

國立臺灣大學文學院中國文學研究所

碩士論文

Graduate Institute of Chinese Literature

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis



依違之間：晏幾道其人其詞的內在辯證

Between Acceptance and Refusal:

The Internal Discriminations of Yan Ji-Dao and His *Ci*

Poems

詹琪名

Chi-Ming Chan

指導教授：劉少雄 博士

Advisor : Siu-Hung Liu , Ph.D.

中華民國 105 年 7 月

July 2016

誌謝

兩年前我在醫院的躺椅上反側，方醒的阿公問我怎麼還沒睡，我說我在煩惱論文。如果兩年後要畢業，那論文現在就要開始，我用稍嫌侷促的台語告訴阿公。兩年後，入伍前一週我回到故鄉，在家中看著入睡的阿公，心中不勝感激。想起定稿後幾日，我夢見一座深谷，夢裡我急欲了解它的深廣甚或本質，於是將身邊所有可及的事物一一投入，未有回音的探測也沒有阻礙我的決心——石頭、枯枝、鞋子、手錶，最後用自身的縱入其中來理解深谷的構成。論文對我而言並非是深谷，我也沒有窮盡自身來理解它的覺悟。但可以確定的是，過程裡我不斷喪失許多「構成自我」的重要質素，我一直以為心中的一部份已經冷掉、死掉了（朋友說那只是你以為它死掉了而已）；但在流轉之外，有些珍貴事物的不變仍支撐著我不致墜落，雖然無根，至少讓我的奮鬥終有目標可循。

早先擇題時我反覆思量就讀研究所的初衷，我一直努力在「理解自己」，因為我相信能掌握自己的人不僅更加成熟，也更有力量。於是以晏幾道其人其詞為研究主旨，我也想像自己是晏幾道本身。縱然有高低深淺之別，但我們各自承載著風流雲散的記憶。皆耽溺於美，不管它對我們的存在是否有害。《小山詞》的字裡行間，標誌著他的自戀與自傲，還有無法掩飾的自卑。因為自卑、缺乏自信，無法和「美」與「愛」長久依恃，這些質素的失落產生一種創造力——一種將自我形塑為「美」的訴求。所以我們所做的努力就是形塑美的形象或是成為「美」的本身。實際做法是以道德式的承擔、形上價值的追求、悲劇與深情的堅持來實踐情感。所有落空與失敗的悲劇美，彌補我們失去它的痛苦。甚至本末倒置，或許我們想要的就是這種失落，把自己的深情形象、情愛執著彰顯得極其崇高，方能讓我們安然自若。而相對於原本拘執的美，自我幻化的美反而更容易掌握。若說人的存在終得「向死而生」，那我們面對痛苦，藉著美的凝視，試圖抽繹存在的本質。

更早的時候，我也曾奮力敲擊——無論是自我還是周遭，直至他們發出聲響甚或意義。我堅信著「意義先於存在」，直到發現這種認識論和實際世界有著不小的扞格。論文的撰寫，幾乎都在家附近的市圖分館進行。總在吃過午餐後，抱著電腦到自習室裡待到夜色漸興。三年前我也在一樣的位置，為了進入研究所而努力；而今仍孜孜矻矻，卻是為了離開。我想，人生的追尋大抵如此。

老師曾問我，是否有可討論論文的對象？然而最終，我就只和晏幾道注視著彼此而已。在反覆的文本閱讀裡，早先未有的想法不斷出現。夕陽在窗間徘徊的午後，我為「年光正似花梢露，彈指春還暮」所動容。或許在他人眼中不起眼的字句，對我而言卻暗示著世界甚或宇宙的運作原理一樣；當我思索到自己的歧出與難容於人，想起的是「狂情錯向紅塵住」，但瑤臺路我早已忘卻，像是不記歸

途的旅者一般。

縱然踽踽獨行，一路上仍受到大家的幫助，惟恐疏漏抑或未詳，故不一一列名。感謝幾個好朋友一直以來的相伴，無論高中或大學，我們的互動都和過往無異，我也藉以揣想曾有的風流記憶。這失序的半年投入攝影與旅行，也成為一種長相左右的補償。感謝碩班的小聚，我們相互鼓勵，以熟悉也陌生的方式。感謝同門夥伴，最後一年的互動，為乾涸的生活注入溫暖，如此之指爪亦彌足珍貴。感謝學友、前輩的支持，每一次的交流、傾聽，都無疑是莫大的幫助。感謝每次歡聚、每道羈絆，它們是照路的燈火，我藉此走出論文與人生的幽暗長巷；它也同時是頓挫的樂音，眾人的陪伴時而打破闌寂，讓我意識到沉默之外仍有人在，仍然有聲。

更感謝少雄師的指導、關心，願意接納駑鈍如此的我。每次會面、交談所碰撞的火花，我總盡力去捕捉那精采的片段，最終敷衍成文，成為論文裡大大小小的不同概念。身為老師迄今唯一的男學生，只希望這幾年的表現沒有令老師失望。師母溫柔、誠懇的話語和老師的深情內斂相輔相成，這股暖流緩解了獨自研究的冰冷與疏離。

父母和阿公的守候令我不致崩潰，昊天罔極，不敢或忘。阿嬤和其他已然安息的親人，您們的照看我亦銘記於心。過往生活的點滴，逝去與即將逝去的都在我身上作用著，只是成為不同的形式。曾和我一同做夢的人哪，如今也成為我夢裡的人了。路上或長或短的並肩，我都由衷感激。

這半年多來，每次走出圖書館，我想，離畢業又近了一步。曾掉入「無論怎樣也都可以，但不管如何也都不行」的那種困境。感謝我一直以來的堅持，以及沒有放棄個人的理念，雖然時而欲和其妥協。

幾年前曾到島嶼的最北端，一塊介紹海岸旁特殊景觀的告示牌上，如是寫著：「如此一生一死不停地循環下……。」對於人生和世界的細小隱喻，我們一直了然於心。最後，謹以此紀念那些失去，以及尚未失去的事物。

2016 / 07 / 24，預官入伍前九日，詹琪名深夜於沙鹿老家

論文提要

「依違」是矛盾，是生命困惑、躊躇的姿態，它飽含著內在心理對不同價值的複雜去取。學者無不對晏幾道《小山詞》如數家珍；但回到詞學的傳統脈絡，抑或專家詞的研究視域下，晏幾道的重要性便相形見绌。故當前對晏幾道其人與其詞的理解也處於這種「矛盾」的狀態。於是本文以詞人的「依違之間」為題，並逐步探索矛盾背後的原因——詞人晏幾道的內在辯證。從詞史脈絡、詞人觀念、與父親晏殊並列的意義、《小山詞》的內在特質逐一檢視。

文學的研究方法向來「難言」，本文反思「詞學的研究」，將晏幾道與《小山詞》視為相同重要的「文本」。在詮釋、梳理的過程中賦予文學的意涵，更能理解身為一個複雜之「人」，而非單純「創作者」的晏幾道，和他的二六〇首詞作。

「詞人」本「背負」著不同於「詩人」身分的意涵，此處嘗試將晏幾道置於以創作者為主體的詞史思考中，除了補充「詞人地位史」視野的詮釋，也有為其翻案的用意。小晏是如何面對傳統詞學的演進？他和詩化與詞化進路的作者們有何關聯？此是第一部分的「依違」討論，也就是晏幾道和外在環境、詞學傳統的互動方式。

歷來詮釋者津津樂道小晏相府暮子的身分，晏殊與晏幾道的並列似乎「本應為之」，但其實父子在人格、文學、價值觀上截然不同，「二晏詞」的底層意涵仍有待抽繹。甚至晏幾道對父親的形象抱持著既抗拒也接受的兩難。故此處更形深入，探討晏幾道與父親晏殊的辯證關係。

最後，回憶與深情可謂是《小山詞》的主要特徵，也是一切矛盾、依違的根源。若對這兩項特質有深入的理解，則更能體悟晏幾道特殊的生命樣態。於是見其人如讀其詞；其詞中也蘊含著小晏的精神，兩者互相透顯本文的主題——晏幾道的內在辯證。

研究發現，小晏由於性格的歧出，他在當世的存在即是一種「尷尬」。在與士人群體、詞學傳統的互動上都保持著若即若離、不即不離的「依違態度」。他飽受詞人身分所苦，但也樂在其中；與父親晏殊在人格、文學上皆同中有異：同樣具備著高尚的美感品味，卻不樂仕進，甚至遠離士大夫的核心價值，將士人的「自尊、自重」轉入詞體。父子詞作的風格也呈顯著濃淡、深淺、輕重的兩極，裡頭蘊藏著對父親的複雜態度；「回憶」與「深情」是晏幾道的根本特質，「美」的體證是對現世生活的詛咒，也同時是餘生所依恃的樂園記憶。

關鍵詞：晏幾道、《小山詞》、詞史、晏殊、二晏詞、依違、回憶書寫。

Abstracts

The *yi-wei* (acceptance and refusal) in this article means a complicated mental decision on different values that shows confusion and hesitance in life. In spite that there are a variety of studies on Yan Ji-Dao's *Xiao-Shan's Ci Poems*, Yan is much less important in the traditional context of *ci* poetry studies and the field of *ci* specialist studies. This causes our current understanding of Yan to have conflicting opinions. This article focuses on Yan's *yi-wei* and investigates in detail the reasons behind his internal discriminations. Scrutinized are the context of *ci* poetry history, Yan's concepts of *ci* poetry, the meaning of the juxtaposition of Yan and his father Yan Shu, and the characteristics of *Xiao-Shan's Ci Poems*.

It has long been difficult to set a method to study Chinese literature; this article reflects on studies on *ci* poetry studies when regarding Yan as a text equally important as *Xiao-Shan's Ci Poems*. This is to understand Yan as a manifold person rather than merely a writer, to comprehend his 260 *ci* poems, and to endow them with literary meanings in the process of interpreting it and combing it out.

Now that *ci* poets carry different meanings from poets, the article positions Yan in the thinking of *ci* history that attaches most importance to the writer. This supplies the interpretation in the field of *ci* poet history and reverses the previous judgments about how Yan faces the evolution of traditional *ci* studies and connects with writers of *ci* poems and poem-like *ci* poems. This is the first part of the discussion on *yi-wei*, which in short is the way Yan interacts with his outer environment and the *ci* study tradition.

The interpreters of Yan's *ci* poems like to study Yan's identity as a grand councilor's late son. It seems natural to juxtapose Yan and his father, but the two are completely different in their personalities, literary styles, and values, when Yan has actually been in a dilemma whether to refuse or accept his father's image. To explore the deep meanings of the two Yans' *ci* poems, the article probes into the contradictions between them.

Lastly, memory and deep love are the main features of *Xiao-Shan's Ci Poems* and the origin of all the *yi-wei* contradictions. An investigation of the two features helps readers to understand Yan's special life. Reading descriptions of Yan is like reading his poems that contain his spirits. The descriptions of him and his *ci* poems reveal the topic of this article—Yan's internal discriminations.

The result of this study shows that Yan is an awkward being in his time because of his special personality. When interacting with scholar groups and *ci* study traditions, he has been keeping a *yi-wei* attitude, neither friendly nor aloof. He suffers from the identity as *ci* poet but also enjoys it. He has a personality and a literature style similar to his father's and the same high taste of beauty with him but he doesn't crave for the

same official career. He even deviates from the core values of Chinese scholars and officials, e.g. self-respect, and cares more about the *ci* form, which has widely been regarded as trivial in his time. His style is dense, deep, and heavy while his father's simple and light. His *ci* poems contain his complicated attitudes toward his father, carry his basic features of memory and deep love, and make his realization of beauty a paradise memory that he depends on like a curse with him in his late life.

Keywords: Yan Ji-Dao, *Xiao-Shan's Ci Poems*, *ci* poetry history, Yan Shu, the two Yans' *ci* poems, *yi-wei*, memory writing.

目次



第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的	1
第二節 前人研究回顧	6
第三節 版本界說與研究方法	10
一、版本使用之釐清	10
二、研究方法與研究意識	12
第二章 願拋心力作詞人：身為詞人的晏幾道	17
第一節 晏幾道之生平與性格	17
一、生卒年問題	17
二、生平事蹟、人格特質及對詞體的回應	21
第二節 詞人身分在唐迄北宋間的地位與演變	29
一、關於「身分」的思考	29
二、詞人身分的地位與演變	32
(一) 唐五代時期	32
(二) 北宋時期	44
第三節 詞人地位嬗變中的晏幾道	74
一、作為詞人的晏幾道	76
(一) 〈小山集序〉、〈樂府補亡自序〉	76
(二) 填詞之於晏幾道的阻礙與誘惑	81
二、晏幾道在詞人地位史中的地位	87
第三章 「二晏」並立的反思：依違於乃父晏殊之間	95
第一節 對父親的反抗與順應——人格、價值觀與政治性格的差距	96
一、父子的仕宦追求與心理質素	96
(一) 「富貴優游五十年」：晏殊的仕宦追求與心理質素	96
(二) 晏幾道對仕宦的迎拒與心理因素	103
二、關於「士大夫」身分、價值的關連與反思	106
三、父子在士大夫價值與生活景況的極端呈現	112
第二節 「有臨淄之風，罕能味其言也」——二晏詞風格、內容、形式上的異同	119
一、人格與風格的延續與斷裂：兼論晏殊詞的「理性」思致	119
二、「二晏詞」的並列：風格、形式上的因襲與突破	128
(一) 詞作風格上的父子辯證	129
(二) 詞作形式上的因循、變化	134
三、同中求異：「同題共詠」時的不同表現	143
第四章 內在辯證的核心：回憶與深情	157

第一節 「當時明月在」：如真的回憶書寫.....	157
一、晏幾道的追憶歷程.....	158
(一) 為何回憶？如何回憶？.....	158
(二) 詞語與物質的召喚：如真、如實的示現.....	164
二、既有樂園與新境界的求索.....	171
(一) 詞中的樂園體驗：美的詛咒.....	171
(二) 相尋夢裡路，飛雨落花中：理想世界的求索.....	178
第二節 「任重而道遠」：晏幾道的情感姿態.....	184
一、自如的追求：言情、表情的自信.....	185
(一) 「致人」抑或「致於人」：情感的主宰與自由.....	185
(二) 淒美的掌握：悲哀的沉浸與化身為美.....	192
二、蓮、鴻、蘋、雲：風流雲散的恐懼與「期盼」.....	200
第五章 結論	206
參考資料.....	212

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的



北宋詞人晏幾道，只要是稍有涉獵宋詞者，對他的名字應不陌生。讀者對其佳句甚至可以信手拈來，隨口道出。或驚豔於《小山詞》的深情華美，或哀嘆於字裡行間的頓挫曲折，傳統的印象式批評裡不乏此類稱賞的意見。但晏幾道的尷尬之處也在於此：讀者、論者眾口稱道，眾人無不積極指出小晏詞作的精彩之處；但另一方面對其生平背景、詞史地位、詞人身分、父子關係、內在心靈等面向，或視其無足輕重、或避重就輕，也有草草帶過，無法深入了解者。但十九、二十世紀以來西方思潮的各有擅場，就是指向一個共同的問題——人的存在與構成是何其複雜。故本文的目的並非欲將晏幾道作為一個平板化的人物，而是正視其成長、存在、他擁有的所惡所懼，以及所喜所好，力圖重新認識晏幾道，並且藉由這個論述的基礎，重新深化身為詞人的晏幾道與作品《小山詞》的聯繫。

據此，首先面對的問題——晏幾道身上那既辯證且矛盾的特質。讀者往往不吝指出小晏幾個有趣的特徵：特異的性格，彷彿是《紅樓夢》裡賈寶玉的具現、¹身為相府暮子卻不好仕進，也不與主要的士大夫群體往來、傾心投入於詞中，甚至以詞人自居、和父親的價值取向與人生追求背道而馳、在詞中所依循的情感與形式，亦偏向於光譜的兩極等。除了這種種複雜之外，晏幾道他更常抱持一種「依違」的態度。「依違」不只是簡單的「欲拒還迎」，而是經過內心的一番辯證，試圖跨越橫互於內在的矛盾，但卻無法作出果斷、堅決的處置，使得整體生命，或實際表現上，總是處於一種猶豫、徘徊、或迎或拒、看似接受實則違抗、抗拒之下又蘊藏著順從的態度等。於是本文關注的焦點，以「晏幾道其人其詞的內在辯證」為主，並藉此探討他不同面向的依違姿態。

不過本文也無法迴避前人已處理過的問題，且這些部分不在少數。如晏幾道的生平、性格、際遇；他和父親的互動關係等。筆者以為，唯有藉由這些外在的現象，方能抽繹出更為內裡、內蘊的珍貴質素。簡而言之，在本文的論述上，除了對於表面的現象、外在的形式有一番討論外，也欲深求隱含在表面之下的深層意涵，也才能結合論文的主旨——晏幾道的「內在」辯證。是故不避重複，也不怕重複探討相同的課題。

¹ 「我每讀《小山詞》，追味其中情事，很容易聯想到《紅樓夢》所描述的賈寶玉在大觀園中與晴雯、芳官諸少女相周旋的情況；而晏幾道的《小山詞序》亦彷彿曹雪芹寫《紅樓夢》在開卷時追憶往事的淒涼心情。」，見繆鉞：〈人品與詞品——再論晏幾道〉，葉嘉瑩，繆鉞：《詞學古今談》（臺北：萬卷樓，1992年），頁13；楊海明稱晏幾道與《紅樓夢》之賈寶玉的相似處：一是出身高貴；二是雖然貧困，卻生性高傲，不肯趨炎附勢；三是為人極為深情，極重感情。楊氏更把〈小山詞自序〉和《紅樓夢·自序》相對照。見氏著：第五章第三節〈「追逼《花間》」的晏幾道詞〉，《唐宋词史》（高雄：麗文文化，1996年），頁249-250

至於本文探討的次序，首先關注他生平事蹟、性格特質以及這兩者對於詞體的回應。並藉由這個基礎，論述小晏面對詞史發展、詞壇環境、甚至自我定位的繁複議題，也就是晏幾道和詞體環境的辯證關係。詞在唐五代作為一種漸次流行的文學體式，迄至北宋，前代餘緒與國朝新聲皆在詞壇迴響，²位極人臣的晏殊、歐陽脩承續南唐遺風，不僅結合個人的學識襟抱，³對於《花間》、南唐以來的詞風又多所新變。另一方面，詞人柳永的創作衝撞《花間》以來的傳統，「庶使西園英哲，相資羽蓋之歡；南國嬋娟，休唱蓮舟之引。」⁴的士大夫雅調與小令的形式亦面臨詞體演進的考驗。從文學史的角度觀察，詞體創作在北宋的采麗競繁實為可觀，但對當代創作者而言，「著意填詞」卻包含著難以言之的負擔。五代曲子相公和凝焚毀詞稿、⁵錢惟演如廁讀詞、⁶陸游晚年對作詞一事的「悔之」、⁷文人詞集往往獨立成集，不與文集合出等現象，都揭示出「小道末技」的文體原罪，以至於宋代以降，以詩為詞、尊體、寄託說等都是針對出身卑下的詞體而發。

然而，城市發展與物質生活的轉變，青樓酒館甚至文人、仕宦大家等，對於娛樂的需求日漸增多，如晏殊、歐陽脩等臺閣重臣在筵席前偶一填詞者亦不算少數，奠定北宋文人填詞的心理基礎。但他們謹守「文人填詞」的分際，對於越界的作家——諸如柳永則多所排斥。柳永以通俗的字詞、長調的形式、關乎大眾生活的內容入詞，從其仕宦多舛與當代文人對其的批評來看，「詞人填詞」可謂是甘冒大不韙的行徑。詞體出身本就低下，間或為之、寄情遣興無傷大雅，若傾盡

² 不可不察的是，柳永（987?-1053?）的年代甚至早於歐陽修（1007-1072），與晏殊（991-1055）、張先（990-1078）同時。但部分論述容易將柳永在詞體的發展中置放於諸人之後，或從各自風格立論，但易令人誤解柳永與長調的漸興是在晏歐之後，其實詞體在北宋的變化極早，但由於柳永個人的風格、地位等因素，迨至蘇軾時，詞體特質的變化與鬆動才被有意識地察覺。關於柳永的生卒年及相關事蹟，唐圭璋有專文探討，見氏著：〈柳永事迹新證〉，《詞學論叢》（上海：上海古籍出版社，1986年），頁610-611。

³ 葉嘉瑩認為，地域關係上晏殊、歐陽脩都是江西人，馮延巳雖非江西人，但和江西的地緣關係亦相當密切。但這只是外在的因素，真正讓三家詞在風格相似、詞史發展上重要的原因，是「他們三個人所具有的心靈情性之資質稟賦與詞之某一種特質都各有其相近之處的緣故。」，並且「他們都能掌握運用詞體的要眇宜修之之特質，而且都在無意中結合了自己的學養與襟抱，為詞體創造出一種深隱幽微而含蘊豐美之意境。」見葉嘉瑩：〈論歐陽修詞〉，《唐宋詞名家論稿》（新北：大塊文化，2013年），頁93、94。

⁴ 五代·歐陽炯：《花間集·敘》，收錄於陳良運主編：《中國歷代詞學論著選》（南昌：百花洲文藝出版社，1998年），頁20-21。

⁵ 「晉相和凝，少年時好為曲子詞，布於汴、洛。洎入相，專託人收拾焚毀不暇。然相國厚重有德，終為豔詞玷之。契丹入夷門，號為『曲子相公』。所謂好事不出門，惡事行千里，士君子得不戒之乎！」見五代·孫光憲著，賈二強點校：《北夢瑣言》（北京：中華書局，2002年），頁135。

⁶ 「錢思公雖生長富貴，而少所嗜好。在西洛時，嘗語僚屬言：『平生惟好讀書。坐則讀經史，臥則讀小說，上廁則閱小辭，蓋未嘗頃刻釋卷也。』」見宋·歐陽脩：《歸田錄》（北京：中華書局，1981年），卷二，頁24-25。

⁷ 「予少時汨於世俗，頗有所為，晚而悔之。然漁歌菱唱，猶不能止。今絕筆已數年，念舊作終不可掩，因書其首，以識吾過。」見宋·陸游：〈長短句序〉，收錄於陳良運主編：《中國歷代詞學論著選》，頁106。

心力於其中，士大夫多以此為畏途。然而身為仁宗朝承平宰相晏殊暮子的晏幾道，生於鐘鳴鼎食之家，相府的教育使其成為一典型文人，本應不在話下。是什麼契機使其傾心於詞體？二百六十首詞作在北宋只僅次於蘇軾與賀鑄，⁸傳統詞話亦對晏幾道的評價極高，如王灼《碧雞漫志》卷二：「叔原詞如金陵王、謝子弟，秀氣勝韻，得之天然，殆不可學。」⁹、陳廷焯《詞壇叢話》：「晏小山風流綺麗，獨冠一時。」¹⁰……等，但至王國維《人間詞話》不標舉小晏，甚至略有微詞。¹¹葉嘉瑩對王氏極有研究，也師法其論詞的方式，自然順其評詞之標準。¹²當代對於《小山詞》的研究仍有一定數量，但未有以詞之為體、詞人角度探討晏幾道的論著，因此，本文欲探討北宋「文人」與「詞人」的分界，晏幾道為何「願拋心力作詞人」？他的創作動因只是單純的「外表情事的追懷」嗎？¹³和他生平相關的兩篇文獻——〈樂府補亡自序〉、黃庭堅〈小山集序〉，這兩份資料也是否有未破譯之處？他如何消弭源自「詞人」、「詞體」的寫作壓力？〈自序〉中屢言「補樂府之亡」的意義為何？這也是歷來研究多所忽略的部分。

另一方面，「文人」與「詞人」的分際是疊合抑或衝突？又得服膺何種價值規範？社會氛圍如何看待、形塑二者？兩者的填詞背景有何不同？填詞態度又各有何異？作家們又如何自我審視，甚至界定自己的身分？若將中唐以降諸位作者粗略分之，則文人一類與詞人一路是否能提供不同的詞史觀照？以唐代迄北宋為界，前者從白居易、劉禹錫以降到蘇軾；後者由溫庭筠至周邦彥等人，明白創作者的身分、意識，應能對詞之為體與作家的文體抉擇有更深刻的掌握。故第一部分的用意除了明晰「詞人史」的發展流變、晏幾道在其中的定位，以及作為詞人的晏幾道之外，此處不諱言的，當然也有替他翻案、重新「認識」他的用意。但最主要的關鍵仍是晏幾道與這龐大的詞學傳統之互動關係，以及他應對的樣態。

基礎論述完備，且處理完最外緣的複雜問題後，第二部分將更深入小晏的內心——晏幾道對父親的依違態度。曾位極人臣的宰相父親，以富貴、風流的形象

⁸ 據學者統計，蘇軾有詞三百六十二闕；賀鑄則有詞二百八十三闕。見王兆鵬、劉尊明：〈歷史的選擇——宋代詞人歷史地位的定量分析〉，《文學遺產》，1995年第4期，頁50。

⁹ 宋·王灼：《碧雞漫志》，收錄於唐圭璋主編：《詞話叢編》（北京：中華書局，1986年），卷二，頁83。

¹⁰ 清·陳廷焯：《詞壇叢話》，收錄於《詞話叢編》，頁3722。

¹¹ 清·王國維《人間詞話》第二十八則：「馮夢華《宋六十一家詞選序例》謂：『淮海小山，古之傷心人也。其淡語皆有味，淺語皆有致。』余謂此唯淮海足以當之。小山矜貴有餘，但方可駕子野方回，未足抗衡淮海也。」收錄於《詞話叢編》，頁4245。

¹² 研究王氏極有心得的葉氏，自然也受王氏注重作品言外之意、讀者閱讀感發之影響甚深。是故其時而稱《小山詞》為「花間之迴流嗣響」，但又稱其「而晏幾道的一些作品，則卻仍停留在個人情事的追懷傷感之中，便只能算是仍屬於情感之感動的層次，而並未進入到可以予讀者以更深廣之觸引和聯想的感發之境界。」見氏著：〈論晏幾道詞在詞史中之地位〉，《唐宋詞名家論稿》，頁131。另外又道：「小山寫情時在寫得很好，可惜的是，除了追念歡樂的日子以外，似乎人生就不再有別的意義了。」見氏著：《古典詩詞講演集》（石家莊：河北教育出版社，1997年），頁211。

¹³ 葉嘉瑩：〈論晏幾道詞在詞史中之地位〉，《唐宋詞名家論稿》，頁136。

深植人心。在處世的周到與為官的圓融上亦無懈可擊。但小晏與父親在人格、價值觀、士大夫認同、實際生活景況上皆處在兩個極端。父親的圓融，在他身上則是執著固執、晏殊的神童出身對照小晏的「仕宦連蹇」、士大夫群體的領袖與邊緣異端，在「人」的比較上已能見得一斑。

但我們也要有一層認知：晏殊在晏幾道七、八歲之齡辭世，父親的形象對他而言應只是模糊渺茫的片段，又要如何影響小晏呢？其實小晏面對的不只是真實的父親，而是父親所遺留下來的形象，包括家世、政治、文學等各方面，小晏就是抱持著矛盾的心情來面對這些遺產。歷來研究也忽略這個部分，簡而言之，筆者所欲建構的是晏殊與晏幾道更深層、更內裡的聯繫。除了表面且緣淺的「父子關係」外，「二晏」的並列難道沒有更內在的共通特質嗎？父子作家除了這層血緣關係，沒有更有意義的連結嗎？第二部分的論述就是為了理解「二晏」及其「並列」所做的嘗試。除此之外，更重要的是以同樣的方法、目標來連結「二晏詞」。

二晏詞不只是如同黃庭堅所謂：「有臨淄之風，罕能味其言也。」¹⁴誠然，父親的詞作是小晏早年最容易接觸，可能也是影響其最深的文本，兩者的同中之異與異中求同一直是二晏詞研究者關注的課題。除了陳述小晏作品在當代被認為有其父之風，黃庭堅也體會到更深刻的內涵。的確，小晏在詞作中也有追步其父的現象，對於父親陰影的籠罩，除了成句或用語的襲用之外，小晏是否有額外的用心之處？近代對於《小山詞》的研究論著，父子並論的情況不少，但對於晏殊、晏幾道之間除了單純的父子之外，是否有更深刻的內容？

筆者另外注意到，相較於晏幾道其人其詞的和諧與一體，晏殊在「人／文」之間產生微小但清晰的裂痕，人格的剛毅與為文的溫婉流利自有不同。順此而下，將對二晏詞的風格、形式的因襲與突破上有進一步的說解。如同上述所言的精神，論述將不只是表面、形式的堆疊，時而考慮內在因素與這些外在條件的關聯，作內外合一的結合探討。最後，「同題共詠」的比較除了顯示兩人對同一問題的不同聚焦之外，它也會顯示父子不同的細微差異。簡言之，第二部分的訴求就是積極探索「二晏」、「二晏詞」的內在脈絡，以及支持其運行的父子辯證與依違。

詞體環境的外緣探討、父親的影響與威脅等問題逐一釐清後，將在第三部分深入晏幾道個人的深層辯證。雖然和父親的比較論述時已有大篇幅的談《小山詞》，不過文本的探討仍是最重要的一環，故第三部分的論述就是藉由文本，抽繹出矛盾的根源，也藉此解釋上述小晏在應對詞學、父親時的種種態度。

「回憶」、「追憶」是小晏詞作極重要的主題，視為是《小山詞》的要義亦不

¹⁴ 宋·黃庭堅：〈小山集序〉，收錄於《中國歷代詞學論著選》，頁 44。

為過。詞體為何較適合回憶主題的書寫？為何晏幾道如此執著在回憶當中？他又如何書寫回憶？對晏幾道來說，過往的生活，無論是富貴體會、男女情愛、個人形象，無不是深刻的誘惑以及詛咒，這些片段引領著他的目光注視身後，使小晏雖一步步走向未來，視線仍停留在過往。他用諸多詞作反覆強調某些片段：深情的失落、美的凝視（不只是凝視美，小晏的「凝視」也具備美的意涵）、樂園的景象等。這個部分也和上述「其人」的討論彼此結合，成為有機的論述結構。

進一步要問的是：回憶之所以誘惑他的原因，也就是說，他曾在此間感受到何等境界，才讓他對「追憶」主題執著不已？他是否也有一段「桃花源」或「天台山」的記憶？當中的美感如何呈現？又是怎麼誘惑晏幾道的？甚至晏幾道對這些美的體悟並不滿足，他更要形塑新的境界。此時他的目光轉往未來，在深切的求索與尋回裡，又是如何將自我的理想具現於詞體當中？他的應對姿態為何？甚至「回憶」對於小晏的意義本身就是複雜多面的，但這份執著所蘊藏的矛盾在詞中又是如何呈現？此是第三部分的主要論題之一。

但我們也體認到，即使探求和「追憶」有關的細微問題，對晏幾道的「依違」態度的了解還是有未臻之處。若是回到對小晏的最基本認識：深情與執著，將更容易理解一切矛盾的根源。情感的姿態亦是此處的另外一項要點，也不妨視其為晏幾道其人其詞的核心價值。對他來說，無論是在回憶或是情感的書寫中，他嚮往著一種「自由」的向度，這種向度實際反映在詞作中，就成為「自如」，也可以說是「任情」、「任性」的表現。有時他是情感的主宰，足以用一己的堅持、執著來證明自己是情感世界的主人；有時他又受限於人，展現在沉溺於情中的悲觀、低回的樣態。但不管如何，只要是和情感有關的作品，他都會表現出「知情」、「解情」、「用情」的自信，彷彿「情」之一字就是個人的價值之所繫。

清代詞評家馮煦《蒿庵論詞》提到：「淮海、小山真古之傷心人也。其淡語皆有味，淺語皆有致。」¹⁵也曾以「詞心」稱譽和晏幾道並稱的秦觀，詞心說大抵是由人與文的結合立論，細繹出文體的根本特質。另一方面我們要問，傷心者是否別有懷抱？在「嬉弄於樂府之餘」的過程裡，有無更深刻的矛盾橫互在字句之中？為何小晏的情感刻意執著在「悲情」裡？創作者是否能從悲情中提煉出正向的意涵？小晏又是否能入乎其內而又出乎其外？對於美的執著，他是否也把自己形塑為「美」了？又是如何操作？前述論小晏深情時的「自由」，是否也可援引入悲情當中？

最後，深情是否有其極限？人們怎麼面對他所珍愛，怎麼對待比個人生命還重要的人、事、物？由於過於企慕、太過珍貴，使得擁有的當下令我們不斷想起終將失去的那個時刻，那小晏是怎麼面對當日所見、所愛，甚至將其視為美的綜

¹⁵ 清·馮煦：《蒿庵論詞》，收錄於《詞話叢編》，頁 3587。

合體的「蓮、鴻、蘋、雲」？對「風流雲散」的害怕與期待有無可能是一體兩面？依違的論述至此已極，由外而內的探討，也從內至外的一一回應，是本文注重在晏幾道其詞，也不忘晏幾道其人的主要原因。



第二節 前人研究回顧

近現代詞學在二十世紀的逐步建構裡，關於晏幾道或《小山詞》的論述為數不多，且大抵有幾個特徵：其一是早期專著較多以箋、校注本的形式呈現，少有專題且深入的立論；其二是即使有專題、專章立論，但問題意識不夠凝鍊，往往是大範圍、發散的廣泛討論；其三是晏幾道往往無法脫離父親的陰影，二晏併論雖不為過，但可惜論者沒有深刻解釋兩者的聯繫，使得「二晏詞」成為普遍的稱呼，但可惜前人未能細究更深入之處。

時代較早且較具代表性的研究專著，非宛敏灝《二晏及其詞》莫屬。¹⁶其內容包括「二晏的故鄉和家世」、「二晏的個性」、「二晏的交游」、「二晏的出處」、「二晏年譜」等章節。¹⁷以當時的研究資料而言，宛氏對二晏的性格有相當細微的梳理，其歸納二晏的性格如下：晏殊有剛簡真誠、廉潔簡樸、知人樂善、儒雅曠達、篤學不倦等。¹⁸而晏幾道則具備忠厚耿介、不苟求進、豪邁不羈、風流蘊藉、傷感多情等。¹⁹宛氏論二晏詞的歷史根源、²⁰詞史定位也令人印象深刻。²¹除此之外，宛氏此書也對二晏詞的版本、二晏的著述存佚、二晏詞箋校記、二晏軼事等有一番著力。但對於詞作本身及與詞人的聯繫就嫌不足，不過仍不影響此書對於二晏研究的先行地位。

而後林明德在《晏幾道及其詞》中不掩個人對晏幾道的欣賞，²²其引用張潮《幽夢影》的評論道：「情之一字，所以維持世界；才之一字，所以粉飾乾坤。」、「情必近於癡而始真、才必兼乎趣而始化。」並認為此足以形容晏幾道的感情世

¹⁶ 宛敏灝：《二晏及其詞》（上海：商務印書館，1935年）

¹⁷ 同上註，目次頁1-2。主要者包括「二晏的個性」、「二晏年譜」、「二晏詞的時代背景」、「二晏詞的歷史根源」、「二晏詞的風格」、「二晏詞的藝術」、「二晏詞的影響」等。

¹⁸ 宛敏灝：第五章〈二晏的個性〉，《二晏及其詞》，頁57-64。

¹⁹ 同上註，頁64-71。

²⁰ 宛氏論述二晏詞的歷史根源時，拈出晏殊詞與韋應物「詩沒脂粉氣」的關聯，以及「祖述二主，憲章正中」的特質；至於小晏的部分，則以「小山有臨淄公風」，即從晏殊之風格而來帶過，則有部分可議之處。見氏著：第十章〈二晏詞的歷史根源〉，《二晏及其詞》，頁146-151。

²¹ 宛敏灝認為二晏在詞壇上的地位，重點分別如下：一、導宋詞的先路；二、造豔詞之極則；三、與李氏、葛氏父子的比較。見氏著：第三章〈二晏在詞壇上的地位〉，《二晏及其詞》，頁44-47。葛氏父子為稍後於晏幾道的葛勝仲與其子葛立方。然而葛氏父子在相關成就上又遠遜於二晏之下。

²² 林明德：《晏幾道及其詞》（臺北：文馨出版社，1975年）

界。²³此書篇幅不大，但對小晏的家世、性格、生平亦有一番扼要的綜論。林氏也有意識地要走出傳統、前人的研究藩籬，他不滿前人大多只針對《小山詞》之「句法、用字、措詞與韻律做些表層的探索而已。」故此書欲就「意境」方面有更深的掌握。²⁴他的研究方法是「唯有透視作者的心態之歷程，再從詩篇中捕捉作者的自我投射，如此，才能逼近他的原始視觀，才能對他的詞境原委有所了解。」²⁵在意象方面，林氏和鄭騫先生一樣注意到小山詞好用紅與綠的搭配，酒、愁與恨、悲劇意識等元素，並對小晏的表現技巧有初步的探討。可惜礙於篇幅，未能有更深入的研究。但仍是早年專著中，最有意識要研究晏幾道、《小山詞》的內在性的專著。

而後楊繼修編著之《小山詞研究》、²⁶李明娜之《小山詞校箋注》等，²⁷前者書名雖為《小山詞研究》，但以校注詞作為主。有獨立一章節討論「晏幾道及其詞」，包括生卒年、生平、詞學淵源、風格略述等。其內容就現今觀之，多有不足之處，屬較早期的參考資料；後者出版時間略晚於楊繼修《小山詞研究》，同為箋注本的形式，但除了詞作校箋外，並無其他的論述與介紹，亦屬較早期的參考資料。

近年來中國大陸出版數種箋注本，如朱德才主編：《增訂注釋晏殊晏幾道詞》、²⁸王雙啟編著：《晏幾道詞新釋輯評》、²⁹張草劬箋注：《二晏詞箋注》³⁰等。朱德才主編之《增訂注釋晏殊晏幾道詞》，大抵針對二晏詞作基本的注釋。而葉嘉瑩任主編的《歷代名家詞新釋集評》叢書中的《晏幾道新釋輯評》，除了詞作的箋注之外，更包括編者的詮釋，為方便解說，雖難避免將詞作的性別視角刻意窄化，詮釋觀點也較為單一，但其說亦多有可取之處。書末附錄〈自序〉、〈小山集序〉的原文及詮釋。然而本書的一大缺點是，雖名為「輯評」，但相較於張草劬《二晏詞箋注》的輯評數量顯得相當不足，但此書仍可作為現代研究者的基本文獻資料。

至於張草劬之《二晏詞箋注》，本書除了對作品的箋注之外，其解說之適當與蒐集不少《小山詞》之歷代評論，堪為至今較完整的箋注本。書末亦附有小晏現存詩歌、黃庭堅相唱和詩歌、歷代題跋序等資料，部分箋注內容可與《晏幾道詞新釋輯評》同參。值得注意的是，在正文之前有作者對於小晏及其詞作的陳述，其結合近來研究資料，值得研究者參考。但其有意識將《小山詞》的內容以繫年

²³ 林明德：〈自序〉，《晏幾道及其詞》，頁 1。

²⁴ 林明德：〈引言〉，《晏幾道及其詞》，頁 1-4。

²⁵ 林明德：四、〈小山詞的探討〉，《晏幾道及其詞》，頁 26。

²⁶ 楊繼修：《小山詞研究》（臺北：黎明文化事業公司，1980 年）

²⁷ 李明娜：《小山詞校箋注》（臺北：文津出版社，1981 年）

²⁸ 宋·晏殊、晏幾道著，朱德才主編：（北京：文化藝術出版社，1999 年）

²⁹ 宋·晏幾道著，王啟雙編著：《晏幾道詞新釋輯評》（北京：中國書店，2007 年）

³⁰ 宋·晏幾道著，張草劬箋注：《二晏詞箋注》（上海：上海古籍出版社，2008 年）

的方式推演出晏幾道的生平經歷，知人論世的傳統詮釋觀在極為缺乏生平記載的小晏身上顯得略為空泛。³¹晏幾道詞多作於酒邊花下，將作品的諸多虛指、代稱視為作者的真正經歷，不免顯得穿鑿。除了此處的缺點外，本書仍是現今研究晏幾道及其詞者的重要基本工具。本文亦將以此作為基本文獻，並參酌上述其他資料。

另外，陳永正編著之《晏殊晏幾道詞選》，³²亦具有一定的參考價值。此書選晏殊詞三十七首、晏幾道詞八十首，除了基本的注釋、闡釋之外，也能適時援引傳統、當代評論，陳氏的個人見解也相當獨到，使得此書雖為現代選本，但有一定的學術價值。

「二晏」並列的相關書目，近年有一本書值得注意，即唐紅衛之《二晏研究》³³此書為作者於天津南開大學的博士論文，參考價值頗豐，如對二晏的世系、生平、交遊都有極詳盡的考察。尤其是晏幾道原已蔚為「定論」的生卒年問題，或其交遊的實際狀況，後文將有更完整的說解。本書亦包括晏殊除了詞體之外的文學作品研究、晏幾道詞研究，以及二晏詞的比較。由於出版年代較近，唐氏所搜集的二晏資料及今人研究成果亦相當完備。但可惜作為現今的研究專著，從書名「二晏研究」來看，顯得問題意識不夠聚焦。唐氏若能在前述個人的新發現上多所著墨，將二晏的聯繫、作者與作品的深刻意涵仔細梳理，應會有更高的成就。但本書還是不失為現今深具參考價值的研究專著。

至於學位論文的部分，此處也針對臺灣各大學出版之學位論文作簡單的回顧。國家圖書館之「臺灣博碩士論文知識加值系統」，以晏幾道為主旨的論文有六冊。時代最早的是洪若蘭：《從傳統小令的發展演變看晏幾道〈小山詞〉》。³⁴本文首先探討傳統小令的發展流變，以及詞中「傷感」特質的形成脈絡，這兩條路線的互相交集於融會之下，穿插著對《小山詞》的細部說解。其中也有不少獨立的議題滲入，如「〈小山詞〉中的女性情感敘寫」、「晏幾道的傷心與《小山詞》的代言體詞作」等。但可惜對「傳統小令的發展流變」敘述不深，雖對文本有一定的細讀，但論述脈絡與文本詮釋上也有不夠緊密之嫌。

³¹ 如張草纫將〈滿庭芳〉（南苑吹花）和〈少年游〉（西樓別後）兩詞的「西樓」賦予緊密的連結，其他提到「西樓」的詞作也不惜一一聯繫詞意；另外在〈秋蕊香〉（歌徹郎君秋草）的「紅塵自古長安道」一句，推測道：「叔原是到長安去了。」；甚至也將採蓮詞和個人與「採蓮女」的情愛「本事」逐一連接。從這些例子來看，可看出張草纫欲對晏幾道詞有一番新解的努力；但詞是作於酒邊花下，他試圖使用傳統知人論世、繫年的角度一一縮合，不免有不通或荒謬之處。見《二晏詞箋注》，頁 248。

³² 陳永正：《晏殊晏幾道詞選》（臺北：遠流出版社，2000年）

³³ 唐紅衛：《二晏研究》（天津：南開大學出版社，2010年）

³⁴ 洪若蘭：《從傳統小令的發展演變看晏幾道〈小山詞〉》，國立清華大學中國文學系碩士論文，1997年。

黃玫娟之《晏幾道與秦觀詞之比較研究》，³⁵此書將小晏與少游在各個領域一一比較，從創作背景、強調以情、個人際遇為主要的作品內容、二人之擇調及異同、用韻的比較、兩人字法句法的使用方式、典故用語的比較、整體風格的比較立論。各個面向的探討皆豐富可觀，可惜問題意識仍較為發散，對於兩人內在的連結則略為不足。不過在討論二家詞的成就時則頗有可觀，其以為兩家詞成就包括「將志意之託、身世之慨融入愛情詞，深化詞境，是婉約詞發展中的重要轉捩點。」、「情詞心靈化、哲理化，雅化了婉約詞的審美情緒。」、「借鑒中、晚唐詩句入詞，具承先啟後地位。」、「融合小令、長調之長，擴展小令詞的長調風格，補救長調的發露淺白。」³⁶

許婷的《晏幾道離別詞研究》，³⁷則專就《小山詞》中的離別書寫著手，並將離別詞的類型、主旨的隱顯、逐一分析。並也以離別詞時空設計的角度著眼。然而全然放眼於文本當中，也不免使得作者與作品的連結顯得薄弱，畢竟《小山詞》的詮釋仍得一定程度的置放於對晏幾道的詮釋視域之下，兩者互證互明，方能有更進一步的理解。而劉嘉熙《晏幾道《小山詞》研究》一文，³⁸本書並未聚焦在《小山詞》中的特定問題上，主要處理的問題是《小山詞》的創作背景、內容題材、用典分析、意象分析、風格特色與評價等。論述內容雖豐且博，但問題意識不免顯得不夠凝鍊。

又，柯瑋郁之《晏幾道《小山詞》接受史》，³⁹不可否認，「接受史」的研究方法、理論皆屬較新穎的作法。此書以時代為序，依序討論由宋至清的「接受過程」。分別就各時代的詞學潮流、詞論、詞選、詞譜、和韻作品等一一探究，內容豐富且詳實。但不得不提出疑問的是，「接受史」雖稱為「接受」，但是否單就《小山詞》在各個時代詞論、詞選、詞譜等出現的次數，就能清楚印證他的被「接受程度」？簡而言之，藉由諸多客觀的事證是否能導向主觀、各異、複雜的結論？這亦是文學作品在「接受史」的研究上，可再行深思之處。

陳玟諭《晏幾道詞中的女性書寫研究》將研究視野聚焦於《小山詞》的「女性書寫」，⁴⁰主要從女性類型、女性形象、女性情感、性別意義等立論，將《小山詞》中的女性及其不同面向予以分類討論，最後綜論女性書寫時的藝術手法。雖不免侷於一隅，但也補充說明了《小山詞》中的女性形象。

至於單篇、期刊論文的部分，鄭騫、繆鉞、葉嘉瑩等諸位先生的討論亦相當

³⁵ 黃玫娟：《晏幾道與秦觀詞之比較研究》，國立彰化師範大學國文學系碩士論文，1999年。另見於《古典詩歌研究彙刊》第十一輯，第十二冊（新北：花木蘭文化出版社，2012年）

³⁶ 見氏著：《晏幾道與秦觀詞之比較研究》，第九章〈結論〉，頁266-268。

³⁷ 許婷：《晏幾道離別詞研究》，國立臺灣師範大學國文學系碩士論文，2003年。

³⁸ 劉嘉熙：《晏幾道《小山詞》研究》，國立中興大學中國文學系碩士在職專班論文，2008年。

³⁹ 柯瑋郁：《晏幾道《小山詞》接受史》，國立成功大學中國文學系碩士論文，2010年。

⁴⁰ 陳玟諭：《晏幾道詞中的女性書寫研究》，國立高雄師範大學國文學系碩士論文，2013年。

精要。如鄭騫先生論〈小山詞中的紅與綠〉，⁴¹從《小山詞》特殊的色彩藝術——「大紅大綠」連結小晏歧出的性格，其文雖簡，但極具啟發性；在〈成府談詞〉論述各家詞作，⁴²也對小晏詞有深入淺出的說解。而後繆鉞與葉嘉瑩合撰《靈谿詞說》，繆鉞分別有〈論晏幾道詞〉、〈論晏幾道與〈鷓鴣天〉詞〉二文，⁴³簡要梳理晏幾道生平、情性、詞作風格等。繆鉞又撰〈人品與詞品——再論晏幾道〉⁴⁴，更深入討論晏幾道人品與詞品的互證，對往後研究者影響甚深。詞學大家葉嘉瑩則有〈論晏幾道詞在詞始中之地位〉一文，⁴⁵雖是單篇論述，但更廣泛的討論小晏的特色及與其他詞人的比較，但葉氏不掩飾個人對晏幾道的微詞，此文也深刻影響當代對於小晏詞的詮釋觀點。

當代研究則首推卓清芬先生對晏幾道的論述，其有數篇專文探討晏幾道「詩人句法」、「清壯頓挫」、「知己意識」等概念，⁴⁶後文將適時引用，此處不贅言。晏幾道及其詞的重要研究，也有幾篇關於他生平考證的期刊，亦在後文一一引用，亦不贅。

整體來看，審視近百年來晏幾道其人其詞的研究態勢，如同上述所言，箋注本佔了一定的比例，而專書的問題意識往往發散，未能聚焦。或是忽略了「人／文」的有機關係。當然也很大一部分是將「二晏」並列，卻未解釋其因，「父子詞人」絕非有力的解答。故不禁反思在新的時代，能否有新的研究方法？或是新的研究視域？還是陳陳相因的沿襲？王國維《人間詞話》雖然也是傳統的印象式批評，卻無所依傍，主要以個人的嶄新觀點論述，成就其至今不墜的學術地位。本文並非欲提出相關的理論或突破性的見解，而是回歸、正視「文學研究」的目標，並且提出一己之見，只望能在晏幾道的研究中呈現新意。

第三節 版本界說與研究方法

一、版本使用之釐清

⁴¹ 鄭騫：〈論小山詞的紅與綠〉，《景午叢編》（臺北：臺灣中華書局，1972年），上冊，頁113-118。

⁴² 鄭騫：〈成府談詞〉，《景午叢編》，上冊，頁249-265。

⁴³ 收錄於繆鉞、葉嘉瑩：《靈谿詞說》（臺北：正中書局，2013年），頁173-178；179-181。

⁴⁴ 繆鉞：〈人品與詞品——再論晏幾道〉，葉嘉瑩，繆鉞：《詞學古今談》，頁5-20。

⁴⁵ 葉嘉瑩：〈論晏幾道詞在詞史中之地位〉，《唐宋詞名家論稿》，頁123-138。

⁴⁶ 卓清芬：〈晏幾道《小山詞》之知己意識探析〉，世新大學中文系主編：《第三屆兩岸韻文學學術研討會論文集——理論與批評》（臺北：世新大學，2010年），頁197-218；卓清芬：〈「奪胎換骨」的新變——晏幾道《小山詞》「詩人句法」之借鑒詩句探析〉，《中央大學人文學報》，第31期，2007年7月，頁65-120；卓清芬：〈晏幾道《小山詞》「清壯頓挫」之意義探析〉，《成大中文學報》，第22期，2008年10月，頁61-94；卓清芬：〈「以詩為詞」的實踐：談晏幾道《小山詞》的「詩人句法」〉，香港中文大學：《中國文化研究所學報》，第48期，2008年，頁315-342。

關於《小山詞》的版本，現存最早的版本是明·毛晉《宋六十名家詞》本，後經朱祖謀校勘增補，得詞二百五十五首，編入《彊村叢書》。唐圭璋編《全宋詞》時以《彊村叢書》為基礎，補入五首，共二百六十首，以下為綜合王洪編：《唐宋詞百科大辭典》⁴⁷、王兆鵬、劉尊明主編：《宋詞大辭典》⁴⁸、饒宗頤：《詞集考》⁴⁹、唐圭璋：《詞學論叢》⁵⁰、王兆鵬：《詞學史料學》⁵¹之說的《小山詞》版本表：

- (一)、《樂府補亡》、《小山集》又名《小山詞》：北宋晏幾道撰。晏初自編集號《樂府補亡》（《苕溪漁隱叢話後集》載），有自序和黃庭堅序。後名《小山集》，又名《小山詞》（不存）。
- (二)、《晏叔原詞》（無卷數）：《歲初堂書目》載有《晏叔原詞》（無卷數，不存）。
- (三)、《小山集》一卷：《直齋書錄解題》載長沙坊刻《百家詞》本作《小山集》一卷（不存）。
- (四)、《小山詞》一本：《四明天一閣藏書目錄》、《文獻通考》載《小山詞》一本。
- (五)、《小山詞》一卷：《也是園書目》、《佳趣堂書目》、《天一閣藏鈔本》、《孝慈堂書目》曹秋岳手抄、趙氏星鳳閣原藏明抄本（今藏南京圖書館）、《唐宋名賢百家詞》本（收詞 256 首）、清·何焯校明抄本（今藏浙江大學圖書館）、朱祖謀校清抄本（今藏浙江圖書館）、《彊村叢書》校刊趙氏藏明抄本（附校記，收詞 256 首）、《宋六十名家詞》本（收詞 253 首）、《四庫全書》本、清四寶齋抄本（今藏上海圖書館），俱作《小山詞》一卷。
- (六)、《晏小山詞》一卷：《孝慈堂書目》、《振綺堂書目》載曹溶手閱本《晏小山詞》一卷。
- (七)、《小山詞》二卷：陸敕先、毛斧季校本《韶宋樓藏書志》、知聖道齋原藏《南詞》本（北京圖書館藏）、明抄《宋二十家詞》本、許氏鑑止水齋藏名鈔本（分上、下兩卷，《歸田樂》以下為下卷。），作《小山詞》二卷。

⁴⁷ 王洪編：《唐宋詞百科大辭典》（北京：學苑出版，1990 年），頁 748。

⁴⁸ 王兆鵬、劉尊明主編：《宋詞大辭典》（北京：鳳凰出版社，2003 年），頁 593。

⁴⁹ 饒宗頤：《詞集考》，《二十世紀學術文集·卷十·目錄學》（臺北：新文豐出版股份有限公司，2003 年），頁 71。

⁵⁰ 唐圭璋：《宋詞版本考》，《詞學論叢》（上海：上海古籍出版社，1986 年），頁 131。

⁵¹ 王兆鵬：《詞學史料學》（北京：中華書局，2004 年），頁 171。

(八)、《晏叔原小山詞》一卷拾遺一卷：清抱經齋抄《大小晏詞》本題《晏叔原小山詞》一卷拾遺一卷（今藏中國國家圖書館）。

(九)、《小山詞鈔》一卷補鈔一卷：清咸豐三年（1853）晏端書輯《小山詞鈔》一卷補鈔一卷。

(十)、《全宋詞》本：用《彊村叢書》本增補，收詞 260 首，附錄各本誤收之詞 21 首。

二、研究方法與研究意識

綜合言之，《小山詞》不像有眾多系統的《東坡樂府》，其版本大抵穩定，除了部分版本的少數語句有別之外，唐圭璋所整理之《全宋詞》本（二六〇首），受到學界的一致採用。本文除了建立在《全宋詞》本的基礎上，更以張草纫：《二晏詞箋注》的成果作為討論的底本，該書於上文有所批介，避開該書於導論時的知人論世、創作繫年的困惑，更汲取其豐富詳實的箋注及輯評，不足處以王雙啟：《晏幾道詞新釋輯評》補充，在此說明。

人文學科的「研究方法」，或更精確來說——文學的「研究方法」，一直以來對它質疑的聲音並非只源於人文學科之外；內部的讀者、研究者其實也抱持著懷疑的態度。故二十世紀的學術現代化以來，傳統研究者大多以乾嘉考據的精神討論古典文學，甚至是詞學。對於詞集、詞史、詞人及相關資料的考證極為詳實、完備。當時的研究者於考據上所取得的成就現今亦無法匹敵。因此之故，早先的研究雖有一定成果，不過作為文學一份子的詞學而言，論者的目光不敢過度聚焦在「作品」之上，有甚者只以傳統的「取其神味」的印象式批評為之，始終缺乏更深入、聚焦的探討。畢竟如何研究「文學」？如何探討一首「詞」？除了考據論辯的工夫外，是否有更「文學性」的研究？

另一方面，我們不乏可見關於文學、文本的相關研究中，在緒論的「研究方法」上，總是能看見著者的窘迫之處。或寫上「文獻詮釋法」、「歷史研究法」、「歸納法」等大方向概念，似乎所有的文學研究都可以用這些方式操作；但彷彿抽離這些「方法」之後，也不礙於論文的寫作與閱讀。於是「研究方法」的存在，在文學研究中顯得尷尬，論者也諱於討論個人使用的是何種「方法」。上述這些問題導向歷來對「文學研究」、甚或「詞學研究」的信心不足，那是否有其他可行之道？

筆者在思考這些問題後，當然一時無法解決這種種大哉問，不過深刻體認

到，詞學研究並非和一般的文學研究相通。簡而言之，詞學應該有更屬於它的觀看視域、理解角度、研究方式。否則詩、詞的研究方法若皆相同，那是否文體與文體之間的特殊性就在討論中一齊泯滅了？故不妨先思考「詞之為體」的意義，並從中抽繹，會讓詞學研究的特殊方式更為明朗。在此之前，實有必要將「文體論」的觀點進一步的說明。劉少雄先生謂：

一件藝術作品就是完整的統一體，其外在的文辭與內在的情意必須是一和諧的組合，形成所謂的完整。……作者的情志乃文學創作的原動力，而作者既因個人情性的激發而有文學創作，讀者透過作品所能把握體會的也就是文辭中的情意；換言之，因「情動」、「理發」而形見於「言」、「文」的，是「沿隱至顯，因內符外」的統一體，作品的情貌即能透露作者的情貌。文學以感情、思想為內涵特質，但必須藉文字組織及美化技巧才能具現，就是說文學創作是要把作者的情思藉具體的形式表現出來才算完成。所謂形式乃是一個統攝的名稱，它包含構成或呈現藝術整體性的各種方式或形象。情思落實於文字表現時第一個考慮到的因素，無疑是文類的體式，因為它是形式最基本的意義。各種文類之體裁、體式所以不同，全因文體的作用、性質和內容各別之故。行文語態受體式決定，體式又因情質始有所樹立，而情質又必須與體式作合理的配搭始能成為自然生動的姿貌。⁵²

簡而言之，先生所謂「文體論」，實則源自《文心雕龍·體性篇》所謂「夫情動而言形，理發而文見，蓋沿隱以至顯，因內而符外者也。」，不僅是創作時作者的內外、文情兼備，同時也適用於讀者。既然文體是有機的存在，那在研究詞體、詞作之前更須理解「詞之為體」的特質為何。「詞之為體」學者討論甚多，此處無法一一羅列，而是舉出幾點較具代表性的論述。其實前輩學者對於詞體就有精要的認識，尤其是繆鉞的〈論詞〉一文，⁵³繆氏指出詞所具備的四項特點：

一曰其文小。詩詞貴用比興，以具體之法表現情思，故不得不鑄景於天地山川，借資於鳥獸草木，而詞中所用，尤必取其輕靈細巧者。⁵⁴

二曰其質輕。……且所謂質輕者，非謂其意浮淺也，極沈摯之思，表達於詞，亦出之以輕靈，蓋其體然也。⁵⁵

三曰其徑狹。文能說理敘事，言情寫景；詩則言情寫景多，有時仍可說理

⁵² 劉少雄：〈由詩到詞——東坡早期詞的創作歷程〉，《會通與適變——東坡以詩為詞論題新詮》（臺北：里仁書局，2006年），頁9-10。

⁵³ 「詩之所言，固人生情思之精者矣，然精之中復有更細美幽約者焉，詩體又不足以達，或勉強達之，而不能曲盡其妙，於是不得不別創新體，詞遂肇興。」見繆鉞：〈論詞〉，《詩詞散論》（臺北：臺灣開明書店，1977年），頁3。

⁵⁴ 同上註，頁5。

⁵⁵ 同上註，頁7。

敘事；至於詞，則惟能言情寫景，而說理敘事絕非所宜。⁵⁶

四曰其境隱。若夫詞人，率皆靈心善感，酒邊花下，一往情深，其感觸於中者，往往淒迷悵惘，哀樂交融，於是借此要眇宜修之體，發其幽約難言之思。⁵⁷

繆氏在早年能就一己的閱讀感受，不假外求的論述詞之為詞的特質，「文小、質輕、徑狹、境隱」掌握住詞的特點，也彰明詞與其他文體的不同之處。與其說詞學研究者所使用的是何等具體的「方法」，不如說更需要一種對研究客體的本質上的認識。也就是因為詞之為詞的特殊，傳統論者也不惜以如此辯證、複雜的方式予以說解，著名詞論家陳廷焯道：

雄闊非難，深厚為難。刻摯非難，幽鬱為難。疏逸非難，沖淡為難。工麗非難，雅正為難。奇警非難，頓挫為難。纖巧非難，渾融為難。古今不乏名家，兼有眾長鮮矣。詞豈易言哉。⁵⁸

在每個並立的概念下，前者也都是對文學作品的稱賞，可以適用在各種文藝的類型之上亦不為過。但並置於後者的種種概念，方是詞作更適用、更為深入的評賞觀點。兩者可能只有些微的不同，但它決定了詞作美感的價值。於是陳氏感慨道：「詞豈易言哉」，亦其來有自。

其他具啟發的觀點，還有鄭騫先生論詞、曲的不同特質時，簡單比較此二種不同的文體，並且不乏有趣的比擬：

在性行也就是內容風格方面，詞曲雖云相異，卻也是異中有同。這弟兄兩個的性行都是偏於瀟灑輕俊美秀疏放，而缺少莊嚴厚重雄峻，他們都只能作少爺而不能作老爺。所不同者：詞是翩翩佳公子，曲是則多少有點惡少氣味。詞所表現的是中國文化的陰柔美，曲所表現的則是中國文化衰落時期一般文人對於現實的反映。⁵⁹

鄭氏雖也精於傳統考證，但我們從〈成府彈詞〉看其論各家詞的要義，⁶⁰往往扼要且精確，更形現代化的筆法也意謂著傳統研究者逐步跨越那道心理上的藩籬。巧妙的呈現詞、曲的不同之餘，也帶出詞的陰柔美的討論。後文將有進一步的闡釋。

⁵⁶ 同上註，頁 8。

⁵⁷ 同上註，頁 9。

⁵⁸ 清·陳廷焯：《白雨齋詞話》卷七，收錄於《詞話叢編》，頁 3952。

⁵⁹ 鄭騫：〈論詞曲的特質〉，《景午叢編》，上冊，頁 59。

⁶⁰ 鄭騫：〈成府談詞〉，《景午叢編》，上冊，頁 249-265。

最後，劉少雄先生相當注重詞之為體的一項特質——時間意識。簡言之，時間意識的出現和唐代安史之亂息息相關，最早表現在中唐的文人身上。士大夫群體面對「時不我待」、「歲月流轉」的不安，具體的呈現在文學作品當中。而中唐，也是文人詞出現的關鍵時期，於是時間意識和詞體相互觸動，甚至詞體層層遞進、上片堆疊的形式，也提供創作者安放「時間思考」的空間。劉少雄先生道：

詞的抒情特性，主要是以時空與人事對照為主軸，在男與女、情與景、今與昔、變與不變的對比安排下，緣於人間情愛之專注執著和對時光流逝的無窮感嘆，美人遲暮、春花易落、好夢頻驚、理想成功等情思遂變成詞的主題。而詞的體製，如樂律章節之重複節奏、文辭句法的平衡對稱，無疑更強化了這種婉轉低回、流連反覆的情感質性。因此，所謂詞的情韻，就是一種冉冉韶光意識與悠悠音韻節奏結合而成的情感韻律，回環往復，通常是以好景不常、人生易逝之嘆為主調，別具婉曲之致。⁶¹

在實際表現上，東坡填詞的契機與根源就是一明證。⁶²上述引用各家之言，用意在於先釐訂詞之為詞的特質，方能對詞學研究有更明確的方向。故研究文學作品時的「認知」可能比「方法」來得重要，回首二十世紀以降的來時路，各種方法與試探，也面對著或大或小的險阻。

稍早，有識者使用西方文學理論，甚至哲學、心理學、歷史學等不同學科的概念，不同領域的碰撞之下，以期將原本近乎熟爛的研究方式、成果注入新的熱情。但最終體認到理論的產生背景與相異的文化因素相關，直截的搬用難以成為普世的研究方法，故文學理論或許能成為研究的輔佐，但非主導。

若步踵前人，傳統知人論世的操作在詞學研究上也遇到困難。著名者如張惠言釋溫庭筠〈菩薩蠻〉有屈原〈離騷〉「初服」之義，葉嘉瑩以為張氏的詮釋方法為「比」的形式，相較於王國維《人間詞話》以「興」的觀點釋詞，⁶³前者的方法，除了其尊體的目的外，在在顯示傳統研究者對於客觀證據的依賴，以及詮釋上的不安感。如夏承燾的「合肥情事說」，以繫年、本事附會詞作，並以此詮解詞作，劉少雄先生在《南宋姜吳典雅詞派相關詞學論題之探討》對其說法有明

⁶¹ 劉少雄：〈由詩到詞——東坡早期詞的創作歷程〉，《會通與適變——東坡以詩為詞論題新詮》，頁 15。

⁶² 關於東坡填詞契機，將在第二章論述詞人地位流變的部分裡深入探討，此處先不贅言。

⁶³ 「張氏說詞所依據者，大多為文本中已有文化定位的語碼，而其詮釋之重點則在於依據一些語碼來指稱作者與作品的原意之所在。像他這種以思考尋繹來比附的說法，自然可以說是屬於一種『比』的方式。至於王氏說詞所依據者，則大多為文本中感發之質素，而其詮釋之重點則在於申述和發揮讀者自文本中的某些質素所衍生出來的感發與聯想。像他這種純以感發聯想來發揮的說法，自然可以說是一種『興』的方式。」葉嘉瑩：第三節〈從西方文論看中國詞學〉，《中國詞學現代觀》（臺北：大安出版社，1999年），頁 52。

確的辯證。⁶⁴詩歌繫年與本事的需要，使得文學研究難以走出過去的藩籬，被既往的陰影所籠罩著。最後，這樣的方式究竟是文學研究，還是歷史的實證研究？

與此同時，北美漢學者如劉若愚（James J.Y. Liu）、林順夫、葉嘉瑩、孫康宜、宇文所安（Stephen Owen）、艾朗諾（Ronald Egan）等學者的研究成果輩出，其多不依傍理論，⁶⁵而是以扼要、精確、抒情的文字掌握住作品的幽微質素，他們的研究方法不外乎是除了外緣資料外，最重要的是就文本論文本，將文學作品還原為「文學作品」。學者稱這種研究方法為「細讀文本」（close reading），宇文所安道：

