

百 科 小 叢 書

李 清 照

傳 東 華 著

王 雲 五 主 編

商 務 印 書 館 發 行

782  
15

中央政治學

圖書館

分類號 782.851 151

登錄號 17402

百 科 小 叢 書

照



李

王 雲 五 主 編



商 務 印 書 館 發 行

82851  
151

# 目次

一	我們對她應處的態度.....	一
二	她何以被推為詞家正宗.....	一三
三	受她批評的北宋詞人.....	五七
四	她的生平和她的藝術.....	八九

7402

782.851  
290-906  
3

# 李清照

## 一 我們對她應處的態度



以為替古人做新評傳，最重要的是兩種意義。其一，因為我們和所批評的人離開較遠，倒可以看得清楚些。又其一，一個人經過「時間」的考驗，他的歷史上的地位和價值就比較容易確定。——實則必須經過「時間」的考驗纔能確定。

的口號所論「重新估價。」因為拿現在的標準去重估過去事物的價值，往往是危險的辦法。我們原應該——且也只能——由我們的視角去看過去的一切，却不應該用我們的標準去估定過去的一切。前者是歷史家的態度，也就是嚴正的批評家的態度，後者則否。

既不是算總賬，又不是重新估價，那末我們所能做的事，除開說明之外更無別的。所謂說明，就

一 我們對她應處的態度



(南)

是在認定了事實之後，更進一層而試解說事實的所以然。經這樣解說之後，批評家便已盡職。他即使要對那些事實加以批判，也只是還它一個歷史的價值，却不能否定已成的事實。就拿文人論罷，例如某某在某一時代的文壇曾經佔得最高的地位，或會享有名譽至若干年之久。只要這樣的事可證其爲實，批評家就只得肯定它，只得就事實而加說明，却不能憑自己個人的好惡或代表自己的時代的好惡，而說這樣的事實應該有或不應該有。也許那個文人到那批評家的時代已經不受歡迎了，但這不能破壞他當初曾受歡迎的事實。這樣尊重事實而僅以說明事實爲滿足的態度，就是批評家批評任何人時所應處的態度，也就是任何批評家所應遵守的原則。

此外還有一個原則，是關於取材方面的。大凡一個人所以值得替他做傳，必有他的可以傳，而這可以傳的一點，就是我們的目標。那末我們的取材，必取其足以說明這一點的；其他材料倘無補於這一點的說明，便都沒有意義，都可以割捨。這就是評傳和普通傳記的不同；普通傳記要詳備，評傳則事蹟僅供說明之用。還有一個人既以某一點長處而傳，那末凡與這點長處無涉的東西，都不能據以增損這點長處的價值；藝術家不因人品卑劣而貶損他的藝術的價值，也不因人品優良而

增高他的藝術的價值。從前人所謂「不以人廢言」就可一歸入這個原則。

根據上列兩個原則，我們就可確定對於我們現在所要批評的這個人應處如何態度了。

第一點，我們現在所要批評的人——李清照——是以詞傳的，那末我們的批評的目標應該是在她的詞，就是說，我們應該問：（一）她的詞何以傳？（二）她的詞的特色是什麼？（三）她何以被推為詞家的正宗？以及其他類此的問題。原是一個藝術家的作品是不會憑空產出的；藝術品，優必不但是作者的生平遭遇和人品的產物，並且還是作者所處的時代和環境等等的產物。所以我們要澈底了解這個著名女詞人的詞格，就不得不參考她的人格。但參考只是參考，而不是我們所探求的目的。換言之，我們只須問：（一）她的人格如何影響她的詞格？（二）她的人格有沒有從她的詞裏表現出來？或再進一層，（三）她的有影響於詞格的人格又是如何造成的？此外便又都無意義了。總之，人既因詞而傳，我們若離其詞而專論其人，那就沒有意義，或因其人的品評而牽涉其詞的褒貶，那就更不合理。

但是從前人對她的批評怎樣呢？「碧鷄漫志謂易安詞於婦人中爲最無塵藉。水東日記謂易安詞爲不祥之具。」〔一〕這是因清照被誣有改嫁之事而影響到她的詞的批評的。又因有這被誣之事，曾經激起數百年後的俞正燮、陸心源、李慈銘等人替她竭力辯護。〔二〕這班人替她辯護的動機無非因愛其詞而愛及其人，所以俞正燮說：——

余素惡易安改嫁張汝舟之說……以情度易安不當有此事……是非天下之公，非望易安以不嫁也，不甘小人言語，使才人下配醜僧……〔三〕

在我們現代人看來，改嫁不改嫁原不是什麼了不得的事，但因愛才之心切，而竭力替她洗刷，也屬人情之常，故即如現在的胡適之先生也還有這樣的話：——

〔一〕清齋正燮易安居士事輯引（突已類稿）

〔二〕關於李清照改嫁之說及其辯護，詳見俞正燮的易安居士事輯、陸心源的突已類稿、易安事輯書後（嶺南堂題跋）及李慈銘的書陸剛甫觀察漢順堂題跋後（越縕堂乙集）等篇（均附載四印齋刻漱玉詞後）這裏不重述了。

〔三〕易安事輯。

改嫁並非不道德的事；但她本不會改嫁，而說她改嫁了，那卻是小人的行爲。故我們摘出諸家替她辯誣的幾個根據，附在這裏。〔一〕

不過這些辯護家的動機雖好，卻是無補於她的詞的闡發的；因爲即使他們不會替她辯誣，她的詞的價值依然可以存在。換言之，他們只是替她的人辯護，不是替她的詞辯護。故我們對於他們這種搜討的工作，誠然不能不表相當的尊敬，但不能認這樣的工作爲切要的工作——質言之，就是不能認他們爲批評家。

此外，就詞論詞的從前也不是沒有，但又往往只摘她的隻詞片語來稱讚一番，從未見有能抓住她的整個風格的。例如張正夫評她的聲聲慢用疊字云：——

本朝非無能詞之士，未曾有一下十四疊字者。後疊又云，「到黃昏點點瀟瀟，」又使疊字，俱無斧鑿痕。「怎生得黑，」「黑」字不許第二人押得。婦人有此奇筆，殆閒氣也。〔二〕

胡仔云：——

近時婦人能文詞如李易安，頗多佳句。小詞云：「昨夜雨疏風驟，濃睡不消殘酒。試問捲簾人，卻

道海棠依舊。知否，知否？應是綠肥紅瘦。」「綠肥紅瘦」此語甚新。又九日詞云：「簾捲西風，人比秋黃花瘦。」此語亦婦人所難到也。【三】

黃叔陽評她的壺中天慢云：

前輩稱易安「綠肥紅瘦」爲佳句，予謂「寵柳嬌花」語亦甚奇俊，前此未有能道之者。【四】

【一】詞選李清照小傳（頁一七四）。

【二】詞綜引。

【三】香溪漁隱叢話。

【四】詞綜引。

原來從前人的批評，大都是這般零碎的，所以只配稱爲「詞話」。近來的作家，則又喜歡把許多混統的讚語，胡亂堆在她身上。例如某君著的中國婦女生活史，既在標目裏贈她一個「曠世女文人」的徽號，文中又說她「是有史以來一位最大的女文學家。在她以前，固沒有比她好的；在她以後，也沒有比得上她的。」我們看見這樣一個大冒頭，總期望後文有一番大道理要說，誰知也不

過把俞正燮的易安事略改頭換面一下，到底還是說不出她所以值得享有「曠世女文人」這個徽號的道理。我以為這樣的混攪也是無益的。因為在現代曾經受過科學洗禮的心理，片斷零星的知識固然不能使它滿足，而渾籠的考語也同樣不能使它貼然；它對於文人的天才、風格、名譽等等似乎神祕的東西，也都要求理解，而不復能用教徒對付教主的態度「信仰」名人了。

此外，如王世貞那樣把「詞之正宗」一句考語贈給易安，因而確定了她在詞的傳統上的地位，似乎已比上述的種種態度有意義些，但仍沒有說明怎樣是「詞之正宗」以及易安所以為「詞之正宗」的道理，故依然不能使我們滿足。總之，我們上面列舉的那一串問題，似乎迄今還不會有人給我們滿意的解決，所以我們現在的態度，似應詳人之所略，略人之所詳。這就是說，從前人已經說過的話和已經考證過的事蹟，我們這裏可以無須重述，至於從前人所不曾解決而我們切望解決的問題，則由我們嘗試來解決。我們要試從她的殘存的寥寥數十闕詞重新建設起她的整個的詞格；我們要嘗試說明她所以能寥寥數十首詞而不朽的原因；我們要試行確定她在詞的傳統上的地位和價值。（本小冊子第二段所述。）其次，我們要試用她自己的話來證實我們的

說明，就是要把她批評過的幾個北宋詞人的作品和她自己的作品比較，以見她的詞格是意識地造成的。（第三段。）最後，我們要嘗試說明她的生活對於她的藝術的影響，以見她的偉大的成功並不是偶然之事。（第四段。）這樣，纔是我們對於這位大詞人應有的研究態度，也就是我在這本小冊裏所曾嘗試的工作。這樣的工作，從前人或者是不敢嘗試，或者是因缺乏相當的工具而不能嘗試，又或者是——而且多分是——竟不曾想及這種工作的必要。我這裏嘗試的結果，算得成功與否，自己固然難必，但我以為與其單替從前人做磨清總賬，浪費筆墨，倒不如向從前人所不曾開闢的境界去冒些險，縱使只博得「荒謬」兩字的批評，也還不算是全無意義。

以上是我們決定批評態度時應該曉得的第一要點。

【王又華輯古今詞論引】

其次，從前的批評家和選家大都把男性女性的作家和作品分別看待，這也是我們應當矯正的態度。例如前引數例中，張正夫和胡仔的話裏，都明明露出他們另用一副眼光看待女性。朱熹說：

「本朝婦人能文者唯魏夫人及李易安二人而已。」<sup>〔一〕</sup>也把女性特別提出。胡仔的茗溪漁隱叢話以「麗人雜記」一目附於篇末，專錄關於女性的軼事。選本如朱彝尊的詞綜，女性作家也別列一卷。像這樣的「男女之大防」，也許不過是由於傳統的禮教觀念，但如上述張正夫和胡仔那樣的語氣，顯見得除禮教觀念之外，確乎含着對女性另眼看待的意思。這其中又可分爲好壞兩種動機：前者就是認定女性天生該比男性弱些，因而對她們的作品特別寬恕，彷彿以爲她們的作品稍有好處便值得表揚似的；後者也認定女性天生比男性弱些，而又含有輕藐的意思，好像她們的作品根本不配跟男性的比較。但無論動機是好是壞，這樣的態度總不是健全的態度，總是我們所該排斥的。我們須認定詞的傳統只是一個承續這個傳統的是男性或是女性，並無分別。女性在詞林之中，當然有跟男性一同競逐的權利；在嚴正的批評家的評判之下，她只以「詞人」的資格出現，並不希望批評家原情她是女性而多給她幾分分數。清照的詞，原也不免有時要流露出女性的特殊情趣來，（例如點絳脣一闋。）但她是着眼在詞的全部的；就詞而論，她心裏並沒有女性的自覺。所以她不批評和她同性的作者，卻把幾個著名的男性詞人大膽批評起來了。（見第三段。）這一

層我們最須認識，否則，若只將她跟同時代的或在她前後的女性詞人去比較，那就是侮辱我們這位大作家。這是第二點。

【一】詞綜引。

最後，如前已述，我們須曉得所謂「重新估價」的態度是有危險的。所謂危險，無非就是「濫用」的意思。因為既要「估價」，就不得不有一個標準，既說「重新」，就無非是以現在所公認的標準為標準。拿現在的標準去重估過去的事物，原不是無用的事，例如過去的制度、禮教、思想，以至風格等等，如果不適於現在，我們便須貶損它們的價值。但這態度若果被濫用，則容易要陷於「一筆抹煞」的輕率病——特別是關於藝術的事情。藝術上的所謂標準，本是一件極富流動性的東西。第一，因為環境之變化不居，一時代有一時代的藝術標準；這時代主張「為藝術而藝術」，那時代主張「為人生而藝術」；這時代盛行寫實主義，那時代盛行浪漫主義。我們若用歷史的眼光看時，只曉得各有各的原因，各有各的不得已，各有各的價值，而也各有各的標準；就是說，彼此的標準

是獨立的，不能互相責備的。而濫用所謂「重新估價」這句口號的人，則往往拿「爲藝術而藝術」的標準去估量「爲人生的藝術」或者反之，以致彼此相抹煞。這不但是暴露出偏狹的批評態度，並且猶如拿尺量輕重，拿秤測高低，實在是不合理的辦法。就說詞罷，假如拿現在一般批評家所重視的「意識」的標準去估量它，那豈不該一筆抹煞？因爲詞雖也有意境，雖也可以抒情，可以敘事，可以議論，但有多大值得現代人重視的內容呢？有多少能在所謂「思潮」裏掀起一波的呢？然而它有它自己的傳統；它在這個傳統裏，怎樣算好，怎樣算壞，也有它自己的傳統的標準。批評家的職務，只在指出這個傳統的標準是什麼，並且說明這個標準的所由來，以及它的變化。而不在拿新標準去代替舊標準。第二，從橫的方面說，各種體裁的文藝都各有它由歷史造成的特殊標準：不但拿小說的眼光去看戲曲是鬧笑話，就是拿近代戲劇的眼光去看元曲也是鬧笑話。詞在中國文學是最純藝術的一種體裁；到現在爲止，詞只能用傳統的「詞」的標準——卽表現藝術的標準——去批評它。（理由詳見第三段。）假如將來詞有復興的時候，而這復興的詞又是另外一個方向的，那只得等將來的批評家來敘述。目前，我們所能做的事，只能敘述及說明詞的傳統的標準；對於詞

人，也、只、能、指、出、他、符、合、這、個、傳、統、標、準、的、程、度。這、樣，就、是、我、們、對、於、李、清、照、所、應、處、的、態、度、中、的、第、三、要、點。

## 二 她何以被推爲詞家正宗

上面爲辨明態度起見，說得不免流於空泛了。現在便要依據我們已決定的態度實際來從事探討。

在本段，我們所要探討的是三個問題：（一）什麼叫做正宗？（二）怎樣是詞的正宗？及（三）李清照何以被推爲詞的正宗？

文藝上的所謂「正宗」也和道德論上的所謂「道統」一樣，是個極討厭的名詞。但在嚴正的批評家，便不應該先有討厭不討厭的感情作用，或至少先該研究研究它所以覺得討厭的緣故。反之，若是認明「正宗」這兩字的歷史的意義，那就不但不覺得它討厭，並要覺得它很有可研究的興味了。

