遁而言神韵妙悟，以自掩饰。一吞半吐，撮摩虚空，往往并未悟入，已作点头微笑，闭目猛省，出口无从，会心不远之态，故余尝谓渔洋之病在误解沧浪，而所以误解沧浪亦正为文饰才薄，将意在言外，认为言中不必有意，将弦外余音，认为弦上无音，将有话不说，认为无话可说。(157)

这一段批评，可以说确实道中了阮亭神韵之说的最大流弊。

（五）境界说与兴趣说及神韵说之比较

经过以上的探讨，我们对于沧浪之兴趣说及阮亭之神韵说，已经有了一个大概的认识。现在就让我们把这两种说法与静安先生之境界说再来作一个比较。关于“境界”一词义界之所指，我们在讨论《人间词话》时，已曾对之作过详细的解释，当时我们曾为之下过一个结论说：境界之产生，全赖吾人感受之作用；境界之存在，全在吾人感受之所及。因此外在世界，在未经过吾人感受之功能而予以再现时，并不得称之为境界。从此一结论来看，可见静安先生所标举之境界说，与沧浪之兴趣说及阮亭之神韵说，原来也是有着相通之处的。那就是静安先生所谓之“境界”，也同样重视“心”与“物”相感后所引起的一种“感受之作用”，不过他们所标举的词语不同，因此其所喻指之义界，当然也就有了相当的差别。沧浪之所谓“兴趣”，似偏重在感受作用本身之感发的活动；阮亭之所谓“神韵”，似偏重在由感兴所引起的言外之情趣；至于静安之所谓“境界”，则似偏重在所引发之感受在作品中具体之呈现。沧浪与阮亭所见者较为空灵，静安先生所见者较为质实。这是从他们所标举的词语义界之不同所可见到的差别。如果就他们三个人对诗歌中这种重要质素之体认而言，则沧浪及阮亭所标举的，都只是对于这种感发作用模糊的体会，所以除了以极玄妙的禅家之妙悟为说外，仅能以一些缪悠恍惚的意象为喻，读者既对其真正之意旨难以掌握，因此他们二人

的诗说，遂都滋生了许多流弊；至于静安先生，则其所体悟者，不仅较之前二人更为真切质实，而且对其所标举之“境界”，也有较明白而富于反省思考的诠释。如其《人间词话》第六则即曾云：

> 境非独谓景物也，喜怒哀乐亦人心中之一境界，故能写真景物真感情者谓之有境界，否则谓之无境界。

这一则词话实在极可注意，因为一则他以“景物”与“感情”并举，足以纠正阮亭之但知推赏自然写景之作，以为如此方有神韵的一种偏失；再则他又提出了“真景物”、“真感情”之说，特别注重于作者自己真切之感受的一点，又足以补足沧浪之但知尊崇古人、标举盛唐，而不能指出“兴趣”的根源所在的一种偏失。所以对这一则词话中“真”字的理解极为重要，它所指的并非仅是外在景物或情事实际存在的“真”，而是指作者由此外在景物或情事所得的一种发自内心的真切之感受，而这种感受作用，也就正是诗歌的主要生命之所在。无论是写景、叙事或抒情，也无论是比体、兴体或赋体，总之，都需要诗人内心中先有一种由真切之感受所生发出来的感动的力量，才能够写出有生命的诗篇来，而如此的作品也才可称之为“有境界”。如果没有这种从内心中产生出来的真正感动的力量，而对景物情事只作平平板板的记录，或者在陈词滥调中拾人牙慧，则其所写便绝不得谓为“真景物”、“真感情”，此种作品当然便是所谓“无境界”。这一则词话所表现的体认和说明，当然较之沧浪阮亭二人要明白切实得多了。而且在这一则词话中，静安先生又曾特别提出“能写”二字，可见纵然有真切之感受仍嫌未足，还更须能将之表达于作品之中，使读者也能从作品中获得同样真切之感受，如此方才完成诗歌中此种兴发感动之生命的生生不已的延续。所以静安先生乃云：“沧浪所谓‘兴趣’，阮亭所谓‘神韵’，犹不过道其面目，不若鄙人拈出‘境界’二字为探其本也。”这句话实在并非妄自尊大之言，而是确实有其可信之处的。

《人间词话》中还有另一则词话，也颇可供为参考补充之用者，即：

> 言气质，言神韵，不如言境界，有境界，本也，气质，神韵，末也，有境界而二者随之矣。(158)

如果说诗歌之生命在于“心”与“物”相感的一种作用，那么“气质”二字之所指，只是作者心灵所本具的一种气质，而“神韵”之所指，则只是作品写成后的一种效果。一为作品之前所已具，一在作品完成之后方具有。而静安先生所提出的“境界”，则是指诗人之感受在作品中具体的呈现，如此则所谓“境界”，自然便已经同时包括了作者感物之心的资质与作品完成后表达之效果而言了。所以说“有境界而二者随之矣”。可见静安先生对于诗歌中这种感发之生命，较之以前的说诗人，确实乃是有着更为真切深入之体认的。何况静安先生更曾参以西方之理论概念，就作品中“物”与“我”之关系，写作时所取之态度与所用之材料等各方面，对于“境界”之内涵作了“有我”、“无我”、“主观”、“客观”及“理想”、“写实”等各种逻辑性的区分，这种细密的解说和分析，当然就更非沧浪与阮亭之所及了。只可惜静安先生所采用的批评术语“境界”二字，其义界也仍然不够明晰，所以后人虽曾对“境界”二字尝试作过种种不同的解说，然而对于此二字所提示的“感受之作用”的一点，一直未曾加以注意，而如此则不仅对于《人间词话》无法有正确的了解，同时对于境界说与兴趣说及神韵说的渊源异同，当然也就无从作出正确的追溯和比较了。

### （六）三种诗说产生之时代背景及时代与诗论之关系

其实“境界”之重视感受作用在作品中具体之呈现，与“兴趣”之重视感发作用本身之活动，及“神韵”之重视由感发所引起的言外之情趣，其重点虽各有不同，然而如果就这三种诗说产生之时代背景而言，则他们都是因为有见于当时诗歌中属于兴发感动的质素之逐渐消亡，因此才倡为种种诗说的。沧浪之兴趣说，乃是针对当时盛行的江西诗派之“以文字为诗，以议论为诗”的补偏救弊之言。所以郭绍虞在其《〈沧浪诗

话〉校释》一书中即曾云：

> 沧浪在当时看到了江西诗之流弊，又看到了永嘉四灵欲转移江西诗风而无其才力……所以毅然以矫正诗风自任。他的诗论就是为救时弊而发的。(159)

阮亭之“神韵”说，则是针对当时格调派的模拟因袭之风气的一种补偏救弊之说。所以翁方纲在其《神韵论》中即曾云：

> 有明一代，徒以貌袭格调为事……所以赖有渔洋首倡神韵以荡有明诸家之尘滓也。(160)

至于静安先生的境界说，则是针对清代词坛之宗法南宋，重视工巧堆垛之风气的一种补偏救弊之说。所以王镇坤在其《评〈人间词话〉》一文中即曾云：

> 有清一代词风，盖为南宋所笼罩……往往堆垛故实，装点字面……先生目击其弊，于是倡境界之说以廓清之。《人间词话》乃对症发药之论也。(161)

从以上的论析来看，可见中国历代诗论虽有各种不同的流派和主张，然而其兴衰更替的变化，却隐然是有着一线脉络可寻的。只是本文主旨盖仅在追溯和比较《人间词话》所提出的境界说与沧浪之兴趣说及阮亭之神韵说的关系异同，而对中国诗论中重视兴发感动之作用的整个传统，则未暇作详细的说明。其实在中国诗论中，除了重视声律、格调、用字、用典等偏重形式之艺术美一派的各家主张外，其他凡是从内容本质着眼的，盖无不曾对此种兴发感动之力量有所体会和重视，只是因为不同之时代，各有不同之思想背景，因此各家诗论，当然也就不免各有其偏重。周秦两汉之际，在儒家思想笼罩之下，于是遂有“比兴”“言志”之诗论，虽然也曾注意及“心”与“物”之感发的作用，然而其重点却全以政教感化之实用的价值为主。如孔子论诗之从“可以兴，可以观”到“可以群，可以怨”以及“事父”“事君”之说，和《毛诗·大序》之从“情动于中而形于言”到“美教化，移风俗”，这种种说法都可以作为此一派诗论之代表；至于魏晋以来，则儒学既已逐渐式微，于是一般文士遂对于文学之独立性有了普遍的觉悟，于是当日之诗论，遂亦对“心”与“物”之感发作用，有了纯艺术性的体认，如陆机《文赋》所提出的“遵四时以叹逝，瞻万物而思纷”，钟嵘《诗品》所提出的“气之动物，物之感人”，刘勰《文心雕龙·明诗》篇所提出的“人禀七情，应物斯感”，这些说法便都可以作为此一派诗论之代表；及至佛学盛行之后，其禅宗一派渐与中国固有之道家思想相融会，因此对于“心”与“物”之感发的作用，遂又有了另一番新的体认，因此对诗之品评，乃又形成了一种玄妙的喻说之方式。严羽之以禅悟喻诗，自然便是此一派诗论的最好代表。而后此之诗论，遂多不免有严氏之影响，王阮亭的神韵说，当然便是其中最好的一个例证。(162)至于静安先生之境界说的出现，则当是自晚清之世西学渐入之后，对于中国传统所重视的这一种诗歌中之感发作用的又一种新的体认。故其所标举之“境界”一词，虽然仍沿用佛家之语，然而其立论却已经改变了禅宗妙悟之玄虚的喻说，而对于诗歌中由“心”与“物”经感受作用所体现的意境及其表现之效果，都有了更为切实深入的体认，且能用“主观”、“客观”、“有我”、“无我”及“理想”、“写实”等西方之理论概念作为析说之凭借，这自然是中国诗论的又一次重要的演进。

（七）中西诗论之比较及今后所当开拓的途径

如果以中国诗论与西方诗论相比较，我们便会发现在西方的诗论中，对于这种兴发感动的作用，原来也是早就有所体会的。只是在西方早期的文学中，因为受神话之影响，他们曾经一度把这种感动认为乃是得自于外来神灵之助力，而未曾注意到这种灵感原来只是由于诗人之心与外物相接触所引发的一种感发作

用。所以荷马在其史诗《伊利亚特》的开端便曾向缪斯女神呼求灵感的降临(163)，苏格拉底在其与吟诗家爱昂（Ion）的对话中，于论及诗人之创作时也曾经说：“人无法作诗，除非当他的灵感受到鼓舞。”(164)柏拉图虽然反对诗人进入他的理想国，可是在提到诗人时，他也曾说过：“诗人必须仰赖神圣的疯狂。”(165)可见，在西方文学理论中，他们对于诗歌感发的作用，原来也是早就有所体悟的，只是在早期的时候，因不知其来源之所自，曾将之一度认为“神圣之助力”或“神圣的疯狂”而已。不过西方毕竟是长于逻辑分析的民族，因此自亚里士多德以来，便开始为诗歌建立了一种从文学本身来分析的理论规模。其后又由于各派哲学、美学、心理学等日新月异的发展，于是在西方文学批评中遂产生了对于作家之心理、直觉、意识、联想等分别做研究对象的各种理论学派，迄于近世之批评，则又转而为对作品本身之字质、结构、意象、张力等之探讨研究。如果将这些学说，与中国传统一向所重视的兴发感动之作用相参看，则兴发感动之作用，实为诗歌之基本生命力。

至于诗人之心理、直觉、意识、联想等，则均可视为“心”与“物”产生感发作用时足以影响诗人之感受的种种因素，而字质、结构、意象、张力等，则均可视为将此种感受予以表达时足以影响表达之效果的种种因素。如果用《人间词话》中静安先生的话来说，则前者应该乃是属于“能感之”的种种因素，后者则是属于“能写之”的种种因素。这两类因素，在诗歌中当然都占有极重要之地位，只是这些因素之所以重要，却仍然有赖于诗歌中先须具有一种兴发感动之生命力始可为功。正如沧浪所云：“诗有别材，非关书也，诗有别趣，非关理也。然非多读书多穷理则不能极其至。”所以就一位作者而言，这些因素都只不过是可能使其作品达到更精美更完整之效果的一些附加条件而已，而作品之真正生命的获致，则仍在于作者之心与外物相交接时所产生的一种兴发感动的力量。至于就一位说诗者而言，则他对于诗歌的评赏，自然也当以能否体认及分辨诗歌中这种感发之生命的有无多少为基本之条件。不过说诗者之责任，却原不仅在于能感受，而更在于能够予以诠释和说明。如此，则在诗歌中所蕴涵和表现的这些“能感之”、“能写之”的种种因素，自然便是他所赖以分析和说明的主要凭借。所以如果不能探触到诗歌中真正生命之所在，不能分辨其“境界”之有无深浅，对一首诗歌的好坏以及有无评说之价值都无法作出正确的判断，这样当然无法成为一位优秀的说诗人；然而如果在探触感受到诗歌中这种生命力之后，而无法对之作精密的分析和说明，当然也同样无法成为一位优秀的说诗人。西洋文学批评的今日之病，乃在过于仅在理论上求苛细，有时反不免斲丧了其本有的生命力；而中国的传统诗论，则对于诗歌中这种兴发感动的生命，虽然颇有深切的体悟，可惜又终于未能发展成精密完整的理论体系。那便因为中国说诗人所采取的，原来也是与诗人相同的重感发的态度，而未能采取说诗人所当具有的重分析的态度。所以中国诗话词话中，乃充满了一些主观印象式的批评，这种品评，虽然也不乏名言警句，有时也确实探触和掌握了一首诗歌的真正生命之所在，而且透过其意象式的评说也使之达到了生生不已的感动效果，可是往往因缺乏理性逻辑的分析，而不能将这种感受和体认作正确完整的说明。这实在是中国传统诗论中一个主要的缺憾。至于中国现代的说诗人，则虽然认识和学习了西方理论的长处，可是因为对中国旧传统已逐渐生疏，不仅不能正确掌握一首古典诗的生命所在，有时甚至对其字义句法都产生了误解，这当然是又一种可惋惜的缺憾。所以如何学习并掌握中国旧日传统文学批评的优点，并进而与西方批评中长于理论分析的优点相结合，实在应当是我们现在思考的重要课题。而且在时代之演变前进不已的今日，文学的批评实在也已经又标示了另一个发展的新方向，那就是对于文学批评之社会性的重视。因为任何一位作者，任何一篇作品，以至于任何一个评诗人，都绝不可能超然于社会之上而绝世独立，所以文学批评所当注意的，除了我们在以上所曾提到过的“能感之”与“能写之”的属于作者及作品个体的因素外，更当注意其所以产生此种作者与此种作品的许多外在的社会因素。因为作者的意识形态，也就是他所生存之社会中的一些生活及意识的反映，所以同样是“能感之”，然而其所感者为何种社会之感受；同样是“能写之”，然而其所写者为何种社会之题材：凡此种种，当然也是今后从

事文学批评者所该注意到的一些重要问题。

《人间词话》所提出的境界说，虽然把握了中国诗论中重视感受作用这一项重要的质素，可是他所提出的各种说明及例证却仍嫌过于模糊笼统，过于唯心主观，既未能对于作者与作品之“能感之”、“能写之”的各种因素作精密的理论探讨，也未能对于其“所感”、“所写”之内容的社会因素作客观反映的说明。凡此种种，当然一方面由于静安先生这位评诗人，也同样受到了他自己所生之时代以及他自己之思想意识的局限；另一方面也由于他所采取的词话之体式，原来就不适宜于作精密和广泛的探讨说明。而静安先生之所以从他早期文学批评所采用的论文的形式，又回归到了中国传统的词话的形式，当然也显示了静安先生在当日中国的新旧文化激变之时代中，因为不能随时代以俱进，遂终于自探索求新而又复归于保守恋旧的一种认同混乱之矛盾心理。这种心理在现实生活上，曾经成为导致他终于自沉身死的一项重要因素，而在文学批评方面，也成为了限制他更向前求新求变的一个重大的阻碍。关于其为人与治学及其自沉之悲剧，我们在前面第一编已曾加以讨论，而对他的文学批评，则我们所做的只不过是把他的一些重要概念以及他所努力的方向略加系统化地分析说明而已。至于如何对其缺憾之处加以补足，对其错误之处加以纠正，从而为中国文学批评开拓出一条更为博大正确的途径来，当然还有待于后之贤者的不断努力。

---

(1) 关于《人间词话》之版本，请参看本书第2编第1章之序论第1节。
(2) 刘任萍：《境界论及其称谓的来源》，《人间世》半月刊第17期，第18页，上海良友图书印刷公司1945年版。
(3) 萧遥天：《语文小论》，第50页，槟城友联印刷厂1956年再版。
(4) 《全集》第14册《宋元戏曲考》，第6123页。
(5) 《人间词乙稿·序》，《人间词话》，第256页。此序旧题山阴樊志厚撰，然而实出于静安先生之手笔。
(6) 同上。
(7) 李长之：《王国维文艺批评著作批判》，《文学季刊》创刊号，第243页，北平立达书局1934年版。
(8) 陈咏：《略谈境界说》，《文学遗产》第188期。
(9) 萧遥天：《语文小论》，第4页，槟城友联印刷厂1956年再版。
(10) 同上书，第5页。
(11) 见《佛学大辞典》第15册，第2458页，上海医学书局1925年版。五明指声明、工巧明、医方明、因明、内明五种学习之智慧。
(12) 同上书，第14册，第2849页。
(13) 见《佛教大系》第17函《俱舍论颂疏》上册论本第二分别界品第一之二，第156页，日本大正六年佛教大系刊行会版。
(14) 参见《说文》段注十三下，第14册，第89页，商务印书馆《万有文库》本。
(15) 参见石涛：《画语录》译解，境界章第十，第42页，人民美术出版社1963年版。
(16) 刘公勇：《七颂堂词绎》，《词话丛编》第2册，第627页，广文书局1969年版。
(17) 沈德潜：《清诗别裁集》，第104页，商务印书馆《万有文库》本1958年版。
(18) 鹿乾岳：《俭持堂诗序》，转引自萧遥天：《语文小论》，第1页，槟城友联印刷厂1956年再版。
(19) 《静安文集续编·文学小言》中，曾有一则论及“古今之成大事业大学问者，不可不历三种之阶级”，其所引之词句与本则词话全同。惟是凡《人间词话》中之“境界”一词，在《文学小言》中皆作“阶级”二字，足可见此则词话中之“境界”一词乃指修养造诣之阶段而言。见《全集》第5册，第1842—1843页。
(20) 笔者近年来对王氏之“境界”说有更进一步之诠释，请参看大安出版社出版之《中国词学之现代观》，及岳麓书社出版之《词学古今谈》中之《论王国维词》。
(21) 以上所引各节见朱光潜《诗论》，第56页，正中书局1962年版。又见开明书局1968年第4版同书，第23页。又《诗的隐与显》，《人间世》第1期，第18页，上海良友图书公司1934年版。
(22) 萧遥天：《语文小论》，第70页，槟城友联印刷厂1956年再版。
(23) 萧遥天：《语文小论》，第67页，槟城友联印刷厂1956年再版。
(24) 同上书，第77页。
(25) 参见朱光潜：《文艺心理学》，第33—36页，香港太平洋图书公司1960年版。
(26) 《全集》第5册《〈红楼梦〉评论》，第1650页。
(27) 朱光潜：《诗的隐与显》，《人世间》第1期，第18页，上海良友图书公司1934年版。
(28) 萧遥天：《语文小论》，第67页，槟城友联印刷厂1956年再版。
(29) 萧遥天：《语文小论》，第73页，槟城友联印刷厂1956年再版。
(30) 吴宏一：《王静安境界说的分析》，《现代文学》季刊第33期，第121页，1967年12月出版。

(31) 萧遥天：《语文小论》，第35页，槟城友联印刷厂1956年再版。
(32) 同上。
(33) 卡夫卡：《蜕变》，张惠锽译，《现代文学》季刊第17期，1967年6月出版。
(34) 柯庆明：《论王国维〈人间词话〉中的境界》，《一些文学观点及其考察》，第61页，台北大西洋图书公司1970年版。
(35) 《全集》第5册《静安文集·叔本华与尼采》，第1674页。
(36) 《全集》第5册，第1633页。
(37) 刘任萍：《境界论及其称谓的来源》，《人间世》半月刊第17期，第21页，上海良友图书公司1945年版。
(38) 吴宏一：《王静安境界说的分析》，《现代文学》季刊第33期，第120—121页，1967年12月出版。
(39) 徐复观：《诗词的创造过程及其表现效果——有关诗词的隔与不隔及其他》，《中国文学论集》，第138页，台中民主评论社1966年版。
(40) 朱光潜：《诗的隐与显》，《人间世》第1期，第17页，上海良友图书公司1934年版；朱光潜：《诗论》，第54页，台湾正中书局1962年版。
(41) 饶宗颐：《〈人间词话〉平议》，第3页，自印本。（原发表于香港《人生》杂志）
(42) 萧遥天：《语文小论》，第83—84页，槟城友联印刷厂1956年再版。
(43) 吴文祺：《近百年来的中国文艺思潮》，《学林》第1辑，第165页，1940年10月出版。
(44) 同上书，第166页。又参见张世禄：《评朱光潜诗论》，《国文月刊》第58期，第19页，上海1947年出版。
(45) 丁雨：《论诗词中的隔与不隔》，《民主评论》第10卷，第12期。
(46) 丁雨：《论诗词中的隔与不隔》，《民主评论》第10卷，第12期，第16页。
(47) 同上书，第17页。
(48) 同上。
(49) 丁雨：《论诗词中的隔与不隔》，《民主评论》第10卷，第12期，第18页。
(50) 王镇坤：《评〈人间词话〉》，《中国文学批评家与文学批评》第4册，第116页，台北学生书局1971年10月初版，原载《国文月刊》第79期，1949年5月出版。
(51) 《人间词话》，第196页。
(52) 同上书，第198页。
(53) 同上书，第202页。
(54) 同上书，第232页。
(55) 同上书，第256页。
(56) 饶宗颐：《〈人间词话〉平议》，第8页，自印本。（原发表于香港《人生》杂志）
(57) 岳珂：《桯史》卷三“稼轩论词”条，第10页，庚寅年（1878）申报馆仿聚珍版印。
(58) 邓广铭：《略论辛稼轩及其词》，《稼轩词编年笺注》，香港中华书局1974年版。
(59) 王镇坤：《评〈人间词话〉》，《中国文学批评家与文学批评》第4册，第118页，台北学生书局1971年10月初版，原载《国文月刊》第79期，1949年5月出版。
(60) 《人间词话》，第229页。
(61) 《四库全书总目提要》第40册集部“词曲”类，第79—80页，商务印书馆《万有文库》本。
(62) 谷永：《王静安先生之文学批评》，《学衡》第64期，第14页，上海《学衡》杂志社1928年出版。
(63) 饶宗颐：《〈人间词话〉平议》，第7—8页，自印本。（原发表于香港《人生》杂志）
(64) 王镇坤：《评〈人间词话〉》，《中国文学批评家与文学批评》第4册，第121页，台北学生书局1971年10月初版，原载《国文月刊》第79期，1949年5月出版。
(65) 谷永：《王静安先生之文学批评》，《学衡》第64期，第13页，上海《学衡》杂志社1928年出版。
(66) 《人间词话》，第255页。
(67) 同上。
(68) 吴文祺：《近百年来的中国文艺思潮》，《学林》第1辑，第168页，1940年10月出版。
(69) 李长之：《王国维文艺批评著作批判》，《文学季刊》创刊号，第247页，北平立达书局1934年版。
(70) 《全集》第5册《静安文集续编·文学小言》，第1842页。
(71) 吴康：《康德哲学》，第268页，中华文化出版事业委员会1955年再版。
(72) 《全集》第5册《静安文集续编·人间嗜好之研究》，第1801页。
(73) Henri Delacroix: *Psychologie de L'Art*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1927, p.9.
(74) Henri Delacroix: *Psychologie de L'Art*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1927, p.86.
(75) 朱光潜：《文艺心理学》，第23页，香港太平洋图书公司1960年版。
(76) 周济：《宋四家词选目录序论》，第1页，台北广文书局1962年版。
(77) 《人间词话》，第257页。
(78) 钟嵘：《诗品》上卷，第1页，上海世界书局1935年版《文心雕龙》、《诗品》合订本。
(79) 刘勰：《文心雕龙》卷六，第105—106、109—111页，上海世界书局1935年版《文心雕龙》、《诗品》合订本。
(80) 同上书，第108页。
(81) 《孟子·公孙丑上》，《十三经注疏》第8册，第54页。
(82) 曹丕：《典论·论文》，《文选》卷五二，第720页，台湾启明书局1960年版。
(83) 韩愈：《答李翊书》，《韩昌黎全集》，第6页，台湾新兴书局1956年版。

(84) 《人间词话》，第195页。
(85) 同上书，第195页。
(86) 同上书，第247页。
(87) 同上书，第195页。
(88) 同上书，第197页。
(89) 同上书，第198页。
(90) 刘克庄：《诗话续集》，《后村先生大全集》卷一八〇，第44册，第11页，《四部丛刊》上海涵芬楼影印赐砚堂本。
(91) 毛晋：《放翁词跋》，《宋六十名家词》第2册，第30页，1936年扫叶山房张氏藏版（据汲古阁刊本排印）。
(92) 陈善：《扪虱新语》，“文章以气韵为主”一节，《百部丛书集成》“儒学警悟类”卷一，第2页。
(93) 《苏轼与苏辙书》，《陶渊明研究资料汇编》，第35页，北京中华书局1962年版。
(94) 陆时雍：《诗镜总论》，《历代诗话续编》第5册，第14—15页，台北艺文印书馆影印本。
(95) 俞平伯：《重印人间词话序》，《校注人间词话》，开明书店1948年版。
(96) 《孟子》，《十三经注疏》，第188页。
(97) 曹丕：《典论·论文》，《文选》卷五二，第720页，台湾启明书局1960年版。
(98) 刘勰：《文心雕龙》卷六，第108—109页，上海世界书局1935年版《文心雕龙》、《诗品》合订本。
(99) 陆机：《文赋》，《文选》，第224—228页，台湾启明书局1960年版。
(100) 钟嵘：《诗品》上卷，第2页，上海世界书局1935年版《文心雕龙》、《诗品》合订本。
(101) 同上书，中卷，第7页。
(102) T. S. Eliot：《文学传统与个人天才》，转引自颜元叔译《西洋文学批评史》，第612页，台北《新潮大学丛书》。
(103) Rene Wellek & Austin Warren: *Theory of Literature*, New York：Harcourt, Brace and world Inc, 1949, p.73.
(104) Ibid., p.72.
(105) Ibid., p.73.
(106) 吴文祺：《近百年来的中国文艺思潮》，《学林》第一辑，第169页，1940年出版。
(107) 同上。
(108) 李长之：《王国维文艺批评著作批判》，《文学季刊》创刊号，第245页，北平立达书局1934年版。
(109) 钟嵘：《诗品》上卷，第8—9页，上海世界书局1935年版《文心雕龙》、《诗品》合订本。
(110) 同上书，第7页。
(111) 《元遗山诗集笺注》，第527、532页，北京人民文学出版社1958年版。
(112) 吴文祺：《近百年来的中国文艺思潮》，《学林》第一辑，第169页，1940年出版。
(113) 《论语·阳货》，《十三经注疏》，第156页。
(114) 《论语·子路》，同上书，第116页。
(115) 《论语·学而》，《十三经注疏》，第8页。
(116) 《论语·八佾》，同上书，第26—27页。
(117) 朱自清：《经典常谈》，《朱自清文集》第4册，第1009页，香港文学研究社1972年版。
(118) 张惠言：《词选》，第5页，台北艺文印书馆1959年版。
(119) 同上书，第59页。
(120) “闺中既以邃远兮，哲王又不寤”、“哀众芳之芜秽”、“恐美人之迟暮”诸句皆出屈原《离骚》，见《文选》卷三二，第457、452、451页，台湾启明书局1960年版。
(121) 如《左传·襄公二十七年》郑伯享赵孟于垂垅，赵孟请子展、伯有、子西、子产、子大叔、二子石赋诗以观其志。子展赋《草虫》，伯有赋《鹑之奔奔》，子西赋《黍苗》，子产赋《隰桑》，子大叔赋《野有蔓草》，印段（子石）赋《蟋蟀》，公孙段（子石）赋《桑扈》。子展所赋之《草虫》，子大叔所赋之《野有蔓草》便都是情诗而借用为外交辞令。其他人所赋诗亦多为断章取义，而并非诗歌之本旨。《十三经注疏》第6册，第647—648页。
(122) 《人间词话》，第198页。
(123) 《全集》第5册《静安文集续编》，第1801页。
(124) 严羽：《沧浪诗话》，《历代诗话》，第442页，台北艺文印书馆1971年第3版。
(125) 同上。
(126) 刘克庄：《题何秀才诗禅方丈》，《后村先生大全集》卷九九，第1页，上海涵芬楼影印《四部丛刊》本。
(127) 冯班：《〈沧浪诗话〉纠谬》，《莹雪轩丛书》卷四，第88—89页，日本近藤元粹评订，明治二十五年嵩山堂藏版。
(128) 严羽：《沧浪诗话》，《历代诗话》，第442页，台北艺文印书馆1971年第3版。
(129) 同上。
(130) 张健：《〈沧浪诗话〉研究》，台湾大学文学院《文史丛刊》之二十一，第21—22页。1966年7月初版。
(131) 严羽：《沧浪诗话》，《历代诗话》，第444页，台北艺文印书馆1971年第3版。
(132) 严羽：《沧浪诗话》，《历代诗话》，第443页，台北艺文印书馆1971年第3版。
(133) 郭绍虞：《〈沧浪诗话〉校释》，第38页，人民文学出版社1962年版。
(134) 《毛诗·大序》，《十三经注疏》第2册，第13页。
(135) 《礼记·乐记》，《十三经注疏》第5册，第662页。
(136) 汪中：《诗品注》，第1页，台北正中书局1969年版。并参见拙著《钟嵘〈诗品〉评诗之理论标准及其实践》，收入《迦陵论诗丛稿》。

(137) 刘勰：《文心雕龙》，第17页，上海世界书局1935年版。

(138) 汪中：《诗品注》，第17页，台北艺文印书馆1969年版。

(139) 见金荣撰《渔洋山人精华录笺注》所附年谱，第6页，台北广文书局1968年版。

(140) 王士祯：《池北偶谈》卷十八，清木刻版《渔洋续集》（未著刊版年月），第6页。

(141) 王士祯：《渔洋诗话》卷中，《清诗话》第1册，第3页，台北艺文印书馆影印。

(142) 严羽：《沧浪诗话》，《历代诗话》，第443页，台北艺文印书馆1971年第3版。

(143) 王士祯：《画溪西堂诗序》，《带经堂全集》第27册《蚕尾续文》卷七四，第16页，清七略堂校刊本。

(144) 王士祯：《分甘余话》卷二，第9页，康熙四十九年庚寅淮南黄乂刊版。

(145) 王士祯：《池北偶谈》卷十八，清木刻版《渔洋续集》（未著刊版年月），第11页。

(146) 王士祯：《渔洋诗话》卷上，《清诗话》第1册，第13页，台北艺文印书馆影印。

(147) 翁方纲：《七言诗三昧举隅》，《清诗话》第1册，第4—5页，台北艺文印书馆影印。

(148) 翁方纲：《神韵论》，《复初堂文集》第3册，卷八，第9页，道光丙申开雕，光绪丁丑重校。

(149) 同上书，第7页。

(150) 同上。

(151) 同上书，第10页。

(152) 黄宗羲：《张心友诗序》，《梨洲遗著汇刊》第5册《南雷文约》卷四，第9页，宣统二年上海时中书局印行。

(153) 朱东润：《王士祯诗论述略》，《近代文史论文类辑》乙编，《中国文学批评家与文学批评》第3册，第17页，台北学生书局1971年版。

(154) 严羽：《沧浪诗话》，《历代诗话》，第451页，台北艺文印书馆1971年第3版。

(155) 王士祯：《画溪西堂诗序》，《带经堂全集》第27册《蚕尾续文》卷七四，第16页，清七略堂校刊本。

(156) 王士祯：《居易录》卷二十，第9页，清木刻版（未著刊版年月）。

(157) 钱锺书：《谈艺录》，第114页，上海开明书局1937年初版，香港龙门书店1965年影印初版。

(158) 《人间词话》，第227页。

(159) 郭绍虞：《〈沧浪诗话〉校释》，第37页，人民文学出版社1962年版。

(160) 翁方纲：《神韵论》，《复初堂文集》第3册，卷八，第10页，道光丙申开雕，光绪丁丑重校。

(161) 王镇坤：《评〈人间词话〉》，《中国文学批评家与文学批评》第4册，第121页，台北学生书局1971年10月初版，原载《国文月刊》第79期，1949年5月出版。

(162) 除王渔洋外，明清以来之诗论，如黄宗羲所云“诗人萃天地之清气，以月露风云花鸟为其性情，其景与意不可分也”（见黄宗羲《景州诗集序》，《梨洲遗著汇刊》第5册《南雷文约》卷一，第3页，宣统二年上海时中书局印行）；王夫之所云“情景虽有在心在物之分，而景生情、情生景，哀乐之触，荣悴之迎，互藏其宅”（《姜斋诗话》卷一，《清诗话》第1册，台北艺文印书馆影印）；袁枚所云“鸟啼花落，皆与神通，人不能悟，付之飘风”（《续诗品》第3页“神悟”条，《清诗话》第3册）及“凡诗之传者，都是性灵，不关堆垛”（《随园诗话》卷五，第146页，北京人民文学出版社1960年版）等语，其所标举之“性情”、“情景”、“性灵”诸说，盖亦莫不重在心灵与外物相交的一种感发作用。惟是本文但以追溯境界说与兴趣、神韵二说之关系异同为主，至于其他各家诗说之源流本末，则以篇幅所限，故而未暇详论。

(163) Homer's Iliad, Book 1, P, I, rendered into English blank verse by Edward Earl of Debby, London: John Murray, 1864.

(164) Quotations from Plato's "Dialogues" in the translation of Benjamin Jowett, the third edition, revised, first published in 1892. Passage No.534.

(165) William K. Wimsatt, Jr. & Cleanth Brooks, *Literary Criticism: A short History*, New York: Alfrec A. Knopf，Inc., 1969，p.9.

# 后　叙

——略谈写作此书之动机、经过及作者思想之转变

我是一个向来不喜欢为自己的作品写什么序文或跋文的人，这主要是因为我既不善于也不惯于毫无假借地来做自我表白。然而当我把《王国维及其文学批评》这一册文稿整理好，在将要寄出付印之前，却觉得颇有一些不能已于言者，因为这册文稿所收辑的作品，其写作时间有的竟然相差达二十多年以上。而二十多年来，我的生活、思想以及写作的态度和风格，都已经有了很多转变。为了使读者能对本书的内容与风格的种种不一致之处有所了解，也为了使朋友们对于我何以转变的好奇心有所满足，所以愿借此机会，把自己写作本书的动机和过程，以及其间在思想和态度方面的转变，都略作简单的说明。

我之选取了“王国维及其文学批评”来作为自己研读和写作的题目，其中可以说颇有一段渊源。如果推求其最早的原始，可以追溯到四十年前，我在北平上初中的时代。我小时在家里原来一直被授以四书和唐诗等旧书，所以很早就养成了爱读诗词的兴趣，只不过那时一点也没有鉴赏的能力，因此我最大的困恼就是不知怎样去分辨一首诗词的好坏，有时也曾找些前人的批评来看，而那些诗话词话之类的著作，又大半都写得模糊影响莫测高深，所以常感到茫然不知所从。直到我考入中学后，母亲为我买了一部《词学小丛书》，其中附有一卷《人间词话》，《词学小丛书》使我有机会接触到更多的作者和作品，我当然极为欣喜，然而使我觉得更为感动和受用的，却是那薄薄的一卷《人间词话》。那时我对于《人间词话》的精义，当然也并不了解，我之喜爱上了这一本书，似乎只是因为其中一些评词的话，曾经引起过一种“于我心有戚戚焉”的直觉的感动。我想这主要是因为静安先生写作态度之诚挚，知之深而且言之切。这种修养和态度实在极为重要。因为诗歌原以感发之生命为主，无论创作或评说，都当以能够掌握和传达出这种感动，使读者能够对诗歌中感发之生命有所体会和认知为重要之任务。静安先生的《人间词话》便是在这方面既体会得极为深切、又表现得极为真诚的一本著作，我想这便是我当时何以能从直觉就喜爱上了这一本词话的主要原因。而除此以外，我对于静安先生这一位作者实在并没有更多的认识。直到我考上了辅仁大学的国文系，有一天我的一位同学不知从何处抄录了几首静安先生的词来给我看，现在回想起来，她当日所抄给我看的，大约是“昨夜梦中多少恨”、“满地霜华浓似雪”和“百尺高楼临大道”等几首《蝶恋花》词。于是我才知道写《人间词话》的这位作者，原来还写有如此缠绵哀感的小词。当时，我的母亲于不久前才因癌症去世，父亲正还在后方的重庆，而我所处身的北平，则已经沦陷了有四年之久。那时我无论阅读和创作，都特别耽溺于悲苦之音，因此一下子就爱上了静安先生的词，于是到学校图书馆中去借阅静安先生的全集，并翻阅一下与静安先生有关的记述，一看之后，使我感到既失望又讶异，原来静安先生所写的诗词数量极少，其他大部分著作全是我当时所认为枯燥无味的考证之作。而且竟然在五十一岁写作的盛年，便自沉昆明湖了。究竟是什么重大的原因，使他如此坚决地舍弃了自己从前的兴趣和爱好？又是什么痛苦的原因，使他如此毫无顾惜地结束了自己宝贵的生命？在我的失望讶异之余，这两个问题遂一直盘旋在我心中久久不能去。

其后，我毕了业，结了婚，离开了故乡北平，自南京经上海而随外子转去了台湾。当时真可以说是身无长物，而且所有的书籍也都在辗转的长途邮运中全部遗失了。到达台湾高雄附近的海军军区后，既无事

可做，亦无书可读，直到次年春季，才在台湾中部一个女子中学找到了一个教书的职位。那年暑期，生下了第一个女儿，四个月后，外子即因思想问题被捕入狱。这一段生活是我所一直不愿提起的，尤其因为我当时所辛苦抚育相依为命的女儿，竟然于前年春天因意外的灾祸离我而去，因此我对当时的艰苦酸辛，也就更加不愿提起。总之，自此以后生活的重担就落在了我一个人的肩上。其后外子虽幸获释放，而在男性中心的社会习俗下，他不幸的遭遇自然造成了他内心的许多牢骚愤怨，我对此有相当了解，所以遇事总更加格外容忍，而因此也就于生活的重担外，更加了一副精神上的重担。不久，我生下了第二个孩子，因为又是一个女儿，于是在产房门口等候消息的丈夫，竟然对我问他现在几点钟的一句话都不肯回答，便马上掉首而去。产后我身体更加瘦弱，又染上了气喘病，而教书的工作又极重。那时，我们全家已搬到了台北，我在很多学校兼课，每天下课回来，胸部都隐隐作痛，好像肺部的气血精力已全部耗尽，连每一呼吸都有被掏空的一种隐痛，还要以未曾做好家事的负疚的心情，接受来自于夫权的需求和责怨。我那时对于一切加在我身上的咆哮欺凌，全部默然承受，这还不仅是因为我过去在古老的家庭中，曾经接受过以含容忍耐为妇女之美德的旧式教育而使然，也因为当时我实在再也没有多余的精力可以作任何的争论了。那一阵子我经常梦见自己已经陷入于遍体鳞伤的弥留境地，或者梦见我的母亲来了，要接我回去。而在这一段生活中，我最常记起来的，就是静安先生用东坡韵咏杨花的《水龙吟》词的头两句“开时不与人看，如何一霎濛濛坠”。我只为自己便也正如同静安先生所咏的杨花一样，根本不曾开过，便已经零落凋残了。不过我的性格中却另外也有着极为坚韧的一面，我可以用意志承受许多苦难而不肯倒下去，更不愿在不幸中接受别人的怜悯和同情。因此多年来我未曾向任何人透露过我不幸的遭遇，而外貌上也一定要保持住我一贯的和愉平静的表现。我相信当年的朋友和同学们，除了记得我那时的瘦弱以外，大概没有人知道我所经历过的艰苦和酸辛。我现在可以较为坦率地谈起这些事，一则因为已经时过境迁，在感情上有了相当距离，再则因为外子已经自己写出了他不幸的遭遇，而且他的心情也已经有了相当的改变。我该感谢他一向都肯帮忙我做家事，不过以前在男性中心的观念中，他可能会想到这在别人眼中有损大丈夫的威严，而这笔账当然要算在妻子头上；如今在“女子半边天”的新观念中，则丈夫帮忙做家事则成了一种进步的光荣表现了。这种观念的转变，当然对他的心情有很大影响。可惜当年我们都未曾了解到造成一切不幸的社会因素，他只是偏激怨怒，我只是宿命悲观。那时除了为生活而必须工作，和对两个女儿尽教养的责任外，我对一切都不存任何希望，所以有许久都不曾提笔写作。直到1956年的夏天，台湾的“教育部”举办了一个文艺讲座，我当时正在台湾大学教书，所以曾被邀去讲了几小时五代和北宋的词；其后“教育部”来函索稿，我当时既已久不写作，仓促无以应命，于是那些经常在我心中盘旋的静安先生之悲观绝望的词句，遂临时被我借用为写作的题材，那就是在本书附录中所收辑的《说静安词〈浣溪沙〉一首》。[1]这一篇文稿，与其他各篇有着一些显著的不同，其一是其他各篇多为白话之作，而此篇独为文言；其二是其他各篇总是从一开端便直接进入所欲讨论的主题，而此篇在开端之处却有着一段颇近于自叙的话。有些人谈到小说的作者，曾论及一般作者的第一篇小说，都多少带有点自传的性质，因为无论任何一个人，其所感之最深、知之最切的，总是与他自己的生命深相结合的一些事物，所以在最初一开始写作时，便总不免会多多少少带有一点作者自己的投影，总要把这些久以郁积的感受发抒完了，才会开始向自己以外的世界去寻找可写的题材。《说静安词》这篇文稿，既是我辍笔久不写作之后的第一篇作品，所以便不由自主地在开端写了一段近于自叙的话，而且当我论及静安先生悲观寂寞之心境时，当然也不免有我当日之心情的一些投影。至于此篇之用文言写作，当然也有一些原因。一则如我在前面所言，我原就不惯于毫无假借地来自我抒写，而尤其不喜用白话来做自我抒写，因为白话总给我一种较之文言既为烦琐而又更加无所隐避的感觉，所以我后来虽因为白话在分析说理方面的便利，而改用白话来写论评的文字，却一直不肯写白话的抒情叙事的散文，而宁可采用较有距离的古典诗歌的形式来作为我抒情的工具。这一篇《说静安词》，其中既有若干我自己的投影，则用文言自然比用白话多一份安全的距离感。再则我当时既对于静安先生的作品有着耽溺的

偏爱，我所感动的便不只是他的悲观而孤绝的心情而已，同时也对他传达此种情意的写作风格有所赏爱。除了我在《说静安词》一文中已曾谈到过他的词的风格以外，他的散文实在也同样有一种特具的风格。有人以为他的散文和梁启超的散文既属于同一时代，都是由古开今的转折时代的作品，都是仍保有若干古典传统，而同时也注意到当日实用之价值的近于白话的浅明的文言，这种看法，就其若干相近之处而言，原是不错的。然而他们的风格却实在也正如他们的性格一样，有着截然不同的差异。梁任公的风格是锋锐、奔放，纵横驰骋，开阔发扬，而静安先生的风格则是古典、凝静，而在含蓄收敛之中隐含有深挚激切之情，和一种虽在静敛中也仍然闪现出来的才华和光彩。我既然对他的此种风格有所赏爱，何况我所叙写的主题又是静安先生自己的词作，为了想要使文字的风格与叙写的主题相互配合映衬，所以我在执笔时便颇有意要模仿静安先生文字之风格。至于我曾否做到当然是另一问题，我在此只不过是说明我在写作《说静安词》一文时，何以竟使用了文言的缘故而已。

自从发表了这一篇文稿以后，于是朋友们就开始向我要起稿子来了。因此紧接在此篇之后，我就为当日台大外文系师生所编刊的《文学杂志》，写了《从李义山〈嫦娥〉诗谈起》一篇文稿，内容主要是从李义山的《嫦娥》一诗所表现的诗人的寂寞心，来比较和讨论王维的《竹里馆》一诗的诗人之寂寞心，以及我才写过的静安先生的《浣溪沙》一词的诗人之寂寞心，三者在情意和风格方面有什么不同。从这一篇文稿开始，我就已经弃文言而用白话了。因为文言虽然有典雅简洁之美，可是毕竟已经脱离时代而成为了古董，兴之所至，偶一为之，作一番对古典美的欣赏，固亦未尝不可，至于通常写作，则当然仍以使用更为实用的白话为是。不过话虽如此，我在《从李义山〈嫦娥〉诗谈起》这篇文稿中，却仍然使用了不少文言的句法和词汇，而且偶然还杂用了一些骈偶的对句，这一则可以说是由于积习难改，再则在不妨碍读者的理解下，用一些文言的句法，有时确实也比白话更为简洁，三则我以为诗歌的欣赏，原不应该只以达意为事，而更该传达出原诗中的一份诗意的感受，所以在求“达”以外，还应该要求“美”。不过近年来我的想法和作法已经有了若干改变，更着重于批评和解说，以求“达”为主，而不大重视求“美”了。我在此虽然谈了不少有关《从李义山〈嫦娥〉诗谈起》这篇文稿的话，可是这一篇文字，实在并未收辑在本书的附录之中，因为这一篇虽然也曾谈到静安先生的《浣溪沙》词和一首《端居》诗，可是毕竟只占了全文的三分之一的地位，而且标题的《从李义山〈嫦娥〉诗谈起》也与静安先生无关，所以未曾收入本书，有兴趣的读者，可以找到《迦陵论诗丛稿》中所收的这篇文稿来作为参考。我不过因为此一篇文稿，与我前面所提到的《说静安词》一文，有着极为密切的关系，因此顺笔及之而已。

《谈诗歌的欣赏与〈人间词话〉中的三种境界》是我继前二文后，所写的第三篇与静安先生有关的文字。这一篇之写作缘起，是因为当时在我的班上有几位由建国中学毕业考入台大的校友，为他们母校的一份刊物向我索稿，我一向都深愿能为青年人做些事，所以马上答应了他们的请求，就为他们写了《三种境界》这一篇文稿。因此本文无论在文笔或内容方面，都与前两篇有着显著的不同，文笔既力求其浅明易解，内容也含有一种乐观鼓舞之性质，都迥然不同于前两篇之古典唯美和绝望悲观的表现。那便因为本文原来是写给高中的青年们看的。以前的《晋书》中曾记载着王羲之与谢安的一段谈话，谢安说：“中年以来，伤于哀乐”，王羲之回答说：“须正赖丝竹陶写，恒恐儿辈觉，损其欢乐之趣。”因此我在写作本文时，便自然有一种警惕之心，不愿因自己个人所历之苦难及哀感之心情，而损及年青人所当有的乐观进取之志意，这与我在家中从来不使我的两个女儿分担自己的愁苦是同样的心理，这是造成我这一篇文稿与前两篇之作风有极大不同的主要原因。而因为写作本文的缘故，遂引起了我要把《人间词话》加以整理和诠释的动念。所以不久以后，我就把此一篇文稿重加改写，对于《人间词话》中一些值得注意的重点，作了略为系统化的整理，那就是收在本书附录中的《由〈人间词话〉谈到诗歌的欣赏》一文，这一篇可以说才是我真正摆脱了个人的悲喜好恶之投影，而纯以客观态度，为诗歌之评赏所整理出来的一篇文稿。在此前后，

我当然也写过一些谈诗谈词的文字，但都与静安先生及其文学批评没有任何关系，所以不拟也不需在此处加以叙述。

其后，我于1966年应聘赴美国讲学，两年后当我要返回台湾时，哈佛大学的海陶玮教授（James R. Hightower）要我写拟一篇研究计划，为的是第二年暑期可以藉此再申请重回哈佛来做研究。当时仓促间想不起什么适当的题目，于是多年前对静安先生治学途径之转变，及其自沉而死的两点困惑，遂重新涌现脑中，再加之我以前曾写过一些评说静安先生的词和词话的文字，因此遂拟订了一篇有关静安先生的研究计划。当时的计划原拟分为三大部分：第一部分为对于静安先生之生平的研究，主要将探讨其治学途径之转变及其自沉以死的原因，既以之解答我自己内心的困惑，并希望藉此能对静安先生之时代及为人可以有较深入之了解，以为以后研究之准备；第二部分为对于静安先生之文学批评的研究，主要将以对《人间词话》之分析整理为主，并希望藉此可以为中国诗歌的评论找出一条可行的途径，至于其早期的杂文，则将被用为探讨在静安先生的文学批评中，他的一些重要观念之形成的参考资料；第三部分为对于静安先生之诗词等创作之研究，原计划分为三点来着手讨论，第一点将首先对晚清之诗坛及词坛之一般背景及风格略作介绍，第二点将就静安先生之思想、性格及其所生之时代，来对其诗词创作之内容情意加以分析和讨论，第三点则将就其文学批评之理论及其艺术表现之成就，选取他的几首诗词以作为例证来加以讨论和评赏。不过，现在我所完成的却实在只有原来计划的前两部分，而对于第三部分则一直未曾着手写作，好在我以前所写的那篇《说静安词》的短文，对其诗词之风格已曾略加介绍，虽不免“管中窥豹”之讥，也总算可以聊见“一斑”了。至于我何以未曾着手写作原计划之第三部分，则因为与我近年来思想态度之转变颇有关系，因此下面我就将把这些年来本书写作之进行与个人思想及态度转变之经过，都略作简单之叙述。

我于1968年暑期写好此一研究计划后，就返回了台湾，因为台湾大学规定凡是以交换教授身份出国讲学的人，两年以后都必须要回来再服务两年，因此我便如约回了台湾。那时外子和两个女儿都已经在美国，两个女儿是1966年暑期随我一起来到美国的，外子则是我于1967年冬才办好申请眷属团聚的手续，把他从台湾接出来的，而离开台湾原是他多年来的愿望，也是他当年鼓励我带孩子们出国的主要原因。当我于1968年返台时，外子已经在美国一所大学找到了一个教书的职位，长女在读大学，次女在读高中。我拟定王国维的研究计划，也是为了有一个题目，可以在明年暑期再申请出来和他们团聚。于是我就回了台湾。恰好台湾的《纯文学》杂志向我索稿，我想何不趁此就开始对此一研究计划的写作，因此就写了编入本书附录中的《从〈人间词话〉看温韦冯李四家词的风格》一篇文稿，这一篇文稿可以说是我的早期批评文学中，以主观感受为主之诗歌评赏的一个总结，也是转而注意到以客观之历史角度来分析诗歌演进之过程及现象的一个开始。因此这一篇文稿也就还加有一个副标题，那就是《兼论晚唐五代时期词在意境方面的拓展》。论“风格”之处，着重主观之感受，论“拓展”之处，则着重客观之分析。只不过我的感受和分析，却都是以静安先生对这四家词的评语为依据的。读者一定还记得，在本文开端之处，我曾经提到当年初读《人间词话》时，有过一种“于我心有戚戚焉”的感动，那时曾使我感动，而且觉得蓦然在评赏的途径上窥见了一线光照的，实在就是这几则词话，只不过那时只是朦胧的感动，现在才可以将这种感动加以分析和说明而已。在《人间词话》中，评温、韦、冯、李的这几段话，实在是静安先生在评词之实践方面，最为深造有得的菁华之处。然而我却未曾将其列入本书正文之内，其原因盖由于我对全书的写法与这篇文稿的写作态度，又已经有了不同的缘故。

原来就在这一篇论“四家词”将近完稿时，我接到了美国一个学术团体（American Learned Society）寄来的一封信，邀我去参加将于1971年1月在贞女岛（Virgin Island）举行的一个有关中国文学批评的会议，信中指明论文一定要以中国的文学批评为主。我自己回想一下，过去虽写了不少诗词评论的文字，但主要都

是对诗词本身的体会和欣赏，而并不是对文学批评的研析。我的论“四家词”一文，虽然采用了较客观的历史角度，然而仍是以作品本身的风格为讨论对象，而并不是对《人间词话》之批评理论的研讨。老实说来，我一向对于批评的批评原来并没有什么好感，因为我以为唯有对诗歌本身的评赏，才能使读者真正体会到诗人所欲传达的生命脉搏的跃动，而在精神和心灵方面得到一种光照和启发。至于批评的批评，则往往会形成一种只是对于文字障的纠缠和游戏。可是我所接到的邀请函既指明此次会议将要以批评的批评为主，我当然也就只好勉为其难了，于是我就撰写了后来被收入在《中国古典诗歌评论集》中的《常州词派比兴寄托之说的新检讨》一篇文稿。谁知自此以后我竟逐渐感到批评的批评虽非我之兴趣所在，可是对中国旧日传统批评加以整理，使现代读者能在纷歧的道路中识别一条正确的途径，这原来也该是一项重要的工作。因此我后来对《人间词话》的整理，遂采取了重视理论之分析的态度，与“四家词”一文之重视个例之欣赏者，已经有了显著的不同。于是这一篇“四家词”的文稿，遂未被收入于书中正文，而只列入在附录之中了。而我在本书中之所以未为《人间词话》中评词之个例多作发挥，事实上也正因为我已经写过这一篇“四家词”可以作为参考的缘故。因此在附录的几篇文字中，这一篇实在应当比其他各篇更为重要。这一段说明的话，姑且表过不提。

且说我在1969年暑期，原拟重返哈佛研究，然而却因种种阻难未能成行。这时外子在美任教的一年聘约已经满期，一时未能找到其他工作，两个女儿仍分别在大学及高中读书。为了家庭团聚及生活的缘故，我遂不得不接受了加拿大温哥华一所省立大学的临时聘约。抵温哥华时真是举目无亲，美国不肯给我赴美的签证，台湾因我在加拿大受聘也极不谅解，而当我向加拿大移民局申请家人来温哥华相聚时，移民局以妇女不能为一家之主，丈夫及孩子都不能算是我的眷属为理由，百计刁难。经过许多繁复的手续后，才把丈夫及女儿们接来。那时外子闲居在家，于是像从前一样，以对妻子发威来逞示做丈夫的威权的作风，遂又再度重演。而我既要准备以英文授课的教材，又因明年的工作尚未确定而忧虑，台湾既已无法回去，于是我把八十岁的老父也接到了加拿大。而当时我在工作和心理方面的沉重负担，却无人可以诉说，我既然不愿增加老父和女儿们的愁虑，更不敢向外子诉苦，因为在他的观念中，总以为如果我诉说劳苦，或者甚而只要有人同情我的劳苦，便都是对他的侮辱和讽刺。而这种愤怨当然要发泄在妻子身上。总之，这一年来我尝遍了工作和家庭两方面的劳苦酸辛。不过我那时在思想上并没有什么觉悟，只觉得一切都该逆来顺受，而且以委曲求全忍辱负重为美德。还记得那时我教书所用的课本，是加州大学白芝教授（Cyril Birch）所编的《中国文学选集》（*Anthology of Chinese Literature*），其中选有一篇《史记》的《伯夷列传》和一篇《国语》的《公子申生之死》。我在讲书时对这两位中国旧伦理传统中的典范人物，都曾表示过尊敬赞扬之意。当时我所持的理由有二：其一是伦理是一种双方面的人际关系，而这种关系是维系社会安定的要素！如果人际的一方不守伦理的约束，而另一方仍然遵守约束的话，则社会至少还有一半以上的安定力量，否则便如伯夷所说的是“以暴易暴兮不知其非矣”了。再则我以为完美的持守是一种最高的理想，无论人际的另一方的行为如何，自己的持守不该改变，因为品格的持守，不只是对人的问题，而也是对己的问题。关于这种清者的持守，我后来才觉悟到这原来是造成人际关系之不平等日益加甚的一种懦弱的道德观，所以我在本书第二章的《余论》部分，就曾对静安先生这种“清者”的道德观提出了批评，不过这篇《余论》实在曾经过两次改写，与我当年的想法和看法已经有了很大的不同。

总之，在1970年暑期我来到哈佛以后，当时是抱着对“清者”之品格持守的景仰，而开始我对静安先生之研究的。本书第一编及第二编的前两章的初稿，便都是我在这一个暑期中所完成的工作。那时哈佛燕京图书馆给了我一支锁匙，我可以在闭馆以后仍留在里面工作。因此我可以整天沉溺在对静安先生之著作和生平的阅读及研究中。夜晚，整个图书馆中已空无一人，当我从两侧列满书架的黑暗的长长的通路上走过时，有时我竟会有一种静安先生的精魂似乎就徘徊在附近的感觉。读者如果留意，就会发现我在本书第一

章论及静安先生之性格时，对其知与情兼胜之禀赋、忧郁悲观之天性及追求理想的执著精神，都不仅只是客观的分析而已，同时还流露有一种钦迟仰慕的心意。这可以说是旧日之我的一贯的性格和心情。然而我的转变却也正是从这一年而逐渐开始的。

说到我的转变，我不得不首先承认，我原是一个阅读及交往的范围都极为狭隘的人。这与我个人的性格和过去所生长的环境有很大的关系。如我在本文开端所言，我幼年时，在家里受的是旧式教育，我的伯父和父亲对于女孩子的教育有一个共同理想，就是“新知识、旧道德”，所以后来虽然准许了我到学校去读书，可是在生活方面，对于我的约束则极严，因此我的见闻和感受，便几乎全与外界相隔绝。再加之我自己天性中，又有一种喜欢蹈空梦想之性格，重视内心之感受，而忽视外在之现实。因此除了读书以外，我对于外在社会之种种现实生活，几乎一无所知，而对于与官场政府有关之事务，则尤为厌恶。因为我总以为凡对于官场政治感兴趣者，都不免是一些征逐名利之徒，而我又“安能以身之察察受物之汶汶者乎”。所以我那时不仅避谈政治，甚至连学校中的交往活动也避不参加。我有一位堂兄，与我在辅仁大学同系同班读书，临毕业前要编印纪念册时，他对我说，如果要给每一位同学加几句按语来形容的话，他已经为我想好了几句话，那就是“黜陟不知，理乱不闻；自赏孤芳，我行我素”。不过，我虽不问世事，而世变之来，其及身切肤之痛则有不能逃避者在。我到现在仍然记得1935年夏天何梅协定的签署，和相继而来的冀东防共自治政府以及冀察政务委员会的先后成立。当时我虽然年岁还小，但我已经从家人长辈的言谈中，知道我自己是生活在被政府把主权逐步出卖的土地上。其后我更亲眼见到1936年12月9日，北平大中学校的学生们在爱国抗日的游行中，被镇压的大刀队纷纷砍伤的悲惨事件。当然，在我记忆中印象最深刻的还是1937年的卢沟桥事变，那一年秋季开学时，学校中许多旧日的老师都突然不见了，历史和地理的教科书也一页页被涂改和撕毁了。其后经历了八年长久的沦陷，好不容易盼到抗战胜利，我那时已经大学毕业在中学教书，我曾经带着我的学生们伫立在马路边，流着泪欢呼国军的胜利归来。然而曾几何时，“劫收”大员们“五子登科”的贪污搜括的行为，就使得所有那些曾经欢呼过的老百姓们都寒了心。我现在追想自己当日的心情，对于国民党固是感到痛心失望，而对于传说中一切价值观念都与旧传统道德完全相异的共产党，则又并不了解。就是在这种心情下，我随外子经南京、上海，而转去了台湾。抵台后的第二年，就经历了外子被捕入狱的变故，自此以后，我更加绝口不谈国事，以为生当乱世，亦惟有苟全性命而已。直到1970年暑期，为了从事对王国维的研究，才开始阅读与中国近代史有关的书籍。恰好那年暑期，我又在哈佛燕京图书馆中遇到了两位台湾大学的校友，一位是外交系毕业的，一见面他就问我，来到国外后有没有阅读一些大陆出版的书刊，我说还没有，他说有空可以找来看一看；还有一位是历史系毕业的，有一次他到我的住处聊天，忽然和我谈起文学有没有阶级性的问题，我当时仍是以为文学是超然的，只有艺术方面好坏的问题，没有政党和阶级之分，因此我给他的答复也是否定的。然而他们二人的谈话，却确实曾经引起了我的反省和思索。从此我才拓广了自己的阅读范围，除了近代史以外，对于凡有关中国近百年来革命和蜕变之过程的任何记述，都开始有了阅读兴趣，当时我阅读的书刊极为杂乱，有左派、右派及外籍人士的各种著作。而看来看去我对于共产党的救国救民的理想和艰苦卓绝的经历，竟然越来越加感动和敬佩起来。而因此也就逐渐认识到我过去所钦仰欣慕的，惟知“独善其身”而以“清者”自命的想法和生活，是一种怯懦和狭隘的弱者的道德观；而文学和艺术的创作，也绝不能脱离历史和环境的局限而超然自存，因此后来当我写到本书第一编之《余论》时，对于静安先生“清者”的道德观就提出了批评的看法；而在第二编余论之《〈人间词话〉境界说与中国传统诗说之关系》一节中，也提出了对于文学中“能感之”和“能写之”的社会因素之应该加以重视。这种看法，与我在开始写作本书时，对静安先生之一意钦仰，和对于其文学批评只作理论分析，而丝毫没有批评和反省的态度，当然已经有了相当的不同。然而这两节《余论》却还并不是我在本书中最后完成的部分。

在本书中，我最后完成的实在是《对〈红楼梦评论〉一文的评析》一节文稿。以写作时间来说，前两篇《余论》先后写成于1974年春及1975年冬，而有关《〈红楼梦〉评论》一节，则是在1978年春天才最后写定的。这几年来，我的思想和看法当然又有了若干改变。主要是自“批林批孔”以来，中国报刊上所发表的不够公正客观，也不够学术性的有关儒法斗争的一些文章，首先引起我的反感和困惑。在1975年夏天，我在哈佛燕京图书馆又遇到了那位历史系毕业的台大校友，他对这种现象也同样感到困惑，我们都以为中国思想史中，关于儒法二家思想之融会和消长的问题，原可以写出一些良好的学术论文，然而当时充斥于中国报刊上的，则是既非学术又无真理的一派浮浅偏颇的言论。只是那时我们都因为自己身在海外而心怀愧疚，以为我们既未曾在中国革命建设的艰苦历程中尽过一丝半毫的力量，就不该再在海外发表什么“反中国”的风凉言论。然而，我还是忍不住在1976年春天，写了一篇《谈谢灵运与柳宗元的诗与人》的文稿，发表于香港的《抖擞》双月刊。其用意就为的是表明两点：一则我们虽然承认一位诗人的政治思想及其对人民的态度，足以影响其内容意境的广狭深浅，却不必要给诗人戴上什么“儒家”或“法家”的帽子。再则我们也不该只是为了思想的缘故，便将诗人在艺术方面的成就完全予以抹杀。不过我当时写得极为含蓄客观，并未曾明白表示对国内所进行的儒法斗争之谬论的公开不满。我写的只是一篇纯学术性的论文而已。而由于国内儒法斗争所引起的这种反感和困惑，则一直在我们较熟识的朋友中酝酿着。及至“天安门事件”爆发以后，我们的困惑也随之而日益加深。直到“四人帮”被揪出来，我们对于何以会产生那样不合理的言论和事件的背景，才有了初步的了解。从表面看来，这一次事件的发生，对于海外只凭理想和热情而对祖国寄以无限期望的华侨，当然有相当的打击，然而多数朋友们却并未曾因此而失望后退，反而激起了大家对祖国想求得更多了解和作出更多贡献的心意。就我个人而言，如果是过去悲观消极的旧我，我定会因此而更加厌恶此种政治斗争，而惟想洁身自保，然而现在的我却有了另外的想法，我所感到的不再是远之唯恐不及，而却是参与的有所不足。中国在过去数千年来之所以有那些贪污腐败祸国殃民的政府和官吏敢于骑在人民头上横行无忌，就正是因为人民中觉悟到自己的力量的人太少，敢于拿出力量来参与斗争的人太少的缘故。可是现在经过几次翻天覆地的斗争以后，中国人民已经有了普遍的觉醒，“天安门事件”就是一个最好的证明。当我于1977年夏天回国探亲，第一次看到童怀周所编的《天安门革命诗抄》时，就曾不禁被感动得多次流下泪来，因此我在1978年春天重写《对〈《红楼梦》评论〉一文的评析》一节时，就特别提出了对贾宝玉之感情心态的探讨，并且曾举出李后主、陶渊明以及静安先生来与之相比较，试图说明中国旧传统之士大夫们，他们的品格和行为虽有不同，然而他们的感情心态却是同样局限于悲观哀感的困窘之中的。这一节文稿曾经于1978年5月发表于香港的《抖擞》双月刊，发表时我曾在结尾处加了一段《赘语》，提到了“天安门事件”所显示出的中国人民感情心态的转变。而在把这篇文稿编入本书时，却因为要取得体例的一致，把这一段《赘语》删去了。在那一节《赘语》中，当我提到“天安门事件”中所出现的群众以血和泪写下的千万首诗篇时，曾经这样写道：“这些作品的出现，却有力地证明了中国人的心态确实已经有了极大的改变。因为在这些作品的作者中，包括了各行各业的无名人士，他们的作品都不是为了求名求利，或是为了标榜任何口号教条而写作的。他们当时也正处于‘四人帮’的官僚腐败的作风的黑暗压迫之下，然而他们所想到的，却不再是悲观，不再是绝望，不再是贾宝玉式的悬崖撒手，也不再是陶渊明的退隐或王国维式的自杀，而是联合起来向邪恶的势力斗争。他们原来都并不是作家，他们的作品在文艺技巧方面有些也不够成熟完美，但是他们的血泪，他们的勇气，他们的愤怒，他们的斗争精神，却明白地表现出来，中华民族真正从历史久远的封建腐化的心态下，有了彻底转变和觉悟的一种新生。他们所追怀悼念的周恩来总理，他的为国家、为人民、无私无我的奉献精神，更是有力地击碎了千百年来国贼禄蠹的官僚政府的黑暗，为政府与人民的关系，留下了何等光辉的榜样。这种光芒的透露，和这种心态的转变，才是中国革命所获得的最大的成功，也是中国未来的最大的希望。这种千古未有的民族心态的转变，是每个流有炎黄血液的中国人，无论在大陆、在台湾、在海外，都应该对之珍惜重视，而加深自己的思索和反省的。”写完这

篇文稿以后，我于当年暑期，又曾去美国东部波士顿和纽约各地，参加了几次有关文艺的座谈会，有些谈话曾被朋友们整理，先后发表于1978年8月14日到18日的纽约《华侨日报》和第十六期及第十七期的《海内外》杂志，分别谈到《红楼梦》及《旧时的批评与欣赏》，其中也曾对这种心态的转变有所论及。我之如此喜欢谈到这种心态的转变，不仅因为我对于中国这种心态之转变有着极大的感动，更因为连我们海外的华人，也受到了此一伟大之时代的影响，而纷纷在转变之中，我自己也正是在转变的一份子。我的心态既然有了这种与昔日之我极为不同的转变，因此就颇不愿在这时再回到我从前所曾耽溺和喜爱过的静安先生诗词等作品的悲观绝望之心境中去，这就是我何以对本书原计划中之第三部分竟然未曾完成的主要缘故。

以上我对于自己思想及态度的转变，以及多年来写作这本书的动机和过程，都已经作了大致的叙述。最后我还想说明一点，那就是在今日来研讨《王国维及其文学批评》，表面上看来虽然已经是发生于半个世纪以前的事情了，然而此一事件却直到今天仍有颇可作为我们借鉴之处。王国维生于一个文化和政治激变之时代，我们今日也同样生于一个文化和政治激变之时代，如何避免类似的悲剧再次发生，这是值得我们每一个人都加以深思和反省的问题。我在第一编的《余论》中，曾经提出来说“时代既有负于静安先生，静安先生亦有负于所生之时代”。静安先生所负于时代者，自然是由于其悲观保守之性格，既无法摆脱旧传统之价值观念，因此也就无法追随新时代的演进，遂因认同混乱而陷入矛盾之中无法自拔，这一点对于某些性格固执保守的人而言，自然有藉此而应加以自我反省之处。至于时代有负于静安先生者，则是在激变之时代，政海波澜的起伏对于一个学者所造成的严重的威胁。这一点在今日言之，则“四人帮”近年对作家的迫害污辱，如老舍及赵树理诸人均被迫辱至死，他们的不幸实在更有甚于静安先生。现在“四人帮”虽幸而被及时打倒，然而他们所遗留下的余毒，则仍然有待于彻底地清除。在这些余毒之中，最严重的一点，是“四人帮”时代在舆论控制中所造成的不顾是非真理而盲目跟风的恶习，他们把学术的研究和文艺的创作，都利用来作为篡党夺权的工具，使全国的刊物都陷入了这种邪恶作风的控制下，驱使着全国人民都要做“相率而为伪”的应声虫，这不仅混淆了国民的思想，更对国民的心灵和人格造成了莫大的挫辱和伤害。今日虽然已经把“四人帮”粉碎了有两年之久，然而却似乎仍然没有完全摆脱掉过去的枷锁和毒素。一般说来，在文艺和舆论界，仍不免有跟风的现象，只不过把当日“四人帮”对所谓“走资派”的攻击，变成了对“四人帮”的揭批而已。而如果不能以客观公正实事求是的态度来评定是非功过，而只是把所有“四人帮”时代的人、事、物全部打倒，这样岂不就又恰好犯上了与“四人帮”时代相同的错误，像这种盲目跟风的不正常现象之残留，很可能是因为刊物的编者和作者，都身经眼见过“四人帮”当日法西斯式的迫害，不免余悸犹存，因此便唯以辨察政风而努力跟风为能事。然而这种跟风的恶习却实在是学术研究和文艺创作的大敌。因为学术研究原当以追求真理为主要之目的，文艺创作亦当以忠实于自己的思想感受为根本之基础，即使每个人都有自己的局限和缺点，每一篇作品都不能做到百分之百的完全正确；忠实和真诚的研究及写作的态度，也永远是追求真理和提高艺术的基本条件，而众口一词、相率为伪则是一切堕落的开始，而从事批评的人，就该认真严肃地负起这种分辨真伪、确定是非和品评高下的责任来，而绝不可以苟且盲目地附和跟风，更不可以像“四人帮”时代之只看对象不论事实地决定或捧或打的待遇，天下很少有什么绝对好和绝对坏的人或事，而惟有真诚的态度才是使得真理日明、是非日显的根本条件。静安先生不仅在文学批评中曾提出了主“真”的“境界说”，他对学术研究方面也一样有主“真”之说。他在《国学丛刊》的序文中便曾经说：“事物必尽其真，而道理必求其是，凡吾智之所不能通，而吾心之所不能安者，虽圣贤言之有所不信焉，虽圣贤行之有所不慊焉。何则？圣贤所以别真伪也，真伪非由圣贤出也；所以明是非也，是非非由圣贤立也。”又说：“夫天下之事物，非由全不足以知曲，非致曲不足以知全，虽一物之解释，一事之决断，非深知宇宙人生之真理者不能为也，而欲知宇宙人生者，虽宇宙中之一现象，历史上之一事实，亦未始无所贡献。故深湛幽渺之思，学者有所不避焉；迂远繁琐之讥，学者有所不辞焉。事物无大小，无远近，苟

思之得其真，记之得其实，极其会归，皆有裨于人类之生存福祉，己不竟其绪，他人当能竟之，今不获其用，后世当能用之，此非苟且玩愒之徒所与知也。学问之所以为古今中西所崇敬者，实由于此。凡生民之先觉，政治教育之指导，利用厚生之渊源，胥由此出，非徒一国之名誉与光辉而已。”静安先生这一段深思远虑的话，实在是极值得我们今日加以思索和反省的。如果社会主义时代的学者，其对学术之见地和在学术研究上所享有的自由，较之生于军阀混战之时代的静安先生还有所不如，那实在是极大的耻辱和讽刺。而为了要达到如静安先生所叙写的理由和成就，则对学术之研究自然必须给予更多更大的自由，绝不可如“四人帮”时代之使不学无术、眼光短浅的附势跟风之人来操掌控制作家和舆论的大权，更不可以使学术性的批评论争转变为政治性的迫害，在这种自由和安全的保障下，我们才能真的为中国迎来一个百花齐放的美丽的春天。

写到这里，本来已可告一结束。然而我却仍有两点不能已于言者：第一，我在前面虽极力倡言应给予学术及写作以最大之自由，然而我却并不赞成把学者和作家看做社会中超人一等的特殊人物。一个在工厂中有贡献的工人，或一个在公社中有贡献的社员，都应该像一个有贡献的学者或作家一样，受到同样的尊敬。因为每个人生来资质不同，才能各异，真正的平等是要使每个人都能各适其用。强迫所有的人都去从事体力劳动，而轻视脑力的劳动，那当然是一种错误，而反之如果对从事脑力劳动者予以特别尊敬和优待，使天下人都想弃农工之业而成为学者专家，那同样是一种错误。而要使人们对此有真正平等的认识，真正能做到各尽所能而不感到任何不平，那就要从对各种工作者都给予同等之待遇做起。第二，学术的自由也与一般资本主义社会所标榜的民主自由有所不同，学术的自由是无论在任何政治体制的社会中，都应该得到保障的，而个人的民主自由，则与一个国家的经济制度、社会结构以及教育水平和风俗习惯等，都有着密切的关系。如果在不同的社会体制，或者在准备条件不够充分的情形下，就盲目接受另一种社会的制度和文化，那便往往会造成未受其利而先蒙其害的后果。何况即使在资本主义的国家中，他们的民主自由也已经沦落到流弊滋生的地步，关于这种危机，我在本书第一编的《余论》中已曾论及，不须再叙。总之，民主虽是好事，但也有许多值得警惕之处，社会主义的中国，将如何达成民主集中制的又民主又集中的理想，还需要有一段尝试实践的过程，而立定健全的法制，则当是目前首要之务。

写到这里，回头再看一看在本文前半篇中所写的，旧我的悲观消极的性格和独善其身的作风，我不得不说自己确实是改变了。从对王国维的文学批评的赏爱和研讨，竟然归结于要以王国维的悲剧来作为今日中国政府和人民的借鉴，这种结果是我自己始料所未及的。

1978年12月20日写定

---

(1) 此次整理《迦陵著作集》，附录之文一并略去，其中《说静安词〈浣溪沙〉一首》未收，《由〈人间词话〉谈到诗歌的欣赏》收入《清词丛论》，《从〈人间词话〉看温韦冯李四家词的风格——兼论晚唐五代时期词在意境方面的拓展》收入《迦陵论词丛稿》。

# 《王国维及其文学批评》补跋

《王国维及其文学批评》是我十几年前所写的一本书。此书之写作开始于1970年之暑期，全书共为两编：第一编为《王国维的生平》，分为二章，首章为《从性格与时代论王国维治学途径之转变》，次章为《一个新旧文化激变中的悲剧人物》，另加副标题为《王国维死因之探讨》。第二编为《王国维的文学批评》，分为三章：第一章为《序论》，第二章为《静安先生早期的杂文》，第三章为《〈人间词话〉中批评之理论与实践》。此诸文稿曾先后以单篇论文形式，发表于《香港中文大学学报》，台湾《文学批评》及香港之《抖擞》诸刊物中。其后于1979年结集由香港中华书局刊印成书。又于1982年由香港中华书局将原书胶片让与广东人民出版社再版。当时曾写有补正文字两则，请求广东人民出版社于再版时加以补正，但因补正稿寄到该社时，书已印就，遂由该社印为单页夹附书中。其后又有台湾书商明文、明伦、源流诸出版社盗印拙著多种，此书亦在其中，诸书商既根本未与作者联系，当然更无从加以补正。而近两年来，国内又曾出版有关王国维之书籍多种，如1983年7月浙江文艺出版社曾出版萧艾先生著《王国维评传》一册，同年9月华东师范大学又出版《王国维学术研究论集》第一辑一册，1984年3月北京中华书局又出版《王国维全集·书信》一册，为从事有关王国维事迹之研究者提供了不少可资参考的材料。而我近年来多次回国教学，亦有幸得以拜晤王国维之门生在四川大学任教之徐中舒教授及在华东师范大学任教之戴家祥教授，还有王国维之幼子在上海第一医学院任教的王登明教授，从彼此谈话中，也使我对王国维之生平与为人更增加了不少深入的了解。其后戴家祥教授更曾写一长函，指出了我以前所写的《王国维及其文学批评》中所引据之史料的一些疏误之处。近两年来更有在吉林大学任教的罗振玉之孙罗继祖教授，曾根据王国维致其祖父的书札，写了很多篇有关王国维之政治思想及死因的论文，仅就我所阅及者言之，已有七篇之多，篇目如下：一、《读〈关于王国维的功过〉》，以笔名“甘孺”发表于《读书》杂志1982年第1期（按：题中之《关于王国维的功过》一文作者为萧艾先生，原文发表于《读书》1981年第8期）；二、《关于王国维先生的六通书札》，发表于《史学集刊》1982年第1期及第3期；三、《王国维先生笔下的哈同仓圣明智大学》，发表于《社会科学战线》1982年第1期及第3期；四、《跋〈观堂书札〉》，发表于《读书》杂志1982年第8期；五、《〈观堂书札〉再跋》，发表于《史学集刊》1983年第3期；六、《〈王国维及其文学批评〉读后》，发表于香港《抖擞》1983年11月总第54期；七、《王国维先生的政治思想》，发表于华东师大1983年9月出版之《王国维学术研究论集》第一辑。综观罗继祖先生所写之论文，大多取材于王国维致其祖父罗振玉的书札，是极可重视的一批有关王国维的研究资料。据罗先生在其《读〈关于王国维的功过〉》一文之叙述，罗先生共收藏有王氏之书札一百六十余通，现在已全部编入中华书局出版的《王国维全集·书信》中。以上各方面之资料，本是我当年在撰写《王国维及其文学批评》一书时，所极想搜辑而无法获得的。因为如我在该书《后叙》中之所言，当时引起我撰写此书的动机，原来就在于想要为王国维治学途径之转变及其自沉而死这两件使人困惑的问题，作一次客观公正而且详尽深入的探讨，因此搜求极广，注释极详。只可惜当时无法获得如今日所得之于王国维与罗振玉两先生之门生与后人之第一手资料，故所引述之史料乃有少数不尽详确之处，而许多据情理可以推求的设想，在当时也未能得到可信的证明。现在既幸而得到了这些资料，因此遂决定再为前书撰写一篇补跋，一方面既可以对前书所引史料之不尽详确者加以补正，另一方面也可以对前书所推求的设想而证据未足者，增加一些可信的证据。

首先我要对前书所引史料未尽详确者，据现在所得资料，分别加以补正[(1)]：

1．原书第64页倒第2行“罗氏自日本返上海，以次女许嫁静安先生之长子潜明”。据戴家祥先生相告云：“潜明夫人名罗孝纯，为罗振玉之三女，并非次女。”

2．原书第65页第7行“静安先生则就聘于清华学校任研究所教授”。据戴先生相告云：“清华学校原应指当时之留美学校，自1925年改为清华大学及研究院；原有清华学校不再招生。过去已招进之学生，学制照旧，直至全部毕业为止，因此对外交涉有双重身份。在对旧制关系上仍称清华学校，对新招学生则称清华大学。”

3．原书第75页末行至第76页第1行“他既不曾参加过任何复辟的活动，也未曾牵涉于任何政党的政争”。据戴先生相告云：“此说十分公允。1925年双十节，故宫对外开放三天。其中特别开辟了一间，展出所谓阴谋复辟活动的罪证。其中有康有为致庄士敦信，有江亢虎致庄士敦信，特别是金梁的奏折最为突出。静安先生不但没有片言只字，就他们的奏折之中，也没有提到静安先生的名字，足见其并未参加此一活动。”

4．原书第80页倒第3行“静安先生在其致北大某教授书中”。据戴先生相告云：“这位教授是法国归侨李石曾，当时任故宫善后委员会委员长。”

5．原书第85页倒第5行“北大曾一度欲聘静安先生为教授”至86页末行及87页第1行“可是两年后他终于接受了北大的聘请，在上海担任了北大研究所国学的通信导师”一节。据戴先生相告云：“北京大学国学研究所聘静安先生为通信导师，有北京大学《国学季刊》为证。此事出于马衡之推荐。当时沈兼士担任所长。至于通信导师，实际上只是名誉职，根本没有报酬。而清华大学则隶属外交部管辖，经费来源于美国庚子赔款，绝对不受政局影响。清华大学之聘静安先生为研究院教授，是出于胡适之推荐。主张设立大学部及研究院之人是张伯苓之弟张彭椿，他与胡适皆曾留学美国，思想相近，所以水到渠成。”

6．原书第86页第3行引王国维致蒋汝藻信云：“观北大与‘研究系’怕有包揽之意，亦互相恶。”据戴先生相告云：“这句话始终看不清楚。北京大学之中文、历史两系，根本找不出谁是宪法研究会中人。法学院的罗文干，是司法部来兼职的讲师；丁文江是理学院的地质学教授，而主要工作则在地质调查所；外文系的徐志摩，一度追求林长民的女儿林徽音，被人看成研究系分子。其他就找不出别人了。中文系是三马（马叙伦、马裕藻、马衡）、三沈（沈兼士、沈尹默、沈致远）两派争霸的局面。马叙伦是陈介石的学生，马衡是罗振玉的学生，马裕藻也是陈介石的学生。沈氏三兄弟都是章太炎的学生。论政治面貌，谁也不是研究系。另外，据所知北大中文系还有所谓三怪，其中辜鸿铭是复辟派，刘师培是拥护袁世凯称帝的学者，被袁封为国师，林琴南是反对新学的吹鼓手，都是没有政治派系的单干户。此外还有四古，是黄节、黄侃、刘毓盘、林损，这些人都是反对新文学的人，但是没有政治派系。静安先生信中此语，也可能为一时笔误，把‘研究所’写成了‘研究系’。或者由于他对北京大学中文系的阵营不很了解，所以所言不完全正确。”

7．原书第116页注释①第2行，引《国学月报》在《王静安先生专号》中，所载《记王静安先生自沉始末》一文之作者，署名“柏生”者，据王德毅先生之《王国维年谱》以为柏生乃“王国维门生戴家祥”。今据戴先生自己相告云此文非其所撰，及出于其同门刘节之手笔。刘氏字子植，浙江永嘉人，曾任中山大学历史系教授（按：戴先生原函谓刘为中文系教授，其后当笔者致函广东人民出版社请予补正时，钿蒙出版社复函相告云刘为历史系教授，已于1979年病殁）。

以上诸则，或可以补充旧引史料之不足，或可以更正旧引史料之失误，所依据者皆为戴家祥先生致我之长函，耆旧之言，幸有足征，爰悉为之引录如上。

除去戴先生所提供之资料以外，对于研究王国维之生平及思想而言，另一批最可信据之资料，自然是近日由北京中华书局所编辑出版的王国维的书信集。其中大部分书信都是讨论学术问题的。关于王氏学术方面之成就，因早已昭昭在人耳目，此批书信之发表，足可以使读者对其治学精神之勤慎谨严益深敬佩，固不待论。至于其又引起读者之争论的，则是由于在书信集中，有一部分是罗继祖先生家中所收藏的王国维致其祖父罗振玉的书信，其中有几封谈及张勋复辟之事者，当时王国维对其所见闻的有关复辟之情况，曾经写信向居住在日本的罗振玉作了详细的报告，并且表现出相当同情的口吻。因此罗继祖先生乃由此得出了一个结论，以为王氏之自沉，是为了“殉清”而死，此一论断，是近几年来罗先生所发表的几篇有关王国维的文章中的一贯的看法。早在1978年，罗先生在其所写的《跋〈观堂书札〉》一文中，就曾提出说：“祖父和王先生效忠清朝的信念，至死不渝，这一点是相同的。”这篇文章后来曾交付《读书》杂志，发表于1982年第8期之中（见该刊第103页）。其后罗先生又写了一篇《〈观堂书札〉再跋》，发表于罗先生所任教的吉林大学出版之《史学集刊》1983年第4期中，文中曾提到说：“先将拙跋在《读书》1982年第8期上发表。《读书》编辑部说我对王先生之死提出了新问题，其实我们对这个问题向来一贯，没什么新旧之分”（见该刊第37页），又说“我们说王先生之死是殉清，是尸谏”（见该刊第41页）。罗先生所谓“向来一贯”的“殉清”“尸谏”之说，原来就是罗先生之祖父罗振玉在王国维自沉之后所提出的说法，罗振玉在当时曾写有一篇《王忠悫公传》，其中便曾特别强调“殉清”之说，即云：“10月值宫门之变（按：指1924年溥仪被冯玉祥所迫迁出故宫之事），公援主辱臣死之义，欲自沉神武门前御河者再，皆不果。”又云王国维自沉以前曾“嘱予代呈封章”，也就是“尸谏”之意。这种说法，在当时便曾引起许多人不同的争议。而且其后又曾经溥仪指出，罗振玉所呈的封章原来是罗氏所伪造。因此罗氏所谓“殉清”“尸谏”之说，多年来遂未曾被学者们所采信，此自当时之陈寅恪、梁启超，以后之郭沫若，以迄今日在台湾为王国维编写《年谱》之王德毅先生和在大陆撰写《王国维评传》之萧艾先生，就并无一人采用所谓“殉清”“尸谏”之说。而现在罗继祖先生根据其所保存的王国维的一些书信，又再度提出了“殉清”“尸谏”之说，这确实如《读书》编辑部之所说，是对王国维之死又“提出了新问题”。我个人十年前所写的《王国维及其文学批评》一书，既然也曾探讨过有关王国维死因之问题，因此对近来国内所搜辑的大批王国维之信札，以及罗继祖先生根据其中一部分信札所写成的几篇讨论王国维之死因及其政治思想的论文，乃感到特别值得重视，很盼望能从其中得到一些可贵的资料，一如我从戴家祥先生处所得到之资料，可以补正我前书之所不足。如果王国维之书札可以证明其确为“殉清”“尸谏”而死，则可以使数十年来其死因所引起的种种争议，从此定为一说，也未始不是一件好事。因此我对《王国维全集·书信》中许多信札，及罗继祖先生的几篇文章，都曾仔细研读了一遍，特别是因为罗先生文章中有一篇《〈王国维及其文学批评〉读后》，正是对于拙著中某些看法的讨论，我读得也更加仔细。现在就将我个人阅读这些书札及文稿后的一些感想及心得写在下面，向关心此一问题的读者们求教。

首先我要说的是，我感到罗继祖先生论述引证都相当客观，即如其在《跋〈观堂书札〉》一文中，述及王国维长子潜明去世后，其遗孀罗孝纯亦即罗振玉之三女遂被罗振玉携返之事，便曾云：“三十年夙交感情突然破裂，原因是祖父脾气褊急。”又谈到王国维死后罗振玉为之代呈封章之事云：“祖父却迫不及待的代递遗折。溥仪说，遗折写得很工整，不是王国维的手笔，这话倒是说对了。”（见《读书》1982年第8期第102—103页）。又在《王国维先生的政治思想》一文中，再谈及王国维与罗振玉晚年交恶之事，云：“当时伯深姑丈海关恤金三千余元，王先生汇给我的姑母，我的祖父开始尚不令姑母收受，这出于一时负气，曲在祖父。”（见《王国维学术研究论集》第406页）凡此种种都可见罗继祖先生不为尊者曲讳实事求是的史学家之精神。至于在《〈观堂书札〉再跋》一文中，则罗继祖先生因读到台湾大学王德毅先生所撰《王国维年谱》，见其叙及王国维自沉后所引述的几篇文章，如殷南所撰之《我所知道的王静安先生》、顾颉

刚所撰之《悼王静安先生》及史达所撰之《王静安先生致死的真因》诸文，都不同意王国维之自沉是为了“殉清”，而指出了“长子之丧”、“挚友之绝”，又以为王国维是因为罗振玉的关系，才“成了一个遗而不老的遗老”，更对罗振玉之为人大肆攻击，以为王国维是因罗振玉向之“逼债”而死，因此罗继祖先生遂在《再跋》文中对以上诸说纷纷驳斥。但也仍然承认了“既有长子之丧，又遭挚友之绝”，这两句话“可以说是真实的反映”。这种态度也极为客观公正。盖以史达文中对罗振玉之诋毁，及谓王国维之死是由于罗氏逼债之说，本不可信。我在《王国维及其文学批评》一书之第一编第二章第二节“静安先生与罗振玉之关系”中，便已曾推论当日此种对罗振玉加以诋毁之说并不足信，以为“从罗振玉早年对静安先生之赏拔协助来看，罗氏确实有一份爱才之深意”，又以为王国维“其所以宁愿与罗氏合作者，必是由于罗氏所为之安排的工作与环境，都有使静安先生乐于与之合作之处”，更曾举引王氏所撰《殷卜辞中所见先公先王考》一文所附与罗氏论学书信之《跋文》为证，以为“二人在一起论学之乐趣可以想见”，又曾举引王氏为罗氏雪堂校刊群书所写之《叙录》为证，以为“静安先生对罗氏之提倡学术、刊行古籍之努力与成就，确有一份尊敬之意”，因此结论说：“以静安先生之重理想而薄物质，及罗氏之校刊书籍动以巨万，与其一向对静安先生资助之慷慨，也必不致因金钱之故便相迫致人于死。”而且我在该书中不仅讨论了王国维与罗振玉之关系，也结合了王国维之性格与时代，讨论了王国维与清室及民国政府各方面之关系。所以罗继祖先生在《读后》一文中，便曾说：“我读了之后，感觉叶先生这本书在过去和现在我曾见到对王国维学术思想研究所有书刊中，是考虑得最周密、深刻和最公允的一部专著。”对书中我所分析的王国维性格中的几点特色，罗先生也完全同意，说：“我觉得从来没有人能对静安先生的性格作出这样细致而准确的评论来。”对于我所推论的静安先生并非如某些人所说的“对政治根本不过问”，其专心于古史之研究也并非只为解脱逃避，而是自有其“理想与信仰”的看法，罗先生也认为是“切实深入”。（以上所引皆见于《抖擞》所载罗文1983年11月第54期中之第45页）而另外有两点推论则是罗先生所不同意的：其一是关于王国维与罗振玉二人晚年交恶的原因，我的推论是“静安先生与罗氏相交三十年之久，然其间大都仅为学术研究方面之关系，而最后数年则由于同任逊帝溥仪南书房行走之职，遂因当时变乱畸形之政治背景，形成了二人间不同于以往研究学术之单纯的另一种复杂微妙之关系”。因此以为“罗振玉积三十年与静安先生合作之经验，而当他需要政治上党羽支持之际，竟一旦发现其有不肯附和之时，心中自或不免有所恚愤”。这是罗先生所不同意的第一点。其次则是关于王国维的死因，我的推论是“静安先生与逊清及民国二者之间的关系，既原就存有着双重的感情与理智之矛盾，因此在心理上他对于逊清及民国的任何一方实在都不能完全归属。所以一方面当逊帝溥仪迁往天津时，他竟进入了民国政府的学校教书，且自以为‘计亦良得’，而另一方面则他对于民国政府所表现的一切，又全无希望及信心”。又说：“他在一般人心目中之身份，则依然是属于逊清遗老一派的人物。但如果就静安先生的内心而言，则他又不仅没有像其他遗老一样的迂腐固执的思想，而且对于那些包围在溥仪左右勾心斗角阴谋政治活动的一批遗老们，乃是深恶痛绝远之而唯恐不及的（见其与蒋汝藻信）。这一矛盾，就正是静安先生既无以自白更无以自解的一种最深沉的痛苦。因此在北伐军攻入华北的可能情势下，当南方已经被北伐军所占领，而且由于国共两党之争曾经演出过残酷的杀戮之后，静安先生既预见华北也将面临一次军阀政党之争的大变故，则他之恐惧于即将来临的变故也会为他带来有关政治思想的迫害斗争，应该也是极自然的一种心理。如果静安先生真以效忠逊清之遗老自居，且有为之死义之心，那么便纵使遭受到迫害，甚且为之殉身而死，也尚不失为有代价或者竟是自己可引以为荣的一件事。然而事实上，在静安先生的内心中却又并不自认是一个真正的遗老，他也并没有要为那一个被勾心斗角的政客所充满的已逊了位的小朝廷殉节死义的意思。在这种情形下，如果遭受到迫害，那才真是一种全无代价的迫辱，而以静安先生之仁讷的性格及其对溥仪的顾恋之情，却又全无在迫辱下加以自我辩白的可能。这种既无代价又无辩白之余地的迫害污辱，才是静安先生所深为恐惧的。”（关于静安先生矛盾而且悲观之性格，及其与罗振玉、清室及与民国政府之多重复杂的关系，不能在此完全征引。）总之，我的意思是认为王国维在与

清室及民国之关系中，都存在着不能完全归属的感情与理智之矛盾，平日又极忧郁悲观，死前一年的长子之丧及挚友之绝，当然也曾给他相当大的打击，但真正促成他决心自沉的，主要还是由于当时北伐军即将攻入华北，王国维恐惧于受到迫害污辱，所以才自沉而死，并不是为了“殉清”“尸谏”。这是罗先生所不同意的第二点。罗先生对此二点认为是由于我对于有些事实不明白或不了解，因此罗先生便很认真地提供了一些过去不为外人所知的史料。其一是关于王国维与罗振玉交恶失欢的原因。罗先生在《〈王国维及其文学批评〉读后》中曾经说“失欢的真正原因，叶先生是不明白的”，又说“她由于不了解罗、王晚年失欢是由于家庭细故而起，反误会为溥仪到了天津，由于两人，一个热衷于派系斗争，阴谋复辟；一个力求逃避派系斗争，就聘讲学，以致多年感情破裂，她却没有注意到静安先生祝罗六十寿诗末两句‘百年知遇君无负，惭愧同为侍从臣’，并且罗与王在溥仪张园小集团里同被人指目为朋党。静安先生之所以不能不就清华之聘，主要正像他自己说的‘现主人在津，进退绰绰，所不足者钱耳’（致蒋汝藻信），由于主人缺钱，静安先生的‘五品俸给’已领不到手，一家生活无着，才不得不俯就清华之聘，这一点是叶先生所想象和考虑不到的”。以上是罗先生对于罗、王交恶及王国维之何以就清华之聘所提供的资料。其次罗先生对于王国维自沉是为“殉清”而死，也提供了参考资料，那就是罗先生所保存的当年王国维致其祖父罗振玉的大批书信，罗先生在《读后》一文内共摘录了有关当日政局者三十五条，并且说“以上共三十五条，可见静安先生辛亥以后整个的思想倾向，他不但赞成张勋复辟，给以很高的评价，并且于复辟失败后还把再度复辟的一线希望寄托于他人。当时祖父远侨京都，身在局外，亲身参见的是沈曾植。静安先生因住在上海的关系，为祖父传递消息，以后一直未断”。又说：“由于这批信札未早公布，致使人们只能看到静安先生给蒋汝藻、陈乃乾和日本人的信札，于是得出静安先生专精学术根本不过问政治的结论，真是莫大的诳言（按：此数句不指拙著，盖罗先生在前文已曾述及“某些人说，静安先生对政治根本不过问，也没有发生过任何兴趣。叶先生却不同意这种看法”。意者罗先生所指盖为台湾王德毅先生所撰之《王国维年谱》，及大陆周传儒先生所撰之《王静安传略》。可以参看罗先生之《〈观堂书札〉再跋》一文）。像上面这些话静安先生如何能对蒋、陈等人去说呢？这批材料应该说是最珍贵的。别人费尽心思去揣测，结果适得其反，不知叶先生看后还有什么感想。”又说：“最近张舜微教授在他新著的《中国文献学》里说，如静安先生不是早死，伪满小朝廷他也会去参加，张教授是看过这批书札后很自然地提出的。”（见《抖擞》所刊《读后》一文第49页及50页）我对于罗继祖先生所提供的详细资料非常感谢，不过我看后的感想却与张舜微教授颇有不同。

首先我要提出来一谈的是论述历史上之人物事件，必须注意事件发生之时间的先后，因为时间先后之不同，便可能影响当事人思想感情之不同，也可能形成环境因素之不同。如果就罗、王二人失欢交恶之一事言之，则据罗继祖先生所提供的资料谓是“由于家庭细故而起”，罗先生在《读后》一文未详言其“细故”，但在其所撰之《永丰乡人行年录》（即罗振玉之年谱）中所记，则谓“1926年8月20日，王婿伯深（潜明）病卒于沪，乡人痛女孝纯不幸，赴沪视之。伯深与弟高明、员明皆静安原配莫出，莫殁继潘，而孝纯为长子妇，与继姑有违言，仆媪复从中构之，静安虽家督而平日家政皆潘主之，已不过问，与乡人事无巨细皆过问不同。至是伯深卒，静安夫妇莅沪主丧。潘处善后或失当，孝纯诉诸乡人。乡人迁怒静安听妇言，而静安又隐忍不自剖白，乡人遽携孝纯大归。自是遂与静安情谊参商。京津虽密迩，迄静安之逝未觌面，函札亦稀通矣。伯深服务海关，卒后恤金，乡人且不令孝纯收受”。关于此种所谓“家庭细故”，其中是非固非局外人之所能论断。不过以罗振玉与王国维相知三十年之久的交谊，而且当辛亥革命以后，王国维随罗振玉东渡日本之时，还曾一度与罗家同住（见王德毅撰《王国维年谱》），则王国维之性格及其家中情况，当必为罗振玉之所深知，乃今竟因“家庭细故”“迁怒静安听妇言”，若此事缘起仅如罗继祖先生所述，是由于罗振玉之三女孝纯与其继姑“有违言”，此在罗振玉方面亦当念及与王国维之卅载相知，必不至“遽携孝纯大归”，更且连海关恤金“乡人且不令孝纯收受”。凡此种种皆似未免有处置过当不近人情之处。此所以虽在有

意宣扬祖德之罗继祖先生亦无从为之曲讳，而不得不承认其“脾气褊急”，“曲在祖父”也。因此我就不由得想到我当年在《王国维及其文学批评》一书中论及王与罗之关系时的一种推想，以为是当罗、王二人同为逊帝侍从之际，罗氏热心于政治之活动，而王氏则厌恶政治派系之斗争，“罗振玉积三十年与静安先生合作之经验，而当他需要政治上党羽支持之际，竟一旦发现其有不肯附和之时，心中自或不免有所恚愤”。罗氏之“遽携其女大归”，且不令其女收受应得之恤金，使王国维陷入极为难堪之境地（见《王国维全集·书信》第264页所载1918年7月7日之致罗振玉函），便已可见罗、王之交恶应不仅由于罗女与其继姑“有违言”之“家庭细故”，而正是由于罗氏本人对于王国维亦有所不满之故。不过我的这种推测，在当时撰写该书时，却苦于“全无文献足征”，而现在则因王国维大批书信之刊行问世，遂令我所作的推想，得到了有力的证明。今请以历史事件发生之先后言之。王国维长子潜明之丧，发生于1926年9月，据罗继祖先生言，谓“自是遂与静安情谊参商”，乃“由于家庭细故而起”。但考之北京中华书局近所出版之《王国维全集·书信》，则其中有1924年之书信数封，颇可自其中窥见我所推想之情形之一斑。举例而言，如1924年2月5日致罗振玉函云：“雪堂先生亲家有道：顷别后回家，细读尊文，并思立言之法，因思前次尊文由维代缮，手续本不甚妥，而螺江自来敝处，又令楫先传语，谆谆以不须再说相属，（且上已指出造谣之人，维不能以不知为解。）若此文再由维缮，则或以维借名相污蔑亦不可料。（此文亦因之失效）故将尊文与维所拟一稿令冯友送呈，请与素师一酌，或用其一，或参合用之，即由叔炳兄一缮封固。交维代递，似于手续较备。”（见《王国维全集·书信》第389页，注云：“原件北京图书馆藏”）又如1924年5月26日致蒋汝藻函云：“孟蘋吾兄有道：前晚奉手书，敬悉一切。《忘机集》封面大小请再画一纸（前画格纸恐弢老处必已无有）。请弢老书，求之不难，特稍需时日耳。（亦不过一二十日）。顷皇室颇多事，海藏办事卤莽灭裂，与前此之因循腐败者正各趋一极端，可虑之至。此数月中心绪至为不安，然无补救之法，如何？如何？前此检书，三日一值，至午后二时始出。自本月起检书事毕，改为七日一直，正午即出。弟直日正值星期，此外非有他事不入也。”（见《王国维全集·书信》第394页，注云：“原件上海图书馆藏”）再如1924年6月6日致罗振玉函云：“雪堂先生亲家有道：顷得复书，敬悉一切。此次我辈对北海议论最烈。前日聆上公所言，盖绍等疑公欲尽去新旧人，而拥素老出，即心中明知其不然，亦必以此相诬蔑，此为彼等防御之远策。上公言语中露挑拨二字，即出于彼等之口者也。观告上公，公本无所为，亦不畏其中伤。至第二层谓不欲使当上从此轻易老成之语，观无以答之，只唯唯而已。前函所述皆上公语，（即改为致紫阳函一节，亦上公所言。）惟欲使公知他人心理，若公之心事，观岂不知。又上公屡谓观太真，由渠屡称。其人故有新命，若以此笼致观者，亦岂不可笑耶？观之欲请假者，一则因前文未遽，愧对师友；二则因此恶浊界中机械太多，一切公心在彼视之尽变为私意，亦无从言报称，譬如禁御设馆一事，近亦不能言，言之又变为公之设计矣。得请之后，拟仍居辇毂，闭门授徒以自给，亦不应学校之请，则心安理得矣。”（见《王国维全集·书信》第400页，注云：“原件北京图书馆藏”）（以上诸函凡信中括号中之文字皆王氏之所自加）从以上几封信来看，王氏与罗氏之间的矛盾，以及王氏之不欲卷入政党之争的心情，已经显然可见。在所引第一函中，王氏即已明白表示不愿为罗氏缮写有关政争之文字，故将罗之文稿退回，令其再请他人缮写。在所引第二函中，王氏又表示每周仅入值一次，非有他事，不愿入宫。在第三函中，则更表示政争之复杂常使王氏陷入难堪之境地，有时竟无以为答，但能唯唯而已。因此直指当时小朝廷中之政争为“恶浊界中机械太多”，而表示欲向逊帝溥仪请假，不再入宫当值，而宁愿“闭门授徒以自给”，则王国维之决心脱离溥仪之小朝廷，固显然并非如罗继祖先生所言，是因为“五品俸给已领不到手，一家生活无着，才不得不俯就清华之聘”者也。罗先生又曾以为过去“人们只能看到静安先生给蒋汝藻、陈乃乾和日本人的信札”，所以不足为据。但现在本文在前面所征引的三封信中倒有两封是写给罗先生的祖父罗振玉的，乃竟直指罗氏所参与政争的小朝廷为“恶浊界中机械太多”，则较其致蒋汝藻信中所写之“离此人海”之言，尤为显露矣。至于罗先生曾引王国维赠罗振玉之寿诗“百年知遇君无负，惭愧同为侍从臣”两句，以证明罗、王二氏之政治趋向相

同，则其中恐亦有误解。盖以此一联诗句中之上一句与下一句，原是一个相反的对比。上句是称说罗氏对溥仪之知遇能够“无负”，而下句之“惭愧”则为王氏之自谓，其所以“惭愧”者，则正以为二人虽同为“侍从”之臣，而自己对溥仪知遇之恩则“已负”也。然则其政治思想之并不全同，岂不亦复显然可见。据罗继祖先生在其《读〈关于王国维的功过〉》一文中说，“1927年校刊《王氏遗书》时，我十五岁”。（见《读书》1982年第1期，第153页）如此上推至1924年王国维给罗振玉写前两封书信时，则罗先生才不过十二岁而已，因此对于罗、王二人之间的一些复杂微妙的矛盾关系，可能并未能完全理解，而以后所保存及所参考征引之书札也可能不够全面，所以才会发生错误的判断。以上所举引的王国维的三封书札，分别写于1924年2月、5月、6月，当时之王国维既已厌恶了小朝廷的政党之争，遂于次年接受清华之聘，在1925年4月迁入清华园，至其祝罗之寿诗则写于当年7月，已在迁居清华的三个月之后，这时罗、王二人之政治趋向之不同，已经有了明显的区分。不过王国维一直眷念三十年之交谊，所以仍至津为罗祝寿，但不免在诗中已隐然流露了二人归趋之不同，所以才自谓为“惭愧”。至于王国维长子之丧，则发生在一年以后，所以才会因所谓“家庭细故”，而导致了“情谊参商”，那便正因为罗、王二人之间实在早已存在了一种矛盾的缘故，而这也就正是我十年前所撰写的《王国维及其文学批评》一书中，于论及王国维与罗振玉之关系时所作的推想，只不过直到今日才由新发表的一些王国维的书札得到证实而已。

其次再就王国维之自沉是否为了“殉清”“尸谏”一问题言之。本来从我们在前文论及罗、王交恶时所举引的王国维三封书札来看，王氏之极欲脱离小朝廷之政争的心情，既已明白可见，则其自沉之并非为了“殉清”“尸谏”，本已不辩自明。不过罗先生在《读后》一文中，既然曾经引了三十五条王国维论及政局的书札，欲根据其中王国维所表现的对张勋复辟之同情的口吻，来证明罗先生的“殉清”“尸谏”之说，我们对此当然也应该略加剖析。首先我们要提出来加以说明的，仍是论述历史人物及事件时，所当注意的时代先后之问题。罗先生在《读后》一文中，引述王国维之三十五则论及政局之书札，对于书札之年月完全未加注明，而其实年月之先后与王国维的思想感情之状况，却一直有着非常密切而且非常复杂的关系。我在《王国维及其文学批评》一书中，曾经以王国维性格中之几点特色为基础，对于他与罗振玉及清室之关系，依年代之先后，作过比较有系统的分析。我首先曾提出王国维在性格方面的几点特色，其一是“知与情兼胜的禀赋”，故而“在现实生活中常徘徊于去之既有所不忍，就之又有所不能的矛盾痛苦之中”；其二是“忧郁悲观的天性”，这使他对逊清及民国同样感到失望，“也可能是造成他最后走向自杀之途的一项潜在因素”；其三是“追求理想的执著精神”，当其“陷身于战乱迭兴及党争恩怨的复杂环境之内”，其“一意所追求之个人的理想既与各方面全然不能相属，且全然不为任何一方所谅，遂终于自陷于孤绝而又矛盾的痛苦之中，不得不以自杀来维护其理想中之最后一点清白”。然后我在该书中又曾依年代之先后，对王国维与罗振玉及清室之关系也作了详细的探讨。王氏与罗氏之关系，可分为几个阶段来看：最早是始于光绪二十四年（1898）戊戌变法之际，王氏有志于新学，遂自故乡海宁前来上海，进入罗氏所主办之东文学社读书，自此遂蒙受罗氏之赏识及培植。及辛亥革命后，罗氏东渡日本，王氏亦随之东渡，且曾与罗氏全家同住，在此一时期王氏曾受罗氏之影响，尽弃其前此所耽爱的西方文哲之学，转而致力考古，自兹以后，其思想遂由趋新而转变为保守。不过此次之影响与转变，也有王氏自己个人之因素，并非由罗氏强加之转变，所以二人之交谊乃因志意之更为相近而益形密切，其后于1916年春王氏自日本返上海就任哈同《学术丛编》编辑之职，与罗氏之通信仍极为频繁，这也就是罗继祖先生所保存的大批的王氏之书札。在这批书信中，所叙及之情事，有关于学术者，有关于生活者，有关于代罗氏买卖古董书画者，亦有关于政局者。其中第一次论及政局者，实始于1916年2月13日致罗之一函，内中叙及“乙老（按：指沈曾植）对时事谓南人欲恢复辛亥冬间状态，是适以助，故近又不能乐观云云。余亦无所闻”。又于3月30日致罗书中云：“此间近日绝无所闻。”又于4月2日致罗书中云：“此间近亦无闻，惟今日报载冯、张电北方，谓时局至此，无论何人，不能

当此重任。而下文无一语，不知何意。”（以上三函见《王国维全集·书信》第49、61及63页）从王氏在信中屡屡言及“余亦无所闻”，“此间近日绝无所闻”及“此间亦无闻”等口气来看，很可能是罗氏在函中曾经写有问询近日国内政局之语，故王氏乃在复信中答以近之闻见，有时也叙及自己的观点，但绝无参与任何活动的情况。所以本文前面所引戴家祥教授之言，亦曾叙及当年故宫展出所谓阴谋复辟活动罪证之时，不仅并无王氏之片言只字，就是别人的奏折中也未曾提到过他的名字。可见王氏对于当日时局只不过是关心而已，而却并未参加任何真正的活动。除此以外罗继祖先生在《读后》一文中，还曾举引王氏书札中述及“对北学延聘态度”者两则，其一谓“北学之事，若询之寐叟（按：指沈曾植），必劝永行。然我辈乃永抱悲观者，则殊觉无谓也”，又一则云：“今晨往寐叟处长谈，北京事寐谓可允，如有研究著述事嘱托，可以应命。又谓可乘此机北行，作二月勾留，果不出永所料，公谓此事何如？”（见香港《抖擞》1983年11月所刊罗文《读后》第49页）从以上二函看，第一封信所表示的是不欲接受之意，第二封信则表示有可以考虑之意，不过还向罗氏征询意见。其后又有一封罗继祖先生所未举引之书信，亦言及北学之事，谓“前此函未寄，昨又得25日手书，敬悉一切，北学事当如公书答之”。（见《王国维全集·书信》所载1918年7月7日致罗振玉函第264页）可见当时王国维有很多事都曾咨询罗氏并接受其意见。北学之事亦按罗氏之意见为取舍。这种密切之交谊一直保持到两人先后受命，做了逊帝溥仪南书房行走的侍从之臣之后，才因为小朝廷的政争，表现出不同的趋向和态度。我们在前面所举引的王国维于1924年写给罗氏的几封信，述及不肯为罗氏缮写有关政争之文字，并自谓“欲请假”脱离小朝廷“闭门授徒以自给”，又指称小朝廷之政争为“恶浊界中机械太多”，都可以作为二人之间的趋向已经有了不同的证明。然则我们之不能征引1917年王氏给罗氏信中论及复辟之语，来证明十年以后1927年已脱离小朝廷以后的王氏之自沉是为了小朝廷而“殉清”“尸谏”，其理由岂不显然可见。何况王氏与清室之关系，其间原来也存在有许多感情与理智之矛盾，以及不同之时间的不同之态度的问题。我在《王国维及其文学批评》一书中亦曾论及。略而言之，则在辛亥革命以前，他的矛盾表现于既对清朝政府之愚暗有所不满，但仍参加清朝的科举考试，而考试期间又不终场而去。其后转为追求新学，进入上海的东文学社，遂与罗振玉相识并得到罗氏的欣赏和培植。后因罗氏之介绍，接受了清朝学部之职位任学部图书局编辑，而同时却依然从事于西方文哲之学的研究，并在《教育世界》杂志中发表论文，对清朝的教育制度表现甚多之不满。及至辛亥革命以后，他在日本写作了《颐和园词》及《隆裕皇太后挽歌词》诸诗，则一方面虽然对亡清之孤儿寡妇表现了深切的同情，而另一方面也曾自谓其所写著为“觉罗氏一姓之末路”。凡此种种当然都可以说明王氏对清朝之态度，原来就存在有一种感情与理智之矛盾。在感情方面，他对逊清之孤儿寡妇既一直有一种同情之心理，因此遂促成了他以后之应诏入宫，担任了逊帝溥仪的南书房行走之职，但在理智方面，则他却又极不愿卷入政治之纠纷，也并不热衷于逊清之复国。这种矛盾心理，我们也可以从王氏的书札中得到证明，即如在1917年张勋复辟前后，他虽然也表现了同情的口吻，但是在第二年他给罗振玉的信中，就表示了这样的“梦”不可以再做，说“草间之梦已蘧蘧然将醒，然亦安知非福”（见《王国维全集·书信》1918年3月24日致罗振玉函第254页，注云：“原件罗继祖藏”）。及至溥仪迁往天津以后，他不仅因为厌恶小朝廷的“恶浊界中机械太多”，而接受了清华的聘书，而且对于罗振玉等人欲借用日本人势力而策划又次复辟之活动，更表示了拒不参加，他在1925年12月16日致罗振玉的一封信中，就曾经说：“昨日接手书，敬悉一切。造辟之言，不知能有效否。近日风云又变，道途恐有阻滞，故不敢赴津。”（见《王国维全集·书信》第425页，注云：“原件北京图书馆藏”）其对罗氏计划“造辟”之举不欲参加之心理，也是可以想见的。这也就正是他之所以引致了罗氏的不满，而终于造成了次年因“家庭细故”而彼此交恶的主要的原因。总之，王国维之性格是极为复杂而矛盾的。他对时势和政局一直有所关心，所以甲午之战后乃有志于新学，辛亥革命后及他返回上海的一段时间内，又因见到革命以后军阀混战政党争权之漫无法纪，遂又曾一度对“复辟”寄予幻想和同情。及至真正做了逊帝的南书房行走，又发现小朝廷之政争的互相倾轧钩心斗角，也是一片“恶浊世界”，所以才决意脱离溥仪之小朝廷，而接受了清华的聘

书。甚至当罗振玉有“造辟”之计划而邀他一赴津园时，他也借故推拖而未曾前往，从这些书札中所提供的资料看来，在1927年的王国维，实在应该并没有什么要为他已脱离了的“恶浊世界”去“殉节”的念头。只不过以王国维之性格的仁厚和朴讷，则如果北伐军一旦来到而对之加以迫害和污辱的时候，他又绝不肯为自己辩白而作出任何对逊清溥仪或对罗振玉有丝毫背弃的言行。这正是王国维当日的矛盾艰难的心境，也是促使他决意自沉的主要原因。

我非常感谢罗继祖先生写了《〈王国维及其文学批评〉读后》一文，对我这一册十年前的旧著提出了宝贵的意见，促使我对王国维的死因，又作了一次反省和探讨，使我能够根据新发表的第一手资料王国维自己的书札，为我以前的一些推想，找到不少可信的证据。研究历史上的人物事件，首重客观的史实，我对罗振玉先生早年对王国维的赏识和培植，以及罗、王二人合作研究之乐趣，还有罗氏搜辑校勘和印行古籍的成就，在十年前的旧著中，早已就曾对之加以肯定。而且对当时很多有关诋毁罗氏的谰言，也曾加以辩白。只不过王氏死后的遗折，则确实出于罗氏之伪造，其所谓曾经相约同死，也出于罗氏一家之言。意者罗、王二人在当时既早已“情谊参商”，而今乃竟于王氏死后，伪造遗折，形成“殉节”“尸谏”之说，其用心虽难以妄测，而伪造则是事实。且所谓“尸谏”亦必须与“遗折”相配合，始能成立，不然则其所谏者何事乃全不可知，又安得之为“尸谏”乎？所以“遗折”既伪，则“尸谏”之说便根本不能成立。此依逻辑而言，原是极为浅明易知的。而罗振玉之功过，也并不是以王氏之自沉是否“殉节”“尸谏”而能有所增损的。这是我读了罗继祖先生《读后》一文，又把国内新出版的《王国维全集·书信》中所有书札仔细阅读后，根据这些资料所作出的一点推论。因将这些推论与得自戴家祥先生的一些史料，一同写成这一篇《补跋》，既为前书之补正，并向关心王国维自沉之问题的读者们求教。

最后还有一个有关王国维之死的值得讨论的问题，是我多年来所一直在思索探求其答案的，现在也一并写出来向读者们求教，那就是自王国维自沉以后，陈寅恪曾经先后写了五篇哀悼和纪念的文字：其一是《王静安先生挽诗》，发表于1927年6月16日，曾刊载于《学衡》杂志第60期；其二是《王静安先生挽联》，与前诗同日发表，曾刊载于《哀挽录》；其三是《王观堂先生挽词并序》，发表于1928年4月，原载于《国学论丛》第1卷第3期，同年7月再刊于《学衡》第64期；其四是《王静安先生纪念碑记》，发表于1929年6月3日，刊载于《禹贡半月刊》第5卷第10期；其五是《王静安先生遗书序》，写成于1934年6月3日，附载于赵万里所编《海宁王静安先生遗书》卷首，似未曾单独发表。（以上诸作已全部收入《陈寅恪先生全集》，写作年月亦见于该书所附之《陈寅恪先生著述目录编年》，由台北市九思出版公司出版，本文所据为1977年第三次修订版。）如果我们把陈寅恪这五篇作品全部仔细阅读一遍，我们就会发现一个极值得注意的情形：那就是陈寅恪对王国维死因之由相信其为殉清而死，转变为否定其为殉清而死的前后不同的态度和看法。我以为这种情形的出现，主要是因为王国维一死，罗振玉马上就“迫不及待的代递遗折”，而如果王国维真有所谓“遗折”，则其为“殉清”“尸谏”而死，便自然成为不容置疑之事实。所以王国维的女儿王东明女士在其《先父王公国维自沉前后》一文中，曾经说：“先父逝世后，由于罗伪造之遗折，致获溥仪颁下‘忠悫’的谥号，华北各报莫不以极大篇幅，刊载王忠悫公殉节的报导。当时并无人对他的死因提出存疑之论，后来有人研究他的遗嘱，以及一生行谊和晚年的遭遇，始提出各种看法。”（见1984年5月19日台湾《“中国时报”》之《人间》副刊）。我想这就是陈寅恪当年也曾一度为此一伪说所欺的缘故。不过陈氏却又感到以王国维之平生行谊，似不应有此愚执之举，因此在其《王观堂先生挽词并序》中，就在《挽词》的长诗与《序文》之间，表现了一种明显的矛盾。《挽词》中还曾采用罗振玉之言，说“神武门前御河水，思把深恩酬国士”，又说“他年清史求忠迹，一吊前朝万寿山”。而在《序文》中却又将之加以否定，而说“其所殉之道，所成之仁，均为抽象理想之通性，而非具体之一人一事”。这种模棱之口吻，实在极可注意。高阳先生便也曾注意及此一问题，在其所撰之《清末四公子》一书中，就曾叙及他读陈寅恪之

《挽词》及《序文》之后的感想，说：“承九思出版社惠赠《陈寅恪先生全集》一部，收罗陈寅恪生平著作，相当周全。《附录》中收陈寅恪所为诗联若干首，因而得读《王观堂先生挽词》。第一个感想是：大失所望。世间何耳食者众？众口交誉的这首长庆体的古风，其实既不佳、且不通。转而自思，以陈寅恪之渊博，复承家学，虽白香山之老妪都解，为宋诗，尤其是江西诗派的大忌，故散原翁谓其子此诗乃‘七字唱’，但又何至于不通？及读诗前之序，恍然有悟，因取《集蓼编》（罗振玉自叙生平）及《溥仪自传》细细参详，方知陈寅恪写此诗的本意，实有极大的苦心。”据高阳之诠释，以为此诗实在对罗振玉有极大之讽刺，并且以为陈寅恪《挽词》及《序文》中所谓“若以君臣之纪言之，君为李煜，亦期之为刘秀；以朋友之纪言之，友为郦寄，亦待之以鲍叔”数句，其中之“友为郦寄”之所指即为罗振玉（见台湾台北南京出版公司1980年出版之高阳撰《清末四公子》一书，第125—171页。其中对罗振玉之为人甚为鄙薄。因原文过长，且是非真伪，难于细辨，故未具引）。我对高阳先生对《挽词》之诠释，虽不完全同意，但是高阳先生能看出陈寅恪《挽词》与《序文》互相映衬之中的讽谕之暗示，则是极有见地的。而且证之于余英时先生最近所发表的《陈寅恪晚年诗文释证》所提出的陈氏于诗文中好用深讽之笔的分析来看，则陈氏在其《挽词》及《序文》中之暗寓讽刺罗振玉之意，实在是极有可能的（余英时先生《陈寅恪晚年诗文释证》一文曾发表于香港之《明报月刊》1984年7月份及8月份之杂志中）。高阳先生在分析陈氏之《挽词》及《序文》时，又说“可玩味的是，罗振玉明明知道陈寅恪骂他是郦寄，佯若不解，且致书大为恭维：‘大作忠悫挽词，辞理并茂，为哀挽诸作之冠’云云”（见《清末四公子》一书第134页）。我以为罗氏之“佯若不解”，就正因为陈氏在《挽词》中虽有深讽之意，但表面上却仍采用了罗氏的“殉清”之说，盖彼时罗氏伪造遗折之事尚未大白于世，故陈氏亦仅能对其不同意“殉清”之说在《序文》中略作一些暗示而已。这也就是罗氏“佯装不解”之故。及至两年后陈氏为王国维撰写《纪念碑记》时，便已经完全撇弃了“殉清”之说，而谓“先生以一死见其独立自由之意志，非所论于一人之恩怨，一姓之兴亡”了。不过罗振玉的“殉清”之说，却实在曾经在当时造成了相当的影响，《清史稿》也曾采用其说，将王国维列之于《忠义》传中，而且其中之叙述也大多采自罗振玉的《海宁王忠悫公传》。其实“忠悫”二字之谥，既原来就由于罗氏伪造之遗折，更且在传记中罗氏也叙及“属予代呈封章”之谎言，是则采用罗氏之叙述而编入《清史稿》之为以讹传讹，从而可知。其所以然者，盖以《清史稿》原由民国初年所设立的清史馆主持编写，当时由赵尔巽任馆长，从1914年展开编写工作，至1927年大致完稿。而1927年也就正是王国维自沉的一年，当时编写《清史稿》者，既多为旧传统之文人及满清遗老，而罗振玉伪造遗折之事，也还未大白于世，所以乃将王国维附于《忠义》传之末。至于一般人则对王国维之品格志意，既不能有深切之了解，对历史事件之真相及其发生之先后时间又不曾加以详细之考察，乃或者竟对罗氏之伪说加以误信，且征引其说以为论事之史证，或者欲驳斥其伪说，乃又对罗氏发为诋毁之谰言，遂致有所谓“流俗恩怨”种种争议之说。陈寅恪氏盖对此深有所慨，所以在王国维死后之七年，当其为王氏之《遗书》撰写序文时，乃不禁发为议论，曰：“寅恪以为古今中外志士仁人往往憔悴忧伤，继之以死。其所伤之事，所死之故，不止局于一时间、一地域而已，盖别有超越时间地域之理性存焉，而此超越时间地域之理性，必非其同时间地域之众人所能共喻，然则先生之志事，多为世人所不解，因而有是非之论者，又何足怪耶！”于是陈氏乃寄望于另一时间与地域之来者，曰：“呜呼！神州之外，更有九州，今世之后，更有来世，其间傥亦有能读先生之书者乎？如果有之，则其人于先生之书钻味既深，神理相接，不但能想见先生之人，想见先生之世，或者更能心喻先生之奇哀、遗恨于一时、一地，彼此、是非之表欤！”陈先生对于世人不能理解王国维自沉之志意，而妄为“殉清”之说，及发为“恩怨”之争，其慨叹原是极为深切的。现在距离王国维之自沉已在半个世纪以上，而世人对其自沉之志意，却依然未能有完全的喻解，这实在是一件极可痛惜的事。我在旧著《王国维及其文学批评》一书中，曾经引用日本电影《罗生门》一片来作比喻，以说明当时某些人对王国维死因之争议，是由于当日的这些人自己就正身处于私人恩怨及政治纠纷之中，所以乃“不惜各自矫枉其辞，既为自己做辩护，并借之以攻讦

他人”，因此陈寅恪乃不得不寄望于“神州之外，更有九州，今世之后，更有来世”，希望后世有人能超越于彼此是非恩怨之外，庶几能心喻王氏之奇哀遗恨及其自沉之志意。不过陈氏的这种期望，就今日之情况看来，似乎也并不可乐观。因为要想理解王国维之平生行谊及其自沉之心事，是一定要具有与王国维相近之品性学养的人，也就是陈寅恪所说的“能读先生之书”而且与之“神理相接”的人，方能做到的。而如今在举世都日趋于急功近利的现代社会中，对于王国维所抱持的奇哀遗恨之心事，恐怕将是日益难于体会了。这种情形，倒使我又想起一篇西方的短篇小说来。原来19世纪末有一位名叫法兰兹·卡夫卡（Franz Kafka）的犹太籍小说家，曾经写过一篇短篇小说，题为《一个绝食的艺术家》（*A Hunger Artist*），他自己甘愿绝食，因为他每看到一般人所吃的食物，就感到厌恶，引起欲呕的感觉。但人们都不相信他是真正能够绝食的，因为一般人所吃的都是这些食物，他怎么会不想吃呢？这故事又使我想到《庄子·秋水》篇中所写的“鸱枭吓雏”的寓言，喜欢“腐鼠成滋味”的人们，如何能够理解“非练实不食，非醴泉不饮”的鹓雏的志意呢？所以在急功近利的人们看来，就会觉得当时在逊清溥仪身边的人，既各自有钩心斗角的政治野心，王国维怎么能没有呢？如此看来，王国维自沉之心事，恐怕不仅不是他的同时之人所能共识，就算是“神州之外，更有九州，今世之后，更有来世”，也是难于共喻的了。

以上所欲讨论之问题已毕，尚有一事拟略为补充者，盖自罗继祖先生《〈王国维及其文学批评〉读后》一文在香港之《抖擞》杂志发表后，曾有一位杨君实先生又写了一篇题为《王国维自沉之谜》的文章，先后发表于1984年4月27日至29日之台湾《“中国时报”》之《人间》副刊及同年五月号之香港《明报月刊》。杨文发表后曾引起台港两地的一些反响，如台湾之王东明女士曾写了一篇《先父王公国维自沉前后》，发表于台湾《“中国时报”》1984年5月19日之《人间》副刊，继又有卫聚贤先生写了一篇《王先生的死因我知道一些》，发表于同年6月3日之《人间》副刊。其后又有一位杨基先生写了一篇《王国维式的悲哀》，发表于同年7月号之《明报月刊》，这些文章都对杨君实先生的文章提出了不同的意见。杨君实先生遂又写了一篇《〈王国维自沉之谜〉后记》，发表于同年9月30日台湾《“中国时报”》之《人间》副刊。杨君实先生前后二文，主要是根据罗继祖先生的《读后》一文中所引的未标年月的三十五则节录的王国维致罗振玉之书札，判断王氏自沉是为了“殉清”而死。又引罗氏之《永丰乡人行年录》提出罗、王交恶之原因，涉及王国维继配潘氏夫人与其长媳即罗振玉三女之间感情关系之问题。并因罗继祖先生《读后》一文，系对拙著《王国维及其文学批评》一书中有关王氏死因之讨论，杨氏亦依据罗氏之资料，对拙著提出了质疑。现在本文既对罗继祖先生《读后》一文之资料及意见作了详细的研讨，所以就不再对杨文加以辩答了。而且五十年来关于王国维之死因争议已多，本文是因为有新的史料，所以才为十年前的旧著写此补跋。以后若非更有值得参考之新史料出现，则不拟更为文论辩矣。

---

(1) 以下涉及《王国维及其文学批评》一书之文字，依香港中华书局1979年初版。——编者按

图书在版编目（**CIP**）数据

清词丛论 / 葉嘉瑩著. —北京：北京大学出版社，2008.4

（迦陵著作集）

ISBN 978-7-301-13273-9

Ⅰ. 清… Ⅱ. 葉… Ⅲ. 词（文学）-文学研究-中国-清代 Ⅳ. I207.23

中国版本图书馆CIP数据核字（2007）第197013号

书　　名：清词丛论

著作责任者：葉嘉瑩　著

责任编辑：徐丹丽

标准书号：ISBN 978-7-301-13273-9/I·2007

出版发行：北京大学出版社

地　　址：北京市海淀区成府路205号　100871

网　　址：http://www.pup.cn

电子邮箱：pkuwsz@yahoo.com.cn

电　　话：邮购部62752015　发行部62750672　出版部62754962　编辑部62752022

印 刷 者：

经 销 者：新华书店

650mm×980mm　16开本　23.5印张　292千字

2008年4月第1版　2008年4月第1次印刷

定价：36.00元

---

未经许可，不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有，侵权必究

举报电话：010-62752024　电子邮箱：fd@pup.pku.edu.cn

# 目　录

《迦陵著作集》总序
从云间派词风之转变谈清词的中兴
从艳词发展之历史看朱彝尊爱情词之美学特质
谈浙西词派创始人朱彝尊之词与词论及其影响
论纳兰性德词——从我对纳兰词之体认的三个不同阶段谈起
常州词派比兴寄托之说的新检讨
说张惠言《水调歌头》五首——兼谈传统士人之文化修养与词之美感特质
清代词史观念的形成与晚清的史词
由《人间词话》谈到诗歌的欣赏
谈诗歌的欣赏与《人间词话》的三种境界
论王国维词：从我对王氏境界说的一点新理解谈王词之评赏
记南开大学图书馆所藏手抄稿本《迦陵词》
返回总目录

# 《迦陵著作集》总序

北大出版社最近将出版一系列我多年来所写的论说诗词的文稿，而题名为《迦陵著作集》。前两种是我的两册专著，第一册是《杜甫秋兴八首集说》，此书原为20世纪60年代中期我在台湾各大学讲授“杜甫诗”专书课程时之所撰写。当时为了说明杜甫诗歌之集大成的成就，曾利用了整整一个暑假的时间走访了台湾各大图书馆，共辑录得自宋迄清的杜诗注本三十五家，不同之版本四十九种。因那时各图书馆尚无复印扫描等设备，而且我所搜辑的又都是被列为珍藏之善本，不许外借，因此所有资料都系由我个人亲笔之所抄录。此书卷首曾列有引用书目，对当时所曾引用之四十九种杜诗分别作了版本的说明，又对此《秋兴》八诗作了“编年”、“解题”、“章法及大旨”的各种说明。至于所谓集说，则是将此八诗各分别为四联，以每一联为单位，按各种不同版本详加征引后做了详尽的按语，又在全书之开端写了一篇题为《论杜甫七律之演进及其承先启后之成就》的长文，对中国古典诗歌中七律一体之形成与演进及杜甫之七律一体在其生活各阶段中之不同的成就，都作了详尽的论述。此书于1966年由台湾中华丛书编审委员会出版。其后我于1981年4月应邀赴四川成都参加在草堂举行的杜甫学会首次年会，与会友人听说我曾写有此书，遂劝我将大陆所流传的历代杜诗注本一并收入。于是我就又在大陆搜集了当日台湾所未见的注本十八种，增入前书重加改写。计共收有不同之注本五十三家，不同之版本七十种，于1986年由上海古籍出版社出版，计时与台湾之首次出版此书盖已有整整二十年之久。如今北大出版社又将重印此书，则距离上海古籍出版社之出版又有二十年以上之久了。这一册书对一般读者而言，或许未必对之有详细阅读之兴趣，但事实上则在这些看似繁杂琐细的校辑整理而加以判断总结的按语中，却实在更显示了我平素学诗的一些基本的修养与用功之所在。因而此书出版后，遂立即引起了一些学者的注意。即如当年在美国威斯康辛大学任教的周策纵教授，就曾写有长文与我讨论，此文曾于1975年发表于台湾出版之《大陆杂志》第五十卷第六期。又有在美国圣地亚哥加州大学任教的郑树森教授在其《结构主义与中国文学研究》一文中也曾提及此书，以为其有合于西方结构主义重视文类研究之意（郑文见台湾东大图书公司1983年所刊印之《比较文学丛书》中郑著之《结构主义与中国文学》）。更有哈佛大学之高友工与梅祖麟二位教授，则因阅读了我这一册《集说》，而引生出他们二位所合作的一篇大著《分析杜甫的〈秋兴〉——试从语言结构入手做文学批评》，此文曾分作三篇发表于《哈佛大学亚洲研究学报》。直到去年我在台湾一次友人的聚会中还曾听到一位朋友告诉我说，在台湾所出版的我的诸种著作中，这是他读得最为详细认真的一册书。如今北大出版社又将重印此书，我也希望能得到国内友人的反响和指正。

第二册是《王国维及其文学批评》。此书也是一册旧著，完稿于20世纪70年代初期。原来分为上下两编，上编为“王国维的生平”，此一编又分为两章，第一章为“从性格与时代论王国维治学途径之转变”，第二章为“一个新旧文化激变中的悲剧人物”，这两章曾先后在香港中文大学学报发表；下编为“王国维的文学批评”，此一编分为三章，第一章为“序论”，第二章为“静安先生早期的杂文”，第三章为“《人间词话》中批评之理论与实践”，这些文稿曾先后在台湾的《文学批评》及香港的《抖擞》等刊物上发表，但因手边没有相关资料，所以不能详记。此书于1980年首由香港中华书局出版，继之又于1982年由广东人民出版社再版，并曾被当日台湾的一些不法出版商所盗版。这册书在最初于香港出版时，我曾写有很长的一篇《后叙》，并加有一个副标题《略谈写作此书之动机、经过及作者思想之转变》，文中略叙了我婚前婚后的一些经历，其中曾涉及在台湾的白色恐怖中我家受难的情况。台湾的“明伦”与“源流”两家出版社盗版，一家虽保留

了此一篇《后叙》，但将其中涉及台湾的地方都删节为大片的空白，并在空白处用潦草的笔迹写有“此处不妥，故而删去”等字样；另一家则是将此一篇《后叙》完全删除（据台湾友人相告云，他们曾将删去的《后叙》另印为一本小册子，供读者另行购买）。直到2000年台湾的桂冠图书公司出版我的《叶嘉莹著作集》一系列著作时收入此书，才又将此篇《后叙》补入书中，同时并增入了一篇《补跋》。那是因为1984年北京中华书局出版了《王国维全集·书信》一书，其中收入了不少我过去所未见的资料；且因为我自1979年回国讲学，得以晤见了几位王国维先生的及门弟子，也由他们提供了我不少相关的资料；更因为《王国维全集·书信》一书出版后，曾相继有罗继祖先生及杨君实先生在国内之《读书》、《史学集刊》与香港之《抖擞》及台湾之《“中国时报”》诸刊物中发表过一些论及王国维之死因及王国维与罗振玉之交谊的文字。凡此种种，其所见当然各有不同，所以我就又写了一篇《补跋》，对我多年前所出版的《王国维及其文学批评》一书又作了一些补正和说明。这些资料，如今都已收入在北大出版社即将出版的这一册书中了。至于原来被河北教育出版社与台湾桂冠图书公司曾收入在他们所出版的《王国维及其文学批评》一书中有关王氏《人间词话》及《人间词》的一些单篇文稿，则此次结集时删去，而另收入其他文集中。因特在此作一简单之说明。

第三册是《迦陵论诗丛稿》。此书共收入了我的论诗文稿十五篇，书前有缪钺先生所写的一篇《题记》。这是我平生所出版的著作中唯一有人写了序言的一册书。那是因为当中华书局于1982年要为我出版这一册书时，我正在成都的四川大学与缪先生合撰《灵谿词说》。我与缪先生相遇于1981年4月在草堂所举行的杜甫研究学会之首次年会中。本来我早在20世纪的40年代就读过先生所著的《诗词散论》，对先生久怀钦慕，恰好先生在1980年也读了上海古籍出版社出版的我的《迦陵论词丛稿》，蒙先生谬赏，许我为知音，并邀我共同合撰《灵谿词说》。因此当中华书局将要为我出版《迦陵论诗丛稿》一书时，先生遂主动提出了愿为我撰写一篇《题记》作为序言。在此一篇《题记》中，先生曾谓我之论陶渊明诗一文可以摆脱纷纭之众说而独探精微；论杜甫《秋兴》八首一文可以尚论古人而着眼于现代；又谓我之《说杜甫〈赠李白〉诗一首》一文寄托了自己尚友千古之远慕遐思，《从李义山〈嫦娥〉诗谈起》一文探寻诗人灵台之深蕴而创为新解。凡此诸说固多为溢美之辞，实在都使我深感惭愧。至于先生谓我之诸文“皆有可以互相参证之处”，“是以自成体系”，则私意以为，“自成体系”我虽不敢有此自许，但我之论诗确实皆出于我一己之感受和理解，主真，主诚，自有一贯之特色。则先生所言固是对我有所深知之语。另外尤其要感谢先生的，则是先生特别指出了此书中所收录的《简谈中国诗体之演进》与《谈〈古诗十九首〉之时代问题》两篇文稿都是我“多年前讲课时之教材，并非专力之作”，则先生所言极是。这两篇写得都极为简略，我原来曾想将之删除，但先生以为此二文一则“融繁入简”，一则“考证详明”，颇“便于教学参考”，且可以藉之“见作者之学识工力”。因先生之谬赏，遂将之保留在此一集中，直至今日。这也是我要在此特加说明的。另外先生又曾于《题记》中评介了我的一些诗词之作，我对此也极感惭愧。但先生之意主要盖在提出“真知”之要“出于实践”，这自然也是先生一份奖勉后学之意，所以我乃不惮烦琐，在此一一述及，以表示我对先生的感激和怀念。本书最后还附有我的一篇《后叙——谈多年来评说古典诗歌之体验》，此文主要是叙写我个人研读态度之转变与写作此类文字时所结合的三种不同的方式。凡此种种读者自可在阅读中获知，我在此就不一一缕述了。

第四册是《迦陵论词丛稿》。此书共收论文八篇，第一篇标题为《古典诗歌兴发感动之作用（代序）》，原是1980年上海古籍为我出版此同一标题的一册书时所写的一篇《后序》。当时因中国开放未久，而我在海外所选说的一些词人则原是在国内颇受争议的作者。所以就写了此一篇《后序》，特别提出了对于作品之衡量应当以感发之生命在本质方面的价值为主，而不应只着眼于其外表所叙写的情事。这在词的讨论中较之在诗的讨论中尤为重要。因为诗中所叙写的往往还是作者显意识中的情志，而词体在最初

即不以言志为主，所以词中所表现的往往乃正是作者于无心中的心灵本质的流露。这种看法，直到今日我也未曾改变，所以我就仍取用了这一篇《后序》，作为北大出版社所出版的我的这一册同名之著作的《前言》。至于此书中所收录的《温庭筠词概说》、《从〈人间词话〉看温韦冯李四家词的风格》、《大晏词的欣赏》、《拆碎七宝楼台》与《碧山词析论》及《王沂孙其人及其词》诸篇，则与我在《唐宋名家词论稿》一书中所收录的一些分别论说各家词的文稿，虽在外表篇目上看来似颇有重复之处，但两者之间其实有相当大的不同。此一书中所收录的大多以论说作品为主，所以对各篇词作都有较详的论说和赏析。而《唐宋名家词论稿》则主要以论说每一位作者之整体风格为主。而且凡是在此一册书中所论述过的作者和作品，在另一册书中都因为避免重复而作了相当的删节。所以有些读者曾以为我在《唐宋名家词论稿》一书中对于温、韦、冯、李四家词的论述颇为简略，与论说其他名家词之详尽者不同，那就正因此四家词既已在此书中作了详细论述，因之在另一册书中就不免简化了的缘故。至于此一册书中所收录的《王沂孙其人及其词》，则是写于《唐宋名家词论稿》以后的作品，所以在论述方面也作了避免重复的删节。因此读者要想知道我对名家词之全部论见，实在应该将这两册书合看，才会得到更为全面的理解。至于这一册书所收的最后一篇《论陈子龙词——从一个新的理论角度谈令词之潜能与陈子龙词之成就》一文，则是在这一册书中写作时间最晚的一篇作品。当时我的研究重点已经从唐宋词转移到了清词，只不过因为陈子龙是一位抗清殉明的烈士，一般为了表示对陈氏之尊重，多不愿将之收入清代的词人之中。这正是当年龙沐勋先生以清词为主的选本只因为收入了陈子龙词而竟把书名改为《近三百年名家词选》的缘故。而我现在遂把《论陈子龙词》一文收入了不标时代的这一册《迦陵论词丛稿》之中了。不过读者透过这一篇文稿的论说已可见到，此文已是透过论陈子龙词对前代唐宋之词所作的一个总结，而且已谈到了陈词与清词复兴之关系，可以说正是以后论清词的一个开始了。

第五册《唐宋词名家论稿》，这一册书可以说是在我所出版过的各种论词之作中论说最具系统、探讨也最为深入的一本书。那是因为这册书的原始，是来自缪钺先生与我合撰的《灵谿词说》。关于缪先生与我合作的缘起及《灵谿词说》一书编撰之体例，我在该书中原写有一篇《前言》，标题为《谈撰写此书的动机、体例以及论词绝句、词话、词论诸体之得失》。《灵谿词说》一书于1987年由上海古籍出版社出版，十年以后当河北教育出版社要为我出版《迦陵著作集》的系列书稿时，曾征询得上海古籍之同意，把《灵谿词说》一书中我所撰写的一部分收入此一系列著作中，而改题为《唐宋名家词论稿》。此书共收入我所撰写的论文十七篇，除了第一篇《论词的起源》以外，以下依时代先后我分别论述了温庭筠、韦庄、冯延巳、李璟、李煜、晏殊、欧阳修、柳永、晏几道、苏轼、秦观、周邦彦、陆游、辛弃疾、吴文英及王沂孙共十六位名家的词作。我在当时所写的那一篇《前言》中，原曾提出过说：“如果我们能将分别之个点，按其发展之方向加以有次序之排列，则其结果就也可以形成一种线的概念。”又说：“如果我们能对每一点的个体的趋向，都以说明文字加以提示，则我们最后之所见，便可以除了线的概念以外，更见到此线之所以形成的整个详细之过程及每一个体的精微之品质。”又说：“如此则读者之所得便将不仅是空泛的‘史’的概念而已，而将是对鲜活的‘史’的生命之成长过程的具体的认识，且能在‘史’的知识的满足中，也体会到诗的欣赏的喜悦。”如今我所选说的这十六位词人虽不能代表唐宋词之整体的发展，但也具体而微地展示了词之发展的过程。这与我在《前言》中所写的理念自然尚有一段距离，然而，虽不能至心向往之，读者或者也可以从这一册书中窥见我最初的一点“庶几使人有既能见木，也能见林”的既能“体会到诗的欣赏的喜悦”也能得到“史的知识的满足”的一种卑微的愿望。所遗憾者，这册书既是我个人的著作，遂未能将当日缪先生所撰写的二十二篇论文一并收入。不过，缪先生已出版了专集，读者自可参看。而我在本书之后则也仍附录了缪先生所撰写的二十二篇的篇目，用以纪念当初缪先生与我合作的一段情谊和因缘。

第六册《清词丛论》，此一册书共收论文十一篇，第一篇《从云间派词风之转变谈清词的中兴》，此

文原是一篇讲演稿，本不应收入著作集中，而竟然收入了进来，其间盖有一段因缘。原来早在1993年4月，台湾“中研院”文哲所曾举办了一次国际词学会议，会议中文哲所的林玫仪教授曾邀我为文哲所即将出版的一系列论词丛书撰写一册论清词之专著。当时我因为早在1970年代和1980年代中便已写有几篇论清词的文稿，所以毫不犹豫地就答应了林教授的要求。岂知会议之后我竟接连不断地接受了赴各地讲学和开会的邀请，自计无法按时完成任务，于是乃商得林教授的同意，邀请了上海古籍出版社的陈邦炎先生与我共同合作，订出了我们各写四篇文稿以集成一书的约定。及至1996年截稿时间已至，陈先生所担任的四篇文稿已全部写作完成，而我却仍欠一篇未能完卷。因此林教授遂临时决定邀我再至文哲所作一次讲演，而将此次讲演整理成一篇文稿收入其中。那就是本书所收的第一篇文稿《从云间派词风之转变谈清词的中兴》。所以此文原系讲稿，这是我不得不在此作出说明的。至于本书所收录者，则除去前所叙及的讲稿外，尚有自《清词名家论集》中收入的三篇文稿，计为：

1. 《从艳词发展之历史看朱彝尊爱情词之美学特质》；

2. 《谈浙西词派创始人朱彝尊之词与词论及其影响》；

3. 《说张惠言〈水调歌头〉五首——兼谈传统士人之文化修养与词之美感特质》。

此外本书还增入了自他处所收入的七篇文稿，计为：

1. 《论纳兰性德词》（此文原发表于台湾的《中外文学》，因手边无此刊物，对发表之年月及期数未能详记，下篇亦同）；

2. 《常州词派比兴寄托之说的新检讨》（此文原发表于台湾的《中外文学》，其后曾收入1980年上海古籍出版之《迦陵论词丛稿》）；

3. 《清代词史观念的形成与晚清的史词》（本文也是由讲稿整理而成的，原来是因为2000年夏天台湾中研院曾举行过一次“谈文学与世变之关系”的会议，在此会议前后我曾做过几次相关的讲演，本文就是这些讲演的录音整理稿）；

4. 《由〈人间词话〉谈到诗歌的欣赏》；

5. 《谈诗歌的欣赏与〈人间词话〉的三种境界》；

6. 《论王国维词：从我对王氏境界说的一点新理解谈王词之评赏》（以上三篇自河北教育出版社出版之《王国维及其文学批评》一书之《附录》中选录增入）；

7. 《记南开大学图书馆所藏手抄稿本〈迦陵词〉》（本文原是为南开大学图书馆成立80年所写的一篇文稿，其后被台湾桂冠图书公司出版的《叶嘉莹作品集》收入其系列论丛的《清词散论》一书中，现在是据此书增入）。

从以上所写的对本书内容之说明来看，则此书所收录的各文稿其时间与地域的跨度之大，已可概见一斑。因特作此说明，供读者之参考。

第七册《词学新诠》，此书共收论文六篇。但第一篇题名为《迦陵随笔》之文稿，其所收之随笔实共有十五则之多，这一系列的随笔，是我于1986至1988两年间，应《光明日报》“文学遗产”专栏几位编辑朋

友之邀约而写作的。当时正值“文革”后国家对外开放未久，一般青年多向往于对西方新学的探寻，所以就有朋友劝我尝试用西方新说来谈一谈古代的词论。因而这十五则随笔所谈的虽然主要仍是传统的词学，但先后引用了不少如诠释学、符号学、语言学、现象学和接受美学等多种西方的文论。其后又因每则随笔的篇幅过于短小，遂又有友人劝我应写为专文来对这些问题详细加以讨论，因此我遂又于1988年写了一篇题为《对传统词学与王国维词论在西方理论之观照中的反思》的长文（曾刊于1989年第2期之《中华文史论丛》）。而适值此时又有其他一些刊物向我索稿，我遂又先后撰写了《对常州词派张惠言与周济二家词学的现代反思》及《对传统词学中之困惑的理论反思》两篇文稿（前者曾于1997年发表于香港中文大学《中文学刊》第一期；后者曾于1998年发表于《燕京学报》第四期）。而在此之前，我实在还曾引用西方女性主义文论写过一篇题为《论词学中之困惑与〈花间〉词之女性叙写及其影响》的长文，曾于1992年分上下两期发表于台湾出版的《中外文学》第20卷之第8期与第9期。最后还有一篇题为《论词之美感特质之形成及反思与世变之关系》的文稿，此文本是为2000年在台湾“中研院”召开的“文学与世变之关系”的国际会议而写作的，其后曾发表于《天津大学学报》2003年之第2期与第3期。以上六篇文稿都曾引用了不少新的西方文论，因此遂一同编为一集，统名之为《词学新诠》（台湾的桂冠图书公司也曾出版过与此同名的一册书，收入在他们2000年所出版的《叶嘉莹作品集》中，但北大此书之所收入者则实在较台湾同名的一册书增加了更多的内容。因此遂在此结尾处略加说明）。

第八册是《迦陵杂文集》。此书收集我多年来所写的杂文成册，其实我这些“杂文”与一般人所说的杂文在性质上实在颇有不同。一般所说的杂文，大都是作者们随个人一时之见闻感兴而写的随笔之类的文字，而我则因为工作忙碌，平时实在从来不写这种杂文。我的这些所谓的“杂文”，实在都是应亲友之嘱而写的一些文字。其间有一大部分是“序言”，另有一些则是悼念的文字。至于附录的一些所谓“口述杂文”则大多是访谈的记录，或应友人之请而由我讲述再由学生们记录的文字。这一册杂文集自然卑之无甚高论，但亦可因此而略见我生活与交游之一斑。因作此简短的说明。

# 从云间派词风之转变谈清词的中兴

我在以前从来没有开过清词的课，原因是课堂讲授有规定的进度，你若要讲词，当然要从唐五代、两宋的词讲起，而课堂的时间有限，所以从来没有时间讲到清词。反而是在我退休以后，东跑西跑随兴而讲才有机会讲到清词。

这一次来中研院时间决定得很匆促，林玫仪跟我提出要有讲演的安排也是很匆促的。我虽然对云间派的词大体有一个印象，可是我真是没有做讲演的准备，有些材料我记得一些，可是手边没有资料不能查到，因此不能够很清楚地具体说明。一直到前天我到台北的时候，我才临时告诉林玫仪，我知道有些材料我看见过，我就请她带我到“傅斯年图书馆”去查书，可是我要找的书却没有找到。所以我可能讲得很简单、也很潦草。

我现在先要说明，大家都知道历来讲清词的就很少。清词被提到多一些的是浙派、常派，而讲到云间派的就更少。所以“云间派”是需要介绍的。我今天要讲的还不只是云间派，我要讲的是从云间派词风的转变谈到清词的中兴。当我来到台北以后姚白芳告诉我说：前不久严迪昌先生刚刚讲过清词，也谈到了清词的中兴。我又吓了一跳，我本来就没有准备，而严先生是写过《清词史》的研究清词的专家，他已经讲了清词中兴在前了，那我讲些什么呢？我真不知道从何讲起。

现在我想为了避免和严先生讲过的内容有所重复，所以我的内容要从另外一个角度来切入。在录音带中，我听到严先生所讲到的清词中兴，是从几个方面来讲的：譬如说讲到清词之所以号称中兴第一是作者的众多。严先生最近出版了《清词史》，还编选过《全清词》，严先生过去曾参加南京大学《全清词》的编辑工作，而《全清词》现在已经出版的有两本，就是清朝初年顺治、康熙两朝的词。只从顺治、康熙两朝来看，词的作品已经有五万多首这么多了。根据严先生的估计，如果全部的《全清词》编辑出来，应该会有二十万首以上的作品。所以清词之所以号称中兴，第一当然是由于它作品数量之多。

第二点，严先生也讲到了，清词的流派也是很多的。从清初开始的云间词派、柳州词派，以及其后的阳羡派、浙西派、常州派等，可说流派极多。还有清人因为作者多，所以清人编选的当代清词的选集也很多；而以前的明朝是很少有人去编选他们自己当代的词集的。除了严先生所谈到这些中兴的现象以外，还有很多人谈到清词中兴的现象，例如钱仲联先生在《全清词·序》中就曾说，清词的作者跟清词的词学研究者很多都是当时的一代学人，不像宋朝，如柳永这一些人不是学者。而清代的很多词人、词学家都是学者，很多都是经学家，像朱彝尊、张惠言、周济、谭献等都是很有名的学者。宋人所写有关词的评论大概只在宋人笔记中有零星的记载，是不成系统的。而清人就有很多有名的关于词学的著作。常州派当然是有名，可是常州派的创始人只是在《词选》里写了一篇短短的序，常州词派是后来周济这些人使它发扬光大的。后来《词话丛编》所收集大部分的作品都是清人的词话，总括这些原因都是前人所谈到的清词之中兴。作者多，流派多，作者大半都是学者，跟以前的游戏笔墨是有所不同了。研究清词的词学评论也有成就，这是前人的所谓清词中兴的说法。

我今天所要谈的，不是这些个问题，以上所说的都是清词中兴的结果、清词中兴的现象，这是清词中兴的成果。而我现在所要探讨的是要从清词中兴的原始讲起：清词为什么中兴？清词中兴的原因是什么？

它的本质在哪里？所以这就牵涉到词的一个本质问题。因为词在初起的时候本来是歌筵酒席之间，伴随着当时隋唐之间流行的乐曲“燕乐”来演唱的歌辞。从中国传统文学的历史来看，我们说诗是言志的、文是载道的。而词呢？词只是一种游戏笔墨，是歌筵酒席之间写的配合歌曲来歌唱的歌辞，这是一种非常特殊的现象。所以词被目为小道末技，认为这是不值得重视的，是没有价值、没有意义的。因为中国喜欢从道德、伦理思想的内容来衡量文学的成就，所以词是小道末技。

而词要怎么样来评定它的价值和意义呢？既然是游戏笔墨，是给歌女唱的歌辞，那么它有什么样的价值和意义呢？这是从唐五代词发生以来，词学一直所反思的问题，词学一直是在困惑之中进行的。他们不知道这种歌辞有什么意义和价值，一直到南宋的陆游，他内心还存着这样矛盾的心理。陆游曾经写过几篇谈到词的文章，一篇是写他自己长短句的序言，他自己说词是“郑卫之音”，是没有价值、没有意义的，“予少时汩于世俗，颇有所为，晚而悔之”。说我年轻的时候不懂事就随便乱写，我现在年岁大了，我知道我以前的作品都是没有意义和价值的，很觉得后悔，可是我已经写了，也不好再销毁，所以就只好付印了。可见陆游他不知道词的意义和价值在哪里。而另外陆游还给《花间集》，也就是中国最早的一本诗人文士们所写的歌辞的词集写了两篇跋文。在第一篇跋文上他说：在晚唐、五代之间，那时“天下岌岌”，“生民救死不暇”，因为晚唐五代的时候都是在战乱之中，而“士大夫乃流宕如此”，不顾人民，不顾国家的民生大计，而写这样的歌辞，真是“可叹也哉”，因此他给它的评价是否定的。可是在《花间集》的另外一篇跋文中他又说了：“唐自大中后，诗家日趣浅薄”，从唐季以来，诗是愈来愈衰微了，“但唐季五代”之时，有了新的歌辞，产生了“倚声”的小词，反而是“简古可爱”，他又说这类小词是很可爱的。所以词这个东西是非常微妙的，一方面从传统的文学批评眼光来看，从伦理道德的意义来看，它是没有价值和意义的。可是另一方面很多人又觉得，它果然是有一些很可爱赏的地方。

还有一段话，这是后来王国维的《人间词话》所说的，他说：“宋人诗不如词。”宋代人写的诗不如词，但宋人为什么诗不如词呢？他说那是因为：“其写之于诗者，不若写之于词者之真也。”他说，那是因为宋人写诗不像写词的感情内容那么真诚。可是这话又不对了，诗才是言志的，诗写的都是诗人自己的思想、自己的感情。而词呢？词是给歌女去唱的歌辞，常常是用歌女的口吻写的，怎么会说词比诗更真呢？这就有了另外一个问题，那就是词这类文学作品在美学的意义和价值上存在着一种困惑。词的好处究竟在哪里呢？所以词真的是很微妙的。在晚唐五代那种衰乱之世的兵荒马乱战乱流离的时代，而写出的这样的歌辞之词，从表面上看起来是与民生没有关系的，是写美女和爱情的，它的意义和价值在哪里？这个困惑一直延续下来，大家对于词没有一个正确的认识，都认为它是小道末技。

到了明朝人的眼中就承袭了这个观念，直到明代末年的作者，也就是今天我们要讲的云间派的主要人物陈子龙跟他的朋友李雯及宋徵舆，他们当年年轻的时候也都填写歌词，有一本词集叫做《幽兰草》。陈子龙曾给《幽兰草》写了一篇序文。陈子龙就谈到词这种东西，说明朝词为什么衰微？因为明朝有“巨手鸿笔”的人不肯写词。有学问的人不肯写词，他要写“鸿篇巨制”，词是小道末技，我干吗去写词呢！而写词的人就是那些比较不严肃的作者，所以他们写出词来品格就比较低下，因此明朝的词就卑微、衰弱。这就因为词有两重的性质，表面上看起来它是小道末技，是不重要的。可是唐五代的那些词之所以好的缘故，正是因为它在表面的荒淫娱乐之中有一种言外之意可以供人深思。可是这又不同于南宋末期，像王沂孙这些人所写的词，他是有心要放进一种比兴寄托。《乐府补题》那些咏物词，每一首词都有比兴寄托的用意，是有心放进去的寓托。晚唐五代的小词之所以妙，就因为它是无心的，它是荒淫娱乐，它是写男女的相思怨别的爱情，可是它居然可以使后来的读者从中引发出很多言外的联想。因此张惠言的《词选·序》就说词是“意内言外”，他用比兴寄托来解释词。他说欧阳修的“庭院深深深几许”就相当于《楚辞》的“闺中既已邃

远也”，而“楼高不见章台路”就是“哲王又不寤也”。他用比兴寄托的方法把欧阳修写的《蝶恋花》，写闺怨的小词，讲成有屈原《离骚》的比兴寄托之意。这是深文周纳来推求，所以王国维就责备张惠言，说：“固哉，皋文之为词也”，像永叔的《蝶恋花》，像温庭筠的《菩萨蛮》，有何用意，本来没有什么用意，“皆被皋文深文罗织”，都被张惠言用比兴寄托的大网都网罗进来了，所以王国维说张惠言的解说不对。

可是王国维的《人间词话》不是也说“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”是“成大事业大学问”的第一种境界吗？你王国维说张惠言讲欧阳修的《蝶恋花》是深文周纳，是不对的，那么你自己用“成大事业大学问”的话来讲晏殊的《蝶恋花》，那你自己就不是深文周纳了吗？所以王国维就为自己开脱，他说晏殊的《蝶恋花》有成大事业、大学问的第一种境界的意思，可是他又说“遽以此意解释诸词”，“恐晏、欧诸公所不许”。我用这种意思来讲欧阳修、晏殊的词恐怕原作者晏殊、欧阳修他们不一定允许我这样讲，他们不一定同意我这样讲。这就是王国维聪明的地方。张惠言硬要说作者一定有这样的用心，而王国维说这是我这个读者的联想，作者未必有这样的用心。这个当然可以用现代的读者反应论和接受美学来解说，他是从读者的一方面有这样的联想讲的。可是这就正是词的妙处，“作者未必有此意”，作者就是写男女的相思怨别，那为什么所谓好的小词就常常引起读者言外的联想呢？不管是张惠言的联想也好，不管是王国维的联想也好，的确很多小词都可引起他们许多言外的联想。

张惠言跟王国维解释言外的联想方式却不一样。张惠言说作者一定有这样的用心，王国维说作者不一定有这样的用心，但是我可以有这样的联想，这是读者的联想。好的小词就是要有这样的一种品质，要有言外更丰富、更深远的意思才是好词。你表面上也尽可以写相思怨别，但是一定要有言外的意思才是好词。可是明朝的人没有觉悟、没有反省到这一点，他们认为小词就是写男女的相思怨别的爱情小词。所以明朝人写的时候，他们是以不严肃的态度只写表面的意思，但明朝的时候传奇及曲子是盛行的，像汤显祖的《牡丹亭》之类。所以明朝的人，他们没有认识到词的特殊的美学上的特质，因此他们就用写曲子的方式来写词，这就发生一个很奇怪的现象。不同的文学体式它的结果真的是很不同，表面上看起来，你说词跟诗不同，因为诗大概五个字或七个字一句，是整齐的。那么词呢？长短句是不整齐的，所以就有差别了。诗，在《诗经》的时候是可以配合音乐来歌唱的，可是后来的诗，都是不配合音乐来歌唱的。而词呢？在唐五代两宋还是配合音乐可以歌唱的，所以这是诗跟词不一样的地方，这个观念大家还是可以接受的。你说曲跟词怎么也不一样呢？你说词是长短不整齐的句子，曲子也是长短不整齐的句子；词是配合音乐来歌唱的，曲子也是配合音乐来歌唱的。那词、曲有什么不同？所以明朝人就对于这个区别没有分清楚，也因此他就用写曲的方法来写词，但是文学的体式不同，所表现的风格也就会有不同，要体认到这一点是很重要的。

词虽然是长短句，不整齐，可是词的格式是比较严格的，如“小山重叠金明灭，鬓云欲度香腮雪。懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟”，七、七、五、五这是固定的。可是曲子不然，曲子可以有衬字，可以有增字，可以有很多的变化，这一点是词曲不同的地方。像关汉卿写的一支曲子，他说“我是蒸不烂煮不熟捶不扁炒不爆，响当当一粒铜豌豆”。好，为什么他写得这么长，其实就只有五个字，而其他的那些都是衬字、增字加上去的。而衬字、增字都是非常口语化的，“我是蒸不烂、煮不熟、捶不扁、炒不爆，响当当一粒铜豌豆”。本来“一粒铜豌豆”就完了，他上面加了一大串口语、俗语的形容描写，所以跟词是不同的。除了外表的不同，曲是可以有衬字、增字的性质以外，另外同样是短小的小令，有的时候它内容的性质也有一点区别。比如说，关汉卿还写过一首相当短小的令曲，叫做《一半儿》。他说：“碧纱窗下悄无人，跪在床前忙要亲。骂了个负心回转身，虽是我话儿嗔，一半儿推辞一半儿肯。”这是说在一个碧纱窗下，静悄悄的没有一个人，这个男子就跪在女子的床前要亲她，这个女子骂了他就把脸扭过去，虽然这个女子娇嗔地骂了

他，但是她表面上一半是推辞，其实心里一半儿是肯的。像这种情形，曲子是写得非常通俗的，历来评词曲的人就说它是曲，不可入于词。所以词曲在它内容的特质上，在它形式外表的增衬上是不同的。除了这些不同外，还有押韵的不同。“碧纱窗外悄无人，跪在床前忙要亲”，这是平韵；“虽是我话儿嗔”，这也是平韵；“一半儿推辞一半儿肯”，这是仄韵。在曲里边，它可以一支曲子平仄通押，有平声韵也有仄声韵。可是词呢？它可以换韵，但一般不能平仄通押，除了极少数像《西江月》之类。所以词、曲在形式上是有很多不同的。

还有，曲子当时是在非常通俗、非常市井的场合传唱的，因为一般听戏曲的是民间市井的大众。可是《花间集》的作者却是诗人、文士，所谓“诗客曲子词”是诗人、文士的曲子词，所以《花间集》编选的是诗人、文士的作品，跟曲有很多的不同。可是明朝人没有看到这一点，所以明词的衰落，一个是在观念上他根本不重视它，第二是在写作审美的观念价值上，他们不认识词的特殊美感在哪里。明末的词风一直沿袭下来，到明末清初，很多人写词还是用不严肃的态度来写的，也就是还抱着游戏笔墨的心态来填词。

我们现在就要讲到“云间派”的词人了，怎么他们的词风就转变了呢？怎么会把明朝这种衰弱的、委靡的词风就转变过来呢？这是值得研究的一个问题。什么叫“云间”词派呢？云间就是现在的上海市附近，是个很有名的地方，清朝的时候它属于松江府，当时的松江府下面有华亭和娄县两个邑，所以像陈子龙他们也可以说是华亭人。而他们为什么称为“云间派”呢？因为他们几个人合编了一本诗集叫《云间三子诗合稿》，而云间三子是谁呢？就是我们今天要讲的三个作者。第一个最有名的就是陈子龙，万历三十六年（1608）出生，经过了甲申的国变，在顺治四年（1647）死去的。另外一个作者跟他是同年，同样是万历三十六年出生，也同样是在顺治四年死去的，这个作者就是李雯。陈子龙比较有名，而李雯的名气就没有他那么大。第三个作者叫宋徵舆。这就是所谓的云间三子。云间三子里边陈子龙是成名最早的，他是在明朝崇祯十年（1637）就考上了进士。而且在中进士后，曾经做过绍兴推官、兵科给事中，因此他是在明朝仕宦过、有明朝科第功名的人。而李雯和宋徵舆呢？李雯没有考中过进士，所以他没有明朝的科第功名。而宋徵舆呢？就更不同了，宋徵舆没有明朝的科第功名，却有清朝的科第功名。就在甲申国变顺治元年（1644）的当年，他考中了举人。顺治四年陈子龙起兵抗清失败，被捉拿起来，在船上押送的途中乘间跳水自杀而死，所以他是殉节死难的烈士。

陈子龙不但成名最早，作品体裁最多、最广，而更因为他是殉节死难的烈士，虽然他曾抗清，但是到了清室定鼎之后，就把那些明末的烈士都封赠了谥号。所以我们能看到的陈子龙的集子，就叫做《陈忠裕全集》，这“忠裕”两个字是谁给他的谥号？是清朝给他的谥号。在三子中最受冷落的一个人就是李雯，而李雯其实是非常不幸的一个人。至于宋徵舆，以他的文学成就来说，他是成名较晚的。陈子龙和李雯两人是同年，而宋徵舆比他们两人小十岁。宋徵舆在顺治元年，也就是明朝刚刚灭亡不久就考上了举人，《云间三子诗合稿》就指的是陈子龙、李雯、宋徵舆三个人的合集。陈子龙是跳水自杀了，李雯是不得已而投降清朝，其实他内心是非常痛苦的，后来与陈子龙同年死去。两个人是同年生，而且是同年死的。

这《云间三子诗合稿》是在哪一年编成的？就是在甲申年，也就是国变的那一年。这人生的际遇真是难以逆料，这三人都是松江华亭人，在《云间三子诗合稿序》中，根据陈子龙自己的序文，他说我们三个人居处是“衡宇相望”，“三日之间，必再见焉”。他说我们的家住得很近，彼此的房舍屋宇都看得见，三天里面至少有两次会面。其中的陈、李两人比宋徵舆大十岁，所以陈、李以前就联合出版过诗集。陈子龙成名很早，而那时李雯尚未成名，陈子龙这个人因为很有才华，一般人的作品他都看不起，忽然间他看到他同郡县的李雯的作品大吃一惊，觉得李雯写得真好，因此就结识了李雯，此后常常跟李雯一起作诗，而最初编的诗集没有宋徵舆，那时宋徵舆还没冒出头呢。这本诗集叫《陈李倡和集》，那一年刚好是癸酉年，所

以也叫《癸酉倡和集》。癸酉距离甲申整整十三年，那也就是崇祯四年编的。他们都是好朋友，但宋徵舆是后来才加入的，最后把他们的诗都编在一起是宋徵舆集结的。宋徵舆把陈子龙的诗、李雯的诗，加上他自己的诗，编了《云间三子诗合稿》。陈子龙给这合稿写了一篇序言，说他们本来是“衡宇相望，三日之间，必再见焉”。可是没有多久就国变了，“今宋子方治婚宦之业”，宋徵舆正忙着结婚做官，正忙于考科举。那我陈子龙呢？“予将修农圃以老焉”。明朝已经灭亡了，我也不再做官，我想隐居终老。

这些明末的遗民事情也很繁复，在他们抗清第一次失败的时候，他们同郡县还有一个跟陈子龙志同道合感情很好的人，结了一个社叫“几社”。那时还有“复社”，“复社”当然更有名，但是“几社”的取才选人更是严谨。“几社”的另外一个领导人物就是夏允彝，夏允彝的儿子就是夏完淳，夏完淳称陈子龙为老师。而当时清兵南下，当他们第一次起兵抗清，头一个殉节也是投水死的就是夏允彝。他的儿子夏完淳实在很了不起，从小就和父亲这些朋友交游，大概十三岁就加入了义兵的起义抗清，十七岁被清兵捉拿了。当时审判他的就是洪承畴，洪很爱惜他的才华，想要替他开脱，说“童子何知”，小孩子有什么罪过呢？但是夏完淳当场就骂洪承畴说：“我所认识的洪承畴已经殉节死了，崇祯皇帝还曾经亲自哭祭。你是什么人！敢冒充洪承畴！”因为洪承畴在最初被俘虏的时候是真的不肯投降，曾经坚持过一个阶段不肯降清，所以崇祯皇帝以为他殉节死了，给他设祭哭吊。可是后来他还是投降了。关于他的投降还有很多传说，我们就先不讲这些故事。夏完淳瞧不起降清的洪承畴，就当场破口大骂，因此夏完淳就被杀死了。夏允彝是投水死的，夏完淳是被杀死的，而陈子龙也是投水死去的。

他们这些当年一起交游的人，都有许身报国的壮志，都有以天下为己任的担待和抱负。可是人生的际遇真是难以言说，一个人，你有本身生下来的禀赋属于你自己的一面，你有自己后天教育及志意怀抱的一面，可是也有外在环境遭遇的另外一面。那就是因为国变的时候陈子龙这一些人在南方，南方是抗清复明的基地，有南明小朝廷在那里。而李雯当时是在京师，京师就是北京。李雯怎么会在京师呢？李雯的父亲李逢申，本来在明朝是水部的虞衡郎，他曾经得罪了当时明朝的权臣梁廷栋，因此就被对方诬告而被判了罪，本应遣戍至远方。李雯因为父亲遭难，所以他就留在京师替他父亲洗脱罪名。最后李父虽然没有被谪戍到远方，但是却被免官了。李雯先陪他父亲回松江，留下他的弟弟继续替他父亲昭雪冤情，后来终于冤情大白，官复原职。李雯是个很孝顺的人，又陪着他的父亲从松江来到京师。但回到京师以后不久，李闯王就占领了北京，在这时他的父亲就殉明死难了。本来他的父亲蒙难冤情才昭雪不久，刚刚回到京师又遭遇到国变，因此李雯连给他父亲买棺木的钱都没有。历史上记载说李雯是“絮血行乞”。中国人总是说孝子是泣血稽颡，就是泪尽继之以血。总而言之李雯当然是很悲哀痛苦；国变家难一起来，父亲死难了，而闯王又入关，他是“絮血行乞三四日，乃得版榇以敛”。真是涕泣絮血行乞要到了一点钱才给他父亲棺敛，可是棺敛后又不能埋葬，不但是没有钱埋葬，更没有回乡的旅费，因为古人的观念是“狐死必首丘”，人死了就要归葬故乡的。

李雯身为孝子，他要负责把他父亲的灵柩运回故里去，才能算是完成一个做儿子的责任，所以他不能够死。在当时不只是父亲棺敛的钱没有，连饭也没得吃，饿了几天，几乎饿死。在当时李闯王入关不久后，吴三桂就请清兵入关。满清入关后就有一些留在京师的人降清了，因为满清入关时号称吊民伐罪，我为你们大明皇帝崇祯举丧，因此有些人就投降清朝了。在这些人当中有几个是很有名的文人学士，其中有一个也是清初很有名的词人，那就是连朱彝尊都称他为老师的曹溶。而这些人包括曹溶，他们很欣赏李雯的才华，而李雯在那时几乎快饿死了，连饭都没有得吃，他们很怜悯，就把他推荐给满清的中枢内院。那时候他真的是想死，可是他又不敢死，因为他还没有完成一个做儿子的责任。这中间还有一段公案，我们把话先岔开。

在我初二的时候国文教材里有一篇史可法答多尔袞的书信，就是那篇很有名的“南中向接好音……”。在这篇书信后面附有多尔袞给史可法的一封书信。多尔袞给史可法这封信写得冠冕堂皇，说：“予向在沈阳，即知燕京物望，咸推司马……”先把史可法恭维一番，然后再说清兵入关是为大明讨平逆贼吊民伐罪，又替大明皇帝崇祯发丧，劝史可法投降，当然史可法是大义凛然不肯投降的。这两封信你一比较，多尔袞给史可法的信实在是写得非常好。因此我们的老师就说了：“你们看多尔袞是满洲人，他怎能写这么漂亮的中国古典文言文？所以这封信是洪承畴替他写的。”所以我小时候就老想着这一封信是洪承畴替多尔袞写的。后来我读了清人的诗集、词集，读到了宋琬的诗集里有一首《重晤李舒章》，李雯的号就叫舒章。这首诗有两句是这么写的：“竟传河朔陈琳檄，谁念江南庾信哀。”这很明显是用了几个典故。陈琳是建安七子之一，以善写檄文出名。檄文，常常就是敌对的双方军事往来的文书。河朔，就是河北，也就是指当年燕京的京师。“竟传河朔陈琳檄”，大家都传说有一个写檄文写得很好的人在河北写了檄文。“谁念江南庾信哀”，庾子山是南朝人，后来羁留在北朝的北周，庾信写有《哀江南赋》。宋琬典故用得很巧妙，他把松江李雯之被留在北方比作江南庾信。而作为江南人的庾信一直不忘故国，所以写了《哀江南赋》。宋琬写这两句诗的意思是说：大家都传说李雯为满清在河北写了这篇檄文，谁又知道他写这篇檄文是非常不得已，他有像南朝江南庾信那样的悲哀。

这篇檄文事实上的确是李雯写的，但是后来刻李雯《蓼斋集》的人，认为这篇檄文对李雯的名节是不利的，因此李雯的学生替老师编集子的时候就把这篇檄文删掉了。我所看到的是手抄本的一册，所收录的就是李雯当了清朝中书舍人时替清朝所写的那些文章，其中就有这一篇给史可法的信。他底下注的很清楚，是“代洪承畴作”，所以大家都说是洪承畴写的檄文，其实是李雯的代笔。卷入到这一桩公案李雯真是不得已，因为他父亲死了，他做人儿子尚未能把父亲的灵柩运回故乡，没有尽到做儿子的责任是不孝，所以他不得已偷生苟活下来。

人生的境遇不同，人的感情也不同。明清之际国变的时候，有的人就投降了，像宋徵舆，那是他自己的追求，和李雯是不相同的。李雯是迫不得已而这么做，而宋徵舆不是，宋徵舆是自己追求的，而且他的家庭本来相当富有，并不是说穷得没饭吃，非要出来做官不可。像吴伟业他后来也被征召到京师，他也是经历过国变，他内心的感情又是什么样的反应呢？在国变之中，各种不同的人，有各种不同的反应，各种不同的才性，各种不同的遭遇。所以我要引叶恭绰的《广箧中词》论清朝初年之词，谓其“丧乱之余，家国文物之感，蕴发无端，笑啼非假”。清朝的词之所以中兴，甲申的国变是一个非常重要的原因。

甲申的国变为什么对词造成这么重大的影响呢？这就牵涉到词的一个美学本质问题了。“词”这个文学体式是非常微妙的，它最适宜表达一种幽微隐曲的、不能够用明显的显意识说明的情思。这是非常奇妙的一点。我们人有显意识（consciousness），有无意识（unconsciousness）或潜意识（subconsciousness），这是不同的。现在我就要回到我开头所讲的那个问题，就是陆游所提出来的困惑，还有张惠言所提出的比兴寄托之说的问题。词本来是写男女爱情的游戏笔墨，怎么后来它里面会包含这许多可以提供给读者这么丰富联想的可能性呢？我要用现代的接受美学（aesthetic of reception）的一个名词来解说一下，虽然这个名称在西方并不流行，但是我觉得用它来讲词却很好，因此我就把它借来用，那就是potential effect，我把它译作“潜能”。它不是显意识的故意安排，像南宋词的比兴寄托是显意识的有心安排，而文本中的潜能往往来自潜意识或隐意识的作用，在中国的小词里边，往往就含有这种potential effect，所以这是一种非常微妙的作用。

冯延巳所写的最有名的那首《蝶恋花》说：“谁道闲情抛弃久，每到春来、惆怅还依旧。”他的词为什么能让张惠言看出许多忠爱缠绵的意思来？这些词本来不是写的伤春怨别吗？为什么有这么多隐曲的深

意？那是因为南唐国家的危亡，国势岌岌，冯延巳身为宰相，他有多少忧危念乱之心没有办法用言语说出来，而他在无心之中、在潜意识里居然在这些小词中流露出来了。所以作者不一定有心要有什么寄托，而是他在潜意识中可能有这种感情的情意，他在无心之中就在小词里面流露出来了。所以陆游所困惑、所认为矛盾的问题，就是晚唐五代这种荒淫嬉戏的笔墨怎么反而使得很多诗人文士从里面看出很多意思，而也就如王国维所说的宋人“写之于诗者，不若写之于词者之真也”。因为诗是显意识的，人的显意识就如同一个人的行为在大庭广众之间揖让进退，他是有心要做给人看的，因为我的这首诗言的是我自己的志，我有很多不可告人之志，我不能在诗里面写出来。可是词呢？词是没有关系的，词本来写的就是男女的相思怨别，它并不一定代表我自己。所以在宋人释惠洪的笔记《冷斋夜话》中曾记载一段故事，说，法云秀跟黄山谷说：你“诗多作无害”，但是“艳歌小词可罢之”。你不要写这些小词了！黄山谷就回答他说：“空中语耳！”这是空中的话，词里面的话并不代表我自己，我只是替歌女写歌辞而已。所以反而在无心之中把他最真实的感情流露出来了。

云间派词风的转变，甲申的国变对他们产生了一个重大的影响。因为在早期他们承袭了明末的遗风，这些才子文士流连歌酒台榭，秦淮歌伎盛极一时。当时晚明很多人是沉湎于声色之间的。当时有一个很有名的伎女，就是后来嫁给钱谦益的柳如是，本来愿意许身的对象是陈子龙，但是陈子龙的家人一致反对他娶伎女，因而作罢。原本柳如是在和陈子龙同居前的恋爱对象就是宋徵舆，但是宋徵舆的家里非常反对，宋徵舆比陈子龙小十岁还不说，当时他也没有科第功名，连举人都没考上，怎能纳妾呢？所以也被家庭否决了。她后来跟陈子龙好又受到陈家的反对，最后改扮男装去见钱谦益，后来终于嫁给钱谦益。所以陈子龙、宋徵舆他们这些人，当年年轻的时候，他们写诗时还写写自己的理想，至于写词呢？他们叫它作“春令”。李雯曾有一封信写给陈子龙说：“春令之作，始于辕文（按即宋徵舆），此是少年之事，而弟忽与之连类，犹之壮夫作优俳耳。”意思是说，你没有想到我近来和宋徵舆两人写的都是这种春令之作，我就如同俳优演戏一样。这类词写的都是男欢女爱、伤春怨别，是承继着明朝词的遗风；明末视词为小道末技而不是什么重要的文学作品。可是甲申国变来到了，就正如李后主，李后主早前不也是写听歌看舞，如“晚妆初了明肌雪，春殿宫娥鱼贯列”，还说“凤箫吹断水云间”，我要“重按霓裳歌遍彻”。你看这岂不都是耽溺在听歌看舞的享乐之中的作品吗？而在亡国之后他才说“独自莫凭阑，无限江山”，又说“多少恨，昨夜梦魂中”，这是破国亡家之后才写出来的作品。

云间词派也是这样，最初他们写春令之作，还是承继着明朝的遗风；可是一个国变下来以后，他们的词就有了不同的内容。甲申的国变和晚唐、五代的乱离有暗合之处。而那种忧危念乱，隐藏在内心最深处的、最悲哀、最婉曲、最痛苦的一段感情，他们在词里边表现出来了。晚唐的韦庄，为什么后人给他的五首《菩萨蛮》这么高的评价？这也是他的祖国唐朝灭亡了，他不得已流寓在前蜀，因此他才写了让后人那么称道的那些词。所以是甲申国变促成了云间派词风的转变。好，我们就要来看一看他们的词风是如何转变的。原本陈子龙是成名最早的，因此一般人都先说陈子龙，后说李雯和宋徵舆。而我呢？是不以成败论英雄，是按照他们的年岁来排列的。陈、李虽然是同年生，但是根据李雯为陈子龙集写的序，曾说吾二人年相若而“予稍长”，所以李雯的年龄还是稍长于陈子龙。所以我先讲李雯，我选了他几首词，头一首是比较早期的作品，尚未经历国变以前的《山花子》，是写初夏的，我先念一遍：

> 乳燕初飞水簟凉，菖蒲叶满小池塘。七尺虾须帘半卷，杏衫黄。竹粉新黏摇翡翠，荷香欲暖睡鸳鸯。正是日长无气力，倚银床。

这是一首写闺中初夏景物情思的作品。“乳燕初飞水簟凉”，他写得很好，很清新，很真切，很活泼，很生动。这正是初夏，他是扣准了初夏来写的。燕子做巢，生了卵，孵出的小燕子刚刚学会飞。户户人家

也刚换上了夏天的竹席，因为天气慢慢热起来了。“菖蒲叶满小池塘”，菖蒲叶子都长出来了，这是初夏的景致。“七尺虾须帘半卷”，虾须帘是一种很细的竹丝的帘子，所以叫虾须帘。隐约地透过这个虾须帘，你看到一个美丽的穿杏黄衣衫的女子。接下来他再描写“竹粉新黏摇翡翠”，就像周邦彦的《浣溪沙》说的“新笋已成堂下竹”，是不是？本来长出来的是笋，现在已经长成高高的竹竿了，而且竹竿上有竹粉了，这是碧绿的“竹粉新黏摇翡翠”，这不就是“新笋已成堂下竹”了吗？接着“荷香欲暖睡鸳鸯”，那些荷叶、荷花也开始长成了，有水鸟栖在那里。“正是日长无气力，倚银床”，这写一个女子的娇慵，你看这就是李雯早期的作品。

因为时间已经不多，我们来不及讲那么多首。我们现在就讲李雯甲申亡国之后的作品《风流子·送春》，按《六十名家词抄》及《古今词选》于“送春”题下有“同芝麓”三字。芝麓就是龚芝麓，也是降清的一个人，因此他们有同病相怜之感。所以有“同芝麓”这三个字就更增加了使人联想到这一首词有很多的言外之意。如果没有“同芝麓”三个字那就只是送春；但即使只是送春，这首词同样也可以使人感到很多的言外之意。而所有的好词就是它言外之意给人的联想非常丰富，也就是我所引的西方所说的潜能非常丰富。而这种潜能从何而来？如果根据符号学的说法，像艾考（Umberto Eco）曾经提到所谓显微结构（microstructure），当然在新批评（new criticism）就已经强调要注意到作品本身。作品本身有很多要注意的，比如说它的形象啦、音节啦、语法啦、结构啦……有很多很多的质素你可以去分别。可是到了艾考的符号学时，他就有比那个新批评更细的一种分别。他把那个叫“显微结构”，就是一种非常细微敏锐的质素。

凡是好的作者，当然包括诗人也是应该如此的，而特别是词，因为词更细致、更隐微，它那个质素真是非常细微，而它的好坏就是从这上面传达出来的。现在我们先把李雯的这首词念一遍。

风流子·送春

谁教春去也？人间恨、何处问斜阳？见花褪残红，莺捎浓绿，思量往事，尘海茫茫。芳心谢、锦梭停旧织，麝月懒新妆。杜宇数声，觉余惊梦，碧阑三尺，空倚愁肠。东君抛人易，回头处、犹是昔日池塘。留下长杨紫陌，付与谁行？想折柳声中，吹来不尽，落花影里，舞去还香。难把一樽轻送，多少暄凉。

这首词真是写得好，实在是一首好词。它潜藏的言外之意，那种感发的力量是非常丰富的。我们还要再说一遍，我们刚才所介绍的只是表面上讲了李雯的遭遇：因为当北京易帜之时，他作为一个孝子不得已留在京师，又为了全孝而要把生命存活下来，在快要饿死的时候，只好接受了中书舍人的职位。我们这种介绍也只是从表面上来看，并没有看到他的内心是怎么样的感情，怎么样的感受，所以我为了让大家更明了，我还选了一首诗来说明李雯的心情，就是李雯写的《东门行》，他说：

出东门，草萋萋，行入门，泪交颐。在山玉与石，在水鹤与鹍。与君为兄弟，各各相分携。

这是第一段，在乐府里叫一解，就是“解除”的“解”。这是乐府诗里一个特殊的名称。下面是第二解：

南风何飂飂，君在高山头。北风何烈烈，余沉海水底。高山流云自卷舒，海水扬泥不可履。

接着第三解：

乔松亦有枝，落榛亦有心。结交金石固，不知浮与沉。君奉鲍背老母，余悲父骨三年尘。君顾黄口小儿，余羞三尺童子今成人。

再下面是第四解：

闻君誓天，余愧无颜，愿复善保南山南；闻君痛哭，余声不续，愿复善保北山北。

最后一解：

悲哉复悲哉，死不附青云，生当同蒿莱。知君未忍相决绝，呼天叩地明所怀。

他写这一首诗是寄给陈子龙的，那时陈子龙还没有投水死去。陈子龙正参加南方抗清的义军，而李雯是沦陷在北方了。李雯写这一首诗给陈子龙，后面附有一封书信，他信里又怎么说呢？他说：“三年契阔，千秋变常……”他们二人同死于顺治四年，这是死前的前一年所写的。他们当年是“衡宇相望，三日之间，必再见焉”的亲密交情，但是经过这短短三年的离别，却经历了这千秋的伦常巨变，这已是国破家亡。“失身以来，不敢复通故人书札者，知大义之已绝于君子也。”李雯说他自己是失身，他不得已，投降给满清，所以就没有脸面再给你陈子龙写信。我恐怕你这个忠义的人已不屑与我为伍，这是“知大义之已绝于君子也”。“然而侧身思念，心绪百端，语及良朋，泪如波涌。侧闻故人颇有眷旧之言。”他说本来我没有脸面给你写信，但是我最近听人说，你没有完全弃绝我，你还有怀念我的言辞。这些怀念我的话，不但是听人传言，刚才我们不是说有《云间三子诗合稿》吗？在这合稿的序言里陈子龙提到“宋子方治婚宦之业”，宋徵舆正忙着要结婚，想要做官，我陈子龙是“将修农圃以老焉”；而他又说了：“若夫燕市之旁，狗屠之室，岂无有击筑悲歌，南望而流涕者乎？”真的在北方就没有难忘故国而悲慨长歌痛哭流涕的人吗？那所指的就是李雯，虽然他没有说出李雯的名字，而在这篇序文最后结尾的两句，陈子龙又说：“予方期再续日月之章，以续此编，不敢遂咏参辰之作也。”我还期待着你李雯有更好的作品，我还愿意和你唱和。我不愿意现在就说出“参辰”这两字；参辰就是永不相见的意思，我不愿意说这样的话。在这里就可看出陈子龙并没有弃绝李雯的意思。

李雯给陈子龙的这一封信是在顺治三年写的，第二年就是顺治四年。在这时南北的道路比较平静了，李雯就向朝廷请假，以归葬父亲为由，回了故乡。前面引的这一封信我们还没有念完，现在继续把它念完：“侧闻故人颇有眷旧之言，欲诉鄙怀，难于尺幅。”我是想给你陈子龙写一封信，把我所有内心的感情对你诉说，可是我这么多的感情，怎能够在短短的书信中说完呢？“遂伸意斯篇用代自序”，所以我就把我所有的情意用这一首《东门行》表现出来了，算是我对你的一个说明。“三春心泪亦尽于斯”，我李雯在这三年内所有的痛苦，大概你在这一首诗里可看到端倪。“风雨读之，或兴哀恻”，如果是在风晨雨夜你读到我这首诗，也许你对我会有悲哀及怜悯之心。“时弟已决奉柩之计”，这时候我已决心要护送我父亲的灵柩回乡。“买舟将南”，我就要租一个船回到南方来。“执手不远，先此驰慰”，我们握手再相见的时间也许不太远了，所以我就先写这封信来告诉你。

据陈子龙的年谱（国变以前的年谱是他自撰的年谱，国变以后是由他的学生叫做王沄的替他续写的年谱），国变以后，就是顺治三年的年谱里有记载说，李雯回来见到了陈子龙，见了陈子龙的时候李雯是很痛苦很惭愧的。李雯其实在国变之后写了很多诗文是非常感动人的。我们因为限于时间及篇幅的关系，只举了这一些。李雯是个感情很敏锐、而且也是个很自责的人。因为满清要他薙发，他还写过一篇“发责文”；他写道：昨天晚上梦见头发来责备我，头发责备我说跟从我几十年，从生下来就和我在一起，为什么我要把它剃掉。所以李雯真的是很痛苦，他的确是迫于不得已。据书上的记载，李雯回到江南的时候，看

到他的人，见到的李雯已是非常憔悴、非常忧郁。而陈子龙就安慰他说：你失身是为了要尽孝，你不用为此而惭愧。你没有科第功名，你并没有考过明朝的科举，你并没有在明朝做过官，你不算失身。你跟我是不一样的，我是中过崇祯的进士的。这是中国古代士大夫的一个传统。如果你是有过科第功名的就要“食君之禄，死君之事”。但是你李雯并没有食君之禄，你也就没有死君之事的必要。虽然陈子龙这样安慰李雯，可是李雯并不原谅他自己，所以国变以后他的作品一直写得非常悲哀痛苦。现在我们不但了解了他们的身世，也了解了他们内心的感情，我们现在来看李雯的这首《风流子》。

“谁教春去也？”所以我们说文章的好坏，那真是难以言诠。就是这短短的五个字，就有一种非常深刻委婉曲折的意思。李后主的词：“流水落花春去也，天上人间？”李后主写得好，李后主所写的感情真是奔腾汹涌，一泻无余。李后主是个皇帝，而且是比较任纵的皇帝，所以他没有一种约束节制自己的习惯。国亡以前写享乐，也是尽情的享乐。“凤箫”要“吹断水云间”，我“重按霓裳”要“歌遍彻”。可是李雯不是，李雯是个自我反省、压抑而又自责的一个人。同样是写亡国的悲痛，可是他与李后主表现得迥然不同。“谁教春去也”是对命运发出的质疑，为什么？天下的事情有许多为什么？国家为什么有这样的遭遇？我李雯为什么会有这样的遭遇？所以这问得真是非常悲哀，非常慨叹。我们说屈原写的《天问》，问天不语，问谁？为什么？为什么有这样的事情发生？“春去也”是一层悲哀，“谁教春去也”，为什么这样，这是又一重悲哀。

“人间恨、何处问斜阳？”人间到处都是悲恨，所以“三年契阔，千秋变常”。人间为什么有这么多悲哀？有这么多苦难？为什么有这么多缺憾？你问谁啊！谁教春去也？为什么有这样的人间恨事，何处问斜阳？你何处不可以问吗？问谁？问斜阳？这李雯写得真是悲哀；屈原只不过是问天而已，为什么你李雯要问斜阳？因为斜阳也是无常的，斜阳更是将要沉落的。斜阳能够回答你什么呢？所以“谁教春去也？人间恨、何处问斜阳？”这悲哀不只是字面上的，它是从内心里传达出的彻骨伤痛。好的词它就是有这么多的潜能，你可以联想到很多的意思。他表面上是送春，一点儿都不错，完全是送春。

“见花褪残红，莺捎浓绿，思量往事，尘海茫茫。”表面上也是写春天的景物。说花落了，是花褪残红。那黄莺在浓绿的枝头飞掠过去，这又是表面写风景。但是好的作品就是这么曲折，真是花褪残红！残红代表一切美好事物的凋零残败。我是亲眼看见，你亲眼看见过亡国吗？我是看见过的，那是日本进入北平的时候，我是亲眼看见的。“见花褪残红，莺捎浓绿”这是两个对比，写得非常好。“花褪残红”，国破家亡，君死父丧，这是李雯的遭遇。“莺捎浓绿”，我们俗话说莺燕争春，那莺燕在百花时节忙着要享受春天，所以在浓绿的枝头有不少的莺燕，就像那满朝的新贵，在朝廷易代之间有各种的现象会发生。“见花褪残红，莺捎浓绿。”但是我们也不要指实，张惠言之所以会被王国维批评说：“固哉！皋文之为词也！”就是他一定要说词里面有这样、那样的托意。我现在所说的不是指词中一定有这种托意，而是说李雯的这一首词，它可以给我们这么多丰富的联想和感受。“思量往事，尘海茫茫。”像我刚才讲他们三人以前同住在一起的吟诗唱和，跟柳如是这些歌伎诗酒的往来，这真是“思量往事，尘海茫茫”。这人间的尘世就如同沧海的波涛，真是烟波茫茫变化无常不可追寻。

“芳心谢”，这是很简单的三个字，可是“芳心”就是代表他过去一切美好的理想、美好的志意。我们现在是时间不够，你们如果去找出陈子龙、李雯的诗集、文集来看，在他们的诗、文等言志的作品中，我们就会见到陈子龙、李雯都是许身不凡的人，是果然有才气、果然有理想的人。但是现在是“芳心谢”。对于李雯来说，那所有美好的理想都失去了，什么都不用再说了，你再也没有脸面做任何的事情，抱任何的期望了。

“锦梭停旧织，麝月懒新妆”，这词表面上写的是女子，是女子的生活。女子的工作是织布的，有织机

用梭来回穿梭织布。我用我的梭，本来是要织出一匹美丽的锦缎，可是我现在居然织到一半就中断了。所以是“锦梭停旧织”，我旧日辛辛苦苦、丝丝缕缕编织的锦缎，现在是织不下去了。麝月是一种装束。麝是一种香，用这种香料带有黄的颜色涂在你的前额上，就像古人仕女画像中的八字宫眉捧额黄！额黄就指的是这种装饰。他说我懒得再装饰，我要为谁再装饰？我现在失去我的一切的理想、志意，生活的意义都没有了。

“杜宇数声，觉余惊梦，碧阑三尺，空倚愁肠。”杜宇就是杜鹃。杜鹃可以给我们很多、很多的联想，如果用西方的符号学来说，这就是一个语码（code），一个带有丰富文化背景的语码。因为杜宇在我们中国的文学史里边，有很多丰富的文化背景的联想。杜宇一说是古代的蜀望帝，蜀望帝是死了，代表死去的皇帝，代表明朝的灭亡。而杜宇的啼声叫的是什么？“不如归去！不如归去！”可是李雯怎么归去呢？而杜宇在屈原的《离骚》里是“恐鹈鴂之先鸣兮，使夫百草为之不芳”！杜宇一叫，这春天就完全走了。所以他用一个杜宇就有这么多的联想，而他表面上写的是送春。这杜宇数声，你说杜宇代表的是故君，那么崇祯皇帝已经死了，国家已经亡了。你说他李雯本来是江南的才子，现在又归去何方？而“觉余惊梦”说得好！我大梦醒了，而这是什么样的梦？那么一场国变的惊险的恶梦，是觉余惊梦。“碧阑三尺，空倚愁肠。”现在到了春天，我倚栏送春。倚在栏干上，我白白地倚栏遥望，我什么盼望都没有了，我有的只是满腹的愁肠。讲到这里是词的上半首。

“东君抛人易”，东君就是春天的神。没想到春天就是这么短暂，这么容易就抛弃我走了。“回头处、犹是昔日池塘。”因为古人常常写到春天，往往就提到柳树，而柳树大都是长在池塘边上的。而且在春天的时候这个池塘是“春绿小池塘”，池塘就是一个春天的代表。所以他说我现在回首当年“犹是昔日池塘”，风景依然，国破还有山河在，所以“犹是昔日池塘”。我们现在可以再倒回来看另外一首词，因为时间的关系来不及讲完全首。我们前面讲了他的《山花子》后，还有一首《南乡子》叫做《春感》。《春感》这首词他写了：“满眼落花红，双燕多情语汉宫。一代风流千古恨，匆匆。尽在新蒲细柳中。”这是春天的景色。他们自己南明的文物，他们自己这些南明才子的生活，真是一代风流，到而今只落得千古有余恨。“匆匆”，这么短暂。“尽在新蒲细柳中”，我这些亘古以来就有的悲恨，就尽在我今天所面对的春天的新蒲细柳之中，引起我这么多的愁恨。为什么要说新蒲细柳？当然是说春天刚刚长出来的蒲苇，刚刚垂下来嫩绿的柳树。除此之外，“新蒲细柳”也是一个语码。杜甫在安史之乱中沦陷在长安，写过《哀江头》，说“细柳新蒲为谁绿”？长安已经沦陷在叛贼的手中，杜甫来到曲江的江边，细柳新蒲，这些草木像当年一样地生长。他说“细柳新蒲为谁绿”？国家都灭亡了，真是“国破山河在，城春草木深”，你细柳新蒲又是为谁而绿呢？这一春的绿意盎然徒以反衬百姓的流离失所。

现在我们回头再接“东君抛人易，回头处、犹是昔日池塘”。风景不殊，但人事全非。“留下长杨紫陌，付与谁行？”这个“行”是一个表示受语宾词的语尾助词。秦少游有一首《少年游》说：“低声问向谁行（háng）宿？”你今天晚上到哪里去住？这是向谁行宿。《西厢记》里，王实甫说：“你娘行（háng）？”你妈妈那里怎么样？留下的长杨紫陌你交给谁？李雯当时是沦陷在京师。而“紫陌”就是指京师首都的街道，刘禹锡的《看花诗》说“紫陌红尘拂面来”。“长杨”，也可以说是街道旁边的柳树。但是“长杨”还有另外一个联想，就是汉朝有一个“长杨宫”。所以你留下你的宫殿楼阁，留下你京城的街市，留下长杨紫陌，付与谁行？你现在留下来归谁统治？

“想折柳声中，吹来不尽，落花影里，舞去还香。”古人常提到杨柳，还有折柳。折柳就是送别。再者，李白还写过一首《洛阳闻笛》的诗，说“此夜曲中闻折柳，何人不起故园情”。所以“折杨柳”也是一支笛曲的名字，是离别之曲，可以引起人对故乡的怀念。他这里已经写到那柳树，那满天满地的飞絮。李商隐

的《燕台四首》说“絮乱丝繁天亦迷”，折柳声中吹来不尽，那飘零的柳絮都像是人的愁恨。现在我们先岔开，还可以趁这个机会看下面另一首词的“折柳声中，吹来不尽”的杨花。

浪淘沙·杨花

金缕晓风残，素雪晴翻。为谁飞上玉雕阑。可惜章台新雨后，踏入沙间。沾惹忒无端，青鸟空衔。一春幽梦绿萍间。暗处消魂罗袖薄，与泪轻弹。

这是他自己以杨花来自比的。“金缕”就是柳树，这里写的不是柳树的残，是柳花的残。最后这两句：“暗处消魂罗袖薄，与泪轻弹。”他用了苏东坡的词。中国文化的传统这么悠长，它的每一个词语，都带有那么多的文化背景。他这里用的是苏东坡的《水龙吟·次韵章质夫杨花词》里“晓来雨过，遗踪何在？一池萍碎……”这说的是柳絮变成浮萍了；“细看来不是、杨花点点，是离人泪。”苏东坡这首词当然有很多深意，我们今天不能讲苏东坡。李雯是用苏东坡的话来说的：柳絮已经落水化为浮萍。“一春幽梦绿萍间”，一切的事情再也回不来了，人事完全都改变了。“暗处消魂罗袖薄”，因为词里边很多都是用女子的口吻写的，消魂、悲哀、断肠所能联想到的是伤痛。这黯然消魂的一腔幽恨你去对谁说呢？你李雯无处可诉。你能对新朝说你怀念旧朝的悲哀吗？你能说吗？而你又有什么脸面说啊！这是“暗处消魂”。“罗袖薄”是写自己所有的只是这么单薄的衣裳。我没有保护，没有遮拦，所有外界的侵袭都加诸到我的身上。

“与泪轻弹”这句说得很妙。因为苏东坡曾把杨花比喻成泪点；他说：“细看来不是、杨花点点，是离人泪。”所以这个泪有杨花像泪点的泪，有我这个女子，也就是李雯自比，我自己的眼泪；可是我不能让人看见。有的版本作“偷弹”，当然“偷弹”的感情就更委曲了。好，现在我们再回头来继续《风流子》：“想折柳声中，吹来不尽，落花影里，舞去还香。”这写得真的是好。你说柳絮虽然是飘零了，就算是被踏入到沙间了，但仍是陆放翁的“零落成泥碾作尘，只有香如故”。我化身作为一朵梅花，我零落到泥土之中，被车辆辗成泥尘了，梅花的香气就是混在泥尘之中，也是不会消散的。还有冯延巳的一首词，他说：“梅落繁枝千万片，犹自多情，学雪随风转。”这梅花辞枝落下的时候还要有一种舞弄的回旋难舍的姿态。所以李雯说现在在落花影里有杨花，也有其他的落花，而这落花还要做最后的一个舞姿，还要留下它最后的香气。李雯是玷辱了、是被踏入了沙间，可是他有多少的感情、多少的志意并没有完全销磨。所以说“落花影里，舞去还香”。

“难把一樽轻送”，你说春天走了，就让它走好了。就像保罗在《圣经》里说的：“当守的道我已经守住了，当跑的路我已经跑过了。”虽然死去也没有惭愧。如果要送这个春天离去，生命要走了，但我无愧，当守的道我已经守住了，当跑的路我已经跑过了，我死无遗憾。但是李雯现在有什么资格安然地送走春天呢？韩冬郎有一首诗说：“花间一盏伤春酒，明日池塘是绿荫。”韩偓可以用一杯酒把春天送走，可是我李雯呢？我真是难以轻易地这么说，我能用一杯酒就把明朝的春天送走吗？我要把我过去的理想、志意都送走了？但我怎能够把它送走？我有多少痛苦真是难用一樽轻送。“多少暄凉”，暄是暖，凉当然是冷。这代表的就是多少悲欢。我有多少感情？多少难以言说的恩怨悲欢？真是“难把一樽轻送，多少暄凉”。

这首小词写得这么丰富，写得这么动人，这真是难得。陈子龙的词也写得很好，可是陈子龙是抗清复明殉节死难的。所以谁也不敢把陈子龙的词编到清词里面来，因为那是对陈子龙的大不敬。因此龙榆生编的那本词集叫做《近三百年名家词选》就是为了陈子龙一个人，他为了要把陈子龙收进来，所以他不能叫《清词选》，因此叫《近三百年名家词选》。而且在词选的序文里边，他写到陈子龙的时候，龙榆生特别说：“词学衰于明代，至子龙出，宗风大振，遂开三百年来词学中兴之盛，故特取冠斯编。”开出清词中兴

之盛的是他们云间派的这几位词人，可是云间派的词人你不能把陈子龙算到清朝里边，因为这是对陈子龙的大不敬。真正说云间派的词能开清词中兴之盛的，就是他们这样付出了破国亡家的悲苦代价，才使得词的内容丰富起来。当然云间派不只是李雯一个人，但是他是最值得注意的，因为他的内心是最曲折、最痛苦的。那么陈子龙又如何呢？我们下面就再简单地看一下陈子龙。陈子龙今天我们选了三首，先看《蝶恋花》：

袅袅花阴罗袜软，无限芳心，初与春消遣。小试娇莺才半啭，海棠枝上东风浅。一段行云何处翦？掩过雕阑，送影湘裙展。隔着乱红人去远，画楼今夜珠帘卷。

这是写闺中女子的情怀、景象，写得很美，这是他早期的作品。他写“海棠枝上东风浅”，把早春写得那么嫩、那么美、那么新鲜、那么动人！写女子那是“一段行云何处翦”。宋玉的《神女赋》说：“朝为行云，暮为行雨。”这个女子轻轻地走过去，跟一片行云飘过一样。“掩过雕阑”，看这个女子的影子轻轻地像一段行云走过了雕阑，我目送她的影子远去，看她那个“湘裙”，那个女子美丽的衣裙随风飘动的样子。“隔着乱红人去远”，隔着稠密的嫣红姹紫的花荫，这个女子走远了。“画楼今夜珠帘卷”，这是作者的想象，想象那个女子在画楼之中可望而不可即。他是写得很生动，写得很活泼，但是没有更深一层的意思。那么甲申国变以后又怎么样呢？我们就来看他的《点绛唇》：

满眼韶华，东风惯是吹红去。几番烟雾，只有花难护。梦里相思，故国王孙路。春无主！杜鹃啼处，泪染胭脂雨。

这么短短的一首小令也写得真好，它的题目是《春日风雨有感》。从题目就可发现和李雯的“送春”一样，里边有很深的含义。因为春天就代表一切美好的事物，你送它走了，国破家亡了。而陈子龙这里写的是“春日”再加上“风雨有感”，这写得很妙……况周颐的《蕙风词话》里边有几句很有名的话，大家常常引的：“吾听风雨，吾览江山，常觉风雨江山外有万不得已者在。”我们看到外面的风雨，看到外面的江山，“吾听风雨，吾览江山”，对于一个词人来说，常觉风雨江山之外，就是除了你眼前所看到的一种景物之外，有一种万不得已的，就是有一种很难表达的感情。“不得已”就是不能停止，你内心之中有一种感情你没有办法压它下去。这万不得已之情，常引起人的无限感伤。而“风雨”又代表什么？像《诗经》里所写的“风雨凄凄，鸡鸣喈喈”，写的是什么？这写的就是国家的危乱。又像辛弃疾写的“可惜流年，忧愁风雨”，所以这风雨的联想也是非常丰富的。在国变之后他们这几位云间词人所写的小词的词题之中，如“送春”及现在这个“春日风雨有感”，真是隐藏了很多这种潜在的感发力量。

“满眼韶华”只是短短的四个字，“韶华”两个字代表一切美好的东西。他不是说满眼春花，那就很俗、很死。韶华，它是很笼统很抽象的。有的时候你写文章描述具体的东西当然也是好的，可是具体就比较有限制。所以你写一个比较抽象的，它就隐含了行云、流水、绿叶、繁花、莺歌、燕舞都在其中。而“满眼”两个字也是非常地丰富，那个力量非常充实。满眼韶华，真是这么丰富、这么美好。可是紧接着一转，“东风惯是吹红去”，这些美好的东西都是留不住的，都被春风给吹落了。而他不说“东风惯是吹花落”，而是说“东风惯是吹红去”。“红”是颜色里面最鲜艳、最美好的。惯是，是经常就是如此的，一直就是如此的，人事的代谢千古如常不易。

“几番烟雾，只有花难护。”风雨就是风雨，怎么又会出来有烟雾？张惠言的《水调歌头》说：“晓来风，夜来雨，晚来烟……”这“烟雾”代表外在环境的种种的变化。“风雨”还是一种比较具体的、比较明显的。你说国是破了，崇祯皇帝是吊死了，这还比较容易说。但是有很多那些最难以言说的磨难，人怕的不

是一个强力的打击，最怕的就是那种无形的磨损，就在日常当中你不知不觉，说都说不出来的东西把你销蚀掉了。云间派的这些个词人确实是有才，而经过了乱离之后表达得更好——“只有花难护”，就是那些最美好的东西你最难以留住，真是无计留春住。

“梦里相思，故国王孙路。”这两句是写得比较明显的，所以我们知道他说的是亡国的哀感。一切的相思就像李后主说的“多少恨，昨夜梦魂中”。“故国王孙路”说的是国家的败亡。“王孙”，杜甫写过《哀王孙》。当明朝败亡的时候有多少宗室流离在道路之间，经历了多少苦难？而故国就用故国好了，干吗又用王孙路呢？前人有词说“萋萋芳草忆王孙”，那王孙归向何处？那王孙何日归来？这王孙路是破国亡家的不归之路啊！“春无主！”春天谁来作主呢？“东风不作繁华主”，东风是无法作主张的，谁能替你的命运作主呢？

“杜鹃啼处，泪染胭脂雨。”我刚才说过“杜鹃”这个语码有这么多的文化联想。它的题目是《春日风雨有感》，开头的第二句点明了风，“东风惯是吹红去”，最后一句才点到雨，是“泪染胭脂雨”。花上的雨点就如同泪痕，花的颜色就如同胭脂，这花好像是在哭泣，也就像是人在哭泣。所以这杜鹃啼处就泪染胭脂雨。从这里大家就可以看出云间词派作风的转变。

接下来我们就要来讲宋徵舆。说到宋徵舆就不免要提到一些心理学的问题。有的时候人的内心之中有很多矛盾，有很多痛苦。还不只是像李雯，那李雯真是悲哀、愤恨、羞愧，有着非常复杂的感情。而宋徵舆呢？他是追求仕宦利禄，这绝对是的。因为明朝刚亡的那一年，他就去考了清朝的举人，他的好朋友陈子龙死的那一年他考中了进士。所以当时有人对宋徵舆不原谅，谁不原谅他呢？就是他们的晚辈夏完淳。夏完淳是他们的朋友夏允彝的儿子，才十七岁就殉节死难了。夏完淳真是个才子，他如果不是在十七岁就死去，那他以后的成就真是不可限量。他才十几岁就写文是文，写诗是诗，写词是词，写赋是赋；不但文笔好，他的内容也好，他的思想、感情、感受都写得好。所以我们现在还要回过头来看一句。

刚才我们不是念了李雯写给陈子龙的一首诗《东门行》吗？在这首诗里边他说：“君奉鲐背老母，余悲父骨三年尘，君顾黄口小儿，余羞三尺童子今成人……”李雯这诗说的都是事实。陈子龙有九十岁的老祖母，他的亲生母亲早死，是祖母抚养他长大的。在死生之间你如果愧对朋友，那真是永远会有内疚的。夏允彝是最早殉节的，他和陈子龙在几社并称为“陈夏”。夏允彝死的时候陈子龙没有同时和他一起殉节，所以陈子龙当时曾写一篇长文祭拜夏允彝。陈子龙就说明：我之所以不能够和你一同殉节死难，因为我的祖母九十岁了；这真像是李密的《陈情表》所说的：“臣无祖母无以至今日，祖母无臣无以终余年。”我陈子龙现在不能从你于地下，可是我将来一定不会愧对你的。所以在《东门行》里李雯说经过国变以后你没有马上死，是“君奉鲐背老母”。“鲐背”是指老人年纪很大了，身上起了很多斑点就像是鲐鱼一样，鲐鱼是一种身上有块状斑点的鱼，所以老人身上起了黑斑就叫鲐背。因为你陈子龙是有九十岁那么年老的祖母，所以你没有马上殉节，而我之没有死是因为“予悲父骨三年尘”，因为我父亲死了三年没有埋葬。你还有一个不能死的原因是“君顾黄口小儿”，陈子龙家里是几世的单传，中国古人认为有个子孙绵延是非常重要的。陈子龙没有马上跟夏允彝一起殉节，一个是祖母年老，另一个原因就是儿子年幼，所以说是“君顾黄口小儿”。而我呢？“余羞三尺童子今成人”，我李雯真是觉得羞愧，那三尺的童子今天都长大成人，那个三尺童子说的就是夏完淳。

夏完淳参加他们几社活动的时候还很小，不过才十三四岁，而今天夏完淳不但在文学上有这么好的成就，而且跟这些大人们一起举义抗清，做得真是有声有色。我们现在要看的就是夏完淳读了《三子合稿》后写的一首七律：

十五成童解章句，每从先世托高轩。庾徐别恨同千古，苏李交情在五言。雁行南北夸新贵，鹡首西东忆故园。独有墙头怜宋玉，不闻九辩吊湘沅。

“独有墙头怜宋玉，不闻九辩吊湘沅。”这说的就是宋徵舆。夏完淳说我十五岁就跟你们这些人交往，他对李雯是同情的；他说：这李雯、陈子龙就如同庾信和徐陵，一个到了北方不能回来，一个在南方，“庾徐别恨同千古”，也像苏武和李陵的交情尽流露在那几首互赠的五言古诗上。所以他对李雯一直是谅解，一直是看重的。“雁行南北夸新贵，鹡首西东忆故园。”他说现在有的在北方新朝仕宦，有的留在南方。“独有墙头怜宋玉”这典故用得真是很妙，因为宋玉不是邻家有好女曾经窥墙三年吗？这是大家都知道的典故，所以他说是墙头的宋玉，取其同姓宋。而我们也说墙头草随风倒，俗话比方人的善变投机。这最妙的是宋徵舆也姓宋，语带双关，刺在骨里。“不闻九辩吊湘沅”，这说的是当陈子龙死的时候，没有看到你宋徵舆写了些什么吊祭的文章。这当然是对宋徵舆有所指责与不满。

不过人的过失不一定是你要在行为上或言辞中责备他，或谴责他，只要是内心有所亏欠的人，他一生之中总会背着这个感情或良心的负累而不安。就算是他有了富贵，而且是他自己追求来的富贵，他内心之中也会有一种负累的，这说的当然是指宋徵舆。我们现在因为时间的关系只能选宋徵舆的一首词，也是相当有名的《蝶恋花》，我先把它念一遍：

宝枕轻风秋梦薄。红敛双蛾，颠倒垂金雀。新样罗衣浑弃却，犹寻旧日春衫着。偏是断肠花不落。人苦伤心，镜里颜非昨。曾误当初青女约，只今霜夜思量着。

他表面是写一个女子，形容这个女子在秋天中“宝枕轻风秋梦薄”，她皱起她的双眉，双眉上的金雀钗装饰得不整齐，所以是颠倒着垂金雀。他说这个女子是“新样罗衣浑弃却”，本来是应该追求流行的时髦衣裳，但是她说，我把新时样的罗衣抛却了，我要找寻的是我旧日的春衫。有的时候人的感情是很微妙的，宋徵舆他刚刚投入到新朝的时候，他也许还有很多理想。可是当他经过官场的斗争、磨难之后，他的心情势必会转变。尤其在清朝初年的时候可以想象满汉大臣之间的争执和隔膜，所以他会愈来愈觉得有一种亏欠和后悔。“新样罗衣浑弃却，犹寻旧日春衫着。”这就像我刚才说的，就算是你自己选择的富贵，可是内心之中的那种亏欠你无法忘掉。所以他又说，“偏是断肠花不落”，什么花都落了，就是那个名叫断肠的花它偏偏不落。你投入新朝的这一点亏欠你永远没有办法把它忘掉。“人苦伤心，镜里颜非昨。”因为背负了这种愧疚，就只能任凭流年消逝了，他现在的心情真是“曾误当初青女约”。李义山的《丹邱诗》说：“青女丁宁结夜霜。”我当初跟青女有一个约言，可是我真的是错了。我并没有按照我和青女的约言去做，我背负了友朋之间的诺言。因此“只今霜夜思量着”，所以现在每当青女丁宁结夜霜的夜晚，我就会想起从前来，无边的往事、无尽的思潮难以止息。

这里举例的是宋徵舆的词。不管他们的遭遇如何，是殉节死难的，是不得已而求生屈辱投降的，还是自己有心去追求的，总而言之，云间派的词风是转变了。而云间派词风的转变，因为他们写出了这样的词来，在他们的词里面有了这么多言外之意的潜能，而这种潜能的作用是小词的一个美感的特质。这是从晚唐五代以来温庭筠、韦庄在词里边之所以能引起后人那么丰富的联想的原因，这是词的一种特殊的美感品质，是不同于诗也不同于曲的。而恰好是云间派词人经历这种国难的深悲沉恨以后，在无意之中，他们忽然间失而复得找到了小词的那种言外之意的美学特质，这是非常重要的一件事情。经过国变的人很多，除了云间三子以外还有很多其他的词人，但是云间三子的这些词，特别富于这种潜能，而这是小词中的一种特殊美感质素。

所以王国维就在《人间词话》里说：“宋尚木（按这里应该是宋直方，王国维写错了；尚木是宋徵璧的别号）《蝶恋花》‘新样罗衣浑弃却，犹寻旧日春衫着’，谭复堂《蝶恋花》‘连理枝头侬与汝，千花百草从渠许’，可谓寄兴深微。”传统的文学批评家就说他寄兴深微，而刚才我所用的“潜能”是西方接受美学语言中的一个术语。总而言之，清词的中兴，是在破国亡家的国变苦难之中，在无心之间，把过去那种用嬉戏笔墨写男女爱情的词，过去那种在晚唐五代的乱离之间所隐藏的那种潜能的美感作用，无意之中又把它找回来了。这与清词的中兴有很重要的影响和关系，而且清朝的作者也逐渐地加强了这种认识。就是他们体悟到在这种小词之中可以有这种潜能的性质，他们愈来愈有这种反省的能力，认识也愈来愈清楚了。所以为什么清朝除了词人这么多、作品这么多以外，他们也认识到词里是有一些幽微隐曲的感情，是诗所不能尽言的，而他们发现居然可以用词这种形式委婉传达。这是一种很微妙的作用，所以小词就不再被视为一种游戏的笔墨。

因此经过乱离之后很多人就如同叶恭绰所说的：“丧乱之余，家国文物之感，蕴发无端。”这说得很好。因为他们内心藏了这么多的悲哀，藏了这么多的苦难，真是难以言说的，因此他们的发泄是无端的，不必用有心的安排。看到这些花飞草长，“见花褪残红，莺捎浓绿”，你就随时随地引起你的这种感发，这就是“蕴发无端”。而且他们那种破国亡家的悲哀不是不知愁而强说愁，所以说“笑啼非假”。他们的歌哭啼笑是他们最真实的感情，毫无伪饰，所以我们说云间三子真是“蕴发无端，笑啼非假”，虽然他们的遭遇不同，他们内心的心境不同，但是都有上述这种美学作用。

但是当清词再发展下去，小词并没有一直停留在云间派之笼罩中，它还是向前再进一步发展。所以“其才思充沛者，复以分途奔放，各极所长”。因为云间派的词风在早期他们是特别推崇小令的。陈子龙所写的《幽兰草·序》就认为晚唐五代直到北宋的词是好的，但是他就不肯定南宋的词，因为他没有找到欣赏南宋词的门路。这就像我讲的，比方你看篮球比赛不能用乒乓球的规则去衡量，你看乒乓球的比赛，也不能用足球的规则去衡量。他们老拿一个小令的尺寸特点去衡量所有的词，王国维也如此，不懂怎么样去欣赏南宋的词。南宋词除了辛稼轩以外，他都认为是不好的，因为他没有找到一个欣赏南宋词的途径。因为人的情性和词的体式也都是不同的，所以云间词派他们只认识小令的好，不大认识长调的好，可是词的进展不能只停留在这里，就跟晚唐、五代、北宋一样，它一定是一直要发展下去的。所以“才思充沛者，分途奔放”，有些词人他们的才思和云间派词人不同，有的是比较奔放的。就如紧接着和云间词人差不多同时的吴伟业，他的一些词作如《贺新郎》等就和云间词人不同了。

我今天没有时间再讲了。清初的词真是非常微妙的，不同的遭遇、不同的心情、不同的作风、不同的表现手法，你要从不同的途径去欣赏去接触它。后来有朱彝尊、有陈维崧都是经过国变的，而他们写出什么样的词？朱彝尊是什么样的词？陈维崧又是什么样的词？“故清初诸家实各具特色，不愧前茅。”而造成清词之所以中兴的，第一个把词的潜能找回来的是云间三子的词。所以，我要说，云间三子词风的转变造成了清词的中兴。

也有人曾经问我，为什么一样是亡国的悲痛，南宋与晚明清初的词人遭遇差不多，应该是心有戚戚焉，而为什么南宋的词人词作以长调为多，而清初的云间词人以《花间》小令是尚，这是什么缘故呢？

我以为这不是内容的问题，而是写作方式的问题。同样写破国亡家的哀感，南宋遗民与云间三子写作方式是不相同的。因为我们中国过去所有的词学家都没有把这种不同的美感作用，不同的写作方式加以区分。顶多是从格式外表上加以区分这是小令，这是长调。或者这个写儿女柔情就是婉约，那个写家国之感就是豪放。这是很表面的一种分法，其实最重要的是它们的美感的作用不同。所以我在《论词学之困惑与

〈花间〉词之女性叙写及其影响》及《对传统词学与王国维词论在西方理论之观照中的反思》这两篇文章里边，我把词按照它的不同的性质、不同的风格、不同的美感，曾经分成三类。

如果以词的美感特质来说，应该是以富于言外的感发，而能让读者有很多联想者为好，就像我们刚才讲的那些富有潜能的才是好词。这是词的一个共同美感，可是它表现的方式不同。歌辞之词，它完全是无心的，它本来并没有说一定要写出比兴寄托，并没有要写出这些东西，它是自然而然涌现的。像温庭筠、韦庄、冯延巳，在他们自己的内心之中，如温庭筠的科举仕宦不得意，韦庄身经国变留居在前蜀，冯延巳身处危亡的南唐，所以他们的内心在小词中是不知不觉流露出来的。到了李后主就有了一个很大的改变，所以王国维也说：“词至李后主而眼界始大，感慨遂深，遂变伶工之词而为士大夫之词。”就是在这之前的词作都是一些给歌女去唱的，并没有言志的用心。可是词如果你写熟了，技巧不再生疏，你常用这种文学体式，等到你内心有一种显意识要呈现的时候，你也就会用它来表达了。其实李后主是第一个用写诗的笔法来写词的，因为他写的是他自己的感情和志意。如他的“帘外雨潺潺，春意阑珊……独自莫凭阑，无限江山”，这已是他自己内心感情的发泄；又如“往事只堪哀，对景难排……金剑已沉埋，壮气蒿莱”，这更是写自己的志意不得伸的痛苦。也因此王国维要说李后主“始变伶工之词为士大夫之词”。

可是当时大家对词的美感作用尚未能体认，以为反正词就是写相思、写男女的情爱，所以当柳永填词的时候，他就以长调来写男女的爱情。这就很妙了，因为你用小令来写男女的爱情你是尽在不言中，比如说“小山重叠金明灭，鬓云欲度香腮雪。懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟”。“蛾眉”带着这么丰富的文化的语码，而这个“懒起画蛾眉”，就和“士为知己者死，女为悦己者容”，“承恩不在貌，教妾若为容”等传统的文化积淀结合起来让你有很多的联想。可是像柳永“自春来，惨绿愁红，芳心事事可可。日上花梢，莺穿柳带，犹压香衾卧。暖酥香，腻云殚”，就没有办法给人言外之意的联想，因此大家就说柳永这类词写得不好。

苏东坡看到柳永的这一类词实在不足称道，因此他就用写诗的笔法来写词。所以苏东坡的词就出现两类的情形：一类是他意识上用写诗的笔法，而他表现出来的结果也就纯然是诗了。“老夫聊发少年狂，左牵黄，右擎苍……”这完全是写诗的笔法，这也写得很好，有诗的美，它不失为佳作，是不失为有诗的风格的佳作，可是不是好的词作。但是苏东坡很妙，他也有好的词作，比如说《八声甘州》：“有情风万里卷潮来，无情送潮归。看钱塘江上，西兴浦口，几度斜晖。”他后面又说：“正春山好处，空翠烟霏。算诗人相得，如我与君稀。约他年、东还海道。愿谢公雅志莫相违。”他这词里边寓托了他当时身处党争倾轧的忧烦，他自己无法预知这一次被朝廷召回去，吉凶祸福下场难料。这些都是意在言外，都没有直接明说。还有他和章质夫杨花韵的《水龙吟》，历来大家都讲，可是就没有把他的这个深意讲明白，东坡说：“似花还似非花，也无人惜从教坠……”他后面又说：“思量却是，无情有思。萦损柔肠，困酣娇眼，欲开还闭。梦随风万里，寻郎去处，又还被、莺呼起。不恨此花飞尽，恨西园、落红难缀。”大家只看到他表面写的只是伤春，可是事实完全不然，完全是意在言外。苏东坡写的杨花不只是伤春，他说“不恨此花飞尽，恨西园、落红难缀”，这句话的悲哀慨叹非常深刻，这慨叹的不只是一团团柳絮，而是感叹当年我们这些人在西园的盛会不再。那时正是苏东坡这些友人们刚刚回到京师来的得意情况，可是在不久之后他们又纷纷被贬出去了。所以他说“不恨此花飞尽”，我是“恨西园、落红难缀”，而“晓来雨过，遗踪何在，一池萍碎。细看来不是，杨花点点，是离人泪”。那“离人”说的就是他们纷纷被贬出去。

我讲词并不是要像张惠言那样，都一定要说它有比兴寄托或有什么微言大意在里边。我们讲一首词只能从更客观的方向着手，比如考证他写这首作品的年代，考证西园、考证他们在当年有什么样的聚会。你可以从这些语码发现词里边的潜能，而不一定要指实说有什么托意。

我们已经从歌辞之词讲到诗化之词。歌辞之词也是分两种：像温庭筠、韦庄、冯延巳他们的词就有较多可供联想的潜能；像欧阳炯的“相见休言有泪珠，酒阑重得叙欢娱……兰麝细香闻喘息，绮罗纤缕见肌肤”，这把男欢女爱都写出来了，但并没有更深一层的意思，这是比较没有言外之意的一类词。至于诗化的词，可分成三类：一类就像我前面说的苏轼词“老夫聊发少年狂”，虽然它没有词的美感，可是它有诗的美感。还有一类就像我刚才说的《水龙吟》咏“杨花”、《八声甘州·送参寥子》，既有诗的美，也有词的美。这是诗化之词最好的一类作品，辛稼轩也有很多这类的作品，这是非常好的。可是还有第三类的，是诗化之词里不好的作品，那就流为叫嚣，就像刘过有些词，有豪气，但空疏，如牖下风呼啸而过。说了一大套但没有一点言外之意，那就是诗化之词里不好的一类词。

好，现在我们已讲到了诗化之词。既然是从小令变成长调了，长调的词是要铺展开去描叙的，如果你写男女爱情的婉约词，其下焉者就会流为柳永的淫靡。如果你用长调写豪放的词，好的当然也很多，但其下焉者就会流为叫嚣。词人他们也不断地在反省，但是并没有把这个道理真正地说透或想透，他们还是在那里摸索。他们发现长调如果没有言外的意思，婉约的就流为淫靡，豪放的就流为叫嚣。所以到了南宋的词人他们就有另外一种作法了，为了要避免浅露，因此他们就造作，造出一点深度来。他们也知道浅露不好，浅就没有余味，他们也知道有余韵是好的。可是他们那种余味不是自然而然的余味，而是造作出来的余味。他们故意用很多典故、故意用比兴，要让它隐藏一些东西在词里边，故意不直接说出来。当然这样的词也不是就绝对的不好，像《乐府补题》中王沂孙的作品，他是真的有国破黍离之悲，他确实是有感慨在里边。他用这种手法写的词，我管它叫赋化之词。

所以从歌辞之词、诗化之词，演进到这种赋化之词，这是我给它们取的名字，我认为过去都没有区分，这是不对的。我为什么把最后这一类长调的词叫赋化之词呢？因为它注重铺陈，注重制作，赋化之词它是要用技巧来安排。它是用思索而不是用直接的感发去写。中国诗的传统是兴的传统，是以直接的感发为主。诗人的写作从直接的感发而来，作品的传达也以直接的感发为尚。可是赋却是要用思索安排的，而南宋的很多词是用赋的笔法来写的，就是它是由思虑安排来写作的，所以王国维不欣赏，因为他老要用有无直接的感发这个尺寸来衡量词的好坏。赋化之词是从思索安排得来的，因此你就要透过思索安排这个方法去理解它。所以南宋词如果要讲可以讲得很好，特别是王沂孙的词，那真是写得委婉、细腻、深刻，所以它有它的好处。当然南宋这一类赋化之词也有不好的，就是用这种造作、安排去写，而其实内心或作品真的没有什么东西，只是拼命在那里制作，其结果言之无物，只是一堆空话。很多人不明白欣赏的途径，所以找不到进去的门路。因此欣赏不同类型的词，要透过各种不同的方法。最后我要说的是，云间词人也是以小令的感发为主，而比较不能像南宋的词人那样去用思虑安排写铺叙的长调，所以云间词人的乱离之悲、黍离之叹、身经改朝换代之悲与南宋之季的王沂孙等人是相同的，但是他们写作的方式不同，因此表现出来的作品也就不一样了。

# 从艳词发展之历史看朱彝尊爱情词之美学特质

## 一　《花间》艳词所形成的美学特质及《花间》以后之艳词

早在一年多以前，我曾写过一篇题为《论词学中之困惑与〈花间〉词之女性叙写及其影响》的长文。在那篇文稿中，我曾就女性形象、女性语言，以及男性作者在女性叙写中所无意流露出来的双性心态，探讨过《花间》词所形成的一种美学特质(1)，以为其具含了一种迥异于言志之诗歌的、不属于作者显意识之活动，而全由文本中之女性形象及女性语言所传达出的深微幽隐之意蕴。此种意蕴特别富于引人生言外之想的潜能。不过此种潜能虽可令人生言外的托喻之想，但却又决不可做托喻之实指。而也就正是此种深微幽隐之潜能，使得《花间》词为“词”这种文类创现出了一种特殊的美学之品质，而且使后世的词学家们因此而对词之衡量形成了一种特殊的期待视野，那就是以富于深微幽隐的言外之意蕴者为美。不过，自《花间》以后，词在演进的历史中，却曾经发生了几次极为重大的转变：其一是柳永之长调慢词的叙写，对《花间》派令词的语言造成了一大改变；其二是苏轼之自抒襟抱的“诗化”之词的出现，对《花间》派令词的内容造成了一大改变；其三是周邦彦之有心勾勒安排的“赋化”之词的出现，对《花间》派令词之自然无意的写作方式造成了一大改变。如果从表面来看，则这三次重大的改变无疑地乃是对《花间》词之女性语言、女性形象，以及男性作者在女性叙写中所自然无意流露出来的双性心态之层层背离。不过值得注意的乃是，尽管词在发展演进中，已不再能完全保有《花间》词之女性语言、女性形象及双性心态之特质，然而无论是柳词一派之作品、苏词一派之作品，或周词一派之作品，凡是其中被认为是佳作的好词，则大多仍都具含有一种深微幽隐的言外之意蕴。也就是说在词的演进中，虽然写作之语言、写作之内容及写作之方式，都已发生了种种变化，但是由《花间》词所形成的，以富于深微幽隐的言外之意蕴为美的此一期待视野与衡量标准，则一直没有改变。现在我们就将把我们所要讨论的作者朱彝尊的词，特别是他的叙写美女与爱情的词，放在此种认知的背景下，透过此一类叙写美女与爱情之词的历史发展，来做一次结合个人视野与历史视野的整体的叙述和衡量。

朱彝尊是一位博学多才，有着多方面之成就的人物，他不仅是文学家，而且兼通经史，除去诗词古文的创作以外，还写有《日下旧闻》和《经义考》等考证之作。他还编有《明诗综》和《词综》等大型的诗词选集，即使仅就词之创作而言，他也是清代词人中一位极值得重视的作者。他所留下的作品除去已编入《曝书亭集》的《江湖载酒集》三卷、《静志居琴趣》一卷、《茶烟阁体物集》二卷及《蕃锦集》一卷以外，还有他早年所写未编入集中的《眉匠词》一卷，共计有八卷之多，不仅其数量是极为可观的，而且风格与内容的方面也极广。这些词分别代表了他在不同的时期中之不同的生活与不同的心境。因此我们要想评说他的词，自不能不先对他的生平经历、思想意识和感情心态都先有一点了解。朱氏于崇祯二年（1629）出生在浙江秀水的一个世家之中。他的曾祖父朱国祚曾于万历年间举进士第一，仕至户部尚书兼武英殿大学士，史称其“素行清慎”，晚年归里后，并未给子孙留下许多资产，当朱彝尊出生时家境已早趋没落。其生父朱茂曙为天启初年诸生，而朱彝尊则自幼就过继给了他的伯父朱茂晖。(2)在《静志居诗话》中，朱氏曾对其嗣父有所描述，谓“先君好博览，经史之外，诸子百家，靡不兼综。……古文辞源本六义，韵语不屑蹈袭前人，尺牍日可百函”(3)。朱氏自己在其作品中所表现的学识之博与才思之敏，就很可能曾受他这位嗣父的影响。而且在朱氏的幼少年之时代，江南一带正有复社、几社等文社之活动，朱氏的嗣父茂晖和叔父茂暭都曾参加过这些文社的活动。朱氏在《诗话》中就曾记叙他的嗣父曾被“复社第一集同盟奉为

伦魁”[4]，而他的叔父则曾亲自携带朱氏参加过所谓“十郡大社”的南湖之会[5]。而明朝末年的这些文社组织，则本都有着关怀时政的一贯的传统，及至满清入主中原，遂有不少社中人物都纷纷参加了当时起义抗清的斗争。朱氏之嗣父与叔父既皆与社中人有往来，则朱氏在思想方面自亦不免受有相当之影响。其后，在顺治末年，浙东曾有一反清团体秘密与郑成功、张煌言等联系，拟举舟师抗清，此一团体中的朱士稚、钱缵曾、祁班孙、魏耕、陈三岛等，就都是朱氏的友人，朱氏在为朱士稚所撰写的《贞毅先生墓表》中曾隐约述及其事。[6]而且在朱氏的《曝书亭集》中也曾留有多首与这些人相酬赠的诗篇。[7]及至顺治十八年（1661）此一抗清之团体失败后，朱氏之友人魏耕、钱缵曾、祁班孙等人相继被捕，或被诛，或远戍。而朱氏亦于次年离乡赴永嘉，开始了他的长期游幕生活，他在永嘉所写的《永嘉除日述怀》一诗，曾有“处贱无奇策，因人远祸枢”[8]之句，则朱氏之赴永嘉盖亦可能有避祸之意。总之朱氏早期本是一个颇有慷慨忠义之气的人物。这种思想感情在他后来所写的《江湖载酒集》的一些作品中，也曾经有所流露。如其《百字令·度居庸关》一词，其中“谁放十万黄巾，丸泥不闭、直入车箱口。十二园陵风雨暗，响遍哀鸿离兽”[9]诸句，乃写李自成之率兵入关，与明朝灭亡之惨痛。《金明池·燕台怀古》（西苑妆楼）一词，其中“数燕云十六神州，有多少园陵、颓垣断碣。正石马嘶残，金仙泪尽，古水荒沟寒月”[10]诸句，乃写亡国以后故都景象之凄凉。《卖花声·雨花台》（衰柳白门湾）一词，其中“秋草六朝寒。花雨空坛。更无人处一凭阑。燕子斜阳来又去，如此江山”[11]诸句，乃借六朝之兴废以慨南明之败亡。此外朱氏在多年游幕生涯中，足迹所到，更写有不少怀古的作品，如其《满江红》（玉座苔衣）一首之写“吴大帝庙”[12]，《水龙吟》（当年博浪金椎）一首之写“张子房祠”[13]，《夏初临》（贺六浑来）一首之写“天龙寺是高欢避暑宫旧址”[14]，诸作慨古伤今，也都表现得极有豪放激昂之致。如果只从这些作品来看，朱氏之词其实也颇有近于苏、辛一派诗化之词之处。不过，朱氏后期之词风，却有了很大的改变，这与他的生活方式和感情心态的转变，当然也有着密切的关系。

如我们在前文所言，朱氏早年曾经历过长期的游幕生涯。在此一时期中，其踪迹所至，曾经南游岭表，北到云中，交游既广，文名日盛。于是当康熙十八年（1679）诏开博学鸿词科之时，朱氏遂以布衣被荐应试，擢居一等，除翰林院检讨、充明史纂修官。[15]从此以后，朱氏之生活遂自“江湖”转入了“庙堂”。而更可注意的则是，朱氏恰好在被召入京前，曾自休宁汪氏处录得藏书家旧藏的一册南宋遗民的词集《乐府补题》[16]，此次北上应召，遂随身携至京师。适值当时有另一位词人蒋景祁也在京师，读此集后，激赏无已，遂镂版以传。[17]关于此一卷《乐府补题》之写作背景及所收作品之内容与风格，我在多年前所写的《碧山词析论》及《论咏物词之发展及王沂孙之咏物词》诸文中，已曾有相当详细的讨论。[18]约言之，则此册词集中所收录的乃是周密、王沂孙、张炎等十四位作者的三十七首咏物词，内容大多是以咏物来喻托亡国的悲慨，而其写作方式则大多是以用典隶事为主，不重直接之感发，而全以思索安排做曲折之表达。而自此一册词集刊行以后，遂在当日的京师引起了词坛上一次大的波动。其后蒋景祁在其《刻〈瑶华集〉述》一文中，曾记叙其事说“得《乐府补题》，而辇下诸公之词体一变”。[19]而且在入京以前，朱氏又恰好曾编订了一部自唐五代以迄宋元的大型词选，题为《词综》。朱氏在《词综·发凡》中，特别提出了对南宋词之倡导，谓“世人言词，必称北宋。然词至南宋始极其工，至宋季而始极其变”。又特别推重姜白石之作，谓“姜尧章氏最为杰出”。[20]此外朱氏还曾写有“自题词集”的《解珮令》一首，其中曾有“倚新声玉田差近”[21]之言，自比于南宋之张炎。而张炎在其《词源》一书中，所推尊的作者正是姜白石，且标举“清空骚雅”为白石词之特色。[22]于是在朱氏之标举南宋、推重白石、自比玉田之影响下，在当日遂形成了所谓“家白石而户玉田”，以雅正为美的号称为浙西一派的词风。而在此种偏重雅正的词风中，原来《乐府补题》中的家国之慨的意蕴遂被淡化，而只偏重于艺术技巧的构思了。而朱氏自己在其《茶烟阁体物集》中，以用典隶事及思索安排之手法所写出来的两卷咏物词，自然便是这种环境和思想的产物。如果以这两卷《体物

集》中的作品与他的三卷《载酒集》中的作品相比较，则我们便可见到朱氏已经失去了早期词作中的激昂慷慨之气，完全走上了以安排思索为词的赋化的途径上去了。

除去上面我们所谈到过的这两种词集以外，朱氏在入京以前还曾编订了《蕃锦集》一卷，此一集中共收词一百零九首之多，全以唐人之句集缀而成，而且令、慢皆备，平仄对偶，谐韵换头，莫不曲中格律。虽然“集句”在任何文学创作中都属于被轻视的“小道”，但朱氏之集句词中，却确实有些不错的作品，谢章铤《赌棋山庄词话》中论及集句词一节就曾称“《蕃锦集》偶句无不工妙”，又曾举其《临江仙》（汾阳客感）及《满庭芳》、《归田欢》诸集句长调，与王荆公之《甘露歌》、《菩萨蛮》相比较，以为“神工鬼斧，前贤定畏后生，盖集句长词比短调尤难也”[23]。而且朱氏之集句乃全出于腹笥，是以李富荪《曝书亭集词注》于《蕃锦集》中朱氏所自注之出处，乃往往可发现其所注“唐人名氏颇有错误”[24]，然于此乃更可见朱氏之集句并非翻检拼凑而得，故能和谐流畅，妙造自然。是以集句虽属小道，但朱氏的《蕃锦集》却曾得到过前人不少的赞美，如沈雄《古今词话·词评下》即曾引李容斋之言曰：“锡鬯集唐句为词……不惟调协声和，又复文心妙合，真杰构也。”[25]徐珂《近词丛话》在“词学名家之类聚”一则中，也曾赞美朱氏之集句词，谓“彝尊又别出新意，集唐人诗……名《蕃锦集》，殊有妙思”，又云：“（王）士祯见之，以为殆鬼工也。”[26]于此也可见到朱氏在词之创作方面的才情之大与方面之广了。不过，尽管朱氏在《江湖载酒集》、《茶烟阁体物集》和《蕃锦集》中已表现有多方面之成就，著名的词学家陈廷焯却认为朱氏最杰出的作品，乃是他在《静志居琴趣》一卷词集中所写的爱情词。陈氏在其《白雨斋词话》中，即曾云：“竹垞《江湖载酒集》，洒落有致；《茶烟阁体物集》，组织甚工；《蕃锦集》运用成语，别具匠心，然皆无甚大过人处。惟《静志居琴趣》一卷，尽扫陈言，独出机杼。艳词有此，匪独晏、欧所不能，即李后主、牛松卿亦未尝梦见，真古今绝构也。”[27]关于朱氏前三种词集之优劣成就，因为并非本文讨论之主题，且受字数之限制，所以此处不暇详论，现在我们只想透过艳词在词史中的演进，来看一看被陈廷焯所赞美为“尽扫陈言，独出机杼”，并推之为“古今绝构”的爱情词，其特色与成就究竟何在。

谈到写美女与爱情的“艳词”在词史中之演进，如我在《论词学中之困惑》一文中所言，其影响后世最大者，实乃《花间集》中之艳词。而此一集中的作者则清一色的都是男性的词人，此盖由于《花间集》中的作品，本来大多都是“绮筵公子”在歌筵酒席间为歌伎酒女们所写的合乐而歌的歌辞。在传统旧道德之观念中，则良家女子不仅没有写作这些艳歌的自由，而且即使是以男性作者来从事此类艳词之写作，其所叙写之对象一般也只限于歌女侍儿家伎一类的女性形象，而极少有把良家女子写入艳词的情况。此所以当李清照大胆地以女性作者参与了此类爱情词之写作，即使她所写的乃是合于伦理道德的夫妻之情，也仍然免不了要受到时人之讥评，以为“自古搢绅之家能文妇女，未见如此无顾忌也”[28]的缘故。而如我在《论词学中之困惑》一文中之所论述，则《花间集》之艳词所形成的以富于深微幽隐之言外意蕴为美的一种美学特质，实与此类艳词之男性作者，当其使用女性形象及女性语言来写作时，所无心流露出来的一种双性心态，有着密切的关系。至于女性作者自己以女性语言所叙写的女性情思，则当属于另一种美学之特质，因此本文现在欲追溯艳词之发展演进时，乃不得不事先预做一种限制，就是本文所探讨者盖将以男性作者所写的艳词为主，至于女性词人之作品，则将留待以后再有机缘时，另写专文来加以讨论。

说到男性作者所写的艳词，我在《论词学中之困惑》一文中，曾尝试将其分别为以下两种类型：其一是男性作者用男性口吻所写的、完全表现他们自己对于女性之一种玩赏与欲求之心态的作品，如欧阳炯之《南乡子》（二八花钿）及张泌之《浣溪沙》（晚逐香车入凤城）诸作属之。其二是虽亦为男性作者，但却是使用女性口吻来叙写女性之心态的作品，如温庭筠之《南歌子》（倭堕低梳髻）及韦庄之《思帝乡》（春日游）诸作属之。[29]如果将此二类作品一加比较，我们就会发现前一类以男性之玩赏与欲求之心态所

写的爱情词，往往会不免流为淫亵及轻薄，而后一类以女性口吻叙写女性心态的爱情词，则往往会由于其所叙写的期待与坚贞之感情品质，不仅提高了词之品质，同时还可以由于夫妇与君臣之伦理关系的相近似，而可以引发读者产生一种言外的联想。而后世之词学家所推重的则正是此一类的作品，并且由此而形成了后世词评家在读词时的一种期待视野，那就是以富于深微幽隐之言外意蕴者方为好词。在《论词学中之困惑》一文中，我已曾就《花间》词所形成的此种美学特质对后世之词与词学之发展的影响，做过相当的探讨，不过在该文中，我的探讨实只限于其美学之特质，而并未对后世具体叙写美女与爱情的词之演进情况加以实例的论述和说明，现在就让我们在开始论述朱彝尊的爱情词以前，先对《花间》以后的艳词所形成的几种情况，略作简单的叙述。

在讨论艳词之几种情况前，首先我想先对“艳词”之义略加界定。本来一般所谓艳词，就其狭义者言，乃是专指一些写得淫亵而秾艳的作品而言，至于虽写爱情然而却表现为意象高远者，则往往并不被目之为艳词。不过，本文所要探讨者乃是总括一切凡叙写美女与爱情者皆在其中，统名之曰艳词，可以说是“艳词”的一种广义的使用。先谈北宋的艳词，北宋正是词这种新兴之文体的生长与发展的重要阶段。如我在《论词学中之困惑》一文之所言，北宋初期之词，如晏殊、欧阳修之作品，尚大多继承《花间》与南唐之流风遗韵，但以后则经历了三次的转变：其一是柳永之长调慢词的叙写，对《花间》派之令词的语言，造成了一大改变；其二是苏轼之自抒襟抱的“诗化”之词的出现，对《花间》派之令词的内容，造成了一大改变；其三是周邦彦之有心勾勒安排的“赋化”之词的出现，对《花间》派令词之自然无意的写作方式，造成了一大改变。[(30)]现在就让我们来看一看，在这三次重大的改变中，对于美女与爱情之叙写，在作品之内容意境及表现之方式各方面，都曾经产生了怎样的影响。

先谈柳永的艳词，柳氏之作品本来就多以艳词为主，而如果以柳氏之艳词与《花间》之艳词作比较，我们就会发现，柳词不仅长调之作较之《花间》之令词有了显著的开拓，即使同样是用小令形式所写的艳词，柳词与《花间》词也已有了很大的不同。这种差别之形成，私意以为主要盖在于对“俗”之取舍的观念不同，《花间》词之编录，原本就有避俗之用心，所以在《序文》中就曾明白说出了其编选之目的，乃是为了“庶使西园英哲，用资羽盖之欢，南国婵娟，休唱莲舟之引”，而且还特别指称其所编录者乃是“诗客曲子词”，则其有意区别于当时市井间所流行的俗曲之用心，自属显然可见。而柳永则不然，柳氏平生落拓，多与市井间勾栏瓦舍中之伎女相往来，是以其内心中不仅绝无避俗之意，且颇有用俗之想，这自然就使得他的艳词小令与《花间》之词有了相当的差别。至于其长调之作，当然就更可以对于艳情做不避俚俗的恣任的铺叙，在这种情况下，柳氏之艳词自然就失去了《花间集》中某些艳词之富含言外之潜能的美学特质。虽然柳词很可能更为真实地反映了当时勾栏瓦舍中某些伎女的生活和情思，但在传统的词评家看来，柳氏却一直不能免除淫靡鄙俗的轻视和讥评，不过尽管如此，柳氏之艳词对后世之艳词也仍然产生了极大的影响，这主要就因为艳词中所写的女性，乃大多为歌儿伎女一流人物，而在男性作者之观念中，则这些女性本来就是供他们玩赏取乐的对象，自无须以庄语为之，所以尽管柳氏一类的狎邪之词曾受到历代词论家不少的讥评，但这一类的作品在艳词中也仍占有相当的数量。其次，再看苏轼所开拓出来的“诗化”一派词中的爱情词。如我以前在《论苏轼词》一文中之所论述，苏词虽号称“一洗绮罗香泽之态”，但苏氏决非一个“不及情”的人物[(31)]，只不过苏氏之对于女性及对于爱情的态度，则与一般写“艳词”的人，实有着很大的不同。其第一点值得注意之处，就是苏氏并不像其他男性词人一样，仅把女性视为一个姿色可供欣赏、身体可供爱悦的“他者”而已，苏氏笔下所写的女性，尽管只是歌姬侍女，他也依然可以把她们写成为一个具有独立之思想与人格的人物，即如他在《水龙吟》（楚山修竹如云）一词中所写的一个友人之善于吹笛的侍妾，以及他在《定风波》（常羡人间琢玉郎）一词中所写的一个友人之善于歌唱的歌姬，前者既写出了一份“为使君洗尽、蛮风瘴雨，作霜天晓”的超越环境的高迈的襟怀，后者也写出了一份“雪飞炎海变清

凉”和“此心安处是吾乡”的善处忧患的旷达的修养。[32]而这自然是在一般叙写美女与爱情的词作中，极难达致的境界。至于其第二点值得注意之处，则是苏氏对于女性虽也表现得多情，但却并不耽溺于爱欲，即如其《江城子》（天涯流落思无穷）及《减字木兰花》（玉觞无味）二词，从他所写的内容来看，应该都是与歌伎赠别之作，其前一词所写的“为问东风余几许，春纵在、与谁同”及“寄我相思千点泪，流不到，楚江东”诸句，就都能在感情上把对方看做一个对等之人，而全无一般艳词的狎邪之意。而后一词则更在“中有佳人千点泪”的惜别缠绵之后，写出了“一语相开，匹似当初本不来”的超旷慰解之辞。[33]凡此种种，都使我们可以看出苏词确实为五代以来之艳词开拓出了一种新的意境。不过这一类词的继承之作却并不多见，这一则固然因为此种意境之达致，乃全出于苏氏个人修养自然之表现，世人之具有此种修养者，既然并不多见，则自无怪乎此类作品之也并不多见了。再则也因为苏词之意境虽高，但却失去了《花间》词为词所树立的，以深微幽隐富于言外之意蕴为美的一种美学特质。所以继苏轼的“诗化之词”以后乃又有了周邦彦的“赋化之词”的出现。关于周氏的赋化之词，如我以前《论周邦彦词》、《论传统词学》、《论词学中之困惑》诸文中之所论述，周氏在词之发展中所做出的开拓，主要盖在其改变了中国诗词之写作一向重视以直接之感发为之的旧有传统，而表现为以思力安排勾勒为之的特色。虽然这种转变对于一向习惯于以直接感发为美的词评家而言，往往有一时不易接受之感，但事实上则长调慢词之会走上以思力安排为之的途径，实可以说是词之演进中的一种必然之趋势。此种趋势之形成，主要就因为“词”这种文类，自《花间集》以来，早已就在评赏者之中形成了一种以深微幽隐富含言外之意蕴者为美的期待视野。这种期待视野之形成，一方面既有其伦理道德之因素，另一方面也有其文体形式方面之因素。就伦理道德而言，词之为体既以写男女之情为主，但如果把此种感情写得过于浅露直接，则又不免于会受到淫亵俗鄙之讥，这正是柳词之所以受到讥评，而周词之所以要对之做出矫正的缘故。再就文体之形式而言，如果以词与诗相比较，则诗之为体大多形式整齐，每句或五字或七字，皆有固定之节奏韵律，因此在诵读中遂可以自然产生一种言外的直接感发之力量，而词之体式则大多为参差不齐之长短句，就这种体式而言，则如果写得过于直接，却并不能产生一种直接感发之力量，乃反而会显得浮薄和浅露，缺少了言外的余味。所以周邦彦之长调慢词乃表现为一种以思力安排勾勒的写作方式，如此则自然避免了浅露之弊病，而增加了一种曲折幽隐之韵致。当周氏把这种写作方式用之于爱情词之写作时，遂使得周氏的爱情词增加了一种曲折繁复的故事性。即如其《夜飞鹊》（河桥送人处）一首写别情的词，就在时空之叙写中，表现了离别当时、离别以后及旧地重来的三度转折。又如其《拜星月》（夜色催更）一首写秋思的词，则从“小曲幽坊月暗”的相遇初识，写到“雨润云温”的爱恋，再写到“惊风吹散”的离别，而最后则归结到今日“隔溪山不断”的“一缕相思”。凡此种种，都可见出周词之回环隐曲的思力之安排。如前所言，这种以思力安排来写作的方式，即是长调慢词在发展中的一种自然趋势，因此南宋的作者写长调慢词时，乃大多受有周词之影响，至于以长调慢词写爱情者，则在南宋作者中自当推姜夔与吴文英二家为巨擘。姜氏写爱情大多以侧笔为之，往往但托藉与其爱情本事有关之一二事物，如梅、柳等点染为之，而不用直叙之笔，这自然是从周邦彦之安排变化出来的一种写作手法。至于吴氏则是将故事之时地今昔做错综之叙写，这自然又是从周邦彦之安排变化出来的另一种写作手法。关于姜、吴二家受周词影响之情况，我在《论吴文英词》一文中曾有较详之论述，兹不再赘。除此之外，周词还曾造成了另一影响，那就是周氏以安排勾勒来写词的手法，同时也开拓了南宋以长调来写咏物词的风气。关于咏物词之兴起和发展，我在《论咏物词之发展及王沂孙之咏物词》一文中，已曾有所论述，亦不再赘。我现在想在此一提的，则是在咏物词之影响下，一些男性词人遂把女性也视为“物”来加以题咏的现象。本来把女性视为“物”来题咏，在南朝宫体诗中也早已有之。不过南朝之宫体诗大多为五言诗，形式整齐，变化不多，而以长短句的慢词来题咏美人，当然就更可以穷形极相地来加以形容描绘了。如刘过之以《沁园春》的词调来题咏“美人指甲”和“美人足”之类，便可视为此类作品的代表。而此类作品自然并不具含什么深微幽隐的言外之潜能。所以赋化之词虽然在写作手法上增加了深隐曲折的变

化，但其末流则只重视技巧形式的安排勾勒，真正能在安排勾勒中依然可以传达出言外深远之意境者，则也并不多见。除去柳永、苏轼、周邦彦三家在词之发展中所做出的开拓变化以外，若就叙写美女与爱情而言，则另外还有两个作者，我们也应在此略加提及的，其中一个就是号称为“狎邪之大雅”[34]的晏几道，另一个则是被人赞誉为独具“词心”[35]的秦少游。小晏之所以被人称美为“狎邪之大雅”，私意以为主要盖由于以下两点因素：一则是由于写作之手法，再则是由于写作之对象。就写作手法而言，小晏往往好用“诗人句法”，这与柳词之好用俗言俚语者，当然就已有了显著的不同；再就写作之对象而言，则小晏词中所写的女性如莲、鸿、苹、云等，主要乃是其友人家中的歌伎，这与柳词中所写的虫娘、酥娘等市井勾栏中的伎女，当然也有显著的不同。所以后世较文雅的诗人墨客，在写作艳词时，乃往往喜欢走小晏的途径，也就是说虽属狎邪之词，但却还要使其不失大雅之趣，这当然是艳词中极值得注意的一类作品。至于秦观之所以被人称为独具“词心”，则主要乃是由于秦氏本身所独具的一种纤柔善感的心性，即如他在《八六子》一词中所写的一个“夜月一帘幽梦，春风十里柔情”的女子，就独能写出他自己对于女性与爱情的一种纤细幽微的感受，这与一般男性作者之只知道描述女性外在之容饰与肉体者，当然也有显著的不同。综上所述，我们已可约略看出，其影响于艳词之风格与意境者，除去作者本身之修养才性以外，还有写作之语言、写作之方式及写作之对象等多种因素，都可以对艳词之意境与风格产生莫大之影响。

## 二　朱彝尊的词作及其爱情词之特殊成就

当我们对历代艳词之发展演化，有了以上的简单认识以后，现在就可以把朱彝尊的爱情词放在此种历史视野之中来一做衡量了。朱氏学习写词之年龄颇晚，根据他为陈其年之弟陈纬云之《红盐词》所写的《序》文中的叙述，朱氏曾自谓：“方予与其年定交日，予未解作词，其年亦未以词鸣。”[36]而考其与陈其年之定交，则可能在顺治七年（1650）至十年（1653）此一时期江南文社的聚会之中。[37]当时朱氏年二十岁左右，然尚“未解作词”。至其开始学习写词，则曾受有其乡先辈曹溶之影响。曹氏长朱氏十六岁，对朱氏之诗文早曾激赏。[38]顺治十三年（1656）朱氏应广东高要县知县杨雍建之聘，赴岭南往课其子，而曹氏当时适任广东左布政使之职，朱氏与曹氏乃得时相过从，且曾协助曹氏编录《岭南诗选》[39]，其后曹氏又曾一度补任山西按察副使，朱氏更曾追随曹氏往来于云中、雁门一带，有数年之久[40]。在此一时期中，两人相聚便经常以写作小词为消遣。至其所写之内容，则大约可分为两类：一类是游踪所及的感慨吊古之作，而另一类则正是以叙写美女与爱情为主的艳词。朱氏晚年为曹氏《静惕堂词》写序，虽然为了推尊曹氏，想把他自己晚年所倡导的“家白石而户玉田”的浙西词风归功于曹氏，说“春容大雅，风气之变，实由先生”[41]。其实这话并不完全可信，可信的反而是他在这篇序文前面所写的“酒阑灯灺，往往以小令慢词，更迭唱和。有井水处，辄为银筝檀板所歌”[42]的一段叙述，更能真实地表现出他们当日饮酒填词且随时付之歌唱的一种生活情趣。即以曹氏之《静惕堂词》而言，其词集开端所收的将近百首令词，就几乎可以说全是属于《花间》一派的艳词[43]，而朱彝尊之学习作词应该也是从《花间》入手的。这我们可以从他最早的一卷词集《眉匠词》中所收的作品，窥见相当痕迹。即如此一集中所收录的《菩萨蛮》（阑干横处莺啼急）一首，其下半阕之“绣衾金缕凤，中有江南梦。夜夜梦欢归，天涯欢不知”数句，就曾被人称赏为“温飞卿、韦端己犹在人间”[44]。此外如其《谒金门》（风恻恻）一首，其下半阕之“睡起唾绒无力，一晌嫩晴天色。淡绿纱纹香不隔，日高窗影直”数句，便俨然也是《花间》之声吻。[45]不过朱氏乃是一位学博而才敏的作者，他的作品当然也是多种多样而并不被一种风格所拘限的，虽然他初学词时可能颇写过一些模拟《花间》之作，但很快就跳出了《花间》的范围。即使同在他早期的《眉匠词》中，我们也已看到朱氏所表现的多种不同风格的作品了，即如其《临江仙》（隔水濛濛细雨）一阕就曾被誉为有“小山佳处”；《法曲献仙音》（波暗笼纱）一阕也曾被誉为“竟是白石老仙”；而《玲珑四犯》（春到江南）及《风流子》（南楼闻早雁）等词，则又能兼融片玉与淮海；《水龙吟》（柳边一片秋阴）且曾被称为“辛、苏体何尝不

佳”。[46]凡此种种，我们都可见到朱氏对于前代词人不同风格之作品的模拟与汲取的能力之强与方面之广。因为令词与慢词既各有多种不同之体式，而不同体式的牌调自然需要以不同的写作手法来适应。朱氏在最早的一册词集中就已经表现出了此种多方面的尝试，固已可见出其才思之敏慧与识见之过人。其后朱氏在《书东田词卷》一文中也曾自言其学词之经过，谓“予少日不善作词，中年始为之，为之不已且好之，因而浏览宋元词集几二百家，窃谓南唐北宋惟小令为工，若慢词至南宋始极其变”[47]。这种多方面之体认，正是造成了朱氏多方面之成就的主要原因。更何况朱氏还有着一种喜欢贪多和炫才的习性，所以除了以上我们所言及的他早期之多方尝试的作品以外，他还更在后来所编辑的《茶烟阁体物集》中，留下了许多把女性视为“物”来题咏的作品，即如其用《沁园春》调所写的咏美人之额、鼻、齿、肩、臂、掌、乳、背、膝，甚至肠、胆等词[48]，这些词虽也曾被陈廷焯选入《词则》的《闲情集》，并曾分别被陈氏称为“四面烘染、长袖善舞”及“用典沉至”与“风趣能胜”[49]，而事实上这些作品除了表现出作者写词的技巧方面之过人以外，在内容意境方面则全出于男性把女性视为“他者”而加以“物”化的一种狎玩之心情，乃是丝毫并没有深隐幽微之言外意蕴可言的。而这一类词之曾经受有刘过那些《沁园春》词之影响，应该也是显然可见的。这些词就其写作之时间而言，当然已不能再说是为了学词的模拟之作，而朱氏乃竟然留有此类模拟刘氏的题咏美人身体之各部位的词多首，这种情况之发生，私意以为盖亦由于一般才气过人之作者，往往会不免有欲出其伎俩与古人一争高下的逞才好胜之心。这应该乃是朱氏之所以留下了许多这一类作品的主要缘故。而另外还有一类作品，我们也应在此一提的，那就是在朱氏的《蕃锦集》中，也有不少集唐人诗句来写儿女之情的作品，即如其《生查子》咏“别思”的一首，全词为：“杨柳映春江，露叶凝愁黛。独立俯闲阶，离别人谁在？千里梦难寻，恨极同填海。本是细腰人，数急芙蓉带。”首句用崔国辅诗，次句用卢照邻诗，三句用韩偓诗，四句用杜甫诗，五句用温庭筠诗，六句用吴融诗，七句用陆龟蒙诗，八句用李商隐诗。[50]虽然朱氏的记诵连缀之才，极为工巧敏捷，但此种集句，盖正如我们在前文所已言，乃是创作中之“小道”，朱氏之留有此类作品，盖亦同出于其“贪多炫才”的一种心理因素。近人卢前在其所写的论清词的一百首《忆江南》中，于论及朱氏之词时，就曾有“《蕃锦》、《茶烟》无足取，《静居》、《载酒》未容诃，朱十总贪多”[51]之言，其《蕃锦》、《茶烟》之“无足取”，主要就正因为这一类以机智工巧取胜的炫才之作，无论在任何文体中也都是属于“小道”“末技”，而终不得与于上乘之中也。是则如此说来，则朱氏词之真正有价值者，实当推其《江湖载酒集》与《静志居琴趣》二种作品。后一种所收全部为爱情词，前一种所收则除部分爱情词以外，还有不少苍凉吊古和感慨身世之作。若以思想性而言，这些吊古感怀之作当然比较更值得重视，但若以艺术性而言，则《琴趣》中之作品，其深微幽隐之意境，却似乎与词之美学特质乃更有一种暗合之处。而且虽同是写爱情的词，《载酒集》中的一些爱情词，尽管也有一些佳作，但都不能与《琴趣》中之作品相并论，所以陈廷焯才称之为“古今绝构”。下面我们就将对其所以达致此种成就的原因一加探讨。

《静志居琴趣》共收词八十三首，全部皆为爱情词，这八十三首词固诚如陈廷焯所言，确实可称得上是“尽扫陈言，独出机杼”，是自从中国文体中开始有艳词以来，所一向未曾有过的作品。关于这些词之所以能写得与众不同的缘故，从表面看来固当是由于写作手法之不同，但是其所以造成朱氏这些词之不得不以不同之手法来写作的一个真正的基本原因，则实在乃是由于其所写的对象之与众不同的缘故。如本文在前面之所言，历代男性作者所写的艳词，其所写之对象乃大多为歌伎酒女一流人物，而极少有将良家妇女写入艳词者。但朱氏《静志居琴趣》中之所写，则不仅为一位良家女子，而且其间之感情，乃更是为社会伦理所不容的一段恋情。关于此一卷情词中之本事，前人固亦早有述及之者。即如冒广生在其《小三吾亭词话》之“竹垞《静志居琴趣》”一则中，即曾记叙云：“世传竹垞《风怀二百韵》为其妻妹作。其实《静志居琴趣》一卷，皆《风怀》注脚也。”又云：“冯夫人之妹名寿常，字静志，少竹垞七岁。竹垞生崇祯己

巳，而《风怀》诗云‘问年愁豕误’，故知静志生崇祯乙亥，为少七岁也。”[52]除此一则《词话》外，冒氏还曾写有《风怀诗考》一卷，对于此一段恋情曾有以词证诗的相当详细的考述。[53]大体说来，冒氏的考述乃是相当可信的。不过，此一段恋情既为社会伦理所不容，因此旧日学者中，遂也有不少人主张应为之隐讳，或为之试加辩解。即如吴骞《拜经楼诗话》即曾载云：“竹垞《风怀》诗二百韵，为时传诵。晚年刻集，屡欲汰之，终未能割爱。诸草庐云：‘古人称惜墨如金。竹垞之作《风怀》也，殆不然。’”又云：“亡友秀水杨君子让（谦）……注释《曝书亭诗集》人称其博……于《风怀》诗考证尤详，几欲显其姓氏，既而复自裁节，盖犹之乎草庐之意也。”[54]这自然是主张对此种恋情之作，不仅作者早应自我删汰，而注释者也应对之加以隐讳的。再如丁绍仪之《听秋声馆词话》，则曾经尝试举引朱氏《解佩令·自题词集》中的“老去填词，一半是空中传恨。几曾围、燕钗蝉鬓”等词句，来证明其“集中言情诸作，羌无故实。可知即《风怀》诗亦未必真有所指”[55]。这自然是想从根本上来对此一段恋情加以否认的。此外近人更有举引曹溶《凤凰台上忆吹箫·题朱十〈静志居琴趣〉后》一词，来对此一段恋情加以质疑，认为曹氏词中“有句云‘齐列瑶筝檀板，携妙伎、徐步香尘’，可见其人当为伎女无疑”，不过近人毕竟已摆脱了古人的封建思想，所以对此一恋情之本事虽有存疑之处，但却同时肯定了朱氏“敢于保留这类作品”，“可以反映其蔑视封建礼教，尊重男女爱情的进步思想”[56]。至于本文现在所要讨论的，则既无关乎封建礼教，也无关乎进步思想，而只是想透过此一则恋情本事对朱氏写作方式所产生之影响，来说明朱氏的爱情词所达到的一种特殊的意境，以及其与词这种文类自《花间》以来所形成的以深微幽隐富含言外意蕴为美的美学特质，有着怎样的暗合之处而已。

本文既以恋情之本事对写作之方式所产生的影响为前题，因此遂自然不得不对此一则本事略加叙述。据朱氏为其妻子所撰写的《亡妻冯孺人行述》之记叙，冯孺人讳福贞，为归安县教谕冯镇鼎之女，冯氏全家一度曾居住于朱氏之故里嘉兴之碧漪坊，与朱氏之祖居甚近。有费姥者常与两家有往来，曾对朱母唐孺人屡言冯女之贤。唐孺人遂托费姥为媒为朱彝尊与冯女订亲。但当时朱氏家贫，力不能纳币，于是当朱氏年十七时，遂入赘于冯氏，时冯孺人年十五，而其妹寿常则不过年仅十岁之一女童而已。[57]朱氏既已入赘，则形同家人，意者朱氏与其妻妹不乏相见之机会，但在当时则实应并无任何私情可言。所以朱氏与冯女的感情之发展，中间实应有一段由无而有、由幼而长的发展之过程。而据冒广生之《风怀诗考》之所考，则曾引诗中之“夙拟韩童配，新来卓女孀。缟衣添绰约，星靨婉清扬”之句，与诗之下文之“采旖摇婀娜，漆管韵清锵。白鹄来萧史，斑骓驾陆郎”之句相参看，以为冯女“殆未嫁而夫死者，其初或议守贞，或议遂如英、皇故事。故《闲情诗》一则曰‘生来里是比肩名，两美须知定合并’，再则曰‘莫须远结千丝网，且缓平量十斛珠’，而此诗一则曰‘夙拟韩童配’，再则曰‘本拟成翁姬’也。其后冯母复为择婿，其婿又必甚富。故《嫁女词》云：‘媒人登门教装束，黄者为金白为屋。阿婆嫁女重钱刀，何不东家就食西家宿’，盖疾冯母之词”[58]。至于朱氏则自入赘冯氏后，仅赖里中授徒为生，几至难以自给。是以朱氏与冯女虽两相有情，然而却终未能效皇英故事。其后于顺治十三年朱氏应高要县知事杨雍建之聘赴岭南往课其子，两年后始返。适值冯女嫁后归宁于家，意者其婚姻或不如意，遂于是年冬朱氏携全家移居梅里后相互定情。时距朱氏入赘与冯女初识之时，盖已有十四年之久矣。最后冒氏更曾对此一段恋情加以总结云：“综而述之，崇祯乙亥为其人生年。顺治癸巳为出嫁之年（十九岁）。戊戌十一月二十七日为定情之日（二十四岁）。康熙丁未闰四月则其卒之月也（三十三岁）。中间自戊戌至丁未凡十年。而除甲辰五月先生游大同后不复再见，实只七年。”[59]如果按冒氏之所考来推算，则朱氏从曹溶游大同并致力于词之写作时，固正为其与冯女定情以后之事，而离多会少，相见无由，所以朱氏这一卷《琴趣》中的词，才会写得如此深挚真切、悱恻缠绵。但在当时朱氏恐怕并未曾将这一段恋情真实地透露给曹氏，而在旅途中他们二人也经常仍不免有饮酒听歌与伎女往来之事。但我们都决不可因为曹氏题朱氏《琴趣》的《凤凰台上忆吹箫》一词中有“携妙

伎”之字样，便以为《琴趣》中所写的女子亦为伎女。曹氏的全词是这样写的：“烧烛鸿天，惜花鸡塞，马卿偏好伤春。正翠钿盈袖，弱絮随轮，无限柔肠宛转，秋雨夜、梦想朱唇。抽银管湘帘乍卷，宝鸭横陈。真真、者番瘦也，酒醒后新词，只索休频。待绣帆高挂，迟日江滨。齐列瑶筝檀板，携妙伎、徐步香尘。归难骤、寒宵坐来，一对愁人。”(60)从全词来看，曹氏只是因为见到朱氏的相思之苦，因而遂以不久或可“绣帆高挂”在“迟日江滨”听歌“携伎”为慰解之言，而若因此便指称朱词所写亦为伎女，则就是一种绝大之误会了。至于朱氏《解佩令·自题词集》一词，则其所题者本为《江湖载酒集》，而并非《静志居琴趣》，我们当然更不可因《解佩令》中的“空中传恨”之言，便尔认定《琴趣》中所写之情事亦属子虚乌有，如果把二者混为一谈，那当然就又是另一种绝大之误会了。

以上我们对于朱氏《琴趣》的一段恋情之本事，既然已经有了大概的认识，下面我们就可以举引此一集中的几首词，来对其与一般艳情词的不同之处及其所形成的美学特质，来略加论述了。首先让我们先抄录几首词来看一看。

清平乐

齐心耦意，下九同嬉戏。两翅蝉云梳未起，一十二三年纪。春愁不上眉山，日长慵倚雕阑。走近蔷薇架底，生擒蝴蝶花间。(61)

四和香

小小春情先漏泄，爱绾同心结。唤作莫愁愁不绝，须未是、愁时节。才学避人帘半揭，也解秋波瞥。篆缕难烧心字灭，且拜了、初三月。

菩萨蛮

低鬟十八云初约，春衫剪就轻容薄。弹作墨痕飞，折枝花满衣。罗裙百子褶，翠似新荷叶。小立敛风才，移时吹又开。

以上三首当是朱氏追忆早期情事之作。

鹊桥仙

十一月八日

一箱书卷，一盘茶磨，移住早梅花下。全家刚上五湖舟，恰添了、个人如画。月弦新直，霜花乍紧，兰桨中流徐打。寒威不到小篷窗，渐坐近、越罗裙衩。

眼儿媚

那年私语小窗边，明月未曾圆。含羞几度，已抛人远，忽近人前。无情最是寒江水，催送渡头船。一声归去，临行又坐，乍起翻眠。

城头月

别离偏比相逢易，众里休回避。唤坐回身，料是秋波，难制盈盈泪。酒阑空有相怜意，欲住愁无计。漏鼓三通，月底灯前，没个商量地。

以上三首写冯女嫁后归宁，与朱氏重见，感情已有进一步发展后之无限掩抑低徊之情事。

谢娘春晓，借贫家螺黛。须拗花枝与伊戴。傍妆台见了，已慰相思，原不分、云母船窗同载。丛祠灯火下，暗祝心期，众里分明并侬拜。尽说比肩人，目送登舻，香渐辣、晚风罗带。催柔橹、呕哑拨鱼衣，分燕尾溪流、赤阑桥外。

又：

三竿日出，爱调妆人近。凫藻熏炉正香润。看樱桃小注，桂叶轻描，图画里、只少耳边朱晕。金簪二寸短，留结殷勤，铸就偏名有谁认。便与夺鸾篦、锦髻梳成，笑犹是、少年风韵。正不在、相逢合欢频，许并坐双行，也都情分。

又：

隔年芳信，要同衾元夕。比及归时小寒食。怅鸭头船返，桃叶江空，端可惜、误了兰期初七。易求无价宝，惟有佳人，绝世倾城再难得。薄命果生成，小字亲题，认点点、泪痕犹裛。怪十样、蛮笺旧曾贻，只一纸私书，更无消息。

以上三首是朱氏《洞仙歌》十七首组词中之第二、第十及第十二首。据陈廷焯《白雨斋词话》以为“竹垞《洞仙歌》十七首，是计其始终而历叙悲欢离合之情也”(62)。陈氏之言极是。但本文主旨既不在考证本事，且为篇幅所限，故仅录此一组词中之三首为例。以上我们虽然已经举引了《琴趣》中的九首词为例证，但在论述这九首词的特殊成就以前，为了便于说明起见，我还想再举引朱氏《载酒集》中的几首词来作为比较之用。在《载酒集》中，朱氏曾留有多首赠伎之作，如其《殢人娇·赠女郎细细》所写的“犀心一线，柳条通体，比燕燕虫虫，也还纤媚”，及其《昼夜乐·赠伎蜡儿》所写的“才得近侬唇，把春情黏住”之类，其为狎玩嬉戏之作，固属显然可见。此外，朱氏也还写有几首对伎女未免有情之作，如其《太常引·寄吕二梅》一词所写的“美人曾寄翠琅玕，无计报青鸾”及“小凤绾双鬟，又何处春风画阑”之句，以及《南楼令·倩人寄静怜札》一词所写的“瓦市塞云凉，封书远寄将”及“行四曲中人定识，只莫问、谢三娘”之句，还有《尉迟杯·七夕怀静怜》一词所写的“吴绫白，偏爱缝双袖鸦翎黑。多应北里新妆，怕堕寻常标格”之句，这些词无论是写感情，或写衣饰，其为赠伎之词的口吻，也仍是显然可见的。本来赠伎之词也未尝不可以写得幽微丰美富于言外之意蕴，即如我以前在《论陈子龙词》一文中，就曾对陈子龙为柳如是所写的一些词备加称述。不过陈氏赠柳如是之词之所以能达到极高的成就，则实因柳氏既并非凡伎，而陈氏之志节遭逢则更非一般常人之所能有。至于朱氏在旅途中所偶然邂逅的这些歌伎，则既无有一人可以与柳氏相比，朱氏之志节生平也难以与陈氏相提并论，所以以朱氏的赠伎之词，遂只不过是一般赠伎之词，自然没有什么深远之意蕴可言了。

此外朱氏在《载酒集》中，还曾留有一首写爱情的名作，那就是他的《高阳台》（桥影流虹）一词，在此词前，朱氏曾写有一篇长序，谓“吴江叶元礼，少日过流虹桥。有女子在楼上，见而慕之，竟至病死。气方绝，适元礼复过其门，女之母以女临终之言告叶，叶入哭，女目始瞑。友人为作传，余记以词”。全词为：“桥影流虹，湖光映雪，翠帘不卷春深。一寸横波，断肠人在楼阴。游丝不系羊车住，倩何人、传语青禽。最难禁，倚遍雕阑，梦遍罗衾。重来已是朝云散，怅明珠佩冷，紫玉烟沉。前度桃花，依然开满江

浔。钟情怕到相思路，盼长堤、草尽红心。动愁吟，碧落黄泉，两处谁寻。”这当然是一首写得极其哀感动人的作品，所以一般清词的选本，都喜欢选录此词，而且很多词评家也都曾对此词颇为称誉。即如谭献在《箧中词》中就曾称美此词，以为“遗山、松雪所不能为”，陈廷焯在其《词则·别调集》中也曾称美此词，以为“凄警绝世”。私意以为这首词之所以写得动人，主要实在乃是因为此一故事之本身原就有其动人之处。以一个纯情之少女，为慕情而竟死，其纯真深挚之情意，便已决非一般逢场作戏的艳词之所能有。而朱氏复能以其典雅深婉的才人之笔曲折传达以出，这在古今写爱情的诗词中，当然都可以称得上是一首佳作。但也就正是在这首佳作的对比之下，我们才更可以看出朱氏《琴趣》中的爱情词，何以被陈廷焯称为“艳词”中之“古今绝构”的一种特殊的成就。

如我在本文前面所言，自《花间》之艳词开始，其内容所叙写之美女与爱情，往往大多是属于歌儿酒女的一流人物。这种内容既不符合中国旧传统文学批评一向重视伦理道德之评量标准，因此在对于艳词之评赏中，遂形成了一种以富于深微幽隐之言外意蕴者为美的评量标准。而且更值得注意的乃是，这类艳词中之某些作品，也确实具含有一种引人生言外之想的潜能。至于这种潜能之产生的由来，则我过去在《论传统词学》、《论陈子龙词》及《论词学中之困惑》诸文中，也已曾对之有过相当的论述。约言之，则早期令词中之佳作之所以富含此种潜能的由来，乃是由于自五代之《花间》，经历南唐以迄宋初的一些作者，曾于无意中将作者的双性之心态、忧患之意识，以及修养和襟抱等种种潜隐之质素，结合进入了小词之写作的缘故。及至柳永之慢词改变了令词之语言与形式，遂使得写爱情的艳词失去了早期令词之富含言外意蕴之特美，而流入于浅俗淫靡。其后苏轼的诗化之词，虽然曾在感情之品质方面，提高了对于美女与爱情的叙写，但却也因其直接言志之性质，而使得这一类词失去了由《花间》所树立的以深微幽隐富含言外意蕴为美的美学特质。及至赋化之词的出现，则一方面既想挽救柳词一派的浅俗之弊，另一方面又想挽救苏词一派的直率之失，遂转而致力于写作技巧的勾勒和安排，想藉此种写作手法来求得一种深微幽隐的词之特美。但是仅只在写作技巧方面的追求，则往往只造成了形式方面的深曲晦涩或铺排雕饰，而并不一定能使作品具含言外的丰美之意蕴。至于小晏的“狎邪之大雅”与秦观的“词人之心”，则虽然提高了艳词的格调与品质，但也并未能使这类艳词增加什么言外之意蕴。我们若把朱彝尊的艳词，放在此种历史背景下来一加考查，就会发现朱氏之艳词，不仅早期《眉匠词》中的模拟之作，《蕃锦集》中的集句之作，《体物集》中的咏美人肢体之作，没有什么过人之成就，就是他在《载酒集》中的一些赠伎之作，如其“寄吕二梅”、“寄静怜札”和“怀静怜”等写得未免有情的作品，距离小晏和秦郎的感情意境，也仍然相差甚远，可以说同样没有什么特别过人之处。至于朱氏自己在为曹溶《静惕堂词》所写的序中所标榜的“舂容大雅”的作风，证之于曹、朱二家的艳词之作，我们可以见到的实在只是他们确实避免了柳永一类的俗词而已，另外，则是朱氏也颇有得于赋化之词的写作手法。如我在前文所曾言及，长调慢词之写作之不得不采用安排勾勒的手法，乃是长调之形式的一种必然的要求，而且朱氏对于令、慢之不同体式的词应采用不同之写作方式的一点，也曾有清楚的反省和认知。如果从此种标准来看，则朱氏《载酒集》中的《高阳台》（桥影流虹）一词，无疑的乃是属于极其典雅而深曲的一篇佳作。但如果以这首《高阳台》词来与朱氏的《琴趣》中之爱情词相比较，我们就会发现《高阳台》一词未免有炫才和修饰之笔，而《琴趣》中之词则写得朴质深厚，别有吞吐不尽之意；前者虽佳，然不免意尽于言，后者看似朴拙，但却有无限情思尽在言外。这自然是《琴趣》之词之所以为佳的一个主要的原因。

如果我们再对《琴趣》中的词，作进一步的考查，我们就会发现《琴趣》之词的言外之情思，却又与早期令词的引人生言外之想的潜能有所不同。如我们在前文所言，早期令词之所以引人生言外之想，往往乃是由于在作者之潜意识中，果然具含有某种深隐之情意，如双性之心态、忧患之意识或品格之修养等种种附加之质素，渗入了艳词的叙写之中的缘故。朱氏《琴趣》中的爱情词，却是写爱情便只是爱情，此外

更别无其他质素混入其中，那么像《琴趣》中的这些艳词，又是以何种原因而使其虽直写爱情别无深意，却依然能保有了如早期令词之佳者所成就的含无限之情思在于言外的一种词之特美的呢？关于此一问题，我以为陈廷焯在《白雨斋词话》中论及朱氏艳词时所说的一段话，实在极有参考价值。陈氏谓“竹垞艳词，确有所指，不同泛设，其中难言之处，不得不乱以他词，故为隐语，所以味厚”(63)。如果从陈氏的这一段话逆推上去，我们就可以推出一个结论，那就是朱氏《琴趣》中的艳词之所以有深厚的不尽之情思，乃是因为其中有一种“难言之处”，而其所以有“难言之处”，则是因为朱氏之艳词“确有所指”，既不同于早期艳词之所谓“空中语”，也不同于后世艳词全无蕴藉的叙写美女与爱情的赠伎之篇。朱氏所写的乃是现实之所有而却不为现实之所容的一段私恋之情。也就是本文前面所说的，朱氏《琴趣》中的艳词之所以能有其不同于众的成就，乃是正因为其所写的爱情对象之与众不同的缘故。谈到这里，我们就可以透过反思而发现一个极值得注意的现象，那就是这种不为社会伦理所容的感情，却恰好正因其有不为社会所容的“难言之处”，乃反而形成了文学中之一种特殊的美学品质。而如果更进一步去反思，我们就会有一个更大的发现，那就是词之以深微幽隐富于言外之意蕴者为美的这种美学品质之形成，原来也就正因为在早期令词之发展中，有些作者曾经各以其内心中的某一点“难言之处”，于无意中结合进入了小词的叙写之中的缘故。即如温庭筠的仕宦不偶的才人失志之悲，韦端己的身经亡国乱离的死生离别之痛，冯延巳之深感国势岌危而不能有所匡救的危苦烦乱之心，甚而降至南宋的豪杰词人辛弃疾之壮志难酬而历经挫抑的苍凉沉郁之怀，凡此种种，若从广义的眼光来看，实在都可以说是有一种“难言之处”。如果按照张惠言《词选·序》中的说法，一定要指实，词中必须含有什么“贤人君子”的“幽约怨悱不能自言之情”(64)，然后才可能使词表现为一种“低徊要眇”的美感品质，那么朱氏所写的私恋之情，则显然并不属于什么“贤人君子”的情意，不过朱词所写的私恋之情，则确实也同样有着一种“幽约怨悱不能自言”的“难言之处”，而且也同样表现了一种“低徊要眇”的美感之“品质”。若从这种基本上相通的一点来看，则私意以为我们对词之特美，实在可以归纳出一个更为触及本质的美感之共性来，而且假如可容许我为之杜撰一个名词来加以指称的话，我想我们或可称之为一种“弱德之美”。这种美感所具含的乃是在强大之外势压力下，所表现的不得不采取约束和收敛的属于隐曲之姿态的一种美。如此我们再反观前代词人之作，我们就会发现凡被词评家们所称述为“低徊要眇”、“沉郁顿挫”、“幽约怨悱”的好词，其美感之品质原来都是属于一种“弱德之美”。不仅《花间集》中男性作者经由女性叙写所表现的“双性心态”是一种“弱德之美”，就是豪放词人苏轼在“天风海雨”中所蕴涵的“幽咽怨断之音”以及辛弃疾在“豪雄”中所蕴涵的“沉郁”“悲凉”之慨，究其实，也同是属于在外在环境的强势压力下，乃不得不将其“难言之处”变化出之的一种“弱德之美”的表现。至于朱彝尊《琴趣》中之爱情词，就内容意境言，虽然或者不能与《花间》之温、韦及两宋之苏、辛相比拟，但若仅就其美感之品质言，则朱氏确实也曾因其爱情之不为社会所容，而使其内心中之缠绵郁结的一种“难言之处”化生出了一种在词之体制中最为可贵的，属于“弱德之美”的以隐曲为姿态的美感品质。

