

# 宋末詞法的一脈相承與最終凝定—— 論《詞源》對《樂府指迷》的繼承 與對《詞旨》的影響

黃雅莉\*

## 提要

南宋末年，詞壇講究家法承傳，其重要的詞學理論主要有三部：沈義父《樂府指迷》、張炎《詞源》、陸輔之《詞旨》，其傳承軌跡一目了然。尤其是《詞源》，是張炎一生理論研究和創作實踐的總結，張炎正是通過有組織、有目的的構擬，達到一個健全自足的理論系統，使詞的創作規律得以定型，並在沈義父「典雅」詞論的基礎上，發展了「清雅」詞論，也為宋詞、特別是南宋詞的發展標誌了的一個句號，更體現著自南渡倡導復雅尊詞以來雅化詞體觀的最高發展。本文擬從張炎《詞源》對沈義父《樂府指迷》的繼承與超越，以及對陸輔之《詞旨》的影響情況來看宋末詞法的一脈相承與最終凝定。作為同一詞學淵流的三部詞論，其思想前後相承、相互補充，在存同中求異，反映了同一流派內部詞學觀念的一致性和連續性，使宋末雅詞理論日趨深入細微。

**關鍵詞：**詞法、張炎、詞源、沈義父、樂府指迷、清雅、典雅

---

\* 新竹教育大學語文系副教授。

## 一、前言

南宋末年，詞壇講究家法承傳，其重要的詞學理論主要有三部：沈義父《樂府指迷》傳吳文英的詞法，以清真詞為典範，講求下字運意的法度。張炎《詞源》雖然在字面句法論方面，與《樂府指迷》相同，但它更重視詞的命意，主張用姜白石的「清空」詞法來潤色清真詞的「意趣不夠」。陸輔之再傳張炎詞法，作《詞旨》，發展張炎的清雅詞論。這三部詞法，其傳承軌跡一目了然，取長補短，使宋末雅詞論審美理想上趨於一致，詞學理論日趨深入細微。

其中《詞源》在三部詞學理論中無疑具有集前代之大成而啓後之功，它廣泛吸取了前人論詞的菁華，其受楊纘及周密編《絕妙好詞》的影響，尤其受沈義父《樂府指迷》影響最多，在詞的字面句法及章法結構上，與沈氏的論點是相同或相近的。沈氏的詞學理論，不但對北宋以來婉約派論詞的主張系統地加以闡述，而且反映宋末詞壇的論詞趨向。張炎比沈氏稍後，他的《詞源》雖自立門戶，但論詞頗多源於沈氏。《詞源》中雖然存在著大量的因襲成分，這並不等於說張炎的詞學思想只有繼承而沒有創新。張炎作為一位傑出的詞人與詞論家，他在繼承沈義父的詞論中又有其超越處與獨創性。其詞論重點有三：力倡雅正、推崇白石、標舉清空，既闡發了論詞的基本原則，亦指出了理想的詞學風貌，在沈義父論詞的基礎上有了新的拓展，具有相當的理論深度。

《詞源》是張炎一生理論研究和創作實踐的總結，也為宋詞、特別是南宋詞的發展標誌了的一個句號，更體現著自南渡倡導復雅尊詞以來雅化詞體觀的最終凝定。本文擬從張炎《詞源》對沈義父《樂府指迷》的繼承與超越，以及《詞源》對陸輔之《詞旨》的影響情況來看宋末詞法的一脈相傳與最終凝定。

關於沈義父的《樂府指迷》已有專文詳論<sup>1</sup>。而陸輔之的《詞旨》是補充及衍伸張炎《詞源》未盡完備之處，基本是《詞源》理論的延伸。所以本文的重心乃在於探究張炎《詞源》詞法內涵，並探究其對沈義父典雅詞論的繼承與超越。

## 二、《詞源》的詞學淵源——楊纘、沈義父、周密

張炎（1248—1302？），字叔夏，號玉田，晚年號樂笑翁，西秦人。生於宋理宗淳祐八年（1248），約死於元成宗大德六年（1302），是南宋初年循王大將張俊的六世孫。他的曾祖父張鎡是與著名詞人姜夔唱和的詞家。<sup>2</sup>張炎既是詞人，也是詞論家。其詞有《山中白雲詞》八卷，詞話有《詞源》。《詞源》乃張炎晚年的作品，分為上、下兩卷。上卷論詞樂，下卷論詞的作法和藝術鑑賞。《詞源》在宋末詞學理論中無疑具有集大成的作用，它廣泛地汲取了前人論詞的菁華。張炎出自楊纘門下，同時又受楊纘門人周密的深刻影響，尤其受《樂府指迷》的影響最多。在詞的字面、句法及章法結構上，與沈義父論詞是相同的。但與沈義父落於技術層的淺易詞法不同的是，張炎自覺地追求清空的創作風貌和審美境界。他接受來自楊纘、周密、沈義父已有的法度和規範，同時又超越這些淺易平實的詞法而達到清空的境界。在《詞源》下卷第一節中，他說明撰寫的背景與目的：

余疎簡陋謏才，昔在先人。其父張樞侍側，聞楊守齋、毛敏仲、徐南溪諸公商榷音律，嘗知緒餘，故生平好為詞章，

<sup>1</sup> 黃雅莉，〈從沈義父《樂府指迷》論詞學接受詩學的影響〉，《成大中文學報》第十六期，2007年7月，頁1-36。

<sup>2</sup> 詳見黃畬校箋的《山中白雲詞箋·前言》（杭州：浙江古籍，1994年），頁1。

用功踰四十年，未見其進。今老矣，嗟古音之寥寥，慮雅詞之落落，僭述管見，類列於后，與同志者商略之。<sup>3</sup>

這段話說明《詞源》成書的背景有二：一是得楊守齋、毛敏仲、徐南溪等人音律之助，二是自己有四十年的詞的創作體會。楊纘，字繼翁，號守齋，是張炎的前輩。張炎因早年參聞楊纘與其父張樞討論詞法，這是他暮年撰寫《詞源》的緣起，《詞源》中記述了楊纘的詞法——「楊守齋作詞五要」，這作詞五要為：第一要擇腔。第二要擇律。第三要填詞按譜。第四要隨律押韻。第五要立新意。其第一至第四條講的都是審音協律的問題，這種看法在《詞源》中得到繼承與發展。第五條「立新意」也與《詞源》中的「詞以意為主」相通，且從張炎將其附於自己著作之後看來，楊纘論詞作法是為張炎所肯定和繼承的，其主張亦是張炎論詞的靈魂所在。

其次，宋末元初著名詞人周密晚年所輯《絕妙好詞》一書，對前輩詞論家沈義父的詞學觀有所酌取，收錄南宋詞人張孝祥到仇遠共一百三十二家三百八十五首詞，偏重於清麗婉雅的詞風，因而顯現出對南宋詞的卓見。獨領風騷的詞人依次是姜夔、吳文英和周密，它確立了姜夔作為典範的意義，由沈義父的獨尊清真詞轉向師法白石，這是周密的一個發明，對同時代的風雅派詞人的詞學理論產生深刻的影響，周密的詞學思想深刻地影響了張炎<sup>4</sup>，其標學姜夔也與張炎論詞主張相通，所以在《絕妙好詞》刊行後，以系統詞學理論著稱的張炎的《詞源》和編選詞中佳句著稱的陸輔之《詞旨》中「屬對」、「警句」、「詞眼」等項所示的詞例，幾乎直接從此書中取材，用以幫助闡明他們

<sup>3</sup> 《詞源》卷下，唐圭璋《詞話叢編》本（臺北：新文豐，1988年），頁255。

<sup>4</sup> 楊海明云：「周密長張炎十六歲，于張炎兼有師友誼，他與張樞過往甚密，相交唱酬，可謂是張炎父執輩。宋亡之後，他與張炎又屢有交往。張炎受他的影響也是相當深的。」見《張炎詞研究》（濟南：齊魯書社，1989年），頁72。

的詞學觀。由此可見，周密的詞學思想對張炎及其後學的深刻影響。張炎在《詞源·雜論》中云：

近代詞人用功者多，如《陽春白雪集》，如《絕妙詞選》，亦自可觀，但所取不精一。豈若周草窗所選《絕妙好詞》之為精粹。惜此板不存，恐墨本亦有好事者藏之。<sup>5</sup>

張炎以「精粹」評周《選》，或可解釋為此《選》風格的純粹精一，絕不旁鶩，即一律的清詞麗句，表現高情雅意。除此之外，亦有作詞技法方面的原因。《詞源》中另有三處使用了「精粹」一詞，如〈句法〉：「詞中句法，要平妥精粹」<sup>6</sup>，〈詠物〉：「此皆全章精粹，所詠瞭然在目，且不留滯於物」<sup>7</sup>，〈節序〉：「如此等妙詞頗多，不獨措辭精粹，又且見時序風物之盛，人家宴樂之同」<sup>8</sup>。可見「精粹」一詞又用在布局、造句、遣詞諸方面，即緊扣技法而言。「《詞源》是一部指導後學如何填詞的書，因《絕妙好詞》在總體風格和作詞技法方面，深合詞家張炎之心，故以之為立論之基。」<sup>9</sup>《詞源》卷下列舉南宋詞例最多的三家是姜夔、史達祖、吳文英的詞全見於《絕妙好詞》，且這些詞例大多被張炎作為正面例證，由此可見張炎在寫作《詞源》時，必定會用心地研究過《絕妙好詞》。

其三，對張炎影響最大的還是沈義父《樂府指迷》，這也是一部論作詞方法的專著，因此，論詞法並非始於張炎。沈義父《樂府指迷》在音樂與文辭兩方面都強調精煉，且成書時間比

<sup>5</sup> 夏承燾《詞源注》與蔡嵩雲《樂府指迷箋釋》合一本（北京：人民文學，1998年），頁26。以下若引張炎及沈義父之說，即依此合一本的頁數為主。

<sup>6</sup> 夏承燾《詞源注》卷下，頁14。

<sup>7</sup> 夏承燾《詞源注》卷下，頁22。

<sup>8</sup> 夏承燾《詞源注》卷下，頁21。

<sup>9</sup> 參考自劉榮平，〈論《絕妙好詞》對詞學思想的影響〉，《廈門大學學報》總第168期，2005年第2期，頁92-97。

《絕妙好詞》要早數十年，《絕妙好詞》論詞大旨上，對《樂府指迷》有所酌取。

《詞源》在入元之後對宋詞作法作概括總結，這實際上也顯示詞體文學高峰期的結束。所謂「嗟古音之寥寥，慮雅詞之落落」，由於古樂譜的大量失傳，張炎是帶著對雅詞命運的憂急心情寫《詞源》的。張炎在強烈的憂患意識、擔荷責任心的感召之下，以雅詞的興衰爲己任，力倡雅正說以挽救雅詞的命運。

《詞源》根據樂譜和歌詞這兩方面的情况，上卷專論音律，以挽救古音之淪落；下卷專論雅詞的創作，以繁榮詞的作。詞的音律探討，不是本文的任務，本文所欲探討的，是張炎的雅詞創作理論，著重點在於詞法，即創作技巧的探究。