「細讀文本」（close reading）不像有些人想的那樣是眾多文學批評和理論立場之一種。它其實是一種話語的形式，就像純理論也是一種話語形式那樣。雖然選擇細讀文本本身和選擇純理論不同，算不上一個立場，但還是有其理論內涵。而且，任何理論立場都可以通過細讀文本實現（或者被挑戰，或者產生細緻入微的差別）。⁶⁶

的確，「細讀文本」其實就是一種話語形式，但它也是一切的基本形式、一切人文論述的基礎。回到主題而言，詞學研究，無非是將詞作視為最重要的文本。「文本至上」一向是文學研究的基本方針。但研究者是否也能將詞人、創作者也視為是「文本」而非歷史人物般來認識他、「閱讀」他？若在更具體的以「晏幾道詞」來看，筆者更有必要將詞人與詞作視為是有機的整體，兩者的討論、分析應雙管齊下，並且對這些「文本」以個人體悟、以「文學」的方式來詮釋文學，而不只是分析、翻譯、概述而過。亦結合歷代詞評、晚近以來評詞著作、現代研究成果及個人的體悟，以期能用文學的方式研究文學，更深入作者與文本的內緣核心。

⁶⁴ 劉少雄先生對夏承燾「合肥情事說」有深入的探討。大意是夏氏為了縮合一段「本事」作為理解白石與作品的背景，如〈浣溪沙〉（著酒行行滿袂風）、〈長亭怨慢〉（漸吹盡枝頭香絮）其實並不如夏氏理解得那麼複雜，內容也不見和「合肥事」的密切聯繫。並且白石之歌詞題序大都隱約其辭，但上述二詞卻能詳細的敘寫其人、事、地？此大抵舉一二端爾。見氏著：《南宋姜吳典雅詞派相關詞學論題之探討》（臺北：臺大出版委員會，1995年），頁208-220。

⁶⁵ 葉嘉瑩嘗試用過理論詮解，但使用西方理論解釋作品時，亦非其講述的最精彩之處。葉氏也明確地指出「而近來我卻發現這些傳統詞學，與西方現代的一些文論頗有暗合之處。」，故只借用一些西方文論來對中國這些傳統的詞說略作反思和探討。見氏著：第三節〈從西方文論看中國詞學〉，《中國詞學的現代觀》，頁33。

⁶⁶ 〔美〕宇文所安著，田曉菲譯：〈微塵〉，《他山的石頭記》（南京：江蘇人民出版社，2003），頁292。又，宇文所安亦提到：「我不反對理論探討、歷史語境、新歷史主義、政治立場或者僅僅作箋注——只要我有一個好的文本。文本是一個學者和世界以外因會面之處，是歷史與思想的交界點。」見氏著：〈微塵〉，《他山的石頭記》，頁293。

第二章 願拋心力作詞人：身為詞人的晏幾道



第一節 晏幾道之生平與性格

在傳統文學研究的方法論中，如何研究一位生平資料缺乏的作家？除了歷來學者極盡所能的建構出作者的生命歷程與可能的性格樣貌外，該如何面對詮釋時「作者」意義的空乏之處？顏崑陽在《李商隱詩箋釋方法論》中提到，傳統的情志批評除了「詩可以興」的創造性詮解之外，主要的箋釋方法仍為「作者本意」的探求。「以意逆志」、「知人論世」在原則上是主觀體會與客觀查證，後者在實際運用上，往往為詩文繫年的形式。⁶⁷張草纫嘗試採取這種方法欲將小晏的創作與生命歷程作一結合，但操作上需考慮到詩詞等文體的表達方式，《東坡樂府》式的編年詮解難以落實在《小山詞》上，去除了作品繫年等外在條件的傳統包袱，現存資料所反映的作者性格，足以視為是一種和作品相互闡發的「原型」，也更明確指向人與文的內在聯繫。

不過也就在「作者本意」的流失之下（毋寧說是「作者本意」，不如說是評論者所以為的「作者本意」，且這個本意往往具有政治、社會等意涵。），文學的外緣條件在一定限度內無法干擾文本的詮釋，加上詩詞體式之不同，詮解的方式亦異。評論家無法以研究東坡詞的「繫年」方式套用在晏幾道，以及諸多詞人身上，這種傳統詮釋法的失效，或許給予研究者更多自如舒展的空間。

晏幾道字叔原，號小山，為北宋仁宗朝宰相晏殊之暮子，⁶⁸生於貴人之門，少時生活優渥，其父卒後，因個性疏狂、不善持家，而經歷華屋山丘之變，遂在創作中得一「嬉弄」之所。⁶⁹其特殊的性格與際遇不僅在北宋詞人裡，甚至在歷代文人中亦極為特殊，並在北宋詞壇留下可觀的二六〇首作品。不過光是小晏的生卒年，歷來學者說法繁多，莫衷一是。故此處斟酌歷來的說法，作一簡要的析評。

一、生卒年問題

晏幾道的生卒年問題在二十世紀以來討論甚多，主要是學者們採用的文獻不同所致，但在這些基礎上又有可信與否的問題；另外，和晏幾道的相關資料亦漸次出現，但這些新資料也有相同的困境，使得其生卒年問題始終未成定論，但前人的論述如此豐富，仍可推定一個最接近的說法以為本文的基礎。

⁶⁷ 顏崑陽：《李商隱詩箋釋方法論》（臺北：里仁書局，2011年），自序頁2。

⁶⁸ 晏殊十四歲時以神童身分薦於朝，十五歲廷試，真宗皇帝賜進士出身。仕途大抵順遂，更曾於仁宗朝拜相，與晏幾道的「仕宦連蹇」有極深刻的對照。第三章有更深入的論述。

⁶⁹ 黃庭堅〈小山集序〉謂：「乃獨嬉弄於樂府之餘，而寓以詩人句法……。」後文將有進一步的說解。見陳良運主編：《中國歷代詞學論著選》，頁44。

較早的說法是宛敏灝的《二晏及其詞》，其以為約略在（1041?-1119?），宛說認為晏幾道生卒年難考，但可參考小晏的同輩人物，如曾有過詩文往來的鄭俠（1041-1119）。⁷⁰而後夏承燾著〈二晏年譜〉，認為小晏的生卒年為（1030-1106），其證據是黃昇《花菴詞選》所記載的「慶曆（1041-1048）中獄空，小晏獻〈鷓鴣天〉，仁宗大悅」，⁷¹故推演其時小晏約十五、六歲；卒年則參考《碧雞漫志》中的「重九日蔡京遣客向小晏求〈鷓鴣天〉二首」的記載，因《碧雞漫志》刻意強調小晏填兩闋〈鷓鴣天〉，但「無一語及蔡」，可知當時蔡京必定總攬朝政，檢驗蔡京雖然於北宋末二度拜相，但採信較早的崇寧元年（1102）至五年（1106），因其時小晏已七十六歲之齡。⁷²夏氏之說一出，學者多以為然，在一段時間內儼然成為學界的主要共識。⁷³

鄭騫先生〈晏叔原繫年新考〉則認為其生卒年為（1048-1118），鄭氏不僅考證《花菴詞選》的記載有誤，且從「暮子」⁷⁴、「晚子」⁷⁵的訊息得知晏幾道不可能在 1030 年出生；⁷⁶此外，作〈小山集序〉的黃庭堅（1045-1105）與晏幾道來往的詩歌皆以同輩相稱，甚至稍長於小晏；且小晏若生於 1030 年，則崇寧四年（1105）仍任職務繁忙的推官，亦不合理。鄭氏又結合《碧雞漫志》蔡京遣人向小晏求詞的記載，推斷蔡京拜相時間以及小晏在政和後無記載，遂將其卒年定於 1118 年。⁷⁷稍後，鍾陵〈晏幾道生卒年小考〉的論點與鄭騫先生不謀而合，生年皆為 1048 年；鍾氏也提出新的資料，⁷⁸與鄭氏不同的是，鍾陵將蔡京求詞定於政和二年（1112），因晁端禮於 1113 年作〈鷓鴣天〉十首，序文言：「晏叔原近作〈鷓鴣天〉曲」的記載，鍾氏亦將小山的卒年定於 1112 年稍後的 1113 年。

以上說法為各家在梳理舊有文獻下的結果，鮮少有嶄新的資料出現，直到 1997 年，涂水木〈晏幾道的生卒年與排行〉一出，相關的疑問才暫告歇止。涂氏言其親訪二晏故里，查閱《東南晏氏重修宗譜》，內容記載小晏生卒年為

⁷⁰ 宛敏灝在第八章〈二晏年譜〉，西元一〇四一年底下道：「鄭俠生。小山最遲亦應生於此年。」，頁 116。又在西元一一一九年底下道：「鄭俠卒，享年七十九歲。小山長於俠，疑此年已卒矣。」，頁 134。

⁷¹ 夏承燾：〈二晏年譜〉，《唐宋詞人年譜》（上海：上海古籍出版社，1979 年），頁 226-227。

⁷² 同上註，頁 227。

⁷³ 如葉嘉瑩：〈論晏幾道詞在詞史中之地位〉即採用夏氏的說法。見氏著：〈論晏幾道詞在詞史中之地位〉，《唐宋詞名家論稿》，頁 131。

⁷⁴ 黃庭堅：〈小山集序〉，收錄於《中國歷代詞學論著選》，頁 44。

⁷⁵ 宋·邵博：《邵氏聞見後錄》（北京：中華書局，1983 年），卷 19，頁 151。

⁷⁶ 晏殊卒於 1055 年，若小晏若生於晏殊卒前二十五年（1030），則小晏已 25 歲有餘，顯然不符合「暮子」的說法。

⁷⁷ 鄭騫：〈晏叔原繫年新考〉，《景午叢編》，下冊，頁 200-204。

⁷⁸ 劉攽《彭城集》卷三十九載有為小晏之兄晏承裕之妻所作之〈永安縣君張氏墓志銘〉，銘中敘述晏殊逝世時「有三男子四女子幼稚」。晏殊至和二年（1055）正月去世，根據劉攽記載，則晏殊去世時小晏尚未成年，據此，則可否定夏氏之說。見鍾陵：〈晏幾道生卒年小考〉，《南京師範大學學報》，第 4 期，1987 年，頁 64。

(1038-1110)，⁷⁹且此譜為晏殊第二十九世孫江西省湖口縣令晏成玉主修，應有一定可信度。自從此說一出，學界大抵以為徹底解決了晏幾道的生卒年疑問，⁸⁰亦很長一段時間未有人質疑，直到鄭亮、唐紅衛〈晏幾道生卒年之質疑〉一文，⁸¹以及唐紅衛《二晏研究》提出諸多《東南晏氏重修宗譜》的問題後，原以為已塵埃落定的生卒年討論，遂又浮上檯面。唐紅衛質疑《宗譜》的記載，除了與上述的懷疑相同外，唐氏提出了新的問題，即晏殊在 1036-1038 年間沒有夫人，小晏何以出生於 1038 年 4 月？⁸²且晁端禮稱「晏叔原近作〈鷓鴣天〉曲」之事在 1112、1113 之間《宗譜》所載 1110 有誤。唐氏也舉出許多《宗譜》的記載謬誤，⁸³只能參照同輩的生年，又按照詩歌唱和來看，應小黃庭堅數歲，與鄭氏、鍾氏的生年推斷相近。但唐氏的小晏卒年說法令人難以信服，其以為〈訴衷情〉（都人離恨滿歌筵）⁸⁴顯指靖康之難。《晏幾道詞新釋輯評》、《二晏詞箋注》看法皆不同，⁸⁵但其實細繹此詞，上片的場景顯然是離別之筵，歌女或是主人公對於能否「再見」感到徬徨不安；而下片單以「驄騎穩」、北人、南國的詞彙，顯然不是對靖康之難的指稱。如李後主亡國，尚言：「最是倉皇辭廟日，教坊猶奏別離

⁷⁹ 《東南晏氏重修宗譜》：「殊公兒子幾道，字叔原，行十五，號小山……宋寶元戊寅（1038）四月二十三日辰時生，宋大觀庚寅（1110）九月歿，壽七十三歲。」至於小晏的排行為何？《東南晏氏重修宗譜》亦有記載：「固公次子殊，生九子，居厚、成裕、全節、宣禮、崇讓、銘遠、祇德、幾道、傳正。」可知小晏排行第八，若不算過繼給叔叔晏穎的三哥晏全節，則為第七。見涂水木：〈晏幾道的生卒年與排行〉，《文學遺產》，1997 年 1 月，第 1 期，頁 107-108。

⁸⁰ 如張草紉：《二晏詞箋注》即採用此說，見宋·晏殊、晏幾道著，張草紉箋注：《二晏詞箋注》，頁 243。王兆鵬亦提到：「北宋詞人晏幾道的生卒年，多年來學界一直都沒有法子考證清楚，只有一個大致的推測。前幾年江西撫州發現了一個《東南晏氏家譜》，裡面連晏幾道的出生的年月日和時辰都寫得一清二楚，卒年也寫得很具體，晏幾道的生卒年問題就迎刃而解了。」見氏著：《詞學研究方法十講》（北京：北京大學出版社，2008 年），頁 193。

⁸¹ 鄭亮、唐紅衛：〈晏幾道生卒年之質疑〉，《海南大學學報》人文社會科學版，第 26 卷，第 4 期，2008 年。

⁸² 唐紅衛在梳理晏幾道歷來的生卒年異說時用力甚深。見第一章〈臨川蘊玉萬山輝——二晏家世、生平、交遊〉，《二晏研究》，頁 33。

⁸³ 《東南晏氏重修宗譜》中，宋代除了史料豐富的人物外，如晏殊、晏敦復等，其餘人物生卒年大有問題。如晏殊之父晏固、小晏兄長晏居厚、晏知止，甚至小晏長子晏溥亦有誤。《東南晏氏重修宗譜》載晏溥生於 1050 年，但與其為姻親的翟耆年《籀史》載：「（晏溥）靖康初官河北，金人犯順，散家財，募兵扞禦，與妻玉牒趙氏戎服率義士力戰而死。」若其生於 1050 年，則靖康之難時（1127）已將近八十歲，則不可能有「力戰而死」的記載。另外，小山之姪晏防，《晏氏宗譜》載其 1034-1095，但同代人謝逸《溪堂集》錄有 1108 年為晏防新建之淇澳堂所作之〈淇澳堂記〉，也有 1110 年為剛死不久的晏防所撰寫的〈故通仕郎晏宗武墓誌銘〉，其中記載晏防的生卒年為 1063-1110，和《晏氏宗譜》大相逕庭。見第一章〈臨川蘊玉萬山輝——二晏家世、生平、交遊〉，《二晏研究》，頁 34-35。

⁸⁴ 〈訴衷情〉：「都人離恨滿歌筵。清唱倚危弦。星屏別後千里，更見是何年。驄騎穩。繡衣鮮，欲朝天。北人歡笑，南國悲涼，迎送金鞭。」《二晏詞箋注》，頁 489-491。

⁸⁵ 「抒寫了一位宦遊之人的思鄉之情。主人公居官汴京，故鄉遠在千里之外的南方，多年離別，不知何日是歸期。……他在迎送這些金鞭貴人的時候，只看到『北人歡笑』，又有誰能知道他這個來自南國的宦遊之人的悲涼心境呢？」見王啟雙編著：《晏幾道詞新釋輯評》，頁 236；《二晏詞箋注》認為詞中「都人」、「驄騎」、「繡衣」各意有所指。如「都人」並非稱京城、汴京之人，而是美麗的女子。陸雲〈為顧彥先贈婦詩〉：「京室多妖冶，粲粲都人子。」呂延濟注：「都，亦美也。人子，士女也。」；另外，據張草紉考證，「驄騎」、「繡衣」皆與御史有關，故此非靖康之難攜宋室北歸的記載。見《二晏詞箋注》，頁 490。

歌。垂淚對宮娥。」⁸⁶若是晏幾道真要寫靖康之厄，上片的描寫亦顯露破綻，且「聰騎穩、繡衣鮮」難道是晏幾道對於金人軍容的讚美嗎？更不合理的是，如果晏幾道遭逢此劫，應不太可能只有一首作品提及，牽強之處不言可喻。⁸⁷

結合前賢對於晏幾道生卒年的考證，雖可能有極小的誤差，但其生於 1048 應是目前最佳的推定。至於卒年的假定，亦以 1118 年鄭騫先生之說為主。因政和（1111-1118）之後小晏事蹟無考，《碧雞漫志》對於小晏未屆致仕之齡而退居賜第，字裡行間有稱道之意，故有一段「優游歲月」也相當合理。鍾陵亦認為定於 1113 年之後，相互參酌後，將卒年定於 1118 年應也不致有太大落差。

既然現今晏幾道的生卒年已大致底定（1048-1118），則這些推論又帶來哪些隱含的訊息？第一，小晏七歲時晏殊去世，小晏如何理解父親的形象與影響？一個「幼稚」之齡未諳世事的孩子，在成長過程中才逐漸明白，失去父親及其庇蔭是何其沉重的損失。晏殊留下的文學作品以及「政事堂中半吾家舊客」⁸⁸的政治影響力，即成為晏幾道一生在順應與違抗之間的抉擇難題，此將於第三章詳加探討。

第二，「暮子」所受到的疼愛與性格的發展關係。身為太平宰相晚年所得之子，晏幾道之上又有多位年齡足以為其父的兄長，⁸⁹眾人對小晏的疼愛與盼望，自小便加諸在他身上。另外，父親的去世以及逐漸中落的家道，與其耽溺的性格相輔相成，今昔之悲與記憶中迴環往復的歌筵樂音，這些因素是否成為小晏填詞的動機？這些遭遇如何反映在詞體上？也是否間接說明填詞之於他的意義與心理補償？亦將在本章提出看法。

第三，宋代士大夫普遍壽命增長，如范仲淹（989-1052）、晏殊（991-1055）、歐陽脩（1007-1072）、司馬光（1019-1086）、王安石（1021-1086）、蘇軾（1037-1101）、賀鑄（1052-1125）、周邦彥（1056-1121）、辛棄疾（1140-1207）等，大致都有六十五歲的高齡，晏幾道亦不例外。但令人困惑的是，享年七十有餘的小晏，雖難以界定其創作的具體時程，但詞作中的風格基調皆極為穩定，即使詞作本為應歌之作，但也體現著「於無意中流露了自己的性情學養所融聚的一

⁸⁶ 見李煜：〈破陣子〉（四十年來家國），收錄於曾昭岷、曹濟平、王兆鵬、劉尊明編撰：《全唐五代詞》（北京：中華書局，1999年），正編卷三，頁764。

⁸⁷ 遍覽《小山詞》，除了此詞在學者的「解釋」時有類似靖康之難的描寫外，並無法找到和此作有相同「指涉」的作品。顯然其中牽強之處不攻自破。

⁸⁸ 元·陸友仁：《硯北雜誌》，見《筆記小說大觀》（臺北：新興書局，1978年），第二十二編，卷上，頁2下。

⁸⁹ 晏幾道的大哥晏居厚約生於1017年稍後，卒於1036年，是時小晏尚未出生。二哥晏承裕生於1019年，長小晏29歲，年齡堪為其父。此外又有諸多兄長，小晏所受的疼愛與壓力亦可想而知。參唐紅衛：第一章〈臨川蘊玉萬山輝——二晏家世、生平、交遊〉，《二晏研究》，頁8、26。

種心靈之本質」⁹⁰與直承傳統詩學的言志抒情模式，晏幾道卻只在極少數作品中呈現這種特徵。試想一年老的詞人，筆下仍不斷追憶著過往的繁華盛事，不斷書寫屬於年少情懷的相思情事，且這種創作傾向不因年歲稍有改變，更不會有早期、晚期風格的差異。⁹¹詞人彷彿是永遠的少年，這份年少之情不因時序遷延而有所摧折，反而如此，才更顯這份情意的可貴。此部分將於本文第四章深入探討。

二、生平事蹟、人格特質及對詞體的回應

晏幾道僅存的相關資料中，〈小山集序〉毋寧說是了解小晏最重要的一篇文獻。黃庭堅稱小晏由於性格「磊隗權奇，疏於顧忌」等因素，「遂陸沉於下位」。現今可考晏幾道所擔任過的官職，包括太常寺太祝、⁹²監穎昌許田鎮、⁹³通判乾寧軍、⁹⁴開封府推官等，⁹⁵「仕宦連蹇」可見一斑。故正史並無具體記載晏幾道的相關事蹟。和其有過往來的友人亦不多，較具代表者為黃庭堅與鄭俠，⁹⁶但在詩歌序跋、筆記文獻中略有晏幾道的側寫可供參酌。繆鉞在〈詞品與人品——再論晏幾道〉中曾指出小晏「詞品之高由於人格之高」，⁹⁷對於晏幾道的性格描寫最具體者，莫過黃庭堅〈小山集序〉的描寫：

晏叔原，臨淄公之暮子也。磊隗權奇，疏於顧忌。文章翰墨，自立規摹，常欲軒輊人而不受世之輕重。諸公雖稱愛之而又以小謹望之，遂陸沈於下位。平生潛心六藝，玩思百家，持論甚高，未嘗以治世。余嘗怪而問焉。

⁹⁰ 「遂於無意中反而表露了作者心靈中一種最真誠之本質，而且充滿了直接的感發的力量。」，葉嘉瑩：《中國詞學的現代觀》，頁9。

⁹¹ 薩伊德（Edward W. Said）在《論晚期風格—反常合道的音樂與文學》一書中，提出晚期風格的概念，並指出晚期風格的呈現主要有兩種型態：其一是產生出一種「更新的、幾乎青春的元氣；其二是涉及一種「不和諧的、非靜穆的緊張，呈現一種刻意不具建設性的、逆行的創造。」這種兩種不同的晚期創作風格，某一面向來說，相當真實的呈現出創作者的內心世界，一種是欲跳脫現實、或是已跳脫現實的超然之情；另一種則是對於歲月流逝的無奈與反動。薩伊德：《論晚期風格》（臺北：麥田出版，2010年3月），頁84-85。

⁹² 「子八人：長曰居厚，大理評事，早卒；次承裕，尚書屯田員外郎；宣禮，讚善大夫；崇讓，著作佐郎；明遠、祇德，皆大理評事；幾道、傳正，皆太常寺太祝。」見宋·歐陽修撰，洪本健校箋：〈觀文殿大學士行兵部尚書西京留守贈司空兼侍中晏公神道碑銘〉，《歐陽修詩文集校箋》（中）卷二十二（上海：上海古籍出版社，2009年），頁639-640。

⁹³ 宋·邵博《邵氏聞見後錄》：「晏叔原，臨淄公晚子。監穎昌府許田鎮。」，卷十九，頁151。

⁹⁴ 鍾陵引慕容彥逢：〈通判乾寧軍晏幾道可開封府推官制〉一文，因小晏「更緣事為，積有聞譽」，故由乾寧軍通判遷為開封府推官。見鍾陵：〈晏幾道生卒年小考〉，《南京師範大學學報》，第4期，1987年，頁65。

⁹⁵ 《宋會要輯稿》第168冊《刑法四·獄空》：「徽宗崇寧四年二月六日詔：開封府獄空，王寧特轉兩官；兩經獄空，推官晏幾道……並轉一官，仍賜章服。」見鄭騫：〈晏叔原繫年新考〉，《景午叢編》，下冊，頁200。

⁹⁶ 黃庭堅不僅為〈小山詞〉作序，在多首與晏幾道唱和的詩歌中也表現出兩人交誼之深。至於鄭俠和小晏的往來，可知者只有其上流民圖，而小晏一同牽連入獄，以及鄭俠集中亦有小晏之和詩。唐紅衛在《二晏研究》爬梳其他和小晏有詩歌往來者，但除了黃、鄭二人，與他人的交往相當零星見第一章〈臨川蘊玉萬山輝——二晏家世、生平、交遊〉，《二晏研究》，頁49-57。

⁹⁷ 繆鉞：〈詞品與人品——再論晏幾道〉，葉嘉瑩，繆鉞：《詞學古今談》，頁5-20。

曰：我槃跚勃窣，猶獲罪於諸公，憤而吐之，是唾人面也。乃獨嬉弄於樂府之餘，而寓以詩人句法。清壯頓挫，能動搖人心。士大夫傳之，以為有臨淄之風耳，罕能味其言也。余嘗論叔原固人英也，其癡亦自絕人。愛叔原者皆愠而問其目。曰：仕宦連蹇，而不能一傍貴人之門，是一癡也；論文自有體，不肯一作新進士語，此又一癡也。費資千百萬，家人寒飢而面有孺子之色，此又一癡也。人百負之而不恨，已信人終不疑其欺己，此又一癡也。乃共以為然。雖若此，至其樂府，可謂狎邪之大雅，豪士之鼓吹。其合者〈高唐〉、〈洛神〉之流，其下者豈減〈桃葉〉、〈團扇〉哉？余少時間作樂府，以使酒玩世。道人法秀獨罪余「以筆墨勸淫，與我法中當下犁舌之獄」。特未見叔原之作耶？雖然，彼富貴得意，室有倩盼慧女，而主人好文，必當市致千金，家求善本，曰獨不得與叔原同時耶！若乃妙年美士，近知酒色之虞，苦節懼儒，晚悟裙裾之樂，鼓之舞之，使宴安酖毒而不悔，是則叔原之罪也哉。山谷道人序。⁹⁸

這份了解小晏相當重要的資料，筆者將其分為兩部分——性格與創作觀，前者是從小晏摯友黃庭堅的口吻中所見的人格特質；⁹⁹後者是概述小晏的學思背景、為文態度，以及從知己的觀點對其作品的評價，並敘其在當代的影響。後者將在稍後專題討論，此處主要分析小晏的性格特徵。

從當代人的諸多文獻上，可發現若提到小晏，眾人想到的不只是宰相之父晏殊，更想到的是其為相府的「暮子」。¹⁰⁰權傾一世的父親晚年所生之子，自幼所獲得的教育與資源不再話下，即使父親在小晏七歲時過世，上有諸位兄長，又有父親的門生時時「關愛」，¹⁰¹或許晏幾道一方面受到眾人的溺愛，一方面又承受著多方的「照看」。除了黃庭堅之外，邵博《邵氏聞見後錄》記載小晏呈詞與韓維一事，也刻意強調其「晚子」的身分。兩相比較，只要論及小晏受到長輩「照顧」時，暮子、晚子的身分都會被刻意提及，因為此是小晏性格之養成相當重要但常被忽略的部分。繆鉞曾提出小晏性格具有一種「優越感」，這種特質之形成與家庭環境、學問才華有密切關係，自信同時也以「自負」甚至「自傲」的性質存在。其言：「因為有高度的文化素養，所以他不至於成為紈袴子弟；又因為生於宰相家中，所以他也不同於有才華的寒士。他不自覺的養成一種在政治與文章

⁹⁸ 宋·黃庭堅：〈小山集序〉，收錄於陳良運主編：《中國歷代詞學論著選》，頁44-47。

⁹⁹ 在晏幾道現今可考之交遊對象中，黃庭堅不僅多有與小晏唱和的詩歌，並在詩歌中盛讚其人格之風義與豪興。〈小山集序〉則以「四痴」如實刻劃小晏栩栩如生的性格，故言兩人互為知己，應不過分。

¹⁰⁰ 見上述黃庭堅、邵博的說法。

¹⁰¹ 晏殊著名的屬下或門生，如歐陽脩、文彥博、韓琦、韓維、王安石等人，皆在朝中有一定的政治勢力。參唐紅衛：第一章〈臨川蘊玉萬山輝——二晏家世、生平、交遊〉，《二晏研究》，頁40-49。邵博：《邵氏文見後錄》卷十九所載韓維對郎君的「規勸」，可知這種來自父親門生的「照顧」，並非是單一現象。

兩方面的優越感……。」¹⁰²這種優越感表現在性格與為文的態度上，或許成長過程中的豐厚資源與環境，身為相府幕子的晏幾道無論成年後境遇如何，總是有一股得之天然的傲氣，對外物既不服輸亦不卑下，表現在詞作即王灼所言「叔原詞如金陵王、謝子弟，秀氣勝韻，得之天然，殆不可學。」¹⁰³，這份天生之質他人既難以學又無法學。如此與眾不同的人格質素，不僅是晏幾道珍貴的稟賦，亦是其沉重的原罪。

從摯友的觀察來看，「磊隗」本為高峻不平貌，「權奇」意味著奇譎出眾，才智非凡之意。「磊隗」的高峻也表現在「豪狂」、「豪興」、「狂放」的一面，皆為人格特質的某種奔放無禁、難以節制的高亢表現。如黃庭堅稱其：「晏子與人交，風義盛激昂」¹⁰⁴（〈同王稚川晏叔原飯寂照房〉），更以嵇康、阮籍的關係比喻二人的交情，¹⁰⁵除可見兩人的交誼外，黃庭堅眼中狂情豪興的晏幾道栩然如生。而「疏於顧忌」也表現在為文與仕宦的態度上，生長環境優渥形成的強烈自我意識，與個人性格中的執著，對於價值判斷與行事去取自然有一尺度，然而卻不符合世俗的度量。和十五歲殿試及第的父親相比，小晏雖然蔚為奇才，卻總不循正道，為文「自立規摹」、「持論甚高，未嘗以治世」，但也不是刻意孤僻，「常欲軒輕人而不受世之輕重」，可見其對才學上相當有自信，卻不循世俗之規則，總是透露著一股心高氣傲的失落。父執輩與其父僚生雖看顧有加，但小晏「疏於顧忌」的處事態度，總令諸公愛而遠之，對這個特別的孩子從看重，到帶點些許顧忌的眼光。於是他也在這關愛與顧忌的矛盾目光中成長，雙重地形塑著小晏的極其特殊的人格。

王國維曾用「詞人者，不失其赤子之心者也。故生於深宮之中，長於婦人之手，是後主為人君所短處，亦即為詞人所長處。」評論李後主，¹⁰⁶自然晏幾道與後主的背景、遭逢的危難各異，兩人卻有相同的質素——幾近於情痴的真實，這種人格的真實並非建立在道德的「誠實」，或是虛假的對立面，而是身為一個人清楚表現出他的矛盾與複雜的「如實」。將面臨殘酷巨變的帝王與貴人幕子，以下之言或可供參酌，《荀子·哀公》：

¹⁰² 「總之，晏幾道之為人，大概是有一種優越感的，而這種優越感之形成，與他的家庭環境、學問才華有密切關係。……因為有高度的文化教養，所以他不至於成為紈袴子弟；又因為生於宰相家中，所以他也不同於有才華的寒士。他不自覺的養成一種在政治與文章兩方面的優越感，而形成其特例獨行的品格。一般人所羨慕的榮華富貴，他不必羨慕，因為他是在其中長大的；一般人所羨慕的高官顯宦，他也不重視，因為他見過的高官顯宦太多了。」詳見：繆鉞：〈詞品與人品——再論晏幾道〉，頁 19。

¹⁰³ 宋·王灼：《碧雞漫志》，收錄於《詞話叢編》，頁 83。

¹⁰⁴ 宋·黃庭堅著，宋·任淵等注：《山谷詩集注》，〈山谷外集詩注〉（上海：上海古籍出版社，2003年），卷七，頁 716。

¹⁰⁵ 黃庭堅〈自咸平至太康鞍馬間得十小詩寄懷晏叔原並問〉其三：「憶同嵇阮輩，醉臥酒家床。今日墟邊客，初無人姓黃。」宋·黃庭堅著，宋·任淵等注：《山谷詩集注》，〈山谷外集詩注〉，卷十四，頁 947。

¹⁰⁶ 清·王國維：《人間詞話》，收錄於唐圭璋編：《詞話叢編》，頁 4242。

魯哀公問於孔子曰：「寡人生於深宮之中，長於婦人之手，寡人未嘗知哀也，未嘗知憂也，未嘗知勞也，未嘗知懼也，未嘗知危也。」¹⁰⁷

「哀、憂、勞、懼、危」對於早年的小晏與後主而言，不知其為何物，這種環境與性格之真純相互作用，確立了兩人作為「主觀之詩人」¹⁰⁸的必要條件。〈小山集序〉對於晏幾道描繪最精彩莫過「四痴」的說法。「仕宦連蹇，而不能一傍貴人之門，是一癡也；論文自有體，不肯一作新進士語，此又一癡也。費資千百萬，家人寒飢而面有孺子之色，此又一癡也。人百負之而不恨，己信人終不疑其欺己，此又一癡也。」其實四者內容不外乎是個人在價值選擇上之堅持：不傍貴人之門、不作新進士語，並非不可，而是不屑為之也。在為文、仕宦上合乎世俗的觀感極為容易，刻意不為的這份執著自然是詞人主體意識、自由意志的抉擇；後兩者則表現個人固執的理念，在自我之高義、倜儻與「疏於顧忌」的評判標準下，進而也對他人深信不疑，自然可以和前述，小晏的自信相參；若是無自信者，焉能具備如此之痴理？或許「真」本身是人所共通的特質，但也是在成長過程中逐漸失落的質素。晏幾道與李後主何其有幸的生長在足以保存他們這份美好質素的富貴環境中；但又何其不幸的遭遇常人不可體會的巨變。盛衰之間的流轉變遷，二人卻能保留王國維所言的「赤子之心」，詞人的特質便在此具備。

其實「赤子之心」，¹⁰⁹指詩人如同未受社會浸染的赤子一般地真切感受事物，以極靈明之目光捕捉世間萬物的細微之處，進而如實地體現在作品中，張先所謂「心中事，眼中淚，意中人」¹¹⁰殆不離此意。回到小晏身上，過於直率與固執的「真」，以及刻意要「存真」、「留真」的種種舉措，難免成為世俗社會所不理解、甚至不容的「痴」了。從現存隻字片語的記載上，小晏的人格風骨亦能躍然於紙。同樣「真誠」的另一位詞人——李後主，便和晏幾道互為對照。

除了黃庭堅之外，和小晏亦有詩歌往來的鄭俠，雖不知兩人「平時所往還厚

¹⁰⁷ 戰國·荀況著，清·王先謙集解：《荀子集解》（北京：中華書局，1988年），卷二十，〈哀公〉篇第三十一，頁543。

¹⁰⁸ 「主觀之詩人，不必多閱世。閱世愈淺，則性情愈真，李後主是也。」見王國維：《人間詞話》，收錄於唐圭璋編：《詞話叢編》，頁4243。

¹⁰⁹ 此論最早出自清·袁枚《隨園詩話》卷三，第32條：「余嘗謂：詩人者，不失其赤子之心者也。沈石田〈落花〉詩云：『浩劫信於今日盡，癡心疑有別家開。』盧仝云：『昨夜醉酒歸，僕倒竟三五。摩挲青莓苔，莫嗔驚著汝。』宋人仿之，云：『池昨平添水三尺，失卻搗衣平正石。今朝水退石依然，老夫一夜空相憶。』又曰：『老僧只恐雲飛去，日午先教掩寺門。』近人陳楚南〈題〈背面美人圖〉〉云：『美人背倚玉闌干，惆悵花容一見難。幾度喚他他不轉，癡心欲掉畫圖看。』妙在皆孩子語也。」袁枚強調在作品中單純以赤子之眼光審視外界，進而能純粹的涵融當中的情感。雖和王國維的主張有些近似，但王氏更強調從作者的本身來談「赤子之心」，而不只是專注於作品的著眼處談。清·袁枚：《隨園詩話》（北京：人民文學出版社，1982年），卷三，頁74。

¹¹⁰ 宋·張先撰，朱德才主編：《增訂注釋柳永張先詞》（北京：文化藝術出版社，1999年），頁243。

善者」的實際往來如何，但提供了我們觀察晏幾道的另一面向。宋·趙令時（1051-1134）《侯鯖錄》卷四：

熙寧中，鄭俠上書，事作下獄，悉治平時所往還厚善者，晏幾道叔原皆在數中。俠家搜得叔原與俠詩云：「小白長紅又滿枝，築球場外獨支頤。春風自是人間客，主張繁華得幾時？」裕陵稱之，即令釋出。¹¹¹

鄭俠早年受王安石任用，在外為官時眼見百姓受新法所害，故熙寧七年（1074）上書〈流民圖〉指斥呂惠卿，後受到新黨人士迫害入獄。平時往來甚厚者亦被牽連，小晏的詩歌赫然在其中。更因此事而連累下獄。宋神宗顯然沒有讀出小晏這首詩中對熙寧變法的弦外之音。而在小晏此類型的詩作中，體現出晏幾道關懷政治的一面。葉嘉瑩也認為晏幾道現存詩歌多和政治、現實相關。筆者以為，此意味著兩種意涵：其一為晏幾道的「疏於顧忌」，雖然將自身與現實政治保持了一定距離，但態度並非完全漠然，而是以旁觀者、局外人的身分觀察著政治走向，並且一定程度的和友人討論時事，例如與鄭俠之詩即可見得；其次，晏幾道極有意識地在不同文體表達不同的內容，文體分工的現象極為明顯。由主體意識而發，詩詞之間的擇體，在內容與形式上作適合的搭配。葉嘉瑩稱：

至於晏幾道的詩，則據《宋詩紀事》所載，其所存不過六首而已。……詩雖甚少，而值得注意的則是他的詩之風格與詞之風格的迥然相異。他的詞作是浪漫風流，而他的詩則極喜歡用意和說理，而最可以窺見他的心志的，則是他的題為〈觀畫目送飛雁手提白魚〉：「眼看飛雁手攜魚，似是當年綺季徒。仰羨知幾避繒繳，俯嗟貪餌失江湖。人間感緒聞詩語，塵外高蹤見畫圖。三歎繪毫精寫意，暮冥傷酒兩踟躕。」……都可以見到他對於官場中得失爭逐之營謀與恐懼和輕鄙。¹¹²

故此詩（〈與鄭介夫〉）的政治意涵不言可喻。但也因為資料的缺乏，晏幾道和政治有關的作品與思想大部分湮滅不傳，從生平資料來看，小晏自父親去世後蔭補太常寺太祝（約 1055 或稍後），至崇寧年間（1102-1106）仍任開封府推官，從仕宦的經驗也可證明小晏對政治的迎拒態度。相府的出身註定與宦海難解難分，是故他並未辭官歸隱，亦沒有汲汲於功名的追求，但礙於生活所需，為官的俸祿仍不可或缺。若從 1055 年算起，至少有近五十年的仕宦歲月，如此漫長的時間與「吾家舊客」的「幫助」下，小晏既甘願「陸沉於下位」，除了個人價值的去取抉擇之外，更無其他更好的解釋。

在小晏現存的記載中，其向父親門生韓維呈詞一事令人費解，這亦是和父親

¹¹¹ 宋·趙令時著，孔凡禮點校：《侯鯖錄》（北京：中華書局，2002年），卷四，頁102。

¹¹² 葉嘉瑩：〈晏幾道在詞史中之地位〉，《唐宋詞名家論稿》，頁127-128。

故人的唯一互動，其目的與用意究竟為何？北宋理學家邵雍之孫邵博所撰之《邵氏聞見後錄》載：

晏叔原，臨淄公晚子，監穎昌府許田鎮，手寫自作長短句，上府帥韓少師。少師報書：「得新詞盈卷，蓋才有餘而德不足者。願郎君捐有餘之才，補不足之德，不勝門下老吏之望」云。一監鎮官敢以杯酒間自作長短句示本道大帥，以大帥之嚴，猶盡門生忠於郎君之意。在叔原為甚豪，在韓公為甚德也。¹¹³

卓清芬先生在〈晏幾道《小山詞》之知己意識探析〉提到：「晏幾道上呈府帥韓維自作長短句，在看似『甚豪』的勇氣背後，不無請父親的舊部藉由在朝中的影響力加以提攜之意，不料得到的卻是『才有餘而德不足』的回應。」¹¹⁴但筆者以為，細繹此段記述，小晏上呈自作之長短句，這件事意涵相當複雜。在「甚豪」的背後，反而顯得並非冀求韓維的拔擢，因為若真有此意，小晏也不敢「不識相」的上呈小詞；且在山谷之序文當中，可見小晏在傳統之詩文上亦有個人之造詣。故不以詩文而是「呈長短句」的行為，又更深化晏幾道的真與痴。毋寧說是更刻意地表達個人對功名仕途的拒迎，將宴飲之間為之的小詞上呈本府大帥，就邏輯而言，較有可能是「疏於顧忌」的故意為之，因在友朋之間互相呈詞，本為無傷大雅的興味；但對韓維呈詞，則暗藏著向「吾家舊客」「示意」的特殊目的。韓維曾是神宗登基前的記室參軍，在神宗為淮揚郡王、穎王時互動即相當親密，其兄也擔任過樞密副史，故在韓維的影響力底下，¹¹⁵小晏的反常作為，更突顯其反骨、痴狂的一面。

晏幾道的這種依違態度，也表現在蔡京求詞一事上。宋·王灼（1081-1162）《碧雞漫志》：

……叔原年未至乞身，退居京城賜第，不踐諸貴之門。蔡京重九冬至日遣客求長短句，欣然兩為作〈鷓鴣天〉：「九日悲秋不到心，鳳城歌管有新音。風彫碧柳愁眉淡，露染黃花笑靨深。初過雁，已聞砧，綺羅叢裏勝登臨。須教月戶纖纖玉，細捧霞觴艷艷金。」「曉日迎長歲歲同，太平簫鼓間歌

¹¹³ 宋·邵博：《邵氏聞見後錄》，卷十九，頁151-152。

¹¹⁴ 見卓清芬：〈晏幾道《小山詞》之知己意識探析〉，世新大學中文系主編：《第三屆兩岸韻文學學術研討會論文集——理論與批評》，頁210。

¹¹⁵ 卓清芬先生爬梳韓維與神宗之關係，可見韓維在當時之政治影響力，但此時小晏呈詞時，韓維已受到神宗冷落。但筆者認為，仍不影響小山此舉無政治意圖的推斷。見氏著：〈晏幾道《小山詞》之知己意識探析〉，收錄於世新大學中文系主編：《第三屆兩岸韻文學學術研討會論文集——理論與批評》，頁209-210。不過在論文口試時，卓清芬先生提供不同的意見，先生以為或許對晏幾道來說，「詞」和詩相比並非具備次文類的負面性質。故小晏呈詞，也就有希望受其提舉的政治意味了。劉少雄先生認為邵博記載這個條目，重點在呈現「在叔原為甚豪，在韓公為甚德也。」的實用、道德意涵，而非「呈詞」一事的本身。先生們的看法亦豐富了此處的討論。

鐘。雲高未有前村雪，梅小初開昨夜風。羅幕翠，綿筵紅，釵頭羅勝寫宜冬。從今屈指春期近，莫使金罇對月空。」竟無一語及蔡者。¹¹⁶

這段《碧雞漫志》獨有的記載，透露出幾個問題：小晏在致仕之後，和官場保持一定的距離，但權相蔡京索詞，亦能從善如流，「欣然」作詞。但前者內容只涉及重九作樂，悲秋之意被歌妓歡宴的愉悅遮掩，這種歡快更勝過登高等重九習俗；後者內容也相當特別，雖是重九之作，卻關注在冬至後的曉日漸長，以及迎春、待春的殷切之情。若撇除《碧雞漫志》誤載的可能，則此二闕詞確實相當特別。夏敬觀認為：「重九詞新意」。¹¹⁷王灼注意的是「無一語及蔡者」，小晏既然無法拒絕這個邀約，又難以純粹敷衍了事，遂在依與不依、違與不違之間達到一種平衡，而這種平衡並非早年的小晏所擁有，必在人生的過程中，漸次培養出遊走於豪、情之間的人格彈性。至於出於元·陸友仁（1290-1338）《硯北雜誌》的記載，內容則多有可議之處：

元祐中，叔原以長短句行，蘇子瞻因魯直欲見之，則謝曰：「今日政事堂中半吾家舊客，亦未暇見也。」¹¹⁸

研究者多以為小晏不與當時官職甚高的蘇軾來往，而和同樣沉淪下僚的黃庭堅交好，是其鄙棄權貴的取向。但細審文意，這段內容應為虛構，理由如下：其一，因若真有此段記載，並不會到在將近二百年後的筆記中出現。其二，東坡在元祐時期位居顯位，且蔚為文壇盟主，若是真有這種軼事，不僅在時人，甚至東坡的筆下應當會有相關的紀錄。但這種記載，顯然晏幾道在被後世理解、接受的過程中，已經建立在被論述出的「疏於顧忌」的模樣，用元祐時期名揚海內外的東坡作映襯，更符合讀者心中晏幾道應有的模樣。

小晏所依恃的詞體本為搭配傳統的樂調，包括傳統的清樂、古樂府、唐代法曲、大曲與漸興的燕樂而生，唐代敦煌詞的出土意味著有別於傳統《花間》、溫庭筠花間鼻祖的認知，¹¹⁹當時令、引、近、慢諸調等形式皆備；內容的廣度包括男女相思、怨婦思歸、詠史懷古、抒情寫志、恬淡自然、邊塞行役、功名際遇等風格一應俱全，創作的群體則為民間樂工歌女。但在溫庭筠以降花間詞人在歌席宴飲之間的創作流布，詞體遂形成男女戀情為主題的特殊文類。其實詞作為一種創作體式，即是當時的「流行音樂」，撇除現代與當時的音樂傳播，現今的

¹¹⁶ 宋·王灼：《碧雞漫志》卷二，收錄於《詞話叢編》，頁 86。

¹¹⁷ 轉引自《二晏詞箋注》，頁 325。

¹¹⁸ 元·陸友仁：《硯北雜誌》，見《筆記小說大觀》（臺北：新興書局，1978 年），第二十二編，卷上，頁 2 下。

¹¹⁹ 王重民認為敦煌詞內容包括「邊客遊子之呻吟，忠臣義士之壯語，隱君子之怡情悅志，少年學子之熱望與失望，以及佛子之讚頌，醫生之歌訣」，和雖「不及半」卻仍為數不少的「閨情與花柳」。轉引自李文鈺：〈從「敦煌」到《花間》——物質書寫與詞體特質的構成〉，《林文月先生學術成就與薪傳國際學術研討會論文集》（臺北：臺大中文系，2014 年），頁 438。

流行音樂亦以男女情愛為主旨，並無二致。加上承緒論所言，詞體中的時間意識之形成與中唐以降士大夫群體有密切的關聯，這份關於時間流逝、時不我待的憂傷，遂在詞體中得到迴環往復的舒緩抑或加劇，士大夫亦滿足於填詞時扮演的女性聲調與身為男子於愛情中示弱、不堪的卑微模樣。另一層面觀之，詞體在傳統詩言志的詩學傳統中顯得突兀，葉嘉瑩以為詞體對傳統詩歌的突破，其一即是屏除詩言志的政教意涵。¹²⁰小晏的詞作既專注在自我情事的描繪，從上述小晏的詩歌來看，可知他對詩詞之間的分際十分清楚，文體分工的狀況更為明顯。但其詩歌多不存，留下的詞作卻相當豐富，也可概略地看到流傳過程中《小山詞》的風行程度。

王國維認為「詞之為體，要眇宜修」。¹²¹「要眇宜修」語出〈九歌·湘君〉，強調除了內在美好的質素之外，更有外表的精美雕飾。且詞體建立在唐代以來的物質社會、都市生活的繁華基礎，是故秦觀詞雖在傳統上被認為是婉約派之代表詞人，卻被李清照以「秦則專主情致，而少故實，譬如貧家美女，雖極妍麗豐逸，而終乏富貴態。」¹²²批評，即是李清照也深刻體認到詞體這種新興文體，其與傳統詩文除了在內容體式、表達情意上的不同外，其作為流行體式下所奠基於特殊的社會環境——富裕與修飾，小晏浸潤在富貴氣息當中，其選擇詞作為他主要的創作體式，自然又較他人有更接近詞體特質的優勢。

以上關於晏幾道性格的討論，用意除了釐清部分細節外，更重要的仍是小晏獨到的性格如何回應詞體？黃庭堅既然描述晏幾道的個性為「磊隗權奇，疏於顧忌」，若由人品結合文品的角度觀之，王國維對於李後主在詞體發展的貢獻上稱：「詞至李後主而眼界始大、感慨遂深，遂變伶工之詞而為士大夫之詞。」¹²³王氏所言，認為李後主的創作中，其實內在有一股詩化的力量，但並非是從形式、體製上著眼，而是創作者的人格、思想的內涵深度來看，由人格思想所深化的眼界與作品書寫自我情志的境界而言。故「磊隗權奇，疏於顧忌」的小晏填詞，傳統上小晏同《花間》皆以小令的形式談情，但又豈《花間》所能囿限？詞體也是「疏於顧忌」的一種文體，其難登大雅之堂的出身，與詞史中尊體、雅化的論調總是佔據相當的聲量；填詞所受到的非難與質疑，不也是一種創作擇體時的「顧忌」？故「疏於顧忌」與「願拋心力作詞人」實為一體，只是前者於創作者遭「非議」的消極面上所言，後者於主體意識抉擇與投入的積極面上立論。除此之外，小晏的四痴於詞體亦有緊密的扣合。朝中重臣多是家中舊客，卻甘願沉淪下僚；其嫻

¹²⁰ 「所謂『詞』者，原來本只是在隋唐間所興起的一種伴隨著當時流行之樂曲以供歌唱的歌辭。因此當士大夫們開始著手為這些流行的曲調填寫歌詞時，在其意識中原來並沒有要藉之以書寫自己之情志的用心。這對於詩學傳統而言，當然已經是一種重大的突破。」見葉嘉瑩：〈對傳統詞學與王國維詞論在西方理論之觀照中的反思〉，《中國詞學的現代觀》，頁 6-7。

¹²¹ 「詞之為體，要眇宜修。能言詩之所不能言，而不能盡言詩之所能言。詩之境闊，詞之言長。」見清·王國維：《人間詞話》，收錄於《詞話叢編》，頁 4258。

¹²² 宋·李清照：〈詞論〉，收錄於陳良運主編：《中國歷代詞學論著選》，頁 71-78。

¹²³ 清·王國維：《人間詞話》，收錄於《詞話叢編》，頁 4242。

熟時文，卻不願違背自我意願而遁入詞體；他生長於鐘鳴鼎食之家，也曾歷盡繁華後的困頓衰歇；即使他人數度辜負小晏，但只要得到他認可的人事，他總是投以無悔的信任，這些性格與詞體的本質，包括出身、地位、評價上的分歧、矛盾及體製上的低迴、往復、今昔相對、前後對照亦有內在的聯繫。這也是一股詞情的醞釀過程，或許詞情並非是優秀的作品方才具備，「詞情」亦是一股具備共通性的內在情狀，是體現詞體作為一種特殊文體的特質。故在其他文學體式、人物質素，甚至某種思想、其他的藝術領域上，都會表現出這種時而矛盾、時而柔軟但終將強韌的幽微質素。晏幾道詞作的詞情在稍後會有更深刻的論述，此處，至少我們領略到除了《小山詞》之外，晏幾道人格特質所散發出的獨特「詞情」。

第二節 詞人身分在唐迄北宋間的地位與演變

一、關於「身分」的思考

文學活動始終都伴隨著文化發展，創作者或群體或個體的在文學史相繼活躍，對於這些文學的創作者，或簡稱「作者」。但最早的「作者」是種群體共性的身分，作為文學之源流的《詩經》，作者以模糊、群體、不具名的方式出現；《楚辭》蔚為先秦南方文學的代表，作者的面目、性格漸趨清晰，而其中最重要的作家——屈原，現今不僅可見〈離騷〉、〈九章〉、〈九歌〉、〈天問〉……等篇章，屈原身為一個作家的情志、思想仍可由其著作令後人「悲其志」及「想見其為人」¹²⁴。而這些作品也告訴人們——身為作者的屈原是獨一無二的，即使在相似的歷史情境中創作，和原作者的差異亦將不證自明。除了「作者」的出現之外，屈原的形象也象徵了另一層深意，《史記·屈原賈生列傳》強調屈原在政治上的作為與遭嫉罹讒的過程，太史公就其際遇，羅列相關的文學創作，昭示其在身分上不僅是政治家（年紀輕輕任楚懷王左徒），也是一位優秀的「辭人」。更有一段整體評論屈原的文字：

其文約，其辭微，其志潔，其行廉，其稱文小而其指極大，舉類邇而見義遠。其志潔，故其稱物芳。其行廉，故死而不容自疏。濯淖汙泥之中，蟬蛻於濁穢，以浮游塵埃之外，不獲世之滋垢，皜然泥而不滓者也。推此志也，雖與日月爭光可也。¹²⁵

司馬遷將屈原高潔之人格與其作品中之激憤怨情和直諫的精神相結合，使得作品思想與作者人格之間有了必然性的聯繫，可謂是儒家文學觀的延伸。¹²⁶以其從事

¹²⁴ 漢·司馬遷著，李偉泰等選注：〈屈原賈生列傳〉，《史記選讀》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2014年），頁285。

¹²⁵ 漢·司馬遷著，李偉泰等選注：〈屈原賈生列傳〉，《史記選讀》，頁268。

¹²⁶ 先秦儒家的文學觀大抵可從孔子的言談中窺得一二，如《論語·憲問》：「有德者必有言。」；《論語·學而》：「巧言令色，鮮矣仁。」，都將作者的德性與作品的意涵緊密契合。

的創作體式而歸類為「辭人」，且後續仍有一批辭人相繼出現，司馬遷如此稱之：「屈原既死之後，楚有宋玉、唐勒、景差之徒者，皆好辭而以賦見稱；然皆祖屈原之從容辭令，終莫敢直諫。」¹²⁷此處我們無意探究屈原或司馬遷的文學觀念，而是要指出身分之於人的多重性。太史公重視的是屈原政治家的身分，以及其遭憂罹謗後的辭人「發憤之所為作也」，士大夫與文學家的身分在此〈傳〉中涵容結合，其被他人所重視的部分標誌著他是被如何認識、理解的。從政失敗的屈原終成為與日月爭光的辭人。既然「身分」是雙重性，不只是自我認同，亦有他人如何看待的自我的問題。關於「身分」，亦有幾點需要釐清：

其一，身分的多元性與重疊性。身為一名具有思考能力，一生遭遇各種不同景況的人而言，加諸於身上的身分是極為多樣的。簡要言之，身為一名父親，在取決於現實人際情境時，其同時具備「兒子／丈夫／兄弟」等諸多在各種關係下存在的不同角色，又由於身分的差異，相異面目底下的自我又得服膺社會對於該角色的價值規範；同樣的，作為一名古代知識分子，亦可以概略劃分他的身分，如「政治家／經學家／史學家／理學家／文人」等許多意涵。我們甚至可以從一位作者所創作的不同文體，又再區分為「詩人／辭賦家／駢文家／古文家／詞人／曲家」等，雖然這些身分和上述一樣，在意義上皆可重疊，如天才型文人蘇軾，兼擅了「經學家、詩人、詞人、古文家、書法家、畫家……」等身分，身為詩人的蘇軾與詞人的蘇軾，雖然文情稍異，但更豐富了人們理解的蘇軾的文學形象。

其二，身分的認知與確立究竟是自我內在認同抑或他人、後人的後設理解？兩者又孰輕孰重？從前者而言，部分人們有意識的認知「我是什麼身分？」、「我為什麼是這個身分？」、「這個身分代表了什麼？」、「我是否甘願成為這種角色？」或許對屈原而言，後人較目之為「辭賦家、文學家」，但屈原更希望自己是個優秀的「政治家」這種現象也普遍反映在傳統的知識份子當中。「致君堯舜上，再使風俗淳」¹²⁸的想望對照「名豈文章著，官應老病休」¹²⁹的遺憾亦可想而知。但自我對身分的認定，亦有極其內在的意涵，尤其是文人若有明晰的創作自覺，創作者雖要背負這種文體的原罪，卻也可更深入該文體之中，尤其是出身卑俗、被目之為小道末技的詞體。在小晏之前，柳永可說是第一個不畏人言而「願拋心力作詞人」的作家。¹³⁰身為一個詞人他將承受此文體所帶來的負面觀感，以及這種創作身分所招來的非議與批判。但這種內化的身分認同，也讓他更無顧忌地馳騁其中；另一方面，從外鑠的角度觀察，讀者在認定某個人物時，更偏向將其定於一端，例如兼擅近體律絕與四六文的李商隱，相較於駢文家，其更被目為是詩人。

¹²⁷ 漢·司馬遷著，李偉泰等選注：〈屈原賈生列傳〉，《史記選讀》，頁 276-277。

¹²⁸ 唐·杜甫著，清·仇兆鰲注：〈奉贈韋左丞丈二十二韻〉，《杜詩詳注》（北京：中華書局，1999年）卷一，頁 73-80。

¹²⁹ 唐·杜甫著，清·仇兆鰲注：〈旅夜書懷〉，《杜詩詳注》，卷十四，頁 1228-1230。

¹³⁰ 作為一個受傳統文人輕視的詞人，柳永不僅迎合世俗審美，並且完全投身於青樓文化之中，下文將更深入討論為何柳永可謂是第一個「願拋心力作詞人」者。

甚至也可以說，「駢文家」的李商隱被「詩人」的李商隱身分所掩蓋了；身為「詞人」的蘇軾之鋒芒，也不如其「詩人」蘇軾來的耀眼；現今在文學史中被視為是「詞人」的張先，蘇軾稱其：「子野詩筆老妙，歌詞乃其餘技耳。」¹³¹，蘇軾以為他人稱道的張先之詞作，和他老妙的詩筆相比，眾人的文學品味有捨本逐末的情形。於是不僅是創作者，人就在自我認同與他人界定之中不斷試探自己「是什麼」，不同的讀者與後人也反覆思考某人「是什麼？」、「應該是什麼？」，循環辯證中，身分的複雜與界定因而豐富與多元。

其三，「身分」與「地位」二者的緊密關聯不容忽視，且有其歷史傳統和社會功能上的意義。此將牽涉創作者在身份認同時的負擔與責任。布萊恩·特納（Bryan Stanley Turner）在《地位》（*Status*）一書中提到：

韋伯注重對地位群體或地位共同體的歷史和社會功能進行分析。地位群體或地位共同體是享有相似的生活方式、統一的道德體系、共同的語言和文化（或者說宗教區別）的集體。諸如此類的共同文化特徵，最後產生相互隔離的、內部團結的共同體，並組織起來，以保護或增進自己擁有的文化和社會的利益與特權。從這個角度來看，各種權力形式在社會內部的產生、維持和分配，是通過政治獨占、文化再生產，以及社會排斥的途徑而進行的，社會分層則與此關聯。地位差異是由文化排斥（culture exclusiveness）造成的，這一思想特別是由鮑迪厄（Pierre Bourdieu）的文化社會學研究加以展現的。¹³²根據這些社會學研究的路徑，我們可以歸納出兩個相關聯的地位觀念，即作為生活方式的地位（文化地位），和作為政治法律應享權利的地位（地位的公民權成分）。¹³³

按照特納分析社會學家馬克思·韋伯（Maximilian Karl Emil Weber）的觀點所言，古代士大夫階層與文人階層在士、農、工、商相當嚴明的社會裡，靠著「享有相似的生活方式、統一的道德體系、共同的語言和文化（或者說宗教區別）的集體」，並且藉由這種辨別來區分自我與他者，而群體利益的聯繫與傳遞又靠著生產、維持、分配等活動延續整個群體的存在。以科舉的方式進入政治中樞，而士人自小得習於詩書典籍，並透過相仿的文學創作過程（抒情、言志）形塑出文人階層的意義，並且鞏固其特殊性。又如文人辨別雅俗，也是一種文化價值上的分類。¹³⁴

¹³¹ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：《蘇軾文集》（北京：中華書局，1986年），卷68，頁2146。

¹³² 鮑迪厄：《分異——對鑒賞力的社會批評》（*Distinction, A Social Critique of the Judgment of Taste*）（London and New York: Routledge and Kegan Paul, 1986），轉引自〔英〕布賴恩·特納（Bryan Stanley Turner）著，慧民、王星譯：第一章〈關於地位的爭論：馬克思和韋伯〉，《地位（*Status*）》，頁8。

¹³³ 〔英〕布賴恩·特納（Bryan Stanley Turner）著，慧民、王星譯：第一章〈關於地位的爭論：馬克思和韋伯〉，《地位（*Status*）》（臺北：桂冠圖書公司，1991年5月），頁7-8。

¹³⁴ 「所謂雅俗之別，實乃緣於文人的本位意識，是士大夫藉以維護自身階層之尊嚴、品味所致。雅的觀念的提出，標舉了一個文人團體的基本價值標準，無疑也確立了主流文化的路線，形成

馬克思·韋伯又道：

在連續的十二個世紀之內，中國社會分等主要由官員資格而不是由財富來決定的。而這種資格接下來又由教育，特別是由科舉考試決定的。中國已使書本教育變成了一種極度單一的衡量社會聲望的尺度，其對其他方式的排斥遠比人文主義時期的歐洲及比德國的一貫作法為甚。¹³⁵

孔門四科十哲當中「文學」雖較現今的「文學」意涵，仍有根本上的差異，前者為學術的總稱，後者為現代偏向「純文學」的領域。自漢武帝立五經博士以來，廣義的文學——經學成為利祿之途；隋唐科舉制度的奠定又讓「讀書」壟斷了政治的參與，文學與政治遂又密而不可分。既然士的階級如此崇高，那麼「文」的文化壟斷遂相形而來。

士大夫階層和文人階層的重疊性極高，但若專就「文人」這一群體來看，其中又有因創作文體之殊異而有更深的分化，尤其在詩教傳統觀下「詩人」一直是政治正確的身分，他在政治、社會的教化與維護有極大的功能。而相異於「詩人」的其他「文人次身分」，自然面對著或大或小的不同挑戰，甚至是身為詩人，若是走離言志的「正確領域」，其所受到的攻訐便得概括承受。如梁陳宮體的詩歌內涵遭到傳統論者質疑甚深、南朝創作多以訴諸詞彙、形式、音節的文學追求多被視為偏離正道的「六朝金粉」、「靡麗之風」，更有成為「鄭聲」的危險。而發源於唐代，大盛於唐末、五代、兩宋的小道末技——詞體，及創作者——詞人，他們身分地位的遞變與觀念在唐五代迄北宋間呈現何種面貌？不單是詞史的論述，是否也有「詞人觀念史」的輪廓可以參照？而身為詞人身分的義界，是否能從這條脈絡中沿波討源，得到更深刻的反思？正是下文所要探討的問題。

二、詞人身分的地位與演變

（一）唐五代時期

論述詞作風格流變的著作頗多，但鮮少有研究者關心「詞人」身分的變化，故此處著重在填詞者在當時如何被看待？他們又怎麼自我審視「填詞」這項活動？創作時的態度又是如何等問題，而並非專注在歷來作家詞作風格的承衍變化上。此小節以白居易、劉禹錫、溫庭筠、韋莊、《花間》、馮延巳、李煜、晏殊、歐陽脩、張先、柳永、蘇軾、周邦彥為例，疏漏在所難免，但相信已能勾勒出詞

了一個相當穩定的上層文化結構。」見劉少雄：〈秦柳之外——東坡清雅詞境的取向〉《會通與適變：東坡以詩為詞論題新詮》，頁 64。

¹³⁵ 韋伯：《中國的宗教》（*The Religion of China*）（New York: Macmillan, 1951），轉引自〔英〕布賴恩·特納（Bryan Stanley Turner）著，慧民、王星譯：第一章〈關於地位的爭論：馬克思和韋伯〉，《地位（*Status*）》，頁 10。

人史的大概。

的確，若要探尋詞人身分的出現，詞的起源是不能迴避的議題。但關於「詞的起源」，因文獻資料的缺乏與切入的觀點不同，前人與現代學者爭論不休，難以定於一尊，除了傳統雅樂、清樂的承衍外，學者大多不諱言詞體發展與燕樂的興盛有密切相關。¹³⁶且詞體難以界定其起源的確切時間，在宋人論述這個問題時的意見紛紜也可見一斑，¹³⁷只能約略指出詞體漸興於盛唐、中唐之際，〈教坊記〉所載之調名即有三百餘調，詞體從蒙昧以至探索亦有一段歷程。且詞體除了傳統詞史的文人詞之發展路線外，亦有民間詞的脈絡，¹³⁸尤其是近代以來敦煌詞、《雲謠集》的面世，出土資料補足了傳統詞學對於早期詞體早期發展的空白之處。但本文著重在文人詞中的詞人身分意識，故將唐代民間詞的發展，引用學者之言簡述如下：

首先，從詞的體式格局來看，民間詞還保存著它初起時的「原始」狀態。這種「原始」狀態的痕跡主要表現在兩方面：體制的「不穩定性」和語言的俚俗質樸。……民間詞是詞體初起時從「草創」階段向定型階段過渡時的一種「半成品」，造成它這種「不穩定性」的主要原因在於以辭配樂，還要有一個摸索、嘗試的過程，至於語言上的俚俗質樸，則也是民間創作的一個顯著特色，它反映了詞在「原始」階段質拙少華的面貌。¹³⁹

除此之外，生活氣息在詞體中的舒展，使得各種題材皆入於詞中，這自然是民間詞發展的特殊面貌。「緣題作賦」的現象亦為常見，如〈望江南〉多寫江南之景、〈破陣子〉多言沙場軍旅之事等。楊海明又歸納此時詞作的三種特點：一是詞作的「產地」漸往商業發達的城市集中，甚至西北高原的敦煌地區亦有描繪江南的詞作，亦間接說明詞作在當時民間的流行，並且漸向城市靠攏的傾向，使其染上「商業味」與「市井氣」，並且題材好寫女性；二是在唐五代的民間詞中，敘事的成分還保留得較濃，但「言情」和寫景的成分卻也有了很大程度的發展；三是