## 三　评述朱氏《静志居琴趣》中的几首爱情词

下面我们就将对前文所举引的朱氏《琴趣》中之几首词例略加评述。先看第一首《清平乐》词，就其内容而言，此词自当是朱氏追忆其入赘后与冯女相见不久时的早期情事之作，当日的冯女不过只是一个十岁出头的女童而已，而当年的朱氏也应该还没有明显的情爱的欲求。不过，据我们在前文对朱氏写词年代之考证，则朱氏写作此词时，却已是在他既与冯女定情，而又经远别之后的期间了，于是当年一些童憨的情事，遂都在作者定情后的相思怀念中，染上了一层朦胧的情爱的光影。而这一份朦胧的光影，却同时也照亮了当时潜隐在童憨无知之中的一缕潜隐的情爱的萌生。首二句“齐心耦意，下九同嬉戏”，就表面来看，此二句乃是写少女们在节日中的嬉戏。古诗《孔雀东南飞》中写到女主角兰芝追忆其与小姑的情谊，就曾有“初七及下九，嬉戏莫相忘”(65)之词，“初七”指七夕乞巧之事，“下九”则指每月之十九日，亦为妇女

结伴嬉游之日，见于伊世珍《娜嬛记》所引之《采兰杂志》[66]。而据朱氏为其岳父所撰之《教谕冯君墓志铭》之所叙写，则冯氏共有五女[67]，是则朱氏入赘后，必曾亲见诸女于节日共同嬉游情景，故曰“下九同嬉戏”，此句固当为纪实之笔。至于“齐心耦意”则可以有多重之意蕴，一则可指诸女共同嬉戏时之“齐心耦意”，再则也可能暗示有男女同心之意愿和联想，不过这种意愿和联想，却又都只是沉隐在潜意识之下，而并未浮升在显意识之中。这当然已是使得朱氏情词富含言外之情意的一个因素。至于以下的“两翅蝉云梳未起，一十二三年纪”二句，则“一十二三年纪”与前面的“同嬉戏”相承，都是写当年的童真之趣，也当是纪实之笔。而“两翅蝉云”则与前面的“齐心耦意”相承，暗示了对少女之情爱的潜意识中的向往。因为“蝉鬓”在词的作品中，一向是代表一个多情的美女的形象，如温庭筠《菩萨蛮》词，就曾有“春梦正关情，镜中蝉鬓轻”之句，其《更漏子》词也曾有“蝉鬓美人愁绝”之句，可是朱氏却在“两翅蝉云”之下，紧接了“梳未起”三个字，这真是潜意识中的向往与显意识中所见之现实的一种非常微妙的结合。而且下面更接写了“一十二三年纪”一句，遂使得潜意识中的爱之向往，完全隐没在表面的童真的叙写之中了。“春愁”与“眉山”是多情的少女的形象，而间以“不上”二字，则是对不解愁的童真之态的叙写。“日长慵倚雕阑”，也是怀春的多情少女的形象，可是朱氏却又在此句后，紧接着就写了“走近蔷薇架底，生擒蝴蝶花间”两句似乎全然不解春情的童憨的动作。尤其最后“生擒蝴蝶花间”一句，乃将前面所写的“春愁”、“眉山”、“慵倚雕阑”、“蔷薇架底”等句所流露的少女春情之暗示竟蓦然一笔勾销，说“生擒”乃真有“生擒”之势，其拗转变化确可说出人意外，而同时作者却又透过此一拗转而流露了对此一童真之动作的一片爱赏之心。这真是绝妙的结尾。记得我以前论温庭筠词，曾提到其“蛾眉”、“画眉”等词语的语码作用，足可以唤起读者对屈子《离骚》的喻托之联想，因此乃增加了温词的要眇幽微的意蕴，而今朱词则可以说是反其道而用之，因为朱词表面所写的乃是童真之趣，但他所用的“蝉云”、“春愁”、“眉山”等词语，却在词的传统中也形成了一种暗示少女之春情的语码作用，因此朱词虽不足以引起读者的屈子《离骚》的托喻之想，而却同样可使读者对其所暗示的爱之情思，有了一种要眇幽微的遐想，而这当然不是一般随意用任纵之笔去写欢场中之情爱的艳词所能达致的境界。

再看前面所举引的《四和香》（小小春情先漏泄）与《菩萨蛮》（低鬟十八云初约）两首词，如果以这两首词与前面一首《清平乐》词相比较，我们就会清楚见到前一词中所写的童真无邪的少女，是如何经历了情窦初开而逐渐表现出风情万种的一个成长的过程。不过值得注意的则是朱氏在叙写这种情窦初开和风情万种的情思时，他所用的却一直是缩笔和隐笔。即如《四和香》一词，他所写的“春情”、“同心结”、“愁不绝”、“帘半揭”、“秋波瞥”，以及“烧香”、“拜月”等叙述，可以说处处表现的都是一个情窦初开的少女的“春情”的“漏泄”，可是朱氏却在“春情”与“同心结”二句之前，加上了“小小”二字的约束，又在“愁不绝”一句之后，加上了“须未是、愁时节”两句的否定，“帘”只是“半揭”，“秋波”只是一“瞥”，“篆”香既是“难烧”，“心字”又已灰“灭”，“月”不过只是“初三”，“拜”不过只是“且拜”，而“且”字所表现的则正是在约束与压抑中欲有所为而不能的一种“聊且”、“姑且”之情意，而前面的“学避人”所写的则又正是外在环境之拘限下的一种压力。因此这首词所写的“春情”，遂使之在“漏泄”之中，平添了无穷的掩抑低徊之致。再如《菩萨蛮》一词，从表面看来此词原只是一种客观的对女子之形象与衣饰的描述，但朱氏之描述却与《花间》艳词中的“绣罗襦”、“金鹧鸪”的秾丽，及“二八花钿，胸前如雪脸如莲”的俗腻有着迥然的差别，《花间》艳词是有心在衣饰的描述中将艳情显露出来，而朱氏的描述却是有心在描述中将艳情加以遮隐，但同时却又在遮隐中透露了一种强力的撩动。先就上半阕而言，“低鬟”两句所写的可以说是一位初长成的少女对于丽质自珍的一种自我觉醒，因此开始对于发型和衣饰有了重视和讲求。但“低鬟”的“低”字，“云初约”的“初”字，“春衫”句的“轻”字和“薄”字，都处处表现了一种初作尝试的自我约抑的姿态。然后突接以“弹作墨痕飞，折枝花满衣”两句，蓦然由以“人”为主体的叙写忽而转入了以“衣”为主体的叙写，于是遂一变前二句的约抑而化为了撩人的飞动。至于下半阕则更是使人物完全隐去而专写起“罗裙”的形象。“百子

褶”写“罗裙”的百折重叠，“翠似新荷叶”写“罗裙”的颜色鲜丽。就中国诗歌之传统言之，则凡是对于与人物有关的居处衣饰之描写，却往往都寓含有一种对于人物本身之情思品质的暗示，即如李商隐在《碧城》诗中所写的“十二曲阑干”，以及“辟尘”与“辟寒”的“犀”和“玉”，在《燕台》诗中所写的“冷薄”的“越罗”与凝“重”的“金泥”，就都同时具含有一种对于情思和品质的暗示。因此百折而鲜丽的罗裙，自然也就可以提供给读者对于穿着罗裙之人物的衷怀百转而且美丽多情的一种联想。而更妙的则是朱氏乃忽然又以神来之笔写出了下面的“小立敛风才，移时吹又开”两句风姿飞动的描述，而在此“才”“敛”“又开”之间，作者遂以并无一语及情的客观之叙写，而竟然传达出了多少言语所不能尽的欲彰还隐与欲说还休的情意。这当然也不是一般可以用任纵之笔去写欢场中之情爱的艳词所能达致的境界。

以上第一组的三首词，如我在前文所言，其所写者固应该都是属于朱氏追忆中的早年情事，当时朱氏与冯女之间的爱情既然都尚未有公开的表露，所以朱氏词中乃未曾有一语对情爱做公开之叙写，这不仅表现了对冯女的一份尊重，也表现了自己的一份矜持。昔陆时雍之评《古诗十九首》，对“东城高且长”一诗中之“驰情整巾带，沉吟聊踯躅”二句，曾评之曰：“驰情几往，敛襟怃然，语最贵美。”[(68)]在驰情中而仍能保持一份约束和收敛，这正是在今日任性纵情之社会中，已经难以再见到的一种可贵的品德，而这也就正是我何以将词之体制中这种幽微隐曲的特质称之为“弱德之美”的一个主要的缘故。

其次我们再看第二组的三首词，这一组词所写的应该乃是多年后冯女已嫁，而于归宁中与朱氏重见时感情有了进一步之发展以后的情事。

先看第一首《鹊桥仙》词，此词曾由朱氏自己标注有“十一月八日”的字样，私意以为此词的牌调之选用与日期之标注，乃是极可注意的两件事。先说牌调之选用，本来《鹊桥仙》一词，一般词人多用之来叙写七夕牛女相会之故事，如秦观的《鹊桥仙》（纤云弄巧）一词可为明证。但朱氏此词所标注的却并非“七月七日”，而为“十一月八日”，则其所写者之并非指天上牛女相会之事从而可知，但“十一月八日”之期，就朱氏个人而言却别有一段人间的爱情故事。据杨谦所纂之《朱竹垞先生年谱》，顺治十五年（1658）六月朱氏自岭南归，十一月初八日移居梅里荷花池。而朱氏所撰之《亡妻冯孺人行述》中，亦曾有“予授徒不给，遂南度岭。越二载归，则孺人徙西河村舍，是冬复还梅里”之记述。意者当日冯女正值嫁后归宁，徙家时盖曾与朱氏一家乘舟同行。而朱氏之《风怀》诗亦曾有“同移三亩宅，并载五湖航”之句。且据冒广生《风怀诗考》之所考，则朱氏与冯女之定情盖即在此度重逢的不久之后。因此，“十一月八日”之重逢后的同舟共载，就朱氏之爱情本事言，固当为一个极值得纪念的日子。虽然本文写作之目的并不在于考证本事，不过朱氏此一卷爱情词之美学特质即建立于其本事之特殊性质之上，因此我们在评介其美学特质时，遂不得不时时对其本事有所涉及，而这实在也就正是朱氏《琴趣》中的爱情词与五代宋初之艳词的一个绝大的不同之处。五代宋初词之引人生言外之想，乃是在于其并不必然有本事之确指的一种“空中语”的性质上，因此才可以使读者对其所叙写的美女与爱情，产生丰富而且自由的感发与联想。朱氏的《静志居琴趣》则是有心记叙其爱情本事的一卷作品。冒广生在其《小三吾亭词话》中，曾经以为“静志”乃冯女之字，冒氏所说之本事虽未必皆可确信，但此一卷《琴趣》之确有本事，则是从此一卷词之本身就可得到证明的。虽然此一卷词中的大多数作品也都并没有标题，但朱词的这种情况，却与《花间》及宋初艳词之并无标题者大异其趣。《花间》及宋初艳词之所以没有标题，是因其本为应歌之作的歌辞，原无特定之标题可言，但朱氏《琴趣》中之情词之大多亦无标题，则是有心地利用艳词之无标题的特色，来为其本来不可公诸于世的情爱，做了一种巧妙的遮掩。只是朱氏实在又存有一种极为矛盾的心理，那就是一方面从旧道德之礼教的禁忌而言，其情爱固然不可公诸于世；而另一方面则从其内心对此一段情爱之铭心刻骨而言，他却不能且不甘对此一段情爱恝然弃置而使之沉埋于世。所以他遂一方面既采取了无标题的艳词之传统体

式，而另一方面他又忍不住把一些具含有特别纪念意义的作品都加了月日的标注。我们现在所看的这首《鹊桥仙》便是其中之一。

如我在前文所言，此一组三首词之所写乃是朱氏与冯女之感情已有了进一步发展以后之情事。因此这一组词的用笔方式，就与前一组词之写情爱尚未分明时之用笔方式有了相当的改变。前一组词多用缩笔和隐笔，而此一组词之写情爱则有了由隐而显的明白的转化。如果说前一组词是以缩笔和隐笔展示了一个少女由童真而情窦初开的长成的过程，那么这一组的三首词则是以由隐而显的写实之笔，幽微曲折的传达了朱氏与冯女之感情在周遭环境之压抑下的种种掩抑低徊的经历。《鹊桥仙》开端所写的“一箱书卷，一盘茶磨，移住早梅花下”三句，初看自属平平的记事之笔，“移住早梅花下”固当指现实的移居梅里之事，“书箱”、“茶磨”则写作者之清贫身无长物，这从朱氏所自言的“授徒不给”的情形来看，也当属现实之情况。而值得注意的则是“移住早梅花下”一词却于写实之外，别具有一种雅人清趣，而如果再结合下面的“全家刚上五湖舟，恰添了、个人如画”三句来看，我们就可体会出来朱氏之所以把一次身无长物的移居，写得具有如此清雅超俗之美，实在主要都只是因为舟上添了个“如画”之“人”的缘故。而在有“如画”之“人”的伴随之下，于是前面的“一箱书卷，一盘茶磨”两句遂也超越了所写的现实的清贫，而使我联想到了黄克荪所译波斯诗人奥玛珈音（Omar Khayyám）的《鲁拜集》（*The Rubáiyát*）中的一首诗：“一箪疏食一壶浆，一卷诗书树下凉。卿为阿侬歌瀚海，茫茫瀚海即天堂。”[(69)]只要得与所爱之人长相伴随，则现实之一切便都可因而转化出一片诗意的美丽。而移家的船遂也被诗人想象成了范蠡携西施而离世远游的“五湖”之“舟”。于是此词开端数句的平平纪实之笔，遂在与后数句“如画”之“人”的相逢重见的惊喜中，增添了无穷的言外之情思。至于下半阕的“月弦新直，霜花乍紧，兰桨中流徐打”三句，也是纪实之笔，“月弦”句正指“八日”的夜月，因为阴历的初八日正是弦月的一边才由钩而转直的日子，而“霜花”句则正指“十一月”仲冬的节候，“兰桨”句则是写当时所在的环境背景。本来“弦月”之不圆满，“霜花”之不温暖，“打”“桨”之不稳定，都不是美满的象喻，而朱氏却笔锋一转，接写了“寒威不到小篷窗，渐坐近、越罗裙衩”二句，遂使一切境皆随心转，而在小小的“篷窗”一角化生出了一个远离外在“寒威”之侵袭的独属于二人之间的小天地。至于此一小天地之形成，其实只不过是因为有一位穿着“越罗裙衩”的人，使作者得有一个“渐坐近”的机会而已。如我在前文所言，中国诗词中对衣饰的叙写往往都含有一种对人物之品格情思的暗示，是则“越罗”所显示的人品之贵美，“裙衩”所显示的人意之多情，对于“渐坐近”之人当然构成了一种强力的吸引。而“渐坐近”所表现的自然正是在此种引力下的想要逾越的向往。不过此一小天地在精神感情方面虽仅属相爱之二人，但读者则不应忘记“刚”才“上”“舟”的却原是“全家”，如此则在睽睽众目之下，是其虽有强力的逾越之向往，却终于又无能超越于强力的外在之拘限，而也就正是在这种逾越之向往与外在之拘限的两种强力的挣扎中，所以才使得朱氏把这两句词写得如此之低徊约抑，如此之隐秘深微，又如此之使人怦然心动。这无疑地当然也是一种深曲幽微的“弱德”之美。

至于此一组词之后的《眼儿媚》与《城头月》二词，则都是写离别之作。本来“黯然销魂者，唯别而已矣”，昔之《楚辞·九歌》固早有“悲莫悲兮生别离”之句。不过，若使二人之相爱乃为伦理关系之所许，则纵使黯然魂销，也总还可以有一个倾心话别的机会；而就朱氏与冯女言之，则却连这样的一个机会也并非环境之所允许，如此则当离别之际，纵使在内心中有千种回肠，也难于自口中道出伤别之一语，这当然是一种极难叙写的痛苦难堪之情事，下面就让我们看一看朱氏对此种难堪之情事是怎样叙写的（因篇幅之限制，以下对词例将只做简单之评说）。

先看《眼儿媚》一词，此词从回忆写起，上半阕写相见之难，“私语”既只能在“小窗边”，“明月”也“未曾圆”。而“已抛人远，忽近人前”二句则从外表的叙写表现了一个女子在密约私语时，既因得与所爱之人相

会而含羞，又因心畏人知而抱怯的复杂的心理和情态。而下半阕则先以“江水”之“无情”与“渡船”之“催送”，展现了一个离别的场面，而继之以“一声归去，临行又坐，乍起翻眠”三句。则与上半阕一样，也同是对外表之行动的叙写，却极为深入地表达了撩乱难言的一种复杂的心理和情态。是则无论从内容之情事言，或从叙写之笔法言，这首词当然也仍是属于一种隐曲的“弱德”之美的表现。至于《城头月》一词，则从一开端便自别离写起，“别离偏比相逢易”一句，表面看来自是属于单刀劈入的直写，而且与“别时容易见时难”一句之情意似大有相似之处，而如果我们再接下去与“众里休回避”一句合起来看，我们就会发现上一句中之“易”与“难”实在更深曲的一层含意，那就是较平常所说的“别易会难”更多了一层“回避”的约忌。因为以朱氏与冯女之关系而言，在平日要想求一“相逢”而无所“回避”之场合，原非易得；而唯有在“别离”之际，却反而以姻亲之关系可以得到一个“众里休回避”的公开道别之机会，所以此词之“别离偏比相逢易，众里休回避”二句所表现的实在乃是悲痛之极的一种反讽。下面的“唤坐回身，料是秋波，难制盈盈泪”三句所写的，则正是在此可以公然相见而且“唤坐”的外表之礼数中，所不得不强自压抑的生别离之极痛深悲。下半阕则接写在可以公然道别的姻亲之家宴中，纵然直拖延到“酒阑”，也难得一个互相倾诉“相怜”之意的机会，而酒席既阑，更复“漏鼓”频催，别夜难留，空余“无计”的莫可如何之痛，故结之以“没个商量地”，是一天之内竟无此二人可以一诉衷怀之地也。所以此词之开端虽以直笔单刀劈入，但全词则充满了无可奈何的掩抑低徊之情绪，这当然也仍是一种隐曲的“弱德”之美的表现。

以下我们再看他最后一组的三首《洞仙歌》词，如我在前文举引这些词例时所曾叙及，朱氏《琴趣》中共有十七首《洞仙歌》词被朱氏编订为一组。陈廷焯以为这一组词“是计其始终，而历叙悲欢离合”的本事词，陈氏之言应是可信的。我们从这一组词的牌调之选择、连章之组织及内容之叙写各方面而言，都可得到证明。先谈牌调之选择，据《词牌汇释》谓“《洞仙歌》见《教坊记》”。此调之别体变化甚多，而最出名的一首《洞仙歌》词，则是苏轼所写的“冰肌玉骨”一词，苏词前有序文谓此词乃取蜀主孟昶之句而足成之，全词写蜀主与花蕊夫人夜纳凉摩诃池上之事。我们现在并不想做关于词调之考证，只是就调名与苏词之内容言之，则其所写者既为一美丽的女子之故事，而调名之“洞仙”二字亦可以使人产生一种对美丽的女仙之联想，这当然很可能是使得朱氏选用此一词调来撰写其本事词的一个原因。再则就此一牌调之格式而言，也有几点极可注意的特色：其一是此调之谐韵极松，上半阕共七句三十四个字，但却只在第三句与第七句有两处韵字；下半阕共十一句四十九个字，也不过只在第三句、第七句及第十一句有三处韵字而已。其二是此调与诗律相合之句极少，除去下半阕有三个五字句较近于诗之律句以外，上下阕中各一处七言句则都是拗句，此外则皆为双式句，与诗之节奏顿挫全不相合。其三则全词各句之字数特别显得参差错落，或为四字，或为五字，或为七字，或为三字，或为六字，绝没有相连之二句字数格律全同的情况。而以上的三点特色结合起来，遂使得此一牌调不仅特别适合于叙事之作，而且叙写之中还可以特别显得曲折有致，这当然也很可能是使得朱氏选用此调来撰写其本事词的又一个原因。因此朱氏这一组《洞仙歌》词乃显得特别深婉动人，这与他之善于选用牌调实应有密切之关系。其次再谈联章之组织，早自敦煌曲中，原来就已有了不少所谓“定格联章”之作，如《五更转》、《十二时》、《百岁篇》、《十二月相思》之类，大多以流行之曲调说教或抒情。[(70)]至于以连章写故事者，则如秦观之《调笑令》十首，分咏十个不同的故事[(71)]；又如赵令畤之《蝶恋花》商调十二首，则以十二首词连咏《会真记》一个故事[(72)]。不过他们所咏的都是古人的故事，至于以连章十七首之多来写作者自己之爱情本事者，则除朱氏之作外尚无所见。我以为这种现象其实也就正说明了朱氏对此一则本事中之人物与感情的珍惜和重视。所以朱氏乃不仅特为这些爱情本事编订了十七首的联章之作，而且还把他为此一爱情事件所写的全部词作都特别专编入了一部词集。此外他还更在诗集中也保留了一首长达两千字的题为《风怀二百韵》的长篇排律，凡此种种都充分显示了朱氏对此一则爱情本事之重视与难忘。所以冒广生在其所写的《风怀诗考》后，就还曾附有一段案

语，说：“竹垞刻集时，自谓宁拼两庑冷豚，不删《风怀二百韵》，此情至之语，可以上彻九天，下彻九渊。”又云：“书生受恩，粉身图报，至报无可报之日，乃思托之文字，以志吾过，且传其人。虽堕马腹中入泥犁地狱，方且不顾，何暇顾悠悠之口耶。”[73]袁枚在其《答蕺园论诗书》中，也曾引朱氏之《风怀二百韵》为说，谓：“竹垞存《风怀》一首，虑为配享累，此亦一时戏言，何足为典要。”又云：“且夫诗者由情生者也，有必不可解之情，而后有必不可朽之诗。”[74]我想这很可能也就正是朱氏之所以要在诗作与词作中把这一份情事珍重地留存下来，而且为之写了十七首联章之作的主要缘故。因此陈廷焯之称赏朱氏艳词，也曾谓其“纯以真气盘旋，情至者文亦至”[75]。朱氏的这十七首联章之作，真是写得既朴质又深婉，确实是艳词中别开生面的佳作。

最后再谈这十七首联章词的内容之叙写。就此十七首词之内容而言，其所写者自然是属于一种不可公诸于世的隐秘之恋情，这类感情在任何时代任何社会中原来也都是一种并不乏见的现象，只不过当其写之于文学作品中时，一般大多是以第三者之口吻将之叙写于戏曲小说之中，而很少有作者以第一人称之口吻自写其事者，特别是当其所爱之对象如果涉及亲属伦理之关系的时候，就更少人有勇气做出此种自我之叙写了。而朱氏竟然以十七首之多的联章方式写出，这种勇气一则固由于如我在前文所言，乃是出于朱氏对此一段恋情的珍惜和重视，再则也可能由于自明季以来之文士如汤显祖、冯梦龙诸人，在文学作品中对爱情之叙写的大力倡导之影响。不过朱氏纵使有了以第一人称口吻来自叙其恋情的勇气，而且采用了不假雕饰的语言来做纪实的叙写，可是在现实环境中他的恋情毕竟是在传统礼教的压抑与限制之下的，因此遂使得朱词在叙写本事之时，自然形成了一种曲折沉抑的姿态。所以陈廷焯就曾经赞美朱氏的这一组情词，谓其“善用折笔”，又说“《洞仙歌》之妙全在烘衬，正面寥寥”。朱氏的这一组词实在可以说乃是真情与曲笔的一种微妙的结合，而其“情”之所以“真”，“笔”之所以“曲”，则正都是因为其所写者乃是一件既足以令人蚀骨销魂而又充满了难言之处的爱情之本事的缘故。不过本文之目的既不在考证本事，而且本文之篇幅也已嫌过长，因此我们对这三首词，遂不想再如前面所举诸词例之逐句细加评说，而只想对此三首词所代表的《洞仙歌》组词之由本事之真情所化生的词中之曲笔的美感特质，略加评述而已。

我在前文已曾举引过陈廷焯对朱氏此一组《洞仙歌》词的赞美，谓其善用“折笔”。本来词之以深曲幽微为美，自唐五代之令词发展到南宋之慢词，其中原有一个由自然无意经过反思而变为有意的转化之过程。我以前在《论词学中之困惑》一文中，对于词之深曲幽微的美感特质，本已曾做过相当的探讨。以为此种美感特质之形成，实与早期《花间》词中之女性形象及女性叙写有着密切的关系。及至柳永慢词的出现，乃直接以男性口吻及男性语言对男女间之情爱作直接的铺陈叙写，遂使之失去了早期令词的蕴藉深微之致，于是乃不免招致了浅俗淫亵的讥评。其后周邦彦的长调慢词之出现，遂又一变柳词之平直的铺叙，而转以安排勾勒来对深曲作有意的追求，其间对于词之美感的特质，实在已经有了反思的意味。因此本文在前面便也已曾言及，长调慢词之发展出周邦彦一派以安排勾勒来写作的方式，而且对南宋之长调慢词的作者产生了极大之影响，此原为一种必然之趋势。因为只要是对词之特美有过反思的人，便都会觉悟到词与诗这两种文学体式，在美感之特质方面，实有很大的差别。关于此点，我在前文也已曾论及，而清代之词评家毛先舒便也曾将诗之长篇歌行与词之长调做过一番比较，说：“填词长调不下于诗之歌行，长篇歌行犹可使气，长调使气便非本色，高手当以情致见佳。盖歌行如骏马蓦坡，可以一往称快；长调如娇女步春，旁去扶持，独行芳径，徙倚而前，一步一态，一态一变，虽有强力健足无所用之。”[76]因此南宋之词人在填写长调时，乃大多有意在笔法与结构方面故求深曲，即以最著名的姜夔与吴文英二家而言，缪钺先生在《论姜夔词》一文中，便曾称姜词善用“折笔”[77]，而陈洵及刘永济二人在论吴文英词时，也曾屡称吴词为善用“留笔”[78]，而我个人在《论吴文英词》一文中，则更曾将姜、吴二家词之“折笔”与“留笔”，做过一番简单的比较。以为姜词之“折笔”在善于以跳宕为转折，而不粘滞于所写之事物；至于吴词之“留笔”则在长

于以回转为深厚，而不作径直之叙写。[(79)]现在我们又看到陈廷焯乃亦以“善用折笔”来称美朱氏的《洞仙歌》词，那么，朱词的“折笔”又与姜、吴二家词之“折笔”与“留笔”，在性质上有些什么不同呢？要想回答此一问题，我们就不得不再回到前面所举引的三首《洞仙歌》词例。原来我们所举引的“谢娘春晓”一词中之“傍妆台见了，已慰相思，原不分、云母船窗同载”数句，及“三竿日出”一词中之“正不在，相逢合欢频，许并坐双行，也都情分”数句，便都曾被陈氏赞为“折笔”，且谓“诸如此类，一折便深，可悟用笔之妙”[(80)]。如果从这些词例来看，我以为朱词之以折为深之特色，其所表现的原来应该乃是在内在之欲求与外在之拘限的冲突矛盾中，不得不自我强加敛抑的一种浸透深心痛苦而不得不曲折出之的写法。但朱氏又并未明言其痛苦，反而更以一种驯顺的承受来写为自我慰解之辞，这种情况，既与姜白石词之故意宕开去写的宕折之笔有所不同，也与吴文英词之凝滞深晦的留笔有所不同。姜、吴二家词之“折笔”与“留笔”，应该乃是如我在前文所言，是在笔法与结构方面对词之以深曲为美的一种有意的追求；而朱氏的曲折之笔，则并非出于作者对写作方式之有心的安排与追求，而是由其真情苦意之内含的本质所化生出来的一种曲折之美。记得以前我在《论词学中之困惑》一文中，论及苏轼与辛弃疾二家的诗化之词时曾经提出，苏、辛二家词之所以能具有一种双重意蕴的幽微深曲之美，乃是由于苏、辛二人在内心情意方面，原就含有一种双重之品质，而这种品质之形成，则主要乃是由于二家都有一种“在仕途中追求理想而不得的挫伤”。而且我还曾提出说“如果按照……利普金氏的‘弃妇’心态而言，则苏、辛二家词之双重意蕴之形成，当然也与这种男性之欲求行道，与女性之委屈承受的双重心态有着密切的关系”[(81)]。如果从这一点来看，则我们毋宁说朱词之深曲的性质乃是颇近于苏、辛二家词的一种性质，这我们主要可以从两点来加以说明：第一，朱词与苏、辛二家词之深曲都是出于情意之本质的深曲，而不仅是在写作技巧方面的安排与追求；第二，朱词与苏、辛二家词之深曲都是由于本身有所追求而不得，乃不得不在外在环境下自加屈抑，因而都有着一种“难言之处”，于是遂表现为一种双重之心态。这不仅是我认为朱词在意蕴深曲方面与苏、辛二家之出于情意之本质者有相近之处的缘故，也是我在前文中何以提出说此种特美为一种“弱德之美”的缘故。不过，朱氏与苏、辛二家实在又有着极大的差别。苏词之意蕴的深曲，乃是由于其儒家的用世之心受到挫折后乃遁而为道家之超旷的一种双重的修养；辛词之意蕴的深曲，则是由于其英雄之志意受到外界之压抑所形成的一种双重的激荡；至于朱词之深曲，则只是由于爱情之追求在礼教之约束下所形成的一种既想要突破礼教又终不得不驯服于礼教的挣扎与矛盾。如果就“弱德之美”而言，则苏轼之超旷，可以说是已经从外界的挫折中得到了一种精神上的解脱；辛词之激荡，则是在外界的压抑下仍一直怀有一种内心中的激愤；而朱词所表现的则是虽经过矛盾挣扎，却终于不得不向外界的压抑低头俯首的一种驯顺的承受，而且写得充满了对于对方的深厚的感恩之情。即如前面词例之所写，其本意所求者原是“相逢合欢频”与“云母船窗同载”，而此种愿望既不可达，于是遂不得不对“并坐双行”与“妆台见了”，都表现出“也都情分”和“已慰相思”的感激。如果我们可以把苏词称为“弱德之美”中的达士，把辛词称为“弱德之美”中的豪杰，那么朱词才真是可称为“弱德之美”中的一个真正的弱者的人物。既未求任何解脱，也未做任何反抗，于是朱氏这一段蚀骨销魂的爱情，遂终于只落得了如前引最后一首《洞仙歌》词所写的，空叹息于“绝世倾城再难得”的“佳人”之“薄命里生成”，而终于不得不走向了“只一纸私书，更无消息”的死生离别的悲剧的下场。而这一组《洞仙歌》词，则正是朱氏以其“弱德之美”的品质，对其充满了“难言之处”的悲恋与苦恋的真实的记录。所以朱氏的这些情词才能够写得如此之千回百转，如此之哽咽难言，又如此之真诚深挚。写到这里，我还要另外举引朱氏《琴趣》中的两首词句，对朱氏何以把此一卷爱情词定名为“静志”的深微幽隐之取义，及其与朱氏此一卷爱情词所表现之品质与美感之关系，也略加说明。其一是《洞仙歌》第十四首，词中曾写有“十三行小字，写与临摹，几日看来便无别”之句；其二是《两同心》一词，其中曾写有“洛神赋，小字中央，只有侬知”之句。原来冯女不仅貌美，而且才慧过人，能为诗，且兼工书法。朱氏在其《红娘子》一词中，就曾写有“惯新诗咏罢，少人知，一篇篇教和”之句。至于冯女所习之书法，则应是王献之所写的“洛神赋十三行”残帖。故前引

二词乃有“十三行”及“洛神赋”云云。而值得注意的则是，在此残存的十三行《洛神赋》文中，其中央原来恰好有“收和颜而静志兮，申礼防以自持”之句。关于曹植所写的《洛神赋》，既原来本有曹氏与甄宓之爱情的一段传说，而此处所写的情意，则是曹氏自谓与洛神相遇后，虽然不免动情，但却仍能静心敛志以礼自持的一种自我的节制。如此则我们自可推知当朱氏与冯女以吟诗作画相往来时，本来也曾以礼防自勉，所以冯女才取“静志”为小字，而朱氏也以“静志”自名其居，这正是他们彼此相勉的一种暗记。不过他们却终于又突破了礼防。那是直到多年以后，当冯女婚姻不如意而归宁回来时，他们才在历经极大的痛苦后，而相互定情。至于朱氏则于入赘冯门后，一直过着贫困落拓的生活，他在为武进毛子霞所编辑的《清风集》撰写序文时，曾经自叙说：“予寄迹草野，高堂违鱼菽之欢，兄弟有鹡鸰之痛，入门则妇子交谪不休，举四者之乐，无一得焉。”才人失志，甚至不为家人所谅，其心情之寂寞悲苦可以想见。而在这种情形下，冯女却独能爱赏其才华，甚且不惜以身相许，则冯女之灵心慧质与夫挚爱深情，其足以令朱氏感激倾心终身不忘之谊，自可想见。所以朱氏乃甘愿承受一切难言之苦，其“弱德之美”乃全出于对冯女之爱恋顾念与尊重。所以陈廷焯乃称美朱氏艳词，谓其“纯以真气盘旋，情至者文亦至”，又谓其不同于其他人之艳词的“丽而淫”之作。(82)所以朱氏《琴趣》所写者虽然也不过只是艳情而已，但却表现了迥然不同于他人之艳词的一种爱情的品质。而且其曲折深微之特美，乃全然不出于技巧之安排，而全出于其真情苦意中所化生出来的一种本质方面的深曲，所以才能够写得既朴质又深厚，而达到了“尽扫陈言，独出机杼”的一种“古今绝构”的特色与成就。

## 结　论

透过以上对朱彝尊《静志居琴趣》中写爱情之词的讨论，私意以为我们可以藉之说明有关词学的几点问题：一则是过去的词评家们往往要将写爱情的词牵附于比兴寄托之说，然后才敢于承认其文学的意义与价值，而且以为词之富于深微幽隐的美感特质，乃是因其含有比兴之深意的缘故。如今朱氏《琴趣》中的爱情词却有力地证明了，纯写爱情的词也可以同样富有一种深微幽隐的美感品质，而不必牵附于什么比兴寄托之说，此其一；再则朱氏爱情词之所以能形成此种深微幽隐之品质，主要乃在其表现了一种“难言之处”，虽然朱氏所“难言”者，与贤人君子们的“幽约怨悱”之志意有所不同，但在本质上二者却颇有相近之处，那就是二者都同是处于外界的强势压力之下，因此遂不得不将自己之情思以抑敛深隐之姿态委曲出之，此种情思与姿态在本质上乃同是属于一种所谓“弱德之美”，此其二；三则朱氏之爱情词与一般艳词的一个最大的不同之处，乃在于朱氏并不把对方的女子只看做为满足男性之快乐与欲求的一个“他者”而已，而是对于对方之女子表现有无限珍惜尊重，且怀有深厚的感恩之情，并甘愿为之付出自我敛抑和承受的痛苦之代价，因此朱氏的词遂与一般艳词所表现的感情品质有了很大的差别，此其三；四则依我在《论词学中之困惑》一文中所引述的“双性”之理论来看，则朱氏对冯女的爱恋之情，自应是属于男性之情思，但却因其出于对冯女之顾念与尊重，而甘愿处处自加约抑，并承受一切痛苦，此种约抑与承受之态度，则又实应是一种属于女性之品质，如此说来，则朱氏之爱情词之所以能达成词这种体式的一种深微幽隐之特美，原来也可以说是因其同样具含有一种“双性”之特质的缘故，此其四。以上四点，可以说乃是就朱词之深微幽隐的美感特质方面，从词学理论之观点所做的几点简单的结论。不过值得注意的是，朱词之所以能成就其幽隐深微之特美，原来却并不是出于他对词之美感特质方面有什么理论上的认知，而仅只是出于他所叙写的恋情之本身特别具含有一种委曲难言之处而已。何况朱氏写词之本意盖亦原出于他自己对此一段令人销魂蚀骨之恋情的纪念和追忆，因此遂自然形成了其爱情词之特美与其爱情之本事之间的一种特殊密切的关系。即如我们在前文所举引的几首词例，其中被我们所称为“隐笔”、“缩笔”和“折笔”（曲笔）的叙写，其“隐”与“缩”与“折（曲）”的用笔，一方面固然是形成其深微婉曲之美感特质的重要因素，而另一方面则其所以要采用如此之笔法来加以叙写的缘故，则实在也正是由于其恋情之本事的特殊性所造成的一种特殊的

情况。所以朱氏的爱情词，才会写得既如此之真诚质朴，又如此之吞吐难言。陈廷焯曾经称美朱氏的这些爱情词，以为其“愈朴愈妙”，其所以“朴”，就正因其所写者皆为真情实感之本事；至其所以“妙”，则又正因其本事之吞吐难言。本文在开端之处，曾经对《花间》以来之“艳词”做过一段简单的追溯，并且特别强调过，朱氏之艳词之所以能写得“与众不同”，而被陈廷焯赞美为艳词中之“古今绝构”，实在乃是由于其所写的对象之与众不同的缘故。现在经过我们的详细论述，可以说已经极为有力地证明了朱氏爱情词之美感特质与其爱情之特殊本事之间的密切关系。不过，这种密切的关系，却同时也为朱氏的爱情词带来了一项重大的缺憾，下面我们就将对此一重大之缺憾也略加论述。

要想讨论朱氏爱情词中的这一项重大的缺憾，我就不得不对我以前论文中的某些观点再次略加追述。首先我要提出一谈的，就是我在《论词学中之困惑》一文中，曾经引用过法国一位女性解析符号学家克里斯特娃之说（Julia Kristeva），克氏以为在诗歌的语言中，符表与符义之间的关系，可能分别有两种性质不同的作用。克氏称其中一种为“象征的”作用（symbolic function），另一种为“符示的”作用（semiotic function）。克氏以为前者的作用，其符表与符义之间的关系，乃是固定而可以确指的；而后者的作用，其符表与符义之间的关系，则往往带有一种不断运作和发生之特质，而诗歌之文本，遂成为了一个可以供给这种生发运作的空间。若就中国的“词”这种文类而言，则五代宋初的艳歌小词，一则既不必有言志之用心，再则也不必有爱情之本事，其所叙写的美女与爱情，乃全为一种游戏笔墨的所谓“空中语”。而也就正因其本为一种不确指任何事件的“空中语”，遂使得这一类作品中所写的美女与爱情，反而超越了“象征的作用”之固定且被限制了的符表与符义之关系，而达到了一种可以使作者、作品与读者互相不断运作和生发的，属于“符示的作用”之自由运作的关系。所以张惠言乃可以从温、韦等人写爱情的小词，联想到“贤人君子幽约怨悱”的用心，而王国维乃可以从晏、欧等人写爱情的小词，联想到“成大事业大学问”的“三种境界”。至于朱彝尊的爱情词，则写爱情事件便只限于爱情事件，纵然有幽微深婉引人遐想的言外之情思，其情思也仍只是属于爱情之情思，而并不能使读者引发什么超越于爱情以外的更为高远也更为自由的联想。这自然是朱氏爱情词之一项重大的缺憾，而其所以致有如此之缺憾，则正是由于朱氏把他的爱情词与他的爱情本事中的一些现实事件结合得过于密切的缘故。不过，凡是触及人性中之基本情思或基本共相者，本来也都应该具含有一种可以唤起读者们广泛之共鸣与广泛之联想的潜能。朱氏之爱情词，其所写者既是客观环境对主观愿望所造成的一种矛盾和拘限，此种环境原应是属于人世间的一种共相，自然便也应具含有可以唤起人们广泛之共鸣与联想的一种能力，只不过朱氏《琴趣》中所收的爱情词，却似乎过于被所写的个别事件所局限了，因此这些词虽足以引起读者对其本事的同情与遐想，但却同时也约束了读者超越于个别事件以外的高远的联想。如果持以上的标准来衡量，则朱氏原来还另有一首未收入《琴趣》中的爱情词在引发读者之共鸣与联想方面，似乎更有值得我们注意之处，那就是被收入于其《江湖载酒集》中的另一首极为著名的小词《桂殿秋》。现在就让我们把这首词也抄录下来一看：

思往事，渡江干，青蛾低映越山看。共眠一舸听秋雨，小簟轻衾各自寒。

这首词曾经被清末民初的词学家况周颐所激赏，在其《蕙风词话》中论及朱彝尊（金风亭长）词时，曾记述有一段谈话，谓：“或问国初词人，当以谁氏为冠。再三审度，举金风亭长对。问佳构奚若，举《捣练子》云：‘思往事、渡江干……小枕轻衾各自寒。’”[(83)]如果按况氏之所云，则此一首《桂殿秋》词，简直成为了一代清词的压卷之作，不过况氏却又并未能清楚地说明此一首词之好处究竟何在。此固为旧日词话之一般通病。现在就让我们来对这一首词的佳处所在略加探讨。首先我想要指出的，就是这一首小词与朱氏及冯女之爱情本事，应该也有着密切的关系。朱氏与冯女曾经有几次同舟共载的机会，这在朱氏的诗词中都曾留有不少有关的记述。即如我们在前面词例中，就曾见到了其《鹊桥仙》（一箱书卷）及《洞仙

歌》（谢娘春晓）二词中有关二人同舟之事的记述。此外在其《琴趣》中还有《渔家傲》（淡墨轻衫染趁时）一词，也曾有“一面船窗相并倚，看渌水，当时已露千金意”之句，还有《朝中措》（兰桡并载出横塘）一词，也曾有“一湾流水，半竿斜日，同上归艎。赢得渡头人说，秋娘合配冬郎”之句。而另外在朱氏的《风怀》诗中，也曾有数处有关与冯女同舟之记述，如“连江驰羽檄，尽室隐村舿。绾髻辞高阁，推篷倚峭樯。蛾眉新出茧，莺舌渐抽簧”、“已共吴船凭，兼邀汉舿”、“同移三亩宅，并载五湖航”等句，其所记述的，也都是与冯女同舟之事。从这些诗词来看，朱氏之得与冯女有同舟共载之机会，大约共有以下的几种情况：一次是朱氏入赘于冯氏不久之后，江南曾一度遭遇兵乱，朱氏曾与冯氏全家避兵舟中(84)，这应该乃是朱氏得与冯女同舟共载之第一次。当时冯女年纪虽方逾十龄，而其眉目必极为秀美，且曾予朱氏留有深刻之印象，故其《风怀》诗于叙及兵乱中“连江驰羽檄，尽室隐村舿”之时，竟以生动之笔墨记叙了冯女于“推篷倚峭樯”之时显露出的“蛾眉新出茧”的美丽。其次则朱氏入赘以后，盖曾与冯氏全家数度乘舟出游，并曾于途中登岸至佛寺中参拜，且被游人误认为夫妇，故其《洞仙歌》（谢娘春晓）一词，于忆及“云母船窗同载”之往事时，乃有“众里分明并侬拜”及“尽说比肩人”之句；而其《朝中措》（兰桡并载）一首，亦有“赢得渡头人说，秋娘合配冬郎”之句。这些情景必然都给朱氏留下了不少美丽动心的回忆。其三则是当朱氏移居梅里时，亦曾与冯女同舟共载，此在前文讨论其《鹊桥仙》（一箱书卷）一词时已叙及；而其《风怀》诗中遂亦有“同移三亩宅，并载五湖航”之句。盖以江南水乡，其来往出入必多以舟船为主要之交通工具。至于朱氏与冯女之间，则平日因为有礼防之拘束，自然极少有能够公然相对共处之机会，但在乘舟外出之时，则全家势必同处于一个篷舱之内，如此则朱氏与冯女遂得有较长的时间可以公然地相对共处，而朱氏与冯女之间的爱意的滋长，也必与此种同舟相对之机会有着密切的关系，如其《鹊桥仙》（一箱书卷）一词所写的“寒威不到小篷窗，渐坐近、越罗裙钗”及《渔家傲》（淡墨轻衫）一词所写的“一面船窗相并倚，看渌水，当时已露千金意”诸词句皆可为证。因此当朱氏追忆此一段旧日之恋情时，则此多次同舟共载之情景，自必在朱氏心目中占有相当重要之地位，可以勾引起朱氏无限低徊婉转的说不尽的情思。我们现在所要讨论的《桂殿秋》一词，当然也是属于朱氏追怀往日同舟共载之情景，不过这一首小词在美感作用方面，却颇有一些不同于其他作品的感发效果，下面我们就将对其不同之处稍加论述。

要想说明朱氏这首追怀往昔恋情的《桂殿秋》一词，与朱氏收在《琴趣》中的其他追忆前情之作有何不同，我们就不得不对我以前所写过的另一篇论文中的观点也略加引述。早在1960年代，我曾写过一篇题为《从〈人间词话〉看温韦冯李四家词的风格》的文稿，在该文中，我曾将韦庄与冯延巳二家词做过一番比较，以为韦词“所写之情事，一方面虽然真切劲直，具有鲜明之个性，而另一方面却又不免过于拘狭落实，其所写者往往只限于一人一时一地之事而已，因此在意境方面自然就受到了相当的拘限”；至于冯词，则“从外表看来，虽然也不过是闺阁园亭之景，伤春怨别之辞”，可是冯词却“不似端己之拘狭落实”，其“所写的情意境界虽同样真切感人，可是却又并不为现实之情事所拘限，而可以令读者产生较深较广之联想”。至于造成这两种不同效果之缘故，则我在该文中也曾做过简单的分析，以为“其所以然者”，“乃是由于端己所写者但为现实中感情之事迹；而正中所写则是不为现实所拘限的一种纯属于心灵所体认的感情之境界”。如果持此一观点，将朱氏的《桂殿秋》一词，与朱氏《琴趣》中其他写同舟共载之情事的词一加比较，我们就会发现朱氏在其他词中所叙写的同舟共载之事，都曾对当时情事有更为现实而琐细的描述，此种描述，一方面虽极为真切感人，而且可使读者对其难言之情思有言外的遐想和体会；但另一方面却不免也使读者过于被其所写的现实情事所拘限，而使读者缺少了任意驰骋生发的自由联想之余地。可是《桂殿秋》一词，虽然亦写同样之情事，却产生了不同的效果。此种差别之形成，私意以为盖有以下几点重要之因素。首先我想提出来一谈的，乃是写作之心态的问题。从我们在前文中对所引诸词例的讨论，已可证知《琴趣》中所收诸词原来大多乃是朱氏对其与冯女之恋情的有心追怀忆念的纪实之作，因此在其写作时，

乃大多偏重于对现实情事之叙写。至于《桂殿秋》一词，则虽然亦当为怀念往事旧情之作，然而却并未收入《琴趣》之中，这就说明了《桂殿秋》一词，与《琴趣》中的有心纪实之作，在性质上有了一点基本的差别，《琴趣》诸词是有心的纪写，《桂殿秋》词是无心的涌现。这应该乃是造成了《桂殿秋》词与《琴趣》中所收诸词在感发联想方面产生了不同之效果的第一点重要因素。其次我想提出来一谈的，乃是《桂殿秋》一词既脱除了《琴趣》诸词之有心纪实的写作心态之约束，因此当其对往事的追怀之情自然涌现时，乃达到了一种遗貌取神的效果，也就是说《桂殿秋》一词所写者，虽然也是旧情往事，却能撇弃外表事迹的琐细的现实之枝节，而写出了心灵和感情中的一种重点的感受。这应该乃是造成了《桂殿秋》词与《琴趣》中所收诸词在感发联想方面产生了不同之效果的第二点重要因素。其三我想提出来一谈的，则是文本中诸语文符号所蕴涵之潜能的问题。早在1988年我就曾写过题为《对传统词学与王国维词论在西方理论之观照中的反思》一篇文稿，在该文中我曾引用西方接受美学的学者沃夫冈·伊塞尔（Wolfgang Iser）之理论，提出了文本中的潜能（potential effect）之说，以为王国维之所以能自南唐中主李璟的《山花子》词中读出“众芳芜秽美，人迟暮之感”，又自晏、欧诸人的小词中读出“成大事业大学问者”的“三种境界”，都是由于他们的作品在文本中原就含有了此种足以引发读者之联想的一种“潜能”的缘故。不过，其并皆具含有此种“潜能”的一点虽同，但其所以能具含此种“潜能”的因素则各有不同。在该文中我对李璟之《山花子》词与晏殊之《蝶恋花》词的文本中之潜能，已做过相当的讨论。现在就让我们对朱氏的这一首《桂殿秋》词中所蕴涵的感发之潜能也略做一次分析。

一般说来，一篇作品并不见得其中之每字每句都富含有感发之潜能，不过只要一篇作品中，有一二处具含此种潜能，便已足可以使全篇为之振起，即如李璟之《山花子》词，其引起读者感发之联想的，不过只是开端的“菡萏香消”二句；晏殊之《蝶恋花》词，其引起读者感发之联想的，不过只是其上半阕结尾的“昨夜西风”三句。以此类推，我以为朱氏此首《桂殿秋》词其足以引人生感发之联想者，实在乃是此词结尾的“共眠一舸听秋雨，小簟轻衾各自寒”两句。此二句若就其狭义者言之，则其所写者自然乃是朱氏与冯女同舟共载之情事，前句的“共眠一舸”四字，写所处的地点之相近，同时也暗示了在如此接近的“一舸”中，其主观的想要接近的内在愿望之强烈。而后句的“小簟轻衾各自寒”七字，则写外在的现实环境之约束所造成的难以逾越的隔绝的痛苦。而且前句之“听秋雨”三字所暗示的无眠的苦况，则又正是对开端“共眠”二字的强烈的反讽。是其所写者虽为现实之情事，但在其叙写中所暗含的反讽的张力，以及其在主观内在之愿望与客观外在之约束中所造成的强烈的对比，遂使其所写的个别事件，化生出了一种足以喻示整个人世之“天教心愿与身违”之共相的潜在的能力。何况这两句词中所使用的一些语汇，也都在语言学之联想轴中，具含有一种足以引发读者丰富之联想的作用。即如“舸”字所提示的“船”的形象，在中国文化传统中，就有着一种喻象的语码作用。像中国成语中所常说的“逆水行舟”、“同舟共济”、“风雨孤舟”等，就都是以舟船来喻示人生处境的种种喻象。即使仅就词人作品中所写的舟船之形象而言，如苏轼《临江仙》（夜饮东坡醒复醉）一词，在结尾处所写的“小舟从此逝，江海寄余生”，便是以“小舟”之远“逝”，表现一种想要飘然远引的襟怀，而辛弃疾《沁园春》（三径初成）一词，在上半阕结尾处所写的“秋江上，看惊弦雁避，骇浪船回”，则是以“骇浪”中不能前进的“船”来表现一种对外在环境之迫害的忧惧。何况朱词在“共眠一舸”之下所写的“听秋雨”的意象，就中国诗歌之传统言之，原来也有着一种喻象的作用，即如蒋捷之一首《虞美人》词，“少年听雨歌楼上”，就是以“听雨”的形象来喻示人生各种不同之环境经历和心情的。此外如苏轼的一首题为“三月七日沙湖道中遇雨”的《定风波》小词，以及辛弃疾的一首题为“灵齐庵赋”的《沁园春》长调，他们在词中所写的“莫听穿林打叶声”，“吾庐小，在龙蛇影外，风雨声中”诸句，也都是以所“听”到的风“雨”之声来喻示自己的感受和心情的。以上我们还不过只是就朱词中“共眠一舸听秋雨”这一句，所可能蕴涵的感发作用言之而已；若再就下句的“小簟轻衾各自寒”言之，则下句的这七个字实在也同样蕴涵有一种

感发之潜能。盖以“簟”为所卧之席，“衾”为所覆之被，下“簟”上“衾”正喻示了一个人生活在人世中的最基本的处境，也是最基本的所有。而曰“小簟”“轻衾”，“小”字之拘限，“轻”字之凉薄，二者相结合，遂使人感到了一种最为无助与无奈的境界，更继之以“各自寒”三字，则是在此种无助与无奈之中，对于外在凄寒之一种独立的忍受和承担。昔李商隐《端居》诗曾有句云：“远书归梦两悠悠，只有空床敌素秋。”韩偓《别绪》诗亦有句云：“菊露凄罗幕，梨霜恻锦衾。此生终独宿，到死誓相寻。”其所叙写者也都是在将个人之所处与所有缩减到最小的范围以后，所表现出的对外在寒冷之侵袭的一种独立的忍受和承担。而这些形象所象喻的在孤独寒冷中的无助且无告的忍受和承担，实在也应该就正是人世众生在苦难中的一种普遍的共相。所以朱氏此词的“共眠一舸听秋雨，小簟轻衾各自寒”两句，就作者之本意言之，朱氏所写者或者原只不过是对于旧情往事的一种现实的追忆而已，然而却因其在叙写中，于无意间所使用的语法句构和词汇，使他所写出的文本产生了一种足以引人感发之联想的喻示的潜能。关于这种文本可以脱离作者原意，而产生出自由运作之潜能的现象，我以前在《迦陵随笔》中，于论及《感发之联想与作品之主题》、《三种境界与接受美学》、《文本之依据与感发之本质》诸问题时，已有相当的讨论。当时我曾提出说：“如果按照西方接受美学中作者与读者之关系而言，则作者之功能乃在于赋予作品之文本以一种足资读者去发掘的潜能，而读者的功能则正在使这种潜能得到发挥的实践。”另外我在前面也曾引用我以前所写的《论词学中之困惑》一文中所提出的法国解析符号学者克里斯特娃之说，指出诗歌之语言可以有“象喻的”与“符示的”两种不同之作用，而依克氏之说，则在后者的作用中，诗歌之“文本遂脱离了其创作者的主体意识，而成为了一个作者、作品与读者彼此互相融变的场所”。如果从这些理论来看，则朱氏的这一首《桂殿秋》词，无疑地乃是具含有这种潜能与作用的一篇极值得注意的作品。不过，此种潜能之出现，就作者朱氏言之则并非出于有心之追求，此盖亦正如李璟《山花子》词的“菡萏香消”两句与晏殊《蝶恋花》词的“昨夜西风”三句，其富含感发之潜能足以引生读者丰富之联想，也同样并非出于作者有心追求。关于此种情况之出现，我在《迦陵随笔》论及《文本之依据与感发之本质》一节中，也曾提出这一点看法，以为“这种感发所引起的读者的联想，虽然不必是作品显意识中的主题意义之所在，但却与作者的心灵感情之品质，必然有着密切的关系”。朱氏此词之所以能超越于其所叙写的回忆中之现实情事，而表现出一种喻示着人类整体的“天教心愿与身违”之处境的共相，且显示出在无助与无奈中之一种独立的忍受和承担，此种“境界”之出现，自然也应该与朱氏在现实生活中所体验和经历的悲苦之恋情有着密切的关系。

总之，关于朱氏与冯女之恋情，若但就其现实之爱情事件而言，虽然并不能为重视伦理道德之社会所容；然而若就其在词之创作方面所成就的美学特质而言，则朱氏与冯女之间不同于一般歌酒间之艳词的特殊爱情关系，其“难言之处”与“弱德之美”，却确实成就了朱词一种特殊的美感。此种特殊之美感，与《花间》词所建立起来的词之美感特质，虽然有其相合之处，却又并不完全相同。

行文至此，本来已应全部加以结束，但我却还想再提出一点余论，那就是如果以“难言之处”与“弱德之美”来肯定朱氏之词的特殊美感性质，这就使我们同时也联想到了在诗歌传统中，同样也具含有此二种特质的两位诗人，此即晋宋之间的陶渊明与晚唐时代的李商隐。陶氏生当易代之际，“有志”“不骋”，其衷心实有许多“难言之处”，而陶氏终以躬耕固穷，选择了退隐的生活，其所取之态度自然乃是一种属于“弱德”之美；至于李商隐则身陷党争之中，属于牛党的令狐氏既是李氏的知遇之恩主，属于李党的王茂元更是李氏的翁婿之至亲，其间恩怨当然也有许多难言之处，而李氏乃以隐忍之态度承受了一切痛苦，其所取之态度自然也同样是一种“弱德”之美。不过陶诗古朴真淳，故其本质虽然也有与词相近之处，但就外表言之，则其风格乃似乎与词相去甚远；而李诗则瑰丽多姿，遂不仅在本质上有着与词相近之处，而且在外表风格上也与词颇不相远。我在多年前曾戏用李商隐之诗句，写过一首《蝶恋花》词，就是因为有见于李氏之诗的特质，与词之特质有相近之处的缘故。而且私意以为李氏与温庭筠同时，温词为《花间集》之弁冕，而李氏

乃竟未尝对词一试为之，此中差别一则固由于温之性格更为浪漫任纵，而李之性格则较为严肃拘谨，此或为李氏不肯尝试词作之一因；再则李氏诗作之性质既已与词有相近之处，则其情思之近于词者，乃尽可藉诗之形式以传达，此或者亦为李氏之未尝一试词作之另一因。再有一点我也想在此一加论及的，就是陶渊明诗与李商隐诗，皆善于藉用意象为情思之表达，只不过陶诗多取材于现实中所不可能有之形象，李诗则往往取材于现实中所可能有之形象，而二人又皆善于用古典之事象，如陶之《饮酒》、《杂诗》、《拟古》、《读山海经》诸作，及李之《无题》与一些虽有题而近于无题之作，莫不具含有一种恍如词人之“意内言外”的绵缈不尽的情思，而皆不做径直之言说。私意以为此类意境之成就，盖亦皆由于陶与李二家之诗，既各有其“难言”之处，且同属于一种“弱德”之美，故乃惯于以“隐笔”、“缩笔”及“曲笔”婉转出之，且陶与李之诗又不似朱词之拘限于现实之情事，因而遂能托象幽微、寄兴深远，虽为诗作，而实亦有合于词中极高之境界。而如果以陶与李二家之诗，与盛唐之李、杜二大家相比较，我们就会发现李白之狂放不羁与杜甫之雄深博大，二家虽亦有失意之悲慨，然而似乎并无任何“难言”之处，也并不属于所谓“弱德”之美。关于诗歌中之此种差别，以及造成此种差别之因素，本亦大可论述。但这种论述却已超出本文应有之范围，故仅能略述一己之见，聊供读者之参酌而已。

---

(1) 《论词学中之困惑与〈花间〉词之女性叙写及其影响》，见《词学古今谈》，台湾万卷楼图书公司1992年版，第441页。
(2) 见杨谦：《曝书亭集诗注》所附《年谱》，清乾隆间杨氏木山阁刊本，第3页上。
(3) 朱彝尊：《静志居诗话》卷二二，上海文瑞楼石印本1913年版，第2页。
(4) 同上。
(5) 按《年谱》定“十郡大社”在顺治七年（1650）。或以为在顺治十年（1653）者，非是。盖顺治十年之会，乃虎丘春禊之会，不可与“十郡大社”混为一谈。可参看顾师轼：《梅村先生年谱》，见《梅村家藏稿·附录》，收入《历代画家诗文集》第40种（台湾，学生书局，1975），第3册，第1084页；毛奇龄：《西河文集·骆明府墓志铭》，见《四库全书珍本》第11集，《西河集》第4册，卷九八，台湾商务1981年版，第16页。
(6) 见《曝书亭集》卷七二，上海商务印书馆1929年版《四部丛刊》本，第544页。
(7) 见《曝书亭集》卷七二《贞毅先生墓表》，及卷4与卷5所收赠朱士稚与祁班孙诸人之古今体诗。第544页，第66—81页。并参看《静志居诗话》卷二二，对朱士稚与陈三岛之记述，第6—7页。
(8) 见《曝书亭集》卷五，第81页。
(9) 见《曝书亭集》卷二四，第212页。
(10) 同上书，第216页。
(11) 同上书，第210页。
(12) 同上。
(13) 同上书，卷二六，第227页。
(14) 同上书，卷二四，第214页。
(15) 见《年谱》，第23页。
(16) 朱氏《〈乐府补题〉序》，见《曝书亭集》卷三六，第304页。
(17) 同上。
(18) 《碧山词析论》见《迦陵论词丛稿》，上海古籍出版社1980年版，第209页。《论咏物词之发展及王沂孙之咏物词》见《灵谿词说》，上海古籍出版社1987年版，第529页。
(19) 见《瑶华集》，中华书局1982年版，第4页。
(20) 《词综》，上海古籍出版社1978年版，第10页。
(21) 《曝书亭集》卷二五，第224页。
(22) 张炎：《词源》，见《词话丛编》第1册，中华书局1990年版，第259页。
(23) 谢章铤：《赌棋山庄词话》卷十二，见《词话丛编》第4册，第3467页。
(24) 见李富孙：《曝书亭集词注·凡例》，台湾广文1978年版，第1页。
(25) 沈雄：《古今词话·词评下》，见《词话丛编》第1册，第1047页。
(26) 徐珂：《近词丛话》，见《词话丛编》第5册，第4222页。
(27) 陈廷焯：《白雨斋词话》，见《词话丛编》第4册，第3835页。
(28) 王灼：《碧鸡漫志》卷二，见《词话丛编》第1册，第88页。
(29) 《论词学中之困惑与〈花间〉词之女性叙写及其影响》，见《词学古今谈》，第482页。
(30) 见《词学古今谈》，第152、497页。

(31) 见《灵鹅词说》，第203页—208页。
(32) 见《全宋词》第1册，中华书局1965年版，第277、290页。
(33) 同上书，第299、312页。
(34) 黄庭坚：《小山词·序》，见王焕猷：《小山词笺》，上海商务印书馆1947年版，第1页。
(35) 冯煦：《蒿庵论词》，见《词话丛编》第4册，第3587页。
(36) 朱彝尊：《红盐词·序》，见《曝书亭集》卷四十，第332页。
(37) 见《年谱》，第8—9页。并请参看蒋永修：《陈检讨迦陵先生传》，见《湖海楼全集》，乾隆乙卯浩然堂藏版，第1页。
(38) 见《年谱》，第8页。
(39) 同上书，第10页。
(40) 同上书，第15—18页。
(41) 《静惕堂词·序》，见《清名家词·静惕堂词》第1册，香港太平书局1963年版，第1页。
(42) 同上。
(43) 曹溶：《静惕堂词》，第l—46页。
(44) 朱彝尊《眉匠词》（台湾“国立中央图书馆”藏三余读书斋手抄本）卷首有“竹垞朱彝尊草”题字，又有顾承题记云：“此词本余从西江兄得之。”笺纸间有“三余读书斋丛稿”字样，页上多有眉批及旁批，而未著批者名氏。
(45) 同上。
(46) 同上。
(47) 朱彝尊：《书东田词卷》，见《曝书亭集》卷五三，第420页。
(48) 见《曝书亭集》卷二八，第245—247页。
(49) 陈廷焯：《词则·闲情集》，上海古籍出版社1984年版，第14—15页。
(50) 见《曝书亭集》卷三十，第260页。
(51) 见《清名家词》第10册，附《饮虹簃论清词百家》诗，第2页。
(52) 冒广生：《小三吾亭词话》卷三，见《词话丛编》第5册，第4711页。
(53) 冒广生：《疚斋小品》，见《如皋冒氏丛书》第27册，如皋氏刊本，第1—20页。
(54) 吴骞：《拜经楼诗话》，见《清诗话》，台北西南书局1979年版，第698页。
(55) 丁绍仪：《听秋声馆词话》卷二，见《词话丛编》第5册，第2590页。
(56) 钱仲联、朱则杰：《朱彝尊》，见《中国历代著名文学家列传》第5卷，山东教育出版社1985年版，第95页。
(57) 《亡妻冯孺人行述》，见《曝书亭集》卷八十，第591页。
(58) 见冒广生：《风怀诗考》，第4—5页。“白为屋”应作“白者玉”，冒氏误记。
(59) 同上书，第17—18页。冒氏所考未必尽皆可信，但其梗概大致不差。
(60) 见《曝书亭集》卷二七，第241页。
(61) 同上书，第235页。据台湾“中央图书馆”所藏《竹垞太史手定词稿》，其所收《静志居诗余》中之文字，与世所传之《琴趣》，颇有不同。《琴趣》乃最后定本。本文所录诸词，皆从《琴趣》为主，下引诸词不再注出处。
(62) 见陈廷焯：《白雨斋词话足本校注》上册，山东齐鲁书社1983年版，第301页。据台湾“中央图书馆”所藏手稿本，《洞仙歌》之次第与传世之《琴趣》本颇有不同。长沙叶德辉曾取手稿本与刻本相校刊，写有《曝书亭删余词》序文一篇，以为“手稿十二卷相传为先生之妾徐姬手抄本”，又以为二本颇有相异之处，“足见刻集时去取之指矣”（见光绪壬寅八月湘潭叶氏印行《观古堂汇刻书》第十一册，第1页上）。意者《琴趣》中《洞仙歌》之次第，乃朱氏按词中本事之先后重加编订者。
(63) 见《白雨斋词话足本校注》上册，第295页。
(64) 张惠言：《词选·序》，见《词话丛编》第2册，第1617页。
(65) 见徐澄宇选注：《乐府古诗》，上海春时出版社1955年版，第58—59页。
(66) 伊世珍：《娜嬛记》，收入《学津讨原》第15函，第146册，中卷，上海商务涵芬楼影印清嘉庆刊本，第7页上。
(67) 见《曝书亭集》卷七四，第559页。
(68) 隋树森：《古诗十九首集释》，中华书局1955年版，第19页。
(69) 黄克荪译：《鲁拜集》，台北书林出版公司1987年版，第14页。
(70) 见任二北：《敦煌曲校录》，上海文艺联合出版社1955年版，第115、128、164、177页。
(71) 秦观：《调笑令》，见《全宋词》第1册，第464—467页。
(72) 赵令畤：《蝶恋花》，见《全宋词》第1册，第491—496页。
(73) 冒广生：《风怀诗考》，第19—20页。
(74) 袁枚：《答蕺园论诗书》，见《小仓山房续余·文集》卷三十，第3—4页。
(75) 见《白雨斋词话足本校注》，第308页。
(76) 王又华：《古今词论》，见《词话丛编》第1册，第609页。
(77) 见《灵鹅词说》，第454页。
(78) 陈洵：《海绡说词》，见《词话丛编》第5册，第4840—4841页。又见刘永济：《微睇室说词》，上海古籍出版社1987年版，第51页。
(79) 见《灵鹅词说》，第494—506页。
(80) 见《白雨斋词话足本校注》，第301页。
(81) 见《词学古今谈》，第503页。
(82) 见《白雨斋词话足本校注》，第308页。
(83) 《蕙风词话》，见《词话丛编》第5册，第4522页。况氏所举之《捣练子》即朱氏之《桂殿秋》，而误引“小簟”为“小枕”。

(84) 见《年谱》，第7页。

# 谈浙西词派创始人朱彝尊之词与词论及其影响

有清一代，号称为词之中兴的时代，这种情况之出现，自有各种不同的因素。而明清之际，其兴亡激荡的时代背景，实当为促成清词之中兴的一个主要的因素。其次则清代的词人之众与流派之多，则应当是造成了清词之盛的另一重要因素。再次则清代之词人往往兼为饱学深研的学者，因此遂不仅对词之编校整理，做出了不少贡献，而且也对于词之美学特质，做出了不少词学方面的反思的探讨。这自然是造成了清词之盛的又一重要因素。而在此号称中兴的清词之盛大的场面中，由秀水朱彝尊所倡导而形成的所谓浙西词派，在有清一代之词与词学的发展和演化中，实在占有一个极值得重视的地位。因为朱氏之词与词学所代表的，原来可以说正是由明清之际的兴亡激荡，而转入到康熙盛世之成熟与反思的一个重要阶段。关于朱氏之词，早在一年多以前我已曾写过一篇题为《从艳词发展之历史看朱彝尊爱情词之美学特质》的文稿，对朱彝尊这一位作者做过简单的介绍。不过那篇文稿所探讨的，主要只限于朱氏之爱情词的美学特质。现在本文所要做的，则是想对朱氏所倡导的浙西词派，就其创作与理论两方面在清代之词风与词学之演化中所造成的影响及得失，做一番较具历史观的全面的探讨。

首先我们所要叙介的，乃是浙西词派之形成的过程。朱氏学习写词的年岁颇晚，他在《书东田词卷后》一文中，曾经自叙说“予少日不喜作词，中年始为之”(1)。至于其学习写词的经过，则曾经受到过他的一位同乡先辈曹溶的影响。曹氏字秋岳，号倦圃，与朱氏同为浙西秀水（今浙江嘉兴）人，而曹氏较朱氏年长有十六岁之多。据杨谦所撰《朱竹垞先生年谱》，在顺治六年（1651）谱中，就曾有“曹侍郎溶见先生诗文，尤赏激不置”(2)的记述。其后于顺治十三年（1656）夏，朱氏曾应广东高要县知县杨雍建之邀，赴岭南往课其子中讷。时正值曹溶在广东任布政使之职，朱氏曾与曹氏一同辑录过《岭南诗选》。其后于康熙三年（1664）曹氏任山西按察副使备兵大同时，朱氏又曾赴山西往依曹幕。及至曹氏编印其《静惕堂词》，朱氏更曾为之撰写序文，且曾在文中叙及当年他们在一起饮酒填词的一段生活，说“彝尊忆壮日从先生南游岭表，西北至云中，酒阑灯灺，往往以小令慢词，更迭唱和”(3)。我以前在论朱彝尊爱情词一文中，曾经提到过朱氏有一卷未曾收入《曝书亭集》的早期习作之手抄本词集，题名为《眉匠词》。在这册词集中，有《齐天乐》（阑干三面）一阕，小序注明为“丁酉暮春”所作。(4)据朱氏《年谱》，丁酉为顺治十四年（1657），当时朱氏正在岭南与曹溶一同辑录《岭南诗选》一书。是则朱氏之学习填词之曾受有曹溶之影响，自属可信。而若从这一卷习作之词来看，则如我在论朱氏爱情词一文中之所言，其中既有近于《花间》之作，也有近于小晏之作，既有近于北宋周、秦之作，也有近于南宋白石之作，更有近于苏、辛的豪放之作。可见朱氏着手学词的方面原来非常广泛，而并未尝受到任何一家之所拘限。这就朱氏为学之一向精勤务博的性格而言，原是一种极为自然的现象。至于朱氏之大量为词，而且写出了自己独特的风格与成就，则当是在他追随曹溶军幕旅游云中大同的一段时期所完成的。此一时期的代表作，就是他先后于康熙六年（1667）所编订的《静志居琴趣》一卷，和康熙十一年（1672）所编订的《江湖载酒集》三卷。前一卷词所写的全是他与其妻妹冯女的一段苦恋和悲恋的爱情词，而《琴趣》编订之年，则正是冯女的逝世之年，朱氏在这一年编订了这一卷词，其间自然有一份极难以言喻的悼念之深情，而这卷词中所叙写的情事和意境，则曾被后来的词评家陈廷焯氏推誉为“尽扫陈言，独出机杼”，以为“真古今绝构也”。则此一卷词之并不能被归属于任何词派，亦复从而可知。关于此一卷词之成就，我在朱氏爱情词一文中，已有详细论述，兹不再赘。

至于在其《载酒集》三卷词中，朱氏所表现的内容和风格，事实上也是极为多样的。如果我们要尝试对之加以归纳，则此三卷词集中所收录的，大约可分别为以下几类性质不同的作品。其一是一般词人作品中所常有的写美女与爱情之作。因为词这种文学体式，可以说自从早期的《花间集》以来，就久已经形成了一种以叙写美女与爱情为主的风气。即使是在《近三百年名家词选》中，被龙沐勋先生称誉为“开三百年来词学中兴之盛”的云间派词人之领袖，为抗清复明而殉节死义的陈子龙，他与他的追随者的词集中，也留有不少叙写美女与爱情的作品。其他如朱氏曾从之学词的作者曹溶，以及曾与朱氏并称“朱陈”的阳羡派词人之领袖陈维崧，他们的词集中也都无一例外地留有此类作品。只不过朱氏对于他在此一时期中所留下的此一类作品，却另有一番解说。他在为陈维崧的弟弟陈维岳所写的陈纬云《〈红盐词〉序》一文中，就曾经自叙说：“予糊口四方，多与筝人酒徒相狎，情见乎词。后之览者且以为快意之作，而孰知短衣尘垢栖栖北风雨雪之间，其羁愁潦倒未有甚于今日者耶。”[(5)]关于朱氏的这一段自叙，如果我们结合他的生平经历一加考查，就可知道他所说的话，乃是真实可信的。朱氏之曾祖朱国祚在明代万历天启之间，虽然曾以进士第一人历任礼部侍郎兼翰林院侍读学士，仕至户部尚书兼武英殿大学士。但以其为官清廉，到朱氏出生时，家境早已没落。朱氏少年时代曾以家贫无力纳聘不能娶妻，而不得不入赘于外家冯氏。[(6)]更加之在他十六岁时，即值甲申国变，所以一直未参加过科举考试，何况其父辈所往来者，多为复社中之人物。朱氏自己与当时一些抗清复明的志士，如朱士稚、钱缵曾、祁班孙、魏耕、陈三岛等，也曾有过颇为密切的交往。[(7)]其后这些人相继被诛捕或远放，朱氏遂也不得不因避祸而离家外出。他既无科第名位，在家乡只靠授徒为生，也难为长久之计，所以才不得不长年地过着客居游幕的生活。他之把此一时期所写的三卷词作，题名为《江湖载酒集》，其取义于杜牧诗句的“落拓江湖载酒行”，以“江湖载酒”为名，来暗示其生涯“落拓”之悲，这种用心乃是显然可见的。因而在此三卷词集中，其第二类作品，可以说就正是与其第一类写美女爱情的歌酒之作相为表里的，表现其身世的飘零落拓之悲的作品。何况就中国旧社会之传统言之，则失志的才士之寄情于歌酒美人，两者本来就是并不互相矛盾的一体两面之表现。而除去此二类作品以外，在朱氏的《载酒》一集中，还更曾留有大量的登临怀古的慨往伤今之作。盖以如我们在前文所言，朱氏既曾经在十六岁时身经国变，以后又曾与一些抗清复明之志士有过相当密切的交往，如此则当其“南走羊城，西穷雁塞，更东浮淄水”的游旅飘泊之际，其不免会写有一些登临吊古触目兴怀之作，这也原是一件极自然的情事。而除去此三类主要内容外，朱氏在《载酒集》中也还有不少酬赠与即兴之作，总之其所表现的风格，乃是姿采多方而并不为一家所拘限的。而且无论就任何一种内容或风格而言，朱氏可以说也都不乏佳作。举例而言，即如其写爱情的小令《桂殿秋》（思往事）一首，就曾被谭献称美为“复振五代、北宋之绪”[(8)]，更曾被况周颐举引为“国朝词人”之代表作的“佳构”[(9)]。又如其写爱情的长调《高阳台》（桥影流虹）一首，也曾被谭献赞美为“遗山、松雪所不能到”[(10)]。再如其写羁旅落拓之感的小令《菩萨蛮》（夕阳一半樽前落）一词，其“小楼家万里，也有愁人倚。望断尺书传，雁飞秋满天”诸句，则不仅写出了动人的羁旅之愁，而且还表现了一种高渺悠扬的远韵。又如其长调之《百字令》（菰芦深处）一词，其“四十无闻，一丘欲卧，漂泊今如此。田园何在，白头乱发垂耳”诸句，也不仅写出了羁旅之愁，而且更表现了一种才人失志的凄清萧瑟的襟怀。再如其另一长调之《飞雪满群山》（椎髻鸿妻）一词，其“岂不念飞帆归浙水，叹旧游零落，无异天边。竹林长笛，鸽原宿草，又谁劝酒垆前”诸句，则更是不仅叙写了飘零久客的悲哀，而且还借用竹林七贤中向秀《思旧赋》的事典，以向秀闻笛音而思念“以事见法”的嵇康、吕安等旧友的故事，暗示了朱氏对其早年所交往的一些因抗清复明之活动而不幸遇难的志士的怀思和悼念，其一种难解的悲怀，更是凄然言外。至于他的登临吊古之作，则如其《风蝶令》（青盖三杯酒）及《卖花声》（衰柳白门湾）等令词，其借用“石城”及“雨花台”等登临吊古的题目，来写明清易代之慨，像前一首的“夕阳留与蒋山衔，犹恋风香阁外旧松杉”和后一首的“燕子斜阳来又去，如此江山”等句，就都不仅写得感慨深挚，而且笔致高远。篇幅虽短，而意蕴则极为深曲悠长，这些固早是脍炙人口的佳作。再如他的《满江红》

（玉座苔衣），和《水龙吟》（当年博浪金椎）等长调之作，前者是借《吴大帝庙》为题，以孙权之具有知人善用的谋略而终能割据江东的霸业为反衬，来慨叹南明的瞬即败亡的立朝之短。后者则借谒张子房祠为题，以楚汉之际的张良一心想为韩复仇的志意为主题，既以之反讽当日变节降清的一些明朝的旧臣，也表现了志士仁人未能完成其原有之志意的一份悲慨。这两首词都曾被陈廷焯收入了他所编著的《词则》一书的《放歌集》中，与南宋辛、刘诸人的豪放之作，同在一编。陈氏且曾称美其《满江红》（玉座苔衣）一词为“气象雄杰”，又曾称美其《水龙吟》（当年博浪金椎）一词为“笔力”“高绝”。(11)然则朱氏《载酒集》中之词作之并不被姜夔和张炎二家之所拘限，其风格与内容之多采多样，固是显然可见的。可是朱氏所倡导的浙西一派之词论，则一意标举姜、张，以清空骚雅为依归。而且其后期的词风，也与早期之词风有了相当大的差别。这从一般人来看，其间自然不免有许多使人感到矛盾困惑之处。本文在前面既然对朱氏学词之经历做了简单的介绍和说明，因此下面我们就将对朱氏词论之要点及其形成之因素与过程，以及其词论对词风之影响，也略加简单的叙介。

要想介绍朱氏之词论，首先我们应当有所认知的，就是朱氏之性格的一点特色。朱氏乃是一位在学问方面极为精勤渊博，而且富于深研和反思之精神的学者。这我们只要看一看他所留下来的著述，就可得到证明。朱氏留有《经义考》三百卷，《日下旧闻》四十二卷，《明诗综》一百卷，《词综》三十卷，在此之外尚有《瀛洲道古录》、《吉金贞石记》、《粉墨春秋》等，虽未全部成书，但他所研求的方面之广与用力之勤，也已可想见一斑了。以朱氏的此种性格，所以当他学习为词以后，便也对词之研读投入了大量的精力。我们在前文曾经引用朱氏的《书东田词卷后》，说明他学词之晚，自谓“少日不喜作词，中年始为之”。而接下来他就自叙说“为之不已，且好之，因而浏览宋元词集几二百家”(12)。这不仅证明了他学词时的用力之勤，而且恰好也因之而说明了他何以能在词的创作方面，会表现出如我们在前文所言的如此风格多样的一个主要的缘故。而也就正是在这种精勤的研读与创作的实践中，朱氏遂更以其反思的性格，对词之美感的特质有了逐步的体悟。因此，要想衡量朱氏之词学，我们自己就不得不首先也对“词”这种文学体式的美感特质，其形成与被人认知之经过，也先有一点反思的了解，如此我们对朱氏词学的判断和衡量，才不致失之于肤浅和片面。

关于词这种文学体式的美感特质，早在三年前，我曾写过一篇题为《论词学中之困惑与〈花间〉词之女性叙写及其影响》的长文，对之做过一番溯源推流的讨论。而早在此之前，我更曾于1988年写过一篇题为《对传统词学与王国维词论在西方理论之光照中的反思》的长文。对于词这种文学体式之演进，曾依其体制作法之不同，与时代之先后，尝试将之划分为“歌辞之词”、“诗化之词”、“赋化之词”三类性质不同的作品。如果将这两篇文稿合看，我们就会发现中国词学之发展，实在与这三类性质不同的作品之演化和发展有着极为密切的关系。而对词之美感特质的体认，则正应是结合着这种演化和发展而逐渐形成的。首先从“歌辞之词”谈起，这一类作品自当以早期《花间集》中的作品为代表。此一类词之性质原是歌酒筵席间演唱的歌辞，其内容自然大多只是对于美女与爱情的叙写，而这种内容，在中国旧传统的“诗以言志”和“文以载道”的以伦理道德为准的文学观念中，当然难于为之找到一个合理的价值与地位。所以中国早期的词学，可以说原是从困惑与争议中开始的。关于此一时期中的困惑与争议，我在《论词学中之困惑》一文中，已曾举引过多种宋人之笔记著作，对之做过相当的讨论，约言之，则从这些困惑中所发展出来的词学观念，大略可分为以下数点：其一乃是将令词中所写的美女与爱情，比附为其他含义。如晏几道之引用白居易的“欲留年少待富贵，富贵不来年少去”之写少年志意的诗句，来解说他父亲晏殊的“绿杨芳草长亭路，年少抛人容易去”两句写爱情的小词，就属于这一种情况。(13)其二则是将歌辞中对于美女与爱情的叙写，推说是“空中语”，来脱卸作者在道德伦理方面所可能遭受到的指责，黄庭坚对法云秀的自辩之言，就属于这一种情况。(14)其三则是将歌辞中对美女与爱情的叙写，分别为“雅”与“郑”两种不同的品质，其中“雅”的作

品，乃是可以被士大夫们所允许和接受的，而“郑”的作品，则是被士大夫们所鄙薄而不肯接受的，晏殊与柳永的一段问答之言，就属于这种情况。[(15)]以上三种情况，其所表现的，事实上都是在中国文学批评的传统中，因为受到了诗与文之道德伦理之衡量准则的笼罩和影响，于是遂不得不替这种逸出于准则之外的写美女与爱情的作品，曲加解说的强辩之言。不过，就在这种曲解和强辩之中，却也于无意间探触到了这些写美女与爱情的早期的歌辞之词，于游戏笔墨中所无意形成的一种美学的特质。那就是这一类令词中之佳者，果然可以在其表面所写美女与爱情之内容以外，更具有一种足以引起读者许多丰富之感发与联想的言外之意蕴。而这种富含言外意蕴的曲折深蕴之美，实在可以说是“词”这种文学体式所特具的一种最基本的美学之品质。

不过词的发展当然并没有停止于早期《花间》的艳词小令之作，不久以后，就出现了柳永的以长调来写的艳词，这些艳词也是交给歌女们去唱的歌辞之词，可是当这类作品变成了长调的慢词以后，那些刻露而铺陈的对于美女与爱情的叙写，遂使之失去了早期令词之曲折深蕴、引人生言外之想的美感特质，而成为了浅薄与淫亵的作品了。于是在这种情形下，遂出现了一位想要一洗此种绮罗香泽之态，而有心要把词之意境提高和拓广的天才的诗人，那就是挟带着天风海雨而来的苏轼。本来，就文士之词的发展而言，其形式之不免要从小令演进为长调，这自然是一种必然的趋势；其内容之不免要从写美女与爱情的歌辞，演化为可以藉之抒怀写志的诗篇，这自然也是一种必然的趋势，不过值得注意的则是，那种由早期令词所形成的、以曲折深蕴为美而使人生言外之想的、属于词的一种美感特质，在这种形式与内容之必然性的演化之冲击中，这种特质曾受到了怎样的影响？是留存，或是转变？如果转变，该是一种怎样的转变？我们对这种转变，又该采取怎样的态度去反思和认知？这实在是研究词学的人所必须面对的一项重要的课题。关于此一课题，我在《论词学中之困惑》一文中，也已曾有所讨论。一般说来，柳词用长调来写男女之情的艳词，其铺陈刻露之叙写，对于早期短小之令词的曲折深蕴之特美所造成的冲击和破坏，其浅俗淫靡之失，可以说已经成为了一般词学家的一种共同认知，因此在这方面历来并未引起过什么严重的困惑和争议。至于苏氏的诗化之词，对于早期令词的曲折含蕴之特美所造成的冲击和破坏，则因其情况之复杂与得失之互见，于是遂在后来的词学中，引起了不少困惑和争议。要想对这些困惑和争议加以分辨和说明，私意以为我们首先应对诗与词之基本性质的差别略有认知。一般而言，“诗”是以“言志”为主的作品，“情动于中”，而后“形于言”。所以对于诗的评赏，基本上乃是以其能传达出一种兴发感动，且能唤起读者之兴发感动者，方为佳作。因此孔门论诗，乃有“兴于诗”及“诗可以兴”之言，其所谓“兴”应该指的就是一种兴发感动的作用，所以“诗”乃是以直接感发为其美感特质的。至于“词”则不然，词乃是在歌酒筵席间演唱的，为流行乐曲而填写的歌辞，是并不一定代表作者自己之情志的“空中语”。可是，如我在《论词学中之困惑》一文中之所言，这些以叙写美女与爱情为主的，并无“言志”之用心的歌辞，却因其女性形象与女性语言之叙写，而于无意间竟然流露了那些男性作者之潜意识中的某些深微幽隐的感情心态，由于这种微妙的作用，遂使得“词”这种文学体式，形成了一种以深微幽隐、富含言外之意蕴为美的美感特质。不过，一般说来，诗与词虽然各有其不同的美感特质，但二者却并非截然不能相容的。盖以一则就作者而言，很多写词的作者，同时也都是写诗的诗人。再则就早期令词之体式而言，其五言或七言之句式，与诗之五、七言的句式也并无明显之区分。三则就这些写词的诗人而言，当他已习惯于词体之写作而又未能忘情于诗人的抒怀言志之感发时，于是偶然情动于中，遂不免也就用这些本来以写美女与爱情为主的歌辞之体式，写下了某些抒怀言志的诗篇，这当然也是一件极为自然的事。即如后蜀鹿虔扆在其《临江仙》（金锁重门荒苑静）一词中所写的亡国之慨，北宋初范仲淹在其《渔家傲》（塞下秋来风景异）一词中所写的边塞之情，可以说就都是早期令词中的诗化之作。至于被王国维称为“变伶工之词为士大夫之词”的南唐后主，其亡国后的作品，当然也都是带有极强烈的作者主体之情意的诗篇，而不再只是所谓的“空中语”的歌辞而已了。不过，

值得注意的则是，这些早期的诗化之作，一向在词学中并未引起过很大的争议，而是一直等到苏轼的诗化之词出现以后，这种争议才兴起的。此种情况之形成，大约有两个原因，其一是因为早期词作中，这种诗化的作品数量既少，而且大都为作者情意自然感发之作，而并非有意要对词之内容和风格做出什么本质方面的改变。因此，读者们遂不仅未对之产生什么争议，而且还因此类作品多为作者主观感情的感发之作，而对之颇为赏爱。其二则是因为早期的带有诗化之倾向的作品，大多为短小之令词，而如我们在前文所言，早期令词中五、七言之句式，与诗之五、七言之句式，并无根本之区分，而此种五、七言之句式，则最宜于传达一种直接之感发，因此，这类作品纵使缺少一种曲折幽隐富含言外意蕴的属于词之美感特质，但大多都带有一种富于直接感发的属于诗之美感特质。而就一般读者而言，则他们原是更习惯于诗之以感发为主之美感特质的。这当然是使得此类早期诗化之作之不仅未引起读者们的争议，而且还颇为获得赞赏的又一因。及至苏轼的诗化之词的出现，其情况则有了很大的不同：其一，苏轼对词之诗化，乃是有意为之的，关于此点，我以前在《论苏轼词》一文中，已曾加以论述，兹不再赘。这种对词之内容与风格的有心改变，对于那些一向习惯于叙写美女与爱情，以绮罗香泽之柔靡风格为美的人，当然造成了很大的冲击，这应该是苏轼的诗化之词之所以引人争议的一个重要原因。其二，苏轼之倡写诗化之词，已是在柳永的长调流行以后的事，因此苏氏自不免也写了许多诗化的长调的作品。而长调之句式，则与小令中五、七言之近于诗的句式有了很大的不同。长调中不仅有了四字一句或六字一句的近于散文之句式，而且即使是五字或七字之句，也往往与诗之五、七言句的节奏停顿有着很多的差别。诗中的五、七言句，大多为二、三及四、三之停顿，可是词中的五、七言句，则可以为一、四或三、二，以及三、四或一、六之停顿。而也就正是这种句式与叙写口吻之改变，遂使得词中长调的美感特质与词中小令的美感特质，有了相当大的差别。词中的小令在诗化以后，不仅不会破坏其词之美感特质，往往还会使之更增加了一种诗的美感特质。可是词中的长调在诗化以后，则可以产生得失优劣多种不同的情况。关于这种种不同的情况，我在《词学困惑》一文中，也已曾有所论述。约言之，则我在该文中乃是就全部宋词之发展立论，因而曾将之分别为三种不同之情况；现本文虽是仅就苏轼的诗化之词立论，但我想我们也仍可将之分别为三种不同之情况。第一类词是在诗化以后既具含了诗的直接感发之美，但同时也仍具有词的深隐曲折之美者，如苏词之《八声甘州》（有情风万里卷潮来）属之，这是苏氏长调的诗化之词中最好的佳作之代表；第二类词则是在诗化以后，虽不复具含词的深隐曲折之美，但却尚能具含诗的直接感发之美者，如苏词之《水调歌头》（落日绣帘卷）属之；第三类词则是在诗化以后既失去了词的深隐曲折之美，也未能具有诗的直接感发之美者，如苏词之《沁园春》（孤馆灯青）及《满庭芳》（蜗角虚名）等词，就都属于此类作品。而也就正是第三类的作品，遂暴露出了长调之词在诗化以后的一个最易陷入的缺点，那就是平直浅露，了无余味。而如果误以此种作品为豪放，再加之以纵情使气，则自然就不免会流入于粗犷叫嚣了。

从以上的论述，长调之词在诗化以后，其得失利弊的情况之复杂，固已可概见一斑。后人对此种复杂之情况不加详察，于是遂产生了两种片面的见解。或者固执于词在早期作品中所形成的婉约之传统，于是遂对此类诗化之词，不论其优劣都一律加以排斥，以为其乃是“句读不葺之诗耳”[16]，而不肯将此类作品接受到词的疆域中来。又或者则以为此种诗化之词乃是对早期的香艳柔靡之作所做出的一种品质方面的开拓和提升，于是遂又对此类作品，不论其优劣而一律加以赞美，以为其可以“使人登高望远”，“指出”了“向上一路”。[17]以上两种观点之所以都不免流于片面之失，私意以为就正是由于他们都未能认知和掌握词的美感特质，来作为衡量之标准的缘故。如我们在前文所言，长调的诗化之词，其佳者乃是虽在诗化后直接言志的叙写中仍能保有一种词的深隐曲折之美；至其失败之作，则是在其诗化后的直接言志的叙写中，不仅失去了词的深隐曲折之美，同时也未能具有诗的直接感发之美的缘故。如果我们更进一步去探讨，我们就会发现这其间既牵涉有作者本人情志之本质的问题，同时也牵涉有作品之句法及叙写方式等表现形式的问

题。苏、辛等诗化之词之所以不乏佳作，主要乃是由于苏、辛二家，在作者情意的本身之内，原就具含了一种可以使其表现为深隐曲折的质地。关于此点，我在《词学困惑》以及《论苏轼词》和《论辛弃疾词》诸文中，也早曾有所论述。约言之则苏氏直抒怀抱的诗化之词，其佳者之所以能在直接叙写中，仍含有一种曲折深蕴之美，乃是因为苏氏在其情意的本质中，既原就有着用世的儒家志意与超旷的道家修养之双重品质的糅合，而且其政治上的理念与现实中所遭际之磨难间，也有不少的难言之处，这种复杂的本质乃是使得苏氏的某些诗化之词的佳者，虽在直接抒发中却仍具含了词的深隐曲折之美的主要原因。至于辛氏之表现激昂慷慨之志意的诗化之词，其所以大多能在激昂慷慨中仍具含一种曲折深蕴之美，则更是由于在辛氏本身之情意中，原就有着双重的矛盾和激荡，一方面是作者主观的冀望有所作为的奋发的冲力，另一方面则是外在环境所加之于他的谗毁摈斥的压力。而在这种双重的矛盾和激荡间，当然更有着许多难言之处。这种复杂的本质，也是使得辛氏的许多诗化之词，虽在激昂慷慨中，却偏偏同时也能具含有一种曲折深蕴之美的主要原因。所以豪放一派的诗化之词，要想能在作品中一方面既有诗的抒情写志的直接感发之美，而另一方面还能保有词的曲折深蕴之美，则作者本人情意方面之质地，实在是一项最为基本的要求。但世之词人之能具有如苏氏之修养与辛氏之志意者毕竟不多，这正是何以这种兼具诗词之双美的作品也极为罕见的缘故。

至于一般词人的诗化之作，其上焉者虽或者在失去词之深蕴曲折之美后，仍能保有一种诗的直接感发之美；至其下焉者，则就不免会流入于浅薄直率和粗犷叫嚣了。前者的例证，如张元幹的《水调歌头》（万里冰轮满）及张孝祥的《六州歌头》（长淮望断）等词，可以说都是虽然失去了词的曲折深蕴之美，但仍不失为能保有一种诗的直接感发的作品。至于后者的例证，则如刘过的《沁园春》之“斗酒彘肩”及“古岂无人”等词，则可以说已是流入于浮率叫嚣的作品了。这种弊病之所以易于出现在诗化之词的长调之中，私意以为这实在与我们在前文所曾言及的长调之词的句法及叙写方式，有着密切的关系。小令的五、七言句式，与诗之句式相近，容易表现为一种直接的感发；而长调的慢词则有许多近于散文的句式，何况长调又需要有铺陈的叙写，如此则在散文的句式与铺陈的叙写手法之结合中，其易于流为浮率叫嚣，自然就是一种难以避免的弊病了。这与长调慢词之写美女与爱情者之易流为俗浅淫靡，其道理原是相通的。于是长调的慢词遂发展出了另外的一种写作方式，那就是以安排勾勒之思致取胜的周邦彦的写作方式。对于周氏的此种作品，我在《对传统词学与王国维词论在西方理论之观照中的反思》一文中，也曾给它取了一个名字，那就是“赋化之词”。我所以名之为“赋化”，那就因为“赋”之写作，原有两点特色，一是重在铺陈，一是重在用意。这正是“感物吟志”之“诗”，与“体物写志”之“赋”的最大的差别。就词之体式而言，其由小令发展为长调，既是必然的趋势；而长调慢词之散文化之句式与铺陈之叙写，其易流于平直浅率，则又是一种自然的结果，如此则为了避免慢词的平直浅率之叙写所造成的淫靡与叫嚣之失，于是而有了周邦彦的以勾勒安排之思致取胜的写作方式。而这种写作方式所追求的，则正是想要在铺陈的叙写中，以“用意”来寻求一种避免平直的曲折深蕴之美。这应该也正是长调慢词在美感方面的一种自然之要求。所以南宋词人，除去辛弃疾等几位在情意本质上确有过人之处的作者以外，其他一般慢词的作者，如姜夔、史达祖、吴文英、王沂孙、周密、张炎等人，乃无不受有周邦彦之影响，这种情况当然就也正是在长调慢词之美感要求下所形成的一种必然之趋势了。何况南宋末年又经历了一次亡国的巨变，于是因缘际会，遂把这种赋化之词的形式与内容都推向了一个极致的高峰，而此一高峰的代表作品，则正是当时“休宁汪氏（汪兴）购之长兴藏书家”，被朱氏所发现，及“爱而亟录之”，且于康熙十七年（1678）被召入京应博学鸿词试时，携入京师的一卷南宋遗民的咏物词集《乐府补题》。[(18)]此一卷词集被携入京师后不久，就有在京师的一位宜兴词人蒋景祁“读之赏激不已，遂镂版以传”。而且据蒋氏在其《刻瑶华集述》一文之所言，曾谓“得《乐府补题》而辇下诸公之词体一变”[(19)]。而也就正是在此种背景中，朱氏所倡导的所谓浙西词派遂在当时造成了莫大之影

响。而朱氏既原是一位精勤务博且富于反思之精神的学者，如此则在他学词与读词之过程中，对于词这种文体，自唐五代的歌辞之词，历经两宋的诗化与赋化之演变，以迄于赋化之词的高峰之作被发现，这一切不同风格之作品的不同之美感，他当然也曾对之做过一番分别的反思。而朱氏之词论当然就代表了他在反思之后的一种体悟和认知。这也就正是何以我们在评述朱氏之词论以前，也先要对词之美感特质及其演变之过程，都先做此一番介绍的缘故。

谈到朱氏的词论，其留存下来的资料，虽然并不算少，但可惜大多不过是散见于他为各家不同之词集所作的序跋之中，而并无系统之专著。而序跋之写作，则不免会因各家词集之性质的不同，写作之时、地与人事之不同，往往会有不同之立论与不同之说法。所以朱氏之词论，初看起来乃似乎有许多互相矛盾之处，这自然曾经引起了不少人的困惑与讥评。其实我们只要对其写作之时、地与人事有相当了解，然后再结合前文所提出的词之美感特质之种种演化的经过来看，就并不难为朱氏之词论寻找出一条主要的脉络。

首先我们要提出一谈的，乃是朱氏在陈纬云《〈红盐词〉序》和《〈紫云词〉序》两篇序文中所表现出来的被人认为极其矛盾的两种说法。为了讨论此一问题，我们现在就先把这两篇序文的主要论点，都分别抄录出来一看：

> 词虽小技，昔之通儒钜公往往为之，盖有诗所难言者，委曲倚之于声。其辞愈微，而其旨益远。善言词者，假闺房儿女子之言，通之于《离骚》变雅之义，此尤不得志于时者所宜寄情焉耳。[(20)]（《〈红盐词〉序》）

> 昌黎子曰："欢愉之言难工，愁苦之言易好。"斯亦善言诗矣。至于词或不然，大都欢愉之辞工者十九，而言愁苦者十一焉耳。故诗际兵戈俶扰，流离琐尾，而作者愈工；词则宜于宴嬉逸乐，以歌咏太平，此学士大夫并存焉而不废也。[(21)]（《〈紫云词〉序》）

从以上所引的两段话来看，朱氏在前一篇序文中，既曾提出词是"不得志于时者所宜寄情"，可是在后一篇序文中，他却提出词"宜于宴嬉逸乐，以歌咏太平"。这其间的矛盾，是显然可见的。因此乃有不少人曾对朱氏的此种矛盾之论点大加讥议，而尤其后一篇的"宴嬉逸乐"之说，更曾被有些人批评为保守或媚世。这些讥评之言，初看起来，虽然似乎也不为无理，但事实上其间却原来存在有不少值得我们思索和探讨之处。首先我们应加以辨明的，当然是这两篇序文的写作年代与写作对象之不同。前一篇是朱氏为陈纬云之《红盐词》所写的序文。陈纬云名维岳，为阳羡派名词人陈维崧之弟。在这篇序文前面，朱氏曾经有"与予别二十年"之言，考之朱氏年谱，顺治七年（1650）至九年（1652）之间江南文会颇多，朱、陈二人之相遇，盖极可能在此数年间[(22)]，若依此下推二十年，则朱氏此一篇序文，盖当写于康熙十年（1761）左右。当时的朱氏与陈氏兄弟都还未曾入仕，所以朱氏在此篇序文中，曾有"三人者坎坷略相似也"的话。为了表现他们同在坎坷中，且同样耽爱词之写作的情况，所以朱氏在为陈纬云之《红盐词》所撰写的序文中，乃提出了词是"不得志于时者所宜寄情焉耳"之说，这当然自有其道理在。至于后一篇，则是朱氏为丁雁水之《紫云词》所写的序文。丁雁水的名字是丁炜，福建晋江人，自顺治十二年（1655）仕清，曾任河南鲁山县丞，迁直隶献县，历任皆有政声，曾内迁为户部主事，除兵部武选司郎中，调职方司，出为湖广按察使。[(23)]其《紫云词》编订于康熙二十五年（1686），当时的清朝既已进入了安定之盛世，朱彝尊也已经入仕翰林院有七年之久。而且朱氏在为丁氏之《紫云词》所写的序文中，还曾叙述丁氏写词之环境背景说："晋江丁君雁水，以按察司佥事分巡赣南道，构甓园于官廨。且于层波之阁、八景之台，携宾客倚声酬和。"[(24)]丁氏的《紫云词》既是这种环境中的产物，所以朱氏在为其词集所写的序文中，乃提出了"词则宜于宴嬉逸乐"之说，这当然也自有其道理在。

以上我们虽然就朱氏此二篇序文之写作对象与写作时地之不同，说明了其看似矛盾的论点，原来也各自有其道理存在。然而，这却还不过只是消极一面的辩解之辞而已，事实上是，朱氏这两段看似矛盾的序文，原来却分别关系着词之美学特质方面的一些重要问题。如我们在前文所言，早期《花间集》中的歌辞之词，本来就正是歌酒筵席间的“宴嬉逸乐”之作。而这实在也就正是歌辞之词与言志之诗的一个最大的区分。只不过值得注意的则是，正在这种无意于言志的歌辞之词中，有时却反而流露了作者最深隐也最真实的一种潜藏的意念和心态。关于这种微妙的现象，我在《论词学中之困惑》一文中，已曾就歌辞之词中有关美女与爱情之叙写，以及男性作者在此种叙写中所可能流露的双性心态，做过颇为详细的讨论，兹不再赘。总之，早期的歌辞之词，原是“宴嬉逸乐”之作，这本是不错的；其可以于无意中反映出一些“不得志于时者”的贤人君子们的潜隐的心态，也是不错的。朱氏的两篇序文，虽然原带有酬应之性质，因此遂不免因其写作之对象及写作之时地的不同，而提出了两种看似矛盾的说法。但这两种说法却实在也正反映了词之一体两面的一种美感特质。虽然朱氏当时可能并没有如我在《论词学中之困惑》一文中所提出的，对词之美感的双重性质的理论方面的思辨，但他却能以一己对词之体认，于应酬文字的序文中，以看似矛盾的说法，于无意中探触到了词之一体两面的特质，这种体认，也仍是值得我们尊重和反思，而并不是可以用今日革命意识之批评观点，而便将之讥为“保守落后”而一概加以抹煞的。

前引两篇序文，可以说是代表了朱氏对歌辞之词之性质的一些基本体认。不过，如我们在前文所言，词之发展却并未停止于此一阶段，而更有着由小令而长调的形式方面的演变，以及由歌辞之词变而为诗化之词，又自诗化之词变而为赋化之词的种种内容和风格方面的演变。因此下面我们就将再举引朱氏在其他序文中之一些论词的话，来看一看他对这种种不同阶段之演化中所形成的内容形式各异且风格与作法都不相同的作品，又有着怎样的看法呢？关于此一问题，我以为我们首先要提出来一谈的，应该就是朱氏对于短小之令词与长调之慢词两种不同体式的词所表现的两种不同的看法。现在就让我们把朱氏有关这方面的言论，抄录出来一看：

> 世人言词，必称北宋。然词至南宋始极其工，至宋季而始极其变。（《词综·发凡》）[(25)]

> 曩予与同里李十九武曾论词于京师之南泉僧舍，谓小令宜师北宋，慢词宜师南宋。武曾深然予言。（《鱼计庄词·序》）[(26)]

> 予尝持论，谓小令当法汴京以前，慢词则取诸南渡。（《水村琴趣·序》）[(27)]

> 窃谓南唐北宋惟小令为工，若慢词至南宋始极其变。（《书〈东田词〉卷后》）[(28)]

从以上所引的四段话来看，朱氏所提出的“小令当法汴京以前”之说，在一般读者中实并无争议。因为如我在前文所言，令词之篇幅短小，且多用五、七言之句式，其美感特质原与诗有相近之处，而诗之美感，则早为一般人所共同认知，只不过五代北宋的一些令词中之佳作，更富于一种言外之意蕴。就一般读者而言，从其所熟知的诗之美感中来认取一些富有言外意蕴之佳作，这自然并没有什么值得困惑争议之处。可是朱氏对南宋慢词之极致推崇，则不是一般人所都能接受的了。即如在前引《水村琴趣·序》的一段话之后，朱氏接下去就又曾说“锡山顾典籍不以为然也”[(29)]。另外，在前引《书〈东田词〉卷后》的一段话以后，朱氏接下来就说“以是语人，人辄非笑”。可见朱氏谓“慢词宜师南宋”及“慢词至南宋始极其变”的推尊南宋慢词之说，原来早在与朱氏同时的友人间，就已经有不同的争议了。何况近世之人，既已经过了革命思想的洗礼，对于这一类重视思致安排的所谓“古典词派”，本已早曾讥之为反动而大加诋毁，则其对朱氏的推尊南宋慢词之说之不能赞同，当然也就在意料之中了。不过，值得注意的则是，朱氏之言却原来乃是

他对于词这种文学体式，经过了大量的写作和研读的反思以后所得到的一个结论。在前引的《书〈东田词〉卷后》一段话之前，朱氏还有一段话，说：“予少日不喜作词，中年始为之。为之不已，且好之，因而浏览宋元词集几二百家。”正是在如此大量的阅读后，朱氏才提出了他的慢词推尊南宋的主张。因此我们对朱氏之说，在未经深入的探讨以前，实不应对之率尔就加以否定。而如我在《论词学中之困惑》一文中之所言，过去的词学家们，对于词这种文学体式之美感特质的反思和体认，原曾经过了一段迷惘困惑的路程。而其所以有此种迷惘与困惑之原因，则主要是由于在中国过去的文学批评传统中，过于强大的道德观念，压倒了美学观念的反思，过于强大的诗学理论，妨碍了词学评论之建立的缘故。而朱氏的推尊南宋慢词之说之不易被人们所接受，应该就也正是由于受到了上面所提及之文学批评传统中的这两种观念和理论之影响的缘故。先从诗学理论方面而言，如我在前面论及慢词之句式与诗之句式之差别时所曾述及，诗之五、七言的节奏顿挫，乃是以二、三之停顿或四、三之停顿为主的节拍，这种节奏顿挫特别富于一种直接感发的力量，可是慢词的句式则往往有近于散文的节拍，而且每句字数并不相同，读起来自然就缺少了如五、七言诗的直接感人的力量。这自然是使得一般读者不容易接受和赏爱南宋慢词的一个原因。再就道德观念方面而言，南宋词人除去辛、刘等少数豪放派作家，在长调慢词中有一些激昂慷慨之作以外，大多数南宋词人如白石、梅溪、梦窗、碧山、草窗、玉田诸家，其所作往往多不免情意悲凄、笔致纤曲，既不能使人精神上感发兴起，且更有晦涩之病，这自然是使得一般读者不容易接受和赏爱南宋慢词的又一个原因。只是如果就词之美感特质而言，则如我们在前文之所论述，当歌辞之词转为长调慢词，而不免流入于鄙俚淫靡；继之以诗化之挽救，而又不免流入于浅率平直之际，则作者与评者自然都应对此种慢词形式何以易流入上述两种流弊的原因，做出一番反省。周邦彦的赋化之词的出现，以及南宋诸家对此种赋化之写作方式的追随和推衍，可以说就都有一种美感方面的自觉之追求。只不过在词学方面，却一直没有人能在这方面做出深切的反思，而且明白地提出到理论上来。朱氏能以其精勤的研读和反思之精神，不畏他人之讥议，而提出了“慢词宜师南宋”之说，不论这一类南宋之慢词在内容意境上有着何等缺失，朱氏对慢词之形式所要求的一种美感特质的认知，也都是值得我们重视的。

除去以上所述的朱氏对于小令与慢词两种不同体式之不同美感的反思与认知以外，与此种反思及认知相应合的，朱氏还曾提出了对南宋慢词之风格与写作方式的一点认知，那就是推崇姜夔与张炎二家的“雅正”的词风。关于这方面的一些言论，我们现在也分别抄录出来一看：

……词至南宋始极其工……姜尧章氏最为杰出。（《〈词综〉发凡》）[30]

言情之作，易流于秽，此宋人选词，多以雅为目。（《〈词综〉发凡》）[31]

词莫善于姜夔。（《〈黑蝶斋诗余〉序》）[32]

词虽小道，为之亦有术矣。去《花庵》、《草堂》之陈言，不为所役，俾滓窳涤濯，以孤技自拔于流俗。（《〈孟彦林词〉序》）[33]

予名之曰《群雅集》，盖昔贤论词必出于雅正。（《〈群雅集〉序》）[34]

盖词以雅为尚。（《〈乐府雅词〉跋》）[35]

念倚声虽小道，当其为之，必崇尔雅、斥淫哇。……往者明三百祀，词学失传，先生搜辑南宋遗集，尊曾表而出之。数十年来，浙西填词者，家白石而户玉田，舂容大雅，风气之变，实由先生。（《〈静惕堂词〉序》）[36]

《解珮令·自题词集》老去填词，一半是空中传恨。……不师秦七，不师黄九，倚新声玉田差近。（《解珮令·自题词集》）[37]

如本文在前面论及朱氏早期词作时之所曾提出，朱氏早期之词作本是风格多样不主一家的，但他后来所倡导的浙西词派，则特别提出了推尊南宋姜、张二家的主张。我们在上面所抄录的这几段文字，不仅明白地显示了朱氏的此种主张，而且也透露出了使朱氏形成此种主张的一些过程和因素。在这些过程和因素中，我们首先应注意到的，就是朱氏为曹溶之《静惕堂词》所写的序文。朱氏早年曾从曹氏学词，固已如前文所述。不过朱氏在早年学词时，自然并没有什么成说立派的想法，所以朱氏方能以其精勤，获致了风格多样不主一家的成就。朱氏之有了成说立派的想法，应该乃是由于他既曾致力于词籍之整理，编订了《词综》一书，又发现了南宋遗民所作的一卷咏物词集《乐府补题》，朱氏对此自必极为振奋。正应是在这种搜集整理和编辑的过程中，朱氏才逐渐有了“慢词宜师南宋”，且产生了推尊姜、张并以“雅正”为美的反思。而在朱氏为曹溶之《静惕堂词》所写的序文中，则明白地透露出了在朱氏编订整理《词综》一书之过程中，所受到的曹氏之影响。盖正如朱氏在序文中之所言，曹溶曾“搜辑南宋遗集，尊曾表而出之”。若不是有曹氏所提供的众多的“南宋遗集”，来供给朱氏去做精心阅读和整理的反思，一般而言，南宋慢词的美感特质，是并不容易被人所认知和体悟的。再者，朱氏在此一篇序文中，所提出的“往者明三百祀，词学失传”之言，也并不是有意贬低明词的意气之语。因为如果以明代之词与两宋及清代之词的质与量相对比而言，明词在词史上确实属于衰微不振的一代，纵使有少数作家的少数作品尚有可观，也不能改变明词属于衰微不振之一代的整体的情势。至于明词之所以衰微不振的原因，则约言之大概有以下数端：其一是受到了明代诗文复古之风气的影响，遂使一般文士对词这种文体乃多目之为小道末技，不加重视，所以词籍流传不广。王昶在《明词综》的序中，就曾提出说：“永乐以后，南宋诸名家词皆不显于世，惟《花间》、《草堂》诸集盛行。至杨用修、王元美诸公，小令中调颇有可取，而长调则均杂于俚俗矣。”[38]其二则是受到了明代曲之写作盛行的影响，明代之作者对于词之美感特质缺少反思的体认，乃往往以为词与曲同是属于依乐调填写的歌辞，而对两者之区别并没有明白的认知，所以有时不免用写作曲子的思致和笔法来写词，而曲之特质则在于以痛快淋漓及活泼尖新为美，与词之以曲折深隐为美者，原有很大的不同。而明人以曲之笔法来写词的结果，则正是造成了明词缺少高远之致，而不免流入于浅薄滑易的一个主因。清代吴衡照《莲子居词话》就曾说：“明词无专门名家，一二才人……皆以传奇手为之，宜乎词之不振也。其患在好尽，而字面往往混入曲子。……若近俗近巧，诗余之品何在焉？”[39]近人郑骞先生在其《论词衰于明曲衰于清》一文中，也曾谓明人填词“因为作惯了曲的关系，思致笔路都固定在曲那方面，再也写不出好词来”[40]。

至于词与曲两种文体，何以在美感特质方面有如此大的不同？我以为这实在与这两种文体在形式上之微妙的差别有着密切的关系。盖如我在前文所言，词中之长调慢词，一方面既因其句法及写作方式与诗之不同，不能在铺叙中传达出如诗之五、七言句的直接感发之作用；另一方面则又不能如曲之增衬变化之随意自然，传达出如曲文之痛快淋漓或活泼尖新的口吻，以直接诉诸读者当下之快感。正是因了词在形式方面的这种特殊性，才造成了词之既不能等同于诗，也不能等同于曲的一种特殊的美感品质。关于这种美感品质，在朱彝尊受曹溶影响而“搜辑南宋遗集”，并“表而出之”以前，本来并未引起过人们普遍的注意。这一则当然因为如前引王昶所言“永乐以后，南宋诸名家词皆不显于世”，人们自无从认知南宋词之美感特质；再则也因为一般人对于词，并未曾下过如朱氏之精勤的研习和整理的工夫，如此自然也就无法对此种美感特质有什么反思的认知，所以朱氏才会对其“慢词宜师南宋”，且提出推尊姜、张二家之主张，如此其沾沾自喜，而且如此其津津乐道。古人说“乐莫乐兮新相知”，不仅对人的交往是如此，就是在读书研习方面，有了一种新的发现和体认，该也是如此的吧。只不过，在这里我们还可以进一步的提出一个问题，那就是

如我在前文所言，长调慢词之走向赋化，以求避免淫靡浅率之失，这条道路本是由北宋后期的作者周邦彦所开拓出来的，南宋诸家之以思致来安排铺叙的写作手法，原都是自周词变化而出的，只是朱氏论词何以不推尊北宋之周清真，而独尊南宋之白石和玉田呢？关于此一问题，我也有一个答案，我以为那是因为北宋之时代距离隋唐以来的词之早期俗曲的时代未远，所以不仅在柳永的《乐章集》中存有许多用勾栏瓦舍之语言写的俚俗之作，就是秦观、黄庭坚以至周邦彦的诸家之词集中，也都留存有一些这一类俚俗的词作，这类作品，就评者的眼光看来，当然决不是什么佳作。更加之明代词人之以写曲的手法来写词，于是就更加显出了此类作品的俚俗轻率的弊病，所以朱氏在其《词综·发凡》中就曾对明代的一些词提出了“陈言秽语，俗气薰入骨髓，殆不可医”(41)的批评。正是为了挽救此种弊病，所以朱氏词论才特别提出了“崇尔雅，斥淫哇”的主张，而清真词中则不免仍有俚俗淫亵之作，我想这很可能就是朱氏虽体会出了南宋慢词的要以思致来安排铺叙的美感特质，但独尊姜、张，而不肯提出姜、张所自出的周清真为楷模的缘故。而这当然同时也就说明了朱氏在其《解珮令》一词中，何以声言说“不师秦七，不师黄九”，而要说“倚新声、玉田差近”的缘故。盖如果以求雅避俗而言，则姜、张二家词中，确实没有如秦、黄、周等人的俚俗之语，这应该乃是朱氏之所以推尊姜、张二家词的一个原因。再则，除去此一“雅”“俗”之美感的因素以外，我以为朱氏之推尊姜、张，很可能也还有一些感情方面的因素，盖以姜、张二家词中，往往蕴涵有一种家国身世之慨。白石之《暗香》、《疏影》，人以为伤北宋徽钦二帝之蒙尘。(42)玉田更是身经南宋之败亡，其所作自不免亡国之慨。更加之白石一生漂泊依人，玉田于亡国后亦复生涯落拓，朱彝尊亦复于早年身经国变，过了大半生的飘泊依人的生活，前文所举引的朱氏之《解珮令》一词，其上半阕中即曾有“十年磨剑，五陵结客，把平生涕泪都飘尽。老去填词，一半是空中传恨”之言。所以朱氏之赏爱姜、张二家之词，其出于家国身世之慨的某些相近之处，自是可能的。再则白石早年曾有一段合肥情遇，其作品中有不少流露有对此合肥女子之追怀忆念的难忘的情意，而朱氏也曾有过一段铭心刻骨的爱情往事，则朱氏读白石词之多共鸣之感，自然也是可能的。以上两点感情因素，我以为很可能是朱氏推尊姜、张二家词的又一个原因。再则朱氏论词亦颇重调谱及作法，这我们只要一看他的《词综·发凡》，就可得到证明。姜、张二家皆精于声律，张氏《词源》更为早期词学中一本最有系统的专著，凡此种种，当然也可能是朱氏论词推重姜、张二家的另一个原因。

经过以上的讨论，我们对于朱氏词论中所提出的“慢词宜师南宋”，推尊白石、玉田，及“崇尔雅，斥淫哇”的许多主张，其形成之过程及种种因素，既已有了相当的了解，接下来我们就要谈一谈“浙西”一派之得名成派的缘由了。说到以地区名派，这本是清代词坛的一个普遍的现象。这种现象之形成，盖与清代的词人之众及词风之盛，有着密切的关系，所以每每在一个地区之间，一个家族之内，而作者辈出，遂相互影响而蔚然成风。如我们在前文所言，朱氏之为词，就是因为受了其乡先辈曹溶的影响。虽然朱氏早年并没有成家立派的想法，但其所受到的曹氏之影响，则确实已经为他后来所倡导的浙西一派埋下了一粒种子。正是由于曹氏之喜欢“搜辑南宋遗集”，才引起了朱氏之编辑《词综》的念头，也才引起了朱氏对南宋慢词之美感特质的反思。而且在《词综》一书之《发凡》中，提出了他许多论词的主张，而更加巧合的，则是恰好当他编订了《词综》的时候，又正值他蒙召入京来参加博学鸿词的考试，更恰好携来了一卷他录自江南藏书家的南宋遗民的咏物词集《乐府补题》，而且很快就被刻印流传，造成了京师很大的震动，而这时的朱氏更是已经被“天子亲拔置一等”，授了翰林院检讨的官职。如此风云际会，本来已造成了朱氏之词与词论之足以影响一时的风气，何况更有钱塘的词人龚翔麟，将朱氏的《江湖载酒集》、朱氏乡人李良年及李符兄弟二人所作的《秋锦山房词》和《未边词》二集、沈暭日与沈岸登叔侄二人所作的《柘西精舍词》和《黑蝶斋词抄》二集、龚氏自己所作的《红藕庄词》一集，合刻了一部词集，题名为《浙西六家词》。在此一情况下，于是朱氏遂以其一代之学者才人及朝堂之翰林新贵的身份，俨然成了众望所归的浙西一派

词坛之盟主。而自此以后，朱氏遂果然也就有了成家立派的意念，这我们也可以从朱氏的一些作品中得到证明。即如朱氏在其所写的《孟彦林词序》中就曾特别标举了“浙西”之名。不过因为孟氏为浙东人，所以朱氏在序文中，乃以浙东为陪衬，而称述说：“宋以词名家者，浙东西为多，钱唐之周邦彦、孙惟信、张炎、仇远，秀州之吕渭老，吴兴之张先，此浙西之最著者也。三衢之毛滂，天台之左誉，永嘉之卢祖皋，东阳之黄机，四明之吴文英、陈允平，皆以词名浙东，而越州才尤盛。陆游、高观国、尹焕倚声于前，王沂孙辈继和于后。今所传《乐府补题》大都越人制作也。自元以后，词人之赋合乎古者盖寡。三十年来，作者奋起浙之西，家娴而户习。顾浙江以东鲜好之者。会稽孟彦林（按孟氏名士楷，作有《夕葵园词》），访予京师，出所著《浣花词》凡五百余阕，其好之也笃，其为之也勤，宜其多且工也。”(43)其行文之以浙东为衬而称述浙西的意思，是显然可见的。再如朱氏在其所写的《鱼计庄词序》中，则是想扩大浙西词派之声势，而有心将侨居浙西者，及作风之相近者，皆归入浙西之内，说：“休宁戴生锜，侨居长水，从予游，其为词务去陈言，谢朝华而启夕秀，盖兼夫南北宋而擅场者也。在昔鄱阳姜石帚、张东泽，弁阳周草窗，西秦张玉田，咸非浙产，然言浙词者必称焉。是则浙词之盛，亦由侨居者为之助，犹夫豫章诗派，不必皆江西人，亦取其同调焉尔矣。”(44)如此一扩展，于是朱氏遂将其所推崇的姜、张二家，一并也纳入了浙西之内。因而朱氏论词之推尊姜、张的主张，遂与其所倡导的浙西词派，在时空的扩展和超越中，相互结合在一起了。

从我们在本文前面所做的逐步论述来看，朱氏在词的创作方面，既已有了可观的成就；在词的理论方面，也有其精研反思后，对于小令与慢词之不同的美感特质的一种深切的体认；再加之其浙西词派之建立，又有其风云际会的一种有利的形势，如此说来，则在朱氏浙西词派之倡导下，本该有一批杰出的作者与作品出现才是。然而不幸的则是，朱氏的浙西词派，却并没有能获得所预期的成果，甚且连朱氏自己的作品，也走向了衰退，失去了他早期作品中的劲力和光采。那么，造成此一结果的原因又究竟何在呢？关于此一问题，我以为其答案大约可分为以下几点来略加说明：其一是理论与创作在本质上的不同，在理论方面以分析和反思的认知为可贵，即如朱氏之能分辨令词与慢词二种体式之美感特质的不同，就词学理论而言，其反思的认知，实可视为中国词学中之一大进展。但就创作方面而言，则决不可以把理性的认知来作为一种创作的标准和模式。昔《庄子·应帝王》篇曾有“七窍凿而浑沌死”的寓言，创作的情况与此也颇有相近之处。因为创作所需要的乃是一种感发的元气，而过分地以知解去做有心的追求，则往往反而会对这种创作的元气造成一种损伤和破坏。不过，理论的认知对创作而言，却也并非全然无益，那就是朱氏的理论至少指出了属于慢词的一种美学特质，庶几可使某些浅率浮嚣的作者，能因此而知所警惕和趋避。而不幸的则是，当朱氏词论盛行之时，一般作者却只知从写作的技巧形式方面去追求和模仿，仅此一出发点，便已落入了第二乘，则自无怪其未能产生更为杰出的作品了。其二则是朱氏当时所发现的那一册南宋遗民的咏物之作《乐府补题》的出不逢时。如我在前文所言，《乐府补题》中的作品，本代表了赋化之词的一个极致的高峰，此一高峰之达致，一则固由于赋化之词的美感特质在南宋末期已达到了一个极为成熟的阶段，再则也由于《补题》中的作者都曾经历了南宋的亡国之痛，而当时在蒙元的统治之下，则此种伤痛自有许多难言之处，所以才使得此种以安排思索而求曲折深隐之美的咏物之词，因形式与内容之微妙的结合，而达到了一个高峰的成就。但朱氏之将《补题》携入京师，且经蒋景祁刻印流传之日，则已是满清的康熙盛世，于是遂使得此一卷词之出现，陷入了一个颇为矛盾的境况之中。一方面则这一卷词集中所蕴涵的南宋败亡之伤痛，固仍足以唤起当时人们对明朝之败亡一种共鸣的哀感，但另一方面则当时距离明朝之亡，毕竟已经有了四十年左右之久，这与《补题》中之作者王沂孙等遗民之对亡国之创痛犹新的强烈激情之感受，也毕竟有了很大的不同，所以《补题》一集之出现，虽造成了京师一时的震动，但在感情之本质方面，他们却已经无法再写出如《补题》中之作者的那样幽怨深微的作品来了。在这种情形下，除了少数

作品以外，他们用赋化之词的写作方式所写下的咏物之作，于是就只成了以思致安排来争奇斗胜的一种文字的酬应和游戏。其三则如我在前文所言，朱氏自己的早期词作，虽然风格多样，方面甚广，但自其透过精勤之研读和反思，而对南宋慢词之美学特质有了一番体会和认知以后，于是其为说立论，乃过于侧重在此一类词之美感特质，而忽略了对内容本质方面的重视和倡导。于是在朱氏词论的影响下，遂使得浙西词派的作品，逐渐形成了一种形式精美而内容空疏的弊病。其四则朱氏自己在诗词创作方面，原来就具有一种贪多逞才的习性。赵执信在《谈龙录》中论及朱氏之诗时，就曾对朱氏有“学博”及“才足以举之”，和“朱贪多”的评语。[45]近人卢冀野写有论清词的百首《忆江南》，对朱氏亦曾有“朱十总贪多”的评语。[46]在这种性格的影响下，朱氏在《茶烟阁体物集》中所收录的咏物之作，遂产生了瑕瑜优劣的种种不同的情况。本来以朱氏之博学多才及其身经国变半生飘泊的生活经历，其咏物词中自亦不乏意蕴深微的佳作，即如其《长亭怨慢》（结多少悲秋俦侣）的“咏雁”之作，《满江红》（绝塞凄清）的“塞上咏苇”之作，《潇潇雨》（秋林红未足）的“咏落叶”之作，以及《笛家》（亡国春风）的“题赵子固画水墨水仙”之作，这些咏物词中所寄托和含蕴的缅怀故国感慨平生的情意，都写得极为深婉动人。[47]可是另外一面，则朱氏却也曾留有一批与友人酬答的无聊之作，即如其《雪狮儿》三首“咏猫”的词，就是因其友人钱葆馚舍人（钱芳标）书咏猫词索和而写作的。[48]再如其咏美人身体之各部位的十几首《沁园春》词[49]，则私意以为乃是由于宋代之词人刘过曾写有同一牌调的这一类词[50]，朱氏之为此盖亦颇有欲与古人一争短长之意。也就正由此贪多逞才之一念，于是遂使得朱氏自己在理论上所倡导的“词至南宋始极其工，至宋季始极其变”的以南宋遗民之《乐府补题》为代表的咏物之作，在他自己之创作的实践中，埋下了使浙西一派之词作日益走向征典逞才而意蕴空枵的败坏的种子。此外朱氏还有题为《蕃锦集》的一卷词，则全部皆为集句之作，本来以朱氏之博学强识之才，其集句之词中自亦不乏佳作，关于此点，我在论朱氏爱情词一文中已曾述及。然而集句之作毕竟乃属于一种文字游戏，朱氏之为此，盖亦未能免除其逞才示博之一念，所以朱氏虽以其精勤之工力与反思之精神，对清代之词与词学做出了极大的贡献，然而他所创导的浙派之词，却是在他自己的一些作品中就已经留下了许多足以致病的因素。我曾经设想，假使朱氏能早在避祸远游飘泊依人之时，就发现了《乐府补题》这一卷南宋人的咏物之词，则朱氏必能为我们留下更多更好的托意深微的佳作。又假使朱氏能珍惜笔墨，不写作那些征典集句的逞才之作，则朱氏之词的数量虽或者不免有所减少，但他在词之成就方面的地位，却或者也许反而能有所提高。然而人既无法自外于所处之时代环境，也难于自胜于一己之性格习惯，遂使得朱氏之词与词学，竟在其巅峰之状态中走向了下坡的道路，这实在是极可为之憾惜的一件事。

这篇文稿写到前面的一节，本来已可告一结束，但我却还想对朱氏词论在清代词学之发展中的影响，以及其渊源先后，略做一点历史性的考查。首先我要提出来一谈的，乃是朱氏在《红盐词》的序中所提出来的“假闺房儿女子之言，通之于《离骚》、变雅之义，此尤不得志于时者所宜寄情焉耳”的说法，这段话与常州词派张惠言在其《词选·序》中所提出来的“极命风谣里巷男女哀乐，以道贤人君子幽约怨悱不能自言之情……盖诗之比兴，变风之义，骚人之歌，则近之矣”的一段话，二者实极为相近。关于写美女与爱情的“歌辞之词”之易于引起读者的言外托意之联想，我在《论词学中之困惑与〈花间〉词之女性叙写及其影响》一文中，已曾对之做过详细的讨论，朱氏与张氏的两段话，可以说都是触及此一类“歌辞之词”之美学特质的极重要的论点。不过常州派之词论后起得人，有周济等人为之纠偏补缺、发扬光大，遂使后世之论词者，更熟悉于张氏之说；而对朱氏之亦曾提出此一论点之事，则反而漠然视之以为并无新义了。其实就时代先后论之，则朱氏生于1629年，而张氏则生于1761年，朱氏较张氏所生之年代实早有一百余年以上之久。所以常州派张惠言之此一论点，其曾经受有浙西派朱氏词论之启发与影响，应该乃是极为可能的。至于朱氏之说之是否亦曾受有前人之影响，若据今日所可见的前人词论来看，则早在南宋之刘克庄，虽曾在

其《题刘叔安〈感秋〉八词》中，提出过“叔安刘君落笔妙天下，间为乐府，丽而不亵，新不犯陈，借花卉以发骚人墨客之豪，托闺怨以寓放臣逐子之感”(51)的说法，但刘克庄之所言，乃是专对刘叔安《感秋》八词提出的评语，可以说只是一个偶然的个例，而并不是对词之美感特质经过反思后的普遍认知。除此之外，则在前人词论中，似乎还没有人曾像朱彝尊这样能够把“闺房儿女子之言”与“不得志于时者所宜寄情”这二者之间的关系，如此明白而密切地结合在一起而立论的。如果从我在《论词学中之困惑》一文中，对于《花间》词中之女性形象及女性语言在男性作者手中所形成的富于双重意蕴的一些特质的讨论来看，则朱氏所提出的此一论点，实当为对于歌辞之词之美感特质的一项重要的体认，此一体认，就词学发展之历史而言，是极可值得重视的。何况此一体认又正与那些想要推尊词体，将所谓小道末技之词比附于诗骚风雅的观念相暗合，于是美感之体认与道德之观念遂得以互相结合，因而乃形成了常州一派的比兴寄托之说，而且在清代之词学中产生了极大的影响。不过朱氏所提出的，原只是说“闺房儿女子之言”为“不得志于时者所宜寄情”，并未尝强调一字一句间的比兴之托意。而张惠言之《词选》，则因为过分强调了一字一句的托意，于是遂不免有了牵强比附之病。但常州派词人之所以强调托意，则恰好又正是针对着浙派词论的另一点弊病而提出的。关于浙派词人的一个最大的弊端，那就是我们在前面所已经指出的，朱氏在理论上所倡导的“词至南宋始极其工，至宋季始极其变”的，以南宋遗民之《乐府补题》为极致的咏物之作，却在他自己的创作实践中，因为一心致力于征典逞才的铺陈，而不免流入于意蕴空枵的结果，所以常州派的词论乃特别标举出重视意蕴的“比兴寄托”之说，这实在也正是在浙派之影响下所产生的一种反弹的作用。昔王国维之论词，曾谓“一代有一代之文学”，其实不仅创作之风气与作者所生之时代有着密切的关系，就是在理论方面，也同样各有其时代之影响和限制。朱彝尊所生之时代，正是一般词人与词学家，对于词之美感特质开始有了反思的时代，而且也是南宋人之词集开始大量被发现和辑印的时代。所以当时不仅是朱氏开始注意到了南宋慢词之特殊的美感特质，就是时代与朱氏相近的一些其他词人和词学家，就也都开始有了类似的反思和体悟，即如王士祯在其《花草蒙拾》中，就曾提出说：“宋南渡后，梅溪、白石、竹屋、梦窗诸子，极妍尽态，反有秦、李未到者。”(52)邹祇谟在其《远志斋词衷》中亦曾提出说：“词至长调而变已极，南宋诸家凡以偏师取胜者，无不以此见长。”(53)这就因为正如我在前文所言，长调须用铺陈，若纯以直笔叙写，则不免或流于淫靡或流于叫嚣之失，所以南宋慢词之作者才造成了各以思致之安排取胜的一种风气。王又华在其《古今词论》中，就也曾提出说：“填词长调不下于诗之歌行，长篇歌行犹可使气，长调使气便非本色，高手当以情致见佳。”又云：“歌行如骏马蓦坡，可以一往称快。长调如娇女步春，旁去扶持，独行芳径，徙倚而前，一步一态，一态一变，虽有强力健足，无所用之。”(54)凡此种种论点，都可见到长调慢词之确实具含有一种特殊的美感特质，而凡是对此种特质无所认知的作者，则往往不长于长调之慢词。即如王士祯在论及云间派之词人时，就也曾提出说：“其于词亦不欲涉南宋一笔，佳处在此，短处亦坐此。”(55)后之王国维，其《人间词话》之论词，虽然颇富精义，但却因其对南宋词之美感特质未能有深入之体认，故对南宋词人乃大多无所赏爱，而其自为之词，遂亦不长于长调之慢词，这实在是王氏之词与词论中的一个极可憾惜的盲点。而由此也可见到对南宋长调慢词之特美的体认，实在是关系着词学之演进的一件大事。朱彝尊氏既生当于对此种美感特质开始有所认知的时代，所以其词论乃过于强调了此种美感之特质，而忽略了对于内容意蕴方面的重视，因此乃又有常州派词论之兴起，倡为比兴寄托之说，以强调对于内容意蕴方面的追求，其得失利弊以及袭演变化之渊源，自然也是论词学者所不可不知的。

---

(1) 见《曝书亭集》卷五三，第860页，台湾商务印书馆1968年版《国学基本丛书》本。
(2) 《朱竹垞先生年谱》，见杨谦：《曝书亭集诗注》，清乾隆间杨氏木山阁刊本，附录第8页下。
(3) 《静惕堂词序》，见《清词别集百三十四种》第1册，第75页，台湾鼎文1967年版。

(4) 《眉匠词》，台湾“国立中央图书馆”藏三余读书斋手抄本，未标页数，词页间多有眉批及旁批，亦未标批者之名氏。
(5) 见《曝书亭集》卷四十，第662页。
(6) 见《年谱》第7页上；又见《亡妻冯孺人行述》，《曝书亭集》卷八十，第1233页。
(7) 见朱氏所撰《贞毅先生墓表》及朱氏与诸人酬赠之诗篇，《曝书亭集》卷七二及卷4与卷5之古今体诗，第59、61、66、1134页。
(8) 见徐珂：《清词选集评》，上海商务印书馆1926年版，第39页。
(9) 《蕙风词话》，见《词话丛编》第5册，第4522页。
(10) 见徐珂：《清词选集评》，上海商务印书馆1926年版，第39页。
(11) 陈廷焯：《词则》上册，上海古籍出版社1984年版，第14页下、16页上。
(12) 见《曝书亭集》卷五三，第860页。
(13) 见胡仔：《苕溪渔隐丛话·前集》卷二八，人民文学出版社1962年版，第178页。
(14) 释惠洪《冷斋夜话》卷十载有释惠洪劝黄庭坚之语，谓“艳歌小词可罢之”，黄云“空中语耳”以自辩。见《笔记小说大观》第22编，第1册，台北新兴书局1979年版，第642页。
(15) 许士鸾：《宋艳》卷五载有柳永谒晏殊之谈话，晏谓柳曰：“殊虽作曲子，不曾道‘针线闲拈伴伊坐’”，以讽柳词之俗靡。见《笔记小说大观》第6册，第6203页。
(16) 《苕溪渔隐丛话后集》卷三三。
(17) 胡寅：《酒边词·序》，见《宋六十名家词》第1函，第5册，第2页下，汲古阁本。又见王灼：《碧鸡漫志》卷二，见《词话丛编》第1册，第85页。
(18) 见《曝书亭集》卷三六，第602页。
(19) 见《瑶华集》上册，中华书局1982年版，第9页。
(20) 见《曝书亭集》卷四十，第662页。
(21) 同上书，第664页。
(22) 参看顾师轼：《梅村先生年谱》，见《梅村家藏稿》之附录；毛奇龄：《骆明府墓志铭》，见《西河文集》第4册，《四库全书》珍本，第16页下。
(23) 见《清史稿列传》卷四八四，第13356页，台北明文版。又有名丁㤅者，亦云“号雁水”，见于《词林辑略》卷二，第7页。然丁炜传明载为“晋江人”，与朱氏《序》文所言相合；丁㤅则为山东人，与朱氏所言不合，当以前者为是。
(24) 见《曝书亭集》卷四十，第664页。
(25) 《词综·发凡》上册，上海古籍出版社1978年版，第10页。
(26) 见《曝书亭集》卷四十，第665页。
(27) 同上书，第666页。
(28) 同上书，卷五三，第860页。
(29) 同上。
(30) 《词综·发凡》上册，第10页。
(31) 同上书，第14页。
(32) 《黑蝶斋诗余·序》，见《曝书亭集》卷四十，第662页。
(33) 《孟彦林词·序》，见《曝书亭集》卷四十，第665页。
(34) 《群雅集·序》，同上书，第667页。
(35) 《乐府雅词·跋》，同上书，卷四三，第708页。
(36) 见《清词别集百三十四种》第1册，第75页。“先生”指《静惕堂词》之作者曹溶。
(37) 见《江湖载酒集》。
(38) 《明词综·序》，台湾商务印书馆1968年版《国学基本丛书》本，第1页。
(39) 《莲子居词话》，见《词话丛编》第3册，第2461页。
(40) 郑骞：《景午丛编》上册，台北中华书局1972年版，第164页。
(41) 《词综·发凡》上册，第15页。
(42) 郑文焯校：《白石道人歌曲》，第180页，据唐圭璋《宋词三百首笺注》引录。
(43) 见《曝书亭集》卷四十，第665页。
(44) 见《曝书亭集》卷四十，第665页。
(45) 赵执信：《谈龙录》，见《谈龙录》与《石洲诗话》合刊本，人民文学出版社1981年版，第15页。
(46) 卢前：《忆江南》，见《清词别集百三十四种》第1册，台北鼎文出版社1976年版，第1页。
(47) 《茶烟阁体物集》，见《曝书亭集》卷二八，第475、480、491、494页。
(48) 同上书，第496页。
(49) 同上书，第470—474页。
(50) 见《全宋词》第2册，第2145、2146页。
(51) 见《后村题跋》卷一，《适园丛书》本，第14页上。
(52) 王士祯：《花草蒙拾》，见《词话丛编》第1册，第682页。
(53) 邹祇谟：《远志斋词衷》，见《词话丛编》第1册，第650页。
(54) 王又华：《古今词论》，《词话丛编》第1册，第609页。
(55) 王士祯：《花草蒙拾》，见《词话丛编》第1册，第685页。

# 论纳兰性德词
## ——从我对纳兰词之体认的三个不同阶段谈起

一

我之赏爱纳兰容若的《饮水词》，盖始于1935年我方始以同等学力考入初中之际。当时我母亲曾给我买了一套《词学小丛书》作为奖励。这套书中所收录的作者与作品甚多，但其中影响我最大的两种著作，则一是王国维的《人间词话》，一是纳兰容若的《饮水词》。前者使我对词之评赏有了初步的领悟，后者则使我对词之创作产生了很大的兴趣。我出生于一个古老的家庭，伯父和父亲很早就教我诵读唐诗，早在我考入初中前就已学习着试写短小的绝句。但伯父和父亲却一向不曾教过我读词和作词。我自己虽也曾读过一些五代和两宋的词人之作，可是却也从来未曾兴起过自己要写词的念头。直到我读到了《饮水词》，从开篇第一首《忆江南》词的“昏鸦尽，小立恨因谁？急雪乍翻香阁絮，轻风吹到胆瓶梅，心字已成灰”开始，我立刻就被这位词人的作品吸引住了。我当时还没有能力对词之优劣做出任何品评，我只是觉得这位词人的作品似乎比我所读过的那些五代两宋之作更为清新自然，更使我感到易于接近。于是，我一口气就把“小丛书”中的一卷《饮水词》读完了。我少年时颇为强记，对《饮水词》中的一些小令，几乎可以过目成诵，于是那天然的口吻和流利的声调，就引起了我跃跃欲试的一种心情。大约一年以后我遂在并无人教导之下开始了填词的尝试。后来我把自己的习作拿给伯父看，并且谈到了我近来所读的《饮水词》。伯父认为我这个孺子尚属可教，对我的习作颇加奖勉，这当然更增加了我填词的一份兴趣；同时伯父还告诉我说，我家原与纳兰同里籍，祖居也在叶赫地，这正是我家何以取“叶”为姓氏的缘故。这当然使我对纳兰容若这位作者，也更增加了一份特殊的亲切感。虽然我平日写作从来不喜欢专意模仿任何一家的风格，但毫无疑问我早年所写的一些小令，是确实曾受过《饮水词》之影响的。此种影响大概一直延续到我进入大学的时代。在这一时期我读词的兴趣和范围虽不断加深加广，但对纳兰词的赏爱则始终未变。这可以说是对纳兰词之体认的第一个阶段。其后，我大学毕业就开始了教书的生涯，又因为战争的原因由大陆流寓到台湾，并且经历了不少切身的忧患，当若干年后我在台湾几所大学开始教“词选”一门课时，我对纳兰词却蓦然失去了早年的一份兴趣。这还不仅只是因为课时的限制使我只能讲授五代两宋的名家之作，因而无暇论及清词的缘故，也因为我对纳兰词的赏爱确实已经减低了。我不知道当年听过我词选课的同学，是否还记得我在讲南唐后主词时所说的一段话。我曾经断章取义地引过《诗经·邶风·谷风》中的“就其深矣，方之舟之；就其浅矣，泳之游之”几句诗，来说明对不同意境与不同风格的诗歌，应采取不同的欣赏角度。有些作品是宜深不宜浅的，如南宋后期的吴文英和王沂孙诸家，他们的作品是要读者细心吟味咀嚼以后，才能品味出其好处所在，但却不能予人以当下直接的感动，这是一类作品；又有些作品是宜浅不宜深的，我当时举的例证就是纳兰的《饮水词》。我认为纳兰词之佳处乃在其情感之真切自然，表现之清新流利，所以读起来油然易入，可以当下予人一种直接的感动，然而却并不耐咀嚼，缺少深远之余味，这是又一类作品；而更有一类作品则是既宜浅又宜深的，即如李后主的《虞美人》（春花秋月何时了）和《相见欢》（林花谢了春红）等作品，都是在初读时就可以予人一种直接的感动，而随着年龄与阅历的增加，又可以在这些表面浅白的词句中，不断发现更深沉更广大的意境，这是又一类作品。因此如果将纳兰词与李后主的这一类词作对比，则后主乃是既宜浅又宜深，而纳兰则是只宜浅不宜深的。这一段话可以代表我对纳兰词之体认的第二个阶段。而近数年来我既曾与四川大学的缪钺教授合作撰写了《灵鹣词说》，对于晚唐五代和两

宋的词人做过一番由微观到宏观的整理，因而对词之特质及其流变也有了更为周至和更为深刻的一点认识。更且因为要继续撰写《词说》之续编的缘故，我既先后写了《对传统词学与王国维词论在西方理论之观照中的反思》和《迦陵随笔》等理论性的文字，对词之特质与词学之理论，做了一番反省的思考，继而又写了《论王国维词》与《论陈子龙词》两篇文稿，先后对清末与明末两位以令词擅长的作者做了一番结合理论与欣赏的探讨。而在论陈词的一篇文稿中，我既曾引用了清代谭献在其《复堂词话》中所提出的“重光后身惟卧子（按：陈子龙字）足以当之”(1)之说，又曾引用了沈惟贤在其《片玉山庄词存词略序》中所提出的“明末乃有陈卧子《湘真词》，上追六一，下开纳兰”(2)之说。因此在该文篇末我遂提到将写一篇论纳兰词的文稿，并试图在此文中能对这些以令词名家的作者，做一番综合性的讨论。于是近日我遂取纳兰词又以温故知新的心情重新阅读了一遍。因而遂发现对词之评赏，除了我前面所曾提到的“宜深不宜浅”、“宜浅不宜深”和“既宜浅又宜深”的几种意境与风格以外，原来还应列入一种“即浅为深”且“即浅为美”的意境与风格，而纳兰词之佳者则恰好具有此一类之特美。这可以说是我对纳兰词体认的第三个阶段。

以上之所叙写，只是我自己对纳兰词的一些个人体认，此就一般撰写论文之习惯言之，自不免属于浪费笔墨之赘言，但我个人在近来所写的文稿中，却常不免会写有这么一段自白式的看似赘疣的“前言”。即如我在不久前所写的《论王国维词》一文中，就也有这么一段“前言”，当时曾有一位熟识的朋友劝我不如把此段文字删去，以便使论文看来更具学术性也更为简洁。我非常感谢这位友人的好意，但我却不仅未曾把那篇文稿的前言删去，而且更在现在所写的这一篇文稿前，也加了这么一段自白式的前言。我之所以这样做，一则是因为我最初阅读王国维与纳兰性德两家作品之时代距今已有五十年以上之久，五十年来我对他们二人之作品的体会，前后已经历了多次的转变。为了忠实地写出我自己的感受，所以我才在这两篇文稿的开端都加了这么一段自白式的前言。再则是因为当我自己对阅读纳兰词的体验做出这种三个阶段之反思时，更曾因为“三”这个数目字之偶合，而使我产生了一些“跑野马”式的联想。第一个联想到的是一则禅家悟道的故事，据《五灯会元》的记载，在南岳大师门下第十三世黄龙禅师法嗣中，有一位青原惟信禅师，这位禅师曾做过一段悟道的见证，说“老僧三十年前见山是山，见水是水；及至后来亲见，知识有个悟处，见山不是山，见水不是水；而今得个休息处，依前见山只是山，见水只是水。大众：这三般见解，是同是别？”(3)第二个联想到的则是一段西洋的文学理论，原来自进入20世纪以来，西方的文论已曾有过多次转变，先是形式主义取代了过去的实证主义，于是文学批评的重点遂由对作品外围的考证，转移到了对作品本体的研究，继之遂有英、美的新批评，与欧洲的语言学、结构主义，和符号学、诠释学等诸学说之纷纭并起。这些学说当然各有其所偏重的差别，但总体而言，则所有这些学派的理论，基本上却可以说是以文学作品之本体作为研究之主要对象的。及至1960年代以来，西方学者的研究对象乃又自作品之本体转移到了文学之功能及效果方面。于是乃又有读者反应论与接受美学等理论之兴起，强调了读者的重要性。而我所联想到的则是德国的接受美学家姚斯（Hans Robert Jauss）在其《关于接受美学》（*Toward an Aesthetic of Reception*）一书中所提出的理论，姚氏在该书中第五章曾提出了一个重要的论点，那就是“阅读视野之改变”（the change of horizons of reading）。姚氏以为阅读之视野可以分为三个“层次”（steps）：第一个层次是“美感的感知性的阅读”（aesthetically perceptual reading），第二个层次是“反思的说明性的阅读”（retrospectivelly interpretive reading），第三个层次是“历史性的阅读”（historical reading）。姚氏且曾举法国诗人波德莱尔（Baudelaire）的《烦厌（二）》（*Spleen* Ⅱ）一诗为例证，依据他自己所提出的三个阅读层次做过一篇精密的实验性质的评说。(4)至于我个人所提出的对纳兰词之体认的三个阶段，则虽然与我在上面所提出的两则联想恰好有个数目方面的“三”之暗合，但其实我经由对纳兰词之阅读的三个阶段所体认出来的在诗词之评赏方面的反思，与前面两则联想所提出的禅宗法师惟信对悟道所提出的“三般见解”，及接受美学家姚斯对阅读所提出的“三个层次”，在性质上实有很大的差别。不过这三者之间却也具有不少

可以相通互证之处。以下我就将自己的这种并无章法的“跑野马”式的联想，略加理论化的说明，并希望藉此对纳兰词与其他几位名家之令词的风格之异同，略做比较性的探讨。

## 二

首先我想先对青原惟信禅师在证悟方面所提出的“三般见解”略加说明。不过我自己既没有参禅悟道的体验，对此种禅悟之境界当然不敢大胆妄言，于是我就想到了早在1970年代中我所读到的一篇题为《二度和谐及其他》的文章，原作者是曾在西雅图华盛顿大学执教的美籍华裔学者施友忠先生。施先生不仅对惟信禅师的“三般见解”增加了明白的解说，而且还曾把禅学与诗学做了一番比较。施氏以为惟信禅师所提出的“三般见解”，可以代表“由迷而悟”的“三层阶段”。中间一段是“锻炼阶段”，“渡过了这一架桥梁”，“不再受一切知见的束缚”，“如是便能够以超越的眼睛，透过尘网，把感官世界与理想世界看成一体了”。施氏将此第三段之境界名之为“二度和谐”，而且认为此种境界颇近于道家老子之所谓“复归于朴”，而“所谓‘复归’绝不是一个单纯的历程……而是吾人的心经过磨练，如醍醐灌顶般悟到它们的新内涵，发现了新宇宙”[5]。至于这种禅悟与诗学的关系，则施氏于诗论中曾举司空图《诗品》中的“洗炼”之说与严羽《沧浪诗话》中的“妙悟”之说为证，以为经过“陶洗熔炼工夫”达到“妙悟”，此种学诗之过程与禅悟之过程正有相似之处。施氏且曾举王维《辋川集》中之《鹿柴》及《竹里馆》诸诗为证，以为此种作品与宇宙自然已进入“二度和谐”之境界。施氏所说自不失为有见地之言，而如果以施氏对惟信禅师之“三般见解”的禅悟之说，与我对纳兰词之体认的“三个阶段”相比较，则在性质上虽颇有不同，但在过程上却也有着可以相通之处。施氏所提出的“以超越的眼睛，透过尘网，把感官世界与理想世界看成一体”的境界，乃是就参禅之证悟的境界而言的。因此施氏所举的司空图和严羽的诗论，以及王维的一些诗作，也就都是与此种禅悟相近的一种文学境界。然而我对纳兰词之体验的三个阶段，则只是自己读词的一种个人经历，我自己既然未曾因此而达到“把感官世界与理想世界看成一体”的禅悟之境界，纳兰词之多愁善感怅惘哀凄，当然绝不同于王维之与自然合为一体的超然妙悟。这自然是在性质上的根本之歧异。不过尽管我与惟信禅师的“三般见解”在性质上有着如此根本的歧异，但在经历的过程方面，则二者却实在是颇为相似的，那就是我们所体验的，都是从第一度认知经历了一个知解的过程，然后达到了一种第二度的认知。只是我对纳兰词所体认的此种第二度的认知，如果不是属于禅悟的境界，又该是属于怎样的一种认知之境界呢？而为了要说明此一问题，我想，前面所提出的西方美学家姚斯的“三个阅读层次”之说，也许有可供参考之处。

我既想借用姚氏之说，因此自己也不得不先对姚氏之说略加介绍。本来西方接受美学之兴起，与西方之哲学理论及文学理论都有着相当密切和复杂的关系。姚氏所提出的“阅读视野之改变”的说法，本曾受有德国诠释学家伽答默尔（Hans-Georg Gadamer）的影响。他在其《真理与方法》（*Truth and Method*）一书论及“诠释经验的一个理论基础”一节中，曾经提到所谓“诠释的情况”（hermeneutic situation）。他以为“诠释的情况”中最重要的一部分就是所谓“视野”（horizon）的观念。而真正的理解则应是包含个人理解与历史视野（historical horizon）的一个合成视野（fusing of horizons）。他更认为此所谓视野并不是固定不变的，它是随我们自己的转移而转移的。[6]至于姚斯所提出的视野的三个层次，则虽曾受有伽答默尔之说的影响，但二者却实在也有着相当的差别。伽答默尔所提出的视野之说，主要是指在理解和诠释中的一种普遍情况。而姚氏所提出的视野的三个层次，则是想把在文本之分析中的一些极难以区分的感受与思维之过程分为几个不同的层次。而且姚氏还曾以波德莱尔的《烦厌（二）》一诗为例证，作了一番实践性的分析。他所谓第一个层次的阅读，主要是指在审美感觉范围内的直接理解（immediate understanding within aesthetic perception），即如他在分析波德莱尔《烦厌（二）》一诗时所指出的这首诗在文本（text）之表面上的一些现象，所给予读者的直接的审美的感受[7]；至于所谓第二个层次的阅读，则是指建立在第一个层次以上的

一种诠释性的反思的视野（retrospective horizon of interpretation）的阅读活动，即如姚氏在分析波德莱尔的这首诗时，曾将其第一层次阅读所获得的形式方面的发现，与第二层次阅读所做的对主题方面的探索相结合，从而为这首诗做出来的种种诠释的说明[8]；至于第三个层次的阅读，则是指透过前两层阅读以后的一种历史性的理解（historical understanding），这种理解是指一篇作品自发表以来在被不同的读者接受的历史中不断形成的视野与个人审美感觉之阅读相结合以后的一种新的视野的理解，即如姚氏在分析波德莱尔这首诗时，乃将波氏此诗自发表以来所经历的各个不同时期的解说和评论，先做了一番综合的论述，然后又提出了他自己透过这一番历史性的理解以后所产生的一种新的理解[9]。姚斯的接受美学有一系列体大思精的著作，在西方哲学及文学方面既有着深远的继承，也有着广泛的影响。本文因篇幅及我个人之能力所限制，对此自无法做深入之介绍。我现在只不过是由于自己对纳兰词之体认既经历了三个不同的阶段，因而联想到了姚氏的“阅读的三个层次”之说，于是乃借用姚氏的一些观点来说明我对纳兰词的几点体认而已。但是中国的诗歌与西方的诗歌在语言和文化传统方面既有着根本的不同，纳兰词之清新自然与波德莱尔那首诗的复杂深晦，在风格上更有着明显的歧异。我们自然不能把姚斯的理论当做一个模式生硬地套在对纳兰词的讨论上。因此当我借用姚氏的论点和术语来讨论我对纳兰词之体认的三个阶段之时，原来只不过是将姚氏之说作为我评析纳兰词的一种方便立说的参考，而并非模式的套用，这是我首先要在此加以声明的。

## 三

以上我对青原惟信禅师的三般见解与姚斯的三个阅读层次，既做了简单的介绍，现在我就将自己对纳兰词的三个不同的阶段的体认也略加说明。首先我将从第一个阶段的体认谈起，私意以为我在此一阶段的体认，与姚氏所提出的阅读的第一个层次的美感直觉的理解，似乎颇有相似之处。而如果就葛德谟之诠释学及姚斯之接受美学的理论而言，则即使在此第一层次的美感直觉之理解中，作为一个读者也是将此种理解建立于他自己的期待视野（horizon of expectation）之上的，而一个读者的期待视野之形成，则与个人的生活之经历及阅读之经历都有着密切的关系，我在初读纳兰词时之所以感到其特别清新流利易于接近，这种美感的直觉当然也有我个人之期待视野的一种背景。如我在前文所言，我在读纳兰词时已读过了相当数量的唐诗和五代两宋的词，然而我对于诗与词之区别，以及词之各种不同风格之区别，却都没有什么明确的认知，我只是单纯地感到纳兰词所给予我的感受，与我所读过的其他诗人词人之作都有所不同，及今思之，我想我大概可以把我当时的感受，归纳为以下几点来略加叙述。

先就我当时读过的《唐诗三百首》而言，这本诗选在旧社会中虽然只能算是一册学诗的启蒙读本，但对于当日只是一个初中学生的我而言，却不免在欣赏阅读之余常有一种不甚了了的距离感。记得朱自清先生在《〈唐诗三百首〉指导大概》一文中，曾经提到初学读诗的人往往有几点难处：一是典故，而典故又经常与喻托的意思连在一起，这是一点难处；二是字面和句法，往往与散文及口语都有所不同，这是又一点难处；三是唐诗中往往隐含有一种仕与隐的情结，而这是现代人所没有的，这是另一点难处。[10]凡此种种，对于当日的我当然都足以造成阅读和了解方面的相当程度的困难。再就我当日所读过的一些五代和两宋的词而言，则《花间集》中一些秾丽的风格，与我的天性似乎不大相近；周邦彦以下的一些南宋词人，又过于繁复深晦；苏、辛二家我对之虽颇为赏爱，但又觉得他们过于高远，难以企及。因此我当时对于唐诗和五代两宋的词虽然也都有所赏爱，但却也都有一种说不出的距离感。直到我读到了纳兰词，其清新自然的风格和口吻，遂立刻使我产生了一种极为亲切的感觉。以上是就我个人阅读经历所形成的视野而言。若再就我个人生活方面所形成的视野而言，则就在我接触了纳兰词的第二年，发生了“七七事变”，父亲随政府南迁，因此而音信断绝，我在此期间又生了一场大病，曾在家休学了一段时期。母亲则因父亲音信隔

绝与我的大病而时常在忧伤之中。

在这种情况下，透过我个人由阅读经历与生活经历所形成的一种期待视野，纳兰词遂以其清新流利的风格与悲凄哀婉的情思，给了我一种直觉的美感的深深的打动。即如下面的一些词句：

点绛唇

一种蛾眉，下弦不似初弦好。庾郎未老，何事伤心早。素壁斜辉，竹影横窗扫。空房悄，乌啼欲晓，又下西楼了。

浣溪纱

谁道飘零不可怜？旧游时节好花天，断肠人去自经年。

一片晕红才著雨，几丝柔柳乍和烟，倩魂销尽夕阳前。

浣溪纱

酒醒香消愁不胜，如何更向落花行，去年高摘斗轻盈。

夜雨几番销瘦了，繁华如梦总无凭，人间何处问多情。(11)

纳兰容若去世时只有三十一岁，徐乾学为纳兰撰《神道碑》，称其为“自韶龀性异恒儿，背讽经史，常若夙习”(12)，十八岁中顺天乡试举人，据《年谱》所考，知纳兰于十九岁时曾参加癸丑科会试，因病，未能参加殿试，病讫后，乃开始编刊《通志堂经解》，并撰写《渌水亭杂识》。而其《摸鱼儿·送别蔡德清夫子》一词，亦作于是年。(13)这是一首长调慢词，而纳兰的这首词已经写得相当老练成熟。(14)因此推想，纳兰词中一些清新流利的小词，很可能是他十九岁以前或更早的作品。即如前面所抄录的三首小词，既没有唐诗中的典故、托喻，也没有仕隐的情结，更不似《花间》词之秾丽，也不似南宋词之深晦，又不似苏、辛词之健笔豪情；纳兰词只是以自然真切的口吻，流利谐婉的音调，写出了他自己由于敏锐善感的心灵，为寻常景物所引发出来的一种凄婉的情思。而这种情思却也正是一些有文学气质的少男少女们，当他们知识初开，却蓦然发现人世间原来竟有着如许多的悲哀和缺憾之时，一种经常共有的情思。只是一般人虽“能感之”却未必“能写之”，我想这很可能就是当年我自己何以如此容易就被纳兰词打动的基本原因。

除去以上所写的这一点基本原因外，纳兰词当年之所以能吸引和打动我的，还有以下几点因素：其一是纳兰词无论写景或言情，都有其所独有的一份敏锐真切的感受，而且能够不因袭前人，全以他自己活泼的想象和生动的语言表现之。先就其写景的词句而言，即如其《天仙子》一首的“水浴凉蟾风入袂，鱼鳞触损金波碎”两句，便极生动地写出了由于见到水波中被风吹碎的月影，词人所引发出的一份敏锐纤细的感受；又如其《生查子》一首的“鞭影落春堤，绿锦障泥卷。脉脉逗菱丝，嫩水吴姬眼”数句，写一个风流少年在岸边马上的摇荡的情思，而却以鲜嫩的水波中恍如被流水逗引的菱丝之荡漾为陪衬，而以写情的“脉脉”二字形容“菱丝”，以写人的“吴姬眼”三字形容“嫩水”，真是写得生动异常；再如其《海棠春》一首的“落红片片浑如雾，不教更觅桃源路。香径晚风寒，月在花飞处”数句，写月夜中朦胧之光影下的落花，便也能在古今所有写落花的诗词中，更写出了一种未经人道的境界。以上还不过只是就其写景之词句而言；若再就其写情之词句而言，则当年使我感动的大概有两类词句，一类是以活泼灵巧取胜的，另一类则是以真切

深挚取胜的。前一类的词例如其《如梦令》一首的“正是辘轳金井，满砌落花红冷。蓦地一相逢，心事眼波难定。谁省？谁省？从此簟纹灯影”。这首词写在阶前井旁一次蓦然的相逢所引起的幽微深隐的怀思，而其“心事眼波”与“簟纹灯影”诸句的形象与情思，写得何等活泼而真切。再如其《减字木兰花》一首的“相逢不语，一朵芙蓉著秋雨。小晕红潮，斜溜鬟心只凤翘。待将低唤，直为凝情恐人见。欲诉幽怀，转过回阑叩玉钗”。这首词写一份不能公开的少女的幽隐的恋情，更是写得活泼真切，闻其声，如见其人。这些词可以说都是以活泼灵巧取胜的一类词例。至于后一类的词例，则如其《蝶恋花》一首的“辛苦最怜天上月，一夕如环，夕夕长如玦。但似月轮终皎洁，不辞冰雪为卿热”，其所写的一份甘为所爱而奉献的情意，乃表现得如此殉身无悔。又如其《采桑子》一首的“而今才道当时错，心绪凄迷，红泪偷垂，满眼春风百事非。情知此后来无计，强说欢期，一别如斯，落尽梨花月又西”，其所写的一份别后的相思，又表现得如此缠绵悱恻。凡此种种，当然都是使我当年深为感动的词句。(15)而除去这些词句以外，纳兰词使我感动的，还有其词中所写的两件极为具体的事，一件是纳兰在其悼亡诸作中对其亡妇所表现的悼念的深情，另一件则是纳兰在其赠顾梁汾诸作中所表现的深挚的友谊。加之在我十七岁那年我的母亲又因病弃养而去，只剩下我与两个弟弟相依为命，而远在后方的父亲则久已音信断绝。于是纳兰词中所写的生离死别之情，遂使我产生了一份深切的感动和共鸣。而我自己在此一阶段所写的一些小词，当然也就未免时常带有纳兰词的一些影响。如果有朋友看到我早年的那些词作，与纳兰词比较观之，就应不难看出其中的某些相近之处了。以上可说是我对纳兰词之体认的第一个阶段。

至于我对纳兰词体认的第二个阶段，则始于我在台湾的一些大学中担任“词选”一课之后，那时距离我对纳兰词之体认的第一个阶段，盖已有十年以上之久了。在此十年中，我的生活曾经历了很大的变动和忧患，先是我于1948年春离开家乡赴南方结婚，同年冬因外子工作调动，乃渡海赴台湾。翌年夏长女出世，而四个月后，在海军工作的外子即以思想问题被其工作单位的军方所拘捕。五个月后，我又与我工作单位的彰化女中自校长以下六位教师也同样以思想问题被彰化警方所拘捕，我遂携尚在乳哺中的女儿一同被拘。其后我与女儿虽幸获释出，而彰化女中之校长则被押往台北。我既已不能在彰化女中继续任教，而外子原在海军左营军区之宿舍，也已被海军收回，于是四海茫茫，我与未周岁的女儿遂顿成无家可归之人，乃不得不在一亲戚家暂时寄居。亲戚家在左营军区，住处亦不宽裕，因此我不仅没有一间属于自己的卧室，甚至也并没有一张属于自己的床铺。白天有时因女儿吵闹打扰亲戚生活，我遂不得不携其外出，在军区内炎阳下的路边觅一树荫为暂时游憩之地，晚间则安排女儿先在走廊上睡下，而我则须俟亲戚全家安眠后，始得在女儿身边睡下休息。暑假后幸而在台南一所私立女中觅得教职，遂迁往学校宿舍。此时我已是求生不暇，当然早无心于诗词之阅读。过去所曾一度喜爱过的多愁善感的纳兰词，于今对我而言，已经成为一种不切实际的“少年不识愁滋味”之时代的一段奢侈的享受。三年后外子幸获释还，我遂经友人介绍由台南转往台北省立第二女中任教，未几又经以前我在辅仁大学读书时的一位老师介绍，遂又转入台湾大学任教，其后又相继在淡江大学及辅仁大学兼课，所担任的课程都以诗词为主。而为了教学的需要，我遂开始注意有关诗词的诠释性和理论性的著作。只因当日的台湾文坛正掀起了一场在理论与创作方面都趋向于现代化的热潮，我自然也不免被此一热潮所波及，而涉猎了一些西方的作品。除去理论方面的著作以外，在创作方面我最耽爱的两位作者，则一是捷克犹太裔的作者卡夫卡（Franz Kafka），另一则是生于爱尔兰的法国作家贝克特（Samuel Backett），我对于他们透过荒谬的故事所掘示出来的人类生活之悲苦与无望，感到强烈的震撼和感动，似乎唯有如此写到极处的作品，才能够使我因经历过深刻的悲苦而布满创伤的心灵感到共鸣和满足。而也就是在这种生活经历与阅读经历的影响下，我对于诗词的评赏，遂又形成了一个新的期待视野。我开始对艰深晦涩和悲苦绝望的作品，感到了强烈的兴趣。不过这时的我已经很少创作而大多只是写一些论说的作品，即如《李义山〈燕台四首〉》、《梦窗词之现代观》及《碧山词析论》等，

就都是我在此一时期中的作品。我现在反思我当年之所以喜爱撰写这一类论文，主要大概有两点原因：一则是由于我当时既然已开始耽读一些诠释性和理论性的著作，因此当我面对一些艰深晦涩的作品而从事于论说和诠释的探索时，自然就会感到一种恍如做迷宫之游戏而终于找到出口时一样的快感。再则就是由于我既曾经历了一段悲苦患难的生活，因此当我耽溺于研读这一类悲苦绝望的诗词作品时，就会感到一种如获我心的心灵上的满足感。而纳兰词对于这时的我而言，则显然在这两方面都失去了吸引我的力量。一方面纳兰词既表现得过于直接自然，遂使人感到不耐咀嚼，缺少了令人寻思探索的吸引力；另一方面则纳兰词中的伤感，似乎也只是一个涉世未深的贵介公子的别恨闲愁，尽管写得凄婉动人，但毕竟未曾体认过人间真正的忧患苦难为何物。因此我在当年讲词时遂将纳兰词归入于宜浅不宜深之一类的作品，以为其虽然便于初习者之诵读，然而却并不耐人深思的寻味。以上可以说是我对于纳兰词之体认的第二个阶段。

如果说我对纳兰词之体认的第一个阶段，与姚斯之第一个层次的“美感的感知性的阅读”尚颇有相近之处的话，那么，我对纳兰词之体认的第二个阶段，与姚斯之第二个层次的“反思的说明性的阅读”，则颇有着南辕北辙的背反的意味了。因为在此一层次中，姚氏所要做的乃是对作品做出反思的说明，而以他所举的波德莱尔诗为例证，自然有不少可供探索和说明之处。其实我所经历的此阶段，也同样是对所读的作品，有了一种反思性之说明诠释的要求和兴趣，即如我之论李商隐、吴文英和王沂孙诸家诗词的几篇论文，与姚斯之第二层次的阅读就颇有相近之处，只不过这种方式并不适合于用来作为阅读纳兰词的方式，因此遂产生了南辕北辙之背反的结果。不过却也正是由于此种背反，而更显出了姚氏所提出的第二层次之阅读经历的重要性。

近年来我由于撰写《灵谿词说》，因而对唐五代及两宋的词人既曾依时代之先后做了一番较为系统性的研讨；最近又曾尝试将西方文论融入中国传统词学，对词之特质做了一番融会中西的论析；而且还曾依据我研讨与论析的一点心得，对晚明之陈子龙与晚清之王国维两家之令词，分别做了一番结合理论与欣赏的实践的评说。在这种较为系统性、较为理论性、也较为客观性的反思之探索中，我对于词之特质，以及词之评赏的准则，遂似乎颇形成了一个自我的体系。而如果从这个新的视野再来重读纳兰词，我对纳兰词遂又有了一番新的体认。这一阶段的体认与我在本文开端所举引的青原惟信禅师之“三般见解”中的第三种见解所经历的过程，似乎颇有相近之处。惟信禅师是由“见山只是山，见水只是水”的单纯直感的认知，经历了一段“见山不是山，见水不是水”的如施友忠教授所说的“陶洗熔炼”的阶段，最后又回到了“见山只是山，见水只是水”虽似乎依旧单纯却已进入了“妙悟”之境界。至于我对纳兰词之体认，则是由直观之美感的第一阶段，欣赏了纳兰词的清新自然之美，然后经历了由知解与诠释去探求的第二阶段，遂以第一阶段直观之美感为浅薄，最后又重新认知了纳兰词之清新自然自有其胜过于知解与诠释的另一境界。我的这种体认，与惟信禅师悟道之过程本来颇为相似，但又并不尽同。我对纳兰词之体认，只不过是当我对词之特质与词之发展有了一种系统化的历史性的认知以后，所达致的一种新的体认而已，当然并不同于禅宗之“妙悟”。而既是透过了历史性之研读的一种认知，于是遂反而与姚斯所提出的第三层次的“历史性的阅读”，似乎颇有可以相通之处了。只不过姚氏在其所举引的波德莱尔一诗之阅读实例中，乃是将自波氏之诗发表以来的各种解说和评论都重新作了一番论述，然后提出了自己的见解。可是纳兰词却从来没有像波德莱尔的诗那样引起过什么不同的诠释和争议。不过，尽管纳兰之词与波氏之诗有着如此截然不同的差别，但我之所以达到了对纳兰词之第三阶段的体认，却确实也曾经历了一番对词之特质与词之发展的历史性的反思。如此说来，则我对纳兰词之论述所采用的方式和所获得的结果，与姚斯在第三层次之阅读中分析波德莱尔诗之方式与结果，虽然并不相同，但我对纳兰词的阅读之所以达到此一阶段，其带有历史性之反思的一点则是相同的。我想这大概也可算是一种理论方面的“相通”吧。以下我就将把我个人对词之特质和词之发展的一点反思之所得，以及透过此种反思所达到的对纳兰词之第三阶段的体认，略加论述。

## 四

先从词之特质谈起，我以为词之特质的形成，与词之源起及早期词之写作的环境，实在有着极为密切的关系。“词”在初起时本来只是伴随着隋唐以来一种新兴的乐曲而歌唱的歌辞。而为了依乐填词的缘故，因此在形式方面遂形成了字句之长短错落与声调之抑扬婉转的一种特美，此其一；再就早期之写作环境而言，除了最早的一部分民间词以外，自从诗人文士插手为这种新兴的曲调填写歌辞以来，其所写之作品乃大多为歌筵酒席间遣兴娱宾之场合下的产物。这在欧阳炯的《花间集·序》中，已有极为明白具体之叙述足可为证。在这种场合中，写作歌辞者既多是“西园英哲”“绮筵公子”，演唱歌词者更多是“南国婵娟”“绣幌佳人”，因此在内容情意方面遂形成了一种以写美女与爱情为主的女性化的特点。这两种由形式与环境所形成的特美相结合，遂使得词这种文学体式在基本上具有了一种要眇宜修的婉转纤柔之特点。这种特质落实于具体的作品之中，则又因每位作者的性格与身世之异，乃表现为以下多种不同之内容与风格：有颇为写实的香艳之作，如欧阳炯之《浣溪沙》（相见休言有泪珠）及《南乡子》（二八花钿）诸词；有颇为客观的唯美之作，如温庭筠之《菩萨蛮》（小山重叠金明灭）及同调（宝函钿雀金鹏）诸词；有以写风物取胜的清丽之作，如李珣之《南乡子》（烟漠漠）及同调（沙月静）诸词；有以艳笔写深情的秾挚之作，如顾夐之《甘州子》（一炉龙麝锦帷旁）及《荷叶杯》（金鸭香浓鸳被）诸词；有因身世经历而在写爱情之词中隐有乱离之慨的作品，如韦庄之《菩萨蛮》五首及《谒金门》（空相忆）诸词；有蕴涵家国之忧的沉郁缠绵之作，如冯延巳之《蝶恋花》（谁道闲情抛弃久）及同调（梅落繁枝千万片）诸词；有写亡国之痛的悲慨哀伤之作，如鹿虔扆之《临江仙》（金锁重门荒苑静）及李煜之《虞美人》（春花秋月何时了）诸词。在这些风格各异的作品中，最被后世词评家所称颂赞美的，自当推《花间集》中之温、韦与南唐词之冯、李诸家。即如张惠言与陈廷焯之推尊温词，既曾称其可以上比楚骚；又称韦词为“留蜀后寄意之作”，有“惓惓故国之思”；又谓冯“忠爱缠绵，宛然骚辨之意”。[(16)]再如时代较晚之王国维，则特别称美南唐之冯延巳，与中、后二主之词，既谓冯词“堂庑特大”，又谓中主《山花子》词有“众芳芜秽，美人迟暮”之慨；更谓后主词“俨有释迦基督担荷人类罪恶之意”。[(17)]如果综合这些词评家的说法来看，我们就会发现他们所称述的重点都在于这些词人的作品，可以引发读者的某些言外之想。这种评量观点的形成，我以为可以归纳为以下两点重要之因素：其一是由于伦理方面之因素，词之源起既本为合乐之歌辞，而文士之所写者遂大多为以写美女与爱情为主的筵前应歌之作。此自中国以言志与载道为主之文学传统言之，自为大雅之所不取，词学家为了提高这种本不能登大雅之堂的小词的地位，遂有意地以比兴喻托为之说，这是第一点因素。其二则是由于美学方面之因素，词之所写既多为美女与爱情，因此美人及其衣饰之美，遂可以由美感之联想而引人产生美人香草的喻托之思，而对爱情之期待与追寻的芬芳悱恻的情意，也与贤人君子之不得志的幽约怨悱之情颇有可以相通之处。因此遂易于引起说词者的某些言外之联想，这是第二点因素。而也就正由于词在产生之源起与产生之环境方面，既具有了如我们在前文所提出的两种特美，又在词之评量和诠释方面具有了这种重视言外之意的两点因素，于是词在发展中，遂同时在创作与评说两方面都逐渐形成了一种以幽微婉转而富有深蕴之余味为美的共同的反省和认知。因此南宋的词评家如张炎及沈义父等人，乃对柳永之俗词及苏、辛之末流的豪气词，都提出了不满之意见。这就正是因为词之发展到长调盛行以后，在铺陈叙写中如柳词者遂失去了令词的含蓄之美，而在发扬蹈厉中如苏、辛之末流者也失去了婉转之致的缘故。当然，我们也应该认识到，柳词之铺叙与苏、辛之豪气，就词体之演进言之，本都是时代与作者相结合所必然会产生的一种拓展；只是另一方面我们也不得不承认，词之长短曲折的形式，与诗之五言或七言之整齐的形式，在基本的特质上本来就有所不同。诗可以在平俗的叙写中成就为一种古朴质拙之美，或在发扬蹈厉中表现一种气势浑成之美。而词则由于形式方面之长短错综的原因，不易达成如形式整齐之诗的效果。因此，如写得浅俗，便往往会只显得浅俗，而不易形成一种古朴质拙之美；如写得过于豪

放，则又往往会不免流于叫嚣，而不易形成一种浑成之美。[(18)]在这种情况下，于是无论写词之人或评词之人，遂都养成了一种喜欢深求的趋势。清代常州派的比兴寄托之说之所以能够盛行一时，迄于民初而不衰，可以说就正是这种写词与评词之风气的最好的证明。而这种有意深求的结果，自不免使得工巧渐胜而真意渐失。于是王国维之《人间词话》乃一反常州派之词论，而提出了主“真”的“境界”之说，以为“能写真景物真感情者”，始得谓之为“有境界”。[(19)]而也就正是在这种评量之标准下，王氏对纳兰词遂提出了极高的赞美，谓“纳兰容若以自然之眼观物，以自然之舌言情，此由初入中原，未染汉人风气，故能真切如此。北宋以来，一人而已”[(20)]。王氏的这段话说得极有见地，只是对于“未染汉人风气”一句，我以为尚须加一个转语的说明。因为我们如果从纳兰生平的学习经历来看，则据其《墓志铭》、《神道碑》，与《年谱》等资料之所记叙，则我们自可见到纳兰之所以有今日之成就，实在正是由于他热心追求和学习汉文化之结果。即如他所编辑和撰写的《通志堂经解》、《渌水亭杂识》，以及《通志堂集》中所收录的诗文诸作，都可以见出他对于汉文化之热心学习与追求。即以其《饮水词》而言，也何尝不是学习和追求汉文化之结果，而王国维乃谓其“未染汉人风气”，故此言乃必须加一转语以作说明。私意以为此处之所谓“汉人风气”，自非泛指一切汉文化之风习，而乃是专指词之写作自南宋以来所逐渐形成的一种以思索安排来有意求深的写词之风气。至于纳兰之所以未曾沾染此种风气，则一则固可能果然由于其初入中原，对于词在发展中所形成的此种重视思力安排而有意求深的习气，尚未受到深刻之影响；再则也可能由于纳兰对于诗词之创作原有其重视性情之真的一贯的主张。即如其《渌水亭杂识》就曾载其论诗之语曰：“诗乃心声，性情中事也。……昌黎逞才，子瞻逞学，便与性情隔绝。”[(21)]又论词云：“词虽苏、辛并称，而辛实胜苏。苏诗伤学，词伤才。”[(22)]又综论诗词曲云：“曲起而词废，词起而诗废，唐体起而古诗废，作诗欲以言情耳……好古之士，本无其情，而强效其体，以作古乐府，殊觉无谓。”[(23)]从以上所引的这些话看来，则纳兰在诗词之创作方面其重视“性情之真”的主张，自是明白可见的。因此纳兰词遂特别表现了一种自然真切的品质。虽然这种品质，在我对纳兰词之阅读的第一阶段中，就已经有所体认。然而却一定要透过我们在前文所叙写的这一段历史的反思以后，我们才能够更加正确地看到纳兰词之脱除工巧返归自然的更深一层的意义和价值。不过，我在前面也曾叙及，词在发展中已形成了一种以幽微婉转而富有深蕴之余味者为美的共同的评赏标准，如果纳兰词仅只是具有自然真切之品质，如我在第一阶段之所认知，然而却没有深蕴之余味，浅薄而不耐咀嚼，如我在第二阶段之所评述，则纳兰词便自然只能列入宜浅不宜深的作品，而不值得做更深的探讨了。然而也就是在我经过了如前所述的历史性之反思性的阅读以后，却从中发现了他所具有的一种可以供人探求的幽微深隐的品质。以下，我们就将对纳兰词这方面的品质一加论述，并在论述中把纳兰词与其他令词之名家略加比较和研讨。

## 五

如我们在前面论及词之特质与词之发展时之所叙述，词在产生之源起与写作之环境中，既已形成了一种婉转纤柔之特质，可是当这种特质落实于作品之中时，却由于不同之作者与不同之风格，乃使后世之评词者在评说中建立了一种以富于感发之潜能及深远之意蕴为美的衡量之标准。因此虽同是写美女与爱情的伤春怨别之词，可是其中却有了高下的区分。于是温、韦、冯、李诸家，遂因其作品之富于引发读者联想之潜能，而在评价上胜过了欧阳炯及顾夐等纯写艳情的作者。关于温、韦、冯、李诸人之所以能在其作品中蕴涵有丰富之潜能，我在《论陈子龙词》一文中，也曾有所论述。我以为令词在发展中之所以形成了这种易于引人产生言外之想的潜能，盖由于以下几点因素：其一是由于在旧传统伦理道德中，男女之关系与君臣之关系颇有相似之处，而美人香草更是早就已形成为一种带有托喻性的语言之符码，因此写美女与爱情的小词遂因而也具含了一种引人产生言外之想的潜能，温庭筠《菩萨蛮》诸词，可以为此类作品之代表。其二则是由于令词极为盛行的五代期间，正为一充满战乱之时代，因此不少作者遂在其撰写伤春怨别

之小词时，同时也因时代背景之关系，于无意中结合了一份忧患与危机之意识，因而这一类小词遂也具含了引人产生言外之想的潜能。韦庄之《菩萨蛮》，冯延巳之《鹊踏枝》，及李璟之《山花子》与李煜亡国后所写的《相见欢》、《虞美人》诸词，可以为此类作品之代表。其三则是由于北宋初年的一些名臣，如晏殊、欧阳修、宋祁、范仲淹诸公，都投入了小词的写作，遂于无意中将自己的修养襟抱流露于作品之中，因而这一类作品遂也具含了引人产生言外之想的一种潜能，晏、欧诸家词，可以为此类作品之代表（关于以上诸家词之评述请参看拙著《迦陵论词丛稿》、《唐宋词名家论稿》及《中国词学之现代观》诸书）。如果以纳兰词与此三类词相比较，则纳兰词大多以自然真切取胜，此与温词之秾词丽句，时时可以发现语码，足以引人产生托喻之想的作品，自然有所不同，这是纳兰词与第一类词的差别。再则纳兰词所写者大多为一己的闲愁别恨，此与韦、冯及中主诸家词之隐含家国忧患之感的作品，自然也有所不同。至于以纳兰词与南唐后主词相较，则谭献《箧中词》虽曾引周之琦之评语，谓“纳兰容若，李重光后身也”[24]，盖以二家词皆具自然真切之风格，故尔初观之乃似乎颇有相近之处，但私意以为二家实有相当之差别，后主率真，纳兰柔婉。后主早期之作有颇为浅率者，但其晚期之作则因曾经历破国亡家之痛，更因其以全心对痛苦之投入，乃能透过个人之悲哀，写出了全人类所共有的悲哀，因而乃成就了如《谭评词辨》所称的“雄奇幽怨乃兼二难”[25]的一种特美；至于纳兰词则表现为一贯的一种柔婉凄哀，虽然下不犯后主浅率之病，然而遂亦不能上及后主雄奇之美。于是乃使人觉得在感发方面，纳兰词遂缺少了如后主亡国后所作之词的一种深远之致，而其主要原因当然也因为纳兰在生活方面也缺少了后主的一种忧患之经历的缘故。这可以说是纳兰词与第二类词的差别。至若再以纳兰词与晏、欧二家词相比较，则如我在《论晏殊词》与《论欧阳修词》二文之所言，晏词在伤感中常表现有一种圆融的理性的观照，而欧词则在伤感中常表现有一种遣玩的意兴，像这些意境可以说就都流露有作者之学养性情以及在人生历练中所形成的一种胸襟和怀抱。而纳兰词则似乎写伤感便只是伤感，而缺少了此种透过人生历练所达致的一种更为深远的意境。这可以说是纳兰词与第三类词的差别。而如果从这种衡量角度再将纳兰词与我在最近曾评说过的陈子龙词一相比较，则我们自然就也可以见到，陈子龙词之佳处原来乃正在其于无意中竟然与以上三类词之蕴含言外深意的特质，都有着某种暗合的因素，这正是何以陈子龙词也易于引起读者的言外之想的缘故。可是纳兰词则似乎缺少了这种与以上三类词相合的可以探求的因素，因此如果以追寻言外之深意的一点来看，纳兰词较之以上诸家乃似乎都有所不及。而这应该也就正是我在对纳兰词之体认的第二阶段中，何以认为纳兰词只宜浅而不宜深的缘故。

可是，如果我们把词之演进再做一次整体回顾的话，我们就会发现，词在演进之途中所增生的这些可以深求的质素，如语码之联想，忧患之意识，以及学养和襟抱等，原来也可以被认为都是属于词之本体以外的一些附加的质素。而如果我们若在此引一句禅宗的话来一加诘问的话，则在《六祖坛经》中曾记有六祖慧能问惠明禅师的一句话，说：“不思善，不思恶，正与么时，那个是明上座本来面目？”[26]私意以为词之为体本来也有一种可以脱除这一切附加之质素的本体之特美。即如我在前文所叙及的词在其产生之源起与演唱之背景中，本已形成了一种婉转纤柔的特美。虽然一般而言，这种特美之形成与早期词中多写美女与爱情的内容不无关系，但是我所说的词在本质方面的特点，却应该是连美女与爱情这种情事都不包含在内的一种纯属精微敏锐之心灵感受方面的婉转纤柔的本质之美。我的这种说法，初听起来似乎颇难理解，因为词中所写既是美女与爱情，那么词的本质之美又如何会与之并不相关呢？其实这种情况也并不难于理解。盖以词在初起时即本为应歌之作，写词之人本无言志之用心，是以其外表所写的美人与爱情之事件，事实上与作者并没有显意识中的心志之关系。然而词之微妙的作用，则又正在于其所用之形式与所写之内容往往于无意中可以引发作者心灵中某种本质之流露。而词之形式与内容既大多以婉转纤柔为主，因之其所最易引发者，乃亦为作者心灵中与此种性质相近的一种本质的禀赋。此种资质既是属于天生之禀赋，因

之每位作者之所得的多寡纯驳，与其显意识中之志意及后天之辞采、工力等，乃并无必然之关系。而如果以此种禀赋而言，则在两宋作者中，自当以秦观为得天独厚的一位作者，是以冯煦在其《宋六十一家词选·例言》中，乃云“他人之词，词才也。少游，词心也，得之于内，不可以传”[27]。私意以为其所以然之故，即正在于秦氏最善于表达一种心灵中柔婉精微之感受与他人之以辞采、工力，或学识、志意等后天所加之质素取胜者，都有所不同的缘故。即如秦氏之《浣溪沙》（漠漠轻寒上小楼）与《画堂春》（落红铺径水平池）等词[28]，就都可以作为此类作品之代表。只是秦观除了其本质上所禀赋的这种“词心”以外，另一方面他却也曾由于后天之学习而养成了一份追寻功业的志意，又由于仕宦之遭遇而经历了贬逐的挫辱，于是秦氏之词风遂如王国维在《人间词话》之所言，乃自“凄婉”一变而转为了“凄厉”。[29]这种转化，就正由于他后期的词作已经在其柔婉精微的词心以外，更增加了许多外来之质素的缘故。这种外加之质素，一方面使他的词增加了言外之深蕴的潜能，但另一方面却也使他的醇美之本质受到了相当的斫丧。而如果以纳兰与秦氏相比较，则私意以为纳兰乃是秦观以后也能具有此种“得之于内，不可以传”之难得而可贵之“词心”的另一位值得注意的作者。只不过秦氏既曾有追求功业之志意，又曾有遭遇贬谪之挫辱，因之遂使其本质所禀赋的精微柔婉之“词心”，由后天所增入的一些质素，而有了一种转变。至于纳兰，则因其在生活经历方面并未经历过什么重大的挫折忧患，因此就后天所增入之质素而言，较之秦氏虽似乎缺少了某种深度，但另一方面，则纳兰却也因此而保持了较之秦氏更为清纯的一份纤柔婉转的词心。而这实在也就是我在前文所曾言及的“即浅为美”的一种可贵的资质。这种美的认知，与我在对纳兰词之体认的第一阶段中所直觉感受的美，虽然仍同是一种美，但现在的感受却已是经过了对词之特质与词之发展的整体反思之后的一种认知，与第一阶段的认知虽看来相似但事实上却已经有了很大的不同。这当然已是属于我对纳兰词之体认的第三阶段的一种认知，但这种认知却尚非我对纳兰词之此一阶段的体认之全部：那就因为如我在前文所言，我在此一阶段中不仅曾认识到纳兰词之即浅为美的一点特色，同时我还更曾认识到纳兰词之也可以即浅为深的另一点特色。下面我们就将对其即浅为深的特色也略加研讨。

说到词之意境的浅深之问题，本来如我在前文之所言，小词之所以产生了深蕴之潜能，原是由于词在发展中融入了某些外来之质素的缘故。在这方面，纳兰词虽然缺少了如南唐冯、李诸家的忧患与危机之意识，也缺少了如北宋晏、欧诸家的修养和襟抱，更未曾经历过如秦观在仕途中所经历的挫折和打击。然而纳兰却曾自以其天生所禀赋的一份纤柔善感的词心，无待于这些强烈的外加质素，而自我完成了一种凄婉而深蕴的意境。至于这种意境之形成，则私意以为似可分为内在的与外在的两方面之因素。先就内在之因素言之，所谓纤柔善感之词心，本当为词人生而具有的一种最基本的禀赋，只是这种基本的禀赋在不同的词人中又可分别为多种不同之品质。即以一般被认为词风相近的几位词人而言，如南唐之李煜，北宋之秦观，明末之陈子龙，以及我们现在所讨论的清初之纳兰，就其最基本的禀赋言，可以说每个人都不失为一位具有纤柔善感之词心的作者，可是其词心之品质却实在又各有极大的差别。李煜之词心，在敏锐善感以外还具有一种任纵和耽溺之性质，故其词风乃表现为一种无反省无节制的纯真而奔放的感情的投注。秦观之词心，则在纤柔善感以外还具有一种追求仕进的志意，故其词风乃于凄婉以外别有一种理念和情致。陈子龙之词心，则在敏锐善感以外还更有一份才子之柔情与烈士之忠义，故其词风乃表现为一种婉约之风格且富喻托之深意。至于纳兰之词心，则既不似李煜的任纵奔放，也不似秦观之有一份追求仕进的志意，亦不似陈子龙之诗酒风流和奋发忠义，纳兰所有的似乎只是一份纯乎纯者的易于感发且富于关怀的纤美柔善的心灵。至于这一份纤美柔善之词心何以在其词作中形成了一种凄婉而深蕴的意境，则我们自然就还要结合纳兰生平的一些外在因素来略加说明。

纳兰之一生，从外表来看固正如我在前文所言，似乎只是一个贵介公子，未尝知世间忧患为何物，然而仔细一查考，我们就会发现纳兰的内心中实在也可能深蕴着不少悲苦和矛盾。

而要想了解他这些深蕴的悲苦，我们自不得不对他的家世和生平略加介绍。据《东华录》及《清史稿》之记载，纳兰之先世本为蒙古人，原姓土默特，其后土默特占领了纳兰部之土地，遂以纳兰为姓氏，又因居近叶赫河岸（今辽宁省开原附近），遂建国称叶赫。当建州女真族的努尔哈赤扩展其势力时，与叶赫部发生战争。叶赫部大败，纳兰之曾祖金台什被执缢死。[30]而努尔哈赤则原曾纳金台什之妹讳称孟古姐姐者为其妃嫔，生皇太极，为努尔哈赤所爱，立为太子。其后清兵入关，皇太极遂成为清朝入关后的第一位皇帝。[31]而纳兰族与清皇族之关系遂由先世之仇雠，一变而为天潢之贵胄。而纳兰之父明珠则在康熙朝曾由总管而授弘文院学士，历任兵部尚书、吏部尚书，累迁武英殿大学士、太子太傅，又升任为太子太师，权倾一朝。[32]至于纳兰自己，则于十八岁中顺天乡试举人，次年会试，因病未能参加殿试。遂致力于读书，开始撰写《渌水亭杂识》，并编订《通志堂经解》。二十二岁参加殿试，赐进士出身，授三等侍卫，其后累迁至一等侍卫。当康熙至关内关外江南江北各地巡幸时，纳兰几乎没有一次不参与扈从之役，甚得康熙赏爱，曾被派遣觇视梭龙诸羌，有意将大用之，而纳兰遘疾遽殁。享年不过三十一岁而已。[33]从表面上看纳兰的生命虽然短暂，但生为大学士太傅明珠之爱子，又仕为圣祖康熙皇帝之近侍，此就常人言之，固应皆属于难得之幸事。然而就纳兰锐感之词心来说，则私意以为其中实蕴涵有深隐难言之痛苦。首先就清朝皇室与叶赫一族之恩怨言之，纳兰曾祖金台什之败死，盖在努尔哈赤立国建元之天命四年（1619），而纳兰则生于顺治十一年二月（1655年1月），其间相去不过仅有三十六年而已。纳兰随康熙巡幸关外至混同江附近时，曾写有一首《满庭芳》词，其中有句云：“须知今古事，棋枰胜负，翻覆如斯。叹纷纷蛮触，回首成非。剩得几行青史，斜阳下、断碣残碑。年华共，混同江水，流去几时回。”[34]其所慨者，自当是指清兵入关以前在关外各部间的征战。如此则前清与叶赫部之间的一段恩怨，当然也就可能隐寓在其中了。这种难言的恩怨，还只不过是纳兰心中所可能含蕴的矛盾痛苦之一端而已。其次，再就纳兰与其父明珠之间的关系言之，则据《清史稿》列传所载，谓“明珠既擅政，簠簋不饬，货贿山积。……市恩立威，因而要结群心，挟取货贿”[35]。而纳兰之为人，则据韩菼为纳兰所撰之《神道碑》，曾称其“虽履盛处丰，抑然不自多，于世无所芬华，若戚戚于富贵而以贫贱为可安者。身在高门广厦，常有山泽鱼鸟之思”[36]。徐乾学为撰《墓志铭》，亦称其“闭门扫轨，萧然若寒素。客或诣者，即避匿，拥书数千卷，弹琴咏诗自娱悦而已”[37]。纳兰在他自己所写的《金缕曲·赠梁汾》一词中，也曾自谓：“德也狂生耳，偶然间，缁尘京国，乌衣门第。”[38]又在其所写的《满江红·茅屋新成即赋》一词中，也曾自慨云：“问我何心，却构此三楹茅屋。可学得、海鸥无事，闲飞亲宿？百感都随流水去，一身还被浮名束。”[39]凡此种种记叙，我们都可见到纳兰对富贵利禄之轻视鄙薄的态度，这与他父亲明珠之弄权贪敛之作风可以说是鲜明的对比。我们自不难想见纳兰对他父亲的作风必有不能同意之处。可是在另一方面纳兰却又是一个非常恭谨孝友的人物。《清史稿·文苑传》曾称其“事亲孝，侍疾衣不解带，颜色黧黑，疾愈乃复”[40]。是则纳兰与其父明珠之间，一方面既可能有一种由性格不同所形成的矛盾，而另一方面则又有父子天性之至情，两者间要勉力求全，像这种情况可能在其锐感之词心中，也是造成其深隐的矛盾和痛苦的又一端。其三更就纳兰与康熙皇帝之间的关系来说，据徐乾学所撰之《神道碑》谓纳兰之为侍卫“常佩刀鞬随从，虔恭祗慄……遇事劳苦，必以身先，不避艰险退缩，上心怜之。其前后赍予重叠……值万寿节，上亲御笔书唐贾至《早朝》诗赐之。后月余令赋诗献，又令译御制《松赋》，皆称善久之”[41]。即此可见康熙对纳兰之爱赏，亦可见纳兰对康熙之忠荩。而谁知就在这种赏爱与忠荩的君臣关系中，纳兰的深心之内也同样蕴涵有一份矛盾与痛苦。严绳孙在《成容若遗稿序》中，即曾谓其“及官侍从，值上巡幸，时时在钩陈豹尾之间，无事则平旦而入，日晡未退，以为常。且观其意惴惴有临履之忧，视凡为近臣者有甚焉”[42]。严氏又曾在其为纳兰所撰之《哀词》中，谓“人以为贵近臣无如容若者，夫以警敏如彼，而贵近若此，此其夙夜寅畏，视凡人臣之情必有百倍而不敢即安者，人不得而知也”[43]。盖亦如我在前文所言，词人所禀赋之词心乃各有不同之品质，如果以纳兰与后主李煜相比较，则后主之词心乃常表现为一种无反省无节制的发泄和投注，而纳兰则以其纤美柔

善之品质，既常因其锐感而表现为过度的矜慎，又常因其柔善而表现为一种和柔巽顺的承受。韩菼所写的《神道碑铭》，即曾谓纳兰之为侍从，“上有指挥，未尝不在侧。无几微毫发过。性周防，不与外庭一事”，关心“治乱”“民情”，“而不敢易言之”。[(44)]纳兰内心之痛苦，原是可以想见的。何况侍从的生活又往往迫使其与所爱之人常在两地分离的相思怀念之中。因此纳兰的诗词凡写到扈从生涯的，除去一些应制之作不得不出之以颂美之言，还有一些写江南或塞外的风光以外，其余大多数作品，如其《清平乐·发汉儿村题壁》一词所写的“参横月落，客绪从谁托。望里家山云漠漠，似有红楼一角。不如意事年年，消磨绝塞风烟。输与五陵公子，此时梦绕花前”，及其《踏莎行·寄见阳》一词所写的“金殿寒鸦，玉阶春草，就中冷暖和谁道。小楼明月镇长闲，人生何事缁尘老”诸句[(45)]，所写的就是他对侍从之生涯所感到的悲凄无奈之情。这自然是他内心中所深蕴的矛盾痛苦之又一端。

以上我们所叙述的纳兰内心中所深蕴的悲苦之情，一方面虽不似五代之冯、李，北宋之秦观，或明末之陈子龙诸人所遭遇和经历的忧患挫伤，但另一方面则这种父子、君臣、家人、仕宦中的难言之恩怨，却更足以使人感到抑郁悲凄。前者往往是一种强烈的打击，可以使作者之词心在本质上产生某种激变；而后者则往往是一种柔缓的浸润，虽不足以使作者之词心在本质上产生某种激变，但却可以使作者之词境反映出一种特殊的情调和色彩。于是纳兰之词遂能在不伤损其柔美之词心的本质之情况下，于清新自然中流露了一种凄婉而使人寻味的意境。而这也就正是我在本文开端所曾提出的纳兰词在“即浅为美”以外，所更别具的一种“即浅为深”的意境与风格。这种透过多方面之反思所获得的认识，也就是我对纳兰词之第三阶段的体认。

写到这里，本文原已可以告一结束，但我却还想藉此机会，再做一些补充的说明。读者一定还记得我在本文开端曾跑过一次野马，我曾经由我个人对纳兰词之体验的三个阶段，而联想到了禅宗青原惟信禅师所提出的悟道的三般见解，又联想到了西方接受美学家姚斯所提出的阅读的三个层次。我现在所要说明的就是，我在开端所跑的野马并非全然无谓，这三个“三”的数目字的巧合，也并非纯属偶然，虽然这三种体验所意指的范畴并不相同，然而它们却共同说明了人类在学道与读诗的求得知悟的努力中，要想由浅入深，由幼稚到成熟，都必须经过某一种磨炼和反思的过程。记得多年前台湾的名诗人余光中先生曾在一篇文章中提出过“半票读者”之说，其所指者当然就是一些幼稚肤浅在鉴赏方面不够成熟的读者。只是如何方能使一个人的鉴赏水平达到成熟的境界呢？这实在是个极难答复的问题。如果以学诗与学禅并论，青原惟信禅师虽也曾提出了“三般见解”之说，但也未曾明白指示出他自己何以达到第三种见解的过程。记得前几年我在大陆讲授诗词时，就曾有同学问我说：“老师，你对诗词的赏析我们都很喜欢听，只是你能不能把怎样赏析诗词的方法告诉我们呢？”当时这一问确实把我问得不知从何答起，只好告诉同学们说：“诗词之创作本无定法，因此诗词的赏析也并无定法。每一篇作品都是自发而且自足的一个单独的艺术生命，所以诗词的赏析也应该针对每一篇作品而有不同的方式，我们很难为之拟出一个死板的模式。因此你们要想学习怎样赏析诗词，只有从多读和积学入手。读得多了，自然会有神而明之，豁然贯通，取之左右逢其源之一日。”我想那些同学对我这种“本无定法”的回答，一定相当失望。其后不久，我就读到了姚斯的阅读的三个层次之说，我以为姚氏之说，对于诗歌评赏中的此一难题，确实已经就文本之体认和分析之过程方面，做出了极具理论性的说明。姚氏所提出的“美感的感知性的阅读”与“反思的说明性的阅读”两个层次，大体上可以说代表了读者对于文本的感性与知性的两种基本的认知活动。只不过这两种认知活动还都只是一种属于读者的个人视野，而要想真正对一篇作品做出正确的评赏和分析，则更需要有一种历史性的阅读视野。姚氏的这些说法，对于初学诗而不知如何加以赏析的同学们而言，应该可以说是既基本又扼要的一个答复。而因此遂更使我联想到，当我指导学生们撰写论文时，他们所面对的一些困难。一般说来，我所指导的研究生们大体上可分几种不同类型：一类以感性胜，对于诗歌有敏锐的感受而且有强烈的爱憎，但却缺乏反

思和说明的能力，因此难以写出像样子的论文；另一类则以知性胜，喜欢征引资料做详细的考证和理论的排比，但对于诗歌本身的评赏则缺乏敏锐的感受，因此虽能写出颇具规模的考证性的论文，但却往往坐对文本而不能赞一辞；更有一类学生则极富于感发之联想，对于一首诗歌可以做出多种不同的诠释。虽然诗歌之可以有多义性，固早已为今日人所共知的一种通行之理论，但多义与谬说的界限究竟何在？怎样才能够在多义的诠释中使之不流于荒谬？对这些学生而言则是一个极大的难题。而姚氏的三个层次之说，则既在第一个层次与第二个层次之间，对感性与知性两方面完成了互补的作用，又在第三个层次方面，以历史性的视野补救了个人的褊狭和荒谬。因此当我读了姚氏之说以后，就很想将姚氏之说对同学们做一个例说的介绍。可是套用一个理论而亦步亦趋的评说方式，又一向为我所不喜，而我对纳兰词之体认既恰好也曾经历了三个不同的阶段，于是遂缘此巧合而将我对纳兰词之体认的三个阶段，与姚氏之阅读的三个层次，做了一番比附的说明，更请了青原惟信禅师来为之做旁证，而且不惜舍身为人，竟然将自己过去幼稚的想法与个人的生活都做了诚实的招供。我的目的只是想为青年的读诗人，提出一个如何在评赏诗歌方面求得渐进的实例的参考。只是，纳兰词对于姚氏的理论而言，实在并不是一个很好的例证，因此我在行文中遂不免显得侧出旁生，突破了谨严的一般论文的规范。不过私意以为，这种似而非是的侧出旁生之说，却也正好可以证明姚氏之说有基本上的可以相通的普遍性。这也就是我之所以在本文加上这一段话来为自己作说明的主要缘故。

最后，我还想附上两段赘言和两首诗句来为本文做一结束。第一我所要说的乃是自己曾由本文之不成章法，而联想到了杜甫的一句诗，和苏轼的一段论行文的话。杜甫在《曲江三章》一诗之开端自叙其为诗，曾写有“我诗非今亦非古”一句话；苏轼在《文说》一篇中自叙其为文，则曾有“如万斛泉源，不择地而出……常行于所当行，常止于不可不止”几句话。我的这篇文稿当然不敢和杜老及苏公相比，不过他们所说的“非今非古”及“不择地而出”的话，却颇使我想要借用来做一番自嘲和自解的藉口，此其一。第二我所要说的乃是，我近来所撰写的《论陈子龙词》及《论纳兰词》两篇文稿所评说的两位作者，与我个人某些方面都有一些暗合之处。纳兰与我之里籍相同，我在本文开端固已早曾述及；至于号称为卧子的陈子龙，则其生辰乃恰好与我的生日相同，这当然只是一种巧合，我也并没有想要藉此来与纳兰及卧子相攀附之意，不过这种巧合却也曾使我在评说中，增加了不少亲切之感，此其二。而由于以上二则赘言所叙写的一些因缘，我遂凑成了两首小诗，现在我就将这两首诗抄录下来，并藉之对本文做一结束。诗云：

我文非古亦非今，言不求工但写心。

恰似涌泉无择地，东坡妙语一沉吟。

我与纳兰同里籍，更同卧子共生辰。

偶对遗编闲评跋，敢言异世有扬云。

〔附言〕

为了使中国读者便于理解起见，我想把葛德谟与姚斯二家之说，用中国式的语言略加说明。葛德谟的“合成视野之说”，意思是说每个人在阅读时都有由其个人生活经验与读书经验所形成的一个视野水平，他对作品的理解就是透过他自己的这个视野水平而理解的。但如果只凭自己个人的这一视野水平来理解，又不免会产生主观的偏差，所以就必须要结合文化传统的历史视野来阅读，通过这个所谓“合成视野”才能达到较正确的理解。这是指在理解和诠释中的一般情况而言的。

至于姚斯的阅读视野的“三个阶层”之说，则是想把读者阅读和诠释的体验过程再加以深细的剖述而分别为三个层次：第一个层次是对于作品的形式和声音等各方面直觉的美感的感受；第二个层次是较为理性的对作品内含的反思和探索；第三个层次则是除以上两层理解外，还要参考自这篇作品出现以来，在过去被读者阅读和诠释的接受过程中所形成的多种诠释。如此才不致由个人的主观而产生误解。

私意以为葛、姚二家之说，对吾人理解和诠释作品时的阅读活动，极具参考价值。只不过在参用其理论时，不可将其作为死板的模式来加以生硬的比附，而当就其所提出的阅读及诠释之活动中的某些基本原则，做灵活的或正或反的参考。本文所做的就是这样一种尝试。

---

(1) 谭献：《复堂词话》，见《词话丛编》第4册，第3997页。
(2) 沈惟贤：《片玉山庄词存词略序》，原书未见，据《白雨斋词话足本校注》转引，齐鲁书社1983年版，第237页。
(3) 《五灯会元》卷十七，台湾广文书局1971年版，第1679页。
(4) Hans Robert Jauss，*Toward an Aesthetic of Reception*，University of Minnesota Press，1985，pp. 139-185.
(5) 施友忠：《二度和谐及其他》，台湾联经出版事业公司1976年版，第100页。
(6) Hans-Georg Gadamer，*Truth and Method*，translated by Garrett Barden and John Cumming Continuum，New York，1975，p. 269，p. 337，p. 271.
(7) Hans Robert Jauss，*Toward an Aesthetic of Reception*，University of Minnesota Press，p. 141.
(8) Ibid.，pp. 143-161.
(9) Ibid.，pp. 170-185.
(10) 朱自清：《朱自清古典文学论文集》下册，上海古籍出版社1981年版，第364—391页。
(11) 李勖：《饮水词笺》，台湾正中书局1959年版，第118、119、131页。
(12) 徐乾学：《神道碑》，见《饮水词笺》，第9页。
(13) 《饮水词人年谱》，见《饮水词笺》，第26—28页。
(14) 同上书，第502页。
(15) 以上所引诸词，见《饮水词笺》，第104、113、281、97、206、375、231页。
(16) 见《词选续词选校读》，台湾艺文印书馆1959年版，第6、38、48页；《白雨斋词话》，见《词话丛编》，第3801—3803页。
(17) 见《蕙风词话　人间词话》，香港商务印书馆1961年版，第196、198页。
(18) 苏、辛二家词则在豪放中仍能够保有词所特有的一种曲折深蕴的特美，此乃由于二家之学养性情之所得，固非其末流之词人所能模仿企及者。可参看拙撰《论苏轼词》与《论辛弃疾词》二文。
(19) 《蕙风词话　人间词话》，第193、217页。
(20) 《蕙风词话　人间词话》，第193、217页。
(21) 纳兰性德：《渌水亭杂识》，见《通志堂集》第4册，卷十八，上海古籍出版社1979年据康熙刻本影印，第2页上。
(22) 同上。
(23) 同上书，第6页下。
(24) 谭献：《箧中词》，见《历代诗史长编》第21种，台湾鼎文书局1971年版，第21页上。
(25) 谭献：《复堂词话》，见《词话丛编》第4册，第3993页。
(26) 《六祖坛经笺注·行由品第一》，美国佛教会据中华佛教图书馆藏版1933年影印，第17页。
(27) 冯煦：《蒿庵论词》，见《词论丛编》第4册，第3587页。
(28) 见《全宋词》第1册，台湾“中央”舆地出版社，第460—461页。
(29) 见《蕙风词话　人间词话》，第204页。
(30) 见《东华录》卷一，中华书局1980年版，第10—11页；《清史稿·太祖本纪》，中华书局1976年版，第12页。
(31) 见《东华录》卷一，第16页；《清史稿·太宗本纪》，第19页。
(32) 《清史稿·明珠传》，第9992—9994页。
(33) 《饮水词人年谱》，见《饮水词笺》，第19—49页。
(34) 《饮水词笺》，第417页。
(35) 《清史稿·明珠传》，第9993页。
(36) 《通志堂集》第4册，第14页上。
(37) 徐乾学：《纳兰墓志铭》，见《饮水词笺》，第4页。
(38) 见《饮水词笺》，第478页。
(39) 同上书，第409页。
(40) 《清史稿·文苑传》，第13361页。
(41) 徐乾学：《纳兰神道碑》，见《饮水词笺》，第10页。

(42) 严绳孙：《成容若遗稿序》，见《通志堂集》第1册，第1页。
(43) 同上书，第4册，第23页。
(44) 严绳孙：《成容若遗稿序》，见《通志堂集》第4册，第14页上。
(45) 《饮水词笺》，第246、460页。

# 常州词派比兴寄托之说的新检讨

有清一代号称为词的中兴时代，不仅作者辈出，而且标举词派，蔚为宗风，先后兴起的有浙西、阳羡、常州诸派。如果以创作而言，则浙西一派标举姜、张之骚雅，自朱竹垞开其端，厉樊榭振其绪，固曾盛极一时；而阳羡一派则崇尚苏、辛之豪放，以陈迦陵为领袖，亦曾风靡当世。然而浙派之末流，既由于一意讲求典雅清丽，而渐流于浮薄空疏；阳羡派之末流，又由于一意讲求激昂豪放，而渐流于叫嚣粗率。此外，在理论方面，浙西及阳羡二派，也都没有建立起完整的体系来。所以常州一派，乃得于前两派都已渐趋衰败之际，乘时而起，而且更因其后继得人，倡导有方，遂形成为清代词作与词论之一大宗支。光绪间，缪荃荪编辑《国朝常州词录》三十一卷，收四百九十八家词共三千一百一十阕，虽其所选重在地域，不重在词派，然而标举常州，则常州派声势之盛已可概见一斑。就常州派之理论而言，则常州词论实始于常州武进之张惠言、张琦兄弟之编辑《词选》一书，推尊词体，上比《风》、《骚》，以比兴寄托为作词与说词之方法，既开途径，又标宗旨，遂奠定了常州一派之理论基础。

其后，张氏更传其学于其甥同邑之董士锡，董氏又传其学于其子董毅及另一常州人荆溪之周济。董毅编有《续词选》，而于词论则并无申述。至于周济则编著有《介存斋论词杂著》、《词辨》及《宋四家词选》等书。于是，常州派词论得周济之推阐，乃益得以修正补充而发扬光大。自兹而后，以迄晚清及民初之词人及词论，乃几乎无不尽在常州一派的影响笼罩之下，如宋翔凤之《香草词自序》、丁绍仪之《听秋声馆词话》、蒋敦复之《芬陀利室词话》、江顺诒之《词学集成》、谭献之《复堂词录叙》及《谭评词辨》、谢章铤之《赌棋山庄词话》、陈廷焯之《白雨斋词话》、沈祥龙之《论词随笔》、张德瀛之《词徵》以及况周颐之《蕙风词话》等，从他们的词论中都可以明显地看出曾经受到常州词论影响的痕迹。以至于晚清著名之词人如王鹏运、朱祖谋等，虽无论词之专著，但从朱氏之《彊村语业·杂题我朝诸名家词集后》的二十四首《望江南》词来看，他既曾推尊张惠言之《词选》云“回澜力，标举选家能”，又赞美周济之《词辨》云“金针度，《词辨》止庵精”，也都可见其对常州词论推崇之一斑。而且当庚子之乱，八国联军占领北京时，朱氏更曾与王氏及一些其他困居北京之友人合作填词，借比兴以寄托幽忧，后来编订为《庚子秋词》。此外，朱氏更曾将王鹏运之词，比之于常州派所推重之南宋以寄托为词来写亡国之恨的王沂孙的《花外集》，又以之与常州派之创始人张惠言的《茗柯词》相较，赞美王氏的词说：“得象每兼《花外》永，起孱差较《茗柯》雄。”凡此都可见朱氏与王氏不仅曾受到常州词论之影响，而且他们在写作方面，更隐然是常州词论之实践的作者。朱氏与王氏都是晚清的词学大家，则常州词派影响之深远可见，所以龙沐勋在其《论常州词派》(1)一文中，曾经说：“常州派继浙派而兴，倡导于武进张皋文（惠言）、翰风（琦）兄弟，发扬于荆溪周止庵（济，字保绪），而极其致于清季临桂王半塘（鹏运，字幼霞）、归安朱彊村（孝臧，原名祖谋，字古微）诸先生，流风余沫，今尚未全歇。”龙氏此文发表于1941年，据其所言，则常州派影响之久远及常州派词论之重要可知。而且常州派所标举的比兴寄托之说，又是中国文学批评理论中，自《诗》、《骚》以来就曾引起过普遍重视的问题，因此，常州派词论实在乃是中国传统文学批评中传世最晚却保留有传统观念最深，因而也最值得我们研讨和重视的一派词论。只是常州派词论之影响牵涉既广，而各家词论之言又多重复错出之处，如果一一遍举，反不免琐杂繁复，徒乱人意。所以本文只想以常州派创始人张惠言及其后继之集大成者周济二家之重要词论为主，对常州派词论作一种标举重点的评析，再以现代之文学理论，对其比兴寄托之说试加检讨，以略窥此一派曾影响中国近世之词学既广且久之

常州词论，在客观的评定下，其得失利弊与其真正之价值究竟何在。

首先我们所要看的，当然是常州派的开山著作，张惠言兄弟所编的《词选》。在这本书中，可以作为常州派理论之根据的，不过是张惠言的一篇叙文和他兄弟张琦的一篇《重刻〈词选〉序》，以及他的弟子金应珪的一篇《后序》而已。在这几篇序文中，并没有精密周到的理论体系，我们勉强为之整理，大约可以归纳出以下几个重点来：

（一）《词选》一书编辑之年代及目的：

嘉庆二年，余与先兄皋文先生同馆歙金氏。金氏诸生好填词。先兄以为，词虽小道，失其传且数百年，自宋之亡而正声绝，元之末而规矩隳，窳窔不辟，门户卒迷。乃与余校录唐、宋词四十四家，凡一百十六首，为二卷，以示金生。金生刊之。（张琦《重刻〈词选〉序》）

（二）论词之起源：

词者，盖出于唐之诗人，采乐府之音，以制新律，因系其词。（张惠言《词选·序》）

（三）论词之定义：

传曰："意内而言外谓之词。"其缘情造端，兴于微言，以相感动，极命风谣里巷男女哀乐，以道贤人君子幽约怨悱不能自言之情，低徊要眇，以喻其致。盖《诗》之比兴，变风之义，骚人之歌，则近之矣。（张惠言《词选·序》）

（四）论词之评定标准：

其文小，其声哀，放者为之，或跌荡靡丽，杂以昌狂俳优。然要其至者，莫不恻隐盱愉，感物而发，触类条鬯，各有所归，非苟为雕琢曼辞而已。（张惠言《词选·序》）

（五）论编辑《词选》之宗旨：

第录此篇，都为二卷，义有幽隐，并为指发，几以塞其下流，导其渊源，无使风雅之士惩于鄙俗之音，不敢与诗赋之流同类而讽诵之也。（张惠言《词选·序》）

（六）论为词之三蔽：

义非宋玉而独赋蓬发……揣摩床第，污涉中冓，是谓淫词，其蔽一也。……诙嘲则俳优之末流，叫啸则市侩之盛气……是谓鄙词，其蔽二也。规模物类，依托歌舞，哀乐不衷其性，虑叹无与乎情，连章累篇，义不出乎花鸟，感物指事，理不外乎酬应，虽既雅而不艳，斯有句而无章，是谓游词，其蔽三也。（金应珪《词选·后序》）

除了以上这一些理论之外，在《词选》一书中，他们还曾分别对某些词人的作品，举出一些所谓"义有幽隐，并为指发"的实证。只是如果一一加以征引，未免过于繁杂，所以此处暂时从略，俟以后讨论到常州派词说之得失利弊时，再分别择其重要者来加以援引和评论。现在我们所首先要讨论的，则是常州派之基本论点是否正确的问题。从上面我们所列举的几则理论来看，张氏乃是有心于推尊词体，以比兴寄托之义说词，欲使之得以上比《风》、《骚》。此种词论，一则可以校正浙西、阳羡二派末流的空疏及粗率之

弊，再则可以使在旧日传统观念下之士大夫不至于再鄙视词为小道，而敢于坦然地从事于词之研读及写作，使词之地位得以提高，使词学得以成立为一门足以为士大夫所承认的学问。这对于词的振衰起弊，确实有极大的功绩，是其用心及影响，皆不可谓为不善。只是仔细分析起来，张氏的理论，在基本观念上，却有着几点误谬之处。

第一点最先应该辨明的乃是他对于词所下的定义。张氏以“意内言外”四个字来作为词的定义而再加以申述，用“缘情造端，兴于微言”来作为对于外在的“言”的说明，又用“以道贤人君子幽约怨悱不能自言之情”来作为内在的“意”的说明。其意盖以为“词”这一种体式之所以定名为“词”，就是因为它乃是用一种美丽幽微的言辞作为媒介，来寓托表示一种贤人君子的怨悱之情的作品。这实在是一种误谬的说法。因为以“意内言外”来解释“词”字，乃是东汉时代许慎在《说文解字》中的说法，而许氏所说的“词”，事实上乃是“语词”的“词”，与后来晚唐、五代时兴起的所谓“词”这一种韵文体式，原来并没有任何关系。所以谢章铤在其赌棋山庄文集·与黄子寿书中，就曾经驳正张氏之说云：“词之兴最晚，许叔重之时安有减字偷声之长短句者。”张惠言用汉代许慎《说文》中解释“语词”之“词”的话，来解说晚唐、五代以来一种新兴的韵文体式，其牵强附会，当然是显然可见的，而张氏居然用了这种显然可以见其误谬的说法，殆亦并非全然无故。第一，张氏本来是一位经学家，所以喜欢引据故说，以解经的方法来说词。第二，早在宋代的陆文圭所写的《山中白云词序》中，就已经开始牵附以“意内而言外”为“词”之定义了，是则此说纵属错误，其错误也并不自张氏才开始。第三，张氏欲推尊词体，所以有心假借古义，以作为其比兴寄托之说的根据。因此，谢章铤在其与黄子寿论词书中，就曾经又说：“若‘意内言外’之说，则词家敷假古义以自贵其体也。”是则张氏为词所下的定义，虽然有着某一种牵强附会的误谬，可是张氏本身却亦自有其如此加以解说的原因与目的，其用意也未可厚非。只是如果想要以“意内言外”四个字的牵强附会的定义，来作为对于古今所有词人和词作的衡量及解说的标准，把它们一概笼罩于这种谬见之下，那就未免失之于欺妄和武断了。

张氏对“词”所下的定义既不可信，那么词的名称又究竟何所取义呢？要想对此问题加以解答，我们就不得不牵涉到词之起源的问题了。关于词之起源，历来原有许多不同的说法，约而言之，则词乃是中晚唐以后，一种新兴的歌曲。只就这一点而言，则张惠言所说的“词者，盖出于唐之诗人，采乐府之音，以制新律，因系其词”的说法，实在是不错的。词既然是当时一种新兴的歌曲，则其被称为“词”的取义，实在极为简单，不过是合乐来唱的歌辞的意思而已，而歌辞这两个字本是一种极普遍的称谓，原来也并不专指某一种诗歌的体式。所以词在初起时，本无“词”之定名，如欧阳炯《花间集序》称其所集为“曲子词”，孙光宪《北梦琐言》则谓五代时“晋相和凝少年时好为曲子词……号为曲子相公”，王灼《碧鸡漫志》叙词之起源云“盖隋以来，今之所谓曲子者渐兴”，是词在初起之时，原但就其可歌唱之性质称为“曲子”，或就其为写定之歌辞称为“曲子词”而已。其后宋之词人，则或者就其可以合乐而歌，而谓之“乐府”；或者因其发展之继承诗歌而来，而谓之为“诗余”；或者以其形式之多为长短不一之句式，而谓之为“长短句”。总之，词在初起之时并不专名为“词”，乃是显然可见的，而其后之独以“词”称者，实在应该乃是“曲子词”的简称，而“曲子词”则不过是歌辞（song　words）的意思，并没有什么“意内言外”的深义存乎其间。所以即使就张惠言自己所叙述的词之起源来看，他为词所下的“意内言外”的定义，也是不可信的。这是需要辨明的第一点。

第二点应该辨明的，则是张氏以词来上比《诗经》的问题。张氏盖因词在初起时，乃是合乐而歌的歌辞，就把词拿来与合乐而歌的《诗经》中的歌谣相提并论，以为同属于里巷风谣，又因《诗经》中之风谣是有比兴、变风之义的，所以就认为词也应该同样的有比兴、变风之义。要想证明张氏此一说法的错误，首先我们不得不先简单说明一下《诗经》中的所谓比兴、变风之义。“比”和“兴”原来乃是诗之六义中的两个名目。关于六义，本文不暇详说，现在只就一般人对“比”和“兴”的观念，作一简单说明。有关“比”、“兴”之

义，最普通的可归纳为两种说法。其一是但以“比”、“兴”为诗之作法者，如晋挚虞《文章流别论》云：“比者，喻类之言也；兴者，有感之辞也。”朱熹《诗集传》则云：“兴者，先言他物，以引起所咏之辞也。”这都是仅就作法而言的。其二则是以为比兴不仅为诗之作法，而且兼有美刺之意者，如《周礼·春官·大师》郑注云：“比，见今之失，不敢斥言，取比类以言之；兴，见今之美，嫌于媚谀，取善事以喻劝之。”《诗大序》孔疏袭用其说，而更加解说云：“比者，比托于物，不敢正言，似有所畏惧，故云见今之失，取比类以言之。兴者，兴起志意，赞扬之辞，故云见今之美，以喻劝之。”这类说法就都认为“比”和“兴”不仅是诗之单纯的写作方法，而且更有着美刺讽劝的含意。

至于张惠言之以“比兴”说词，则从他的“以道贤人君子幽约怨悱”之情的话来看，似乎他所说的“比兴”也当是一种有托意的“比兴”，而不仅是指诗的作法而已。另外，张氏所说的“变风之义”，则《诗大序》有言曰：“至于王道衰，礼义废，政教失，国异政，家殊俗，而变风、变雅作矣。”孔疏云：“变风、变雅，必王道衰乃作者，夫天下有道，则庶人不议，治平累世，则美刺不兴。……变风、变雅之作，皆王道始衰，政教初失……恶则民怨，善则民喜，故各从其国，有美刺之变风也。”关于此种变风、变雅之说是否可信，此问题不在本文讨论之内。我们之所以引据这种说法，不过是为了说明在一般传统观念中，所谓“变风之义”，乃是指政道既衰之时的含有美刺之意的作品。张惠言既以“比兴”及“变风之义”来说词，可见张氏之意，乃是认为词之写作是该含有比兴美刺之喻意的。张氏的这种说法，可以分两层来加以检讨：第一是《诗经》本身是否果然有比兴美刺之意的问题；第二是以词来比附《诗经》之说，是否适当的问题。关于第一点，历代各种不同的说法甚多，在此不暇备举，现在我们只就《诗经》本身来看，则在诗篇中曾明言其有美刺讽颂之意的作品，大约有十二首之多。朱自清在其《诗言志辨》一书中，就曾经说：“这些诗的作意，不外乎讽与颂，诗文里说得明白。”可见《诗经》中确实有一部分作品是显然有着讽颂美刺之意的。至于此外的作品，则虽然《诗经》毛传也往往以比兴美刺之意为说，可是自宋欧阳修之《诗本义》、郑樵之《诗辨妄》、朱熹之《诗序辨说》等，便早已都曾对毛传之说分别加以驳斥。由此可见，只就《诗经》本身而言，完全以比兴美刺之意为说，就已经使人觉得不可尽信了。而且，即使我们退一步承认了《诗经》毛传的说法，然而把唐、五代以后新兴的词来比附纳入此一说法之中，在根本上也依然是一种极大的错误。

张惠言之所以把词来比附《诗经》，其所根据的理由不过是他以为词与《诗经》同样都是里巷风谣，所以性质上便该有相近之处。这种说法，初看起来似颇为言之成理，可是仔细研究起来，就会发现其间实在有着很大的差别：第一，二者产生之时代不同；第二，二者产生之环境不同；第三，二者之被采选入乐之目的不同。《诗经》产生之时代在春秋中叶以前，为纪元前六百年左右的作品，当时人民之生活较后世为纯朴，所以一般民间歌谣，颇能反映一部分人民最基本之感情及生活动态。至于其所产生之环境，则《诗经》中有一部分固属里巷之风谣，而另一部分，则实在乃是宗庙朝堂之乐章。产生于纯朴的农村社会之风谣，既可以作为观风问俗的参考；宗庙朝堂的乐章，当然更可以反映当时朝政之一斑。至于其采选入乐之目的，则《礼记·王制》既曾有“命大师陈诗以观民风”之言，《汉书·艺文志》也曾有“古有采诗之官，王者所以观风俗，知得失”的说法。而且，《论语》中记载孔子与弟子问答之语，更曾屡次谈到诗在政教方面的功用，如“不学诗，无以言”，“兴于诗，立于礼，成于乐”，及“诗可以兴，可以观，可以群，可以怨，迩之事父，远之事君”等谈话。另外，如《左传》中记载春秋时代朝会聘问之际，引诗句以为酬答的例子也很多。从这些记述来看，则《诗经》之编选入乐，以及一般人对之加以学习诵咏，其间隐然有着一种政教的作用，乃是明白可见的。可是中晚唐以后兴起的词则不然了。词之产生，以时代言，比《诗经》差不多晚了一千三四百年之久，词之中所反映的，已不复是《诗经》时代简单纯朴的感情及基本的生活动态。而且，根据最早的一本词集五代时欧阳炯《花间集序》中的叙写来看，则词之产生环境及其编选此一词集之

目的，乃是因为：“有绮筵公子，绣幌佳人，递叶叶之花笺，文抽丽锦，举纤纤之玉手，拍按香檀。……因集近来诗客曲子词……命之为《花间集》。……庶使西园英哲，用资羽盖之欢；南国婵娟，休唱莲舟之引。”由此可见词原来是产生于沉醉浪漫的歌筵酒席之间的作品，而其编选成集之目的，亦不过是为了给那些“南国婵娟”准备一些较之“莲舟之引”更为香艳美丽的歌辞而已。是则无论就其所产生之时代、所产生之环境，或者其被编选以供歌诵吟唱的目的来看，这种晚唐以后所盛行的曲子词，与春秋中叶以前的《诗经》，都是不可以相提并论的。此外，关于张惠言拿词来上比屈原的《离骚》的说法，则《离骚》原为屈原个人自传性的作品，以之与晚唐、五代之时传唱于歌筵酒席间的流行歌曲来相比，则较之把词来比附《诗经》，其性质与环境都更为远不相类。所以张氏之以“《诗》之比兴，变风之义，骚人之歌”来解说词，实在是一种极为牵强附会的说法。这是需要辨明的第二点。

张氏之所以造成上述一些基本观念上的错误，仔细分析起来，实在有着许多因素。第一，当张氏兄弟编辑《词选》一书时，彼等方馆于安徽歙县之经学大师金榜的家中，一方面从金榜问学，一方面也教授金氏的子弟。《词选》一书，则是张氏兄弟为了金氏子弟好填词而编订的一本词的读本。张惠言是一位以经学著名的学者，金榜更是一位皖派经学大师，从张惠言《茗柯文四编》的《祭金先生文》来看，可见张惠言对于金榜的学问、道德是极为景仰推崇的。至于张惠言自己的为人，则根据《国朝先正事略》的记载，也是一位以道德、文章自命的人物。而词之为物，则是一向为大雅君子所鄙视的小道末技，如今以一位经学的学者，要来为另一位经学大师的子弟编辑一册词的选集，则其有意于推尊词体，以之上比《风》、《骚》，当然自有其心理方面的因素在。第二，张氏兄弟之编辑《词选》，乃是在嘉庆二年（1797）之际，正当浙西、阳羡二派并趋衰蔽之时。浙西末流之空疏无物与阳羡末流之粗率叫嚣，同样是为常州一派所不取的，所以才标举“意内言外”之说，以“意内”来救浙派末流之空疏，以“言外”来救阳羡末流之粗率。金应珪《词选·后序》所提出的词之三蔽，谢章铤就曾以为是有为而发的，在其《赌棋山庄词话续编》中，谢氏即曾云：“按一蔽是学周、柳之末派也；二蔽是学苏、辛之末派也；三蔽是学姜、史之末派也。”其中一蔽之所谓淫词，自然是经学家张惠言所反对的；至于二蔽之指阳羡末流之失，三蔽之指浙西末流之失，其含义也是显然可见的。所以张惠言之标举“意内言外”，以比兴说词，亦自有其时代方面之因素在。第三，张惠言既以经学著名，而于经学中又尤长于虞氏《易》。戴静山师在其《谈易》一书中，曾批评张惠言的虞氏《易》学云：“张书是研究三国时虞翻一家的《易》学，我们即使承认他研究得很好，可是虞氏书本身就没有太大的价值。……汉《易》重象……用拉关系的方法来求象，前人讥为牵合。”(2)而这种解释《易》象的牵合附会之说，则与用比兴来说《诗》的办法在原则上颇为相近。居乃鹏在其《周易与古代文学》(3)一文中，曾经举《易经·大过》九三爻辞“枯杨生稊，老夫得其女妻，无不利”为例，说第一部分可称为“设象辞”，第二部分为“记事辞”，第三部分为“占断辞”。又说：“如‘关关雎鸠，在河之洲，窈窕淑女，君子好逑’，前两句是比喻，后两句才是叙述。与《周易》比较来看，前两句如同设象辞，后两句如同记事辞。从原则上说，《周易》是据设象辞而推演人事，《诗经》是用比喻引起下面的叙述，两者极相似。”章学诚在其《文史通义·易教》下篇也曾经说：“《易》象……与《诗》之比兴尤为表里。”张惠言之好以比兴来说词，当然很可能也有其治学方面的影响。以上三点，虽足以说明张氏之所以形成某些理论错误的原因，但这些原因都是极为偏颇的主观因素，而在客观上他的错误乃是显然可见的。可是，张氏的词论却不仅为其当世的许多词人所共加承认推许，而且其影响力也极为久远深长，是则其理论自当也有一部分在客观方面足以存在的正确性。因此，下一步我们所要讨论的，就该是以比兴说词之理论在客观方面能否成立的问题了。

关于以比兴寄托说词的理论，我以为客观方面是有部分可以成立之理由在的。因为中国文学理论中的比兴寄托之说既然源远流长，不仅说词的人会为其所左右，作词的人自然也会受其影响。作词之人既可能

心存比兴寄托之念来写词，则张惠言之以比兴寄托来说词，便自然有其足以成立的理由了。只是当我们使用一种只有部分正确性的理论时，我们便不得不先为这种部分的正确性，仔细划定一个分别的界限。要想划定此一分际，有几点是我们必须注意到的。第一，从词的演进发展来看，在词体初起之时，词人是否便已有了以比兴寄托为词的意念？如果初起时，并无此种意念，则后人之以此一意念来说词、写词，又究竟始于何时？第二，词中既非全部有比兴寄托之意，那么，我们如果想要判断一首词中之有无托意，究竟当以什么标准来作为判断的依据？第三，比兴寄托之意既往往极难以确定，那么说词的人对此又当采取何种态度？以下我们就将对这三点来一作研讨。

关于第一个问题，我以为词在初起时是并无比兴寄托之意的。这不仅从我在前面所引的欧阳炯之《花间集序》中对“绮筵公子，绣幌佳人”的描写可以得到证明，就是在北宋初年的词人晏几道的《小山词序》中，也仍然有“叔原往者浮沉酒中，病世之歌词不足以析酲解愠……始时沈十二廉叔、陈十君龙家有莲、鸿、蘋、云，品清讴娱客，每得一解，即以草授诸儿，吾三人持酒听之，为一笑乐”的叙述，可见词在当时也仍然只是歌筵酒席间“析酲解愠”的曲子而已。而且根据宋人一些笔记的记载，如魏泰《东轩笔录》载云：“王荆公初为参知政事，间日因阅读晏元献公小词而笑曰：‘为宰相而作小词，可乎？’”又如惠洪《冷斋夜话》载云：“法云秀，关西人，铁面严冷……尝谓鲁直曰：‘诗多作无害，艳歌小词可罢之。’”从这些记述都可见到词在当时之为大雅所不取，与传统的旧诗尚且不可相提并论，当然更谈不到什么上比《风》、《雅》，与《诗》、《骚》同尊了。这种观念一直延续到南宋前期，尚且有残存的影响，如陆游在其《渭南文集·长短句序》中，就依然说过“乃有倚声制词，起于唐之季世……予少时，汩于世俗，颇有所为，晚而悔之……今绝笔已数年，念旧作终不可掩，因书其首，以识吾过”的话。可见词自兴起以来，在一般人心目中原只是倚声而歌的一种流行歌曲，本来并没有什么比兴寄托之深意的。因此，才使士大夫们一方面既对此新兴体式之清新香艳，存有跃跃欲试之情，一方面却又因传统之道德观念，而对于此种尝试有迟徊惭惧的不安。

可是无论如何，词既然自北宋初期便已经逐渐流入了士大夫的手中，于是一方面既不免自然而然地把士大夫的思想情意流露于小词之中，一方面也自然而然地不免要尝试着给词加以一种新的定义，来提高词的地位，并藉之以提高词之作者的地位。这在南宋初年，有关词学的第一本专著王灼的《碧鸡漫志》之中，便开始可以见其端倪了。如《碧鸡漫志》卷一论歌曲之起源，曾历举舜、禹以来《南风》、《卿云》诸歌以为合乐而歌的词之远祖；又引《诗大序》“正得失，动天地，感鬼神，莫近于诗”的一段话，来推尊可以合乐的歌诗说：“正谓播诸乐歌，有此效耳。”又推衍到词说：“古歌变为古乐府，古乐府变为今曲子，其本一也。”其有心要给词一种新的定义来提高词的地位，这种用意乃是相当明显的。除此以外，王灼对北宋的作者特别推重晏殊、欧阳修和苏轼等人，那实在也正因为这些作者就正是尝试着把士大夫的情意纳入小词之中的人物。所以王灼特别提到苏轼说：“东坡先生非心醉于音律者，偶尔作歌，指出向上一路，新天下耳目。弄笔者始知自振。”从王灼《碧鸡漫志》的话，我们可以清楚地看到，词这种晚唐、五代以来的流行歌曲，转入到士大夫手中以后，在内容和观念上的一些改变是已经步入于藉之以写怀抱，且有意在其中追求一些合于士大夫之观念的价值和意义了。其后南宋刘克庄在其《后村题跋·题刘叔安感秋八词》中更说“叔安刘君落笔妙天下，间为乐府……借花卉以发骚人墨客之豪，托闺怨以寓放臣逐子之感”，则已经开始明白地以寄托寓意来说词了。自兹而后，以比兴寄托为词的意念乃逐渐形成，更加之以南宋以来的世变日非，有许多家国之痛、身世之感是不便于明白叙述的，于是南宋末年乃有一些作者如周密、王沂孙、张炎、唐珏诸人互相结为词社，以咏物之词来写家国之痛，其有心以比兴寄托来写词的意念，则已是显然可见的了。所以词在初起时，虽并无必然要以比兴寄托为之的意念，可是自词之流入于士大夫手中，乃逐渐用之以抒写怀抱志意，同时一方面由于要抬高词的地位，一方面又由于某一些时代背景的缘故，因而乃逐

渐形成了以比兴寄托为词的意念。不过，即使在比兴寄托之观念已经形成之后，也并不是说每个人便都必然是以此一观念来从事词之写作的，只不过是词里面确实有了用这种观念来写作的作品罢了。这种演变和区别，是我们在讨论词中比兴寄托之意时，必须弄清楚的第一点。

其次，我们所要讨论的是判断一首词中有无比兴寄托之意，究竟当以什么标准来作为依据的问题。关于这一点，我以前在《论温韦冯李四家词》一文中，曾经提出过三项衡量判断的标准，以为第一当就作者生平之为人来作判断；第二当就作品叙写之口吻及表现之神情来作判断；第三当就作品所产生之环境背景来作判断。[(4)]关于此一问题，任二北在其《词学研究法》一书中，也曾经提出过："比兴之确定，必以作者之身世、词意之全部、词外之本事三者为准。"任氏的说法与我的意思实在并不相远，只是所用词语之含意广狭有所不同而已。任氏所提出的"作者之身世"一项，"身世"一词似乎较重在个人客观的遭遇一方面，而我所提出的生平之为人，则除客观之遭遇外，同时还重视作者本人之人格及修养。因为如果但就"身世"而言，则温庭筠乃宰相温彦博之孙，其父曦又曾尚凉国长公主，而温氏以如此之家世乃竟屡遭贬谪落拓以终，则其词作中之寄托有"身世"之慨，便当是极为可能的了；然而《栩庄漫记》却曾对张惠言之推尊温词、比之于屈子《离骚》的说法，提出了强烈的反对，说："以无行之飞卿，何足以仰企屈子。"那便因为证之两《唐书》上所记载的"能逐弦吹之音，为侧艳之词"，"薄于行，无检幅，又多作侧辞艳曲"的温氏之为人来看，他的词作中之有寄托的可能性是极小的。任氏在其《词学研究法》一书中，亦曾反对张惠言之说，以为温词"难以《离骚》之义相比附"，可见任氏所提出的"身世"之说，实在也当包含有作者"生平之为人"的意思，只是他所用的"身世"一词，容易使人误为仅指客观之遭遇而已。所以作者生平之为人，实当为判断词中有无寄托之意的第一项标准。其次，则任氏所提出的"词意之全部"一项标准，则从其所举之辛弃疾《菩萨蛮·书江西造口壁》一词之"江晚正愁余，山深闻鹧鸪"[(5)]二句所云"鹧鸪愁闻，若谓仅寻常之鸣禽兴感，则以副上文之行人多泪、长安可怜，岂不太觉浅率"的例证来看，任氏之意，盖以为此词前半阕"长安"诸句之词意较为沉重，而且"长安"一词又一向有影射帝都之意，所以如果仅以泛泛的说法来看"鹧鸪"二句，则后二句之浅率便未免与前半篇不能相副。任氏之说，固极为可信，然而除去通篇之词意以外，其叙写之口吻及表现之神情，实在也是极值得注意的。即如我在《论温韦冯李四家词》一文中所举的曹植《杂诗》之"南国有佳人"、阮籍《咏怀》之"西方有佳人"与李延年《佳人歌》之"北方有佳人"，三首诗中没有任何一首有如辛词"长安"一类沉重的字眼。如果以"词意之全部"论，则三首诗都是全部写一个绝色之"佳人"的作品，而曹、阮二人之诗便使人有托喻之想，李延年之诗则使人无托喻之想。其间之区别，实在因为曹、阮二诗所表现的口吻、神情都有着象喻的意味，使人觉得其所写的"佳人"并非实有，而李延年诗中的"佳人"，则纵然写得"绝世独立"，也使人感到确属实有，那便因为"宁不知倾城与倾国，佳人难再得"二句，所表现的口吻、神情都较为现实的缘故。所以叙写之口吻、神情，应该是判断作品之有无托喻的第二项标准。三则，任氏所提出的"词外之本事"一项标准，也曾举上引辛弃疾之《菩萨蛮》词为例说："金人有造口逐舟之事实，则缘当年时局而兴感，自属可信。"当然，如果恰好有这样切合的"本事"，这当然是判断有无寄托的最好证据，然而可惜的是有些寄托之作并不能都找到这样切合的"本事"。如阮籍之八十二首《咏怀》诗，其中大部分作品，就都不见得有切合的"本事"可以实指，如沈德潜《说诗晬语》所云"反复零乱，兴寄无端"；可是，论者却又都相信阮籍的诗确有言外之意，说他"言在耳目之内，情寄八荒之表"，这种印象的获得，并不因某一件特殊的"本事"，而乃是因为阮籍写诗的环境背景，使人觉得他的作品中确实有用比兴托意的可能，所以沈德潜也说"遭阮公之时，固应有阮公之诗也"。所以作品产生之环境背景，实在应该是判断其有无托意的第三项标准。至于如果在某一词中恰好能在其环境背景中找到一些切合的"本事"，那当然就更是足可指认其确有托意的最好的证据了。但还有一点应该说明的是，纵然有此三项判断有无寄托的标准来作为依据，读词者与说词者也并不是就能因此而对其词中每句每字之托意来加以实指。我们现

在仍以前引辛弃疾的《菩萨蛮》词为例，这一首词可以说是完全合于以上三项判断标准的作品，而且还被认为有切合的“词外之本事”；可是，历来说词者对于这一首词的解说却依然并不一致。现在我们只举出关于此词之末二句的几种主要的说法来一看。罗大经《鹤林玉露》云：“盖南渡之初，虏人追隆裕太后御舟，至造口，不及而还。幼安自此起兴。‘闻鹧鸪’之句，谓恢复之事行不得也。”邓广铭在其《稼轩词编年笺注》一书中，则另标新意，引《赣州府志》“郁孤台……唐李勉为刺史，登台北望，慨然曰‘予虽不及子牟，心在魏阙一也’”之故实，以为：“此词前章‘西北望长安’句，疑是用李勉登郁孤台北望故事。亦即李白诗中所谓‘长安不见使人愁’之意。……所谓‘山深闻鹧鸪’者，盖深虑自身恢复之志未必即得遂行，非谓恢复之事决行不得也。”另有李笠父《辛稼轩题造口〈菩萨蛮〉抉隐》[6]一文，则根据《建炎以来系年要录》于建炎三年（1129）十一月下有“金人追至太和县，太后乃自万安舍舟而陆，遂幸虔州（按即赣州，当时称虔州），后及潘贤妃皆以农夫肩舆，宫人死者甚众”的记载，因更立新说，解释此词“鹧鸪”一句说：“偏有不晓事的鹧鸪，还作‘行不得也哥哥’的啼唤，似乎嘲笑法驾丧失，要用农夫肩舆一样。”张惠言《词选》解说此词，全用罗大经《鹤林玉露》之说。任二北《词学研究法》虽然同意罗大经的说法，然而却不同意“鹧鸪”一句的解释，他说：“特谓鹧鸪之鸣，乃指恢复之业行不得，则又未免臆断耳。”以这样一首完全合乎比兴寄托之判断标准的词，尚且有如许相异的说法，可见除了判断之标准以外，说词者所当取的态度，实在也是一项值得讨论的问题。

因此第三点我们所要讨论的便是说词者对于各种不同性质的词，所当采取的解说之态度的问题。如果以词中有无比兴寄托之意来作分类的标准，大约可以分为下列几种不同的情形来讨论：

第一类词，如《花间集》中欧阳炯的《浣溪沙》“相见休言有泪珠，酒阑重得叙欢娱”[7]，牛希济的《生查子》“语已多，情未了，回首犹重道”[8]，以及像北宋柳永的《定风波》“日上花梢，莺穿柳带，犹压香衾卧”[9]等作品，都是极实在、极鲜明的用主观的口吻，对爱情或离别的叙写，令读者可以一望而知其但为艳词而已，不会产生其他联想，因此也不会妄指其有比兴寄托之意。这是最简单、最不会引起问题的一类词。

第二类词，则如温庭筠之《菩萨蛮》“照花前后镜，花面交相映，新贴绣罗襦，双双金鹧鸪”[10]诸作，就颇易引起问题了。其实这些词与《花间集》中一些其他的艳词，实在没有很大的不同，其所以引起问题的一点微妙的因素，仔细分析起来，似乎仅在于温庭筠很少使用主观的口吻记述什么人事分明的恋爱情事，而只是用客观的态度并以秾丽的字词造成一种不具个性的意象。这种纯美的意象，极易引起读者的联想作用，所以像张惠言这种有意推尊词体、要在其中寻找比兴寄托之意的人，对于温词乃大加赞美，居然从前面所引的“照花”四句，看出了“《离骚》‘初服’之意”。如果按照前面所举的判断有无寄托的三项标准来衡量，则无论从作者生平之为人或词外之本事而言，温氏之词却大都并不合于此种衡量之标准。像这一类词，我们最多只能说其中隐约透露有弄妆之美人的一份孤独寂寞之感而已，却不可以妄指其中有什么屈子《离骚》之意。这是在解说时，最当采取谨慎之态度的一类词。

第三类词，如韦庄的《菩萨蛮》、冯延巳的《鹊踏枝》诸作。[11]这些词虽也不脱《花间》的范畴，可是韦庄身经国变，羁旅江南，冯延巳早岁得中主之知遇，曾经仕至宰相，而晚年目睹国势之艰危，既无能为挽救之计，又为政敌朋党所攻；他们二人的心中，自然有一种难于表达的深藏的哀感，因此，虽然写的也是《花间》一类的小词，而其神情、口吻间，却往往不免有一种心结蕴蓄之情的自然流露。降而至于北宋初期的范仲淹、欧阳修诸人的词作，也都往往于小词中流露有作者之性情、志意，甚至于如苏轼的逸怀浩气，亦往往可以见之于小词之中。这时的词，实在已经逐渐自歌筵酒席之间的新曲转为士大夫手中一种可以抒情、写志的新体诗了。这一类作品虽然并没有什么“本事”可以确指，可是征之于其口吻、神情，则

确有某一种较为深蕴的情怀。此外，再征之于其“生平之为人”，他们也确实有着过人的学养，且曾在政坛上扮演过重要的角色，因此，其词作中偶然流露有作者之性情、襟抱，当然便是一件极自然的事情了。只是这一类词，却决不是有心以比兴来写寄托的作品，所以张惠言对这些词之牵强比附地强指为有托意的说法，遂不免为王国维《人间词话》所讥，说：“永叔《蝶恋花》、子瞻《卜算子》，皆兴到之作，有何命意？皆被皋文深文罗织。”因此，读这一类词，虽然偶尔也可以有较深之感受和联想，却依然不可以实指为作者确有某种寄托之用意。对这一类词，在解说时也当取谨慎之态度。

至于第四类词，如辛弃疾的《菩萨蛮·书江西造口壁》、王沂孙的《齐天乐·蝉》[(12)]、唐珏的《水龙吟·赋白莲》[(13)]诸作，则是用前面所提出之判断有无寄托的三项标准来衡量都有相合之处的作品。稼轩之愤发忠义，固属尽人皆知，而王沂孙、唐珏等人也都是亲身经历了南宋亡国之痛的人物。据周密《癸辛杂识》及陶宗仪《辍耕录》所引《唐义士传》的叙述，则唐珏不仅是南宋遗民，而且在亡国之后，曾因宋宗室诸陵之被元僧杨琏真珈所盗发，而暗中纠合人士前往收拾遗骸为之瘗葬，复移宋故宫之冬青树植于其地，并作《冬青行》二首及《梦中诗》四首，有“只有春风知此意，年年杜宇哭冬青”之句。是则就作者之身世为人而言，此等作家之作品自然有寄托之可能。而且辛词中之“长安”，当然可能暗指都城之所在；王词中之“铜仙铅泪”，当然也是用李贺之《金铜仙人辞汉歌》的故事来表现故国之思；唐词中之“太液池空，翠舆难驻”之表现亡国之悲，更有着非常明显的口气。这些词可以说完全合乎前面所提出的三项判断标准。像这一类词，当然已不仅是作者怀抱之自然流露，而是确实以比兴寄托之意来写的词。可是即使对这一类词，说词的人所当取的态度，也仍不可过分拘执去一一加以实指。即以辛氏《菩萨蛮》而论，前面我们已经举出过解说此词的人对其托意的多种不同的说法，可见即使是对于确有寄托的词，如果在解说时采取字比句附妄加指实的态度，也是难以使人完全信服的。可是这一类词又确实是合于判断之标准的有寄托之作，因此在解说时，当然也不可以将其托意完全置而不论。在这种情形下，说词者所当取的态度，也许应该只是说明作者之身世、为人，指出其可能有托意的词句及口吻，并说明写作之环境背景以及其可能牵涉到的本事，提供所有线索，给读者一种暗示和启发，让读者自己去加以思索和体会，以尽量避免由于牵强附会的解说所引发的种种误谬。也许这应该是说词之人所当取的一种最为妥适的态度。

以上我们既已讨论过比兴寄托在词中发展的时代、判断的标准与所当取的解说态度，现在就让我们以这些原则来对张惠言的《词选》作一衡量。张氏《词选》中，其所认为“义有幽隐，并为指发”的用比兴寄托之意来加以解说的作者及作品，总计共十二人，词四十阕。[(14)]如果根据我们前面所讨论过的几项原则，来对张氏所加之于这些作者及作品的评说作一分析，则我们便会发现张氏的比兴寄托之说，实在犯了几点错误。第一，张氏对于比兴寄托在词中发展之时代一点，似乎未能有明白的辨别，所以才会把五代、北宋时一些作者本无托意的小词，都一概目之为有寄托之作，说冯延巳的《蝶恋花》“盖以排间异己者”，说欧阳修的《蝶恋花》“殆为韩、范作乎”。这是张氏的第一种错误。第二，张氏对于判断有无寄托之标准也未能详加辨别，所以才会既不顾作者之生平为人，也不顾作品之背景本事，而便谓温庭筠之《菩萨蛮》有屈子《离骚》之意。这是张氏的第二点错误。第三，张氏说词的态度又复过于牵强比附，有时往往逐字逐句为之指求托意，如其说欧阳修《蝶恋花》一词云：“‘庭院深深’，闺中既以邃远也；‘楼高不见’，哲王又不寤也；‘章台游冶’，小人之径；‘雨横风狂’，政令暴急也；‘乱红飞去’，斥逐者非一人，殆为韩、范作乎？”这种牵强的说法，如何能使人尽信。这是张氏的第三点错误。像张惠言这种不顾一切原则，而妄指一些词中含有寄托的说法，曾经使得谢章铤、张祥龄等对常州派词论极为推重赞同的人，也对之表示过不满。谢氏在《词选跋文》中便曾经说：“读皋文此选，则词不入于浅。……皋文之有功于词，岂不伟哉！然而杜少陵虽不忘君国，韩冬郎虽乃心唐室，而必谓其诗字字有隐衷，语语有微辞，辨议纷然，亦未免强作解事。”张祥龄《词论》亦谓张氏之说为“胶柱鼓瑟”。所以张惠言之词论，就客观标准来衡量，其本身实在有许多谬

误之处。由于这原因，常州派之继起者周济乃对之提出了许多补充的论点。

周济的词论主要见于其所编著之《介存斋论词杂著》、《宋四家词选序论》及《词辨自序》之中。从他的论著之多，我们便可想见他的词论较之张惠言的一篇《词选·序》，自然要精密广泛得多了。在他的著述中，无论是对于词的作法声律，或对于作品与作者的品评，都曾有所涉及。但由于篇幅的限制，现在我们只把周济词论中，有关比兴寄托的重要论点录之于后：

> 感慨所寄，不过盛衰：或绸缪未雨，或太息厝薪，或己溺己饥，或独清独醒，随其人之性情、学问、境地，莫不有由衷之言，见事多，识理透，可为后人论世之资。诗有史，词亦有史，庶乎自树一帜矣。若乃离别怀思，感士不遇，陈陈相因，唾渖互拾，便思高揖温、韦，不亦耻乎。（《介存斋论词杂著》）

> 初学词求有寄托，有寄托，则表里相宣，斐然成章。既成格调，求无寄托，无寄托，则指事类情，仁者见仁，知者见知。（《介存斋论词杂著》）

> 夫词，非寄托不入，专寄托不出。一物一事，引而伸之，触类多通。驱心若游丝之罥飞英，含毫如郢斤之斫蝇翼，以无厚入有间。既习已，意感偶生，假类毕达，阅载千百，謦欬弗违，斯入矣。赋情独深，逐境必寤，酝酿日久，冥发妄中。虽铺叙平淡，摹绩浅近，而万感横集，五中无主。读其篇者，临渊窥鱼，意为鲂鲤，中宵惊电，罔识东西，赤子随母笑啼，乡人缘剧喜怒，抑可谓能出矣。（《宋四家词选目录序论》）

综观周氏所说，其足以补张氏之疏失缺漏者约有二端。其一，他提出了寄托的内容主要当以反映时代盛衰为主，虽然反映之态度可以有多种之不同，或者为事前的“绸缪未雨”，或者为虑乱的“太息厝薪”，或者为积极的“己溺己饥”，或者为消极的“独清独醒”，而总之都有时代的盛衰作为背景，有“史”的意义，可以为后人“论世之资”，而不仅只为个人一己的伤离自叹而已。他所标举的寄托之内容，实在比张氏所谓“贤人君子幽约怨悱不能自言之情”要明白具体得多。因为就中国文学传统来看，自《诗经》之所谓比兴美刺，便都指的是以反映国家之治乱盛衰为主的作品，张氏所谓的比兴、变风，实在也是这个意思，只是张氏说得不明白具体，语焉不详，就会使一般读者发生一种误解，把一些个人的离别自叹之辞都一概目之为有寄托之作。然而中国诗词一向是以主观抒情为主，如此则中国诗词中将无往而不可指为有寄托之作了。所以周济为寄托所下的界说，乃是在他的词论中可注意的第一点。至于他把温、韦作为有寄托的代表，则是因为受了张惠言之推尊温、韦，以寄托来解说温、韦二家词的影响，所以周氏之理论虽多可取，而其所举之例证则大可商榷。关于这一点，我们在前面讨论如何为词中之比兴寄托之说来划分界限时，已经有过详细的分析，此处不拟赘言。此外，周氏理论中另一点值得注意之处，是周氏对于比兴寄托所提出的“有”、“无”和“出”、“入”的说法，此一说法，我们可以按他的观点分为作者与读者两方面来看。

先就作者言，有意以寄托为词者，谓之“入”，谓之“有”。周氏以为作词当从求“有寄托”入手，至于入手的方法，周氏以为乃在对于“一物一事”都能引发联想，“引而伸之，触类多通”，然后以像“游丝”一样的精微的心思，与像“郢斤”一样的敏锐的笔法，来观察和描述，即使如“飞英”、“蝇翼”一般精细幽微的事物，都能为作者所用而无所遗漏。以如此精微敏锐的“无厚”的心思与笔法，来观察和描述处处可以引发联想的“有间”的事事物物，所谓“以无厚入有间”，相习日久，于是乎心中有任何感慨，“意感偶生”，都可以托借于任何事物来“假类毕达”。这是周氏所提出的如何来做到能“入”和能“有”的方法。像这样写出来的词，便是能“入”的“有”寄托的作品了。至于如何能自“入”转到“出”，自“有”转到“无”，则是在有了前一种的功夫以

后，修养既久，乃可不必有心拘执于寄托，而随时对任何事物都自然会投入较深微的情意，此所谓“赋情独深”，同时又自然含有较丰富的联想，此所谓“逐境必寤”。于是乎作者虽不是有心拘执于寄托，可是却会“冥发妄中”，自然而有较深厚的意境。这样写出来的词，便是所谓能“出”的“无”寄托的作品了。在这里有一点必须辨明的，就是周氏所说的“无”，乃是从“有”转来的“无”，是进“入”而后能超“出”的“无”，并不是不曾进入的真正空洞无物的“无”。关于这一点，詹安泰在《论寄托》(15)一文中曾经说：“周氏所谓‘无寄托’，非不必寄托也，寄托而出之以浑融，使读者不能斤斤于迹象以求其真谛。”又说：“曰‘求无寄托’，则其有意为无寄托，使有寄托者貌若无寄托可知。”所以周氏所说的“无”，显然乃是由“有”转变成的“无”；因此，他论到学习作词的方法，便主张当自南宋王沂孙入手，然后由南宋以追北宋。在他的《宋四家词选目录序论》中，便曾特别标举出“问涂碧山”（王沂孙号碧山），说：“词以思、笔为入门阶陛。碧山思、笔，可谓双绝。”又说：“南宋有门径，有门径，故似深而转浅；北宋无门径，无门径，故似易而实难。”这便因为周氏以为南宋王沂孙“有寄托”的境界乃是有途径可以依循的，而他所谓碧山的“思”与“笔”，也就正是前面本文所引周氏论如何能有寄托时，所讲的如“游丝”一样的心思和像“郢斤”一样的笔法。至于北宋人词中之不为寄托所拘限的情意，则是属于能“无”和能“出”的作品，是没有途径可以依循的。周氏的由“有”而“无”，由“入”而“出”的说法，对于想要在词中表现较深之情意的作者而言，则既可以因“入”与“有”之说而避免浮浅空虚之病，又可以因“出”与“无”之说而不至于过分被狭隘的寄托所拘限，确实不失为一个可以采取的入门途径。可是周氏之说实在仍犯了一点错误，那就是他的学词方法，就词的发展而言，乃是一种倒果为因的说法。因为北宋的时代，根本还没有形成要以比兴寄托为词的意念，北宋人作品之往往有深意可寻，乃是由于作者之性情怀抱的自然流露，是在“无”中偶然涌现为“有”，而并非是从“有”转变成“无”。周氏之所以倒果为因，主要是因为受了张惠言之说的影响：一则，先存了词定要有寄托的想法；再则，又存了北宋晏、欧、东坡的一些小词都是有寄托之作的成见，而晏、欧、东坡的小词又实在难以确指其寄托究竟何在，于是乃把它们归入于寄托之说中的能“出”和能“无”的作品。这种说法，与词的发展当然并不相合，那实在因为周氏不免为张氏之说所笼罩，有了某些先入为主的成见的缘故。可是周氏毕竟标举出了“出”与“无”的说法，这便较之张氏的死于句下的拘执的说法，要活泼和高明得多了。

以上是就作者而言，至于就读者而言，则周氏的由“入”而“出”，由“有”而“无”的说法，实在为说词者开了一个极广大的方便法门，它几乎使得张惠言之说的各种疏失缺漏之处，都得到了弥补。因为如本文在前面所论，张氏说词之错误疏失：第一，乃在于将许多原不一定有寄托的作品，都妄指为有寄托；第二，则在于解说词的态度过于拘泥执著，字比句附，使人不能完全相信和同意。这两点错误疏失，如果用周氏的理论来解说，就都可以完全得到补救了。因为，第一，周氏提出了一种能“出”和能“无”的说法，而“出”与“无”又可以从“入”与“有”转变而来，是则一切“无”寄托的作品乃都可以视之为一种变相的“有”寄托的作品了。如此，则张氏之把“无”寄托的词解释为“有”寄托的词，乃成为读者的一种较深入的看法，而不再是一种错误和疏失了。再则，周氏对于“出”与“无”一类不可确指其托意的作品，又给读者提出了一种极为自由的欣赏和解说的态度，以为“读其篇者”可以具有一种“临渊窥鱼，意为鲂鲤，中宵惊电，罔识东西”的感受，于是“仁者见仁，智者见智”，读者的各种感受和联想，乃都可以成为作品中可能具有的一种意境了。如此，则张惠言之各种比附的说法，乃都可以为读者见仁见智之一得，而不再是一种错误疏失了。何况除了这以外，周济在其《词辨》自序中，还曾提出过“夫人感物而动，兴之所托，未必咸本庄雅，要在讽诵细绎，归诸中正……苟可驰喻比类，翼声究实，吾皆乐取无苛责焉”的说法，俨然给与读者一种“绎”解说的自由。后来谭献在《复堂词录叙》中更推衍周氏的话说：“甚且作者之用心未必然，而读者之用心何必不然。”这种论调，则是为读者以一己之自由联想来比附说词提出了公然支持的理论，于是常州词论的比兴寄托之说，乃无往而不可通了。这种说法，从表面上看来，虽似乎与张惠言妄加比附的说法颇为相近，但二

者之间实在有一点极大的不同，那就是张氏的比附乃是直指作者为确有如此之用心，这种随便以自己联想附会古人之词意的漫无准则的说法，当然乃是我们所决不能同意的。而周氏的说法，与张氏的最大不同之处，就是他明白指出了读者之联想未必即为作者之用心，如此则读者之联想遂得有绝大之自由，而不至再有牵强比附之讥。(16)这种通达的说法及态度，便恰好补救了张惠言的过于拘执比附的缺点，所以常州派词说有了周济的理论不能不说是一大拓展。

综合起来看，周氏对于张氏之推阐补充，其重要者约有以下数端：第一，周氏对于寄托的内容，作了较张氏更为具体的说明；第二，周氏对于如何以寄托为词，指点了明白的途径；第三，周氏的由“有”而“无”，由“入”而“出”的不拘执于“有”的说法，使作者与读者之思想都有了更可以自由活动的余地；第四，周氏对于读者之以一己联想及心得来解说词意给予了理论的支持，且因不拘指为作者必有何等用心，使常州派跳出了拘执比附的疵议，弥补了张氏的疏失缺漏。所以龙沐勋《论常州词派》一文即曾说：“常州词派之建立，二张引其端，而止庵拓其境。”又说：“常州词派，至周止庵氏而确立不摇。”这些赞语，就周济对于常州派词说的推阐发扬之功而言，他是可以当之无愧的。

综合以上所举的张惠言与周济二家的说法，如果我们试用较现代的文学理论观点来加以衡量，则张惠言似乎只是一个颇为迂执的经师。他之提出比兴寄托的理论，并非完全由于文学的观念，而大半乃是由于道德的观念。他的主旨，只是为了要推尊词体，使之合于士大夫的价值标准，所以在他的《词选》一书中，除了牵强比附地以比兴寄托来解说词意以外，实在并没有什么更为高明的见地。而周济则不然。周济乃是一位确实具有相当欣赏批评能力的人，在他的《介存斋论词杂著》及《宋四家词选目录序论》中，对于两宋诸大词人都不乏极精辟深入的评论。现在我们只就前面所引的他的有关寄托的几段话来看。第一，周济在论及有寄托之词与无寄托之词的作法时，曾经分别提出过“意感偶生，假类毕达”和“赋情独深，逐境必寤”的两句话。前者指的乃是把自己的情意感慨借物类来表达，后者则是指的感情对于物象的自然投注可以随时因外境而有所触发。简言之，则前者乃是以情托物，后者乃是因物移情，这正是情与物相感应结合的两种最基本的方式。诗歌既为美文，其作用本来即在于以意象唤起人之感受，而情物交感则正是形成诗中之意象的主要因素。所以周氏的“假类毕达”与“逐境必寤”两句话，如果就广义的作者之感情与物象之结合来看，原来正是古今中外所同然的一种诗歌之表现的基本方式。周氏所举出的，可以说正是直探诗歌创作之本源的两句话。第二，周济在论及读者之欣赏时，对于所谓无寄托之词，曾经说过“临渊窥鱼，意为鲂鲤，中宵惊电，罔识东西”的一段话，明白指出在诗歌之欣赏中，有一部分作品原来是不可能给予确定之解说，也不需要给予确定之解说的。因此如前面所言，诗歌之创作既不在于说明而在于意象之表现，则读者自可从诗歌中之意象而引发个人之联想，其自由亦正如作者之由物象而引发个人之情意，见仁见智，原来就是可以因人而异的，所以读者自可由不同之联想而有不同之感受。而且诗歌中意象之蕴涵愈丰富的，其所触发之联想必然也愈为丰富，所以愈是好诗，往往也愈不能用拘限的理念来作说明，这是古今中外所同然的一种现象，而且这也正是西方文学新批评中一个重要的理论。如西方现代文学批评大师艾略特（T. S．Eliot）在其《诗歌的音乐》（“The Music of Poetry”）一文中，就曾经说过：“一首诗对于不同的读者可能显示出多种不同的意义。这些意义可能都并不是作者的原意。……而一个读者的解释，虽不同于作者的原意，有时却同样的得当，甚至比作者原意更好。因为一首诗原可能存在有不为作者所自知的更多的意义。”(17)又如燕卜荪（William Empson）所著的《多义七式》（*Seven Types of Ambiguity*）一书，则曾经为含混多义的诗举出许多理论的根据，他甚至以为愈是可以提供多方面解释的含混多义，愈是好诗。这些说法都是西方新批评派的重要理论，而中国清代的词学批评家周济，却早在一个半世纪以前就见到了这种可以从一首词中看出多种含义的现象，而且承认了以读者一己之感受来解说诗歌的多种可能性。我们不能不承

认他的眼光确实犀利和深刻，因为在文学欣赏与批评方面，这实在是一种极精辟的理论。只可惜周氏为张惠言之说所拘限，未能对诗歌之创作与欣赏更作独立深入的发挥，竟因先入为主的成见，认为词必须要有寄托，遂不能跳出于张氏迂执的比兴寄托之说以外，既将诗歌创作中的情物交感的基本现象，限制于美刺比兴的感慨时世盛衰的寄托之说，又将诗中之意象引发联想的多种可能性，归之于寄托中“出”与“无”的一种成就，因之乃将读者以联想说词之可能也完全只限于比兴寄托之范围中了。这实在是倒本为末的说法。因为诗歌之有所谓寄托之作，原来不过是由于诗歌情物交感之本质所自然形成的一种表现而已；而某些不可确指为有寄托甚至本无寄托的作品之可以由读者之联想而看出寄托之意，也不过是诗歌中之意象可以引发读者多种联想中之一种解说方式而已。周氏原来有许多可以直探诗歌之本质的敏锐的见地，却被张惠言的比兴寄托之说所拘限，未能有更为超脱、更为深入的发挥，这是极为可惜的一件事。后来王国维所写的《人间词话》，其中虽然对常州派张惠言以比兴说词之固执颇多讥议，可是他自己却以人生哲理来说词，以晏、欧之小词为表现“成大事业、大学问”之某种“境界”，而又云：“然遽以此意解释诸词，恐为晏、欧诸公所不许也。”这种“作者之用心未必然，而读者之用心何必不然”的说词态度，其所受到的常州派后期的批评家如周济、谭献等人的影响，则是显然可见的。所以周济的批评理论，实在极有引申之余地，这是我们所不能不加以注意和重视的。

关于张惠言的推尊词体，以比兴说词的说法，虽颇有迂执误谬之处，可是如果就词之本身的性质来看，则把词看成为表现寄托的一种最适合的体式，在文学理论上也并非完全没有道理。因为词在本身的性质中，原来也就含了可以作为比兴寄托之用的因素。这种说法，初看起来似乎颇不易为人接受。因为词在初起时，原来只不过是歌筵酒席间的一种流行歌曲，在当时的场合下，唱歌者固大半是“绣幌佳人”，听歌者也大半是“绮筵公子”，而歌曲的内容乃大半为描写儿女之情的香艳歌辞，这种歌辞与所谓寄托美刺感慨盛衰的大题目，当然十分相远。可是仔细分析起来，二者却有一点极微妙的相似之处，那就是其中所表现的所谓“爱”的一种共相。人世间之所谓“爱”，当然有多种之不同。然而无论其为君臣、父子、夫妇、朋友之间的伦理的爱，或者是对学说、理想、宗教、信仰等的精神的爱，其对象与关系虽有种种之不同，可是当我们欲将之表现于诗歌，而想在其中寻求一种最热情、最深挚、最具体，而且最容易使人接受和感动的“爱”的意象，则当然莫过于男女之间的情爱。所以歌筵酒席间的男女欢爱之辞，一变而为君国盛衰的忠爱之感，便也是一件极自然的事，因为其感情所倾注之对象虽有不同，然而当其表现于诗歌时在意象上二者却可以有相同之共感。所以越是香艳的体式，乃越有被用为托喻的可能。这现象不仅在中国的诗歌中如此，即使在西方的诗歌中，我们也可以同样发现不少以香艳的爱情的诗篇来写寓托意的作品。《圣经》中的雅歌，就是最好的证明。此外，英国的诗人约翰敦（John Donne）和里查克拉修（Richard Crashaw）等，也都曾以写情诗的方式写过不少宗教信仰的颂歌。虽然东西方之文化不同，这种诗歌在各自发展的过程中可能有不少相异之点，然而无论如何，以香艳的爱情诗篇来表现另一层“托意”的办法，原来也是古今中外人心所同然的一种现象。

除了这一点以外，中国词中的喻托之作，到了南宋后又形成了咏物一派的作品，则是因为自屈原的《离骚》开始，在中国文学中，“美人”就已经与“香草”并举，成为诗人心目中所追寻的某一种完美之对象的象征。虽然早期词作中之歌筵酒席间的香艳的歌辞，并不可以用屈原寓托忠爱之自传式的《离骚》相比附，可是词这种体式转入士大夫之手中以后，长期发展下来的结果，却自然受了中国的“美人香草”之悠久的传统之影响，而有了除“美人”以外更以“香草”为喻托的作品。更何况早自《诗经》中的“草木虫鱼”也就已经都被认为可以有比兴之意，所以中国文学中“词”这种体式之容易被写成或解成为有寄托之作，当然便是从词之本身的性质及中国文学之传统等两方面都有着这种可能之趋势的。因此，张惠言的比兴寄托之说虽不免有牵强附会之处，然而词的性质既果然适合于比兴寄托的写作，而且中国文学中也确实有比兴寄托的

传统，则张氏之说，虽然就其推尊词体之目的而言，乃是出于道德的观念而非文学的观念，可是他能善于观察和运用这种香艳的体式，就其本身性质之趋向而给予了一种更高的诠释，则在文学批评理论中便也自有其值得重视之处。关于这点，谢章铤在《课余续录》中就曾经说："张氏皋文之论词，以有怀抱、有寄托为归。……作家虽不必拘其说，要不可不闻其说也。"这也正是张氏之说虽有不少牵强误谬之处，而依然为许多写词及论词的人所尊奉和推崇的缘故。

总之，对于常州派的词论，如果我们能够善加别择，不为其谬说所拘，但观其在文学理论上的根本会通之处，则词体宜于表现寄托，词之写作当以情物交感为主，词之解说可以有别具会心的领悟，这些观念都可以给予我们写词或说词时很多的启示，可以对词有更为深广的体认。我们决不可以因其一部分的误谬，便将其理论全部抹杀。此外，如晚清之王鹏运、朱祖谋之《合校梦窗四稿》，以及朱氏《彊村丛书》的网罗之富、校勘之精，如龙沐勋在《论常州词派》一文中所说的"取清儒治经之法，转而治词"，当然也未尝不是由于受了常州派推尊词体之说的影响。这一点在中国词学之发展上也是相当值得注意的。更进一步来看，比兴寄托之说，既是中国传统文学批评中一项重要的理论，透过对常州派词论的分析和检讨，也许可以帮助我们对于中国文学的批评传统有更深一层的了解，如此又不至于对这种传统上的比兴寄托之说表现为盲目的信从或诋毁，这应该是我们今日想要重新衡定旧传统之文学批评所必具的一点认识。

---

(1) 《同声月刊》1941年9月第1卷第10号。

(2) 见戴君仁：《谈易》，开明书店1961年版。

(3) 《国文月刊》1948年第10卷第11期。

(4) 见拙著：《迦陵谈词》，台湾纯文学出版社1970年版。

(5) 全词为："郁孤台下清江水，中间多少行人泪。西北望长安，可怜无数山。青山遮不住，毕竟东流去。江晚正愁余，山深闻鹧鸪。"

(6) 《大陆杂志》1956年第12卷第7期。

(7) 全词为："相见休言有泪珠，酒阑重得叙欢娱，凤屏鸳枕宿金铺。兰麝细香闻喘息，绮罗纤缕见肌肤，此时还恨薄情无？"

(8) 全词为："春山烟欲收，天澹稀星小。残月脸边明，别泪临清晓。语已多，情未了，回首犹重道。记得绿罗裙，处处怜芳草。"

(9) 全词为："自春来、惨绿愁红，芳心是事可可。日上花梢，莺穿柳带，犹压香衾卧。暖酥消，腻云弹，终日厌厌倦梳裹。无那，恨薄情一去，音书无个。早知恁么，悔当初、不把雕鞍锁。向鸡窗、只与蛮笺象管，拘束教吟课。镇相随，莫抛躲，针线闲拈伴伊坐，和我，免使年少光阴虚过。"

(10) 全词为："小山重叠金明灭，鬓云欲度香腮雪。懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟。照花前后镜，花面交相映。新贴绣罗襦，双双金鹧鸪。"

(11) 韦庄《菩萨蛮》五首，冯延巳《鹊踏枝》十四首，文长不及备引，可参见《唐五代词》。

(12) 王沂孙《齐天乐》全词为："一襟余恨宫魂断，年年翠阴庭树。乍咽凉柯，还移暗叶，重把离愁深诉。西窗过雨。怪瑶佩流空，玉箏调柱。镜暗妆残，为谁娇鬓尚如许？铜仙铅泪似洗，叹移盘去远，难贮零露。病翼惊秋，枯形阅世，消得斜阳几度？余音更苦。甚独抱清高，顿成凄楚？谩想薰风，柳丝千万缕。"

(13) 全词为："淡妆人更婵娟，晚妆净洗铅华腻。泠泠月色，萧萧风度，娇红敛避。太液池空，《霓裳》舞倦，不堪重记。叹冰魂犹在，翠舆难驻。玉簪为谁轻坠？别有凌空一叶，泛清寒、素波千里。珠房泪湿，明珰恨远，旧游梦里。羽扇生秋，琼楼不夜，尚遗仙意。奈香云易散，绡衣半脱，露凉如水。"

(14) 计有温庭筠《菩萨蛮》十四首、《更漏子》三首，韦庄《菩萨蛮》四首，冯延巳《蝶恋花》三首，晏殊《踏莎行》一首，范仲淹《苏幕遮》一首，欧阳修《蝶恋花》一首（"庭院深深深几许"，按此词或以为非欧阳修所作，见唐圭璋《宋词互见考》），苏轼《卜算子》一首，陈克《菩萨蛮》二首，辛弃疾《摸鱼儿》一首、《贺新郎》一首、《祝英台近》一首、《菩萨蛮》一首，姜夔《暗香》一首、《疏影》一首，王沂孙《眉妩》一首、《高阳台》一首、《庆清朝》一首，无名氏《绿意》一首。详见张氏《词选》。

(15) 《词学季刊》1936年第3卷第3号。

(16) 关于以联想说词的原则，可参看拙作《由人间词话谈到诗歌的欣赏》一文，见《迦陵谈诗》，台湾三民书局1970年版。

(17) T．S．Eliot，"The Music of Poetry，"in *On Poetry and Poets*，London：Faber and Faber，1957，pp．30-31．

# 说张惠言《水调歌头》五首
## ——兼谈传统士人之文化修养与词之美感特质

张惠言是清代著名的词学家，编有《词选》一书，标举“意内言外”之旨，以比兴寄托说词。以为词之为体，虽属“缘情造端”之作，然而其所写的“风谣里巷男女哀乐”之言，有时却颇有一种“兴于微言，以相感动”的作用，至其“极命”，亦颇可“以道贤人君子幽约怨悱不能自言之情”，而且表现有一种“低徊要眇”之致。关于张氏之说，虽有人颇病其迂执比附，但也有人认为张氏之说既提高了词在文学体式中之地位，而且可以使习其说者，所作不流于浅率，其功自不可没。(1)加之张氏之说继起得人，除去曾与他合编《词选》的其弟张琦，以及曾为之校刻《词选》并写有《后序》的弟子金应珪以外，张氏更曾传其学于其甥同邑之董士锡，董氏又传其学于其子董毅，及另一常州人荆溪之周济，于是清代词学遂形成了所谓常州一派，对嘉、道以还，以迄晚清及民初之词与词学，造成了极大之影响。(2)所以凡从事于清词之研究者，几乎无不曾对张惠言所倡始的常州词派有所研讨。早在1969年，我也曾写过一篇题为《常州词派比兴寄托之说的新检讨》的长文，对张氏之说的得失利弊及其传承与影响，都做了颇为详尽的论述。只不过讨论张氏之词论者虽极多，但对张氏在词之创作方面之成就加以探讨者则极少，这其间的一个主要的原因，当然是因为张氏之词作的数量极少。据台湾学古斋文物印刷社于1976年所刊印的《阳湖张惠言先生手稿》来看，其所收《茗柯词稿》一卷不过四十七首而已。书眉有张氏手书干支纪年，计癸丑年［乾隆五十八年（1793）］录词十九首，当时张氏年三十三岁；次年甲寅录词仅一首，是年冬十月遭母丧，其后之乙卯及丙寅两年无词作。丁巳年在歙县金榜家问学及授徒，并编订《词选》一书，是年录词作十四首。戊午年未收词作，己未年收词三首，是年在京师应试，举进士。次年庚申收词十首，又次年以病逝世，享年仅四十二岁而已。(3)计其录有词作之年，不过五年，词作仅得四十七首，而其中还有一首录于己未年中，题名“祝寿”的《沁园春》词，在手稿中已被张氏亲手删去，是以今所传世之《茗柯文编》中所收录之《茗柯词》一卷，实仅得四十六首而已。若以张氏此一卷不足五十首之词，来与清代词学中与常州派并称的其他两大词派的创导人相比较，则浙西词派的创导人朱彝尊氏计留有词作八卷三百余首之多(4)，阳羡派之创导人陈维崧氏则更留有词作三十卷千数百首之多(5)。相形之下，张氏自不免有所不及，这当然可能是张氏之词作一向并不被人重视的原因之一。再则张氏之词作其内容所叙写者，往往但为一种心灵意念之间的感受和活动，而很少有什么感事怀古甚或相思怨别等有情事可以指实的作品，这当然也可能是张氏之词作一向不甚引人注意的原因之二。三则张氏虽有颇著名的《水调歌头》五首，誉之者且曾称其“胸襟学问，酝酿喷薄而出”(6)，然而胸襟学问之修养，有时也不免会被认为不过是用“韵文”宣扬“教化”的老生常谈，实在并无新意，那些称誉之说，不免是“大言欺人”。(7)那么，作为一代词学之重要词派的创导者，除去词学理论之创导以外，在词作的实践方面，其所成就者，究竟是否也有足资称述之处，以及其词作与词论之间，究竟是否也有着彼此相关之处？这些当然都是一些值得探讨的问题。本文就是想把张惠言所最被人称赏的《水调歌头》五首词，举引作为一个实例，藉此来对其词作方面之成就，及其词作与词论之间的关系，来做一次较为细致深入的探讨。

要想对张惠言之词作的成就，及其词作与词论的关系做出深入的探讨，我们自不得不首先对于足以影响其思想及心性的家世背景，以及其为学之经历，都略做一些简单的说明。据张氏自己所写的《先府君行实》、《先祖妣事略》及《先妣事略》等自叙其家世的文字来看，张氏盖出生于一个两世孤寒的儒学世家