「正宗」的歷史的意義有兩層。其一，凡百文學和藝術的種類，若果是有相當長久的歷史的，那就都必要經過發展和變態，而它的發展，又必要達到一個極盛時期，此後同種類的作品更沒有

能勝過它的，那就是它的發展的頂點。凡代表這個頂點的狀態的，後人就推它爲正宗。又其一，無論那個民族，必有一種根據它的民族性而生的共同的美的標準。那個民族的社會組織一旦不起激劇的變化，這個共同的標準也一旦可以保存。那末，凡在社會未經激劇變化的期間，多少符合這個共同標準的作品，就是正宗。

由第一義說，四言詩止於三百篇，騷體止於楚詞，賦止於漢，五七言詩止於唐，詞止於宋，曲止於元，故三百篇，楚辭，漢賦，唐詩，宋詞，元曲，皆各爲其類之正宗。但也有在某一時代曾被認爲正宗，而在別一時代被推翻的。這是或因社會的情況已變，以致一般人的趣味也隨它改變，或因社會的情況雖未變，而已有更好的新興作品足以壓倒舊時曾被認爲正宗的作品了。故所謂「正宗」，實只有歷史的意義，就是截至現在的時代爲止，某一種標準的作品還未被更好的同種類的作品所壓倒，且未因一般人的趣味變化而致喪失其原來的美的意思。但雖一般人的趣味已隨社會情況的變化而變化，而仍未有能够壓倒當初曾被認爲正宗的作品出現，那末那些作品也依然不失其爲歷史上的正宗。至若社會的趣味已經改變，且已有更好於當初被認爲正宗的作品出現，而當初的正

宗的擁護者仍復嘵嘵然替自己辯護，於是「正宗」兩字就成爲討厭的、名詞了。但這都是就大體說的。若再從細處看，那末因社會的組織本是非常複雜，人們對於文藝的趣味當然不能完全一致，且若各種不同趣味所擁護的各派作品都能勢均力敵，那末你亦一正宗，我亦一正宗，彼此不能相下，這就又是構成「正宗」一名詞的可厭性的因素了。然而某種作品之曾被認爲正宗，總是歷史上、已成的事實，既屬已成的事實，那就值得我們研究，值得我們說明了。

由第二義說，我們最當認清的有兩點：一是美之民族性，二是美之階級性。美是沒有絕對標準的。從粗處看，各民族都屬「人類」所構成，故彼此的美的標準不致相差甚遠，因而我們對於異國的文學藝術，雖不能和它本國人同樣盡情地欣賞，卻也不是絕對不能欣賞。但從細處看，各民族因氣候、環境、人種的關係，美的標準自然不能完全一致；北歐之剛勁朴訥，南歐之優柔而富於想像，便是最顯的例。若在同一民族，則因生活的狀況大致相同，故常有一個共同的美的標準。然而即在同一民族裏，因社會階級不同，美的標準又必同中有異。這雖都是極顯明的道理，但必先明白這幾層，方可談到我們的傳統的美的標準是什麼，方可了解怎樣是我們一切藝術的共同正宗，以及怎樣

是詞的正宗。

若要明白怎樣是我們一切藝術的共同正宗，須先曉得我們一切藝術發展的共同傾向，而尤須先曉得我們一切藝術發展過程中所經歷的不同社會階級。

先拿繪畫來論。我們看繪畫發展的過程，其由附庸的地位而漸至於獨立藝術的地位，是不待說的。在這發展的過程中，它會有怎樣的變化呢？宋濂說：

……顧〔愷之〕、陸〔探微〕以來，是一變也；閻〔立德〕、立〔本〕、吳〔道玄〕之後，又一變也；至於關〔仝〕、李〔成〕、范〔寬〕三家者出，又一變也。〔一〕

數語，很能總括起繪畫變化的步驟。原來從古代旗常、服冕、尊彝上面所附麗的畫，以及明堂圖、殿門畫、佛畫、壁畫等等附庸的藝術，發展為顧陸的作品，便是繪畫臻為獨立藝術的第一步。這第一步變化的意義，就是使繪畫的功用，不僅在「以形盡象」，而並表現它的獨立的美。所以顧愷之說：

凡畫，人最難，次山水，次狗、馬、臺、樹，一定器耳，難成而易好，不待遷想妙得也。〔二〕

古代附庸的畫原是「不待遷想妙得」的。

關於顧愷之還有如下的幾個軼事：

……每畫人成，或數年不點目睛。人問其故，答曰，「四體妍蚩，本無闕少，於妙處傳神寫照，正在阿堵中。」……嘗圖裴楷象，頰上加三毛，觀者覺神明殊勝。又爲謝鯤象，在石巖裏，云，「此子宜置丘壑中。」【三】

【一】宋學士集「畫原」篇。

【二】見歷代名畫記。

【三】晉書九二本傳。

像這樣的貴在傳神，自由增損，以及對於背景的注意，就是我們的繪畫傾向於「爲藝術而藝術」一條路上去的最初徵候。還有一個徵候，就是繪畫的用筆。這一步的發展，到南北朝時的陸探微手裏便已顯明。唐代的張彥遠稱讚他說：

……陸探微亦作一筆畫，連綿不斷，故知書畫用筆同法。陸探微精利潤媚，新奇妙絕，名高宋

代。【一】

所以說顧陸代表繪畫發展的第一步變化，是不錯的。不久之後，到南齊謝赫手裏，這個傾向就結晶爲確定的藝術理論；他的「六法」中的第二二兩法——「氣韻生動」和「骨法用筆」——就是繪畫的新標準的格言。張彥遠也說：「古之畫（此正指顧陸時代而言）或遺其形似，而向其骨氣；以形似之外求其畫，此難與俗人道也。」又說：「上古之畫，迹簡意淡而雅正，顧陸之流是也。」【二】

但到關吳手裏，則又向同此傾向更進一步。因爲第一步，還不過是「遺其形似而向其骨氣」到第二步，便求「雖筆不周而意周」了。所以張彥遠論吳道玄說——【三】

【一】見歷代名畫記。

【二】全上

【三】關於關立維兄弟之作風，此處不暇詳考。但宋氏既以關吳並舉，當必有所依據，知吳則關可類推。

國朝（唐）吳道玄，古今獨步；前不見顧陸，後無來者。授筆法於張旭，此又知書畫用筆同矣。張既號「書顛」，吳宜爲「畫聖」。人假天造，英靈不窮。衆皆密於盼際，我則離披其點畫；衆皆謹於

象似我則脫落其凡俗……守其神，專其一，合造化之功，假吳生之筆，向所謂意存筆先，畫盡意在也……夫用界筆直尺，是死畫也；守其神，專其一，是真畫也。死畫滿壁，曷如污墁？真畫一劃，見其生氣。

又說：

顧陸之神，不可見，盼際，所謂筆迹周密也；張（僧繇）吳之妙，筆纒一、二像已應焉——離披點畫，時見缺落，此雖筆不周而意周也。〔一〕

數語已扼要說明由顧陸到閻吳的一步變化——即由寫實到寫意的變化——了。

迨至關、李、范三家，則中國的繪畫又經一變，而達到最後一個階段。現在三家之說均已不可考，〔二〕但我們曉得他們都是直接或間接以五代之荆浩爲師的，故荆浩之說便可代表三家的主張。荆浩自述曾在太行山遇見一叟，因得畫之筆法。叟之言曰：

畫者畫也，度物象而取其真；物之華取其華，物之實取其實，不可執華爲實。若不知術，苟似可也，圖真不可及也……何以爲似？何以爲真……似者得其形，遺其氣；真者氣質俱盛。〔三〕

【一】並見歷代名畫記。

【二】畫苑補益載有李成山水賦，但全係關於技術上的訣巧，不能窺見他的藝術上的主張。

【三】見筆法記。

如是，從筆法疎密上見出進化的證蹟之後，又從求似到求真一個變化，而見出進化的第三階段了。故當初謝赫所傳的六法之中，尙要顧及「應物象形」、「隨類賦彩」以及「傳模移寫」等法，荆浩所受於叟的「畫之六要」，則但有「氣」、「韻」、「思」、「景」、「筆」、「墨」，竟把求似的觀念全然撇開了。我們的繪畫進化到這一階級，便已是最後的階段，而我們尋它所經的路徑，無非是由實到虛，或由貌似到神似，一個傾向。又因這一階段是我們的繪畫的止境，所以後來人便認它爲畫之正宗，只看五代以降的名畫家和批評家都無非闡發這個傾向的主張，而絕無一人曾持反對的論調，便是證據。宋代陳造論云——

使人偉衣冠，肅瞻眄，巍坐屏息，仰而視，俯而起草，毫髮不差，若鏡中寫影，未必不木偶也。著眼於顛沛造次，應對進退，擊類適悅，舒急倨敬之頃，熱想而默識，一得佳思，亟運筆墨，兔起鶻落，則氣

王而神完矣。少陵云：「襄公郭公毛髮動，英委颯爽來酣戰。」所以美曹將軍也。張橫浦則云：「孔門弟子能奇怪，畫出當年活聖人。」所以詠「子温而厲，威而不猛，恭而安」也。人鮮克知此，故重爲商評之。【二】

沈括之論則更透澈——

書畫之妙，當以神會，難可以形器求也。世之觀畫者，多能指摘其間形象、位置、彩色、瑕斑而已，至於奧理冥造，罕見其人。如彥遠畫評，言王維畫物多不問四時，如畫花，往往以桃、杏、芙蓉、蓮花，同畫一景。予家所藏摩詰「袁安臥雪圖」，有雪中芭蕉。此乃得心應手，意到便成，故造理入神，邈得天意。此難可與俗人言也。……歐陽文忠盤車圖詩云：「古畫畫意不畫形，梅詩詠物無隱情。忘形得意知者寡，不若見詩如見畫。」此真爲識畫也。【二】

至元，名家如倪瓚、楊維禎，亦皆同一傾向。倪瓚自論畫云——

僕之所謂畫者，不過逸筆，草草不求形似，聊以自娛耳。近迂遊來城邑，索畫者必欲依彼所指授，又欲應時而得，鄙辱怒罵，無所不有，逸矣乎！【三】

【一】江湖長集。

【二】夢溪筆談。

【三】清園閣遺集。

楊維禎云——

……論畫之高下，有傳形，有傳神。傳神者，氣韻生動是也。如畫貓者，張壁而鼠絕；太士者，渡海而滅風，翊聖真武者，叩之響應。寫人真者，即能得其精神。若此者，非氣韻生動，機奪造化者乎？【一】

至明李日華，尤能狀出這派正宗畫的特色：——

繪事必以微茫慘澹爲妙境，非性靈廓徹者未易證入。所謂氣韻，必在生知，正此虛澹中所含意多耳。其他精刻逼塞，縱極功力，於高流胷次間何關也？王介甫狷急樸齷，以爲徒能文耳，然其詩有云：「欲寄荒寒無善畫，賴傳悲壯有鳴琴。」以「悲壯」求琴，殊未浣箏笛耳，而以「荒寒」索畫，不可謂非善鑒也。【二】

又云：

……境地愈穩，生趣愈流；多不致僵塞，寡不致凋疏，濃不致濁穢，淡不致荒幻。是曰靈空，曰空妙，以其顯現出沒，全得造化真機耳。向令葉葉而雕刻之，物物而形肖之，與髹工采匠爭能，何貴畫乎？【三】

【一】圖繪寶鑑序。

【二】紫桃軒又觀。

【三】六研齋二筆。

這「靈空」或「空妙」兩字，已將我們的正宗畫的特色以及其他一切被認為正宗的藝術的特色澈底道破了。又，繪畫的傾向既已由實而進於虛，同時繪畫的題材也就不得不隨着轉變。這在明代已很顯明，所以謝肇淛說：——

今人畫以意趣爲宗，不復畫人物及故事，至花鳥翎毛則輒卑視之。至於神佛像及地獄變相等圖則百無一矣。【一】

不過這樣的傾向，這樣的轉變，都決不是憑空來的；它必定有它的社會背景。繪畫轉變的社會

背景，無非就是由畫匠階級轉到士夫階級或文人階級的事實。士夫與文人比較有閒，因而比較多修養的功夫；士夫與文人的趣味比較洗練，因而傾向於「神似」，傾向於「虛澹」，傾向於「靈空」，而對於形似的、質實的、侷塞的、匠工的、作風自然要愈趨愈遠。又因士夫階級的作品容易流傳，文人階級的作品自能造作理論去維護，故繪畫的正宗自然屬於「士夫畫」和「文人畫」，即自然屬於「氣韻」「虛澹」「靈空」一流。這個我們只消把從前人的理論略略翻看，便可相信。張彥遠云——

宋朝顧駿之常結構高樓以爲畫所，每登樓去梯，家人罕見，若時景融融，然後含毫，天地陰慘，則不操筆。（這豈是普通匠工辦得到的）今之畫人，筆墨混於塵埃，丹青和其墨滓，徒汙絹素，豈曰繪畫？自古善畫者莫匪衣冠貴胄，逸士高人，振妙一時，傳芳千祀，非閭里鄙賤之所能爲也。〔三〕

元王釋記趙子昂論士夫畫語云——

趙子昂問錢舜舉曰：「如何是士夫畫？」舜舉曰：「隸家畫也。」子昂曰：「然觀之王維、李成、徐熙、李伯時，皆士夫之高尚，所畫蓋與物傳神，畫其妙也。近世作士夫畫者其謬甚矣。〔三〕」

【二】歷代名畫記。

【三】唐六如畫譜。

明畫其昌則曾明白敍出文人畫的傳統——

文人之畫，自王右丞始，其後董源、巨然、李成、范寬爲嫡子。李龍眠、王晉卿、米南宮、及虎兒，皆從畫巨得來。直至元四大家——黃子久、王叔明、倪元鎮、吳仲圭——皆其正傳。吾朝文沈，則又遠接衣鉢。若馬夏及李唐、劉松年，又是大李將軍之派，非吾曹當學也。【一】