¹³⁶ 吳熊和認為：「談論詞的起源，必須從詞樂入手。詞是隨著隋唐燕樂的興盛而起的一種音樂藝術，它的產生除了政治、經濟等社會條件外，還需要必不可少的樂曲條件。有樂始有曲，有曲始有詞『皮之不存，毛將焉附？』」見吳熊和：《唐宋詞通論》（杭州：浙江古籍出版社，1985年），頁1。

¹³⁷ 宋·李清照《詞論》：「樂府聲詩並著，最盛於唐。開元、天寶間，有李八郎者，能歌擅天下。……自後鄭、衛之聲日熾，流靡之變日繁。」；宋·王灼《碧雞漫志》：「蓋隋以來，今之所謂曲子者漸興，至唐稍盛，今則繁聲淫奏，殆不可數。」；宋·胡仔《苕溪漁隱叢話》：「唐初歌辭，多事五言詩，或七言詩，初無長短句。自中葉以後，至五代，漸變成長短句。及本朝，則盡為此體。」見陳良運編：《中國歷代詞學論著選》，頁71；95；102。

¹³⁸ 此處並非刻意將文人詞、民間詞以割裂的方式處理，「民間」是相對文人團體、士大夫階級的一種概念，且民間與文人兩者的性質是互相激盪、影響，故此處為了方便討論，仍區分出文人詞與民間詞，畢竟詞史中的「詞人」即使是柳永，亦是文人的一分子，民間詞的作者、樂工仍偏向集體創作，並非是獨立、可見的一「作者」。

¹³⁹ 楊海明：第二章〈詞的原始和樸素的型態——唐宋民間詞〉，《唐宋詞史》，頁58-59。

民間詞的風格以質樸、清新為主，但由於經過文人作者的潤色或影響，也有了「由樸向華」、「由粗到細」的發展趨勢。¹⁴⁰李文鈺先生就早期詞的書寫道：

從敦煌到《花間》，書寫的物質從質樸實用轉趨精緻巧飾，物質的書寫從物名物形的原貌呈現轉趨物態的精密切劃、塑造、組織，透過物質所書寫的內容從現實的心聲轉趨於內在的心曲、幽遠的情思，而詞也自古詩、民歌般質樸的配樂歌詞，漸變為要眇宜修、思深情長的精緻文學。¹⁴¹

故唐代民間詞的發展，實對詞體特質亦有一定的形塑。回到文人詞的脈絡，白居易（772-846）、劉禹錫（772-842）對於詞體的嘗試，以及他們填詞的「態度」，可從部分文獻觀察。白、劉二人可謂是中唐文人詞的代表作家，前者存二十八首，後者三十九首，¹⁴²且二人留下不少關於「作詞」的具體資料，如白居易〈楊柳枝詞八首〉第一首即稱：

六么水調家家唱，白雪梅花處處吹。古歌舊曲君休聽，聽取新翻楊柳枝。

143

〈六么〉又名〈綠腰〉，為唐代流行的琵琶曲；〈水調〉相傳為隋煬帝所作；而〈白雪〉、〈梅花〉皆舊有之古調，於是白居易嘗試以流行於民間的燕樂曲拍為調，「新翻」明顯為「填詞」，故作〈楊柳枝詞八首〉。除此之外，白居易〈憶江南〉（江南好）組詞，在詞史上意義重大，劉禹錫更作一〈憶江南〉唱和，題為「和樂天春詞，依〈憶江南〉曲拍為句」¹⁴⁴。胡適認為「這是依調填詞的第一次的明例。」¹⁴⁵劉禹錫〈竹枝詞序〉稱其至四川建平，里中兒歌〈竹枝詞〉，配合短笛擊鼓、揚旌睢舞，其音多有動人之處，故其仿屈原在沅湘之地參照當地民歌作〈九歌〉，劉禹錫自己遂作〈竹枝詞〉九篇，雖然形式類七言絕句，但可見其受地方民歌之影響，遂按當地之樂而「填詞」。不過〈竹枝詞〉及劉禹錫其他師法民歌之作，就形式而言，仍不脫七言絕句的藩籬。〈憶江南〉「三五七七五」的長短結構明顯，¹⁴⁶加上白、劉二人在中唐的文學地位，雖然韋應物（737-791）、王建（767-830）、

¹⁴⁰ 楊海明：第二章〈詞的原始和樸素的型態——唐宋民間詞〉，《唐宋詞史》，頁 62-70。

¹⁴¹ 李文鈺：〈從「敦煌」到《花間》——物質書寫與詞體特質的構成〉，《林文月先生學術成就與薪傳國際學術研討會論文集》，頁 479。

¹⁴² 曾昭岷、曹濟平、王兆鵬、劉尊明編撰：《全唐五代詞》，目次頁 2。

¹⁴³ 同上註，正編卷一，頁 66。

¹⁴⁴ 同上註，頁 60。

¹⁴⁵ 即使胡適的年代敦煌詞早已出土，但胡適認為詞起於中唐，且其說「至早不得過西曆第八世紀的晚年」，可盛唐是八世紀的上、中葉，胡適之所以仍堅持在「中唐」，亦有其特殊的理解脈絡。胡適：〈詞的起源〉，《清華學報》第一卷第二期，頁 144。

¹⁴⁶ 除了長短句形式的〈憶江南〉之外，張志和〈漁父〉的形式（七七三三七）和七言絕句亦類，不過韋應物、王建等人所作的〈調笑〉（又名〈宮中調笑〉）等，結構顯然走出了近體的侷限（二二六六六二二六），不少文人嘗試新體裁的創作，中唐文人詞的風氣雖不熱烈，但已初具規模。參見〔日〕村上哲見：第一章〈詞的語義和作為韻文樣式的詞〉，《宋詞研究》（上海：上海古

張志和（730?-810?）等人亦有詞作傳世，但白、劉仍是中唐文人填詞的代表。

現存的資料證明在中唐以前民間詞已相當風行，連遠離中原的敦煌都有曲子詞的藏本，可見當日的盛況早已遍及各地。或許是秉持雅俗觀念的嚴正態度，這些現象卻不見文人具體的稱引。但為何中唐白居易等人願意逾越這道涇渭分明的藩籬？近人朱自清道：

原來唐朝的安史之亂可以說是我們社會變遷的一條分水嶺。在這之後，門第迅速地垮了台，社會的等級不像先前那樣固定了，「士」和「民」這兩個等級的分界不像先前的嚴格和清楚了，彼此的分子在流通著，上下著。而上去的比下來的多。……這些士人多數是來自民間的新的分子，他們多少保留著民間的生活方式和生活態度。他們一面學習和享受那些雅的，一面卻還不能擺脫或蛻變那些俗的。……這裡並非打倒舊標準，只要要求那些雅士理會到或遷就些俗士的趣味，好讓大家打成一片。¹⁴⁷

朱自清認為在中唐以後科舉制度是主要推進社會流動的管道，「士」、「民」之間的文化氛圍經由階級流動而相互感染，許多士人都曾是黎民百姓，通俗的樂趣他們相當熟悉，雅尚的觀念卻不夠謹嚴，自然「破壞」了歷來士大夫所傳承的雅正觀念。然而這批帶有雅俗共賞觀念的士大夫引領了時代風氣後，他們更樂於「溝通」著上下階層——即「士」與「民」之間的文化資源交換。從這個角度來看，也足以補充為何中唐是一個文化勃興的時代，包括：唐人傳奇、古文運動、新樂府運動，以及文人詞的發展，都出自這批安史之亂後「雅俗共賞」的士大夫之手。中唐以降甚至到宋代，這種雅俗共賞的文化現象也解釋了宋代文人對於「小詞」甚至民間俗詞的興趣，朱氏的這個觀點，重要性不言可喻。

回到文人詞的脈絡，此時不論是白居易的緣題而賦〈憶江南〉¹⁴⁸、或是翻新調唱新曲，劉禹錫的按曲拍為詞及師法民歌作〈竹枝詞〉等，都可見傳統文人面對新的文體，嘗試創作時的新鮮體驗。白居易「老嫗能解」的平易風格，更讓他不刻意避諱詞體卑下的「流行音樂」之屬性，進而與劉禹錫偶一為之，內容並非和詩歌的言志有直接的相關，亦沒有〈與元九書〉「始知文章合為時而著，歌詩合為事而作」¹⁴⁹的嚴肅性質，純粹是遊戲、嘗試。民間流行的體式文人也沒有刻意將其改造，就是順應著這種創作模式，以獲取其中的玩賞之興。故白、劉很難將其放在詞人之列中，二人仍是正統文人，他們做的只是嘗鮮，並無任何逾越，

籍出版社，2012年），頁78-82。

¹⁴⁷ 朱自清：〈論雅俗共賞〉，《論雅俗共賞》（北京：北京出版社，2005年），頁1。

¹⁴⁸ 白居易十七、八歲就曾旅居江南，唐穆宗長慶二年至四年（822-824），任杭州刺史；唐敬宗寶曆元年至二年（825-826）任蘇州刺史。可見其對江南的風土美景有一定的領略，自然原題作賦會特別想到〈憶江南〉這個詞牌。

¹⁴⁹ 唐·白居易：〈與元九書〉，收錄於清·董誥等編：《全唐文》第七冊（北京：中華書局，1983年），卷六七五，頁四，總頁數6890。

既不專力為之，亦沒有更深刻的文學價值，甚至在當時的影響力，只是兩人交流的極小眾趣味罷了。若說他們兩人是「詞人」，那也只是極廣義的詞人，即「有填過詞者」，其餘可稱上是詞人的屬性相當淡薄，自然身分的矛盾在他們身上也無法見得。不過有學者提到此時詞這種新文體的發展，和南方有密切的關連，白、劉二人創作的地點與作品內容，大多有文學史上「南方文學」的特徵，相較於遭逢戰禍兵燹的北方，江南等地商業娛樂發達，更讓傳統文人有機會接觸到新的形式。值得注意的是，中唐以後的詞人與詞作，和上述這種地理的文化條件亦有密切關聯。

稍晚於白、劉等人的晚唐作家溫庭筠（801-866），不僅是詞這種新興文體發展過程中的第一位「詞人」，且這個身分形容溫庭筠在文學活動中所扮演的角色亦無不當。《新唐書·卷九十一·列傳第十六》稱其：「工為辭章，與李商隱皆有名，號溫李。」¹⁵⁰；晚唐裴廷裕《東觀奏記》：「詞賦詩篇冠絕一時，與李商隱齊名。」¹⁵¹現存詞 69 首（《全唐五代詞》）。王國維稱「『畫屏金鸞』，飛卿語也，其詞品似之。」¹⁵²，故葉嘉瑩承襲王氏的說法，細密地分析溫詞的兩大特色。¹⁵³但溫庭筠除了傳世的 69 首作品外，並沒有其他詞論與提到填詞的相關資料，為何我們又目之為「第一位詞人」？其實從他的生平情性、創作態度上都可略見一斑。《新唐書》卷九十一：「彥博裔孫庭筠，少敏悟，工為辭章，與李商隱皆有名，號『溫李』。然薄於行，無檢幅。又多作側辭艷曲，與貴胄裴誠、令狐綯等蒲飲狎昵。」¹⁵⁴、《舊唐書》卷一九〇下：「苦心硯席，尤長於詩賦。初至京師，人士翕然推重。然士行塵雜，不修邊幅，能逐弦吹之音，為側豔之詞，公卿家無賴子弟裴誠、令狐綯之徒，相與蒲飲，酣醉終日，由是累年不第。」¹⁵⁵可見溫庭筠在傳統的詩賦辭章上用力甚深，再加上文學的天分，儼然是傳統文人的典範。但他卻有「然士行塵雜，不修邊幅」的作風，與「能逐弦吹之音，為側豔之詞」的嗜好，前者顯然是他不合於傳統士人的價值要求：「立身端正」與「為文放蕩」的論題本自矛盾，但溫庭筠將兩者走向極端。「弦吹之音」、「側豔之詞」顯然是指

¹⁵⁰ 宋·宋祁等：《新唐書·卷九十一·列傳第十六》（北京：中華書局，1975年），頁3787。

¹⁵¹ 唐·裴廷裕：《東觀奏記》收錄於《筆記小說大觀》第一冊（揚州：江蘇廣陵古籍刻印出版社，1983年），卷下，頁4-5，總頁數160。

¹⁵² 清·王國維：《人間詞話》，收錄於《詞話叢編》，頁4241。

¹⁵³ 「飛卿詞的特色，私意以為蓋有二點。一則飛卿詞多為客觀之作。……無論其所寫者為室內之景物，室外之景物，或者為人之動作，人之裝飾，甚至為人之感情，讀之皆但覺如一幅圖畫，極冷靜，極精美，而無絲毫個人主觀之悲喜愛惡流露於其間。」、「再則，飛卿詞多為純美之作。德國哲學家康德，將『美』分別為『純粹的美』(pure beauty)及『有依賴的美』(dependent beauty)二種。所謂純粹的美，但表現於顏色、線形、聲音諸元素之和諧的組合中，而不牽涉任何意義者也。……若飛卿詞即以金碧輝煌之色澤、抑揚長短之音節，以喚起人之美感，而不必有深意者，此正純美作品之特色。……然在純美之欣賞中，以其不受任何意義所拘限，故聯想亦最自由、最豐富。」，葉嘉瑩：《溫庭筠詞概說》，《迦陵論詞叢稿》（臺北：明文書局，1987年），頁18、20。

¹⁵⁴ 宋·宋祁等：《新唐書·卷九十一·列傳第十六》，頁3787。

¹⁵⁵ 《舊唐書·卷一九〇·文苑下》，收錄於許嘉璐主編：《二十四史全譯》系列，黃永年分史主編：《舊唐書》（上海：漢語大詞典出版社，2004年），頁4367。

於酒樓妓館作樂時所用的時行樂曲，酒邊花下的娛樂自然使內容傾向於男女風流的一面。且自中唐白、劉等人的淺嗜之後，溫庭筠是第一個著力於詞者，又有兩項因素使其和詞密切相關：一是溫庭筠年方弱冠，舉家遷至潤州上元縣，並且居於六朝古都建康城附近。玄武湖，江南煙水之景致自古馳名，也能解釋為何溫庭筠在文學創作上的風格，或許和早年生活於江南的實際情形有關；¹⁵⁶二為上述《新唐書》的記載，溫庭筠與歌樓酒館的娛樂生活密切，較白、劉二人更貼近詞體的產生環境，日後《花間》以降，甚至北宋詞人的創作，仍和這種都市娛樂文化有緊密的聯繫。

雖然現存溫詞並無交代創作背景的序文或是其他資料，仍可見他背負傳統文人的創作包袱。又由於特殊的行事風格使其不畏人言，努力耕耘詞體這塊新興之地，詞作數量雖難與其詩歌相較（約三百餘首），但在詞史上仍有筆路藍縷之功。葉嘉瑩稱其：「所以一般說來，飛卿詞之風格的特色乃是精美及客觀，極濃麗而卻並無生動的感情及生命可見。這正是《人間詞話》評之為『畫屏金鸂鶒』，飛卿語也，其詞品似之」的緣故。而且就詞之意境的演進而言，這種精美而缺乏個性的詞，也該正是唐、五代之際，詞在初起時所有的一般現象。」¹⁵⁷故溫庭筠的年代顯然與《花間》作家有一定的差距，其卒年（866）迄唐亡（907）仍有五十年左右，但是趙崇祚編纂《花間集》時，仍收錄溫庭筠 66 首作品，且冠於集首，溫詞受到趙崇祚甚至《花間》作者的肯認，以及明代王世貞稱其「花間鼻祖」的成就，¹⁵⁸自是毋庸置疑。然而我們稱溫庭筠為「詞人」，究竟是否恰當？其現存三百餘首詩歌，亦多有抒情慷慨，可見其情性之作，如〈過陳琳墓〉、〈開成五年秋書懷奉寄友人一百韻〉、〈感舊陳情五十韻〉等。¹⁵⁹但我們著重在溫庭筠開創的「詞人」範示，包括不畏批評盡力為詞，認真的投入其中，且逐漸體認到這種新興文體的特殊之處、慢慢正視這正統之外的小道末技，亦留下不少脫離萌芽階段的成熟作品。

能與溫庭筠相提並論的作者莫非唐末韋莊（836-910）。其和溫庭筠類似，本身為考取科舉為目標的傳統文人，善於作詩，身逢黃巢之禍時寫下著名的〈秦婦吟〉。也在逃難而流落南方之際接觸新興的曲子詞，年六十餘才中進士，但不久唐代滅亡，晚年入前蜀作王建的掌書記，前蜀的典章制度大多出於韋莊之手。¹⁶⁰

¹⁵⁶ 劉學鍇：《溫庭筠傳論》（合肥：安徽大學出版社，2008年），頁14-15。

¹⁵⁷ 葉嘉瑩：〈從《人間詞話》看溫韋馮李四家詞的風格〉，《迦陵論詞叢稿》，頁49。

¹⁵⁸ 清·王士禛：《花草蒙拾》，收錄於《詞話叢編》，頁674。

¹⁵⁹ 如〈過陳琳墓〉：「曾於青史見遺文，今日飄零過古墳。詞客有靈應識我，霸才無主始憐君。石麟埋沒藏春草，銅雀荒涼對暮雲。莫怪臨風倍惆悵，欲將書劍學從軍。」作者都將自身喻為前代文人，彼此才學皆相近，但有顯達與落拓、受人青睞與孤芳自賞之間的區別，或許「欲將書劍學從軍」與「莫拋心力作詞人」（〈蔡中郎墳〉語，下文更詳述之）並非作者真正懷疑自身的價值，而是對於一生際遇的最激烈之指控。見劉學鍇：《溫庭筠全集校注》，（北京：中華書局，2007年）頁387。

¹⁶⁰ 關於韋莊的生平資料大致參考夏承燾：〈為端己年譜〉，《唐宋詞人年譜》，頁1-35。

韋莊在《花間集》中收錄近五十首。韋莊亦沒有留下相關填詞資料，但〈菩薩蠻〉五首這組聯章之作，在詞史及「詞人史」上相當重要。張惠言早已提到：「此詞蓋留蜀後寄意之作」¹⁶¹葉嘉瑩對這組詞亦有深刻的見解，將五首作品以韋莊動盪流轉的一生共同詮解，¹⁶²〈菩薩蠻〉五首呈現出人與作品之間的抒情互文。李文鈺先生亦以「流逝與尋回」為主旨，深入剖析韋莊在這組詞中的深層喟嘆。¹⁶³前輩學者的研究其實都指著相同的面向——韋莊「以詩為詞」，他將傳統放置於詩中的題材，用詞體表達，然而為什麼韋莊要用詞體來表現這麼極致的抒情？晚年對於自我的回顧全然置放於詞體當中，為何如此處理？他是怎麼看待詞體的？韋莊現存的詩作約有 320 餘首，詞則現存 54 首，值得注意的是：與詩大多寫於入蜀之前不同，韋莊詞則大都作於晚年仕蜀期間。¹⁶⁴韋莊晚年於前蜀拜相，生活於同江南較中原遠離戰火禍端的天府之國，都市文明與娛樂生活相當發達，描繪南唐宮廷夜宴享樂的〈韓熙載夜宴圖〉亦可作同時代的參照。是故韋莊在這種環境底下，宴飲作樂的場合勢必相當頻繁，自然嘗試填詞不足為奇。特別的是他不避諱將詞體作為表達個人抒情意志的載體，將傳統詩歌所應擔負的工作嘗試交給詞體處理，遂在詞樂參差句式、迴還往復之中發現詞在表現抒情時有異於詩，甚至優於詩的特點。¹⁶⁵這種抒情的越界，無疑是填詞心態的變化，也標誌著真正的抒情詞的出現。詞作口吻從第三人稱的代言揣想，到以我之口言己之情的描繪，亦符合抒情詩的主體概念。

其實〈菩薩蠻〉五首之所以重要，葉嘉瑩已提出意見：「我們該注意到端己這五首詞，甚至端己大部分的詞，都是屬於詞中有我之作，端己所寫的情事大都是切身的情事。」¹⁶⁶、「詞在端己手中已不僅是徒供歌唱的豔曲而已，而是確實可以抒情寫意的個人創作了。」¹⁶⁷雖然白、劉部分作品也是「詞中有我」，可是他們沒有想到正視詞體，只是娛樂的心態偶一涉足；溫庭筠雖然久處歌樓酒館，

¹⁶¹ 清·張惠言：《詞選》，收錄於《詞話叢編》，頁 1611。

¹⁶² 葉嘉瑩：〈從《人間詞話》看溫韋馮李四家詞的風格〉，《迦陵論詞叢稿》，頁 52-72。

¹⁶³ 李文鈺先生將各首的主旨與指涉梳理道：「從文本解讀，五首詞一俞平伯所言，『是一意的反覆轉折』，意即在流離際遇中始終堅持的回歸意念。首章悵述離別，美人情深，叮嚀『早歸』，迫於戰亂而無奈辭鄉的詞人亦懷此夙願，不敢或忘。次章言流寓江南，縱使春景如畫、佳人如月，亦不能取代故鄉美人，唯中原沸亂歸路阻絕，在『遲歸』的讓步中，依然堅持歸鄉之想。三章遠離江南，再度漂泊，然錯過江南之美的悔悟、狂醉享樂的行徑以及『不歸』的決絕誓詞，皆隱含故國已亡、無家可歸的痛楚。四章以痛飲沉醉的渴望與莫話明朝的懇求，表達『忘歸』的意念，然空洞的笑聲，又透露其對故鄉的無法斷念。終章以歷經轉徙，終老他鄉為結局，然『思歸』之心則透過凝望殘陽的身影，訴說不盡。」見氏著：〈流逝與尋回——試論韋莊〈菩薩蠻〉五首中的春意象〉，《漢學研究》，第 29 卷第 1 期，2011 年，頁 55。

¹⁶⁴ 五代·韋莊著，聶安福箋注：《韋莊集箋注》（上海：上海古籍出版社，2002 年），前言頁 3、5。

¹⁶⁵ 即劉少雄先生所言：「詞的體製，如樂律章節之重複節奏、文辭句法的平衡對稱，無疑更強化了這種婉轉低回、流連反覆的情感質性。因此，所謂詞的情韻，就是一種冉冉韶光意識與悠悠音韻節奏結合而成的情感韻律，回環往復，通常是以好景不常、人生易逝之嘆為主調，別具婉曲之致。」見劉少雄：《會通與適變——東坡以詩為詞論題新詮》，頁 15。

¹⁶⁶ 葉嘉瑩：〈從《人間詞話》看溫韋馮李四家詞的風格〉，《迦陵論詞叢稿》，頁 67。

¹⁶⁷ 同上註，頁 71。

創作不少側豔之作，但要直到韋莊，一生經歷極具戲劇化的韋莊，在晚年任相的享樂中，試圖把畢生的生命濃縮在五首〈菩薩蠻〉中，這種回顧與重視，韋莊不只是個詞人，亦是詞人創作意識演進的關鍵角色。

雖然溫、韋等人創作在詞史演進中格外重要，但最早的詞論、具體詞學論述的出現，則非〈花間集序〉莫屬。《花間集》為後蜀趙崇祚所編，收錄以溫、韋為代表十八家詞人共五百餘首作品，此處無意深究其風格及形成，而著重討論五代詞人的宣言——〈花間集序〉。此序為《花間》詞人歐陽炯（896-971）所撰，其言曰：

鏤玉雕瓊，擬代工而迴巧，裁花剪葉，奪春艷以爭鮮。是以唱〈雲謠〉則金母詞清；挹霞醴則穆王心醉。名高〈白雪〉，聲聲而自合鸞歌；響遏行雲，字字而偏諧鳳律。〈楊柳〉〈大堤〉之句，樂府相傳；〈芙蓉〉〈曲渚〉之篇，豪家自製。莫不爭高門下，三千玳瑁之簪；競富樽前，數十珊瑚之樹。則有綺筵公子，繡幌佳人，遞葉葉之花箋，文抽麗錦；舉纖纖之玉指，拍按香檀。不無清絕之詞，用助嬌嬈之態。自南朝之宮體，扇北里之娼風。何止言之不文，所謂秀而不實。有唐已降，率土之濱。家家之香徑春風，寧尋越豔；處處之紅樓夜月，自鎖嫦娥。在明皇朝，則有李太白應制〈清平樂〉詞四首。近代溫飛卿復有《金筌集》。邇來作者，無愧前人。今衛尉少卿字弘基，以拾翠洲邊，自得羽毛之異；織綃泉底，獨殊機杼之功。廣會眾賓，時延佳論。因集近來詩客曲子詞五百首，分為十卷。以炯粗預知音，辱請命題，仍為敘引。昔郢人有歌《陽春》者，號為絕唱，乃命之為《花間集》。庶使西園英哲，相資羽蓋之歡；南國嬋娟，休唱蓮舟之引。時大蜀廣政三年夏四月日敘。¹⁶⁸

吳熊和認為〈花間集序〉有三點值得注意，分別是：一是說明了花間詞的詞風特點；二是說明了《花間集》的唱本特點；三是說明了論詞與論詩已開始趨向不同。¹⁶⁹其實仔細觀察《花間集》的作者群，官位顯赫者不在少數，如前述提過的「韋相莊」、「顧太尉夔」、「魏太尉承班」、「鹿太保虔辰」等。和徐陵〈玉臺新詠序〉皆背離儒家詩學傳統的昭告，歐陽炯的處理方式是，將出身里巷歌謠的詞體單純的視為他們娛樂的發洩，是一各自騁情之所。就如歐陽炯處理南朝宮體時故作姿態的敷衍帶過——然而處於亂世而偏安一隅的士大夫們，為這種享樂找出冠冕堂皇的理由，彼此依偎作樂，「綺筵公子」、「繡幌佳人」在酒筵間的一來一往，暫時忘記現世的不安。於是這種享樂的原罪就以群體的結合、高官的地位（身居高位雖然行為易招致批判，但也有某種特權存在）作為開解之道。艾朗諾引述田安（Anna M. Shields）的話：「歐陽炯在意的似乎是填詞、唱詞的社交活動，而

¹⁶⁸ 陳良運主編：《中國歷代詞學論著選》，頁 20-26。

¹⁶⁹ 吳熊和：《唐宋词通論》（杭州：浙江古籍出版社，1985 年），頁 283-284。

並非詞本身。」¹⁷⁰艾氏又自言：「自始至終，他對填詞唱詞的名士淑媛們所過的奢華優雅的生活的關注都要多於對詞的內容及其情思的關注。」¹⁷¹故在文人群體的社交場域中，「雅俗」之辨是其根本價值，對「俗」的排斥與恐懼，更是他們創作時的合理態度。

詞人的創作方式從部分文人的零星唱和（白居易、劉禹錫），到溫、韋的創作成為後世詞人的兩種典範，¹⁷²但仍是個體漸興的情況。直到花間作者以群體的模式出現，小詞的負擔受到末世的歡愉抵銷，當然他們不畏成為「詞人」，因這只是仕宦階級時行的應酬罷了。這些創作者必然有其他的文體創作，如上述提到溫、韋亦工於詩，所以花間詞人也只是餘力為之。他們不怕招受批判，因為也只是特定聚會中的時興遊戲而已。但是趙崇祚既然編選了《花間集》，又屬請歐陽炯作序，遂不得不解釋花間詞客所依循的準則。按照艾朗諾的說法，即「這是一個聰明的論述方法，但其若想成立，卻必須基於以下兩個假設：人們接受他將早期樂府作為詞之源頭的虛構想像，並且接受他對《花間集》原創性的模糊處理。」¹⁷³於是這種模糊處理，使其仍無法成為更嚴肅意義上的詞人，相較之下，溫、韋的詞人性質比花間詞客更為深刻；但在創作態度上，仍要到南唐才有更進一步的拓展。

南唐君臣縱情享樂、笙歌宴飲的娛樂不下於西蜀詞客，兩者的填詞環境相當，且創作者的背景有身為宰輔的馮延巳（903-960），更有稱霸一方的中主李璟（916-961）、後主李煜（937-978）。後主〈玉樓春〉（晚妝初了明肌雪）、〈浣溪沙〉（紅日已高三丈透）等可作其填詞背景的補充，試見〈玉樓春〉：

晚妝初了明肌雪，春殿嬪娥魚貫列。笙簫吹斷水雲間，重按霓裳歌遍徹。
臨春誰更飄香屑？醉拍闌干情味切。歸時休放燭花紅，待踏馬蹄清夜月。

174

身為南唐國主的李煜，自然其作樂的鋪排又非花間詞客所能比擬。既然南唐和西

¹⁷⁰ 田安 (Anna M. Shields):《花間集的文化背景與詩學實踐》(Crafting of Collection: The Cultural Contexts and Poetic Practice of the "Huajian ji") (Cambridge, MA: Harvard University Asia Center, 2006), pp. 153-154。轉引自〔美〕艾朗諾：〈宋詞：多情之惱〉，《美的焦慮——北宋士大夫的審美思想與追求》（上海：上海古籍出版社，2013年），頁192。

¹⁷¹ 〔美〕艾朗諾：〈宋詞：多情之惱〉，《美的焦慮——北宋士大夫的審美思想與追求》，頁192。

¹⁷² 鄭騫先生道：「飛卿託物寄情，端已直抒胸臆；飛卿詞深美，端已詞清俊。後世所謂婉約派，多自溫出；豪放派多自韋出。雖發揚光大，後來居上；而上探本尋源，莫能或易。此所以溫韋並稱，為詞家開山祖也。」見鄭騫：〈溫庭筠韋莊與詞的創始〉，《景午叢編》，上冊，頁103。

¹⁷³ 艾氏又言：「儘管很自信，但歐陽炯這篇位詞辯護的宣言還是暴露出了文人們在詞的初創期可能有的侷限性。《花間集》只有在最窄的幾條標準下才能算是好作品，而它所崇尚的文辭雕琢之美又只有在一個對文學史脈絡進行了大量歪曲的歷史敘述中才不會受到指摘。」見〔美〕艾朗諾：〈宋詞：多情之惱〉，《美的焦慮——北宋士大夫的審美思想與追求》，頁193。

¹⁷⁴ 曾昭岷等編撰：《全唐五代詞》，頁759-760。

蜀的作詞背景如此雷同，且有更恣意享樂的問題，花間的享樂傳統到此時也發展至極致，但為何又能「詞至李後主而眼界始大，感慨遂深，遂變伶工之詞而為士大夫之詞。」¹⁷⁵？其實在此闕〈玉樓春〉的下片就有窺見端倪，李後主的「醉拍闌干情味切」、「待踏馬蹄清夜月」偶然顯現他不僅是個敏銳的詞人，更有一種豪邁的風範。他縱情享樂，但內心有一股不同於晚唐、花間以來詞風的柔媚。是故南唐君臣的作詞背景雖然和前代相當，但是就填詞時的投入與氣概而言自有明顯的差異。說到南唐，仍不得不先提兩朝老臣馮延巳。馮延巳現存詞 112 首，是宋代以前存詞最多的詞人。其父馮令頤在南唐烈主李昇底下任官，官至吏部尚書。延巳二十七歲前後任秘書郎，和中主李璟遊處。¹⁷⁶更在四十四歲後四度拜相、罷相，一生都在南唐歷任顯宦。¹⁷⁷葉嘉瑩認為馮延巳生在一必亡的國家，並與中主李璟自幼交好，又數任此必亡之國的宰相，其心中的鬱悶困頓不言可喻。¹⁷⁸在這種情況下仍得享樂排解，不過其筆下就和花間詞多有不同，葉嘉瑩謂：

正中所寫則是不為現實所拘限的一種純屬心靈所體認的感情之境界的緣故。……而是由這些景物、情事所換起或所象喻的包容著對人生有著綜合性體認的某種更為豐美的意境。¹⁷⁹

馮延巳和溫韋等前代詞人一樣工詩，¹⁸⁰畢竟詩才是文人最正統的文化標誌。但是馮延巳在他苦悶、憤怒的環境中，填詞成了比詩更適合抒發這種難言、幽微的深刻意念，詞的「言長」之性質，在馮延巳筆下塑造出「在主觀抒寫中帶有濃厚的象喻意味，是一種更具有普遍性和永恆性的觸及到某種悲哀之本體的境界。」¹⁸¹他嘗試以詞體寄託隱微的悲哀，可看作是在韋莊的貢獻上又跨出了一步。只是韋莊在〈菩薩蠻〉五首回顧一生，馮延巳在〈鵲踏枝〉（誰道閒情拋棄久）、〈鵲踏枝〉（梅落繁枝千萬片）、〈浣溪沙〉（轉燭飄蓬一夢歸）又較韋莊更投入於作詞當中，似是而非的曖昧指涉不致淪入政敵之口，自身也在迂迴難解的情感中得到寬慰。南唐詞人不只創作態度更為嚴謹，且風格也逐漸異於前代。宋代陳世修為遠祖馮延巳詞集所作之〈陽春詞序〉謂：「觀其思深辭麗，韻律調新，真清奇飄逸之才也。……以清商自娛，為之歌詩以吟詠情性，飄飄乎才思何其清也。」¹⁸²吟

¹⁷⁵ 清·王國維：《人間詞話》，收錄於《詞話叢編》，頁 4242。

¹⁷⁶ 宋·楊繪：《時賢本事曲子集》：「南唐李國主嘗責其臣曰：『吹皺一池春水，干卿何事。』蓋趙公（按：應為馮延巳）所撰〈謁金門〉有此一句，最警策。其臣即對曰：『未如陛下『小樓吹徹玉笙寒』。』」收錄於《詞話叢編》，頁 5。

¹⁷⁷ 關於馮延巳的生平，參照夏承燾：〈馮正中年譜〉，《唐宋詞人年譜》，頁 35-72。

¹⁷⁸ 葉嘉瑩：《照花前後鏡：詞之美感特質的形成與演進》（新竹：國立清華大學出版社，2007 年），頁 86。

¹⁷⁹ 葉嘉瑩：〈從《人間詞話》看溫韋馮李四家詞的風格〉，《迦陵論詞叢稿》，頁 73。

¹⁸⁰ 宋·陸游：《南唐書·馮延巳傳》：「延巳工詩，雖貴且老不廢，如：『宮瓦數行曉日，龍旗百尺春風』。識者謂有元和詞人氣格。」收錄於傅璇琮、徐海榮、徐吉軍等主編：《五代史書彙編》，頁 5550。

¹⁸¹ 葉嘉瑩：〈從《人間詞話》看溫韋馮李四家詞的風格〉，《迦陵論詞叢稿》，頁 94。

¹⁸² 陳良運編：《中國歷代詞學論著選》，頁 27。

詠情性及「清奇」的風格，在傳統上一直是描述詩的形容詞，但此處已經進入詞的評價當中。

相較於馮延巳現存詞百餘首，中主李璟只有寥寥四首，但〈攤破浣溪沙〉（菡萏香銷翠葉殘）受到王國維極力推崇，¹⁸³葉嘉瑩在梳理王國維「境界說」時，¹⁸⁴亦認為馮延巳、李璟的詞是「有境界」¹⁸⁵，這種境界的產生，自然是士大夫抱負的投入與再造，也可解釋王國維論詞排斥韋莊之外的花間詞人，尤其是溫庭筠；卻極力讚賞馮延巳。楊柏嶺道：

詞體體制上說，溫、韋詞仍是伶工之詞，合樂及娛樂心態較為明顯，但情思由浮泛到真實的走向，表明韋詞開始突出歌詞作者的地位，暗含著士心變化的跡象。……可見，王國維是從士心變化角度，依據「真感情」的標準分析詞體觀念變化的。¹⁸⁶

是故「馮正中詞雖不失五代風格，而堂廡特大，開北宋一代風氣。與中後二主詞皆在《花間》範圍之外，宜《花間集》中不登其隻字也。」¹⁸⁷是從「士心變化」，易言之是作詞的態度向作詩靠近，士心滲透了原本宴飲娛樂的詞體。這種改變在李煜的前後期填詞活動上更是明顯。李煜為中主的第六子，美風儀、工書、善畫又知音律，然而在後主任內，南唐國勢江河日下。後周世宗顯德五年（958）去帝號、年號，稱國主，奉周正朔。又在宋太祖開寶四年（971）去唐號，稱江南國主，五年後宋師滅南唐，後主至汴，受封違命侯，並在兩年後謝世。¹⁸⁸

¹⁸³ 王國維認為「菡萏香銷翠葉殘，西風愁起綠波間」大有〈離騷〉的「眾芳蕪穢，美人遲暮之感。」見唐圭璋編：《詞話叢編》，頁 4242。

¹⁸⁴ 具葉嘉瑩先生的分析，王國維論詞是以作品中傳達的「感發作用之本質」為依據，他所謂的境界不是只作品所表現的作者顯意識中的主題和情意，而是「作品本身所呈現的一種富於興發感動之作用的作品中的世界」；就讀者來說，「除去追尋其顯意識的原意外，也更貴在能從作品中所流露的作者隱意識中某種心靈和情感的本質而得到一種感發。」見劉少雄：〈東坡詞情的論證與體悟〉，《會通與適變——東坡以詩為詞論題新詮》，頁 147。

¹⁸⁵ 「所謂『境界』實在乃是專以感覺經驗之特質為主的。換句話說，境界之產生全賴吾人感受之作用，境界之存在全在吾人感受之所及，因此外在世界在未經過吾人感受之功能而予以再現時，並不能稱之為『境界』。如外在之鳥鳴花放雲行水流，當吾人感受所未及之前，在物自身都並不可稱為『境界』，而唯有當吾人之耳目與之接觸而有所感受之後才得以名之為『境界』；或者雖非眼耳鼻舌身五根對外界之感受，而為第六種意根之感受，只要吾人內在之意識中確實有所感受，便亦可得稱為『境界』。」見葉嘉瑩：《王國維及其文學批評》（新竹：國立清華大學出版社，2011 年），頁 229。故境界之重點，在於創作者之感官與外界接觸、內在意動時的感知活動，但在作品創作時，作者又得將親身所感之境界化為客觀的文字，並且使讀者體悟箇中真諦，即「自我的經驗」→「真切的感受」→「表達的能力」。

¹⁸⁶ 楊柏嶺：〈無物似情濃：唐宋詞愛的情思及其接受意義〉，《唐宋詞審美文化闡釋》（合肥：黃山書社，2007 年），頁 89-90。

¹⁸⁷ 清·王國維：《人間詞話》，收錄於《詞話叢編》，頁 4243。

¹⁸⁸ 關於李煜的生平，參照夏承燾：〈南唐二主年譜〉，《唐宋詞人年譜》，頁 73-168。

李後主與晏幾道的性格極為相似，¹⁸⁹兩人的純真率性對於詞體的創作有極大的幫助，前述的「赤子之心」，正是王國維所稱「故生於深宮之中，長於婦人之手，是後主為人君所短處，亦即為詞人所長處。」，¹⁹⁰這種純真表現在詞作中是一種毫無節制的任性，盡情享樂與盡情哀嘆。馮延巳卒時南唐尚未淪落，故其詞作仍洋溢著熱情的追求與失落的寂寞之感。但殆至後主時國勢日衰，甚至亡於北宋之手，帝王的氣度與悲劇的哀感震撼著養尊處優的李後主，晚年專力填詞，雖然存詞僅約四十首，但從晚年的詞作如〈浪淘沙〉（簾外雨潺潺）、〈相見歡〉（林花謝了春紅）、〈虞美人〉（春花秋月何時了）等膾炙人口的作品，可見其入宋以後的創作轉折。早先的帝王、藝術家的身分，此時成為亡國之君，以及真真切切的詞人。李煜詞宏大的氣象自然和前輩詞客截然不同，「當他深入於悲苦之核心，而有著自核心掌握全體的眼界與感慨的時候，他在用字造句方面也往往以其直感使用出一些氣象極為闊大的字樣。」¹⁹¹士心的轉變、詞作視角專注於「我」的固定，以及積極投入的創作模式，詞體對於李煜而言，和詩在基本的抒情效果上並無二致，但是詞不僅有音樂的迴環往復，在填詞、唱詞、聽詞的過程中，又彷彿回到夢中那個已不可企及的失落樂園，或許這也是他甘願作一詞人的內在因素。此處無暇細部討論李後主的作品，引用孫康宜所言：

晚年的李煜精力所在，大多在縮短詞我的距離，把勢如排山倒海的外在現實轉化為抒情自我的內在感性世界的附加物。李煜一旦這樣做，那位作壁上觀的「我」就會和詞中的抒情觀點合而為一。¹⁹²

簡言之，到了南唐，開始出現以「詞人」名世的作家。雖然後世也以詞人目溫、韋，但是他們的詩歌或其他文體的創作亦相當豐富；但直到馮延巳、李煜身分雖然是宰輔與皇帝，但更重要的是他們全力填詞的那份創作態度，用詞體表達生存的憂患意識，這是他們早先習以為常的享樂活動，但沒想到這種娛樂也恰好可以排解憂愁，甚至將自身以及回憶都寄寓其中。填詞從文人的餘事、副業、消遣變成生命意義之所繫，是困頓、不自由的個體唯一能馳騁的場域。南唐君臣所塑造的填詞範式，由於士心的涉入，為後代士大夫填詞者開一方便法門。晏殊、歐陽脩填詞雖仍受到部分批評，但是能在「聊佐清歡」的詞體傳唱中若隱若現地宣洩自我幽微之情，同是江西人的晏歐，雖然不能像身歷巨變的後主成為如此純正的詞人，但在地緣關係的涵潤之下，晏、歐的填詞也承襲了馮延巳所塑造的傳統。

¹⁸⁹ 楊海明以為李煜性格的三種要素可以注意：一是「純真」、二是「帝皇氣派」、三是「多愁善感」，恰好這三種質素也都適用在晏幾道身上，除了晏幾道沒有「帝皇」經驗外，但他有類似的富貴經歷，雖不完全相類，但兩人的性格與華屋山丘的經歷，自然對於作詞有極強大的內在動因。見楊海明：《唐宋詞史》，頁 145。

¹⁹⁰ 清·王國維：《人間詞話》，收錄於《詞話叢編》，頁 4242。

¹⁹¹ 〔美〕孫康宜著，李爽學譯：第三章〈李煜與小令的全盛期〉，《晚唐迄北宋詞體演進與詞人風格》（臺北：聯經出版事業公司，1994 年），頁 99。

¹⁹² 〔美〕孫康宜著，李爽學譯：第三章〈李煜與小令的全盛期〉，《晚唐迄北宋詞體演進與詞人風格》，頁 129-130。



另一方面，從馮延巳、李煜影響晏殊、歐陽脩的詞作開始，其實都朝著「雅化」、「詩化」的抒情性進路，詞人不光是溫庭筠式的「為側豔之詞」，也在程度上逐漸抒情化。康正果道：

雅化和詩化正是抒情性不斷增強的一個過程，它正好在較高的層次上修正了文人詞發展的初級階段——豔化的階段：從豔情意象的堆砌轉向了情景交融，從個別的摹擬情態轉向了含義深廣的人生境遇。這些作品實際上並未徹底突破豔詞的藩籬，傳統批評之所以極力稱讚這類作品，主要有兩個原因。一是作者給陳腐的豔情題材中注入了詩意的情致，二是從兒女柔情中引申出普遍性的人生問題。這兩個方面都屬於高雅的趣味，與「花間詞」的香豔詞風正好形成了「雅」與「俗」的對立。¹⁹³

此處略述了中唐迄五代的詞人地位的演變，並更著重在創作者自身身分、意識的發展，以及填詞的態度、他們如何看待填詞這件事，又投入了多少心力。簡言之從中唐少數文人的嘗試，到溫庭筠漸漸專業化的創作側豔之曲所遭受的批判，及其定下的範式；韋莊和溫庭筠皆工於詞，但他是草創階段第一個將自我抒情帶入詞中，且用詞總結一生的流轉，詩化之跡儼然可見；花間詞客則重在文人群體在亂世享樂的唱和、依偎上，這種活動擴及南唐，但是南唐的歷史氛圍與創作者的見識，馮延巳、李璟、李煜終究能將詞人的地位、詞作的風格往傳統詩人、詩作靠攏，但也保留詞之為詞的特點。也可以說，是作詞的態度拉抬著詞人地位的上升。但對於北宋士大夫填詞者而言，又有另一層隱憂，詞體在五代詞客的染指之下不免籠罩著亡國的幽靈、由於鄭衛之音而亡國的那些教訓成為北宋初期詞人，不得不處理的問題。

（二）北宋時期

此小節將以一定的篇幅論述詞人地位在北宋時期的演變，以及填詞者創作態度的變化。姑且將幾個代表性的階段、詞人作一簡單的劃分。包括第一：晏殊、歐陽脩、張先對於前代的繼承與文士填詞的新典範；第二：專業詞人柳永的出現；第三：蘇軾詞人身分的模糊與擴充；第四個部分：「周邦彥式的詞人」之時代與預告。

時序進入北宋，五代流行的詞體在北宋初年暫告衰歇，村上哲見引《全宋詞》的資料，太祖至真宗朝的詞客亦位列高位，不乏同平章事、參知政事等宰輔之臣。但現存詞作數量極少，最多者為潘閔的十首。不論當時究竟創作多少作品，至少

¹⁹³ 康正果：〈唐宋詞：新的融合與分化〉，《風騷與豔情——中國古典詩詞的女性研究》（新北：雲龍出版社，1991年），頁303。

可確定當時作者缺乏「企圖流傳後世的意識」¹⁹⁴。也反映他們甚至比花間詞人更不注重填詞這項活動。宴飲間為之仍是必然，但此時甚至連客觀描述義的「詞人」都無法稱上。南宋王灼認為唐末五代之文章陋極，唯有樂章可喜。且五代十國不乏詞客名家，關於宋初詞風的衰歇他亦不解：

國初平一字內，法度禮樂，寢復全盛。而士大夫樂章頓衰於前日，此尤可怪。¹⁹⁵

於是由宋代開國（960）到真宗（997-1022）的六十餘年間，不只詞人，詞史亦堪稱是一片空白。這個現象也約略存在於其他文體的創作上。頗值得注意的是潘閻所作的〈逍遙詞附記〉，其道：

其所要〈酒泉子〉曲十一首，並寫封在宅內也。若或水榭高歌、松軒靜唱，盤泊之意，飄渺之情，亦盡見於茲矣。¹⁹⁶

然而這組作品都以「長憶錢塘」、「長憶西山」、「長憶無山」等起頭，內容也都是描寫錢塘附近的風景名勝，顯然與酒邊花下的傳統作詞場合有所不同，較扣合中唐張志和〈漁歌子〉的意味。然而潘閻在〈逍遙詞附記〉的詞學觀念，認為詞作不言男女之情，更重在閒適的自然滋味中得到滿足，也反映了詞體的內容擴大。與其說潘閻是個詞人，不如說他更像是個詩人。

經過一甲子的歇息後，進入到北宋政治上的黃金時期——仁宗朝，這時才有代表性的詞人陸續出現，包括晏殊（991-1055）、歐陽脩（1007-1072）、張先（990-1078）、柳永（987-1053）等作家，始為北宋詞壇的興盛時代。但在討論個別詞人時，雖然柳永的生年與卒年皆稍早於其他三位，但就和前代承衍關係的緊密程度、宋代新聲的變化來看，故先討論柳外以外的其他三位作者。清代詞評家馮煦就曾精要的描述此時的詞壇：

宋初大臣之為詞者：寇萊公、晏元獻、宋景文、范蜀公與歐陽文忠並有聲藝林；然數公或一時興到之作，未為專詣；獨文忠與元獻學之既至，為之亦勤，翔雙鷗於交衢，馭二龍於天路。且文忠家廬陵，而元獻家臨川，詞家遂有西江一派。其詞與元獻同出南唐，而深致則過之。宋至文忠，文始復古，天下翕然師尊之，風尚為之一變。即以詞言，亦疏雋開子瞻，深婉開少游。¹⁹⁷

¹⁹⁴ [日]村上哲見：下篇第一章〈綜論〉，《宋詞研究》，頁136。

¹⁹⁵ 宋·王灼：《碧雞漫志》，收錄於《詞話叢編》，頁82。

¹⁹⁶ 宋·潘閻：〈逍遙詞附記〉，收錄於《中國歷代詞學論著選》，頁31。

¹⁹⁷ 清·馮煦：《蒿庵論詞》，收錄於《詞話叢編》，頁3585。

上述文字有兩項重點：一是入宋以來，晏殊與歐陽脩是首先著力為詞的士人代表；二是晏、歐皆為江西人，風格自然受到南唐影響，但「深致則過之」——士心的滲入又更為明顯。馮延巳的士大夫情懷若隱若現地在詞作中出現，呈現一種「情感的境界」。李後主則要受到無法想像的打擊之後才深刻流露出這種懷抱；但晏、歐他們的士懷是直接流瀉於詞作之中，程度上自然與南唐有「深致則過之」的不同。想當然耳，「深致」就是士心的注入，更是以詩化提升填詞、詞人地位的重要元素。

仕宦年代較早者晏殊，字元獻，即晏幾道的宰相父親。《宋史》有傳，並有一段「神童」出身的記載。¹⁹⁸晏殊十五歲即擢秘書省正字，早歲步入官場，歷任要職，仁宗慶曆二年（1042）拜相，除了晚年的遷謫之外，仕途大抵順遂，¹⁹⁹並且拔擢了韓琦、范仲淹、歐陽脩等名臣。²⁰⁰宋代士大夫生活上的富裕與宴飲娛樂本有極緊密的結合，宋初填詞者亦不乏宰相之尊，應酬交際之頻繁，晏殊自然在這種文化風氣下對於詞有所接觸。故從表面上看，晏殊與花間、南唐、宋初填詞者的創作背景並無二致。那麼晏殊在「詞人史」上定位如何？其現存 138 闕詞，²⁰¹又較五代馮延巳的 112 闕更多，也可看出，自宋初以來，晏殊對於詞體的創作及保存的意識更為彰顯。

他更體認到「詞」於士大夫生活娛樂外的其他價值。²⁰²五代十國偏安一隅的君臣傳唱，對宋初的作者而言，毋寧是一種遊戲上的禁忌。故可以遊玩、可以參與，卻不能過度投入，因為詞曾見證一段「覆亡的歷史」，它也就成為儒家價值觀底下禁忌的「亡國之音」。²⁰³但對晏殊而言已不再是創作上的心理阻礙，填詞

¹⁹⁸ 元·脫脫等著：《宋史·卷三十一·晏殊傳》：「七歲能屬文，景德初，張知白安撫江南，以神童薦之。帝召殊與進士千餘人並試廷中，殊神氣不懼，援筆立成。帝嘉賞，賜同進士出身。」見元·脫脫等：《晏殊傳》列傳第七十，《宋史》卷三百一十一（北京：中華書局，1977年），頁 10195。

¹⁹⁹ 此處參照夏承燾：《二晏年譜》，《唐宋詞人年譜》，頁 197-270。

²⁰⁰ 元·脫脫等著：《宋史·卷三十一·晏殊傳》：「殊平居好賢，當世知名之士，如范仲淹、孔道輔皆出其門。及為相，益務進賢材，而仲淹與韓琦、富弼皆進用，至於台閣，多一時之賢。」見元·脫脫等：《晏殊傳》列傳第七十，《宋史》卷三百一十一，頁 10197。

²⁰¹ 《二晏詞箋注》，頁 9。

²⁰² 宋·宋祈：《宋景文筆記》卷上：「晏相國，今世之工為詩者也。末年見編集者，乃過萬篇。唐人以來所未有。然相國不自重其文，凡門下客及官屬能聲韻者悉與酬唱。」見《二晏詞箋注》，頁 189。這則筆記不僅說明相較於詞人的身分，晏殊「詩人身分」更顯突出，但他有意的「不自重其文」，而更著重在酒邊花下的聲韻酬唱。可見晏殊不只享受、沉浸於其中，更體會到當中與詩歌有異的特殊情調。

²⁰³ 葉淑音曾梳理詞體與鄭衛之音的比附，其引用錢穆討論鄭聲的「鄭聲靡曼幻眇，失中正平和之氣，使聽者導欲增悲，沉溺而忘返，故曰淫。」並分梳詞體的音樂性質與儒家倫理的離合之間：「詞則是現場演唱、多向互動的立體藝術，歌妓與聽眾之間、聽眾與聽眾之間彼此感發濡染，產生一種集體性的情緒氛圍，最終才會造成『滿座迷魂』的連鎖效應，從現場的共鳴與迴響來看，小詞之令人沉溺而忘返可能還超乎鄭聲之上。」另外，詞體中的女性——歌妓，並不屬於五倫之一，「這使得以儒家倫常作為立身處世準則的士大夫無法名正言順地讀詞填詞，始終糾結於作了小詞又怨小詞、雖怨小詞又愛作小詞的情理衝突之中。」見葉淑音：《晏殊、歐陽脩之選體心理學及其美感特質》，國立臺灣師範大學國文學系碩士論文，2010年，頁 30-34；

更趨向是一種與富貴生活、閒雅心境互證互文的文化活動，²⁰⁴由晏殊的風格也足以說明。宋·李之儀〈跋吳思道小詞〉：「晏元獻、歐陽文忠、宋景文則以其餘力遊戲，而風流閑雅，超出意表，又非類也。」²⁰⁵晏殊等人填詞亦和前代貴胄詞客一般，都是以「餘力」來「遊戲」，但是「風流閑雅」的評價則與他們富裕的官宦生活、士大夫情懷的投射及宋代重情的文化特質息息相關。李之儀的評論也影響了宋代詞家對於晏、歐詞的觀點。如以下的資料：

晏元獻不蹈襲人語，而風調閑雅。（宋·吳曾《能改齋漫錄》卷十六）
晏元獻公、歐陽文忠公風流蘊藉，一時莫及。而溫潤秀潔，亦無其比。（宋·王灼《碧雞漫志》卷二）²⁰⁶

「風流閑雅」彷彿足以概括晏殊的為人與文學風格。《宋史》稱其「文章瞻麗，應用不窮，尤工詩，閒雅有情思，晚歲篤學不倦。文集二百四十卷。」²⁰⁷雖然正史不提到晏殊填詞的事蹟是理所當然，但其中令人注意的是「閒雅有情思」的詩風，與「風流閑雅」的詞作評價幾乎相同。葉嘉瑩對於晏殊詞有深刻的頗析，亦往「風流閑雅」的風格上探究，²⁰⁸又可知晏殊的詩心與詞心有相滲相入的現象存在。²⁰⁹另外，晏殊雖有二百四十卷的文集，卻早已散佚。於是他的身分除了是仕途順遂的政治家外，同時也是一位「詞人」他在文學史上就是以「詞人」留名。²¹⁰晏殊在觀念上不避諱保存詞作及積極寫作的心態，他對於北宋文人填詞之風的興盛有莫大的貢獻。但是他卻留下了「為宰相而作小詞」這個困惑的命題。宋·

36-37。

²⁰⁴ 現存諸多記載晏殊的筆記短文，多著重在他的富貴與風流閑雅的生活之間。見《二晏詞箋注》，188-191。

²⁰⁵ 李之儀在此處更討論到詩與詞在文體上的差異，並且認為填詞範式須以《花間》為本，可見他的評詞觀念容易對傾向於《花間》風格的晏歐詞感到親切，也更容易欣賞晏歐詞的佳處。宋·李之儀：〈跋吳思道小詞〉，收錄於《中國歷代詞學論著選》，頁 63。

²⁰⁶ 皆見於《二晏詞箋注》，頁 202-203。

²⁰⁷ 元·脫脫等：〈晏殊傳〉列傳第七十，《宋史》卷三百一十一，頁 10197。

²⁰⁸ 葉嘉瑩稱晏殊詞有四項特點，分別為：「《珠玉詞》中所表現的一種情中有思的意境」、「特有的一份閒雅的情調」、「詞中所表現的傷感中的曠達的懷抱」、「寫富貴而不鄙俗，寫豔情而不纖佻」等，可見四者也都是對「風流閑雅」更進一步的挖掘。見葉嘉瑩：〈大晏詞的欣賞〉，《迦陵論詞叢稿》，頁 124-131。

²⁰⁹ 如〈假中示判官張寺丞王校勘〉一詩：「元巳清明例未開，小園幽徑獨徘徊。春寒不定斑斑雨，宿醉難禁灑灑杯。無可奈何花落去，似曾相識燕歸來。遊梁賦客多風味，莫惜青錢萬選才」就將〈浣溪沙〉（一曲新詞酒一杯）中的得意句「無可奈何花落去，似曾相識燕歸來」作為此詩的頸聯。這個現象至少透露在晏殊的意識中，詞和詩並非截然二分的體式，甚至可以搬挪互用，並以同樣的文句在不同的文體中展現出特別的情調。見《御選宋金元明四朝詩·御選宋詩》，收錄於《文淵閣四庫全書電子版》（內聯網版）·集部·總集類·《御選宋金元明四朝詩·御選宋詩》，卷四十五，頁 41-42。

²¹⁰ 歐陽脩對晏殊的評判，亦可見《東軒筆錄》：「歐陽文忠素與晏公無它，但自即席賦雪詩後，稍稍相失。晏一日指韓愈畫像語坐客曰：『此貌大類歐陽脩，安知脩非愈之後也。吾重脩文章，不重他為人。』歐陽亦每謂人曰：『晏公小詞最佳，詩次之，文又次於詩，其為人又次於文也。』豈文人相輕而然耶？」，見宋·魏泰撰，李裕民點校：《東軒筆錄》（北京：中華書局，1983年），頁 180。雖然這是關於晏歐二人齟齬的記載，亦參雜著戲謔的態度，但也見得歐陽脩甚至當時文人對於晏殊在創作上的成就，大多集中在詞作之上。

魏泰《東軒筆錄》道：

王安國性亮直，嫉惡太甚。王荊公初為參知政事，閒日因閱讀晏元獻公小詞而笑曰：「為宰相而作小詞，可乎？」平甫曰：「彼亦偶然自喜而為爾，顧其事業豈止如是耶！」時呂惠卿為館職，亦在坐，遽曰：「為政必先放鄭聲，況自為之乎！」平甫正色曰：「放鄭聲，不若遠佞人也。」呂大以為議己，自是尤與平甫相失也。²¹¹

雖然這條筆記的記錄者只為凸顯王安國與呂惠卿相失的由來，但卻成為「宰相」、「小詞」的辯證。前者位極人臣，背負經世濟民與立身端正的嚴肅職責；後者為時興的流行娛樂，兩者是否會有衝突？甚至小詞出身的低下戕害了身為宰相的價值、身段？填詞的負擔對於文人的心理產生何種壓力？葉淑音認為王安石及呂惠卿以晏殊現實中的政治人格取代其藝術人格，製造出「為宰相而作小詞」此邏輯上不成立的錯誤命題；而王安國則接近現象學上的真實作者，並且劃分出公領域與私領域的先後順序，在某種程度上消解了「為宰相而作小詞」的爭議。但王安國又回到呂惠卿的語境，用「放鄭聲，不如遠佞人」加以駁倒，使得「為宰相而作小詞」的議題仍懸而未決。²¹²宰相是士大夫群體之首，自然其填詞會受到較大的關注，而其他士大夫也會以此為借鏡。但此事件中即使是嚴肅的王安石亦只是用稍嫌戲謔的口吻提出這個問題，在探討詞人地位的發展上，此事反映了時人對於士大夫的身分與填詞活動的矛盾觀念，但另一方面也說明晏殊不像宋代早年的士大夫一樣逃避，他擁有不畏這種質疑的主體意識，也就是因為這種意識，也才能更推展詞人地位的發展。

整體而言，晏殊將亡國之音，轉化為一個成功士大夫的雅緻娛樂，將「詞／詞人／士大夫／雅文化」彼此串聯，是故晏殊的存詞在此前無人能比，他雖然「一時興到之作，未為專詣」²¹³，也在二百四十卷文集之前，詞作數量顯得渺小。但他以更自然的方式將士大夫的情意與抱負流瀉於詞作當中，自然出乎《花間》、南唐，「堂廡氣象絕非《花間》所能籠罩」²¹⁴，也較隱含流露士心的馮延巳與身歷巨變的李後主來得接近「範式」，是足以供後人學習其填詞「姿態」的「範式」。

與晏殊同時期的另一位重要文人——歐陽脩，和晏殊不同，歐陽脩在當時實為一代文宗，詩、文、詞、賦甚至經學、金石、詩話等領域都相當專精，又參與《新五代史》與《新唐書》的修纂。且其作品現存者相當豐富，相較於晏殊，歐陽脩的身分又更形多樣。²¹⁵歐陽脩所留下的詞作多達二百餘首，²¹⁶可見文人詞至

²¹¹ 宋·魏泰撰，李裕民點校：《東軒筆錄》，卷5，頁52。

²¹² 葉淑音：《晏殊、歐陽脩之選體心理學及其美感特質》，頁27。

²¹³ 清·馮煦《蒿庵論詞》語，見《詞話叢編》，頁3585。

²¹⁴ 鄭騫：〈成府談詞〉，《景午叢編》，上冊，頁251。

²¹⁵ 艾朗諾認為：「既然柳永因為『淺斟低唱』而在當代飽受非議，歐陽脩為什麼還要重蹈他的覆

中唐白、劉發軔以來，至此有更突破的發展。但對於歐陽脩而言，詞只是「敢陳薄技，聊佐清歡」²¹⁷的一種娛樂，這種「餘事」、「副業」的觀念其實和晏殊及以前的詞人並無二致，詞客的貴胄身分亦然。同樣生活在北宋前中期的陳世修，為其外祖馮延巳《陽春集》作序，序中不吝指出馮延巳對於晏、歐二人的影響，²¹⁸也反映了晏、歐創作時士人對於填詞一事的想法：

公以金陵盛時，內外無事，朋僚親舊，或當燕集，多運藻思，為樂府新詞，俾歌者以絲竹而歌之，所以娛賓而遣興也。日月浸久，錄而成編，觀其思深辭麗，韻律調新，真清奇飄逸之才也。噫，公以遠圖長策翊李氏，卒令有江界地，而居鼎輔之任，磊磊乎才業何其壯也。及乎國已寧，家已成，又能不矜不伐，以清商自娛，為之歌詩以吟詠情性，飄飄乎才思何其清也。

219

此處除了反映當時士人對於填詞一事的觀念，仍作為「內外無事」時與友朋同僚相聚所進行的「餘事」，也補充了晏、歐的填詞背景與馮延巳並無明顯差異，根本意義仍是「娛賓遣興」，但也在程度上「吟詠情性」這點也可見於二人的風格。晏、歐將詞作漸趨個性化，漸能寫出個人的特色，如王國維稱其「永叔『人間自是有情癡，此恨不關風與月』、『直須看盡洛城花，始與東風容易別』，於豪放中有沉著之致，所以尤高。」²²⁰，劉少雄先生道：「可見歐詞有一重要的特色，就是它始終保持一種「沉著」的意態，既不因過於和平而流為纖弱乏味，也不至於因豪放太過而流為粗獷鄙俗，欠沉實剛健之感。」²²¹可知歐陽脩詞的個人風格已極為明顯，雖然宋·羅大經《鶴林玉露》稱：「歐陽公雖遊戲作小詞，亦無愧唐人《花間集》。」²²²但晏、歐不只投入士心，或隱或顯地將詞體視為表達自我情性的廣義詩體，抒情化與個性化油然而生。詞作視角雖然仍有游移，但兩人更喜好放在「我」的觀點上，二人的佳作亦常具備這種特徵。

輒寫這種俗艷之詞？……歐陽脩在當代學者眼中卻至少還有另一種形象：新領域的大膽開拓者。」歐陽脩對於文學的好奇與嘗試，亦在程度上補充了歐詞的創作之因。〔美〕艾朗諾：〈宋詞：多情之惱〉，《美的焦慮——北宋士大夫的審美思想與追求》，頁 205-206。

²¹⁶ 歐陽脩詞中存在著歷來爭議不斷的「偽作」，除了收錄於《歐陽文忠全集》，名為《近體樂府》的 3 卷 194 首之外，尚有《醉翁琴趣外篇》共 6 卷 203 首，兩相對照，扣除未見與他人作品混入者餘 66 首，葉淑音參考前人資料，認為至少有 38 首是可信的歐詞。整體而言，可信的歐詞至少超過 200 首是無庸置疑的。葉淑音：《晏殊、歐陽脩之選體心理學及其美感特質》，頁 5-7。

²¹⁷ 唐圭璋編：《全宋詞》（北京：中華書局，1965 年），冊 1，頁 121。

²¹⁸ 如前述馮煦《蒿庵論詞》：「且文忠家廬陵，而元獻家臨川，詞家遂有西江一派。其詞與元獻同出南唐……。」；近人龍榆生認為馮延巳對於北宋詞壇的影響：「以『樂府歌詞』、『娛賓遣興』，此種風氣，實開北宋初期作家之先河。且如歐陽脩、晏殊、晏幾道皆籍江西，江西故南唐屬地，二主一馮，流風遺韻，必有存者。……此一脈之相承，並以『清謳』為主。」見龍榆生：〈兩宋词風轉變論〉，《龍榆生詞學論文集》（上海：上海古籍出版社，1997 年），頁 233。