### 三、雅正的詞體觀

從詞的發展趨勢來看，詞的文人化過程就是雅化的過程。宋代詞壇的美學觀就是崇雅忌俗。「雅正」這一美學範疇根植於儒家的詩教傳統，它起源於北宋詞壇，完備於張炎之手。從北宋晏殊、歐陽修詞的雍容閒雅，蘇軾詞的風流儒雅，張先詞的淡雅有致，秦觀詞的情韻兼勝，賀鑄詞的騷情雅意，周邦彥詞的渾厚和雅，乃至選詞、編詞、評詞皆以「雅」爲高致，雅化的趨勢占據著詞壇主流地位。所以張炎《詞源》中對「雅正」作了全面細緻的理論總結，以「雅正」做爲其論詞的指導原則，並側重從音樂角度論述詞的起源問題：

古之樂章、樂府、樂歌、樂曲，皆出于雅正。粵自隋、唐

以來，聲詩間為長短句。<sup>10</sup>

他論詞乃以「雅正」為宗，在序言中首從詩、樂結合的歷史現象來看，將許多的文學樣式界定為來源於雅正。「自隋唐以來，聲詩間為長短句」，演而為詞，亦「欲雅而正」。「雅正」一詞源於儒家的詩教傳統，以之評詞，主要是指詞的語言典雅，詞風的醇厚，張炎就是在雅正的詞學觀的基礎上對詞的藝術技巧進行了系統的論述，對詞的思想內容與藝術形式提出了全面的要求，例如音律、情志、語言等諸多方面。這點與沈義父以來的雅詞論者基本上是一致的，雅正說是《詞源》對詞的本質規定，為達到這個規定而衍生出一套技術，從這個角度說，雅正說就是一種詞學的法度理論。

詞欲雅而正，志之所之，一為情所役，則失其雅正之音。

張炎力圖以雅正來糾正詞壇上的浮豔、媚俗之風，第一，詞應是「志之所之」，是要把「詩言志」的傳統納入詞的創作中去，這實際是吸收了豪放詞人的作法。「詞欲雅而正」，應是一種以志主情的雅正之音，第二，詞不可「為情所役」。「雅正之音」與「為情所役」二者是背離的，張炎以為，雅正是詞的創作原則，關係到詞的發展命運，《詞源》書中從頭至尾，皆貫串雅正的線索，強調「詞在用情上要節制」。雅正的趨勢，也已佔據著南宋詞壇的主流地位，並與詞體的發展、定型相始終。

### （一）在「雅正」的審美理想上提出「騷雅」之旨

雅詞之所以為正，是因為它合乎規範。凡不合乎規範的都是俗詞，是雅的大敵，那麼，什麼樣的詞是俗詞呢？張炎以為，

<sup>10</sup> 夏承燾《詞源注·原序》卷下，頁9。

俗詞有兩類，一類是俚俗的纏令和男女風月詞，一類是不能歌唱或唱則拗折嗓子的豪氣詞：

簸弄風月，陶寫性情，詞婉於詩。蓋聲出鶯吭燕舌間，稍近乎情可也。若鄰乎鄭衛，與纏令何異也。康、柳亦自批風抹月中來，風月二字，在我為發揮，二公則為風月所使耳。<sup>11</sup>

沈義父云：「康伯可、柳耆卿……未免有鄙俗語」<sup>12</sup>，張炎在此揭示康、柳豔詞俚俗的原因在於「為風月所使」，風月是男女之間的豔情，「為風月所使」，意為用直露不隱的語言表達男女之間的風月之情。俚俗之詞和文人詞中市民情調的都不為張炎所接納，另一方面，不能歌唱或不協音律的文人詞亦不屬於雅正：

辛稼軒、劉改之作豪氣詞，非雅詞也，于文章餘暇，戲弄筆墨為長短句之詩耳。<sup>13</sup>

張炎雖然主張「以詩為詞」的雅化，但狂逸俊致的豪放詞卻非雅詞。雅詞的審美標準是中和，豪氣詞對感情抒發是渲泄式的，為氣所使，它和「為情所役」同出一源，缺乏「要眇宜修」的本質，有直致近俗的弊病。詞，畢竟不同於詩，加之辛派末流將詞之詩化發展到粗率叫囂的地步，過猶不及，結果只會使作品游離於詞體所應有的抒情韻味及審美價值之外。豪氣詞是長短句之詩，這是張炎對豪氣詞的歸屬所做的結論。這是就豪氣詞和雜言古詩都不協音律，而句子又都長短不齊這兩個

<sup>11</sup> 《詞源·雜論十五》，夏承燾《詞源注》卷下，頁33。

<sup>12</sup> 《樂府指迷》，夏承燾《詞源注》與蔡嵩雲《樂府指迷箋釋》合一本（北京：人民文學，1998年），頁46。

<sup>13</sup> 《詞源·雜論十四》，夏承燾《詞源注》卷下，頁33。



共同點而說的。在張炎看來，豪氣詞失律與失度，不僅不是詞，就連詞的資格也談不上了。

作為南宋末期的重要詞論家，對於「以詩為詞」的批評與吸收，成了張炎必須要思考的問題。對於北宋到南宋一直爭論不已的「詞別是一家說」與「以詩為詞」說，張炎進行了有選擇的繼承，他對於兩種說法有所接受與批評，並在相當程度上實現了二者的融合。

傳統的本色詞除了在形式上要求具有音樂性之外，在內容上也有一定的規範。從文體美學的角度看，詞與音樂的有機結合，以及詞擅長言情的特質，決定了詞體具有婉轉的審美特質。「吟詠性情，莫工於詞」<sup>14</sup>，詞是最適宜抒寫人的情感，是最善於言情的文體之一，因此講情致、主柔情是本色詞的主要內容。沈義父繼承了吳文英的詞學觀點，認為：

作詞與詩不同，縱是花卉之類，亦須略用情意，或要入閨房之意。然多流淫豔之語，當自斟酌。如只詠花卉，而不著些豔語，又不似詞家體例，所以為難。<sup>15</sup>

強調詞在題材和內容的格調上，「要入閨房之意」。張炎無疑繼承了這一思想，從詞的功能和性質來看，張炎認為「簸弄風月，陶寫性情」是詞的優勢，因為詞「聲出鶯吭燕舌間」，「鶯吭燕舌」代指女子的歌喉。但是，「詞發展到了南宋後期，已歷經了蘇、辛等人的革新，『以詩為詞』的觀念也逐漸深入人心，任何回避這一現狀的做法都是不明智的。張炎不能也不會無視詞壇的現狀，否則本色詞必會陷入浮豔的泥潭而無法自拔。因

<sup>14</sup> 尹覺〈題坦庵詞〉，金啓華、張惠民、王恒展、張宇聲、王增學合編，《唐宋詞集序跋匯編》（台北：商務印書館，1993年），頁198。

<sup>15</sup> 沈義父《樂府指迷·詠花卉及賦情》，蔡嵩雲《樂府指迷箋釋》合一本（北京：人民文學，1998年），頁46。

此在承傳統本色詞內容上的特點之外，張炎和任何一個以雅為宗的詞人一樣，也主張詞要雅。不過他的雅融入了新的歷史元素，他以『騷雅』對傳統的本色詞進行了雅化」。<sup>16</sup>他說：

簸弄風月，陶寫性情，詞婉於詩。蓋聲出鶯吭燕舌間，稍近乎情可也。若鄰乎鄭衛，與纏令何異也。如陸雪溪〈瑞鶴仙〉云。詞略。辛稼軒〈祝英臺近〉云。詞略皆景中帶情，而存騷雅。故其燕酣之樂，別離之愁，回文題葉之思，峴首西州之淚，一寓於詞。若能屏去浮豔，樂而不淫，是亦漢魏樂府之遺意。<sup>17</sup>

作為南宋後期的重要詞論家，在維護詞的本體性質和謀求新發展的前提下，張炎認為本色論和詩化論均不足以代表詞體在藝術風格、思想內涵等方的根本特色。他對於這兩種說法都有取捨和揚棄，首先，他以合律為前提，尊重詞之為詞的獨立性特徵，就詞的本色來說，張炎首先強調抒情有一定限度，雖是出於鶯吭燕舌，但是「稍近乎情可也」，否則「若鄰乎鄭衛，與纏令何異也」。纏令是唱賺的一種形式，是市井中的流行歌曲，形式雖樸實自然，但內容風格卻粗俗簡陋。詞一旦抒情過度，就會破壞本身的韻味，如同市井歌謠一樣俗不可耐。因此，張炎是以合乎中道的感情來雅化傳統題材的詞。他主張詞要雅正，雅正之詞應該抒發情懷，表現人生，但藝術表現則須含蓄蘊藉，而防粗豪率直，所以他順勢拈出「騷雅」。

「騷雅」一詞在詞論中出現，是由銅陽居士首度提出，他在《復雅歌詞序略》中談到宋代詞作時說「其韞騷雅之趣者，

<sup>16</sup> 引自鄧喬彬、張秋娟〈試論張炎對本色詞的雅化〉，《名作欣賞·古典今讀》第11期，2004年5月，頁5。

<sup>17</sup> 《詞源》卷下「賦情」，夏承燾《詞源注》卷下，頁23。

百一二而已」<sup>18</sup>，銅陽居士試圖以儒家政教來挽救陷入浮豔卑俗的泥潭的詞作，他筆下的「騷雅」指的是詞應承擔「言志」的功能，所以「復雅」為號召，促使詞歸於「騷雅」。在此基礎上，張炎進一步地闡明了「騷雅」的內涵。

張炎認為本色詞的題材雖然脫離不了「別離之愁，回文題葉之思」類的感情，但是如果能在這類詞中寄寓更深遠的社會意義與內涵的話，即所謂「峴首西山之淚」的感情，那就是本色詞的進一步雅化了，他提出「騷雅」說，認為詞應具有「詩言志」寄托身世、傷時念亂等關懷天下的內涵，但他認為感情的抒發應樂而不淫、哀而不傷，淵深平和，具有「漢魏府樂之遺意」。論者皆以為張炎所謂的「騷雅」：「是指文學作品要符合《詩經》與《離騷》的精神。『雅』是作品要像《詩經》中的大、小雅那樣，具有言天下之事，論王政之所由廢興的特點，有關注朝廷政治、社會境遇的思想內容，還有溫柔敦厚、平和節制的抒情規範，以及古樸典雅、去俚棄俗的語言形式。而『騷』則指作品要像《楚辭·離騷》那樣，有『美人芳草以喻君子』式的比興，又融入『恐美人之遲暮』的生命意識。『騷』、『雅』合稱，便要求作品既表達關懷天下之志，又表現得溫柔敦厚，不失中和淵雅之旨，而在藝術上要出於比興寄托，繼承《離騷》『芳草美人』的傳統，取曲不取直，取溫敦厚而不取強烈激切。」<sup>19</sup>善於寫情婉轉者，莫過風騷，其托意男女，寄情草木，所表達的莫不是家國之懷與君臣之義，所以張炎以兩首「景中帶情，而存騷雅」的詞例：陸雪溪的〈瑞鶴仙〉、辛稼軒的〈祝英台近〉兩首立意都不忘天下大事，在藝術上皆繼承《離騷》的傳統，