之中。自五世祖以下，历世皆为县学生，未曾仕宦，唯以教学为事。祖父讳政诚，倜傥好学，通六艺诸子之书，乡试赴顺天，卒于京师，年仅三十五岁。父讳蟾宾，九岁而孤，曾补府学生，亦不获永年，三十八岁而卒，时惠言年仅四岁，有一姊，年仅八岁。父卒后四月，遗腹生其弟翊（后改名琦）。[8]家贫，赖其母及姊为女红以维生计。有世父居城中，张氏年九岁，世父令其就城中读书。一日，暮归，家无飧，各不食而寝。次日，惠言饿不能起，其母曰："儿不惯饿惫耶？吾与尔姊尔弟，时时如此也。"于是相对而泣。惠言依世父读书四年，返家后，其母令惠言授其弟读书。每夕，只燃一灯，母姊相对为女红，惠言与弟则读书其侧。[9]这种艰苦而勤奋读书的早年生活，对于张氏当然有极大的影响。此外，张氏在其《文稿自序》及其《送恽子居序》与《杨云珊览辉阁诗序》诸文中，也曾分别叙及其为学之经历。张氏家贫，少年时欲求得一科第，故曾专力学为时文，为之十余年。其后又好《文选》辞赋，又曾专力为之三四年。其后又有友人劝其为古文，因见为古文者"言必曰'道'"，故乃"退而考之于经"，"求天地阴阳消息于《易》虞氏"，"求古先圣王礼乐制度于《礼》郑氏"。嘉庆之初，曾"问郑学于歙金先生"。张氏也曾一度学为诗，而"久之无所得，遂绝意不复为"。[10]盖张氏之词学，虽为研究清词者之所重视，而张氏为学之本旨，则原来志在经学，而尤长于《易》。嘉庆八年（1803）扬州阮氏娜嬛仙馆所刊《张皋文笺易诠全集》，收有张氏有关《易学》之著作，竟达十二种之多。[11]而张氏所最为精研有得者，则是东汉三国时虞翻的易学。关于张氏对虞氏《易》学之体认，我们可以从张氏的著作中，归纳出以下的几个重点：其一是重视"象"的联想，张氏在《虞氏易事序》中，就曾经提出说"虞氏之论象备矣"，又曰"夫理者无迹，而象者有依"，以为"舍象而言理，虽姬、孔靡所据以辩言正辞"，所以要"比事合象"，才能够"有所依逐"。[12]其二是重视阴阳消息的变化，张氏在《易义别录·序》中，也曾提出说："《易》者，象也。"又曰"易以阴阳往来九六升降上下而象著焉，阴阳以天地日月进退舍次而象生焉，故曰'消息'"，而认为"虞氏之言，发挥旁通"，"其用虽殊，其取于'消息'一也"。[13]从这些话来看，我们姑不论张氏精研虞氏《易》之得失若何，至少我们可以看出来一点，那就是张氏乃是一个极善于从具体之象来推求抽象之理的，非常富于联想及推衍之能力的人。不过张氏之研求《易》学，其主旨却并不在于卜筮，而在于藉《易》之阴阳消长之理，以求学道知命。他在《答钱竹初大令书》中，就曾经以"性理天命"来论《易》道，说："迁善改过，'益'之道也，虽反'泰'可也。君子穷理尽性，以至于命，如此而已。"[14]而且在读经研《易》以求学道知命而外，张氏亦复有为政致用之理想，他曾写有《原治》、《论保甲》及《吏难》等论文多篇。[15]从以上我们所叙写的张氏之家世，其为学之经历，与其退而求学道知命，进而求为政致用之理想来看，张氏自然原是一个身世孤寒的从艰苦自学之中成长起来的经师与儒士。而且若从其特别重视性理天命之修养来看，张氏似乎还颇有一些理学家或道学家的气味，何况张氏还极为重视礼之研究与讲求。而词这种文学体式，就一般而言，则似乎乃大多以纤艳为特质，与儒家学道守礼之观念，可谓大相径庭，所以历来儒士中之近于理学家者，大抵都并不工词。缪钺先生在其《宋词与理学家》一文中，就曾提出说"宋代理学家中，作诗出色的尚有其人，而作词出色的几乎无有"[16]。至于我们现在所要讨论的张惠言氏，若就其词论而言，则张氏的"兴于微言"的比兴寄托之论，可以说就正是一个以带有理学家之气味的儒师来说词的典型的例证。所以我在《常州词派》一文中，就曾批评张氏的词论，以为张氏的比兴寄托之说，就"词这种体式之容易被写成或解成为有寄托之作"的本质而言，虽能"善于观察和运用这种香艳的体式，就其本身性质之趋向而给予了一种更高的诠释"。但张氏自己则"似乎只是一个颇为迂执的经师"，以为"他之提出比兴寄托的理论，并非完全由于文学的观念，而大半乃是由于道德的观念"。[17]可是，近年来当我对西方的各种文学新论有了更多的接触，同时对于张惠言的词做了进一步的研读以后，我却发现张惠言实在乃是一位具有极为细致精微的词人之心性的人，他的词论也不仅是出于经师的欲求载道的道德观念而已，而是对词之美感特质也确实有其一己之体认。至于其不免落入了迂执比附之失，则是由于受了学术演进中传统观念之限制的缘故。下面我们就将透过一些词例，对于张氏之将其一己儒学方面的文化修养与词之美感特质所做出的微妙结合，略加评说和讨论。

现在就让我们首先把所要评说的张氏的极为著名的《水调歌头》五首词，先抄录出来一看：

东风无一事，妆出万重花。闲来阅遍花影，唯有月钩斜。我有江南铁笛，要倚一枝香雪，吹彻玉城霞。清影渺难即，飞絮满天涯。飘然去，吾与汝，泛云槎。东皇一笑相语，芳意在谁家？难道春花开落，更是春风来去，便了却韶华。花外春来路，芳草不曾遮。（其一）

百年复几许，慷慨一何多。子当为我击筑，我为子高歌。招手海边鸥鸟，看我胸中云梦，蒂芥近如何？楚越等闲耳，肝胆有风波。生平事，天付与，且婆娑。几人尘外相视，一笑醉颜酡。看到浮云过了，又恐堂堂岁月，一掷去如梭。劝子且秉烛，为驻好春过。（其二）

疏帘卷春晓，胡蝶忽飞来。游丝飞絮无绪，乱点碧云钗。肠断江南春思，粘著天涯残梦，剩有首重回，银蒜且深押，疏影任徘徊。罗帷卷，明月入，似人开。一尊属月起舞，流影入谁怀。迎得一钩月到，送得三更月去，莺燕不相猜。但莫凭阑久，重露湿苍苔。（其三）

今日非昨日，明日复何如。揭来真悔何事，不读十年书。为问东风吹老，几度枫江兰径，千里转平芜。寂寞斜阳外，渺渺正愁予。千古意，君知否？只斯须。名山料理身后，也算古人愚。一夜庭前绿遍，三月雨中红透，天地入吾庐。容易众芳歇，莫听子规呼。（其四）

长镵白木柄，劚破一庭寒。三枝两枝生绿，位置小窗前。要使花颜四面，和著草心千朵，向我十分妍。何必兰与菊，生意总欣然。晓来风，夜来雨，晚来烟。是他酿就春色，又断送流年。便欲诛茅江上，只恐空林衰草，憔悴不堪怜。歌罢且更酌，与子绕花间。（其五）

要想评说这五首词，我们自然首先应该对张惠言写作这五首词的时、地、人物等背景略加考查。据张氏《手稿》，这五首词编在癸丑年所作词之内，词前有题序，曰“春日赋示杨生子掞”。[(18)]考之张氏生平，张氏盖生于乾隆二十六年（1761），而癸丑为乾隆五十八年（1793），张氏时年三十三岁。据张氏《送钱鲁斯序》所云，“乾隆戊申（五十三年）自歙州归，过鲁斯”，“已而余游京师”，“留京师六年，归更太孺人之忧”，[(19)]可知自乾隆五十四年（1789）至乾隆五十九年（1794）张惠言皆在京师，是则此五首词固当为张氏在京师之所作。至于所谓“杨生子掞”其人，则据张氏《茗柯文编·外编》曾收有代他人所作的《赠杨子掞序》一文，此文开端即云：“某曩在京师，与子掞共学于张先生。”[(20)]可知杨生子掞必为当时在京师曾从张惠言受学之弟子。而且在本年之词作中，除去此一组《水调歌头》以外，还有一首《水龙吟》词，题序亦云“荷花为子掞赋”[(21)]。而据张氏代人所作之《赠杨子掞序》一文之所叙写，则曾谓“先生数言子掞可与适道”，而且文中还曾记有一段杨生自述其学道之经历的谈话，谓“子掞尝自言：‘自吾闻仁义之说，心好焉。既读书，则思自进于文词。’”可见杨生确有好学向道之心；不过杨生又尝自言其内心之矛盾，谓其往往“忽然而生不肖之心，乖沴之气，类有迫之者”[(22)]。不过，这种矛盾痛苦，却实在也应正是一位好学向道之人的可贵的反思。所以张氏“赋示杨生子掞”的这五首词，其中之可能含有以学道相慰勉之意，应该乃是可以肯定的。这种内容之并不适合于用词之体式来叙写，应该也是可以肯定的。可是张氏的这五首词却不仅果然写出了学道之儒士的一种心灵品质方面的文化修养，而且还果然表现了词这种文学体式所特有的一种要眇深微的特美。像这种内容意境与这种美感特质的结合，即使在全部词史的发展中，也该算是难得一见的作品，所以谭献在《箧中词》中，就曾赞美张氏的这五首词，谓其“胸襟学问，酝酿喷薄而出。赋手文心，开倚声家未有之境”[(23)]。至于张氏这五首词何以能达至此种成就，则私意以为其中最重要的一个因素，盖由于张氏原具有一种深思锐感之心性，此种心性一方面既使得他在儒家学道之精微的义理中，足以获得一种研寻与自得的乐趣，而另一方面则同时也使得他对于词这种文学体式中之要眇幽微的特美，也特别具有一种

领悟与掌握的能力。而他为《词选》所写的一篇序言，可以说就恰好表现了他个人以自己之心性，对这两方面之体悟所做出的一种微妙之结合。

要想说明张氏对学道之义理与词之美感的双重体悟与结合，我个人以为张氏在《词选·序》中所提出的“兴于微言”一句，其所使用的“微言”二字，就恰好表现了一种双重性的微妙作用，既可指道之义理的“微言”，也可以指词之美感的“微言”。先从义理方面看，此二字原出于《汉书·艺文志》开端之“仲尼没而微言绝，七十子丧而大义乖”的两句话。据颜师古注以为“微言”乃是指一种“精微要妙之言”，李奇注以为乃是指一种“隐微不显”之言。(24)就孔子之“微言”而论，则其所谓“微言”，自然是指一种精微幽隐的“义理”之言。但值得注意的则是，当张氏以“兴于微言”来说词的时候，其所提出的“微言”二字，却也恰好有合于词的一种特美，即如王国维在《人间词话》中，论及词之特质时，就曾经提出过“词之为体，要眇宜修”的说法。其“要眇宜修”四字盖原出于《楚辞·九歌》之《湘君》一篇，原文是“美要眇兮宜修”，王逸注云“要眇，好貌”(25)，但对其为怎样的一种“好”则未加详言。而此外《楚辞》中《远游》一篇，则恰好又有“神要眇以淫放”一句叙写。洪兴祖注云：“要眇，精微貌。”又云：“眇，与妙通。”(26)如此说来，则王国维对词之特美所提出的“要眇”之形容，若据洪兴祖注所说的“精微貌”的注释来看，则岂不是与《汉书·艺文志》颜师古对孔子之“微言”所做出的“精微要妙”的注释，二者乃大有可以相通之处。如此说来，我们若对“微言”二字试做一种通俗而富于涵盖性的解释，则所谓“微言”，固当是指一种精致细微而富于深隐幽微之意蕴的语言，而此种语言，则正是词的一种特质，即如缪钺先生在其《论词》一文中，就曾提出说“词之特征，约有四端”：“一曰其文小”，缪氏以为“诗词”皆“贵用比兴”，“而词中所用尤必取其轻灵细巧者”；“二曰其质轻”，缪氏以为即使是“极沉挚之思，表达于词，亦出之以轻灵，盖其体然也”；“三曰其径狭”，缪氏以为“文能说理叙事、言情写景，诗则言情写景处，有时仍可说理叙事，至于词则惟能言情写景，而说理叙事绝非所宜”；“四曰其境隐”，缪氏以为“诗虽贵比兴，多寄托，然其意绪犹可寻绎”。“若夫词人”，“其感触于中者，往往凄迷怅惘，哀乐交融，于是借此要眇宜修之体，发其隐约难言之思”，“故词境如雾中之山、月下之花，其妙处正在迷离隐约，必求明显，反伤刻露”。(27)可见词之特征固正在于一则要求形式上的细微精美，一则要求意境方面的幽微隐约，是则无论就形式或内容而言，词之语言固当皆属于一种“微言”之性质。而更妙的则是张惠言所提出的“微言”二字，还恰好有一个“仲尼”之“微言”的出处。是则张氏在其《词选·序》中所提出的“兴于微言”一句，其所以选用了“微言”二字，岂不极可能既包含有他对儒家之义理的推寻，也包含有他对小词之美感体悟的一种双重用意。而我们现在所要评说的这五首《水调歌头》，则恰好更在创作的实践方面，把张氏对儒家义理之追寻与对小词之美感的体悟，做出了一种极为艺术性的微妙的结合，也对我个人在前文所提出的张氏在《词选·序》中“兴于微言”一句的“微言”之妙用，做出了很好的实践的证明。写到这里，我们本该即刻展开对张氏《水调歌头》五首的评说和讨论才是，但我却又并不想对张氏这五首词中的“微言”与张氏所追寻的儒家义理之修养，只做一种死板拘狭的说明和比附，因此我遂想对于“微言”之妙用，与张氏词论的拘狭比附之失，更透过西方文论来做一些简单的反省和说明。

其实早在1986至1987年间，我就已曾引用了西方之符号学、诠释学、接受美学等各种理论，对于温庭筠之《菩萨蛮》词何以会使得张惠言产生了屈骚托意之联想，以及李璟之《山花子》词和晏殊的《蝶恋花》词何以会使得王国维产生了“美人迟暮”和“成大事业大学问之三种境界”的联想，都分别做了探讨和说明。我现在不想再对以前的讨论加以重复，简单说来，每一篇作品之“文本”，原来都是由一串串语言符号之所组成。这些语言符号除了其表面的字音、字义、句法、结构以外，原来还暗藏有许多被称为“显微结构”的极精微的质素，何况每一语言符号还都携带有每个国家、每个民族的丰富的文化语码的背景。而且这些语言符号在互相结合、互相影响中，还可以形成许多互为文本的关系，而这种种复杂精微的因素，遂使得作品之文本，除去其表层的字义语法所说明的意义以外，更提供了足以引起读者之感发与联想的许多丰

富的潜能。只可惜中国的说诗传统，早自《诗经》开始，就已经被笼罩在了政治与道德的比兴寄托之中，把原来一些原具有极丰富之潜能的意象，都纳入了一种约定俗成的比兴寄托的死板的套式。清代顾龙振在其《诗学指南》中，就曾引用僧虚中之《流类手鉴》，把中国诗歌中一些常用的物象，都做了约定俗成的比兴的指说，如："夜，比暗时也"；"残阳落日，比乱国也"；"百花，比百僚也"；"浮云、残月、烟雾，比佞臣也"。[(28)]这些指说，作为一种文化语码来看待，自然也有其可供参考之处，只是如我们在前文引用西方文论之所言，每一篇文本中其所蕴涵的足以提供读者之感发与联想之潜能的因素，实在极为复杂精微，我们如果不能体会这些因素的微妙的作用，而只按约定俗成的比兴之义来加以指说，自然就不免会受到牵强比附之讥了。对于张惠言而言，我们若从他自己的词作来看，张氏的作品中实在蕴涵有极为丰富的感发之潜能，只可惜当他的《词选》对前人之作品加以评说时，却不免受到了中国传统诗说中约定俗成的比兴之说的局限，遂使得一般人竟以为张氏之说只是一个迂执的经师的比附，而忽略了他作为一个词人所禀赋的对于小词之富于潜能的美感特质的精微的体会，我们现在就正是想从张氏自己的词作中，来证明张氏既果然是一位禀赋有幽微要眇之词心的词人，其词论的比兴寄托之说，除去儒士与经师的义理之观念以外，对词之美感之潜能也果然有一种幽微的体会，而其《水调歌头》五首组词，则更是把他自己作为一个经师的儒学的修养，与词之富于潜能的美感的特质，在写作实践中所做出的一次美妙的结合。

说到张氏所禀赋的词人之心性，我以为最能对这一点加以证明的，实在就是张氏自己的词作。即以其《手稿》中所收录的癸丑年中一批最早的作品来看，如其《传言玉女》一词中所写的"低晴浅雨，做清明时节。昨夜花影，认得江南新月，一枝枝漾春魂如雪"数句，就把一位词人对春天的体会和感受，叙写得极为要眇幽微；再如其《水龙吟·瓶中桃花》一词所写的"疏帘不卷东风，一枝留取春心在"，及"趁红云一片，扶侬残梦，飞不到、斜阳外"诸句，更以词人之心性，为瓶中桃花拟想出何等绵渺的情思；更如其经常被人采入选本的《木兰花慢·杨花》一词，其所写的"尽飘零尽了，何人解、当花看"数句，则是从词的一开端，就把所有的读者都带入了为杨花之生命落空而不被珍惜的深沉悼痛之中，而其后的"寻他一春伴侣，只断红相识夕阳间，未忍无声委地，将低重又飞还"数句，则更是把一个美好的生命，当其面对消亡长逝之时的回顾与挣扎，写得何等的低徊无奈、何等的委曲缠绵。记得早在1984年，我在撰写《论秦观词》一文时，曾经引用过冯煦在《宋六十一家词选》中论少游词的话，说"他人之词，词才也。少游，词心也，得之于内，不可以传"。我当时曾对冯煦之所谓"得之于内"的"词心"，尝试加以说明，以为秦氏之"词心"乃是由于他"最善于表达心灵中一种最为柔婉精微的感受"[(29)]。盖以此种感受最近于词之要眇幽微之特美，而此种特美，与诗之较为更偏重直接叙写的感慨发扬之美，则是颇有不同的。所以秦观虽被称为有"词心"，但却不长于诗，因而乃被元好问讥为"女郎诗"。而巧合的则是，张惠言也不长于为诗，他在《送徐尚之序》、《送钱鲁斯序》及《杨云珊览辉阁诗序》诸文中，就都曾屡次提到"余少学诗不成"，"学鲁斯为诗，诗又不工"，及"余学诗，久之无所得"云云，对自己之不长于诗做了多次自憾的叙述。[(30)]而私意以为却也正是由于这种偏胜而并非兼工的特殊心性，才使得秦观虽不能如苏轼之长才多方，而却以"词心"独胜，也才使得张惠言虽不能如朱、陈之长才多方，而却也以"词心"独胜。只不过张惠言之亦具有精微锐感之词心的一点，虽与秦观有相似之处，但其发展的结果，却使二人的风格产生了很大的歧异。秦观在仕宦失志以后，其凄婉善感之词心，遂一变而为悲苦绝望的凄厉之音。张惠言早期之词作，如我们在前文之所举引者，虽然也表现有一份凄婉锐感之词心，但他却同时另外也写出了被谭献所赞誉为"胸襟学问，酝酿喷薄而出"的一系列《水调歌头》。这其间的差别，我以为实在乃由于张氏之精研虞氏《易》，遂能更以其精微锐感之词心，对于儒学的性命消息之道心，也别有一份悟入的结果。是则无论其为"词心"或"道心"，原来却都与张氏自身所禀赋的精微锐感的心性，有着密切的关系，而这应该也才正是张氏这五首《水调歌头》词，何以能够把他个人的儒学之修养，与词体的美感之特质，做出如此充满兴发感动之美妙的结合，而完全没有沾染上一般理学家

之迂腐的说教之气味的缘故。下面我们就将对张惠言这五首《水调歌头》，在其精微锐感之心性中，把儒学之修养与词体之美感所做出的美妙的结合一加评述。

先看第一首词，其开端的“东风无一事，妆出万重花”，虽然仅只是两个短短的五字句，但作为这一系列五首词的总起，却已经真可说是做到了下笔有神、落纸风生的地步。至于其何以能富含如此兴发感动的力量，则我们自然应该从其文本中之显微结构——若用张惠言的话来说则该说是小词中的“微言”——来加以分析和推求。先说首句的“东风”二字。在中国诗歌传统中，“东风”此一语码所可能引起读者的联想，首先就是春天的季节的美好，因为在中国传统中，不同方向的东、南、西、北风，就恰好代表了春、夏、秋、冬四个不同的季节。而且除了季节之美好的联想以外，“东风”的“风”字，还暗示了一种活泼的生命力，所以“东风”二字，实在传述出了春天的季节中，宇宙间万物萌发的一种生机与动力。而对此萌发之生命与动力做出美好之证明的，则正是由“东风”所“妆”点“出”来的“万重花”朵。而更值得注意的则是在此句形容花之繁盛的数量字“万重花”之上句，原来却还有与之相对的数量极轻的“无一事”三个字。于是在此对比之下，乃愈发显得“东风”之“妆”点出此“万重花”朵，乃竟然全出于“无一事”的轻松与自然，所谓“莫之为而为者，天也”。而也就是在此天心自然的“东风无一事”之中，所“妆”点出的“万重花”朵，却已经足可以引起诗人词客们的“物色之动，心亦摇焉”的无穷的感发了。所以这两句词实在是充满着感发之潜能，为下文开启了无穷意境的两句好词。何况这两句词，还对题序中所写的“春日赋示杨生子掞”的词旨，做了极为确切的掌握。“东风”与“万重花”，所掌握的自然是题序中“春日”二字的感发，这是全词第一层的表面的词意。而若参想我们在前文介绍杨生子掞时，所曾提出的杨生之好学向道，又时或有矛盾退馁之心，而张惠言之写词“赋示”又颇存慰勉之意来看，则此二句词却实在也有一种对于“行健”与“好生”之“天心”的体认暗示隐然含寓其中。只不过张氏却并未陷入于一般理学家之欲以韵文说理的窠臼中去，不仅这两句词写得充满了感发的意兴，而且下面更以“闲来阅遍花影，唯有月钩斜”两句，呈现了一片幽微要眇的词人的意境。“花”而曰“影”，“月”而曰“钩斜”，这自然正是如我们在前文所引缪钺先生《论词》一文所提出的“其文小”、“其质轻”的属于词之“微言”的特色。而且这两句词写得极为含混隐约，其所谓“阅遍花影”的主辞何在？若直从“闲来阅遍花影”一句来看，则此句固大似作者之自我叙写，但若从紧接着的下一句来看，则“阅遍花影”者，实在应当乃是下句的“月钩斜”，若再承接着开端的两句来看，则是在“无一事”的“东风”由天心自然而“妆”点出“万重花”朵以后，若欲求得一个赏爱此花朵体悟此天心的对象，却原来只有夜深时的天上一钩斜月，故曰“唯有月钩斜”。而此一钩斜月对于花的爱赏，则极尽幽微深曲之致，故曰“闲来阅遍花影”。“闲来”者，极言其赏爱的时间之长久与从容，“阅遍”则极言其观赏之仔细与周遍，其用情固正如李商隐《燕台》诗所写的“蜜房羽客”之“芳心”，直欲与“冶叶倡条”皆能“遍”得“相识”也。[(31)]而更妙的则是此一钩斜月之所观赏阅遍的，原来还不是“花”，而是“花影”，这真是词人的一种要眇幽微的想象。而此一“影”字遂不仅隐然指向了深宵的月光，而且还可以在“互为文本”的关系中，引发起读者们对于宋朝词人张先的名句“云破月来花弄影”的一份联想。如此则不仅是月光在赏爱着花影，花影也以美丽的舞姿答向了月光。张惠言把天地间一份相知相赏的珍贵的情谊和境界，真是写得何等的幽深婉曲、何等的精微入妙。只是我们却不要忘记，在“月钩斜”之上，张氏原来还曾更写了“唯有”两个字，也就是说由“东风”所“妆”点出的“万重花”的天心生意，除此一钩斜月以外，在人世间乃竟然更无有对此天心生意能知所体悟和加以珍赏的人了吗？于是下一句张氏遂以“我有江南铁笛，要倚一枝香雪，吹彻玉城霞”三句，写出了他自己在此情境中的一份回应。这三句中的“微言”，也有着极妙的作用。先说“江南铁笛”一句，一般选注此诗的人，往往多引朱熹《铁笛亭诗序》，谓“侍郎胡明仲，尝与武夷山隐者刘君兼道游，刘善吹铁笛，有穿云裂石之声。故胡公诗有‘更烦横铁笛，吹与众仙听’”[(32)]之句。从这一事典，可以使“铁笛”带给我们两点联想，其一是“穿云裂石”的笛音之高远浏亮，其二是其笛音之可以与“众仙”相通。而除此事典外，其实“江南铁笛”四字的结合，在其字面的本质之作用

中，也还可以给我们两点联想，其一是“铁笛”之“铁”字，在本质上可以给我们一种强硬坚贞的联想，其二则“江南”二字，又可以给我们一种温柔多情的联想。而更妙的则是在“江南”与“铁笛”两种引人联想的质素前，原来张氏却还写了“我有”二字，做了明白有力的自我陈述。于是在这两句的互相结合中，张氏所写的“我有江南铁笛”一句，其所有的便已不仅是一支现实的“铁笛”而已，而成为了一种充满自信之口吻的、对某种既坚贞而又多情的品质之自我认定。而下面的“要倚一枝香雪”二句，则更是紧承前句而下的叙写，前句的开端是“我有”，所以下句开端的“要”，自然也正是“我要”。而“我要”所表现的则正是在前句的坚贞与多情之本质下，“我”的一种追求和向往。至其所追求向往者为何，则是“要倚一枝香雪，吹彻玉城霞”。“香雪”二字，正是对此词开端的“万重花”的呼应，夫“香”者，是花之气味，“雪”者，是花之颜色，而“倚”字则表示了一种极亲密的相接近之关系。古诗云“投我以木桃，报之以琼瑶”，夫“东风”既“妆出万重花”以示我，则我当何以报之乎？而张氏之所相报者，则正是要在“万重花”的“一枝香雪”之侧，用其所有的“江南铁笛”之美好的品质，为之吹奏出一阕对天心生意相酬答的花之赞曲，而且要直吹到“吹彻玉城霞”。夫“玉城”固当指仙人所居之处，又称“玉京”，昔唐代之天才诗人李白，就曾以其飞扬之想象，写出过“遥见仙人彩云里，手把芙蓉朝玉京”[33]的名句。而“吹彻”之“彻”字，则有“通彻”、“直彻”之意，是作者固欲以其“江南铁笛”，为“香雪”之花直吹出一阕可以上达玉京之曲也。而如我在前文所言，“江南”和“铁笛”既传示了作者自我之某种品质，而“香”与“雪”则又暗示了其所倚近的“花”所代表的某种美好的品质，而“彻”字则既表示了“吹彻”之吹者的竭心尽力，也表示了其音声之直欲上达玉京的强烈而热诚的追求和向往。而值得注意的则是，张氏在这里却又以其词人之心性，做了一笔要眇幽微的叙写，那就是他还更在“玉城”之下，加了一个“霞”字，于是张氏所要吹彻的就甚而不仅是直达到天上的玉城而已，而是更要直吹到玉城上的云霞都做出云飞霞舞的感动。张氏的这几句词，真是写得既委曲又飞扬，无论就其对词之美感而言，或就其对天心生意的道心之体悟而言，可以说都达到了一种极高的境界。可是张氏却在此数句之后，蓦然笔锋一转，竟然承接了“清影渺难即，飞絮满天涯”二句，乃使前面所写的一切“我有”、“我要”的品质和追求，都骤然跌入了落空无成的下场。因为所谓“我要”者，原只不过是一种自我的主观愿望而已，西方《圣经》中就曾说过“立志”“由得我”，只是“做出来”、“不由得我”，五代时冯延巳词，也曾写过“天教心愿与身违”[34]的话，这种美好的心志与愿望的落空，岂不是人间最大的悲哀。所以说“清影渺难即”，“清影”承上句的“玉城霞”而来，固当指天上之云光霞影，“渺难即”则极言此一境界之高远难及，固正指一种理想与愿望的落空无成。更可悲的则是岁月难留，年华不待，就在人们怅惘于“清影渺难即”的落空失望之时，春光已经长逝，而且已到了落花飞絮飘满天涯的无可挽回的地步了。

下半阕以“飘然去，吾与汝，泛云槎”三句领起，对上半阕结尾处所写的落空失望之感，做出了一大转折，而在此一转语中，却实在也包含了儒家的一种修养境界。盖儒家之所追求者，原在一种所谓“仁”的人格之完成。这种完成，就个人而言，自是指一种“我欲仁，斯仁至矣”[35]的品格的修养，但若就其更高一层的“任重道远”，“以天下为己任”[36]的理想而言，则当是“仁政”的推行。所以就一位有理想的士人而言，本可以有两种自我完成的方式，当其“达”，固可以“兼善天下”，当其“穷”，也还可以“独善其身”。[37]就其“独善其身”的一面而言，虽可以有“仁者不忧”的一种不假外求的自得之乐，但若就其“兼善天下”的一面而言，则虽是圣者如孔子，也不免会有“道不行”的困阨之叹。而此词下半阕开端的第三句“泛云槎”，就隐然指向了孔子在“道不行”时，所说的“乘桴浮于海”的一句话。所谓“乘桴浮海”，朱熹《集注》已曾谓其为“假设之言”[38]，钱穆先生撰《论语新解》，则更曾对此一章加以称美，谓其“辞旨深隐，寄慨甚遥，戏笑婉转，极文章之妙趣”[39]。那就正因为孔子在说这一段话时，一则既未曾果有乘桴而去的辞世之想，再则孔子之所以能将“道不行”之悲慨转化成了一种戏言的想象，便正因其虽在失志之中也并未完全失去自得之乐的缘故。现在张氏此词隐用孔子“乘桴浮海”之假设的戏言，便也正有同样的一种妙趣。只不过张氏却把孔子的“乘

桴”改变成了“泛槎”，于是此一辞语遂又产生了另一联想的妙用，那就是《博物志》中所记载的一则神话故事，说“有人居海上……见浮槎来，不失期。……乘之而去……至天河”[40]。于是在此双重联想的结合中，张氏遂将前半阕结尾处所写的落空失志之悲，立即转化成了一片飘然远引的洒脱飞扬之致，同时还隐然表现了学道之士人的一种自得的修养。也就在此一片飞扬的想象中，张氏遂与代表着天心与生意的春神——东皇，有了一种相互的交往，所以下面接着就写了一大段东皇的告语，说：“东皇一笑相语，芳意在谁家？难道春花开落，更是春风来去，便了却韶华。”东皇的告语是以问话开始的，而却在问话之前先写了“一笑”两个字。昔古人有云“相视一笑，莫逆于心”。是则“东皇”在开口之前，固已与词人有一种“莫逆”之感，而且写得如此之亲切生动，大可以与阮嗣宗所写的“飘飖恍惚中，流盼顾我傍”[41]的一段与“西方佳人”相遇合的境界相比美。“东皇”所代表着的既是天心和春意，所以此处张惠言所写的实在应该是张氏自己对天心春意的一种反思和体悟。次句的“芳意在谁家”，其所提出的当然就也正是对于谁人能对此天心春意真正能够有所悟得的一种反思。所谓“天心春意”当然指的是一种精神心灵的悟入，而不只是外表的色相而已，所以接下来两句，张氏所写的就是“难道春花开落，更是春风来去，便了却韶华”。如果只从外表色相来认识春天，则春天自然是短暂的，而这也就正如佛教《金刚经》所说的“若以色见我，以音声求我”之“不得见如来”[42]一样，所以张氏乃以“难道”两字提出了一种要人破除外表色相之拘束的反思，而结之以“花外春来路，芳草不曾遮”的最终的告语。这两句话，就儒家之学养言之，实在可以说是一种“见道”之言，《论语》记载孔子的谈话，就曾有“仁远乎哉？我欲仁，斯仁至矣”[43]之言。夫天心春意之可以常留在“见道者”的心中，固决非春花之落之便可以断送，也决非春草之生之便可以阻隔的。昔苏轼《独觉》诗即曾有句云：“浮空眼缴散云霞，无数心花发桃李。”[44]即使到了肉体的眼已经视物昏花的时候，而内心中却竟然仍可开放出无数桃李的繁花。所以清代的俞樾在殿试中，乃竟以“花落春仍在”一句，博得了考官的赏试，高中首选第一名[45]，原来就也正因为他写出了一种儒家至高的修养之境界的缘故。张氏此词所写的也是一种儒家修养之境界，自无可疑。不过张氏却能全以词人之感发及词人之想象出之，而且其中果然也结合了张氏自己对儒学的一份真正的心得与修养，写得既深曲又发扬，这当然是一首将词心与道心结合得极为微妙的好词。

张惠言的《水调歌头》共有五首之多，这自然是属于一系列的成组的作品。关于组诗与组词之成为一个系列，这中间当然有多种不同之情况，而主要则可分为以下两类：其一是全组作品之排列各有一定之次序，而且彼此各有前后呼应之关系，既不可任意删选，也不可任意颠倒其次序者，在诗中如杜甫之《秋兴八首》，在词中如韦庄之《菩萨蛮》五首，便都是属于此类之作品。其二则是全组作品并无必然之次第，只不过在开端或结尾表现有某种或引发或结束之意味者，在诗中如陶渊明之《饮酒》二十首，在词中如欧阳修之《采桑子》十首，便都是属于此类之作品。至于张惠言的这五首《水调歌头》，则从我们刚才所讨论过的第一首词来看，其开端的“东风无一事，妆出万重花”两句，实在写得充满了对春天之生意欣然的感动，自然是此一组题名“春日”之作的总起之开端，至其第五首词结尾的“歌罢且更酌，与子绕花间”两句，则分明提出了“歌罢”之言，自然是此一组词的总结之收尾，其次第可说是明白可见的。至于其中间的三首词，则似乎并无明显的必然之次序，而且其景物之兴象与典故之事象，参差错出，变化多姿，似乎颇有一点近似阮籍之《咏怀诗》的“反覆零乱，兴寄无端”[46]之致，不过因为张氏之词一共只有五首，较之阮籍之《咏怀》的多至八十余首者，毕竟要少得多了，所以虽在兴寄无端之中，其大体脉络却还是隐然可寻的，下面我们就将对其第二首词一加评说。

第二首词与第一首词相较，其手法稍有不同。第一首词从景物之兴象开端，写得颇有隐约幽微之致，而这一首词开端的“百年复几许，慷慨一何多”，则从赋笔的直叙入手，写得颇有感慨激昂之气。不过，虽是直叙的赋笔，但其间却也同样包含了许多“微言”的妙用。首先是这两句开端之词，一落笔便以其熟知习见的口吻，带给了我们不少文本方面的联想，其一自然是《古诗十九首》之“人生不满百，常怀千岁忧”的

联想；其次则是曹操《短歌行》之“对酒当歌，人生几何”和“慨当以慷，忧思难忘”的联想。如果从《古诗十九首》的联想来看，则“人生不满百”一诗中曾有“昼短苦夜长，何不秉烛游”之句，与张氏此词结尾所写的“劝子且秉烛，为驻好春过”二句中之“秉烛”二字，固可谓正相呼应。“人生不满百”一诗有劝人及时行乐之意，然则张氏此词岂不也可能有劝人及时行乐之意？若再从曹操《短歌行》的联想来看，则曹氏为乱世之英杰，他所写的自是一份英雄豪杰恐惧于年命易逝而功业难成的悲慨。张氏虽非乱世英杰，但作为一个有志于道的儒士，则张氏岂不也可能有一份年命易逝而所志难成的悲慨？而除去以上诗句文本所可能给人的联想以外，若再从“慷慨”二字之词语所给人的联想而言，则“慷慨”与“忼慨”同，据徐锴《说文注》以为乃“内自高忼愤激”[(47)]之意。而使人内心高忼愤激之情事则甚为广泛，所以《史记·项羽本纪》写项王之被困垓下，可以有“悲歌慷慨”[(48)]的叙述，《后汉书·齐武王传》写齐武王缜之性格刚毅，也可以有“慷慨有大节”[(49)]的形容。如果从这种广义的方面来理解，则人世之种种不平、不义、不善、不美之事，其使人内心足以愤激感慨者固自正多，故曰“慷慨一何多”也。张氏这二句词的妙处，则正在其能以如此熟见习知的词句，却带给了读者如此丰富而又难以确指的联想。其下面所承接的“子当为我击筑，我为子高歌”两句，从表面来看，固仍是赋笔的直叙，写张氏呼引杨生子掞为同道，表现了对“慷慨一何多”的一种感情的流露。不过此二句中又包含了一个事典，所以虽是直叙之笔，却同样也给了人不少丰富的联想。《史记·刺客列传》写荆轲在未遇燕太子丹以前，曾与市井间之狗屠及善击筑者高渐离相交往，“日与狗屠及高渐离饮于燕市，酒酣以往，高渐离击筑，荆轲和而歌于市中，相乐也。已而相泣，旁若无人者”[(50)]。司马迁的这段叙述，对于一些未得知用的志意过人之士彼此间的相知相惜的一种共同悲慨，真是写得既深刻又生动。张惠言引用此一事典，更于“击筑”“高歌”之前，加上了“子为我”及“我为子”两方相互以深情投注的叙写，遂使得读者对于张氏与杨生子掞的师弟之情之感动以外，更多了一份知己相怜而共伤不遇的感动。在此种感动之下，张氏却忽然又把笔墨扬起，写出了一种“招手海边鸥鸟，看我胸中云梦，蒂芥近如何？楚越等闲耳，肝胆有风波”的襟怀和气象。这段叙写，则同样也是虽用赋笔直接叙写，却以事典增加了深曲之致的美妙的结合。先说“招手海边鸥鸟”一句，原来在《列子·黄帝篇》曾记载了一则故事，说海上有人好鸥鸟，鸥鸟常飞下来与之嬉戏，后来有一天此人之父令其捉一只鸥鸟回来，于是当此人再至海上时，就因为他已经有了想要捉鸥鸟的一种“机心”，鸥鸟遂不肯再飞下来了。[(51)]现在张氏说“招手海边鸥鸟”，当然也就正表示了张氏已经没有人间之得失利害的机心了。至于下面的“胸中云梦”两句，则出于司马相如之《子虚赋》，赋中记述子虚向人夸说“楚有云梦，方九百里”云云，乌有先生则向之夸说齐国，谓可“吞若云梦者八九于其胸中，曾不蒂芥”[(52)]。在《子虚赋》中，这原是对齐国之大的一种夸说之言，后人说“胸中云梦”，则是寓言胸怀之博大，连云梦之大都可吞入胸中，却连纤微如蒂芥的不适之感都没有，则其胸襟之大自可想见。不过这种博大的胸襟有时却又正是从挫折苦难中磨炼出来的一种修养。南宋的陆游，在其《六月十四日宿东林寺》一诗中，就曾有“看尽江湖千万峰，不嫌云梦芥吾胸”[(53)]之句，至于张氏这几句词的妙处，则在其从意义上可以给读者的这些联想以外，还有他叙写之口吻方面的一些特色。他并未简单直接地说我“胸吞云梦而不蒂芥”，而是说“招手”叫“海边鸥鸟”来“看我胸中云梦”，而且在“蒂芥”之下还加了“近如何”三个字，并未曾做“曾不蒂芥”的直叙。也就是喻示着从昔日到“近”日之间，这种有无蒂芥之感，还可能正在有所变化之中，而这当然也就更增加一种修养之进境的暗示。从“招手”到“如何”，这几句词张氏写得真是极尽生动而又深婉之能事，而最后乃以二语结之曰“楚越等闲耳，肝胆有风波”。在这里，张惠言又用了一个典故，《庄子·德充符》曾记载一段孔子的谈话，说“仲尼曰：‘自其异者视之，肝胆楚越也；自其同者观之，万物皆一也。’”[(54)]张氏所说的“楚越等闲耳”两句，“等闲”二字是表示不重要的轻视之词，也就是说“自其同者观之”，虽“楚越”之异可以视为一体之意，而若“自其异者视之”，则“肝胆”虽在人体一身之内，却也可以有如楚越之异，引生敌异之风波。所以庄子所追求的最高境界，乃是“天地与我并生，万物与我为一”[(55)]。《庄子》在这里引用了“仲尼”之言，那便因为儒家思想中，原来也有一种“万物皆备于我”的“仁者以天地万物为一

体”[56]的观念。此二观念虽看来相似，但其实并不全同。《庄子》的立论，是由相对的观念出发，以为一切是非、大小、寿夭、同异之区分皆为人类主观之观念，若能泯灭此相对之观念，自然便可达到“天地与我并生，万物与我为一”的一种至高的修养境界。至于儒家之立论，则是从仁者之心出发，若能推此“仁心”而广之，则自然便也可达到一种“天地与我并生，万物与我为一”的至高的修养境界。不过此种儒道二家思想之异同，在此实不必做勉强之分别，因为中国传统中有修养的儒士，其思想中原来就有儒道二家思想之结合互补的一种妙用。张氏此二句词可以就正是此种修养的一种表现，而张氏此二句词，原来却还并不在于所表现的是何种思想修养，而在于他所表现的口气之潇洒自然，承接着前面的“招手海边鸥鸟”一气贯下，全无说理之迂腐，所以谭献评张氏这五首词，曾称其“胸襟学问，酝酿喷薄而出”。以此数句词所表现的修养境界，及其叙写之口吻而言，谭氏的称美之辞，固非虚誉也。以上是此词的前半阕，从开端的“百年几许，慷慨何多”的愤激悲慨，写到“楚越等闲耳”的胸襟修养，已经完成了一大段落。

下半阕的“生平事，天付与，且婆娑”三句，就音节而言自是另一个新段落的开始；若就内容情意而言，却实在是对前半阕结束时所写的胸襟修养之境界，所做出的一种意脉不断的阐发。其所写者固当正是在有了前半阕所写的胸襟修养之后的一种“知命”“不忧”的境界。这种修养境界，就现在倡言革命与斗争之时代言之，固当不免于不合时宜的迂腐之讥，而且这种境界也并不易被一般人所体会和掌握，稍一不慎，就会成为了一些庸俗懦弱不求长进之人的借口。而这种境界则又确实是儒家修养的一种极高的境界。孔子自叙其为学之体验，就曾经自谓是经历了“三十而立，四十而不惑”，然后才达到了“五十而知天命”[57]的境界。不过，儒家所说的天命却并不是宗教迷信中之天帝与命运，而应该乃是对于天理之自然、义理之当然与事理之必然的一种体悟，有了这种体悟，而且能在生活中去实践的，则自然便会在内心中获致一种“不忧”的境界，所以张氏在写了“生平事，天付与”的“知天命”的体悟以后，接着便写出了一种“且婆娑”的自得其乐的境界。可是这种境界却并不是每个人都可以获致的，所以接下来张氏在下面就又写了“几人尘外相视，一笑醉颜酡”两句词，表现了一种寂寞与欣愉交感杂糅的情思。其“几人尘外”四字，就正表现了一般耽溺于得失利害之争逐的尘世中人，对此“知命”“不忧”“尘外”之境界之不能共同享有和体悟，故曰“几人”，其所表现的就正是“无几人”的寂寞的悲慨。可是此句最后的“相视”二字，则又表现了相知者自有其人，其所指者，当然就正是被张氏认为“可与适道”的杨生子掞了。“相视”二字写得极为生动有情致，可以使人联想到一种“目成心许”的不假言语的真赏的意境。所以接下来就写了“一笑醉颜酡”的相知共醉之乐。至其所醉者，则除了表层意思所指的酣醉于酒的意思以外，自然也潜藏有酣醉于道的一种深层意思隐寓其中了。而无论是酣醉于酒也好，酣醉于道也好，总之写到这里，应该已是进入了一种欣愉自得的“不忧”之境界了。可是张氏在下面却又将笔锋一转，写下了“看到浮云过了，又恐堂堂岁月，一掷去如梭”三句，表现了一种忧恐之情，这真是一种极妙的转折，因为也就是在这种看似矛盾的两种不同的情感中，张氏却实在传达了儒家学道之经历中的一种更为细致深入的体会。因为正如本文在前面所言，这种“知命”“不忧”之境界，实在并不易被一般人所体会和掌握，稍一不慎，就会沦落到苟且偷安不求长进的情况中去，所以张氏才又写了此三句忧恐之辞。不过此三句中之首句“看到浮云过了”，却实在可以说还是承接着前面的“知命”“不忧”写下来的。“浮云”可以有两种喻示：其一在《论语》中孔子曾有言曰“不义而富且贵，于我如浮云”[58]，则“浮云”自可指人间利禄之被学道者之视同“浮云”；其次，则辛弃疾《西江月》词，也曾有“万事云烟忽过”[59]之言，是则“浮云”当然也可以喻指人间万事的无常与多变，张氏说“看到浮云过了”，当然也就隐喻有一种阅尽人间万事的一种超然自得之意。可是此句之下张氏却即刻承接以“又恐堂堂岁月，一掷去如梭”的两句悲慨忧“恐”之言。这其实也就正是对于我们在前面所提出的“知命”“乐天”往往会误流入于苟且偷安之情况的一种警惕和补救。因为儒家对于“天”的体认，除了“天命”之应“知”与应“畏”以外，原来还有着另一方面的体认，那就是“天行健，君子以自强不息”的一种“乾乾自惕”的精神。[60]然而人生苦短，而志意苦长，岁月难留，

堂堂竟去。“堂堂”是公然如此之意，正写岁月之无情。唐代诗人薛能在其《春日使府遇怀》的诗中，就曾写有“青春背我堂堂去”[61]的诗句，可以为证。至于“一掷去如梭”一句的“一掷”二字，则可以使人有两种联想，其一可能是指岁月之掷人竟去，陶渊明《杂诗》就曾有“日月掷人去，有志不获骋”[62]之言，可为参证。其次则也可能是指人们对岁月之抛掷而不加珍惜。从前句的“堂堂岁月”看下来，则此句之“一掷”固当指岁月之掷人竟去；但若从下面的“如梭”二字来看，则此处之“一掷”自当指人之抛掷岁月而任其如掷梭之不返。此二义既可以相辅相成，故以词之感发而言，此二义实可并存而不必强加区分也。夫“岁月掷人”虽属一件无可奈何之事，但人之虚掷岁月则是可以挽回和补救的。所以此词最后乃以“劝子且秉烛，为驻好春过”二句作结，表现了一种对于“好春”岁月的珍惜之意。“秉烛”二字，所表示的自然是一种夜以继日的追求，然其所追求者究为何事？则就张氏此词言之，实有两种可能性：其一是对《古诗十九首》的“昼短苦夜长，何不秉烛游”的联想，从此一联想来看，则此二句词固当是劝杨生子挨应及时行乐之意；其二则“秉烛”不寐所追求者，也不必然只是行乐。杜甫诗就曾有“检书烧烛短”[63]之句，则“秉烛”自然也可能有“秉烛夜读”之意；其三则除去行乐与读书等具体可指之情事以外，“秉烛”二字在本质上固可以被视为对任何一种美好之事物或理想之勤力追求的喻示。张氏此词之妙处，就正在其开端与结尾都是用《古诗十九首》之诗句点化而成，所以从表面来看，乃首先给人一种人生苦短应及时行乐的联想。但若从其通篇叙写之口吻转折及其所用的事典来看，则此一首词中，实在又处处流露有张氏对于人间世事之悲慨，与对于一己之怀抱修养的反思。表面全用赋笔的直叙，但却充满了言外的深曲的潜能。而且在结尾两句既用“劝子”二字表现了一份情意之浓，又用“好春”二字表现了一份意致之美，而且上下相承，“劝子”之“秉烛”，正是为了“为驻”“好春”之“过”。而“过”字之意，则是明知“好春”之一过即逝之不可久留，但当其“过”时，我们却当使其尽量延长，对之尽意珍惜，所以说“驻”，明知其不可留，而尽力使之留住。这两句写得真是婉转多情，但其表面之口吻却又表现得极为简率平易。昔陈廷焯《白雨斋词话》曾评韦庄词，称其“似直而纡，似达而郁，最为词中胜境”[64]。张惠言此词盖亦颇有近于此种意境之处也。

张惠言这五首《水调歌头》，虽然都是以春日之感兴为主的作品，但其着笔之重点则每首颇有不同。第一首从“东风”之“妆出”“万重花”写起，全首皆以春之兴象为主，而结之以“花外春来路，芳草不曾遮”，暗示了一种天心春意之可以长存的最高境界。第二首开端是对第一首结尾的一个反接，脱离了天心春意而写起了年命之无常与人心之慷慨，中间几经转折，而结之以“劝子且秉烛，为驻好春过”，是虽在几番人心慷慨的转折反思之后，仍归结到对天心春意之可以长存永在的一种勉励与追求，而下面的第三首遂又回返到春天之兴象中来了。

第三首词一开始，就以“疏帘卷春晓，胡蝶忽飞来”二句，张起了一片飞扬意兴，而且每一辞语都充满了“微言”的妙用。先说“春晓”二字，“春”为一年之始，“晓”为一日之始，仅此二义，便已充满了一片活泼的生机。何况此二字还可以同时带给人许多关于“春”之万紫千红的美盛，与“晓”之朝晖旭日的光明的种种联想。但这句词要写的却还不仅是外在的“春晓”的兴象之美而已，而且更要写出人心对此种兴象的感动和接纳，所以“春晓”之上遂更有“疏帘卷”三字，传达出了一种更为微妙的作用，以表示本就有可以相通之处的“疏”字为形容，加之以“帘卷”的全面的开启，遂使内在的人心完全迎向了外在“春晓”的美盛与光明。而也就在此“疏帘”乍“卷”之际，帘外的“春晓”遂化生出了一只美丽动人的“胡蝶”，舞动着翩然的双翅向人迎面飞来。其句中的“忽”字用得极妙，“忽”字所表示的自应是一种不期然而然的惊喜，此“不期而然”，就人而言自是意外，但若就春而言则又正是天心春意一片美丽生机自然的呈现。因而就在此人心之疏帘乍然卷起，春心之“胡蝶”忽然飞来的交感之中，人心与春心之间遂产生了一片情意的撩动，于是遂有了下面两句“游丝飞絮无绪，乱点碧云钗”的叙写。“游丝飞絮”既是春之撩动也是心之撩动，李商隐《燕台四首》的第一首写“春”，就曾有“絮乱丝繁天亦迷”[65]之句，李氏用了一个“亦”字，遂将人意天心一同写入了此一片游丝飞

絮的迷惘撩乱之中，而张惠言则是分为两句来写春意对人心之撩乱，“乱点”二字的主辞在前一句的“游丝飞絮”所代表的天心春意，而其受语的宾辞则是“碧云钗”所代表的一位美丽的女子。“碧云钗”三字不仅使人联想到此一女子的容貌之美丽与身份之高贵，而且“碧”之颜色可以给人一种“春草碧色”的青春与生命之想象，“云”之质地可以给人一种“摇曳碧云斜”的飘渺与轻柔的想象。至于“乱点”二字，其上一字之“乱”自然是接着“游丝飞絮”说的，极写其丝絮之盛多与撩乱，而其下的“点”字则是直指后面的“碧云钗”三字说的，极写其丝絮对于“碧云钗”的点缀与扑飞。这种情景，遂使我联想到了韦庄的两句词，其一是其《浣溪沙》（清晓妆成寒食天）一词中的“柳毬斜袅间花钿”(66)之句，其二是其《思帝乡》（春日游）一词中的“杏花吹满头”(67)之句。前者是写柳絮成毬飞袅在女子的花钿之侧，后者是写杏花之无数花瓣落满女子的头上。这两句所写的都是外面的春意对女子之内心的撩动，其力量之强大乃逼人而来竟有及身触体之不可抗御者在，而这首词中张惠言所写的固应也是外在之春意对人心的一种强力的撩动。从“疏帘”之“卷”起，“胡蝶”之“飞来”，直到撩乱的“丝絮”“乱点”到“碧云钗”上，春意对人心之撩动，盖亦正有其及身触体之不可抗御者矣。那么当一个人的追寻爱情的春心被撩动起来之后，其追寻的结果又如何呢？于是张惠言接下来遂写了“肠断江南春思，粘著天涯残梦，剩有首重回”三句落空悲怨之词。“江南”二字所给人的联想，当然还是浪漫与多情，故曰“江南春思”。可是多情的春心又将落到什么下场呢？李商隐的一首《无题》诗，就早曾写下了“春心莫共花争发，一寸相思一寸灰”(68)的名句。那自然就无怪乎张惠言所写的“江南春思”也只落到了“肠断江南春思”的结果了。下面的“粘著天涯残梦，剩有首重回”二句，则更进一步叙写“春思”已令人“肠断”之后，但好梦虽残而此情难已的一份追怀和回忆。从“春思”到“天涯”，正写其追寻与飘泊之远，“残梦”则表现了梦虽已破而尚未全醒的一种痴迷的意境。至于“粘著”二字，则似乎可以有多重含意。如果从上句的“春思”接下来看，则此句固当指“春思”之粘著于“残梦”，虽“断肠”而未已。但若从更前面的引起“春思”的“游丝飞絮”来看，则张惠言之所以选择了“粘著”二字，固应正是对“游丝飞絮”之性质的一个回应，于是在“粘著”二字之中，“游丝飞絮”遂果然与“春思”相结合而为一体了，昔周邦彦之《玉楼春》词，曾有“情似雨余粘地絮”(69)之句，昔日飞扬之情思，遂只余下了粘满天涯而更复飞扬不起的一痕残梦，故结之曰“剩有首重回”，正是对前半阕自“卷”“帘”以后所引起的“春思”只“落到”“肠断”之结果的一个总结的回忆。于是在此一痛苦的回想之总结后，词人遂立下了一个不想再被外在的春色所撩乱的决心，说“银蒜且深押，疏影任徘徊”。“银蒜”是古代用以押帘之物，银制，其形如蒜，故曰“银蒜”。这一句正是对开端首句之“帘卷”的一个反接。卷帘结果，是外在的春色所带给人的撩乱的“春思”，而“春思”的追寻则徒然使人“肠断”，故此句“银蒜且深押”正是欲以银蒜押帘而使之不复开启之意，于是词人乃将一切撩乱人心的“游丝飞絮”的春色尽皆阻隔于帘外了，而且一任飞花舞絮之疏影在帘外舞弄徘徊，词人却已表示了不再为其撩乱的决心，故曰“疏影任徘徊”也。

而下半阕张氏却又以“罗帷卷，明月入，似人开”三句，开始了又一次的追寻。从表面看来，这里所写的“帷卷”“月”“入”，与上半阕开端所写的“帘”“卷”“蝶”“来”虽似乎颇有相似之处，但事实上其中所传达的情思意境，则表现有很大的不同。前半阕所写的乃是外在之春色对人心的撩动，而此处所写的则是天上之明月对人心的开启。如果按照我们在前文所曾叙及的张惠言之求学向道之修养，来对此词所写的意境一加推想，则前半阕所写的意境，似乎乃是人心对世上之繁华所引起的追寻和向往，而此处所写的意境，则似乎乃是一种对天心之妙悟，所以下面紧承以“一尊属月起舞，流影入谁怀”，作者乃将自己的情思，放在与天上之明月相等的高度，做了悬空的拟想。而此二句更可引起三个“互为文本”的联想，那就是李白的名诗《月下独酌》和苏轼的名词《水调歌头》，以及李商隐的《燕台四首》。李白诗中曾有“举杯邀明月”及“我舞影凌乱”之句，苏轼词用李白诗意，曾有“起舞弄清影”之句，李商隐诗则曾有“桂宫流影光难取”之句。至于张惠言的这两句词，则虽然透过前人的句子可以给我们很多丰富的联想，但实在更有他自己所独具的一种取意。先说“一尊属月起舞”一句，“属月”是以杯属月，也就正是李白诗的“举杯邀明月”的意思，张氏词中

继承着前面的“明月入”所引发的天心的启悟，于是作者在此句遂以“属月”二字，把自己的心境提升到了一个与明月同其超远和光明的境地，更继之以“起舞”，则正显示了在此境地中的一种与明月为友的相得之乐。可是张氏用笔之妙，却当下做了一个转折，立即以明月为心写出了一份高寒无偶的寂寞之悲，故曰“流影入谁怀”？昔李商隐《嫦娥》诗，曾有“嫦娥应悔偷灵药，碧海青天夜夜心”[70]之句，设使明月而有知，明月也一定愿将自己投入一个相知相爱之人的怀抱中去，然而举目人间，何处又有此可以投入之人呢？所以作者乃发出了“流影入谁怀”的慨叹。从表面看来，这自然是为明月而慨叹，但其实却也暗示了作者自己的慨叹。不过张惠言却并未使自己停留在这种寂寞的慨叹之中，于是笔锋一转，遂又写出了“迎得一钩月到，送得三更月去，莺燕不相猜”的另一层境地。由“迎得”到“送”“去”，这自然表现了一个时间的过程，而其所迎送的对象则是天上的明月，也就是说作者已与天上的明月有了一番交往，而当一个人与天上的明月已经有了一番“属月起舞”的交往以后，则纵然在尘世间没有一个可以相知相爱的投入之人，其内心中也必然早已有了一种不假外求的自足的境界，所以说“莺燕不相猜”。俗语说“莺燕争春”，如今作者既已展示了一种不假外求的自足境界，当然不会更有与“莺燕”争春的竞逐繁华之想，故曰“莺燕不相猜”也。而最后乃结之曰“但莫凭阑久，重露湿苍苔”，这两句也可以给我们多重的联想。首先是李白《玉阶怨》一诗，曾有“玉阶生白露，夜久侵罗袜”[71]之句，李诗写的是一个女子有所期待而终于落空的怨情，久立玉阶，乃至露湿罗袜。张词的“凭阑”当然也暗示了一种有所期待的情思。至于“重露”之“湿苍苔”，当然就也暗示了“重露”之亦可以沾湿衣履，而由于“露”之可以沾湿衣履，于是遂又可以引起我们的另一个联想，那就是《毛诗·召南·行露》一篇所写的“厌浥行露，岂不夙夜，谓行多露”[72]几句诗。“厌浥”二字所形容的正是行道上的露之浓重。诗中写一女子谓其岂不欲早夜而行，但却因“畏多露之沾濡而不敢”。而“露之沾濡”则喻示了一种外来的侵凌与玷汙。张氏此二句词，从“凭阑”写到“露湿”，而却在开端加上了“但莫”二字，正表示了一种警惕的语气，从表面的意思来看，其所警惕者固当指重露之沾濡，而从深一层的意思来看，则当然也可能有一份警惕扬生子掞不可以一心向外追寻以免自身会受到玷污的含意隐喻其间。而这当然也正是针对此词前半阕开端所写的“帘卷”“蝶来”等种种外在的撩动，所做出的一个回应。如何在欲求知用的冀望，与“人不知而不愠”的“居易俟命”[73]的持守之间，找到一个平衡点，这应该正是儒家所追求的一种可贵的修养。

不过，纵使果然如前首词所写的，找到了一个修养的平衡点，但还有一个不能解决的问题，那就是千古人类之所同悲的光阴之流逝与年命之无常。所以唐代的大诗人李白，就早曾写过“长绳难系日，自古共悲辛”[74]的诗句，晚唐的名诗人李商隐，也曾写过“从来系日乏长绳，水去云回恨不胜”[75]的诗句，而在这种长逝的无常中，我们人类以一个有限的生命又将怎样来对待它呢？所以张惠言在第四首词的一开端，乃立即就写下了“今日非昨日，明日复何如”的问句。上一句所写的就正是逝者之不返与年命之无常，而次句所写的则正是对未来之明日究应如何处理和对待的一个严肃的思考。根据已逝的体验，我们都早就认知了一切身外之物之都不能够被自己长相保有，如此说来，则也许唯有进德修业才是真正能属于自己的一种获得，所以接下来张氏就又写出了“揭来真悔何事，不读十年书”的两句词，“揭来”二字是诗文中的常用之语，或以为乃“去来”之意，或以为乃“聿来”之间，或以为乃“尔来”之意。至于“何事”二字，如依标点断句，则此二字自当为“真悔”之宾语，也就是说近来我所真正后悔的是什么事呢？于是下面的“不读十年书”，就成了此一问题的答案。但在词的惯例上也可以句虽断而语意不断，如此则“何事”二字便可直与“不读十年书”一句相连贯，也就是说近来我所真正后悔的，是为了何事而未曾好好地读十年书呢？这两种读法的意思虽不全同，但却也并不互相抵触，因此可以并存。总之此二句词所表示的，乃是在“今日非昨日，明日复何如”的反思下，所得到的一个既是自悔也是自勉的答案。而下面的“为问东风吹老，几度枫江兰径，千里转平芜”三句，则是在开端数句全用赋笔的直叙以后，转入了一种景物的兴象，不过此数句所写却又并非单纯的眼前之景物，而是含有一个《楚辞》的出处。原来《楚辞·招魂》一篇，在结尾之处曾写有“朱明承夜兮时不

可以淹，皋兰被径兮斯路渐。湛湛江水兮上有枫，目极千里兮伤春心”[76]的句子。所以我们在此必须先对《楚辞·招魂》的这几句叙写先做一些简单的说明。据《楚辞》王逸的注解，以为“招魂者，宋玉之所作也……宋玉怜哀屈原忠而斥弃，愁懑山泽，魂魄放佚，厥命将落，故作《招魂》，俗以复其精神，延其年寿，外陈四方之恶，内崇楚国之美，以讽谏怀王，冀其觉悟而还之也”[77]。此处所引数句中的“朱明”，指的是日，“淹”字是停留之意，“朱明承夜”一句，正是写昼夜之相继长逝，而时光则不可淹留，与张氏此词的开端正相应合。至于“皋兰”则指泽畔兰花，以喻君子，“被径”谓皋兰之盛多而无人采择，以喻君子之不见用。“渐”字谓为水所浸，“斯路渐”则指此皋兰被径之路之被水淹没，以喻贤人之久被弃捐。至于“湛湛江水”一句，则王逸注以为此处乃写“江水浸润枫木，使之茂盛”，而屈原则“不蒙君惠而身放弃，曾不若树木得其所”。“目极千里”一句，则“言湖泽博平，春时草短，望见千里，令人愁思而伤心也”[78]。张惠言此处虽用了《楚辞》中的一些语句，但却在前面加上了“为问东风吹老”一个问语的口气，隐然与此一系列五首组词之第一首开端所写的“东风”互相呼应，再一次点明了“春日”的主题，于是遂使得以下所引用的一些《楚辞》中的语句，立即就都与作者的感发做了密切的结合。由作者向东风发问，询问“东风”曾经“几度”把“枫江兰径”“吹老”？所谓“几度”正暗示着年复一年的时光流逝之速，“吹老”则暗示着“枫江兰径”之岁岁的荣枯，至于“平芜”二字，则暗示着春时草短之意，“转”字则也暗示着由荣而枯的草之转变，“千里”二字，则当然也暗示了“目极千里兮伤春心”的联想。所以这几句词乃在古典之出处与作者之感发的互相结合中，蕴涵了丰富的潜能，既呼应了此词开端之“今日非昨日”的时光长逝年命无常的哀感，同时也隐含了贤人志士之不得知用的悲慨。用一个问句直接贯串下来，却传达了如此丰富的意蕴，这正是张惠言之善于掌握“微言”的妙用。至于下面的“寂寞斜阳外，眇眇正愁予”二句，则也暗含了一个《楚辞》的出典。原来在《楚辞·九歌·湘夫人》一篇的开端，曾经有“帝子降兮北渚，目眇眇兮愁予”，及“登白蘋兮骋望，与佳期兮夕张”的叙写。据王逸注，谓“帝子”指尧之二女娥皇女英，洪兴祖补注谓“帝子”二句，乃写“神之降，望而不见，使我愁也”。至于“眇眇”二字，则有多种解释，王逸以为是“好貌”，洪兴祖以为是“微貌”[79]，而“眇眇”一般连用也有高远之意，如陆机《文赋》有“志眇眇而凌同云”[80]之句，可以为证。另外“眇”字单用，也有“细视”之意，如《汉书·叙传》有“离娄眇目于毫分”[81]之言，可以为证。总之“眇眇”二字连用所给我们直接的反应，乃是一种极目远望而不可得见的感觉。故曰“眇眇正愁予”也。至于前句的“寂寞斜阳外”，则正是从前面所引的《楚辞》原文“与佳期兮夕张”一句变化而来，洪兴祖补注谓此句所写“言己愿以此夕设祭祀、张帷帐，冀夫人之神，来此歆食”[82]。因其所期待的神之降临在日夕，故曰“斜阳”，而神则并未降临，故曰“寂寞斜阳”，而更着一“外”字，则当与下句之“眇眇”一起参看，正写其极目远望之远至“斜阳外”也。如果从旧传统的说法，把《九歌》视为“屈原之所作”，以为其在“上陈事神之敬”以外，还有“托之以风谏”之意，则张惠言的这几句词，当然也可以给人许多“哀窈窕”、“思贤才”，和“自伤不遇”的联想，但事实上张氏在表面所写的，自“为问东风”以下，直到“眇眇正愁予”数句，却原来不过是春光易老相思不见的，小词中所常见的伤春怨别的情思而已。其引人生言外之想的潜能，则完全来自于一些“微言”的妙用，这正是我们在探讨张惠言之词与词论时，所最应加以注意的。

以上前半阕，张氏既已从光阴易逝年命无常，写到了进德修业的自勉，但进德修业也依然改变不了年光之流逝与期待之落空的怅惘和哀愁，所以下半阕就对于人类究竟是否能突破生命短暂之拘限的问题，开始了既是情绪的也是理性的思考。一开始“千古意”三个字，所写的就正是人类千古长存的一种内心的追求，只要在无常尚未真正到来的一刻以前，每个人都不肯停止自己的向往和追求，所以各有其千古之意。而张氏在此乃给了人们一个当头棒喝，说“君知否？只斯须”，“斯须”是极言其顷刻之短，张氏正是要向人点明，原来人们所认为的“千古”，其实只不过是顷刻的“斯须”，而“君知否”则是使人醒觉的一种呼唤和警告。在此种冷酷的无常之现实下，于是各种宗教遂给了人许多超越于现实以外的盼望和安慰，或曰永生，或曰

长生，或曰来生，至于儒家则既非宗教，于是针对着人类内心这种“千古意”的心灵追求，也就想出了一种慰解的说法，那就是德业与声名的“不朽”。早在春秋时代，叔孙豹与范宣子的一段谈话，就曾提出了“立德、立功、立言”的三不朽之说。[83]所以汉代的司马迁当受了腐刑后，在写给他的朋友任安的一封书信中，就曾经自叙说其“所以隐忍苟活，幽于粪土之中而不辞者，恨私心有所未尽，鄙陋没世，而文采不表于后世也”[84]。因此他遂坚持写作，完成了他传世的名著《史记》一书，而且还要将此书“藏之名山，传之其人”[85]，于是司马迁就果然“不朽”了。不过司马迁的《史记》虽在，而他自己却早已化为尘土了，所以杜甫在《梦李白》的诗中，就曾写有“千秋万岁名，寂寞身后事”[86]的句子，而这也就正是张惠言何以在此一词中，也写下了“名山料理身后，也算古人愚”两句词的缘故。本来人生之年命虽短，还可以寄望于“身后”的不朽，而如今却连身后的不朽也被作者加以否定了。如此则在重重的落空与否定之下，那么人生的意义尚复何所存留呢？于是张氏乃忽然又将笔锋一转，在“山穷水尽疑无路”之后，蓦然更为人们开出了“柳暗花明又一村”的一片充满生机的崭新的天地，以“一夜庭前绿遍，三月雨中红透，天地入吾庐”三句，写出了一片充满生机的超然妙悟的见道境界。如果以此种境界与前面所提及的所谓“三不朽”者相比较，我们自不难看出，所谓“三不朽”者原来还是一种向外的追求，而此三句所写的，则已进入了一种以天地之心为心的，充实饱满而不复更假外求的境界了。而且就文学之美感而言，这三句也写得极好。前面是两个偶句，“一夜”与“三月”相对，“庭前”与“雨中”相对，“绿遍”与“红透”相对。“一夜”极言此生机之到来的迅速，“三月”极言此春日之生机的美好，“庭前”写出了此生机之近在眼前，“雨中”写出了此生机之沾濡润泽，“绿遍”写草之青，“红透”写花之美，而“遍”字与“透”字则淋漓尽致地写出了生机之周遍与生机之洋溢。而也就在此两两相对充满张力的对天地间大自然之生机的叙写之后，作者却突然承接了一个五字的单句，把“天地”之生机，做了一个“入吾庐”的收尾，真可说是笔力万钧地写出了一种“天人合德”的境界。而且张氏乃是纯从春日的景物之兴象写起，全以美的直观，把自我提升进入了一种与天地同德的意境，这是需要作者果然有此美感直观，才能够有此妙悟的。这也就正是张氏这五首词之所以与一般道学家之以韵语说教之作之有所不同的主要缘故。张氏却并未停止在这里，因为达到此境界是一回事，能否保有此境界是另一回事，所以《易经》在“与天地合其德”的理想以外，就也还曾提出了“天”的另一美德，那就是“天行健，君子以自强不息”[87]的一种不断的提升和追求。因此张氏遂又接着写下了“容易众芳歇，莫听子规呼”的诫惧的叮咛。昔屈子《离骚》曾写有“及年岁之未晏兮，时亦犹其未央。恐鹈鴂之先鸣兮，使夫百草为之不芳”的句子。洪兴祖补注曾引《反离骚》颜师古注云“鹈鴂，一名子规，常以立夏鸣，鸣则众芳皆歇”[88]，这当然正是张氏此二句词的出处。而张氏这五首词原是“赋示杨生子掞”的，所以在提示了前面的“天地入吾庐”之境界后，乃更诫之以及时自勉的叮咛，但表面上则仍是从春日之“众芳”叙写下来，表层的意思与深层的意思密合无间，同时在勉人之中，也有自勉之意。为此词开端所提出的“明日复何如”之人生困惑，做了一个圆满的回答。

最后第五首从“长镵白木柄，劚破一庭寒”两句启端，一开始就把读者又带入了另一个不同层次的境界。前面几首所写的“春”，乃是从天心自然的“春”之到来，逐步写出自我对“春”之种种感受和回应，而现在这一首开端所写的，则是自我要以自力来创造出一个美好的春天。至于其用以创造春天的工具，则只是有着“白木柄”的一把“长镵”，张惠言在这里又用了一个出典，那就是杜甫的《乾元中寓居同谷县作歌七首》的第二首开端，杜甫曾写有“长镵长镵白木柄，我生托子以为命”之句。[89]当时的杜甫饥寒交迫，流落在满山风雪的一个穷谷之中，只仰赖着手中的一把长镵去挖掘山中的黄独以维持全家的生命。不过，张惠言此处用杜诗的这个出典，与他在前几首词中所用的一些出典，如《史记》、《列子》、《庄子》、《楚辞》，甚至李白诗、苏轼词等的用法，却微有不同。张氏在用那些出典时，其词中的取意与那些出典的原意，一般都有着相当的关系，但他在此处所用的杜诗的出典，却与原诗所写的饥寒交迫掘黄独以维生的原意，并无必然关系。也许张氏本来的意思，只是要叙写一个可以掘破土地迎来春天的工具，但中国旧诗的传统一

向注重文字的典雅，遣词用字都以曾见于前人诗文之著述者为佳，那么要想为挖掘土地的工具找一个典雅的出处，于是就自然想到了杜诗中写“长镵”的诗句了。只是尽管张氏在此处之用杜诗并没有什么深层的取意，但此一文本的出处，却也依然能给我们一些联想。首先是杜甫在使用此“长镵”时的“托子为命”的全心的投注，其次则是杜甫在使用此“长镵”时所显示的更无长物的简素和质朴，而“白木柄”三字所表现的，就正是一种素朴的感觉。于是这些联想，遂给张氏的这两句词增加了很多言外的感发，也就是说，只要有全心的投注与努力，虽只是最简单素朴的工具，也可以把“一庭”的严“寒”斫破，而迎来一片美好的春天。于是张氏在下面，遂以极其柔婉纤细的用笔，开始了对春之生意的到来与自己对春意之珍惜的描述，说“三枝两枝生绿，位置小窗前”。“三枝两枝”当然不是满园春色，但这种纤少的叙写，却正显示了一种春意之萌发的开始。“生绿”两个字的“生”之活力与“绿”之鲜美，则正代表了萌发之春意的具体的呈现，而继之以“位置小窗前”，则写出了何等亲切珍重的一份爱赏之心。“位置”所表现的是对此“三枝两枝生绿”的安放之所珍重的选择和安置，“窗”虽“小”，却应正是人所朝暮相对的极亲近的所在，故曰“位置小窗前”。于是在珍重地将此一片生机春意安放好了以后，作者遂又写出了自己的一片虔诚的祝愿，说“要使花颜四面，和著草心千朵，向我十分妍”。在这里张氏又用了两个偶句和一个单句。前两句的“花颜”与“草心”相对，“四面”与“千朵”相对。“颜”与“心”都是用拟人的手法，把“花”和“草”都视做了有情之人。“四面”言其美丽之容颜无所不在，“千朵”谓其芳心之千种含蕴无穷，中间以“和著”二字相连接，遂将“四面”之“颜”与“千朵”之“心”融会成了一片既美丽又多情的无边春色。而结之以一个五字的单句，曰“向我十分妍”，遥遥与前面的“要使”两字相呼应，以“要使”的强烈的愿望，呼唤着“向我”的回应。我所付出的是最好的，我所得到的回应也必然是最好的，故曰“十分妍”。“十分”是极致之词，“妍”是美好之意。至于“妍”字之所指，自然就正是前面所写的“花颜四面”与“草心千朵”的春色与春心。而且若更从此词开端的“长镵”二句看下来，则此一片春色与春心，固正出于我全心的期盼与全力的辛勤之所获致，是则人生之快乐与安慰更复何过于是。如此则纵然我所种植出来的并不是什么名花和异卉，但毕竟是我亲自培养出来的一片生机与春色，于是张氏最后乃以“何必兰与菊，生意总欣然”二句，为上半阕做出了一个欣然自足的结束。

可是也就正在上半阕之欣然自足的结束后，张惠言却又将笔锋一转，于下半阕的开端写下了“晓来风，夜来雨，晚来烟”三个短句，表现了春色与生机中的一连串可能发生的变故。本来，“风”、“雨”和“烟”都只是宇宙间的一些自然现象，它们对于春天的花草，可以说是既无恩也无怨，但却因了种种时地情况的不同，于是人们遂看到这些花草既在这些自然现象中生长萌发，也在这些自然现象中凋残零落。当诗人们看到花草在这些自然现象中萌生的时候，就对之加以赞美，说“昨夜风开露井桃”，说“春风吹又生”，说“好雨知时节……润物细无声”……[(90)]而当诗人们看到花草在这些自然现象中凋落的时候，就对之表现了哀怨，说“风飘万点正愁人”，说“无奈朝来寒雨晚来风”，说“几番烟雾，只有花难护”。[(91)]而且诗人们有时还会把自己拟比为草木，把自己所遭遇到的忧患挫伤拟比为风雨，即如南宋的名词人辛弃疾，就曾写有“可惜流年，忧愁风雨，树犹如此”[(92)]的词句。如果从这首词的上半阕看下来，则张氏本已写到了一个自我完成的充满生机与春意的欣然自足的境界，可是尽管一个人在自己内心中已经达到了此种境界，但外在的环境和变化则并不是自己所能掌握的，那么，当外在环境出现了种种变化时，自己又该采取怎样的态度去对待这些变化呢？于是张惠言遂又以一个进德学道之人的体悟，写出了下面的“是他酿就春色，又断送流年”两句词。人生之不能完全避免忧患，也正如春日众芳之不能完全避免风雨，人生既在忧患中成长，也在忧患中老去，亦正如春日众芳之既在风雨中萌生，也在风雨中凋落。如果一个人有了这种认识和体悟，那么当风雨忧患到来的时候，人们首先就会想到风雨忧患原来也可以使人萌生和成长，如此人们自然就会减少了对于风雨忧患之徒然无益的怨尤和恐惧，因而在面对忧患时就可以有一种“生于忧患”的奋发兴起之心，在终于未能战胜忧患时，也可以有一种“守道自得”的承担的智慧和力量。以上所写，当然都是在说明人世间的

风雨忧患之无可逃避。然而人们却也许终不免会有逃避之一想，于是张惠言遂又笔锋一转，为想要逃避的人写下了后面的三句词，说“便欲诛茅江上，只恐空林衰草，憔悴不堪怜”。“诛茅”二字，最早见于《楚辞》，相传为屈原所作的《卜居》一篇，曾写有“宁诛锄草茅以力耕乎？将游大人以成名乎”(93)之句，表现了对洁身引退与屈身求仕的出处之抉择的困惑。其后南北朝时代的庾信，在其《哀江南赋》一文中，也曾写有“诛茅宋玉之宅，穿径临江之府”(94)之句，则是叙述其先祖诛锄茅草而卜居于江陵宋玉之旧宅。再后唐代的杜甫在其《枏树为风雨所拔叹》一诗中，则又曾写过“诛茅卜居总为此”(95)之句，则是直接把“诛茅”与“卜居”做了相连的叙写。至于此处张惠言之使用此一出典，则是既含有庾信文与杜甫诗的“诛茅”“卜居”之意，同时也暗喻有屈原的仕隐出处的选择之意。至于“江上”二字，表面上自然是指其卜居之地之靠近江边，但若就中国传统文化中经常使用的语码而言，则“江上”二字也可以使人联想到“江湖”，而“江湖”则是常被用来与“魏阙”及“庙堂”相对举的表示仕隐之相对的意思。所以张氏在此所写的“便欲诛茅江上”一句，于是乃在表面的卜居江边之地的一层意思以外，同时还暗中寓有了欲绝意仕进而求归隐的另一层深意的可能性。前面的“便欲”两个字，是说就是想要这样做，而后面的“又恐空林衰草，憔悴不堪怜”二句，则是考虑到了这样做了以后的结果又将如何？这二句也可以有两层含意，表面上是说“江上”的地点之荒凉，无可怜赏，而暗中则也喻示了儒家之一贯的入世与用世的理想和志意。在《论语》中的《微子》篇，就曾记述有一则故事，说有隐者长沮及桀溺耦而耕，孔子使子路向他们问路，桀溺劝子路从之避世，说：“滔滔者，天下皆是也，而谁以易之。且而，与其从避人之士也，岂若从避世之士哉。”子路把他的话告诉孔子后，孔子怃然说：“鸟兽不可与同群，吾非斯人之徒与而谁与？天下有道，丘不与易也。”(96)从这一则故事，我们已可见到孔子之汲汲于救世的仁者的襟怀。而对人世之关怀，其实也正是人心中的一份生机，所谓“哀莫大于心死”，纵然行道的理想不能实现，但关怀的仁心则不可丧失。所以晨门之称孔子，乃曰“是知其不可而为之者欤”(97)。如果放弃了这种关怀人世的入世用世之心，则失去了内心中的一份生机，其心灵之枯萎也就将成了正如张惠言在这二句词中所写的“又恐空林衰草，憔悴不堪怜”了。所以百转千回之后，张氏乃又回到了对眼前之春色与生机的珍惜，说“歌罢且更酌，与子绕花间”。“歌罢”二字，一方面当然是为这一系列咏春日的五首《水调歌头》所做的一个结束之语，另一方面则此处之“歌”字，又可与下面表示饮酒的“酌”字相呼应，高歌饮酒，正是人们对美丽的春光来表示赏爱和酬答的一种普遍的方式。北宋的欧阳修就曾写过一组六首以“把酒花前”开始的《定风波》词，其中就曾有“对花何惜醉颜酡”、“十分深送一声歌”，以及“对酒追欢莫负春”等词句。此处张惠言在“歌罢”与“更酌”之间，还加了一个“且”字，这个字也可以有双重的作用，一则是表示“而且”“更且”之口吻，可以有既歌且饮的对春之单纯的赏爱与珍惜之意，再则是表示“姑且”“聊且”之口吻，则可以有更深一层的曲折，是说前面的几首歌中虽曾经提到人生的种种追求与失落，凡我们所无力掌握和改变者，则慷慨亦无益，不如姑且更饮一杯酒，来掌握我们所当掌握的当下的眼前春色，故最后乃以一语结之曰“与子绕花间”。“花间”二字正回应了第一首开端的“万重花”，其所喻示者还是宇宙间一份无私的春意与天心，“绕”字则正表示了绕行周遍的对此天心与春意的融入的投注，而冠之以“与子”二字，一方面就章法而言，此二字自然是对题序中之“赋示杨生子掞”的呼应，再则在这五首词中，张氏曾多次使用第一人称的“我”字与“吾”字，也曾多次使用第二人称的“汝”字与“子”字，这种自我直接站出来表示对于对方之呼唤的叙写口吻，不但表现了张氏与杨生师弟之间一份亲切的感情，而且也增添了这五首词所传达的一种直接感发的力量。而此句中“绕”字的环绕回旋之意，则又为此直接感发之力，增加了一种回荡盘旋之余韵。所以此“与子绕花间”一句，乃为这五首《水调歌头·春日赋示杨生子掞》的组词，不仅完成了一个呼应周至的结尾，而且还带着一种回荡的感发之力，为读者留下了悠长不尽的反思和余味。

以上我们对于张惠言的词与词论，既都已做了简单的介绍，而且还举引了他的名作《水调歌头》五首，做了逐句的评说。现在我们就将以这些讨论为依据，将张氏的词与词论结合起来，再做一个总结的论

述。而在做出此一总结的论述之前，我想我们首先要对词体之美学特质及其在历史演进中，因作品风格之不同而产生的种种不同性质的变化，首先有些认知，然后才能在总结中做出公平和正确的判断。下面我们就将对这些不同风格的词，其美学特质中的同中有异及异中有同的种种情况，略做简单的说明。

早在1988年，我曾写过一篇题为《对传统词学与王国维词论在西方理论之观照中的反思》的文稿。在该文中，我曾根据词在历史中的演化，将词之风格特质尝试区分为三大类别，那就是歌辞之词、诗化之词及赋化之词。我认为此三类词之风格虽有很大的不同，但其中的杰作却都表现了一种共同的美感特质，那就是莫不以要眇深微富含言外之意蕴者为美。只不过其表现为要眇深微之美的一点虽同，但其所以表现为要眇深微富含言外之意蕴的因素，则并不相同。第一类歌辞之词之佳作之所以表现为要眇深微富含言外意蕴之美，大多并不是出于作者有心之追求，而是由于歌辞之词中对美女与爱情的叙写，其女性之形象与女性之情思，与传统士人之喜用美人以喻君子，和喜用男女之关系以喻君臣的叙写，在情思中有某种暗合之处的缘故，此类作品虽可以引人生言外之想，但却不必然是作者之本意，这是最富于自由之联想性的一种引人生言外之想的要眇深微之美。至于第二类诗化之词，则作者已经有了自我言志抒怀的用心，与第一类歌辞之词的“空中语”有了很大的不同，而其佳者乃亦可以表现有一种要眇深微富含言外意蕴之美，如苏、辛词中的一些佳作，则是由于作者本身之情意中，原就具含了一种深隐曲折之质地，而且更因政治环境中的某种挫折，使他们在叙写的方式上也增加了许多的委曲难言之处，而不欲做直言之表露，这是由作者本身之情志叙写方式所形成的一种富含言外意蕴的要眇深微之美。此一类之特美，虽不似第一类之可以给予读者许多联想之自由，但却别有一种由作者情志所透出的感发的力量，是词之特美与诗之特美所做出的一种美妙的结合。至于第三类赋化之词，则是因为前二类词中的一些劣作，往往因缺乏要眇深微之致，而形成了淫靡与叫嚣之失，于是遂有些作者要以安排勾勒的手法，来寻求深婉与雅正之美，其下焉者虽不免堆砌之病，但其佳者则亦可以有一种要眇深微富含言外意蕴之美，只不过此类词多出于有心之安排，既不同于第一类歌辞之词的自由的联想，也不同于第二类诗化之词的情志的感发，而是透过了安排与思致，而形成的一种深微的喻示。私意以为中国词学之所以陷入于长久的困惑之中，主要就是因为一般人对词之特美与诗之特美的性质之不同，既未能有深刻之认知，而且对于词之特美中种种风格不同之作品的一些同中有异的美感品质，也未能详加辨析的缘故。所以本文才要对此种种美感特质之微妙的差别，先做此简单之说明，然后我们就可以对张惠言之词与词论的得失所在，做出更为清楚的综论和衡量。

首先我们要再反观一下张氏的词论，张氏在《词选·序》中，对词之源起与特质曾首先提出说：“词者，盖出于唐之诗人，采乐府之音以制新律，因系其词，故曰‘词’。”这当然表现了张氏对早期之词原始于歌辞之词的一种基本认识，这种认识原是不错的。继之张氏之说：“传曰‘意内而言外谓之词’，其缘情造端，兴于微言，以相感动。极命风谣里巷男女哀乐，以道贤人君子幽约怨悱不能自言之情，低徊要眇，以喻其致。盖诗之比兴，变风之义，骚人之歌，则近之矣。”在这一段话中，张氏之立说就已经有了不少值得商榷之处。第一点是有心的比附，即如张氏之引用许慎《说文解字》的“意内言外”之说，来解释歌辞之词，又将歌辞之词与《诗》、《骚》相比拟，凡此种种，盖皆出于张氏想要推尊词体所做出的有心的比附，此固为一般人之所共见，我们可对之暂置不论。至于第二点，则很可能就正是由于张氏对歌辞之词的美感特质与赋化之词的美感特质之不同，未能做出精微的辨别，因而造成了在解说和诠释中的一种混乱的现象。即如张氏在《词选·序》中，所提出的“风谣里巷男女哀乐”的叙写，这本应是属于歌辞之词一类作品的内容，此类作品虽可以引起读者丰富的联想，但却不必是作者有心之托意，固已如本文前面之所论述，而张氏则皆指以为是“贤人君子”的托意之作，而且在《词选》一书中，还曾提出了“义有幽隐，并为指发”的说词方式，对于温庭筠的《菩萨蛮》、欧阳修的《蝶恋花》等伤春怨别的小词，都做了字比句附的评说。像这种情况，则是以本应属于对“赋化之词”的解说方式，用到了对“歌辞之词”的解说之中，这是张惠言词说最惹人

讥议之处。而这种情况的造成，主要是由于张氏对于不同风格的作品之不同的美感特质未能有深入之体会和辨析的缘故。除去其词论本身中之值得商榷之处以外，若再将张氏这五首《水调歌头》的作品与其词论相结合来看，我们就会发现，他自己的这五首词乃是属于诗化之词一类的作品。因此从表面看来，张氏在《词选·序》中所提出的“极命风谣里巷男女哀乐”云云，这些论词之言乃完全不适用于对他自己这五首词的评说，在张氏的词论中，并没有关于诗化之词的评说的理论。像此种不够周至的疏失之处，主要是由于旧日的词学家，对于词在历史演进中所形成的不同风格之作品的不同特质，未能够有清楚的认知，遂将所有被称为“词”的作品，混为一谈，因而才造成了中国词学中的许多争议和困惑。张惠言的词论与评说之失，就也正是由于张氏既未能突破此种将所有之“词”都混为一谈的笼统之观念，又欲将《诗》、《骚》比兴之说，强加于各类词之上以推尊词体，而未能就各类风格不同之作品做出相应的评说，此种疏失自然是我们讨论张氏之词说时所首应认知的。

不过，尽管张氏的词论有着以上的种种失误，但张氏却确实掌握了词之美感的两种基本的质素，那就是所谓“兴于微言”的语言符号之微妙的作用与所谓“低徊要眇”的美感方面之特质。这二者之间的关系又正是互为表里的。先说“微言”的作用。早在1986年，我曾写过一系列题为《迦陵随笔》的文稿。在《符号与信息之关系谈诗歌的衍义之诠释》、《温庭筠〈菩萨蛮〉词所传达的多种信息》、《三种境界与接受美学》、《文本之依据与感发之本质》诸篇文稿中，曾经尝试引用过西方之符号学、诠释学与接受美学中的一些理论，对语言符号在文本中所可能产生的微妙的作用，以及当读者阅读和诠释这些语言符号时所可能引生的衍义和联想，做过一些结合词之实例的论述和分析。即如温庭筠之《菩萨蛮》词，其所以引起了张惠言的屈子《离骚》之想，就很可能是由于温氏词中所使用的一些语言符号之作用。若就西方符号学家洛特曼（Lotman）的理论来看，则一切文本除去其表层的语言规范以外，还有一个第二层的规范系统（secondary modelling system），那就是文化的规范系统。任何语言符号在一个国家民族中，经过了长久的使用，就会使之成为了一个带有许多文化信息的语码，张惠言之以屈《骚》来解说温氏之《菩萨蛮》词，就应该正是由温氏词中所携带的一些文化语码的信息，而引起张惠言的衍义之联想的。这当然是一种属于“兴于微言，以相感动”的作用。再如南唐中主李璟的《山花子》词，则曾引起了王国维的“众芳芜秽美人迟暮”之想，就很可能也是由于李璟词中所使用的一些语言符号之作用，即如“菡萏香销翠叶残”一句中，其“菡萏”一词之古雅，“香”字与“翠”字所表现的芳馨而珍贵的美好的品质，以及“销”字与“残”字所表现的消亡与残破的摧毁的力量。这些叙写，若就另一位西方符号学家艾柯（Umberto Eco）的理论来看，则一切语言符号，除去其表层地含义以外，还有一种内含的肌理和质地（inner texture），艾柯称之为显微结构（microstructure），而李璟《山花子》词的“菡萏香销”一句，其语言符号中就正包含了许多这种显微结构的作用；而引起了王国维之感发与联想的，正是由于这句词中的语言符号，其肌理质地等显微结构之作用的缘故。这当然也是一种“兴于微言，以相感动”的作用。如果将此种所谓“显微结构”的作用与前一种所谓“文化语码”的作用相比较，则一般而言，前一种作用乃是比较受文化中约定俗成之观念所约束的一种联想作用，而后一种作用则是比较不受拘束而更偏重于读者之感受的一种联想作用。这种纯由文本自身所引生的读者之联想，有时甚至可以不必是作者之原意。西方的一位接受美学家伊塞尔（Wolfgang Iser）曾经把这种文本中所自生的作用，称之为文本中的潜能（potential effect）。如果将中国文体中的诗与词相比较，则诗体多为作者有心言志之作，其文本中之语言符号大多有明确之意指，其所引起的读者之联想，也大多是属于文化语码的一种联想。至于词体则由于其初起时之作者本无言志之用心，而其所使用的语言符号又特别的细致精美，因此其所引起的读者之联想遂往往是更富含文本之潜能的、属于显微结构之作用的联想。张惠言所提出的“兴于微言，以相感动”之说，实在应该是已经注意到了词体中语言符号的种种微妙的作用，只不过张氏对词之诠释，却还拘限在对诗体言志之作的诠释观念之中，因而遂陷入了迂执比附之病。不过

尽管张氏之说有此弊病，但他以词人之锐感所体会出来的词体中所谓“微言”的“相感”之妙用，却实在掌握了词之美感的一种基本的质素，这一点是极可重视的。至于所谓“低徊要眇”的属于词之美感的特殊效果，则正与前面所谈的所谓“微言”的语言符号之作用，有着极为密切的关系。盖已如本文前面所言，词中之语言符号，既可以有“文化语码”之联想，又可以有“显微结构”之联想，而二者则同属于所谓“微言”的妙用，这种妙用可以使文本的意义不断有一种变化和生发。虽然张惠言本人因为在观念中受了旧日诗说之传统的拘限，而未能对词体中“微言”的妙用做出更多的发挥，但常州词派的继起者周济，却已经对词体这种更为不受显意识所拘限的妙用，以及由此而形成的“低徊要眇”的美感效果，都有了更为深入的体认。他在《宋四家词选目录序论》中，对词体的这种妙用和美感，曾经有一段极为形象化的叙写，说“读其篇者，临渊窥鱼，意为鲂鲤。深宵惊电，罔识东西。赤子随母笑啼，乡人缘剧喜怒”。这真是对词之可以具感而不可以具言的“低徊要眇”之美感的一段极好的描述。其实这种微妙的作用原为中西某些诗歌之所同具，西方有一位女性的解析符号学家克里斯特娃（Julia Kristeva），就曾对此提出过理论的说明，她认为诗歌的语言可以有两种不同的作用，一种可称为象征的作用（symbolic function），另一种可称为符示的作用（semiotic function）。在前一种作用中，其符表与符义之关系是比较固定而可以确指的；在后一种作用中，其符表与符义之关系则是比较不固定而不可确指的。(98)私意以为如果以中国诗与词两种体式而言，则诗歌之语言符号的作用，似乎更近于前者之关系，但词体中语言符号之作用，似乎更近于后者之关系，正是由于此种因素，才造成了词体的一种“要眇低徊”的美感特质。

以上我们对于张惠言词论之得失利弊、词体之“兴于微言”的语言符号之妙用、词体之“低徊要眇”的美感之特质，既都已做了扼要的说明，于是我们现在就面对着一个重要的问题：对于张氏所写的这五首《水调歌头》，应该怎样结合他的词论来加以评价呢？如本文在前面所言，张氏这五首词既曾有一个“春日赋示杨生子掞”的小序，而其内容所写又主要是儒家学道之修养，则其性质之属于诗化之词，自无可疑。如果按照前文我们对诗化之词所提出的衡量标准来看，则诗化之词实在要以既具备诗之直接的感发之美，同时也具备词之低徊要眇之美者，方为佳作。在前文中，我们于论及苏、辛词之佳作时，曾提出苏、辛词之所以有此成就，乃是由于作者本身之情志及其叙写之方式同时具含有诗与词之双重美感的缘故。现在就让我们依此衡量标准，对张氏的《水调歌头》五首词也来做一观察。先从情志本身方面来看。如我们在前文中对张氏之生平及其为学经历之所叙写，张氏固原是一位对性理天命之修养都极为笃信力学的经师与儒士，也就是说他在词中所写的儒家学道之修养，固原有他自己的一种真诚的情志与一份亲身的体会，这当然正是使他这五首词充满了直接的感发之力量的一个主要的原因，而难得的则是这五首词在直接感发中，还具含了一种低徊要眇之美。如果按照本文在前面论及苏、辛词佳作时之所言，则此种美感之由来，乃是需要作者本身情志中先就具含一种深隐曲折之性质，而如果以此一标准来看张氏的这五首词，我们就会发现，张氏所写的儒家修养之内容，虽看似单纯，但就张氏在词中所表现的个人学道之体验而言，则实在充满了一种反复曲折的意致，那就因为儒家修养在本身中原就充满了进退、穷达、忧乐等种种既相反又相成的微妙错综的关系，儒家修养之最高的境界之所以不易于完美地达至和完成，就正因为在这种种看似相对的矛盾中，要想能在不断变化的微妙的关系中，找到一个“执中”的平衡点，并不是一件简单容易的事。所以孔子在《论语》中，就曾说过“可与共学，未可与适道；可与适道，未可与立；可与立，未可与权”(99)的一段话。其所谓“权”，所指的就正是在种种看似矛盾的关系中，如何去寻找出一个正确的平衡点的一种难得的智慧。张惠言这五首词所叙写的，应该就正是一个学道之人的个人的体会，既有着对于“道”的笃信力行的真诚的情志，也有着在学习寻找中的反复曲折的经历。这种情况，可以说就正是使得张氏这五首词同时兼具有诗之直接感发之美，也具含词之低徊要眇之美，属于情志方面之双重性质的一个主要的原因。

再从叙写方式方面来看，首先我们应提出一谈的，乃是张惠言所选用的《水调歌头》的牌调。此一牌

调有一特色，就是其中特多五字句，而且所有五字句之平仄，都是诗歌中五言律体的声律，而诗歌中律体之声律，则是最为谐畅而富于直接感发之作用的，这当然是使得张氏这五首词富于诗的感发之美的一个原因。至于与这些五字句相结合的，则是三字句与六字句。三字句用在换头之处，予人一种突然的转折变化之感；而六字句则以一个单独的六字句与两个相并的六字句插入在一系列的五字句中，如此则使得那些音节流畅奔泻而下的五字句，恍如在中流上遇到了一个盘折的漩涡，如此遂使得这五首词除去诗之美感外，更有了一种曲折要眇的词之美感。此外还有值得注意的一点，就是张氏在一些五字句中，还表现了一种文法与音律相错忤的现象，即如其第一首词中的“便了却韶华”一句，与第五首词中的“又断送流年”一句，若依声律之要求，此二句皆当作上二下三之顿挫，方为正格，但张氏此二句词之文法，则皆为上一下四之格式，因而遂有人以此为张氏之病，其实像这种文法与声律不相吻合的现象，早在唐宋人诗作中就已经出现过了。即如欧阳修的《再至汝阴三绝》之第一首的开端两句“黄栗留鸣桑葚美，紫樱桃熟麦风凉”(100)，其中的“黄栗留”与“紫樱桃”皆为专有名词，本当三字连读，但依诗之声律，则在诵读时可在第二字下作一停顿，可见诗词句中固偶或可以有此种文法与声律不尽相合之现象。而就张氏之词言之，则这种错忤却恰好也造成了词中五字句之流畅中的一种曲折的变化，就格律而言虽不尽合，但就美感言，则此等变化却恰好也增加了一种盘折的意致，这或者也可说是另一种“微言”的妙用吧。再就张氏在这五首词中的叙写口吻来看，则首先值得注意的，乃是张氏常用第一人称及第二人称的直言的称谓，如“我有江南铁笛”、“吾与汝，泛云槎”、“子当为我击筑，我为子高歌”、“劝子且秉烛”、“向我十分妍”及“与子绕花间”等句，就都是以主观自我直叙之口吻所写出的词句，显得既直接又亲切，这当然是使得这五首词充满了直接感发之效果的主要原因。可是另外一方面，则张氏对自己许多主观的情志，却又并未做主观的直叙说明，而是或用自然之景象，或用假想之意象，或用古典之事象来做出的许多形象的喻示，而形象的喻示则是可以具感而难以具指的，如此遂在其直叙之口吻中，乃又平添了无限要眇低徊之致，而这自然是使得张氏这五首诗化之词，既具含了诗之美感也具含了词之美感的另一主要原因。何况张氏在其叙写之句法中，又往往有可以造成多义的歧解之处，即如其“又恐堂堂岁月，一掷去如梭”二句，既可以解作岁月之掷人竟去，又可以解作人之对岁月的虚掷；又如其“竭来真悔何事，不读十年书”二句，其“何事”二字既可以属上句作一种解释，但在词之口吻中，又可以与下一句连读作另一种解释。凡此种种，自然也是使得张氏这五首词之意蕴显得更为丰富的一些因素。再如其“一尊属月起舞，流影入谁怀”二句，则可以使人同时联想到李白诗、苏轼词及李商隐诗等多篇作品，这种“互为文本”（intertextuality）的现象，也正是我们在前文所曾述及的那位女性解析符号学家克里斯特娃所曾提出的诗歌语言的一种妙用(101)，像这种一句文本含有前人之多种文本的情况，当然也是使得这五首词之意蕴显得特别丰美的又一要素。总之，就叙写之方式言，张氏这五首词之所以能兼具诗之直接感发与词之低徊要眇之双重美感的因素甚多，我们在前面详说这五首词时，已有逐句的论析，在此处就不再多举例证了。中国旧日词评家，虽不长于做理论的分析，但他们对张氏这五首词之双重的美感，则实在也是深有体会的。所以陈廷焯在其《白雨斋词话》中，乃曾称美张氏这五首词，说“皋文《水调歌头》五章，既沉郁，又疏快，最是高境”(102)。又在其《词则·大雅集》中，评此五首词，说“忽言情，忽写景，若断若连，似接不接，沉郁顿挫，至斯已极”(103)。这些评语所赞美的，其实就都是这五首词中的双重的美感。再如我们在前文所曾举引过的，谭献之称美这五首词，谓其“胸襟学问，酝酿喷薄而出”(104)，其“酝酿”与“喷薄”的评语，所指称的实在也还是此双重的美感。更如近人缪钺先生在其《论张惠言〈水调歌头〉五首及其相关诸问题》一文中，也曾称赞张氏这五首词，谓其“在作法上，以辞赋恢宏之笔法，融入楚《骚》幽美之情韵”(105)。其所赞美的，也同样是此一种双重的美感。可见张氏这五首词之特美，原是早有公论的。只不过陈廷焯在赞美之余，还曾将张氏的这五首词与陈维崧及朱彝尊二家之词相评比，说“陈、朱虽工词，究曾到此地步否”，这就未免会引起一些读者的异议了。因为如果是优劣相差极为悬殊的作品，则作此论评，尚易取得人的同意，而陈、朱二家，则是各有过人之成就，是则读者之见仁见智，自然就难得

意见之一致了。私意以为旧日词评家之所以出此过甚之赞词者，极可能就词之艺术性而加以品评之外，还有就其道德性而品评的一种成分，所以谭献乃称其“胸襟学问”，陈廷焯乃称其“热肠郁思”，缪钺先生更曾明白地就张氏之为人立论，称其“表里纯白”，以为“他的《水调歌头》五首词品之高，与他的人品是密切相关联的”。而如此则自然又牵涉到了作品之道德性与艺术性的问题，也牵涉到了读者之接受的问题。关于前一问题，我在多年前所写的《王国维及其文学批评》一书中，于论及王氏“对衡量文学作品之内容所持的价值观念”时，已曾有所讨论，兹不再赘。至于后一问题，则西方之接受美学与读者反应诸说，对此有极为细致繁复之理论，在此亦不及详述。约言之，则一般说来，当然总是阅读之背景相似及心性之修养相近的人，才易于引起彼此间的共鸣和欣赏。如果我们在此再对前文所引各家对张氏这五首词的赞语作一回顾，我们就会发现，这些对张氏此一组词备加称赏的读者，固大抵皆属于旧学修养深厚，且对词之特美颇有会心的读者，而如今则时移世易，在竞相争逐的社会中，是否仍有人能欣赏张氏这五首词中所写的这种学道自足之境界，则难乎其不可知矣。

1995年8月中完成初稿于哈佛燕京图书馆

9月底完成全稿于加拿大之温哥华

---

(1) 王国维：《人间词话》；谢章铤：《赌棋山庄词话》，见《词话丛编》第5册，第4261页，及第4册，第3486页。
(2) 龙沐勋：《论常州词派》，《同声月刊》第1卷第10号，南京《同声月刊》社1941年9月，第1—20页。
(3) 《阳湖张惠言先生手稿》收《茗柯词稿》一卷，未标页数，台北学古斋文物印刷社1976年版。
(4) 朱彝尊《曝书亭集》收词七卷，另有手抄稿《眉匠词》一卷，台北“中央图书馆”藏三余读书斋手抄本。
(5) 陈维崧：《迦陵集》，上海商务1929年版《四部丛刊》本。
(6) 谭献：《箧中词》，在《历代诗史长编》第21种，第167页。
(7) 严迪昌：《清词史》，江苏古籍出版社1990年版，第435页。
(8) 见《茗柯文编》，上海古籍出版社1984年版，第89—95页。
(9) 见《茗柯文编》，第93—94页。
(10) 同上书，第114、117页。
(11) 参看《张皋文笺易诠全集》，嘉庆八年扬州阮氏婿嬛仙馆本。
(12) 见《茗柯文编》，第40页。
(13) 同上书，第50页。
(14) 见《茗柯文编》，第147页。
(15) 同上书，第112、179、167页。
(16) 见《词学古今谈》，岳麓书社1993年版，第29页。
(17) 见《迦陵论词丛稿》，上海古籍出版社1980年版，第345页。
(18) 见《茗柯词稿》，第6—7页。
(19) 见《茗柯文编》，第69页。
(20) 同上书，第222页。
(21) 见《茗柯词稿》，第7页。
(22) 《茗柯文编》，第222页。
(23) 谭献：《箧中词》，见《历代诗史长编》第21种，第167页。
(24) 《汉书补注·艺文志》卷三十，中华书局1983年版，第865页。
(25) 洪兴祖：《楚辞补注》，台北广文书局1962年版，第27页。
(26) 同上书，第69页。
(27) 缪钺：《诗词散论》，香港太平书局1962年版，第5—10页。
(28) 顾龙振：《诗学指南》卷四，台北广文书局1970年版，第118页。
(29) 见《灵谿词说》，上海古籍出版社1987年版，第241页。
(30) 见《茗柯文编》，第200、69、114页。
(31) 李商隐：《燕台四首》，见《李商隐诗集》第4册，上海中华聚珍仿宋版《四部备要》本，第34页。
(32) 朱熹：《铁笛亭诗序》，见钱仲联：《清词三百首》，岳麓书社1992年版，第179页。
(33) 李白：《庐山谣》，见《唐诗三百首新注》，上海古籍出版社1980年版，第59页。

(34) 冯延巳：《浣溪沙》，见《全唐五代词》，上海古籍出版社1986年版，第420页。
(35) 《论语·述而》，见阮元校刻：《十三经注疏》第2册，中华书局1980年版，第2483页。
(36) 《论语·泰伯》，同上书，第2487页。
(37) 《孟子·尽心上》，同上书，第2765页。
(38) 《论语·公冶长》，同上书，第2473页。
(39) 钱穆：《论语新解》，香港新亚研究所1964年版，第148页。
(40) 张华：《博物志》卷三，上海中华聚珍仿宋版《四部备要》本，第3页上。
(41) 阮籍：《咏怀诗》之十九，见黄节：《阮步兵咏怀诗注》，人民文学出版社1957年版，第25—26页。
(42) 《金刚经集注》，上海古籍出版社1984年版，第124页。
(43) 《论语·述而》，见《十三经注疏》，第2483页。
(44) 苏轼：《独觉》，见王文诰辑：《苏轼诗集》卷四一，中华书局1982年版，第2284页。
(45) 见俞樾：《春在堂全书》第5册，《随笔》卷一，台北环球书局1968年版，第3538页。
(46) 沈德潜：《说诗晬语》卷上，上海中华聚珍仿宋版《四部备要》本，第7页下。
(47) 徐锴：《说文系传》卷二十，台北华文书局1971年版，第851页。
(48) 见《史记·项羽本纪》，上海商务印书馆1932年版，第23页。
(49) 见《后汉书集解·齐武王传》，台北艺文出版社1955年版，第207页。
(50) 见《史记·刺客列传》，第74页。
(51) 见《列子·黄帝》卷二，北京文学古籍刊行社1956年版，第13页。
(52) 司马相如：《子虚赋》，见《评注昭明文选》卷二，台北学海出版社1981年版，第198页。
(53) 陆游：《六月十四日宿东林寺》，见《剑南诗稿校注》，上海古籍出版社1985年版，第813页。
(54) 《庄子·德充符》，见《庄子集解》，中华书局1954年版，第30页。
(55) 《庄子·齐物论》，见《庄子集解》，第13页。
(56) 《孟子·尽心上》，见《十三经注疏》，第2764页。
(57) 《论语·为政》，见《十三经注疏》，第2461页。
(58) 《论语·述而》，见《十三经注疏》，第2182页。
(59) 辛弃疾：《西江月》（万事云烟忽过），见《全宋词》第3册，中华书局1965年版，第1920页。
(60) 《易经·乾卦·文言》，见《十三经注疏》，第14、15页。
(61) 薛能：《春日使府寓怀》，见《全唐诗》第17册，卷五五九，中华书局1960年版，第6482页。
(62) 见《陶渊明诗文汇评》，中华书局1961年版，第246页。
(63) 杜甫：《夜宴左氏庄》，见《杜诗镜铨》卷一，台北新兴1970年版，第3页下。
(64) 陈廷焯：《白雨斋词话》，见《词话丛编》第4册，第3779页。
(65) 李商隐：《燕台四首》，见《李商隐诗集》第4册，第34页。
(66) 韦庄：《浣溪沙》，见《全唐五代词》，第523页。
(67) 韦庄：《思帝乡》，同上书，第552页。
(68) 李商隐：《无题四首》之二，见《李商隐诗集》第3册，第43页。
(69) 周邦彦：《玉楼春》（桃溪不作从容住），见《全宋词》第2册，第617页。
(70) 李商隐：《嫦娥》，见《李商隐诗集》第4册，第19页。
(71) 李白：《玉阶怨》，见《唐诗三百首新注》，第322页。
(72) 《毛诗·召南·行露》，见《十三经注疏》，第288页。
(73) 《论语·学而》，见《十三经注疏》第2册，第2483页。
(74) 李白：《拟古》十二首之三，见《李太白集》卷二四，商务印书馆1993年版，第3页。
(75) 李商隐：《谒山》，见《李商隐诗集》第3册，第39页。
(76) 《楚辞·招魂》，见《楚辞补注》，第91—92页。
(77) 同上书，第85页。
(78) 《楚辞·招魂》，见《楚辞补注》，第91—92页。
(79) 《楚辞·九歌·湘夫人》，同上书，第27页。
(80) 陆机：《文赋》，见《昭明文选》卷四，第329页。
(81) 《汉书·叙传》，见《汉书补注》卷七十上，第1737页。
(82) 《楚辞·九歌·湘夫人》，见《楚辞补注》，第27页。
(83) 《左传·襄公二十四年》，见《十三经注疏》第2册，第1979页。
(84) 司马迁：《报任少卿书》，见《昭明文选》卷十，第13页上。
(85) 同上书，第782页。
(86) 杜甫：《梦李白》，见《杜诗镜铨》卷五，第12页上。
(87) 《易经·乾卦·文言》，见《十三经注疏》，第17页。
(88) 《离骚》，见《楚辞补注》，第15页。
(89) 杜甫：《乾元中寓居同谷县作歌七首》之二，见《杜诗镜铨》卷七，第4页上。
(90) 所引诗句，分别见于王昌龄《春宫曲》、白居易《原上草》及杜甫《春夜喜雨》。前两诗均见《唐诗三百首新注》，第329、217页，后一诗见《杜诗镜铨》卷八，第3页上。

(91) 所引诗词，分别见：杜甫《曲江二首》之一，见《杜诗镜铨》卷四，第10页上；李煜《乌夜啼》，见《全唐五代词》，第449页；陈子龙《点绛唇》，见《陈子龙诗集》，上海古籍出版社1988年版，第596页。
(92) 辛弃疾《水龙吟》（楚天千里清秋），见《全宋词》，第1869页。
(93) 《楚辞·卜居》，见《楚辞补注》，第73页。
(94) 庾信：《哀江南赋》，见《庾子山集注》卷二，中华书局1980年版，第104页。
(95) 杜甫：《枏树为风雨所拔叹》，见《杜诗镜铨》卷八，第9页上。
(96) 《论语·微子》，见《十三经注疏》，第2529页。
(97) 《论语·宪问》，同上书，第2513页。
(98) Julia Kristeva，*Revolution in Poetic Language*，N. Y. Columbia University Press，1984，p. 79，p. 89，p. 106.
(99) 《论语·子罕》，见《十三经注疏》，第2490页。
(100) 见《欧阳修全集》卷十四，台北世界书局1971年版，第103页。
(101) *The Kristeva Readerl*，edited by Toril Moi，Columbia University Press，1986，p．37.
(102) 陈廷焯：《白雨斋词话》，见《词话丛编》第4册，第3864页。
(103) 见《词则·大雅集》，上海古籍出版社1984年版，第11页上。
(104) 谭献：《箧中词》，见《历代诗史长编》第21种，第167页。
(105) 见《词学古今谈》，第124页。

# 清代词史观念的形成与晚清的史词

我今天要讲的题目或许会引起大家的困惑，因为我们一说“词史”，人家就会想到唐宋词史或历代词演进的历史。词史这两个字容易跟这个观念相混，另外“史词”这两个字也常常引起人们的误会。因为现在很多人的观念是从西方那里来的，人们说西方有史诗，那是一种篇幅很长的以历史为背景的叙事诗，所以“史词”二字也很容易引起人误会。但我所说的则是指反映历史的词，“词史”是指词中反映历史事件的作品，此一观念是从“诗史”的观念演化来的，从中国唐代的杜甫开始，我们说他是“杜陵诗史”，就因为杜甫的诗中反映了当时唐朝安史之乱的整个历史背景，他的诗反映了历史的事件，所以我们称他为“诗史”。

而词最早是从民间所流行的、配合当时俗曲而演唱的歌辞发展而来的。我们常说诗是言志的，“情动于中而形于言”。而词在早期是配合着流行的曲调来歌唱的曲辞，不但没有史的观念，连言志的观念都没有。其实这也正是早期敦煌曲子词的内容何以这么丰富多彩的缘故。就因为当时的那些唱曲子的人包括三教九流、贩夫走卒，他们不一定是士大夫，不一定是诗人文士，只要你是会唱曲子的，你就按照那曲子作一首歌辞就可以了，这正是敦煌曲子词的内容为什么这么丰富的主要缘故。这些三教九流的作者反映的内容虽然广泛，但是在词句上却不太典雅。到后来诗人文士就插手进来为流行的歌曲写作歌辞。当他们插手来写的时候，他们也想，这只是给流行歌曲填写歌辞，他们也没有言志或反映历史的观念，所以中国最早的一本词集叫《花间集》，而《花间集》里边多半是绮筵公子写给绣幌佳人的歌辞，所以其内容所写的主要是美女和爱情。

而对于写美女和爱情的歌辞我们要怎么样来衡量它的好坏呢？它有什么样的意义和价值呢？这正是中国早期的词学，何以充满了困惑的主要原因。因为他们不知道这种写美女及爱情、给流行歌曲填的歌辞真正在文学上有什么意义及价值。在魏泰的《东轩笔录》里曾经记载着王安石做了宰相后曾经问人说：“为宰相而作小词，可乎？”可见他内心有一种困惑，不但在北宋时王安石等人有此困惑，一直到南宋的陆放翁，他为自己的词集所写的《长短句序》还曾自我辩解：“少时汩于世俗，颇有所为，晚而悔之。”说他自己年轻的时候为世俗所吸引，所以喜欢填写歌辞，而现在年岁老把它抛弃也觉得很可惜，所以就把它保存下来了。南宋还有一位词学家王灼写有《碧鸡漫志》，他在前面也有序言说“顾将老矣，方悔少年之非……成此亦无用”，他说这些都是没有什么意义跟价值的，“但一时醉墨，未忍焚弃耳”，如果烧掉或抛弃就太可惜了，所以就把它留下来了。

可见从五代、北宋一直到南宋他们都有一个困惑，就是这些歌辞之词究竟有什么样的意义和价值？这又产生了一个很微妙的现象，就是这种写美女及爱情的小词，结果就形成一种非常微妙的美感特质，中国传统的词学家们，也逐渐发现了这一点。

我们今天给大家的参考材料讲到了词论。第一篇是宋朝的李之仪，他有一篇文章是《跋吴思道小词》。他说：“晏元献、欧阳文忠、宋景文，则以其余力游戏，而风流闲雅，超出意表……谛味研究，字字皆有据，而其妙见于卒章。语尽而意不尽，意尽而情不尽，岂平平可得仿佛哉。”所以从李之仪就已经发现了小词有一种很微妙的美感特质，对于这些写美女和爱情的歌辞，我们怎么分辨它的好坏呢？李之仪认为好的作品就是“语尽而意不尽”，它表面上话是说完了，但它得留有不尽的意味，给读者去寻思回味；“意尽

而情不尽”，就算你把它的意味寻思了还不够，它还另外有一种情致，有一种无穷可供玩味的情致；“岂平平可得仿佛哉”，不是任何平常的叙写所能模仿的。可见从李之仪的时候就发现小词有一种特质，他的说法是“语尽而意不尽，意尽而情不尽”。为什么写美女及爱情的小词会让人有“语尽而意不尽，意尽而情不尽”的感发和联想呢？这是从宋朝的李之仪就已经有的反省和感受，可是他没有具体的说明。

而到后来，清朝的张惠言编了一本《词选》，在序文里他说：“传曰：意内而言外谓之词。其缘情造端，兴于微言，以相感动。极命风谣里巷男女哀乐，以道贤人君子幽约怨悱不能自言之情。低徊要眇以喻其致。盖诗之比兴，变风之义，骚人之歌，则近之矣。”他本来引的“传曰”是《说文解字》的话，这是一种牵强比附。因为在《说文解字》中所说的“词”是语词之词。而现在我们所说的是歌辞之词，这是张惠言的牵强比附，我们且先搁下这句话；但他又说词是“缘情造端”，这是说词的写作是以抒情为主的。“兴于微言”这四个字张惠言用得非常的妙。“兴于微言”是说词的感发作用是从那种不重要的、细微的、纤小的语言引起，是从微言引起你的联想。而“微言”也是很妙的两个字。《汉书·艺文志》说“仲尼没而微言绝，七十子丧而大义乖”，这个“微言”是指的圣人孔子的微言。这是说这里边含着很多精微义理的语言，也就是圣人所说微言大义的微言。而如果我们只是从微言这两字外表的一层意义来说，微言就是那些不重要的、纤细的、微小的言辞。在早期的歌辞之词中，小令所写的都是闺阁园庭之景、伤春怨别之思，它没有“致君尧舜上”这种大道理在里边。像秦观的词说：“漠漠轻寒上小楼，晓阴无赖似穷秋，澹烟流水画屏幽。自在飞花轻似梦，无边丝雨细如愁，宝帘闲挂小银钩。”你看他说的是轻寒、小楼、丝雨、小银钩……这些都是轻微细小的景物情事。缪钺先生曾经写过一篇文章《论词》，他特别提出：词就是要用这种纤细精美的名物来叙写，这就是所谓微言。妙的就是你可以从这一种不重要的、轻微的、纤细的、精美的语言之中而居然能够体会出微言大义的言外含义。所以微言从诠释学或符号学来说有两重意思。张惠言用微言两个字，我们不知道他真正的缘故，但是我个人的体会，我认为“微言”两字他用得很妙。一方面从词里边所写的名物而言，那是一种细微精美的名物。另外一方面从词里边所能引起读者的思索及玩味的意味来说，又有“微言大义”的意思。所以词是很妙的，它可以引起你的一种兴发感动，所以说“以相感动”。“以相感动”还不说，他还说“极命风谣里巷男女哀乐，以道贤人君子幽约怨悱不能自言之情”。词本来就是歌辞之词，就是配合流行的曲子所唱的歌谣之词，里巷之间，就是我们所说的市井之间，三教九流都能唱的歌辞。而这主要的写些什么呢？因为这些歌辞之词流入士大夫的手中，都是在歌筵酒席之间给歌儿酒女去唱的曲子，所以大半都是写的美女和爱情。所以“风谣里巷男女哀乐”，写的就是男女的哀乐；相见就快乐，离别就悲哀。“极命”，就是它发挥到极致的时候，就产生了一种微妙的作用，“以道贤人君子幽约怨悱不能自言之情”，这种写男女爱情的歌辞就可以叙述，可以传达贤人君子最幽约的、最深隐的、最哀怨的、最悱恻的，而且是他自己显意识里边不能够自己说出来的一种感情。这还不够，他还要说：“低徊要眇以喻其致”，写出这样的低徊要眇、婉转幽微的姿态，就传达出来一种意致。词是一种很微妙的文学形式，它是不能明说的。词从外表上看起来都是写美女和爱情的作品，而什么是好词？什么是坏词？你怎么去体会？这是非常难以明言的。这中间有一种非常微妙的美感特质，什么是它的美感特质呢？

张惠言在后面就接着说：“盖诗之比兴，变风之义，骚人之歌，则近之矣。”中国写美女及爱情的当然不始于唐五代的《花间集》，《诗经》里面也写美女跟爱情，《楚辞》里边美人香草也是写美女，屈原也写他对美女之追求，要追求“有虞之二姚”、“有娀之佚女”。这是美女及爱情。所以张惠言体会到小词的特美，正如李之仪所体会的有一种“语尽而意不尽，意尽而情不尽”的姿致和韵味。所以你只是平白直叙地写一个美女及爱情，那你这词就不是好词，你要有一个不尽的意味才是好词。什么是不尽的意味？张惠言尝试加以说明：“盖诗之比兴，变风之义，骚人之歌。”所以《花间集》里的第一首词是温庭筠的：“小山重叠金明灭，鬓云欲度香腮雪。懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟。照花前后镜，花面交相映。新贴绣罗襦，双双金鹧

鸪。”温庭筠写了十几首《菩萨蛮》，张惠言就说：“此感士不遇也。”他说温庭筠写的这十几首《菩萨蛮》都是感士不遇，是感慨他自己不得知遇，在科第仕宦上的不如意。他又说温庭筠《菩萨蛮》里面的“照花前后镜”四句就是屈原《离骚》“初服”的意思。在《离骚》里屈原说：“进不入以离尤兮，退将复修吾初服。”我本想得到朝廷的任用，但是既然进身不得而反遭祸殃，不如退下来修整我的初服。虽然没有人任用我，但是我并不自暴自弃，我仍然要保存我自己的美好。这就是后来王国维在他的《人间词话》里所写的：“从今不复梦承恩，且自簪花坐赏镜中人。”我从今以后不再梦想得到君主的恩宠，虽然没有人欣赏我，没有人知用我，我也不自暴自弃；我还要簪花，我还要照镜，没有人欣赏，我自己照着镜子欣赏。所以“从今不复梦承恩，且自簪花坐赏镜中人”，那就是《离骚》的“初服”，也就是屈原说的“进不入以离尤兮，退将复修吾初服”。我们刚才曾说屈原也写美女，屈原的《离骚》一直是用美女的形象来喻托贤人君子才德的美好。以女子容饰之美喻托才人志士的才志之美；所以在屈原的《离骚》里有写衣服之美好的。他说他自己的容貌是“众女嫉余之蛾眉兮”，说自己衣饰的美好是：“制芰荷以为衣兮，集芙蓉以为裳。”又说：“不吾知其亦已兮，苟余情其信芳。”他写他自己的容貌，写他自己的装饰是这样的美好。你们若不知道我那就算了。只要我自己的情志果然是美好的，你们欣赏不欣赏没有关系。这是屈原用美人来做喻托的意思，而现在张惠言就从温庭筠写美女化妆的小词里边看到了这种意思。所以他说温庭筠的《菩萨蛮》是感士不遇。而在《菩萨蛮》里头这种化妆簪花、照镜容饰的美好，就是屈原《离骚》的意思。

但是温庭筠不一定有这个意思。历史上所记载的温庭筠并不是个很严肃的人，他生活浪漫而不检点，喜欢“逐弦吹之音，为侧艳之词”，又喜欢跟歌伎酒女往来，哪有屈原的用心呢？像《栩庄漫记》就是这样批评温庭筠的。王国维也说：“固哉，皋文之为词也”，温庭筠之《菩萨蛮》“有何命意？皆被皋文深文罗织”。王国维的意思是说：张惠言用比兴寄托织了一面大网，把所有的词都放在比兴寄托里面了，其实哪有这样的意思？但是王国维批评了张惠言之后，在《人间词话》中评说南唐中主的《摊破浣溪沙》“菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间。还与韶光共憔悴，不堪看。细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒。多少泪珠何限恨？倚阑干”一阕词，他也说：“‘菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间’，大有众芳芜秽，美人迟暮之感，乃古今独赏其‘细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒’，故知解人正不易得。”“众芳芜秽，美人迟暮”哪儿来的？也是从屈原的《离骚》来的。人家拿《离骚》讲温庭筠的词，他就说人家是深文罗织；而他自己也用屈原的《离骚》来讲词，而且王国维还大言不惭地说：你们只懂得他的细雨梦回两句，不是真正的解人，他从这首词里边看到屈原的众芳芜秽，他才是懂词的人，这真是很妙。所以中国的词，也就是歌辞之词，写美女和爱情的词，写伤春怨别的词，特别是写一个孤独寂寞的、伤春怨别、相思怀念的女性的感情的词，往往可以使人从这里看出这么深微、这么丰富的含义。

张惠言、王国维对词都说出他们的感受，但都说不出一个道理来。怎么“菡萏香销”就有“众芳芜秽，美人迟暮”的感慨？我们当然可以不信。一般人认为“细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒”就是这首词的意思，作者写的就是一种征夫思妇的感情。而征夫思妇的感情一直是流行歌曲常见的题材，而且在马令的《南唐书》中曾记载了南唐中主李璟写下了这首词后，交给了乐师王感化，可见他是写了一首歌曲的歌辞交给乐师来歌唱的。“细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒”，明明是写一个闺中孤独寂寞的思妇，哪有什么众芳芜秽、美人迟暮的感慨？张惠言或王国维他们有这种体会，但是没有具体理论的说明，他们不能够说服我们。

我偶然看到当代一位在美国西北大学（Northwestern University）任教的教授所著的一本书，书名叫《被抛弃的妇女与诗歌的传统》（*Abandoned Women and Poetic Tradition*），他的名字叫劳伦斯·立普金（Lawrence Lipking）。他说弃妇是传统的诗人最喜欢用的一个形象；而且不只是西方的诗歌里喜欢用这个

形象，中国的诗歌也喜欢用。西方的批评家和学者现在也很重视中国的文化，不仅是劳伦斯·立普金有这个认知，他们的学说给我一种启发。我并不是死板地全盘接受他们的学说，而是他们的学说仿佛让我打开了知识的另一面窗子，让我的脑海里亮光一闪，我觉得他们的学说很有道理，可以引用他们的道理来解释我们中国一直没有说明白的词学。

劳伦斯说“弃妇”的这种被抛弃的感觉，是古已有之的。他说妇女被抛弃是历史上、社会上常见的一种现象，大家都承认、习见的形象，而在传统上弃男就不是一个习见的现象，因为古代旧传统的男子是从来不会被抛弃的，因为男子可以休妻，但女子却不能离婚，所以男子永远不会被抛弃，所以从来没有弃男。而劳伦斯·立普金说，其实男子也有被抛弃的感觉，他不一定是被女子所抛弃，而是在他的工作或事业上有不如意或被轻视，这在男子本身而言，是非常难堪的一种感觉。而男子的自尊心则非常强烈，他愈是遇到这样的挫折、冷落与不得意的情事，愈是不肯让人知道，也不肯说出来，而他的感觉是很强烈的。所以有的时候男人会借用一个女子被抛弃的形象，来说出他这种感觉。所以劳伦斯说，男性的诗人需要这种弃妇的形象比女子更甚。当然中国早就有这种传统了，就像曹子建说的：“君怀良不开，贱妾当何依？”他自比于贱妾。而《花间集》里边所写的女性都是相思怨别，都是孤独寂寞的，这又是什么缘故？因为《花间集》五百首作品的作者都是男性，而这些男性的作者，这些士大夫们，他们逢场作戏寻欢作乐，偶然遇到一个美丽的女子，跟她们一夜风流之后，他走了，长久不回来。自从他走后，这女子就相思、就怀念、就流泪，忽然他又回来了，就像欧阳炯所说的：“相见休言有泪珠，酒阑重得叙欢娱……此时还恨薄情无？”这是男子写的，所以都是这样的一种感情。而如果是由歌女自己来写的话，她说的却是：“天上月，遥望似一团银。夜久更阑风渐紧，为奴吹散月边云。照见负心人。”这是敦煌曲子词中一个女子写的，如果是男子写的话，他不说自己是负心人，所以就只好写女子对他的相思怀念。这就很妙了。男子在他自己的科第、仕宦之间当然也有不得意的感觉，可是在他的词里写的是歌女相思怀念的感情，所以有的时候是下意识的，或无意识的，就流露出了他自己的being abandoned的感觉。所以这些风谣里巷男女哀乐的词，偶然就流露出了贤人君子幽约怨悱而且还不能自言之情。他是无意之中流露出来的，不像曹子建有意拿一个弃妇来自比，这是一种非常微妙的作用。克里斯特娃她提出两个不同的术语。她说诗歌的语言有一种叫做象喻的作用，比如说曹子建所写的贱妾是喻托一个男子之不得志，是曹子建想要回到朝廷去，而不能得到他的哥哥或侄子的谅解，因此用思妇为喻，这是他显意识这样做的。中国自从屈原用美女来自比、曹子建用弃妇来自比，因之就形成了一个传统，如“蛾眉”这美色就代表了才德的美，“画”蛾眉就代表了追求才德的美。你画了蛾眉没有人欣赏，就像唐人杜荀鹤的诗说“欲妆临镜慵”，因为“承恩不在貌”。我化了妆没有人懂得欣赏，那我为谁化妆？但是我还是要化，“且自簪花坐赏镜中人”。因为并没有一个爱她的男子，所以就无精打采地化妆。化还是要化，但是想到化好妆并没有男子要欣赏，因此就“懒起画蛾眉”，而又“欲妆临镜慵”。因之中国有一种美女的传统还不说，西方的符号学也说，如果一个语言作为符号在一个国家使用了很长久的时间后，它就有了一种特殊的文化意思，就变成了一种文化语码。所以“蛾眉”、“画蛾眉”、“懒起画蛾眉”在中国的文化传统之中就成了一个语码。而这个文化语码的出现就可以引起读者一串的联想。当然我是用西方的文学理论，我在想这张惠言的说法，虽然是被王国维说“固哉，皋文之为词也”，又说他是“深文罗织”，可是张氏的说法也未尝没有一个美学上的道理；因为从符号学来谈，从西方的接受美学来谈，温庭筠的“懒起画蛾眉”、“照花前后镜”之类的叙写，是可以引起读者丰富之联想的，它是有一个道理的。

王国维的“菡萏香销”在中国的诗歌中并没有形成一个传统，不是有很多人写过“菡萏香销”。可是很多人都写过“蛾眉”、 “画蛾眉”，所以它形成一个传统。“菡萏香销”我们找不到很多诗歌的例证，所以它不是一个被建立起来的象喻的作用，因为它没有成为文化语码的传统；但是它的这一种作用，克利斯朵娃也给它一个名称，就是符示的作用。它虽然没有形成一个传统文化的语码，但是这个符号表现了一种微妙的作

用。在符号学里也有一名词叫显微结构，就是这个符号跟那个符号之间的关系，或这个语言跟那个语言之间的关系。语言之间的一些微妙的品质形成了一种作用，这就是显微结构。

王国维说“菡萏香销翠叶残”一句“大有众芳芜秽，美人迟暮之感”。我也替他想出一些理由：菡萏就是荷花，而“菡萏”这个名词是出于《尔雅》，是非常古雅的。如果我们不用菡萏，我说“荷花凋零荷叶残”这个意思差不多是一样的，可是南唐中主李璟并没有说“荷花凋零荷叶残”，他是说“菡萏香销翠叶残”。而诗词的好处不在你写的是什么，而在你是怎么去写的，不在你说什么，而在你是怎样去说的。所以同样写美女跟爱情，境界就有高下。王国维说“词以境界为最上”，又说“词之雅郑，在神不在貌”，词是高雅的或鄙俗淫靡的，是在它的精神，而不在它的外表。外表都是写美女跟爱情，为什么你写的美女跟爱情就比他写的美女跟爱情品格高？你写的美女跟爱情就可以引起读者丰富的联想？他写的也是美女跟爱情为什么就没有这种境界，就不会给人这种兴于微言的感动呢？这就很微妙了，刚才我们说过一种是语码的作用，像“蛾眉”或“画蛾眉”；还有种显微结构的作用，如果说“荷花凋零荷叶残”，你就没有这种作用。如果你说“菡萏香销翠叶残”，就有了这个作用。原因又在哪里？因为“菡萏”是古雅的，它有一个美感的距离。而“荷花”、“荷叶”是日常的语言，如果说“荷花凋零荷叶残”，那是非常写真，非常现实的。王国维另有一篇文章说《古雅在美学上的位置》，所以古雅在美感上是有一种作用的。“菡萏香销”，除了“菡萏”两字古雅之外，“香销”两字有消亡的意思；另外“香销”二字都是“TI”的音，连音都是走向消亡的。“香销”两字声音、意义都是消亡。再有，“翠叶”跟“荷叶”也是不同的。王安石曾写过一首诗说“春风又到江南岸”、“春风又过江南岸”、“春风又满江南岸”，他改了很多次，最后才定为“春风又绿江南岸”，这是说明“绿”是一个形象，给你一个感受。“荷叶”是一个比较随便的名词，而说“翠叶”，“翠”是一个娇艳的颜色，而这个“翠”比王安石的“绿”的作用还多，王安石的“绿”只是一个颜色，而“翠”呢？除了翠色的颜色以外，如翡翠啦、珠翠啦、翠玉啦，都给人一种珍贵及美好的联想。而“香”是芬芳的、芳馨的，都是美好的。所以你看“菡萏”这种古雅的美感、“香”这种芬芳美好、“翠叶”的“翠”这种珍贵的美好，集中起来这么丰富的美好的品质和因素；中间用两个动词，一个是“销”，一个是“残”，于是这种多种的美好和珍贵的品质都消失了，都残破了。而且“香销”两个字的声音在文本的符号中也都产生了一种音义共鸣的美感的作用。接受美学家伊塞尔说文本中有一种潜存的作用及能力。清朝词评家谭献说“作者之用心未必然，而读者之用心何必不然”，所以它就产生了这样的作用。

我举了这么多例子就是要说：本来词就是歌辞之词，是写美女及爱情的，根本连言志都不是，哪有什么史词？何曾有历史的观念？但是这种歌辞之词有特别的一种美感及作用，能给读者这么丰富的联想；本来这些丰富的联想中国词学家也隐约、模糊地感觉到了。所以李之仪才说“语尽而意不尽，意尽而情不尽”，张惠言则说“低徊要眇以喻其致”，又说“兴于微言以相感动”，他们是若有所悟而泛泛地这样说。张惠言有这种感觉而没办法具体地说明，他所处的时代，不像我们现在讯息这么发达，又有这些西方的理论来辅助说明，因此他只能引用中国传统的话来说明，就说这是比兴寄托，所以他的说法不免有牵强之处。因而张惠言之后继起有一位常州派的词人周济，又把比兴寄托更加了一个说明。要怎样才算真正有比兴寄托呢？他说：“感慨所寄，不过盛衰，或绸缪未雨，或太息厝薪，或己溺己饥，或独清独醒，随其人之性情学问境地，莫不有由衷之言。见事多，识理透，可为后人论世之资。诗有史，词亦有史，庶乎自树一帜矣。若乃离别怀思，感士不遇，陈陈相因，唾渖互拾，便思高揖温、韦，不亦耻乎？”周济是说：词里是可以有感慨的，感慨和寄托主要都是关心朝廷、关心国家、关心政治的盛衰。因为古人读儒家的书，孔子说“士志于道”、“士当以天下为己任”，中国以前说士、农、工、商，士人是以什么资格站在农、工、商之上呢？百工居肆以成其事，只有读书人是以天下为己任。可是后来的读书人堕落到只要升官发财，只知争权夺利，所以降低了自己的地位。朱自清在他的《怎样读唐诗三百首》一文中，说在唐诗中出处仕隐是一个重要的

主题。所以周济说“感慨所寄不过盛衰”，中国古代的读书人，都以能够关心朝廷、国家、政治、人民，才能显示你的人品修养。而怎样关心呢？周济说：“或绸缪未雨，或太息厝薪……”这些道理想必大家都知道，我也不必再赘言。他又说：“见事多，识理透”，你见的事情多了，你的体会、经验对道理懂得透微了，而且你所写的作品不是一个狭窄自我的感情。像晏小山的词：“……落花人独立，微雨燕双飞。记得小苹初见，两重心字罗衣。琵琶弦上说相思……”，他写的是在“落花人独立”时，想起当年的小苹初见，这是他个人爱情的体验。杜甫也写诗，他说：“花近高楼伤客心，万方多难此登临。”又说：“关塞三千里，烟花一万重。”所以每个诗人的性情、学问、境地有高下、广狭、深浅、厚薄之不同，所以作品之内容境界也就有高下深浅种种的不同。所以他说真正好的作品，就要有这种大的关怀。我也常说诗词就是让人有一颗不死之心。人心如果死了，那就是“哀莫大于心死”，而诗词的作用就是引起你对于人世、对于万物关怀的一种感情，而关怀愈大，作品的品格和诗词的境界也就愈高、愈广。所以我们知道，你若关怀得广，你反映的就是一个时代而不只是你个人。所以周济说：“诗有史，词亦有史，庶乎自树一帜矣。”在诗里有杜甫，称作杜陵诗史，他诗里反映了历史，词也可以反映历史，如果你能够作出这样的词来，“庶乎自树一帜矣”，那么你就可以自立为一家了。

周济为什么有这种说法呢？这是一步一步演进下来的。小词的美感从《花间集》以来，就像我说的那些微妙的作用，它有一种潜能可以引起读者很多联想。到了张惠言要给它一个说明，说它有比兴寄托，而从张惠言演进下来，他的后继者周济，就把张惠言的话更加以提炼说：不只是比兴寄托，而且比兴寄托要反映历史的背景。这是为什么呢？张惠言只说到比兴寄托，而周济就说“诗有史，词亦有史”，这都是有一个原因的。我们先注意到词的美感特质，而这美感特质，演变成这样的结果是事有必至，理有固然。词的美感特质是很微妙的，比诗微妙得多，它是从很微小的地方表现出来的。我们再回到刚才讲到的歌辞之词，早期给歌女写的歌辞之词不都是写伤春怨别吗？不都是女子的相思和爱情吗？不过这些歌辞大部分是男性作者所写作的，这就产生了一种极其微妙的作用，男性的作者用了女性的形象和女性的语言，写了女性的情思，而所写的女性的情思都是被男子所冷落的，是在孤独寂寞之中，是相思怀念的，所以就形成了所谓“幽约怨悱”这样的一种感情。这是被压抑的、被伤害的女性的一种感情，我曾为它取了一个特殊的名称叫“弱德之美”。当代的女性主义者往往说男人是怎么样，男人可以做，我也可以做。如果男子可以后宫佳丽三千人，我们女子也可后宫面首三千人。所以女性主义者以为现在要跟男子争平等，他是强者，我也是强者。社会上如果大家都要做强者，那就纷争不已。其实我认为女子也不尽然就是弱者，女子自古以来传统的美德，她那种专一的持守、奉献的情怀、谦卑的态度，其实是所有人都应该学习的一种美德。

所以我以为词里头所写的美，就是一种“弱德之美”。而这弱德之美就很微妙了，它形成一种特色。最早从女性的歌辞之词变成男性的诗化之词，如苏东坡、辛弃疾。又从诗化之词演变到后来的周邦彦，以及在周邦彦影响之下南宋的王沂孙、吴文英的那些词，我把这些词叫赋化之词。这是我自己粗浅的体会：把词分为歌辞之词、诗化之词、赋化之词。有人说豪放的词才是好的，而婉约的词写的都是男女情思，没有思想价值。这只是从表面上很粗浅的看法，其实诗化之词的出现并非是从苏东坡开始的，其实以诗之言志的写法为词，表现自己内心情志的作品，从李后主就开始了。李后主说：“春花秋月何时了？往事知多少。小楼昨夜又东风，故国不堪回首月明中。”这是写他自己的情志，而非歌辞之词。王国维的确很有见解，所以他说：“后主始变伶工之词为士大夫之词。”为什么李后主把伶工之词变成了士大夫之词呢？因为他写的不再是歌女的歌辞，而是自己抒情言志的诗篇了。这是有它的道理的，他本来很熟悉流行歌曲的创作，于是当他个人在感情上有了大冲击，当他破国亡家，生活上有了重大的改变之后，就自然而然用流行歌曲的曲调来写他言志的词篇了，所以歌辞之词演进到诗化之词，这是必然的趋势。只有王国维具体地说他是变伶工之词为士大夫之词，而我们一般人读李后主的词，只觉得他写得很好，从不管他是伶工之词或士大夫

之词，大家对于李后主的词没有这种反省，没有这种分辨，因为他所用的词调都是短小的令词，短小的令词与诗的形式很接近，它有词的美也有诗的美，所以一下子大家就被它吸引住了。

可是到了苏东坡的诗化之词一出现，就产生了很多不同的现象。有的词就像他的《江城子》“老夫聊发少年狂”，虽然没有词的美，但是却有诗的美。因此人家就说狂放之词也很好啊！这类作品是很好，但是它的好，是诗的美感的好，而不是词之美感的好。苏东坡有没有词之美感的好呢？有的！像他的《水龙吟》咏杨花：“似花还似非花，也无人惜从教坠。”还有像他的《八声甘州》：“有情风万里卷潮来，无情送潮归。问钱塘江上，西兴浦口，几度斜晖。”又如辛弃疾的《水龙吟》：“举头西北浮云，倚天万里须长剑。人言此地，夜深长见，斗牛光焰。我觉山高，潭空水冷，月明星淡。待燃犀下看，凭栏却怕，风雷怒、鱼龙惨。”这不是激昂慷慨的豪杰之词吗？可是我们知道苏东坡、辛弃疾虽是写了豪放的词、豪杰的词，可是他们的词也有词的美感，这才是真正好的豪放之词，真正好的诗化之词。如果写得像是喊口号、写教条一样，表面上看起来很豪放，说得大言不惭，那些都是浮夸、叫嚣，并不能算是好的词。而苏东坡、辛弃疾虽说得激昂慷慨，但同样却是好的词。这是为什么？你看“举头西北浮云，倚天万里须长剑”二句，这其间有多少低徊曲折？有多少层的转折含义？我举头看的是西北的浮云，一个意思可能是在南剑的双溪楼上，果然看到了西北有浮云。而西北有浮云，在中国建安时代曹丕的诗歌就曾说：“西北有浮云，亭亭如车盖。”这不只有出处，还有一个寓托的意思。因为在辛弃疾的时代，西北是当时的沦陷区，是辛弃疾的故乡，所以这里可能有另一个意思，说我要扫灭西北的云，我要收复西北的失地，但如果他说我要“收复西北的失地”，永远不会成为一首好词，而他说“举头西北浮云，倚天万里须长剑”，说我要找一把宝剑，而宝剑有一个典故。因为他是在南剑双溪楼作的这一首词，而南剑有一个剑潭。当年晋朝的张华找到了两把无双的宝剑，后来都沉在了这剑潭里。所以辛弃疾说要把宝剑找出来，为的是收复西北。但是找到了没有？他说我今天在这里看不到宝剑，看到的是山高水冷，月明星淡。我想要燃犀下看，但我刚刚要下去，“凭栏却怕，风雷怒，鱼龙惨”，有多少人不许我下去找。辛弃疾以北人南来，到了南方，四十年来前后被放废家居有二十年之久，只要他一有作为，大家就要弹劾他，所以他有多少低徊婉转的情意。他是豪放，他是激昂慷慨，但是他的感情是千回百转的。而且不只是感情千回百转，他的语言也不是一口气就说完的。“举头西北浮云，倚天万里须长剑”二句，他用了很多倒装的语法。然后他再说“人言此地”，这句话没有完，  “夜深长见”，这句话还没有完，到“斗牛光焰”这句话才算完。“我觉山高”，没有完，“潭空水冷”还没有完，“月明星淡”才说完，你看他不但感情是千回百转，他的语言也是千回百转，虽然他的词是豪放的词，是诗化的词，但是却包含有词的美感特质。

苏东坡的“有情风万里卷潮来”也是一样。苏东坡这个人一方面把他自己的得失利害、成败祸福能够置之度外，可是他对于朝廷、国家、政治、人民，他的关心持守是不因时势改变的。因此在新党的时代，他不苟且附和，因之不得意；旧党上台了，他也不苟且附和。所以他给他的朋友写信说“昔之君子，唯荆是师。今之君子，唯温是随”，而我则是“但不随耳”。当年做官的人都趋附王安石，现在做官的人都趋附司马光，而我不趋炎附势。当他写那首《八声甘州》时，他正在杭州任上，被召还朝，而还朝之后，他的祸福安危是难以预料的。而他现在要走了，要跟他的好朋友道别。他说：“算诗人相得，如我与君稀。”希望我有一天能回到杭州来，和我的好朋友见面，“愿谢公雅志莫相违”。可是我能不能够回来？我此一去的安危祸福如何？我希望我将来不会像谢安一样，到死都回不去，但万一如此，你也不必像谢安的外甥羊昙一样，一经过西州路，就为我痛哭，“西州路，不应回首，为我沾衣”。这里边有多少死生离别、政海波澜、祸福安危？很多的感慨在里边。这是诗化之词，豪放之词里边真正好的作品，也就是说它还保留了词的美感。我讲了这么多题外话，现在要讲到词史的形成。

词史的观念到周济之所以形成，是非常妙的一件事情。因为苏东坡跟辛弃疾，虽然是豪士之词，可是因为他们都是在朝廷上有不得志的地方，有很多挫折屈辱的感情，他们的感情，他们的低徊婉转是“弱德之美”的感情，不管你苏东坡的才气如何，不管你辛稼轩的志意如何，你是处在一个弱势的地位，因之这种弱势的美感就使得词更形微妙。当词要写一种弱势的、被损害、被侮辱的感情时，词体是更容易、更适合写这种感情的，这是很微妙的。上次我在此地讲《从云间派词风之转变谈清词的中兴》，而我这次的演讲正是接续上次的演讲连贯下来的。清词为什么中兴？就是因为明清易代，经过这样破国亡家的挫折和痛苦，而正是这种痛苦适合于写入词；他们的词写得好，也就正是这种破国亡家的悲哀挫辱，才使得清词复兴的。这是一种很微妙的深层的美感，不能只从外表说，这是我个人的一个看法。我这一次就不再讲了，你们可以参看《从云间派词风之转变谈清词的中兴》这篇文章。陈子龙的词、李雯的词之所以写得好，之所以写得有深度，之所以能重新唤醒了词的美感特质，就是因为把破国亡家的悲痛写到词里边去了，这不是历史是什么？所以从清朝初年的“云间词派”以后，发展下来，就慢慢形成了晚清的史词。

其实史词是从清朝初年就一直绵延下来的，正因为有了清朝初年的陈子龙、李雯、朱彝尊、陈维崧这些作者所反映的明清易代的悲慨，才使得周济提出“诗有史，词亦有史”的文学理论，而形成了词史的观念。所以，词史观念的形成，第一，是因为词本身的美感特质，有一种要眇幽微低徊婉转的美感特质，适合于表现一种言外深隐的意味；还有一个原因，就是词经过明清易代的改变，有了云间词派的陈子龙、李雯，有了朱彝尊，有了陈维崧，反映了这么多历史的背景。周济是什么时候的人？他是嘉道之间的人。清朝从早期的词人发出明清易代破国亡家的悲慨，当这种悲慨尚未写完的时候，而清朝又已经中落了。清朝嘉道以来，接连发生了鸦片战争、甲午之战、庚子国变、八国联军侵华，丧权辱国的种种忧患接踵而来。周济所处的嘉道年间清朝已经积弱了，已经走向下坡了，所以会有词史观念的形成。除了词的本身和整个清朝的历史背景，还有一个原因，那就是周济本身是个史学家，他写有《晋略》八十卷，论者谓他“借史事自抒猷画，非徒考据而已”，他是一位历史学家。而清朝很多词人作者，他们都是经学家、史学家，所以他们本来就有更深一层的追求与想法，因此就有词史观念的形成了。

以下我们就简单的看一下这些词，先看陈维崧的一首《夏初临》，下面标题“本意”，是说词中的意思是与牌调相同的，也就是说它的内容也是夏初临。而题序接着又写“癸丑三月十九日用明杨孟载韵”，杨孟载是明朝人，名基，为“吴中四杰”之一。癸丑是康熙十二年（1673），这一年距离崇祯十七年（1644）的甲申之变，已经有三十年之久了。他说三月十九日，那正是明朝甲申国变的日子。这是纪念明朝甲申国变的一首词，但他是处身在清朝的统治之下，不能明说我是纪念甲申国变的三十周年纪念，因此他写“癸丑三月十九日”，现在我们先抄录这首词：

夏初临

本意，癸丑三月十九日用明杨孟载韵

中酒心情，拆绵时节，瞢腾刚送春归。一亩池塘，绿阴浓触帘衣。柳花搅乱晴晖，更画梁、玉翦交飞。贩茶船重，挑笋人忙，山市成围。蓦然却想，三十年前，铜驼恨积，金谷人稀。划残竹粉，旧愁写向阑西。惆怅移时，镇无聊、掐损蔷薇。许谁知？细柳新蒲，都付鹃啼。

你要知道，这首词之所以写得妙，是因为他不要明白地说，他是纪念甲申的国变，所以他说他写的是夏初临。他故意把前半首词都写成是暮春初夏的景色，到下半首，他才笔锋一转，写下了：“蓦然却想，三十年前，铜驼恨积，金谷人稀。划残竹粉，旧愁写向阑西。惆怅移时，镇无聊、掐损蔷薇。许谁知？细柳

新蒲，都付鹃啼。”不但“三月十九日”的题目隐含了甲申国变的意思，他所写的“铜驼恨积”这铜驼之典所暗示的也是国变。最后一句“细柳新蒲”，是用杜甫的《哀江头》“细柳新蒲为谁绿”，这都是亡国的悲慨，也都是反映历史的。不过这种词写国变还只是泛泛地写，只是写国破家亡。真正的史词是词里边有一个特定的历史事件，那才是更严格的史词。所以下面林则徐的《月华清》和邓廷桢的《酷相思》，可以真正算是史词了。

林则徐是和鸦片战争有关的，这是大家都知道的。《月华清》下面有题目“和邓嶰筠尚书沙角眺月原韵”。讲这种反映历史的史词就有很麻烦的一点，因为它是反映历史的一个事件，所以不能像普通讲词一样，把文字说清楚就好了，我们首先要对这个历史事件有一个认识才可以。本来鸦片是在唐朝时候传入的，但那时的用途只是治病，并没有人拿它来吸食。抽鸦片是从明朝开始的，而禁烟则是从清朝雍正年间开始，但是一直没有能够真正地禁止，直到道光年间，又重新谈到禁烟之事。林则徐到广州执行禁烟以前，曾经担任湖广总督，他已经在湖北烧毁过一次鸦片烟，那次他没有经验，并没有彻底毁掉鸦片烟，但却表现了他禁烟的决心，所以皇帝才派他为钦差大臣来广州查禁鸦片烟。这是道光十九年（1839），他严格执行禁烟。他叫那些外国的商人都把鸦片烟交出，和他们订一个条例，说我们可以有正式的商业的交往，但不许再贩毒，不能再卖鸦片烟。而且他许诺每交出一箱鸦片烟，就以中国的五斤茶叶为赔偿，因此收来了两万箱的鸦片烟。这次焚烟他有了上次的经验，消灭烟土非常彻底，也非常的成功。本来已经功德圆满，但是英国当时的商业代办义律是个很狡猾的人，他对林则徐的条件不太肯妥协。刚好英军舰上有一名军士，在广州附近的尖沙村把一个叫林维喜的村民给杀死了，事后逃回英舰上，林则徐要英舰交出此一杀人之英军。林则徐很费一番工夫交涉，也用了国际公法要审判此英国军士，但义律坦护英军，不守国际公法，且开了一大批军舰攻打九龙。当时林则徐、邓廷桢还有水师提督关天培，他们三人联合在九龙防守。第一次军舰进攻的时候，他们打败了英舰获得胜利，这是在七月打胜的仗。到了八月中秋，邓廷桢写了一首词，林则徐和他这首词，现在把这首词先抄录如下：

月华清

和邓嶰筠尚书沙角眺月原韵

穴底龙眠，沙头鸥静，镜奁开出云际。万里晴同，独喜素娥来此。认前身、金粟飘香；拼今日、羽衣扶醉。无事。更凭阑想望，谁家秋思？忆逐承明队里，正烛撤玉堂，月明珠市。鞅掌星驰，争比软尘风细。问烟楼、撞破何时；怪灯影、照他无睡。宵雾。念高寒玉宇，在长安里。

这首词我们要很快地带过去，因为我要留下时间讲晚清的一些史词，现在我只说一说这首词中几个有关系的字面，它是写实的，是反映历史事件的。这“穴底龙眠”一句，是指在广州附近，有一个地方叫龙穴山，而这龙穴山附近的海就叫龙穴洋，他们曾在此洋面上和英军作过战。“穴底龙眠”是说这个战争现在已经过去了，英国的军舰已经退去了，所以说“穴底龙眠”。“沙头鸥静”说他们登上沙角最高的瞭望台上，所以说“镜奁开出云际”，这是在这次战争胜利后，在沙角最高的炮台上赏月。“万里晴同，独喜素娥来此”说今天万里晴空，我们特别高兴，只为那明亮的素娥正是照在我们赏月的沙角炮台上，由于我们刚经过了一次水师的胜利，今天的赏月不同于往年平时的赏月。这首词是和邓廷桢的，而所谓的和词就是要点明你所和的那个人，所以说“认前身、金粟飘香；拼今日、羽衣扶醉”。“认前身、金粟飘香”是赞美邓廷桢的。这有一个出处，是出于李白的一首诗，题为《答湖州司马问白是何人》，原诗说：“青莲居士谪仙人，酒肆藏名三十春。湖州司马何须问，金粟如来是后身。”最后这一句是倒装句，说我就是当年那金粟如来的后身，李白是

自己这么说。现在林则徐说“认前身、金粟飘香”，他是把邓廷桢比美于李太白，说你就跟李太白一样，你的前身就是金粟如来。而金粟飘香，他也说得很切合，因为我们都说月亮之中有桂花树，而桂花尚未开放之前它的花苞就像一颗颗金色的小米粒一样。这几句是说以你如同金粟前身的才华，以现在我们胜利之后的情景，以你的志业，而今宵又有这样的明月，所以我们今日更应“羽衣扶醉”，大醉一场，羽化而登仙。现在我要跳下去讲最后一段。“问烟楼撞破何时”，我们虽然有一场胜利，但是否能真的彻底消灭鸦片？躺在那烟楼里抽鸦片烟的老百姓什么时候才能梦醒？“烟楼”有个出处，是出于苏东坡答陈季常的一封信。苏东坡对于他写的一篇文章很得意，说：“以发后生之妙想，当撞破烟楼也。”他说这篇文章给年轻人看一看，可使那些后生小子从烟雾迷漫的地方跳脱出来，找到明亮的所在。所以烟楼是有典故的，而他其实就是被用来指称抽鸦片烟的烟楼。“怪灯影、照他无睡”，这当然说的也是鸦片烟灯。是说月明之夜，有人没有出来赏月，还在那里点着鸦片烟灯抽鸦片。“宵霁。念高寒玉宇，在长安里”，说今天晚上虽然万里无云，可是我们国家真正的前途是在哪里？真正禁烟的结果是如何呢？不在邓廷桢你一人，也不在我林则徐，而是要看整个朝廷的决心。而“高寒玉宇”则典出苏东坡《水调歌头》所说：“我欲乘风归去，又恐琼楼玉宇，高处不胜寒。”据说当时宋朝的皇帝读了苏东坡的词以后说：“东坡终是念君。”琼楼玉宇也是代表朝廷的，表面上是说我们这里可看到明月嫦娥，而长安，那是指首都，也应该看到今天的明月。所以我念高寒玉宇在哪？在长安，在首都看到天下的明月。而林则徐事实上是在说什么？他是感慨这次禁烟的成功或失败，不在你邓廷桢也不在我林则徐；我们的命运都控制在那首都的朝廷之中。这首词就是反映了当时禁烟的事件。

关于清代的“词史”观念之形成，以及清代的“史词”发展之经过，大致已如前面所述。晚清时代内忧外患迭至丛生，遂使得一些既对词学有深厚之修养，更复关心国事之艰危的有志有识之士，写出了一批极为优秀的反映世乱的史词。在这一批作者中，最为著名的大约有以下五家。那就是生于道光二十九年（1849）卒于光绪三十年（1904）的王鹏运，生于咸丰六年（1856）但也卒于光绪三十年的文廷式，还有与文氏生于同一年而卒于民国七年（1918）的郑文焯，以及生于咸丰七年（1857）卒于民国七年的朱祖谋，和生于咸丰九年（1859）而卒于民国十五年（1926）的况周颐。以下我们就按年代之先后，对这五家词人的一些反映史实的名作，略加评介。

先说王鹏运。王氏是广西临桂人，字幼遐，自号半塘老人，同治九年（1870）举人，而未获甲科。所以他平生以天干自题其词集，有乙稿至辛稿七种之多，而无甲稿。他后来入京，曾任内阁中书与监察御史等职，屡上谏疏，直声动天下。他的词作中反映时事者甚多，最著名的作品，如《满江红·送安晓峰侍御谪戍军台》及《八声甘州·送伯愚都护之任乌里雅苏台》两首词，就都与甲午中日之战的政争背景有着密切的关系。先谈前一首词中所提及的安晓峰侍御。安氏名维峻，甘肃泰安人，光绪六年（1880）进士，光绪十九年（1893）时任福建道监察御史，在甲午战争前后，曾经屡次上谏疏，斥责李鸿章“固不欲战”之“误国”，并谏言慈禧太后不可对光绪皇帝“遇事牵制”，于是慈禧大怒，立即把他革职，谪发张家口军台。王鹏运的《满江红》词，就是送安氏被谪军台之作。再谈次一首词中所提及的伯愚都护，伯愚是志锐的字，志锐乃满州镶红旗人，本姓他他拉，原为侍郎长叙的儿子，而自幼出嗣与广州将军长善为子，养于将门之中，所以通晓军事。甲午战争期间，他曾经上疏论战事，并请赴热河练兵，触忤慈禧，就把他迁往乌里雅苏台为办事大臣。王鹏运的《八声甘州》就是送志锐迁任所作。现在我们就把这两首词抄录在下面：

满江红

送安晓峰侍御谪戍军台

荷到长戈，已御尽、九关魑魅。尚记得、悲歌请剑，更阑相视。惨淡烽烟边塞月，蹉跎冰雪孤臣泪。算名成，终竟负初心，如何是。天难问，忧无已。真御史，奇男子。只我怀抑塞，愧君欲死。宠辱自关天下计，荣枯休论人间世。愿无忘，珍惜百年身，君行矣。

八声甘州

送伯愚都护之任乌里雅苏台

是男儿、万里惯长征，临歧漫凄然。只榆关东去，沙虫猿鹤，莽莽烽烟。试问今谁健者？慷慨著先鞭。且袖平戎策，乘传行边。老去惊心鼙鼓，叹无多忧乐，换了华颠。尽雄虺琐琐，呵壁问苍天。认参差、神京乔木，愿锋车、归及中兴年。休回首、算中宵月，犹照居延。

这两首词所反映的都是当年的真正史实，自然是属于“史词”之作，其中慷慨激昂之气，忧国念乱之情，都是明白可见的，所以是晚清史词中的名作。但王鹏运更为有名的，则是他反映庚子之乱的一些作品。原来当八国联军侵入北京时，王氏身陷危城之中，寓居于宣外教场头条之四印斋，当时与他一同避居于此的，还有朱祖谋与刘福姚两人，王氏在《庚子秋词·序》中，曾自叙当时写作的心情说：“庚子七月二十一日，大驾西幸……古今之变既极，生死之路皆穷。偶于架上得丛残词牌二百叶许……秋夜渐长，哀蛩四泣。深巷犬声如豹，狞恶骇人。商音怒号，砭心刺骨……乃相约夕拈一、二调以为课程。”可见《庚子秋词》中所收录的就都是反映时乱的史词之作。但为了时间篇幅所限制，我们不能多加举引，现在只抄录王鹏运所作自题《庚子秋词》的一首《浪淘沙》词于后，以略见一斑：

浪淘沙

自题《庚子秋词》后

华发对山青，客梦零星，岁寒濡呴慰劳生。断尽愁肠谁会得？哀雁声声。心事共疏檠，歌断谁听？墨痕和泪渍清冰。留得悲秋残影在，分付旗亭。

这首词虽然不是正面写世变，但却反映了词人在世变中的生活与感情，自然就有了史词的意味。

其次我们所要介绍的，就是文廷式。文氏为江西萍乡人，但因他的祖父文晟曾在广东的惠州与潮州等地任职，所以文廷式生于潮州。当文氏九岁时，他的祖父在嘉应州守城，在兵乱中战死。他父亲星瑞请兵于总督为祖父复仇，终于收复州城。所以文廷式平生忠义愤激，可能也与他的家世有相当关系。而且因为他自幼生长于广东，所以从二十岁左右就与当时的广州将军长善的嗣子志锐有了密切的交游，而志锐就是前面我们介绍王鹏运的《八声甘州·送伯愚都护》一词中所提及的志伯愚。志锐原为长善的兄弟侍郎长叙的儿子，而更值得注意的则是长叙还有两个女儿，那就是后来被选入光绪宫中的瑾嫔和珍嫔。当文廷式与志锐开始交往时，瑾、珍二人年龄尚幼，所以她们曾称志锐为大哥，而称文氏为三哥（长叙另有一子名志钧，二女称他为二哥）。文氏于光绪十二年（1886）曾试礼部，不第。光绪十五年（1889）瑾、珍二女被选入宫中。次年文氏中式恩科贡士，同年以一甲二名赐进士及第，授翰林院编修。至光绪二十年（1894）翰林院詹士大试，文氏被光绪亲擢为一等第一名。而也就在这一年发生了甲午中日之战，文氏有感于光绪之知遇，屡屡为他筹策，遂为慈禧所深忌，于是第二年春天，文氏只好乞假南归。在这一段期间，文氏自然写过不少感慨时事的作品，其中比较著名的，则有与前举王鹏运和韵同作的《八声甘州·送志伯愚侍郎赴乌里雅苏台》，还有他乞假南归出都时所写的《虞美人·乙未四月作》及《祝英台近·感春》诸词，这些自然

都可说是反映了时代变故的佳作。同年秋天，文廷式曾一度还京，而他关心国事效忠光绪之心始终不改，当时慈禧与光绪之间乃愈益不能相容。因此在次年二月文氏遂被革职永不叙用。从此以后，他就一直生活于飘泊失志的悲慨中，这期间文氏也写有不少关怀国事的寄慨之词，例如题为“岁暮江湖，百忧如捣，感时抚己，写之以声”的《翠楼吟》，以及《浣溪沙·旅情》与《风流子·江楼夜眺》诸作，当然也都是感怀伤事的好词。不过这些词却都并不指说一件特殊的史事。如果要找出一首有特指和深意的作品，则自当推其《忆旧游·秋雁，庚子八月作》一词。总之文廷式一生关怀国事，他的词作中反映时代之内忧外患的作品甚多，或专指，或泛叙，都不乏佳作，但因时间及篇幅的限制，我们现在只能抄录其中少数的作品一看：

虞美人

乙未四月作

无情潮水声呜咽，夜夜鹃啼血。几番芳讯问天涯，不道明朝已是隔墙花。夕阳送客咸阳道，休讶归期早。铜沟新涨出宫墙，海便成田容易莫栽桑。

风流子

江楼夜眺

卷书抛短枕。江楼迥，倚槛看疏星。但峭风透幌，丽谯声急，湿烟迷渚，渔火光冥。渺何许，山芜添秀色，湘茝接余馨。檀板自歌，一丸月暗；玉觞豪举，八表云停。沉忧无端起，哀鸿怨，举世有耳谁听。天际水何澹澹，山自青青。算沧海生桑，春归汉燕；汴堤无柳，秋老隋萤。只恐铜仙泪尽，露冷金茎。

忆旧游

秋雁，庚子八月作

怅霜飞榆塞，月冷枫江，万里凄清。无限凭高意，便数声长笛，难写深情。望极云罗缥渺，孤影几回惊。见龙虎台荒，凤凰楼迥，还感飘零。梳翎。自来去，叹市朝易改，风雨多经。天远无消息，问谁裁尺帛，寄与青冥？遥想横汾箫鼓，兰菊尚芳馨。又日落天寒，平沙列幕边马鸣。

以上第一首《虞美人》词，词牌下注明“乙未四月作”，正是甲午战后一年的春天，文廷式因为论政被慈禧所忌，所以不得不乞假南归，离京暂避。词中前半阕结尾所写的“几番芳讯问天涯，不道明朝已是隔墙花”数句，我个人以为应该正是文氏自我慨叹他必须离京远去，虽欲关心国事而不可复得的悲慨。后半阕结所写的“海便成田容易莫栽桑”二句，则应该是用陶渊明《拟古》中“种桑长江边，三年望当采。枝条始欲茂，忽值山河改。柯叶自摧折，根株浮沧海。春蚕既无食，寒衣欲谁待。本不植高原，今日复何悔”一首的诗意，对眼见国家危难而无从挽救的悲哀十分感慨。

第二首《风流子》词，题为“江楼夜眺”，自应是文氏被逐出京后飘泊江湖之作。这首词虽然不专指某一历史事件，但看他词中所写的“沉忧无端起，哀鸿怨，举世有耳谁听”，以至结尾的“只恐铜仙泪尽，露冷金茎”诸句，则文氏忧国忧民之情，真可以说是溢于言表，最后用李贺的《金铜仙人辞汉歌》诗意，更是极

为沉痛地表现了对于国家危亡的忧虑。

第三首《忆旧游》为庚子之变而作，既反映了慈禧与光绪之离京出奔，也反映了珍妃之被投井而死，是一首既有着特殊事件之历史背景，也有着极为出色之艺术成就的好词。由于时间的限制，为了多举一些史词的例证，所以对于每一首词例都只能做简单的评介，而不暇做深入的评说，这与我平日写作赏析的文稿之喜欢精评细解尽情发挥的作风，可以说并不相合，所以现在想要把这一首词暂时留下来，等到把各家的词都做了简单的评介之后，再来做详细的评说。

第三位作者，我们所要介绍的是郑文焯。郑氏字小坡，一字叔问，自号大鹤山人，奉天铁岭人，隶属汉军旗。他的父亲瑛棨，曾任陕西巡抚。兄弟十人，一门鼎盛，唯有郑氏不乐荣华。郑氏中光绪乙亥举人，曾官内阁中书。因为对朝政失望，遂离京南下，为苏州地方幕僚。他对国事之关怀与志意往往寄托于词，较著名的反映历史的作品，主要有《贺新郎·秋恨》及《谒金门》小令三首。现在我们就把这几首词抄录在下边一看：

贺新郎

秋恨

暗雨凄邻笛。感秋魂、吟边憔悴，过江词客。非雾非烟神州渺，愁入一天冤碧。梦不到、青芜旧国。休洒西风新亭泪，障狂澜、犹有东南壁。空掩袂，望云北。雕阑玉砌都陈迹。黯重扃、夷歌野哭，晦冥朝夕。十万横磨今安在，赢得胡尘千尺。问天地榛荆谁辟。夜半有人持山去，蓦崩舟、坠壑蛟龙泣。还念此，断肠直。

日落羌笳咽。认一行、高鸿尽处，五云城阙。满眼惊尘还乡梦，重见昆池灰劫。更马上、琵琶催发。露冷横门移盘去，甚金仙、也怨关山别。愁寄与，汉家月。故人抗议多风烈。漫销魂、题诗陇树，谁旌奇节。易水空成填恨海，西北终忧天缺。但目尽平烟区脱。不信天心浑如醉，好江山、换了啼鹃血。长剑倚，向谁说。

谒金门

行不得！黝地衰杨愁折。霜裂马声寒特特，雁飞关月黑。目断浮云西北，不忍思君颜色。昨日主人今日客，青山非故国。

留不得！肠断故宫秋色。瑶殿琼楼波影直，夕阳人独立。见说长安如弈，不忍问君踪迹。水驿山邮都未识，梦回何处觅？

归不得！一夜林乌头白。落月关山何处笛？马嘶还向北。鱼雁沉沉江国，不忍闻君消息。恨不奋飞生六翼，乱云愁似冪。

以上五首词都是郑氏为庚子之变而写的作品。前两首词中的“神州”、“旧国”，及“昆池灰劫”与“终忧天缺”几句，所表现的自然都是因京师之被八国联军所入侵而引起的满腔忧愤。后三首的“不忍思君颜色”、“不忍问君踪迹”与“不忍闻君消息”诸句，所表现的则都是郑氏对于已经出奔的旧主光绪帝的一片怀思和悬念。这些情事与历史背景，可以说都是明显可见的，而郑氏的悲愤忧思也写得极为真切深挚，有强大的感人之

力。这自然也是史词中的佳作。但另外郑氏却还有一首写得颇为隐约含蓄的作品，现在就让我们也抄录下来一看。

月下笛

戊戌八月十三日宿王御史宅，夜雨闻邻笛，感音而作，和石帚。

月满层城，秋声变了，乱山飞雨。哀鸿怨语，自书空、背人去。危阑不为伤高倚，但肠断、衰杨几缕。怪玉梯露冷，瑶台霜悄，错认仙路。延伫。销魂处。早漏泄幽盟，隔帘鹦鹉。残花过影，镜中情事如许。西风一夜惊庭绿，问天上、人间见否？漏谯断，又梦闻孤管，暗向谁度？

这首词写得幽微婉转，用意并不十分明显。但我们若从这首词牌调下的一则题序来看，则戊戌八月十三日却分明是变法失败后六君子遇难的日子，因而我们自不难辨认出此词之原为一首托意之作。所谓“玉梯露冷，瑶台霜悄，错认仙路”，所暗指的自然乃是变法诸君子的谋事之不慎。至于换头之处的“延伫。销魂处。早漏泄幽盟，隔帘鹦鹉”数句，其所指者当然就是表面与维新派相周旋，却暗中将消息泄漏给荣禄去向慈禧告密的袁世凯了。如此看来，则郑氏此词自为一首记叙史实之作，其为史词，自无可疑。

第四位作者，我们所要介绍的是朱祖谋。朱氏一名孝臧，号彊村。举光绪壬午乡试，隔年成二甲一名进士，授编修，光绪三十年出为广东学政，因见当地选举积弊重重，疏请改革而不果，遂于次年以修墓为名，请假回籍。辛亥革命后，不问世事，专攻词学，成为晚清词学之一代大师。朱氏平生忠孝友爱，义和团兴起时，朱氏曾经向慈禧力争其不可信靠，朱氏写有《菩萨蛮》八首，以儿女之情事寓家国之忧思，其中第五首有“玉珰缄翠札，曲折何缘达。商略解连环，人前出手难”之句，他所表达的就是谋国之忧而不为慈禧所用的悲慨。朱氏词中反映国事者甚多，其中较著名者，则如其《鹧鸪天·九日丰宜门外过裴村别业》及题为“舟溯湟江，风雨凄戾，交旧存没之感纷有所触，辄缀短韵，适踵八哀，非事铨择也”之《减字木兰花》八章之第五首，都是追怀悼念戊戌六君子中的刘光第的作品。还有在《庚子秋词》中与王鹏运唱和的词，则是反映庚子国变之作。《声声慢》题为“辛丑十一月十九日味聃赋落叶词见示，感和”一首，则是追怀哀悼珍妃之死的作品，其他朱词中反映时事者尚多，此处不暇遍举，现在只把前面所提及的几首词抄录下来：

鹧鸪天

九日丰宜门外过裴村别业

野水斜桥又一时，愁心空诉故鸥知。凄迷南郭垂鞭过，清苦西峰侧帽窥。新雪涕，旧弦诗，愔愔门馆蝶来稀。红萸白菊浑无恙，只是风前有所思。

减字木兰花

八首之五

盟鸥知否？身是江湖垂钓手。不梦黄粱，卷地愁涛殷卧床。楚宫疑事，天上人间空雪涕。谁诏巫阳？被发中宵下大荒。

## 声声慢

### 辛丑十一月十九日味聃赋落叶词见示感和

鸣蜚颓城，吹蝶空枝，飘蓬人意相怜。一片离魂，斜阳摇梦成烟。香沟旧题红处，拚禁花、憔悴年年。寒信急，又神宫凄奏，分付哀蝉。终古巢莺无分，正飞霜金井，抛断缠绵。起舞回风，才知恩怨无端。天阴洞庭波阔，夜沉沉、流恨湘弦。摇落事，向空山、休问杜鹃。

先看第一首《鹧鸪天》词，题序中所说的“丰宜门”，是京师的一个城门，“裴村”是刘光第的号，“九日”指的是九月九日。正如我们在前面评介郑文焯《月下笛》一词时所说，戊戌变法失败后，当时的六君子被杀遇难的那一天乃是八月十三日，刘光第就正是六君子中的一个，朱氏在刘光第遇难后不满一个月的时候经过刘氏的别业旧居，因此乃写下了这一首词，其悼念故友、伤心国事之情是可以想见的。

再看看第二首《减字木兰花》词，首句“盟鸥知否”，正与前一首中的“愁心空诉故鸥知”的情意相近似，可能裴村旧居之处有流水及鸥鸟，说“盟鸥”，既是写景，也暗指二人中间一种知己同心的交谊。“卷地秋涛”自然指的是处境之忧危，“楚宫疑事”应是暗示宫中慈禧与光绪之间的种种矛盾之关系。“雪涕”及“巫阳”云云，则应是悼念刘光第的悲慨之言。

至于第三首《声声慢》词，则题序中所提及的“味聃”，乃是朱氏之友人洪汝仲之字。题咏“落叶”，实暗悼珍妃之死，当时以此题目及寓意来写词者颇多，洪汝仲的原词就是其中之一（按洪氏之词见《全清词钞》卷三十七）。朱氏此词中说“香沟”，说“题红”，说“禁花”，说“神宫”，则其所指之为宫中妃嫔，自无可疑。至于所谓“哀蝉”，则应该乃是暗用崔豹《古今注》中所记载的，有关齐王后死后其尸变而为蝉的一则故事。这当然也为此词之暗珍妃之死更增加了一个证明。至于此词下半阕的“飞霜金井”，其暗指珍妃之被投入井中之史实，则更是明白可见的。所以这首词自然也是一首属于史词之作。

最后一位作者，我们所要介绍的乃是况周颐，况氏原名周仪，后来因避溥仪之讳，所以才改名周颐，字夔笙，号蕙风。以优贡生中光绪五年（1879）举人，曾官内阁中书，与同里王鹏运往来颇密，词风亦曾受王氏影响，世遂有所谓临桂一派之词称。不过他们二人之风格却并不全同，叶恭绰在《广箧中词》中说“半塘气势宏阔，笼罩一切”，而“蕙风则寄兴深微，沉思独往”，赵尊岳在《蕙风词史》一文中，对况氏词中之本事，颇多考索，盖况氏词中固不乏本事柔情之作，而亦未尝不关怀国事，例如《唐多令·甲午生日感赋》一词中之“东望阵云迷”等句，其为慨叹甲午战事之言，自无可疑。又如《水龙吟·二月十八日大雪中作》一词中之“欃枪东指”诸句，自然也应是感慨战争之言。其后况氏经历了辛亥革命，赵尊岳谓：“先生辛亥后，幽忧憔悴，于词益工，凄丽迥绝。盖故国之思，沧桑之感，一以寓声达之。”例如他的《浣溪沙》八首，赵尊岳曾称其“回肠荡气，以艳笔抒哀思，而言中有物，所寓甚大”。就思想来说，况氏之眷恋清室，虽不免有落后于时代之讥，但就他反映历史事变而言，固应仍不失为一种史词之作。以下就让我们也举出况氏的几首词来略加评介。

## 唐多令

### 甲午生日感赋

已误百年期。韶华能几时。揽青铜、漫惜须眉。试看江潭杨柳色，都不忍，更依依。东望阵云迷。边城鼓角悲。我生初、弧矢何为。豪竹哀丝聊复尔，尘海阔、几男儿。

水龙吟

二月十八日大雪中作

雪中过了花朝，凭谁问讯春来未。斜阳敛尽，层阴惨结，暮笳声里。九十韶光，无端轻付、玉龙游戏。向危阑独立，绨袍冰透，休道是、伤春泪。闻说东皇瘦损，算春人、也应憔悴。冻云休卷，晚来怕见，欃枪东指。嘶骑还骄，栖鸦难稳，白茫茫地。正酒香羔熟，玉关消息，说将军醉。

浣溪沙

八首之一

风雨高楼悄四围，残灯黏壁淡无辉，篆烟犹袅旧屏帏。已忍寒欺罗袖薄，断无春逐柳绵归。坐深愁极一沾衣。

先看第一首，题中既已注明是“甲午生日感赋”，则其“东望阵云迷，边城鼓角悲”二句之指甲午战争自无可疑。至于“揽青铜、漫惜须眉”和“我生初、弧矢何为”诸句，其所写者自然乃是对自己未能从军报国的慨叹，这种用意是显然可见的。

再看第二首《水龙吟》词，此词在况氏的词集中，其编排乃紧接在前一首之后，而且词中有“嘶骑还骄”之句，其所指自然仍是甲午战事之尚未全靖。而此词前半首的“斜阳”和“层阴”等句，则自应指国势之岌危，至于最后的“正酒香羔熟，玉关消息，说将军醉”三句，则我个人以为在史实中必有所指，绝非泛泛之言。所以此词自也应当是属于史词之作。

至于第三首《浣溪沙》词，其后半首之“已忍寒欺罗袖薄”三句，应亦为有托之言。赵尊岳曾诠释说：“‘已忍’者斥项城僭窃名位，‘断无’者明知胜国之万难复辟也。知其如此，无可奈何，则亦以一泣沾衣，以自恸自怨而已。”赵氏所说，自不失为有见之言。

以上我们只不过是对于写有晚清史词的几位重要作者的一些著名作品所做的简单评介。而由于受时间之限制，都未能多做发挥，这实在是一大缺憾。为了补救此一点不足，所以现在就让我们选择前面举引过的文廷式《忆旧游》一词作为示例，来做一些较详细的评说。

前面我们讲陈维崧三月十九日作的《夏初临》时，已曾提到过“三月十九日”影射的是甲申国变。现在这首词的“庚子八月”影射的是什么？是庚子国变，八国联军之役。庚子之役时文廷式并不在京师，他已经流落在南方，而在这个时候首都北京沦陷了，慈禧带着光绪逃离京师，并在临行前把珍妃投入井中淹死，正是发生了这些事情之后，文廷式写了这首《忆旧游》。

这首词的表面写的是秋天的雁，先说“怅霜飞榆塞，月冷枫江，万里凄清”三句。大家都知道咏物词之所以好，主要须有深层的意蕴，这首词表面上说的都是雁，可是里边寓托的都是作者自己的悲慨。北方因为天气冷，阴历的八月已经是阳历的九十月了。说“霜飞榆塞”指的是榆林塞附近已经是霜飞遍地，用的是唐李益诗“边霜昨夜堕榆关”及“无限塞鸿飞不度”之句。而另一方面，“霜飞榆塞”又是光绪向西北逃亡所走的地方，而文廷式则已被逐出京师永不录用了，当时他是在江南，是“月冷枫江”。这两句表面上说的是雁，是北雁南飞，从霜飞的榆塞向枫落的吴江飞去。唐人的诗句说“枫落吴江冷”，所以枫江是南方，而从北向南飞的秋雁是“万里凄清”。以文廷式的感情来说，他在月冷枫江的江南，而光绪则逃亡在霜飞榆塞的西

北，两地相距万里之遥。杜甫的《秋兴》诗曾经说“瞿唐峡口曲江头，万里风烟接素秋”，凄清的秋天一片凄凉，相隔在万里之外，其间相联系的只有一片风烟，那其间也就正是对君主、朝廷无穷的怀念，文廷式的“万里凄清”，也有着同样的悲慨和怀念。以下“无限凭高意，便数声长笛，难写深情”三句说，这样的时节，这样的国势，我凭高望远，有说不尽的怀思，说不尽的感慨，我就是用笛子来表达我的悲哀，也写不尽我那份深挚的怀念和悲慨。唐人赵嘏有一首诗说“残星几点雁横塞，长笛一声人倚楼”，所以这两句中的“数声长笛”，便不只是写人，也是写雁。闻笛不只是人闻笛，因为唐人诗句中的笛和雁是结合在一起的，这正是这首咏物词的妙处所在。下面的“望极云罗缥渺，孤影几回惊”，说他向远方遥望，看到天上秋天的白云。我们说“秋云薄似罗”，是像罗纱那样薄，那样缥缈的云影，而这一个孤独的鸿雁真是孤影自惊。本来雁是排成行飞的，但这一只雁失群而飞，处处隐藏着危险。这说的是雁，而“云罗缥渺”里面还有一个暗含的语码。李商隐有一首诗说“玉珰缄札何由达？万里云罗一雁飞”。李商隐写的是爱情诗，他说，我把一对玉耳环封在信里寄给我所爱的一个人，我怎么寄给她呢？这万里的遥空，片片丝丝如罗纱的秋云中，有一只秋雁在飞，这只雁能不能把我的相思怀念带去？“望极云罗缥渺”，在李商隐的诗里边所表现的是相思怀念的感情，但也是文廷式对于朝廷、对于国家，对于欣赏他、知爱他的光绪皇帝的怀念。下面的“见龙虎台荒，凤凰楼迥，还感飘零”，这三句表面上是说鸿雁飞过的时候看到龙虎台的荒凉，看到凤凰楼的高远，这鸿雁也会感慨自己孤独的长途单飞的飘零。龙虎台、凤凰楼都暗指皇帝朝廷，李后主的词说“凤阁龙楼连霄汉，玉树琼枝作烟萝”，龙楼凤阁指的就是朝廷。但在文廷式这首词中，还不止如此。原来居庸关附近真的是有一个龙虎台，而在沈阳的清故宫之中真的也有一个凤凰楼，所以他用得非常贴切，雁飞过了龙虎台，远望着凤凰楼，眼见“龙虎台荒，凤凰楼迥，还感飘零”，这几句既暗寓满清从关外崛起到入关称帝，历经乾嘉盛世到现在的丧权辱国的羞耻，以及今天光绪皇帝的逃亡飘零，同时也表现了文廷式被赶离京师的飘零。

再看下半首。“梳翎。自来去，叹市朝易改，风雨多经”，梳翎是形容鸟在洗刷它自己的羽毛，梳翎是鸟的爱美及要好。前面我们也说过，王国维说“且自簪花坐赏镜中人”，屈原不是也说“退将复修吾初服”，尽管是龙虎台荒、凤凰楼迥，尽管孤雁在万里飘零的凄凉危险之中，它还是要梳翎，但是有谁关心它的梳翎？有谁保护这只孤雁？“梳翎。自来去”，这么孤单的自来自去，它这一片爱美要好的心情没有人关怀，没有人同情，没有人理解。这“梳翎。自来去”五个字写得真是悲慨万端。下面的“叹市朝易改，风雨多经”，市是市集，是人民聚集的所在，朝是朝廷，是士大夫聚集的所在。陶渊明的诗说“一世一朝市，此语真不虚”，一世就是三十年，三十年你再回到你原来的地方看一看，旧的人都不见了。真是没想到国家竟然如此迅速地由盛而衰，这种改变是市朝易改。他说的是雁，雁看到市朝的改变，雁在天空之上经受了多少的寒风冷雨？但“风雨”二字也是个语码，从《诗经》里的风雨就代表着国家的危乱。其后，如辛弃疾的词也曾说“可惜流年，忧愁风雨”，苏东坡也曾说“回首向来萧瑟处，归去，也无风雨也无晴”。“风雨”是个语码，“市朝易改，风雨多经”，孤雁所经过的是天上的风雨，文廷式所经过的是人间的多少挫折和苦难。下面的“天远无消息，问谁裁尺帛，寄与青冥”，说光绪逃到哪里去了？我们现在连他的消息都不知道，有谁能裁一尺的帛书，托鸿雁寄给我所关怀的那个人。“青冥”就是天空，“尺帛”就是帛书。好的词人他的作品之所以有这么多潜存的意蕴，是因为他熟悉中国传统文化的语码，他随便用一个词语都带着很多的潜能。以下“遥想横汾箫鼓，兰菊尚芳馨”两句也有一个文化的语码，那是汉武帝的《秋风辞》，说“秋风起兮白云飞，草木摇落兮雁南归”，在这里又有一个雁出现了，他用的都是与雁有关的、带着文化信息的语码。我们现在要把整首《秋风辞》看一下，因为它后面有连带着文化的语码，一个语码的出现就引起一大片的联想。《秋风辞》是这样写的：“秋风起兮白云飞，草木摇落兮雁南归。兰有秀兮菊有芳，怀佳人兮不能忘。泛楼船兮济汾河，箫鼓鸣兮发棹歌。欢乐极兮哀情多，少壮几时兮奈老何？”现在我们来看文廷式这一首词

中的“遥想横汾箫鼓，兰菊尚芳馨”，这两句词说的就是“泛楼船兮济汾河，箫鼓鸣兮发棹歌”。现在的光绪，他在逃亡的时候可能是经过了汾水，当年的汉武帝也经过了汾水。汉武帝渡过汾水的时候有箫鼓鸣兮发棹歌，而汉武帝的诗中也有一只雁，当年的雁见到过汉武帝渡河的楼船箫鼓，当时是秋天，是“兰有秀兮菊有芳”，连兰菊都是芬芳的。今天如果天上的鸿雁有知，遥想当年武帝渡河的盛况，再看看今日的光绪，应该何等感慨。而文廷式用这首《秋风辞》的用意还不仅如此，重要的是在下一句。“兰有秀兮菊有芳”下面一句是什么？是“怀佳人兮不能忘”，他藏在心底的痛处是珍妃的死去，从此永远不能再相见了。如果把文廷式的全集看一看，就可以知道在他的诗词里面对珍妃之无辜的死，是有很多不平的悲慨的。“兰菊尚芳馨”五字实在写得极有深意。至于后面的结尾“又日落天寒，平沙列幕边马鸣”，还是说天上的鸿雁。这么寒冷的天空，到了日落的时候，什么地方是可让秋雁下脚的所在？我们说平沙可以落雁，现在的平沙上都是军营，都是帐幕，都是萧萧的边马在悲鸣。满地都是战乱，满地都是不安，八国联军攻入京师，当然是平沙列幕；而且从鸦片战争以来丧权辱国，列强都看到中国这么腐败，这么愚弱，而在中俄的边境也一样是平沙列幕，危机重重。“平沙列幕”，实际指的是满地的战乱，但在这首词中，他写的却是“雁”，“平沙”两字也是暗指平沙落雁，在日落天寒，雁想要落下歇脚，哪一处有平沙可让它落下？到处都是兵荒马乱，到处危机重重，真是“平沙列幕边马鸣”。

我们说词史观念的形成有很多的因素，有词体文体本身的美感特质的因素，有词的演进的整个过程的因素，有明朝至清朝改朝易代国破家亡种种变乱的因素，有周济史学家背景的因素，所以才形成词史的观念。果然从嘉道以后，在清朝衰微之际，在很多丧权辱国的国耻之中，有多少的作者，愈是在悲哀苦难之中，写出来的词愈好，这也是能发挥词的弱德之美的条件。因之在晚清这种不幸的国运历史之中，却产生很多很好的史词，这是互为因果的。

（本文前半篇关于词史观念的形成由姚白芳女士整理）

# 由《人间词话》谈到诗歌的欣赏

在我国汗牛充栋的诗话词话中，王国维先生的《人间词话》可以说是其中路线最正确，价值也最高的一部作品。这是凡讲中国文艺批评的人所共同承认的。俞平伯在《重印〈人间词话〉序》中，就曾对之深加赞美说：“此中所蓄，几全是深辨甘苦、惬心贵当之言，固非胸罗万卷者不能道。”只有一点未免使读者觉得憾惜的，就是它所给予人的多只是“点”的简括的概念，虽极精要，但却缺少了“线”的条分缕析的说明。关于这一点，当然并不足为王氏之病。这一则因为我国语文传统的发展，一向过于求简求美，原不宜于作精密之推理；再则因为这种精美而简要的“点”的概念的触发，常可使人感受到一种诗的意味。所以有些人对此虽也觉得憾惜，但在憾惜之余，却偏偏仍有着一种欣喜爱悦。俞平伯就曾说过：“其实书中所暗示的端绪，如引而申之，正可成一庞然巨帙，特其耐寻味之力或顿减耳。明珠翠羽，俯拾即是，莫非瑰宝，装成七宝楼台，反添蛇足矣。”又说：“颇思得暇引申其义，却恐佛头着粪，遂终于不为。”而夏济安在《文学杂志》三卷三期《两首坏诗》一文中，谈到《人间词话》则说：“中国人的批评文章是写给利根人读的，一点即悟，毋庸费辞。西洋人的批评文章是写给钝根人读的，所以一定要把道理说个明白。”又说：“天下到底是钝根人多。”我个人深知自己并没有把明珠翠羽装成七宝楼台的能力，也从来没有敢存过这种奢愿。只是我却颇有一个“钝根人”的想法，我以为七宝楼台固然不易装成，但我们却无妨将其中少数性质相近似的明珠或翠羽捡拾出来，作一个略有系统的排列。当然我还要声明一句，这排列的系统，只是依照我个人一己的看法。

我现在所要排列整理的，是想从《人间词话》中的几则，窥见一些王国维对诗歌的欣赏的原则与态度。现在我先把这几则词话抄录在后面：

词以境界为最上，有境界则自成高格，自有名句。

沧浪所谓兴趣，阮亭所谓神韵，犹不过道其面目，不若鄙人拈出境界二字，为探其本也。

有造境，有写境，此理想与写实二派之所由分，然二者颇难分别，因大诗人所造之境必合乎自然，所写之境亦必邻于理想故也。

南唐中主词：“菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间”，大有众芳芜秽美人迟暮之感。乃古今独赏其“细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒”，故知解人正不易得。

“我瞻四方，蹙蹙靡所骋”，诗人之忧生也，“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”似之；“终日驰车走，不见所问津”，诗人之忧世也，“百草千花寒食路，香车系在谁家树”似之。

古今之成大事业大学问者，必经过三种之境界，“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”，此第一境也；“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”，此第二境也；“众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在灯火阑珊处”，此第三境也。此等语皆非大词人不能道，然遽以此意解释诸词，恐晏、欧诸公所不许也。

尼采谓一切文学余爱以血书者，后主之词真所谓以血书者也。宋道君皇帝《燕山亭》词亦略似

之，然道君不过自道身世之戚，后主则俨有释迦基督担荷人类罪恶之意，其大小固不同矣。

“君王枉把平陈业，换得雷塘数亩田”，政治家之言也；“长陵亦是闲丘垅，异日谁知与仲多？”诗人之言也。政治家之眼，域于一人一事；诗人之眼，则通古今而观之。词人观物须用诗人之眼，不可用政治家之眼。(1)

在这几则词话中，我们所首先要解说的，当然就是“境界”两个字。对此二字，王先生并未曾加以正面之确切的说明。只是从后面一段，将严沧浪所谓“兴趣”及王阮亭所谓“神韵”都视为“面目”，而独以“境界”为“探其本”的话看来，我们可以知道，“境界”必该是较之“兴趣”与“神韵”都更为切实、更为基本的一种东西。如果依我个人的意思来给它下一个解释的话，我以为“境界”就作者而言乃是一种“具体而真切的意象的表达”，就读者而言则是一种“具体而真切的意象的感受”，所以说“有境界，则自成高格，自有名句”。正因为词是一种美文，而美文主要之作用则原在使人感受而不在使人知解。这是一切讲美学及文艺批评的人之所共知的原理。所以表达及唤起一种“具体而真切的意象”，也就成了一切美文的一个基本要求。我这种解释在《人间词话》另一则评宋祁及张先词的话中也还可得到证明，如王先生之评宋祁《玉楼春》词“红杏枝头春意闹”一句云：“着一‘闹’字而境界全出”；又评张先《天仙子》词“云破月来花弄影”一句云：“着一‘弄’字而境界全出。”而“闹”字与“弄”字的好处，岂不都正在使读者所得之意象更为“具体”、更为“真切”？由此看来，则我所下的解释或者也尚有可信之处。只是诗词中所表现之“境界”，还不只是外界现实之景物而已。诗词之能事，更在将人内心的一种理想之意境与抽象之情思，作意象化之表现，而且使读者得到同样具体同样真切的感受。所以“境界”一词，实不仅指景物而已，同时更指人心中之种种“境界”，而《人间词话》也曾经有过“喜怒哀乐亦人心中之一境界，故能写真景物真感情者谓之有境界”之言。既然所写之境界不限于外界之实物，于是王先生遂又提出了前面所举第三则词话的“造境”与“写境”之说，以为乃“理想”与“写实”二派之所由分，而尤重要者，则在王先生后面所加的一段说明，云：“大诗人所造之境必合乎自然，所写之境亦必邻于理想。”“所造之境必合乎自然”者，是说所写者虽为理想之意境与抽象之情思，然而此种“意境”与“情思”却必须凭借自然中之实物来表达，因为如此始能将之化成为具体而真切的意象；至于“所写之境必邻于理想”者，则是说所写虽为自然之实物，而读者却往往能自其所写之具体意象中，唤发一种理想之意境与抽象之情思，而如此读者所感受的也才更加深远。于是由此一说，遂又自美文在于人一种“具体而真切的意象”的问题，牵涉到另一个“抽象之情思”与“具体之意象”如何结合的问题了。这一问题的答案，我想也是讲美学及文艺批评的人所共知的，那就是创作与欣赏中的联想作用。

说到“联想”，我以为那是伴随着诗歌而同时兴起的一种普遍作用。这种作用，在诗歌之创作与欣赏中，有着不可或缺的重要性。就创作而言，则自三百篇之所谓“比”，所谓“兴”，实在早已集“联想”之大成；就欣赏而言，则自《论语·学而》篇孔子赞子贡的话：“赐也，始可与言诗已矣，告诸往而知来者”，及《八佾》篇孔子赞子夏的话：“起予者商也，始可与言诗已矣”看来，可知欣赏者之联想，也是久已被称赏的了。不过欣赏者之联想与创作者之联想，实在有一个明显的不同之处：创作者所致力的，乃是如何将自己“抽象之情思”经由联想而化成为“具体之意象”；欣赏者所致力的，则是如何将作品中所表现的“具体之意象”经由联想而化成为“抽象之情思”。创作者的联想，我们可以找到两个简明的例证。其一是李后主《清平乐》词中的二句：“离恨恰如春草，更行更远还生。”其二是秦少游《减字木兰花》词中的二句：“欲见回肠，断尽金炉小篆香。”自“离恨”到更行更远还生的“春草”，自“回肠”到金炉断尽的“篆香”，这当然是由于联想作用。而“离恨”和“回肠”是抽象的情思，“春草”和“篆香”则是具体的意象，使读者自此“具体的意象”中，对“抽象的情思”得到鲜明真切的感受，这正是创作者的能事。

至于欣赏者的联想，则最好的例证，就是本文前面所举的第四、第五、第六这三则词话。王先生在

《人间词话》中，虽然未曾特别标举过“联想”两个字，但我们从他的词话中，却可以看出他实在是在欣赏方面最为着重联想，也最善于运用联想的一个人。我们看他在第四则中批评南唐中主《摊破浣溪沙》词的一段话，就可以知道他之所以认为“菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间”两句之必胜于“细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒”两句者，只是因为前两句于写景之外，更能唤起人一种“众芳芜秽，美人迟暮”的联想而已。至于第五则之自晏殊《蝶恋花》词之“昨夜西风凋碧树”三句，想到诗人之“忧生”；复自冯延巳《鹊踏枝》词之“百草千花寒食路”二句，想到诗人之“忧世”，这种将“昨夜西风”与“百草千花”两个具体的意象，化成为“忧生”与“忧世”的“抽象的情思”的作用，自然仍是由于联想。至于第六则三种境界之说，则自原词观之，晏殊之“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”不过写秋日之怅望；柳永之“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”不过写别后之相思；辛弃疾之“众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在灯火阑珊处”不过写乍见之惊喜，与所谓成大事业大学问者之境界，更属了无干涉。而王先生竟比并而立说，其牵连综合之一线，当然也仍是由于联想。我们从这一连串的联想看起来，就可知道联想在诗歌之欣赏中，实占有极重要之地位，而从作品的具体的意象中，感受到“抽象的情思”，也正是欣赏者之能事。这种由彼此之联想，而在作者与读者之间构成的相互触发，形成了一种微妙的感应。而且这种感应既不必完全相同，也不必一成不变，只要作品在读者心中唤起了一种真切而深刻的感受，这就已经赋予这作品以生生不已的生命了。

就以上所说来看，则此欣赏者之联想实极为自由，是则不论欣赏之所见之为“仁”为“智”，只要其所感受者确为真切深刻，便都能赋予作品以生生不已的生命了。但在这漫无拘限的自由中，王先生却又提示了我们一条极重要的该遵循的途径，这自前面所举的第七、第八两则词话中，我们可以窥见一点端倪。在第七则词话中，王先生批评宋徽宗之《燕山亭》词，以为“不过自道身世之戚”；而评后主词则以为“俨有释迦基督担荷人类罪恶之意”，又云：“其大小固不同矣。”其所以被王先生认为有此种差别的原因，我以为大约有两点：其一则宋徽宗所写之“裁剪冰绡，轻叠数重，淡着燕脂匀注”等景物过于现实，不易引人由联想而得理想之境界；其二则此种过于现实之景物，多不免拘于一时一地，是其所写者乃但为个人偶然之事件而已。至于后主所写之“春花秋月何时了”，“自是人生长恨水长东”等词句，则其所写之景物虽亦为现实之所实有，但却已不为现实之所拘限，而染满了理想之色彩。且其所写者，已不复为个人偶然之事件，而是将千古所有的人类，都一网打入这“春花秋月”、“人生长恨”的大网之中了。所以王先生在另一则词话中，就又曾称赞后主说：“词至李后主而眼界始大，感慨遂深。”其所以成其“大”与“深”者，正因为后主所写之境界既邻于理想，复为天下人心之所同的原故。至于在第八则词话中，王先生对罗隐《炀帝陵》一诗之“君王枉把平陈业，换得雷塘数亩田”二句，则认为是“政治家之言”；而对唐彦谦《仲山》一诗之“长陵亦是闲丘垅，异日谁知与仲多”二句，则认为是“诗人之言”。此二诗，初看意境似颇相似，但若仔细体味，便可感到前二句诗所写之得失成败，但为个人偶然之事件，且颇有利害计较之心存乎其间；后二句诗所写之盛衰今昔，为千古人类之所同，且已超然于利害计较之外。所以王先生在此一则词话中，就下了一个结论说：“政治家之眼，域于一人一事；诗人之眼，则通古今而观之。”这结论不但适用于创作，也同样适用于欣赏。不但创作时，当持此种眼光以观“物”；欣赏时，亦当持此种眼光以观“诗”。所以王先生在对诗词作欣赏批评时，虽常不免就个人之联想立论，但他的立论，却总有着一个不离其宗的途径，那就是“通古今而观之”。而王先生论词的好处，便在他能以这种“通古今而观之”的联想和感受，给读者一种触发，而由此触发，便将其他读者也带入了一个更深更广的境界。虽然每个人之所得仍不必尽同，但每个人却都可以各就其不同的感受而加深加广。这种触发的提示，是极为可贵的。而欣赏最大的快乐，也便在于作者与读者之间，或评者与读者之间，能由联想引发联想，在内心最真切的感受中觅取和享受人心与人心间的一种相互的触发。

最后，我要对本文所整理的几则词话，作一个简单的归纳和结论：第一、第二两则，主要说明美文在表达及唤起人一种具体而真切的意象；第三则，在说明具体之意象与抽象之情思的关系；第四、第五、第

六三则，在说明欣赏者之善用联想往往可由作品中具体之意象而得抽象之情思；第七、第八两则，在说明此种欣赏者之联想，当以“通古今而观之”为其重要之原则。此种排列与整理，如果尚有可取之处，则是因明珠翠羽之本身，原具有可贵之价值，如果没有可取之处，则其罪疚固在排列者之愚拙。

---

(1) 上引诸则词活，其排列之次序，乃但为解说方便计，与原书固不尽相合。至所引诸词之作者姓名及原词，则具见徐调孚编之《校注人间词话》中，本文对之不更加注释说明。

# 谈诗歌的欣赏与《人间词话》的三种境界

多年前偶然有几位青年学生向我提出过一个问题说：王国维先生在《人间词话》中曾举过几段词，说那是代表古今成大事业大学问者的三种境界，这三种境界究竟是指怎样的境界，希望我能为他们简单解说一下。这篇小文就是对那几位同学的一个简单的答复。

王国维先生在《人间词话》中，曾说过下面一段话：

古今之成大事业大学问者，必经过三种之境界：“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”，此第一境也；“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”，此第二境也；“众里寻他千百度，回头蓦见，那人正在灯火阑珊处”，此第三境也。(1)

第一种境界所引者为晏殊《蝶恋花》之句，第二种境界所引者为柳永《凤栖梧》之句，第三种境界所引者为辛弃疾《青玉案》之句。若自原词观之，则晏殊的“昨夜西风”三句，不过写秋日之怅望；柳永的“衣带渐宽”二句，不过写别后之相思；辛弃疾的“蓦然回首”三句，不过写乍见之惊喜。这些词句与所谓成大事业大学问者，其相去之远，真如一处北海一处南海，大有风马牛不相及之势，而王国维先生竟比并而立说，其牵连绾合之一线只是由于联想而已。

“联想”原为诗歌之创作与欣赏中之一种普遍作用。就创作而言，所谓“比”，所谓“兴”，所谓“托喻”，所谓“象征”，其实无一不是源于联想，所以《螽斯》可以喻子孙之盛，《关雎》可以兴淑女之思，美人香草，无一不可用为寄托的象喻，大抵联想愈丰富的，境界也愈深广，创作如此，欣赏亦然。而且这种欣赏的联想更早自孔子便已曾对之大加推许和赞扬了，《论语·学而》篇曾记载着孔子与弟子子贡的一段谈话：

子贡曰：“贫而无谄，富而无骄，何如？”子曰：“可也，未若贫而乐，富而好礼者也。”

子贡曰：“诗云：‘如切如磋，如琢如磨’，其斯之谓与？”子曰：“赐也，始可与言诗已矣！告诸往而知来者。”

《论语·八佾》篇又记载着孔子与子夏的一段谈话：

子夏问曰：“‘巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮’，何谓也？”子曰：“绘事后素。”曰：“礼后乎？”子曰：“起予者商也，始可与言诗已矣。”

由以上所引的二段《论语》中的问答看来，一段是子贡由“贫而无谄，富而无骄”，与孔子所说的“贫而乐，富而好礼”的两种不同的为人的态度境界，而联想到了诗经所歌咏的“如切如磋，如琢如磨”的诗句。另一段则是由子夏所问的“巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮”的诗句，而引起了孔子以绘事为譬的回答，又引起子夏“礼后乎”的联想。他们的种种联想，都与原诗句没有必然的关系，却都得到了孔子的称美赞许，由此看来，可见孔子所认为“可与言诗”的人，原来乃都是一些告往知来善得启发的读者，换一句话说也就是善于自欣赏中引发联想的读者。不过欣赏者之联想与创作者之联想又微有不同之处。创作者所致力的乃是如何将自己抽象之感觉、感情、思想，由联想而化成为具体之意象；欣赏者所致力的乃是如何将作品中

所表现的具体的意象，由联想而化成为自己抽象之感觉、感情与思想。创作者的联想我们可以找到两个简明的例证。其一是李后主《清平乐》词中的二句：“离恨恰如春草，更行更远还生。”其二是秦少游《减字木兰花》词中的二句：“欲见回畅，断尽金炉小篆香。”自“离恨”到更行更远还生的“春草”，自“回肠”到金炉断尽的“篆香”，这当然是联想。而“离恨”和“回肠”是抽象的感情，“春草”和“篆香”则是具体的意象，使读者自此具体之意象中，对抽象之感情、感觉、思想，得到鲜明生动的感受，这是创作者之能事。至于欣赏者的联想，则我们自《人间词话》中就可以另外也找到两个例证，其一是评南唐中主《摊破流溪沙》词的话，王氏云：“‘菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间’，大有众芳芜秽，美人迟暮之感。”其二是评冯延巳《鹊踏枝》词的话，王氏云：“‘终日驰车走，不见所问津’，诗人之忧世也，‘百草千花寒食路，香车系在谁家树’似之。”自“菡萏香销翠叶残”到“美人迟暮”，自“百草千花寒食路”到“诗人之忧世”，当然也是联想，而“菡萏香销”和“百草千花”是具体的意象，“美人迟暮”之感和“诗人忧世”之心则是抽象的感情，自作品具体之意象中，感受到抽象的感情、感觉和思想，这是欣赏者之能事。这种由彼此之联想而在作者与读者之间构成的相互触发，形成了一种微妙的感应，而且这种感应既不必完全相同，也不必一成不变，只要作品在读者心中唤起了一种真切而深刻的感受，这就已经赋予这作品以生生不已的生命了，这该也就是一切艺术作品的最大的意义和价值之所在。当然，我这样说也并不是以为欣赏单只着重联想，而便可以将作者之原意完全抹杀而不顾，我只是以为一个欣赏诗歌的人，若除了明白一首诗的词句所能说明的有限的意义之外，便不能有什么感受和生发，那么即使他所了解的丝毫没有差误，也不过只是一个刻舟求剑的愚子而已；但反之亦然，若一个欣赏诗歌的人，但凭一己之联想，便认定作者确有如此之用心，那么即使他所联想的十分精微美妙，也不过只是盲人摸象的痴说而已。所以我以为对诗歌之欣赏实在当具备两方面的条件：其一是要由客观之理性对作品有所了解；其二是要由主观之联想对作品有所感受。《人间词话》三种境界之说，当然只是王国维氏由一己主观之联想所得的感受，但王氏的可贵之处则在他并不将一己之联想指为作者之用心，就在这一段三种境界之说的后面，王氏就曾自作说明道：“遽以此意解释诸词，恐晏、欧诸公所不许也。”这种态度就比专以寄托说词的清代常州诸老明达得多了。而且这种说词的方法还有一点好处，就是他能以他自己的感受给其他读者一种触发，将其他读者也带入了一个更深广的境界，虽然每个人之所得仍不必尽同，但每个人却都可以各就其不同的感受而加深加广，这种触发的提示岂不是极可贵的么？

现在我且就我个人一己之所得，对这三种境界略加解说。

第一种境界，也就是“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”的境界。在台湾，四季无鲜明之变化，此三句词所表现之境界颇不易体会得到，而在中国的北方，每当玉露凋伤金风乍起之时，草木的黄落变衰是一种极其急促而明显的现象。长林叶落，四野风飘，转眼间便显示出天地的高迥。新寒似水，不仅侵人肌骨，而且沁人心脾。偶尔登高望远，一种苍茫寥廓之感，会使人觉得爽然若有所失。在人之一生中也会经过这一个类似的阶段，这时人们会觉得自己既已无复是春日迟迟时的幼稚和满怀惊喜，也已无复是夏日炎炎时的紧张和不遑喘息，是黄落的草木蓦然显示了自然的变幻与天地的广远，是似水的新寒蓦然唤起了人们自我的反省与内心的寂寞。这时，人们会觉得过去所熟悉的、所依赖的一些事物在逐渐离去，逐渐远逝。虽然人们对此或许不免有一份怅惘之感，但同时人们却又会觉得这消逝的一切原来早已经不复能使他们得到满足了。这种凋落，拓展了他们更广更远的视野，使他们摆脱了少年的幼稚的耽溺和蒙蔽。他们开始寻求一些更真实更美善的事物，一种追求寻觅的需要之感自心底油然而生，所以在“昨夜西风凋碧树”之后，紧接着便是“独上高楼，望尽天涯路”。“独”者，可视为写此境界中之孤独寂寞之感；“上高楼”者，可视为写对崇高理想之向往；“望尽天涯路”者，则可视为摆脱一切幼稚的耽溺蒙蔽以后，对更广远的境界的追求寻觅和期待。然而四野寥廓，瞻顾苍茫，所追寻者竟渺不知其在何许，如果有人正在这种茫然无绪的感觉中，那么他无须困惑，也无须悲哀，因为这正是成大事业大学问者的第一种境界呢。

第二种境界，也就是“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”的境界。柳永原词只是写恋爱中的相思之苦，但这种择一固执殉身无悔的精神，却不仅于恋爱时为然，屈原曾说过“亦余心之所善兮，虽九死其犹未悔”，孟子也曾说过“所欲有甚于生，所恶有甚于死”，这些正是古今仁人志士所共同具有的一种情操。“爱其所爱”的感情是常人都可有的感情，但“择一固执殉身无悔”的操守却不是常人都可有的操守。第一难在“择一”，第二难在“固执”，第三难在“殉身无悔”。《九歌·少司命》有句云：“满堂兮美人，忽独与余兮目成”，美人虽众，而情有独钟。人们如何自这些学问事业的多歧多彩的途径中，选择到自己“所善”、“所爱”的理想，这是极重要的一件事。“所善”该是出于理性的明辨，“所爱”则是由于感情的直觉。知其“可善”而不觉其“可爱”，则无固执之感情；觉其“可爱”而不见其“可善”，则无殉身之价值。这种选择偶有不当，则一切所谓“固执”与“殉身”也者，都将成为虚妄的空谈，所以说第一难在择一；而既经择定之后，便当“生死以之”，“造次必于是，颠沛必于是”。虽然在此追求之时期中，其成败得失之结果往往尚在茫不可知之数，然而韩偓有两句诗说得好：“此生终独宿，到死誓相寻”，在这遥远的追求的路途中，那些“见异思迁”的人固然轻浮不足与有言，“知难而退”的人亦复懦弱不足与有为。所以说第二难在固执。然而在学问事业的路上常是追求的人多而成功的人少，写诗歌者固不尽能如李、杜二诗人之光照古今，学物理者也不尽能如李、杨二博士之名扬中外，如果竟然“赍志以殁”，岂不“遗恨终生”？但这并不在志士仁人的顾虑之内，因为他们既已有了“殉身”的热情，便早抱定“无悔”的决心了。而这种“择一固执殉身无悔”的情操，便正是成大事业大学问者的第二种境界。在此境界中，虽不免困勉之劳、艰苦之感，但我确信真正体验到这种境界的人，必能从困勉艰苦中，体会到情愿心甘之乐的。柳永此词前一句之“衣带渐宽”四字，就正写出了追寻期待中的艰苦之感，而“终不悔”三字则表现了“殉身无悔”的精神，至于下一句的“为伊”则表现了选择的正确与不可移易，“消得”者乃是“值得”之意，唯有“择一”之正确选择的人，才能领会到纵使到衣带渐宽斯人憔悴的地步也终于不悔的精神和意义。这种艰苦的固执追寻，岂不是成大事业大学问者的第二种境界？

至于第三种境界，也就是“众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在灯火阑珊处”的境界。如果说第一种境界是写追求理想时的向往的心情，第二种境界是写追求理想时的艰苦的经历，那么第三种境界所写的则是理想得到实现后的满足的喜乐。虽然曾国藩有“莫问收获，但问耕耘”之说，但这只是为在第二种境界中的人说法立论，使之不致因艰苦困难而退缩避馁。但无论如何，“耕耘”都该只是一种手段，“收获”才是目的，如果夸大一点说，我们竟可以说人类生命的价值意义之所在，就在此第三种境界之获得。只可惜我国诗歌中，描写这种境界的作品似乎并不多，我想其原因大约有两点：其一是因为这种境界原不易获得，因为在此世上能有真正完美之理想的人已经不多，而复能不辞艰苦以求达成的人更少，且一般人所自认为理想而加以追求的，常只是一种浅薄的欲望，而欲望则绝无达成完美境界之可言者也；其二是因为获得这种境界的人并不写之于诗歌，因为这种境界原不易于写，而在此境界中的人亦不暇于写，《佛典》有云：“如人饮水，冷暖自知”，冷暖之感慨不易于言说，饮水之时亦不暇于告人。但这种境界确该是真实存在而且极可珍爱的，只是想在诗歌中觅得表达这种境界的句子颇为不易罢了。首先我曾想到《诗经·唐风·绸缪》中的“今夕何夕，见此良人”二句，这两句诗确能予人一种无缺憾的美感，其满足之意，其欣喜之情，都极真切感人。只是这两句诗所表现的似只是意外之惊喜，而未能表现出艰苦卓绝以达成愿望之精神；其次，我又曾想到一首佛家偈语：“到处寻春不见春，芒鞋踏遍岭头云。归来笑拈梅花嗅，春在枝头已十分”，此诗首二句颇能写出追寻之艰苦与意愿之坚定，后二句亦颇能表现出在第三种境界中的完美与欣喜，只是这种完美欣喜充满了得道之人的“自性圆明，不假外求”的意味，与成大事业大学问之向外追求者似亦颇有不同。在此两个例证的比较下，我们才可看出王国维先生以“众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在灯火阑珊处”三句，喻为成大事业大学问者的第三种境界的见地之高与取譬之妙。“众里寻他千百度”者，紧承第二种境界而言，具见对此理想追寻所经历的种种艰苦；“蓦然回首”者，正写久经艰苦一旦成功时之惊喜；“那

人”虽仅寥寥二字，然而绝不作第二人想，可见理想之不可移易，更使人弥感获致之可贵；“却在灯火阑珊处”者，“阑珊”乃冷落寂寞之意，一位同学在作文中曾经写过说：“耶稣在求真理的路上踽踽独行”，如果确有值得追寻的“那人”，我们知道他必定是在“灯火阑珊”之处的。但愿每个追求理想的人，在经过“众里寻他千百度”之后，都能够获有发现“蓦然回首，那人却在灯火阑珊处”之一日。这种境界该是至完整、至美善、至真实的一种境界。

最后，我要说明，我之所说未必与王国维先生原意完全相同，读此文者之所得，也不必与我完全相同。然而这种差异，实在无关紧要，我们只是由联想引发联想，在内心最真切的感受中，觅取和享受彼此间一种相互的触发而已。

---

(1) “回头蓦见”原词作“蓦然回首”，“那人正在”原词作“那人却在”。

# 论王国维词：从我对王氏境界说的一点新理解谈王词之评赏

## 一　前　言

早在1950年代，当我在台湾大学教书时，曾经写过一篇题为《说静安词〈浣溪沙〉一首》的文稿。那时我就曾有心想写一册评注王国维词的小书。我之兴起此念，盖由于当日我既在生活方面经历了一番艰苦和不幸的遭遇，因此在阅读方面遂特别耽溺于一些带有悲观色彩的著作，于是叔本华的哲学以及曾受有叔本华思想之影响的王国维的文哲方面的作品，乃成为了我所最爱耽读的书籍。在《说静安词》一文的开端，我就曾提到了这种偏爱，说“我独于静安先生词似有较深之偏爱。其故殆亦难言，惟觉其深入我心，遣之不去耳。”其后，当我于1970年代中为我的《王国维及其文学批评》一书撰写《后叙》时，也曾提及我当日在艰苦不幸的遭遇中，所“最常记起来的，就是静安先生用东坡韵咏杨花的《水龙吟》词的头两句‘开时不与人看，如何一霎濛濛坠’。我以为自己便也正如同静安先生所咏的杨花一样，根本不曾开过，便已经零落凋残了”。也就正是由于我对王国维的词有着这样一份感情，因此才兴起了要为王国维词作评注的念头。那时我已曾着手把王氏的词抄录在一册笔记本中，并已作了若干注释。后来有一位也非常喜爱王国维词的同学，说愿意协助我查找资料，于是我就把那册笔记本交给了这位同学。谁知世事无常，固正如王国维在一首《采桑子》词中之所云“人生只似风前絮”，不久以后那位同学就因事离开了台北，而我也因应聘来到了北美教书，于是就和那位同学失去了联系，而对王国维词的评注工作，也就从此中断了。

其后当我于七十年代初期开始撰写《王国维及其文学批评》一书时，则又因当日心情的转变，对王氏这些充满悲观绝望之情的小词，乃竟尔舍置而未曾对之一加评述。而今回思往事，距离我当初动念要评注王国维词之时代，盖已逾三十年之久矣。在这三十年间，海内外既已出版了多种研讨王国维词的著作，本已不须我更为狗尾续貂之举。只是因为近年来我曾与四川大学缪钺教授合作撰写《灵鹣词说》一书，既已完成了唐五代及两宋重要词人的论述，缪先生及出版者都希望我们能继续撰写论金、元、明、清词的续集。缪先生已写有论金、元人词的文稿数篇，而我较感兴趣的则是清人的词与词论。我本计划仍按照我以前撰写《灵鹣词说》中诸稿的方式，依时代先后来展开讨论，因此我所计划要写的《灵鹣词说续集》的第一篇，本将是讨论明末清初之陈子龙词的一篇文稿。然而自1986年秋季以来，我又曾应《光明日报》之邀为之撰写了一系列《迦陵随笔》，对于王国维论词之要旨提出了一点新的理解；其后又因接受了一位友人的提议，将这些随笔中的零星见解做了一番系统化的整理，写了题为《对传统词学与王国维词论在西方理论之观照中的反思》的一篇长文。在撰写这些文稿时，遂时时想到这一点新的理解或者也可以作为评赏王国维词的一条新的途径，于是当年想要评说王国维词的那一点心念，遂又油然复起，所以乃决定暂时不写陈子龙而写了王国维。而且撰写的重点将尽量集中于近年来我对王氏词论的一点特殊的理解，想将之作为一个基准，来对王国维词的成就及特色略做一些较新的探讨和衡量。同时在这种探讨和衡量中，我还有一点个人的想法，就是颇想把近年来我对传统词学和王国维词论所做的理性的研析，与我过去对王国维词的一点感性的偏爱结合起来，为自己多年来对古典诗词的评赏建立一个自我的模式。如我在《迦陵论诗丛稿·后序》中之所言，希望能做到“七窍虽凿而浑沌不死，使古今中外的知性资料都能在七窍之凿中效其妙用，而却仍能护持诗歌中感发之生命，使之在读者之感受中不仅不受到斲丧，而且能得到更活泼更完美之传达

和滋长”。这种尝试之是否能成功，我当然对之一无把握。因为一般而言总是偏重理论研析的文字，就未免在感性之欣赏的发挥方面会受到牵制和拘限，而偏重感性欣赏的文字，则又往往未免过于主观而缺乏理论的依据，所以多年来我就总抱有一个想使二者相结合的愿望。近两年我既在《传统词学》与《迦陵随笔》诸文稿中做了不少理论的分析和研讨，因此现在我就想把这种理论研讨的结果，作为评说之依据，来对王国维词做一番自理性化升出来的感性的评赏。这种赏析的角度与我多年前纯凭主观直感的评说方式，当然已有了很大的不同。年华既已经长逝不返，三十年前所可能写出来的感受自亦永远不可能再度出现。虽然古语有云“失之东隅，收之桑榆”，然而其然岂其然乎？因为此前言如上。

## 二　王国维境界说的三层义界

如我在前一节之所言，本文撰写的要点原将是以我个人近年来对王氏词论的一些新理解为基准，对王氏之词所做的一点新的探讨和衡量，因此我自然就不得不先把我个人对王氏词论的一些新理解略做简单的介绍。本来关于我的这一点理解，我已曾在近年来所撰写的《迦陵随笔》及《对传统词学与王国维词论在西方理论之观照中的反思》诸文稿中有所叙述；现在为了使本文的读者易于了解起见，我将再把其中一些要旨略为简述。约言之，我以为王氏在《人间词话》（下简称《词话》）中所标举的“境界”之说，其义界之所指盖可分为三个不同层次的范畴。其一是作为泛指诗词之内容意境而言之辞，如《词话》附录第十六则所提出的“有诗人之境界，有常人之境界”及《词话》删稿第十四则所提出的“‘西（按：当作秋）风吹渭水，落日（按：当作叶）满长安’，美成以之入词，白仁甫以之入曲，此借古人之境界为我之境界者也”。若此之类，便都是对内容意境的一般泛指之辞，此其一。其二是作为兼指诗与词的一般衡量准则而言之辞，如《词话》第八则所提出的：“境界有大小，不以是而分优劣。‘细雨鱼儿出，微风燕子斜’，何遽不若‘落日照大旗，马鸣风萧萧’？‘宝帘闲挂小银钩’，何遽不若‘雾失楼台，月迷津渡’也？”他所举引的前两则例证是杜甫的诗句，而后两则例证则是秦观的词句，可见他提出的境界之大小优劣之说，自然应该乃是兼指诗词之衡量准则而言的，此其二。其三则是将“境界”二字作为专指评词之一种特殊标准而言之辞，即如他在自己亲手编订的发表于《国粹学报》的《词话》第六十四则所提出的：“词以境界为最上。有境界则自成高格，自有名句。”从这段话来看，其“境界”一词自然应该乃是专指他自己所体认的词的一种特质而言的，此其三。

我于十余年前撰写《王国维及其文学批评》一书时，本曾对王氏之境界说做过相当仔细的分析，只不过当时的分析大多限于第一和第二两个层次，而未及于第三个层次。如果只就前两个层次而言，我们大概可以将王氏的境界说，归纳为以下几个要点：首先，就泛指诗词之内容意境的一层义界而言，王氏之所谓“境界”应该乃是指作品中所叙写的情与景相结合的一种意境而言的。即如他在删稿第十四则中所提出的“借古人之境界为我之境界”的一则词话，他所谓“美成以之入词”及“白仁甫以之入曲”者，原来乃是指周邦彦《齐天乐·秋思》一词中的“渭水西风，长安乱叶，空忆诗情宛转”几句词，和白朴《双调得胜乐·秋》一曲中的“听落叶西风渭水”及其《梧桐雨》杂剧第二折《齐天乐》一曲中的“伤心故园，西风渭水，落日长安”几句曲而言的，因为这些句子都使用了唐代诗人贾岛《忆江上吴处士》一诗中的“秋风吹渭水，落叶满长安”二句诗中的“境界”，也就是王氏所谓“古人之境界”。不过他们所写的内容虽然都有“渭水”和“长安”，都有“秋风”或“西风”，都有“落叶”或“乱叶”，景物虽然相似，然而情意方面的感受则并不完全相同。所以王国维在这一则词话中于提出了“借古人之境界”以后，乃又云“然非自有境界，古人亦不为我用”。是其所谓“借古人境界”者，盖指其所写之景物与古人有相似之部分；至其所谓“自有境界”者，则当指其各有情意方面不同之感受。于此已可见出王氏之境界说乃特别重在个人感受的一方面。故其《词话》附录第十六则在提出了“诗人之境界”及“常人之境界”之说以后，便也曾加以解释说“诗人之境界”是“惟诗人能感之”的一种意境，

而“常人之境界”则是“常人皆能感之”的一种意境。是以其所谓“境界”就第一层义界而言虽是指作品中情意与景物相结合的一种意境而言，但其特别重在作者个人之感受的一点，却已是明白可见的了。其次再就其作为兼指诗与词的一般衡量准则而言，在其《词话》第六则中，王氏也曾提出了一段极为重要的话，说“境非独谓景物也，喜怒哀乐，亦人心中之一境界。故能写真景物真感情者，谓之有境界。”其所谓“真”，便是指一种个人的真切之感受而言的。因此王氏在删稿第十则中，就又曾提出说“昔人论诗词，有景语、情语之别，不知一切景语皆情语也”。其所谓“景语皆情语”，便也当是意指对景物具有一种真切之感受而言的。所以我在《王国维及其文学批评》一书中，于论及其“境界”说之时，就曾经为之下了一个结论，说：“境界之产生，全赖吾人感受之作用；境界之存在，全在吾人感受之所及。因此外在世界在未经过吾人感受之功能而予以再现时，并不得称之为境界。如外在之鸟鸣花放云行水流，当吾人感受所未及之前，在物自身都并不可称为境界。而唯有当吾人之耳目与之接触而有所感受之时，才得以名之为境界。或者虽非眼、耳、鼻、舌、身五根对外界之感受，而为第六种意根之感受，只要吾人内在之意识中确实有所感受，便亦可得称为境界。”而这也就正是王氏用以作为兼指诗词之衡量准则而言的“境界”说的第二层义界了。而且王氏还曾在此一层义界中，更就其形成此种境界的不同因素，做了以下几种区分，那就是他所提出来的“造境”、“写境”、“有我”、“无我”、“理想”、“写实”诸说。关于这些说法，我在《王国维及其文学批评》一书中也已曾做过相当的探讨，约言之，则“造境”与“写境”乃是指其写作时所采用之材料是否为现实中所实有之情景而言的；“有我”与“无我”则是指其作品中所表现的“我”与“物”是否有对立之关系而言的。大抵“以我观物”者为“有我”之境，“以物观物”者为“无我”之境。[(1)]“理想”与“写实”则是对于“造境”与“写境”的进一步说明，盖“写境”之作所写者虽属现实情景，但既写之于作品之中，就也已脱离了现实之关系与限制，而“造境”之作所写者虽属非现实之情景，但其取材及安排也仍须合于自然之法则。这正是王氏何以在“造境”与“写境”之一则词话中，曾提出说“大诗人所造之境必合乎自然，所写之境亦必邻于理想”的缘故。

以上种种概念不仅是王氏词论中的一些基本概念，而且也是我们想要评赏王词所当具有的几点重要认识。然而这却还只不过是我们对王氏词论中之“境界”说的前两层义界的认识而已。这前两层的义界乃是可以普遍适用于对一般诗与词之内容意境之衡量的，当然也可以用之于对王氏自己的作品的衡量。只是我们如果要想对王氏之词做出更深一层的探讨，我们就不得不对他的“境界”说之第三层义界，也就是专指评词之特殊标准的义界再做一点说明。关于此一层义界在《人间词话》中颇有几则可供参考的提示，如《词话》删稿第十二则就曾提出说：“词之为体，要眇宜修。能言诗之所不能言，而不能尽言诗之所能言。诗之境阔，词之言长。”又如《词话》第三十二则也曾提出说：“词之雅郑，在神不在貌。永叔、少游虽作艳语，终有品格。”综合此两点来看，可见王氏所认识的词之特质乃是第一须具有一种要眇宜修之美，第二须具有一种在神不在貌的引人生言外之想的意蕴。这种特质之形成，与词之形式及词之源起当然都有密切的关系。我在《迦陵随笔》第五则，题为《要眇宜修之美与在神不在貌》的一篇文稿中，已曾有所论述，兹不再赘。总之，王氏乃是对词之此种特质具有极深切之体认的一位评词人，因此他才会从中主李璟的“菡萏香销翠叶残”两句词中看出了“众芳芜秽，美人迟暮”的悲慨，也才会从晏、欧诸公的小词中，联想到了“成大事业大学问”的“三种境界”。像这种完全不受作品的主题所局限而纯以引发人丰富之联想的特质，当然并非以言志为主的诗之所有，因此我在《作为评词标准之境界说》一则随笔中，遂曾为王氏“境界”说的此一层义界，做了一个简单的结论，说：“小词中的这种感发之特质，却又很难用传统的评诗之眼光和标准来加以评判和衡量。因此王国维才不得不选用了这个模糊影响极易引起人们争议和误解的批评术语‘境界’一词。”又说“‘境界’一词虽也含有泛指诗歌中兴发感动之作用的普遍的含义，然而却并不能便径直地指认为作者显意识中的自我心志之情意，而是作品本身所呈现的一种富于兴发感动之作用的作品中之世界。如果小词中若不能具含有这种‘境界’，则五代艳词中固原有不少浅薄猥亵的鄙俗之作，而这些作品当然是王国维所

不取的。因此私意以为这才正是王氏何以要提出‘词以境界为最上。有境界，则自成高格，自有名句’作为评词之标准的主旨所在。”这就是我对王氏评词之“境界说”的一点新的理解，也就是我在前面所提出来的王氏之境界说的第三层义界。现在我们既然对境界说的几种不同层次的义界都已经做了相当的说明，下面我们就将以此为基准，来对王氏之词的特色及成就略加研讨了。(2)

## 三　王词意境之特色与形成其意境的一些重要因素

在前一节中我们既然已经对王国维之境界说的义界做了简单的介绍，现在我们就将把王国维自己的作品放在他自己的理论中来一起探讨。如我们在前文之所论述，王氏之境界说的前二层义界，原是指作品中情与景相结合的一种意境，而且是以“能写真景物真感情者”始得“谓之有境界”为衡量之标准的。因此我们首先就将于意境方面对王词略加探讨。本来早在《人间词》甲、乙稿前面所附的署名樊志厚所写的两篇序文中，已曾对王词之意境方面有所论述。关于这两篇樊序，以前赵万里先生曾一度提出说此二序“均为先生自撰，而假名于樊君者”（见赵撰《王静安先生年谱》）。但近来则有人证之以《人间词话》原稿第二十六条之记述，谓樊志厚即樊抗夫，而据王德毅之《王国维年谱》，则樊抗夫实即王氏在东文学社之同学樊炳清（字少泉，又字亢父）。而据王幼安校订本之《人间词话·附录》，于此二序之下，又曾加按语云“此二序虽为观堂手笔，而命意实出自樊氏”。总之，此二序究竟出自谁之手笔虽尚无确论，但樊氏与王氏既为自少年同学时之好友，且据序文所言，谓“王君静安将刊其所为《人间词》，诒书告余曰‘知我词者莫如子，叙之亦莫如子宜’”，又谓“比年以来，君颇以词自娱，余虽不能词，然喜读词。每夜漏始下，一灯荧然，玩古人之作，未尝不与君共。君成一阕，易一字，未尝不以讯余”。可知二人论词之见解必有相近之处。因此我们在探讨王词之意境时，遂将先对樊序中的“意境”之说也略加叙述。《乙稿》樊序曾言：“文学之事，其内足以摅己，而外足以感人者，意与境二者而已。上焉者，意与境浑，其次或以境胜，或以意胜，苟缺其一，不足以言文学。”又推论意境之形成，谓：“原夫文学之所以有意境者，以其能观也。出于观我者，意余于境；而出于观物者，境多于意。然非物无以见我，而观我之时又自有我在，故二者常互相错综，能有所偏重，而不能有所偏废也。”又持此论点以评王词，谓“静安之为词，真能以意境胜”。又曾以王词与欧阳修及秦观二家词相比较，谓“静安之词，大抵意深于欧，而境次于秦”。如我们在前文之所言，此序文之究为樊作或王氏自作，历来说者虽颇有不同之意见，然要之其所说必与王氏论词之主张相契合，且可以与《人间词话》之论点相发明，则是可以肯定的。因此当我们要对王词之意境做进一步探讨之时，这一段话实有极大的参考价值。

我们在前一节论及王氏“境界”说之第一层义界时，已曾提出说境界之第一层义界有泛指诗词中之内容意境之意，盖“境界”乃是一个把作品中之“情”与“景”都包举在内的统摄之词；若分言之，则可以分别为“意”与“境”二者，大抵作品中属于对感情志意之叙写者为“意”，而作品中属于对景物形象之呈现者则为“境”。二者既可为浑然之结合，所谓“意与境浑”；也可以各有所偏胜，所谓“或以境胜，或以意胜”。至于所谓“观我”与“观物”之说，则是指从美学立论，把所写之“情意”或“景物”作为一种叙写之客体来观察。若夫“情意”既为我之所有，所以把“情意”作为对象来观察叙写，便是一种“观我”之作，而若把“景物”作为对象来观察叙写，则是一种“观物”之作。所以说“出于观我者，意余于境”；“出于观物者，境多于意”。不过王氏既然又主张“一切景语皆情语”，而且在其《屈子文学之精神》一文中，还曾提出说：“其写景物也，亦必以自己深邃之感情为之素地”，则是“物”中亦自有“我”在，何况“我”之情意也往往要借用景物形象以表达，而且无论“观物”或“观我”之“观”者，也依然是“我”，所以乃又说：“然非物无以见我，而观我之时又自有我在，故二者常互相错综，能有所偏重，而不能有所偏废也。”至于王氏之词，若依据这些论点来看，则大抵属于“观我”的“以意胜”之作为多。而且王词还有一个极大的特色，就是其所写之内容虽以“意胜”，然而却往

往并不对其“意”做直接之表述，而常是假借一种景物或情事以表出之。而且这种景物情事还可以有“写境”、“造境”种种不同，所以《人间词甲稿》的樊序乃又云：“若夫观物之微，托兴之深，则又君诗词之特色。”而由此一特色，遂使得我们欲评说王词者，乃不得不自其境界说之第二层义界更进入到其第三层义界，也就是说要自其重视真切之意境的衡量标准，再追而要对其深微要眇之意蕴的托兴，更做出一番超乎其所写的外表之景物情事以外的较深一层的探寻。

词之富于要眇深微的言外之意，固原为词之一种特质。关于此点，我在《传统词学》及《迦陵随笔》诸文稿中，已早曾有所论述，只是就作者而言，如何方能使其作品中具有此种特质？以及就说者而言，又应取如何之态度来对之加以评说？这两方面当然也仍是有待探讨的问题。我们现在就将把静安词放在此种探讨中来作一衡量。关于这种衡量的准则，我以前在《传统词学》一文中也曾做过相当的讨论。约言之，则在“词”这种文类中，其能具有此种深微要眇之特质的佳作，一般大约有以下的几种情况：第一类是歌辞之词，这一类词的作者在填写歌辞时虽然并没有抒写个人情志的用心，但却往往就也正在其游戏笔墨的小词中，反而于无意中流露了自己的性情学养所融聚的一种心灵之本质，因而遂形成了一种要眇深微之美；第二类是诗化之词，这一类词的作者虽然有自我言志抒情的用心，但却由于其情志本身的深厚丰美，与表现方式之曲折含蕴，虽在明白抒写之中，却也仍保留了一种要眇深微之美；第三类是赋化之词，这一类词的作者大多好以安排勾勒的笔法在作品中为有心的托喻，因此在深隐的叙写中，自然就也形成了一种要眇深微之美。以上是我在《传统词学》一文中，对词中之所以具有此种要眇深微之美，就作者方面所做的几点分析。若更就说者方面而言，则我在该文中也曾将之分为了两类不同的说词方式：一类可以张惠言为代表。张氏说词之方式大多是以作品中之一些语码及相关的本事为依据，来对作者之志意与作品之主旨做道德伦理方面的比附的诠释。另一类可以王国维为代表。王氏说词的方式大多是以作品所传达的感发之本质为依据，从而对作品中之意蕴做一种衍义性的发挥。而且我还曾提出说，王氏之说词方式较适用于对第一类以自然感发取胜的歌辞之词的评说；而张氏之说词方式则较适用于对第三类以思力安排取胜的赋化之词的评说。以上是我在《传统词学》一文中，对于应如何对词中要眇幽微之意蕴加以评说的问题，就说者方面所做的几点分析。并且在分析之时，我还曾引用过西方的诠释学、符号学以及接受美学等理论，为张氏与王氏两种说词方式，找到过充足的理论依据。

有了以上的几点概念，现在我们就可以对王氏词中之所以具有此种幽微要眇之意蕴的因素，以及我们对之应如何加以评说的问题，加以更进一步的探讨了。私意以为王词意蕴实在乃是兼有我们在前文所提出的“歌辞之词”、“诗化之词”与“赋化之词”之多种因素，而并非可以将之简单地归属于任何一类的。先就歌辞之词方面的因素来说，王氏之词既多以短小的令词之形式为主，且颇富于直接的感发，这可以说是与第一类词的相近之处；然而王氏之词却又并不是真如第一类歌辞之词之并无意于抒写自我情志的应歌之作，而是果然在显意识中具有强烈的言志抒情之用心的，如此当然便与第二类所谓诗化之词又有着相近之处了。但王氏对自己之情志却又并不作直言的叙写，而往往仍借第一类歌辞之词所常用的形象及情事以表出之，故其性质乃又仍近于第一类之词而并不完全属于第二类之词了。若再就其与第三类词之关系言之，则王氏对自己之情志既往往并不作直接的叙写，而常取象喻之方式以表出之，是则与第三类赋化之词之有心安排为托喻之作的性质，当然就也有相近之处了。只是王氏的叙写方式却又与第三类词之全以安排勾勒来铺写长调者并不全同，而是以安排托喻用于小令之中的。而且其所喻托者多为一种哲理之思致，此与第三类词之每以政治伦理为喻托之内容者当然也有所不合。像这种兼有以往旧传统词的多种特质，但又并不完全归属于其中任何一类的情况，实在就正是王词的一种特质，也正是王词在词之意蕴方面的一种开拓。（关于王词与此三类词之关系，我们将在本文余论中再做较详细之探讨。）此所以王氏在其《静安文集续编·自序二》中，叙及其填词之成功时，乃敢于自谓：“余之于词虽所作尚不及百阕，然自南宋以后，除一二人外尚

未有能及余者，则平日之所自信也。虽比之五代北宋之大词人，余愧有所不如，然此等词人亦未始无不及余之处。”这正是王氏审己度人后的一段反省自得之语。我们一定要先对王氏的此种特殊的开拓与成就首先有所认知，然后才不会对王词做出但以貌相的错误的衡量，也才能对其要眇幽微的意蕴做出较正确的理解。

谈到对王词中幽微要眇之意蕴的探寻，如我们在前文之所言，王词既同时兼具有歌辞之词、诗化之词、赋化之词的多重特质，但同时却又与其中之任何一类词都并不全同，也并不为其中任何一类词所拘限，因此我们对王词中之意蕴的探寻，自然就也应当同时采用王国维之自感发之本质加以推衍，与张惠言之自语码与本事加以比附的双重方式。为了便于以后用此二种方式来对王词加以评说和探讨，因此我们现在就不得不对王氏写词之年代以及其性格、思想与生活之各方面的情况都略做简单的介绍。

王氏的词今之传世者一共不过只有一百十五首而已，计王氏生前所手自编订的《观堂集林》之第廿四卷《缀林》曾收其词廿三阕，题为《长短句》。此外罗振玉于王氏殁后所编订之《王忠悫公遗书》之《观堂外集》中曾收其词九十二阕，题名为《苕华词》。据王德毅《王国维年谱》所附《王观堂先生著述考》之考证，谓《苕华集》一卷，“乃合《人间词》甲、乙稿及宣统二年以后所为词数阕而成。初改名为《履霜词》，后改今名。有民国六年排印本，原稿较此多半倍，罗氏编入《观堂外集》卷四中，乃是据排印本刊入遗书的”。又云：“《观堂集林》卷廿四所收长短句二十三阕，就是从全稿中录出的。”据此可知《观堂集林》所收之《长短句》与《观堂外集》所收之《苕华词》，实各为其《人间词》甲、乙稿之一部分。《甲稿》前之樊序，自署云写于光绪丙午（1906），序中曾谓“比年以来，君颇以词自娱。”《乙稿》前之樊序自署云写于光绪三十三年（1907），其中所收皆为《甲稿》辑成后的一年间之所作。至王氏所自编于《观堂集林·缀林》中之《长短句》廿三阕，则曾自注云“乙巳至己酉”，计时盖为清光绪卅一年（1905）至宣统元年（1909）之所作。这几年是王氏大力从事于词之写作的时代，后此则极少再有所作矣。至于《苕华集》中所收之末四阕，则从每首词前所附之标题及写作年代来看，盖全为王氏晚年戊午（1918）至庚申（1920）年间的应酬之作。这很可能是罗振玉为王氏编辑《遗书》时所增入的。所以这四首词与其早期作品之风格既完全不同，与其《人间词话》中论词之主张亦多有不合。因此本文所讨论者乃将不包括此四首，而专以讨论其早年之作品为主。

至于王国维之性格与思想，则我在以前所写的《王国维及其文学批评》一书中，已曾对之做过相当的讨论。约言之，则我曾将王氏之性格主要归纳为以下三点特色：其一是知与情兼胜的禀赋。这种禀赋虽使他在学术研究方面表现了过人的成就，但另一方面却也使他在现实生活中深陷于感情与理智之矛盾痛苦中而无以自拔。王氏之从事于词之写作，也就正是他深感自己矛盾之痛苦而欲于文学中求直接之慰藉的结果。在《静安文集续编·自序二》一文中，王氏即曾自述谓：“余疲于哲学有日矣，哲学上之说大都可爱者不可信，可信者不可爱……知其可信而不能爱，觉其可爱而不能信，此近二三年中最大之烦闷，而近日之嗜好所以渐由哲学而移于文学，而欲于其中求直接之慰藉者也。”又云：“近年嗜好之移于文学亦有由焉，则填词之成功是也。”这种矛盾之性格与填词之动机，当然是我们欲探讨王词之意境所当具的第一点认识。其二是忧郁悲观的天性。王氏在其《静安文集续编·自序一》中，也曾自谓“体素羸弱，性复忧郁，人生之问题日往复于吾前。”因此当他在东文学社中开始接触西方哲学之际，遂被叔本华之悲观哲学所深深吸引，即如他在《叔本华与尼采》一文中，即曾对叔氏的天才忧郁之说有所发挥，谓：“天才者，天之所靳而人之不幸也，蚩蚩之民，饥而食，渴而饮，老身长子，以遂其生活之欲，斯已耳。……若夫天才，彼之所缺陷者与人同，而独能洞见其缺陷之处，彼与蚩蚩者俱生，而独疑其所以生。”又曾在《〈红楼梦〉评论》一文中，论及人生之欲望与痛苦，谓：“生活之本质何？欲而已矣。欲之为性无厌，而其原生于不足，不足之状态，

苦痛是也。既偿一欲，则此欲以终，然欲之被偿者一，而不偿者什佰，一欲既终，他欲随之，故究竟之慰藉终不可得也。”在此种悲观忧郁之心情中，王氏遂又写有《论性》、《释理》、《原命》诸文，思欲对人生与人性之问题有所究诘，而其所获得之答案，则《论性》一文之结论乃是人性善与恶之永恒的斗争；《释理》一文的结论则是理性并无益于人性之徙恶迁善，且不足为行为之准则；《原命》一文的结论则是福禄寿夭皆有定命，善恶贤不肖皆有定业。透过这些结论，我们自可看到在王氏眼中的人世，其罪恶与痛苦乃是全然没有救赎之望的。这种悲观忧郁的性格及思想，当然是我们想要探讨王词之意境所当具的第二点认识。其三是追求理想的执著精神。王氏一生鄙薄功利，轻视一切含有功利目的之欲求，且曾深受叔本华天才论之影响。在《叔本华与尼采》一文中，王氏即曾论及天才与俗子之不同，谓：“知力之最高者，其真正之价值不存于实际而存于理论，不存于主观而存于客观，耑耑焉力索宇宙之真理而再现之。……彼牺牲其一生之福祉，以殉其客观上之目的，虽欲少改焉而不能。”这种追求理想的执著精神，在其词作中自然也有所表现。这是我们想要探讨王词之意境所当具的第三点认识。

除去以上三点性格及思想方面的特色以外，当他从事于词之写作的短短数年之间，更曾在生活方面迭遭大故。先是王氏之父乃誉公于1906年7月病卒于家，时王氏方随罗振玉在学部任职，在京闻耗，遂仓促奔丧回里。继而王氏之妻莫夫人又于1907年之夏病危，王氏遂再度仓促还乡。据王德毅撰《王国维年谱》，王氏于6月16日抵家，莫夫人于6月26日病殁，病榻相聚，不过旬日。而当时王氏之长子潜明甫九岁，次子高明方六岁，三子贞明则尚不满三岁。王氏所受到的打击与内心的悲痛，自是可以想见的。而相距不过半载，王氏之继母叶太夫人又于1908年1月病卒于家，王氏遂再度奔丧回籍。在短短不到一年半的时间内，王氏竟接连经历了三次最亲近之家人的死丧大故。凡此种种生活上不幸之遭遇，自然也都在他的词作中有所投影，形成了他的词之意境中的某些“感情之素地”，这是我们在探讨王词时所当具的另一点认识。

经过以上的探讨，我们对王氏境界说的义界，以及王氏自己的词在意境方面的特色，与形成此特色的一些重要因素，既然都已经有了相当的认知，下面我们就可以在此种理性认知之基础上，对他的词做一番感性的评赏了。

## 四　王国维词赏析

如我在本文“前言”中之所说，我现在所要尝试的对王词评说之方式，乃是想以理论为依据的感性的评说，因此我就将按照前文所述及的王氏之境界说的几层义界的次序，来对王词进行讨论。先就第一层义界而言，其“境界”之所指原当是作品中情意与景物相结合的一种意境。不过王氏在提出“境界”之说时，却也同时包含了一种评量之意味，那就是“能写真景物真感情者”，始得“谓之有境界”，而这也就是“境界”说的第二层义界。在此一义界之中，若就其所采用的材料而言，则又可以分别有“造境”与“写境”之不同，而就其叙写之方式言，则也既可以有“观物”的“以境胜”的“无我”之作，也可以有“观我”的“以意胜”的“有我”之作，还可以有“意境两忘，物我一体”之作。现在我们就将先从王词中之出于“观物”的以写自然景物为主的近于“无我”的“写境”之作看起。这一类作品我认为乃是王词中的最为薄弱的一环，盖王氏固正如《乙稿》樊序所言，乃是一位“以意胜”的既具有深挚的感情又耽于哲理之思考的作者，所以纯然写景而表现出一种自然之风致的作品比较少，但却也并非全然没有。举例而言，如其“波逐流云，棹歌袅袅凌波去。数声和橹，远入蒹葭浦。落日中流，几点闲鸥鹭。低飞处，菰蒲无数，瑟瑟风前语”的一首《点绛唇》词，以及“舟逐清溪弯复弯，垂杨开处见青山，毿毿绿发覆烟鬟”和“路转峰回出画塘，一山枫叶背残阳，看来浑不似秋光”等《浣溪沙》词，便都能将景物写得极为自然真切，饶有风致。像这一些作品当然都可以作为王氏所说的属于“写境”一类的能写“真景物”之作的例证。另外还有一类同样也应是属于“写境”之作，但其所写却并非自然

之景物，而为现实之情事者。举例而言，如其“玉盘寸断葱芽嫩，鸾刀细割羊肩进。不敢厌腥臊，缘君亲手调。红炉颊素面，醉把貂裘缓。归路有余狂，天街宵踏霜”一首《菩萨蛮》词之写一次羊羔美酒的饮宴，以及“似水轻纱不隔香，金波初转小回廊，离离丛菊已深黄。尽撤华灯招素月，更缘人面发花光，人间何处有严霜”一首《浣溪沙》词之写一次秋宵月夜的佳会，这些小词也都并没有什么深远的含意，但也都写得生动真切，情致飞扬，便也该同是属于“写境”之类的“能写真景物真感情”之作的例证。只不过以上所举的这些词例，无论其为写景或叙事抒情，却都仅属于表面一层的叙写，而并未能在意境方面表现出任何属于王国维的性格与思想方面的特色来。但《甲稿》樊序则曾谓：“呜呼！不胜古人，不足以与古人并，君其知之矣。”而王氏在其《文集续编·自序二》中，也曾自述其填词之成功，谓：“余之于词虽所作尚不及百阕，然自南宋以后，除一二人外尚未有能及余者。”又曰：“虽比之五代北宋之大词人，余愧有所不如，然此等词人亦未始无不及余之处。”如果王氏的词作只限于前面的一类作品，当然“不足以与古人并”，因此我们就还要更进一步去探讨王氏之词其所以胜于古人者，究竟何在？

王氏之词之所以胜于古人之处，我以为大约可以归纳为内容意境与表现手法两个方面，而此二方面又往往互相结合和影响。盖以静安词之特色主要盖原在其无论在写景、叙事、抒情之作品中，都往往流露有一种要眇幽微的深思与哲想，而这也就进入了王氏之境界说的第三层义界。下面我们就将选录王氏的一些在写景和叙事抒情中含有要眇幽微的深思哲想的作品，结合其内容意境与表现手法来一加评述。

第一首我们所要评述的，是王氏的一首《浣溪沙》词，现在先把这首词抄录在下面：

浣溪沙

月底栖鸦当叶看，推窗跕跕堕枝间，霜高风定独凭阑。

觅句心肝终复在，掩书涕泪苦无端，可怜衣带为谁宽。

从这首词开端的“月底栖鸦”四个字来看，王氏所写者固原为眼前实有的一种寻常之景物。可是当王氏一加上了“当叶看”三个字的述语以后，却使得这一句原属于“写境”的词句，立即染上了一种近于“造境”的象喻的色彩。其所以然者，盖因既说是“当叶看”，便可证明其窗前之树必已经是枯凋无叶的树。而所谓“栖鸦”，则是在凄冷之月色下的“老树昏鸦”，其所呈现的也应原是一幅萧瑟荒寒的景象。可是王氏却偏偏要把这原属于荒寒的“栖鸦”的景色作为绿意欣然的景色来“当叶看”。只此一句，实在就已表现了王氏在绝望悲苦之中想要求得慰藉的一种挣扎和努力。然而现实毕竟是现实，无论诗人在感情方面抱有多么大的期待和幻想，残酷的现实也终于会把它们全部摧毁和消灭。所以当诗人想要把隔在中间的窗子推开，对于幻想中之“当叶看”的美景做进一步的探索和追寻之时，乃蓦然发现这些枝上不仅本然无叶，而且就是那些暂时点缀在枝上，可以使诗人“当叶看”的“栖鸦”也已经飞逝无存了。在这句中，王氏所用的“跕跕”二字，盖原出于《后汉书》之《马援传》，本来是写马援出征交趾之时，当地的气候恶劣，“下潦上雾，毒气熏蒸”，连飞鸟也不能存活，所以“仰视飞鸢跕跕堕水中”。王氏使用了此一有出典的“跕跕堕”三字，实在用得极好。第一，此三字原为形容飞鸟之语，“鸦”亦为飞鸟之一种，故可用以形容“鸦”，此其一。第二，此一古典之运用，遂使静安词别有一种古雅之美，此其二。第三，就王氏所见之实景而言，当其推窗之际，窗外之鸦自当是惊飞而去，而决非如《马援传》所写的“跕跕”而“堕”，然而王氏既曾将此“栖鸦”“当叶看”，则树上栖鸦之消逝，就诗人之想象而言，固又正如落叶之再一次的飘堕。如此则现实自然中本已有过的一次叶落，固已使诗人遭受过一次美好之生命已全归破灭的打击，如今则幻想中“当叶看”的“栖鸦”乃竟然又一次如叶之飘堕，是则对诗人而言，乃更造成其幻想中之美好的景象又一次破灭无存，于是此“跕跕堕”三字遂有了一种

超写实的象喻感，此其三。第四，“跕跕堕”三字在《马援传》中写飞鸟之堕，盖原由于环境之恶劣，因而在王氏此句中的“跕跕堕”三字，遂亦隐然有了一种隐喻环境之恶劣的暗示，此其四。于是在此二句所写的“当叶看”与“跕跕堕”之幻想破灭之后，所留给诗人的遂只余下了一片毫无点缀、毫无遮蔽的寂寞与荒寒。于是诗人遂写下了第三句的“霜高风定独凭阑”。“霜”而曰“高”，自可使人兴起一种天地皆在严霜笼罩之中的寒意弥天之感。至于“风”而曰“定”，则或者会有人以为不如说“风劲”之更为有力，但私意以为“定”字所予人的感受与联想实在极好。盖以如用“劲”字，只不过使人感到风力依然强劲，其摧伤仍未停止而已。而“定”字所予人的感受，则是在一切摧伤都已经完成之后的丝毫更无挽回之余地的绝望的定命。正如李商隐在其《暮秋独游曲江》一诗中所写的“荷叶枯时秋恨成”之“恨成”，也正如《红楼梦》中《飞鸟各投林》一曲所说的“好一似食尽鸟投林，落了片白茫茫大地真干净”之一切荣华早已归于无有的“真干净”。然则诗人在面对如此情境之下的“独凭阑”，又该是如何的一种感受和心情？把一切悲悼、绝望、寂寞、高寒之感都凝聚在一起，而却以“独凭阑”三字写得如此庄严肃穆，这实在是静安词所特有的一种境界。

以上前半阕的三句本是以写外在之景象为主的，然而王氏却在写景之中传达了这么丰富的感受和意蕴，遂使得原属于“写境”的形象同时也产生了“造境”的托喻的效果。这种形象与托喻相结合的力量既已经如此之丰美强大，于是下半阕遂不再假借任何景物与托喻，而改用了直抒胸臆的叙写。至于如何直抒胸臆，则王氏此词原有两种不同之版本，我们在前面所抄录的是收入于《观堂外集》中的《苕华词》的版本，但在其早年所编印的《人间词》的版本中，则此二句原作“为制新词鬓尽断，偶听悲剧泪无端”，私意以为《苕华词》本较胜。盖以《人间词》本的两句，所表现的只有一层情意，前一句“为制新词鬓尽断”写作词之辛苦，用古人“吟成一个字，捻断数根髭”之句，谓因作词而髭皆捻断。后一句“偶听悲剧泪无端”则写内心之悲哀易感，故偶听悲剧而涕泪无端，如此而已。可是《苕华词》本的两句，却可以传达出更多层次的情意，而其作用则全在用字与语法之切当有力。

先说“觅句心肝终复在”一句，这句从表面看来本也是写作词之用心良苦，与“为制新词”一句的意思似颇为相近，但因其用字与句法的安排，而蕴涵了如我在《传统词学》一文中介绍西方接受美学时所述及的一种可以给读者以更多感发的可能的潜力。首先是“觅”字从一开始就暗示了一种探索追寻的努力；再则是“心肝”二字又给予人一种极强烈的感受。其所以提出“心肝”二字者，盖因就中国传统之诗论言之，本来一向都认为“诗者”是“志之所之”，“情动于中而形于言”，先要有“摇荡性情”的感动，然后才会有“形诸舞咏”的创作。所以“心”实在是引起创作之感发的一个根源。只不过这种感发之“心”，原是指一种抽象的情思，而并非现实中生理的“心肝”之心。所以就一般情况而言，王氏此句本可以写为“觅句心情”或“觅句心怀”，但王氏却并未使用这些习见的字样，而用了给人以一种血淋淋的现实之感的“心肝”字样。这两个字初看起来颇给人一种不舒适的感觉，然而却带有一种极强烈的力量，亦正如蔡琰《悲愤诗》之写伤痛的心情乃曰“怛忙糜肝肺”，杜甫之写关切的心怀乃曰“叹息肠内热”，其作用与效果盖颇有相近之处。而且私意以为王氏所用之“心肝”二字还可以更给读者一种联想，那就是当“心肝”二字连用作为指称抽象的感情之辞时，往往带有一种指责之意味，如一般称人之自私自利对国家社会全然无所关心者，则谓之为“全无心肝”。而王氏此句乃曰“心肝终复在”，则反用其意表现了自己对此冷漠无情之人世之终于不能无所关怀的一份强烈而激动的感情。而且“终复在”三个字的叙写口吻更表现了有如李商隐《寄远》诗所写的一份“姮娥捣药无时已，玉女投壶未肯休”的不已无休的缠绵深挚的执著。关于王国维对于人世的深切关怀，我在《王国维及其文学批评》一书中，于论及王氏之性格与时代之关系时，曾经提出过一段话，说王氏“一方面既以其天才的智慧洞见人世欲望的痛苦与罪恶……而另一方面他却又以深挚的感情，对此痛苦与罪恶之人世深怀悲悯，而不能无所关心”。而且王氏早年之所以离开故乡海宁而到上海去求学，继而又远赴日本去留学，主要就正因为他原有一种用世与救世之心。即使当他几经挫折而以写词自遣的时代，他同时就也还写了若干杂文，如其《文集》

及《文集续编》中所收录的《教育偶感》、《论平凡之教育主义》、《论教育之宗旨》、《教育普及之根本》、《人闻嗜好之研究》与《去毒篇》等，也无一不表现他对于人世的一份深切的关怀。而此词中的“觅句心肝终复在”一句，所表现的就正是这一份深切的感情。而且王氏还更以其“觅”字、“心肝”字及“终复在”的口吻，将这份感情表现得如此深刻曲折而强烈，这就是我所以认为《苕华词》本的改句较《人间词》本之原句为胜的主要原因。

再说其下面的“掩书涕泪苦无端”一句。此句亦较《人间词》本之“偶听悲剧泪无端”为胜。盖以“偶听”一句既已明白指出了泪“无端”是由听于“悲剧”而来，如此则其所谓“无端”者便已有一端绪可寻，因而其悲感遂亦有了一种原因与限度，所以其感人之力遂亦因而也有了限制。至于“涕泪苦无端”之句，则以一“苦”字加强了“无端”之感，是欲求其端而苦不能得之意，如此遂使其涕泪之哀感成为了一种“莫之为而为，莫之至而至”的与生命同存的哀感，于是其所写的哀感之情，乃亦自有限扩而为无限矣。这自然也是使我觉得《苕华词》本胜于《人间词》本的一个原因。至于句首的“掩书”二字，则表面看来虽或者也可视为涕泪之一端，但实际上“掩书”所写的原来只是一个动作，而如果以“掩书”的动作与下文之“涕泪”结合起来看，则可以提供给读者很多层次的联想。首先就王氏的性格来谈，则王氏平生最大的一个爱好就是读书。他曾经自谓“余毕生惟与书册为伴，故最爱而最难舍去者，亦惟此耳”(3)。至于他喜爱读书的动机，则私意以为盖有两点主要之原因：其一是想要在读书之中求得人生的解答和救世的方法，即如其研读哲学之动机便可谓属于前者，而其研究史学考古之动机则可谓属于后者。关于此二种动机，王氏在其著作中也曾有所叙述。如其在《文集续编·自序》中就曾述及其研治哲学之动机云：“体素羸弱，性复忧郁，人生之问题日往复于吾前，自是始决从事于哲学。”另外在《国学丛刊·序》中，王氏则曾述及其研治史学之动机云：“欲求知识之真与道理之是者，不可不知事物道理之所以存在之由与其变迁之故，此史学之所有事也。”然而王氏研治哲学之结果，既未能求得对人生之完满的解答，其研治史学之结果，亦未能达成救世之理想与愿望。这种动机与结果，自然可以想象为其掩卷兴悲涕泪无端的一项因素。其次则王氏之读书原来也曾有欲借读书以自我逃避和慰藉之意。关于此一动机，我们在王氏的著作中也可找到证明。在《文集续编·自序二》中，王氏就曾明白叙述说：“近日之嗜好所以渐由哲学而移于文学，而欲于其中求直接之慰藉者矣。”另外在其《拼飞》一诗中，王氏也曾自叙云：“不有言愁诗句在，闲愁哪得暂时消。”但他逃避和寻求慰藉的结果，则反而是更增加了心灵中的悲苦和寂寞，所以在另一首《浣溪沙》中，他就又曾自叙说：“掩卷平生有百端，饱更忧患转冥顽，偶听啼鸠怨春残。坐觉无何消白日，更缘随例弄丹铅，闲愁无分况清欢。”是则无论其欲在文学之研读创作中求慰藉，或者欲在丹铅之考证的研读中求逃避，而最终则依旧是“掩卷平生有百端”的悲慨，那一首词的“掩卷”也就正可作为这一首词中“掩书”一句的注脚。可知其“无端”之涕泪固正由此“百端”之悲慨也。然而王氏的此种深悲极苦之情与悲天悯世之意又谁知之者乎，故乃结之曰“可怜衣带为谁宽”。这一首《浣溪沙》词，实在可以说是王氏由眼前寻常景物之写境写起，而却蕴涵有极丰富的深情与哲想的一首代表作。

像这一类从叙写眼前的景物开始，而却引发出多层次的要眇幽微之意蕴的作品，在王词中还有不少，即如其“辛苦钱塘江上水，日日西流，日日东趋海”一首《蝶恋花》词；“夜起倚危楼，楼角玉绳低亚”一首《好事近》词；“西园花落深堪扫，过眼韶华真草草”一首《玉楼春》词，便都在所写的景物以外，更有一种幽微深远之意蕴。只是为篇幅所限，本文已不暇详说，只好请读者自己去欣赏了。

以上我们既然举引了王氏以叙写景物为主的属于“写境”的词例，对其所可能蕴涵的要眇幽微之意蕴，做了一番评说；现在我们就将再举引王氏一首以叙写情事为主的也属于“写境”之词例，对其所可能蕴涵的要眇幽微之意蕴也略加评说。现在我就先把这首词抄录在下面一看：

# 蝶恋花

窈窕燕姬年十五，惯曳长裾，不作纤纤步。众里嫣然通一顾，人间颜色如尘土。一树亭亭花乍吐，除却天然，欲赠浑无语。当面吴娘夸善舞，可怜总被腰肢误。

这首词，本来一向都被我认为是一首“造境”之作。盖因这首词实在表现了一种要眇幽微之意蕴，可以引发读者许多丰富的联想，颇有象喻之意味。而且其所象喻的一种“境界”又与王氏之为人及其论词之主张都有不少暗合之处，所以我一向都以为这首词很可能是王氏将自己的为人修养与论词之见解的两种抽象情思化为具象之表达的“造境”之作。不过，近年来我偶然看到了萧艾先生所撰著的《王国维诗词笺校》（湖南人民出版社1984年版）一书，却指出其中原来有一段“本事”。据萧氏谓曾接到刘蕙孙教授函告云，王氏此词乃为一“卖浆旗下女”而作，且谓此词中有句实为其先君刘季英所拈，而请王氏足成者。又谓此说盖闻之于其先君刘季英与其舅父罗君美之谈话。刘季英与王国维既皆与罗振玉为儿女之姻亲，则刘氏既因有所见而戏拈新句，乃请王氏足成之，此事自属可能。因而我在此遂将之归入为写现实情事的“写境”之作了。本来关于“写境”与“造境”之难于作明显之区分，王氏也早有此种认识。他在《人间词话》中就曾提出说：“有造境，有写境，此理想与写实二派之所由分。然二者颇难分别，因大诗人所造之境必合乎自然，所写之境亦必邻于理想故也。”就以我们才评说过的“月底栖鸦当叶看”的那首《浣溪沙》词而言，其“栖鸦”、“推窗”、“凭阑”甚至“觅句”、“掩书”等叙写，都为眼前当下的寻常景物与情事，自然应是属于“写境”之作，然而若就其所予人之丰美的联想而言，则又含有一种要眇幽微引人生托喻之想的意蕴。此类作品自可作为王氏所说的“大诗人……所写之境亦必邻于理想”的代表作。再以我多年前所评说过的王氏之“山寺微茫背夕曛”那首《浣溪沙》词而言，就其所写的“试上高峰窥皓月，偶开天眼觑红尘，可怜身是眼中人”诸句而言，其所写既皆为抽象之哲思，自应是属于喻说式的“造境”之作，然而若就其开端所写的“山寺微茫背夕曛，鸟飞不到半山昏”诸句来看，则也未始不可能为实有之景象，只不过此种景象不及另一首《浣溪沙》所写的“栖鸦”、“推窗”、“凭阑”等景象之更为切近而已，此类作品自可作为王氏所说的“大诗人所造之境必合乎自然”的代表作。至于这一首《蝶恋花》词，则虽然可据其“本事”之说而将之归入于“写境”之作，但其丰美之意蕴却也已将之提升到一种理想化的“造境”之境界了。现在我们就将对这首词之所以达到此种境界的缘故，就其内容意境与表现手法两方面逐句略加评说。

先说第一句“窈窕燕姬年十五”，即此一句七个字的叙写，实在就已兼含有“写境”与“造境”之双重意境了。先就“写境”而言，如果按萧艾先生所提出的“本事”之说，则此句自应是写一现实中所见的在北京的“卖浆旗下女”，“燕”字言其地，“十五”言其年，而“窈窕”则言其姿质体态之美好。如此便可全做一一落实的解说。然而奇妙的则是就在这种叙写之中，却已经同时就具含了一种“造境”之意味。如果用西方接受美学的理论来说，那就是王氏在此一句的叙写中，蕴涵了可以引发读者多层象喻之想的一种潜能。这种潜能的由来，我以为大概有以下几点因素：第一个因素在于其叙写之口吻全出于客观，遂使得此一女子完全脱离了现实中人际之关系，而成为了一个独立的美感之客体，此其一；第二个因素则在于其所使用的一些语汇都带有符号学中的一种语码之作用，遂可以使读者由这些语码所唤起的文化历史的积淀而产生了丰富的联想。先说“窈窕”二字，此二字原出于《诗经·国风·关雎》之首章。私意以为即此二字便已有多重之作用，盖以此二字一方面既以其源出于《诗经》，而含有一种古雅之意味；另一方面则又因其传诵之久远，而使人有一种惯见习知的亲切之感受；同时此二字又已在历史的积淀中具有了多层次之含义，既有美好之意，又有幽深之意，既可指品德之美，又可指容态之美。这种多重的性质，遂为全词之象喻性提供了一种有利的因素。试想如果我们将“窈窕”二字代之以“美丽”二字，则纵使意思相近，平仄不差，然而其浅陋庸俗立刻就可以将其象喻性破坏无遗，如此则“窈窕”二字在促成此词之象喻性方面的作用，自是显然可见的。再说“燕

姬”二字，此二字在中国诗歌传统中于叙写美女之时，也已形成为一种泛称，因而遂有了并非写实专指的泛称之性质。即如《古诗十九首》中即曾有“燕赵多佳人”之句，晋傅玄《吴楚歌》也有“燕人美兮赵女佳”之句，梁刘孝绰《古意》诗亦有“燕赵多佳丽”之句，所以“燕姬赵女”乃成为了对美女的一般泛称之辞，于是遂超出了专指的写实的意义，而也提供了象喻的可能性。再说“年十五”三个字，在“写境”的一层意思上讲，此三字自可谓实指一个女子的年岁。然而巧合的是女子的“十五”之年，在中国文化传统中原来也有一种语码之作用，盖十五之年原为女子成人可以许嫁的“及笄”之岁，相当于男子之“及冠”（见于《礼记》之《曲礼上》及《内则》篇）。因此在中国诗歌传统中，当诗人借用女子之形象而写为托喻之作时，乃亦往往用“十五”之年以喻托男子之成人可以出而仕用之岁，如李商隐的“八岁偷照镜”一首《无题》诗，自一个女子从八岁时之开始学习“照镜”、“画眉”写起，接写其衣饰才艺之美，直写到十四之依然未嫁，最后乃结之以“十五泣春风，背面秋千下”，便是以一个女子的形象来喻写一个男子从高洁好修之精神觉醒到终于未得仕用之悲慨。因此这句词中的“年十五”三个字，自然也就在带有历史文化背景的语码作用中，有了象喻之意。

至于下面的“惯曳长裾，不作纤纤步”二句，则同样也是兼具了“写境”与“造境”之多重意蕴的潜能。先就“写境”而言，萧氏在提出了“本事”之说以后，便曾以“本事”说此二句，谓“‘惯曳长裾’，旗装也；‘不作纤纤步’，天足也。惟卖浆旗下女子足以当之”。此种解说自然与“本事”之说甚为切合，可以视为“写境”之层次中的一种情意。然而王氏此词之佳处，事实上却并不在于其所写者为如何之事实，而在于其在叙写中所产生之效果与作用。如果从这方面来看，我们就会发现此二句之佳处固也在于其具含有一种可以引发读者之联想的丰富的潜能。至其造成此种潜能之因素，则私意以为实由于“曳长裾”与“纤纤步”二种不同之意态，所造成的一种鲜明的对比。“裾”字指衣襟而言，“曳长裾”者，谓人着长裾之衣曳地而行，如此则自然可以使人联想到一种高贵从容之仪态。至于“纤纤步”三字，则可以使人联想到一种娇柔纤媚之身姿。前者颇有一种矜重自得之概，后者则颇有弄姿愉人之意。此种鲜明之对比已使得这两种不同之品质产生了一种象喻之潜能，何况前者在“曳长裾”之上还加有一个“惯”字，后者在“纤纤步”之上还加有“不作”两个字。所谓“惯”者，是一向如此之意；所谓“不作”者，则是不肯如彼之意。于是此二句遂不仅在品质之对比方面提供了象喻的潜能，同时在叙写的口吻方面也提供了一种“有所为”和“有所不为”的象喻的潜能，因此遂使得此二句隐然有了一种表现品格和持守的喻托之意。

接下的“众里嫣然通一顾，人间颜色如尘土”二句，“嫣然”二字出于宋玉《登徒子好色赋》，写东邻女子之美，其“嫣然一笑”可以“惑阳城，迷下蔡”；“颜色如尘土”则出于白居易《长恨歌》及陈鸿《长恨歌传》，写杨玉环之美，其“回眸一笑”可以使“六宫粉黛”颜色如土。因此自“写境”的一层意思来说，此二句自可以视之为但写“本事”中之女子的美丽。然而此二句之叙写却实在也已蕴涵了可以引发读者象喻之想的丰富的潜能。盖以借美女喻人或自喻，在中国文学历史中，自屈原之《离骚》开始，就已形成了一种悠久之传统，而且此二句中的“通一顾”三个字，还曾见于宋代陈师道以美女为喻托的两首《小放歌行》的第一首之中。陈氏原诗是“春风永巷闭娉婷，长使青楼误得名。不惜卷帘通一顾，怕君着眼未分明。”据《王直方诗话》谓黄庭坚曾评陈氏此诗，谓其“顾影徘徊，炫耀太甚”，可见陈氏所写之美女原是以美女自喻的一首有托意的诗。由此一诗篇之联想，当然也增加了王氏此二句词的托意的潜能。何况王氏此二句词在叙写之口吻中曾经先以“众里”二字，将此一美女与一般众人做了第一度对比，又以“人间颜色”四字将此一美女与人世间其他颇有姿色的美女做了第二度对比，于是遂将此一女子的美丽提升到了一种极高的理想化之境界，因而也增加了一种象喻的潜能。而如果以象喻的“造境”来析说此二句词的话，则又可以有两种可能：首先可以视之为自喻之词，这主要因为如我在前文所言，这一首词从开端就是把此一美女作为一种美感之客体的口吻来叙写的，这也正如李商隐的“八岁偷照镜”一首诗中的女子，诗人也是将之作为一个美的客体来叙写的，而此一客体自然可以作为诗人之自喻的一个形象，此其一。再则就前面所引的陈无己的《小放歌行》而

言，陈氏诗中的“通一顾”也是以美女为自喻的口吻来叙写的。其意盖谓此一女子本为不得宠爱而遭摈斥的一个美女，故其娉婷之美色乃深闭于永巷之中使世人不可得见，遂反使青楼中之凡姿俗艳误得虚名。而且纵使此女子不惜降低身份而卷帘一示色相，也恐怕没有一个人能真正地认清和赏识她的绝世之姿的。是则就此一诗篇联想轴（intertextuality）而言，此词中所写之美女自然便也可以视为自喻之词了，此其二。三则王氏在他自己的词里面，原来也写有不少以美女为自喻的作品，即如其“碧苔深锁长门路”的一首《虞美人》词，“莫斗婵娟弓样月”的一首《蝶恋花》词，就都是以美女为自喻的，可见这首词如果作为自喻来看，与王氏之品格为人也原是有暗合之处的，此其三。既有此种种可能引起自喻之想的因素，当然可以视之为自喻之词了。但有趣的则是，此二句词所蕴涵的潜能却也可以使人视之为喻他之词。造成此种联想之可能的第一个因素，也是由于这首词通篇都是把此一美女作为一个美的客体来叙写的。既是一个美的客体，则除了自喻的可能外，当然也可以作为诗人心目中任何美好之理想的象喻，此其一。再则如果不用陈无己的诗篇联想，而但就其“通一顾”三个字而言，则此所谓“通一顾”者自然也可以是从观者方面而言之词，意思就是说作为观者的我在众人之中而蓦见一绝世之姿的美女，当其嫣然一笑之际更对我有回眸之一顾，而因此一顾之相通，遂使我反观人世间之任何美色都如尘土矣。这种境界当然可以象喻为心目中一完美崇高之理想，此其二。三则王氏在他自己其他的词里面，本也经常表现有此种“恍惚焉一瞥哲理之灵光”的意境，即如我以前曾经评说过的那首“山寺微茫背夕曛”的《浣溪沙》词，其中的“上方孤磬”与“高峰皓月”，以及在“忆挂孤帆东海畔”一首《蝶恋花》词中所写的“咫尺神山”和“望中楼阁”，便也都是此种恍如有见才通一顾的美好崇高的精神意境。可见以喻他之词来看，这首词中所表现的意境与王氏对崇高完美之精神境界的追寻向往之性格也是有暗合之处的，此其三。既有此种种可以引起人喻他之想的因素，则我们当然就也可以视之为喻他之词了。

以上是我们由此词前半阕之文本中所蕴涵的丰美之潜能，所可能联想到的多层次的要眇深微之意蕴。下面我们便将对其后半阕词中的意蕴也略加评说。

如果以此词之后半阕与前半阕相比较，则后半阕之意蕴实较为单纯。盖以前半阕之文本中，既牵涉了许多符号学中所谓的具有历史文化背景的语码，而且在语言学的语法结构方面，也往往可以自语序轴与联想轴各方面，为之做出多方面的解说。可是下半阕的叙写则比较简单而且直接得多了，即如“一树亭亭花乍吐，除却天然，欲赠浑无语”之句，一口气直贯而下，全写对于一种天然之美的赏赞。此数句若自“写境”之层次言之，当然只不过是写萧氏的“本事”之说中的“卖浆女子”的天然之美而已。然而即使是如此简单的词句，却实在也仍然蕴涵了一种要眇深微之象喻的潜能。此种潜能之由来，一则固由于前半阕之叙写已酝酿成一种象喻的色调及氛围，因而此数句遂亦不免仍使人产生象喻之想，此其一；再则此数句亦并未直写现实中之人物，而是以“一树亭亭”的“乍吐”之“花”作为美之象喻的，因而此一“花”之形象遂有了不只限于现实之人的更广泛的象喻之意味，此其二；三则此数句所赞赏的天然不假雕饰之美，与王氏《人间词话》中所标举的评词之审美观也有暗合之处。因此即使是提出了“本事”之说的萧艾先生，亦曾说此词云：“通过此词，吾人更可窥见静安之审美观，静安论词，极力称道生香真色，论元曲佳处亦曰‘一言以蔽之，自然而已’，所谓‘粗服乱头，不掩国色’，‘天然’之谓也。”此外田志豆编注的《王国维词注》（香港三联书店1985年版）中，对此词亦曾评说云：“北国健康美丽的少女，给词人留下深深的印象。‘天然’二字是静安审美的标准。‘清水出芙蓉，天然去雕饰’，这就是《人间词话》中盛称的‘自然神妙’之处。”又说：“本词也可以作一篇词论读。”可见这首词之可以引发读者的象喻之想，也原为众人之所共见。只不过萧氏与田氏都是先肯定了此词之为实写一“本事”中现实之女子，仅只是王氏对此一女子的审美观与其论词之审美观暗合而已。而我的意思则是以为不仅此三句对“天然”之美的赞赏与其论词之主张暗合，而且全词的每一句都充满了象喻的意味。而且此三句所写的也不只是对“天然”之美的赞赏而已，我们还更要注意到这三句词与下面的“当

面吴娘夸善舞，可怜总被腰肢误”二句词，在对比中所形成的讽谕的作用。本来此二句中的“吴娘”与此词开端一句的“燕姬”已是一种对比，而如果以此数句与“一树亭亭”数句合看，我们就更会发现前面所写的“天然”与后面所写的“善舞”，原来乃是又一度在品质上的对比。我说是“又一度”对比，那就因为这首词在上半阕的“曳长裾”与“纤纤步”的叙写中，王氏实在已将两种不同品质的美，作了一次对比，而我在评析那两句词时，也已曾提出说品质的对比可以提供一种象喻之潜能。何况在中国诗歌传统中，当以“善舞”为象喻的时候，往往都暗指一种逢迎媚世的行径。辛弃疾的“更能消几番风雨”一首《摸鱼儿》词，便曾有“君莫舞，君不见、玉环飞燕皆尘土”之句，可以为证。而王氏此词的“可怜总被腰肢误”一句，对“善舞”者的讥贬之意，则较辛词更为明显。因而在此种对比中，王氏所赞赏的“天然”之美，遂也应不仅只是与其论词之主张暗合而已，同时也喻示了王氏心目中的一种人格修养的品质和意境。如果在此外我们再次回顾全篇的话，我们就更会发现这首词不仅通篇都提供了象喻的潜能，而且其象喻的意旨和象喻的结构，也都是十分完整的。当然，我这样说也并不表示我对于“本事”之说的“写境”一层意义的否定，我只不过是想要证明王氏的一些词，即使是“写境”之作，也往往蕴涵有一种要眇深微的意蕴，而隐然有了一种“造境”的效果。故王氏论词，乃不仅有“大诗人所写之境亦必邻于理想”之言，而且还曾提出了“词之雅郑在神不在貌，永叔、少游虽作艳语，终有品格”之说，王氏此词，便可以作为他的词论之实践的一首代表作。

透过以上二首词例，我们对于王国维之以“写境”为主而隐含有深微丰美之意境的作品，既然已经做了相当的论析和评说，因此下面我们便将再举引王词中之以“造境”为主而亦隐含有深微丰美之意境的一些作品，也尝试对之略加论析和评说。首先我们所要举引的乃是王词中一首以叙写景物为主的属于“造境”的作品，现在我们就先把这首词抄录在下面一看：

鹧鸪天

阁道风飘五丈旗，层楼突兀与云齐。空余明月连钱列，不照红葩倒井披。频摸索，且攀跻，千门万户是耶非？人间总是堪疑处，唯有兹疑不可疑。

本来，我们在前文论及王国维《人间词话》中之“造境”与“写境”之说时，已曾引述过王氏的话，说“二者颇难分别”，盖以“大诗人所造之境必合乎自然，所写之境亦必邻于理想故也”。因此我在评说王氏之《蝶恋花》（窈窕燕姬）一首词时，就曾提出说我以前曾以为此词可能是属于“造境”之作，其后因见到了萧艾先生的有关此词的一则“本事”之说，于是才将之定为“写境”之作。然而现在我们所要评说的这首《鹧鸪天》词，我却敢断定其必为“造境”之作无疑。我之所以敢断定其必为“造境”之作的缘故，当然主要由于其开端所写的景物之奇突不类眼前之所实有，然而王氏却也曾说过“所造之境必合乎自然”的话，可见虽属虚构之“造境”，但作者在想象出此一景象之时也必应有其想象之依据。那么王氏所写的这些奇突之景物，其想象之依据又究竟何在呢？关于这首词，一般读者多以为其隐晦难解，那就因为其所写之景象过于奇突，使人不知其究竟何指的缘故。但我们若能探寻得这些形象的出处来源，再结合王氏之思想感情的一般状态来看，我们就会发现其意旨之所在了。

先看这首词的开端二句：“阁道风飘五丈旗，层楼突兀与云齐。”此二句所写之景象不仅极为雄壮宏伟，且极为突兀飞扬，使人读之自觉有一种震慑而且吸引人的力量。如果从这首词下面所写的“频摸索，且攀跻”二句来看，则此开端二句所写的震慑而且吸引人的景象，固当原为诗人所“摸索攀跻”以追寻的一种境界。而此种境界就王国维言之，则其所追寻者乃往往为一理想中之境界而并非现实中之境界。举例而言，即如其在《蝶恋花》（忆挂孤帆东海畔）一首词中，所写的对于“海上神山”的追寻；在《浣溪沙》（山寺

微茫背夕曛）一首词中，所写的想要“窥皓月”而“试上高峰”的努力，便都表现了一种对理想中的境界的追寻和向往。这一类词中所写的意境，一般说来在王词中大多是属于象喻性的“造境”之作。“忆挂孤帆”一首所写的“海上神山”的景象，其所依据者自然乃是大家所熟知的渤海中有三神山的神话传说（见于《汉书·郊祀志》及《拾遗记》）。至于“山寺微茫”一首，所写的“山寺”、“高峰”诸形象，则并无特殊的出处。因此遂有人以为此词所写者原是实景，而并非造境。不过，若据此词下半首所写的“偶开天眼觑红尘”及“可怜身是眼中人”等充满哲理思想的词句来看，则私意以为这些景象似乎也仍是所谓“造境”，固正如王氏所云，乃是“大诗人所造之境必合乎自然”，且“其材料必求之于自然，而其构造亦必从自然之法则”的一个很好的例证而已。至于这一首词中所写的“阁道”与“五丈旗”诸景象，则一方面既非如“海上神山”之为人所熟知，另一方面则也不似“山寺微茫”之有合于自然。如果从这一点差别来看，则私意以为这一首词中之以不为人所熟知习见之景象来写对某种境界的追寻，实在应该是较之另二首更为有心用意的一首托喻之作。

从这首词开端一句所写的景象来看，其想象中之“造境”的依据盖原出于《史记·秦始皇本纪》中对于阿房宫之描绘。据《史记》所载，谓“前殿阿房，东西五百步，南北五十步，上可以坐万人，下可以建五丈旗”。此固当为人世之宫殿中的一所绝大之建筑，所以当王国维想要为其想象中所追寻的境界觅取一个最为崇高宏伟的建筑之形象时，乃选择了《史记》中所描述的“阿房”之宫以为依据，这自然可以看做是王氏选用此一形象在此一首词中的第一个作用之所在。但其作用却还不仅只是如此而已，原来此词首句开端的“阁道”二字，除了写“阿房”之建筑的崇高宏伟以外，同时还可以经由此二字所牵涉到的构建规模，而引发出更深一层的联想和托意。盖据《史记》之记叙，曾谓“阿房”之建筑乃是“周驰为阁道，自殿下直抵南山，表南山之巅以为阙，为复道自阿房渡渭，属之咸阳”。而此一建筑规模之取意，则是为了“以象天极，阁道绝汉，抵营室也”。由此可知此一建筑所设计的规模形势，原来还更有与天文有关的另一层象喻之深意。先说“阁道”，此一词语之所指，就“阿房”之建造而言，自然乃是指空中之复道，谓此一复道可以从阿房经过渭水而与咸阳相连属。至于“以象天极”云云，则原来乃是指此一建造在天文方面的象喻。盖以根据《史记·天官书》中所载对于“天极”的描述来看，其所谓“阁道”者，乃是“天极紫宫”之“后六星绝汉抵营室者曰阁道”。据张守节《正义》之解释，谓“汉，天河也，直度曰绝，抵，至也，营室七星，天子之宫。”可见阿房之“阁道”的建造，乃正像天极之紫宫。至于阁道之经过渭水与咸阳之宫殿相连属，则亦正像天极紫宫后六星之直渡天河与天子之宫相连接。而所谓“天子之宫”，就天文星象言之，则固当为天帝之所居。由此遂使得我们得以窥见了王氏此词之所以选用了“阁道风飘五丈旗”之景象，以象喻其所追寻之境界的更深一层的含义。盖以如果只泛言一高远之境界，如其《浣溪沙》词所写的“山寺微茫”与“试上高峰”，则其所象喻者乃亦不过仅只为一高远之理想而已。然而此词中开端的“阁道”一句，则以其所写之景象既出于特殊之事典，因而遂亦由此一特殊之事典，而使得此一景象有了一种更为丰富的联想的可能性。盖以“阁道”在事典中既被喻示为可以通达天帝之居的一条通道，于是王氏在此词中所叙写的“摸索攀跻”遂亦都有了向天帝之居去追寻探索的意味。而向天帝之所居去追寻探索，就王氏之性格言之，则可以象喻为他想要对人生求得一个终极之解答的向往和追寻。这种解说的联想，我们不仅可以从西方接受美学家伊塞尔在其《阅读活动——一个美学反应的理论》（*The Act of Reading*：*A Theory of Aesthetic Response*）一书中所提出的文本中之可能的潜力之说，为“阁道”一形象之多层可能的喻意找到理论方面的依据；而且我们也可以从王国维自己的作品中，为这种解说的联想找到不少实例的证明。即如我们在前文已曾提出说王氏在其写作小词的一个阶段中，也曾同时“写有《论性》、《释理》、《原命》诸文，思欲对人生与人性之问题有所究诘”，而且王氏在其《静安文集续编》的《自序》一文中，也曾经自己说过“体素羸弱，性复忧郁，人生之问题日往复于吾前”的话。而这种要想对人生问题求得一个终极之解答的探索，在王氏词中遂往往表现为一种欲与上天之精神相往来的意境，即如其《踏莎行》词之“绝顶无云”一首，便曾写有“我来此地闻天语”之句，又如其《鹧鸪