²¹⁹ 宋·陳世修：〈陽春集序〉，收錄於《中國歷代詞學論著選》，頁 27。

²²⁰ 清·王國維：《人間詞話》，收錄於唐圭璋編：《詞話叢編》，頁 4245。

²²¹ 劉少雄：〈歐陽脩詞的跌宕之姿〉，《詞學文體與史觀新論》（臺北：里仁書局，2010 年），頁 3。

²²² 宋·羅大經：《鶴林玉露》（北京：中華書局，1983 年），丙編，卷二，頁 264-265。

歐陽脩在詞人史上的另外幾個特徵是長調的運用與俗語的滲入。前者從形式上言，在文人詞的脈絡以降，晚唐、西蜀、南唐詞人所使用的詞牌其實並無太大變化，所習用者，特色不外乎兩點，一是近於近體的形式；二是篇幅以短製為主，如〈浣溪沙〉、〈菩薩蠻〉、〈鷓鴣天〉、〈玉樓春〉、〈蝶戀花〉、〈臨江仙〉等……都是文人填詞主要選擇的牌調。然而歐陽脩開始嘗試屬於民間的「長調」²²³，長調慢詞的形式早在盛唐就流行於民間，《雲謠集》收入如：〈拜新月〉、〈內家嬌〉、〈傾杯樂〉、〈鳳歸雲〉，亦有諸多失調名者字數皆超過「傳統長調」所界定的 91 字等。歐陽脩以文人的身分嘗試作長調自然是在詞人史上一件大事，也是其與晏殊的不同之處，亦使人想起以長調慢詞為主要創作體式的柳永。雖然柳永生年更早，但是歐陽脩以文壇領袖的身分，涉入其中更顯積極意義。或許可把歐陽脩看作是詞體在晏、歐範式過渡到柳永出現的文學內在動因。由此延伸，在歐詞不乏長調的創作態度上，他不僅是嶄新領域的開拓者，也像是朱自清所說具備「雅俗共賞」特質的士大夫，俗語的涉入亦理所當然，文人詞與民間詞的匯通及衝突，歐陽脩在其詞作中埋下了深刻的伏筆。

整體而言，晏、歐都歷任要職，但前者在現今是以「詞人」名世；後者卻是相當多領域的佼佼者。兩人的填詞活動雖然沒有對花間、南唐有太大的突破，仍是宴飲時的「娛賓遣興」，可是就營造出新的填詞範示而言——兩位成功政治家、文人的背書，在晏殊與歐陽脩身上，詞作不只有士心的滲透，而是整個士大夫生活的具現，填詞反而成為證明風流閑雅的活動。這兩位宋詞先行者的努力減輕了稍後填詞者關於「詞體」創作的心理壓力。詞人的地位並沒有具體的提升，但至少晏歐樹立了新的填詞範式，傑出的政治家與文學家的認可，加強了填詞這項活動的正當性，也能解釋為何在仁宗朝時詞體開始大盛的原因。

最後，對此時期的另外一位詞人張先略作補充。其與歐陽脩同樣在 1030 年中進士。多在地方任職，都官郎中致仕。其仕宦的經歷自然無法與晏歐相比。晚年曾和蘇軾交好，蘇軾亦不諱言稱讚張先的詩作，雖有詩集傳世，但早已散佚。今只存幾首軼詩。詞則存約一百六十五首。²²⁴由此可知，張先儼然是以「詞人」被認識的。這種現象在當時就已出現，蘇軾〈題張子野詩集後〉就提到：

張子野詩筆老妙，歌詞乃其餘技耳。……而世俗但稱其歌詞。昔周昉畫人

²²³ 歷來「長調」、「慢詞」時常混淆並用，林玫儀先生曾闡釋「令、引、近、慢」等專有名詞，其言：「令引近慢乃音樂上之分類，而後人所謂小令、中調、長調也者，則是舊文字上作分類。」
「令引近慢本為樂曲之類別，表明詞調之來源，與破、序等性質並同。大多源自大曲，亦有因舊曲造新聲，或逕出於時人自度者。四者之旋律結構各異，節奏韻拍不一，並其適用之樂器、演奏之方式乃至流行之場合，均與其他曲類有別。」，參氏著：〈令引近慢考〉，《詞學考論》（臺北：聯經出版社，1987年），頁 136、166。

²²⁴ 〔日〕村上哲見：下篇第二章〈張子野詞論〉，《宋詞研究》，頁 153。

物，皆入神品，而世俗但知有周昉士女，皆所謂未見好德如好色者歟？²²⁵

至少在蘇軾的時代，時人對於張先，想到的不是他的詩作，而是時行的歌詞。蘇軾在此儼然以「詩／德」、「詞／色」的對應關係來表達他對張先詩作受到冷落的不滿。晏、歐之外的張先，雖有功名但仕宦不顯，他就是單以「詞人」而聞名。村上哲見《宋詞研究》以專章討論張先，重要的一點是其詞作開始出現了序文。序文也像是詩題一般，是傳統詩人交代作詩的背景、本事的文字。但在張先以前，除了歐陽脩略用詞序之外，大抵沒有詞人有意識且大量地使用詞序。但據村上氏的統計，「（張先）其有序的詞近七十首，約為現存作品的五分之二。」²²⁶如此高的比例顯示張先作詞的態度與前代、同時的詞客已有顯著的差異。關於詞序的作用，林順夫道：

序在結構上的價值在於它所具有的參考提示功能，即它將詞與詞人實際生活中的具體事物聯繫起來。……標題或序言使得詞人將作品與某些特定的人、物、事件或情境對應起來。²²⁷

除了張先以及林順夫關注的姜夔之外，另一位大量使用詞序的作家——蘇軾，亦十分重視詞序在詞體中的功能。他藉由詞序將該首作品與自身的經歷、生活作一緊密的結合，詞人與詞作的關係在詞序大量使用以前是極為疏離，詞人們以相似的懷抱寫作模稜兩可的情感，自然產生早期詞作重出於多位作者的現象。於是填詞者使用詞序以順應自己的抒情創作，並讓自身及讀者牢記這首詞的本末，強調這首詞的「著作權」；後世學者藉詞序得以編年其詞，將他的作品聯繫生平，大抵為知人論世的詮釋方法。村上氏以「日常性」解釋張先使用詞序的內在動因，包括在何地、何時與何人的次韻酬唱活動。若說晏、歐之作是士大夫精神的體現，那張先的詞作則透露了士大夫生活的具體模樣。雖然此時其序未如姜夔嘗試將序變成一獨立的美學結構，但它確實將詞「落實」在詩學傳統中。彷彿東坡一般，將詞往詩的「文人／文體」模式靠攏，詞人也難免沾染上詩人的性質。

此外，張先值得重視的是其詞調的增加。宋代以晏殊為首，開啟士大夫填詞的風潮。晏殊、歐陽脩的詞作數雖然無法和其詩文相比，但都留下一定數量的作品，張先亦然。但是張先在數量不超出前賢的前提下，所使用的詞調數量大幅增加，²²⁸是值得注意的變化。不論這些詞牌的使用是否為新聲，它象徵著文人填詞

²²⁵ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：《蘇軾文集》，卷 68，頁 2146。

²²⁶ 〔日〕村上哲見：下篇第一章〈綜論〉，《宋詞研究》，頁 139。

²²⁷ 〔美〕林順夫著，張宏生譯：《中國抒情傳統的轉變：姜夔與南宋詞》（上海：上海古籍出版社，2005 年），頁 43。

²²⁸ 村上氏整理各人所用的詞調數為：柳永一百二十六調，張先九十六調，歐陽脩六十九調，晏殊三十六調。見〔日〕村上哲見：下篇第二章〈張子野詞論〉，《宋詞研究》，頁 154。張先現存詞 165 首、歐陽脩 200 餘首、晏殊 138 首，很顯然張先所使用的詞牌數量更多，且不乏長調的使用。

更有意拓展原本的空間，他不安於只是文人私下的小眾娛樂，在合乎雅俗的界定之餘，他願意從社會中汲取新的養分。簡而言之相較於晏、歐，張先身處在相同的年代，創作的模式也不乏傳統的酒席歡宴之間；但是張先仕宦不顯，他順應著晏、歐所創造的填詞範示，但他又更朝柳永「詞人」的方向邁進，和其在權力階層中的地位與文化接觸息息相關。且其生存年代跨度極大，年近九旬的高齡（990-1078）使他能影響、接受新一代詞人及填詞的風氣。故整體而言，張先對於詞人史的貢獻，除了實踐晏、歐的填詞範示，又更銜接柳永、蘇軾等人在詞史與詞人史上的推展。²²⁹換句話說，晏、歐範示為文人填詞去除一定的心理壓力，但這種消極的削減仍得受士大夫的富貴生活所掩護，「詞人」所受到社會的關注與地位並非是從其內緣而發。與此同時，生年稍早於晏、歐的柳永，²³⁰他積極衝撞舊有的填詞模式與晏、歐的新典範，「詞人」身分的意涵與存在模式，在柳永出現後，終掀起巨濤波瀾。

柳永原名三變，在宋人筆記中總喜提到他「更名」的事蹟。²³¹據唐圭璋的梳理，柳永生於書香門第，父親曾任南唐任監察御史，其他五位叔輩亦有官職。柳永之上的兩位兄長皆為進士出身。²³²從他的家世背景來看，儼然是傳統詩書士族，他為何「願拋心力作詞人」？他又如何豐富「詞人」身分的意涵？他讓「詞人」的身分更加純粹抑或複雜？身分意識在他身上如何體現？他怎麼面對文人與詞人在價值認同上的齟齬？皆為此處欲處理的問題。

首先，柳永現存詞二百餘首，²³³在數量上與晏、歐、張先等輩相當，為何他稱得上是真正的「詞人」？其他三人不只填詞，在詩文甚至仕宦的成就上皆可觀。關於柳永詩文的相關資料亦十分零星，²³⁴且未見詩集、文集傳世，但卻有《樂章

²²⁹ 蘇軾直到三十七歲杭州通判任內為始，在此之前，他與張先有一段忘年之交。蘇軾對詞作的嘗試，其因由與張先交遊與生活方式有程度上的關係。劉少雄先生亦整理兩人的交往事蹟，參劉少雄：〈由詩到詞——東坡早期詞的創作歷程〉《會通與適變——東坡以詩為詞論題新詮》，頁 39-40。

²³⁰ 關於柳永的生卒年問題，參照學界較有共識的唐圭璋的考證。見氏著：〈柳永事迹新證〉，《詞學論叢》（上海：上海古籍出版社，1986年），頁 610-611。

²³¹ 如宋·胡仔《苕溪漁隱叢話》卷五十九引《後山詩話》：「柳三變遊東都南北二巷，作新樂府，馘馘從俗，天下詠之，遂傳禁中。宋仁宗頗好其詞，每對酒，必使侍妓歌之再三。三變聞之，作宮詞，號《醉蓬萊》，因內官達後宮，且求其助。後仁宗聞而覺之，自是不復歌此詞矣。會改京官，乃以無行黜之。後改名永，仕至屯田員外郎。」可見這段改名的事蹟與填詞所帶來的負面效應有關。見宋·胡仔：《苕溪漁隱詞話》卷一，收錄於《詞話叢編》，頁 163。有柳永更名記載的宋人筆記尚有王闢之《澠水燕談錄》、吳曾《能改齋漫錄》、葉夢得《避暑錄話》等。見唐圭璋：〈柳永事迹新證〉，《詞學論叢》，頁 602。

²³² 同上註。

²³³ 柳永詞作傳世狀況頗為複雜，薛瑞生詳參諸本，認為近人朱祖謀《彊村叢書》本所錄 206 首可能較近於真本。見宋·柳永著，薛瑞生校注：《樂章集校注》（北京：中華書局，1994年），前言頁 28。

²³⁴ 葉嘉瑩在〈論柳永詞〉中討論過柳永的詩歌，葉氏留意到他七言古風的〈煮海歌〉，內容描述鹽戶生活的狀況，頗具社會關懷。反映了柳永在詞作之外的另一面貌。見氏著：〈論柳永詞〉，《唐宋詞名家論稿》，頁 114-115。

集》的著錄，不能不說是他個人價值的去取。但也因此失去了士大夫共通的語言，在文人群體中，柳永彷彿是喃喃自語的孤獨者甚或失語者，於是他浸淫在小詞當中，專力為詞顯然是「詞人」評判的標準。此外，他的生活模式，總給人似曾相識的感覺，關於柳永為人的記載，《苕溪漁隱叢話》引《藝苑雌黃》道：

柳三變，字景莊，一名永，字耆卿，喜作小詞，然薄於操行，當時有薦其才者，上曰：「得非填詞柳三變乎？」曰：「然。」上曰：「且去填詞。」由是不得志，日與猿子縱遊娼館酒樓間，無復檢約，自稱云：「奉聖旨填詞柳三變。」嗚呼，小有才而無德以將之，亦士君子之所宜戒也。²³⁵

這段記載與「喜作小詞」、「薄於操行」、「日與猿子縱遊娼館酒樓間，無復檢約」的特殊行徑使人想起史書對晚唐詞客溫庭筠的記載：「初至京師，人士翕然推重。然士行塵雜，不修邊幅，能逐弦吹之音，為側豔之詞，公卿家無賴子弟裴誠、令狐滈之徒，相與搗飲，酣醉終日，由是累年不第。」²³⁶有趣的是，兩者幾無二致。雖然出入酒樓妓館在程度上為當時文人所接受的閒暇之樂，但柳永（甚或溫庭筠）不只遊蕩其中，更「喜作小詞」。極力在風月場合寫作通俗詞作的「媚俗行為」，這種模式顯然逾越了士大夫填詞的界線——富貴風流之餘的文雅娛樂。在此之前文人喜以「詩人」自居，幾無以「詞人」自認者。因為文人詞之外，民間詞早自唐代以來便相當盛行，「詞人」儼然是一種文人的次文化。他讓矜貴的雅的价值與文人之間失去聯繫，「詞人」自然是「不務正業」的邊緣人物。柳永無法辨別此中的差異，對他而言「填詞」與「詞人」的意義不涉及過多的文化價值判准，而只是如字面上的純粹意涵罷了。這種觀念反映在這段記載上：

柳三變既以詞忤仁廟，吏部不敢改官。三變不能堪，詣政府。晏公曰：「賢俊作曲子麼？」三變曰：「只如相公亦作曲子。」公曰：「殊雖作曲子，不曾道：『彩線慵拈伴伊坐。』」柳遂退。²³⁷

一個文人群體的邊緣人物是否能輕易見到宰相晏殊？撇除宋人筆記的真實性問題，它至少反映了柳永的某些觀念。在柳永的價值觀中，自己雖為一介布衣，但喜好「填詞」；而位高權重的晏殊也「填詞」，兩人都是客觀意義上的「詞客」，從根本而言並無差異。但是晏殊「詞如其人」般的風流文雅，他雖然也稱得上是詞人，但絕對和柳永所認為的「詞人」不同。前者具有富貴文人的從容情態；後者卻是邊緣文人對於世俗娛樂的投入。晏殊的心態中仍不以為詞是如詩一般嚴肅、正統的文體，所以他得用特殊的創作模式作為消解填詞心理壓力的方式；但

²³⁵ 宋·胡子：《苕溪漁隱叢話》卷二引《藝苑雌黃》，收錄於唐圭璋編：《詞話叢編》，頁 171-172。

²³⁶ 《舊唐書·卷一九〇·文苑下》，收錄於許嘉璐主編：《二十四史全譯》系列，黃永年分史主編：《舊唐書》，頁 4367。

²³⁷ 宋·張舜民《畫墁錄》，收錄於《全宋筆記·第二編·1》（鄭州：大象出版社，2006年），頁 218。

柳永他不輕視民間流傳抑或文人、詩人之餘的詞作。²³⁸此外，晏殊對於柳詞「彩線慵拈伴伊坐」這種文人詞從未出現過的俗語、俗文化的批判。²³⁹這種論斷，是針對柳永的題材、形式抑或表現方式？在此之前，有必要先理解柳詞的風格。

劉若愚（James J. Y. Liu.）稱：「柳永的詞環繞著三個主題——無家的流浪、男女的歡愛及都市生活。非常自然的，這些主題彼此並不排斥而能一同出現。」²⁴⁰若是引申劉氏的說法，男女的歡愛皆可融於「羈旅行役」與美女愛情的作品當中，若簡單把柳詞的主題分為此兩大類，可以發現傳統詞論對二者的評價有天壤之別。前者的主題包括柳永主要以第一人稱視角，描繪落拓、宦遊經驗的行役之作，代表作品如曾受蘇軾稱道「不減唐人高處」的〈八聲甘州〉（對瀟瀟暮雨灑江天），²⁴¹詞評家們不吝於提出相同的稱賞。²⁴²此類主題不僅題材合乎士大夫的文化特質，用詞的雅尚亦和其他的主題不同；後者是柳永以及傳統詞客喜好的艷情主題，連晏殊、歐陽脩等人亦不例外。但是為何詞人柳永卻得承受這些批判？最主要者，莫過柳永對「士大夫／文人／雅」文化模式的破壞。

就創作背景而言，柳詞有不少作品是在歌樓妓館而作，可能是出於經濟的狀況，也可能是歌妓的請求。跟歌妓關係的過於密切亦是柳永相當引人注意的面向。²⁴³就擇體創作而言，對於餘技的小道如此投入，他缺乏士大夫階層的文化敏感，其中的價值選擇自然易受批判。就詞作形式而言，即使不靠外緣資料佐證，

²³⁸ 「柳永是這個時代中第一個沒有輕看詞的文人，他不像別人那樣把詞當作是有閒暇和餘力時隨手寫寫的『餘技』。詞終於有了一個以它為創作主業的重要作者，這不得不說是詞史上關鍵的一步。」〔美〕艾朗諾：〈宋詞：多情之惱〉，《美的焦慮——北宋士大夫的審美思想與追求》，頁 200。

²³⁹ 「同樣是寫情的豔詞，在表現手法或心態上，柳永與當時的名流顯然有不同的體認。柳永認為彼此所寫並無差異，都是美女與愛情的題材，晏殊則以為他們在本質上大不相同，是有明顯的雅鄭之分的。」見劉少雄：〈秦柳之外——東坡清雅詞境的取向〉，《會通與適變——東坡以詩為詞論題新詮》，頁 72。

²⁴⁰ 劉若愚：《北宋六大詞家》（臺北：幼獅文化事業出版，1986 年），頁 79。

²⁴¹ 宋·趙令時：《侯鯖錄》卷七：「東坡云：世言柳耆卿曲俗，非也。如《八聲甘州》云：『霜風淒緊，關河冷落，殘照當樓。』此語於詩句，不減唐人高處。」見氏著，孔凡禮點校：《侯鯖錄》，卷七，頁 183；宋·吳曾：《能改齋漫錄》：「晁無咎評本朝樂章，不具諸集，今載于此云：『世言柳耆卿曲俗，非也。如《八聲甘州》云：『漸霜風淒緊，關河冷落，殘照當樓。』此真唐人語，不減高處矣。』」，見氏著：《能改齋漫錄》（北京：中華書局，1960 年），下冊，卷十七，頁 469。葉嘉瑩認為兩種記載雖然評論者一為東坡，一為晁補之。但晁本為東坡門人，也有可能是其轉述東坡之語。

²⁴² 如宋·陳振孫：「其詞格固不高，而音律諧婉，語意妥帖，承平氣象形容曲盡，尤工於羈旅行役。若其人則不足道也。」見氏著：《直齋書錄解題》（上海：上海古籍出版社，1987 年），卷二十一，頁 616。

²⁴³ 劉少雄先生引述龍榆生的說法：「推其『詞語塵下』之故，則又以『變舊聲作新聲』，必借助於教坊樂工，而教坊樂工之要求，固不僅求士大夫之欣賞而已也。詞體之恢張，非永之日與樂工接近，深識聲詞配合之理，誰能開此廣大法門？且柳固曠代才人，文學修養，迥非恆流可比。其《樂章集》中，雖『大概非羈旅窮愁之詞，則閨門淫媠之語』。然前者『為我』，後者『依他』，所書寫之境與作用不同，正不容相提並論。」並認為龍氏「為我」、「依他」之說過於割裂，忽略了柳永創作的主體性。但贊同龍氏的說法「點出了這兩種詞屬於兩個不同的詮釋世界，詞境與語言自然有異。」見氏著：〈柳永豔詞的情感與形式〉，《詞學文體與史觀新論》，頁 56。

唐代敦煌詞中已不乏長調慢詞。但從中唐以來文人幾乎不涉及此間的現象看，文人選調刻意集中在篇幅短小的令詞上，除了類似於近體的熟悉感之外，「小令／長調」所隱含的雅俗價值，或許足以補充文人擇調時的去取關鍵。是故柳永在文人令詞盛行的時代創作長調，也容易引人非議。加上長調的層層鋪敘，異於含蓄委婉的小令，加上「詞」本是當時的流行音樂，柳永長調在音樂性質上的把握，許多批評者亦不吝指出柳詞的合樂，²⁴⁴挑起士人「雅鄭」、「鄭衛之音」的敏感神經。而他特殊的為人與情感表達方式，劉若愚精確地分析道：

柳永的詞充分顯示著情感的寫實主義，也就是說，他以高度主觀和多情的態度觀察人生，而在表現他的主觀感情的時候，他又是寫實的，不隱瞞，不偽裝，也從不試圖誇張他的感情。呈現在他作品中的「主人（或自白者）」，是一位有著正常人的慾念和品味的人，充分享受生命的快樂，也抱怨備嘗人生不可避免的艱辛，是一位不以人性中有免不了的弱點為恥的人，而最大的願望只是快樂的活著。²⁴⁵

柳永沒有知識分子的文化敏感，他的如真與直率不免使人想起晏幾道。即使二人對於雅俗的去取標準極為不同，此留待下文再論。此處無意將柳永形塑為民間的詞人，他在根本意義上還是文人詞的作者。²⁴⁶只是他的歧出，使他成為相當特別的詞人。劉若愚的分析十分透澈，他的情感表現就只是「如實」。他不需要文士階層的特殊文化——雅尚的追求，對他而言填詞就是一件不帶其他社會性指涉的抒情活動。詞人與詞體的性質及情感中的慾望與脆弱，都不在他顧慮之中。劉少雄先生從柳詞的表現形式，從藝術手法上討論柳詞：

柳永豔詞內容之分析，……歸納而言，其特色正在一個盡字。盡，就是細細的說出一切，從外在的閨閣繡戶說到女子的容顏姿態，再說到最深微的心思意緒；從觥籌交錯、歌聲舞影的場合說到枕前燈下的信誓旦旦，再說

²⁴⁴ 如上述陳振孫於《直齋書錄解題》中對柳詞的評論，就呈現出雖稱美柳詞音律諧婉，但批評其「低下」的人品表現。李清照《詞論》也有這種論調：「逮至本朝，禮樂文武大備，又涵養百餘年，始有柳屯田永者，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。」見《中國歷代詞學論著選》，頁71-72。

²⁴⁵ 〔美〕劉若愚（James J. Y. Liu）著，王貴苓譯：《北宋六大詞家》，頁82-83。劉氏又道：「柳永的靈性，是強壯而不細緻的，他的觀念既不新奇也不深奧。然而，他的情感的寫實主義在他的詞中注入了真，使他的詞（時常，並非經常）免於陳腐。由於他以平常人的立場寫作，不附庸風雅也不超世，他的詞有著廣大而易於接受的吸引力。無怪乎他是他那個時代的最受歡迎的詞家了。」同書，頁83。

²⁴⁶ 孫康宜認為：「然而柳永雖然創新詞藝，自己依舊是文人詞堅定的一份子。他對通俗詞確有過人的洞察力，對這個傳統因此也有巨大的影響力。……就主題言，柳詞和敦煌詞差異極大。後者主題萬端，柳詞主要卻以感情經驗為處理對象，要不就是細寫歌伎或是自己轉徙天南的思鄉情節。……他周旋在粉黛之間，縱情狎妓，滿像溫庭筠的生活方式。後者乃一派宗師，柳永也是某種詞體的開路先鋒。兩人都「偏好」用詞寫情，基本詩學方向無異。兩人間可能只有敘述觀點上的差異：溫庭筠好從歌伎的角度看世相，柳永則僅抒發個人的情懷。」見〔美〕孫康宜著，李爽學譯：第四章〈柳永與慢詞的形式〉，《晚唐迄北宋詞體演進與詞人風格》，頁147-148。

到香衾繡被裡的輕憐密意；一句一句的鋪衍，一件一件的描繪，所謂「鋪敘展演，備足無餘」是也。²⁴⁷

「說盡」、「道盡」的手法，與句句鋪敘的長調在程度上有一定的關係。這種表現的模式自然偏離詩歌應含蓄委婉、留與讀者想像空間的觀念。最後，就出身背景而言，柳永出身仕宦家族，如此的環境使他必然得成為一位文士，但他的特出與逾越，觸碰到士人對於自身階層的文化優越感，勢必落得千夫所指的下場。葉嘉瑩稱：「柳永這一位詞人，原來乃是一個在家庭之傳統與自我之性格之間以及用世之志意與音樂之才能之間充滿衝突和矛盾的悲劇人物。」²⁴⁸亦切中肯綮。

整體而言，柳永在當時所受到的「霸凌」原因極為複雜。柳詞的兩種主題與表述形式的衝突，卻都巧妙的存在《樂章集》中，將雅鄭觀念的齟齬如實呈現。傳統詞評對柳詞兩種迥異的取向，詞評家們雖不吝於指出柳詞的佳處，除了少數較分明的意見外，²⁴⁹論者總是先批判柳永關於都市、愛情主題的「詞格不高」、「詞語塵下」，以顯示詞評家自身對於雅俗掌握的「政治正確」。再表達出對柳詞「曲盡人情」、「羈旅行役之工」的喜愛，自然也是雅俗價值觀底下批評語言的「政治正確」。

既然柳永豐富了「詞人」的純粹意涵，也挑起了當時文士對於身分的思考。可在提到柳永時，又不能忽略他在傳統士人價值——仕宦的追求。筆記中屢有柳永「干謁」、「求進」的紀錄，上至晏殊、仁宗，²⁵⁰也有數則關於柳永「改名」只為仕途順遂的記載。²⁵¹若把柳永單純理解為「奉旨填詞柳三變」就顯得有些偏激。²⁵²他還是懷抱經世濟民的傳統抱負，因為如此，柳永「詞人」的形象反而更臻多

²⁴⁷ 劉少雄：〈柳永豔詞的情感與形式〉，《詞學文體與史觀新論》，頁 50。又：「也許可以這樣認為，柳詞之所以被譏為鄙俗淫媠，最重要的原因不在於他所寫的美女與愛情的題材，而在其所使用的寫實的創作方式。」見同書，頁 65。

²⁴⁸ 葉嘉瑩：〈論柳永詞〉，《唐宋詞名家論稿》，頁 107。

²⁴⁹ 如王灼《碧雞漫志》對於柳詞的拒斥十分嚴明。雖然世人「愛賞該洽」，但他不斷強調「不知書者尤好之」、「聲態可憎」；且要是有人認為東坡詞是詞中之詩者，王灼稱這些人是「遭柳永野狐涎之毒」。收錄於《詞話叢編》，頁 83-85。

²⁵⁰ 如前述胡子《苕溪漁隱詞話》引陳師道《後山詩話》、張舜民《畫墁錄》的記載。

²⁵¹ 如前述胡子《苕溪漁隱詞話》；王闢之《澠水燕談錄》，見氏著：《澠水燕談錄》（上海：上海書店，1990年），卷八，頁八；葉夢得《避暑錄話》所引關於柳永改名的記載，見氏著：《避暑錄話》卷下，收錄於《文淵閣四庫全書電子版》（內聯網版）子部·雜家類·《避暑錄話》，卷下，頁 1-2。

²⁵² 吳曾：《能改齋漫錄》卷十六樂府：「仁宗留意儒雅，務本理道，深斥浮艷虛薄之文。初，進士柳三變，好為淫冶謳歌之曲，傳播四方。嘗有《鶴沖天》詞云：『忍把浮名，換了淺斟低唱。』及臨軒放榜，特落之，曰：『且去淺斟低唱，何要浮名！』景祐元年，方及第，後改名永，方得磨勘轉官。其詞曰：『黃金榜上，偶失龍頭望。明代暫遺賢，如何向？未遂風雲，便爭不恣狂蕩。何須論得喪。才子詞人，自是白衣卿相。煙花巷陌，依約丹青屏障。幸有意中人，堪尋訪，且恁偎紅翠，風流事，平生暢。青春都一餉。忍把浮名，換了淺斟低唱。』」，見氏著：《能改齋漫錄》，卷十六，頁 480。柳永這類軼事的記載不斷見於諸多宋人筆記中，可見柳永對於時人在軼事趣聞、規訓勸戒上的意義。

元，而不是極致的純粹而近乎刻板。就人生取向的創新性而言，恰恰是專業詞人的柳永，更為具有創新的意義，可以說，是主流文化的不接納，反而造就了詞史上的詞人柳永，「成就了中國文化上新人生方式的開拓者——非仕非隱人生方式上的柳永。」²⁵³

宏觀來看，我們發現詞人史推進過程中的兩種進路：若不論個別創作者在詞史的地位及詞體演進的貢獻，專就詞人而論詞人：第一種脈絡是韋莊、馮延巳、李煜、晏殊、歐陽脩所揭示的詞人地位之流變，都是往詩言志的詩學傳統靠攏。即使創作者中政治地位崇高，仍讓人覺得有詩學中「文窮而後工」的意味存在。第二種脈絡的代表人物——柳永，雖然亦著重在和詩歌相似的自我抒情——作品視角朝第一人稱「我」的固定，這種現象雖在兩種詞人發展的脈絡中皆存在，也都往抒情化詩歌的路徑靠近，但是兩者仍有內在在不同的因素。包括他不將詞當作是詩的別體，從創作背景、情感表現、主題、形式、創作心態、音樂性質等要素而言，他讓詞體更順應著詞體特質而發展。但一個專業詞人的誕生伴隨著的是士大夫群體的霸凌與區隔，撇除柳永語言「塵下」、說「盡」的表達方式及混跡歌樓妓館的喜好，其實他背負著的是通俗的原罪。讓文人詞更接近民間詞，或者說，溝通兩者時所受到的必然責難。而這條進路的發展得由周邦彥的出現，甚至到南宋詞壇才蔚為大觀。

細部來看，柳永象徵著專業詞人、竭力填詞者的出現。南宋的著名詞人多半屬於以柳永為原型而發展的模式。雖然柳永的經歷，就是活生生的一部被霸凌的寫照，且這種明顯的排擠在其死後仍不間斷。將柳永的「人格／詞作／俗豔／仕途坎坷」相聯繫，甚至成為一種刻板觀念，²⁵⁴作為訓誡士人子弟的教條。與柳永同時代及稍後的作者，因為他的風靡程度，填詞時不免心懷芥蒂。一來有柳永的「影響的焦慮」，在某種層面上害怕作品在風格、形式上無法超越、異於這位被逐出文人之列的詞人；二來是怕落入過於通俗的泥淖，自己是否會變成「第二個柳永」？三是專力為詞的心理負擔，想起聲名狼藉的柳永，「詞人」的身分著實難以承受。柳永之後的重要詞家——蘇軾，在他的意識當中，「和柳永相似的恐懼」十分頑固，並影響著他對於詞的看法與態度。

蘇軾（1037-1101）在文學史、文化史的地位已不須多言。「詞人」只是他遊走於各種文學藝術的其中一個身分。且這個身分歷來被詩人、散文家甚至藝術家的蘇軾之鋒芒所掩蓋。雖說這只是他文藝活動中扮演的一個角色，但對於詞人史卻有莫大的推進之功。其所生存的年代恰是柳詞風行之後的北宋中後期。作為詞

²⁵³ 木齋：第三章〈論柳永體〉，《宋詞體演變史》（北京：中華書局，2008年），頁44。

²⁵⁴ 「若以歐陽永叔、晏叔原、蘇子瞻、黃魯直、張子野、秦少游輩觀之，萬萬相遠。彼其所以傳名者，直以言多近俗，俗子易悅故也。」見宋·胡仔：《苕溪魚隱詞話》引《藝苑雌黃》，收錄於唐圭璋編：《詞話叢編》，頁171-172。但上述作者如歐陽脩、黃庭堅、秦觀也有不少的俗語，雖然這些作家都是柳永之後，但對於自身的影響不若柳永與俗豔的刻板印象來得密切。

人的蘇軾，時而面對著柳永的幻影，而這種意識或隱或顯的表現在他的創作自覺中。

蘇軾現存詞約 348 首，²⁵⁵在文人詞的創作上達到前所未有的高峰，這個數量也是此後的大家難以企及的數字。當然，和蘇軾二千餘首的詩、文及其他作品相較，三百餘首的詞作在數量上相形見绌。但和前人「餘力為之」的態度相比，很難想像東坡對於傳統的小道末技有如此殷勤地投入。若是稍微探討東坡填詞的背景與內在動因，令人意外的是東坡迨至三十七、八歲杭州通判任內才開始填詞。²⁵⁶學者對於相關的緣由詮解頗豐。²⁵⁷除了江南的湖山之美外，東坡與陳襄、楊繪兩位太守及其他文人如張先的詩酒酬唱、諸多送往迎來的場合，使他開始嘗試早先即有興趣的詞作。²⁵⁸這種創作背景與創作群體使人想起晏歐範式——宋代文人填詞的經典原型。的確，東坡起初的創作即是如此，但存在著不斷深化的過程，²⁵⁹似乎是在試探「詞體」於創作上的適用性，並嘗試將個人主體融攝於其中。

他跳脫這種範式的關鍵在轉赴密州的途中。劉少雄先生曾指出：「在這六十多天裡，寫詩十餘首，而作詞達二十多首——一生創作生涯中，這階段填詞的密度最高，也是填詞數量唯一凌駕詩的時期。」²⁶⁰如〈沁園春〉（孤館燈青），日本學者保刈佳昭認為「這首詞，在考察蘇軾詞上，是很有意義的作品。這是他在詞裡第一次申訴自己的不遇，進一步說，對這個問題進行政治批評。」²⁶¹筆者以為，毋寧說「政治批判」，反而是東坡同子由「早歲哪知世事艱」的喟嘆。當年的豪

²⁵⁵ 雖然東坡詞的編年箋注本眾多，各家編年之作品數也有多寡之異，但本文參照以龍榆生《東坡樂府箋》發展而來的石聲淮、唐玲玲《東坡樂府編年箋注》本。參宋·蘇軾著，石聲淮、唐玲玲箋注：《東坡樂府編年箋注》（臺北：華正書局，2005年），目錄頁14。

²⁵⁶ 《東坡樂府編年箋注》在治平元年（1064）東坡二十九歲時繫〈華清引〉於是年，但不僅此調極為冷僻，作為東坡詞體的首次嘗試也不合常理。編者或許是從東坡出使鳳翔的經歷與詞作中的場景結合，可疑處甚多。故不將此視為東坡第一首詞作。此外，其他學者如薛瑞生提出「東坡詞與詩文創作同步說」，將東坡詞體的創作時間挪至二十餘歲開始，在當時的文化背景與政治際遇上，都沒有較「東坡詞始於杭州」的說法來得合理。見薛瑞生：〈論蘇東坡及其詞〉，《東坡詞編年箋證》（西安：三秦出版社，1998年），頁16-23。

²⁵⁷ 劉少雄先生曾分梳各家對東坡詞始於杭州通判任內的說法。並指出東坡在時間意識的催迫之下，「人生有別」、「歲月飄忽」的感慨遂從低回的詞中得以舒展。參見〈由詩到詞——東坡早期詞的創作歷程〉，《會通與適變——東坡以詩為詞論題新詮》，頁4-10、頁18-21。

²⁵⁸ 蘇軾曾言：「記得應舉時，見兄能謳歌，甚妙。弟雖不會，然常令人唱，為作詞。」可見二十餘歲時蘇軾初到汴京，時下流行的曲子早已耳聞。遂成為杭州通判任內填詞的遠因之一。迨至杭州通判任內的來往酬唱，是東坡填詞的原生環境。而這種環境和晏歐無異。也可以說東坡起初對小詞的演唱、填作相當有興趣，但在環境與際遇的不許可之下，直到杭州通判任內方一償夙願。此時期仍在掌握、練習詞體的表達方式。離開杭州後詞人的東坡與詩人的東坡終能有別。見〈與子明兄〉，《蘇軾文集》，卷60，頁1832。

²⁵⁹ 「東坡杭州詞主要有寫景、酬贈、思鄉、送別等題材」，此外逐漸加深「天涯漂泊、矢志流轉」的悲哀，他也找到這些低回反覆的情感的出口。見〈由詩到詞——東坡早期詞的創作歷程〉，《會通與適變——東坡以詩為詞論題新詮》，頁21-23。

²⁶⁰ （台大開放式課程）劉少雄先生：《東坡詞》（講義），單元四，頁4。

²⁶¹ [日]保刈佳昭：〈蘇軾和蘇轍有關之詞和詩——再談蘇軾的詞和詩之比較〉，《新興與傳統——蘇軾詞論述》（上海：上海古籍出版社，2013年），頁48。

情都是而今沉重的包袱。批判自我的層次要比批判政治的意涵更加顯著。東坡也由此走出了晏歐的原型，深刻的以「我」的觀點書寫「我」的際遇；亦不同於傳統文人將這種情懷寫進詩作當中，東坡以詞寫之，揭示了他往「以詩為詞」的方向邁進。²⁶²

此處礙於篇幅難以言及東坡詞在各個階段的特色與發展。若僅就詞人史的推進言之，若是柳永代表著和晏、歐士大夫對立的路線；則蘇軾的出現，更取代了晏、歐的範式。他更強勁地把詞納入詩學體系當中。當然他了解詩與詞在情感表現上的不同。由於是精通各種文體的天才，東坡創作時的擇體意識極為明顯。²⁶³他總能抓住不同文體與不同情感連結的內在質素，進而將「人／文／情」的表達模式臻至完善。就創作的內在意識而言，「詞人」之於東坡，即落實了文體分工中的諸多環節。時間意識（「亦知人生要有別，但恐歲月去飄忽」²⁶⁴）與詞人東坡緊密結合，揭示著詞體在文人眼中作為一種文體的安全展示。詞人對東坡而言，意涵除了是填詞、作詞的人之外，更有人在時間推移中的人情所感的化身。故東坡的填詞態度又較先前的士大夫們更為主動與積極，在宴飲歡愉之外詞體也得到伸展之所。稍後的密、徐、湖時期東坡不斷嘗試詞體書寫不同題材的可能。此時對柳永的恐懼終於從他口中道出。被視為東坡詞中最为「豪放」的〈江城子〉（老夫聊發少年狂）作於此時。一段時常被引用的記載，〈與鮮于子駿三首〉其二：

……所索拙詩，豈敢措手，然不可不作，特未暇耳。近作小詞，雖無柳七郎風味，亦自是一家。呵呵。數日前，獵於郊外，所獲頗多。作得一闋，令東州壯士抵掌頓足而歌之，吹笛擊鼓以為節，頗壯觀也。寫呈取笑。²⁶⁵

從東坡口中可以得到幾個訊息：柳永的詞風盤旋於當世，所以想到小詞的創作，容易讓人聯想起「柳七郎風味」；還有東坡想和柳永別立一家的意識正醞釀當中。數年後東坡遭逢一生中最大的轉折——烏臺詩案，到達黃州後他更忌憚於詩文的

²⁶² 顏崑陽先生認為：「『以詩為詞』並不必然導致『豪放』之體。同樣被評作『以詩為詞』，但歐陽脩有歐陽脩之體，黃庭堅有黃庭堅之體，王安石有王安石之體。也就是『以詩為詞』指的是一種創作『詞』的態度、方式，並非構成個人作品體貌的充要因素。」見氏著：〈論宋代「以詩為詞」現象及其在中國文學史論上的意義〉，收錄於國立彰化師範大學國文學系「中國詩學會議」籌備委員會主編：《第五屆中國詩學會議論文集——宋代詩學》（彰化：國立彰化師範大學國文學系，2000年），頁457。

²⁶³ 如東坡在赤壁文學中選擇詞體、賦體作為表述的形式，而非他更為熟悉的詩與文；又如在東坡文學中情感最為消極與低沉的〈寒食雨〉二首，他卻以古體詩的形式表現。可見東坡對文體屬性的體認甚深，且作為創作運用的準則。

²⁶⁴ 此為東坡仁宗嘉祐六年（1061）出任鳳翔時所作的〈辛丑十一月十九日既與子由別於鄭州西門之外馬上賦詩一篇寄之〉。劉少雄先生認為這首詩最能代表東坡填詞的時間意識：「儒家用世任事，固然是東坡心志之所繫，但那不過是人生的過程，東坡期盼最後能有一個心靈的歸宿，享受人間的情誼，可是在這個過程之中卻得忍受離愁別緒，憂心韶光飛逝、理想落空。」見〈由詩到詞——東坡早期詞的創作歷程〉，《會通與適變——東坡以詩為詞論題新詮》，頁16-17。

²⁶⁵ 宋·蘇軾：〈與鮮于子駿三首〉，《蘇軾文集》，卷53，頁1559-1560。

寫作，但「詞人」與「詞體」的角色、場域反而更為安全與自由。詩文的政治文化意涵時而擴張時而限縮了東坡的文學活動，在這個判准之外的詞人身分更讓他有發揮的空間。

元豐五年（1082）的東坡進入了填詞的最高峰，諸多名篇如：〈江城子〉（夢中了了醉中醒）、〈定風波〉（莫聽穿林打葉聲）、〈洞仙歌〉（冰肌玉骨）、〈念奴嬌〉（大江東去）等逐一出現。論者謂坡詞：「東坡詞頗似老杜詩，以其無意不可入，無事不可言。」²⁶⁶的確是「一洗綺羅香澤之態」²⁶⁷、「東坡先生非心醉於音律者，偶爾作歌，指出向上一路，新天下耳目，弄筆者始知自振。」²⁶⁸姑不論東坡對詞體的拓展，其元祐年間在朝任官，對於柳永的排斥複雜心理仍時常出現。宋·俞文豹《吹劍續錄》載：

子瞻在玉堂日，有幕士善歌，因問：「我歌何如柳七？」對曰：「柳郎中詞，只合十七八女郎，執紅牙板，歌『楊柳岸，曉風殘月』；學士詞，須關西大漢，銅琵琶，鐵綽板，唱『大江東去。』東坡為之絕倒。」²⁶⁹

其實東坡早已知道自己和柳永的表述形式迥異。但如此詢問一來由他人口中的肯認以確定自己在別人眼中與柳詞的不同之處。二來由非文士的通音律者（幕士善歌），即由歌者的觀點再次確認兩者的實際演奏情況。東坡在詞人史的推進上，有不少是著眼於「對柳詞與柳永的排斥」。對柳型詞人的糾正與廓清，不只嚴格要求自己，連門生亦然，如葉夢得《避暑錄話》：

秦觀少游亦善為樂府，語工而入律，知樂者謂之作家歌，元豐間盛行於淮楚。「寒鴉萬點，流水繞孤村」，本隋煬帝詩也，少遊取以為〈滿庭芳〉辭，而首言「山抹微雲，天黏衰草」，尤為當時所傳。蘇子瞻於四學士中最善少游，故他文未嘗不極口稱善，豈特樂府。然猶以氣格為病，故常戲云：「山抹微雲秦學士，露花倒影柳屯田。」，「露花倒影」，柳永〈破陣子〉語也。²⁷⁰

秦觀是蘇門四學士中和東坡交往最為密切者，但東坡屢以「氣格」及「似柳」來戲謔秦觀。淮海詞「語工而入律」的「作家歌」與柳詞的風格在東坡的觀念中相當接近，這種種顧忌都是東坡未「極口稱讚」淮海詞的原因之一。甚至以「山抹微雲秦學士，露花倒影柳屯田。」作為嘲諷。當然以兩人的交情來看這無傷大雅，

²⁶⁶ 清·劉熙載：〈藝概·詞概〉，收錄於《詞話叢編》，頁 3690。

²⁶⁷ 宋·胡寅：〈題酒邊詞〉，收錄於《中國歷代詞學論著選》，頁 78。

²⁶⁸ 宋·王灼：《碧雞漫志》，收錄於《詞話叢編》，頁 85。

²⁶⁹ 宋·俞文豹著，張宗祥校訂：《吹劍錄全編》，《吹劍續錄》（上海：古典文學出版社，1958年），頁 38。

²⁷⁰ 宋·葉夢得：《避暑錄話》卷下，收錄於《文淵閣四庫全書電子版》（內聯網版）子部·雜家類·《避暑錄話》，卷下，頁 2-3。

不過相似的狀況又見於宋·曾慥：《高齋詩話》：

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。」東坡曰：「銷魂當此際，非柳七語乎？」坡又問別作何詞？少游舉「小樓連苑橫空，下窺繡轂雕鞍驟」。東坡曰：「十三個字，只說得一個人騎馬樓前過。」少游問公近作。乃舉「燕子樓空，佳人何在？空鎖樓中燕。」晁無咎曰：「只三句，便說盡張建封事。」²⁷¹

這次可看見秦觀欲作辯解的姿態，但是東坡直指秦詞中似柳的詞句，使其又頓時語塞難言。秦觀對於東坡質疑的默認，可見當時柳詞的風行，即使是士大夫在意識中積極的要脫離他的影響，仍有不可企及的部分。東坡對柳永風格的語言文字特別敏感，可見他不只要求自己，更要求自己的身邊朋友與門生，勿踏入和柳永這個失敗的士大夫一樣的不歸路。另外，東坡在後文又提到秦觀〈水龍吟〉前十三字只是寫出一個人騎馬從樓前過，表面上是指責他用語過繁，但實際上是批評秦觀學柳詞長調鋪敘風格。故而東坡舉出自己也寫長調（〈永遇樂〉〈明月如霜〉），但文字與表述形式自然與柳、秦不同。於是東坡就在和門生的談諧戲謔中，再度確證了文士詞所該有的發展傾向。

東坡詞在詞人議題中值得注意的還有長調與詞序的普遍化。前述論及長調在柳永以前的文人詞中幾乎未見，柳永大量使用長調的策略雖在當時引起文人的注意，迥異於和花間、南唐、晏歐的形式，反而更接近自唐代以來流行於民間的俗調。但有趣的是，正因為柳永在主題與表述方式上受到嚴重的非議，反而分散了使用長調的爭議。長調的民間性質就在連串對於柳詞的攻擊中逐漸淡化、純粹化。使得長調成為文人漸能接受、使用的體式。另一方面，在傳統的娛樂需求上，文人也漸領會長調較短製的令詞在音樂上的變化及新穎之處；在詞體往抒情言志的傳統中前進時，長調又有更大的容量得以涵容更複雜的題材與新的藝術手法。東坡無意不可入、無事不可言的無所拘束，自然在長調的篇幅、作法上更適合這種嶄新「以詩為詞」的填詞模式。詞序上的使用也是這種意識的體現。和東坡有忘年之交的詞人張先，漸用詞序的方式交代創作的背景，然而柳永為詞的進路有意無意間排斥著這種手法，「詩／歌」在作者觀念上的不同，也體現著另一種詞人發展的兩種進路。東坡大量的使用詞序以確認每一首作品的獨特性與與自我的緊密關聯，這種態度與其將詞作的普遍化特色引導至詩的自我抒情意涵，學者分析道：

在這之前，詞與作者之間往往沒有密切關聯，詞的主題比較泛化，幾乎不涉及作者的私人情感。詞所描繪的，要麼是某種臉譜化的形象（如閨中相

²⁷¹ 宋·曾慥：《高齋詞話》，收錄於《文淵閣四庫全書電子版》（內聯網版）集部·詞曲類·詞選之屬·《御選歷代詩餘》，卷一百五十，頁25。

思的女子)，要麼是傷春惜花的沉思與離傷。詞畢竟是依取而生，最要緊的就是普遍性，可以在不同時間不同場合被反覆演唱。而蘇軾作詞卻不求普遍效應，他的特點就是強烈的個人色彩，他所要表達的，是某個具體的人獨特的生活體認與情感，而這個人就是他自己。²⁷²

這種「抒情擁有權」的意識較之傳統詞人甚至文士詞的典範——晏歐詞，兩者迥異的態度不證自明。王國維在《人間詞話》中，曾提到境界亦有兩種：一曰「詩人之境界」；二曰「常人之境界」。²⁷³王國維認為周邦彥屬於常人的境界，雖然他並未提到東坡的歸類，但簡要看來，「詩人的境界」與「常人的境界」如同「詩／歌」的二分一般，都體現著詞人地位的兩種發展方式。以東坡為代表的前者將抒情的主導權回歸於自我詮解，每一首作品毋寧說是宴飲間的歌詞，更是自我生平際遇的註腳；後者以柳永及稍後的周邦彥為主，盡可能深入於詞作為一種音樂文學的形式、樂律性質上，並往「歌」的方向發展。它可以是自我深情的自白，也可以是窮途失意的傾訴，不過他更希望以「歌」的性質來對待與創作。東坡進路的作家雖然也明白詩詞之異，不過他們擇體創作時更著重在不同情感與文體之間的搭配，在詞義與詞律的調適上自然對於後者有所忽略。

「詞序」之於東坡而言有一定的功用，自然被其頻繁使用，以「詩人的意識」體現出「詩人的境界」。他的讀者也多為文士友朋，有詞序交代作品的來由也符合他們的閱讀模式；柳周一脈更重視詞在實際的合律演唱上的藝術效果，他們面對的是廣大的觀眾，且上至貴胄，下至販夫走卒，他們在作品中更傾向於表現「常人的境界」。以音樂抒發廣泛的群眾所共有的或悲或喜的生命體驗，藉著眾人一同聆聽樂曲的娛樂方式讓聽眾得到共鳴的撫慰。

最後，也不得不提東坡的「以詩為詞」。²⁷⁴誠然，「以詩為詞」是詞學史中極為重要的問題，但它更是從文體的角度深入詞體藝術世界的擴張與向詩體的靠

²⁷² 〔美〕艾朗諾：〈宋詞：多情之惱〉，《美的焦慮——北宋士大夫的審美思想與追求》，頁 212。

²⁷³ 王國維：《人間詞話》：「山谷云：『天下清景，不擇賢愚而與之，然吾特疑端為我輩設。』誠哉是言！抑豈獨清景而已，一切境界，無不為詩人設。世無詩人，即無此種境界。夫境界之呈於吾心而見於外物者，皆須臾之物，惟詩人能以此須臾之物，鑄諸不朽之文字，使讀者自得之。遂覺詩人之言，字字為我中心所欲言，而又非我之所能自言，此大詩人之秘妙也。境界有二：有詩人之境界，有常人之境界。詩人之境界，惟詩人能感之而能寫之，故讀其詩者亦高舉遠慕，有遺世之意。而亦有得有不得，且得之者亦各有深淺焉。若夫悲歡離合，羈旅行役之感，常人皆能感之，而惟詩人能寫之。故其入於人者至深，而行於世也尤廣。先生（清真）之詞，屬於第二種為多。故宋時別本之多，他無與匹。又和者三家，注者三家。自士大夫以至婦人女子，莫不知有清真，而種種無稽之言，亦由此起。然非入人之深，惡能如是耶？」雖然王國維界定的詩人、常人的境界與筆者在文中所使用的意義稍有差別，但筆者以為轉化後的觀點更能洞見詞人地位的兩種脈絡。收錄於《詞話叢編》，頁 4271。

²⁷⁴ 顏崑陽先生認為宋代「以詩為詞」的現象有三層意義，分別是：一、作為創作現象客觀的「描述義」；二、使用語言文字對某事物的價值作出是非優劣的「評價義」；三、語言文字結合思想、情感，及其所應遵循的理論批評的「規範義」。見氏著：〈論宋代「以詩為詞」現象及其在中國文學史論上的意義〉，《第五屆中國詩學會議論文集——宋代詩學》，頁 455-481。

近。東坡的填詞態度前已述及，此處以學者所言：

東坡「以詩為詞」真正的意義，不僅僅是「寓以詩人句法」，使詞「精壯頓挫」而已，更重要的是內容題材的擴大、精神意境的提昇。用詩的句法句式入詞，或以脫胎換骨的手法融化前人詩句，或如詩一般的使事用典，都能增加詞的藝術效果，使詞質更為凝鍊、詞句更加妍美、詞意更形豐富。

275

就詞人地位的意義而言，以詩為詞的論題淡化詩與詞的不同，把南唐、晏歐以降的詞體詩化傳統推至極致。晏、歐只是隱微意識的滲入詩心與士心，迨至東坡這股觀念變得更清楚與主動。²⁷⁶若不論以詩為詞對於詞體的影響，至少同樣的議題對於詞人的地位而言，他讓文人更能安然的具有詞人的身分，在近乎詩人的抒情模式底下，知識分子更安全的扮演「抒情／享樂」的角色。東坡不遺餘力的將柳詞風格掃除文人的品味圈中，詞體與詞人的除柳化與除魅化顯然是一體兩面。這種畏懼表現在柳永所受人非議的人格與詞作風格上。相反的，東坡反而會稱讚柳永服膺於雅文化底下的羈旅行役之作，而東坡對這類稱讚越有力道，²⁷⁷他在心態上對通俗柳詞的反對，其信念就更為堅定。

東坡填詞時，日常生活與某些重要的時刻，他有意識的擇詞而作。詞已經成為和詩一樣，都是配合不同背景、情感的韻文體式。難登大雅之堂的小道出身被東坡克服了，他在傳統範式底下摸索，用生平經歷投注於詞體當中，一方面東坡創作時即有明確的意識來改善詞體的創作風氣，另一方面，同時的詞人也察覺到這種變異。和晏歐範式相比，其文學的主體意識及所受到的關注程度，又非前人所能比擬，終將詞體和詩體以及其他文體對於一個創作者的平等意涵被文壇、社會所肯認，逐漸釋放糾纏於各種文體所蘊含的文化階級意義。

若說東坡的出現完善了自晏歐以來的詩化進路，²⁷⁸稍後於東坡的詞人周邦彥（1056-1121）其奠基於柳永在詞人史上的貢獻，並且將他們的路線發展至足以

²⁷⁵ 劉少雄：〈秦柳之外——東坡清雅詞境的取向〉，《會通與適變——東坡以詩為詞論題新詮》，頁 85。

²⁷⁶ 「準此，則詞到東坡所建立的典範特徵，即是多用典實、直接抒寫、殊題、殊意、自我抒情言志。其中『不協律』，在東坡亦偶然如此，它只彰顯一種創作態度，就是『意』比『律』更具優先性。但『不協律』卻非『以詩為詞』必有的特徵。」見氏著：〈論宋代「以詩為詞」現象及其在中國文學史論上的意義〉，《第五屆中國詩學會議論文集——宋代詩學》，頁 484

²⁷⁷ 即前述討論柳永時所引：宋·趙令時《侯鯖錄》以及宋·吳曾：《能改齋漫錄》關於東坡稱讚柳詞「不減唐人高處」的內容。

²⁷⁸ 顏崑陽先生以「隱性詩文化母體意識」解釋東坡以詩為詞的內在動因。筆者認為這個極具啟發的觀點也足以解釋晏、歐、蘇等人對於詞人地位的推展。他們並不是明顯地訴求詞體往詩文化的方向回歸，而是在潛意識中的文化母體意識在推動著他們為詞的觀點。關於「詩文化母體意識」可參氏著：〈論宋代「以詩為詞」現象及其在中國文學史論上的意義〉，《第五屆中國詩學會議論文集——宋代詩學》，頁 486-488。

與前者並立的高峰。前人對於周邦彥的評價極高，尤其是清代詞評家。如清·周濟《宋四家詞選目錄序論》開頭就明言：「序曰：清真集大成者也。」²⁷⁹並且揭示學詞者須「問塗碧山，歷夢窗、稼軒，以還清真之渾化，余所望於世之為詞人者，蓋如此。」²⁸⁰；清·陳廷焯《白雨齋詞話》：「詞至美成，乃有大宗。前收蘇、秦之終，復開姜、史之始。自有詞人以來，不得不推為巨擘。後之為詞者，亦難出其範圍。」²⁸¹傳統論者對周詞的推崇已至無可復加，且認為其在風格上能集詞體發展迄北宋的大成。那麼周邦彥在詞人地位的推展上，是否也占有如此重要的地位？從數量上看，周邦彥現存詞 185 首，²⁸²詞作數非但沒有較晏歐、柳永等人大幅上升，也遠不如東坡的三百餘首。但歷來不曾有人懷疑周邦彥的詞人身分。既然周詞在藝術風格上能「集大成」，則他在詞人地位的推展上，是否也有與此相稱的貢獻？

在了解周邦彥其詞及其人之前，令人注意的是他並非藉由科舉取士踏入仕途。元豐五年（1082）年美成為太學生，兩年後因進獻〈汴都賦〉而受神宗擢為太學正。但在宋代著名詞人中，藉由獻賦獲取功名者幾希。且這篇賦在美成的仕宦命運中屢屢扮演關鍵的角色。²⁸³爾後度過十餘年的遊宦歲月，出任地方教授、縣令等職，仍未改官。²⁸⁴元符元年（1098）始在朝為官。政和元年（1111）再度外任，晚年回京任秘書監，是其仕宦生涯的頂峰。值得注意的是，《宋史》稱周邦彥晚年「提舉大晟府」，但近來學者辯駁這項記載，²⁸⁵也指出其晚年的遷轉與新黨的奸佞多有關係。²⁸⁶從以上的資訊來看，文采斐然的周邦彥除了入仕的管道

²⁷⁹ 清·周濟：〈宋四家詞選目錄序論〉，《詞話叢編》，頁 1643。

²⁸⁰ 同上註。

²⁸¹ 其下又言：「然其妙處，亦不外沉鬱頓挫。頓挫則有姿態，沉鬱則極深厚。既有姿態，又極深厚，詞中三昧亦盡於此矣。」可見其甚至把周邦彥推為詞中老杜，推崇之備至，毋庸待言。見清·陳廷焯：《白雨齋詞話》卷一，《詞話叢編》，頁 3787。

²⁸² 宋·周邦彥撰，孫虹校注，薛瑞生訂補：《清真集校注》（北京：中華書局，2002 年），序頁 3。

²⁸³ 周邦彥作於元豐七年（1084）的〈汴都賦〉，不僅讓神宗一舉將其從太學生擢為太學正，往後面對宦遊數十年而未改官的際遇，孫虹認為是「這顯然不是因為考課不足，而是舉主不足。通原舉主不足的原因，無非是政績不著或人品有可訾議處。」後周邦彥於紹聖年間作〈重進〈汴都賦〉表〉，元符元年（1098），哲宗命周邦彥誦前賦，終於改朝官為秘書省正字，此時已四十三歲。在此之前的仕途升轉，和〈汴都賦〉受人君的賞識密切相關。見孫虹：《北宋詞風嬗變與文學思潮》（上海：上海古籍出版社，2009 年），頁 279-280。

²⁸⁴ 孫虹認為周邦彥未以進士出身，獻〈汴都賦〉一文只在「文采可取」；教授廬州、溧水縣令亦無事蹟，多年未得遷轉。極可能是政績不著或是人品有可訾議之處。《清真集校注》，序頁 10。

²⁸⁵ 傳統由於張炎《詞源》明確指出周邦彥諸人「迄於崇寧，立大晟府，命周美成諸人討論古音，審定古調，淪落之後，少得存者。由此八十四調之聲稍傳。而美成諸人又復增演慢曲、引、近，或移宮換羽，為三犯、四犯之曲，按月律為之，其曲遂繁。」長久以來被視為定論。薛瑞生引述《宋會要輯稿》中的諸多資料，證明「崇寧、大觀、政和間，議樂、製樂均蔡京主其事，令其客劉曷提舉大晟府，曷又引方士魏漢津之說鑄九鼎，旋又審古音，定八十四調，先施之雅樂，繼施之燕樂。十餘年間，邦彥未預其事。」故「審古音，製作大晟府雅、燕樂八十四調者為劉曷而非邦彥。」薛氏考證之證據繁多，詳見氏著：〈清真事迹新證〉，收錄於《清真集校注》，頁 66-74。

²⁸⁶ 孫虹提到周邦彥的交遊略可考者大多為蔡京及蔡氏集團中人。他又曾為蔡京祝壽道：「化行〈禹貢〉山川內，人在周公禮樂中。」可見其阿諛之態。且周邦彥與蔡京心腹劉曷過從甚密，不只

極為特別外，在宦海浮沉的際遇大抵和傳統文人無甚差異。但積極求進甚至向蔡京集團靠攏，諸多線索至少補充了周邦彥的部分人格特質。

既然周詞在數量上無法大幅超越前賢，那他的創作態度是否有新的突破？美成身處北宋中後期，詞壇儼然呈現眾聲喧嘩的態勢。無論是晏歐、蘇軾的風格與觀念，甚至是柳永的嗣響皆各自有聲於詞壇。若將周詞視為對早先作者的回應與總結，我們可以發現諸多有趣的面向，如美成的填詞態度。填詞態度往往是創作者內在認同、定義這項文學活動和自身的意義關聯。態度越謹嚴、大方者在程度上自然更加重視這項創作活動。前述提到柳永作為專業詞人，卻曾讓「詞人」蒙受種種汙名，使得稍後的填詞者採取不同的策略以消解這種創作的「不安」。但周邦彥的作詞態度卻極為嚴謹，他的確是個認真為詞的專業詞人、精通音律的自度曲家。²⁸⁷且「詞人」這個身分對他從不構成負擔，他甚至以「顧曲堂」作為家居的自號。²⁸⁸顯然他相當自負於專業音樂家的身分。也隱然以一代「風流人物」周瑜自比。前代文人為詞的遮掩與矯飾，在此都不復見。東坡的以詩為詞不僅提升詞與詞人的地位，其影響甚至將易受非議的豔情、俗詞的地位及文人的接受性一併提高。美成不外是這種文化觀念變異下的受惠者。不過他不安於這種相對穩定的文化背景，他在填詞策略與藝術手法上更走出異於前人且極為獨特的路數。

就其風格而言，村上哲見注意到前代論者喜以「渾」字概括其詞的藝術技巧。²⁸⁹於是他先辨析「渾」的意涵即「一眼望不盡的深邃與博大」。²⁹⁰這種風格評價令我們想起「沉鬱頓挫」的杜詩。²⁹¹王國維曾類比宋代詞人與唐代詩人，他認為

為其祖作埋銘，劉昫更曾舉周邦彥以自代為戶部尚書。孫虹認為這些適合至少佐證了周邦彥晚年仕途的順達和他與蔡京等人的密切往來不無關係。此也與王國維認為周邦彥對於新舊黨採取不偏不倚的中庸策略有所不同（「於熙寧、元祐兩黨皆無依附……」）。見《清真集校注》，序頁 12。

²⁸⁷ 《宋史·文苑傳六》卷 444：「邦彥好音樂，能自度曲，制樂府長短句。」顯見史傳中特別記載周邦彥與音樂與樂府長短句的關係。可見不只是周邦彥自己，宋史的撰作者亦認為他是風雅的專業詞人。此亦是其以詞人名世的證據。見元·脫脫等：《宋史·卷四四四·文苑傳第六·列傳第二〇三》，收錄於《文淵閣四庫全書電子版》（內聯網版）史部·正史類·《宋史》，頁 21。

²⁸⁸ 《御選歷代詩餘》卷一一六引強煥：「美成詞摹寫物態，曲盡其妙，自題所居曰顧曲堂。」然而現今所見強煥：〈題周美成詞〉卻不見「自題所居曰顧曲堂」。不知《御選歷代詩餘》所本為何？見《御選歷代詩餘》，收錄於《文淵閣四庫全書電子版》（內聯網版）集部·詞曲類·詞選之屬·《御選歷代詩餘》，頁 9。但宋·樓鑰：《攻媿集》卷五十一〈清真先生文集序〉云：「樂府播傳，風流自命，又性好音律，如古之妙解，顧曲名堂，不能自己。」亦有美成「顧曲堂」事蹟的記載。見宋·樓鑰：《攻媿集》，收錄於《文淵閣四庫全書電子版》（內聯網版）集部·別集類·南宋建炎至德祐·《攻媿集》，卷五十一，頁 19。

²⁸⁹ 宋·張炎《詞源》：「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。」見《詞源》卷下，收錄於《詞話叢編》，頁 255。

²⁹⁰ 村上氏謂：「包含有『渾』字的詞組的代表性詞彙有『渾沌』、『渾然』，均指混雜一起難以分辨、無法分析解釋的狀態，或者是加以分離即可變得明瞭之前的狀態。從這一點來看，也可以說同『亂』和『濁』等自然有相通之處。如果提高著眼點，也就是表示一眼望不盡的深邃和博大。」見〔日〕村上哲見：下篇第五章〈周美成詞論〉，《宋詞研究》，頁 280。

²⁹¹ 關於「沉鬱頓挫」是出自杜甫〈進〈雕賦〉表〉自評其賦之語。原文為：「臣之述作，雖不足

「詞中老杜非先生（按：指周邦彥）不可」，²⁹²這些訊息透露著：周詞與傳統優秀詩作的藝術技巧極為相似，是文人相當稱賞的風格——典麗，甚至近於雅奧。宋·劉肅〈片玉詞序〉：「周美成旁搜遠紹之才，寄情長短句，縝密典麗，流風可仰；其微辭引類，推古誇今，或借字用意，言言皆有來歷，真足冠冕詞林。」²⁹³「縝密典麗」使文人讀者訝異於周邦彥的詞語近於他們所熟悉的詩語，典雅的周詞足以在文學堂奧中有棲身之所。除此之外，劉肅謂：「白題八滑之事既陳，而當世之疑已釋；楛矢萍實，苟非推其所從，則是物也，棄物耳。」²⁹⁴孫虹指出其序不斷點名美成詞多僻典的特色，²⁹⁵顯然南宋讀者對於美成詞的冷僻已多所察覺。²⁹⁶且筆者以為，現存最早的注本為南宋的陳元龍編撰，除了透露其詞作在當時有一定地位、時人閱讀已出現困難外，也表明當時的讀者已漸把美成詞視為讀本而非歌本。周詞「歌詞之詞」的性質在南宋人眼中已去除早先「歌詞」的流俗特徵，反而成為案頭的雅尚文學。這就是詞人周邦彥所採取的填詞策略，更是他順應著詞人之詞的進路上，不得不面對的「懼柳意識」的回應。於是周詞在風格上體現出詞體未有，卻在傳統優秀的詩作中時常出現的質素——渾厚，但讀者卻不因此認定周邦彥走在詩化的進路上，反倒是認為周詞成為「詞體」極為恰當的樣態：