<sup>18</sup> 見《唐宋詞集序跋匯編》，頁364。

<sup>19</sup> 參見方智範、鄧喬彬、周聖偉、高建中合著，《中國詞學批評史》（北京：中國社會科學，1994年），頁97-98。顏翔林，《宋代詞話的美學研究》（長沙：湖南師範大學），2003年，頁248。以上二說都有同樣的論點。

融情於景，而含騷雅。所謂「燕酣之樂，別離之愁，回文題葉之思」指的是傳統的柔情內容，張炎認為這類詞一定要符合溫柔敦厚的詩教，這樣方合「騷雅」之旨，否則容易流於通俗的纏令之體。而「峴首西州之淚」，含有悼古傷今、家國興衰的感慨。「若能屏去浮豔，樂而不淫，是亦漢魏樂府之遺意」，亦即指本色詞在傳統相思離別的內容上不僅要抒發柔婉之意，不可俚俗直露，而且立意要高遠，關注天下大事，寓含有興寄的詞在表現上顯得曲折婉轉，溫柔敦厚。

## （二）提出「意趣」以補充「騷雅」：「意趣」即騷雅之趣

張炎認為陶寫性情、描寫風月，應該是詞的一個特徵，也是詞之所長，但寫情應該意存「騷雅」、「屏去浮豔，樂而不淫」、約情合中，具有較高的意趣。所以張炎在「清空論」之後有一個重要論點就是「意趣」說：

詞以意趣為主，要不蹈襲前人語意。如東坡中秋〈水調歌〉……〈夏夜洞仙歌〉……姜白石〈暗香〉，賦梅……〈疏影〉……此數詞皆清空中有意趣，無筆力者未易到。<sup>20</sup>

張炎讚賞蘇軾有些詞的風格是「清空中有意趣」，「立清新之意」，而又以「不為情所役」的雅正為詞的審美原則，這顯然是把「意趣說」融合於「清空論」來說明雅正的內容和實質的。張炎對「意趣」的要求，正如許海所說：「一要有創造性，不襲蹈前人；二是高遠，不受題材限制；三要與『清空』相配合，形成『筆力』。『意趣』似乎是張炎用以救『清空』之弊而提出的，因為過於清虛，則易言之無物，空洞浮泛，反而傷醇雅之美，故于『清空』中需以『意趣』實之，這樣才有『筆力』。由

<sup>20</sup> 《詞源·意趣》，夏承燾《詞源注》卷下，頁18。

此可以理解這三個範疇之間的關係：『清空』與『意趣』結合可形成『筆力』，而『筆力』顯然是合于『雅正』的，故『清空』與『意趣』成了支撐張炎『雅正』理由的兩大支柱。」<sup>21</sup>

具有清空之境的作品才是有「意趣」的，所〈雜論〉條又以清真詞「意趣不高而須以白石句法潤色」為例來說明「騷雅」：

美成詞只當看他渾成出處，於軟媚中有氣魄。採唐詩融化如自己者，乃其所長。惜乎意趣卻不高遠。所以出奇之語，以白石騷雅句法潤色之，真天機雲錦也。<sup>22</sup>

張炎論詞與沈義父多有相通之處，沈義父傳夢窗詞法，專主清真一派：「凡作詞，當以清真爲主。蓋清真最爲知音，且無一點市井氣，下字運意，皆有法度，往往自唐宋諸賢詩句中來，而不用經史中生硬字面，此其所以冠絕也」<sup>23</sup>，沈義父專主清真，張炎對此也大致接受：

詞欲雅而正，志之所之，一為情所役，則失雅正之音；耆卿、伯可不必論，雖美成亦有所不免：如「為伊落淚」，如「最苦夢魂，今宵不到伊行」，如「天便教人，霎時得見何妨」，如「又恐伊尋消問息，瘦損容光」，如「許多煩惱，只為當時，一晌留情」，所謂淳厚日變澆風也。<sup>24</sup>

此處所批評的「情」，特指綺靡的情調，張炎對周邦彥的詞作頗有微詞，是因為周邦彥的詞存在許多贈妓之作，仍停留在兒女私情的層面上。張炎在此客觀評價清真詞，既看到它的獨

<sup>21</sup> 許海，〈張炎的雅詞理論與創作實踐〉，《五邑大學學報》第6卷第2期，2004年5月，頁30。

<sup>22</sup> 《詞源·意趣》，夏承燾《詞源注》卷下，頁18。

<sup>23</sup> 《樂府指迷》，蔡嵩雲《樂府指迷箋釋》合一本（北京：人民文學，1998年），頁45。

<sup>24</sup> 《詞源·雜論》，夏承燾《詞源注》卷下，頁26。

到之處，又見到它的不足之處，就是美成詞意趣卻不高遠。「意趣就是詞的立意，詞的格調」，「意趣有高下之分，意趣高者，近乎騷雅，但還不是騷雅」<sup>25</sup>。

張炎並不反對詞之言情，但要求使情而不為情所役。對柳永、康與之的豔情的「澆風」更為不滿，凡是為情所役，為風月所使，一味任情而動，越出規矩，便非好詞。周美成詞之所以須用「白石騷雅句法潤色之」，就是要求詞內容必須有一定的思想深度，要體現出人對現實人性的關懷，即詩人的高遠之致。在此張炎無疑提出了一個極為重要的詞學思路：寫情一定要把握好分寸，不能流於鄭衛纏令之流。所以志存「騷雅」者，創作時大致不會單純地「簸風弄月」。總而言之，「騷雅」是要詞人擁有詩人的情志和趣味，詞從單純的「緣情」向「言志」靠攏。這種介於「情」與「志」之間思想情趣可稱之為「意趣」，亦即超世脫俗的人格境界。在此，張炎是在固守詞之本色觀念的基礎上向詩化回歸。其實，張炎這套完備的詞論並非憑空而來，而是鑑於姜夔的創作表現而發的。在此張炎提出具有騷雅的代表人物是姜夔：「所以出奇之語，以白石騷雅句法潤色之」，他指出周邦彥格調不高，主張用白石的騷雅來針砭清真詞的「意趣不高」。詞若無比興，品格終究有限，用花草美人寓含君國之情，「騷雅」可以補救格調低俗。張炎多次稱許白石，因為白石詞清空騷雅，在內容上既含家國之思，在表現上又善於比興寄託，實踐了內容與形式結合的完美無缺。

張炎《詞源》由沈義父對周邦彥的瓣香，轉為對姜白石的推崇，說白石清空騷雅，意趣極高，具有典範意義。由此可知，張炎在宋詞發展過程中截取了處於軟媚豔情與豪放言志詞風之

<sup>25</sup> 常言，〈論理學對宋詞的影響〉，《西北師大學報》（社會科學版），第39卷第4期，2002年，頁71-76。

間的一種中間型狀態，它既不浮豔，又非豪肆，它表現了這二者中間的一種過渡狀態，即中正平和而又蘊藉深遠的一種風格。

雅正是《詞源》論詞的最高原則，寄託著張炎立意高遠、中正平和、醇厚簡古、清虛空靈的藝術理想，這種理想其中就已經包含了騷雅之趣，而「意趣」的具體內容就是所謂騷雅之趣。

#### 四、清空的詞法觀：清空是達到雅正的途徑

綜上所述，張炎心目中所追求的審美理想是雅正，那麼其雅正的內涵為以婉約隱柔的風貌反映沈鬱深厚的思想情感，具有卓然不群的精神品質，以及對傳統詩教言志的延續，正如曹保合所說的：

張炎的雅詞雖屬於婉約詞，但不是一般的婉約詞，而是婉約詞的較高層次。這是因為，雅詞由於用情的適當節制和強調意趣的高遠，提高了婉約詞的抒情品格；再者，由於引志入詞，加強了婉約詞和社會生活的聯繫。在風格上，為防止婉約的極端化，提倡用姜夔的剛健糾正清真的軟媚，從而使詞風由一味柔婉趨向柔中帶剛。<sup>26</sup>

可見張炎心目中的雅詞風貌是以姜夔為代表的柔中帶剛的清雅詞。那麼如何達到這樣的詞審美理想呢？即通過「清空」的手法，他說：

詞要清空，不要質實。清空則古雅峭拔，質實則凝澀晦味。  
姜白石詞如野雲孤飛，去留無迹。吳夢窗詞如七寶樓台，

<sup>26</sup> 曹保合，〈談張炎的清雅詞論〉，《廣西師院學報》1998年第1期，頁44—49。

眩人眼目，碎拆下來，不成片段。此清空質實之說。……白石詞如疎影、暗香、揚州慢、一萼紅、琵琶仙、探春、八歸、淡黃柳等曲，不惟清空，又且騷雅，讀之使人神觀飛越。

在這裡，「清空」乃是與「質實」相對立的一種藝術特徵，在張炎看來，以姜夔作為清空的典型作家，並強調的清空詞境古雅峭拔，遠勝於以吳文英為代表的質實的詞境，並且以「野雲孤飛，去留無迹」喻「清空」，以「七寶樓台，眩人眼目」喻「質實」。然而何謂清空？何謂質實？這種偏重於對具體的文藝現象作感悟性的評價，偏於審美直觀的意念化語言，帶有更多的主觀感情的色彩，終究只能給人以意會式的理解，導致歷來論者對此看法呈現見仁見智的現象。以「清空」而言，論者多從主體精神、人格風格的角度對之推賞備至，認為姜夔具有高雅脫俗、飄逸清剛的詞境，來燭照其瀟灑出塵的精神人格，例如朱崇才說：「『清空』，未嘗不是一種風格，但又不僅僅是一種風格，它更多地是一種心靈的追求，一種超越人間俗世的精神遨遊。現實世界中的不得意，在心靈的虛擬世界中應該得到代償。」<sup>27</sup>朱先生乃從心靈與精神的角度為「清空」下定義，此外，顏翔林從藝術創作和欣賞視角來考察，認為清空和質實的範疇更深層的意義在於，它代表張炎對詞的審美標準：「『清空』，是創作目的，也是欣賞標準，是玉田的藝術創造的理想境界，也是玉田的最高的美學批評尺度，它上升為玉田的終極性的審美理想。」<sup>28</sup>朱崇才以藝術境界與人格的象徵論清空，顏翔林以審美理想論清空，朱、顏二人皆將清空定位在因精神風範而升華的最高的美學要求，是張炎論詞的理想境界。

<sup>27</sup> 朱崇才，《詞話學》（台北：文津，1995年），頁401。

<sup>28</sup> 顏翔林，《宋代詞話的美學研究》（長沙：湖南師範大學，2003年），頁246。



但卻有學者有不同的見解，羅立剛在研究南宋文壇走勢之後，即認為南宋文壇「從活法到清空體現出從理學認識方式向佛教感悟方式的過渡。」<sup>29</sup>或許是清空這樣的表現方式更符合詞體的質輕境隱之虛靈性，這已經透露出「清空」乃與活法一灯相傳的「詞法」信息，高峰也認為若以審美境界或理想這樣的角度來看清空，未免游離了文本，恐有不切實際的拔高之嫌：