天》之“列炬归来酒未醒”一首，也曾写有“更堪此夜西楼梦，摘得星辰满袖行”之句。凡此种种，当然都是可证明王氏词中所写的高远之意象，不仅可以象喻为一种高远之理想，而且还隐含有一种要向上天去探索人生终极之问题的“天问”式的究诘。只不过在其他各词中，王氏所选用的意象都较为习见自然，这一首词中所选用的意象则较为突兀而不习见，而且还在其所取材的《史记》之《秦始皇本纪》及《天官书》中隐含了更为深入一层的含意。因此我们只从这一首词的第一句，实在就已经可以判断出这首词在王氏之词作中，应该乃是一首较之他词更为有心托意的“造境”之作了。

这首词既然从一开始就是以假想中之“造境”所写的托意之作，因此以下各句所写景象，遂亦莫不为其假想中之种种“造境”，至于这些假想中之景象的依据，则全为王氏平日自书本中所得之形象。只不过这些形象有的虽颇为读者所习知，有的则不大为读者所习知而已。先说“层楼突兀与云齐”一句，此句之形象盖出于《古诗十九首》中“西北有高楼，上与浮云齐”两句诗，此固为一般人之所共知，只不过王氏却将“高楼”改成了“层楼”，而又加上了“突兀”二字的形容。像这种用古人之诗句而稍加改易的情况，王国维在其《人间词话》中，也曾对之有所论说。我们在前文论及“王国维境界说的三层义界”一节中，就曾提到王氏在《人间词话》中所说的“借古人之境界为我之境界”的一段话，而且还曾举出周邦彦及白仁甫二人在词曲中皆曾分别引用了贾岛之诗句的例证，足可见借用古人之诗句原为王氏理论中之所许，只不过要“自有境界”而已。王氏在此一句词中既曾变古诗中之“高楼”为“层楼”，又加上了“突兀”二字，于是此一句词因而也就有了不同于古诗的另一番境界。如果将两者加以比较来看，则“高楼”之意象予人之感受较为单纯，除去一份高寒之感外，并不杂有其他之暗示；而“层楼”之意象予人之感受则较为繁复，除去崇高之感以外，还伴随有一种繁富壮丽的联想，再加之以“突兀”二字，于是遂更增加了一种令人目眩心慑的气势。而且以此一句承接在首句的“阁道风飘五丈旗”七个字之下，两相映衬，于是遂使得此复道层楼之景象更加显得宏伟而且壮丽，何况“风飘五丈旗”之形象又表现得如此生动飞扬。笔力之充沛饱满，竟把假想中千年前秦皇之阿房宫殿写得如在目前，乃大似杜甫写“昆明池水”之“汉时功”，真觉其“旌旗在眼中”矣。

而下面又继之以“空余明月连钱列，不照红葩倒井披”二句，遂使得此一复道层楼之崇高宏伟的景象，蓦然又增加了一份光怪而且迷离的气氛。至于这两句词中之景象，其假想中之依据则仍是王氏之书本上的知识。上一句的“空余明月连钱列”的形象，出于班固《西都赋》中对昭阳宫殿之描述铺陈，有“隋侯明月，错落其间，金钭衔璧，是为列钱”之句。《昭明文选》李善注，于“隋侯”一词曾引《淮南子》高诱注云：“隋侯见大蛇伤断，以药敷而涂之。后蛇于夜中衔大珠以报”，因谓“隋侯之珠，盖明月珠也”。又引许慎《淮南子注》云：“夜光之珠，有似明月，故曰明月也。”至于“金钭”一句，则李善曾引《汉书·孝成赵皇后传》对昭阳宫之描述，有“壁带往往为黄金钭”之记载。据颜师古注云：“壁带，壁之横木露出如带者也，于壁带之中往往以金为钭。”晋灼曰：“以金环饰之也。”由此可知所谓“金钭衔璧，是为列钱”者，盖指壁带上金环所衔之圆璧垂悬如列钱也。若就王氏此词言之，则其开端一句之“阁道”既然有指向通达天帝之居的暗示，则此一句所写的“明月连钱列”自然指的应该是天帝之宫中隋珠连璧的光华富丽的装饰了。至于下一句的“红葩倒井披”之形象，则出于张衡之《西京赋》写未央宫前殿龙首之盛，有“蒂倒茄于藻井，披红葩之狎猎”之句，薛综注云：“茄，藕茎也，以其茎倒植于藻井，其华下向反披。狎猎，重接貌。藻井，当栋中交方木为之，如井干也。”此二句盖写宫殿的藻井之上（也就是天花板上）有倒垂之莲茎，其莲华之红葩乃反披而下垂，有狎猎重接之盛（按：左思《魏都赋》亦有“绮井列疏以悬蒂，华莲重葩而倒披”之句，盖袭用张衡《西京赋》之句，李周翰注云：“井中皆尽莲花，自下见上，故曰倒披”，可供参考。不过王氏此词自阿房起兴，定当用与咸阳相近的西京之典，不可以魏都为说也）。总之此句之形象本来乃是写宫殿之华彩美盛，而王氏用之于这一首词中则是借用《西都》与《西京》两赋所写之形象以喻写其理想中所追寻的天帝之居的美盛。这可以说是第一层用意。而更可注意的则是王氏在这两句所写的美盛的形象之间，原来还曾

经用了“空余”和“不照”两个述语。这两个述语实在有极为重要的作用。“空余”是徒然留存着的意思，其所表现的是面对所留存之仅有的残余而兴起的一种不能全有的憾恨，因此下句乃直承以“不照”二字，正面写出其对于所期望者终于未能寻见的失望和落空的悲哀。关于王国维这种追求理想的执著精神，早在我所写的《王国维及其文学批评》一书中，于论及王氏之追求理想之性格时，我就曾举引过王氏的不少论著以说明其平生鄙弃功利，唯以追求真理为目的之性格，且曾加以结论说“他所禀赋的一种‘耑耑焉力索宇宙之真理而再现之’的属于天才的追求理想、殉身理想的天性，是无法改变的”。而这种追寻又始终无法满足，因此在王氏的一些小词中乃经常表现有一种追寻而终于未得的悲哀和憾恨。即如我们在前面所曾提到的他的《蝶恋花》（忆挂孤帆东海畔）一首小词，他对于“海上神山”的追求，最后所落得的就正是“金阙荒凉瑶草短”的痛苦和失望。而另外的《浣溪沙》（山寺微茫背夕曛）一首小词，他的“试上高峰窥皓月”的努力，最后所落得的也正是“可怜身是眼中人”的无可奈何的憾恨。但尽管如此，都似乎又有一种力量常使他对这种理想之追寻始终难以弃置，那就因为在诗人之心目中总是常存有一种理想之灵光的闪烁，所以纵然终于未能照见“红葩倒井披”的美丽的象喻生命之终极意义的花朵，却仿佛依然存留有“明月连钱列”的光影的闪现。此种情况盖亦正如阮籍在其“西方有佳人”一首《咏怀》诗中之所写，虽然在“飘摇恍忽中”似乎也曾经见到了一位“流眄顾我傍”的“佳人”，然而却终于未能真正结识，于是自然就落得“悦怿未交接，晤言用感伤”了。

以上是这一首词的上半阕，王氏盖以假想之造境写其对于一种理想之境界的追寻与失落，而全以古书中之意象表出之，既有飞扬突兀之奇，又有光彩迷离之致，既真切，又古雅。这自然是王词中之极值得注意的一首属于“造境”的词。

紧接着上半阕遂开始正面叙写其追寻不得的困惑。“频摸索，且攀跻”二句，既着一“频”字，又着一“且”字，盖极写对此种追寻之难以放弃而又无可奈何之感。至于“千门万户”一句，则承接上半阕所写的宫殿之形象，而用《史记·武帝本纪》中叙写建章宫的“千门万户”之语，来喻写追寻中的困惑与迷失。更用“是耶非”三字，表现了一种似有所见而又终于未见的迷离恍惚。而此三字也同样有一个古书的出处，他所用的乃是汉武帝《李夫人歌》的“是耶非耶？立而望之，翩何姗姗其来迟”一诗中的句子。于是在宫殿的摸索追寻中，乃又出现了一个对美人之期待的联想，这种联想虽未必存在于作者王氏的意识之中，然而却由于此“是耶非”三字之出处的诗篇的联想，使得这句词有了这种联想的潜能。更何况对美人之期待与对理想之追寻，二者原可以互相生发，互相借喻，我们虽不必如此解释，但这种联想的潜能，却无疑地也是足以增加此词的意蕴之丰美的一个因素。至于结尾的“人间总是堪疑处，惟有兹疑不可疑”，则是写其所追求者既终于未得，其所困惑者也终于未解。而这种心态乃正为王氏所经常表现的一种心态。近年来西方文学批评中有所谓意识批评（criticism of consciousness）一派，曾提出了在作品中可以寻见作者之基本意识形态（patterns of consciousness）之说。这首《鹧鸪天》词大概可以说是王氏词作中，以假想之造境表现其基本之意识形态的一篇代表作了。不过因为这一首词中所叙写之景象既极为突兀生疏，一般读者读之，多不知其究竟何指。美国一位邦奈尔女士（Joey Bonner）竟以珍妃死于井中之故实说“红葩倒井”一句，实不可从（见其所著*Wang Kuo-wei*：*An Intellectual Biography*，Harvard University Press，1986）。而这也就是本文之所以特为选取了这一首难解的词作为例证，而且要对之细加详说的主要缘故。

以上我们对于王国维词的“造境”之作，既然已经举了一首以叙写景象为主的词例，因此下面我们便还要举引一首以叙写情事为主而仍属于“造境”的词例，也略加评说。现在就让我们把这一首词也抄录下来一看：

浣溪沙

本事新词定有无，这般绮语太胡卢，灯前肠断为谁书？

隐几窥君新制作，背灯数妾旧欢娱，区区情事总难符。

在我开始评说这一首词以前，我想先把我之所以选录了这一首词作为评说之例证的原因，略做简单之说明。本来在王氏词例中以叙写情事为主的属于“造境”之作，还有不少其他很好的例证，即如其《虞美人》词的“碧苔深锁长门路”一首，《蝶恋花》词的“莫斗婵娟弓样月”、“昨夜梦中多少恨”、“黯淡灯花开又落”及“百尺朱楼临大道”诸首，就应该都是以叙写情事为主而隐含有幽深丰美之意蕴的造境之作。而且这几首词一向早就被读者所传诵。樊志厚的《人间词乙稿》序也曾经对其中的“百尺朱楼”及“昨夜梦中”诸首大加赞美，谓其“意境两忘，物我一体，高蹈乎八荒之表，而抗心乎千秋之间”。我们如果举引这些王氏的代表作来加以评说，本来原有不少可供发挥之处。但本文既为篇幅及体例所限，对其“写境”与“造境”之作中的以景物为主及以情事为主的词例，都只能各举一首为例证，因此在选择考虑其去取之际，自不免煞费周章。最后我却终于决定选取了所抄录的这一首《浣溪沙》词，对于那些传诵众口的佳作则只好忍痛割爱了。

我之所以做了这样的选择，其原因盖有以下数端。第一是因为其他诸首既已为读者之所熟知，自然不须我更费笔墨来加以评说，此其一；第二是因为其他各首之为“造境”的象喻之作，多属一望可知，而这一首《浣溪沙》词则自其表面所叙写的情事来看，乃大似但写“闺情”的写实之作，然而事实上这首词却含有极为幽微深曲的喻说的意蕴，故而值得加以评说，此其二；第三是因为其他诸词纵然亦有深微之意蕴，然其所蕴涵者乃大多为王氏之作品中较为常见的情意，即如其《虞美人》之“碧苔深锁长门路”一首词末二句所写的“从今不复梦承恩，且自簪花坐赏镜中人”，所表现的乃是虽在孤独谗毁中也依然保有的一份高洁好修的持守，这与他的《蝶恋花》之“莫斗婵娟弓样月”一首词中末二句所写的“镜里朱颜犹未歇，不辞自媚朝和夕”的意境，便大有相近之处。再如其《蝶恋花》之“昨夜梦中多少恨”一首词中所写的“梦里难从，觉后那堪讯”二句所表现的梦中之追寻与醒后之失落的悲哀，则与他的《苏幕遮》之“倦凭阑”一首词中所写的“梦里惊疑，何况醒时际”的意境大有相似之处。又如其“黯淡灯花开又落”一首《蝶恋花》词所写的“但与百花相斗作，君恩妾命原非薄”二句所表现的对于所爱之对象的专一而不计报偿的深挚之情，则也与他的《清平乐》之“斜行淡墨”一首词中所写的“厚薄不关妾命，浅深只问君恩”的意境大有相似之处。更如他的“百尺朱楼临大道”一首《蝶恋花》词所写的“陌上楼头，都向尘中老”二句，所表现的虽然处身在高楼之上，然而也终难逃于向尘中同老的既哀此人世又复自哀的感情，便也与他在《浣溪沙》“山寺微茫背夕曛”一首词中所写的“可怜身是眼中人”的意境大有相似之处。凡此种种，都足以证明王氏这几首名词中之意蕴，虽然也有幽微深婉的极可赏爱之处，然而其意境却大多为王氏词中之所习见，且其性质亦大多同属于有关人生之情思与哲理。然而我们现在所要评说的这一首“本事新词定有无”的《浣溪沙》词，其所蕴涵的却并非王氏词中所习见的有关人生的情思与哲理，而乃是一种关于创作的艺术上的反思和体悟。像这种用小词来写艺术方面的反思和体悟的意境，本已极为罕见，而且王氏更能全以写“闺情”的极自然真切的“写实”之手法表出之，则不仅罕见更属难能。这种开创与成就，自是极可重视的，故乃决定选而说之，此其三。以上既说明了我之所以选取了这首词的种种原因，下面我就将对于这首词尝试一加评说了。

先从这首词表面所写的一层情意来看，则其所写者固原为闺中的一种儿女之情。词内有“君”，有“妾”，“君”是写词的人，“妾”是读词的人。开端一句的“本事新词定有无”是写所谓“妾”的女子在读词时所产生的一种猜测忖度的心理，其意盖谓这首新词中所写的情意究竟到底有没有一段爱情的本事呢？“定有无”之“定”字，就正表现了读词之女子的定欲知其“有无”之真相的一种迫切的心情。而下一句的“这般绮语太胡卢”，则正点明了这一首新词之所以引起此一读词女子之猜测的一些重要的因素，因素之一是为其有“这般绮语”，因素之二则是为其叙写得“太胡卢”。所谓“绮语”者，指的自然是一些温柔缠绵的绮艳的言语，这

自然是引起此读词之女子以为其中有爱情“本事”之猜测的一个重要因素。而“太胡卢”则是谓其所写者却又极为幽微隐约使人难以做真实之确指，这是使得此读词之女子对其中之本事又感到终于疑想难定的又一个重要因素。[(4)]以上二句所写是此一女子由读词而引起的猜想。然而引起此女子之猜想者，原来还不仅是由于词中之“绮语胡卢”而已，其尤足引人猜想者则是出于此女子眼中所见之男子在写词时所表现的一种深挚投注的感情，故乃有第三句之“灯前肠断为谁书”之语。曰“灯前”，是此一男子写词时所处之地；曰“肠断”，是此一男子写词时所有之情。夫深夜灯前固原为引人幽思遐想之时地，而心伤肠断则又为何等深挚恳切之情怀。此所以使人疑想其所写者必有爱情之本事之又一因也。然而却又以其“绮语胡卢”而难以测知其本事之究竟谁指，故乃有“灯前肠断为谁书”之内心之疑问也。

以上前半阕之所写，既都是此一读词之女子对于词中之“绮语胡卢”所引起的疑问，于是后半阕乃接写此一女子欲对词中之本事更做进一步之探寻的努力。换头二句“隐几窥君新制作，背灯数妾旧欢娱”，写此一女子遂凭倚于此写词之男子的书几之侧而窥视其新写成之词作，然后背灯回面而仔细计数其自身与此一男子之间所曾有过的种种旧日欢娱，其意盖在于欲以求证此男子词中之所写是否与女子自身所计数之欢爱之果然相符也。而最后乃发现此词中所写之情事，与其记忆中所细数的旧日之欢娱之终然难以相合，故乃结之曰“区区情事总难符”。“区区”二字在此句中，盖可能有双重之取意：其一，可以为私心所爱之意，如辛延年之《羽林郎》一诗，即曾有“私爱徒区区”之句，可以为证。其二，可以但为琐细纤小之意，此为一般人所习用之意。如此则承上句之“数妾旧欢娱”言之，此所谓“区区情事”，自当指此女子心中所计数之种种私爱中之琐细之情事。而计数之结果，则是“总难符”。于是此词开端所提出的“本事新词定有无”之疑问，乃终于不能求得一现实之情事以印证之矣。

以上是我们从这一首词表面所写的闺中儿女之情事所做出的极简单的解说。观其所使用之词语，曰“本事”，曰“绮语”，曰“灯前肠断”，曰“隐几”，曰“背灯”，曰“君”，曰“妾”，曰“欢娱”，曰“区区”，若此之类，既都表现有一种儿女之情的色彩，加之以其叙写之口吻又极为生动真切，是则此词乃大似果然为一首但写儿女闺情的“写境”之作矣。然而私意却以为此词实为一首“造境”的喻说之作。我之所以做此想者，一则盖因其叙写之口吻虽然亦复生动真切，然而却实在并未表现有任何真正属于现实的爱妒悲喜之情。如果以此词与王氏其他果然写儿女之情的作品相比较，则如其《鹊桥仙》（绣衾初展）一首之写离别后的欢会，《蝶恋花》（阅尽天涯离别苦）一首之写生离之后又面临死别的哀痛，就不仅都有王氏与其妻子莫夫人之生离死别的本事可为印证，而且其全出于主观的叙写之口吻所表现的欢欣与哀悼之情便也都是明白可见的。而这一首《浣溪沙》词，则不仅假托为“妾”之口吻以写出之，而且此所谓“妾”者，在全篇整体的背景中，似乎也已化成为被叙写之情事中的一个客体了。于是此词中所叙写之情事遂亦因而整个化成了一种以情事为主的被叙写的事象，于是遂产生了一种象喻之可能性，此其一。再则这首词中的每一句词似乎都喻说了一种属于创作的体验和情况，这当然绝不可能仅只是出于巧合，而必是出于有心的象喻，此其二。因此下面我就将要把我个人所见到的这首词中的一些象喻的意思，也略加说明。

先说第一句“本事新词定有无”，所谓“本事”，在中国传统诗词中一般大概有广狭二义：广义的“本事”可以指任何作品凡其中内容之有真实事件可指者，皆可谓之为有“本事”；至于狭义的“本事”，则一般多指作品中涉及有关于男女之爱情事件者，则谓之为有“本事”。此词之所谓“本事”，自当是指狭义的爱情事件为言，而谈到爱情事件，则往往最易引起读者探寻的兴趣。可是在中国的旧道德传统中，爱情又往往被人认为是一种极不正当的事件，于是在这种观念中，遂形成了两种情况。一方面是读者对于爱情事件的探寻，既往往怀有极强烈的兴趣，而另一方面则作者对于此种爱情之猜测，又极力想做出并无其事的表白。这两种情况本已相当复杂，而使这种情况更加复杂起来的，则是中国的诗歌又有着一个以爱情为托喻的悠久的传

统。于是一切芳菲悱恻的诗篇，遂同时都可以给读者以爱情及托喻的双重联想，于是对于其中“本事”的是非有无当然也就极易引起人们的争议。如何解决这些争议，这在中国诗歌的研讨中本已形成为一项重大的课题。而王氏此词的开端一句，却以“本事新词定有无”短短的七个字，就扼要地掌握了有关诗歌之创作和评说的如此重大的一个问题，这种统摄一切的识见和这种精妙的表现手法都是不凡的。不过王氏所想要表述的却还不仅是一个文学上的泛泛的问题而已，他所要表述的实在更特别指向了一种词的特质，所以他便不仅在首句提出了“新词”两个字，而且更在下一句的“这般绮语太胡卢”中，以外表的写实之语，描述了词在文学艺术方面的一种特质，而这种描述则与王氏在《人间词话》中所提出的说词之理论正相吻合。王氏曾谓“词之为体，要眇宜修”，所以如果把词与诗相比较，则词当然比诗更多“绮语”。王氏又曾谓“诗之境阔，词之言长”，还曾谓“词之雅郑，在神不在貌”。可见诗中之意境虽然可以较词更为开阔博大，但每为显意识中可以指说之情事，而词之特质则更在其能予人以一种意在言外的长远而丰富的联想，故其妙处所在，也就更难于像诗一样从外貌所写之情事做切实之指说，因此自然就不免形成为“这般绮语太胡卢”的一种特质了。

以上还不过是但就词之特质言之而已，若再就词之作者言之，则词之写作与诗之写作原来也有一个极大的分别，那就是诗人在写诗时往往都在显意识中明白地有一种言志之用心，因此诗歌之内容乃往往有一个鲜明的主题，可以为读者所察见。词人在写词时则往往只是为一个曲调填写歌辞，即使后世之词已经不再真正地付诸演唱，但写词之人在写作小词时也往往仍是但以写伤春怨别之词为主，并不在词中明白地表达言志之心意。因此词之写作，就作者言之也同样不免于有一种“绮语胡卢”之致。只不过词人之写词，虽在显意识中往往并没有明白的言志之用心，可是在写作过程中却又往往会不知不觉地把自己内心中最深隐幽微的一份情感之本质投注流露于其中，是以就其隐意识中的深挚之情言之，自然亦可以有断肠之痛，然而若就其显意识言之，却并不一定可以在理性上做出确切的说明。而此词之“灯前肠断为谁书”一句，就恰好极为委曲而贴切地传述了这一份虽然断肠也难以明白言说的深隐的情思。这正是只有在词之写作中才能体会到的一种感受。

至于下半阕的“隐几窥君新制作，背灯数妾旧欢娱，区区情事总难符”三句，则就其表面所写的现实情事来看，其所谓“君”与“妾”，固分明为一男子与一女子，一为写词之人，一为读词之人，当然应该是两个人。然而若就其更深一层的象喻来看，则此两人实在乃是作者一个人的双重化身。如我们在前面论及“王词意境之特色”一节中所言，王氏在其词论中，原曾提出过“观物”与“观我”之说，我当时对此曾加以解释，说“若把景物作为对象来加以观察叙写，则是一种‘观物’之作”；若把自己之“情意”，“作为对象来观察叙写，便是一种‘观我’之作”。可见能写者固然是我，能观者也依然是我。而且此能观的我还不仅只是能观其自我之情意而已，同时还更能对其写作之自我也取一种能出乎其外而观之的态度。因此这首词中所写的“君”与“妾”表面虽是二人，然而却实系一人，写词之“君”是我，窥词之“妾”也是我，还有背灯计数旧欢娱的，也仍然是我。盖以一般作者在写作之际，往往同时也另有一个我在观察和批评。而自我观察和批评的结果，则往往会觉得自己所写的并未能将自己真正所感的加以充分适当的表达。此种情况盖正如陆机在其《文赋》中论及写作时之所言：“每自属文，尤见其情，恒患意不称物，文不逮意。”此正所谓“区区情事总难符”也。何况小词情致之深隐幽微固有更甚于一般其他诗文者，则其“区区”“难符”自亦更有甚于陆机《文赋》之所言者。昔陆机以赋体写为文论，曾为千古之所艳称。今兹王氏乃以一极短小之令词的体式，用象喻之笔写出了含蕴如此丰美的词论，这在词之写作的领域中，自然是一种极可重视的开拓和成就。

## 五　余　论

我们既然已经在前一节中对王国维的四首小词做了相当的评述，现在我们就可以把王氏在词之创作方面的成就，放在中国词之发展的传统以及他自己的词论中，来做一番更为具体的衡量了。

关于中国词之传统及王国维之词论，我在《论传统词学与王国维词论在西方理论之观照中的反思》一文中，已曾做过较详的论述。约言之，则我以为中国词之发展若按其性质与阶段来区别，大约可以试分为歌辞之词、诗化之词及赋化之词三大类别。这三类词虽各有不同之性质，但却同样都具有姿质要眇、意蕴深微的一种诗美。就王国维之词论而言，他所赞赏且据以为论词之标准的，实在可说大多乃是属于第一类的词作，至于第三类之词作，则王氏乃几乎完全不能欣赏。所以他在《人间词话》之开端，于提出了“词以境界为最上，有境界则自成高格，自有名句”之说时，紧接着此一标准以后，他所举出来的代表作品就是“五代北宋之词所以独绝者在此”。因此他在《人间词话》中乃特别对于属于第一类之词的南唐之冯、李及北宋之晏、欧诸家多所赞赏，对于属于第三类之词的南宋之白石、梦窗诸家，则屡有微辞。那就因为王氏所体认到的词之要眇深微之美，乃是属于以自然之感发引起读者自由之联想的一种特质。而这也就正是那些本无言志之用心而却于无意中流露有作者心灵之本质的那些属于第一类歌辞之词的一种主要的特质。另一方面，则属于第三类的赋化之词，既全以思力安排取胜，故其要眇深微之美乃与第一类词的要眇深微之美有了本质上的根本歧异。第一类词的要眇深微之美，主要是在以直接的感发来触引读者丰美之联想，而第三类词的要眇深微之美，主要是在以作者之安排的思力来引起读者对其深情隐意的探索和猜测。王氏对词之欣赏和评说既主要都以词中所传达的感发之本质为依据，因此对于以思力安排取胜的第三类词遂一直不能加以欣赏，这自然可以说是在他自己的评词观念下，所造成的必然的结果。然而值得注意的则是，王氏自己的创作实践与他自己所标举的词论之间，却发生了一种微妙的偏差。那就是他在创作时虽然是向着第一类词的标准去努力，而且自表面看来其小令之形式和某些以美女爱情为主的内容也与第一类词大有相似之处，然而其真正的性质却不仅偏离了第一类之词，而且有着向第三类词去转化的现象。下面我们就将要对王词的这种偏离转化之现象，略加讨论和说明。

说到王氏在词之创作方面与其理论方面所表现出的微妙的偏差，我以为造成此种偏差的一个最基本的重要原因，就是王氏对词之创作多不免是有心用意为之。而所谓“有心用意”，则又可分为以下几个方面来加以说明：其一是由于王氏写词之时代既已与五代北宋之时代有了极大的不同。在五代北宋之时，词只是在歌筵酒席间供人歌唱的曲子，而在王氏之时代，则词已经成为了与诗相同的言志抒情的另一种文学形式，这自然是使得王氏在写词时不免于有心用意为之，因而遂使其自己所写之词与他所赞赏的第一类词之间产生了微妙之偏差的第一个因素。其次则由于五代北宋之作者在为乐曲填写歌辞时，本无任何评词之理论横亘于心中，而王氏则在创作的同时，也从事于词之批评理论的研究，他既然在理论的研究中，发现了词之佳者是要有一种“要眇宜修”之特美和一种“在神不在貌”的“言长”之意蕴（也就是本文前面所提出的“境界”之第三层义界），因此当他自己从事于创作之时，遂不免要对这种特美和意蕴做有心之追求，而即此有心追求之一念，遂使得他的追求的努力与他所追求的目标之间，有了南辕北辙的歧异。这自然是使得王氏所写之词与他所赞赏的第一类词之间，产生了微妙之偏差的另一个因素。其三则王氏本是一个耽于深思哲想的学人，即如他在《静安文集续编》的两篇自序中之所言，他原是由于“疲于哲学有日矣”以后，才“渐由哲学而移于文学，而欲于其中求直接之慰藉”，而其研究哲学则是由于“人生之问题日往复于吾前”，因此在王氏之词中乃处处充满了一种对人生哲理的反常和深思，这自然是使得他自己所写的词与他自己所赞赏的第一类词之间，产生了微妙之偏差的又一个重要因素。综合以上三点因素来看，王氏自作之词与其所赞赏的第一类词之间的偏差，主要即是由于一切皆不免有心用意为之，而“有心”之思力与安排则固正为第三类词之特质。是则就此一点而言，王氏遂与其所不能赏爱的第三类词反而有了相近之处了。然而事实上则王氏之词与第三类之词虽然同不免于有心用意为之，但二者间却又有着极大的差别。其一就形式而言，第三

类词之作者大多仅是以思力及安排用之于长调之写作；至于短小之令词则一般仍沿用五代北宋以来的自然婉约之风格。而王氏则是以思力及安排用之于小令之写作，而令词之性质与长调之性质既有所不同，其用思力与安排之方式当然就也有了不同。长调之思力与安排多用之于叙写之手法，而王氏则专用以求用意之深刻，因之其艺术风格当然就也有了很大的不同，这是王氏与第三类词之第一点差别。其次就内容而言，第三类词之作者大多是以思力之安排来叙写现实中之政治伦理甚或爱情方面的某些实有之情事，而王氏则是以思力之安排借用一些具体的物象或事象来喻写其内心中的某种抽象之哲思。故其以思力安排而为词虽同，然而其所喻写之内容与其所以喻写之方式则并不相同，这是王氏之词与第三类词之又一点分别。

从以上的分析看来，王氏之词与第一类及第三类之词，既然都有着相似而实不同的差别，那么王氏之词与第二类词之间的关系又如何呢？关于第二类词之特质，我在《传统词学》一文中，也已曾有所论述，我以为第二类的诗化之词既然已有了明白的言志抒情之用心，因此其最易产生的一个流弊，实在就是在诗化以后失去了词所具有的那种要眇深微之特美。故而此类词之佳者，乃必须要求作者在情志的本身方面先就具有一种曲折深微之性质，而且还须能将此种本质与词之艺术形式做出完美的结合，如此方能在明白言志的作品中，也仍能保有词之要眇深微的一种特美。此类词自当以北宋之苏轼及南宋之辛弃疾二家为代表。如果以王氏之词与此一类词相比较，我们就会发现王氏在具有明白的抒情言志之用心的一点，虽然与此一类词有相近之处，然而二者在本质及表现方式两方面，却实在都有着极大的差别。先就本质方面而言，则苏、辛二家词之胸襟志意，其开阖变化之处，自非王氏所能及，因此苏、辛二家词尽管在直抒情志的作品中，也往往仍能具有一种要眇深微之意致；而王氏之词如用直叙则不免令人有过于单调直接之感，但王氏之哲思的深至之处，则也非苏、辛二家之所有，此其差别之一。再就表现方式而言，则苏、辛二家词之遣字谋篇甚至用典使事往往皆能举重若轻，有一片神行的自然之致；而王氏则常不免以有心安排之托喻为之，且令人有殚思竭智之感，此其差别之二。是则王氏之词与第二类词乃亦有相似而实不同者在矣。

经过了以上的比较，对于王氏之词，我们自然已经不难在中国之“词”的这种文类的大结构中，为之找到一个适当的位置。总之，王氏之词在我国“词”之传统中，固无愧于是一位既有继承和融会，又有转化和开拓的重要作者，而且他的哲思之内容与他的带有理论之反思的写作方式，更充分显示了中国词之发展，在当日接受了西方思潮之影响以后的一种新的意境和趋向。这种划时代的开拓和成就当然是极可重视的。而对于这一类词，我们自然也就不能仅以旧传统的评赏方式，对之做但凭直感的概念式的评说；而应该要用一种既综合有张惠言及王国维两家评词之理论，同时既重视感发之联想，也重视语码之推寻，且应采用西方精密的思辨方式对之做一种多角度多方面的，既有感性也有知性的评赏，如此才能对之做出较为正确和深入的理解和评说，本文对王氏这四首小词的讨论，可以说就是对于这种评说方式所做的一点粗浅的尝试。

本来写完上面一节，本文已可告一结束，但我却觉得还有一些话应在此略加说明的，那就是对王词中的一些缺点应如何看待的问题。以前台湾大学的冯承基先生在其所写的《闲话王静安词》一文中，曾经对王词提出过以下几项缺点：其一是王词往往模拟古人词语，对此一缺点冯氏曾举王词为例，谓其《蝶恋花》词之“郎似朝阳，妾似倾阳藿”二句，拟自王士祯之“郎似桐花，妾似桐花凤”；其《点绛唇》词之“湿萤光大，一一风前堕”二句，拟自周邦彦之“水面清圆、一一风荷举”云云，以为“读静安此类词，时时见古人面目。如入委托商行，虽觉琳琅满目，率非自家语也”。其二是王词之句法语意多有重复之处，对此一缺点冯氏也曾举王词为例，谓其词句如“人间相媚争如许”、“人间何地着疏狂”、“人间夜色还如许”、“人间夜色尚苍苍”等，“屡用‘人间’，并在落句殊少变化”。又谓其“人间须信思量错”、“人间总被思量误”等句，则“并意义亦从同矣”。其三是王词叙写之方式“往往于收束处取一二典故字面略事腾挪，或掉转一笔，或翻进一

步。意欲令收处有力量、韵味，遂成公式”。对此一缺点，冯氏亦曾举王词为例，谓其词句如“已恨平芜随雁远，暝烟更界平芜断”与“已恨年华留不住，争知恨里年华去”，及“到得蓬莱，又值蓬莱浅”与“见说他生，又恐他生误”诸句，皆“用同一手法，几成套数”。除此三项缺点外，冯氏更曾归纳王词之所以有此诸缺点之基本原因，谓“其病在刻意为之，类贾岛吟诗未免落小家样”，又评王词不工长调，谓“亦尊小令之说有以自误，故王词一涉中长调便不能精神贯注一气呵成”。冯氏的这些批评，我以为都极能切中王词之弊（冯文见于台湾《大陆杂志》第二九卷第七期）。

对于王词的这些缺点，私意以为亦自有其所以形成之种种因素。先就其第一点模拟古人词语的一项缺点来看，在本文第二节中论及王氏词论中“借古人之境界为我之境界”一则词话时，我们已曾述及王氏对于模拟古人词语的看法，乃是必须“自有境界”。若依此一观点而言，则王词虽多模拟古人词语，但却实在是“自有境界”的。我想这很可能就是王氏之所以往往公开拟用古人词句而丝毫不加回避的一个主要的因素，此其一。若再就其第二与第三两项缺点而言，则王词中句法语意之多有重复，以及其叙写方式之往往使用同一手法的这两种现象，我们或者可以引用西方近代意识批评之说来对之略加说明。我在《传统词说》一文中之“从西方文论看中国词学”一节内。曾经提到过此一派批评理论中的“意识形态”（patterns of consciousness）之说，他们认为在很多伟大的作者的作品中，都可以寻找出其心灵意识的一种基本形态。王词中句法语意之时有重复，以及其叙写方式之往往用同一手法，实在也可以视为正是王氏心灵意识之基形的一种表现。美国威斯康辛大学的周策纵先生，在其《论王国维人间词》（香港万有图书公司1972年版）一书中，就曾对王词中屡用“人间”二字之次数加以整理归纳，谓其共有三十八次之多，且既以“人间”名其词集，又以“人间”名其词话。于是周氏最后遂对此一现象加以解释，以为此正说明王氏之思想感情乃是“展转以‘人间’与‘人生’为念，而不能自已”。周氏当时虽未引用意识批评之理论，但其对王词中重复使用“人间”二字所做的以王氏之思想感情为主的解说，却实在与此一派理论中之“意识形态”之说，颇有暗合之处。这种理论实在可以作为王词中之句法、语意及叙写手法之往往不免重复的一个最好的说明。至于冯氏批评王词之病在“刻意”为之，则我们在前文中将王词与第一类词做比较时，已曾对王氏之有心用意的写作态度，做过相当的论析，兹不复赘。再就王氏之不善于中长调之词的缺点言之，则盖由于长调之写作必须具备两项基本条件：第一须有丰富之内容以供长调之铺展。第二须有铺排之手法以驱使内容之材料，使之不落于浅率平直之诮。而就王氏之思想感情言之，则是深刻有余而博大不足。故在内容方面其可供长调之铺展者本已有所不足，何况王氏论词又独尊小令，对于以铺排勾勒取胜的如南宋人之长调的词，一直不能欣赏，故而乃欲以写小令之笔法来写长调。这就无怪乎王氏词中其长调之数量及品质皆大不及其小令之作了。

我在多年前所写的《说静安词〈浣溪沙〉一首》一文中，曾经总评王词说：“静安先生词数量极少……而其取径复既深且狭。以视清真、稼轩，则周、辛二公隐然词国中之廊庙重臣，而静安先生则但为一岩穴间幽居之子耳。”盖王氏之词乃多以思力之安排写其内心之深思哲想，此其所以成其为深。而其所写之内容与用以写作之方式则较为单调而缺少变化，此又遂以成其为狭。而且其词作往往因为用思过深，遂不免减少了生动之意趣。这些缺点，我们自然也是不必为贤者讳的。不过我们对于一位作者的衡量，除了要对其个别之作品与个人之成就做出正确的判断以外，还应该更将此个人之成就放在一种文类之演进的大结构中，做一种整体性的衡量。如此我们就可以清楚地看到，王氏之词就其个人之成就而言，虽不免有过于深狭之病，但若就词这种文类的整体演进而言，则王氏之以思力来安排喻象以表现抽象之哲思的写作方式，确实是为小词开拓出了一种极新之意境。如果延拟着我们对词之演进所提出的歌辞之词、诗化之词、赋化之词而言，则王氏所开拓的词境，或者可以称之为一种“哲化”之词。这种超越于现实情事以外，经由深思默想而将一种人生哲理转为意象化的写作方式，对于旧传统而言，无疑地乃是一种跃进和突破。这种开拓对于后世之词人而言，本来应该大有可供发挥的余地，只是由于五四以来的白话文与白话诗之兴起，使王

氏所开拓出来的词境，未能得到应有的发扬与继承，然而王氏自身所完成如此精微深美的哲化意境，这种开拓的眼光与成就，则是永远值得我们尊敬的。

---

(1) 此说深受叔本华哲学之影响，请参看拙著《王国维及其文学批评》一书中之分析。
(2) 本文对王氏境界说之介绍颇为简略，请参看拙著《王国维及其文学批评》与《中国词学的现代观》诸书。
(3) 《王静安先生手校手批书目跋文》，《国学论丛》一卷三号。
(4) 此句在《观堂集林·缀林》所载之《长短句》中，原作“斜行小草字模糊”，则但写其书法字迹之模糊，与上句之所谓“本事”无关。本文所据乃陈乃文辑本之《静安词》，与上句正相承应，于义较胜，故从之。

# 记南开大学图书馆所藏手抄稿本《迦陵词》

我自1979年第一次来南开讲学，陆续至于今日，前后已有将近二十年之久了，作为一个教研工作者，当然免不了常要查阅一些书籍。记得当我第一次回国讲学时，因为“文革”才结束不久，我担心国内查书不方便，所以曾随身带了满满一大箱的书籍，幸而那时航空公司的规定，只限行李件数，而不限重量，所以才使我能将书籍顺利带回。及至我到了南开后，才知道一些教学用的基本参考书，校图书馆中还是都有的。只不过如果要做研究，找起资料来就不及国外方便了，但就另一方面来说，则南大善本藏书中有些珍本古籍，却也是国外难得见到的。而其中给我印象最深的一部书，则是手抄稿本的《迦陵词》全集。迦陵是清代名词人陈维崧的别号，陈氏字其年，号迦陵，江苏宜兴人。父贞慧，为明末四公子之一，明亡，隐居不仕。维崧少年颖异，补博士弟子员，而乡试不利，更兼家道中落，遂漫游南北，才名重一时。康熙十八年（1679）召试鸿词科，授翰林院检讨。时陈氏年已五十五岁，三年后卒于京师。维崧工骈体文，世称所作为陈检讨四六。词名尤著。其早年所作题名《乌丝词》，收词二百六十六阙，曾编入孙默所辑之《十五家词》。维崧逝世后，其四弟宗石于康熙二十九年（1690）为之刻印《迦陵词全集》，集中共收小令一百十一调，词三百九十阙，中调一百十二调，词二百九十五阙，长调一百九十三调，词九百四十四阙，合计共得词一千六百二十九阙，共用四百一十六调，数量之多，为古今词人之最（而据陈氏于逝世前八年所写的《与王阮亭先生书》中所自述云：“《乌丝》而外，尚计有二千余首。”则其全部作品当有二千数百首之多）。

我之认识陈维崧的词名，是早在我的少年时代。我生长于北京的一个旧传统的家庭，早年未入小学，只在家中读书，并从伯父猾卿翁诵读唐诗，伯父习知一些清代诗人词人的掌故，有一次伯父和我谈起了陈维崧的词，并谈到了他的别号迦陵，又谈到了清代的另一位词人郭麐，说郭麐的别号是频伽。陈维崧生于明天启五年（1625），卒于清康熙二十一年（1682）；郭麐生于清乾隆三十二年（1767），卒于清道光十一年（1831），他们两人当然绝不相识，但他们两人的别号合起来“迦陵频伽”四个字却恰好是佛经中一种鸟的名字。据《正法念经》云：“山谷旷野，多有迦陵频伽，出妙声音，若天若人，紧那罗等无能及者。”（按：紧那罗为佛经中主歌唱之神）郭麐之生晚于陈维崧有一百四十二年之久，郭氏之以频伽为别号，与陈氏之以迦陵为别号，其间有无任何关系因缘，一时未能确考，不过这两位词人的别号和佛经中有关这种仙鸟的故事，在当时我少年的心灵里则曾留下了深刻的印象。所以其后当我进入了辅仁大学国文系，而我的老师顾随先生拟把我的诗词习作送到报刊中去发表并要我想一个别号做笔名时，我立刻就由我的名字“嘉莹”两字的发音，想到了“迦陵”两个字，虽说我绝然没有与陈迦陵相攀比的用心，而且连师法陈迦陵的念头也未曾存有过，但既然有别号相同的这一点因缘，因此每当我看到了“陈迦陵”或“迦陵词”这些别号或书名时，就终免不了会有一种异常亲切的感觉，何况南大图书馆所藏的这一函书，竟然是康熙年间手抄的《迦陵词》稿本，这自然就无怪乎当我看到这一函书时，特别有一种欣喜兴奋的感觉了。而在欣喜兴奋之余，我就想到了古人所说的一句话，所谓“天下之宝，当与天下共之”，因此我现在愿把我所见到的这一函书的珍贵可喜之特色，简单地写记下来，让天下所有爱好迦陵词和爱好清词的读者们，都知道在南开大学的图书馆中保藏有这样的一函珍书古籍。

这一部珍书古籍，装在一个材质精美的木函中，函封上刻有一行题字云：“先检讨公手书词稿”，下面的署名是“六世从孙实铭谨藏”。全部词稿分为八大册，以八音之名“金、石、丝、竹、匏、土、革、木”为次

第。全书分别各有朱笔、墨笔、蓝笔三色之评点，以及眉批与旁批，且各色评点中又有行书与楷书多种不同之笔迹。原手稿纸色暗黄，是以金镶玉之格式重新衬裱过的。卷首新装裱部分有题签云“迦陵先生手书词稿”，署曰“义州李放敬题”，下有一方小印为“词堪”二字，扉页有题记云“乙丑（按：此乙丑应为一九二五年亦即重新装裱之年）四月十九日词龛小集，踽公二丈携先集见过。与归安朱彊村侍郎、宛平查杏湾观察、遵化李龠厂提学，开州胡愔仲阁丞、番禺黎潞厂参议，顺德温弢庵副宪同观”，署曰“义州李放写记”。新裱之八大册各以蓝色封面装订，贴有黄色虎皮宣纸题签。第一册题云“迦陵先生手书词稿”，署曰“义州李放敬题”；第二册题云“迦陵词”，署曰“蜀中后学李淮敬题”，卷首有序文，署曰“同学友弟蒋平阶大鸿撰”；第三册题云“迦陵词”，署曰“通家后学冒广生敬题”；第四册题云“陈检讨词稿”，署曰“乙丑仲春孝胥”；第五册题云“迦陵检讨手书乌丝词稿”，署曰“踽公仁兄家藏，陈曾寿谨署”；第六册题云“迦陵先生手书词稿”，署曰“乙丑四月归安朱孝臧”；第七册题云“迦陵先生手书词稿”，署曰“乙丑四月胡嗣瑗署”；第八册题云“陈检讨词稿”，署曰“乙丑四月温肃敬题”。各册稿书内首页为目录，以调名为目，每页六行，每行六调，极为整齐。且每一词调下皆分别注明字数。第一册目录列调名十四行另三个，计共有八十七个牌调；第二册目录列调名十八行另三个，计共有一百十一个牌调；第三册目录列调名六行另三个，计共有三十九个牌调；第四册目录列调名十六行另四个，计共有一百个牌调；第五册目录列调名十一行另五个，计共有七十一个牌调；第六册目录列调名三十一行另四个，计共有一百九十个牌调；第七册目录列调名十行另二个，计共有六十二个牌调；第八册目录列调名二十四行另二个，计共有一百四十六个牌调。八册合计共录词牌八百零六调，但其中颇多重复。至于每册所收词调数目之多寡不同，则是因为牌调之字数不同，而每册之厚度相近，所以每册所录之小令多则牌调多，长调多则牌调少。

南大图书馆中除此一册手抄稿本之《迦陵词》以外，还藏有标题为清康熙二十八年（1689）患立堂原刻后印本《湖海楼全集》五十四卷，共十二册，其中的下函五册为《迦陵词全集》共三十卷。在南大图书馆善本藏书室工作的江晓敏女士曾经写过一篇题为《手稿本〈迦陵词〉校读记》的文章，发表于《古籍整理通讯简报》第一六六期。文章中把馆内所藏之《迦陵词》手稿，与此一函康熙患立堂刻本的《迦陵词全集》，做过一番核校的工作。以为手稿本乃是此患立堂本《迦陵词全集》之底本，不过二本所收词之多寡并不尽同，《全集》收词一千六百二十九阕，《稿本》则仅收词一千三百八十六阕，较刻本少二百余阕。但《稿本》中有三首词，则为《全集》所未收，因之为一般读者所未见，江女士曾把此三词录出，计为《渡江云·寒夜登城头吹笛有感作》（孤城一片看）一阕，《琐窗寒·和梁棠村先生寒食悼亡之作》（半叠蛮笺）一阕，及《绛都春·咏鸡冠花》（花冠午寂）一阕。据江女士推测，以为《渡江云》一调原应为一百字，陈氏此词多一字。《绛都春》一调、《词稿》标明为“第二体”，注云“九十八字”，陈氏此词为九十七字，且其中似颇多讹误。江女士以为这大概就是何以此二首未被选刻入患立堂本的缘故。至于《琐窗寒》一调，则《手搞》中钤有“对讫”之印，可能为刻本所漏雕。在读过江女士的文稿后，我又取1982年上海书店所刊印之《清名家词》中的《湖海楼词》与患立堂本《湖海楼全集》中的《迦陵词全集》也做了一次校核。江女士所指出的《稿本》中之《渡江云·寒夜登城头吹笛有感作》一阕，虽未收入患立堂书的《全集》中，但收录在《清名家词》本的《湖海楼词》中了，以之与《稿本》相校，江女士所云《稿本》中此词较《渡江云》原调多一字者，在《名家》集中已有所改正，现在就把这两首词分别抄录在下面一看。

《稿本》之《渡江云》如下：

孤城一片看，千家楼阁，都在雁声中。叹牢落关河，飘零身世，烟水太濛濛。今宵赤壁，想周郎、年少领艨艟。有许多、银涛雪练，相映战旗红。江东、我携长笛，斜倚危栏，作霖林数弄（按：“霖”字应作“霜”字，乃抄稿者之误）。总则把、平生遗恨、诉与长空。一声才入梁州破，天风

下、製入蛟宫。嗟横竹、毋灭没为龙。

《清名家词》本之《渡江云》如下：

孤城横一片，千家楼阁，都在雁声中。关河牢落甚，身世飘零，烟水太濛濛。旧时赤壁周郎少，正领艨艟。有许多、银涛雪练，相映战旗红。江东。我携长笛，斜倚危栏，作霜林数弄。（以下与《稿本》同，故略去不再录）

如果将《名家》本与《稿本》相比较，则《名家》本较《稿本》少一字，自是显然可见的，且《名家》本较合格律，《稿本》此词则往往不合律，也是显然可见的。至于《琐窗寒》与《绛都春》之词，则患立堂本与名家词本并皆未收，江文谓《琐窗寒》颇多讹误，《绛都春》可能为漏雕，其说应属可信。而《渡江云》词则可能为改稿后所补行收入者。此外江女士文中也曾提到《稿本》中时可发现陈维崧删改涂抹之痕迹，如其《千秋岁引·寿遽庵先生七十》一词，其中二句原为“丹房掩桑书共煮，酒旗挑觅愁同卖”，经墨笔圈改为“茶铛沸来同字煮，酒旗挑处和愁卖”，与刻本同。除去江女士所提出的此一例证外，我还发现《手稿》中有一处不仅对字句曾加涂改，甚至连牌调也完全改换了的例证。那就是《稿本》第八册（木册）中所收录的原调题名《惜余春慢》而被圈改为《过秦楼》的一首词，而患立堂刻本也是全依圈改后的文字为主。为了使读者对其圈改情况有更清楚的认知，我现在就将把《稿本》与《刻本》两种不同的版本文字，分别抄录下来请读者一看：

一、《稿本》原词，副题为《松陵城外经疏香阁故址感赋阁系才媛叶琼章读书处》：

鸟啄双环，蝶黏交网，此是阿谁门第。背手寻廊，垫巾绕柱，直恁冷清清地。想为草没空园，总到春归，也无人至。只樱桃一树，有时和雨，暗垂红泪。料昔日、人在小楼，纱窗帘网。定比今番不似。立尽街心，望残阑角，何处玉钗声腻。唯有门前远山，还学当年，眉峰空翠。枉教人缓了香车，阁向东风斜倚。

二、《刻本》所刊词（与《稿本》圈改后之文字全同。《清名家词》本亦与此同），副题与《稿本》同：

鸟啄双环、蝶黏交网，此是阿谁门第。垫巾绕柱，背手循廊，直恁冷清清地。想为草没空园，总到春归，也无人至。只樱桃一树，有时和雨，暗垂红泪。料昔日、人在小楼，窗儿帘子，定比今番不似。望残屋角，立尽街心，何处玉钗声腻。唯有门前远山，还学当年，眉峰空翠。忆香词尚在，吟向东风斜倚。

我曾经将此二词之格式，与万树《词律》中所收录之此二调之格式相核对。《词律》中所收《过秦楼》一调有二体，一为一百九字者，以李甲之《过秦楼》（卖酒垆边）一词为例，另一为一百十一字者，以周邦彦之《过秦楼》（水浴清蟾）一词为例。而于后一词调之后，万氏曾加按语云：“按此词旧草堂收之，题曰《过秦楼》，而以鲁逸仲一百十三字者另载，题曰《惜余春慢》。”所以在《过秦楼》一调之后，万氏《词律》遂又录了一个《惜余春慢》的牌调，以鲁逸仲之《惜余春慢》（弄月余花）一词为例。万氏又谓鲁词“只后结多二字，其余无字不同，岂如此长调但因二字而另为一调乎”。是则《惜余春慢》实可视为《过秦楼》之又一体。只不过值得注意的则是，陈词《稿本》中所录之《惜余春慢》一词之格式，则无论就《过秦楼》一调来看，或者就《惜余春慢》一调来看，其平仄格式皆有不合之处。而其改稿之《过秦楼》一词，则与周邦彦一体之《过秦楼》之格式完全相合，至于《刻本》之所依据者，则正为此改稿之格

式，所以江女士认为此《稿本》乃患立堂刻本《迦陵词全集》之底本，不为无据。而且刻本最后附有三篇跋文，皆曾言及《迦陵词全集》三十卷付梓之经过，第一篇为署名“博陵后学吴璠奂若”之跋文，开端即云“迦陵陈先生词集之十卷，余师子万先生刊竟，小子璠受读之”；第二篇为署名“己巳冬杪弟维岳”之跋文，篇中记述云：“伯兄存日，有《乌丝词》一刻，身后京少有《天藜阁迦陵词》刻，犹非全本，盖至今子万弟所刻而后洋洋乎大观矣。”又云：“畴昔之日，尝戏语阿兄云：‘兄词如此之多，不难为梨枣耶？’兄笑而颔之。假令伯兄至今存，恐亦未必尽付锓板。四弟勇往贾锐，有进无退，以下吏穷官作此举……伯兄后死，有弟三人，乃独四弟仔之梓成，寄索跋，因书以美四弟，且志维岳之愧而已。”这两篇跋文所提及的“子万”，就是陈维崧的小弟陈宗石，而第三篇跋文就正是陈宗石自己写的跋文，文中自叙云：“先伯兄诗古文，予于丙寅丁卯两年节俸金次第付梓。唯词最富，因力不逮，至己巳春又鸠工镂板，簿书之暇，反复校雠……计四百一十六调，共词一千六百二十九阕，分编三十卷”云云。最后署曰：“康熙二十八年岁次己巳季冬朔八日弟宗石谨跋于安平官署之彊善堂。”除此三篇跋文外，第一卷之卷首，还题有编选及参校诸人之姓名，计有选者四人，署曰：“同邑任源祥王谷，莱阳宋琬荔裳，嘉善曹尔堪顾庵，商丘侯方岳仲衡。”参阅者二人，署曰：“弟维岳纬云、宗石子万。”校者二人，署曰：“男履端，侄赐薛。”如果以这些人名与《稿本》中之一些印钤相核对，则《稿本》每册目录所录之每一词调旁，以及全稿八册之每册每页皆钤有“彊善堂主人对讫”七字之长方形朱印。此“彊善堂主人”自然就是在《刻本》第三篇跋文所署“跋于安平官署之彊善堂”的陈维崧之四弟宗石。而此手抄稿本自然也就应是陈宗石在跋文中所述及的“己巳春又鸠工镂板，簿书之暇，反复校雠”的底本。此外在《稿本》中每一册第一页之页侧下方，更往往钤有“履端”二字之方形朱印，此自当为陈维崧之子陈履端之印。凡此种种，自然皆可证明此手抄稿本之为己巳年（亦即康熙二十八年）刻板前经陈宗石等人最后核校之稿本。而更有一点足资注意者，则是《稿本》于每一牌调下皆曾注明字数，但其抄录之次第则并未依每调字数之多寡为先后。而患立堂刻本的次第则是依字数多少分别为小令、中调、长调三部分而编录的，所以私意以为此稿本之特别要在每一牌调下注明字数的缘故，应该也就正是为刻本之编排而做的准备。

以上所言，主要乃是就稿本与刻本之关系所做的考察，若再就稿本之由来而言，则私意以为此一稿本实当为陈维崧生前所整理写定者，不过写录者并非陈氏自身，而应是陈氏倩人抄写者，这主要是由于手稿中还保存有一些陈氏亲笔书写的手迹，这些手迹与全书抄录者的字迹有很大的不同，而抄录者的手迹则全书八册手迹始终一致，自当为有计划的抄录。至于陈氏之手迹之可确定者，则主要有两处：一处是写在第四册（竹册）所收录的一首《满江红·同恭士、叔岱、牧仲饮介子西湄草堂，次公戟壁间韵》词后，原词如下：

> 水榭清幽，宿雨罢、奔浑齐涨。凭眺处、孤城剩垒，炮痕无恙。波静细延帘阁底，草香乱扑纱窗上。碧阴阴，一阵嫩凉来，沙禽饷。篷六扇、烟中漾。箫一缕，潭边唱。况主人还有，吴羹法酿。但醉且寻茶叟灶，欲归径借溪翁仗。想此时，纤月挂西湄，难于状。

在此词后写有朱笔行草评语云：“用意用字俱出人意表，又复贯串无痕，词坛能事不得不推我。”其下自署曰：“陈髯。”可见此一评语为陈氏手书之亲笔，自无可疑。再有一处则是在第八册（木册）所收录的《贺新郎·贺程昆仑生日并送其之任皖城》一词之后，写有墨笔行草之按语一则，云：“此数叶词稿系西樵所评。向在广陵，忽焉失去，遍搜旧衍，怅惋久之。己酉冬过东皋何子龙寓，从他处收得，遂以见还。喜逾望外。虽中间颇有残简，然亦顿还旧观矣。书以志之。”其后署曰：“辛亥六月二日识于大梁署中，其年自记。”如果只从笔迹来看，则诸册中尚有笔迹与前二处相似者数处，唯是多未署名，所以不敢确指。至于其他评点之人，虽亦大都并未署名，但亦间有署名者，而其署名之方式，则又有两种不同之情况：一种是标

名在评语之前，写明为“某某曰”，一种则是将评者之名或字签署于评语之后。私意以为前一种情况当系原有旧词稿上之评语，经整理清抄者又将之重录于抄稿中者。因此这种情况中遂又有原录为某人曰，后又改为另一人名者；至于后一种情况，则应系清抄之稿写定后，评者再书写评语于词后，或写为旁批或眉批者。我对于这两种情况也曾略加整理，综计诸评者之中其较为著名者，约有以下诸人：

第一种署名于评语之前者，计有：曹南耕、史云臣、吴园次、尤悔庵、丁药园、徐竹逸、储雪持、钱葆酚、曹顾庵、毛稚黄及陈维崧之弟纬云、椒峰诸人；第二种署名于评语之后者，则有：蘧庵、蕺山、黄珍百、京少、陆荣、既庭、竹逸、筱帆、雪持诸人。但此二种有署名之评语在全稿中乃属少数，其中大多数评语则并未署名。除去这些评者的姓名以外，在稿本第一册（金册）之封页上有题识有“迦陵词，寓园抄校讫”字样，私意以为此“寓园”当为江苏华亭人林企忠，林氏字中水，号寓园，著有《翠露轩词》，其父林子威著有《贞娱草堂词》，兄企俊、企佩，侄令旭皆能词，以林氏一家对词之爱好，则此《迦陵词》稿本之为林氏所负责清抄者，自属可能。

至于此一手抄稿本之所据，则可能为陈维崧各期词稿之结集，所以现在此一手抄稿本中，往往尚保留有原来各集之名称。即如第七册（革册）首页即曾题有“病余词”三字，册中《念奴娇》一调前，又曾题有“广陵唱和词”五字。再如第八册（木册）册中又题有“乌丝词三集”五字，而且在第二册（石册）前所录之署名为“同学友弟蒋平阶大鸿撰”之《陈其年词集序》一文中，蒋氏曾叙及“予与其年壬辰定交〔按此壬辰应为顺治九年（1652）〕……迄今二十五年……今复示予《迦陵词集》五卷”云云。据此可知将氏此序应写于康熙十六年（1675），而其所见之《迦陵词集》不过仅有五卷，自然也只不过是迦陵词某一时期之结集而已。至于江晓敏女士文中所叙及之刻本较稿本多出之二百余阙，经询江女士云尚未暇详校。近日我虽因草写此一文稿，曾多次至南大善本室查检，但亦皆因迦陵词之数量过大，而此善本珍籍则既不允外借亦不准复印，每次匆匆翻阅，亦未暇详校。此外此一稿本中更曾附录有当时陈氏友人所写的酬赠唱和之作甚多。即如第八册（木册）卷中所录陈维崧之《沁园春·赠别芝麓先生》三首词后，就曾附录有宋荔裳、王西樵、曹顾庵、龚芝麓、钱葆酚、吴天石、周翼微等多人之和作。而在此一册卷末更曾录有史惟圆之《沁园春，题其年乌丝集》一阙，稍后更附录有史惟玄、史鉴宗、蒋景祁、储贞庆、吴本嵩、潘眉、徐喈凤、黄锦朋、任绳隗、史可程、王于臣多人之和作。而凡是此种酬赠唱和之作，稿本在诸词之前，或诸词之旁侧，皆注有“不写”、“不必写”，或“以下不必写”等字样，所以在患立堂刻本中，凡此类作品皆已被删去不存，至于稿本中众多之评语，自然依例更皆已被刻本删去无存，而在此众多之评语中，除去对词作之评赏外，亦有颇具史料之价值者，即如第五册（匏册）卷中所录《木兰花慢·戊午中秋同既庭赋》一词之后，就曾有朱笔评语一则云：“去秋八月之望，余偕其年、九来、立斋诸公酣饮于马鞍山之麓，明月如水，天香拂拂，尔时觉兴致豪上，旁若无人。词云：‘对丹崖翠瀑，狂歌曼啸，漏尽才还’，乃实录也”。其下署“既庭”二字，自可为词中本事之证（按此既庭为宋既庭，稿本中录其评语甚多）。又如在第二册（石册）卷内录有《愁春未醒·墙外丁香花盛开感赋，索京少、蕺山和》一词，其后有墨笔评语二则，其一云：“此先生四月十三日作，绝笔也。先生三年冷署，人情炎凉、时时托之笔墨，此词其一也。是时先生索予辈属和，予草草命笔，实不知先生意指所在。不意此篇而后，遂如广陵散不复弹矣，噫！”其下署曰：“壬戌端阳后三日，京少记。”其二云：“三载联吟，一宵歇绝，梦回酒醒，不堪再读。”其下署曰“蕺山”。按陈维崧卒于壬戌（康熙二十一年）五月初七日，蒋京少评语署云“壬戌端阳后三日”，是其写此评语时固正当陈氏逝世后之次日也，不过稿本中曾将此一则署名之“京少记”三字以墨笔圈去，而仅留第二则评语后之署名“蕺山”二字，不知何故。

总之此一稿本至为珍贵难得，其中所保存之有关迦陵词及清词之资料极少重视。倘有出版社肯于以三

色版套印刊出，则对于世之爱好词学者，实将具有可资保存与可资研究的双重价值。因将写为此记，既以之记此珍本之可贵，亦欲藉此以说明我之窃不自量，竟敢大胆僭妄，乃取前代词人之别号为自己之别号之一段因缘也。

1999年1月20日写于天津南开大学

〔附考〕

前文草成后，曾以复印件分别函寄上海古籍出版社之陈邦炎先生及北京中国历史博物馆之史树青先生求正，其后分别接奉复函对拙文多所匡正，现在谨将陈、史二位先生匡正之说录后，以补拙文之所不及。

陈先生复函曾对拙文标点多所校正，并指出关于拙文中对《惜余春慢》与《过秦楼》两调格式之核对，除万树《词律》外，应更参考《钦定词谱》一书，所惜我客居在外手边并无此书，是以未及详考，现在谨将陈先生函中所叙写者录后，以为补正。据陈先生谓“周邦彦之《过秦楼》（水浴凉蟾）一阙，吴则虞校点本引毛注云：‘《清真集》作《选官子》，或作《惜余春慢》。’《钦定词谱》卷三十五，在《过秦楼》调下只举李甲之平韵《过秦楼》一例，并注云：‘《片玉集》以周邦彦《选官子》词刻作《过秦楼》，各谱遂名周词为“仄韵《过秦楼》”。不知《选官子》调，其体不一，应以周词编入《选官子》调内，不得以“仄韵《过秦楼》”另分一体。’另在同卷《选冠子》调下，则举了十六体之多，并注云：‘一名《选官子》。曹勋词名《转调选冠子》。鲁逸仲词名《惜余春慢》。侯寘词名《苏武慢》’。一名“《仄韵过秦楼》”。陈维崧词《稿本》中之《惜余春慢》词与《钦定词谱》之《选冠子》调下所举‘又一体’中陈允平之‘谷雨收寒’词的格式基本相同（句中平仄偶与陈允平词不尽相合处），固为本可通融者；唯上片之‘背乎’两句，及下片之‘立尽’两句之句尾平仄与陈允平词相反，则为不可通融者。故刻本将此上片之两句及下片之两句均改为颠倒过来，就与陈允平词之句尾平仄完全相合了。又结拍十三字，陈允平词断为五、四、四三句，而此词如按词意断，则以如尊文之断作上七、下六两句为好。查《钦定词谱》中陈允平词前，有作为另一体之虞集‘归去来兮’词，其结拍正断作上七、下六两句，而在上七字句的前之字后加一顿号。据此，则此结拍之断句固可不拘，正如苏轼《水龙吟》和章质咏杨花词及姜夔《扬州慢》词结拍亦可作不同之断句也”。

以上为陈邦炎先生来函中对拙文有关陈维崧词手抄稿本中题作〈惜余春慢〉，而改稿刻本中题作〈过秦楼〉两调异同之比较的补正。

史树青先生为我之同班学长，收到我寄奉求教之拙文后，即曾以电话对我多所指正，并曾为我翻检旧籍多种，自其家中所藏之一册题为“癸酉（按此癸酉应为1933年，亦即《迦陵词》手抄稿本重新装裱后之八年）长夏须社印行”之铅印本《烟沽渔唱》所附之“须社词侣题名”中，觅见《迦陵词》稿本木函上署名之迦陵六世从孙陈实铭之字、号、籍贯，谓：“陈实铭，字葆生，号踽公，河南商丘。”其同社题名者，皆为一时名士，计有：陈恩澍、查尔崇、李孺、章钰、周登皞、白延夔、杨寿枏、林葆恒、王承垣、郭宗熙、徐沅、陈实铭、周学渊、许钟璐、胡嗣瑗、陈曾寿、李书勋、郭则沄、唐兰、周伟等，共二十人之多。树青学长又为我尽力寻检诸社友之诗文集，自杨寿枏之《云在山房类稿》中觅获有关陈实铭以江苏宜兴陈氏之后人而占籍河南商丘之因缘，及其与陈其年之世系关系之重要资料一则，原来在杨寿枏之《云在山房类稿》之词集中收有《满江红》一阙，题云“葆生属题陈季驯先生诗集”，前有小序云：“季驯先生为其年检讨之从曾孙，子万户部之曾孙，以孝廉宰山左。户部为侯朝宗赘婿，子孙遂占籍商丘。葆生则户部之六世孙，季驯先生之从曾孙也。集分八卷，为先生手定本。序跋皆同时名士。萧绍庭得之以赠葆生。己巳（按：此己巳应为1929年，亦即《迦陵词》手稿重新装裱后之四年）初夏，同人谯集于词伯斋中，葆生出

以征题，为填此阕。”按此序文中所云“子万户部”自然就是《迦陵词》手稿中以钤印自署云“彊善堂主人”，为陈维崧整理校订其全部手抄稿本《迦陵词》的维崧之四弟陈宗石字子万者，而为此手抄稿本重加装裱者，则正是陈宗石子万之六世孙。也就正是陈维崧之六世从孙字葆生号踽公之陈实铭，可知陈宗石在整理其兄长陈迦陵之全部手抄稿本词集付诸刊刻后，曾将此稿本原集珍重保藏传诸子孙，至其六世孙陈实铭乃重加装裱，盛以木函，题云“先检讨公手书词稿”，而自署云“六世从孙实铭谨藏”，其渊源经过固皆历历可考也。至于在“须社词侣题名”中，陈实铭之所以籍隶河南商丘之故，据杨寿枏此阕《满江红》词之序文观之，则盖以其六世祖子万户部曾为侯朝宗之赘婿，故而占籍商丘，其原委由来，亦复明白可见。据“须社词侣题名”知“杨寿枏字味云，号苓泉，江苏金匮人”。今所见手抄稿本《迦陵词》中有长方形小印钤曰“味云”，可见杨氏曾亲阅此稿本，其与陈实铭之交谊必颇为密切。至于陈实铭之身世为人，则在郭则沄之《龙顾山房全集》中收录有《陈踽公都尉浮湘集序》长文一篇，可以参看（文长不具录）。

关于陈实铭所重新装裱之手抄稿本《迦陵词》何以得流入于天津南开大学之图书馆，则其中或亦有一段地理方面之因缘在。盖以清末民初之际，曾有不少前朝遗老流寓津沽，即如前文所引《烟沽渔唱》中所载之须社词侣内，即不乏此类人士，而此辈文人之作，除收录于《渔唱》中者外，尚有题名《水香洲酬唱集》之另一诗文集，前所举须社词侣中之陈实铭、郭则沄诸人，皆曾写有《水香洲酬唱集序》。而其中可注意者，则有署名徐兆光镜波所写之《沧近居记》一篇，对于其酬唱集会之年月地点叙述颇详，谓：“岁甲戌（按：此甲戌当为1934年，即陈实铭将《迦陵词》手稿重新装裱后之九年）中秋前二日，张君仲金招沽上耆硕集于水香洲之沧近居，余获与焉。水香洲者，张君之别业，位于吾津南开大学之旁，距市八里而远。四周皆水，荷芰弥望，清香拂人，其得名由此。”按南开大学今日所在之地区即属八里台之地，可见水香洲即在南开大学附近无疑。陈实铭在其所写之《水香洲酬唱集序》中，曾云：“天地一逆旅也，人之跂行喙息于其间者暂也，于其间而有园林亭榭之娱，裙履觞咏之乐，尤暂中之暂也。虽然，凡含生者类不能无情，有情则不能无悲愉之触、希恋之私，故于至暂者必谋有以永之。海而田矣，谷而陵矣，独文字之流传于天地间者，恒亘万劫不灭。”夫水香洲之雅集酬唱，距今不过六十余年，而其所谓园林庭榭者皆已湮没无存，独南开大学之教学弦诵，乃不仅历久弥新，更且扩建日广，今日南开园中，仍有荷池流水，夹岸垂杨，意者其间倘亦有当年水香榭之旧址乎。至于陈实铭当年所珍重装裱之先人手抄稿本词集，虽已不复保存于其子孙之手，而乃得珍重保存于南开大学善本藏书之室，使得流传不朽，供后世所有有心之读者之阅读观览，则果如陈实铭序文之所谓“独文字之流传于天地间者，恒亘万劫不灭”，诚哉是言也。

最后，谨向对拙文赐以补正的陈邦炎与史树青两位先生致以最诚挚之谢意。树青学长更于嘉莹返京后，在同班校友于元月二日邀聚之时，亲携前所言及之旧籍多种，及“迦陵填词图”拓本一卷，与陈实铭手书之诗歌一轴，举以相示，其盛情尤堪感激。

1999年2月17日己卯元月三日于察院胡同旧居

为南大图书馆八十年馆庆作

图书在版编目（CIP）数据

人间词话七讲/（加）葉嘉瑩著.—北京：北京大学出版社，2014.5

（迦陵讲演集）

ISBN 978-7-301-24062-5

Ⅰ.①人… Ⅱ.①叶… Ⅲ.词（文学）－诗词研究－中国－古代 ②《人间词话》－研究 Ⅳ.①I207.23

中国版本图书馆CIP数据核字（2014）第064418号

书　　名：人间词话七讲

著作责任者：（加）葉嘉瑩　著

责任编辑：徐丹丽

标准书号：ISBN 978-7-301-24062-5/I·2739

出版发行：北京大学出版社

地　　址：北京市海淀区成府路205号　100871

网　　址：http://www.pup.cn　新浪官方微博：@北京大学出版社

电子信箱：pkuwsz@126.com

电　　话：邮购部 62752015　发行部 62750672

编辑部 62767315　出版部 62754962

印 刷 者：

经 销 者：新华书店

890毫米×1240毫米　16开本　13印张　155千字

2014年5月第1版　2014年5月第1次印刷

定　　价：39.00元

未经许可，不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有，侵权必究

举报电话：010-62752024　电子信箱：fd@pup.pku.edu.cn

# 目　录

人间词话七讲
第一讲
第二讲
第三讲
第四讲
第五讲
第六讲
第七讲
人间词话原文
上卷
下卷
返回总目录

# 人间词话七讲

## 第一讲

### 本讲涉及词话

词以境界为最上。有境界，则自成高格，自有名句。五代、北宋之词所以独绝者在此。

有造境，有写境，此理想与写实二派之所由分。然二者颇难分别。因大诗人所造之境，必合乎自然，所写之境，亦必邻于理想故也。

有有我之境，有无我之境。“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去”、“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”，有我之境也。“采菊东篱下，悠然见南山”、“寒波澹澹起，白鸟悠悠下”，无我之境也。有我之境，以我观物，故物皆着我之色彩。无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。古人为词，写有我之境者为多，然未始不能写无我之境，此在豪杰之士能自树立耳。

无我之境，人惟于静中得之。有我之境，于由动之静时得之。故一优美，一宏壮也。

自然中之物，互相关系，互相限制。然其写之于文学及美术中也，必遗其关系、限制之处。故虽写实家，亦理想家也。又虽如何虚构之境，其材料必求之于自然，而其构造，亦必从自然之法则。故虽理想家，亦写实家也。

境非独谓景物也。喜怒哀乐，亦人心中之一境界。故能写真景物、真感情者，谓之有境界，否则谓之无境界。

“红杏枝头春意闹”，着一“闹”字，而境界全出。“云破月来花弄影”，着一“弄”字，而境界全出矣。

境界有大小，不以是而分优劣。“细雨鱼儿出，微风燕子斜”，何遽不若“落日照大旗，马鸣风萧萧”。“宝帘闲挂小银钩”，何遽不若“雾失楼台，月迷津渡”也。

严沧浪《诗话》谓：“盛唐诸公，唯在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处，透澈玲珑，不可凑拍，如空中之音、相中之色、水中之影、镜中之象，言有尽而意无穷。”余谓北宋以前之词亦复如是。然沧浪所谓“兴趣”，阮亭所谓“神韵”，犹不过道其面目，不若鄙人拈出“境界”二字为探其本也。

王国维先生是一位很了不起的学者。他之伟大，他之了不起，他之所以得到很多人的尊敬，是因为他所追求的东西跟我们当前一般所谓的“学者”所追求的东西有所不同——当前很多人之研究学问其实是出于一种功利的目的。像现在大学博士班里的有些学生，他们的目的是要得到一个博士学位，然后就可以得到比较好的工作、比较高的等级和比较高的待遇。所以，现在有很多人读书其实完全是出于功利的目的，这在中国内地的教育界、学术界，是很普遍的现象。而且现在很多读书人所追求的，其实还不是真正的学问，而只是一个学问的外表。但王国维先生是真正追求学问的，而且他所追求的还不仅仅是一般的学问，

我曾写过一本书叫《王国维及其文学批评》，我在那里边曾经提到：王国维先生所追求的是真理。

王国维先生所追求的，怎么说是真理呢？这个是陈寅恪先生在给王国维写的碑文里首先指出的。清华大学有王国维先生的一座衣冠冢，冢前有一个“海宁王静安先生纪念碑”，上边就刻有陈寅恪写的这篇碑文。碑文比较长，我只节录里边的两段话读给大家听：

> 士之读书治学，盖将以脱心志于俗谛之桎梏，真理因得以发扬。思想而不自由，毋宁死耳。
>
> 先生之著述，或有时而不彰。先生之学说，或有时而可商。惟此独立之精神，自由之思想，历千万祀，与天壤而同久，共三光而永光。

什么是“士”？士就是读书人。在我们中国古代的“士农工商”中，“士”是排在第一位的。《论语》上曾提到过“士志于道”。士的理想是什么？他们的理想是追求一个真正的道理、一个做人的基本原则。所以，士之读书治学的最高目的，不应该是为了一个学位，也不应该是为了以学问当作工具来求得私人的利益。那么应该为了什么呢？这就是陈寅恪先生所说的王国维读书治学的目的了，他是“盖将以脱心志于俗谛之桎梏”。读书治学的目的是要把我们的心思、理想解放出来。从哪里解放出来？从俗谛里边解放出来。俗，就是世俗；谛，就是道理；桎梏，是枷锁。那什么是世俗道理的枷锁呢？除了刚才说的要得到一个高的学位，得到一个高职的工作之外，还有像中国古代所说的“扬名声显父母”，说你要成为一个有名的人就可以使你的父母因为你而得到尊荣，这同样也是世俗的目的。陈寅恪先生说，我们真正的读书人读书治学的目的是为了追求真理。也就是说，读书是为了明理，是在追求真理。所以“思想而不自由，毋宁死耳”，如果不能够自由地追求真理，那么生活就成为一种痛苦。这就是陈寅恪先生所认为的王国维为什么自杀的原因了。

王国维生于1877年，死于1927年，死的时候只有50岁。50岁对于一个学者来说，正是研究学问的黄金时代，是思想最成熟精力最饱满的时代，是会有很大收获的时代，而王国维居然就自杀了。在颐和园里有一个地方叫鱼藻轩，他就是在那里跳进昆明湖自杀的。王国维为什么自杀啊？那我们就须要讲一讲时代的背景了。孟子说得好，“颂其诗，读其书，不知其人可乎？”这是一个提示：读一个人的作品，你如果对他的时代并不了解，不知道他为什么成为这样一个人，你怎么能够明白他的作品呢？

没有一个人能脱离他生活的时代。所以我要讲一讲王国维身处的时代。王国维生活的时代，是我们中国最后一个王朝清政权正在走向衰亡的时代。晚清时代订立了很多割地赔款的不平等条约，当时中国的土地，是列强急于想要瓜分的一片土地。1840年第一次鸦片战争爆发，1842年就订立了《南京条约》。1860年（咸丰十年）英法联军占领北京，又签订了《北京条约》。而王国维就出生在那样的一个时代背景之下，他是1877年12月3日（旧历十月廿九）在浙江海宁出生的。

参考材料中，除了我在清华大学王国维先生纪念碑前的照片之外，还有一张照片，那是1987年王国维先生最小的儿子王登明约我去海宁拜访王国维先生故居时照的。因为1981香港出版了我的《王国维及其文学批评》，然后中国大陆的广东人民出版社、河北教育出版社、北京大学出版社先后重印了这本书。王登明先生看了我这本书，特别约我到他的老家去访问。那张照片，就是我在他们的海宁故居跟王国维先生铜像的合影。然后还有一张，那是1988年我到台湾讲学，王国维先生的女儿王东明女士约我到她家里去，我们访谈的时候拍下来的合影。

我刚才所说的，是王国维出生以前的时代背景。那么，王国维出生以后呢？王国维18岁的时候，就是1894年，光绪二十年，那一年发生了中日甲午战争，中国海军完全失败，然后1895年中日签订了《马关条

约》。1898年（光绪二十四年），历史上又发生了一件大事，在座的朋友们有谁知道？那是一件非常有名的大事。戊戌变法就是在1898年王国维22岁的时候发生的。而这一次试图挽救国家的变法，不幸失败了。

在列强的侵略之下，国家虽然贫弱，政府虽然堕落，可是中华民族这个民族，却也有不少有血性有理想的年轻人在寻求办法挽救我们的国家。当时有一个人叫罗振玉，在上海办了个农学会。为什么办农学会呢？因为农业是一个国家立国的根本。孔子在《论语》上说过，要治理好一个国家必须“足食、足兵，民信之矣”。是你先要有足够的粮食使老百姓吃饱了，还要有足够的军事力量抵御外寇，然后还要使老百姓对你这个政府有信心。所以，粮食的生产是非常重要的事情。而中国过去的旧社会，饥荒、战乱、土匪频起，老百姓常常是吃不饱的。我是1924年出生，今年实岁85，虚岁86。在我小的时候，常常在报纸上看到某某省市发生了饥荒，有的是蝗虫的蝗灾，有的是雨水的涝灾，有的是天旱的旱灾。老百姓那时候真是流离失所。没有粮食吃就吃草根，吃树皮，吃泥土——他们管那个叫作“观音土”，吃了以后会得“臌胀”，很多人都死去了。所以为了振兴农业，让老百姓吃饱，罗振玉就成立了农学会。——其实那个时代的年轻人，有很多人都在寻求如何使我们的国家富强起来的办法。像我的伯父也曾到日本去留学，我的父亲考入北大的外文系，后来又学了航空。他们的选择，都是要学习新的学问来为国家效力。

> 子贡问政。子曰：足食，足兵，民信之矣。子贡曰：必不得已而去，于斯三者何先？曰：去兵。子贡曰：必不得已而去，于斯二者何先？曰：去食。自古皆有死，民无信不立。
>
> ——《论语》颜渊第十二

1898年戊戌变法之时，维新派在上海办了一个报纸叫《时务报》。王国维先生就在这一年他22岁的时候从海宁这样一个比较偏僻的地方来到了上海这样一个热闹的都会，进入《时务报》的报馆做校对的工作。

> （1898年）2月，先生进入上海《时务报》馆任书记。同学许默斋原任《时务报》书记，以事返家，请先生代为之，遂于夏历正月二十六日，在父亲陪同下至上海，担任《时务报》书记，在经济方面虽所得甚微，但接任此职却是先生一生事业的开端。
>
> ——《王国维年谱长编（1877—1927）》，袁英光、刘寅生编，天津人民出版社1996年版

而这个时候的罗振玉呢？他在上海办了农学会。农学会本来是提倡农业的，可是当时我们中国科学落后，需要向西方和日本学习，而想要向西方和日本学习，首先不就得翻译人家的书吗？——其实这也是我父亲之所以当年进外文系学习翻译航空书籍的缘故——要翻译人家的书，就要培养翻译人才。所以罗振玉就配合着他的农学会，又成立了一个学社，叫作东文学社。“东文”是东方的语文，当时这个是指日文。因为日本明治维新以后比较进步，学了很多西方新的科学知识。罗振玉成立了东文学社，聘请了一些日本人来做教授。那么当时的王国维先生就跟《时务报》报馆的领导汪康年要求说：我除了校对的工作以外，也需要自己进修，我要学一点新学科的知识，你能不能允许我每天下午用两个小时到罗振玉的东文学社去学习？汪康年答应了。于是王国维就进了罗振玉主办的东文学社，开始研习西方近代文化。

祖父因翻译农书、《农报》，需要招聘翻译人员。丁酉（光绪二十三年，公元1897年）聘来日本文学士藤田剑峰（丰八）。剑峰毕业于东京文科大学汉文科，娴习中国语文。这时毕业未久，得了学位，任教于东京专门学校及哲学馆。为了献身中日友好事业，翻然就聘……认为宜先沟通语言，语言不隔，意志才能相通。于是第二年戊戌（光绪二十四年，公元1898年）五月朔创设东文学社于上海新马路的梅福里，招生入学。

——《我的祖父罗振玉》，罗继祖著，百花文艺出版社2002年版

刚才我说了，是日本先翻译介绍的西方文化。日本的明治维新就是向西方学习，我们是再透过日本来学习西方文化的。当时东文学社有两个日本教师，一个叫藤田丰八，一个叫田冈佐代治。日本的这位田冈佐代治先生是研究德国的康德、叔本华哲学的。王国维本来是因为看到国家的积弱而来寻求新学，谁知他进了东文学社之后，接触了这位日本教师，读到了康德、叔本华的哲学，从此就对西方哲学发生了兴趣。

哲学所要解决的是人生的问题。一个人来到这个世界几十年，活着的意义和价值是什么呢？发财享乐难道就是活着的目的和意义了吗？何况发财享乐的人也不一定都是快乐的，有了钱以后也仍然会有很多烦恼。欧阳修的《秋声赋》说：“人为动物，惟物之灵。”在所有的动物之中，只有我们人是最有灵性的。猫、狗，你养的宠物，对你可能有感情，但是它们有思想吗？它们会不会想到人生的种种问题？这我还真是不知道。但孟子说“人之所以异于禽兽者几希”，如果你只有饮食男女的欲望，你跟动物相差多少？所以，人生的意义和价值是一个大问题。王国维就这样一下子被哲学给吸引了，就开始对于康德、叔本华的哲学产生兴趣了。

人之所以异于禽兽者几希。庶民去之，君子存之。

——《孟子·离娄下》

王国维在他的《静安文集》里面讲了很多关于叔本华的哲学，我的《王国维及其文学批评》对此有详细的剖析。那么王国维他受了叔本华哲学的什么影响呢？我现在要念王国维引叔本华的一段话，给大家做参考：

> 一切俗子……彼等自己之价值，但存于其一身一家之福祉，而不存于真理故也。惟知力之最高者，其真正之价值不存于实际而存于理论，不存于主观而存于客观，端端焉力索宇宙之真理而再现之。……彼牺牲一生之福祉，以殉其客观上之目的，虽欲少改焉而不能。（王国维《静安文集·叔本华与尼采》）

“俗子”就是一般世俗的人，这些人所追求的是个人一身的幸福，或者再推广一下是他自己一家的幸福，他们追求的不是真理。只有真正有智慧的人，他追求的是真理，而不是眼前物质上的利益，他不是说我要怎么样我要怎么样，他的目的是要探寻宇宙间真正的真理是什么。一个追求真理的人，他对现实的物质享受

是不会很重视的。孔子说他的学生颜回“一箪食，一瓢饮，在陋巷，人不堪其忧，回也不改其乐”，那是孔颜之乐。孔子和颜回他们所乐的是什么东西呢？就是他们的“道”。真正有智慧有理想的人，是绝不会对物欲孜孜以求的，为了“道”的理想，他们甚至可以放弃那些一般人孜孜以求的东西。

颜回（前521—前481），字子渊，名回。孔子最得意的弟子，极富学问。孔子对他称赞最多，不仅赞其“好学”，而且还以“仁人”相许。自汉代起，颜回被列为七十二贤之首。自汉高帝刘邦以颜回配享孔子、祀以太牢以来，历代统冶者封赠有加，尊奉其为颜子。文人学士对他也极为推尊，寻求孔颜之乐甚至成为宋明理学的一段公案。

王国维后来在《哲学丛刊》的序文中还说过一段话：

余正告天下曰：“学无新、旧也，无中、西也，无有用、无用也。凡立此名者，均不学之徒，即学焉而未尝知学者也。”

又说：

事无大小，无远近，苟思之得其真，纪之得其实，极其会归，皆有裨于人类之生存福祉。

王国维先生对于学术并没有什么中外古今之区分的狭隘成见，而且他认为，无论你所做的事情是大是小，是远是近，只要你真是追求一个真理，就一定要忠实于你所追求的真理。什么是“思之得其真，纪之得其实”啊？这就是我以前常常引我的老师所说的，“余虽不敏，然余诚矣”。我不是一个有学问的人，我的文章也不见得好，但至少我说的话是真实的，都是发自我内心的话。一个人，不要总是欺世盗名，不要总是说好听的话。欺人欺己不但得不到真理，自己内心也不会平安。只要你忠实于真理，忠实于你自己，最后都会对人类的幸福有好处的。

现在我们返回来接着讲陈寅恪先生所认识到的王国维，在碑文的最后一段他说：“先生之著述，或有时而不彰。先生之学说，或有时而可商。”现在有很多人不知道王国维，不知道王国维的学说是什么，不知道王国维《人间词话》的好处和缺点是什么，更何况，王国维先生的说法有的时候也不见得是完全正确的。我刚才说了，我说的话也不见得完全是对的，但至少我说的时候很诚实，并没有想要欺世盗名，说谎话去骗人。王国维先生也是同样。他的其他的学问是不是可商，我没有资格说，但王国维的《人间词话》我认为可商之处甚多。就是说，王国维的《人间词话》不一定是完全正确的，他可以有他的缺点和可以商讨的地方。但是王国维他说词的时候是非常真诚的，他写的完全是他自己的见解，不像现在有些人写的那些书，常常是拿来骗人的。所以陈寅恪先生说：“惟此独立之精神，自由之思想，历千万祀，与天壤而同久，共三光而永光。”他认为王国维先生这种追求真理的、忠实于自己也忠实于学问的这种精神，可以与天地同期长久，可以和日月星三光永远地共明。以上我们所说的是王国维的时代与王国维先生这个人。下面我们就要说王国维的《人间词话》了。

王国维的《人间词话》，是在什么时候发表的呢？《人间词话》最初是在1908年11月，在《国粹学报》上发表的第一批，然后在1909年的1月和1909年的2月，发表了第二批和第三批。我们现在是2009年，距离王国维最初发表《人间词话》，整整一百年之久。

王国维在《宋元戏曲史》里边有这样一段话，他说：“凡一代有一代之文学：楚之骚、汉之赋、六朝之骈语、唐之诗、宋之词，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也。”每一个时代都有它表现得特别有光彩的文学成就，其实我还要说，人总是受时代的影响，不仅不同的时代有不同的文学作品，而且一个时代也要有一个时代的文学批评啊。如果你生活在2009年，却没有2009年这个时代所应有的眼光和见解，那你就对不起这2009年！

一个时代有一个时代的文学，一个时代也应该有一个时代的文学批评。王国维生在1877年，死在1927年，所以他的《人间词话》受到了时代的局限，有很多我们现在可以看到的和我们现在可以说明的，王国维先生当时没有看到，没有说明。那么对于这种时代的局限，我们今天就应该有一个反思——王国维《人间词话》问世百年的词学反思。但这样一个反思，讲起来实在是很复杂的题目，为什么呢？因为没有词哪里有词学？没有词哪里有词话？如果你对什么是词还不认识呢，那么对词学你能够反思到哪里去？所以，在讲王国维的《人间词话》以前，我们一定先要对词和词话有一个基本的认识。

所谓“词话”，就是谈论评说词的著作。评论诗的叫诗话，评论词的叫词话。我们中国一向缺少有系统的、有逻辑的理论性著作，古人常常是点到为止。所以有人说，我们中国的学问，是为利根人——就是思想非常敏锐的人——所说，你只要点到，他就明白了。所以古人谈诗论词常常没有一种逻辑的、思辨的模式，写出来的都是比较零乱的诗话、词话。

《法华经·妙音菩萨品》：“精进勇猛摄诸善法，利根智慧善答问难。”利根，佛教用语，指有慧性。

你说我喜欢一首诗，这首诗“高古”，那首诗“自然”。什么是“高古”？什么是“自然”？什么是“神韵”？这都太抽象了，这是什么东西嘛？更何况，中国的词学又是非常容易引起人们困惑的一门学问。你要问为什么？那现在我们就不得不回头来先讲一讲词。

中国的各种文学体式之中，最让人困惑的就是词。比较一下就知道，中国的文，有一个悠久的历史，上古的《书经》，就是散文的记述，是当时商周时代的那些个政府的公文、公告、典章的整理。中国的诗呢，我们有《诗经》，那是一个把各地的歌谣都编辑在一起的collection。而且，它被编辑的时候有一个目的，在周朝的时候有采诗之官，他们采集各地的歌谣，以观民风。就是说，透过各地的歌谣来知道当地人们的风俗习惯，用来给周天子的政府作参考。这个诗集里的诗歌有三百篇上下，所以叫作“诗三百篇”。可是从汉朝开始，诗三百篇就变成《诗经》了。就是说它被尊称为经，被当作一个有法度的、可以模仿可以尊崇的一部典籍、一部经书。而这就给诗抬高了地位。

《书经》，儒家经典之一。主要记载虞夏商周时一些帝王的言行，是我国最古老的历史文献。战国时期称为《书》，汉代改称《尚书》，即“上古之书”。战国时儒家经典即有“六经”之称，但《乐》已亡佚，汉武帝时便以《易》《诗》《书》《礼》《春秋》“五经”立于学官，独尊儒术。因此，《尚书》又称
《书经》。

我们说诗是怎么样？诗是“情动于中而形于言”。你内心的情意有所感动，但是你没有写下来，那不是诗，那只是你内心有一点儿诗意就是了。要“情动于中而形于言”，你把它用言语写出来，那就是诗了。

读了这些个诗，就可以知道你那个地方的人生活是快乐还是不快乐，是幸福还是不幸福，还可以知道你为什么快乐为什么不快乐，为什么幸福为什么不幸福。你的这些感情都在诗里边反应出来了嘛！而且《诗经》里面所编辑的还不只是各地方的民歌，《诗经》里边还有雅，还有颂。雅和颂，就与国风不同了，它不是各地老百姓的作品，而是政府官员的作品，是士大夫的作品。他们作一首诗是为了什么目的？有的是为了歌颂这个王朝而作的，有的是为了讽刺这个王朝而作的，是因为国家出了奸佞与小人而作的。所以诗就有了一些基本的功能，首先当然是要表达你自己内心的情意，那么另外呢？诗还有教化的目的。所以《毛诗·大序》说：“感天地、动鬼神，莫尚于诗也。”能够感动天地，能够感动鬼神，这诗歌的作用，真的是了不起的。

所以，诗与文都有很悠久的历史传统，文章可以用于载道，诗可以用于言志。

可是，词就很奇妙了。词，它师出无名，你找不到它的价值跟意义在哪里。好的诗我们会分辨：杜甫的忠爱缠绵，那是好诗；陶渊明的任真固穷，那是好诗。可是大家不知道什么是好的词，什么是坏的词。

我以前其实讲过多次了。词本来没有什么了不起的意思，它就是歌唱的歌词。在隋唐之间有一种popular music，就是当时流行的音乐，叫作燕乐。大家都按燕乐的曲调来歌唱，但是每个人都可以写自己的歌词。你喜欢哪个曲子，你就自己给那个曲子作一首歌词；他喜欢哪个曲子，他也可以作一首歌词。贩夫走卒、各行各业的人都可以写歌词。而这些个最早的歌词呢，它们没有被印刷，没有被搜集整理，所以大家都不知道有这个东西。一直到晚清时代，才从敦煌那个洞窟的墙壁里边发现了这些手抄的歌词。那么在这之前所流传的最早的歌词是什么呢？是晚唐五代的《花间集》。西方译为*songs among the flowers*——在花丛里唱的歌。《花间集》是什么时候编的？它是在五代的后蜀广政三年编订的。广政三年，是公元的940年，而王国维的《人间词话》最早发表的时间是1908年，这差不多相距有一千年之久了。因此我们要把《人间词话》做一个反思的回顾，就要知道自从《花间集》出现以后，直到王国维以前，都发生了什么事。比如说在王国维以前有没有人评论《花间集》啊，王国维的评论跟他们有什么不同啊等等。而且，在一千年之久的时间里，仅以词这种文学体式的本身来说，就发生了很多的变化。

最初的那些个歌词，本来是社会大众、贩夫走卒，什么人都可以写的。可是《花间集》里的歌词就不是那些人写的，而是有文化的士大夫们创作的了。而且《花间集》的编订是有目的的，这在这本词集的序言里边说得很清楚，《花间集》的序言说：

> 因集近来诗客曲子词……庶使西园英哲，用资羽盖之欢；南国婵娟，休唱莲舟之引。

说是我们编订这些个歌词，是为了使诗人文士饮酒聚会的时候，有美丽的歌词给歌女们唱，有了这些歌词，就不必再唱以前那些庸俗的粗浅的歌词了。这本书里所编辑的，是诗客的曲子词。在诗人文士们聚会的时候，他们可以亲自为燕乐的曲子填写歌词，然后就给那些年轻美丽的歌女拿去演唱。即所谓“递叶叶之花笺，文抽丽锦；举纤纤之玉指，拍按香檀”（欧阳炯《花间集序》）。所以你们看，这就是最早的文人词，它们是诗人文士在歌酒筵席上给歌女写的歌词。而在歌酒筵席上，你能够写杜甫的“朱门酒肉臭，路有冻死骨”吗？那当然不能，所以早期的文人词写的都是美女跟爱情，整个《花间集》中五百首歌词，大都是写美女跟爱情。

而有一件很微妙的事情，那就是一般情况下中国人对男女的事情是避讳不谈的，对爱情、情欲的事情是避讳不谈的。虽然也许他满心都是情欲，但是作为一个士大夫应该道貌岸然，嘴巴上是不能够谈这些的。诗要言志，文要载道，诗文里边当然不方便谈爱情。那么现在，由于出现了歌词这种体裁，它以美女爱情为主要抒写对象，所以士大夫们就可以大胆地把自己内心中对于美女跟爱情的向往都写出来了。而正因为如此，大家对词这种体裁的意义和价值就产生了困惑，很多人认为，小词是没有意义也没有价值的。在很长一段时间里，小词是被轻视的。宋朝人编集子，很多人不把自己写的词编到里边去。陆放翁编进去了，但是他说：我小的时候年轻不懂事，所以就写了这些歌词，我现在非常后悔。可见他也不以为这些歌词有什么意义和价值。我有一个很有才华的学生，从小就喜欢诗词，可是他报考大学的时候，考哲学系不考文学系。他说：“我虽然喜欢诗词，但是我不学它。尤其词，词是小道，这东西都写美女和爱情，没有价值，没有什么意义。”他后来做了我的博士生，出的第一本书是关于词学的，因为现在他忽然间觉悟改变了，他提出来说：“词是圣贤之学。”这又把词抬得太高了，词怎么从爱情歌曲的小道又变成圣贤之学了？他有点好为大言。

> 予少时汩于世俗，颇有所为，晚而悔之。然渔歌菱唱，犹不能止。今绝笔已数年，念旧作终不可掩，因书其首，以识吾过。
>
> ——陆游《渭南文集》卷一四《长短句序》

> 楚襄王与唐勒、景差、宋玉游于阳云之台。王曰：“能为寡人大言者上座。”王因唏曰：“操是太阿剥一世，流血冲天，车不可以厉。”至唐勒，曰：“壮士愤兮绝天维，北斗戾兮太山夷。”至景差，曰：“校士猛毅皋陶嘻，大笑至兮摧覆思。锯牙云，晞甚大，吐舌万里唾一世。”至宋玉，曰：“方地为车，圆天为盖，长剑耿耿倚天外。”王曰：“未也。”玉曰：“并吞四夷，饮枯河海；跋越九州，无所容止；身大四塞，愁不可长。据地分天，迫不得仰。”
>
> ——宋玉《大言赋》

但是词里面果然有一种很微妙的东西，就是说，你本来没有心写什么圣贤的学问，你本来写的就是男女的爱情，可是，居然就有了圣贤的意思了！这就是其所以微妙的地方了，那为什么呢？王国维的《人间词话》说了一段话：

> 宋人诗不如词，以其写之于诗者，不若写之于词者之真也。

你看，宋代人自己都看不起词。像陆放翁之类的，连苏东坡都算上，苏东坡把词放在他的集子的最后作为附录，他前面长篇大论的都是载道的文章和言志的诗篇，词是不放在正经的卷数里的。宋朝只有一个人专力写词，那就是我在两个礼拜前讲的辛稼轩。

词人里边，如果说有一个人可以和诗人中的陶渊明、杜子美、屈原相媲美的，那就只有辛稼轩。辛稼轩是专力来写词的，他当然也写美女和爱情，但并非仅仅是美女和爱情。

我那次关于辛弃疾的讲演，是从西方的意识批评（Criticism of Consciousness）谈起的，意识批评曾经受近代西方哲学中的现象学（Phenomenology）的影响。西方的意识批评提出说：每个人都有意识，但并不是每个诗人都有一个意识的pattern。也就是说，并不是每个诗人都有一个意识的基本形态。

文学批评，在西方经过了几个不同的阶段。就以二十世纪这百年来说，从十九世纪后期到二十世纪初期，欧美所流行的是New Criticism，就是新批评。新批评是承认作品，否认作者，认为作品的好坏与作者为人的好坏没有关系。杜甫的诗好，不是因为他的忠爱才好，是因为他的诗的本身好。新批评主张，你一定要从诗歌本身的艺术来评定诗的好坏，而艺术与作者的人品无关。

可是后来，西方的文学批评，就有现象学出现了。现象学认为，是我们的意识跟外界的现象接触了以后，我们从这些种种的活动认识了世界。世界没有我们的意识，就不成其为世界。因此这一派就重视到意识的活动。好，那当然，我们的诗歌都是consciousness（意识）的活动，情动于中而形于言嘛！可是，你的意识的活动不一定有一个pattern——一个基本的形态呀。我认识两个很会写诗歌的小朋友，是姐妹两个人，一个11岁，一个9岁，已经出了诗集了，写得非常好。她们看见什么就说什么，看见花开就说花开了，看见叶落就说叶落了，听见鸟叫就写鸟叫了。每个人接触了现象就一定会有意识活动。但这里边有没有一个pattern？没有一个pattern。

而意识批评就说了，说每个诗人都有consciousness，每个人都情动于中就形于言了，但只有伟大的作者有一个pattern of consciousness。杜甫的忠爱与缠绵，这是杜甫的pattern。陶渊明的任真固穷，这是陶渊明的pattern。这些伟大的诗人，每个人都有他的pattern。

而在词人里面呢？词人写的好像都是美女跟爱情。他们今天看见小莲，说小莲很漂亮，明天看见小苹，说小苹也很漂亮；今天跟你喝酒，觉得很快乐，明天跟他喝酒，也觉得很快乐；今天看见这朵花开，说它很美丽，明天看见那朵花开，说它也很美丽。他们见什么就说什么，见人说人，见物说物，见花说花，见草说草。但是，虽然没有一个pattern，你也可以是诗人，也可以写不错的诗，但你不会是一个伟大的诗人，伟大的诗人是有一个pattern的。屈原有一个pattern，陶渊明有一个pattern，杜甫有一个pattern。而在词人里边，只有辛稼轩是有pattern的。

词和诗大有不同，词人和诗人也大有不同。当然，我们现在不能把野马跑得那么远。我刚才说到，词就是写美女跟爱情的，为什么有人居然说词里面有圣贤的道理，而且王国维还说宋人的诗不如宋人的词？要知道，词本来是不正经的，是作者听歌看舞时给美女写的歌词；诗才是言志载道，是作者的理想、作者的道德、作者的志意。为什么王国维认为宋人的那些个内容很正经的诗反而不如词呢？

王国维说得非常好，他说：“以其写之于诗者，不若写之于词者之真也。”因为宋人他们写在诗歌里边的不像写在词里边的真诚。在写诗的时候，诗要言志嘛，一定要端起一个架子来，一定要说得很好，要说得冠冕堂皇的。每当有一个政治上的大题目，或者社会上的大事件，你也写一首诗，他也写一首诗，所说的话都是冠冕堂皇的，但是，他们内心中最真实的、最底层的那种活动，是不肯暴露出来的。王国维说，宋人写在词里边的比写在诗里边的更真诚，为什么？就是因为词脱去了“言志”的约束——我就是给歌女填一个歌词，它不代表我的“志”嘛！

法云秀关西铁面严冷，能以理折人。鲁直（黄庭坚）名重天下，诗词一出，人争传之。师尝谓鲁直

曰：“诗多作无害，艳歌小词可罢之。”鲁直笑曰：“空中语耳，非杀非偷，终不至坐此堕恶道。”

——释惠洪《冷斋夜话》

我屡次讲过一个故事，说黄山谷常常写美女跟爱情的歌词，有一个学道的人法云秀跟黄山谷说：黄山谷先生啊，你多作点诗多么好呀，这词都是写美女和爱情的，你就不要写了。因为中国传统向来认为写这些东西是不正经的。可是黄山谷怎么回答？他说，这是“空中语耳”。什么叫“空中语”？空中语就是没有事实根据的话。我写我跟一个美女有爱情，并不代表我黄山谷在现实中真的做了这样的事，我之所以这么写，不就是为了在歌酒筵席上饮酒作乐吗？

可是，你要知道，正是由于你一心饮酒作乐，正是由于你不必写那些冠冕堂皇的言志的话，所以你的内心松弛下来。你写美女跟爱情，虽然你不见得有美女跟爱情的真正的故事，但你内心深处对于美女跟爱情的向往，那可是真实的啊！这正是词的第一个微妙的价值之所在：因为作者脱除了外在的约束跟限制，所以在词里反而常常能够把内心中最真诚的本色表现出来。

可是，美女跟爱情，怎么会让后来的词学家看到了圣贤的意思呢？这是更奇妙的一件事情，更微妙的一种作用。谁看出来了？王国维他就看出来了，所以他说，宋人的诗不如词。

当然王国维没有说圣贤，王国维从来都不说词里边有圣贤。说圣贤的是我的一个学生，他喜欢夸大其词。但是，词里面确实有一种非常微妙的东西。那东西是什么？我的学生说它是圣贤，这太夸大了。王国维也体会到了那个东西，王国维都没有敢说是圣贤，王国维说词里面有一种“境界”。

可是呢，王国维的“境界”这两个字用得太模糊了。什么是境界，王国维自己说得不清楚。不但他没有把它说明白，而且他把它弄得非常混乱。这是王国维的缺点。王国维是忠实于他自己的，“苟思之得其真”——他确实体会到词里边有一种东西。这个东西他为什么要用“境界”来说？因为他没有找到一个更合适的词语来描述那个东西，他是不得已，才用了“境界”两个字。

王国维提出来说，词里边有个东西，他管那个叫作“境界”。好，现在我们就开始看他在《人间词话》里是怎么说的。大家看讲义提纲。我选了《人间词话》里一些比较重要的条目，把它们归为四类：第一部分是关于词之境界的九则词话；第二部分是关于词之特质的五则词话；第三部分是论温、韦、冯、李四家词的十二则词话；第四部分是论代字及隔与不隔的四则词话。现在我们先看关于词之境界的九则词话，这其实也就是通行本《人间词话》的开头九则。

我们看第一则：

词以境界为最上。有境界，则自成高格，自有名句。五代、北宋之词所以独绝者在此。

他说词里边要有境界，有了境界你的品格就自然高了，有了境界你的句子自然就好了。五代的词跟北宋的词为什么特别好呢？就是因为它有境界。这是王国维说的。好，我们姑且不管他的“境界”到底是什么意思，但他的这句话我们是可以接受的。他说，词里边有一种境界，而且好的词如五代、北宋的词就有这种境界。

王国维毕竟是曾跟那些日本老师学了很多西方哲学、文学的理论，所以下面第二则词话他又说了：

有造境，有写境，此理想与写实二派之所由分。然二者颇难分别。因大诗人所造之境，必合乎自然，所写之境，亦必邻于理想故也。

所谓“造境”，就是说词里边那个境界呀，有的是你假造出来的，它根本不存在。我从前年轻的时候很喜欢看卡夫卡的小说。卡夫卡的小说没有一个是真的、现实的，都是他自己编造想象出来的。一个人，早上起来，变成了一只大甲虫。哪儿有这样的事情？人怎么能变成虫子？还有一个绝食的艺术家，这个人从来不吃饭，不吃东西。一个人不吃东西怎么能活？但这个人就是不吃东西，要是勉强吃，他就会呕吐。于是，这个人被马戏团请去了，当作一个怪物，关在一个笼子里，并告诉大家：“这个人是不吃饭的。”没有一个观众相信这种事情，都说他一定是白天关在笼子里面不吃东西，晚上就会有人偷偷给他送饭吃。可是，小说上说他确实就是不能吃东西，只要一吃东西就会呕吐。但没有一个人相信他。这个世界上有这样的事情吗？不可能的啦。所以，这个卡夫卡所写的小说，就都是“造境”，这个故事里的环境啊、事件啊，都是他造出来的。那什么是“写境”呢？就是现实中真的有这个境界，是我真的写出来的。像杜甫的诗“朱门酒肉臭，路有冻死骨”，那是杜甫从长安回奉先去，在骊山的路上看见有冻死饿死的人。那就是“写境”了。王国维说这是“理想与写实二派之所由分”。但是他又说了，“然二者颇难分别”，因为“大诗人所造之境，必合乎自然，所写之境，亦必邻于理想故也”。他说哪一个是纯粹的“理想”，哪一个是纯粹的“写实”，这个其实很难分辨的。因为大诗人所造出来的境界，一定合乎自然。卡夫卡《变形记》写一个人变成一个大甲虫，早晨怎么样不能够翻身起床，后来有一只苹果打中他，他躲在墙角里又怎么样怎么样的。那墙角啊，苹果啊，床啊，都是现实的。他假造的东西，其实都是根据他现实的认识编造出来的。你尽管写理想，但你是根据自然的现实造出来的，所以“所造之境，必合乎自然”。至于“所写之境，亦必邻于理想”，那是因为你所写的这个东西，虽然是写实的，但是也含有理想。杜甫的“朱门酒肉臭”是写实，“路有冻死骨”也是写实，但两个形象一对比，就有他的理想在里边了，他是在讲这个时代的灾难，讲那些个帝王和贵族们不顾老百姓的死活。所以，写实之中也有理想，理想之中也有写实，这两个是很难分别的。那么王国维说词里边有境界，这境界里边又有“造境”有“写境”，造境和写境很难分别，他说的这个我们也可以接受。

下面再看第三则词话：

有有我之境，有无我之境。“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去”、“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”，有我之境也。“采菊东篱下，悠然见南山”、“寒波澹澹起，白鸟悠悠下”，无我之境也。有我之境，以我观物，故物皆着我之色彩。无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。古人为词，写有我之境者为多，然未始不能写无我之境，此在豪杰之士能自树立耳。

“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去”，谁的句子？欧阳修的《蝶恋花》。“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”，谁的句子？秦少游的《踏莎行》。王国维说像这样的句子，就是“有我之境”。那“有我之境”是怎样的呢？他后面就说了，有我之境，是从我的主观感情来看万物，所以万物都带着我自己主观的感情色彩。因为我悲哀，所以我看花也是悲哀的；因为我孤独寂寞，所以我觉得这孤馆斜阳的景色中也都有孤独寂寞。王国维说这就是“有我之境”，是“以我观物，故物皆着我之色彩”。那么后面还有“采菊东篱下，悠然见南山”，这是谁的句子啊？陶渊明的句子。陶渊明没有说他的感情，他说我在东篱之下采菊，一抬头就看到了南山。“寒波澹澹起，白鸟悠悠下”是谁的句子呢？这是元遗山的句子。元遗山他看见秋天寒冷的水波澹澹地在那里起伏，空中有白色的鸥鸟慢慢地飞下来。陶渊明和元遗山，他们都没有写自己的悲欢喜乐，都没有写主观的、强烈的感情。王国维说这就是“无我之境”，是“以物观物，故不知何者为我，何者为物”。什么叫“以物观物”？就是说：白鸟就是白鸟，寒波就是寒波，我没有说寒波就是悲哀，也没有说白鸟就是悲哀。所以你看不出来哪个是我，哪个是物。王国维又说：“古人为词，写有我之境者为多，然未始不能写无

我之境，此在豪杰之士能自树立耳。”他说古人写词大半都是有我，大半都是主观感情表现得很明显的。可是古人也不是不能写无我之境啊，像陶渊明、元好问都写出了无我之境嘛。所以，豪杰之士是什么境界都可以写出来的。

庭院深深深几许？杨柳堆烟，帘幕无重数。玉勒雕鞍游冶处，楼高不见章台路。　　雨横风狂三月暮。门掩黄昏，无计留春住。泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去。

——欧阳修《蝶恋花》

雾失楼台，月迷津渡。桃源望断无寻处。可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮。　　驿寄梅花，鱼传尺素。砌成此恨无重数。郴江幸自绕郴山，为谁流下潇湘去。

——秦观《踏莎行》

结庐在人境，而无车马喧。
问君何能尔，心远地自偏。
采菊东篱下，悠然见南山。
山气日夕佳，飞鸟相与还。
此中有真意，欲辨已忘言。

——陶潜《饮酒》其五

故人重分携，临流驻归驾。
乾坤展清眺，万景若相借。
北风三日雪，太素秉元化。
九山郁峥嵘，了不受陵跨。
寒波澹澹起，白鸟悠悠下。
怀归人自急，物态本闲暇。
壶觞负吟啸，尘土足悲咤。
回首亭中人，平林淡如画。

——元好问《颍亭留别》

那接下来王国维又讲了：

无我之境，人惟于静中得之。有我之境，于由动之静时得之。故一优美，一宏壮也。

“无我之境”，你内心是平静的，所以才看见这“寒波澹澹起，白鸟悠悠下”。其实，我们还可以举王维为例，王维有很多诗真是无我之境。就是说，你内心里没有你自己强烈的悲欢喜乐的感情，你现在完全是客观的，所以你能看到那“人闲桂花落”，能看到那“白鹭惊复下”。那什么是“由动之静”呢？这个就比较复杂了。由动之静中间那个“之”字是个动词，是“往”的意思。“之”是往，是往那里去。

人闲桂花落，夜静春山空。
月出惊山鸟，时鸣春涧中。

——王维《鸟鸣涧》

飒飒秋雨中，浅浅石溜泻。
跳波自相溅，白鹭惊复下。

——王维《栾家濑》

我给小孩子讲诗时，还写过这个象形字“  ”字，古人造出这个“之”字表示用脚行走的意思。在“之”字下边加上个象形字的“心”字，就成了“  ”字。这个字是会意的字，是“心之所之”，就是说，你的心往那里去，那就是你的“志”。

我问小孩子：“你的心会走路吗？”一个孩子回答说：“心不走路，我的脚才会走路呢。”我说：“你从哪里来？”他说：“我从台北来。”我说：“你住哪里呀？”他说：“我住潮州街。”我说：“你记得潮州街吗？”他说：“记得。”我说：“潮州街家里有什么人？”他说：“有我爷爷奶奶。”我说：“你想他们吗？”小朋友说：“想啊。”我说：“现在，你的心就在走路了，你都走到潮州街去了啊！”

而这个“由动之静”呢，就是由动转到静的时候。这就很奇怪了，为什么“有我之境”是要由动转到静呢？其实这也不难理解。比如说我小的时候，十几岁我母亲就去世了，我就写了几首哭我母亲的诗；在我50岁左右的时候，我女儿和女婿去世了，我又写了几首哭我女儿和女婿的诗。我当时内心是非常激动、非常悲哀的，但这诗的奇妙的地方，就是说，尽管你是悲哀的，可是当你写诗的时候，你就把你的感情当成了一个客体的东西，和它有了一个艺术的距离。你本来的感情是激动的，可是当你坐下来要写诗的时候，你就把这个悲哀的感情，变成一个对象去写它了，而且中间有了一个艺术上的距离了。这个时候就是你“由动之静”的时候，这时你才能够写出来“有我”的境界。如果你只是激动，一直在那里恸哭，你没有办法静下来，那就没有诗了。而当你能坐下来写诗的时候，这已经是由动到静，你已经把悲痛当作一个客体来观察它描写它了。王国维还说，这“无我之境”和“有我之境”，它们一个是优美，一个是宏壮。这当然是王国维受了西方康德他们那些哲学家的影响。所谓优美，就是你能够很平静很客观地观赏它；所谓宏壮，就是在巨大的强烈的刺激之下，而你也能够来观赏它。

好，以上这个还都不是王国维特别有见解的好处之所在，而只是他受了西方哲学的影响。只是他借用了一些别人的话来分析我们中国的诗词而已。下面我们看第五则词话，他说：

自然中之物，互相关系，互相限制。然其写之于文学及美术中也，必遗其关系、限制之处。故虽写实家，亦理想家也。又虽如何虚构之境，其材料必求之于自然，而其构造，亦必从自然之法则。故

虽理想家，亦写实家也。

他说，自然里的东西，都是互相有关系的，都是互相有限制的，可是你写到文学中和表现在美术中的时候，你要把它独立出来，把它原来与现实的关系摆脱掉。到那个时候，你虽然是写实家，但同时也就是理想家了。所以写实都是会接近理想的。就是说当你把现实写到艺术里边去，它就成了一个单独的艺术的东西。你写那个“朱门酒肉臭，路有冻死骨”，你把它独立出来，画成一个悲惨的饥民的图画，你就创造了一个艺术品，它就摆脱了现实的具体的限制，而反映了一个战乱的时代，于是写实家也就变成理想家了。

“又虽如何虚构之境，其材料必求之于自然，而其构造，亦必从自然之法则。故虽理想家，亦写实家也。”这就是刚才我所说的像卡夫卡的小说，他写人变成了虫子，这是不可能的。可是他写那个虫子所看见的一切，生活上所感受到的一切，都是在现实中存在的。所以他的材料都是求之于自然的，而且他的构造也符合自然的法则。因此他虽然是理想家，但也是写实家。那么这一段，也不能算是王国维特别的长处，也只是他接触了西方的哲学，用一些西方哲学的理论来分析和谈论诗词的创作而已。

我们再看下边的一则：

境非独谓景物也。喜怒哀乐，亦人心中之一境界。故能写真景物、真感情者，谓之有境界，否则谓之无境界。

“境界”两个字，大家容易弄误会，以为只有现实中的景物才是境界。王国维说，你不要只以为一个教室、一个花园才是一个境界。其实喜怒哀乐，也是人心之中的一个一个的境界。只要是你能够写出真的景物，或者是写出真的感情，都叫作有境界，否则就是无境界。词，要有境界才是好的。但是，你写喜怒哀乐是境界，你写大自然的风花雪月也是境界，到底什么是“境界”呢？他其实还是没有说明白。

我们接着看第七则：

“红杏枝头春意闹”，着一“闹”字，而境界全出。“云破月来花弄影”，着一“弄”字，而境界全出矣。

王国维他的意思是说，如果你只说“红杏枝头有春意”，就不好，“红杏枝头春意闹”，用了一个“闹”字，这个境界就活动起来了。如果你说“云破月来花有影”，这是废话，云破月来，花当然有影了。但是“云破月来花弄影”，一个“弄”字，那个感受、那种意味就跑出来了。这就是说，在诗词里面，你要能够真切而且生动地把你的感受传达表述出来；只须有那样的一个活泼的字，整个句子就有了境界了。这是王国维说的。

下面我们再看第八则：

境界有大小，不以是而分优劣。“细雨鱼儿出，微风燕子斜”，何遽不若“落日照大旗，马鸣风萧萧”。“宝帘闲挂小银钩”，何遽不若“雾失楼台，月迷津渡”也。

他说，可以写大的境界，场面很大；也可以写小的境界，场面很小。但诗词的好坏，并不因为你写大的境界就是好，也不因为你写小的境界就是不好。比如杜甫有两句诗：“细雨鱼儿出，微风燕子斜。”杜甫他很悠闲地坐在那里，看见鱼在细雨之中倏地跳出水面；在春天的微风之中，有一只燕子斜斜地飞下来了。这当然是小的境界。可是杜甫还写过两句诗：“落日照大旗，马鸣风萧萧。”这是战场上的景色，是非常广大的场面。落日斜晖，照在大旗上，北风吹过来，听见那萧萧马鸣的声音，他说，境界不因为写得大就好，也不因为写得小就坏，“细雨”两句和“落日”两句同样都是好诗。在这里他的意思说得也很明白，我们也能够

接受。但是你要注意，他举的例证是词吗？不是呀，他举的例证是诗呀！还有刚才他说“无我之境”的时候所举的“采菊东篱下”两句和“寒波澹澹起”两句，也是诗而不是词啊。所以从一开始，王国维他就给大家带来混乱了。因为在《人间词话》的第一条里他就说：“词以境界为最上。”那么诗呢？诗中不是也有境界吗？你为什么说只有词以境界为最上呢？所以这是王国维从一开始定义的时候就没有说清楚的地方。请大家注意：我是说王国维没有说清楚，我并不是说王国维没有弄清楚。王国维他看到了，他确实是了不起的，他果然体会到词里面有一个东西。可是那个东西是什么呢？他找不到一个合适的词语来说明那个东西，因为在中国传统的文学批评里面，没有一个字是合适的，所以，他就借用了“境界”这两个字。但“境界”这个词太宽泛了，什么都可以说，诗也可以，词也可以，所以就造成了混乱。

去郭轩楹敞，无村眺望赊。
澄江平少岸，幽树晚多花。
细雨鱼儿出，微风燕子斜。
城中十万户，此地两三家。

——杜甫《水槛遣心》其一

朝进东门营，暮上河阳桥。
落日照大旗，马鸣风萧萧。
平沙列万幕，部伍各见招。
中天悬明月，令严夜寂寥。
悲笳数声动，壮士惨不骄。
借问大将谁，恐是霍嫖姚。

——杜甫《后出塞》其二

那么我就要来“添字注经”了。什么是添字注经啊？你看那《十三经注疏》，经书里边的句子才有十个字，注解就有一百个字，那就是添字注经嘛。而现在我要把“境界”这两个字说明白，我的说明就也是添字注经，就是想办法把王国维所领悟到的那个东西表达清楚，如果我说清楚了，我们这个系列讲座的目的也就达到了。不过现在，我们还是先把这第八则看完。

后面他又举了一组例证，这一回举的是词了。“宝帘闲挂小银钩”是秦少游的《浣溪沙》，“雾失楼台，月迷津渡”是秦少游的《踏莎行》。你看，前者写得是多么清淡闲静，后者写得是多么苍茫凄惨，但这两个都是有境界的，这两个都是好词。所以说，不管是诗是词，你只要能够把你的感受生动真切地表述传达出来，就是好的作品。

漠漠轻寒上小楼，晓阴无赖似穷秋，淡烟流水画屏幽。　自在飞花轻似梦，无边丝雨细如愁，宝帘闲挂小银钩。

——秦观《浣溪沙》

可是如果你回头再看他的第一则词话，就发现不对了啊。词有境界，诗也有境界；词有有我的和无我的境界，诗也有有我的和无我的境界；词有大境界小境界，诗也有大境界小境界。你干嘛说“词以境界为最上”呢？这是王国维第一点说得不清楚的，引起了很多人的争议。后面第九则提及严沧浪的这段诗话涉及对历代词学家说法的比较，我们到最后再看。现在我还是要谈王国维所说的“境界”到底是什么。

刚才我们说了，诗是言志的。杜甫写诗说“剑外忽传收蓟北，初闻涕泪满衣裳”。他有一个题目《闻官军收河南河北》。他说，我听见说我们政府的军队已经把那些个被乱贼所占据的地方都收复回来了，所以我很高兴，高兴得泪流满面。这个我们从题目就已能知道他写的是什么。可是词没有题目，词里面都写美女和爱情，而且那美女跟爱情还不见得是真的，他就只是给歌女写个歌词而已。然而真正好的词它里面就有一个“境界”，一个让你很难说清楚的东西，因此王国维他才说“词以境界为最上”。

剑外忽传收蓟北，初闻涕泪满衣裳。
却看妻子愁何在？漫卷诗书喜欲狂。
白日放歌须纵酒，青春作伴好还乡。
即从巴峡穿巫峡，便下襄阳向洛阳。

——杜甫《闻官军收河南河北》

（张怡菊整理）

# 第二讲

## 本讲涉及词话

词之为体，要眇宜修。能言诗之所不能言，而不能尽言诗之所能言。诗之境阔，词之言长。

词之雅郑，在神不在貌。永叔、少游虽作艳语，终有品格。

南唐中主词“菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间”，大有众芳芜秽，美人迟暮之感。乃古今独赏其“细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒”，故知解人正不易得。

王国维在《人间词话》中提出了“境界”的说法。但是“境界”这个词却使读者产生了许多困惑。王国维在用这个词的时候，有时指的是诗，有时指的是词，而且他还说：“词以境界为最上。”那么他这个“境界”到底是什么意思？是单指词还是也指诗？词和诗到底有没有分别呢？

要想明白王国维的“境界”，我们首先需要了解词的美感特质。我以为，王国维对词的美感特质是有体会的，但是他找不到一个更恰当的词来指称他所体会到的东西，所以就使用了“境界”这个词。在我讲完第一讲之后，就有不止一位听课的朋友来问我境界到底是什么，但是我现在还不能告诉你们，因为你们现在对词的真正好处——也就是它的美感特质——还没有体会，王国维说的是对是错，你们分不清楚。如果我现在就谈我的看法，这看法是对是错，你们也分不清楚。所以，我要把大家的困惑暂时先存放在这里，等我把词的美学特质讲完了，等大家都能够看到词里边果然有一种不同于诗的独特的东西，到那时我再谈我的看法，你们再来判断我说的有没有道理。

好，上一讲我们看了《人间词话》中关于词之“境界”的八则词话，现在我们接下来要看《人间词话》中关于词之特质的五则词话，先看其中的第一则：

> 词之为体，要眇宜修。能言诗之所不能言，而不能尽言诗之所能言。诗之境阔，词之言长。

这“要眇”和“宜修”都是《楚辞·九歌》里边的语言，是形容湘水上的一位女神，说她不但有一种深微幽隐的美，而且还有一种修饰的美。王国维说词也具有这样的一种美，说词的这种美能够传达出诗所不能够传达的内容，但不能够完全传达出诗所能够传达出来的内容。我在上次也曾简单地说过，像杜甫的《自京赴奉先县咏怀五百字》和《北征》这样的长诗，记录了天宝的乱离，反映了一个时代的历史，词是没有这种容量的。词只是给燕乐的曲子所配的歌词，一首歌曲只要几分钟就唱完了，所以它不能够像杜甫那样长篇大论地叙写历史。然而词却能够写出诗所不能够传达出来的东西，那是些什么东西呢？今天，我们要用晚清的一位遗民词人陈曾寿的一首《浣溪沙》词作例子，来看一看词能够传达出哪些个诗所不能传达的东西。我先读一下这首词：

> 修到南屏数晚钟。目成朝暮一雷峰。缃黄深浅画难工。　千古苍凉天水碧，一生缱绻夕阳红。为谁粉碎到虚空？

诗都有一个题目，比如杜甫的《闻官军收河南河北》，那是在唐代的安史之乱中，杜甫在剑门关外听到官军收复了河南河北的消息，喜极而作。诗的标题就已经把要说的意思说得很明白了。而词呢？词的妙处在

于它常常没有题目，《浣溪沙》是音乐的词牌而不是题目。陈曾寿这首词写的是什么？好，有一位朋友说：“他写的难道不是一幅西湖美景的图画吗？”那我们现在就来看一看，他是否只是在写一幅美景图画。

> 君不行兮夷犹，蹇谁留兮中洲，美要眇兮宜修。
>
> ——屈原《九歌·湘君》

“剑外忽传收蓟北，初闻涕泪满衣裳”是比较容易讲的；而“修到南屏数晚钟”就不那么容易讲了，你要注意它的每一个语言的符号都起着很微妙的作用。比如，他为什么不说他“住到”了南屏山下，而要说“修到”了南屏山下？你要知道，陈曾寿经历了晚清的灭亡，经历了国民革命，经历了东北的伪满，经历了种种的乱离的苦难，而这些还仅仅是外在环境的苦难，其实最苦的是他的内心：作为一个汉族人，他却甘心做遗民，对已经灭亡的清朝有这么深厚的感情，这不是很难被人理解吗？

陈曾寿的祖先在清朝做过官，他的曾祖陈沆是很有名的学者，曾写过一本书叫《诗比兴笺》，这本书是学古典诗词的人都必须要读的。因为，从《诗经》开始就讲赋比兴，“比兴”这个词已经成为中国论诗常用的术语。我们学古典诗词不是都要从《诗经》学起吗？你打开《诗经》看第一首诗《周南》的《关雎》，它后边的注释就说这首诗是“兴也”；你看《魏风》的《硕鼠》，注释说那是“比也”；《郑风》的《将仲子》，注释说那是“赋也”。什么是赋比兴呢？这得先了解诗是怎么来的。《毛诗·大序》上说了，诗是“情动于中而形于言”，是你的感情在你的内心之中感动了，你把它用语言表达出来，那就是诗。但你的感情又是怎么被感动的呢？那我还要提到后来的一本很重要的著作——钟嵘的《诗品》。钟嵘在《诗品序》中说：“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏。”人为什么要作诗？他说那是天地的阴阳之气催动了万物，而这万物的变化就感动了你内心中的性情，表现出来就形成了诗。比如说“春风春鸟，秋月秋蝉，夏云暑雨，冬月祁寒”，这是四季的气候变化给你的感动；“楚臣去境，汉妾辞宫”，这是世间人事的变化给你的感动。当然了，这是古人对诗兴之由来的一种概念。我们是二十一世纪的人，所以我们应该把它归纳得更清楚些。我以为，古人所讲的从根本上说其实就是一个“心”与“物”之间的关系问题。而这心与物之间的关系基本上有三种形式：由物及心、由心及物、即物即心。这也就是《诗经》中赋、比、兴三种方法的由来。《关雎》是诗人听到了关雎鸟和美的叫声，那是外物给他内心的感动，由此使他联想到了“窈窕淑女”是“君子”的“好逑”。这种感动的方式是“由物及心”，属于“兴”的方法。而《硕鼠》是作者真的看见了一只大老鼠吗？不是的，那是他内心先有一种被剥削的感觉，然后找来一个大老鼠的形象把他的感觉表达出来。他说：你就像一只大老鼠一样把我的粮食都吃光了，因此我要离开你，去寻找一处真正安定快乐的所在。这当然是“由心及物”，属于“比”的方法。《诗经》里除了比和兴之外还有一种方法是“赋”，这个我们要看《郑风》的《将仲子》。“将仲子兮，无逾我里，无折我树杞”，“将”字读音qiāng，它只是一个发语词，没有意义；“兮”字也是表示语气的词，也没有意义。那么这“将仲子兮”四个字中就有两个字没有意义，这是为什么？其实它表示了一种口吻。因为，这是一个恋爱中的女子呼唤她所爱的人，如果不用那两个虚字而只喊“仲子”，那像什么？像父亲在喊儿子：“老二！”而“将仲子兮”的口气就委婉多了，所以有人把这句翻译为：“哎呀我的小二哥啊！”而且还不只如此，由于两个人在谈恋爱，这个仲子每天就跳墙过来和女子相会，于是这女孩子就说：仲子啊，你不要老是跳我家的里门，你不要在跳墙的时候把我家种的杞树都折断了。——说你不要这样不要那样，接连两个否定，这在恋人之间不是很伤感情的吗？所以这女孩子赶快就把话拉回来说：“岂敢爱之？畏我父母。”我难道舍不得这棵杞树吗？当然不是，我是怕我的父母骂我啊！

接下来她又表白说，“仲可怀也”——我当然很想和你相会了；可是“父母之言亦可畏也”——父母的责备我也是很怕的啊。你们看，这就是“赋”的方法。它不用借一个外物来作比喻，只从说话的语气和口吻中就表现了感动，女孩子内心那种想爱又不敢爱的矛盾感情就传达出来了。

关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。参差荇菜，左右流之。窈窕淑女，寤寐求之。求之不得，寤寐思服。悠哉悠哉，辗转反侧。参差荇菜，左右采之。窈窕淑女，琴瑟友之。

——《诗经·周南·关雎》

硕鼠硕鼠，无食我黍！三岁贯女，莫我肯顾。逝将去女，适彼乐土。乐土乐土，爰得我所。
硕鼠硕鼠，无食我麦！三岁贯女，莫我肯德。逝将去女，适彼乐国。乐国乐国，爰得我直。
硕鼠硕鼠，无食我苗！三岁贯女，莫我肯劳。逝将去女，适彼乐郊。乐郊乐郊，谁之永号？

——《诗经·魏风·硕鼠》

若乃春风春鸟，秋月秋蝉，夏云暑雨，冬月祁寒，斯四候之感诸诗者也。嘉会寄诗以亲，离群托诗以怨。至于楚臣去境，汉妾辞宫；或骨横朔野，或魂逐飞蓬；或负戈外戍，杀气雄边，塞客衣单，孀闺泪尽；或士有解佩出朝，一去忘返，女有扬蛾入宠，再盼倾国：凡斯种种，感荡心灵，非陈诗何以展其义，非长歌何以骋其情。故曰：诗可以群，可以怨。

——钟嵘《诗品序》

将仲子兮，无逾我里，无折我树杞。岂敢爱之？畏我父母。仲可怀也，父母之言亦可畏也。
将仲子兮，无逾我墙，无折我树桑。岂敢爱之？畏我诸兄。仲可怀也，诸兄之言亦可畏也。
将仲子兮，无逾我园，无折我树檀。岂敢爱之？畏人之多言。仲可怀也，人之多言亦可畏也。

——《诗经·郑风·将仲子》

以上我简单地介绍了中国最古老的《诗经》所提供给我们的三种作诗的方法——赋、比、兴。不过大家一定要注意：它们是作诗的方法，而不仅仅是作诗的技巧，它们所揭示的，其实是作诗的时候你内心感动的由来：一个是由外物引起你内心的感动，一个是你内心先有了感动然后用一个外物的形象来表现，一个是你就直接用你说话的口吻和语气把你的感动表现出来。这就是古人所总结出来的诗歌中三种表现兴发感动的方式。刚才我说了，陈曾寿的曾祖陈沆写了《诗比兴笺》。这个“比兴”，就是从《诗经》发展下来的中国传统的诗歌理论，但他更注重的是比的方法，即所谓“言在此而意在彼”。上面我所说的都是诗，那么词呢？如果说，词也常常在表面上说的是一种东西，却引起读者联想到另外的东西，那也是“比兴”吗？我以为，那与传统的诗论所说的“比兴”是不一样的。这我们还是要看完了陈曾寿的这首词，才能知道它们

是怎样的不一样。

> 赋者，敷也，敷陈其事而直言之者。
>
> 比者，以彼物比此物也。
>
> 兴者，先言他物以引起所咏之词也。
>
> ——朱熹《诗集传》

如前所说，陈曾寿经历了清朝的灭亡、军阀的混战、日本的挟持，经历了这种种的乱离与灾难，终于从东北回到了杭州，住在了西湖边上南屏山下，所以他说：我真是“修到南屏数晚钟”。这“修到”两个字之中实在有太多的感慨在里边。而且你看，他还不是“听晚钟”而是“数晚钟”。这个“数”字也很妙，是那每一声每一声的晚钟，其实都是他内心的寂寞和哀感啊。这就是词的要眇幽微了。一首好词中的每一个字，都起着非常微妙的作用。

下一句，“目成朝暮一雷峰”的“目成”两个字，就仅仅是“看见了”这么简单吗？读中国古典诗歌是需要有古典的修养做基础的，你的古典修养越丰富，你从中体会到的意思就越多。“目成”两个字有出处，出于《楚辞》的《九歌》。《九歌》本来是楚地祭祀鬼神时所唱的歌，最初可能是比较粗浅的，但是它经屈原改写过，其中包含了屈原的感觉和感情，所以就有了很深厚的意思。按楚地的习惯，祭神如果请的是男神仙就要用女巫，如果请的是女神仙就要用男巫。《九歌》里有一首《少司命》，是男性神仙，所以用了女巫的口吻。其中有两句说：“满堂兮美人，忽独与余兮目成。”说是在祭祀的大厅里虽然有这么多美人，可是那降临的神仙只对我看了一眼，我们两个就一见倾心了。这就是古人所说的“目成心许”啊！所以“目成”这个词，它是包含有感情的投入这样一种意味在里边的。“目成朝暮一雷峰”——我抱着如此专一的感情，从早晨到晚上就看着这唯一的雷峰塔，我已经把我所有的感情都寄托在它上面了。而这雷峰塔呢？它真是美丽极了，黄昏时的满天晚霞染就了从橙红到浅黄之间错综复杂的、深深浅浅的多层颜色，没有一个画家能够用人工的色彩把它画出来，那真是“缃黄深浅画难工”。

> “九歌”之名，来源于“九天”。古代传说上天有九重，所以称天乐为“九歌”。后人承用为祭神之乐，以九个乐章充其数。

雷峰塔是北宋初期建造的，而陈曾寿来到这里是什么时候？已经是民国初期。从北宋到民国，千年往事都已经过去了，这雷峰塔就一直矗立在青山绿水的西湖边，阅尽了人间千古兴亡。所以是“千古苍凉天水碧”。那么这个“天水碧”，看起来不就是说上边是青天下边是绿水吗？可是你一定要知道中国古典诗词的妙用。写旧体诗和写新诗是完全不一样的，写新诗可以由你自己想出一个新的语汇，找出一个你认为恰当的语言；而写旧体诗就有一个古典的背景，它的文本里边的每一个符号都是带有古典传统的。这“千古苍凉天水碧”里边其实藏着一个故事。大家都知道五代十国里的南唐，南唐的李后主是很有名的，他是一个有才华的诗人，却不是一个好皇帝。这个人非常喜欢歌舞宴乐，养了一大批歌儿舞女，这些歌儿舞女需要做漂亮

的衣服来穿，那么有一次，他们就把一匹丝绸染成浅蓝的颜色，晾在外面，到夜间忘记了收进来，第二天早上一看，经夜间的露水浸染过的这匹丝绸，它的颜色比他们以前染过的任何一匹丝绸都漂亮。于是，这种蓝色就被起名叫作“天水碧”。可是你要知道，古人认为很多盛衰兴亡的事情都是有预兆的。宋朝的皇帝不是姓赵吗？赵姓的郡望就是天水——所谓“郡望”就是指一个姓氏中最有名望的家族的所在。而这个“碧”字呢，在古代是个入声字，读音同“逼”字。所以，“天水碧”就预示了南唐将要亡于北宋的这样一个史实。

> 天水碧，因煜之内人染碧，夕露于中庭，为露所染，其色特好，遂名之。
>
> ——五代无名氏《五国故事》卷上

南唐是亡于北宋了，那么现在陈曾寿所经历的，又是清朝的败亡。所以他说：雷峰塔在西湖边阅尽了多少朝代的盛衰兴亡，而我陈曾寿在西湖边上，和雷峰塔一起，也看到了那么多的盛衰兴亡。所以你们看，这首词表面上都是风景，但内里却隐藏着很多的感慨悲哀。在历史上，对待盛衰兴亡和改朝换代，不同的人有不同的态度。像五代的冯道，曾历仕后唐、后晋、后汉、后周四朝，还得意洋洋地自称“长乐老”。那么陈曾寿呢？清朝已经灭亡了，而且他自己是一个汉人，为什么要做清朝的遗民，为什么对那个已经成为日本傀儡的溥仪还有那么深的感情呢？这就是古人所说的“看得破，忍不过”了。陈曾寿本来是溥仪皇后婉容的老师，溥仪非常信任他，在离开天津时把天津的一切事情都交托给他，到了东北以后又几次叫他去。他不愿意在伪满做官，不肯去，最后溥仪说，你来管我们祖先的陵墓吧，他不得已才去了东北，但溥仪祖先的陵墓后来好像也被日本人霸占了。陈曾寿为什么不能够断然离开溥仪？因为溥仪是个小皇帝啊，他即位的时候才是个三岁的孩子，清朝的腐败和灭亡并没有他的责任。其实像王国维、陈宝琛他们也是一样的，但他们这种感情放到现在确实是很不容易说清楚。正是由于陈曾寿从内心摆脱不了，所以他无可奈何。那么他这些感情的来龙去脉，我用了这么多的话来解释，而陈曾寿他也说了这么多话吗？没有啊，人家陈曾寿只是说：“一生缱绻夕阳红。”你看他用的这“缱绻”两字，都是绞丝边，都是缠绵不断的，都是双声叠韵的，那就是他那种剪不断理还乱的感情啊。而且人的一生留恋什么不好？像陶渊明“抚孤松而盘桓”，他留恋的是松树，因为松树是独立的、挺拔的、在霜雪中都不凋零的。而你陈曾寿为什么留恋夕阳呢？你这一生缱绻不能摆脱的，难道就是夕阳那即将消逝的颜色吗？

而且还不仅如此，如果眼前还有那个雷峰塔，还有那缥黄深浅的背景，还有那夕阳红的颜色，那么你还有一个可以留恋的对象，还可以“目成朝暮”，还可以“一生缱绻”，而实际上，现在连这个夕阳红的雷峰塔也没有了。在陈曾寿写这首词的那一年，雷峰塔倒了。所以他说：“为谁粉碎到虚空？”为什么连这一点点聊以缱绻的对象都不能够保留呢？——听说，现在已经重建了新的雷峰塔，不过旧塔的遗迹还留在那里，供大家参观。

> 雷峰塔，位于浙江杭州西湖南岸夕照山的雷峰上，南屏山日慧峰下净慈寺前。始建于北宋太平兴国二年（977）。北宋宣和年间和明嘉靖年间曾遭遇两次大火。后塔基砖被迷信者盗窃，致使塔于1924年9月25日倒塌。

所以你看这首词，它的“目成”两个字的深厚的意思，它的“天水碧”这样的典故，它的“缱绻夕阳红”的那一份心情，都是非常微妙的。这些东西如果用诗来写就变得落实了：你说你眷恋故国？你说你忠爱缠绵？那太落实了，你不会那样说的。这也就是王国维《人间词话》说的“词之为体，要眇宜修，能言诗之所不能言，而不能尽言诗之所能言”了。而且你看，这么短的一首词我为什么讲了这么多？因为在短短的七个字里边他就有说不完的意思，给读者非常丰富的联想。这就是王国维《人间词话》所说的“词之言长”啊。那么，王国维所看到的这些词之不同于诗的特质，如果说用“境界”两个字来概括不是很恰当的话，那应该怎样表达呢？我们先不急着总结这个问题，到最后我会给大家一个答案的。现在我们还是接着看王国维《人间词话》是怎么说的。

王国维论词之特质的第二则词话说：

词之雅郑，在神不在貌。永叔、少游虽作艳语，终有品格。

所谓“雅”，当然是典雅的、正当的、不偏邪的。什么是“郑”呢？《诗经》里有十五国风，其中一个就叫《郑风》。周天子派使者到各诸侯国采风——所谓采风，就是收集各地的流行歌曲。在采集来的各地流行歌曲之中，郑国和卫国的歌曲常常都是涉及男女爱情的，于是就有了“郑风淫”的说法。所以这个“郑”是和“雅”相反的，指的是那些淫靡的、不正当的诗歌。我已说过，《花间集》本来是文人诗客们给歌伎酒女写的歌词，在那样的场合下，这些歌词只能够写美女和爱情。那么这些文人诗客，你也写美女爱情，我也写美女爱情，内容虽然相同，但不同的人写出来却有不同的风格，因此也就有了“雅”与“郑”的区别。那什么样的是“雅”，什么样的是“郑”呢？现在我就要从《花间集》里边举几个例证来看一看。我们先看欧阳炯的一首《南乡子》：

二八花钿。胸前如雪脸如莲。耳坠金环穿瑟瑟。霞衣窄。笑倚江头招远客。

“二八”是16岁，那是女孩子最美妙的年龄。从前我刚到加拿大的时候，带我的两个女儿去买衣服，那个卖衣服的店铺就叫作Sweet Sixteen。可见不只古人，连西方人也有这样的看法。“花钿”，是头上戴的珠翠的装饰，这里用来指代这女孩子。“胸前如雪脸如莲”是说，她胸前的皮肤像雪一样白，她的脸像荷花一样美。“耳坠金环穿瑟瑟”，她的耳朵上戴着一对金耳环还不说，金耳环上还穿着美丽的珠子，“瑟瑟”是一种珠子。“霞衣窄”，她穿着像天上彩霞一样五彩缤纷的衣服，这衣服很窄，是紧身的。古代妇女一般不像现代妇女一样喜欢露出身材曲线什么的，她们一般都穿宽袍大袖。所以这个女子不是居家的女子而是在江头摆渡船的女子，现在她正在面带笑容，招呼客人上她的渡船。你看，这就是欧阳炯写他眼中所见的美女。西方女性主义有一本书叫《第二性》，书中提到女性是男性眼中的“他者”。男性看女性不是以平等的地位，而是以一种带有欲求的眼光，一种male gaze。欧阳炯这首词，就是这样的一种眼光。下面我们再看一首薛昭蕴的《浣溪沙》：

越女淘金春水上。步摇云鬓佩鸣珰。渚风江草又清香。不为远山凝翠黛，只应含恨向斜阳。碧桃花谢忆刘郎。

“越女”，浙江一带的女子，她是在水边淘金的。“步摇”是女子戴在头上的首饰，就是一根簪子下面串着饰品，你一走路它就摇晃，所以叫步摇。而且她还“佩鸣珰”，身上还佩戴着会响的饰物，一走路它就响起来。“渚风江草又清香”是说，河岸上一阵风起，江水上的水草就飘来阵阵香气。这是这个女子活动的背景。下面写这个女孩子的表情，“不为远山凝翠黛，只应含恨向斜阳”。“翠黛”是女子的眉毛，“凝”是眼睛定住了来看。这女孩子不是为看风景而凝神远山，她是满怀着相思的离愁别恨而面对将落的夕阳。她在想什

么？是“碧桃花谢忆刘郎”。这里又有一个典故，传说从前有刘晨和阮肇两个人在天台山与仙女有一段美好的遇合，所以后来用到这个典故都是讲男女之间的爱情。他说现在桃花已经谢了，春天已经过去了，可是这女孩子所盼望的那个男子还是没有来。刚才欧阳炯那首只是写了女子的外表和服饰；现在薛昭蕴这一首除了服饰之外也写了女子的感情。但这仍是一种male gaze，是男子眼中所看到的女子。虽然写得也很美，但是没有更深一层的东西。那么现在我们再看一首欧阳修的《蝶恋花》，他也是写美女和爱情，但是和刚才那两首就有了质量上的不同：

越女采莲秋水畔。窄袖轻罗，暗露双金钏。照影摘花花似面，芳心只共丝争乱。 鹢鹅滩头风浪晚。雾重烟轻，不见来时伴。隐隐歌声归棹远，离愁引着江南岸。

“莲”，它的谐音可以是“怜爱”之“怜”，所以古人写到莲常常涉及爱情，这在中国诗歌里是有传统的。学习中国古典诗歌，第一个要念的是《诗经》，第二个要念的是《楚辞》，然后就是《昭明文选》了。在《昭明文选》里边有很奇妙的一组诗，那就是《古诗十九首》。这十九首诗，注解说它们“不知作者”——千古以来没有人确知它们是谁作的。但那真是非常好的一组诗，其中有一首的开头就提到莲花：

涉江采芙蓉，兰泽多芳草。采之欲遗谁，所思在远道。

“芙蓉”，就是莲花。中国有一本最古老的辞书《尔雅》，《尔雅》里边的《释荷篇》说，荷也叫莲，也叫芙蕖，也叫芙蓉，也叫菡萏。所以，采芙蓉就是采莲。这首诗说，这个女孩子渡过江水去采莲，在莲花的岸边长满了芬芳的香草。那么她采了这么美丽的花要送给谁呢？她说，我要把它送给在远方的、我所怀念的那个人。这不就是写爱情和相思吗？其实，欧阳修写的越女采莲和薛昭蕴写的越女淘金都是现实中实有的事情。淘金固然是为了生计；采莲采了莲花、莲子、莲叶也都可以去卖钱，所以这都是江南女子现实中的生活。可是你也要知道，“采莲”这两个字和“淘金”这两个字在文学作品里边给读者的联想是完全不同的。淘金就只是淘金，而采莲却可以使你产生像“涉江采芙蓉，兰泽多芳草”那样美丽的、关于相思与爱情方面的联想。

《第二性》，法国女学者西蒙娜·波伏瓦所著。她以涵盖哲学、历史、文学、生物学、古代神话和风俗的文化内容为背景，探讨了从原始社会到现代社会的历史演变中妇女的处境、地位和权利的实际情况，对妇女社会地位问题进行了历史的、哲学的思考，提出了真正的更高意义上的性别平等。

最早记载刘阮传说故事的是晋代干宝的《搜神记》和南朝刘义庆的《幽明录》。故事讲述刘、阮二人入天台山采药迷路，遇到两位美丽的女子，逗留十日后返回，家中亲旧零落，迎接他们的已是七世孙了。

荷，芙渠；其茎茄，其叶蕸，其本蔤，其华菡萏，其实莲，其根藕，其中的，的中薏。

——《尔雅》

那么“秋水畔”的“秋水”呢？那美丽而又澄清的秋水也是文学作品中所经常涉及的，这个词语使我们联想到王勃《滕王阁序》的“落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色”。那是多么美的景色！而现在这个女子采莲时环境的背景就是在美丽的秋水之畔。

“窄袖轻罗”，是这个女子采莲时所穿的衣服。刚才我讲过欧阳炯词中的那个女子不也是“霞衣窄”吗？欧阳炯写的是一个摆渡船的女子，欧阳修写的是一个采莲的女子，她们都是劳动的女子。女子不劳动，在家里享清福，当然可以宽袍大袖，可以拖起长裙，而劳动的妇女是不可以这样打扮的。否则你的手还没摘到莲花和莲蓬，你的袖子就已经拖到水里去了。“轻罗”是很薄很轻的丝罗，因为它薄，所以你隔着袖子可以隐隐约约地看到这个女孩子手臂上戴着一对黄金的手镯。这就是“窄袖轻罗，暗露双金钏”。

西方文学批评注重作品中的结构、形象等质素，而且还不只如此，他们还注重作品中的符号。每一个符号常常都有它不同的作用。刚才那个“越女采莲”的“莲”字不是让我们联想到“涉江采芙蓉，兰泽多芳草”吗？现在你再看“暗露双金钏”，他还什么都没有说，但是他的语言的符号已经暗示了很多的东西了。还不要说“金”的贵重、“双”的成双成对，你只看这个“暗露”：薛昭蕴那淘金的女子是“步摇云鬓佩鸣珰”——头上戴着的一走就动，身上佩着的一走就响，都是张扬的，都是显露的，都是轻狂的；而这里的“窄”字、“轻”字都有很轻微的意思，“暗露”则是隐藏的、含蓄的、不张扬的。当然我们现在这个时代比较崇尚显露和张扬，但中国古代并不如此，中国古代讲究含蓄谦恭，尤其女子，更是以这样的品质为美德。《诗经·卫风》里有一篇《硕人》，描写了一位美女庄姜夫人，诗的一开始就说：“硕人其颀，衣锦褧衣。”“硕”是高大的样子，“颀”是颀长。庄姜夫人不但长得美，而且是高挑身材。她是卫庄公的夫人，当然衣饰华丽，穿着锦绣的衣服。但是她在外边穿了一件“褧衣”。“褧衣”就是罩袍。像我们小时候在学校念书，冬天要穿大棉袄，大棉袄穿脏了很难洗，所以就在外边再穿一件阴丹士林的蓝色罩衣。可是庄姜夫人为什么也要穿一件罩衣？《诗经》的注解说是“恶其文之著也”——因为她不喜欢把美丽的锦衣鲜明地显露出来。所以你看，“越女采莲秋水畔。窄袖轻罗，暗露双金钏”，欧阳修笔下的这个女子与欧阳炯、薛昭蕴笔下的那两个女子有着多么微妙的不同！

下边两句就更妙了：“照影摘花花似面，芳心只共丝争乱。”这真是作者的神来之笔！这个女子低下头去采一朵莲花，水面上就映出她和莲花的影子。古人不是说“人面桃花相映红”吗，现在她从水面的倒影看到了她自己的容颜，那容颜和莲花一样的美丽。这是什么？这是对自我的一种认识，一种反省。当她对自己有了这样一个清楚的反省的时候就怎么样？是“芳心只共丝争乱”，她的内心感情就产生了一种困惑和缭乱。荷花的花梗和莲藕的藕节，如果你把它们折断，就会有许多的丝，所谓“藕断丝连”嘛！而现在她的内心感情，就也像莲藕折断后的这些乱丝一样地缠绵、缭乱。

为什么她会“芳心只共丝争乱”呢？上次我也说过，人生一世，你的价值表现在哪里？男子可以修身齐家，治国平天下，他们的价值是早已被安排好了的，即所谓“太上有立德，其次有立功，其次有立言”。西方也是一样，西方有一位人本主义哲学家马斯洛曾提出过人有“自我实现”的需求。但中国古代的女子能够“自我实现”吗？根本就没有这样的可能。社会道德要求她们“在家从父，出嫁从夫，夫死从子”，不管在物质上还是在精神上她们都没有独立的人格。我前两年讲女性词的时候提到古代男子可以有理想，女子则谈不到理想。我的一个朋友就说：“女子怎么没有理想？女子的理想就是找个好丈夫嫁出去嘛！”你们大家听了都笑。确实，这种“理想”和男子的“立德立功立言”比起来，根本就不成其为理想啊！但在古代的确就是如此的，《孟子》上就说过，“良人者，所仰望而终身也”（《孟子·离娄》），女子既不能独立谋生，那么找

个好丈夫怎能不是她们唯一的希望呢？我正在写关于女性词的一本书，现在写到晚明女词人，其中提到叶氏一门母女——叶绍袁的妻子沈宜修，女儿叶纨纨、叶小纨、叶小鸾。这些女子真的是有才华！沈宜修的作品有诗、词、文、赋、骚体等等，各种体裁她没有一种写得不好。因为她是书香世家，她父亲是沈珙，叔父是沈璟，沈璟是明代有名的戏曲家。可是你看一看她的身世：沈宜修死后叶绍袁在给她写的传记中说，她嫁到他们家之后，婆婆对她很严，如果发现她在自己房间里作诗就不高兴，所以她再不敢作诗了。一直到她的儿女都很大了的时候，只要婆婆发了脾气，她就得长跪在地上请罪。古代女子嫁人，第一当然希望丈夫好，第二还得希望婆婆好。就沈宜修而言，虽然婆婆对她不好，但是丈夫对她很好。而她的女儿们呢？叶氏姊妹都很有才，在家的时候一起作诗，一起赏花，可是嫁出去以后呢，叶纨纨的丈夫就对她不好，所以她很年轻就死了。叶小鸾就更奇妙了：从家里给她订下婚期她就生病，在结婚的前两天她就死了，死时才17岁。叶绍袁为妻女整理遗作，印行了《午梦堂集》，在序言里他说：“丈夫有三不朽，立德立功立言。而妇人亦有三焉，德也，才与色也。”男子最喜爱的，其实还是色。只不过才子们觉得女子除了有色以外，如果还能够与他吟诗唱和不是更好吗？不过，才色倘若与妇德比起来，妇德显然是更重要的。在我所写过的女性词人中，李清照和朱淑真其实是属于叛逆的类型：李清照总是想和男人一较短长，朱淑真则大胆地追求恋爱的自由。这都是与“妇德”相违背的。如果我们想要在古代女性作者中寻找最有“妇德”的才女，写《女诫》的班昭当然不用说了，沈宜修也要算一个。她不但勉力侍奉好婆婆，而且还能够守贫穷耐劳苦，这是中国传统社会在道德上对妇女的要求。

那么作为一个有才有貌又有德的女子，她应该把自身这些美好的东西交托给谁啊？男子当然是要交托给皇帝与朝廷，而女子呢？那就要交托给一个真正赏爱她的男子。所以这个采莲的女子，当她对自己美好的质量有了一个觉醒以后，反而“芳心只共丝争乱”——我应该把我的美好交托给什么人？我人生的意义在哪里？

接下来他说：“鹢舻[illegible]滩头风浪晚。雾重烟轻，不见来时伴。”这写得真妙！女孩子出外常常喜欢结伴而行，这个采莲女子当然也是和许多同伴一起来采莲的。现在天色已经暗下去了，水面上起风了，有浪了，黄昏的烟霭渐渐笼罩过来了。可是当她要划着船回去的时候，一抬头，才发现那些女伴怎么都不见了？这句从表面上看意思也很好懂，可是你要问为什么就“不见来时伴”了呢，它妙就妙在这里。陶渊明曾写过五首《归园田居》诗，其中一首诗里边说：“试携子侄辈，披榛步荒墟。”我归隐到田园之后，有一天我带着我家的小孩子们到荒野去散步——中国的古人以带着小孩子出去游玩为乐事，像《论语》上不是就说过“暮春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，风乎舞雩”（《论语·先进》）吗？可是陶渊明在这首诗的后边一首又说什么？他说我“怅恨独策还”——我一个人拄着拐杖回去了。大家一定会问，前面说的那些小孩子们都跑到哪里去了啊？你要知道，当陶渊明一个人沉浸在对人生和仕隐问题的思考之时，小孩子们是不会跟他一起思考这些事情的，所以他在精神上已经只剩下孤独一人了。同样，当这个女孩子对自己美好的质量有了一个觉醒的时候，当她为自己美好的感情没有一个可以交托的对象而心绪缭乱的时候，她是孤独的和寂寞的，其他那些女孩子已经离她很远了，只能隐隐听见她们遥远的歌声。而现在她自己那满心的追求向往、满心的怅惘哀伤，就“离愁引着江南岸”——从水面一直伸展到岸边，于是从水面到岸边，便也布满了她的这些哀伤怅惘。

久去山泽游，浪莽林野娱。
试携子侄辈，披榛步荒墟。
徘徊邱垄间，依依昔人居。

井灶有遗处，桑竹残朽株。
借问采薪者，此人皆焉如。
薪者向我言，死没无复余。
一世异朝市，此语真不虚。
人生似幻化，终当归空无。

——陶潜《归园田居》其四

所以你看，王国维说“词之雅郑，在神不在貌”，那确实是对词的一种很深切的体会。一首词是高雅的还是淫亵的，我们绝不能只看它外表说的是什么，而要看它精神的境界是什么。

下边我们再看王国维论词之特质的第三则词话：

南唐中主词“菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间”，大有众芳芜秽，美人迟暮之感。乃古今独赏其“细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒”，故知解人正不易得。

怎样读词？怎样理解词？怎样体会词？这里边真的是有点儿讲究。现在我们来看看王国维是怎样读词、怎样体会词的？他所说的南唐中主这首词的牌调叫作《摊破浣溪沙》，全词如下：

菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间。还与容光共憔悴，不堪看。　细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒。多少泪珠何限恨，倚阑干。

刚才我提到《尔雅》的《释荷篇》说荷有很多不同的名字，它的花就叫作“菡萏”。所以，这“菡萏香销翠叶残”写的也是荷花。到了秋天的季节，荷花的香气就消失了，荷花的叶子也残破凋零了。南开大学校园里有一池荷花，每年九月我回到南开的时候，那一池荷花的景象就已经是“菡萏香销翠叶残”了。所以我在我的一首词中说，“荷花凋尽我来迟”。秋天一般刮西风，西风也叫金风。因为，中国古人有所谓“五行”和“五方”之说，五行是金木水火土，五方是东西南北中。五方不但要配合五行，而且还要配合干支里边的“天干”，也就是甲乙丙丁戊己庚辛壬癸。东方在天干是甲乙，在五行属木；西方在天干是庚辛，在五行属金；南方在天干是丙丁，在五行属火；北方在天干是壬癸，在五行属水；中央在天干是戊己，在五行属土。那么西方属金，“金”代表什么？它代表刀剑斧钺啊！那是一种杀伐的象征。所以西风主肃杀，大自然中有生命的万物都在西风中衰落凋残。因此是“西风愁起绿波间”——当西风初起于荷塘的水面之上的时候，就带来了一片的悲伤哀愁。

从这首词的下片看，词中女子是一个思妇，因为“细雨梦回鸡塞远”的“鸡塞”代表边关的关塞。这女子的丈夫当兵到边塞去了，所以家中只剩下她一个人孤独地思念和等待。这乃是古人写女子最常见的一个主题。在中国古代社会里，男子一般是不会留在家里的，他们或者出去做官，或者出去经商，因为“大丈夫志在四方”嘛！而女人是不准许抛头露面的，她们必须留在家里大门不出二门不迈，谨守妇德。倘若丈夫在外边有了另外的感情或娶了另外的妻子呢？那么“思妇”就变成“怨妇”或“弃妇”了。这就是在中国旧时代的社会中女子普遍的命运。其实，也不仅中国如此，当西方女性主义思潮盛行的时候，美国西北大学的一位学者Lawrence Lipking（劳伦斯·利普金）写过一本书叫作*Abandoned Women and Poetic Tradition*——《弃妇与诗歌的传统》。由此可见，西方也不是没有这种事情的。

那么为什么“还与容光共憔悴”呢？因为女子青春的容颜也是不能久长的，它也会和外边大自然的景物一样在西风中凋残。这就是《古诗十九首》说的“思君令人老，岁月忽已晚”了。相思怀念的忧愁，是最容易使人憔悴衰老的。因此，外边肃杀的西风中凄凉的景物和女子镜中憔悴的容颜一样，都是“不堪看”的。

于是，在那西风愁起的晚上，外边下着小雨，这个女子就做了一个梦，梦到了她的丈夫——也许是梦见远在鸡塞的丈夫回来了，也许是梦见她自己远赴鸡塞去探望她的丈夫。唐诗里不是有这样的句子吗：“可怜无定河边骨，犹是春闺梦里人。”但梦醒之后还是要回到现实，现实一切照旧，依然是她的丈夫远在边关，依然是她自己孤独寂寞地相思怀念。为了排遣这些忧愁，她就起来吹笙——“小楼吹彻玉笙寒”。“吹彻”，就是不断地吹，一直吹到玉笙都变得寒冷了。“多少泪珠何限恨”，她流了多少眼泪，她心中有多少离愁别恨；“倚阑干”，天亮了，她到外边去，依旧倚在阑干上。“倚阑干”是望远，望远当然还是在盼望远方的人回来。可是倚阑所能看到的是什么？依然是“菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间”的那一片凄凉的景色。

誓扫匈奴不顾身，
五千貂锦丧胡尘。
可怜无定河边骨，
犹是春闺梦里人。

——陈陶《陇西行》

至于王国维对这首词的体会和联想，我们下次再讲。

（安易整理）

# 第三讲

## 本讲涉及词话

词之为体，要眇宜修。能言诗之所不能言，而不能尽言诗之所能言。诗之境阔，词之言长。

词之雅郑，在神不在貌。永叔、少游虽作艳语，终有品格。方之美成，便有淑女与倡伎之别。

南唐中主词“菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间”，大有众芳芜秽，美人迟暮之感。乃古今独赏其“细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒”，故知解人正不易得。

古今之成大事业、大学问者，必经过三种之境界：“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路。”此第一境也。“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴。”此第二境也。“众里寻他千百度，回头蓦见（当作“蓦然回首”——叶按），那人正（当作“却”——叶按）在，灯火阑珊处。”此第三境也。此等语皆非大词人不能道。然遽以此意解释诸词，恐为晏、欧诸公所不许也。

词与诗有什么不同？除了表面形式上的差别以外，它们在内容的美学特质上究竟有什么不同？我们上次讲到《人间词话》关于词之特质的五则词话中的第一则：

词之为体，要眇宜修。能言诗之所不能言，而不能尽言诗之所能言。诗之境阔，词之言长。

我上次已经把这段话讲过了。而且当我讲这段话的时候，我举了晚清陈曾寿的《浣溪沙》：“修到南屏数晚钟。目成朝暮一雷峰。缃黄深浅画难工。千古苍凉天水碧，一生缱绻夕阳红。为谁粉碎到虚空？”这首词里的那种幽微要眇的很难以言说很难以表达出来的一种情意，是要在词里面才表达得出来的，而诗里是不容易表达出来的，所以王国维说词“能言诗之所不能言”。

那么，陈曾寿，为什么他的词能有这样的境界？其实，是因为他自己的内心本身，就有一种很难说明白的感情。陈曾寿是汉族人，可是从他的祖先就在清朝做官，他自己参加了清朝的科考，也在清朝做官。所以，他在感情上认同了清朝还不说，而且因为清朝最后一个小皇帝宣统的皇后婉容，是陈曾寿的学生，所以对于清朝，陈曾寿在感情上是有一种不能割舍的关系的。可是，这个宣统皇帝又被日本挟持到东北建立了伪满洲国，这是陈曾寿所不同意的，可是他无可奈何。他在理性上知道，他是汉族侍奉满族；他在理性上也知道，宣统现在已经做了傀儡，被日本人所挟持。可是他在感情上，没有办法完全割舍。所以他虽然是从东北的伪满退回来了，他没有留在伪满，但是他心中对清朝始终有一种难言的情感。

他回到杭州，住在西湖边上。每天都可以面对雷峰塔。而现在有一天，雷峰塔倒塌了。“修到南屏数晚钟。目成朝暮一雷峰。缃黄深浅画难工。”上次我开始讲的时候，我问大家这首词讲的是什么？大家说这首词写得像一幅图画，写得很美。不错，这首词是像一幅图画，是写得很美，但是他不只是写这个景物而已，他在写景物的时候，都是表达他那种最幽微的、最隐曲的、难以言说的那种感情。

“修到南屏数晚钟”，一个“修”字，一个“数”字，上次我已经讲过了，今天就不再仔细地讲。“目成”两个字，出自《楚辞·九歌·少司命》“满堂兮美人，忽独与余兮目成”，是一种如此深厚的感情的投注。后面“千古苍凉天水碧”，表面上还是在写景，写西湖，上面的蓝天，下面的碧水。但是我也告诉大家，这“天水

碧”三个字，可能另有深意。南唐将要灭亡的时候，他们宫中染出来一匹丝绢，这个丝绢的颜色，是在夜间滴上了露水而染出来的，所以把这个颜色叫作“天水碧”。可是在中国的谐音中，这个“碧绿”的“碧”字和“逼迫”的“逼”字的读音是一样的。所以根据中国古代的笔记的记载可以知道，当南唐宫中新染出来的这个美丽丝帛叫“天水碧”的时候，他们就认为这是一种预言，即一种迷信上所说的一个预兆。你要知道，天水是赵姓的郡望——所谓“郡望”就是古称郡中为众人所仰望的贵显家族。大家学古典文学，一定要知道我们中国古典传统的很多方面的这些知识。中国的姓，每一个姓有一个郡望，即这个姓在什么地方他们最有名。那么天水这个地方是姓赵的最有名。又比如说陇西李氏，就是陇西这个地方，姓李的他们最有名。“天水”就是赵氏的郡望，那么宋朝皇帝就是姓赵的。而“碧绿”的“碧”字在广东话里也就是在中国古音中是入声字，跟“逼迫”的“逼”字读音是一样的，即是“天水”逼迫而来了，那就是说，赵宋已经逼迫到南唐，南唐快要灭亡了。所以这是一个预言，预言了南唐的灭亡。那么“一生缱绻夕阳红”呢？我们说一个人“缱绻”，那是多情留恋的意思，而且“缱绻”两个字是叠韵的字，所以中国的诗词，它的形体、它的声音、它的出处、它的典故，都带着丰富的message，带着很多的信息，一起传达出来。“一生缱绻”，可以指多情，你可以找到一个有情人，一个男子或一个女子，你都可以与其“缱绻”。可是陈曾寿他说，我所投注的“缱绻”的情感，是黄昏的一抹夕阳的红色——“一生缱绻夕阳红”。那是因为雷峰塔的背景最美的时候就是夕阳的晚照。可是现在，连我所留恋的这傍晚黄昏夕阳的那点红色也消失了。“为谁粉碎到虚空？”你为什么连这一点安慰都没有留给我呢？连这雷峰塔都不存在了。这么短的一首小词，表现了这么丰厚的情意，这不是简单地用诗的说明所可以表达出来的。所以，词能“言诗之所不能言。”

我们也看了王国维论词之特质的第二则词话：

词之雅郑，在神不在貌。永叔、少游虽作艳语，终有品格。方之美成，便有淑女与倡伎之别。

“郑”字，代表一种淫靡的声音，因为中国的《诗经》有十五国的“国风”，其中郑国的国风中很多都是讲男女爱情的，所以孔子说“放郑声，远佞人”。“放”，就是把它赶走，消灭这些“郑声”，因为“郑声”就代表的是淫靡之音。“词之雅郑，在神不在貌”，这真是王国维欣赏能力很高的地方，他说一首词是典雅的还是淫靡的，在它的精神，不在它的外表。因为词本来最早就是歌词，是在这些个诗人文士饮宴的场合，交给歌女去歌唱的曲子，所以都是写美女的，都是写爱情的，表面上都是一样的，都是美女跟爱情。但同样写美女跟爱情，可是它所传达出来的那个境界有高下的不同，所以说“永叔、少游虽作艳语，终有品格”，欧阳修、秦少游虽然也是写美女跟爱情，可是他们是有品格的。

上次我也举了例证，我举了欧阳炯的一首《南乡子》：“二八花钿，胸前如雪脸如莲。”欧阳炯是比较浅薄的，他写的就是肉体上的美色跟情欲。欧阳修也写江南女子，他说：“越女采莲秋水畔。窄袖轻罗，暗露双金钏。照影摘花花似面，芳心只共丝争乱。”我上次给大家讲了，这就是欧阳修写感情写得很幽微很曲折的地方。这个女孩子本来很天真烂漫，跟了女伴就一同出去采莲。所谓采莲，可以采莲花，可以采莲蓬，也可以采莲藕。当她低头采莲的时候，就“照影摘花花似面”，在水里面把她自己面容的影子都映照了出来，花跟人都一样的美丽。那么，为什么“照影摘花花似面”，从而就“芳心只共丝争乱”呢？上次我也说了，我说这是很难讲的。就是说一个人，你有没有认识你自己的美好？你有没有珍重爱惜你自己的美好？你对你自己生下来你的才能你的质量，你有没有珍重、爱惜？你愿意把你的才能和质量交托、投注给一个什么有价值的对象吗？这是一种觉醒。由于这个女子有了“照影摘花花似面”的觉醒，所以就引起她“芳心只共丝争乱”的对爱情的想往。这是我们从表面所可以理解到的。可是你要知道，中国文化还有更微妙的一点。就是中国从古以来的这些诗人、墨客、骚人、文士，都喜欢用女子来自比。屈原就说“众女嫉余之蛾眉兮”，说“我”是“蛾眉”，那些女子都嫉妒“我”的美丽。可见，从来中国古代的才子、志士、有理想的人，他

们都喜欢把自己的美好用美女来比喻。

女子应该有一个交托，男子也应该有一个交托啊。而中国古代的男子，所谓“士”，是“当以天下为己任”的。但你虽然愿意以天下为己任，你参加科考考上了吗？你考不上怎么能以天下为己任呢？你考上了以后，默默无闻、庸庸碌碌地做一个卑微的小官，怎么能以天下为己任呢？像李商隐当初做弘农县的县尉，每天县官大老爷升堂，点名，他就把囚犯带过来，然后县太爷判罪，把有罪的判成无罪，把无罪的判成有罪。县太爷接受贿赂，贪赃枉法，你作为他属下的人，你有权力干涉他吗？你没有权力干涉他，你没有办法啊。做这样一个卑微的像奴隶一样被驱使的人，你有什么理想可言？所以李商隐才写了那首《任弘农尉献州刺史乞假还京》：

黄昏封印点刑徒，愧负荆山入座隅。却羡卞和双刖足，一生无复没阶趋。

黄昏的时候，县太爷要下班了，就要“封印”。就是说白天县太爷拿了官印在上面坐堂，到黄昏时候，要下班了，就把这印封起来了。县尉要负责清点这些囚犯，哪些是死罪的，哪些是拘囚的，要点名。所以是“黄昏封印点刑徒”。李商隐他自己说，真是觉得羞惭，我辜负了这个出美玉的荆山，我没有办法，我现在只能置身于最偏僻最低微的那个角落里，是“愧负荆山入座隅”。下边李商隐接着又说了：“却羡卞和双刖足，一生无复没阶趋。”他说我现在反而羡慕古代的卞和——从前战国时候，有一个楚国人叫卞和，他在山间发现了一块璞玉，就是那种外面包着石头还没有雕琢出来的玉，他就把这玉拿到朝廷献给楚王，楚王找人来看，那个人说这不是玉是石头，楚王大怒，就把卞和的一条腿砍断了。后来楚王死了，他的儿子继位，卞和又把玉拿去献给继位的楚王，这个楚王再找人看，那些人还说这是石头不是玉，于是楚王把他的另外一条腿也砍断了。其实这不是一个故事，而是历史上一件真实的事情。那么卞和的两条腿都被砍断了有什么好？李商隐为什么要羡慕卞和呢？李商隐说，因为卞和的两条腿都断了，所以从此就可以“一生无复没阶趋”，他一辈子再也不用在台阶底下供别人驱使奔走了。所以你看，李商隐写出这样的诗来，说明他一生一世也没有实现过他的理想。岂止一个李商隐！古代千千万万的读书人，希望“修身、齐家、治国、平天下”，希望考中科举得到皇帝的任用，但又有几个人实现了自己的理想？杜甫说要“致君尧舜上，再使风俗淳”，可是杜甫落拓潦倒，穷老死在异乡路途之上，理想却最终也没有实现。所以，中国这些读书人，他们对理想的追求就很类似一个美女对爱情的追求。而当他们写到美女的时候，表面上是在写一个美女，但是在内心的潜意识里面，常常是把自己比作那个美女的。

其实我一直不想用这个名词，我现在要用这个名词是因为没有办法。我现在要用的这个西洋的名词是“double gender”。gender是“性别”，double gender是“双重的性别”。小词之所以微妙，之所以有很多言外的意思，这是第一个值得我们注意的特色。小词，尤其是《花间集》里的小词，大部分是写美女对爱情的追求，对爱情的渴望，但是《花间集》里的18位作者却都是男子，没有一个女子。男子以女子的口吻写爱情，说我要找一个爱我、我也爱的人嫁给他。这种话女子自己敢写吗？没有一个女子敢写。女子不能站出来说“我要找一个爱的人嫁给他”。宋代朱淑真就因为要找一个爱的人嫁给他，结果是不得善终，死后没有埋骨之所。因为女子要自己追求爱情，这是不可以的，是不被传统观念允许的。只有男子，男子在写小词的时候，可以用女子的口吻说：“我要追求爱情，我要找一个可以托付我终身的人。”可是他内心里面的subconsciousness（潜意识）却在说：“我要找一个欣赏我的君主，我愿终身托付给他。”

《花间集》是最早的一本由诗人、文士所写的词编成的集子，其中所收的词作，原只是一些“绮筵公子”，在“叶叶之花笺”上写下来，交给那些“绣幌佳人”，“举纤纤之玉指，拍按香檀”去歌唱的（欧阳炯

《花间集·序》）。陈振孙《直斋书录解题》中曾称《花间集》为“近世倚声填词之祖”。《花间集》中小词的出现，打破了过去“载道”与“言志”的文学传统，而集中笔力大胆地写起了美色和爱情。词的美感特质，是从第一本词集——《花间集》的出现而建立起来的。

中国之所以养成这样一个传统，其实来源于我们的“三纲五常”之中的“三纲”。“三纲”是什么？君为臣纲，父为子纲，夫为妻纲。在这“三纲”之中，夫妻男女之间的身份地位的关系跟君臣之间的身份地位的关系是一样的。一个是dominant，一个是subdominant，一个是统治的，一个是被统治的。这本是中国小词形成其微妙特色的一个重要的原因，可是王国维没有说出来。不只是王国维，其实很多人都没有说出来。王国维只说是有一个东西使中国小词如此微妙。为什么小词能够引起人这么丰富的联想？为什么“照影摘花花似面”，“芳心”就“只共丝争乱”？为什么“隐隐歌声归棹远”，“离愁”就“引着江南岸”？什么是“离愁”？离愁是我想找到一个我爱的人，但是我不能找到，心中的爱没有办法投注，渴望的爱没有办法得到。当一个美女“照影摘花花似面”，醒悟到自己的美好的时候，这美好却不能够有所投注，这美好的价值不能够实现。这在表面上说的是女子，但是在中国的传统文化之中，它隐藏着很深很丰富的男子的不得志的感情。这才真是小词之所以微妙的地方。

小词的这种微妙之所在，王国维已经认识到了，所以他在《人间词话》中不但说“词之为体，要眇宜修。能言诗之所不能言”，而且说“词之雅郑，在神不在貌”。都是写美女，欧阳修所写的采莲女子，跟薛昭蕴所写的淘金女子有什么不一样，跟欧阳炯所写的摆渡船的女子有什么不一样？虽然外表看起来，都是写江南的美女，但她们果然是有不同的。所以王国维说“永叔、少游虽作艳语，终有品格”。他这样说，绝不是没有根据地随便一说而已。因此现在我要介绍给大家一步一步地领会，词真的是具有一种特殊的质量，而这是诗所没有的。

我们接着看关于词之特质的第三则词话：

> 南唐中主词“菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间”，大有众芳芜秽，美人迟暮之感。乃古今独赏其“细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒”，故知解人正不易得。

我们首先要知道南唐中主这首词到底写的是什么？上一次我已经给大家读过这首词了。他说“菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间”，“菡萏”就是“荷花”的别名，秋天，荷花的香气都消减了，它的荷叶也残破了。你看，所有的植物，它们的花和叶的零落方式是不一样的。温哥华春天的时候，马路两边的樱花、李花、桃花，开得满街都是。那些花怎样零落？就像杜甫说的：“一片花飞减却春，风飘万点正愁人。”是一阵风吹，使那千片万片的花都飘零了。而荷花怎么落？荷花的花瓣那么大，它是一瓣一瓣地凋落，它不是飘零，而是残破。这边一个大花瓣掉了，缺了一块，那边一个大花瓣掉了，又缺了一块。这是荷花。荷叶呢？它不像那些细碎的叶子，被风一片一片地吹落下来，荷叶是从来不落的，它是干枯，然后残破。所以，每种植物的花和叶都会凋落，但它们各自凋落的那种情景、那种形态，都是不一样的。其实，我倒是觉得“一片花飞减却春，风飘万点正愁人”那种凋零的方式更好一些，因为你不会看见它悲惨地憔悴在枝头嘛，风一吹，它完全就没有了。可是荷花，你要眼看着它破，眼看着它一瓣一瓣地凋零。所以，当“西风愁起绿波间”的时候，这个女子就为自己的“还与韶光共憔悴”而悲哀。荷花、荷叶，也跟女子容颜的光彩一样，一天一天地憔悴了，以至于有人说，30岁以后的女子就不可以看了。像这满池的荷花一样，你已经不忍心不能够承受这种景象了，你无法面对如此美好的东西变成如此狼藉残破的样子。

一片花飞减却春，风飘万点正愁人。
且看欲尽花经眼，莫厌伤多酒入唇。
江上小堂巢翡翠，苑边高冢卧麒麟。
细推物理须行乐，何用浮名绊此身。

——杜甫《曲江二首》其一

但这首词其实写的是思妇的主题。“细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒”，说的就是思妇。大家学习中国古典诗词一定要知道我们中国古代整个的文化背景和历史。我上次就说了，女子成为思妇，这在中国的旧传统中是必然的命运。“好男儿志在四方”，男子都是要以天下为己任的，就算不以天下为己任而只为谋生，不管你做官也好，经商也好，你都不应该待在家里面。男子株守家园，不去创一番事业，整天跟妻子在一起，那是可耻的事情。像上次我提到过的明代文学家叶绍袁，他不喜欢官场的腐败因而回到家乡，可是家贫无以为生，所以他母亲就不喜欢他总是跟他太太两个人躲在屋里作诗。至于女子呢？女子大门不出二门不迈，女子是“十四藏六亲”，14岁连亲戚的男子都不许见，那么，女子注定要在闺中，男子注定要在四方，所以思妇就是女子必然的命运了。因此你看中国古代传统的旧诗，只要写女子，几乎都是思妇。唐人陈陶说“可怜无定河边骨，犹是春闺梦里人”，李太白说“长安一片月，万户捣衣声。秋风吹不尽，总是玉关情。何日平胡虏，良人罢远征”，他们所写的都是思妇。

所以，在古代做一个女子，就一定要有所投注。没有结婚的时候，你要找一个人投注；结婚以后，你投注的那个人不能守在身边，你就要投注到对他的思念。不管什么时候，女子都注定了是思妇。这不仅中国如此，西方也是如此。上次我曾经引过当代一个美国学者，芝加哥西北大学（Northwest University）的Lawrence Lipking（劳伦斯·利普金）的观点。Lawrence Lipking写了什么？他写了一本书，叫作*Abandoned Women and Poetic Tradition*（《弃妇与诗歌的传统》）。Abandoned Women，是被抛弃的妇女，他讨论的是被抛弃的妇女与诗歌之传统的关系。Lawrence Lipking说，这并不是说诗歌里面写的都是弃妇，而是说其实男人们本身也有一种跟弃妇同样的难以言说的感情。

那么中国古代女子在家里做思妇，倘若男子在外面另外有了婚姻呢？她就变成弃妇了。而中国古代的男子是没有这种忧虑的，男子可以休妻，但女子不可以离婚，所以男子永远不会被弃。——现在当然不同了，现在有的女子，以为是有了女权了，有权以后就变得非常刁蛮，说你要是爱我，你就什么都得给我，我怎么欺负你你都要承受。这同样是不自重，我不是只说男子不好，男子有的时候堕落败坏，女子有的时候也同样的堕落败坏。

我们返回来接着说。既然如此，你以为古代的男子就不会遭遇到被抛弃的那种痛苦吗？并非如此的，男子之被抛弃，是另外的一种被抛弃。我已经说了，君臣、父子、夫妻这“三纲”，在“君臣”这一纲里，君是dominant（统治的），臣是subdominant（被统治的）。“臣”字通常跟什么字联系在一起呢？臣妾。所以，男子不会被他家里的妻子抛弃，但可以被他的上司抛弃，可以被他的君主抛弃，可以被他的老板抛弃。就算你的老板没有抛弃你，如果你在你的同事中间没有作为，大家都看不起你，你也会有一种“弃妇”的感觉。所以说，弃妇的感情，并不只是女子才有的。因此Lawrence Lipking就说，abandoned women成了一个poetic tradition，他说男子比女子更需要借助abandoned women来表达自己的感情。男子写的那些诗词，表面上是写思妇，是写女子，而在他内心实际上隐藏了自己的一种不得志的感情。这就是我说的双重性别——

double gender的作用。

好，还不只是double gender，小词还有更妙的地方，我们一步一步地讲。我刚才说了，古代女子以色事人，色衰则爱弛。所以南唐中主词中的这个女子因“菡萏香销翠叶残”而想到“还与韶光共憔悴，不堪看”，于是就怀念起她的丈夫。今天晚上，外面下着绵绵的细雨，她梦到了远在鸡塞的丈夫，但雨声把她从梦中惊醒，鸡塞仍然远在天边。在这种时候，她怎样安排自己的感情？她只有“小楼吹彻玉笙寒”，在那孤独闭锁的楼中，她就一直吹着玉笙，吹了很久很久。当她吹着这玉笙的时候，她流了多少眼泪？她内心之中有多少离愁别恨？天亮了，她又靠在楼前的阑干上，盼望也许今天我所怀念的人会回来；而当她在阑干前如此盼望的时候，眼前所看到的仍是引起她悲哀思念的景色——“菡萏香销翠叶残”。这是一个循环不断的相思和怀念。

这首词写得很明白，我们完全能看出是写思妇的感情。思妇的感情是这首词显意识之中的主题。如果这样说，那么这首词最重要的两句当然就是“细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒”，这是它重要的情意之所在。而“菡萏香销”呢？那只是外表的景色的铺陈而已。所以王国维说，古今独赏其“细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒”。因为这两句不但是主题之所在，而且你看它文字的对偶多么工整，字面是多么美丽！但王国维对此提出了不同的看法，他说“南唐中主词‘菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间’，大有众芳芜秽，美人迟暮之感”。王国维欣赏开头这两句，他认为这两句有很深的感慨。什么样的感慨？他说是“众芳芜秽，美人迟暮”的感慨。

这“众芳芜秽，美人迟暮”又是什么样的感慨呢？“美人迟暮”是屈原《离骚》中的句子：“日月忽其不淹兮，春与秋其代序；惟草木之零落兮，恐美人之迟暮。”“众芳芜秽”也是屈原《离骚》里的句子：“余既滋兰之九畹兮，又树蕙之百亩。畦留夷与揭车兮，杂杜衡与芳芷。冀枝叶之峻茂兮，愿侯时乎吾将刈。虽萎绝其亦何伤兮，哀众芳之芜秽。”

首先我们来看“日月忽其不淹兮”的一段。“忽”是说日月在天上走，不肯停留。那么，一天的太阳落了，一天就过去了，三十天的太阳落了，一个月就过去了，三个月过去之后，季节就改变了，积时成日，积日成月，积月成年，一天一天的时光就流逝了。“惟草木之零落兮”，秋天真的来了，你看温哥华在春天的时候是满树的繁花，一到秋天就是满地的落叶了。你要想到这“惟草木之零落兮”，你就会“恐美人之迟暮”！女子以色事人，所以最怕衰老，而越是美人衰老起来，大家就越觉得难以接受、值得惋惜。也许有人会说，只有美的人衰老吗，不美的人不是也会衰老吗？不美的人当然也会老，可是那好像不大会引起我们如此强烈的感受。

而我们现在所说的其实还不在于女子的美不美，这“美人之迟暮”实际上说的是男子。三国时曹丕给他的朋友吴质写过一封信，信中提到他们的一个朋友应玚。应玚，字德琏，是建安七子之一，曹丕说：“德琏常斐然有述作之意，其才学足以著书，美志不遂，良可痛惜。”他说我这个朋友应德琏，很有才华，他不只有文采，而且有著述之意，他也很希望留下一些著作来。一个人总想成为作家，但你够不够资格成为作家？你有没有成为作家的才能？曹丕说应德琏是有这个才能的，他的才学，真的能够写得出好作品来。你要知道，有的人志大才疏，他有志意，但是却没有才能。有的人生下来果然是有才能，但是却游戏人生，自甘堕落，从来没有远大的志意。这两种人蹉跎落空了都不大可惜。那些有大志而没有才能的根本就做不出什么事情来，白白活一辈子并没有什么可惋惜的；那些有才能却从来也不想要做什么事情的，空过了一生也没有什么值得惋惜的。什么才值得惋惜？是他既有这种志意，也有这种才能，但这美好的志意却没有能够完成，那才是最可悲哀的，那才叫作“美人之迟暮”。因此，在中国的诗歌传统里面，“美人”所指的常常

不只是女子，而是一切有美好志意和才能的人，主要还是指男子。

建安（196—220），东汉末年汉献帝年号。这时期的政治大权被曹操掌控。又因曹氏父子（曹操、曹丕、曹植）为当时文坛领袖，孔融、陈琳、王粲、徐幹、阮瑀、应玚、刘桢等七位文学家先后依附于曹氏，在诗、赋、文等方面取得了巨大的成就，被后人誉为“建安七子”。然“七子”之称，实始于曹丕《典论·论文》。曹氏父子和七子的文学创作形成了一个团体，真实地反映了现实的动乱和人民的苦难，抒发建功立业的理想和积极进取的精神，同时也流露出人生短暂、壮志难酬的悲凉幽怨，具有鲜明的时代特征和个性特征，代表了建安时期的文学高度。南朝梁的著名文学批评家刘勰在《文心雕龙》中评价说：“观其时文，雅好慷慨，良由世积乱离，风衰俗怨，并志深而笔长，梗概而多气也。”后人也将这一时期的文学美誉为“建安风骨”。

再看“余既滋兰之九畹兮”这一段。屈原说，我栽培了这么大一片兰花，我还种了这么多的蕙草。这“兰”跟“蕙”有什么分别你们知道吗？只开一朵的那个是兰，一串一串的那个是蕙。兰和蕙都有香气，都很美丽。屈原说，除了兰和蕙之外，我还种了留夷、揭车、杜衡和芳芷。这些也都是美丽的香草。屈原是常常用美女跟香草来表现他美好的志意和愿望的。他说我种了以后怎么样？我就盼望它们长得枝叶繁茂嘛，我要等到它们成熟的时候，就把它们收割起来。可是，我的花竟没有开。“萎绝”，萎是枯干，绝是死去，我种的花都干了，都死了，我种花的努力完全失败了。

在天津南开大学，有一个朋友会养兰花，她每年到春节都送给我一盆。兰花的香是一种幽香，你若将香水百合与中国的兰花一比较就会觉得，这香水百合怎么这么刺激人呢。而那个朋友送我的兰花，在傍晚黄昏的时候，你不知不觉之间走过，一阵幽微的香气就过来了。但我半年不在南开大学，所以这些兰花也没有养好。我在苏州看见有一种莲，叫钵莲，也叫碗莲，可以种在大碗里面。我想这个不错，我可以种一盆，放在我的桌子上。苏州园林的人对我很好，他说，叫你的学生来，我挑几种让他给你带回去。于是我的学生钟锦就到了苏州，挑选了六棵钵莲，回来交托给三个女生去替我栽培。从春天四月种上，等我九月回去的时候，一棵都没有活。那些幽香的兰花蕙草是很难种好的，我每年也都不能保存下来，到明年它就不见了。

那么屈原《离骚》说，“虽萎绝其亦何伤兮，哀众芳之芜秽”，虽然我的九畹兰花百亩蕙草都干枯死去了，但我还不只是为这个而悲伤。他说我所悲哀的，是“众芳之芜秽”。我一个人种的花死了没关系，可是为什么所有人种的花都萎绝了呢？这是一个国家、一个民族最可悲哀的事情。一个人堕落败坏，一两个做官的堕落败坏，那也就算了，为什么你们大家都败坏了？为什么没有一个人能把大局挽回呢？“虽萎绝其亦何伤兮，哀众芳之芜秽”——这是屈原的悲哀。

可是，这些与南唐中主的这首思妇之词有何相干？人家南唐中主明明写的是思妇啊，而王国维居然说他这里面有屈原的“美人迟暮”和“众芳芜秽”的悲哀。人家有吗？王国维不但说人家有，而且他还说：我所看到的“众芳芜秽”“美人迟暮”才是这首词中真正最重要的意思，如果你们只欣赏他关于思妇的“细雨梦回鸡塞远”两句，那就是“解人正不易得”——懂词的人真是不容易找到！你们大家都不懂啊，你们怎么都看不到词里面有这么深刻的意思呢？

“解人”一词，出自《世说新语·文学》。讲述的是东晋时期的宰相谢安，年轻时对战国时期赵国公孙龙著的《白马论》不能理解，就去向金紫光禄大夫阮裕请教。于是阮裕写了一篇解说《白马论》的文章，可是谢安对他的解说文更加看不明白，又去请教他。阮裕感叹说：“非但能言人不可得，正索解人亦不得。”意思是说，不但能够解释明白的人不容易找到，就是寻找透彻了解的人也难得。

前些天，有大陆上的刊物，说要出版我的诗词的选集，要写一篇介绍。他们说你就找你的学生写吧。我的学生有几个都是诗词写得很好的人。先头我就找一个女生写，女生感觉丰富，敏锐，多情。但你让她用理论分析，她分析不出来。好，女生不可以，找个男生来写吧。男生也写了一篇。我还有一位在澳门的朋友，曾为我捐一百万人民币给我们南开研究所的，他也写诗词，我的学生都认识他，常常把诗词传给他看，我就把女生和男生写的文章都给他传过去了。他看了以后对女生说，你连你老师的理论还没搞清楚，就随便乱引，你自己不懂的东西怎能说呢？男生写的也传去了，他就对我说，这篇文章，如果是外边的一个人随便写的还可以，但是你的学生写的就不可以，你的学生怎么能对你一点都不了解呢？他说，对于你的诗词理论的批评，有些文章写得还可以，而对你的诗词创作的批评，没有一个人批评得好的。那我就笑回道：“那是因为我的诗词本来就不好吧。”

我说这个是为了说明，所谓“解人”，是真正不易得的。你看现在那些赏析诗词的书一本一本地出，把五个字铺陈成五十个字，好像他就讲明白了，其实真是非常浅薄。所以，做学问写论文，把一些知识材料填进去还可以，但诗词的评赏，要真正凭你自己的感受来说，大家就都说不出来了。

那么王国维自己认为是“解人”，他从人家南唐中主的这首词里边，看到“众芳芜秽”“美人迟暮”的感慨，难道他就对了吗？人家明明写的是思妇，他凭什么说人家有屈原《离骚》中“众芳芜秽”“美人迟暮”的悲慨？这就是很微妙的一点了。

关于南唐中主的这首《摊破浣溪沙》，在《南唐书》《五代史》这些史书中，都记载有一个故事。说南唐中主李璟常常在宫廷之中演奏音乐。有一天他写了这首词，就叫一个乐工去演唱。这个唱曲子的乐工名字叫王感化。而这个王感化，历史上也有关于他的记载。史书上说有一天中主让王感化演奏曲子，他却唱了一句诗“南朝天子爱风流”。因为南唐也同南朝一样，偏安在南方嘛，而且南朝的天子也都是风流浪漫、很有文采的。然后下一句呢？他再唱“南朝天子爱风流”。再下一句呢？他还是唱“南朝天子爱风流”。于是南唐中主幡然大悟：“他是在说我呢，说我不理国政，每天听歌看舞。”

你要知道，这就很妙啦。他们都是从眼前的歌舞，联想到了国家的危亡。我刚才说，像欧阳修的那首小词是double gender，是双重性别的作用。而南唐中主这首词，它不是双重性别，他是双重语境。你在什么样的语言环境中说的这话，这是非常重要的。“双重语境”，就是“双重的语言环境”。我们现在在这个教室里面，这就是我们的语言环境。我在这里，我就不能在天津的南开大学。语言的环境，现场只有一个。可南唐中主他们不一样，他们是double contact，有两个语言环境。有人就会问，他南唐中主今晚开个party，大家唱歌，就是这个环境嘛，怎么是double contact呢？可是你要知道，南唐中主歌舞的场合，那只是他现在所在的一个小环境。而整个南唐的国家的大环境是什么？是朝不保夕。就像我们上次讲的那首词，南唐的宫女染出一匹碧蓝色的丝绸说是“天水碧”，于是人家就说这是预言，预示着北方的赵宋快要打过来了。所以说，当时南唐的大环境朝不保夕，危亡在即，而小环境呢，是他们还在歌舞宴乐。这就是一种双重的语言环境，是double contact。人的意识其实也是很微妙的，我们有conscious（意识），有subconscious（潜意识），有unconscious（无意识），还有所谓collective unconscious（集体的无意识）。所以，人常常会有一

些预言什么的，那其实是你自己的意识里面你所没有察觉到的部分，是你的subconscious、unconscious里面有的。南唐君臣每天是在歌舞宴乐，可是北方的赵宋慢慢地强大，国家危亡就在旦夕之间，他们内心中有一个subconscious、unconscious的东西藏在里面，而在他们给歌女写歌词的时候，于无意之中就流露了出来。

“众芳芜秽”“美人迟暮”这两句，其实屈原所写的也正是楚国当时的环境。在战国时代，屈原所在的楚国处在齐、秦两大强国之间。当时有“合纵”和“连横”之说，“合纵”就是东方六国联合起来，抵抗西方的秦国；“连横”就是东方六国共同侍奉秦国。屈原是主张合纵的，可是张仪到楚国去散布一些谎言，楚怀王不听屈原的忠告而贬逐了屈原，又听信张仪的谎言而去了秦国，结果被秦国扣留，后来就死在了秦国。这是当时屈原所在的那个时代的背景。屈原是楚国的宗室，可是他没有办法挽救楚国的危亡。“美人迟暮”是屈原自己的悲哀，“众芳芜秽”是整个楚国的悲哀。现在南唐的局势也是如此，南唐已经无力振起了，它的危亡就在旦夕之间。这种心中的隐忧，南唐中主可能于无意间流露出来了，而王国维就在他的“菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间”两句词之中敏感地看到了这一点。所以王国维才敢大胆地说：“我说的才是对的，你们读这首词的人都没有看出来这一点，因此你们都不是‘解人’。”

可是，王国维不管什么时候都有这种自信吗？王国维是否总是认为他自己能够准确把握作者的原意？没有，王国维不是在任何时候都有这种自信的。我们下面要看的关于词之特质的第四则词话，就是一个证明：

> 古今之成大事业、大学问者，必经过三种之境界：“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路。”此第一境也。“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴。”此第二境也。“众里寻他千百度，回头蓦见（当作“蓦然回首”——叶按），那人正（当作“却”——叶按）在，灯火阑珊处。”此第三境也。此等语皆非大词人不能道。然遽以此意解释诸词，恐为晏、欧诸公所不许也。

时间到了，我们下次再讲这三种境界。

（刘靓整理）

# 第四讲

## 本讲涉及词话

“我瞻四方，蹙蹙靡所骋”，诗人之忧生也。“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”似之。“终日驰车走，不见所问津”，诗人之忧世也。“百草千花寒食路，香车系在谁家树”似之。

张皋文谓飞卿之词“深美闳约”，余谓此四字唯冯正中足以当之。刘融斋谓飞卿“精艳绝人”，差近之耳。

端己词情深语秀，虽规模不及后主、正中，要在飞卿之上。观昔人颜、谢优劣论可知矣。

“画屏金鹧鸪”，飞卿语也，其词品似之。“弦上黄莺语”，端己语也，其词品亦似之。正中词品，若欲于其词句中求之，则“和泪试严妆”殆近之欤？

什么是王国维所说的“成大事业、大学问”呢？在座的两个小朋友曾跟我说，她们要念博士，要到大学去教书，这个听起来也是很美好的志向，但这不是王国维所说的“成大事业、大学问”。王国维的“成大事业、大学问”，并不是指的人世之间普通人所追求的那种个人的、小我的学问和事业的成功。我常常跟人家说，我这个人从来没有远大的志向，我小的时候从来没有想过要读博士或者要到大学去教书，我是从患难之中一步步地走过来，最后走到今天的。大学毕业后学校分配我去教私立中学，我就去教了私立中学。大家要想知道我的经历，最近有大陆的一个学者写了一本书，题目是《华裔汉学家叶嘉莹与中西诗学》，里面就有对我那些经历的介绍。你们看了就会知道我是怎么样艰难地走过来的。

那王国维所说的“大学问、大事业”指的是什么呢？我要引用一段王国维的话，看看他是怎么样说的。王国维年轻的时候，曾经到上海的东文学社，跟一个日本教授学习了西方的康德跟叔本华的哲学，所以他深受叔本华哲学的影响。叔本华认为人生就是“意志”，这个“意志”不是说你的什么理想，而是“will”，是一种欲望、意欲。所以他说，最高的人生是要超越于你自身的情欲和愿望的意志之上的，那么，怎么样超越呢？王国维在他的《叔本华与尼采》一文中说了一段话，他说：

> 一切俗子因其知力为意志所束缚，故但适于一身之目的。由此目的出，于是有俗滥之画，冷淡之诗，阿世媚俗之哲学。何则？彼等自己之价值，但存于其一身一家之福祉，而不存于真理故也。惟知力之最高者，其真正之价值不存于实际而存于理论，不存于主观而存于客观，端端焉力索宇宙之真理而再现之。……彼牺牲其一生之福祉，以殉其客观上之目的，虽欲少改焉而不能。

就是说一切世俗上的人，你的思想你的智力，被你的“will”，被你内心的一种欲望的意志所束缚。所以一般人所追求的就是个人一己的目的。我要念博士，我要在大学教书，这是你个人一己的自私的目的。由这个目的出发，所以世界上就有了俗滥的艺术，因为这些人追求的不是艺术的最高境界，而是看市场上哪种艺术最卖钱就做哪种艺术，有什么节日或有什么庆祝了，就写一首诗来歌颂赞扬，还有阿世媚俗的一些学问，都是为了讨到社会上人们的喜爱而做的。其实现在我们的媒体所宣传的，也都是吸引人的欲望，而不是提升人的理想，都是教给你怎么样去追求私人的利益，怎么样去追求金钱利禄，引导整个社会走向一种俗滥的风气。为什么会这样？因为媒体以为它要播放这样的东西大家就有兴趣。你告诉大家怎样成名，怎

样发财，怎样追求享乐，大家就喜欢看这样的东西。这些人的价值，都是存于自己一身一家的幸福，都是满足自己个人的欲望，所以他们所追求的都不是真理。只有具有最高智能的人，他真正的价值不存于实际，不在于现实的得失利害。西方有一个人本主义哲学家Abraham Maslow（马斯洛），他说人其实要追求的是自我的完成。人的追求有几个阶段，最初当然是追求衣食的温饱，然后要有家庭的温暖，要有朋友的友情，要追求名誉，要追求一个社会上的归属。但是，最高的一个价值体现就是完成你自己，他叫作self-actualization，就是你自己实现了你自己。当你真正找到了这个self-actualization的自我实现的目的，你就会觉得那些低下的追求都是不重要的。不是别人告诉你不重要，而是你到了那个境界以后，自然就觉得那些事情不重要了。陶渊明可以做官，陶渊明也可以有很多的薪水，可是他宁可忍受贫穷饥饿，回家来了。因为他觉得这样是完成了他自己。如果你追求那些现实的利益，反而出卖了你自己，那你就迷路了。所以，每个人价值的取向不一样。王国维说，有最高智能的人真正的价值，不存于现实的物质的得失，而是存于真理的，不存于主观，而是存于客观的。他们所努力的就是追求宇宙的一个真理、人生的一个意义和价值，为此宁可牺牲自己一生的现实的幸福。所以我们应该知道，王国维所说的“成大事业、大学问”，并不是我们当前所说的那些个世俗的、庸俗的学问和事业。

马斯洛把人的需求分成生理需求、安全需求、爱和归属感（亦称为社交需求）、尊重和自我实现五类，依次由较低层次到较高层次排列。

追求成大事业、大学问要经过三种境界。第一种境界是晏殊的两句词：“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路。”他说的是什么呢？善于读诗的人，不是只看外表上的文字，不是只看外表上所写的景物和感情，真正会读诗的人要从诗里面读出一种境界、一种意境，读出诗歌里真正给你呈现出的一个境界。“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”是晏殊的词《蝶恋花》里的句子。可是晏殊的这首词是为了成大事业、大学问而写的吗？不是的，他写的也是闺中的思妇。中国的小词写的常常是女性的感情，而女性在传统社会中被注定是思妇的命运。因为男子毕竟要在外面做事，经常要出去，女子在家里永远是思妇。所以他说：“明月不谙离恨苦，斜光到晓穿朱户。”这女子一夜相思一夜怀念，一夜没有能够成眠，等到第二天早晨了，她登上高楼，登上高楼是为了望远，望远是为了期待她所盼望的那个人从远方出现。昨天晚上秋风刮得很大，树上的黄叶都被吹落了，本来窗前一树很茂密的树叶，她看不到那么远，可是“昨夜西风凋碧树”，她现在上到高楼，就一直望尽了天涯路。这本来是写一个思妇登楼望远怀人，但是王国维是善于读词的人，所以就从里面读出一种境界来。这里边有什么境界？我们每天耳之所闻，目之所见，目迷乎五光十色，耳乱乎五音六律，我们的耳目都被那些繁杂的、奢华的、眩惑的、迷惘的声光色彩所引诱了，所以你追求世俗之所尚，所以你就与世俗同流合污了。真正有智慧的人要“昨夜西风凋碧树”，你要把遮蔽在你眼前的社会上这一切吸引的诱惑都超越过去，你要有这种超越的精神，你才能看到高远的理想，你才不是为个人的、世俗的、一己的得失而生活。所以王国维说“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”，是成大事业、大学问的第一个境界。

槛菊愁烟兰泣露。罗幕轻寒，燕子双飞去。明月不谙离恨苦，斜光到晓穿朱户。昨夜西风凋碧树。独上高楼，望尽天涯路。欲寄彩笺兼尺素，山长水阔知何处？

——晏殊《蝶恋花》

可是一般的俗人连学问事业都不容易完成，何况王国维所说的大事业、大学问！你如果要追求大事业、大学问，就要像陶渊明那样忍受饥寒交迫的痛苦，你要有坚毅的能够忍耐的一种毅力。所以他说第二种境界就是“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”。衣服带子越来越松了，这是说人消瘦了。消瘦，是因为我追求得很艰苦。我相思怀念，我执着地追求着，我就是为她付上我的一切为代价也始终不会后悔。“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”是柳永的《凤栖梧》里的两句，柳永说的是一个现实的女子，说我为她相思怀念而憔悴。可是王国维读诗读词，总是超越了诗词表面所写的现实，读出一种哲理的境界，所以这里“为伊”的“伊”，还是指的那个成大事业、大学问的理想。我为实现我的这个理想而“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”。为了完成理想，你首先要摆脱世界上的一切蒙蔽，不要只看那世俗短浅的利益，不要为了一点点的得失跟人家斤斤计较。这是你第一步的超越。可是这还不够，你还要有第二步——执着地追求的毅力。并不是所有追求的人一定就能得到，如果你终于没有追到，没有完成，你就白白地追求了。你心里面一定要有宁可为它牺牲的这个准备。不过，最理想的当然还是完成你的追求了，所以他最后写的是完成的境界：“众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在，灯火阑珊处。”这是辛弃疾词《青玉案》里边的句子。他说我追求了一辈子，忽然有一天我恍然大悟，我得到了。得到的这个东西不一定是外在的名利禄位，而是真正在内心之中达到了一种自足的、自我实现的境界。

伫倚危楼风细细，望极春愁，黯黯生天际。草色烟光残照里，无言谁会凭栏意。　拟把疏狂图一醉，对酒当歌，强乐还无味。衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴。

——柳永《凤栖梧》

东风夜放花千树，更吹落，星如雨。宝马雕车香满路。凤箫声动，玉壶光转，一夜鱼龙舞。　蛾儿雪柳黄金缕，笑语盈盈暗香去。众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在，灯火阑珊处。

——辛弃疾《青玉案》

现在我们都看到了，王国维所说的完全不是宋代那几位词人的原来的意思，那么他这样解释可以吗？所以王国维在这则词话后面就说了：“此等语皆非大词人不能道。然遽以此意解释诸词，恐为晏、欧诸公所不许也。”这句话说了两个意思。第一就是能够在词里面写出来这样的词句，给读者这样高远的启发和联想，如果不是伟大的词人，是写不出来的。我以前讲过，同样写江南美女，“二八花钿，胸前如雪脸如莲”（欧阳炯《南乡子》）所写的就是一个现实的女子，而且是引起男子情欲的一个女子。可是欧阳修所写的是“照影摘花花似面，芳心只共丝争乱”、“隐隐歌声归棹远，离愁引着江南岸”（欧阳修《蝶恋花》），为什么照影摘花就引起这么多相思呢？我说她“照影摘花花似面”是对于自我之美好的发现，因为一个人你对于你的自我的意义和价值不要自暴自弃，你要珍重和爱惜你的生命的意义和价值，你要把你的意义和价值放到一个理想的境界去完成它。我这样讲词，其实也跟王国维一样。因为欧阳修说的就只是一个采莲的女子，而我却从这首词看出了一种境界，看出了一个人对于自我的认识，对于自我的完成和交付的一种愿

望。可是你要注意，有的小词里面读得出这样的东西，有的小词里面就读不出这样的东西。欧阳炯的小词就不能使人读出高一层的境界，薛昭蕴的小词也不能使人读出高一层的境界，只有欧阳修的词使人读出了高一层的境界。所以，王国维说“此等语皆非大词人不能道”，就是这样一种意思。三首小词同样写美女，同样写相思，同样写爱情，只有欧阳修的语言能够使读者产生超越于现实意义的高远的联想。能够使作品产生这种作用的，是伟大的诗人，因为他们的诗歌里面本来就包含有这样的丰富的内容。而一般诗人的作品，是不容易包含有这些作用的。

那么，作为读者的你可不可以把你的这种联想就说成是作者的原意呢？那是不可以的。所以王国维接下来就说了：“然遽以此意解释诸词，恐为晏、欧诸公所不许也。”你要是用这种意思来解释说晏殊的词就是成大事业、大学问的第一种境界，柳永的词就是第二种境界，那作者们本来的意思并不是这样，所以不会同意你这样解释。也就是说，那并不是作者的原意。但王国维这样的解释方法，也是有一个由来的。从中国的传统来说，那叫作“断章取义”。你不管它全诗写的是什么，不要管全诗写的是相思是爱情还是美女，你只断章取用它的两句。你不管它全首说的是什么，你就断章只取这两句的意思，表示你有一种高远的眼光，一种高远的追求。这就叫“断章取义”。断章取义在中国是由来已久的，《左传》里面用诗歌去办外交，都是断章取义。朱自清《诗言志辨》中说赋诗有时也能产生重大的作用，例如鲁文公十三年，郑国背叛晋国投降了楚国，但后来又想要再回来依附晋国。那么恰好鲁文公由晋国要回到鲁国去，郑伯在半路上与鲁文公相见了，请求鲁文公替他向晋国说情，两方的应答都是用赋诗来表达的。郑国的大夫子家赋的是《小雅·鸿雁》。这首诗原来的意思是什么呢？《毛诗序》说《鸿雁》这篇诗本来的意思是赞美周宣王。周朝那时有一些灾荒，周宣王是一个好的君主，所以他就来赈济灾民。“鸿雁于飞，肃肃其羽。之子于征，劬劳于野。爰及矜人，哀此鳏寡”，说那些赈济的人、那些国家的救援就像天上的鸿雁一样，它的翅膀啪啪响着就飞来了，天子派遣了使者这么劳苦地来到我们乡野的地方，是因为怜悯我们人民，同情这些鳏寡不幸的人。显然，这首诗是说赈济灾民的，与郑国要求鲁国的帮助本来不相干。但是在这里，郑国的大夫子家不管这首诗原来说的是什么，他说“爰及矜人，哀此鳏寡”，就是说你们可怜我们吧，帮助我们吧，我们需要鲁国的同情。然后鲁国的使者就赋了《小雅·四月》，说是要回去祭祖了，所以没有时间来帮忙。于是郑国的子家又赋了《载驰》的第四章，意思是小国有急难，想求大国救助。结果鲁国过意不去，就赋了《小雅·采薇》的第四章，表示答应为郑国奔走。像《鸿雁》《四月》《载驰》《采薇》这些篇章本来各有各的意思，但是那些个办外交的人却可以完全不管原诗是什么意思，只引其中的两句来说明自己的意思，这就叫“断章取义”。这个其实和当时的诗歌教育是有关系的。《周礼》记载了古代周朝的教育，说国子入小学了，就有一个太师教这些国子来读诗，教的是“兴、道、讽、诵、言、语”，教学生们读诗不要死板地看外表的意思，而要有一种兴发感动。你要背诵，然后用这些诗句去应对问答。因此，断章取义的办法在春秋战国时代很流行。

其实，不但外交用断章取义的办法，孔子教学生也采取这种办法。孔子所赞美的学生，常常是从诗中产生出于诗外的丰富联想的学生。有一次子贡问孔子：“贫穷不谄媚，富贵不骄傲，老师您看这样做人怎么样？”孔子说：“可以了吧，但却不如更好一点的，那就是贫穷不但不谄媚，而且能够安于贫穷还很快乐，富贵不但不骄傲，而且还很谦卑好礼，那样就更好了。”这就把子贡所说的做人的境界提高了一个层次。然后子贡就联想到：“《诗经》上说‘如切如磋，如琢如磨’，就说的是这种情形吧？”就是说，雕琢象牙和美玉一定要切磋琢磨，要把它切磨得更光润，这就如同我自己想得比较粗浅而老师给我提升了一个境界是一样的。这是子贡对孔子教导的领悟。虽然他说的意思跟《诗经》的原诗都没有关系了，但孔子赞美他说：“赐也，始可与言诗已矣！”说你能够有这么丰富的联想，这样的学生我就可以和你谈谈诗了。这就是所谓“告诸往而知来者”，我告诉你一段过去的事，你可以联想到未来的事；我告诉你一个已经存在的东西，你可以

从这个已经存在的东西引申联想到更丰富的言外的意思。这才是会读诗的人。

墨尔加利在《论文学接受》中将读者分为三类。第一类是一般的读者，能够从表面把作品看过去，这是最普通的读者。第二类是透明性的读者，能够透过作品表层的意思看到里面的本质。第三类读者是把作品当成一个出发点，然后通过自己的想象对之做出一种新的创造性的诠释，墨氏称此类读者是对其所阅读的文本造成了一种“创造性的背离”。也就是说，读者的诠释不一定是作者的原意，而只是读者从文本的潜能中感受到的一种意思。若依照墨氏的说法来看，则王国维的“三个境界”之说，无疑属于这种带有创造性的背离原意的一种诠释。

对于这种读诗的方法，其实在西方有一个意大利的学者墨尔加利（Franco Meregalli）也说过，他说这叫作“creative betrayal”，就是“创造性的背离”，他说读诗的时候你可以背离作者的原意，有你自己的更丰富的联想。德国的美学家沃夫岗·伊塞尔（Wolfgang Iser）也说，读书就是要从你读的书本里面有你自己的一种创造性的联想。你可以违背他的原意，有更丰富的联想。而中国古代从孔子，从《左传》里面使臣的问答，就培养出来了我们中国人带着丰富的联想读诗的传统。这是王国维解释诗歌的一个办法。

我们之前还讲了王国维解释诗的另一个办法，那就是关于词之特质的第三则词话，王国维评论南唐中主的词说：“‘菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间’，大有众芳芜秽，美人迟暮之感。”“众芳芜秽，美人迟暮”是什么？那是《离骚》啊。在《离骚》的时代，是楚国处在秦国和齐国两个大国之间，正在危难的时候，屈原自伤说：“日月忽其不淹兮，春与秋其代序；惟草木之零落兮，恐美人之迟暮。”天上的日月在轮转，人很快就会衰老。“美人”在中国的传统里，不只是一个容貌美丽的女子，也是一个有才智的美好的贤人。一个人既有美好的理想，又有可以完成理想的才能，这样的人倘若竟然没有能完成他的理想，那是最可惜的。这也就是“美人迟暮”之所以特别可悲的缘故。屈原希望楚国复兴，可是他没有完成。于是他说：虽然我没有完成，但如果我们楚国有别人完成了，使楚国得到挽救，我一样的高兴。但是他悲哀的是，竟然没有一个人能够完成：“虽萎绝其亦何伤兮，哀众芳之芜秽。”所有的花都干死了，不但屈原没有完成，当时楚国就没有一个清醒的人能够把楚国从危难中挽救回来！同样的，南唐现在也没有一个清醒的人能够使南唐避免灭亡的命运。这也是南唐的悲哀，南唐中主他内心是有这种恐惧的，所以当他写小词的时候，就于无心之中表现出来了。可是一般的读者只看到这首小词表面的意思，认为它是思妇之词，只称赞“细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒”两句写得好。因此王国维说这些人不懂这首词，说只有我王国维看到了“众芳芜秽，美人迟暮”，只有我懂了，你们这些人都不是“解人”。

王国维在讲“成大事业、大学问的三种境界”时，还曾说过他这样讲“恐为晏、欧诸公所不许”，那么难道他现在说的就肯定是作者南唐中主李璟的意思吗？我们谁也不知道啊！可是，王国维他现在居然就武断地说“故知解人正不易得”——别人都不是“解人”，只有他自己才是“解人”。在这两段词话中，王国维的态度为什么迥然不同？你要知道，这二者同样都是脱离词的本意，讲出另外一个意思来，为什么王国维的口吻和态度有这么大的不同？这二者的差别在哪里？王国维没有说。中国古代的诗话词话就是这样的，它不给你解释，让你自己去领悟。所以，我现在就想给他稍作解释。刚才我们所说的，像王国维讲成大事业、大学问的三种境界，像《左传》上的外交辞令，随便拿一句诗就来说，不需要与原诗有任何的关系，这是断章取义。这种断章取义我刚才也说了，西方美学家说这是“creative betrayal”——带着创造性的背离，你是违背了他的原意的，但你自己创造了一个新的境界。西方接受美学认为，作者的创造是一件事情，他创造出来

了，这个“text”（文本）就存在在那里。但你读者接受的时候，你怎么样来接受？你接受的时候可以违背他原来的意思，可以有一个“creative betrayal”，创造性的背离。在座的两位小朋友曾问我：这本书可以读吗，那本书可以读吗？我说只要是人把书读来而不是人被书读走，那么什么书都可以读。你有思想有见解有眼光，不管你看思妇之词或什么词，你就能看出来它有没有成大事业、大学问的境界，这就叫会读书。如果你不会读书就会被书牵着鼻子走，它说奸盗淫邪，你就跟着它奸盗淫邪。所以有的人看了那种不正当的书，就做了不正当的事情，模仿了不正当的行为。这只能怨你自己没有一个定力，没有一个见解。佛教说的：“物转心则凡，心转物则圣。”“心转物”就是你把看到的外物都用你的心、你自身的灵敏之性来把它转变了，你就是“圣”，你就成为圣者；“物转心”，是说你的心没有一个真正的定力，没有一个见解，你就随着别人说什么就是什么，他说奸盗淫邪你就跟着奸盗淫邪，那就是凡夫俗子的境界了。所以，有这么一种“creative betrayal”，你读什么书都可以读出自己的见解，如果它是好书那当然是好，即使是坏书你都可以超越它，读出你自己的高深的见解来，这才是真正会读书的人。

接受美学产生于二十世纪六十年代的德国，前文所提到的沃夫岗·伊塞尔是最早从事接受文学研究的学者之一。他和汉斯·罗伯特·尧斯创立了接受理论，强调读者在文学欣赏中的地位和作用。

而王国维在讲“菡萏香销翠叶残”的时候呢，他大胆地说别人都不是解人，只有他才是解人，他凭什么这样说？王国维自己没有解释，但是我给他找出两点理由来。当然我的时代与王国维的时代不同，而且我在国外生活了好几十年，我在国外看了很多书，除了看中国的书，也看了很多外国的书。在1969年去加拿大之前，我无论是在大陆还是在台湾教书，都是用中文讲课。我是中文系毕业的，我不是念外文系的。我到温哥华是没有办法，因为当时我上有80岁老父亲，下有一个念大学、一个念中学的女儿，我先生没有工作，我没有办法临时落脚到这里。学校说你要在这里教就不能只教两个研究生啊，你要用英语教大班。但是我从来没用英文教过书，每天要查生字到两点，第二天去给人讲课，学生交来的论文都是英文的，我查着英文去讲课，查着英文看卷子，查着英文看报告，每天要工作到两点，如果我不这么干，我一家人就要喝西北风。但是这样做也有好处。你想，我不是被这样逼，我会好好读英文吗？所以我就下了很大功夫读英文，而且我这人还很爱学习，我还想多知道一点，于是有英文系的课我就去旁听，听他们讲这个讲那个讲得很有意思，我就到图书馆借或者到书店买了那些书来看，结果就看出很多的道理来。我们那些传统文论中，张惠言说不明白的，王国维也说不明白的，我忽然间就发现——原来还可以这么说。

新批评是现代英语学界文学研究中影响最大、持续时间最长的一个理论与批评流派，它于二十世纪二十年代发端于英国，三十至五十年代繁盛于美国。它强调文学作品的独立性和文本中心主义，反对将文学作品与其历史、作者和文学传统等多方面背景相联系。艾略特是新批评的先驱者，他提出“诗首先应该被当作诗而不是别的什么东西”，这一观点构成了新批评的基本法则。

西方的文学批评有很多的演化，在上一个世纪流行“New Criticism”——新批评。像艾略特（T.S.Eliot）这些人，他们讲的“New Criticism”是说，作者是不重要的，诗的真正好坏不在于作者是什么人，而在于“text”，这个文本本身的语言符号有什么样的作用。所以后来又有了“Semiotics”——符号学，研究那些语

言文字的本身。新批评注重的是一个“microstructure”，是一个显微结构。不是说名词动词这样粗浅的结构，而是说每一个语言，每一个文字，它的声音、它的质地都是起着作用的。那么现在我就发现，王国维说“菡萏香销翠叶残”有“美人迟暮”的感慨真的是有道理。为什么呢？“菡萏香销翠叶残”，本来的意思很简单，就说是荷花凋零了，荷叶残破了。可是，我如果直接就说“荷花凋零荷叶残”可以吗？这样说意思就很浅白，很直接。人家中主李璟不是这样说的，人家说是“菡萏香销翠叶残”。诗歌引起人们丰富的联想是在于它的符号，那个语言文字的本身。古人有一个故事，说王安石当年写了一句诗“春风又到江南岸”，他写完了看一看，觉得说得太简单了，不好，就改成“春风又过江南岸”，有了点动作，但还是不好，最后改成“春风又绿江南岸”。这样，春风不但来了，不但过了，而且把树啊、草啊都染绿了。这“绿”字实在起了很大的作用，这就是显微结构——“microstructure”。那我们现在再看南唐中主的“菡萏香销翠叶残”。“菡萏”是《尔雅》中的词语，是荷花的别名。如果你说“荷花”，就很平俗、很浅白；而如果你说“菡萏”，它能给你一种遥远的、高贵的、距离的美感。“香销”，那荷花的香气慢慢地减少了，而且你看“香销”两个字都是“x”的声母，这“x”的声音有很细致的一种慢慢的、纤细的、消逝的感觉。“翠叶”，“翠”是绿色的，但这个“翠”字包含了绿的颜色不说，而且翡翠、珠翠、翠玉也是这个“翠”，它们都是最珍贵、最美好的东西。所以这样组合起来，你就发现“菡萏”的那种高贵，“香”的那种芬芳，而且“香销”两个字那种慢慢细细地消逝的那种感觉，还有“翠叶”的那种珍贵。它一切的形容词和名词都是珍贵的、美好的、芬芳的，而中间却用了两个动词，一个是“销”，一个是“残”。把很多珍贵美好的感觉集中起来，中间用两个动词“销”和“残”，所以就“众芳芜秽”啊！这就是显微结构的作用，是它文字的本身果然有这样的作用。

我以前说过，小词写美女和爱情有两种作用，一个是“双重性别”的作用，一个是“双重语境”的作用。当一个男性作者用女人的口吻写女人的思念，说我孤独啊我寂寞啊没有人爱我啊，意思是什么？其实他是在说，我很有才华啊，我很有理想啊，怎么没有人用我啊？这就是“double gender”，这样的小词就给了你多一层的联想。那么南唐中主、后主这些人呢？他们在自己的南唐这个小的国家里面，可以安逸，可以享乐喝酒，可以听歌看舞，这是小环境。而大环境呢？是后周慢慢地强大起来以后，就压迫南唐，使得南唐有一种危亡不能自安的感觉。这种感觉藏在他们的subconscious（潜意识）里边，即使在听歌看舞的时候，这种隐藏的感觉也是在那里的。虽然他的conscious（意识）并没有很明白地写这个东西，但是他在subconscious里有一种预感。而且我之前也说了，南唐宫廷有一个乐师叫王感化，他一遍一遍地唱“南朝天子爱风流，南朝天子爱风流，南朝天子爱风流”，中主听到以后恍然大悟：他说的是我啊，说我只知宴安享乐，不管国家的危亡！所以说，南唐的君臣们在subconscious中都有那种危亡的感觉。这不是我空口说，而是历史上都有记载的。因此王国维在讲这首词的时候，他就有了依据，一个依据是我刚才说的“microstructure”——显微结构，是那些文字；另一个依据是它的“double contact”——双重的语境。所以说，王国维之所以把南唐中主的这首词讲出另外的意思，他是有他的丰富根据的。可是在他讲“成大事业、大学问的三种境界”的时候呢？他没有这些根据，那只是他自己的联想，也就是我在前面说过的creative betrayal（创造性的背离）。所以他才说“恐为晏、欧诸公所不许也”那样的话。

王国维的词话里边有这么多微妙的道理，他真的是超越了时代的。在第一讲的时候我说过，王国维去世之后，陈寅恪给他写了一个碑文，中间有几句话是：“先生之著述，或有时而不彰。先生之学说，或有时而可商。惟此独立之精神，自由之思想，历千万祀，与天壤而同久，共三光而永光。”王国维先生他对于诗歌、对于文学的那种锐敏的感觉，不但超越了众人，而且是超越了时代的，在王国维那个时候，西方的“microstructure”和“creative betrayal”这些说法都还没有呢！甚至到我这个时候，是因为我幸而生活在北美，有机会随便乱读随便乱翻，才发现这些理论可以通用。而王国维那个时候没有，可是他具有超越的感觉、超越的思想、超越的见解，所以实际上已经用了这些新的方法来诠释古人的词作了。

下面我们再看王国维关于词之特质的第五则词话：

“我瞻四方，蹙蹙靡所骋”，诗人之忧生也。“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”似之。“终日驰车走，不见所问津”，诗人之忧世也。“百草千花寒食路，香车系在谁家树”似之。

刚才王国维不是说“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”是成大事业、大学问的第一种境界吗，可他现在又说什么？他说《诗·小雅·节南山》的“我瞻四方，蹙蹙靡所骋”，是诗人之忧生，而“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”也是这个意思。你看，他把成大事业、大学问的第一种境界又变成诗人的忧生了，他今天读这首词想到这个了，明天同样读这首词又想到那个了，这说明了什么？这正好说明了中国的小词可以让读者产生自由的联想。当然自由的联想之中又有一个基本的限制，就是不可胡乱地联想。不管是孔子跟学生讲诗的联想，还是王国维讲词的联想，你要注意到一点，那就是他们都不是毫无限制地随便联想的。比如有一个西方学者说蜡烛就是男子的性的象征，香炉就是女子的性的象征，这个我们中国人不可以拿来套用，因为这完全不一样，完全是两码事。西方的说法完全没有中国文化的根据，用到中国诗歌上就成了一种妄说臆说，中国古代的诗人、词人是从来没有这种意思的。可是孔子和子贡的谈话，从“贫而无谄，富而无骄”到“贫而乐，富而好礼”，把人生修养提高了一个层次，子贡用这个来讲诗，说就如同是美玉和象牙，你切磋琢磨，使它提高了一个层次，这是从诗歌联想到人生的修养，这个是可以的。《论语》里还有一个例证，是子夏问孔子的：“‘巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮’，何谓也？”说一个女孩子，笑起来两边的酒窝很美丽，眼睛美目流盼过来，也很美丽。但是下一句“素以为绚兮”是什么意思？“素”是洁白，“绚”是彩色，洁白的怎么是彩色的呢？孔子回答说：“绘事后素。”绘画的事情，要先有一个洁白的质地。于是子夏马上就领悟说：“礼后乎？”因为礼节只是一种外表的形式，而你本质的感情，你的尊敬、你的孝悌，那都是发自内心的。所以子夏就明白了，老师是说本质的洁白是重要的，礼让仁爱的本心是重要的，而外表装点的什么鞠躬啊、握手啊、敲钟打鼓啊、演奏音乐啊，那都是外表，都不是第一位的。孔子听了很高兴说：“起予者商也！始可与言诗已矣。”他说：“给我启发的就是卜商（子夏）啊，这样的学生我可以和他谈诗了。”孔子和他的学生都不是随便地联想，他们从诗歌里面得到的启发都是人生的修养，都是用诗歌来提高你的人生修养的。

子贡曰：“贫而无谄，富而无骄。何如？”子曰：“可也。未若贫而乐，富而好礼者也。”子贡曰：“诗云：‘如切如磋，如琢如磨’，其斯之谓与？”子曰：“赐也，始可与言诗已矣！告诸往而知来者。”

——《论语·学而》

王国维的联想和这个传统完全符合，他从诗歌里面读出来的，也都是与人生有关系的。那么王国维刚刚说“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”这两句是成大事业、大学问的第一种境界，可是他现在又说什么呢？他又说这两句就跟《诗经》上所说的“我瞻四方，蹙蹙靡所骋”是一样的。“我瞻四方，蹙蹙靡所骋”，是《诗经·小雅·节南山》中的句子。这句的前边是“驾彼四牡，四牡项领”，这四句是说驾着一个有四匹壮马的车，可是要到哪去呢？我看看四方，四方没有我驰骋的地方啊。也就是说，我有这么好的才能，国家却没有给我提供可以施展才能的机会。所以王国维说这是“诗人之忧生也”。而“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”也是说，我登高远望，但是看不到我可以走的路啊！它们之间确实是有这种意思上的相类似。

节彼南山，维石岩岩。赫赫师尹，民具尔瞻。忧心如惔，不敢戏谈。国既卒斩，何用不监！
节彼南山，有实其猗。赫赫师尹，不平谓何。天方荐瘥，丧乱弘多。民言无嘉，惨莫惩嗟。
尹氏大师，维周之氐。秉国之钧，四方是维。天子是毗，俾民不迷。不吊昊天，不宜空我师。
弗躬弗亲，庶民弗信。弗问弗仕，勿罔君子。式夷式已，无小人殆。琐琐姻亚，则无膴仕。
昊天不佣，降此鞠讻。昊天不惠，降此大戾。君子如届，俾民心阕。君子如夷，恶怒是违。
不吊昊天，乱靡有定。式月斯生，俾民不宁。忧心如酲，谁秉国成？不自为政，卒劳百姓。
驾彼四牡，四牡项领。我瞻四方，蹙蹙靡所骋。方茂尔恶，相尔矛矣。既夷既怿，如相酬矣。
昊天不平，我王不宁。不惩其心，覆怨其正。家父作诵，以究王讻。式讹尔心，以畜万邦。

——《诗经·小雅·节南山》

“终日驰车走，不见所问津”，是陶渊明《饮酒》诗第二十首里边的句子。陶潜的这一组《饮酒》诗是借着饮酒做一个诗的题目，而在组诗的最后一首也就是第二十首中，就真正说出来他为什么写这个题目了。我把陶渊明的这首诗也读一遍吧，他说：

羲农去我久，举世少复真。汲汲鲁中叟，弥缝使其淳。凤鸟虽不至，礼乐暂得新。洙泗辍微响，漂流逮狂秦。诗书复何罪？一朝成灰尘。区区诸老翁，为事诚殷勤。如何绝世下，六籍无一亲。终日驰车走，不见所问津。若复不快饮，空负头上巾。但恨多谬误，君当恕醉人。

伏羲神农，那些古代圣君贤王的时代离开我们很久了，现在整个世上的风俗都是这样的浇薄、紊乱，缺乏真纯了。只有山东的那个老头子，今天到这里讲一讲，明天到那里讲一讲，匆匆忙忙地他为了什么？他是想把已经败坏的这个社会恢复起来，把破洞给它补上，让它再回到古代的真纯。古人说如果凤凰鸟出现了，天下就太平了。在孔子的时代，虽然凤凰鸟没有出现，但因为孔子的缘故，至少当时礼乐可以得到暂时的提倡了。“洙泗”，是孔子在山东讲学的地方。但自从孔子死后，这世上连那一点点轻微的讲圣洁学问的声音也消失了。从此天下就如同水之就下，如同一片狂流那样一直向下流去，就来到了疯狂的秦朝时代。诗书有什么罪过？秦始皇他焚书坑儒，把书都烧了，把读书人都挖个坑活埋了。那么后来汉朝想要复兴，却没有了经书，于是就有些个老人家，把他们从前背下来、记在脑子里的经书，赶快写下来、传下来，这就是汉朝的今文经书。所以说汉朝有一段还不错啊，汉朝的皇帝派人向经学家伏生学习经书，要把经书传递下去。可是陶渊明是什么时代？陶渊明是生在东晋的乱世啊，西晋发生了八王之乱，晋室皇族亲兄弟之间彼此屠杀，结果中国的北方就沦陷了，落到了五胡十六国的手中。而面对东晋在南方的偏安，陶渊明说现在是“如何绝世下，六籍无一亲”？在这种危险的、国家快要灭亡的时代，大家都在追求利禄，你杀我夺，六经就没有一个人读了。接下来就是王国维所引的这两句了：“终日驰车走，不见所问津。”他说我就整天地赶着车到处走，但哪里有一个我所寻找的渡口呢？走哪一条路这个国家才能得到挽救呢？我找不到啊！所以最后他说：“若复不快饮，空负头上巾。”所以我为什么写了《饮酒》诗？因为我对于这个时代实在是失望了，我找不到一个救赎的出口了。为什么说“空负头上巾”？这也是史书上记载的，你知道酒刚酿出来有很多渣滓，陶渊明急着要喝，不等人家过滤，自己把头巾摘下来，把酒倒进去过滤。所以他说我要不痛痛快快饮酒，就对不起我的头巾，因为他是用头巾滤的酒啊。他说“但恨多谬误”，很对不起啊，我说的话可能都不对——因为他说了很多话讽刺那个时代——“君当恕醉人”，我说话说错了，因为我已经喝醉了。所以，这一组诗的题目叫“饮酒”，但其实他所说的都是这个时代的悲哀。所以我也曾写过几句谈

陶渊明的《饮酒》诗：

陶潜诗借酒为名，绝世无亲慨六经。却听梵音思礼乐，人天悲愿入苍冥。

“经”字的本义是指丝织物的纵线，后因古代典籍是由熟牛皮绳穿竹简而成，形制颇似纵横交织的纺织物，因此“经”又被引申为典范性的著作或书籍。汉代儒经开始独尊，儒学成为官学，最后导致学术与利禄挂钩。经学的发展因版本的不同，形成了今古文经学。今文经指汉初由儒生口耳相传的经典，直接用汉代通行的隶书记录，并在汉文、景时期得到官方的认可。古文经则是在景帝晚期、武帝初期发现的古本，最初用先秦的籀文写成。今文经学与古文经学不仅在经籍文字的字体上明显不同，而且在文字、篇章等形式上，在经籍中有关名物、制度、解说等内容上，也都存在着很大的差异。经今古文学之争虽始于西汉末年，但其争斗的高峰却在东汉。到清末，以皮锡瑞、康有为为代表的今文经学，与以章太炎为代表的古文经学，又形成了近代的今古文经学之争。两千年时起时伏的今古文经学之争，影响到中国学术、政治领域，在中国历史上占有重要的地位。

而“百草千花寒食路，香车系在谁家树”呢？那是冯延巳的一首《蝶恋花》中的句子。和晏殊一样，冯延巳也在写思妇，可是冯延巳这个人，在他的内心深处也是有对于他那个时代的很深切的忧愁悲慨的，这种忧愁悲慨流露在他写思妇的小词当中，就被王国维看到了，于是才有了这样的联想。关于冯延巳，我们接下来就会讲到他。

好，关于词之特质的五则词话我们看完了，下面我们看讲义的第三节，看王国维是如何具体地评说一些古人的词的。主要是温、韦、冯、李四家，这是在词的早期晚唐五代时候的四个最有名的词人，温是温庭筠，韦是韦庄，冯就是冯延巳，李是南唐后主李煜。我们看第一则词话：

张皋文谓飞卿之词“深美闳约”，余谓此四字唯冯正中足以当之。刘融斋谓飞卿“精艳绝人”，差近之耳。

在王国维以前，有别人对这四个人也有评语，比如张皋文。张皋文是清代很有名的一个词学家，皋文是他的别号，惠言是他的名，王国维不叫他张惠言，而叫他“皋文”，这是古人的习惯，对别人你要表示尊敬，所以不能叫他的名，而要叫他的字或是别号。“飞卿”是温庭筠的别号。张惠言曾赞美温庭筠的词“深美闳约”，就是说他的词里面有很深刻的意思，而且外表的语言非常的美，“闳”是指温词内容丰富，涉及的范围很广，“约”是指表达得很含蓄。所以“深美闳约”这四个字的赞美，对温庭筠来说实在是很高的评价。可是王国维不同意，王国维说“余谓此四字唯冯正中足以当之”，他说我以为只有冯正中才能配得上“深美闳约”这四个字。冯正中就是冯延巳，这个“巳”字，有的书上误写为“己”或“已”。为什么我们知道他是“延巳”，不是“延己”或“延已”呢？怎么判断呢？因为冯延巳还有一个号叫“正中”。我们中国的文化在很早的时代，就有十个天干和十二个地支。十个天干是：甲、乙、丙、丁、戊、己、庚、辛、壬、癸。十二个地支是：子、丑、寅、卯、辰、巳、午、未、申、酉、戌、亥。我们用天干、地支配合一切，比如一天的二十四个小时，比如一年的十二个月。而且天干还可以两两地配合在一起，比如“甲乙”是木，方位是东方，颜色是青；“丙丁”是火，方位是南方，颜色是红；“戊己”是土，方位是中央，颜色是黄；“庚辛”是金，方位是西方，颜色是白；“壬癸”是水，方位是北方，颜色是黑。中国不但用阴阳五行来分十二个月、十二个时辰，而且中医把你的五脏都分成金木水火土，他们居然用金木水火土找到相生相克，说你现在这个病是心的

病，但是心的病可以从肺入手，肺可以生水，水可以养心。中医还可以从你手上的寸关尺侦查到你的五脏六腑。中国的文化真是非常奇妙，我到现在就一直没有找到一个人给我一个回答，就是这“天干地支”到底是什么人创造出来的？我觉得这天干地支简直比八卦还要奇妙。现在我们回到冯延巳，刚才我不是说十二地支“子、丑、寅、卯、辰、巳、午、未、申、酉、戌、亥”配合我们二十四小时的十二个时辰吗？其中的“午”就是正午的时辰。而这个“延巳”，你把“巳”往下延不就是“午”吗？“午”就是中午，中午就是“正中”。更何况冯延巳还有个号叫“延嗣”，这更证明了他是“延巳”，而不是“延己”或是“延已”。那么张惠言认为温庭筠是“深美闳约”，王国维说温庭筠不够资格，只有冯正中才有资格称“深美闳约”。他还说：“刘融斋谓飞卿‘精艳绝人’，差近之耳。”刘融斋是另一个词学批评家，刘融斋批评温飞卿说他“精艳绝人”，就是写得非常精致、非常美丽，在这方面超过了所有的人。王国维说这个评价“差近之耳”，就是差不多了。总之他的意思就是说，温庭筠的词只是外表的语言很精致很美丽，内容没有什么深刻的东西，而冯延巳的词是有深刻丰富的内容的。现在我们大家先记住这一点，等一下我们要看具体的词，看温庭筠的词有没有深刻的内容，再看冯延巳的词有没有深刻的内容。下面一则王国维又说了：

端己词情深语秀，虽规模不及后主、正中，要在飞卿之上。观昔人颜、谢优劣论可知矣。

端己就是跟温庭筠齐名的韦庄。端己是韦庄的字，端己所以就庄重嘛。韦庄的词感情很深，语言很美，虽然它的气度、范围、内容比不上李后主和冯正中的词，但是它一定比温飞卿的词要好一点。就像从前人们曾经争论到底是谢灵运的诗好还是颜延之的诗好，结论是大家都认为谢灵运的诗更有内容，而颜延之的诗没有那么多的内容。这就是说，比较两个诗人哪个更好一点，要看诗的内容，不能只看语言形式。再看下边一则：

“画屏金鹧鸪”，飞卿语也，其词品似之。“弦上黄莺语”，端己语也，其词品亦似之。正中词品，若欲于其词句中求之，则“和泪试严妆”殆近之欤？

温飞卿写过一首牌调叫《更漏子》的词，中间有一句“画屏金鹧鸪”，这首词是这样的：

柳丝长，春雨细。花外漏声迢递。惊塞雁，起城乌。画屏金鹧鸪。　香雾薄，透帘幕。惆怅谢家池阁。红烛背，绣帘垂。梦长君不知。

春天的晚上，柳条飘荡，细雨霏霏，花丛之外远远地传过来滴漏的声音。古人没有钟表，用“漏”来记时。就是把水放在铜壶里面，从一个小孔中往下滴，下面有个容器接着这个水，容器上面刻有度数，一刻二刻三刻，记时辰的。那么现在这个花外的铜壶滴漏的声音就“惊塞雁，起城乌。画屏金鹧鸪”。所以人家说温庭筠的词往往不通：他说滴漏的声音，把塞上的鸿雁惊醒了，把城楼上的乌鸦惊起了，这还可以，但他忽然间跳出来一句“画屏金鹧鸪”。这不是莫名其妙吗？其实他这首词还是写思妇的，你要知道古人这些歌词都是给女子唱的，给女子唱的歌词都写女子的感情，而我也说过女子的感情常常是思妇的感情。这个女子是在房间里边，卧房之中有一面美丽的屏风，屏风上雕刻装饰的有金色的鹧鸪鸟，所以是“惊塞雁，起城乌。画屏金鹧鸪”。这里温庭筠是写得很妙的，鹧鸪是金鹧鸪，它不是真鸟，是不会惊起的，可是他说当我听到花外铜壶滴漏的声音，我想到在这种春天的雨夜，很多人都不能够安歇，不管是塞上的鸿雁还是城上的栖乌，都会惊醒，而我是在闺中的思妇，我面对着画屏的鹧鸪，我就觉得这个鹧鸪也在春雨声中被惊起了。这是一种联想。这女孩子是思妇，所以下面他说“香雾薄，透帘幕。惆怅谢家池阁”。女孩子房间里面点了一个香炉，于是就有薄薄的一片香烟的烟雾，慢慢地飘到了垂帘的外边。这都极言其孤独寂寞。“谢家”是古代一个女子住的地方，她一个人孤单地住在这个外面有池、上面有楼阁的地方，她是孤独的、寂寞

的，是相思怀念的，因为她所爱的人不在身边，所以接下来是“红烛背，绣帘垂。梦长君不知”。“红烛背”的这个“背”，你可以说是我背对蜡烛转过去了，蜡烛在我背后，但还有一种说法，是说晚上的时候，我在这个红烛上搁了一个罩子，我要休息了，就用一个罩子把蜡烛的烛光遮住。那么烛光暗下来了，美丽床帏的帘子也放下来了，我就要去睡觉了，我在睡梦中就会梦见我所爱的那个人。但是“梦长君不知”，我夜夜梦见飞到你那里去，可是你怎么知道我在思念你呢？写得很精美，真是“精艳绝人”。这是温庭筠的词。但是王国维认为他不够“深美闳约”，所以用温自己的词句“画屏金鹧鸪”来形容他的词，说温词的品格就像画屏上的金鹧鸪，很美丽，很精致，但没有丰富饱满的生命。

那么他又说了：“‘弦上黄莺语’，端己语也，其词品亦似之。”说好像一个人弹琵琶，那美丽的琵琶的声音像黄莺鸟的叫声一样流利。“弦上黄莺语”也是韦庄的词，他说韦词的品格就像弦上的黄莺语一样。“弦上黄莺语”跟“画屏金鹧鸪”有什么不同？“画屏金鹧鸪”只是外表的精美，没有生命；“弦上黄莺语”有活泼的生命在里面。韦庄的词怎么就有活泼的生命呢？那我们就来看一看韦庄的词。我们看韦庄的五首《菩萨蛮》：

其一

红楼别夜堪惆怅，香灯半卷流苏帐。残月出门时，美人和泪辞。
琵琶金翠羽，弦上黄莺语。劝我早归家，绿窗人似花。

其二

人人尽说江南好，游人只合江南老。春水碧于天，画船听雨眠。
垆边人似月，皓腕凝霜雪。未老莫还乡，还乡须断肠。

其三

如今却忆江南乐，当时年少春衫薄。骑马倚斜桥，满楼红袖招。
翠屏金屈曲，醉入花丛宿。此度见花枝，白头誓不归。

其四

劝君今夜须沉醉，尊前莫话明朝事。珍重主人心，酒深情亦深。
须愁春漏短，莫诉金杯满。遇酒且呵呵，人生能几何。

其五

洛阳城里春光好，洛阳才子他乡老。柳暗魏王堤，此时心转迷。
桃花春水绿，水上鸳鸯浴。凝恨对斜晖，忆君君不知。

温庭筠的《菩萨蛮》一共写了十几首，但我们可以只看一首；韦庄的《菩萨蛮》写了五首，你却一定要一口气读下来才能够真正懂得韦庄。因为温词没有一个整体的生命，你可以把它们拆开来，一首就是一首；而韦词有整体的生命，他整个的五首是一个故事，也是一段人生，所以我们要看全了。他说“红楼别夜堪惆怅”，那是在一个美丽的红楼之中，在一个离别的夜晚。“红楼别夜”为什么惆怅？因为两个人要分开了嘛。“香灯半卷流苏帐”，什么是香灯？古代点灯都用油，你在油里面加一点香料，这个灯一点起来就有香气，于是就叫“香灯”。这是一个很美丽的背景，是红楼，点着香灯。什么是流苏呢？就像我这个围巾的穗

子，这就是流苏。他那个帐子上就也有流苏的装饰。流苏的帐子如果是垂下来，那就表示两个人睡觉了。可是现在呢？这流苏帐是“半卷”，是打开的。在红楼的美好夜晚，点着香灯，为什么两个人没有安睡？因为男子要走了，两个人要离别了，这是一个别离的夜晚，“残月出门时，美人和泪辞”。当月已西斜天快要破晓的时候，那个美丽的女子就流着泪跟他告别。告别以前女子拿着琵琶弹奏了一曲，琵琶上有金翠的装饰，弹琵琶的那个拨上面插着孔雀的羽毛，所以是“琵琶金翠羽”。那琵琶弦上弹出的声音像黄莺鸟的叫声一样流利，而那个曲调，好像女子的言语在诉说，说的什么？说的是“劝我早归家，绿窗人似花”：我知道你当然不能不走了，不管你是做官也好，做买卖也好，但我希望你早一点回来，你要知道家里有一个人等待你，在绿窗之下，这个人像花一样的美丽，但也像花一样容易凋零、容易憔悴，你难道就忍心不赶快回来吗？然后后面张惠言在他编的《词选》上就评论这一首词，说“此词盖留蜀后寄意之作”。什么叫“留蜀后寄意之作”？你要知道，《花间集》它产生的背景在晚唐五代，那是一个乱世。像韦庄是晚唐僖宗时代的人，唐僖宗的时代发生过黄巢起义。大家都知道，在黄巢的起义军曾攻入长安城。当时韦庄正到长安去考试，在战乱之中他逃出了长安。韦庄在逃难中写过一首诗叫《秦妇吟》。“秦”就是陕西，指的是长安附近。他写战乱之中的一个妇女，在打仗的时候逃亡，沿途所看到的战乱的情景。诗里面写道：“内库烧为锦绣灰，天街踏尽公卿骨。”皇帝的内库有多少绫罗绸缎锦绣，一把火都烧了；在朝的有多少文武大臣，战乱之中都死了。“天街”是首都的街上，被马匹践踏的都是这些死去的公卿的尸骨！那就是当时战争的景象。诗里面说：“适闻有客金陵至，见说江南风景异。”金陵是南京，听说有一个人从南方来到，南方客人说什么呢？他说现在江南还是很美丽的，江南暂时还没有战乱。于是韦庄就离开北方，逃到江南去了。逃到江南好几年以后，北方的战乱平定了，他又回到北方来。韦庄考进士考了好些年都考不上，直到五六十岁才考上，考上以后就做了官。做官了以后呢，就被朝廷派出去出使。当时唐朝有很多军阀，各地方的军政长官都独霸一方，这些个军政长官就叫“节度使”。你要知道安禄山就是节度使，安禄山做过三镇的节度使，掌握着军政大权，结果就造成了安史之乱。那么当时派韦庄到哪去呢？派他到西蜀的一个节度使那里去，这个节度使的名字叫王建。韦庄出使以后又回到唐朝，可是王建看韦庄是个人才，后来就又请他到西蜀去给他当“掌书记”，也就是做他的秘书。那后来呢？唐朝就被朱温给篡夺了，唐朝就灭亡了，就开始了后梁、后唐、后晋、后汉、后周的五代。那个时候韦庄还在王建那里给王建做掌书记。由于唐王朝已经灭亡了，各地掌握军政大权的人都纷纷自立，所以西蜀就自己建了个国家，那就是历史上的“前蜀”。前蜀建国以后，王建自己就做了建国的第一个君主，韦庄就做了宰相。王建很欣赏韦庄，他建国的时候，所有前蜀国家的一切典章、制度，都是请韦庄制定的。韦庄从此就留在了西蜀，因为他的国家唐王朝灭亡了，他永远也回不去了。所以，张惠言说韦庄的这五首词《菩萨蛮》，就是他晚年留在四川以后的“寄意之作”——是为表现怀念故国故乡的意思而写的。张惠言还说：“一章言奉使之志，本欲速归。”“一章”就是其中第一首，韦庄当年是奉唐朝政府的命令出使到四川的，没有想到唐朝就灭亡了，他留在四川就回不去了。他说家里有人等待我，她曾经“劝我早归家，绿窗人似花”。

四面从兹多厄束，一斗黄金一斗粟。
尚让厨中食木皮，黄巢几上刲人肉。
东南断绝无粮道，沟壑渐平人渐少。
六军门外倚僵尸，七架营中填饿殍。
长安寂寂今何有？废市荒街麦苗秀。
采樵斫尽杏园花，修寨诛残御沟柳。
华轩绣毂皆销散，甲第朱门无一半。

含元殿上狐兔行，花萼楼前荆棘满。
昔时繁盛皆埋没，举目凄凉无故物。
内库烧为锦绣灰，天街踏尽公卿骨！

——《秦妇吟》节选

那么第二首呢？韦庄写当年他到了江南——其实他这五首词都是在回忆他自己的生平——张惠言认为此章是“蜀人劝留之辞”，我以为张惠言错了。因为韦庄晚年才在西蜀，我认为第二首回忆的是他在江南的事情。张惠言还说：“即下章云‘满楼红袖招’也。江南即指蜀，中原沸乱，故曰‘还乡须断肠’。”这不对。韦庄第一次是到江南没有到蜀，他是中年的时候来到江南，所以“人人尽说江南好，游人只合江南老”。“合”就是应该，你这个游子到了江南，你就应该终老在江南，你就不要老想着你那北方的故乡了。江南有什么好？我给你算一算：江南的“春水碧于天，画船听雨眠”，江南的风景好啊，你看那春天的春水跟天一样蓝，上下波光，一碧万顷；江南的生活好啊，你可以潇洒自在地坐一条小船，听着窗外船篷上细细的雨声，可以在船里面睡觉。而你北方的老家怎么样？那里已经“天街踏尽公卿骨”了！江南的风景也好，江南的生活也好，而且江南还有美丽的女子啊，你不要老想着绿窗下那个等待你的女子了。“垆边人似月”，这个“垆”是指酒家，酒家有一个土筑的高台，那高台是放酒的地方，所以这里指的是卖酒的女子。“月”，是说她使你的眼前一亮，美人的容光照人嘛。一般女子穿的是长袖的衣服，看不见她的手腕，但这个女子是工作的女子，她给你斟酒，手腕就露出来了，她那洁白的肌肤是“皓腕凝霜雪”，所以你就“未老莫还乡”。人们常说狐死首丘，人终老就要回故乡。但是现在你还没老呢，而且你的故乡已经是“天街踏尽公卿骨”，已经是“内库烧为锦绣灰”了，所以你不要回去。这是韦庄的第二首《菩萨蛮》。

下面看第三首。刚才第二首是写他还没有老的时候，第一次逃难到江南。而现在呢？“如今却忆江南乐，当时年少春衫薄。”这首才是真的到了四川，现在他已经连江南都回不去了。这是他人到老年的时候，回忆说当时我在江南，总是想念故乡，可是现在我离开江南了，我如今才想到当年在江南虽然是逃难，但还是快乐的。我当时毕竟还年轻，我可以看花，可以饮酒，垆边有“人似月”，我可以“画船听雨眠”。所以他说“当时年少春衫薄”。“春衫薄”就是指在江南时年少赏花游春的从容的样子，《论语》上不是也说“暮春者，春服既成”吗？春天天气暖了，把沉重的棉袍一一脱下来，换上颜色鲜艳的春衫，这就是“春衫薄”啊。“骑马倚斜桥，满楼红袖招”。江南是水乡，到处有水，到处有桥，桥有的是平架的桥，有的是弯桥，弯桥就是斜桥。白居易有一首诗：“郎骑白马傍垂杨，妾折青梅倚短墙。墙头马上遥相顾，一见知君即断肠。”（《井底引银瓶》）写骑马的男孩子跟墙内的女孩子隔墙相望一见倾心的故事。我们之前讲陈曾寿词中有一句“目成朝暮一雷峰”，那个“目成”就是一见倾心。韦庄他现在写的就是在江南时的这样一种艳遇。年少的他骑马倚在斜桥上，岸上楼头是“满楼红袖招”，美女们都在向他招手。

我们再看韦庄的第三首《菩萨蛮》，张惠言对这一首也有一个批语，说：“上云‘未老莫还乡’，犹冀老而还乡也。其后朱温篡唐，中原愈乱，遂决劝进之志。故曰‘如今却忆江南乐’，又曰‘白头誓不归’，则此词之作，其在相蜀时乎？”这首词的下半阕，前两句和后两句说的是两个阶段，一个是当年，一个是现在，前面的是当年在江南，那时候不是“骑马倚斜桥，满楼红袖招”吗，所以就“翠屏金屈曲，醉入花丛宿”。红楼之上那些个女子住的地方，有翡翠的屏风。什么叫“金屈曲”呢？我们中国常常把铜美称作金，“屈曲”就是门扇上的屈戌，那个环纽。他喝酒喝得醺醉了，就进屋睡在花丛之中，这个花丛不是大自然的花丛，而是美女的花丛。这是说以前在江南是如此。那么现在呢？他说：“此度见花枝，白头誓不归。”你要知道以前是人

家劝他留在江南：“人人尽说江南好，游人只合江南老。”到了第二首，是他已经不在江南了，但是他自己说“如今却忆江南乐”。而到了第三首呢，他说当年我醉入花丛人家要留我，但是我却只想回到故乡去，而现在我改变想法了，我现在是“此度见花枝，白头誓不归”了。所以你看这个“此度”，其实在中间有一个时间上的跳跃：当年说“未老莫还乡”，可见我老了还是想回去的；可是我现在在这里，要是再有人留我，再有“醉入花丛宿”的机会，那么我就是老了，满头白发了，也绝对不想回去了，我是“白头誓不归”！为什么？因为他已经无家可归，这时候朱温已经篡唐了，他回不去了。但是当他说“白头誓不归”的时候，他真的不思念故乡吗？不是的，他是故意说这样决绝的话：既然已经回不去了，那我就说我再也不想回去了。

第四首就有一个主人出来了：“劝君今夜须沉醉，尊前莫话明朝事。”主人就说你不要老怀念故乡，在这里我们都欢迎你，我们都挽留你，在酒杯之前要及时行乐，今朝有酒今朝醉吧！你不要说我有一个理想五年之后如何，十年之后如何，现在连明天怎么样你都不能预料，何况今后？目前这个主人对你很好，很殷勤，他给你斟得酒杯满满的，他的感情也是如此深重，是“珍重主人心，酒深情亦深”啊！这个“主人”就是王建。王建待韦庄不薄，请他做了开国的宰相。所以，“须愁春漏短，莫诉金杯满”，你现在应该及时行乐，你现在应该忧虑的只是如何好好把握今天这个美好的夜晚，你不要推辞说杯中酒斟得太满，你应该多喝酒啊。“遇酒且呵呵”，他这个“呵呵”是笑声。我年轻的时候读韦庄的词，很不喜欢“呵呵”这两个字，一点都不美丽嘛，什么叫“且呵呵”啊，觉得他写得很空洞。可是后来我才知道韦庄真是写得好，因为他本来就不是发自内心的欢笑，他就只是表面的笑声。空洞的笑声正好表现他那种空洞的悲哀的感情。那真是“遇酒且呵呵，人生能几何”！

中和癸卯春三月，洛阳城外花如雪。
东西南北路人绝，绿杨悄悄香尘灭。
路旁忽见如花人，独向绿杨阴下歇。
凤侧鸾欹鬓脚斜，红攒黛敛眉心折。
借问女郎何处来？含颦欲语声先咽。
回头敛袂谢行人，丧乱漂沦何堪说！
三年陷贼留秦地，依稀记得秦中事。
君能为妾解金鞍，妾亦与君停玉趾。

——《秦妇吟》节选

后面就到第五首了，春天又来了，韦庄他还是怀念故乡，怀念长安，怀念洛阳。所以他说“洛阳城里春光好，洛阳才子他乡老”。当年他在《秦妇吟》的开头写道：“中和癸卯春三月，洛阳城外花如雪。”中和是唐僖宗的年号，黄巢之乱的那一年就是癸卯年。在中和癸卯那一年春天的三月，洛阳城里繁花似锦，树上的花开得像满树的白雪一样。可见洛阳城是他当年游玩过的地方。洛阳当时叫东都，长安叫西都，这是唐朝最繁华的两个都市，韦庄曾来往于洛阳和长安之间，所以在长安沦陷以后他写了《秦妇吟》，开头就提到洛阳城。韦庄的《秦妇吟》写得非常好，传诵众口，大家都会背他这首诗，不但会背他这首诗，还把他的《秦妇吟》写在锦帐上，叫作“秦妇吟帐子”。《秦妇吟》流行一时，所以韦庄也就跟着出名了。“洛阳才子”，就是当年的韦庄。他说，我还记得洛阳城里面那美丽的春光，可是我再也回不去那里，我只能老死在他乡了。“柳暗魏王堤”，他说我还记得洛阳城里的美丽的景色，城外有一道长堤叫作魏王堤。魏王堤上的

杨柳长得很茂密。现在又到了春天了，想到魏王堤上美丽的柳树，我真是满心的迷惘，是“此时心转迷”。下片他说：“桃花春水渌，水上鸳鸯浴。凝恨对斜晖，忆君君不知。”四川又何尝不美呢？四川的锦江也是桃花春水，一样的美丽，而且那水边有一对一对的水鸟——鸳鸯在游戏。人家都是双双对对，都是有伴侣的，可是他韦庄再也回不去了，绿窗之下“劝我早归家”的那个女子，他永远也见不到了。他说，我心里面凝聚着满心的离愁别恨和破国亡家的悲哀，面对着落日的斜晖，难道我忘记了我的故乡？难道我忘记了那绿窗下等待我的女子？我没有忘记。可是我又怎样向你证明我没有忘记你呢？我们两地隔绝，你永远也不知道我是怎样想念你的了——“凝恨对斜晖，忆君君不知”。韦庄的词与温飞卿决然不同，温飞卿的词，都是美丽的名物，从不表现直接的感情；可是你看韦庄的词虽然都写得很直接很真切，但是都包含着他自己的很深的感情。

（王慧敏整理）

# 第五讲

## 本讲涉及词话

固哉，皋文之为词也。飞卿《菩萨蛮》、永叔《蝶恋花》、子瞻《卜算子》，皆兴到之作，有何命意？皆被皋文深文罗织。

予于词，五代喜李后主、冯正中，而不喜《花间》。宋喜同叔、永叔、子瞻、少游，而不喜美成。南宋只爱稼轩一人，而最恶梦窗、玉田。

冯正中词虽不失五代风格，而堂庑特大，开北宋一代风气。与中后二主词皆在《花间》范围之外，宜《花间集》中不登其只字也。

王国维在《人间词话》里边，评说了晚唐五代温庭筠、韦庄、冯延巳、李后主四家的词。我们上次已经看过王国维评说温庭筠和韦庄两家的词话，今天应该看王国维评说冯延巳的词了。但是在讲冯词之前，我们要先把王国维评说温庭筠和韦庄两家词的说法给它一个总结的归纳。我已说过，王国维在评说温庭筠的时候，跟清代的一个词学批评家张惠言有很不相同的看法。张惠言认为温庭筠词的内容是非常丰富的，可是王国维认为温庭筠的词只是外表美丽，内容并不够丰富。我们现在既然是对王国维的《人间词话》进行反思，那我们就要有一个反省：张惠言和王国维有不同意见的原因在哪里？为什么张惠言这样赞美的一个作者，王国维却说他不够好？我认为，那是因为张惠言和王国维两个人评说词的方式、衡量词的标准是不一样的，所以他们所看到的词里边的好处也不一样。温庭筠为什么被张惠言赞美，我给他归纳出几点缘故。就拿我们上次看的温庭筠的那一首《更漏子》来说：

柳丝长，春雨细。花外漏声迢递。惊塞雁，起城乌。画屏金鹧鸪。　香雾薄，透帘幕。惆怅谢家池阁。红烛背，绣帘垂。梦长君不知。

他是写闺中一个美丽的女子。我说过，《花间集》的小词常常都是写闺中思妇，这是中国早期词的一个很popular的主题，都是写相思怨别的女子的。可是我们上次说了，在中国传统的文化之中有所谓“三纲”：君为臣纲，父为子纲，夫为妻纲。君臣的关系也相当于夫妻的关系，因此闺中思妇得不到丈夫的爱情，就可以比喻一个臣子得不到君主的赏识和任用。其实温庭筠最有名的一首词是他的《菩萨蛮》：

小山重叠金明灭，鬓云欲度香腮雪。懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟。　照花前后镜，花面交相映。新贴绣罗襦，双双金鹧鸪。

张惠言赞美温庭筠的这首词，他说：

“照花”四句，《离骚》“初服”之意。

我们上次已经看过王国维赞美南唐中主的词，说“菡萏香销”两句，大有“众芳芜秽，美人迟暮”之感。张惠言把温庭筠的《菩萨蛮》比作《离骚》，王国维把南唐中主李璟的《摊破浣溪沙》也比作《离骚》。他们都从那些写闺中思妇的小词中看到了君臣之间的一种忠爱的托喻。中国古代的批评家，不管是张惠言也好，王国维也好，他们说我以为它有这样的意思，却不给出一个理由，张惠言没有说缘故，王国维也没有

说缘故。那么我在上次课中就帮助王国维给了大家一个解释，我说王国维为什么说“菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间”有“众芳芜秽，美人迟暮”的这种感慨？有两个原因：一个是从写词的背景上来说，南唐的小词，它是双重的语境（double contact）。南唐的小朝廷是歌舞宴乐偏安一隅的，是可以写美女与思妇的；可是从整个南唐的大环境说起来，北方的后周已经逐渐强大，南唐的危亡已在旦夕之间，在这种时候，不管是南唐的君主，还是南唐的臣子，内心之中都有一种忧危念乱的恐惧，所以他们的潜意识就在写词的时候于无意之中流露出来。可是你凭什么说他在无意之中流露了这种感觉？你不能随便这样说啊！这就涉及我上次所讲的第二个理由，这“菡萏香销翠叶残”，可不可以说成“荷花凋零荷叶残”？菡萏就是荷花，这两种说法难道还有什么不同吗？确实不同的。后者很现实，说什么就是什么，不会引起读者联想。而“菡萏”这个称呼是《尔雅》上的话，它显得那么尊贵，与现实的荷花拉开了一个审美的距离。荷叶他说是“翠叶”，“翠”字是那么珍贵，那么美好，使你想到翡翠和珠翠。“香”，也是那么芬芳美好的东西。可是在所有这些珍贵的、美好的名词之间，连接它们的只有两个动词，一个是“销”，一个是“残”。那么这些词语集中起来就给读者一种感觉，那就是所有最美好最芬芳的东西都被销毁，都残破了。所以那真是“众芳芜秽”啊！当然了，我们现在是对王国维《人间词话》发表一百年以后的一个反思。王国维在一百年以前这样讲的时候，并没有给我们做任何解释，可是我们生在一百年之后，我们受到西方那些十分细密的文学理论的启发，所以我试图替王国维作进一步的解释。当然这只是我个人的意见。我想他的这种感觉，也就是从“菡萏香销翠叶残”联想到“众芳芜秽”的这种作用，在西方文学理论之中也有一些文字可以参考。有一个词叫作microstructure——显微结构，就是说你要把这一句话里边所有文字的最细致的地方都要感受得到。这也就是我刚才所说的“菡萏”跟“荷花”有什么不同、“香销”跟“凋零”有什么不同、“翠叶残”跟“荷叶残”有什么不同。这是语言在最仔细精微的地方所能够表现出来的一种作用。所以王国维才会如此肯定地说，南唐中主的词有“众芳芜秽，美人迟暮”的感觉。

> 菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间。还与容光共憔悴，不堪看。
> 细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒。多少泪珠何限恨，倚阑干。
>
> ——李璟《摊破浣溪沙》

好，那现在张惠言说了，温庭筠的词，“照花”四句有《离骚》“初服”的意思。他和王国维两个人都是拿《离骚》来作比喻，王国维的根据是双重语境还有显微结构，张惠言的根据是什么？他为什么说“懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟。照花前后镜，花面交相映”这四句有《离骚》“初服”的意思呢？这几句其实都是写闺中的女子，这个人一定不是个劳动妇女，她既不上班，也不教书，也不上学，所以懒到很晚才起床，起床之后她有的是时间，于是就“画蛾眉”，细细地化妆。什么叫“弄妆”？“弄”有玩弄、欣赏的意思。“云破月来花弄影”嘛，好像花在欣赏它自己的影子，这就是“弄”。这个女孩子对着镜子涂一涂看一看，再涂一涂再看一看，自己先欣赏一番，所以就“弄妆梳洗迟”。耽误了很久的时间，妆还没有化好呢。大家看这算什么？这里边会有《离骚》“初服”的意思吗？那《离骚》的“初服”又是什么意思呢？《离骚》说：“进不入以离尤兮，退将复修吾初服。”屈原是楚国的大臣，跟楚国的君主是同姓，他爱他的祖国，但是他对楚王进谏楚王不听，所以他说“进不入”，我想向前进谏，但是朝廷不接受我，不但不接受，我还“离尤”。这个“离”字不是离开的意思，而是同“罹”字。“罹”，是遭遇的意思。你知道《离骚》的英文是什么？是“encountering sorrow”。encountering就是遭遇，sorrow是忧愁。“尤”，是怨尤、埋怨。屈原对楚国非常忠爱，可是他对楚王的劝告不但不被接受，还被朝廷很多人所嫉妒、埋怨和排挤，所以他说我“进不入以离尤”。既然进不了

那我就退下来吧，他说退下来我也不会自暴自弃，我要“退将复修吾初服”。现在社会上有一些人，既然没有得到好的机会，不能够得到地位，不能够得到钱财，所以就去做坏事，那就是自暴自弃、破罐子破摔。但屈原不是，他说我退下来怎么样？我要“复修吾初服”，我重新修饰整理我最初的那一件衣服。什么是最初的衣服？就是没有受过污染的衣服，是保持着自己当初的美好理想的衣服。屈原常常是用衣服的美好来象喻品德之美好的。比如他说：“制芰荷以为衣兮，集芙蓉以为裳。不吾知其亦已兮，苟余情其信芳。”古人管上衣叫作“衣”，下面的衣服叫作“裳”；“芰”是菱角之类的水中植物。屈原说我要把翠绿色的这个芰荷的叶子做成我的上衣，要把那美丽的荷花做成我的下裳。你不要以为屈原真的满身都穿着荷花荷叶，这只是一个比喻。他说你们朝廷里这些个人不了解我的忠爱也就算了，我自己要保持我自己的清洁美好——“不吾知其亦已兮，苟余情其信芳。”我上次说了，当时的楚国处在齐国跟秦国两大强国之间，屈原是主张联合齐国抵抗秦国的，而楚怀王却听信了张仪的连横之议而到秦国去了，而且被秦国扣押了，死在了秦国。屈原只能眼看他的国家危亡，眼看他的君主被秦国扣押，他没有办法。所以他说，你们不理解我，不任用我，我无可奈何。“苟”是假如，“信”是诚然、果然。他说只要我的意思果然是芬芳美好的，你们尽管没有一个人了解我，我也要保持我自己的美好。这是屈原的精神。而且屈原他是常常以美女自比的，比如他说“众女嫉余之蛾眉兮，谣诼谓余以善淫”，这不就是把自己说成一个美女吗？好，现在就有很奇妙的事情发生了。这温庭筠他也说是“懒起画蛾眉”啊。从外表看，温庭筠这首词就只是写美女，但在张惠言这种浸透了中国古典文化修养的人看起来，他处处看到的是它隐藏的意思而不是表面的意思。屈原说“众女嫉余之蛾眉”，其实是说那些大臣嫉妒他的才德之美。那么“蛾眉”如果是代表了才德的美好，那“画眉”呢？“画眉”就是追求才德的美好啊！只是屈原一个人有这种想法吗？只是张惠言才会有这种想法吗？不是的，这是中国的一个传统。从屈原开始，蛾眉代表美女，画眉代表追求才德的美好，这已经成为中国诗歌的一个传统被流传下来了。那么怎见得？还有谁这样说过？我现在就要拿出一个证据来。唐朝有一个很有名的诗人李商隐，他写了一首《无题》：

八岁偷照镜，长眉已能画。十岁去踏青，芙蓉作裙衩。十二学弹筝，银甲不曾卸。十四藏六亲，悬知犹未嫁。十五泣春风，背面秋千下。

他说这个8岁的小女孩，本来她的父母还不许她化妆呢，可是她就知道要化妆，而且真的能够画出来很长很美的眉毛。女孩子八岁能够画眉毛，而且不是随便乱涂，不像杜甫的小女儿那样“狼藉画眉阔”（《北征》），这说明什么？画眉代表追求才德的美好，这个孩子从年纪那么小就开始追求才德的美好了。“十岁去踏青，芙蓉作裙衩”，这还是屈原说的，“制芰荷以为衣兮，集芙蓉以为裳”。你看，他的句子都是从屈原那儿来的。不但是衣服美好，不但是外表美好，这女孩子还要追求自己能力的美好，所以“十二学弹筝，银甲不曾卸”。弹筝用指甲弹，指甲很容易断掉，所以要戴一个银色的指甲套。“不曾卸”，就是整天勤勉地学习弹筝，从不把指甲套摘下来。我们上次看过欧阳修的一首词：“照影摘花花似面，芳心只共丝争乱。”那个女子在水边摘花，看到水中有自己的倒影，内心就起了一种波动：你有这么美好的质量和才能，你怎样实现你的价值？魏文帝曹丕说的，有的人才学足以著书，自己又有著书的理想，可是为什么没有著出书来呢？你为什么没有完成你自己啊？这才是最值得悲哀的，是美人迟暮之悲哀。因为你浪费了你的一生。“十二学弹筝，银甲不曾卸”，你真的曾经用过功吗？你没有用功就希望成功，那岂不是妄想吗？

悔相道之不察兮，延伫乎吾将反；
回朕车以复路兮，及行迷之未远。
步余马于兰皋兮，驰椒丘且焉止息；

进不入以离尤兮，退将复修吾初服。
制芰荷以为衣兮，集芙蓉以为裳；
不吾知其亦已兮，苟余情其信芳！
高余冠之岌岌兮，长余佩之陆离；
芳与泽其杂糅兮，唯昭质其犹未亏。
忽反顾以游目兮，将往观乎四荒；
佩缤纷其繁饰兮，芳菲菲其弥章！
民生各有所乐兮，余独好修以为常；
虽体解吾犹未变兮，岂余心之可惩！

——《离骚》节选

那天我曾给在座的两位小朋友讲《论语》，谈孔子的“五十而知天命”。什么是天命？我说那是天理之自然、事理之必然、义理之当然。春天万物生发，秋天草木黄落，这是天理之自然。种瓜得瓜，种豆得豆，事情有什么因缘一定就有什么结果，如果你种豆老想要得瓜，那就是妄想，这是事理之必然。按照道德和礼法，你就应该这样做，比如过去给小孩子讲弟子“入则孝，出则悌”，这就是做人的一个义理，这是义理之当然。那什么是知命呢？你知道天理之自然是如此，你知道义理之当然是如此，你还知道事理之必然是如此，这就是知天命了啊。可是，在中国古代的封建社会，你虽然是美好了，你虽然是勤奋了，但你也不一定成功。像李商隐，像屈原，他们都是忠爱的，都是关心国家关心人民的，可是屈原不被朝廷所任用，李商隐也不被朝廷所任用。所以李商隐他接下来说：“十四藏六亲，悬知犹未嫁。”中国古代，女人不能抛头露面，女孩子到了14岁，不用说不能见外人，连你家亲戚的男子都不能随便见面了。这表哥表妹随便见面，所以《红楼梦》就出了很多问题嘛！嫁人是女孩子必然要走的道路，过去的女孩子没有独立的人格，没有独立的能力，没有独立的价值，她一生的幸或者不幸，都是倚靠在她所嫁的那个人身上。所以《孟子》说：“良人者，所仰望以终身者也。”而男人呢？男人一定要求得任用。男子修身齐家，他的理想是什么？是治国平天下。所以这男女的关系和君臣的关系其实有一个可以相对比和相对称的地方。而李商隐《无题》所写的这个女孩子是“十五泣春风，背面秋千下”。15岁是女子到了该结婚的年龄了，但她还没有一个可以交托的对象，这就是欧阳修那首词为什么说“照影摘花花似面，芳心只共丝争乱”了。就是说，你也追求美好了，你也勤奋地修养了，可是你的美好却得不到一个交托实现的机会。

我现在要说什么？我是说温庭筠的那首词，表面上写一个女子“懒起画蛾眉”，但你可以联想到《离骚》的“众女嫉余之蛾眉”，也可以联想到李商隐的“长眉已能画”。那么画眉就画眉好了，为什么又懒起画眉呢？这懒起画眉在中国也有传统。我再举个例子。唐朝有个诗人叫杜荀鹤，写过一首诗叫《春宫怨》，其中有两句：“早被婵娟误，欲妆临镜慵。”“婵娟”，是女子美好的样子，美好为什么会误人呢？你要知道，后宫佳丽三千人，那皇帝能够把三千个女子都照顾到？不可能啊！当三千宠爱在一身的时候，那两千九百九十九的女子就都是怨妇了。一个女子被选入宫，可是入宫以后皇帝没有跟她见过一次面，皇帝从来不到她这里来。所以她“欲妆”，在要化妆的时候；“临镜”，面对着镜子；就“慵”，就懒得化妆了。后宫化妆只为给皇帝一个人看，给别人看怎么样？那可就不得了了，那样问题就大了。可是皇帝一个人哪里看得过来？皇帝不看，那我化妆给谁看？我怎能不“慵”？古代那些士人一辈子读书，就是为了拼命去参加科考，考秀才、考举人，好不容易考中一个进士，国家给我一个什么官做呢？给李商隐的官是弘农县尉，一个小县的属官。县大老爷审案的时候，县尉负责点名把一个一个犯人带上来，县官大老爷审完了，县尉就负责把一

个一个犯人带下去。县官贪赃枉法，把没罪的判成有罪，有罪的判成没罪，他在下面能够讲一句话吗？一句话都不能讲。所以他写了一首诗说：

黄昏封印点刑徒，愧负荆山入座隅。却羡卞和双刖足，一生无复没阶趋。

他说我现在就羡慕当年战国时候楚国的卞和，两条腿都被砍断了，那样就不会再在台阶下供你们这些贪赃枉法的官吏来驱使了。这是李商隐内心之中的悲哀和痛苦。所以他的《无题》中这个女孩子“八岁偷照镜，长眉已能画”，从小就希望得到一个机会，可是结果呢？结果也落到像杜荀鹤说的“早被婵娟误，欲妆临镜慵”这样的下场。所以中国的传统文化就很奇妙了，画眉有个传统，懒画眉也有个传统。因此，张惠言就会从温庭筠的小词里边看到《离骚》，看到杜荀鹤，看到李商隐，看出很多的道理来，所以他才说温庭筠的“照花”四句有《离骚》“初服”的意思。

早被婵娟误，欲妆临镜慵。
承恩不在貌，教妾若为容。
风暖鸟声碎，日高花影重。
年年越溪女，相忆采芙蓉。

——杜荀鹤《春宫怨》

那么这个“蛾眉”“画眉”“懒画眉”又叫作什么呢？刚才我说，王国维从“菡萏香销翠叶残”看到“众芳芜秽，美人迟暮”的悲慨，那是microstructure——显微结构的作用。张惠言看出“蛾眉”“画眉”“懒画眉”的这些个道理来，这就不是microstructure的作用了，而是西方语言学家所说的code——语码的作用。什么是语码？我们说British Columbia的telephone code是604，你一说604，就是我们整个Vancouver的这个code。而我们中国的传统文化里边也有一些code，你一敲响这个code，那一片的联想就都出来了。这个“蛾眉”“画蛾眉”“懒起画蛾眉”，就都是我们中国传统文化里面一个个的code，它引起了张惠言对《离骚》“初服”的联想。所以说，张惠言有张惠言的道理，王国维也有王国维的道理，只不过他们两个人谁也没有给出一个理由说明而已。现在我们看下面一段词话，王国维就批评张惠言了：

固哉，皋文之为词也。飞卿《菩萨蛮》、永叔《蝶恋花》、子瞻《卜算子》，皆兴到之作，有何命意？皆被皋文深文罗织。

他说“固哉，皋文之为词也”，这张惠言真是死板顽固，温庭筠的这首《菩萨蛮》就只是写美女，哪里有什么《离骚》的意思？这都是张惠言深文罗织弄了一个比兴寄托的大网，不管人家有没有那个意思就都给收罗到他的网里来了。

语码（code），是社会语言学家用来指语言或语言的任何一种变体（language variety）。

好，现在我们已经把温庭筠、韦庄还有南唐中主都说了，韦庄的词之所以让我有这么丰富的联想，同

样是由于double　contact的关系。他表面上是写跟一个美女离别之后再也不能相见了，但实际上他的感情并不只是和美女的离别而已，那也是韦庄遭遇到唐朝灭亡晚年不得不留在前蜀的他的整个的历史。是由于大环境有这样的历史背景，我们才可以做这样的联想。所以读小词常常能够读出很多丰富的意思来，历代很多词学家都有此感受，但是大家都没有把这个原因解释清楚。因此，王国维批评张惠言不该“深文罗织”，可是他自己在谈南唐中主的“菡萏香销翠叶残”时也会联想到屈原的“众芳芜秽，美人迟暮”，还说别人都不懂，只有他自己才是“解人”。

我们已经把温、韦、李璟都讲了，还差一个冯延巳没讲。今天就要看冯延巳的词了。我们先看王国维对冯延巳的评论：

> 予于词，五代喜李后主、冯正中，而不喜《花间》。宋喜同叔、永叔、子瞻、少游，而不喜美成。南宋只爱稼轩一人，而最恶梦窗、玉田。

王国维是很了不起的一个天才，而且一生孜孜矻矻，以追求真理为是。可是一个人自然有一个人的局限，那也就是上次我给大家引用过的陈寅恪在王国维墓碑上写的一句话，他说先生的学问也许有的时候有错误，先生的学问也许有的时候不被人理解，但是他追求真理的精神，是与日月同光的。王国维有时代的局限，所以王国维的《人间词话》也有它不完全正确的地方。可是王国维忠实于他自己，不抄袭，不伪造，不欺骗，不说自己不懂和不知道的话，他所说的，都是他自己真正的感觉和思考所得。我曾经在我的文集的序言里边说过，我说我的老师曾经说过：“余虽不敏，然余诚矣。”我不是一个聪明的人，但是我讲的时候，我是认真的，我讲的都是我自己的感觉和感受。王国维也是如此的。他也许有他的错误，他也许有他的限制，有时代的限制，知识的限制，但是他忠实于自己，也忠实于读者。那么现在王国维不喜欢梦窗跟玉田——梦窗是吴文英，玉田是张炎——他为什么不喜欢他们？这要等一下慢慢才能讲得清楚。我要把整个词的演变发展的过程梳理一遍，你们才能够懂得王国维在《人间词话》中所说的那些个意思，才能够知道他的好处在哪里，他的时代局限在哪里。现在我们看关于温、韦、冯、李词的第六则词话：

> 冯正中词虽不失五代风格，而堂庑特大，开北宋一代风气。与中后二主词皆在《花间》范围之外，宜《花间集》中不登其只字也。

什么叫五代风格？在座旁听的有一个小朋友，她不但背了很多诗词，自己也写诗词。她有一天跟我说，我的讲演有个不好的影响给她。她说，我以前随便就写词，现在一听你的讲座，原来词里边有这么深的意思啊，而且这词里边还都是写美女跟爱情的，我以后不敢写词了。我对她说，不是简单如此的，只是《花间集》里的词常写美女跟爱情。《花间集》的词为什么写美女跟爱情？这凡事都有一个由来，你知其然还要知其所以然。因为《花间集》的这个词集，当它编辑的时候，其目的就是给那些个诗人文士在饮酒聚会的时候娱乐唱歌用的，由于是写给歌女唱，所以写的内容都是美女和爱情。但是大家也要知道，词并没有停止在《花间集》的歌词阶段。所以牛牛、毛毛这些小朋友也还是可以写词的，词不是都要写美女跟爱情，还有很多东西可以写。实际上，词这个体裁并没有停止于《花间》的美女爱情，而是经过了几次的转变，只不过这些变不是很突然地变，而是慢慢地演变的。而现在我们就可以看到，冯延巳就已经开始变了，什么地方变了呢？这就是王国维说的，“冯正中词虽不失五代风格，而堂庑特大”。五代风格写的是什么？是伤春怨别。《花间集》虽然作者都是男子，可它是给歌女唱的歌词，所以是用女性的口吻，写女性的感情。而我也说过，中国旧传统的女性命中注定就是思妇。思妇怎么样？就只有伤春怨别。这是中国古代几千年的文化的传统，是由所谓gender culture（性别文化）所造成的。现在王国维说了，说冯正中的词虽然也写伤春怨别，可是有了一点变化了，说他“堂庑特大”。“堂”是建筑物中间的厅堂，“庑”，是两边的厢房。说

这个房子有很大的规模，有一个非常宽广的布局。所以冯延巳的词就不只是《花间集》的伤春怨别了，而他的这一转变就开了北宋一代的风气。那么他是从哪里开拓的？我们就要举一些冯词的例证来说明，王国维随意所举的那几首，其实还不能够真正代表冯正中，冯正中有真正非常好的词。

> 则有绮筵公子，绣幌佳人，递叶叶之花笺，文抽丽锦；举纤纤之玉指，拍按香檀。不无清绝之辞，用助妖娆之态……庶使西园英哲，用资羽盖之欢；南国婵娟，休唱莲舟之引。
>
> ——欧阳炯《花间集序》

> 翁俯仰身世，所怀万端，缪悠其词，若显若晦，揆之六义，比兴为多，若《三台令》《归国谣》《蝶恋花》（即《鹊踏枝》）诸作，其旨隐，其词微，类劳人思妇、羁臣屏子，郁伊怆怳之所为。
>
> ——冯煦《阳春集序》评冯延巳