【一】容齋集。

以上尋溯繪畫發展的徑路，曉得它終於歸到以「靈空」爲正宗。現在再論詩。

他們的詩的發展的社會背景，是同繪畫一樣的。同是由庶民階級進入士夫階級的。所以詩的轉變的徑路，同是繪畫轉變的徑路，詩的正宗也同是繪畫的正宗。

四言詩除「頌」之一部份或者產生於貴族階級外，其餘皆產生於民間。但也只有頌體的四

言詩會得後來士夫階級的承傳，其由民間產生的四言詩，則並未有多大的進化，也並未有多大的變態，所以迄今論起四言詩的正宗，還仍舊要算三百篇。這是例外。

至於五言詩及由五言演化的七言，則自漢魏時代的民間產生之後，曾經歷過長時間的進化，終至最後的狀態與最初的狀態相離甚遠，而一般人所認爲正宗的詩，雖其間仍有細小的派別，然而總已不是當初在民間時代的狀態了。

詩在民間時代的特色，無非是赤裸地抒情，率直地敘事。後來被文士階級發見其中的自然美趣，便大家模倣起來。但是文士階級的生活畢竟與民間生活不一，所以他們無論如何竭力模倣民歌，做出來的終究不是道地貨。這種文士化的民歌，就可代表中國詩歌進化的第一階段。

從這階段更進一步，便更傾向於靈空的美；即詩的標準已不復在其內容情感的濃淡，却在所謂「體製」、「格力」、「氣象」、「興趣」、「音節」等抽象的品性了。至此，詩的表現狀態跟最初民歌的狀態已經全然不同。例如：「……聞君有他心，拉雜摧燒之。摧燒之當風揚其灰，從今以往，勿復相思！……」那樣子，那樣直率無顧忌的抒情，比之「問余何事棲碧山，笑而不答心自閑。

桃花流水杳然去，別有天地非人間」【三】那樣的虛澹縹緲，豈是同一時代同一階級的作風嗎？然而詩壇的大權既已操在文士階級或士夫階級手裏，詩的正宗當然屬於後者而不屬於前者。士夫階級對於當初的民歌雖然不敢輕視，卻是用另一種眼光——即士夫階級的眼光，不是民間自己的眼光——看它了。例如費錫璜論讀漢詩云——

讀漢詩不可看作三代衣冠，望而畏之；須看得極輕妙、極靈活、極風艷、極悲壯、極典雅，凡後人所謂妙處，無不具之。即如陽關一曲，唐人送別絕調。讀李陵之詩，知從此化出。陌上桑、董嬌嬈，即張、王、李、韓、輕、艷之祖也……【四】

【一】此即嚴羽的「五法」（見清溪詩話）。

【二】古樂府有所思。

【三】李白答俗人間。

【四】漢詩總說。

是詩，讀漢詩（特別是漢代的民歌）原「不可看作三代衣冠望而畏之，」但這所謂「輕妙，」

「靈活」、「風艷」、「悲壯」、「典雅」等等品性，則完全是由士夫階級的眼中看出來，至於陌上桑、董嬌嬈，以至孤兒行的作者自己，實並不會有過這些觀念。而且現在尙能流傳的原始民歌，本都已受過士夫階級的選擇或潤色，所以還能符合士夫階級所懸的標準，也還能從中去尋出土夫階級所賞識的那些抽象品性來。否則，若果沿真正民歌發展的徑路尋溯下去，那末詩的正宗應屬白雪遺音或掛枝兒一類的作品，而不該屬陶謝或李杜了。總之，詩的、運命也、同繪畫的、運命一般，已是不得不、不然地、由質實而趨於虛澹，不得不、不然地、發展到「羚羊掛角，無跡可求……透徹玲瓏，不可湊泊；如空中之音，相中之色，水中之日，鏡中之象」——那樣的境界了。

【一】滄浪詩話語。

再看散文發展的傾向，也是一樣。由上古漢魏到南北朝是一變，由南北朝到唐以後的所謂「古文」又是一變；「古文」雖稱復古，其實是代表另一階段。漢魏以上以質勝，南北朝以文勝，故前者典重，後者浮華，卻都用不上「輕清」、「飄逸」一類的形容詞。「古文」雖以返文於質爲職

志，而其實無質可言；功夫全都用在氣韻、神、味上。既然全在這上面用功夫，故其發展的頂點，就是歸有光姚鼐一派的作品。這派的作品怎麼樣呢？一言以蔽之，就是除開所謂「氣韻」之外什麼內容也沒有。所以他們自己的文論，前者「歸」則講「轉折、跌宕」，「姚」則講「陰陽、剛柔」——總之，都是從靈空處着想的。做文做得靈空到歸姚的境界，論得靈空到歸姚的地步，都可說是已盡極能事，而他們也就因此被認為文章的正宗了。這並不是他們的僥倖，也並不是例外的事情；他們是因依順我們的藝術的一般傾向而成功的，是符合一般藝術的正宗的標準的。

【一】見歸有光史記圖議凡例。

【二】見姚鼐復魯齋非書。

如上所述，可見無論繪畫、詩文的發展，同是向着一條路；無論繪畫、詩文的正宗，必都是靈空的、虛澹的、空妙的、無跡可求的、不可湊泊的。這就可說是我們的民族的、美的、共同標準，或寧說我們的士夫階級的、美的、共同標準。若問我們的士夫階級何以要傾向這種靈空的美，我們實在不容易回

答。但是我們曉得其他民族的美術史上也可發見類似的例——那就是希臘。我們細看希臘雕像的面容表現，顯然判爲兩個時代的作風：其一爲「希臘風時代」（Hellenic age，約三二三—三三〇年）。以前的作風，又其一爲「希臘風時代」的作風。在前一時代，希臘的貴族階級勢力正盛，那時所雕的神像和貴族像，面容表現一律是肅穆的，虛澹的，因爲貴族階級以爲這樣的品性就是高貴的表徵。及入「希臘風時代」，貴族階級已經沒落，雕像的面容表現也就變爲濃烈，變爲質實的。

【二】那末希臘藝術進展的徑路和我們的藝術的進展的徑路恰是相反，而虛澹之爲上流階級的美，濃烈之爲下流階級的美，則不約而同。由此類推，色濃謂之雅，淡謂之俗；蘊藉風流，含蓄隱約謂之雅，村婦謾罵，叫噪怒張謂之俗；其中莫非含有社會的意義。今若用這意義來說明我們的藝術的一般傾向，當也可以釋然了。

【一】詳見美國批評家 Calverton 的「古代藝術之社會的意義」一文（拙譯並插圖，見小說月報第二十一卷）。

上面許多題外文章，都只無非爲便於說明詞的進化及李清照在詞的歷史上的地位起見。現

在既已明白我們一般藝術的共同傾向和共同正宗，對於我們目前的許多問題便可以迎刃而解。詞在我們的一切文藝中最多藝術的性質，因為（一）詞是音樂的附庸，而音樂又為最「形式的」藝術；（二）詞的出身本不含嚴肅的人生意味。所以從理論上說，詞比詩文應該更容易達到一般藝術所趨的共同境界（即虛澹靈空的境界），而事實上確也如此了。

但這裏有一點須先辨明的，就是進化的階段和歷史的時代的意義的分別。幾個不同的進化階段可以並存於同一時代。所以我們說詞的正宗，就是說詞在最高進化階段的狀態，並非說它在某一時代的狀態。還有，詞的進化的程度，不能依內容的簡單和複雜而定，卻須依表現手段的高下而定，因為同樣的內容要因表現手段的高下不同，而屬於不同的進化階段。但表現的手段，往往要跟風格相混同，殊不知風格大半是內容的關係，不全是表現手段的關係。這幾層最應先辨明，否則什麼是詞的正宗這個問題便無從答覆。例如張世文說——

詞體大略有二：一婉約，一豪放；蓋詞情蘊藉，氣象恢宏之謂耳。然亦存乎其人。如少游多婉約，東坡多豪放。東坡稱少游為今之詞手，大抵以婉約為正也。所以後山評東坡如教坊雷大使舞，雖

極天下之工，要非本色。」

【一】王又華古今詞論影壁詞統源流並引。

這里「婉約」和「豪放」兩種品性，雖被解做「詞情蘊藉」和「氣象恢宏」兩種不同的風格，若經仔細解剖起來，實大半是內容的屬性，所以不能判定孰為正孰為不正。我們若說少游婉約故應為正宗，或說東坡豪放，故應為正宗，那是都不能叫人信服的。東坡之稱許風格不同的少游為「今之詞手」，正因詞之高下不在內容而在表現的手段，後山之評，就不免有點偏了。這一層，從繪畫上看尤其明白，因為繪畫的題材決不是判斷繪畫的標準；若說山水為正宗或人物為正宗，那豈不是笑話？繪畫的高下完全判在表現的手段上。詞的藝術性僅居繪畫之次，而比其他任何體裁的、文藝都較多，故其內容的關係也，比其他任何體裁的、文藝都較少。

若從表現的手段上去判定詞的正宗非正宗，那末張叔夏的「清空」與「質實」二語是最切當，因為這是跟繪畫詩文的標準一致的。詞的「清空」就是畫的「虛澹」，「靈空」或「空妙」就是詩的「無跡可求」，「不可湊泊」也就是文的「平淡」。【二】楊升菴云：「玉田『清空』

「二字，詞家三昧盡矣。」也足證「清空」便是詞的正宗的特色。但爲要澈底了解清照的藝術起見，我們還須趁此把「清空」兩字詳細解剖一下。

張叔夏自己解釋說——

詞要清空勿質實。清空則古雅峭拔，質實則凝澁晦昧。姜白石如野雲孤飛，去留無跡；吳夢窗如七寶樓臺，眩人眼目，拆碎下來，不成片段。此爲清空質實之說。【一】

【一】姚鼐與王鐵夫書云：「文章之境其佳於平淡……此熙甫所以爲文章之正傳也。」

【二】張炎詞源。

也仍舊把內容的關係和表現的關係混而不分，所以仍舊還未解清楚。因爲構成清空的，不在它的內容，是「野雲」而在那「野雲」之能「飛」及能「去留無跡」能「飛」就是畫的「氣韻生動」；能「去留無跡」就是詩的「無跡可求」和「不可湊泊」。同樣構成質實的，也不在它的內容，是「七寶樓臺」而在那「七寶樓臺」之可以「拆碎」。因凡藝術品，若果可以「拆碎下來」那就當然要「不成片段」；藝術品之所以爲藝術品，正在於它的拆不碎。這就全然是表現手段的

關係，而不是內容的關係。因在拙工手下，雖「野雲」或「有時而不飛」，在巧工手下，雖「七寶樓臺」也何嘗不可裝得玲瓏透澈？故我們要說明怎樣是「清空」，非先說明怎樣是「無跡」，怎樣是「拆不碎」。

說得簡明些，所謂「無跡」就是抒情處不覺其為抒情，寫景處不覺其為寫景，敘事及用事處不覺其為敘事及用事。所謂「拆不碎」就是景中有情，情中有事，事中有景，融和化合，渾成一片。關於這幾層，張叔夏的說明都很扼要，我們現在就可引他的話來做更詳的例解。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，與纏合何異也？如……辛稼軒祝英台近云：「寶釵分，桃葉渡，楊柳暗南浦。怕上層樓，十日九風雨。斷腸片片飛紅，都無人管，更誰遣啼鴛聲住？鬢邊覷，試把花卜歸期，才簷又重數。羅帳燈昏，哽咽夢中語。是他春帶愁來，春歸何處？卻不帶、將愁去！」皆景中帶情……【一】

【一】此及以下數段引文並見詞源。

這里所謂「鄰乎鄭衛」就是說抒情近於直率的意思；蓋抒情及其他一切的表现一近於直率，便

要暴露出形跡來，就是，便要流於質實而不復清空了。所以他又特別論離情的表現道：

「春草碧色，春水綠波，送君南浦，傷如之何！」別情至於離，則哀怨必至；苟能調感愴於融會中，斯爲得矣。……秦少游八六子云：「倚危亭，恨如芳草，萋萋剋盡還生。念柳外青驄別後，水邊紅袂分時，愴然暗驚。無端天與娉婷，夜月一簾幽夢，春風十里柔情。怎奈向、歡娛漸隨流水，素弦聲斷，翠綃香減，那堪片片飛花弄晚，濛濛殘雨籠晴！正銷凝、黃鸝又啼數聲。」離情當如此作，全在情景交練，得言外意。……

關於詠物，也可適用同此原則，所以他說：——

詩難於詠物，詞爲尤難。體認稍真，則拘而不暢；摹寫差遠，則晦而不明。要須收縱聯密，用事合題，一段意思，全在結句，斯爲妙絕。如史邦卿東風第一枝詠春雪云：「巧翦關心，偷黏草甲，東風欲障新暖。謾疑碧瓦難留，信知暮寒較淺。行天入鏡，做弄出、輕鬆纖軟。料故園不捲重簾，誤了乍來雙燕。青未了，柳回白眼；紅欲斷，杏開素面。舊遊憶着山陰，後盟遂妨上苑。熏爐重熨，便放慢春衫針線。恐鳳鞦、挑菜歸來，萬一灞橋相見。」……

就是以用事而論，也以「無跡」和「拆不碎」爲貴。所以他說——

詞用事最難，要體認着題，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，但暗憶江南江北。」想環佩月夜歸來，化作此花幽獨。」用少陵事。此皆用事不爲事所使。

至此，我們就只賸一個問題要問了，就是這樣的「無跡」和「拆不碎」，何以便能造成「清空」呢？這個問題，可以用術藝上一條極普通的原則來回答，即凡藝術作品，必都不是「自然的模倣」(imitation of nature) 而是一種「創造」(creation)。我們都曉得在外的景是「自然」，而不知在內的情也是「自然」。對於景「葉葉而雕刻之，物物而形肖之」，固不能成爲好藝術，就是照着心中的感情如實摹寫，也不能成爲好藝術；因爲這樣的摹寫是「模倣」而不是「創造」；由這樣摹寫而成的作品，仍舊還是「自然」而不是藝術。故嚴羽之所謂「無跡可求」，意即無「自然」之跡可求，張炎之所謂「往來無跡」，亦即謂不着「自然」的形跡。從知所謂「清空」

無非是已洗淨「自然」的形跡，所謂「質實」也，無非是尙充切「自然」的形跡之意。所以一切藝術家的本領並不在他能刻畫形容，卻在他能洗淨或擺脫自然的形跡。

詞的藝術家尋常用以洗淨或擺脫「自然」形跡的——即避免「質實」而造成「清空」的——方法，我們將他歸納起來，大概可分兩種：其一可稱爲「融化法」，就是張叔夏之所謂「情景交練」或「景中帶情」或「調感槍於融會中」的方法；又其一是應用批評家所謂「解釋的想像」(interpretive imagination)的方法。