「清空」與「質實」對舉，如果「清空」成為形而上的審美理想的標志，那麼「質實」這個偏重於形而下具體詞法的概念，難以與之構成並列的關係。其次，張炎雅詞觀有兩立足點，即「不惟清空，又且騷雅，讀之使人神觀飛越」，「清空」與「騷雅」構成並列關係，顯然分指形式技巧與思想內蘊。再次，從南宋後期詞論的總體走向來看，普遍表現為對具體詞法的濃厚興趣。張炎《詞源》提出「騷雅」之旨，注重內在雅正「意趣」的抒發，已經充分展示出他對詞作精神層面的重視；然而其它內容均為對形式技巧的推敲，則此「清空」、「質實」更可看作是偏重於詞法角度的規定。<sup>30</sup>

認為張炎試圖通過崇「清空」而黜「質實」，追求騷雅空靈的意境，取得獨特的審美效果。郭峰亦說：

張炎以姜夔為「清空又且騷雅」的典範，著重指出的就是姜夔的詞那種「深思」、「妙悟」的功夫。而這種功夫體在詞的創作法就是「詞法」的「清空」和命意的「騷雅」。<sup>31</sup>

高峰與郭峰二人皆認為：「清空」為詞法層次，「騷雅」為

<sup>29</sup> 羅立剛，《宋元之際的哲學與文學》（上海：復旦大學），1999年，頁11-12。

<sup>30</sup> 高峰，〈宋代論辨疑四則〉，《南京師範大學文學院學報》第三期，2003年，頁65-68。

<sup>31</sup> 郭峰，〈論江湖詞派的詞學理論〉，《新疆大學學報》第32卷第2期，2004年，頁92-96。

命意內涵的層次，這種論說是有一定的根據，由於《詞源》以姜夔為代表的清空體系，實際涉及詞法範疇的體系，它用了三分之二的篇幅在討論字法、句法、章法和意境創造等方面諸多規定。用劉少雄的話來說：「所謂騷雅、意趣既是作品情意內容所呈現的一種風貌，則相對而言，清空一境無疑是指文字技巧、酌理修辭上所展現的某種美質；而兩者內外相合，乃張炎心目中最高境界的作品」<sup>32</sup>，由於「質實乃指修辭形式上一種弊病。張炎的清空說則主要針對這凝重質實之弊而發；然則所謂清空，乃指文辭技巧上所欲追求的一種特殊風貌無疑。」<sup>33</sup>如果我們也肯定「清空」是一種為追求特殊風貌而在文辭技巧上的詞法表現，那麼，接下來我們要進一步探討「清空」的具體內涵。張炎認為：

詞要清空，不要質實。清空則古雅峭拔，質實則凝澀晦味。  
姜白石詞如野雲孤飛，去留無迹。吳夢窗詞如七寶樓台，  
眩人眼目，碎拆下來，不成片段。此清空質實之說。

清空之詞「如野雲孤飛，去留無迹」，似具有語言疏快，就像孤雲去留無迹的特質。清空即義指：能夠用靈活流暢的語言表達純潔清淡的情意。質實詞「若七寶樓台，眩人眼目，碎拆下來，不成片段」，質實即義指：能夠用典重的語言表達了幽深的情意具有色彩濃麗、立意深隱的特質，其失在於板滯而不渾脫，這類詞被張炎評為「凝澀晦味」，為什麼會澀？因為吳文英詞意象密致，不用虛字調度，下語用事典麗堆砌凝澀，雕飾太甚。這就是造成質實的原因，這與張炎的創作理論相矛盾的，所以批其雖美如七寶樓台，卻缺少靈氣，不渾不成，不空靈。

<sup>32</sup> 劉少雄，《南宋姜吳姜典雅詞派相關詞學論題之討論》，（台北：台灣大學，1995年），頁116。

<sup>33</sup> 同上註。

在此我們可以判斷，質實並不是一種風格，而是某種密麗風格的詞作所表現出來的藝術缺點。接下來，張炎又說：「清空則古雅峭拔」，由此我們可以發現：「古雅」與「峭拔」構成清空內核的兩個基質，只有清空的詞才能夠古雅峭拔。遵循著張炎的思維脈絡，「古雅」是從古代遺留下來的雅，我們可以理解為藝術文本所蘊含的情感內容，屬於風雅、騷雅高遠的心靈旨趣，它承襲《詩經》和《楚辭》的藝術傳統的精神內涵，是一種比喻性概念。「峭拔」則相對於「軟媚」而言的，顯現在文本中的筆墨雄健超脫、藝術的超越飄灑、俊峭隱逸的語言意象。而三者的和諧融合就構成為重要的藝術旨趣和審美理想，它代表了一種終極的美學追求，這種追求使藝術的內容與形式、主觀與客觀、創造與欣賞、風格與技巧等方面達到完善的統一。可見張炎的「清空」是一個涵義豐富的詞彙，不單純是審美層次或人格風範，並且已指涉詞法<sup>34</sup>層次。

## 五、「清空」落實為鍛煉與精思的具體技巧

張炎試圖通過崇清空而黜質實，以追求騷雅空靈的意境，而取得獨特的審美效果。那麼創作須要達到清空的境界，就必須鍛字煉句。從基本技巧層面來看，清空是就語言的鍛煉修飾、字法句法的運用、章法結構、用典使事等技巧而言，進而塑造出詞空靈的意境。「由於張炎本人有著豐富的創作實踐作為談藝的基礎，所以這一部份關於修辭、技巧的內容，是《詞源》中甚有心得的部份」<sup>35</sup>。以下即針對《詞源》中關於鍛鍊方面的重點論述如下：

<sup>34</sup> 許海，〈張炎的雅詞理論與創作實踐〉：「清空無非是要達到雅正之目標」，即以詞法的角度來論「清空」。《五邑大學學報》第6卷第2期，2004年5月，頁29。

<sup>35</sup> 楊海明，《張炎詞研究》（濟南：齊魯書社，1989年），頁196。

### (一) 章法要空靈

《詞源》繼承《樂府指迷》中論述詞的章法結構、句法和字面技法論，但與沈義父先句法、字面再章法的排列次序不同，張炎是先論章法，次論句法，再論字法，這說明張炎認為作詞首先要重視章法。積字成句，積句成章，他在制曲一節中，論述了結構，所謂「制曲」是講怎樣作詞，張炎提出章法空靈說：

作慢詞，看是甚題目，先擇曲名，然後命意。命意既了，思量頭如何起，尾如何結，方始選韻，而後述曲。最是過片，不要斷了曲意，須要承上接下。如姜白石詞云：「曲曲屏山，夜涼獨自甚情緒。」於過片則云：「西窗又吹暗雨。」此則曲之意脈不斷矣。詞既成，試思前後之意不相應，或有重疊句意，又恐字面粗疎，即為修改。改畢，淨寫一本，展之几案間，或貼之壁。少頃再觀，必有未穩處，又須修改。至來日再觀，恐又有未盡善者，如此改之又改，方成無瑕之玉。倘急於脫稿，倦事修擇，豈能無病，不惟不能全美，抑且未協音聲。作詩者且猶旬鍛月鍊，況於詞乎。<sup>36</sup>

張炎所論的製曲，儘管也涉及命意等內容方面的問題，但主要考慮的還是章法結構的問題。詞在創作上第一個要考慮的程序是「先擇曲名」，接下來是「命意」。命意，即確立主題思想，以「意」來統帥整個「製曲」。填詞的過程，這裡講了詞的寫作全過程，即從擇曲選調、命意、謀篇、選韻直到述曲（填詞）沈義父強調：「作大詞，先須立間架，將事與意分定了。第一要起得好，中間只鋪敘，過處要清新。最緊是末句，須有一好出場方妙。作小詞只要些新意，不可太高遠，卻易得古人句，

<sup>36</sup> 《詞源·製曲》，夏承燾《詞源注》卷下，頁13。

同一要練句。」<sup>37</sup>「意」是放在次要地位的，張炎特別強調「詞以意爲主，不要蹈襲前人語意」<sup>38</sup>；只有「特立清新之意」的作家，才能「自成一家」，他強調立意的創新。在詞的字法句法上，張炎與沈義父基本是相同或相近的，只有在詞的立意上，有所區別。張炎比沈義父更注重詞的立意，陸輔之傳張炎詞法，第一句話就是「命意貴遠」，這和沈義父對詞的章法（立意）限制是不同的。張炎比沈義父高明的是他把這些以才學爲詞的具體法度又向前推進了一大步，而提出了「清空騷雅」說設想。接下來討論具體的形式環節，篇章結構要渾然一氣、前後連貫，頭如何起、尾如何結，還有過片、選韻、修改都要注意，其中他特別提出「最是過片不要斷了曲意，須要承上接下」，爲了營造空靈有致的風格，以得一氣旋折之妙。精於修改，章法就嚴謹，由於章法之精，就令人生出了空靈峭拔之感。

## （二）論句法要「平妥精粹」

詞篇由句構成，詞句既是詞篇的有機構成要素，又是表達著一定感情、思想、志向、意趣的獨立單位。創作雖不可局於句法，但又不可以棄之，因爲句法對於表達作者的感情意緒有著重要的作用。張炎對此亦強調：

美成詞只當看他渾成出處，於軟媚中有氣魄。採唐詩融化如自己者，乃其所長。惜乎意趣卻不高遠。所以出奇之語，以白石騷雅句法潤色之，真天機雲錦也。<sup>39</sup>

傳統婉約詞，往往過於軟媚，所以張炎主張以姜夔的柔中

<sup>37</sup> 《樂府指迷》，蔡嵩雲《樂府指迷箋釋》本，頁84。

<sup>38</sup> 《詞源·意趣》，夏承燾《詞源注》卷下，頁18

<sup>39</sup> 同上註。

有剛、以剛濟柔的詞筆，取法周邦彥的「渾成處，於軟媚中有氣魄」，即取婉約詞的典雅深婉，取豪放詞的勁健氣骨融為一體。所以在這裡提到了「句法」，說「白石騷雅之句法」，很顯然，張炎所說的「騷雅」，除了前面所講的中正平和而又意蘊深遠的意趣的第一層意思之外，還有句法騷雅之意。他主張用一種含蓄委婉卻又可以明白的表情達意的語言句法來做詞。因為美成詞內容多為豔情，又僅僅在藝術技巧上大顯身手，時有雕琢過甚之處，因而張炎主張用姜夔合乎中節的句法潤色和改造它，這樣一來，美成詞就會變成「天機雲錦」。另外，張炎說美成詞句的「渾成處」，這是要求詞句要遵守完整一體的原則，整個詞句是有機結合的整體，不可支離破碎。詞之含蓄美離不開句法，要在句法上體現出來，所以張炎強調「詞中句法貴精煉」：