现在我们先看他的一首《鹊踏枝》，我先读一遍：

谁道闲情抛掷久。每到春来，惆怅还依旧。日日花前常病酒。不辞镜里朱颜瘦。　河畔青芜堤上柳。为问新愁，何事年年有。独立小桥风满袖。平林新月人归后。

这样的词跟温庭筠有什么不同？跟韦庄有什么不同？孔子说的，“学而不思则罔，思而不学则殆”，如果你整天地看，却从来没有想过，你就不能真正懂得它的意思。所以很多人问我说你的诗词是跟谁学的？当然我有我家庭的教育，有我老师的教育，可是像刚才我所讲的那一大通，包括英文的比较，我家里的长辈和我当年在北京的老师并没有教我这个，是我自己思考的结果。你想一想：王国维是看出词与诗的不同了，但王国维没有说它为什么不同，那么张惠言为什么要那样说，王国维为什么要这样说？王国维为什么不赞成张惠言的说法？这些都是需要你自己动脑筋去想一想的。那现在我们就来看一看，冯延巳跟温庭筠跟韦庄有什么不同？你会发现一点，温庭筠只写名物，写美感，写形象，而不作情感的直接表达：“惊塞雁，起城乌。画屏金鹧鸪”，“小山重叠金明灭，鬓云欲度香腮雪”，都是名物，都是形象，都是美感，都没有直接地写感情。这是温庭筠的特点。韦庄的特色是什么？韦庄的特色是直接写感情：“人人尽说江南好，游人只合江南老”，“未老莫还乡，还乡须断肠”，“此度见花枝，白头誓不归”，“洛阳城里春光好，洛阳才子他乡老”，“凝恨对残晖，忆君君不知”，都是直抒感情。而且韦庄直抒感情的时候，写得很劲直，很真切，话说得很有力量，所以他给人一种直接的感动。那么王国维喜欢什么样的词呢？王国维说“故能写真景物、真感情者，谓之有境界”，他喜欢那种带着直接感动人的力量的词，而温庭筠的词里边是缺乏这种力量的，所以王国维不喜欢他。那么韦庄的词是带着直接的感动了，但是韦庄的词也有局限，他说“红楼别夜堪惆怅，香灯半卷流苏帐。残月出门时，美人和泪辞”，他说“人人尽说江南好，游人只合江南老”，他说“春水碧于天，画船听雨眠”“垆边人似月，皓腕凝霜雪”，写得都很直接，有很具体的人物和很具体的情事。而现在冯延巳和温、韦他们就都有不同了，冯延巳的词给人直接的感动，这跟温庭筠不一样；可是冯延巳虽然给人直接的感动，却又让你不能确指他的人物和情事，这又和韦庄不一样。韦庄说因为我跟“红楼别夜”的那个女孩子离别了，所以我很难过；因为我洛阳才子在他乡老了，所以我很难过。你看了他的词可以知道他为什么

人物为什么情事而产生了这样的感情。可是冯延巳所写的词，你不能确指他到底是为了什么人物，为了什么情事。他没有告诉你，他只是把一种感情的本质传达给你。而正是因为这个，冯延巳的词就不像韦庄的词那样受到具体人物情事的拘束和限制。那么冯延巳他是怎么样的不被拘束和限制呢？我们就要看刚才读过的那首《鹊踏枝》了。

在讲这首词之前，我再稍稍跑一点野马。我刚才说，你们看在座旁听的这两个小朋友这么小，中文诗和英文诗人家都学得很好嘛。小孩子本来不是不能学诗，可为什么大多数小孩子不懂古诗？因为没有老师教他们啊！我曾经梦想普及儿童学诗。我当年给UBC（英属哥伦比亚大学）的小朋友讲过诗，我到国内也给天津南开幼儿园的小朋友讲过诗。我曾建议从幼儿园的大班就开一门“古诗唱游”的课程，这门科目绝不要考试，你就用唱歌游戏说故事的方式教他们念古诗。我教UBC的小孩子时就是自己花时间画了好多张图画，一个一个的故事给他们讲。很多人说你不要教小孩子学古诗啊，古诗里边古典太多了，小孩子不懂。古典多其实一点儿都没有关系。什么是古典？古典就是古代的故事啊，哪个小孩子不爱听故事？怎么就不能教？所以我真的是在UBC、在南开都给小朋友教过诗。但是这个普及工作真的很困难，没有人推广，没有人学习，从老师那儿他们就都不想学，所以我就无可奈何了，我现在八十多岁了，我从六十多岁就开始进行这个尝试，但直到现在也没有什么显著成绩，我觉得很遗憾。冯延巳的词怎么样好？先要你做老师的能够懂得，能够给学生讲授出来，学生自然就喜欢了。老师都讲不出来它的好处，只要求学生背下来考试用，学生怎么能对它有兴趣呢？我也跟国内的有关部门说了，国内的有关部门也说你的想法不错啊，于是教育部编出一套书来，发给小孩子都去念。可是如果老师不能带领小孩子入门，只是说现在又要增加一门课的考试，那就头疼了。所以不能够这样的。而且我以为，如果从小你就不能够用正当的方法引导出孩子们的兴趣，而总是逼他们，使他们一看见诗词就头疼，那连他们长大后可以培养出来的兴趣，在小的时候就摧残了。他们可能从此以后只要看见中国诗词就会头疼。刚才施老师说，我们是不是可以把给小朋友讲课的这些碟子推出来呢？可是现在连这些都还没有推广出来嘛。我只是自己在做。如果把它推广出来，那老师们会不会教呢？以前也有澳门的一个很热心的朋友捐了款，说你办个班吧，让各地方的老师来学习。这个班也办过了，花了很多钱，请了很多人，这些老师也学得很有兴趣，可是回去又怎么样了？这一晃十年过去了，仍然没有效果，所以我虽然仍旧很有热心，不辞劳苦地耕作，但是我真的不知道有没有结果。我梦想有一天，我们中国的小朋友都能够像在座旁听的这两个小朋友一样，把英文诗和中国的旧诗都学得这么好，那我们中华的诗词就后继有人了。

现在我们还是返回来看冯延巳的词跟温、韦的有什么不同。“谁道闲情抛掷久。每到春来，惆怅还依旧”，你看，从一开始表现的方法就不同了。韦庄那是“红楼别夜堪惆怅”，是我跟一个美丽的女子离别了，所以我难过。而冯延巳呢？他说我是“闲情”啊。什么叫作“闲情”？曹魏的时候，魏文帝有一首诗说：“高山有崖，林木有枝。忧来无方，人莫之知。”他说高山当然就有山头，树林当然就有树枝，这都是自然而然的。那么我就有我的忧愁，这也是自然的。忧愁从哪里来？是因为昨天考试考坏了，还是因为跟所爱的人离别了？什么都不是，是“忧来无方”，你不知道它从哪里来，无端就兴起来一种哀怨，无端就涌起来一种情绪。而这里冯延巳用了一个词说它叫“闲情”：你只要一闲下来，这种情绪就出来了。然后他说这闲情我不要它了，我要把它抛开，而且我不只是努力了一次，我是一直就想要把我的闲情抛掷。而且，我也以为我早就做到了，所以他说是“闲情抛掷久”。好，冯延巳之所以妙，就在于他在这几个字的前面只加了两个字“谁道”，一下子就把那一切闲情又都勾回来了——谁说我已经把闲情抛掷久了啊？冯延巳他不是没有感情，不是像温庭筠那样客观，但也不像韦庄把感情拘限在什么人和什么事情上。不但你不知道他是为什么，他自己都不知道他是为什么。这“谁道闲情抛掷久”是很妙的说法，可是他又是怎么知道他的闲情并没有被抛弃掉的呢？他说因为“每到春来，惆怅还依旧”，只要春天来的时候，他看到春草绿，看到春花开，

听到春鸟叫，他那种惆怅的感情就又兴起来了。闲情是什么感情？说不出来。惆怅又是什么感情？惆怅是好像有所失落，又好像有所追求，总是好像觉得还缺少一点什么东西。他说每当春天来的时候，我那种惆怅的感情，就依旧又回来了。所以，“谁道”转了一个圈儿转回来；“惆怅还依旧”又转了一个圈儿，又转回来了。那转回来以后怎么样？我已经没有办法摆脱它了，所以我只能够“日日花前常病酒，不辞镜里朱颜瘦”。很多人借酒浇愁，说喝酒喝醉了就把一切的烦恼都忘记了。所以一看到花开，我就喝酒。我一直喝到沉醉，喝到身体很难过，喝到都“病酒”了，而且是“常病酒”。但是我每天还是在花前喝酒。杜甫有诗说：“一片花飞减却春，风飘万点正愁人。且看欲尽花经眼，莫厌伤多酒入唇。”（《曲江二首》之一）这说得真是好！昨天牛牛写诗说她们家有棵樱花树，樱花开得很茂盛，但就在那棵树的花还开得很茂盛的时候，一阵风来就有花片落下来，她看了很难过。你看，古今同感，牛牛与杜甫有同感。还在那“一片花飞减却春”的时候，春天就开始不完美了，已经有一片破碎了，那么何况现在已经是“风飘万点正愁人”。等到花开了两天之后，一阵风来，你看那树上的花就像下雨一样，万点花飞。我曾经写过一篇文章专门讲花，我说宇宙之间的这些生物，这种生死衰亡的感觉，没有比花更明显的了。就像孔尚任的《桃花扇》说的：“眼看他起朱楼，眼看他宴宾客，眼看他楼塌了。”你是亲眼看着它含苞，亲眼看着它开放，亲眼看着它飘零，亲眼看着它枯萎啊！所以杜甫就说了，“且看欲尽花经眼，莫厌伤多酒入唇”。“且”，是姑且、暂且。今天虽然已经是风飘万点了，但是树上还有一些残留的花在那里，姑且还能看一看，再过两天，就连这些花也都没有了。所以你看，诗写得好还是写得不好，就在于你能不能用那个最恰当的字把你的感情传达出来。“且”字就写得非常好，他说你就姑且看一看，花已经快要落完了，你亲眼看着它从开放到零落，现在还仅剩这么几朵花在这里，你为什么不珍重这几朵花，好好看一看呢？你为什么不面对这几朵花，再喝上一杯酒呢？“厌”就是厌倦、推辞。你明天再想对花喝酒，花已经没有了，所以不要推辞，不要说我已经喝得太多了，你还是再喝一杯酒吧。你看古人写这种伤春的诗，写得真是非常好。那么现在你就明白冯延巳为什么说“日日花前常病酒”了。每天喝酒已经喝到身体都不舒服了，为什么还要喝？因为我今天如果不喝，明天我再想要对花喝酒，花可能已经没有了。所以我“日日花前常病酒，不辞镜里朱颜瘦”。我自己也照着镜子，知道我现在憔悴了，知道我是因为病酒而憔悴消瘦的。镜子代表什么？镜子代表一种反省、一种自觉。照影摘花你看到花似面，才会“芳心只共丝争乱”。很多人抽烟，你劝他不要抽了他不会听，他觉得抽烟是一种享受。等到有一天医生一检查，说他的肺有了问题了，不可以抽烟了，当他知道自己有了毛病，他就会不抽了。人都是有这种反省能力的。那么“镜里朱颜瘦”就是一种反省，就是说，我知道我这样做已经造成我的面容憔悴了。可是冯延巳说他怎么办？他说我“不辞”，我“不辞镜里朱颜瘦”！就是说，他明知有这样的结果却还要喝酒。为什么要喝酒？因为明天这个花就再也没有了。这两句有什么好？喝酒喝得有了病就不该再喝了，这就和抽烟有了毛病就不应该再抽是一样的，这里边难道还有什么应该鼓励的吗？可是有人就从这里边看出道理来了。香港有一位很有名的学者饶宗颐先生，他说“日日花前常病酒，不辞镜里朱颜瘦”这两句“具见开济老臣怀抱”。他说，他从冯延巳的这两句词里边看到了一个开济老臣的怀抱。

上山采薇，薄暮苦饥。
溪谷多风，霜露沾衣。
野雉群雊，猿猴相追。
还望故乡，郁何垒垒！
高山有崖，林木有枝。
忧来无方，人莫知之。
人生如寄，多忧何为？

今我不乐，岁月如驰。
汤汤川流，中有行舟。
随波转薄，有似客游。
策我良马，被我轻裘。
载驰载驱，聊以忘忧。

——曹丕《善哉行》

周师南侵，国势岌岌，中主（李璟）既昧本图，汶暗不自强……翁（冯延巳）负其才略，不能有所匡救，危苦烦乱之中，郁不自达者，一于词发之。

——冯煦《阳春集序》

所以读书倘若读不出味道来，那是因为你没有好好去读，你是“学而不思则罔”。我上次也曾经讲过，西方的文学批评经过了几个阶段，十九世纪后期的时候，T. S.艾略特这些人，他们就提倡New Criticism（新批评）。New Criticism主张把作者完全抹杀，说作品的好坏与作者无关，不能因为他人好诗就好。当然了，只看作者，说作者好诗就好，这是一种错误；但只看作品不看作者同样也是一种错误。所以现在我们就应该着手了解冯延巳这个作者。你要知道词所善写的是那种不得已之情，你内心越是有不得已的时候，你在诗里边说不明道不清，那你就写词。冯延巳有什么不得已之情？孟子说：“颂其诗，读其书，不知其人可乎？是以论其世也。”如果我说世界上有一个人，他生下来这一辈子就注定是悲剧的命运，你相信有这样的人吗？谁生下来就注定该是悲剧的命运？而冯延巳就是这样的一个人。他真是不得已，真是难以解脱。因为他生在五代那个分裂的时代，这是第一大不幸。冯延巳的父亲叫冯令頵，他的老家在江南。江南是谁统治的？五代十国时江南是在南唐的统治之下。而冯延巳的父亲冯令頵是在尚书省里边做官的，差不多相当于是宰相的地位。那是什么时候？是南唐刚刚开国，是在李后主的祖父南唐烈祖李昇的时候，那时候冯令頵就是一个重要的大臣。因为有这样的关系，所以冯延巳从小就跟南唐中主李璟有了很密切的友谊。李璟封作吴王，冯延巳给他掌书记，李璟后来做了南唐的国主，冯延巳就做了他的宰相。而南唐这个国家是怎样一个国家？它是一个必亡的国家。冯延巳从小就生在这样一个家庭，从小就跟一个必亡的国家、必亡的君主结合了这么密切的关系。后周强大起来要来侵略，你是战还是守？南唐的势力不能跟人家相比，当面临这个进不可以攻、退不可以守的局面的时候你怎么办？满朝文武就发生党派之争，有主战的一派，有主和的一派。冯延巳是做宰相的，在众人的争论和责备之下，冯延巳内心的苦恼有人可以诉说吗？他不能说啊。难道他说我们国家的局面已经是无可挽回了？他一个做宰相的能说这样的话吗？但是不管主战的还是主和的，所有的矛头都对着你来了，你怎么办呢？所以他承受了很大的压力，而且他毫无办法。我说过好的词常常是有一种不得已之情，冯延巳就真是有不得已之情，他就只能“日日花前常病酒，不辞镜里朱颜瘦”了。但饶宗颐为什么从这两句话里看出来他有开济老臣的怀抱呢？什么叫开济老臣的怀抱？杜甫的诗说的：“三顾频烦天下计，两朝开济老臣心。”（《蜀相》）开济老臣那本来指的是诸葛亮，诸葛亮辅佐先主刘备开国，又辅佐后主守成，济危救难，所以是开济。饶宗颐先生认为从冯延巳的词里，我们完全可以看到父子两辈做臣子的老臣在国家处于危亡关头的忧心怀抱。他从哪里看出来的？就是从“日日花前常病酒，不辞镜里朱颜瘦”这两句里看出来的。这个人说，我知道我们这个国家之必亡，我也知道我已经为这个而忧

虑到朱颜消瘦，可是我不能逃避不能退缩，我也不想推辞。

“河畔青芜堤上柳，为问新愁，何事年年有”，不是说每到春来惆怅就还依旧吗？那么是什么让你的惆怅回来的？他说是那河边的青草，千里万里直到天涯；是那堤上的柳树，从枯干的枝条中抽出绿色的柳叶。春天来了，随着春天草木的生发，我的愁也就随着回来了。他没有说他为什么而愁，因为这新愁本来就是他自己以为早已抛掷掉的那个“闲情”，也就是惆怅还依旧的那个“闲情”。他说我满怀着这样的闲情、这样的惆怅，我就“独立小桥风满袖”。这说得真是妙：我有人可以倾诉吗？我有一个伴侣吗？我一个人站在小桥上——房间四面有墙壁保护，而桥是四无遮蔽的，正因为它没有遮蔽，所以所有的寒风都灌入了我的衣袖之中。那么你为什么不回去？桥不是给人长久站立的地方，桥是给人通过的，你过了桥就应该回家嘛，为什么站在小桥上不回家而任凭寒风吹满你的衣袖？而且他说，我还不是在小桥上只站了片刻的时间，我在这不应该站立的小桥之上站了很久很久，一直站到看见远远的平林之上月亮都升起来，所有路上的行人都回家了，我是“独立小桥风满袖，平林新月人归后”。

这就是冯正中。他说的不是一个具体的情事，不是为了红楼的美人，你只能说，他有很多不得已的和难以说出来的痛苦，但是他都没有说，就像我在第一讲的时候给你们讲的陈曾寿那首《浣溪沙》一样。好的词，都能够写出来一种不得已的感情。陈曾寿所写的是不得已的感情，冯延巳所写的也是不得已的感情。王国维说冯延巳的词“堂庑特大”，就是说他的词已经不再是狭窄的酒筵歌席间的美女和爱情了。他虽然表面上也是伤春，可是里边却涵盖了很多比伤春更深的东西。

（熊烨整理）

# 第六讲

## 本讲涉及词话

词至李后主而眼界始大，感慨遂深，遂变伶工之词而为士大夫之词。周介存置诸温、韦之下，可谓颠倒黑白矣。“自是人生长恨水长东”，“流水落花春去也，天上人间”，《金荃》《浣花》能有此气象耶？

客观之诗人，不可不多阅世。阅世愈深，则材料愈丰富，愈变化，《水浒传》《红楼梦》之作者是也。主观之诗人，不必多阅世。阅世愈浅，则性情愈真，李后主是也。

尼采谓，“一切文学，余爱以血书者”。后主之词，真所谓以血书者也。宋道君皇帝《燕山亭》词亦略似之。然道君不过自道身世之戚，后主则俨有释迦、基督担荷人类罪恶之意，其大小固不同矣。

美成《青玉案》词（按：当作《苏幕遮》词）“叶上初阳干宿雨，水面轻圆，一一风荷举。”此真能得荷之神理者。觉白石《念奴娇》《惜红衣》二词犹有隔雾看花之恨。

白石写景之作，如“二十四桥仍在，波心荡、冷月无声”，“数峰清苦，商略黄昏雨”，“高树晚蝉，说西风消息”，虽格韵高绝，然如雾里看花，终隔一层。梅溪、梦窗诸家写景之病皆在一隔字。北宋风流，渡江遂绝，抑真有运会存乎其间耶？

问“隔”与“不隔”之别。曰：陶谢之诗不隔，延年则稍隔矣；东坡之诗不隔，山谷则稍隔矣。“池塘生春草”“空梁落燕泥”等二句，妙处唯在不隔。词亦如是。即以一人一词论，如欧阳公《少年游·咏春草》上半阕云：“阑干十二独凭春，晴碧远连云，二月三月，千里万里，行色苦愁人。”语语都在目前，便是不隔。至云“谢家池上，江淹浦畔”，则隔矣。白石《翠楼吟》：“此地宜有词仙，拥素云黄鹤，与君游戏。玉梯凝望久，叹芳草萋萋千里。”便是不隔。至“酒祓清愁，花消英气”，则隔矣。然南宋词虽不隔处，比之前人，自有浅深厚薄之别。

“生年不满百，常怀千岁忧。昼短苦夜长，何不秉烛游。”“服食求神仙，多为药所误。不如饮美酒，被服纨与素。”写情如此，方为不隔。“采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还。”“天似穹庐，笼盖四野。天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊。”写景如此，方为不隔。

词忌用替代字。美成《解语花》之“桂华流瓦”，境界极妙，惜以“桂华”二字代“月”耳。梦窗以下，则用代字更多。其所以然者，非意不足，则语不妙也。盖意足则不暇代，语妙则不必代。此少游之“小楼连苑”“绣毂雕鞍”所以为东坡所讥也。

沈伯时《乐府指迷》云：“说桃不可直说破‘桃’，须用‘红雨’‘刘郎’等字；说柳不可直说破‘柳’，须用‘章台’‘灞岸’等字。”若惟恐人不用代字者。果以是为工，则古今类书具在，又安用词为耶？宜其为《提要》所讥也。

我们现在接着来看五代的词。我们已经看了王国维讲冯正中的词，今天应该看王国维讲李后主的词了。在我们的讲义上，第九条说：

词至李后主而眼界始大，感慨遂深，遂变伶工之词而为士大夫之词。周介存置诸温、韦之下，可谓颠倒黑白矣。“自是人生长恨水长东”，“流水落花春去也，天上人间”，《金荃》《浣花》能有此气象耶？

好，我们现在就看这一条。这已经涉及小词的演进了。词本来是歌筵酒席之间给歌女唱的歌词，都是写美女跟爱情的。所以像温庭筠的“懒起画蛾眉”之类，像韦庄的“美人和泪辞”之类，都是写美女，写相思，写爱情。词到冯延巳有了一个很大的开拓，因为他已经不再限制和拘束在现实的美女跟爱情之中了。冯正中所写的是内心之中的一种情绪。“谁道闲情抛掷久。每到春来，惆怅还依旧”，他写的是闲情，是新愁，是惆怅。他没有拘束在美女跟爱情的狭隘范围中。所以境界比较开阔。

词在早年都是歌筵酒席间写美女跟爱情的歌词，可是王国维说了：“词至李后主而眼界始大，感慨遂深，遂变伶工之词而为士大夫之词。”这是王国维在评论晚唐五代的词人之中非常有见解的一句话。什么叫“始变伶工之词为士大夫之词”？伶工是演奏音乐的乐师，不管是温庭筠，不管是韦庄，不管是冯延巳，他们所写的词都是给音乐配的歌词，是给乐师跟乐伎去歌唱的歌词，所以是“伶工之词”，可是词没有停滞在“歌词之词”这一阶段。后来的人像辛稼轩写的词，像苏东坡写的词，都只是给歌儿歌女去唱吗？已不见得了。所以后来的词就发展到不再是歌词之词了。我在过去写的讨论词的文字里边，我说那是从“歌词之词”变成“诗化之词”。词就变成一种新体的诗，用写诗的心情来填写歌词了。我把它叫作诗化之词。而诗是什么呢？我以前也讲过了，“诗者，志之所之也”，是表达自己真正内心的情意。而歌词之词是给歌女唱的歌词，不一定表达自己的内心的情意。所以我以前讲过一个故事，说黄山谷常常写这些歌词之词，后来有一个朋友说，你不要再写那些东西了，黄山谷为自己辩解说那是“空中语耳”，他说我写浪漫的爱情小词，并不代表我跟任何女子有任何浪漫的爱情，那就只是写一首歌词而已嘛，并不代表我自己的情志。那么是什么原因使李后主“变伶工之词为士大夫之词”的呢？是他自己国破家亡的惨痛经历。本来李后主也写歌词之词，比如他曾经写过这样的歌词，“晚妆初了明肌雪，春殿嫔娥鱼贯列”，这是给歌女唱的歌词。李后主喜欢听歌看舞，风流浪漫，他说当傍晚黄昏的时候，这些女子“晚妆初了”——白天化妆跟晚上化妆不一样，晚妆是浓妆，要特别地艳丽——刚刚化好了妆，她们雪白的肌肤光彩照人。李后主是南唐的国主，所以那些女子也不是普通的歌女了，而是后宫的宫娥。春天的晚上，在他南唐这个王国的宫殿之中，这些美丽的宫娥，像水里的鱼，一个接着一个。你看他说得很美，说她们像鱼的游泳那样柔顺地就顺序出来了。是听歌看舞嘛，所以就有吹箫，是“凤箫吹断水云闲，重按霓裳歌遍彻”。李后主这个人他真正的特色就是感情的投注。欢乐的时候，他把所有的感情都投注在欢乐之中，尽情地享乐；亡国的时候，他把所有的感情都投注在悲哀之中，痛哭流涕地悲哀。这是一种艺术家的性格啊！凤箫是排箫，很多的竹管，像凤凰的尾巴一样张开。凤箫要吹到极点的尽头，在天上流云与地上流水的闲缓的流动漂移之间有这箫声的回荡。这还不算，他还要“重按霓裳歌遍彻”。传说唐明皇梦见自己到了月宫，看到歌舞，醒来作了《霓裳羽衣曲》，让杨贵妃表演。白居易的《长恨歌》里边也提到过的。据说经过了晚唐的变乱，《霓裳羽衣曲》的曲谱失传了。南唐李后主的第一个皇后大周后也是懂得音乐的人，所以李后主跟大周后就重新整理了《霓裳羽衣曲》的曲子。这个曲子据唐朝的记载是大曲。我们现在讲一首词比如《蝶恋花》或者《浣溪沙》，它们都是很短的调子，可是所谓大曲不是一支曲子而是一串曲子，有头有尾，中间有转折、有变化。“重按霓裳”的“按”，是演奏。不管是吹笛，还是吹箫，还是弹筝，你的手要动作的，所以“按”就是演奏。他们就演奏《霓裳羽衣曲》的大曲的音乐。演奏了一次还不够，是“重按”，一次又一次地演奏。那什么叫“遍”呢？大曲不是很多曲子排在一起的吗？里边有的曲子就叫“遍”，像《梁州遍》之类的，那是曲子的名字。“彻”，是大曲入破以后的最末一遍，大曲在入破以后曲调特别高亢急促。但是“遍”和“彻”这两个字，本身又有周遍的、从头到尾的意思，它有双重的作用。所以你看，李后主他真是全身心地投入到歌舞享乐之中，他不

但“重按霓裳”，他还要“歌遍彻”。

词在起源时是配合音乐来歌唱的，是文人诗客写给歌女演唱的歌词，可称作“歌词之词”。后来作者多了，这些诗人不再像“歌词之词”那样仅仅是在娱乐时为歌女所写，而是在词里表达自己的思想感情，回归直接自叙的主体性，这样的词可称作“诗化之词”。还有一类词，作者用理性的思索和技巧的安排来写词，而不再像前两类词的作者那样只凭胸中直接的感发来写词，这样的词可称作“赋化之词”。

《霓裳羽衣曲》即《霓裳羽衣舞》，是唐朝大曲中的法曲精品，唐代歌舞的集大成之作。唐代诗人张说《华清宫》云：“天阙沉沉夜未央，碧云仙曲舞霓裳。一声玉笛向空尽，月满骊山宫漏长。”《霓裳羽衣曲》在开元、天宝年间曾盛行一时，安史之乱后失传。南唐时期，李煜和大周后将其大部分补齐，但是金陵城破时，被李煜下令烧毁了。到了南宋年间，姜夔发现商调霓裳曲的乐谱十八段，便将它保存在他的《白石道人歌曲》里。

这就是李后主早年所写的歌词之词。后来呢，南唐灭亡了，李后主破国亡家。破国亡家以后，李后主的词风就有变化了。那就是《人间词话》所写的，“词至李后主而眼界始大，感慨遂深，遂变伶工之词而为士大夫之词”。而且王国维还举了例证：“‘自是人生长恨水长东’，‘流水落花春去也，天上人间’，《金荃》《浣花》能有此气象耶？”《金荃》是温庭筠的词集的名字，《浣花》是韦庄的词集的名字。他说，温庭筠、韦庄的词能有这样的气象吗？为什么这样说呢？我们看温庭筠的词：

小山重叠金明灭，鬓云欲度香腮雪。懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟。　照花前后镜，花面交相映。新帖绣罗襦，双双金鹧鸪。

这是闺房的一个女子化妆，虽然写得很精美，但是没有很深远的意思。张惠言看出来深远的意思，我说那是因为词里边的“蛾眉”“画蛾眉”“懒起画蛾眉”，我们都能够在中国古典诗歌的传统之中找到同样的或相近似的vocabulary，所以这些个字在中国的传统里边就变成了文化的语码——cultural code。但温庭筠写这首词的时候有这样的意思吗？这是一个比较复杂的问题。前几天，我们班上旁听的小朋友牛牛就问了我这个问题，说那温庭筠的词也不见得有《离骚》的意思，难道只是因为他用了“蛾眉”这种语码就是好词了？我说，不能够断然地这样说啊，温飞卿很可能是有那种意思的，但是因为我们的时间真是太短了，我没有办法跟大家说那么仔细。

表面上看，温庭筠这个人就是一个生活不检点、非常浪漫的人。每天只喜欢听歌看舞，哪里有什么屈原《离骚》的意思？所以王国维就不赞成，说张惠言讲词，非要讲出什么《离骚》的意思，真是顽固。其实温庭筠还真是可能有这种意思，你要整体地看他这个人。温庭筠科举考试不如意，做的官国子监助教也很卑微，永远没有升迁的希望。可是温庭筠生在晚唐的时代，他亲身经历了晚唐社会政治上种种的灾难。在文宗太和九年（835），发生了甘露之变，皇帝要消灭宦官，这个计策败露了，满朝文武从宰相以下的几十人都被杀死了。还有，本来立的一个太子应该继承皇帝之位的，在权力斗争之中，忽然间就死了。这个太子他是正常的死亡吗？在温庭筠的诗里边，对这些政治上的事件都是有反应的。当宰相王涯全家被杀以

后，温庭筠经过王涯旧日的住所，就写了哀悼王涯的诗；太子忽然间暴卒，温庭筠就写了哀悼太子的诗。当他在国子监里边当助教的时候，他的学生有人写诗写得好，反映了时代的政治，他就把这些作品都展示出来给大家看。这些行为，也许就是温庭筠仕宦不得志的真正缘由。而他在不得志之余，就只能去听歌看舞了。所以你要是全面地去看，温庭筠还真的可能是个有一份政治悲慨的人。北宋的柳永，大家也说这个人放荡不羁。他听歌看舞，天天给什么虫娘啊、酥娘啊这些歌伎们写歌词。可是柳永也曾经在沿海管理过一个晒盐的盐场，他写过《煮海歌》。煮海，就是晒盐，盐民要把海水晒干了，经过熬煮，才能够有盐出来。而盐一直是官卖的，要经过几层剥削。盐民晒出来盐，当地的收购，一层剥削，收购了送到官府，又一层剥削。从古到今，盐民永远都是最贫苦的一群人。我在台湾住过，台湾也有盐民，有一个盐民的女孩子曾经来帮我做家里的事情，台湾盛产香蕉，她竟然连香蕉都没有吃过。所以说你不要认为这些个喜欢听歌看舞的人就一定都不关心国家大事了，柳永其实是很关心人民疾苦的一个人。温庭筠也是。总而言之，对温庭筠这个人我们应该从多方面来看，不能很仓促地就下一个断语。韦庄也是如此，他虽然有一个亡国的背景，但他的词其实也是写美女爱情的。所以也有人认为，“美人和泪辞”既然是写思念美人，就不会是写思念故国。但这都是很拘执、很死板的看法，思念美人就不能够跟思念故国合一吗？还不用说美人能不能代表故国，就算他所怀念的那个美人住在长安或洛阳，现在长安和洛阳都沦陷了，美人跟故国一起沦陷了，难道他不能够合起来写他的思念吗？因此我们不应该断章取义地只看外表。他们是可能真有悲慨的，而他们的这种悲慨，有的时候就被一些有心的读者看出来了。

花竹有薄埃，嘉游集上才。
白蘋安石渚，红叶子云台。
朱户雀罗设，黄门驭骑来。
不知淮水浊，丹藕为谁开。

偶到乌衣巷，含情更惘然。
西州曲堤柳，东府旧池莲。
星坼悲元老，云归送墨仙。
谁知济川楫，今作野人船。

——温庭筠《题丰安里王相林亭》二首

至于李后主，他的词就不是double gender（双重性别）或double contact（双重语境）的作用了，是他自己就亲自遭遇了破国亡家的不幸，所以他才写了这样的词。在我们讲义后边附录的作品里，选了两首李后主的词，先看第一首，词牌是《虞美人》：

春花秋月何时了，往事知多少。小楼昨夜又东风，故国不堪回首月明中。　雕栏玉砌应犹在，只是朱颜改。问君能有几多愁？恰似一江春水向东流。

我们一定要把平仄读出来，才能把带着音乐特质的诗词的美感读出来。前些时候大陆听众有人问我，说你跟谁学的这样读诗词，你的老师就这样读吗？我说，我的老师从来不这样读的。这不是学的，这只是我的感觉，我的感觉配合着诗里边的感情，配合着平仄，我以为它就应该这样读。这首词最后一句版本不同，有的是“问君能有几多愁”，有的是“问君都有几多愁”。破国亡家的人，大家都悲哀，你怎么样传达你的悲

哀？所以诗词的好坏，不在于你写的是什么，而在于你怎么样去写。你看李后主怎么写的？难道他经过了很多的思考，才这样写的？不是啊，天才的诗人之所以为天才，就是他有一种本能，一种感受的本能。“春花秋月何时了，往事知多少”，真是一张大网，把古今所有人类的无常的感觉都笼罩于其中了。人世间有春来夏往，有秋收冬藏，而人生也就在这寒来暑往之间不知不觉地过去了。从1979年开始我每年从温哥华飞到中国，又从中国飞回温哥华，转眼之间，现在已经是2009年，我在南开教书已经有30年之久了。一年一年，真的是就这样过去了。我每年回到温哥华，都是满街的樱花盛开，年年看到樱花开，年年看到樱花落，转眼之间，我到温哥华多少年？我是1969年来的，现在已经是40年了。我回大陆教书也有30年之久了。每年的端午节我是在这里过的。前几天过端午节，我跟我家里住的两个留学生说我只能跟你们过端午节，中秋节我就不在这儿了，我每年中秋节都在天津跟我南开的学生一起过。这就是“春花秋月何时了”啊！那“往事知多少”呢？每年花开，每年月圆，1969年我们是全家来的加拿大，我跟我父亲跟我先生，带着我两个女儿。而现在，我的大女儿、大女婿不在了，我的父亲不在了，我的先生也不在了。在几十年“春花秋月”的来与往之中，我家里大半的人都不在了。我现在虽然单身，但是很忙，我一个人，里里外外、大大小小的事情都要自己去做的。明年，如果我再回来，还会有春花开；明年我再回到南开，也还会再有秋月圆。但就在年年的花开、年年的月圆之中，30年、40年都过去了，我现在已经80多岁了，我还能再有几个春花开、几个秋月圆？所以我才急于要把我的东西整理出来。我现在这么不辞辛苦地讲，就是希望留下一些东西给后代喜欢学中国诗词的人，让他们知道怎么样入门。“春花秋月何时了”——自其不变者而观之，年年花开，年年月圆，这是永恒的，不变的；可是“往事知多少”——自其变者而观之，连天地都是无常的。我的大女儿去世，我写过一首诗说“门前又见樱花发，可信吾儿竟不归”，我看见我门前的樱花又开了，我怎么能相信我的女儿不会再从那个门回来了？所以你看，天地是无常的，而李后主短短的两句词，就把我们天下古今人类的所有无常的悲哀都写进去了。《金荃》《浣花》——温庭筠词、韦庄词——有这样的气象吗？而且李后主他有呼应，他不是说“春花”吗？“小楼昨夜又东风”就是春天啊。昨天晚上春风又吹回来了，我看到那树上都有含苞，都又发芽了。可是我的国呢？我的家呢？这已经是南唐亡国以后，李后主被囚禁在北宋的时候作的，所以是“故国不堪回首月明中”。他从前写的那个“晚妆初了明肌雪，春殿嫔娥鱼贯列”的南唐旧地已经景象全非。“东风”两个字呼应着“春花”，“月明”两个字呼应着“秋月”；“小楼昨夜又东风”，是再一次重复永恒；“故国不堪回首月明中”是再一次重复无常。一个永恒、一个无常，再重复一个永恒、一个无常，这种对比，就慨叹了整个人世的所有的悲哀。

接下来他说，“雕栏玉砌应犹在”——我刚才没有全讲他的“晚妆初了明肌雪”的那一首《玉楼春》，那首词在后面还说：“临风谁更飘香屑，醉拍阑干情味切。”在那首词里他的每一句也都是有着呼应的。“晚妆初了明肌雪，春殿嫔娥鱼贯列”是他视觉的享受，而“临风谁更飘香屑，醉拍阑干情味切”是他嗅觉的享受。据《五代史》和《南唐书》记载，李后主很会享乐，宫中有专门管香的宫女。他有很多种香，有的是点燃在香炉里面的香，有的是可以到处去洒的香粉。所以他说，在风前是谁正洒着这香粉呢？你看，他的眼、耳、鼻、口，他全身的各种官能都在享乐之中。而且他享乐到极点，就在栏杆上打拍子，“醉拍阑干情味切”，一种完全沉醉在其中的样子。可是，那些事情现在都已经过去了，他现在已经身为北宋的阶下囚了。所以他说“雕栏玉砌应犹在”，我当年醉拍的那个栏杆应该还在吧？——其实不用说李后主被带到北方的时候他的栏杆还在，直到我七十年代后期或八十年代初期到南唐故址去游览的时候，那些栏杆也还在呢。有一个地方他们说那就是当年南唐中主的读书台，在台上我就看到了那些个“雕栏玉砌”的栏杆和台阶。那么“雕栏玉砌应犹在”，说的是什么？说的是永恒之物和不变之物。但是“只是朱颜改”，只是我李煜再也不是从前的我，我的朱颜已经变成白发了。这就是无常啊。李后主还有一首小诗里边有两句说：“风情渐老见春羞，到处芳魂感旧游。”他说我内心的那些情感随着我的年岁也老了，所以看到春天我就觉得羞愧，所

谓“羞将白发对春花”嘛！“到处芳魂”，我到处看到花开，到处看到月圆，它们都使我回忆起我旧日的那种游赏的快乐。所以说，“雕栏玉砌应犹在，只是朱颜改”是又一次的永恒跟无常的对比。在这整首词中，他一共有三次永恒跟无常的对比：“春花秋月何时了”和“往事知多少”是第一次；“小楼昨夜又东风”和“故国不堪回首月明中”是第二次；“雕栏玉砌应犹在”和“只是朱颜改”是第三次。而在这种永恒跟无常的对比之后，在这今昔的、哀乐的、幸与不幸的、少年与老年的对比之后，“问君能有几多愁？恰似一江春水向东流”就综合了那么大的力量，一泻而出，真是像一江春水向东流去，永不回头了。

晚妆初了明肌雪，春殿嫔娥鱼贯列。凤箫吹断水云间，重按霓裳歌遍彻。　临风谁更飘香屑，醉拍阑干情味切。归时休放烛花红，待放马蹄清夜月。

——李煜《玉楼春》

风情渐老见春羞，到处芳魂感旧游。
多谢长条似相识，强垂烟穗拂人头。

——李煜《赐宫人庆奴》

下面再看他的第二首小词《相见欢》：

林花谢了春红，太匆匆。无奈朝来寒雨晚来风。　胭脂泪，相留醉，几时重。自是人生长恨水长东。

我们说写诗写词，不在乎你所写的句子是古典的，还是通俗的。“林花谢了春红”，是非常白话的句子，但真是写得好。那“谢了”两个字，这么通俗，但这里边有多少惋惜的意思。“谢了”，不是杜甫说的“一片花飞减却春”，而是完全都凋谢了，满林的花都谢了。满林什么样的花？是春天的花，最美好的季节的花。什么颜色的花？是最鲜艳的红色的花。“林花谢了春红”，那最好的季节、最美的颜色、满林的盛装，居然一片不留地都谢了。“太匆匆”，也是非常白话的，但这三个字说得真是感慨万千：怎么这么快就什么都不存在了！其实你不用说每一年春天的来去是“太匆匆”，连人的一生你转回头一看，那也真是“太匆匆”。人，生而就要有衰老病死。哪一个人不衰老？哪一个人不死亡？这是无常的、必然的。花开了，哪个花不谢呢？花之凋谢也是一种必然。好，既然每一朵花都要凋谢，那么如果你这一棵树上的花，哪怕只开一个礼拜的七天，只要这七天给你的都是风和日丽的美好天气，那你也算是幸福无比了。但其实不是啊。人生除了无常这种悲哀之外，人生还充满着苦难，充满了挫折，是“无奈朝来寒雨晚来风”啊。它不是都是晴和美好的天气，早晨会有寒雨，晚上会有寒风。你说，早晨有寒雨就没有寒风了？晚上有寒风就没有寒雨了？不是的。中国的诗词凡是在对举的时候，朝暮的对举，就是朝朝暮暮；风雨的对举，就是雨雨风风。哪个人真是这样幸福，敢保证你一生都过的是幸福美好的日子？没有一个人可以这样保证的，只不过有的人挫折多一点，有的人挫折少一点而已。这首词写到这里，还完全说的是大自然景象的无常。后面他就把它人事化了：“胭脂泪，相留醉，几时重。”每一朵红花上的雨点，都像美女的胭脂脸上的泪痕，每一朵带着雨点的花，每一个带着胭脂的泪脸，它们都留我，说你再为我喝一杯酒吧。这就是我们上次念的杜甫的诗：“一片

花飞减却春，风飘万点正愁人。且看欲尽花经眼，莫厌伤多酒入唇。”谁知道我明年能不能再看到这个花？所以在今天还有一点花给你看的时候，你姑且就看一看吧。今天有花你可以对它喝一杯酒，你就再喝一杯吧。因为你明年——还不是说明年，你明天再想对花喝一杯酒，可能那个花就不存在了。当然你说明年花会再开，可是明年花再开就不是今年的那个花朵了，就如同王国维的《玉楼春》词说的：“君看今日树头花，不是去年枝上朵。”你永远也看不见去年枝上的那朵花了。所以这“几时重”，其实是永远不会再重了。你看他写了这么多无常的哀感和人生的苦难。人生就是生活在短暂和无常之中，而且你要经受朝朝暮暮的雨雨风风。人生有无尽的悲恨，就像流水之永远向东流。东逝水绝不会再向西流，你不能够把流水再拉回来向西。所以你看，李后主所写的，不仅不再是歌词之词的狭隘的美女跟爱情，也超越了冯延巳那种内心的惆怅和忧患，而是把我们古今所有人类都打在这一片大网之中的无常的悲慨。这不就是“眼界始大，感慨遂深”了吗？所以我觉得王国维确实是把李后主的好处写出来了。而且王国维说他“始变伶工之词为士大夫之词”——是从李后主开始，小词才慢慢地脱离了歌词之词的这个阶段，而走向抒情言志。也就是诗人开始用词这种体裁来写自己的悲哀，写自己的感情，把为歌女代言的歌词，变成了自我抒情的诗歌。这是李后主的一个最大的开拓。

有纯情的诗人，也有理性的诗人——我说的这个“诗人”是广义的，也包括词人。由于我们的时间有限，不能够把每一类的诗人都讲。像李后主是属于纯情的，另外也有的诗人是理性的，他们是在节制和约束之中表现一种美的。李后主是放纵自己的感情成为美，因为他很真诚，他完全都投注在里边，很多艺术家是属于他这一类的。理性的诗人在节制和约束之中表现一种美。因为你要知道，节制和约束不只是一种礼法，节制和约束也是一种艺术。艺术不是只有任纵才是好的。李后主是属于任纵的诗人，但还有很多诗人是有节制的、有修养的、有反省的。那同样也能够成就一种美。我们现在时间还不够，以后如果有机会的话，我会介绍那些理性的诗人。其实北宋初年的晏殊就是一个理性的诗人，但是可惜我们真的时间是不够了，如果都讲的话，我们再加几个小时也不够。

下面一则词话王国维说：

> 客观之诗人，不可不多阅世。阅世愈深，则材料愈丰富，愈变化，《水浒传》《红楼梦》之作者是也。主观之诗人，不必多阅世。阅世愈浅，则性情愈真，李后主是也。

写小说你要写人间社会的形形色色的人啊，所以你如果没有丰富的现实的人生经验，你就不能写出很好的小说。但是诗人不一样，无论客观主观，只要感情是真诚的，你就可以写出很好的诗。只是客观的诗人就要像小说家那样客观地观察这个世界，阅世越深材料越丰富；主观的诗人却不必多阅世，像李后主的好处就是他有一颗没被沾染的赤子之心。这都是王国维说得相当正确的地方。

我们再看后面第十二则词话：

> 尼采谓，“一切文学，余爱以血书者”。后主之词，真所谓以血书者也。宋道君皇帝《燕山亭》词亦略似之。然道君不过自道身世之戚，后主则俨有释迦、基督担荷人类罪恶之意，其大小固不同矣。

我上次讲冯正中，举了香港的饶宗颐先生的一段话。饶宗颐先生赞美冯正中，说他的“日日花前常病酒，不辞镜里朱颜瘦”是“开济老臣”怀抱。开济老臣指的是诸葛亮，把诸葛亮叫作开济老臣出于杜甫的诗“两朝开济老臣心”。（蜀汉）先主刘备开国是诸葛亮辅佐，后主（刘禅）遇到危亡要挽救，也是诸葛亮辅佐，这是两朝开济。就好像冯正中，他的父亲辅佐南唐烈祖开国，而冯延巳又担负着挽回南唐危亡的责任，也可以说是两朝开济了。每一个人都有他的长处与他的短处，每一个人都有他正确的地方，也有他不正确的地方。

在开始讲王国维的时候，我就引了陈寅恪写的王国维纪念碑的碑文，说“先生之著述，或有时而不彰”，“先生之学说，或有时而可商”，但先生追求真理的这种精神是“与天壤而同久，共三光而永光”。同样，我对饶宗颐先生非常尊敬，饶宗颐先生说冯正中是开济老臣怀抱，说“日日花前常病酒”这两句表现了这一份感情，我认为饶宗颐先生说得非常正确。这些话都见于饶宗颐先生的一本书，叫《人间词话平议》，就是评论《人间词话》这本书的。可是饶宗颐先生又说了一段话，我不大同意，这段话中就提到了王国维引尼采的这一则词话“一切文学，余爱以血书者”。饶先生说：“词中多用泪字，不用血字。”他认为王国维说的“以血书”好像真是上面都写的是血字，其实王国维不是这样的意思，王国维所说的“以血书”，是说用最真挚的感情写出来的，而不是说上面写的都是流血的事情，也不是说用血去写。所以王国维说“后主之词真所谓以血书者也”，不是说后主的词是用血来写的，也不是说后主词里的字面总是写血，而是说他的感情是真挚的，而且是一网把我们所有人的人生都打进去了。

> 词人者，不失其赤子之心者也。故生于深宫之中，长于妇人之手，是其为人君所短处，亦即为词人之长处。
>
> ——王国维《人间词话》评李煜

王国维还提到了宋道君皇帝的《燕山亭》。宋朝的道君皇帝是宋徽宗赵佶，就是历史上北宋亡国时候的那个皇帝。宋徽宗的身世很像李后主，也是作为一个皇帝却很有艺术天才，也喜欢听歌看舞，也亡了国，也被俘虏了。李后主被俘虏后，写了“春花秋月何时了”，写了“自是人生长恨水长东”。宋徽宗被俘虏后也写了一首词，就是下面这首《燕山亭》，是他被带到北方去的时候经过燕山所写的：

裁剪冰绡，轻叠数重，淡着胭脂匀注。新样靓妆，艳溢香融，羞杀蕊珠宫女。易得凋零，更多少、无情风雨。愁苦。闲院落凄凉，几番春暮。　凭寄离恨重重，这双燕，何曾会人言语。天遥地远，万水千山，知他故宫何处。怎不思量，除梦里、有时曾去。无据。和梦也、有时不做。

你看他还有闲情逸致呢，他说这个花开得很美丽，像是那个薄薄的、透明的、像冰一样的绡那种丝织品。把它剪裁了以后再把它重叠起来，就做成一朵花。这个绡是白色的啊，上面再染上红色，就“胭脂匀注”。花很美丽，好像是刚刚化好妆的美丽的女子，它的美色流露出来，它的香气也流露出来，就“羞煞蕊珠宫女”，花比宫女更美丽。可是这花呢，很容易就凋零了，更何况还有多少无情的风雨。所以我看到落花就很愁苦，它们被关在这个小院子里边，已经经过了“几番春暮”，被关了好多年了。你看他所写的，很琐碎，都是描摹；而李后主开口就是感情，这是完全不同的。道君皇帝后面还说了：“凭寄离恨重重，这双燕，何曾会人言语。”我要把我怀念故国的这种感情寄到我的老家去，我希望这一对燕子把我的思乡离恨能够寄回去，可是燕子哪里懂得我说的话呢？那时候北宋已经灭亡了，高宗已经南渡，所以那真是“天遥地远，万水千山，知他故宫何处”？故宫现在怎么样了，我怎能不思念呢，但是除非梦里我才能回到故国去，而这梦境是没有凭据的呀，更何况我“和梦也、有时不做”，我现在连梦都做不成了！宋徽宗他也是亡国的，他也是被俘虏的，可你看他说得这么啰里啰唆的，都是闲言闲语。而李后主一开口就把人打动了，所以这是绝对不同的。而且王国维还说：“道君不过自道身世之感。”就算他写得好，写的只是他自己的事情，而李后主则俨然像释迦佛，像基督耶稣，有担荷人类罪恶之意。很多人从表面看，说李后主本身就是罪人，还怎么能够担当人类的罪恶？这都是没有明白王国维的意思。王国维的意思是：释迦跟基督所担荷的是所有人类

的罪恶，李后主所担荷的是所有人类的无常的悲苦。其实担荷不担荷也是另一个问题，他开口“春花秋月何时了。往事知多少”，就把我们所有的人间悲苦都写进去了。他是写他个人的不幸，却把天下所有的人所可能遇到的不幸都写进去了，这是李后主之所以了不起的地方。

好，接下来就是讲义的第四部分，《人间词话》论代字及隔与不隔的四则了。什么叫代字，什么叫隔与不隔呢？要了解这个，我们就必须先了解词的发展演进的整个过程，然后再举词的例证来看。我刚才说，最早温庭筠、韦庄的词是歌词之词，到李后主他把这个词的体裁变成了抒情写志的新体诗了。所以王国维说他是“士大夫之词”。他说的不再是美女爱情的“空中语”，而是真的写他自己的感情了。可是李后主之改变是他自己要改变的吗？我们说，李后主是一个没有反省、没有理性的人。他就只是感情的投注。李后主把伶工之词变成士大夫之词，是无心之改变，或者说是无心之拓展。而且这歌词虽然有李后主出来了，用抒情言志来写词了，但是歌词还是歌词，它还只是配合着音乐来歌唱的歌词，没有人把它当作一个新的诗歌体裁来言志抒情。而你要知道，我们说小词小词，小词的篇幅本来是短小的，是小令，可是后来就有了长调。长调其实也不是后来才有的，敦煌俗曲里边就有了长调的词了。那么为什么花间和晚唐五代不写长调，只写小令呢？因为那些作者是诗人文士，有些个诗人文士不熟悉乐律，所以他们不敢填写长调，只能填小令。小令的声音跟诗比较接近，而长调的音乐就太复杂了。好，现在北宋就出来一个作者，是特别熟悉乐律的。他是谁？柳永。柳永特别熟悉音乐，柳永也写男女爱情的歌词。柳永写了一首词叫《定风波》，也是写美女跟爱情的，但是这首词的篇幅就比小令长得多了。他说：

> 自春来、惨绿愁红，芳心是事可可。日上花梢，莺穿柳带，犹压香衾卧。暖酥消，腻云亸。终日厌厌倦梳裹。无那。恨薄情一去，音书无个。　早知恁么。悔当初、不把雕鞍锁。向鸡窗、只与蛮笺象管，拘束教吟课。镇相随，莫抛躲。针线闲拈伴伊坐。和我。免使年少，光阴虚过。

他说，自从春天以来，我看到绿树的叶子也觉得很悲惨，我看见红色的花朵也觉得很忧愁。为什么呢？因为我自己不快乐，我的春天的这种相思爱情的心，看什么事情都“可可”，用英文就是so　　so，打不起精神来。所以春天是来了，但是我没有什么快乐，我所爱的人不在这儿。太阳老高了，已经照在花梢上了，黄莺鸟在丝带一样的柳条之中飞来飞去，但这个女子还不起床。“压”，躺在上面，在她那个芬芳的被褥上睡在那里不起床。“暖酥消”，她昨天晚上化妆涂的油都已经消失了。“腻云”，是涂过头油的像乌云一样的头发，“亸”，是都散开了。“终日厌厌倦梳裹”，“厌厌”是无精打采的，我懒得梳头，懒得打扮。为什么呢？“无那”，无可奈何。“恨薄情一去”，那个没有良心的薄情男子，他一走不用说不回来，连个信都没有了，是“音书无个”。所以她说“早知恁么”，我要是早知这个男子这么没有良心，“悔当初、不把雕鞍锁”，我就后悔当初没把他的马鞍锁住不让他走啊。把他锁住干什么呢？“向鸡窗”，就让他在窗子前面用功读书。窗前就窗前好了，什么是鸡窗？有人以为是早晨鸡鸣天亮了所以叫鸡窗，其实不然。中国古代有个神话传说，说是有一个书生非常用功，每天在窗前背书，他们家养了只鸡，这个鸡每天在窗台上就隔着窗看着他念书，听得天长日久了，这鸡也会念书了，他在里面念，鸡在外面念，所以叫鸡窗。鸡窗就是书窗。这女子说，我要是早知道这个男子走了就没消息，我就在他读书的书窗那里“只与蛮笺象管”，我就给他漂亮的纸，给他贵重的笔，“拘束教吟课”。我就把他管在那里，每天只能在书窗下读书写字。我把男子拘在那里读书写字，那么我呢？她说我就“镇相随，莫抛躲”，我就跟他在一起，不让他离开我。那我不会念书，我做什么呢？是“针线闲拈伴伊坐”，我就做个样子，拿一块布，拿个针线，但是“闲拈”，我不是真的在做什么东西，我只是无聊地拿一根针拿一根线在这里伴着他，让他跟我整天在一起。“免使年少，光阴虚过”，就不要让我们宝贵的少年光阴白白地过去了。这是相思怀念的一首词。这首词没有什么深意，因为他写得非常明白，就没有余味。这个长调的词，你用大白话说出来了，一览无余，就没有什么意思了。而且你要知

道，他上半首所写的跟温庭筠那首《菩萨蛮》上半首所写的其实是很相似的感觉。温庭筠说“小山重叠金明灭，鬓云欲度香腮雪。懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟”。柳永说“暖酥消，腻云亸。终日厌厌倦梳裹”。什么是“终日厌厌倦梳裹”？就是“懒起画蛾眉”嘛！可是你看人家温庭筠“懒起画蛾眉”这五个字可以让人想象出很丰富的文化语码，而柳永这一首词就没有这么丰富的意思了。所以你现在就发现一个问题，这小令可以变成长调，可是小令一变长调以后就怎么样呢？就失去了余味，让人一览无余，于是就不像小令那样能够给读者留下比较丰富的想象的余地了。

> 柳永为举子时，多游狭邪，善为歌辞。教坊乐工每得新腔，必求永为辞，始行于世，于是声传一时。余仕丹徒，尝见一西夏归朝官云：“凡有井水饮处，即能歌柳词。”
>
> ——叶梦得《避暑录话》

那么现在我就要提到苏东坡了。你想苏东坡这样一个胸襟豪放的、有才华的作者，和柳永比一比，那柳永真是无聊。苏东坡早年的时候，人家根本就不写词。他远从四川的眉山到首都汴京去赶考，那时候汴京的大街小巷到处都唱柳永的词，可是东坡不写词。东坡写什么呢？他写《上皇帝书》，他写的都是政治的理想，都是关于治国平天下的事情。可是，等到有一天皇帝不用他了，王安石变法时他跟王安石论政不合，就被从首都赶出来到杭州做了个很卑微的小官——杭州通判。做了杭州通判以后闲着无事啊，就可以写一写词了。所以苏东坡是离开首都到杭州来以后，政治上不得意，才开始写的词。而首都新派的变法的那些人呢，说这个苏东坡我们要把他赶出去，没想到赶他到那么好的一个地方，一天到晚游山玩水，不能让他在那儿待着，再把他赶走。所以就从杭州把他又赶到密州去了。密州是很荒凉的地方，可是苏东坡这个人胸襟有浩然之气，是很放旷、很达观的一个人。他说杭州当然好，密州也不错啊。于是这伙人说，把他再赶走。就又把他赶到湖州去了。古代你接受皇帝的委命，让你到哪里去，都要写一个谢表。苏东坡写谢表他写什么呢？他说“臣愚不识时，难以追陪新进”，“老不生事，或可牧养小民”。说我这个人太傻了，不识时务啊，这些新党变法的人，我跟他们走不到一块儿；但是我这人已经岁数大了，不会惹是生非了，所以或者可以管些小老百姓吧。这是谢表。新党在朝廷里边一看，这是苏东坡在发牢骚嘛。这不是说跟我们不和，在批评我们吗？于是他们就说苏东坡不但这篇谢表是在讥评时政，苏东坡向来写诗写词也都是讥评时政的。有何证据呢？他们就说苏东坡写了一首咏桧的诗，桧是一种松树一类的常青植物，苏东坡咏桧的时候就说：“根到九泉无曲处，此心唯有蛰龙知。”植物学上说，如果一种树在地上边的树干都是直的，那么它底下的根也是直的；如果上面的树干都是横着长的，它的根也是横着长的。苏东坡说桧这种树，它的根一直到最深的地下都是直的，都没有弯曲。可是你在地下，谁知道你是直的还是弯的？所以“此心”，这个正直的心啊，只有地下的蛰龙才知道。这就不得了啦：古代皇帝是真龙在天，你说地下还有一条龙那还得了，这有反叛朝廷的意思啊！这文字狱是历朝都有的，他们搜集了苏东坡很多的诗，就给他定了罪，把他捉拿了，关到御史台的监狱。这些新党的人想要把他置之死地，就跟皇帝说，苏东坡毁谤朝廷，有叛乱之心——这当然是死罪。幸亏当时的神宗皇帝还是很明白的，皇帝说，他咏的是一棵树嘛，与我有什么关系？而且诸葛亮不是也自称卧龙先生吗，难道诸葛亮也要篡夺蜀汉？所以就没有定他的死罪，而是把他贬到黄州去了。而东坡的词，就是在他被从御史台监狱放出来贬到黄州以后，才有了大的进步。由此可见，人不要害怕挫折苦难，在挫折苦难之中你的人生才有了深度。现在大家都念的苏东坡的“大江东去”，是在哪里写的？在黄州写的，从监狱里出来写的。苏东坡还有一首《水龙吟》“似花还似非花”在哪里写的？也是在黄州写的。他有很多首好词都是被贬黄州以后写的。不过我们说苏东坡要改变词的作风，他是从什么

时候改变的？那是在密州的时候，他写了一首小词《密州出猎》，这个词的牌调叫《江城子》：“老夫聊发少年狂。左牵黄，右擎苍。锦帽貂裘，千骑卷平冈。为报倾城随太守，亲射虎，看孙郎。”这是词的上半首。他说我这四五十岁的老人哪，现在忽然间有了少年的豪兴。怎么样？就出去打猎。左手牵一条黄狗，右手的手臂上架着一头苍鹰，头上戴着锦帽，身上穿着貂皮的皮袄，带着许多人马，从山冈上像一阵风一样地卷过去。他说你们去告诉密州所有的老百姓，让他们今天都跟我出来看我打猎，我要像当年的孙郎一样，亲自射中一只老虎。大陆上有人讲这首词，说苏东坡打猎要带一个美女出去。没有这回事，“倾城”虽然可以形容美女，可是他现在说的是满城的老百姓。他说我是当地的长官，我去打猎了，你们老百姓就跟我来看我射虎吧。苏东坡写了这首词以后自己很得意，因为小词里边都是写美女跟爱情的，哪里有人写过打猎射老虎？他就给他的朋友鲜于子骏写了一封信，说：“近却颇作小词，虽无柳七郎风味，亦自是一家。”他说我近来也常常写一些小词，我虽然写得不像柳七郎——柳永排行第七，所以叫柳七郎——虽然没有柳七郎的风味，但是我也有我的风格。因此我们可以说苏东坡是有意要改变词风的。他写的是“诗化之词”，是写诗人自己的感情，不再写美女跟爱情了。我常常说诗有诗的美感，词有词的美感。《江城子》这首词可以说是一首好的作品，有诗的美感，但是就词而言，它不是一首有词之美感的好词。诗是很直接的，“情动于中而形于言”。可是词呢，要在言外还引起读者很丰富的联想，那才是好词。

（苏）子瞻在玉堂日，有幕士善歌，因问：“我词何如柳七？”对曰：“柳郎中词，只合十七八女郎执红牙板，歌杨柳外晓风残月。学士词须关西大汉铜琵琶、铁绰板唱大江东去。”东坡为之绝倒。

——《吹剑录》

现在我还要说，苏东坡虽然说他自己没有柳七郎的风味，好像他要跟柳永对立似的。可是宋人笔记上还记载着，他也赞美柳永。柳永有一首词《八声甘州》：“对潇潇暮雨洒江天，一番洗清秋。正霜风凄紧，关河冷落，残照当楼。”这首词里面的“正霜风凄紧，关河冷落，残照当楼”，苏东坡就赞美了，说这几句话“高处不减唐人”。这几句话写得意象高远，有唐诗的风味。唐诗有什么好？严沧浪最赞美盛唐的诗歌，说盛唐的诗歌有“兴趣”。盛唐诗的美感是兴象高远，兴就是感发，就是说有具象的景物，而且这个形象充满了感发的力量。“峨眉山月半轮秋，影入平羌江水流。”谁的诗？李太白的诗。还有盛唐人一些个写战场的诗：“琵琶起舞换新声，总是关山离别情。撩乱边愁听不尽，高高秋月照长城。”“青海长云暗雪山，孤城遥望玉门关。黄沙百战穿金甲，不破楼兰誓不还。”那都是写形象，写得非常高远，充满了一种气势，这就是盛唐诗。苏东坡赞美柳永的《八声甘州》写景物写得真切高远，里边充满了感发的力量。所以说，柳永是有好词的。当然苏东坡有赞美柳永的一面，也有鄙薄柳永的一面。而他自己有意就是要把词用来写自己的心意跟感情，而不是写成给歌女去唱的“空中语”。那么苏东坡这样写了以后，是成功了还是失败了呢？苏东坡这样变化以后，有成功的词也有失败的词。在看他成功的词以前，我们先看他一首失败的词。这是他的一首《满庭芳》：

蜗角功名，蝇头微利，算来着甚干忙。事皆前定，谁弱又谁强。且趁闲身未老，尽放我、些子疏狂。百年里，浑教是醉，三万六千场。　思量。能几许，忧愁风雨，一半相妨。又何须、抵死说短论长。幸对清风皓月，苔茵展、云幕高张。江南好，千钟美酒，一曲满庭芳。

盛唐诸人惟在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处，透彻玲珑，不可凑泊，如空中之音、相中之色、水中之月、镜中之象，言有尽而意无穷。

——严羽《沧浪诗话》

这首词完全就是平铺直叙的，没有含蓄蕴藉的深意。他说，功名算什么，功名就跟蜗牛角上的小国之争一样——这是庄子说的，说蜗牛的两只角上各有一个小国，而这两个小国还要打仗争地盘。苏东坡说我们争名夺利的争夺就跟蜗牛角上的两个小国打仗一样。我们要贪财谋利益，但那点儿利益在高远的人看起来就跟苍蝇头那么微小。“算来着甚干忙”，“干忙”就是白忙。你白忙什么，有什么值得你忙呢？“事皆前定，谁弱又谁强”，什么都有命运注定的，谁算弱的谁是强的？我们“且趁闲身未老”，还是趁现在有清闲，也还没有衰老，放任一些吧，过一些个狂放的生活吧。如果我们每天都喝醉一场，一年有三百六十天，人生百年就可醉三万六千场啊。“思量”是想一想，想一想人能活多大岁数？何况这一辈子还要忧愁风雨，一半都是不幸福的日子，你还跟人家争论些什么长短是非啊！如果今天有清风，有明月，青草地像一片锦褥铺展着，天上的云彩，像白云一样给你搭起帐幕，你就在这个帐幕之间，睡在青草地上，喝上千钟美酒，唱上一曲《满庭芳》吧。

这首词既没有词的深远曲折、耐人寻绎的美感特质，同时，因语言多是四个字一顿，也没有诗歌那种奔腾的直接感发的力量。两头落空，因而是诗化之词中的失败之作。

这实在不是什么好的词。没有深刻的思想，没有充沛的感情，他就空口这样说，把话都说尽了。所以你就知道，诗化的词有时候是失败的。可是难道苏东坡写的诗化的词都是失败的？不是的，苏东坡还写了许多诗化的好词呢。他有一首《八声甘州》就是非常好的一首诗化的词。我们说词有的时候是豪放的，有的时候是蕴藉含蓄的，而苏东坡的《八声甘州》是豪放之中有蕴藉，所以我说它是非常好的一首词。当然你要先知道《八声甘州》是什么时候写的，给谁写的。他有一个题目是“寄参寥子”。参寥子是个老和尚，是苏东坡的好朋友。苏东坡在写这首词的时候已经是元祐四年了（1089），他已经经历了很多政治上的变化。最早是仁宗时代考上科举，后来经过了神宗时代的变法，后来是哲宗即位高太后用事的时代。等到高太后死了，哲宗自己用事了，苏东坡就又被贬放。开始本来是新党的人排斥他，在元祐年间，高太后用事，把新党的人贬出去，把旧党的人都召回来了。旧党召回来以后，当宰相的就是司马光，司马光我们管他叫司马温公，王安石我们管他叫王荆公。苏东坡这个人之所以了不起，因为他真是正直的人。他不是说我如果是新党的，你们旧党的就都是坏人，凡是旧党管他对错好坏我都排斥；如果我是旧党的人则凡是新党就是坏的，不管是对是错，我也一概排斥。这都是意气用事。苏东坡不是，苏东坡是就事论事：对百姓有利的政策我就赞成，对百姓不利的政策我就反对。所以他在新党的时候，跟新党论政不合；但是等旧党司马光一上台，把新党统统都贬出去，那苏东坡就说，人家新党也有好的嘛，所以他又和司马光论政不合，于是就又把他外放。苏东坡实事求是而且敢言，只要把他召回到朝廷，他认为是对的就说对，认为是错的就说错，心中没有党派之分，也不因明哲保身而缄口不言。这是苏东坡之所以了不起的地方。那么在旧党当政的时候他也被贬出去了，又被贬到杭州，但这次是做杭州太守。杭州有一个老和尚叫参寥子，跟他是好朋友，也是个会作诗的人。后来朝廷又要把他叫回去，还让他回朝廷做官。他在离开杭州的时候，

就写了寄参寥子的这首《八声甘州》：

有情风、万里卷潮来，无情送潮归。问钱塘江上，西兴浦口，几度斜晖。不用思量今古，俯仰昔人非。谁似东坡老，白首忘机。　记取西湖西畔，正春山好处，空翠烟霏。算诗人相得，如我与君稀。约他年、东还海道，愿谢公、雅志莫相违。西州路，不应回首，为我沾衣。

杭州在钱塘江畔，每年八月有钱塘江潮。“有情风万里卷潮来”，你看那随着风涨起来的钱塘江潮，远远的一条白线从天边慢慢慢慢进来就变成这么高的浪头了。但潮退的时候呢？王国维的《蝶恋花》词说的，“辛苦钱塘江上水，日日西流，日日东趋海”，潮总是要退的，如果潮来是有情，那么潮退就是无情。眼前的钱塘江潮是如此，人世间的什么事情不是如此呢？一下这个上台了，一下那个下台了，一下这个成功了，一下那个失败了。“问钱塘江上，西兴浦口，几度斜晖。”你问一问，就在钱塘江上，在西兴浦那个观潮的地方，多少次日出日落，观潮的人群不变，可是潮水的盛衰兴亡经过了多少次！你“不用思量今古”，还不用说从古到今，这钱塘江的潮起潮落看过多少兴衰，仅只我苏东坡在“俯仰”之间就“昔人非”。在我一低头一抬头之间，就有多少人事都改变了。新党上台把旧党都贬出去，旧党上台把新党都贬出去，新党又回来又把旧党都贬出去了。经过新旧党争的几次起伏，政坛上那真是“俯仰昔人非”啊。苏东坡自己也历尽了起伏，受尽了打击，可是他说：“谁似东坡老，白首忘机。”我头发白了，但我始终没有那种算计的心。你说怎样升官发财呀，怎样把谁抬起把谁打倒啊，我从来就没有过那种心机。他说，我现在要离开杭州了，我希望我的好朋友参寥子你记住，“记取西湖西畔，正春山好处，空翠烟霏”。就是在西湖边上，山上一片空蒙的绿色烟霭霏微，在这么美丽的春天，在这么美丽的杭州，在这么美丽的西湖，有过你和我两个好朋友。你也喜欢诗，我也喜欢诗啊，“算诗人相得，如我与君稀”。人生得一知己死而无憾，普通人得一个好朋友都是难得的，何况我们两个都是诗人呢。我不愿意跟你离开，所以我跟你定个约会：将来有一年，我要从汴京的首都坐着船再回到杭州来。“东还海道”——在古代有一个人有过同样的志愿，那就是东晋的谢安。谢安本来隐居在浙江的东山不肯出山，后来东晋很危险的时候，朝廷请他出来做宰相，谢安就出来了，淝水之战打败了前秦苻坚，保住了东晋的平安。可是谢安功高震主，朝廷上对他很猜忌，于是谢安就离开了首都。离开首都以后，本来他造了泛海之装，就是做了乘船的准备，打算将来从海道坐船回到浙江的东山去。可是还没有动身谢安就生病了，就被抬回到首都，然后就死了。当他被抬回到首都去的时候，是从建康的西州门进去的，所以他的外甥羊昙从此就“行不由西州路”，再也不肯从西州路走过了。但有一天羊昙喝酒喝醉了，忽然间走到那里，一看到那是西州路，他就痛哭流涕而返。这是“西州路”的典故。那么苏东坡呢，他跟参寥子订了个约会，说将来有一天我要从首都坐着船回到杭州来找你，我像谢安一样有这么一个愿望要回到江南来。我希望我不会失落这个愿望，不会像谢安那样死在首都，那么你将来经过旧地的时候，也就不会像羊昙一样，想到跟我的约会，想到我之不能回来而为我流下眼泪。

这首词虽然改变了歌词之词中女性叙写的内容，却保留了歌词之词所形成的多重意蕴的美学特质；不仅写出了今古盛衰之概、生死离别之悲，也写出了苏轼对政海波澜的忧畏，体现了诗作为开阔博大的言志文学的美感。东坡用世之志意与超然之襟怀，以及词之幽微要眇的特美，都得以展现，因而这首词是诗化之词的上乘之作。

这一首词，开头写得如此之开阔博大，而下半首却写得如此之低回婉转，有这么多忧危虑患的感情不敢说出来。为什么忧危虑患？因为我苏东坡不是一个苟且敷衍的人，不是一个迎合当道的人。我以前曾经

因此被关到监狱的死牢里边，我未来会遭遇什么我不知道，我能不能够回来我也不知道。而朝廷的首都为什么有这么多的危险和灾难，他有多少对国家的忧虑、对党争的感慨，都没有说出来，但是在他那开阔豪放的风格之中却有一种幽微婉转的深意藏在里边。这是苏东坡的诗化之词中的好的作品。

不过，词的演化并没有停留在这里。下一次我们要讲南宋的词，我们管那个叫作赋化之词。

（任德魁整理）

# 第七讲

## 本讲涉及词话

太白纯以气象胜。“西风残照，汉家陵阙”，寥寥八字，遂关千古登临之口。后世唯范文正之《渔家傲》、夏英公之《喜迁莺》，差足继武，然气象已不逮矣。

词之雅郑，在神不在貌。永叔、少游虽作艳语，终有品格。方之美成，便有淑女与倡伎之别。

东坡之词旷，稼轩之词豪。无二人之胸襟而学其词，犹东施之效捧心也。

读东坡、稼轩词，须观其雅量高致，有伯夷、柳下惠之风。

诗人对宇宙人生，须入乎其内，又须出乎其外。入乎其内，故能写之；出乎其外，故能观之。入乎其内，故有生气；出乎其外，故有高致。美成能入而不能出，白石以降，于此二事皆未梦见。

固哉，皋文之为词也。飞卿《菩萨蛮》、永叔《蝶恋花》、子瞻《卜算子》，皆兴到之作，有何命意？皆被皋文深文罗织。

词以境界为最上。有境界，则自成高格，自有名句。

上一次我讲了词从晚唐五代的“歌词之词”到北宋演变为“诗化之词”，还讲了苏东坡的一首写得很好的诗化之词《八声甘州》。为什么歌词之词会演变成诗化之词呢？那是由于词到柳永开始写长调的缘故。因为温庭筠他们写的是小令，小令比较容易写得含蓄蕴藉。到了柳永他写长调，长调的篇幅较长，就比较容易说尽，比较容易失去词的言外意蕴的那种美感。我提到温词的“小山重叠”和柳词的“暖酥消，腻云亸”，都是写一个女子懒梳妆，但温庭筠用了“画蛾眉”“懒起画蛾眉”等中国传统文化的语码，引起读者丰富的联想；可是到了柳永的《定风波》，他说“日上花梢，莺穿柳带，犹压香衾卧。暖酥消，腻云亸。终日厌厌倦梳裹”，就完全没有丰富的言外意思留给读者去体会了，就完全变成一个女子早上懒得起床、懒得化妆的形容和描写了。上次我还举了苏东坡的一首坏词《满庭芳》，也是由于说得很直白，就没有什么深厚的意思。那么为什么词这种文学体式需要有言外的深厚意思呢？我们知道诗歌的形式，五个字一句或者是七个字一句，它有一个固定的韵律，许多感发的作用可以从声音里边传达出来。可是词这种文学形式就变成长短句了，里面有很多四个字或者六个字的句子，在这种情形之下，就缺少一种声音的气势。所以我在参考材料里边选了一段《古今词论》所引的毛先舒的话，他说：

> 填词长调，不下于诗之歌行。长篇歌行，犹可使气，长调使气，便非本色。高手当以情致见佳。盖歌行如骏马驀坡，可以一往称快。长调如娇女步春，旁去扶持，独行芳径，徙倚而前，一步一态，一态一变，虽有强力健足，无所用之。

长调因为它很长，跟诗里边的长篇歌行一样，像白居易的《长恨歌》《琵琶行》，像李太白的《蜀道难》《将进酒》，那些长篇的歌行，是可以使气的。所谓“气”，其实就是诗歌的节奏，不讲内容也不讲情感，完全是声音的直接感动。李太白的《将进酒》“君不见黄河之水天上来，奔流到海不复回。君不见高堂明镜悲白发，朝如青丝暮成雪。人生得意须尽欢，莫使金樽空对月”，其实并没有太丰富的内容，也没有很多言

外的意思，但它使你觉得有一种滔滔滚滚的气势，那是它声吻的节奏形成的，“声”是声调，“吻”是口吻。这声吻，就造成了诗的气势。可是词是长短句，长短句和散文差不多，它就没有了诗的节奏所造成的那种滔滔滚滚的气势。小词不都是七言或五言，它有四个字一句的、两个字一句的、六个字一句的那种双式的句子，而双式的句子不能够造成气势。所以好的词人写长调，不能够像写诗那样使气，而要以“情致”来表现他的好处。“致”就是一种姿态，“情致”就是你的感情和情意的一种姿态。人平时只能看到具体的姿态，比如说手足的姿态、四肢的姿态。感情是抽象的，谁能看得到感情是一种什么样的姿态？但是毛先舒说词就是要把你的感情、意志，造成一种姿态才好。他说因为歌行如同“骏马蓦坡”，如同一匹很好的马从一个山坡上跑下来，它滔滔滚滚一往无前地就这么跑下来了，你就看到了它的那种气势。长篇的歌行，像“黄河之水天上来”就是如此。可是词的长调，它四个字一停，两个字一停，六个字一停，都是二、二、二的节奏，就好像一个娇柔的女子春天出来散步，旁边也没有人扶持，她一个人在美丽的有花草的小路上行走，要“徙倚而前”。“徙”就是迁徙、移动，“倚”就是要停下来，靠在一个什么东西旁边歇一歇。她要走一走，停一停。就是说，词的声调不是滔滔滚滚的，而是如同美女行走，每走一步都要表现出一种姿态，而且每一个姿态和前一个姿态都是有变化的。这样，你“虽有强力健足，无所用之”。虽然你有诗人的滔滔滚滚的气势，但是你使不上力气，因为它的形式就不让你滔滔滚滚一往无前，而是常常要停下来的。

从宋代《草堂诗余》开始，历代词选、词谱往往依据词的字数把词调分为小令、中调、长调三类：58字以内为小令，自59字始至90字为中调，91字以外为长调。这种分法虽嫌机械与绝对，但大致能体现小令、中调、长调的篇幅特点。

太白纯以气象胜。“西风残照，汉家陵阙”，寥寥八字，遂关千古登临之口。后世唯范文正之《渔家傲》、夏英公之《喜迁莺》，差足继武，然气象已不逮矣。

——《人间词话》上卷第一○则

在长调里边，如果你没有含蓄，那么写柔婉的词，就会像柳永，什么“日上花梢，莺穿柳带”了，什么“终日厌厌倦梳裹”了，就只是平铺直叙地写一个美女，读起来就没有什么深远的意思了。苏东坡的《八声甘州》之所以好，因为它里边有很深层的意思，可是苏东坡还有一首《满庭芳》，我们上次看过的，他说：“蜗角虚名，蝇头微利，算来着甚干忙。”你每天追求名利，那名利算什么？就如同蜗牛角这么渺小，就好像苍蝇头那么渺小。全首词完全是大白话，完全没有言外的意思。那就不好了。在历史上词的演化中，从唐五代的小令到柳永有了长调，柳永的长调也还像小令那样写美女跟爱情，可是柳永长调写美女跟爱情就变成浅俗了。那苏东坡看到柳永这样的词很浅俗，所以苏东坡在词里边就不再写美女跟爱情，而直抒他自己的怀抱，写他的理想，写他的人生感慨。他写出来的《八声甘州》之所以好，是因为他有很多感慨在里边。新党的时候他被贬出来了，旧党上台的时候他又被召回去了，以苏东坡的个性，以他的理想，他只要回到朝廷，看到朝廷政治有错误时，他就一定要说话的。所以他不知道这一次回去会遭遇到什么样的灾祸。因此他给他的好朋友参寥子写了这首《八声甘州》说：“记取西湖西畔，正春山好处，空翠烟霏。算诗人相得，如我与君稀。约他年、东还海道，愿谢公、雅志莫相违。”他都是很含蓄地说的。他说我们在西湖曾经有过这么美好的一段生活，风景是这样美，人生有一个知己就是幸福的，何况我们两个都是诗

人，我们这种遇合真是千古难得。有这么好的遇合，所以我和你约定，将来我一定要像当年东晋的谢安那样“东还海道”，我要坐着船从首都汴京再回到杭州西湖来，我希望我的志向不要像当年谢安那样落空。我也希望将来你不会像谢安的外甥一样，走在首都的西州路上，想到谢安死去，再也不会回来了，就流下泪来。我希望你将来不会因为我死了而为我流泪。东坡的这首词，他的感情不是直接的，而是婉转低回的，他有许多要说的话。他此去回到朝廷，在党争之中，他不知道会不会遭到什么灾祸，不知道他将来的愿望能不能够达成。有这样深厚的意思才是好的词，而东坡之所以有这样深厚的意思，那是因为以苏东坡的为人，他有理想，有志意，有才华。他自己真正的生活、真正的感情、真正的理想志意，本来在他的心灵之中就是这样缠绵往复、低回婉转的，就是有这么多忧患苦难不能说出来的。由于他的本质是如此，所以才能够写出这样的词来。一般的作者，如果没有这样深厚的修养，没有这么高远的理想，没有经过这么多挫折苦难的遭遇，又是用大白话直接写下来，你就不会写得这么深厚了。

在这种情形之下写豪放的词，除了苏东坡以外，还有一个人是写得最好的，那就是辛弃疾。但是我们连一首辛稼轩的词都没有讲，因为稼轩词要有整个的历史背景，不讲他的历史背景，不讲他的生活遭遇，很难把稼轩的每一首词讲好。如果我们将来还有机会的话，我们可以用一系列的时间——至少是五次——来讲稼轩词，才能够把稼轩词讲得彻底，所以这次我根本就不讲。辛稼轩是一个非常丰富的人，一次讲座根本就不能把辛稼轩说完全。在豪放的词人里边，一个是苏东坡，一个就是辛稼轩，只有他们两个人在豪放之中不是空口说大话，而是有许多低回婉转，有许多挫折生活的背景隐藏在里边，所以能把豪放词写得很好。一般的人没有苏东坡跟辛弃疾的理想，没有他们的遭遇，没有他们的生活，只是在表面上做出一个豪放的样子而已。比如，当“文化大革命”刚过去的时候，有人写了一首词，开头两句是：“大快人心事，揪出四人帮。”他说得不错，我们也同意揪出四人帮是大快人心的。但“大快人心事，揪出四人帮”跟喊口号一样，那就不能叫作词了。所以词这个东西不能赶时髦，不能追风气。现在大陆有很多写新诗写朦胧诗的作者，台湾有写现代诗的作者，他们都写得很好。但其实在大陆上更流行的是中国旧诗词。每一省、每一市都有诗词学会，大家都写诗词，而且以写得多为好。前几天，两个小朋友在这里，说她们的母亲每天都要她们写一首诗，我问她们，你们写的诗自己都记得吗？她们说不记得。我说那你们就是被逼出来的，这样的诗不是真正有一个生活内容的背景，缺乏自己真正的感发。像苏东坡的“约他年、东还海道，愿谢公、雅志莫相违。西州路，不应回首，为我沾衣”，有多少悲哀感慨挫折苦难才能写出来，那是何等难得的一个场合，何等难以预期难以再见的一个离别！倘若你写出这样的词，你不会忘记的。现在很多人没有很丰富的感情，找个题目就来作诗。国家发生什么事情，比如说人造卫星上天了，赶快写一首诗来庆祝，大家就纷纷都来写这个题目。其实如果你是一个制造人造卫星的科研工作者，你经过了多少科学实验的艰苦工作，今天终于发射上去了，你如果在词里边把这所有的经历、所有的挫折、所有的感受都能够蕴藏在里边，它就会是一首好的词。你什么都没有，只因为这是应该歌颂的，就你也歌颂，他也歌颂，报纸上千篇一律，都歌颂卫星上天，这样不会有好词的。

东坡之词旷，稼轩之词豪。无二人之胸襟而学其词，犹东施之效捧心也。

读东坡、稼轩词，须观其雅量高致，有伯夷、柳下惠之风。

——《人间词话》上卷第四四、四五则

那么，现在一般人，就是说没有像苏东坡辛弃疾这样的遭遇身世、理想抱负的人，但是他也要写词，怎么办呢？有一个办法，那就是用人工。你不要一口气就是“大快人心事，揪出四人帮”，不要这样直说，你要把它写得含蓄一点，写得隐藏一点，制造出来一种深度。本来没有深度，但是你给他拐一个弯儿，造出一种曲折的深度来。这就是后来为什么有了周邦彦的词。我这样说，好像是对周邦彦不尊敬。其实在《人间词话》里边王国维对于周邦彦也并不十分尊敬。他曾说周邦彦这个人没有品格，没有气骨，说他的词和欧阳修的词比起来有淑女和娼妓之别。可是王国维写完《人间词话》以后，过了几年又写了一本书叫《清真先生遗事》。“清真”就是周邦彦的号，他又写了一本书，讲周邦彦的，在这本书里他说，要在宋代词坛中找出一个像杜甫一样集大成的人，“非先生”莫属，除了周邦彦，没有人能担当得起。他终于承认周邦彦是有其成就的。那么周邦彦的成就在哪里呢？我认为周邦彦在词的演变中又开出一条新的路子来。就是说如果你没有苏东坡、辛弃疾那种深厚的修养和曲折的身世，而你还想写出好的词来，那么你可以从姿态上把词作得更有深度。要知道周邦彦是懂得音律的，很多新的曲调是周邦彦自己创造出来的。而他创造曲调的时候就有一个特色，他喜欢从音乐上制造繁难曲折。所以周邦彦的曲子常常有“犯调”。什么叫“犯调”？犯调不是单纯的一个调子，而是这个调犯那个调。就是说，前边可能是A调，后边变成C调，再后边又变成G调了。他不但在曲的音乐上制造曲折，他也在词的平仄声调上制造曲折。“平平仄仄平平仄，仄仄平平仄仄平”，那是一般格律诗的寻常格式，因为这种格式适合我们平时一般的声气口吻，平仄的组合都很顺口，一顺口就唱出来了。周邦彦则不然，他有意地要给你制造困难。他不让你“仄仄平平仄”，偏让你“仄仄仄，仄仄仄”。他知道他的感情内容比较缺乏深度，如果让它们放开去这么一跑，就肤浅了。所以他不让它跑，他让它走几步就把它拉回来，再走几步又把它拉回来。怎样把它拉回来呢？就是叙述的口气不要直说，声调上也不要“仄仄平平仄，平平仄仄平”这样的顺畅。他是“仄仄仄，仄仄仄”、“仄平仄，平仄平”，总要转一下子，给你做出很多姿态。怎见得？所以我们今天就要讲一讲这一类的词了，那就是周邦彦的一首《兰陵王》。

永叔（欧阳修）、少游（秦观）虽作艳语，终有品格。方之美成（周邦彦），便有淑女与倡伎之别。

美成深远之致不及欧、秦，唯言情体物，穷极工巧，故不失为一流之作者。但恨创调之才多，创意之才少耳。

——《人间词话》上卷第三二、三三则

先生之词，文字之外，须兼味其音律……今其声虽亡，读其词者，犹觉拗怒之中自饶和婉，曼声促节，繁会相宣，清浊抑扬，辘轳交往，两宋之间，一人而已。

——王国维《清真先生遗事》

周邦彦是江南钱塘人，当北宋神宗变法的时候有一条新法是扩充太学，就是朝廷的国立大学要扩大招生。周邦彦就是趁着太学扩大招生的机会来到首都开封，做了太学的学生。所以他实际上是神宗变法的受

益者，也就是得到了变法好处的人。那时候周邦彦急于成名，考上之后就献给皇帝一篇赋叫作《汴都赋》。“汴”就是开封，那是当年北宋的首都，他就写了一篇赋赞美北宋的这个都城。中国的赋里边有一种题材，是专门赞美当时的大都城的，其中有名的像左思的《三都赋》、张衡的《两京赋》，那都是赞美朝廷，说首都的地理形势怎么好，建设怎么好，政治怎么好，都是歌颂赞美的。凡是写都城的赋，都是属于赞美的，周邦彦是变法的受益者，所以他赞美新法，说首都现在如何好，新法怎样成功。皇帝一看高兴啊，说这都是赞美我的嘛，赞美我的政治，赞美我的都城，于是就给他升官。周邦彦本来是大学的学生——太学生，皇帝下了一个命令，给他升了官，“命为太学正”，就做了学生的领导了。

可是你要知道，这政治就是一个大海，它波澜起伏。周邦彦做了太学正没几年，神宗就死了。继位的新皇帝是哲宗，哲宗很小，还不过10岁，所以太皇太后用事。这位太皇太后就是哲宗的祖母、神宗的母亲高太后。老人家一般都不喜欢改变的，所以高太后一当朝，就把新党的人都解除职位，把当年被新党赶出去的旧党的人一个一个都召回来了。周邦彦是新党的时候做的太学正，算是新党，所以他就被赶出去了，赶到溧水等地方去做一些小官。可是后来高太后死了，哲宗当朝执政的时候，年轻的人当然喜欢革新的，他就把旧党的人都赶出去了，把新党的人又都召回来。那么周邦彦是太皇太后重用旧党的时候赶出去的，现在当然就把他召回来了。哲宗就问他，我听说你从前写过一篇赞美新法的《汴都赋》，你能背给我听一听吗？本来周邦彦如果还像从前一样追求功名利禄，说不定他会再有一个机会升官的。可是这个时候周邦彦的态度改变了，他不再像从前那么喜欢出风头了。他变得不爱说话，很沉默，像什么样子？楼钥的《清真先生文集序》说他“人望之如木鸡”，呆头呆脑的样子像木头做的鸡；而且他还“自以为喜”，认为这样很好。为什么会如此？因为周邦彦这个人他经过了政治的波澜，他知道少说话为妙。要是万一哲宗当政当几年又有改变呢？所以不要多说话惹祸。这就是中国古人所说的“明哲保身”了。

后来到徽宗的时候成立了大晟府，大晟府是一个管理音乐的官署，那么周邦彦是个懂得音乐的人，就派他提举大晟府。周邦彦写过一首词，牌调叫《六丑》，是他自己创作的一个新的曲调。人家就问他了，你的曲调叫什么不好听，干吗叫“六丑”呢？周邦彦说我是在这一首词的曲子里边变了六个声调，即所谓犯调，就是A调犯B调，B调犯C调，C调犯G调，使这个声调由高转低或者由低转高，一共换了六个声调。因此，这个曲子是特别好听但又特别难唱的，所以管它叫“六丑”。由此，你就可以知道周邦彦是多么喜欢搞这些繁复曲折的东西。

而我们今天要讲的这首《兰陵王》，在北宋末年是曾经流传一时的。据说这个曲调也很难唱，一定得要非常有经验的老乐工才可以用笛子吹出这个曲子来；一定得要非常有经验的歌唱家才能唱出这么曲折难唱的曲调来。那后来北宋灭亡以后，据说有人在逃难之中，从宫廷的老乐工那里还曾得到了这个曲谱。这就是周邦彦的特色，他的风格就是要让声调有变化，要让叙写有转折，要避免直说，要增加一种姿态。他说什么呢？他怎样说？我们来看这首《兰陵王》：

柳阴直。烟里丝丝弄碧。隋堤上、曾见几番，拂水飘绵送行色。登临望故国。谁识。京华倦客。长亭路，年去岁来，应折柔条过千尺。　闲寻旧踪迹。又酒趁哀弦，灯照离席。梨花榆火催寒食。愁一箭风快，半篙波暖，回头迢递便数驿。望人在天北。　凄恻。恨堆积。渐别浦萦回，津堠岑寂。斜阳冉冉春无极。念月榭携手，露桥闻笛。沉思前事，似梦里，泪暗滴。

李后主的词“林花谢了春红，太匆匆。无奈朝来寒雨晚来风”，一开始就把你打动，把你抓住了，你马上就会被它感动。而现在周邦彦这首词它说些什么呢？它好像是说送一个朋友走，第一段似乎是写送行的人，第二段似乎是写远行的人，第三段还是写远行的人。它所要说的，真的就这么简单吗？我们现在可以做一

个比较，周邦彦和苏东坡两个人都是曾经经过了新旧的党争。苏东坡被认为是旧党的，周邦彦被认为是新党的。周邦彦经过了党争的政海波澜之后怎么样了呢？他学聪明了，学乖了，不再卷到政治里边去了。这是聪明人明哲保身。苏东坡不然，新党在台上，我看到你的政治对老百姓有不好的地方，我就批评你的新政不好；等到新党下台司马光上台废除了新法，把新党的人都赶出去了，苏东坡就说这也不对，新党有坏的地方也有好的地方，新法的政治法令有错的地方也有对的地方。这是苏东坡。苏东坡之所以了不起，就是他超越了个人小我的一己的偏私，完全是为国家为人民百姓。你新党做得不对，我要批评你；你旧党上台做得不对，我同样要批评你。所以他以前论政与王安石不合，现在论政又与司马光不合。苏东坡曾经给朋友写过一封信，说从前王安石在台上的时候，大臣们是“唯荆是师”，把王荆公当老师，王荆公什么都对；现在司马光上台了，所有的人又是“唯温是随”，司马温公怎么说他们就跟着做。苏东坡说我跟王荆公、司马温公在私底下都是好朋友，但是我在政治上不盲从他们。这是苏东坡。苏东坡有理想，有品格，所以他的词写出来才会有深厚的意境。

绍兴初，都下盛行周清真咏柳《兰陵王慢》，西楼南瓦皆歌之，谓之《渭城三叠》。以周词凡三换头，至末段声尤激越，唯教坊老笛师能倚之以节歌者。其谱传自赵忠简家。忠简于建炎丁未九日南渡，泊舟仪真江口，遇宣和大晟乐府协律郎某，叩获九重故谱，因令家伎习之，遂流传于外。

——《樵隐笔录》

那么周邦彦写什么呢？我们来看他这首《兰陵王》的开头：“柳阴直。烟里丝丝弄碧。”我们还是需要比较一下，我拿李后主来比较。李后主的感情很直接，他总是一开口就把大家都带到他的感情里边来了。李后主也写过一首关于柳树的诗：

风情渐老见春羞，到处芳魂感旧游。多谢长条似相识，强垂烟穗拂人头。

他说我本来也是个风流浪漫很有风情的人，但我现在年岁大了，如果是年轻时看见春天来了，那将会有多少寻芳斗草的风流艳事，可是现在我看见春天来了，我就觉得很不好意思。他说我无论走到哪里，哪里都是花红柳绿，草木有知，草木多情，我看到的那些花草都使我感动，使我想到当年我年轻的时候的情景。我现在老了，游春赏花是年轻人的天下了，没有人再认识我了，但是好像柳树还认得我，柳树垂下来柔软的长条，那么努力地把它那缭绕着烟霭的快要开花的那个柳穗低拂在我的头上。它对我竟是如此的多情，所以我非常感动。这是李后主。李后主是纯情的诗人，所以他看万物都是有情的。现在周邦彦也写柳树，这“柳阴直”却是非常科学的。“直”是怎么个直法呢？有人以为日正当中，太阳照下来，太阳影子是直的。可是现在周邦彦所写的“柳阴直”不是竖的“直”而是横的“直”。北宋的首都是开封，也叫汴京，汴京城外就是汴河，沿河两岸的河堤上都种的是杨柳。一眼望去，这一排都是笔直的。“烟里丝丝弄碧”的“弄”，是摆动的样子，所谓“云破月来花弄影”，是要舞弄出一个姿态的。他说这个柔软的柳条，在烟霭迷茫之中，一丝一丝在那里舞弄它的绿色。“隋堤上、曾见几番，拂水飘绵送行色”，这个汴河，原来是隋朝时候隋炀帝开凿的，所以这里叫隋堤。每年都有春天来，每年都有柳树绿，每年柳树都会飘下来迷蒙的柳絮——“绵”是柳绵，就是柳絮。因为汴河是水路交通的要道，所以在汴河边上，你常常看到许多人坐着船离开首都走了，许多人坐着船回到首都来了。

那么，“登临望故国”——你找一个高处登上去，你回头看看，再望一眼汴京的京城。“故国”，在这里指

的是一个国家的首都。“谁识京华倦客”？还有谁认识我吗？我是已经在宦海波澜的生活中感到疲倦的一个人。“长亭路，年去岁来，应折柔条过千尺”，每一年春天人们都在汴河边上送别，送别的时候每个人都折一枝柳条，“年去岁来”，折下来多少柳条呢？把那些折下来的柳条连接起来一定比千尺还多了。那现在我们来看，他讲的是送行的人还是远行的人？过去讲这首词的人，有人说是送行，有人说是远行。但是我以为，周邦彦这首词的妙处就在于他不确指。他写的是年年的送别，不是指一年，也不是指一个人。这汴河边的河堤上，既有送行的人，也有远行的人，而且年年都是如此。他这意思从哪里表现出来的呢？是从他所用的词语中表现出来的。因为他说是“曾见几番”，说是“年去岁来”，这都表示不止一次。“闲寻旧踪迹”，我在这里被人送走过，我在这里也把人送走过，这里的柳条的拂水飘绵，这里的送别的宴席，这都是我熟悉的旧踪迹。而现在呢？“又酒趁哀弦，灯照离席”，又一次送别的场面来到了。你看，他说“几番”，说“年去岁来”，说“旧踪迹”，说“又酒趁哀弦，灯照离席”，处处表现的都不只是一次。“趁”是陪伴着，离别的酒筵陪伴着悲哀的离别之曲。这正是“梨花榆火催寒食”的季节。梨树开花的季节，榆木可以取火的时候，那是什么时候？清明节的前后。清明又叫寒食，大家都知道，《左传》上说晋文公重耳年轻的时候逃亡，离开晋国，几乎死在路上，有一个跟随他的大臣叫介之推，当重耳没饭吃快要饿死的时候，割了腿上的一块肉煮了给他吃。等到重耳回到晋国做了国君，每个有功的人都得到犒赏了，但是割肉给他的介之推“不言禄”，他不跟人家说你应该给我什么报答，所以“禄亦弗及”，晋文公就把他给忘了，就没有给他任何的官位。然后介之推就怎么样呢？就带着他的母亲跑到绵山里边隐居了。后来有人提醒了晋文公，晋文公忽然想起来了，他说是啊，这个人应该好好地犒赏他的，他怎么跑到山里边去了？于是有人给晋文公出了个馊主意，说你一放火烧山，他就逃下来了。晋文公就真的放火烧了山，可人家介之推宁可烧死也不出来，结果就被烧死在山上了。晋文公很悲伤，很后悔，说我烧山，结果把对我最有恩德的一个人给烧死了，所以每年的这个时候大家都不许生火，于是就有了寒食节。那么古代的时候呢？不像我们现在有什么电炉啊、煤气啊，一拧开关就着了。古代的火种要保留，还得用火种来生火。寒食节三天都不生火，火种就没了，火种没了怎么办？古人的办法是钻木取火。什么树木最容易取火呢？榆木。所以他说“梨花榆火催寒食”，说是又到了寒食过后用榆木取火的季节了。而就在这样的季节，有人坐着船离开汴京了。古代是帆船，把帆张起来，一阵风一吹，这船就像一支箭一样地射出去，所以是“一箭风快”。那如果你本来是靠了岸了，在浅水里怎样开动你的船呢？你只要拿一个竹竿子在水底一撑，这个船就离开岸，就到了水面上。“半篙”，这个春水就淹没了这个竹竿的一半。风这么快，一阵风过去再回头看一看，“回头迢递便数驿”，你已经走得很远了，已经走过好多码头了。“驿”就是驿站，车的车站，船的码头。那么送行的人在哪儿呢？在北方遥远的那一头。

“凄恻，恨堆积。”这个人就走了，他说我满怀着悲戚的心情，心里边的别恨离愁堆积得越来越深厚了。我离开首都了，我走在路上，“渐别浦萦回”。“浦”是沙滩，这水路很曲折的，要绕过一个沙滩再绕过一个沙滩，所以说“别浦萦回”。“津堠岑寂”的“津”就是码头，“堠”是码头上的一个岗位，是在码头上专管船只来往的。一般来说，有船来的时候码头上万头攒动，等船走了，或者不是在有船来的时间，码头上就没有一个人，就静悄悄的了，所以说“津堠岑寂”。那我现在在船上看到什么？“斜阳冉冉春无极”，看到落日从水面上从两岸桃红柳绿的无边春色里，冉冉地慢慢地沉下去了。“念月榭携手，露桥闻笛”，那时我就回想：当年在首都繁华的都城，在一个有明月的台榭——“榭”是在水上的高台——我曾经跟我所爱的一个女子携手并肩；我还记得在一个露天的桥——古代桥上有一个顶棚叫廊桥，没有顶棚的就是露桥——或者也可以是晚间滴了露水的桥上，我跟我所爱的女子静听着远远传来的笛声。“沉思前事”，我回想从前我在首都所经历的繁华、欢乐、富贵、爱情，现在都跟一场梦一样过去了，所以我就暗暗流下泪来，“似梦里，泪暗滴”，大家注意到没有？它们的声音是“仄仄仄，仄仄仄”，六个字都是仄声，这和诗的习惯是不一样的。

周邦彦这首词，他完全是用一个叙述的曲折的口吻，而不是用像李后主那样的直接打动你的口吻。这是什么写法呢？这就是铺叙跟勾勒的手法。它不直接地表现作者的感动。这样的写法，我把它叫作以赋笔为词。那么诗、词、赋三者有什么不同呢？诗跟词当然形式上不同，另外诗比较注重直接的感发；词呢，王国维说“词之为体，要眇宜修”，是要引起你很多的言外之联想的。而赋是什么？赋用思致而不用直感，它都是旁敲侧击，都是经过了用思想来安排的，常常通过铺叙、勾勒等方法来描写。这样的做法为什么？就是为了不让它像骏马蓦坡那样跑得太快，得把它留住，留给读者慢慢去体会。这样的作法就叫作以赋笔为词，用写赋的方法来写词。

赋用思致而不用直感，它都是旁敲侧击，都是经过了用思想来安排的，常常通过铺叙、勾勒等方法来描写。

我们现在就要下结论了，“歌词之词”之所以有要眇幽微的特色，一个原因是有的时候它有双重性别的作用，像温庭筠《菩萨蛮》的“懒起画蛾眉”；另一个原因是有的时候它有双重语境的作用，像韦庄《菩萨蛮》的“珍重主人心，酒深情亦深”、“此度见花枝，白头誓不归”，像南唐中主的“菡萏香销翠叶残”。所以歌词之词的小令，这么短小的作品能够给你要眇幽微的很深远的意思，就是因为它有双重性别或是双重语境的作用。那这“双重性别”“双重语境”，我们又是从哪里看出来的呢？“双重性别”，是通过作者带给我们的“语码”，像“蛾眉”“画蛾眉”“懒起画蛾眉”之类表现出来的。而且我们要知道，并不是任何一个词语都可以成为语码，是要带着有文化传统的才是语码。那天有一个朋友写来一封信，他感慨地说，广东戏或者昆曲甚至于后来的京戏，戏里的人物一举手、一投足都有它的意思，甚至戏里边官员戴的乌纱帽，他的头一动，这个帽翅上下动还是前后动都有象征的意思。那一定是有长久文化传统的艺术，才有这样的作用。他说现在的京戏要找有名的电影导演、话剧导演来导，可是这些导演，对传统的文化模式习惯都不熟悉，不知道戏曲是用动作来表示的，每一个手势动作都很重要。你怎样一个动作就关上门了，怎样一个动作就出了门了，每一个动作都有很丰富的意思在里边。它完全是一种程序，而这个程序就是一种传统。那么现在你要用话剧或者电影的导演给传统的戏曲做导演，他们并不懂得这一套程序，所以程序就失去了作用，这真是无可奈何的一件事情。词的语码，和这个也有相似之处。

“歌词之词”之所以有要眇幽微的特色，一个原因是有的时候它有双重性别的作用。

关于“双重语境”，我讲过南唐中主的《摊破浣溪沙》“菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间”，王国维从中看出了更深的意思，他是根据什么看出来的呢？我说那是根据一种显微的结构。“荷花凋零荷叶残”跟“菡萏香销翠叶残”意思是一样的，可是“荷花凋零荷叶残”就变成白话了，白话就没有这些微妙的作用了。你说“菡萏”就会有一种高贵之物的联想；“香销”是那美好的东西都失去了，这两个字的声音都是“x”的声母，有一种慢慢消逝的感觉；你说“翠叶残”，不但有颜色，而且“翠”字也代表珍贵美好。那么“菡萏”是美好的，“香”是美好的，“翠”也是珍贵美好的，但只用两个动词，一个是“销”，一个是“残”，就集中地表现所有的美好都消逝了，众芳芜秽了。这些显微结构或者是语码的微妙的作用，就也造成了歌词之词的小令有这么丰富的内涵。

那么到了诗化之词，诗化之词是最不容易写得好的，因为诗是比较直接的，诗应该是直接的感发。而这种作风最早的就是李后主，这就是王国维说的，说李后主“变伶工之词为士大夫之词”。士大夫之词就是诗化之词。他们不再把词当作一个“空中语”的歌词，而是直接地用来表达自己的思想感情了，因此李后主的词带着直接的感发，它的作用是近于诗的。但李后主的改变是无心的，他没有要改变的意思，只是因为他国破家亡，自然而然地就这样把自己的悲哀写到词里边了。而苏东坡的诗化是有心的改变。苏东坡觉得柳永写的那些美女跟爱情太庸俗了，太淫靡了，我们应该写自己的士大夫的思想跟感情。苏东坡，还有辛弃疾，他们是把直接的感发跟曲折幽隐的情思结合起来，外表写得非常直接，是直接的感发，但是里边的情思是非常曲折幽隐的。我们举了苏东坡的《八声甘州》为例。这首词他说得非常直接，但里边的情思却非常缠绵曲折。而且这曲折幽隐的情思不是造作出来的，是出于苏东坡他本身的遭遇、本身的修养、本身的志意和理想。是他本身有这样一种忠义奋发的理想，可是这理想遭遇到多少次新党旧党的挫折压抑，所以他能写出很多这么好的词来。辛稼轩更是如此的。稼轩必须铺开来讲，我们现在没有时间，所以这次不讲稼轩。那么像周邦彦这个人谈不上什么理想，只是明哲保身，年轻的时候追求名利，上一篇赋马上就由太学生变成太学正了，但等到他被贬谪，看到政海波澜，他再回来就不再讲话了，就再没有政治上的理想和抱负了。他不是为国家，也不是为人民，只是为他自己。以前上赋是为自己的功名利禄，现在不再讲话是为自己的明哲保身。这是周邦彦。周邦彦自己本身的情意不够曲折深厚，所以他就在笔法上追求，尽量地追求和使用那些曲折幽隐的笔法。

> 李后主的改变是无心的，而苏东坡的诗化是有心的改变。

> 诗人对宇宙人生，须入乎其内，又须出乎其外。入乎其内，故能写之；出乎其外，故能观之。入乎其内，故有生气；出乎其外，故有高致。美成能入而不能出，白石以降，于此二事皆未梦见。
>
> ——《人间词话》上卷第六○则

现在我们要看我们讲义的最后一部分了，我们讲义的最后一段是关于词学的反思。古人认为词老是写美女和爱情这种内容实在不大好。所以黄庭坚说“空中语耳”——这是假的，我就是给美女写一段歌词嘛。因此，古人对词只有零碎的记载，没有词学的理论。认为词不能够和诗文处在同等地位的这种观念，一直没有改变。一直到什么时候呢？一直到明朝的时候也还认为词是没有价值、没有思想的。其实到了明朝，中国传统的思想有了一些变化。什么变化呢？这得从八股文说起。唐朝考科举写文章也写诗，考试考八股文是从明朝开始的。明朝的八股文他给你规定一共要写八段，每一段写什么都有要求，他给你定出来写作的方法还不说，而且规定考题都要从四书里面出题目。四书有不同版本怎么办？就规定都用朱熹的批注。这当然最初也有他的道理，为的是统一思想，大家都讲圣贤之道，让大家好好去读《论语》《孟子》等四书。本来用意也还不错，可是人性一般都是犹如水之就下，时间久了，大家都不认为这是让我们每个人都读四书，让我们学习圣人的品德修养，而是把它当成了一个可以利用的工具。我并不想按照《论语》里孔子说的道德标准来做，我把它背熟了，把朱注背熟了，不就是为了科举考试吗？所以后来的人也不再正式读《论语》《孟子》，就只读那些试帖，就是别人的考试卷子，学习人家怎么说怎么说。而一旦考上了，追求的就是利禄和升官发财。所以人心就堕落了、败坏了。在这个时候，出来一个思想家，就是王阳明。

王守仁先生就说，大家都把《论语》《孟子》作为追求名利禄位的工具了，这是伪学呀！人应该追求你本身的心性，心性的真诚才是好的，你满口的仁义道德，满腹的贪赃枉法，那是伪善。这些话针对时弊，当然也不错。可是凡事有一利都会有一弊，王守仁一讲学，门下弟子什么人都有，这些人就把他的学说给简化了，说只要“真”就是好的，只要你心性之真就是好的。那么，王守仁说在人的天性中“恻隐之心，人皆有之；羞恶之心，人皆有之；是非之心，人皆有之”，我们的本性是有善的这一面，这当然不错，可是人心的本性也有动物化的一面啊。于是他们就说，人的私心，也就是说没有教化没有修养没有道德的动物本能的那一面，那也是真的，而只要是真的就是好的。所以你看“三言”“二拍”、《金瓶梅》，那都是明朝的小说，从那些小说里你可以看出明朝的社会风气。不过话要说回来，妇女在这种思潮之中却曾经受益。受的什么益呢？既然说人的心性本身的真实就是好的，那么男子也是人，女子也是人，男子有心性之真，女子不是也有心性之真吗？所以女子也可以写自己的感情啊。以前的社会总是说“女子无才便是德”，所以北宋的良家妇女除了李清照跟朱淑真这么大胆地写了很多词，大多数良家妇女是不敢写词的，她们是要到死生之际，痛苦到了极端，才用自己的生命写一首词。像陆放翁的妻子写过《钗头凤》，还有戴石屏的妻子写过《祝英台近》的绝命词，写完了她就投水自杀了。但到了明朝的时候，女子可以写词了。北美有人研究妇女文学，统计出明清两代竟然多达好几千个女诗人，只是我们大家都没有注意罢了。他说的一点都不错，妇女写作在明朝已成为风气。受王守仁影响的李贽李卓吾，以及李卓吾影响之下的“公安派”的作者、“竟陵派”的作者，他们都认为女子是可以有才的。于是男子的观念改变了，男子说女子除了有色以外，也可以有才，所以这些名门闺秀大家都可以写诗词了。只不过，男子除了要求女子要有色、有才之外，更重要的还要有德。这本来也无大错，但公平来讲无论是男是女都应该有德啊。可是明代的男子把自己的道德尺寸放得非常宽，对女子却是非常严格的。女子虽然说可以有才，但是更要有德。怎么样有德？我最近写明朝的女性词，像最有名的叶家母女，叶绍袁的妻子和女儿，他的妻子十几岁嫁到他们家，他母亲是寡母，只有这么一个儿子，儿子要考试，所以不许儿子到妻子房里边同住，怕影响他读书。这个妻子是个才女，但他的母亲不喜欢她写诗，常常叫丫鬟到房里去侦察，如果这个新媳妇写诗了，那不得了，婆婆就过来骂了。到后来她的儿女都很大了，婆婆发脾气，她就得长跪在地上听。当时的妇女处境就是如此的。而明朝的男子什么都敢写，写小说可以写《金瓶梅》，写戏曲可以写《牡丹亭》，可以写杜丽娘和柳梦梅在梦中幽会。男子写词也是放开笔什么都敢写，因为那时候对词还没有一种高远深刻的要求，词就是小道，是配合曲子唱的，曲子里可以说“碧纱窗外静无人，跪在床前忙要亲。骂了个负心回转身。虽是我话儿嗔，一半儿推辞一半儿肯”，词里也同样热衷于写这种男女风情的作品。

词是在什么时候才被人慢慢地认识到它的意义和价值？我们现在就要对词学进行一个反思了。像王国维所说的“要眇宜修”和“能言诗之所不能言”之类的词的特质，是什么时候才被发现的呢？当然，天下任何的事物，除非你本来没有，只要你本来有这个东西，早晚会被人认出来的。我们说“锥处囊中，脱颖而出”，如果你本来是一块木头，你放在哪儿也不会出来，但如果你是个针，把你放在一个口袋里，你的锋芒就会透过口袋而出来。那么词的特质怎么样被人发现？我们现在就要来看我们的讲义中的词学反思的部分了。

其实，词的特质早在北宋就开始被人慢慢地发现了。我们第一个先来看北宋李之仪《跋吴思道小词》是怎么说的：

> 长短句于遣词中最为难工……语尽而意不尽，意尽而情不尽。

吴思道是李之仪的一个朋友，他填写了一些小词，李之仪就说，“长短句于遣词中最为难工”，长短句就是词了，长短句在写作、修辞的时候是最不容易写得好的。为什么？因为它要“语尽而意不尽，意尽而情不尽”。这就是王国维说的“词之为体，要眇宜修”啊！词本身有着一种非常微妙的作用，好的词引起读者很丰

富的联想。可见，在北宋当时已经有人体会到好的词有很多言外的意思。可是，这种说法并没有被大家重视，因为李之仪是给他朋友的词写一个跋文，写跋文你能说人家的坏话吗？当然不能了，给朋友写序跋都是说好话。所以大家不重视，认为这并不是一个客观的批评。那么黄昇在《唐宋诸贤绝妙词选》中就说了：

语简而意深，所以为奇作也。

词的话虽然很简单，但意思很深，所以才是不平凡的作品。然后南宋时候的刘克庄在《题刘叔安感秋八词》中说：

借花卉以发骚人墨客之豪，托闺怨以寓放臣逐子之感。

他说小词有很多言外的意思，它表面写的是花草，里边表现的却是骚人墨客的豪情；他表面上写的是女子的相思怨别，里边表现的却是一个不被重用的臣子的悲怨。所以你看，从很早就有人看到小词里有一些微妙作用。可是这些说法都不成气候，没有人把这种感受上升到词学理论的高度提出来。

到了清朝初年，经历了一次国破家亡的变乱，于是陈维崧出现了。你要知道，经过变乱之后，人就容易认识到诗化之词的好处，李后主经历了亡国破家后才写下了“自是人生长恨水长东”“故国不堪回首月明中”这样的词；南宋是经过变乱才有辛弃疾这样的词。明朝末年中国又经过了一次大的变乱，所以陈维崧在他的《词选序》中就说了：

要之，穴幽出险以厉其思，海涵地负以博其气，穷神知化以观其变，竭才渺虑以会其通，为经为史，曰诗曰词，闭门造车，谅无异辙也。

他这是把词和诗打成一片了：你随便怎么样写，经学史学都可以用进去。但是，这样做又失去了词的特色，诗跟词就都一样了啊。所以就又有人说了，这是朱彝尊给《红盐词》写的序说：

词虽小技，昔之通儒巨公，往往为之。盖有诗所难言者，委曲倚之于声，其辞愈微，而其旨益远。善言词者，假闺房儿女子之言，通之于《离骚》变雅之义，此尤不得志于时者所宜寄情焉耳。

他从男女之情看到很深刻的意思，说这里边有和《离骚》、变雅相合之处，所以词这种体裁特别适合于不得志于时者抒发自己的感情。这事本来大家都已经慢慢体会、感觉到了，但是都不成理论，大家都不重视。像朱彝尊这几句话，也是给朋友写的序言，序言当然也是一味说好话了，不能太认真的。那么这种情况持续下去，一直到谁出现了？一直到张惠言和他的常州词派的出现。

张惠言，就是王国维说“固哉，皋文之为词也”的那个张皋文，他是一个很重要的词学家。我现在要说的是张惠言词论里边的好处跟坏处。张惠言在《词选序》中说：

传曰：“意内而言外谓之词。”其缘情造端，兴于微言，以相感动，极命风谣里巷男女哀乐，以道贤人君子幽约怨悱不能自言之情，低徊要眇，以喻其致。盖《诗》之比兴，变风之义，骚人之歌，则近之矣。

“意内而言外谓之词。”这句话是从哪儿来的呢？是从《说文解字》这本书里来的，但《说文解字》里所说的这个“词”是语词之词，不是文体的歌词之词。所以“意内而言外谓之词”这句话是牵强附会。你看，从这第一句话张惠言就是牵强附会的，所以会引起大家反对。张惠言他没有一个透彻的理论，所以要引证古书。

但是古代秦汉时候没有词这种文学体式，更没有词的理论，于是他牵强附会拉来《说文解字》做根据，这当然是错的。可是他后边说得很有意思："其缘情造端，兴于微言，以相感动"，他说词这种文学体式最早是"缘情"，是依附在感情上来表现的。"造端"，就是开始。但是"缘情造端"之后呢，就"兴于微言"。"微言"，就是一些小的不重要的话。从那些不重要、细微的话，可以引起我们的一种感动和兴发，引起我们的联想。然后就怎样呢？就"极命风谣里巷男女哀乐，以道贤人君子幽约怨悱不能自言之情"——大街小巷少男少女相思怨别的恋爱的歌词，却诉说了"贤人君子"，那些有理想、有道德、有学问的人，内心最幽深隐约、最哀怨、最悱恻的一种感情。而且你要注意他还不只如此，他不只是"幽约怨悱"，而且还是"不能自言之情"，是一种不能自己说出来的感情。这就是我为什么在开始的第一堂课就给你们讲了一首陈曾寿《浣溪沙》的原因。"修到南屏数晚钟。目成朝暮一雷峰。缃黄深浅画难工。千古苍凉天水碧，一生缱绻夕阳红。为谁粉碎到虚空？"这真是一种"贤人君子幽约怨悱不能自言之情"。陈曾寿的感情，对于亡国的清朝的这一份感情，是没有道理可说的，而且它不合乎民族大义。陈曾寿有这么一种感情，因为从他的祖辈开始就在清朝仕宦，而且他自己又是溥仪皇后的老师。他没有办法。他也许知道他的感情可能是不对的，可能是不合乎民族大义的，可是他有这个感情，他无法摆脱它。这个话很难说出来，是一种让你难以诉说出来的感情。而且陈曾寿他表达的时候是直说的吗？他说我有很多不得已我现在摆脱不掉吗？不能这样说啊，他不是这样说的。他说的时候是低回婉转，要眇幽微。而且你还要注意张惠言怎么说的，他说"低徊要眇，以言其意"了吗？他说"低徊要眇，以言其情"了吗？没有，张惠言都不是这么说的，他说你要用"低徊要眇"的这种笔法来"以喻其致"——来喻说一种情致。"致"，是一种活动的姿态。就是说，小词可以表现一种幽约怨悱不能自言之情，而且是"低徊要眇，以喻其致"。这真是很妙。张惠言他用了这么一大段话来说明小词的这个作用，那么小词里边的这种作用到底叫作什么？这就是从词体产生以来古人一直都没有解决的问题了。在张惠言以前是人们根本就没有清楚地认识到；张惠言有了认识，可是说不出来，所以他从一开始解释这个"词"，就用《说文解字》来牵强附会。现在接下来他又在牵强附会了，他说这种说不出来的感情的活动是什么？"盖《诗》之比兴，变风之义，骚人之歌，则近之矣"——大概那就是《诗经》里边所说的"比兴"，就是《诗经》里边"变风"的意思，就是屈原《离骚》的意思吧？这个是张惠言说的，因为他实在不知道怎么样才可以把他已经认识到的那个东西说清楚。小词里边这种作用究竟是什么？我们都感觉到、体会到小词里边有这么一种作用，但它到底是什么？谁也找不到一个合适的、现成的词语来说明。因为我们传统上过去就没有词这种文学体式。从先秦就有诗，有文，而词是后来很晚才兴起来的，所以张惠言现在不得不假借诗论里边的言语来评论词。诗里边有比兴，我以前讲过。所谓"比"，像《硕鼠》用一个大老鼠来比喻剥削者；所谓"兴"，像《关雎》希望得到淑女与幸福和美的婚姻生活。比兴就是有这么一个作用："言在此而意在彼。"你说的是一个大老鼠，可是你的意思比的是剥削者，你说的是一对雎鸠鸟，但是你向往的是婚姻的美好。那么小词，它的言外有很丰富的意思，大概就跟诗的比兴差不多了吧？大家都知道《诗经》里边有国风，但什么是"变风"呢？变风，就是当一个国家丧乱的时候人们所写的那些哀怨的歌诗。张惠言认为，小词所写的就是那种哀怨的作品。那什么是"骚人之歌"呢？《离骚》写了很多美人——"众女嫉余之蛾眉兮，谣诼谓余以善淫"；《离骚》也写了很多芳草——"余既滋兰之九畹兮，又树蕙之百亩"；《离骚》还写了很多美丽的衣服和装饰——"制芰荷以为衣兮，集芙蓉以为裳"。《离骚》里的美人芳草都是言在此而意在彼的，都是喻托。话虽如此，但是你要知道，一说比兴，一说《离骚》，你就掉在一个陷阱里了。因为从汉代的儒家开始，一提到比兴就一定指政治。汉儒说，"比"是看到坏的政治，你用一个什么东西来比它；"兴"是看到一个好的政治，你也用一个什么东西比它。这就把"比兴"跟政治牵扯到一起了。可是小词本不见得与政治有很多的关系啊。所以张惠言说温庭筠的《菩萨蛮》有《离骚》"初服"之意，说韦庄的《菩萨蛮》是入蜀以后思念故国的作品，王国维就不服了：你凭什么就给它增加这么多政治上的意思，真是"固哉，皋文之为词也"！张惠言的话不能令人信服，就是因为他没有说得很清楚。那么王国维既然不满意张惠

言，那他在《人间词话》里所提出的“境界”又说的是什么呢？从一开始大家就问我这个问题，现在我要赶快把大家这个问题解决了。

王国维对张惠言解词有很多不满，但是他们对词的美感特质的体识，非常接近。张惠言说词的艺术美在“低徊要眇，以喻其致”，王国维则说“词之为体，要眇宜修”。

固哉，皋文之为词也。飞卿《菩萨蛮》、永叔《蝶恋花》、子瞻《卜算子》，皆兴到之作，有何命意？皆被皋文深文罗织。

——《人间词话》下卷第二十五则

王国维所说的“境界”很混乱，有时候指的是诗，有时候指的是词。比如说，词里边可以“有我”“无我”，诗里边也可以“有我”“无我”啊，词可以有境界，诗也可以有境界啊，而且“境界”两个字太笼统了，太混淆了。“境界”就是作品里面的世界，每个作品里都有一个世界，就叫境界。用“境界”来指代历代词学家在词里边所体会到的那种词的特质，也同样很难把问题讲明白。所以中国的词学以前是没人重视，到后来是有了体会，但是理论不清楚，找不到一个词语来说明词的特质到底是什么东西。那么我不是说我看了西方的那些文学理论吗，西方的接受美学家沃夫岗·伊塞尔说，从作者到读者的中间是作品，这作品里边有很多语言的符号，在这个符号之中就可以传达很多信息。那么我们对作品的体会从哪里来？当然是从作品的符号所传达的那些信息而来。至于作品的符号怎样传达的这些个信息？都是一些什么样的信息？那就要引另外一个我常常引的女学者Julia　Kristeva（朱莉亚·克里斯特娃）的看法了。她说，凡是一切的文字都是由符号组成的，符号的作用有两种，一种是symbolic function，是“象喻”的作用；还有一种是semiotic function，是“符示”的作用。什么叫作“象喻”呢？比如我们说“枫叶”是代表加拿大的，十字架是代表耶稣基督之救赎的，竹子是代表一种贞洁的品格的，这就是“象喻”。　象喻是一种约定俗成的比喻，它的喻义是比较固定的。什么叫作“符示”呢？符示的作用是没有规定的，它就在符号的活动变化的作用之中显示出来很丰富的意思。张惠言一定要说小词有比兴的作用，他的错误是把很多的符示的作用都用象喻来解释了。像《离骚》的“美人芳草”以喻君子，那就是一种象喻的作用，美女就代表一种贤德的、有才能的人，美女没有人欣赏就代表有贤德、有才能的人没有被重用。但小词不是这样，小词的作者不一定有屈原那样的意思。王国维说南唐中主词“‘菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间’，大有众芳芜秽，美人迟暮之感”，“菡萏香销”不是一个symbol，不是一个约定俗成的东西，它的作用都是从符示的作用表现出来的，详细内容我在分析这首词时已经都讲过了。那么，不管是张惠言的象喻的解说也好，不管是王国维的符示的解说也好，总而言之，好的词一定是在它的文本中能够表现出很丰富的作用。

词以境界为最上。有境界，则自成高格，自有名句。

——《人间词话》上卷第一则

沃夫岗·伊塞尔也说过，他说在语言文字的符号之中藏有一种potential effect的作用。那么potential effect这个词，应该怎么用中文来表达呢？我试着把它翻译为“潜能”。我认为好的小词之中有一种“潜能”，这种潜能可以通过symbolic function（象征的作用）或semiotic function（符示的作用）来体会，也可以通过语码的联想或通过语言的结构来体会。但是不管你用什么方法来体会，总而言之，小词是以具有这种丰富的潜能为美的。凡是缺乏这种潜能的词，就一定不是好词。

（陆有富整理）

# 人间词话原文

## 上卷

【一】词以境界为最上。有境界，则自成高格，自有名句。五代、北宋之词所以独绝者在此。

【二】有造境，有写境，此理想与写实二派之所由分。然二者颇难分别。因大诗人所造之境，必合乎自然，所写之境，亦必邻于理想故也。

【三】有有我之境，有无我之境。“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去”、“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”，有我之境也。“采菊东篱下，悠然见南山”、“寒波澹澹起，白鸟悠悠下”，无我之境也。有我之境，以我观物，故物皆着我之色彩。无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。古人为词，写有我之境者为多，然未始不能写无我之境，此在豪杰之士能自树立耳。

【四】无我之境，人惟于静中得之。有我之境，于由动之静时得之。故一优美，一宏壮也。

【五】自然中之物，互相关系，互相限制。然其写之于文学及美术中也，必遗其关系、限制之处。故虽写实家，亦理想家也。又虽如何虚构之境，其材料必求之于自然，而其构造，亦必从自然之法则。故虽理想家，亦写实家也。

【六】境非独谓景物也。喜怒哀乐，亦人心中之一境界。故能写真景物、真感情者，谓之有境界，否则谓之无境界。

【七】“红杏枝头春意闹”，着一“闹”字，而境界全出。“云破月来花弄影”，着一“弄”字，而境界全出矣。

【八】境界有大小，不以是而分优劣。“细雨鱼儿出，微风燕子斜”，何遽不若“落日照大旗，马鸣风萧萧”。“宝帘闲挂小银钩”，何遽不若“雾失楼台，月迷津渡”也。

【九】严沧浪《诗话》谓：“盛唐诸公，唯在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处，透澈玲珑，不可凑拍，如空中之音、相中之色、水中之影、镜中之象，言有尽而意无穷。”余谓北宋以前之词亦复如是。然沧浪所谓“兴趣”，阮亭所谓“神韵”，犹不过道其面目，不若鄙人拈出“境界”二字为探其本也。

【一○】太白纯以气象胜。“西风残照，汉家陵阙”，寥寥八字，遂关千古登临之口。后世唯范文正之《渔家傲》、夏英公之《喜迁莺》，差足继武，然气象已不逮矣。

【一一】张皋文谓飞卿之词“深美闳约”，余谓此四字唯冯正中足以当之。刘融斋谓“飞卿精艳绝人”，差近之耳。

【一二】“画屏金鹧鸪”，飞卿语也，其词品似之。“弦上黄莺语”，端己语也，其词品亦似之。正中词

品，若欲于其词句中求之，则“和泪试严妆”殆近之欤？

【一三】南唐中主词“菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间”，大有众芳芜秽，美人迟暮之感。乃古今独赏其“细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒”，故知解人正不易得。

【一四】温飞卿之词，句秀也。韦端己之词，骨秀也。李重光之词，神秀也。

【一五】词至李后主而眼界始大，感慨遂深，遂变伶工之词而为士大夫之词。周介存置诸温、韦之下，可谓颠倒黑白矣。“自是人生长恨水长东”，“流水落花春去也，天上人间”，《金荃》《浣花》能有此气象耶！

【一六】词人者，不失其赤子之心者也。故生于深宫之中，长于妇人之手，是后主为人君所短处，亦即为词人所长处。

【一七】客观之诗人，不可不多阅世。阅世愈深，则材料愈丰富，愈变化，《水浒传》《红楼梦》之作者是也。主观之诗人，不必多阅世。阅世愈浅，则性情愈真，李后主是也。

【一八】尼采谓，“一切文学，余爱以血书者”。后主之词，真所谓以血书者也。宋道君皇帝《燕山亭》词亦略似之。然道君不过自道身世之戚，后主则俨有释迦、基督担荷人类罪恶之意，其大小固不同矣。

【一九】冯正中词虽不失五代风格，而堂庑特大，开北宋一代风气。与中、后二主词皆在《花间》范围之外，宜《花间集》中不登其只字也。

【二o】正中词除《鹊踏枝》《菩萨蛮》十数阕最煊赫外，如《醉花间》之“高树鹊衔巢，斜月明寒草”，余谓韦苏州之“流萤渡高阁”、孟襄阳之“疏雨滴梧桐”不能过也。

【二一】欧九《浣溪沙》词“绿杨楼外出秋千”，晁补之谓只一“出”字，便后人所不能道。余谓此本于正中《上行杯》词“柳外秋千出画墙”，但欧语尤工耳。

【二二】梅圣俞《苏幕遮》词：“落尽梨花春事了，满地斜阳，翠色和烟老。”刘融斋谓少游一生似专学此种。余谓冯正中《玉楼春》词“芳菲次第长相续，自是情多无处足。尊前百计得春归，莫为伤春眉黛蹙”，永叔一生似专学此种。

【二三】人知和靖《点绛唇》、圣俞《苏幕遮》、永叔《少年游》三阕为咏春草绝调，不知先有正中“细雨湿流光”五字，皆能摄春草之魂者也。

【二四】《诗·蒹葭》一篇最得风人深致。晏同叔之“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”，意颇近之。但一洒落，一悲壮耳。

【二五】“我瞻四方，蹙蹙靡所骋”，诗人之忧生也。“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”似之。“终日驰车走，不见所问津”，诗人之忧世也。“百草千花寒食路，香车系在谁家树”似之。

【二六】古今之成大事业、大学问者，必经过三种之境界：“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路。”此第一境也。“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴。”此第二境也。“众里寻他千百度，回头蓦见，那人

正在，灯火阑珊处。”此第三境也。此等语皆非大词人不能道。然遽以此意解释诸词，恐为晏、欧诸公所不许也。

【二七】永叔“人间自是有情痴，此恨不关风与月”，“直须看尽洛城花，始与东风容易别”，于豪放之中有沉着之致，所以尤高。

【二八】冯梦华《宋六十一家词选·序例》谓：“淮海、小山，古之伤心人也。其淡语皆有味，浅语皆有致。”余谓此唯淮海足以当之。小山矜贵有余，但可方驾子野、方回，未足抗衡淮海也。

【二九】少游词境最凄婉。至“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”，则变而凄厉矣。东坡赏其后二语，犹为皮相。

【三○】“风雨如晦，鸡鸣不已”，“山峻高以蔽日兮，下幽晦以多雨。霰雪纷其无垠兮，云霏霏而承宇”，“树树皆秋色，山山尽落晖”，“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”，气象皆相似。

【三一】昭明太子称陶渊明诗“跌宕昭彰，独超众类，抑扬爽朗，莫之与京”。王无功称薛收赋“韵趣高奇，词义晦远。嵯峨萧瑟，真不可言”。词中惜少此二种气象，前者唯东坡，后者唯白石略得一二耳。

【三二】词之雅郑，在神不在貌。永叔、少游虽作艳语，终有品格。方之美成，便有淑女与倡伎之别。

【三三】美成深远之致不及欧、秦，唯言情体物，穷极工巧，故不失为一流之作者。但恨创调之才多，创意之才少耳。

【三四】词忌用替代字。美成《解语花》之“桂华流瓦”，境界极妙，惜以“桂华”二字代“月”耳。梦窗以下，则用代字更多。其所以然者，非意不足，则语不妙也。盖意足则不暇代，语妙则不必代。此少游之“小楼连苑”“绣毂雕鞍”所以为东坡所讥也。

【三五】沈伯时《乐府指迷》云：“说桃不可直说破‘桃’，须用‘红雨’‘刘郎’等字；说柳不可直说破‘柳’，须用‘章台’‘灞岸’等字。”若惟恐人不用代字者。果以是为工，则古今类书具在，又安用词为耶？宜其为《提要》所讥也。

【三六】美成《青玉案》词：“叶上初阳干宿雨。水面轻圆，一一风荷举。”此真能得荷之神理者。觉白石《念奴娇》《惜红衣》二词，犹有隔雾看花之恨。

【三七】东坡《水龙吟》咏杨花，和韵而似原唱；章质夫词，原唱而似和韵。才之不可强也如是。

【三八】咏物之词，自以东坡《水龙吟》为最工，邦卿《双双燕》次之。白石《暗香》《疏影》，格调虽高，然无一语道着，视古人“江边一树垂垂发”等句何如耶？

【三九】白石写景之作，如“二十四桥仍在，波心荡、冷月无声”，“数峰清苦，商略黄昏雨”，“高树晚蝉，说西风消息”，虽格韵高绝，然如雾里看花，终隔一层。梅溪、梦窗诸家写景之病，皆在一隔字。北宋风流，渡江遂绝，抑真有运会存乎其间耶？

【四○】问“隔”与“不隔”之别。曰：陶谢之诗不隔，延年则稍隔矣；东坡之诗不隔，山谷则稍隔

矣。“池塘生春草”，“空梁落燕泥”等二句，妙处唯在不隔。词亦如是。即以一人一词论，如欧阳公《少年游·咏春草》上半阙云：“阑干十二独凭春，晴碧远连云，二月三月，千里万里，行色苦愁人。”语语都在目前，便是不隔。至云“谢家池上，江淹浦畔”，则隔矣。白石《翠楼吟》：“此地宜有词仙，拥素云黄鹤，与君游戏。玉梯凝望久，叹芳草萋萋千里。”便是不隔。至“酒祓清愁，花消英气”，则隔矣。然南宋词虽不隔处，比之前人，自有浅深厚薄之别。

【四一】“生年不满百，常怀千岁忧。昼短苦夜长，何不秉烛游。”“服食求神仙，多为药所误。不如饮美酒，被服纨与素。”写情如此，方为不隔。“采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还。”“天似穹庐，笼盖四野。天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊。”写景如此，方为不隔。

【四二】古今词人格调之高，无如白石。惜不于意境上用力，故觉无言外之味，弦外之响，终不能与于第一流之作者也。

【四三】南宋词人，白石有格而无情，剑南有气而乏韵，其堪与北宋人颉颃者，唯一幼安耳。近人祖南宋而祧北宋，以南宋之词可学，北宋不可学也。学南宋者，不祖白石，则祖梦窗，以白石、梦窗可学，幼安不可学也。学幼安者，率祖其粗犷滑稽，以其粗犷滑稽处可学，佳处不可学也。幼安之佳处，在有性情，有境界。即以气象论，亦有“横素波、干青云”之概，宁后世龌龊小生所可拟耶？

【四四】东坡之词旷，稼轩之词豪。无二人之胸襟而学其词，犹东施之效捧心也。

【四五】读东坡、稼轩词，须观其雅量高致，有伯夷、柳下惠之风。白石虽似蝉蜕尘埃，然终不免局促辕下。

【四六】苏、辛词中之狂，白石犹不失为狷，若梦窗、梅溪、玉田、草窗、中麓辈，面目不同，同归于乡愿而已。

【四七】稼轩中秋饮酒达旦，用《天问》体作《木兰花慢》以送月，曰：“可怜今夕月，向何处、去悠悠？是别有人间，那边才见，光景东头。”词人想象，直悟月轮绕地之理，与科学家密合，可谓神悟。

【四八】周介存谓“梅溪词中喜用‘偷’字，足以定其品格”，刘融斋谓“周旨荡而史意贪”，此二语令人解颐。

【四九】介存谓梦窗词之佳者，如“水光云影，摇荡绿波，抚玩无极，追寻已远”。余览《梦窗甲乙丙丁稿》中，实无足当此者。有之，其“隔江人在雨声中，晚风菰叶生秋怨”二语乎？

【五o】梦窗之词，余得取其词中之一语以评之，曰：“映梦窗，凌乱碧。”玉田之词，余得取其词中之一语以评之，曰：“玉老田荒。”

【五一】“明月照积雪”，“大江流日夜”，“中天悬明月”，“黄河落日圆”，此种境界，可谓千古壮观。求之于词，唯纳兰容若塞上之作，如《长相思》之“夜深千帐灯”、《如梦令》之“万帐穹庐人醉，星影摇摇欲坠”差近之。

【五二】纳兰容若以自然之眼观物，以自然之舌言情。此由初入中原，未染汉人风气，故能真切如此。北宋以来，一人而已。

【五三】陆放翁跋《花间集》，谓：“唐季五代，诗愈卑，而倚声辄简古可爱。能此不能彼，未可以理推也。”《提要》驳之，谓：“犹能举七十斤者，举百斤则蹶，举五十斤则运掉自如。”其言甚辨。然谓词必易于诗，余未敢信。善乎陈卧子之言曰：“宋人不知诗而强作诗，故终宋之世无诗。然其欢愉愁苦之致，动于中而不能抑者，类发于诗余，故其所造独工。”五代词之所以独胜，亦以此也。

【五四】四言敝而有《楚辞》，《楚辞》敝而有五言，五言敝而有七言，古诗敝而有律绝，律绝敝而有词。盖文体通行既久，染指遂多，自成习套。豪杰之士，亦难于其中自出新意，故遁而作他体，以自解脱。一切文体所以始盛终衰者，皆由于此。故谓文学后不如前，余未敢信。但就一体论，则此说固无以易也。

【五五】诗之《三百篇》《十九首》，词之五代、北宋，皆无题也。非无题也，诗词中之意，不能以题尽之也。自《花庵》《草堂》每调立题，并古人无题之词亦为之作题。如观一幅佳山水，而即曰此某山某河，可乎？诗有题而诗亡，词有题而词亡。然中材之士，鲜能知此而自振拔者矣。

【五六】大家之作，其言情也必沁人心脾，其写景也必豁人耳目，其辞脱口而出，无矫揉妆束之态。以其所见者真，所知者深也。诗词皆然。持此以衡古今之作者，可无大误矣。

【五七】人能于诗词中不为美刺投赠之篇，不使隶事之句，不用粉饰之字，则于此道已过半矣。

【五八】以《长恨歌》之壮采，而所隶之事，只“小玉双成”四字，才有余也。梅村歌行，则非隶事不办。白、吴优劣，即于此见。不独作诗为然，填词家亦不可不知也。

【五九】近体诗体制，以五七言绝句为最尊，律诗次之，排律最下。盖此体于寄兴言情，两无所当，殆有韵之骈体文耳。词中小令如绝句，长调似律诗，若长调之《百字令》《沁园春》等，则近于排律矣。

【六○】诗人对宇宙人生，须入乎其内，又须出乎其外。入乎其内，故能写之；出乎其外，故能观之。入乎其内，故有生气；出乎其外，故有高致。美成能入而不能出。白石以降，于此二事皆未梦见。

【六一】诗人必有轻视外物之意，故能以奴仆命风月。又必有重视外物之意，故能与花鸟共忧乐。

【六二】“昔为倡家女，今为荡子妇。荡子行不归，空床难独守。”“何不策高足，先据要路津？无为久贫贱，轗轲长苦辛。”可谓淫鄙之尤。然无视为淫词、鄙词者，以其真也。五代、北宋之大词人亦然。非无淫词，读之者但觉其亲切动人；非无鄙词，但觉其精力弥满。可知淫词与鄙词之病，非淫与鄙之病，而游词之病也。“岂不尔思，室是远而。”而子曰：“未之思也，夫何远之有？”恶其游也。

【六三】“枯藤老树昏鸦。小桥流水平沙。古道西风瘦马。夕阳西下。断肠人在天涯。”此元人马东篱《天净沙》小令也。寥寥数语，深得唐人绝句妙境。有元一代词家，皆不能办此也。

【六四】白仁甫《秋夜梧桐雨》剧，沉雄悲壮，为元曲冠冕。然所作《天籁词》，粗浅之甚，不足为稼轩奴隶。岂创者易工，而因者难巧欤？抑人各有能有不能也？读者观欧、秦之诗远不如词，足透此中消息。

# 下卷

【一】白石之词，余所最爱者，亦仅二语，曰：“淮南皓月冷千山，冥冥归去无人管。”

【二】双声、叠韵之论，盛于六朝，唐人犹多用之。至宋以后则渐不讲，并不知二者为何物。乾嘉间，吾乡周松靄先生春著《杜诗双声叠韵谱括略》，正千余年之误，可谓有功文苑者矣。其言曰：“两字同母谓之双声，两字同韵谓之叠韵。”余按：用今日各国文法通用之语表之，则两字同一子音者谓之双声。如《南史·羊元保传》之“官家恨狭，更广八分”，“官”“家”“更”“广”四字，皆从k得声。《洛阳伽蓝记》之“狞奴慢骂”，“狞奴”两字，皆从n得声。“慢骂”二字，皆从m得声也。两字同一母音者，谓之叠韵。如梁武帝“后牖有朽柳”，“后牖有”三字，双声而兼叠韵。“有朽柳”三字，其母音皆为u。刘孝绰之“梁王长康强”，“梁”“长”“强”三字，其母音皆为ian也。自李淑《诗苑》伪造沈约之说，以双声叠韵为诗中八病之二，后世诗家多废而不讲，亦不复用之于词。余谓苟于词之荡漾处多用叠韵，促结处用双声，则其铿锵可诵，必有过于前人者。惜世之专讲音律者，尚未悟此也。

【三】世人但知双声之不拘四声，不知叠韵亦不拘平、上、去三声。凡字之同母者，虽平仄有殊，皆叠韵也。

【四】诗至唐中叶以后，殆为羔雁之具矣。故五代、北宋之诗，佳者绝少，而词则为其极盛时代。即诗词兼擅如永叔、少游者，词胜于诗远甚。以其写之于诗者，不若写之于词者之真也。至南宋以后，词亦为羔雁之具，而词亦替矣。此亦文学升降之一关键也。

【五】曾纯甫中秋应制，作《壶中天慢》词，自注云：“是夜，西兴亦闻天乐。”谓宫中乐声，闻于隔岸也。毛子晋谓：“天神亦不以人废言。”近冯梦华复辨其诬。不解“天乐”两字文义，殊笑人也。

【六】北宋名家以方回为最次。其词如历下、新城之诗，非不华瞻，惜少真味。

【七】散文易学而难工，韵文难学而易工。近体诗易学而难工，古体诗难学而易工。小令易学而难工，长调难学而易工。

【八】古诗云：“谁能思不歌？谁能饥不食？”诗词者，物之不得其平而鸣者也。故欢愉之辞难工，愁苦之言易巧。

【九】社会上之习惯，杀许多之善人。文学上之习惯，杀许多之天才。

【十】昔人论诗词，有景语、情语之别。不知一切景语，皆情语也。

【十一】词家多以景寓情。其专作情语而绝妙者，如牛峤之“甘作一生拼，尽君今日欢”，顾夐之“换我心，为你心，始知相忆深”，欧阳修之“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”，美成之“许多烦恼，只为当时，一饷留情”，此等词求之古今人词中，曾不多见。

【十二】词之为体，要眇宜修。能言诗之所不能言，而不能尽言诗之所能言。诗之境阔，词之言长。

【十三】言气质，言神韵，不如言境界。有境界，本也。气质、神韵，末也。有境界而二者随之矣。

【十四】“西风吹渭水，落日满长安。”美成以之入词，白仁甫以之入曲，此借古人之境界为我之境界者也。然非自有境界，古人亦不为我用。

【十五】长调自以周、柳、苏、辛为最工。美成《浪淘沙慢》二词，精壮顿挫，已开北曲之先声。若屯田之《八声甘州》，东坡之《水调歌头》，则伫兴之作，格高千古，不能以常词论也。

【十六】稼轩《贺新郎》词《送茂嘉十二弟》，章法绝妙。且语语有境界，此能品而几于神者。然非有意为之，故后人不能学也。

【十七】稼轩《贺新郎》词：“柳暗凌波路。送春归、猛风暴雨，一番新绿。”又《定风波》词：“从此酒酣明月夜。耳热。”“绿”“热”二字，皆作上去用。与韩玉《东浦词》《贺新郎》以“玉”“曲”叶“注”“女”，《卜算子》以“夜”“谢”叶“食”“月”，已开北曲四声通押之祖。

【十八】谭复堂《篋中词选》谓：“蒋鹿潭《水云楼词》与成容若、项莲生，二百年间，分鼎三足。”然《水云楼词》，小令颇有境界，长调惟存气格。《忆云词》精实有余，超逸不足，皆不足与容若比。然视皋文、止庵辈，则倜乎远矣。

【十九】词家时代之说，盛于国初。竹垞谓：词至北宋而大，至南宋而深。后此词人，群奉其说。然其中亦非无具眼者。周保绪曰：“南宋下不犯北宋拙率之病，高不到北宋浑涵之诣。”又曰：“北宋词多就景叙情，故珠圆玉润，四照玲珑。至稼轩、白石，一变而为即事叙景，故深者反浅，曲者反直。”潘四农德舆曰：“词滥觞于唐，畅于五代，而意格之闳深曲挚，则莫盛于北宋。词之有北宋，犹诗之有盛唐。至南宋则稍衰矣。”刘融斋熙载曰：“北宋词用密亦疏、用隐亦亮、用沉亦快、用细亦阔、用精亦浑。南宋只是掉转过来。”可知此事自有公论。虽止庵词颇浅薄，潘、刘尤甚。然其推尊北宋，则与明季云间诸公同一卓识也。

【二十】唐五代北宋词，可谓生香真色。若云间诸公，则彩花耳。湘真且然，况其次也者乎？

【二一】《衍波词》之佳者，颇似贺方回。虽不及容若，要在浙中诸子之上。

【二二】近人词如《复堂词》之深婉，《彊村词》之隐秀，皆在半塘老人上。彊村学梦窗而情味较梦窗反胜。盖有临川、庐陵之高华，而济以白石之疏越者。学人之词，斯为极则。然古人自然神妙处，尚未梦及。

【二三】宋直方《蝶恋花》：“新样罗衣浑弃却，犹寻旧日春衫著。”谭复堂《蝶恋花》：“连理枝头侬与汝，千花百草从渠许。”可谓寄兴深微。

【二四】《半塘丁稿》中和冯正中《鹊踏枝》十阕，乃《鹜翁词》之最精者。“望远愁多休纵目”等阕，郁伊惝怳，令人不能为怀。《定稿》只存六阕，殊为未允也。

【二五】固哉，皋文之为词也！飞卿《菩萨蛮》、永叔《蝶恋花》、子瞻《卜算子》，皆兴到之作，有何命意？皆被皋文深文罗织。阮亭《花草蒙拾》谓：“坡公命宫磨蝎，生前为王珪、舒亶辈所苦，身后又硬受此差排。”由今观之，受差排者，独一坡公已耶？

【二六】贺黄公谓：“姜论史词，不称其‘软语商量’，而赏其‘柳暗花暝’，固知不免项羽学兵法之恨。”然“柳暗花暝”自是欧秦辈句法，前后有画工化工之殊。吾从白石，不能附和黄公矣。

【二七】“池塘春草谢家春，万古千秋五字新。传语闭门陈正字，可怜无补费精神。”此遗山《论诗绝句》也。梦窗、玉田辈，当不乐闻此语。

【二八】朱子《清邃阁论诗》谓：“古人诗中有句，今人诗更无句，只是一直说将去。这般诗一日作百首也得。”余谓北宋之词有句，南宋以后便无句。玉田、草窗之词，所谓“一日作百首也得”者也。

【二九】朱子谓梅圣俞诗，“不是平淡，乃是枯槁”，余谓草窗、玉田之词亦然。

【三十】“自怜诗酒瘦，难应接、许多春色。”“能几番游，看花又是明年。”此等语亦算警句耶？乃值如许笔力！

【三一】文文山词，风骨甚高，亦有境界，远在圣与、叔夏、公谨诸公之上。亦如明初诚意伯词，非季迪、孟载诸人所敢望也。

【三二】和凝《长命女》词：“天欲晓。宫漏穿花声缭绕，窗里星光少。　冷霞寒侵帐额，残月光沉树杪。梦断锦闱空悄悄。强起愁眉小。”此词前半，不减夏英公《喜迁莺》也。

【三三】宋李希声《诗话》曰：“唐人作诗，正以风调高古为主。虽意远语疏，皆为佳作。后人有切近的当、气格凡下者，终使人可憎。”余谓北宋词亦不妨疏远。若梅溪以降，正所谓切近的当、气格凡下者也。

【三四】自竹垞痛贬《草堂诗余》而推《绝妙好词》，后人群附和之。不知《草堂》虽有亵诨之作，然佳词恒得十之六七。《绝妙好词》则除张、范、辛、刘诸家外，十之八九皆极无聊赖之词。古人云：小好小惭，大好大惭。洵非虚语。

【三五】梅溪、梦窗、玉田、草窗、西麓诸家，词虽不同，然同失之肤浅。虽时代使然，亦其才分有限也。近人弃周鼎而宝康瓠，实难索解。

【三六】余友沈昕伯纮自巴黎寄余《蝶恋花》一阕云：“帘外东风随燕到。春色东来，循我来时道。一霎围场生绿草，归迟却怨春来早。　锦绣一城春水绕。庭院笙歌，行乐多年少。著意来开孤客抱，不知名字闲花鸟。”此词当在晏氏父子间，南宋人不能道也。

【三七】“君王枉把平陈业，换得雷塘数亩田。”政治家之言也。“长陵亦是闲丘垄，异日谁知与仲多？”诗人之言也。政治家之眼，域于一人一事。诗人之眼，则通古今而观之。词人观物，须用诗人之眼，不可用政治家之眼。故感事、怀古等作，当与寿词同为词家所禁也。

【三八】宋人小说，多不足信。如《雪舟脞语》谓：台州知府唐仲友眷官妓严蕊奴。朱晦庵系治之。及晦庵移去，提刑岳霖行部至台，蕊乞自便。岳问曰：“去将安归？”蕊赋《卜算子》词云“住也如何住”云云。案此词系仲友戚高宣教作，使蕊歌以侑觞者，见朱子《纠唐仲友奏牍》。则《齐东野语》所纪朱唐公案，恐亦未可信也。

【三九】《沧浪》《凤兮》二歌，已开楚辞体格。然楚词之最工者，推屈原、宋玉，而后此之王褒、刘向之词不与焉。五古之最工者，实推阮嗣宗、左太冲、郭景纯、陶渊明，而前此曹、刘，后此陈子昂、李太白不与焉。词之最工者，实推后主、正中、永叔、少游、美成，而后此南宋诸公不与焉。

【四十】唐五代之词，有句而无篇。南宋名家之词，有篇而无句。有篇有句，唯李后主降宋后之作，及永叔、子瞻、少游、美成、稼轩数人而已。

【四一】唐五代北宋之词家，倡优也。南宋后之词家，俗子也。二者其失相等。但词人之词，宁失之倡优，不失之俗子。以俗子之可厌，较倡优为甚故也。

【四二】《蝶恋花》“独倚危楼”一阕，见《六一词》，亦见《乐章集》。余谓屯田轻薄子，只能道“奶奶兰心蕙性”耳。

【四三】读《会真记》者，恶张生之薄幸，而恕其奸非。读《水浒传》者，恕宋江之横暴，而责其深险。此人人之所同也。故艳词可作，唯万不可作儇薄语。龚定庵诗云：“偶赋凌云偶倦飞，偶然闲慕遂初衣。偶逢锦瑟佳人问，便说寻春为汝归。”其人之凉薄无行，跃然纸墨间。余辈读耆卿、伯可词，亦有此感。视永叔、希文小词何如耶？

【四四】词人之忠实，不独对人事宜然。即对一草一木，亦须有忠实之意，否则所谓游词也。

【四五】读《花间》《尊前》集，令人回想徐陵《玉台新咏》。读《草堂诗余》，令人回想韦縠《才调集》。读朱竹垞《词综》，张皋文、董子远《词选》，令人回想沈德潜三朝诗别裁集。

【四六】明季国初诸老之论词，大似袁简斋之论诗，其失也，纤小而轻薄。竹垞以降之论词者，大似沈规愚，其失也，枯槁而庸陋。

【四七】东坡之旷在神，白石之旷在貌。白石如王衍口不言阿堵物，而暗中为营三窟之计，此其所以可鄙也。

【四八】“纷吾既有此内美兮，又重之已修能。”文学之事，于此二者，不能缺一。然词乃抒情之作，故尤重内美。无内美而但有修能，则白石耳。

【四九】诗人视一切外物，皆游戏之材料也。然其游戏，则以热心为之，故诙谐与严重二性质，亦不可缺一也。

图书在版编目（CIP）数据

唐五代名家词选讲 / 叶嘉莹著．-北京：北京大学出版社，2007.1
（迦陵讲演集）
ISBN 978-7-301-11455-1
Ⅰ．唐… Ⅱ．叶… Ⅲ．⑴词（文学）－文学欣赏－中国－唐代⑵五代词－文学欣赏 Ⅳ．I207.23

中国版本图书馆CIP数据核字（2006）第157135号

书　　名：唐五代名家词选讲
著作责任者：叶嘉莹　著

# 目　录

总序
叙论
第一章　论温庭筠词
第一讲　论温庭筠词之一
第二讲　论温庭筠词之二
第三讲　论温庭筠词之三
第二章　论韦庄词
第一讲　论韦庄词之一
第二讲　论韦庄词之二
第三讲　论韦庄词之三
第三章　论冯延巳词
第一讲　论冯延巳词之一
第二讲　论冯延巳词之二
第三讲　论冯延巳词之三
第四讲　温庭筠、韦庄、冯延巳三家词总论
第四章　论李煜词
第一讲　论李煜词之一
第二讲　论李煜词之二
第三讲　论李煜词之三
附录　1989年在台湾讲演
附 录 一　谈小词的多义性
附 录 二　从“兴于微言”与“知人论世”看温庭筠、韦庄二家词
返回总目录

# 总序

北京大学出版社即将出版我的《迦陵讲演集》七种，要我写一篇序言。这七册书都是依据我在各地讲词之录音所整理出来的讲稿，所以称之为“讲演集”。这七册书的次第是：

1. 《唐五代名家词选讲》
2. 《北宋名家词选讲》
3. 《南宋名家词选讲》
4. 《唐宋词十七讲》
5. 《清代名家词选讲》
6. 《词之美感特质的形成与演进》
7. 《迦陵说词讲稿》

前两册书，也就是“唐五代”及“北宋”词的选讲，其主要内容盖大多取自于台湾大安出版社1989年所出版的我的四册一系列的《唐宋名家词赏析》。在此系列的第一册前原有一篇《叙论》，现在也仍放在这两册书的第一册书之前，并无改动。至于第三册《南宋名家词选讲》，则是依据我于2002年冬在南开大学的一次系列讲演的录音由学生整理写成的。当时由于来听讲的同学并没有听过我所讲授的唐五代与北宋词的课，而南宋词则是由前者发展而来的，所以我遂不得不在正式开讲南宋词以前，作了两次对唐五代与北宋词的介绍。这就是目前收在这一册书之前的两篇《叙论》。至于第四册《唐宋词十七讲》，则是我于1987年先后在北京、沈阳及大连三地连续所作的一个系列讲演。当时除了录音外，本来还有录像，但因各地设备不同，录像效果不同，所以其后只出版了录音的整理稿，所用的就是现在的书名。至于录像部分，则目前正在由南开大学的中华古典文化研究所加紧整理中，大概不久就会以光碟的形式面世。在这册书前面，我曾经写过一篇极长的序言，对当时朋友们为了组织这次系列讲座及拍摄录像的种种勤劳辛苦，作了详细的介绍。而且还有当时一直随堂听讲的两位旧辅仁大学的校友——北师大的刘乃和教授及中国历史博物馆的史树青教授，都为此书写了序言，对当时讲课的现场情况和反应也作了相当的介绍。现在这三篇序言也都依然附录在这一册书的前面，读者可以参看。第五册《清代名家词选讲》，其所收录的主要讲录，乃是我于1994年在新加坡所开授的一门课程的录音整理稿。虽然因课时之限制，所讲内容颇为简略，但大体尚有完整之系统可寻。在这一册书前，我也曾写了一篇序言，读者可以参看。第六册《词之美感特质的形成与演进》，是2005年1月我为天津电视台的“名师名课”节目所作的一次系列讲演。这次讲演也做了录像，大概不久的将来也可以做成光碟面世。只不过由于这册录音稿整理出来时，我因为行旅匆匆而没有来得及撰写序言，这一点还要请读者原谅。至于最后的第七册《迦陵说词讲稿》，则是我多年来辗转各地讲学随时被人邀讲的一些录音整理稿。这是在这一系列讲录中内容最为驳杂的一册书。一般说来，我自己对于讲课本来就没有准备讲稿的习惯。这倒还不只是因为我的疏懒的习性，而且也因为我原来抱有一种成见，以为在课堂上的即兴发挥才更能体现诗词中的生生不已的生命力，而如果先写下来再去讲，我以为就未免要死于句下了。只是就临场发挥而言，则一切都要取之于自己平日熟读的记诵，而我的记忆既难免有误，再加之录音有时不够清晰，所以整理出的讲录自不免时有失误之处。何况目前的排字印刷也往往发生错误，而我既是分别在各地不同之时空所作的讲演，因此讲题及内容也往往有重复近似之处。如今要整理编辑为一本书，自然不得不做许多剪裁、改编和校对的工作。不过，从此种杂乱复出的情况，读者大概也可以约略想见我平日各地奔走讲课的情形之一斑了。

关于我一生的流离忧患的生活，以前当2000年台湾桂冠图书公司为我出版一系列廿四册的《叶嘉莹作品集》时，我原曾写过一篇极长的《总序》，而且在其“诗词讲录”一辑的开端也曾为我平生讲课之何以开始有录音及整理的经过做过相当的叙述。目前北京大学出版社所计划出版的，既然也是我的一个系列，性质有相似之处，这两篇序文已收入北京大学出版社即将出版的《迦陵杂文集》中，读者自可参看。

北京大学出版社为我出版的七册《迦陵讲演集》以及北京中华书局即将推出的六册《说诗讲录》两者加起来，我的诗词讲录乃将有十三册之多。作为一个83岁的老人，面对着自己已有62年讲课之久的这些积累，真是令人不禁感慨系之。我平常很喜欢引用的两句话是：“以无生之觉悟做有生之事业，以悲观之心境过乐观之生活。”朋友们也许认为这只是老生常谈，殊不知这实在是我的真实叙述。我是在极端痛苦中曾经

亲自把自己的感情杀死过的人，我现在的余生之精神情感之所系，就只剩下了诗词讲授之传承的一个支撑点。大家可能还记得我曾经写过“书生报国成何计，难忘诗骚屈杜魂”的话，其实那不仅是为了“报国”，原来也是为了给自己的生命寻找一个意义。但自己自恨无能，如今面对着这些杂乱荒疏的讲学之成果，不禁深怀惭怍，最后只好引前人的两句话聊以自慰，那就是：“余虽不敏，然余诚矣。”



# 叙论

一般说来，诗与词在意境上有相似、相通之处，也有相反、不同的地方。王国维在《人间词话》中曾说词“能言诗之所不能言，而不能尽言诗之所能言，诗之境阔，词之言长”。他说词能言诗之所不能言，表达出诗所难以传达的情绪，但也有时不能表达诗所能传达的情意。换句话说，诗有诗的意境，词有词的意境，有的时候诗能表达的，不一定能在词里表达出来，同样的，有时在词里所能表达的，不一定在诗里能表达出来。比较而言，是“诗之境阔，词之言长”，诗里所写的内容、意境更为广阔、更为博大，而词所能传达的意思是“言长”，也就是说有余味，所谓“长”者就是说有耐人寻思的余味。缪钺先生在《诗词散论·论词》中也曾说：“诗显而词隐，诗直而词婉，诗有时质言而词更多比兴。”为什么诗与词在意境和表达方面会形成这样的差别和不同，我以为其既有形式上的原因，也有写作时语言、环境、背景的原因。我们先说形式上的原因，如果以词跟诗歌相比，特别是与五言古诗相比，二者之间便有很大的不同，像杜甫的《赴奉先县咏怀》、《北征》这样的长篇五言古诗，所叙述的内容这样博大、这样质朴，像这种风格和意境，在词中是没法传达的，因为词在性质上本是配乐歌唱的歌辞，它有音乐曲调上的限制，从来就不能写出像《赴奉先县咏怀》、《北征》这样长篇巨幅而波澜壮阔的作品。另外，在形式上的字句和音律方面，诗一般流行的是五言和七言的句式，通篇是五言或七言，字数是整齐的，押韵的形式都是隔句押韵，即第二、四、六、八句押韵，形式固定。而词的句式则长短不整齐，每句停顿的节奏不尽同。一般说来，诗的停顿，五言诗常是二三或是二二一的节奏，七言诗常是四三或二二三的节奏，像“玉露—凋伤—枫树林，巫山—巫峡—气萧森”。可是在词里，不仅是词句的字数是长短不整齐的，而且在停顿节奏方面也有很多不整齐的变化，就算是五字或七字一句的，其停顿也有时不同于五言或七言诗的停顿。即如五言的句子会有一四的停顿或三二的停顿，七言的句子会有三四的或三二二的停顿。当然，词里面也会有与诗相同的停顿。这两种不同的停顿方式有两个名称，凡最后一个停顿的音节是单数的与诗相同的，我们把这样的句式称之为单式；最后一个音节的字数是双数的，则称为双式。总之，词与诗比较，在句式上，词的字数是不整齐的，而且停顿也富于变化。唐五代北宋词的句法与诗还比较相近，而后来长调出现，句式就更多变化了。一般说来，一个词里单式的句子较多，这个调子就比较轻快流利，若又是押平声韵的则更是如此。而双式句子较多，这个调子则比较曲折、委婉、含蓄。我们试举出两首词来看一看，例如苏东坡《水调歌头》：

明月几时有，把酒问青天，不知天上宫阙，今夕是何年。我欲乘风归去，又恐琼楼玉宇，高处不

胜寒。起舞弄清影，何似在人间。　　转朱阁，低绮户，照无眠，不应有恨，何事长向别时圆。人有悲欢离合，月有阴晴圆缺，此事古难全。但愿人长久，千里共婵娟。

再例如周邦彦《解连环》：

　　怨怀无托。嗟情人断绝，信音辽邈。信妙手、能解连环，似风散雨收，雾轻云薄。燕子楼空，暗尘锁、一床弦索。想移根换叶，尽是旧时，手种红药。　　汀洲渐生杜若。料舟依岸曲，人在天角。漫记得、当日音书，把闲语闲言，待总烧却。水驿春回，望寄我、江南梅萼。拼今生，对花对酒，为伊泪落。

请注意周邦彦词的句式，如将之与苏东坡词相比较，苏词“今夕是何年”、“高处不胜寒”、“起舞弄清影”、“何似在人间”，凡五字句都是二三的停顿，而周词“嗟情人断绝”和“似风散雨收”等句却是一四的停顿，另外如“信妙手、能解连环”与“暗尘锁、一床弦索”等句，则都是三四的停顿。不仅如此，在周邦彦这首词中，长句中多有一个领字，一个字单独停顿，引起后面一段叙述，如“嗟情人断绝，信音辽邈”，“想移根换叶，尽是旧时，手种红药”，“把闲语闲言，待总烧却”。可见在形式上，词不仅在每句字数方面有长短不同，而且一首词中可以融合单式和双式的句法变化，而诗却只有二三、二二一和四三、二二三的单式停顿，变化少。这样一对比便可知道，词的句法变化多，从而增加了词的委婉曲折的姿致，有利于传达委婉曲折的感情。这当然是最简单的说明。有的人要问，不仅是词里才有不整齐的句子，诗里面也有杂言的形式，也是不整齐的句式。即如汉乐府诗：“上邪，我欲与君相知，长命无绝衰，山无陵，江水为竭，冬雷震震，夏雨雪，天地合，乃敢与君绝。”同词一样是长短不等的句式。有人还说汉乐府和词一样都是可以配乐歌唱的诗歌，两者相似，其间有没有什么密切的关系呢？我以为，乐府诗是先有歌词后配乐曲的，而词则是先有曲调而后按照曲调填写歌词的，乐府的长短句是完全自由的，而词则是完全不自由的，二者虽外表形式很相似，而完全自由写作的乐府诗和按曲填写的歌词是有很大区别的，而且所配的音乐也是不同的。也有人说南北朝间有的歌曲，如梁武帝的《江南弄》以及沈约的《江南弄》也是有曲调然后配词的，其实，当时的配乐和词的配乐也是不同的，词所配的曲不是以前的乐府诗所配的乐曲，它的乐曲是隋唐间出现的一种新乐曲。当时流行的有三种乐曲，一种是中原地区一直流传下来的雅乐，一种是南北朝以来的所谓清乐，还有一种是隋唐间出现的新的乐曲——燕乐。燕乐是曾受西域龟兹音乐影响的一种音乐，是西域音乐和中原音乐相融合而形成的一种新乐。本来隋唐之间民间就有这种乐曲流行，清光绪年间在敦煌发现的曲子词就可以证明它当时是非常流行的。然而这些曲子词是晚清时才发现的，虽幸而保留下来，但过去很久却并不为人们所知，而流传下来的最早的词集则是《花间集》。《花间集》是五代后蜀赵崇祚所编。由于敦煌曲子词这种民间词曲没有很好的以文字形式流传下来，所以《花间集》这本最早的词集对以后中国词这一文学体式的风格和形式产生了很大的影响。而尤其应该引起大家注意的是《花间集》编选的目的，它所收辑的词是什么性质的词，这对后世同样有很深的影响。《花间集》编纂的目的，在欧阳炯为它写的《序》中曾有所言及，原来这本集子中所收辑的乃是当时诗人文士为流行歌曲所写的曲子词，是配乐歌唱的歌辞。五代时的文人诗客喜欢当时乐曲的清新的调子，但又觉得其曲词不够典雅，所以他们便自己插手于曲词的写作，故而《花间集》的作者说他们的作品是“诗客曲子词”，是文人、诗人、士大夫为这一新兴的歌曲填写的歌辞，有别于民间的曲子词。欧阳炯在《花间集序》中记述了他们写作和歌唱这些曲子词的背景，他写道：“则有绮筵公子，绣幌佳人，递叶叶之花笺，文抽丽锦；举纤纤之玉指，拍案香檀。不无清绝之词，用助娇娆之态。”它们是在花笺上写的曲词，是交给美丽的歌女，让她们敲着檀板的节拍去歌唱的，以典雅的歌辞去增加那酒筵歌席间歌女的美丽的姿态。“庶使西园英哲，用资羽盖之欢；南国婵娟，休唱莲舟之引。”他说我希望这些歌辞能增加像西园那种地方的才学之士乘车游园时的欢乐（“西园英哲”、“羽盖之欢”是用曹植《公宴》的诗句“清夜游西园，飞盖相追随”，是写饮宴的文士们的游园聚会之诗），使南国的佳人不再唱那莲舟之曲的通俗的歌辞，而有更美丽的歌辞供她们演唱。这样的歌辞只是歌筵酒席之间供才子诗人消遣、歌伎舞女表演的，所以内容宽泛柔靡，没有什么有价值、有意义的思想和情感存在其间。然而中国后来所称述的具有诗所不能传达的深远幽微的意境的词，却正是由这样一些内容空泛柔靡的词所演变而来的。下面我所要讲的温、韦、冯、李这四位晚唐五代的词人的作品，便恰好表现了词的形式如何由空泛柔靡这种歌筵酒席之间的歌辞，而变成了能传达最幽微最隐约最深情的心灵感情品格的意境的文学形式的一种过程。（关于词的起源可参看拙著《论词之起源》一文，收于《唐宋词名家论

集》。）

如前面所说，词原是歌筵酒席间演唱的歌辞，然而后人却又往往从这种歌辞中看到了比兴寄托的深意，关于此一问题，我以前写过《常州词派比兴寄托之说的新检讨》一文。清代常州词人张惠言和周济都曾指出词是有比兴寄托的，意内而言外。然而他们的解释却也都有偏颇疏误的地方，我那篇文章对此有较详细的评析，可以参考（此文已收入《迦陵论词丛稿》）。常州词派张惠言推尊温庭筠，说他的一些作品可以比美屈子《离骚》，王国维不赞成张惠言这种比兴寄托的说法，我的老师顾随以及我本人也不赞成。王国维在《人间词话》中就曾说："飞卿《菩萨蛮》、永叔《蝶恋花》、子瞻《卜算子》皆兴到之作，有何命意？皆被皋文深文罗织。"张惠言说温庭筠的词可比美于屈子《离骚》，欧阳修的词反映了北宋初年政治上的党争，每句词都有深刻的含意，王国维反对张惠言的这种比兴寄托的说法，可王国维自己的词里却也有许多比兴寄托。而且王国维虽然不同意张惠言的观点，但是他在《人间词话》中却也曾以三首小词比喻古今成大事业大学问的三种境界，说"昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路"（晏殊《蝶恋花》词）为第一种境界，"衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴"（柳永《凤栖梧》词）为第二种境界，"众里寻他千百度，蓦然回首，那人正在灯火阑珊处"（辛弃疾《青玉案》词）为第三种境界。如果他认为张惠言说温庭筠和欧阳修等人的小词有比兴寄托是深文罗织，而他自己却又把晏殊、柳永、辛弃疾的三首小词说成是成大事业大学问的三种境界，对他的这种说法又该如何看待呢？这就需要我们先将什么叫比兴寄托解释清楚。比兴寄托有广义的解释，也有狭义的解释，有字面的解释，也有引申的解释，有就作者方面而言的说法，也有就读者方面而言的说法，我们可以从不同的角度分析这个问题。而对词这种形式，不论是张惠言还是王国维，为什么他们在写作词的时候，在欣赏和解说别人的词作的时候，都容易发生这种现象？而且张、王两人虽然同样是把原来的词句附加上了他们自己理解的内容，可是他们附加这些内容的时候使用的阐述方式又有什么不相同的地方？我们现在简单地谈一下这个问题。先讲"比"、"兴"二字。词天生有这一特质，容易把作者引向比兴寄托的路子，也容易引起读者比兴寄托的联想。本来"比""兴"二字是写诗的两种作法，如果换一种较新的说法，我以为比兴就是指心与物相结合的两种基本关系，"兴"是见物起兴，是由物及心。见物起兴是说你看到一个物象，引起你内心的一种感发，以《诗经》来说，"关关雎鸠，在河之洲"是外在的物象，所谓"物象"是眼睛所能看见的，耳朵所能听见的，凡是感官所能感受的统称物象。这在中国诗歌中有很久远的传统。即如《诗品·序》中就曾说："气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏。"又说："若乃春风春鸟，秋月秋蝉，夏云暑雨，冬月祁寒，斯四候之感诸诗者也。"陆机的《文赋》也曾说"悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春"，都是说你看到外界的景物后引起了你内心的感发，是由物及心的物与心的关系，这就是所谓的"兴"。李后主《乌夜啼》："林花谢了春红，太匆匆！无奈朝来寒雨晚来风。 胭脂泪，留人醉，几时重？自是人生长恨水常东。"这种由于看到"林花谢了春红"而引起的感发就属于此类。什么叫"比"呢？"比"是以此例彼，是说你内心中有一种情意，要借助于外在的物象来传达，因为诗歌这种美文，如果只讲抽象的概念中的情意，便不易引起读者直接的感动，所以常要把抽象概念的情意与具体的物象联系起来，才能引起读者的感发。由心及物的例证如《诗经·硕鼠》："硕鼠、硕鼠，无食我黍。三岁贯女，莫我肯顾。逝将去女，适彼乐土。乐土、乐土、爰得我所。"是用一只吃粮食的大老鼠来比喻剥削者，这是他心中先有一个剥削者的概念，然后用硕鼠这一形象来表现的，是先有内心的情意然后找形象来比喻，是由心及物的心与物的关系，这就是所谓"比"。秦观的"欲见回肠，断尽金炉小篆香"（《减字木兰花》"天涯旧恨"），说你要看到我内心中那千回百转的情意，就如同像篆字般曲折的小篆香一样，寸寸燃尽，以此形容他回肠的寸断。这也是"比"，是先有其回肠的情绪而后以小篆香来做比喻的。所以一般说来，比兴就是表达情意的两种基本方式，或者是由物及心，或者是由心及物。这是对"比兴"最简单的解释。不过，"兴"的情况比较复杂，因为"兴"只是纯粹直接的感发，并没有明显的理性的衡量和比较，所以有时是正面的感发，有时是反面的感发，而且同样的物象可以引起不同的感发，所以"兴"这种感发的范围是非常自由的，不是理性所能够完全掌握的。相对而言，"比"是比较有理性的。总之，"比"与"兴"基本上原该是指诗歌创作中"心"与"物"相交感时的两种方式和作用，但是汉儒却对"比兴"有了另一种解释，说"比"是"见今之失，不敢斥言，取比类以言之"，而"兴"则是"见今之美，嫌于媚谀，取善事以喻劝之"（《周礼·春官·大师》郑注）。不过，这种说法并不完全可信，因为从《诗经》的作品分析，用兴的方法写的对象不一定都是美的，用比的方法写的对象也不一定都是恶的，总而言之，在中国文学批评的传统上，"比兴"就开始有了另外的意思，就是"言在此意在彼"的一种美刺托喻的意思。这以后，在诗歌创作中说到"比兴"就再难只以单纯的心物交感的比兴来衡量，而有了一种言外之意可以追寻体会的意思了。张惠言讲温庭筠的小词"照花前后镜，花面交相映"，他说这两句词有《离骚》"初服"之意，因为《离骚》中曾有"退将复修吾之初服"的句子，意思是要保持自己本身的芳洁美好。屈原的《离骚》确实是以美人芳草为喻托来表现他对国家朝廷的

忠爱之心的。温词有没有这一含义呢？张惠言以为它有，就因为温飞卿写了“照花前后镜，花面交相映。新贴绣罗襦，双双金鹧鸪”四句词，其实温飞卿这首小词所表示的只是一个女子的芳洁好修，要使自己的容貌和衣饰都是最美好的，而张惠言就从这芳洁的衣饰联想到了屈子的“初服”，正是衣饰和初服的关系，引起了这种联想。张惠言讲欧阳修的“庭院深深深几许”一首词，说“庭院深深”是《离骚》中的“闺中既以邃远”的意思，是如同屈原所感慨的楚王不能听信他的忠谏的意思。张惠言为什么会得出这些引申，因为欧词的“庭院深深深几许”不是邃远之意吗？张惠言是以字面相接近从而产生出寄托的联想的。可是王国维说“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”，是成大事业大学问的第一种境界，这就不是只以字面的相似而加以比兴的解说了，而是从这句词的意境中所包含的感发作用来解说的。而且张惠言一定要指说作者有如此这般的用心，这样的论证显得狭隘、拘执、勉强，难以引起读者的同感，这是王国维等人不能同意他的这种观点的原因之一。而王国维是从感发出发的，并且不拘执地指为作者的用心。即如他在讲了上述成大事业大学问的三种境界后，就又说“然遽以此意解释诸词，恐晏、欧诸公所不许也”。这是王国维非常开明的地方，他说是这几句词引起了我的这种感发和联想，但要说作者一定有这样的意思，恐怕晏殊和欧阳修都不会同意。所以若将张惠言和王国维作对比，我们就可以看出，诗歌的创作者可以有比兴的作法，而读者读词和说词，也可以有读者自己的感发和联想，而且读者的感发和联想，又可以分为比的阐述和兴的阐述两种不同的方式。张惠言的解释近于比的阐述，王国维的解释则近于兴的阐述。

# 第一章　论温庭筠词

1

第一讲　论温庭筠词之一
第二讲　论温庭筠词之二
第三讲　论温庭筠词之三



# 第一讲

## 论温庭筠词之一

现在我们要回过头来讲，为什么本来在歌筵酒席间并无严肃深刻之思想情意的歌辞后来会引起人们比兴寄托的联想呢？温、韦、冯、李这四位词人的作品正代表着词这个文学形式第一阶段的演变，即歌筵酒席间空泛柔靡的歌辞是怎样转变为可以传达隐约深微的情意的，可以引起人比兴寄托之联想的作品的。

第一位重要的作者是温庭筠（字飞卿），先看他的两首《菩萨蛮》：

小山重叠金明灭，鬓云欲度香腮雪。懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟。　照花前后镜，花面交相映。新贴绣罗襦，双双金鹧鸪。

水精帘里玻璃枕，暖香惹梦鸳鸯锦。江上柳如烟，雁飞残月天。　藕丝秋色浅，人胜参差剪。双鬓隔香红，玉钗头上风。

对于温词的评价，有两个极端的现象。像常州词派就非常推尊温词，比之于屈子的《离骚》，也有的人则非常贬低温词，《栩庄漫记》的作者李冰若就说温飞卿词“浪费丽字”，“扞格”、“晦涩”（请参看《迦陵论词丛稿》），王国维也认为温词仅是精丽而已，没有张惠言所谓的托喻。我认为造成对温词评价如此悬殊的原因是因为他的词中表现的意境有一种特质，也就是文学艺术传达手法上的几点特质。温词有几点特色，一是标举精美的名物，“小山重叠金明灭”，“水精帘里玻璃枕”都属此类，而在所标举的精美名物之间又不作仔细明白的主观上的叙写，这样就使人觉得它不连贯，难以引起直接的理解和感发，不像韦庄的词“四月十七，正是去年今日，别君时”之作直接的说明，然而温飞卿词使人推尊却也正由于此。我们刚才说，诗的写作有比兴两种方法，比兴是心与物之间结合的两种关系。司马迁《史记·屈贾列传》说屈原“其志洁，故其称物芳”，屈原的内心是芳洁美好的，所以他称颂的事物也是芳洁美好的。作者从志洁到物芳的联想是很自然的，而读者则可反过来由物芳联想到志洁，这同样是极自然的。所以温飞卿标举那些精美的名物，并未作详细的叙述，可是读者却自然的从这些精美的名物联想到了作者精微美好的思想感情，这正是温词的一种特色，也正是后来常州派词人推尊他的一项原因，这是第一点。再者飞卿词标举精美的名物是感性的呈现而非理性的说明。“小山重叠金明灭”，第一个问题是“小山”何所指的问题。如里说这一小山是屋外自然界中存在的山水之小山，那么就与这首词后面陈叙的情事不相连贯，是自然界的小山又怎么会有明灭的金色呢？又怎么和下句的“鬓云欲度香腮雪”连接起来呢？那么“小山”究竟所指为何物呢？在欣赏诗词时，读者虽然可以有自己的联想，但不可以胡思乱想。在闺阁中可以称做“小山”的东西，从中国传统和温飞卿所生活之时代的习惯来观察有这样几种可能：第一种可能是山眉。韦庄的一首《荷叶杯》写有“一双愁黛远山眉”的句子，“远山”是美人眉毛的形状，“黛”是眉毛的颜色，“愁”是那女子眉毛的表情。因此有人把“小山重叠金明灭”中的“小山”看做是山眉。第二种可能是山枕。《花间集》中有顾夐的好几首《甘州子》词，他说“山枕上，几点泪痕新”，又说“山枕上，私语口脂香”，古代的枕头是硬的，中部凹下，两端凸起，故曰山枕。第三种可能是山屏，即折叠的屏风，高低起伏像山的形状。温飞卿另一首《菩萨蛮》有这样一句：“无言匀睡脸，枕上屏山掩。”所以也可以是山屏。最近有人提出第四种可能，认为是古代女子头上用于装饰的插梳像小山的样子，但我并没有在晚唐五代词人作品中找到以小山形容插梳的例证，而前三种可能则是唐宋词人常用的术语。一般人认为山眉和山枕的可能性大，因为紧接着的一句是“鬓云欲度香腮雪”，是女子面部的特写，是说她的头发要拂过她的面颊，而“山眉”与香雪比较接近。但我以为不是山眉，原因是词中说“小山重叠金明灭”，女子的眉毛一般不用金色装饰，所以眉毛上不应有金色明灭的隐现，而且山眉怎会“重叠”呢？！我还有一个道理证明它不是山眉，因为这首词下面还有“懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟”的句子，在这里又写“蛾眉”，温飞卿是不会有这种重复的。我也以为并不是山枕，因为古人的枕头是不会重叠的。我的意见应该是山屏，不过也有人认为那放在门口的屏风不是离“鬓云欲度香腮雪”太远了吗？这是以现代的习惯衡量古代，古人的床前枕畔有一个很小的屏风，只遮面部，像温词中的“无言匀睡脸，枕上屏山掩”（《菩萨蛮》“南园满地堆轻絮”）以及“鸳枕映屏山。月明三五夜，对芳颜”（《南歌子》“蕊添黄子”）可以为证。所以我以为“小山”应是山屏。飞卿所写的是感情的呈现，不是理性的说明，他为什么不说“屏山重叠”、“山屏重叠”，而只说“小山”不加“屏”字呢？那自然是因为“小山”的形象可以予人一种直感的印象，所以予读者直接的美感，乃是温词的一点重要特色，而且温词所予读者的还不仅是美感，温飞卿这首词还传达了他的观察和感受的细微。我们看一首诗或词，绝不能只断章取义地去考察其中的一句，而要看它整篇的结合，每一句和每一句之间相互的作用，所以他下边说“鬓云欲度香腮雪”。请注意这里用的是“鬓云”而不是“云鬓”，这其间的差异是很大的。如果说“云鬓”，“云”字起形容的作用，“云鬓”是说她那像乌云一般的鬓发。可是说“鬓云”则是感性的说法，不是理性的说明，鬓云者，那头发的乌云也。再看下边的“香腮雪”，“雪白的香腮”，那样讲太庸俗、平凡，而那“香腮上的白雪”，就加了一个曲折。而且“山”、“云”、“雪”都是大自然界的景象，感性上品质相近。这是温飞卿的特色，他从“小山”开始就标举了感受上的特质，而不是理性的说明。而用得更好的两个字是“鬓云”和“香腮雪”之间的“欲度”。所谓“欲度”者，是正在进行，是鬓云在香腮雪上滑过。把这两句结合起来讲就更好了，是说一个女子在闺房的睡眠之中，当早晨的日光照在重叠的屏风上，那光影的闪动惊醒了她，就在她似醒非醒将醒未醒的时候，她的头那么轻微的一动，而长长的鬓发像乌云飘过一样横过她那白皙的脸庞，这一景象不是很美的吗？！“小山重叠金明灭，鬓云欲度香腮雪”，假如我们换一个字，写作“欲掩”，太死板了，所以说这一“度”字是用得相当成功的。

下面两句是：“懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟。”我刚才讲了温飞卿词的第一个特色——标举精美的名物，作感性的呈现，而不作肤浅的理性的说明。现在我们要讲温词的第二点特色，就是与托喻之作的传统有暗合之处。温词之所以给读者以深远的联想，也就是因为这一缘故。我之所以要说有“暗合之处”，而不说

有“相合之处”，是因为“暗合”者，是说他写词时未必真有托喻的想法，但是却能引起读者托喻的联想，妙就妙在这一点。清代常州词派的词人谭献就曾说：“作者之用心未必然，而读者之用心何必不然。”那么温词与哪一类托喻之作，哪一种传统有暗合之处呢？在西方文学评论界常讲文学中有一种基型（archetype），这种基型，东方与西方也有暗合之处，即如屈原的《离骚》在中国文学中就形成了一种远游追寻的基型，不用西方的术语，用中国话来说，就是中国文学有一些传统，像屈原的“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”，鲁迅曾将此句写于《彷徨》的扉页，这种追寻的传统在中国古典文学中是很常见的。中国古典文学中还有另一种传统，即悲秋的传统，杜甫的诗就曾说：“摇落深知宋玉悲，风流儒雅亦吾师。怅望千秋一洒泪，萧条异代不同时。”（《咏怀古迹》）然而这些传统都不是我们今天所要讲的，我们现在要讲到的是美人香草的传统。温词说“懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟”，无疑表明所写的是一个女子。屈原《离骚》曾说“众女嫉予之蛾眉兮，谣诼谓予以善淫”，以蛾眉作为美女的代表，而后来的文学作品更把蛾眉引申成才志之士的托喻的传统，唐人朱庆馀《近试上张水部》诗：“洞房昨夜停红烛，待晓堂前拜舅姑，妆罢低声问夫婿，画眉深浅入时无？”从题目上看可以知道他的真意是要问自己的答卷合不合这些考官的标准，而却以画眉为托喻来叙写。李商隐也写过“八岁偷照镜，长眉已能画”（《无题》），也是以女子来自喻。女子的画眉是一种修饰和爱好，是比美于才志之士的才志的美好，女子的容貌之美可以比美于士人的才志之美。因为在中国旧的伦理道德中有所谓“三纲五常”，在夫妻的位置上来讲，“夫为妻纲”，女子没有独立的价值和人格，依附于男子，只有取悦于男子，其生命才有价值和意义。她是被人选择的，或是被人遗弃的，一切主动都不在她。在夫妻的伦理关系中，男子是“男子汉大丈夫”，但换一个位置，到了君臣的伦理关系中，他就变成了“臣妾”，他的生命的价值和意义也就在于有没有一个好的主子赏识他，他的被选择、被遗弃、被任用、被贬斥，也是主动在他人的。所以中国很早不但有美人芳草的传统，而且有怨女思妇的传统。《诗经》中的怨妇之作基本上还是写实的，还没有什么托喻的意思，屈原所写的美人则大多是有托喻的了。很明显的写怨女思妇而有寄托的，不单是《古诗十九首》了，还有曹子建的《七哀》诗：“君若清路尘，妾若浊水泥。浮沉各异势，会合何时谐？愿为西南风，长逝入君怀。君怀良不开，贱妾当何依？”则表现得更为鲜明。中国人常说：“士为知己者死，女为悦己者容。”画眉是为了给那欣赏自己的人来看，“妆罢低声问夫婿，画眉深浅入时无”？她的画眉是为了讨得主人的欣赏和喜欢。可要是无人欣赏呢？温词之妙就在这里，也就是这一点引起了后来常州派词人那么多的联想。“懒起画蛾眉”，“懒”字在中间有很大的作用，当有人欣赏自己的时候，画眉是为了欣赏自己的那个人，那心情一定是愉快的。当没有人欣赏，画眉又给谁看呢？所以“懒起”二字便暗含有哀怨的情意了。唐诗中杜荀鹤的《春宫怨》有这样两句：“早被婵娟误，欲妆临镜慵。”“慵”字也有“懒”的意思，是由于没有人真正认识我的美好，所以“欲将临镜慵”，而杜荀鹤的诗是有明显寓托的。所以从屈原的“众女嫉予之蛾眉”到李商隐、杜荀鹤的画眉和妆饰，都有托意，而画眉是要人欣赏的，所以“慵”、“懒”都表现了那无人欣赏的千回百转的哀怨，不过，虽然慵懒，却毕竟还是画眉梳妆了。原来中国还有一个传统说法是“兰生空谷，不为无人而不芳”，意思是兰花开在人迹不至的山谷中，并不因为无人欣赏而放弃自己的芳香，因为那是它自己原有的美好的本质。“懒起画蛾眉”正表明尽管没人欣赏，但仍要画眉，为的是自己本身的美好。“弄妆梳洗迟”，“弄”字也有很好的意思，宋人张先词有“云破月来花弄影”（《天仙子》“水调数声持酒听”）之句，“弄”字有一种赏玩的含意，把月光中摇曳的花枝很活泼地表现出来了，而且把花也写得有情，好像也在欣赏自己。而“弄妆”呢，则表现女子在弄妆时也有自我欣赏之意。自我欣赏本来是不好的，最糟糕的是自觉不错而本来并不好的人更让人厌烦。但我实在也要说，一个人要认识自己的价值，对美好的资质应该有欣赏，应该从自爱中表现出自信，所以自我欣赏是有两方面意义的。王国维的词：“从今不复梦承恩，且自簪花坐赏镜中人。”（《虞美人》）“承恩”是得到别人的宠爱，这固然好，但我绝不因为无人欣赏而自暴自弃，我自己簪花在镜中欣赏自己。这绝不是那种肤浅的自我欣赏，而是对自己的人格、品德、资质的尊重和爱惜，因为已经认识到自己的价值并不是建立在别人的赏识之上的。因此，“懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟”两句，可以说是没人欣赏的寂寞和自己珍重爱惜的两重感情的结合。“迟”字形容无人欣赏，不知为谁化妆的怅惘，同时也包含了自我欣赏的尊重爱惜，“迟”与“懒”两个字完成了这两种感情的结合。下半首“照花前后镜，花面交相映”，是说她不但梳洗、画眉，而且还簪花照镜。“照花前后镜”是对照花的动作非常形象化的叙写，是说那女子为观察鬓侧和脑后的花是否戴好，除前面的妆镜外，更把一镜置于左右及脑后，将形象反映于眼前的另一镜中，使自己得以观察所簪之花是否位置适当。这一句写得极妙，不但写了照花的动作，而且流露出那女子化妆时对自己的珍赏之情。更可注意的是下一句“花面交相映”。唐代诗人崔护的诗“去年今日此门中，人面桃花相映红”（《题都城南庄》）是说人面与桃花一样的美丽。李清照有一首小词：“卖花担上，买得一枝春欲放……云鬓斜簪，徒要教郎比并看。”（《减字木兰花》）说我买了一枝花戴在头上，故意要让丈夫看一看，是我美丽呢，还是花更美

丽。“花面交相映”，“交相”二字用得极好，因为前后镜中的形象是相映相生的。佛经《华严经》论及法界缘起，曾说：“犹如众镜相照，众镜之影，见一镜中，如是影中复现众影，一一影中复现众影，即重重现影，成其无尽复无尽也。”所以当照花前后镜时，前面镜中的人面和花是无尽的，后面镜中的人面和花也是无尽的。一篇文学作品的好坏，特别是一首诗歌的优劣，主要在于兴发感动的力量，我们刚才讲温飞卿的词的特色是标举精美的名物，是用直感的呈现，而不是作理性的说明。我们常讲形象思维，诗词中注重比兴，要用形象，但同时诗歌中传达出兴发感动的力量更主要的是用赋的方法。所谓“赋”者，就是直接叙写。叙写的口吻很重要，如果你只堆砌一大堆形象，而没有叙写，那么这些形象都是杂乱的、死板的、不成章法的。把形象结合起来的是叙写的口吻，有许多好的作品的力量，并不在于它有多少美丽的形象，而在于有多少有力量的传达的口吻。我下面要再举两句诗来作说明。杜甫曾有这样两句诗：“种竹交加翠，栽桃烂漫红。”（《春日江村五首》）“交加”、“烂漫”，其中表露出了多少充满丰富生命力的感情，杜甫更好的是用了“种”、“栽”二字，不是说“看竹”、“赏桃”，别人种下的竹子，栽下的桃树，我去看看这当然也不错，但杜甫不是这样的，杜甫是要自己去“种”，自己去“栽”，不仅如此，他种下的竹子只青翠还不够，还要交加的翠，同样的，栽桃则要是开花烂漫的红。如果你要做一件事情，真正的把你的精神、生命、感情投注进去，这对你来说不是浪费，而是对自己能力和品格的提高。温庭筠的“花面交相映”也同样是倾注进了自己丰富的生命和感情的，不仅形象美好，叙写的口吻也富有充沛的感发的力量。

最后二句“新贴绣罗襦，双双金鹧鸪”，“新贴”两个字，有的本子作“新帖”，“贴”与“帖”可以通用。这句词有两种解释的可能，一种解释是“熨贴”，另一种解释是“贴绣”（把一种绣花贴在衣服上），这两种解释在唐宋人的诗词中都常被使用。“熨贴”的解释可引唐人王建的七言绝句“熨贴朝衣抛战袍”（《田侍郎归镇》）为证，是说一个征战还朝的将军脱弃战袍，穿上熨贴的朝服。至于“贴绣”之意，则李清照一首小词曾有句云“翠贴莲蓬小”（《南歌子》“天上星河转”），又说“旧时天气旧时衣”，是指她衣服上绣贴的花样。在温飞卿的这首词中“新贴绣罗襦”，两个意思都可以讲得通，这个女子起床、梳洗、画眉、簪花、照镜，一步步写到穿衣，穿的是有贴绣花样的，或是刚刚烫平的最好的衣服。罗是很好的质料，“绣罗襦”表明上面还绣有花纹，再加上刚刚熨平则更是好上加好。这种写法正像《老残游记》中写王小玉说书是“初看傲来峰削壁千仞，以为上与天通；乃至翻到傲来峰顶，才见扇子崖更在傲来峰上”，从起床到穿衣的描写是层层上升的。至于绣罗襦上新贴的花样，则是一对对的金鹧鸪。“双双金鹧鸪”，也有暗示和含意，反衬自己的孤独和寂寞，虽然通篇都未曾提到过这点，但却在结尾之处用反衬的笔法将这种情绪点明，提出了人还不如绣罗襦上的金鹧鸪可以成双成对的暗示。



# 第二讲

## 论温庭筠词之二

下面我们再讲温庭筠的另一首《菩萨蛮》：

水精帘里玻璃枕，暖香惹梦鸳鸯锦。江上柳如烟，雁飞残月天。　　藕丝秋色浅，人胜参差剪。双鬓隔香红，玉钗头上风。

“水精帘里玻璃枕，暖香惹梦鸳鸯锦”，仍表现了前面所讲的温词的两点特色，他标举了精美的名物，像“水精帘”、“玻璃枕”、“鸳鸯锦”，而且给人一种参差错落的美感。换头的“藕丝秋色浅，人胜参差剪”，接连用了几个舌尖和齿头发音的字，则又从声调中传达出一种美感。还有一点值得注意的是，第一句中“水精”、“玻璃”一般给人的感觉是冰冷的、坚硬的，而他马上承接的“暖香惹梦鸳鸯锦”，则是温暖的、柔软的，这是一个鲜明的对比。而同时在前两句和三、四句之间又有另外一种对比，一、二句是闺房中室内的景色，而“江上柳如烟，雁飞残月天”是室外江上的景色，现在我们着重要讲的就是温词的第三点特色：突然的跳接。温飞卿另几首《菩萨蛮》词也有这样的写法，如“翠翘金缕双鬓鹏，水纹细起春池碧”和“凤凰相

对盘金缕，牡丹一夜经微雨”，都是从女子头上的装饰跳接到大自然的景物花草。温飞卿的特色就正在于他不曾清楚地告诉你是什么。例如他还有“宝函钿雀金鹧鸪，沉香阁上吴山碧”的句子，“函”即枕函，古代的枕函材料都是硬的，而且内部空心，故而名曰“函”。“宝函”也者，是说这个枕函上有金玉螺钿的装饰，“钿雀”接在“宝函”之后，很可能是说“枕函”上用螺钿镶嵌出雀鸟的形状，再加上“金鹧鸪”，给人一种宝函上既有钿雀又有金鹧鸪的印象。这实在有些繁复，在标举名物时显得没有层次，当然，这只是一种可能。还有另一种可能就是“金鹧鸪”不是在宝函上的装饰，而是香炉。后蜀词人顾夐有词云：“绣帏香断金鹧鸪”（《河传》），说在那美丽的绣花的帏幕之后，金鹧鸪中焚的香已经燃尽。所以金鹧鸪明显的是指香炉。中国古代香炉以铜做成，一般有两种形状，一种是兽形，李清照的词“香冷金猊”（《凤凰台上忆吹箫》）可以为证；另外一种是鸟形，有人谓之为“金鸭”。飞卿这词中的“金鹧鸪”便是一种鸟状的香炉。而后面一句他所写的“沉香阁上吴山碧”，沉香阁也有两种可能，一便是楼阁的“阁”，就如同那唐玄宗陪杨贵妃赏牡丹花的沉香亭一样，同是建筑中的亭阁；另一种可能是像《开元天宝遗事》中所记述的，杨国忠等贵戚之家“以沉香为阁”，这种“阁”则并非建筑，而是一种旋转东西的格架。“沉香阁上吴山碧”，如果以沉香阁为楼阁之类的建筑而言，就是说你站在沉香阁上远眺外面青碧色的吴山，这是一种解释；而若以沉香阁是室内精美的格架之类的家具而言，则“吴山碧”便是在此格架上用以装饰的山水图样。接下来，温飞卿仍不作理性的解说，却以“杨柳又如丝，驿桥春雨时”这样的室外景色跳接承之，所以有人不喜欢温词，像李冰若《栩庄漫记》就说他的词是“浪费丽字，扞格晦涩”。我现在要说明的是宇宙中一切事物，它的优劣长短都可以从两方面来看。不喜温词的人说他“浪费丽字，扞格晦涩”，这是从一个角度看问题。而常州派的词人说他的词有屈骚一类的喻托，说他的十四首《菩萨蛮》是“篇法仿佛《长门赋》，而用节节逆叙”（张惠言《词选》）。说他的一首首之间的连接就如同司马相如给陈皇后写的《长门赋》，而他是将《长门赋》的章法倒过来了，所谓“节节逆叙”是也。这种说法纯粹是深文周内的猜想。至于张惠言曾经还说“照花四句，《离骚》‘初服’之意”，则还不失一种有依据的联想。刚才我们说了温词引起人们这种联想的特色是因为他叙写的口吻和情意，与托喻的传统有暗合之处，他写“簪花”、“照镜”、“画眉”，与中国诗歌中美人思妇之作的传统有一致的地方。唯其叙写的不明白，而且常用突然的跳接，留下许多空白的地方而不连贯，所以就使得读者可以用自己的想象去填补这些空白，给了读者填充和联想的余地，这正是温词之所以使读者会有那么丰富的联想的缘故，也是温词第三点的特色。温词另两首《南歌子》：“鬌堕低梳髻，连娟细扫眉。终日两相思。为君憔悴尽，百花时。”“手里金鹦鹉，胸前绣凤凰，偷眼暗形相。不如从嫁与，作鸳鸯。”都写男女间相思爱慕之情，这当然是晚唐五代词一般的特色，因为那时的词多是写诗人才子与歌儿舞伎之间的爱情，而这种感情奇妙的一点就是可以引起喻托的联想。而从男女之间相思爱慕的感情引起喻托的联想还不仅是中国诗歌的传统而已，同时这也是西洋文学的传统，不管你爱慕的是什么，是理想、事业、主义或宗教等等，在人世之间最具体、最鲜明、最强烈、最容易引起人们共鸣的还是男女之间的相思爱慕之情，这正是词这种本来只是歌筵酒席之间毫无深远的意义和价值的歌曲后来竟可以引申出这样深广寄托的含意的主要原因。一切爱慕怀思景仰追寻的感情都与这种激情有相似之处。西方文学也有这种传统，所以西方诗歌中也往往用男女之情表现宗教的感情，《圣经》中的《雅歌》就都是爱情的诗篇。再加以温词突然跳接的笔法更留下许多空白之处，给了读者很大的联想的余地。这正是温词容易引起人托喻之想的重要缘故。当然五代的艳词有许多都是不给人托喻之想的。举一个例子来看，即如《花间集》中张泌的《浣溪纱》：“晚逐香车入凤城，东风斜揭绣帘轻。慢回娇眼笑盈盈。 消息未通何计是，直须佯醉且随行，依稀闻道太狂生。”就并不能给人什么深刻的托意的联想。我一向以为诗歌给人的感发生命有大小厚薄深浅高下之分，这首小词写得何尝没有情趣呢，但是他写得太明白了，就是一个男孩追着一个坐在香车中的女孩子进城，风把车帘吹起来，少女回头时他看到了她姣好的容貌，萍水相逢，无缘认识，只得装醉相随，终被那女子骂作“太狂生”，仅此而已。这自然不可能引起人屈子《离骚》的联想，因为事情都写得很分明，可是温词不明说却与传统暗合，这便是温词的妙处。所以温词要将几个特点结合起来，才能得到人们去把他的词比附屈骚这样的结果，因为它除空白以外，还结合了喻托的传统。我们接着看“宝函钿雀金鹧鸪”这首词的下半阕：“画楼音信断，芳草江南岸。”画楼上是盼望着远行人的女子，而不但她所盼望的人没有回来，甚至连音信都断绝了。芳草又长满江南的岸边，“芳草江南岸”是说当芳草又长满江南的时候，就代表又是一年过去了。结合上半阕的“杨柳又如丝，驿桥春雨时”，我分明记得在驿桥送别的时候，曾经折柳相赠，而今“杨柳又如丝”了，而我在驿桥送别的人却仍未回返，并且是“画楼音信断”。“芳草江南岸”则同时强调了时光的流逝。而与中国诗歌喻托的传统暗合的是后两句“鸾镜与花枝，此情谁得知”，他又提到了“鸾镜”与“花枝”，尽管远行的人再也不回来，尽管杨柳年复一年的绿条披拂，春草年复一年的绿了江南岸，尽管年复一年的音信断绝，但我们仍然用鸾镜和花枝来珍赏自己，用以保持我真诚的、纯洁的、缠绵的、持久的相思怀念的心

意，因而就表现了一种忠贞的品质。飞卿词给人联想，就是因为它将几个特点结合起来了。除以上几点特色外，我还要补充说明一点，就是中国的诗词还有另外一个传统，另外一种习惯，就是说你所写的环境背景与你所写的人物的品德资质感情要有一种互相映衬的作用。我们举例来说，《古诗十九首》中有好几首写怨女思妇的诗，同样的题材，它所写的主人翁怨女思妇的资质感情是不同的，所以它所写的环境与背景也是不同的。《古诗十九首》的第二首："青青河畔草，郁郁园中柳，盈盈楼上女，皎皎当窗牖，娥娥红粉妆，纤纤出素手"，这个女子是"娥娥红粉妆"，还露出纤纤之玉手，当窗而立，招摇于众目之中，这是哪种类型的女子呢？诗中说是"昔为倡家女，今为荡子妇，荡子行不归，空床难独守"，所写的是一个不甘寂寞的女子的形象。《古诗十九首》又有一首："西北有高楼，上与浮云齐，交疏结绮窗，阿阁三重阶。上有弦歌声，音响一何悲，谁能为此曲，无乃杞梁妻。清商随风发，中曲正徘徊，一弹再三叹，慷慨有余哀。"这是何等的委婉！"西北有高楼，上与浮云齐"，你所能听见的只是从高楼中传出的随风飘来的断断续续的音乐之声，她何曾"皎皎当窗牖"？何曾"纤纤出素手"？那上与浮云齐的高楼暗示了一种何等高洁的品德，何等的资质！所以不同的背景、不同的环境显示了不同的人物的不同品德和资质。那么我们再回过头来看温飞卿词中所透露的是怎样一种环境："水精帘里玻璃枕"，水晶和玻璃都是晶莹的、透明的、寒冷的、坚硬的，集中地表现了一种品质。这里，需要我们再发挥一下联想。李太白有一首《玉阶怨》："玉阶生白露，夜久侵罗袜。却下水晶帘，玲珑望秋月。"是一首非常好的小诗。李太白常带着我们飞扬起来，他这首《玉阶怨》所写的已超越了玉阶之上女子的那种单纯的对相思之人的怨情，而把这种感情提升了，让我们看到了更高远、更美丽、更晶莹、更玲珑的值得追求的一种美好的境界。而使得这首诗的境界提升起来的，就是因为他所用的"玉阶"、"白露"、"水晶帘"和"玲珑"、"秋月"都集中的表现了一种皎洁晶莹的品质，而温词"水精帘里"一句便也表现了一种既皎洁晶莹而又寂寞凄寒的境界。刚才已经说过，温词标举的物象，表面是不通的，其实在这不通之间，这些现象完全有感发的意义和作用。第一句"水精帘里玻璃枕"，有的本子"玻璃"作"珊瑚"，"珊瑚"二字不如"玻璃"好，一是声音平，二是形象不如"玻璃"好，水晶帘的晶莹、透明、坚硬、纯洁，只有玻璃才能与之相称。这一句不只是传达了现实中女子在闺房中挂的水晶帘、睡的玻璃枕，而是通过水晶帘与玻璃枕的晶莹、透明、坚硬、纯洁和寒冷所造成的环境气氛，衬托出那女子所有的孤独寂寞寒冷的感觉和晶莹透明纯洁的品质。而更妙的则在这句与"暖香惹梦鸳鸯锦"相接，外表的孤独和寒冷更突出陪衬了内心之中感情的缠绵热烈，"暖"是何等温馨、温暖的一种感觉，"香"是何等芬芳的一种气息，"惹"是一种何等纤柔缠绵的一种牵萦，而暖香之中所牵惹出的梦境又该是何等的梦境自可想象而知。"鸳鸯锦"，"鸳鸯"是锦上的花样图案，"鸳鸯"所代表的又是最完满、最美好的爱情，"锦"是材料的质地，是丝织品中最精美的品类，所以他说"鸳鸯锦"。但值得注意的是温飞卿并没说是"鸳鸯锦"的什么，是鸳鸯锦的被？是鸳鸯锦的褥？他都没有明说，但那女子相思怀念的感情却都通过这些形象以及连接这些形象的状语和述语传达出来了。其下的"江上柳如烟，雁飞残月天"二句，是温词的跳接，这中间的过渡要让读者去填充，这正是那些死于句下的诗不能引起人的欣赏和感动的缘故。"江上柳如烟"，理性的解释以为可能是梦境，可是这首词在感情的自觉上已经富有美感，感发了我们。帘内的温馨的情谊如斯，帘外凄清的风光如彼，"江上柳如烟，雁飞残月天"，这两句的感发无须理性的解释，就在于这两句的两组形象的对举。还不仅如此，"柳"和"雁"的两个形象，也可以给人许多联想。"柳"常使人联想到离别，相传为李白作的《忆秦娥》词就曾说"年年柳色，灞陵伤别"，而"柳如烟"的朦胧本身就意味着感情的幽微，和"杨柳又如丝，驿桥春雨时"起同样的作用，因此，"江上柳如烟"一句便浸透了离别的情意。至于"雁"，则古人以为可以传达书信，而且飞行时常列队成人字，李清照的《一剪梅》词"云中谁寄锦书来，雁字回时，月满西楼"，也令人怀想到远人。再加以温词的声调："水精帘里玻璃枕，暖香惹梦鸳鸯锦"两句的韵字都是上声，上声扬起的要眇、遥远的声音效果传达出的梦境之中怀思遥想的感情，这是很难准确地加以说明的，只有靠心灵的感触去体会。而下面的"江上柳如烟，雁飞残月天"两句，末尾又都用了两个一先的韵字，有一种很轻倩而凄清的感觉。所以这首词不仅是形象好，声音也配合得很好。而且不只是上半阕写得好，一首诗歌的生命都是整体的，所以要把下半阕联系起来才更见其好处。

下半阕的"藕丝秋色浅"，藕丝是一种衣料，极言其细、柔、薄、轻，古诗中多有用到"藕丝衫"、"藕丝裙"的地方，而温飞卿却又没有明说，只标举了质地的特性。"秋色"是颜色，从大自然来看，当秋风吹来时，自然界的颜色特质是由青转黄，《红楼梦》中凤姐常叫人从衣柜中取这样那样颜色的衣料，其中就有秋香色的，我直觉的感受以为该是一种介乎黄与绿之间的柔和的颜色。我最近看到一种词的选本，它注解"藕丝"是粉红的颜色，我对于这样的解释不大理解，不知其何所据而以为藕丝是颜色，而且还是粉红色。据我的体验，温词不可能把写粉红颜色的"藕丝"和"秋色"混和起来说，所以"藕丝"应是质料，"秋色"才是颜色。藕丝是那般柔软的质料，秋色是那般温柔的色调，而"秋色浅"更是那淡淡的秋色，这句并没有说

是藕丝裙抑或是藕丝衫，不管是藕丝的什么，只要是藕丝的材料，只要是秋色的颜色，穿着“藕丝秋色”的不管是衫是裙的人都应该是美丽温柔的人物。“人胜参差剪”，什么叫人胜？《荆楚岁时记》记载古代女子“每当人日剪彩为幡胜，称有胜”，中国古代的迷信以春节后正月初数日的天气好坏预测未来一年的生物吉凶，一鸡、二狗、三猪、四羊、五牛、六马、七人，第七天天气好，就预示人口的兴旺平安，故而正月初七被称为人日。每逢人日，闺中女子便把五彩的材料剪成各种花样，做成彩幡，用头簪插在头上，比较谁的最美，称为“幡胜”。“参差”是高低长短不整齐的样子，喻示人胜的花样繁多。而更值得注意的是“人胜参差剪”一句中透露出来的怀人的感情，古人就多在人日写怀人之诗，岑参便写有人日怀杜甫的诗，说“人日题诗寄草堂，遥怜故人思故乡”（《人日寄杜二拾遗》），所以“人日”二字是整首诗透露消息之所在。我们还可以把“人胜”二字与“雁飞残月天”一句联系起来看，隋朝薛道衡有诗句云：“人归落雁后，思发在花前。”（《人日思归》）雁都飞回来了，而人尚未回还，所以这两句透露有怀人的情意。而且“秋色浅”、“参差剪”连用了好几个用牙齿和舌尖摩擦而发出的声音表达了那份委婉曲折铭心刻骨的情念。下面的“双鬓隔香红，玉钗头上风”二句，“香红”指的本该是花，不过花是理性的说明，飞卿不用“红花”一词而写作“香红”，香是花的气味，红是花的颜色，都是直接的感觉，所以“香红”即是花，而且正是女子头上插戴的花，同“照花前后镜”、“鸾镜与花枝”一样，不只是美感的触发，更重要的是与美人芳草之传统的暗合。应该注意的是同样写簪花，却有区别。王国维说：“从今不复梦承恩，且自簪花坐赏镜中人”，写得明白、深切，充满沉痛之感，每字都有每字的分量，而温飞卿只写“照花前后镜”，“鸾镜与花枝”和“双鬓隔香红”，连“簪花”的本语都不用。而“双鬓隔香红”则连形象都没说清楚，因为“双鬓隔香红”的“隔”字有两个可能，一个是说双鬓被香红——花在中间隔开，另一个是双鬓的香红隔开在两边。但是无论花是插在中间或两边都不重要，重要的是此处写花是要说明那女子的一片美好的感情。像飞卿这种写法，也并非全无来历。因为在文学史的演进中，必然有其过程和趋势，只不过大的天才比常人先走几步，但一定是以过去的历程为基础的，绝对不会以前是空白，所以阅读作品时一定不可忘记其传统背景。文学的体式是由比较朴素的、平铺直叙的，发展到比较复杂繁琐，比较变化的，这是文学发展的必然趋势。在中晚唐的阶段，诗歌已有了注重直接感受和感性叙写的趋势，李贺的诗“画阑桂树悬秋香，三十六宫土花碧”，“秋香”者桂花也，“土花”者苔藓也，也完全从感性来写，不作理性说明。像李商隐的《锦瑟》诗中间两联四句：“庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃。沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟。”一句一个形象，也完全不用理性的说明，这是一个趋势。温飞卿则是以这种方式写词很成功的一个作者。在这种偏重感性的直觉，而不用理性的说明的方式中，有的成功，有的不成功，温飞卿在直感的物象之中完成了传达的作用，并且与文化传统暗合，提供了丰富的喻托的联想，所以他是成功的。末句“玉钗头上风”，听起来似乎不通，其实“风”字是很妙的，如果只说“人胜参差剪”，只说“双鬓隔香红”，那“人胜”和“香红”都是呆板不动的，但加上一个“风”字就有活力了。辛稼轩有首词写过这样两句：“春已归来，看美人头上袅袅春幡。”辛稼轩是一个很了不起的词人，他能用非常鲜明的形象表现他的感发，草未青，树未绿，花未红，辛稼轩却从人日里美人头上的幡胜看到了春天的到来，“袅袅春幡”那是飘动的。韦庄有首《浣溪纱》词说“清晓妆成寒食天，柳毬斜袅间花钿，卷帘直出画堂前”，是说美人在寒食的春天拂晓妆成，那团团的柳絮斜飞下来袅动于女子头上的花钿之间，她这时已从堂中卷帘走到了堂前。这里后一句可以作温词的注脚。“双鬓隔香红，玉钗头上风”，正暗示了这女子在行动之中，那头上戴的花朵和幡胜在春风之中的袅动。

我们以上所讲的都是温飞卿的《菩萨蛮》，其特色也是这些《菩萨蛮》词的特色，尽管温飞卿也写主观叙写的小词，但最能代表飞卿词的特色的还是他的《菩萨蛮》词，然而他的那些主观叙写的小词，也写得很好。温飞卿《菩萨蛮》词的特色与别人的不同，是异中见异，一眼就可看出他与众不同之处，而我们更要注意的是同中见异，是他与别人很相近，而却也仍保有其个人特色的一些作品。

我们现在再看温飞卿的两首《南歌子》：

手里金鹧鸪，胸前绣凤凰，偷眼暗形相，不如从嫁与，作鸳鸯。

鬌堕低梳髻，连娟细扫眉，终日两相思，为君憔悴尽，百花时。

同是写相思之情这一同样的题材，作品中也反映出品质上的很大不同，我们前面曾说到晚唐五代有人写小词“晚逐香车人凤城，东风斜揭绣帘轻”，是写男子追随女子的一件情事，现在飞卿所写的也是男女间的感情，但与之相比，却在品质上有高低厚薄很大的差异。爱情是古今中外共同的题材，可以引申出丰富

的喻托和联想，但有的人写爱情则是肤浅的、表面的，不能引起人的喻托和联想。现在撇开有无喻托不论，我们单纯只谈写爱情、感情的品质也有不同。有的感情是肤浅的、轻薄的、鄙俗的，也有的感情是深刻的、严肃的、浓挚的。飞卿的这两首《南歌子》小词在品质上表现得就非常好。品质好的表现方式又有两种，一种是以非常朴实简单的语言写出非常浓挚的感情，如汉乐府的《上邪》一首，另一种则是以精丽之词为之，温飞卿的作品则属于这第二种。所以诗歌的好坏不在于语言的简朴和精丽，而在于传达的品质；不在于是否写男女之间的爱情，而在于表现的品格的高低。温飞卿的这两首小词，“手里金鹦鹉，胸前绣凤凰”，有人说“金鹦鹉”和“绣凤凰”都是那女子绣件上的花样。绣件有大小两类，小的可以拿在手里绣，绣件在竹圈之上，而大的绣件则得用绣架来绷，支在座位之前，所以“手里金鹦鹉”便是手中的小绣件，“胸前绣凤凰”则是座位前的绣架上的大绣件，其位置正当胸前。这种解释固然可通，但是一个女子同时绣两件东西，总觉得有点不大好讲。我想是否应该是手中拿着金鹦鹉花样的小绣件，而胸前衣服上绣的是凤凰。总之无论是哪种解释，所突出的形象是手中持有着“金鹦鹉”这样一个美好珍贵的东西，胸前所有的则是经过精心绣制的凤凰，不管是否正在绣，不管是否绣成，唯有这样的持有和怀存才对得起别人的知赏，才有资格“偷眼暗形相”。这是一个女子对自己的爱惜尊重，是她对于所许身的对象的慎重选择，如果遇到了可以托付、值得给予的人，便“不如从嫁与，作鸳鸯”，鸳鸯者永不分离之伴侣也。这首写爱情的小词中，那品质上的尊贵、美好，以及对选择和托付的重视无不可以引起我们高远的喻托的联想。一个人无论许身于什么，许身于事业、理想、工作，难道不是都应该有这种美好的持有和情存以及投注和许身的感情吗？！

第二首《南歌子》“鬌堕低梳髻，连娟细扫眉”，古代女子头发很长，梳起来结成发结的形式，不同的形式可以表现出不同的身份和感情，例如高髻，就给人一种端庄、严肃的形象，丫髻则给人一种天真浪漫的感觉。而当那女子将那千丝万缕的头发“低梳”成鬌堕髻的时候，那心情一定是委婉纤柔的，“连娟细扫眉”，“连娟”是秀丽的样子，“细扫”与“低梳”起一样的作用，都表现一种柔婉的情致。温飞卿把这女子所有的感情都在这“低梳髻”、“细扫眉”之间细微地叙写出来了，具有一种非常尊贵的深厚的情谊。另有宋人一首小词，也写女子的化妆：“脚上鞋儿四寸罗，唇边朱粉一樱多，向人无语但回波。”（秦观《浣溪沙》）这首词除了美丽的外形，就再也没有更深一层的意思了，没有展现出精神的境界，表面看来这首词跟温飞卿词一样，它也写了化妆，也写了装饰，可是它所表现出的品质却远不及温词。世界上最可贵的是有相知的人，人生得一知己，可以死而无憾。所以在她“低梳髻”、“细扫眉”的时候，她都沉浸在“终日两相思”的感情氛围之中，前面写的人事和后面写的感情有如此密切的结合。既是“两相思”，必是异地分离，正如李商隐诗所写的，“身无彩凤双飞翼，心有灵犀一点通”。所以结尾说：“为君憔悴尽，百花时。”在那外界芬芳美好、百花盛开的季节，为一个自己所怀念的人而憔悴。正是春光的明媚增加了她对相思之人的怀念，所以冯正中有句词曾说：“花前失却游春侣，独自寻芳，满目悲凉。”（冯延已《前调》）美丽芬芳的季节景物反衬出那女子的孤独、寂寞、凄凉，更反衬出她“憔悴尽”的容貌，“春心莫共花争发，一寸相思一寸灰”（李商隐《无题》）。温庭筠这一类与《菩萨蛮》风格不同的由主观口吻叙写的小词同样也有很美的品格和境界，这是温词的另外一面。



# 第三讲

## 论温庭筠词之三

上次我们已经结束了对温词的讲解，现在要归纳一下温词的要点。温飞卿的词之值得注意者有二：第一，温词可以对使读者产生丰富的有寄托有寓意的联想，从内容方面提升了歌辞的境界；第二，在词之发展中，当时他对新的形式尝试最多，温飞卿是在中晚唐以来文士诗人开始插手为流行音乐填写歌辞的风气中，大力投注于词之写作的第一位作者。在中晚唐以来的诗人中，像白居易、刘禹锡、张志和所写的《长相思》、《渔歌子》、《梦江南》之类，在韵律和形式上与七言诗是非常接近的，他们运用的牌调也极少，温飞卿则不然，他是在这些作者之中，使用新的词牌最多的作者，据现在流传下来的晚唐五代词统计，《花间集》收有温词66首，《金奁集》收有83首，不过《金奁集》中的温词有许多首是别人的作品混杂进去的，不全是温飞卿的词，根据近人林大椿先生所编的《全唐五代词》统计，温词共有70首，而用过的牌调却有近20种之多。引人注目的是，他的词中音节、韵律也富于变化，如其《定西番》：“碛南沙上惊雁起，飞雪千里。玉连环，金镞箭，可恨年年征战。”“碛南沙上惊雁起”一句的声律是｜--｜-｜｜，如果在七言诗中，第二个字是平声，第四个字是仄声，那么第六个字则应该是平声，一般都是--｜｜--｜，第二、四、六字是比较重要的，要不为什么说“一三五不论，二四六分明”呢。当然这也不是绝对的，其中有的平

仄是可以通用的，道理在哪？就因为二四六几个字是节奏停顿的所在，一三五几个字则不是节奏停顿的重要音节，所以比较不重要。按照诗律来讲，这一句的停顿是四三的停顿，而按照平仄来说却是拗句，和下边的四字句、六字句结合在一起，则使形式、平仄的音节、字数的多少都有很多变化。吴梅先生《词学通论》中就曾说“自飞卿始专力为词”，这不是偶然的。史籍记载温飞卿懂音乐，“好逐弦吹之音，为侧艳之词”，他的词句与诗律不合的拗折之处，正是他重视音乐的声调“逐弦吹之音”而填词的特色。和温飞卿同时代的另一位诗人李商隐，才华横溢，他所写的《无题》诗那样的缠绵悱恻，性质与词甚为相近，但却未见李商隐有一首词作流传下来，尽管李商隐当时是知道有词这一文学体式的。其原因我以为有二：一是温飞卿比李商隐懂得音乐；二是在做人的方面，李商隐有比较严肃的一面，而温飞卿比较放浪，这是一点基本的差别。

温飞卿提高了词的境界，使读者产生了可能有比较深远的寄托和喻意的联想，我之所以说“可能”，是说可能有而不必然有。造成对飞卿的词有寄托喻意的联想有三个原因：第一，标举精美名物的物象，从美感上使人产生联想。从志洁可以想到物芳，由物芳可以想到志洁。第二，所写的内容情意与古典文学喻托的传统有暗合之处，“暗合”者不必然有心去喻托者也。第三，不作明白的叙说，只用美丽的名物结合在那里，留下空白，让读者以联想来补充。温飞卿的词虽然有这些原因可以使我们有喻托的联想，但是他的词究竟有没有托喻呢？今天我们就要讨论这个问题。我讲温飞卿词讲得比较详细，是要借温词把理解词、欣赏词的基本常识讲出来。如何判断词中有无寄托，也有三个条件：第一，作者生平的为人；第二，作品产生的环境背景；第三，叙写的口吻。张惠言《词选》以温词比拟于屈骚，把他的“照花前后镜”说成有屈骚“初服”之意，这究竟如何理解呢？我要说温词和屈骚是截然不同的两类情况。屈原的《离骚》肯定是有托喻的，屈原是楚之同姓，所生活的时代，又面临楚国存亡的选择的局势，是亲齐还是亲秦，楚国朝中为此而形成两派，屈原“信而见疑”，不为楚怀王所重用，而怀王又入秦不返，死于秦国。他关心着自己的国家，自然在作品中就倾注了对楚国深厚的忠爱。这是就作者生平为人与写作的环境背景而言。再就叙写的口吻而言，屈原的《离骚》从一开始就是以自叙的口吻写作的，他说：“帝高阳之苗裔兮，朕皇考曰伯庸，摄提贞于孟陬兮，唯庚寅吾以降。”还说：“彼尧舜之耿介兮，既遵道而得路。何桀纣之猖披兮，夫唯捷径以窘步。”又说：“岂余身之惮殃兮，恐皇舆之败绩。”他的叙述是何等的口吻？他述说的是尧舜与桀纣的对比，他说我并不以个人安危为虑，我所担心的是国家的危亡。所以从屈原叙写的口吻上看，他的作品当然是有寄托的含意的。而温飞卿是否有这样的情操志意，是否有这样的环境背景，是否有这样使人直接感动的口吻？要回答这些问题，我仅举屈原的例子还很不够，因为这二者之间相距太远，如果再举一些相近的例证，就可以看出在叙写上有何等的差距。我们举几首专写美人的诗，来看哪些是只写了外表的美丽，而又有哪些是表现了托喻的含意的。曹植的《杂诗六首》之一说：“南国有佳人，容颜若桃李……时俗薄朱颜，谁为发皓齿？俯仰岁将暮，荣耀难久恃。”南方有位美丽的姑娘，她的容貌像桃李花般的姣好，然而时俗并不看重这美丽的容貌，那么她又为谁来展示自己的容貌呢？有喻托含意之口吻的主要就是“时俗薄朱颜，谁为发皓齿”这两句，就像杜荀鹤“承恩不在貌，教妾若为容”（《春宫怨》）的发问一样。他接着说时光流逝，俯仰之间一年的芳华就过去了，荣耀也难以长久的保持，这才正是屈原“日月忽其不淹兮，春与秋其代序，唯草木之零落兮，恐美人之迟暮”的“美人迟暮”的寄托的含意。另外如同样也是写佳人的《汉书·佞幸传》中的《李延年传》记载着李延年在武帝面前唱了一首新歌说：“北方有佳人，遗世而独立……一笑倾人城，再笑倾人国。宁不知倾城与倾国，佳人难再得。”这首诗的前两句颇有托喻的可能，就如同《古诗十九首》的“西北有高楼，上与浮云齐”一样，但后几句将美人写得太落实，失去了托喻的意味。这种叙写的口吻所造成的不同的结果，是很值得重视的。以曹子建的身世，曾得到父亲曹操的赏识，而其兄曹丕即位以后，他却受到了不断的迫害，郁郁不得志，所以他的诗中有喻托是完全有可能的。以他生活的经历，也可以肯定这一点。而李延年本来是一个宫廷乐师，以他生平为人、生活经历和叙写口吻来考察，都可以说他的这首诗是没有喻托的。现在再用这三个标准来评量飞卿词有无喻托的含意。先看他的生平为人。新旧唐书都有温飞卿的传记，另外像《北梦琐言》、《南部新书》、《玉泉子》、《唐才子传》等，也都有关于温飞卿的记载，夏承焘先生《唐宋词人年谱》中有《温飞卿系年》。飞卿是唐宰相温彦博的六世孙，父曦尚凉国长公主，所以他是一个贵族世家的后裔。史籍记载他“薄于行无检幅”，不喜欢检点约束自己的生活，“好逐弦吹之音，为侧艳之词”，终生未通过进士考试，科场之中，“好代人为文”，才思敏捷，考作诗押八韵，“凡八叉手而成”，人称“温八叉”。他的十五首《菩萨蛮》，除“玉纤弹处珍珠落”一首专咏泪的例外，其余十四首一般人都把它们看做一组词，所以张惠言才说它的“章法仿佛《长门赋》”，当然这是很偏颇的说法，我们可以不提。但这十四首词是一组词，其性质、内容、表现的手法是比较接近的。组诗和组词，在历史上有不同的几种情形，成组的作品，自然都是多篇的。多篇作品组合在一起，一定需要章法严密，

要有次序，篇次完备，有开头有结尾。有史以来，章法严密完整之组诗无过于杜甫的《秋兴八首》，这八首诗一首与一首之间的次第是丝毫不可以错乱的。再其次的是陶渊明的《饮酒》诗，第一首和最后一首，这开头与结尾也是绝对不能错乱的，但它中间的几首就不像杜甫的《秋兴八首》那样严密有次序，而是反复从各方面写他对人生的看法、思索和反省。像温飞卿的这十四首《菩萨蛮》就既没有像杜甫《秋兴八首》那样自始至终的严密次序，也没有像陶渊明《饮酒》诗那样开头和结尾的严格布局，它只是性质、内容和表现手法比较接近而已。据《北梦琐言》、《唐才子传》等书记载，唐宣宗时《菩萨蛮》的牌调极为流行，宣宗令宰相令狐绹作新歌辞，令狐请飞卿代笔，“戒令勿泄”，而飞卿却向别人说了，令狐绹很不高兴。令狐绹这人没有学问，温飞卿说他是“中书堂内坐将军”，劝其“燮理之暇，时宜览古”，所以温飞卿在生活上是缺少检点、约束，对权贵也敢大胆讥评的。从他的生平为人来看，王国维、李冰若就都认为他的词只是精丽而已，哪里会有屈原那种悲天悯人的怀抱。从叙写的口吻来看，曹植《杂诗》的“南国有佳人”一首，“美人迟暮”的感慨也是非常明显的。另外像辛稼轩的《菩萨蛮·书江西造口壁》，如果结合辛弃疾的身世遭遇，结合他的忠义奋发和当时南宋偏安的环境，更重要的是结合“西北望长安，可怜无数山”的口吻来看（长安，在中国诗歌中一直被当做都城的代表），这首《菩萨蛮》词无疑是有喻托的。尽管大家都承认这点，但到底辛弃疾寄托的是什么，历来有四种不同的说法：南宋罗大经的《鹤林玉露》有一种说法，当代学者邓广铭先生《辛稼轩词编年笺注》有一种说法，台湾《大陆杂志》刊登过的李笠父和郑骞两位先生的两篇文章又各持一说。我看到的四种书就有四种说法，这种感慨究竟何指是很难确定的。所以，即使我们意识到那些诗词有喻托，纵然如此，也不应像张惠言说词那样武断和拘泥。我们只能说有这样的可能，除非作品本身指实说得很明白，否则读者不要自作聪明勉强地下结论。何况以温飞卿之为人来看，有寄托的可能性是很小的。而从口吻上说起来，温词是不作主观明白的叙写的，他只说“鸾镜与花枝”，不像王国维那样写“从今不复梦承恩，且自簪花坐赏镜中人”，他所暗示的只是可能，从不在口吻上说明。但又是什么缘故使得他的词具有这样的可能呢？这就又是个人和传统的两种因素了。一个是温飞卿在旧式教育中长大，他熟习古人的作品，所以受传统的浸习熏染很深，他自然说出来的口吻就与传统非常接近。还有一个因素则是个人本身，一个好的作家一定是传统与个人结合得很好的。温庭筠虽然不可能有像屈原那样关怀国家存亡的忠爱缠绵的感情，但却仍有托喻的可能，就是因为他的经历中有一段波折不幸的遭遇。尽管他个人薄于行，无检束，但他确有才能，而且温庭筠生在晚唐的时代，在当时几次政变中，他至少有起码的正义感。他经历了晚唐文宗、武宗、宣宗三朝，这三朝期间在政坛上发生了几件大事。文宗面临着晚唐藩镇割据、宦官专权、党派倾轧三大弊端，有心图治，改变这种局面，他曾两次尝试诛灭宦官，但都归于失败，“甘露之变”就是其中的一次。“甘露之变”失败后，李商隐写了好几首感慨愤怨的诗篇，温庭筠也写了两首《题丰安里王相林亭》的诗，有“不知淮水浊，丹藕为谁开”和“如何济川楫，今作野人船”等诗句，哀悼因“甘露之变”失败而为宦官所杀的宰相王涯，对宦官诛灭大臣表示了愤懑。文宗开成二年（837）九月，庄恪太子被废，十月暴卒，极有可能死于政治阴谋，温庭筠也作了《庄恪太子挽歌辞》。由此可知，温飞卿虽然不见得有屈原的那种忠爱缠绵的感情，然而当悲剧发生之时，他仍然有一份正义的感情。正因为这种缘故，他得罪了不少人，所以在仕宦科举中一直不得意。他曾两次被贬，一次是做方城县尉，一次是做隋县尉，贬官制词的作者裴坦曾经说过这样的话：“放骚人于湘浦，移贾谊于长沙”，以屈、贾来比喻他的被贬，可见在当时也未尝没有人同情他。飞卿死后，在昭宗龙纪元年（889），有人推荐其子温宪，也曾说道“蛾眉先妒，昭君为出国之人”，言其有才而被人嫉妒，反而被贬。这些都是说他生前死后别人对他的同情，那么温飞卿自己生前在内心之中自然就更有一种怀才不遇的抑郁悲慨了。虽说他的薄于行、无检束也是招致这种结果的部分缘由，不管怎样讲，他是有抑郁不得志的这种心情的。他的诗集中有《书怀百韵》，前面有很长的题目，说开成四年（839），他通过了乡试的荐举，本应到京城考进士，他也很想能够成行，但却因“抱疾郊野”而不能入京，然而这个“郊野”就在长安县的鄠杜之间，下面又说其时“将适远方”，既然是抱疾于鄠杜之间连长安的考试都不能参加，何以又要远适他方呢？这里面显然有矛盾的地方。这首诗的内容全写的是不得知遇的感慨，他曾说“不能鸣楚玉，空欲握隋珠”，又说“积毁能销骨，微瑕惧掩瑜”，他写的是他处在积毁之中，是他觉得不应以他少许的缺陷掩没掉他的长处。总之，飞卿的词虽在他的生平为人上说起来不能与屈原相比，但是他在当时宦官与朝臣的政争之中却也曾表现出了相当的正义感，不过如果以温庭筠的诗与李商隐的诗相比较的话，我们就会知道那李商隐对国家的关怀不知道要比温庭筠深沉多少倍，李商隐《行次西郊百韵》全是写的国家，温庭筠《书怀百韵》都是写的个人，这就是他们之间的差距之所在。李商隐说“我愿为此事，君前剖心肝。叩头出鲜血，滂沱污紫宸”，完全是对国计民生的深切关怀，他愿为此“剖心肝”，叩头在皇帝面前，用鲜血染红朝廷的阶陛。这一份关怀国家的感情，温庭筠是没有的，他所有的只是个人的怀才不遇的牢骚而已。可是他的词却可以引起我们寄托之想，归纳而言，其

所以然者，除了艺术上的因素之外，还有两点原因：一是与传统托喻的暗合，二是他果然有不得志的抑郁哀伤，所以他不知不觉之间便把这二者结合起来，就写了这样的词，虽无屈子悲天悯人之意，却也使我们产生了这样的联想。

缪元朗、安易整理〉……〉〉〉

# 第二章　论韦庄词



第一讲　论韦庄词之一
第二讲　论韦庄词之二
第三讲　论韦庄词之三



# 第一讲

## 论韦庄词之一

我们下面讲韦庄的词，我选的也是几首《菩萨蛮》，先读一遍：

红楼别夜堪惆怅，香灯半掩流苏帐。残月出门时，美人和泪辞。琵琶金翠羽，弦上黄莺语。劝我早归家，绿窗人似花。

人人尽说江南好，游人只合江南老。春水碧于天，画船听雨眠。垆边人似月，皓腕凝霜雪。未老莫还乡，还乡须断肠。

如今却忆江南乐，当时年少春衫薄。骑马倚斜桥，满楼红袖招。翠屏金屈曲，醉入花丛宿。此度见花枝，白头誓不归。

劝君今夜须沉醉，樽前莫话明朝事。珍重主人心，酒深情亦深。须愁春漏短，莫诉金杯满。遇酒且呵呵，人生能几何。

洛阳城里春光好，洛阳才子他乡老。柳暗魏王堤，此时心转迷。　　桃花春水绿，水上鸳鸯浴。凝恨对残晖，忆君君不知。

我们还不要讲，只是先读一遍，你就可以直接感觉到，韦庄的词与温庭筠的词有很大的不同：温飞卿的词客观，韦庄的词主观；飞卿的词秾丽，韦庄的词清简。我们曾说过温词的好处正在于客观，不作直接的叙写，而韦庄词的好处却就在其主观直接的叙写。不同类型的词就有不同的好处。韦庄词轮廓分明，但是不是就肤浅了，就有局限了呢？朱光潜先生曾说过“写景宜显，写情宜隐”，并且曾举温庭筠的一首小词《忆江南》“梳洗罢，独倚望江楼。过尽千帆皆不是，斜晖脉脉水悠悠，肠断白蘋洲”为例证，说“此词收语即近于显”。又说“如果把‘肠断白蘋洲’五字删去，意味更觉无穷”。这首词写一个怀人的女子梳洗后所倚的楼是那面临江水的楼，为什么要远望江水，因为远行的人要从江上回来，“梳洗罢”必定是清晨，她从一早等起，而“过尽千帆皆不是”，多少船从楼下过去了，没有一艘她所等待的船停泊下来，这时的江面，已经是“斜晖脉脉水悠悠”了。如果这一首词就停止在这里，就有无穷的余味耐人寻思。我们仔细想想，“斜晖”的“脉脉”，是那样一种迷茫的、朦胧的、暗淡的景色，这种迷离的景色更加深了怀思之情的绵缈。然而温飞卿却又说了“肠断白蘋洲”，反而把这首词给限制住了。这是按朱先生的观点来评说这首词。其实写词不论写情写景，紧要的都在于是否传达出了感情的力量，这种力量有大小厚薄高低深浅的不同，而写情写得很真率的也不见得一定就不好，即如杜甫诗之“穷年忧黎元，叹息肠内热”、“回首肝肺热”、“拭泪沾襟血”、“啼垂旧血痕”诸句而言，以杜甫的精深博大，他何需矫揉造作的姿态来表现他对民生的关怀，他就这样直接坦率的写出来，就使人感到一种强烈的震动。

我上次讲温庭筠词的特色是客观的，是不直接叙写的，那样的作品自有其好处，反过来我们也应认识明白叙写的作品也有另一种好处。杜甫的诗就像汪洋大海，完全袒露于天地之间，无需隐藏，便自然含有强大的感发的力量。韦庄的词虽不能比美于杜甫，但却也能在直接叙写之中表现出感发的力量。如果说杜甫的诗像广阔的海洋的话，那么韦庄的词就像喷涌的泉水，喷射的强力不可以抑制，这是韦庄词的一个重要的特点。韦庄词多用主观直接的叙写，他的感情是劲直的、真切的。即如韦庄的《思帝乡》：“春日游，杏花吹满头。陌上谁家年少，足风流。妾拟将身嫁与，一生休。纵被无情弃，不能羞”，就是很好的例证。我举这首词是因为它与张泌的《浣溪纱》（晚逐香车人凤城）恰好是对比，同样是写游春，同样是有所遇，不过前者是女遇男，后者是男遇女，然而韦庄词的口吻与张泌词却完全不同。张泌所写的是骑马跟着那女子的香车人城的情景，虽很生动，却不能引起我们高远情意的联想。这并不是我们要把谁讲得好，把谁讲得坏，而是张泌的词写得让我无话可讲。词的微妙之处正在于对细节的叙写，了解细节才能知道词的好处，就以韦庄这首词而言，仅是开端“春日游”三个字，就极可玩味。“春日”正是感情的春心觉醒的时节，以前李商隐写有《燕台四首》，是按春夏秋冬的时序写的，第一首写的便是春天，开端就说“风光冉冉东西陌，几日娇魂寻不得，蜜房羽客类芳心，冶叶倡条遍相识”，恰好可以作为上述韦庄词句的注脚，二者之间有很相似的地方。“风光冉冉东西陌”是说春天里空中的天光云影，地上的风和日丽。杜甫的祖父杜审言《和晋陵陆丞早春游望》一诗曾有“淑气催黄鸟，晴光转绿蘋”之句，也正是描写的这种“风光冉冉”的景致，“冉冉”正是盎然之春意在流动之中的样子。春光来临，万物重又充满生机，也复苏了人的感情，怀着对千红的欣愉和喜悦的感情，人们要找到那宇宙中最美好的“娇魂”，但这又绝非易事，“几日娇魂寻不得”，我该向什么地方去寻找这精魂之所在呢？“蜜房羽客类芳心”，“蜜房羽客”是蜂的别称，他说那在花朵上采撷花粉的蜜蜂就像我那被唤醒的芳心一样，都有追寻的向往。“冶叶倡条遍相识”，美丽的枝条都寻找遍了。这一份对春天的寻找，也暗示着对更珍贵东西的追求，这种追寻可以提高到一种象征和喻托的境界。韦庄的词“春日游，杏花吹满头”，缤纷的杏花瓣落了游春的姑娘一头都是，这幅图景是可以想象出其优美的。“陌上谁家年少，足风流”，陌上有许多游春的青年，哪一家的年少是最风流的？如果她找到这样一个人，则“妾拟将身嫁与，一生休”。我们说温飞卿所用的笔法常是比兴，韦庄常用的笔法则是赋；比兴造成兴发感动的力量，在它的形象，在它的委婉和曲折，赋之造成感发则在其叙写的口吻。即如韦词这一句就很说明问题，“妾拟将身嫁与，一生休”，字字斩钉截铁，口气是真挚、诚实、坚定的，“纵被无情弃，不能羞”。儒家说“择善而固执”，一是要有选择的明辨，二是要有坚持的力量和勇气。屈原《离骚》说：“亦余心之所善兮，虽九死其犹未悔。”在现实生活中，无论是对事业、理想、学问都应有献身追求九死不悔的精神，但很多人都是考虑成败太多，急功近利，想以最小的付出取得最大的收获。一个真正愿为理想、事业而献身的人，绝不是为了他的成败，而是为了对它的热爱，这才是最高的思想境界。韦庄词正是以他深挚的情意，提高加深了词的境界。不过，韦庄的好处还不仅如此，陈廷焯《白雨斋词话》说：“端己的词似直而纡，似达而郁，最为词中胜境。”这才是韦庄词在艺术方面的真正好处。纡者，曲也；达者，通也。韦庄

词表面显得直率，其实情意曲折；口吻看似通达，而内容其实沉郁，这正是词中最好的境界。故而况周颐《蕙风词话》评韦庄词谓其“尤能运密入疏，寓秾于淡，花间君贤，殆鲜其匹”。其“运密入疏，寓秾于淡”二句，与陈廷焯评语之“似直而纡，似达而郁”的评语，意思颇有相近之处，这都是对韦庄之特色深有体会的话，而要详细体会韦庄的词，还必须将其生平也作一点简略的介绍。

韦庄是唐初宰相韦见素的后人，杜陵人，少长于下邽，孤贫力学。广明元年（880）四十五岁，在长安应举，正值黄巢军攻入长安，遂陷于战乱，与弟妹失散。中和二年（882）始离长安赴洛阳。中和三年（883）春，四十八岁作《秦妇吟》，结尾有“适闻有客金陵至，见说江南风景异”之句，不久韦庄遂避乱去到江南，五十八岁回到长安，一心想要应试，以伸展其治国平天下的怀抱。乾宁元年（894）五十九岁时中进士，为校书郎。当时各地节度使不听中央号令，东、西川节度使不和，乾宁四年（897），朝廷遣“宣谕和协使”李洵入川，韦庄时年六十二岁，被李洵聘为书记，同至西川，由此结识了西川节度使王建，回长安后，改任左补阙。天复元年（901）六十六岁，应王建之聘入川为掌书记。天祐四年（907），朱温篡唐，王建据蜀称帝，是为前蜀。七十二岁的韦庄被任为宰相，开国制度均出其手。七十五岁卒于成都花林坊。韦庄的诗集名《浣花集》。

韦庄的《菩萨蛮》是一组五首词。张惠言的《词选》选的都是他以为有喻托的作品，他也选了韦庄的《菩萨蛮》，而且认为它们“盖留蜀后寄意之作”，说是韦庄留蜀晚年表现其怀念故国的忠爱之思的作品。张惠言还说“江南即指蜀”，但我以为韦庄词中所说的江南应该就是指江浙一带的江南。他的《秦妇吟》中说“适闻有客金陵至，见说江南风景异”，就是以金陵和江南并举的。如果再看韦庄的《浣花集》，更可以发现其中许多首诗的题目中都有“江南”二字，毕竟韦庄在江南生活了多年，其诗中多处提到的江南，都不是晚年所居的四川，而确是早年他漂泊过的江浙的那个江南。还有人认为有“洛阳城里春光好”的第五首应是在洛阳所作，我也不同意这种说法。为什么不看到下一句“洛阳才子他乡老”呢？“洛阳才子”应是作者自指，他当年写《秦妇吟》闻名于世时，就在洛阳，当时人称“《秦妇吟》秀才”，“秀才”在当时是对未考中进士的读书人的泛称。洛阳才子的他乡老，只能是他留居四川时对过去生活的回忆。我们以前说温庭筠的十四首《菩萨蛮》是一组词，其内容、情意、风格有相近的地方，但那十四首词并没有必然的次序以及完整的章法和结构。组词中有完美的结构者就只有韦庄的这五首《菩萨蛮》，有的选本只选其中的两三首作介绍，那是对一个完整生命的阉割。以上都是要讲解这五首词所必须交待的有关知识。下边我们讲第一首：

红楼别夜堪惆怅，香灯半掩流苏帐。残月出门时，美人和泪辞。　　琵琶金翠羽，弦上黄莺语。劝我早归家，绿窗人似花。

这首词是写离别之情的。“红楼别夜堪惆怅，香灯半掩流苏帐”：“红楼”、“香灯”、“流苏帐”所构成的是一幅何等温馨旖旎的背景！我以前讲温庭筠的“懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟”，“鬌堕低梳髻，连绢细扫眉”诸词，说它们寄托了极为深婉的珍重爱美的情意，我们要注重的是这种精神，而不是外表的情事，并不是只有“画蛾眉”、“细扫眉”才代表这种精神境界。王国维就曾说过“词之雅郑在神不在貌”。“雅”就是纯正，“郑”是与“雅”相对的，因为《诗经》中的《郑风》多写的是男女爱恋之情，故而有人说“郑风淫”，这种说法当然也不尽正确。王国维所谓“词之雅郑在神不在貌”，是说词之意境的深浅高下乃在其含蕴之精神境界，而不在其外表是否写的男女爱恋的情事。这首词开端两句表面是写闺房情事，似颇为香艳，试想如果不是离别，在有香灯和流苏帐的红楼之中，该是多么缠绵旖旎的情事。但是这里的“红楼”紧接着“别夜”，“香灯”和“流苏帐”之间隔有“半掩”二字。在平常休息睡眠的时候，香灯是可以熄灭的，流苏帐是可以放下来的，而香灯一直亮着，帐子也掩着，就意味着今宵是离别之夜。这两句浅直的叙写中，有许多矛盾的对比，所以说“堪惆怅”，就因为他们不能欢聚在有香灯的流苏帐的红楼之内安眠，而内心之中满是离别的悲哀。读到这里，还不会明白它为什么是好词，他现在把红楼别夜写得如此值得珍重恋惜，是直要读到第五首的“凝恨对斜晖，忆君君不知”才会真正体会出其中的深意的。《论语》上说过：“可与言而不与之言，谓之失人；不可与言而与之言，谓之失言。智者不失人，亦不失言。”对于诗词的欣赏，也应该做到不失人也不失言。对于诗词的作者，如果他有深意，而你不理会，你便对不起他；如果是他的作品没有深意，你要强加于他，则是你的错误。尤其是对于含蓄委婉的作品更应不失人亦不失言。“残月出门时，美人和泪辞”：“残月”有两种解释，一是缺月，二是西沉的月。在《花间集》中有词云“残月脸边明，别泪临清晓”可以为证。只有西沉的月亮才会与行人的脸平齐，温飞卿的诗“鸡声茅店月，人迹板桥霜”也点明了破晓是行人上路之时。从别夜的香灯到清晨的残月，都透露着作者对离别前时间点滴流逝的敏感。“残月出门

时”，到了不得不与所爱的女子相别的时候，“美人和泪辞”，这一句在句法上有三种解释之可能：第一种解释是美人含着泪和我相辞，第二种解释是我含泪与美人相辞，第三种是我与美人都含泪而辞，这三种解释可以并存。中国过去解说诗词的方法，是一定要限制为一种解释，但西方新的文学批评，却承认诗之多义。英国的William Empson写有一本书，名为Seven Types of Ambiguity，朱自清先生早就介绍过此书，定名为《多义七式》，这本书介绍了可以使诗歌造成多义的七种形式，William Empson所举的例证都是英国诗歌，其实中国的诗歌中也有同样的现象。“美人和泪辞”一句就可以多义并存。下面“琵琶金翠羽，弦上黄莺语”，有的版本“翠羽”作“翡翠”。《菩萨蛮》的牌调是每两句押韵。“琵琶金翠羽，弦上黄莺语”中的“羽”、“语”应是韵字，换上“金翡翠”就不押韵了，可知此处不应是“金翡翠”，这是很简单的辨别方法。“金翠羽”是装饰在琵琶捍拨部位上的饰物，是翡翠鸟的羽毛，这是极言琵琶之精美珍贵。“弦上黄莺语”是说那琵琶弦上弹出的声音犹如那婉转的莺啼。晏几道（小山）词云：“记得小蘋初见，两重心字罗衣，琵琶弦上说相思。”可知琵琶是可以传达内心中深刻婉转之情意的。韦庄要写的便不仅是临别时美人弹奏了琵琶这件事本身，而是着重在写琵琶弦上所传达出来的相思之情。“弦上黄莺语”是说琵琶弹奏的如莺啼婉转的声音都是多情的叮咛叙述，说的是什么？就是下边一句：“劝我早归家。”何以要早归家？那理由非常充足，就是因为“绿窗人似花”。有如花般的美人在家中等待，你难道能不早归家吗？花的生命是短暂的，一个女子的美貌也难以持久，如果你还想见到如花的人，就该早点归来，若是晚了，既便你回来以后那人依然还在，可已经没有如花的美貌了。王国维写过两句词：“阅尽天涯离别苦，不道归来，零落花如许。”（《蝶恋花》）我历尽了天涯离别之苦，没想到回来以后，花已经这般的零落。总结起来，这第一首词写的都是离别珍重的感情，对于这首词所传达出的这种情感，当以后讲到第五首时，我们会有更深的体会。

接着我们讲第二首：

人人尽说江南好，游人只合江南老。春水碧于天，画船听雨眠。　　垆边人似月，皓腕凝霜雪。未老莫还乡，还乡须断肠。

“人人尽说江南好”，是与第三首词的“如今却忆江南乐”对应的，这里，我们要注意的是他所写的“人人尽说”，这其间所隐藏的意思是自己并未曾认为江南好，只是大家都说江南好而已。下面的游人只合江南老”，也是别人的劝说之辞，远游的人就应该在江南终老。以前王粲《登楼赋》曾说：“虽信美而非吾土兮，曾何足以少留？”江山的确很美，但不是我的故土，我也不愿久留。中国还有句老话：“美不美，故乡水，亲不亲，故乡人。”而韦庄这两句词，似直而纡，把怀念故乡欲归不得的感情都委婉地蕴藏在这表面看来非常真率的话中了。“只合”，合者，该也，什么人敢这样大胆地对韦庄说你就该留在江南终老，在江南你是一个游人客子，而却劝你在江南终老，那一定是你的故乡有什么让你不能回去的苦衷，所以才敢劝你在江南终老。因为韦庄是在中原一片战乱中去江南的，当时的中原如同他在《秦妇吟》中所描写的是“内库烧为锦绣灰，天街踏尽公卿骨”，在这种情况下，江南人才敢这样径直地劝他留下来。韦庄词“似直而纡，似达而郁”的特色，就正在这表面率直而内里千回百转的文字中得到充分体现了。下面则是对江南好的细写，说江南确实是好的。“春水碧于天”是江南风景之美，江南水的碧绿，比天色的碧蓝更美。“画船听雨眠”是江南生活之美，在碧于天的江水上，卧在画船之中听那潇潇雨声，这种生活和中原的战乱比较起来，是何等的闲适自在。更进一步，江南又何尝只是风景美、生活美，江南的人物也美“垆边人似月，皓腕凝霜雪”。垆，又作“炉”，是酒店放置酒器的地方，《史记·司马相如列传》云：“买酒舍乃令文君当垆。”江南酒垆卖酒的女子光彩照人，卖酒时攘袖举酒，露出的手腕白如霜雪。这几层写风景、生活、人物之美，你不要用庸俗的眼光只看它表面所写的情事，而要看到更深的一层，下面的“未老莫还乡”，这么平易的五个字却有多少转折，佛经上说“才说无便是有”，说“莫还乡”实则正由于想到了还乡，他没有用“不”字，用的是有叮嘱口吻的“莫”字，细细地品味，就应该联想到陆放翁的《钗头凤》：“山盟虽在，锦书难托。莫、莫、莫。”那一连三个“莫”字所道出的一片无可奈何之情是极为深婉而且沉痛的。韦庄词此处的“莫”字，也表现出了一种极深婉而沉痛的情意，说“莫还乡”是叮咛嘱咐的话，是你想还乡，而现在却有不能还乡的苦衷，“还乡”是一层意思，“莫”是第二层意思，又加上“未老”二字，是第三层意思，因为人没有老，在外漂泊几年也没有关系。王粲《登楼赋》说：“情眷眷而怀归。”人到年老会特别思念故土。韦庄词似达而郁，五个字有三层意义的转折，表面上写得很旷达，说是我没有老所以不要还乡，而其中却是对故乡归不得的盘旋郁结的感情。后面他说“还乡须断肠”，这正是别人之所以敢跟你说“游人只合江南老”的理由，因为你回到

那弥漫着战乱烽火的故乡，只会有断肠的悲哀。讲到这里再回头看“人人尽说江南好，游人只合江南老”，就会明白陈廷焯为什么赞美韦庄词“似直而纡，似达而郁”了。



# 第二讲

## 论韦庄词之二

现在我们讲韦庄《菩萨蛮》的第三首：

如今却忆江南乐，当时年少春衫薄。骑马倚斜桥，满楼红袖招。　　翠屏金屈曲，醉入花丛宿。此度见花枝，白头誓不归。

韦庄的这组词，在时间层次上是非常分明的。“红楼别夜堪惆怅”是在中原的离别，究竟是和长安还是和洛阳离别，要到第五首才能明确，如果说韦庄有故国之思，那么是对唐朝长时期的首都——长安，还是对唐亡时皇室的所在地——洛阳的眷念，也要到最后才能得出结论。第二首是写在江南漂泊时的生活，有人认为这首词就是在江南当时写下来的，这是误解。这五首词都是韦庄晚年追忆之作，虽然词中的“江南”都是确指的江南之地，但写作时间一定是离开江南之后。第三首是对往事的回顾以及感慨，“如今却忆江南乐”，“如今”是跟从前作对比的，是说我现在才反而回想起江南的好处，“却”是反对之词，“如今却

忆”四个字一笔勾销了当年的“人人尽说江南好”，再次突出他当时并没有认为江南好的意思，据此也可以肯定这首词是离开江南之后写的。当时在江南，他并不以江南为快乐，他的心心意意都在那“红楼别夜”的中原，都在那“劝我早归家”的美人，所以对那风景如画的江南，垆边似月的酒女都并没产生丝毫的留恋。但等他离开了江南，反而却回忆起在江南那段生活的美好了。唐代诗人贾岛（据《全唐诗》卷四七二，一作刘皂诗）有诗云：“客舍并州已十霜，归心日夜忆咸阳。无端更渡桑乾水，却望并州是故乡。”（《渡桑乾》）他说我在并州做客已经十年了，不分日夜思念的是长安附近的咸阳，如今我渡过桑乾河来到更远的地方，回首并州，倒仿佛并州也是我的故乡了。韦庄所写的也是这种心理。他在江南思念着中原，离开江南到更远的蜀中，他又觉得在江南的生活也毕竟是快乐的，是值得怀念的了。韦庄说“当时年少春衫薄”，韦庄多数的词所传达的感发的力量不是靠形象，而是靠叙述的口吻，也就是用赋的笔法。可是他并不是不用形象，“春衫薄”三字就是形象，写少年的光景之美好和可怀念。李商隐有过两句诗：“庾郎年最少，芳草妒春袍。”（《春游》）为陪衬庾郎的年少，用了春袍的质料的轻快和色泽的鲜明的形象，那使芳草都嫉妒的这样的明快充满活力的春袍，正是青年的形象。“骑马倚斜桥”，更是形象，怎样描写男青年的英武潇洒，西方文学作品里少女心目中的男青年形象就是所谓的白马王子，中国也有类似的传统，白居易的诗：“妾弄青梅倚短墙，君骑白马傍垂杨。墙头马上遥相顾，一见知君即断肠。”（《井底引银瓶》）这位中国青年骑的也是白马。韦庄“骑马倚斜桥，满楼红袖招”，也是写的这样的男女之间感情的遇合，一定要重视他们共同所写的这种遇合的传统，这种遇合都同时有一种共同的含意，就是要以你最好的年华，最出众的才能，最好的面貌去得到这种可贵的遇合。“骑马倚斜桥”是英武与潇洒的结合，“骑马”是英雄勇武的一面，“倚斜桥”是风流潇洒的一面，“满楼红袖招”是说满楼的女子都为之倾倒。韦庄的这两句词是说他当年何尝没有才华，何尝没有遇合，何尝没有人赏爱，然而他那时对满楼的红袖钟情吗？真的看重那些人吗？他没有，因为他第一句就写的是“如今却忆江南乐”，所以他所说的“满楼红袖招”都是反面的陪衬，是说我当年有那样的才华、遇合、赏爱，但我没有看重这些，而这一切现在都过去了。至此为止，写的都是对往昔的回忆。下半阕“翠屏金屈曲，醉入花丛宿”二句，一则可能仍是写回忆中的情事，再则也可能是写今日之情事，有两种可能，也可以兼指。“翠屏”是镶有翡翠的屏风，“金屈曲”是屏风上的金属环纽，用“翠”“金”二字，意在写明环境之美。“花丛”在古人诗词中，不单是指自然界的花丛，广义的还指如花的女子，他说我当年面对“满楼红袖招”都没有钟情，而现在要能再有像当时那样的遇合，“此度见花枝”，我便将要“白头誓不归”了，“誓”表示其态度之断然坚决。“白头誓不归”这句与前首的“未老莫还乡”是鲜明的对比，当年是说没有年老还可以暂时不回故乡，真正意思是说年老时一定要回乡，而如今白发苍苍却不但不曾还乡，反而说誓不回乡了。是什么原因使他“白头誓不归”呢？韦庄的五首词，虽然不见得全是君国忠爱的托意，但却饱含着对中原和故乡的感情。韦庄是京兆杜陵人，而且也在洛阳住过，所以不管是长安也好，洛阳也好，都是他的故园和旧居所在，他现在由“未老莫还乡”转变成“白头誓不归”，是因为他无家可回，无国可归了，唐朝已经完全灭亡了。韦庄留在蜀中，王建曾一度驰檄四方，欲联合讨伐朱温，从而形成两个对立的阵营。对于唐朝灭亡这样一件震动天下的大事，韦庄难道会不有所震动吗？！当年在江南时说“未老莫还乡”，是因为长安还有希望收复，回乡的希望依然存在，但在他留寓蜀中时，唐朝已经彻底灭亡了，回乡的希望荡然无存，所以他才决然地说“白头誓不归”，口气极为决断，含义则极为沉痛。这正是韦庄词的特色。

再看第四首：

劝君今夜须沉醉，樽前莫话明朝事。珍重主人心，酒深情亦深。　　须愁春漏短，莫诉金杯满。遇酒且呵呵，人生能几何。

这首词头两句说“劝君今夜须沉醉，樽前莫话明朝事”，下半首又说“须愁春漏短，莫诉金杯满”，四句之中竟有两个“须”字，两个“莫”字，口吻的重叠成为这首词的特色所在，也是佳处所在。下面写“遇酒且呵呵，人生能几何”，又表现得冷漠空泛。有的选本因为这重叠和空泛而删去了这首词，以为不好，实际上等于割裂了一个完整的生命进程。“劝君今夜须沉醉，樽前莫话明朝事”，是深情的主人的劝客之语，一个“今夜”，一个“明朝”具有沉痛的含义，是说你今夜定要一醉方休，酒杯之前不要说起明天的事情。人是要有明天才有希望的，明天是未来希望的寄托，可是他现在用了一个“莫”字，今朝有酒今朝醉，明天的事你千万别提起，为什么“莫话明朝事”呢？那必然是明天的事情有不可期望、不可以诉说的悲哀和痛苦，所以这里反映了他非常沉痛的悲哀。这是主人劝客之词，如果联想到他的“红楼别夜”的美人劝他早归家，则当时他

的希望原当在未来，在明天，明天回去可以见到他“绿窗人似花”的美人，而现在主人劝他“樽前莫话明朝事”，是明天绝无回去的希望了。“珍重主人心，酒深情亦深”：纵然是对红楼别夜的美人还是这般的钟情和怀念，但是没有再见的希望，我就珍重现在热情的主人的心意吧，因为主人敬给我的酒杯是深的，主人对我的情谊也是深的。李白有首诗是这样写的：“兰陵美酒郁金香，玉碗盛来琥珀光。但使主人能醉客，不知何处是他乡。”（《客中作》）兰陵的美酒散发着郁金花的香气，白玉碗中的酒浆闪泛着琥珀般的光泽，只要主人能使我沉醉，我就忘记了什么地方是他乡。一般人只知道欣赏李白诗潇洒飞扬的一面，其实李白诗也有非常沉痛的一面，李白写饮酒的诗最多，而且多与“悲愁”联系在一起，像“抽刀断水水更流，举杯消愁愁更愁”、“五花马，千金裘，呼儿将出换美酒，与尔同消万古愁”，都属此类。在韦庄这二句写的主人劝酒之情中，也隐含了深重的悲哀。下半阕的“须愁春漏短，莫诉金杯满”，我以为此处乃是客人自劝之词：我忧愁的是像今晚这般欢饮的春夜非常短暂，我不再推辞说你又将我的酒樽斟得太满。“遇酒且呵呵”，“呵呵”是笑声，如果你认为是真的欢笑就错了，因为“呵呵”两个字只是空洞的笑的声音，没有真正欢笑的感情，韦庄所写的正是强作欢笑的酸辛。如果你再不珍惜今天“春漏短”的光阴，今天的欢笑，今天这“酒深情亦深”的感情，明天也都不会再存在了。唐朝灭亡，当时的韦庄已经是七十多岁的老人了，所以他说“遇酒且呵呵，人生能几何”。

第五首词：

洛阳城里春光好，洛阳才子他乡老。柳暗魏王堤，此时心转迷。　　桃花春水绿，水上鸳鸯浴。凝恨对斜晖，忆君君不知。

这第五首词是全组五首词的总结，是对红楼别夜的回忆，所指的应该是洛阳。这第五首词可分为两层意思来看：一是果然怀念的是红楼别夜真正的女子；二是有喻托的含义。按第一层意思来讲，可能是他在洛阳时确有一段遇合，因此而怀念洛阳的春光，更何况韦庄又真的见过洛阳的春光，《秦妇吟》的开头就曾说“中和癸卯春三月，洛阳城外花如雪”，是洛阳之春光果然美好，使人追怀忆念。可是当年的“洛阳才子”却是“他乡老”了，再也没有回到洛阳去，而且以后也绝无回去的希望了。王建在蜀称帝以后，与篡唐的朱温成为对立的国家，韦庄因此便只能终老他乡，但他却执著地怀念着故乡。“柳暗魏王堤，此时心转迷”：洛阳城外的魏王堤上遍种杨柳，白居易曾这样加以描写说：“何处未春先有思？柳条无力魏王堤。”（《魏王堤》）春天还没有来而却已经使人有了春天的情思的，正是魏王堤上柔弱无力地垂拂的杨柳。韦庄这首词开端四句，一方面是写洛阳，一方面是写他乡，“洛阳城里春光好”，“柳暗魏王堤”是洛阳；“洛阳才子他乡老”，“此时心转迷”是他乡；“洛阳城里春光好”是昔日，“此时心转迷”是今日，四句是两两对比的呼应，都是今日此时对洛阳的回忆。我记得当年的洛阳“柳暗魏王堤”，“暗”者是茂密的样子，想起魏王堤上的柳树，那千条万缕的柳丝在我心中唤起了相思怀念的凄迷之情，所以说“此时心转迷”。下半阕的“桃花春水绿，水上鸳鸯浴”，又用了一个“春”字，代表着又一个春天的到来，但这句的春却已经不再是洛阳之春，而是今日此时在成都的春天了。杜甫当年写成都的景色，曾说“春流泯泯清”，韦庄所用的“绿”字也是清澈的意思，他说清澈的春水两旁开满桃花，杜甫在《江畔独步寻花》一诗中也曾描述过成都春天这种美丽的景色，他说是“桃花一簇开无主，可爱深红爱浅红”。“水上鸳鸯浴”也是当年成都的景致之一，杜甫在成都也曾写过“泥融飞燕子，沙暖睡鸳鸯”。当然，韦庄用“鸳鸯”二字除写实外，也有象喻之意，鸳鸯是成双成对的，代表着相思的感情，韦庄看到水上的鸳鸯，就引起了他对故乡故人的怀念之情。“凝恨对斜晖”，是说我内心之中凝聚着不可排解的愁恨，“凝”是深聚不散，不是短暂的愁恨，不是一时片刻的愁恨，而是深心凝聚着的愁恨。面对着落日的斜晖，“斜晖”也有两层含意：一是果然是在黄昏的时候，黄昏最易触动人们的相思怀念；二是象喻的意思，“斜晖”代表着一个王朝的败亡消逝，辛稼轩的“休去倚危栏，斜阳正在，烟柳断肠处”（《摸鱼儿》“更能消几番风雨”）便有这层托喻之意。古人常说的落日、斜阳，都是慨叹一个朝代的衰亡。而末句“忆君君不知”，则一下子打回到开头的“红楼别夜”的美人，他说你难道以为我说了“白头誓不归”，就真的不想念你了吗？其实我何尝不对你时时牵挂怀念，只是“忆君君不知”罢了。对他人的思念是需要以行动来加以证明的，不能只凭口说，而韦庄是不能用行动来向红楼别夜的美人证明他的怀念了，所以他这五个字写得极为沉痛，而联系到前面的“劝我早归家”一句美人的惜别之言，则更见其可悲了。韦庄这五首词是同时可以有两层含义的。第一层可以说他所写的只是跟一个现实的女子离别的相思怀念，因为他毕竟漂泊江南，终老蜀中而不能重返中原与所爱之人重聚了。同时更可注意的是他可能还结合有一层托喻之意，是暗写对于唐朝故国的一份忠爱的感情，因为唐朝最后的灭亡是在洛阳，因为据《旧唐

书·昭宗纪》所载，天祐元年（904）正月朱温曾胁迁唐都于洛阳，八月遂弑昭宗而立昭宣帝，未几朱温遂篡唐自立，所以唐朝最后的灭亡是在洛阳发生的，韦庄这首词最后点明洛阳，以历史背景和作者身世而言，其有托喻之意，自然是十分可能的。

讲完这五首《菩萨蛮》词，我们大概会有这样一个印象，温飞卿的词不必然有托喻，因为不论从他的生平或从他词中主观的抒情口吻来看都不易证明这一点，而分析韦庄的五首《菩萨蛮》词，则确实有这种可能性。温词非常客观，很少做主观的表达，而韦庄的词则大半都是对他自己感情的主观的直接的叙写。这是他们俩人之间很大的差别。所以，过去一般人认为温词是托物寄情，韦词是直抒胸臆。韦庄的这五首词完全是对平生的追忆，这一点是可以确定的，而温飞卿的十四首《菩萨蛮》就从来不曾使我们有这样的把握和信心。韦庄词所写的“洛阳才子他乡老”，结合历史来看，唐朝最后的灭亡确是在洛阳，唐昭宗被弑在洛阳，因此他对洛阳的念念不忘都可以暗喻他对故国的怀思。从“凝恨对斜晖”一句来看，中国古代多把君主比做太阳，斜晖也就象喻了国家的败亡，这些都可以使人产生韦词是有怀念故国之喻托的联想。不过，我也认为，我们不必像张惠言那样拘实和确指他的托喻，认为他从第一首便有了故国之思，我们不妨这样看，在现实之中，韦庄可能果然在洛阳有过那样一段与美人相思离别的情事，而国家的败亡也在洛阳，他把二者都融合于他的平生经历之中，因此使之有了两层意思，一是现实中对美人的相思怀念，二是对故国的眷念怀思，不必说是有了第二层意思，就绝不该有第一层意思，更不应该认为有了第一层的写实，就不该有第二层的托喻了，我们应该这样看待这五首《菩萨蛮》。有的人只能看到一层意思，张惠言认为它是对君国的忠爱，便否认其男女的相思，而有的人只承认后者，便一定得否认前者，我认为不应这样相互排斥。另一个问题是韦庄在洛阳是不是真有一段这样的遇合？这虽然没有文字记载，没有姓氏名字可考，但却也颇有可能性，因为史书记载韦庄是一个多情的诗人：“一生漂泊，所至有情。”所以他在洛阳也可能曾经有一段浪漫的遇合。再一个问题是对“当时年少春衫薄”一句的疑问，因为韦庄在江南的时间已是他四十多至五十多岁之间，他怎么可以自称“年少”呢？我想，韦庄的这首词是晚年在蜀中所写，当时他已经七十多岁了，比较起来，四十多岁的时候当然还可以称之为“年少”。



# 第三讲

## 论韦庄词之三

我们现在再来看看韦庄写男女之情的小词，这些小词并无寄托，但也颇具特色。古代词人写词一般都假托女子的口吻，“鸾镜与花枝，此情谁得知”，谁照着鸾镜，谁戴着花枝，自然是女子了，“此情谁得知”是女子对男子的怀念，而词的作者却大多是男子。所以就算他写的是现实的相思怀念之情，但也已有了一个假托的转折。而韦庄词的一点特色，就是他往往不假借女子的口吻，而直接以男子的口吻来写男女之间的相思。像《谒金门》：“空相忆，无计得传消息，天上嫦娥人不识，寄书何处觅。　　新睡觉来无力，不忍把君书迹。满院落花春寂寂，断肠芳草碧。”他说我所怀念的女子就像天上嫦娥般美丽，不被一般人所认识，明显地是以男子的口吻在怀念女子。再如《女冠子》：“昨夜夜半，枕上分明梦见。语多时。依旧桃花面，频低柳叶眉。　　半羞还半喜，欲去又依依。觉来知是梦，不胜悲。”写的是一个男子梦见到女子的梦境。《荷叶杯》：“绝代佳人难得，倾国，花下见无期。”“记得那年花下，深夜，初识谢娘时。”也都是以男子的口吻写对女子的怀念，“其中有人，呼之欲出”，像“昨夜夜半，枕上分明梦见”，有时间、有地点、有情事，写得斩钉截铁；“四月十七，正是去年今日，别君时”（《女冠子》），时间也交代得非常明确。韦词不仅直接，而且劲直真切。但一般作者写词却大半以女子的口吻出之，很少以男子的口吻来写，他们设想

那词中的主人翁就是“举纤纤之玉手，拍案香檀”的歌儿酒女。这种交给歌女演唱的艳词，没有鲜明的个性，因为它没有个人的真实感情。韦庄词与温飞卿词的不同，就在于飞卿词是供歌伎演唱的，基本上还停留在艳歌的地步，他所给予读者的只是联想，但并不给人直接的感动。而韦庄的词则刚好相反，他是主观地直接叙写自己对女子的爱情相思，这就使得词的这种韵文形式从歌筵酒席之间不具个性的歌辞演化为直接叙写自己感情的抒情诗了。这是词在发展演进上的一步进展。再者凡以女子的口吻来写的歌辞，感情上都表现得比较专注，旧传统礼教这样要求女子，而她们又处于被选择、被遗弃的地位，所以女子表露感情的口吻都是期待的，她不能去主动追求。古代词人一般所写的女子的感情是如此的，而男子的感情却不这样。我以前举过一首词：“脚上鞋儿四寸罗，唇边朱粉一樱多，见人无语但回波。”这是一个男子眼中的女子的形容。下半首说：“料得有心怜宋玉，也应无奈楚襄何。今生有分共伊么。”（秦观《浣溪沙》）纯属轻薄之词。王国维在《人间词话》中说：“艳词非不可作，惟不可以作儇薄语。”词中应该有一种意境，有的词所造成的高远幽深的境界，不但可以给人一种托喻的联想，就是我们把关于托喻的联想置之不论，具体只说爱情，难道爱情就不该有品德，不该有境界吗？！晏几道（小山）的词比前一首的品格表现得高一点，他写道：“记得小蘋初见，两重心字罗衣。琵琶弦上说相思，当时明月在，曾照彩云归。”（《临江仙》“梦后楼台高锁”）这实在是很优美的词，有感情的深度。他与小蘋心灵上有相通的地方，就是那琵琶弦上诉说的相思，而且“两重心字罗衣”确实写得很好，因为“心”字本身就代表一种真挚的感情，这个女子除了外表的美丽以外，还有较高的感情的意境。晏小山还写过其他的词：“小令尊前见玉箫，银灯一曲太妖娆。歌中醉倒谁能恨，宴罢归来酒未消。　　春悄悄，夜迢迢，碧云天共楚宫腰。梦魂惯得无拘检，又踏杨花过谢桥。”（《鹧鸪天》）这首词也写得很美，和韦庄的这几首词比较，在感情方面他写得也很多情，不过他所写的女子不是唯一的，可以是玉箫，可以是莲、红、蘋、云很多人，他很尊重这些女子，所表现的品格也较高，但他对这些女子没有很专一的、很执著的、很深挚的感情，不是唯一的、不可替代的，这就是相异之处。因为在封建社会，男女地位不同，写女子的感情是专一的、期待的，而写男子的感情则是自由的、选择的，他们对很多美丽的女子都可以钟情。我个人以为，韦庄以男子的口吻写对女子的相思怀念，比其他的男子写这类相思爱恋之情表现得更为深挚，而且是不可替代的，这是韦庄词的一点特色。

现在简单地讲讲这几首小词。《谒金门》：“空相忆，无计得传消息。”他说我对这个女子是白白的忆念，不仅不可得见，而且连传递消息都不可能。他所怀念的女子是怎么样的一个人呢？杨湜《古今词话》中记载韦庄有一个非常宠爱的姬妾，不但容貌美丽，而且还可以通书翰。后来这个姬妾被王建召入禁中教导宫女而终未放回。夏承焘先生以为史籍记载王建相当礼敬其手下有能力的大臣，不会索取韦庄的姬。可是我以为这件事情不必定其有，也不必定其无，因为这件事情表面上看并不是夺取，而是叫她入宫负责教学，是有名义可以假托的。夏先生还说韦庄诗集中有许多首悼念亡姬之诗，我觉得这不应混为一谈，怀念生者和悼念死者是分明有别的，韦庄的这几首词是怀念生离，不是死别。“天上嫦娥人不识，寄书何处觅”：这个女子像天上嫦娥，凡人无缘相见，书信也不能寄达。从韦庄词中叙写的口吻来看，杨湜的记载是颇有可能的，他的离别是不得已的离别，而且是不得再交往的离别。“新睡觉来无力，不忍把伊书迹。满院落花春寂寂，断肠芳草碧”，这里面似乎有一种可以体会而很难言传的感情存在其间。“不忍把伊书迹”，“书迹”可能是那女子留下的以前的墨迹，“满院落花春寂寂，断肠芳草碧”则非常难讲，只能设身处地地去体会，满院落花寂寞无人，冯正中的词说“花前失却游春侣，独自寻芳，满目悲凉”，何况春光已去，人生苦短，离别何长，更况且韦庄怀念的女子还是相逢无日的。

《女冠子》：“四月十七，正是去年今日，别君时。”韦庄有的词写得很直接，难以再加阐发，但他真挚的感情却正是在这明白的叙写之中传达出来的。“四月十七”四个字虽简单但表现的内容却极为深重，如果你有一个终身难忘的日子，那一定这个日子给你留下过重大的事件。古人在诗中写明日月的，《诗经》中就有“十月之交，朔日辛卯，日有食之，亦孔之丑”的句子，是记载灾难的事件。凡记日月都有重大事件，即如杜甫的《北征》：“皇帝二载秋，闰八月初吉。”他所记的是什么？安史乱中，他本来千辛万苦从沦陷区的长安冒死逃到凤翔，意欲把满腔的忠爱献给朝廷，而肃宗却赶走他，说是放假，要他回家去看望家人，所以他的“皇帝二载秋，闰八月初吉”有两层意思：一是记他的被放还鄜州省家；二是把“皇帝”二字放在开端，《春秋》记事有“鲁隐公元年春，王正月，大一统也”，杜甫尊重历法，也就是尊重这个王朝，因为当时安史之乱还未平定，有许多地方尚在叛军手中，所以杜甫这两句诗有很深沉的情意。可见凡是诗中标出年月日的一定是有重大事件发生。韦庄所写的是自己感情上的一大事件，而开头就用了“四月十七”，尽管什么都没说，但就其笔法来说，已是非常沉重。“正是去年今日，别君时”和“昨夜夜半，枕上分明梦见”的笔法一样，“正是”和“分明”都是极为确切不疑的口吻。用这种劲直真切的叙写来表现深重的感情，这也是韦庄词的一大特色。

再看韦庄的一首《天仙子》：“蟾彩霜华夜不分，天外鸿声枕上闻。”“蟾彩”是天上的月光，“霜华”是地上的月色。李白诗：“床前明月光，疑是地上霜，举头望明月，低头思故乡。”《静夜思》最难讲的诗，就是其所传达的便是其感发之本质的诗，原本原样地摆在你面前，这样的诗最难讲。如果他加上造作，加上辞彩，加上他的逞才使气，你就还可以发挥，否则就无从发挥了。即如“床前明月光，疑是地上霜”，天上空明的月色，床前素洁的寒霜，是引起李白兴发感动的一刹那间的感受。“举头望明月”是引起感发的原因，等到引起感发之后，剩下的便是“低头思故乡”的情绪波澜了。“蟾彩霜华夜不分”写的也是天上的月光，地上的霜华，那一片空明、渺茫所引起的空虚寂寞的感觉，也是很难讲的。总而言之，是作者在一片凄寒中的心境。“天外鸿声枕上闻”，韦庄所写的是秋雁，听到鸿雁的鸣叫，就意识到节候的改变和岁月的推移，引起雁归人未归，雁来书未来的悲哀。“绣衾香冷懒重薰”，古人常用薰香来表现内心温馨芬芳的怀念之情，而“香冷懒重薰”则因为所怀之人的离去，使得过去缠绵悱恻的感情长久难以重温了。“人寂寂，叶纷纷”，夜深人寂，便听见秋叶的纷纷落地之声。“才睡依前梦见君”，长夜的相思怀念，使人难以人眠，而刚刚人睡就又梦见了相思怀念之人，“依前梦见”，可见是不只一次的梦见，以前就梦见过的，这种相思是从清醒到梦中都不改变的。

韦庄的词不仅把词这种歌筵酒席之间没有个性的艳歌发展成具有个性的主观的抒情诗，更可注意的是他所抒写的感情的深挚和专注，这是韦庄词的特色。他所写的虽也是男女之情，却有一种品格和操守，它可以从感情的本质上使人们得到一种品质上的提升，而不用寄托的含意和暗示，这种词的产生是五代时期词的又一步进展。

缪元朗、安易整理〉……〉〉〉

# 第三章　论冯延巳词

3

第一讲　论冯延巳词之一
第二讲　论冯延巳词之二
第三讲　论冯延巳词之三
第四讲　温庭筠、韦庄、冯延巳三家词总论



# 第一讲

## 论冯延巳词之一

下面我们要讲的另一位词人是冯延巳，先把他的二首《鹊踏枝》读一遍：

谁道闲情抛弃久，每到春来，惆怅还依旧。日日花前常病酒，不辞镜里朱颜瘦。　　河畔青芜堤上柳，为问新愁，何事年年有。独立小桥风满袖，平林新月人归后。

梅落繁枝千万片，犹自多情，学雪随风转。昨夜笙歌容易散，酒醒添得愁无限。　　楼上春山寒四面，过尽征鸿，暮景烟深浅。一晌凭栏人不见，鲛绡掩泪思量遍。

关于冯正中的号有两种说法：一说号延己，又一说号延巳，但据夏承焘先生考证以为当做延巳，所据乃佛典："可中时，巳时，正中时，午时。"古时以十二地支代表二十四个小时，巳时是在午时前的一个时辰，九至十一点是巳时，十一至十三点是午时，所以延巳则恰好到午时，而午时是正中之时，他名正中，所以号延巳。我自己的习惯也叫他延巳，因为他还有一个号叫延嗣，与延巳声音相同。可知其号延巳的可

能性相当大。

任何一位作者都可能写出大半与一般作品相近似的作品，也往往能写出来最能代表他自己特色的一类作品。温飞卿的代表作是他的十四首《菩萨蛮》。韦庄的代表作也是《菩萨蛮》，不过那些直抒胸臆的小词同样也能代表韦庄的特色。至于冯延巳的词，最能代表其特色的则是十四首《鹊踏枝》。《鹊踏枝》别名《蝶恋花》，北宋初年的作者晏殊和欧阳修的词中有许多首《蝶恋花》，冯正中的《鹊踏枝》跟晏、欧的《蝶恋花》有许多在他们的词集中是互见的，唐圭璋先生写有《宋词互见考》，对这些互见的词的归属问题颇有研究。这种互见的现象之所以产生，乃因三人之作风有相似之处，不过他们也各有其特色。关于冯正中的词，后人有许多评论，晚清词人王鹏运刊刻了冯正中的词集《阳春集》，前面有词人冯煦写的序文，因为是同姓，冯煦非常推尊冯正中，常称“吾家正中翁”，说他“上翼二主，下启晏欧”，既增强了南唐词风的影响，又为大晏、欧阳开启创作之途径，将冯正中树为中国词学发展史转折期的代表性作者。说他“上翼二主，下启晏欧”，冯煦的话并非溢美之辞，冯正中确是为词之发展奠定了基础，开拓了道路的重要作者。他何以显得如此之重要？我们把他和已经讲过的两位作者比较来看。温飞卿词本身的境界是不具个性的艳歌，尽管他有非常精美的物象，尽管他与美人芳草的传统有暗合之处，可以引起我们很多美感的联想，但却缺少主观的抒写，不易给读者直接的感动。韦庄词是具有鲜明个性的主观的抒情诗，“其中有人，呼之欲出”，是真正属于他自己的最真切、最深刻的感情的抒写，这是韦庄的成就。然而，韦庄的抒情诗与艳歌相对尽管是一种进步，但他所写的时间、地点、人物和情事都是分明的，因此也就有了他的局限，他所写的是感情的事件，他所写的悲哀愁苦，都往往被一时、一地所限。而人类的感情是多种多样的，有的感情像韦庄所写是为某一件事情而产生的，而另一种感情则是长存不去的。李商隐的诗：“荷叶生时春恨生，荷叶枯时秋恨成。深知身在情常在，怅望江头江水声。”（《暮秋独游曲江》）他说我的春恨，在荷叶生时萌生，在荷叶枯时成熟，只要身体存在一天，这种感情也就存在一天，就像那江头的流水源源不断。李商隐又有诗说：“怅望西溪水，潺湲奈尔何。”（《西溪》）“潺湲”二字不仅是说流水潺潺不竭，而且是水流之声，是缠绵婉转哀怨的声音，它的经久就如同那不断的、不消失的、不停止的、长存永在的感情。你一定会分辨出，有的人写的哀愁是短暂的、片刻之间的，是由某一件事情引起的哀愁，有的人写的哀愁是由他内心所涌现的长存永在的怅惘哀伤。冯正中与温飞卿、韦端己不同，他兼有飞卿的不受拘限和端己的直接感发。飞卿的词给人联想但不给人直接感动，端己的词虽是以直接叙写给人感动，但却有拘限的，是因某一件事而产生的感动。而冯正中的词则既有直接感发的力量，而又没有事件的拘限，所以我以为冯正中的词所写的不是感情的事件，而是富有深厚感发力量的感情境界。最能代表他这一特色的就是这十四首《鹊踏枝》，历代词评家每评这十四首小词，他们的看法都很相近，冯煦评为“郁伊怆怳”，王鹏运评为“郁伊惝怳”，张尔田评为“幽咽惝恍”。“惝恍”二字是不大十分清楚、不大十分明白的意思，是说不能明言、不可确指；“郁伊”是沉绵郁结的意思；“幽咽”是一种被压抑的、非常沉痛的悲哀。所以冯正中所写的是一种不可明言，不可确指，非常沉郁悲哀的感情，是这样一种感情的意境。