「融化法」的原理是這樣的：在「自然」的狀態中，景是景，情是情，本無交涉，一經將兩者融化起來，便可洗去「自然」的形跡。此法又可分做數等程度，最膚淺的是「譬喻法」，即借景喻情之法，例如前引秦少游的「恨如芳草，萋萋剋盡還生」歐陽永叔的「離愁漸遠漸無窮，迢迢不斷知春水」(踏莎行)及「樓前亂草，是離人方寸」(洞仙歌令)其次可稱「明替法」，即要抒情卻不直白抒情，而用寫景來代替，但仍可以明白看出是抒情，故仍不是十分高妙的藝術手段，而詞人用此法的也極普通。例如前引秦少游的「那堪片片飛花弄晚，濛濛殘雨籠晴」柳耆卿的

「更、那、堪、冷、落、清、秋、節」(雨霖鈴)及李璟「菡、萖、香、銷、翠、葉、殘、西、風、愁、起、碧、波、間、還、與、容、光、共、懨、悴、不、堪、看」(攤破浣溪紗)至於最高妙的一種，可名之爲「暗替法」，即用寫景代替抒情，而絕不露出抒情的痕跡，其法往往在一闕詞的末了，彷彿突如其來的結以一句寫景的句子，遂使全詞的意趣透徹玲瓏，有餘不盡。例如前引秦少游的「正銷凝，黃鸝又啼數聲」姜白石的「今何許？凭欄懷古，殘柳參差舞」(點絳脣)即同人的「無奈蒼溪月，又喚我扁舟東下。甚日歸來？梅花零亂春夜」(探春慢)。

所謂應用「解釋的想像」簡言之，就是「自然」本不如此，而我將它解做如此之謂。經過這樣的解釋，當然就可洗掉「自然」的形跡，或至少可一使「自然」改觀了。修辭學的「擬人法」就是這種方法的一部份。此外所謂「情暈」(Pathetic fallacy，即認萬物都有情之謂)從前批評家有當它是一種毛病的，實則爲避免「自然」形跡的一種最重要的方法。此法也有種種程度。淺者如「衰柳愁煙」，「綠肥紅瘦」一類，不過是修辭學的現象罷了。較深的如前引辛稼軒的「斷腸片片飛紅，都無人管，更誰遣鶯聲住？」及吳夢窗的「垂柳不繫裙帶住，漫長是繫行舟」(唐

多令。凡用此法，便能使死的「自然」活躍起來，使死畫變成活畫。但還有更妙的一法，真是絕對  
靈空，毫無沾滯的，前引辛稼軒的「是他春帶愁來，春歸何處，卻不帶將愁去」便是一例。也有全關  
用解釋的想像的，那就是詞的最高尚最清空的境界了。例如黃魯直的清平樂云——

春歸何處？寂寞無行路。若有人知春去處，喚取歸來同住。春無跡蹤，誰知除非問取黃鸝。百轉  
無人能解，因風吹過薔薇。

以上已把「清空」和「質實」的區別，及造成「清空」的因素，以至「清空」所以為詞的  
正宗的理由，逐一都說明了。這樣一說明，已佔了我這小冊子的一半篇幅，或者有人說，我以上所說  
的話都不過是普通的詞論，對於我們現在所研究的這位大詞人絲毫無關。這話也不錯；但是經過  
這一番說明之後，我們對於李清照所要問的問題的一部份就可直接回答出來了，如——

李清照在詞的傳統上居什麼地位呢？

她是正宗的詞人之一。

誰認她爲正宗的呢？

歷來的批評家都這樣認她；詞的進化的趨勢也這樣認她。

她因何能成正宗呢？

就因她的詞是清空的緣故。

怎見得她的詞是清空的呢？

.....

現在就只賸最後這一問題還待我們回答，其餘各問題的簡單答案都已有過說明了。我們要回答這個問題，就只消將上文所說的原理應用在她的實在的詞上去，即無非用她自己流傳的詞來證明她的整個的詞格。這麼一來，我們就不免要做一樁笨事：就是要把她比較著名的幾闋詞逐一來解說一番，以見其是否「清空」及所以「清空」之故。

宋史藝文志有「易安詞六卷」，通考經籍考引陳振孫書錄解題則只「漱玉集一卷」，又云

「別本分五卷詞。」但流傳到現在的，明毛晉汲古閣所刊漱玉詞（即詩詞雜俎本，四庫全書本及今坊間普通石印本）共只十七首，清王鵬運四印齋刻詞所收也，只不過五十首（又補遺八首），且這五十首詞還很多可疑之作。要從這寥寥數十首詞去建設起作者的整個詞格，初想想似乎很困難，其實也非不可能。因為我們可從一片的化石去推知一個進化階段上的生物的特徵，或從一件古器去窺見一個時代的社會的狀況。而況所謂「詞格」不過是一個詞人的代表作品的特殊風格；一個詞人的作品不必篇篇都具那種特色，只要他的重要作品具有那種特色，或他的作品平均數都具有那種特色，那種特色就足構成他的詞格了。即如張叔夏說吳夢憲的詞質實，卻也明指出他的唐多令一首是清空的。所以我們從李清照所流傳的數十首詞裏，不必一首首都能指出如何清空來，這數十首詞也未必首首都好，但她那幾首「脍炙人口」的詞的特色，則都在於清空，而其餘的詞也至少都能不打破消極的條件——即都不流於太質實——從知她的整個詞格無非由「清空」二字構成。

原是能夠做到清空的境界的並不只她一個，所以正宗的詞壇也當然不得由她獨佔；凡屬正

宗的詞人——泛言之，即凡屬好的詞——必都是清空的。故這、裏、說、清、空、是、她、的、詞、的、特、色、並、非、說、這、就、是、她、的、詞、的、「個、性。」我這裏只能指出李清照的詞如符合一般詞的最高標準，至於她的詞的個性是什麼，老實說，我還未敢十分明白的確定。因為文藝作品的個性，雖有時很容易辨別（例如陶李、老杜的詩及蘇辛的詞）有時則很難。如將李清照和柳永比較，一雅一俗，顯然可辨；又如將李與黃「庭堅」比較，後者才氣鋒露，前者沖淡柔和，也還不難辨別。但若要確定她的個性究竟是什麼，便須指出她一人之所特具而別人都不致偶同的地力，那就難了。如必勉強指出，那末或者可以替它較成一個公式，就是——

清空(手法) + 婉約(內容) + 平淡(字句) = 李清照的詞的個性

但也籠統的很，故還不如不做這種冒險的嘗試。將來我們憑她自己批評別人的話（第三段），順便指出些她跟別人不同之點，也就可以看出她的個性的一部分了，——因為個性本不外由對別人的差異構成的。目前，還是繼續我們的未了的說明。

俞正燮的易安居士事輯記有一個故事，說她「嘗以重陽醉花陰詞函致明誠（她的丈夫）。明誠思勝之，一切謝客，廢寢忘食者三日夜，得五十餘闋，雜易安作以示友人陸德夫。德夫玩誦再三，曰：「有三句乃絕佳。」明誠詰之，曰：「莫道不銷魂，簾卷西風，人比黃花瘦。」政易安作也。」（一）這在數十首詞中因包含着三絕句而被挑選的一首詞，當然最先要引起我們的注意。這詞的全文是——

〔一〕蘇正燮於此文下並未註明出處，迨至後文引易安評語北宋詞人一大段後，始註云：「以上皆漁隱叢話。」陳東原著中國婦女生活史引用此文，徑註「見吾溪漁隱叢話。」但查今本漁隱叢話並無此文。

薄霧濃雲愁永晝，瑞腦消金獸。佳節又重陽。玉枕紗廚，半夜涼初透。東籬把酒黃昏後，有暗香盈袖。莫道不銷魂，簾捲西風，人比黃花瘦。

關於這首詞的故事，我們不必一定相信，但我們看這被指出的三句——或寧說最後一句——確乎是佳句；佳處就在它能把上文幾近質實的敘述一下挽回過來，以致全部都覺清空而靈活。原來在這首詞裏，作者不過要把她遇着重陽佳節的情懷報告給她的丈夫；前段借「薄霧濃雲」的天氣的描寫和爐中清香的無聊的觀察襯托出自己的寂寞，並寫出自己因逢佳節及感初涼而起了

懷想，都不過平平而已；因這樣的文章，既沒有很濃的情緒做內容，寫法也只平鋪直敘，離開摹寫「自然」不遠。後段開頭兩句，也還只把關於菊花的幾個通套字眼直敘一件平淡的事實，故仍未見精采。及到「人比黃花瘦」一句，始於無意中將景和情融合起來，而又仍抓住全詞的題意，遂致全詞都如通着電流而倍加精采了。因為經過一下，上文的平淡的感情都已變成深刻——就是已顯出她的懷思並不是泛泛的懷思了。但同時，這樣的敘述是打破「自然」的，（因從「自然」的眼光看，一個人怎能跟菊花比肥瘦呢？）所以又不但不致感情太暴露，却反而將他宕了開去。此其結果，實底裏隱着深刺的感情，而表面上似乎不過開玩笑，這就是所謂「言有盡而意無窮」，也就是易安和其他高手詞人所以造成清空詞境的妙法。而我們於此，已可見易安受人賞識的句子，正是她造成清空詞境的最得力的句子。

再將下面兩首詞跟上面一首比較，我們又可發見易安的詞的另一特色，就是感情性的質越濃，她偏越寫得淡；即內容越豐富，她越要寫得清空——

藤林紙帳朝眠起。說不盡、無佳思。沉香煙斷玉爐寒，伴我情懷如水。笛聲三弄，梅心驚破，多少春

情意！小風疏雨瀟瀟地，又催下，千行淚。吹簫人去玉樓空，腸斷與誰同倚？一枝折得，天上人間，沒個人堪寄！

——御街行

這是她丈夫死後悼亡之作。論性質，悼亡的感情應屬濃烈的一類，表現時最難羈勒，故也最難寫的。清空我們讀到「吹簫人去玉樓空」一句，已有點要酸鼻了（就是，它已有點近於質實了。）這個她也自覺，所以她就用最後兩句急急將它宕開，致仍不失其爲清空而婉約。因爲我們試想，她的悲哀難道真爲折得一枝梅花無人可寄嗎？當然不是的。但是她偏用這句假話來煞住，使我們讀者不致感着不歡，卻仍得着美的快感。於此，或許有人詰問，她這樣將心內的真情宕開，豈不等於沒有表現嗎？那末這首詞還有什麼內容呢？真的感情爲什麼該爲美而犧牲呢？我說，發這樣詰問的人實還不曾了解藝術的奧妙。因爲藝術果有真摯的感情，那末你表現得越婉約，越能顯出你的感情的深刻，也越能引起別人的共鳴。譬如你要表現你心理的悲哀，你對人直嚷道：「我悲哀啊！我悲哀極了！」那怕你嚷破喉嚨，決不能引起別人的同感。略好的辦法，就是對人號啕大哭。但是號啕的哭又不如

嗚咽的哭，而最有效最深刻的表現法則又莫如苦笑。詞中表現感情所以往往用宕筆，大都就是苦笑的表現法。而況詞及凡百藝術的目的，並不專在抒情。而並在表現藝術的美；這兩個目的至少應該兼顧，所以希臘的雕刻竟有為藝術的美而犧牲感情的。這就可譬一個美人，有滿腔熱淚正欲奪眶而出，卻急急將它熬住，而用一句極不相干的閒話岔開。在我們旁觀人，聽見那句極不相干的閒話，便已能深見她心中隱處的悲哀，同時又免得她將真正哭時的抽搐的面容呈現給我們看，使我們得着不快的印象。這豈不是兩全的辦法嗎？詞之所以貴乎婉約和清空的理由就在此。易安這首詞所以能傳也就為此。再看——

風住塵香花已盡；日暖倦梳頭。物是人非事事休，欲語淚先流。聞說雙溪春尚好，也擬汎輕舟。只恐雙溪舴艋舟，載不動許多愁。

清照為物用回居時情也。武陵春。四十八人。名也。

這詞是她避亂到金華時做的。據她做的打馬圖賦，她到金華是在紹興四年（一一三四）那時她已做了廿餘年的寡婦，年紀也已五十三歲，又遭世亂，寄跡他鄉，一片晚景淒涼的情緒都寄托在這

五作五年，是陸南死於二二九年，時陸南已八歲，此後五年也。

首詞裏。這樣濃厚的原料，當然尤其不易做到清空的境界。我們讀到「物是人非事事休，欲語淚先流。」很替她捏一把汗，以為這樣直率的表現是無法可以挽回的了。誰知結末兩句宕得那末開玩笑似地清脫，真是出人意料的！這又無非是一種苦笑，不過比前一首愈加「笑」得厲害，也愈加「苦」得厲害了。

但是易安詞的清空境界，並不都像這樣要等到瀕於實實的時候然後「懸崖勒馬」似的挽回過來。凡不以很濃的情感為內容的，無論小令長調，她都只消用一二得力的句子（下例有點者是）輕輕一宕，便成清空，例如——

天上星河轉，人間簾幕垂。涼生枕簟淚痕滋。起解羅衣，聊問夜何其。翠貼蓮蓬小，金銷藕葉稀。舊時天氣舊時衣。只有情懷不似舊家時。

——南歌子

紅藕香殘玉簟秋。輕解羅裳，獨上蘭舟。雲中誰寄錦書來？雁字回時，月滿西樓。花自飄零水自流。一種相思，兩處閒愁。此情無計可消除。纔下眉頭，卻上心頭。

——一翳梅

香冷金猊，被翻紅浪，起來人未。〔別作慵自〕梳頭任寶奩閒掩。〔別作塵滿〕日上簾鉤。生怕閒愁暗恨。〔別作離懷別苦〕多少事欲說還休。今年。〔別作新來〕瘦非關病酒，不是悲秋。明朝。〔別作休休〕這回去也，千萬遍陽關也卽。〔別作則〕難留。念武陵春晚。〔別作人遠〕雲鎖重樓。〔別作煙鎖秦樓〕記取樓前綠。〔別作流〕水，應念我終日凝眸。凝眸處，從今更數幾段。〔別作更添一段〕新愁。