詞中句法，要平妥精粹。一曲之中，安能句句為妙，只要拍搭襯副得去，於好發揮筆力處，極要用功，不可輕易放過，讀之使人擊節可也。如……此皆平易中有句法。

所謂「平妥」，指的是平易妥貼；所謂「精粹」，指的是精美純粹。平易妥貼和精美高妙是對立的統一。張炎認為詞的創作很難達到句句精美高妙，但如果句句都平易妥貼，缺少精美高妙的句子，也難以引起讀者的共鳴。所以詞中必須要有能使讀者擊節稱善的佳句含其中。所以詞中句法要用心經營，分別體現在句中與句間，只不過有些可一眼看出，有的則不易察覺，張炎強調人要有精深的思力，要掌握拍搭襯副的種種句法，從平易的現象出發，寫出深刻的作品來，但一方面又要做到不露斧斫痕跡，所謂「平易中有句法」，即在平易自然的形態中隱藏著詞人的思力安排，它們看似妙手偶得，自然直尋，實則費盡心思，正如彭孫遜所說的：「詞以自然為宗，但自然不從追琢中

來，便率易無味」<sup>40</sup>。張炎認為姜夔的〈揚州慢〉「二十四橋仍在，波心蕩，冷月無聲」是「平易中有句法」，即詞中的語言雖然都是平常的，為大眾所常見的，但這些平常的語言組織起來所構成的意境卻是極富詩意。又說：

詞之語句，太寬則容易，太工則苦澀。如起頭八字相對，中間八字相對，卻須用功著一字眼，如詩眼亦同。若八字既工，下句便合稍寬，庶不窒塞，約莫寬易。又著一句工緻者，便覺精粹，此詞中之關鍵也。<sup>41</sup>

可見，張炎雖倡思力經營，但卻並不主張逢句必雕，只求間出獨拔之句。張炎所欣賞的就是那種句法平易，不拗峭曲折，詞中有深沈的感歎，雖非一目了然、明白可見，但又不是晦澀難解的，其深沈意蘊，需要讀者細細品味方可得之。這就是要「句琢字煉，歸於醇雅」。

### （三）下字用語要「深加鍛煉」

詞的本質雖然在於抒發情性，而作詞的基本起點卻在文字的使用。文字使用不當，就會害其句，害其篇。張炎重視詞語的錘煉，全書專列「字面」、「虛字」兩節集中論述，並在「雜論」中專條論述，作者主張留意「字面」，善煉「字面」：

句法中有字面，蓋詞中一個生硬字用不得。須是深加煅煉，字字敲打得響，歌誦妥溜，方為本色語。如賀方回、吳夢窗，皆善於鍊字面，多於溫庭筠、李長吉詩中來。字面亦詞中之起眼處，不可不留意也。

<sup>40</sup> 《金粟詞話》，《詞話叢編》，頁 721。

<sup>41</sup> 《詞源·雜論》，夏承燾《詞源注》卷下，頁 26。

張炎所謂的「字面」，其實就是語言修辭的問題。在此，張炎強調了三點：一是不用生硬字，在上下文中要平易妥貼。二是經錘煉，要「字字敲打得響」，歌唱起來要「妥溜」，即要歌韻相諧，隨律押韻，合於音律，才符合「本色」的標準。在此張炎特別強調「響」的要求，在張炎看來，下字響亮，就會給人以高格響調的聽覺印象，進而引發清空的感覺。正如呂本中《童蒙詩訓》云：「矛竊以爲字字當活，活則字字貴響」<sup>42</sup>，用字當活，活則虛能爲實，淺能爲深，晦能爲顯，濁能爲清，輕能爲重，下字清亮，自然予人活潑生動的感覺，所以對於詞中重要的句子，要深加「鍛煉」，「一個生硬字用不得」，使之達到「字字敲打得響」的地步，且煉字的功夫還是要靠善於點化前人詩句而來，而不是憑空想像、一任天然就能辦到的。第三是要善於融化唐人的詩句入詞，詞家須講求語言的典雅，這也是承襲沈義父的「下字欲其雅」理論而來。

#### （四）用事強調融化不澀，詠物而不留滯於物

詞用事最難，要體認著題，融化不澀。如東坡〈永遇樂〉云：「燕子樓空，佳人何在，空鎖樓中燕。」用張建封事。白石〈疎影〉云：「猶記深宮舊事，那人正睡裏，飛近蛾綠。」用壽陽事。又云：「昭君不慣胡沙遠，但暗憶江南江北。想珮環月下歸來，化作此花幽獨。」用少陵詩。此皆用事，不爲事所使。<sup>43</sup>

張炎強調用事用典要「體認著題，融化不澀」，並以東坡、白石的爲例說明既用事又不爲事所使的高妙。「用事不爲事使」，就是濾去典故的原始出處，直接汲取其神韻，關鍵在於能

<sup>42</sup> 郭紹虞編，《宋詩話集輯佚》下冊（北京：中華書局排印本，1980年），頁222。

<sup>43</sup> 夏承燾《詞源注》卷下，頁19。



「融化」，使典故和現在的事物達到內在的統一。「詠物」條云：

詩難於詠物，詞為尤難。體認稍真，則拘而不暢，模寫差遠，則晦而不明。要須收縱聯密，用事合題。一段意思，全在結句，斯為絕妙。<sup>44</sup>

詠物是詩歌慣用的表現技巧，張炎更多是從詞文體形式來思考詠物，認為過於膠著於所寫的對象，顯得板滯。他認為詠物詞要做到「不滯留於物」，必須防止兩個偏寫，一是「體認稍真」，即一味追求事物外貌的形似，捕捉到的只是外在形象，這樣，即使維妙維肖，也只是「拘而不暢」，缺乏生香活色，不能有感人的力量。另一是「模寫差遠」，與客觀對象拉開太大的差距，只去追求所詠之物的神韻氣質，產生晦而不明的結果。所以他主張，詠物而「不留滯於物」，使各體物象與主體情志保持不即不離的審美距離。再一方面，張炎主張詞之詠物，其關鍵之點還必須注意「結句」，這與他一向注重詞的整體結構的完美有密切關係。

綜合上述對《詞源》技巧論的探討，我們可以發現，歸根到底，張炎的「清空」是偏重於詞法角度的規定，仍是注重鍛煉的產物，包括字法、句法、章法等方面的諸多規定，在字法方面，講求下語深加鍛煉，字字敲打得響，語言風格清剛瘦硬，出之以淡雅疏宕的語句，饒有沖淡秀潔之妙。在句法方面，借鑑江西詩法來填詞，句中意象疏宕明麗，自有清氣往來。用事融化不澀，章法結構方面，強調結體於虛，用虛字提頓勾勒，銜接詞意，使句句自活。正是由於這些煉字、煉句、煉意、煉篇的創作形式的綜合作用，才能煉就其古雅峭拔的詞風，才能彰顯出清空詞境的獨特藝術魅力。鍛鍊的總體精神貫串全書，

<sup>44</sup> 夏承燾《詞源注》卷下，頁20。

即使在「清空」論以外的其他零星論述中，張炎也無不貫穿著他的此種要求。例如他論「令曲」，要求「末句最當留意，有有餘不盡之意始佳」；論「賦情」詞，要「景中帶情」、「摒去浮豔」；論「節序」詞，要求「不獨措辭精粹，又且見時序風物之盛，人家宴樂之同」；論「離情」詞，「全在情景交煉，得言外意」；論「壽詞」，要「融化字面，語意新奇」。總之，「詞要合律，要精思，要用工，要鍛煉，方能成爲佳作，這就成了《詞源》論詞的一個非常突出的主題。」<sup>45</sup>

## 六、《詞源》對沈義父《樂府指迷》的繼承與超越

### (一) 二者之同：「本色論」詞法的一脈相承

張炎與沈義父相同，都十分注重詞之本體特性，潛心於前人作品中研析，努力探求藝術規律，因此都用大量篇幅討論詞的作法與技巧，此大同之一。

在這方面，張炎頗有超越沈義父之處。首先，《詞源》的編排體制與體理體系較《樂府指迷》更爲嚴謹周備，這是因爲後者只是經驗性的說明，點到爲止，缺乏周密的分析；而前者分上、下卷，上卷專門探討音樂的規律，下卷專論作法和鑑賞等規律，與多數詞論著作有著比較明顯的不同，一般詞論多爲語錄式的滙集，《詞源》則較顯系統性，從下卷的多節標題即可見一斑，它分爲原序、音譜、拍眼、制曲、句法、字面、虛字、清空、意趣、用事、詠物、節序、賦情、離情、令曲共十

<sup>45</sup> 李曉雲，〈析張炎的清空論〉，《康定民族師範高等專科學報》第13卷第1期，2004年3月，頁30-33。

五節，各節都展開了具有相當規模的論述，往往舉出詞例加以論記，加以系統地總結，更爲全面地攝領，在理論上自然深進了一層。而且，張炎在論述的過程中，具體地傳授了詠物、節序、賦情、離情等類別的題材在結構、語言、意境上應如何處理，甚至對於起句與過片也詳細交代，這種有條理的論述，不僅將初學者引進門，還將具體創作法度一道道交代，給學詞者莫大助益。

沈、張二人同樣把詞的形式美首先定位在音律的層面，沈義父主張「音律欲其協，不協則成長短之詩」，張炎強調：「詞以協音爲先」。其次，他們都極力避開民間歌曲的影響，沈義父主張「下字欲其雅，不雅則近乎纏令之體」，張炎強調「詞欲雅而正」。其三，他們論詞都主柔婉而排斥豪放，沈義父強調：「發意不可太高，高則狂怪而失柔婉之意」，張炎主張「詞婉於詩」。此大同之二。

## （二）從「典雅」到「清雅」的發展：《詞源》對《樂府指迷》的超越

### 1、沈氏對音律固守；張炎主張先精思詞章，然後正之以音律

詞是一種音樂文學，所以協音律和可歌性便自然成了它用以區別於詩的主要之點。詞對聲律要求很嚴，李清照《詞論》強調：「蓋詩文分平仄，而歌詞分五音，又分五聲，又分六律，又分清濁輕重」，因爲詞論強調「詞別是一家」，也自然要突出這一點。李清照有聲有色地講述李八郎故事，顯然也是爲了說明一個道理：詞須充分發揮音樂因素的藝術感染力量，作詞協律，其實亦爲宜於傳唱。沈義父《樂府指迷》曰：

前輩好詞甚多，往往不協律腔，所以無人唱。如秦樓楚館所歌之詞，多是教坊樂工及市井做賺人所作，只緣音律不差，故多唱之。求其下語用字，全不可讀。甚至詠月卻說雨，詠春卻說秋。如〈花心動〉一詞，人目之為一年景。又一詞之中，顛倒重複，如〈曲遊春〉云：「臉薄難藏淚。」過云：「哭得渾無氣力。」結又云：「滿袖啼紅。」如此甚多，乃大病也。<sup>46</sup>