我们现在就来讲他的一首《鹊踏枝》：

谁道闲情抛弃久，每到春来，惆怅还依旧。日日花前常病酒，不辞镜里朱颜瘦。　　河畔青芜堤上柳，为问新愁，何事年年有。独立小桥风满袖，平林新月人归后。

我们上次讲韦庄的词，说陈廷焯对韦词的评语是“似直而纡，似达而郁”。冯正中的词也是沉绵郁结，但与韦庄又有什么不同呢？下边我们就要细加分析了。

首先要讲的是冯词的感情境界和韦词的感情事件不同，其次讲传达叙写的方式有何不同。先从第一点来看，韦庄的词：“四月十七，正是去年今日，别君时。”事件说得很清楚，是两人之间的分别。“天上嫦娥人不识，寄书无处觅。满院落花春寂寂，断肠芳草碧。”写得非常诚挚，感情的事件也很分明。而冯正中的开头一句是“谁道闲情抛弃久”，什么是“闲情”？就是最难摆脱的，是说你一清闲下来就会涌现在心头的那一种情思。魏文帝曹丕有一首四言诗《善歌行》，其中有几句说：“高山有崖，林木有枝，忧来无方，人莫之知。”高山之上必有崖石，树林之中必有树枝，我心中的哀伤忧愁却不知来自何方，而且我这种感情也无法向人诉说。如果你是为了某一个事件而哀愁，你就可以分明地向别人诉说，可是有一种哀愁是连你都不能说明的，闲来就会涌上心头的，这是所谓“闲情”。这是两种本质不同的情绪，一种是暂时的，一种是永恒的，所以我说韦庄所写的是感情的事件，冯正中所写的是感情的境界。下面再来看传达方式上的不同。“谁道闲情抛弃久”，是说我曾经致力于抛弃闲情。冯正中的词，如按西洋的悲剧精神来说，他是晚唐词人最富

悲剧精神的人物。悲剧的精神有两点特色，一是要奋斗挣扎的努力，二是要有知其不可为而为之的精神。冯正中的词不但表现了一种境界，而且还带有奋斗挣扎和知其不可为而为之的悲剧精神。王国维在《人间词话》中评温、韦、冯词时，各选了他们一句词来代表其特色说："'画屏金鹧鸪'，飞卿语也，其词品似之；'弦上黄莺语'，端己语也，其词品亦似之；正中词品，若欲于其词句中求之，则'和泪试严妆'殆近之欤。""和泪"是一种悲哀，"和泪试严妆"是说冯正中的词中对自己的感情有一种固执，有一种操守。"试"是努力尝试，是在和泪的悲哀之中也要保持严妆的美丽，这种知其不可为而为之的殉身无悔的精神正是正中词的特色。"严妆"是要对镜梳妆的，正中词中对他自己的奋斗、挣扎，对他自己的固执操守是知其不可为而为之，故而有一份反省自觉，是心甘情愿的作这一选择的。不管是对学问、对事业、对感情，如果遇到一次失败就不再干下去，那真是缺乏悲剧精神，屡次经过挫折，屡次地努力站起来而终于成功，固然最好，即使最后跌倒了不能再起来，也仍然可以得到人们的尊重。这首词开端所写的"谁道闲情抛弃久"，"闲情抛弃久"，是说经过一个长时期的挣扎努力，要将那闲情抛弃，而加上"谁道"二字，用反问句表示这竟未能做到，使"闲情抛弃久"的奋斗化为乌有。下面再继之以"每到春来，惆怅还依旧"，"每到"二字的口吻非常重要，只是一年的春天到来吗？只是今年的春天到来吗？不只是一年，不只是今年，而是每年，他所写的不是某一年的偶发事件，而是长久存在的一种情意。"谁道闲情抛弃久，每到春来，惆怅还依旧"，他所写的完全是自己盘旋郁结的感情的姿态。"闲情"二字值得注意，它没有具体的情事，是莫之为而为、莫之致而致的一种闲来就会涌上心头的情绪，由"闲情"说到"抛弃"，是一种挣扎的努力，是一种带有反省的挣扎的努力，是我在与自己的闲情奋斗抗争，所以说要将闲情抛弃。我们可以用韦庄的一句词作说明，韦庄词的"不忍把伊书迹"，是说我不能忍受、负荷这种相思怀念的感情，因为一旦看到她的墨迹，那相思怀念的感情就会把我压倒。韦庄所写的是确指的"伊人"，而冯正中所写的是抛弃不掉的那一份闲情，是他不能负担得了的那一份闲情中的痛苦和悲哀。"闲情抛弃久"，是说他经过了长久的努力去抛弃闲情，然而他又在此句开端用了"谁道"二字，又完全把"闲情"打回来了。"谁道"者是没有料到之词，我以为已经把闲情抛弃了，谁想到我竟没有把闲情完全抛弃，这里有多层的转折，是经过挣扎而无法摆脱的感情。冯正中再下面写得更是盘旋郁结，"每到春来，惆怅还依旧"，是每到春天都有这样的惆怅，"闲情"是没有确指的，"惆怅"也是没有确指的。所谓"惆怅"者，我以为就是一种好像若有所追求，又若有所失落，是你精神的彷徨追寻而无所依托的感觉。冯正中所写的"每到春来，惆怅还依旧"，正是说他心中有一种无法具体言说的感觉，不是悲哀，不是忧愁，不是为某一个人，某一事件，而是经常处于这样一种若有所失落、若有所追寻的怅惘之中。这正是他感情的状态。

下面的"日日花前常病酒，不辞镜里朱颜瘦"：王国维一再强调"词之雅郑，在神不在貌"（《人间词话》），我们若只看外表，就只会看到它消极的内容，故而得考查其所传达的精神境界。花前为什么要病酒，可以分成几层来体会它的意思。李商隐的两句诗说："纵使有花兼有月，可堪无酒更无人。"（《春日寄怀》）花与月是大自然的美好事物，酒与人是人世间的美好事物。纵然大自然有花有月，本来圆满，但因为既无酒又无人，却是缺陷，就因为这圆满与缺陷的对比，使本来圆满的也变成缺陷了。应该与什么人一起欣赏这花与月，李白的诗说："花间一壶酒，独酌无相亲。举杯邀明月，对影成三人。"（《月下独酌》）花与酒是美好的，然而"独酌无相亲"却是人世的遗憾和悲哀，李白要挣扎起来，他"举杯邀明月，对影成三人"。诗人与词人的作品各有其独特的风格，就因为他们各自对人生的态度是不一样的，李商隐沉没于悲哀之中，而李白虽有悲哀寂寞的一面，却又有飞扬腾跃的一面。杜甫也写过两句诗说："竹叶与人既无分，菊花从此不须开。"（《九日五首》）竹叶指酒，有花必要有酒来酬答，就是说必须用美酒来表示对花的喜悦和爱护之意，这是为什么有花必须有酒的原因。为什么有花有酒而非得到"病酒"的程度？杜甫的《曲江二首》有句云："一片花飞减却春，风飘万点正愁人。且看欲尽花经眼，莫厌伤多酒入唇。""一片花飞减却春"：一般人的感觉迟钝，要看到很多花都落了才知道春天已经过去，而杜甫却只从一片花瓣的飘落便意识到了春天不再完美，那是对春天何等真挚的爱情，何等严格的要求，仅是看到春光的渐减，就有此感觉，又怎么能有心面对那风飘万点的落红。最后，杜甫以"且看欲尽花经眼，莫厌伤多酒入唇"的对句推进感情，一般人写对句感情是平行的，而杜甫的这一对句是渐进的。"经眼"是形容花期之短暂，如过眼烟云。"欲尽"则言残红，从"一片花飞"、"风飘万点"到"欲尽"的残红，是美好生命的消亡，是一个非常令人痛心的过程。看得不多、看得不久，故谓"且看"，"且"是姑且、暂且，是对花开花落的无可奈何，无法忍受这种美好的爱情，也无法忍受这凋零的深重悲哀，所以我才要喝酒，"伤多"是说已经沉醉，"厌"是厌据推辞，你不要说酒已经喝得很多了而加以推辞，因为有对"经眼"之花那么深挚的爱惜，有对"欲尽"之花那么深重的悲哀，所以杜甫说"且看欲尽花经眼，莫厌伤多酒入唇"。这正是为什么要在花前醉酒的缘故。我之所以讲这样多首诗，是因为很难说明为什么冯正中要"日日花前常病酒"，正是对花这种美好生命的珍重爱惜，和

对这种无常生命的哀惋，使这两种复杂感情的无可奈何于此达到极点。“不辞镜里朱颜瘦”：“朱颜瘦”是人之生命在这种感伤之中的消损，“镜里”则带有明显的自我觉悟，“不辞”则要坚定地将感情投入其中而不逃避，是明知要殉身消损也要努力为之。这是冯正中的感情的境界，而不是感情的事件，它没有人物、时间、地点，感情缠绵郁结而不知其何所指，所以有人评他的词是“郁伊怆怳”、“幽咽悄怳”。“郁伊”、“幽咽”是说他这样的缠绵郁结，“怆怳”、“悄怳”是说他的感情的不可确指，只是一片迷茫的悲哀怅惘。可以说他前半首完全是在以赋笔直接叙写感情的境界，不是一样使人感动吗？何必一定得用比兴呢？特别强调比兴不一定都能收到好的效果，赋的叙写也是很重要的，而且有的诗尽管完全用比兴，却也不能避免用赋笔来叙写，感发的力量都需从叙述的口吻、文字的结合之中传达出来。

可是冯正中并没有完全停止在赋笔，下半首的开端是很妙的一句：“河畔青芜堤上柳”，上半首全写情，至此才有一句完全写景的句子。有人评说陶渊明的诗，说他没有一句是完全写景。“采菊东篱下，悠然见南山，山气日夕佳，飞鸟相兴还。”这难道不是写景吗？但陶渊明写的又何尝是景。他虽然也写了篱下的菊花，南山的飞鸟，但是“此中有真意”，实在才是他要写的东西。所以过去的批评家说陶诗中的“所有景语，皆是情语”，我们要说像陶渊明这样的诗人，根本就是以他的感情、思想取胜的作者，陶渊明所要写的原就是他心灵意念的活动，自然不会只是单纯地写景，真正的抒情诗就是如此，应该是一切景语，皆是情语。晚清著名的词评家况周颐在其《蕙风词话》中也曾云：“吾听风雨，吾览江山，常觉风雨江山外有万不得已者在。”他所谓“不得已”，也是指内心中的一种感动。冯正中这一句“河畔青芜堤上柳”七字是承上启下，意兼比兴的，使上、下阕的过渡在若断若续之间，上半阕所写的难以抛弃的“闲情”及还依旧的“惆怅”都在这七个字之中得到了具体的呈现。萋萋芳草再加上千丝万缕的柳条，惆怅的增长也正如此之纷杂。贺铸的词曾说：“欲问闲愁都几许，一川烟草，满城风絮，梅子黄时雨。”（《青玉案》“凌波不过横塘路”）惆怅的增长，闲情的难弃都与此有关。而后面的新愁年年有也正由此而来，“河畔青芜堤上柳”即是引起新愁的感发因素，而这也是有悠久的传统的。古诗《饮马长城窟行》：“青青河畔草，绵绵思远道，远道不可思，夙昔梦见之。”是因为看见河畔的青草引起来她对远人的怀念。唐人的诗句：“闺中少妇不知愁，春日凝妆上翠楼。忽见陌头杨柳色，悔教夫婿觅封侯。”（《闺怨》）也是因为看见陌头的杨柳引起来她对远人的思念。“为问新愁，何事年年有？”是说我的新愁随着那河畔的青草与堤上的杨柳一样年年长起来。然而冯正中又没有简单地把忧愁的增加和青芜杨柳的生长等同起来，他没有用肯定的话来说，而是用了一个反问句：“为问新愁，何事年年有？”“为问”、“何事”四个字与前面的“谁道闲情抛弃久”一句的口气连贯下来，代表着他持久的反省和挣扎，更见其“闲情”、“惆怅”、“新愁”之无法断绝，之不能自已，但却又不能明白指出何人何事，这正表现了冯正中的特色，使你读了他的作品只觉得那么一大片缠绵郁结的感情将你笼罩住，但却又完全不能指说。

结尾两句是“独立小桥风满袖，平林新月人归后”，表面上没有写感情的一个字，只是客观地把一个感情背景呈现在你面前，没有再提“闲情”、“惆怅”、“新愁”，而只说“独立小桥”。“桥”是供人通行的，给人过路的，不是可以居住的，不是可以停留的，桥上四无遮避，寒风四袭，那你为什么要立在桥头上不走，而且是“独立”，他独立了多久？是一直独立到“平林新月人归后”，是新升起的月亮到了树林的梢头，所有的行人都归家之后。清人黄仲则写有“为谁风露立中宵”（《绮怀十六首》）的诗句，“风满袖”也就是立于风露之中，黄仲则还有两句诗“小立市桥人不识，一星如月看多时”（《癸巳除夕偶成》），也是一种难以解脱的孤独寒冷的景况。现在我们要讲什么是“新月”，上次讲韦庄的“残月出门时”，对“残月”有两种解释，即低沉和残缺的月亮。早晨西沉的月必是残缺的月，而“新月”则是人夜后新升起来的，而且是没有残缺的，将圆未圆的月。这两种情况是合一的。也就是说凡是早晨西沉的月必是残缺的月，而凡是黄昏时最先看到的月亮一定是新的月牙。这首词的“独立小桥风满袖，平林新月人归后”二句全不写感情，而每一个环境的景象之中都暗示了他的孤独、寒冷和寂寞。他前面所写的“闲情”、“惆怅”、“新愁”都凝聚在这两句之中了，而且是无可排解的。所以他才久久地伫立于桥头之上，任凭寒风吹满双袖，一直到月亮升起，行人归尽。

冯煦曾在《阳春集序》中这样评论冯正中，说是：

> 翁俯仰身世，所怀万端，缪悠其词，若显若晦，揆之六义，比兴为多，若《三台令》、《归国谣》、《蝶恋花》（即《鹊踏枝》——编者注）诸作，其旨隐，其词微，类劳人思妇、羁臣屏子，郁伊怆怳之所为。

又云：

周师南侵，国势岌岌，中主既昧本图，汶暗不自强……翁负其才略，不能有所匡救，危苦烦乱之中，郁不自达者，一于词发之。

冯煦还说冯正中的词是“上翼二主，下启晏欧”。以前我们曾提到词集《花间集》，而南唐的作者中主李璟、后主李煜和冯延巳的作品均不在其中，王国维认为其所以没有收入的原因，是因为南唐作者的作品和《花间集》中作品的风格不同。他的这一论断是错误的。龙榆生先生在编《唐宋名家词选》时就曾提出来说《花间集》之所以没有收入南唐词人的作品，并不是因为风格不同，而是因为时代和道里（地域）不相及。总之，我以为南唐作者与《花间集》作者的不同在于：南唐作者的词作更富于诗人兴发感动的质素。一般说来，《花间集》所写的闺阁园亭、男女相思是比较落实的，而南唐中主、后主和正中的词则更富有诗意，更能以感情触引你的感发，这是非常值得重视的一点，也是词史之一大演进。王国维曾经说过：“南唐中主词‘菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间’，大有众芳芜秽、美人迟暮之感。”又曾说“后主则俨有释迦基督担荷人类罪恶之意”（《人间词话》），还曾举冯延巳的词句“百草千花寒食路，香车系在谁家树”，认为有时人“忧世”之心。凡此种种，都是读词时的一种感发。李后主的词“春花秋月何时了，往事知多少”（《虞美人》）、“胭脂泪，留人醉，几时重？自是人生长恨水长东”（《相见欢》），感发的力量都是直接的、强烈的，冯正中的感情也是如此，但他的感情的姿态与中主、后主是不同的。总之，南唐词的特色，就在于能够带着直接的兴发感动的力量造成一种意境，这种特色是词的一大演进，这种质素影响到北宋初年的大晏和欧阳，正因为如此，所以冯煦才说正中的词是“上翼二主，下启晏欧”。

他们三人的风格有相近似的地方，词也多有互见，但实际上，他们词的风格也是有差别的，晏殊常表现有一种圆融的哲理的观照，欧阳修的词则富于遣玩的意兴，他们都不像冯延巳一直沉溺在感情的盘旋郁结之中，而是时有飞扬之致。冯正中的词之所以写得“郁伊怆悦”，是与其本身的性格和所处的环境有密切关系的。就每个人而言，外在的环境和遭遇，并不是每个人可以选择和掌握的，但是每个人对环境遭遇的反应则是自己可以掌握的。古今的诗人、词人之所以表现出不同的风格，就是因为当他们在遭到忧苦患难的噩运时所取的面对忧患的态度不同。苏东坡所写的“莫听穿林打叶声，何妨吟啸且徐行”（《定风波》），这就是苏东坡之所以为苏东坡；“花间一壶酒，独坐无相亲。举杯邀明月，对影成三人”，这就是李太白之所以为李太白。个人的遭遇是不可避免的，而所采取的态度则是自己可以掌握的。冯正中的词是自己的内在天性与外在遭遇的结合，他的遭遇有注定不幸的一面，我们以前就讲到过冯正中的词表现了悲剧的感情和精神，他有一种挣扎、坚持、固执的感情和精神，他本身的经历也是一个悲剧性的过程。他一生下来就与一个偏安的弱小的国家结下了不可分离的命运。冯正中是广陵人，他的父亲冯令頵在南唐烈祖李昇时曾官至吏部尚书，因为这个关系，当正中二十余岁时，“以白衣见烈祖”，烈祖欣赏他“有才学，多伎艺，辨说纵横”，便以白衣起家为秘书郎，与李璟（后来的南唐中主）交游。李璟比冯正中小十几岁，李璟初封吴王，又改封齐王，冯正中一直在其府中为掌书记，因此和李璟有了极密切的关系。南唐偏安江南，在五代十国纷争的战乱中，不发愤图强的话，只能是坐待消亡。在夏承焘先生所编的《唐宋词人年谱》中曾讲到这些历史背景。由于对政局的看法不一，南唐一直存在着党争，当时主战派曾经发动过伐闽、伐楚两次战争。本来在烈祖李昇时就有过对战争的争议，中主李璟即位后，冯正中就做了宰相。正中的异母弟冯延鲁急于邀功升官，正中曾经劝阻他不要以不正当的手段追求仕进，但冯延鲁不听，结果由冯延鲁指挥的伐闽战争失败，冯正中被牵涉罢相，出任抚州节度使，抚州治在今江西临川附近六县之地。（晏、欧的作风之所以与冯正中相似，除去某些条件的相近似之外，还有一个重要原因就在于冯正中任抚州节度使达三年之久，晏、欧二人都是江西人，而且晏殊恰好还又是临川人，冯正中当时作的歌辞一定有所流传，晏殊的传记就曾记载他特别喜爱冯正中的词，而欧阳修的年辈又是晏殊的门下，所以晏、欧的词都受到冯正中的影响。）后来冯正中服母丧去职，复出后又做了宰相。本来在冯正中任抚州节度使时，南唐曾又发动伐楚战争，最初曾一度获胜，而后来由于处理不当和战将的背叛遭到失败，丢失了获胜时占得的楚国疆土，冯正中第二次被罢相。南唐对外的两次战争既然都以失败告终，于是自然便一步一步地更走向了败亡的道路。冯正中临终前的几年，南唐已经丢掉了自己的国号，而尊奉了后周。所以冯正中是亲眼看到了南唐从开国到消亡的全过程的，这正是冯煦所说的“周师南侵，国势岌岌……翁负其才略，不能有所匡救”。冯正中自己认为是有才干可以扭转乾坤的，却不能不忍受这国家日渐消亡的剧痛，而他内心之中这种巨大的负荷，又因为朝廷上敌对党人的诽谤而更加沉重。我们不必去深究冯正中的词是否有心要写寄托，我们更不必指实他的每一首词是写的什么具体事件，只是说一个心情中有如此沉重复杂的负担的人，自然有这种沉郁的不能表达的一份感情，所以说“翁俯仰身世，所怀万端”、“郁不自达者，一于词发之。”正因为他无

法摆脱和南唐这种根深蒂固的关系，心中有万种感情，所以“缪悠其词”——“缪悠”是恍惚的、不可明言的、沉郁而不能自达的；“若显若晦”——他的词表面上看并不难懂，好像是“显”，可你要实指，却什么也指实不到，所以又是“晦”；“揆之六义，比兴为多”——这与我前面说的好像是有冲突，因为我曾说他所用的都是赋笔，不过我也曾说明过比兴有几层意思，一是作法上的比兴，二是指作品在表面一层意思之外还有暗示的另一层意思，冯正中的词就是常能引起读者有另一层意思之联想的，所以有不少人认为他的词有“比兴”的喻托之意。

中国香港的一位学者饶宗颐写有《人间词话平议》，他对冯正中的几首主要的《鹊踏枝》词都曾做过评说，认为“不辞镜里朱颜瘦”一句是“鞠躬尽瘁，具见开济老臣怀抱”；又以为“为问新愁，何事年年有”，是“进退亦忧之义”；更以为“独立小桥”二句，是“岂当群飞刺天之时而能自保其贞固，其初罢相后之作乎”？还有另一首“惊残好梦”，饶氏以为“似悔讨闽兵败之役”；又以为“谁把钿筝移玉柱”，是“叹旋转乾坤之无人矣”。总之，饶先生按当时的政治背景给这些词都分别加了按语。饶先生对“不辞镜里朱颜瘦”一句所提出的“具见开济老臣怀抱”的说法，是结合了冯正中与南唐王朝的密切关系而言的。什么叫“开济”？那是杜甫咏诸葛亮的诗：“三顾频烦天下计，两朝开济老臣心。”（《蜀相》）“开”是开国，“济”是挽救危亡，是从国家的开始奠基直至眼看着国家危亡要去挽救，一个人和国家结合了这样密切的关系，自然会有一种“知其不可而为之”的为挽救国家而殉身无悔的感情，也就是我以前所提到的在冯正中身上所存在的悲剧精神，尽管南唐的国势是无法挽救的，但作为一个老臣又怎么能不尽力挽救呢？我们并不是要将他的词一定比附什么事实，而是说把他的性格和身世结合起来看会有这样复杂的感情。近代学者张尔田《曼陀罗寱词序》也曾说：“正中身仕偏朝，知时不可为，所为《蝶恋花》诸阕，幽咽悄恍，如醉如迷，此皆贤人君子不得志发愤之所为作也。”饶宗颐还说过：“余诵正中词，觉有一股莽莽苍苍之气，《鹊踏枝》数首尤极沉郁顿挫。”这些评语都是极能掌握冯词特色的有见之言。最后我想附带说明一个问题，这就是“谁道闲情抛弃久”这首词也见于欧阳修的词集的问题。时至今日，还有部分学者坚持认为这首词是欧阳的作品，但大多数人都认为这首词是冯正中的作品，因为他所表达的缠绵郁结的感情是和冯正中的感情相同，而与欧阳修的风格不十分近似的。像刚才所举的张惠言、饶宗颐、张尔田诸人就都认为这首《鹊踏枝》是冯正中的作品。



# 第二讲

## 论冯延巳词之二

下面我们要讲的另一首《鹊踏枝》则是没有出现在其他人词集中的，绝对是冯正中的作品：

梅落繁枝千万片，犹自多情，学雪随风转。昨夜笙歌容易散，酒醒添得愁无限。　　楼上春山寒四面，过尽征鸿，暮景烟深浅。一晌凭栏人不见，鲛绡掩泪思量遍。

我有时讲得特别详细，是因为词这种体式毕竟有其特殊之处，它和诗有所不同，因为诗一般都有题目，说明得很清楚，而且内容方面广，有多种不同的主题和内容，可是词一般都写伤春怨别，内容都差不多，其间的分别是微妙的，不容易辨别的。试拿这首词来讲，他说“梅落繁枝千万片，犹自多情，学雪随风转”，表面看来这根本不用讲，都是明白的字句，而且跟别人的诗词也有相近似的地方，“梅落繁枝千万片”和杜甫的《曲江二首》的“风飘万点正愁人”颇为相近，“学雪随风转”和李后主的“砌下落梅如雪乱”（《清平乐》）也颇有相近似的地方，第一句同是写花飘千万片的零落，第二句同是写落花之如雪，然

而在传达情感的质量和姿态上却实在有很大不同。先看这首词第一句“梅落繁枝千万片”。“梅”是一种美丽高洁的花，“落”是花的凋零飘飞，但他不只是说梅落，而是说所有枝头上繁茂的梅花都零落了，“梅落”是一般的写法，加上“繁枝”则是深化的写法，是言其凋零的数量之众，所以他又写飘落的花瓣是“千万片”。冯正中的词沉郁的感情分量是沉重和深厚的，“犹自多情”，“多情”二字用得好，“犹自”二字则使其好上加好了，这都是正中词盘旋沉郁的地方。梅花已经凋谢而不甘心零落，就在飞下来的时候还是这样多情，这正是冯正中性格的表现，他“日日花前常病酒”都“不辞镜里朱颜瘦”，饶宗颐说是“鞠躬尽瘁，具见开济老臣怀抱”，是知其不可为而为之，是到他零落之时都不肯放弃的感情。所以我们不管他写的是什么，无论是“病酒”还是“落梅”，都传达的是他对待人生的感情的态度，不管爱的是国家，还是事业、学问，总之是一种执著的鞠躬尽瘁的精神，这是冯正中词表现出来的一种境界。到了千万片零落时尚“犹自多情”，这还不够，他说是“学雪随风转”，是在那零落飞下的瞬间也要显现出美丽的姿态，要学那雪花轻盈地在空中回旋起舞。“学雪随风转”，按照修辞学来说是拟人化，其实花没有感情，没有思想，没有主见，它无所谓学与不学，说它有学的意思，是把它看做有人格、有思想、有主观意志的，所以它才去“学”。然而说梅花学习是一种拟比的写法，却仍非这首词的最妙之处，它的妙处在于他传达的一份感情，所以李后主“砌下落梅如雪乱”也是写的落梅的众多，而冯正中的“学雪随风转”则具体表现了“犹自多情”四个字蕴含的面对无情之殒落所不甘丧失的美好的资质。这三句全从落梅写起，其间没有一件写人事，但却传达了人之感受。后面才写到了人事，是“昨夜笙歌容易散”，笙歌离得很远了吗？是十年，抑或二十年，都不是。苏轼有悼亡诗云“十年生死两茫茫”（《江城子》），因为是十年生死的隔绝，有十年的长久。而现在冯正中所写的不是十年的长久，而就是昨夜的笙歌，仅有一夜之隔也如同十年一样，只要一件事过去了，就一去不返，永不再回，无常的消失都是短暂的，即便是昨夜的笙歌也长逝永没了，这才是可怕的不可挽回的事情。对于消逝的哀伤和惋惜，冯正中就用这么平常的几个字深刻地表现出来了，晏小山有两句词说“春梦秋云，聚散真容易”（《蝶恋花》），那人生美好的往事如春天的一场梦，秋空的一朵云，匆匆地消失了。所以冯正中接着写的是“酒醒添得愁无限”，今日酒醒之后便增添了许多哀愁，因为昨日的笙歌已经完全无存了。晏小山的一句词“梦后楼台高锁，酒醒帘幕低垂”（《蝶恋花》），同是酒醒之后什么也不存在了。然而晏小山的这首词跟冯正中的词又有一点不同，晏小山上半阕写得很好，而下半阕则把这种惆怅的感情指实了。往事消失，酒醒之后唯有那高锁的楼台，低垂的帘幕，他那梦中的往事是什么？他说是：“记得小苹初见，两重心字罗衣，琵琶弦上说相思。当时明月在，曾照彩云归。”词很美，但却落到了对一个现实形象的怀念之中。冯正中词与晏小山词不同，和韦端己词也不同，就是因为他不作这样落实的叙写，而且这两句词与前面的“梅落繁枝千万片，犹自多情，学雪随风转”结合在一起的时候，繁花之易落与笙歌之易散相互衬映，便产生了兴发感动的作用，就变成了一种感情的基本姿态。因为他说“梅落繁枝千万片，犹自多情，学雪随风转”写的不是简单的人事，而是以落梅拟人化的感情表现出他对待人生用情的基本形态。“昨夜笙歌容易散，酒醒添得愁无限”则将这种执著缠绵的态度提升起来，达到了更高层次，使“昨夜笙歌”现实的人事和“梅落繁枝”这花的形象都有了象喻的意味，那欢乐和美好的事情都这般的无情和短暂，也就不是仅指昨夜笙歌和繁枝落梅了，而是有了除此之外更深更广的意蕴了。词人和诗人本身并不一定有这样的觉悟，但这却是诗词的微妙之处，作诗写词是自己都做不得主张的事情，冯正中所以写出这样深刻的词来，也是他自己的性格、身世和南唐的国势种种历史及环境因素结合而产生的结果。就冯正中自己而言，他的身世和经历本身是一件非常痛苦和不幸的事，然而有许多最美好的东西却都是在不幸和痛苦中成全的，只要一个人有美好的品质，在挫折失败之中都可以磨炼出光彩。我要说明的是冯正中是从磨难的不幸中加深着对人生的体认，也深化着自己的作品的。

下半阕的开端：“楼上春山寒四面，过尽征鸿，暮景烟深浅。”我在讲上首《鹊踏枝》的“河畔青芜堤上柳”时，不是说他写景兼有比兴之意么，我也曾经举了有人批评陶渊明的诗“凡是景语，皆是情语”，可见凡是内心非常敏锐，有深厚感情的人，他对自然界景物的感受一定有深刻、悠远的意味，冯正中的“楼上春山寒四面”就是有“深意”的。第一是“楼上”，第二是“春山”，第三是“寒”，不仅是寒，而且是来自四面之寒，每一个字都在起着作用。“楼上”是不平凡的地方，王国维在讲到成大事业大学问的第一种境界便是“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”。古人常常“登高作赋”，是登高远望之时心中更有深远的怀思之情。他在楼上看到的是“春山寒四面”，楼上本已是高处不胜寒了，更何况春寒料峭，四面的春山都散发出逼人的寒意，站在楼上久久凝望，而四围入目者尽是寒冷的春山，则作者的身心无不在孤寂凄寒的包围之中了。《古诗十九首》有句云：“东城高且长，逶迤自相属。”《古诗十九首》的每一首都带着深远的感兴和丰富的含意，诗人为什么要去写这又高又长、连绵不断的城墙？就因为他被这一份分离隔绝的感觉所触动。诗人如此写，尽管他对自己何以如此写没有清楚的理智的认识，却在感受上有着敏感。冯正中写词有“风乍

起，吹皱一池春水”之句，南唐中主李璟就曾问过他：“·‘吹皱一池春水’，干卿何事？”微妙的是这些诗人词人把这些短暂感情的触动写了下来，而且还触动着千百年以后的读者，这便是中国诗歌之妙处。欧阳修的一首词写道：“平芜尽处是春山，行人更在春山外。”（《踏莎行》“候馆梅残”）他说我看见平原的草地的尽头处是春山，而我所怀念的行人则还远在春山之外。中国的诗人词人之所以养成这么敏锐的感受，古人的那些诗话词话之所以能掌握前人那些精华的最微妙的感觉，就因为他们彼此之间有共同熟悉的感受和联想。正因为有此联想，冯正中写“楼上春山”也正是由于在楼上凝望之时被春山所阻隔，凝望是第一层感觉，春山的隔阻是第二层感觉，先有望远之情才有春山之隔。冯正中说“楼上春山寒四面”，不是偶然的，是他对人生的一贯态度。上一首词里他写有“独立小桥风满袖”的句子，同样孤独地抵御着四面吹来的寒风，而且在寒冷中，冯正中从来不逃避，所以他又写道“过尽征鸿，暮景烟深浅”，表现了他在高楼上凝望之久。“征鸿”在我们讲温词时讲过，“江上柳如烟，雁飞残月天”，也引过李清照的“雁字回时，月满西楼”。鸿雁排成人字飞行，而且可以传书，代表了多种相思怀念的感情，而且“征”字给人漂泊已久的感觉。词人满怀希望地久久瞻望，所有的征鸿都飞过去了，没有一只停留下来，此时冯正中所要传达的感受便与温飞卿所写的“过尽千帆皆不是”一样，其心中的怅惘哀伤可以想象。现在我们得注意这首词的层次，当他说“梅落繁枝千万片，犹自多情，学雪随风转”，把景色写得这样清楚的时候，应该是白天；那“昨夜笙歌容易散，酒醒添得愁无限”，从昨夜笙歌到今朝的酒醒该不是很晚的时候，可是当他说“过尽征鸿，暮景烟深浅”，那已经是日落之时，这里于暗中交待出他在楼上伫立凝望的时间之久。到了黄昏，“苍然暮色，自远而至”，有一道题名为李白的小词写道：“暝色人高楼，有人楼上愁。”暮色笼罩，到处都烟霭迷濛，一切都模糊不清了。“烟深浅”三字写暮景，描述出远浓近浅，暮霭迷濛的画面，从而使一种如醉如迷的感情溢于言表。至于这种能保使词人在楼上久久凝望而不愿意离去的感情之源，则正是结尾二句的“一晌凭栏人不见，鲛绡掩泪思量遍”。“一晌”二字，据张相《诗词曲语辞汇释》解释为“指示时间之辞，有指多时者，有指暂时者”，引秦少游《满路花》词之“未知安否，一晌无消息”，乃是“许久”之意，又引冯正中“一晌凭栏”，以为是“霎时”之意。我不同意他对冯正中这一首词中的“一晌”的解释，如果说“短暂”之意，晏殊的“一晌年光有限身”是说短暂的年华和有限的人生，这个“一晌”可能是短暂的意思，还有李后主的“一晌贪欢”也该是短暂之意。可是冯正中的“一晌凭栏人不见”之“一晌”绝不是短暂的意思，从“梅落繁枝千万片”写起，到“楼上春山寒四面”的凝望，一直到“过尽征鸿”，这是多么长久的时间，多么长久的凝望，多么长久的伫立，怎么会是“霎时”的意思呢？所以我不同意张相将冯正中这“一晌凭栏”之“一晌”解释为“霎时”之意，这不是我一定要这样讲，而是冯正中的词本身表现了这么长的时间，这是无法抹煞的。我长久地等待却没有见到我所怀念的那个人，不过冯正中所写的并不是确实的人物，这里虽有一个“人”字出现了，但他所说的这个人是谁呢？韦庄词中的人可以让我们猜测到“红楼别夜”的美人，或者是被王建召入宫中的姬妾，而冯正中的妙处则是尽管他说出“人”来，却可能仍不是实指的人，而是他心中一份长存永在的相思怀念的感情。他所罹的是什么？以前有人批评《古诗十九首》中的“西北有高楼”一首，说这首诗中传达的感情是“空中送情，知向谁是”，他有一份感情，他希望这份感情有一个投注和收获，但是不可得，他一直为一种惆怅之情所控制，他不是说“每到春来，惆怅还依旧”吗，所以他说的这个“人”根本没有办法实指。他所盼望的“人”在宇宙天地之间是否实有，我们不需要知道。总之，他是有一种期待、怀思、怅惘的感情，这种感情正是使他在春山四面之凄寒与暮烟远近之溟漠中凭栏久望的缘故。最末句“鲛绡掩泪思量遍”，“绡”是丝织品中最薄、最柔细、最透明的品种，传说中海里有一种鲛人，一半像鱼，一半像人，它可以织出五色的丝织品来，是为“鲛绡”。吴文英有词云：“海烟沉处倒残霞，一抒鲛绡和泪织。”（《玉楼春》）中国古代诗人说到“鲛绡”时有一种共同的感受，我们先说纺织。女子的纺织代表着一种非常织细绵密的感情，所以鲛人的纺织本身就有一种多情的意味在里面，而鲛人的传说更有一点动人之处，那就是它不仅能纺织出五彩的鲛绡，它还可以滴泪化作粒粒美丽的珍珠。词人们写“鲛绡”时就是带着这么多背景和联想写出来的。我们现在才能体会到冯正中的“鲛绡掩泪”所传达出来的是多么深厚的感情，因为“鲛绡”二字包含有这么多情的传说，而他就是用那个会泣泪成珠的鲛人所织的绡巾来擦拭着他的泪痕，他为什么用“掩泪”而不用“拭泪”呢？“掩”、“拭”二字都为仄声，平仄并不违背词的格律，因为“拭”字写得比较落实，擦乾了就完了，而“掩”字是女子一种缓慢多情温柔持久的姿态。“鲛绡掩泪思量遍”，是说尽管我所期待的人一直没有出现，但我的思量却是无尽无休的，这正体现了冯正中缠绵郁结的感情特色的本质，我们不需要把它比附南唐的政治，更不需要把它比附什么现实的本事，这仅是表现了作者所特具的一种感情的本质，而冯正中之所以具有这种本质，正是由于他本身的性格和后天的遭遇两方面所合成的。



# 第三讲

## 论冯延巳词之三

在晚唐五代词人的作品中，我最喜欢冯正中的词，但是由于时间的关系，我们不能讲得太多，现在要掌握时间来讲他的另外一种风格。我曾提到过冯煦对冯正中的“上翼二主，下启晏欧”的批评，“上翼二主”，到讲李后主时再加以归纳，而“下启晏欧”这方面的风格则需现在加以阐释。词这种体式之所以能用这样的微篇小物来传达深微幽远的心灵感情的境界，这种最好的品质是在冯正中手中完成并影响及于后世的。温飞卿有他的特色，可是不脱离艳歌的体式；韦端己将艳歌转变为抒情诗，然而却有人物和情事的局限，所写的只是感情的事件；而冯正中所写的却是一种感情的意境，这种作风影响到北宋初年的作者，特别重要的是晏殊和欧阳修二人。他们三人各有不同的地方，但也有相似的地方，冯正中本身的两种不同的风格正影响了晏欧两人风格的不同，所以有人认为是“晏同叔得其俊，欧阳永叔得其深”。其实，晏同叔不仅得到了冯正中“俊”的一面，他于此之外还另有开拓；同样的，欧阳永叔也不仅得到了“深”的一面，他于“深”之外另有自己的拓展。今天我们要讲的是冯正中的哪些词为“俊”，哪些词是“深”。过去我们所讲的两首《鹊踏枝》是属于冯正中的“深”的一面的作品，那种缠绵固执深厚的情意我们应该已有所体认了。而代表冯正中“俊”的一面的，我们将选他的两首“抛球乐”来讲。什么叫做“俊”？“俊”不仅是外貌形体的美，而且是一种

精神姿态活泼伶俐的另外一种美，是属于才智的有吸引力的美。现在看第一首《抛球乐》：

逐胜归来雨未晴，楼前风重草烟轻。谷莺语软花边过，水调声长醉里听。款举金觥劝，谁是当筵最有情。

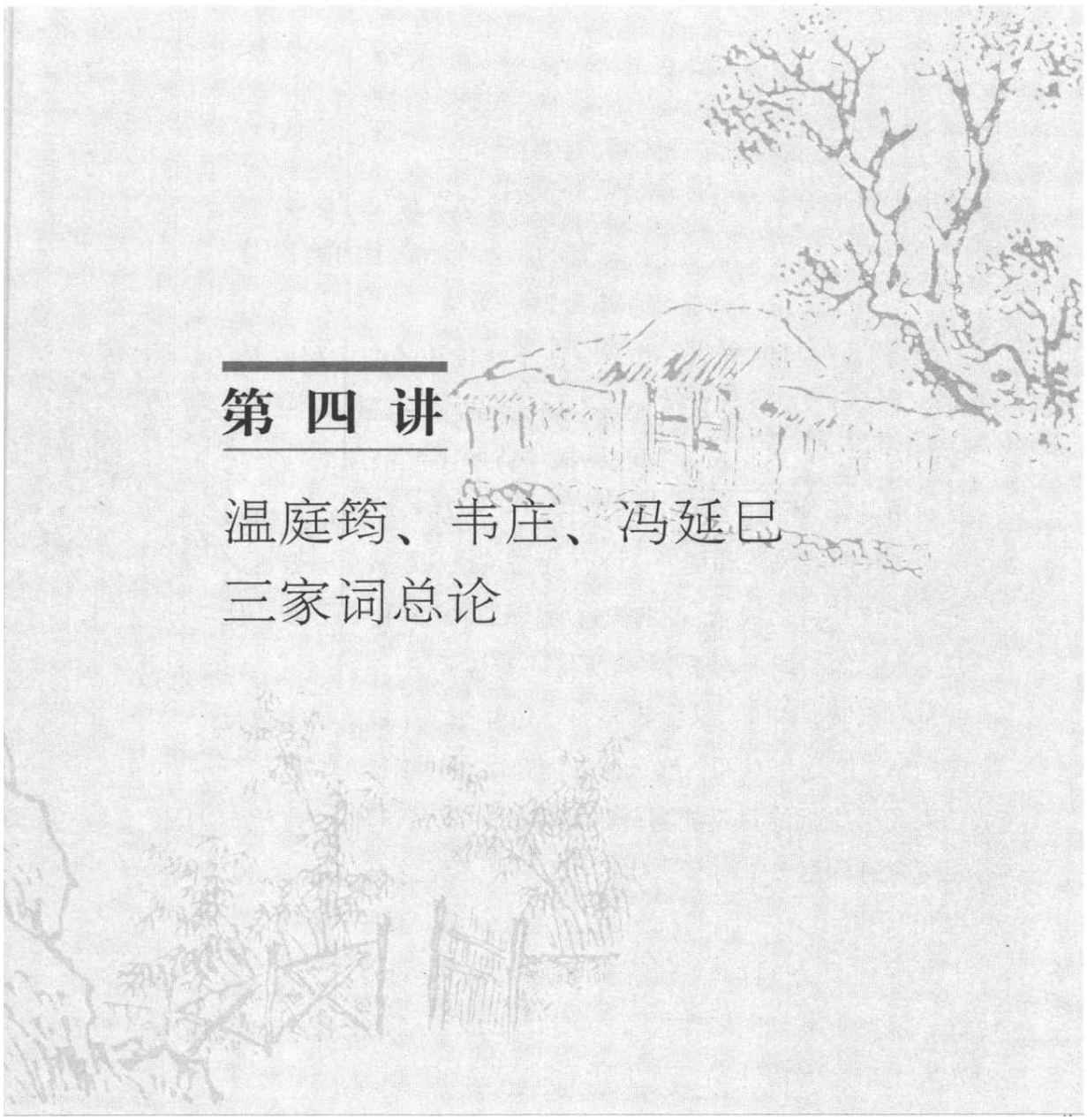
现在你可以知道何为“俊”、何为“深”了。冯正中所写的那两首《鹊踏枝》词，从第一句开始的“谁道闲情抛弃久”，就是盘旋郁结千回百转的感情，而“梅落繁枝千万片”又是多么沉痛的哀悼，这正是冯正中的“深”的一面。而你看他的这一首《抛球乐》词却风姿潇洒，自有轻灵俊美之姿，而于飘逸洒脱之中又不失沉重、深厚。大晏得到这轻灵俊美的一面，而沉重深厚的一面则较之稍逊。“逐胜归来雨未晴”，不但轻灵，而且清淡，清淡中又含沉痛。什么叫“逐胜”？游山玩水叫访胜，看到一个风景点说它有胜景，欣赏美好的东西叫胜赏，可知“胜”是最美好的东西；“逐胜”指的是于万紫千红春光明媚之时，宝马香车大家竞相出去游春之事。但冯正中所写出的情事却实在并不只是游春逐胜之事而已。冯正中常写欢乐之中反衬的寂寞，既如前面所讲过的《鹊踏枝》词“昨夜笙歌容易散，酒醒添得愁无限”，还有冯正中一首《采桑子》词的“独自寻芳，满目悲凉，纵有笙歌亦断肠”，他写了“笙歌”、“寻芳”，他也写了“悲凉”、“断肠”和无限的哀愁，这正是王国维所提出的冯正中词的“和泪试严妆”的特色。而从他这首“逐胜”写起的小词，也同样有感情的沉郁盘旋。“逐胜归来雨未晴”，可见他是参与了那万紫千红的宝马香车的逐胜的，而“雨未晴”者则是天上仍下着雨没有放晴，可见他刚才的逐胜是雨中出游。为什么下雨还要去游春？辛稼轩的词曾说“莫避春阴上马迟，春来未有不阴时”（《鹧鸪天》），你如果一定要等风和日丽才出去，而人生有几天是风和日丽的，所以即使是在阴雨连绵的时候也要出去，才能看到最好的东西。赏花是如此，做人做学问也是如此的。所以雨中逐胜就有了一种混合的情感。“雨未晴”，“未晴”是有晴的希望，表明这种雨是春天的细雨，是“沾衣欲湿杏花雨”（志南《绝句》）的那种特有的江南春雨。“楼前风重草烟轻”，风渐渐大了，那轻萦于草上的如烟的雾气缓缓地飘动着，这是对自然景物很细微的分辨，而在将晴未晴之间，烟在似有若无之中。冯正中这首词写得“似醉如迷”，很善于表现迷茫的景色。“逐胜归来雨未晴，楼前风重草烟轻”（《抛球乐》），真使人想要问他“干卿何事”，可是他之所以写出来，就正因为“楼前风重草烟轻”对他有所触动。柳永的词说“草色烟光残照里，无人会得凭阑意”，“草色烟光”与柳永有何相干？“风重草烟轻”和冯正中有何相干？而诗人和词人之所以为诗人和词人，就正因为他们对各种事物比别人多一份敏感。特别要注意冯正中的这种感受产生于“逐胜”归来之后，就是在经历了那种胜赏的香车宝马的场合之后，面对“楼前风重草烟轻”这种迷濛的景色才会有这种怅惘迷离的感受，这是相互结合起来的，而不是不相干的。下面的“谷莺语软花边过”，“谷莺”是出谷的黄莺，词人听到的是新春黄莺鸟最初的鸣叫；“语软”是流利婉转的意思。韦庄曾有“琵琶金翠羽，弦上黄莺语”的词句。黄莺的鸣声常引起人们的一份感情，每一声啼鸣似乎都有情感和意义，所以是“语”。“花边过”是说这流利婉转的黄莺叫声来自花丛之中。“水调声长醉里听”，“水调”是当时流行的一种歌曲的调子，北宋初年的词人张先写过“水调数声持酒听”的句子，可见这种歌曲的调子是很动人的，所以他说“水调声长”是那种绵远的悠扬的水调的歌声；“醉里听”是说他一边听这优美的歌曲，一边还在饮酒，而且在微醺的沉醉之中就觉得自己的感受更深了，更能陶醉在所接触的事物之中了，“醉里听”的“醉”不单是酒醉，同时也醉于水调的歌声。这样的风景，这样的歌声，作者不禁“款举金觥劝”。“款”字很好，杜甫的两句诗“穿花蛱蝶深深见，点水蜻蜓款款飞”（《曲江》），那“款款”二字是非常优美的姿态，“款举”是缓缓地举起来。“金觥”指珍贵美好的酒杯。他说我要慢慢地举起那美好的酒樽劝一个人饮酒，可“谁是当筵最有情”？这杯酒应该呈献给谁，谁是今日酒席之间最能懂得美好幽微的感情并且真正能理解我的情意的人？这正是因为他被上述的景色环境呼唤起来的一种绵远的感情，而这种感情又无处投注的缘故。我们不必深究他是否在席间真正遇到或是没有遇到这样的人，总之冯正中所写的是一种感情被触引之后的一种想要投注的感动，这应该也是属于一种感情的意境。能在小词中写出这种意境，这是冯正中词的特色，也是词史上一个值得注意的进展，是词这种韵文形式何以有了深远意境的一个主要原因，也就是王国维所说的“词之言长”。至于冯正中对于晏、欧之影响，我们以前曾提出说“晏同叔得其俊，欧阳永叔得其深”，我们以为冯正中的两首《鹊踏枝》可以作为他“深”的一面的代表作，《抛球乐》一首则可以作为“俊”的一面的代表作。这两类词，《鹊踏枝》之“谁道闲情抛弃久，每到春来惆怅还依旧”，是完全以写情为主的，是以情之深挚、缠绵、郁结感动人；《抛球乐》的“逐胜归来雨未晴”这首小词以写景为主，能把眼前的景色写得这样有情致，是以那一份敏锐的感受、幽微的情思感动人的。

现在我们再讲冯正中的一首《长命女》：

春日宴，绿酒一杯歌一遍，再拜陈三愿。一愿郎君千岁，二愿妾身长健，三愿如同梁上燕，岁岁长相见。

我们以前说过韦庄的词是“其中有人，呼之欲出”，他写男女间的感情是那样真切劲直，而冯正中这首词也同样是写得这般的真切劲直。我现在要简单地指出这其间有一点点的不同。韦庄所写的“四月十七，正是去年今日，别君时”，那是个别的事件。但是冯正中的一个很值得注意的地方，就是即使他写了爱情，其口吻这样的真切、这样的劲直，中间也仍然保持有一份象喻的意味，它是一种感情的境界，而不只是单纯的情事。《古诗十九首》中“行行重行行，与君生别离”，是写离别中的男女之间的感情；韦庄所写的“四月十七，正是去年今日，别君时”，也是离别的感情；柳永所写的“今宵酒醒何处，杨柳岸，晓风残月”，也是离别的感情。同是写离别之情，韦庄、柳永所写的是感情的事件，有特定的人物、时间、地点，而《古诗十九首》所写的是离别的感情的基形，是人间共有的离别之悲哀的共同形态。中国诗中写离别的感情，常是写个别事件的离别，有的时候写两人爱恋的感情，也是写的个别事件的感情。可是冯正中这首词所写的虽然表面看起来这样的真切劲直，但他所写的却实在也是一种感情的基形，是人类最美好的祝愿，可以带给读者一种象喻。古人有云：“愁苦之词易工，欢娱之词难好。”能写出人间最完美的境界的作品，在中国词中并不多见。而正中这首词所写的正是一种最美好的祝愿。首句“春日宴，绿酒一杯歌一遍”，“春日”，是一年之中最美好的季节，“宴”是饮宴，是在生活之中最快乐的事件，仅此三字就写出了人间岂不该有这样完满美好的情事，不只是男女之间，不只是个人之间的感情，而是应该希望在整个人类都实现这样完美的境界。“绿酒一杯歌一遍”，每斟一杯酒就唱一遍歌，这是人世间何等惬意的事情，而且他所说的“歌一遍”，正像李商隐的“锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年”一样，是在反复地唱，突出他的每杯酒每首歌饱含着美好的祝愿。祝愿什么？“一愿郎君千岁”，是对方的永远美好；“二愿妾身长健”，是自己的永远美好，都以精炼、基本的辞句写最主要的感情；这还不算，“三愿如同梁上燕，岁岁长相见”。天地之间，不管你追求的是什么理想、什么主义、什么信仰、什么事业、什么学问，都应该有这种真挚要好的感情和圆满的祝愿。我们以前讲过韦庄的“春日游，杏花吹满头。陌上谁家年少，足风流。妾拟将身嫁与，一生休。纵被无情弃，不能羞”，这首词也同样的深挚，也是殉情无悔。但词末说：“纵被无情弃，不能羞。”表现出对结局是否圆满美好并无把握和信心不足，只是纵使失败，对这种追求也不后悔，所以她先说出了坏的可能性。可是冯正中是“一愿郎君千岁，二愿妾身长健，三愿如同梁上燕，岁岁长相见”，这种完整的对人生美好的祝愿和渴望，具有如此丰富的象喻之性质和强烈深挚的感情的词，在中国词中是极为少见的。

缪元朗、安易整理〉……〉〉〉



# 第四讲

## 温庭筠、韦庄、冯延巳三家词总论

我首先要说明一下，在中国的韵文之中，词的这种体式，与诗的这种体式，它们的表达的情意、内容、风格有什么不同，基本的性质上有什么不同。

词的性质与诗的性质是不相同的。在《人间词话》里面，王国维曾经说了这样几句话，他说：“词之为体，要眇宜修。能言诗之所不能言，而不能尽言诗之所能言。诗之境阔，词之言长。”他说词的这种体式，它的特色是“要眇宜修”，这是出于《楚辞·九歌·湘君》“美要眇兮宜修”。“要眇”是一种美，一种很幽微的、很深隐的，一种品质上的美。“修”是一种修饰，所以词在性质上较诗更为精美。“能言诗之所不能言”：词可以传达一些诗歌所不能传述的情意和境界；可是不能够“尽言诗之所能言”——这两句话说得好像是比较绕圈子，意思是说，词能够描述诗所不能描述的情意境界，可是不能够完全传达诗所传达的情意和境界。那就是说，词有词的风格和境界，诗有诗的风格和境界。一般说起来，他说“诗之境阔”，他说诗所传达的境界比较开阔，比较博大；而“词之言长”，词所传述的境界“长”。“长”者，就是有余味，耐人寻思。我要加一句补充，凡是文学里边批评的话，都是相对的，都是比较而言的，并不是绝对的。不是说词里边就绝对不

能写开阔博大的境界，也不是说诗就不能写含意深远，非常有余味的作品。并不是这样说的。词也有开阔的，也有境阔的；诗也有“言长”的，意味很悠长的。王国维之所以这样说，只是一种相对的比较的说法。我们要说“诗之境阔，词之言长”，为什么形成了这样的差别？有人提出来词的特性说，诗直而词曲，诗显而词隐；诗歌要多用比兴，而词更要多用比兴。为什么形成了这样的差别？这与词的这种体式，它的外表的形式有很密切的关系，与词的形成的背景和环境，也有很密切的关系。

一般大家都知道，词还有一个别名，叫做长短句。诗，当然，你如果从最早的《诗经》来看，它里边两个字、三个字、四个字、五个字、六个字、七个字、八个字甚至九个字的句子都有，可是基本上是四个字一句的形式。而后世的诗歌则大多是五个字一句，或七个字一句，基本上句法是整齐的。可是词呢，大多数是长短不整齐的句法，这种形式在音节之中，就有一种参差错落、委婉曲折的性质，这是从它本身的形式上就具备了这种特色的。还有人说，像这种长短句的形式，岂不是跟乐府里边的杂言诗比较相似了吗？其实也并不同的。汉乐府的杂言，是完全自由的，“上邪，我欲与君相知，长命无绝衰”，像这样的句子，它的长短不整齐是完全自由的。可是词里边它的长短不整齐，是完全不自由的。所以词就叫做“填词”，是要在一种非常曲折、参差、错落，而且很严格的形式之中，传达你的情意。所以它自然本身就形成了一种委婉、曲折、幽隐的性质，那是它在形式上本来就有这种因素存在的。还有，词的性质与它开始盛行起来的背景，也有密切关系。本来一般人都说词最早的起源，是隋唐之间随着西域音乐的传入，配合这种音乐的声音而歌唱的一种流行的歌曲。从敦煌的曲子词来看，当时有很多非常通俗的这样的曲调，它所牵涉的方面也是非常广泛的。可是后来的士大夫所填写的词，却另外形成了一种风格，从《花间集》、《尊前集》开始，我们就知道这种词集编选的目的，是为了供歌筵酒席间歌唱的歌辞，像《花间集》的序文中所说的：“递叶叶之花笺，文抽丽锦；举纤纤之玉指，拍按香檀。不无清绝之辞，用助娇娆之态。”他说当时的人，他们写这些词，而词之所以叫做词的缘故，实在就是曲子词之简称。词者，就是配合歌曲来歌唱的歌辞，所以词的意思实在很简单，就是歌辞的意思。可是，当时流行的歌曲的曲调，它们被士大夫阶层的人所欣赏、所喜爱，而他们以为民间曲子的歌辞，太过于通俗了，所以他们这些文士们就插手来自己写他们的歌辞，所以《花间集》的序文上，就说他们当时写作词的背景是“递叶叶之花笺，文抽丽锦”，就是用最漂亮的那种彩色的纸张，那种笺纸，传递纸张，“递叶叶之花笺”，然后“文抽丽锦”，要写那种最美丽的文字，然后把这些美丽的歌辞写下来，就“举纤纤之玉指，拍按香擅”，就交给当时的歌女去歌唱；那些歌女举起来她们纤纤的玉手，就打着檀板的拍板来歌唱，就是“递叶叶之花笺，文抽丽锦；举纤纤之玉指，拍按香檀”。他们所写的都是在歌筵酒席之间交给那些美丽的歌女去歌唱的歌辞。他说他们写这些歌辞，是“庶使西园英哲，用资羽盖之欢；南国佳人，休唱莲舟之引”。西园是建安时代曹氏兄弟们常常跟建安七子们游宴的地方，曹植有诗句说：“清夜游西园，飞盖相追随。”应使西园英哲“用资羽盖之欢”，是说使得在西园聚会的那些有才华的文士们，可以用这样的歌辞来增加他们在西园游赏饮宴时候的欢乐。羽盖是车上的伞盖。“南国佳人，休唱莲舟之引”，使得那些美丽的女孩子，南国的佳人，不要再唱采莲的、通俗的、文士们认为不够曲雅的曲子，他们的目的就是要写一些更美丽的、更文雅的歌曲的歌辞，增加那些文士饮宴之间的欢乐，给那些南国的佳人来歌唱。

如果词只停止在这个阶段，那么毫无疑问，这样的内容是空泛的，是浮靡的，是没有很伟大、很深刻的价值的。可是，词在中国的后来，得到了发展，得到了开拓，能够足以传达出一种诗所不能传达的境界，而且后来多少忠臣义士，多少学者才人都曾填写过词，而且留下来很伟大的篇章，很好的作品。那么词这种体式，是怎么样从那种歌筵酒席的、南国佳人的歌唱的歌曲而拓展开来的呢？词的拓展曾经经过很多不同的阶段，我们的时间不够做整体的介绍，我今天所要讲的，冯正中词的成就与他的承先启后的影响和地位，只是词从开始的第一个阶段的拓展。

第一个阶段的拓展，就是从歌筵酒席之间的、内容空泛浮靡的取乐的歌曲，怎么样使它的内容能够有了更深厚的、更幽隐的情意，而足可以传达一些有理想、有品格、有才华的人的内心之中最幽隐的襟怀和情意。这一个阶段是词的第一个拓展的阶段，而冯正中在这一个拓展的阶段中间，是很重要的一个作者。

讲到这种拓展，我就要讲到在中国诗歌的传统中间，无论是创作，无论是解说，无论是欣赏，都非常重要的一种质素，那就是我们中国诗的传统，从一开始就常常提到的比兴。《诗经》毛传就已经开始讲到比兴，所谓比兴牵涉的范围很复杂，很广泛。我只是作一个最简单的述说，可以把它归纳为两方面来说。一个是从创作方面来说的，从创作方面来说，比兴两个字所表示的是情意与形象之间的一种关系和作用。一般说起来，如果你是先有情意然后找一个与你的情意相当的形象作为比喻来叙述、表现，就是比。比是先有情意然后有形象，我们应当说，一般说起来它是由心开始的，然后到外界的物象，是你心中先有一个情意，然后找到一个适当的、外物的形象来传达，是由心及物的，而且在这种比喻之间有一种比较理性的

衡量，这两个分量是相当的。所谓兴者，我们说见物起兴，是由物及心的，是先看到外界的一个景物的形象，然后引起你的内心之中情意的一种感发。比，我刚才说过，比有一种理性的衡量，而兴更重视的是一种感性的、直觉的触发。就创作而言，诗歌的比兴有这样的两种作用。在解说诗歌方面而言，毛诗当时有一种说法，诗人为什么要用比兴，他们认为都是对当时的政治的情况有一种反映的。他说，兴是“见今之美”，是看到当时的政治有一种美好的政治，“嫌于阿谀”，他觉得直接歌颂赞美，就好像过于谄媚阿谀了，所以用兴来表达。他说比是“见今之失”，是看到当时的政治有一种缺失，但是你如果直接地批评，也很有危险，所以他们就用比的办法来叙述。我只是说毛诗有这样一种说法，这个说法是对还是错，是可靠还是不可靠，从《诗经》所有的诗来证明的话，这个说法并不见得完全是可靠的。我现在提出来只是说，在中国诗歌的传统上，有这样一种看法，就是说，比兴的中间可以隐藏某一种政治上的托喻的意思。如果从这个观点来看，我刚才已经说过了，我说以词的性质与诗的性质来作比较，诗本来就是重视比兴的，而词就更重视比兴。所谓词更重视比兴的意义何在？所谓词更重视比兴的意思，与毛诗所说的比兴，有什么不一样吗？有什么互相的关联和影响吗？

我现在要简单说一说词里的所谓比兴，而且后来的解说词的人、写作词的人，都常常在有意无意之间用了这种比兴的手法，或者是用了这种比兴的观点。为什么？这其间有一种必然性。就是作词之人喜欢用比兴的手法，说词的人喜欢用比兴的观点，有一种必然的因素存在里面。为什么缘故呢？刚才我已说过了，因为词在初起的时候，我说的是当词落到文士手中的时候，还不是说在民间的歌曲流传的时候。敦煌的曲子在敦煌没有发现的时候，我们都不知道有那些曲子的。一般所谓词是经过文士的插手，经过文士的整理，经过文士把它编定成集，而流传到后世的作品。从《花间集》、《尊前集》开始，所谓词者就是歌辞，歌筵酒席之间传唱的歌辞，是交给那些南国佳人，是交给那些美丽年轻的歌伎舞女去演唱的曲子，所以就形成了一种特色。什么特色呢？一是在词里所称述的名物，都是特别精美的名物。温庭筠的词中，“小山重叠金明灭，鬓云欲度香腮雪”，“翠翘金缕双鹂鹅，水纹细起春池碧”，“水晶帘里玻璃枕，暖香惹梦鸳鸯锦”，都是非常漂亮的、美丽的名物。因为要这样的美丽的名物，才能够配合当时的歌筵酒席的那些西园英哲和南国佳人的场合，所以他们所称述的名物是特别精美的。再有第二点，词里边所写的情感，大概都是伤离怨别，都是相思的、爱情的内容。本来，这种相思离别的感情的内容，也是与当时歌辞演唱的背景环境有很密切的关系的。可是就因为有这两种特质，因为它的名物是这样精美的，它的感情也是这样精美的，所以就形成了一种特质，就是适合于比兴的特质。

什么叫适合于比兴的特质呢？像温飞卿的词，刚才我所引的，他用了那么多漂亮的文字描写漂亮的名物，后来清朝的常州词派的说词的人就曾经把温庭筠在词中的地位提高，把它比美于屈子的《离骚》，说温庭筠的《菩萨蛮》“照花前后镜，花面交相映”有《离骚》里边的“退修吾初服”的含义。究竟温飞卿有还是没有呢？历来对这样的说法有很多不同的意见。有的人认为他是有的，有的人认为他是没有的，不管温飞卿本人是有这种寄托的意思，或者是没有，可是他的词之使人可以引起这种联想，联想到他可能是有的，其中有一个必然的原因足以引起人这样的联想。为什么呢？司马迁写《屈原贾生列传》，当写到《屈原列传》的时候，司马迁曾经说过这样两句话，他赞美屈原的《离骚》，说：“其志洁，故其称物芳。”说因为他的心志是高洁的，因为他内心里边的情志是美好的，所以他所称述的名物是美好的。“余既滋兰之九畹兮，又树蕙之百亩。”“制芰荷以为衣兮，集芙蓉以为裳。不吾知其亦已兮，苟余情其信芳。”这是屈原，因为屈原有那样高洁美好的情志，所以他喜欢称述那美好的名物。刚才讲到诗歌的创作比兴这两种写作方式的形成，实在就是由于情意与物象之间的关系，你内心有芬芳的美好的高洁的情志，所以你自然就用那芬芳美好高洁的物象来表达。也就是说，因为你的志洁，所以你写的就是物芳。在屈原说来，他的因果关系是如此的，是先有志洁，然后才有物芳。可是你要知道，作者有作者的联想，读者也有读者的联想。作者可以由他的志洁联想到芬芳美好的物象来传达他的情意，读者就是从这芬芳美好的物象联想到作者的情意。所以你可以从志洁推到物芳，而反过来也同样真实，你可以从由物芳倒回去，推想到志洁。屈原的物芳跟志洁之间有密切的关系，我们是从屈原的《离骚》这一篇作品叙述的口吻，屈原他所生活的历史的背景，屈原他自己生平的整个的生活的实践和遭遇，都足以证明他果然是有这样的志洁。而且，他的《离骚》这篇作品，从开始他就曾经说：“帝高阳之苗裔兮，朕皇考曰伯庸。摄提贞于孟陬兮，惟庚寅吾以降。”他开始是完全用自述的口吻来叙述的，他中间文章里边也称赞尧舜，写到他自己对于国家对于政治的怀抱志意和理想，然后他也称述美人和香草，从整体的《离骚》来看，他一定是有托喻的，这个我们是完全可以证明的。温飞卿并不能够找到这样的充分的足够的证明，来证明他的词也果然是有这种托喻。

我在我的《论词丛稿》那本书里边，对温飞卿的词有很详细的分析，所以现在就简单这样说，从他的整个生平的为人，与他那词里边，像《菩萨蛮》等许多首，叙述的口吻来看，都不能直接证明他的词是果

然有这种托喻。词里有没有托喻，是从叙述的口吻就可以看到的。温飞卿的词在叙述的口吻上，不能给人这种直接的感受，可是他却能够引起后来的人有这样的联想，有几个原因。一个原因，我刚才说了，那只是因为温飞卿他特别喜欢用美丽的辞藻，他特别喜欢标举出来美丽的物象，像我们刚才所念的，“小山重叠金明灭”之类的，“水晶帘里玻璃枕”之类的，所以他的一个引起人能够联想有深一层托喻的缘故，是因为他所称述的名物的美好，就是单纯这一个美的直觉的感发，就是人的本能从物芳联想到志洁的这样一种自然的联想。他自己有没有这个意思，是另外一件事。可是因为他称述的物芳，所以引起人这样的联想，这是一个原因。

还有第二个原因，就是他在描写感情的相思离别的时候，他在写怨女思妇的时候，写怨女和思妇之情的时候，与中国的诗歌的传统，有一种暗合之处。我所说的暗合，就是说温飞卿有没有这种含意是另外一件事，可是他与中国的怨女思妇的比兴的传统，有一种暗合的地方。在中国的诗里边，本来从《诗经》里边就写了很多美丽的女子，《诗经》里边所写的美丽的女子，有的就是现实的一个真正的美人，并没有更多一层的托喻，有的是有一层托喻的，有两种不同的情形。有的就只是一个美丽的女子，“硕人其颀，衣锦褧衣”，形容卫庄姜夫人的美丽，果然卫庄姜夫人是这样美丽的，说她“手如柔荑，肤如凝脂，领如蝤蛴，齿如瓠犀”，如何如何的美丽，这是果然真正地形容一个实实在在的美女之美。有的时候，里边也有一种暗示的、比喻的含意。比如说“彼美人兮，西方之人兮”之类的，便有另一层含意。而把美人的托喻的意思用得更多用得更明显的，则是起于屈原的《离骚》。屈原《离骚》里边，他的美人的托喻是有很多的不同的内容的，王逸的《楚辞注》、洪兴祖的《补注》都曾经谈到，说屈原的《离骚》里所用的美人，有的时候可以喻君主，有的时候可以是屈原的自喻，有的时候可以比喻一些贤士贤臣。在屈原《离骚》里的美人，已经有多方面的托喻了，而《古诗十九首》里边所写的那美丽的女子，后来的人也认为可能有托喻的意思。曹子建的一些诗里所写的那些女子，像曹子建《七哀》诗里所写的那个女子：“君若清路尘，妾若浊水泥。浮沉各异势，会合何时谐。愿为西南风，长逝入君怀。君怀良不开，贱妾当何依。”他写这种被抛弃的怨女思妇的情怀，其中果然是有一种托喻的。为什么中国的文人用美人有这么多的托喻？一个基本的原因是美人之美的本身，就引起了美好的联想。美人本身的美，就可以象喻很多品德资质的美好，它本身就有这种象喻性。除此以外这些诗人文人喜欢用女子来作托喻还有一个原因，中国不是常常讲古代封建伦理道德的观念吗？君臣、父子、夫妇、兄弟、朋友这五伦，你要知道，在中国古代的封建社会之中，在夫妇男女的关系之中，女子是处于卑贱的弱者的地位的，女子是属于不能够有独立自主的地位的，女子是任凭男子选择、也任凭丢弃的，女子终生的生命的意义和价值，只以为要得到一个男子的赏爱，才能够完成她生命的意义和价值。在男女之间的关系上，男子是大丈夫，他可以选择，他可以丢弃，一切都由他作主张。可是当他从夫妻的关系换到君臣的关系，当他作为一个臣子的时候，他就站在臣妾的地位了，他就落在那个女子的地位上去了。他的被选择、被贬逐，也任凭君主的取舍。男子在仕宦的仕途之中，他的幸与不幸、遇与不遇，他的一切的这种情况，就与女子被男子的选择和丢弃而不能自作主张有一样的感情、心理的状态，所以后来的诗人文人，就常常喜欢用怨女、思妇的感情，来表达羁臣逐客的悲哀。这种感慨，这是造成词有比兴之意的另外的因素。在这种情形之中，像温飞卿所写的“懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟。照花前后镜，花面交相映”，“鸾镜与花枝，此情谁得知”，他可能所写的就是一个簪花照镜的女子，但是我刚才说了，这个女子有某一种感情心态，与这个男子当他站在臣妾地位的时候，有相似之处。唐朝的一个诗人杜荀鹤写过一首诗，他说“早被婵娟误，欲妆临镜慵。承恩不在貌，教妾若为容？”（《春宫怨》）是借美人来自慨不得知遇的。中国有两句话，说“士为知己者死，女为悦己者容”，女子要为爱她的人而化妆，就跟男子得到一个赏爱他的主人，愿意为那个人而牺牲有同样的感情、心态。所以当温飞卿写“懒起画蛾眉”的时候，就与杜荀鹤所说的“承恩不在貌，教妾若为容”而“欲妆临镜慵”的感情心态有相似之处。温飞卿又说“鸾镜与花枝，此情谁得知”，当他面对鸾镜，头上戴着花枝的时候，“此情谁得知”，这种簪花的爱美的感情有谁能了解呢？而簪花爱美的对镜的感情，在中国也是有托喻的传统的。李商隐有一首诗：“八岁偷照镜，长眉已能画。”他这一首诗也是有象喻和寄托的。是那些男子把她的簪花照镜，比喻他自己才学志意的美好而没有人知道，簪花对镜之后，有一种寂寞的没有知音的感觉。这种美人的传统，不仅从《诗经》、《离骚》美人香草就早已有之，一直到清末民初时候的王国维，就是写《人间词话》的那位作者，一位很有名的学者，他词里也曾经说：“从今不复梦承恩，且自簪花坐赏镜中人。”他说没有一个人认识我，没有一个人知道我品德的美好，我再也不怨了，“从今不复梦承恩”，我再也不梦想要承恩了，“且自簪花坐赏镜中人”，但是越没有人知道你，你自己就不美好了吗？所以中国古人还说过这样的话，说：“兰生空谷，不为无人而不芳。”所以他“且自簪花坐赏镜中人”：尽管没有一个人认识我的美好，我要好也仍然是要好的，“兰生空谷，不为无人而不芳”。我要说这是使得从中晚唐以来的歌筵酒席之间的歌曲，逐渐抬高了它

的地位的一个隐藏的因素。就是说它很可能所写的就是一个美丽的女子，可是它可以引起人的这样的一种托喻的联想，这是词的情意开始加深和提高的一个因素。可是这个因素，在作者不必有这种用心，作者不必有此意，而读者无妨有此想。这是从常州词派的说词的人像谭献、周济这些人就有了这样的说法和看法。可是，以作者温飞卿自己来说，他是未必有这个意思的。而温飞卿的词还有另外一个特色，就是从来不作主观的直接的描写，他所写的词里边，哪一句话是温飞卿他自己？他从来没有明白地站出来说过话。“小山重叠金明灭，鬓云欲度香腮雪。懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟。　　照花前后镜，花面交相映。新帖绣罗襦，双双金鹧鸪。”在旁观描写一个美丽的女子从清晨起床簪花经照镜穿衣整个的过程，但是没有一句主观表露他自己的话，而且温飞卿很少主观地表现他自己悲哀或者是欢喜，所以温飞卿这些词很可能就是当时歌筵酒席之间传唱的歌辞，作者并不一定把这样的形式当做他抒情表意的一个重要形式。所以在温飞卿的诗里边，你可以看到他自己，像他的《感旧陈情》之类的，你可以看到他自己的遭遇、自己的生平、自己的志意，你可以看到很多，但是他在词里边并不作这样的表达。如果按照夏承焘先生的《唐宋词人年谱》里边的温飞卿系年的说法，他认为温飞卿这些《菩萨蛮》的词，很可能就是像唐人的笔记所写的，是替当时的宰相令狐绹所作的、献给皇帝的一些流行歌曲的曲辞，所以并没有他自己很多的主观志意的明白流露。可是妙就妙在这里，温飞卿是一个在传统环境中生长的才人、词人，他的脑筋里边充满了《诗经》、《离骚》、汉魏乐府、曹子建的诗歌，充满了这一套比兴寄托的联想，不知不觉之间，当他写歌筵酒席之间相思离别的感情，写这些闺阁园亭的景物的时候，自然就有合于、暗合于中国的比兴的托喻的传统，就自然地引起了读者这样的比较深厚的联想。我也不是说《花间集》里边所有的词人都能够做到这样的地步。《花间集》里边的词，有很多写得很肤浅的、很浅露的，像“晚逐香车入凤城”，写一个男孩子追赶一个女孩子，跟着她的香车一直在跑，又像“脚上鞋儿四寸罗”，一个美丽的女孩子四寸的脚穿着美丽的罗鞋，又像“相见羞言有泪珠”，都是写的那种最现实的、最肤浅的、没有深意的感情。而温飞卿单独能够引起人深意的联想，就正因为他没有肤浅的说明。他只是标举了美丽的名物，而由他的诗歌的阅读训练的这种传统，自然提高到这样一个境界。

我现在归纳起来，词可以引起人深意的联想，一个原因是志洁可以联想到物芳，物芳也可以推回去联想到志洁。还有一个原因，就是美人和香草、怨女和思妇，本来就有这样一个可以引起人深思的托喻的传统，有合于、暗合于托喻的传统。这是词的地位开始提高的第一步。

第二个进展应当说是韦庄。韦庄的词跟温飞卿不同。温飞卿的词是客观的，从来不作主观的直接的叙述。韦庄的词的特色，就是特别主观的、直接的叙述。他的《荷叶杯》：“记得那年花下，深夜，初识谢娘时。”有时间、有地点、有情事。其实韦庄有另外的几首词，你更可以看到他这样主观的叙述的情形。韦庄有一首词这样写的，他说“四月十七，正是去年今日，别君时”，他说“昨夜夜半，枕上分明梦见”，韦庄的词你就看他写得何等的清楚，何等的直接，他说“记得那年花下，深夜，初识谢娘时。水堂西面画帘垂，携手暗相期”，他说“四月十七，正是去年今日，别君时”，他说“昨夜夜半，枕上分明梦见”，写得这样直接，写得这样主观，这是他给词增加的另外一种变化。什么变化呢？就是本来词是歌筵酒席之间传唱的，是不具个性的艳曲，就是说不具鲜明的主观的色彩，没有个性的，反正是歌筵酒席之间，有漂亮的女孩子要唱漂亮的歌曲，你就找一些漂亮字来写漂亮的歌，里边有没有你的感情，那完全不重要，完全没有关系。而且你根本就没有什么要传达的深刻的感情，只是用一些漂亮的词字堆成一首漂亮的歌曲，就如此而已，所以是不具个性的艳曲。到了韦庄的手里边，词的一个拓展，是从不具个性的艳曲，变成了带有鲜明个性的、主观的抒情诗。就是说，已经变成带着鲜明个性，具有强烈主观色彩的抒写自己感情的诗歌，是抒情诗，不再是为了传唱的曲调而写的歌辞，而是抒写自己感情的抒情主观的诗歌了，这是词的这种形式的一个提高和进步。就是说文人用这种形式来抒写自己的感情了，而不是只把它当成一个曲调来填写歌辞，这中间是有差别的。不是说以音乐的曲词为主，只是找漂亮的字来填歌辞，而是说把它当做一种文学形式，可以抒写自己的感情了，当做一个抒情的、主观的诗歌来写了。这是对于词这种形式的一种抬高提升。

从温飞卿到韦庄，是词的一个进展。这种文学的形式，已经不再是以音乐的性质为主的、只是为歌曲填写一些美丽的歌辞，而是把这种形式当做自己的一个可以抒发感情的抒情诗的形式来使用了。温飞卿的词虽然不具个性，但是可以引起人比兴寄托的联想。韦庄的词，虽然是进步到一个主观的抒情诗歌了，但是它也同时有了一种局限。因为它所写的时间、地点、人物都这样的具体，这样的切实分明，因此就限制了读者的丰富的联想。“四月十七，正是去年今日，别君时”，这个句子写得很动人，他清清楚楚地记得，“四月十七”的那一天，正是去年的今天，是我和你分别的日子。他写得是很动人的，但是他写得有一种事实的局限性，就是说，他的时间、地点、人物，其中有人呼之欲出，生动真切，这样直接的打动人，可是它不引起人更多的联想。“四月十七，正是去年今日，别君时”，把离别的感情写得很动人，就是离别

的感情，就是四月十七的那一天，去年的那一天，他跟他非常挚爱的一个人离别了。写得很动人，但是如此就是如此，不引起人更多的联想。韦庄有一部分词，有人认为可能有比兴寄托的意思的，是他的《菩萨蛮》五首，“红楼别夜堪惆怅，香灯半卷流苏帐”那五首词，他说“人人尽说江南好”到“如今却忆江南乐”，他一首一首写下来，到最后一首“洛阳城里春光好，洛阳才子他乡老”，这五首词，我在我的《迦陵论词丛稿》里边，曾经作过详细的解说。有人认为这五首词，是韦庄留蜀以后寄意之作，是他留蜀以后怀念唐朝，有一种托喻的寄意之作。因为唐朝被朱温篡夺，那个时候韦庄已经到了西蜀，王建做西川节度使，韦庄已经到了王建的幕府之中了。那个时候他听到唐朝已经被朱温篡夺的消息。而且朱温在篡夺之前曾经把唐朝的皇帝从长安胁迫迁到洛阳，最后的唐朝之被篡夺这件事情的发生，是在洛阳发生的，所以有很多人联想到当时的历史背景，认为他可能有这样的托喻。这种托意是有还是没有，这也是另外一件事情。提到这里我就要说明一句了，以前我曾说飞卿的词引起人联想，是因为他标举的名物的美好，是因为他写的怨女思妇的情怀，有合于中国传统的喻托的情意；而韦庄是把词的形式提高了，从歌筵酒席的艳曲变成自己抒写感情的诗篇了，可是他所写的地点、人物、情事过于分明。凡是分明就有一个轮廓，一个轮廓，让你能清楚地看见，是好的事情，可是一个轮廓也同时就是一个局限。就算是我们相信韦庄的《菩萨蛮》五首，果然有比兴寄托的意思，后人所指的比兴寄托的意思，是说这五首词完全写的是韦庄的故国之思，是为了唐朝的灭亡，他对于故国的追怀的哀思而写的，这种解释，就是说他是有比兴寄托的深一层的意思，然而岂不是它们把比兴寄托的那个意思也画了一个轮廓吗？

中国历史中的说词人，有很多人喜欢用这样的办法。就是说，他说词里边有比兴寄托的意思，而把他认为的比兴寄托的意思也加以一个轮廓事实的限制和说明，说这个就专指的是他写唐朝的败亡的，他对唐朝故国的怀思，就专门这样限制住了。这种解说的方法，在后来的常州词派的词人就演变成像猜谜语一样地来猜测，他们把词人所写的每一句、每一字，都当做一个谜语一样的来猜测。像他们解释南宋后期像王沂孙什么的这样的小词，就是如此。他们甚至解释晚唐五代跟北宋的一些人的小词，也是用这样的解释，我们今天来不及举很多例证，像张惠言说有一首词，有人认为是冯正中写的。“庭院深深深几许？杨柳堆烟，帘幕无重数”那一首小词，他们就解释说“庭院深深深几许”是闺中既已邃远；“帘幕无重数”是哲王又不悟；说“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去”，说这是当时写北宋初年的庆历的党争那个政治背景，写韩琦跟范仲淹都相继被贬出去了。词是可以引起比兴寄托的联想，有时是由于它基本性质上的因素，物芳所以志洁，怨女思妇本来有寄托的传统，是它本身的性质。还有，要把词里边的比兴寄托加以解释，怎样加以解释，用什么态度来解说，有两大类。一类就是像张惠言的，他是字比句附，把每一字每一句都像猜谜语一样来比附。很多人反对张惠言，最明白的就像王国维的《人间词话》，他说像欧阳修、像晏殊，像这些小词有什么命意，他说“皆被皋文深文罗织”，皋文就是张惠言的号，叫张皋文。王国维反对他这种字比句附的说法。现在我要讲第二种，就是王国维。王国维反对张惠言，但是王国维的说词也是常常从词的表面意思以外，看到另外的第二层的一种意思，只是他的看法和说法与张惠言有所不同。张惠言是一定确指一个政治的背景，一定是牵强比附地来说。王国维不同意他的说法。王国维怎么样说呢？王国维说古今成大事业大学问的人有三种境界，他举晏殊的词“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”，说这是成大学问的第一个境界；又举柳永的词“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”，这是第二个境界；又举辛稼轩的词“众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在，灯火阑珊处”，说这是第三种境界。当时的晏殊、柳永、辛弃疾有没有这种意思，是另外一个问题。只是王国维看他们这些词的时候，引起来王国维的这种感发和联想。现在我就要讲到，词这个东西很微妙的一点，还不是说它的物芳与志洁，也不只是说它的怨女思妇的传统。词，我刚才说了，它的这种长短错落的、曲折变化的形式，本来天生来的这个形式就适合于传达人类内心之中的最幽隐深微的一份感情，这是一个原因，就是有些个你用那种整齐的五个字七个字不能够曲折婉转地说出来的，而你用词可以传达出来，所以王国维才说：“词能言诗之所不能言。”你内心最幽隐最细微的情意，有的时候不是诗所能传达，而是词所能传达的，这是第一个应该注意的。还有第二个应该注意的，古人说的，观人于揖让，不如观人于游戏。说你要看一个人的本性，你看他外表揖让进退，他在大庭广众之间要做得彬彬有礼，那果然就是他的本性和本色吗？你反而不如看他游戏的时候，当他不注意的时候，当他偶然之间，当他自然而然流露出来的时候，你才更看到这个人的本来面目。中国古时候作诗有一个比较严肃的传统，诗是言志的，诗差不多都有一个主题，而且都是常常有一些很严肃的主题。我是就一般而言，对于某些无题之诗，我们现在没有讨论。我只是说，有一些比较严肃的诗篇，像杜甫所写的《喜达行在所》、《收京三首》，又如《至德二载，甫自金光门出，间道归凤翔。乾元初，从左拾遗移华州掾，与亲故别，因出此门，有悲往事》这么一大套题目，写得多么严肃，多么庄重，多么悲哀，多么沉恸。诗是这样的内容。可是词呢？是正因为它当时初起的时候，是不严肃的，是不被尊重的，所以这些文人才士们

当他们不经意之间，随便填写小词的时候，反而把他们内心之中的最幽隐的、最委曲的，甚至连他自己意识里面都没有意识到的，在他不知不觉之间就把它流露出来了。而且就算是同样写爱情、同样写美女、同样写一个美丽的女子的美丽的装饰，你一定可以看到，作者的品格不同，他所写出来的词的品格境界就一定是不同的。岂但文学有文学的境界，爱情岂不也有爱情的境界吗？所以境界不高的人，他文学的境界也不高，因而他爱情的境界也不高。就算是同样写爱情，也有写得爱情的境界高的，也有写得爱情的境界低的，所以词具有这种很微妙的性质，就是你可以从这样优美的、幽微的事物中间，体会一种最精微优美的心灵和感情的状态，而且是那个作者无形之中所流露出来的真正的最内在的一种心灵和感情的状态。

而我要说，这一种情形，这一境界，是到冯延巳才完成的，才做得最好的，才影响了北宋初年很多有名的词的作者的。这是冯延巳的一种值得注意的成就。刚才我说张惠言有张惠言的解说词的办法，王国维有王国维解说词的办法。有一种是从文字上去比附的，如同张惠言，说乱红飞走了，就是韩琦、范仲淹被贬出去了，这是从字面上来猜测。可是王国维所说的，是从那个词里边所表达的心灵感情状态的本身引起他的感发和联想的。我认为，凡是最好的诗歌，都要带着一种感发的力量。本来中国的诗歌就是这样的传统，“情动于中而形于言”，“气之动物，物之感人，摇荡性情，形诸舞咏”，本来就是你内心要有一种感发，而这种感发的生命是生生不已的。一篇伟大的作品，不但作者要把内心的感情的感发的活动传达出来，而且要使你所传达的感发的力量，千百年之后的读者都受到你的感发，这才是一篇了不起的诗篇。辛稼轩写陶渊明，他说“须信此翁未死，到如今凛然生气”，他说我觉得陶渊明那老头子就没有死，我今天一念他的诗，都有凛然生气。好的诗人那种感发的力量在千百年之下，读者都是能够感发的。所以王国维所讲的词的说法，是把词从表面的意思看到内里，更深一层的里面的内中的意思，是他自己感发的情意。妙就妙在这一点，是那些作者本身的词带着这种感发的力量，足以引起读者的感发和联想。什么样的作品本身带着感发的力量，而不是说明，不是我告诉你说我一百二十分的悲哀，我十二万分的爱国，不是这种意思。不是宣传、不是口号、不是说明，而是心灵感情之间的一种最幽微的感动。词最妙的一点，与诗不同的一点，就是词带着这样一种最精微的、最幽隐的感发，而冯正中是把这一点做得最好的。温飞卿只是从美感给你联想，从传统给你联想，但是它本身并不带着强烈的感发，他没有主观、没有感情的流露，他是从美感和传统给你联想，而不是从感发给你联想。韦庄的词大部分是给你感发，但是并不给你很多的联想，因为他说得很清楚。“四月十七，正是去年今日”，“记得那年花下，深夜，初识谢娘时”，他是有很强烈的感发，可是不带着很多的联想。又有感发又有联想的是冯正中。冯正中的词很妙，是词的又一个进展，就是说，他是主观的，他是带着感发的力量的。可是他所写的，跟韦庄的一个绝大不同之处，就是韦庄写的是一个感情的事件，一件事：那年花下，深夜，我认得谢娘了；四月十七，去年今日，我跟她分别了。韦庄所写的是感情的事件。冯正中所写的也是主观的感情，但他所写的不是感情的事件，而是一种感情的意境，一种感情的境界，一种感情的状况。我们可以看到冯正中所传达的是感情的境界，不过这首词他的说明还比较多。至于他另外的《抛球乐》的小词，它所传达的意味更含蓄、更深隐。“酒罢歌余兴未阑”，他第一句是盘旋出来的，酒喝完了，歌也听完了，本来是完了，可是“酒罢歌余”我正是“兴未阑”。杜甫的两句诗“老去才难尽，秋来兴甚长”，正是当欢乐快要落空的时候，正是当生命已经衰老的时候，正是当木叶已经凋零的时候，就是这样，我反而有一种被感发、被感动的意兴，一种很难以言说的意兴。正是酒罢歌余，我心中有一种难以安排的感动，所以“酒罢歌余兴未阑，小桥流水共盘桓”，真是寂寞孤独无聊赖。陶渊明的《归去来辞》中“抚孤松而盘桓”，也写得很好。“盘桓”者，徘徊而不去的意思。对一个对象很有感情、很留恋，徘徊而不忍舍去，所以是“盘桓”。你也可以跟你的一个知己的好友盘桓，那当然是人间最美好的一件事情了。就是没有知己，陶渊明可以“抚孤松而盘桓”，而松树的岁寒不凋，松树的苍翠是何等美好的形象。你可以“抚孤松而盘桓”，也岂不是很好？可是冯正中说“小桥流水共盘桓”，“前水复后水，古今相续流。新人非旧人，念念桥上游”，流水是一去不返的。李后主说“自是人生长恨水长东”，你什么固定的东西不好盘桓，什么有情的东西不好盘桓，甚至于像孤松这样苍翠坚贞的东西难道不可以盘桓？你为什么“小桥流水共盘桓”呢？这句词真是怅惘哀伤。冯正中的词其实很难讲，因为他都没有具体地说明，也没有很多典故，但是他那种幽微深隐的感发的情意，是人内心之中最细微的一种感受。这才是词的最妙的地方，是冯正中带领词达到了这种境界。这是冯正中值得注意的一种成就。还不止于此，“波摇梅蕊当心白，风入罗衣贴体寒”，这两句写得很好。“波摇梅蕊当心白”，那梅蕊是什么？你说可能梅花落在水面上了。“当心”，当什么心？是正当中心之处。正当什么的中心之处？“波摇梅蕊”，那当然是正当波心之处了，是水波的中心之处。那梅蕊怎么在水波的波心？你说可能是梅花落了，梅花的花瓣落在水波的波心了。我以为还不是如此。因为你看李后主的词，“流水落花春去也”，落花如果落在小桥流水之上，那落花就随水而流去，它不会老在中心那里摇动的。什么在中心摇动？不是梅花的落花，而是流水旁边有一棵梅花树，满树

的繁花盛开，一片白色。梅花盛开的时候变成浅粉的那个白色，而这个一片白色的花树的影子，总在那水中心的一片白色的光影中摇动。这个话很难加以解说，你说这有什么好处？这是什么样的情意？可是你要知道在你面对着这一片白色的光影，一直在那水波中心摇动的时候，人是很难说的，就是在这种光影的摇动之中，呼唤起你内心之中的一种摇荡的感觉。《诗品》上说“故摇荡性情，形诸舞咏”，“摇荡”，使你的心情摇荡。“波摇梅蕊”，他所说的“当心”，已经不再只是“波心”了，也是“当”诗人的心、作者的心。“波摇梅蕊”，梅蕊在中心摇动，何尝只是摇动在水中？岂不也摇动在作者诗人的心中吗？你问我怎么知道他说的是作者的心中？因为跟下一句对句，“当心”、“贴体”，你看说得多么密切的关系。“风入罗衣贴体寒”，风吹进了我的罗衣，真是使我亲身地接触到这一份寒冷的感觉，所以“风入罗衣贴体寒”。“当心”、“贴体”，何等真切的这一份孤独和寒冷的感觉。我要再说一句话，诗词里边有没有深意？“波摇梅蕊当心白”，不只是梅花的影子在水里，是我的心都随着梅花的影子在动荡。你怎么知道？什么样的诗能够呼唤起人这种内心的摇荡？阮籍的《咏怀》诗说：“薄帷鉴明月，清风吹我襟。”人称阮嗣宗的诗说：“言在耳目之内，情寄八荒之表。”他所写的就是眼前的一个薄的窗帷，被月光照明了，清风吹入了我的衣襟来。为什么人对阮嗣宗的诗，“言在耳目之内”，感受到“情寄八荒之表”？因为他的字句里边带着他内心这么深刻的感发的力量，他的字句传达了这样感发的力量。那“薄帷鉴明月”，明月所照彻的，明月的月光所穿透的岂只是一个薄帷，是穿透了诗人的心灵的；清风吹的岂只是我衣服的衣襟？是吹到我的内心的胸襟的深处的。所以正中说“波摇梅蕊当心白，风入罗衣贴体寒”，这样孤独的、这样寂寞的、这样寒冷的境界，为什么不逃避？为什么不安排？他说“且莫思归去，须尽笙歌此夕欢”，这正是冯正中的热烈、执著，他在痛苦的感情面前，是负荷他精神感情的痛苦。“风入罗衣贴体寒，且莫思归去，须尽笙歌此夕欢”，你说他不是写的欢乐吗？他说我要尽兴去听歌，笙是笙箫的演奏，听音乐的笙歌，要尽量享受今天晚上的欢乐。可是你回头看他第一句，他不是说“酒罢歌余兴未阑”，不是才来到“小桥流水共盘桓”，不是才有“波摇梅蕊当心白，风入罗衣贴体寒”？他所写的是整个一个不得解脱的一种循环的、固执的、缠绵的一种感情的心态。

我说他承前，我说了他是从温飞卿不具个性的艳词，韦庄有鲜明个性的、抒情的诗篇，到他所写的、所传达的不再是感情的事件，而是一种感情的意境，是词里边所能够传达出来的那最幽微、最深隐的心灵深处的感情的意境。这是冯正中的成就。冯正中对后来的影响，是北宋初期的小词，一种最好的、最值得注意的成就，就是在这些小词中所写的、外表的闺阁园亭，相思离别的表面的事物之中，能够传达表现词人作者心灵、感情、品格的境界。而大晏（晏殊）、欧阳修都是继承着冯正中这一个系统下来的，为什么大晏、欧阳修继承了这一系统？有内在、外在的多种原因。我们先说一个最肤浅、最表面的原因。冯正中做宰相的时候，南唐的国势是进不可以攻、退不可以守，到底是攻还是守？而且不进则退，你不攻就坐待消亡。所以他们曾经发动了两次战争，一次是伐闽之役，一次是伐楚之役，两次都落到失败的下场。当伐闽之役失败的时候，冯正中宰相的官职被罢免了，被派到抚州去做节度使，而抚州的所在地是现在的江西临川县附近六个县。晏殊哪里人？江西人。欧阳修哪里人？江西人。而且历史上记载说：晏元献公（就是晏殊），从他少年没有贵显之前就特别喜欢冯正中的歌辞，因为冯正中在抚州住了差不多三年之久，抚州那里传唱了冯正中的唱词，影响了在抚州生长的大晏。冯正中被罢免了宰相后到抚州，对冯正中个人的仕宦的经历而言，是不幸的；可是对于中国词的发展，对于后来晏殊、欧阳修的成就而言，那是一件幸运的事情。一个人对后世有什么影响，古人说盖棺就可以论定，其实盖棺都不见得论定。要看你千百年后的影响，对于你的国家民族、子子孙孙的文化，任何一方面留下的是什么样的成绩和影响。这是很难说的一件事情。他是影响了大晏和欧阳修，可是我又要说了，每个人的性格是不同的。他们有相似的地方，然而他们并不全同。相似的一点是他们都能够传达出来一种词里所能传达的心灵感情的、最幽微深隐的感情的意境，而不是一个外表的感情的事件。这是所以王国维也往往从大晏、欧阳修的词里边引起很多联想的缘故，因为它本身带着这么丰富的感发的含蕴。但是大晏、欧阳修的性格都与冯正中不同。冯正中是热烈执著，而大晏不然，他在性格方面有明朗温润的一面，也形成了他的词的风格。其实大晏性格是很复杂的，大晏性格有刚峻的一面，可是我在《迦陵论词丛稿》里边写过一篇大晏的词，我今天来不及说了，你们可以参看一下，大晏有一种理性的反省和安排节制。所以他把激动的感情都用理性给控制了，都用理性把它溶解了，所以表现出来一种明朗而温润的光泽。欧阳修这个人，有一种豪放的、遣玩的意兴。冯正中在痛苦之中是担荷起他的痛苦的，欧阳修在痛苦之中是找一个排解的方法。他有一种消遣和排解的意味和兴趣，是一个会欣赏人生、享受人生，有排解力量的人。我要说，古往今来的词人，如果你果然想要在你的品格方面有一种操守，是要看在忧患、挫折加到你身上来的时候，你要怎么样地对待它。而每个诗人词人所形成的不同的风格，都与他们面对忧患、挫折所取的态度有密切的关系。“莫听穿林打叶声，何妨吟啸且徐行”，这正是苏东坡之所以为苏东坡也。至于欧阳修的词“尊前拟把归期说，未语春容先惨咽。人生自是

有情痴，此恨不关风与月。 离歌且莫翻新阕，一曲能教肠寸结。直须看尽洛城花，始共春风容易别”，此欧阳修之所以为欧阳修也。每一个人面对苦难的态度是不同的，他们有相似的地方，可是他们也有不同的地方。所以大晏和欧阳修虽然都曾受了正中的影响，都可以在小词中表露一种品格、感情、心灵中的最幽微深隐的境界，然而他们的风格却是并不相同的，以后讲到大晏和欧阳二家词时再对这方面多作分析。

严谨整理〉……〉〉〉

# 第四章　论李煜词

4

第一讲　论李煜词之一
第二讲　论李煜词之二
第三讲　论李煜词之三



# 第一讲

## 论李煜词之一

我们所要谈到的第四位词人是李后主——李煜。对他的词的评价，曾经有过争论。因为衡量一首词既有美学的价值也有伦理学的价值，过去的评论多以为李后主早年及亡国之前词的内容是享乐淫靡的，内容是空泛不足取的；亡国之后的词，在艺术上虽有极高的成就，所写的感情也有动人之处，但这种感情是伤感的、萎靡的、不健康的、悲观的。这些批评都是正确的，并无错误，可是我在讲课开始的时候就曾说过，如果读词只从表面所写的感情事件来看，所有的词从一开始就都应该进行批评，何需等到李后主。所以若只以词之所写的外表情事为标准来衡量，词的这种韵文体式之风容就有许多应予批判的了。然而我曾经强调过词这种体裁是能带给我们言外之意的，词之特有的一种感发，并不在于叙写的事件，而是在超出事件外表的善恶是非之外的一种精神上的感发作用。王国维就曾说过“词之雅郑在神不在貌”，词是突破了世俗伦理价值的衡量，而从美学价值升华到另一种精神上之伦理价值的。王国维对李后主有他的看法，他并不着眼于李后主词所写的外表事件，而是看他艺术上的成就和精神上的感发。王国维在《人间词话》中对李后主有外表看似矛盾，而其中却有一个道理贯串其间的几句批评，他曾说：

词至李后主而眼界始大，感慨遂深。

又说：

后主俨然有释迦基督担荷人类罪恶之意。

又说：

生于深宫之中，长于妇人之手，是其为人君所短处，亦即为词人所长处。

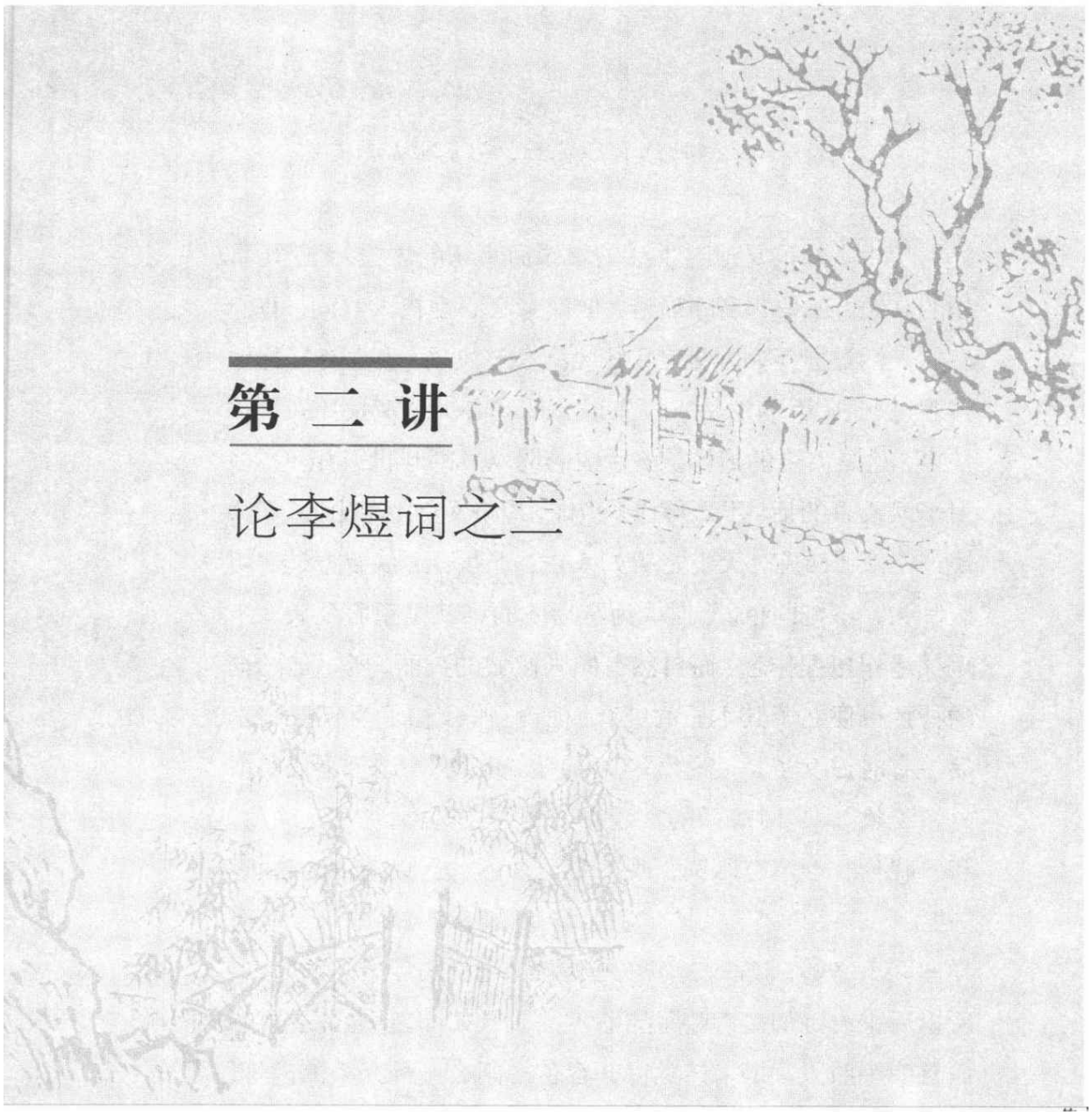
现在我要提请大家注意的是关于对李后主的评论中的几点矛盾之处。他说李后主是“生于深宫之中，长于妇人之手”，不知人世间的艰难困苦，没有一般人所有的生活经验，这是李后主“为人君所短处，亦即为词人所长处”，这句话与“词至李后主而眼界始大，感慨遂深”岂不互相矛盾。如果说李后主的生活范围狭窄，为什么又说词至李后主才“眼界始大，感慨遂深”呢？而说李后主“俨然有释迦基督担荷人类罪恶之意”，又是什么意思呢？我以为王国维所谓“释迦基督担荷人类罪恶之意”只是一种比喻并非实指。释迦眼看到人类的痛苦，说我不入地狱谁人地狱，是要以一人负担使众人超脱的责任基督则是被钉在十字架上流尽鲜血要洗尽所有世人的罪恶，这些都是宗教的内容。王国维这两句话并非谈宗教，他的意思是说李后主的词也是以个人的感受写尽了世上人类所有的悲苦，这是王国维的主旨所在。如果说一个“生于深宫之中，长于妇人之手”的人怎么可能眼界大、感慨深，他从哪里了解人世间的悲苦，他又见过多少贫苦人们的颠沛流离，他怎么去担荷人类的悲苦，王国维所说的话真是只可为知者道，而不易被一般人所了解，因为他的道理说得不够完全，不够仔细。如果说“生于深宫之中，长于妇人之手”就是作为词人的长处，那么所有的诗人、词人都不用有生活的实践了。杜甫之所以伟大正是天宝的乱离和民间的疾苦所造就的。所以这是一点矛盾的地方，是我们在讲李后主词所必须分辨明白的，王国维的话是对的，但不够明白。辛稼轩为收复中原写过《九议》、《十论》，表现出他的雄才大略，但他不也是伟大的词人吗？！所以王国维说“生于深宫之中，长于妇人之手”是为词人之所长处，是严重的语病。我今天所要说的是要对这些矛盾稍加解释。

所谓“生于深宫之中，长于妇人之手”是词人之长处的一个基本道理不是在于他的见闻之少，王国维所肯定的不是见识少才成为杰出的词人，王国维是认为“词人者”，应该是“不失其赤子之心”，也就是说应保持一份最真纯的感受和心意。李后主最大的一个特点乃在于他是一个纯情的词人。作为一个诗人或词人最可贵的一点是以其真纯的面目与世人相见，李后主有许多缺点，但他最可贵的是有天性真纯的一面。我以为中国词人诗人中最能以真纯之面目与世人相见的，词人之中就是李后主，诗人之中就是陶渊明，所以黄山谷评陶诗曾说：“渊明不为诗，自写其胸中之妙耳。”他们坦荡地写出心中的情思，这是极可贵的。别人写诗写词，有许多世俗的见解，利害的计较，就连李白、杜甫也不能避免，杜甫就曾说“语不惊人死不休”，这本不是坏事，在艺术上精益求精是对的，但有这种想法，在写作时就有了一种人我的比较，有了利害得失的念头存在心中，老想着别人对自己作品的评价。但陶渊明、李后主写诗写词时却能不计较别人的批评，而把自己真纯的本色展示在别人面前，陶渊明说：“摆落悠悠谈，请从予所之。”（《饮酒二十首》其十二）又说：“知音苟不存，已矣何所悲。”（《咏贫士诗七首》其一）自己的行为全不以别人的议论为转移，而一切皆以“任真自得”为主，这是陶渊明的特色。至于李后主，虽然也能以真纯的面目与世人相见，但他们二人之间却也有很大的不同。他们相似的一点是都能以真纯之面目与世人相见，可是他们的面目却原是不同的。诗中之真是重要的，是诗词创作的基本条件，然而“真”在本质上也有不同，一种是刮垢磨光后像真金美玉般晶莹精粹的“真”，另一种则可能是未经琢磨的本质的“真”。无论敢以哪一种“真”与世人相见的诗人和词人都不多，只有陶渊明是“豪华落尽见真纯”。李后主也是“真”，但截然不能与陶渊明相比，陶渊明是最富思想性的诗人，他“一切景语，皆为情语”，而所有的情语又皆是思语。陶渊明的思致是非常富有反省和节制的，没有一点任纵的地方，他的感情是澄澈晶莹的。这一点可以说是古今诗人都难以企及的。至于李后主虽然也能以真纯与世人相见，但他却最缺少反省，缺少节制。我在多年前所写的《王国维及其文学批评》一书中曾讨论到王国维早年所写的《红楼梦评论》，把李后主及曹雪芹笔下的贾宝玉作了一番比较，他们中有相似的地方，也有不同的地方。李后主真纯的一面也许有近似贾宝玉的地方，生于深宫之

中，长于妇人之手，缺少反省和节制，这是《红楼梦》书中的主角与李后主的某些相似之处。再就《红楼梦》这本书在中国小说史中的地位而言，这本书所写的内容有作者曹雪芹他个人本身的生活体验和经历在其中，与以前之以写笔记、传闻、神话、故事和历史演义之内容为主的旧小说相较，《红楼梦》可以说是对中国旧小说的一种突破，因为中国旧小说所写的大多都是旁观者言，而很少有人投入自己的生命感情，曹雪芹的《红楼梦》正如脂砚斋批语说的那样，是“字字看来皆是血，十年辛苦不寻常”，是以他生活的体验写成的，所以他才突破了中国旧小说的传统。而如果就这点而言，则李后主的词对词之发展的突破便也与之有相似之处了。李后主的词之所以“眼界始大，感慨遂深”，像王国维所说的那样能突破《花间集》的传统，就因为《花间》以来的传统侧重于描写闺阁园亭之内的相思怨别，是歌筵席间的艳歌俗曲，而李后主则把他自己的破国亡家，“四十年来家国，三千里地山河”的这种悲惨痛苦的遭遇写进去了，这正是他之所以拓展了词之境界的一个重要原因。不过，曹雪芹与李后主也有很大不同，曹雪芹在经历了大家族的败亡的时候，他是有反省、有观察的，所以他在《红楼梦》里所写的就不只是一个人的家族灭破的惨痛而已，而是由这一家族的破灭之中看到了人间的种种不平，所以他写成的《红楼梦》就反映了当时的封建社会的人生诸相。李后主也经历了悲惨的遭遇，他虽然由此而突破了传统，写出了气象开阔博大的词，但由于缺乏反省和节制，并没有获得理性的观察，这自然是李后主的缺点，但他却也毕竟以自己惨痛的经历体会了人间悲苦的共象，这就是王国维之所以又赞美李后主“俨然有释迦基督担荷人类罪恶之意”的缘故了。至于说李后主“生于深宫之中，长于妇人之手”，则并不是赞美他的见闻少，而是说他由此而保持了自己天性感情性灵上的一份真纯。所以当他接受世间万物之时，才能够以自己最真纯敏锐的心灵去感受。一般说来，我以为对人生的认识有两种不同的类型。一种是外延的，所谓外延者是指对人生的体验要与周围许多事物结合起来，即如王国维所谓“客观之诗人不可不多阅世”，他要观察的人生越广，才可以写出多方面的人生诸相。另外一种类型是内感的，是以真纯敏锐的内心本身去体验人生，不需要一件件事地去认识，这种心灵就如同一潭清水，如果他受到一块石头的打击，水面便会由这个打击点荡漾开去，达到一个博大的境界。这正是一颗纯真善感的心灵一旦受到打击，就会感到人间共有的莫大的悲苦的原因。李后主便是具有这种心灵的人。“生于深宫之中，长于妇人之手”而要写出“眼界始大，感慨遂深”的词来，并非一件易事，并不是所有“生于深宫之中，长于妇人之手”的人都可以成为词人的。李后主在经历破国亡家之后，因为具有纯真敏锐的心灵，所以才得以以一己之悲苦体会到众生的哀痛，这是李后主最值得注意的地方。以上是我对王国维的两段看似矛盾的批评的一点解说。

对于有人将李后主的前后期作品做了截然划分的问题，我们也要将之统一起来看，我以为李后主的词在外表看来虽然可以分成前后期的不同风格和内容，可是我也曾强调过不要只看作品所写的外表情事，而要着重考查词人作品之精神品质的内涵，这才是关键。李后主的词虽然说外表上有前后期的不同，但它们却有一个共同的内在的核心，那便是李后主一片真纯的词心，也就是王国维提出的“词人者，不失其赤子之心者也”。当然，王国维说“不失赤子之心”，是因为他认为李后主“生于深宫之中，长于妇人之手”，没有经历过人生的险诈，才保留了赤子之心的纯真。当然这也不必然是如此的。有许多人经历了无数的挫伤和艰苦，仍保持了赤子之心。不过，无论如何，李后主词的一个最大特色就是他的真纯的赤子之心。如果我们把李后主的词和晏殊的词做对比，则一个是纯情的词人，一个是理性的词人。二者比较，纯情词人的一切感受是纯真的、直接的、敏锐的，所以每有一个感受来到他心中的时候，他都是没有反省没有节制地非常直接地反射出去的，这样的词人的感情就如同滔滔滚滚的江水奔流不息，而江水是随地赋形的，遇平原则平，逢高崖则澎湃，只是任凭感情的奔流。在中国历史上，许多纯情的诗人的感情都是如此，在不同的环境背景之中，他就会写出不同内容不同风格的作品。所以李后主在没有亡国之前，在宫中所写的便是晏安享乐的歌辞，当他破国亡家之后，他所写的就是深悲极痛的歌辞，这正是一个纯情的词人的基本表现。虽然是两种不同的内容，两种不同的风格，但基本的本质却是相同的。无论是在前期或后期的作品中，李后主表现的都是他自己的纯真的面目。众所周知，李后主有一个浪漫的故事。李后主初娶大周后（与小周后对称而得名），时后主十八岁，大周后十九岁，大周后非常聪明，懂音律，善弹琵琶，曾得唐朝“霓裳羽衣舞”的残谱，她把它整理出来并亲自弹奏，那时，李后主与大周后有过这样一段美好的生活。大周后二十九岁时病逝，而当大周后患病期间，她的妹妹小周后来到宫中，她比大周后小十三岁，时仅十五岁。以中国的伦理而言，后主和小周后之间是不应该有什么感情的事件的，可他却与小周后发生了感情，以后小周后就留在了宫中，并没有与后主正式结婚，直到后主三十二岁时，才立小周后为皇后，时小周后十九岁。在大周后病重期间，在伦理道德不允许他和小周后发生感情关系的情况下，他们却相爱了，这期间李后主写有几首词，连夏承焘先生的《南唐二主年谱》也认为是为小周后写的。我想大家都知道这一首《菩萨蛮》上半首写的是：“花明月黯笼轻雾，今宵好向郎边去，划袜步香阶，手提金缕鞋。”“划袜”是脱下鞋只穿袜

子，因为他们私自幽会，怕惊动别人，故脱了鞋子走路。“香阶”，词尚丽字，所以灯则曰“香灯”，阶则曰“香阶”，而李后主的宫中有主香宫女，各处都弥漫着香气，所以他的庭阶还真有可能是香的。“手提金缕鞋”，是她把金缕鞋提在手上，偷偷走下台阶。写得何等真切。这样的词在内容上当然不足取，但是我们要从这里认识李后主，那就是他的真纯。有多少人有划袜香阶的幽会也不敢写“划袜步香阶”的词句，而李后主能以这样真纯的面目与世人相见，就自然比那些虚伪造作、满口仁义而做尽卑鄙之事的人高明磊落得多了，这是非常难得的。还有一件事也可见出李后主的真纯。当后主亡国到了北方，有一次，宋太宗曾问后主故臣徐铉到北方后见没见过以前的主人，徐铉回答说不敢私自去见，太宗令往见之。徐铉见到后主，后主对他说：“当时悔杀了潘佑、李平。”潘佑、李平是过去南唐的大臣，潘佑曾屡次上书后主，劝戒他不得耽于晏安享乐，应该为国家谋划一个大计，说你要做亡国之君，我们不愿做亡国之臣，是一位忠义之臣。李平是北人，不得重用，后来和潘佑一起被后主赐死。而在当时的政争之中，徐铉就是常在后主面前诋毁潘、李的那些人中的一个。对于此事，宋人书中多有记载，而且说徐铉在投降赵宋之后，宋朝令他记录南唐政事，他在书中还有对潘佑的诋毁和怨恨。李后主身为亡国之囚，见到徐铉所说的唯一的一句话却是“当日悔杀了潘佑、李平”。这是何等的言语，但使有一点反省和节制，何至于要向徐铉说这句话，这又是一点都不顾时间、场合的。这些都说明了李后主的纯真，而他在亡国后写词还写“春花秋月何时了，往事知多少。小楼昨夜又东风，故国不堪回首月明中”，心心念念的是他的故国，和蜀后主刘禅亡国后说“此间乐，不复思蜀”的答复相比，刘禅便保全了自己的生命，而李后主虽然投降了，却仍不能保全其性命，终被太宗赐牵机药毒死了。不管李后主亡国前所说的“划袜步香阶”，还是亡国之后所写的“故国不堪回首月明中”，其中基本的一点——纯真是不变的。



# 第二讲

## 论李煜词之二

现在，我们先讲一首李后主在亡国前所作的《玉楼春》。这首词的内容空泛，然而你仍然可以从这种空泛之中认识到李后主的特色之所在。全词如下：

晚妆初了明肌雪。春殿嫔娥鱼贯列。凤箫吹断水云闲，重按霓裳歌遍彻。　　临风谁更飘香屑。醉拍栏干情味切。归时休放烛花红，待踏马蹄清夜月。

李后主的词是他对生活的敏锐而真切的体验，无论是享乐的欢愉，还是悲哀的痛苦，他都全身心地投入其间。我们有的人活过一年，既没有好好地体会过快乐，也没有好好地体验过悲哀，因为他从来没有以全部的心灵感情投注入某一件事，这是人生的遗憾。李后主的词以真纯与世人相见，多用平淡浅直的话，不雕琢、不修饰，周济《介存斋论词杂著》说：“王嫱、西施，天下之美妇人也，严妆佳，淡妆亦佳，粗服

乱头，不掩国色。”他认为李后主的词就是粗服乱头，不矫揉造作扭捏作态，而自然有倾国倾城的美丽，所以他的词的特色也便在于其本质的纯真。他说“晚妆初了明肌雪”，李后主有时说女子是“晚妆”，有时是“晓妆”，这首词说的就是“晚妆”。当时享乐的宫廷贵妇是很注重化妆的，“晚妆”和“晓妆”一定有区别，晚妆是更浓丽的、更精致的化妆。“初了”二字与温飞卿的“新贴绣罗襦”的“新贴”二字有异曲同工之妙。“晚妆初了”是刚刚化完妆之后最美的时刻，所以后主说她们是“明肌雪”，不但肌肤如同雪一般的洁白，而且明艳照人，是果然觉得其容色之间有一种光采的闪烁。“春殿嫔娥鱼贯列”，是写春天宫殿里的宫娥之众，“鱼贯列”是像鱼游时之一队有首有尾的排列，而且有游动柔婉之姿。以“鱼贯列”写宫女的袅娜姿态，他所见的便不只是“晚妆”、“春殿”、“嫔娥”的美丽。而且在鱼贯的排列之中也隐然有舞队可想了，这一切是属于他视觉的享受。而后主的享乐又何止于此，他还有听觉的享受，说“凤箫声断水云闲”。“凤箫”者，是参差不齐的排箫，“参差其管，以象凤翼”，单管的箫吹是单调的，排箫的音色则很丰富。有的本子作“笙箫吹断”，我以为“笙箫吹”连用三个平声字，显得声音太浮，“凤”字是去声，不仅加重了声音，而且“凤”字也显得更华贵精美。李后主的词流传的很多，版本也多，“水云闲”三个字，也有的本子作“水云间”。如果是“间”字，是说那凤箫之声余音袅娜（古人不是说“余音绕梁，三日不绝”吗），低声飘浮回响在水云之间。水在地上，云在天上，这当然也不错。不过，“水云间”实在没有“水云闲”好。“闲”字里面不仅包括了“间”字的意思，而且还有一种闲远悠扬之感，而且水云之“闲”，还表现了水之闲缓的流动，云之闲缓的飘移，是在水云闲缓的流动飘移之间有箫声的回荡，这是所谓“凤箫声断水云闲”。李后主接着说“重按霓裳歌遍彻”，是一曲接着一曲的演奏。“按”是演奏之意，要演奏的是“霓裳”之曲，这曲子在唐代“最为大曲”。所谓“大曲”就是唐宋之间有多段歌辞排列起来的曲子。李后主要用最好的乐器——凤箫，要演奏最好的曲子——霓裳，而且“重按”就是重奏、再奏的意思，可知是不止一次地演奏。由此我们也可见出李后主做人也是作词的基本态度，那就是尽情的投注和耽溺，享乐是如此，写作也是如此。“歌遍彻”有两层意思，两层作用。先从字面上来讲，“遍”者是周遍之意，从头到尾的，没有遗漏的；“彻”是贯彻之意，是自始至终的。而“遍彻”除了外表字义的这些“普遍”、“通彻”之意以外，“遍”、“彻”还都是大曲中的名目，大曲有所谓排遍、正遍、衮遍、延遍诸曲。至于“彻”，王国维《宋元戏曲史》中记大曲始时节奏缓慢，而后声转激烈，舞者入场，进入高潮；鼓声最急，舞姿旋转最快的时候是大曲中的“入破”，所以欧阳修有词云“人破舞腰红乱旋”；人破以后的曲子就叫“彻”。所以遍、彻本身也是大曲中的名目，而且是乐曲声音的高潮。“凤箫声断水云闲，重按霓裳歌遍彻”，这是李后主听觉的享受。另外，他还有嗅觉的享受，“临风谁更飘香屑”。他真是全心投入享乐，除了美丽的舞姿和音乐，他还闻见了随风飘来的香气。后主宫中有主香宫女，将香料之粉屑遍撒宫内，使香气弥漫于四周。用“更”字是为了突出上述色、声的享乐外，又多了新的享受内容，更何况下边的“醉拍栏干情味切”，又多了一种味觉的享受，是那品中的美酒，“醉拍”。《毛诗大序》说：“情动于中而形于言，言之不足，故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之、足之蹈之也。”“情味切”，是深切的情味。以上写的享乐已达到极致。而即使歌舞散了，李后主仍然是要享乐的，所以末二句说：“归时休放烛花红，待踏马蹄清夜月。”是说我回去的路上，你们不要点上那红色的蜡烛，因为我要骑着马去踏那清夜的一片月色，而且在“待”、“踏”等字中还隐然使读者似乎听到了静夜之中马的蹄声。这首词在内容上确实没有高远深厚的情意，是十足享乐淫靡的，可我们所要看到的是李后主以真纯的、不假雕饰的面目与世人相见，而且敢于以其真纯倾心投身于他所喜爱的事物之中。我们不管他所喜爱的是什么，值得体会的是他那种全身心投注的精神。

接着我们要讲的则是他以同一种精神在亡国后所写的全心沉人哀痛之中的一首小词，从这首词中我们可以看到他怎样以真纯的心灵去“担荷人类罪恶”，怎么以自己一己的哀伤去体会人类所有的共同的悲慨。而以这样的小词写尽这种悲慨，是只有李后主一人做到的。这首小词便是《相见欢》：

林花谢了春红，太匆匆。无奈朝来寒雨晚来风。　　胭脂泪，相留醉，几时重？自是人生长恨水长东。

周济的《介存斋论词杂著》曾评李后主的词是“粗服乱头，不掩国色”，王国维对周济的评语有一点误会，他以为周济说温飞卿是严妆，韦端己是淡妆，都是赞美的话，说李后主是“粗服乱头”，而“粗”、“乱”有不好之意，所以王国维以为周把李后主的词贬低于温韦之下。其实周济的评语重点在后面的一句“不掩国色”，就是说有的女子要严妆或淡妆才美丽，而李后主不要这些，他无需修饰也不可遮掩他倾国的美色，他不做雕琢修饰写出来的词就是最好的词。我以前曾说陶渊明也是最能以真纯与世人相见的，但是陶、李二

人毕竟有所不同，陶渊明的真纯是如日光之七色融为一白，他的诗表现得最为单纯，而其内容所含的情意则极为繁富，而且充满思致。最可见其反省和节制，即如其“人生归有道，衣食固其端，孰是都不营，而以求自安”（《庚戌岁九月中于西田获早稻》）等诗句，语言何等简净，而情意何等深远，他对人生有过多少次的斟酌思量才选定了最后的立足之地，他说人生固然应该有理想，但不可以不穿衣吃饭去空谈理想，所以穿衣吃饮才是人生的基础，谁能对衣食都不谋求而去只求自己的心之所安呢。陶渊明要保持自己的人生理想，而怎样的一条道路才是不自欺也不欺人的道路呢？经过选择他终于走上了与士大夫阶层告别而归隐躬耕的道路了。陶渊明是以最简净的语言写出最深远的内容的一位作者。至于李后主则是以最直接最单纯的语言，传达出了最直接的深入人心的感动力量的一位作者。有些评诗人常常争论诗歌的写作究竟应以浅白为好，还是应以艰涩为好，其实浅俗可以为好，浅俗也可以为不好。同样，艰涩也可以为不好。二者的分别在哪里呢？只有一个标准，就是“修辞立其诚”，也就是找到一个恰如其分的句子，传达出你所要传达的感发。杜甫所写的“香稻啄余鹦鹉粒，碧梧栖老凤凰枝”，是他《秋兴八首》最后一首中的两句诗，他要传达的是什么呢？有人说这两句诗不通，应该将“鹦鹉”和“香稻”对换，“碧梧”和“凤凰”对换，成为“鹦鹉啄余香稻粒，凤凰栖老碧梧枝”，鹦鹉有嘴可以啄香稻，凤凰有脚可以栖于梧桐，这样有主词，有动词，有形容词，有宾词，才是一个完整通顺的句子。那么，杜甫为什么放着这样通顺的文法不用，偏要写成不通顺的句子？难道他是卖弄才学，为不通而不通，为颠倒而颠倒吗？不是的，杜甫是“修辞立其诚”。因为如果把这两句诗换为“鹦鹉啄余香稻粒，凤凰栖老碧梧枝”，就变成非常写实的句子了，是说那鹦鹉吃不完香稻粒，凤凰栖落在碧绿的梧桐枝上。然而，杜甫要写的本不是鹦鹉和凤凰，更何况凤凰本非实有之物。杜甫要写的是对开元盛世的怀念，杜甫在《忆昔》诗中就曾说：“忆昔开元全盛日，小邑犹存万家室。稻米流脂粟米白，公私仓廪俱丰实。”他说在开元之际，国家是富裕的，粮食吃不完，无论是公家还是私人的仓库，储存都是充实的。杜甫在夔府怀念旧游之地——长安的渼陂，这个地方附近有一片稻田，香稻是那样好，那样多，不单是人吃不完，加上人养的鹦鹉也吃不了。由此可知，杜甫并不是要写香稻，而是写香稻所代表的开元盛世。史书记载，前秦时在长安至渼陂的路两旁遍种梧桐树，那时的渼陂景色美得足以吸引凤凰栖老其上。所以杜甫要写的本不是鹦鹉啄香稻和凤凰栖碧梧的事件，他要写的是长安的美丽和对开元盛世的怀念，这才是杜甫要将句法颠倒过来的原因，因为只有如此，才能够恰如其分、恰到好处地把他对开元盛世的怀念之情传达出来。所以，修辞一定要注意到这一点，修辞绝不是咬文嚼字，雕章琢句，那完全是不对的。至于李后主的“林花谢了春红”这句词，同杜甫的艰涩有其艰涩的好处一样，李后主“谢了”二字的浅俗白话也有他浅俗白话的好处。杜甫的诗还有可以讲述发挥之处，把他颠倒了的再颠倒过来讲，有许多可说的话，而李后主的“谢了”二字就说得那样浅俗明白，好像把什么都说清楚了，使你无话可讲。可是你要知道，“谢了”两个字是从他内心中流着泪、淌着血写出来的，这很难讲得明白，这“谢了”二字传达的惋惜的口吻，不只是英语中的过去完成式，说是林花已经完全谢了，它不光是时间概念上对凋谢的确定，而着重的是“了”字所表现的毫无挽回之余地的遗憾，它所包含的那样多的嗟叹惋惜的感情，给予我们一往无回的、一心投注的力量是非常强大的。与此相对比的，正是因为所传达的感情的不够充实，所以宋徽宗才写了“裁翦冰绡，轻叠数重，澹着燕脂匀注”这样的词句，尽管用了许多漂亮的字眼，却并未能在感情的传达上起重要作用，最终没能将感发的力量表述出来。而李后主的奇妙就正在善于直接传达感发的力量，这是李后主独具而别人无法学步的，正是因为唯有真淳心灵的人才能写出这样的词来，虽用浅俗之白话却有包举之意。

下边，我们来看他是怎样包举的。“谢了”固然是写尽了哀痛伤心，是泪点血滴的凝聚而成，但他的好处绝不止于此。“林花谢了春红”，什么是“林花”？那不是一株一棵的花，而是满林的花，是屈原说的“哀众芳之芜秽”。另外，我们在讲温庭筠的词时讲过，说他常常标举精美的名物，像“双鬟隔香红”，“香”是花之气味，“红”是花之颜色，是从直接的感受掌握花的两个特点，是直接的美感的感受，李后主说“林花谢了春红”，他的“春红”和“林花谢了”结合在一起，就不仅是温庭筠的直觉的美感而已了。他这“春红”二字代表的是什么？“春”是一年之中最美好的季节，“红”是颜色中最绚丽的色彩，也就是说“春红”所代表的是最美的季节中最美丽的花朵。曹丕的《与吴质书》中谈到：“德琏常斐然有著述之意，其才学足以著书，美志不遂，良可痛惜。”是说应德琏既有著述之志，而兼有完成著述之才学，而这样的人竟不能实现他的志意，所以他的去世，使人惋惜痛心。如果本来就是丑陋的花凋零了，原不必为它感到痛惜反应感到庆幸，而李后主所写却是在最美好的季节中最美丽的林花的零落，岂不让人痛悼哀伤。李后主就是这样用他浅近通俗、不加雕琢，不假修饰的语言传达出他对宇宙人生的深重的哀悼痛苦的感情。但只是这些都还不足以完全表现出李后主的感情，他接着说的是“太匆匆”，这后面该划一个感叹号。李后主写词的时候，没有雕章琢句的故意，他看到林花的零落，他是真的内心之中充满了痛悼惋惜，他就把本心中的感受真率地表现出来——“林

花谢了春红，太匆匆。”“太匆匆”三字中表达的痛惜之情是非常深刻的，“匆匆”是短暂的，又加一个“太”字则极言其短暂。何况下面还有“无奈朝来寒雨晚来风”一句，有的版本“晚”字作“晓”字，此乃二字形近之误。这里一定是“晚”而绝不是“晓”，因为在中国古典文学中一向有这样一种情形，就是早晚的对举。刚才我们说李后主词有包举之意，李后主的词之所以眼界大，感慨深，就在于他能以这样的小词写出能担荷宇宙间所有有生之物的悲苦的感情，而这句词中他的包举的意思正是在这“朝来寒雨晚来风”的错举中传达出来的。当然，这种错举并不是始于李后主，早在屈原的《离骚》中就有“朝饮木兰之坠露兮，夕餐秋菊之落英”的句子，屈原当然并不是只靠饮露水吃花瓣生活的，太史公司马迁赞美他说：“其志洁，故其称物芳。”他以“朝”、“夕”二字的错举表现他生活自始至终的纯洁。而李后主“朝来寒雨晚来风”也正是说那朝朝暮暮的冷雨寒风，不是朝只有雨没有风，而晚只有风没有雨。更且把“无奈朝来寒雨晚来风”结合在“林花谢了春红”的后面，“林花谢了春红”是对林花之零落的惋惜，尽管这一句像是只写了一种自然界的现象，而“谢了”二字却已明显地透露了他自己的惋惜之情，更何况又加上了“太匆匆”三个字，直接的感发竟引起他这样大的感情激动。如果在花开的短暂时间里，总是阳光灿烂，风和日丽，那也不辜负了这几天的生命，可是这短暂的几天却充满了挫伤打击，李后主看到花的零落，他自有一份悼惜哀痛之情，而他亲眼看到这些花在朝暮风雨的摧残之下凋残零落，却无可奈何，无法挽救，这就是李后主的悲哀。上天并不因为林花的凋谢而停止冷雨寒风，它们仍旧吹打着，所以李后主满怀哀悼地说“无奈朝来寒雨晚来风”。

讲到这里，以上都是李后主对花的哀悼，而李后主又何止是对花的哀悼，他更了不起的地方是笔锋一转而更写道：“胭脂泪，相留醉，几时重？自是人生长恨水长东。”从林花写到了人生。李后主之所以了不起，正在于他是以其最纯真最诚挚最敏锐的心灵去体验人生，故而即便是林花春红的凋落这一个打击，也使他由此认识到了宇宙整体的悲哀，这才是李后主之所以眼界大、感慨深的缘故，是他最了不起的地方。这样，他所写的“林花”、“春红”就不再是单纯的林花春红了，而是人间一切最美好的生命在挫伤打击之中的零落消亡以及对此的无可挽回，而“风”、“雨”则正代表了人生的苦难和忧患。辛稼轩的一首词有句云：“可惜流年，忧愁风雨。”（《水龙吟·登建康赏心亭》）辛稼轩一生志在收复，而当年华老去，壮志未酬之时，他很自然地将“忧愁”和“风雨”联系在一起了，这“风雨”就显然不是自然界的风风雨雨了，而是人世间的挫折忧患。李后主也是以一点笼罩全面，以错举达到遍举的效果的，他由林花的春红自朝至晚被风吹雨打，进而慨叹到所有有生之物命运的无常。接下去我们看李后主的转折：“胭脂泪，相留醉，几时重？”“相留醉”，有的版本作“留人醉”，这两种版本可以说都可取，但习惯上，我一般都讲“相留醉”，因为末句是“人生长恨水长东”，又有一个“人”字，在短短的小令中一般是不可以重复使用同一个字的。“胭脂泪，相留醉，几时重”，三个短句一步一个转，由花转到人，然后再分两步完成，一是花与人的关系，然后将花与人合一，花就是人，人就是花，完全从花写到了人。“胭脂泪”，胭脂是红色的，也就是林花的春红，“胭脂泪”可能就正是朝来寒雨留在花上的雨滴。可是李后主没有这样写，他说是“胭脂泪”，胭脂是女子脸部的化妆，泪，也是人才有的，这是李后主把花拟人化了，他说他看到花瓣上的雨点就好像女子擦有胭脂的脸上的泪点一样。人们常说花能解语，花好像是有知觉，有感觉的，好像可以听懂人的话，可以与人交流感情。和李后主对谢了的春红存有如此深厚的感情一样，辛稼轩也写过“我见青山多妩媚，料青山见我应如是”（《贺新郎》“甚矣吾衰矣”）——你看见青山觉得妩媚，可知其性情相投，若青山有知，一定也会喜欢你。李后主既然对林花有这样诚挚纯真的感情，假使林花有知的话，必将以同样的感情回报李后主的。所以李后主说“胭脂泪，相留醉”——因为我对花的痛悼惋惜，那花上的雨点就像胭脂脸上的泪痕，留我为之再一次沉醉。这正可以用冯正中的“日日花前常病酒，不辞镜里朱颜瘦”来作注解，因为今天这林花虽在风雨中谢了，但毕竟还在枝头，也许再过两天，连这样的花也没有了，所以要趁此时留下来再饮一杯酒，与之同醉。今年这花凋谢了，就再也不会重开了。有人或许会说明年这花树不是照样会开花吗？但王国维有首词就曾说：“君看今日树头花，不是去年枝上朵。”（《玉楼春》“今年花事垂之过”）今年的花再也不是去年的那几朵了。大晏词“夕阳西下几时回”，也是说每天沉落的夕阳都是一次永远的长逝，下一次的出现永远也不能和过去曾出现过的一样了，这些都是不可重来的。李后主的“胭脂泪，相留醉，几时重”，一口气写尽了生命的短暂无常、挫伤苦难以及多情的哀悼和无法挽回的遗恨，这种难以消去的长恨就像逝水的东流，不可能使其倒转。这自然是如此，当然是如此，必然是如此的，所以说“自是人生长恨水长东”。李后主滔滔不绝地写来，表现了一种往而不返的气势，这正是他因情深而不拔的结果，正因如此，他才得以通过对林花的哀感传达出对所有有生之物的无常的共同哀悼。



# 第三讲

## 论李煜词之三

我们讲的李后主的第三首词是他的《虞美人》：

春花秋月何时了，往事知多少。小楼昨夜又东风，故国不堪回首月明中。　　雕栏玉砌应犹在，只是朱颜改。问君能有几多愁，恰似一江春水向东流。

“春花秋月何时了，往事知多少。”这是把天下古今人都“一网打尽”的两句好词，充分体现出李后主的真情锐感和内容涵盖之广，写出了人类的无常之共感。“春花秋月何时了”，多么平常而又不平常的一句词，“春花秋月”，有的本子作“春花秋叶”，表面看来“月”和“叶”都是仄声，没有分别，可是从传达的本质上来看，“春花秋月”所代表的是宇宙间最美好的东西。李后主的《相见欢》“无奈朝来寒雨晚来风”，是以“朝”、“晚”相对举代表了每天的风风雨雨。“春”、“秋”是一年之中两个景色最美好的季节，“春秋多佳日，登高赋新诗”，而代表春、秋之美好的是春天的花和秋天的月。钟嵘《诗品序》中说四时之感动人心者是“春风春鸟，秋月秋蝉”，若作“春花秋叶”，则秋叶是零落衰败的，跟春天繁茂兴盛的花放在一起，不能集

中地传达一个信息。所以我以为不该是“春花秋叶”，而应是“春花秋月”。“何时了”是无时了的意思，是年年春花开，岁岁秋月圆，可是人能每年都像春花般鲜艳，秋月般皎洁吗？宇宙中美好的东西是无穷尽的，可是在宇宙无穷尽的对比之中，人事却是无常的，“往事知多少”，每年的花开，每年的月圆就一年年送走了人美好的生命。杜甫的诗就曾说：“明年此会知谁健，醉把茱萸仔细看。”（《九日蓝田崔氏庄》）年年的花开月圆是永恒的长存的不变的宇宙，“往事知多少”是无常的人事，这两句是以永恒的宇宙和无常的人事做鲜明的对比。“春花秋月何时了，往事知多少”，是宇宙和人生共有的现象，我们每一个人都在这种对比的哀惋之中。李后主的这两句词包举了整个人生，但却不是由观照得到的理性的认知。观照者乃向外之观察与向内之反省的结合，像陶渊明说的“衰荣无定在，彼此更共之”，在衰中有荣，荣中有衰，陶渊明的这种富有哲理的认知是有观察和反省的。苏东坡《赤壁赋》云：“自其变者而观之，则天地曾不能以一瞬；自其不变者而观之，则物与我皆无尽也。”陶渊明提出的是衰荣之相共，苏东坡提出的是变与不变的对举，李后主提出的是永恒与无常的对比。陶渊明、苏东坡是有思致的，有反省的；而李后主则完全是以感性来直感的，他缺少反省与思索，但有的时候却能在词中表现出包举宇宙人生的哲理，这是李后主最奇妙的一点。刚才我们讲的那首词，一直写到“人生长恨水长东”，写到生命的短暂和挫伤，他不是从思想方面写的，而是从“林花谢了春红”这个眼前现实之中给他以刺激的外物写起的。现在这首词他反了过来，不从直接的感受而从永恒与无常的对比写起，而这一哲理则基于下边的个人感受：“小楼昨夜又东风，故国不堪回首月明中。”“东风”呼应着“春”，省略了“花”字，而且用“又”字表现了“无时了”的永恒。“月明中”呼应了“月”，又省略了“秋”字。后主以锐感去感受人生，也以锐感去感受文字，他知道什么字能传达什么样的感情，运用起来毫无勉强造作，纯任自然。古人常说这样的人有诗情，那样的人有诗才，诗情者是那一份对人事和自然景物触发感动的能力，像况周颐的“吾听风雨，吾览江山，常觉风雨江山外有万不得已者在”（《蕙风词话》），则属诗情；诗才者是对文字掌握和运用的能力，如果是只有诗情而没有传达的能力则依然写不出好诗来。李后主是既有诗情又有诗才，而且以最纯真的感情和心灵来感受，也以最纯真自然的笔法来抒写。这正是李后主的可贵之处。下一句的“故国不堪回首”呼应着“往事知多少”，昔日的生活是“晚妆初了明肌雪，春殿嫔娥鱼贯列”，“归时休放烛花红，待踏马蹄清夜月”，过去的往事今日是不可复得了。这个时期的李后主还写有一首小词：“多少恨，昨夜梦魂中。还似旧时游上苑，车如流水马如龙，花月正春风。”现在他是一个被锁在小楼之中的亡国之君，有多少往事不堪回首。我现在讲了头两句中永恒和无常的对比以及头两句与后两句的呼应和交错的承接，不仅如此，这两句本身也有对比。“小楼昨夜又东风”是呼应了第一句的永恒，“故国不堪回首月明中”是呼应了第二句的无常。前两句是对一般而言的泛说，后两句是对个别感受的专指。“故国不堪回前月明中”，“不堪”者是不能忍容，就像韦庄的词“不忍把君书迹”，他说“不堪回首”，是回首之时不能忍受这种痛苦，忍受不了这种痛苦正是由于他忍不住要回首的缘故，所以他接着说“雕阑玉砌应犹在”。有的本子“应”作“今”，实则“今”字不如“应”字，“今犹在”是肯定说现在依然存在，“应犹在”是应该还是存在，“应”是料想之辞，“今犹在”是眼见后的语气，可是他这时已不在南唐的故国，此时是遥想故国的江山，可知用“应”字比“今”字恰当。所谓的“雕栏”莫非是他自己当年醉拍的栏干，所谓的“玉砌”莫非是他自己当年与心爱的女子幽会的香阶，这些今天应该都还存在，而只是当年的人事已完全改变了，所以他说“只是朱颜改”，是生命的衰老，心情和身体都早已不似当年，过去的一切都无可挽回。而这两句对上面几句也是承接，“雕栏玉砌应犹在”正是写他对故国的回首，可是承接之中又有一个对比：“雕栏玉砌应犹在”是永恒不变的无生无情之物，“只是朱颜改”是无常多变的有生有情之人。这首词很奇妙，全首八句，前六句是两两的对比，同时也是两两的承接，于交错的承应之中有三次永恒与无常的对比，感慨哀伤极为沉痛，故而乃承接以“问君能有几多愁，恰似一江春水向东流”这样的总结。他说我的哀愁就如同那滔滔不尽的一江春水向东流去，而“东逝水，不复向西流”，他的长恨是永远无法消除的。

李后主无论使用何种词调，都能掌握词调的特色，而收到声情合一的效果。诗词这种美文要求字义、字音乃至字形各方面的讲究。像韩愈《山石》诗中有句云：“山石荦确行径微。”“荦确”是形容山石高低不平的样子，而且“荦确”二字还可以从字形字音上都给人以高低不平的感觉，这种效果是其他的字所不能替代的。李后主的词就兼有形式与内容结合的效果，“恰似一江春水向东流”是九个字的长句，一口气贯彻下去，滔滔滚滚，声情合一。他的《清平乐》词中“离恨恰如春草，更行更远还生”之句，“更行更远还生”的六字句，每两个字一停，是层层曲折，一步一个徘徊，天涯路上行一步多一份离恨。他的《玉楼春》“待踏马蹄清月夜”，前四字就有马蹄嗒嗒的音响效果。然而李后主这些成就都不是他经过分析考虑得来的，而是靠他天生的直接感受直觉地就掌握到了。我们上面所讲的两首词的结句都很相似，“自是人生长恨水长东”和“恰似一江春水向东流”，可谓警句，但却重复使用东流之水来写人生的愁恨。然而，就李后主这位作者而言，他对于这两句东流水的形象之重复却并不加计较，这正是李后主所以为李后主之处。文学的创作

第一是需要真纯，第二是要将真纯锻炼琢磨得完美晶莹，退而求其次，单有李后主这样的真纯也很难得了。一般人老是顾虑这句的不妥、那句的不当，于是觉得荆棘满途，走不出路来。陆机的《文赋》说过一句话："彼榛楛之勿剪，亦蒙葺于集翠。"有的作者在他的作品中有一些缺点留存下来并没有关系，有的时候创作有一个完整的大生命，过多的修剪反而会损伤这一生命。李后主正是他的不避重复才保全了他创作的真纯和充沛的感发力量。不过这两句"东流水"的形象，在相似之中也仍然有一点点的差别。"问君能有几多愁，恰似一江春水向东流"，"胭脂泪，留人醉，几时重，自是人生长恨水长东"，都是以水为喻，而比喻有喻本和喻依两面，喻本是比喻的本体，喻依是比喻的依托，"问君能有几多愁"的"愁"是喻本，"恰似一江春水向东流"是喻依；"胭脂泪，留人醉，几时重，自是人生长恨"是喻本，"水长东"是喻依。"恰似一江春水向东流"一整句是一个完整的比喻，而后一首的"自是人生长恨水长东"，则在喻本和喻依之间有一个停顿，出现了一个转折的姿态，这种不同的姿态造成了不同的效果，那种具有滔滔滚滚之势的"恰似一江春水向东流"，更为奔放，"自是人生长恨水长东"则更为沉重。这完全是一种诗人和词人应具的感受。

李后主还有一首名词《浪淘沙》，我们讲其中的重点，全词如下：

帘外雨潺潺，春意阑珊。罗衾不耐五更寒。梦里不知身是客，一晌贪欢。　　独自莫凭栏，无限江山，别时容易见时难。流水落花春去也，天上人间。

我们刚才讲的《相见欢》："林花谢了春红，太匆匆，无奈朝来寒雨晚来风"，是把"无奈"二字说明了，可是"帘外雨潺潺，春意阑珊"中，他对春天的哀悼和无可奈何的心情并没用"无奈"二字写明，只是把他感受到的东西写给了读者。"潺潺"是雨滴不断的声音，雨在帘外，人在帘内。清早从梦中醒来，听到帘外的雨声，而正在这潺潺声中，春天已经"阑珊"，也就是过去了。王国维曾写过两句诗："滴残春雨住无期，开尽园花卧不知。"——春天一来便细雨连绵，花从开到谢我也没有去赏过。同是写在雨声中春天消逝的心情，李后主也是说在潺潺的雨声中葬送了整个春天。"罗衾不耐五更寒，梦里不知身是客"——后主是个亡国之君，常写到梦："多少事，昨夜梦魂中"，因为他总是怀念昔日的美好。"梦里不知身是客"，写得非常悲哀。古诗《饮马长城窟》云："梦见在我旁，忽觉在他乡。"韦庄的词说："昨夜夜半，枕上分明梦见。"都是写梦境中的欢乐，与现实中的痛苦的对比。只有在梦中，他才"一晌贪欢"。这里的"一晌"是短暂的意思，是说只有在那片刻的美梦之中，我才忘记了今天阶下囚的身分，而沉醉于对往事温馨的回忆之中。"独自莫凭栏，无限江山"，是每当他凭栏的时候就会望远，必然想起他的"四十年来家国，三千里地山河"，他说无法忍受由此而来的刺痛，所以是"莫凭栏"。陆放翁的《钗头凤》："山盟虽在，锦书难托。莫！莫！莫！""莫"字是叮咛嘱咐之词，是说你独自在寂寞中千万不要去凭栏，因为你一定会想到那已沦入他人之手的故国江山。有人改"莫"为"勿"，就失去了那种叮咛嘱咐和不能负荷的悲哀的深意。"别时容易见时难"，和许多诗词的句子相近似，李商隐的《无题》诗说："相见时难别亦难，东风无力百花残。"相见不易，分别更难。李后主说是"别时容易见时难"，到底别时是容易还是难，这得从两方面来说。从感情上讲，离别在感情方面是难的，而从离别的事实发生来说是容易的。对于李后主来说，还不只是朋友情侣之间个人的离别而已，李后主离别的是"四十年来家国，三千里地山河"，是祖先创建的家园。南唐那样快的就覆灭了。三千里地山河要再恢复谈何容易？！"流水落花春去也，天上人间。"流水是一去不返的，落花是再不会重回枝头的，春天这样无可挽回的消逝，同时也是他故国的败亡。我讲这首词重点要谈的是"天上人间"一句，这四个字不可以理性去解释，它要说明的是什么？俞平伯先生的《读词偶得》以为此句有四层意思：第一是疑问的口气，是说流水落花的归宿在天上呢还是人间呢？第二是对比的口气，昔日是天上，如今是人间；第三是嗟叹的口气，天上啊！人间啊！第四则不从口气方面来体会，而是从承接、呼应来考虑，"天上人间"是承接着"别时容易见时难"一句的，"流水落花"是别时的容易如此，"天上人间"是见时的艰难如此。俞先生以为第四种意思较好，前三种都不大妥当。我个人则认为这四种解释都很妙，我以为李后主并没有以理性的思索来说这句话，只是所有的悲哀都集中于他的内心，不加思索，便脱口而出了。这四个字可以兼有四种含义，一切的感慨都包含尽了，不可以分明的理性去解释，只可以直接的感受去体会。"天上人间"的好处正在于它的不好理解，正在其不可言传的那种充满呼号、感慨、疑问的激动的口吻。

我上面讲的这阶段的词，是中国词之形式从歌筵酒席间流行的艳曲变为文人士大夫抒情写意的一种新型诗歌之演进的过程，温、韦、冯、李四家词正表现了这一阶段的词的演进。温飞卿的词是以他一个文士诗人士大夫读书的背景和传统把词的境界提高的，因为他所用的精美的物象与中国诗歌过去托喻的传统有暗合之处，依靠的是自己诵读的背景。到了韦庄，他就直接用词的这种体式来抒写他自己内心主观的感情，已经将词变成了抒情诗，而不是不具个性的歌辞了。冯延巳有更进一步的拓展，他所写的也是主观的

抒情的诗歌，可是他同时却又摆脱了感情事件外表的拘束，而传达出来一种感情的境界。到了李后主则是另一番景象，南唐中主、后主的词有一大特色，就是最富于感发的力量和作用。尤其后主的词能用简短的小词写尽宇宙之间有生之物生命的短暂无常和生命的挫伤苦难共有的悲哀。另外，李后主的词还有一个特色，就是气象的开阔博大。词虽起于民间，而最早的词集是《花间集》，《花间集》所收的是诗客曲子词，而非民间俚曲，它选录的都是歌筵酒席间供公子佳人取乐的歌曲，所以它所写的内容不外相思离别，它所写的景物不外闺阁园亭，冯正中的词虽是“堂庑特大”，然“犹不失五代风格”，因为他的词表面看起来也是相思离别的内容和闺阁园亭的景物。可是李后主之所以被王国维称之为“眼界始大，感慨遂深”，乃是因为从来没有一个词人把人类的悲哀像他那样赤裸裸地写出来，那种滔滔滚滚的气象是开阔博大的，这是后主词的一个重要拓展。后来的豪放派苏轼，写了“大江东去，浪淘尽，千古风流人物”的句子，气象也是开阔博大的。当然，因为苏东坡为人的态度，他的修养和其他的一切都与李后主不同，所以他的“大江东去”就有放旷超逸的襟抱。李后主的用情是深而不拔的，他用整个身心去承受人类的苦难，将人类的苦难和自己的遭遇合二为一。苏东坡采取的是另一种“通古今而观之”的态度，他晚年所写的一首《渡海》诗，曾有“苦雨终风也解晴”之句，他总是满怀信心等待着风停雨住的时候，看透了历史的整个循环。唐朝诗人柳宗元和刘禹锡在经历了永贞变法失败之后，政治理想破灭，柳宗元四十七岁就死了，而刘禹锡却很长寿，原因就在于他们对待挫折的态度不同。柳宗元对待痛苦的方法不是真正从心灵上解脱，他的解脱方法是外在的，他在柳州写《永州八记》，写山水也写得那样冷峭，表现的是自己孤独寂寞和不被知遇的悲哀，想要用山水来排解自己的苦闷，但是没有做到，反而将忧愁积压在他心中。你若要读他的山水游记就需将他这一段时间与友人的通信结合起来看，所以柳宗元被贬官以后一身都是病，四十多岁就死了。而刘禹锡呢，他就有一种通古今而观之的眼光，刘禹锡在唐朝诗人中是写咏史诗极多的一位诗人，他最有名的是咏玄都观桃花的诗，说是“紫陌红尘拂面来，无人不道看花回。玄都观里桃千树，尽是刘郎去后栽”。十四年后，他再度被召还京，排斥他的人已经倒台，他又写道：“百亩庭中半是苔，桃花净尽菜花开。种桃道士今何在，前度刘郎今又来。”（《再游玄都观》）他知道盛衰是不会长久不变的，所以他有一种排解的达观的心情。我现在讲的都是比较。李后主虽然没有苏东坡和刘禹锡的旷达的修养，但他抒发所有人类的无常的悲慨，气象却是开阔博大的，像他的“恰似一江春水向东流”，“人生长恨水长东”，这种滔滔滚滚的气象是对于词之发展的整个过程都具有开拓意义的，使词不再限于描写闺阁园亭、离别相思这一狭窄的范畴。这一点是值得重视的。以上所讲的是对晚唐五代温、韦、冯、李四家词在词史发展中之作用之概述。

缪元朗、安易整理〉……〉〉〉

# 附录　1989年在台湾讲演



附录一　谈小词的多义性
附录二　从『兴于微言』与『知人论世』看温庭筠、韦庄二家词



# 附 录 一

## 谈小词的多义性

我今天回到台湾大学来，感到特别兴奋和激动。正如刚才黄启方教授所介绍的，我从1969年暑期离开台湾到现在1989年底，已经有二十年了。当我回来的时候，我就想到欧阳修一首小词里边的两句话：“归来恰似辽东鹤”，“俯仰流年二十春”。这次我回到台北，住在金华街的清华大学招待所，那个地方离我的旧居之地很近。我看到，那边高楼和商店林立，当年的小巷风光已经不可复见了，因此觉得台湾真是变化很大。可是今天，自从我看到台湾大学的校门，进入台湾大学的校园，经过椰林大道走进文学院，来到当年的第三研究室、第四研究室，才感到那真是风景依然，旧游似梦！所以，我来到台大演讲比在清华演讲的时候更为兴奋，也更为激动。清华毕竟是一个新的学校，我以前没有去过，也就没有这么多的感触。我这次回来还有一件高兴的事情。那就是，我看到我当年教过的学生今天都在学术上有了很高的成就。当然，他们的成就大半是由于别位老师的培养和教导，我离开台湾二十年，丝毫也没有做出什么贡献来。不过我既然当年也在这里教过书，所以自己也就感到“与有荣焉”。

另外我还有一点感慨。刚才我经过文学院的几个研究室，看到了当年的第二十三教室（或者是第二十

四教室），那是我当年在台大讲《诗选》的地方。这使我想起了当年我离开台湾大学，不得已而留在加拿大教书的那一段日子。我于1969年第一次到美国去的时候曾经跟他们谈过条件，我说我是辅仁大学国文系毕业的，而且是在日本占领北平时期读的大学，所以英文学得不好，我一定要教懂中文的学生才行。可是后来到加拿大这是一个意外，我本来没有想到要在那里教书的，是因为美国那边的签证出了问题，所以才临时留了下来。那时不列颠哥伦比亚大学有一位老教授生病了，就临时让我去教。这一门课是全校选修的《中国文学概论》课程，文学院、工学院、理学院的学生都可以选修。这些学生中大多数人连一个中国大字都不认识，而且所谓《中国文学概论》，是从《诗经》讲起，一直讲到中国当代文学。这对我是一大难题，简直不知从何教起。我每天查英文生字要查到半夜两点钟，把它们强记下来，第二天用英文去给人家讲课。

在座的有很多我当年教过的同学，他们都知道我讲课时有一个坏毛病，就是喜欢跑野马。不过我近年来在国外看了一些西方的文学理论著作，很得意的一件事就是我给自己的跑野马找到了西方的一个理论根据。大家知道，西方的语言学、符号学、接受美学这些学科，近年来在发展上越来越彼此融会沟通。按照语言学的观点，我们在说话的时候，一个个字的组合有文法上排列的次序，这是“语序轴”。可是我们所用的每一个语汇又能引起一串联想，比如由“蛾眉”可以联想到美女、红妆、红粉等等，因此在平行的“语序轴”上又可以加上一条垂直的“联想轴”，形成一个总体的结合。现在西方语言学、符号学、接受美学的研究者认为，不只语汇可以有丰富的联想，一句诗或一篇诗也同样给人丰富的联想，他们把这叫做“诗篇联想轴”，认为诗是有开放性的，它的功能包括引起读者多层的联想。由此，我就给我的跑野马找到了一个很摩登的理论根据——诗篇联想轴。

可是你们想，当我到加拿大教书的时候，半夜两点钟才查完生字，第二天就去讲课，我的发音不正确，文法也不正确，怎么给他们跑野马呢？不仅是我自己的英文表达能力欠缺，不能跑野马，而且一首诗歌译成了英文，就是想跑野马也无从跑起了。因为经过翻译，语言中那些丰富的联想都不见了，多层的可能性也消失了，都变成一个个死板的概念摆在那里。所以那时候我就写了一首诗：

鹏飞谁与话云程，失所今悲匍匐行。北海南溟俱往事，一枝聊此托余生。

你们都读过庄子的《逍遥游》，那上面说：“北冥有鱼，其名为鲲。鲲之大，不知其几千里也。化而为鸟，其名为鹏。鹏之背，不知其几千里也。怒而飞，其翼若垂天之云。”这就是“鹏飞”。鹏所走的路程是云中的路程。我说，我现在还想像从前那样海阔天空地跑野马，可是与谁来谈论呢？对谁来讲说呢？我今天已经流离失所了。我感到，像这样一个字一个字地查英文，真像是匍匐在地上爬行，这对我是很可悲哀的一件事。我是1945年大学毕业的，从1945年开始教书一直教到今天，已经43年了。我今年64岁，24年在大陆，差不多20年在台湾，20年在海外。现在是1988年，距离我从大陆来到台湾整整40个年头，距离我离开台湾到海外也将近20个年头。台湾和大陆是同种族、同文化的，是我的第二故乡。我在大陆教书的时候可以海阔天空地跑野马，在台湾教书的时候也同样可以跑野马，所以我把大陆比做“北海”，把台湾比做“南溟”。可是，当我流离到国外的时候，这些对我来说就都成为“往事”了，因为那时我既不知道我能否再回到台湾，更不知道我能否回到自己的故乡大陆。《庄子》上说：“鹪鹩巢于深林，不过一枝。”我被生活所迫，不得不在海外用英文教书。可是难道我就将这样度过自己的余生吗？这是我当时的感慨。

没有想到，由于形势的演变，我此生不但能够回到大陆，今天也又回到了台湾！我真是非常兴奋。这次回到台湾，我已经讲过四次讲座了，是清华大学陈万益教授帮我拟定的这个系列讲坐，总的题目叫做《中国词学的现代观》。我本不是一个很摩登的人物。我是在当年的北平那种最古老的家庭出生长大的，小时候没上小学，关在家里请个老师来念“四书五经”。以我这样一个并不很现代的人物，怎么居然讲起《中国词学的现代观》这样一个大题目来了呢？这件事说来话长。在60年代的台湾，当大家都用西方现代理论来写批评文字的时候，我也采用过一些现代的观点。后来我到了国外，因为人家都比我更新，更现代，所以我反而不用现代观点，变得更加古典了。其后我曾回大陆探亲，我回大陆探亲的时间是比较早的。因为抗战时期我父亲在后方，我母亲去世了。那时我在高中读书，我大弟在初中，我小弟在小学，我们姊弟是在患难之中一起长大的。几十年不见，特别惦念他们。因此当加拿大与中国建立邦交之后不久，我马上就回去探亲了。那时候我还没想到我可以在大陆讲古典文学，一直到1979年我才回去讲课。当时大陆的同学由于经过“文革”的变乱，多年不能接触古典文学，所以对古典文学非常热情。于是我也就每年都应邀回去讲课，可是近年来我在讲课中发现他们的情况转变了。由于政策的改变，年轻人更喜欢读什么经济啦，企业管理啦，或者是学外文准备出国啦。他们对诗词虽然仍有兴趣，可是专门选修古典文学的学生

却越来越少了。1987年我回去讲课的时候，有一个中文系的学生听完我的课就来问我，她说：“你讲的古典诗词我们听着也挺有意思，可是老师，我们学了古典诗词有什么用啊？”后来学生研究会请我去讲演，他们对我说：“老师，请你最好在题目中加上一个‘现代’的字样，要不然同学没有兴趣来听的。”于是我便接受他们的意见，在题目中加上了一个“现代”的字样。其实，这个“现代”的字样倒也不是只为了迎合潮流而随便加上去的。这些年来我发现，西方的一些现代文学批评理论确实有许多值得我们参考借鉴的地方。中国古典的文学批评有时候有非常精致、深刻的体会，可是却说得那么抽象，那么概念。什么是“风”？什么是“骨”？什么是“气”？什么是“神”？你抓也抓不住、看也看不见，很难对同学说明。而西方文学批评就比较理论化，比较有逻辑性，我们完全可以借助西方的一些理论来讲中国的古典诗词，因此我这次在台湾的讲座，就也选用了“中国词学现代观”做题目。

我们这个系列的讲座由于是在不同的场合、不同的学校讲演，所以不得不把它分成几个段落。其实，它们是连贯的，总的内容就是要讲中国的小词。中国的词是一种非常微妙的文学体式。本来中国古典文学一般都跟伦理教化有很密切的关系，文章要“载道”，诗要“言志”，都能对教化有所帮助。可是词在初起的时候就突破了这种传统，它是配合音乐来歌唱的歌辞，内容并无深意，本来只在民间流行，后来诗人文士们觉得歌曲好听，词句却不大文雅，于是就为这些美丽的曲调写了一些文雅的歌辞。中国第一本词的选集——《花间集》前边有欧阳炯的一篇序文，称这些所选的词为“诗客曲子词”，以区别于一般市井所流行的曲子词。这篇序文中说：“则有绮筵公子，绣幌佳人，递叶叶之花笺，文抽丽锦；举纤纤之玉指，拍按香檀。不无清绝之辞，用助娇娆之态。”可见，这是诗人文士们用最美丽的纸和最美丽的辞藻写下来，送给那些手拿檀香拍板的美丽女士去演唱的歌辞，所以叫做《花间集》。现在一提到《花间集》，它在我们的印象里就是一本书。可是你要知道，我在国外被逼得要用英文来讲中国诗词的时候有一个新发现，那就是诗词经过英文翻译之后固然有它的局限，但有时也会产生一种新鲜的感觉。你们知道“花间集”翻译成英文是什么吗？是“Collection of Songs Among the Flowers”——花丛之间的歌！你们看，这是多么浪漫、多么新鲜的感受。

我们中国的正统观念认为，词都是写那些男女之间的爱情和相思离别的，内容是不正当的，是不合乎“载道”和“言志”的传统的。例如在早期词人中，温庭筠是最有名的一家，可历史上说他什么？《旧唐书·温庭筠传》说他“能逐弦吹之音，为侧艳之词”，认为他不守规矩，不守礼法，对他很轻视。什么是“侧艳之词”？“侧”是倾侧，是不正当的；“艳”就是香艳。所以你看，中国的小词从一开始就突破了礼教和诗文传统。然而谁能想到，就是这种浪漫的、香艳的歌辞，它在自己的发展过程中却逐渐使内容和意境一天比一天丰富起来了。为什么呢？有以下的原因。

我们先说第一个原因。大家都知道，词的形式是错综的、不整齐的，不像诗那样有四言、五言、七言等固定的形式。但这种参差错落的形式就给词增加了一种特殊的美感。我在国外教的那些学生很喜欢提一些稀奇古怪的问题。讲词的时候他们就问我：“这词和诗到底有什么不同？比如同样写落花，词里的落花和诗里的落花有什么不一样呢？”我给他们举了一个例证，这个例证我前几天在清华大学讲课时也举过的。有一首唐诗大家都很熟悉，就是王之涣的《凉州词》：

黄河远上白云间，一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。

据说清朝那个很有名的纪晓岚有一次在扇面上给人家写这首诗，不小心把“黄河远上白云间”的“间”字漏掉。于是人家就给他指出来说：“你写错了，你丢掉了一个字。”但纪晓岚不肯认错，他为自己辩护说：“我没有漏掉字，我写的不是诗，是一首词啊！”怎么是一首词呢？他就给人家念了：“黄河远上，白云一片。孤城万仞山，羌笛何须怨。杨柳春风，不度玉门关。”你们看，内容并没有变化，这样一念就真的像一首词了。你可以直觉地感受到，“黄河远上白云间，一片孤城万仞山”，那是何等开阔，何等博大，何等直率！可是去掉了一个字，改变了音节，那情调马上就不同了，变得那么精致，那么纤细，那么委曲婉转！要知道人本身的感情本来就不是单一的，往往既有属于阳刚的开阔雄壮，也有属于阴柔的委曲纤细。人的内心之中最深微、最隐曲的那一份感情有时不适用诗的形式表达，只适合用词的形式表达。所以，词这种形式，它能够引发人的内心之中某种不适宜用诗来表达的感情，这是它本身的第一个特质。

再者，刚才我曾说过，词是写给那些拿着香檀拍板的歌伎酒女们在酒席宴会上演唱的，所以都很女性化，有一种女性的美。同样写离别怀思，杜甫写道：“凉风起天末，君子意如何！鸿雁几时到？江湖秋水多。文章憎命达，魑魅喜人过。应共冤魂语，投诗赠汨罗。”（《天末怀李白》）那是诗人的感慨，有他的

理想怀抱在里面，是所谓“言志”的。可是温庭筠的《菩萨蛮》写相思之情则写道：“玉楼明月长相忆，柳丝袅娜春无力。”这是写一个闺中女子站立在玉楼之中面对着天上的明月思念远人。“玉楼”，是何等高洁的背景；“明月”，是何等高洁的品质！不过，“玉楼明月长相忆”这一句还有情可说，它写的就是相思和怀念。最妙的在下一句“柳丝袅娜春无力”——门外柳丝披拂，在春风中袅娜地摇动。从“长相忆”到“柳丝袅娜”之间似有理，又似无理；似相连接，又似不相连接。冯延巳的词里有很有名的一句：“风乍起，吹皱一池春水。”南唐中主李璟就问他：“吹皱一池春水，干卿何事？”同样我们也可以问，“柳丝袅娜春无力”与你何干？温庭筠还有一首小词说：“千万恨，恨极在天涯。山月不知心里事，水风空落眼前花，摇曳碧云斜。”（《梦江南》）“山月不知心里事，水风空落眼前花”是写的相思怀念之情，犹可说也，下面忽然间跑出来一句“摇曳碧云斜”！天上那摇曳的碧云又与你何干？这就是小词的一种女性化的叙写。你不用管他说的是什么，只这一份纤柔的资质，就足以引发你内心那一份纤柔的感情的兴发和感动了。

现在我就要说了，大陆的学生问我：“老师，我们学古典文学有什么用啊！”现在的年轻人，他们很看重眼前现实的这一点物质上的功利。所谓“目迷乎五光十色，耳乱乎五音六律”，在迷乱之中，内心就越来越空虚了。而小词的作用就在于引起你内心之中那种最纤柔的、最委曲的、最敏锐的一份感受，使你的心不要死去啊！中国古人说：“哀莫大于心死，而身死次之。”古典诗歌的作用就在于触动和引发你心灵之中那一份美好的资质，使它们永远保持新鲜、活泼，使你的生命永远不会枯竭。

中国小词除了以这一份委曲、婉转的情意引起你的感动之外，它还有更深一层的作用，那就是“兴于微言”与“知人论世”的作用。这是我前几天在清华大学讲过的一个题目。“兴于微言”出于张惠言《词选》序文里边的一段话。张惠言认为小词也可以有比兴寄托的含义，像温庭筠的那些《菩萨蛮》词，就含有屈原《离骚》之意。他说那是“兴于微言，以相感动，极命风谣里巷男女哀乐，以道贤人君子幽约怨悱、不能自言之情”。所谓“兴于微言”，指的是从词人所用的那些最微妙、最隐曲、最纤柔、最女性化的词汇中，能够带给我们一种兴发感动。我以为，张惠言之所以从温庭筠的词里看到屈原的用心，这不只是词的女性婉约隐曲的本质引起他的感动，另外还有一个原因。这原因我前几天在清华大学讲的时候谈到过，就是西方符号学中所说的“语码”（code）的作用。比如我说“树”，不管是声音还是文字，它都是一个符号，你从这个符号可以想到它所指的意思，想到一棵树，这是最普通的符号的作用。但俄国符号学家洛特曼（Jurij Lotman）则认为，符号在一个国家和民族之中使用的历史悠久了以后，就在这个文化历史传统中形成了一种语码的作用。温庭筠说：“小山重叠金明灭，鬓云欲度香腮雪。懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟。”他这画眉梳妆之中就带有一个传统悠久的语码的作用。屈原《离骚》说：“民生各有所乐兮，余独好修以为常。”意思是，每个人都有自己的追求，所谓“贪夫徇财，列士徇名，夸者死权，众庶冯生”（《史记·伯夷列传》），而屈原的追求则是“好修”。《离骚》里还说：“制芰荷以为衣兮，集芙蓉以为裳。”“佩缤纷其繁饰兮，芳菲菲其弥章。”这并不是说，屈原是个女子，喜欢涂脂抹粉的修饰。他是以那清洁、美好的服饰来象征一种高洁的品德。所以司马迁在《史记·屈原列传》里就说：“其志洁，故其称物芳。”——因为他的品质是高洁的，所以他所称述的那些名物也是芬芳的，他用美人和芳草来寓托君子。所以你们看，这美好的梳妆画眉，从屈原那里就有了这样一个传统。而且，屈原的《离骚》上果然也用过“蛾眉”两个字：“众女嫉余之蛾眉兮，谣诼谓余以善淫。”他以“蛾眉”自比，那些嫉恨他的人就是上官大夫、令尹子兰，他们“争宠而心害其能”。在这里，“蛾眉”就这样以美丽的眉毛来代表一位才德美好的君子了，它从此就有了象喻寄托的意思。我在清华引过李商隐的一首诗：

> 八岁偷照镜，长眉已能画。十岁去踏青，芙蓉作裙衩。十二学弹筝，银甲不曾卸。十四藏六亲，悬知犹未嫁。十五泣春风，背面秋千下。

李商隐写的是一个现实的女子吗？不是，他是写一个人对美好的才智和理想的追求。他说：我为什么八岁就学画长眉？我为什么用芙蓉来装点我的裙衩？我为什么勤奋地学习弹筝？我是为了能够有一天把我的美好的才能奉献出来。可是一直到十五岁，我还没有得到一个奉献的对象？因此就“背面秋千下”，而流下泪来了。根据《礼记》上的记载，女子到十五岁谓之“及笄”，相当于男子的加冠，从此以后就是成人了，于是女子就应许嫁、男子就应出仕了。但是唐朝杜荀鹤的《春宫怨》说：“早被婵娟误，欲妆临镜慵。承恩不在貌，教妾若为容？”“慵”，就是懒。他说，世上的人现在已经不能认识什么是美好，那么我还为谁而对镜梳妆呢？而这也就象喻了才志之士的不得知用。所以你看，“蛾眉”、“画蛾眉”、“懒起画蛾眉”，就产生了这么丰富的联想作用，也就是西方符号学所说的语码（code）的作用。

更奇妙的是，小词引起我们的联想还有另外一个作用，就是“知人论世”的作用。大家知道，中国小词是中晚唐兴起的，到五代特别盛行。五代是个什么样的时期？五代时国无宁日，到处都是战乱流离。在一个偶然的机会，我看到当年台湾大学方东美教授的一本讲演稿，是同学为他整理的——很可惜，我把这本书的名字忘记了，这真成了庄子说的“得鱼忘筌”了——我只记得他在那里边说过的一句话：“五代战乱后中国的人心不死，而且到宋朝在文化上还有了很好的成就，就是因为五代的小词。”这真是很奇妙的一句话。在国家的战乱之中依然沉溺于歌酒间的侧艳淫靡的歌辞，怎么会对北宋的文化有那么大的贡献？这中间的道理何在？要知道，人世间有些因果利害的影响不是很短暂很浅显地就能看出来的，里面往往有很微妙的关系。五代歌辞的作用何在？这种新的文学体式，它唤醒了、解放了人们心中一直在礼教约束之下的那一份对美和爱的追求。这是十分可喜的一件事情。对于美和爱的追求，永远都是人类心中最真挚最诚恳的一份感情。有对美和爱的追求，那就是人心还没有全死的一个表现。如果哪一天人心败坏到对男女之间的爱情都不忠实了，都成了功利性的了，那么社会也就真的堕落了。而更奇妙的是，在小词的发展中，当时那种对美和爱的追求，那一份美好的心灵，竟和对五代战乱局面的忧患意识结合了起来。什么是忧患意识？孟子说：“故天将降大任于斯人也，必先苦其心志，劳其筋骨，饿其体肤，空乏其身，行拂乱其所为，所以动心忍性，增益其所不能。”又说：“生于忧患而死于安乐。”而读书人应有一种忧危虑乱的感情，那就是一种忧患意识。

我在清华大学讲“知人论世”的时候举了韦庄的五首《菩萨蛮》小词，它们表面上也是写男女爱情和相思离别，写得十分美丽，但里边就凝结着一种家国的悲慨。韦庄曾经历过黄巢的变乱，当长安、洛阳都陷入贼手的时候，他曾在江南流落了很久。五十九岁才考中进士，一度出使四川，回来之后不久又被王建聘去，而这期间唐朝政权就被后梁的朱温篡夺了。他从此就终身留在四川的前蜀，永远也不能还回自己的故乡了。韦庄的第一首《菩萨蛮》是这样写的：

红楼别夜堪惆怅，香灯半卷流苏帐。残月出门时，美人和泪辞。　　琵琶金翠羽，弦上黄莺语。劝我早归家，绿窗人似花。

如果从比较单纯的直接感受来推测，这“和泪辞”的“美人”应该是韦庄在洛阳时一段美好的遇合。以后虽然经过了辗转漂泊，可是他对这一段遇合始终不忘。当他流落在江南的时候长安是什么样子？是“内库烧为锦绣灰，天街踏尽公卿骨”（《秦妇吟》），到处一片乱离景象。韦庄在第二首《菩萨蛮》里写道：“人人尽说江南好，游人只合江南老。”又说：“未老莫还乡，还乡须断肠。”你要注意，人人尽说江南好，可是韦庄这时却没有说江南好；别人劝他不如留在江南，可是他终于离开了江南。当他晚年留在四川永远也不能再回长安的时候他说：“如今却忆江南乐，当时年少春衫薄。”又说：“此度见花枝，白头誓不归。”第二首所谓“未老莫还乡”，意思是如果老了还是要回故乡去的。而第三首说现在虽然已无当年之乐，他却立誓白了头也不再回去。这是何等沉痛的心情！其实，并不是他不要回去，而是他已无家可归，再也回不去了。所以在最后一首词中他就说：“洛阳城里春光好，洛阳才子他乡老。”当年他在洛阳写的《秦妇吟》说：“中和癸卯春三月，洛阳城外花如雪。”现在他难道不想回去再看一看洛阳城外的花吗？可是故国已经灭亡，他只有老死在他乡了！在这一首词的结尾他说：“桃花春水绿，水上鸳鸯浴。凝恨对残晖，忆君君不知。”——当年那红楼女子曾“劝我早归家”，可是我终于没有回去。一个人没有行动作证明，海誓山盟又有什么意义？何况音书已经断绝了，我又怎样让你知道我的怀念？尽管我怀念你的感情永远也不会改变，但是你永远也不能知道我对你的这种感情了。“残晖”，在中国的文化传统中又是一个语码。中国一向以日为君象，那是朝廷的象征。而“残晖”，则象征着一个败亡的国家。这正是韦庄写爱情的词与忧患意识相结合的表现。所以你们看，小词所用的这些委曲婉转的、女性化的语汇中竟然含有这么丰富的内容和联想！

除去忧患意识以外，使小词的内容丰富起来的，还有一个原因，就是中国的诗词里喜欢用女子来作比喻，这不仅仅是因为女子美丽，能够代表美好的品质，更重要的是由于中国传统的伦理上有所谓“三纲”，即君为臣纲，父为子纲，夫为妻纲。在君臣之间，臣处于被选择的地位，可以被任用，可以被罢免，甚至可以被斩首。在夫妻之间，女子处于被选择的地位，可以被宠爱，也可以被抛弃。这君臣的关系和夫妻的关系颇有相似之处。所以有些诗人在家里是大丈夫，作威作福，但一写起君臣之间的事来就换了一副女性的口吻。像曹植就说了：“君若清路尘，妾若浊水泥。浮沉各异势，会合何时谐？愿为西南风，长逝入君怀。君怀良不开，贱妾当何依？”（《七哀》）他曹子建也变成“贱妾”了！因此，中国的小词虽然有很丰富的含义，但是正如西方语言学和符号学所说的，你一定要有相同的文化历史背景的传统，才能认识这些语

码，才能从这些语码中发现那许多重要的、美好的含义。

刚才我们讲了欣赏温庭筠词时的语码作用的重要和欣赏韦庄词时的知人论世的重要，证明了写男女相思离别的小词里边也可以寄托一种才人的幽约怨悱之情形及对朝廷的忠爱和对家国的悲慨。下面我就要讲，冯延巳的词在承前启后方面的成就比他们更进了一步。所以你们看，词在它兴起和发展的早期，在短短的一段时间之中就有了这么丰富的、多次的演化和转变，这足以证明，中国的小词这种文学体式是多么微妙！

我们讲过，温庭筠的词很美。“小山重叠金明灭，鬓云欲度香腮雪”，写的都是一些image，一些客观的美丽形象。他自己站出来说过话吗？一句都没有说过。所以有的人不喜欢温庭筠的词，因为它不像李后主的“林花谢了春红，太匆匆”那样给我们直接的感动，而只是给我们联想——美感的联想和语码的联想。韦庄的词能够给我们直接的感动：“四月十七，正是去年今日，别君时。”“记得那年花下，深夜，初识谢娘时。”有人物，有时间，有地点，有这么真切的情事。“劝我早归家，绿窗人似花。”有这么真切的感情。可是韦庄的词也有一个限制，那就是他写得太具体了，太现实了。我们把他所写的内容和他生平的历史联系起来，自然就产生了“知人论世”的联想。这当然是好的，可是同时我们也就被他这个现实的情事所拘限，不能像对温庭筠的词那样展开比较自由的联想了。总之温词的长处在于可以给读者比较自由的联想，但他的短处则是在往往不能给人以直接的感动；韦词的长处在于可以给读者强烈而直接的感动，但他的短处则是往往被现实的情事所拘限。

而现在就出现了一位词人，他能兼有温、韦二家之长，却免除了二家的拘限，那就是我们现在要讲的这一位词人——冯延巳。他一方面有韦庄词的长处，可以给读者直接的感动，但另一方面却避免了韦词的短处，不被现实的情事所拘限，而能像温词一样给人以比较自由的丰富的联想。他所写的不是历史的事件，不是现实中的一件情事，甚至不是显意识的有心的言志和抒情，他所写的是内心中极为深微幽隐的一种感情的意境，一种感情的境界。冯词怎么就达到了这种作用和成就了呢？我们今天就要讨论这个问题。我们的讲题是“冯延巳词承先启后的成就与王国维的境界说”。因此结合着对于冯词的讨论，我们也要谈一谈王国维的境界说。

王国维在《人间词话》里说：“词以境界为最上。有境界则自成高格，自有名句。五代北宋之词所以独绝者在此。”这就是王国维的“境界说”。究竟什么是“境界”呢？自从《人间词话》这本书出现以来直到今日，分析讨论王国维“境界说”的文章已经是指不胜屈，什么样的说法都有。我也参加到里边胡说过。我在1970年代初期写了《王国维及其文学批评》，讨论过他的“境界说”。在那个时候我认为，王国维所说的“能写真景物、真感情者，谓之有境界”就是指能写出自己的一份真切的感受就叫做有境界。中国诗词创作一向重视内心真切的感受，所谓“情动于中而形于言”（《毛诗大序》）；所谓“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏”（《诗品序》），都是说你的内心要先有一份感动，才能写出带着感发生命的好作品来。如果你的内心根本就没有感动，那么尽管你堆砌了很多漂亮的字句，你的作品也没有生命。本来我以为王国维所说的“境界”就是强调这一份真切的感受。可是近年来，我觉得这样解释不完美。因为我刚才说过，中国从《毛诗大序》就讲“情动于中而形于言”，从《诗品序》就讲“摇荡性情，形诸舞咏”，可见中国的诗早就重视这一份内心的感动。那么词与诗到底有什么不同？王国维为什么不说“诗以境界为最上”而说“词以境界为最上”？所以，我认为王国维所提出的“境界”实际上有两层意思。

第一层意思是广泛的，就是指那一份真切的感动，可以兼用于诗和词。但还有第二层意思，就是专指词的特质。为什么专指词的特质要提出“境界”二字呢？因为词与诗不同，诗的言志是有意识的表现，词的言志是无意识的流露。“致君尧舜上，再使风俗淳”，“朱门酒肉臭，路有冻死骨”，这是杜甫言志的诗句；“至德二载，甫自金光门出，间道归凤翔。乾元初，从左拾遗移华州掾，与亲故别。因出此门，有悲往事”，这是杜诗的题目。这么长的题，把他内心的意识都写出来了：当年我沦陷在贼中，就是从金光门逃出去投奔凤翔。好容易长安收复了，现在我又被贬出做华州掾，还是从这个门出去。我有多么深的感慨！诗之所以有题目，就因为它是显意识的。词就不同了，它是写给那些美丽的女孩子去歌唱的，作者在写的时候并没有要表达自己政治理想的这种用心。政治理想是无意之中流露出来的，是潜意识的，所以不能通过主题去追求。杜甫的那个长题，你可以讲上一大套历史背景什么的；而词都是写男女爱情和相思离别，你就没有什么好讲。这样就涉及到一个对作品评价的标准问题。我们已经知道，文章以载道为好，诗以言志为好，那么词呢？我以为，词既然都是写的男女爱情，所以王国维就提出词应该以有境界为最上。

王国维在《人间词话》里说：“词之雅郑，在神不在貌。”“雅”是指典雅的、正当的。“郑”是“郑卫之音”的“郑”。《论语》上说：“放郑声，远佞人。郑声淫，佞人殆。”所以“郑”是指淫秽的、不正当的。对于

诗，你可以看它言的是什么志；对于文，你可以看它载的是什么道，以此来判断它们是不是正当的。可是词呢？词都写男女爱情，都是郑卫的靡靡之音，还分什么“雅郑”？但是王国维说，词里边也有雅和郑的区别，那区别“在神不在貌”。“貌”是外表，指的是作品外表上的主题。前天我在清华月涵堂讲过南唐中主李璟的《山花子》（一作《浣溪沙》），其中“细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒”两句是主题，他的显意识是写思妇的相思怀念之情。可是王国维怎么就从其中的“菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间”两句中看出“众芳芜秽，美人迟暮”的感慨了呢？因为这首词确实从精神上传达出来这样一种意境。所以，看一首小词你不能只看它外表所写的情事，有些写伤春怨别、相思怀念之情的小词往往能引起读者十分丰富高远的联想。王国维在《人间词话》里还说：“词之为体，要眇宜修。”又说：“诗之境阔，词之言长。”诗的境界是可以开阔博大的，杜甫就把开元天宝之间那整个乱杂的时代都写到诗里边去了。小词的篇幅很短，不能够写出这么开阔博大的境界，可是“词之言长”是它的好处，词的语言能给我们留下长远的联想和回味。看一首词的好坏，你不能从它的“载道”来衡量，更不能从它表面所写的男女相思爱情来衡量，而是要看它有没有一份精神的境界。所以王国维才说“词以境界为最上”。

那么，使小词的这种成就明显化并使之对后世有了深刻影响的是谁？那就是冯延巳。并不是我一个人说冯延巳的词有这种承先启后的作用，前人的词评里也这么说。清朝的词论家冯煦在为冯延巳的《阳春集》所写的序中就说：“吾家正中翁，鼓吹南唐，上翼二主，下启晏欧，实正变之枢纽，短长之流别。”《花间集》为什么不选南唐词？王国维认为是风格不同，编选《唐宋名家词选》的龙榆生先生认为是年代与道里相隔，所以不选。不管怎么样，总而言之南唐与花间的词风确实是不完全相同的。所谓“上翼二主”，把南唐的中主、后主放在上边，这是由于中国的封建传统，因为他们是国君。其实，冯延巳的年龄比中主还要大十几岁，他才真正是一个开创南唐词风的作者。往下边看，冯延巳的词风又影响了北宋初年的晏殊、欧阳修。所以他是词风转变之中的一个枢纽人物，在长短句中形成了一个流派。况周颐《蕙风词话》说：“《阳春》一集，为临川《珠玉》所宗，愈瑰丽，愈醇朴。”《阳春集》是冯延巳的集子，《珠玉词》是晏殊的集子。“临川”就是晏殊，因为他是临川人。晏殊的传记上说，晏殊喜欢冯延巳的歌辞，他所作的词也不减延巳。就是说，他与冯延巳有近似的风格。还不止是晏殊受了冯延巳的影响，刘熙载的《艺概》上说：“冯延巳词，晏同叔得其俊，欧阳永叔得其深。”冯延巳的词有“俊”的一面，也有“深”的一面。晏殊所得到的是他“俊”的一面，欧阳修所得的是他“深”的一面。如果有时间，我就把这两个方面都讲一讲，但是也许时间不够了。此外，王国维的《人间词话》还说：“冯正中词虽不失五代风格而堂庑特大，开北宋一代风气。”“堂”是正厅，“庑”是两厢。意思是说，冯延巳的词所包含的内容和意境更加开阔博大，给我们以更丰富的自由联想的余地，既不像韦庄词那样受现实情事的拘限，又不像温庭筠词那样偏重于客观纯美。它以强制真切的感情打动读者，却又不被任何现实情事所拘限，可以引发读者丰富的联想，形成了自己的流派。

冯煦在《宋六十家词选例言》中有一段话值得注意。他说：“宋初大臣之为词者，寇莱公、晏文献、宋景文、范蜀公，与欧阳文忠并有声艺林。”你们算一算，在小词的发生和发展过程中下手去写小词的都是些什么人？韦庄、冯延巳、晏殊做到宰相，欧阳修做到枢密副使，都是出将人相的人物，还有范仲淹、宋祁、寇准等，那都是北宋的一代名臣。这乃是使小词的意境能够走向北宋的一代名臣，这乃是使小词的意境能够走向开阔博大的另一个原因。五代的词，比如韦庄词，那是忧患意识同追求爱与美的不死心灵的结合。到了北宋初年，天下比较安定太平，起码表面上无所谓忧患了。这时候下手来写词的人，如晏殊、欧阳修、宋祁、范仲淹、苏东坡等，就把那种对爱与美的追求同个人的修养、常识、理想、志意、怀抱结合起来，产生了另一番境界。这小词可真是微妙！经过这几层的演变，小词的忧患意识过渡到学问修养，从而就进一步使小词的好处“在神不在貌”了。而在小词的演变之间，有一个很有影响的人物，那就是冯延巳。怎见得？有词为证。现在我们就言归正传，看冯延巳的两首词。

冯延巳的词写得都很好，可是其中尤其出名的是十四首《鹊踏枝》。我们现在就来读其中的两首：

谁道闲情抛弃久，每到春来，惆怅还依旧。日日花前常病酒，不辞镜里朱颜瘦。　　河畔青芜堤上柳，为问新愁，何事年年有。独立小桥风满袖，平林新月人归后。

梅落繁枝千万片，犹自多情，学雪随风转。昨夜笙歌容易散，酒醒添得愁无限。　　楼上春山寒四面，过尽征鸿，暮景烟深浅。一晌凭阑人不见，鲛绡掩泪思量遍。

这真是冯延巳的词！写得低回婉转，抑郁缠绵。诗词之所以引起人的感发和联想有多种因素，前几天

我在清华的月涵堂讲演的时候提到过近代符号学、接受美学的一些说法，讲到过所谓“显微结构”（microstructure），讲到所谓作品中的各种“质素”（elements），这也是引起感发和联想的多种因素之一。一首诗歌，它的每一个字、它的声音、它的形象、它所安排的次序结构，这一切都结合起来就产生了它的作用。南唐的小词在这方面尤其微妙。“谁道闲情抛弃久”，既不像温庭筠的“懒起画蛾眉”那样可以找个语码，也不像韦庄的“忆君君不知”那样可以从历史背景找个“知人论世”。它不被具体的人物、地点、情事所拘限。何谓“闲情”？那是只要你清闲下来就无端涌起的一种内心的感受和情绪。魏文帝有一首四言诗说：“高山有崖，林木有枝。忧来无方，人莫之知。”（曹丕《善哉行》）就是这么一种自己也说不清的哀伤。如果你知道那哀伤的缘故，比如说是因为和你所爱的人离别了，那么当你和他（她）相见的时候这种悲哀不是就有消除了吗？然而这一份“闲情”并不是临时某一件事所引起的哀伤，它是长存永在的，当你一闲下来它就在你心中涌起。所以李商隐才说：“荷叶生时春恨生，荷叶枯时秋恨成。深知身在情长在，怅望江头江水声。”（《暮秋独游曲江》）正因为是“闲情”，正因为它没有时间、地点和具体情事的限制，所以给我们留下自由联想的广阔天地。

此外，我们还要注意它的语法。“闲情”已经有这么丰富的含义，而他还要把“闲情”抛弃，这又是一层。他不愿意长久带着这种哀伤，尝试着想经过一番努力，从“闲情”的苦恼之中挣扎出来。这里有一种反省，有一种自觉。这真是冯延巳的特色！可见，通过写男女爱情和伤春悲秋的小词，我们可以看到词人的内心深处，可以看到每个词人品质的不同。然而，冯延巳在写了“闲情抛弃”的反省和挣扎以后，却用“谁道”两个字又把那一切努力完全都打回来了一一谁说我真的把“闲情”抛弃掉了呢？现在我终于明白，抛弃掉它是完全不可能的。所以说“谁道闲情抛弃久”，就这么七个字，一唱三叹，千回百转，抑郁缠绵，把那种姿态、那种感情、那种品质、那种力量，全都表现出来了。

正是由于没有能够把“闲情”抛弃，所以就“每到春来，惆怅还依旧”。为什么是“每到春来”呢？李商隐的《无题》诗说：“飒飒东风细雨来，芙蓉塘外有轻雷。”因为春天乃是草木和万物萌发生长的时候，所以人的感情也就跟着萌发生长了。什么感情？就是你的那一份春心，你对爱和美的那一份追求向往。李商隐是悲观的，所以在那首诗的结尾他说：“春心莫共花争发，一寸相思一寸灰。”可是你要注意，“莫共花争发”者，正是因为他要共花争发的缘故，陆放翁在见到他过去的妻子时，很想和她再叙一叙旧日的感情，但是他说：“山盟虽在，锦书难托。莫，莫，莫！”说“莫，莫，莫”不正是因为他“要，要，要”吗？冯正中也是这样。他是今天偶然产生“闲情”的吗？不是。每一年春天到来的时候都是如此，若有所追寻，若有所失落。但追寻的是什么？失落的是什么？自己也说不清，所以是“惆怅”。每当那春花开、春鸟鸣的时候，就唤起了这一份连自己都无法安排的感情。

“日日花前常病酒，不辞镜里朱颜瘦”——花开得那么美丽，你为什么要“病酒”？要知道，李商隐说过：“纵使有花兼有月，哪堪无酒更无人。”（《春日寄怀》）——花和月都是大自然中美好的事物，但你有什么东西来面对大自然的美好呢？杜甫也说过：“竹叶与人既无份，菊花从此不须开。”（《九日五首》）——看见你菊花我就想喝酒，但既然我已经没有竹叶酒可喝，那么你菊花从此也不必再开了！两美不可得兼，这是天下很遗憾的事情。花前就应该饮酒，不饮酒怎么对得起花？可是你要知道，天下最美好而又短暂的生命就是花。“林花谢了春红，太匆匆。无奈朝来寒雨晚来风。”（李煜《相见欢》）眼看着花在风雨之中零落，你怎能忍受这种悲哀痛苦！杜甫说：“一片花飞减却春，风飘万点正愁人。且看欲尽花经眼，莫厌伤多酒入唇。”（《曲江二首》）面对那即将凋谢飘零的美好的生命，你只有饮更多的酒来排遣心中的悲伤，所以才“日日花前常病酒”。“日日”是每天如此，“常”是永久不变。这口吻里面带有一种对美好事物的珍惜。既然你不仅已经喝醉，而且已经喝得“病酒”了，身体已经受到伤害了，那你就应该停止饮酒才对。可是冯延巳他不但“日日花前常病酒”，而且“不辞镜里朱颜瘦”。这才是冯正中，这绝对是冯正中！他在抑郁缠绵的哀伤之中还有着一份不肯放弃的执著。所以王国维说冯正中词的风格是“和泪试严妆”。这里有一种对美好的固执，带着反省和挣扎。刚才我提到过“显微结构”，你不要只看他表面上所说的伤春、赏花之类，你要看他每一个语汇所产生的那种微妙的作用。“镜里”是什么？那是他的反省、他的自觉。一个吸烟的人，他的肺已经被污染了，已经有了损伤，有了某种恶性变化的前期征兆，可是他不知道，所以还继续吸烟。直到有一天看了医生，照了透视，发现了症状，为了珍重自己的身体，他就必须理性地停止吸烟。然而，冯正中却是“不辞镜里朱颜瘦”——从理性上我知道这种执著的感情对我自己是一种伤害，但是我无论如何不能放下。这就是冯正中的一份感情的境界！

由于时间的关系，这首《鹊踏枝》我只能讲到这里，因为我下边还有一段话要说，那就是后人对冯延巳的评说。饶宗颐先生在他的《〈人间词话〉平议》里边评冯延巳的这首《鹊踏枝》说：“‘不辞镜里朱颜瘦’，鞠躬尽瘁，具见开济老臣怀抱；‘为问新愁，何事年年有’，则进退亦忧之义；‘独立小桥’二句，岂当群

飞刺天之时而能自保其贞固，其初罢相后之作乎？”饶宗颐先生是把冯延巳的词结合了他个人的身世和时代的背景来评论的。冯延巳的父亲冯令頵在南唐的开国皇帝烈祖的时候做官做到吏部尚书，那是很高的官职。由于父亲是大官，所以冯延巳在很年轻时就以白衣见烈祖。烈祖就让他与中主李璟交游。那时候中主李璟不过十几岁，冯延巳则二十多岁。及至中主李璟即位之后，冯延巳就做了宰相。天下最不幸的事情莫过于一个人天生被注定是悲剧人物，而冯延巳就正是这样一个人物。从他的家庭、身世，从他父亲与南唐朝廷的关系以及他从小与中主密切的交往来看，他必定是个悲剧人物。为什么呢？因为南唐所处的地位进不可以攻，退不可以守，是一个必亡的局面。一个人和一个必亡的国家在命运上有了这样密切的结合，你将如何自处呢？在危亡之中，南唐朝廷内有主和的，有主战的，充满了党争和互相攻击。以冯延巳那种固执的性格，肩负着国家安危的重任，又不断遭到人们的攻击，他的心情也就可想而知了。南唐有一次伐闽之役，是由他同父异母的弟弟冯延鲁发动的，战争失败了，冯延巳因此被罢相，派到抚州去做地方长官。这对冯延巳来说本是件不幸的事，但在中国词史上却产生了一个巧合。抚州在江西，治下有六个县，其中包括临川。前人不是说冯延巳词“为临川《珠玉》所宗”吗？北宋晏殊就是江西临川人，他在少年时代就很喜欢冯延巳的歌辞。欧阳修是江西庐陵人，他是被晏殊所提拔的，词风也受到晏殊的影响。我们刚才提到冯煦在《宋六十家词选例言》中“宋初大臣之为词者”那一段话，在那后面他接着说：“独文忠与元献学之既至，为之亦勤，翔双鹄于交衢，驭二龙于天路，且文忠家庐陵，而元献家临川，词家遂有西江一派。”又说，欧阳文忠词“与元献同出南唐，而深致则过之”。可见，冯延巳的词影响到了北宋江西的一派。刚才我们还提到，刘熙载《艺概》中说：“冯延巳词，晏同叔得其俊，欧阳永叔得其深。”什么是冯延巳的“深”？那就是冯词里所表现的那种执著和“知其不可为而为之”的悲剧的精神。饶宗颐由此而从“日日花前常病酒，不辞镜里朱颜瘦”两句中看到了“开济老臣怀抱”。在这方面，冯延巳的词能引起人们很深远的联想。

那么，什么是冯延巳的“俊”呢？下面我们就要讲一首他的《抛球乐》——很对不起，时间不够了，刚才那首《鹊踏枝》没有讲完，而这一首我也来不及讲得太详细。

逐胜归来雨未晴，楼前风重草烟轻，谷莺语软花边过，水调声长醉里听。款举金觥劝，谁是当筵最有情？

这首词不像刚才讲的那一首写得那么抑郁顿挫，那么缠绵往复，不见得能够引起我们多么深远的联想，然而它却有一种俊美飘逸的情致和姿态。什么是“胜”？“形胜”、“优胜”、“胜景”、“胜赏”、“名胜”都是“胜”。春天来了，大家都争着出去游春、赏花，这就是“逐胜”。“逐胜归来雨未晴”：现在我已经逐胜回来了，可雨还没有晴。由此可见，今天是冒雨出去逐胜的。他没有明白说出来，但你要体会那种微妙的感觉。辛弃疾的词说，“莫避春阴上马迟，春来未有不阴时”（《鹧鸪天》）。在微雨之中去“逐胜”，这就是一对矛盾的结合——既有缺憾，也有追求。一个人在受到一种感发之后往往不能够马上平静下来。所以当他逐胜归来的时候并没有马上去休息，而是立在栏干边观赏那“楼前风重草烟轻”的景色——风渐渐地加强了，草上的烟霭慢慢地散开。柳永的《蝶恋花》说：“草色烟光残照里，无言谁会凭阑意？”这“草色烟光”与你何干？“楼前风重草烟轻”又与你何干？但是《文心雕龙》的《物色》篇说：“物色之动，心亦摇焉。”风的重，烟的轻，这些大自然景色的变化就使你的心在摇荡。更何况，还不止是这些大自然之中的无声之物，还有“谷莺语软花边过”，还有“水调声长醉里听”——花丛里传来出谷黄莺的啼叫，微醺半醉之中又听到悠扬的音乐。大自然与人世间的这些景象、声音、事物，都容易使人的心灵被摇荡、被感动。而这时候他就说：“款举金觥劝，谁是当筵最有情？”“金觥”是很珍贵的酒杯。他说，座中谁真正了解我？谁真正值得我敬这一金觥酒呢？你看，不必有什么忠君爱国、缠绵婉转的深意，光是这一份内心的摇荡，就足以使人兴发感动了。所以，小词的作用就在于使你的心灵不死，能够引发出你心灵中蕴藏着的那些美好的品质。而冯延巳这一份俊美的姿态，就影响了晏殊。当然，我所说的只是影响，同一棵树上都不会有两片完全相同的树叶，何况是不同年代的不同作者呢？晏殊和欧阳修虽然都受了冯延巳的影响，但三个人的面貌却又各自不同。我们今天已经没有办法说明了，因为时间已经被我跑野马跑得所余不多了。非常对不起大家，谢谢大家。

安易、杨爱娣整理〉……〉〉〉



# 附录二

## 从“兴于微言”与“知人论世”看温庭筠、韦庄二家词

我曾讲过通过符号学来看温庭筠的一首《菩萨蛮》词的多重含义，对那首词，我们作了比较仔细的分析。第二天我看到报纸上的报道，说叶嘉莹用了两个小时只讲了四十四个字的一首小词，我觉得很不好意思。所以今天我要尽量多讲一点，讲快一点。我上次之所以讲得比较慢，是因为我希望在第一天刚刚开始的时候讲得仔细一点，对每一个符号在这首词中的作用都能够详细地解说一下，并说明这个符号为什么会形成多层次的意义。从符号学的理论来说，温庭筠所用的符号比较来看一般不属于理性上认知的符号。他不说“屏风”而说“小山”，不说“云鬓”而说“鬓云”，不说“雪白的香腮”而说“香腮上的白雪”，这是想用直接的感官印象来给读者一种直接的美感。这样做可以推远现实的距离，给读者留下一个进行丰富联想的余地。这是一种情况，是从符号学的观点来看，诗歌能够给我们多层次自由联想的一个原因。

另外还有一个原因我也讲过了，就是“懒起画蛾眉”中的“蛾眉”，这个词在中国文学上有悠久的传统，其中有的单纯用来形容美女，有的则用来象征才智美好的人，有喻托的含义。像屈原在《离骚》中就说：“众女嫉余之蛾眉兮，谣诼谓余以善淫。”再有，“画蛾眉”也是有传统的。我举了李商隐的《无题》诗：“八岁偷照镜，长眉已能画。”这是说一个有才之士应该不断地使自己的品格和学识更趋完美，目的是将来得到一个

致用的机会能够为国家和社会做出一番事业来。但是，这个八岁就能画长眉的女子一直到十四五岁时却还没有找到一个可以奉献自己的对象，所以她才“十五泣春风，背面秋千下”。“懒起画蛾眉”，同样也有一个悠久的传统。杜荀鹤的《春宫怨》说：“承恩不在貌，教妾若为容？”——我虽然有美好的才能并且愿意奉献，但是却没有人用我，那么我这美好的品德和才能还有什么作用呢？

今天早晨我在楼下吃早点的时候看见报上登了一段消息，说我在讲诗词的时候讲到：大陆的同学问我，古典诗词虽然好，可是学了有什么用处呢？我个人以为，古典诗词里隐含着这样一种向上的、对美好的追求，它可以使人的心灵不死。南宋一个很有名的词人辛弃疾在他的一首《鹧鸪天》里边有这样两句：“一松一竹真朋友，山鸟山花好弟兄。”他说，每一棵松树、每一棵竹子、每一只啼鸟、每一朵山花，我都把它们看做是我的朋友和弟兄一样。孔子说：“鸟兽不可与同群，吾非斯人之徒与而谁与？”（《论语·微子》）如果一个诗人对松竹花鸟都关心，他能够对社会、对他同类的人不关心吗？所以杜甫才说“朱门酒肉臭，路有冻死骨”，才说“穷年忧黎元，叹息肠内热”。这就是诗歌的作用。我在大陆写的十五篇《迦陵随笔》中的最后一篇讲到，美国芝加哥大学一位名叫布鲁姆（Allen Bloom）的教授，1987年出版了一本轰动一时的著作《美国心灵的封闭》，英文的名字叫The Clossing of the American Mind。他说美国的一些青年人只知道追求物质的利益，而他们的心灵、思想、品格，都空虚了。我以为，古典诗词的作用就正在于填补这一块空虚。也许，它的作用不是立竿见影马上就能看出来的，不像你买了一笔股票马上就知道赔赚了多少钱。但是，它可以使你终生受用不尽，并且关系着国家和民族未来的发展前途。

上一次我们讲了温庭筠的一首小词，我曾讲到，词当初只是在歌筵酒席之间写给歌女们去演唱的歌辞，本无深意，在作者的显意识（consciousness）之中并没有“言志”的用心。可是就在这些男女相思相恋的内容之中，作者却于无意间把自己隐藏在内心深处的潜意识（subconsciousness）流露出来了，那才真正是一个人心灵的品质和感情，而不是在大庭广众之前的门面话。中国古人有句话说：“观人于揖让，不若观人于游戏。”一个人在大庭广众间揖让进退，当然要尽量表现出自己最美好的那一面；可是你再看他跟人家游戏的时候，比如说，刚赌输了两场马上就翻脸了，那才更见他的性格。而中国小词的微妙就在于表现了作者在游戏之间无意中流露出来的品质和感情。像我们上次所讲的画蛾眉时那种爱美和要眇的感情，像我上次说的“兰生空谷，不为无人而不芳”的那种品质，在小词中都是表现于意内言外的。由此，我们就要回到今天所要讲的这个题目——“兴于微言”与“知人论世”。

“兴于微言”这四个字是清代张惠言说的。张惠言在《词选序》中说：“传曰：‘意内而言外谓之词。’其缘情造端，兴于微言，以相感动，极命风谣里巷男女哀乐，以道贤人君子幽约怨悱不能自言之情，低徊要眇，以喻其致。”其实，这里面的第一句话说得不对。所谓“传曰”的意思就是古人说过。古人谁说过这个话呢？是许慎的《说文解字》。许慎用“意内而言外”来解释这个“词”字。可是，许慎是汉朝人，汉朝有唐五代的那种小词吗？没有的。许慎所说的那个“词”是“语词”的“词”，与小令的“词”并没有关系，张惠言是断章取义。如果是考试打分数的话，他这句话就是错误的。然而现在他是借用许慎的这句话来说明他自己的意思，所以还可以原谅他。张惠言的“意内言外”是什么意思呢？这是说，外表上说了一件事，但里边还有更深一层的意思。他认为歌辞的写作应该是“缘情造端，兴于微言，以相感动”。“缘”是因缘，“兴”是兴发引动的意思；就是因男女的爱悦之情为开始，用那些旖旎的、幽微的、婉约的语言来引发丰富的、多层次的联想，以此来使读者感动。“极命风谣里巷男女哀乐”是什么意思？是指民间的歌谣。像《诗经》里的《国风》就都是民间歌谣。“关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑”，“桃之夭夭，灼灼其华。之子于归，宜其室家”，那都是写男女的爱悦、婚姻的美好。总之，民谣中有不少是写市井里巷间少男少女们的爱情、哀乐和相思的。而这些内容写到极点就发生什么情况呢？就可以“以道贤人君子幽约怨悱不能自言之情”。“幽约”是最深幽的、最隐晦的；“怨悱”指内心有所追求和向往却又不能够得到的一种感情。这写男女爱情的小词发展到极点就可以表现出有理想、有志意、有才能的人们那一种幽约怨悱、连自己都无法说清楚的感情。所以才“低徊要眇，以喻其致”。“要眇”出自《楚辞·九歌》的“美要眇兮宜修”，《九歌》都是楚地的巫觋祭祀鬼神时所唱的歌，这句所形容的是一个美丽的女性神仙，王逸认为指的是舜的妃子娥皇。“要眇”是一种女性美，它不仅仅指外表的美，它指的是有诸中而形于外的那种内在和外在双重的美好。“以喻其致”的“致”字用得很好。他为什么不说“以喻其情”、“以喻其思”，却说“以喻其致”？因为你也许并没有具体形成一种思想，并没有想“致君尧舜”什么的，你只是有一种内心活动的姿态、一种基本形态，而小词就在无意之中把这种形态表现出来了，这就是“兴于微言”。

由于张惠言强调的“兴于微言”，所以当他看到“懒起画蛾眉”啦，看到“照花前后镜”啦，就说它们都有屈原《离骚》之意。可是，另外一些人用“知人论世”的眼光来看小词，他们就觉得张惠言说的不对了。“知人论世”是孟子的话，原文是：“颂其诗，读其书，不知其人，可乎？是以论其世也。”（《孟子·万章》）他

说，你读一个人写的诗歌，读一个人写的书，但却不知道这个人的生平，不了解他所处的时代背景，那怎么可以呢？当1950年代和1960年代初西方的新批评（new criticism）盛行的时候，有些人认为讲知人论世，讲作者的生平和思想，那是错误的。因为一首诗是一个独立的作品，我们只能从诗歌本身的text——它的image、它的stucture、它的texture等来评论这首诗。至于诗人处在一个什么环境、他为什么原因写这首诗，这些因素与诗的好坏无关。当然了，从艺术的价值来说，这些因素可以说无关，但是从中国的传统看，诗的感发的生命总是和诗人自己的生命结合得非常密切的。而且，西方最近又有了比new criticism更新的文学批评理论叫criticism of consciousness（意识批评），说是你要真正了解一个作品，除了研究它在艺术上的各种表现之外，也要研究作者的consciousness（意识），知道作者为什么会写出这样的作品。只有把这两者相结合，才能形成一个整体的生命。可见，中外有些地方本是可以相通的。我们刚才讲到，有的人认为张惠言的联想是不对的，温飞卿的词并没有屈原《离骚》那样的理想和志意，像清朝的文学批评家刘熙载在他的《艺概》里就说：“温飞卿词，精妙绝人，然类不出乎绮怨。”“绮怨”，指女子相思离别的怨情。他说温飞卿的词果然是精美微妙，人所不能及，然而内容大致不外乎写女子相思离别的怨情，哪里有屈原那种忠君爱国的志意！王国维的《人间词话》则说：“张皋文（惠言——编者注）谓飞卿之词‘深美闳约’。余谓此四字惟冯正中足以当之。刘融斋（熙载——编者注）谓飞卿‘精艳（当作妙——编者注）绝人’，差近之耳。”又说：“固哉，皋文之为词也。飞卿《菩萨蛮》、永叔《蝶恋花》、子瞻《卜算子》，皆兴到之作，有何命意？皆被皋文深文罗织。”他说张惠言用他的比兴寄托织成一面大网，从文字的夹缝之中去推求，把那些并无深意的作品都收到他的罗网之内。

那么温庭筠到底有没有这样的寄托呢？现在就让我们来看一看温庭筠在历史上是怎样的一个人吧。《旧唐书·温庭筠传》说他“士行尘杂，不修边幅，能逐弦吹之音，为侧艳之词”。什么叫做“侧艳”？“侧”就是不正当的、不正经的；“艳”是香艳。从中国载道言志的诗文传统来看，写这种男女相思爱情的艳词是很不正当的。何况温庭筠的行为又浪漫不羁，不守礼法。他参加科举考试总是考不上，在科场里却老是替人家写诗文，当枪手。从传统的观点看他不过是个无行的文人，自然没有屈原那种忠君爱国的思想。然而今天我们也要看到温庭筠为人的另外一个方面，那就是他的性格浪漫，不受拘束，敢于大胆地抨击权贵。大家都知道，中晚唐以来宦官专权，藩镇跋扈，朝廷党争激烈。在唐文宗太和九年（835）的时候，发生了一起“甘露之变”。唐文宗是个希望有所作为的皇帝，他结合了一些大臣想要消灭宦官。这些大臣在宫中一个庭院里埋伏了甲士，然后声称这个庭院里的石榴树上出现了甘露，请皇帝前去观看。甘露出现是一种难得的祥瑞，大家自然要去看，而那些掌权的宦官总是紧跟在皇帝左右的，所以大臣们想了这个计策准备在这庭院里杀死那些宦官。不幸的是计划泄露了，为了报复，宦官杀死了朝廷中自宰相王涯以下的许多大臣。在这种政治迫害的危险气氛笼罩下，很多人都噤若寒蝉，闭口不敢说一句话，而温庭筠这个浪漫的诗人却写了《题丰安里王相林亭》两首五言律诗，表示了对被杀死的宰相王涯的同情，这是相当有胆量的。三年之后朝廷又发生了一件事情：在宦官与朝廷大臣们的权力斗争之中，太子被废而且“暴卒”——很可能是被害死的。于是温庭筠又写了《庄恪太子挽歌辞》，表示了对那些当权派的批评。在这两次事变期间，温庭筠本来应该到长安去参加科举考试的，可是他没有去。后来他写了一首百韵的长诗《病中书怀呈友人》，诗前有一段序：“开成五年秋，以抱疾郊野，不得与乡计偕至王府，将议遐适。隆冬自伤，因书怀奉寄殿院徐侍御、察院陈李二侍御、回中苏端公、鄠县章少府，兼呈袁郊、苗绅、李逸三友人一百韵。”中国的诗每两句押一个韵，所以一百韵就是两百句的长诗了。这是温庭筠写他自己怀抱的，是他的显意识的“言志”之作。他说因为我生病，所以不能到长安去参加考试了。可是接着又说“将议遐适”——计划到远方去，而他现在在哪里？就在长安城外的鄠杜之间，离长安是很近的。如果因病不能到长安又怎能到远方去呢？可见，“抱疾”不过是一个托词，他不是因病不能去参加考试，而是因为当时的政治环境不允许他去考试。这首书怀百韵很长，我们来不及讲，只举其中几句来说明他当时的心情。他说：“积毁方销骨，微瑕惧掩瑜。”当大家都说你不好的时候，尽管那是假的，是诽谤，可是却足以把你彻底地毁灭掉。所谓“积毁销骨，众口铄金”，当三个人都说曾参杀人时，连曾子的母亲都不免对自己的儿子起了疑心，这众口悠悠真是太可怕了！“瑕”字从“玉”，指美玉上的斑点。温庭筠好“逐弦吹之音，为侧艳之词”，生活上浪漫不羁，他说我恐怕就因为这些小的缺点，就把我所有美好的东西都遮掩了、否定了！由于时间的关系，我只举这两句做一个说明，大家有兴趣可以去看他这首长诗，这首诗整个都是写的这一份牢骚。

所以我个人以为，温庭筠是有才华的，但由于他生活浪漫而且喜欢抨击时政，因而为当道者所不容，终生仕宦不得意。所以他内心之中果然就隐藏着张惠言所说的那么一份“贤人君子幽约怨悱”之情，那是一种自己有理想、有志意，却又不能实现的哀怨。正由于他有这样一种subconsciousness（潜意识），所以当他为那些美丽的歌女写歌辞的时候，不知不觉地就把这一份寂寞的哀怨表达出来了。你们看，“懒起画蛾

眉，弄妆梳洗迟”不就有这样一份哀怨吗？另外，温庭筠受的是中国旧传统的教育，毫无疑问对《诗经》、《楚辞》非常熟悉，李商隐是他同时代的诗人，就更不用说了。那么他要写美女，不知不觉就用了“蛾眉”、“画蛾眉”、“懒起画蛾眉”这一类与传统暗合的词语。这是一个个code，你一敲响这些code，就会引起一连串的联想，这就是“兴于微言”。而刚才我们讲的温庭筠的历史那是“知人论世”。由此可见，“兴于微言”和“知人论世”这二者是可以互相结合的。

我说过，小词在中国文学里边是最奇妙的一种文学体式。为什么在晚唐五代之间战乱频仍的时候会出现这么好的小词？因为那时候一切对功名、事业、理想的追求都落空了，只剩下对爱和美的追求还保存在人们的心灵深处。于是，载道言志的传统就被冲开了一个决口。而由于当时社会的动乱，在对爱与美的追求之中就又结合了一份忧患意识。这种结合使小词的内容进一步丰富起来。

今天我们所讲的这个题目《从“兴于微言”与“知人论世”看温庭筠、韦庄二家词》是一个过渡的桥梁，正好从温庭筠过渡到韦庄。温庭筠的词引起联想的原因以“兴于微言”为主，韦庄的词引起联想的原因则以“知人论世”为主。张惠言所编的《词选》选了温庭筠的《菩萨蛮》，也选了韦庄的《菩萨蛮》。对温庭筠的《菩萨蛮》，他说那里边有屈原《离骚》的托意；对韦庄的五首《菩萨蛮》他说什么呢？他说这是韦庄“留蜀后寄意之作”。在讲温庭筠的时候，我们可以先不讲他的生平，先从他的“微言”——那些语言的符号讲起；而讲韦庄的时候我们就要走另一条路，要先讲他的生平了。由于这两家词引起联想的主要因素有所不同，所以我们讲的方式也就不同。现在我要简单地说一下韦庄的生平。

韦庄是唐朝初年的宰相韦见素的后人，家在杜陵，少年时孤贫力学，才敏过人。唐僖宗广明元年（88）他四十五岁的时候到长安去参加科举考试，可是正在这一年发生了黄巢之变——大家在中学都学过这一段历史。当时韦庄就陷于兵中，和他的弟妹也失散了。僖宗中和二年（882）他离开长安回到洛阳。中和三年（883）他四十八岁的时候在洛阳写了一首长诗叫做《秦妇吟》，描述了黄巢之变时长安的情况，其中有两句说：“内库烧为锦绣灰，天街踏尽公卿骨。”在这首诗的结尾他说：“适闻有客金陵至，见说江南风景异。”就在这一年他就到江南去了。僖宗光启二年（886），韦庄打算经安徽、河南北返，但由于道路阻绝，第二年又返回金陵。从此他一直流落在江南各地，一直到昭宗景福二年（893）才回到长安应试，并在第二年（乾宁元年[894]）五十九岁时考中进士，做了校书郎。昭宗乾宁四年（897），韦庄被李洵辟为判官，奉使入蜀，认识了王建。回到长安后又任过左补阙等官职。昭宗天复元年（901）他六十六岁的时候，西蜀王建聘请他去做掌书记，而在那之后不久唐昭宗就被朱温胁迫从长安迁都到洛阳。当朱温胁迁昭宗于洛阳的时候，在沿途就把皇帝左右的人都杀死了，最后把昭宗也杀死了，立了一个傀儡小皇帝，历史上称为昭宣帝。再以后，朱温就篡唐自立，改国号为梁，从此唐王朝就灭亡了。朱温篡唐之后宣谕各地，要求各地节度使归附于他。当时韦庄就替西川节度使王建拟了一封信回答朱温的宣谕，说是我们“两川锐旅”要“誓雪国耻”。就在这时，韦庄就劝王建自立为帝，这就是“五代十国”中的“前蜀”。韦庄就成了前蜀的开国宰相。这时候，他已经七十二岁了。王建对韦庄十分信任，前蜀的开国制度都是由韦庄拟定的。这以后又过了三年，韦庄七十五岁死于成都。

我们已经大略知道了韦庄的生平，现在就来看他这五首《菩萨蛮》词。《菩萨蛮》在晚唐是一个非常流行的乐曲牌调。温庭筠的集子里也收了十五首《菩萨蛮》歌辞，但那十五首歌辞前后之间没有什么必然的联系。韦庄这五首则不然，它们有一定的前后次序，绝对不能够颠倒。有的选本任意从里边选出两三首来，这种作法是不对的。韦庄的五首《菩萨蛮》词和杜甫的八首《秋兴》诗一样，是一个整体，就如同一个人有头、目、手、足、四肢一样，你只拿出他的一条手臂来那是不可以的。所以我们一定要把这首词通读一遍，先得到一个整体的印象。下面我来读这五首词：

红楼别夜堪惆怅，香灯半卷流苏帐。残月出门时，美人和泪辞。　　琵琶金翠羽，弦上黄莺语。劝我早归家，绿窗人似花。

人人尽说江南好，游人只合江南老。春水碧于天，画船听雨眠。　　垆边人似月，皓腕凝霜雪。未老莫还乡，还乡须断肠。

如今却忆江南乐，当时年少春衫薄。骑马倚斜桥，满楼红袖招。　　翠屏金屈曲，醉入花丛宿。此度见花枝，白头誓不归。

劝君今夜须沉醉，樽前莫话明朝事。珍重主人心，酒深情亦深。　　须愁春漏短，莫诉金杯满。遇酒且呵呵，人生能几何。

洛阳城里春光好，洛阳才子他乡老。柳暗魏王堤，此时心转迷。　　桃花春水绿，水上鸳鸯浴。凝恨对残晖，忆君君不知。

多么美的五首词！我刚才说了，晚唐五代小词之所以好，之所以能够给我们比诗歌更丰富、更自由的联想，之所以有那么深刻的意思可以追寻，是因为它把宇宙之间最美好的东西——对爱和美的追求，跟忧患的意识结合起来了。韦庄的词、南唐二主的词、冯延巳的词都是如此。而北宋初年晏殊、欧阳修他们的词之所以好，是因为他们把那种对于爱和美的追求同贤人君子的品行修养结合在一起了。小词的微妙在于：在它发生和发展的过程中，下手去写的作者们都是些出将入相的人物。有的人可能就要问，不是诗穷而后工吗？为什么这些优秀的词人都是出将入相的人物呢？这并不是势力眼。因为一个在国家中处于如此重要地位的人，他就无法不关心自己国家的命运，这是非常重要的一点。我讲诗词时最注重的是诗词之中感发的生命，这感发的生命在质量上有大小、厚薄、深浅、广狭的区别。你所关心的范围越广，你关心得越深，你的作品中感发的生命也就越丰富、越强烈。这是必然如此的，诗歌绝不会欺骗人。韦庄、冯延巳，以他们那样的地位，对国家绝不能够无所关心。这是第一个层次。

从另外一角度来看，温飞卿的词写一个女孩子起床、梳妆、簪花、照镜，都是客观的描写。因为温飞卿不是一个女子，这不是写他自己；而韦庄的词是主观的抒情，他自己真的站出来，写自己怀念的一个女子。因为在乱离之中他果然曾经与自己所爱的一个女子分别了，而且他把他在爱情上的挫折和对国破家亡的悲哀结合了起来。——我想因为时间的关系，从现在起我要讲得快一点儿。

在这五首词中，第一首是一个开端，与另外四首相比较，在内容上还没有发散出很深刻的情意。这就像是埋藏了一粒种子，要讲到最后一首再返回来，你才知道他这五首是联成一气的。“红楼”，是何等美丽的地点；夜晚，是何等美丽的时间。古人说：“春宵苦短日高起，从此君王不早朝！”（白居易《长恨歌》）如果是夜晚，如果在红楼，这对两个相爱的人来说该是何等珍贵的良宵！但悲哀的是，这不是春夜的良宵，而是离别的前夕，是“别夜”。所以他说“红楼别夜堪惆怅”。中国古人点油灯，女子闺房之中的油灯往往在油里添加一些香料，就像西方圣诞节那种香烛，一点起来，芳香四溢，所以叫做“香灯”。“流苏帐”是垂着长长穗子的美丽床帐。这本来是一个多么美好的环境！然而这“流苏帐”是“半卷”起来的，说明他们两个人并没有安睡。第二天破晓，西天上尚有一弯残月，登路的人就要出发了。为什么这么早？温庭筠说过，“鸡声茅店月，人迹板桥霜”（《商山早行》），古时行路的人总是要争取时间早些出发的，所以是“残月出门时，美人和泪辞”。上次我说过诗歌有多义性，这里的“美人和泪辞”也可以作三种理解：一是美人带着眼泪跟我告辞；二是我带着眼泪跟美人告辞；三是美人和我，我们两个人都带着眼泪互相告辞。这三种理解可以并存，不会发生矛盾。在临别的时候，美人弹了一曲琵琶。“金翠羽”是琵琶上的装饰物。那美丽的琵琶，从弦上弹出的声音就像黄莺鸟婉转的啼叫。然而接着下文，这“黄莺语”还有第二层意思，就是美人对我的叮咛嘱咐，她“劝我早归家，绿窗人似花”。崔莺莺送张君瑞的时候说：“若见了那异乡花草，再休似此处栖迟。”为什么要“早归家”？因为在这绿纱窗下还有一个像花一样美丽的人在等着你。花是早开易落的，美人也是如此。元曲里有一句说是“辛辛苦苦等到他回来，凄凄凉凉老了人也”。人很容易就会憔悴、衰老的，所以离人更应该早一些回来，那么离人到哪里去了呢？韦庄在洛阳所作《秦妇吟》的结尾说：“适闻有客金陵至，见说江南风景异。”他是听说江南的风景好，所以到江南去了。

下面我们就看第二首。我们欣赏不同的词人、不同的风格，要从不同的角度，用不同的方式。温飞卿的词打动我们的是他的code——他的语码；韦庄的词打动我们的是他的syntax——他的句法、句式和他的口吻。他说话的口吻都是直接的、有力量的，而他深刻的意思就在这种语法之中反衬了出来。“人人尽说江南好”，这话说得多么明白真切，多么率直，多么有力量！可是他委曲的深意是什么？是我作为一个游人、一个客子，我并没有以为江南好。何以见得呢？因为他在后面第三首中说“如今却忆江南乐”，可见他身在江南的时候并不以江南为乐。“游人只合江南老”，这是别人劝他的话，说既然人人都说江南好，那么你就应该在江南终老，不要回故乡去了。“合”是个人声字，所以我读hè，就是应该的意思。可是王粲的《登楼赋》说：“人情同于怀土兮，岂穷达而易心？”中国人是特别重视故乡的，常说是狐死首丘，人要落叶归根。如果居然劝一个外乡人不要回故乡去了，那是为什么？那必然是在他的故乡发生了可怕的事情。唐朝的首都在长安，韦庄的故乡在杜陵，那里现在是什么样子？是“内库烧为锦绣灰，天街踏尽公卿骨”！而江南又是多么美丽的山水之乡，春天的水比碧蓝的天空还要蓝，你高卧在画船之中，听着春雨敲打在船篷上的声音，那是多么浪漫，多么悠闲自在，多么有诗意！但是你说，风景好也不成，生活好也不成，在我家乡的绿窗下还有一个美人等着我哪！于是劝的人就说了，你的故乡虽有美人，但我们江南的美人更美，

是“垆边人似月，皓腕凝霜雪”。“垆”是古时酒店里摆放酒瓮的土台子。什么是“人似月”呢？我们有时候形容一个美丽的女子说：她一进来，就好像有一道光照亮了房间。《夜半歌声》的歌辞说：“你是天上的月，我是月边的寒星。”把女子比喻成皎洁的明月，说明她一定是十分美丽的。当这个美丽的酒家女给客人斟酒的时候，就露出了她的“皓腕”，那手腕就像霜雪一样洁白。江南有这么好的风景，有这么浪漫的生活，有这么美丽的女子，你现在又是这么年轻，你就应该留在江南，享受这太平安乐的日子。可是下句又提起了“还乡”：“未老莫还乡，还乡须断肠。”前边描写了那么多江南之好，原来故乡之思却时刻未忘——现在的不能还乡是无可奈何的，将来到了终老之日我还是必定要回到故乡去！

下面我们看第三首。“如今却忆江南乐”：当年人家都说江南好，可我并没有觉得江南好；当我经过了更多的乱离，离家乡更遥远的时候，现在回想起来，才觉得在江南的那些日子毕竟是不错的。因为我如今的生活和如今的心情都远不如当年在江南的时候了。韦庄晚年入蜀，已经是七十岁的老人了，而他在江南时只有四十来岁，比较起来是年轻的，所以说“当时年少春衫薄”。生活上再好再坏总有可能改变，年华一去可就永远不会回来了。“春衫薄”，代表着多少美好的生活和美好的年华！李商隐的诗说：“庾郎年最少，芳草妒春袍。”《论语》上说：“暮春者，春服既成。”所谓“春衫”、“春袍”、“春服”，那是说，春天到了，把冬天穿的那一身灰暗、笨重的衣服脱下来，换上颜色明亮、质料轻快的衣衫，显得多么风流潇洒！而且何止如此，当年在江南他还有着美好的遇合——“骑马倚斜桥，满楼红袖招”。什么叫“斜桥”？因为桥都是弯拱的形状，有一些坡度，所以是“斜桥”。在女子的眼里，男子一方面要浪漫，另一方面还要英武。白居易的诗说：“君骑白马傍垂杨，妾折青梅倚短墙。墙头马上遥相顾，一见知君即断肠。”（《井底引银瓶》）所谓“侧艳之词”，就不会那么严肃，那么循规蹈矩，就难免要表现一些浪漫风流。他说我骑着白马往桥上一站，既风流又英武，楼上那么多美女都对我目成心许，伸出红袖向我招手！还不只如此。下面他说：“翠屏金屈曲，醉入花丛宿。”“屈曲”是屏风折叠处一个金属的环纽，北方叫做“门屈戌儿”。“翠屏金屈曲”写女子住处之美。至于“花丛”，则史湘云醉眠芍药裀，那是写女子在花丛之中睡眠，而这里的“花丛”一方面可能真的有花丛，一方面是用来象征女子。试想，那满楼的红袖，岂不就是“花丛”？然而一定要清楚地知道，刚才那两句写的是过去；现在这两句是过渡，从过去来到了现在。当年我在江南的时候有满楼的红袖招，而今天我在蜀中也有人约我醉入花丛宿。这一次如果我再遇到那些如花的女子对我目成心许，我就“白头誓不归”——发誓永远也不回家乡去了！韦庄词的妙处乃是“似直而纡，似达而郁”，这是清朝陈廷焯在《白雨斋词话》中对他的评语。就是说，韦庄的词看起来好像直率，其实很委婉、曲折；看起来好像通达，其实很沉郁。“此度见花枝，白头誓不归”——温庭筠绝不这样直接地写自己的主观感情，只有韦庄才有这么直接、这么坚决的口吻。但这真的是他所想说的吗？你们不要忘记，这五首词是前后相连的一个整体，必须常常回过头来看看他在前边是怎样说的。他刚才说“未老莫还乡”，现在却说“白头誓不归”。为什么“誓不归”？因为他已经无家可归了，唐朝的天下已经被朱温篡夺了，他的故乡已经沦入贼手了。人悲伤到极点时往往故作决绝之语。“白头誓不归”，说得如此直接和强劲，却有着深隐曲折的、与此相反的感情。这就是韦庄的“似直而纡，似达而郁”。

现在我们看第四首。请大家注意他的句法：“劝君今夜须沉醉，樽前莫话明朝事”；“须愁春漏短，莫诉金杯满”。总共四十四个字的一首小词，只有八句，其中却有四句在句法上是重复的。所以有很多人的选本把这五首词割裂，不选这一首。这种做法完全错误。要知道，这是画龙点睛的一首，怎么可以删掉！陆放翁的《钗头凤》说：“山盟虽在，锦书难托。莫，莫，莫！”而他内心中是多么想给他以前的妻子写信！这首词前半阕一个“须”，一个“莫”；后半阕又一个“须”，又一个“莫”。这重复之中就藏着许许多多不可解脱的痛苦。“劝君今夜须沉醉，樽前莫话明朝事”，这是“主人”劝酒时说的话。谁是“主人”呢？张惠言曾说这五首《菩萨蛮》是韦庄“留蜀后寄意之作”，那么这“主人”自然是蜀地的主人王建了。中国的读书人从小就想“致君尧舜”，施展自己政治上的抱负。韦庄五十九岁才考上进士，来到蜀地之后已是人生的暮年，王建居然请他做宰相，请他帮助拟定开国的制度，对他不可谓不重视。人在一生中能有几次这样的机会？所以在今晚这个宴会上，既然有美酒斟给你，你应该痛饮一醉，不要考虑明天早晨的事情。现在同学们理想都很远大，可以考虑将来十年、二十年、三十年以后我会如何如何，可是当一个人连明天早晨的事情都不敢想的时候，那该是何等悲哀痛苦的一种心情！“珍重主人心，酒深情亦深”——王建这个主人这样信任你，把一切都交托在你的手里，他对你的情意就像他斟给你的这杯酒一样深，一样厚。“须愁春漏短，莫诉金杯满”，这是客人被主人的深情感动之余也觉得应当珍重这个易逝的良宵，自己对自己进行自我宽慰。他说你不要推辞这酒，嫌给你斟得太满了，要知道，“人生七十古来稀”，你的光阴已经不多了，难道你还能再等几十年去盼望唐朝的恢复吗？这两句中带有一种非常沉痛、悲哀的感觉。韦庄做了前蜀的开国宰相，为前蜀拟定了开国的制度，然而这一切并不是他原来的理想。他的故国已经灭亡了，他对挽救他的故国无能为

力，只能是“遇酒且呵呵，人生能几何”。我年轻的时候对韦庄的词最不喜欢这一首，而且最不喜欢这两句。我认为“遇酒且呵呵”这句子写得太失败了，一点儿都不美。你看人家“小山重叠金明灭”写得多美！可是在经过了那么多的人生悲欢离合之后，现在我才知道韦庄是对的。“呵呵”是什么？是空洞的笑声。这笑声中透露了内心的寂寞、绝望和悲凉。面前有酒杯就应该珍惜这暂时的欢乐，因为“人生能几何”——你已经没有什么可以希望可以等待的了。

韦庄这一路写下来，写到最后的一首，就又打回到第一首去了。现在我们就来看他这最后一首。我曾提到韦庄在洛阳的时候写过一首长诗叫《秦妇吟》，那首诗的开头两句说：“中和癸卯春三月，洛阳城外花如雪。”“中和”是唐僖宗的年号，那正是黄巢之变的时候；而阳春三月却是一个美好的季节。洛阳这个城市自古就是以花著名的，李白诗就曾说：“天津三月时，千门桃与李。”（《古风·其十八》）而花木之盛也可反衬人世之可悲，杜甫说：“国破山河在，城春草木深。”写花的美、草木的茂盛，是为了反衬人事的悲哀。韦庄的《秦妇吟》当时流传众口，他因此被称为“秦妇吟秀才”。开端写的就是“中和癸卯春三月，洛阳城外花如雪”。现在他说“洛阳城里春光好，洛阳才子他乡老”——洛阳城现在应该还是像从前一样美丽，但是当年在洛阳写诗的才子如今却要终老在四川了。什么是“魏王堤”？“魏王堤”是洛阳城外的一个河堤，堤上都柳树。白居易有《魏王堤》诗说：“花寒懒发鸟慵啼，信马闲行到日西。何处未春先有思？柳条无力魏王堤。”可见，魏王堤的柳树是有名的。“柳暗魏王堤，此时心转迷”是说，柳条柳叶长得很繁密，因此柳荫很浓重；但是每当我看到春花开、春柳绿的时候，就引起了我多少怅惘凄迷，多少悲伤哀怨，多少对故国的怀思！成都的春天难道不美吗？不是的，成都的春天也很美，但那就是“风景不殊，举目有山河之异”了。我以为，这前半首是他写对洛阳的怀念，而下半首就是写眼前成都的春光了。在韦庄之前，杜甫也在成都住过很久。“野日荒荒白，春流泯泯清”（《漫成二首》），“桃花一簇开无主，可爱深红爱浅红”（《江畔独步寻花七绝句》），这都是杜甫对成都春天的描写。杜甫还说，“泥融飞燕子，沙暖睡鸳鸯”（《绝句二首》），可见那时候成都有很多鸳鸯。然而，“桃花春水绿，水上鸳鸯浴”，仅仅是韦庄眼前的春光吗？不要忘记我们中国的传统啊。温庭筠说“新帖绣罗襦，双双金鹧鸪”——人家都是成双作对的，都有美好的遇合。台湾民歌说“阿里山的姑娘美如水，阿里山的少年壮如山”，然后是“溪水长绕着青山转”。那意思是：两个美好的东西就不应该分开。是不是？这美好的东西不仅指男女之间的感情。

“水上鸳鸯浴”也有这个意思：鸳鸯是成双作对的，而我韦庄也有自己的故国和朝廷，但是我却永远也不能回去，永远成了背井离乡之人了。杜甫晚年说“此身那老蜀，不死会归秦”（《奉送严公入朝十韵》），可是他到底没有能回到长安。韦庄也没有能再回到长安，他们都老死在异乡了。“桃花春水绿，水上鸳鸯浴”，那是一种非常美好的遇合，也是韦庄的美丽的故国，而韦庄永远也不会有那种美好的遇合了。下边他说：“凝恨对残晖，忆君君不知。”“凝恨”是凝聚了很深的幽恨，就像秦少游的词“砌成此恨无重数”的“砌”一样，用字很有分量。我曾经说，对韦庄的这五首词，我们主要从“知人论世”看他的经历和时代背景，还要看他句法的口吻。然而韦庄的词也不是绝对没有一个符号学里所说的code（语码），现在出现的这个“残晖”就是一个语码。中国古代把太阳比做朝廷或君主，而“斜阳”、“残晖”、“斜晖”就代表着国家的衰落和败亡。例如辛弃疾就说：“休去倚危栏，斜阳正在，烟柳断肠处。”（《摸鱼儿》“更能消”）那是指宋的衰落，而这里是指唐的灭亡。最后一句“忆君君不知”一下子就打回到第一首的“红楼别夜”。那似花的美人曾“劝我早归家”，而我竟永远也不能回去了。现在我说我怀念你，又有什么用处呢？我能用什么行动来证明我对你的怀念呢？我有什么办法让你知道我对你的怀念呢？这个“君”也是一个code，因为“君”可以指他怀念的那个美人，但也可以指君主。所以你们看，韦庄的词写的是男女相思离别的感情，可是也有这么深厚的意韵。读韦庄的词，我们可以联系他的生平和历史背景，通过“知人论世”来引起联想，追寻和欣赏他的深意。

安易、杨爱娣整理〉……〉〉〉

◎唐五代名家词选讲

◎北宋名家词选讲

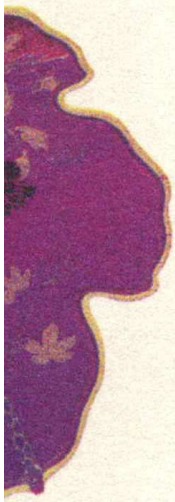
◎南宋名家词选讲

◎唐宋词十七讲

◎清代名家词选讲

◎词之美感特质的形成与演进

◎迦陵说词讲稿



责任编辑／徐丹丽

装帧设计／奇文雲海 视觉传达
www.qwyh.com

图书在版编目（**CIP**）数据

迦陵论词丛稿/葉嘉瑩著．—北京：北京大学出版社，2008.4

（迦陵著作集）

ISBN 978-7-301-13277-7

Ⅰ．迦… Ⅱ．葉… Ⅲ．词（文学）-文学研究-中国-文集 Ⅳ．I207.23-53

中国版本图书馆CIP数据核字（2007）第197018号

书　　名：迦陵论词丛稿

著作责任者：葉嘉瑩　著

责任编辑：徐丹丽

标准书号：ISBN 978-7-301-13277-7/I·2011

出版发行：北京大学出版社

地　　址：北京市海淀区成府路205号　100871

网　　址：http://www.pup.cn　电子邮箱：pkuwsz@yahoo.com.cn

电　　话：邮购部62752015　发行部62750672　出版部62754962　编辑部62752022

印 刷 者：

经 销 者：新华书店

650mm×980mm　16开本　18印张　223千字

2008年4月第1版　2008年4月第1次印刷

定价：28.00元

---

未经许可，不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有，侵权必究

举报电话：010-62752024；电子邮箱：fd@pup.pku.edu.cn

# 目　录

《迦陵著作集》总序
古典诗歌兴发感动之作用（代序）
温庭筠词概说
从《人间词话》看温韦冯李四家词的风格——兼论晚唐五代时期词在意境方面的拓展
大晏词的欣赏
拆碎七宝楼台——谈梦窗词之现代观
碧山词析论——对一位南宋古典词人的再评价
王沂孙其人及其词
论陈子龙词——从一个新的理论角度谈令词之潜能与陈子龙词之成就
返回总目录

# 《迦陵著作集》总序

北大出版社最近将出版一系列我多年来所写的论说诗词的文稿，而题名为《迦陵著作集》。前两种是我的两册专著，第一册是《杜甫秋兴八首集说》，此书原为20世纪60年代中期我在台湾各大学讲授“杜甫诗”专书课程时之所撰写。当时为了说明杜甫诗歌之集大成的成就，曾利用了整整一个暑假的时间走访了台湾各大图书馆，共辑录得自宋迄清的杜诗注本三十五家，不同之版本四十九种。因那时各图书馆尚无复印扫描等设备，而且我所搜辑的又都是被列为珍藏之善本，不许外借，因此所有资料都系由我个人亲笔之所抄录。此书卷首曾列有引用书目，对当时所曾引用之四十九种杜诗分别作了版本的说明，又对此《秋兴》八诗作了“编年”、“解题”、“章法及大旨”的各种说明。至于所谓集说，则是将此八诗各分别为四联，以每一联为单位，按各种不同版本详加征引后做了详尽的按语，又在全书之开端写了一篇题为《论杜甫七律之演进及其承先启后之成就》的长文，对中国古典诗歌中七律一体之形成与演进及杜甫之七律一体在其生活各阶段中之不同的成就，都作了详尽的论述。此书于1966年由台湾中华丛书编审委员会出版。其后我于1981年4月应邀赴四川成都参加在草堂举行的杜甫学会首次年会，与会友人听说我曾写有此书，遂劝我将大陆所流传的历代杜诗注本一并收入。于是我就又在大陆搜集了当日台湾所未见的注本十八种，增入前书重加改写。计共收有不同之注本五十三家，不同之版本七十种，于1986年由上海古籍出版社出版，计时与台湾之首次出版此书盖已有整整二十年之久。如今北大出版社又将重印此书，则距离上海古籍出版社之出版又有二十年以上之久了。这一册书对一般读者而言，或许未必对之有详细阅读之兴趣，但事实上则在这些看似繁杂琐细的校辑整理而加以判断总结的按语中，却实在更显示了我平素学诗的一些基本的修养与用功之所在。因而此书出版后，遂立即引起了一些学者的注意。即如当年在美国威斯康辛大学任教的周策纵教授，就曾写有长文与我讨论，此文曾于1975年发表于台湾出版之《大陆杂志》第五十卷第六期。又有在美国圣地亚哥加州大学任教的郑树森教授在其《结构主义与中国文学研究》一文中也曾提及此书，以为其有合于西方结构主义重视文类研究之意（郑文见台湾东大图书公司1983年所刊印之《比较文学丛书》中郑著之《结构主义与中国文学》）。更有哈佛大学之高友工与梅祖麟二位教授，则因阅读了我这一册《集说》，而引生出他们二位所合作的一篇大著《分析杜甫的〈秋兴〉——试从语言结构入手做文学批评》，此文曾分作三篇发表于《哈佛大学亚洲研究学报》。直到去年我在台湾一次友人的聚会中还曾听到一位朋友告诉我说，在台湾所出版的我的诸种著作中，这是他读得最为详细认真的一册书。如今北大出版社又将重印此书，我也希望能得到国内友人的反响和指正。

第二册是《王国维及其文学批评》。此书也是一册旧著，完稿于20世纪70年代初期。原来分为上下两编，上编为“王国维的生平”，此一编又分为两章，第一章为“从性格与时代论王国维治学途径之转变”，第二章为“一个新旧文化激变中的悲剧人物”，这两章曾先后在香港中文大学学报发表；下编为“王国维的文学批评”，此一编分为三章，第一章为“序论”，第二章为“静安先生早期的杂文”，第三章为“《人间词话》中批评之理论与实践”，这些文稿曾先后在台湾的《文学批评》及香港的《抖擞》等刊物上发表，但因手边没有相关资料，所以不能详记。此书于1980年首由香港中华书局出版，继之又于1982年由广东人民出版社再版，并曾被当日台湾的一些不法出版商所盗版。这册书在最初于香港出版时，我曾写有很长的一篇《后叙》，并加有一个副标题《略谈写作此书之动机、经过及作者思想之转变》，文中略叙了我婚前婚后的一些经历，其中曾涉及在台湾的白色恐怖中我家受难的情况。台湾的“明伦”与“源流”两家出版社盗版，一家虽保留了此一篇《后叙》，但将其中涉及台湾的地方都删节为大片的空白，并在空白处用潦草的笔迹写有“此处不妥，故而删去”等字样；另一家则是将此一篇《后叙》完全删除（据台湾友人相告云，他们曾将删去的《后

叙》另印为一本小册子，供读者另行购买）。直到2000年台湾的桂冠图书公司出版我的《叶嘉莹著作集》一系列著作时收入此书，才又将此篇《后叙》补入书中，同时并增入了一篇《补跋》。那是因为1984年北京中华书局出版了《王国维全集·书信》一书，其中收入了不少我过去所未见的资料；且因为我自1979年回国讲学，得以晤见了几位王国维先生的及门弟子，也由他们提供了我不少相关的资料；更因为《王国维全集·书信》一书出版后，曾相继有罗继祖先生及杨君实先生在国内之《读书》、《史学集刊》与香港之《抖擞》及台湾之《“中国时报”》诸刊物中发表过一些论及王国维之死因及王国维与罗振玉之交谊的文字。凡此种种，其所见当然各有不同，所以我就又写了一篇《补跋》，对我多年前所出版的《王国维及其文学批评》一书又作了一些补正和说明。这些资料，如今都已收入在北大出版社即将出版的这一册书中了。至于原来被河北教育出版社与台湾桂冠图书公司曾收入在他们所出版的《王国维及其文学批评》一书中有关王氏《人间词话》及《人间词》的一些单篇文稿，则此次结集时删去，而另收入其他文集中。因特在此作一简单之说明。

第三册是《迦陵论诗丛稿》。此书共收入了我的论诗文稿十五篇，书前有缪钺先生所写的一篇《题记》。这是我平生所出版的著作中唯一有人写了序言的一册书。那是因为当中华书局于1982年要为我出版这一册书时，我正在成都的四川大学与缪先生合撰《灵谿词说》。我与缪先生相遇于1981年4月在草堂所举行的杜甫研究学会之首次年会中。本来我早在20世纪的40年代就读过先生所著的《诗词散论》，对先生久怀钦慕，恰好先生在1980年也读了上海古籍出版社出版的我的《迦陵论词丛稿》，蒙先生谬赏，许我为知音，并邀我共同合撰《灵谿词说》。因此当中华书局将要为我出版《迦陵论诗丛稿》一书时，先生遂主动提出了愿为我撰写一篇《题记》作为序言。在此一篇《题记》中，先生曾谓我之论陶渊明诗一文可以摆脱纷纭之众说而独探精微；论杜甫《秋兴》八首一文可以尚论古人而着眼于现代；又谓我之《说杜甫〈赠李白〉诗一首》一文寄托了自己尚友千古之远慕遐思，《从李义山〈嫦娥〉诗谈起》一文探寻诗人灵台之深蕴而创为新解。凡此诸说固多为溢美之辞，实在都使我深感惭愧。至于先生谓我之诸文“皆有可以互相参证之处”，“是以自成体系”，则私意以为，“自成体系”我虽不敢有此自许，但我之论诗确实皆出于我一己之感受和理解，主真，主诚，自有一贯之特色。则先生所言固是对我有所深知之语。另外尤其要感谢先生的，则是先生特别指出了此书中所收录的《简谈中国诗体之演进》与《谈〈古诗十九首〉之时代问题》两篇文稿都是我“多年前讲课时之教材，并非专力之作”，则先生所言极是。这两篇写得都极为简略，我原来曾想将之删除，但先生以为此二文一则“融繁入简”，一则“考证详明”，颇“便于教学参考”，且可以藉之“见作者之学识工力”。因先生之谬赏，遂将之保留在此一集中，直至今日。这也是我要在此特加说明的。另外先生又曾于《题记》中评介了我的一些诗词之作，我对此也极感惭愧。但先生之意主要盖在提出“真知”之要“出于实践”，这自然也是先生一份奖勉后学之意，所以我乃不惮烦琐，在此一一述及，以表示我对先生的感激和怀念。本书最后还附有我的一篇《后叙——谈多年来评说古典诗歌之体验》，此文主要是叙写我个人研读态度之转变与写作此类文字时所结合的三种不同的方式。凡此种种读者自可在阅读中获知，我在此就不一一缕述了。

第四册是《迦陵论词丛稿》。此书共收论文八篇，第一篇标题为《古典诗歌兴发感动之作用（代序）》，原是1980年上海古籍为我出版此同一标题的一册书时所写的一篇《后序》。当时因中国开放未久，而我在海外所选说的一些词人则原是在国内颇受争议的作者。所以就写了此一篇《后序》，特别提出了对于作品之衡量应当以感发之生命在本质方面的价值为主，而不应只着眼于其外表所叙写的情事。这在词的讨论中较之在诗的讨论中尤为重要。因为诗中所叙写的往往还是作者显意识中的情志，而词体在最初即不以言志为主，所以词中所表现的往往乃正是作者于无心中的心灵本质的流露。这种看法，直到今日我也未曾改变，所以我就仍取用了这一篇《后序》，作为北大出版社所出版的我的这一册同名之著作的《前

言》。至于此书中所收录的《温庭筠词概说》、《从〈人间词话〉看温韦冯李四家词的风格》、《大晏词的欣赏》、《拆碎七宝楼台》与《碧山词析论》及《王沂孙其人及其词》诸篇，则与我在《唐宋名家词论稿》一书中所收录的一些分别论说各家词的文稿，虽在外表篇目上看来似颇有重复之处，但两者之间其实有相当大的不同。此一书中所收录的大多以论说作品为主，所以对各篇词作都有较详的论说和赏析。而《唐宋名家词论稿》则主要以论说每一位作者之整体风格为主。而且凡是在此一册书中所论述过的作者和作品，在另一册书中都因为避免重复而作了相当的删节。所以有些读者曾以为我在《唐宋名家词论稿》一书中对于温、韦、冯、李四家词的论述颇为简略，与论说其他名家词之详尽者不同，那就正因此四家词既已在此书中作了详细论述，因之在另一册书中就不免简化了的缘故。至于此一册书中所收录的《王沂孙其人及其词》，则是写于《唐宋名家词论稿》以后的作品，所以在论述方面也作了避免重复的删节。因此读者要想知道我对名家词之全部论见，实在应该将这两册书合看，才会得到更为全面的理解。至于这一册书所收的最后一篇《论陈子龙词——从一个新的理论角度谈令词之潜能与陈子龙词之成就》一文，则是在这一册书中写作时间最晚的一篇作品。当时我的研究重点已经从唐宋词转移到了清词，只不过因为陈子龙是一位抗清殉明的烈士，一般为了表示对陈氏之尊重，多不愿将之收入清代的词人之中。这正是当年龙沐勋先生以清词为主的选本只因为收入了陈子龙词而竟把书名改为《近三百年名家词选》的缘故。而我现在遂把《论陈子龙词》一文收入了不标时代的这一册《迦陵论词丛稿》之中了。不过读者透过这一篇文稿的论说已可见到，此文已是透过论陈子龙词对前代唐宋之词所作的一个总结，而且已谈到了陈词与清词复兴之关系，可以说正是以后论清词的一个开始了。

第五册《唐宋词名家论稿》，这一册书可以说是在我所出版过的各种论词之作中论说最具系统、探讨也最为深入的一本书。那是因为这册书的原始，是来自缪钺先生与我合撰的《灵谿词说》。关于缪先生与我合作的缘起及《灵谿词说》一书编撰之体例，我在该书中原写有一篇《前言》，标题为《谈撰写此书的动机、体例以及论词绝句、词话、词论诸体之得失》。《灵谿词说》一书于1987年由上海古籍出版社出版，十年以后当河北教育出版社要为我出版《迦陵著作集》的系列书稿时，曾征询得上海古籍之同意，把《灵谿词说》一书中我所撰写的一部分收入此一系列著作中，而改题为《唐宋名家词论稿》。此书共收入我所撰写的论文十七篇，除了第一篇《论词的起源》以外，以下依时代先后我分别论述了温庭筠、韦庄、冯延巳、李璟、李煜、晏殊、欧阳修、柳永、晏几道、苏轼、秦观、周邦彦、陆游、辛弃疾、吴文英及王沂孙共十六位名家的词作。我在当时所写的那一篇《前言》中，原曾提出过说：“如果我们能将分别之个点，按其发展之方向加以有次序之排列，则其结果就也可以形成一种线的概念。”又说：“如果我们能对每一点的个体的趋向，都以说明文字加以提示，则我们最后之所见，便可以除了线的概念以外，更见到此线之所以形成的整个详细之过程及每一个体的精微之品质。”又说：“如此则读者之所得便将不仅是空泛的‘史’的概念而已，而将是对鲜活的‘史’的生命之成长过程的具体的认识，且能在‘史’的知识的满足中，也体会到诗的欣赏的喜悦。”如今我所选说的这十六位词人虽不能代表唐宋词之整体的发展，但也具体而微地展示了词之发展的过程。这与我在《前言》中所写的理念自然尚有一段距离，然而，虽不能至心向往之，读者或者也可以从这一册书中窥见我最初的一点“庶几使人有既能见木，也能见林”的既能“体会到诗的欣赏的喜悦”也能得到“史的知识的满足”的一种卑微的愿望。所遗憾者，这册书既是我个人的著作，遂未能将当日缪先生所撰写的二十二篇论文一并收入。不过，缪先生已出版了专集，读者自可参看。而我在本书之后则也仍附录了缪先生所撰写的二十二篇的篇目，用以纪念当初缪先生与我合作的一段情谊和因缘。

第六册《清词丛论》，此一册书共收论文十一篇，第一篇《从云间派词风之转变谈清词的中兴》，此文原是一篇讲演稿，本不应收入著作集中，而竟然收入了进来，其间盖有一段因缘。原来早在1993年4月，台湾“中研院”文哲所曾举办了一次国际词学会议，会议中文哲所的林玫仪教授曾邀我为文哲所即将出版的

一系列论词丛书撰写一册论清词之专著。当时我因为早在1970年代和1980年代中便已写有几篇论清词的文稿，所以毫不犹豫地就答应了林教授的要求。岂知会议之后我竟接连不断地接受了赴各地讲学和开会的邀请，自计无法按时完成任务，于是乃商得林教授的同意，邀请了上海古籍出版社的陈邦炎先生与我共同合作，订出了我们各写四篇文稿以集成一书的约定。及至1996年截稿时间已至，陈先生所担任的四篇文稿已全部写作完成，而我却仍欠一篇未能完卷。因此林教授遂临时决定邀我再至文哲所作一次讲演，而将此次讲演整理成一篇文稿收入其中。那就是本书所收的第一篇文稿《从云间派词风之转变谈清词的中兴》。所以此文原系讲稿，这是我不得不在此作出说明的。至于本书所收录者，则除去前所叙及的讲稿外，尚有自《清词名家论集》中收入的三篇文稿，计为：

1. 《从艳词发展之历史看朱彝尊爱情词之美学特质》；

2. 《谈浙西词派创始人朱彝尊之词与词论及其影响》；

3. 《说张惠言〈水调歌头〉五首——兼谈传统士人之文化修养与词之美感特质》。

此外本书还增入了自他处所收入的七篇文稿，计为：

1. 《论纳兰性德词》（此文原发表于台湾的《中外文学》，因手边无此刊物，对发表之年月及期数未能详记，下篇亦同）；

2. 《常州词派比兴寄托之说的新检讨》（此文原发表于台湾的《中外文学》，其后曾收入1980年上海古籍出版之《迦陵论词丛稿》）；

3. 《清代词史观念的形成与晚清的史词》（本文也是由讲稿整理而成的，原来是因为2000年夏天台湾中研院曾举行过一次“谈文学与世变之关系”的会议，在此会议前后我曾做过几次相关的讲演，本文就是这些讲演的录音整理稿）；

4. 《由〈人间词话〉谈到诗歌的欣赏》；

5. 《谈诗歌的欣赏与〈人间词话〉的三种境界》；

6. 《论王国维词：从我对王氏境界说的一点新理解谈王词之评赏》（以上三篇自河北教育出版社出版之《王国维及其文学批评》一书之《附录》中选录增入）；

7. 《记南开大学图书馆所藏手抄稿本〈迦陵词〉》（本文原是为南开大学图书馆成立80年所写的一篇文稿，其后被台湾桂冠图书公司出版的《叶嘉莹作品集》收入其系列论丛的《清词散论》一书中，现在是据此书增入）。

从以上所写的对本书内容之说明来看，则此书所收录的各文稿其时间与地域的跨度之大，已可概见一斑。因特作此说明，供读者之参考。

第七册《词学新诠》，此书共收论文六篇。但第一篇题名为《迦陵随笔》之文稿，其所收之随笔实共有十五则之多，这一系列的随笔，是我于1986至1988两年间，应《光明日报》“文学遗产”专栏几位编辑朋友之邀约而写作的。当时正值“文革”后国家对外开放未久，一般青年多向往于对西方新学的探寻，所以就有朋友劝我尝试用西方新说来谈一谈古代的词论。因而这十五则随笔所谈的虽然主要仍是传统的词学，但

先后引用了不少如诠释学、符号学、语言学、现象学和接受美学等多种西方的文论。其后又因每则随笔的篇幅过于短小，遂又有友人劝我应写为专文来对这些问题详细加以讨论，因此我遂又于1988年写了一篇题为《对传统词学与王国维词论在西方理论之观照中的反思》的长文（曾刊于1989年第2期之《中华文史论丛》）。而适值此时又有其他一些刊物向我索稿，我遂又先后撰写了《对常州词派张惠言与周济二家词学的现代反思》及《对传统词学中之困惑的理论反思》两篇文稿（前者曾于1997年发表于香港中文大学《中文学刊》第一期；后者曾于1998年发表于《燕京学报》第四期）。而在此之前，我实在还曾引用西方女性主义文论写过一篇题为《论词学中之困惑与〈花间〉词之女性叙写及其影响》的长文，曾于1992年分上下两期发表于台湾出版的《中外文学》第20卷之第8期与第9期。最后还有一篇题为《论词之美感特质之形成及反思与世变之关系》的文稿，此文本是为2000年在台湾“中研院”召开的“文学与世变之关系”的国际会议而写作的，其后曾发表于《天津大学学报》2003年之第2期与第3期。以上六篇文稿都曾引用了不少新的西方文论，因此遂一同编为一集，统名之为《词学新诠》（台湾的桂冠图书公司也曾出版过与此同名的一册书，收入在他们2000年所出版的《叶嘉莹作品集》中，但北大此书之所收入者则实在较台湾同名的一册书增加了更多的内容。因此遂在此结尾处略加说明）。

第八册是《迦陵杂文集》。此书收集我多年来所写的杂文成册，其实我这些“杂文”与一般人所说的杂文在性质上实在颇有不同。一般所说的杂文，大都是作者们随个人一时之见闻感兴而写的随笔之类的文字，而我则因为工作忙碌，平时实在从来不写这种杂文。我的这些所谓的“杂文”，实在都是应亲友之嘱而写的一些文字。其间有一大部分是“序言”，另有一些则是悼念的文字。至于附录的一些所谓“口述杂文”则大多是访谈的记录，或应友人之请而由我讲述再由学生们记录的文字。这一册杂文集自然卑之无甚高论，但亦可因此而略见我生活与交游之一斑。因作此简短的说明。

# 古典诗歌兴发感动之作用（代序）

早在1978年，我曾为自己即将在香港中华书局出版的《王国维及其文学批评》一书，写过一篇序，如今我又想为即将出版的迦陵论词方面的书也写一篇序，这与我过去多年来不喜欢为自己的书写任何序介文字的个性可以说颇有不合。古人有云：“一之为甚，岂可再乎？”然而我却一而再地做着与自己的个性本来并不尽相合的事，这主要的缘故实在因为这两册书中所收辑的，大都是我多年来所发表过的旧稿，其写作的时间，有的竟相差已有三十余年之久，而写作的地点既曾自台湾而美国而加拿大，发表的地点则更是由台湾而美国而香港而上海而北京。在不同的时间与地域之中，我的写作态度和观点既曾不断有所改变，而处在不同时间与地域的读者，对这些文稿当然更可能有不同的观感和反应，在这种情形下，写一篇序来对自己过去的作品一加回顾和说明，当然就似乎仍自有其必要性了。不过，我在写作这两篇序文时，所着重的目的也仍然各有不同。当我在1978年冬天为《王国维及其文学批评》一书写那篇序文时，我的主要目的是想要说明，从自己最初的写作动机之逐渐形成，以迄于全部完稿，在此一段漫长的过程中，个人在思想和态度方面转变的经过；可是我现在为这册迦陵论词写这篇序文，则主要的目的却是想要说明，这些作品，从不同时间与不同地域的读者看来，在表面上其评赏之角度与衡量之标准，虽未免会因时地之异而有所不同，然而文学之所以为文学，诗歌之所以为诗歌，在其本质方面却原是一直有着某些永恒不变之质素的。如果说我前一篇的写作重点，是偏重于“自其变者而观之”；那么，在此一篇中，我的写作重点则可以说是偏重于“自其不变者而观之”了。

在这一册书内所收辑的，共有十多篇文字，现在的编排次第是按文稿之性质及词人年代之先后而排列的，前八篇是对于个别词人及词作的批评和欣赏，后两篇则是对批评理论的探讨。但是，这些文稿在最初写作时实在都只是一些因时、因地、因人的偶然之作，事前原不曾有过任何写作计划。如果单纯地只按写作之时地的先后来计算的话，则最早的当为1957年至1962年间先后在台湾写成的《温庭筠词概说》及《大晏词的欣赏》二篇文稿；再次则是在1966年写于美国的《拆碎七宝楼台——谈梦窗词之现代观》一文；再后则是1977年在加拿大写成的《碧山词析论》一文；最后是1986年至1989年应《光明日报》之邀撰写的《迦陵随笔》。[(1)]于今对此十多篇文稿一作回顾，则写作之时间既已先后相隔有三十余年之久，写作的地点更是相隔已有万里之遥。如果“自其变者而观之”的话，则我所用以写作的文字既曾由文言而改为白话，写作的内容也曾由对于诗歌本身的欣赏，而改为对诗歌理论的探讨，写作的态度也渐由主观的欣赏而转为客观的研析。这还是只就我自己个人的转变而言。而如果从不同时间、不同地域的读者来看，则在不同的衡量标准之下，当然就可能更会有许多不同的意见存在。而且事实上，即使由我自己在今日来回顾我过去的作品，我也已经可以见到其中的所感、所思、所言都存在有不尽周全妥适之处，然而我如今重新整理旧稿，却并未曾对之加以任何删订和改写，这倒还不是如像陆游在其《长短句序》中所说的“念旧作终不可掩，因书其首，以识吾过”来为自己作辩解之意，而是由于我个人觉得如果“自其不变者而观之”的话，这些旧作虽在不同的时间、地域，也仍然有其可以存留的意义。那就因为如我在前文所言，诗歌之所以为诗歌，在本质方面原是一直有着某些永恒不变之质素的缘故。

关于这种质素，我在经过了多年的批评实践之后，终于在后来提出了一个较明确的说法，那就是“诗歌中兴发感动之作用”，而且我还曾经试图透过理论分析来推原对于这种作用的重视实在是中国诗说中之主要传统，当然便也早已是老生常谈，并无新意。然而我在该文中却仍然将此种作用再一次郑重提出，其原因为：一则，传统之诗说对此种作用虽有认知，然而缺乏明确的解说；再则，古语有云“耳闻之不如目见之，目见之不如足践之”，我对这种兴发感动之作用的重视及提出，至少并非只是耳食之言，而是我自己经过创

作及批评的实践后，与古人之说相印证所得的结果。当我得出此一结论之后，再对前期所写的那些批评文字一加回顾，便发现不管我立论之是否完全正确，然而至少有一点我是可以自我告慰而无愧的，那就是我是认真地在探求着诗歌中这种兴发感动的生命，而且诚实地说出了自己的感受。因此，我有时竟会不惜辞费地用上几百甚至几千字来评说一篇短短的小词，那便因为我以为对于诗歌这种以兴发感动之作用为生命的美文，我们在对之加以评说时，不该只是简单地把韵文化为散文，把文言变为白话，或者只做一些对于典故的诠释，或者将之勉强纳入某种既定的理论套式之内而已，更应该透过自己的感受把诗歌中这种兴发感动的生命传达出来，使读者能得到生生不已的感动，如此才是诗歌中这种兴发感动之创作生命的真正完成。本书中所收录的十多篇文字，可以说就正是我自己在过去三十年来，循着这一条线索从实践到理论的追寻，如今就让我们以这条线索为依据，对这十多篇文字来做一次综合性的回顾和检讨。

本来从写作的次第来说，如我在前文所言，我实在是从实践逐渐转到理论的，然而现在为了叙述方便起见，我却不得不先从理论说起。我在《境界说与传统诗说之关系》一文中，除去提出了这种感发之生命在诗歌中的重要性以外，还曾提到这种感发生命的来源，可以大别为得之于自然界景物节气之变化的感发，与得之于人事界悲欢顺逆之遭际的感发两大因素，更曾提到在中国传统中所用以表现这种感发之生命的三种最基本的方式，那就是“比”、“兴”和“赋”三种作诗的方法。如果从本书中的十多篇文字寻找例证的话，那么李煜在《相见欢》一词之开端所写的“林花谢了春红，太匆匆”两句，明显地表现了大自然的节气景物对于人心所引发的感动，这可说是属于“兴”的作法；而其另一首《虞美人》词之结尾所写的“问君能有几多愁，恰似一江春水向东流”两句，以东流不尽的江水来比喻内心不尽的悲愁，则可说是属于“比”的作法。前者是由物感心，后者是以心拟物；前者是无意的感发，后者是有心的比拟。这二种作法虽然有所不同，但总之它们都表现了一种心物交感的作用，而且都提供了具体的现实的形象，可以作为触发和感动读者的媒介，这一点则是相同的。无论其所写者为现实之景物形象，或假想之景物形象，无论其所表现者为现实之情意，或抽象之哲理，或感情中之一种不可实指之意境，总之，它们都是透过了心与物之间的交感或结合，在作品中提供了足以使读者触发感动的鲜明生动的形象。这一类的写作方法，可以说都是属于广义的比兴之作。至于不以物之形象为感发之媒介，而以直接的叙述来表达内心情意之感动者，则如韦庄《菩萨蛮》词之“人人尽说江南好，游人只合江南老”，以及其“劝君今夜须沉醉，樽前莫话明朝事”等作品，则可以说都是所谓“赋”体之作了。在这一类作品中，其所藉以传达诗歌中这种兴发感动之作用者，乃不复在于对物之形象的描述，而在于对叙写时之口吻的掌握和运用，即如我于论及韦庄之《菩萨蛮》时，对其“人人尽说江南好”两句，便曾特别提出说“观此两句之‘尽说’、‘只合’等字样，是何等劲直激切，然而如果仔细吟味，则其情意却又正复沉挚深切，百转千回”；又对其“劝君今夜须沉醉”两句所用之“须”字与“莫”字等，也曾提出说“这种重叠反复的口吻，表现出多少无可奈何的心情，表现出多少强自挣扎的痛苦”。像这种作品，其兴发感动的效果，主要乃全在于赖叙写之口吻而传达，与“比”、“兴”二体之赖物之形象为传达者有很大的不同，这种差别可以说是明白可见的。当然，在所谓“赋”体之作中，除去叙写之口吻以外，同时也须注意对于所叙写之情事要有具体真切之描述，即如前所举韦庄词中之“江南好”与“江南老”，以及“今夜”与“樽前”等字样，便对于所写之情事都有具体真切之描述；同样地，在所谓“比”、“兴”二体之作中，除去使人感发的形象以外，当然也须注意及叙写之口吻，即如前所举李煜词中“林花谢了”一句之“谢了”二字，与“恰似一江春水”一句中之“恰似”等字样，便都是在叙写之口吻方面也具有感人之力量的。只不过在“赋”体中，其感发之力量是以叙写之口吻为主，而在“比”、“兴”二体中，其感发之力量则是以形象为主罢了。国内常可见到一些谈“形象思维”的论文，本来如我在前文所说，诗歌中的“比”、“兴”之体，其主要的作用便都在于能以形象作为传达和触发诗歌中这种感发之生命的媒介，如此才可以避免单调而死板的概念式的说明，而造成一种诗歌的感动的效果。只是如果过分强调了形象的重要性，就不免造成了对于“赋”体的忽视，而

且会使读者产生一种误解，以为凡是富于形象的作品便都是好诗，这种观念其实也是不正确的。“赋”体之佳处之并不在于以形象取胜，固已如上所述，而富于形象的作品也不见得便都是好诗。仇兆鳌在《杜诗详注》中，于论及杜甫之《曲江二首》时，便曾经举宋代叶梦得之说，引了晚唐的两句坏诗，来和杜甫的“穿花蛱蝶深深见，点水蜻蜓款款飞”两句来作对比。这两句坏诗便是“鱼跃练川抛玉尺，莺穿丝柳织金梭”。如果只以表面的形象而论，则这两句诗中的“鱼跃”、“莺穿”、“练川”、“丝柳”以及“玉尺”、“金梭”等，其形象固不可谓之为不精美，对偶也不可谓之为不工整，而且从表面看来，此两句诗中所写的“鱼”与“莺”和杜诗中所写的“蛱蝶”与“蜻蜓”等，固皆为大自然中之美丽的生物，其形象似乎也大有相近之处，然而凡是具有评赏能力的读者，却都会分辨出杜甫的两句诗与此两句诗之间，其优劣高下之悬殊，简直是不可以道里计的。而其中最主要的一点差别，则在于杜甫的两句诗中，表达出了一种极深婉曲折的情意之感发，而“鱼跃”两句诗所写的便只是外表的一些形象，丝毫也没有情意上的感发。杜甫的两句诗，不仅在“深深”、“款款”的用字中表现了诗人内心对于外物的赏爱和感发，而且在“穿花”、“点水”的叙写中，把“蛱蝶”与“蜻蜓”也都写得似乎未免有情，同样地有着感发的情意。可是，“鱼跃练川”与“莺穿丝柳”则纵然写得精美，也不过只是诗人眼中所见的一些外表的形象而已，其中并不会传达出什么属于心灵和感情的兴发和感动。如果我们把兴发感动的作用视为诗歌中之主要质素的话，那么杜甫的两句诗便是具有诗歌生命的作品，而“鱼跃”两句则是不具有诗歌生命的作品。这种分别，是写作和评说诗歌之时，所最当加以注意的。

以上我们既然简单说明了诗歌中这种兴发感动之生命的重要性，其次我所要提出来的，就是这种感之生命在质与量与实在还有着许多精微的差别，而造成这种质与量上精微之差别的主要因素，则与酝酿和孕育出这种感发之生命的作者有着极密切的关系。我在《境界说与传统诗说之关系》一文中，就曾提出说：“兴发感动之作用，实为诗歌之基本生命力。至于诗人之心理、直觉、意识、联想等，则均可视为心与物产生感发作用时，足以影响诗人之感受的种种因素；而字质、结构、意象、张力等，则均可视为将此种感受予以表达时，足以影响诗歌表达之效果的种种因素。”对于前者，我曾简称之为“能感之”的因素；对于后者，我曾简称之为“能写之”的因素。一般说来，我在批评的实践中，对于这两种因素是曾经同时注意到了的。所以我在评赏诗歌时，除去对于作品本身之欣赏及分析以外，亦往往兼及于对作者之生平与为人之讨论。有李煜之纯真耽溺的性格及破国亡家的遭遇，然后才可以写出把古今的读者都卷入到无常之悲慨中的“人生长恨”的诗篇；有王国维之悲观郁结的情怀及耽读叔本华哲学的思想背景，然后才可以写出“可怜身是眼中人”之哀人亦复自哀的富有哲思的诗句；由温庭筠之不具个性的艳歌，到韦庄的个性鲜明的情诗，再转而为冯延巳的抑郁悄怳的意境，也正是历史之演进与个人之才质相结合所产生的必然结果；至于大晏之词境的明媚闲雅，梦窗之词境的深幽高远，碧山之词境的沉抑低徊，这种种风格上精微细致的分别，也都正由于每一位作者之“能感之”与“能写之”的质素各有不同，因此其表现于作品中之兴发感动的生命，便在质与量的各方面也有了鲜明的差异。天下既罕有至圣的完人，因此每一位作者在其“能感之”与“能写之”两种质素上，也就各有其偏长与缺憾之处。过去一些年中，国内的部分读者既见惯了某些作品中的高大完美的人物，又习惯了在作品中去侦寻革命的或反动的意识和思想，更养成了对作家之品评，扬之则入于九天、贬之则入于九地的绝对化的批判标准，因此对于我在这一册书内所评说的几位既不崇高又不完美，而且在品格与为人方面还往往带有若干缺憾的作者，便很可能会产生一种不以为然的想法。关于这一点，首先我要说明的是，我对这些词人及词作的选说，最初原无一定的标准，而往往只不过是由于一时偶然的环境及机缘而已。我自己对于我之何以选说了大晏、梦窗及碧山三家的词，则各有说焉。先就大晏而言，我之选说了大晏的词，主要是因为我以为在大晏词中所表现的澄明温润的风格，代表了理性之词人所独具的一种特美，这种特美既难以体察也难于传述。历来说词的人，对此都未曾加以详细介绍过，所以我才不自揣量地写了《大晏词的欣赏》一文来对之试加评介。再就梦窗而言，则因为当时我自台湾初来美国，正赶上西方

现代文学批评之说风行一时之际，在这种风气的影响下，无意中发现了梦窗这一位常被过去的评词者目为晦涩不通的作者，原来却正适合于用现代化的批评眼光来对之加以欣赏和研析，因此就写了《拆碎七宝楼台——谈梦窗词之现代观》一文来把自己的这种看法略加申述。至于就碧山而言，一则，因为碧山与梦窗同样也是一位常被评词者目为晦涩不通，而且评价也是毁誉参半的词人，故而我在当年说梦窗词时，就曾经想要连带地也谈一谈碧山词；再则，也因为当时我曾感到前些年国内批评风气之过分绝对化的好恶标准也有失公允，所以才想选取一位引起争论的词人，为之寻求一种较为公正的评价。在这种种偶然的机缘中，可能就会使一些读者得到一个印象，以为我特别偏爱一些晦涩的作者。有的亲友还曾来信问我，以为我自己写词的作风似乎颇近于苏、辛，但何以竟未曾选说苏、辛二家的词，而选说了这些与我自己的作风并不相合的晦涩的作者呢？对这种疑问，我现在也愿借此机会一作答复，那就是东坡与稼轩原是我极为赏爱的两位作者，而且我对苏、辛词的赏爱还曾受到了我的老师顾羡季先生的很大的影响。我之未曾选说苏、辛的词，不是因为我对这二家的词不赏爱，反而正是因为我对之过分地赏爱和重视，因此未敢对之率尔下笔的缘故。这是我想在此特加说明的。

总之，不管是由于何种机缘，我是选说了一些很容易被一般人认为不够完美的、有缺憾的作者和作品。而另一方面，则我又曾提出了诗歌当以感发之生命为主要之质素的说法，既是以感发之生命为主，那么在其引起读者之兴发感动之际，自然便也可能对社会造成若干作用和影响，因此，当我们注意到这种感发之生命在传达之际所形成的艺术价值以外，当然便也当注意到这种感发之作用在社会中的伦理价值。关于这一点，我在《碧山词析论》一文中，也曾就作者与读者各种不同的时代背景和社会因素加以讨论和分析。除去这种用客观的态度来评定一位词人及其词作的伦理价值以外，我在此还想提出一个看法，那就是如果不从理性上作客观的评判，而只就感发性的特质而言，诗歌中这种感发之生命，原来也可以具有一种超越于外表的是非善恶之局限以外而纯属于精神本质上的伦理价值存在。这种本质方面的价值，第一在其真诚纯挚的程度，第二在其品质的厚薄高下，而并不在于其外表所叙写的是何种情事。即如李义山的一些无题诗，我们从其缠绵悱恻、痛苦哀伤的情感来看，他所写的似乎就并不是一种伦理中的情爱，而是一种不被社会所容许和接纳的爱情，所以才会表现得那么悲哀痛苦而且始终缠绵在追寻怅惘之中。如果只从外表的社会伦理价值来衡量，像法官一样用严苛的理性来加以判断，那么，这种情感当然就似乎应该受到否定和批判了。然而如果我们不要只从外表作理性的肤浅的判断，而从我们在前面所提出来的感发之生命的超越于外表之社会局限以外的本质方面的伦理价值来看，是义山诗中所表现的真挚深厚的固执缠绵的情意，便自然在质量方面有其不可否定的价值存在了。以前王国维在《人间词话》中论及艳词的时候，就曾经说“艳词可作，唯万不可作儇薄语”，又曾论五代、北宋之大词人，以为“非无淫词，读之者但觉其亲切动人，非无鄙词，但觉其精力弥满”。这些话就都是有见于诗歌中感发之生命在本质方面的重要，而不是从外表的社会伦理来作肤浅的判断的。其次，我们再就感发之生命对读者所可能造成的影响而言，我以为真诚才是一切善德的基础，而虚伪则是一切恶德的根源，这不仅在伦理方面的价值是如此，在文艺方面的价值也是如此的。如果我们撇开了诗歌中发自于真诚纯挚之心灵的感发生命不予重视，而去空谈社会伦理的价值，那么，在作者与读者之间便会造成一种伪善的连锁反应，表面上所倡言的虽然似乎是善，其实却养成了一种相欺以伪的作风，如果就其对读者所造成的影响而言，则堕人志气、坏人心术，可以说是莫此为甚。前些年国内文坛所流行的样板式的作品，就正是这类作品的最好例证，而其影响所造成的恶果，则可以说已经是有目共睹的了。当然，我这样讲，也并不是说只着重于感发之生命，便可置伦理价值于不顾。我只不过是想要说明，对于作品之衡量当以感发之生命在本质上的价值为主，而不当只着眼于其外表所叙写之情事。至于作者品格之高下、性情之纯驳、胸襟之广狭，这种种现实生活之伦理价值，既原属于作者的“能感”与“能写”的因素之一部分，自然便也会对其作品中感发之本质中的伦理价值产生重要的影响。这一

点实在也是决不容忽视的。王国维在《人间词话》中，便曾经提出说“词之雅郑，在神不在貌，永叔、少游虽作艳语，终有品格”，便正是对于这种感发生命之本质及其与伦理价值之间的关系，有着深切体悟的话。他所说的“神”，所指的应该就是作品中感发生命之内在的本质，而他所说的“貌”，则应当指的是作品中所叙写的外表的情事。一般说来，这种重神不重貌的评赏态度，在对“词”的评赏中，比对“诗”的评赏尤为重要。这主要因为，“诗”与“词”两种不同的文学体式，本来就具有着不同的特性。“诗”在很早就已经形成了以“言志”为主的传统，而且往往在诗题中便已经把内容主旨作了明白的提示；因此，在对于“诗”的衡量评赏中，关于“貌”这方面所占的比重也就显得比“词”更为重要。而“词”这种体式，在初起时却只是在歌筵酒席间供人演唱的艳歌，当时的作者并未曾将“词”纳入于可以与“诗”并列的“言志”的传统之中；因此，如果只从“貌”这一方面来讲，“词”的伦理价值有时就似乎颇有疑问了。可是，有一件值得注意的有趣的事，那就是惟其因为“词”之写作，在早期词人的意识中，并不需存有“言志”的用意，所以有一些作者却反而在这种并不严肃的文学形式中，偶然无意地留下了他们自己心灵中一些感发生命的最窈眇幽微的活动的痕迹，这种痕迹常是一位作者最深隐也最真诚的心灵品质的流露，因此也就往往更具有一种感发潜力。这一类作品，纵然在外貌上所写的只是一些并不合于伦理价值的情诗艳词，可是就其本质所能带给读者的影响而言，有时竟能唤起读者心灵中某种崇高美好之意念，而引起一种正面的伦理的感发。这正是五代、北宋一些品质最好的词人所曾经达到的最高的成就。即以我在这一册书中所曾谈到的几位词人，这在善于感受作品中本质之长处的读者而言，便都各有其足以感发引起内心中某种正面伦理价值的可能。因此，常州派词人对于五代、北宋这一类作品才会有比兴寄托之说，而王国维也才会由这些词作而引发出“成大事业大学问者”之三种境界，以及诗人之“忧生”与“忧世”的联想。即以我自己而言，当我在国内教课，讲到陶渊明《饮酒诗》的“栖栖失群鸟”一首之结尾“托身已得所，千载不相违”两句时，就还曾举引过韦庄之《思帝乡》词中的“陌上谁家年少，足风流。妾拟将身嫁与，一生休”几句，来与陶诗相并论。当然，如果从陶渊明与韦庄之为人及其作品中之现实情意来看，二者可能本来极其相远。陶渊明是借鸟为象喻来叙写他在人生之途中一项重大的抉择，他所写的是他与旧所归属的官僚社会的彻底脱离而决心回到田园去躬耕的决志；而韦庄所写的则很可能只是一个热情的少女在选择终身伴侣时的一首情诗。但不管他们所写的现实情事相差何等遥远，若就诗歌之感发生命的本质而言，则他们的严肃认真的选择，和他们的献身无悔的决志，在基本上原是有着相通之处的。他们都同样表现出了一种千古仍足以使人激励感发的择善固执的精神，而这种使人激励感发的作用就正是中国古典文学为我们留传下来的一份最宝贵的精神遗产。只要是真正喜爱诗歌的善于读诗的人，便常常会自古人的作品中得到种种感发和激励。因为一般说来，凡是真正具有感发之生命，而且在感发之本质上具有优美之品质的作品，便都有着足以引发起读者心灵中某种美好之意念及联想的力量，即使像梦窗这样一位被人认为在品节上有所玷污的作者，他的作品中也仍然闪现着心灵之光焰向着崇高美好之一面的光芒，这是我们在传承古代的精神文化之遗产时，所绝不该加以忽视的。

从上面的叙述，我们可以知道，凡是具有真正感发之生命，而且在感发之本质上具有美好之品质的诗歌，一般说来，都应该有着对读者可以激励感发起来一种正面伦理价值的力量。只不过读者的类型和品质也有很多不同：有些人对于诗之高下美恶根本没有辨别的能力，对这样的读者，当然不必论起；有些人只能从诗歌外表的形式和意义来分辨诗的好坏，而不能从诗歌中感发之生命的本质之美来体察诗歌的真正价值之所在，这样的读者也姑且不论；即以善于读诗的读者而论，像常州词派的张惠言以及《人间词话》的作者王国维等人，他们虽然都曾经从诗歌之感发生命中体会出一种足以使自己有所感发的本质之价值，可是他们所用以感受和解说的角度和方法，也仍然各有不同。王国维是纯然依任兴发感动之作用在自己内心中所引起的感受和联想而立说的，既不会被原诗的外表意义所限制，也不会把自己之联想借指为诗歌之含意。至于张惠言在解说诗歌时，则似乎已经脱离了感发之作用，而是用一种思索和猜测的方法，以字句相

比附而指为作者之用心，对于这种评说诗歌的方法，我在《常州词派比兴寄托之说的新检讨》一文中已曾论及，不需再叙。而就诗歌本身而言，则对待不同性质之诗歌，固当采用不同的评说角度和方法，因之，张惠言与王国维二人对诗歌之评说，实在可以说是各有利弊。举例而言，像五代和北宋初年的一些名家，如正中、端己和大晏、欧阳诸人，他们的词的好处，主要是在于他们在感发生命中所自然流露出来的一种使人深思远想的感动触发的力量，这种作品当然适合于使用像王国维一类的纯任感发的方法来欣赏和评说；至于像南宋后期的作者，如碧山之流，他们的词的特色，便除了感发之外，还非常注重思索及安排的技巧和工力，因此，这一类作品也就较适合于用常州派说词的方法，以思索和猜测去推寻；至于像温庭筠这样的作者，则既难于见其内心的感发，也难于见其有心的思索，因此，这一类词便既不能被王国维所欣赏，也不适于用张惠言的方法去比附。如果我们仍以感发之作用为诗歌主要之质素来加以衡量的话，那么，像这一类词，我们在评赏时，便当从其意象与音声的巧妙结合，去体会其由美感所直接唤起的感发和联想，而且我们还应该认知，在美感的品质及美感的经验中，也同样可以在读者的心灵中，引发出一种正面的伦理价值，而这也正是常州派诸词人之所以能自温庭筠之香艳的小词中，推演出许多比兴之深意的主要缘故。关于这一点，我在《温庭筠词概说》及《常州词派比兴寄托之说的新检讨》二文中，都曾讨论及之，不需在此更加赘述。总之，从上文所言及的三种类型的作品看来，适于用王国维的方法去解说的晏、欧一类的情词，可以说是以直接的情意之感发取胜的作品；适于用常州派的方法去解说的碧山之流的咏物词，则是要透过思索才能体会其感发作用的作品；而温庭筠一类唯美的艳词，则是要从纯美的欣赏去体会其感发作用的作品。这三类作品，虽然表现的方式有所不同，感发生命的本质也有所不同，然而其能以感发的作用去触读者的联想，而且可能在读者心灵中引发一种正面的伦理价值，这一点则是相同的。张惠言及王国维都能够从个人所得的感发及联想去立论，可以说都是对诗歌中这种生生不已的感发质素有深切的体会的读者，而且各自掌握了一种重要的评说方式，这种成就当然都是值得尊敬的。只不过他们二人在批评的实践中，也各有其缺憾之处。张氏的缺憾在于不能就诗歌中感发作用的基本质素去立论，而只从字句的表面去猜测和比附，其病在于舍本逐末，因而有时遂不免失之于穿凿和牵强；而王氏的缺憾则在于只举出了个人感受之一得，虽然掌握了诗歌中感发作用之基本质素，然而过于简略、过于主观，其病在于使人对原诗既仍难有充分之了解，也未曾说明原诗与个人感受所得两者之间的关系究竟何在。张氏与王氏的缺憾，在表面上看来虽然有所不同，然而仔细推究起来，他们的缺憾却实在是出于一个共同的原因，那就是他们在立说之际，都病在未能以理论为基础作详尽客观的分析和说明，因此便既不容易使读者完全了解和信服，也未能为自己树立起一种思考和衡量的依据，遂不免有时会因一己之主观而陷入偏差和错误之中，而这种现象实在是中国旧传统之文学批评的共同弊病。