——鳳凰臺上憶吹簫

至於她的小令，往往有渾成之妙，就是使你抓不住她所表現的究竟是什麼情緒。嚴羽之所謂「不可湊泊」就是這個意思。這是清空的最妙境，例如下抄數首：——

常記溪亭日暮，沈醉不知歸路。興盡晚歸舟，誤入藕花深處。爭渡，爭渡，驚起一灘鷗鷺。

——如夢令

昨夜雨疎風驟，濃睡不消殘酒。試問捲簾人，卻道海棠依舊。知否，知否，應是綠肥紅瘦。

風柔日薄春猶早，夾衫乍著心情好。睡起覺微寒，梅花鬢上殘。故鄉何處是，忘了除非醉。洗水臥時燒，香消酒未消。

——全上

夜來沈醉卸粧遲，梅萼插殘枝。酒醒熏破春睡，夢斷不成歸。【一】人情悄悄，月依依，翠簾垂，更按殘蕊，更燃餘香，更得些時。

——菩薩蠻

【一】從兩句從毛本。

窗前種得芭蕉樹，陰滿中庭。陰滿中庭，葉葉心心，舒卷有餘情。傷心枕上三更雨，點滴淒淒。點滴淒淒，愁損離人，不慣起來聽。

——訴衷情

而最妙的莫如——

——添字採桑子（詠芭蕉）

蹴罷秋千，起來慵整纖纖手。露濃花瘦，薄汗輕衣透。見有人來，驀刻金釵溜。和羞走，依門回首，卻把青襟綰。

——點絳脣

還有，普通用以造成清空的各種方法，易安有時也用，例如：  
風定落花深，簾外擁紅堆雪。長記海棠開後，正是傷春時節。酒闌歌罷玉樽空，青缸暗明滅。魂夢不堪幽怨，更一聲、嗚鴉。

——好事近

用的是普通的借景抒情法。

夢斷漏悄，愁濃酒惱。寶枕生寒，翠屏向曉。門外誰掃殘紅？夜來風，玉簫聲斷，何人處？春又去，忍把歸期負！此情、此恨，此際、擬托、行、雲、問、東、君。

——怨王孫

簾外五更風，吹夢無踪。畫樓重上與誰同？記得玉釵斜撥火，寶篆成空。回首紫金峯，雨潤煙濃。

一江春水醉醒中。留得羅襟前日淚。彈與征鴻。

——浪淘沙

永夜慳慳歡意少。空夢長安，認取長安道。如報今年春色好，花光月影宜相照。隨意杯盤雖草草。酒美梅酸，恰稱人懷抱。醉裏插花花莫笑，可憐人似春將老！

——蝶戀花

都用解釋的想像。

以上是我嘗試說明易安詞的一點意見。總括一句話，我以為易安詞的好處，全在她的清空處。如或有人以我為臆說，我還可提出下面三個證據來。

第一，我們先看下抄一首詞——

尋尋覓覓，冷冷清清，淒淒慘慘戚戚。乍暖還寒時候，最難將息。三杯兩盞淡酒，怎敵他晚來風急？雁過也，正傷心，卻是舊時相識。滿地黃花堆積。憔悴損，如今有誰堪摘？守着牕兒，獨自怎生得

黑梧桐更兼細雨，到黃昏點點瀟瀟。這次第，怎一個「愁」字了得！

——聲聲慢

這是易安最著名的一首詞。從前的批評家或者說它裏面幾個疊字用得妙，或者說它一個「黑」下得妙，都不過是枝節的看法，並沒有擒住全詞的神髓。我以為這詞的妙處，全在它的輕描淡寫的「一結」，因為經這一結，便全詞都覺清空了。後來見王又華輯的古今詞論節錄張祖望的挾天詞序有這樣一段話——

詞……第一要辨雅俗。結構天成，而中有艷語、雋語、奇語、豪語、苦語、癡語、沒要緊語，如巧匠運斤，毫無痕跡，方為妙手……如……「這次第，怎一個「愁」字了得，」沒要緊語也……【一】

【一】亦見古今詞論。

這「沒要緊語」四字之解說，與我的說明清空完全一致。又如——

蕭條庭院，又斜風細雨，重門非閉。龍柳嬌花寒食近，種種惱人天氣。險韻詩成，扶頭酒醒，別是閒滋味。征鴻過盡，萬千心事難寄。樓上幾日春寒，簾垂四面，玉闌干慵倚。被冷香消新夢覺，不許

愁人不起。清露晨梳，新桐初引，多少遊春意。日高煙斂，更看今日晴未。

——壺中天慢

關於這首詞，毛稚黃曾有這樣的話——

詞貴開宕，不欲沾滯。忽悲忽喜，乍遠乍近，所爲妙耳。如遊樂詞，須微着愁思，方不癡肥。李春情詞本閨怨，結云，「多少遊春意……更看今日晴未。」忽爾開拓，不但不爲題束，並不爲本意所苦。直如行雲舒卷自如，人不覺耳。

這個「開宕」和「不沾滯」，確能見出易安詞的特色，而所謂「癡肥」也無非就是「清空」的反對。至所謂「忽爾開拓」也確是易安詞所以造成清空的常用的訣法，上文已屢次指明。由此可見，歷來人賞識易安的詞，也全在它的清空處。這是一證。

第二證更有力。我們曉得易安的同鄉辛稼軒的詞集裏有一首醜奴兒近似的詞，他自己註着「博山道中，効李易安體」幾個字，那末我們只消把這首詞和易安的詞比較，查看相似點在什麼地方，並將這首詞和稼軒自己其餘的詞比較，看異點在那裏，因而確定易安的詞格，豈不是極自然

的辦法並且極好的證據嗎？這首醜奴兒近的全文是——

千峯雲起，驟雨一霎兒價；更遠樹斜陽，風景怎生圖畫？青旗賣酒，山那畔別有人家。只消山水光中，無事過者一夏！午醉醒時，松窗竹戶，萬千瀟灑。野鳥飛來，又是一般閑暇。卻怪白鷗，覩着人欲下未下。舊盟都在，新來莫是別有說話？

粗粗看時，這詞跟易安詞相似處似乎只在它的內容清澹，殊不知它不但效易安的內容，而並效她的表現手段。怎見得効她的表現手段？我們先要曉得稼軒自己的風格怎麼樣。

宋人批評東坡是「詞詩」，稼軒是「詞論」，甚是確切。但所謂「詞論」，不必一定用詞發議論；凡是辭氣暢旺而直洩無餘的詞，無論是議論，是言情，是寫景，都可說是「詞論」——因為暢達是議論的特殊風格。所以稼軒的典型的風格，應該是下面這樣暢達的詞——

甚矣吾衰矣！悵平生交遊零落，只今餘幾？白髮空垂三千丈；一笑人間萬事，問何物能令公喜？我見青山多嫵媚，料青山見我應如是。情與貌，略相似。一尊搔首東窗裏，想淵明停雪詩就，此時風味。江左沉酣求名著，豈識濁醪妙理？回首見，雲飛風起！不恨古人吾不見，恨古人不見吾狂耳！

知我者，二三子。

——賈新邨

不但議論的長調如此，就是寫景抒情的小令也同樣地暢達，例如——

山上飛泉萬斛珠，懸崖千丈落鸚鵡。已通樵徑行遠礙，似有人聲聽卻無。間略約，遠浮屠，溪南修竹有茅廬。莫嫌杖履頻來往，此地偏宜著老夫。

——鷓鴣天

於此，我們先應辨明一個要點，即清空的反對，不必一定「癡肥」就是「暢達」也是清空的反對。何以故？因為清空的要素在於言外意，蓋必意在言外，然後言內成一空。故至少也必留個有餘不盡的地步，纔說得清空。至於暢達的風格，意都在言內盡了，言外更無餘意，所以「清空」兩字是用不到稼軒的典型作品上去的。但他這首「醜奴兒」近確乎與他的典型作品不同，就在它很得有餘不盡之妙。從知他所謂「効李易安」正是効易安的清空處，又從知易安詞的清空的特色，是早就被人認識的了。這是第二證。

還有第三證，比較不重要，但亦可取作我們的反證。王鵬運刻四印齋本漱玉詞中有數首被疑為非易安真作的，其一：

晚來一陣風兼雨，洗盡炎光。理罷笙簧，卻對菱花淡淡妝。絳綃縷盡，冰肌瑩雪，膩酥香。唉語橫  
郎，今夜紗櫺枕簟涼。

此是地剛結構

采桑子

此是地剛結構

王鵬運於這詞下註云：「此闕詞意膚淺，不類易安手筆。」我們看這詞可疑之處，并不在它意近猥褻，而在它的太露骨，太明顯，和她的典型作品不同，所以王鵬運也但以「膚淺」兩字評它，可見從前人的看法大致相同，而我以「清空」兩字標出她的特色，當不能算是臆說。

### 三 受她批評的北宋詞人

如果再用她自己批評別個詞人的話來證明我們關於她的詞格的說明，便又多了一重證據，且更有所發明。她的批評的全文如此——

唐開元天寶間李八郎者，能歌，擅天下。時新及第進士開宴曲江，榜中一名士先召李，使易服，隱姓名，衣冠故敝，精神慘沮，與之宴，所曰：「表弟願與未坐。」衆皆不顧。既酒行樂作，歌者進，以曹元念（謙）爲冠。（別作曹元謙念奴嬌爲冠。）歌罷，衆皆嗟咨稱賞。名士忽指李曰：「請表弟歌。」衆皆哂，或有怒者。及嘯喉發聲歌一曲，衆皆泣下。起（別作羅拜）曰：「此必李八郎也！」自後鄭衛聲熾，流靡頹變，有菩薩蠻、春光好、莎鷄子、更漏子、浣紗溪、夢江南、漁父等詞，不可備舉。

五代時，（別作五代干戈，斯文道熄，）江南李氏獨尙文雅，有「小樓吹徹玉笙寒」之句，及「吹皺一池春水」語，雖甚奇，所謂「亡國之音哀以思」也。

本朝〔別本多禮樂文武大備又涵養百餘年兩句〕柳屯田永變舊聲，作新聲，出樂章集，大得聲稱於世，雖協音律，而詞語塵下。又有張子野、宋子京兄弟、沈唐、元絳，〔別作熙豐而降〕晁次鷹輩繼出，雖時時有妙語，而破碎何足名家。至晏丞相、歐陽永叔、蘇子瞻，學際天人，〔別作及魏夫人〕作爲小歌詞，直如酌蠶水於大海，然皆句讀不葺之詩耳。又往往不協音律。〔別本多何耶兩字〕蓋詩分平側，而歌詞分五音，〔別本多又分五聲一句〕又分六〔別作音〕律，又分清濁輕重。且如近世所謂聲聲慢、雨中花、喜遷鶯，既押平聲，又押入聲；玉樓春平聲，又押上去聲，又押入聲。其本側韻者，如本上聲〔別本多則字〕協押入聲，則不可通矣。王介甫、曾子固文章似西漢，若作小歌詞，則人必絕倒，不可讀也。乃知詞別是一家，知之者少。後晏叔原、賀方回、黃魯直出，始能知之，而晏苦無鋪敘，賀苦少典重，秦少游專主情致，而少故實。譬如貧家美女，雖極〔別作非不〕妍麗丰逸，〔別本無此二字〕而終乏富貴態。黃卽尙故實而多疵病，譬如良玉有瑕，價自減半矣。

文見易安居士事輯，又見彭駿孫詞統源流及徐毓的詞苑叢談唯字句小有出入。後兩書未註出處。

編輯於此段下夾註「見漁隱叢話」，但今本漁隱叢話並無此文。故此論是否真出易安之手，現已無法可考。不過我們以易安的詞格來印證此論，覺得無不符合。所以我們可以假定它爲易安所作，加以說明，藉對易安的詞格作更進一層的闡發。

我們解剖此論，可以尋出四個要點，就是：（一）詞的雅俗問題；（二）詞與詩的分別；（三）詞的音律問題；及（四）所謂「詞別是一家」的解說。以下分別論之。

柳永的詞語被評爲「塵下」，無非就是「俗」的意思。原來三變之受「俗」字的評語，本不是易安始，也不是易安個人的私見。據說〔秦〕少游自會稽入都見東坡，東坡曰：「不意別後，公卻學柳七作詞。」少游曰：「某雖無學，亦不如是。」……「〔一〕可見他的詞格是當時文士階級所鄙視的。藝苑雌黃說他「所以傳名者，直以言多近俗，俗子易悅故也。」易安旣以柳永之「俗」爲詬病，自己當然要力求其「雅」；但我們要澈底了解易安的「雅」，還須把柳永的「俗」仔細解剖一下。因爲雅、俗是相反的品性；反面的品性愈明，正面的品性也必愈顯。

【一】高齋詞話。

孫敦立說，「耆卿詞雖極工，然多雜以鄙語。」黃叔陽說，「耆卿長於纖艷之詞，然多近俚俗。」並上藝苑雌黃之說，都是只把「俗」字當作「通俗」之「俗」解的。但我們仔細分析起來，覺得耆卿之「俗」實在包含兩種意義（雖則其中也有聯帶的關係）：其一是社會的意義，又其一是藝術的意義。

詞本產生於民間，後來纔入文士階級的手裏；文士階級將民間的詞文士化了，他便「數典忘祖」，認自己階級的作品爲「雅」，而斥民間的作品爲「俗」了。在這意義之下，所謂「雅」「俗」，只是階級之見，並非優劣之分。因若不是文士階級的偏見，那末詞果「極工」，又何傷乎「雜以鄙語」呢？柳永雖然也是個文士，但他「爲舉子時，多遊狹邪……教坊樂工每得新腔，必求永爲辭。」【一】又因「……不得志，日與獍子縱遊娼館酒樓間，無復檢約。」【二】所以他但求通俗人的賞識，風格不高，也不求其高。結果，雖爲文士階級所不滿，卻是「凡有井水飲處，卽能歌柳詞。」【三】這樣的詞，是離民間原生的狀態不遠的；文士階級它爲「俗」，卻未必便是「壞」，所以它仍舊能鼓風。

行現抄幾首爲例——

【一】避暑錄話。

【二】藝苑雜錄。

【三】避暑錄話。

夢覺清宵半，悄然屈指聽銀箭。唯有牀前殘淚燭，啼紅相伴。暗惹起雲愁雨恨，情何限！從臥來展轉千餘遍，任數重鴛被，怎向孤眠不暖。堪恨還堪歎！當初不合輕分散。及至厭厭獨自箇，卻眼穿腸斷。似恁地深情密愛，如何拚！雖後約的有于飛願，奈片時難過，怎得如今見面。

——安公子

意中有箇人，芳顏二八天然峭。自來好點。最奇絕，是笑時媚靨深深，百態千嬌，再三假着再三香滑。久離缺。〔一〕夜來魂夢裏，尤花殢雪，分明似舊家時節。正歡悅，被鷄喚起，一場寂寞。無眠向曉，空有半窗殘月。