沈義父強調作詞要協律腔，他從一個角度正確指出音律因素對詞創作的重要性。那就是：好的作品，不僅應該具有健康的思想內容，而且還須協律，只有協律腔，才有可能得以廣泛傳唱。從李清照至沈義父，都強調詞須協律的問題，強調詞的可歌特點，皆意欲將詞的聲律形式進一步導向精美醇熟。

張炎的音律之學得之於其父與前輩楊纘的真傳。張炎稱楊氏「深知音律」，《詞源》後附其〈作詞五要〉云：

作詞之要有五，第一要擇腔。腔不韻，則勿作。……第二要擇律。律不應月則不美。……第三要填詞按譜。……詞若歌韻不協，奚取焉！……第四要隨律押韻。……第五要立新意。

這五條要律中，前四條是講音律，是其論詞法的重點所在。其持律之嚴，張炎也以為「未易言也」。但是張炎也認為協律是詞之為詞之關鍵所在，他在詞源中記載了其父張樞改詞的故事，並說「先人曉暢音律，有《寄閒集》，旁綴音譜，刊行於世。每作一詞，必使歌者按之，稍有不協，隨即改正」<sup>47</sup>，以示音律亦須深加鍛鍊。他也主張「詞之作必須合律」，並強調「雅詞

<sup>46</sup> 蔡嵩雲《樂府指迷箋釋》，頁69。

<sup>47</sup> 張炎，《詞源·音譜》，夏承燾《詞源注》卷下，頁2。

協音，雖一字也不放過」，他說：

詞以協音為先，音何者？譜是也。古人按律制譜，以詞定聲，此正「聲依永，律和聲」之遺意。

張炎肯定「聲依永，律和聲」的傳統詩樂觀，從文學與音樂結合的特性把握詞的審美特質。他將詞的「協音」看做詞最重要的條件，「按律制詞，以詞定聲」，構成詞之創作極其重要的形式要素及必然準則。

沈氏強調音律要協，而於下、去聲之辨特嚴，張炎在這方面比沈氏更加系統，更加慎密。協律也是張炎論詞的基本原則要因素，但在講求音律方面，張炎的觀點更為通融。他在「雜論」第一條說：

詞之作必須合律，然律非易學，得之指授方可；若詞人方始作詞，必欲合律，恐無是理……音律所當參究，詞章先宜精思，俟語句妥溜，然後正之以音譜，二者得兼，則可造極玄之域。今詞人才說音律，便以為難，正合前說，所以望望然而去之。苟以此論制曲，音亦易諧，將于于然而來矣！

張炎雖是格律派人物，但議論不偏執。他雖然強調詞必須協律，同時，他也意識到「律非易學」的實際問題，了解詞樂散佚漸泯的現狀，提出了「音律所當參究，詞章先宜精思」。由於詞是音樂和語言相融合的藝術，張炎追求的是音律和詞章的完美結合，所謂「俟語句妥溜，然後正之以音譜，二者得兼，則可造極玄之域」。他雖然主張「二者得兼」，但還是有先後之別，他認為不能用音律限制文辭，「先宜」考慮詞章，然後「參究」音律，反對因協律而害意，追求音律和詞章的完美結合，兩不偏廢，合作得兼，方能「造極玄之域」。張炎提出這樣一個

步驟進行的好意見，不像某些人那樣，知難而退，甚至索性提出詞不必協律的錯誤主張。須知，在本色詞論家眼中，音律始終是詞中不可或缺之要素。

## 2、清空與質實的審美差異

張炎的清雅論主張在用字時多用虛字：

詞與詩不同，詞之句語，有二字、三字、四字，至六字、七字八字者，若堆疊實字，讀且不通，況付之雪兒乎。合用虛字呼喚，……若能盡用虛字，句語又俗，雖不質實，恐不掩卷之誚。

張炎認為不論是由單字、兩字還是三字組成的虛詞，都必須用得其所，才能使「句語自活」產生良好的修辭效果。而沈義父卻反對對多用虛字，理由是：

一詞中若兩三次用之，便不好，謂之空頭字。不若徑用一靜字，頂上道下來，句法又健，然不可多用。<sup>48</sup>

清空的內涵乃強調語言的清新空靈，其側重點是由語言的清新空靈而塑造出的詞的意境。活用虛字，可克服質實的缺陷而使詞意流轉靈活，左右盤旋，清空有致。姜夔的詞善用虛字，不僅使看來不甚連貫的景物、事件有序地聯綴起來，成為有機的整體，而且很好地配合了詞情的轉折，使其層次有縱深發展，詞的脈絡清明，結構疏朗。吳文英卻很少用虛字，幾乎全是實字的描繪，顯得繁複密麗，沈重堅實。其實，姜詞的虛字唱歎和吳詞的實字鋪陳，都具有動人的藝術魅力。張炎主張「詞要清空，不要質實」，因為他只見到清空的長處和質實的短處，沒

<sup>48</sup> 沈義父，《樂府指迷·句上虛字》，蔡嵩雲《樂府指迷箋釋》，頁73。

有看到清空的短處和質實的長處，所以他的清空說雖有獨特創見，但卻不全面。既然，清空與質實都各有短長，創作時應取長補短，以防極端。這部份是由清代詞論家提出，劉熙載云：

詞尚清空妥溜，昔人已言之矣。唯須妥溜中有奇創，清空中有沉厚，才見本領。<sup>49</sup>

由「清空中有沉厚」一語可知，「清空」與「沉厚」原來不是必然矛盾相抵觸，而是可以相安並存的。而且只有並存，才是高境。沈祥龍亦云：

詞宜清空，然須才華富，藻采縟，而能清空一氣者為貴。<sup>50</sup>

「才華富」是清空對創作者的才氣要求，「藻采縟」講的是清空在語言方面應有的表現，有了這樣的前提，「清空」才是可貴的。

細味上引劉、沈二家說法，便可感到詞論家既不願離棄沉厚，又牢固守住清空，也就是說，在大多數的詞評家內心深處，清空與質實沈厚是可以並存的。曹保合由而判定：「有兩種『清空』：一種是初學時所追求的『清空』；另一種是在『質實』的基礎上的『清空』。前一種『清空』，沒有根基，是初級形式的清空；後一種清空，因為有深厚的根柢，所以是高一級的清空。清雅詞所需要的是後一種『清空』。」<sup>51</sup>姜夔就是後一種清空的典範，正如陳延焯《白雨齋詞話》卷二所言：

南宋詞家，白石、碧山，純乎純者也；梅溪、夢窗、玉田

<sup>49</sup> 劉熙載，《詞概》，《詞話叢編》，頁3607。

<sup>50</sup> 沈祥龍，《論詞隨筆》，見《詞話叢編》，頁4054。

<sup>51</sup> 曹保合，《談張炎的清雅詞論》，《廣西師院學報》1998年第1期，頁48。

輩，大純而小疵，能雅不能虛，能清不能厚也。<sup>52</sup>

言外之意，白石詞是既「雅」又能「虛」，既能「清」又能「厚」的，體現了在深厚的根柢下的清空。

張炎《詞源》與沈義父分別代表了「清雅」與「典雅」的同中之異的審美風味，「清雅」詞論要求先質實後清空，而「典雅」詞剛好相反。對於典雅的創作而言，清代周濟已提出門徑說：

初學詞求空，空則靈氣往來。既成格調，求實，實則精力彌滿。<sup>53</sup>

對典雅詞而言，開始時候應先求初級形式的清空，有了一定的創作經驗之後再求質實，初學詞求空，可預防以後求實過程中可能出現的晦澀之病。總之，清雅詞先實後虛，典雅詞先空後實，這就是兩類詞創作的基本法則，是實現空、實互補的根本舉措。<sup>54</sup>

由此推而廣之，用事可以不為事所使，詠物也不局限於物象本身，言情也可以突破豔情的局限。正因為他從不蹈襲前人的語意中，發現了「清空」中的「意趣」，從「簸風弄月，陶冶性情」中，他悟出了風月之外的「騷雅」，從極要用工、旬鍛月煉中，他看到了「法」背後的自然而然。張炎所追求的是一種更高層次的創作風格與審美理想，他的詞學思想來源於沈義父的法度和規範，同時，又超越這些淺易平實的規範達到一種隨心所欲、自然而然的境界。

<sup>52</sup> 《詞話叢編》，頁 3808。

<sup>53</sup> 周濟，《介存齋論詞雜著》，《詞話叢編》，頁 1630。

<sup>54</sup> 曹保合，〈談張炎的清雅詞論〉，《廣西師院學報》1998 年第 1 期，頁 44-49。



張炎從詞體的本質觀、詞的內容、語言、聲律、風格諸方面闡述了雅正的要義。如果說：沈義父的典雅只限於字面之雅，而張炎倡導雅正，是從詞的內容和形式進行了全面的論述。

### 3、師法對象的不同

張炎云：

美成負一代詞名，所作之詞，渾厚和雅，善於融化詞句，而於音譜，且間有未諧，可見其難矣。作詞者多效其體制，失之軟媚，而無所取。……中間如秦少游、高竹屋、姜白石、史邦卿、吳夢窗，此數家格調不侔，句法挺異，俱能特立清新之意，刪削靡曼之詞，自成一家，各名於世。作詞者能取諸人之所長，去諸人之所短，精加玩味，象而為之，豈不能與美成輩爭雄長哉。<sup>55</sup>

張炎以為清真詞的有其長處，也有其短處。《詞源》曾有幾處批評了他。「雜論」一節中論雅正時，張炎說：「一為情所役，則失其雅正之音；耆卿、伯可不必論，雖美成亦有所不免也……所謂淳厚日變成澆風也。」「雜論」中論美成時，張炎說：「惜乎意趣卻不高遠」。張炎認為，學周詞者易失之軟媚，首在於清真詞本身就犯有軟媚之病，只不過美成「軟媚中有氣魄」，不是一味軟媚罷了。張炎的這些批評，無非是說，清真詞雖然雅正，但還未能達到雅正的最高境界。這與沈義父在《樂府指迷》中的主張：「凡作詞，當以清真為主，蓋清真最為知音，且無一點市井氣，下字運意，皆有法度，往往自唐宋諸賢詩句中來，而不用經史生硬字面，此所以冠絕也。」但又評其言情詞「立意不高」大體近似。就因為清真詞仍有缺點，所以張炎指出，美

<sup>55</sup> 《詞源》卷下「原序」，夏承燾《詞源注》，頁1。

成之外尚有五位詞人名於世，這就是秦少游、高竹屋、史邦卿、吳夢窗。這五人雖然「格調不侔，句法挺異」，但是「俱能特立清新之意，刪削靡曼之詞」。這裡的「清新之意」，是針對美成意趣卻不高遠而說的。像秦少游，張炎評說：「秦少游詞，體制淡雅，氣骨不衰，清麗中不斷意脈，咀嚼無滓，久而知味。」說姜白石詞「不惟清空，又且騷雅」，「清空中有意趣」。評史邦卿，稱其「平易中有句法」。稱許吳文英「善於煉字面，多于溫庭筠、李長吉詩中來」。張炎以為，以上六人各有長處，都是自成一家的雅正詞人，作詞應該以這些詞人為榜樣。