周美成的按照嚴格的格律和採用卓越的修辭，但卻絕不直抒其「情」，反將其深深包藏起來的這種表現風格出現了（「才欲說破，便自咽住」）。這樣，洋溢著無限而莫測其幽深的感情的世界便出現了（「渾厚」）。這是宋代文人極為崇高的趣味感同詞這樣式的本來風貌、純粹抒情這種本質深刻地融合之後而產生的完全嶄新的「境界」。再從美成以後詞的發展來看，我認為美成詞的出現，幾乎最終地決定了詞這種樣式的應有狀態。²⁹⁷

採取這種方式作為詞作的風格，周邦彥不只用自己的方式回應了「懼柳意識」，

以鼓吹六經，先鳴數子，至於沈鬱頓挫、隨時敏捷，而揚雄、枚皋之流，庶可跋及也。」此處轉引《北宋詞風嬗變與文學思潮》，頁 309 註 3。

²⁹² 王國維對周邦彥的態度相當曖昧，曾批評其缺乏高致，但因言情體物之妙，所以不失為第一流作者。可是另一方面又稱許其為「詞中之老杜」。「先生（周清真）於詩文無所不工，然尚未盡脫古人蹊徑。平生著述，自以樂府為第一。詞人甲乙，宋人早有定論。惟張叔夏病其意趣不高遠。然北宋人如歐、蘇、秦、黃，高則高矣，至精工博大，殊不逮先生。故以宋詞比唐詩，則東坡似太白，歐秦似摩詰，耆卿似樂天，方回、叔原則大曆十子之流。南宋惟一稼軒可比昌黎。而詞中老杜則非先生不可。昔人以耆卿比少陵，猶未當也。」見清·王國維：《人間詞話》附錄，收錄於《詞話叢編》，頁 4270-4271。

²⁹³ 宋·劉肅：〈片玉詞序〉，收錄於《中國歷代詞學論著選》，頁 155。

²⁹⁴ 同上註。

²⁹⁵ 孫虹認為宋代注本流傳至今的陳元龍詳注《片玉集》（127 首）中，其箋釋的目的以及周詞中濃厚的書卷氣，在〈片玉詞序〉中言之甚詳。酒前花下的娛樂表演，在此成為精緻典麗的文學體式，卻不顯突兀。按照孫氏的說法是：「從理論方面看，周邦彥詞是體現宋代文化精神的『宋調』的完成型態，也是詞體經過北宋前期、北宋中期的不斷詩化基礎上，融合詩文『異質』回歸詞化的完美型態。」見氏著：《北宋詞風嬗變與文學思潮》，頁 293。

²⁹⁶ 孫虹：《北宋詞風嬗變與文學思潮》，頁 291。

²⁹⁷ 〔日〕村上哲見：下篇第五章〈周美成詞論〉，《宋詞研究》，頁 294。

也回應了詞體出身及柳永以降的詞與詞人的負面文化意涵。周邦彥填詞的態度自然更加謹嚴、慎重，他把詞作為和詩一樣鄭重的藝術領域，而不是前人所謂的「小道末技」。

但細部來看，為何周詞採取雅化的填詞方針，他卻不屬於晏歐、蘇軾下的詞體詩化進路？主要原因有二：一是周詞和音律有相當密切的關聯，更積極從聽覺藝術上多所突破；二是周詞的思想意境在有意無意間採取了「常人的境界」而非「詩人的境界」。他有意識地把詞提升為精緻的表演藝術，理想的觀眾不再是上流文人，而是臻至「雅俗共賞」的層次。

在周詞與音樂的關係上，傳統皆認為周邦彥晚年提舉大晟府，並且「討論古音、審定古調」，但前述學者已持相反的意見。但這些都無妨於美成在音樂上的造詣。王國維《人間詞話》：

然顧曲名堂，不能自己，固非不知音者。故先生之詞，文字之外，須兼味其音律。惟詞中所注宮調，不出教坊十八調之外。則其音非大晟樂府之新聲，而為隋唐以來之燕樂，固可知也。今其聲雖亡，讀其詞者，猶覺拗怒之中，自饒和婉。曼聲促節，繁會相宣；清濁抑揚，輻輳交往。兩宋之間，一人而已。²⁹⁸

王國維雖早已指出「惟詞中所注宮調，不出教坊十八調之外」，周詞配合的音樂主要仍是隋唐以來的燕樂，且其聲已亡，難一窺其聲的實際表演效果。但王氏肯認光在閱讀周詞的過程中，就可見其音聲細密之處：「拗怒之中，自饒和婉。曼聲促節，繁會相宣；清濁抑揚，輻輳交往。」可謂確論。現存也有不少證明美成工於音律的資料。如宋·周密《浩然齋雅談》：「（徽宗）問〈六醜〉之義，莫能對，急召邦彥問之。對曰：『此犯六調，皆聲之美者，然絕難歌。昔高陽氏有子六人，才而醜，故以比之。』」²⁹⁹歷來的評論，強調美成通音律者亦不在少數。³⁰⁰至此，詞人之詞自溫庭筠而來，歷經柳永的戮力為之，迨至周邦彥，也確立了音律對於詞人之詞的重要性。李清照〈詞論〉以「詞別是一家」的觀點對北宋詞人

²⁹⁸ 清·王國維：《人間詞話》，收錄於《詞話叢編》，頁 4272。

²⁹⁹ 宋·周密《浩然齋詞話》，收錄於《詞話叢編》，頁 232。

³⁰⁰ 或間接或直接的評論如宋·王灼《碧雞漫志》：「前輩云：『〈離騷〉寂寞千年後，〈戚氏〉淒涼一曲終。』〈戚氏〉，柳所作也，柳何敢知世間有〈離騷〉？惟賀方回、周美成時時得之。賀〈六州歌頭〉、〈望湘人〉、〈吳音子〉諸曲，周〈大酺〉、〈蘭陵王〉諸曲最奇崛。」，《碧雞漫志》，收錄於《詞話叢編》，頁 84；宋·沈義父《樂府指迷》：「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，而不用經史中生硬字面，此所以為冠絕也。學者看詞，當以周詞集解為冠。」，《樂府指迷》，收錄於《詞話叢編》，頁 277-278；清·陳廷焯《詞壇叢話·美成詞獨有千古》：「美成樂府，開闢動盪，獨有千古。南宋白石、梅谿，皆祖清真，而能出入變化者。」，轉引自《清真集校注》，頁 419。孫虹在《北宋詞風嬗變與文學思潮》中亦有對周詞音律之美的詳細論述。見《北宋詞風嬗變與文學思潮》，頁 288-290。

各有批評，亦其來有自。此留待後文再論。至於周詞屬於詞人詞的第二點要素——「常人的境界」，此即前文引述王國維的說法。葉嘉瑩認為王氏「常人境界」之說不免對美成有所不公。³⁰¹細審王氏關於「詩人」、「常人」之分類，其雖言：「詩人之境界，惟詩人能感之而能寫之，故讀其詩者亦高舉遠慕，有遺世之意。」³⁰²顯然王氏並非將周邦彥視為一普通的「常人」，畢竟能寫出常人之境界者，也惟詩人能寫之。準確來說，周是「寫常人境界的詩人」。王氏也強調由於他寫常人境界，而受到社會廣大的喜愛：「故其入於人者至深，而行於世也尤廣。……自士大夫以至婦人女子，莫不知有清真。」³⁰³雖然這不合乎王氏對於詩詞欣賞上的品味，³⁰⁴但卻能吸引各個文化階層的讀者。周詞以嶄新的手法、³⁰⁵更形深化的題材，有意將詞與詩搭配不同的處理方式。詩雖作為文化精英的基本語言，但閱讀群體仍較限於文士階層；詞的觀眾群擴大，上至帝王，下至黔首，周詞更予眾人一想像的空間，自我仍在其中，但這個自我可供許多人來「對號入座」。似乎是專屬於個人的情事，但在眾人的體會中又有相通之處，進而引發群眾的共鳴。於是如村上哲見所言，人們漸漸認為這就是詞與詞人在發展過程中的最佳樣態。

周邦彥擺落了詞人的文化邊緣性質，非但賦予詞人專業的作曲者與藝術家的身分，更將填詞、唱詞等活動，成為新型雅俗共賞的精緻表演藝術。「雅俗共賞」本是朱自清所提出的概念，前已述及。他著重在科舉制度盛行後的社會階層流動，使得傳統定型的「上流文化」受到大眾文化的影響，兩者處於互相辯證與融合的關係。「新型的雅俗共賞」雖然是建立在這種基礎上，但它兼容於社會、更

³⁰¹ 葉嘉瑩：「王國維《清真先生遺事》，對周邦彥生平考訂雖詳，但對周氏之詞作，則僅承認其功力之博大精工，而以為詞中意境不過僅為『悲歡離合，羈旅行役之感』，是屬於『常人皆能感之』的『常人之境界』，就這似乎未免淺之乎視清真了。」見氏著：《唐宋詞名家論稿》，頁 224。

³⁰² 清·王國維：《人間詞話》，收錄於《詞話叢編》，頁 4271。

³⁰³ 同上註。

³⁰⁴ 葉嘉瑩對王國維不喜南宋詞作與長調有大篇幅的討論。其要點大略為：「（周詞）是一種以思索安排為寫作之動力的新的質素的出現」，《唐宋名家詞論稿》，頁 199；「賦化之詞的出現則是對詩歌傳統中以興發感動為主的寫作方式的一種突破。」見氏著《照花前後鏡：詞之美感特質的形成與演進》（新竹：國立清華大學出版社，2007 年）頁 6；「賦化的詞精確掌握慢詞長調的創作手法，中國詩歌傳統乃是一向都以具含一種直接的感發力量為主要質素的，但周邦彥所寫的以賦為詞的長調，卻突破了這種直接感發的傳統，而開拓出了另一種重視以思力來安排勾勒的寫作方式，即突破了詩歌的表達、寫作的原有方式。」見氏著：〈對傳統詞學與王國維詞論在西方理論之觀照中的反思〉，《中國詞學的現代觀》，頁 8-9；「於是對那些真正把詞作為合樂之歌曲去譜寫，致力於聲律之安排以精心結撰見長的作品，卻反而不大可能欣賞了。王國維的名著《人間詞話》，便恰好可以作為這一類評詞的代表。所以他對於南唐之馮（延巳）、李（煜）及北宋初之晏（殊）、歐（陽修），乃特別加以讚賞，而對於唐、五代之溫庭筠及北宋之周邦彥，則頗有微辭。」〈論周邦彥詞〉，《唐宋詞名家論稿》，頁 204。

³⁰⁵ 「以賦為詞」、「賦化之詞」是葉嘉瑩認為周邦彥所具備的新型藝術技巧。為配合長調的篇製，難以用純粹詩歌的「興發感動」、「直抒胸臆」的方式描寫，新的手法即前所引「是一種以思索安排為寫作之動力的新的質素的出現」。這種現象和周邦彥工於賦有密切相關，畢竟賦體具備「鋪采摛文，體物寫志」的特色，長調詞的作法須鋪敘、層層遞進的形式便取法於賦。見氏著：《唐宋詞名家論稿》，頁 199-204。

群體性的藝術喜好，大眾認為這是新興的流行文化；文士認可這是嶄新的藝術表現。前者更注重音律所帶來的享樂感受，浸淫的過程中大眾彷彿更接近了文化優勢上的士人群體，從而得到感官的滿足與文化的優越感；後者不止於音樂的欣賞，對於周詞在文辭上的鍛鍊、歌本到文本的觀念變動，以及他們較少接觸的專業音樂領域。文人也能敬重這種新型的藝術，嶄新的雅俗共賞模式與精緻的表演藝術遂告建立。³⁰⁶美成詞僅存 185 首數量雖說不多，但在藝術層次上的意涵更甚於他在數量上的地位。以上是從文化分析的角度觀察，若從詞體發展來看，學者謂：

若從純粹詞人之詞的詞體史角度來審視，美成體主要是從柳永體而來，是一種詞人之詞的性質，甚至是職業詞人的性質，從詞體史演變的線索來說，後面將有白石體接響，柳永體——美成體——白石體，這是一貫而下的。若是將詞人之詞與詩人之詞交叉來看，則詞人之詞中，又包涵著「以詩為詞」的因素——從雅俗的角度來審視，則美成體主要是從晏歐體、東坡體、少游體而來，仍然是一種是大夫雅詞的體制。也就是說，美成體整合了柳永體的詞人之詞與東坡體代表的詩人之詞，整合了柳永體的鋪排寫詞與東坡體代表的「以詩入詞」，從而完成了詞體發展到北宋末期的一次大的整合。³⁰⁷

故而「集大成」的意義包括了文化與文學內部的雙重意涵，專業詞人的出現也揭示了一套新的法度，可供後來者學習的樣貌。³⁰⁸南宋諸多詞家大多有周詞的影子，³⁰⁹亦理所當然。雖然新型的「詞人」典範已然建立，但如何從美成的內在意識解釋這種文學改革的動力？雖然他已與溫、柳的「詞人」意涵劃清界線，但他們的「惡名」仍如影隨形。《宋史·文苑傳》卷 444 載：「周邦彥，字美成，錢塘人。疏雋少檢，不為州里推重，而博涉百家之書。」³¹⁰薛瑞生、孫虹考證歷來對於周邦彥的記載，認為周邦彥的風流事蹟都在任太學生之後。³¹¹既然如此，為何

³⁰⁶ 宋·陳郁：《藏一話腴》：「美成自號清真，二百年來以樂府獨步，貴人、學士、市僧、妓女，皆知美成詞為可愛。」彷彿眾人都能在周詞中各取所需，這種受到社會各群體廣泛喜愛，沒有文化上的排斥與認同問題的現象，此處姑稱之為「新型的雅俗共賞」。見宋·陳郁：《藏一話腴》，收錄於《文淵閣四庫全書電子版》（內聯網版）子部·雜家類·雜說之屬·《藏一話腴》，外編卷上，頁 9。

³⁰⁷ 木齋：第十章〈論美成體〉，《宋詞體演變史》，頁 187-188。

³⁰⁸ 但在詞人的文化意識上，周邦彥提供可供學習的範式與努力的方向，成為南宋諸多詞人的基本型態。或許此類型的詞人的原型應上溯至柳永，但周邦彥對於詞人身分的塑造讓他們更敢於成為美成型的詞人，而非遭受訾議的柳七型的詞人。

³⁰⁹ 「但對於美成體，似乎沒有什麼語詞能夠概括美成體的特點。美成體所開闢的新天地，若是不求全面的話，概言之，首先是一種法度精神，其次是詞體的進一步向士大夫文化的轉型，再次是一種末日情懷，是一種悲哀的、灰暗的人生色調。」木齋：第十章〈論美成體〉，《宋詞體演變史》，頁 184。

³¹⁰ 元·脫脫等：《宋史》，收錄於《文淵閣四庫全書電子版》（內聯網版）史部·正史類·《宋史》，卷四百四十四，頁 21。

³¹¹ 「周邦彥自十七歲離開故鄉錢塘後，除依制丁憂之外，只有幾次短暫的歸省，他的風流公案

州里要特別不推重其為人？《宋史》的這段記載或許參酌宋人筆記中關於周邦彥的風流側寫，亦可能「疏雋少檢，不為州里推重」已經是傳統詞人的負面印象：瀟灑、風流浪蕩、不務正業，且不合乎傳統的價值追求，使其受到他人的冷落。呼應此前的兩位詞人——溫庭筠與柳永。這個現象解釋了美成起初對於填詞的覺悟，以及他形塑的新典範的內在動因。

最後，我們可以從身為詞人的周邦彥所遇到的批判來看新型詞人的困境。簡要而言，周詞受到的三種批判：一是張炎指出「所謂淳厚日變成澆風也」的問題，³¹²這顯然是南宋雅詞的定型與懼柳意識的蠢動。周邦彥風格雖然典雅縝密，但在填詞時難免順著情感而作直抒其情的口語。南宋典雅詞家立即嗅到「危險」的文化因子，張炎《詞源》對周邦彥的微詞，可見順著柳永發展的周邦彥甚至南宋一派，仍對柳永的表述風格存有忌憚。他們儘可能抹去在詞體發展中那段不堪的過往，並且切割柳永對於周邦彥的影響、及二人的關係。

二是陳廷焯所言「美成詞極其感慨，而無處不鬱，令人不能遽窺其旨。」³¹³即點出周詞敘述隱晦，其尚雅意識中有較為激烈的面向。這符合上述周詞典麗雅奧的填詞策略，以及渾厚沉鬱的風格。他為提升詞體在傳統審美意識上的地位，仍不免使用部分詩化的方式，但特別講求的「賦筆」與細密的音律，又不偏離詞的界域。只不過表現上的少數矯枉過正，使得連詞論家陳廷焯都不得不言周詞有「晦澀」的一面。

三是王國維稱周詞「常人的境界」，即其思想意境不夠高遠。上文已多所論及。和此類似的論述道：

詩人對宇宙人生，須入乎其內，又須出乎其外。入乎其內，故能寫之。出

都發生在入太學之後，干錢塘『州里』何事？為何『州里』要輕薄其為人？」，見孫虹：《北宋詞風嬗變與文學思潮》，頁 275。

³¹² 宋·張炎：「詞欲雅而正，志之所之，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。如『為伊淚落』，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』，所謂淳厚日變成澆風也。」見《詞源》，收錄於《詞話叢編》，頁 266。

³¹³ 連著名詞評家陳廷焯都不免認為讀美成詞難遽窺其旨，但也惟有找到篇章的旨意，才能迎刃而解。其原文謂：「美成詞極其感慨，而無處不鬱，令人不能遽窺其旨。如〈蘭陵王·柳〉云：『登臨望故國，誰識京華倦客』二語，是一篇之主。上有『隋堤上，曾見幾番，拂水飄綿送行色之句』，暗伏倦客之根，是其法密處。故下接云：『長亭路，年去歲來，應折柔條過千尺。』久客淹留之感，和盤託出。他手至此，以下便直抒憤懣矣，美成則不然。閒尋舊蹤跡二疊，無一語不吞吐。只就眼前景物，約略點綴，更不寫淹留之故，卻無處非淹留之苦。直至收筆云：『沉思前事，似夢裡、淚暗滴。』遙遙挽合，妙在才欲說破，便自嚙住，其味正自無窮。〈六醜·薔薇謝後作〉云：『為問家何在。』上文有『恨客裡光陰虛擲』之句，此處點醒題旨，既突兀又綿密，妙只五字束住。下文反覆纏綿，更不糾纏一筆，卻滿紙是羈愁抑鬱，且有許多不敢說處，言中有物，吞吐盡致。大抵美成詞一篇皆有一篇之旨，尋得其旨，不難迎刃而解。否則病其繁碎重複，何足以知清真也。」，《白雨齋詞話》，收錄於《詞話叢編》，頁 3787。

乎其外，故能觀之。入乎其內，故有生氣。出乎其外，故有高致。美成能入而不出。白石以降，於此二事皆未夢見。³¹⁴

深味王氏之言，其以為，詩人的出乎其外，是作者用更高的視野去俯瞰人生宇宙。然而周邦彥無法走出常人的困境，使得其缺乏高致。或許這樣想，是周邦彥有意形塑這種姿態，詞人的入世與世俗化特質，形成一種在傳統文化中既高且低的文化地位。有趣的是，周詞被批評缺乏「高致」、「興象」，但柳永反而沒有這種問題，上述就曾引述東坡稱讚柳永「不減唐人高處」。王氏認為周詞「無法出乎其外」的批評及歷代對柳永興象的稱道，這個現象背後有一個更為弔詭的意涵——周邦彥在入世的程度上可能比柳永更為深刻。但他能明瞭柳永的問題所在，以及如何回應整個社會的閱讀群，而非專就中下階層的大眾。他深諳於俗性，反而能更加脫俗。周邦彥遠較柳永懂得如何「趨吉避凶」。

整體而言，周邦彥能記取詞人、詞體發展中的教訓，在數量上或許未能蔚為大觀，但其創作背景已非文士聊佐清歡的娛樂，填詞態度亦更為鄭重。在詞人史中，他繼承並改正柳永以降詞人傳統的汙名，並融入詩化的藝術因子，使對詞有顧忌的文士群體放下心防。也因為擁有傳統詞客無法達到的音樂造詣，他讓文士們意識到一種新的精緻表演藝術儼然成立。士大夫的偶一為之已無法深得其中要領，而周邦彥就是這門專業藝術的創作者。即使曲詞作為案頭文本，亦能符合傳統韻文學的雅尚要求。於是詞人之詞向文人之詞的擴大，詞作亦隱然納入文人雅文學的體系當中。另一方面對於音聲變化的講究與沉溺於常人境界的書寫，社會、文化不同階層的人們都不吝於表現對周詞的喜愛。新型的雅俗共賞或是現今對於「雅俗共賞」的意涵，³¹⁵至此於焉成立。簡言之，他對詩化進路一脈多有師法，但卻未因此而偏移他所繼承的以詞為詞的路線。恪守常人的境界，更毋寧說是堅持著「常人之情」，³¹⁶美成確立了詞作為流行藝術的適切模樣，便於供後人學習及典範上的法式意義，詞人不只是填詞者，而是嶄新領域的藝術家，和士大夫文化保持著若即若離的關係，但無庸置疑的是，詞人同為雅文化階層的一分子了。

周邦彥既然指引出一條詞人之詞的坦途，詩詞異同的辨體論述亦在東坡之後如火如荼的進行著。北宋末年李清照（1084-1155）〈詞論〉的出現，他嘗試用詞「別是一家」的概念論述這個問題，並且總評前人作詞的優劣。另一方面，詞人

³¹⁴ 清·王國維：《人間詞話》，《詞話叢編》，頁 4253。

³¹⁵ 「雅俗共賞」一語在現今的使用多指某項表演、藝術、活動能被社會各個群體普遍接受，不因各自的文化素養有別而感到隔閡。甚至每個閱聽者都能從中取得程度上的滿足。

³¹⁶ 「假如向唐五代小令那樣，把除開具體的情況還直抒『情』本身的體裁較作純粹抒情，把張子野、蘇東坡等人那樣，吟詠來自日常生活體驗的感懷的詞作叫作通過具象的抒情的話，那麼就可以說美成的詞一旦經過官僚文人詞中的具象化，就已超過它們的形式而回到了純粹抒情去，固然也可以把這叫作返回，但是已不是站在同一立場上的返回。」〔日〕村上哲見：下篇第五章〈周美成詞論〉，《宋詞研究》，頁 284。

地位推展的兩條進路，前者是韋莊、馮延巳、李煜、晏殊、歐陽脩、蘇軾等人的詩化策略；後者是溫庭筠、柳永、周邦彥為代表的詞化路線，這兩者的諸多不同前已論及。〈詞論〉誠然有總結北宋的關鍵意涵，也足以在說明詞體內部兩條路線的歧異之處：

（前謂盛唐已有優秀歌者，且曲子詞流變日煩。後南唐君臣曲詞雖甚奇，仍不過「亡國之音哀以思」。）……逮至本朝，禮樂文武大備，又涵養百餘年，始有柳屯田永者，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、晁次膺輩繼出，雖時時有妙語，而破碎何足名家。至晏元獻、歐陽永叔、蘇子瞻，學際天人，作為小歌詞，直如酌蠡水於大海，然皆句讀不葺之詩爾，又往往不協音律者。何耶？蓋詩文分平側，而歌詞分五音，又分五聲，又分六律，又分清濁輕重。且如近世所謂〈聲聲慢〉、〈雨中花〉、〈喜遷鶯〉，既押平聲韻，又押入聲韻；〈玉樓春〉本押平聲韻，又押上去聲韻，又押入聲。本押仄聲韻，如押上聲則協，如押入聲則不可歌矣。³¹⁷

王介甫、曾子固，文章似西漢，若作一小歌詞，則人必絕倒，不可讀也。乃知別是一家，知之者少。後晏叔原、賀方回、秦少游、黃魯直出，始能知之。又晏苦無鋪敘；賀苦少典重；秦則專主情致，而少故實，譬如貧家美女，雖極妍麗豐逸，而終乏富貴態；黃即尚故實，而多疵病，譬如良玉有瑕，價自減半矣。³¹⁸

學者指出此文應作於北宋末年靖康之難前，³¹⁹故未論及南宋詞壇，且視南唐詞為「亡國之音哀以思」，遭受亡國命運後的李清照應不作此語。亦有學者認為李清照的文學史觀仍屬於「儒家思想體系」，³²⁰但私以為這種觀點並沒有出現在論北宋詞的內容中，故應該說是李清照對於宋代以前的詞學發展，仍以儒家詩教之法簡單帶過，其隻字不提傳統詩教之外《花間集》，亦理所當然。這告訴我們，李清照認為詞於北宋的發展，方進入真正的黃金階段。

宋代首先提到的詞人是柳永。李清照對柳詞的自度曲，形式又漸以長調為主隱然有所稱道。不過「詞語塵下」這個歷來柳詞被詬病的質素仍需指出，但此前

³¹⁷ 宋·李清照撰，徐培均箋注：《李清照集箋注》（上海：上海古籍出版社，2002年），頁266-267。

³¹⁸ 同上註，頁267。

³¹⁹ 見夏承燾：〈評李清照的〈詞論〉〉，《光明日報》1959年5月24日。轉引自謝桃坊：《宋詞概論》（成都：四川文藝出版社，1992年），頁266、291。徐培均亦認為「此文列舉北宋名家加以評騭，而未及南宋詞壇，當作於南渡之前。」見《李清照集箋注》，頁269。

³²⁰ 「她對早期的曲子詞評價是『鄭、衛之聲日熾，流迷之變日煩。』對南唐君臣之詞也說是『語雖奇甚，所謂亡國之音哀以思也』，承襲了儒家詩學批評的語言。」見陳良運：《中國歷代詞學論著選》，頁75。

卻有「雖諧音律」四字，可見李清照對於詞體的合樂與否相當重視，³²¹在他眼中柳永仍有可取之處亦在於此。而後點出張先、宋祁、宋庠等人雖有妙語，但非盡力為詞者，不成名家。³²²然而晏殊、歐陽脩、蘇軾，在傳統詞學史上的地位極其崇高，本是毋庸置疑。李清照以為這些大學問家、作家就其才力而言填詞應易如反掌，但實際卻不然。他們的作品無法掌握詞的音律特質，形式除了長短句外，和詩幾乎無異。這種觀點引來相當多的批評，³²³畢竟這些人物在政治與文壇地位極高，影響力亦深。但李清照仍堅持這種論調，且提到詞體中須考量的音律就包括「五音」、「五聲」、「六律」、「清濁輕重」等。即使晏、歐、蘇在詞體中體現了新的思想內涵，從內容上提高詞的文體地位，但仍不是了解其內在屬性的專業作者。上述詞人史的兩種進路和此產生呼應。晏歐等人以詩化的方式創作詞體，迄蘇軾又將這種作法發揮至極致。詞人對填詞更有自信，文壇、社會也漸能接受詞體的寫作。但這些作法都不是由文體內部而發，李清照在宋代就點出此問題，和她所堅持的詞體「本色」自有關聯。

其後提到王安石、曾鞏的文章風格古樸似西漢，與體小質輕的詞並不契合，也極有可能指他們的人格特質悖離詞的體性。故不可強而為之。詞體作為一種文體的微妙之處，迄晏幾道、賀鑄、秦觀、黃庭堅始知之。但四人之詞卻又各有瑕疵，分別苦於「無鋪敘、³²⁴少典重、³²⁵主情致而少故實、尚故實而多疵病」等。在他的面前並無一完美無瑕的詞人，也隱約透露出自己堪合這些準則的自信。整體而言，李清照對於填詞的兩種傾向有相當大的意見：「關於本朝之詞，李清照對創作中的兩種主要傾向都不贊成：一是柳永雖協音律而過於俚俗塵下，一是蘇軾以詩為詞而又不協音律。從其否定面推斷，所謂詞『別是一家』主要是指詞具婉雅協律的基本特點而區別於詩文等體。」³²⁶「婉雅協律」堪為李清照關於詞體

³²¹ 謝桃坊指出：「詞『別是一家』說在文人詞興起之後抵制詞的非音樂化與詩文化的過程中，無疑是有其合理的意義。後來的事實證明：宋詞確因非音樂化與詩文化而走向衰亡了。」謝桃坊：《宋詞概論》，頁 267。

³²² 木齋認為不滿張先、宋祁諸家「有妙語而破碎」暗示了對於「渾成」的追求。但筆者以為，李清照此處的意思應為批評這些作家偶一為之的創作態度，作品亦無系統性的內在思想。當然仍有可釐清之處。木齋：第十一章〈論易安體〉，《宋詞體演變史》，頁 223。

³²³ 如宋·胡仔《苕溪漁隱叢話》後集卷三十三：「易安歷評諸公歌詞，皆摘其短，無一免者，此論未公，吾不憑也。其意蓋自謂能擅其長，以樂府名家者。退之詩云：『不知群兒愚，那用故謗傷，蚍蜉撼大樹，可笑不自量。』正為此輩發也。」；清·馮金伯《詞苑萃編》卷九引裴暢按語：「易安自恃其才，藐視一切，語本不足存。第以一婦人能開此大口，其妄不待言，其狂亦不可及也。」皆見於《李清照集箋注》，頁 277。這些批評都無法指出李清照意見的謬誤之處，只是針對李清照態度上的問題（誇口）與「不自量力」。後者的意見又更為偏激，反而使得這些反對〈詞論〉的意見更顯薄弱。

³²⁴ 陳良運認為：「所謂鋪敘是指長調，晏幾道《小山詞》中多小令，少慢詞長調，後者正是柳永『變舊聲為新聲』的一大成果，為李清照所肯定的，『苦無鋪敘』實為批評晏幾道運用詞體有缺憾。」見氏著：《中國歷代詞學論著選》，頁 76。

³²⁵ 「所謂『典重』和『故實』是指詞應有較深邃的內涵，有一定的學識功底，因而顯示某種高雅的氣質。詞更重情，但又不能『專主情致』而缺乏內在的實質性內涵。」同上註。

³²⁶ 謝桃坊：《宋詞概論》，頁 267。謝氏以為蘇軾「以詩為詞」這股文體改革的力量，受到李清照從詞體的音律性質的堅持所抵制，顯示出〈詞論〉的侷限：「〈詞論〉這正是這種矛盾現象的

美典的定義。且更重在「協律」的層次，音律的重視與否，也是兩種詞人路線的分水嶺。

最後，雖然李清照沒有提到周邦彥（李和其生活年代重疊，且周在詞壇的地位及影響力，李清照不可能視而不見。）較有可能的原因是。年少未經世變的李清照的確如那些批判〈詞論〉的詞評家的看法一樣，他以稍嫌直接、狂妄的態度急切地想要表述對於歷來詞壇發展的批評，以及暗喻自己的詞作方為正典。既然此文的理念就是要指摘錯誤，周邦彥能合乎這些標準，他又何須在周詞上吹毛求疵？且整篇集中在對歷來詞人的批判，若是只標舉周邦彥，也有可能模糊焦點。故姑且不論。但從「重音律、要鋪敘、須典重、情致兼故實」這些基準來看，周詞也都恰能符合。李清照在心中可能已肯認他「集大成」的重要性，但礙於種種顧慮（甚至不能排除嫉妒、難以明言等心理因素），周邦彥在〈詞論〉中通篇未見。整體而言，作於北宋末的這篇〈詞論〉，這種自覺不只存在於詞作，且是針對詞人而發。在馳騁於傳統文體的大家們在這新興的體式上並無明顯優勢，反而成為深入了解文體時的成見、阻礙。³²⁷很清楚地可見李清照的意識是根源於詞體內部，她看見詩化進路的詞人們的努力，對這些先行者並非抬舉，而是令部分論者無以容忍的嘲諷。她對於傳統地位不高的柳永大膽認可他的音律之美。或許可以說，李清照就是在時代的輪替處進行總結，³²⁸而他的中心思想就是詞之為詞。「詞別是一家」的正名與建立，須如柳、周等「詞人」從文體內部的貢獻而論，而非外緣文人們的努力。

第三節 詞人地位嬗變中的晏幾道

相較於以往專就詞作內容、形式的後設性總結的詞史論述，前述以不少的篇幅勾勒個別作家們的創作態度、背景、群體、目的、受眾讀者的詞人史，更欲探索詞人們在其中活動、掙扎的軌跡。然而最重要的是，晏幾道究竟在其中處於何種地位？要怎麼安放晏幾道在詞人史的脈絡當中？在傳統「詞史」的論述中，評論者不吝於展現對《小山詞》的喜愛；但在架構文學史觀的敘述框架時，對《小

反映：既否定詞體的改革，又未找到新的出路，於是仍回到固守傳統『豔科』、『小道』的舊軌上去。」，頁 269-270。其說雖有啟發處，但認為李清照只是回到傳統的豔科、小道上的觀點，可再為商榷。

³²⁷ 「李清照對他人缺點的評論，即便不是自負，至少也代表了一種自傲，他在字裡行間透露出一種暗示：她的詞寫得比別人好。而另一層暗示則是，詞和其他幾種文體一樣，值得人們花心思氣力去創作。這也就是說，填詞是件嚴肅的事，那怕是最富才氣的文豪也不應隨手草就。」〔美〕艾朗諾：〈宋詞：新的詞評觀念，新的男性聲音〉，《美的焦慮——北宋士大夫的審美思想與追求》，頁 235。

³²⁸ 「它既能對於詞體自從誕生以來的獨特特點給予進一步的再總結，從而對於自溫庭筠以來，直至晏歐的諸家諸派，都給予了充分的肯定；又在對高雅、典重的提倡中，暗含了對於蘇軾等人詩人之詞的肯定，當然，更是對於美成的賦者之詞的全面總結。」木齋：第十一章〈論易安體〉，《宋詞體演變史》，頁 223。

山詞》的置放與定位卻有著難言之隱。論者往往謂晏幾道得《花間》遺韻，³²⁹或強調《小山詞》仍不屬北宋新詞風的範疇，³³⁰這些意見往往不一而足。若是真正對於《小山詞》在詞史中有何正面評論者，不外乎如近代詞學家龍榆生所言：

情感之濃摯，筆力之沉著，小晏而下，誰與抗手？無謂令詞之發展，由《陽春》已開歐、晏至小晏而集大成。³³¹

龍氏的說法雖不中亦不遠矣。爾後葉嘉瑩〈論晏幾道詞在詞史中之地位〉一文極為精要，以「回流之嗣響」予以評價，並申論小晏詞與大晏詞的關係、和秦觀等詞人的比較等。另一方面來看，諸多海外學者在評論北宋詞壇的發展時，也大多跳過晏幾道。如村上哲見《宋詞研究》³³²、孫康宜《晚唐迄北宋詞體演進與詞人風格》³³³、劉若愚《北宋六大詞家》³³⁴等。王國維甚至在《人間詞話》中，提到若將北宋詞壇與唐代詩壇類比，則晏幾道只為「大曆十才子之流」³³⁵，也是否過度輕忽他的重要性？

此處欲從傳統的詞史中抽離晏幾道，並且將其置放於詞人地位的流變當中。包括在他的時代所面對的詞人身分由內在、外在諸多不同的推力與阻力。他填詞的主張與觀念、他所受到的稱譽與指摘。以及小晏在前述的兩條發展進路中，他如何歸類？他具有詩化與詞化中的何種特點？在詞史中無法佔據重要地位的晏幾道，是否能在詞人史的流變裡有一席之地？先行論述晏幾道〈樂府補亡自序〉、創作觀念與詞人的內外條件，並以此基礎和上述詞人地位流變的勾勒，再行討

³²⁹ 尤其是傳統詞評家屢屢指出小晏詞的這種傾向。如：宋·陳振孫：《直齋書錄解題》卷二十一：「……其詞在諸名勝中，獨可追逼《花間》，高處或過之」；明·毛晉：《汲古閣書跋·小山詞》：「諸名勝詞及刪選相半，獨《小山集》直逼《花間》，字字娉娉嫋嫋，如攬嬌、施之袂。恨不能起蓮、鴻、蘋、雲按紅牙板唱和一過。晏氏父子具足追配李氏父子云。」；清·周濟：《宋四家詞選》目錄序論：「晏氏父子仍步溫韋。小晏精力尤勝。」見《二晏詞箋注》，頁 607-608。

³³⁰ 如劉若愚在《北宋六大詞家》中稱：「另一位受一些批評家所喜歡的詞人是晏幾道……他的詞甚少受到柳永及蘇軾所做的重大革新的影響，風格是屬於十世紀的，而非他所生活的十一世紀。」見氏著：《北宋六大詞家》，第五章〈餘論〉，頁 190。

³³¹ 龍榆生：〈兩宋詞風轉變論〉，《龍榆生詞學論文集》，頁 236。龍氏的「小令之集大成」的評價雖高，不過他還是將小晏放在「南唐詞風在北宋之滋長」上而論，但至少確立了小晏在詞史中的地位。

³³² 村上氏此書在北宋時期只專就「張先」、「柳永」、「蘇軾」、「周邦彥」等人專章討論，對晏幾道幾乎一字不談。見氏著：《宋詞研究》，前言頁 7-11。

³³³ 孫氏此書就晚唐溫庭筠、南唐後主、柳永、蘇軾等人進行討論，亦未論及晏幾道。〔美〕孫康宜著，李爽學譯：《晚唐迄北宋詞體演進與詞人風格》，前言頁 11-13。

³³⁴ 劉氏所提出的北宋六大詞家，包括晏殊、歐陽脩、柳永、秦觀、蘇軾、周邦彥。在晏殊底下亦未論及小晏，只有在結尾稍稍勾勒，其言：「另一位受一些批評家所喜歡的詞人是晏幾道，晏殊最小的兒子（按：此有誤，見本章第一節）。他的詞甚少受柳永及蘇軾所作的重大革新的影響，風格是屬於十世紀的，而非他所生活的十一世紀。」見氏著，王貴苓譯：《北宋六大詞家》，頁 190。

³³⁵ 「……故以宋詞比唐詩，則東坡似太白，歐秦似摩詰，耆卿似樂天，方回、叔原則大曆十子之流。南宋惟一稼軒可比昌黎。而詞中老杜則非先生（周邦彥）不可。昔人以耆卿比少陵，猶未當也。」《人間詞話》，《詞話叢編》，頁 4270-4271。

論他在詞人史中的地位。



一、作為詞人的晏幾道

(一) 〈小山集序〉、〈樂府補亡自序〉

承續第一節關於〈小山集序〉的討論，³³⁶黃庭堅以摯友的眼光生動刻畫出晏幾道「磊隗權奇，疏於顧忌」的性格，與三種特點：暮子的身分、家世的優越感及豪狂高義的一面。此處針對創作觀進行梳理。為方便討論，重引相關段落如下：

……平生潛心六藝，玩思百家，持論甚高，未嘗以治世。余嘗怪而問焉。曰：我槃跚勃率，猶獲罪於諸公，憤而吐之，是唾人面也。乃獨嬉弄於樂府之餘，而寓以詩人句法。清壯頓挫，能動搖人心。士大夫傳之，以為有臨淄之風耳，罕能味其言也。……雖若此，至其樂府，可謂狎邪之大雅，豪士之鼓吹。其合者〈高唐〉、〈洛神〉之流，其下者豈減〈桃葉〉、〈團扇〉哉？余少時間作樂府，以使酒玩世。道人法秀獨罪余「以筆墨勸淫，與我法中當下犁舌之獄」。特未見叔原之作耶？雖然，彼富貴得意，室有倩盼慧女，而主人好文，必當市致千金，家求善本，曰獨不得與叔原同時耶！若乃妙年美士，近知酒色之虞，苦節臞儒，晚悟裙裾之樂，鼓之舞之，使宴安酖毒而不悔，是則叔原之罪也哉。山谷道人序。³³⁷

黃庭堅以「平生潛心六藝，玩思百家，持論甚高」形容小晏的學養過程，可以泛論觀之。此處關鍵在於「未嘗以治世」。原因是小晏一直對外在約束宰相暮子的「關愛」力量備感壓力。他不諳也不習慣在傳統功名、詩文領域表達自我，那是最常被父執們非議的行為，所以只能轉入非文人雅文學的詞體當中。³³⁸

「嬉弄」二字極為要緊，「嬉戲」一直是詞學發展至北宋前期作家們的參與態度。對於小晏而言，填詞的確是一種「遊戲」，和詩文正統文學相比，亦是遊戲無疑。他受到壓抑的自我只能在這個場域中得到舒展。故在摯友的眼中，不是詩文意義上的「作」；他以「弄」的方式去涉及，又更加深了他無奈，卻仍積極投入於其中的依違形象。妥協之外他也不甘示弱，他懷著深切的尚雅意識，又不願意對於民間俗詞有所妥協，故融入他所熟悉的「詩人句法」，³³⁹並且達到「清

³³⁶ 從《小山詞》的版本流傳來看，《小山詞》較早時名為《小山集》，故將黃序稱為〈小山集序〉較佳。

³³⁷ 宋·黃庭堅：〈小山集序〉，收錄於《中國歷代詞學論著選》，頁44。

³³⁸ 「而詞，作為晏幾道的另一種『痴』，當然也應順理成章地得到尊重。為什麼？因為這些詞證明了他的自律，證明了他對所有憤怒的自我超越，而他自我表達的意願竟然是通過這樣一種謙卑的方式。」〔美〕艾朗諾：〈宋詞：新的詞評觀念，新的男性聲音〉，《美的焦慮——北宋士大夫的審美思想與追求》，頁237-238。

³³⁹ 卓清芬先生認為，「寓以詩人句法」不僅「明確指出其詞融合了詩之修辭形式和技巧的特色」，

文句中也隱含著《小山詞》的流布過程。起初的傳播範圍並不廣泛，勢必先
在文士宴飲之間互相傳唱，酒筵歌席之頻增進了《小山詞》在士大夫之間的流傳
速度。晏幾道的詞作使大家想起他的父親，那個專攻小令且富貴嫺雅的宰相父親
晏殊。但父親與小晏的填詞態度大有不同，寄寓的情感更有絕對的差異，若是文
士之間只作遊戲娛樂觀之，自然難以領略小晏投入其中的用心之處。身為晏幾道
知己的黃庭堅就有這種「了解的自信」，所以他在後文不僅以「四痴」捕捉小晏
性格的風神，更稱「狎邪之大雅，豪士之鼓吹」，對其作品有極為精要的稱道。
狎邪與豪士本是兩種相異的性質，在某種意義上來看，甚至彼此衝突。

黃庭堅不否認小山詞有勸淫的成分，但在男女情感的纏綿之處，小晏守住了
士大夫關於「雅／豔」之間的尺度，情感雖是發自內心，但用合乎規範的文字包
裝，使其不落於詞人柳永所身陷的危機當中；另一方面，豔情與豪情的互相激盪，
彷彿接續著魏晉時期名士風流的傳統，³⁴¹豔情不只是男女香豔之情，更是一種執
著與專注，對人物、外物的深情關注，亦是晏幾道的所表現出的豔情。豪情除了
表現在性格外，《小山詞》亦得到歐陽脩風格的精神，「直須看盡洛城花，始共春
風容易別」的跌宕與豪邁，《小山詞》表達情感時多為此種「說盡」、「至底」、「極
致」的毫不保留，³⁴²畢竟他的心願就是自然地表現自己。這是在當時社會無法滿
足的微小願望，所以在情感的傳達上他毫不吝嗇，更生怕不夠直接與疏放，這種
風格自然與珠圓玉潤的父親詞作有相當的差異。但豔情與豪情就在小晏與《小山
詞》中相互作用著。

黃庭堅不惜將《小山詞》比為宋玉〈高唐賦〉、曹植〈洛神賦〉，兩者自然是

更分疏《小山詞》中各種借鑒詩句的技巧，和黃庭堅所主張的「點鐵成金」之法相符。在意義
上更有：「詞體與詩體的交融涵攝」、「以作詩的態度和方法填詞」、「錘鍊詞句，翻見新意」、「疏
密相間、綺麗中見清逸的語言風格」、「雅正含蓄的美感」等。見氏著：〈「奪胎換骨」的新變——
晏幾道《小山詞》「詩人句法」之借鑒詩句探析〉，《中央大學人文學報》，第 31 期，頁 65-120。

³⁴⁰ 卓清芬先生亦有專文探討。簡要言之：「『清壯』一詞，隨使用者的不同而賦予不同的意義。
蘇軾用以指涉詩文清新雄健的風格，黃庭堅用以標舉作者性情襟抱的流露，是內蘊的嶄崎磊落
的品格風骨和不隨人俯仰的豪氣顯露於外的結果。『清壯』亦指作品立意修辭的風貌，追求新
穎獨特，避免陳熟庸俗，呈現出清新開闊的個人特色。歷來對『頓挫』的解釋，包括了抑制轉
折錢人之心、聲情音調的抑揚起伏、舞姿動作的高低變化、轉折迂曲的章法結構等意義，其共
同的特色，便是『起伏轉折的表達方式』。……黃庭堅謂《小山詞》有『清壯頓挫』的特質，
乃從作者的新品胸次、作品的立意修辭、章法布局等不同的層次合而觀之。」見氏著：〈晏幾
道《小山詞》「清壯頓挫」之意義探析〉，《成大中文學報》，第 22 期，頁 61-94。楊海明提到：
「小晏寫詞喜選用那類體式整齊的詞調。比如他寫了〈玉樓春〉詞十三首、〈木蘭花〉詞八首、
〈鷓鴣天〉詞十九首、〈生查子〉詞十三首、〈浣溪沙〉詞二十一首。這些詞的體式基本就都接
近於七律或五律，因此讀後會使人生出一種整齊、勻稱的感覺。但是，在這種表面平緩均勻的
體式之下，作者往往又潛寓進波瀾起伏的感情內容，這就形成了它那「清壯頓挫」的特有美感。」
見氏著：《唐宋詞史》，頁 259-260。

³⁴¹ 相關議題將在第四章有更進一步的探討。

³⁴² 相關論題將在第三、四章有更進一步的探討。

闡述男女之情的名篇。前者言宋玉闡述昔楚莊王至此而幸巫山神女的傳說，並用諸多筆墨形塑巫山的山水風貌，但可見黃庭堅著重的是男女遇合的神話母題；後者也是人神相戀卻求之不可得的悵惘之情。雖然〈高唐〉、〈洛神〉和《小山詞》有極大的差異，但黃庭堅以為《小山詞》用情之真與深，較之兩篇經典之作，仍有內在的共通之處。至於王獻之〈桃葉歌〉、班婕妤〈怨歌行〉雖然文學地位與影響力不若前兩者之大，前者以東晉書法家王獻之及其愛妾桃葉的典故。詩分三段，男女雙方口吻互異，彷彿唱和的形式，自然屬於男女戀歌型的樂府詩作；後者則以班婕妤身陷後宮風波中，將自身比喻為紈素所製的精美團扇，但秋扇見捐的命運終將到來。黃庭堅以為《小山詞》合乎〈高唐賦〉、〈洛神賦〉、〈桃葉歌〉、〈怨歌行〉的某種價值，其實四者彼此存在諸多差異，若說真有共通點，則是一份屬於男女間自然的情意，或喜或怨。從文體上來看，前兩者都屬賦體；後二者為樂府歌行體。摯友信手拈來的說法，似乎也隱含著詞體與賦體的某種共通性，且詞體和前代樂府相通的內在質素，也解釋了〈樂府補亡自序〉中晏幾道屢屢提到的「補樂府之亡」。簡言之，黃庭堅也不是非常認真的欲將《小山詞》置放在某個文學傳統的脈絡中，也只是一種不致流於過度的比喻罷了。

黃庭堅接著想起曾受法秀道人數落的不堪回憶，於是他為小晏，更為自己辯解。「彼富貴得意，室有倩盼慧女，而主人好文，必當市致千金，家求善本，曰獨不得與叔原同時耶！」反映著《小山詞》所出現的特定物質文化背景：飽暖思淫慾的「富貴得意」，且室有才貌兼具之佳人，又得主人有好文的雅興，由花間、南唐、宋初，至仁宗朝詞人亦符合此類型詞作的流播條件。不過黃庭堅也肯認《小山詞》的藝術魅力與潛在的「勸淫」可能，他也設想若法秀道人讀到《小山詞》會作何感想。陳良運則認為：

他們不知道晏幾道甚至他黃庭堅本人都是借詞這一貌似輕佻的新文體來發抒人世滄桑之感。那些只知從《小山詞》中去尋找「裙裾之樂」的富貴主人，冒充詞人的知音而極享「酒色之娛」，以至「宴安鴆毒而不悔」，這是晏叔原之罪，還是他們自己的誤讀？〈小山詞序〉的結語是含蓄的，意在言外！黃庭堅婉轉地為《小山詞》的消極一面開脫。³⁴³

就如一件在道德觀感上有爭議的藝術作品，讀者是否會模糊焦點而不能味其真諦？不得不承認黃庭堅在末尾的曖昧口吻。他也曾涉及這卑微的詞體，更受到嚴厲的指責。而戮力為「豔詞」的摯友詞作結集，也不得不用這種稍嫌游移的態度評價《小山詞》的社會影響。

如果〈小山集序〉是摯友眼中晏幾道在性格特色、創作風格與影響上的側寫，那〈樂府補亡自序〉則屬作者自我傾訴的創作告白：

³⁴³ 陳良運主編：《中國歷代詞學論著選》，頁 49。

《補亡》一編，補樂府之亡也。叔原往者浮沉酒中，病世之歌詞，不足以析醒解慍，試續南部諸賢餘緒，作五、七字語，期以自娛。不獨敘其所懷，兼寫一時杯酒間聞見所同遊者意中事。嘗思感物之情，古今不易，竊以謂篇中之意。昔人所不遺，第於今無傳爾。故今所制，通以補亡名之。始時沈十二廉叔、陳十君龍家，有蓮、鴻、蘋、雲，品清謳娛客。每得一解，即以草授諸兒。吾三人持酒聽之，為一笑樂而已。而君龍疾廢臥家，廉叔下世。昔之狂篇醉句，遂與兩家歌兒酒使，俱流傳於人間。自爾郵傳滋多，積有竄易。七月己巳，為高平公綴緝成編。追惟往昔過從飲酒之人，或壘木已長，或病不偶。考其篇中所記悲歡合離之事，如幻如電、如昨夢前塵，但能掩卷忤然，感光陰之易遷，嘆境緣之無實也！³⁴⁴

開頭即令人不解，為何小晏要將自己的詞集稱為「補亡」？從現存版本資料中可見自陳振孫《直齋書錄解題》以降都稱小山詞集為《小山集》或《小山詞》³⁴⁵，但是胡仔《苕溪漁隱叢話後集》仍可見其原名——《樂府補亡集》。然而「樂府」就其廣義的定義而言，可歌的韻文皆可稱為「樂府」；狹義的定義而言，漢代樂府詩極盛，「感於哀樂，緣事而發」的寫實精神一直被文人們奉為樂府詩的圭臬。漢代之後音樂的失傳，但仍不乏以樂府古題寫作的作者。唐代除了這種現象外，更有「即事名篇」甚或「新樂府運動」的推行，雖已喪失早先傳唱的曲調，其精神卻不斷的轉化再生。究竟小晏所認定的「樂府」，是前代的樂府、樂府的精神，還是單純指「南部諸賢」的詞作？³⁴⁶小晏並沒有給我們太多的線索，更應該說，晏幾道也沒有想把這個問題釐清的意圖。這不僅不是他需要關注的問題，更也徜徉於這種模糊、曖昧的創作傳統。唯一的資料是「感物之情」，小晏相信樂府的傳統除了是「感物之情」外，也認為這是其能古今不易的原因。徐安琪認為「『感物之情』要求創作主體具有『天真』的詞心。」，而這份詞心是得之於天然的。³⁴⁷艾朗諾道：

（晏幾道）他為自己的這些作品辯護，認為「情」本身有其內在價值，值得用心書寫，值得以詞體現。……最終他宣稱，古時其實是存在這類作品

³⁴⁴ 宋·晏幾道：〈樂府補亡自序〉，收錄於《中國歷代詞學論著選》，頁41。

³⁴⁵ 唐圭璋：〈宋詞版本考〉，《詞學論叢》，頁131。

³⁴⁶ 木齋認同小晏「續南部諸賢餘緒，作五七字語」，也就是要對南唐體有所繼承。見氏著：第七章〈論小晏體及其詞史意義〉，《宋詞體演變史》，頁125。且許多南唐甚至花間、北宋初期詞客所選擇的詞牌如〈浣溪沙〉、〈蝶戀花〉、〈臨江仙〉、〈鷓鴣天〉、〈玉樓春〉等，也大多符合「五七字語」的標準。

³⁴⁷ 「首先『感物之情』要求創作主體具有『天真』的詞心。『天真』本之於莊子的『真人』〈漁父〉篇曰：『禮者，世俗之所為也。真者，所以受於天地，自然不可易也。故聖人法天貴真，不拘於俗。』天真，是任真自然的人性美。晏幾道也是自視為『真人』的，其〈題司馬長卿畫像〉詩云：『擯鼻生涯一酒壚，當年嗤笑欲何如。窮通不屬爾曹意，自有真人愛子虛。』惟只有自己這樣『窮通』不計，不失赤子之心的『真人』才是司馬相如的知音。」徐安琪：〈晏幾道詞學思想新探〉，《詞學》，第十五輯，2004年，頁5。

的，只不過全都亡佚了。這也就是為什麼他會為自己的詞集取那樣一個古怪的名字——《補亡》。³⁴⁸

詞體較詩體而言更宜於表達這種流離變動的悲喜情愫。又經過時間意識的沉澱，刺激著對自我、男女、青春、外物紛紜流逝的敏銳感受。與其說「感物之情」，其實小晏就是單純的欲「言情」罷了，畢竟何種情感不是由「感物」而發？而他「析醒解慍」的創作觀，徐安琪認為：

然而「析醒解慍」確乎不能簡單地以「娛賓遣興」、「聊佐清歡」來闡釋……「醒」、「慍」互文見義，「析醒解慍」詞體功用觀的要旨在於能「敘其所懷」，釋憂紓怨。³⁴⁹

我們似乎可以把小晏的詞體創作觀和儒家創作觀，³⁵⁰甚至是司馬遷的「發憤而作」比擬。³⁵¹但他的用意只是「自娛」，³⁵²表面上只希望自我理解創作的用意與辛酸。卻在消極的狀態中用積極的態度縮短了詞體中的創作主體、文體形式之間的距離。猶如孫康宜描述李後主的晚期作品：

晚年的李煜精力所在，大多在縮短詞我的距離，把勢如排山倒海的外在現實轉化為抒情自我的內在感性世界的附加物。李煜一旦這樣做，那位坐壁上觀的「我」就會和詞中的抒情觀點合而為一。³⁵³

³⁴⁸ [美] 艾朗諾：〈結論：社會階層、市場與性別中的審美〉，《美的焦慮——北宋士大夫的審美思想與追求》，頁 273。

³⁴⁹ 徐安琪：〈晏幾道詞學思想新探〉，《詞學》，第十五輯，頁 3。

³⁵⁰ 學者以為小晏所遵循的創作觀（析醒解慍）與所接續的傳統（補樂府之亡），的確可契合漢樂府以降的脈絡，並且表現得更為突出。其言：「這個傳統簡單明瞭，則是後世所謂的『小調』。小調是民間里巷所唱的歌曲；其內容也頗為單純，大都以有關男女相愛或贊詠當地風景習俗為主題。這本來是《三百篇》以來幾千年的老傳統、舊題材，而『感於哀樂，原事而發』的漢魏樂府，則表現得更為突出。宋詞與樂府的關係非常密切的，宋人的詞集有時就稱為『樂府』，如《東山寓聲樂府》、《東坡樂府》、《松隱樂府》、《誠齋樂府》等。晏幾道自稱其詞集為《補亡》，他自己解釋道：『《補亡》一卷，補『樂府』之亡也。』意思是說，他的詞正是宋代的『樂府』。見吳世昌：〈宋詞中的「豪放派」與「婉約派」〉，《文史知識》，總第 27 期，1983 年第 9 期，頁 18。

³⁵¹ 詞體對於宋代士大夫而言不僅是小道末技，且如前述所言，他們對待這種新興的娛樂體式有極漫長的辯證式接受過程。小晏詞集的序文有幸流傳至今，也可從他的創作觀念中讀到與司馬遷「蓋文王拘而演周易；仲尼厄而作春秋；屈原放逐，乃賦離騷；左丘失明，厥有國語；孫子贖腳，兵法脩列；不韋遷蜀，世傳呂覽；韓非囚秦，說難孤憤；詩三百篇，大底聖賢發憤之所為作也。」的發憤而為的創作觀有相通之處。漢·司馬遷著，李偉泰等選注：〈太史公自序〉，《史記選讀》，頁 530-531。

³⁵² 「小山所寫之歌詞，既不同於其父輩如晏歐體所代表的作為士大夫上層人物的花間尊前、娛賓遣興，又不同於柳永的為歌妓教坊寫作，更不同於後來南宋江湖詞人的以詞作謀生，而是『期以自娛』。」見木齋：第七章〈論小晏體及其詞史意義〉，《宋詞體演變史》，126。

³⁵³ [美] 孫康宜著，李爽學譯：第三章〈李煜與小令的全盛期〉，《晚唐迄北宋詞體演進與詞人風格》，頁 129-130。

除了抒情意義上的「敘其所懷」之外，更「兼寫一時杯酒間聞見所同遊者意中事」。在詩人酒友當中的「意中事」不外是在歡場與歌兒舞女的若有似無的情感交錯。儘管在詞作中這種情事的描寫處處可見，但是作為自序的內容，晏幾道又有所隱晦了。故以不確指對象的「意中事」帶過。而既然「感物之情」可能是小晏所認為的已亡佚的樂府傳統，而有鑑於這項傳統的失落，故所作之詞中，寓含有「補情」的目的。《小山詞》也從「言情」而進於「補情」。

有趣的是，小晏的許多醉中酒友裡，他只提到兩位名不見經傳的朋友——沈廉叔與陳君龍。為其詞集作序且多有詩歌往來的摯友黃庭堅則不見蹤影。且《小山詞》中提到的女子亦不只「蓮、鴻、蘋、雲」四人，他為何只刻意列名這兩位酒友與四位歌女？在小晏的追憶裡，他刻意形塑了樂園的圖景。沈、陳這兩位朋友不見於其他記載，彷彿與蓮、鴻、蘋、雲四人一樣都被永遠地塵封在《小山詞》的樂園世界裡。而晏幾道也在這個意義上永遠的擁有他們。也需要提醒《小山詞》的創作背景，雖然也有早年的少作，但許多作品，甚至是名作大部分是風流雲散後的追憶之作。而這三人的享樂狀況，也被《小山詞》及這篇序文永遠定型。不被現實中的變故所影響。從後文的描述可知，早期小晏詞作只在士大夫階層、交遊圈之間流傳。歷經兩位朋友的臥病與謝世，到此時方流佈於人間。但他對詞作在世上的訛誤竄易也不堪其擾，才在高平公的建議下綴輯成編。至此回憶來時路，沈陳二人的或病或故、令人珍愛的四位女子的流落，也只是小晏一生華屋山丘的微型隱喻。但這種失落隱然的勾起過往一切關於失落的回憶，所以他的悲痛是指向一生的悲痛。末尾的一段感慨，「如幻如電、如昨夢前塵，但能掩卷忤然」，《小山詞》的結集成編，不只是關於美好樂園的記載，它也一直散發出痛苦的氣息。宇文所安：「『殘花』作為花，並沒有什麼與生俱來的更美的東西：它們的價值就在於它們是『最後的』，在於它們與另一段時間的一種聯繫。」³⁵⁴《小山詞》對於小晏的意義即是意味著一段已失落的時間。而「感光陰之易遷，嘆境緣之無實也！」也和《金剛經》中的「一切有為法，如夢幻泡影，如露亦如電，應作如是觀。」亦有呼應。

若說晏幾道念茲在茲的「古樂府傳統」其實是「感物之情」的「情之傳統」，那麼整篇序文與《小山詞》的詞作都指向了一個悲哀的結果——情天難補。

（二）填詞之於晏幾道的阻礙與誘惑

〈小山集序〉、〈樂府補亡自序〉從自我與他者兩種視角頗析晏幾道與填詞一事的關聯，也是現存極少數宋人詞集的序文。雖然二文闡述了上述的問題，並分析作品風格、流傳、社會影響等。但對於小晏在作詞的動機與困境上仍有值得闡釋之處。雖有過於簡略的疑慮，此處以說明晏幾道的內在填詞動因為主、補充他

³⁵⁴ [美] 宇文所安：四、〈斷片〉，《追憶》（臺北：聯經出版文化事業，2006年），頁112。

為詞的創作阻力為輔，並將他在士大夫階層所受到的排斥併入第三章一併言之。

首先，晏幾道和詞最為密切的關係不外是詞的體性，³⁵⁵以及他特殊的個性。³⁵⁶性格如此特別的晏幾道，在相府的成長過程中，仍是遵循傳統文人的教育。黃庭堅稱其：「平生潛心六藝，玩思百家」可作泛泛而觀，但他強調小晏的學養經歷雖然和他人無二致，但他對當中的感受、領略有更高的層次，卻不當作治世的手段，也是其思想之特異。「我繫跼勃率，猶獲罪於諸公，憤而吐之，是唾人面也。」眾人對晏幾道的照看之嚴格程度，與小晏叛逆的自我意識成正比，性格中的的一股激昂與自傲，遂遊走於常規之外，這股忿怨之氣深藏不露內化成「析醒解慍」的創作動因。

黃庭堅描述的「退而為詞」不只是對於正統文學、士大夫身分的悖離，亦有其積極意義。這點在寫「情」上極為明顯。不論樂府歌詩是否真有晏幾道所謂的「感物之情」，或只是因應個人需求而想像的傳統，至少這些都證明了一件事：「寫情」不只有其正當性，且對作者而言是必不可少的存在。³⁵⁷在「言情」的需求上，小晏找到了適宜的場所，「作者在遊戲人間的同時，也遊戲於尚未被嚴肅看待的創作場域。」³⁵⁸他如實享受這種相對之下的自由——詞並非是完全供小晏馳騁的場所，他仍被許多價值受限，包括雅文學意識、詩文學意識等。卻恰好有一絲空間足以使其寫情，和其他文體相較，詞對於情意的承載（尤其是關於逝去的愛情）更顯得適合表達。³⁵⁹

這種較詩來得更為強烈的抒情性質，很容易使人聯想到詞的音樂特性。³⁶⁰作

³⁵⁵ 繆鉞以詩詞在達情上的不同連結文學體式的生發問題，作一簡單的說明：「詩之所言，固人生情思之精者矣，然精之中復有更細美幽約者焉，詩體又不足以達，或勉強達之，而不能曲盡其妙，於是不得不別創新體，詞遂肇興。」見氏著：《詩詞散論》，頁3。此處他單純從文體在情意表達上的特殊性立論，就文學內部而論文學，亦有洞見。

³⁵⁶ 卓清芬先生言：「黃庭堅列舉四事以證明晏幾道之癡「亦自絕人」，筆者以為此「癡」又可分为「孤高率真」和「癡情執著」兩個層面。」，見氏著：〈晏幾道《小山詞》「清壯頓挫」之意義探析〉，《成大中文學報》，2008年10月，第22期，頁73。於是這兩種層面便與詞體特質產生有機地結合。

³⁵⁷ 「（晏幾道）他為自己的這些作品辯護，認為『情』本身有其內在價值，值得用心書寫，值得以詞體現。」、「最終他宣稱，古時其實是存在這類作品的，只不過全都亡佚了。這也就是為什麼他會為自己的詞集取那樣一個古怪的名字——《補亡》。」〔美〕艾朗諾：〈結論：社會階層、市場與性別中的審美〉，《美的焦慮——北宋士大夫的審美思想與追求》，頁273。（待刪除）

³⁵⁸ 李文鈺：〈造物與創世——五代文人詞遊戲性質探析〉，臺大中文系第356次學術討論會會議論文，2015年10月7日，頁6。

³⁵⁹ 這種文體分工背後的心理衝突，施議對道：「一方面，宋人將詞作為抒情工具，把許多在詩文中不能講或不便講的話，通通放到詞中講，上自帝王將相，下至文人雅士，乃至一般樂工歌妓，都無不知詞；另一方面，宋人又不得不以道學準則約束自己，社會上所謂『極怒極傷極淫』的作品，常常受到譴責與批判。」見氏著：《詞與音樂關係研究》（北京：中華書局，2008年），頁143。

³⁶⁰ 「而詞的體製，如樂律章節之重複節奏、文辭句法的平衡對稱，無疑更強化了這種婉轉低回、流連反覆的情感質性。因此，所謂詞的情韻，就是一種冉冉韶光意識與悠悠音韻節奏結合而成的情感韻律，回環往復，通常是以好景不常、人生易逝之嘆為主調，別具婉曲之致。」劉少雄：