——小鎮西

【一】此語有誤。（詳見四庫提要）

當日相逢，便有憐才深意。歌筵罷，偶同鴛被。別來光景，看看經歲。昨日裏方把舊歡重繼。曉月將沉，征驂已鞚。愁腸亂，又還分袂。良辰美景，恨浮名牽繫，無分得與妳恁情睡。

——殢人嬌

欲掩香幃論繡繡，先斂雙蛾。愁夜短，催促少年郎先去。睡鴛衾、圖暖須臾，放了殘針線。脫羅裳，恁情無限，留着帳前燈，時時待看伊嬌面。

——菊花新

像這樣的詞，都是還帶着濃厚的民歌本色的，若果被目爲「俗」，那末這「俗」字無非就是未脫民歌本色的意思，故也，只有社會的意義。由這意義說，「俗」就是離開民間未遠的初期狀態，「雅」就是離開民間已遠的進化狀態，而「雅」「俗」的價值的判斷，則全以判斷者的階級爲標準，故在以「到民間去」爲口號的批評之下，「俗」不但不是一個壞的形容詞，它的價值反而高於「雅」。又由同此意義，可以指定易安的詞，是在詞已完全脫離民間而深入文士階級的階段。

但是柳永之「俗」還有一個意義，就是藝術的意義。從藝術上說，所謂「雅」「俗」就是「巧」「拙」之分了。我們看他的樂章集，有幾首詞的藝術確乎很「拙」，例如——

天閣英遊，內朝密侍，當世榮遇。漢守分廳，堯庭謚瑞，方面憑心膂。風馳千騎，雲擁雙旌，向曉洞開嚴署。擁朱旄，喜色歡聲，處處籠歌來莫。吳王舊國，今古江山秀異，人煙繁富。甘雨車行，仁風扇動，雅稱安黎庶。棠郊成政，槐府登賢，非久定須歸去。且乘間，暖閣長開，融尊盛舉。

——永遇樂

這樣惡劣的詞，原不是柳永的典型作品，但雖他的典型作品，也還是離開詞的最高境界甚遠。張端義貴耳集云：「項平齋言詩當學杜詩，詞當學柳詞；杜詩柳詞皆無表德，只是實說。」這「實說」兩字，最能抓住柳詞的特色，同時也最能道着柳詞風格所以不高的癥結；因若拿詞的最高標準來論，「實說」便是「拙」也，便是「俗」。所以雖是他最著名的「曉風殘月」也還是實說，還是俗的。東坡拈出他的「霜風淒緊，關河冷落，殘照當樓」以爲唐人佳處不過如此，「實則這樣的句子仍不過是「自然的模倣」，是已達清空境界的詞所要避免的，故也只有東坡會賞識，而東坡也

終於不得列入正宗的詞人。至於柳永的例外的作品，如——

【一】見復齋漫錄。

獨倚危樓風細細。望絕離愁黯黯生天際。草色山光殘照裏，無人會得憑闌意。也擬尋狂圖一醉；對酒當歌，強樂終無味。衣帶漸寬終不悔；爲伊消得人憔悴。

——蝶戀花

長安古道馬遲遲，高柳亂蟬嘶。夕陽島外，秋風原上，目斷四天垂。歸雲一去無蹤跡，何處是前期？狎與生疎，酒徒蕭索，不似少年時。

——少年遊

胡適之先生說這兩首「在他的詞裏要算風格最高的，」【二】正是因它不太「實說」而略近清空的緣故。但他像這樣的詞，究竟是例外的，所以在主張清空的易安看起來，柳永就該首先受她的非難，因爲他跟她自己的詞格正相反對。

【二】胡適頁八六。

其次，我們要研究詞與詩的區別問題。因為易安既然批評晏丞相、歐陽永叔、蘇子瞻的詞爲「不葺之詩」，可知她認詞與詩的風格應該有區別，且不僅是長短句非長短句的區別。所以我們要澈底了解易安自己的詞格，這個問題自應在我們研究之列。

現在先看從前人關於這個問題的說法。沈義父說——

詞之作難於詩，蓋音律欲其協，不協則成長短之詩。【一】

【一】樂府指述。

這是只從協律不協律上區別的。但詞與詩的區別不僅在音律上，並在內容上及表現的狀態上。宜於詩的題材不必宜於詞，而同一題材，在詩宜如此表現，在詞則宜如彼，所以朱承爵說——

詩詞雖同一機杼，而詞家意象與詩略有不同，句欲敏而字欲捷。【二】

【二】存餘堂詩話。

黃公說——

詞家多翻詩意入詞，雖名流不免。李後主一斛珠末句云：「繡牀斜凭嬌無那，爛嚼紅絨笑向檀郎睡。」楊玉蕪春繡絕句云：「閒情正在停針處，笑嚼紅絨睡碧窻。」彌子瑕竟效鑿於南子。〔一〕

玉阮亭詩——

「平蕪盡處是春山，行人更在春山外。」升菴以擬石曼卿「水盡天不盡，人在天盡頭。」未免河漢。蓋意近而工拙懸殊。不啻霄壤。且此等入詞爲本色，入詩卽失古雅，可與知者道耳。

又說——

或問詩詞詞曲分界。予曰：「無可奈何花落去，似曾相識燕歸來。」定非香笺詩；「良辰美景奈何天，賞心樂事誰家院。」定非草堂詞也。〔二〕

〔一〕古今風論。

我們將這些說數歸納起來，似可分做兩點：其一是詞與詩的內容上的區別，又其一是詞與詩的狀態上的區別。

朱承爵指出「詞家意象」與詩不同，及賀黃公所謂「翻詩意入詞」都是說內容的區別。那末怎樣的內容宜於詞，怎樣的內容宜於詩呢？這問題實在不容易回答，因為詞既經過一段的進化，它的內容便已不能限於「別緒離情」或「羈旅窮愁之詞，閨門淫媒之語」了。但由正格的詞的標準看起來，有一樣不可變的，就是詞必須是抒情的，作品無論寫景敘事，總必以抒情爲目的。那末詞的內容應該絕對是「情」而不許是「事」，是「景」或是「理」。詩比文原已較多抒情的分量，但還許它敘事，許它寫景，許它說理。詩與詞的內容的區別或者就在這裏。於此，我們應該注意的就是「抒情」這兩字的真正意義。原來抒情的要素首在有個「我」在裏面；一切都以「我」爲本位，便是抒情。同是一種感情，你當它是「我的」感情，而抒出，纔是抒情；反之，你若當它是一個客觀的存在，而敘述它，或批判它，便已失掉「我」的要素，而不復是抒情了。同樣，敘事與寫景若都有「我」在裏面，便都變成抒情，否則只是客觀的敘事和客觀的寫景。但是其中又有深淺之別，因若按理論說，凡「詩」必都有我在裏面，無「我」的便是散文而不是「詩」，不過詞中的「我」比特中的「我」更要濃一層，而離開客觀的實在也更遠一層。這個「我」的成分之濃淡，則判在

「合理化」(rationalization)的、程度之淺深。原來一切文藝的功能，都在對於自己由「物」引起的「情」加以解釋，而這樣的解釋的合理的程度則頗不等。例如「世事一場大夢，人生幾度新涼」是合理的；「眠沙鷗鷺不回頭，似也恨，人歸早」是不合理的。那末若果說詞與詩內容上有區別，似乎就區別在這點地方：詞的「合理化」的程度應該比詩為淺。即如上文王阮亭指出「無可奈何花落去」兩句所以跟「良辰美景奈何天」兩句不同，也就判在這裏。關於此，李笠翁有幾句話很可相發明。他說：——

作詞之難，難於上不似詩，下不似曲，立乎二者之中。至疎空者作詞，無意肖曲，而不覺彷彿乎曲；有學問人作詞，儘力避詩，而究竟不離於詩。一則苦於習久難變，一則迫於舍此實無也。欲去此二弊，其究心於淺深高下之間乎？【一】

【一】笠翁一家言。

這就是說，對於自己的感情解釋得太不深刻，那就是曲而不是詞；但若像慣於把事情合理化的「有學問人」那樣解釋得太合理，那就又是詩而不是詞了。所以易安說晏殊諸家之詞只為「句

讀不葺之詩，」似也曉得他們「學際天人」因而不免太合理化的緣故。

但是詞與詩的重要區別還在表現的狀態上，李東琪說，「詩莊詞媚，其體元別。」〔一〕沈義父也說：「作詞與詩不同，縱是用花卉之類，亦須略用情意……又有直爲情賦曲者，尤宜宛轉回互……」〔二〕這種「媚」和「宛轉」的狀態，大概是詞的先天品性吧。所以後來雖然有人要打破這種狀態，卻給不被認爲詞的正格。至於怎樣纔能「媚」，怎樣纔能「宛轉」呢？張叔夏說，「詞中一個生硬字用不得。」又說，「詞與詩不同，詞之句語……合用虛字呼喚……若能盡用虛字，句語自活，必不質實。」〔三〕以及朱承爵之所謂「句欲敏而字欲捷」這都無非爲「媚」和「宛轉」說法。那末李後主「斛珠」的末句所以跟楊孟載「春繡絕句不同，及「平蕪盡處是春山」兩句所以跟「水盡天不盡」兩句有巧拙之別，就都無非因前者是「媚」的，「宛轉」的，「活」的，「敏捷」的，後者則比較「生硬」，比較「質實」，比較「古雅」之故。

【一】古今詞論。

【二】樂府指迷。

【三】並見詞源。

此外還有一點，也足以判出詞與詩的區別，就是「氣脈」。因為表現的狀態或爲宛轉，或爲奔放，雖然大半是下字造句的關係，但也有關乎氣脈的性質。用古文的氣脈入詩，就成韓愈那樣的「古文的詩」。既用古文的氣脈入詩，而復用詩的氣脈入詞，就成蘇軾那樣的「詩的詞」了。所以四庫提要說蘇軾的詞如「詩家之有韓愈」。至在正宗的詞人，那就只能認這樣的詞爲「句讀不膏之詩」。因爲詞以宛轉爲正宗，故不但宜生硬，並也不宜太流暢，卻宜曲折委婉，若斷若續，而有「蛇灰蚓線之妙」，否則便不能宛轉，尤其難得「媚」了。

由以上三層意思，我們便可代替易安解說晏殊歐陽修蘇軾諸家的詞所以只爲「句讀不膏之詩」的理由，同時也可更見出易安自己的詞的特色。

蘇軾之被「以詩爲詞」的考語，是大家都曉得的，所以從他的例去說明易安的評語，還並不困難。至於晏殊歐陽修的詞，若定要說明它何以只是「句讀不膏之詩」，那就似乎有些勉強。因爲「無可奈何花落去，似曾相識燕歸來」正是珠玉集中詞，「平蕪盡處是春山，行人更在春山外」

也正是歐陽的名句。而且拿正格的詞的標準來論，他們集中確也很有能較符合的。但若把他們的詞和易安的詞仔細比較，便也可以發見一點差別。這大概就是易安所以有此評語的根據罷。

四庫提要說：「趙與峇賓退錄錄殊幼子幾道嘗稱殊詞不作婦人語，今觀其集，綺艷之詞不少，蓋幾道欲重其父名，故作是言，非確論也。」但是「婦人語」不一定就是「綺艷之詞」。依我們普通的觀察，女性和男性不同之處，只在她比較男性敏感，又因比較敏感，所以比男性容易從細微處得到感興；男子尋常認為沒要緊處，在女性或者看得很認真。因此，男女性的作品往往判在內容範圍的大小，又依從前人的傳統的觀念，女性應該比男性的識見小，故女性只能見到「特殊」，男性則能見到「普遍」。若由這兩層意義解釋，那末幾道說他父親「不作婦人語」也非不是「確論」。因我們看珠玉詞中如下的作風很多，至如漱玉詞中那種從沒要緊處獲得感興的則絕少——

燕、鴻、過、後、春、歸、去、細、算、浮、生、千、萬、緒、長、於、春、夢、幾、多、時、散、似、秋、雲、無、覓、處。聞、琴、解、佩、神、仙、侶、挽、斷、羅、衣、留、不、住、歡、君、莫、作、獨、醒、人、爛、醉、花、間、應、有、數。

——玉樓春

玉樓朱閣橫金鎖，寒食清明春欲破。窗間斜月兩眉愁，簾外落花雙淚墮。朝雲聚散真無那，百歲相看能幾個！別來將謂不牽情，萬轉千迴思想過。

## ——全上

這樣的詞，雖然也是抒情的，其中卻含着很多普遍的真理。這就是所謂感情的「合理化」。經過這樣的合理化，「我」的成分便減少，「物」的成分便增多，所以不似詞而似詩了。至於漱玉詞裏，這種敘述普遍真理的句語是絕對沒有的。就是「物是人非事事休」一類近於俗諺的句子，也只是說自己。那末如上所舉的兩首詞，也許就是當時晏殊詞中被認為典型的，而易安指為「詩」的地方，也許就在這裏。又如前節已經指出，易安雖是發抒嚴肅的感情，也往往用沒要緊的話來作結，晏殊則往往從沒要緊的地方看出嚴肅的意義，例如他的滴滴金前半，「梅花漏洩春消息；柳絲長，草芽碧」數句，本是沒要緊的敘述，結句卻是「不覺星霜鬢邊白，念時光堪惜」，便顯出嚴肅的意義了。又如他的玉樓春之一，「一」本是極綺艷的一首詞，但後段「玉鈎闌下香階畔，醉後不知斜日晚」之後，忽然結以「當時共我醉花人，點檢如今無一半」，也就成為嚴肅了。這樣的「嚴肅」