其次，張炎《詞源》中還存在著一些問題，如對周邦彥、吳文英一系詞人褒貶不一。他把吳文英作為質實的典型、清空的對立面而大加撻伐，但又在其它各條對吳文英的字法、句法大加讚揚。張炎不滿吳文英詞的凝澀晦味、雕琢滯澀的弊病，與「清空而又騷雅」的白石詞風有著一定的距離。他從個人偏愛的角度，崇姜抑吳，是有失偏頗的。張炎說：

沈伯時《樂府指迷》多有好處，中間一兩句，亦非詞家之語。

那「中間一兩句非詞家之語」，即是張炎與沈氏論詞的相異點，這就明顯昭示「沈、張二人主張多大同而偶小異。大同是詞壇趨向、風氣使然；小異則表了兩人師承的不同。張炎服膺姜夔，沈氏則代吳文英立論，宗派是不一樣的」<sup>56</sup>。《詞源》對於周邦彥的批評反映了張炎對雅詞的更高要求，這一要求仍是雅詞內部的批評，沈義父《樂府指迷》以周邦彥為範型和《詞源》以姜夔為標準，涉及的是雅詞內部不同的審美理想，並不是根本的對立，可以說《樂府指迷》和《詞源》二書均為詞體

<sup>56</sup> 曲德來，〈《樂府指迷》略說〉，《丹東師專學報》，1994年第四期，頁44-50。

雅化最終凝定奠定了基礎，他們在強調雅詞的觀念上則是一致的，並體現著程度上的繼承與深化。「如果說，沈義父的《樂府指迷》的詞論是典雅詞論，那麼張炎的詞就是清雅詞論，他們的理論都屬雅詞理論，區別於只在於雅的风格不同」<sup>57</sup>。沈義父論詞四標準著重在字面上追求雅正、深隱、諧音，運意上追求柔婉含蓄，又以周邦彥的正宗傳人吳夢窗的詞法為論，在創作法度上顯得深隱典重，而張炎對於「雅」就顯得靈活而清越。所以，質實也並非像張炎所說的那樣一錢不值，它也有其長處，其的長處在於質實對實現詞的典雅沈著具有舉足輕重的地位。

## 七、詞法的一脈相傳：張炎《詞源》傳陸輔之《詞旨》

張炎的學生，元代陸輔之（1275-？），名行直，字輔之，號壺天受詞法於張炎，「深得奧指製度之法」，以下針對其提出七則「詞說」的重點分述如下：

### （一）強調詞是「近俗而又不遠俗」的文體

陸輔之清晰地體現了元代中期以來主張「雅正」的詞學觀念，他在《詞旨》卷首開宗明義曰：

夫詞亦難言矣，正取近雅，而又不遠俗。予從樂笑翁遊，深得奧旨製度之法，因從其言，命韶暫作詞旨，語近而明，法簡而要，俾初學易於入室云。<sup>58</sup>

<sup>57</sup> 引自曹保合、劉根生，〈談沈義父的典雅詞論〉，《河南社會科學》1997年第4期，頁54至57。

<sup>58</sup> 《詞話叢編》，頁301。

所謂「正取近雅，而又不遠俗」的主張，正是《詞旨》全書的光彩所在。陸氏認定詞是介於雅俗之間的一種文體，這一看法與張炎的主張相吻合。張炎亦要求詞在不背離本色的風貌下抒發詩人清雅峻逸的情懷，即將詞定位在亦雅亦俗的位置上。自從詞這一文體成爲士大夫文苑的主流以來，雅俗之爭就延續整個宋代而無間斷。以柳永爲代表的俗詞，流行於市井之中，影響之大，是士大夫雅詞無法與之爭鋒的。然而在理論與批評史上，俗詞似乎始終遇到排斥，從晏殊、蘇軾、李清照，無不將俗詞視爲對立面而深加駁斥。陸輔之承其師張炎的衣服，當然也力主崇雅，要求詞人「凡觀詞須先識古今體製雅俗，脫出宿生塵腐氣」<sup>59</sup>，但他講究一個「度」字，「反對雕刻，務在自然」<sup>60</sup>，這就不能遠俗，因此他將雅俗並提，各不偏廢。陸氏無疑已認識到詞之雅化所帶來的危機，其結果是「陽春白雪」的「曲高和寡」而形成與大眾的隔閡；而俗詞新鮮活潑的語言與自然天成的意境，顯示出蓬勃生機。陸氏能爲俗詞爭一席之地，在另一方面也是對詞壇發展走向不失通達的體認。

## （二）發揚張炎論詞之「清空」

陸氏直言作《詞旨》是爲了發揚張氏詞論，以便初學者能得其門徑。由前述張炎論清空之言可知，張炎把清空和質實對照來說的，其目的是把質實視爲「清空」的反襯，陸氏忠實地繼承了張炎有關「清空」的理論，他在《詞旨》中深有體會地說：

「清空」二字，一生受用不盡，指迷之妙，盡在是矣。學者必在心傳耳傳，心會意，當有悟入處。然須跳出窠臼外，

<sup>59</sup> 《詞旨》第三則，《詞話叢編》，頁302。

<sup>60</sup> 《詞旨》第二則，《詞話叢編》，頁301。

時出新意，自成一家。

陸輔之認為「清空」是張炎論詞的精粹，張炎一生孜孜以求的，就是這種清空的詞風。陸氏希望作詞者對「清空」二字細加領悟，受用一生，但是，又不要讀者死抱著這兩字不放，須「時出新意」，這當是對「清空」說的突破。「清空」之論，對於宋末吳文英一派的軟媚穠豔、凝滯晦澀之風具有補弊糾偏的意義，應予以肯定，但以「清空」論姜夔，以「質實」論吳文英，則不免偏而不全。清空與質實各有長短。由於張炎強調清空，而否定質實的長處，終將出現空泛滑易之病。陸輔之是張炎的學生，他的《詞旨》一書專門闡明其師的作詞要訣，並修正了《詞源》本身存在的一些問題。

### （三）詞的作法

《詞旨》中的第三則、第六則均闡明詞之作法：

對句好可得，起句好難得。收拾全藉出場。凡觀詞須先識古今體製雅俗。脫出宿生塵腐氣，後後知此語，咀嚼有味。<sup>61</sup>  
製詞須布置停勻，血脈貫穿。過片不可斷曲意，如常山之蛇，救首救尾。<sup>62</sup>

張炎論詞之布置謀篇對起結都很重視，尤其強調「過片」，不能了曲意。陸氏發揮是說，要求「起句」翻新出奇，「過片」血脈貫穿，使詞有一氣流轉之美。講究作法對於拓展詞的表現空間有很大的幫助。

《詞旨》最大的特色在於陸氏分別列出「屬對」、「警句」、

<sup>61</sup> 《詞旨》第三則，《詞話叢編》，頁301。

<sup>62</sup> 《詞旨》第六則，《詞話叢編》，頁303。

「詞眼」、「虛字」幾個條目，通過實例使人們進一步領會他論詞的真義。所選例句以張炎爲多，其餘也是姜、張一派的詞家。其次，屬對、造句、煉字之法，其意也是爲了對清空風格作進一步的說明和影響。陸氏的詞學主張主要集中在語言、結構等外在形式層面，對於立意、傳情、敘志等講得很少。他似乎主張從鍛句煉字入手，參悟前人詞作而達到高境。

#### (四) 四貴說

《詞旨》第一則謂：

命意貴遠，用字貴便，造語貴新，鍊字貴響。

這「四貴」全從張炎《詞源》中化出。「命意貴遠」講究是立意，不要拘泥於一事一景一物，而要追求清曠高遠的情志。即張炎所謂的「詞以意主，不要蹈襲前人」，要求詞人要有清廣高遠的意志，不要掇取前人牙慧。「用字貴便」，因爲「生則不便也」，提醒詞人在寫作時注意用語使事選擇不能故意生新，即張炎所謂的「詞中一個生字用不得」。「造語貴新」，看似與「用字貴便」相矛盾，實則不然。「貴新」所求的正是通過對現有的語言材料的重新組織塑造新的境界，即張炎所謂的「一曲之中，安能句句高妙，只要拍搭襯副得法耳。」「煉字貴響」，追求的是在文辭在字聲上的音節美，即張炎所謂的「字字敲打得響，歌誦妥溜，方爲本色語。」

可惜的是，對於這些珍貴的填詞要訣，陸氏並沒有從理論上加以闡述，只是羅列了大量奇警句、詞眼虛字作爲隅反之例，供初學者揣摩仿效，至多不過是用例詞說明張炎《詞源》的主張而已，殊乏新意。一味地循張炎講究技巧作法的老路而行，最大的缺陷必是拘於形式之道，忽視內容情意之大體。

### (五)「翻案法」與「取四家之長」

《詞旨》第二則云：

古人詩有翻案法，詞亦然。詞不用雕刻，刻則傷氣，務在自然。

所謂「翻案法」，強調的就是與眾不同，出人意表，不拘泥於陳套，自鑄新辭。同時，不能過於刻鏤，因為刻鏤則失去了自然的靈動。「自然」是詞在創作技巧上的最高境界。那麼怎樣的詞才能算是達到了這一境界呢？陸氏拈出了四位代表作家：

周清真之典麗，姜白石之騷雅，史梅溪之句法，吳夢窗之字面。取四家之所長，去四家之所短，此翁之要訣。<sup>63</sup>

周邦彥之詞渾厚和雅，用典使事，富豔精工，故取其「典麗」；姜白石則是「騷雅」詞最具代表的詞家；史達祖於跌宕起伏，一句之中情景兼備，涵蓋面廣，故取其「句法」；夢窗雖被目為「質實」，然其典雅奧博之處也不容忽視，因此特別標出「字面」。典麗、騷雅是屬意，句法、字面是屬言，所以這四項說的是立意用筆的問題。他的這些論說，皆承襲《詞源》之說而來。例如張炎從詩論中吸取了「詩眼」的論述，在〈雜論〉中強調作詞：「須用功著一字眼，如詩眼亦同」，這一字眼，實乃「詞眼」，張炎認為這是「詞中之關鍵」，只是張炎未標出「詞眼」這名稱。他的學生陸輔之受這一論說的影響，在《詞旨》一書中專列「詞眼」一門，摘錄前人「詞眼」二十六則，其中有李清照的「綠肥紅瘦」、「寵柳嬌花」，吳文英的「醉雲醒雨」、王碧山的「桃雲研雪」等，都是動詞、形容詞用的好的佳例，它們與上下文搭配得十分妥溜，實際是就是精致的煉字。將這四

<sup>63</sup> 《詞話叢編》，頁 302。

家的特點融合在一起，構成了詞的語言典範。

陸氏繼承了張炎《詞源》所提出的「師途說」，張炎十分重視在確立詞的語言規範時融合各家所長：他認為秦少游、高竹屋、姜白石、史邦卿、吳夢窗，此六家各有長處，都是自成一家的雅正詞人，可為後人榜樣。陸輔之正是抓住了張炎理論的精髓加以再概括，又加以縮小範圍，他認為在六位詞人中，周、姜、史、吳四位最具創作個性作家將他們的特色昭示眾人。應該集中起這四人的長處，作為寫詞的最高標準，這一見解張炎未在《詞源》提及，而是陸輔之向張炎問學時所得知的。