至于就我个人在这一册书中所收录的几篇文字而言，则我在批评实践方面的练习与我在批评理论方面的探讨，大体上可以说是曾把二者相结合，分为前后两个时期而发展起来的。在前期的批评文字中，我所论及的词人，除了温庭筠一人是属于以美感之感发及联想取胜的作者以外，其他如韦庄、欧阳修几位作者，可以说都是以直接的情意之感发取胜的作者，而我的评说也大体可以说，都是就我个人之感受所得，从诗歌生生不已的感发之质素方面去加以评析的。当然，我在最初写作这些文字时，内心中也还没有如我在后期作品中所提出的那些理论概念，只不过我个人在性格方面一向就具有两点特色：其一是主诚；其二是认真。为了主诚的缘故，所以我在说词时乃不敢人云亦云地作欺人自欺之言，而一定要诚实地写出自己真正的感受，可能也就因此而使我无意中探触到了诗歌中这种感发之质素的重要性，以及感发之生命在本质方面的一些细致的差别；又为了认真的缘故，因而不敢马虎偷懒，一定要把自己所得之感受的因缘经过，甚至心灵和意念活动的线索，都向读者作出明白的交代，可能也就因此而使我对于词人及其词作中的一些“能感之”与“能写之”的因素都引起了特别的注意，所以我在批评的实践中，对于作者之性格、思想、为

人，以及作品中之意象、音声、用字、口吻等，都经常愿予以详尽的介绍和分析，藉此以说明这些因素在形成诗歌中感发之本质与造成感发之作用中的重要性，以及不同之本质与作用，对读者所可能引发的不同的感受与联想。在此一时期中，我所写的几篇批评实践的文字，如我在《大晏词的欣赏》中之以情中有思的意境来解说晏殊的一些小词，在《温庭筠词概说》中之以美感的联想解说温词等等，虽然每篇之内容都各有不同，所牵涉到的有关诗歌之评赏的一些问题也各有不同，然而大体说来，我的评赏都是以感发及联想为探索之主要途径的。除去这些批评实践的文字以外，我在早期实在未曾写什么严肃的有关批评理论的作品。至于我在后期所写的几篇文字，则除了《拆碎七宝楼台——谈梦窗词之现代观》及《碧山词析论》两篇是属于批评实践的作品以外，其他如《常州词派比兴寄托之说的新检讨》等，则都是较严肃的理论探讨之作。在这一阶段中，我的写作曾先后受到了两种不同的影响，一种是西方现代化的文学批评的影响；一种是中国革命性的文学批判的影响。我既在《常州词派比兴寄托之说的新检讨》一文中提出了西方新批评中的诗歌多义的理论，又在《拆碎七宝楼台——谈梦窗词之现代观》一文中提出了“时空错综”和“感性修辞”两种评赏角度，凡此种种当然都可以看到我所受到的西方批评风气的影响。而此外，我在《梦窗词》一文之后半篇与《碧山词析论》一文中，都提出了对于作者之思想与为人的分析和批判，凡此种种当然也都可以看到我所受到的国内对文学批判风气的影响。只不过我虽受有这二种风气的影响，却并不赞成像有些人那样要把西方现代文学批评的理论无论适合与否都强加在中国古典文学的头上，也不赞成像有些人那样要用虚矫的革命教条不顾是非地对中国古典文学乱加批判。只是我以为也应该认识到，如果能正确地使用一些新的理论和观点，对于中国古典文学的批评也可以获得更为周全的看法，开拓出更为宽广的途径，这一种认识也是重要的。至于我自己则虽然也引用了一些新的理论和观点，可是基本上我的评赏标准则仍是以诗歌中感发生命之质量及作用为主的。我之所以对于这种重视感发之作用的诗论特别重视，一方面固然有如我在前文所说，是由于我个人在批评实践中的体验与古人之说相印证所得的结果，而另一方面则我也未尝不希望这种重视感发作用的诗论，对中国近日的诗坛也可能形成一点影响。对于一位诗人而言，无论是多么优秀的作者，也无论有多么美好的内容，没有自己真正的兴发感动，便只能写出浮嚣跟风的伪作，而写不出富于感发作用的真正的诗篇。因此，我才在前面的文字中，把诗歌中的感发作用与诗歌的伦理价值的关系，特别提出来作了相当的讨论。我所谓的“伦理价值”，就是兼指中国古代的“载道”的衡量标准与今日的“革命”的衡量标准，以及文学所可能造成的“社会影响”而言的。而本书所选录的几篇文字，所讨论的又恰巧都是一些在外表的伦理衡量之下似乎颇有问题的作者与作品，因此很可能会给读者造成了一种印象，以为我之所以特别强调诗歌之感发作用以及感发生命在本质方面的价值，只不过是为了替这些在表面意义上不尽合乎伦理价值的作者与作品强作辩解而已。其实绝对并非如此。因为事实上即使是在表面就具有正面伦理意义的作品，其真正的伦理价值，也应该仍然是建立在作品中感发作用及感发之本质的伦理价值之上，而并不是仅在于其表面的意义之上的。若只是表面意义合于伦理的衡量，而全无感发之生命，那就只不过是如我前文提到的所谓伪善的作品而已。在中国文学的历史中，一些伟大的诗人如屈原、杜甫、东坡、稼轩诸人，他们的诗歌的价值，就都不仅只在于他们作品之外表的意义合于伦理的衡量标准而已，而更在于他们作品中所表现出来的热诚真挚的感发的力量，与他们在感发之生命中所流露出来的与他们自己的胸襟、意志、修养、人格相结合着的一种具有真正伦理价值的品质。这种感发的力量和品质，才是中国精神文化中最宝贵的遗产。尽管这些诗人们也各有被他们的时代和生活背景所造成的缺憾和局限，在表面意义上未必都能适合今日革命理论标准，可是正如我在前文中所曾说过的，这种感发生命在本质上所具有的伦理价值，是足以超过外表的一切局限，而常能使读者自其中获致一种激励感发的力量，因而形成一种正面的伦理价值的。有一年当我在国内教课时，许多报刊正在纷纷刊载有关张志新烈士的纪念文字，其中有一篇曾经提到，当张志新被迫害时，常常背诵苏东坡的“云散月明谁点缀，天容海色本澄清”两句诗，如果从表面的字义来看，这两句诗原来写的只不过是风雨过后云散月明的海天景色而已，可是苏东坡透过了

对景色的叙写，他所表现的却原来是虽然经历患难而依然未曾屈服和改变的开朗的襟抱。张志新在被迫害中背诵这两句诗，就可以证明她曾经从这两句诗的感发之品质中，获得了一种也可以使自己有所激励感发的力量。这种读者与作者之间相感发的作用，就正是我所说的属于诗歌的“生生不已的生命”。至于张志新之所感发者，是否与苏东坡当年的情意完全相同，以及苏东坡当年的政治立场，是否应该受到批判，则实在是与这种感发生命并无必然关联的外表的问题。当然，我这样说，也并不是就认为对一篇作品不需要有理性的了解和客观的批判，只是正如我曾在一篇文章中所说：“一个欣赏诗歌的人，若除了明白一首诗的词句所能说明的有限的意义之外，便不能再有什么感受和生发，那么，即使他所了解的丝毫没有差误，也不过只是一个刻舟求剑的愚子而已。”所以我在该文中还曾引用了《论语》中记载的孔子赞美子贡和子夏“可以言诗”的两段话，来证明对于诗歌的欣赏，从《论语》直到王国维的《人间词话》，在中国是一直有一个重视感发作用之传统的。在中国文学史中，诗歌的成就之所以独盛，就正因为在诗歌的感发作用中，中华民族的最美好的心灵和品质，一直有一种生生不已的生命在不断延续着的缘故。只可惜这种宝贵的传统，多年来无论在大陆或台湾都不幸曾遭受到了忽视。台湾的情形，是因为多年来受到了西方资本主义的影响，使一切学术和文艺也有了商品化的趋势，除了少数优秀作品以外，无论是创作或批评，都逐渐更着眼于在技巧和形式上追求新异，因此就不免忽视了诗歌中这种重要的感发的质素，在创作中既不免有时故标新异或故作艰深，在批评方面也往往有时为了自立新说而不惜对原来之诗义任意加以扭曲。这当然是一种不幸。至于大陆方面，早期的诗坛本来有不少素朴而富于感发的作品，可是在后来一段时期中却因为受了革命斗争的影响，无论是创作或批评，都喜欢滥用革命的口号教条而唯以追随政风为能事，当然也就不免忽视了诗歌中这种重要的感发的质素，而且有时还不惜断章取义地对于一些品质美好的诗人和诗作妄加污蔑和攻击。这种情形从表面看来，虽然似乎只是短时间的学术和文艺的方向及政策的偏差，但事实上却使得几千年来的中华民族的最美好的心灵和品质受到了斫丧。近来常听人谈到中国这一代年轻人因受到过去那些年灾难影响而产生了信念的危机，当青年人对于一切旧的道德教训和新的革命理想都失去了信心的时候，诗歌中这种感发的质素，对于读者的心灵所可能产生的激励感发的作用，当然就更加值得重视了。而且我深信，虽然经过了这些年来的摧残，中华民族毕竟仍是诗的民族。几年前，当我初读到《天安门革命诗抄》时，就曾经被这些悲愤血泪的诗篇感动得不止一次流下泪来，这些诗篇虽不是诗人的专门的作品，格律和技巧也有许多不甚完美之处，可是在本质上它们却传承了传统中感发生命之最美好的品质，而且还结合了新的革命理想和意念。我以为这才是中华民族的光辉和希望之所在。因此，我一直以为对于古典诗歌的讲授和欣赏，除去对于文字典故等的理性的解释说明，以及对内容和技巧的分析批评以外，如果更能对诗歌中感发之生命的美好的品质作一种感性的传达，使读者或听者能够从其中获致一种属于心灵上的激励感发，重新振奋起中华民族在几千年的历史中藉诗歌而传承的一种精神力量，应该是一件极有意义的事。

这几年，我有幸回国教书，见到祖国青年学生们对古典诗词的欣赏和热爱，使我非常感动，觉得自己在去国多年以后，好像又重新投入了这种心灵与心灵可以互相生发感动的洪流，自己虽然愚拙肤浅，也很愿意能在中国诗歌之感发生命的洪流中，投入自己一份微薄的力量。当时曾写有一首小诗，记述自己的这种感动和愿望，诗是这样写的：

构厦多材岂待论，谁知散木有乡根。
书生报国成何计，难忘诗骚屈杜魂。

诗虽不佳，但我的感动和愿望则是真诚的。尤其当我有幸见到了我素所仰慕的几位前辈学人如俞平伯和唐圭璋诸位先生之后，他们虽然历经患难仍然辛勤治学的精神，和他们对于后生晚辈之期望奖勉的情意，更

加使我感动不已。因此，当祖国的友人来信，说要把我这些旧作介绍出版时，我也就不自量度地接受了朋友的好意。虽然这一册小书所收录的都是些见解不成熟的稿子，而且所选说的也大都是并不伟大的词人，可是正如我在前文所言，至少我是诚实而且认真地在探求着诗歌中这种兴发感动的生命，其中当然有不少疏失错误之处，希望这册书与祖国大陆的读者见面后，能得到来自祖国大陆的宝贵的意见和指正。

最后还有一点我要加以说明的，就是这册书中所收的既是写于不同之时地的旧稿，因此在文字的风格和体例方面，自然就难免有许多不相一致之处。而且我在有所征引时，所采用的往往只是手边所有的参考书籍，并未曾对版本详加选择，因此，所用之版本也颇有杂乱不相一致之处，尚望识者见谅。

作者谨识

---

(1) 此次整理《迦陵著作集》对文章的编排略有调整，《迦陵随笔》收入《词学新诠》一册中。为保持文章的原始性，此序一仍其旧。——编者按

注释

□□□□□

本书中所出现的如上方框同原版纸书。

# 温庭筠词概说

## 一　前　言

我于早岁读词之时，对温庭筠词，颇为不喜。暇尝自思其故，以为盖有二因。一则，当时我方年少，偏重感情，耽爱幻想，故于文艺亦偏爱主观之作。其于作品之中，表现有对理想追求之热望与执著或幻灭之悲哀与叹息，足以激动人之心怀，使之荡气回肠而不能自已者，则为我所深爱；反之，若其作品但持冷静之观照，作客观之描摹，则虽其作品极为精美，亦为我所不喜。而温庭筠词则近于后者。此我所以不喜温词之理由一也。再则，我性疏略简易，不喜华丽雕饰之作，故于诗之陶、谢二公，则我偏爱陶之自然，于李、杜二公，则我偏爱杜之朴拙。词亦然。以温、韦二家言之，则我宁取韦之清简劲直，而不喜温之华美秾丽，以其过于艳、过于腻，似少纯真朴质之美，与我之天性颇远。此我所以不喜温词之理由二也。夫温庭筠词既为我性之所不喜，有如上述矣，而今竟取而说之者，其故盖有二端。一为在己之原因。岁月易逝，瞬焉已过三十，韶华既渐入中年，情感亦渐趋淡漠，而近十年中忧患劳苦之生活，更颇有不为外人知，且不足为外人道者。辛稼轩《丑奴儿》词云：“而今识尽愁滋味，欲说还休。”我今颇亦自感过去所耽爱之热望与执著之既为空幻，而悲哀与叹息则更为无谓，因之，近年来写作之途径乃逐渐由创作转为批评，而欣赏之态度亦逐渐由主观转为客观矣。且也，我之天性中原隐有矛盾之二重性格：一为热烈任纵之感情；一为冷静严刻之理智。此矛盾之性格，在现实生活中，虽不免多害而少益，然而以文学欣赏言之，则或者尚能无违古圣“好而知其恶，恶而知其美”之遗训也。而况老大忧患之余生，主观之感情已敛，客观之理智渐明，故我过去于温词虽无深爱，而今乃竟取而说之，自知不能有何高见深会，惟冀能为个人欣赏态度转变之一验耳。此我所以取温词而说之之理由一也。另一则为在人之原因。今年夏，许诗英先生为《淡江学报》向我索稿，且云交卷之期可以迟至寒假之后，私意以为来日方长，颇多余裕，遂欣然允诺；更因当时方为人写得说静安词小文一篇，忽动说词之念，因告许先生云，我将取唐五代温、韦、冯、李四家词一说之。端己之清简劲直，正中之热烈执著，后主之奔放自然，皆所深爱；至于飞卿词，则我对之既无深爱，原不敢妄说，惟以飞卿词既为唐、五代一大宗师，列入之似较为完整耳。此意虽定，而今年暑假期中，烦杂之事颇多，遂迟迟未能着笔。而九月中许先生又告我云，《淡江学报》近已决定提前于十一月八日校庆时出刊，因之文稿必须于十月中旬交卷。时英专及台大亦已相继开学，仓卒间不暇取四家词一一说之，遂依时代之前后，先说温庭筠一家，勉为报命，他日有暇，或可更取韦、冯、李三家一并说之，以卒成前愿。此我所以取温词而说之之理由二也。夫前贤已往，心事幽微，强作解人，已不免于好事之讥，而况以我之个性之疏略，飞卿之词作之精美，倘非迫于报命之故，则即使个人欣赏态度有如上所云云之转变，亦何敢便率尔说之也。昔佛家有偈云：“啼得血流无用处，不如缄口度残春。”今兹之说温词，真所谓愚而不智、劳而少功者也。乃竟不得已而说之矣，则所差堪告慰者，惟不敢不以诚实自勉耳。譬若游鱼饮水，野人负曝，或者尚不失为个人之一得，至于欲求其有得于作者之用心、有当于读者之体认，则非所敢致望者也。

又本文原拟但为词说，其后又增入《温庭筠之生平及其为人》与《温庭筠之词集》二节。前一节之增入，乃为个人解说方便计，盖因欲辨温词之有无寄托，故抄录若干史料，以为知人论世之资。后一节之增入，则为初学欲读温词者略作指示而已。至于所谓词说，则包括三部分：一为《论温庭筠词之有无寄托》，一为《温庭筠词之特色》，一为《温庭筠词释例》。《论温庭筠词之有无寄托》一节，虽微嫌枝蔓，然而此问题似亦在不可不辨之列，故略及之；《温庭筠词之特色》一节，则但就个人所见飞卿词之一

二特点，稍加说明，至其与世人同者，则略而不述焉；《温庭筠词释例》一节，则取飞卿词代表作品数首，略加解说分析，所着重者但在个人之感受与欣赏，既非同于注释，亦有异于翻译也。再者，本文乃用浅近之文言写成，则亦不过但为立说方便而已，文白工拙原非所计。凡此诸点，惟但求尽其在我，固未必皆能有当也。

## 二　温庭筠之生平及其为人

温氏之生平及其为人，具见新、旧《唐书》列传及各家笔记中，今择要摘录于后，读者可自览而得之，遂不复作冷饭化粥之举，惟冀知人论世之际，庶几可以略省读者翻检之劳而已。

《旧唐书》卷一百九十下《温庭筠传》：

> 温庭筠者，太原人，本名岐，字飞卿。大中初，应进士。苦心砚席，尤长于诗赋。初至京师，人士翕然推重。然士行尘杂，不修边幅，能逐弦吹之音，为侧艳之词，公卿家无赖子弟裴诚、令狐缜（按当作滈）之徒，相与蒲饮，酣醉终日。由是累年不第。徐商镇襄阳，往依之，署为巡官。咸通中，失意归江东，路由广陵，心怨令狐绹在位时不为成名，既至，与新进少年狂游狭邪，久不刺谒。又乞索于杨子院，醉而犯夜，为虞候所击，败面折齿，方还扬州诉之。令狐绹捕虞候治之，极言庭筠狭邪丑迹，乃两释之。自是污行闻于京师。庭筠自至长安，致书公卿间雪冤。属徐商知政事，颇为言之。无何，商罢相出镇。杨收怒之，贬为方城尉。再迁隋县尉，卒。……庭筠著述颇多，而诗赋韵格清拔，文士称之。

《旧唐书》同卷《李商隐传》：

> 李商隐……与太原温庭筠、南郡段成式齐名，时号“三十六”。文思清丽，庭筠过之。而俱无持操，恃才诡激，为当涂者所薄，名宦不进，坎壈终身。

《新唐书》卷九十一《温大雅传》附《廷筠传》：

> 彦博裔孙廷筠，少敏悟，工为辞章，与李商隐皆有名，号温、李。然薄于行，无检幅。又多作侧辞艳曲，与贵胄裴诚、令狐滈等蒲饮狎昵。数举进士，不中第。思神速，多为人作文。大中末，试有司，廉视尤谨，廷筠不乐，上书千余言，然私占授者已八人，执政鄙其为，授方山尉。徐商镇襄阳，署巡官，不得志，去归江东。令狐绹方镇淮南，廷筠怨居中时不为助力，过府不肯谒。丐钱杨子院，夜醉，为逻卒击折其齿，诉于绹。绹为劾吏，吏具道其污行，绹两置之。事闻京师，廷筠遍见公卿，言为吏诬染。俄而徐商执政，颇右之，欲白用。会商罢，杨收疾之，遂废卒。本名岐，字飞卿。

唐人撰《玉泉子》：

> 温庭筠有词赋盛名，初从乡里举，客游江淮间，杨子留后姚勖厚遗之。庭筠少年，其所得钱帛，多为狎邪所费。勖大怒，笞且逐之。以故庭筠不中第。其姊，赵颛之妻也，每以庭筠下第，辄切齿于勖。一日，厅有客，温氏偶问谁氏，左右以勖对之。温氏遽出厅事，执勖袖大哭。勖殊惊异，且持袖牢固不可脱，不知所为。移时，温氏方曰：“吾弟年少宴游，人之常情，奈何笞之？迄今遂无有成，安得不由汝致之？”遂大哭，久之，方得解脱。勖归愤讶，竟因此得疾而卒。

宋孙光宪《北梦琐言》卷二：

宣宗时，相国令狐绹……曾以故事访于温岐。对以其事出《南华》，且曰：“非僻书也。或冀相公燮理之暇，时宜览古。”绹益怒之，乃奏岐有才无行，不宜与第。会宣宗私行，为温岐所忤，乃授方城尉。所以岐诗云：“因知此恨人多积，悔读《南华》第二篇。”

又《北梦琐言》卷四：

温庭云，字飞卿，或云作筠字，旧名岐。与李商隐齐名，时号曰温、李。才思艳丽，工于小赋。每入试，押官韵作赋，凡八叉手而八韵成。多为邻铺假手，号日救数人也。而士行有缺，缙绅薄之。李义山谓曰：“近得一联句云：‘远比召公，三十六年宰辅。’未得偶句。”温曰：“何不云‘近同郭令，二十四考中书’。”宣宗尝赋诗，上句有“金步摇”，未能对，遣未第进士对之。庭云乃以“玉条脱”续之。宣宗赏焉。又药名有白头翁，温以苍耳子为对。他皆此类也。宣宗爱唱《菩萨蛮》词，令狐相国假其新撰密进之，戒令勿泄，而遽言于人，由是疏之。温亦有言云“中书堂内坐将军”，讥相国无学也。宣皇好微行，遇于逆旅。温不识龙颜，傲然而诘之曰：“公非司马长史之流？”帝曰：“非也。”又谓曰：“得非大参簿尉之类？”帝曰：“非也。”谪为方城县尉。其制词曰：“孔门以德行为先，文章为末，尔既德行无取，文章何以补焉？徒负不羁之才，罕有适时之用”云云，竟流落而死也。杜豳公自西川除淮海，温庭云诣韦曲杜氏林亭，留诗云：“卓氏垆前金线柳，隋家堤畔锦帆风。贪为两地行霖雨，不见池莲照水红。”豳公闻之，遗绢一千匹。吴兴沈徽云：“温舅曾于江淮为亲表橼楚，由是改名焉。”庭云又每岁举场，多为举人假手。沈询侍郎知举，别施铺席授庭云，不与诸公邻比。翌日，帘前谓庭云曰：“向来策名者，皆是文赋托于学士，某今岁场中并无假托学士，勉旃。”因遣之，由是不得意也。

宋钱易《南部新书》庚：

令狐相绹，以姓氏少，族人有投者，不惜其力。由是远近皆趋之。至有姓胡冒令狐者。进士温庭筠戏为词曰：“自从元老登庸后，天下诸胡悉带令。”

元辛文房《唐才子传》卷八：

庭筠，字飞卿，旧名岐，并州人，宰相彦博之孙也。少敏悟天才，能走笔成万言。善鼓琴吹笛，云：“有弦即弹，有孔即吹，何必爨桐与柯亭也。”侧辞艳曲，与李商隐齐名，时号温、李。才情绮丽，尤工律赋。每试，押官韵，烛下未尝起草，但笼袖凭几，每一韵一吟而已。场中曰“温八吟”。又谓八叉手成八韵，名“温八叉”。多为邻铺假手。然薄行无检幅，与贵胄裴诚、令狐滈等饮博。后尝夜醉诟狭邪间，为逻卒折齿，诉不得理。举进士，数上又不第。出入令狐相国书馆中，待遇甚优。时宣宗喜歌《菩萨蛮》，绹假其新撰进之，戒令勿泄，而遽言于人。绹又尝问玉条脱事，对以出《南华经》，且曰：“非僻书。相公燮理之暇，亦宜览古。”又有言曰“中书省内坐将军”，讥绹无学。由是渐疏之。自伤云：“因知此恨人多积，悔读《南华》第二篇。”徐商镇襄阳，辟巡官。不得志，游江东。大中末，山北沈侍郎主文，特召庭筠试于帘下，恐其潜救。是日不乐，逼暮，请先出，仍献启千余言。询之，已占授八人矣。执政鄙其为，留长安中待除。宣宗微行，遇于传舍，庭筠不识，傲然诘之曰：“公非司马长史之流乎？”又曰：“得非文参簿尉之类？”帝曰：“非也。”后谪方城尉，中书舍人裴坦当制，忸怩含毫久之，词曰：“孔门以德行居先，文章为末。尔既早随计吏，宿负雄名，徒夸不羁之才，罕有适时之用。放骚人于湘浦，移贾谊于长沙。尚有前席之期，未爽抽毫之思。”庭筠之官，文士诗人争赋诗祖饯，惟纪唐夫擅场，曰：“凤凰诏下虽沾命，鹦鹉才高却累身。”唐夫举进士，有词名。

庭筠仕终国子助教，竟流落而死。今有《汉南真藁》十卷、《握兰集》三卷、《金筌集》十卷、《诗集》五卷及《学海》三十卷，又《采茶录》一卷，及著《乾[illegible]子》一卷，序云："不爵不觥，非鳧非炙，能说诸心，庶乎乾[illegible]之义欤。"并传于世。（按温庭筠之作品今但存《诗集》三卷、《别集》一卷，清顾嗣立辑《集外诗》一卷。词散见《花间》、《尊前》诸集。说详后。）

以上所摘录之诸则记载中，温氏之生平及为人已可概见。他如《全唐诗话》、《唐诗纪事》、《唐摭言》、《桐薪》诸书中，亦多记有温庭筠之琐事轶闻，以事多重复，此不具录。又近人夏承焘编有《温飞卿系年》一卷，考订颇详，可供参考之用。

## 三　温庭筠之词集

温庭筠之作品，据《新唐书·艺文志》著录云："温庭筠《握兰集》三卷，又《金筌集》十卷(1)、《诗集》五卷、《汉南真藁》十卷。"《宋史·艺文志》著录云："温庭筠《汉南真藁》十卷，又《集》十四卷、《握兰集》三卷、《记室备要》三卷、《诗集》五卷。"又著录云："《温庭筠集》七卷。"世多以为《唐志》所著录之《握兰集》三卷、《金筌集》十卷即是温氏之词集。然据《温飞卿诗集笺注》所附录之康熙三十六年长洲顾嗣立跋云"今所见宋刻，止《金筌集》七卷、《别集》一卷、《金筌词》一卷"，是飞卿词集宋时但有一卷，则世所称之《握兰》、《金筌》二集，恐系兼诗文集言之，非专指词集也。又《彊村丛书》收有《金奁集》一卷，卷首题名温飞卿庭筠，世亦有误以此即为《金筌集》者，然据《金奁集》所附鲍以文跋语云："右《金奁集》一卷，计词一百四十七阕，明正统辛酉海虞吴纳所编《四朝名贤词》之一也。编纂各分宫调，此他词集及词谱所未有。间取《全唐诗》校勘（按《全唐诗》曾汇辑唐五代词附于书末），中杂韦庄四十七首、张泌一首、欧阳炯十六首，温词只八十三首，疑是前人汇集四人之作，非飞卿专集也。按飞卿有《握兰》、《金荃》二集，《金奁》岂即《金荃》之讹耶？元本为梅禹金先生评点，余从钱塘汪氏借抄得之。"（按鲍氏谓《金奁》非飞卿专集，所言极是，然以《金奁》为《金荃》之讹，则非矣。）其后更有朱孝臧氏跋文云："此鲍渌饮手稿，朱笔别纸附写本后。按宋吉洲本《欧阳文忠公集》刻成于庆元二年，《近体乐府》校语引《尊前》、《金奁》诸集。陆放翁跋《金奁集》云：'飞卿《南乡子》八阕，语意工妙，殆可追配刘梦得《竹枝》，信一时杰作也。淳熙己酉立秋观于国史院直庐。'此则更在庆元之前。盖宋人杂取《花间集》中温、韦诸家词，各分宫调，以供歌唱，其意欲为《尊前》之续。故《菩萨蛮》注云：'五首已见《尊前集》。'吴伯宛谓《尊前》就词以注调，《金奁》依调以类词，义例正相比附也。《南乡子》本欧阳炯作，放翁目为温词，可见标题飞卿，由来已古。……丙辰三月谷雨日归安朱孝臧。"据此可知题名温飞卿之《金奁集》，实非飞卿专集，而为宋人杂取《花间》诸家之作所编之词集，分宫调编排，取供歌唱者也。宋人不尚考据，故于各家姓名，亦不加订正。题名温飞卿，沿误已久。王国维《唐五代二十一家词辑》，有《金荃词》一卷。跋文所云"钱唐丁氏善本书室藏有一百四十七阕本"者，实即《金奁集》也。《词学季刊》第三卷第三号赵尊岳《词籍提要》云："丁氏善本书室藏书志《金荃词》一卷，何梦华藏书，有无名氏跋，即渌饮此稿（按即前所录《金奁集》后鲍渌饮之跋文）。盖梦华据此迻录，而掩其名，又臆改《金奁》为《金荃》也。"王国维氏所见者盖即此本。是王氏所见者原为《金奁》，而《金奁》与《金荃》固较然为二也。王氏虽未详加辨证，然以其中杂有韦庄、张泌、欧阳炯诸家之作颇多，故已知其不可据。王氏所辑《金荃词》一卷，但以《花间集》为本，又从《尊前集》补一阕（按乃《菩萨蛮》"玉纤弹处真珠落"一首），从《草堂诗余》补一阕（按乃《木兰花》"家临长信往来道"一首，此词实亦见《诗集》，题名《春晓曲》），从《诗集》补二阕（按乃《杨柳枝》"一尺深红蒙曲尘"及"井底点灯深烛伊"二首，《诗集》中原题作《新添声杨柳枝》），共七十阕。又林大椿校辑《唐五代词》，所收温

庭筠词七十阕，与王氏辑本全同。今日欲读温庭筠词，求其可信，盖尽于此矣。

## 四　论温庭筠词之有无寄托

飞卿词传世既久，评者极众，见仁见智，各有不同。然大别之，约可分为两派：一为主张温词为有寄托者，一为主张温词为无寄托者。此先将两派之说择要分别摘录于后：

（一）主张温词为有寄托者，如张惠言《词选叙》云：

温庭筠最高，其言深美闳约。

又《词选》评飞卿《菩萨蛮》词云：

此感士不遇也，篇法仿佛《长门赋》，而用节节逆叙。……“照花”四句，《离骚》“初服”之意。

“青琐”、“金堂”、“故国”、“吴宫”，略露寓意。

又《词选》评《更漏子》三首云：

此三首亦《菩萨蛮》之意。

“惊塞雁”三句，言欢戚不同，兴下“梦长君不知”也。

“兰露重”三句，与“塞雁”、“城乌”义同。

陈廷焯《白雨斋词话》云：

所谓沉郁者，意在笔先，神余言外，写怨夫思妇之怀，寓孽子孤臣之感。凡交情之冷淡、身世之飘零，皆可于一草一木发之。而发之又必若隐若见，欲露不露，反复缠绵，终不许一语道破。匪独体格之高，亦见性情之厚。飞卿词如“懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟”，无限伤心，溢于言表。又“春梦正关情，镜中蝉鬓轻”，凄凉哀怨，真有欲言难言之苦。又“花落子规啼，绿窗残梦迷”，又“鸾镜与花枝，此情谁得知”，皆含深意。

飞卿《更漏子》首章云：“惊塞雁，起城乌，画屏金鹧鸪。”此言苦者自苦，乐者自乐。次章云：“兰露重，柳风斜，满庭堆落花。”此又言盛者自盛，衰者自衰，亦即上章苦乐之意。颠倒言之，纯是风人章法，特改换面目，人自不觉耳。

飞卿《菩萨蛮》十四章，全是变化《楚骚》，古今之极轨也。徒赏其芊丽，误矣。

吴梅《词学通论》云：

唐至温飞卿，始专力于词。其词全祖《风》、《骚》，不仅在瑰丽见长。……飞卿之词，极长短错落之致矣，而出词都雅，尤有怨悱不乱之遗意。

（二）主张温词为无寄托者，如刘熙载《艺概》云：

温飞卿词，精妙绝人，然类不出乎绮怨。

王国维《人间词话》云：

张皋文（惠言）谓飞卿之词深美闳约。余谓此四字惟冯正中足以当之。刘融斋（熙载）谓飞卿精艳（当作妙）绝人，差近之耳。

固哉，皋文之为词也。飞卿《菩萨蛮》、永叔《蝶恋花》、子瞻《卜算子》，皆兴到之作，有何命意？皆被皋文深文罗织。

“画屏金鹧鸪”，飞卿语也，其词品似之。

《栩庄漫记》云：

少日诵温尉词，爱其丽词绮思，正如王、谢子弟，吐属风流。嗣见张、陈评语，推许过当，直以上接灵均，千古独绝。殊不谓然也。飞卿为人，具详旧史，综观其诗词，亦不过一失意文人而已。宁有悲天悯人之怀抱？昔朱子谓《离骚》不都是怨君，尝叹为知言。以无行之飞卿，何足以仰企屈子？其词之艳丽处，正是晚唐诗风，故但觉镂金错彩，炫人眼目，而乏深情远韵。

张氏《词选》欲推尊词体，故奉飞卿为大师，而谓其接迹《风》、《骚》，悬为极轨。以说经家法，深解温词。实则论人论世，全不相符。温词精丽处自足千古，不赖托庇于《风》、《骚》而始尊。……自张氏书行，论词者几视温词为屈赋，穿凿比附，如恐不及，是亦不可以已乎。(2)

既有上述两派之说，是欲读飞卿词，则有无寄托之辨，乃成为第一要义。且也，匪独飞卿词为然，即在吾人读古人其他诗作、词作之际，亦莫不时时触及此一问题。今藉说温词之便，姑将此问题试作一简单之讨论。

私意以为诗作、词作之易被人写成或解成为有寄托之作品，其原因约有两端。一则因诗词皆为美文，据西洋美学家之说，则美感经验当为形象之直觉，既自此直觉而得意象，复自此意象而生联想，故睹天上之流云，可以意为白衣苍狗，睹园内之鲜花，亦可以想为君子美人。而此意象及联想之获得与产生，则因各人之性格、情趣、修养、经验之不同而各有差异。同一山也，陶渊明见之，则云“悠然见南山”（《饮酒》诗二十首之五）；李太白见之，则云“相看两不厌，惟有敬亭山”（《独坐敬亭山》）；辛稼轩见之，则云“我见青山多妩媚，料青山见我应如是”（《贺新郎》）；姜白石见之，则云“数峰清苦，商略黄昏雨”（《点绛唇》）。夫彼山之为物，固无情感、无意识者也；然自有情感、有意识之人观之，则自感觉之触发，可以得无穷之意象，生无穷之联想。人之情感与意识既不能尽同，故其所产生之意象与联想亦复各异，仁者得其仁，智者得其智，深者见其深，浅者见其浅。故在忠贞贤士、怨悱君子观之，则美人、明月、芳草、珍禽，无往而不可以自其窥见我之性情，无往而不可以藉之表达我之怀抱，有诸中而感诸外，既已移情于物，遂乃因物寄情，故诗词之多托喻之作，实乃纯艺术之美文之一极自然之现象也。然此尚不过但就作者一方面言之。若自读者一方面言之，则作者既可自无情感、无意识之实物中，得无穷之意象，生无穷之联想；则读者自更可自有情感、有意识之作者所表现之意象中，更生无穷之联想，而得无穷之会意矣。譬若方我读飞卿词“宝函钿雀金鹏鸧”一首《菩萨蛮》时，即曾自其“鸾镜与花枝，此情谁得知”两句，联想到王静安《虞美人》词之“妾身但使分明在，肯把朱颜悔？从今不复梦承恩，且自簪花坐赏镜中人”数句，复自静安词之“妾身但使分明在”一句，联想到文天祥之《满江红》词之“世态便如翻覆雨，妾身原是分

明月”两句。夫飞卿之写“鸾镜与花枝”两句时，固未尝有如文信国公之忠贞死义之心也。然而我之联想则不失为读者之一得。故自富联想而有深心之读者读之，则自其感觉之所触发，于诗于词无往而不可生托喻之想，则自可“抽忠孝于金粉之蘗，遇君父于幽怨之天”（张百禩《词选叙》）矣。故谭复堂氏乃有“触类以感，充类以尽，甚且作者之用心未必然，而读者之用心何必不然”（《复堂词录叙》）之说。此诗作、词作所以易被读者解释为有托喻之作之一原因也。

然我国文士之易于将诗作、词作写成或解成为有寄托之作，则除上述美感之联想之原因外，更另有一大原因在。盖以我国自古既将文艺之价值依附于道德之价值之上，而忽略其纯艺术之价值，故孔子论诗即有“诵诗三百，授之以政，不达，使于四方，不能专对，虽多亦奚以为”（《论语·子路》）之言，扬雄更鄙视文艺，以为“雕虫篆刻，壮夫不为”（《法言·吾子篇》）。迄唐韩愈倡为“文以载道”之说，主张“非三代、两汉之书不敢观，非圣人之志不敢存”（《答李翊书》）。宋程颐亦云：“《书》曰‘玩物丧志’，为文亦玩物也。”（《程子语录》）相沿既久，此传统之观念，深深植根于一般士大夫之头脑中，以为如但为纯文艺之作品，而无丝毫道德上之价值，则微末不足道之小技耳。是以不写成为有寄托之作，则不足以自尊；不解成为有寄托之作，则不足以尊人。《栩庄漫记》所云“张氏《词选》欲推尊词体，故奉飞卿为大师，而谓其接迹《风》、《骚》，悬为极轨”，诚为有见之言。此我国诗作、词作之易被写成或解成为有寄托之作之又一因也。

以上但论原因，今请更一试论其结果。就作者言之，自前一原因（即美感之联想）所写成之托喻之作品，莫不为作者性情、人格之自然之流露，如山自青，如水自碧，其为佳作自不待言。至若由后一原因（道德之观念）所写成之托喻之作品，则可分为二类：一则虽为有心之托喻，然其性情、身世、修养、人格之所涵育，确有所谓悲天悯人、感时忧国之心，发为托喻之作，自然诚挚深厚，真切感人，与前一种由美感之联想所触发而写成之托喻之作相较，虽其动念之际有因物触情与以情托物之不同，然其写之于作品之中，则皆为情物交感，内外如一，纵有差别，实难轩轾；至于另一种由道德之观念所写成之托喻之作，则但为依附道德以求自尊，虚伪造作，全无所谓性情、身世、修养、人格之涵育，则其所作但为欺世盗名之工具而已，其无价值自不待言也。以上但就作者而言，今请更就读者言之。王国维《人间词话》评中主词《摊破浣溪沙》一首云：“‘菡萏香消翠叶残，西风愁起绿波间’，大有众芳芜秽、美人迟暮之感。”此前一种之读者，由美感之联想而得会意者也。张惠言《词选》评飞卿词《菩萨蛮》第一首云：“‘照花’四句，《离骚》‘初服’之意。”此后一种之读者，由道德之观念欲推尊词体而故为之说者也。前一种之读者，但举个人之一得，而以之触发他人之联想，则他人更可自其所触发之联想，而得无穷之会意，因之于所读之作品，能有更丰富、更深刻、更生动之体认，此大有助于欣赏者也。至于后一种之读者，则直指作者必有如此之用心，其拘限人之联想姑置不论，倘其所言确有历史上之根据，夷考作者之性情、身世、修养、人格皆能深符而密契，则虽无与于艺术之欣赏，而尚有助于内容之了解，则其所言亦大有可取之处；若夫但由于依附道德之一念，而故为之说，考之作者之性情、身世、修养、人格全不见相符之处者，则穿凿附会之说耳，其无足取，自亦不待言。

辨别作品有无寄托之理既明，今请就飞卿词而论之。以作者而言，则自飞卿之生平及为人考之，温氏似但为一潦倒失意、有才无行之文士耳，庸讵有所谓忠爱之思与夫家国之感者乎？故其所作，当亦不过逐弦吹之音所制之侧辞艳曲耳。诚以情物交感之托喻作品言之，则飞卿无此性情、身世、修养、人格之涵育；以依附道德以求自尊之托喻作品言之，则以飞卿之放诞不检、不修边幅，似亦当无取于此也。是以作者言，飞卿词为无寄托之作也。若以读者言，则张惠言诸公以温词比拟《风》、《骚》之说，原亦不失为读者之一得，一如我之自飞卿《菩萨蛮》词之“鸾镜与花枝”，联想到文文山《满江红》词之“妾身原是分明

月”也。而张惠言诸公之误，乃在不承认此联想之但为读者个人之一得，而必欲强指作者必有如何之章法、必有若何之命意，而又全无事实上之依据，是则有大谬不然者矣。故其所说乃不免于《人间词话》之“深文罗织”之讥、《栩庄漫记》之“穿凿比附”之诮也。世之读温词者，倘竟能自其词中得到较深之会意乎，则此自由于读之者之性情、身世、修养、人格之有较深厚之涵育，有所触发而然也；倘不能有较深之会意乎，则飞卿词原无深意，固不必强同于张惠言诸公之说，深文周纳而求之也。

## 五　温庭筠词之特色

天下事物之同异，原难作极精确之区分。即以词而言：就其广义者言之，则诗与词与曲，同为广义之诗歌；然若自其狭义者言之，则诗与词，词与曲，其格律、意境又正复迥然而有别。且同为词也，唐、五代之词，又绝不同于两宋；同为唐、五代或两宋之词也，而温、韦既不同于冯、李、苏、辛，亦有异于姜、张；且同为一人之词也，辛弃疾《祝英台近》之“宝钗分”既不同于《永遇乐》之“千古江山”，李后主《虞美人》之“一江春水”亦大有异于其前期《菩萨蛮》之“划袜步香阶”。譬如人面，自其同者观之，则双眉、两目、一鼻、一口，古今中外之所同也；然若自其异者观之，则匪独人与人殊，即使同为一人，亦且不免于有悲欢之异、动静之殊，是则虽有摄影传真之术，尚且不能尽得其神貌，而况欲以笔墨文字介绍词人之作风，而分析其同异乎？然而于人面之介绍也，有所谓漫画速写之法，但把握其人面部特征之一二点，或绘其浓眉，或描其阔口，或隆其鼻，或广其颡，虽不免于夸大失真，挂一漏万，然而睹此速写之相者，尽人皆能有所会心，一望而知其为某某人矣。今兹之介绍温词，即但取其一二明显之特征，略加评述。至其与人同者，则既非笔墨之所能详；即其个人悲欢动静之变，亦非文字之所能尽也。自知不免于夸大失真、挂一漏万之讥，窃自比于漫画速写之例而已。

飞卿词之特色，私意以为盖有两点。一则飞卿词多为客观之作。一切艺术之有主观、客观之分，其说盖由来已久，且为中外之所同然。德国哲学家尼采，在其《悲剧的诞生》一书中，即曾将艺术分为两种：一为达奥尼斯式（Dionysian）之艺术（按Dionysus原为希腊酒神之名，故Dionysian亦可译为酒神的），专在自己感情之活动中领略世界之美，如音乐、跳舞即属于此一种之艺术；另一则为阿波罗式（Apollonian）之艺术（按Apollo原为希腊日神之名，故Apollonian亦可译为日神的），专处旁观之地位，以冷静之态度欣赏世界之美，如绘画、雕刻即属于此一种之艺术。[(3)]前者对世界取感情之观照，俗所谓主观者也；后者对世界取理智之观照，俗所谓客观者也。然而一切立说所用之名词，常为比较的、相对的，而非绝对的。兹云飞卿词多为客观之作，亦不过比较言之耳。盖如以音乐与绘画为主观与客观两种艺术之代表，则音乐在以狂热之魅力煽动人之感情，而绘画则在以精美之技巧引起人之观赏。前一种艺术予人之感觉，为情绪激动陶醉哀伤；后一种艺术予人之感觉，为理智澄澈冷静安详。以一般之诗作、词作而论，原多为近于前一种之艺术，而飞卿词则近于后一种之艺术者也。故在飞卿词中所表现者，多为冷静之客观、精美之技巧，而无热烈之感情及明显之个性。如其词中之“宝函钿雀金[illegible]，沉香阁上吴山碧”、“竹风轻动庭除冷，珠帘月上玲珑影”、“蕊黄无限当山额，宿妆隐笑纱窗隔”、“绣衫遮笑靥，烟草黏飞蝶”、“翠钗金作股，钗上蝶双舞”、“蝉鬓美人愁绝”、“泪流玉箸千条”[(4)]诸句，无论其所写者为室内之景物、室外之景物，或者为人之动作、人之装饰，甚至为人之感情，读之皆但觉如一幅画图，极冷静、精美，而无丝毫个人主观之悲喜爱恶流露于其间。古埃及之雕刻，往往将人体予以抽象化，而不表现个性。飞卿词中所写之情、景、人物，即近于抽象化，而无明显之特性及个别之生命者也。王国维《人间词话》评飞卿词云：“‘画屏金鹧鸪’，飞卿语也，其词品似之。”郑骞论温词，引申王氏之说云：“飞卿词正像画屏上的金鹧鸪，精丽华美，具有普天之下的鹧鸪所共有的美丽，而没有任何一只鹧鸪所独有的生命。”[(5)]所说实极为精到明确。俞平伯《清真词

释》亦云：“《花间》美人如仕女图，而《清真词》中之美人却仿佛活的。”飞卿词正可为俞氏所云“仕女图”之典型代表。夫彼“金鹧鸪”与“仕女图”之特色，即在能以冷静之客观、精美之技巧，将实物作抽象化之描绘，而不表现特性及个别之生命，故其与现实之距离较远，虽乏生动真切之感，而别饶安恬静穆之美。譬之希腊女神雕像，虽不能使人对之生求婚之意念，而可以使人对之作纯艺术之观赏。飞卿词即大似彼“仕女图”与“女神雕像”，全以冷静之客观、精美之技巧，将一切情、景、人物作抽象化之描述，而不表现特性及个别之生命，故其词使人读之，不能有情绪激动陶醉哀伤之感觉，而但为理智澄澈冷静安详之观赏。此正一切客观艺术之特色，故曰飞卿词多为客观之作。此其特色一也。

再则，飞卿词多为纯美之作。德国哲学家康德，将“美”分别为“纯粹的美”（pure beauty）及“有依赖的美”（dependent beauty）两种(6)。所谓纯粹的美，但表现于颜色、线形、声音诸原素之和谐的组合中，而不牵涉任何意义者也。譬之图画，有但以颜色、线条及精美之技巧，予人以单纯之美感者，如西洋后期印象派画家之作及立体派画家之作，或则利用浓淡之色彩、明暗之阴影，或则利用错综之线条、方圆之图案，而将画面堆砌成为某一种之形象，使人一望但觉其美，而不必深究其所表现之意义。又如妇女所着用之各色花样之布料，亦唯但求其美观，其颜色、图形既不必合于现实，亦不必具有意义。若此之类，皆所谓纯美者也。至于所谓有依赖的美，则于形式之外别具有意义。譬之图画，有以故事或人物为绘画之题材，用以表现某种意义，以触动人之情绪，因而生出美感者，如释教之佛像、耶教之圣像、国画中之渔樵耕读图，皆于形式之外别具意义，此皆所谓有依赖之美者也。飞卿词所表现之美，于此二者中，则与前一种纯美者为近，如其《菩萨蛮》词中之“凤凰相对盘金缕，牡丹一夜经微雨”、“翠翘金缕双鹂鹏，水纹细起春池碧”、“双鬟隔香红，玉钗头上风”诸句，若但以意义求之，则不免竟有晦涩难通之感，故《栩庄漫记》评飞卿词云：“以一句或二句描写一简单之妆饰，而其下突接别意，使词意不贯，浪费丽字，转成赘疣，为温词之通病。”张惠言诸公则又强作解人，不惜为穿凿比附之说。若此者，皆不足以知温词。盖温词之特色，原在但以名物、色泽、声音，唤起人纯美之美感，殊不必规规以求其文理之通顺、意义之明达也。此种近于纯美之作品，在我国中、晚唐之诗中，亦颇可觅得例证，如李贺《正月》诗之“薄薄淡霭弄野姿，寒绿幽风生短丝”及李商隐《燕台》诗之“风光冉冉东西陌，几日娇魂寻不得”诸句，其佳处，皆但可以感觉体味感受，而不必以理智分析解说者也。正如前所述西洋后期印象派及立体派诸画家之作，但使人对其形象作纯美之欣赏，而不必深究其含义也。若飞卿词即但以金碧华丽之色泽、抑扬长短之音节，以唤起人之美感，而不必有深意者。此正纯美作品之特色，故曰飞卿词多为纯美之作。此其特色二也。然在纯美之欣赏中，以其不受任何意义所拘限，故联想亦最自由、最丰富。（此正为温词被人解释为有寄托之原因。）而其联想所得之意象，亦复因各人资质、修养之不同，而有浅深、多寡之异。其所得之意象深而多者，固不必便以其所得者强指为作者之用意；所得之意象浅而寡者，亦不可便以其所不解者即指为作者之病也。故必先认识温词之客观与纯美之二大特色，然后可以欣赏温词。

## 六　温庭筠词释例

兹以时间所限，不暇取飞卿词一一说之，且同为一家之作，多说亦不免繁复。今但取其尤著名者五首（《菩萨蛮》三首、《更漏子》二首）略作简释，聊供初学隅反之一助。至于所标注之次序，则以《花间集》为本者也。

### 菩萨蛮　之一

小山重叠金明灭，鬓云欲度香腮雪。懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟。　　照花前后镜，花面交相映。

新贴绣罗襦，双双金鹧鸪。

此词自客观之观点读之，实但写一女子晨起化妆而已。若张惠言《词选》所云“此感士不遇也，篇法仿佛《长门赋》，而用节节逆叙”，及“‘照花’四句，《离骚》‘初服’之意”之说，似不免过于深求，故不愿依之立说。又如俞平伯《读词偶得》所云“本篇旨在写艳……‘双双金鹧鸪’，此乃暗点艳情……谓与《还魂记·惊梦》折上半有相似之处”。则本人读此词时，迄未尝作过如是之想，故亦不敢苟同。今但述本人之一得。首二句写美人娇卧未起之状。“小山”自是床头之屏山，然不曰“小屏”而曰“小山”者，“屏”字浅直，“山”字较有艺术之距离，且能唤起人对屏山之高低曲折之想象也。“金明灭”三字写朝日初升与画屏之金碧相映生辉。“重叠”二字自是形容曲折之屏山，然“叠”字入声，与下“灭”字相呼应，复间杂以“山”、“重”、“金”、“明”诸平声字，其音节促而多变，则山屏之曲折、日光之闪烁，皆可自此一句之音节中体会得到矣。次句“鬓云”写乱发，俞平伯以为“呼起全篇弄妆之文”。“欲度”实乃欲掩之意，然“掩”字平板，“度”字生动，“掩”字但作径直之说明，“度”字则足以唤起人活泼之意象。“香腮雪”三字写美人面。“香”，其气味也；“雪”，其颜色也。“香腮雪”三字连文，与前“欲度”二字，初读皆似有不通费解之感，然飞卿词之妙处，实即在此等处也。后两句“懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟”，私意以为唐杜荀鹤《春宫怨》诗之“早被婵娟误，欲妆临镜慵。承恩不在貌，教妾若为容”四句，大可为此两句之注脚。欲起则懒、弄妆则迟者，正缘此“教妾若为容”之一念耳。美人之娇慵、美人之自持，可以想见。然而天生丽质，终难自弃，故虽曰“懒”、曰“迟”，而毕竟要妆，且复着一“弄”字，千回百转，无限要好之心、幽微之怨，俱在言外矣。后片“照花前后镜，花面交相映”两句，则妆成之象矣。犹忆廿余年前，我方初学试画长眉、偷照妆镜之时，常持一小圆镜，坐对大妆镜，左右前后，映照顾盼。如两镜镜面成斜角，则镜中可现一环侧影，有八九面之多；如两镜镜面前后相对，则镜影中复现镜影，叠叠重重，恍如无尽。其后偶阅《华严经》，见其论法界缘起之说，有云“犹如众镜相照，众镜之影，见一镜中，如是影中复现众影，一一影中复现众影，即重重现影，成其无尽复无尽也”，深叹其设譬之妙。读者于温词此“照花”二句，倘能亦作如是想，则可见其“交相映”三字之妙矣。结两句“新贴绣罗襦，双双金鹧鸪”，则自起床、化妆、照镜，直写到穿衣矣。贴，熨贴之也。唐王建有“熨贴朝衣抛战袍”（《田侍郎归镇》）之句，可以为证。“金鹧鸪”，则襦上所绣之图样也。襦而为罗，罗而为绣，更加之以熨贴，犹以为未足，复益之曰新贴，一气四字，但形容此一襦也。然此犹未足以尽其精美，因更足之曰“双双金鹧鸪”，“金”是一层形容，“双双”是又一层形容，此“襦”之华丽精美，有如是者。刘铁云《老残游记》写王小玉说书云：“初看傲来峰削壁千刃，以为上与天通；及至翻到傲来峰顶，才见扇子崖更在傲来峰上。”窃以为飞卿此二句词实与之有同妙，而美人要好之深心，不言可知矣。

《栩庄漫记》评此词“小山”句云：“此种雕镂太过之句，已开吴梦窗堆砌晦涩之径。”又云：“统观全词意，谀之则为盛年独处，顾影自怜；抑之则侈陈服饰，搔首弄姿。”其所说似不免贬抑太甚，与张惠言以之上比《楚骚》之说，皆不免过当之失。私意以为飞卿此词，姑不论其含意如何，即以其观察之细微、描写之精美、层次之分明、针缕之绵密而言，已大有不可及者矣。至于前引杜荀鹤诗之所云云，则不过个人之一想耳。读者倘亦有此同感，固极佳，否则亦不必沾滞以求，但视为客观地描写美人梳妆之意态可也。

## 菩萨蛮　之二

水精帘里颇黎枕，暖香惹梦鸳鸯锦。江上柳如烟，雁飞残月天。　藕丝秋色浅，人胜参差剪。双鬓隔香红，玉钗头上风。

此词全以诸名物之色泽及音节之优美取胜。首二句写帘里之情景。水精，即水晶；颇黎，即玻璃。于

帘则曰水晶，于枕则曰玻璃，晶莹澄澈，一片清明。次句鸳鸯锦，不明言其为衾为褥，但标举其质地花纹，以唤起人一种极华丽之意象，而不作切实之说明，此正温词纯美作风之特色。“惹梦”之“惹”字，与前一首“鬓云欲度”之“度”字同妙。而况“惹梦”者又是“暖香”，则梦境可知。此句缠绵旖旎，无限温馨，与前一句之晶莹澄澈，一片清明，两两相对，于矛盾中见调和，相得而益彰。三、四两句“江上柳如烟，雁飞残月天”，从帘里转至帘外，由华丽转为凄清。前贤多以为此两句乃写梦境之辞。张惠言《词选》云：“‘江上’以下，略叙梦境。”陈廷焯《白雨斋词话》云：“‘江上’二句，佳句也。好在全是梦中情况，便觉绵邈无际。若空写两句景物，意味便减。”所言诚大有可取，然似亦不必拘执其说。俞平伯《读词偶得》即曾云：“帘内之清秾如斯，江上之芊眠如彼。千载以下，无论识与不识、解与不解，都知是好言语矣。”私意以为读飞卿词正当作如是观。盖飞卿词之所以为美，关系于色泽、声音者多，而关系于内容、含意者少。即以此词前半阕而言，其所标举之诸名物，如水精帘、颇黎枕、暖香、鸳锦、烟柳、残月，其色泽或为明，或为暗，或为浓，或为淡，皆于矛盾中见谐和，似相反而实相成者也；又如以其声音分析言之，则一、二两句“枕”、“锦”二字上声寝韵，幽抑曲折，三、四两句忽转为平声先韵，轻快清明，皆能极和谐变化之妙。且“先”韵之音色极为优美，如《西厢记》第一折，张生惊艳以后所唱之曲辞“似神仙归洞天，空余下杨柳烟，只闻得鸟雀喧”，“呀，门掩着梨花深院，粉墙儿高似青天”一段，亦用先韵，虽无甚高深之意义可供读者之研求，然其音调清新流利，至为美听，与飞卿词此两句同为以音色之美感人者，不必深求其意义，而尽人皆知为“好言语”矣。后半阕“藕丝秋色浅，人胜参差剪。双鬓隔香红，玉钗头上风”四句，张惠言以为仍是梦境，云：“人胜参差，玉钗香隔，言梦亦不得到也。”则殊不知其所谓。故《栩庄漫记》即讥之云：“下阕又雕绘满眼，盖无情趣。即谓梦境有柳烟残月之中，美人盛服之幻，而四句晦涩已甚。韦相便无此种笨笔也。”此正因张氏过于深求，故反使飞卿蒙晦涩之讥。若依鄙说，但欣赏其色泽、音节、意象之美，或者尚不无可取也。“藕丝”两句，“丝”、“色”、“浅”、“参”、“差”、“剪”诸字，声音皆相似，多为齿头音，读之恍如见其纤美参差之状。此但以美感论之。若欲求其含意，则“藕丝”句状其衣裳也，“人胜”句状其装饰也。私意以为即使“江上”两句是梦境，至下半阕亦必已是梦醒情事，非复在梦中矣。结两句：“双鬓隔香红，玉钗头上风。”“香红”者，花也；必不明言为花，而曰“香”，其气味也；曰“红”，其颜色也。读者大可自此气味、颜色中，去感受，去想象矣。至于“玉钗头上风”之“风”字，初读之，似不免有不通之感，细味之，方觉其妙。盖必着此一“风”字，然后前所云之“参差”、之“人胜”，与夫“双鬓”之“香红”，乃增无限袅袅翩翩之感；然又必不明言其袅袅翩翩，而但着一名词“风”，与“香红”二字同妙。但以气味、颜色、名物唤起人之意象，而不予以说明，若飞卿此词，大可为纯美派之代表作矣。

又俞平伯《读词偶得》释此词云：“点‘人胜’一名，自非泛泛笔，正关合‘雁飞残月天’句，盖‘人归落雁后，思发在花前’，固薛道衡人日诗也。不特有韶华过隙之感，深闺遥怨亦即于藕断丝连中轻轻逗出。”按“人胜”一词，据《荆楚岁时记》所载云：“正月七日为人日，剪彩为人，或镂金箔为人胜，以贴屏风，亦戴之头鬓。”俞氏盖自“人胜”联想到“人日”，复自“人日”联想到薛道衡之《人日思归》诗，而此一诗又复恰与“雁飞”句偶然关合，遂乃发为“韶华过隙”、“深闺遥怨”之说。其所说实极精微美妙，但恐飞卿为此词时，或未尝有此深心曾想到薛道衡之人日诗耳。

## 菩萨蛮　之十二

夜来皓月才当午，重帘悄悄无人语。深处麝烟长，卧时留薄妆。　当年还自惜，往事那堪忆。花露月明残，锦衾知晓寒。

此词前半阕，首三句皆为写景之辞，惟第四句乃写人之辞，而此写人之一句，实乃全词之关键。前半阕三句是此人之所见；后半阕四句是此人之所感。故今欲释此词，须先释此人。飞卿写此人曰“卧时留薄

妆”，以其是“卧时”，故无复浓妆盛服，但留得淡淡之眉黛、轻轻之口脂，所谓“薄妆”也。然则自此“薄妆”二字观之，此人必是女性。惟是此句为此女子之自道乎，抑为他人目中之所见乎？自后半阕四句观之，则此句实当为此女子之自道；然自前半阕三句观之，则此句又似他人目中之所见。此正飞卿多取客观抒写之特色也。夫唐、五代小词之多以女子口吻写闺阁园亭之景，此原为一时风气，殊无足异。盖词在唐、五代初起之时，原但供宴舞之用，而歌者大都为女性，为适合歌舞之环境及歌者之身份，故词中所写者多为女性，且常以女子之口吻出之，如欧阳炯《花间集序》所云“递叶叶之花笺，文抽丽锦；举纤纤之玉指，拍按香檀。不无清绝之辞，用助娇娆之态”者也。温、韦之作品，便正可为此一派之代表。惟是端己词中，无论其为以男性之口吻写女性，抑或为以女性之口吻为自道之辞，皆带有极浓厚之主观色彩。如其以男性口吻所写之“一双愁黛远山眉，不忍更思谁”（《荷叶杯》）及其以女性口吻所写之“妾拟将身嫁与，一生休”（《思帝乡》），莫不恳挚深厚、热烈真诚，皆以第一身之主观出之。而飞卿词则悠闲淡远、冷静安详，即以此词“卧时留薄妆”一句而言，就全词而言，此句实当系此女子自道之辞，而飞卿乃竟以极冷静之第三身之客观出之。温、韦之异，于此可见；飞卿词之特色，亦于此可见。前半阕首三句当即系此薄妆卧床之人所见，首句“夜来皓月才当午”，是夜来已久，明月渐渐升至中天，为此卧床之人所见，然后乃悟为时不过才当午夜耳，只此一“才”字，夜之漫长可想矣。长夜无聊，偶一环顾四周，则但见重帘悄悄，寂无人语，曲屏深处，尚有余香，极写长夜无眠之寂寞也。而此“深处麝烟长”之“长”字实极妙，大可与王摩诘诗“墟里上孤烟”（《辋川闲居赠裴秀才迪》）之“上”字及“大漠孤烟直”（《使至塞上》）之“直”字相比美。私意以为飞卿词与摩诘诗，虽一浓一淡，一绮艳一闲逸，然而其为近于绘画式之客观艺术之一点则颇为相似，以“上”字、“直”字、“长”字，形容静定之空气中之烟气，皆极绘画式之客观艺术之妙。王国维《人间词话》曾言“境界有大小，不以是而分优劣”，吾于飞卿词与摩诘诗之此三句亦云然。后半阕所写当是此卧床之人之所感。长夜无眠，万籁俱寂，于是前尘旧梦，触绪纷来，因而乃有“当年还自惜，往事那堪忆”之言。“当年还自惜”者，所谓“天生丽质难自弃”也。回忆当年之丽质岂意竟有今朝，故有“往事那堪忆”之悲哀叹息。昔白居易《琵琶行》有句云：“去来江口守空船，绕船月明江水寒。夜深忽梦少年事，梦啼妆泪红阑干。”所写之情景与飞卿此词颇相似，同为睹月明而思往事。所不同者，一在房中一在船上耳。然白诗结尾著以“梦啼妆泪红阑干”一句，虽曰明白易晓，而脂粉狼藉，了无余韵。飞卿则但结之曰“花露月明残，锦衾知晓寒”，无限哀怨尽在不言中矣。

“花露”二字，王氏本《花间集》作“花落”，毛氏本作“花露”。自文法言之，似以作“花落”较为通晓易明，“花露”则令人有晦涩不通之感。然私意以为此词写夜，“月明残”三字自是破晓前明月将沉光景，此情此景，似与花之落无甚相关，盖花之落未必定在破晓时也。若云“花露”，则花上露浓，正是后半夜破晓前情事，如此方与“月明残”三字密合无间。至“花露”二字之邻于不通，则又飞卿词但标举名物以唤起人之意象而不加以说明之特色也。

## 更漏子　之一

柳丝长，春雨细，花外漏声迢递。惊塞雁，起城乌，画屏金鹧鸪。　　香雾薄，透帘幕，惆怅谢家池阁。红烛背，绣帘垂，梦长君不知。

张惠言《词选》评此词云：“此亦《菩萨蛮》之意。‘惊塞雁’三句，言欢戚不同，兴下‘梦长君不知’也。”陈廷焯《白雨斋词话》因之立说云：“此言苦者自苦，乐者自乐。”又云：“纯是风人章法。”夫塞上之征雁、城上之栖乌，与夫画屏上之金鹧鸪，其环境、地位既迥然大异，则其欢戚、苦乐自然不同。张、陈二公之说，原不失为一得之言。然若必云飞卿此三句词有若何比兴、《风》《骚》之意，则不免过于穿凿矣。今但以纯文艺之观点解说此词。起三句音节极佳，以其颇能以声音表现意象也。首句“柳丝

长”，“长”字宽宏而舒缓，正像春夜之静美。次句“春雨细”，“细”字纤细而幽微，渐有雨丝飘落矣。三句“花外漏声迢递”，连用“迢递”二字，同属舌尖音，恍若有滴答之雨声入耳矣。此但就音节言之。若就义理析之，则“柳丝长”是衬，“春雨细”是主，“花外漏声迢递”则是主语之引申补述。“漏声”本意是铜壶滴漏之声，然若果然为计时之滴漏，则此滴漏何以不在室内而在花外？因知此所谓“漏声”，非真为漏声，实乃雨滴滴落之声也。然何以不曰雨声而曰漏声？则以在词人之感觉中，此雨滴滴落之声固直与漏声同也，故径曰漏声。此所谓感觉上之真实，非可以理智解释者也。至于“花外”二字，窃亦有说。上句既云“春雨细”，而春日之细雨，则似当无清晰之点滴声可闻者也，何得以漏声拟之？惟其如此，故云“花外”。“花外”者，细雨飘着于花木之上，积水渐多，然后汇为一滴，再复滴落，则其点滴声岂不大与漏声相似？故曰“花外漏声迢递”也。读者屋外倘亦有花木乎？试于细雨之夜一静听之，则知我之所说，非故为强解也。或曰细雨之日岂不可乎？曰不可。白日过于嘈杂烦乱，对雨声无此精微之辨味；白日过于真实明显，对雨声无此要眇之想象也。至于下面“惊塞雁，起城乌，画屏金鹧鸪”三句，则似较前三句为费解。何则？“塞雁”、“城乌”，有生之物也；“金鹧鸪”，无生之物也，今兹飞卿乃连言而并举之，大不易求其用心。故张、陈二公乃以比兴释之，不惜附会以求。而《栩庄漫记》则但凭直感，竟直指为不通云：“‘画屏金鹧鸪’一句强植其间，文理均因而扞格矣。”本人早岁读飞卿词时，于此三句颇亦不解，初欲从张、陈二公之说，则固亦大可讲解一番道理出来，然又病其牵强；欲以不解解之云，此但为飞卿词纯美派作风之一特色，原不必深求其用心者也，则又似不免于囫囵吞枣之讥。近年再读飞卿此词，忽生一想，颇欲依之立说。然说之之前，则需先讲一则故事。《六祖坛经》云：“仪凤元年，届南海。师寓止法性寺廊庑间。暮夜风扬刹幡，闻二僧对论，一云幡动，一云风动，往复酬答，未曾契理。师曰：‘非风、幡动，动者自心耳。’”[7]若能了悟此一则小故事，且再反观此三句飞卿词。“惊塞雁，起城乌”者，是此词中之主人公于春宵细雨、夜阑人静之际，偶尔曾闻得一二声遥天雁唳、城上鸣啼。曰“惊”、曰“起”者，则固未尝真个便见其“惊”、其“起”也，只是自此雁唳、乌啼声中所生想象之辞，而其所以生此想象者，则系因花外点滴之雨声，既入乎耳，乃动乎心，此心既已动，遂于雁唳、乌啼亦生惊起之想，自是此人之心惊念起，乃有此言也。至若画屏上之鹧鸪，则固不能鸣叫，亦不能惊起者也，然自此心惊念起、面对画屏，耳闻雁唳乌啼之人观之，则屏上之鹧鸪亦有惊起、鸣叫之感，遂并此惊起之塞雁城乌连言而并举之矣。昔杜甫《醉时歌》有句云“灯前细雨檐花落”，夫灯在室中，灯前何得有雨？自是面对此灯之人耳闻雨声，于是室外之细雨，遂因此人心念之一动而来到室内之灯前矣。若此者，皆所谓感觉上之真实，正为诗歌之一大特色，非可以世俗理智之真实解释者也。若以为此说仍不免牵强，则私意以为此三句词实但如鄙说乃温词纯美之特色，原不必深求其用心及文理上之连贯。塞雁之惊、城乌之起，是耳之所闻；画屏上之金鹧鸪，则目之所见，机缘凑泊，遂而并现纷呈，直截了当，如是而已。以上释前半阕竟，今再释后半阕。后半阕之词云：“香雾薄，透帘幕，惆怅谢家池阁。红烛背，绣帘垂，梦长君不知。”此六句可有两种解释。第一种解释将此六句分作两层说明：后三句“红烛背，绣帘垂，梦长君不知”写实境；前三句“香雾薄，透帘幕，惆怅谢家池阁”则写梦境。合而言之，则一人背红烛，垂绣帘，而有所“梦”，所梦者何？则梦入“谢家池阁”，而伊人难觅，惟但见“香雾薄”、“透帘幕”，徒只增人“惆怅”耳。此说颇亦有据，盖唐李德裕有《悼亡妓谢秋娘》曲，于是谢娘既成为歌妓之通称，谢家有时亦被视为妓馆之别名矣。古人诗词写所欢之女子，即往往以“梦”与“谢家”连言，如张泌《寄人》诗“别梦依依到谢家，小廊回合曲阑斜”，晏几道《鹧鸪天》词“梦魂惯得无拘检，又踏杨花过谢桥”，似皆可为此一说之证。予早岁读飞卿此词时，即因前所举诸诗词所引起之一联想，因而将“香雾薄”三句，全视为梦境。乃近日颇觉似尚可以另有一种解释。盖以全词观之，其所写之景物如“画屏”、“金鹧鸪”、“红烛”、“绣帘”，似皆可令人将词中之主人公想为一女性，且唐、五代小词所写者原多为女性，且常以女子口吻出之，此在释前一首《菩萨蛮》时，已曾言及。然则此词中之主人公，当亦大可视为女性矣。既是女性，则前一说梦里依依到谢家之假想便不能成立，因而有第二种解释。此一解释至简单、至浅明，即将此后半阕六句，但

视为与前半阕“画屏金鹧鸪”一句相承之辞，一气而下，直写此主人公所居之室内之情景而已。“香雾薄，透帘幕”，正即是此画屏畔之情景也。至于“谢家池阁”则亦但写其居室之华美而已，原不必定为妓馆之别名也。盖自晋以来，王、谢二家，世称望族，谢家者，大家也，豪家也。池阁者，泛言其建筑也。言“谢家池阁”，则其建筑之华美可知。然而此华美之居室，自寂寞之人观之，则徒增人惆怅而已。且身外之景物愈华美，则心内之惆怅亦愈深，故曰“惆怅谢家池阁”。至此为一小顿挫。惆怅之余，益复无可聊赖，遂尔故背红烛，低垂绣帘，盖欲于睡梦中忘此惆怅之苦者也。而睡梦中乃亦不得解脱，故曰“梦长”。着一“长”字，则怀想之悠深、梦境之委曲，可以想见。一结“君不知”三字，怨而不怒，无限低徊。周济《介存斋论词杂著》云：“飞卿酝酿最深，故其言不怒不慑。”周氏所谓酝酿者，虽未敢必其然，而温词写情之不用直笔，则在其词作中极多此类例证。如其《菩萨蛮》之“鸾镜与花枝，此情谁得知”，“心事竟谁知，月明花满枝”诸句皆是也。至于所谓“无限低徊”、“不怒不慑”者，则读者之感耳。飞卿词原未必有此种感情，而其妙处却在能唤起此种感情，读者且自去体会。

## 更漏子　之六

玉炉香，红蜡泪，偏照画堂秋思。眉翠薄，鬓云残，夜长衾枕寒。　　梧桐树，三更雨，不道离情正苦。一叶叶，一声声，空阶滴到明。

此词起两句“玉炉香，红蜡泪”，但以客观标举两种极精美之名物，此正乃是飞卿词特色，今兹不再赘言。至于前三句之章法，则与前一阕“柳丝长，春雨细，花外漏声迢递”三句之章法亦复全同。“玉炉香”是衬，“红蜡泪”是主，“偏照画堂秋思”则是主语之引申补述。曰“偏照”，而“玉炉香”则固不能照者也，正如“柳丝长”之无与于“漏声迢递”，故曰“玉炉香”是衬，能照者自是彼滴泪之红蜡，而飞卿乃不曰“红泪蜡”，而曰“红蜡泪”，夫彼红蜡之泪亦何尝能照？而飞卿何以竟云“红蜡泪，偏照画堂秋思”耶？曰“蜡”字不叶韵，“泪”字叶韵，其故一也；“红泪蜡”之音节意象不及“红蜡泪”优美，其故二也。曰然则奈不通何？曰无妨，此在古之作者亦颇有前例。如杜甫《春望》诗末两句云“白头搔更短，浑欲不胜簪”，夫彼“头”固不能“搔”而“更短”者也，短者自应是白发，然而此处须用平声字，“发”字仄声，于律不合，因乃不曰“白发”而曰“白头”。夫以杜老之才思、工力，岂不能更易以文法较通顺之辞句乎？然而有不必者，盖诗词原为美文，其目的原但在唤起人之意象，而非诉诸人之理智者，既已得其音节、意象之美矣，则读者于此音节、意象之中，自有极完整之体认，是目的已达，遂更不复斤斤于文法之通顺与否矣。飞卿此“红蜡泪”二句，与杜老“白头”一句正复相同，此自是大家脱略之处。然若在初学，则既乏锤字、炼句之工，又无音节、意象之美，倘亦有此等句法，便决是不通，断不可执此二例，以自回护也。下一句“偏照”之“偏”字极妙，彼无情之红蜡，乃因此一字而有情矣。唐张泌《寄人》诗云：“多情只有春庭月，犹为离人照落花”，亦将无情之物视为有情，其“犹”字与飞卿此词之“偏”字同妙。惟是张泌点明“多情”，是其将无情之春月视为有情乃是有意为之，飞卿之将无情之红蜡视为有情则在有意无意之间，故较张氏为含蓄自然。而坊间选本有将“偏照”刊作“遍照”者，则意味大减，点金成铁矣。下云“画堂秋思”，“画堂”亦无情之物，何能有秋思？有秋思者，自是此画堂中之人也。故“秋思”二字，实乃此前半阕之关键所在，藉此一转，乃自无情之物而转出有情之人矣。因而遂引出后面“眉翠薄”以下一大段话来。“眉翠”而云“薄”，“鬓云”而曰“残”，正是卧时光景，即前所释一首《菩萨蛮》中之“卧时留薄妆”也。后一句“夜长衾枕寒”，“夜长”二字，直与开端“玉炉香，红蜡泪”两句相呼应，然后乃知玉炉香袅、红蜡泪垂，正是此人长夜之所见，则情景之凄寂、秋夜之漫长，从可知矣。“衾枕寒”三字，自有无数秋思在其中，而淡淡出之，哀而不伤，与前一阕“梦长君不知”同妙。至于后半阕，浅明流利，传诵已久，而评之者之所见则各有不同。兹先将前贤评语摘录于下：《赌棋山庄词话》云：“《更漏子》‘梧桐树’数句，语弥淡，情弥苦。”[8]《栩庄漫记》云：“飞卿此词，自是集中之冠，

寻常情景，写来凄婉动人，全由秋思、离情为其骨干。宋人‘枕前泪共窗前雨，隔个窗儿滴到明’，本此而转成淡薄。温词如此凄丽有情致不为设色所累者，寥寥可数也。温、韦并称，赖有此耳。”皆对温氏此数句备致赞美。然《白雨斋词话》则云：“飞卿《更漏子》三章自是绝唱，而后人独赏其末章‘梧桐树’数语。……不知‘梧桐树’数语，用笔较快，而意味无上二章之厚。……以此章为飞卿之冠，浅视飞卿者也。后人从而和之，何耶？”夫白雨斋陈廷焯氏以比兴寄托深解温词，固为我所不能强同，然若此评之谓“梧桐树”数句非飞卿佳处所在，则私心窃与之有同感也。盖飞卿词之长处，原在以客观之景物、精美之意象触发人之情感。即以今兹所释之《更漏子》二首观之，如“柳丝长”、“春雨细”、“玉炉香”、“红蜡泪”诸句，多但寓情思于景物之中，而不作径直之说明。且飞卿即使偶作情语，亦多含蓄蕴藉，如陈廷焯氏所云：“发之又必若隐若见，欲露不露，反复缠绵，终不许一语道破”，如前所举之“心事竟谁知”、“梦长君不知”、“锦衾知晓寒”、“夜长衾枕寒”诸句莫不如是，此正飞卿善于舍短用长之处。盖飞卿之为词，似原不以主观热烈真率之抒写见长，此自其词作中，不难概见者也。惟是飞卿词极善以其纯美之意象触发人之想象及感情，故读者亦颇可自其词中得较深之会意。至若其直抒怀感之词，则常不免于言浅而意尽矣。此词“梧桐树”数语，实非飞卿词佳处所在。《栩庄漫记》以为“温、韦并称，赖有此耳”，则既不足以知飞卿，更不足以知端己者也。夫端己之长处固在“不为设色所累，直抒胸臆”，然端己之感情，实有达而能曲之妙，故其语虽浅直，而其情则沉郁。即以同为写雨夜离情之作相较，端己《应天长》“绿槐阴里”一首，结尾之“夜夜绿窗风雨，断肠君信否”二句，其恳挚深厚，真乃直入人心，无可抗拒；且不仅直入人心而已，更且盘旋郁结，久久而不去。以视飞卿此词之“梧桐树，三更雨，不道离情正苦。一叶叶，一声声，空阶滴到明”数句，则此数句不免辞浮于情，有欠沉郁。《栩庄漫记》云：“宋人‘枕前泪共窗前雨，隔个窗儿滴到明’，本此而转成淡薄。”不知此淡薄实已自飞卿开其端矣。世之以比兴寄托深解温词者，固不免于牵强附会之失，然而对其浅明之作，如此词“梧桐树”数句，即大加称赏者，窃恐亦非飞卿之知己也。

---

(1) 《金筌集》俗多作《金荃集》，而《新唐书·艺文志》及《温飞卿诗集笺注》附顾嗣立跋文所云之宋刻本，字皆作“筌”，似当以“筌”字为正。按“筌”，取鱼竹器也。《庄子·外物》云：“筌者所以在鱼，得鱼而忘筌……言者所以在意，得意而忘言。”温氏集名或用此意，世或因《握兰集》之“兰”字乃香草名，遂以“筌”字为误，恐不可据。惟“筌”字俗写亦可作“荃”耳。

(2) 此处所引《栩庄漫记》对温词之评语，及后文所引《栩庄漫记》语，均见李冰若《花间集评注》，未署作者姓名。迄1979年嘉莹回国在北大教课时，得遇陈贻焮教授，承告云李冰若为其岳父，《栩庄漫记》实为李氏未刊之作。

(3) Friedrich Nietzsche：*the Birth of Tragedy and the Genealogy of Morals*，Trans．，Francis Golffing，New York，Doubleday & Company，Inc．，1956．

(4) 以上诸词皆见《花间集》所收录的《菩萨蛮》及《河渎神》诸调中。

(5) 见郑骞《从诗到曲》一书所收《论冯延巳》一文，台湾科学出版社，1961年7月初版。

(6) 见吴康《康德哲学》正编，第九章《判断力批评——美及目的》，台湾中华文化出版事业委员会，1955年12月再版。

(7) 见《六祖法宝坛经·行由第一》，在日本大正新修《大藏经》卷四八，《诸家部》五。

(8) 据李冰若《花间集评注》引。

# 从《人间词话》看温韦冯李四家词的风格
## ——兼论晚唐五代时期词在意境方面的拓展

王国维先生的《人间词话》一书，论词之精义甚多，近人研究讨论《人间词话》的著作，在报刊上也时有所见，而我现在又选取这一个有关《人间词话》的题目，私意盖有两点用心：其一，我于多年前曾写过一篇《温庭筠词概说》，在前言中曾提到我将取唐五代温、韦、冯、李四家词一说之，但后来因为时间及篇幅的限制只说了温词一家，而读过我那篇文稿的朋友却经常问起我，何时始能把其他三家词说一并完成，因此在心理上我总觉得像有着一笔亏欠有待偿还，所以颇想借机会还一下债，而如果要把各家词都分别以专文讨论，则我的时间却又依然有所不及，于是想到《人间词话》中对于此四家词都曾经有过极精要的评语，何不先就这一部分评语对此四家词作一种只掌握重点而不牵涉甚广的评述借以略清债务？这是我之选取了这一题目的原因之一。再则近人之以《人间词话》为讨论对象的作品虽多，然而一般所着重者乃大都在对其文学理论的体系加以研讨或整理，而少有掌握其对某一位作家或某一篇作品之个别评语作深入之分析阐述者，可是《人间词话》的缺点却正在理论系统之不够完整，而其长处却正在片段评语的精到深微。因而我想如果从这一方面去着手，对《人间词话》所标示出的某些可以引申的重点作一些评释和阐述的工作，也许仍不失为另一个可尝试之途径，这是我之选取了这一题目的原因之二。此外我还要声明的一点就是，王国维先生在《人间词话》中并未曾将温、韦、冯、李四家词结合在一起提出什么批评理论的体系，而我现在则不仅要把四家结合在一起来评说，而且颇想从四家风格之比较中寻觅一些词在意境方面演进拓展的痕迹，因此我之所说并不见得与王先生的原意完全相合，只是我在行文之时引用了《人间词话》的一些评语为进行所依据之线索而已。现在就让我们把《人间词话》中有关温、韦、冯、李四家词的评语（共十二条）摘录出来看一看：

张皋文谓飞卿之词深美闳约，余谓此四字惟冯正中足以当之，刘融斋谓飞卿精艳（当作妙）绝人，差近之耳。

端己词情深语秀，虽规模不及后主正中，要在飞卿之上，观昔人颜谢优劣论可知矣。

“画屏金鹧鸪”飞卿语也，其词品似之；“弦上黄莺语”端己语也，其词品亦似之；正中词品若欲于其词句中求之，则“和泪试严妆”殆近之欤。

温飞卿之词，句秀也。韦端己之词，骨秀也。李重光之词，神秀也。

予于词，五代喜李后主、冯正中，而不喜《花间》。

冯正中词虽不失五代风格，而堂庑特大，开北宋一代风气，与中、后二主词皆在《花间》范围之外，宜《花间集》中不登其只字也。（按龙沐勋《唐宋名家词选》云：“《花间集》多西蜀词人，不采二主及正中词，当由道里隔绝，又年岁不相及有以致然，非因流派不同遂尔遗置也。”龙说是，但王说就个人观点，亦未始无见。）

正中词除《鹊踏枝》、《菩萨蛮》十数阕最煊赫外，如《醉花间》之“高树鹊衔巢，斜月明寒草”，余谓韦苏州之“流萤渡高阁”，孟襄阳之“疏雨滴梧桐”，不能过也。

温、韦之精艳所以不如正中者，意境有深浅也。

词至李后主而眼界始大，感慨遂深，遂变伶工之词而为士大夫之词。周介存置诸温、韦之下，可谓颠倒黑白矣。“自是人生长恨水长东”、“流水落花春去也，天上人间”，《金荃》《浣花》能有此气象耶？

词人者不失其赤子之心者也，故生于深宫之中，长于妇人之手，是后主为人君所短处，亦即为词人所长处。

客观之诗人不可不多阅世，阅世愈深，则材料愈丰富，愈变化，《水浒传》《红楼梦》之作者是也；主观之诗人不必多阅世，阅世愈浅，则性情愈真，李后主是也。

尼采谓一切文学余爱以血书者，后主之词真所谓以血书者也。宋道君皇帝《燕山亭》词亦略似之，然道君不过自道身世之戚，后主则俨有释迦基督担荷人类罪恶之意，其大小固不同矣。(1)

从以上所引的许多则词话中，已可见到《人间词话》对此四家词重视之一斑。这种重视，应该并不是由于这四家词的数量在五代作品中所占的比例之大而然，因为如果只单纯地以作品数量之多寡而论，则据《全唐五代词》之著录，孙光宪的词作就有八十二首之多，较之温飞卿的七十首、韦端己的五十四首、李后主的四十五首，都有过之而无不及，然而《人间词话》中论及孙光宪之评语则不过仅只谓其“片帆烟际闪孤光”七字为“尤有境界”而已。（冯正中词据《全唐五代词》所著录虽有一百二十六首之多，然其中多有误收他人之作，须分别观之。）而李后主词之数量虽较之他人为少，可是《人间词话》有关李后主之评语则独多，由此可知这四家词之被《人间词话》所重视，是另有其价值与意义的。从《人间词话》的评语中，我们已可见到王国维先生所重视的，乃是这四家词之所独具的风格。其次，我以为从这些不同的风格中，我们还更可窥见一些词在意境之拓展方面的某些历史性的价值和意义。现在我们就先来看一看这四位作家的时代之先后。据夏承焘所编的《唐宋词人年谱》，温飞卿约生于公元812年，卒于870年左右，端己生于公元836年，卒于910年，正中生于公元903年，卒于960年，后主生于公元937年，卒于978年。然则是以时代论当推飞卿为最早，端己次之，正中再次之，而以后主为最晚。可是非常有趣的一件事则是，从《人间词话》的评语来看，王国维所喜爱的作者却以后主为第一，正中次之，端己再次之，而飞卿则反而居于最下，这是颇可寻味的一件事，我们现在就试一探讨，其衡量的标准究竟何在。

我们从《人间词话》中可以见到，其评飞卿词，首先说飞卿不足以当“深美闳约”四字的评语，以为飞卿词不过“精妙绝人”而已。“深美闳约”与“精妙绝人”的分别所在，我以为主要的乃在于后者不过但指外表词藻之华美而已，而前者则除了外表词藻之“美”之外，似乎还该更有着“深”与“闳”与“约”的深厚、丰富和含蕴，而词话又说“深美闳约”四字“惟正中足以当之”，这是王国维先生认为飞卿不及正中的一个原因。此外王氏又认为“端己词亦在飞卿之上”，其理由则但云“观昔人颜谢优劣论可知矣”。我们现在就来看一看前人的颜谢论。按钟嵘《诗品》评颜延之曾引汤惠休曰：“谢诗如芙蓉出水，颜如错采镂金”；又《南史·颜延之传》亦云：“延之尝问鲍照己与谢灵运优劣，照曰：谢五言诗如初发芙蓉自然可爱，君诗如铺锦列绣，亦雕绘满眼。”夫芙蓉之初发出水与锦绣之错采镂金的分别，则似乎乃在于一者乃是自然的有生命的美，而另一者则是雕饰的无生命的美，这是王氏之所以认为飞卿亦不及端己的一个原因，词话之所以把飞卿比作“画屏金鹧鸪”，把端己比作“弦上黄莺语”，便亦复正是此意。至于如果以温、韦与冯、李相较，则王氏又认为飞卿、端己皆不及后主、正中，所以词话乃说“正中词虽不失五代风格而堂庑特大，开北宋一代风气，与中后二主词皆在《花间》范围之外”；又说“词至李后主而眼界始大，感慨遂深，遂变伶工之词而为士大夫之词”；又

说“温韦之精艳所以不及正中者，意境有深浅也”；更认为飞卿之《金荃集》端己之《浣花集》中皆没有如后主词及冯、李者，乃是因为冯、李在意境方面有着某些更深厚更博大的拓展的缘故。温、韦二家词虽然风格不同，然而仍同属于《花间》之范围，而后主与正中则是“《花间》范围以外者”。而王氏更曾明白表示其态度说：“予于词，五代喜李后主、冯正中，而不喜《花间》”，在这几则词话中，其爱憎优劣之情都是显然可见的。至于正中与后主二家之高下，则在词话中似并无明白的轩轾之词，只是如果从其赞扬后主之词为独多来看，则在王氏心目中似乎乃大有以为后主亦胜于正中之意。王氏之爱憎与作者时代之先后恰好相反，这一点就词之意境的历史性的演进来看，我以为乃是颇可注意的一件事。以下就让我们试就四家词风格之不同以及五代词之意境的拓展两方面略作一简单之解说和分析。

## 一　温庭筠

首先我们先谈飞卿的词，我以前在《温庭筠词概说》一文中曾经提到过，飞卿词之特色，乃在于其但以客观之态度标举精美之名物，而不作主观之说明。不过我这种说法乃是从较现代的眼光来看所得的结论。如果从传统的批评眼光来看，则一般传统观念都以为抒情之诗歌必当以主观之表现为主，而且抒情之方式亦当以明白之叙写为佳，即使以曾受西方新思潮影响颇巨的王国维先生而论，他在词话中虽曾标举出客观以与主观相对立，可是他所举的客观诗人之例证却原来乃是《水浒》、《红楼》等小说的作者，至于抒情的诗歌，他所推崇的则仍是主观的诗人李后主。而且对于抒情的方式，王氏也是以明白的叙写为好的，他在词话中就曾经举例证说：“‘生年不满百，常怀千岁忧，昼短苦夜长，何不秉烛游’，‘服食求神仙，多为药所误，不如饮美酒，被服纨与素’，写情至此，方为不隔。”可见一般的传统观念乃是以明白的抒情为好。在这种观念下来看飞卿的但以客观标举名物的作品，于是遂形成了毁誉悬殊的评价。誉之者如清代之张惠言、陈廷焯诸人，他们既从温词表面之叙写看不出其主观的情意究竟何在，又不肯放弃其一定要从主观之叙写来寻求词意的传统观念，于是乃不惜以比兴寄托之说强解温词，定要从飞卿所标举的名物中寻出些托意来，既谓飞卿之《菩萨蛮》十四首之篇法仿佛《长门赋》，更谓其《菩萨蛮》之“簪花”、“照镜”、“青琐”、“金堂”，与夫《更漏子》之“塞雁”、“城乌”、“柳风”、“兰露”皆莫不有比兴寄托之深意；至于毁之者则如李冰若《〈花间集〉注》所引之《栩庄漫记》诸说，乃竟因温词之缺少主观之叙写，且标举之名物亦往往似不相连贯，与一般传统之观念不能相合，乃直指其为不通，云：“以一句或二句描写一简单之妆饰，而其下突接别意，使词意不贯，浪费丽字转成赘疣，为温词之通病。”又评温词《更漏子》云：“‘画屏金鹧鸪’一句强植其间，文理均因而扞格矣。”关于这两派说法之究以何者为是，我在文中论温词之有无寄托一节已曾有详细之论述，兹不再赘。总之飞卿该只是一位落魄失意而且生活颇为放浪的文士，虽然有人以为飞卿既为宰相温彦博之后，其父曦又曾尚凉国长公主，而飞卿以如此之身世，乃竟致屡遭贬谪，落拓以终，恐不无身世之慨，而且其诗集中如《感旧》、《陈情》及《开成五年秋自伤书怀》诸作，皆不免流露有自伤不遇的悲慨，因此就认为其词中亦应含有寄托深意，甚至如张惠言辈竟欲推尊之以为可以仰企屈子。关于这一点，我以为有几项观念是必须分辨清楚的：第一，就作者生平之为人而言，根据史传笔记的记载，飞卿的放浪之行可谓跃然纸上，这当然与忠而见嫉终至怀沙自沉的屈子，并不可以相提并论，此其一；再则在中国传统的诗歌作品中，凡是确实有所托喻的作品，该是从其叙写的口吻及表现的神情中，就直接可以感受体味得到的，屈原《离骚》的“美人”以喻君子固不必论，即是降而至于曹子建《杂诗》的“南国有佳人，容华若桃李”以及阮嗣宗《咏怀》的“西方有佳人，皎若白日光”，其全篇托喻的口气都是显然可见的，因此都能使读者自直接感受便生托喻之联想。而相形之下，汉书所载李延年的《佳人歌》“北方有佳人”其“佳人”就只是一位倾国倾城的绝世丽姝，而口吻中并不引人生托喻之想，此其二；再就词所产生之环境背景而言，晚唐五代之词，原来就仅是在歌筵酒席之间供人吟唱消遣的侧词艳曲，与历史悠久的以抒写

怀抱志意为主的所谓“诗”，在当时并不能相提并论，此其三；而且据《唐才子传·温庭筠传》的记载云：“宣宗喜歌《菩萨蛮》，绹假其新撰进之，戒令勿泄，而遽言于人”，夏承焘《温氏系年》以为“庭筠《菩萨蛮》词见于《金奁集》及《尊前集》者共二十首，或即大中间为令狐绹作者”，如果这种猜测是可信的，那么代别人作的供歌唱的曲词，而谓其中有寄托深意，这种可能性乃是极少的，此其四。有此四端，所以欣赏飞卿词最好还是先把“托意”这一份成见暂时放下来，直接去看一看他的词，现在我们就抄录几首温词的代表作在下面：

菩萨蛮　三首

小山重叠金明灭，鬓云欲度香腮雪。懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟。　照花前后镜，花面交相映。新贴绣罗襦，双双金鹧鸪。

水精帘里颇黎枕，暖香惹梦鸳鸯锦。江上柳如烟，雁飞残月天。　藕丝秋色浅，人胜参差剪。双鬓隔香红，玉钗头上风。

夜来皓月才当午，重帘悄悄无人语。深处麝烟长，卧时留薄妆。　当年还自惜，往事那堪忆。花露月明残，锦衾知晓寒。

更漏子　二首

柳丝长，春雨细，花外漏声迢递。惊塞雁，起城乌，画屏金鹧鸪。　香雾薄，透帘幕，惆怅谢家池阁。红烛背，绣帘垂，梦长君不知。

玉炉香，红蜡泪，偏照画堂秋思。眉翠薄，鬓云残，夜长衾枕寒。　梧桐树，三更雨，不道离情正苦。一叶叶，一声声，空阶滴到明。

从以上五首词中飞卿所用的语汇来看，绣罗襦、金鹧鸪、颇黎枕、鸳鸯锦、麝烟、锦衾、画屏、香雾、玉炉、红蜡等，字面皆极华丽，飞卿词之精美已可概见。然而除去这一点特色以外，我以为以上五首词，实在可分作三类来看：第一类其所标举之名物全属客观之叙写，除予人以一片精美之意象外，并无明显之层次脉络可寻，如“水精帘里”一首《菩萨蛮》，自室内之“颇黎枕”“鸳鸯锦”，突接以室外之“江上”“雁飞”，又突接以“藕丝”“人胜”等对服饰之形容，且所用之“隔香红”、“头上风”等句法，亦全不属理性之叙述。又如“柳丝长”一首《更漏子》，其“塞雁”“城乌”及“金鹧鸪”诸句之跳接，也属于这一类的作风，这是最能代表飞卿特色的一类作品，但也是最不易为读者所了解和接受的一类。第二类则所标举之精美的名物，虽亦用客观之叙写，而却表现有明白之脉络可寻，如“小山重叠”一首《菩萨蛮》，自屏山上日光之明灭闪烁写起，至屏山内之人之懒起、梳妆、簪花、照镜、穿衣，可以说是写得层次井然。又如“夜来皓月”一首《菩萨蛮》，自月午写到帘垂，写到卧，写到往事的追忆，写到锦衾的晓寒，也是写得极有条理的一首词。只是这一类词的层次条理虽然清楚明白，却依然并没有显明的主观悲喜之表示，“小山”一首之双双鹧鸪，“夜来”一首之锦衾晓寒，虽有孤单之反衬，独眠之暗示，然而也不过仅只是一点陪衬性的暗示而已，这一类作品比之第一类虽然较易了解，然而依然缺少直接的感人之力，所以有一部分读者，对此也不能完全赏爱。至于第三类，则如“玉炉香”一首《更漏子》，前半阕虽与第二类颇为相似，然而后半阕自“梧桐树，三更雨，不道离情正苦”以下，却忽然变秾丽为清淡，纯用白描作主观之抒情，这在温词中是较易为大多数读者所了解赏爱的一类，然而这一类作品却并不能代表飞卿之特殊风格，有时且不免有浅率之失。所以一般说来，飞卿词之风格的特色乃是精美及客观，极秾丽而并无生动的感情及生命可见。这正是《人间

词话》评之为“‘画屏金鹧鸪’飞卿语也，其词品似之”的缘故。而且就词之意境的演进而言，这种精美而缺乏个性的词，也该正是唐、五代之际，词在初起时所有的一般现象，因为词在当时原来只不过是供歌伎酒女在筵席前歌唱的曲子而已。《花间集》欧阳炯的序，就曾叙述当时作词与唱词之场合云：“则有绮筵公子，绣幌佳人，递叶叶之花笺，文抽丽锦；举纤纤之玉指，拍按香檀。不无清绝之辞，用助娇娆之态。自南朝之宫体，扇北里之倡风，何止言之不文，所谓秀而不实。”所以《花间集》一般的风格就都是华美秾丽而缺乏个性的，而飞卿就是这一般作者中，最具代表性的一位。

## 二　韦　庄

其次我们再来看韦端己的词，端己作风可以说是与飞卿恰好相反，飞卿秾丽，而端己清淡；飞卿多用客观之叙写，而端己则多用主观之叙写。可是我在前面论及飞卿之第三类作品时，曾举其《更漏子》之“梧桐树”数句为例，说这几句乃是“变秾丽为清淡，纯用白描作主观之抒情”，如此说来，则岂不是端己的作风依然与飞卿之某一类作风有相似之处？从表面看来这似乎是不错的，所以《栩庄漫记》评飞卿之“梧桐树”数句，就曾经说：“温、韦并称，赖有此耳。”然而这种表面的看法，却实在并不正确。端己之清淡与主观，确实为端己之特色及其佳处所在，而飞卿偶作清淡主观之语，有时却反为败笔，飞卿之佳处乃在其能以精美客观之物象唤起读者之联想，愈是其不易解的词，反而愈能唤起读者更丰富的联想，而其以清淡主观之笔明白写出的词有时却使人不免有意尽于言了无余味的索然之感。陈廷焯《白雨斋词话》评飞卿《更漏子》之梧“桐树数”句即曾云：“飞卿《更漏子》三章自是绝唱（按首章指“柳丝长”一首，次章指“星斗稀”一首，三章即为前所举之“玉炉香”一首），而后人独赏其末章‘梧桐树’数语……不知‘梧桐树’数语，用笔较快，而意味无上二章之厚。……以此章为飞卿之冠，浅视飞卿者也。”又如近人朱光潜氏在其《谈诗的隐与显》一文中，曾主张“写景的诗要显，写情的诗要隐”，且举飞卿《忆江南》词“梳洗罢，独倚望江楼，过尽千帆皆不是，斜晖脉脉水悠悠，肠断白蘋洲”一首为例，说“此词收语即近于显”，“如果把‘肠断白蘋洲’五字删去，意味更觉无穷”。《栩庄漫记》批评这一首《忆江南》词也曾说：“飞卿此词末句，真为画蛇添足，大可重改也，‘过尽’二语极惘怅之情，‘肠断白蘋洲’一语点实，便无余韵，惜哉惜哉。”从这些话来看，似乎都可以证明飞卿偶尔用清淡之笔所写的主观抒情之句，并非温词中之佳作。那么是否就果然如朱光潜氏所说“写情的诗要隐”才是好诗呢？则又不然，因为端己就是写情以显为佳的一位作者。即以同样用“断肠”二字来写情而言，温词之“肠断白蘋洲”一句，便被人指为落实无余味，可是端己之用“断肠”的词句，如其《菩萨蛮》词之“未老莫还乡，还乡须断肠”及《应天长》词之“夜夜绿窗风雨，断肠君信否”诸句，却是传诵众口的佳句。谭献《词辨》即曾赞美其“还乡须断肠”两句，云：“怕断肠肠亦断矣。”《白雨斋词话》亦赞美之云：“其情亦可哀矣。”为什么同是以白描之笔作主观之抒情，飞卿之词就被人讥议，而端己之词就得人赏爱呢？我想其间主要之区别大约有以下两点：一则在于其中所蕴蓄之感情的劲力与含量的强弱深浅之不同，譬如像喷涌的源泉或浩瀚的江海，则虽然想要用“隐”的方式来表现，而其喷涌之力与浩瀚之广自有其非人力所可隐蔽者在。张上若评杜甫《赴奉先县咏怀》一首，即曾云：“此五百字真恳切至，淋漓沉痛，俱是精神，何处见有言语。”卢德水评杜甫《送郑十八虔》一首，亦曾云：“此诗万转千回……纯是泪点，都无墨痕，诗至此，直可使暑日霜飞，午时鬼泣。”有如此切至深厚之情，所以杜甫写衷心哀痛便可直写到“叹息肠内热”、“回首肺肝热”，写哭泣流泪便可直写到“拭泪沾巾血”、“啼垂旧血痕”，像这种深情激切之作，又何病于“显”，又何取于“隐”？一般人之所以以为写情要用“隐”为可贵，而以为一用“显”便不免有死于句下的落实之讥者，主要的便正因为缺少了这一种喷涌洋溢的力量的缘故。端己在感情的博大深厚一面虽不能与杜甫相提并论，然而端己用情切至，每一落笔亦自有一份劲直激切之力喷涌而出，飞卿便缺乏此种喷涌之力，这是端己之所以能用清淡白描之笔作主观抒情而足以取胜的一因。再则端己还有另一特色就是

用笔虽然劲直激切而用情则沉郁曲折，《白雨斋词话》就曾经说：“韦端己词似直而纡，似达而郁，最为词中胜境。”况周颐《蕙风词话》评端己词亦曾云：“尤能运密入疏，寓浓于淡，花间群贤，殆鲜其匹。”这正是端己的独到之处，否则如果以浅直之笔写浅直之情，便自然会使人觉得一览无遗更无余味了。而端己则是于疏淡中见浓密，于率直中见沉郁，这是端己之所以能用清淡之笔作主观抒情而足以取胜的又一因。以上所说都不过只是泛论而已，下面我们就举端己几首词作例证，来试加一番评析：

菩萨蛮　五首

红楼别夜堪惆怅，香灯半卷流苏帐。残月出门时，美人和泪辞。　琵琶金翠羽，弦上黄莺语。劝我早归家，绿窗人似花。

人人尽说江南好，游人只合江南老。春水碧于天，画船听雨眠。　垆边人似月，皓腕凝霜雪。未老莫还乡，还乡须断肠。

如今却忆江南乐，当时年少春衫薄。骑马倚斜桥，满楼红袖招。　翠屏金屈曲，醉入花丛宿。此度见花枝，白头誓不归。

劝君今夜须沉醉，樽前莫话明朝事。珍重主人心，酒深情亦深。　须愁春漏短，莫诉金杯满。遇酒且呵呵，人生能几何。

洛阳城里春光好，洛阳才子他乡老。柳暗魏王堤，此时心转迷。　桃花春水绿，水上鸳鸯浴。凝恨对残晖，忆君君不知。

端己的词，可以举为例证来加以评述的代表作甚多，我现在只录了《菩萨蛮》五首，乃是因为篇幅及体例之限制的缘故，《菩萨蛮》既是端己词中最著名的作品，所以不能不录，而这五首词细读起来似乎又大有脉络可寻，不可任意删割去取，郑骞《词选》就曾经说“此五章一气流转，语意连贯，选家每任意割裂，殊有未安”，所以既录《菩萨蛮》，就不得不五首全录，而这五首词需要解说的地方又甚多，因此在篇幅上就不容许再多介绍端己其他的作品了，这是要请读者原谅的。关于这五首词，向来说者有两种不同的看法：张惠言《词选》以为“乃留蜀后寄意之作”，且云“江南即指蜀”；而《栩庄漫记》则以为“韦曾二度至江南，此或在中和时作”，且张氏《词选》只选录了四首《菩萨蛮》，未录“劝君今夜须沉醉”一章，《栩庄漫记》则又以为第五章之“洛阳城里春光好”一首“似是客洛阳时作”，与前四章并不相连贯。这两家既都曾把这五首词任意加以割裂，而其说法也不免有许多矛盾失误之处，要想把其间的是非分别清楚，首先我们必须要对端己的生平有一个大致的了解。据夏承焘《韦端己年谱》，端己少孤贫力学，广明元年四十五岁在长安应举，值黄巢之乱，遂陷长安，其后离长安赴洛阳，中和三年春，年四十八岁。在洛阳作《秦妇吟》，开端有“中和癸卯春三月，洛阳城外花如雪”之句，而结尾则有“适闻有客金陵至，见说江南风景异”之句，即于是年游江南，后于光启二年五十一岁时，欲北返，拟经皖、豫诣陕，以道路阻绝，逐于次年光启三年五十二岁时再游江南，迄景福二年五十八岁时，始得再返长安应试，次年乾宁元年五十九岁第进士为校书郎，乾宁四年六十二岁，一度奉使入蜀，光化三年六十五岁自右补阙改左补阙，天复元年六十六岁再度入蜀应聘为王建掌书记，自此终身仕蜀，天祐四年七十二岁，朱温篡唐，王建据蜀称帝，用端己为相，开国制度皆出其手，七十五岁卒于蜀之成都花林坊。从以上所引的端己生平与这五首《菩萨蛮》参照来看，端己《秦妇吟》所云“见说江南风景异”之“江南”，前面既有“金陵”字样，则必当指金陵附近一带而言。《菩萨蛮》与《秦妇吟》虽非一时之作，然观端己《浣花集》诸诗，凡标题有“江南”字样者，如《寄江南诸弟》、《江南送李明府入关》、《夏初与侯补阙江南有约》等，所谓“江南”并指江浙一带而并不指蜀，

是则张惠言《词选》以为《菩萨蛮》词中之“江南”乃指蜀地，实为无据之言。然而若果如《栩庄漫记》所云，以为词云“江南”即为中和时在江南所作，则又不然，盖自《菩萨蛮》第三章之“如今却忆江南乐”句观之，则既云“却忆”，便显然并非当时正在江南之所作明矣，又《栩庄漫记》以为第五章词中有“洛阳城里春光好”之句，便当为身在洛阳时所作，而却未尝注意到这一句下面的“洛阳才子他乡老”一句，此二句盖云洛阳之春光虽好，而当年曾居洛阳之才子则如今已老于他乡矣，是则其人之已不在洛阳亦复显然可知。由此看来，可见张氏《词选》与《栩庄漫记》之说，实在皆不免有谬误之处，因之他们两家的说法似乎也就都不可信了。我的意思以为“江南”当指端己中和时江南之游是不错的，只是写作的时期，却并非中和年间身在江南之当时，而可能系入蜀后回忆当年旧游之作。而且韦庄这五首词中所回忆的更不当仅只江南一地，首章“红楼别夜”之并非江南，自然可知；末章之“洛阳城里”之亦非江南，亦复自然可知。是则这五首词盖当为端己晚年回忆平生旧游之作，其所怀思追忆者原来就不止一人一地一事而已，大抵端己一生曾几经国变，中年时值黄巢之乱，长安既陷，端己遂漂泊江南，这当然是可悲慨的往事之一，又黄巢乱后端己在洛阳赋《秦妇吟》一诗，感慨时乱，当时曾有“秦妇吟秀才”之称号，而端己晚年乃羁留蜀地终身不复得返，则洛阳才子之他乡老自然也是可悲慨的往事之一，只是端己在洛阳赋《秦妇吟》在先，游江南在后，为什么端己在这五首词中却先说起江南而最后总说到洛阳呢？私意以为此有两种可能：第一，如果以史事比附言之，则端己此词之所慨于洛阳者可能原不仅当年在洛阳赋《秦妇吟》一事而已，此外且有更深沉之悲痛在，盖据《唐书·昭宗纪》所载，天祐元年正月，朱温曾胁迁唐都于洛阳，八月遂弑昭宗而立昭宣帝，未几，朱温遂篡唐自立，可见昭宗之迁洛阳乃是当时一件大事。而且据《五代史·梁本纪》所载，昭宗之迁洛阳，其从以东者小黄门十数人打毬供奉内园小儿等二百余人而已，且在半途之中，这些人都被朱温借故杀死了，由是皇帝左右遂尽为朱温之人矣，时蜀王王建、吴王杨行密等闻梁迁天子于洛阳，曾皆欲举兵讨之，在这样重大的变故之中，端己在蜀遥闻此事，当然会不免有一番感慨，何况洛阳又为端己旧游之地，则前尘往事新悲旧恨当然会不免触绪纷来，因之这五首《菩萨蛮》词乃于最末一章特别标举洛阳，其中可能确有端己今昔沧桑的一份感慨，而且朱温胁迁唐都于洛阳乃是发生在端己入蜀以后的近事，这是端己在这五首词中所以先说起江南而最后总说到洛阳的可能之一。然而我一向并不喜以比附史实来解说诗词，如果从比较单纯的直接感受来推测，则端己当年寓居洛阳原来就在漂泊江南以前，如果把第一首“红楼别夜”所写的“和泪辞”的“美人”，看做端己在洛阳时的一段美好的遇合，则经过离别以后的辗转漂泊，于最末一章再重新点明当日之洛阳，以表示对当年洛阳美人之始终不忘，这不但是极自然的情事，也是极完整的章法，这是端己在这五首词中所以先写别后之江南漂泊而最后总点明对洛阳之追忆的可能之二。我们现在对此两种可能性且先不下判断，只单纯以欣赏之态度，来为这五首词试一作解说分析。

首章“红楼别夜堪惆怅”，一起便写出满纸离情。“红楼”乃离别之地，“别夜”乃离别之时，至于“堪惆怅”三字，则有两重情意：回思别离之往事，历历如在目前，而相逢无计，再见无期，及今思之，唯有满怀惆怅而已，此今日之“堪惆怅”者也；再则“红楼”之旖旎如斯，“别夜”之凄凉若此，所谓“此情可待成追忆，只是当时已惘然”，此昔日之便已“堪惆怅”者也。在这两重的惆怅之中，更接之以次句之“香灯半卷流苏帐”，“流苏”者，据《决疑要录》云：“流苏者缉鸟尾垂之，若旒然，凡旌旗帐幕之类，皆饰之以为美观。”郑骞《词选》云：“今多缉丝线为之，南方仍有流苏之称，北方则谓之穗子，以其类禾稻之穗也。”“流苏帐”者饰以流苏之帐也，其精美可知。“灯”字上更着以一“香”字，则香闺兰麝，掩映宵灯，其情事亦复可想，何况“流苏帐”前还更有“半卷”二字更使人益增缱绻之思，而却与上句之“别夜”相承，于是所有的春宵缱绻之情，便都化而为离别的惆怅之感了。这两句叙述的口气都很率直，然而上下反衬，百转千回，端己之“似直而纡”便已可概见一斑了。继之以“残月出门时，美人和泪辞”，则别宵苦短，去者难留，残月将沉，行人欲去，遂终不得不与美人和泪而辞矣。“辞”者临行之话别也，《西厢记·长亭送别》有句云：“听得道一

声去也，松了金钏，减了玉肌，此恨谁知”，则话别之际，岂有不泪随声下者乎？更何况与之和泪而辞者乃竟为一如此之“美人”，则眷恋之情岂不更增离别之痛？解说至此，本句已可告一段落，只是如仔细研究其句法，则此句实有两种解释之可能：一者乃谓美人和泪与我而辞，则垂泪者乃是美人；二者又可释为我与美人和泪而辞，则垂泪者乃是行人。我最近在《文学季刊》曾发表了一篇小文，题为《一组易懂而难解的诗》，曾经谈到一句诗词有时有多种解释之可能，我们大可把这些歧解同时保留下来，相互引发，反而可使作品的意蕴更为丰美。本句亦然。如果把两种解释合看，则美人垂泪我亦垂泪，岂不可使离别之情更加深一层，因此这一句亦大可不必作文法之分析，只看做二人相互和泪而辞可也。下半阕“琶琵金翠羽，弦上黄莺语”两句，“金翠羽”三字据郑骞《词选》注云：“金翠羽，琵琶之饰也，在捍拨上，今日本藏古乐器可证”；又据《海录碎事》云：“金捍拨在琵琶面上当弦，或以金涂为饰，所以捍护其拨也”，是“金翠羽”乃指捍拨上所装饰之翠羽殆无可疑。至于这两句之解释则也有两种可能：一者可以视为和泪辞之美人于离别之际，果然曾亲手弹奏过一曲琵琶，而且琵琶之美既上有翠羽之饰，弦上之音更有似莺啼之好，然后接以下面“劝我早归家”五字，则是弦上所奏之曲，与美人话别之辞突然于行人耳中结合为一，其声声婉转，句句叮咛者，惟有“劝我早归家”之一语而已；另一种解释，则是把“琵琶金翠羽，弦上黄莺语”两句，不必看做实指美人于当时确曾奏过一曲琵琶，不过美人在平日既常奏翠羽之琵琶，美人之声音，亦常似弦间之莺语，今日闻美人叮咛之语，亦犹似平日弦上之婉转莺啼，遂直用弦上莺啼为美人音声之象喻，所以乃径接以下一句“劝我早归家”的叮咛之语，这两种解释于欣赏时也大可使之兼容并存，不必妄为去取。至于末一句以“绿窗人似花”五字承接在“劝我早归家”之后，遂使前一句的情意更加深重了一层，何以言之？一则绿窗下相待之人既有如花之美，则远行之游子如何能不因怀思恋念而作早归家之计？此所以用“人似花”为叮咛之语者一也；再则花之美丽又是天下间最短暂最不久长的事物，偶一蹉跎，则纵使他日归来，也早已春归花落，无复当年之盛美矣。王静安先生就曾有一首词说：“阅尽天涯离别苦，不道归来，零落花如许。”在天涯历尽了离别的悲苦，所盼望的原不过只是再相见时的一点安慰而已，如果历尽悲苦之后所得的竟是花落春归的全然落空的悲哀，这岂不是人间最大的憾恨？然则彼绿窗下之美人既有如花之美丽足以系游子之相思，更有如花之易于凋落，足以增游子之警惕，那么只为了惜这一朵易落的花容，游子自必当早作归家之计矣，这是何等深切的叮咛嘱咐之词。这一章别情之深挚一直贯注到末一章游子终然未得还乡的毕生的悲恨，这是要读到最后一章结尾，才能更深切地体会出来的。

次章所写的则已是游子远适江南以后的情况了。首两句“人人尽说江南好，游人只合江南老”，仍不过从别人口中道出江南之好而已，有向游子劝留之意，而游子之本意则原在还乡，未作久留江南之计也。次句之“合”字乃“合该”、“合应”之意，“只合江南老”者，谓游子真个只应在江南终老也。夫人情同于怀土，游子莫不思乡，“江南”既是异乡，“游人”原为客旅，何以偏偏却说是该向江南终老？此两句虽是以他人之口道出，可是若不是游子的故乡已经有不能得返的苦衷，则异乡之人又何敢便尽皆以如此断然之口吻来相挽留？观此两句之“尽说”、“只合”等字样，是何等劲直激切，然而如果仔细吟味，则其情意却又正复沉挚深切，百转千回，端已之“似直而纡，似达而郁”，于此乃又得一证矣。以下接言“春水碧于天”，是江南景色之美；“画船听雨眠”，是江南人物之美；下半阕“垆边人似月，皓腕凝霜雪”，则从前两句一气贯串而下，写江南人物之美。按“垆”，卖酒者置酒瓮之处也。垆边之人，盖卖酒之女郎也。“似月”者，女郎之光彩皎皎照人也。“皓腕凝霜雪”者，言其双腕之皓白如雪也。（按：“霜”字一本作“双”，则不仅言皓腕之白如霜雪，且有双腕之意在其中，亦佳。）昔曹子建有诗云“攘袖见素手，皓腕约金环”，则当此女郎当垆卖酒之际，攘袖举手之间，其皓如霜雪之双腕的姿质之撩人可想，江南既有如此之美女，则岂不令游子生爱赏留恋之意。自“人人尽说江南好”两句以下，全写江南之好，有“碧于天”的“春水”之明媚，有“画船”上“听雨”的闲情，有“垆边”的如“月”之“佳人”，全力足成“游人”之“只合江南老”。然而下一句却忽然跃出“未老莫还乡”五个

字，表面上是顺承，实际上却是反扑，盖以此一句虽然着一“莫”字，却明明仍道出“还乡”字样来，则知前面虽然一意专写江南之好，原来都不过是强作慰解之语，而“故乡”之思，则未尝或忘也，至于“还乡”二字上的一个“莫”字，则正是极端无可奈何之辞，如陆放翁《钗头凤》词结尾所写的“山盟虽在，锦书难托，莫，莫，莫”，接连道出三个“莫”字来，却也正不过是一片无可奈何之情而已。夫端己岂不欲还乡，放翁又岂不欲与唐氏证彼山盟托以锦书，然而盟有不可证，书有不可托，而乡有不可还者，所以曰“莫”也。仅此一“莫”字已有多少辗转思量之意，而况上面还更用了“未老”两个字，其意盖谓年华幸尚未老，则今虽暂莫还乡，而狐死首丘则终老之日誓必还乡也，所以此句表面虽然说的是“莫还乡”，实际却是一片怀乡的感情。至于下一句“还乡须断肠”，则是极痛心地补叙出今日之所以“莫还乡”的缘故，这一句看来说得极简单，然而含意却极深，“须断肠”之“须”字，说得斩钉截铁，是还乡之必定要断肠也。然而“还乡”二字却又说得如此概括，而未指明“还乡”后究竟是哪些事物使人竟至于必“须”“断肠”呢？于是隐约中遂使人感到必是还乡后之事事物物皆有足以使人断肠者矣。我们虽不愿如张惠言、陈廷焯之比附史实来强作解说，然而端己一生饱经乱离之痛，值中原鼎革之变，为异乡漂泊之人，则此句之“还乡须断肠”五字也可以说是写得情真意苦之极了。

第三章开端两句即云：“如今却忆江南乐，当时年少春衫薄。”既曰“却忆”，又曰“当时”，则自然该是回忆之言而并非身在江南之语了。我们试于此向前两章作一回顾，如果说首章所写乃是回忆离别之当日，次章所写乃是回忆江南之羁旅，则此章所写就该是回忆离开江南以后的又一段漂泊的时期了。所以我以为这五首词里的所谓“江南”之地，都该是确指江南之地而并非指蜀，可是写作的时间都是离开“江南”以后，而且极可能是晚年羁身蜀地之时的作品。先看首句，“如今却忆江南乐”者，盖紧承前一章之“人人尽说江南好”而来，于此乃知凡前一章所写人人尽说的江南之种种好处原来当时在诗人自己之心目中，却并未真正觉其可赏可乐，而其一心所系者原来仍在故乡，所以上章结尾乃终于道出“还乡”之语，是则虽然不得已而暂时不得还乡，却始终仍一直怀有还乡的盼望。至于这一章所写的，则是当日江南之游也已成了一段可怀念的追忆了，正如贾岛《渡桑乾》一诗所写的“客舍并州已十霜，归心日夜忆咸阳；无端更渡桑乾水，却望并州是故乡”。诗人在江南时怀念故乡，而今更离开了江南，而且又经历遍了更多的离乱哀伤，对于“还乡”之想也早已望断念绝，在此种心境下再回忆当年江南之羁旅，于是反而觉得即使是当年的羁旅较之今日也仍自有其可乐之处了。是今日之所以感到当年之可乐者，乃正因今日之更为可悲。端己此词之开端，即以坚决之反语道出江南之可乐，复以“却忆”二字反衬出今日之更为可悲以及还乡之更不可望，此种说法亦正是“似直而纡，似达而郁”的端己之特色。夫诗人既谓江南为可乐，于是下句乃承以“当时年少春衫薄”七字，正写江南之乐。其实只是“当时年少”四字便已自有可乐者在矣，下面更缀以“春衫薄”三字，则春衫飘举风度翩翩，少年之乐事乃真可想见矣。至于此句之“当时”二字，则更当与上一句之“却忆”二字参看，极写回忆中当时之可乐，正以之反衬今日之堪悲。然后承以下面：“骑马倚斜桥，满楼红袖招”，更直贯到下半阕：“翠屏金屈曲，醉入花丛宿”，一共四句，一口气下来全写回忆中当年之乐事，于是忆及当日满楼红袖之相招，此自为少年时可乐之事，而必曰“骑马倚斜桥”者，盖“骑马”始益增年少之英姿也。昔白居易《井底引银瓶》诗曾有“君骑白马傍垂杨，妾折青梅倚短墙；墙头马上遥相顾，一见知君即断肠”之句。王静安先生更曾用韦庄此两句词意，写过一首《浣溪沙》，有“六郡良家最少年，戎装骏马照山川”及“何处高楼无可醉，谁家红袖不相怜”之句。凡此所写皆足以证明马上英姿之俊发之可以得墙头佳人之回顾，之可以得楼上红袖之相招，于是一切目成心许之韵事乃尽在不言中矣。至于“桥”而必曰“斜桥”者，盖以用一“斜”字才更能显出一份欹侧风流之情致也。既已目成心许得高楼红袖之招，于是乃有下二句：“翠屏金屈曲，醉入花丛宿”之情事，“翠屏”者，翡翠之屏风也。“屈曲”一作“屈戌”，《辍耕录》云：“今人家窗户设铰具，或铁或铜，名曰环纽……北方谓之屈戌，其称甚古。”此词之“金屈曲”自当指屏风上之环纽而言。曰“翠”曰“金”，足以见其华

丽，“屏”字可以想见闺房屏障之掩映深幽，“屈曲”字用环纽来显示其折叠，可以想见屏风之曲折回护，在此一句描写闺房景物的句子下，接以下句之“醉入花丛宿”，则此所谓“花丛”，自然并不仅指园庭之花丛，乃暗指如花众女之居处也。酒醉而入宿花丛，自是少年时可乐之事，然而从首句“而今却忆江南乐”之言观之，则是此少年之乐事，当时乃并未觉其可乐也，当时之所以不觉其乐，则岂不以当时仍念念在于“还乡”之故，然后接以下句之“此度见花枝”五字，曰“此度”则自非前度之在江南矣，而隐隐逗起了下一首之“今夜须沉醉”。至于“见花枝”则自然乃是承接着前面的“花丛”而来，姑不论好花美人皆可以用为象喻之意，总之“花丛”与“花枝”都当指一段美好的遇合而言。“此度见花枝”者，自当指此时的又一段际遇而言，然后接以“白头誓不归”，“归”字承上章而来，仍当指“还乡”之意，“白头”则承上章“未老”二字而来，其意乃谓当时念念在还乡，故不知江南之可乐，且思终老之必还故乡，“此度”则忧患老大之后，既已知还乡之终不可期，则此度既再有像当日“花丛”之“见花枝”的美好的遇合，则真将白头终老于此不复作还乡之想矣。人在悲苦至极之时乃往往故作决绝无情之语，如杜甫之关爱朝廷而终不能得用也，乃曰“唐尧真自圣，野老复何知”矣，服膺儒术而终不能得志也，乃曰“儒术于我何有哉，孔丘盗跖俱尘埃”矣；端己此句亦正复因其有不能得归之痛，故乃曰“白头誓不归”矣，着一“誓”字，何等坚决，以斩尽杀绝之语，写无穷无尽之悲。《花间集评注》引《白雨斋词评》评此句云：“决绝语，正是凄楚。”所言得之，而端己之劲直而非浅率亦可见矣。

第四章又紧承第三章而来，前面既已说出“白头誓不归”的如此失望决绝之语，是已自知故乡之终老难返，少年之一去无回，则诗人今日所可为者，亦惟有以沉醉忘怀一切而已，故此章乃于开端即曰：“劝君今夜须沉醉，樽前莫话明朝事”也。此章最可注意的乃是端己于一首仅有四十四个字的小令内，竟然用了两个“须”字、两个“莫”字。第一次用在前半阕的开端，即前所举之两句，第二次则用在后半阕的开端，即“须愁春漏短，莫诉金杯满”两句，“须”字者“定要如何”之意，“莫”字者，“千万不要如何”之意，说了一次“定要如此千万不要如彼”，再说一次“定要如此千万不可如彼”，这种重叠反复的口吻，表现出多少无可奈何的心情，表现出多少强自挣扎的痛苦。有些人以为此篇大都为旷达之词且不免有率易之语，因此从清朝的张惠言开始，一般选本就往往把此章删去不选，这都是未能体会出这一首词真正好处的缘故。先看首句“今夜须沉醉”五字，此一“须”字乃“直须”、“定要”之意，言其今夜之饮定非至沉醉不止也，以必醉之心情来饮酒，原可能有两种情形：其一是因为快乐到极点，所以要饮到不醉无休；其次则是因为悲哀到极点，所以也定要饮到不醉无休。端己之心情，自然是属于后者，这从第二句的“樽前莫话明朝事”七字就可以体会得出来。关于“莫”字所表现的无可奈何之情，我在说第二章“未老莫还乡”一句时已曾谈到。曰“莫话”，则明日之事之不忍言不可言之种种苦处可以想见矣。“樽前”则正指饮酒之地，对此樽前惟当痛饮沉醉而已，即使近在明朝之事尚且不欲提起，则其对未来一切之完全心断望绝可想而知矣。然后接以“珍重主人心”，曰“主人”者，异地之“主人”也，则端己之为游子而身不在故乡可知。李白有诗云：“兰陵美酒郁金香，玉碗盛来琥珀光。但使主人能醉客，不知何处是他乡。”有兰陵之美酒，飘散着郁金的香气，盛在玉质的碗中，泛着琥珀的光彩，倘果有能以如此盛意招待客子尽醉之主人，则此深深之美酒，岂不就正如同主人的深深的情意，而且愈是思乡而不能返的游子，对此一番盛意也就愈加容易感动，于是客子思乡之苦在如此殷勤之情意中，乃真若可忘矣，此太白之所以说“但使主人能醉客，不知何处是他乡”，而端己之所以说“珍重主人心，酒深情亦深”也。下半阕之“须愁春漏短，莫诉金杯满”两句，再用一“须”字与一“莫”字相呼应，与开端两句之“须”字“莫”字同属于殷勤相劝的口吻，可是我却对开端的“劝君”二字一直未加解说，也许有人以为这二字极浅显明白，原不需解说，也许有人以为乃是由于我行文时之忽略未加解说，其实我原来就正是要留到这里与这两句一同解说的。因为此词前后既有两处都有相劝之口吻，那么究竟是出于何人之口呢？自本词通首观之，则“劝君”二字，实可有数种不同之看法：第一可视为主人劝客之语，第二可视为客劝主人之语，第三可视为诗人自劝之意，第四可视为二人互劝之意，第五前后两处相劝之口吻，可出于不同之人

物，即如一为客劝主，一为主劝客，一为劝人，一为自劝，可有多种不同之配合变化，在这多种异说的可能中，我个人以为前两句之“劝君今夜须沉醉，樽前莫话明朝事”似当为主人劝客之词，故其后即承以“珍重主人心，酒深情亦深”的两句，便正是客子衷心相感之表现；而后半阕之“须愁春漏短，莫诉金杯满”两句，则似乎当是客子既深感主人之用心，于是乃自我亦作慰解之语的自劝之词。“春漏”者，春夜之更漏也，“春漏短”实在就是“春夜短”之意，“春夜”在一般人心目中乃是何等佳美的时光，而况主人更有如彼殷勤之盛意，于是客子于感动之余乃亦复自思真当珍惜此易逝之良宵，则主人更以美酒相劝之时，便不要更以“金杯”之过“满”为辞了。于是此词乃由首两句之主人劝客，到次两句之客感主人，到此两句之客之自劝，婉转曲折，写出诗人多少由思乡之苦中，勉强欲求欢自解的低徊往复的情意，于是最后乃以“遇酒且呵呵，人生能几何”的强为欢笑的口吻，为苦短的人生作了最后的结论，这种结论是下得极为绝望也极为痛苦的。多年前我读端己这一首词时，对其“呵呵”二字原颇为不喜，以为此二字无论就声音或意义而言，都会予人以一种直觉的空虚浮泛之感，而且又是如此浅俗的两个字，似乎乃是端己的一句败笔；然而细读之后，乃愈来愈体会出这两个字的好处，因为端己所要表现的原来就正是一种中心寂寞空虚，而表面强言欢笑的心情，然则此充满了空虚之感的“呵呵”二字空洞的笑声，岂不竟然真切到有使人颤栗的力量，端己词之于浅直中见深切的特色，真是无人可及的。

末章开端“洛阳城里春光好，洛阳才子他乡老”两句，一开口就重复地道出了“洛阳”二字，而且接连两句都把“洛阳”二字放在开端，不但充满了一种眷念的情意，而且在口吻中也流露出一片呼唤的心声，则“洛阳”之足以使人怀想可知，其所以然者，从前面所述的端己生平来看，则约有两端：一则在黄巢乱后端己曾一度寓居洛阳，在这一段时期，他曾写过不少感怀时事的篇什，如其集中之《洛阳吟》、《洛北村居》，当为在洛阳作，自无可疑；他如《北原闲眺》之“千年王气浮清洛”，《睹军回戈》之“满车空载洛神归”，《中渡晚眺》之“魏王堤畔草如烟”，《和侯学士丁侍御秋日雨霁》之“洛岸秋晴夕照长”，盖皆为在洛阳时所作。何况端己还曾在洛阳写下了他的平生杰作《秦妇吟》，则当日洛阳所予端己印象之深切可知，而且据夏承焘氏《韦端己年谱》，则端己之离长安居洛阳乃在中和二年之春日，其作《秦妇吟》则在中和三年之春日，是端己盖曾两见洛阳之春，从其《秦妇吟》所写的“中和癸卯春三月，洛阳城外花如雪”的描写可以想见洛阳春光之美好，是则本词首句之“洛阳城里春光好”非虚语矣。何况端己居洛阳时乃正当自长安逃出之后，则洛阳当日之美景，一定曾经给端己留下许多可赏爱也可悲慨的感情，此洛阳之所以值得眷念怀想之一因也；再则如果按照我们前面对端己这五首词之最后写到洛阳所做的两种可能的猜测，则无论端己乃是对当时朱温之胁迁唐都有一种今昔离乱的深慨，或者乃是对当年在洛阳所离别的美人有一份难忘的追忆，总之这一些情事乃是使端己遥想洛阳春光之好而弥增眷念怀想的原因之一。至于下面“洛阳才子”一句，首先当辨者自当为“洛阳才子”之所指。《栩庄漫记》以为此词乃端己在洛阳作，如果当时端己是在洛阳，那么“他乡老”的“洛阳才子”就该不是端己自谓了。这种说法，若单仅只从这一句的文法来看，原也未始不可，只是如果就端己词整个的风格及语气来看，则自有不可如此解说的原因在。首先我们该注意到端己这五首词，甚至端己大部分的词，都是属于词中有我之作，端己所写的情事大都是切身的情事，何况端己确实曾在洛阳住过，更曾因在洛阳写《秦妇吟》而赢得了“秦妇吟秀才”的称号，则“洛阳才子”非端己自谓而何？再者洛阳才子如非端己自谓，则更无所指，因为关于洛阳一向并没有另外一个特殊著名的才子之传述，如果说这四个字乃是泛指洛阳一切有才之士，则在中国文学惯用的词汇中除去燕赵之多侠士、稷下之多谈士等一般概念外，并没有洛阳之多才子的一般习知之概念，这是我所以认为“洛阳才子”乃端己自谓的原因；而且与上句合看，则当年曾亲见“洛阳城外花如雪”的春光之好，而今日则赋此“洛阳城外花如雪”的才子，却流落而终老他乡了，这岂不是一种极自然的承接？至于下面“柳暗魏王堤，此时心转迷”两句，上句之“魏王堤”当为对首句“洛阳城里春光好”之承应，盖“春光好”三字仍不过泛泛叙述而已，“柳暗魏王堤”五字

始为具体之描写。据《河南府志》云："魏王池在洛阳县南，洛水溢为池，为唐都城之胜，贞观中以赐魏王泰，故名。"魏王堤即在池上。白居易有《魏王堤》诗云："花寒懒发鸟慵啼，信马闲行到日西。何处未春先有思？柳条无力魏王堤。"则魏王堤之春色可想。至于"柳暗"者，"暗"字正写柳之浓密，稼轩《贺新郎》词云："柳暗凌波路"，又《祝英台》词云："烟柳暗南浦"，皆可见"暗"字所予人的浓阴茂密之感。魏王堤既为洛阳之名胜，又正以多柳著称，何况柳树又特别能表现春日之美好，此端己所以用"柳暗魏王堤"一句以承接首句洛阳之"春光好"者也。至于下一句之"此时心转迷"五字，则似乎当与第二句之"洛阳才子他乡老"七字相承接，洛阳城外魏王堤之春色既如此令人怀念，则当年之洛阳才子，此时在他乡老去之时，回忆当年之洛城春色，岂有不满怀凄迷怅惘者乎？此端己之所以用"心转迷"以承应次句之"他乡老"也。至于后半阕之"桃花春水渌，水上鸳鸯浴"两句，初看起来好像与前半阕之"柳暗"一句同为写"春光好"之词，然而仔细吟味，却当分别观之。盖端己这五章《菩萨蛮》词，其叙述之口吻，自开始便系以回忆出之，从首章之"红楼别夜"起，继之以江南之漂泊，再继之以对江南之追忆，直至第四章之"劝君今夜须沉醉"似乎才回到现在来，而第五章的"洛阳城里春光好"则是另一回忆高潮之再起，只是前面第四章既然已经写到现在，所以第五章在洛阳一句突起的回忆之后，当下便以"他乡老"再转接到现在，然后又以"柳暗"一句足成回忆中之洛阳，再以"此时"两句，转回到现在的怅惘凄迷。而下半阕的"桃花春水渌"所写便已是现在眼前的春光，而不复是回忆中江南或洛阳之春光了。至于眼前春光之所在，则似乎该是端己所羁身的西蜀之地。而"桃花春水渌"五字，所写的就该正是蜀地之春光。据夏承焘氏《韦端己年谱》，端己寓蜀时曾于浣花溪上寻得杜甫草堂旧址，芟夷结茅而居之，而杜甫在草堂所作的诗中，就有不少写到桃花和春水的，如其《春水》一首的"三月桃花浪"，《江畔独步寻花》的"桃花一簇开无主，可爱深红爱浅红"，《绝句漫兴》的"轻薄桃花逐水流"，以及《漫成二首》之"春流泯泯清"，《田舍》一首之"田舍清江曲"，《江村》一首之"清江一曲抱村流"，《卜居》一首之"更有澄江销客愁"，从这些诗句都可见到蜀地桃花之盛与江水之清，而端己的"桃花春水渌"一句，"渌"字便正是清澄之意，然则此五字所写岂不正是端己眼前所见的蜀地春光？至于下一句之"水上鸳鸯浴"，则证之于杜甫在蜀所作的《绝句二首》之"沙暖睡鸳鸯"之句，则此句所写与上一句相承，当然也正是蜀地之春光，只是这两句词所写的，似乎还不仅只是从对过去之回忆跌入现在的眼前景物的写实而已，似更当有着一份以鸳鸯之偶居不离以反衬人事之自红楼一别之后乃竟至终老他乡、不复能相逢重聚的悲慨。鸳鸯之相守相依，正以之反衬离人之长睽永隔，运转呼应之妙，乃直唤起首章别夜时"早归家"的叮嘱。这种呼应，正足以见到诗人对当日红楼美人的不能或忘，对不能或忘的人，竟至落到不能重聚而必须要终老他乡的下场，则人间恨事孰过于此？所以结尾乃以万分悲苦的心情写下了"凝恨对残晖，忆君君不知"两句深情苦忆的呢喃。"凝恨"二字，据张相《诗词曲语辞汇释》云："凝为一往情深专注不已之义"，又云："凝恨，恨之不已，犹云积恨也。"从端己这五首词所写的情事来看，则自红楼别夜的惆怅，美人和泪的叮咛，到江南漂泊对还乡断肠的悲虑，再转为离开江南以后，漂泊更远，深慨少年不再，故乡难返，而竟誓以白头不归的决绝的哀伤，再转为莫话明朝唯求沉醉的颓放，以迄最后一个重忆洛阳的高潮的再起，百转千回层层深入，则其心中所凝积之幽恨可知，故曰"凝恨"也。至于下面的"对残晖"三字，则可以有几种解说：一则可使人想见暮色之苍茫，倍增幽怨凄迷之感；再则可使人想见凝望之久，直至落日西沉斜晖黯淡之晚；三则如果以中国诗歌一贯所习用的托喻的想法来看，则"日"之为物，一向乃是朝廷君主之象喻，而今端己乃用了"残晖"二字，则当时朝廷国事之有足哀者，也可以说是意在言外了，而且如果以史实牵附立说，则昭宗之被胁迁洛阳，唐朝国祚之已濒于落日残晖可知。我们虽不欲为过分拘狭的解说，单只从字面来看，则"凝恨对残晖"五字，也可以说是写得幽怨至极了。至于最后一句"忆君君不知"，则是历尽漂泊相思终至心灰望绝以后所余的一点最后申诉的心声，以如此之深情相忆，而竟至落到了如此负心不返的下场，这其间该有多少不得已的难言的情事，然则，纵有相忆之深情，谁更知之，谁更信之，所以结尾乃说出了"君不知"三个字，这岂不是衷心极深沉的怨苦的一个总结？端己用情极深挚曲折，用语则明白劲切，

评者所谓“似直而纡，似达而郁”者，在这五章《菩萨蛮》中，可以说得到充分的证明了。

从以上所举的例证来看，温、韦二家词风格之不同已可概见一斑：温词多用客观，韦词多用主观；温词以铺陈浓丽取胜，韦词以简劲清淡取胜；温词像一只华美精丽而没有明显的个性及生命的“画屏金鹧鸪”，韦词则像一曲清丽婉转，充满生命和感情的“弦上黄莺语”。这种风格之异固由于二家性格之不同，然而自词之意境的演进方面来看，我认为也仍然是具有可注意的价值的。因为词在初起时，原来只不过是供人在歌筵酒席之间演唱的乐曲而已，用一些华美的词藻，写成香艳的歌曲，交给娇娆的歌伎酒女们去吟唱，根本谈不上个人一己的情志之抒写。飞卿的词尽管被后世的常州诸老奉为与屈子同尊，但是他们的解说也只能从联想及比附的猜测上去下工夫，至于就飞卿词本身而言，则其外表所予人的直觉印象却依然只不过是逐弦吹之音所写的一些侧艳的曲词而已，既无明显的怀抱志意可见，甚至连个人一己之感情也使读者难于感受得到。而端己的词则在这一方面已有了一大转变，端己词从外表看来，虽然仍不脱《花间》的风格，可是他却把在《花间》中被写得极淫滥了的闺阁园亭相思离别的情景，注入了新鲜的生命和个性，词在端己手中已不仅是徒供歌唱的艳曲而已，而是确实可以抒情写意的个人创作了。飞卿词所予人的多半仅是一片华美的意象，虽可引人联想，而其中之人物情事则不可确指，而端己之词则使人读之大有其中有人呼之欲出之感，即如前所举之《菩萨蛮》五首，以其所写之时地与人言之，则有当年红楼别夜之美人，有旧游江南之红袖，有今日樽前之主人，至于所写的情意则更为真切感人，有惆怅的别情，有断肠的怀念，有誓不归的决绝，有须沉醉的颓放，百转千回直写到忆君的凝恨。本文因篇幅所限，不暇多举例证，其实端己的名作，如《女冠子》之“四月十七”与“昨夜夜半”，及《荷叶杯》之“绝代佳人难得”与“记得那年花下”诸首，都比这五首《菩萨蛮》写得更为真切具体。杨湜《古今词话》臆为王建妾之说，其不可信，固早经夏承焘在《韦端己年谱》中考辨甚明，然而杨湜之说虽属无据却又并非无因，那就因为端己词所写的人物情事虽不必问其确指何人，却都能使读者感到其所写者必为一己真实之感情经历的缘故。这种鲜明真实极具个性的风格，不仅为端己词的一大特色，而且也当是晚唐五代词在意境方面的一大演进，使词从徒供歌唱的不具个性的艳曲，转而为可供作者抒写情意的极具个性的文学创作了。

## 三　冯延巳

我们所要看的第三位词人乃是冯正中，《人间词话》所给予正中的评语，重要的有下列数则：其一是说“深美闳约”四字“惟冯正中足以当之”；其二是说“正中词品若欲于其词句中求之，则‘和泪试严妆’殆近之欤”；其三是说“冯正中词虽不失五代风格，而堂庑特大，开北宋一代风气”；其四是说“正中词除《鹊踏枝》、《菩萨蛮》十数阕最煊赫外，如《醉花间》之‘高树鹊衔巢，斜月明寒草’，余谓韦苏州之‘流萤渡高阁’，孟襄阳之‘疏雨滴梧桐’，不能过也”；其五是说“温、韦之精艳所以不及正中者，意境有深浅也”。综合以上五则评语，我们可分作两方面来看：第一、三、五诸则是属于意境方面的评语；而第二、四两则则是属于风格方面的评语。

我们现在先从意境方面来看，如我在前文论温、韦二家词时所云，晚唐五代之际，词在初起时原来只不过是供歌唱的艳曲而已，写景则不出闺阁园庭，写情则不外伤春怨别，温、韦二家就同属于此一范围之内，只是温词较为客观，无鲜明之个性；韦词较为主观，有鲜明之个性。从端己的作品中，我们已可清楚地看到，词之为物已经从徒供歌唱不具个性的曲子，转而为可以自我抒写情意，具有鲜明个性的文学创作了。这在词的意境方面当然已是一大演进，可是如果以端己与正中相较，则端己词中所写之情事，一方面虽然真切劲直具有鲜明之个性，而另一方面又不免过于拘狭落实，其所写者往往只限于一人一时一地一事

而已，因此在意境方面，自然就受到了相当的拘限，使读者不容易自其中得到更多的联想和启发；而正中则不然，正中词从外表看来，虽然也不过是闺阁园庭之景、伤春怨别之词，可是他一方面既较飞卿为主观而且个性鲜明，而另一方面他又不似端己之拘狭落实，读正中词会使人觉得其所写的情意境界虽同样真切感人，可是并不为现实之情事所拘限，而可以令读者产生较深较广之联想，这是正中词之一大特色。其所以然者，我以为那乃是由于端己所写者但为现实中感情之事迹，而正中所写则是不为现实所拘限的一种纯属于心灵所体认的感情之境界的缘故。读端己词如其《女冠子》之“四月十七，正是去年今日，别君时”及“昨夜夜半，枕上分明梦见”，与《荷叶杯》之“记得那年花下，深夜，初识谢娘时”诸作，以及前面说端己词时所举的《菩萨蛮》五首，其中情事都是时地分明，其中有人呼之欲出的作品，虽然真切感人，而全以分明之事迹为主，因而不能引发读者更自由更丰美的联想。而正中词则不然，正中词如其《鹊踏枝》之“秋入蛮蕉风半裂，狼藉池塘，雨打疏荷折”三句，虽然写的也是眼前园庭之景物，却能给予读者一种并不为景物所拘限的时序惊心、众芳芜秽的对整个人生之悲慨的联想。又如其另一首《鹊踏枝》之“心若垂杨千万缕，水阔花飞，梦断巫山路”三句，所写的虽然也是相思离别的情事，然而也并不为某人某事所拘限，能令读者读之兴起一种属于所有有情之人所同具的，虽在隔绝失望之中而相思之情依旧此心难已的共感。我们从这些例证都可看到正中所写的已不仅是现实中有拘限的景物情事而已，而是由这些景物情事所唤起或所象喻的，包容着对人生有着综合性体认的某种更为丰美的意境。因此我说正中词所写的已不仅是有拘限的感情之事迹，而是意蕴更为丰美的一种具有综合性体认的感情之境界。我想这也正是《人间词话》之所以说“正中词虽不失五代风格，而堂庑特大”，及“温、韦之精艳所以不及正中，意境有深浅也”，而且以“深美闳约”四个字的赞语独许之于正中的缘故。而且《人间词话》在另一则评语中亦曾引正中词之“百草千花寒食路，香车系在谁家树”二句，以为有“诗人忧世”之意，益可见《人间词话》之所以称赞正中词之堂庑特大意境深美，乃是由于他的词不为现实所拘限，因而可以使读者自联想而体认到一种更为深广之境界的缘故。

以上乃是就意境方面之特色而言。至于就风格方面而言，则从前面所举的《人间词话》来看，其所标举的特色约有两点：其一是“和泪试严妆”五字的评语，“严妆”是浓丽，而“和泪”则是哀伤，透过浓丽的彩色来表现悲哀，这正是正中词的特色。如其《采桑子》词之“斜月朦胧，雨过残花落地红”、“惆怅墙东，一树樱桃带雨红”与“忍更思量，绿树青苔半夕阳”诸句，便都是以极浓丽之笔写悲凉的词句，正如女子之有“和泪”之悲，而偏作“严妆”之丽。其实这种“和泪”“严妆”的特色，还不仅只是正中词外表风格在色泽方面的特色而已，正中词在意境方面也是一方面有着如“严妆”一般的浓烈执著之情，一方面又有着“和泪”的悲哀愁苦的，如其《采桑子》词之“如今别馆添萧索，满面啼痕，旧约犹存，忍把金环别与人”及“绣户慵开，香印成灰，独背寒屏理旧眉”诸句，其所表现的就是纵然“满面啼痕”、“香印成灰”，而依然有着“珍重金环”、“旧眉重理”的执著浓烈之情的，而且正中风格之以浓丽表现悲凉，正是正中之虽然悲苦而依然浓烈执著的情意的一种外现，二者原是相成的一体之表现。《人间词话》以“和泪试严妆”一句评正中之词品，确是非常有见地。除此以外，《人间词话》又说正中词中的某些句子虽韦苏州、孟襄阳不能过，而且举韦之“流萤渡高阁”与孟之“疏雨滴梧桐”与正中之“高树鹊衔巢，斜月明寒草”相比较。说到韦、孟之风格，二家原各有其精微繁复的多方面之成就，非本文所暇详论，而如果仅就词话所举的两句诗例来看，则不过只是他们俊朗高远一类的作品而已，这一类风格与前面所说的“和泪试严妆”之于浓丽中见悲凉的风格当然并不相同，可是正中词却往往于其一贯之浓丽而哀伤的风格中，有时忽然流露出一二句俊朗高远的神致来，如其《抛球乐》词之“坐对高楼千万山，雁飞秋色满阑干”及“霜积秋山万树红，倚岩楼上挂朱栊”诸句，便都极有俊朗高远之致。总之正中在情意方面自有其哀伤执著的深厚的一面，可是发而为词却又自有其浓丽的色泽与俊朗的风致。而且这二种意境和风格，且曾分别影响了北宋初期的两位词人，刘熙载《艺概》即曾云：“冯正中

词，晏同叔得其俊，欧阳永叔得其深。”晏同叔的词以俊朗的风神取胜，欧阳修的词则以深婉的意致取胜，他们所得的正都是正中之一体。而且大晏与欧阳二人的风格虽异，可是他们在意境方面所表现的，却又正都是如我在前面论正中之意境所说的，不是仅拘限于感情之事迹，而是表现有某种可以予读者以启发联想的感情之境界的。读大晏及欧阳的词也往往使读者能体会到一种更深更广之意蕴，这一点与正中词亦正复相似，因此《人间词话》不仅说其“堂庑特大”，且云“开北宋一代风气”。可见王国维先生之论词是确有其过人之识见的。

以上都只不过是概说而已，下面就让我们举几首正中词为例证，来尝试一加研析：

鹊踏枝　二首

谁道闲情抛弃久？每到春来，惆怅还依旧。日日花前常病酒，不辞镜里朱颜瘦。　　河畔青芜堤上柳，为问新愁，何事年年有？独立小桥风满袖，平林新月人归后。

梅落繁枝千万片，犹自多情，学雪随风转。昨夜笙歌容易散，酒醒添得愁无限。　　楼上春山寒四面，过尽征鸿，暮景烟深浅。一晌凭阑人不见，鲛绡掩泪思量遍。

抛球乐　一首

酒罢歌余兴未阑，小桥流水共盘桓。波摇梅蕊当心白，风入罗衣贴体寒。且莫思归去，须尽笙歌此夕欢。

我们先看《鹊踏枝》词二首，在正中的《阳春集》中，共收有《鹊踏枝》词十四首。清末的一位词人王鹏运曾经依次全部和过这十四首词，而且前面还曾写有一篇短序，说：“冯正中《鹊踏枝》十四阕，郁伊惝怳，义兼比兴，蒙嗜诵焉”。可见正中这十四首词之为人所重视。因此我乃选取了其中的二首作为例证。关于正中之《鹊踏枝》词，有两点是必须辨明的：其一乃是在这十四首词中，有四首词亦见于欧阳修的《六一词》，其中一首又见于晏殊的《珠玉词》，调名题为《蝶恋花》（按即《鹊踏枝》之别名）。因此要想解说这十四首词，第一要辨明的就是其中重见于别家词集的作品究竟作者谁属的问题。我在前面已曾说过，大晏与欧阳各得正中之一体，虽然三家的风格有相似之处，然而如果仔细分别，还是可以体认出其间的差别来。我在《大晏词的欣赏》一篇小文中，曾经分析过三家对感情之处理的方式不同，说正中所表现的乃是“担荷的热情”，欧阳所表现的乃是“遣玩的意兴”，而大晏所表现的则是“旷达的怀抱”。这种分别，本文不暇举三家词详加论述，现在只就我们前面所举的二首《鹊踏枝》来看：“梅落繁枝”一首，唯见于《阳春集》，不见于他家词集，则其为正中作品自无可疑；至于“谁道闲情”一首，则亦见于欧阳修之《六一词》，然而观其风格语气似当为正中之作，故一般选本多以之归属于正中。郑骞《词选》曾加论述曰：“冯欧两家互见之作甚多，无从确定，若以风格论，则冯词深婉者多，笔致较轻，欧词豪宕者多，笔致较重，此词似冯而不似欧。”所言极有见地。所以要解说正中《鹊踏枝》词，先要确定互见之作的作者谁属，这乃是第一点须要辨别清楚的。至于第二点须要辨明的，则是正中之《鹊踏枝》词究竟有无托意，与正中之为人究竟如何的问题。冯煦《阳春集》序云：“翁俯仰身世，所怀万端，缪悠其词，若显若晦，揆之六义，比兴为多，若《三台令》、《归国谣》、《蝶恋花》诸作，其旨隐，其词微，类劳人思妇，羁臣屏子，郁伊惝怳之所为。”又云：“周师南侵，国势岌岌，中主既昧本图，汶暗不自强……翁负其才略，不能有所匡救，危苦烦乱之中，郁不自达者，一于词发之。”张尔田《曼陀罗寱词》序亦云：“正中身仕偏朝，知时不可为，所作《蝶恋花》诸阕，幽咽惝怳，如醉如迷，此皆贤人君子不得志发愤之所为作也”；饶宗颐的《〈人间词话〉平议》也曾经说：“予诵正中词，觉有一股莽莽苍苍之气，《鹊踏枝》数首尤极沉郁顿

挫。”又云：“语中无非寄托遥深，非冯公身份不能道出。”而且更分别摘取正中《蝶恋花》词之断句，加以诠释云：“‘不辞镜里朱颜瘦’，鞠躬尽瘁，具见开济老臣怀抱；‘为问新愁，何事年年有’，则进退亦忧之义；‘独立小桥’二句，岂当群飞刺天之时而能自保其贞固，其初罢相后之作乎？另一首‘惊残好梦’似悔讨闽兵败之役；‘谁把钿筝移玉柱’则叹旋转乾坤之无人矣”。以上诸说，都是以正中词为有寄托之作，且对其为人加以赞美者。此外如清代之张惠言、陈廷焯诸人则是一方面既以比兴托意说正中词，而另一方面却又对其为人颇致讥议。如张氏《词选》评正中之《蝶恋花》词就是既称其“忠爱缠绵，宛然骚辨之义”，却又诋毁其为人说：“延巳为人专蔽嫉妒，又敢为大言。”陈氏《白雨斋词话》也是一方面既称其《蝶恋花》词“情词悱恻，可群可怨”，又称其“谁道闲情”一首之上半阕云：“始终不渝其志，亦可谓自信而不疑，果毅而有守矣”，又云：“忠爱缠绵已臻绝顶”；可是另一方面却诋毁其为人说：“然其人亦殊无足取，诗词不尽能定人品，信矣。”综观以上各说，诸家对正中人品之评论，无论其为誉为毁似皆不免有过分之处，而且必欲以托意比附时事解说诸词似亦不免有过于沾滞之处。关于正中词之容易被视为有所托意之作，我想那正因为如我在前面所说，乃是由于正中词所写的原是一种有综合性体认的感情之境界，因此易于引起读者更深更广之联想的缘故，但读者却不必因一时之联想而为之比附立说，此其一；再者，关于正中之为人，也不必纷纷毁誉，正中只是一个生而就具有悲剧命运的不幸人物而已，其与南唐之朝廷政党之间的一切恩怨功过，都只是由于环境与个性相凝聚而成的必然结果。据夏承焘之《冯正中年谱》，正中为广陵人，其父冯令頵在南唐烈祖时曾官至吏部尚书，因此无论就其所生之地域与其所生之家庭的种种背景来看，正中之出仕南唐几乎都可以说是一件命运注定了的事。况且正中又是一位不甘寂寞的才辩之士，史称其“有词学，多伎艺”，又谓其“学问渊博，文章颖发，辩说纵横，如倾悬河暴雨”。自二十余岁“以白衣见烈祖，起家授秘书郎”，“使与元宗游处”。元宗就是中主李璟，其后烈祖篡吴自立，中主李璟被封吴王为元帅，后又徙封齐王，而正中则一直都是担任元帅府掌书记的职务。及中主璟嗣位，正中遂自元帅府掌书记拜谏议大夫、翰林学士，迁户部侍郎，仕至同平章事，正中与南唐朝廷关系之密切可知，而南唐则是一个注定了要走向败亡的偏朝小国，一个人生于必亡之国土，仕于必亡之朝廷，而又身居宰相之高位，这岂不是一桩命定的悲剧？而正中不幸地就正是如此的一个悲剧人物，更何况正中原来就具有着执著而自信的个性，而南唐又是一个充满党争攻讦的朝廷，以固执的个性，遭遇到朋党的攻伐，又肩负着国家的安危的重任，则其心情上所负荷的沉重也是可以想见的了。关于正中之为人，夏承焘所编《年谱》已曾对之考辨甚详，云“宋人野记之述南唐事者，除《钓矶立谈》外无有苛论正中者”，“《立谈》乃史虚白之次子作，于宋（齐丘）党斥贬至严，遂并及正中”，他书皆“与《立谈》大异”，“此其一”；正中之于中主，不过“以旧恩致显”，“此其二”；“晚年厉为平恕，马书传称其救萧俨为‘裴冕损怨，无以复加’”，“此其三”；“合此以推，正中之为人可知，其余爱憎之私，朋党之词，不可尽信”，夏氏之说是颇为持平的论断。而清代之张惠言、陈廷焯诸人，在论到正中词时，则惑于旧说，对正中颇多不满之词。其实姑不论正中之为君子抑为小人，总之他既负荷着一个偏朝小国的安危重任，又负荷着满朝朋党的诋毁攻讦，这样的一个悲剧人物，他内心的彷徨迷乱、抑郁悲愤乃是可以想见的，而他的词往往就正表现着他这一份彷徨迷乱、抑郁悲愤的心情，而且洋溢着寂寞的悲凉与执著的热情，这正是正中整个命运整个性格与他周围的环境遭遇所凝结成的一种意境，这种意境当然会有深美闳约的含蕴，既不同于飞卿之徒供歌唱的不具个性的艳曲，也不同于端己之但拘于某一人某一事的个人一己的情诗，正中词所写的乃是一种以全心灵及全生命的感受和经历所凝聚成的一种感情的境界，这种境界已非任何一事一物之所可拘限。论正中词，如果只注意于其为君子抑为小人之争辩，或者只注意于其某词有某种托意，某句指某一史实的附会，也许反而是浅之乎视正中了。现在就让我们暂时把前人的说法抛在一边，直接从上面的几首词中去体会一下正中词之意境。

先看第一首《鹊踏枝》词，首句“谁道闲情抛弃久”，虽然仅只七个字，却写得千回百转，表现出对感

情方面挣扎所作的努力，正中之沉郁顿挫与端己之以劲直真切取胜者可以说是迥然相异。先说“闲情”，仅此二字便已不同于端己之“去年今日”的“别君”，与“那年花下”的“初识”，端己的悲哀是有事迹可以确指的，而正中的“闲情”则是无端涌起的一种情思，是不可确指的，可确指的情事是有限度的，不可确指的情意是无可限度的，昔魏文帝乐府诗有句云：“高山有崖，林木有枝，忧来无方，人莫之知”，这种莫知其所自来的闲情才是最苦的，而这种无端的闲情对于某些多情善感的诗人而言，却正是如同山之有崖、木之有枝一样的与生俱来而无法摆脱的。可是正中却于“闲情”二字之后，偏偏用了“抛弃”两个字，“抛弃”正是对“闲情”有意寻求摆脱所作的挣扎，而且正中还在后面又用了一个“久”字，足见其致力于寻求摆脱的挣扎之久，而正中却又在“闲情抛弃久”五个字的前面，先加上了“谁道”两个字，“谁道”者，原以为可以做到，而谁知竟未能做到，故以“谁道”二字反问之语气出之，有此二字，于是下面“闲情抛弃久”五字所表现的挣扎努力就全属于徒然落空了。于是下面乃继之以“每到春来，惆怅还依旧”，上面着一“每”字，下面着一“还”字，再加上后面的“依旧”两字，已足见此惆怅之永在长存，而必曰“每到春来”者，春季乃万物萌生之候，正是生命与感情醒觉的季节，而正中于春心觉醒之时，所写的却并非如一般人之属于现实的相思离别之苦，而只是含蓄地用了“惆怅”二字，“惆怅”者，内心中恍如有所失落又恍如有所追寻的一种极迷惘的情意，不像相思离别之拘于某人某事，而是较之相思离别更为寂寞更为无奈的一种情绪。既然有此无奈的惆怅，而且曾经过抛弃的挣扎努力之后而依然永在长存，于是三四两句乃径以殉身无悔的口气，说出了“日日花前常病酒，不辞镜里朱颜瘦”两句决心一意负荷的话来。“花前”之所以“常病酒”者，杜甫《曲江》诗说得好，“且看欲尽花经眼，莫厌伤多酒入唇”，对此易落的春花，何能忍而不更饮伤多之酒，此“花前”之所以“常病酒”也。上面更着以“日日”两字，可见春来以后此一份惆怅之情之对花难遣，故唯有“日日”饮酒而已，曰“日日”，弥见其除饮酒外之无以度日也。至于下句之“镜里朱颜瘦”，则正是“日日病酒”之生活的必然的结果。曰“镜里”，自有一份反省惊心之意，而上面却依然用了“不辞”二字，昔楚辞《离骚》有句云“虽九死其犹未悔”，“不辞”二字所表现的就正是一种虽殉身而无悔的情意。我在前面曾说正中词往往表现的乃是一种感情之境界，这首词上半阕所写的这种曾经过“抛弃”的挣扎，曾有过“镜里”的反省，而依然殉身无悔的情意，便正是正中词中所经常表现的意境之一，而此种顿挫沉郁的笔法，惝怳幽咽的情致，也正是正中所常用的笔法，所常有的情致。下半阕“河畔青芜堤上柳”，这首词中实在只有这七个字是完全写景的句子，而这七个字实在又并不是真正只写景物的句子，不过只是以景物为感情的衬托而已，所以虽写春来之景，而更不写繁枝嫩蕊的万紫千红，而只说“青芜”、只说“柳”，“芜”者，丛茂之草也，“芜”的青青草色既然遍接天涯，“柳”的缕缕柔条，更是万丝飘拂，这种绿遍天涯的无穷的草色，这种随风飘拂的无尽的柔条，它们所唤起的，或者所象喻的，该是一种何等绵远纤柔的情意。而这种草色柔条又不自今日方始，年年的河畔草青，年年的堤边柳绿，则此一分绵远纤柔的情意岂不也就年年与之无尽无穷？所以接下去就说了“为问新愁，何事年年有”两句，正式从年年的芜青柳绿写到“年年有”的“新愁”。但既然是“年年有”的“愁”何以又说是“新”？则此词开端时正中已曾说过“闲情抛弃久”的话，经过一段“抛弃”的日子，重新又生起来的“愁”，所以说“新”，此其一；再则此愁虽旧，而其令人惆怅的感受则敏锐深切岁岁常新，故曰“新”，此其二。至于上面用了“为问”二字，下面又用了“何事”二字，造成了一种强烈的疑问语气，如与此词第一句问话“谁道闲情抛弃久”七字合看，从欲抛弃“闲情”而问其何以未能，到现在再问其新愁之何以年年常有，有反省的自问而依然不能自解，这正是正中一贯用情的态度与写情的笔法。而于此强烈的问句之后，正中却忽然荡开笔墨更不作任何回答，而只写下了“独立小桥风满袖，平林新月人归后”的身外的景物情事，然而仔细玩味，则这十四个字，实在乃是写惆怅之情写得极深的两句词，试观其“独立”二字，已是寂寞可想，再观其“风满袖”三字，更是凄寒可知，又用了“小桥”三字，则其立身之地的孤零无所荫蔽亦复如在目前，而且“风满袖”一句之“满”字，写风寒袭人，也写得极饱满有力，在如此寂寞孤零无所荫蔽的凄寒之侵袭下，其心情之寂寞凄苦已可想见，何况又加上了下面的“平林新月人归后”七个字，曰“平林新月”，则林梢月上，夜色渐起，又曰“人归后”，则路断

行人已是寂寥人定之后了。从前面所写的“河畔青芜”之颜色鲜明来看，应该乃是白日之景象，而此一句则直写到月升人定，则诗人承受着满袖风寒在小桥上独立的时间之长久也可以想见了。清朝的诗人黄仲则曾有诗句云：“如此星辰非昨夜，为谁风露立中宵。”又曰：“独立市桥人不识，一星如月看多时。”如果不是内心中有一份难以安排解脱的情绪，有谁会在寒风冷露中于小桥上直立到中宵呢？正中此词所表现的一种孤寂惆怅之感。既绝不同于飞卿之冷静客观，也绝不同于端己之属于现实的离别相思，正中所写的乃是内心中一种长存永在的惆怅哀愁，而且充满独自担荷的孤寂之感，即此一词已可看出正中词意境之迥异于温、韦了。

其次，我们再来看第二首《鹊踏枝》。此词开端“梅落繁枝千万片，犹自多情，学雪随风转”，仅此三句，便写出了所有有情之生命面临无常之际的缱绻哀伤，这正是人世千古共同的悲哀。首句“梅落繁枝千万片”，颇似杜甫《曲江》诗之“风飘万点正愁人”矣，然而杜甫在此七字之后所写的乃是“且看欲尽花经眼”，则在杜甫诗中的万点落花不过仍为看花之诗人所见的景物而已。可是正中在“梅落繁枝”七字之后，所写的则是“犹自多情，学雪随风转”，正中笔下的千万片落花已不仅只是诗人所见的景物，而俨然成为一种殒落的多情生命之象喻了。而且以“千万片”来写此一生命之殒落，其意象乃是何等缤纷又何等凄哀！既足可见殒落之无情，又足可见临终之缱绻。所以下面乃径承以“犹自多情”四字，直把千万片落花视为有情矣。至于下面的“学雪随风转”，则又颇似李后主词之“落梅如雪乱”，可是后主的“落梅如雪”，也不过只是诗人眼前所见的景物而已，是诗人见落花之如雪也。可是正中之“学雪随风转”二句，则是落花本身有意去学白雪随风之飘转，其本身就表现着一种多情缱绻的意象，而不仅只是写实的景物而已了，这正是我在前面之所以说正中所写的不是感情之事迹而是感情之境界的缘故。所以上三句虽是写景，却构成了一个完整而动人的多情之生命殒落的意象。下面的“昨夜笙歌容易散，酒醒添得愁无限”两句，才开始正面叙写人事，而又与前三句景物所表现之意象遥遥相应，笙歌之易散正如繁花之易落。花之零落与人之分散正是无常之人世之必然的下场，所以加上“容易”两个字，正如晏小山词所说的“春梦秋云，聚散真容易”也。面对此易落易散的短暂无常之人世，则有情生命之哀伤愁苦当然乃是必然的了，所以落花既随风飘转表现得如此缱绻多情，而诗人也在歌散酒醒之际添得无限哀愁矣。“昨夜笙歌”两句虽是写的现实之人事，可是在前面“梅落繁枝”三句景物所表现之意象的衬托下，这两句便俨然也于现实人事外有着更深更广的意蕴了。下半阕开端之“楼上春山寒四面”，正如前一首《鹊踏枝》之“河畔青芜”，也是于下半阕开端时突然荡开作景语，正中词往往忽然以闲笔点缀一二写景之句，极富俊逸高远之致，这正是《人间词话》之所以从他的一贯之“和泪试严妆”的风格中，居然看出了有韦苏州、孟襄阳之高致的缘故。可是正中又毕竟不同韦、孟，正中的最语于风致高俊以外，其背后往往依然还是含蕴着许多难以言说的情意。即如前一首之“河畔青芜堤上柳”，表面原是写景，然而读到下面的“为问新愁，何事年年有”两句，才知道年年的芜青柳绿原来就正暗示着年年在滋长着的新愁。这一句的“楼上春山寒四面”，也是要等到读了下面的“过尽征鸿，暮景烟深浅”两句，才体会出诗人在楼上凝望之久与怅惘之深。而且“楼上”已是高寒之所，何况更加以四面春山之寒峭，则诗人之孤寂凄寒可想，而“寒”字下更加上了“四面”二字，则诗人的全部身心便都在寒意的包围侵袭之下了。以外表的风露体肤之寒，写内心的凄寒孤寂之感，这也正是正中一贯所常用的一种表现方式，即如前一首之“独立小桥风满袖”，此一首之“楼上春山寒四面”，及下一首之“风入罗衣贴体寒”，便都能予读者此种感受和联想。接着说“过尽征鸿”，此句不仅写出了凝望之久与瞻望之远，而且征鸿之春来秋去，也最容易引人想起踪迹的无定与节序的无常。而诗人竟在“寒四面”的“楼上”，凝望这些漂泊的“征鸿”直到“过尽”的时候，则其中心之怅惘哀伤不言可知矣。然后承之以“暮景烟深浅”五个字，暮景者，日暮之景色也，然则日暮之景色究竟何有？则远近之暮烟耳。“深浅”二字，正写出暮烟因远近而有浓淡之不同，既曰“深浅”，则远近乃同在此一片暮烟中矣。这五个字不仅写出了一片苍然的暮色，更写出了高楼上对此苍然暮色之人的一片怅惘的哀愁。

于此，再返顾前半阕的“梅落繁枝”三句，因知“梅落”三句，固当是歌散酒醒以后之所见，而此“楼上春山”三句，实在也当是歌散酒醒以后之所见，不过“梅落”三句所写花落之情景极为明白清晰，故当是白日之所见，至后半阕则自“过尽征鸿”一句表现着时间消逝之感的四个字以后，便已完全是日暮的景色了。从白昼到日暮，诗人何以竟在楼上凝望至如此之久呢？于是结两句之“一晌凭阑人不见，鲛绡掩泪思量遍”便完全归结到感情的答案来了。“一晌”二字，据张相《诗词曲语辞汇释》云：“一晌，指示时间之词，有指多时者，有指暂时者”，引秦少游《满路花》词之“未知安否，一晌无消息”，以为乃“许久”之义，又引正中此句之“一晌凭阑”以为乃“霎时”之义。私意以为“一晌”有久暂二解是不错的，但正中此句当为“久”意并非“暂”意，张相盖未仔细寻味此词，故有此误解也。综观此词，如上所述，既自白昼景物直写到暮色苍然，则诗人凭阑的时间之久当可想见，故曰“一晌凭阑”也，至于何以凭倚在阑干畔如此之久，那当然乃是因为内心中有一种期待怀思的感情的缘故，故继之曰“人不见”，是所思终然未见也。如果是端己写人之不见，如其《荷叶杯》之“花下见无期”、“相见更无因”等句，其所写的便该是确实有他所怀念的某一具体的个人，而正中所写的“人不见”，则大可不必确指，正中所写的乃是内心寂寞之中常如有所期待怀思的某种感情之境界，这种感情可以是为某人而发的，但又并不使读者受任何现实人物的拘限。我之所以敢作如是说者，只因为端己在写“人不见”时，同时所写的乃是“记得那年花下”及“绝代佳人难得”等极现实的情事。而正中在写“人不见”时，同时所写的则是春山四面之凄寒与暮烟远近之冥漠，则是一片全属于心灵上的怅惘孤寂之感。所以我说正中词中“人不见”之“人”是并不必确指的。可是人虽不必确指，而其期待怀思之情则是确有的，故结尾一句乃曰“鲛绡掩泪思量遍”也。“思量”而曰“遍”可见其怀思之情的始终不解；又曰“掩泪”，可见其怀思之情的悲苦哀伤，至于“鲛绡”则用以掩泪之巾也。据《述异记》云，鲛绡乃南海鲛人所织之绡，而鲛人则眼中可以泣泪成珠者也，曰“鲛绡”，一则可见其用以拭泪之巾帕之珍美，再则用泣泪之人所织之绡巾来拭泪，乃愈可见其泣泪之悲，故曰“鲛绡掩泪思量遍”也。全词至此，原已解说完毕，只是我在前面一直都以主观自我叙写之口吻来解说此词，假如此词果为正中之自叙，则正中乃是一位男士，而末句“鲛绡掩泪”之动作，乃大似女郎矣。其实正中此词，如我在前面所说，原来它所写的乃是一种感情之境界，而并未实写感情之事迹，全词都充满了象喻之意味，因此末句之为男子口吻抑为女子口吻实在无关紧要，何况美人香草之托意自古而然，“鲛绡掩泪”一句，主要的乃在于这几个字所表现的一种幽微珍美的悲苦之情意。这才是读者所当用心去体味的。这种一方面写自己主观之情意，而一方面又表现为托喻之笔法，与端己之直以男子之口吻来写所欢的完全写实之笔法，当然是不同的。

第三首我们所要看的乃是一首《抛球乐》。《阳春集》中共收了八首《抛球乐》，其中“尽日登高”一首，注云：“别作和凝。”然侯文灿刊名家词本并无此注，且《花间集》所收《和凝词》二十首中亦无此词，郑骞《词选》云：“《阳春集·抛球乐》八首风格一致，高华俊朗，非和凝所能到。”此八首《抛球乐》皆为正中之作，自无可疑。但本文因为篇幅及体例所限，不能全部加以选录解说，因此我只录了最为一般选本所常选的一首来作例子。此词开端“酒罢歌余兴未阑”一句，前四字是写两件事情的结束，而后三字却正暗示了另一些情事的开端。昔周济《词辨》评欧阳修《采桑子》一词之开端“群芳过后西湖好”一句云“扫处即生”，也就是说一方面是结束而另一方面却正是开始的意思，正中此七字也正是如此。“酒罢歌余”者，是酒既饮罢歌亦听残，然而却又继之以“兴未阑”，是意兴犹有未尽也。于是诗人遂不得不为此难尽之意兴更觅一安顿排遣之所，因之乃有下一句之“小桥流水共盘桓”也。然而，饮酒听歌是何等热闹欢欣的场面，而小桥流水又是何等冷落凄清的所在，正中自如彼饮酒听歌的场面，因为意兴未阑而转入如此冷落凄清之所，这是极耐人寻味的一件事，有此一转然后可知正中在听歌饮酒之意兴中，原来就自有其寂寞凄凉之一面心境，更可知正中在寂寞凄凉之心境中，有时却又自有其强求欢乐的一种意兴。正中词中往往表现有此两种相反衬之意境，如其《采桑子》词之或于“旧愁新恨知多少”之后，接写“更听笙歌满画船”，或于“满目

悲凉”之后，接写“纵有笙歌亦断肠”，或于愁恨中翻更听歌，或于笙歌中转亦断肠，正中词每于耽溺之执著中作反省之挣扎，又于反省之挣扎中见耽溺之执著，所谓“和泪试严妆”，这种悲苦与欢乐之综错的表现，该也正是“和泪试严妆”所代表的另一种境界吧？而这也正是此词于“酒罢歌余兴未阑”之后，当下便转入了“小桥流水共盘桓”的缘故。“盘桓”者，徘徊不去之意，昔陶渊明《归去来辞》有“抚孤松而盘桓”之语，证之于渊明诗之往往托孤松以自喻，则渊明之所以抚孤松而徘徊不去者，岂不因其内心深处与此孤松正有一份戚戚之共感？如今正中乃欲与小桥流水共此盘桓，夫“小桥”是何等孤伶无可荫蔽的所在，“流水”更象喻着何等凄寒而长逝的悲哀！而且“桥”之为物，乃是供人来往之用，并非供人长久盘桓之所在，而今正中于“酒罢歌余”之际，乃竟盘桓于“小桥”之上，欲共此“流水”而徘徊不去，则其内心于追欢寻乐之后的孤寒百无聊赖可知。继之以下两句之“波摇梅蕊当心白，风入罗衣贴体寒”，则盘桓之际孤寒而百无聊赖中之所见所感也。“梅蕊”自然指梅树上之花蕊，然而既是树上之花蕊，又何以能被水“波摇”动？或以为梅蕊乃指已落在水中之梅花，这实在乃是误解。一则因为“蕊”乃指含苞初放之花朵，杜甫《江畔独步寻花》诗“嫩蕊商量细细开”一句可以为证，是“梅蕊”不指已落之花者一也；再则自下面的“当心白”三字来看，“白”字自当指花蕊之色，“当心”则为正当波心之意，如果是落在水中的花蕊，则零落散漫随波流逝，如何能把花蕊之白色只留在波心，此“梅蕊”之不指已落之花者二也。但既非落花，则树上之花蕊又何以会在波中摇动？则杜甫之《渼陂行》有句云：“半陂以南纯浸山，动影袅窕冲融间。”浸在水中之山影既可以随波摇动，则浸在水中的花影当然更可以随波摇动了，所以说“波摇梅蕊”，其随波摇动者正为梅蕊之倒影，而并非落花可知。这正是其所以能只留在波心而并不随流水以俱逝的缘故。而梅蕊之倒影则是白色的，故曰“当心白”，此三字正写梅花倒映在水中所呈现在波心之一片白色的摇动的光影。以上只不过是把本句的文字及其所写的景物略作说明而已，其实此句真正之好处乃在于写景之外所表现之由此景物所唤起及所象喻着的一种内心之境界。试想一片白色的光影动摇在波心的水中，白色的凄寒与光影的动荡迷茫，其所唤起及所象喻着的诗人内心中之凄寒迷惘的感觉该是何等深切，因此说“波摇梅蕊当心白”，明明写出“当心”二字来，正足以表现此摇动之一片白色之自波心直动荡到诗人之内心，是诗人之心中亦正复有此迷惘凄寒的动摇之一片白色也。这是极有神致的一句好词，所写正不仅眼前景物而已，而是由眼前景物所唤起和象喻的一种内心之境界，这正是正中词的独到之处。王氏四印斋刻本《阳春集》于“当”字下注云：“别作伤。”“伤心白”三字，也未始不好，一则“伤心”二字双声，恰好与下一句“贴体”二字之双声相对，再则“波摇海蕊”“白”五字都是写景，加上“伤心”二字写情，一如世所传李白之《菩萨蛮》词“平林漠漠”一首之“寒山一带伤心碧”，使人读之大有情景交融之感，所以作“伤心白”似亦原无不可。惟是除四印斋本有此注语外，其他诸本及选本仍以作“当心白”者为多，而且“伤心白”三字之好处，乃是容易讲出来的；而“当心白”三字之好处则是不容易讲出来的，“当心白”三字虽不明言“伤心”，而自彼波心映入诗人心目中之一片光影摇动，似乎却更富于惝怳迷离之感，这是我之所以选取了“当心白”三字，而且不惜辞费来加以解说的缘故。至于下一句“风入罗衣贴体寒”表面上也只是写桥上之风寒直透人衣而已，然而试看这一句所用的“风入”的“入”字及“贴体”的“贴”字，都是用得何等有力而深切的字样，而且“罗衣”的“罗”字所显示的又是何等不能御风的单寒，总之此句所表现的乃是无可抵御的全身的寒冷之感，而这种全身的寒冷之感也是有着某种象喻的意味的。也就是说这种寒冷之感并非全由于外界之因素，而是由于诗人之内心中本来就有着这样一种为寒冷所浸透的感觉，所以此句所写的实在不只是身体之寒冷，而实在也是心灵的凄寒之感。至于如何来判断一般诗人所写的寒冷之感是仅属于身体的现实的寒冷，抑或更有着象喻意味的属于心灵的凄寒之感，我想这该是从诗人叙述的口吻中可以体味得到的。如以杜甫《月夜》一诗之“香雾云鬟湿，清辉玉臂寒”两句，与杜甫另一首《佳人》诗之“天寒翠袖薄，日暮倚修竹”两句相较，则前两句杜甫所写的乃是遥想他的妻子于月夜怀念良人之时在月光与雾气之下的肌肤的寒冷，虽然言外也有着凄清寂寞的意味，但那仍不过只是属于环境所造成的一时的凄清而已；至于后两句则是遥想一位乱离之后家人死丧又为良人所抛弃的佳人单寒翠袖、倚竹伶仃的情境，这两

句的天寒袖薄，就俨然有着某种象喻的意味，而不只是写现实的肌肤之寒而已了。再如李义山《端居》一诗之“远书归梦两悠悠，只有空床敌素秋”两句，虽然在句中并未言明寒字，然而“素秋”二字所暗示的萧索寒冷之感是极为明显的，再加之上句所写的“远书”、“归梦”两“悠悠”，是心灵与感情之全无依傍可知，所以素秋一句乃说“只有空床”来“敌”素秋了，“敌”字乃是抵御之意，是则义山所用以抵御此萧索寒冷之素秋的只剩有一张“空床”而已，“床”而着一“空”字，是极言其丝毫无可用以抵御之物也，义山所写的无可抵御的萧索寒冷之感，就也不只是现实身体之寒冷而已，乃是有着象喻意味的属于心灵的某种为寒冷所侵袭而无法抵御的感觉。正中此句“风入罗衣贴体寒”就是把这种属于内心中之寒冷无法抵御的感觉写得极深切的一句词。如果把此句与上一句之“波摇梅蕊当心白”合看，才更可体味出正中所写的内心中之一片迷惘凄寒，是何等“当心”“贴体”的悲凉无奈。而在这两句小桥流水的盘桓所唤起的悲凉无奈之感以后，正中却忽然掉转笔来重写对欢乐的追寻，而且极执著地写下了“且莫思归去，须尽笙歌此夕欢”的句子。遥遥与开端之“酒罢歌余兴未阑”七字更相呼应，不仅笔法有顿挫往复之致，而且用字也用得极为曲折沉郁，如上一句“且莫思归去”之“且莫”二字，与下一句“须尽笙歌此夕欢”的“须尽”二字，可以说都是经过感情的挣扎然后盘郁而出的。“且莫”者，暂且不要之意也，说“暂时”不要归去是明知其终必要归去也，而犹作此“且莫”之挣扎，岂不因归去以后之孤寂悲凄，较之此际小桥流水之波摇风入的迷惘凄寒有更为难耐者在，这是第一层盘郁；至于“须尽”则是一定要做到终尽之意，至其所欲尽者则是笙歌之欢乐，然而此词开端却又明明已先写出过“酒罢歌余”的字样，而且中间曾经过一段小桥流水的波摇风入的盘桓，则结尾之所谓“须尽”“欢”者，其为悲苦孤寂中强欲寻欢之心境分明可知，而却仍以“须尽”字样，说是一定要做到尽欢，这种挣扎乃是第二层盘郁。这正是正中一贯用情和用笔的态度，如前所举第一首《鹊踏枝》词之自抛弃闲情之转入惆怅依旧，第二首《鹊踏枝》词之自已落繁花之转入犹自多情，便都是表现的这一种顿挫缠绵恼怳抑郁的境界。读正中词虽不能使读者确知其情事之究竟何指，而读之者却自然会兴起一种难以自解的无可奈何的怅惘哀伤之感，其意蕴之深厚曲折，确实是难以作明白之言说的。这正是正中词之所以独被《人间词话》赞许为“深美闳约”的缘故。

从以上所举的三首例证，我们已可明白看到，正中词所表现的乃正如我在前面所说的，是一种“感情之境界”，而且正中之感情的境界乃是曾经过反省挣扎的熬苦以后的一种无法解脱的执著，这种熬苦的过程中，更充满着寂寞的悲凉之感，而且以其执著的热情时时流露出浓丽的色泽，又以其悲凉之寂寞表现为闲远之风致，其内容是繁复而深美的，其过程是曲折而沉郁的。所以正中词使人读之自然会别有一种缠绵顿挫幽咽恼怳之感，这正是正中词最大的好处，也正是其特色之所在。如果以之与飞卿、端己二家相较，则飞卿之难解乃在于其不相连贯的名物的跳接，端己之难解则在于其似达而郁、似直而曲的从劲直中见深切的笔法，正中之难解则全在于其所含蕴的一种深美闳约的难以言说的感情之境界。前二种难解乃是属于表现方式的难解，这毕竟乃是外表性的问题，是比较容易说明和掌握的，而且只在掌握住重点加以说明后，一切困难就都可以迎刃而解了。而正中词则不然，正中词之难解乃是完全属于本质方面的难解，解说温、韦词只要把字句方面的跳接转折之处加以说明，就可以大致把他们的词的好处介绍出来了。正中词之难解既不在于字句，所以仅作字句的说明，对于了解正中词乃是全然无益的一件事。要想了解正中词真正的好处，就一定要把其词中深厚丰美的意蕴介绍出来才可以。正中词之意蕴却又表现得如此幽咽恼怳不可确指，这才是最大的一个难题，昔陶渊明《饮酒诗》有“此中有真意，欲辨已忘言”之句，我对于解说正中词，亦复正有此感。正中词原是可以意会而并不易于言传的，因此我在解说正中词时乃不得不尝试用多方面的比较陪衬，以期能烘托出正中词之难以言传的意境，也就为了这个缘故，所以本文选录的正中词虽然仅有三首，而所占的篇幅却依然很多。

但愿能自这三首词中，使读者窥见正中词意境之一斑，而且能因此而辨识出一条欣赏正中词之门径，

那本文的浪费笔墨，就并非全然无益了。总之飞卿词乃是以客观唯美的态度所写的香艳的歌辞，端己乃是以主观抒情的态度所写的一己的情诗，而正中词则是虽以主观态度抒写，却又超乎一己现实之情事以外的某一种对人生有综合性体认的感情之境界，这种境界既不是现实的感情之事迹，也不是一时的感情之冲动，而是曾经过酝酿提炼后的一种境界，在主观抒写中带有浓厚的象喻意味，是一种更具有普遍性和永恒性的触及某种悲哀之本体的境界。由飞卿的歌辞转而为端己的情诗，再转而为正中的如此深美闳约的境界，这当然是晚唐五代词在意境方面的又一个重大的演进。

## 四　李后主

我们所要看的第四位词人乃是李后主，《人间词话》对于李后主之评语，较重要者有以下四则，其一是说：“词至李后主而眼界始大，感慨遂深，遂变伶工之词而为士大夫之词。周介存置诸温、韦之下，可谓颠倒黑白矣。‘自是人生长恨水长东’、‘流水落花春去也，天上人间’，《金荃》《浣花》能有此气象耶？”其二是说：“词人者不失其赤子之心者也，故生于深宫之中，长于妇人之手，是后主为人君所短处，亦即为词人所长处。”其三是说：“客观之诗人不可不多阅世，阅世愈深，则材料愈丰富，愈变化，《水浒传》《红楼梦》之作者是也；主观之诗人不必多阅世，阅世愈浅，则性情愈真，李后主是也。”其四是说：“尼采谓一切文学余爱以血书者，后主之词真所谓以血书者也。宋道君皇帝《燕山亭》词亦略似之，然道君不过自道身世之戚，后主则俨有释迦基督担荷人类罪恶之意，其大小固不同矣。”

上列四则评语中，有两段枝节之言颇易引起读者误会，是先要辨明的。前举第一则词话曾引“周介存置诸温、韦之下”的话，按周济《介存斋论词杂著》曾云：“王嫱、西施天下美妇人也，严妆佳，淡妆亦佳，粗服乱头不掩国色，飞卿严妆也，端己淡妆也，后主则粗服乱头矣。”如果只就这一段来看，则周介存对三位词人实在并未明加轩轾，只不过是说明三家词风格之不同而已，至其同为绝代之佳人则一也。因为一般说来，飞卿的风格乃是秾丽的，此周氏之所以用“严妆”为喻也；端己的风格则是清简的，此周氏之所以用“淡妆”为喻也；后主之风格则是真率自然的，此周氏之所以用“粗服乱头”为喻也，但要紧的乃是周介存在“粗服乱头”之下还加上了“不掩国色”四个字，粗服乱头而能不掩国色，这才更可以见出此一位佳人之丽质天成全无假乎容饰。周介存的评语原来亦自有其见地，只是“粗”与“乱”二字颇易引起人之误会，因此《人间词话》遂径谓介存置后主于温、韦之下，这是需要辨明的第一点。再则前举之第四则词话谓“后主之词真所谓以血书者也”，又云“后主则俨有释迦基督担荷人类罪恶之意”，这一则词话也颇易引起读者之误会。有人以为词中之表现哀感，往往多用“泪”字而不用“血”字，因此以为《人间词话》之赞美后主词为“以血书者”，乃是不合适的评语，也有人以为就宗教言之，则后主亦为罪人，何能比之于释迦基督之担荷人类罪恶，因此这一则词话乃是不当的。其实《人间词话》的意思不过是一种借喻的说法而已。所谓“以血书”者，其实不过是说后主词所表现的情感，其哀伤真挚有如血泪凝铸而成，原非真指用“血”来书写或者用“血”字来表现的意思。再则所谓“担荷人类罪恶”亦不过喻言后主词中所表现者虽为其个人一己之悲哀，然而却足以包容了所有人类的悲哀，正如释迦基督之个人一己而担荷了所有人类之罪恶，并非真谓后主有担荷世人罪恶之意也，这是需要辨明的第二点。

以上两点既经辨明，现在我们就可以来看前面所举的四则词话之意义究竟何在了。这四则词话实在可以分做两方面来看：第一与第四两则乃是说后主词之眼界大，感慨深，足以担荷人类共有之悲哀，是就其意境包容之大而言；第二与第三两则则是说后主不失赤子之心，生长于深宫之中，阅世甚浅，是就其经历识见之浅而言。这两点初看起来，似乎乃是互相矛盾的两件事，因为一个人既然阅世浅何以又能眼界大

呢？既然不失赤子之心何以又能感慨深呢？但对后主而言，则这两方面乃是同样真实可信的，而且这两段话正恰好说出了后主词之两点最重要的好处。我们先从其阅世浅与不失赤子之心的一面来说，后主之为人与为词的最大的好处原来就在于他的真纯无伪饰。我尝以为中国历代诗人中最能以任真的态度与世人相见的，一个是陶渊明，另一个就是李后主。不过渊明之“真”乃是阅世甚深以后有着一种哲理之了悟的智慧性的“真”，后主之“真”则是全无所谓阅历，更无所谓理性的纯情性的“真”；渊明在任真中，仍然有着他自己的某种反省与节制的持守，后主之任真则是全无所谓反省与节制的任纵。渊明与后主之所以为“真”的内容虽然不同，然而他们之全然无所矫饰的以真纯来与人相见的一点表现态度，基本上是有着相似之处的。而且渊明在六朝诗之演进的文学史方面的成就，以及后主在五代词之演进的文学史方面的成就，都是具有超时代的意义的。渊明的诗不是六朝诗所能拘限的，后主的词也不是五代词所能拘限的，他们之所以能有如此超越时代的成就，我以为他们之不假矫饰、不计毁誉的任真的态度乃是极值得注意的一点因素。后主之纯真与任纵我们可以从他的为人与为词中得到证明，我们试看后主在亡国以前之耽溺于享乐，在亡国以后之耽溺于悲哀；在大周后疾笃时，后主虽然伉俪情深，却依然不免与小周后有着“划袜香阶”的幽期密约；在亡国入宋以后，虽然自知身为阶下囚安危不自保，然而为词时既仍不免有“故国不堪回首”之句，在徐铉奉太宗命来见时又不免有“悔杀潘佑李平”之语：凡此种种皆足以见后主为人之任纵与纯真。至于就为词言之，则后人往往将后主词自亡国前后分为两期，以为亡国前的作品乃是香艳的，而亡国后的作品则是悲哀的，从外表来看，这原是不错的。然而殊不知后主这两种不同的风格，原来乃是同出于“任纵与纯真”之一源。后主在亡国前写闺情之直写到“微露丁香颗”、“笑向檀郎唾”，写幽会之直写到“一晌偎人颤”、“教君恣意怜”，固然乃是“任纵与纯真”之表现；而后主在亡国后写悲愁之直写到“一江春水向东流”，写故国之直写到“不堪回首月明中”，实在也同样是“任纵与纯真”之表现。我写《大晏词的欣赏》一文时，曾经将诗人试分为理性之诗人与纯情之诗人二类，说理性之诗人其感情乃如“一面平湖”，“虽然受风时亦复縠绉千叠，投石下亦复盘涡百转，然而无论如何总也不能使之失去其含敛静止、盈盈脉脉的一份风度”，“此一类型之诗人，自以晏殊为代表”。而现在我们所讨论的李后主则恰好是另一类型纯情之诗人的一位最好的代表。这一类诗人之感情，不像盈盈脉脉的平湖，却像滔滔滚滚的江水，一任其奔腾倾泻而下，没有平湖的边岸的节制，也没有平湖渟蓄不变的风度，这一条倾泻的江水，其姿态乃是随物赋形的，因四周环境之不同而时时有着变异，经过蜿蜒的涧曲，它自会发为撩人情意的潺湲，经过陡峭的山壁，它也自会发为震人心魄的长号，以最任纵最纯真的反应来映现一切的遭遇，这原是纯情诗人所有的特色，后主亡国前与亡国后的作品，其内容与风格尽管有明显的差异，却同样是这一种任纵与纯真的映现，这是欣赏后主词所当具的最重要的一点认识。此外就后主词之用字造句而言，他的基本态度也是全以任纵与纯真为主的，摆落词华，一空依傍，不避口语，惯用白描，无论其为亡国前之作品或亡国后之作品，无论其为欢乐之辞或愁苦之语，都同样是以任纵与纯真为其基本之表现方式的，像这样一位表里如一的任纵与纯真的诗人，《人间词话》称其“不失赤子之心”，“阅世愈浅”“性情愈真”，这当然乃是极有见地的评语。但另一方面《人间词话》却又评后主词为“眼界大”、“感慨深”，足以“担荷人类所有的悲哀”，这段话初看来似与前一段话相矛盾，却是同样真实有见的评语，后主就正是以他的赤子之心体认了人间最大的不幸，以他的阅世极浅的纯真的性情领受了人生最深的悲慨。这看似相反的两面，原来却正出于相同的一源，这是极有意味的一件事。我一直以为一个人对人世的接触和认识，可以有两种不同的角度和方式，一种是外延的，一种是内入的。外延的一型，其对于人世所得的体认乃是由于博大周至的观照；而内入的一型，其对于人世所得的体认，乃是由于深刻真切的感受。理性诗人较近于前者，其诗之好处大半在于其所表现的一种圆融的观照；而纯情诗人则较近于后者，其诗之好处，乃大半在于其所具有的一种深锐的感受。李后主这一位词人，当然乃是属于后者的类型，所以他虽然阅世甚浅不失其赤子之心，但是他却独能以其任纵与纯真的性情对一切遭遇都有特别深刻强锐的感受，他对人世的体认，全无假于对外延的普遍的认识，而是以其纯真强锐的感受直透核

心，惟其所掌握的乃是最深切的核心，所以表现于外，乃有着一种自核心遍及全体的趋势，这正是后主之所以虽然阅世浅而能表现为眼界大，虽然不失赤子之心而能表现为感慨深的缘故。此外就字句而言，则我在前面论及后主之任纵与纯真之时，已曾提到过他的白描的自然表现。其实后主晚期的作品，当他深入于悲苦之核心，而有着自核心掌握全体的眼界与感慨的时候，他在用字造句方面也往往以其直感使用出一些气象极为阔大的字样，如其《相见欢》词之“人生长恨”，《浪淘沙》词之“天上人间”诸句，便都有着包容人世整体的趋势。这种气象不仅是飞卿、端己的《金荃》、《浣花》二集所没有的，就是正中之超越于感情的事迹之上而独能掌握某种深美闳约之境界的《阳春集》，也只是以近乎象喻的笔法来表现某种境界而已，而从来未曾真率自然地使用过如此博大而赤裸的普遍包举的字样，所以《人间词话》评正中词乃谓其“不失五代风格”，而评后主词则认为《金荃》、《浣花》岂能有此气象，而独推许后主为自伶工之词变为士大夫之词的一个开山人物，那就因为端己与正中在意境方面虽有演进，而外表则一直并未能完全摆脱伶工之词的范畴的缘故。只是有一点我以为仍要说明的，那就是后主晚期作品之在字面上具有了博大遍举的外表，这对于后主而言，乃是并无反省自觉而只是全出于本能的一种表现。后主之词经常有着表里如一、声情一致的表现。如其《清平乐》词结尾之“离恨恰如春草，更行更远还生”两句，写寸寸芳草之远接天涯，而缠绵婉转之致，便与两个六字句的、每二字为一顿挫的一波三折的音节，配合得恰好表里如一。再如其《虞美人》词结尾之“问君能有几多愁，恰似一江春水向东流”两句，写悲愁与春水之滚滚长流，其奔放倾泻之势，便与两个七字与九字长句的流转奔放的语势，也是配合得恰好表里如一。后主这种声情合一的表现，其自然率真之处，又使人足可见其绝非出于有心的造作安排。有人说一个天才的作者，自会找到他自己的语言，因为天才有一种特别锐感的本能，他自然会以其本能掌握住他所要使用的字句，而后主的感觉原是特别纯真而敏锐的，因此他不仅经常表现为表里如一、声情一致，而且更在他晚期作品中，当内容上有了自核心掌握全体的趋势时，在外表上也同时以其锐感的本能掌握了博大遍举的字样。后主真是一位纯情诗人的最好的代表，他无论在内容上与外表上，都以其纯真与任纵的本性，有着发挥到了极致的成就。《人间词话》的四则评语，虽看似有相矛盾之处，然而实在乃是对于后主最基本的质性与最极致的成就两方面都有极深切之体认的话，是极值得我们玩味的。

下面就让我们举后主的几首词来尝试一加研析：

玉楼春

晚妆初了明肌雪，春殿嫔娥鱼贯列。凤箫吹断水云[间]，重按霓裳歌遍彻。　　临风谁更飘香屑，醉拍阑干情味切。归时休放烛花红，待踏马蹄清夜月。

虞美人

春花秋月何时了，往事知多少？小楼昨夜又东风，故国不堪回首月明中。　　雕阑玉砌应犹在，只是朱颜改。问君能有几多愁？恰似一江春水向东流。

相见欢

林花谢了春红，太匆匆，无奈朝来寒雨晚来风。　　胭脂泪，相留醉，几时重？自是人生长恨水长东。

我们先看第一首《玉楼春》，这一首无疑乃是后主在亡国以前的作品，通篇写夜晚宫中的歌舞宴乐之盛，其间并没有什么高远深刻的思致情意可求，然而其纯真任纵的本质，奔放自然的笔法，所表现的俊逸

神飞之致，则仍然是无人可及的。《人间词话》另一段评语说：“温飞卿之词，句秀也。韦端己之词，骨秀也。李重光之词，神秀也。”这一段评语也是极为切当的。飞卿之词精妙绝人，其美全在于辞藻字句之间，所以说是“句秀也”；端己则字句不似飞卿之秾丽照人，而其劲健深切足以移人之处乃全在于一种潜在的骨力，所以说是“骨秀也”；后主则不假辞藻之美，不见着力之迹，全以奔放自然之笔写纯真任纵之情，却自然表现有一种俊逸神飞之致，所以说是“神秀也”。这一首《玉楼春》就是写得极为俊逸神飞的一首小词。先看第一句“晚妆初了明肌雪”，此七字不仅写出了晚妆初罢的宫娥之明丽，也写出了后主面对这些明艳照人之宫娥的一片飞扬的意兴。先说“晚妆”，有的本子或作“晓妆”，然而如果作“晓妆”则与下半阕踏月而归的时间景色不合，而且“晓妆”实在不及“晚妆”之更为动人。一则“晓妆”乃是为了适合白昼的光线而作的化妆，虽然也染黛施朱，然而一般说来则大多是以较为淡雅的色调为主的；而“晚妆”则是为了适合灯烛的光线而作的化妆，朱唇黛眉的描绘都不免较之“晓妆”要更为色泽浓丽，所以只用“晚妆”二字，已可令人想见其光艳之照人。再则“晓妆”之后或者尚不免有一些人间事务之有待料理，而“晚妆”则往往乃是专为饮宴歌舞而作的化妆，所以用“晚妆”二字，乃又足可令人联想到宴乐之盛况，是则仅此二字已足透露后主飞扬之意兴矣。再继之以“初了”二字，“初了”者，是化妆初罢之意，乃是女子化妆之后最为匀整明丽的时刻，所以乃更继之以“明肌雪”三字，则是说其如雪之肌肤乃更为光采明艳矣，看后主此七字之愈写愈健，其意兴乃一发而不可遏。继之以次句之“春殿嫔娥鱼贯列”，则写宫娥之众。“春殿”二字足见时节与地点之美，“鱼贯列”三字则不仅写出了嫔娥之众多，而且写出了嫔娥队伍之整齐，舞队之行列已是俨然可想。再加之以下面“凤箫吹断水云[闲]，重按霓裳歌遍彻”两句，歌舞乃正式登场矣。“凤箫”一作“笙箫”，笙箫是分别为二种乐器，凤箫则是一种乐器。（按箫有名凤凰箫者，比竹为之，参差如凤翼，凤箫或当指此。）总之凤箫二字所予人之直觉感受乃是精美而奢丽的乐器，与本词所写之耽溺奢靡之享乐生活，其情调恰相吻合，如作“笙箫”反不免驳杂之感，再则如作“笙”字，则此句前三句“笙”“箫”“吹”皆为平声，音调上便不免过于平直无变化，如作“凤箫”则“凤”字仄，“箫”字平，“吹”字平，“断”字仄，在本句平仄之格律中虽然第二与第四两字必须守律，然而第一与第三两字之平仄则不必完全守律者也，后主以平仄间用，极得抑扬之致，且“仄平平仄”乃词曲中常用之句式，故私意以为作“凤箫”较佳。“凤箫”下继言吹断，“断”字据张相《诗词曲语辞汇释》云：“断犹尽也，煞也”，是“吹断”乃尽兴吹至极致之意。再继之以“水云[闲]”，“[闲]”一作“闲”，又作“间”，“闲”“间”通假。至于“间”字，则如果认为乃“闲”字之同义字，似亦原无不可，但“间”字又有中间之意，则“水云间”乃指凤箫之声吹断，其音飘荡于水云之间之义，似亦有可取者。至于“闲”字则有悠闲之意，作“水云闲”则一方面写所见之云水闲扬之致，一方面又与前面之“凤箫吹断”相应，是箫声乃直欲与水云同其飘荡闲扬矣，故私意以为作“闲”字更佳。再继之以“重按霓裳歌遍彻”，“按”者乃按奏之意，“重按”者乃“重奏”、“更奏”、“再奏”之意，是不仅吹断凤箫，且更重奏霓裳之曲也。“吹”而曰“吹断”，“按”而曰“重按”，此等用字皆可见后主之任纵与耽溺，而且据马令《南唐书》载：“唐之盛时，《霓裳羽衣》最为大曲，罹乱，瞽师旷职，其音遂绝，后主独得其谱，乐工曹生亦善琵琶，按谱粗得其声，而未尽善也，后辄变易讹谬，颇去淫泾，繁手新音，清越可听。”后主与大周后皆精音律，情爱复笃，何况《霓裳羽衣》又是唐玄宗时代最著名的大曲，又经过后主与周后的发现和亲自整理，则当日后主于宫中演奏此曲之时，其欢愉耽乐之情，当然更非一般寻常歌舞宴乐之比，故“按”之不足而曰“重按”，且更继之以“歌遍彻”也。“遍彻”皆为大曲名目，按大曲有所谓排遍、正遍、衮遍、延遍诸曲，其长者可有数十遍之多，至于“彻”则《宋元戏曲史》云：“彻者入破之末一遍也。”曲至入破则高亢而急促，《六一词·玉楼春》有“重头歌韵响铮[钦]，入破舞腰红乱旋”之句，可见入破以后曲调之亢急，则后主此句所云“歌遍彻”者，其歌曲之长之久，以及其音调之高亢急促皆在此三字表露无遗，而后主之耽享纵逸之情亦可想见矣。下半阕首句“临风谁更飘香屑”，据传后主宫中设有主香宫女，掌焚香及飘香之事，“焚香”易解，至于此句所云“飘香屑”者，盖宫女持香料之粉屑散布各处，则宫中处处有香气之弥漫矣。至于“临风”二字，一作“临春”，郑骞《词选》云：“临春，南唐宫中阁

名，然作‘临风’则与‘飘’字有呼应，似可并存。”可是郑骞所选用的却仍然是“风”字，作“临风”实更为活泼有致，且临风而飘香则香气之飘散乃更为广远弥漫，不见飘香之宫女，而已遥闻香气之喷鼻，故后主乃于此句中更着以“谁更”二字，曰“谁”者，正是闻其香而不见其人的口吻，恰好把临风飘散的意味写出，至于“谁”字下又着以一“更”字，则乃是“更加”之意，当与上半阕合看，盖后主于此词之上半阕，已曾写出其所享乐者有目所见之“明肌雪”、“鱼贯列”的宫娥，有耳所听之“吹断”的“凤箫”和“重按”的“霓裳”，而此处乃“更”有鼻所闻之“临风”的“飘香”，故着一“更”字，正极力写出耳目五官之多方面的享受，何况继之还有下面的“醉拍阑干情味切”一句，“醉”字又写出了口所饮之另一种享乐的受用，真所谓极色声香味之娱，其意兴之飞扬，一节较之一节更为高起，遂不觉其神驰心醉手拍阑干，完全耽溺于如此深切的情味之中矣。至于最后两句“归时休放烛花红，待踏马蹄清夜月”，则明明乃是歌罢酒阑之后归去时的情景，而后主却依然写得如此意味盎然余兴未已。“休放烛花红”者，是不许从者点燃红烛之意，以“红烛”之光焰的美好，而却不许从者点燃，只因为“待踏马蹄清夜月”的缘故，“待”者，要也，只是为了要以马蹄踏着满街的月色归去，所以连美丽的红烛也不许点燃了。后主真是一个最懂得生活之情趣的善于享乐的人，而且“踏马蹄”三个字写得极为传神，一则“踏”字无论在声音或意义上都可以使人联想到马蹄嗒嗒的声音，再则不曰“马蹄踏”而曰“踏马蹄”，则可以予读者以双重之感受，是不仅用马蹄去踏，而且踏在马蹄之下的乃是如此清夜的一片月色，且恍闻有嗒嗒之蹄声入耳矣。这种纯真任纵的抒写，带给了读者极其真切的感受。通篇以奔放自然之笔表现一种全无反省和节制的完全耽溺于享乐中的遄飞的意兴，既没有艰深的字面需要解说，也没有深微的情意可供阐述，其佳处极难以话语言传，却是写得极为俊逸神飞的一首小词。这一首词可以作为后主亡国以前早期作品的一篇代表。

第二首我们所要看的乃是《虞美人》，这是后主最为人所熟知的一首词，但也是最难以解说的一首词，而其难以解说也就正因其过于为人所熟知的缘故。我这样说，听起来似乎颇为矛盾，其实却是非常真实的。第一，凡是为人所熟知的作品，一定没有什么生涩艰难的字词，因之要想解说这类作品，就往往会使人有无从着力之感，这是其难于解说的原因之一；再则凡是为人所熟知的作品，一般读者往往会反而因其过于熟悉而对之产生了一种近于麻木的钝感，因此在解说时就不容易再给予读者以新鲜强锐的感动了，这是其难于解说的原因之二。后主的这一首小词就正是属于这一类的作品。俞平伯《读词偶得》评后主此词之开端，曾云：“奇语劈空而下，以传诵久，视若恒言矣。”这确实是一句深辨个中甘苦的话。这首词开端“春花秋月何时了，往事知多少”两句，如果不以恒言视之就会发现这真是把天下人全都“一网打尽”的两句好词。“春花秋月”仅仅四个字就同时写出了宇宙的永恒与无常的两种基本的形态。套一句东坡的话，“自其变者而观之”，则花之开落，月之圆缺，与夫春秋之来往，真是“不能以一瞬”的变化无常；可是“自其不变者而观之”，则年年春至，岁岁秋来，年年有花开，岁岁有月圆，却又是如此之长存无尽。包容着如此深广的情意，而后主所用的不过只是“春花”、“秋月”短短两个名词而已。即此一端，我们就可以体会出后主词极可注意的一点特色，那就是后主对一切事物之感受与表现的态度之全出于直觉之感受。如果试将后主与东坡作一比较，就会发现东坡在《赤壁赋》中提到天地之变与不变的两种现象时，曾经发出洋洋洒洒的高论，这当然一方面乃是因为赋之为体，原来就以铺叙为主，与五代小令之以精练简洁为美的风格，根本就不相同的缘故。然而除此以外，还有一点我们不能不承认的，那就是东坡对事物之感受与表现的态度，原来就与后主也有所不同。东坡乃是以高才健笔表现其旷达超迈的襟怀，他在感受与表现的态度上，都是一方面既不免有着逞才弄笔之心，一方面又不免有着分辨说明之念的；而后主则根本没有什么逞才或分辨的意念，只是纯真如实地写下他自己的直觉感受而已。可是也就正是这种纯真的直感，才更能触及宇宙一切事物的核心。所以后主所写的虽然只是他个人一己对此“春花秋月”的直觉感受，却把普天下之人面对此永恒与无常之对比所具有的一份悲哀无可奈何的共感都表现出来了。下面的“何时了”三个字，就恰好一方面写

出了此种无可奈何的共感，一方面也写出了“春花秋月”的无尽无休。面对此春花秋月的无尽无休，而人的生命却随着每一度的花落月缺而长逝不返，所以下一句就以“往事知多少”五个字写出人世无常之足以动魄惊心，曰“知多少”，其实只是“去日苦多”之意，并非真欲问其多少也。这五个字在表面上乃是与上一句相对比的，上一句之“春花秋月何时了”乃是写宇宙之运转无穷，是来日之茫茫无尽，而此句之“往事知多少”乃是写人生之短暂无常，是去者之不可复返。可是另一方面“何时了”三字却又早已透露出了负荷着无常之深悲的人，面对此无穷尽的宇宙之运转的深深的无奈，在对比中有承应，于自然中见章法，而且这种对比的章法，还不仅首两句为然，试看下一句之“小楼昨夜又东风”，岂不恰好是翻回头来再与首句之“春花秋月何时了”相呼应，着一“又”字正写出了“何时了”的无尽无休，何况“东风”又恰好是属于“春花”的季节，其相呼应的章法，岂不明白可见？只是首句的“春花秋月”所写的乃是一般人都可以有的共感，而此句之“小楼昨夜”则把时间和地点都加上了更切近的指述。后主之能写出一般人所同具的共感，正出于他个人一己之深切的感受，所以下一句乃完全以一个亡国之君的一己的口吻写下了“故国不堪回首月明中”的一句深悲极恨的苦语，这一句与上一句乃是又一个鲜明的对比，上句之“又东风”乃是与首句之“何时了”一致的，同样写宇宙之运转无尽的一面，而此句之“不堪回首”则与第二句之“往事知多少”是一致的，同样写人生之变化无常的一面，除去这两层对比之外，此句后三字之“月明中”又隐然与首句之“秋月”相遥应，虽然此句承上句“东风”来看，应该乃是“春月”，然而无论其为春月或秋月，其为“月明”则一也，而“月明”则是最容易引起人的思乡怀旧之情的，因为“月明”乃是属于恒久不变的，故乡之明月既同样的临照他乡，今宵之月色亦正复大似当年之月色，则此日为阶下囚的后主，如果看到天边的一轮明月而想到当年“待踏马蹄清夜月”的豪兴，则故国已经倾覆败亡，何处是当年的春殿，何处是当日的笙歌，何处能再重温当时“醉拍阑干”的一份情味，凡此种种都已成为永不复返的往事，故曰“故国不堪回首月明中”也。说是“不堪回首”，却并非是“不回首”，“不堪”者正是由于“回首”，才知其难于堪忍此回首之悲也，是则正足以证明其曾经“回首”也。所以下半阕开端之“雕阑玉砌应犹在”就全写的是回首中的故国情事，“应犹在”的“应”字，正是一片追怀悬想的口吻。所谓“雕阑”，其所追怀着莫非是自己当年曾经亲手醉拍的阑干，所谓“玉砌”，其所追怀者莫非是当年曾经有人划袜偷步的阶砌，雕阑与玉砌无知，不解亡国之痛，必当依然尚在，只是当年曾经在阑边砌下流连欢乐的有情之人，却已非复当年之神韵风采了，故曰“只是朱颜改”也。这两句词的上句之“应犹在”乃是与第三句之“又东风”及首句之“何时了”相承而下的，全从宇宙之恒久不变的一面下笔，而下一句之“朱颜改”则是与第四句之“不堪回首”及第二句之“往事”相承而下的，全从人生之短暂无常的一面下笔，这样一看就会发现原来这一首词的前面六句乃是恒久不变与短暂无常的两种现象的三度对比。在如此强烈的三度对比之下，所表现的“往事”、“故国”与“朱颜”都已成长逝不返的哀痛，当然乃一发而不可遏了，于是后主乃以其奔放之笔，写出了最后二句之“问君能有几多愁”的对人生彻底的究诘，与“恰似一江春水向东流”的彻底的答复，写词至此，则人生所有的只剩下了一片滔滔滚滚永无穷尽的哀愁而已。后主写哀愁之任纵奔放，亦正如其前一首《玉楼春》词写欢乐之任纵奔放，惟有能以全心去享受欢乐的人，才真正能以全心去感受哀愁，而也惟有能以全心去感受哀愁的人，才能以其深情锐感探触到宇宙人生的某些最基本的真理和至情，所以后主此词乃能从一己回首故国之悲，写出了千古人世的无常之痛，而且更表现为“春花秋月”之超越古今的口吻，与“一江春水”之滔滔无尽的气象。这种直探核心而又包举外延的成就，当然不是宋朝道君皇帝《燕山亭·北行见杏花》一词之“裁剪冰绡，轻叠数重，淡着胭脂匀注”之描头画脚的对外表的刻画所能相比的，所以《人间词话》说道君皇帝“不过自道身世之戚”，后主则俨若“释迦基督”可以透过一己担荷起全人类的悲哀，其意境与气象之博大开阔，乃是显然可见的。最后我还要说明一点，就是我在前面曾经提及这一首词前六句之对比，与隔句相承的章法，这六句虽然层层呼应章法分明，而在后主而言，却又并非出于有心之造作安排，后主只是纯真而任纵地写他从极乐到沉哀的一份直觉感受而已。他的章法之周密，与他的气象之博大，都并非出于有心，他只是全凭纯真与任纵为其感受与表现的基本态度，却使得各方面的成就都能本然

地达到极致，这正是后主词之最不可及的一点过人之处。

第三首我们所要看的乃是一首《相见欢》，这是篇幅极短，而包容却极深广的一首小词，通篇只从“林花”着笔，却写尽了天下有生之物所共有的一种生命的悲哀。如果以这一首词与前一首相较，则前一首词后主乃是以个人一己的悲哀包举了全人类，而这一首词却是以一处林花的零落包举了所有有生之生物，主题愈小，篇幅愈短，而所包容的悲慨却极为博大，而且表现得如此真纯自然，全不见用心着力之迹，这是惟有像后主这样纯情的诗人，才能以心灵的直感，写出这样神来之笔的小词。我们先看开端的第一句“林花谢了春红”，仅短短的六个字，却已把生命凋谢之可悲哀与生命美好之可珍惜，完全表现出来了。在这一句词中，最有感人之力的乃是“谢了”与“春红”四字。“谢”字下面加上一个“了”字，有完成与加重的口吻，一方面表现出“林花”已经零落全休，一方面也表现出诗人对此林花之谢的无限悼惜哀伤，所以用一个可以使口气更为沉重的“了”字，表现出深长的叹惋。仅此“林花谢了”四字便已写出零落全休的生命之可惋惜悲叹。而后主却更在此四字之后加上了“春红”两字，试想“春”字代表的乃是何等美好的季节，“红”字所代表的乃是何等美好的颜色，一个生命有着如此美好的颜色，生在如此美好的季节，却竟然落到“谢了”的零落全休的下场，则其可叹惋孰甚于此？如果试把后主这一句词拿来与晏殊《破阵子》词的“荷花落尽红英”一句相比较，则这两句词都是六个字：首二字都各有一个“花”字，虽然有“林花”与“荷花”之不同，而其同为可以凋落的“花”，则是一样的；次二字“谢了”与“落尽”之为意，亦正复相似，凋“谢”即是零落，“了”与“尽”都是表示“完了”的口气；而末二字“红英”与“春红”则都是写落下的红色的花瓣，不过因为荷花不是开在春天，所以不能说是“春红”而已，然其为“红”之颜色则一也。可是尽管这两句词有如此多的相似之处，可是它们的口气与情意却是迥不相同的，晏殊的六个字景胜于情，后主的六个字却是情胜于景：“红英”只是客观写红色的花瓣，而“春红”却是由诗人主观所掌握的一种对于美好之事物的特别鲜锐的感受；“落尽”近于平实的叙述口吻，而“谢了”却有着沉重的惋叹之情。读中国旧诗词一定要从这些细微的地方，分辨出一些作品的相似之中的不同，才能对每一位作者不同之风格个性有较深切的体认，也才能触探到一首诗歌之真正的灵魂命脉之所在。我在国外曾担任讲授中国旧诗词有多年之久，我深深感到困难的一点，就是这些微妙的声情口吻，在翻译为另一种语文时之难于传达保留，因此“林花谢了春红”与“荷花落尽红英”，在都译成英文之后，就难于再分辨后主与晏殊的个别面目了，这是极为可惜的一件事，因此有时要从译文去分辨不同作者的不同风格，就必须要从通篇的情意叙述去体会，而不能只从一句的声调口吻去辨识了。而后主在通篇的叙述中也是有其特色的，那就是他的纯情的直叙式的抒情，所以如果不能从“林花谢了春红”一句体会出他的叹惋之情，那么接下去看，则下面的“太匆匆”三字的叹惋之情就显然可见了。“太匆匆”三字正是前一句“林花谢了春红”所表现的对于美好之生命落到如此无常之下场所引起的叹惋的延长和加重。“太”字乃是何等浅俗的口语，上一句的“了”字也是何等浅俗的口语，而后主用来却予人以何等自然而深切的哀感，这当然也是这一位纯情之诗人的另一特色。他全以纯真的直感去掌握一切，所以才能把最浅俗的口语，运用得如此传神入妙。“太匆匆”三字，是把生命的短暂无常之可悲写到极致的三个字，然而生命之可悲还不只是“无常”而已，于是后主遂又接写了下面的“无奈朝来寒雨晚来风”一个九字的长句，更表现了在无常之生命中所遭受的摧毁挫伤的痛苦。稼轩《水龙吟》词说得好，“可惜流年，忧愁风雨”，人生在一世的流年中有多少哀愁忧患的摧伤，正如好花之不免于有朝暮风雨的侵袭，只是稼轩所写的乃是以流年之忧愁为主，把“风雨”接在下面，不过是忧愁的象喻而已，而后主的“朝来寒雨晚来风”则乃是对眼前真实情事的直觉感受，只是后主之感觉特别敏锐，感情特别深挚，而且是用如此单纯直入的方式，所以乃能因宇宙生物之任何一种现象而直透生命的核心，因此乃能自花落风雨的外表现象而直入地体验生命之无常与挫伤的悲苦。既然有了如此深广的体验，则花便已经完全浸染在人所感受的生命之悲苦中了，所以下面乃把花与人泯合为一体，写下了“胭脂泪，相留醉，几时重”的三句极迫切的悲慨的问句。“胭脂泪”三字便已是花与人泯合的开始，“胭

脂”二字原当是承首句之“春红”而来，我在前面已曾说过这两个字所代表的乃是生命中何等美好的季节与颜色，如今既然以人面之胭脂拟比春红之花，则“胭脂”二字便已同时是花之美好生命之象喻，也同时是人之美好生命之象喻了，下面的“泪”字就花而言自是指朝暮风雨侵袭的雨滴，而就人而言则又岂非流年忧患哀伤的泪点？下面又接以“相留醉”三字，后主写得真是缱绻多情，“相留”一本作“留人”，私意以为把“人”字明白写出，反不如“相留”二字的含蓄而婉转。“相留”者是写如彼之有胭脂之美、有泪点之哀的一个对象之相留劝醉之意，承上文而言自当指着雨之零落春红，恍如有相留劝醉之意，然而就后主所感受之深广而言，则人世间岂不正有多少如花一样美好的对象，也曾使人不免为之痴迷沉醉，而这些对象原来也是如花之短暂无常，如花之有着风雨挫伤的，面对这样无常忧患之生活而有痴迷沉醉的留恋，这是何等可哀的一件事！以其虽有沉醉之情而终不能长相保有也，所以继之乃以极悲慨的口吻提出了“几时重”一句问话。然而花落不会重开，事往不能重返，则亦惟有空抱此终天难补之长恨而已，故结尾一句乃以一往无还的口吻，写下了“自是人生长恨水长东”的另一个九字的长句。这一句在音节上及音义上都与前面一个九字句遥遥相应，前面九个字，乃是从“花”写起的“花”之无常与悲苦的一句总结，这一句的九个字，则是从“花”转到“人”以后，“人”之无常与悲苦的一句总结，而中间的三个三字短句，则正是从花到人的一个转折，表面上仍是以花为主，而其实花之悲苦与人之悲苦却早已泯合为一了。“胭脂泪”是所有无常之生命的美好与悲苦之总合的象征，“相留醉”则是对此无常与悲苦之生命的不免于沉醉痴迷的情意，“几时重”则是对上一句之沉醉痴迷的“当头棒喝”。于是“无常”乃如一面巨大的阴影无情地笼罩下来，于是“胭脂泪”所象喻的生命，“相留醉”所表现的情意，遂都为这一面阴影所吞没，只剩下一片滔滔滚滚的无尽无休的长恨而已。前三句短句的紧迫急促的转折，逼出来了最后一句的一纵难收的倾泻。我在前面曾经论到过后主词之声情的合一与后主词之章法的完整，说他全非出于有心的造作安排，只是全由于天才锐感的本质，以纯真自然的态度来掌握一切。这首词在这方面也是一个很好的例证。后主对于这一首《相见欢》的几个三字短句和两个九字长句，又作了一次声情合一恰如其分的掌握，而由花到人的转折承应也写得如此的流转无痕，其全篇之进行，则完全乃是由于看到林花之凋谢于风雨的一种纯情的感受发展而来的，丝毫没有雕饰和安排，却把意境表现得如此深广，把形式和内容配合得如此完整，后主这一位纯情的诗人，他以直感所达到的极致的成就真是无人可及。关于这首《相见欢》词另一点值得注意之处，是其结尾之“自是人生长恨水长东”九个字，与前首《虞美人》词结尾之“恰似一江春水向东流”九个字非常相似。但是如果把这两句仔细作一比较，就会发现它们虽有相似之处，却也有着相异之点。相似之处乃在于后主都是以东流的逝水来表现悲愁和长恨，从这种相似，一则可以看出后主亡国以后的心情，乃是经常怀着深长无尽之愁恨的；再则可以看出后主所取之象喻的纯任自然，至于此二象喻之是否相似，好像完全并不在后主的顾虑之内，他只是全心耽溺于愁恨之中，因此就只管纯真任纵地表现他这一份愁恨而已。这是这两句词之所以相似的缘故。至于就其相异之点而言，则是在于两句所表现之声吻之并不尽同，《虞美人》的“恰似一江春水向东流”九个字，乃是承接着上句的“问君能有几多愁”而来的，把“愁”比作“水”，而“愁”在上一句，“水”在下一句，因此下一句就只是一个单纯的象喻而已，九个字一气而下，中间更无顿挫转折之处。这一首《相见欢》的末一句之把“恨”比作“水”，则是“恨”与“水”同在一句之内，前六个字写“恨”，后三个字写“水”，因此这一句之“自是人生长恨水长东”九个字乃形成了一种二、四、三之顿挫的音节，有一波三折之感。如果以自然奔放而言，则《虞美人》之结句似较胜，但如果以奔放中仍有沉郁顿挫之致而言，则《相见欢》之结句似较胜，至于究竟以何者为美，则见仁见智，看读者个人的喜爱如何了。

综观以上所论的温、韦、冯、李四家词，我们已经可以清楚地看到他们的风格确实有着明显的不同之处，也可以清楚地看到《人间词话》对于他们的评语虽极简短，却确实有着非常精到的见解。飞卿之词全以辞藻之精美以及对于这辞藻之排列组合的错综变化取胜，没有鲜明的个性和感情。欣赏飞卿的词最好只

站在纯美的角度作完全艺术性的欣赏，如此就会发现其音节与意象之跳接的精美微妙，确有其过人之处。至于在内容方面，则读者虽然有时可以自这些纯美之意象产生若干联想，却并不可便指实为作者之用心，张皋文的《词选》与王国维的《人间词话》对于飞卿之所以有不同的评价，便因为张皋文往往把自己的偶然之联想便指为作者之用心，因此便不免有牵强附会之处，而王国维则只从飞卿词之纯艺术性之成就立论，因此只评飞卿词为“句秀”，称其“精妙绝人”，又以“画屏金鹧鸪”来比拟飞卿的词品。“画屏金鹧鸪”原来就是一种不具生命和个性的，徒以其精美之外形供人赏玩的艺术品而已。而中国诗中有一部分作品，如南朝的宫体诗、晚唐五代的艳词，它们的性质就很像这种徒然供人赏玩而并无鲜明之个性的画屏上的金色的鹧鸪鸟。飞卿词在这一类作品中，虽然乃是表现之艺术最为精美，予人之联想最为丰富的一位作者，然而在风格上言之，他毕竟仍然是属于晚唐五代徒供歌唱赏玩的艳词之作者，不过，他确实乃是所有的“金鹧鸪”中最精美的一只，而且是美到具有着某种象喻意味的。至于端己的成就，则在于他能把个人之生命感情带到了不具个性的徒供歌唱的艳词之内，写成了真正属于一己抒情的诗篇，他的好处第一在于感情之深挚真切，其辞藻虽不及飞卿之精妙绝人，然而清新劲健，别具活泼之生命与鲜明之个性，所以《人间词话》乃称其“情深语秀”，而且将之比拟为“弦上黄莺语”，“黄莺语”自然是有活泼之生命的，即使那乃是人所弹奏出来的如“黄莺语”一样的弦音，这一份流利生动的弦音中也是充满着弹奏之人的感情与生命的，而这种鲜明真切的个性的表现便正是端己词的特色。从不具个性的艳曲，到具有鲜明个性的情诗，这是晚唐五代词在意境方面第一度的演进。至冯正中的词，则独以意境之深美闳约见长。我在前面已曾把正中与端己作过比较，说端己所写的乃是感情之事迹，是有拘限的，正中所写的则是感情之境界，是没有拘限的，斯固然矣，但是我却未曾把正中与飞卿在这方面作过比较，其实飞卿词之易于引起人丰富之联想，从表面看来似乎也是不为现实所拘限的，与端己之写现实情事者当然不同，而与正中之不为现实所拘限者反若有相似之处，我想这也许正是张惠言《词选》之所以把“深美闳约”四字的评语归给飞卿，而《人间词话》却要将这四个字的评语归给正中的缘故。其实飞卿之不为现实所拘与正中之不为现实所拘，虽看似相似，其实乃大有不同之处。飞卿之不为现实所拘，乃因其根本不作主观现实之叙写，往往只是一些纯美的意象的组合，他的词之所以能引起读者某一种深美闳约之感受可能只是由于读者对那些纯美的意象所生的一种联想，而并不能因此就指为作者一定有此深美闳约之意蕴。张惠言一类的读者就是因为把自己的联想便认为是作者的意蕴，所以乃把“深美闳约”四字的评语归给了飞卿，而王国维却因为飞卿词除了精美的辞藻外并不能证明其确实有如张惠言所说之意蕴，因乃认为飞卿不足以当此四字之评语，而把这四个字的评语归给了正中，因为正中之不为现实所拘限，才确实乃是因其本身具有深美闳约之意蕴而非仅是由于读者之联想而已。正如我在前面所言，正中词所表现的乃是一种经过酝酿提炼以后的、有着综合性体认的感情之境界，他的情意虽不为现实所拘限，然而是确实有着某种主观深挚之情意的，也就是说如果以作者真正具有的意蕴而言，正中才是当得起“深美闳约”四个字评语的一个作者。由飞卿之客观唯美的香艳的歌辞，到端己之主观抒情的恋爱的诗篇，再转而为正中之表现为经过综合酝酿以后的一种感情之境界，使得原以唯美与言情为主的艳词染上了一种理想化和象喻化的色彩，而且深深地影响了北宋初年如大晏、欧阳等一些重要的作者，这是晚唐五代词在意境方面极可注意的一大演进。至于后主之成就则可以分为两方面来看：其一是内容方面的，由于一己真纯的感受而直探人生核心所形成的深广的意境；其二是由于他所使用之字面的明朗开阔所形成的博大的气象。这两种成就，就词之演进的历史性而言，我以为第二点实较第一点为更可注意，因为其第一点成就乃正如我在前面所言，后主与渊明在这一方面都是超时代的作者，因为他们的成就乃在于他们真纯之本性所独具的一点“任真”的特色，这种特色乃是属于“天”而并不属于“人”的。如果以后主与正中在词境方面所表现的有着综合性体认的感情之境界相较，则正中词境的形成乃是由于一种持守与酝酿的结果，这种成就是有着属于“人”的某种修养和工力之因素在的，是纵然不可以学而能或者尚可以养而致的；而后主之以纯真任纵之感受直探人生核心的意境，则不仅不是可以学而能，也不是可以养而致的，

后主之成就乃是纯属于天生的某一类型之天才所特有的成就。因此谈到晚唐五代词在意境方面之演进，如果就“史”的意义而言，我以为实在应当推正中为承先启后的最有成就的作者，因为他在意境方面的成就是可以继承的。而后主在意境方面的成就则是不属于历史演进过程的一种天才的突现，乃是可遇而不可求的，所以后主成就虽高，实在反不及正中之更为重要。可是另外一面，后主在用字方面所开拓出的博大开朗的气象则又是正中所没有的，正中词的意境虽然有“深美闳约”的含蕴，可是字面上实在仍“不失五代风格”，而后主的开朗博大的字面与气象，则有令人耳目一新之感，后人称东坡词“逸怀豪气”，“指出向上一路”，后主实在乃是一位为之滥觞的人物。这种开拓当然对于词之演进有极重要的影响，然而就后主而言，却仍然只是属于天才之自然的表现与偶然的成就，而并非词在演进阶段的一个属于演进的阶次，所以他的开拓对于词之演进虽有影响，却并不代表演进的一个阶段，这是需要分辨清楚的。

---

(1) 上所录有关四家词之评语散见《人间词话》上下编及补遗中，并无一定之次第，今兹所录之先后，则以本文引用时之方便为主。

# 大晏词的欣赏

谈到文学的欣赏，原是颇为主观的一件事。譬如口舌之于五味，滋味既异，嗜好亦别，强人同己，固属无谓的多事，然而美芹献曝，略述个人品味之所得，或者也尚不失推己的一份诚意。因此，我想略谈一谈关于大晏词的欣赏。

在北宋初年的词坛上，晏殊、晏几道父子和欧阳修是并称的三位作者。而一般读者对这三位作者的爱好，则以小晏为最，欧阳次之，而爱好大晏者则最少。大晏之所以不易得人欣赏的原因，我以为有两点：其一是因为大晏词的风格过于圆融平静，没有激情，也没有烈响，既不能以色泽使人眩迷，又不能以气势使人震慑，正如其词集名中“珠玉”二字，只是一奁温润的珠玉，虽然澄明纯净秀杰晶莹，然而自有些人看来，却会觉得它远不及一些光怪陆离、五色缤纷的琼瑰更足以使人目迷心动，这是大晏词之不易得人欣赏的第一个原因；至于另一个原因，则是由于大晏的富贵显达的身世，在一般人心目中，似乎都根深蒂固地存在着一种“穷而后工”的观念，而大晏在这方面却不能满足一般人对诗人之“穷”的预期和对诗人之“穷”寄以同情的快感，这是大晏词之不易得人欣赏的第二个原因。宛敏灏君在《二晏及其词》一书中对大晏的一些词作甚至讥之为“富贵得意之余”的“无病呻吟”。宛君于二晏之身世、作品，搜罗考订极详，对小晏亦赞扬备至，而独于大晏的一些词作不能欣赏，因而颇有微词。昔蒋弱六之评杜甫《陪郑广文游何将军山林》“万里戎王子”一首云：“见遗于无意搜罗之人不足怪，遗于搜罗已尽之人为可恨耳。”(1)看到宛君“无病呻吟”的话，我真不得不为大晏仕途之幸而叹息其不幸了。

我以为想要欣赏大晏的词，第一该先认识的就是大晏乃是一个理性的诗人，他的圆融平静的风格与他的富贵显达的身世，正是一位理性的诗人的同株异干的两种成就。诗人的穷与达，原来并没有什么“文章憎命达”、“才命两相妨”的必然性，而大半乃是决定于诗人所禀赋的不同的性格。一般说来，诗人的性格约可大致分为两种：一种是属于成功的类型，而另一种则是属于失败的类型。属于成功的一类，就性格而言，可以目之为理性的诗人；而属于失败的一类，则可目之为纯情的诗人。《人间词话》之评李后主词云：“词人者不失其赤子之心者也，故生于深宫之中，长于妇人之手，是后主为人君所短处，亦即为词人所长处。”又说：“主观之诗人不必多阅世，阅世愈浅，则性情愈真。”这些话，就纯情的诗人而言，是不错的。因为纯情的诗人，其感情往往如流水之一泻千里，对一切事物，他们都但以“纯情”去感受，无反省，无节制，无考虑，无计较。“赤子之心”对此种诗人而言，岂止是“不失”而已，在现实的成败利害的生活中，他们简直就是个未成熟的“赤子”。此一类型之诗人，李后主自是一位最好的代表。而破国亡家，也正为此一类型之诗人的典型的下场。“天以百凶成就一词人”，对此一类型的诗人而言，其“百凶”之遭遇与其“纯情”之作风，也正为同株异干的两种必然之结果。至于理性的诗人则不然，他们的感情不似流水，而似一面平湖，虽然受风时亦复縠绉千叠，投石下亦复盘涡百转，然而无论如何总也不能使之失去其含敛静止、盈盈脉脉的一份风度。对一切事物，他们都有着思考和明辨，也有着反省和节制。他们已养成了成年人的权衡与操持，却仍保有着一颗真情锐感的诗心。此一类型之诗人，自以晏殊为代表。《宋史·晏殊传》记载云：“仁宗即位，章献明肃太后奉遗诏权听政。宰相丁谓、枢密使曹利用，各欲独见奏事，无敢决其议者。殊建言：‘群臣奏事太后者，垂帘听之，皆毋得见。’议遂定。”又载元昊寇边时，“陕西方用兵，殊请罢内臣监兵，不以阵图授诸将，使得应敌为攻守；及募弓箭手教之，以备战斗。又请出宫中长物助边费，凡他司之领财利者，悉罢还度支”。从这些事，我们都可以看出晏殊的明决的理性。他的识见与谋虑，都可说得上是将相之才，而绝不是一个“长于妇人之手”，未经阅世的“赤子”。然而自其《珠玉词》来看，晏殊又确实是一个资质极高的诗人，由此可知事功方面的成就原无害于一个理性的诗人之为真正的诗人，而《珠玉》一集

的价值，也决不该因其富贵显达的身世而稍有减损。我将“理性”二字加诸于“诗人”之上也许会有人颇不谓然，因为诗歌原该是缘情之作，而情感与理性则又似乎有着釐然迥异的差别。这就一般人而言，也许是对的，因为一般人的理性乃但出于一己头脑之思索，但用于人我利害之辨别，此种理性之为狭隘与坚硬，而与感情之格格不能相容，自是显然而且必然的事。然而诗人之理性则有不同于此者，诗人之理性该只是对情感加以节制，和使情感净化升华的一种操持的力量，此种理性不得之于头脑之思索，而得之于对人生之体验与修养。它与情感不但并非相敌对立，而且完全浸润于情感之中，譬若水乳之交融，沆瀣之一气，其发之于心亦原无此彼之异与后先之别。是理性既可以与情感相成而非尽相反，则诗歌虽为缘情之作，而诗人则固可以有理性之诗人了。

作为一个理性的诗人，我以为大晏的词有着几点特色。而第一点该提出来说明的，则是大晏《珠玉词》中所表现的一种情中有思的意境。如前所述，理性既可以与情感如水乳之交融，则《珠玉词》的情中有思的意境，便正为此种交融了的理性与情感的同时涌现。在一般人的诗作与词作中虽然也不乏表现思致的作品，但大晏与他们不同的，则是一般人所表现的思致多出于有心，而大晏则完全出于无意，譬如酌水于海，其味自咸，这和有心要泡一杯盐水的人，自然有着显著的差异。如大晏最有名的一首《浣溪沙》词之“满目山河空念远，落花风雨更伤春，不如怜取眼前人”，这三句词从表面看来，所抒写的只不过是“伤春”、“念远”的情感，丝毫也看不出有什么思致在其间。而大晏也确实未尝有心于表现什么思致，只是读这三句词的人，却自然可以感受到，它所给予读者的，除去情感上的感动外，另外还有着一种足以触发人思致的启迪，这种启迪和触发，便正是大晏的情中有思的特色之所在。即以这三句词而言，如“满目”一句，除“念远”之情外，它更使读者想到人生对一切不可获得的事物的向往之无益；“落花”一句，除“伤春”之情外，则更使人想到人生对一切不可挽回的事物的伤感之徒劳；至于“不如怜取眼前人”一句，它所使人想到的也不仅是“眼前”的一个“人”而已，而是所该珍惜把握的现在的一切。大晏在另一首《玉楼春》词中也曾有句云：“不如怜取眼前人，免使劳魂兼役梦。”由此一句之重复使用，我们更可以体认出来，大晏之所屡次提到的“眼前人”，实在只是表现了大晏的一种明决的面对现实的理性。这种种联想与体认，在读者亦并不需深思苦想而后得，而是当读者感受词句中的一份情感之时，便已同时感受到其中的一份思致了。那便因为如前文所言，这一份思致乃是由大晏对人生感受体验而得，而并非由头脑思索而得，它原即在情感之中，而并非在情感之外，所以其表现于词亦全属无心，而决非有意，因之这一份思致也就只宜于吟味和感受，而并不宜于辨察和说明。如我之所解释，自不免有牵藤附葛、坠坑落堑之嫌，不过，大晏词之易于引起读者一些有关人生的哲想，则是不可否认的事实。王国维先生在《人间词话》中，对大晏的《蝶恋花》词之“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”三句，便也曾经既许之为诗人“忧生”之词，复喻之为“古今成大事业大学问者”之“第一境”，这两段话，本文不暇详说，我不过引来证明以哲想解说大晏词并非自我作古。而其所以易于使读者生此种联想的缘故，便正因为大晏的词有着一种情中有思的特色。这种特色，加深也加广了大晏词的意境。如果以大晏与他的儿子小山相较，那么像小山的一些名句，如“当时明月在，曾照彩云归”（《临江仙》），“今宵剩把银釭照，犹恐相逢是梦中”及“舞低杨柳楼心月，歌尽桃花扇底风”（《鹧鸪天》）诸句，虽然其“清壮顿挫，能动摇人心”（黄庭坚《小山集序》）之处，大晏自有所不及，然而如只就情中有思这一点而言，则小山词之意境，实在远较乃父为狭隘而浅薄。其原因便在于小晏所表现的悲欢今昔之感与歌酒狎邪之词，乃但为人生之一面，而其所触动者亦但为读者之感情而已；至于大晏，则其所触动者已不仅为读者之感情，而且更触动了读者有关整个人生的一种哲想，因此，大晏词乃超越了其表面所写的人生之一面，而更暗示着人生之整体。宛敏灏君在《二晏及其词》一书中，曾举大晏《撼庭秋》词之“念兰堂红烛，心长焰短，向人垂泪”三句，与小晏《破阵子》词之“绛蜡等闲陪泪”及《蝶恋花》词之“红烛自怜无好计，夜寒空替人垂泪”三句相比较，以为“向”字尚不及“陪”字之深，更不敢望“替”字

矣。殊不知小晏之“陪”字、“替”字虽佳，然而其“陪”人、“替”人垂泪者，仍不过只是一支蜡烛而已，而大晏之“心长焰短，向人垂泪”二句，则使读者所感受的实在已不复仅是一支蜡烛，而同时联想到的还有心余力绌的整个的人生。虽然这在大晏也许未尝有此意，而其特色却正在使读者能生此想。故就情感言，小晏自较大晏为秾挚，然而如就思致言，则小晏实不及大晏之深广，而此种差别也正是理性的诗人与纯情的诗人的主要区别之所在。大抵纯情的诗人，对于人生只有入乎其内的真切的感受；而理性的诗人，则除感受外，更有着一份出乎其外的澄明的观照。惟其为“入”，故所失在狭；惟其能“出”，故所长在广。惟其但得之于“感受”，故其所表现者，有情而乏思，而其意境亦较浅薄；惟其能得之于“观照”，故其所表现者，情中乃更复有思，而其意境亦较深刻。除以上所举各例证外，则如大晏另一首《浣溪沙》词之“无可奈何花落去，似曾相识燕归来”，《喜迁莺》词之“花不尽，柳无穷，应与我情同”，《少年游》词之“莫将琼萼等闲分，留赠意中人”诸作，或者表现了圆融的观照，或者表现了理性的操持。这种特色，正为大晏之所独具。欣赏大晏词，如果不能从他的情中有思的意境着眼，那真将有如入宝山空手回的遗憾了。

至于大晏词的第二点特色，我以为则该说是他所特有的一份闲雅的情调。《汉书·司马相如传》云：“相如时从车骑，雍容闲雅，甚都。”大晏的闲雅，就正有着这一份雍容富贵的风度。而这一份风度，在我国诗人的作品中，是极为罕见的。其所以罕见的缘故，当然是因为一般诗人们都未尝有过如大晏的显达的身世，因之也未曾有过如大晏的雍容闲适的生活；而有大晏之身世与生活者，则又未必有如大晏的诗人的资质。这种美具难并的机会既不多，因此大晏的闲雅的风格，乃成了他所独有的一种特美。大晏生当北宋真、仁两朝的太平盛世，自十四岁以神童应试擢秘书省正字，仕至宰相，其显达之身世，已具见史传的记载，本文对此不拟再加详述。至于大晏的诗人的资质，则可从他的词作中所表现的锐感与善感得到证明。如其《破阵子》词写少女神情之“疑怪昨宵春梦好，元是今朝斗草赢，笑从双脸生”，及《菩萨蛮》词写黄葵之“高梧叶下秋光晚，珍丛化出黄金盏”，“擎作女真冠，试伊娇面看”，这些词句都具有极鲜明的意象，也给予读者极强力的感染。这是唯有一个锐感的诗人才能具有、才能给予的。又如其《玉楼春》词之“陇头呜咽水声繁，叶下间关莺语近”，《踏莎行》词之“春风不解禁杨花，濛濛乱扑行人面”诸句，则凡耳目所及，写得万物都若有情。这更是唯有一个善感的诗人才能感受、才能抒写的。以这种锐感、善感的资质，无论其所遭之境遇之为穷为达，都无疑地该不失为一个真正的诗人，只是因境遇之影响而形成的风格或者不免将要有所不同而已。大晏的境遇是富贵显达的，因之怀着“穷而后工”的成见，想要在大晏的词中寻找孤臣孽子，落魄江湖的深悲幽怨的人，当然不免要感到失望。但大晏的诗人的资质，却毫不曾因此而减损。他的闲雅的风格，就正是他的显达的身世与他的诗人的资质所相浑融、相调剂而结成的佳果。这一类风格闲雅的作品，在他的词集中最可举为代表的是那一首《清平乐》，现在把这一首词抄在后面：

金风细细，叶叶梧桐坠。绿酒初尝人易醉，一枕小窗浓睡。　　紫薇朱槿花残，斜阳却照阑干。双燕欲归时节，银屏昨夜微寒。

在这一首词中，我们既找不到我国诗人所一贯共有的伤离怨别、叹老悲穷的感伤，甚至也找不到前面第一点所谈到的大晏所特有的情中有思的思致。在这一首词中，它所表现的，只是在闲适的生活中的一种优美而纤细的诗人的感觉。对于这种词，我们不当以“情”求，也不当以“意”想，而只当单纯地去体会那一份美而纯的诗感。语有之云：“无用之为用大矣。”想在诗歌中寻找情感和意义的人，在大晏这种闲雅的作品中，自将无所收获。然而譬之醇醪甘醴，饮之者原不必要求得解渴之功用，更不可抱有解饥之目的。醇醪甘醴的好处，原只在它所给予人的一股甘美芳醇的味道，同样的，大晏的此种作品，其佳处亦仅在于它所给人的一种闲静优美的诗意的感觉而已。

大晏词的第三点特色，我以为该说是他的词中所表现的伤感中的旷达的怀抱。陆机《文赋》云：“遵四

时以叹逝，瞻万物而思纷。”对于任何一个人来说，当“日月逝于上，体貌衰于下”的时候，都或多或少免不了会产生时移事去、乐往哀来的伤感，更何况是一个锐感善感的诗人，所以诗人们都或多或少有些伤感的作品。大晏对此当然也并不能例外。虽然宛敏灏君曾经以为大晏的一些伤感之作只是“无病呻吟”，但我却并不这样想，因为伤感之产生，原不必定要有什么人事上的剧变大故，仅自然界的盛衰代序便已足可令人体会到无常的可悲了，而无常对人类的威胁，则又是不分穷达与贵贱的，因之诗人对无常的威胁所感受的深浅，实在并不在其身世之穷达，而只在其感觉之锐钝。大晏正是一个锐感的诗人，所以他的身世虽达，而他在词中所流露的一份“无常”的伤感，却是与其他不达的诗人同样真实也同样深切的。只是诗人之伤感虽同，而其伤感的情调则不尽同，即以与大晏的作风最相近的冯、欧两家来与之相较，其间也颇有不同之处。我以为在正中的伤感中，有着执著的热情；在六一的伤感中，有着豪宕的意兴；而在大晏的伤感中，所有的则是一种旷达的怀抱。我们现在试举大晏的几首词来看：

时光只解催人老，不信多情，长恨离亭，滴泪春衫酒易醒。

梧桐昨夜西风急，淡月胧明，好梦频惊，何处高楼雁一声。（《采桑子》）

秋露坠，滴尽楚兰红泪。往事旧欢何限意，思量如梦寐。　　人貌老于前岁，风月宛然无异。座有嘉宾樽有桂，莫辞终夕醉。（《谒金门》）

湖上西风斜日，荷花落尽红英。金菊满丛珠颗细，海燕辞巢翅羽轻，年年岁岁情。　　美酒一杯新熟，高歌数阕堪听。不向樽前同一醉，可奈光阴似水声，迢迢去未停。（《破阵子》）

在这几首词中，《采桑子》的“时光只解催人老”，“滴泪春衫酒易醒”与《谒金门》的“往事旧欢何限意，思量如梦寐”，这几句所表现的自然都是伤感之情，然而《采桑子》的末一句“何处高楼雁一声”，却结得如此超脱高远，《谒金门》的末两句“座有嘉宾樽有桂，莫辞终夕醉”，则又结得如此通达放旷。至于《破阵子》一词之“湖上西风斜日，荷花落尽红英”与“可奈光阴似水声，迢迢去未停”，所表现的自然更是极真切的无常的哀感，然而大晏却偏偏在中间加上了“美酒一杯新熟，高歌数阕堪听”的慰安。由这些词句，我们可以看出大晏在现实的无常的悲苦中，虽然也不免于伤感，然而他既有着安于现实的达观，也有着面对现实的勇气。若以之与冯、欧二家相比，则正中所表现的执著，如其“一晌凭阑人不见，鲛绡掩泪思量遍”、“日日花前常病酒，不辞镜里朱颜瘦”（《鹊踏枝》）诸句，对悲苦的现实只不过有执著的热情；六一所表现的豪宕，如其“尊前百计得春归，莫为伤春眉黛蹙”、“直须看尽洛城花，始共春风容易别”（《玉楼春》）诸句，对悲苦的现实只不过有遣玩的意兴；而大晏在旷达的情怀中，却隐然有着处置的办法。这一种伤感中的旷达的怀抱，是大晏这一位理性诗人的性格与修养的最好表现。所以大晏的伤感，在他的词作中，既没有形成凄厉之音，也没有发为决绝之词。伤感，在他的《珠玉词》中，只是给那些温润的珠玉染上了一种淡淡的凄清的情调。这一份凄清的情调，使得他的温润的珠玉更加了一份纤柔婉秀，因而教人看了也更加觉得眩目怜心。这正是《珠玉词》风格上的又一种特美。

至于大晏词第四点特色，则是昭昭在人耳目，尽人皆知的，这就是写富贵而不鄙俗，写艳情而不纤佻。关于这两种好处，前人述及之者甚多，我现在随便摘录两条作为佐证：

晏元献公虽起田里，而文章富贵，出于天然。尝览李庆孙《富贵曲》云：“轴装曲谱金书字，树记花名玉篆牌”，公曰：“此乃乞儿相，未尝谙富贵者，故余每吟咏富贵，不言金玉锦绣，而惟说其气象。若‘楼台侧畔杨花过，帘幕中间燕子飞’，‘梨花院落溶溶月，柳絮池塘淡淡风’之类是也。”故公自以此句语人曰：“穷儿家有这景致也无？”（吴处厚《青箱杂记》）

柳三变既以词忤仁庙，吏部不放改官。三变不能堪，诣政府。晏公曰："贤俊作曲子么？"三变曰："只如相公亦作曲子。"公曰："殊虽作曲子，不曾（一作会）道'彩线慵拈伴伊坐'。"柳遂退。（张舜民《画墁录》）

以上两则，分别说明了大晏不鄙俗和不纤佻的两种好处。这两种好处虽是截然不同的两件事，但我以为它们却是出于一个共同的原因，那就是写其精神而不写其形迹。一般说来，人们对事物感受的态度，约可分为两种：一种是以感官去感受，而另一种则是以心灵去感受。以感官去感受的人，所得的大多是事物的形体迹象；而以心灵去感受的人，所得的大多是事物的气象神情。即以富贵而言，譬如现在有两个人，一同进入了金张之第，则以感官去感受的一个人，其所见者乃但为金玉锦绣诸富贵之物质，而以心灵去感受的一个人，则其所见者乃为博大高华的富贵之气象。又如以艳情而言，方二人携手并肩之际，以感官去感受的一人，则其所感者但为相携相并之双手与双肩，而以心灵去感受的一人，则其所感受者实在已不复是身体上的相并相携，而是精神上的深合密契。也许那一种气象上的博大高华之感，也是经由物质上的金玉锦绣而来，而那一种精神上的深合密契之感，也是经由形体上的相并相携而得，只是对于以心灵去感受的人而言，那些感官上的感受，实在只是一些无足轻重的接触的媒介而已。所谓"得意忘言，得鱼忘筌"，既然已经得到了心灵上的感受，则那些感官上的物质与形体，便已被遗忘而不复存在了。这其间的取舍，丝毫没有勉强与造作，而纯出于自然。大晏之不用金玉之字，不为纤佻之语，那正因为大晏的天性是近于后者的缘故。现在我们试举他一些写富贵与艳情的词作为例。写富贵者，如其《浣溪沙》之"小阁重帘有燕过，晚花红片落庭莎，曲栏干影入凉波"，《踏莎行》之"翠叶藏莺，朱帘隔燕，炉香静逐游丝转"，《玉楼春》之"朱帘半下香销印，二月东风催柳信，琵琶旁畔且寻思，鹦鹉前头休借问"，这些词句，皆所谓不言金玉而自有富贵气象者，正如《能改斋漫录》所载晁无咎云："知此人不住三家村也。"至于写艳情者，如其《诉衷情》之"此情拚作，千尺游丝，惹住朝云"，《踏莎行》之"樽中绿醑意中人，花朝月夜长相见"，《破阵子》之"多少襟怀言不尽，写向蛮笺曲调中，此情千万重"，若以这些词句与柳永《定风波》之"彩线慵拈伴伊坐"，《菊花新》之"欲掩香帏论缱绻"诸作相较，则大晏正所谓"虽作艳语，终有品格"，因为大晏所唤起人的只是一份深挚的情意，而此一份情意虽然或者乃因儿女之情而发，然而却并不为儿女之情所限，较之一些言外无物的浅露淫亵之作，自然有高下、雅鄙的分别。而其形成此一差别的缘故，则正是因为一者是写其心灵上的感受，而一者则是写其感官上的感受。所以大晏之不屑于琐琐记金玉锦绣，喋喋叙狎昵温柔，大部分该是由于他的天性使然，至于他的富贵显达的身世和环境，当然也有着颇大的影响，但如果以为他之写艳情而不纤佻，乃是如宛敏灏君所说的，只是由于"观瞻所系"的有心的规避，那就未免浅之乎视大晏了。

除以上四点特色外，我还想作两点补充的说明。其一是《珠玉词》中有一部分祝颂之词，这是最为不满大晏的人所据为口实，而对之加以诋毁的。祝颂之词之易流于俗恶，自是不可讳言的事实。大晏位居台阁，应制唱酬之间当然免不了有一些祝颂之作。这些词在《珠玉词》中自非佳作。然而我却以为若以大晏之此类作品，与其他一般人的祝颂之作相较，则大晏仍有他的可喜之处。如前文所言，大晏所写之事物及情感，多以气象神情为主，而不沾滞于形迹，所以大晏所写的祝颂之词，也绝没有明言专指的浅俗卑下之言。他只是平淡然而却诚挚地写他个人的一份祝愿，且多以自然界之景物为陪衬，而大晏对自然界之景物又自有其一份诗人之感觉，所以大晏所写的祝颂之词，不但闲雅富丽，而且更有着一份清新之致。如其祝寿词之《蝶恋花》："紫菊初生朱槿坠。月好风清，渐有中秋意。更漏乍长天似水，银屏展尽遥山翠。绣幕卷波香引穗。急管繁弦，共庆人间瑞。满酌玉杯萦舞袂，南春祝寿千千岁。"又如其歌颂天子之《拂霓裳》："笑秋天，晚荷花缀露珠圆。风日好，数行新雁贴寒烟。银簧调脆管，琼柱拨清弦，捧觥船，一声声、齐唱太平年。"这些词虽然并没有什么深远的含意，然而在感觉与情致方面也并非全无可取之处。何况

在人之一生中有些欢乐美好的日子和生活，原也是值得歌颂的，我们又何可一概诋之为俗恶。这是我对大晏词要补充说明的第一点。

至于另一点我要补充说明的，则是在《珠玉词》中有一首风格颇为例外的作品，那就是题为《赠歌者》的一首《山亭柳》词。现在把这首词抄在后面：

家住西秦，赌博艺随身。花柳上，斗尖新。偶学念奴声调，有时高遏行云。蜀锦缠头无数，不负辛勤。　　数年来往咸京道，残杯冷炙谩消魂。衷肠事，托何人。若有知音见采，不辞遍唱《阳春》。一曲当筵落泪，重掩罗巾。

大晏词的风格，一向都表现得圆融平静，而这首词却偏偏写得声情激越、感慨悲凉；大晏词一向都不曾加冠标题，而这首词却偏偏有个《赠歌者》的题目。这两种例外的情形，同时发生于一首词之上，这是颇可玩味的一件事。要想解答此一问题，我想我们该对大晏的性格和生平有更进一步的认识。大晏在词作中所表现的闲雅的风格和旷达的怀抱，确实显示出了他的一份理性的修养——平静而有操持。然而在史传中，对他的性格却也有着另一面的记载。《宋史·晏殊传》云：“殊性刚简……累典州，吏民颇畏其悁急。”又欧阳修之晏殊的神道碑序亦云：“公为人刚简。”而《四库提要》评其《珠玉词》则云：“殊赋性刚峻，而词语特婉丽。”大晏确实有着理性的操持，这是不错的；大晏也确实有着刚峻的个性，这也是不错的。而他在词中所表现的婉丽，就正是他的刚峻的个性透过了理性的操持所达到的一种矛盾的统一、复杂的调合的境界。所以他的词有澄明之美而无单调之失，有圆融之美而无颟顸之病，正如日光七色之融为一白。这正是大晏词的一贯的风格。惟是日光若经折射，则仍可见其七彩的本色；同样的，大晏在遇到拂逆挫折时，也往往会表现出他的另一面的刚峻的性格，而且极为激动。如《宋史·晏殊传》载其为枢密副使时，曾“上疏论张耆不可为枢密使，忤太后旨。坐从幸玉清昭应宫，从者持笏后至，殊怒，以笏撞之，折齿，御史弹奏，罢知宣州”。又《画墁录》云：“张（先）议事府中，再三未答，晏公作色，操楚语曰：‘本为辟贤，会贤会道‘无物似情浓’，今日却来此事公事’。”我们对大晏这一面刚峻激动的性格有了认识后，再来看这一首《山亭柳》词，就会觉得这首词中所表现的感慨激越，不但并非例外，而且正是必然的意中之事。这首词虽然题名为《赠歌者》，然而郑骞《词选》却认为它乃是“借他人酒杯，浇胸中块垒”之作，又说：“此词云‘西秦’、‘咸京’，当是知永兴军时作，时同叔年逾六十，去国已久，难免抑郁。”这是一段极有见地的话。大晏自十四岁以神童擢秘书省正字，至五十四岁罢相以前，在仕途上都可说是顺利而且得意的。但自五十四岁罢相后，则出知外郡将近十年之久，而以永兴为最远。又据《宋史·晏殊传》云其罢相乃由于“孙甫、蔡襄上言：‘宸妃生圣躬为天下主，而殊尝被诏志宸妃墓，没而不言。’又奏论殊役官兵治僦舍以规利。坐是，降工部尚书、知颍州。然殊以章献太后方临朝，故志不敢斥言；而所役兵，乃辅臣例宣借者，时以谓非殊罪”。是晏殊既以非其罪的罪名被罢相，又出知外郡既久，这种种拂逆挫折，使他在词作中露出了刚劲激动的另一面性格，原该是极自然的一件事。只是这一首《山亭柳》词，还有另一点值得我们注意的地方，那就是它的题目是《赠歌者》。从大晏晚年的遭遇与这首词中所表现的感情来看，谓为浇自己胸中块垒之作，当是无可置疑的事，只是为什么他一定要借他人之酒杯，找一个《赠歌者》的题目呢？关于这一点，我以为则该是仍然由大晏一贯的理性的修养所使然。王国维《人间词话》云：“尼采谓一切文学余爱以血书者。”同样是滴满鲜血的作品，有些人则喜欢将自己血淋淋的伤口显示给别人看；但有些人则不然，他们宁愿将自己的伤口隐藏起来，而把他们所滴的鲜血、所受的伤害，都只藉着一件不相干的故事，作间接的叙述，这正是作为一个理性的诗人的特色。他们常想保有一份感情上的余裕，因此，大晏也藉《赠歌者》的题目，先把感情的距离推远了，然后才能无所顾忌地将他的感慨抑郁藉着别人的故事而发泄出来。同时我还以为这首词的题目并不是由臆想加上去的，而该是确有一位歌者，而此歌者之身世，则曾唤起了大晏的

深切的共鸣，于是郁积已久的情怀乃因之一泻而出。这种机会正是可遇而不可求的，因此，我们在大晏其他的词作中，并不容易看到这一种感慨激越的情调，这正因为大晏不容易遇到这样可以借端发挥的好题目的缘故。而毫无假借的揭露自己的创口，则又是大晏所断乎不肯做的。明乎此，我们就可以知道，这首风格例外的作品，不但不能使大晏的理性的诗人的基础动摇，而且反更多了一层有力的证明。这是我所要补充说明的第二点。

最后我想模仿王国维先生引词人自己的词句评词的办法，为此文作一结束。大晏的词，圆融平静之中别有凄清之致，有春日之和婉，有秋日之明澈，而意象复极鲜明真切，这使我想起了大晏《少年游》的几句词，因仿王国维先生之言曰："霜前月下，斜红淡蕊，明媚欲回春"(2)，同叔语也，其词品似之。

---

(1) 见杨伦《杜诗镜铨》卷二引蒋弱六评语。

(2) 按此三句词，见晏殊《少年游》词"重阳过后"一首。

# 拆碎七宝楼台[(1)]
# ——谈梦窗词之现代观

## 一　梦窗词的传统评价及其两点现代化的特色

吴梦窗的词，以数量而言，有将近三百五十首之多，在南宋诸词人中，除了首屈一指的大家稼轩以外，几乎没有人可以与之相比。而且即使以北宋之大家周邦彦与之相较，则清真词尚不满两百首，在数量上，也不及梦窗远甚。所以仅以数量言，梦窗的词在两宋词人中也应该占有一席相当重要的地位了；更何况如以意境、工力而言，则梦窗意境之深远、工力之精至，更皆有其迥然非常人可及之处。然而不幸的是，梦窗词流传既不及周、辛之广，而所得的评价则更是毁誉参半。几乎自南宋以来，梦窗的词就在一直被人误解甚至不解之中。对梦窗词之评语，流传最广也最久的，就是张炎《词源》所说的：

> 吴梦窗词如七宝楼台，眩人眼目。碎拆下来，不成片段。

直到近世，有些讲文学批评的人，仍往往引用这一段话来訾议诋毁梦窗。如胡适先生在其所编《词选》一书中，就曾经说：

> 《梦窗四稿》中的词，几乎无一首不是靠古典与套语堆砌起来的。张炎说：“吴梦窗词如七宝楼台，眩人眼目。碎拆下来，不成片段。”这话真不错。

而胡云翼则更在其《宋词研究》一书中，引申发挥张炎之说云：

> 梦窗词有最大的一个缺点，就是太讲究用事，太讲求字面了。这种缺点，本也是宋词人的通病，但以梦窗陷溺最深。唯其专在用事与字面上讲求，不注意词的全部的脉络，纵然字面修饰得很好看，字句运用得很巧妙，也还不过是一些破碎的美丽辞句，决不能成功整个的情绪之流的文艺作品。此所以梦窗受玉田“梦窗词如七宝楼台……不成片段”之讥也。

又云：

> 南宋到了吴梦窗，则已经是词的劫运到了。

如果只从他们的这些评语来看，则梦窗词果然竟似一无可取了。所以胡适先生在其《词选》一书中就仅选了梦窗的两首小令——《玉楼春》与《醉桃源》，而后来胡先生重新校定时又删去了一首，仅存《玉楼春》一首小令了。至于胡云翼则在他后来所编选的《唐宋词一百首》中，对于梦窗的词乃竟然一首都没有选。以一位拥有三百多首作品、在两宋词人中占比重极大的作者，而选者竟然对之一字不录或只选一首，则梦窗词之不为人所欣赏、了解，也可以想见了。

当然另一方面对梦窗词备致推崇赞美的人也并非没有，如周济《宋四家词选序论》即曾称：

> 梦窗立意高，取径远，皆非余子所及。

又云：

> 梦窗奇思壮采，腾天潜渊，返南宋之清泚，为北宋之秾挚。

其《介存斋论词杂著》更称：

> 梦窗每于空际转身，非具大神力不能。

又云：

> 其佳者，天光云影，摇荡绿波，抚玩无致，追寻已远。

而戈载《宋七家词选》亦称梦窗词：

> 以绵丽为尚，运意深远，用笔幽邃，炼字炼句，迥不犹人。貌观之雕缋满眼，而实有灵气行乎其间。细心吟绎，觉味美于方回，引人入胜，既不病其晦涩，亦不见其堆垛。……犹之玉谿生之诗，藻采组织，而神韵流转，旨趣永长，未可妄讥其獭祭也。

近人吴梅先生《词学通论》评梦窗词，曾引戈载之言，又誉之曰：

> 其实梦窗才情超逸，何尝沉晦。梦窗长处正在超逸之中见沉郁之思，乌得转以沉郁为晦耶？若叔夏“七宝楼台”之喻，亦所未解。……至梦窗词，合观通篇，固多警策，即分摘数语，亦自入妙，何尝“不成片段”耶？

像这些批评、赞美的话，当然都是吟味有得之言，只是可惜这些话都说得过于空泛，只是一些笼统的概念，而并不能给予不了解梦窗词的人以任何帮助或实证，所以不懂梦窗词好处的人，读了这些话，不但依然不懂，反而更发出了讥议。如胡云翼在其《宋词研究》一书中，即曾经说：

> 介存评梦窗说，梦窗词之“佳者，天光云影，摇荡绿波，抚玩无致，追寻已远”，这是评白石，不是评梦窗。

又说：

> 周济选四家词，列梦窗为四家之一……以领袖一系统，并称“梦窗奇思壮采，腾天潜渊，返南宋之清泚，为北宋之秾挚”，这真是夸张而又夸张了。梦窗词本缺乏“奇思”，更无“壮采”，那里能够“腾天潜渊”呢？

而薛砺若在其《宋词通论》一书中亦云：

> 他的天才并不高旷，故辞华亦不能奔放劲健。他既不能望尘稼轩，亦不能追摹白石……瞿庵先生谓其“才情超逸”，实在是适得其反。

此外，朱彊村先生虽曾经穷二十余年之力，四校梦窗词，并写为《梦窗词集小笺》；而陈洵则更欲抉梦窗词之精微幽隐，写为《海绡说词》。只是可惜朱氏之书中除笺注人名、地名和一些出处故实外，对词之意境内容并无解说；而陈氏之说又复既简且奥，对初学读词的人而言，仍然是不易了解和接受。

我在早岁读词的时候并不能欣赏梦窗词，然而近年来，为了要给学生讲授的缘故，不得不把梦窗词重新取读，如戈载之所云“细心吟绎”了一番，于是乃于梦窗词中发现一种极高远之致、穷幽艳之美的新境界，而后乃觉前人对梦窗所有赞美之词都为有得之言，而非夸张过誉；而所有前人对梦窗诋毁之词乃不免如樊增祥氏所云：

> 世人无真见解，惑于乐笑翁“七宝楼台”之论……真瞽谈耳。(2)

此外，我还更有一个发现，就是梦窗词之运笔修辞，竟然与一些现代文艺作品之所谓现代化的作风颇有暗合之处，于是乃恍然有悟梦窗之所以不能得古人之欣赏与了解者，乃是因其运笔修辞皆大有不合于古人之传统的缘故；而其亦复不能为现代人所欣赏了解者，则是因为他所穿着的乃是一件被现代人目为殓衣的古典衣裳，于是一般现代的人乃远远地就对之望而却步，而不得一睹山辉川媚之姿，一探其蕴玉藏珠之富了。是梦窗虽兼有古典与现代之美，却不幸地落入了古典与现代二者的夹缝之中，东隅已失，桑榆又晚，读梦窗词，真不得不令人兴“昔君好武臣好文，君今爱壮臣已老”的悲慨了。

梦窗词之遗弃传统而近于现代化的地方，最重要的乃是他完全摆脱了传统上理性的羁束，因之在他的词作中，就表现了两点特色：其一是他的叙述往往使时间与空间为交错之杂糅；其二是他的修辞往往凭一己之感性所得，而不依循理性所惯见习知的方法。

兹先从梦窗词第一点特色时空之杂糅而论，中国文学之传统中，虽然也重视感性之感受，而其写作之方法，则无论为叙事、抒情或写景，却大多以合于理性之层次与解说为主。长篇叙事之作，如蔡琰的《悲愤诗》，乐府的《孔雀东南飞》，以迄于杜甫的《北征》、《自京赴奉先县咏怀》，白居易的《长恨歌》、《琵琶行》，其叙述的方法，可以说莫不是有始有终、层次分明的；至于抒情之作，如《古诗十九首》之“思君令人老”、“空床难独守”、“泣涕零如雨”、“愁多知夜长”、“徒倚怀感伤”诸语，也莫不是真挚坦率、明白易解的；至于写景之作更是早自钟嵘《诗品序》就已经说过：

> “思君如流水”，既是即目；“高台多悲风”，亦惟所见；“清晨登陇首”，羌无故实；“明月照积雪”，讵出经、史。观古今胜语，多非补假，皆由直寻。

而王国维先生《人间词话》亦曾云：

> 词忌用替代字。美成《解语花》之“桂华流瓦”，境界极妙，惜以“桂华”二字代月耳。

又云：

> “采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还。”“天似穹庐，笼盖四野。天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊。”写景如此，方为不隔。

可见中国之诗歌，无论其为叙事、抒情或写景，皆以可在理性上明白直接地理会或解说者为佳作。

然而梦窗之表现，却恰好与此种作风完全相反，所以胡适先生在其《词选》一书中谈到梦窗时，就曾经举其咏玉兰的一首《琐窗寒》为例(3)，而大加讥议说：

> 这一大串的套语与古典，堆砌起来，中间又没有什么“诗的情绪”或“诗的意境”作个纲领；我们只见他时而说人，时而说花，一会儿说蛮腥和吴苑，一会儿又在咸阳送客了！

而刘大杰的《中国文学发展史》（1962年新1版）则一方面引有胡先生的话，对梦窗的《琐窗寒》咏玉兰一词也大加讥议说：

吴文英的咏物词，大半都是词谜。

一方面更举梦窗《高阳台·落梅》一词为例(4)，批评说：

外面真是美丽非凡，真是眩人眼目的七宝楼台，但仔细一读，前后的意思不连贯，前后的环境情感也不融合，好像是各自独立的东西，失去了文学的整体性与联系性，这正是张炎所说的“碎拆下来，不成片段”。可见梦窗词的这种将时间与空间、现实与假想错综杂糅起来叙述的方法，正是使一般读者对之不能了解、接受的一大原因。如文学批评界之名人胡氏与刘氏尚不免于如此，那么一般初学的青年，既对梦窗词外表之古典艰深望而却步于前，又依据诸名家对梦窗词讥议之批评而有所凭恃于后，则梦窗词之沉晦日甚、知者日少，几乎是命定的趋势了。

而其实对梦窗词如果换一种眼光来看，不以理性去解说，而以感性去体认，就可探触到他蕴蓄的丰美了。就以被胡适先生所讥议的《琐窗寒·玉兰》一词来看，杨铁夫在其《梦窗词选笺释》一书中就曾经说：

题标玉兰，实指去姬，诗之比体；上阕映合花，下阕直说人，又诗之兴体。

又云：

梦窗一生恨事全见。

而吴梅在其《词学通论》一书中也曾赞美为刘大杰氏所讥议的《高阳台·落梅》诸作云：

俱能超妙入神。

可见如果从比兴之触发联想及其神致之超妙来看，这两首词原都自有其大可吟味玩赏之处。只是在中国文学中之所谓比兴，虽然早自《诗经》时代便已有之，然而数千年来却一直被拘限在一个较狭隘、较现实的域限中，而未曾给予感性之触发与联想以更大的驰骋飞跃的机会。如《诗经》之《桃夭》与《关雎》，所谓比兴之作也。然而，一则《桃夭》、《关雎》所写的“宜室宜家”与“钟鼓乐之”的感情，都是极为现实的感情；再则，“桃之夭夭”与“关关雎鸠”，其所取喻的事物，也都是极为现实的事物；三则，自“桃之夭夭，灼灼其华”转到“之子于归，宜其室家”，或者自“关关雎鸠，在河之洲”转到“窈窕淑女，君子好逑”，其间也都有一个显明的比兴的段落可见。这种触发及联想，实在是较为现实而拘狭的，然而《诗经》乃是大约三千年以前的作品了，其所叙写的内容以及其所用以叙写的方法，在当时而言，可能是极为新颖而美好的。不过，如果千年以后的人，仍把千年以前的人荦路蓝缕所开辟出来的一条径路，竟然认为是通往天下四方的唯一大道，就未免过于自限自封了。更何况《诗经》自被尊为经典以后，说诗者更专以诗教为说，于是中国诗中的比兴，就由《诗经》时代之作者的虽然简单却极自由的联想触发，更套上了一个愈加狭隘的不自由的枷锁，那就是君国忠爱与夫感遇伤时的托意。而梦窗的词，一则在他的身世方面，我们既找不到什么忠爱的事迹或高卓的名节，可以给予人们以解说的资料或尊重的条件；再则梦窗词中的感发联想，又往往丝毫没有理性的层次途径，可以作为明确的段落或呼应的线索。于是，人们既先从梦窗品节之无足称，抹杀了对他的词探寻的价值，复又因梦窗字句的不易懂，自绝了向他的词探寻的途径，遂不免以为他的词晦涩不通、一无可取了。于是胡适先生乃讥其《琐窗寒》一词为“时而说人，时而说花，一会儿说蛮腥和吴苑，一会儿又在咸阳送客了”。

其实就诗人之感发与联想而言，方其对花怀人之际，在其意念中，花与人原来就是合一而不可分的，则梦窗自然大可以“时而说花，时而说人”了。至于“蛮腥”和“吴苑”，乃是暗指江南，写花所产之地；“咸阳送客”，则是用李贺《金铜仙人辞汉歌》“衰兰送客咸阳道”的典故，写花所触引感发的一段哀怨的离思。“咸阳”原不必指陕西之“咸阳”，而“吴苑”亦不必指夫差之宫苑，则又何怪乎梦窗“一会儿说蛮腥和吴苑，一会儿又在咸阳送客了”呢？

如此等例证，梦窗尚非将现实之空间与时间混淆，不过全为借喻而已，胡适先生已以为不可解喻；至如梦窗之另一首《霜叶飞·重九》词之“彩扇咽寒蝉，倦梦不知蛮素”两句，梦窗乃竟将今日实有之寒蝉，与昔日实有之彩扇作现实的时空的混淆，而将原属于“寒蝉”的动词“咽”，移到“彩扇”之下，使时空作无可理喻之结合；而次句之“倦梦”则今日寒蝉声中之所感，“蛮素”则昔日持彩扇之佳人，两句神理融为一片，而全不作理性之说明，而也就在这种无可理喻的结合中，当年蛮素之彩扇遂成为今日之一场倦梦而鸣咽于寒蝉之断续声中矣。

又如梦窗之《齐天乐·与冯深居登禹陵》词“寂寥西窗久坐，故人悭会遇，同翦灯语，积藓残碑，零圭断璧，重拂人间尘土”数句，如果仅从字面来看，则地在西窗，何有残碑？事为翦灯，何缘拂土？此种空间与时间之错综，亦非理性可以接受，然而乃竟由于此一错综之结合，而白昼登禹陵时所感到的三千年往事之兴亡悲慨，乃于深宵翦灯共语之际，而一一涌现灯前，且与故人今昔睽隔之人世无常的悲慨，浑然结合而成为一体了。（详后所附词说）

这种时空错综的叙写方法，在中国旧文学中，当然是极为新异背弃传统的，然而在今日现代化之电影、小说及诗歌中，如法国亚伦勒奈（Alain Resnais）所导演的电影《广岛之恋》（*Hiroshima Mon Amour*）及《去年在马伦巴》（*L'Année Deniere a Marienbad*），美国威廉福克纳（William Faulkner）的小说《声音与愤怒》（*The Sound and the Fury*），艾略特（T．S．Eliot）的诗歌《荒原》（“The Waste Land”），这种时空错综的表现手法，竟然可以说已经是极为习见的了。然则梦窗词昔日所为人讥议的缺点，岂不正成为了这一位词人所独具的超越时代的深思敏悟的创作精神之证明。这是我所说的梦窗词的第一点特色。

至于梦窗词的第二点特色，也就是我前面所说到的，他的修辞乃往往但凭一己感性所得，而并不一定依循理性所惯见习知的方法，我试简称之为感性的修辞。在中国旧文学之传统中，修辞方面所最为讲求的，就是“用典”与“出处”，此二者看似相近，而实在却并不全同。先从含义上讲，“用典”，是说某一个词语中包含若干故实，而诗人用此一词语时，其所取义又必多少与其中所蕴涵之故实有相关连之处。如义山《无题四首》之二“贾氏窥帘韩掾少，宓妃留枕魏王才”两句，上一句是用晋贾充的女儿贾午与司空掾韩寿因偷窥而相爱悦的故事，见于《晋书·贾充传》及《世说新语》；下一句是用曹子建与甄后的一段恋爱的传说，见于《文选·洛神赋》注。而义山用这两个典故，乃正是用以写一份相思恋爱的春心，所以接下去便说“春心莫共花争发，一寸相思一寸灰”。这种用法是所谓“用典”。至于“出处”，则如杜甫《秋兴》八首之一的“江间波浪兼天涌，塞上风云接地阴”，这两句之中原无任何故实，而仅是杜甫当时在夔州所见江峡中的眼前景物而已，但仇兆鳌注这两句诗时却引了虞炎诗的“三山波浪高”、庄子的“道兼于天”、庾信诗的“秋气风云高”、汉武帝《谕淮南王书》的“际天接地”等许多古书，来作注解。其实，杜甫的诗句，与这些人的作品可以说毫不相干，不引注这些古书，我们读起来，也许反而更觉得简单容易些；然而仇兆鳌竟然要引的缘故，他的目的只是要证明杜甫诗的“无一字无来处”(5)，每个词汇都有它的“出处”，而非杜甫所杜撰妄用。

以上是简单说明“用典”与“出处”二者在含义上的不同。至于如何运用“典故”与“出处”，在中国旧文学

中，也有一个传统的观念，那就是“用典”要妥贴习见，使读者易于接受，而不可过于冷僻生涩；而“出处”则要使每个词语都有来历，而不可妄自杜撰新词。如义山诗所用的两个典故，一出于《晋书》与《世说》，一出于《文选》李善注，这些书既都是读书人所必读和习见的书，这些故事更是极其脍炙人口的故事，像这样的用典就不是冷僻生涩了。（义山亦往往有用僻典之诗，非今所论，故从略。）至于杜甫的两句诗，则几乎真是“无一字无来处”，如此种用字修辞，一则可以见作者之博学，一则可以使读者易于接受，这正是属于中国文学传统上的正统作法。

而梦窗之为词，却往往与这两种情形完全相反，他在用典方面喜用冷僻之典，而在用字方面则更喜欢自创新词。沈义父《乐府指迷》评梦窗词就曾经说：

> 其失在用事下语太晦处，人不可晓。

郑文焯《梦窗词跋》亦云：

> 词意固宜清空，而举典尤忌冷僻，梦窗词高俊处固足矫一时放浪通脱之弊，而晦涩终不免焉。至其隶事虽亦渊雅可观，然锻炼之工，骤难索解，浅人或以意改窜，转不能通，此近世刻本讹变之甚于诸家，当时流传所为不广也。

胡云翼《词学概论》也引沈义父的话，以为梦窗词“用事下语太晦”，而且更加上按语说：

> 他的长调，几乎没有一首可读的。

可见梦窗词举典之冷僻与其用事下语之晦，是早已为人所訾病的了。

我们现在就从梦窗词中举几个例证来看一看。如胡适先生所讥的《琐窗寒·玉兰》一词，开端第三句有“氾人初见”之语，毛本“氾”字作“记”字，胡适先生《词选》从毛本作“记”。表面看来，好像“记人初见”四字更为清楚明白，然而杜文澜《曼陀罗华阁丛书》本《梦窗词》校此句云“‘记人’疑‘氾人’之误”，朱氏《彊村丛书》本从杜校作“氾”而误刻为“汜”，当从杜本作“氾”为是。盖“氾人”二字，原有一故实，唐沈亚之《湘中怨解》云：

> 《湘中怨》者，事本怪媚，为学者未尝有述……（武后）垂拱年中……太学进士郑生晨发铜驼里，乘晓月渡洛桥，闻桥下有哭甚哀。生下马，循声索之。见其艳女翳然蒙袖曰：“我孤，养于兄，嫂恶，常苦我。今欲赴水，故留哀须臾。”生曰：“能遂我归之乎？”应曰：“婢御无悔。”遂与居，号曰氾人。能诵楚人《九歌》、《招魂》、《九辩》之书。亦常拟其调，赋为怨句。其词丽绝，世莫有属者。……居数岁，生游长安，是夕谓生曰：“我湘中蛟宫之娣也，谪而从君。今岁满，无以久留君所，欲为诀耳。”即相持涕泣。生留之不能，竟去。后十余年，生之兄为岳州刺史，会上巳日与家徒登岳阳楼。望鄂渚，张宴乐酣。生愁吟曰：“情无垠兮荡洋洋，怀佳期兮属三湘。”声未终，有画舸浮漾而来，中为彩楼，高百余尺……其中一人起舞，含嚬凄怨，形类氾人。……须臾，风涛崩怒，遂迷所往。(6)

梦窗此词，乃藉咏玉兰怀其去姬之作。自以用“氾人”之典为更有深意。“氾人初见”者，意谓我今日之见此如人之花，恍如我当日初见彼如花之人，而彼人者乃如“氾人”之艳美多情，亦如“氾人”之分离睽隔矣。人与花既于此四字中交融为一，而无限缠绵凄怨之情又更复尽在于言外。毛本误“氾人”为“记人”，变深曲之情为浅直之语。且“氾人”一词，不直指人，因之乃更可作为花之象征代语。而“记人初见”则但指人事，自无怪胡先

生以为此词“时而说花，时而说人”，而不见其融会贯通之妙了。

此外，又如梦窗《齐天乐·与冯深居登禹陵》一首中有“翠滓湿空梁，夜深飞去”二句，“滓”字惟杜校本及彊村校本作“滓”，他本皆作“萍”，近人编录此词更有误作“屏”字者。盖梦窗此两句词中所包含之当地的许多神话传说，则更加不为一般人士所知（详后所附词说），是以历代笺注梦窗词者，乃多将此句略去，不加注释。不注，不是因其易解，而正是因其难解。近日我为了要解说此词，检阅《大明一统志》及其所引之《四明图经》，始知禹庙之梁，旧传有“张僧繇画龙于其上，夜或风雨，飞入镜湖”之事（详后所附词说）。而杨铁夫《笺释》因不知此一故实，乃竟欲改“滓”字为“苔”字，以为乃苔藓之意。然而如果为苔藓，则梁上之苔藓如何能“湿”？又如何能“飞去”？如此等例证，正为郑文焯氏所云，“浅人或以意改窜，转不能通，此近世刻本讹变之甚于诸家”者也。

就刻本之讹与读者之不易了解而言，此固为读梦窗词之一大病，然其责任乃大部在于刻本与读者之荒疏浅薄。至于以作者而言，则未可妄讥其用事下语之晦也。盖以每人读书时所择取之标准及其所接触之范畴各有不同，在此一些人以为是生涩冷僻的典故，安知在彼一些人不竟以为是熟知习见呢？即如前所举之两例：“氾人”之典出于沈亚之《湘中怨解》，此一典故虽然不似前所举义山诗所用之《晋书》、《世说》、《文选》诸书之典故为一般读书人所熟悉，然而以一位诗人或词人而言，则沈亚之的《沈下贤集》也不能算是僻书(7)。更何况与梦窗同时代的周草窗，在其集中《国香慢·赋子固凌波图》一词中亦有“经年氾人重见”之语，则“氾人”一词，在当时词人作品中之并非僻典，于此可见。至于“翠滓湿空梁”一句，则梦窗四明人，即用四明当地之神话传说，就地取材，当然更不能说是僻典。

而且以诗人之用典而言，我以为即使其所用者真是僻典，也并不能说是诗人之大病，因为诗人之所表现者，原当以内容之情意境界为主。如果有一个词语，诗人以为用之可以有更恰当或更丰美的含义，那么，当然就可以用这一个词语，而不必为了要适合世俗的读者而去削足适履更换一个浅俗而狭隘的词语来用。即以近世西方著名的诗人艾略特而言，他用英语写诗，然而他的《荒原》一诗所用的字汇与典故，就竟然不限于英语的文字。其用典与下字不可不谓之生涩冷僻，然而在他的诗中，其气氛感人之浓烈、意境蕴蓄之深广，则凡是别具只眼的读者，却是莫不众口一词加以赞赏和称誉的。