正是「柔媚」和「宛轉」的反對，故易安極力要避免它，當然也不能認它爲詞的正格。

【一】按毛晉刻六十名家詞本，「池塘水綠春微暖」一首，珠玉六一二集並見，茲依胡適輯選。

至於歐陽修如今所傳的詞，嫵媚的確乎很多，但如晏殊那樣「合理化」了的作品卻也不少。現在隨便舉出幾首——

世路風波險，千年一別須臾。人生聚散長如此，相見且歡娛。好酒能消光景，春風不染髭鬚。爲公一醉花前倒，紅袖莫來扶。

——聖無憂

把酒花前欲問公，對花何事訴金鐘？爲甚去年春甚處，虛度，鶯聲撩亂一場空。今歲春來須愛惜，難得須知，花面不長紅，待得酒醒君不見，千片不隨流水，卽隨風。

——定風波

今日北池游，漾漾輕舟，波光瀲灩柳條柔。如此春來春又去，白了人頭。好妓好歌喉，不醉難休。勸君滿滿酌金甌。縱使花時常病酒，也是風流。

——玉樓春

於此，我們應該先問：歐陽修的詞是以這一派爲典型的呢，還是以嫵媚一派爲典型的？對於這一個問題的回答，我們可以引用四庫提要裏的這一段話——

曾慥樂府雅詞序有云：「歐公一代儻宗，風流自命，詞章竊眇，世所矜式。乃小人或作艷曲，謬爲公詞。」蔡條西清詩話云：「歐陽修之淺近者，謂是劉揮僞作。」名臣錄亦云：「條知貢舉，爲下第舉子劉揮等所忌，以醉蓬萊望江南誣之。」則修詞中已雜他人之作。

我們現在看望江南的作風——

江南柳，葉小未成陰。人爲綠輕那忍折，鶯鶯枝嫩不勝吟，留取待春深。十四五，開抱琵琶尋。

堂上簾錢堂下走，恁時宰相已留心，何況到如今！

【一】見王登歌記。

確乎與前引的三首完全不同。那末其餘類此的艷曲或許都出於僞作，而如前引的合理化的風裁方是歐公的真鼎，也未可知。若果如此，那末易安說他的詞只是「詩」的理由，無非就是批評晏殊

的理由，而我們也就不必再加別的解說了。

至於蘇軾，陳師道早已說過他「以詩爲詞」更不待我們解說。詞到他的手裏，已經是大解放。內容比前開闊得多，複雜得多，表現的狀態也大大的改變。這樣的解放是好是壞，那是另一問題。至在謹守正格的李易安看起來，總不能認它爲詞的本色，那也是當然的事。反過來看，易安自己的詞，是在詞的狹隘限制裏面成功的；她不向詞的廣處開拓，卻向詞的高處求精；她不必從詞的傳統範圍以外去尋新原料，卻只把詞的範圍以內的原料醇化起來，使成更精製的產物——若從純藝術的標準來看，後者的價值自應高於前者，故在正宗的詞的傳統上，東坡的地位畢竟比不上易安。

或者說，易安這種柔媚宛轉的作風，乃是受女性能力和女性見識的天然限制所致；她自己魄力不夠，不能疎豪，不能開闊，所以爲自己辯護起見，不得不強詞飾說，認疎豪開闊一派的詞爲非正格。這話不然。因爲易安的天才是多方面的，絕對不受「女性」的限制，並也不受其他任何的限制。我們只消着她別種體裁的作品便可明白，例如詩，嫵媚的如春殘云：——

春殘何事苦思鄉？病裏梳頭恨髮長。梁燕語多終日在，薔薇風細一簾香。〔一〕

【一】彤管遺編。

雖遠只離詞境不遠，但深刻如——

詩情如夜鶻，三繞未能安。少陵也是可憐人，便待明年試春草。【一】

【一】風月堂詩話。

及——

兩漢本繼紹，新室如贅疣。所以穠中散，至死薄殷周。【二】

【一】朱子游藝編引評。

豈是尋常所謂「婦人見識」？又如感懷云——

寒窗敗几無書史，公路生平竟至此。青州從事孔方兄，終日紛紛喜生事。作詩謝絕聊閉門，虛室

香生有佳思。靜中吾乃見真吾，烏有先生子虛子。【一】

【一】彤管遺編。

可見這位顛沛造次的老寡婦，未嘗不會把人生的意味細細咀嚼過。他若她在金華時做的曉夢——

曉夢隨疎鐘，飄然躋雲霞。因緣安期生，邂逅萼綠華。秋風正無賴，吹盡玉井花。共看藕如船，同食棗如瓜。翩翩垂髮女，貌妍語亦佳。嘲辭鬪詭辯，活火烹新茶。雖乏上元術，遊樂亦莫涯。人生能如此，何必歸故家？起來斂衣坐，掩耳厭喧譁。心知不可見，念念猶咨嗟。【一】

【一】形管遺編。

竟已逼近太白的飄逸一派。但如和張文潛涪溪中興頌碑兩首——

五十年功如電掃，華清花柳咸陽草。五坊供奉鬪鷄兒，言酒堆中不知老。胡兵忽自天上來，逆胡亦自姦雄才。勤政樓前走胡馬，珠翠蹋盡香塵埃。六師出戰輒披靡，前致蕩支馬多死。堯功舜德誠如天，安用區區紀文字？著碑刻銘真陋哉！乃令神鬼磨山崖，子儀光弼不自猜。天心悔禍人心開。夏爲殷鑒當深戒，簡冊汗青今具在。君不見，當時張說最多機，雖生已被姚崇賣！

君不見，驚人廢興唐天寶，中興碑上今生草！不知負國有姦雄，但說成功尊國老。誰令妃子天上來，號秦韓國皆仙才。苑中羯鼓玉方響，春風不敢生塵埃。姓名誰復知安史，健兒猛將安眠死。去天尺五抱襄峰，峰頭鑿出「開元」字。時移勢去真可哀，姦人心魄深如崖。西蜀萬里尙能返，南

內一閉何時開！可憐孝德如天大，反使將軍稱好在。嗚呼，奴輩胡不能避！輔國用事後，專一祇能道「春書長安作斤賣」〔二〕

·〔二〕清波雜志寒夜錄。「春書長安作斤賣」乃高力士詩。

那末簡直又是老杜了。可見她的天才容量極大，完全沒有限制。而且她對於當時環境的戟刺，也極敏感，極憤激。例如「南來猶怯吳江冷，〔一〕符應知易水寒」〔二〕及「南渡衣冠思王導，北來消息少劉琨」〔三〕一類的詩句，豈是尋常婦人女子的口氣？雖她在五十三歲時做的打馬圖賦的「亂」，也仍隱約流露出她的雄氣來——

·〔一〕滿園叢話。

·〔二〕詩說補水。

佛狸定見卯年死，貴賤紛紛尚流徙。滿眼驕驕及驟耳，時危安得真致此！木蘭橫戈好女子，老矣不復志千里，但願相將過淮水！

又如：——

三年夏六月，天子視朝久，凝旒望南雲，垂衣思北狩。如聞帝若曰：「岳牧與羣后，賢寧遠半千，運已過陽九。勿勒燕然銘，勿種金城柳。豈無純孝臣，識此霜雪悲！何必含羹肉，便可載車脂。土地非所惜，玉帛亦塵泥。誰可當將命，幣重辭益卑？」四岳僉曰：「兪！臣下帝所知。中朝第一人，春官有昌黎。身爲百夫特，行爲萬人師。嘉祐與建中，爲政有臯夔。漢家貴王商，唐室重子儀。見時應破膽，將命公所宜。」公拜手稽首，受命白玉墀，曰：「臣敢辭難？此亦何等時！家人安足謀？妻子不復辭。願奉宗廟靈，願奉天地威。徑持紫泥詔，直入黃龍城。北人懷舊德，侍子當來迎。聖孝定能達，勿復言請纓。倘持白馬血，與結天日盟。」

【一】續通鑑：紹興三年五月，命俞樞樞密院事，韓胄，工部尙書，胡松年，充奉表通問使，副使使金，通兩宮也。此爲易安上疏詩，見雲麓漫鈔。

及

胡公清德人所難，謀同德協置器安。解衣已道漢恩煖，離詩不怯關山寒。皇天久陰后土濕，雨勢未迴風勢急。車聲鑼鑼馬蕭蕭，壯士慄夫俱感泣。閭閻嫠婦亦何知，瀝血投詩于記室。蔡邱莒父

非荒城，勿輕談。士寒儒生。憤王墓下馬猶倚，寒號城邊鷄未鳴。巧匠亦曾願榑櫟，芻蕘之詢或有益。不<sub>一</sub>乏隨珠與和璧，但乞鄉關新信息。靈光雖在應蕭條，草中翁仲今何若？遺民定向種桑麻，敗將如聞保城廓？<sub>一</sub> 養家祖父生齊魯，位下名高人比數。當年稷下縱談時，猶記人揮汗如雨。子孫南渡今幾年，漂零遂與流入伍。願將血淚寄河山，去灑青州一抔土。<sub>一</sub>

【一】此上胡詩，亦見雲麓漫鈔。

這種古朴和淒愴的風格與她的詞截然不同，固不待說，就是溫雅一派的，如——

日月堯天大，璇璣舜歷長。側聞行殿帳，多集上書囊。

憑帖初宜夏，金駒已遇蠶。至尊千萬壽，行見百斯男。

三宮催解綬，團箭絲綵繁。便面天題字，歌頭御賜名。<sub>一</sub>

【一】紹興三年，行都端午，易安親聯有爲內夫人者，代進帖子皇帝閣、皇后閣、夫人閣三首（見浩然齋雅談）。

也畢竟與詞的風格絕異。可見易安並不是不能豪放，不能古雅，卻知豪放古雅的风格非詞所宜，所以她看怎樣的材料，用怎樣的體裁，不像東坡那樣，無論作文作詩作詞，同是一種風格，致不免造出

非、驢、非馬的、作品來。由此，可知這個詞與詩的區別問題，不但不是無謂，而且是很有意義的。

關於詞的音律問題，我們可以分做兩種意義來講。其一是詞合不合樂譜的問題，又其一是詞的音節本身美不美的問題。因為協律的詞音節不必一定美，例如易安的怨王孫末句「擬托行雲問東君」，雖然協律，「二」卻是音節不美的拗句。但就大體而論，協律的詞音節大都是美的。至於我們現在要研究這個問題，覺得第一種意義是我們不配討論的，因為詞的樂譜早已失傳，我們無法曉得一首詞到底協律不協律，就是如今所傳嘯餘圖譜、欽定詞譜、萬樹詞律之類，也只不過「一字一句皆取宋元名作排比而求其律」，「二」但是這些「宋元名作」的作者自己曉不曉得樂譜尙不可知，所以從理論上說，這類書中的「律」不必一定都合樂譜。至於第二種意義——就是音節美惡的問題——我們可憑直觀去判定，所以還不是無法研究。

【一】這裏是指現今所傳的詞律。

【二】嘯餘圖譜、欽定詞譜、萬樹詞律。

我們現在看易安指摘東坡「往往不協音律」理由在於「詩文分平側，而歌詞分五音」從知她這話是由第一種意義說的。所以我們也只能依據音樂上關於製曲的普通原則，承認她的話不錯，卻是無法代她指出東坡的不協律到底在什麼地方。但若把東坡和易安的同調的詞細細比較，便可發見很有趣味的一點，即凡東坡詞中和她不合的地方，音節上也必都有病。例如夢令，易安今傳有兩首都已抄在前面了。東坡所傳共五首，抄在下面——

水垢何曾相受，細看兩俱無有。寄語措背人，盡日勞君揮肘。輕手輕手，居士本來無垢。自淨方能洗被，我自汗流呀氣。寄語澡浴人，且共肉身遊戲。但洗但洗，俯爲人間一切。爲向東坡傳語，人在畫堂深處。別後有誰來，雪壓小橋無路。歸去歸去，江上一犁春雨。手種堂前桃李，無限綠陰青子。簾外百舌兒，驚起五更春睡。居士居士，莫忘小橋流水。城上層樓疊巘，城下清淮古汴。舉手揖吳雲，人與暮天俱遠。魂斷魂斷，後夜松江月滿。

就中除第三〔一〕第五兩首外，其餘音節上都有毛病，而病都在第三句，因爲我們讀到這句，便覺有些拗口了。若把這一句跟易安同調的第三句及詞律一對，便知所以拗口的原因，就在這句的第三

字應仄不應平，而第四字則斷乎不可仄。這就猶之律詩的音節，「一三五」可以「不論」，而二四六則決不能改移。又第二首末句第五字應平不應仄，也是一病，第六字以入聲協押上聲，便又是易安所謂「不可通」了。如是，我們曉得填詞，所以要協律，並不單爲歌唱起見，卻也爲求音節之美起見。蓋音節對於風格的影響極大，詞既以宛轉的風格爲正宗，故必須伴以宛轉的音節，而宛轉的音節，就是近體詩的音節，也就是普通詞律所規定的音節，所以古詩的拗句（除少數本來的樂譜要求如此者外）在詞裏絕對用不得，也猶之生硬字、眼絕對用不得一般。關於這幾層，從前人都還沒有見到，或者心知其然卻說不出所以然。卽如近來胡適之先生替「不協律」的東坡辯護，以爲「詩可以脫離音樂而獨立，詞也可以脫離音樂而獨立」，「二」又說他只是「用詞體做新詩」，「三」可見也只曉得「協律」兩字的一種意義，而不會從音節上去着想。因爲我們應該問：詞到樂譜失傳之後——卽「已脫離音樂而獨立」之後——何以還有人做呢？我們仔細推尋，可以發見後代人填詞的動機不外兩個。其一，就是要在固定的 *Pattern* 之內顯出藝術的手段。藝術作品起於這個動機的甚多，填詞不過其中之一，這裏不必細論。又其一，按譜填詞，就可省卻一部份的工夫；因若

果能按譜而填，平仄不謬，別的不論，音節總可包好，無庸自己再去創造音節，也無用再事推敲了。這就譬如做律詩，果不破律，音節上便可不成問題，所以尋常說古詩比律詩難做，就因古詩必須獨立無依傍地創造自己的音節之故。這兩個動機，我以為是樂譜失傳之後無論那個填詞家都逃不了的。否則，若果不把詞的現成音節當做一種「依傍」，卻有意要去打破它，「解放」它，那末，何不索性「解放」一個澈底，卻仍願在字數的定限裏面打圈子呢？即何必要「用詞體做新詩」呢？所以東坡的不協律，我們可以不必替他原諒，更不必替他辯護。因他若果因不協律而得到更美的音節，我們就當說他是修改本來的詞調；就是不因不協律而損壞本來的音節，我們也還可原諒他是一曲子縛不住者。」但如上舉諸例，因不協律而竟損壞了美的音節，那就不得不認它是病了。所以我們覺得易安對他的指摘並不冤枉，而易安自己的音節之全無疵病，則不得不認為她的又一特色。