為在酒筵之間的表演樂曲，音聲的一往一復較之於詩文的嚴肅性，更深刻地存在於晏幾道幼時的印象裡。³⁶¹試想一個在相府生長的公子，時常見到父叔們在家中歡飲燕集，他一次又一次見證了場場華美的饗宴，更可能參與其中。對他而言，這或許是幼年時再普通、平凡不過的印象罷了。但當他失去了這個熟悉的樂園，包括父親過世與家道漸落，童年的印象越趨模糊。他最有印象的可能是華麗的陳設、酒食宴飲的豐盛、坐中賓客的冠蓋雲集、父親作為宰相的威風等。但這些或許都比不上他一直以來熟悉的音樂——父親與同僚下屬聊佐清歡時所用的詞樂。於是當他日後懷念起漸行漸遠的兒時記憶、家族曾經的輝煌、無憂無慮的紈袴子弟——過去的自己時，他所能召喚過去、通向過去的媒介往往是詞。在人的記憶中，嗅覺與聽覺的感知也是構成記憶的特殊部分：一股熟悉的氣息，一曲動聽卻幾近忘卻的樂曲，往往能把人拉回生命中某個特定的時光。小晏就是在詞體的創作、演唱、聆賞中知悉了其中的秘密。他從未感覺到如此親切、同過去如此親近的時刻。於是他的戮力為詞尚有這層積極的用意，這是當下的享樂，一種宛若失而復得的幻象。

與此同時，小晏和其詩友酒客（黃庭堅、陳君龍、沈廉叔等人）聽詞為樂，他沉湎於過往習以為常的歡愉之時，也形塑了另外一個天堂。〈樂府補亡自序〉刻意提到兩位名不見經傳的友人，想當然此二人也和小晏有些類似——可能不具功名，但都是富貴、雅尚之人。眾人一起耽溺在短暫享樂裡。蓮、鴻、蘋、雲及其他歌兒酒女填補了早先失落的樂園，但同時也預知了這些美好終將不存的殘酷結局：「而君龍疾廢臥家，廉叔下世，昔之狂篇醉句，遂與兩家歌兒酒使，俱流傳於人間。」³⁶²「考其篇中所記悲歡合離之事，如幻如電、如昨夢前塵，但能掩卷忤然，感光陰之易遷，嘆境緣之無實也！」³⁶³不過在這些詞作產生的當下，酒席上詞樂的聽眾不只有小晏一人，他和眾人們一起品嚐這份美好。³⁶²而享樂的快感就在「群體」之中更為彰顯。³⁶³也如同前述所言的詞人之詞的「常人之境界」，各

《會通與適變——東坡以詩為詞論題新詮》，頁 15。

³⁶¹ [美] 蘇珊·朗格 (Susanne K. Langer) 道：「音樂的本質，是虛幻時間的創造和通過可聽的形式的運動對其完全地確定。」；「音樂的最大作用就是把我們的情感概念組織成一個感情潮動的非偶然的認識，也就是使我們透徹地了解什麼是真正的『情感生命』，了解作為主觀整體的經驗。」見氏著，劉大基譯：《情感與形式》（臺北：商鼎文化出版社，1991年），頁 144；146。

³⁶² 就如花間詞人注重的並非是詞作與填詞一事，而是文人群體在一同填詞、聽樂的群體審美效果。不如說是標誌著一種身分、士大夫階層的嫺雅與風流。見田安 (Anna M. Shields)：《花間集的文化背景與詩學實踐》(Crafting of Collection: The Cultural Contexts and Poetic Practice of the "Huajian ji") (Cambridge, MA: Harvard University Asia Center, 2006), pp. 153-154。轉引自 [美] 艾朗諾：〈宋詞：多情之惱〉，《美的焦慮——北宋士大夫的審美思想與追求》（上海：上海古籍出版社，2013年），頁 192。

³⁶³ 陳世驥曾研究「興」字及其意義的最早根源，是和群體的情感有密切關聯，筆者認為和群體的審美效果亦有直接的聯繫，其言：「我們知道『興』乃是初民合群舉物旋遊時所發出的聲音。帶著神采飛逸的氣氛，共同舉體一件物體而旋轉。」；「『興』的呼喊於是在初民的群舞裡產生，起初這呼喊可能都發乎歡情，合群的勞作漸化為聯繫的遊戲，也可能都因為古老節慶場合裡人們因肢體結合感受到一種愉悅才發出『興』的呼喊。無論如何，快活的勞動或節慶的遊戲是產生這種呼喊的原動力，這種呼喊帶有節奏的因素，而且變化無窮，可以說是初民合群歌樂的基

自藉由音樂，達成自群體至個體的抒情滿足。個體相互依偎的「同病相憐」，也深化了這種抒情效果。

此外，上述提到「寓以詩人句法，嬉弄樂府之餘」之「嬉弄」於樂府，對於小晏來說，身為詞人、作為詞人的不得已與辛酸之處，皆在「嬉弄」二字隱約道出。這種嬉弄的發端是個人的性格無法戴上士大夫階層的面具，刻意彰顯出自身的特別之處。張惠言曾以為溫庭筠之〈菩薩蠻〉之「照花前後鏡」有「離騷初服之意」，³⁶⁴某種意義上來說，晏幾道的「嬉弄」就是無法融入，甚至是適應世俗對於士大夫的規範，他的「磊隗權奇、疏於顧忌」對於士大夫階層穩固的秩序以及相府門風的維持，都可能有難以逆料的危害，「進不入以離尤兮，吾將退修吾初服」(屈原〈離騷〉語)，或許填詞這種無謂的活動，就是寄寓著他純粹心志的「初服」。

晏幾道也讓我們想起一段敘述：若是生來具易感的資質，生活遭到巨變者，自然流露出一股自我難以去除，他人無法習得的詞情。紅樓夢第二回中，曹雪芹藉賈雨村之口演繹這種亦正亦邪、非善非惡的矛盾類型，其以為在此太平之世，天地間清明靈秀之氣與殘忍乖僻之邪氣四處流盪，若二者偶遇之則「正不容邪，邪復妒正，兩不相下，亦如風水雷電，地中既遇，既不能消，又不能讓，必至搏擊掀發後始盡。」³⁶⁵，對於人的影響，其道：

故其氣亦必賦人，發泄一盡始散。使男女偶秉此氣而生者，在上則不能成仁人君子，下亦不能為大凶大惡。置之于萬萬人中，其聰俊靈秀之氣，則在萬萬人之上，其乖僻邪謬不近人情之態，又在萬萬人之下。若生于公侯富貴之家，則為情痴情種，若生于詩書清貧之族，則為逸士高人，縱再偶生于薄祚寒門，斷不能為走卒健僕，甘遭庸人驅制駕馭，必為奇優名倡。如前代之許由、陶潛、阮籍、嵇康、劉伶、王謝二族、顧虎頭、陳後主、唐明皇、宋徽宗、劉庭芝、溫飛卿、米南宮、石曼卿、柳耆卿、秦少游，近日之倪雲林、唐伯虎、祝枝山，再如李龜年、黃幡綽、敬新磨、卓文君、紅拂、薛濤、崔鶯、朝雲之流。此皆易地則同之人也。³⁶⁶

這段奇論所牽涉到的詞人就有溫庭筠、柳永、秦觀等，雖然未見晏幾道與李後主之名，但就其描述，二人實可列於其中。他們也恰好是生在「公侯貴族之家」的「情痴情種」，後主可比其中的「陳後主、唐明皇、宋徽宗」等；小晏亦可擬上

礎。」見氏著：〈原興：兼論中國文學特質〉，《陳世驥文存》（瀋陽：遼寧教育出版社，1998年），頁155；158。

³⁶⁴ 清·張惠言在《詞選》溫庭筠〈菩薩蠻〉（小山重疊金明滅）提到：「此感士不遇也。篇法彷彿〈長門賦〉，而用節節逆敘。此章從夢曉後，領起『懶起』二字，含後文情事，『照花』四句，離騷初服之意。」《詞選》，收錄於《詞話叢編》，頁1609。

³⁶⁵ 清·曹雪芹著：《紅樓夢校注本》（北京：北京師範大學出版，1987年），頁32-33。

³⁶⁶ 同上註，頁33。

述的三位詞人。有趣的是，溫、柳、秦這三位作家，恰好都符合詞人之詞的詞人脈絡。在曹雪芹所列舉的唐五代、宋代人物裡，亦恰好沒有詩人進路的作家。前者的存在在傳統價值的審視下不免尷尬，性靈所富含的情感又和詩人進路的作者不類，故邊緣意涵時而從他們自我，他人眼光中流露而出。

填詞一事對於小晏而言，有許多內在的因素強化他寫作的慾望，我們也可領略其中個人能動的主體性。世俗、商業、都市文明為詞樂的風靡亦起了推進的效果，也是誘惑他為詞的諸多原因之一，此處只特別著眼個人的創作動機。³⁶⁷我們仍能感覺到，尚有其他原因在阻礙著小晏與詞的聯繫。詞人的確具備著詩人所沒有的邊緣意涵，也暗示著詞體對於其他更「正確」的文體而言是邊緣的文體。認真為之本來就是容易遭致非議的行為，這當中牽涉到士大夫階層內部的規範，包括為文與仕宦之間的價值選擇，此處將在下一章節小晏與父親的比較討論之下再行開展。簡而言之，雖然小晏選擇悠遊於詞體當中而「不務正業」違背了士子應循的正路，包括創作詩文與積極求進。他的確在這種程度上背棄了應服膺的價值，卻不能輕易拋下士大夫所持的文藝理念——尚雅懼俗的文化意識。他們不願承認與世俗大眾擁有相同的審美感受，那將模糊雅俗之間的界線，也不免動搖文士階層在古代的特殊政治、文化地位。即使是基於個人的感受，他們也不會希望和更大的群體——廣大的群眾們有相同的文藝喜好，自我的獨特與優越將蕩然無存。

詞體的確有許多吸引小晏的部分，包括它的音樂屬性、言情的功能、親切的文體性質、人與文體的相容相契。但詞體特質中的通俗性，細究之對於小晏而言，其實是一種阻止他為詞的力量。這個觀點雖然稍嫌武斷，但我們可以從小晏的創作與柳永詞、夾雜口語的形式、時下新興的長調等劃清界線有關。

相府自然而然他養成審美意識的場所，薰陶他的不外是菁英士大夫式的審美觀念，在成長過程中他很有可能並未深入接觸民間流行的新興文化。此時詞體的佳作典範便是父親的詞作，他也以這種方式表述自我，包括自我的背叛。他一

³⁶⁷ 關於宋代都市文明與詞體發展環境的資料紛紜，此處僅舉最主要者。宋·孟元老：《東京夢華錄》卷二：「凡京師酒店，門首皆縛彩樓歡門，唯任店入其門，一直主廊約百餘步，南北天井兩廊皆小漢子，向晚燈燭熒煌，上下相照，濃妝妓女數百，聚於主廊樣面上，以待酒客呼喚，望之宛若神仙。北去楊樓，以北穿馬行街，東西兩巷，謂之大小貨行，皆工作伎巧所居。」；其序又言：「舉目則青樓畫閣，繡戶珠簾，雕車競駐於天街，寶馬爭馳於御路，金翠耀目，羅綺飄香。新聲巧笑於柳陌花衢，按管調弦於茶坊酒肆。八荒爭湊，萬國咸通。集四海之珍奇，皆歸市易，會寰區之異味，悉在庖廚。花光滿路，何限春遊，簫鼓喧空，幾家夜宴。伎巧則驚人耳目，侈奢則長人精神。瞻天表則元夕教池，拜郊孟亭。頻觀公主下降，皇子納妃。修造則創建明堂，冶鑄則立成鼎彝。觀妓籍則府曹衙罷，內省宴回；看變化則舉子唱名，武人換授。僕數十年爛賞疊遊，莫知厭足。」可見詞體的興盛該地都市的商業、經驗環境息息相關。也解釋了為何晚唐五代詞體發展的主要重鎮不是西蜀就是南唐、江南之地。見氏著：《東京夢華錄》，收錄於《文淵閣四庫全書電子版》（內聯網版）史部·地理類·雜記之屬·《東京夢華錄》，卷二，頁7；自序，頁1。

直認為詞體是十分適宜的悠遊之所，直到發現在當代尚有一位眾人皆輕視的詞人——柳永，他時而擅長使用與「雅」詞違背的表現形式、風格，但又時而如東坡所言「不減唐人高處」。這份矛盾的體認衝擊到小晏對於詞體的觀念，「究竟我要遵循什麼方式來創作詞體？」、「是否該向新興的表面方式妥協，甚至學習？」、「我怎麼評價它們？又該如何自視？」、「如果我認真為詞，是否也會有和他們及其他的作品落得相當的地位？」小晏甘願在仕途上沉淪下僚，卻不願在文藝領域上屈居下風。

這些矛盾可以從《小山詞》所使用的形式略見一斑。如他的言詞都奉《花間》、南唐、《珠玉詞》為圭臬，未曾用一時下的輕薄口語。他積極地要把詞體，更正確來說是把他的詞作深刻的與文士的特殊文化價值產生不可分割的聯繫，至少這麼做對他而言有其必要性。他堅持採用令詞的形式，除了極少部分外，他也未曾使用柳永熟稔的新調。語言方面，他有時也擅長白描直言，但未曾向時行口語、俗語妥協。好友黃庭堅的詞作就不乏這種現象。³⁶⁸這種「不雅的恐懼」晏幾道未曾明言，但他一生積極涉入詞體，卻和詞體的通俗性質劃開涇渭分明的界線，不得不說他有某種內在的強烈意識在驅動著他，讀者時而見得這種顧忌。彷彿「通俗性質」是他所形塑的美好、單純的樂園的禁忌一般。

所以在為詞上，與其說他面對的是文士階層的壓力與指摘，更大的心理壓迫是通俗的威脅。他要能「入乎其內」的認真為之，卻又要「出乎其外」的不被某些顯而易見的特質所沾染。這不僅是他為詞的恐懼，也或多或少的產生阻礙。簡言之，小晏能拋下宰相之子與士大夫的仕宦期望，他並不積極擠身仕途，卻認真的填寫小詞，加上個性的乖戾之處，自然惹人非議；但他卻堅守著士大夫的某種精神，尤其是文化藝術的雅尚追求，似乎是他為詞、甚至是為人在痴狂一面上的真正底線。

最後補充的是，同樣是創作上的危機，小晏在填詞上也有一個其他詞人所無的困擾——情到深處情轉薄的危險。詞人不斷述說相同的母題，「愛與追憶失落之愛」。本章首節提到小晏享年七十餘歲，但他的創作基調極為穩定，除了部分的作品外，³⁶⁹讀者很難看出這當中創作年代的不同。然而他真的終其一生不厭其煩的提及這種種失落，而沒有絲毫不耐嗎？無論如何珍愛的事物經過長時間的反覆吟詠，當中的情愫是否也會生變？至少我們在小晏的作品中，看不見這類「懣

³⁶⁸ 龍榆生認為黃庭堅之詞作有極穠纖者，又有極俚俗者，包括〈少年心〉（心裏人人）、〈減字木蘭花〉（終宵忘寐）、〈千秋歲〉（世間好事）等甚至全用俗語，亦有採用方言者。可見黃庭堅在早年的詞體創作觀念和晏幾道「尚雅」、「為雅是尊」的概念大相逕庭。不過龍氏也提到黃庭堅受到東坡的潛移默化，以及法秀道人的「勸戒」，亦有如〈水調歌頭〉（瑤草一何碧）等佳作。亦有開稼軒風格的先聲地位。見氏著：〈蘇門四學士之詞〉，《龍榆生詞學論文集》，頁 295-298。

³⁶⁹ 如〈臨江仙〉（東野亡來無麗句）、〈阮郎歸〉（天邊金掌露成霜）等較為明顯是在晚年所作，其他的追憶與描寫的寫作年代大致都含糊不清，彷彿小晏就是永遠的年輕人一般。故稱小晏在詞體的創作基調，可說是相當穩定。

情」、「悔悟」的作品。或許在覆述的過程中一方面更加深這種深情的認識，使自身又再回到心靈的幽深之處；另一方面，述說也是種宣洩，於是表現在詞中的這份情感時而加劇，時而舒徐。從年少時期到晚年，仍延續著一樣的內容基底。我們也可以察覺到小晏對自我的關注，並且十分滿足這種投向自身的注視。³⁷⁰

二、晏幾道在詞人地位史中的地位

前述以大量的篇幅論述由中唐迄北宋末的詞人地位演變史，雖然論文主旨仍將集中在晏幾道身上，但前人未有以詞人觀念、地位的角度觀察小晏，甚至這條詞人史的脈絡也未被深入挖掘。故仍不惜筆墨進行初步的摸索。總結上述基礎，筆者認為在詞人地位演變中有兩種顯著的力量，以周邦彥為代表的詞人進路與蘇軾的詩人進路，且都在程度上朝「詩化」的目標前進。這種觀點前人早已有相關的研究，較早期如胡適提出「歌者的詞、³⁷¹詩人的詞、³⁷²詞匠的詞」³⁷³；葉嘉瑩曾提出「歌辭之詞、³⁷⁴詩化之詞、³⁷⁵賦化之詞」³⁷⁶亦相當重要。他們可能較側重

³⁷⁰ 就如其人一般，小晏的詞作中也有一股傲氣，即使面對許多事物的失落，他還是有一種自負，可能是身為詞人「知情」、「解情」的重擔。艾朗諾：「對待自己（晏幾道）的作品，他的確有一種柳永所不具備的驕傲與自得。」見氏著：〈宋詞：新的詞評觀念，新的男性聲音〉，《美的焦慮——北宋士大夫的審美思想與追求》，頁 228。

³⁷¹ 「歌者的詞」代表作品、作者為：《花間集》、馮延巳、晏殊、歐陽脩、柳永、晏幾道等人，特徵為：「這二百年的詞都是無題的。內容都很簡單，不是相思，便是離別；不是綺語，便是醉歌，所以用不著標題。」、「南唐李後主與馮延巳出來之後，悲哀的境遇與深刻的感情自然抬高了詞的意境，加濃了詞的內容；但他們的詞仍是要給歌者去唱的，所以他們的作品始終不曾脫離平民文學的形式。」、「大家都接近平民的文學，都採用樂工娼女的聲口，作者的個性都不充分表現，所以彼此的作品容易混亂。」參見胡適：《詞選》（臺北：臺灣商務印書館，2010 年新版），前言頁 11。

³⁷² 胡適歸類「詩人的詞」有以下特徵：「並不希望拿給歌女演唱，而是用一種新的詩體來作他的『新體詩』，可以詠古、可以悼亡、可以談禪、可以說理、可以發議論。……詞人的個性與風格越發表現出來，無論何種題目、內容皆可入詞」、「題目不可少，因為內容已趨於複雜」、「詞人作品個性化，東坡自是東坡、稼軒自是稼軒、希真自是希真」。同上註，頁 12、13、13。

³⁷³ 按照胡適「文學史的必然公式」，詞到了稼軒臻至極盛，姜白石的出現以及音樂家的身分，使詞體創作轉向音律的探求，之後的史梅溪、吳夢窗、張叔夏等人不惜犧牲內容來遷就音律，胡適並措辭嚴厲的批評道：「這種人不是詞人，不是詩人，只可叫作『詞匠』。」故這個時期，胡適稱為「詞匠的詞」，特徵有：「重音樂而不重內容，……單有音律而沒有意境與情感的詞，全沒有文學上的價值」、「側重詠物、古典的堆砌」。參見胡適：《詞選》，前言頁 14。

³⁷⁴ 葉氏論歌辭之詞時以溫庭筠、韋莊、馮延巳為例；關於此類詞的特徵：「第一類歌辭之詞，其下者固在不免有淺俗柔靡之病，而其佳者則往往能在寫閨閣兒女之詞中具含一種深情遠韻，且時時能引起讀者豐富之感發與聯想。」、「歌辭之詞的出現是對於詩學傳統中言志之內涵及由此而衍生的倫理化之觀念的一種突破。」見氏著：〈對傳統詞學與王國維詞論在西方理論之觀照中的反思〉，《中國詞學的現代觀》，頁 11；葉嘉瑩：《照花前後鏡：詞之美感特質的形成與演進》，頁 6。

³⁷⁵ 葉氏論歌辭之詞時以李煜、蘇軾、辛棄疾為例：「第二類詩化之詞，其下者固在不免有浮率叫囂之病，而其佳者則往往能在天風海濤之曲中，蘊含有幽咽怨斷之音，且能於豪邁中見沉鬱，是以雖屬豪放之詞，而仍能具有曲折含蘊之美。」見氏著：〈對傳統詞學與王國維詞論在西方理論之觀照中的反思〉，《中國詞學的現代觀》，頁 11。

³⁷⁶ 葉氏論歌辭之詞時以周邦彥、吳文英為例，更以為柳永三類兼之。「賦化的詞精確掌握慢詞長調的創作手法，『中國詩歌傳統乃是一向都以具含一種直接的感發力量為主要質素的，但周邦彥所寫的以賦為詞的長調，卻突破了這種直接感發的傳統，而開拓出了另一種重視以思力來安

在詞作風格與分類上的聯繫；筆者粗淺補充了以創作主體的意識和分類上的關係。回到正題，晏幾道和周、蘇的這兩條進路有何關聯？我們要怎麼把小晏安放到這兩者看似衝突又實是涵融的脈絡之中？甚至要怎麼討論在詞人史中小晏的地位？在傳統的論述中，他又是如何被處理的？和父親晏殊一同被討論時，是否有如黃庭堅所言：「士大夫傳之，以為有臨淄之風耳，罕能味其言也」的狀況？學者對這個命題有無存在著「歸類上的曖昧」？

從生活的時代來看，晏幾道（1048-1118）介於蘇軾（1037-1101）、周邦彥（1056-1121）之間，三人年歲差距不大，生活時期大抵起於仁宗朝（1022-1063）至徽宗朝（1100-1126）。晏幾道正居於三人的中間位置。然而論述詞史時，卻更容易把晏幾道與晏、歐一併觀之；³⁷⁷晏、歐也常和馮延巳、李煜相提並論。這種論述模式對小晏評價最佳者認為他是「令詞境界之高，蓋至小晏而歎『觀止』矣。」³⁷⁸；評價較次者如「他的詞甚少受柳永及蘇軾所作的重大革新的影響，風格是屬於十世紀的，而非他所生活的十一世紀。」³⁷⁹；學者也能清楚的指出他與《花間》³⁸⁰南唐的關聯。³⁸¹此處所要採行的方式即正視晏、歐與小晏在填詞態度、目的上的差異。

前述認為晏、歐形塑了一種成功的士大夫填詞的範式，他告訴同時以及稍後的文士們，怎樣與詞接觸是最安穩、安全的模式。張先更落實了這種士大夫式的生活。理所當然小晏應該也會承襲「家風」，畢竟在風流享樂上，他有不亞於任何人的品味與「天分」。但他實際填詞時卻是動搖了這種合理的範式，他不甘於酒邊花下的偶一為之，從自編詞集且為之作序的正視程度而言，自然與父輩有天壤之別。但在形式上若不深究，則容易將同為寫男女情愛的小令詞作，視為與父

排勾勒的寫作方式，即突破了詩歌的表達、寫作的原有方式。』、「至於第三類賦化之詞，則其下者固在不免有堆砌晦澀而內容空乏之病，而其佳者則往往能於勾勒中見渾厚，隱曲中見深思，別有幽微耐人尋味之意致。」同上註。

³⁷⁷ 也有可能是晏幾道的生卒年問題導致，由於早期將小晏的生年定於 1030 年，將使他早於蘇軾等人。但更多的狀況是認為小晏延續花間、南唐、晏歐的小令詞風所導致，而忽略了他的歧異性。

³⁷⁸ 龍榆生提到：「由此序（樂府補亡自序）觀之，則小晏填詞之動機，實以世行歌曲，不足以饗高尚文人之聽覺，乃更以高格調摹寫身世所經悲歡離合之情，而又『積有竄易』，益求技術上之精巧，乃至無可指摘。故黃庭堅稱其『嬉弄於樂府之餘，而寓以詩人之句法，清壯頓挫，能動搖人心』（黃庭堅〈小山集序〉）令詞境界之高，蓋至小晏而歎『觀止』矣。」龍榆生：〈兩宋詞風轉變論〉，《龍榆生詞學論文集》，頁 235。

³⁷⁹ 〔美〕劉若愚著，王貴苓譯：《北宋六大詞家》，頁 190。

³⁸⁰ 宋·陳振孫：《直齋書錄解題》卷二十一：「其詞在諸名勝中，獨可追逼《花間》，高處或過之。」；清·郭麐：《靈芬館詞話》卷二：「叔原自許續南部餘續，故所作足闡花間之室。以視《珠玉集》無愧也。」見《二晏詞箋注》，頁 607。

³⁸¹ 「講到晏詞的來源，我們自然要推南唐。它與南唐接近處約有三點。一、晏詞中『小詞』多，慢詞少；二、晏詞中渾成句多，雕琢句少；三、晏詞中如〈鷓鴣天〉（守得蓮開結伴遊）與〈采桑子〉（雙螺未學同心綰）諸詞都很像李煜歸宋後的作品，而〈玉樓春〉（初心已恨花期晚）與〈蝶戀花〉（卷絮風頭寒欲盡）等闕均有馮延巳風。」見陸侃如、馮沅君：《中國詩史》（天津：百花文藝出版社，2008 年），頁 378。

輩相同，甚至不如父輩：「晏幾道的一些作品，卻仍停留在個人情事的追懷傷感之中，便只能算是仍屬於情感之感動的層次，而並未進入到可以予讀者以更深廣之觸引和聯想的感發之境界。」³⁸²也由於小晏性格的豪狂一面，在描寫享樂的肆意與未加節制的程度上，使人注意到其詞與《花間》之末世享樂的聯繫，進而忽略了他特出的部分。

從對言情、補情的必要層面而言，可見小晏意識到「感物之情」和詞這種「文體」較詩來得更有深層聯繫。同樣是邊緣性格的自我，恰好在引人非議的文學場域中得以舒展也才有更深刻的創作強度——雖然同為使用短製小令為主，但詞作數量較晏、歐等前人大增。詞作中人物性別的游移到「我」的逐漸確立，作品內容漸趨發展為無法供他人指涉的客觀文本，這就是「我」的情感的如實紀錄。它不只降低作品的詮釋性，讀者與評論者只能就晏幾道在其中的藝術感受評價，而非將自己或任何人引入其中。畢竟不是每個人都有小晏的家世、性格與際遇。作品中不須具備馮、李、晏、歐式的士大夫生活觀念的隱喻或直言；寫豔情時不必具有可供讀者思索人生的種種感觸，只需如實地呈現豔情——屬於「我」晏幾道的深情獨白即足矣。³⁸³他沒有預設的文士讀者，有的話也只有在回憶時的自我。晏幾道和晏、歐相較，其「詞人」性格又不言可喻。在溫庭筠、柳永等人的「一脈相承」上觀之，晏幾道在各方面的條件，都讓這「詞人傳統」後繼有人了。晏幾道有意識地擺落前人填詞所需具有的掩護，如高官文人、閒暇娛樂、文章副業的特質；另一方面，命運註定他將是文人的出身，在性格上卻具備詞人的典型行性。這種難以忽視的矛盾，也讓小晏的創作主體性成為詞人地位史中值得重視的一環。

然而順著這種思維脈絡，小晏的作品將很難不涉及柳永式的狹邪書寫。兩人既非遵循晏歐士大夫範式的填詞，並且各自在程度上危害著文士從事填詞的「安全性」；又不避諱言「情」的創作心理，再再透露小晏詞可能「墮落」的警訊。但我們不曾見到兩人的任何實際聯繫，現存筆記資料中也沒有如其父晏殊與柳永「彩線慵拈伴伊坐」的趣事。但我們從時人對於柳永的排斥，以及晏殊也深明柳永的創作風格來看，小晏不可能對柳詞完全充耳不聞。「懼柳意識」在東坡與美成身上有不同的展現，小晏又是怎麼面對這個棘手的問題？若說柳永是入宋以後的詞人典型——素行可議、專力為詞、深諳音律、創作主體意識，甚至是「常人的境界」——在一定程度上媚俗、迎合大眾喜好等要點皆相當完備，那同是身為詞人的晏幾道，他又該怎麼回應？以及怎麼不墜入柳永式的「犁舌地獄」？

³⁸² 葉嘉瑩：〈論晏幾道詞在詞史中之地位〉，《唐宋詞名家論稿》，頁 131。

³⁸³ 康正果提到馮、晏、歐三人的詞作，較《花間》不同者，在於呈現出一種「豔情的境界」：「我們在此更需要探求的是三家詞的共同特點，這就是一種出入於豔情的境界。他們的作品基本上沒有突破豔詞的格局，但由於他們在豔情的主題中滲入了個人得自現實人生的真切感受，因而寫出了豔情的深意，同時又使讀者從中生起超越豔情的聯想。……這類作品中的佳人形象既非理想人格的化身，也非純觀賞的對象，他們更像士大夫藉以抒發其風雅情趣的代言人。」康正果：〈唐宋詞：新的融合與分化〉，《風騷與豔情——中國古典詩詞的女性研究》，頁 300。

前述提及柳永之所以遭受批判，是他「如實的呈現」，即「情感上的寫實主義」。他缺少，甚至可能是刻意忽略了一種文化敏銳度，他以進士出身的文人身分肆意流連舞榭歌臺，並且填詞付諸取悅黎民百姓的歌女、將詞的富貴娛樂性質削弱成通俗的流行音樂，這些文化面向小晏勢必都看在眼裡。他所做的兩種回應其一是專力以小令填詞，不只是出於幼時的熟悉感與父親的影響，他更想用這種「文雅」的形式作為他填詞的主要形象。批評者若從小晏「忽略文學的新形式，仍舊侷限在舊體製」的觀點來看，也應納入他對於詞的細微文化心理。但專力為詞的表現以及與晏殊的父子關係，自然讓論者將其歸納為五代令詞的延伸。小晏回應柳永的最重要一點，是他極力固守《花間》以降的小令雅詞傳統。他和花間詞客相同，對於「俗」有極深層的恐懼。即使是流於對女色的描寫，都要維持在亦雅亦豔的範圍內，也從根本上排斥可能會威脅到雅文學、文化的任何變因。小晏這種意識的堅持程度，甚至到了頑固的境界。即使是歐陽脩的詞作，仍有部分以方言、俚俗的方式表現；其後北宋的詞客們，也或多或少會有這種類型的作品。但仔細翻閱《小山詞》至多只有明白如話的作品如〈菩薩蠻〉（相逢欲話相思苦）³⁸⁴〈長相思〉、³⁸⁵〈生查子〉（關山魂夢長）等。³⁸⁶未曾以過度口語、方言、俗話入詞，這是小晏一直恪守的底線。應當是由於他對於情感品質的追求，加上極敏銳的雅文學意識，也促成了這種近似苛求的文雅堅持。相府文人出身的小晏註定他無法成為柳永式的詞人，因為雅文化特質已是他潛意識的一部分。

如果說柳永填詞是將雅的性质與詞體在某種程度上作一根本性的抽離，那晏幾道就是見證了這種分離的可怕，努力地深化雅文化與詞體屬性的聯繫，這也是他創作時念茲在茲的問題。柳永無法辨別詞人的負面意涵，晏幾道卻恰好有這方面的深切體認。柳永沒有文士的文化敏感，小晏卻有；但兩人都表現出如真、直率的人格與創作態度。不過他跟柳型詞人仍有許多內在相通的特質，包括在詞人地位演進過程中「詩／歌」的二分裡，東坡顯然偏向前者；而美成、柳永則為後者。但小晏卻介於二者之間。他把花間以降的令詞傳統繼續往清雅的路線推進，這麼做終將類於前者；但在〈自序〉、黃〈序〉中不斷強調其詞的合樂、演唱性質與流傳狀況來看，³⁸⁷也應當往後者的方向邁進。於是乎小晏在兩種進路的重合

³⁸⁴ 《二晏詞箋注》，頁 405。

³⁸⁵ 《二晏詞箋注》，頁 563。

³⁸⁶ 《二晏詞箋注》，頁 341。

³⁸⁷ 關於小晏詞的流傳狀況，可見〈自序〉：「始時沈十二廉叔、陳十君龍家，有蓮、鴻、蘋、雲，品清謳娛客。每得一解，即以草授諸兒。吾三人持酒聽之，為一笑樂而已。而君龍疾廢臥家，廉叔下世。昔之狂篇醉句，遂與兩家歌兒酒使，俱流傳於人間。自爾郵傳滋多，積有竄易。」顯然是從私人宴進而流播於天下；娛樂性質則可見黃〈序〉：「彼富貴得意，室有倩盼慧女，而主人好文，必當市致千金，家求善本，曰獨不得與叔原同時耶！」雖然不能得知實際的表演狀況，但單就聲律的諧美來看，小晏的名作〈鷓鴣天〉（彩袖殷勤捧玉鍾），繆鉞言：「下半闕共計二十七個字，其中有十六個字是陽聲……而在這十六個陽聲字中，收尾是 ong 韻母者有八個字……這八個 ong 韻母的字，引入一種似夢非夢的境界，恰與詞中所要表達的情思相配合，而增強其感染力。」這些訊息都意味著小晏對於音律的追求不下於作品的內容。見氏著：〈論

處存在，既不完全屬於他們，但也不能全然的置身事外成為他者。這種難以分類的人物，在形式上我們自然想把他放在同質性高的前代的延伸，即同晏、歐一齊討論，這種現象的背後成因至此不難理解。

既然在這兩種進路上也顯得尷尬的小晏，是否他的位置就只是對兩者的不即不離而已，還是有更深層次的作用？對路線歧異的雙方是否有調和的效果？整體而言，其實這兩條看似殊異的路線，也都是朝「以詩為詞」的大方向努力著。黃〈序〉早已提出：「乃獨嬉弄於樂府之餘，而寓以詩人句法。清壯頓挫，能動搖人心。」³⁸⁸他既非如東坡用以詩為詞的詩化手法、且重新取得作品的抒情解釋權，把詩與詞的差異導向文體內在的情感分工上；也不同於美成以專業的音樂素養為詞，兼以雅奧典麗的形式不只能卸除文人的心防，亦能得到大眾的喜愛。應當說小晏在其中的調和效果亦是偶然為之，畢竟他著眼的問題是回應自身，回應一段失落的過往罷了。和東坡詩化路線的關係，可從他的「寓以詩人句法」及對《花間》風格的作品之深化來看：前者上文以述及；後者可引葉嘉瑩的精彩評論：

《小山詞》與《花間集》中的豔詞，雖然從表面看來同樣是以寫歌舞、愛情為主的酒筵歌席之間的曲辭，但期間實在也有許多不同之處。首先是他們所敘寫的對象不同，《花間集》中所寫的女子，常只是一般的泛指，而《小山詞》中所寫的女子如蓮、鴻、蘋、雲等，則是一種特有的專指，而且所寫的對象既有了不同，其間所具含的感情的品質便自然也有了不同，此其一；《花間集》中的豔詞，所寫的有時往往只是一種極為世俗和現實的情欲，而《小山詞》中所寫的往往是一種詩意和善感的欣賞，此其二；《花間集》的豔詞麗句常不免僅是一種辭采的塗飾，而《小山詞》中的辭句則是別具有一種清麗典雅之致，此其三。³⁸⁹

和傳統《花間》作品的不同之處，其實一言以蔽之就是詩化作用正在深化當中。詞中從泛指到專指、詩意的描寫與善感的欣賞、清麗典雅之致，三者無不在詩化的界域之中。若說小晏的詩化是以花間、南唐、晏、歐詞的基礎為主，並且延續男女豔情的基調；而東坡的詩化則建立在他對傳統文學的優良素養、以及個人的人格才情之上，使得二者的詩化方式、成果都截然不同。例如小晏對於「抒情擁有權」的態度也是十分曖昧，和東坡相較，他的作品同時兼具「詩／歌」的性質。在形式上東坡不少長調佳作，長調在其作品中亦有一定的比率。但他卻因為柳詞的緣故，在告誡秦觀時表現了他對於「言長」手法的反對；小晏卻因為複雜的文化心理而不採取長調的形式，卻在令詞中化用這種循序漸進的推演式效果。³⁹⁰每

晏幾道〈鷓鴣天〉詞，收錄於繆鉞、葉嘉瑩：《靈谿詞說》，頁 180-181。

³⁸⁸ 木齋認為：「這是非常重要的評論，可以視為唐宋詞體史上『以詩為詞』的最早說法。」氏著：第七章〈論小晏體及其詞史意義〉，《宋詞體演變史》，頁 136。

³⁸⁹ 葉嘉瑩：〈晏幾道在詞史中的地位〉，《唐宋詞名家論稿》，頁 126。

³⁹⁰ 如陳永正在評〈點絳脣〉（花信來時）時提到：「小晏詞小令往往似長調。像這樣宛曲的內容，

每在令詞的篇幅中卻接連轉折數層詞意，這種周匝反覆也可見小晏情感的幽深纖細之處。

從其他方面看，詞人東坡與時間意識的緊密結合，不僅是一種安全的展示，也足以構成有機的「人／文」關係；同樣的性質在小晏詞中卻未見，應當說已涵融至作品的基本精神當中——關於失落的訴說，就已經蘊含著今昔對照的時間意識，在這個面向上，小晏似乎朝「詩人的境界」靠攏。但東坡以詞序緊密地扣合自我與作品；小晏卻未曾使用過詞序，他用一種相同的母題覆述著短暫的歡愉以及最終煙消雲散的結果。每一首作品在「得其貌」的文學評賞中，更應「取其神」地掌握住他在《小山詞》內的有機性結構。故詞序的使用與否，將不是他的重點，但這也是他的詞作「趕不上文學潮流」而遭致批評的原因之一。

整體而言，東坡把豔情、詞體、填詞等事的地位一併提高，³⁹¹稍晚於東坡的晏幾道也是實質的受惠者，後於小晏的美成亦然。與其說對於「詩人的境界」之描寫，小晏更著力在「常人的境界」的建構。美成以音樂家的身分為詞，借鑑了柳永的失敗經驗，以及得利於漸趨開放的文藝風氣，將詞導向專業藝術發展。在戮力為詞的態度上，晏、周二人十分相近，詞也是他們之所以名世的文體。對於音樂屬性和實際表演的層面上，看得出晏幾道不同於東坡的詩化進路，而與美成的詞化進路更為接近。但一來他並非具備極度專業的音樂素養，他不能，至少也不願自度新曲。即使在令詞的熟悉園地裡，已不自覺的使用著新興的表述形式——「言長」。

王國維對於美成「缺乏高致」的批評，也恰好可以用在小晏身上。晏、周不若柳永的羈旅行役之詞「不減唐人高處」的風神興象，他們更接近之處，是如實的寫常人之情，亦即他們同樣都專注在形塑「常人的境界」。對於現實人生的寄託點到為止，更多的是描繪平凡、普世的男女情愛，猶如各個時代的流行樂曲所吟詠的主題一般。「士子對比自己地位低得多的歌女的迷戀經常會被強化特寫，有時候詞人們甚至還會公開描述陷入愛河的男子對他的意中人在感情上不能自拔、不堪一擊。」³⁹²這也和他們重視詞的本質——將音樂文學的性質視為關鍵有密切關聯。雖然詞體發展、周詞都朝案頭文學、典麗雅奧的方向發展，但他們在

落到柳永手中，準寫上一二百字。」見氏著：《晏殊晏幾道詞選》，頁 147。其實黃庭堅所謂「清壯頓挫」亦有稱道小晏詞在內容上往往有「一波三折」的藝術效果。見前述對於「清壯頓挫」的註文。

³⁹¹ 宋·湯衡〈張紫微雅詞序〉有段評論道：「夫鏤玉雕瓊，裁花剪葉，唐末詞人非不美也，然粉澤之工反累正氣，東坡慮其不幸而溺乎彼，故援而止之，惟恐不及。其後元祐諸公嬉弄樂府，寓以詩人句法，無一毫浮靡之氣，實自東坡發之也。」然而有趣的是，「嬉弄樂府，寓以詩人句法」顯然是從黃〈序〉出。小晏也歷經元祐時代，但「無一毫浮靡之氣」是否符合小晏的風格？或許論者所指涉的，是一批東坡將詞體地位提升之後的同時代及稍後的受惠者。小晏雖身在其中，但與論者所表現的內在理路多所扞格。見陶氏涉園景刊本《于湖先生長短句》附。

³⁹² 〔美〕艾朗諾：〈宋詞：新的詞評觀念，新的男性聲音〉，《美的焦慮——北宋士大夫的審美思想與追求》，頁 244。

重視音樂性這一面向上，毫無疑問在「詩／歌」的關係中與後者較為親近，但小晏不同於周詞的雅奧，風流文雅與典奧仍在小晏的意識中有極為清楚的差異。所以在在顯示著小晏既同於二者，又別於二者的特殊之處。另一個線索是「詞人對讀者群的設定」。若說東坡是以士大夫階層為主，而美成是以雅俗共賞的角度為之；那麼小晏他其實未曾設定讀者，也的話也只有他自己以及陳君龍、沈廉叔等親近的詩人酒友。他不需要太多讀者，因為這只是他如實、認真的紀錄罷了。之後由「士大夫傳之」到「俱流傳於人間」，這種由雅及俗的流傳結果，亦非他所能逆料。

即如上述所言，晏、周描寫常人的困境而缺乏高致，對美成而言可能是刻意的形塑。使得詞人的入世與世俗化受到所有的文化階層肯認，得以自然遊走於文化光譜的兩端，形成一種極其特殊的、既高且低的文化地位。³⁹³而小晏雖極力避免作品中出現任何和「俗」有關的線索，但他仍會發現，男女情愛的本質具有普遍性，情愛的享受與折磨並非被文化發語權者所壟斷；但另一方面他又刻意不將詞作中的女子理想化，而只是如實的展現。於是他只能將這種人人皆有的「俗情」，不斷的提升其特質，以有別於凡夫俗子的世俗情慾。這也是他和俗詞、甚至前代《花間》雅令的不同。入俗與脫俗或許只是小晏的一念之間，他在意識裡也極為自然的進出其中。因為了解俗性，也才能擺脫俗性。而在兩相重合及矛盾的辯證裡，他單純「以詞為詞」的創作態度，或許是這雙重意義之所以形成的主要原因。

重新梳理詞人史的脈絡，中唐白、劉為文人詞的濫觴，但二者不具備「詞人」的實質意義。直到溫庭筠的出現，他的生活型態與填詞態度逐漸讓「詞人」的面目愈趨明顯；而韋莊以認真、作詩的態度填詞，在早期詞體詩化的發展上貢獻卓著。花間詞人以仕宦顯達作為填詞的掩護，彼此之間的互相吟哦奠定了詞體在士大夫階層中的群體作用。迄南唐君臣，雖然他們的創作背景與花間詞人無異，但是他們的士心與詩心更為滲入。馮延巳、李後主的悲哀際遇無疑加深了詞體承載情感上的深廣。

北宋時晏、歐形塑了一種成功的士大夫填詞的範式，他告訴同時以及稍後的文士們，怎樣與詞接觸是最閒適、妥當的模式。張先更落實了這種士大夫式的生

³⁹³ 應當說，周邦彥與晏幾道在處理這個問題時由於共通的文化敏銳度，使得他們能入於俗又不被俗所囿限；相比之下，柳永是入乎其內而不能出其外。艾朗諾道：「儘管這個時代對追求美和表達美的態度更加開明，但這不意味著開明沒有限度，即便是那些最主張美的人，也都知曉追求的邊界。宋詞算得真正與市民俗文化搭借了，但在這向『下』走的過程中，同樣可以看到『限度』。晏幾道和周邦彥創造的新詞風是一種文人雅趣和市民俗味的綜合，它當然比晏殊的詞更接近民間俗曲，但仍然比不上柳永。在對民間曲詞的接受上，北宋末數十年間的詞人罕有與柳永匹敵者。柳永是士大夫中的異類，他打破了知識階層與非知識階層之間的邊界，在二者間來回穿梭。整個宋代，他的詞從來沒有獲得過士大夫評論家的整體接受。」〔美〕艾朗諾：〈結論：社會階層、市場與性別中的審美〉，《美的焦慮——北宋士大夫的審美思想與追求》，頁 280。

活。柳永的時代雖早於晏、歐，但在採取的形式與表現手法上皆有新的突破，卻在各個方面戕害了雅詞的安全屬性，使得在人品與詞品上都備受攻訐，稍後的詞客們都得承受這種心理壓力。

東坡面對的方法是以詩為詞的雅化，且重新取得作品的抒情解釋權，把詩與詞的問題導向文體內在的情感分工上；美成則是以專業的音樂素養為詞，兼以雅典典麗的形式不只能卸除文人的心防，亦能得到大眾的喜愛。但時代介於東坡與美成之間的晏幾道的位置相當尷尬，他不新也不舊，既新也舊：他極為認真填詞，在程度上卻不接受新的藝術形式；他本具備詞人的性格，又帶著正統文人的出身；他既使用詩化的方式深化填詞一事；又順應著詞的音樂屬性導向詞化進路；他用詩人句法寫一己個性的深情，卻也執著常人世界的俗情；他和前代、宋代每個詞人都有關聯，但也多所扞格。每一件事都表現他「依違」的態度，身為一個人的複雜性、性格與際遇的矛盾，更重要的是，主導他的是一股深情的意識。清·陳廷焯《白雨齋詞話》：

情有所感，不能無所寄；意有所鬱，不能無所洩。古之為詞者，自抒其性情，所以悅己也。今之為詞者，多為其粉飾，務以悅人，而不恤其喪己。而卒不值有識者一喙。是亦不可以已乎。³⁹⁴

這個論點其實和詩教的「情動於中而形於言」並無二致，但他指出最重要的一點，也是小晏所具備的特質——悅己。悅己也和「嬉弄」有異曲同工之妙，都是小晏的最終目的，但悅己和詞體之間並非是割裂的二者，已是涵融無礙的一體了。

簡而言之，晏幾道以專力為詞的創作態度，即使不留下作品，他的性情也能合乎詞人標準。留下的二百六十首作品中亦不乏名作，也是他能在文學史留名的原因。但他與晏殊的父子關係，使其一生以至於後世都難脫父親的影響與威脅，這種壓迫與個人對情的執著，使他擺落傳統填詞的諸多掩護：不用高官的身分（雖然他是相府暮子）、富貴閒暇的娛樂、仕宦群體的風流交流、詩化內容的人生隱喻等，只是如實的紀錄悲歡離合，以及悅己即足矣。蘇、周的兩條為詞路線來勢洶洶，但他不感威脅，雖然在實際作詞上可見他對二者依違的迎受態度，但他更喜歡在封閉的空間中構築世界，詞作的內容比詞學的發展更令他產生興趣。於是調和兩條路線的效果若有似無，有的話只是這兩種刺激在他的詞作中產生些微的化學反應。詞學觀照與填詞一事，仍舊存在著差異。詞學家與詞人，終究是不同的兩種人物。

³⁹⁴ 清·陳廷焯：《白雨齋詞話》卷八，收錄於《詞話叢編》，頁 3968。

第三章 「二晏」並立的反思：依違於乃父晏殊之間

探討晏幾道其人其詞的內在矛盾，不外乎是本論文的主旨。前者除了指向他心靈的複雜質素外，是否有其他可以觀察的面向？生平資料諸多闕漏的小晏，來往的友人除了黃庭堅與鄭俠之外，罕有當世之著名文士，似乎小晏只是個遺世而獨立的輕狂詞人。但長期以來是否忽視著小晏和宰相父親晏殊的關係？和小晏有密切相關的人物中，父親晏殊的影響除了是最引人好奇之外，卻也是最常受到忽略的關鍵。此處所謂之「忽略」並非意味著歷來的研究不將兩人合而觀之、作一比較；而是父親在人格、價值觀、創作上對小晏的影響、小晏受到父親陰影籠罩之下的心路歷程以及實際反應，皆未曾仔細著墨。試著解釋這個易被輕忽的現象以及由此延伸的問題，即為本章節最主要的問題意識。

粗估這個問題未被詳探的原因，有可能是兩人之間的互動未曾有相關文獻記載，使得這個議題的挖掘空間看似不足；但夏承燾所考證的小晏生年(1030-1106)在過去有一定的權威性。按照這個說法，則父親在小晏二十五歲時逝世，應有一定的詮釋的空間，但未曾有研究者試圖詮解父子二人更深層的情感連結。雖然按照前述鄭騫先生的考證(1048-1118)，則晏殊在小晏七、八歲之齡即逝世，但是否能在論述晏幾道時，完全排除來自於父親的影響和連帶的焦慮？或只是簡單地以兩人皆著力小令的創作、詞作風格的不同、單純以二人仕途的去取走向作對照，這些做法都缺乏相關的解釋以及內在心理的描繪。是故在此章節中，欲以「晏幾道對父親晏殊的依違之間」作主旨，分別探討議題如下：父子對於「士大夫」身分的認同、由身分認同引起的人生觀與人格差距、二人在仕宦抉擇上的分歧與心理因素、在仕宦上父親對小晏的影響以及小晏的迎拒、兩人仕途的極端化走向及心理因素。上述這些問題除了針對二者人生追求的實質表現外，也從作品、相關記載、文學詮釋的角度上著墨，以期能有更深化對此議題的掌握。

接著從父子二人的文學追求上著眼，包括：形成二者人品與文品差異的原因，意即兩人在各自的人品與文品上，是否相容無間，或產生些微落差？從事文學創作的態度與心理、創作風格的分歧與心理原因；晏殊詞對小晏詞作的影響、兩人描寫相同題材時的不同方式、在同題吟詠時的表現差異、小晏詞對父親詞作的違抗與順應及心理因素。簡言之，相較於傳統「二晏詞之比較」，³⁹⁵以及單就形式作數據的統計與盤點，³⁹⁶難以深入語言文字的罅隙之間。此處的分析除了從

³⁹⁵ 如清·況周頤《蕙風詞話未刊稿》：「《小山詞》從《珠玉》出，而成就不同，體貌各具。《珠玉》比花中之牡丹，《小山》其文杏乎？」，見或葉嘉瑩：「我以為就一般風格而言，晏殊詞是溫潤而疏朗，晏幾道詞則是秀麗而綿密；再就意境言之，則晏殊詞往往表現有一種理性的反省和思致，而晏幾道詞所有的，則常只是一種情緒的傷感和懷思。」見葉嘉瑩：〈晏幾道在詞史中之地位〉，《唐宋词名家論稿》，頁134。

³⁹⁶ 唐紅衛在《二晏研究》一書中，對於二晏的家世考證有相當精采的呈現；但唐氏在討論詞人與作品時往往以形式上的統計為主，如統計二晏所善用的不同詞彙與意象等等，雖然有別開生面的成果，但若只就形式而分析形式，忽略文本的創作者——人的不同時，難免有不夠完善之

文學文本的形式著手之外，更欲深入文學創作者的心理意識，試圖對二晏之間的關係，尤其是兒子晏幾道對父親晏殊的違抗與順承之間的深層想法有進一步的詮解。雖然本章以兩節分別討論父子二人的仕宦與為文，但為避免過於割裂與結構化，也將適時的涵融人格與文格之間的討論，期能以更為系統、有機的形式呈現。

第一節 對父親的反抗與順應——人格、價值觀與政治性格的差距

由摯友黃庭堅所描繪的晏幾道圖景——〈小山集序〉裡，黃庭堅首要提出的問題，或許說，他最早為知己「打抱不平」的，是他親眼所見小晏在仕宦上「連蹇」的際遇。〈小山集序〉在兩個層面提到這個問題，包括：其一「諸公雖稱愛之而又以小謹望之，遂陸沈於下位。」即父執輩們對小晏性格、為人的忌憚；「平生潛心六藝，玩思百家，持論甚高，未嘗以治世。」是小晏刻意不以自身的才華學養積極入世，也可見到黃庭堅對於好友未能順遂地「繼承父業」感到惋惜。第二個層面是上述這兩段描述其實都呼應著「四痴」的說法，尤其是當中的前三者，可見在好友黃庭堅的眼中，這種「痴狂」的性格在程度上是朝著晏幾道不致力於仕宦而來。包括不傍貴人之門、不作新進士語、揮霍家財而不努力營生，都和「仕宦連蹇」的遭遇息息相關。但如此執拗的晏幾道，卻有個一生平步青雲的宰相父親，從這個角度而言，他刻意不積極投入宦海，在意義上而言是否是對父親的一種背叛？這種父子間的價值觀落差，其背後形成的脈絡為何？他們對於士大夫身分的認同與懷疑又是如何呈現的？第二章曾淺述晏幾道對於仕宦在迎拒之間的特殊姿態，但此處除了與父親的對比之外，也將納入晏殊的為官狀況、身分認同、仕宦性格、價值去取作為考量，期能從兩人幾乎未有交集的現存資料中找尋蛛絲馬跡。

一、父子的仕宦追求與心理質素

（一）「富貴優游五十年」：晏殊的仕宦追求與心理質素

在文學史中被以「詞人」界定的晏殊，³⁹⁷首先會吸引論者注意的是，他在仕途上的高位與順遂。此處並非意味著前代未有宰輔高官的詞客，與此相反，五代詞人們大多位居廟堂高位，無論是花間、南唐的諸多重臣，甚至帝王也參與其中。但政治的紛擾與不安，在他們的身上沾染了一絲末世的色彩，自然使人忽略這批作者在社會地位上的特殊意涵。北宋開國之初，這種高官為詞的風氣較前代衰歇，對填詞的心態也更趨於單純遊戲。是故晏殊的出現讓我們更加注重他在士大夫正統價值上的地位——歷任樞密使與同中書省門下平章事等軍政首長，更重要的是他躬逢詞體漸趨成熟以來的第一個政治盛世。在政治的貢獻上，他對於仁宗

處。見氏著：《二晏研究》，第三至第五章。

³⁹⁷ 此處並非推翻前述將晏殊定位於「詩化進路」的說法，因前述是針對詞人地位流變中的細部來談，但若將這個論述放到宏觀的文學史當中，即使晏殊現存詩之數量較詞來得多，但他也無異議地被歸入「詞人」的群體裡，即使他不具備詞人身分的諸多邊緣意涵。

盛世的局面，也多有形塑之功。³⁹⁸這些豐功偉業都得從他過人的天資與踏入仕途的方式說起。

〈觀文殿大學士行兵部尚書西京留守贈司空兼侍中晏公神道碑銘〉（以下簡稱〈碑〉）³⁹⁹、《宋史·晏殊傳》卷三百一十一（以下簡稱〈傳〉）⁴⁰⁰是兩份記載晏殊生平的重要文獻，皆記載著晏殊踏入仕途的戲劇化過程。早先他七歲時即以神童名於鄉里，稍後擔任宰相的張知白於安撫江西時，聞晏殊之名，遂以神童薦於真宗。並且有一段關於神童的側寫：

年始十四，一日起田里，進見天子，時方親閱天下貢士，會廷中者千餘人，與夫宮臣、衛官，擁列圍視。公不動聲氣，操筆為文辭，立成以獻。天子嘉賞，賜同進士出身，遂登館閣，掌書命，以文章為天下所宗。⁴⁰¹

從晏殊的幼年經歷看來，他除了發揮自己聰穎的天資外，也相當沉穩的抓住了這個足以一躍龍門的機會。他的父親晏固雖不具功名，只為地方上之吏役，⁴⁰²但顯然在教子上卓然有成，這點從早慧的胞弟晏穎身上也可見得。⁴⁰³除此之外，晏殊以他和真宗應對時的誠實、⁴⁰⁴可靠，⁴⁰⁵不僅早歲登館閣讀書，更入東宮與日後的

³⁹⁸ 雖然晏殊在政治上的作為不若他文學創作來得引人注目，但他不僅曾任知貢舉，在朝時對求賢用人上也極為著力，對於仁宗朝的盛世扮演相當重要的角色。歐陽脩謂：「當世知名之士如范仲淹、孔道輔等，皆出其門，及為相，益務進賢材。當公居相府時，范仲淹、韓琦、富弼皆進用，至於臺閣，多一時之賢。」宋·歐陽脩撰，洪本健校箋：〈觀文殿大學士行兵部尚書西京留守贈司空兼侍中晏公神道碑銘〉，《歐陽脩詩文集校箋》（中）卷二十二，頁 639-640。

³⁹⁹ 同上註，頁 636-647。

⁴⁰⁰ 元·脫脫等：〈晏殊傳〉列傳第七十，《宋史》卷三百一十一（北京：中華書局，1977年），頁 10195-10198。但因〈碑〉之資料較為詳實，且是歐陽脩的第一手手筆，故下述資料以〈碑〉為主。

⁴⁰¹ 〈碑〉，頁 637。

⁴⁰² 唐紅衛引《宋名臣言行錄》前集卷六：「同叔父固本撫州手力節極」，其以為：「節極蓋唐宋吏役之職。」〈第一章 臨川蘊玉萬山輝——二晏家世、生平、交遊〉，《二晏研究》，頁 3。

⁴⁰³ 晏穎不只留下近乎傳奇的神童故事，晏殊家鄉的《臨川縣志》亦載：「元獻曾祖自高安居臨川。鄒子固，固生三子，元獻與弟穎舉神童，入祕閣，而穎夭。」此外，又有傳奇性的記載：清·厲鶚：《宋詩紀事》：「晏穎，〈臨蛻遺詩〉：『江外三千里，人間十八年。此時誰復見，一鶴上遼天。』（《全宋詩》另一作：兄也錯到底，猶誇將相才。世緣何日了，了卻早歸來。）」又引《道山清話》：「晏穎，臨川人，丞相元獻公之弟。童子時有聲，真宗召試翰林院，賦公沼瑞蓮，賜出身，授奉禮郎。穎聞報，閉書室高臥。家人呼之不應，掬鎖就視，則已蛻去。旁得書一紙云云。時年十八。」清·厲鶚：《宋詩紀事》卷七（上海：上海古籍出版社，1981年），頁 178。

⁴⁰⁴ 「後二日，又召試詩賦論，公徐啟曰：『臣嘗私習此賦，不敢隱。』真宗益嗟異之，因賜以他題。」，〈碑〉，頁 638。《夢溪筆談》中也有一段關於晏殊誠實的記載：「及為館職時，天下無事，許臣寮擇勝燕飲。當時侍從文館士大夫為燕集，以至市樓酒肆，往往皆供帳為遊息之地。公是時貧甚，不能出，獨家居，與昆弟講習。一日選東宮官，忽自中批除晏殊。執政莫諭所因，次日進覆，上諭之曰：『近聞館閣臣寮，無不嬉遊燕賞，彌日繼夕。唯殊杜門，與兄弟讀書。如此謹厚，正可為東宮官。』公既受命，得對，上面諭除授之意，公語言質野，則曰：『臣非不樂燕遊者，直以貧，無可為之。臣若有錢，亦須往，但無錢不能出耳。』上益嘉其誠實，知事君體，眷注日深。仁宗朝，卒至大用。」，見宋·沈括：〈人事一〉，《夢溪筆談》（北京：中華書局，1985年），卷九，頁 65。

⁴⁰⁵ 「公既以道德文章佐東宮，真宗每所諮訪，多以方寸小紙細書問之，由是參與機密，凡所

仁宗交遊，奠定其後個人的政治實力。

晏殊年幼即登仕途，他在成長過程中相當順遂，雖然少年得志，但卻沒有過於踰矩、自滿的表現。這種質素反映在他身上反而是正面的自信、積極的處世態度。也由於他早年在政治上就有相當圓融的舉措，可見他不只有成熟穩重的氣度，更有一份在人情交際時敏銳的觀察。或許這份敏銳也影響了他在文學創作中那能體察人情、善感的詩心。

不過，當我們想起晏殊並非以正式的科舉制度擠身仕途，結合他日後曾任樞密使與同平章事的顯赫地位，不住驚嘆晏殊他在天資與際遇上的過度順遂。宋代的科舉制度遠較唐代來得嚴謹，⁴⁰⁶學者更指出：「《宋史·宰輔表》載有宋 133 名宰相中，由科舉出身的人達到 123 名之多，大大高於唐代的比例。」⁴⁰⁷故晏殊雖然未正式投入科舉，但能歷任要職，和他取得真宗的信任與仁宗的重用亦有絕對的關係。⁴⁰⁸包括兩次奪服起復、⁴⁰⁹仁宗為皇太子時，晏殊即以「道德文章佐佑東宮」，⁴¹⁰在在可見晏殊被真宗賞識的程度。真宗崩時（1022 年）仁宗尚幼（仁宗當時十二歲），以章獻明肅劉太后權聽軍國事。此時晏殊扶搖直上，歷任諸多要職，包括樞密副使、三司使、參知政事等職。天聖八年（1030 年）正月，知禮部貢舉，舉歐陽脩為第一。雖因墓誌一事罷副相，但後於慶曆元年（1041 年）任樞密使，同年與歐陽脩有隙。慶曆二年（1042）七月，自樞密使加同平章事，翌年罷相。晚年於潁州、陳州、永興軍、河南等地出任。

整體而言，雖然晏殊任相時間不長，但自踏上仕途以來，而立之年即為翰林學士知制誥，大抵無甚波折，其後一路升遷，歷任顯宦。他和真、仁二君的互動亦極為密切，在仁宗朝時，儼然是前朝元老的身分。不同時期的晏殊，分別被群臣以「青年才俊」、「少壯有為」、「德高望重」、「國之重臣」等形象所理解。由他

對，必以其稿進，示不泄。」，〈碑〉，頁 638。

⁴⁰⁶ 學者認為，宋代科舉制度相較於唐代而言，有三大點不同之處：其一是徹底取消了門第限制，無論士、農、工、商，只要被認為是稍具文墨的優秀子弟，皆允許應徵入仕，從而擴大了取士範圍；其二是廢除一切薦舉制度的殘餘，最大限度地防止了考場內外的徇私舞弊活動，使「一切以程文為去留」的原則得到真正實行；其三是考試內容趨向多樣化，進士科由以詩賦為主轉變為經義、詩賦、策、論並重；經義由試墨義改為試大義。見何忠禮：《科舉與宋代社會》（北京：商務印書館，2006 年），頁 70-73。

⁴⁰⁷ 同上註，頁 75。何氏更引研究資料供參酌：「據統計，唐代有宰相 524 人，進士出身只有 232 人。」見卓遵宏：《唐代進士與政治》（臺北：國立臺灣編譯館，1987 年）

⁴⁰⁸ 真宗對於晏殊的賞識這點無庸置疑。仁宗初即位時「大臣執政皆罷」（〈傳〉語），晏殊亦不例外。後任參知政事時，由於撰李宸妃之墓誌而不言其為仁宗生母，罷知亳州。不過數年後又晉任樞密使、同平章事等職務。雖然晚年晏殊出任各地，但仁宗在其逝世前以宰相之禮奉之侍講瀕英閣，亦見其禮遇之一斑。以上生平資料參酌夏承燾：〈二晏年譜〉，《唐宋詞人年譜》，頁 197-271；〈晏殊年譜簡編〉，《二晏研究》，頁 207-240。

⁴⁰⁹ 「喪父，歸臨川，奪服起之，從祀太清宮。詔修寶訓，同判太常禮院。喪母，求終服，不許。」，〈傳〉，頁 10195。

⁴¹⁰ 〈碑〉，頁 638。

的生平與政治作為來看，⁴¹¹他顯得較為保守與沉穩，⁴¹²並且他能優游官場五十年，⁴¹³其個性應是相當溫和圓融。但這個推斷和現存資料所載之內容在謀和之外，亦有些許矛盾。前者表現於晏殊富貴圓融的風貌，後者可以從他和歐陽脩互動時的衝突說起。宋·邵博《邵氏聞見後錄》卷十五：

晏公不喜歐陽公，故歐陽公自分鎮敘謝，有曰：「出門館不為不舊，受恩知不為不深，然足跡不及於賓階，書問不通於執事。豈非飄流之質，愈遠而彌疏；孤拙之心，易危而多畏！動常得咎，舉輒累人。故於退藏，非止自便；偶因天幸，得請郡符。問遺老之所思，流風未遠，瞻大邦之為殿，接壤相交。」晏公得之，對賓客占十數語，授書史作報。客曰：「歐陽公有文聲，似太草草。」晏公曰：「答一知舉時門生，已過矣。」⁴¹⁴

宋·魏泰：《東軒筆錄》卷十一亦載：

慶曆中，西師未解，晏元獻公殊為樞密使，會大雪，歐陽文忠公與陸學士經同往候之，遂置酒於西園。歐陽公即席賦晏太尉西園賀雪歌，其斷章曰：「主人與國共休戚，不惟喜悅將豐登。須憐鐵甲冷徹骨，四十餘萬屯邊兵。」晏深不平之，嘗語人曰：「昔日韓愈亦能作詩詞，每赴裴度會，但云『園林窮勝事，鍾鼓樂清時』，卻不曾如此作鬧。」⁴¹⁵

顯然二人的為人處事有根本性的差異。就其時代而言，晏殊親眼見證真宗朝至仁宗朝的漸興過程，加之早歲富貴的際遇，使得他做事有一份自然而然的雍容氣度。而歐陽脩更代表著宋代士大夫的經世、積極進取的精神。加上二人性格的差異，使得晏、歐的關係具有一定程度的矛盾。但歐陽脩又曾受知於晏殊，業師與

⁴¹¹ 唐紅衛認為晏殊在朝時政治上並無重大的突破，不過在薦賢、興學上，有重要的功勞。見《二晏研究》，頁 23-24。歐陽脩〈晏元獻公挽詞三首〉其一亦稱其：「接物襟懷曠，推賢品藻精。謀猷存二府，台閣遍諸生。」見宋·歐陽脩撰，洪本健校箋：〈晏元獻公挽辭三首〉，《歐陽脩詩文集校箋》（下）卷五十六，外集卷六，頁 1473-1474。