張炎雖尊奉白石而又不廢其他各種風格流派的詞學成就，他認為只有能發現各家的長處，才能汲取其菁華。張炎和陸輔之在理論上是以姜夔為師法對象的，其遠源則是北宋秦觀。《詞源》關於北宋詞人，他特別推崇秦觀，認為「秦少游體制淡雅，氣骨不衰，清麗中不斷意脈，咀嚼庶滓，久而知味。」因為秦少游的淡雅和姜夔的清雅接近。

沈義父是師法吳文英的，而其遠源則是北宋的周邦彥。沈氏從吳文英學習詞法，在《樂府指迷》裡闡述吳文英的意見。他以為「夢窗得清真之妙」，因而提出「凡作詞當以清真為主」，在論詞時多以清真為典範。陸輔之受詞法於張炎，以之為師法的對象，所以他在《詞旨》裡表示不讚成沈義父的意見，而以姜夔為典範。

《詞旨》最大的特色在於承傳張炎的學觀念，帶來雅正之風的抬頭，它不僅保存了張炎的填詞要訣，還通過具體的例句補充了《詞源》在這方面的不足，是我們今天講究張炎一派詞學理論的主要參考資料，對於元代詞學有積極的意義。然而詞作為一具有特殊體性的文體，與詩的風貌畢竟有別。一味講求詩化，而不顧及詞的文體特點，實際是抹煞了詞的柔婉之美，



因而以精細嚴密的作法來糾正元代詞學過於追求「言志」而帶來的粗獷之失，是有其正面助益的。這種「雅正」觀念的重視，也正是詞的「詩化」追求與傳統的「本色」主張之間矛盾衝突的一次調和。

## 八、結語

無論何種文學體裁，在初期，莫不出乎自然，本無所謂的法，但隨著創作技術漸進，此文學體裁的形式得以確立，則與構成其形式特徵的各個要素的成熟、凝定有關。北宋後期，構成詞體形式特徵的各個要素皆已定型，詞人已完成「體」的創造，此即立法，法是詞人所造的，造法的目的是對創作主體具有制約作用，要求主體遵從它的客體規定性。詞之進展，亦不外乎這樣的軌轍。「法」是創作實踐的產物，它表現在前人的作品中，經由前人總結提煉，後來逐漸明確，以至程式化，遂被廣泛採納運用。詞之技法的建立是宋詞在雅化進程中一項鮮明的標誌。沈義父、張炎、陸輔之三家詞論行之於後世，可為後人了解詞法的發展內蘊。

宋末詞法一燈相傳，不絕如縷，這種薪火相傳、自成體系的詞法觀念，從吳文英總結詞法為作詞要訣，傳於沈義父，沈氏再影響張炎，張炎再傳陸輔之，這種遞相祖述的詞法再經過詞人聚會的創作實踐，最終演化為一種包容萬象、獨具特色的詞學思想觀點，其內容雖然有細微的差別，但其用意都是一致的。沈義父《樂府指迷》指點迷津，是給初學者指示門徑；張炎《詞源》指出通向高遠之境的道路；而陸輔之《詞旨》又將張炎的詞論普及化，「俾初學易於入室」，他把清空騷雅的詞學理想，具體化為字法、句法、章法等便於操作的入手功夫。

從沈、張論詞的大同中可以知道，南宋末年詞的風氣是追求詞的音律化、典雅化、婉約化，這個傾向是經過北宋李清照、周邦彥的理論上的闡發和實踐上的操作，經過南宋姜、史、吳諸人的推波強化，到宋末已成為詞壇的風氣，是詞這種文體固有特質的極端發展。從李清照《詞論》到張炎《詞源》，對本色雅詞派做了總結。張炎正是通過「有組織、有目的的構擬活動」，達到一個「健全的、自足的結構理論系統」<sup>64</sup>，使某些功能及產生功能的規律得以表現出來。

《詞源》是張炎一生理論研究和創作實踐的總結，也為宋詞、特別是南宋詞的發展標上一個句號，更體現著自南渡倡導復雅尊詞以來雅化詞體觀的最終凝定。然而，這樣的理論總結其實已生不逢時，雅正說的立足點是在宋代而非元代，由於張炎著《詞源》是在晚年七十歲左右，此時宋朝滅亡已四十來年，隨著時代的更替，及歷史背景的轉換，宋代的一代文學—詞衰微了。張炎雖難以割捨對宋詞的一往情深，潛心於宋詞的聲律和創作方面的研究，意欲以繼其傳，然而張炎的苦心孤詣相對於四十年前就已傾覆的宋末詞壇而言，卻只是遲到而無濟於事的理論總結，因為這樣的理論與詞壇的實際狀況呈現脫離、悖反的情形。張炎在元代生活了近四十年，然他的「一片空狂懷抱」仍繫於南宋，所思所行與元代文化風情多有不合，彷彿是一位脫離現實的「隔世人」，他的雅正說亦是「異世誰復知者」而不為詞人所用，這是張炎的悲哀。如果該理論早五十年誕生，也許，南宋末年詞壇將因其影響而改造成另一番模樣。可惜的是，雅詞的歷史早已先於雅正說而消歇，雅正說因其嚴重的脫離現況而喪失了理論的指導作用，這或許是張炎的悲哀。這樣說，並非批評其理論不完備，它只是生不逢時，事實上它的真

<sup>64</sup> 引自翦伯象，〈雅正說的支撐結構〉，《湘潭大學社會科學學報》第25卷第1期，2001年2月，頁44-48。

正價值是在對清代詞壇產生重大的影響，並為清詞的中興起到一定的作用。江順詒在《詞學集成》中指出：「後之論詞與作者皆不能出《詞源》所論之範圍」<sup>65</sup>，這話是原是有道理的。

《樂府指迷》與《詞源》其詞學思想前後相承、相互補充，這反映了同一流派內部詞學觀念的一致性和連續性。《樂府指迷》傳吳文英詞法，以清真詞做為典範，講求下字運意的法度，《詞源》雖然在字面上、句法上，與《樂府指迷》相同，但它更重視詞的命意，主張用姜白石的「騷雅」來潤色清真的意趣不高。陸輔之《詞旨》強調《詞源》的論詞之旨，補充修正了一些《詞源》表述不清或較為偏頗之處，作為同一詞學淵流的三部詞法，取長補短，在存同中求異，使雅詞在創作風格和審美理想上趨於一致。

---

<sup>65</sup> 江順詒，《詞學集成》卷六，《詞話叢編》，頁3208。

## 引用書目

### (一) 傳統文獻

唐圭璋，《詞話叢編》。臺北：新文豐出版社，1988年在臺第一版。

張炎著、黃畬校箋，《山中白雲詞箋》。杭州：浙江古籍出版社，1994年。

夏承燾，《詞源注》與蔡嵩雲《樂府指迷箋釋》合一本。北京：人民文學出版社，1998年。

### (二) 近人論著

朱崇才，《詞話學》。台北：文津出版社，1995年。

曲德來，〈《樂府指迷》略說〉，《丹東師專學報》，1994年第四期，頁44-50。

李曉雲，〈析張炎的清空論〉，《康定民族師範高等專科學報》第13卷第1期，2004年3月，頁30-33。

金啓華、張惠民、王恒展、張字聲、王增學合編，《唐宋词集序跋匯編》。台北：商務印書館，1993年。

高峰，〈宋代論辨疑四則〉，《南京師範大學文學院學報》第三期，2003年9月，頁65-68。

許海，〈張炎的雅詞理論與創作實踐〉，《五邑大學學報》第6卷第2期，2004年5月，頁30。

曹保合、劉根生，〈談沈義父的典雅詞論〉，《河南社會科學》1997年第4期，頁54-57。

楊海明，《張炎詞研究》。濟南：齊魯書社，1989年。

劉少雄，《南宋姜吳姜典雅詞派相關詞學論題之討論》。台北：

- 國立台灣大學出版委員會，1995年。
- 顏翔林，《宋代詞話的美學研究》。長沙：湖南師範大學出版社，2003年5月。
- 鄧喬彬、張秋娟〈試論張炎對本色詞的雅化〉，《名作欣賞·古典今讀》第11期，2004年5月，頁5。
- 郭紹虞編，《宋詩話集輯佚》下冊。北京：中華書局排印本，1980年。
- 曹保合，〈談張炎的清雅詞論〉，《廣西師院學報》第1期，1998年，頁44-49。
- 郭峰，〈論江湖詞派的詞學理論〉，《新疆大學學報》第32卷第2期，2004年6月，頁92-96。
- 翦伯象，〈雅正說的支撐結構〉，《湘潭大學社會科學學報》第25卷第1期，2001年2月，頁44-48。
- 劉榮平，〈論《絕妙好詞》對詞學思想的影響〉，《廈門大學學報》總第168期，2005年第2期，頁92-97。
- 羅立剛，《宋元之際的哲學與文學》。上海：復旦大學出版社，1999年。

**The Methodological Maturity of Ts'u  
Composition at the End of the Sung Dynasty  
On the Influences of *Wellspring of the Lyric*  
upon *Principles of the Lyric***

**Ya-Li Huang**

**Associate Professor , National Hsin-chu University of  
Education**

At the end of the Southern Sung dynasty, the master-disciple transmission of methods for tz'u lyric composition was greatly emphasized. There are three major works of this kind, namely, *Guide to Old Ballads* by Shen I-fu, *Wellspring of the Lyric* by Chang Yan, and *Principles of the Lyric* by Lu Fu-chih. The first work has influenced the second, and the second, in turn, has had an influence upon the third. Especially important is *Wellspring of the Lyric*, which summarizes Chang Yan's life-long research on the ts'u lyric. In this work Chang Yan formed a theory, systematically setting rules for lyric composition. Based on Shen I-Fu's principle of elegance in lyric composition, Chang developed his own principle of refinement. His contribution represents the climax of the development of lyric theories under the Sung dynasty in general, and the Southern Sung in particular.

Focusing on *Wellspring of the Lyric*, this paper attempts to demonstrate the way in which Shen I-fu's *Guide to Old Ballads* influenced Chang Yan, as well as how the latter's *Wellspring of the Lyric* transcends the former in both scope and content. In addition, this paper pays attention to Chang Yan's influence upon Lu Fu-chi in order to explore how this

influence has contributed to the maturity of the method for lyric composition at the end of the Sung dynasty. The stage of maturity makes the theories on the refinement of lyric composition truly profound and sophisticated.

**Keywords:** Methods for Ts'u Lyric Composition 詞法、Chang Yan 張炎、*Wellspring of the Lyric* 詞源、Shen I-fu 沈義父、*Guide to Old Ballads* 樂府指迷、Principle of Refinement 清雅、Principle of Elegance 典雅