固然我们也决不能说，一个诗人的作品，因使用僻典而使读者觉得不易懂是他的长处。但只要在他的作品中，果然有真正的内容和感受，而他的用词，不论其为生涩或浅易，也确实忠于作品的内容、忠实于作者自己的感受，则虽有晦涩之病，我以为也比一些为取悦于世而自欺欺人的作品要好得多了。更何况每人所生长的身世环境不同，性情资质各异，如中国的李贺、西方的爱伦坡（Edgar Allan Poe），他们作品中所有的一种阴森神秘的气氛，在常人看来，以为怪异难解的，而在他们自己说来，却也许这才正是他们的本色。试想如果要李贺去学白居易，爱伦坡去学弗洛斯特（Robert Frost），那岂非反而驱使他们去作伪？而且又安见得自居易与弗洛斯特之必贤于李贺与爱伦坡呢？梦窗词善用僻典，这一点我们纵然不能说是他的长处，但至少梦窗之用典，绝非如一般人所云的只是“古典与套语的堆砌”或“破碎的美丽词句”而已，而是其中确有梦窗所特有的一种境界，也确有梦窗一份自我的真实的感受，只是他不大肯遵循一般人理性上所惯见习知的传统而已。

以上是谈梦窗词之用典。其次，我们再谈梦窗词之用字。如其《高阳台·丰乐楼》一首，其中有“飞红若到西湖底，搅翠澜、总是愁鱼”之句，其“愁鱼”一词就是一个毫无出处的生词。因为在中国文学的传统观念中，游鱼似乎一直是象征着悠游自在的生活的。从《诗经》的“鸢飞鱼跃”(8)、庄子的“濠上鱼乐”(9)，到陶渊明的“临水愧游鱼”（《始作镇军参军经曲阿》）、杜工部的“细雨鱼儿出”（《水槛遣心二首》之一），以迄

苏东坡的“曲港跳鱼”（《永遇乐》）、姜白石的“老鱼吹浪”（《念奴娇》），无论其为鱼是“跃”，是“乐”，是“游”，是“出”，是“老”，总之鱼所暗示的，乃是一种自得的无忧的情意。而今梦窗竟尔自出新意，创造了“愁鱼”一词，则其不被读者目以为杜撰凑韵者几希。然而我们试从这首词所写的“东风紧送斜阳下”的无常之哀感，及“灯前欹枕，雨外熏炉”的寂寞之生活，与“临流可奈清臞”的衰病的形容来看，则以如此悲哀、寂寞、衰病的诗人，面对春归的处处飞花，其中心所怀的一份哀愁的情意，当然可想而知。昔李贺有诗句云：“天若有情天亦老。”（《金铜仙人辞汉歌》）义山亦有诗句云：“絮乱丝繁天亦迷。”（《燕台诗四首》之一）盖自有情之诗人视之，以彼亘古长存之无生命、无知觉之“天”，尚可能因有情而不免有衰老之日、迷惘之时；然则当无数飘飞之落红沉入西湖底的时候，那些在湖水的碧波中与众生一样扰攘生活着的有生命、有知觉的群鱼，岂不亦当有春归花落的无常之哀感乎？故曰：“飞红若到西湖底，搅翠澜、总是愁鱼。”此种将无情之物视为有情、无愁之物视为有愁之写法，如长吉、义山、梦窗之所写，我以为正是属于此一类型的善感之诗人的特色。何况丰乐楼在杭州，梦窗在杭州有不少悼他的一位亡妾之作，则此一“鱼”字岂非更可能有悼亡的“鳏鱼”之联想，则更不能目之为杜撰凑韵了。

此外，又如梦窗《八声甘州·陪庾幕诸公游灵岩》一首，其中有“箭径酸风射眼，腻水染花腥”之句。在这两句中，“酸风”一词虽非梦窗所自创，而是袭用李贺《金铜仙人辞汉歌》中“东关酸风射眸子”之句，然此二字实在仍能予人以极强烈新鲜之感受。盖“风”所予人之感受，原为属于身体上之触觉，如“暖风”、“寒风”；“酸”则为属于口舌之味觉，如“酸梅”、“酸醋”。然而当吾人尝味酸的食物之时，牙根口舌之间，自会有一种酸软难以支持的感觉；此种感觉亦可发生于身体之各部，如腰、腿、眼、鼻之间。今者寒风扑面，乃使人眼鼻之间有酸而欲泣之感；然则此种之风，岂不正可称之为“酸风”。这种新词之创造，正由于诗人之一份锐敏的联想与感受。在这一点上，梦窗与李贺同为最善于以感性修辞的诗人。所以郑文焯《梦窗词跋》即曾评梦窗云：

> 其取字多从长吉诗中得来，故造语奇丽。世士罕寻其源，辄疑太晦，过矣！

梦窗之喜用长吉诗句，正因其在以感性修辞脱弃传统的一点上有相似之处的缘故。

在此两句词中，梦窗不仅袭用了长吉诗的“酸风”一词，而且梦窗自己更是也用这种方法来自创新词。如次句之“花腥”，就是梦窗所自创的新词。因为在传统上，诗人谈到花的气味，总是用“芬”、“馨”、“香”等字来描写形容，而谈至鱼、肉、虾、蟹等腥臭之物时，才会用“腥”字，而现在梦窗居然用了“花腥”二字，这种用字当然不合于理性上惯见习知的用法。然而试想，梦窗此词所凭吊之地乃是当日之吴宫旧址，想象中此地流水之中固犹有当日美人所弃之脂水也。则此地之花香，固已不为单纯之花香，故于“花腥”二字之上，着以“腻水染”三字。夫为残脂剩粉所污染者，自然别具一种刺鼻之味，而非单纯之花香矣，故曰“腥”也。再则此吴宫旧址，曾几经战乱兴亡，则今日凭吊之人，闻花香之气，而别具兴亡之感，则在诗人之感觉中，此地之花香亦已不仅为单纯之花香而已，此所以曰“腥”之又一因也。故于花下着一“腥”字，则美人当日之脂腻、诗人今日之深悲，皆于此一字中以强烈而新鲜之感受，向人扑面袭来。这种用字修辞的方法，虽然不尽合于理性上惯见习知之途径，然而其间却确实有作者一份真切的感受与内容，而绝非妄自标新立异。更何况“腥”字在中国传统诗歌中，一方面虽不用于单纯形容花之气味，然而另一方面则又确实可用以形容植物草木之气味，此在南宋诗人尤喜用之，如陆游诗即曾有“雷塘风吹草木腥”之句，汪元量诗亦曾有“西望神州草木腥”之句。是“腥”字不但可用以形容草木之气味，而且言外更别有战乱血腥之悲慨。则梦窗之用“花腥”二字，亦不但非凑韵妄用，其出人意外、入人意中之妙，与其感受之鲜明，含意之深远，更直使千古乱亡之血腥与今日水边之花香糅为一体。读者又岂可以之为晦涩生硬，竟将梦窗极富有创造力的锐敏的感受与丰富的联想全部抹杀，而妄加訾议？

而且如西方之艾略特，在其《普鲁佛克底恋歌》（“Love Song of Alfred Prufock”）一诗的开端就曾用一只慵懒的猫的揉摩腰背的动作来描写慵倦的暮霭。以理性来说，则暮霭何尝会有腰与背？然而透过了描写猫的动作的字样，我们却对暮霭中那一种奄奄然慵倦无奈的感觉，有了更亲切鲜明的感受。可见梦窗这种背弃传统理性，而纯以感性修辞的方法，被昔人所指为“用字下语太晦，人不可晓”之处，原来却正大有合于现代化之写作途径。这是梦窗词之第二点特色。

关于梦窗之为人及其词作之内容，值得分析研究的地方还有许多。本章只想以现代人的观点标举出梦窗词之两点特色，欲使梦窗词之读者能于被传统所訾议的堆垛晦涩中，以较新的观点看出其结构组织之神奇精密，及其所包含蕴蓄的幽微精美，然后知梦窗词之七宝楼台拆碎下来，不仅不是“不成片段”，而是每一片段与每一片段之间都有着勾连锁接之妙。而且更可赞赏的乃是我们可以窥见，在这座七宝楼台之中，原来还深隐着有一位倩盼淑姿的绝世佳人，然后始能不为张炎之说所误，而对梦窗词有更进一步的欣赏和了解。因命题曰：拆碎七宝楼台——谈梦窗词之现代观。

## 二　梦窗词释例

### 齐天乐　与冯深居登禹陵

三千年事残鸦外，无言倦凭秋树。逝水移川，高陵变谷，那识当时神禹？幽云怪雨，翠滓湿空梁，夜深飞去。雁起青天，数行书似旧藏处。　　寂寥西窗久坐，故人悭会遇，同剪灯语。积藓残碑，零圭断璧，重拂人间尘土。霜红罢舞，漫山色青青，雾朝烟暮。岸锁春船，画旗喧赛鼓。

此词题为“与冯深居登禹陵”。据朱孝臧《梦窗词集小笺》引《宋史·冯去非传》云：

冯去非，字可迁，南康都昌人……淳祐元年进士。尝干办淮东转运司。……宝祐元年（按《宋史》原文为四年），召为宗学谕。

又引《绝妙好词笺》云：

冯去非，号深居。

按梦窗词中冯氏之名凡两见。一为此词题，又一则为《烛影摇红》词题云：

饯冯深居，翼日其初度。

梦窗在此词中既有“故人”之言，在《烛影摇红》一词中亦有“暗凄凉东风旧事……十载吴宫会”之语，知二人必为多年旧交。而据《宋史·冯去非传》所载云：

冯去非……宝祐四年，召为宗学谕。丁大全为左谏议大夫，三学诸生叩阍言不可。帝为下诏禁戒，诏立石三学，去非独不肯书名碑之下方……未几，大全签书枢密院事……去非亦以言罢。

又载其去官后曾有言曰：

今归吾庐山，不复仕矣。

夫丁大全于理宗之世，夤缘取宠，谄事内侍，贪纵淫恶之行，具见《宋史》，而冯氏独能介然有以自守，则其人之志节，自可想见。梦窗之为人，虽无详细之史实可征，然观夫此词所写，则托意深远，感慨苍茫，固隐然有时世之慨存乎其间者也。

禹陵者，夏禹之陵也。在浙江省绍兴县东南会稽山。《越绝书》云：

> 禹始也，忧民救水，到大越，上茅山，大会计……更名茅山曰会稽。及其王也，巡狩大越……因病亡死，葬会稽，苇椁桐棺，穿圹七尺……坛高三尺，土阶三等，延袤一亩。

《大明一统志·绍兴府志》载：

> 夏禹王陵在会稽山禹庙侧。宋乾德中，尝复会稽县五户，奉禹陵，禁樵采。

此词为登禹陵而作，故一起便云“三千年事”。盖据史书所载，则夏禹之世约当纪元前2205至2197年，而梦窗则生当南宋宁宗、理宗之世，约当公元1200至1260年（据夏承焘《吴梦窗系年》之说），是就年数计之，则梦窗之时上距夏禹之世固已实有三千三四百年之久。而况“三千”二字所予人之感受，实在又不仅只为一科学上之数字而已。盖在我国传统之意念中，“三”字固原有多数之意，凡一二之所不能尽者，皆可约之以三[(10)]，故“三”字予人之感受已有极众多之意。而“千”字之为多数之意，则较之“三”字尤为显明真切，如云“千古”、“千秋”、“千年”、“千岁”，皆为极久远之意而不必以“千”之数目为限者也。今此词一起便云“三千年事”，则远古荒茫，悠忽辽远，此在时间上固早予读者以一极沉重而悠久之负荷；而全词所蕴涵之无穷千古之慨，乃亦大有触绪纷来之势。而又继之以“残鸦外”三字，就“残鸦”而言，固当是登临时之所见，昔杜牧《登乐游原》诗有句云：

> 长空澹澹孤鸟没，万古销沉向此中。

此正为“残鸦”二字，所予人之景象与感受。至于“外”字，则欧阳修《踏莎行》有句云：

> 平芜尽处是春山，行人更在春山外。

就梦窗此词而言，则是残鸦踪影之没固已在长空澹澹之尽头，而三千年往事之消沉则更在此已消逝之残鸦影外，于是时间与空间、往古与今日乃于七字中结成一片，以无际之荒远寥漠之感，向读者侵逼包笼而来。其所以弥深此无可追寻之荒远之感者，盖因梦窗当日曾抱有无限追怀之一念耳。然则梦窗当日所登临者何地？则禹陵也。所追怀者何人？则禹王也。盖在我国远古帝王之中，就史书之所载，固以夏禹之功绩最为卓伟，而其用力亦最为勤劳。昔辛弃疾《生查子·题京口郡治尘表亭》词云：

> 悠悠万世功，矻矻当年苦。鱼自入深渊，人自居平土。　　红日又西沉，白浪长东去。不是望金山，我自思量禹。

是禹王固正有其可以引人怀思追念者在也。盖在夏禹当世，人民之所患者，厥惟洪水猛兽而已；而禹王之所致力者，即正在消灭此一人类之大患。“鱼自入深渊”，是鸟兽各归其薮，则人得“平土”而居。此在禹王当日之意，固自以为人类之大患既除，则自兹而后千年万世，人类固当可以长享安乐之生活矣。此所以其“功”固足以“悠悠万世”，而其致力之“苦”亦正复不辞“矻矻当年”者也。而今则“白浪”之“东去”依然，“红日”之“西沉”如故，而人世之战乱流离、忧患苦难，乃有千百倍于当年之洪水猛兽者。然则今日之世，岂复能更有一人，如当日禹王之具有拯拔人类、消灭大患之宏愿伟力者乎？此稼轩之所以对金山而思量夏禹，

梦窗之所以望残鸦而追怀三千年之往事者也。

然而禹王不复作，前功不可寻，所以见者惟残鸦影没，天地苍茫，则何地可为托身之所乎？故继之则云“无言倦凭秋树”也。语有之云“予欲无言”；又曰“夫复何言”。其所以“无言”者，正自有无穷不忍明言、不能尽言之痛也。然则今日之登临，于追怀感慨之余，其所能为者，亦惟“倦凭秋树”而已。此处着一“倦”字，其疲倦之感，自可由登临之劳倦而来，此杨铁夫《笺释》之所以云“次句落到‘登’字”也。然而此句紧承于首句“三千年事”之下，则其所负荷者，固隐然亦正有千古人类于此忧患劳生中所感受之茶然疲役之悲在也。是则于此心身交惫之余，岂不欲得一依倚栖傍之所？而其所凭倚者，则惟有此一萧瑟凋零之秋树而已。人生至此，更复何言，故曰“无言”也。其下继云“逝水移川，高陵变谷，那识当时神禹”，乃与首一句之“三千年事”遥遥相应，故知其“倦凭秋树”之时，必正兼有此三千年之沧桑深慨在也。曰“逝水移川”，则东流之逝水，其水道固已几经迁移；曰“高陵变谷”，则耸拔之高山乃竟沦为深谷。是禹王之宏愿伟力，虽有足以使千百世下仰若神人者，然而其当年孜孜矻矻所疏凿，欲以垂悠悠万世之功者，其往迹乃竟谷变川移一毫而不可识矣，故曰“那识当时神禹”也。三千年事，无限沧桑，而河清难俟，世变如斯，则梦窗之所慨者，又何止逝水、高陵而已哉。

以下陡接“幽云怪雨，翠滓湿空梁，夜深飞去”三句，貌观之，此等句固正不免于“雕绘满眼”、“堆垛”、“晦涩”之讥，然而细味之，则知此数句运笔之神奇幻变，乃正有如周济《宋四家词选》之所云：

> 奇思壮采，腾天潜渊。

及其《介存斋论词杂著》之所云：

> 空际转身，非具大神力不能。

在此数句中，最难索解者，厥惟“翠滓湿空梁”一句。夫“梁”者，固当为禹庙之梁。《大明一统志·绍兴府志》载云：

> 禹庙在会稽山禹陵侧。

又云：

> 梅梁，在禹庙。梁时修庙，忽风雨飘一梁至，乃梅梁也。

又引《四明图经》：

> 鄞县大梅山顶有梅木，伐为会稽禹庙之梁。张僧繇画龙于其上，夜或风雨，飞入镜湖与龙斗。后人见梁上水淋漓，始骇异之，以铁索锁于柱。然今所存乃他木，犹绊以铁索，存故事耳。（嘉莹按：《尔雅·释木》：“梅，枏。”郝懿行《义疏》云：“梅或作楳。……《诗正义》引孙炎曰：‘荆州曰梅，扬州曰枏。’《一切经音义》廿一引樊光云：‘荆州曰梅，扬州曰枏，益州曰赤楩，叶似豫樟，无子也。’……盖皆以梅枏为大木，非酸果之梅。”今所传梅梁，或当为枏木之属。）

夫禹庙既在禹陵侧，则梦窗当日登临足迹之所至，或瞻望之所及，必会及于此庙，所可断言者也。至于禹庙之梅梁及张僧繇画龙于风雨中飞去之说，则以生为四明人之梦窗，必当极熟悉于此种种有关四明之神话及传说，故此词乃有“幽云怪雨，翠滓湿空梁，夜深飞去”之言。至于“翠滓”之“滓”字，前于第一节论梦窗词之特色时，已曾论及杨铁夫欲改“滓”字为“苔”字以为乃指梁上苔藓之说为不可信。然而此句除杨铁夫之说

外，又别无其他注释可资采择。其实“蓱”字原与“萍”字相通，然而“萍”乃水中植物，梁上何得有“萍”？是以多年前我初读梦窗此词时，原以为“萍”字乃指梁上所画之藻饰，盖中国古代建筑之天花板与梁柱之间往往多绘有萍藻之花纹，梁间短柱既可称曰“藻棁”，屋上承尘亦可曰“藻井”，而“翠蓱湿空梁”五字，不过写绘有彩藻翠蓱之梁柱为雨所湿而已。及见《一统志》及《四明图经》所载，然后乃知此句必非泛指，原来禹庙之梁乃有如许神怪之传闻在也。则另一最可能之解释，当为梁上果然有水中之萍藻，而此萍藻则为飞入镜湖之梁上之神龙所沾带之镜湖之萍藻。然而此一说法必须有充足之根据始得成立。盖以就中国诗词中一般用事之习惯而言，皆必须谨守本事，不可妄自增改。据《一统志》及《四明图经》所载，则此神话之传闻中并无梁上有萍藻之记载，是则梦窗不得于此妄以“蓱”字为指梁间有镜湖之萍藻，读者更不得以个人之想象谓禹庙之梁间竟有镜湖之萍藻，此所以我当时虽曾有此一想而不敢妄自依以立说之故。然而近日偶于哈佛燕京图书馆中得一极珍贵之资料，即嘉庆戊辰重镌采鞠轩藏版之陆游序本南宋嘉泰《会稽志》，其卷六《禹庙》一条竟载有禹庙梁上有水草之记载，云：“禹庙在县东南一十二里……梁时修庙，唯欠一梁，俄风雨大至，湖中得一木，取以为梁，即梅梁也。夜或大雷雨，梁辄失去，比复归，水草被其上，人以为神，縻以大铁绳，然犹时一失之。”此条所叙，《大明一统志》、《大清一统志》、康熙《会稽志》皆不载，然而欲以梁上有水草说此词，则必须得此一根据方为可信。然而嘉泰《会稽志》则又不载张僧繇画龙事，故必须以嘉泰《会稽志》与《四明图经》合看，然后方知梦窗此词之“翠蓱湿空梁，夜深飞去”数语乃真可谓无一字无来历矣。是此数句，乃正写禹庙梁上神龙于风雨中“飞入镜湖与龙斗”，“比复归，水草被其上”之一段神话传闻也。而梦窗之用字造句，则极恍惚幽怪之能事。盖“翠蓱湿空梁”一句，原当为神梁化龙飞返以后之现象，而次句“夜深飞去”方为此现象发生之原因，是神梁先飞去入镜湖与龙斗，飞返时始有湖中水藻沾带于梁上也；而梦窗却将时间因果颠倒，先置“翠蓱湿空梁”一句突兀怪异之现象于前，又用一不常见之“蓱”字以代习用之“萍”字。夫“蓱”与“萍”二字虽通用，然而一则用险僻之字始更增幽怪之感，再则“蓱”字又可使人联想及于《楚辞·天问》之“蓱号起雨”(11)一句，乃大有“幽云怪雨”一时惊起之意。彊村先生于梦窗词校勘最精，且曾获睹明万历年间太原张廷璋氏旧钞本，其校本之独取“蓱”字，自非无见。总之，此三句所予人之一片恍惚幽怪之感及渺茫怀古之思，固极为真切鲜明，读者正可自此数句中对此充满神话色彩之古庙生无穷之想象。盖梦窗之词所予人者，往往但重感受，而不重说明，神理意味极活泼而深切，惟不作明言确指耳。此正诋梦窗者之所以讥之为晦涩，誉梦窗者之所以称其词为“天光云影，摇荡绿波，抚玩无致，追寻已远”者也。后两句，则又就眼前景物寄慨。曰“雁起青天”，形象色彩均极鲜明，知此景必为白昼而非黑夜所见，然后知前三句“夜深”云云者，全为作者悬空想象凭吊之言，并非实有也。此正前三句之运笔之所以出之以如许幻变神奇之故。而此句“雁起青天”四字，乃又就眼前景物以兴发无限今古苍茫之慨，故继之云“数行书似旧藏处”也。据《大明一统志·绍兴府志》载：

> 石匮山，在府城东南一十五里，山形如匮。相传禹治水毕，藏书于此。

又《大清一统志·绍兴府志》载：

> 宛委山，在会稽县东南十五里，会稽山东三里。上有石匮，壁立干云，升者累梯而上。《十道志》：“石匮山，一名宛委，一名玉笥，一名天柱，昔禹得金简玉字于此。”《遁甲开山图》云：“禹治水，至会稽，宿衡岭。宛委之神奏玉匮书十二卷，禹开之，得赤珪如日，碧珪如月，是也。”

是会稽之宛委石匮山，固旧传有藏书之说；虽然所传者有夏禹于此得书或于此藏书二说之不同，然而要之此地之传有藏书则一也。然而远古荒忽，传闻悠邈，惟于青天雁起之处，想象其藏书之地耳。而雁行之飞，其排列又正有如书上之文字，此在梦窗《高阳台·丰乐楼》一词中，即有“山色谁题，楼前有雁斜书”之句可以为证。是则三千年前当日所传之藏书固已渺不可寻；今日所见者，惟青天外之斜飞雁阵仿佛犹作当

年书中之文字而已。时移世往，辽阔苍茫，无限沧桑之慨，正与开端“三千年事残鸦外”及“那识当时神禹”诸句遥遥相应，而予读者以无穷怅惘追寻之深痛。以上前半阕全以“登禹陵”之所慨为主。

后半阕“寂廖西窗久坐，故人悭会遇，同剪灯语”，始写入冯深居，呼应题面“与冯深居”四字。以章法言，固属用笔周至；而以意境言，则以下数句，乃合三千余年历史沧桑之感，与个人一己离合今昔之悲，融为一体，错综并举，而与前半阕之登临遥遥相应，于是而冯深居遂与吴梦窗同在此登临之深慨之中，而三千年往事乃亦倏然而来至此西窗灯下矣。此三句词，乃用李义山《夜雨寄北》“何当共剪西窗烛，却话巴山夜雨时”之诗句，自无可疑。夫西窗剪烛共话，原当为何等温馨之人事，而梦窗乃于开端即着以“寂寥”二字，又接以“久坐”二字，其所以久坐不寐之故，正缘于此一片寂寥之感耳。昔杜甫《羌村》诗有句云：“夜阑更秉烛，相对如梦寐。”其《赠卫八处士》又有句云：“人生不相见，动如参与商。今夕复何夕？共此灯烛光。少壮能几时？鬓发各已苍。”其如梦、参商之感，其少壮几时之悲，正皆为足以令人兴寂寥之感者也。故梦窗于“寂寥西窗久坐”之下，乃接云“故人悭会遇，同剪灯语”；此情此景，岂非与杜诗所云“人生不相见”及“夜阑更秉烛”之情景，正复相似乎？此三句，一气贯下，全写寂寥人世今昔离别之悲。

以下陡接“积蘚残碑，零圭断璧，重拂人间尘土”三句，初观之，此三句似与前三句全然不相衔接，然而此种常人以为晦涩不通之处，实正为梦窗词之特色所在。盖梦窗词往往但以感性为其连贯之脉络，而极难以理性为明白之界划及说明。此种特色原为长于触发及联想之一类诗人之所独具。惟是在中国之传统中，于诗歌之评说，往往好出之以理性之分解，于其不可解者，则加之以晦涩堆砌之诮。诗人中之义山、词人中之梦窗，皆尝倍受此厄。《四库全书提要》论梦窗词，即曾引沈义父《乐府指迷》及张炎《词源》谓梦窗“太晦”、“不成片段”，而归结之云：“词家之有文英，亦如诗家之有李商隐也。”而义山与梦窗，则为我国诗人、词人中最善于以感性为抒写表现者也。此词“积蘚残碑，零圭断璧”诸句，一方面固全就感性抒写，予人以一片时空错综之感；一方面则又以灵气运转，使无数故实翩翩起舞生姿。兹就其所用之故实而言，所谓“积蘚残碑”者，杨铁夫《笺释》以为“碑指窆石言”，引《金石萃编》云：

> 禹葬会稽，取石为窆石，石本无字，高五尺，形如秤锤，盖禹葬时下棺之丰碑。(12)

据《大明一统志·绍兴府志》载：

> 窆石，在禹陵。旧经云：禹葬会稽山，取此石为窆，上有古隶，不可读，今以亭覆之。

知杨氏《笺释》以碑指窆石之说为可信。昔李白《襄阳歌》云：

> 君不见晋朝羊公一片古碑材，龟头剥落生莓苔。

自晋之羊祜迄唐之李白，不过四百余年而已，而太白所见羊公碑下之石龟，则固已剥落而生莓苔矣。然而自夏禹以迄于梦窗，其为时既已有三千余年之久，则其窆石之早已莓苔满布，断裂斑剥，固属事之当然者矣。着一“积”字，足见苔蘚之厚，令人慨历年之久；着一“残”字，又足见其圮毁之甚，令人兴览物之悲。而其发人悲慨者，尚不仅此也，因又继之以“零圭断璧”云云。前释“数行书似旧藏处”一句时，已曾引《大清一统志》，知有“宛委之神奏玉匮书十二卷……得赤珪如日，碧珪如月”之说。又据《大明一统志》载：

> 宋绍兴间，庙前一夕忽光焰闪烁，即其处[illegible]之，得古珪璧佩环藏于庙。然今所存，非其真矣。

按“珪”古“圭”字。是关于夏禹之陵庙既早有圭璧之传说，而在南宋当时，或者庙藏之中果然亦尚留有圭璧之遗物。夫圭璧者，原为古代侯王朝会祭祀之所用，而今着一“零”字，着一“断”字，则零落断裂，无限荒凉，

然则禹王之功绩无寻，英灵何在？徒只古物残存，供人凭吊而已。故继之云：“重拂人间尘土。”于是前所举之积藓之残碑，与夫零断之圭璧，乃尽在梦窗亲手摩挲拂拭之凭吊中矣。“拂”字上更着一“重”字，有无限低徊往复多情凭吊之意，其满腹怀思，一腔深慨，固已尽在言外。

然而此句之尤妙者，则在梦窗于“尘土”之上所着之“人间”二字。夫古物之为土网尘封，此原为人所尽知之事，然而何必曰“人间”？若云尘土之为物原存在于“人间”，则此亦自然之事，又何必更着此二字，为明白之标举？详味词意，然后知此“人间”二字实具有无穷深意，不可轻忽读过。盖有此二字，然后此三句之“积藓残碑”数语，始与前三句之“寂寥西窗久坐”数语，泯然消灭其时空上之隔阂而融为一体，此正前所云梦窗最善于表现时空错综之感之又一证。兹先就其浅者言之，则前半阕自“三千年事”迄“旧藏处”，全写日间登临之所见、所感；后半阕开端“寂寥西窗久坐”三句，则全写夜间故人灯下之晤对；然后陡接“积藓残碑”三句，又回至日间之登临。若但视此三句为故人剪灯夜话之内容，固亦原无不可，然而梦窗之妙处，则在其全不作此层次分明之叙述与交代。于是忽而为西窗之剪灯共语，忽而为禹庙之断璧残碑；忽而为黑夜，忽而为白昼；忽而为人事之离合，忽而为历史之今古。而梦窗之所以不为之作明白之划分者，正缘在梦窗之感觉中，此时空之隔阂固早经泯灭而融为一体矣。盖残碑断璧之实物，虽在白昼登临之陵庙之上，而残碑断璧之哀感，则正在深宵共语者之深心之内也。夫以“惬”于“会遇”之故人，于“剪灯”夜“语”之际，念及年华之不返、往事之难寻，其心中固已早有此一份类似断璧残碑之哀感在也。故其下乃接云：“重拂人间尘土。”“尘土”而曰“人间”者，正以其并不但指物质上之尘土而已，同时乃兼指人事间之种种尘劳之污染而言者也。夫人之一生，固曾有多少往事、多少旧梦、多少理想与热情，然而年去岁来，尘劳污染，乃渐渐磨损消亡，于今在记忆之中，亦不过一一皆如尘封之断璧残碑而已。而当故人话旧之际，此久经尘埋之种种，乃复依稀重现；然则岂非剪灯共语之际，亦复正即为拂拭尘土之时？是则“积藓残碑”三句，虽为日间登临之所见，然实亦正为夜语时心中之所感。此正所以梦窗乃以此三句陡接上三句，而全不作划分说明之故。于是一己之人事，乃因此而融会于三千年历史之中，而更加深广；而三千年之历史，亦因其融会于一己人事之中，而更加切近。此种时空交互之写法，正为梦窗特长之所在，未可遽以晦涩目之也。

其后“霜红罢舞，漫山色青青，雾朝烟暮”三句，又以飞扬之笔，另开出一新境界。自情事之中跳出，别从景物着笔，而以“霜红”句，隐隐与开端次句之“秋树”相呼应。然此三句之妙，尚不仅在其承转呼应之陡峻灵活而已，而更在其意境所包笼之深远高妙。昔东坡《赤壁赋》有云：“自其变者而观之，则天地曾不能以一瞬；自其不变者而观之，则物与我皆无尽也。”梦窗此两句之意境，实与之大为相似。然而东坡仍只是理性之说明，而梦窗则全为意象之表现。“霜红罢舞”，其变者也；“山色青青”，其不变者也。彼经霜之叶，其生命固已无多，竟仍能饰以红之色、弄以舞之姿；惟此红而舞者，亦何能更为久长，瞬临罢舞之时，是则虽有无限留连爱恋之意，而亦终归于空灭无有而已。故曰“霜红罢舞”。此一无常变灭之悲，而梦窗竟写得如此哀艳凄迷。又继之云“山色青青，雾朝烟暮”，则其不变者也。是无论其为雾之晨，为烟之夕，而此青青之山色，则亘古不变者也。又于其上着一“漫”字，“漫”字有任随、枉自之口气，其意若谓霜红罢舞之后，惟有任随山色之枉自青青于雾朝烟暮之中而已。逝者已矣，而人世长存，其间原已有无穷今古沧桑之感；而此两句乃又正为禹陵所见之景色，而此景色又并不限于登临时当日之所见而已。霜红有一朝罢舞之时，山色无改其青青之日，其情意之深广，乃有包容千古兴亡之悲，而又跃出于千古兴亡之外之感。梦窗运笔之妙、托意之远，于此可见。

结两句“岸锁春船，画旗喧赛鼓”，初观之，亦不免有突兀之感。盖前此所言，如“秋树”，如“霜红”，明明皆为秋日之景色；而此句竟然于承接时突然着一“春”字，若此等处，惟大作者始能不为砐砐琐琐但知拘守之小家态，而后能有此腾跃笼罩之笔。如杜甫之《秋兴》八首，前七首皆从秋景着笔，而于第八首乃突

然涌现一“佳人拾翠春相问”之句，翁方纲评杜甫此句曾有“神光离合……一弹三叹”之言。梦窗此句之妙，庶几近之。盖开端之“倦凭秋树”，乃是当日之实景；至于“霜红罢舞”，则已不仅当日之所见而已，而乃包容秋季之全部变化于其中；至于“山色青青”，则更于其中透出暮往朝来、时移节替之意。于是而秋去冬来，于是而冬残春至，则年年春日之时，于此山前当可见岸锁舟船，处处有画旗之招展，时时闻赛鼓之喧哗。然则此何事也，据《绍兴府志·祠祀志》载：

> 禹庙之建，起于无余祀禹之日。《吴越春秋》：“无余从民所居，春秋祀禹于会稽。”……宋（太祖）建隆二年，诏先代帝王陵寝令所属州县遣近户守视，其陵墓有堕毁者亦加修葺。（太祖）乾德四年，诏吴越立禹庙于会稽，置守陵五户，长吏春秋奉祀。（高宗）绍兴元年，诏祀禹于越州。（光宗）绍熙三年十月，修大禹陵庙。

又《大清一统志·绍兴府志·大禹庙》载：

> 宋元以来，皆祀禹于此。

然则此词之“画旗”、“赛鼓”，必当指祀禹之祭神赛会也。盖我国旧称祭神之会曰赛会，而于赛会中多有箫鼓杂戏等之表演，故曰“画旗喧赛鼓”。“画旗”，当指舟船仪仗之盛；“喧”字，当指“赛鼓”之喧哗。然而梦窗乃将原属于“鼓”字之动词“喧”字置于“画旗”二字之下，作“画旗”与“赛鼓”中间一连系结合之字面，则画旗招展于喧哗之赛鼓声中，乃弥增其盛美之感；旗之色与鼓之声遂结合而为一矣。

至于必曰岸锁“春船”者，虽然据《大清一统志》所载，历代之祀禹多有春、秋二次之祠祀，然而一则可能今岁秋祠之期已过，则继之而来者自当为明岁之春祠，故曰“春船”。此最浅拙之解释也。而且根据嘉泰《会稽志》卷十三《节序》条记载云：“三月五日，俗传禹生之日，禹庙游人最盛。无贫富贵贱倾城俱出，士民皆乘画舫，丹垩鲜明，酒樽食具甚盛，宾主列坐，前设歌舞。小民尤相矜尚，虽非富饶，亦终岁储蓄以为下湖之行。（下湖，盖乡语也。——原注）”是则年年春日禹庙前歌舞赛会之盛，犹可想见。此正所以上一句“岸锁春船”之必着一“春”字也。再则，此词通首以秋日为主，其情调全属于寥落凄凉之感，曰“残鸦”，曰“秋树”，曰“寂寥”，曰“霜红”，今于结尾之处突然着一“春”字，而且以“旗”、“鼓”之美盛喧哗，为全篇寥落凄凉之反衬，余波荡漾，用笔悠闲，一若果然可以春日之美盛移代而忘怀此秋日之凄凉者；然而细味词意，则前所云“雾朝烟暮”句，已有无限节序推移之意，则春日之美盛岂不仍复有归于秋日凄凉之时，则此处之一“春”字，梦窗固于其中隐有无限盛衰更迭之感也。抑且更有言者，则今年于“秋树”“霜红”之时，梦窗固曾来此登临凭吊，然而明年春日之时，纵有旗鼓之盛，而此日登临之梦窗乃或者竟不知何往矣。故尔荡开笔墨，遥遥着一“春”字，无限哀感尽寄托于遥想之中，则年去岁来，春秋代序，此盛衰今古之悲乃层出而不穷，因之梦窗之所慨乃亦不限于此一日之登临而已矣。夫禹王不作，往迹难寻，而人世之陵夷迁替，乃正复如春秋节序之无常，此两句出语极闲远，一若悠然有忘愁之意，然而含意则极深切，足以包笼历史与人事种种之盛衰成败于其中。昔周济《介存斋论词杂著》称梦窗词云：“意思甚感慨，而寄情闲散，使人不易测其中之所有。”观夫此词之结尾两句，其信然矣。

## 八声甘州　陪庾幕诸公游灵岩

> 渺空烟四远，是何年、青天坠长星。幻苍厓云树，名娃金屋，残霸宫城。箭径酸风射眼，腻水染花腥。时靸双鸳响，廊叶秋声。
>
> 宫里吴王沉醉，倩五湖倦客，独钓醒醒。问苍波无语，华发奈山青。水涵空、阑干高处，送乱鸦

斜日落渔汀。连呼酒，上琴台去，秋与云平。

此词乃梦窗陪庾幕诸公游灵岩之作。据夏承焘《吴梦窗系年》以为梦窗曾于理宗绍定五年左右，三十余岁时在苏州为仓台幕僚，引梦窗《声声慢·陪幕中饯孙无怀于郭希道池亭闰重九前一日》一首，及《木兰花慢·虎丘陪仓幕游》一首，与《祝英台近·饯陈少逸被仓台檄行部》一首为证。又引《吴郡图经续记》上《仓务》条释仓台及仓幕云：

> 南仓在子城西，北仓在阊门侧；每岁输税于南，和粜于北。

按庾，《说文》云“水漕仓也”，段注云“谓水转谷至而仓之也”。宋时转运使正司此事，郑骞《词选》注此词云“庾幕，盖指转运使之僚属”，所言极是。至于灵岩，则为山名。《吴郡志·山》载：

> 灵岩山，即古石鼓山，又名砚石山……按《吴越春秋》、《吴地记》等书云，阖闾城西有山，号砚石山，高三百六十丈，去人烟三里，在吴县西三十里。上有吴馆娃宫、琴台、响屧廊。

是灵岩山原为吴馆娃宫旧址所在。

梦窗居吴最久，其《惜秋华》词有“十载寄吴苑”之语，然则梦窗之详熟于吴地之古迹旧闻，所可断言者也。夫吴、越两国之兴亡史迹，其可供人感慨凭吊者固极多。梦窗生当南宋宁宗、理宗之世，据夏承焘《系年》，其生年上距北宋之亡约为七十余年，而其卒年下距南宋之亡则尚不及二十年。梦窗在世之数十年中，外则强敌为患，内则权臣误国；以一善感之词人，生当乱亡之衰世，则梦窗纵非以忠义自命之士，而其触目伤怀，抚事兴悲，必油然有不能自已者。观其《木兰花慢·虎丘陪仓幕游》一首之“千古兴亡旧恨，半丘残日孤云”及“开尊重吊吴魂”诸语，知梦窗当日陪幕中诸公游宴之际，固正所谓孤怀独抱、别有深慨者也。而况此词乃游灵岩之作，而灵岩则正为馆娃旧址，古迹丛然；故梦窗于此词中所流露之吊古伤今之悲慨，亦较在苏州其他登临之作为独多。而此词之更有异于他作者，则其用笔之幻变与夫设想之神奇也。

此词开端“渺空烟四远，是何年、青天坠长星”二句，真所谓劈空而起，大有奇想自天外飞来之意。“渺空烟四远”五字，已极高远荒忽寥落苍茫之致，令人兴天外茫茫，不知人生何所从来、不知此身何所归往之感，无始无极，无依无托。然后以“是何年”三字之问语，陡然唤起下句之“青天坠长星”五字。夫青天所坠之长星为何物？则此一灵岩山是也。梦窗之所以面对灵岩生此奇想者，一则盖因此山之形势使然。据《大清一统志·苏州府志·灵岩山》载：

> 登其巅，俛瞰具区洞庭，烟涛浩渺，一目千里。

又前引《吴郡志》亦有山“高三百六十丈，去人烟三里”之言，则此山形势之高迥、瞻望之遥远，概可想见。然则若非长星之自天陨落，若何而能有此突兀迥绝之高山？然而此山之真为自青天陨落者，则其陨落又自何年而有乎？故曰“是何年、青天坠长星”也。此但就其写山势之孤迥而言，其设辞状物，固已极神奇工致之妙。再则，盖因梦窗面对吴宫之旧址，感古伤今，其胸中原不免别具沧桑之深痛。夫千年兴废，一片残基，则此盛衰无常之人世，其价值何在？意义何存？来源何自？岂但为无知觉、无感情之一块陨石之偶然抛坠而已乎？故曰“是何年、青天坠长星”。此句中固正有梦窗之无穷大惑与深悲在也。

继之云“幻苍厓云树，名娃金屋，残霸宫城”，多少繁华成败，全自一“幻”字领下。夫大地既不过为一偶然陨落之长星，而乃竟自此无情无识之陨石之上幻现如许盛衰兴亡之事。其始也，由无而有，于是乎有“苍厓”焉，有“云树”焉，此尚不过但为大自然之景物而已。其后乃有无穷盛衰之人事继之而起，于是有“名

娃”焉，有“金屋”焉，而俨然为一代“霸”主之“宫城”焉。然而梦窗乃于“霸”字之上又轻轻着一“残”字，则此一代之霸业亦已终归于残灭无常，则前所云之“名娃”、“金屋”之种种繁华，乃亦随无常之霸业而尽归于乌有矣。如此由无而有，更复自有而无，则凡此兴灭盛衰之无穷人事，其非此“长星”陨石上之一片幻象而何？故梦窗乃于“坠长星”一句之下，“名娃”、“金屋”诸句之上，紧承以一“幻”字，则大地为陨石之飘坠，人生如幻象之消亡，世事无凭，而悲惑难已。梦窗此词一起，便于“空烟四远”之中，予人以一片莫可究诘之深痛。

所云“金屋”者，自系借汉武帝金屋藏娇之语，以指西施所居之馆娃宫。《吴郡图经续记》卷中《研石山》条载：

> 《越绝书》云吴人于研石山置馆娃宫。扬雄《方言》谓吴人呼美女为娃，盖以西子得名耳……山上旧传有琴台。又有响屧廊，以楩梓藉其地，西子行则有声，故以名云。

然则馆娃宫当日之繁华富丽概可想见。吴王当日之歌舞宴乐之盛，亦可想见。而夫差乃于美人歌舞之余，更颇有图霸之野心。据《史记·吴太伯世家》载：

> 王夫差……二年……伐越，败之夫椒。……七年……北伐齐，败齐师于艾陵。……九年，为驺伐鲁。……十三年，吴召鲁、卫之君会于橐皋。十四年春，吴王北会诸侯于黄池，欲霸中国以全周室。

是吴王夫差固隐然亦颇有一代霸主之形势。而梦窗乃称之曰“残霸”者，一则以春秋时代诸侯之称霸者而言，则前有齐桓、晋文、宋襄、秦穆、楚庄诸人在，夫差之声名业绩，较之自有弗如；再则夫差称霸之时期较晚，其时已为春秋之末期；三则夫差于黄池一会之后，未几即为越王勾践所败，身死国灭，为天下笑，霸而若此，其为霸也，非残霸而何？然而今日登临所见“苍厓”、“云树”间之馆娃旧址，则正为此一代残霸之宫城焉。曰“宫城”，令人想见当日兴建之美；曰“残霸”，令人想见其当日败亡之速，倏兴倏灭，都不过为长星陨石上之一段幻影而已。夫吊古兴悲，原为人世之恒情，而梦窗此词开端之妙，则在其能忽发天外奇想，以疑问之笔从一己深悲之中，写出一片千古人生之大惑。

其下继曰：“箭径酸风射眼，腻水染花腥。时靸双鸳响，廊叶秋声。”此数句接写山前处处之凄凉古迹，而梦窗更以其特殊用笔之法，曲曲传出其胸中之一片锐感深悲。箭径者，采香径也。《吴郡志·古迹》云：

> 采香径，在香山之旁小溪也。吴王种香于香山，使美人泛舟于溪以采香。今自灵岩山望之，一水直如矢，故俗又名箭泾。

按《说文》段注：“《庄子》：‘泾流之大。’司马彪云：‘泾，通也。’今苏州嘉兴沟渎曰某泾某泾，亦谓其可径通。”故箭泾亦作箭径。腻水者，指香水溪也。《吴郡志·古迹》又载云：

> 香水溪，在吴故宫中，俗云西施浴处，人呼为脂粉塘，吴王宫人濯妆于此。溪上源至今馨香。

然则是箭径与腻水原皆为吴馆娃宫附近之名胜古迹。

梦窗曰“箭径酸风射眼”，“酸风”二字，出于李贺诗《金铜仙人辞汉歌》“东关酸风射眸子”句。梦窗此处用之，尚不仅如我在论梦窗词之现代观一节中所言，但取其以感性修辞之一份新颖锐敏之感觉而已，此中盖更有无限难言之悲慨在。李贺诗有序云：

魏明帝青龙元年八月，诏宫官牵车，西取汉孝武捧露盘仙人，欲立置前殿。宫官既拆盘，仙人临载，乃潸然泪下。

姚文燮《昌谷集注》云：

宪宗将浚龙首池，修麟德、承晖二殿。贺盖谓创建甚难，安能保其久而不移易也。

又云：

魏官牵车蹂践，悲风东来，惟堪拭目。

是金铜仙人为魏官牵车蹂践之时，道出东关，固曾因悲风之酸鼻而潸然泪下。而其泪下实又不仅因悲风之酸鼻而已，而更复深蕴有无穷兴亡故主之悲。李贺《金铜仙人辞汉歌》原借古喻今，以汉之亡慨唐代守成之不易。而梦窗之用此“酸风射眼”四字，是其当日登灵岩而遥望箭径之时，于秋风拂面刺目酸鼻之中，当亦自有其无穷难言之深慨在也。一则，面对此吴宫之蔓草荒烟，固已不免有千古盛衰兴废之感；再则，将古喻今，哀朝廷之岌危，惧国祚之不永，更不免有满怀抚时伤世之悲。

接云“腻水染花腥”，则指香水溪而言，以其为当日吴宫美人濯妆之水，想象其中当不免曾有昔日美人之粉香脂腻，故曰“腻水”也。而其用“腻”字之妙，亦复不仅写出此水之为濯妆之水而已。梦窗实暗用杜牧《阿房宫赋》“渭流涨腻，弃脂水也”之句，以兼寓千古兴亡之慨。盖杜牧《阿房宫赋》于极写阿房宫之盛以后，笔锋一转乃徒然跌入“楚人一炬，可怜焦土”之残灭败亡，而更复于结尾之际，深致其“后人哀之而不鉴之，亦使后人而复哀后人也”之悲慨。梦窗用杜牧《阿房宫赋》之“腻”字写水，与其用李贺《金铜仙人辞汉歌》之“酸”字写风同妙，皆于用字新颖工妙之外，别具感慨之深意。昔戈载称梦窗“炼字炼句，迥不犹人”，又称其“运意深远，用笔幽邃”，此正为梦窗用笔独到之处，读者不可将之轻易放过也。

继之以“染花腥”三字，“腥”字较之“酸”字、“腻”字为尤妙：一则，“酸”字与“腻”字之使用，尚不免有古人在前，而“腥”字之使用，则全为梦窗所独创；再则，“酸风”、“腻水”所予人之悲慨，尚不免有待于联想及李贺之诗与杜牧之赋以为之补足，而“腥”字所予人悲慨之强烈深切，则全出于诗人之一份锐感直觉。关于用“腥”字以形容花之气味之违背传统，以及“腥”之一字所予人之对古代美人濯妆之联想，以及千古战乱所残留之一片血腥刺激之感，皆已于谈梦窗词之现代观一节中言及，兹不具论。而由于梦窗用字之神奇工妙，于是乎箭径之风、溪中之水，与夫水边之花，遂于“酸”字、“腻”字与“腥”字三字中汇集有无穷古今盛衰之怀想悲慨，而不仅如一般作者对名胜古迹徒然之铺叙描写而已。

其下复继之以“时鞡双鸳响，廊叶秋声”，则再进一步，不仅抚今怀古而已，而更大有将幻作真之意。“时鞡双鸳响”者，谓西施之步履声也。夫“鞡”字之为义，据《汉书·司马相如传》引《哀二世赋》云：“汩浟鞡以永逝兮。”注云：“鞡然，轻举意也。”王先谦补注云：“鞡，《说文》：‘小儿履也。’与水流无涉。《史记》‘鞡’作‘嗡’，下更有‘习’字。案《广韵》嗡与吸同，此又借鞡为吸耳。《吴都赋》：‘鞡霅警捷。’注：‘鞡霅，走疾貌。’借鞡以状水流之疾，于义亦通。”据此，则“鞡”字原有二义：一为名词，谓“小儿履也”；一为副词，“状水流之疾也”，或引申为“轻举”之意。今兹梦窗之用此字，窃以为更有一新义，则合前二义而更有动词以步履轻踏之意也。夫名词之可借为动词，在中国文学中时时可见。即以“履”字而言，即兼有名词“鞋”及动词“着鞋”，或动词“以鞋踏践”之意。梦窗此处用“鞡”字，则既引申名词而为动词，更以其兼有副词“轻举”、“疾流”之意。故私意以为乃轻踏疾行之意。然而梦窗不用习见之“履”字、“踏”字，而用一极生僻之“鞡”字者，一则，以“履”字、“踏”字不若“鞡”字之兼有轻疾之意，为义较狭；再

则，“履”字、“踏”字过于平实拘板，不若“靸”字有恍惚迷离之致。“时靸”者，时时轻轻踏过之意也。

至于“双鸳”，则指西施双足所着之步屧也。夫以“双鸳”二字指女人所着之鞋履，此在唐宋诗词中屡屡见之。如梦窗另一首《风入松》词“听风听雨过清明”阕，即有“惆怅双鸳不到，幽阶一夜苔生”之语，“双鸳”，正谓女子所着之双履也。又据前引《吴郡图经续记》，知馆娃宫旧有响屧廊，“以楩梓藉其地，西子行则有声”；而今日梦窗于登临怀古之际，乃竟恍惚真若时时可闻西子双足步履轻疾之声响焉，故曰“时靸双鸳响”也。然而西施之世距梦窗之时则固已有一千六七百年之久，是则今日梦窗所闻西子步履之声，岂非将幻作真者乎？而此幻境何由而生，则由于廊中落叶随风飘转，所作弄之一片秋声耳。故以“廊叶”一句，一笔兜转，于是而万境俱空，惟余落叶声中一片萧瑟寂寥之感而已。此数句全自灵岩山前古迹写来，或实或虚，时真时幻，有当前之景物，有千年之古史，有言外之深悲，梦窗感性之深锐、用笔之神奇，岂彼辈但知以平实为美者之所可望见。

下半阕“宫里吴王沉醉，倩五湖倦客，独钓醒醒”，更凌空以夹叙夹议之史笔，陡然接起。前半阕虽有真幻、虚实之变，而全以写景为主；后半阕则更杂糅今古、时空为一体，而全以慨世为主。陈洵《海绡说词》曾推演此数句，以吴王夫差之亡国与当时南宋之岌危作明白之对比云：

> 换头三句，不过言山容水态如吴王、范蠡之醉、醒耳。“苍波”承“五湖”；“山青”承“宫里”。独醒无语，沉醉奈何，是此词最沉痛处。今更为推演之，盖惜夫差之受欺越王也。长颈之毒，蠡知之而王不知，则王醉而蠡醒矣。女真之猾，甚于勾践；北狩之辱，奇于甬东；五国城之崩，酷于卑犹位；遗民之凭吊，异于鸱夷之逍遥；而游艮岳、幸樊楼者，乃荒于吴宫之沉湎。北宋已矣；南渡宴安，又将岌岌。五湖倦客，今复何人？一“倩”字，有众人皆醉意。不知当时庾幕诸公，何以对此？

陈氏所说，极有深义。所惜者：一则，其所列举之史实，似嫌过于比附拘执，使读者一时不能全信；再则，其所叙写之用笔，又似嫌过于简略含混，使读者一时不能全解。先就其所言“换头三句，不过言山容水态如吴王、范蠡之醉、醒”言之：梦窗“宫里吴王”句，“宫”字所指正为眼前灵岩山上苍厓云树间之馆娃宫；“五湖倦客”句，“五湖”之所指则前引《苏州府志》所云“烟涛浩渺”之太湖，正陈洵所谓山容水态者也。而梦窗乃以其时空杂糅之健笔，直承以“吴王”与“倦客”，遂使千年之古史与眼前之山水泯然合而为一。吴王自当指夫差，曰“吴王沉醉”者，则致慨于夫差之溺于西施之歌舞宴乐，不知强邻勾践之可惧，而终致身死国灭之堪悲。倦客则指范蠡，《国语·越语》载范蠡灭吴后：

> 返至五湖，范蠡辞于王曰：“君王勉之！臣不复入越国矣。”……遂乘轻舟以浮于五湖，莫知其所终极。

又《史记·越王勾践世家》云：

> 范蠡遂去，自齐遗大夫种书曰：“……越王为人长颈鸟喙，可与共患难，不可与共乐。”

曰“独钓醒醒”者，谓当时惟范蠡为清醒之人，了然于一切盛衰安危之理。叠言“醒醒”二字，所以加重语气，极言其清醒也。“独钓”者，以一“钓”字指其泛舟五湖之生活，而又益以一“独”字以加深其众醉独醒之一份寂寞孤独之感。乃今日亦有如范蠡之独醒者乎？然而生于众人皆醉之世，则亦惟有倩其为五湖独钓之倦客而已。“倦”字极写其疲于人世盛衰之无常，与疲于人世生涯之悲苦；“倩”字则极写生活于醉者之中，此醒者之无奈。更有言者，则宫里沉醉之吴王与五湖独钓之倦客，千余年前虽分属于相对立之二敌国，然而在今日梦窗笔下，则不过为一醉一醒之对比而已。此一对比中，自有无限今古盛衰安危之慨。陈洵但言“长颈之

毒，蠡知之而王不知”，立说尚不免过狭。

此二句，自眼前山容水态及千古兴亡；而次二句之“问苍波无语，华发奈山青”，则又自千古兴亡返跌至眼前之山容水态。“苍波”盖承上句“五湖”而言，指眼前所见之太湖。以今日寂寞独醒之倦客而对此烟涛浩渺之苍波，虽有无限盛衰安危之极悲深慨，然而湖水无言，竟终然不可得一安慰与究诘之所。译本《鲁拜集》载波斯诗人奥马伽音之句云：“海涛悲涌深蓝色，不答凡夫问太玄。”则此古今之大恸与大惑，谁能解之者乎？“山青”则承上句“宫里”而言，指眼前所见馆娃旧址之灵岩。“华发”则承上句“倦客”而言，而隐然为梦窗之自喻。中间着一“奈”字者，无奈之意也。言我自满头华发，而山色则彼自青青，以有情之人对无情之山，以满怀悲慨之倦客对青山所阅历之千古兴亡，则人力渺小竟可奈何乎！梦窗此词，言外确有深慨，是以陈洵氏乃有“女真”、“北狩”、“五国城”与夫“游艮岳”、“幸樊楼”之诸说。

夫以吴之亡慨北宋之亡，则吴亡于勾践而北宋亡于女真，故曰“女真之猾，甚于勾践”。吴王夫差不肯受辱于勾践，自刎于甬东，而北宋徽、钦二宗，则为人降虏而被胁北上，故曰“北狩之辱，奇于甬东”。“卑犹位”三字为地名，乃夫差所葬之地，其地犹为吴地也；“五国城”三字亦为地名，乃北宋徽宗卒葬之地，其地则女真之地也，故曰“五国城之崩，酷于卑犹位”。“遗民”二字，陈氏盖暗指梦窗而言。夫梦窗既生于南宋偏安之世，又值国势岌危之时，纵然为独醒之士，而对此五湖烟浪、馆娃旧址，竟然丝毫莫可如何，惟有独抱遗民之痛以凭吊之而已。“鸱夷”二字，则范蠡之别号也；《史记·越王勾践世家》：“范蠡浮海出齐，变姓名，自谓鸱夷子皮。”夫范蠡亦为独醒之士，乃竟能功成身退，逍遥以终其身，故曰“遗民之凭吊，异于鸱夷之逍遥”也。“艮岳”者，据《宋史》载：徽宗登极，皇嗣不广；有方士言京城东北陬，地协堪舆；遂于政和七年，大兴土役，培其冈阜，以在禁城之艮方，故曰“艮岳”，时游幸之，又称万岁山。“樊楼”者，则京师东华门外景明坊之一酒楼也。[(13)]徽宗以耽于佚豫之乐，终至亡国为虏；而南宋君臣，乃不知忧危念乱，以前车为鉴，而仍以宴安鸩毒为乐，故曰“北宋已矣，南渡晏安，又将岌岌”也。

陈氏所说，具见史册，所惜者陈氏所说一一为明白之确指，反令读者兴当时作者恐未必便如此想之疑。实则梦窗当日于伤今吊古之余，固当确有无穷历史兴亡之感，触绪纷来，此丛集之百感，原不可为之一一确指。陈氏所说，可予读者以一线探索之途径，而梦窗深切沉痛感慨苍茫之处，则不可为任何确指之史实所拘限者也。

以下接言：“水涵空、阑干高处，送乱鸦斜日落渔汀。连呼酒，上琴台去，秋与云平。”则又极力自千古兴亡之悲慨中挣扎腾跃而出，以景代情，而融情入景。其怆然寥落之感，岂止令人无以为怀，更复令人无以为说。昔《人间词话》评太白《忆秦娥》词，以为：“‘西风残照，汉家陵阙’，寥寥八字，遂关千古登临之口。”梦窗此词数句，亦当令千古登临者有搁笔之叹。

曰“水涵空”，自此三字想象，已可得其水天相映、一片空茫之状。据《大明一统志》卷八《苏州府志·宫室》载云：“涵空阁，在灵岩寺，吴时建。”又引明高启诗曰：“滚滚波涛漠漠天，曲栏高栋此山颠。置身直在浮云上，纵目长过去鸟前。”此盖为灵岩山上之实景，且山上有一高阁，即以眼前之景物命名曰“涵空”。梦窗用“涵空”二字，既暗喻阁名，写景又极真切。是则置身此地，目之所及，其景色之寥阔空茫，盖原无底止终极之所，而其下更继之以“阑干高处”，则危栏高耸，身之所倚乃亦正在此无所底止之一片空茫之中。然则天地之内，宇宙之大，除此包裹身心之一片空茫以外，更复何有乎？则瞻望之余，但见零乱之残鸦与夫西沉之斜日，并皆逐渐消失、沉没于远方烟波隐现之渔汀之外而已。着一“送”字，则瞻望之久、怅惘之深，无可依傍与无可挽留之深悲极痛尽在言外。然则人生至此，岂但更无所有，亦复更无可言，故紧继之以“连呼酒”三字。曰“呼酒”，原已有迫不及待之意，更曰“连呼酒”，则中心之深悲极痛与夫空漠无依

之感，真令人有片刻难以忍受之痛楚在。然则此酒当于何处饮之？梦窗乃又陡然翻起曰：“上琴台去。”昔李义山《夕阳楼》诗有句云：“花明柳暗绕天愁，上尽重城更上楼。”辛稼轩《满江红》词亦有句云：“天远难穷休久望，楼高欲下还重倚。”人于无可奈何之悲苦中，则往往欲向更高远之地作最后之挣扎与追求，而亦终成为更深之陷溺与沉没。故梦窗此词乃亦于极悲苦无奈之“连呼酒”三字之下，继之以云：“上琴台去。”

然则琴台之上更复何有、更复何见乎？则一结四字“秋与云平”而已。是则茫然充塞于天地之间，蔽裹于人世之外者，乃惟有此一片秋气而已。昔宋玉《九辩》云：“悲哉！秋之为气也。”乃今此悲哉之气，竟至上与云平，弥天盖地，更无一毫间隙，可供人呼吸遁逃之余地，而梦窗之深悲极痛，乃亦真成往而不返矣。而此四字更复虚幻空茫，别有闲远之致；于是而名娃也、金屋也、残霸也、宫城也、吴王也、倦客也，乃尽笼罩于此深悲极慨之中，而又尽化出于四远云烟之外。于此而回顾开端“渺空烟四远”数句，真如常山之蛇，首尾相应；而其间真幻、古今、虚实之变，与夫托意之深切、用笔之神奇，真有不可尽言者矣。吴梅《词学通论》云：“梦窗长处，正在超逸之中见沉郁之思。”若梦窗此词，真所谓超逸沉郁兼而有之者也。

## 三　关于梦窗之为人的几点值得论辩的话题

我在前面第一节曾经分析过，梦窗词之所以不为一般读者所了解与接受者，乃是由于梦窗之遣词与叙事的方法都不合于中国旧有之传统的缘故。其实，梦窗词之不能获得重视与欣赏，还有一个更大的原因，那就是梦窗这一位作者之人格价值也同样不合于中国旧有传统的衡量标准。因为中国传统上多把对文学的衡量置放于两个重点之上：其一是作品之实用的价值，其二是作者之人格的价值。他们既希望文学的作品都能够有益于“裨补时阙”，也希望文学的作者都能够成为“载道立说”的圣贤君子。在这种衡量下，梦窗的作品既早被目为堆砌晦涩全无实用价值可言，而梦窗的人格则更是被沾染着难以湔拭的污点，全不合于圣贤的标准。关于这些污点的由来，主要的乃是由于在梦窗词集中有四首赠当时权相贾似道的小词，而在传统观念中，贾似道曾经一直被目为南宋亡国之罪魁，是个早被论定了的人物。因之，梦窗的人品，也就为了这几首送贾似道的词，而被中国传统的批评标准给同时论定了。胡云翼在其《宋词研究》一书中就曾经说：“梦窗与白石作词绝不同调。白石格调之高，可从他的性情孤傲，耻列身于秦桧当权之下的朝廷，看得出来；梦窗之生平，虽疏缺无闻，而从他那些寿贾似道诸词看来，品格殆远不及白石，词品亦因之斯下矣。”不欣赏梦窗词的人敢于对之肆加讥议诋毁，认为他的人品不高，这是一个很大的借口；而另一方面赏爱梦窗词的人，在中国传统的衡量标准之重压下，乃又不得不煞费苦心地先为梦窗的人格做一番辩护的工作。刘毓崧的《梦窗词叙》就曾经大力为梦窗辩解说：“与贾似道往还酬答之作，皆在似道未握重权之前，至似道声势薰灼之时，则并无一阕投赠。”又说：“不独灼见似道专擅之迹日彰，是以早自疏远；亦以畴昔受知于吴履斋……是时履斋已为似道诬谮罢相，将有岭表之行，梦窗义不肯负履斋，故特显绝似道耳。”按履斋乃吴潜之号，为梦窗之友人，与贾似道有嫌，后为似道诬谮罢相，所以刘毓崧乃举吴潜之事以为梦窗辩解。但是这种反面的辩解与正面的谴责实在乃是同出于一源，都是受了中国传统之把文学价值与道德价值混为一谈的影响。好像如果赞美了一个在人品上有污点的作者，就会使批评者的人格也蒙受上污点一样。因此，在中国文学批评史上虽然颇有一些为作者之人格作反面辩解的文章（如李白之依附永王璘的事件、李义山之与令狐绹之间恩怨的事件），却很少有人能像西方文学批评一样，敢于正面承认作者人格上的污点，从心理的矛盾或病态以及人性之软弱的方面着手分析而肯定其文学价值的批评。如果梦窗果然如刘毓崧所辩护的那样人格完美，则在中国之传统下，赏爱梦窗词的人当然会皆大欢喜，而诋毁梦窗词的人也将会因之失去了一个有力的借口。然而可惜的是根据编订《吴梦窗系年》的作者夏承焘的考证，刘氏的

论据并不完全可信，因之，梦窗的人品与词品也就仍然成了一个可资论辩的话题。

为了解答这一话题并明白梦窗与贾似道及吴潜的关系，我们首先要将梦窗的生平作一简单之介绍，而梦窗平生未得一第，《宋史》无传，他的生平，我们所知甚少，如今仅能据梦窗词及少许有关之资料，撮举其大要如下：吴文英字君特，号梦窗，又号觉翁[14]，四明人[15]。本姓翁氏，与翁元龙、翁逢龙为亲伯仲[16]。翁逢龙字际可，号石龟，为梦窗之兄[17]，宋宁宗嘉定十年吴潜榜进士[18]，理宗嘉熙中曾任平江通判[19]，时同榜之吴潜由庆元府改知平江[20]，据此是梦窗之兄翁逢龙与吴潜有交谊之一证。又翁元龙字时可，号处静，为梦窗之弟[21]，亦能词[22]，与吴潜常有唱酬之作[23]，是梦窗之弟翁元龙亦与吴潜有交谊之一证。又贾似道堂吏有名翁应龙者[24]，曾与贾似道之馆客廖莹中同撰《福华编》，纪颂贾似道治鄂之功[25]。自翁应龙之姓字观之，当与翁逢龙、翁元龙同为梦窗之伯仲行[26]。若然，则是梦窗之兄弟亦有与贾似道有交谊者之一证。梦窗二十余岁左右曾游德清，为县令赵善春赋《贺新郎》词，咏小垂虹[27]，三十余岁时曾在苏州任仓台幕僚[28]。平生所居之地以苏、杭两地为最久，在苏州曾纳一妾，后遭遣去；在杭州亦纳一妾，后则亡歿。其游踪所及之地，不出江、浙两省，晚年曾为客于度宗之本生父嗣荣王与芮之邸。[29]平生交游极众，自其词集观之，有酬赠者达六七十人之多，除文人词客外，多为苏、杭两地僚属[30]，与当时显贵如吴潜、贾似道以及嗣荣王等虽有酬赠之词，而罕干求之语，晚年困踬以死[31]。

至于与梦窗人格评价关系最密切的两个人物吴潜与贾似道，则《宋史》有他们详细的传记，兹不列举，仅略述其为人及彼此间之恩怨如下：吴潜字履斋，出身世家，幼年受过很好的教育，嘉定十年以榜首登第，历任地方及中央之重要官吏，关心国事，曾屡上奏议，对外主张以和为守，反对轻启战端，对内则主张节用爱民，贬斥群小，虽然有时不免稍有专擅，如贾似道所说的“先发后奏”的情事，但大体均不失公忠为国之旨。至于贾似道，则从少年时就落魄好为游博，不事操行，只是因了他姐姐被选入宫中有宠于理宗，遂夤缘际会做到了宰相的地位。晚年号秋壑，度宗赐第于西湖葛岭，权倾天下，其出身及为人与吴潜完全不同。而他在任政期内，对外则纳币请和，诡言战功，对内则伪饰太平，耽于逸乐，与吴潜的作风更是迥然相异。不同的作风而同在朝廷任事，本来就容易发生嫌隙，而况他们二人之间更有着一段极明显的恩怨的关系。原来当开庆元年元兵渡江攻鄂之时，吴潜方任左丞相兼枢密使，曾上书论致祸之原，历指丁大全、沈炎等群小嘑沓，国事日非，乞令大全致仕，炎等与祠，不报。会理宗欲立其同母弟嗣荣王与芮之子忠王孟启为太子，潜密奏云，“臣无弥远之材，忠王无陛下之福”，这话颇使理宗恚怒，因为理宗之立也是因为当年宁宗无子，史弥远弄权，乃于宁宗崩后传遗诏立之继位。这事可能颇为理宗所忌讳，而吴潜乃直言若此，当然为理宗所不满。恰巧当时贾似道方督师鄂州，即军中拜右丞相。元兵攻鄂日急，似道密遣使向元人请和，许以称臣纳币，而上表诡以肃清闻。理宗以其有再造之功，乃以少傅右丞相召入朝。初似道在汉阳时，吴潜移之黄州，黄虽下流，实军事要冲，似道以为潜欲杀己，顿足恨之，且闻潜事急时每事先发后奏，乃令侍御史沈炎劾吴潜，遂将吴潜贬置循州，景定三年，使武人刘宗申毒毙之。是吴潜之遭贬与被毒，乃全出于贾似道之所为。《梦窗词集》中有赠贾似道之词，这已经足够使人不谅解了，更何况梦窗与吴潜也有着友谊关系，如果梦窗与吴潜交谊很好，而当吴潜被贾似道使人毒毙之后，梦窗仍有赠贾似道的词，那当然就更加使人不能谅解了。

现在我们就试看一看梦窗赠吴潜与贾似道两人的作品之内容及其写作之年代。梦窗集中收有赠吴潜词四首：一为《金缕歌·陪履斋先生沧浪看梅》一首，约作于嘉熙二年春吴潜知平江府之时[32]；一为《浣溪沙·仲冬望后出迓履翁舟中即兴》一首，约作于淳祐九年冬吴潜任浙东安抚使知绍兴府之时[33]；一为《江神子·送桂花吴宪时已有检详之命未赴阙》一首，约作于淳祐九年十二月之后[34]；一为《绛都春·题蓬莱阁灯屏（履翁帅越）》一首，约作于淳祐十年正月之时[35]。就词作之内容看来：则《浣溪沙》一首乃是小令，内

容较简单，只写江上行舟所见之景色而已；《江神子》一首则为题目所限，不得不既以咏物之笔铺写桂花，再以称颂之辞贺其将赴阙受检详之命。这两首词都不值得仔细讨论，可注意的乃是另外二首词，而尤以《金缕歌》一首为最，此词后半阕有句云："重唱梅边新度曲，催发寒梢冻蕊。此心与、东君同意，后不如今今非昔，两无言、相对沧浪水。怀此恨，寄残醉。"陈洵《海绡说词》评此词云："要'心与东君同意'，能将履斋忠款道出。是时边事日亟，将无韩、岳，国脉微弱，又非昔时，履斋意主和守，而屡疏不省，卒致败亡，则所谓'后不如今今非昔，两无言、相对沧浪水。怀此恨，寄残醉'也，言外寄慨，学者须理会此旨。"按此词所云沧浪亭，在江苏吴县城南，高宗时为韩世忠所有，建炎四年时，韩世忠与金兀术战于黄天荡，遭火攻而败，此词前半阕即咏此事，郑骞《词选》说之甚详。梦窗居吴最久，吴县在南宋时属平江府，时吴潜知平江府，而梦窗之兄翁逢龙则当时正在平江府做通判，这应当正是梦窗兄弟与吴潜往来最密切的时候，更何况他们所登临游览的地方又是南宋名将韩世忠韩王园的旧址，此所以梦窗此词乃能写得如此之感慨激越，既淋漓尽致地写出了吴潜对国家的一份忠悃，也毫不隐讳地写出了自己对国事日非的一份悲慨。至于另一首《绛都春》词，则虽然因为当时吴潜已受命参知政事，有了身份的不同，不便于再像前一首词那样作露骨的叙述，可是这一首词的下半阕换头之"应记，千秋化鹤，旧华表、认得山川犹是"数句，也隐然仍有着一份山川依旧、人事全非的悲感，而其结尾数句之"又上苑、春生一苇，便教接宴莺花，万红镜里"，则表面上虽然写的是春回上苑，莺花映于如镜之水中的红紫繁华，而言外所透露的却是一份镜花水月、繁华不永的哀伤。这种感慨哀伤，不但有合于吴潜之一份忠悃的用心，也有合于梦窗词于铺陈璀璨的描述中别寓感慨苍凉之托意的一贯作风。因此，我们可以推知梦窗给吴潜的词，是既有着一份真正的友谊，也表现了一份真正的自我。

可是梦窗给贾似道的词则与之完全不同了。梦窗给贾似道的词也有四首：一为《宴清都·寿秋壑》，一为《木兰花慢·寿秋壑》，一为《水龙吟·过秋壑湖上旧居寄赠》，一为《金𢜔子·赋秋壑西湖小筑》。在这四首词中，我们几乎看不到一点盛衰兴亡的悲慨和国事日非的影子，只是表现着一派闲雅高华的情调，从表面上歌颂贾似道的名位声望以及他所伪饰着的苟安的升平，而未曾流露出一点真正属于自我的内心的情感。可是另一方面，则梦窗却也并没有一点谄佞干求的言语。这种现象可以使我们看到梦窗与贾似道之间隐然有着一份疏远之感，他与贾似道的来往，似乎只是在某种情势下的一种不能免的酬应，这和他与吴潜之间显然有着一种友谊的感情当然并不相同。只是他给贾似道的四首词，究竟是写在吴潜谪死之前，还是吴潜谪死之后呢？从词的内容来看，《宴清都》及《木兰花慢》二首寿秋壑的作品，其中所用的地名、古迹皆在荆湖之地(36)。据《宋史·理宗纪》及《贾似道传》，贾似道先后曾有两次任职荆湖之事：第一次是从淳祐六年九月官荆湖制置史，又于淳祐九年三月进荆湖安抚制置大使，迄十年三月改为两淮制置大使始去荆湖；第二次则是自开庆元年正月任荆湖南北宣抚大使，迄次年四月还朝始去荆湖。贾似道生辰在八月，如果此二首寿词是作于开庆元年八月，则当时正当元人分攻荆湖各地、羽檄交驰之际，而梦窗此二词中皆系承平之语，无一字及于用兵，所以刘毓崧《梦窗词叙》乃以为此二词系作于淳祐六年九月迄十年三月贾似道第一次在荆湖任职之时，其言当属可信。夏氏《系年》亦从其说。至于另两首词之写作年代，则说法就颇有不同了。《水龙吟·过秋壑湖上旧居寄赠》一首，朱氏《小笺》引《齐东野语》以为旧居乃指景定三年以后在葛岭赐第所建之后乐园及其附近之水竹院落，然而刘氏叙文则引词中之"黄鹤楼头月午"句为证，以为亦"作于似道制置荆湖之日"。夏氏《系年》亦云："朱笺以后乐园当之，误矣。"又引词中"赋情还在，南屏别墅"句为证，云："知墅在西湖南山之南屏，则与在北山葛岭之后乐园显然无涉。"是此词盖咏似道南屏之旧居，时似道方制置荆湖，则此词当亦为作于淳祐六年九月至十年三月之间者也。另一首《金𢜔子·赋秋壑西湖小筑》之作，刘氏叙文以为亦作于淳祐六年九月至十年三月之间，引词中"小队登临"句，以为"亦制置之明证"，而夏氏《系年》则引词中"来往载清吟……笑携雨色晴光，入春明朝市"句，以为"当是似道入

朝以后之作”，又引词中“临酒论深意，流光转，莺花任乱委”及“待西风起”诸句，以为此词“必作于夏间”，而驳刘氏之说云：“刘氏据‘小队登临’句，谓指似道制置荆湖时，以其用杜诗‘元戎小队出郊坰’；然执宰游山，何尝必不可用；以此说文太泥，以作证太弱。”而私意以为夏氏以为此词乃作于似道入朝之后之说虽属可信，而其驳刘氏之说及刘氏之原说则皆有失误，按“小队登临”句，见杜甫诗《严中丞枉驾见过》一首，诗中又有“川合东西瞻使节”之句，盖严武时方任东西两川节度使，所谓“元戎”者也。而南宋制置使之权任与唐之节度使差相当，梦窗用典不苟，此处必指制置使而言，绝不如夏氏《系年》所说，用“元戎”之典以指宰执，且自夸以为不泥也。而刘氏叙文则据此以断为当时贾似道正为元戎制置荆湖，则又不然。观此词前半所写之风光气象，确当为贾似道入朝以后之情事，惟是结尾三句之“专城处，他山小队登临，待西风起”，则荡开笔墨从另一时间与空间写起，遥想他日贾似道或当再膺元戎之任，以歌颂其入相出将之功业。若依夏说以“小队登临”不必泥于元戎而可泛指宰执，则“专城”二字明明指地方之官长，又何能亦指宰执耶？而刘说便以为实指贾似道当时正为元戎制置荆湖而言，则又何以释“他山”及“待”字等所表示的另一时空之未然之口吻？按《宋史·理宗纪》及《贾似道传》，似道入朝当在景定元年四月，此词盖正作于其入朝不久之时，方自元戎入为宰执，故梦窗乃于词之结尾故意用一“元戎”之典以为呼应，且正合于贾似道出入将相之身份，故此词当作于景定元年之夏季殆无可疑。作词之年月既明，再回头重新考查一下贾似道与吴潜二人恩怨之关系，则梦窗赠贾似道的前三首词皆作于淳祐六年九月迄十年三月之间，当时吴潜与贾似道尚无明显之嫌隙，盖贾似道之移镇黄州以为吴潜杀己而衔怨恨之，乃开庆元年十一月之事，贾似道之使侍御史沈炎劾吴潜，则为次年景定元年四月之事，而沈炎劾吴潜之表文，即有“请速召贾似道正位鼎轴”之言，而贾似道之入朝及吴潜之罢相即皆在本年四月，其后七月间吴潜乃谪赴建昌军。此词既作于景定元年夏，则是正当吴潜罢相被谪之前后，虽然吴潜之被毒毙乃是在此后二年景定三年五月之事，夏氏《系年》以为时梦窗已卒，盖不及见。但总之吴潜之罢相乃由于贾似道之谮毁，梦窗既留有一首贾似道入朝、吴潜去官以后之作，则前引刘氏叙文所云“显绝似道”及“义不肯负履斋”之说，便已经不能成立了。除此而外，梦窗还有不为人所谅解的又一件事，那就是梦窗词集中还收有寿嗣荣王与芮夫妇的四首词：一为《水龙吟·寿嗣荣王》，一为《烛影摇红·寿嗣荣王》，一为《宴清都·寿荣王夫人》，一为《齐天乐·寿荣王夫人》。刘氏叙文云：“梦窗尝为荣王府中上客……荣王为理宗之母弟、度宗之本生父。梦窗词中有寿荣王及寿荣王夫人之作，虽未注明年月，然必在景定元年六月以后，盖理宗命度宗为皇子，系宝祐元年正月之事，立度宗为皇太子，系景定元年六月之事……所用词藻，皆系皇太子故实，不但未命度宗为皇子时万不敢用，即已命为皇子之后未立为皇太子之前亦不宜用；然则此四阕之作，断不在景定元年五月以前。”又云：“据寿词所言时令季候，荣王生辰当在八月初旬，荣王夫人生辰当亦在于秋月。”然则是此四词之作，断不在景定元年七月之前，且寿词有四首之多，则又必不作于一年之内，而吴潜之谪，则正在景定元年七八月，且吴潜之被贬谪的主要原因，就正是因为反对立嗣荣王与芮之子忠王孟启（即度宗）为太子的缘故。而梦窗乃于吴潜被贬之后有寿嗣荣王夫妇之词达四首之多，所以夏氏《系年》乃云：“盖度宗之立，反对者潜，建议者似道，由此潜去而似道进。当梦窗年年献寿与芮之时，正吴潜一再远贬之日；若谓梦窗以不忍背潜而绝似道，将何以解于出潜幕而入荣邸耶？”从上面所引的一些词作及有关的史料来看，则梦窗显然并不是一个重视节义的贞士，乃是不可讳言的事实；可是另一方面，从梦窗的作品来看，其所表现的对高远之境界的向往追求、对世事之无常的感慨凭吊、对旧情往事的怀念低徊，则又显然可见梦窗用情之深、寄意之远，也不是一个鄙下的唯知于禄逢迎的俗子。像这种两相矛盾的性格之表现，在诗人中乃是一个颇可注意的事例。

一般说来，崇高美好的作品，必当产生于崇高美好的心灵，这该是一件不容否认的事。然而如果以外表的形迹来衡量，则具有崇高美好之心灵的光焰的人物，却不一定都具有崇高美好的完整的人格，因为心

灵之动向是一件事，而当内在之心灵与外在之环境相接触时，其反应之姿态与持守之能力则是又一件事。何况心灵之本质的纯驳不同，有些人也许可称得上是醇乎醇者的圣贤，而大部分人却都不免于是醇疵参错的凡人，也许他们的心焰虽是向着“醇”的一面，而其真正的本质上却又有着“疵”的病累，然而也就在这两种相反的张力的挣扎矛盾中，其心的向力反而有时会闪现出更为耀目的光彩，这在古今中外的作者中都不乏例证。在中国的诗人中，如果以心灵之精醇澄澈、表里如一而言，自当推陶渊明为第一位作者(37)；其次，则怀沙自沉而九死不悔的屈原、流离贫病而一心想要致君尧舜的杜甫，就其心灵与外在环境接触时所反应的态度以及持守的能力而言，也都不失为能够择善而固执的贤圣。他们的作品之所以能够辉耀千古，自然都由于他们自有一颗崇高美好的足以辉耀千古的心灵。然而在文学史中却也有着另外一些作者，他们在持守的能力上，因人性软弱的微疵而不幸地留下了挫跌败辱的纪录，然而也就在其心之向力与疵的病累的张力间，我们却依然看到了其崇高美好之一面的心焰的闪烁。这一类作者颇多，现在我只想举出两个作者来谈一谈：其一是正始时代的诗人阮籍，其二是元嘉时代的诗人谢灵运。阮籍在与他并称的同时的文士竹林七贤中，乃是在心灵上最为矛盾复杂的一位作者。他一方面既不肯如山涛、王戎一辈之在司马氏的利诱下走向变节求荣的途径，一方面又不愿如嵇康一辈之在司马氏的威迫下以言行峻切落到杀身贾祸的下场。他内心中虽然并不满意司马氏之所为，而外表上却一直与司马氏维持着相当的交往，而且当他的好友嵇康被杀之后，司马昭欲加九锡以为篡代之先声的时候，阮籍竟然在情势所迫之下，写下了那一篇《为郑冲劝晋王笺》的劝进的文字，虽然有人为他辩护说这篇文中仍隐约寓有规讽之意(38)，然而如果以外表的行为而论，则这一篇作品，无论如何乃是阮籍品格上的一点白璧的瑕疵。至于元嘉时代的谢灵运，则出身于东晋的世家，袭封有康乐公的世爵，而当晋、宋易代之际，始则屈身仕宋，不能保节于前，继则任纵妄为，终致杀身于后，从其外表的行为来看，当然更不是一个没有玷辱的人物。(39)可是，我们试从他们二人的作品中去发掘一下他们二人的心灵状态，我们就会发现在他们的作品中，都有着何等高贵美好之心焰的闪烁。阮籍的八十二首《咏怀诗》，忧危念乱，寄托遥深，固然是早有定评，陈沆《诗比兴笺》即曾称之为“仁人志士”的“发愤”之作；谢灵运的诗除去其为世所称的“富艳难踪”之外表的艺术价值外，明朝张溥的《谢康乐集题辞》，也曾对之有过“吐言天拔，政繇素心独绝”的赞美。然而这两位被人从作品中看到“仁人志士”与夫“素心独绝”的心灵之光焰的人物，却都曾在外表的行为上留下了玷辱的痕迹，这种例证足以说明一些虽然在心灵上具有高贵美好之本质的人物，有时会因人性上某种软弱的疵累，而使得他们在行为上留下了挫跌玷辱的纪录。我之所以举出阮籍与谢灵运二家为例证的缘故，正因为他们的挫跌玷辱显示出了人性上最软弱的最具代表性的两种根性：其一是属于一般人所共有的求生存安全的本能，其二是属于一些才智之士所特有的不甘于寂寞而冀求表现的欲望。阮籍之不免予玷辱，其原因大半乃由于前者；而谢灵运之不免于玷辱，则其原因大半乃由于后者。李善注阮籍《咏怀诗》尝云：“嗣宗身仕乱朝，常恐罹谤遇祸，因兹发咏，故每有忧生之嗟。”虽然清朝的何焯曾经以为《咏怀诗》之内容有甚于忧生者(40)，然而李善的评注确实道中了阮籍人性上的一种求生之本能的忧畏，则是并不错的。至于谢灵运，则从他早年的“车服鲜丽”，“多改旧制”的引人注目的作风，到后来世变之后，在朝廷之内，固然是“构扇异同，非毁执政”，即使称疾去职之际，也依然过着“寻山陟岭”，“从者数百”的生活，其不甘寂寞的心情，也是可以想见的。(41)

梦窗之为人，当然与阮、谢二人都迥然不同，只是他所以在人格上终于蒙受了污点，却正是由于他同时兼有着阮、谢二人性格上的两种弱点的缘故。从梦窗的生平来看，他所以与一些权贵们有着交往，大半也是由于求生与不甘寂寞的两个原因。先从求生一点来说，梦窗以布衣终，平生未得一第，可见他并不是一个乐于科举仕进的人物。据杨铁夫《梦窗词选笺释》所附《梦窗事迹考》云：“《浙江通志》载鄞人之举进士者，嘉定七年一榜有十七人，十年一榜有二十人，至宝庆三年丁亥一榜有三十七人。其时北人不能过江南下，南人又因兵事倥偬不便来杭，应举者大都苏、浙间人，鄞人多文学，宜其拔茅连茹矣。嘉定时，

梦窗尚幼，未及考试，宝庆间，则正二十余岁，以其才华，何至不获隽，殆不乐科举也。”杨氏之说，当属可信，是梦窗既不乐于科举仕进，而家人衣食之资则又是每个人生存所必需的条件，渊明说得好，“人生归有道，衣食固其端”，既不能效渊明之躬耕劳苦，归隐田园，那么总要找出一条求生的道路来才可以，梦窗之所以不惜以幕僚的身份出入权贵之间，我想这是一个很重要的原因。再从其不甘寂寞一点来说，梦窗平生交游极众，据彊村本《梦窗词集》及《梦窗词补》，共收词三百四十首，而其中与友人酬赠的作品，则数目竟达一百五十余首之多，而且据夏氏《系年》载，梦窗二十余岁时游德清，就曾经为德清县令赵善春赋过一首《贺新郎》咏小垂虹的词，可见梦窗之好以词章为交游酬赠之作，由来颇早。大抵才人往往好弄笔墨，不能自隐，这种想要表现而不甘于寂寞的欲望，正不独梦窗为然。而梦窗之以词章出入权贵之间，则另外有一个原因，那就是当时的时代风气所使然。刘毓盘《词史》说“两宋词人每以奸人为进退”，于是例举“周邦彦之以《望江南》词为蔡京所罪；晁端礼之以《汉宫春》词为蔡京所用……秦桧见朱敦儒之《樵歌》，命教其子嬉，而官以列卿；见曹冠之《燕喜词》，命教其孙埙，而登之上第……胡铨则以词编管南海；张元幹则以词坐罪除名”。更云：“贾似道当国，尤好词人，廖莹中能词，则以司出纳矣；罗椅能词，则以荐登其门矣；翁孟寅能词，则赠以数十万矣；郭应酉能词，则由仁和宰擢官告院矣；张淑芳能词，理宗欲纳妃，则匿以为妾矣；八月八日为其生辰，每岁四方以词为寿者以数千计，复设翘材馆，等其甲乙，首选者必有所酬。吴文英亦与之游，集中有寿贾相《宴清都》、《木兰花慢》二词，又过贾相湖上旧居《水龙吟》词、赋贾相西湖小筑《金戋子》词。他家与之为缘而散见集中者，则不一一数。”据此可见当两宋之际，在权贵之附庸风雅好与词人为往来的风气下，尤其像贾似道这样，每年寿词动逾数千的人物，梦窗集中偶然留有赠给他的几首小词，实在是不足深怪的事，而且如果以梦窗和其他与贾似道往来的词人相较，则梦窗既未曾如廖莹中、翁孟寅辈之以词干禄希宠，而且梦窗之寿词也仍自有其高华闲雅之品格在，而不像周密《齐东野语》所载的当时获首选之作如陈惟善之《合宝鼎》、陆景思之《甘州》、郭应酉之《声声慢》诸作之一味逢迎呓语。夏氏《系年》曾评梦窗云：“交游……皆一时显贵……而竟潦倒终身……今读其投献贵人诸词，亦但有酬酢而罕干求。”又云：“梦窗以词章曳裾侯门，本当时江湖游士风气，固不必诮为无行，亦不能以独行责之。”所评颇为公允。

总之，梦窗该只是一个有才情的锐感的词人，在他的心中，圣贤节义的观念与科举仕进的观念同样不强烈，如果从其词中所闪烁的心焰来看，我们可将之归纳为几点特色：一是对高远之境界的向往。梦窗词好从高远之处落笔，如前所说《齐天乐》词之“三千年事残鸦外”，《八声甘州》之“渺空烟四远”，固无论矣，他如《金缕歌》之“乔木生云气”，《惜秋华》之“思渺西风”，《凄凉犯》之“空江浪阔”，《瑞鹤仙》之“乱云生古峤”，都可为证。这还是仅就其开端举例而已，至于以高远之笔作结者，则如《八声甘州》之“秋与云平”，《霜叶飞》之“翠微高处”，《水龙吟》之“棹沧波远”，《暗香疏影》之“淡墨晚天云阔”，《秋思》之“路隔重云雁北”，《丑奴儿慢》之“相扶轻醉，越王台上，更最高层”，都是从高远之处作收尾的。昔周济《介存斋论词杂著》评史达祖之词云：“梅溪词中，喜用‘偷’字，足以定其品格。”而《史记·屈原列传》则赞美屈原说：“其志洁，故其称物芳。”从作者所爱用的笔法和词汇来推断一个作者的品格及心灵之境界，大体上是不错的。梦窗词中，一般说来他所感人的还不仅是写出了一幅高远的景物而已，而是其中所隐隐透露着的对一份不可知的超远之境界的向往，而这种向往的本身，乃是特别属于一些有理想、有境界的作家所共有的特色。至于他们所真正向往的究竟是什么，则又往往不可具言，但总之这种向往绝不会发自一个庸俗鄙下的灵魂，则是可以断言的。这是从梦窗词中所看到的其闪烁之心焰的第一点特色。再则，梦窗词中充满了对此尘世无常的盛衰之悲慨，如前所说《齐天乐》之“逝水移川，高陵变谷”，《八声甘州》之“问苍波无语，华发奈山青”，当然都是极明显的吊古兴悲的例证。此外，如《水龙吟》之“几番时事重论，座中共惜斜阳下”，《齐天乐》之“问几阴晴，霸吴平地漫今古”，《西平乐慢》之“歌断宴阑，荣

华露草”，《瑞龙吟》之“东海青桑生处，劲风吹浅，瀛洲清泚”及“露草啼清泪”、“今古秋声里”，《高阳台》之“青春一梦荒邱，年年古苑西风到，雁怨啼、绿水汉秋”，这些尚不过只是一般泛泛的感慨而已；至如《古香慢·赋沧浪看桂》一首所悲慨的“残云剩水”，《三姝媚·过都城旧居有感》一首所悲慨的“紫曲门荒”，则更有极深切的一份家国之痛。从这些词句，我们都可以看到梦窗从一己之时代扩大而至于对整个人世之盛衰战乱的感慨哀伤。他在《木兰花慢·重游虎丘》一首中曾写有“惊翰，带云去杳，任红尘一片落人间”之句，带云而去的“惊翰”正像梦窗另一面飞扬高举的向往，然而那真是苍茫杳渺、迥不可得的境界，而落在人间的则只是一片“红尘”而已，而这一片“红尘”便正是吾人所生活在其中的悲苦污浊的人世。对人生有如此悲感的认识，这是从梦窗词中所看到的其心焰所闪烁着的第二点特色。这种特色糅合隐现着对尘世之无常的“悲”的感慨与“智”的觉悟，也决不是属于一个庸俗鄙下的心灵所可能具有的。除此两点特色外，梦窗词中所具体叙述的情事，其写得最多的乃是他在感情方面所曾经体认到的一份残缺和永逝的创痛。我在前面简单介绍梦窗之生平时，曾经提到过他在苏州曾有一妾，后遭遣去，他在杭州也有一妾，后则亡歿。一个生离，一个死别。关于这两次生离、死别的前后详情，我们虽已无从确考，然而从梦窗词中，我们却时时可以窥见其心灵中那一份伤损残缺的阴影。如其长调《莺啼序》一首所写的“别后访六桥无信，事往花萎，瘞玉埋香，几番风雨……伤心千里江南，怨曲重招，断魂在否”，这真是对死亡所造成之离别的何等无奈的哀吟；又如其《六幺令·七夕》一首所写的“人世回廊缥缈，谁见金钗擘，今夕何夕，杯残月堕，但耿银河漫天碧”，则其所表现的又是何等盟誓无凭的长离永隔的哀伤。死别的固然是瘞玉埋香，离魂莫返；生离的则也有如银河亘阻，再见无期。这种生死离别的哀感，在梦窗词中不时地流露出来。综计起来，其词中表现有此种哀感之情的作品，约有五十首左右之多，则梦窗用情之深挚也可以想见了。以一位有如彼高贵之心焰、有如此深挚之感情的词人，乃竟然因了人性上的某种软弱的根性，既为了求生存而出入于权贵之门，做了曳裾的门客，又为了一点不甘寂寞之心而写了过多的酬应之作，更因了两宋权奸与词人之特殊的关系，在一时环境与风气的影响下，写下了四首赠贾似道的小词。昔杜甫《秋雨叹》一诗，咏一株“着叶满枝翠羽盖，开花无数黄金钱”的资质美丽的决明，而悲慨于它将在风雨之中随百草以同时摧伤烂死，结尾曾经为之发出“临风三嗅馨香泣”的叹息。梦窗词，馨香不泯，然而竟不幸因一时人性之软弱而留下了予后人以肆加诋毁之口实，则亦当为之三嗅而泣耳。

---

(1) 张炎《词源》原作“七宝楼台……碎拆下来”，此文标题改作“拆碎”，取其较为习闻常见，但正文中引用时仍按原书作“碎拆”不改。

(2) 见唐圭璋《宋词三百首笺注》引樊增祥评彊村词稿本。

(3) 吴文英《琐窗寒·玉兰》全词为：“绀缕堆云，清腮润玉，氾人初见。蛮腥未洗，海客一怀凄惋。渺征槎、去乘阆风，占香上国幽心展。□遗芳掩色，真姿凝澹，返魂骚畹。　　一盼，千金换。又笑伴鸥夷，共归吴苑。离烟恨水，梦杳南天秋晚。比来时、瘦肌更销，冷薰沁骨悲乡远。最伤情、送客咸阳，佩结西风怨。”见《彊村丛书》本《梦窗词集》。

(4) 吴文英《高阳台·落梅》全词为：“宫粉雕痕，仙云堕影，无人野水荒湾。古石埋香，金沙锁骨连环。南楼不恨吹横笛，恨晓风、千里关山。半飘零，庭上黄昏，月冷阑干。　　寿阳空理愁鸾。问谁调玉髓，暗补香瘢。细雨归鸿，孤山无限春寒。离魂难倩招清些，梦缟衣、解佩溪边。最愁人，啼鸟清明，叶底清圆。”同上书。

(5) 黄庭坚《豫章黄先生文集》卷一九《答洪驹父书》云：“老杜作诗，退之作文，无一字无来处。”

(6) 按“氾”字诸本多有不同：四部丛刊本《沈下贤集》卷二《杂著》，首作“氾”，次作“氾”；观古堂汇刻本，首作“氾”，次作“氾”；唐代丛书本，首作“氾”，次作“氾”：以作“氾”字者为多。《曼陀罗华阁丛书》杜文澜校本《梦窗词》亦以为当作“氾人”；《辞源》续编亦作“氾人”。从“氾人”为是。“氾人”者，飘泊无归之人也。

(7) 四部丛刊《沈下贤集》所据以影印者，乃宋哲宗元祐年间刊本，足见沈集在当时早有流传。

(8) 见《诗经·大雅·文王之什·旱麓》云：“鸢飞戾天，鱼跃于渊。”

(9) 《庄子·秋水》云：“庄子与惠子游于濠梁之上。庄子曰：‘倏鱼出游从容，是鱼乐也。’”

(10) 参看清人汪中《释三九》一文，《江都汪氏丛书》册二，《述学内篇》一。

(11) 《楚辞·天问》“滭号起雨”句，王逸注云：“滭，滭翳，雨师名也。”

(12) 见《金石萃编》卷十一，《禹陵窆石》条引王象之《方舆胜览》：“旧经云，禹葬以此石为窆。”又引《曝书亭集》：“予考窆石之制，不载于聂崇义《三礼图考》……郑康成以为下棺丰碑之属。”又引《图经》：“禹葬于会稽，取石为窆，石本无字，迨汉永建元年五月始有题字于石。”又引平恕新修《绍兴府志》：“今窆石在禹庙东侧，南向，顶上有穿，状如秤锤。”

(13) 据《大明一统志》卷二六《开封府志》于《宫室部·丰乐楼》下载云：“樊楼，汴都酒楼也，在城内景明坊。”

(14) 周密《𪩘洲渔笛谱》附编录《踏莎行》一首，题为《敬赋草窗绝妙词》，署名“梦窗觉翁吴文英”。见朱孝臧校辑《彊村丛书·𪩘洲渔笛谱》。

(15) 《梦窗词集》署名“四明吴文英君特”，见朱校《彊村丛书》本。

(16) 周密《浩然斋雅谈》卷下云：“翁元龙时可，号处静，与吴君特为亲伯仲。”

(17) 《梦窗词集》中有《探春慢》词，题为《忆兄翁石龟》，见朱校《彊村丛书》。又朱祖谋《梦窗词集小笺》云“翁逢龙号石龟”，又引戴复古《石屏集》有《京口别石龟翁际可》诗，以为与翁元龙时可皆吴文英之昆弟行。

(18) 见《浙江通志·选举志》。

(19) 《宋诗纪事》卷六五载：“翁逢龙号石龟，四明人，嘉熙中平江通判。”

(20) 《吴县志·职官表·郡守》条于宋嘉熙年载：“吴潜，元年八月由庆元府改任，二年正月予祠。”

(21) 周密《浩然斋雅谈》卷下云：“翁元龙时可，号处静，与吴君特为亲伯仲。”

(22) 赵万里《校辑宋金元人词》收有翁元龙之《处静词》二十首。

(23) 吴潜《履斋诗余》收有《贺新郎·和翁处静桃源洞韵》一首、《再和》一首、《三和》一首又在卷二页四下收有《蝶恋花·和处静木香》一首。且在第二首《贺新郎》词内写有“惟处静，解吾志”之语，足可见二人间之交谊。

(24) 见《宋史·贾似道传》。又周密《癸辛杂识》前集《施行韩震》条，并载有翁应龙事。

(25) 见《宋史·贾似道传》。又《西湖游览志余》卷五《佞幸盘荒》条亦载此事。

(26) 见夏承焘《吴梦窗系年》引刘毓盘语。

(27) 《梦窗词集》收有《贺新郎》词，题为《为德清赵令君赋小垂虹》。又见夏承焘《吴梦窗系年》。

(28) 《梦窗词集》收有《八声甘州》词题为《陪庾幕诸公游灵岩》。又见夏承焘《吴梦窗系年》。

(29) 均见夏承焘《吴梦窗系年》。

(30) 杨铁夫《梦窗词选笺释》考证梦窗交游，其著录姓名者共有六十余人之多。

(31) 全祖望《奉寄万九沙编修论宁志补遗杂目》于《陈吴二词家》一则下云：“吴文英以词游公卿间，晚年困踬以死。”见《鲒埼亭集外编》卷四七。

(32) 按夏承焘《吴梦窗系年》将此词系于嘉熙三年春，引《吴县志·职官表》为据，疑误。因据《吴县志·职官表》，此事实当在嘉熙二年春。

(33) 见《宋史·理宗纪》，又见《大明一统志·绍兴府志》，又见夏承焘《吴梦窗系年》。

(34) 见夏承焘《吴梦窗系年》。

(35) 见朱祖谋《梦窗词集小笺》，又见夏承焘《吴梦窗系年》。

(36) 吴文英《宴清都·寿秋壑》有“翠匝西门柳，荆州昔，未来时正春瘦”之句，又《木兰花慢·寿秋壑》有“想汉影千年，荆江万顷”之句。

(37) 参考拙著《从“豪华落尽见真淳”论陶渊明之任真与固穷》，见《迦陵谈诗》，台湾三民书局，1970年版。

(38) 张溥《阮步兵集题辞》云：“晋王九锡，公卿劝进，嗣宗制辞，婉而善讽。”见《汉魏六朝百三家集题辞》。

(39) 参考拙著《从元遗山〈论诗绝句〉谈谢灵运与柳宗元的诗与人》，见《中国古典诗歌评论集》，香港中华书局，1977年版。

(40) 何焯《义门读书记》卷四六论阮籍《咏怀诗》“夜中不能寐”一首云：“注：‘每有忧生之嗟。’按籍之忧思有甚于忧生者，注家何足以窥之。”

(41) 见《宋书·谢灵运传》。

# 碧山词析论
## ——对一位南宋古典词人的再评价

### 一　序　论
### ——谈前人对碧山词的毁誉及咏物词中兴发感动之作用

王沂孙是南宋末年的一位词人，生于宋、元易代之际，身世沦微，姓名不见于史传。清朝的查为仁和厉鹗撰《绝妙好词笺》，采摭诸家笔记为词人考证生平，于王沂孙之下曾著录云："沂孙，字圣与，号碧山，又号中仙，会稽人。有《碧山乐府》二卷，又名《花外集》。"又引《延祐四明志》云："至元中，王沂孙，庆元路学正。"至于碧山传世的作品，则今日所见者仅有《花外集》一卷，加上自《绝妙好词》辑录的七首、自《阳春白雪》辑录的六首和自《花草粹篇》辑录的一首，一共也不过只有六十五首词而已。与碧山同时的词人张炎，在他哀悼碧山的一首《琐窗寒》的序文中，虽曾称其"能文"，可是除了这六十几首词以外，碧山却更无任何作品流传于世。以一位作品如此之少而又姓名不见于史传的作者，来与两宋一些声名彪炳、作品浩繁的作者如东坡、稼轩等大家相比，当然不可相提并论；可是这一位身世沦微、作品寥落的词人，在有清一代的词学评论史中，却曾经获得过极大的称誉。有名的词评家如张惠言、周济、谭献、戈载、陈廷焯诸人，便都曾对碧山词给予过极高的评价，甚至将之比美于诗人中的曹子建和杜子美。陈廷焯《白雨斋词话》说他的词既有"缠绵忠爱"、"怨慕幽思"的内在情意，又有"沉郁之笔"、"顿挫之姿"的表现技巧。张惠言《词选》尤其赞美他咏物词中的托意，说"碧山咏物诸篇，并有君国之忧"。周济《宋四家词选·目录序论》说："咏物最争托意，隶事处以意贯串，浑化无痕，碧山胜场也。"又公开标榜学词要以碧山为入门途径，说："词以思、笔为入门阶陛，碧山思、笔，可谓双绝。"这种评论对晚清的一些词人产生过极大的影响，如王鹏运、朱祖谋、端木埰诸人，便都曾经是碧山词的崇拜者和模仿者。不过自五四以来的一些现代批评家，则对碧山词却都颇有微词，胡适的《词选》便曾批评碧山的咏物词说："至多不过是晦涩的灯谜，没有文学的价值。"又反对以"君国之忧"来解说碧山词，认为"王沂孙曾做元朝的官，算不得什么遗民遗老"。刘大杰的《中国文学发展史》虽然承认碧山词"见景生情，因物起兴，时时流露出一点伤时感事的情绪来"，可是也曾提到他"仍是做了元朝的官"，而且批评他的作品"只能引起一种凄凉叹息和没落的感伤情绪而已"。胡云翼的《宋词选》也认为他"表达不明确，反映没有力量"，即使有"托意"也"不过是一点微弱的呻吟罢了"。

这种不同的评价之形成，其所牵涉到的评说标准，主要实在只有两点：其一是就技巧而言，碧山词的表现究竟是否可以称得上是"沉郁之笔"、"顿挫之姿"，或者只是一些"晦涩的灯谜"；其次是就内容而言，碧山词的情意究竟是否可以称得上是"缠绵忠爱"的"君国之忧"，或者只是一个"做了元朝的官"的"微弱的呻吟"。本来从技巧表现和内容情意来品评诗歌，原是古今中外所共同使用的两项标准，而碧山词的评者却在这两项共同的标准中，看出了如此悬殊不同的评价来，这主要实在因为一般评者往往缺乏周至客观的了解和分析，因此就不免仅凭一己的主观感受，或仅凭狭隘的道德标准，而作出了偏颇武断的评价。

关于诗歌的品评，我在《〈人间词话〉境界说与中国传统诗说之关系》一文中，曾经提出过"兴发感动之作用，实为诗歌之基本生命力"的观点，因此，对于诗歌的评赏，自然应当以其能否传达出这种生命，及其所传达之质量的纯驳、多少为主要之标准。而影响这种质量之纯驳、多少者，则主要有二种因素：其一

是与作者之感受心理方面有关的属于“能感之”的因素；其二则是与作者之表现技巧方面有关的属于“能写之”的因素。因此，若想要对一个作者有公允客观的评价，便不能只以狭隘的道德或主观的好恶来对之妄加毁誉，而需要先对其感受之内容及写作之技巧有彻底深入的了解，更需要对其何以如此感与如此写的时代社会背景也有清楚的认识，如此才能对一位诗人作出比较全面而公允的评价。所以对碧山词的品评，我们首先要判断的，也当是在其作品中有无这种感发之生命的存在。

说到碧山词中的兴发感动之生命，我们在此愿提起一个值得读者注意的问题，那就是我们在前面举引前人对碧山词之评语时，并未曾提到近代评词专著《人间词话》一书对碧山词的评语，原来《人间词话》的作者王国维在其生前所发表的六十四则词话中，虽曾对唐代以迄南宋的重要作者，都曾有所品评，然而却并无一语及于碧山，可见王国维对于碧山词必然并无深爱。而王国维论词所标举的“境界”，其所喻指的则正是这种感发作用在诗歌中具体的呈现。因此，王国维的词论乃特别反对“隔”，反对“咏物”，反对“隶事”和“用典”。其所谓“隔”，指的就正是作者不能把自己的感发作有效的传达，而“隶事”、“用典”和“咏物”，则正是足以造成“隔”的种种因素。以上所言，我在《〈人间词话〉之理论与实践》一文中，已曾详细说明，兹不再赘。而如果以这种标准来衡量，则碧山词的大部作品，却不幸正都是这种“隶事”“用典”的“咏物”之作，其不能为王国维所赏爱，当然就是必然的了。不过，另一方面我们也注意到，当王国维在《人间词话》中论及南宋的作者，对于梦窗、梅溪、玉田、草窗、中麓（按当作西麓，为词人陈允平之别号）诸人，屡次表示其强烈之不喜时，却也并未曾提及与他们同时唱酬的碧山的名字，可见他对于碧山词似乎也并无深恶。这种态度当然是极可玩味的。而使王国维对碧山词陷入此种难以言其爱恶的尴尬境地之缘故，便正因为碧山词中用典隶事的咏物之作，虽然初看起来，似乎也不免使人觉得有“隔”的遗憾，然而在他的用字造语之间，却又确实有一种可以使人兴发感动的力量。谈到这里，我们当然便不得不对用典隶事的咏物之作，与诗歌中兴发感动之作用的关系一加说明。

一般说来，兴发感动之力的产生，原当得之于内心与外在事物相接触时的一种敏锐直接的感动。这种感动可以得之于大自然界的花开叶落的引发，也可以得之于人事界的离合悲欢的遭遇，因此，触物兴感或即事抒情，应该才是表达内心感动的一种自然程序。可是，咏物的词则是要把内心真正的感动隐没，而通篇都要抱定所咏之物去铺陈叙写，而且往往要藉“隶事”、“用典”来作为铺叙的材料，这种写作方式，与前二者之直接叙写自己的兴发感动者，当然有极大的不同。前二者是直接的、自然的，而后者则是间接的、不自然的；前二者是纯以感性为主的，而后者则是有着思索之安排的。所以即使单言咏物不言寄托，这种词也早已有伤真率自然之美了。何况南宋王沂孙诸人的咏物词，还要借咏物来寓写寄托，那当然就需要有更多一层的思索和安排，如此则对于自然真率之美，当然也就更多了一份斲丧。这些作品之被讥为“晦涩的灯谜”，实在也未尝没有道理。

不过，事实上作灯谜的方法，与写咏物词当然有着极大的不同。灯谜只是一种机智的游戏，不论是谜面所叙述或谜底所暗示，都不需要有任何情意的感动。可是咏物词中的寄托，则是需要完全以情意之感动为主的。首先是所寄托的本意，必当是一份极深刻真挚的情意，因为藉咏物来写寄托的词，原则上大都应当是写作于一种极不得已的环境之中，既无法将自己的情怀作直接的抒写，又中心激荡不能自已，于是才不得不藉咏物来寄托所感，则其作品中原当有一份真挚之情意的感动，自不待言。只是这一份情意的感动既不能直接表达，因而在藉咏物来寄托的安排思索中，便不免使原有的感动之力受到了蒙蔽和伤损。与王沂孙同时的周密、张炎等人的咏物之作，便或多或少都有这种缺点。所以要想把咏物寄托之词写得好，便不仅要求作者自己心中先须有一份极为感动的情意，而且更要求作者对所咏之物也要有一份感动的情意，更需要能把内心之情意与所咏之物的情意融为一体，而且要使这种情意的感动和用以铺排叙写的事典相结

合，如此则藉咏物来寄托的安排思索，便不仅不会蒙蔽和伤损原有的情意的感动，反而会使原有的情意经过这一番安排思索，更显得有盘旋沉郁的姿态和力量，如此才能算是有寄托之词的上乘之作。如果以王沂孙与张炎、周密诸人相比较，王沂孙便是在这方面表现得比较成功的一位作者。所以周济在论及南宋这些作者时，就曾经赞美王沂孙说“碧山餍心切理，言近指远”，又说“碧山思、笔，可谓双绝”（《宋四家词选·目录序论》）。而批评张炎“积谷作米，把缆放船，无开阔手段”（《介存斋论词杂著》），又批评周密说：“草窗镂冰刻楮，精妙绝伦，但立意不高，取韵不远，当与玉田抗行，未可方驾王、吴也。”（《宋四家词选·目录序论》）周济所说的“把缆放船”、“镂冰刻楮”等评语，其实指的就是张炎、周密诸人在安排刻画的铺叙方面工夫之细密，然而可惜“无开阔手段”，“立意不高，取韵不远”，则指的就是他们的作品不能给读者一种开发启迪的感动力量。而王沂孙则是“餍心切理，言近指远”，也就是说王沂孙一方面既有着“切理”、“言近”的安排叙写，而另一方面也有着“餍心”、“指远”的使读者内心得到满足的情意的感发。所以又说“碧山思、笔，可谓双绝”，其所谓“思”当然指的是碧山词中具有一种使人感动的情意，而其所谓“笔”当然指的就是碧山能把这种情意表达出来的微妙的技巧。而且咏物寄托的词不能以直笔抒写，所以碧山词之用笔，在透过咏物的思索安排中，就特别能予人一种沉郁顿挫之感，这也就正是陈廷焯赞美碧山词所说的“沉郁之笔”、“顿挫之姿”。因此，一些偏爱自然真率之美的读者，当然便不免觉得碧山词“晦涩”，而不能体会到他的词中所具有的兴发感动之力了。下面我们就将透过碧山的历史背景，对于他如何感及如何写的“思”与“笔”两方面一作研讨，希望藉此能使我们对于碧山词可以有更为深入的了解和更为公正的评价。

## 二　碧山的时代及生平

要想对碧山词中的情意有较深入的了解，当然我们首先便需要对他的生平和时代稍有一点认识。而碧山的生平却又并无史传可考，因此，我们所能凭藉的，便只有碧山自己的词作和当时与他相唱酬的一些其他词人的作品及史料而已。首先，我们要谈到的当然是碧山生卒的年代。他有一首《淡黄柳》词，前面的小序曾有“别周公谨丈于孤山中”云云。公谨是周密的字，碧山称之为“丈”，可见其年岁必当小于周氏；可是，碧山在另一首标题为《次周公谨故京送别韵》的《三姝媚》词中，则又有“谩相看华发，共成销黯”之句，既曰“相看华发”，当然该是二人都已有了“华发”，依此看来，是二人之年岁实亦不当相去过远。而且在这首词的标题中，碧山也只称周氏为“周公谨”而不再称之为“丈”，也可见“丈”字可能只是二人初识不久时，碧山对于比较年长之周氏的尊称，而并不真指辈分之不同。根据夏承焘所编的《周草窗年谱》，周密盖生于南宋理宗绍定五年（1232），是则碧山之生年定当在此年不久之后。至于碧山的卒年，则夏承焘在《周草窗年谱》中，于元世祖至元二十八年（1291）下曾引周密之《志雅堂杂钞》所载“天放降仙……问王中仙今何在，云在冥司幽滞未化”[(1)]之语，以为“王沂孙卒于此年前”。因此，我们可以推知碧山盖正生当南宋自危亡至易代的一段悲惨的历史中。本来南宋至理宗之世，国势已早就落入了难以有为的境地，加之以在外交方面又犯了引狼入室的错误，答应了蒙古人联盟伐金的请求，于是金人既灭之后，蒙古人遂大举入侵。理宗崩后，立了个昏弱的度宗，在贾似道专政的情形下，在位十年，终于把南宋送上了必亡的途径。当度宗逝世时，太子㬎不过只有四岁，两年以后就在临安城破时被元人掳而北去。他的哥哥九岁的益王在福州即位，是为端宗，不到三年，就在海上的流亡中死去了。陆秀夫等人又拥立了他八岁的弟弟帝昺，逃到了海上的崖山，已经面临到运终途穷的地步。于是在第二年，陆秀夫遂终于负帝蹈海而死。[(2)]这一段覆亡的过程，可以说是相当惨烈的。而按照年代算起来，当时的碧山应当只有三十多岁的年纪。碧山的故乡会稽又距离南宋的都城临安如此之近，所以碧山对于南宋之覆亡必当怀有很深的悲慨，这是我们可以想见的。

因此，下面我们所要谈到的，就是碧山与当日的一些遗民一同结社吟词，藉咏物来寓写家国之慨的故

事。当时流传下来的有一卷咏物词集，题为《乐府补题》[3]，里面共收有三十七首词，作者有王沂孙、周密、张炎、唐珏、陈恕可、仇远等共十四人，用五个不同的词调，分咏“龙涎香”、“白莲”、“莼”、“蝉”、“蟹”五个不同的题目。关于这一卷咏物词之含有寄托之意，盖自清代之词人厉鹗始发其端。厉氏在其论词绝句十二首中，有论及《乐府补题》的一首，诗云：“头白遗民涕不禁，补题风物在山阴。残蝉身世香莼兴，一片冬青冢畔心。”自注云：“《乐府补题》一卷，唐义士玉潜与焉。”玉潜就是唐珏的字，关于义士唐珏的事，在陶宗仪的《辍耕录》中有详细记载。王树荣作《乐府补题跋》，对其中的寄托之意也曾有所发挥。夏承焘的《周草窗年谱》附录有《乐府补题考》一文，对于与之有关的人、地与事，也都曾有所考证。为了以后讨论碧山词的内容托意时较为方便起见，我们现在先把这一段本事，略作简单之撮述。原来在元朝初年有一个总管江南浮屠的胡僧名杨琏真伽者，曾经盗发在会稽的南宋诸帝后陵墓，弃骨于草莽间。唐珏闻而悲愤，遂与友人林德旸邀集里中少年，收诸帝后遗骸共瘗之，且于宋故宫中移冬青树植于冢上。厉鹗诗中所谓“一片冬青冢畔心”，即指其事而言。至于当时陵墓被发掘之惨状，则据《辍耕录》“发宋陵寝”条，及《癸辛杂识·别集上》“杨髡发陵”条之所记载，俱谓理宗之尸，启棺如生，又谓含珠有夜明者，发墓者遂倒悬其尸树间，沥取水银，如此三日夜，竟失其首。又谓一村翁于孟后陵曾得一髻，发长六尺余，髻根尚有短金钗云云。据夏承焘之考证，以为《补题》中所赋之“龙涎香”、“莼”、“蟹”等题，盖皆指宋帝王而言，至于赋“蝉”与“白莲”等题，则托喻后妃。从这些本事和提示来看，碧山词中之含有寄托之意，似乎该是确实可信的。

碧山既身经亡国之痛，他的词作中也确实可能寄托有家国之慨，因此下一个我们所要讨论的就该是碧山曾否仕元的问题了。关于碧山仕元之事，实在仅见于《延祐四明志》之记载，而《延祐四明志》一书则版本甚少，流传不广，一般人所据者多半只是《绝妙好词笺》所转引之记述，因此，也有人以为此说不尽可信。如刘毓盘之《词史》就曾认为此一记叙“与《乐府补题》宋遗民之说不合”，而且引张炎悼碧山的一首《洞仙歌》词中的“门自掩，柳发离离如此”诸句，以为碧山“似生平未尝一仕”。为了考证此一问题，我曾经在日本东京文库查检到《延祐四明志》原书，在卷二《职官考上》皇朝庆元路总管府本路儒学官学正一则之下，确实著录有王沂孙的名字。《延祐四明志》为元代的袁桷所编撰，与碧山时代相近，其所记叙当然该是可信的。何况我们如果仔细寻检碧山自己的词作和与他同时唱酬的一些其他词人的作品，也都可以发现碧山曾经出仕的有关资料。例如周密有一首题为《寄王圣与》的《忆旧游》词，其中便曾有“天涯未归客，望锦羽沉沉，翠水迢迢，叹菊荒薇老，负故人猿鹤，旧隐谁招”之句。从其中所用的典故来看，“菊荒”出于陶渊明的《归去来辞》，“薇老”出于《史记》的《伯夷列传》，“故人猿鹤”出于孔稚圭的《北山移文》，其暗示碧山不当出仕而当及时归隐的用意是明白可见的。[4]而且碧山自己也曾写有一首题为《四明别友》的《齐天乐》词，其中也有“正恐黄花，笑人归较晚”之句，其所表示的则是虽然出仕而却向往于归隐的口气。同时碧山还有另一首题为《归故山》的《醉蓬莱》词，其中有“扫西风门径，黄叶凋零，白云萧散……故国如尘，故人如梦，登高还懒”之句，所表现的便是归来以后的落寞凄凉和故国今昔之感。所以碧山应当是确曾一度出仕，只是在出仕以后不久，就又再度辞仕归隐了。刘毓盘所引的张炎悼碧山的那一首《洞仙歌》词，在开端处也曾有“野鹃啼月，便角巾还第”之语，“角巾”是野人隐士之头巾，《晋书·羊祜传》曾有“当角巾东路，归故里”之语，即指辞仕归隐而言，所以张炎这一首词中的“门自掩，柳发离离如此”之句，虽指隐居而言，然而却并非如刘毓盘所说的“生平未尝一仕”，而是曾经出仕以后的再度归隐。那么碧山究竟是在何种情势下才出仕而后又归隐的呢？

关于南宋遗民之出仕，首先我们要认清的一点，就是中国传统的士人对于出仕为朝官与出仕为学官，是有着不同的看法的。清代的全祖望在其为宋、元之际的名学者王应麟的画像所写的一篇《宋王尚书画像记》中，于论及王应麟在宋亡以后曾应召为山长一事，便曾说：“山长，非命官，无所屈也。箕子且应武王

之访，而况山长乎。”今人孙克宽教授撰《元初南宋遗民初述》，在论及被列为遗民的标准时，于“宋亡后隐居不与新朝合作者”一项之下，关于出仕新朝之看法，也曾特加注明云：“乡学或书院教授不在此限。”[5]这是当我们论及南宋遗民之出仕时，所当有的第一点认识。其次，我们所要了解的是，当时在元代出仕为学官的南宋遗民们，有不少都是被迫于不得已的情势，与碧山同时的著名文士戴表元，在其《剡源戴先生文集·送屠存博之婺州教序》一文中，就曾谈到这种不得已的情势，说：“古之君子可以仕乎？曰可以仕而可以不仕者也；今之君子不可以仕乎？曰不可以仕而不可以不仕者也。”又说：“以为不仕而为民，则其身将不免于累也。”所以戴表元的友人屠约在宋亡以后，虽然“当路数授之以官”都曾“翱翔而不就”，可是最后还是不得不接受了婺州学正的任命。至于戴表元自己，也不得不以六十余岁的高龄，被“执政者荐于朝，起家拜信州教授”[6]。其他同时的一些诗人文士，如白珽、仇远等人，也都曾先后出仕为太平学谕及溧阳学正。[7]这些人的出仕，除了被执政所荐的政治方面之不得已的情势以外，生计问题可能也是迫使他们不得不出的另一项因素。所以《元诗选》在牟巘的《陵阳集》前面的序文中，就曾经说：“仇仁近、戴帅初辈，犹不免出为儒师，以升斗自给。”像这种情况，当然也是我们于知人论世之际所不可不察的。所以碧山在其《四明别友》的一首《齐天乐》词中，便不仅在才出仕时就写下了“正恐黄花，笑人归较晚”的想要归隐的愿望，而且更在词中以“试语孤怀，岂无人与共幽怨”诸句，表现了他的出仕是有着不得已的“孤怀”，而且在当时与他一样“共”有此种“幽怨”的，还不止碧山一人而已，则当时不得不出仕的时代背景自可想见。何况碧山另一首题为《归故山》的《醉蓬莱》词，也确实证明了他在出仕以后不久，果然就又再度归隐了。则其出为学官一事，当然也就绝不可以与那些甘心仕宦、出为顺民者一体而论。这一点也是我们所不得不加以辨明的。

## 三　对碧山词内容及技巧的分析<br>——释例二首

以上我们对于碧山的时代和身世既有了大概的认识，下面我们就将举两首碧山的词作为例证，来对他的用思和用笔一加探讨。第一首我们要讨论的是他的《天香》一词，现在就让我们先把这首词抄录下来一看：

> 孤峤蟠烟，层涛蜕月，骊宫夜采铅水。汛远槎风，梦深薇露，化作断魂心字。红瓷候火，还乍识、冰环玉指。一缕萦帘翠影，依稀海天云气。　　几回殢娇半醉，剪春灯、夜寒花碎。更好故溪飞雪，小窗深闭。荀令如今顿老，总忘却、樽前旧风味。谩惜余熏，空篝素被。

这首词不仅是碧山《花外集》中所收的第一首词，也是《乐府补题》所收的第一首词。在《补题》中，于《天香》词调之下还有一行短短的题序云：“宛委山房拟赋龙涎香。”“龙涎香”是词中所赋的主题，“宛委山房”是当时赋词的一些词人们集会的地点。据《补题》中所记载的词人们的别号和籍贯来看，“宛委山房”的主人应该是会稽的陈恕可。据夏承焘在《周草窗年谱》附录《乐府补题考》中考证当时集会的诸词人，大多为越人或流寓在越者，“其集会之地，若宛委山房、天柱山房、紫云山房，皆以越山得名”，而被掘之南宋六陵则正在越之山阴，因此，夏氏乃云“胡僧残行，殆为诸词人所目击”，所以《补题》中所收的一些词之有寄托之意，当然是极为可能的。不过，作为一首文学作品的词而言，我们毕竟不能只把它当成一首谜语来猜测，因此，现在我们把它的寄托之意姑且搁置不谈，暂时先看一看碧山是用怎样的文艺表现手法来叙写词中之主题“龙涎香”的。

这首词之所以使一般读者觉得晦涩难解，第一是因为我们对龙涎香的产地、性质、制造和焚爇的过程

通常都一无所知，第二是因为碧山对这种名贵的龙涎香又有着他自己锐敏而且独特的感受和想象，因而使人觉得对于词中的一些意象和修辞难以理解。现在就让我们把龙涎香先作一个简单的介绍。据《岭南杂记》的记载云："龙涎于香品中最贵重，出大食国西海之中，上有云气罩护，则下有龙蟠洋中大石，卧而吐涎，飘浮水面，为太阳所烁，凝结而坚，轻若浮石，用以和众香，焚之，能聚香烟，缕缕不散。"又云："鲛人采之，以为至宝，新者色白……入香焚之，则翠烟浮空，结而不散。"其实所谓龙涎香者，盖为海洋中抹香鲸之肠内分泌物，并非龙吐涎之所化。据《辞海》所载，抹香鲸为海上鲸鱼之一种，有长达五六丈者。鼻孔位于头上，常露出水面喷水，大概这就是其所以被人想象为龙，而且传说其上常有云气罩护的缘故。碧山此词开端三句"孤峤蟠烟，层涛蜕月，骊宫夜采铅水"，便是叙写诗人对于龙涎所产之地以及鲛人至海上采取龙涎之情景的想象。"孤峤"实在指的就是传说中龙所蟠伏的海洋中大块礁石，曰"孤"，曰"峤"，便立刻使读者对其所写之地增加了无数孤绝而奇幻的想象。至于"蟠烟"二字所写的蟠绕的云烟，当然指的就是传说中之所谓"上有云气罩护"，而碧山在"烟"字上用一"蟠"字，便使人又觉得"孤峤"上的云烟不仅是在其上萦浮罩护而已，更可以由"蟠"字的"虫"字边而想到龙蛇之类的"蟠"伏。短短的四个字，碧山已写出了他对于龙涎之产地，也就是蟠龙所居之海峤的无穷奇妙的想象。次句"层涛蜕月"，则是写鲛人至海上采取龙涎时之夜景。碧山又用了一个"蜕"字，也有着"虫"字边，同样可使人联想到龙蛇之类的动词，盖月光在层涛中的闪动，正如同自层层波浪的蜕退中吐涌而出，而层层波浪之蜕退，又正似龙蛇之类鳞甲的蜕退。此一"蜕"字，初看起来虽似觉颇为生涩，其实却既紧扣住了题目中的"龙涎"所引起的对于"龙"之联想，也真切地写出了层涛浮动的海上月光闪动的情景，是用得极奇妙而又极为恰当真切的一个字。而且此一"蜕"字，正好与上一句的"蟠"字遥遥相对，在文法上造成了极工整的一联偶句，同样强烈地暗示着对于神话中所传说的"龙"之想象。直到下面的一个单句"骊宫夜采铅水"，碧山又加以较为叙述性的说明。"骊"字盖指骊龙而言，"骊宫"谓骊龙所居之地，遥应首句"蟠烟"的"孤峤"。"夜"字指鲛人采取龙涎之时间，遥应次句的"层涛蜕月"之夜色。然后继之以"采铅水"，又正式点明采取龙涎之事。而且用"铅水"以代龙涎，为读者提供了极为多义的暗示：其一，龙涎原非纯水，而是含有可以凝结为浮石之物质的一种液体，故曰"铅水"；其二，"铅"字又可使人联想到"丹铅"、"铅粉"等物，既可暗示其白色，又可暗示其香气，且暗藏神话中采炼铅丹之想；其三，唐代诗人李贺之《金铜仙人辞汉歌》，曾有"忆君清泪如铅水"之句，李诗原藉汉宫中金人承露盘被魏人移去之事寓写盛衰兴亡之感，碧山用于此句中，则既可暗示龙涎被鲛人采去永离其旧所依附之"骊宫"，也可暗寓碧山对故国之怀念。像这种丰富的联想和暗示，正是碧山词的一大特色。至于就章法结构而言，则从首句"孤峤"之写地，次句"蜕月"之写夜，至此句"采铅水"之写事，为一大顿挫。

龙涎既已被采离"骊宫"，于是次一句之"汛远槎风"便写其相去之已远。"汛"字为潮汛之意；"槎"字则用张华《博物志》"有人居海上，年年八月见浮槎去来不失期"的故事，暗指鲛人乘槎至海上采取龙涎，随风趁潮而远去，于是此被采之龙涎遂永离故居不复得返矣。继之以"梦深薇露"，则是接写此龙涎被采去以后之遭遇。"薇露"盖指蔷薇水而言，据宋代陈敬所撰之《香谱》于《蔷薇水》一则下云："大食国花露也……以之洒衣，衣敝而香不灭。"而且蔷薇水又正为制造龙涎香时所需要的一种重要香料，也就是前引《岭南杂记》中所云"用以和众香"中之一种，据《香谱》云制龙涎香时须取龙涎与蔷薇水共同研和。然则此远离故土之龙涎当其在"薇露"之香气中共同研碾之时，对其过去之一切自当有无限之怀思，对其未来之一切亦当有无穷之梦想，故曰"梦深薇露"也。碧山既将龙涎视为如此有情之物，于是此有情之龙涎遂于经过一番研碾之后化而为"断魂"之"心字"矣。"心字"原来正是一种篆香的形状，明杨慎《词品》即曾载云："所谓心字香者，以香末萦篆成心字也。"南宋的另一位词人蒋捷，在其《一剪梅》词中，即曾有"心字香烧"之语。南宋的名诗人杨万里在《谢胡子远郎中惠蒲太韶墨报以龙涎香》一诗中也曾有"遂以龙涎心字香，为君兴云绕明窗"之句，可见"心字"原为龙涎香被制成之后所可能实有之形状，只是碧山在"心字"前又加了"断魂"二

字，则此“心字”便不仅是写实而已，且更象喻着有情之龙涎化为“心字”之形状以后的凄断的心魂了。自“汛远槎风”之遥远的追忆，经过“梦深薇露”之磨碾的相思，到“化作”“心字”的凄断的心魂，碧山又以其丰富的想象、深锐的感受，在同样的两个偶句、一个单句的形式中，表现了情意方面的又一段章法的顿挫。

以下“红瓷候火，还乍识、冰环玉指。一缕萦帘翠影，依稀海天云气”，则写龙涎被焙制成的各种形状和被焚爇时的情景。据《香谱》所载，龙涎香之制，须用“慢火焙，稍干带润，入瓷盒窖”。“红瓷”当即指存放龙涎香之红色的瓷盒，“候火”则当指焙制时所需等候的适当之慢火。至于“冰环玉指”则当指龙涎香制成之形状，即《香谱》所载“造作花子佩香及香环之类”。当时与碧山同赋龙涎香的词人，如周密即曾有“宝玦珮环争巧”之句，唐艺孙亦曾有“金猊旋翻纤指”之句，其所谓“珮环”、“纤指”便都是指被制成之龙涎香的各种形状。只不过周密和唐艺孙所写的都只是毫无感情的物之形状，虽极精巧却并不能使人动情。而碧山却把“冰环”与“玉指”连言，则恍如写女子之纤手玉环，遂使读者顿生无数多情之想象，何况前面还有着“乍识”二字，仿佛真有着初睹佳人之惊喜，层层幻出，极意以有情的笔法写出了龙涎香之珍贵难得及其形状之精美，而且由“乍识”二字引出了与龙涎香相对之人，为后半阕之写人事也预先埋下了伏笔。这是碧山又一个章法的安排。于是继之以“一缕萦帘翠影，依稀海天云气”，又归结到龙涎香之开始被焚爇。这两句不仅真切地写出了龙涎香被焚时“翠烟浮空，结而不散”的实在的情景，而且更在帘前一缕翠影的萦回中，暗示了多少虽然经过磨碾焚烧而依然难以销毁的缱绻的相思，更在海天云气的依稀想象中，暗示了多少对当年海上的“孤峤蟠烟”的怀念。于是就在这一缕香烟的萦回缥缈中，碧山把对于龙涎香的叙写，从采取、制造到焚爇，做了一个总结的大停顿。

下半阕从“几回𥳇娇半醉”到“小窗深闭”，碧山则荡开笔墨，不再作对于龙涎香本身的叙写，而开始回忆起当年在焚香之背景中的一些可怀念的情事来。曰“几回”，便已是怀想之辞，谓当年曾有“几回”也。“𥳇娇半醉”的“𥳇”字原为慵倦之意，此句写半醉时的娇慵之态，从叙写之口吻来看，自当为男子眼中所见女子之情态，然而碧山却只以客观之笔墨叙写所见之人，而并未及于男女感情之一字，因为碧山此词的主题，原在写“香”而并非写“人”，与其说焚香为当时人事之背景，毋宁说人事为焚香时情景之衬托。继之以下一句的“剪春灯、夜寒花碎”，仍以客观之笔接写女子之动作，质言之，原不过写一女子之剪灯花而已，然而“灯”则曰“春”，“花”则曰“碎”，便显出了无限娇柔旖旎之情调，衬以中间的“夜寒”二字，则以窗外之寒冷反衬窗内之温馨。故继之乃云“更好故溪飞雪，小窗深闭”，便正是写在窗外的严寒飞雪的反衬下，又更显得在“深闭”的“小窗”中“𥳇娇半醉”之人的“剪春灯”之情事之为“更好”也。曰“故溪”，可见此原为当日故园家居时所经常享有之情事，又遥遥与前面的“几回”相呼应。不过，碧山之所谓“更好”者，实在并不仅是在窗内剪灯之温馨的情事而已；他所谓“更好”者，实在乃是焚香在“小窗深闭”之中方为“更好”也。因为龙涎香之所以可贵，原在其有着一种“碧烟浮空，结而不散”的特质，《香谱》中载龙涎香的焚爇，即曾云当在“密室无风处”。可见此一段表面虽是写人事，而句句意中都有龙涎香在，于是龙涎香遂在碧山笔下与往昔可怀恋之生活整个融为一体。作者此种用心，读者固不可不察，而在章法上，此一节之铺叙亦自为一大段落。

其后继之以“荀令如今顿老，总忘却、樽前旧风味”两句，则是一段突然的反接，把前面所着意描写的焚香、剪灯等温馨旖旎的情事，蓦然一笔扫空，有无限悲欢今昔之感在于言外。“荀令”指的是三国时代曾做过尚书令的荀彧，据习凿齿《襄阳记》所载云：“荀令君至人家坐幕，三日香气不歇。”李商隐诗也曾有“荀令香炉可待薰”（《牡丹》）及“桥南荀令过，十里送衣香”（《韩翃舍人即事》）之句，可见“荀令”原以喜爱薰香著名。今碧山词云“荀令如今顿老，总忘却、樽前旧风味”，正谓如今之荀令已经老去，无复当年爱薰香之风情况味矣。“老”字前着一“顿”字，便写得光阴之消逝、年华之老去恍如石火、电光之疾速。又着以“樽前”二字，则正与前面之“𥳇娇半醉”相呼应，可见其温馨如彼之往事，固久已长逝无回，甚至在记忆

中也难于追忆了，故曰“总忘却”也。然而从前面的叙写看来，则往事分明仍在心目，又如何便能遽尔“忘却”，可知此“总忘却”三字中，固有无穷之哀感在也。故继之以“谩惜余薰，空篝素被”八个字，写出了无限往事虽空而旧情难已的悲慨。“篝”字指的是薰香所用的薰笼，古人往往焚香于笼中，而置衣被等物于其上薰之。如今既已不复有薰香之事，是“篝”内已“空”矣，而犹张“素被”于其上，明知其无益而仍复为之者，则正因为对当日所残留的一缕香气之难以忘怀也。然而此“余薰”虽然尚在，而往事则毕竟难回，故曰“谩惜余薰”也。“谩”字通“漫”，徒然无益之意；“惜”者，爱恋而珍惜之也。碧山此词，于结尾之处，对于一种难以挽回的长逝的悲哀，写得低回婉转、怅惘无穷，所写的主题虽然只是无生命、无感情的龙涎香，而且借用了许多典故来作为铺陈的资料，可是透过作者的感觉和想象以及组织和安排，却使“人”与“物”交感相生，把所咏之“物”生动地化为了有情。这种表现的技巧，是极为值得重视的。

以上我们对于这首词的“咏物”的一方面已作了详细的讨论，其次我们所要讨论的当然就是其中“托意”的问题了。我以前在《常州词派比兴寄托之说的新检讨》一文中，曾经提出过：“即使是对于确有寄托的词，如果在解说时采取字比句附妄加指实的态度，也是难以使人完全信服的。”所以我对于碧山这首词，就也决不愿像过去说诗人一样逐句去猜测。不过，从我们在前面所讨论过的碧山之时代、身世以及《乐府补题》中一些咏物词的写作背景来看，这首词之有寄托之意，又确实是极有可能的。因此，我们所能做的，实在只该是就当时碧山之遭际来设想：当他在写这首词时，所可能引起的究竟有些怎样的情意呢？首先从题目的“龙涎香”来看，这种香料既相传为龙口中所吐之涎，其所可能引起的第一个联想，实在就是当时理宗之尸于被掘出后曾经为盗墓者倒悬于树间以沥取水银之事。因此，碧山词中的“骊宫夜采铅水”一句，除了表面所写的鲛人至龙宫中采取龙涎之事，便也可能有着理宗被人沥取水银并探取其口中含珠之联想，因为《庄子》中既早有“探骊得珠”之说，而且以龙来象喻帝王也原为中国古老之传统。不过，这种提示也只是说碧山当日或者可能有此一联想而已，读者却绝不可也绝不必依此一联想，而去作逐句的推寻。再则，据夏承焘《乐府补题考》之考证，南宋诸陵之被掘，盖在元世祖至元十五年，当时陆秀夫正拥立帝昺于海上之崖山，次年便负帝蹈海而死，《补题》诸词当亦作于发陵之次年，因此，碧山此词中“孤峤”、“槎风”、“海天云气”等叙写，便也未始不可能暗中寓写了作者对崖山覆亡的一份怀思哀悼之情。至于此词后半阕所写的“[illegible]娇半醉”等生活情事，表面上自然只是写作者自己对往事的追怀，然而这种今昔悲欢之慨，却也未始不可以有自个人而推及国事之更广的联想。据史书所载，南宋直到覆亡之前的不久，朝廷上下还耽溺在苟且的宴安享乐之中，因此，碧山在这首词中对往事的追怀，便也正反映了当时一般士大夫之习于宴安的生活情态。而此词最后在结尾时所表现的哀思怅惘，当然便也正是亡国后士大夫的叹息呻吟，徒有“谩惜”之情，而无奈“篝”之已“空”，往事也终于如被焚尽的香烟一样飘逝而不返了。

除去以上我们所讨论过的这一首在《花外集》和《乐府补题》都被列在卷首的名作《天香》以外，碧山还有一首常被诸家选为代表作的《齐天乐》，也是值得一加讨论的作品，现在就让我们把这首词也抄录下来一看：

> 一襟余恨宫魂断，年年翠阴庭树。乍咽凉柯，还移暗叶，重把离愁深诉。西窗过雨，怪瑶珮流空，玉筝调柱。镜暗妆残，为谁娇鬓尚如许？　　铜仙铅泪似洗，叹移盘去远，难贮零露。病翼惊秋，枯形阅世，消得斜阳几度？余音更苦，甚独抱清高，顿成凄楚？谩想薰风，柳丝千万缕。

这首词在《乐府补题》中，于词调之下也有一段短短的题序云：“余闲书院拟赋蝉。”“余闲书院”当然还是诸词人集会之所。至于此书院之主人，则夏承焘在《乐府补题考》中以为乃王英孙。英孙为南宋少保王克谦之子，义士唐珏等皆其馆客，收葬六陵遗骸之事，出赀主其事者实即王英孙。夏氏的考证似颇为可信。当时碧山在集会中所赋同题同调的词实在共有两首。不过在编辑的次第上，却并未被编列在一起。从

词的内容来看，此两首词用词和用意都有相近之处，似乎是同一题目的重赋，而二者并无相连贯的关系。这一首词的词句在《花外集》中与在《乐府补题》中也微有不同。从这些迹象看来，碧山在写作此词时，似乎曾对之屡加修订，该是他一首极为精心结撰的作品。我们所抄录的是四部备要据四印斋本校刊的《花外集》的版本，也是一般选本中最常见的版本。为了节省篇幅，我们不拟作详细的版本考订的工作，其有必须加以说明者，则将于以后分析此词时再予注明。现在就让我们先对于这首词来略作欣赏和解说的分析。

此词之开端与前所举之《天香》一词微有不同，《天香》一词之“孤峤蟠烟”先从与龙涎香有关之想象写起，此词之“一襟余恨宫魂断”则先从与蝉有关之典故写起。据《古今注》载云：“牛亨问曰：‘蝉名齐女者何？’答曰：‘齐王后忿而死，尸变为蝉，登庭树嗜唳而鸣，王悔恨，故世名蝉曰齐女也’。”李商隐《韩翃舍人即事》诗即曾有“鸟应悲蜀帝，蝉是怨齐王”之句。可见此一则故实所予人的感受，原是表现人生之憾恨，其深切绵长有化为异物而依然难已者在，故曰“一襟余恨”也。“宫魂”，当然指的就是齐王后之魂。着一“断”字，既有悲哀使人断魂之意，也暗示了齐王后之魂魄在化而为蝉的一段过程中的凄断飘零。继之以“年年翠阴庭树”，则是接写其化而为蝉以后之生活情事。从表面看来，此断魂所化之蝉，既年年在庭树之翠阴中栖息，原该是一件可以欣慰的事。然而李商隐《蝉》诗即曾有“五更疏欲断，一树碧无情”之句，盖庭树无知，对于哀蝉之遗恨，固不能为任何之慰解也，因此无边之翠阴遂尽化为无边之寂寞矣。于是下两句乃接写此哀蝉在寂寞无情之翠阴中的呻吟和挣扎，或者“乍咽凉柯”，在寒冷的高枝上呜咽，或者“还移暗叶”，移身向浓暗的枝叶下深藏，而无论其在凉柯之上或暗叶之中，总之余恨难已。追怀往事，空有离愁，故继之以“重把离愁深诉”也。曰“深诉”，曰“重把”，总之是极写其“离愁”之深切而且无有尽时。而“诉”字则也正是喻指着蝉的“嗜唳而鸣”。把蝉的生态和齐王后断魂的长恨，透过了想象和修辞做了完美的结合，这正是碧山的特长。而从开端到此句，自前生之余恨直写到今日之愁诉，是此词之第一个大段落。

下面“西窗过雨”一句，由大自然中一个小小的变化，引出了窗内之人对窗外之蝉的相对的想象。“过雨”之事，就蝉而言，自然是其生活中的一个打击和变故，而碧山则并不直接写此哀蝉在经过此一变故后的惊恐，却要藉着窗内之人的感觉来暗示蝉之被惊起，故曰“怪瑶珮流空，玉筝调柱”。“瑶珮”和“玉筝”都是暗写蝉被惊起时振翅飞去的声音。“柱”字指筝上的弦柱，“调柱”正谓蝉飞去之声如女子之调弄弦柱，“流空”则谓蝉翼相触摩之音正如女子珮玉之相敲击的声音自空中流过也。着一“怪”字则表示窗内之人在听到此种声音后之惊怪。而此种声音既被人想象为女子之“瑶珮”、“玉筝”矣，故下文乃继之以“镜暗妆残”，把蝉完全想象成了一个哀伤憔悴的女子。古人有“女为悦己者容”之说，如今则妆镜已因生尘而暗，人亦不复再妆饰为容，则女子之憔悴无欢可知。而下面碧山却突做反笔，接写了一句“为谁娇鬓尚如许”，在章法上表现了一个极大的转折和回荡。盖此一女子虽然悲伤憔悴无意于容饰，而其头上之鬓发则有无待容饰而自然娇美者在，盖极写此女子丽质天成之难以弃毁。然而娇鬓虽美而赏爱无人，故以“为谁”二字问之。自前句之“妆残”承以此句之“娇鬓”是一种反跌，以问句出之，益增其荡漾回旋之致。碧山之以“娇鬓”写此女子之美，一方面当然是承接着前面的“瑶珮”、“玉筝”两句对女子之想象而来，而另一方面则其中实在更含有一则与蝉有关的典故，原来《古今注》曾载云“魏文帝宫人……有莫琼树，乃制蝉鬓，缥缈如蝉”，原谓女子之一种发型如蝉翼的样子，于是后世遂有人以“玄鬓”为蝉之象喻，如骆宾王《在狱咏蝉》一诗，即曾有“不堪玄鬓影，来对白头吟”之句，便是以“玄鬓”来喻指蝉的。碧山此句明明是用此一故实，然而却与前面对女子之联想完全打成一片，不着一点牵强之迹。而且“玄鬓”之典出于魏文帝之宫人，又正与开端齐王后尸化为蝉的传说也互相呼应，正所谓“隶事处以意贯串，浑化无痕”者也。于是前半阕对蝉之叙写，就在这种反折的疑问和慨叹中作了结束。

下半阕“铜仙铅泪似洗，叹移盘去远，难贮零露”，以典故与想象相结合，为断魂的蝉又写出了另一番可哀伤的境界。“铜仙”句用的当然是李贺《金铜仙人辞汉歌》的典故，“铜仙”之“铅泪似洗”，正因其已被魏之宫官自汉宫之中移去。次句之“盘”即指金铜仙人手中所擎之承露盘，已与“铜仙”同被移去，远离汉之宫殿，是今之汉朝旧宫遗址中，既已无承露之盘，则又如何能贮存天上之零露乎？表面上似全写此一则故实，好像与所咏之蝉全无干系，而其实碧山之用承露盘的典故，却原自蝉之相传以餐风饮露为生之一联想而来，而又暗中寓记了盛衰兴亡之慨。总之，此哀蝉既已无露可饮，则其生命亦已危在旦夕，故继之乃云“病翼惊秋，枯形阅世，消得斜阳几度”。蝉翼本薄，而更加一“病”字，又继之以“惊秋”二字，则此病弱之薄翼，其不能经受秋日之凄寒可知。“形”而曰“枯”，则此蝉已面临于僵死之地，又继之以“阅世”二字，“阅”者，历也，“阅世”正谓经历人世时序推移盛衰冷暖之巨变，则此濒于僵死之枯形又何能堪此乎？故继之以“消得斜阳几度”，“消”者，禁受之意，谓如此之“病翼”、“枯形”，又能禁受得几度斜阳日落之凄凉景况，盖极言其时日之无多也。

然而此生虽休而此心难已，故继之乃云“余音更苦”。“余音”者，生命将终前最后之吟唤也，则其悲苦自然更有甚于前半阕所写的“深诉”的“离愁”，故曰“更苦”。而碧山之所以从“深诉”直写到“余音”，还不仅只是因为这一种生命将终之哀感而已，更因为“嗜唳而鸣”原是作为蝉这种生物的生命之特色。而在更苦的余音中，将要僵死的蝉遂对自己之一生做了一次最后的回顾，故继之乃云“甚独抱清高，顿成凄楚”。在这一句中“清高”的“高”字，有些选本多作“商”字。关于版本的问题，我在前面已曾提到过《花外集》与《乐府补题》多有不同之处，如：“翠阴庭树”，《补题》作“庭宇”；“离愁深诉”，《补题》作“低诉”；“西窗过雨”，《补题》作“西园”；“瑶珮流空”，《补题》作“金错鸣刀”；“镜暗妆残”，《补题》作“镜掩”；“移盘去远”，《补题》作“携盘”。如果以两种版本相较，则无疑地似乎都以《花外集》之版本为胜，如：“庭树”较“庭宇”更能切指蝉所栖息之地；“深诉”较“低诉”更为强烈有力；“西窗”较“西园”更可强调窗外与窗内的蝉与人之相对的关系；“瑶珮流空”较“金错鸣刀”更可显示出蝉飞过时双翼相触摩之音的柔脆；“镜暗”之表现镜面尘遮较“镜掩”更为自然；“移盘”是就蝉而言，谓其可以饮露之盘已被移去，较“携盘”之就金铜仙人而言者，更切合咏蝉之主题。凡此种种，其为义之较胜皆属显然可见。意者《乐府补题》中所收，盖当年集会时碧山仓促之作，《花外集》所收者，则为经过碧山修改后之定本，故后世诸家选本多取《花外集》之本为据。不过其中却有一个字在诸家选本中多有异文，那就是此句的“清高”的“高”字，在诸选本中往往被刊作“清商”。初看起来，“清商”似正可与上一句之“余音”相承接，以描写其音调之凄清。然而仔细一想，则“清商”却实在有许多不妥之处：其一是在谈到声音曲调之时，一般很少用“抱”字做动词，而此句则云“独抱”，似非指向外播散之声音而言者；其二若作“清商”，仍指声音而言，则紧接着的下句之“凄楚”便也当指声音之凄楚而言，如此则自“余音”以下，三句都连着写音调，便显得既相重复又相矛盾，所以比较之下似仍以作“清高”为胜。“清高”者，盖就蝉之生活言，既栖身于树枝之高处，又复餐风饮露，不食人间烟火，则其所象喻之人品，自属于清高之一型。昔骆宾王《在狱咏蝉》一诗，便曾有“无人信高洁”之句。李商隐的《蝉》诗，也曾有“本以高难饱”及“我亦举家清”之句，都可以为证。此两句“独抱清高，顿成凄楚”，便正是写蝉在对往事的追怀中，感慨于自己虽独抱清高之志节，然而匆遽间乃竟落得如此翼病、形枯之下场，故曰“顿成凄楚”。“顿”字有骤然而意外之感；“楚”字原指荆朴之刑具，引申为苦楚、痛苦之意。前面更着一“甚”字，是疑问之口气，意谓以“独抱清高”之志节，何以竟落得“顿成凄楚”之结果？盖极慨其所遭遇之悲苦，正与前面的“余音更苦”相承接。写到这里，此断魂所化之蝉固已哀伤至极，可是碧山下面却忽然承以“谩想薰风，柳丝千万缕”，蓦然撇开眼前之悲苦，转而回忆起往日的欢欣，是笔法的又一次大转折，为这一首词的结尾留下了无穷荡漾低回之感。“薰风”指自南方吹来的和风，相传昔日帝舜曾作《南风之歌》，其辞曰“南风之薰兮，可以解吾民之愠兮”，可见薰风之可以令人欣愉。何况随风起舞的还有着千万

缕飘拂的柳丝，大可以作为蝉的栖身之所，对于蝉而言，那当然正是其生命中一段最美的日子。而今则年华已逝，往事难寻，只有在余音的哀苦中，对当日的繁华欢乐作徒然的追想而已，故曰“谩想”也。这种转折荡漾的笔法，正为碧山词之一大特色，与前一首《天香》之结尾的“谩惜余薰”大可互相参看。

以上我们既讨论了这首词在咏物方面的一层意义，现在我们便也将要对这首词中的寄托之意一作分析。关于这首词的托意，在四印斋所刻的《花外集》后面，附有王鹏运的一篇跋文，曾引端木埰之说云：“‘宫魂’字，点出命意。‘乍咽’、‘还移’，慨播迁也。‘西窗’三句，伤敌骑暂退，燕安如故。‘镜暗’二句，残破满眼，而修容饰貌，侧媚依然，衰世臣主全无心肝，千古一辙也。‘铜仙’三句，宗器重宝均被迁夺，泽不下究也。‘病翼’二句，更是痛哭流涕，大声疾呼，言海岛栖流，断不能久也。‘余音’三句，遗臣孤愤，哀怨难论也。‘谩想’二句，责诸臣到此尚安危利灾，视若全盛也。”从这首词写作的时代背景，及词中所用的语汇和典故来看，其有托意，该是可以断言的。不过像端木埰之一字一句去比附，完全以猜谜的方式来作解说，当然便使得读者对之难以完全信服了。何况据夏承焘的考证，《补题》中所收咏物诸词，盖皆作于元世祖至元十五年之后，如此则端木埰所云“敌骑暂退，燕安如故”之猜测，当然就与当时之历史背景不尽相合。所以端木埰之说，无论就方法或内容而言，可以说都有不可信之处，这也正是其所以被胡适讥讽为“信口开河，白日见鬼”的缘故。可是，如果我们便把这首词中的托意完全抹杀不提，那当然也不是在评赏这一类词时所当取的态度。因此，我们所能做的，便该仍是像对于前一首词一样，把其中所可能有的联想和提示略作说明。首先，“宫魂”二字可能有两点提示：一则就用字而言，“宫”字可以暗示对朝廷覆亡的哀思；再则就用典而言，齐王后尸化为蝉的传说，也可使人联想到南宋诸后妃陵墓经过发掘后尸骨被弃于草野之悲惨。何况在当年掘墓时，还曾经相传于孟后陵曾得一髻，其上尚有短金钗云云。南宋有名的遗民诗人谢翱，还曾为此赋《古钗叹》一诗，其中有“白烟泪湿樵叟来，拾得慈献陵中髻。青长七尺光照地，发下宛转金钗二”之句。因此，碧山此词，便不仅可能有对于后妃陵墓被掘的悲慨，而且其词中之“为谁娇鬓尚如许”之句，便也可能有着对于自孟后陵掘出之发髻的联想。其次，“铜仙铅泪”三句，也可能有两点提示：一则就其用李贺《金铜仙人辞汉歌》之典故而言，当然可能含有一种盛衰兴亡的易代之悲；再则就当时之历史背景言，临安之沦陷、诸陵之被掘，事实上的确有很多宗器重宝都曾经被迁夺而去。至于“病翼惊秋，枯形阅世”两句，则对于身经亡国之痛的碧山而言，当然更可能有着一份切身的悲慨。“斜阳几度”一句，也可以使人联想到南宋自临安之陷、帝昰之被虏，继之以端宗之殁及帝昺之蹈海的节节败亡。而“独抱清高，顿成凄楚”两句，则也可以使人联想到南宋的一些士大夫，往往自命清高，空谈心性，而对于国事之艰危则一无补救，一旦覆亡，亦不过但余凄楚而已。至于结尾的“薰风”两句，就其所表现之意象，以及有关帝舜之《南风歌》的联想而言，则当然很可能喻示有作者对于故国承平之日的一份怀恋。以上所言，只是为了供给读者一些提示，说明以碧山之时代和身世，就其所用之词汇、典故以及作品中的意象，所可能引起的一些有关托意的联想而已。我们的这种解说方式，是完全以诗歌本身所具有之感发的力量为依据的，也就是说就诗歌本身所表现的感发之力而言，已足够提示给我们，作者在写作时很可能更怀有一种表面之文字以外的感动，这种感动才是写寄托之词的一种基本要素。作者既不是以作谜语的方式去作词，说者也不可以用猜谜语的方式去说词，这一点是我们所必须分辨清楚的。而且感发所引起的联想，原可以有相当之自由，作者在一篇作品中便也可以有多种之托意；而说者所可能做到的，则只是把这种种托意的可能，就作者身世之经历及作品各方面之表现所可能引起的联想，提供给读者作为参考而已。

## 四　对碧山词之评价

上面我们既然已经举出了两首词来作为例证，对于碧山的表现技巧与内容情意都作了解说和分析，因

此下面我们所要讨论的，就该是今日的读者对于这两方面该如何加以评价的问题了。先谈表现技巧方面，一般人对碧山词最大的一点不满，就是认为他的词晦涩难解，从我们所举的二首词例来看，造成其晦涩难解的原因，大约有以下数点。其一是用字方面，碧山往往透过自己的感受和想象而使用一些使人觉得新异的字，例如在《天香》一首中“层涛蜕月”一句的“蜕”字，便是一个明显的例证。其实，这句词中所欲描述的原来只是月光在波涛中闪动摇荡的景象而已，如果以习见的文字来叙写，也许该写做“层涛荡月”才更为易解。可是，“荡”字对于月光摇荡之景象只不过是说明式的叙述，而碧山所用的“蜕”字，则不仅生动、具体地表现了层涛之如鳞，以及月光仿佛在如鳞的波涛之蜕退中吐涌而出的样子，而且更以鳞甲之蜕退暗示了对吐涎之龙的联想。只要我们也肯稍用一些想象，便可见到“蜕”字的字质较之“荡”字实更为形象化，也更切合词中所欲叙写的“龙涎香”之主题，只不过因为按照普通的习惯，一般人并不用“蜕”字来描写月光，所以初看起来当然便不免会使人有生涩之感了。其二是在句法方面，碧山往往为了要加强某些艺术效果而使用一种错综的结构，如《天香》一词的“剪春灯、夜寒花碎”一句，其中的“花”字当然是指灯花而言，并不指大自然界的草木之花，可是碧山却在句构的安排上，使“花”字与“灯”字分开了，如此则“花”字便有了一种独立的恍如真花之美感，而且碧山又在句构上安排了“花碎”二字，在文法上与前面的“夜寒”二字相平行，如此在明显的对衬之下便更显得夜之凄寒与花之纤美，造成了极为有力的艺术效果。只是这种错综的句法，对于一般读者而言，可能就显得不够通顺了。其三则是在章法方面，碧山往往把“人”与“物”作交错的叙述。例如在《天香》和《齐天乐》二词中，开端时碧山都是单纯从所咏之物开始写起的，然后在《天香》一词中从“还乍识、冰环玉指”一句，在《齐天乐》一词中从“怪瑶珮流空”一句，用了“识”字和“怪”字两个动词，把“人”提现出来与“物”相对立。于是《天香》一词的后半阕，遂以表面写“人”、暗中写“物”，使“人”与“物”达到了合二为一的结合。在《齐天乐》一词中，则在咏物之间常常以“为谁”及“甚”字等疑问之口气，提示出“人”对“物”的情感和想象，也达到了“人”与“物”相交融的效果。像这种交错的安排，对一般读者而言，当然也容易产生迷乱之感。其四则是在用典使事方面，碧山所写的既大多是咏物词，又往往在咏物时写入寄托之意，因此就既需要以用典使事来铺叙所咏之物，又需要把事典与所咏之物及所托之意互相结合。例如在《齐天乐》一词中，碧山就曾经使用了齐王后尸化为蝉、魏文帝宫人梳为蝉鬓，以及由蝉之饮露而联想到的金铜仙人承露盘等典故；在《天香》一词中，碧山也曾运用了有关龙涎香之被采取、制造和焚爇的种种事典，一方面既藉用典使事铺叙了所咏之物的“蝉”和“龙涎香”的主题，一方面也藉着这些事典，暗示了对国家覆亡和对诸帝后陵墓被发掘的一份悲慨，就碧山当日写作咏物词的需要而言，他对这些事典可以说是使用得相当成功的。只可惜一般的读者，特别是现代的读者，对于这些事典不够熟悉，因而对他的词自然就不免会感到晦涩难解了。

从以上的叙述看来，可见碧山词之被人识为晦涩不通，就表现技巧方面来说，是确实有着某些原因在的。现代的诗人，既不必再写古典的咏物词，更不会再具有像宋朝士大夫一样的生活和感受，我们之不必也不可再盲目地模仿碧山词的技巧，来写作这种使现代读者感到晦涩的诗篇，这种道理原是极为显明而易见的。只是文学的创作技巧，却原来也有着可以超越时代和生活背景的一些基本相通之处，正如衣服的缝制，虽然因时代和环境的不同，在质料和式样方面可以有极大的差别，可是裁制的手法，在基本上却仍是有着某些相通之处的。即以碧山之用字、句构、章法和使用事典而言，我们在今日当然不必再用“蜕”字来写月光以喻示海上的蟠龙，也不必再以句构和章法的错综来叙写剪灯和焚香的情事，更不必再以齐王后的晦涩的典故来咏蝉，可是，使用富于创造性的语言、精确的意象、严密的结构和贴切的事典，来表达诗人之精微锐敏的思想和感受，则当是所有古今中外之诗人的共同要求，如此则我们虽然不可以再生硬地去模仿古人，可是古人运用某些技巧之基本原理，则仍是有着可以相通的参考之处的。因为诗歌毕竟是文学中最精美的一种形式，无论任何时代的诗人，歌咏任何不同的主题，他们对于诗中所使用的字句、意象、章

法、事典等，都须要有极精练的分辨选择的能力，才能写出成功而完美的诗篇来。这种表达的技巧，当然需要学习锻炼才能养成，而古人的作品，无论其成功或失败之处，便都值得作为我们参考的借镜。对于碧山词的写作技巧，我们若能避免其晦涩的缺点，学习其精密的长处，当然就也未始没有可资参考的价值。

再谈碧山词的内容方面，从我们对前面两首词的分析来看，碧山词之含有故国之思、沧桑之慨，该是不可否认的事实，只是这种怀思和悲慨，在碧山词中却都表现得极为颓靡无力。因此，有人只看到了他的怀思、悲慨的一面，便称赞他的词为“缠绵忠爱”，而另外也有人却看到了他的颓靡无力的一面，因而便讥评他的词是“微弱的呻吟”。要想对这种不同的评价加以讨论，首先我们便要触及在古今中外的文学批评中都曾争执已久的一项问题，那就是文学的评价与内容的道德情操有无必然的关系。有些人或者以为就纯艺术之衡量标准而言，用以表现的形式与技巧，较之其所欲表现的内容情意实更为重要，因此对一篇诗歌的品评标准，便也应当以其形式技巧的艺术价值为准，而不当受内容情操的影响，而且往往举引一些道德虽高而艺术极差的作品，来与一些道德虽低而艺术极高的作品相比较，以证明艺术形式较之内容情操之更为重要。这种看法和比较，也未始没有部分的正确性；只是仔细想来，则似乎既不够全面也不够公平，因为严格地说起来，凡是成功的文艺作品，都该是内容情意与形式技巧的完美的结合，形式与内容两者并不能互相脱离而自存，欲表达内容高远之情意，则形式上必形成与之相应合的高远的风格，欲表达内容博大的襟怀，则形式上也必形成与之相应合的博大的气魄。而诗歌之主要质素，既原在传达一种兴发感动的作用，形式与技巧只是用以传达表现的媒介，其真正对读者产生感发作用的，实在更重在其所传达的感动的本质。如果要作公平的比较，我们实在应当选取形式方面的技巧达到同样成功而其所传达之感动的本质却有所不同的作品来相比较，在这种情形下，形式技巧的艺术价值既然相等，则其所传达之感动的本质之厚薄深浅，当然就成为了足以影响其作品之整体价值的重要砝码。因此，衡量一首诗歌的价值，虽然要以其形式技巧之艺术表现是否完美成功为重要之条件，而其所传达的内容之感动的本质的厚薄深浅，对于一首诗歌的整体价值，当然也足以造成相当之影响。以上还是单纯只就诗歌之文艺价值而言；如果我们更关心到文学的伦理价值，我们就不得不更考虑到诗歌所传达的感动之本质，对于读者所可能造成的影响。在这种多面的衡量下，碧山词之情意的颓靡，当然不能不说是值得读者注意的一个缺点。

但是我们却也并不可因此便对碧山个人妄加讥笑鄙薄，而更当推寻出碧山词之所以表现得如此颓靡的历史背景的因素。首先，就词这种文学体式之形成与发展的历史背景来看，词之起源原是唐代所流行的一种新兴的乐曲，当其早期播唱于民间时，词句本来极为质俚，内容也大多是通俗大众的感情和生活的反映。到了晚唐、五代的时候，这种新乐曲更为盛行，当时的贵族士大夫们，虽然喜欢这种新兴的乐曲，可是却不喜欢那些质俚的歌辞，于是他们便开始利用这种乐曲的形式，来谱写他们自己的歌辞，今日所流传的《花间集》，就是当日士大夫们所编辑的他们自己所撰写的一部词集。从《花间集》的序文来看，我们可以清楚地见到，词这种文学体式，在他们的染指之下，原来早已成为了士大夫们在歌筵舞席间，用以佐诗酒之欢的一种消遣的作品。虽然经过了五代的战乱流离，可是《花间集》中所表现的，却丝毫没有民间疾苦的反映，而大多只是这些贵族文士们听歌看舞、诗酒流连的柔靡香艳的吟唱。[8]这种作风的形成，一则，当然是因为晚唐、五代以来的那些小王朝的贵族们，早就养成了一种奢侈淫靡的生活风气；再则，也因为词所具有的参差错落的音律形式，本来也就更适合于一种柔靡婉曲之情意的表达。北宋初期的词，原来就是在这种作风的继承下发展起来的。因此，柔靡婉曲的风格，遂一直被认为是词这种文学体式的正格。其后虽然经过柳永、周邦彦等有音乐修养的词人的努力，在形式音律方面有了许多拓展，可是把柔靡婉曲视为词之正格的观念，则一直仍是占着主导的地位。所以在两宋的词人中，虽然也曾经有过像东坡、稼轩等一些杰出的作者先后出现，以他们过人的才气，突破了旧有的传统，在词的创作中，表现了他们飘逸的襟怀和豪迈的气魄，可是却一直被认为是词中的变体，而不视作正格。这种拘狭的观念，当然限制了

词在内容和风格方面的拓展和进步，于是南宋末期的词人遂只好在技巧方面求工丽，而内容则更自柔靡趋于颓废。碧山词情意的颓靡，当然便是此种词风之发展下的必然产物。其次，再就两宋之政治和社会的历史背景而言，北宋的王朝，自从太祖赵匡胤以杯酒言欢解除了诸藩镇的兵权，又设转运使管理各路财赋，军政、财政之权遂并集于中央，使晚唐、五代以来的混乱局面得到了统一的安定繁荣，其后虽然也曾兴起过西北的边事和朝廷的党争，可是一般说来，在北宋的一百数十年间，中原却一直未曾有过干戈之乱。于是北宋的君主贵族们逐渐养成了一种享乐奢靡的风气，而士大夫们之经常聚饮召妓，在当时也已成为寻常的情事。在这种风气和生活中，他们所写作和传唱的歌辞，当然大多是一些风流旖旎、浪漫香艳的诗篇。而国计民生也就在这种贵族士大夫们对奢靡生活之耽溺中发生了根本的动摇，终于落到了汴京沦陷、徽钦二帝被虏的失败沦亡的下场。这一大悲惨的变故，暂时惊醒了贵族士大夫们一向所耽溺的淫靡奢侈的迷梦，因此，在南宋早期和中期的词坛上，也曾出现过一些感慨激昂奋发忠义的作者。可是南宋自高宗定都临安以来，一向便多信用主和之议，罔顾社稷之羞，而不惜屈事骄虏以偷一隅之安，于是当年汴京之奢靡的生活，遂又重见于湖山胜美的临安，而词坛上遂又有新的一派自命骚雅的文士逐渐出现，于偷闲享乐之余，谱写一些重视声律、以典雅工丽为美的词章以互相唱和。而王沂孙和周密诸人，便正是这种词风的继承者。这些词人们，在国家还可以苟安幸存之日，既然过惯了诗酒唱和的偷闲享乐的生活，一旦遭遇到亡国之变，则纵然有深沉的哀痛，可是既没有能力也没有意志去挽救国家的危亡，则其在词中所能流露的当然也就只有一些“微弱的呻吟”了。而这些“微弱的呻吟”，在征服者的铁蹄控制之下，还不敢明白抒写，而只能假借着“咏物”的外表来委曲传达。碧山词表现之隐晦、情意之颓靡，当然便正是这种历史环境中的必然产物。有了这种历史的认识，我们对于碧山词之隐晦和颓靡，才可以有比较正确的评价，便不会再盲目地对之妄加称美或妄加诋毁了。

## 五　余　论

经过以上的讨论，我们对于碧山词在形式方面之所以隐晦，及内容方面之所以颓靡的原因，既然都有了批判性的了解，下面我们所要讨论的，就是清代的词评家何以对之特别推重和称赏的缘故。关于此一问题，我们实在应该将之分为两个不同的阶段来加以讨论。首先是乾嘉以来常州派词评家中张惠言、周济、陈廷焯诸人对碧山词的推赏。他们推重碧山词的缘故，主要实在是为了推尊词体。因为正如我们在前面论及词之发展时所言，词这种文学体式，在五代、两宋之作品中，所表现的大多只是一些诗酒流连的旖旎柔靡的情意，其音节之错落优美，情意之婉曲幽微，虽确实有足以使人入耳动心之处；然而在内容思想方面，则缺乏高深之意义与价值。因此，常州派词人乃倡为比兴寄托之说，有心要在这种旖旎柔靡的作品中寻找较深的托意。在这种有意的寻求之下，碧山词当然是最合乎他们要求的一位作者，因为被他们所指认为有托意的作品，对于其他词人来说，有时常不免失之牵强附会，而对碧山来说，则其词中之有故国之思的托意，则是不可否认的事实。因此，他们之推重碧山词，主要实在是为了藉碧山词中的托意以推尊词体的缘故。再则，碧山词中之运思、用笔，既深微细密，又有层次脉络可寻，可以矫正一般人的空疏粗率之弊，足以为初学者之模式，所以常州派乃又倡为“问途碧山”之说，这当然可能是他们推誉碧山词的又一个缘故。其后在晚清同、光时代的一些词人，也曾有过一度对碧山词不仅推赏而且模仿的风气。端木埰在其《碧瀣词》的自序中，即曾自称其“笃嗜碧山”，又记其《碧瀣词》之得名云：“遂僭以‘碧瀣’自张其编，露气之下被者为瀣，以是为碧山之唾余可也，为中仙之药转可也，若以为《花外》嗣音，则不敢也。”其对碧山之爱嗜向往之情，可以概见。王鹏运既常与端木埰相唱和，又曾整理刊印碧山之《花外集》，且曾举引端木埰之说以阐述碧山词中的寄托之意，其所自为词，亦深受碧山之影响。朱祖谋序王氏之《半塘定稿》，即曾有“君词导源碧山”之语。光绪庚子之乱，八国联军入京，朱祖谋、刘福姚皆移居于王氏之四印

斋，每夕篝灯唱酬，借填词以寓写幽忧[9]，像这种填词的环境，与南宋末年王沂孙、周密诸人集会填词以寄托亡国之痛的情境，当然也极为相近。所以碧山词之受到晚清的一些词人之推重和模仿，便不只是因为受了常州派词论之影响而已，更有着一份与碧山的亡国之痛相近似的时代之哀感在。所以任何一种文体，或任何一位作者，其兴起与衰落，被称赏与被讥评，实在都有着许多不同的时代之因素，这当然是我们从事诗歌之批评时所不可不察的。

最后，我还要补充说明两点。其一是晚清诸词人虽然多自碧山词入手，可是并不被碧山词所拘限。朱祖谋就曾经在称赞王鹏运之词“导源碧山”之后，又称其“复历稼轩、梦窗，以还清真之浑化”。这种不肯被碧山所拘限的意念，其实原出于常州派之词评家周济。周氏编《宋四家词选》，特别标举周邦彦、辛弃疾、吴文英、王沂孙四家，其论及学词之主张，即曾云：“问途碧山，历梦窗、稼轩，以还清真之浑化，余所望于世之为词人者盖如此。”可见他们虽然推赏碧山词、模仿碧山词，然而却实在又并不以碧山词为最高之成就。其所以然者，主要实在因为碧山词用心太过，有伤自然真率之美。其用字、用典、句构、章法和托意，都安排得极有层次和法度，此种安排层次虽然有便于作初学之导引，可是，如果就诗歌中感发之力量这种重要的质素而言，则过分地安排却往往会造成对于直接感发之力量的一种斲丧。虽然如果以碧山与玉田及草窗相较，在这一类咏物托意的词中，碧山还是一位较成功的作者；可是要用典故来铺写所咏之物，已是一层隔膜。更要透过所咏之物来寓写所托之意，则是又一层隔膜，因之，我们对碧山词之欣赏，便先要经过一番思索才能体会和感动，而不能单纯由感发之力直接触发读者的感动，如果以经过思索才能体会的感动与直接触发所产生的感动相比较，则前者无疑会受到理性思索的局限。这对于诗歌中所要求的感发之生命而言，当然便会造成一种限制和损伤。因此，周济便也曾在《宋四家词选·目录序论》中批评碧山词说：“惟圭角太分明，反复读之，有水清无鱼之恨。”这几句话，实在道出了碧山词的一个最大的缺点，这是欣赏和批评碧山词的人所绝不可不知的。

其次，我所要补充说明的一点，则是常州派论词虽推重碧山，而其主要目的则是想藉碧山词中可以寻求的比兴寄托之意以推尊词体，而并非完全满足于碧山之成就，因此，他们对学词之主张，乃是自碧山入手以上追北宋、五代之作者。张惠言《词选》于其所选之五代词人，如温、韦、冯、李诸家，及北宋词人如晏、欧诸家，便都曾以寄托之意来解说他们的词。周济衍承张惠言之说，也一样推尊温、韦，也一样认为温、韦、晏、欧诸人的抒情小词，皆有寄托之意。他们对其中寄托之意的指说，虽然常不免失之于牵强附会，可是这些小词之具有一种极鲜锐的感发之力量，足以引起读者多方面的感动和联想，则是确实可以感受得到的。此种效果之形成，主要当是由于这些词人在其精神及思想中，原来就蕴涵有一种幽微深远的情思，而词之参差婉曲的韵律和形式，则特别适合于此种情思的表达。因此，当他们写作小词的时候，表面上虽然并不能完全脱出于当时词风的诗酒流连的影响，可是由于词的形式的特色，而自然引发了他们心中所含蕴的一种幽微深远的情意。这一类词中的感发的力量，乃是完全出于作者自然之感动，既不必有寄托之用心，也不必用寄托来指说，当然更不可只看其表面所写的诗酒流连的事迹，而当掌握其经由感动所引发的一种情思方面的境界。这一类词，可以举五代时的冯延巳及北宋的晏殊、欧阳修等人为代表，只是有这种成就的作品并不是很多，晏、欧诸人的词，也不是每一首都能引发人深远的情意，其下焉者，则写诗酒流连、听歌看舞，便不过只是诗酒流连、听歌看舞的无聊情事而已。所以周济在其《介存斋论词杂著》中，即曾云：“北宋词，下者在南宋下，以其不能空且不知寄托也；高者在南宋上，以其能实且能无寄托也。”那便因为北宋词之下者写诗酒歌舞便只是诗酒歌舞，并不能如南宋词之可以有超于表面以外的另一层托意，故曰“不能空且不知寄托也”。而北宋词之上者，则所写皆为眼前身旁之真实感受，并不必如南宋词之咏物用典，更不必拘指寄托，却自然可以予读者一种情意深远的联想，故曰“能实且能无寄托也”。至若王沂孙之碧山词，则盖周济所谓“下不犯北宋拙率之病，高不到北宋浑涵之诣”者。所以碧山词之章法层

次、用字造句，虽被周济认为是“入门阶陛”，却绝不是最高的造诣，此中的道理，当然也是论碧山词的人所不可不知的。

总之，词这种文学体式，在五代、两宋之士大夫的奢侈淫靡的生活中，既曾经养成了一种不健全的写作风气，因此，除了被世人目为变格的感慨激昂之作品，其忠义奋发之情意容易为现代读者所接受而肯定其价值以外，对于旧传统所认为正格的一些柔婉颓靡的作品，究竟应当采取怎样的态度来对待，当然就是极值得讨论的一项问题。如果我们因其表面所写的不健全的内容，便把大多数的词人及其作品都一概加以否定，那便不免会造成我们古典文学遗产中的一项重大损失；而如果不加分辨地一概予以接受，那便又不免会造成一种不健全的影响。因此，本文乃特别选取了一个晦涩颓靡的不健全的作者来加以分析评说，希望藉此可以使读者对这一类不健全的词，能有较正确、较全面的认识，可以透过作者写词之历史背景，及影响其评价的批评者的历史背景，有一种通古今而观之的公允的看法。就碧山词而言，其形式方面表现之晦涩，固为一大缺点，然而其字句结构的细密周至之处，则也未尝不有一长之可取；其内容方面表现之颓靡，当然也是一大缺点，然而其哀悼南宋覆亡的一份国家民族的感情，则也仍有值得肯定之处。像这一类晦涩而有寄托的咏物词，一向都因其难解而难有正确的评价，但愿本文的研讨，可以对这一方面提供一点小小的帮助。

---

(1) 天放为人名，姓胡。

(2) 参看《宋史·本纪》卷四一—四七。

(3) 《乐府补题》一卷，不载编者姓名，据夏承焘《乐府补题考》，以为可能为陈恕可及仇远二人所辑，见《唐宋词人年谱·周草窗年谱·附录二》。

(4) 按陶渊明《归去来辞》有“三径就荒，松菊犹存”之句；《史记·伯夷列传》有“隐于首阳山，采薇而食之”之句。周密词意盖谓碧山如不及时归隐，则三径之菊既将荒，首阳之薇亦将老矣。又孔稚圭《北山移文》有“蕙帐空兮夜鹤怨，山人去兮晓猿惊”之句，盖讽当时名士周颙之弃隐出仕。周密词亦藉之以讽碧山之出仕，而望其归隐。

(5) 孙克宽：《元初南宋遗民初述》，台湾《东海学报》第十五卷，1974年。

(6) 见《元史·戴表元传》。

(7) 见《新元史》卷二三七《白珽传》，又《吾邱传》附《仇远传》。

(8) 陆游《跋花间集》即曾云：“《花间》皆唐末、五代时人作。方斯时，天下岌岌，生民救死不暇，士大夫乃流宕如此，可叹也哉。”见《渭南文集》卷三〇。

(9) 见《庚子秋词叙》。

# 王沂孙其人及其词

## 一

王沂孙是南宋末年的一位词人，生于宋、元易代之际，身世沦微，姓名不见于史传，故生平资料甚少。清朝的查为仁及厉鹗撰《绝妙好词笺》，曾经采摭诸书以考寻诸词人之里居出处，于王沂孙之下仅著录云："沂孙，字圣与，号碧山，又号中仙，会稽人。有《碧山乐府》二卷，又名《花外集》。"又引《延祐四明志》云："王沂孙，庆元路学正。"至于王沂孙传世的作品，则今日所见者仅有《花外集》一卷（一名《碧山乐府》），收词共六十五首。但据唐圭璋所编《全宋词》之考证，其自《花草粹编》所辑录之《望梅》一调，实乃无名氏之作品，见于《梅苑》卷四，则王氏传世的真正可信之词作，实不过仅有六十四首而已。此外则惟有《全宋词》据《词旨》所辑之断句四则，及《四朝闻见录》所载之诗句一联。其他作品皆散佚不传于世。因此我们若想要探讨王沂孙之生平，其所能凭藉的实在仅有王氏之六十四首词作，以及当时曾与之唱酬往来的一些其他词人之作品等些许史料而已。首先我们要考察的当然是王氏生卒的年代。王氏有一首《淡黄柳》词，前面的小序曾有"别周公谨丈于孤山中"云云，公谨是周密的字，王氏称之为"丈"，可见其年岁必当小于周氏，但是王氏在另一首标题为《次周公谨故京送别韵》的《三姝媚》词中，则又有"谩相看华发，共成销黯"之句，既曰"相看华发"，当然是说二人都已有了"华发"，依此看来，是二人之年岁实亦不当相去过远。而且在这一首词的标题中，王氏也只称周氏为"周公谨"，还有另一首《高阳台》（残雪庭阴）的标题，及《踏莎行》（白石飞仙）的标题，王氏都但称周氏为"草窗"，并未再用"丈"之称谓，也可见"丈"字可能只是二人初识不久时，王氏对于比较年长的周氏之尊称，而并不真指辈分之不同。夏承焘《周草窗年谱》据周氏《癸辛杂识·后集》中《先君出宰》一则，周氏自谓"壬辰岁，余实生于县斋"之语，定周氏生于宋理宗绍定五年壬辰（1232），由此推考，则王氏盖当生于绍定五年之后；又据张炎《一萼红》（制荷衣）一词之小序，曾称周密为"弁阳翁"，其年辈似较周、王都更晚；而张炎在其《临江仙》（剪剪春冰）一词之小序中，曾自谓此词作于"甲寅秋"（1314），时"年六十七"，据此上推，张炎当生于宋理宗淳祐八年（1248）。然则王沂孙生年盖当在此之前。历来考证王沂孙生平者，颇多异说，然据前引材料观之，则王氏生年盖当在公元1232与1248年之间，此说似为其中最可信之一说。至于王氏之卒年，则夏承焘《周草窗年谱》于元世祖至元二十八年辛卯（1291）谱中曾引《志雅堂杂钞》所载之"辛卯十二月初六日，（胡）天放降仙……又问王中仙今何在，云在冥司幽滞未化"之语，推论曰"中仙，沂孙字也"，遂定"王沂孙卒于此年前"。又云"沂孙殆少于草窗，长于仇远，若生淳祐宝祐间，卒时才四十左右耳"。但夏氏之此一推论，实有一大疑问，那就是夏氏所引之《志雅堂杂钞》中"又问王中仙今何在"一语，据今日所能见之《志雅堂杂钞》诸版本，皆作"王中企"，与夏氏引作"王中仙"者不合，我于1976年撰写《碧山词析论》时，曾遍检诸丛书中所收之《志雅堂杂钞》，除《学海类编》一本与他本不同，于此句作"后王今何在"以外，其他诸本皆作"王中企今何在"而无一本作"王中仙"者。我于《碧山词析论》一文之英文稿注释中，曾提出此一疑句。（见《哈佛大学亚洲研究学报》第四十卷第一期第六十一页注。）其后我于1979年返国教学时，亦曾请友人代向夏承焘先生请教此事，或以为"仙"字亦可写作"企"，"企"字可能为"企"字（即"仙"字）之误，但据《志雅堂杂钞》此卷中多谈"降仙"之事，而诸"仙"字并皆作"仙"，无一作"企"字者。是以夏氏据此定王沂孙卒于此年，其证据实大有疑问。近日读到《社会科学战线》1984年第三期所载杨海明先生之《王沂孙生、卒年考》一文，对此一问题有详细之考辨，约而言之，则王氏之不可能卒于元世祖至元二十八年（1291）之证据，大概可归纳为以下二点：第一，就王氏之出仕年月言之，据《绝妙好

词笺》引《延祐四明志》云：“至元中，王沂孙，庆元路学正。”近人刘毓盘撰《词史》，曾对此表示过疑问；我于撰写《碧山词析论》一文时，曾亲至日本东京文库查检《延祐四明志》原书，在卷二《职官考上》“皇朝庆元路总管府本路儒学官学正”一则之下，确实著录有王沂孙的名字。是王氏确曾任庆元路学官殆无可疑。不过元代之于诸路设学正，实在自元世祖至元二十八年才开始。据《元史·选举志》载云：“（至元）二十八年令江南诸路学及各县学内设立小学，选老成之士教之……路设教授、学正、学录各一员。”是则王沂孙之于至元中出仕为学正，必不能早于二十八年之前。而据王沂孙自己所写的《醉蓬莱·归故山》一词来看，其中的“柳换枯阴、赋归来何晚”及“故国如尘，故人如梦”诸句，所表示的都似乎是离开故山曾有相当时日的口吻，而且周密在其《忆旧游·寄王圣与》一词中，曾写有“记移灯翦雨，换火篝香，去岁今朝”及“天涯未归客，望锦羽沉沉，翠水迢迢。叹菊荒薇老，负故人猿鹤，旧隐谁招”的句子，从这些词句看来，是周密既有招王沂孙归隐之意，又表示了他们的分别已有一年之久。而《志雅堂杂钞》所载胡天放降仙问王中企今何在之事，乃在至元二十八年（辛卯）之冬十二月。如此看来则即使王沂孙于至元二十八年诸学官一恢复之始就马上出仕做了庆元路学正，也不可能于当年就又辞官归隐，写了《醉蓬莱·归故山》的词，而且又于当年秋冬之际，就又马上死去，而次年周密却还写了《忆旧游·寄王圣与》的词来招其归隐。从这种种矛盾看来，可见王沂孙卒年实不可能在至元二十八年，此其证据之一；第二，就王沂孙本集来看，其《一萼红》（玉婵娟）一词，曾题云“丙午春赤城山中题花光卷”。按王氏所生之年代考之，此“丙午”年只有两种可能：一为宋理宗淳祐六年（1246），一为元成宗大德十年（1306）。吴则虞撰《词人王沂孙事迹考略》因先有王沂孙卒于辛卯之成见，以为此词绝不可能写于1306年之丙午，遂提出“‘丙午’当为‘丙子’形近而讹”之说，但据常国武《王沂孙出仕及生卒年岁问题的探索》一文之考证，则曾引孙人和先生之《花外集·校记》，以为此词题中之“丙午”各本均无异文，因此批评吴氏“把‘丙午’改为‘丙子’似不够妥当”。但常氏亦因先有王沂孙卒于辛卯之成见，不敢定此词题之“丙午”为1306年，而将之定为1246年。然而若依此说，则纵使王沂孙生年不晚于周密，其实亦不过仅有十五岁左右而已。而此《一萼红》词中乃有“未须讶、东南倦客，掩铅泪，看了又重看。故国吴天树老，雨过风残”之语，与作者之年龄及当时理宗之世的背景皆有未合，因此杨海明在其《王沂孙生、卒年考》一文中，乃提出说“如果作于十五、六岁时，怎么能称自己是‘倦客’？如果是作于1246年（其时正是理宗淳祐年间），又如何能用‘铅泪’、‘故国’等亡国的字眼？因此，此‘丙午’只能是宋亡后的1306年”。杨氏之说极有见地。如此则我们便可据此《一萼红》题序中之“丙午”字样，至少可确定王氏之卒必在1306年之后，而绝不可能在至元二十八年便已去世，此其证据之二。至于其下限究应定在何年，则据张炎《琐窗寒》（断碧分山）一词之题序所云，“王碧山又号中仙，越人也。能文工词。琢语峭拔，有白石意度，今绝响矣。余悼之玉笥山，所谓长歌之哀，过于痛哭”之语观之，知王沂孙卒年必当在张炎之前。而据钱良源为张炎《词源》所写之跋文，谓张氏《台城路·归杭》一词盖写于元仁宗延祐二年乙卯（1315），知张炎其时尚在。又据江昱为《山中白云词》中《清平乐》（候蛩凄断）一词所作之《疏证》引《珊瑚网》云：“陆行直辅之有家伎名卿卿……张叔夏为作古《清平乐》赠之……后二十一载至治月日，行直以翰林典籍致政归，则叔夏，卿卿皆下世矣。”而考之《珊瑚网名画题跋》卷八所载陆行直《清平乐·重题碧梧苍石图》之序文，则陆氏写序之年实为“至治元年（1321）仲夏二十四日”。可知张炎在此之前已经去世。由此推考，自可判定王沂孙之卒年定当更在此年之前，至其究竟卒于何年，则不可确考矣。根据以上资料，我们大概可以推知王沂孙生年盖当在1232—1248年之间，其卒年则当在1306—1321年之间，享年约七十岁左右，于至元二十八年至三十一年（1291—1294）之间，曾一度做过庆元路学正。除此之外，尚有一点我们须略加述及者，就是王沂孙是否在南宋曾经出仕过的问题。按周密曾写有《踏莎行·题中仙词卷》一阕，词云“结客千金，醉春双玉。旧游宫柳藏仙屋。白头吟老茂陵西，清平梦远沉香北。玉笛天津，锦囊昌谷。春红转眼成秋绿。重翻花外侍儿歌，休听酒边供奉曲。”常国武在其《王沂孙出仕及生卒年岁问题的探索》一文中，曾据此词“怀疑他在南宋时可能受过朝廷的赏识和恩遇，甚或做过供

奉之类的官。因为‘白头’句是用司马相如事，‘清平’句是用李白事，‘玉笛’句是引用《连昌宫词》‘李谟横笛傍宫墙，偷得新翻数般曲’的典故”。虽然常氏之说只是“怀疑”而已，还没有更多的资料可以证实其推想；不过，就周氏词中所用的这些事典来看，常氏之怀疑却是颇有可能的。

## 二

王沂孙的词，其传世者虽然不过只有六十四首，但其中分明标题为咏物的作品乃竟有将近四十首之多，就比例言，这自然是一个相当可观的数量。因此后世之论碧山词者，遂亦多集中在论其咏物之作，而且形成了毁誉悬殊的两种不同的评价。一般说来，碧山咏物词之受到特别的推重，盖始于清代的常州词派。张惠言在其《词选》中就曾说：“碧山咏物诸篇，并有君国之忧。”周济在其《宋四家词选·目录序论》中也曾说：“咏物最争托意，隶事处以意贯串，浑化无痕，碧山胜场也。”又云：“碧山餍心切理，言近指远，声容调度，一一可循。”又云：“词以思、笔为入门阶陛，碧山思、笔，可谓双绝。”至于陈廷焯之《白雨斋词话》，则更是对碧山词大加推崇，既曾云：“王碧山词品最高、味最厚、意境最深、力量最重，感时伤世之言，而出以缠绵忠爱，诗中之曹子建、杜子美也。”又曾引张惠言之语而加以发挥云：“碧山咏物诸篇，固是‘君国之忧’，时时寄托，却无一笔犯复，字字贴切故也。”又云：“碧山词性情和厚，学力精深，怨慕幽思，本诸忠厚，而运以顿挫之姿、浓郁之笔，论其词品，已臻绝诣。”对碧山词可谓推崇备至。及至晚清更掀起了一片模仿碧山词之风气，如端木埰，在其《碧瀣词·自序》中，即曾自称其“笃嗜碧山”。又叙述其以“碧瀣”为名之取义云“遂僭以‘碧瀣’自张其编，露气之下被者为瀣，以是为碧山之唾余可也，为中仙之药转可也，若以为《花外》嗣音，则不敢也”。又如当时词坛之另一名家王鹏运，则既曾整理刊印碧山之《花外集》，且曾举引端木埰之说以阐述碧山词中的寄托之意，其所自为词亦曾深受碧山词之影响，所以当时之词坛大师朱祖谋在其为王氏之《半塘定稿》所写的序文中，就曾称“君词导源碧山”，又在其《彊村语业·杂题我朝诸名家词集后》的一组《望江南》词中，评王鹏运之词谓其“得象每兼《花外》永”，则晚清词人对碧山词之推重及模仿，亦可概见一斑。只是自民国以来五四运动之后的一些论词之人，却都对王沂孙及其词颇多贬抑诋毁之辞，即如胡适在其《词选》中，便曾批评碧山的咏物词说：“至多不过是晦涩的灯谜，没有文学的价值。”又反对以“君国之忧”来称美碧山词，说“王沂孙曾做元朝的官，算不得什么遗民遗老。”胡云翼在其《宋词选》中，也曾批评王沂孙的咏物词，谓其“表达不明确，反映没有力量”。刘大杰在其《中国文学发展史》中，亦曾批评碧山的咏物词，谓其“晦涩堆砌，时有不连贯和莫知所云的地方”。要想对以上诸种毁誉悬殊之论作出正确的评议，我以为我们实应具备三种基本的认识：其一是我们必须对这些评说者所持之观点与立场之不同有相当的了解；其二是我们必须对于咏物之作的文学特质与历史渊源也有相当的了解；其三是我们对于王沂孙写作这些咏物词的时代背景及其艺术手法也须有相当的了解。

先就第一点而言，我以为常州派张惠言诸人之所以推尊碧山的咏物词，实在乃是因为张惠言之论词本先存有一种想要推尊词体之成见，于是遂倡为比兴寄托之说，有心要在五代、两宋的小词中，寻找出一些深远的托意来。但早期的词既原不过只是一些歌筵酒席间遣兴的曲子，要想在其中寻找托意，自不免有牵强附会之感，而王沂孙的咏物词则是最适合于用比兴寄托来解说的作品。因此常州派诸人之推尊碧山词，主要实在是因为碧山的咏物词最可作为他们的词论之印证，因而可以达到推尊词体之目的的缘故。至于晚清诸词人之推重和模仿碧山词，则是因为晚清之世的渐趋衰亡的时代背景，与王沂孙写词之南宋末年的时代背景原来既有相似之处，因而遂也想要以填写小词来寄托其抑郁忧思的缘故。及至民国以来五四运动之后，胡适诸人既大力倡为白话文，因此像碧山词这种藉比兴寄托以喻写幽隐之情思的作品，自然便不免受到了鄙薄轻视的诋毁。像以上所举引的这些评者之说，他们既各自有不同的观点和立场，因此对碧山词自

不免作出了毁誉悬殊的评价，这是我们要想评议碧山词所当具备的第一点认识。

其次再就咏物之作的文学特质与历史渊源而言，近世西方结构主义的文论，极重视文类的批评，他们以为一定要通过对一种文类的共同模式的整个系统的认识去看一个作者或一篇作品的特殊意义和价值。所以不久以前，当我为《灵谿词说》撰写其中的论王沂孙词一篇文稿时，就曾把题目拟定为《论咏物词之发展及王沂孙之咏物词》，在论述中对于所谓"咏物"的这一种文类，作了一番历史性的回顾。在这种回顾中，我曾经提出说在中国诗歌的"感物吟志"的传统中，原来早就埋藏了可以向咏物之作去发展的一粒潜伏的种子。但专以咏物为主题的作品，在古典文学中却实当以荀况和宋玉的一些标题为"赋"的作品为最早。而在《文心雕龙·诠赋》篇中，就已提出荀、宋二家写"物"之赋的特质说："荀结隐语，宋发巧谈。"可见咏物的作品其不免走向于"隐语"的托喻及"巧谈"的铺陈，可以说原是此种文类的一般特质。至于促使此种文类得以发展的原因，则尚有一些外在因素，这我们可以用建安时代的咏物诗为例证来略加分析。私意以为建安时代的咏物诗大体可以分为两类：一类可以举曹植的一些咏物之作为代表，如其《吁嗟篇》之藉"转蓬"之为物来喻写一种"长去本根逝"的悲哀，及《野田黄雀行》之藉"黄雀"之为物来喻写一种被网罗伤害的忧惧。而促使曹植要用咏物之作来喻写自己之情意的一项外在因素，则是由于当时的政治环境使其有不敢直言之苦衷的缘故。另一类则可以举曹植、刘桢、应玚诸人所写的一些《斗鸡诗》为代表，这些题目相同的诗，据黄节《曹子建诗注》，以为应该乃是"建安中同作"，是"游戏斗鸡之作"。这种作品之产生的外在因素，则是由于在文学风气极盛的社团中，一些文士们在集会时往往喜欢找一个共同的题目来吟写，作为一种社交活动的缘故。前一类作品多近于托喻的"隐语"之性质，后一类作品则往往多近于铺陈的"巧谈"之性质。至于就王沂孙写作咏物词之时代背景言之，则可以说是两种外在的因素既兼而有之，故其所作之咏物词亦兼有两种之性质，关于此点，我们当留待专论碧山词时再加详说。至于建安时代以后的咏物之作，则我们大概可以从时代先后之发展，而归纳出两种类型：先是六朝齐梁间的咏物之作，此一时期的作品因受当时宫体诗之风气的影响，因此咏物之作亦大多以靡丽为美，而在内容情意方面则极为空乏。可以说乃是属于"巧谈"之类型的一种末流之作。至于另外一种则当推唐代的咏物之作，自陈子昂在其《修竹篇》的序中，提出了"齐梁间诗，采丽竞繁，而兴寄都绝"的说法以来，唐代的咏物诗篇乃从重铺陈之"巧谈"的类型转入了重喻托的"隐语"的类型。此一类重喻托的咏物诗，可以说是至杜甫的出现而达到了最高的成就。不过陈子昂与杜甫二家的咏物之作，虽同样含有丰富的喻托性，但二人的写作方式则实在并不尽同。陈子昂的咏物之作往往带有一种思索安排之性质，而且所咏之物亦往往并非现实中之物，而只是一种理念中之物。即如其《感遇》诗中的"兰若生春夏，芊蔚何青青"一首诗，其所写的兰花和杜若就都不是眼前实有之物，而且他从这两种植物的"春夏"之"芊蔚"，直写到"秋风"中的"岁华尽摇落，芳意竟何成"，其所喻托的年华老去志意无成的生命落空的悲慨，其间藉物喻心的安排思索之痕迹，也是明白可见的。至于杜甫的咏物之作，则往往带有直接感发之性质，其所咏之物亦大多为现实中眼前确有之实物。只不过因为杜甫的感情特别深厚博大，于是在他写物之时，遂于不知不觉间投入了自己的情意，而使其所写之物有了喻托的性质，这从他早期所写的《房兵曹胡马》及《画鹰》诸诗中，便已表现了此种特色。及其晚年在夔州所写的《孤雁》、《猿》、《鹿》、《黄鱼》、《白小》诸篇，便也都是在写现实之物中，寄寓了深远之托意的作品。所以仇兆鳌在《杜诗详注》中于《白小》一诗之后，便曾引黄生之说曰："前后咏物诸诗合作一处读，始见杜公本领之大，体物之精，命意之远，说物理物情，即从人事世法勘入，故觉篇篇寓意，含蓄无限。"所以杜甫的咏物之作遂充满了直接的感发，其写作方式之不同于陈子昂的安排思索之作，乃是明白可见的。如果我们要用传统诗说中的两个论诗的术语来对此两种不同的写作方式加以一个总结的话，则私意以为陈子昂所用的乃是一种更近于"比"的方式，而杜甫所用的则是一种更近于"兴"的方式。至于就王沂孙的咏物之作而言，则这两种写作方式可以说乃是兼而有之的，关于此点，我们亦将留待下文专论碧山词时再

加详说。

至于咏物之作在词体中的发展，则一般说来，词在初起时是本不具含咏物之性质的，这主要因为词在早期只不过是歌酒筵席间的曲子，并没有所谓“感物吟志”的传统。所以单纯以咏物为主题的作品，在唐、五代的小词中，实在可以说是极为罕见的。其后到了北宋之世，咏物词才逐渐得到发展。而其中对咏物词之发展最具影响力的两位作者，则一个自当是使词转向诗化的作者苏轼，另一个则当是使词走向思索安排之途径的作者周邦彦。苏轼对咏物词之发展的促进，一则盖由于他既以诗化之观念为词，遂亦将诗之咏物的风气带入了词中，再则也由于在苏轼左右原也有一个与建安时代相似的文学写作的集团，于是社交性的文学活动便也成为了促进咏物词之发展的另一因素。至于就周邦彦而言，其对咏物词之发展的促进，则是因为周氏原是一个以赋笔为词的作者，而其以思力勾勒为词的手法，亦与体物之赋之尚“巧谈”的素质有相近之处，而且词中长调之委婉曲折的特色，也更适于作这种以思力勾勒的描绘。所以周邦彦才应该是真正使咏物之作脱离诗化而开始词化的一位作者。因此周氏咏物词数量虽不是很多，但确实为后来南宋诸家的咏物之作开启了无数变化的法门，即如史达祖、姜夔、吴文英诸人的咏物之作，便都曾受有周邦彦之影响。虽然史之纤巧、姜之清空、吴之密丽，其风格各有不同，但他们却可以说都是在周邦彦之以思索安排为词之手法影响之下的一脉相承的作者。至于如唐诗中之杜甫之能全以感情投入，而以直接感发之手法在咏物之作中表现出自己之情怀志意者，则在南宋词人中实当以辛弃疾这一位具有豪杰之气的词人为代表。虽然因诗与词之形式既有所不同，杜甫与辛弃疾之才气性情也有所不同，所以杜诗与辛词在内容及风格方面都有许多差别，但其不以安排思索取胜而以直接感发取胜的一点，则是相同的。像这一类作品，固全为作者之性情襟抱以及平生遭际之自然流露，并非后世一般人可以勉强学步者。若就宋词发展言之，则南宋大多数咏物词之描绘安排，固皆可谓其出于周邦彦，惟有辛弃疾之独具个人性情面目之作，可以说是属于北宋另一位天才作家苏轼的同类。但苏、辛之关系，却绝不属于继承模仿的发展，而是各具开创之才情，所以才能够各自有其臻于不同之极致的成就。以上我们可以说是简单介绍了两宋咏物词之发展的一般情况。下面我们就可以把王沂孙的咏物词，放在历史渊源之长流及两宋词坛之背景中，对之作一番较为公允之评议了。

## 三

在前面的讨论中，我们既已经透过历史的渊源看到了咏物之作这种文类，一般都具有隐语之喻托与巧谈之铺陈的性质；而且也透过写作之背景说明了这两种性质的咏物之作的产生因素，前者往往属于政治思想压抑下的产物，后者则往往属于文学社交活动中的产物；还曾就写作之方式区分，将之大别为出于思索安排及出于直接感发的两种写作方式。至于专就两宋的咏物词而言，则苏轼对词之诗化，虽然把咏物之风气带入了词的写作之中，但真能利用词之长调的委婉曲折之形式，使咏物之作脱离诗化而完成词化之特色者，则实当推周邦彦为倡导风气的作者，至于辛弃疾之成就，则为个人性情襟抱之流露，而非后人所可学步者。所以论及两宋词咏物之作，固当以受周邦彦影响之一派词人为主流。而在这一派词人中，史之纤巧、姜之清空，虽各有不同之成就，但若以寄托之深至而言，则实在无有过于王沂孙者。王沂孙是一个既生而具有特别适于咏物词之写作的才质，又恰好生在了特别适于咏物词之发展的时代的词人。先就其所生之时代而言，根据我们前文对王氏生卒年之考证，王氏盖生于1232至1248年之间，其时固正当南宋理宗端平至淳祐之世。本来南宋至理宗之世，国势已早就落入了难以有为的境地，加之以在外交方面又犯了错误，答应了蒙古人联盟伐金的请求，于是金朝既灭之后，蒙古人遂大举入侵，理宗崩后，立了个昏弱的度宗，在贾似道专政的情形下，在位十年，终于把南宋送上了必亡的途径。当度宗逝世时，太子㬎不过只有

四岁，两年以后就在临安城破时被元人掳而北去，他的哥哥九岁的益王在福州即位，是为端宗，不到三年，就在海上的流亡中死去了。陆秀夫等人又拥立了他八岁的弟弟帝昺，逃到了海上的崖山，这时已经面临到运终途穷的地步。于是在第二年，陆秀夫遂终于负帝蹈海而死。这一段覆亡的过程，可以说是相当惨烈的。而按照年代算起来，当时的王沂孙应当正在三四十岁之间。而且他的故乡会稽又距离南宋的都城临安如此之近，所以王沂孙对于南宋之覆亡必当怀有很深的悲慨，这是我们可以想见的。像这种备经忧危乱亡而又难以直言的时代环境，自然是促使喻托性之咏物词大量发展的一项重要因素。再就南宋时代之文学背景言之，则当时咏物词之盛行，亦与文士之喜好结社填词的社会风气有关。吴自牧在《梦粱录》（卷十九）“会社”一条目之下，即曾记载南宋都城临安的集会结社之盛，谓“行都缙绅之士及四方流寓儒人，寄兴适情赋咏，脍炙人口，流传四方”。史达祖在其词中便曾多次提及“社友”之称谓，又在其《贺新郎》（同住西山下）一阕，写有“爱酒能诗之社”之言。这种集社填词的风气，虽经南宋之覆亡而犹未全歇，即如在《乐府补题》中所收的王沂孙与当时词人如周密、张炎等人共同集会填写的咏物之作，便是最好的证明，像这种集会填词的时代风气，自然是促使社交性之咏物词大量发展的一项重要因素。而且因南宋之危亡的时势，更使得咏物词之喻托性及社交性作了融会的结合。所以王沂孙所生之时代实在可以说是一个最适于咏物词发展的时代，而王沂孙的咏物之作，自然也就兼具了喻托性及社交性的两种特质。这种时代背景，自是一项不可忽视的外在因素。

其次，再就王沂孙所禀赋之才质而言，我以为他也具备了特别适于写咏物之作的一些重要质素。如我们在前文之所论述，一般咏物之作的写作方式大概基本可分为两类：一类是以思索安排为主，另一类则是以直接感发为主。前者重在有深思的功力，后者则重在有深情的锐感，而王沂孙所禀赋的才质，就恰好是一位既具有深思的安排之功力，又具有深情的直接之锐感的词人。这只要把王沂孙的咏物词与其他词人的同题之作略作比较，我们就可清楚地看到王沂孙在深思及锐感两方面的过人之处。即如我以前在《碧山词析论》一文中，就曾举引过王沂孙之《天香·咏龙涎香》一词中的“红瓷候火，还乍识、冰环玉指。一缕萦帘翠影，依稀海天云气”数句，与周密及唐艺孙二人的同调同题之作，作过一番比较。原来王词中的“冰环玉指”一句，据《香谱》之记述，其所指的原是龙涎香被制成的如环如指的各种形状。这一点是他们所咏之物的共同形状，因此周密乃有“宝玦珮环争巧”之句，唐艺孙乃有“金猊旋翻纤指”之句。周氏所写的是像“宝玦翠环”之形状的龙涎香制作之工巧，唐氏所写的是像“纤指”之形状的龙涎香在“金猊”的香炉中被焚烧时的情况。他们所写的虽然也很精巧，但既不能使读者感动，也缺少言外的深远之意。而王沂孙所写的“还乍识冰环玉指”，乃恍然如写女子之纤手玉环，遂令读者顿生无数多情之想象。而且为后半阕之写人事也预先埋下伏笔。更在下面承接以“一缕萦帘翠影，依稀海天云气”两句，既真切地写出了龙涎香被焚时“翠烟浮空，结而不散”的特点，同时又暗示了被炼制和焚烧的龙涎香，对于其原来生产之地的海上“孤峤蟠烟”的怀念。而如果要更以“君国之忧”的托意来深求的话，则所谓“海天云气”者，也似乎还可能寄寓有一份对崖山覆亡的怀思哀悼之情。即此一例，王沂孙在思与感方面的过人之处便已可概见一斑。再如王沂孙之另一首《齐天乐·咏蝉》的词，当时同赋此调此题者共有九人，而有关“蝉”之为物的一个最普遍的联想，便是蝉的餐风饮露的生活，所以很多写蝉的咏物之作，便都往往写有与“露”相关的描述。即如当时同赋之吕同老便曾写有“绰约冰绡，夜深谁念露华冷”之句。王易简则写有“绡衣乍着，聊饮人间风露”之句，周密则写有“露洗余悲，暮寒声更咽”之句，陈恕可则写有“露湿身轻，风生翅薄”及“与整绡衣，满身风露正清晓”之句，唐珏则写有“蜕痕初染仙茎露”之句，唐艺孙则写有“向枝头占得、银露千顷”之句，仇远则写有“凉生发影，独饮天边风露”之句，这些作者的词句对于所咏之物的主题“蝉”来说，当然也都极为工丽贴切，但如果我们把这些词句与王沂孙的“铜仙铅泪似洗，叹移盘去远，难贮零露”数句一相比较，我们就会发现王氏这三句由“蝉”与“露”之关系所引发的联想及所寄托的含义，实在都比其他词人要丰富和深刻得多。王氏所写的“铜

仙铅泪”及“移盘去远”，他所用的自然乃是李贺的《金铜仙人辞汉歌》的典故。“铜仙”之“铅泪似洗”盖因原在汉宫中之金铜仙人在汉代覆亡之后，遂被魏之宫官移去，因此李贺诗乃有“忆君清泪如铅水”及“携盘独出月荒凉”之句，王沂孙盖由“蝉”与“露”之关系而想到了承露盘。又由承露盘而想到了李贺的诗句，因而寄寓了国家覆亡的悲慨。其用意既极为曲折，而联想又极为自然，像这种深思的安排及锐感的联想，自然远非其他词人之所能比。所以周济乃称其“隶事处以意贯串，浑化无痕，碧山胜场也。”所以我们说王沂孙是一位生而具有特别适于咏物词之写作的才质的词人，这在他的深思锐感的安排与联想中，是足可得到证明的。

除去以上我们所举引的碧山词《天香·龙涎香》及《齐天乐·蝉》两首咏物词，因为曾被收入《乐府补题》之中，而普遍被认为有寄托以外，其他王氏的咏物之作可以说大部分也莫不含有托意。至其寄托之内容则大别之似可分为君国之忧与身世之慨两大类。举例而言，如其《眉妩·新月》中之“叹谩磨玉斧，难补金镜。太液池犹在，凄凉处、何人重赋清景”诸句，《水龙吟·牡丹》中之“自真妃舞罢，谪仙赋后，繁华梦、如流水”诸句，同调咏《落叶》中之“晓霜初著青林，望中故国凄凉早”诸句，同调咏《白莲》中之“太液荒寒，海山依约，断魂何许”诸句，《齐天乐·萤》中之“汉苑飘苔，秦陵坠叶，千古凄凉不尽”诸句，同调咏《蝉》中之“怕寻冠珥，短梦深宫，向人犹自诉憔悴”诸句，《庆清朝·榴花》中之“谁在旧家殿阁，自太真仙去，扫地春空”诸句，《庆宫春·水仙花》中之“携盘独出，空想咸阳，故宫落月”诸句，若此之类，其所寄寓者之大多为君国之忧，自是明白可见的。再如其《花犯·苔梅》中之“三花两蕊破蒙茸，依依似有恨，明珠轻委”诸句，《露华·碧桃》中之“烟渡远，应怜旧曲，换叶移根”诸句，《南浦·春水》中之“绿痕无际，几番漂荡江南恨”诸句，《绮罗香·红叶》中之“疏枝频撼暮雨，消得西风几度，舞衣吹断”诸句，《一萼红·红梅》中之“岁寒事，无人共省”诸句，《解连环·橄榄》中之“断味惜，回涩余甘，似重省家山，旧游风月”诸句，《摸鱼儿·莼》中之“沧浪梦里，纵一舸重游，孤怀暗老，余恨渺烟水”诸句，其不免有身世之慨也是可以想见的。而且其君国之忧与身世之慨也往往互相结合，并不都是可以截然划分的。关于碧山词中这种种繁复曲折的深远的托意，以及其安排思索的各种艺术手法，则我在以前所写的《碧山词析论》一文中，已曾举引其《天香·龙涎香》与《齐天乐·蝉》两词为例证，作过详细的评说，就不更在此处浪费笔墨了。至于其少数并非咏物的抒情之作，如其《齐天乐·送秋崖道人西归》，及同调之《四明别友》，还有《三姝媚·次周公谨故京送别韵》，《高阳台·陈君衡远游未还，周公谨有怀人之赋，倚歌和之》及《长亭怨·重过中庵故园》与《醉蓬莱·归故山》诸作，则反映了南宋败亡之后词人的心境及生活，更是写得感慨悲凉，思深意苦。此外王沂孙还有一些无标题的词作，如其《高阳台》（残萼梅酸），《八六子》（扫芳林），《声声慢》（啼蛩门静），《金钱子》（雨叶吟蝉），这些作品虽难以指明其写作时间在亡国之前或之后，但也都流露了一种锐感深思所引发的凄惋哀伤。而在这些非咏物的抒情之作中，其最值得我们注意的，则是反映了他入元后一度出仕之心情的几篇作品。关于此一问题，我以前在《碧山词析论》中也曾作过一些探讨。并曾征引过与王沂孙同时的著名文士戴表元所写的《送屠存博之婺州教序》，来说明当时南宋遗民出仕元朝的情况。他们既有“不可以仕而不可以不仕”的艰难的处境，更有“不仕而为民，则其身将不免于累”的危虑。还曾征引过《元诗选》中牟巘《陵阳集》前的序文，说明当时有些人之“不免出为儒师”，除了政治环境的因素以外，还可能有着“以升斗自给”的生活的需要。所以戴表元的友人屠约在宋亡之后，虽然“当路数授之官”他都曾“翱翔而不就”，可是最后还是不得不接受了婺州学正的任命。就是戴表元自己也不得不以六十余岁的高龄被“执政者荐于朝，起家拜信州教授”。其他同时的一些诗人文士，如白珽、仇远等人，也都曾先后出仕为太平学谕及溧阳学正。所以王沂孙在将出仕前所写的《齐天乐·四明别友》一词中，便曾写有“试语孤怀，岂无人与共幽怨”的词句，表现了他的出仕既是有不得已的“孤怀”，而且在当时与他“共”有此种“幽怨”的，还不止他一人而已。并且在此词的结尾之处，他还写了“正恐黄花，笑人归较晚”的句子，表现了在

将要出仕之时，便已早做好了不久即归隐的打算。而王沂孙在出仕一段时间之后，也果然就又辞官归隐了。他在《醉蓬莱·归故山》一词所写的“扫西风门径，黄叶凋零，白云萧散。……故国如尘，故人如梦，登高还懒”诸句，所表现的便是归来之后的落寞凄凉和故国今昔之感。

总之，王沂孙既原只是一个不幸而生当于宋元易代的乱亡之际的词人，则其作品之不免于只能用隐晦的笔法藉咏物来喻写亡国之痛，而且即使是直接抒情的作品，也大多充满了凄凉哀怨的亡国之音，这种作风之形成，固原有时代及身世之因素在。我们生于今世自然不应该也不可能再写这样的作品，但在研读古人作品时，却也不得因时代之不同，便对古人妄加讥议。至于就王沂孙词之艺术成就而言，则在两宋词的咏物之作中，王沂孙确实可以说是既专力为之且集合了咏物词之多种特质的一位作者。无论在铺叙安排之用笔方面，或者在感发喻意的用思方面，都有过人之处，而且写得脉络井井，结构细密，足以矫正初学为词者的粗率荒疏之弊。所以周济乃称其“思、笔可谓双绝”，可以为“入门阶陛”。但周济也曾批评碧山词，谓其“圭角太分明，反复读之，有水清无鱼之恨”，则是因其思索安排之意过多，反而缺少了一种浑涵自然之美。周济对碧山词的评价，可以说大体上是公允的。至于陈廷焯之将碧山词拟比为“诗中之曹子建、杜子美”，虽然就咏物之作的历史发展言之，建安时代的曹植与唐代的杜甫，都是长于在咏物之作中寓含托意的作者，但以王沂孙拟比为曹、杜二家，则未免过于溢美，与近人对碧山词之妄加诋毁者，皆有不尽公允之处，固当分别观之也。

# 论陈子龙词
## ——从一个新的理论角度谈令词之潜能与陈子龙词之成就

一

关于明末清初之际的陈子龙词之成就，历来评词者本早已注意及之。即如谭献在其《复堂词话》中，就曾以为陈词可以上追后主直接唐人，谓“重光后身惟卧子（陈子龙字）足以当之。”又云：“词自南宋之季，几成绝响。元之张仲举（张翥字）稍存比兴。明则卧子直接唐人，为天才。”况周颐在其《蕙风词话》中也曾称美陈词，谓其“含婀娜于刚健，有风骚之遗则”。吴梅在其《词学通论》中，则不仅亦称陈词为“能上接风骚”，且更曾谓其能“得倚声之正则”。以上诸家之词论，可以说大多乃是就陈词之成就在继承方面能得渊源之正而言者。至于更能就其影响一方面而言者，则如沈惟贤在其《片玉山庄词存词略序》中，就曾提出说：“明末乃有陈卧子《湘真词》，上追六一，下开纳兰，实为有明一代生色。”(1)龙沐勋在其所编选的《近三百年名家词选》中，则不仅取陈词以冠篇首，而且更曾经在评语中提出说：“词学衰于明代，至子龙出，宗风大振，遂开三百年来词学中兴之盛。”这些评语自然可以说都是词学家的品味有得之言，只可惜他们都未曾对其所提出的评语作任何理论性的说明。多年前，我在1981年加拿大亚洲学会在哈立菲克斯（Halifax）召开的一次年会中，虽曾对陈词作过稍具理论性的评述，却未曾将该次谈话整理发表。近年来我在《灵谿词说》一书中，对唐五代两宋一些名家词的渊源流变，既已作了相当的探讨；继之我又在《迦陵随笔》与《对传统词学与王国维词论在西方理论之观照中的反思》诸文中，曾尝试透过西方文论来为中国词学建立一个理论架构。私意以为，在唐五代及两宋的词之发展中，我们大概可以分为三大类别：第一类是“歌辞之词”，唐五代时之温、韦、冯、李及北宋初之晏、欧诸家属之；第二类是“诗化之词”，北宋之苏轼及南宋之辛弃疾诸家属之；第三类是“赋化之词”，北宋之周邦彦及南宋之姜、史、吴、王诸家属之。此三类不同之词风，其得失利弊虽彼此迥然相异，然若综合观之，则我们就不难发现它们原有一个共同的特点，那就是三类词之佳者，莫不以“具含一种深远曲折耐人寻绎之意蕴为美”。而且我还曾引用西方的诠释学、符号学、接受美学和意识批评等理论，对于形成此种深远曲折耐人寻绎之意蕴的因素，也作过相当的讨论，并且曾将西方理论与中国词学加以结合，而提出说：“张惠言对词之衍义的评说，乃大多是以词中的一些语码为依据的；而王国维对词之衍义的评说，则大多是以词中所传达的本质为依据的。”总之，词之特质乃是以其文本中能具有丰富的潜能（potential effect，见于伊塞尔Wolfgang Iser之《阅读活动——一个美学反应的理论》［*The Act of Reading*：*A Theory of Aesthetic Response*］一书之序文）为美。本文所要尝试的，就是想把陈子龙词放在我所提出的这一理论架构中，作一次评说的实践。

要想从理论方面来探讨子龙词之成就，我以为首先要注意到的乃是诸位词学家所提出的“上追后主”、“直接唐人”、“有风骚之遗音”、“得倚声之正则”等评语在理论上究竟何指的问题。本来早在1970年代初期，当我撰写《常州词派比兴寄托之说的新检讨》一文时，对于清代的张惠言在其《词选·序》中所提出的“《诗》之比兴，变风之义，骚人之歌”诸说，已作过相当的讨论。只不过当时我为文的重点主要乃是针对张氏一家之言的得失所作的论述，而现在我想把清代以来的词评家之所以要把词上比《风》、《骚》，以为其有比兴寄托之意，而且认为如此方为倚声之正则的观念，放在词之源起、词之特质与词之流变的宏观中，结合我在《传统词学》以及《迦陵随笔》诸文中所尝试建立的评词之理论，对陈子龙词的成就作一

次较具系统性的评述。

关于词之源起、特质与流变，我在《传统词学》一文中，曾作过简单的论述。现在为了要讨论陈子龙之令词的缘故，我将对五代北宋令词之所以易于引人产生言外之感发的因素，试分为几个阶段再加以较详的探讨和说明。本来词在初起时原只是隋唐间伴随新兴之乐曲而歌唱的歌辞，但当文士们着手来填写歌辞时，遂因此一特殊之写作背景，而使得词这种文学体式形成了一种特殊的内容与风格。这一类早期的“诗客曲子词”，可以举《花间集》中所收录的作品为代表。据欧阳炯的《花间集·序》所言，我们可以知道这些作品原来乃是“绮筵公子”为“绣幌佳人”所填写的在歌筵酒席中演唱的歌辞。也正由于此种写作之背景，遂使得早期供歌唱的令词形成了一种迥然不同于“诗”的特殊的品质。此种品质之特殊性又可以分为以下两个方面来加以说明：其一是由作品内容所形成的风格方面的特质。因为这种歌辞之词所写之内容既大多以美女与爱情为主，于是在风格上遂形成了一种特别纤柔婉约的特质，此其一；其次是由作者之写作心态所形成的功能方面的特质，因为此类词既大多为歌酒筵席之作，对于“爱”与“美”表现了大胆的追寻和向往，此就中国之文学传统言之，实在乃是对于“诗以言志”和“文以载道”之伦理道德观念所加之于作者心理方面之压抑和约束的一种公然的叛离，正由于这种心理的因素，遂使得这一类歌辞之词反而无意中具有了一种可以呼唤起人们内心中最为幽隐婉约之追寻向往之情意的潜在的功能，此其二。以上二者可以说乃是早期歌辞之词所具有的两种最为基本的特质。而这两种特质当其表现于作品之中时，又可以分别为以下两种不同之情况：一种情况是属于对现实中具体的爱与美的寻求和向往，这类作品虽然也可以具有属于词所特有的一种纤柔婉约之美，然而却因其所写者过于现实和具体，因此遂不易引起读者心灵中的言外之感发与触动，即如《花间集》中某些对于爱情与美女写得较为现实露骨的艳情词，便应是属于这一类的作品。另一种情况则是只泛写一种对于爱与美之追寻向往的情意，却并不实写现实中具体之情事者，这一类词既同样仍具有写爱情之词所特有的一种芬芳悱恻之特质，但另一方面却由于其并不对爱情之事件做具体之实指，因而遂在其对于爱与美之追寻与向往的泛写中，往往可以在读者之心灵中唤起一种深隐幽微的缠绵悱恻的触动，而使之产生了许多言外之感发与联想。这种微妙的作用，我想很可能就是后来的词评家之所以对唐五代的小词，往往认为其有比兴寄托之意的一个主要因素。而比兴寄托之传统，其渊源既可以远溯风骚，同时此种引人产生感发与联想的微妙的作用又正是早期的一些意蕴深美之好词所共具的特质，于是某些想要推尊词体的词学家遂有意提出了一种评词的论点，认为只有与这种早期之词作风相近的、具有纤柔婉约之风格且可以引起读者丰富的感发与联想的作品，才可以称得上是“得倚声之正则”，足以上接《风》《骚》，有比兴寄托之意的好词。

这种“《风》《骚》比兴”的论点虽然只是一种牵强附会之说，然而早期词之佳作确实具有一种易于引发读者丰富之感发与联想的可能的潜力，则是不争的事实。此种潜能经历了由晚唐而西蜀而南唐直至北宋初期的一段发展，于是遂更由几位杰出的作者如温、韦、冯、李、大晏、欧阳诸家，分别各以其身世遭遇和性格学养等各方面之因素，使早期令词的这种富于感发和联想的潜能，得到了更为逐层深入的发挥。因此早期之令词遂在后世评赏者的心目中奠定了一种被尊视为填词之正则的地位。但其后由于长调逐渐流行，写长调之作者既不得不注意致力于铺叙及安排，如柳、周、苏、辛，降而至于姜、史、吴、王，这些作者虽然也仍能各以其形式及手法而保持了词所特具的某种要眇宜修之美，然而终不免使人觉得他们的作品在发扬蹈厉或安排琢饰之中有一种古意渐失之感。即使他们的作品中仍然保有一些令词之作，但在意蕴深美引人产生感发及联想的潜能方面，却与早期的令词不可同日而语了。至于金、元以下的作品自然更是去古益远，而早期之词所独具的此种特美遂也似乎在词的发展中已成为不可复作的绝唱。但谁知在有明一代的词学衰落之后，居然在明代末年出现了陈子龙这一位作者，使得早期之令词的已成绝响的特美，又重新在词坛上开出了复苏的花朵，就词之发展而言，我以为实在可以说是因缘巧合的一种异数。而要想说明

我所谓的“异数”，我就不得不对在令词之发展过程中促使其在引生感发及联想之潜能方面不断加强的因素，以及将这些因素不断带入作品中的一些重要作者，都略加简单的讨论和介绍。如我在前文所言，后世词评家对于早期令词之指称其有风骚比兴的托意，固原为一种牵强附会之说。然而在早期令词之发展过程中，则这种潜能却又确实有着不断加强的现象；而且这种潜能的加强，又与此一时期一些重要作者的学养及身世有着颇为密切的关系。下面我们就将把此种潜能之发展以作者为代表，试分为几个阶段来略加说明。第一个阶段的潜能之发展，我以为乃是令词之特美与中国诗歌中以美人为喻托之传统相结合的结果。此一阶段之作者可举温庭筠为代表。关于温词中之此种潜能，我在标题为《从符号与信息之关系谈诗歌的衍义之诠释的依据》和《温庭筠〈菩萨蛮〉词所传达的多种信息及其判断之准则》两篇《迦陵随笔》中，曾举引过温词《菩萨蛮》（小山重叠金明灭）一首为例证，说明此词中之“照花”四句与《离骚》中“初服”一句所写的衣饰之修洁方面的联想关系；更指出温词中的“懒起画蛾眉”一句，与《离骚》中的“众女嫉予之蛾眉兮”一句，及李商隐《无题》（八岁偷照镜）一诗中的“长眉已能画”一句，和杜荀鹤《春宫怨》一诗中的“欲妆临镜慵”一句，在诗篇之间所可能引生的语码之联想。而且还曾引用俄国符号学家洛特曼（M. Lotman）之说，指出符码与文化背景的关系。如果作更进一步的推求，我们就会发现中国诗歌之喜好以美人为托喻，除了诗歌传统之关系以外，实在与中国的伦理思想传统有着密切之关系。因为在中国的伦理之中，夫妇之间的关系与君臣之间的关系原是颇有相似之处的，君与夫是高高在上的主人，臣与妾则永远处在被选择与被抛弃的卑下地位。因此凡是在仕宦方面不得意的诗人，遂往往喜好以对爱情有所期待的寂寞女子来自喻。曹植《七哀诗》所写的“君怀良不开，贱妾当何依”，便是很好的例证。至于早期的令词，虽然只不过是写美女与爱情的歌辞，但当一位男性的作者假借着女性的口吻与心态来写爱情的歌辞时，遂由于上述的诗篇之语码及伦理传统中男女之关系与君臣之关系之相似的文化背景，而使得此类歌辞具有了引发读者之丰富的托喻联想的潜能；同时作者自身也往往因其所使用的女性之口吻与心态，而使其内心中所蕴蓄的某些在政治仕宦方面的失意之慨，于无意中得到了某种潜意识的发泄。这种情况，私意以为乃是早期令词之易于引发托喻之联想的一项最主要的因素，而温庭筠则无疑是属于此一阶段之发展的一位重要的作者。

第二个阶段的令词中潜能之发展，我以为乃是令词之特美与诗人之忧患意识相结合的结果。此一阶段的发展又可分为以下几种不同的情况：第一种情况可以举西蜀的词人韦庄为代表。关于韦庄的词，我以前在《从〈人间词话〉看温韦冯李四家词的风格》和《论韦庄词》两篇文稿中，已作过相当的论述。约而言之，则韦庄所写者，就其内容情事而言，固多为主观抒情之怀人怨别的爱情歌辞；然而值得注意的则是，造成韦庄之流离漂泊使之不得不与所爱之人离别的原因，则是当时的战乱忧患。韦庄最著名的五首《菩萨蛮》词，就在写了“红楼别夜”与“美人和泪辞”之后，也写了“未老莫还乡，还乡须断肠”的家国之思与乱离之慨。因此张惠言《词选》乃指称此数首《菩萨蛮》词为“盖留蜀后寄意之作”。陈廷焯《白雨斋词话》卷一也认为此数首词有“惓惓故国之思”，又指称韦氏《归国谣》词之“别后只知相愧，泪珠难远寄”和《应天长》词之“夜夜绿窗风雨，断肠君信否”诸句，也都是“留蜀后思君之辞”。私意以为张、陈二氏之竟将韦氏的一些相思怨别的情词，皆指为有心托喻的“寄意”之作，固不免有过于牵强附会之讥，然而韦词之所以能具有此种引人生托喻之想的潜能，则是由于韦词中确实有一种隐含的乱离忧患之意识为其爱情之词的底色的缘故。这是令词之潜能在第二阶段发展中的第一种情况。至于第二种情况，则私意以为可以举南唐之冯延巳和中主李璟为代表。此一种情况与前一种情况之差别，主要盖有以下两点：其一是前一种情况所写的伤离怨别乃多为具体的爱情事件，而此一种情况之所写者则往往为一种爱情之心态。其二是在前一种情况中，乱离忧患意识之产生，乃由于作者亲历了现实中发生之事实；而在后一种情况中，则其忧患意识之产生乃由于作者对尚未发生之事实的一种悲虑，而这种悲虑之心态在作品中无意的流露，遂产生了足以引起读者

丰富之联想的潜能。因此张惠言《词选》仍称冯氏的《蝶恋花》诸词，为“忠爱缠绵，宛然《骚》、《辩》之义”。王国维《人间词话》亦称中主李璟的《山花子》一词为“众芳芜秽，美人迟暮之感”。关于冯氏的《蝶恋花》词及中主李璟的《山花子》词，我在论温韦冯李四家词的风格和论中主李璟词（见《灵谿词说》）的文稿中，曾作过相当的讨论。在论冯词的文稿中，我指出冯词之特色乃是“可以令读者产生较深较广之联想”，并且加以分析说“其所以然者”，乃是由于冯词之所写乃是“不为现实所拘限的一种纯属于心灵所体认的感情之境界的缘故”，在论李词的文稿中，我也曾指出李词之特色“乃在于其能在写景抒情遣词造句之间，自然传达出来一种感发的意趣”，所谓“感情之境界”与“感发之意趣”，自然应该是透过作品中之意象所流露出来的作者的一种意识与心态之活动，而意识与心态之形成，当然又与作者之主体及其所处之时代有着密切的关系。因此冯煦在其《阳春集·序》中便曾将冯词与其时代合论，谓“翁（按指冯延巳）俯仰身世，所怀万端”，又云“周师南侵，国势岌岌……翁负其才略，不能有所匡救。危苦烦乱之中，郁不自达者，一于词发之”。我在《感发之联想与作品之主题》一则《迦陵随笔》中，也曾举李璟词为例证，说明李氏《山花子》一词显意识中的主题虽然可能是写闺中思妇之情，但是就作者李璟所处的南唐之时代背景而言，其国家朝廷在当日固正处于北方后周的不断侵逼之下，因此这首词之“菡萏香消”二句所表现的一切都在摧伤之中的凄凉衰败的景象，也许才正是作者李璟在隐意识中的一份幽隐的感情之本质。私意以为也就正是由于南唐之时代背景所造成的此种忧患意识，才使得冯延巳和李璟的词中蕴涵了如此丰富的引人生言外之想的潜能。这可以说是令词之潜能在第二阶段发展中的第二种情况。至于第三种情况，则我以为可以举后主李煜后期的词为代表，我以前在论温韦冯李四家词的风格及论李煜词的文章中，曾对李氏之词作过相当的讨论。我认为后主之成就，可以分为两方面来看：其一是内容方面的，由一己真纯的感受而直探人生核心所形成的深广的意境；其二是由于他所使用之字面的明朗开阔所形成的博大的气象。而只有李煜之词，能以沉雄奔放之笔写故国哀感之情，为词之发展中之一大突破。但李煜词之值得注意者，还不仅在于其能以奔放沉雄之笔写出了破国亡家的哀感而已，且更在于他所写者虽为个人之哀感，却透过个人之哀感表现了苦难无常之人世所共有的一种悲慨。所以王国维乃称其“有释迦基督担荷人类罪恶之意”。可知李词之所以有如此丰富的感发之潜能，也正由于其所经历的一段破国亡家的惨痛的遭遇。这可以说是忧患意识对令词之潜能的发展在第二阶段中所形成的第三种情况。

以上我们所讨论的，可以说是令词潜能之发展在唐五代时期与文化传统相结合及与忧患意识相结合的两个阶段的几种情况。至于北宋初期之令词，则私意以为乃属于令词潜能之发展的第三个阶段。此一阶段之发展，我以为乃是令词之特美与作者之品格修养相结合所产生的结果。晏殊与欧阳修二家可以作为此一阶段的代表作者。关于晏殊词之富于此种引人产生言外之想的潜能，我们可以举王国维《人间词话》来加以证明。即如晏殊《蝶恋花》（槛菊愁烟兰泣露）一词中之“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”三句，王氏就曾经既称其有“诗人忧生”之意，又以之喻说为“古今之成大事业大学问者”的“第一种境界”。至于欧阳修词之易于引人产生言外之想，则王国维在其《人间词话》中论及“词之雅郑，在神不在貌”之时，也曾特别称美欧词，谓其“虽作艳语，终有品格”，只不过是欧词之引人产生的意外之想，并不可以任何情事为指说，而仅是一种修养品格之境界而已。所以王氏在《人间词话》中，曾经又举引欧阳修《玉楼春》（樽前拟把归期说）一词中之“人生自是有情痴，此恨不关风与月”和“直须看尽洛城花，始共春风容易别”数句，谓其“于豪放之中，有沉着之致，所以尤高”。其所称说者也仍是一种“在神不在貌”的品格修养之意境。其实王国维不仅对欧词不曾作托喻之实指，即使在其以“成大事业大学问”之第一境界来评说晏殊词时，也并未曾以托喻之意来作解说，只不过是称述大晏的某些词句可以引人体悟到某种人生之境界而已，这种评说态度与旧传统之词评家之指称温、韦、冯诸家之有缠绵忠爱的风骚比兴之托意者，当然有着明显的差别。这种差别之产生其实还不仅是由于评说者之态度有所不同，同时也由于晏、欧二家词在引起读者产生

联想的因素方面也有所不同的缘故。温词之具有引人联想的潜能，主要乃是由于其作品中具含有丰富的带有文化传统的语码，因此遂易于引起评者的比附之说。韦庄与冯、李诸家之具有引人联想的潜能，则主要是由于其现实生活所经历的充满忧患的历史背景，作者既未免有一种忧患意识之流露，评者自然可以据以为比附之评说。至于晏、欧二家词之具有引人联想的潜能，则纯然只是作者的品格修养在叙写之口吻中的无意流露，虽然难于作比附之指说，然而确实有一种引人联想的潜能，因此我才敢于提出说令词潜能之发展的第三个阶段，乃是令词之特美与作者之品格修养相结合所产生的结果，而晏殊与欧阳修二家则是此一阶段的最好的、可以作为代表的作者。（关于晏、欧二家词之品格修养在其叙写之口吻中的无意流露，以及其富于感发作用的潜能，可参看拙著《大晏词的欣赏》及《论晏殊词》与《论欧阳修词》诸文。）

## 二

以上我们既然对于令词潜能之发展的三个重要阶段，以及每一阶段中形成其特殊潜能的重要质素，都作了简单的介绍，下面我们就可以把陈子龙词放在这种宏观的背景中，对其何以能使此种几成绝响的潜能，在作品中重新获得新生的因缘巧合的异数略加说明了。提到因缘之巧合，我们首先应注意到的就是如我在前面所举引的温、韦、冯、李、晏、欧诸位作者，他们的词之所以能引起读者丰富的言外之想，主要皆由于其作品于无意中具含了可以引发此种潜能的某些质素，而并不是出于有心求之所安排出来的托意。因此要想在作品中也具含有此种潜能，当然就必须要求有待于与此种潜能之所以形成的质素有一种因缘巧合的际遇，而陈子龙则恰好是特别有合于此种潜能之质素的一位作者。至于陈子龙究竟有合于形成此种潜能的哪一些质素？则可以分为以下几个方面来加以探讨。

第一点有合之处，我以为乃是歌辞之词的基本性质。如我在前文所言，早期的令词本来就是绮筵公子为绣幌佳人所写的歌辞，美女与爱情既是这一类作品的主要内容，其芬芳悱恻而富于感发之特质，也原是此类歌辞之词的一种特美。后世之词评家虽然对此种特美仍能有所体认，因而乃衍生了许多比兴寄托之说，然而后世之作者却往往并不能重新获致此种特美的缘故，就因为他们已经失去了这种为美女与爱情而写作的环境和情意。然而陈子龙却由于某种因缘的巧合，而重新获致了与早期写作歌辞之词相类似的一种环境和情意，那就是陈子龙与当时名妓柳如是之间的一段爱情的遇合。

关于陈、柳之间这一段短暂的因缘，陈寅恪先生在《柳如是别传》一书中，已有详细的考证，本文对此当然不必再加重复，现在只将陈、柳因缘及其对陈子龙词之影响择要叙述于后。据陈寅恪先生之考证，柳如是本姓杨氏，初在嘉兴名妓徐佛处为侍婢，后转入吴江故相周道登家为姬妾，而为他妾所嫉，遂被出鬻为娼，因而流落民间，至松江，与当时名士胜流相交往，乃与陈子龙及其友人宋征璧、宋征舆兄弟，以及李雯、李待问诸名士相结识。当时柳氏已以其才艳名噪一时，而其为人则风流放诞不拘常格。曾一度与宋征舆交密，后因事决裂。《柳如是别传》第三章曾记其事云：“河东君（按柳氏后归钱谦益为继室，钱氏以此相称，《别传》因沿用之）与宋辕文（宋征舆字）之关系，其初情感最为密好，终乃破裂，不可挽回。”至于陈子龙与柳氏之关系，则据《柳如是别传》第三章之考证，以为“陈、杨两人之关系，其同在苏州及松江者，最早约自崇祯五年壬申起，最迟至崇祯八年乙亥秋深止，约可分为三时期：第一期自崇祯五年至七年，此期卧子与河东君情感虽甚挚，似尚未达到成熟程度。第二期为崇祯八年春季并首夏一部分之时，此期两人实已同居。第三期自崇祯八年首夏河东君不与卧子同居后，仍寓松江之时，至是年深秋离去松江移居盛泽止。盖陈、杨两人在此时期内，虽不同居，关系依旧密切。凡卧子在崇祯八年首夏后、秋深前，所作诸篇皆是与河东君同在松江往还酬和之作。若在此年秋深以后所作，可别视为一时期，虽皆眷念

旧情，丝连藕断，但今不复计入此三期之内也”。《柳如是别传》曾引述此三期中陈、杨二人赠答之诗词甚多。关于诗之部分，以其既非本文所讨论之范围，且为篇幅所限，今姑置不论，现在我们将仅就此一爱情事件对陈子龙词之影响，略加论述。

陈子龙词，据近年上海古籍出版社出版的施蛰存、马祖熙二位先生根据《陈忠裕全集》卷三至二十所整理标校之《陈子龙诗集》卷十八《诗余》所收之词考之，计共得七十九首。而据陈寅恪先生《柳如是别传》之考证，其中有关柳氏之作，竟有二十一首之多。不过，本文之目的并不在考证陈、柳二人之爱情本事，而在要说明此一爱情本事对于形成陈词中富于感发潜能之特质有何重要影响。因此，我们首先要讨论的，遂并不是此一类词中之爱情本事，而是此一类词中究竟具有何种特质的问题。要想说明此一问题，我想先谈一谈陈子龙的好友李雯在《与卧子书》中所提到的“春令”之作。原来李雯及宋征舆皆为云间（松江）人。据陈子龙自撰《年谱》（见《陈子龙诗集》下附录），在崇祯六年癸酉（1633）《谱》中曾自谓其是年“文史之暇，流连声酒，多与舒章（按即李雯字）倡和，今《陈李倡和集》是也”。同年之《谱》中又载云：“季秋，偕尚木（按即宋征舆字）诸子游京师。”其后于崇祯十六年癸未（1643），曾辑印三人所作诗为一集，题目《云间三子新诗合稿》，陈氏曾写有一篇序文，谓“三子者何？李子雯、宋子征舆及不佞子龙也。曩予家居，与二子交甚欢，衡宇相望，三日之间，必再见焉”（《陈忠裕全集》卷二十六），足见三人交谊之密切，而此三人则与柳如是皆曾有所交往。据李雯《蓼斋集》卷三十五所载《与卧子书第二通》曾言及所谓“春令”者，云“春令之作，始于辕文，此是少年之事。而弟忽与之连类，犹之壮夫作优俳耳”。而我们在前文已述及宋征舆与柳如是原有一段密切之关系。宋氏之诗文集今日虽未见流传，但顾贞观与纳兰成德合辑之《绝妙好词》（卷下）曾收有宋氏之词二十一首，多为旖旎缠绵之作，其所写为春景者有十五首之多。据《柳如是别传》之考证，陈、李、宋三人之词作中颇多牌调相同情旨相近的作品，而且部分词作也与柳如是和宋征舆及陈子龙两人的爱情本事似有相关之处。而且李氏在《与卧子书》中又曾分明言及此“春令之作”及“少年之事”，则此一类作品之为写男女柔情之作，从而可知，纵然其爱情本事未必可以一一确指，但陈子龙与李雯及宋征舆三人之皆曾留有此一类柔情之作，而且陈子龙在此一时期之《年谱》中，也曾自己写有“流连声酒”之自叙。其词作中之部分作品确为“声酒”间的柔情之作，自是可以相信的。而这种写爱情的令词，则恰好有合于本文在前面所提出的歌辞之词的一种特质，那就是此一类作品由于对旧传统之伦理道德之约束的突破，而于无意中形成的一种引人产生丰富之联想，足以唤起人内心中最为幽隐婉约之追寻向往之情意的一种潜在的功能，而这种功能也就正是唐五代令词之易于引人生托喻之想的一个重要因素。所以我认为陈子龙词之所以被称为“直接唐人”，“有风骚之遗音”，事实上很可能就是由于陈子龙曾经既有过一段与柳如是的爱情本事，又有过一段“流连声酒”的浪漫生活，因而乃与唐五代的歌辞之词在本质方面有了某种暗合的缘故。这应该是陈词之所以有其被誉为“上接风骚”，“得倚声之正则”之成就的“异数”之一。

不过，如我在前文所言，同是写美女与爱情的歌辞之词，也有着两种不同的差别：一种写得较为具体和现实，遂不易引起读者之感发与联想；另一种则不做具体之写实，而由于此一类令词本身的具有的纤柔婉约的特质，使作者内心最为深隐幽微的情思，结合了其性格学养经历，在作品中有了无意的流露，于是遂使其作品中充满了引人产生感发与联想的丰富的潜能。而陈子龙词就恰好具备了足以引生此种潜能的多种质素。就令词发展言之，此多种质素所形成的感发之潜能，原是经历了由晚唐五代以迄北宋初年，由许多位作者逐层深入的发展而完成的。然而陈子龙却以一位单独的作者，既具有了不凡的性格和学养，又经历了一段不凡的忧患之遭遇，因此第二点我们所要提出来的就是要对陈氏的性格学养和经历之有合于令词感发之潜能的多种质素，作一番综合的论述。

陈子龙既是才人又是烈士。在明季的各种史传中，对其生平与为人都曾有不少记述。近年由上海古籍出版社出版的朱东润先生所撰著的《陈子龙及其时代》一书，更综辑各种史料对于陈子龙的时代与生平作了深入的论述。本文对此当然不需再加重复。而且因为篇幅的限制，即使是对于陈氏之性格学养经历之有合于形成令词中感发潜能之质素者，本文也只能作简单的重点的讨论。首先我们要提出来一谈的，自然是陈子龙所生的忧患之时代在其创作中形成的一种忧患意识。陈子龙为松江华亭人，生于明神宗万历三十六年。当时的明室已是内忧外患接踵而至，经济既已面临大崩溃的前夕，再加之以阉宦之弄权，吏治之不修，乡绅之横暴，视细民为鱼肉，人民既无以为生，乃纷纷揭竿而起。崇祯十七年三月，李自成攻入北京，思宗自缢死。当时关外满族建立的清政权已相当强大，于是吴三桂向满清开关求助，清军于五月二日进入北京。当时马士英、阮大铖等人遂立福王由崧于南京。次年五月，南京失陷，鲁王以海遂于六月称监国于绍兴。而唐王聿键亦于闰六月称帝于福州，又次年唐王被执，桂王由榔即位于肇庆。在此数年间，江南各地曾经纷起义兵与南下之清军相对抗。陈子龙亦参加义军，被清兵所执，乘间投水死。当时陈氏不过仅有四十岁而已。即使只从此一节极短之概述来看，陈氏一生所经历的危亡忧患之遭遇已经足可想见。何况陈氏之为人，据其好友夏允彝之记述，又是一位“好奇负气，迈越豪上”、“慨然以天下为己任，好言王伯大略”的人物（见《陈子龙诗集》下附录《癸酉倡和诗·序》）。当时张溥组复社于吴县，陈子龙与同郡夏允彝亦组几社于松江以相应和，复社务通声气，而几社则取友谨严，砥砺名节，以品格学问相尚。崇祯十年陈氏与夏氏同登进士。未几，以母丧归里，用世之志未展，乃与友人徐孚远、宋征璧合力编成《皇明经世文编》五百余卷，又取徐光启遗稿编校为《农政全书》六十卷。崇祯十四年，陈氏为绍兴推官。正月，天寒大雪，饥民盈路。陈氏徒步雪中求富室发粟救亡。其自撰《年谱》中，曾记其事云：“予蹑芒屩，策短筇，驰驱林麓中者累月。又设病坊，延名医治癞羸，不幸死者，官为瘞之，又设局收弃儿于道者，募老妪及乳媪饲之……前后活人十余万。”后以定东阳之乱，擢为兵科给事中。及福王立，遂应召赴南京。朝见后，即上疏三篇：一劝主上勤学定志，以立中兴之基；一论经略荆襄布置两淮之策；一历陈先朝治乱之由。而当事不能听。陈氏自谓“予在言路不过五十日，章无虑三十余上，多触时之言，时人见嫉如仇。”遂请疾还乡为父祖营窀穸之事。未几而南京失守，江南各郡纷起义兵。据《明末忠烈纪实·陈子龙传》所载，谓“松江起兵，子龙设太祖像誓众。……称监军左给事中”。八月三日，松江失陷，同郡夏允彝赋绝命词，自投深渊以死。陈氏念祖母年九十，不忍割，乃遁为僧。次年，其祖母病卒，陈氏乃受鲁王兵部职。时吴江人吴易受鲁王命为兵部侍郎，以五月登坛誓师，曾请陈氏亲临其军。未几而吴氏兵败。其后又有降清的辽将吴胜兆欲反正，其部下有人与陈氏为旧识，曾为之通消息。而吴胜兆以事泄被执。时有清军之巡抚土国宝谋乘此尽除三吴知名之士，而以陈氏为首。遂被执，系之舟中，陈氏伺守者之懈，乃猝起投水而死。（见《明史·陈子龙传》及《年谱》）

从以上的叙述来看，则陈子龙无疑是一位忠义奋发殉节死难的烈士，与其在令词中所表现的柔婉缠绵之情致，似全不相符。所以朱东润先生在其《陈子龙及其时代》一书中，乃将陈氏之一生分做三个阶段，以为其发展乃是由一位“文士”而成为一位“志士”，再成为一位“斗士”的。这种分别，就陈氏现实生活中所经历的过程而言，原是不错的。然而可注意的则是这种不同的发展，却本来是同出于其天性中所具有的深挚之情的一源。沈雄在其《古今词话》中，论及陈氏时就曾提出说“大樽（陈氏晚号大樽）文高两汉，诗轶三唐，苍劲之色，与节义相符者。乃《湘真》一集，风流婉丽如此。传称河南亮节，作字不胜绮罗，广平铁心，《梅赋》偏工清艳，吾于大樽益信”。沈氏所提出的“河南”，指的乃是唐代名书法家褚遂良。褚氏曾封河南郡公，直言敢谏。唐高宗欲废王皇后立武昭仪，褚氏曾叩头流血以谏，亮节刚肠，为世所称。而其书法则颇具柔婉之致。至于“广平”，则指的乃是唐代开元名相宋璟。皮日休在其《桃花赋序》中曾称“余尝慕宋广平之为相，贞姿劲质，刚态毅状，疑其铁肠与石心，不解吐婉媚辞……而有《梅花赋》，清便富

艳……殊不类其为人也。”（《全唐文》卷七九六）其实在中国文学史中，这一类具有此种相反而相成的两面性格的作者，原来颇不乏人。《四库全书总目提要》论晏殊词，也称其“赋性刚峻，而语特婉丽”。张溥《汉魏六朝百三家集题辞》在其为傅玄所写的《傅鹑觚集》题辞中，也曾提出说“休奕（傅玄字）天性峻急，正色白简，台阁生风。独为诗篇辛婉温丽，善言儿女。强直之士，怀情正深。”我认为张溥所提出的“强直之士，怀情正深”二句实在乃是触及此一类双重性格之本质的具眼有得之言。不过“强直”之士是否果然就皆能具有柔婉之深情，或者柔婉深情之士是否果然就皆能具有强直之操守，则又当分别观之。私意以为所谓“强直之士”原可能有两种不同之类型：一类是由道德礼法等外在之观念教条所形成的强直之士，另一类则是由本心中深挚之情性所形成的强直之士。前者之外貌虽亦有强直方正之姿，然而往往不免有失于质木无文之病；后者则往往不仅有强直之操守，而且还能饶有柔婉风流之文采。此其分别之一。再就“怀情正深”言之，私意以为亦可分别为两种不同之类型：一类虽然有缠绵柔婉之深情，然而其用情却只限于对小我的自私的男女之爱；另一类则是在内心中具有一种真诚深挚之本质，不仅对男女之爱是如此，对君国之忠爱也同出于此深挚之一源。前者虽然亦复可以有一种柔婉之深情，然而往往会因其用情之狭隘，而不免流于浅薄柔靡；后者则由于其用情之深广，而往往可以有一种高远之意境。而陈子龙词则无疑属于后一类情况。这种“强直之士，怀情正深”的性格上的双重特质，再加上了陈氏所生活之时代给他的一份忧患之意识，因此乃使得陈子龙词具有了一种可以引人产生感发与联想的丰富的潜能。所以况周颐在《蕙风词话》中，乃赞美陈词，谓其“含婀娜于刚健，有风骚之遗则”。而这种将作者之性格修养与忧患意识融入令词的创作之中，产生了丰富之潜能的特殊成就，在五代至北宋初期，原是由许多位作者逐渐完成的。而陈子龙竟然以一位单独的个人而具含了此多种潜能之质素，而且此多种质素之融会，又皆出于自然之巧合，而全非出于有心之追求与造作。这正是我之所以称陈子龙词之成就为一种因缘巧合之“异数”的主要缘故。

## 三

以上我们既从理论方面对五代及北宋初期之令词在发展中所形成的一些富于感发之潜能的质素作了相当的探讨；又从陈子龙之生平经历及性格学养各方面，对陈词之所以能具含有这些质素的因缘巧合的“异数”作了相当的论述。然而，不论是如何丰富美好的质素，却毕竟要借助于作品的文字来加以表达，因此下面我们将选取陈氏的几首令词，来尝试对之略加评说，以与我们前面所作的论述互相印证。为了叙写的方便，我把陈词试分为以下几个层次来逐步讨论。

我所要举引的第一类词，乃是陈氏的一些纯写柔情的本事之作。这一类词我想举陈氏的一首《踏莎行·寄书》作为代表。现在我们先把这首词抄录下来：

> 无限心苗，鸾笺半截。写成亲衬胸前折。临行检点泪痕多，重题小字三声咽。　　两地魂销，一分难说。也须暗里思清切。归来认取断肠人，开缄应见红文灭。

据《柳如是别传》之考证，此词当为陈氏与柳氏的酬和之作，柳氏有同调同题词一首，云“花痕月片，愁头恨尾。临书已是无多泪。写成忽被巧风吹，巧风吹碎人儿意。　　半帘灯焰，还如梦里。消魂照个人来矣。开时须索十分思，缘他小梦难寻你”（此据大东书局1933年影印董氏诵芬室《众香词》引录。《别传》以为“你”字为“味”字之讹写）。从这两首词之牌调与题目之相同，及“开时须索十分思”与“开缄应见红文灭”等辞意之相近来看，《柳如是别传》以为当为陈、柳二人酬和之作，此说当属可信。此一类词，私意以为可归属于本文在前面所述及的，唐五代歌辞之词中以写美女与爱情为主之作品中的第一类作品，也就是以写现实中具体的爱情与美女为主的作品。此一类作品虽然在唤起读者之感发与联想的潜能方面似有所不

足，然而仍具有属于词所特有的一种纤柔婉约之美，而且还更有一种质直深切的属于唐五代艳词之本色的特质。关于唐五代时的这种质直真切的艳词，有一些读者也许会因其缺少言外引人联想的感发之潜能，而不予重视；另一些读者也许又会因其过于质直过于香艳而不欲对之加以称述，然而这种笔法质直情感真挚的写爱情的艳词，却正是其后之所以能发展出多层次之感发潜能的一项基础。关于此点，我以为在历代词评家之中，当以况周颐对之最有深切的体认，且曾作过大胆的肯定。即如况氏在评顾敻词时，即曾谓："顾敻艳词多质朴语，妙在分际恰合。"又云："顾太尉，五代艳词上驷也。工致丽密，时复清疏，以艳之神与骨为清，其艳乃入神入骨。"又曾对欧阳炯的一些艳词也极致赞美，谓其"艳而质，质而愈艳。行间句里，却有清气往来"（此评语不见于况氏《蕙风词话》，乃据龙榆生《唐宋名家词选》转录）。如果持此一标准以衡量陈子龙的这一类纯写爱情的令词，我们就会发现陈氏之词确乎与之颇有相合之处。即以此词而论，如其"写成亲衬胸前折"之句就颇有"艳而质，质而愈艳"的特色，而其"归来认取断肠人，开缄应见红文灭"等句，则又颇有"清气往来"其间。这一类词虽然未必能引发读者什么丰富的感发与联想，但其质朴深挚的本色的感情质地，却正是陈子龙词之所以能"直接唐人"，而且能发展出其富于感发潜能之成就的基本原因。而陈子龙之所以能写出这一类艳词，则除去我们在前文所述及的他与柳氏的一段遇合使其在生活方面经历了与唐五代词人相近似的"绮筵公子，绣幌佳人"的生活以外，另一方面更值得注意的，则是陈氏自己对词之写作也有重视这一类词的观念和勇气。即如他在《幽兰草词序》中就曾说"自金陵二主以至靖康，代有作者，或浓纤婉丽，极哀艳之情；或流畅淡逸，穷盼倩之趣。然皆境由情生，辞随意启，天机偶发，元音自成"。又云："吾友李子宋子，当今文章之雄也，又以妙有才情，性通宫徵，时屈其班、张宏博之姿，枚、苏大雅之致，作为小词，以当博奕，予以暇日，每怀见猎之心，偶有属和，宋子汇而梓之曰《幽兰草》。"（《安雅堂稿》上）从这一段话来看，则陈氏之不鄙薄这一类"哀艳""盼倩"之作，其观念固属显然可见。何况他还曾明白表示了他之写作此一类令词，原来乃是"以当博奕"、"见猎"心喜的游戏之作。而我以为也就正是由于他这种并非出于有心造作的随意自然的写作态度，才使他掌握了唐五代宋初之令词所特有的一种活泼而富于感发的基本特质。这也就正是我之所以选录了这一首词来作为陈氏之第一类作品例证的主要缘故。

第二类词，我们所要举引的，乃是陈氏的一些虽亦属于柔情之作，然而却并无现实具体之情事可以确指，因而别具一种富于感发之远韵的作品。这一类作品我们将举陈氏的一首《忆秦娥·杨花》词为例证，现在就先把这首词抄录下来一看：

春漠漠，香云吹断红文幕。红文幕，一帘残梦，任他飘泊。　　轻狂无奈东风恶。蜂黄蝶粉同零落。同零落，满池萍水，夕阳楼阁。

这首词的题目是"杨花"，而柳如是本姓杨氏，因此一般而言，在陈子龙的诗词中颇有一些叙及杨柳或杨花的作品，多是与他和柳如是之间的爱情本事有关之作。即如其词中之《浣溪沙·杨花》一首，据《柳如是别传》考证，就曾以为是与柳氏有关之作。词云："百尺章台撩乱吹，重重帘幕弄春晖。怜他漂泊奈他飞。　　淡日滚残花影下，软风吹送玉楼西。天涯心事少人知。"（《陈子龙集》下）又如其《青玉案·春暮》一首，《柳如是别传》以为亦与柳氏有关，可能为陈氏迫于家庭环境而终不得不与柳氏忍痛分手时所作。词云："青楼恼乱杨花起。能几日，东风里。回首三春浑欲悔，落红如梦，芳郊似海，只有情无底。　　华年一掷随流水，留不住，人千里。此际断肠谁可比。离筵催散，小窗惜别，泪眼阑干倚。"（《别传》第三章）至于本文现在所举引的这一首《忆秦娥》词，题目虽亦为"杨花"，然而《柳如是别传》中对此一词却并无任何有关陈柳二人的爱情本事之考证。而私意以为此词之不必有任何本事之指说，实在也就正是此一词的佳处之所在。以下我们就将对这三首与"杨花"有关的词，略作比较和说明。约

言之，则《浣溪沙》一词全篇皆以“杨花”为主体，开端一句用“章台柳”之故实，既点出了所咏的“物”，也暗喻了柳氏之姓名及身份。通篇皆能将“物”与“人”融为一体，是写所咏之“物”杨花的漂泊无依，也是写所咏之“人”柳氏作为一个章台女子的漂泊无依。写得情景交融，俊逸真切，自然是一首佳作。只是因为过于被所咏之“物”与所喻之“人”所拘限，因此遂缺少了一种可以引发读者丰美的自由联想的意趣。至于《青玉案》一词，则开端一句虽然也是写“杨花”，然而题目所咏的却是“春暮”，因此其主题所写的实在乃是春光之短暂无常，开端写“杨花”的“能几日，东风里”的生命之短暂，也是作为“春暮”的韶光易逝的衬托之形象来叙写的。而春光之易逝在象喻一层的暗示来说，正表现了一切美好事物的短暂无常，所以下半阕乃引申而写出了“华年一掷”、“离筵催散”等人事之堪悲，而结之以“泪眼阑干倚”，既是怨别也是伤春。通篇将伤春与怨别结合写出了多方面多层次的哀悼之情，自然是一篇佳作。而篇中最为使人惊心动魄的处所，我以为实在乃是“落红如梦，芳郊似海，只有情无底”三句形象与情意相生的情景交融的有力叙写，此三句不仅以“落红”及“芳郊”两个形象写尽了如晏殊《踏莎行》词所写的“小径红稀，芳郊绿遍”的春暮景色，而且更以“如梦”和“似海”两个述语的形容，传达了与情意相结合的一种象喻的气氛。上句的“落红”表现了一切美好事物的消逝无常，而“如梦”的述语则表现了对一切已消逝之事物的怀思无尽。下句的“芳郊”表现了“红稀”、“绿暗”春光已逝后的结果与下场，而“似海”的述语，一方面既可以承接上句的“落红”表现花落难寻的无边的哀感，一方面又可以与下句的“情无底”相呼应，表现诗人似海的无尽深情。虽然此词据《柳如是别传》之考证，可能为陈子龙与柳氏分手时的伤别之作，但是这三句叙写中所蕴涵的感发力量，却足可使此一本为伤春怨别的写现实情事的作品，提升到了一种象喻的层次。只不过这首词的结尾，自“此际断肠谁可比”句以下，却毕竟写得过于现实，因此遂使得这首词的意境又自象喻一层跌回现实的本事之中了。

至于本文前面所举的《忆秦娥》一词，从题目来看，其所写者自然是与前引《浣溪沙》一词相同的以“杨花”为题的咏物之作。只不过在叙写的手法方面，二者却有着极大的差别。《浣溪沙》所写者，主要以杨花的漂泊无依的哀感为主，写得较单纯、直接。而《忆秦娥》所写者，则层次较多，方面较广，因此也就有了更为丰美的感发意趣。先说首句“春漠漠”三个字，以“漠漠”写“春”，只短短两个字的形容，就把所有的读者都笼罩在广漠无边的春日之景色与感受之中了。而继之以“香云吹断红文幕”，“香云”所指的自然乃是题目中的“杨花”，“吹断”则是写其由吹来而萦拂而终至于吹尽的一段历程，而“红文幕”则是此“香云”所吹粘萦拂的所在。但此两句词所传达出来的，却实在已不仅是杨花曾经吹拂在一个帘幕之上的一件现实情事，在其文本中的很多字质之内，还蕴涵了丰富的象喻的潜能。即如“香云”一词的“香”字，既传达了一种芬芳美好的本质，又提供了一种浪漫多情的暗示，“云”字则既写出了杨花的漂泊的形貌，也表现了一种绵缈悠扬的情致。再如“红文幕”一词，“红”字的颜色之鲜浓，“文”字的花纹之绮丽，所表现的也同样是一种美好而多情的品质，与上面的“香云”一词，在品质上恰好互相承应，不仅加强了象喻的色彩，而且以“香云”而吹拂于“红文幕”之上，更当是一种何等幸福美好的遇合，而其间的“吹断”二字则写尽了此一段美好之遇合，由相遇而终至于断尽难留的一场悲剧历程。下面的“红文幕”三字的重复，则以此三字之重复所造成的顿挫，表现了对此一“红文幕”所遭遇之悲剧的深重哀悼。而且陈词中屡用“红文”二字，也可能更有其个人之事典，不过那就不是我们一般读者可测知的了。至于下面的“一帘残梦，任他飘泊”两句，则所写者已是回顾中的感伤，空余下“一帘残梦”的怀思，完全无补于“任他飘泊”的分离。仅以此上半阕而论，我想读者们已经可以清楚地感受到陈子龙这一首小词的意蕴之丰美了。

下半阕过片一句“轻狂无奈东风恶”，则是在回顾之余追想造成此一悲剧之因素，乃全由于外在环境的恶劣和摧残。而下面更继之以“蜂黄蝶粉同零落”，则是写此外在的摧残力量之强大，不仅吹断了漂泊的“香云”，也摧残了一切多情的蜂蝶。“蜂”而曰“黄”，“蝶”而曰“粉”，正所以写“蜂”与“蝶”的美好多情，而继之以“同零落”，则是写一切美好之事物之同归于零落无存。以下再重复一句“同零落”，更强地表现了此摧残零

落之无可逃避。而最后总结之以“满池萍水，夕阳楼阁”。“萍水”一句，重新点明题旨所咏之杨花，用苏轼《水龙吟·次韵章质夫杨花词》“晓来雨过，遗踪何在，一池萍碎。春色三分，二分尘土，一分流水”诸句，盖苏东坡此词曾自注云“杨花落水为浮萍”，故陈词曰“满池萍水”，则是写此杨花不仅已经被东风摧残落尽，更且已落入水中化为异物之“萍”，如此则是此杨花之飘零断灭乃更无挽回之余地，真是写得沉悲极痛，令人心断望绝。写物至此，可以说是用笔已到极处，本已更无可写，而陈子龙乃蓦然腾跃而出，写下了“夕阳楼阁”四个字，这真是一句神来之笔。此句自表面看来虽似与杨花全不相关，然而事实上却不仅是一句极贴切的收束，而且还在言外含有极深的悲慨。原来陈氏此词在上句的“萍水”既用了苏东坡的词，而此句的“夕阳楼阁”则使人想到欧阳修的一句词。欧阳修曾写过一组六首《定风波》词，极写伤春的哀感，其第五首开端曾有“过尽韶华不可添，小楼红日下层檐。春睡觉来情绪恶，寂寞，杨花撩乱拂珠帘”之句。陈子龙此一首《忆秦娥》咏“杨花”的词，既然从一开始就写了“香云吹断红文幕”和“一帘残梦”等句，则与欧词之“杨花撩乱拂珠帘”一句，岂不大有可以相通之处？而欧词在此句之前，则恰好写有“小楼红日下层檐”之句，红日之下楼檐，正是极写韶华过尽之更不可稍作添延，如此则杨花之撩乱飘零自然也无挽回之余地。如果以陈词与欧词相比照来看，我们就会发现欧词之“杨花”与“珠帘”之关系仍在撩乱萦拂之中；而陈词之“香云”与“红文幕”之关系则是从一开始便已经“吹断”了，是则陈词所写者固已是较欧词更深一层的绝望的悲哀。再则欧词直写“杨花”和“珠帘”，而陈词则代之以“香云”和“红文幕”，在强调多种美好之品质的同时，遂使得陈词似乎较之欧词之直写现实者更多了一层象喻意味。何况陈词在象喻意味中，不仅把“香云”和“红文幕”的遇合写成了一场“吹断”的悲剧，而且还把“蜂黄蝶粉”等一切美好的多情的事物，都写到了同归于“零落”的下场，而终至于“吹断”的杨花竟已化为“满池萍水”之异物。如此层层地写下来，在一切美好多情之事物皆已摧伤殆尽之时，天地宇宙之间更有何物之存留？于是陈氏乃写下了结尾一句的“夕阳楼阁”。夫“夕阳楼阁”不仅为无情之物，而且“楼阁”之高寒寂寞与“夕阳”之沉没难留，更显现了一种心断望绝之后的面对定命的哀感，而陈氏却全出以客观写景之笔，将极深的悲慨都融入了闲淡悠远的景色的叙写之中，较之直叙乃留给了读者更多的回思的余味。这种叙写实在是陈氏所极为擅长的一种笔法。即如前面所举引的《青玉案·春暮》一词，其前半阕之“落红如梦，芳郊似海”，还有陈氏的一些其他名作，如其《诉衷情·春游》一首的“一双舞燕，万点飞花，满地斜阳”，以及其《柳梢青·春望》一首前半阕的“陌上香尘，楼前红烛，依旧金钿”和同词后半阕的“绿柳新蒲，昏鸦春雁，芳草连天”等句，就都是以两个或三个四字句，在表面上似并不相干的纯写客观的景象之层转中，传达出无限蕴藉深微的情意。而有时陈氏也偶或以两句看似不相干的情语，或一句景语一句情语的跳接，传达其含蓄蕴藉的不尽的情意，即如此词前半阕之“一帘残梦，任他飘泊”和另一首《眼儿媚》词中的“只愁又见，柳绵乱落，燕语星星”等句，就是很好的例证。虽然这些四字句本都是词调的固定格式，但是不同的作者在填写这些词调时，却往往可以因其微妙的运用而产生截然不同的效果，只是本文在此处，来不及对此多作比较和发挥了。

总之，陈子龙的这一首词，从“杨花”的标题来看，当然原属一首咏物之作，从杨花与柳氏的联想来看，当然也可能有暗指与柳氏之一段爱情本事的可能。然而从其叙写表现来看，却不仅已超出了所咏之物的杨花，而且也不必更作喻说为任何本事的实指，而就在其叙写之中本身已呈现为一种可以提供给读者丰富之感发与联想的感情意境。王国维在《人间词话》中曾提出“词以境界为最上，有境界则自成高格，自有名句。五代北宋之词所以独绝者在此”。陈子龙这一首词可以说就是能具有五代北宋之词这一类境界的作品。也就是我在前面所说的，虽亦属于柔情之作，却并无现实具体之情事可以实指，因而乃别具一种富于感发之远韵。

第三类词我们所要举引的乃是陈氏的一些具有忧患意识的作品。关于这类词，我们将举陈氏的一首《点绛唇·春日风雨有感》为例证。现在就先把这首词抄录下来一看：

满眼韶华，东风惯是吹红去。几番烟雾，只有花难护。　　梦里相思，故国王孙路。春无主，杜鹃啼处，泪染胭脂雨。

本文在前面已尝试将陈词分别为第一类纯写柔情之作，和第二类虽写柔情却富于感发之远韵之作，现在又提出了第三类具有忧患意识之作。这一切分别其实只是为了叙写方便，从表面所作的区分而已；若究其本质，则私意以为此三者实乃互相关联而有可以相通之处者。则即如其在纯写柔情之作品中所表现的专一而且深挚的感情之品质与用情之态度，就可以视为陈词中的一种基本之质地，无论其所写者之为儿女之柔情，或者为家国之忠爱，这种品质和态度都是不变的。这自然是其可以互相关联而相通的一个因素。而且陈氏在经历其与柳氏遇合之一爱情本事时，同时也正经历着家国的忧患，这自然是其可以相互关连而相通的又一因素。即如陈子龙在其自撰《年谱》中，于崇祯六年叙及其“文史之暇，流连声酒”之生活时，就同时又写下了“是时，乌程当国（按乌程指温体仁，见《明史·奸臣传》），政事苛促……相对蒿目而已”，表现了对国事的忧患之思。因此在陈子龙的诗中，曾留下了不少将儿女柔情与忧患之思相并举的诗句，即如其在与柳氏相识后一年所写的《癸酉长安除夕》一诗中，就既写了“去年此夕旧乡县，红妆绮袖灯前见”之句，又写了“今年此夕长安中，拔剑起舞为谁雄”之句，把“红妆绮袖”的儿女柔情，与“拔剑起舞”的豪杰之志，作了明白的对举。又如其在崇祯六年季秋曾写有七古一首，题曰：“予偕让木北行矣，离情壮怀，百端杂出，诗以志慨。”据《柳如是别传》之考证，也以为“‘离情壮怀，百端杂出’之‘离情’，即为河东君而发，‘壮怀’则卧子乃指其胸中之经世之志略”，而且在这首诗中，陈氏既写有“美人赠我酒满觞，欲行不行结中肠”之句，表现了缠绵婉转的儿女之柔情；又写了“不然奋身击胡羌，勒功金石何辉光”之句，表现了慷慨激昂的报国之壮志，也同样是将二者作了明白的并举。

关于诗人之可以同时兼具这两方面的双重性格，我在本文前面已举引过沈雄《古今词话》中论陈子龙词的评语和张溥《汉魏六朝百三家集题辞》中论傅玄诗的评语，提出过“强直之士，怀情正深”之说，所以陈子龙作品中之同时表现有此类性格风貌，本来并不足异。而值得注意的则是陈子龙在诗中用以表现此双重性格的方式，与他在词中用以表现此双重性格之方式，二者实在并不相同。正如前文所言，一般而论，诗之写作较偏于显意识之叙述，而词之写作较偏于隐意识之流露。因此在陈子龙诗中，无论是对于儿女之柔情，或对于报国之壮志，都有较明白的叙写，而且往往将二者作明白之并举。然而在陈子龙的词作中则往往将二者相结合，作一种幽微要眇之传达。因此在其写爱情的词中，既往往隐含有一种忧患之底色，而在其写忧患之词中，也往往隐含有一种爱情之底色。而且还有更值得注意的一点，那就是其忧患意识之反映于诗者与其所反映于词者，在内容方面也并不相同。在其诗作中所表现之内容，往往为作者显意识中的一种主观的报国杀敌之愿望，而在其词作中所表现之内容，则往往为作者隐意识中的一种对于家国沦亡的无可奈何的悲悼。就中国儒家之修养而言，固早有“知其不可而为之”之说，陈子龙在诗中所表现的乃是作为一个报国之烈士的“为之”的主观愿望，而在其词中所流露的则是作为一位善感之词人的“知其不可”的忧危的哀感。也正是由于这种复杂的心态，遂使陈子龙的词蕴涵了一种幽微要眇的可以引发读者之丰富的感发与联想的潜能。而我们现在所要讨论的这一首《点绛唇》词，可以说正是陈词中之具有此种特色的一篇代表作。

这首词的题目乃是“春日风雨有感”。仅以此一标题而言，就已经隐含了一种引人产生喻托之想的潜能。首先是“风雨”一词在中国诗歌之传统中早就成为可以引人产生喻托之想的一个语码。《诗经·郑风》中有一篇标题为《风雨》的诗篇。《毛传》以为“风雨”所喻言的乃是“乱世”。而后世的词人则更常以“风雨”喻言人生中的种种挫伤和苦难。即如苏轼在其贬居黄州之后所写的《定风波》（莫听穿林打叶声）一首词中，就曾有“回首向来萧瑟处，也无风雨也无晴”之句；辛弃疾在南渡以后不能实现其北伐之壮志而遭到挫

折打击时，所写的《水龙吟》（楚天千里清秋）一首词中，也曾有“可惜流年，忧愁风雨”之句。这些词中的“风雨”所喻托者，固正为作者在生活中所经历的挫折和苦难。以陈子龙的时代及身世而言，其《点绛唇》词题中的“风雨”之含有喻托之潜能，当然是极为可能的。而更可注意的则是陈氏此词之标题，在“风雨”之上还有“春日”二字，夫“春日”所代表者自然应是万紫千红的美好的季节，而“春日”之“风雨”，自然也就喻示了外在的挫伤打击对一切美好之事物所造成的破毁和摧残。但陈氏标题所写的却还不只有“春日风雨”，还有在“春日风雨”之环境中作者因“有感”而引发的一种幽微深隐的内心的感发活动，故曰“春日风雨有感”。昔况周颐论词之创作，就曾提出说“吾听风雨，吾览江山，常觉风雨江山外有万不得已者在，此万不得已者，即词心也”。夫“词心”而曰“万不得已”，则此词心之为真诚深挚更复要眇幽微自可想见。陈氏此词既是“风雨有感”，与况氏所谓“风雨江山外有万不得已者”固正有暗合之处。而况氏对此难以言说之“词心”，还曾更加以引申说明，谓“吾苍茫独立于寂寞无人之区，忽有匪夷所思之一念，自沉冥杳霭中来，吾于是乎有词。洎吾词成，则于顷者之一念若相属若不相属也。而此一念方绵邈引演于吾词之外，而吾词不能殚陈，斯为不尽之妙”（《蕙风词话》）。而陈子龙的这一首《点绛唇》词，可以说就恰好是表现了这一种“绵邈引演”的“不尽之妙”的作品。

先看这首词开端的“满眼韶华，东风惯是吹红去”两句，如我在《迦陵随笔》中论及“感发之作用”、“感发之联想”和“感发之本质”几篇文稿中之所讨论，一首词中所传达的感发之力量的大小强弱，原来都当以其文本中所蕴涵的感发之潜能为依据，而形成此潜能的因素则在于其文本中的具有微妙之作用的一些字质语法等显微结构。即以此《点绛唇》词的开端两句而言，其首句“满眼韶华”之所指者，固当为眼前春日之景物的万紫千红。也许有人会以为诗歌中的形象要以鲜明具体为好，然而陈氏此句“满眼韶华”的概括的叙述，却实在传达出了“万紫千红”之鲜明具体的叙写所不能传达出来的更丰富的潜能。因为具体的形象虽有鲜明真切的好处，但往往也有了约束和局限，“万紫千红”所指者只能是春日的花朵，而“满眼韶华”则可以包举天地间之鸟啼花放云行水流等一切春日的美好景物和形象。而且“满眼”的“满”字既可以给读者一种丰富的包举之感，“眼”字又可以给读者一种如在目前的真切之感。因此这一句虽是极抽象概念的叙写，却充满了饱满的精力，写出了春日韶华之盛美。但下句的“东风惯是吹红去”则在与上句的承接之中表现出一个有力的反跌，直恍如禅家的当头棒喝，不仅把上一句的“满眼韶华”一笔扫空，而且更表现得如此悲哀无奈。曰“东风”，正与题目中的“春日风雨”之“风”相应合，象喻了春日中的一份摧伤打击的力量；曰“惯是”，则显示出此挫伤打击之不断的发生。又继之以“吹红去”三个字，“吹”字写摧伤之力的来到，“红”字写被摧伤的韶华之美好，“去”字写韶华之终于断尽难留。短短的三个字，充分写出了一切美好事物终被摧残殆尽之无可遁逃。只此开端两句，实已喻现了一幅充塞于天地之悲剧的场景。下面的“几番烟雾，只有花难护”两句，则是对前三句的推演和承应。曰“几番”正所以呼应前句的“惯是”，进一步写外来的摧伤打击之不断发生无可遁逃，只不过前句的“东风”是一种单纯的摧伤的力量，而此一句的“烟雾”则其情致乃更为哀惋凄迷，所表现的已不只是单纯的摧伤，而是在雾朝烟暮中的不断的销蚀和承受。至于“只有花难护”一句，则是对前一句“吹红去”的承应，此句之“花”，自然就是上一句的“红”，只不过上句的“吹红去”所写的还只是美好之事物被摧毁的一个现象而已，而这一句的“只有花难护”所写的则已是诗人对此一现象的深切哀悼。曰“只有”，曰“难护”，其充满悲苦的痛惜而无可奈何的一片情意，实在写得极为深切哀惋。

如果只从表现情意来看，此词上半阕四句所叙写者，原只是在春日中风雨摧花的一种大自然的现象，以及诗人对此自然界现象所产生的一种哀感之情而已。然而由于此开端的“满眼韶华”之概念的包举，“惯是”和“几番”的口吻之重复，以及“吹红去”三个字以重点所表现的悲剧感，遂使得这一首小词隐然有了可以引人生言外之联想的丰富潜能。如果就陈氏之生平及其时代言之，则陈氏与柳如是的一场爱情悲剧，以及陈氏所身历的家国忧患，当然都可能是使其形成此种感发之潜能的一些重要因素，而且我在前文也提到，

陈氏词中之儿女之情与忧患之思往往相关联和相融合。所以此词前半阕之所写实可以同时兼含此两种之悲慨；只不过因其下半阕有“故国”字样，因此我遂将此词归入了家国忧患之思的作品。同时我在此还想顺便声明一句，那就是我们在前面所评说的《忆秦娥·杨花》一首词中所表现的杨花零落、春光老去的深悲，实在也同时可以寓含有兼指两种悲慨的潜能，只不过那一首的标题是“杨花”，与柳氏之姓名有暗合之处，为了解说时之方便起见，所以我就将之归入柔情之作了。至于现在这首词，则除去“故国王孙路”一句表现了较明显的家国之思外，其他各句同时也兼含有两种悲慨的潜能。即如“梦里相思”一句，其所指者就可以既是“故国梦重归”的“梦里相思”，也可以同时又是“几回魂梦与君同”的“梦里相思”。总之无论其为家国之思或儿女之情，“梦里相思”所表现的都是一种魂梦牵萦的深挚怀念。只有下面的“故国王孙路”一句，才较明白地点明了家国的悲慨。而这一句的妙处，实乃在于最后一个“路”字，盖以“故国王孙”四个字较为明白易解，杜甫在安史之乱长安沦陷玄宗出奔以后，就曾写有标题为《哀王孙》的一首诗，表现了对故国乱亡首都沦陷之际皇室王孙流离失所的悲慨，而明末败亡之情况正有类于此，故曰“故国王孙”。至于“路”字之妙，则使人联想到《楚辞·招隐士》一篇中的“王孙游兮不归，春草生兮萋萋”，而其所谓“春草生”的处所，自应就是王孙远游而不归的天涯路。现在陈子龙乃以一“路”字直承于“故国王孙”之下，于是遂产生了多重的联想作用：一则可以从“路”字联想到王孙的不归，于是遂更加深了对于家国败亡后的怀思和悲慨；再则又可以因“路”字而联想到“春草萋萋”，而由此回应到题目中的“春日风雨”，使之增加了一种“清明时节雨纷纷，路上行人欲断魂”的凄怨迷离之致。凡此种种，自然都是诗人在“春日风雨”中，“吾听风雨，吾览江山”后所引发的一种“万不得已”的词心。而结之曰“春无主，杜鹃啼处，泪染胭脂雨。”“春无主”三个字写得真是有无穷的幽怨。夫“满眼韶华”既然已都被东风吹尽，而“相思”“故国”又已经归去无从，春去难留，问天不语，则此春光之长逝，乃更有何人为主？故曰“春无主”。短短三个字写出了心断望绝以后而又无可奈何的一片深情。更继之以“杜鹃啼处，泪染胭脂雨”。夫“杜鹃”之为物亦可以使人有多重之联想：一则杜鹃之啼声，相传其音有如“不如归去”之说，如此则可以与前面的“王孙路”相承应，表现已经归去无路以后而依然想要归去的一份刻骨的相思；再则杜鹃鸟之啼，可以代表春光之消逝，如此则可以与前面的“满眼韶华，东风惯是吹红去”相承应，表现有一份韶华不返、落红难护的深悲；三则在中国文学传统中更相传有蜀望帝死后其魂魄化为杜鹃的传说，如此则可以与“故国”相承应，表现有对故国君主的一片悼念和怀思。而在此多层次的悲怀悼念之中，最后以“泪染胭脂雨”五字的痛哭之泪做了全篇整体的结束，不仅笔力沉着深挚，而且字字都与通篇的叙写有着呼应和承接。“泪”字和“雨”字都与这首词题目中的“风雨”之“雨”字相呼应，盖以此词之标题原是“春日风雨有感”，上半阕的“东风”一句，有“风”而无“雨”，所以特在结尾之处明白点出“雨”字，此其呼应之一。再则“胭脂”二字则与此词上半阕之“吹红去”和“花难护”两句相呼应。曰“红”，曰“花”，曰“胭脂”，遂使春日风雨中之花朵一化而为忧患苦难中之人事，花上的雨滴也就是人间的泪点，其潜能之丰富，象喻之深广，层层之呼应，把一片伤痛之情写得如此缠绵往复，百转千回。这真是一首可以作为陈子龙令词中之既具有忧患意识且蕴涵有丰富之潜能的代表作。

关于所谓令词之潜能，以及对于形成这种潜能之质素的分析，是我近年来透过对于词之起源、特质和流变之探讨所归纳出来的一点个人的体会。我以为如果以这一点体会为依据，我们不仅对张惠言和王国维二家的比兴说及境界说可以作出较具理论性的更好的说明，而且对于个别词人的令词之作，也能作出更好的解说和衡量。大抵张惠言之说词重在语码之联想，而王国维之说词则重在字质及语法等显微结构所予人之感发。我们对陈子龙词之评赏大抵也就是从这两种评说方式所作的探讨和分析。关于详细的理论，我近两年曾写有《迦陵随笔》十五则及《对传统词学与王国维词论在西方理论之观照中的反思》，和《王国维词论及其词》诸文，可以供读者们参考。至于令词潜能之发展的三个阶段与三种质素，则是我在本文中才提出的一个较新的看法。如果依照我所提供的这三种质素来对陈子龙词加以归纳和说明，则陈子龙与柳如

是之爱情本事，陈子龙所经历的忧患之遭遇，及其个人之才情、志意和襟抱，当然都是促使其令词中含有丰富之潜能的重要因素。前二者属于机遇，后一者属于本质。而在此三种质素中，则无疑地本质乃是其中更为基本的一项质素。在这方面，陈子龙自然是具有过人之本质的一位优秀词人。而更值得注意的，则是陈氏在前二种质素的机遇中亦自有其过人之处：首先陈子龙与柳如是之爱情本事，与晚明一些名士的风流浪漫的行为便有着明显的不同，因为柳如是本身也就与一般当歌侑酒的歌妓有所不同。从陈寅恪先生所写的《柳如是别传》来看，我们便可认识到柳氏实不仅是以色艺取胜而已，她同时也是一位既有过人之才情，且有忠烈之意志的不凡的女子。因此陈先生在其书中乃对柳氏之支持复明运动，及其最后在钱谦益死后为钱氏家难而殉节的行事，立有专章为之论述。陈氏的爱情对象既是如此一位不凡的女子，则此一爱情本事之可以对陈氏令词之创作激发起丰富的潜能自不待言。其次陈氏在破国亡家的遭遇中，既曾亲自领导和参与了义军的起事，而且事败之后终以身殉，这自然也就与一般人所经历的忧患有了明显的不同，因此也就在他的词作中更加强了丰富的感发的潜能。而正是这种种因缘巧合的异数，遂使得陈子龙的词不仅重新振起了令词中这种潜能之特美，而且更以其感发之潜能中的真挚而鲜活的生命，开出了有清一代的“词学中兴之盛”。虽然以后清词之演进，已经脱出了陈氏的令词之范畴，而有了浙西、阳羡和常州诸派的更大的发展，但使得词之生命从明代的空洞衰微中重新复活起来的，却不得不推陈子龙为一个转变风气的重要作者。

经过了以上的讨论和说明，我们对于清代词评家之所以推重和称美陈词，谓其可以“直接唐人”、“有风骚之遗音”、“得倚声之正则”等评语，自然也就可以获得更明白和更正确的了解。至于评者又谓陈子龙为“重光后身”，更谓其可以“上追六一”、“下开纳兰”，凡此诸说，若就其意指诸家词之同具有鲜活之生命与丰富之潜能而言，这些作者自然基本上有相似之处。然而若就每一位作者之特殊风格言之，则实在又各有自家之风貌。只是本文之篇幅已嫌过长，自不暇更在此作详细的比较和论述。我不久以后还计划写一篇《论纳兰词》的文稿，希望在那篇文稿中，能对此诸家之异同优劣再作一次较详的讨论。

---

(1) 转引自《白雨斋词话足本校注》，第237页，齐鲁书社，1983年版。