⁴¹² 孫虹在論述北宋前期的政治思潮時，曾分析晏殊的政治性格道：「作為政治家，晏殊具有循墨簡靜、風度端凝的尊貴風範。在用人的態度上，他雖然不至於像李沆等人那樣保守，但從他對范仲淹，特別是對歐陽脩的態度，還是能夠明顯看出對慶曆士風的排斥。晏殊曾於天聖六年（1028）薦范仲淹為秘閣校理，第二年仲淹上書論太后壽，忤太后意，被晏殊嚴厲地指責為『好奇邀名』，田況《儒林公議》記其詳（略）……歐陽脩為晏殊知貢舉的門生，但是卻不為晏殊所喜，其原由也顯然是晏殊認為歐陽脩有浮薄新進多所建議、喜生是非的習氣。……另如《默記》載王安石及第後，晏殊勸戒王安石『能容於物，物亦容矣』，也不難察知其政治態度。所以晏殊在政治上雖然略有所建樹，特別是汲汲招引賢才，曾使朝廷氣象為之煥然一新，但他基本上還屬於循墨守成的保守一派。」見氏著：《北宋詞風嬗變與文學思潮》，〈第二章 北宋前期——詞中「宋調」的樞輪草創〉，頁 86。

⁴¹³ 歐陽脩〈晏元獻公挽詞三首〉其三謂：「富貴優遊五十年，始終明哲保身全。一時聞望朝廷重，餘事文章海外傳。」見宋·歐陽脩撰，洪本健校箋：〈晏元獻公挽辭三首〉，《歐陽脩詩文集校箋》（下）卷五十六，外集卷六，頁 1473-1474。

⁴¹⁴ 宋·邵博：《邵氏聞見後錄》，卷十五，頁 122。

⁴¹⁵ 宋·魏泰撰，李裕民點校：《東軒筆錄》，卷十一，頁 126-127。

門生的這層關係又讓兩人不至於決絕。⁴¹⁶歐集中亦有和晏殊唱和來往之詩作。雖是受命，但歐在晏歿後作〈神道碑銘〉、〈晏元獻公挽辭三首〉，也可見得門生的真情流露。是否晏殊的性格只是和他的詞作一般雍容閒雅而已？最能代表晏殊的這份情懷的是〈清平樂〉（金風細細）：

金風細細。葉葉梧桐墜。綠酒初嘗人易醉。一枕小窗濃睡。紫薇朱槿花殘。斜陽卻照闌干。雙燕欲歸時節，銀屏昨夜微寒。⁴¹⁷

詞中呈現的是詩人獨自的生活片段，以及在這些片段中所作的細微體察。由夏末至初秋一切事物所展現的具體變化，早已在晏殊銳感的體會中無所遁逃。他沒有感情上的周折波動，就只是為了體會這敏銳的感受以及表達連帶而來，那幾乎不可見的富貴閒愁。若說晏殊在詞作中的性格的確是舒徐雍容，但學者卻言其：「最特異之處，即在能於一切平易之境，含有一種極舒緩閒適的情緒。如微風之拂清塵，如曉荷之扇幽香，令人暴戾之氣為之頓消。這與他的剛峻個性，和循循然儒者的氣度，完全相反。」⁴¹⁸的確，晏殊在史料中的模樣，「剛峻」的一面是不可忽視的，也及時前述所謂其人與其詞的矛盾之處。《五朝名臣言行錄》六之三：

公剛峻簡率。盜入其第，執而榜之（按：此榜音為「ㄅㄨㄥˋ」，有鞭打、擊打之意。）既委頓，以送官，扶至門即死。累典州，吏民頗畏其愾急云。

419

〈傳〉載其：

上疏論張耒不可為樞密使，忤太后旨。坐從幸玉清昭應宮從者持笏後至，殊怒，以笏撞之折齒，御史彈奏，罷知宣州。⁴²⁰

若是對於晏殊詞風有基礎的認識，那必定對這兩條記載感到意外。其一是《五朝名臣言行錄》中記載晏殊懲治盜匪的殘酷手段，以及任地方官時的執政風格。這種性格在詞作、詩風中未見雖是極為自然，但他這種剛毅的性格和圓融的仕宦作風就顯得衝突。其實他也曾在朝中有「失控」的表現，如〈傳〉所載，晏殊在盛怒之下遷怒於持笏之人，更被御史彈劾。不過這個現象不可完全割裂於詞體之外，晏殊在個性上表達的剛峻，在詞體上轉化為與其相似的「清剛」。鄭騫先生謂：「珠玉詞清剛淡雅，深情內斂，非淺識所能了解，近人遂有譏為『身處富貴

⁴¹⁶ 天聖八年（1030年）正月，晏殊知禮部貢舉，舉歐陽脩為第一。慶曆元年（1041年）晏殊任樞密使，同年與歐陽脩有隙。即為《東軒筆錄》所載之事。

⁴¹⁷ 《二晏詞箋注》，頁50-51。

⁴¹⁸ 薛礪若：〈北宋初期四大開祖〉，《宋詞通論》（上海：上海書店1985年），頁79。

⁴¹⁹ 轉引自夏承燾：〈二晏年譜〉，《唐宋詞人年譜》，頁198。

⁴²⁰ 元·脫脫等：〈晏殊傳〉列傳第七十，《宋史》卷三百一十一，頁10196。

無病呻吟』者。不知同叔一生，亦曾屢遭拂逆，且與物有情而地位崇高性格嚴峻，更易蘊成寂寞心境，故發為詞章，充實真摯，安得謂之無病呻吟！文人哀樂，與生俱來，斷無作幾日官即變成『心溷溷面團團』之理。謂此語譏同叔者，吾知其始未出三家村也。」⁴²¹其指出幾點關於晏殊的特色：其一是剛峻與深情的性格並不衝突。其人的剛峻個性，在深層的自我辯證中轉化為清剛的詞風，故其人與其詞仍保持著相當有機的展現形式；其二是終生周遊宦場，雖然如歐陽脩所謂「始終明哲保全身」，但在表面上熱衷於富貴宴飲的晏殊來看，那份銳感之心緒必能體察高處不勝寒的寂寞。⁴²²鄭騫先生之言極有洞見，寂寞之心境與仕途的順遂也成為互相連動生發的因素，進而影響晏殊在詞作中的「表情」（表達情意）模樣。作品中的清剛之風，最具代表性的非〈山亭柳·贈歌者〉莫屬：

家住西秦。賭博藝隨身。花柳上、鬥尖新。偶學念奴聲調，有時高過行雲。
蜀錦纏頭無數，不負辛勤。數年來往咸京道，殘杯冷炙謾消魂。哀腸
事、托何人。若有知音見采，不辭遍唱陽春。一曲當筵落淚，重掩羅巾。

423

鄭騫先生於《詞選》中認為「所謂借他人酒杯澆心中之塊壘者也。」⁴²⁴，葉嘉瑩對此說也十分推崇。⁴²⁵此詞亦為晏殊作品中極少數有題目者，又更凸顯這闕作品之於他的特別意義。⁴²⁶或許是偶然見到這位年華漸老的歌者，也或許只是按照自身的景況所作的託辭。晏殊的確和這位歌妓一樣精勤學習，早歲踏入政壇或藝壇，也因為二人皆十分努力而有一定的成就。不過毅然縱身其中，他人多只見得風光之處，鮮少人知箇中的辛酸悲苦，使得在各自領域看似有一定地位的兩者，其實都備嘗著難以言說的寂寞。這種知音難求的感慨加上年華老去的無奈，和過往的風光相對而觀，更顯得來時路的漫漫與曲折。這份看似簡單實則困難的企求，不禁讓風華不再的歌者或是晏殊當筵落淚。詞中最值得注意的是晏殊在此闕

⁴²¹ 鄭騫：〈成府談詞〉，《景午叢編》，上冊，頁 251。

⁴²² 上述不斷提到晏幾道自編詞集、自作詞序以及委請黃庭堅作序等行為，在詞學觀念的演變上，有極其重要的推展。其實早在其父晚年，晏殊就已編訂個人的詞集，定名為《珠玉集》，更邀請好友張先為其作序。然而陳振孫《直齋書錄解題》中明言，已不見此序。且其後改《珠玉集》為《珠玉詞》。不過這至少意謂著晏殊對於「小詞」的重視程度，雖不若晏幾道的全力為之，但他也肯認詞體之於個人的重要意涵。也藉由詞體與詞人的恰當搭配，讓晏殊銳感的心緒在詞中盡顯無遺。

⁴²³ 《二晏詞箋注》，頁 162-164。

⁴²⁴ 鄭騫編著：《詞選》（臺北：中華文化書版事業社，1952 年），頁 24。

⁴²⁵ 「其後又自穎州移陳州，又自陳州改知許州，又改知永興軍（治所在今陝西西安市），十年以後，始以病歸京師，次年遂卒。晏殊此首〈山亭柳〉詞所『西秦』、『咸京』等地，正屬永興軍所轄。故鄭騫《詞選》以為此詞當是知永興軍時所作，當屬可信……晏殊既以非其罪的罪名被罷相，又出知外郡甚久，因此在這首〈山亭柳〉詞中，歲流露出一種感慨激越之音，與其一般詞作中所表現的圓融明澈的風格頗有不同，……所以鄭騫以為此詞是『借他人酒杯澆胸中塊壘』，這自然是十分可信的。」見葉嘉瑩：〈論晏殊詞〉，《唐宋詞名家論稿》，頁 85。

⁴²⁶ 鄭騫先生謂：「同叔罷相後歷知穎州、陳州、許州、永興軍。永興即今陝西長安，此詞云西秦咸京，當是知永興時作。」見氏著：《詞選》，頁 24。晏殊則是在皇祐二年（一〇五〇）六十歲時以觀文殿大學士出知永興軍。見《二晏詞箋注》，頁 236。

詞的表情方式：他直言訴說，毫無曲意掩飾，更和平常的溫柔閑雅不類。情緒的高昂轉折與無奈的神態，都和「詞人晏殊」的形象有相當程度的扞格。我們可以說這是真情流露，亦是不經意，或刻意為之的失控。但他仍迴護的以「贈歌者」為題，⁴²⁷這是最後一層的掩飾，在文學中他積極地掩抑那份剛峻之氣，最終仍將自身安放在稍微安全的地方，不至於完完整整的將個人的陰暗幽深之處暴露於眾人之前。身為政治家的晏殊，一生歷任要職的晏殊，其實也無異於在眾人面前展演的歌妓，這份感觸讓他刻意、且有限度的流露剛峻之性，化為詞中激越直接的情感。

前述引鄭騫先生認為晏殊具有身居高位的寂寞，從這個觀點著手，可想而知，他得面對許許多多的後進，並且得以德高望重的老臣、國之重臣的形象來面對門生新秀。他需要保持人格的穩定度，以符合相互傾軋的官場生態。簡而言之，他有他自己「不能崩潰」的壓力，又得在生活中展現富貴風雅的情懷，⁴²⁸以及從事文學創作的風流雅興。他並沒有經歷過於沉重的打擊，⁴²⁹早歲的人事波折雖然讓他體會無常之感，⁴³⁰也只是表現出淡雅的愁思。剛峻的內在氣蘊有時會表現在

⁴²⁷ 葉嘉瑩將晏殊不直言自身連結到他「理性」的特質，亦即不明言是自身的感慨，藉著「贈歌者」的題目掩護一己之情，其言：「晏殊的詞再沒有比這首寫得更悲哀激動的了，而他卻用了一個『贈歌者』的題目把自己推遠了一步，他才願意這樣直抒內心的悲慨，正是這個變調的詞和意外的題目結合在一起，才恰好表現了晏殊於激昂感慨之間仍不失其一份理性的節制的特色。」見葉嘉瑩：〈晏殊〉，《唐宋名家詞賞析·二》（臺北：大安出版社，1999年），頁28；但筆者著重的是與他「剛峻」性格的連結，也許是晏殊一直以來對於自身文學形象的小小逾越，我們終能短暫、片刻地見到身為政治家的晏殊跨界來到文本的場域中。

⁴²⁸ 關於晏殊的富貴風雅，歷來討論甚多，筆記雜著也多有記載。宋·吳處厚《青箱雜記》卷五記載兩則關於晏殊富貴風雅的側寫：「晏元獻公雖起田里，而文章富貴，出於天然。嘗覽李慶孫《富貴曲》云：『軸裝曲譜金書字，樹記花名玉篆牌。』公曰：『此乃乞兒相，未嘗諳富貴者。』故公每吟詠富貴，不言金玉錦繡，而唯說其氣象，若『樓臺側畔楊花過，簾幕中間燕子飛』、『梨花院落溶溶月，柳絮池塘淡淡風』之類是也。故公自以此句語人曰：『窮兒家有這景致也無？』」同為卷五又載：「公風骨清羸，不喜食肉，尤嫌肥羶。每讀韋應物詩，愛之曰：『全沒些脂膩氣。』」見宋·吳處厚著，李裕民點校：《青箱雜記》（北京：中華書局，1985年），卷五，頁46-47。；最後一則資料則關於晏殊富貴好客的雅興。《避暑錄話》：「晏元憲（按：應為「獻」）公雖早富貴，而奉養極約，惟喜賓客，未嘗一日不燕飲。而盤饌皆不預辦，客至，旋營之。頃有蘇丞相子容，嘗在公幕府，見每有嘉客必留，但人設一空案、一杯。既命酒，果實蔬茹漸至，亦必以歌樂相佐，談笑雜出。數行之後，案上已燦然矣。稍闌，即罷遣歌樂曰：『汝曹呈藝已遍，吾當呈藝。』乃具筆劄，相與賦詩，率以為常。前輩風流，未之有比。」見宋·葉夢得：《避暑錄話》卷下，收錄於《文淵閣四庫全書電子版》（內聯網版）子部·雜家類·《避暑錄話》，卷上，頁61。

⁴²⁹ 唐紅衛認為晏殊在天聖五年（1027）年因為反對太后重用無才之張耆而罷疏密副使，在這種打擊之下他仍只表現出「淡淡的惆悵」，如〈和王校勘中夏東園〉：「東園何所樂，所樂非塵事。野竹亂無行，幽花晚多思。閑窺魚尾赤，暗辨蜂腰細。樹影密遮林，籐梢狂冒袂。潘蔬足登膳，陶秫徑取醉。幸獲我汝交，都忘今昔世。歡言捧瑤佩，願以疏麻繼。」，見〈第二章 政事之餘，溢為文詞——晏殊之文學作品研究（一）〉《二晏研究》，頁90-91。

⁴³⁰ 「在仕途順利的同時，晏殊家庭生活方面卻接連遭遇不幸——最親近的家人短短幾年裡接二連三死去。第一個去世的親人是卒於真宗大中祥符癸丑年（公元1013年）十月的晏殊之弟——晏穎。第二個去世的親人是晏殊之父晏固。……推斷晏固很可能卒於兒子晏穎死後的兩三個月裡。第三個去世的親人是晏殊的第一任妻子——李氏，……推斷李夫人大約卒於公元1013年至公元1015年間。第四個去世的親人是晏殊之母，……晏殊之母應該卒於公元1014年四月後

政治作風上，如諫張耒一事之後，似是遷怒的以笏怒擊後至的持笏人；也短暫的閃現在文學作品裡，相對於平常的寂寞內斂，〈山亭柳〉的確是晏殊剛峻性格的外顯流露。或許晏殊最引人注目的是他壓抑自我、自性的能力。而這種壓抑表現在詞作之中，即是論者最喜談到晏殊詞的「哲思」、「理性」之類的特質了。

（二）晏幾道對仕宦的迎拒與心理因素

關於晏幾道的仕宦態度，在第二章小晏其人的論述中已有了初步的摸索。包括他雖然如黃庭堅所言之「疏於顧忌」，即他與政治現實保持了安全距離，不過仍與友人如鄭俠討論敏感時事，也才有下獄一事。⁴³¹父親逝世後，小晏蔭補太常寺太祝，其後浮沉宦海，似乎由於父親的緣故、自己的出身以及日漸拮据的經濟狀況，終究不能毅然決然離開官場。五十年後的崇寧年間仍任開封府推官，可見他對於仕途不即不離的矛盾。最後是他致仕後面對權臣蔡京索詞，流利的以不卑不亢的態度，以及不違背個人的行事原則，寫出了重九詞的新意。相較於年輕時的癡狂形象，此時的他已較具有人情世故的彈性。以上是單就小晏的仕宦作風、特色加以分析，若是他和仕途一帆風順的父親相比，晏殊的從政風格是如何影響晏幾道的？小晏怎麼在為人與為官上對父親進行一連串的顛覆或效法？首先可以確證的是，他對父親在政治圓融形象、性格剛峻嚴厲之處的違背。

上述提到晏殊遊走官場五十載，雖偶有波折，但和傳統文人相比，已堪稱飛黃騰達。但對於他們所身處的時代以及實際的人情交往而言，只要是提到晏幾道，就會想起他位高權重的父親。早歲失怙的小晏，⁴³²日益能察覺那個形象模糊、被大家眾口稱道的「父親」是個多麼具有影響力的人物。從這個觀點切入，也可以明白父親是那個始終給小晏壓力，卻又庇蔭著他一生的人。即使小晏再怎麼不願活在晏殊的影響下，但他的家世、富貴、學養、環境，無一不是宰相父親留給他的遺產。他終生得和僅存於片段記憶裡，但同時也是大家心中的「國之重臣」的宰相父親、及其留下的一切周旋不已。在普遍情況下，晏幾道可能跟隨著父兄的腳步，或順著父親門生故舊的幫助而踏入仕途。不過晏幾道任情豪狂的性格讓他對「理所當然」的諸多事物產生質疑，包括他可能發現：自己再怎麼努力也不能超越父親以十四歲之齡獲賜進士出身的傳奇際遇；即使他汲汲於仕途，但也難

至 1016 年五月間。」按照唐紅衛的分析，的確這些遭遇讓早歲平步青雲的晏殊心中，或多或少蒙上了人事無常的陰暗色彩。唐紅衛：〈第一章 臨川蘊玉萬山輝——二晏家世、生平、交遊〉，《二晏研究》，頁 21-22。

⁴³¹ 鄭俠在熙寧變法、王安石第一次罷相中扮演極關鍵的角色。尤其是他獻〈流民圖〉讓神宗對變法的實效狐疑不已，《宋史·鄭俠傳》：「疏奏，神宗反覆觀圖，長籲數四，袖以入。是夕，寢不能寐。」不過王安石主動去職後，卻讓呂惠卿等人抓住機會。鄭俠再上〈正直君子邪曲小人事業圖跡〉指責呂惠卿，但鄭俠也落得此後仕途偃蹇的命運。見元·脫脫等：《宋史·卷三二一·列傳第八十》，收錄於《文淵閣四庫全書電子版》（內聯網版）史部·正史類·《宋史》，頁 22-26。

⁴³² 按照第二章的論述，晏幾道生卒年為公元 1048-1118 年，而晏殊卒於公元 1055 年。可知七、八歲失去父親的小晏，對晏殊的印象應非相當清晰。更多的是日後逐漸消化父親所留下的一切影響，以及連帶而來的感受形塑了小晏心中的父親。

以和歷任顯宦的父親相比。不用說自己，連諸位兄長的官運也沒有父親來得亨通，⁴³³或者說兄長們能進入此門，不也是或多或少靠著父親的權位庇蔭？加上暮子的性格沒有兄長「克紹箕裘」的壓力，他始終表現出對於任官一事的消極態度。表現在實際行為上，晏殊雖然時而坦露他的剛峻之氣，但在眾人的印象裡，晏丞相待人極為誠懇，且求賢薦士不遺餘力：

公為人剛簡，遇人必以誠，雖處富貴如寒士，尊酒相對，歡如也。得一善，稱之如己出，當世知名之士如范仲淹、孔道輔等，皆出其門，及為相，益務進賢材。當公居相府時，范仲淹、韓琦、富弼皆進用，至於台閣，多一時之賢。⁴³⁴

加上位高權重、富貴、豪俊、好賓客的特質，在處理官場的人情世態上，晏殊一直掌握相當精確的尺度。不過晏幾道卻在此處違抗著父親，極為重要的〈小山集序〉謂：

……磊隗權奇，疏於顧忌。文章翰墨，自立規摹，常欲軒輊人而不受世之輕重。諸公雖稱愛之而又以小謹望之，遂陸沈於下位。平生潛心六藝，玩思百家，持論甚高，未嘗以治世。余嘗怪而問焉。曰：我槃跚勃率，猶獲罪於諸公，憤而吐之，是唾人面也。

晏殊懂得時刻掩藏性格的銳利之處，甚至轉化為理性、壓抑的特質，有助於他在待人接物上的圓滑處理；晏幾道卻是刻意的展現一己獨特的性格，既不以可能和他人造成的衝突為意，從序文與作品來看，他甚至在程度上是以自己有稜有角的性格為榮的。相對於父親在僚屬中受到的歡迎與愛戴，兒子晏幾道卻被這同一批「諸公」「雖稱愛之而又以小謹望之」。諸公的稱愛可能來自父親的關係或自身幼時的聰明特異，但眾人也日漸發現小晏歧出的性格，以及對士大夫價值可能帶來的危害，⁴³⁵遂在「關愛」的前提下加以疏遠。仕宦連蹇的下場或許是小晏的求仁得仁，不管他的內在動因為何，實有必要將晏殊的「影響」納入其中。種種資料顯示，他對於父親所操持的風格與性格，都有一種具備內在理路的違抗態度。他對「父親」的接受情形，自此出現依違的辯證關係。

若說小晏對父親圓融的政治性格有意無意的產生悖離，那麼他又是怎麼面對父親個性上「剛峻嚴厲」的一面？文獻資料以及學者研究屢以「剛」來比喻晏殊

⁴³³ 關於晏幾道兄長們的仕宦狀況，將在第三小節有更詳細的討論。

⁴³⁴ 〈碑〉，頁 639-640。

⁴³⁵ 雖說「危害」有過於誇張之嫌，但從小晏程詞，而韓維看待晏幾道的「苦口婆心」來看，這種特異與不合規範的作為實在會對士大夫在社會、身分的價值取向上造成負面影響。此事也恰好可為「諸公雖稱愛之而又以小謹望之，遂陸沈於下位。」的最佳註腳。

的為人與文學風格。⁴³⁶上述第二章則總結晏幾道有「豪狂、豪興、率真、風義」等特質，黃庭堅在〈次韵答叔原會寂照房呈稚川〉詩中亦稱晏幾道：「吾儕癡絕處，不減顧長康。」⁴³⁷；另一方面，資料顯示晏殊時而剛峻時而嚴厲，他教子亦然，〈碑〉：

其為政敏，而務以簡便其民。其於家嚴，子弟之見有時，事寡姊孝謹，未嘗為子弟求恩澤。⁴³⁸

從「政敏」與「家嚴」看得出晏殊性格的特色，雖然「未嘗為子弟求恩澤」有些過於誇張，但這些性格特徵卻和晏幾道截然不同。父親是風流儒者，不時面露剛毅的神色；小晏逆勢而為，屢屢表現出痴愚、執著的面貌。豪俊與豪興、豪狂仍有相當差異。⁴³⁹晏殊對於自我的情感表現相當節制，他在文學作品裡的面目和他平時雍容閒雅的形象多相類。但像是〈山亭柳·贈歌者〉這樣短暫、強烈的宣洩，也可以明白他一直以來對於壓抑自我，付出了多大的努力。但晏幾道卻恰好相反，他就是要如實的表現自我，或許應該說，其實「如實」就是小晏對父親的背叛了，因為晏殊表現的是士大夫式的閑雅，以及背後的那份壓抑；而小晏恰好相反，他從不壓抑自己，至少這是他的訴求。他在俗世的價值中已經多所退讓了，在「表現自己」的這個問題中，就沒有絲毫讓步的空間。故若以柔中帶剛譬喻晏殊，那剛中帶柔的比喻就極為契合晏幾道了。

常被忽略的一點是：二晏父子都沒有真正考過科舉。晏殊是以神童之姿薦於真宗，帝以其聰穎賜其同進士出身；晏幾道則在父歿後因門蔭和弟傳正同為太常寺太祝，之後於宦海浮沉終生。《東南晏氏宗譜》記載其因父蔭得同進士出身，⁴⁴⁰雖然這條記載有可疑之處，但至少父子二人並未參加過科舉考試是無庸置疑的。晏殊位列宰相，「富貴優游五十年」，自有他的政治智慧，但並非科舉出身的士大夫能一生平步青雲，也是他政治性格成功之佐證。晏幾道則時常有意識地遠離政治紛擾：〈與鄭介夫〉、〈觀畫目送飛雁手提白魚〉⁴⁴¹二首詩的基調大致相同。雖

⁴³⁶ 如《五朝明臣言行錄》、《宋史·晏殊傳》、《郡齋讀書志》都顯示晏殊「剛峻」的性格，前二書已有引述，《郡齋讀書志》謂：「(殊)性剛峻，幼孤篤學，為文溫純應用，尤長於詩。抒情寓物，詞多曠達。當世賢士如范文正、歐陽文忠皆出其門；女適富鄭公、楊察，世稱其知人云。」轉引自清·厲鶚：《宋詩紀事》卷七，頁174。

⁴³⁷ 除了以晉代「才絕、畫絕、痴絕」的顧愷之形容晏幾道外，前述也曾提到，黃庭堅以嵇康阮籍比喻兩人的關係、交往方式。宋·黃庭堅著，宋·任淵等注：《山谷詩集注》，〈山谷外集詩注〉，卷七，頁714；〈自咸平至太康鞍馬間得十小詩寄懷晏叔原并問王稚川行李鵝兒黃似酒對酒愛新鵝此他日醉時與叔原所詠因以為韻〉，同前，卷十四，頁947。

⁴³⁸ 〈碑〉，頁640。

⁴³⁹ 歐陽脩嘗稱晏殊為「豪俊」；而晏幾道「豪興」、「豪狂」的一面前多有述及。宋·歐陽脩：《歸田錄》：「晏元獻公以文章名譽，少年居富貴，性豪俊，所致延賓客，一時名士，多出其門。」見氏著：《歸田錄》，卷一，頁15。

⁴⁴⁰ 由於《東南晏氏宗譜》筆者幾番探尋不得，只能從唐紅衛《二晏研究》中的敘述一窺一二，也姑且以其引述為準。

⁴⁴¹ 清·厲鶚：《宋詩紀事》，卷二十五，頁642-643。

然身在官場，但卻不積極為宦的心態自然和父親有異。上述這些觀點，或許難以理解為全出自「對父親的背叛」，但此段論述建立在早先討論晏幾道的基礎上，且不斷提點著一個問題：晏幾道的行為與人格，有多少出自於父親的影響？這個「影響」並不完全意味著「同化」，有時是相反效果的化學效應。羅洛·梅（Rollo May）在《創造的勇氣》（*The Courage of Create*）一書中提到：

如果我的意識在某個題材上偏執一端，我的潛意識就會趨向另一端。因此之故，我們越是在潛意識中懷疑一個觀念，就會越獨斷地在有意識的論證中為它護航。⁴⁴²

或許我們可以把這段話理解為：晏幾道在意識上積極的對抗父親的形象，這種逆勢而為可視作對他自身獨特存在的旁證，所以他偏執一端、戮力為之。但另一方面，他的潛意識可能也猶豫著這種刻意的悖逆，在情感面上來說，他越是極力的要表現和父親的不同，在心裡深處則展現他對父親的深刻情感與依賴。不管這一生或成或敗，都是父親的兒子、都是晏殊的兒子。作為仕宦大家的一員，究竟是何其有幸，還是不可言說的大不幸？

二、關於「士大夫」身分、價值的關連與反思

上述提到父子二人的仕宦心態以及連帶的心理反應，若說為官是實際的表現，那麼在各自的身分認同、士大夫認同上又有何種歧異？風貌儼然的晏殊與令父執輩不敢恭維的晏幾道，撇除兩者對仕途的投入與執著上的差異，更進一步說，他們是如何看待浮沉於宦海中的自己？若說柳永是因為他聯繫雅俗、甚至由雅及俗的創作方式讓他遭受士大夫階層的摒棄，那晏幾道究竟是因何不容於士大夫的群體當中？從為人與詞作中，二晏又怎麼透露出這股士大夫的士心與相應的情感？關於「士大夫」的討論，歷來研究不少頗豐，此處無意以大篇幅論述「士」抑或古代知識階層的悠久傳統，在此只想點明一事——士大夫階層中的內部秩序及形象營造。閻步克從英文轉譯的角度來看，極有見地的道：

在英語中，「士大夫」一詞的譯法有 scholar-official（學者—官員）、scholar-bureaucrat（學者—官僚）、literati and officialdom（文人—官員）等。我們看到，英語中需要用兩個詞才能較好地表達中文中「士大夫」這一個詞的意義，僅僅「官員」或「官僚」一個詞不足以傳達其整體內涵。……一個具有二重角色的「士大夫」階層的存在及其在社會中的崇高地位，可能是中國古代社會非常富於特徵性的現象。⁴⁴³

⁴⁴² 羅洛·梅（Rollo May）：《創造的勇氣》（*The Courage of Create*），〈創造力與潛意識〉（新北：立緒文化事業有限公司，2013年），頁66。

⁴⁴³ 除此之外，閻步克也引述美國學者賴文遜以「amateur」稱呼士大夫。簡而言之，學者的人文素養與官員養成的需求並不契合，反倒提供了文化粉飾的作用。見氏著：《士大夫政治演生史

從這個角度理解士大夫，我們可以發現士大夫就意味著多重身分的複合體。學者、官員、文人這三個現今社會已清楚劃分的不同身分，二晏父子在這三者中如何表現自我？簡而言之，父子二人在「學者」的身分上著力較輕，晏殊尚有「刪次梁、陳以後名臣述作，為《集選》一百卷。」⁴⁴⁴以及刪修《世說新語》等學術工作，⁴⁴⁵不過和小晏一樣，皆沒有撰寫哲學思想類的著作。至於官員這個角色上，晏殊的成就已無需贅言，小晏則一如前述的「仕宦連蹇」。但兩人的文人性質極強，前述也不斷提到，兩人就是以這種身分被後世所理解的。具有濃厚文人氣息的兩人，這股特質卻給他們帶來截然不同的影響。對晏殊而言，他有富貴優游五十年的本事，在作品中所表現的，也極為符合士大夫的價值觀念：

晏殊詞對於男女情愛題材寫作的昇華，具有士大夫傾向；晏殊詞中出現的對於生命的詠嘆，也屬於一種士大夫情懷的抒發。珠玉詞中雖然寫作男女情愛主題的所謂豔科之作不足十分之一，但其代表作畢竟以男女情愛主題之作為主，呈現了由花間體、柳永體的身體描寫、性感描寫、性慾描寫而轉向了高一層次的精神追求，並常常將這種情愛感受與人生的詠嘆打併一體，造就了某種朦朧之美。⁴⁴⁶

即使是宴飲遊賞的作品，晏殊還是保持著士大夫沉穩的風度。以及同樣從事填詞，但他採取異於溫、柳的抒寫模式。雅化的描摹與美感特質反而更彰顯他風流的形象。這點和小晏追求情感的宣洩與自我的展現不同。而晏殊的這份沉穩，表露在作品中就是淡雅、閒愁。如〈浣溪沙〉（小閣重簾有燕過）：

小閣重簾有燕過。晚花紅片落庭莎。曲闌干影入涼波。一霎好風生翠

稿》，第一章〈問題與前提〉（北京：北京大學出版社，1996年），頁5、5-6。

⁴⁴⁴ 晏殊此一著作有《類要》與《集選》二名。〈傳〉、〈碑〉皆稱此書為《集選》。見〈傳〉，頁10198、〈碑〉，頁640。曾鞏〈類要序〉稱此書為《類要》，其序云：「乃知公於六藝、太史、百家之言，騷人墨客之文章，至於地誌、族譜、佛老、方伎之眾說，旁及九州之外蠻夷荒忽詭變奇跡之序錄，皆披尋紬繹，而於三才萬物變化情偽，是非興壞之理，顯隱細鉅之委曲，莫不究盡。」，見宋·曾鞏：《曾鞏集》（北京：中華書局，1984年），頁210。《四庫全書總目提要·子部四十七·類書類存目一》亦稱此書為《類要》，其補充道：「是編乃所作類事之書，體例略如《北堂書鈔》、《白氏六帖》，而詳贍則過之。葉夢得《避暑錄話》，稱殊平生未嘗棄一紙，雖封皮亦十百為沓。每讀書得一故事，則批一封皮，後批門類，命書吏傳寫，即今《類要》也。故所載皆從原書採掇，不似他類書互相剽竊，輾轉傳譌。然自宋代所傳名目，卷帙已多互異，歐陽修作〈殊神道碑〉，稱類集古今為《集選》二百卷。曾鞏作序，則稱上中下帙七十四篇。惟《宋史》本傳，稱一百卷，與今本合。」

⁴⁴⁵ 〈世說舊題一首舊跋二首〉：「右世說三十六篇，世所傳釐為十卷。或作四十五篇，而末卷但重出前九卷中所載。余家舊藏，蓋得之王原叔家。後得晏元獻公手校本，盡去重復，其注亦小加翦截，最為善本。晉人雅尚清談，唐初史臣修書，率意竄定，多非舊語，尚賴此書以傳後世。然字有訛舛，語有難解，以它書證之，間有可是正處，而注亦比晏本時為增損。至於所疑，則不敢妄下雌黃，姑亦傳疑，以俟通博。紹興八年夏四月癸亥，廣川董弅題。」參宋·劉義慶等著，余嘉錫箋疏：《世說新語箋疏》（臺北：華正書局，2008年），下冊，頁933。

⁴⁴⁶ 木齋：第四章〈論晏殊體〉，《宋詞體演變史》，頁64。

幕，幾回疏雨滴圓荷。酒醒人散得愁多。⁴⁴⁷

上片有如電影運鏡般的畫面轉換，若說一切景語皆情語，⁴⁴⁸從燕過、落紅、影入涼波的幾個沉靜的細微片段來看，或許暗喻著一段普通的日常，以及時光在閒暇裡的流逝。始終有一股淡然的愁思潛伏其中，但作者極力掩抑當中的情感流動。直到下片首二句的對比——「一霎」與「幾回」的時間感觸，牽引起獨處時對於自然事物的敏感體會。這些景色年年歲歲在晏殊的家宅、宰相的豪貴宅邸之中搬演。晏殊難掩情緒的道出「酒醒人散得愁多」，但究竟所愁何事？這份哀愁的重量或許只能稱作閒愁，也可能在文士朝臣的宴飲之後，孤獨的體悟伴著歡聲笑語的暫歇而來。與此同時，下一場盛宴也在計畫之中。他往往身為享樂的主導者，屢以朝中重臣的地位舉辦無數的宴飲聚會，但未有人從這個角度批評他是否合乎士大夫立身端正的準則，反而成為成功文士的表率。而究竟「士大夫」的評判標準為何、核心價值又是什麼？余英時如此論述古代知識階層的核心概念道：

中國古代知識分子所持的「道」是人間的性格，他們所面臨的問題是政治社會秩序的重建。……但是以現實的勢力而言，知識分子和各國君主是絕對無從相提並論的。知識分子之所以受到尊重，基本上是由於他們代表了「道」。在各國爭霸的局面下，王侯們除了需要知識分子的技術服務外，同時更需要「道」對他們的「勢」加以精神的支持。⁴⁴⁹

而作為古代知識階層的士大夫群體們，余氏認為中國知識分子所乘載的「道」，自始即沒有組織的形式，因此它的莊嚴性只有透過個別知識分子的「自重自尊」始能顯現出來。⁴⁵⁰且知識階層對「道」自重本來是歷史上一種普遍的現象。余氏引述社會學家席爾思（Edward Shils）的研究稱：「他（按：此指席爾思）指出各高級文化中，知識份子都因為他們所追求的是最終極的真理而發生一種「自重」（self-esteem）的感覺，無論這種『真理』是宗教、哲學、或科學。」⁴⁵¹於是，晏殊的自重表現在他恪守知識階層所應有的形象，他儼然是「最高文化價值與最高社會權力的輝煌的象徵性結合」。⁴⁵²他引領享樂的風氣但不流於淫濫；他嘗試時下的新興娛樂——詞體，但將知識階層的審美思維、雅文化、精神取向融攝於其中；他生性剛簡時而露出惡相，但又在文學與政治處事中展現圓融。更重要的是，他所做的都是合乎當世士大夫所期望，也同時奉行的準則，最後臻至權力、富貴、文化三者的涵融。於是在筆記雜著中的晏殊，面貌都極其相似——富貴重

⁴⁴⁷ 《二晏詞箋注》，頁 26。

⁴⁴⁸ 「昔人論詩詞，有景語、情語之別。不知一切景語皆情語也。」清·王國維：《人間詞話》，收錄於《詞話叢編》，頁 4257。

⁴⁴⁹ 余英時：〈中國知識分子的古代傳統〉，《史學與傳統》（臺北：時報文化事業有限公司，1982年），頁 79-80。

⁴⁵⁰ 余英時：〈中國知識分子的古代傳統〉，《史學與傳統》，頁 80。

⁴⁵¹ 余英時：〈中國知識分子的古代傳統〉，《史學與傳統》，頁 81。

⁴⁵² 原為賴文遜之說法，轉引自閻步克：《士大夫政治演生史稿》，〈第一章 問題與前提〉，頁 9。

臣又愛好文藝的模樣。他自重自己的身分，也能時刻記取這個角色所服膺的價值。但即使是親近的父執輩們，晏幾道都不能合乎他們的期待，何況是其他朝臣？長輩總是擔心他為這個身分、這個群體產生危害。這種危害恰是他的性格與士大夫的特徵衝突使然。更確切地說，是他過於具備「個性」的緣故。學者曾論述士大夫的這個特點：

我國古代知識分子缺乏主體意識的另一個表現是個性被壓抑。按人的本性來說，人的個性是千差萬別的，每一個人都有一個屬於他自己的宇宙。……而在長期封建社會裡我國的知識分子的個性卻一直遭受壓抑。他們將個人納入規範，將個性消融在普遍之中。他們不敢肯定人的個性，凡事都要以先人或他人的是非為是非。……一個個知識分子都自覺地扮演起類型化角色，並且用這種角色來規範自己的言行。⁴⁵³

而士大夫主體意識被消磨的原因，不外乎是封建禮制秩序以及傳統文化薰陶的結果。⁴⁵⁴馮必揚等界定「主體意識」為：「指人意識到自己是一個獨立意識和行動的主體，由此而產生獨立認識和行動意志。它的特點是自主性、獨立性和創造性。」⁴⁵⁵既然士大夫的個性、主體意識在群體與所服膺的價值當中不斷被壓抑著，將這個觀點連結至晏幾道之於士大夫階層的「歧出」問題，又有另外一層的啟發。生在相府裡的聰穎暮子，理所當然和父兄完好的一同戴上名喚士大夫的面具。但晏幾道個人的性格色彩過於濃烈，在「壓抑性格」的士大夫群體裡的淺色氛圍中，自然顯得過於激切與格格不入。其他士人也會多少擔心這份過於個人化的力量會影響到士人們的權益以及那由來已久的傳統。或許從「喪失主體意識」論述士大夫的價值過於言重與沉重，但從性格上的被壓抑來看，亦有這種說法的精彩之處。故士大夫在傳統裡的社會地位自然是四民之首，除了擁有政治、文化、教育的主導權之外，他們必須付出代價，要如何履行這個符合規範的社會角色，群體中自我的犧牲就成為必然：

俄國學者瓦西里耶夫認為，中國古代文化「存在和意識的問題一般來說，不是結合個人和個人知覺提出和解決的……在傳統的中國人道主義中，義務感和必須按照一定的社會與倫理規矩行事居於主要地位。這裡最主要的不是某個個人的精神潛力、智力豐富和全面發展，而是一切個人不論其個體素質和特點如何，都必須符合一定的社會角色。」⁴⁵⁶

⁴⁵³ 其又謂：「我國古代知識分子缺乏主體意識主要表現在他們的言行最終不是對自己負責，而是對他人或外在性的力量負責。個人不是自我設計、自我實現，而必須由尊卑名分來規定和由他人進行定義。」可見知識分子的現實意涵是外顯、見馮必揚、孫霞、李長林：《士思維》，第一章〈士—中國的悲劇角色〉（上海：上海人民出版社，1993年），頁10、11。

⁴⁵⁴ 馮必揚等著：《士思維》，第一章〈士—中國的悲劇角色〉，頁12-18。

⁴⁵⁵ 同上註，頁9。馮氏等人認為，主體意識的泯滅，進而導致士大夫個人的獨立性喪失與依賴性的生成。同註，頁10。

⁴⁵⁶ 〔俄〕伊·謝·科恩：《自我論》，轉引自孫立：《詞的審美特性》（臺北：文津出版社，1995

是故前文討論小晏在詞人史的地位演進中，他之所以和兩種路線保持著若即若離與不及不離的關係，只因他只是如實的表現自己罷了。連費盡心力投入的詞體，小晏都不顧詞學發展的潮流與未來動向，只為保留一個暢所欲言、兀自抒情的場域，何況是要服膺一直和他存在著辯證關係的士大夫價值呢？從心理的角度來看，這是父兄走過的路，是理所必然的目標，小晏不用積極的破壞其中的規範，只要如實的展演自己，就是一種危害了。政治家與文學家這些後設的概念，都提不起小晏的興趣：

文學的參與是知識分子責無旁貸的任務，不但是一個讀者，更要成為一個作者。除此以外，對於政治的參與，對於哲學的參與，也是作為一個知識分子必備的條件。文學、政治、哲學三者成為一體，缺乏其中任何一項，都不足以成為知識分子。……因此立志參政的人需有文學的素養，同時具有文學素養的人也以宦海生涯為目標。……專以文學家自居的人微乎其微不多見，就算有也不會得到時人的尊敬。⁴⁵⁷

如上述所言，士大夫、知識分子是具備多重身分的角色，但兼具文學素養與政治背景的小晏，對這兩種價值及連屬的身分都不感興趣。他更希望在詞體裡得到短暫的自由，故在「正統文學」上的努力不是他主要價值所繫；政治上的周旋是他不可避免的「家學淵源」以及維持他生活的經濟因素。吉川幸次郎認為當時以文學家自居者已是少數，且不會受到時人的敬重，那何況是一生著力其中的晏幾道？光就「不會得到時人的尊敬」這點，已經算是違反了士大夫的群體形象。是否晏幾道真的這麼歧出？他和士大夫身分都沒有緊密的牽連嗎？這份內在的聯繫，對他而言，又將導向那既可喜又可厭的身世當中。

無論晏幾道在立身處世與價值追求上，始終與士大夫群體的秩序產生或大或小的罅隙，但自小的耳濡目染，士大夫階層的印記仍深深烙印在他的意識當中。而這個標記就是士大夫的美感，以及雅文化的堅持。在第二章中，筆者提及小晏自我放逐使他轉入非傳統文人雅文學的詞體當中。不過他懷著深切，近乎固執的尚雅意識，在他二百六十首作品裡，未曾見到柳永，甚至歐陽脩、黃庭堅都曾刻意使用過的俗語、方言。畢竟他成長於相府，雖然他對於自己的知識分子身分不夠「自重」，但當我們讀到晏幾道的詞作以及〈自序〉的自白時，處處可見他的深情與接近於自負的自信，他仍是以自己的出身為榮，縱然這個背景也同時壓迫著他。我們可以說，士大夫的尚雅意識在小晏身上得到了最執著、有力的表現，這是他僅有幾個能維護的士大夫價值之一，是他不至於和出身的群體、家族、朋

年)，頁 104。

⁴⁵⁷〔日〕吉川幸次郎著，劉向仁譯：《中國詩史》（臺北：明文書局，1983年），頁 3-4。轉引自葉淑音：《晏殊、歐陽脩之選體心理與詞情特質探論》，〈第二章「為宰相而作小詞」現象探源〉，頁 41。

友脫節的重要部分，也惟有這麼想，才能解釋這份執著的內在動因。

小晏也曾用這份感受來「捍衛」父親的作品，晏殊之詞亦不全是士大夫生活與閒愁的描寫，他也不可避免的男子作閨音，廣義上來說，當中情感的不過於流蕩以及堅守住雅的標準，自然仍游離在文士可接受的範圍裡。但和前述「為宰相而作小詞」的情節類似，晏殊作為當世士大夫的表率，仍免不了時人的一番言語：

晏叔原見蒲傳正云：「先公平日小詞雖多，未嘗作婦人語也。」傳正云：「『綠楊芳草長亭路，年少拋人容易去。』豈非婦人語乎？」晏曰：「公謂『年少』為何語？」傳正曰：「豈不謂其所歡乎？」晏曰：「因公之言，遂曉樂天詩兩句，蓋『欲留所歡待富貴，富貴不來所歡去。』」傳正笑而悟。⁴⁵⁸

姑且不論此篇記載正確與否，有趣的是這個話題的起頭者是晏幾道。可以想像晏殊的形象雖是成功士大夫的典範，但若需小晏主動的開口辯護，能想見「宰相為婦人語」已是士大夫之間的風流趣談。不過作為兒子的晏幾道，仍有必要予以辯誣，那怕這只是朝臣茶餘飯後的閒言。蒲傳正能立刻吟誦晏殊有「婦人語」的作品，這點也暗示著晏殊的詞作在士人階層相當流行。原詞謂：

綠楊芳草長亭路。年少拋人容易去。樓頭殘夢五更鐘，花底離情三月雨。
無情不似多情苦。一寸還成千萬縷。天涯地角有窮時，只有相思無盡處。

459

這個討論圍繞「年少」二字為核心。蒲傳正以為此是女子受薄情年少拋棄的自白，而年少所指，即其所愛之年輕男子。但小晏刻意解釋為青春、年少之意，整體而言，作品詠歎的主題由年少愛情的失落轉變為士大夫價值追求的落空，並帶著時不我待的遺憾。不過回到文本，當然此詞主旨為男女情愛無疑，但晏殊在這關作品中他展現了擅於模糊主人公口吻的特質，我們沒有過多的證據足以論證究竟此為「婦人語」抑或「男子語」，這點小晏可能明白，畢竟他也擅於使用這種手法。但蒲傳正則過於執著在「婦人語」的層次，刻意要將作品的情意放置於傳統豔情詞的脈絡裡。小晏的說解其實就是晏殊填詞一直以來所採用的方針，即將豔情詞的情感帶入士心士懷與個人的抱負當中，進而詩化、雅化成足以代表士大夫階層的雅尚娛樂。那小晏為什麼要刻意曲解父親此詞的原意？「為宰相而作婦人語」是否如此不堪？這又將回到小晏對父親以及父親形象的重視。

⁴⁵⁸ 宋·范溫：《詩眼》，收錄於宋·胡仔：《苕溪漁隱叢話》（北京：人民文學出版社，1962年），前集卷二十六，頁178。

⁴⁵⁹ 《二晏詞箋注》，頁179。

晏幾道自己不僅善作婦人語，且絲毫不吝展現對許多女子的深情與執著。他當然明白父親的不少作品就遊走在豔情與雅尚的交界地帶裡，或許我們只能從小晏對父親的感受來解釋這個現象。那個對他而言印象模糊，卻為世人眾口稱道的宰相父親，晏殊的詞作對他來說是極為重要的依靠，是亦步亦趨的對象，亦是他的亟欲突破的影響。我們可以說小晏對父親此詞的說解，正體現著父親之於他的辯證關係。豔情與士大夫的雅尚興趣本不衝突，且具互相涵攝的性質。⁴⁶⁰當有人質疑到父親的詞作只是「單獨」的展現「婦人語」的問題，這時兩者的狀況成為二元對立的態勢，小晏考量須維護父親的形象，於是他只能違背作品鮮明的本意，將之說解為士心抱負的呈現。即使他感謝、困惑於晏殊所給他的一切，但這種質疑是只能出自於個人內心的辯證，若有外力要干涉他對父親形象的理解，即使違背事實也要加以廓清，畢竟這是小晏對去世的宰相父親極少數能做的事了。

於是小晏同時是不肖子也是個肖子。⁴⁶¹他在為人處世、仕宦追求、士大夫價值的層面上他違背著父親所走的道路，時人屢有非議與困惑，在這個面向中的晏幾道實為「不肖子」。但在從事詞體的創作、終其一生以詩化意涵的小令寫作，以及對父親的形象抱持著維護的責任時，又不啻為「肖子」。晏幾道不僅和父親的一切質素處在依違的複雜互動裡，他也同時對於士大夫的身分、價值有這種辯證式的關係。他可以允許自己被這個條例放逐於群體之外，但卻不能容忍他人對於父親士大夫形象的私下議論；他可以用漫長以至於終生的時間思索、懷疑著父親帶給他的一切，但仍不能片刻包容時人對於晏殊的風流閒談。應該說，要了解晏幾道跟士大夫群體之間的互動關係，不能迴避父親在這個團體中的相處狀況。甚至要先理解小晏眼中身為士大夫之首同時也是父親的晏殊，也才能更深入這個複雜問題的核心。一切仍指向本文的主旨——晏幾道的依違之間。

三、父子在士大夫價值與生活景況的極端呈現

上一小節筆者主要著力在二晏與士大夫價值之認同關係上，但單就兩人實際生活的狀況而言，仍有不足之處，這種不足是無法呈現出兩人極端的生活景況。上述不斷強調晏幾道對於父親的複雜態度，約略從為人與仕宦上談起，而實際存在過，而非只出現在文學史上的晏殊與晏幾道，他們實際的生活模式，包括經濟情況、政治立場等關係，也需要在前述的基礎上，進一步的深入探討。

科舉制度更形深化的宋代，筆記雜著中不乏嚴父教子的記載。如與東坡唱和

⁴⁶⁰ 「詞體已經漸次由早期的宮廷詞演變為表現士大夫生活和表達士大夫精神情趣的載體，同時他們又注意保持詞體的女性柔媚的豔科屬性，從而成為東坡體的先聲。」故兩者的性質是互不排斥的良性互動。木齋：第三章〈論柳永體〉，《宋詞體演變史》，頁 65。

⁴⁶¹ 此處之「不肖」與「肖」，乃採取《孟子·萬章上》：「丹朱之不肖，舜之子亦不肖。」之意，即人子不似父。但有趣的是，若在士大夫價值上考量，且隱約帶著如《禮記·中庸》：「道之不行也，我知之矣：知者過之，愚者不及也。道之不明也，我知之矣：賢者過之，不肖者不及也。人莫不飲食也，鮮能知味也。」之意，即無才、無能之謂，仕宦連蹇的晏幾道也恰能符合。

〈水龍吟〉楊花詞的章棗（1027-1102）：「教諸子甚嚴，恐其縱肆，閉置一書室中」⁴⁶²，當時也有較極端的「累月答兒」的教育方式。⁴⁶³雖然我們不能得知晏殊的教子細節，⁴⁶⁴但諸子弟中最为特出的晏幾道，黃庭堅都稱其「平生潛心六藝，玩思百家，持論甚高，未嘗以治世。」當然，這幾句話可以泛泛而觀，但至少證明相府的教育相當完備。但另一方面，除了倚賴其父的權望之外，相府的教育並沒有讓晏殊諸子取得多少科舉、仕宦上的優勢。晏幾道的幾位兄弟，只有四兄晏崇讓循正式的科舉出身。⁴⁶⁵其餘兄弟有賜進士出身者，也有未載其仕進的管道，但都有官職在身的情況。〈碑〉記載：

……以其子承裕為崇文院檢討，孫及甥之未官者九人，皆命以官。……子八人：長曰居厚，大理評事，早卒；次承裕，尚書屯田員外郎；宣禮，讚善大夫；崇讓，著作佐郎；明遠、祇德，皆大理評事；幾道、傳正，皆太常寺太祝。⁴⁶⁶

或許是由於門蔭任官的出仕方式，以致於小晏的兄長們大多未至高位，學者曾討論恩蔭出身的利弊：

而真正在仕途上會受到限制的則是那些只靠「恩蔭」出身的士大夫子弟，其中絕大多數的人都只能及於州縣的基層職務，他們的總人數雖然遠多於科舉出身的人，但成就卻明顯不及，官至宰執侍從者更是屈指可數。⁴⁶⁷

難道是恩蔭出身還有個人歧出的個性，使得晏幾道一生仕宦連蹇嗎？暫且不論「連蹇」與否，傳統上都以為在「重文輕武」的宋代，官員的待遇是較其他時代優渥許多。⁴⁶⁸或許可用小晏的經濟狀況，對其仕宦狀況做另一角度的佐證。連蹇

⁴⁶² 宋·龔明之：《中吳紀聞》（上海：上海古籍出版社，2001年），卷五，頁2902。

⁴⁶³ 陳鵠：《西塘集耆舊續聞》（上海：上海古籍出版社，2001年），卷十，頁4853。此二則筆記皆轉引自蔡威伸：《從宋人筆記、家訓看宋代士人的家庭教育》，東吳大學歷史學系研究所碩士論文，2007年，頁33。

⁴⁶⁴ 關於晏殊教育子弟的記載，只有歐陽脩〈碑〉稱其：「其於家嚴，子弟之見有時，事寡姊孝謹，未嘗為子弟求恩澤。」，頁640。

⁴⁶⁵ 晏崇讓後因避諱緣故改名晏知止，中皇祐元年馮京榜，官至鴻臚寺卿，贈正議大夫。而其他兄弟如二兄晏承裕於康定二年（1041年）八月召試學士院，賜進士出身；長兄晏居厚、三兄晏宣禮、五兄晏明遠、六兄晏祇德都有仕宦的紀錄以及官位，但未詳載是如何出身。極有可能亦是門蔭入仕。

⁴⁶⁶ 〈碑〉，頁640。

⁴⁶⁷ 苗書梅：第一章〈選官制度〉，《宋代官員選任何管理制度》（開封：河南大學出版社，1996），頁68。轉引自蔡威伸：《從宋人筆記、家訓看宋代士人的家庭教育》，東吳大學歷史學系研究所碩士論文，2007年，頁32。

⁴⁶⁸ 如清代學者趙翼提到：「恩逮於百官者惟恐其不足，財取於萬民者惟恐其有餘，此宋制不可違法者也。」見氏著：《廿二史劄記》，卷二十五〈宋制祿之厚〉（北京：中華書局，1984年），頁534。但何忠禮認為，對於宋代俸祿之多的印象其實是一種誤解。宋代的俸祿是極其複雜的問題，包括隨官品的大小差異，待遇上的差距也大相逕庭；況且北宋中期以後物價高漲，且品第較低的官員人數極為眾多等因素，使得研究宋代者有必要再從新省思「宋代俸祿之厚」的這

的仕途，首當其衝的當然是富貴生活的延續或失落。無論如何，至少在晏殊去世後，小晏著實體會到「家道中落」的感受。

早先，晏殊以神童之姿步入官場，仕途的順遂使其家族經濟無虞，上述亦有引筆記雜著中晏殊富貴的側寫。然而，晏殊的生活雖然富裕卻相當節儉，⁴⁶⁹和晏幾道的「費資千百萬，家人寒飢而面有孺子之色。」自是不同。其實晏殊以寒門出身，生活雖然在仕宦的過程中不斷改善，甚至臻至富貴，但他對富裕生活的體會與珍惜必然較小晏深刻；晏幾道自小衣食無虞，家中往來皆為朝廷貴人，歌筵酒席的豪華自幼見慣，雖然兄弟多有在朝為官者，但自父親去世後家中經濟環境勢必逐漸險峻，而這時恰好是小晏成人之齡，家道的日漸中落，個人冷暖自知。宋·張邦基（1131 前後在世）之《墨莊漫錄》卷三記載：

晏叔原聚書甚多，每有遷徙，其妻厭之，謂叔原有類乞兒搬漆碗。叔原戲作詩云：「生計唯茲碗，搬擎豈憚勞。造雖從假合，成不自埏陶。阮杓非同調，顏瓢庶共操。朝盛負余米，暮貯藉殘糟。幸免墻間乞，終甘澤畔逃。桃宜筇作杖，捧稱葛為袍。儻受桑間餉，何堪井上糟。綽然真自許，噤爾未應饕。世久輕原憲，人方逐子敖。願君同此器，珍重到霜毛。」⁴⁷⁰

此詩可看作是黃庭堅謂「家人寒飢而面有孺子之色」的註解。當中提到了幾個貧困的要素，首先是「每有遷徙」——此意謂著小晏四處的宦遊遷徙，抑或是由於經濟情況的不許，而多有「遷徙」呢？除了書之外他並沒有什麼貴重之物，這點倒是相當分明，其妻子才會有「乞兒搬漆碗」的揶揄。若說當時的生活環境小晏是個「乞兒」，但他仍細心的守護他所擁有的諸多書籍，也可以看出小晏性格中的堅持，他並不隨著環境改變而對原本的執著產生懷疑。在現今可見的筆記雜著中，小晏的性格刻劃得相當和諧，和其父的多種風貌判然有別。詩中小晏用了許多貧困、困頓的典故，如「阮杓」、「顏瓢」、「井上糟」、「原憲」、「子敖」等，他在此展現了詞作之外的風貌——關於真實窮困的描繪以及戲謔自嘲、安貧適然的詞人形象。字裡行間也可見得他並不以貧困為恥，更不以此為病。

個觀念。見氏著：〈宋代官吏的俸祿〉，《科舉與宋代社會》（北京：商務印書館，2006年），頁365-387。當然，晏殊作為宰相之尊，其俸祿之優厚仍是無庸置疑的。

⁴⁶⁹ 關於晏殊節儉的記載，如宋·葉夢得《避暑錄話》載晏殊：「晏元獻公雖早富貴，而奉養極約，惟喜賓客，未嘗一日不燕飲。」見氏著：《避暑錄話》卷下，收錄於《文淵閣四庫全書電子版》（內聯網版）子部·雜家類·《避暑錄話》，卷上，頁61；宋·吳曾《能改齋漫錄》：「（晏殊）以書規兄嫂，守官必曰廉，曰：『官下不可營私，當以魏四工部為戒。』首尾大約本於節儉。至引古人非親耕不食，親織不衣。……曾南豐與公同鄉里，元豐間，神宗命以史事。其傳公云：「雖少富貴，奉養若寒士。」考公手帖，則曾傳可謂得實。」見氏著：《能改齋漫錄》，下冊，卷十二，頁366-368；又，宋·歐陽脩《歸田錄》載：「晏元獻公清瘦如削，其飲食甚微。每折半餅，以筋卷之，抽去其筋，內捻頭一莖而食，此亦異於恆人也。」見氏著：《歸田錄》，卷一，頁12。也可以稱得上是晏殊「節儉」的側寫。

⁴⁷⁰ 傅璇琮等主編：《全宋詩》（北京：北京大學出版社，1991年），第十二冊，頁8000。

《韓詩外傳》記載原憲居魯，貧困之至。子貢來訪問其何病，原憲曰：「憲聞之：無財之謂貧，學而不能行之謂病。憲，貧也，非病也。若夫希世而行，比周而友，學以為人，教以為己，仁義之匿，車馬之飾，衣裘之麗，憲不忍為之也。」⁴⁷¹可見小晏在相關的典故中提煉出個人的豪爽態度。雖然在物質享受的描寫上，本詩不同於他詞作世界的華麗耽美，但對於他的人格形象而言，自傲與自信的特質仍是相當和諧地呈現。本詩中難得的是，小晏的妻子終於出現在他的筆下，當然作為娛樂性質的詞體，當中的愛情幾乎未有倫常關係中的夫妻之情，多是和歌兒舞女在宴飲觥籌之間的情意來往。從這個角度來看，古代夫妻之間存在的情感與現下對「愛情」的定義，當然也有諸多若差；反而上述這種情況更接近男女情愛上的愛慕。撇除這些外緣的討論，小晏的妻子有一定的教育水準也是無庸置疑的，畢竟此詩為「戲作示內」。

整體而言，不管小晏的仕宦情況順利與否，他的確品嚐過貧困的滋味，但絲毫不以此為苦。在這層關係上，小晏生活的困頓與父親的富貴姿態，也可以說是一種現實層面的「背叛」了，當然也違背了個人詞作所塑造的華美世界。父親明明是年少富貴且「未嘗一日不燕飲」的廟堂之臣，但小晏的生活卻有「乞兒搬漆碗」的類比。就現實面而言小晏是違背了父親的富貴生活，但自幼養成的富貴習氣卻不曾抹滅，以至於在詩中的貧困描寫，到了詞作裡他不斷以一字一句刻劃過往的風華景緻，並樂此不疲。王灼言「如金陵王、謝子弟，秀氣勝韻，得之天然，殆不可學。」⁴⁷²，他與生俱來的享樂感受以及幼時富貴的體會，使他雖貧而不困。晏幾道時時揣想著過往生活的繁華，即使現下已不比當年。從這個層面上，又可見得他對於父親的順應了，他還是以這份敏銳的富貴感受為榮，詞中是僅存的可供此情具現化的世界，這份高貴的物質體會，正是宰相父親帶給他的雅豔瑰寶。

上述的討論，彷彿晏幾道的貧困形象，已可謂為定論，然而近來學者卻有不同的看法。唐紅衛《二晏研究》針對二晏的生平資料考訂極詳，他在前人的努力之上，又挖掘出新的證據，提出嶄新的看法。筆者以為最具代表性的是關於晏幾道「榮顯」的說法。⁴⁷³

首先是小山晚年潦倒的質疑：距晏殊逝世近三十年後的元豐五年（1082），小晏監穎昌許田鎮，仍是一底層官員。《宋會要輯稿》第168冊《刑法四·獄空》：「徽宗崇寧四年二月六日詔：開封府獄空，王寧特轉兩官；兩經獄空，推官晏幾道……並轉一官，仍賜章服。」⁴⁷⁴唐氏估計此時小晏官職仍不高。但《晏氏宗譜》

⁴⁷¹ 漢·韓嬰：《韓詩外傳》，收錄於《文淵閣四庫全書電子版》（內聯網版）經部·詩類·《韓詩外傳》，卷一，頁5。

⁴⁷² 宋·王灼：《碧雞漫志》，收錄於《詞話叢編》，頁83。

⁴⁷³ 以下見唐紅衛：第一章〈臨川蘊玉萬山輝——二晏家世、生平、交遊〉，《二晏研究》，頁38-40。此處以扼要的方式說明之。

⁴⁷⁴ 轉引自鄭騫先生〈晏叔原繫年新考〉，《景午叢編》，下冊，頁200。

載其「以父蔭賜進士出身，中順大夫，提舉西京崇福觀，賜宣奉大夫……小山雖門蔭官，而砥礪居官三十年，以致榮顯。」⁴⁷⁵《宋史》記載「宣奉大夫」是在大觀年間設置，是文官 37 階中的第 6 階，正三品，的確可謂「榮顯」。⁴⁷⁶唐氏認為此條目有一定的真實性。其證據如下：一、晏殊諸子當中，只有晏幾道條特意提到「榮顯」；即使元祐六年（1091）三月已位列四品的晏知止卻沒有「榮顯」二字。另外晏殊之子中曾任知州且得到「贈寶文閣學士戶部尚書」的較高誥封的晏傳正條（唐氏以為，這很可能是晏傳正後人晏敦復顯貴後得到的追封）亦沒有「榮顯」二字。且沒有顯貴厚人的晏幾道，晚年「榮顯」的記載應非杜撰。

二、比晏幾道稍晚數十年的王灼（1081-1162）《碧雞漫志》卷二記載：「叔原年未至乞身，退居京城賜第，不踐諸貴之門。蔡京重九冬至日遣客求長短句，欣然兩為作《鷓鴣天》……竟無一語及蔡者。」⁴⁷⁷若非貴顯，則為何有「京城賜第」？

三、比晏幾道稍晚數十年的翟耆年《籀史》記載小山之長子晏溥道：「（晏溥）靖康初官河北，金人犯順，散家財，募兵扞禦，與妻玉牒趙氏戎服率義士力戰而死。」⁴⁷⁸，「散家財」也側面證明了小晏晚年之「榮顯」，因晏溥一生最高官職只有「承直郎」，其卑微的官職難以「散家財，募兵扞禦」。小晏摯友黃庭堅，在〈序〉中明確記載青年以後的晏幾道因各種原因而經濟困頓，甚至導致「家人寒飢」，〈戲作示內〉亦可佐證。故如果其晚年不榮顯，則晏溥何以有散財募兵的家資？

細究上述觀點，關於「榮顯」的討論是源自於《東南晏氏重修宗譜·臨川沙河系》在晏幾道條下的記載。但唐氏早在討論晏幾道及其家族成員的生卒年時，就已明確說過：「據筆者考證現存《晏氏宗譜》的有史料可以查詢的宋代人物，除了晏殊和晏敦復這兩個相關史料流傳下來很多的人物之外，其他人的生卒年全部有問題。」⁴⁷⁹那為何還採信「榮顯」的記載？唐氏仍明言：「這條記載有一定的可信度」除此之外，小晏任開封府推官時的「獄空」在其他資料上亦有記載，⁴⁸⁰，但「以父蔭賜進士出身，中順大夫，提舉西京崇福觀，賜宣奉大夫」此條只有《晏氏宗譜》有錄，為何唐氏過於相信這個被他懷疑的孤證？且京城賜第亦有可能是晏殊當時所留下的宅第也不無可能，這條證據稍嫌薄弱；最後，小晏兒子晏溥的「散家財」，的確讓人聯想到可能是小晏日後的顯貴云云，雖然此條證據