【一】朱彛尊詞綜獨選此首，或也有音節的標準語。

【二】詞選第三編蘇軾小傳。

【三】全上序。

由上文層層剝來，那末最後關於怎樣說「詞別是一家」的問題，也就不難解釋。易安認為「知之者」的只有晏叔原、賀方回、黃魯直，并秦少游不過四人。這也非由她的批評太苛，因為在北宋詞壇佔得第一流地位的詞人本只有有限幾個，其中既以不合詞格或因「破碎不足名家」而被別開了大半，那末騰下來的其實也只有這四個了。至於她說「晏苦無鋪敘，賀苦少典重……秦少游……少故實」幾層，我們如今原不能逐一代她疏解，但因看見這三個形容詞，我們便又悟到構成易安詞格的另外三種因素了。

所謂「鋪敘」就是「鋪張」和「敘寫」的意思。依尋常的見解，凡多鋪敘的作品，內容必定賄富，必定充實，那末與詞的「清空」正相反對，何以說詞須有鋪敘呢？不知這是解錯的。蓋所謂鋪敘，不就是將多量材料鋪排起來之謂，乃是將少量材料發揮起來之謂。故同等分量的材料，鋪敘愈多則愈清空。這話似乎矛盾，但若把近代的短篇小說來作例，便可明白了。短篇小說的原料常必只是人生的極小一片；就是一點極不相干的情節，或一點全沒要緊的感情，可以將它發揮做很長的

一篇小說。你若用直敘法來敘述其中的情節和感情，很簡單的幾句話就可完結，其餘的便都是鋪敘了。但是短篇小說的價值就全在她的鋪敘工夫。詞也如此。詞雖都簡短，但也必只以一點感情爲中心，一散漫了便要失卻精采。這就是批評家所謂「情緒的統一」。我們看易安的詞，都能遵守這個原則。例如她的聲聲慢壺中天慢一類稍長的調子，做原料的都只是一種極其虛澹極難把捉的情緒，她卻處處都扭住這點情緒，烘托這點情緒，而我們讀後得着一個整個的印象。這樣，感情愈澹，鋪敘愈多，便愈覺得清空了。所以易安指摘別人少鋪敘，正因地見到鋪敘是造成清空的，一種重要手法。

其次「典重」是「輕佻」的反對，卻不就是「質實」。詞所以忘「輕佻」也無非是避俗尚雅之意，換言之，就是要顧着「分寸」，不太嚴重，也不太寒酸，而維持着上流階級的身分。這一層上文已經說過，是含有社會的意義在內的。由這意義說，易安的詞也完全與「典重」兩字符合；因爲我們看她的詞，沒有一句不靈活，卻也沒有一句不端莊，分寸扣得極好，沒有別個詞人能較像她。還有，「俚俗」也是「典重」的反對，故也足以損礙清空。因爲用字太濃重，太膽麗，固足爲清空之害，

但太俚俗也同樣足爲清空之害，理由就在俚俗的字句必定有似真實的口吻，故卽不過是「自然的模倣」而難到清空之境了。易安詞中用字都極平淡，卻不見十分俚俗的字眼，大概也爲維持清空的風格起見罷。

最後，她又責備別人「少故實」，似乎故實也是詞的要素。但我們看她自己的詞，雖如「清露晨流，新桐初引」兩句，毛稚黃曾經替她指出是出於世說，而類此的出典也不很多。不過我們讀她的詞，覺得除開少數例外——如「怎生得黑」及「綠肥紅瘦」之類——其餘的都是極熟的套語。原來這種套語如果用得靈活，在詞裏本有一點好處，就是可以免除生硬的毛病。那末她所謂「故實」或許不過指「沉水」、「金猊」、「蘭舟」、「玉簫」、「澤畔」、「東籬」、「錦書」、「雁字」、「曉角」、「陽關」一類習用的字語，也未可知。她自己用的不離這套習語，卻使我們不覺其可厭。這正足以見她的本領。至於那種「羌無故實」的作品，則不流於生硬，便須流於鄙俚，兩者都屬正格的詞之所忌。故說「故實」爲詞的要素，也不是不可通。

以上所論，都是假定本節開首所抄的那段批評是真出易安之手的。讀者應該注意，這完全只是假定。而我所以要這樣假定，無非爲借此詳細說明易安的詞格起見。這點應該再次聲明。

## 四 她的生平和她的藝術

現在只贖一個問題未回答了，就是——我們既承認她的詞格決不是憑空而來，那末她的生平對於她的詞格有如何的影響？

關於她的生平事蹟俞正燮的易安居士事輯已經蒐討得很詳盡，我們現在並不能有什麼新的發見。我你只要將她的生平有影響於她的藝術的地方加以一點說明，其無關於藝術的地方，讀者可看事輯的原文，這裏概不贅述。

自號易安居士的李清照，是山東濟南人，生於宋神宗元豐四年（一〇八一），至高宗紹興十一年（一一四一）尚在。這六十年間，正是中國歷史上最嚴肅的時代之一。中華民族受異族極猛烈的威迫，影響也就不免及到我們這位可憐的詞人；她做寡婦之後，不但故鄉為墟，無家可歸，並還像一片落葉一般，隨着異族衝入的洪濤而飄泊。這般的遭際，雖然沒有直接表現在她的詞裏，但已成為她的晚年作品的暗澹的背景了。

父格非，官至禮部員外郎，「工於詞章，陵轍直前，無難易可否，筆力不少滯。嘗言文不可以苟作，「誠」不著焉，則不能工。且晉人能文者多矣，至劉伯倫、酒德頌、陶淵明、歸去來辭，字字如肺肝出，遂高步晉人之上，其「誠」著也。」<sup>〔一〕</sup>可見他對於文學確有深刻的認識。母爲狀元王拱辰的孫女，亦善文。易安既得投生在士夫階級，又幸遇這樣的父母，所以她的「幼有才藻」乃是當然之事。

〔一〕宋史四四本傳。

但到出嫁之後，她的藝術的經驗非但不荒疏，反而愈得精進的機會，更不能不認爲難得的幸運。她嫁時年十八，<sup>〔二〕</sup>丈夫是諸城人太學生趙明誠。明誠父挺之，是個曾經擠倒蔡京的有能力的政治家。<sup>〔三〕</sup>但是誠明不但沒有執殫子弟的氣派，並且不會從他父親遺傳得政治的趣味。他後來雖然也會做過幾任官，卻將畢生的精力都用在藝術的鑑賞上。他這種鑑賞功夫，都是與易安合作的，因使易安於天才及幼年教育之外，又獲得極豐富的藝術經驗。這於他的詞格的造成，實有非常重要的影響，而且簡直就構成他兩夫婦的全部生活了。你看她自述出嫁後的生活——

〔一〕此依事輯，金石錄後序言出嫁年爲辛巳，則已二十矣。

【一】宋史三五一本傳。

余以建中辛巳歸趙氏。時丞相作吏部侍郎，家素貧儉。德甫（明誠字）在太學，每朔望謁告出，質衣取半千錢，步入相國寺市碑文果碩歸，夫妻相對，展玩咀嚼，嘗謂葛天氏之民也。後二年，從宦，便有窮盡天下古文奇字之志，傳寫未見書，買名人書畫，古奇器，有持徐熙牡丹圖求錢二十萬，留信宿，計無所得，捲還之。夫婦相向惋悵者數日。【一】

【一】此及下節，均補自地的金石錄後序。此序見於各本者詳略不同。洪邁齊東野語所錄亦自言「據述大概」。易安事輯有較詳隨筆處，不知何本，觀其語氣，亦非原文。

可見他們對於藝術品的愛好，實是出於天性的。

及連守〔青萊〕兩郡，竭俸入以事鉛槧。每獲一書，卽校勘整集籤題。得書畫彝鼎，摩玩舒卷，指擗疵病，夜盡一燭爲率。所藏紙札精緻，字畫完整，冠諸收書家。每飯罷，坐歸來堂烹茶，指堆積書史，言某事在某書某卷第幾葉第幾行，以中否決勝負，爲飲茶先後。中則舉杯大笑，或至茶覆懷中，反不得飲而起。

如是，她自出嫁後二十餘年的生活簡直全都沉浸在藝術品裏。這樣收藏的結果是——

上自三代，下訖五季，鼎、鐘、彝、鬲、罍、尊、爵之款識，豐碑、大碣、顯人晦士之事蹟見於石刻者二千卷。皆是正譌謬，去取褒貶。【一】

【一】容齋四筆。

於是——

收藏既富，歸來堂起書庫大綱，簿甲乙，置書冊。當講讀，即請鑰上簿關出卷帙。或少污損，必懲責，措完塗改。又置副本，便繙討。書史百家字不刊本不誤謬者，常兼三四本，皆精絕。家傳周易，左氏春秋兩家文籍尤備。凡案羅列枕籍，意會心謀，目注神授，樂在聲色狗馬之上。【二】

【二】事輯。

這樣豐富的收藏，已是尋常所不易辦到，而且他們又不像俗儉的收藏家徒以收藏爲目的；他們不但從中去用「校勘籤題」的功夫，並且從中去「摩玩舒卷」——換言之，即不但用收藏物爲考證的資料，並且用它作鑒賞和審美的資料。如此，積了二十餘年的鑒賞和審美的經驗，對於本

有、天、才、的、易、安、當、然、要、發、生、深、刻、的、影、響、直、接、的、影、響、就、是、使、她、自、己、也、成、爲、一、個、藝、術、家、所、以、詞、人、的、李、清、照、同、時、又、是、一、個、畫、家、宋、濂、學、士、集、說、明、人、陳、查、良、藏、有、她、的、琵琶行圖、太平清話說、莫、廷、韓、買、得、她、的、墨、竹、一、幅、可、見、她、的、畫、也、是、後、人、所、重、視、的、但、更、重、要、的、影、響、還、是、及、於、文、學、的、間、接、影、響、

原來金石書畫是最高尙的藝術，它們是表現最純粹的美的，就是所謂「線的美。」這種線的美最無粘着，最能超脫自然而獨立。所以凡曾有這種美的素養的，其所作詩文必能進入清空的境界。最著的例就是王維。大家說王維「詩中有畫」，是說他能把畫的美——即純粹的美——寓在詩中，並非說他的詩善能肖物。我們曉得王維的畫是文人畫的開山鼻祖，也曉得他的詩是極清空的，可知兩者有相互的影響。易安在這樣豐富的純粹藝術品堆中，「意會心謀，目注神授」了二十餘年，自然養成了一種極洗練的趣味，這種趣味灌注到她的詞裏，纔構成她那種纖塵不染的詞品，這是顯然的事。

然而她這種浸淫在藝術美中的生活終於不能繼續到底。自從明誠編成金石錄三十卷劃出【二】他們的美的生活的黃金時代之後，便都是他們跟收藏品逐漸別離的一幕幕的悲劇了。

【一】事在靖康二年之前。

靖康丙午（一一二六）德甫守淄川，聞虜犯京師，盈箱溢篋，戀戀悵悵，知其必不爲己物。建炎丁未，奔太夫人喪南來。既長物不能盡載，乃先去書之印本重大者，畫之多幅者，器之無款識者，已又去書之監本者，畫之平常者，器之重大者。所載尙十五車，連犢渡淮江。其青州故第所鎖十間屋，期以明年具舟載之，又化爲煨燼。【一】

【一】此及下引諸節俱金石錄後序。

此後不久，她的二十八年來的盛賞的侶伴，便比贖餘的殘物搶先和她離別了。

己酉歲（一一二九）六月，德甫駐家池陽，獨赴行都，自岸上望舟中告別。余意甚惡，呼曰：「如傳聞城中有急奈何？」遙應曰：「從衆，必不得已，先棄輜重，次衣衾，次書冊，次卷軸，次古器，獨宗器者，不自負抱，與身俱存亡，勿忘之。」徑馳馬去。秋八月，德甫以病不起。

她於是遵着遺囑，負抱這彷彿生命所依的藝術品作最後的掙紮，飄流到數千百里，然而終於不保。時，六宮往江西，予遣二吏部所存書二萬卷，金石刻二千本，先往洪州。至冬，虜陷洪，遂盡委棄。所

謂連牘渡江者，又散爲雲烟矣。獨餘輕小卷軸寫本，李杜韓柳集，世說鹽鐵論石刻數十副軸，鼎  
甬十數，及南唐書數篋，偶在臥內，歸然獨存。上江既不可往，乃之台溫之衢之越之杭，寄物於  
縣。庚戌（一一三〇）春，官軍收叛卒，悉取去，入故李將軍家。歸然者十失五六。猶有五七篋，挈  
家寓城越，一夕爲盜穴壁負五篋去，盡爲吳越所得之，僅存不成部帙殘書策數種。

物既散盡，它們的相依爲命的鑒賞者的生世也就快盡告終。如是，我們總算已經認識一個難得的、  
的、虔篤的、藝術愛好者，並且難得的、藝術創造者。

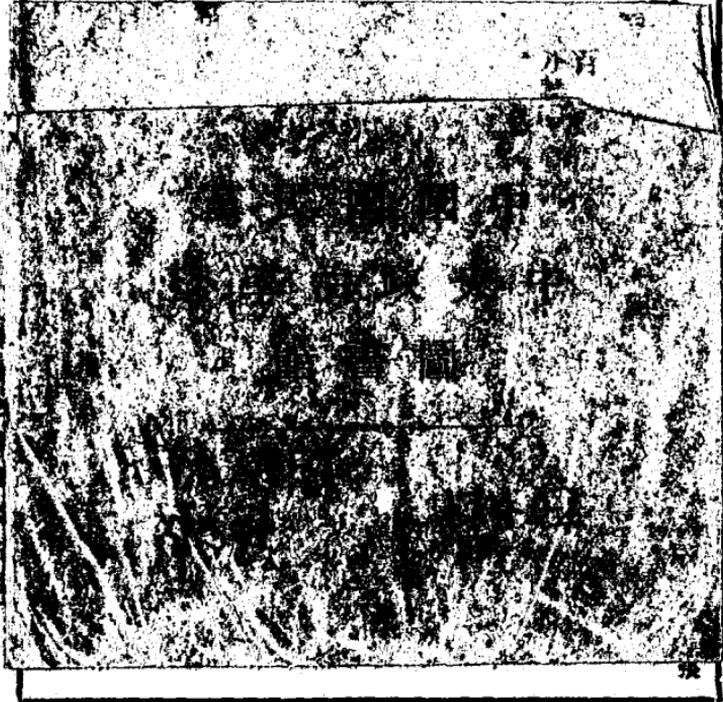


共荷館

11 MAR. 1941

中華民國二十二年

\*\*\*\*\*  
\* 有 所 權 版 \*  
\* 究 必 印 翻 \*  
\*\*\*\*\*



五〇七〇上

派

蘇

70  
ZB 49571