⁴⁷⁵ 見《二晏研究》，頁 38。唐氏認為，若說 1082 年賜進士出身，則到 1112 年左右退出官場，時間也恰好三十年。

⁴⁷⁶ 按：筆者查找《宋史·卷一六九·職官志九》：「大觀初又增宣奉、正奉、中奉、奉直等階。政和末，又改從政、修職、迪功，而寄祿之格始備。自開府至迪功凡三十七階。」見《宋史》，收錄於《文淵閣四庫全書電子版》（內聯網版）史部·正史類·《宋史》·一百六十九，頁 31。

⁴⁷⁷ 宋·王灼：《碧雞漫志》，收錄於《詞話叢編》，頁 86。

⁴⁷⁸ 轉引自唐紅衛：第一章〈臨川蘊玉萬山輝——二晏家世、生平、交遊〉，《二晏研究》，頁 39。

⁴⁷⁹ 唐紅衛：第一章〈臨川蘊玉萬山輝——二晏家世、生平、交遊〉，《二晏研究》，頁 34。

⁴⁸⁰ 轉引自鄭騫：〈晏叔原繫年新考〉，《景午叢編》，下冊，頁 200。

一時難以駁倒，但若將此條作為晏幾道「榮顯」的有力證據來看，則不免些許單薄。故筆者對唐氏的說法仍有許多懷疑，不過可以借用於此處討論他與父親在仕宦上的關聯：若唐氏的說法成立，則小晏晚年對富貴生活的重新回歸，他最終仍回到父親在他幼時賜與他的「富貴神話」當中，在這點上證明他和父親、富貴生活、仕宦過程的辯證離和；若是唐氏「榮顯」的推理不確，也足以表示小晏的確如〈戲作示內〉表現的相同，對於父親的富貴，他以「安貧樂道」的形象回應之，但那些物質感受仍潛藏在他的體內、他的意識深處中。

於是小晏與父親晏殊的仕宦態度，在兩人的投入之久來看，彷彿又有深刻的連結——長年來砥礪為官的父子；但晏殊的平步青雲，以及小晏以經濟狀況而依賴仕官的狀況來看，自有其不同之處。那麼兩人的政治立場是否也有這種引人注意的曖昧性質？晏殊為官性格相當圓融、沉穩，這是上述所作的總結，但學者卻提到晏殊有「循默守成」的一面，這個面向表現在他對歐陽脩為代表的慶曆士風的不喜：

作為政治家，晏殊具有循默簡靜、風度端凝的尊貴風範。在用人的態度上，他雖然不至於像李沆等人那樣保守，但從他對范仲淹，特別是對歐陽脩的態度，還是能夠明顯看出對慶曆士風的排斥。晏殊曾於天聖六年（1028）薦范仲淹為秘閣校理，第二年仲淹上書論太后壽，忤太后意，被晏殊嚴厲地指責為「好奇邀名」。歐陽脩為晏殊知貢舉時門生，但是卻不為晏殊所喜，其原因也顯然是晏殊認為歐陽脩有浮薄新進多所建議、喜生是非的風氣。（按：下引《能改齋漫錄》、《默記》等，此處省略）……所以晏殊在政治上雖然略有所建樹，特別是汲汲招引賢才，曾使朝廷氣象為之煥然一新，但他基本上還是屬於循墨守成的保守一派。⁴⁸¹

或許是晏殊主要成長於真宗及仁宗朝前期，且在仁宗朝前期他早已有了一定的政治實力，自然於政治立場與改革行動上，他屬於較被動的保守一派亦是理所當然。但他政治上的圓融、沉穩，是取自他雍容的風範，而歐陽脩在則毫無顧忌地犯顏直諫，也才有《東軒筆錄》中記載晏殊任樞密使時恰逢西夏來犯，歐陽脩等人往謁，即使天雨雪仍置酒宴飲。歐陽脩雖然在座為賓，並以詩諷刺，晏殊也表現出他的不以為然。或許這只是單獨的事件，但從中可以看出於盛世為官的晏殊之保守，以及晚近的慶曆士大夫們更以天下興亡為己任的「先天下之憂而憂，後天下之樂而樂」的積極抱負。於是表面上是晏殊不喜歐陽脩的尖銳與奮進，但其實是兩代士大夫的不同心態共相所引起的衝突。⁴⁸²是故要討論晏殊的「政治立

⁴⁸¹ 孫虹：《北宋詞風遞嬗與文學思潮》，第二章〈北宋前期——詞中「宋調」之椎輪草創〉，頁86。

⁴⁸² 學者針對晏歐不睦的問題，以及背後的觀念的不同，進行如下分疏：「概言之，晏殊的人生思想更為符合於正統之規範，而歐陽脩則既有承接韓愈而下的道統思想，同時，又傳承了韓愈等人『很善於生活』的另一面：『他們雖然標榜儒家教義實際卻沉浸在自己的各種生活愛好之中；

場」，其實根本而言仍是他政治性格的延伸，循墨守成的態度自然較偏向於保守的一端。不過這種「保守」仍屬自然人性的範圍當中，《宋史》對於晏殊的評價亦高，晏殊與同時期的宰相，包括龐籍、王隨、章得象等人，《宋史》卷三百十一謂：

論曰：殊、籍、隨、得象皆起孤生，致位宰相。籍通曉法令，隨練習民事，皆能用其所長。然籍終至絀免，隨數遭譴斥，何其才之難得也。得象渾厚有容，殊喜薦拔人物，樂善不倦，方之諸人，殊其最優乎！⁴⁸³

或許晏殊在政治上的保守與「知人善任」並不衝突，也或許是這份保守加深他了圓融的政治智慧。至於晏幾道的政治立場，曾因與反對王安石變法的鄭俠有詩歌往來而牽連下獄，⁴⁸⁴自然讓人揣測晏幾道的立場也是與舊黨相善，如葉嘉瑩、繆鉞皆以為〈與鄭介夫〉一詩表露了小晏認為新黨貴人也只是春風過客的主張。⁴⁸⁵除了鄭俠外，身為蘇門四學士的黃庭堅也因東坡的緣故列為舊黨，令人理所當然地認為小晏是舊黨中人。但唐紅衛以為〈與鄭介夫〉一詩應為勸告一位不顧一切代價反對新黨的朋友，提醒他勿過於執迷現實政治，無論新、舊黨，也不過是歷史中的過客而已。⁴⁸⁶且晏幾道除了跟鄭俠、黃庭堅有來往之外，唐氏考察和晏幾道論「為宰相作婦人詞」的蒲傳正曾在新黨得勢時任尚書左丞，故可知蒲傳正和新黨關係密切。另外小晏從乾寧軍通判調任開封府推官也是受到新黨骨幹人士吳居厚的幫忙，⁴⁸⁷也推翻了傳統上認為小晏較屬於舊黨的推論。上述唐氏所說皆可供參考。

簡言之，父親的保守因循取源於他早歲仕進，且躬逢盛世的緣故，使他對日後積極奮進的士風表現出略為排斥的態度。猶如在個別領域有成的前輩們，自然對過於冒進的後輩感到不解一樣。也因為他的這種偏保守的性格，自然對於改革

或享樂，或消閑；或沉溺於聲色，或放縱於田園。」歐陽修更進一步將這種士大夫的享樂方式打併一體。」見木齋：第四章〈論晏歐體〉，《宋詞體演變史》，頁 59。但這種論述所指向的應是歐陽脩除了在聲色享樂之外，更深一層的積極抱負，也才能完善討論晏、歐的不同。

⁴⁸³ 元·脫脫等：《宋史》卷三十一，列傳第七十，頁 10205-10206。

⁴⁸⁴ 唐紅衛也補充晏幾道與鄭俠親密的關係，並非如繆鉞所言：「蓋二人皆有正義感，不滿於新政之弊也。」鄭俠在《西塘集》卷六〈復李君寶知縣〉云：「少壯無慮，遇花即狂，遇酒即醉。」可見小晏與鄭俠的交往，可能是出自於兩人性格的豪狂一面，而非政治上的氣味相投。唐紅衛：〈晏幾道政治思想異議——兼論晏幾道與新黨的關係〉，《孝感學院學報》，第 27 卷第 4 期，2007 年 7 月，頁 20。

⁴⁸⁵ 葉嘉瑩稱：「從全詩通篇之口吻看來，則這二句分明乃是對於當時春風得意之新權貴們的一種隱諷，意謂其作威作福『主張繁華』，亦不過如人間過客之終不能久也。」見氏著：〈論晏幾道在詞史中之地位〉，《唐宋詞名家論稿》，頁 127。繆鉞則道：「晏幾道平時與鄭俠往還厚善，並曾作詩相贈。晏幾道這首絕句詩是對新黨權貴的諷刺……晏幾道雖不介入政治，但是關心政治，他冷眼旁觀，認為新法執行不善，對新黨權貴也深為不滿。」見繆鉞：〈詞品與人品——再論晏幾道〉，收錄於繆鉞、葉嘉瑩：《詞學古今談》，頁 10-11。

⁴⁸⁶ 唐紅衛：〈晏幾道政治思想異議——兼論晏幾道與新黨的關係〉，《孝感學院學報》，頁 18。

⁴⁸⁷ 同上註，頁 18-19。

之類的變動雖不至於反對，但也有一絲的不以為然；晏幾道身雖在宦海浮沉，心卻寄情於詞酒之中，既然那個足以依託的樂園都有消失、崩解的可能了，何況是政治上短暫的紛擾呢？於是兩人政治立場的模糊都有明確的內在動因。



第二節 「有臨淄之風，罕能味其言也」——二晏詞風格、內容、形式上的異同

若說小晏其人及其詞的種種矛盾、依違是本論文的主旨，則有必要在上述的基礎之上，論述小晏與父親詞作在創作心理、風格、形式的辯證關係。二晏詞的比較研究一直是研究者關注的課題，然而除了比較詞牌、用語、成句、風格、情感之外，似乎未能觸及到「父子」這個重要的關係，只是把兩家詞人的作品單純的比較，失去了這種深層意義之於文學的詮釋空間。是否該考慮到作為兒子的晏幾道在填詞時，「詞人」父親給他的影響與壓力？這種影響並非只是單純地受到「前人影響」，論者應提供更內在、深刻的解釋，但很遺憾文學的研究者或避重就輕，或害怕「詮釋性」的論述淪為空談而轉入客觀、實證的考據或片面比較，不啻為二晏研究的缺憾。故此處在純粹的比較之外，將導入更多的文學詮釋，試圖建構父子詞作在表面之下的深度聯繫，以及闡述作為人子、後輩如何看待父親、前人的文學視域。

一、人格與風格的延續與斷裂：兼論晏殊詞的「理性」思致

繆鉞在〈詞品與人品——再論晏幾道〉一文中稱賞晏幾道：「詞品之高由於人品之高。」⁴⁸⁸人品與文品的問題，⁴⁸⁹亦可分出諸多細項討論：一是此處的「人品」及「文品」的指涉具概括化的意涵，如「文品」包括：文學風格、文學形式、文學評價等；而「人品」則含括：性格特質（可能具有高低判準之分）、道德價值、他人評價等；二是文學史中不乏「因人廢言」或由於人格評價而帶動文學評價者；⁴⁹⁰三是將人品與文品互相牽涉，已暗示著人與文的關係絕不可輕易分割，然而作品與作者的關係——究竟作者是作品的主人，還是作品已然成為一個獨立的藝術客體？葉慶炳謂：

⁴⁸⁸ 繆鉞：〈詞品與人品——再論晏幾道〉，繆鉞、葉嘉瑩：《詞學古今談》，頁 20。

⁴⁸⁹ 此處以「文品」含括「詩品」、「詞品」等概念，大意是如上述所言，這個概括包括諸多文學體式評第，也考量到「文」的義界較詩、詞來得廣泛，故泛稱為「文品」。

⁴⁹⁰ 葉慶炳謂：「人品好壞的認定，因人而異。把人品當作評定詩品的主要準則，詩品的評定將變得更複雜，更盪無定論。……陳廷焯對陳子昂的人品亦極為不滿，說他『諂事武后，騰笑千古。』而杜甫〈陳拾遺故宅詩〉，有『終古立忠義，〈感遇〉有遺篇。』（《杜詩鏡銓》卷九）之句。杜、陳二人對陳子昂的為人，竟有如此懸殊的看法。所以說，以人品決定詩品，不但容易迷失方向，而且會把問題弄得很複雜。」葉慶炳：〈詩品與人品〉，臺大外文系主編：《文學批評研討會論文集》，國立臺灣大學外國語文學系印行，1986 年，頁 7。

文學作品在寫作過程中，固然或隱或顯的接受了作者人品方面的影響，但是一旦寫作完成，它本身已成為一獨立完整的藝術品。要給予評價，應該就作品論作品，不要把作者人品牽扯在內。寫作是作者與作品的關係，批評則是讀者與作品的關係，兩者不宜混淆。⁴⁹¹

上述的思考與看法皆有其觀照之處。繆鉞的說法也是強調小晏的風格與人格在狂豪磊落、深情執著等質素的「延續」關係，筆者亦認同這種看法。不過在述及晏殊詞時，前述提及他一直小心翼翼地處理自己的性格中「剛峻」的一面，雖然在政治與文學方面都曾短暫的失控，暴露出異於平時的惡相，但他還是積極維護著雍容閑雅的形象。晏殊在詞體之外的創作也是這麼努力著的，譬如就二晏的作品流傳而言，晏幾道沒有文集、詩集傳世，只有《小山詞》一編；晏殊在詞之外，尚有 240 卷的詩文，⁴⁹²更有所作詩歌過萬篇的說法。⁴⁹³雖然散佚的作品極多，但相較於備受重視的 138 闕詞，就檢索資料發現，晏殊詩尚存 160 首，⁴⁹⁴文、賦所存雖大半散佚，但仍可見一斑。論者針對他的詩作，有如下描述：

我們在晏殊詩集中接著看到的是一幅幅北宋歷經近百年發展後的承平盛世的生活畫卷。節日是最容易體現太平盛世景象的，因此幾乎當時的每一個節日的盛況，在晏殊詩裡都有描繪。……最後我們在晏殊詩集看到還有太平盛世的士大夫官員優游富貴的生活寫照。……即使是官場的一些重大挫折和失利，表現在承平盛世的晏殊筆下，往往是淡淡的惆悵。⁴⁹⁵

從這個簡要的描述來看，似乎晏殊的詩作和詞作的基調是大抵相同的，也無怪乎〈傳〉謂其「文章瞻麗，應用不窮，尤工詩，閒雅有情思。」⁴⁹⁶而在晏殊現存的九篇賦中，唐紅衛認為晏殊在其中所表達的情感在在顯露著作者的富貴悠遊生活和北宋仁宗統治下的承平盛世，尤以描寫田園生活的〈中園賦〉為最：「由此可見，差不多的內容在紛擾亂世的陶淵明和庾信的筆下完全沒有承平盛世之下的晏殊的雍容富貴、風流閑雅。」⁴⁹⁷並且這種富貴之氣在晏殊的其他賦作中也十分鮮明。晏殊極有意識地要塑造這種形象，然而這種努力的實際表現，可能是一種「壓抑」，學者喜以另外一個詞彙稱呼晏殊的這種風格——理性，抑或是哲思、冷靜

⁴⁹¹ 葉慶炳：〈詩品與人品〉，臺大外文系主編：《文學批評研討會論文集》，頁 7。

⁴⁹² 見宋·陳振孫：《直齋書錄解題》，卷十七，頁 491-492。

⁴⁹³ 清·厲鶚《宋詩紀事》引宋·宋祁：《宋景文筆記》云：「天聖初元以來，縉紳間為詩者益少，唯丞相晏公殊、錢公惟演、翰林劉公筠等數人而已。晏丞相末年詩，見編集者乃過萬篇，唐人以來未有。然晏不貴重其文，凡門下客及官屬解聲韻者，悉與酬唱。」清·厲鶚：《宋詩紀事》，卷七，頁 173。

⁴⁹⁴ 參見「網路展書讀—元智大學羅鳳珠—中國文學網路研究室—宋詩」系統，網址為：<http://cls.hs.yzu.edu.tw/QSS/home.htm>；檢索日期：2016-04-17。

⁴⁹⁵ 唐紅衛：第二章〈政事之餘，溢為文詞——晏殊之文學作品研究（一）〉，《二晏研究》，頁 87-90。

⁴⁹⁶ 〈傳〉，頁 10198。

⁴⁹⁷ 唐紅衛：〈政事之餘，溢為文詞——晏殊之文作品研究（一）〉，《二晏研究》，頁 72。

等，⁴⁹⁸葉嘉瑩稱身為「理性詩人」的晏殊與一般「感性詩人」在處理細膩的情感時，有如下的不同：

至於理性的詩人則不然，他們的感情不似流水，而卻似一面平湖，雖然受風時亦復縠縐千疊，投石下亦復盤渦百轉，然而卻無論如何總也不能使之失去其含歛靜止、盈盈脈脈的一份風度。對一切事物，他們都有著思考和明辨，也有著反省和節制。他們已養成了成年人的權衡與操持，然而卻仍保有著一顆真情銳感的詩心。⁴⁹⁹

像這種富於理性與思致的詞句，在一般詞作中，是極為罕見的。而晏殊則不僅能將理性與思致寫在圓融瑩澈之觀照中，別有一種溫柔淒婉之致。⁵⁰⁰

葉氏的「理性詩人」說法一出，無疑將晏殊風格的獨到之處與詞壇地位一舉提升，論者也多正視葉氏所提的「理性」之說，一時謂為定論，具代表性的「理性」詞作不外乎是〈浣溪沙〉（一曲新詞酒一杯）、〈浣溪沙〉（一向年光有限身），筆者認為，兩闋詞恰可互參：

一曲新詞酒一杯。去年天氣舊亭台。夕陽西下幾時回。 無可奈何花落去，似曾相識燕歸來。小園香徑獨徘徊。⁵⁰¹

一向年光有限身。等閒離別易銷魂。酒筵歌席莫辭頻。 滿目山河空念遠，落花風雨更傷春。不如憐取眼前人。⁵⁰²

兩詞的情景皆相當類似——春日裡的相府雅宴，晏殊在年復一年的盛宴裡慢慢能體會一切事物在變與不變之中的位移，新詞與舊亭台除了新舊的對應關係之外，他們仍是絕對的存在於「此在」當中，但這個「此在」卻包含著有限的過往，與它所指向可能終止的未來。夕陽的往返仿若〈薤露〉的「露晞明朝更復落」，然而每一滴露水都是如此的絕對存在著，若是結合花落去的無可奈何，那些生命中不可抗力的流逝，雖然也會有新的獲得——抑或是失而復得，但燕歸來的似曾相識在意義上而言猶如王國維所謂：「君看今日樹頭花，不是去年枝上朵。」⁵⁰³在

⁴⁹⁸ 如葉嘉瑩：〈大晏詞的欣賞〉，《迦陵論詞叢稿》、〈論晏殊詞〉，《唐宋詞名家論稿》都有深入述及，其謂：「然而其最主要之一點特色，則當推其情中有思之意境。」見葉嘉瑩：〈大晏詞的欣賞〉，《迦陵論詞叢稿》，頁 124。

⁴⁹⁹ 葉嘉瑩：〈大晏詞的欣賞〉，《迦陵論詞叢稿》，頁 123。

⁵⁰⁰ 葉嘉瑩：〈論晏殊詞〉，《唐宋詞名家論稿》，頁 81。

⁵⁰¹ 《二晏詞箋注》，頁 21-23。

⁵⁰² 《二晏詞箋注》，頁 31-32。

⁵⁰³ 王國維〈玉樓春〉：「今年花事垂垂過。明歲花開應更禪。看花終古少年多，祇恐少年非屬我。勸君莫厭金盞大。醉倒且拚花底臥。君看今日樹頭花，不是去年枝上朵。」見氏著，陳永正箋注：《王國維詩詞箋注》（上海：上海古籍出版社，2011年），頁 427-428。

自然、人世的循環往復裡，每個生發與失落都是獨一無二的。⁵⁰⁴晏殊也在這層抽象的體悟當中，從眾人享樂的春日歡宴裡跳脫，在真理的世界裡剩下他獨自一人的徘徊於小園香徑，畢竟他難以訴說，甚至礙於自己長者的形象而不能訴說這份傷感。葉嘉瑩認為晏殊在此詞下片，雖然有些事物已然失落，但其他方面也以不同的形式回歸著，這是晏殊所表現的理性與節制。⁵⁰⁵但筆者更傾向理解為，晏殊在「無可奈何花落去，似曾相識燕歸來。」表達的是一種情感上的曖昧：究竟是「雖然花落去是無可奈何的，但至少似曾相識的燕回來了，它在程度上彌補失落的痛苦。」；抑或是「面對花落時的那份無可奈何的心情，正如飛燕的去來，即使似曾相識抑或失而復得，都難掩那本質上的唯一的失落。」很顯然葉氏的詮解注重在前者，即晏殊「體悟時的理智」。筆者認為或許該結合兩者並觀，感性與理性兼備方能體證詞人的成長。葉氏所云的節制與理性，自然都有一種壓抑的質素存在，從宴飲歡樂中出走，「小園香徑獨徘徊」究竟是哲思躍動時的孤獨澄明，還是情感相互掩抑時的獨自悵惘，似乎都留下了詮解的空間。

或許不少哲思都是在歡宴之中迸發而出，畢竟「歡場只自增蕭瑟，人海何由慰寂寥」⁵⁰⁶，在眾聲喧嘩之後更能體悟那本質上的孤獨。詩人年光短暫的「有限身」，他的易感與敏銳難以禁受人事往來的種種離別，於是他以當下物質的享樂，來緩解這層哀感。東坡〈采桑子·潤州多景樓與孫巨源相遇〉謂：「多情多感仍多病」⁵⁰⁷，亦可參照「一向年光有限身」。於是「勸酒」、「莫辭頻」的意象反覆出現在晏殊詞中，如：

〈謁金門〉(秋露墜)：「人貌老於前歲。風月宛然無異。座有嘉賓尊有桂。莫辭終夕醉。」⁵⁰⁸

〈更漏子〉(寒鴻高)：「須盡醉，莫推辭。人生多別離。」⁵⁰⁹

〈鵲踏枝〉(紫府群仙名籍秘)：「門外落花隨水逝。相看莫惜尊前醉。」⁵¹⁰

⁵⁰⁴ 晏殊除了喜愛「無可奈何花落去，似曾相識燕歸來」的詞句之外，他的其他詞作中也有類似的意境，如〈木蘭花〉(東風昨夜回梁苑)：「東風昨夜回梁苑。日腳依稀添一線。旋開楊柳綠蛾眉，暗拆海棠紅粉面。無情一去雲中雁。有意歸來梁上燕。有情無意且休論，莫向酒杯容易散。」其中的「無情一去雲中雁。有意歸來梁上燕。」不就是「無可」二句的翻版？欲留之物無情而去，相似之物輾轉獲得，人生的遷轉莫若於此。見《二晏詞箋注》，頁 74-76。

⁵⁰⁵ 葉嘉瑩謂：「『似曾相識燕歸來』，現在回來的燕子果然就是去年在此築巢的燕子嗎？這是不一定的，所以是『似曾相識』，是可能相識，而並不見得就是去年的燕子，『燕歸來』三字還反襯出許多不歸來的情緒，故這兩句詞是通觀與傷感的結合，是理性和感情的結合。」葉氏也體認到晏殊所展現的情感是情理兼備，故似乎也不宜將其定位為「理性詩人」。見葉嘉瑩：〈晏殊〉，《唐宋名家詞賞析·二》，頁 14。

⁵⁰⁶ 王國維〈拚飛〉：「拚飛懶逐九秋雕，孤耿真成八月蜩。偶作山遊難盡興，獨尋僧話亦無聊。歡場祇自增蕭瑟，人海何由慰寂寥。不有言愁詩句在，閑愁那得暫時消。」，見氏著，陳永正箋注：《王國維詩詞箋注》，頁 61-63。

⁵⁰⁷ 宋·蘇軾著，石聲淮、唐玲玲箋注：《東坡樂府編年箋注》，頁 64-66。

⁵⁰⁸ 《二晏詞箋注》，頁 13。

⁵⁰⁹ 《二晏詞箋注》，頁 35。

⁵¹⁰ 《二晏詞箋注》，頁 40-41。

〈木蘭花〉(燕鴻過後鶯歸去):「勸君莫作獨醒人,爛醉花間應有數。」⁵¹¹
〈酒泉子〉(三月暖風):「長安多少利名身。若有一杯香桂酒,莫辭花下
醉芳茵。且留春。」⁵¹²

這種感慨反覆出現,隱然成為個人的詩學體系的重要成分。小晏克紹箕裘的承襲了這個傳統,或許也是他們意識深處富貴感受的具現。此稍後再論。這闕〈浣溪沙〉之所以令人注意,無非是下片的「滿目山河空念遠,落花風雨更傷春」之後,緊接的卻是「不如憐取眼前人」,吳梅謂:「惟『滿目……』二語,較『無可奈何』勝過十倍,而人未可知,何也?」⁵¹³從表面言之,晏殊認為與其懷人念遠、嗟嘆風雨,這些行為縱使是深情執著的表徵,但他在實際上就是「空」的徒勞之意。不如珍視已在眼前的美好事物,雖然它們缺乏因為「消失」而附加上的可貴色彩。

不過「不如憐取眼前人」顯然是自唐代傳奇〈鶯鶯傳〉中脫化而出:始亂終棄的張生欲見鶯鶯一面,鶯鶯雖有所撼動,但仍決絕地道:「棄置今何道,當時且自親。還將舊時意,憐取眼前人。」⁵¹⁴鶯鶯受到的心緒波動,自然是根源於心靈深處對張生的情意仍然存在,但已委身於人的她面對負情的戀人,只能以看似堅毅,實則帶著無奈地道「憐取眼前人」。我們自然也能從崔鶯鶯的強硬語氣中讀出他的遺憾與愁怨。晏殊極其喜好「憐取眼前人」這個詞意,例如〈木蘭花〉(簾旌浪卷金泥鳳)亦有:「不如憐取眼前人,免更勞魂兼役夢。」⁵¹⁵等。綜合晏殊的語氣以及該詞意的原生語境,當然我們不能直言晏殊有著和崔鶯鶯一樣的含愁帶怨之感;那相同的,我們是否就能據此斷言晏殊所謂「不如憐取眼前人」乃是直截地理性且節制呢?謝桃坊曾針對晏殊的「理性」之說,批判道:

按詩人的性格將詩人分為「理性的」與「純情的」,這在理論上缺乏可靠的依據。人的性格頗為複雜,而詩人在作品中表現的性格又具多樣性,因此很難將他們絕對地分為兩類。如果為了彌補這種分類的缺陷而對「理性的」加以限定為:詩人之理性該只是對情感加以節制和使情感淨化昇華的一種操持力量,此種理性不得之於頭腦之思索,而得之於對人生之體驗與修養。⁵¹⁶

既然這種理性不得之於才智上的思索,而是源於人生體驗的豐富,那麼在政治、為人上處事圓融的晏殊,他的生活提供給他極好的養料,於是他能用節制的方式

⁵¹¹ 《二晏詞箋注》,頁 77-79。

⁵¹² 《二晏詞箋注》,頁 72-73。

⁵¹³ 吳梅:第七章〈概論二 兩宋〉,《詞學通論》(北京:中華書局,2010年),頁 65-66

⁵¹⁴ 唐·元稹:〈鶯鶯傳〉,《元氏長慶集》,收錄於《文淵閣四庫全書電子版》(內聯網版)集部·別集類·漢至五代·《元氏長慶集》,補遺卷六,頁 9。

⁵¹⁵ 其詞謂:「簾旌浪卷金泥鳳。宿醉醒來長管忪。海棠開後曉寒輕,柳絮飛時春睡重。美酒一杯誰與共。往事舊歡時節動。不如憐取眼前人,免更勞魂兼役夢。」《二晏詞箋注》,頁 76-77。

⁵¹⁶ 謝桃坊:〈晏殊及其詞〉,《宋詞概論》,頁 138-139。

讓情感不致流於淫濫。如同他控制自己剛峻的個性一般的壓抑著情感的流盪。謝氏又謂：

當然，以哲理說大晏詞並非不可，但由摘句法將句子整體作品割裂開來，根本不從整體作品來理解其意義；結果，這些句子成了評論者隨心所欲的哲理解說的例子，使其原來面目全非。……晏殊的詞固然包含某些人生哲理，我國古代許多詩人的作品都有這種現象，卻不能據此認為他們就是理性的詩人。僅僅以哲學來解釋文學作品，是非常片面的。⁵¹⁷

我們較容易認為理性是一種人格特質；節制、壓抑則是處置可能過分的情緒的一種機制，這些種種質素表現在一個人身上亦不可全然二分，所以我們也不能過於激切地將晏殊的壓抑視為是他作品的主要基調，他當然還是承襲五代以降達官顯貴的填詞傳統，並且融入新的詩法與士心抱負。壓抑只是在他作品中的某種特質而已，此處並非欲以偏概全，將「壓抑」理解為晏殊寫作的主要精神。其實葉嘉瑩早提過晏殊的詞是「情中有思」⁵¹⁸，這種說法就比「理性的詩人」來得有說服力。而筆者也只是在前人的基礎上，試著探討此一「哲思」的根源，不外乎是他的那份節制與壓抑。

或許「壓抑」可能過於沉重，就筆者的切入點而言，看到那份晏殊作為創作主體的「壓抑」，因為此處將他的生平、性格、政治種種表現都一齊考量，而不是單就詞句的「理性」。他有維持形象的重責大任，⁵¹⁹他必須表現出風流閑雅的不執著、不計較，但對照有時顯露的短暫衝動，這不就是一種壓抑嗎？雖說葉氏所提之「理性」有過度美化之嫌，不過其以極為透闢的說解使大晏詞的文學質素、特殊性令研究者改觀，討論晏殊「理性」時專注於文本的細部詮釋，而非外緣證據輔佐，故其「理性」之說，雖有部分可商榷之處，但仍極富創見。應該說，晏殊本身的創作觀念也極其複雜，他有意要形塑自己的形象，故以「壓抑」、「理性」的方式為之。但文學創作本身就是一種理性的行為，所有的熱情與耽溺都得經過創作者殫精竭慮之後形於言，所有創作者在下筆的那一刻，至少也都有理性的機制在生發作用著。

⁵¹⁷ 謝桃坊：〈晏殊及其詞〉，《宋詞概論》，頁 141。

⁵¹⁸ 「做為一個理性的詩人，我以為大晏的詞有著幾點特色。而第一點該提出來說明的，則是大晏《珠玉詞》中所表現的一種情中有思的意境。如前所述，理性既可以與情感如水乳之交融，則《珠玉詞》的情中有思的意境，便正為此種交融了的理性與情感的同時湧現。」見葉嘉瑩：〈大晏詞的欣賞〉，《迦陵論詞叢稿》，頁 124。

⁵¹⁹ 「晏殊比之先前形成的應歌、應社現象有所不同：晏殊身居相位，從其所作祝壽詞來看，大多寫在自己的家庭壽筵上，或是士大夫高層同僚的宴會上，故而，隨之帶來了士大夫文化的氣息；與張先的以詞作相互唱和贈酬也不同，晏殊更多的是以主人的身分招待士大夫同僚，更多地顯示了晏殊作為宰相的雍容與閑雅。」見木齋：第四章〈論晏歐體〉，《宋詞體演變史》，頁 65。

至於鄭騫先生提出的「清剛」，恰好可以描述他介於壓抑與理性之間的狀態。晏殊地位崇高自有一定人情重擔與寂寞之感，加諸個性上的剛峻之貌，使得在為人與為文時皆有壓抑、內斂的一面，自然也不若歐陽脩、晏幾道的那股「言盡」的放曠之風。在細部處理上，葉氏謂：「正是對待苦難處理安排的不同，造成了各個詞人風格的不同。」⁵²⁰，如晏殊和李後主在此一方面的比較：

李後主寫的「林花謝了春紅，太匆匆」，「自是人生長恨水長東」，是透過他本人的沉痛寫出這天地間有生之物同有的悲哀，而大晏他不需要有個人破國亡家的悲慘遭遇，他就以自己敏銳、真純的心靈去體會了那種共有的苦難和悲慨。……李後主寫悲慨時非常主觀，是帶著沉重的哀感寫出來的，晏同叔的妙即在於他雖然也有悲慨而表面上卻好像是在表現一個客觀現實的景象，沒有深悲極恨的口吻，也沒有寫得血肉淋漓，這已足可見出其珠圓玉潤之風格了。⁵²¹

這份壓抑與節制，表現在晏殊對待沉痛的失落之情上，他並不是像李後主將這份哀慟提升至人類、宇宙的共感同悲的悲劇高度；也不是完全的以理節情，重點是他不深化、誇張化情感的奔流。雖然晏殊與李後主遭遇的事態截然不同，但從本質而言，晏殊缺乏李後主、晏幾道在言情時所加諸的戲劇化色彩，情感渲染上不若二者，甚至其他詞人有力。和傳統易感的詞人們相比，沒那麼感性的晏殊自然具有獨特性，或許這才是他被認為具備「理性」的主因。⁵²²

性格剛毅的晏殊已經為我們展現作為政治家、創作者的圓融面貌，上述闡釋了他形塑這種面貌所採取的方法以及努力。不過他卻有一個看似特出、卻又和諧的特質。清代著名詞論家況周頤，在「詞不可概人」條目下道：

晏同叔賦性剛峻，而詞語特婉麗。蔣竹山詞極穠麗，其人則抱節終身。何文縝少時會飲貴戚家，侍兒惠柔，慕公丰標，解帕為贈，約牡丹時再集。何賦〈虞美人〉詞有「重來約在牡丹時，只恐花枝相妬，故開遲」之句，後為靖康中盡節名臣。○國朝彭羨門（孫適）〈延露詞〉，吐屬香豔，多涉閨禱。與夫人伉儷甚篤，生平無姬侍。詞固不可繫人也。⁵²³

況周頤羅列諸多「人品」與「詞品」不類的例子，晏殊自然也位列其中。他代表

⁵²⁰ 葉嘉瑩：〈晏殊〉，《唐宋名家詞賞析·二》，頁6。

⁵²¹ 同上註，頁5。

⁵²² 「他們寧願將自己的傷口隱藏起來，而把他們所滴的鮮血、所受的傷害，都只藉著一件不相干的故事，做間接地敘述，這正是作為一個理性的詩人的特色。他們常想保有一份感情上的餘裕。」見葉嘉瑩：〈大晏詞的欣賞〉，《迦陵論詞叢稿》，頁136。

⁵²³ 清·況周頤《蕙風詞話》，收錄於《詞話叢編》，頁4420-4421。

的是為人「剛峻」與為詞「婉麗」的衝突，意即性格與詞格的落差。⁵²⁴況氏沒有申述「詞不可概人」的原因，他只是承認人品與詞品之間可能存在的斷裂。然而晏殊的「婉麗」，其他論者亦有注意，近人夏敬觀稱晏殊：

賦性剛峻，居處清儉，不類其詞之婉麗也。⁵²⁵

也如《四庫全書總目提要》謂：「殊賦性剛峻，而詞語殊婉妙。」⁵²⁶姑不論這種「婉麗」是和其他詞人比較之下的界定，抑或相較於性格的剛峻，而使得這種風格被特別放大，至少從實際作品來看，婉麗之語的確不少，如〈玉樓春·春恨〉：

綠楊芳草長亭路。年少拋人容易去。樓頭殘夢五更鐘，花底離情三月雨。
無情不似多情苦。一寸還成千萬縷。天涯地角有窮時，只有相思無盡處。

527

上述曾討論過〈玉樓春〉在蒲傳正與晏幾道各自視域下的不同詮釋。至於蒲傳正為何執意以此詞作為「宰相作婦人語」的證據？當然是整闕詞瀟灑著年少的失落之感。正逢春日的青春女子／男子，卻遭逢無情拋棄的命運，五更鐘與三月雨都是寂寞淒美的意象，也只有處於失去愛情的孤獨時，才使原已易感的體悟更形敏銳。清·陳廷焯《白雨齋詞話》謂：「晏元獻之『樓頭殘夢五更鐘，花底離愁三月雨』……似此則婉轉纏綿，情深一往，麗而有則，耐人玩味。」⁵²⁸二晏本擅長使用詩語對句，小晏的「寓以詩人句法」自然也是「家學淵源」。下片極盡纏綿、溫厚，即使多情之苦遠甚於無情，似乎無情之人就免於受到心靈上的折磨，但詞人顯然是以知情、解情為傲的，並且這份執著有無限延伸的潛能，個人的情意足以突破空間向度的侷限，也在相思的困頓中得到一絲自由。清·黃蘇《蓼園詞評》謂：「末二句總見多情之苦耳。妙在意思忠厚，無怨懟口角。」⁵²⁹此詞柔而不媚，自有一番矜持。然而風格、情意之婉麗，也自然招來「宰相作婦人語」的議論。婉麗除了表現在用情之風格外，也表現在詞語的柔媚上。如〈殢人嬌〉（二月春風）：

二月春風，正是楊花滿路。那堪更、別離情緒。羅巾掩淚，任粉痕沾汗。

⁵²⁴ 其他包括蔣捷為詞穠麗，卻在南宋亡國之後守節終身，這包含文學風格與政治操守的問題；又有何文縝年少風流，卻在靖康中死節之事，此為性格、詞格與政治價值的去取問題；清代彭孫遜則是詞多香豔，但卻和妻子伉儷情深，算得上是性格與詞格的問題。但細看來這三者都比不上晏殊的狀況來得純粹——個性剛峻而詞格婉麗。和他相近狀況的彭孫遜，其問題面在詞中多情但現實深情專一上，只是用情方式的人、文有別罷了。

⁵²⁵ 轉引自《二晏詞箋注》，〈珠玉詞總評〉，頁 205。

⁵²⁶ 《四庫全書總目提要》語，見《文淵閣四庫全書電子版》（內聯網版），集部·詞曲類·詞集之屬·《珠玉詞》提要頁 1。

⁵²⁷ 《二晏詞箋注》，頁 179-180。

⁵²⁸ 清·陳廷焯：《白雨齋詞話》卷五，收錄於《詞話叢編》，頁 3885-3886。

⁵²⁹ 清·黃蘇：《蓼園詞評》，〈玉樓春〉條，收錄於《詞話叢編》，頁 3043。

爭奈向、千留萬留不住。玉酒頻傾，宿眉愁聚。空腸斷、寶箏弦柱。
人間後會，又不知何處。魂夢裏、也須時時飛去。⁵³⁰

此詞有別於晏殊其他詞作的溫文謹慎，用字的口語以及章法的層層遞進，使得此詞更近於柳永的風格。其實本作並非晏殊詞中的佳作，然而在詞語的黏膩與軟媚上的確令人印象深刻。情景是楊花旋舞的春日，主人公面對所愛之人的離去，在「羅巾掩淚，任粉痕沾汗。」的表現上，他已失去情愛中對等的姿態。「那堪更」、「爭奈向」的口語轉折更提示了這種人人皆有的情感體驗，而非僅限於士大夫的遣情模式。下片景象也時常出現在詞作當中，女子獨自生活的片段的確滿足人們對於寂寞的想像。「魂夢裏、也須時時飛去。」的表情模式，自然和晏幾道的「夢魂慣得無拘檢，又踏楊花過謝橋。」極為相似，只是晏殊寫得輕靈，而晏幾道描述得落實如真。或許這種詞語在小晏筆下極為常見，自然論者在評價兩人「婉麗」的標準不同。和小晏相比仍稍嫌剛毅，不過晏殊仍有其他婉麗之語，如：〈訴衷情〉：「此情拚作，千尺遊絲，惹住朝雲。」⁵³¹、〈紅窗聽〉：「夢覺相思天欲曙。依前是、銀屏畫燭，宵長歲暮。此時何計，托鴛鴦飛去。」⁵³²、〈撼庭秋〉：「念蘭堂紅燭，心長焰短，向人垂淚。」⁵³³、〈鳳銜杯〉：「追往事，惜芳辰。暫時間、留住行雲。」⁵³⁴雖不若小晏的信手拈來，但晏殊的「婉麗」之語，亦非少數。

這種婉麗的風格似乎也可以反向證實。歐陽脩〈玉樓春〉（尊前擬把歸期說）：「直須看盡洛城花，始共春風容易別。」向來受人稱道，⁵³⁵自有一股「跌宕之姿」⁵³⁶然而時常和歐陽脩並稱的晏殊，他的「跌宕」頂多只有心境的孤高與寂寞。晏殊具備跌宕頓挫特質的作品，可能只有〈鵲踏枝〉：「檻菊愁煙蘭泣露。羅幕輕寒，燕子雙飛去。明月不諳離恨苦。斜光到曉穿朱戶。昨夜西風凋碧樹。獨上高樓，望盡天涯路。欲寄彩箋兼尺素。山長水闊知何處。」⁵³⁷王國維特喜「昨夜西風凋碧樹。獨上高樓，望盡天涯路。」更認為此是古今成大事業、大學問者的第

⁵³⁰ 《二晏詞箋注》，頁 101-102。

⁵³¹ 《二晏詞箋注》，頁 92-93。

⁵³² 《二晏詞箋注》，頁 54。

⁵³³ 《二晏詞箋注》，頁 67-68。

⁵³⁴ 《二晏詞箋注》，頁 45-46。

⁵³⁵ 王國維極其看重此聯，並稱此為：「於豪放中有沉著之致，所以尤高。」見《人間詞話》，收錄於《詞話叢編》，頁 4245。學者也順著王氏的梳理，對於歐陽脩的風格有更深一步的探索，如：葉嘉瑩謂：「歐陽脩詞裡一方面有傷感悲哀的情感，但他又要將它排遣掉，要向它反撲，從而表現出一種豪興。傷感是一種下沉的悲哀，反撲卻是一種上揚的振奮，這兩種力量的起伏是造成歐陽脩詞特有姿態的原因所在。」見氏著：《唐宋名家詞賞析·二》，頁 55。劉少雄先生謂：「可見歐詞有一重要的特色，就是它始終保持一種『沉著』的意態，既不因過於和平而流為纖弱乏味，也不至於因豪放太過而流為粗獷鄙俗，欠沉實剛健之感。」見氏著：〈歐陽脩詞的跌宕之姿〉，《詞學文體與史觀新論》，頁 3。

⁵³⁶ 「歐陽脩詞中所表現的感情看來並不單純，當中有著悲哀、奔放、沉痛、昂揚的多種成分，交織成多種的姿貌，而其運筆行文，亦能緣情循理作轉折變化，可以看出他柔中帶韌性的生命力。」見劉少雄：〈歐陽脩詞的跌宕之姿〉，《詞學文體與史觀新論》，頁 32。

⁵³⁷ 《二晏詞箋注》，頁 38-39。

一境界。⁵³⁸此詞原意只是獨自登高、望遠懷人，在晏殊筆下其涵攝了詞人胸臆中那份孤高的抱負，但和歐陽脩的姿態判然有別，這也可以作為晏殊婉麗風格的反證。最後欲以一首〈踏莎行〉（綠樹歸鶯）概括晏殊詞作的所有主題：

綠樹歸鶯，雕梁別燕。春光一去如流電。當歌對酒莫沈吟，人生有限情無限。弱袂縈春，修蛾寫怨。秦箏寶柱頻移雁。尊中綠醕意中人，花朝月夜長相見。⁵³⁹

起二句使人想起「無可奈何花落去，似曾相識燕歸來」、「無情一去雲中雁。有意歸來梁上燕」自然人世的往復，晏殊總是以其深刻的感觸捕捉其流動之際。在此就提示了晏殊詞最重要的主題——春光一去如流電。富貴生活裡的閒情，彷彿讓時光都一齊緩慢。但在盛宴的流轉之中，晏殊可預期年光歲月的有限，他想得到的唯一排解方法，即「當歌對酒莫沈吟」，故在詞中屢屢勸酒、不辭酒成為常見的用語。在物質的享受之外，對於珍視之物的眷戀，包括春光歲月、富貴生活、男女人事等，他以詞作宣示了「人生有限情無限」的誓言。情意所及，彷彿「天涯地角有窮時，只有相思無盡處」的自信，無論世事如何遷轉，至少自我保留情意的主動性，免於外在一切的威脅。至於下片揭示的主題，莫若詞中最顯著的男女之情。「尊中綠醕意中人，花朝月夜長相見。」可視作前者的延伸。謝靈運在〈擬魏太子鄴中集詩八首序〉稱「天下良辰、美景，賞心、樂事，四者難并。」⁵⁴⁰，這種和美好事物永遠並存的祈願，是人們的共同心願。馮延巳〈薄命女〉：「春日宴。綠酒一杯歌一遍。再拜陳三願。一願郎君千歲，二願妾身長健。三願如同樑上燕。歲歲長相見。」⁵⁴¹和美好情愛的長久依恃，自然也是晏殊心中的深願。於是這三種主題，互相交響、協奏，成為晏殊詞中的深情基調。

二、「二晏詞」的並列：風格、形式上的因襲與突破

《珠玉詞》從名稱來看彷彿是一種暗示，暗示作品的風格和「珠玉」、「珠圓玉潤」的象徵有關係。自然這種做法有一定的適切性，雖然不若「清剛」的形容來得貼切，但「珠圓玉潤」大抵能符合閑雅有情思的晏殊詞。上述曾提到，小晏對於填詞、聽詞一事，一直都有一股非常深層的親切感，畢竟這是難以抹滅的幼

⁵³⁸ 其謂：「古今之成大事業、大學問者，必經過三種之境界：『昨夜西風凋碧樹。獨上高樓，望盡天涯路。』此第一境也。『衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴。』此第二境也。『眾裡尋他千百度，驀然回首，那人卻在，燈火闌珊處。』此第三境也。此等語皆非大詞人不能道。然遽以此意解釋諸詞，恐為晏歐諸公所不許也。」然而有趣的是，王國維不喜淺俗言長的柳永，第二境卻是柳永所作。王氏可能誤以為是歐陽脩之詞，故言「恐晏、歐諸公不許也。」見《人間話》，收錄於《詞話叢編》，頁 4245。

⁵³⁹ 《二晏詞箋注》，頁 109-110。

⁵⁴⁰ 梁·昭明太子等編著：《昭明文選》，收錄於《文淵閣四庫全書電子版》（內聯網版）集部·總集類·《六臣註文選》，卷三十，頁 49。

⁵⁴¹ 收錄於曾昭岷等編：《全唐五代詞》，正編卷三，頁 685。

年記憶——父親與其僚屬在家中的華貴盛宴。那麼自然而然身為詞人的小晏，他的詞學啟蒙讀物，就非父親的詞作莫屬。晏殊的詞作對於晏幾道風格、形式的形成上，絕對有其不可忽略的影響力存在，父親的形象除了是傳統家庭的家長權威之外，他也成為小晏心中的文學權威。孫隆基在《中國文化的深層結構》中道：

人對權威的第一次反應，是在家庭中發生的，因為家庭是人出生與成長的地方。人在長大了以後，對社會權威抱持的態度，往往是對家庭權威的反應的一個持續。⁵⁴²

據此我們可以理解，小晏對於士大夫價值等社會權威的種種應付，其態度相當曖昧複雜，這些都可能起源於他對「最早的權威」——父親的印象造成。就文化面而言，論者更稱：「如果西方文化可以算是一種「殺父的文化」的話，那麼，中國文化就不妨被稱為「殺子的文化」。」⁵⁴³抹除個人的特殊性以及延續上一代的傳統，這自然是小晏難以接受的。他性格中的反叛特質讓他能挑戰一切威權，即使父親代表的是既有價值的表徵：

結果，中國人的每一代都不是盛開的花朵。每一代在被上一代抹殺了以後，又去將下一代抹殺，並且還將自己被社會大眾剷平了的個性，一代一代地傳下去，結果，做到「跟大家一樣」，與政治權威一致，與越古越好的古代認同。⁵⁴⁴

或許這種說法有過於誇張之嫌，且其是針對中國文化在政治與性格上的詮釋；至於文學傳統的代際關係，雖然矛盾的張力不及於此，不過適用在極具個人感受的晏幾道身上，至少表明了一個重點——如何克服父親的影響，即使在政治上已無法超越，但在文學的場域中，仍然有青出於藍的可能。若說上述討論的是晏幾道對於宰相父親在人格、價值追求上的順應與違逆，此處從詞作風格、詞作形式上的因循與突破交互言之，以期能掌握二晏在詞中的辯證關係。

（一）詞作風格上的父子辯證

黃庭堅〈序〉早已表明其實父子二人的詞作若不仔細審讀，「罕能味其言也」

⁵⁴² 孫隆基：第三章〈「二人」關係〉，《中國文化的深層結構》（桂林：廣西師範大學出版社，2011年），頁206。

⁵⁴³ 孫隆基：第三章〈「二人」關係〉，《中國文化的深層結構》，頁210。關於這種說法的解釋，其道：「至於中國人對代際矛盾的答案，則是要求下一代完全向上一代投降，並且認為只有做到完全認同的地步，才稱作是『孝』。因此，他們以『肖』與『不肖』來定義『孝』與『不孝』。……當然越推越古，演變成爲崇古心態。這當然又是中國文化中『和合』傾向在作祟。因為強調『和合』，才不准有『斷裂』之事出現。」孫隆基：第三章〈「二人」關係〉，《中國文化的深層結構》，頁209。

⁵⁴⁴ 孫隆基：第三章〈「二人」關係〉，《中國文化的深層結構》，頁210。

的讀者占了多數，畢竟二晏都以小令的形式敘寫男女相思、歲月流轉之慨。其實在表情的方式上，二晏的區別極為明顯。晏殊的深情總是以無奈、忠厚的口吻訴說情意，而不是激越執著的呼喊，如〈踏莎行〉（祖席離歌）：

祖席離歌，長亭別宴。香塵已隔猶回面。居人匹馬映林嘶，行人去棹依波轉。畫閣魂消，高樓目斷。斜陽只送平波遠。無窮無盡是離愁，天涯地角尋思遍。⁵⁴⁵

上片按照送別時的景況，從離歌別宴的對句，到居人與行人之對。這種以聯句推展的手法較近乎律詩的聯立並峙，而非詞體層層連續的遞進。然而在中間留有「香塵」一句，讓離別時蕭索的況味得到平穩、婉轉的舒緩，亦緩和了居人、行人對句的激越效果。下片「魂消」、「目斷」亦是傳統相思懷人的深情書寫，但在這種激烈的情感之下，所接著的是「斜陽只送平波遠」，用淺淡之語化解了情感的沉重，使得分離時的淒楚化為多情的無奈。末尾二句亦近乎「天涯地角有窮時，只有相思無盡處」，雖然極盡深情之想像，但卻不以重語言之，予人溫柔的忠厚之感。類似的詞作例如〈破陣子〉（憶得去年今日），⁵⁴⁶在相仿的追憶主題中，晏幾道往往竭盡所能的渲染今昔相對的命題；但晏殊的回憶書寫，只以溫婉的「曾與玉人臨小檻，共折香英泛酒卮。」描繪，下片感嘆物是人非時，也只是輕輕的惋惜光陰如電，整體情調亦可謂敦厚。然而同是深情詞人的晏幾道，卻有別於父親的表情方式，他的深情往往與執著緊相連屬，用字用語之重，甚至帶有剛勁的力度，如〈清平樂〉：

留人不住。醉解蘭舟去。一棹碧濤春水路。過盡曉鶯啼處。渡頭楊柳青青。枝枝葉葉離情。此後錦書休寄，畫樓雲雨無憑。⁵⁴⁷

同樣是送別的情景，小晏以直截的「留人不住」破題，對象的去意甚堅，在有曉鶯春水的時序，縱使如何不忍亦得告別。「渡頭」對句描寫送別情景的難捨，彷彿父親的忠厚之貌，然而「此後錦書休寄，畫樓雲雨無憑」便和晏殊判然有別。對於無情的所愛之人抱以決絕的態度，彷彿要將過往的雲雨風流一筆勾銷，並以此「報復」負心之人。⁵⁴⁸其用語之重以及情感之頓挫，自然與上述所云的晏殊風格有明顯差異。但小晏對於情感亦有一份極為婉轉的不捨，周濟稱此句「結句殊

⁵⁴⁵ 《二晏詞箋注》，頁 107-108。

⁵⁴⁶ 〈破陣子〉：「憶得去年今日，黃花已滿東籬。曾與玉人臨小檻，共折香英泛酒卮。長條插鬢垂。人貌不應遷換，珍叢又暗芳菲。重把一尊尋舊徑，所惜光陰去似飛。風飄露冷時。」見《二晏詞箋注》，頁 16-17。

⁵⁴⁷ 《二晏詞箋注》，頁 360。

⁵⁴⁸ 「但這又不過是一時激動，好像恍然大悟，從此割捨一切，但其實並非如此的。深情的人不會真正割捨，因為他常常想到對方曾經在自己心頭留下的美好的印象。那些一時決絕的話，不過是更加執著的表面的反撥罷了。否則，在他的眼裡，就不會出現『枝枝葉葉離情』的感覺了。」見劉逸生：《宋詞小札》（廣州：廣東人民出版社，1981年），頁 132-133。

怨，然不忍割。」⁵⁴⁹的確，在欲去還不去、欲去還強留的語境當中，小晏演繹了不同於父親的婉轉。若將情感作一劃分，前文以〈踏莎行〉（綠樹歸鶯）概括了晏殊詞作的三種主題，亦以〈浣溪沙〉（小閣重簾有燕過）作為晏殊具備詩人銳感、以及富貴閑雅的證據，可見晏殊的表情方式以及情意內容，在光譜中是較接近「淺淡」、「溫和」的一面；然而小晏在相同的劃分裡，可能會被歸類為「深厚」、「激烈」的界定中。如他寫重逢後的喜悅，卻飽含著淒迷與忐忑之情，〈鷓鴣天〉（彩袖殷勤捧玉鍾）：

彩袖殷勤捧玉鐘。當年拚卻醉顏紅。舞低楊柳樓心月，歌盡桃花扇影風。
從別後，憶相逢。幾回魂夢與君同。今宵賸把銀釭照，猶恐相逢是夢中。

550

回憶是晏幾道詞中反覆吟詠的主旋律，後文也將以這個主題加以申述。此處我們著重於他和父親表情上的不同。回憶的情景亦夢似真，歌女和小晏在酒宴中的「相知」與酬報，如「殷勤」、「拚卻」、「舞低」、「歌盡」都展現他「毫不節制」的特色；除了主人公與女子毫不保留的情意外，器物、色彩亦飽含富貴之氣。回憶之中的情景著實是小晏完全主宰的殿堂。在此間他不只是「過去」的信徒，也是這個空間的主人。重逢本是分離之人朝思暮想的時刻，下片先道別離之久與相思之苦，此情之深也讓思慕之人不時來到夢中，抑或自己的魂夢飄然遠行至彼處。

晏殊雖有「魂夢裏、也須時時飛去。」之語，能見其情意之深切，但其中的「也須」使得企盼之情仍為「淡語」；然而小晏的「幾回魂夢與君同」在真切之外又蘊含著淒切之苦，他陳述了一段時間的熱烈思念，「幾回」力道雖淺而重，可謂是「重語」。在這麼謹嚴的鋪排之下，終於能和伊人重逢。但這個令人期待的時刻，小晏卻舉起華美的銀釭，半信半疑之外更帶著恐懼，仔細確認這場重逢是夢是真。心願遂了的結局沒有帶給他過多的喜悅，由於個人相思之真切，無數次的「夢中」經驗他都無法察覺，唯有乍醒後的惆悵才使他短暫清醒，接著又掉入下次「夢中」的陷阱裡。小晏此詞的深厚不僅展現在上片的放縱，末尾的以悲言喜、以憂懼襯托此情之殷切，詞評家稱：「……舞低二句，比白香山『笙歌歸院落，燈火下樓臺』更覺濃至。惟愈濃情愈深。今昔之感，更覺淒然。」⁵⁵¹的確是「濃至」；論者也不諱言如此曲折的意象，靈感是來自於前人的詩句：「如晏叔原『今宵賸把銀釭照，猶恐相逢是夢中』，蓋出於老杜『夜闌更秉燭，相對如夢寐』、戴叔倫『還作江南夢，翻疑夢裏逢』、司空曙『乍見翻疑夢，相悲各問年』之意。」⁵⁵²然而細看諸家之詩作，杜甫之意直截了當，少了小晏此聯的婉轉、點

⁵⁴⁹ 清·周濟：附錄〈宋四家詞選眉批〉，《宋四家詞選》，收錄於《詞話叢編》，頁 1651。

⁵⁵⁰ 《二晏詞箋注》，頁 310-313。

⁵⁵¹ 清·黃蘇：〈鷓鴣天〉條，《蓼園詞評》，收錄於《詞話叢編》，頁 3042。

⁵⁵² 宋·王楙：《野客叢書》，收錄於《文淵閣四庫全書電子版》（內聯網版）子部·雜家類·雜考之屬·《野客叢書》，卷二十，頁 14-15。

綴；後兩者的情味接近，但小晏多了「恐」的情緒，較「翻疑」的困惑與驚喜來得頓挫、跌宕。詞中的不安感，也是由於「重逢的恐懼」。這種用情、表情的方式自然和父親有天壤之別，其他諸如〈鷓鴣天〉（醉拍春衫惜舊香）、〈鷓鴣天〉（小令尊前見玉簫）、〈鷓鴣天〉（手撚香箋憶小蓮）⁵⁵³等名作，亦是由情感的曲折、頓挫聞名。父親較擅長的，或許是以銳感體悟那若有似無的閒情遐思，並且用冷靜的筆法娓娓道來，如〈踏莎行〉（小徑紅稀）：

小徑紅稀，芳郊綠遍。高臺樹色陰陰見。春風不解禁楊花，濛濛亂撲行人面。翠葉藏鶯，朱簾隔燕。爐香靜逐遊絲轉。一場愁夢酒醒時，斜陽卻照深深院。⁵⁵⁴

一年之勝景已過，「紅稀」與「綠遍」雖尚飽含春日的活力，但同李清照謂「應是綠肥紅瘦」⁵⁵⁵，對於具備敏銳感受的晏殊而言，春天的鮮豔色彩被樹色、綠葉等取代，也為此詞的閒愁埋下了伏筆。晏殊不像東坡〈水龍吟〉（似花還似非花）以女子的角度模擬楊花的口吻，他反而埋怨著楊花四散，或許加深了行人的懷春、傷春之感。下片首先描寫鶯、燕的沉默與躲藏，雖是兩種春日常有的啼鳥，卻只安靜棲於枝頭簾外的一角。想像著薰香冉冉在房中升起，隨著空氣中若有似無的游絲裊裊飄盪，在如此閒暇、靜謐的春日，究竟晏殊的「愁夢」所愁何事？他又因何飲酒？乍醒的詞人又因為斜陽卻照深深院的景象，而挑起了什麼樣的細微情緒？⁵⁵⁶如同上述對〈浣溪沙〉（小閣重簾有燕過）的說解，晏殊的所愁所感在詞中相當曖昧，在傳統「文窮而後工」的觀念裡，這種模式呈現出兩種歧異：一是雖偶有遷轉，總體而言其仕宦極為顯達，但他的詞作卻是「不窮而工」，挑戰了傳統讀者的期待視野；⁵⁵⁷二是既然在「文窮而後工」所籠罩的範圍之外，其不知所起的「閒愁」便容易被認為是一種「無病呻吟」、「牢騷」之謂。這種閒愁的體證，表現在大自然中就是其對於「微」的體悟；呈現在人事變化裡，就是他

⁵⁵³ 《二晏詞箋注》，頁 322、323-324、332-333。

⁵⁵⁴ 《二晏詞箋注》，頁 111-112。

⁵⁵⁵ 宋·李清照撰，徐培均箋注：〈如夢令〉（昨夜雨疏風驟），《李清照集箋注》（上海：上海古籍出版社，2002年），頁 14。

⁵⁵⁶ 學者對於這種宋代特有的「富貴閒愁」，有如下分疏：「從時間來看，這同人們對生活的眷戀、對人生的研討有密切的聯繫。人的生活存在著一種悲劇：越是生活舒適，精神愉悅，越會感到時間的加快。與此相聯繫，好事得而復失，又會使人感到似乎難以再求，一種人生空漠、茫然無所希冀的塊壘常常沉重地壓在人們心頭。而這正是宋代文人所普遍存在的心理。宋代文人不是像初唐文人們處在一種風雲變幻、躍躍欲求的時代氛圍中，而是耽心於寧靜康樂地院宇台榭之中，悠然閒適而又侷促不安。因而時間的感受來得比唐代文人強烈、敏感，不是像初唐文人在壯烈、熱情的追求中暫時忘卻歲月，而是彷彿刻斤求兩地計量時光。在詞中，對時間流逝的無限性，對人生的短促，對時令的變化皆作了比較精深、透徹的研討。因而時間的各種因素均被宋代文人所細緻精微地盤算、體味，而唱出一些新調。」見孫立：《詞的審美特性》，頁 108-109。

⁵⁵⁷ 葉嘉瑩為晏殊這種特殊性是對「文窮而後工」的背離，然而他的說解強調晏殊也有「貶謫」的際遇，大抵還是要回應傳統的期待，即結合晏殊受到的「波折」，重新將他放入「文窮而後工」的理解脈絡內。

雖為富貴盛筵的主人，卻能入乎其內出乎其外的冷靜思索。後者前文已有述及；前者是晏殊詞中的一大細節，如：

斜日更穿簾幕，微涼漸入梧桐。⁵⁵⁸（〈破陣子〉（燕子欲歸時節））
雙燕欲歸時節，銀屏昨夜微寒。⁵⁵⁹（〈清平樂〉（金風細細））
池塘水綠風微暖。記得玉真初見面。⁵⁶⁰（〈木蘭花〉（池塘水綠風微暖））
紫薇朱槿繁開後。枕簟微涼生玉漏。⁵⁶¹（〈木蘭花〉（紫薇朱槿繁開後））
宿露沾羅幕，微涼入畫屏。⁵⁶²（〈拂霓裳〉（喜秋成））

此只是略舉一隅。除了最常言及的「微涼」之外，此處未列的「微雨」也是他喜好的意象。總體言之，晏殊的這種細微的感受總是針對自然節氣，尤其是季節交替時，他擅於體察周遭環境微小的改變，對事物的銳感進而影響到表情、言情的方式；而情意的內容往往是閒愁煩悶時對自然、人事「迢迢去未停」（〈破陣子〉（湖上西風斜日））⁵⁶³的感慨，也就可想而知了。故小晏在詞中展演出激烈澎湃的熱情，抑或是輾轉纏綿的相思，或許可用杜甫〈江上值水如海勢聊短述〉所謂「語不驚人死不休」⁵⁶⁴擬之；和這種熱切，且以生命繫於其中的情感相比，晏殊詞中的閒愁與表情時的相對冷靜、含蓄，兩者自有輕重之別，且是不存高低判準的輕重之別。

於是我們姑且以簡單的二分來比喻父子具有辯證意義的差異：兩人對待詞體的態度、察情、言情的方式、情意的內容等，簡言之，晏殊延續著他善感、溫和閑雅的風格；然而小晏並非要和父親的進路採取對立之姿，他也只是如實的表現自我情慾中的曲折。不過由於兩人的性格差異，自然而然造成風格上的懸殊，本有一輕一重之別，但晏殊的「輕」卻飽含著人事歷練與性格稜角的「重」，後天養成的因素較高；小晏的「重」卻是性格的執著以及對愛與美的全然投入，大抵源自於先天之性所致。

最後，父子風格上的辯證，有一點相當有趣：馮延巳對於詞體「清境」的塑造，使得步履其後的晏殊、歐陽脩、晏幾道也以表現南唐詞的清雅之境為所長。晏殊更不掩他對於「清」的喜好，其詞中喜用：「清歌」、「清歡」、「清香」、「清風」等。其實早在詩中就已不諱言對「清」境的執著，唐紅衛分析他在詩中的這種現象道：「這個詞或聲音在晏殊詩歌中就是『清』。『清』字共 28 次，是晏殊詩

⁵⁵⁸ 《二晏詞箋注》，頁 15。

⁵⁵⁹ 《二晏詞箋注》，頁 50-51。

⁵⁶⁰ 《二晏詞箋注》，頁 79-81。

⁵⁶¹ 《二晏詞箋注》，頁 85-86。

⁵⁶² 《二晏詞箋注》，頁 151-152。

⁵⁶³ 《二晏詞箋注》，頁 17-18。

⁵⁶⁴ 唐·杜甫著，清·仇兆鰲注：《杜詩詳注》，卷十，頁 810-811。

歌中所有形容詞中出現最多的。」⁵⁶⁵於是晏殊無論寫情抑或寫景，類似的氛圍、意象時常出現，從上述討論的詞作中亦能見得這種趨向；另一方面，某種程度上扮演著「尚子」的小晏，他在寫景上時而善用清雅的詩境，⁵⁶⁶但有時也有迥異的面貌。鄭騫先生在〈小山詞中的紅與綠〉稱：

在各種顏色裏邊，紅與綠好像最不登大雅之堂，尤其是這兩種顏色配合在一起，過於濃重，更容易引起人們的厭惡。「大紅大綠」已成了代表俗艷的名詞。但有些文人很會適宜地運用紅綠二色，使人對之起清雅優美之感。⁵⁶⁷

小晏用看似顛覆性的「大紅大綠」挑戰清雅之境，他無懼於落入俗艷的危險當中，畢竟生在色彩斑斕的富貴之家，晏幾道明白如何處理紅、綠這看似衝突的元素，並且使之平衡。這和他處理情感時，用了厚重、黏膩、頓挫、綿密、固執、鬱結等手法有關，雖然他的情感表現不至柳永式的狎邪，的確有近於「清」境，不過表情的方式則較晏殊來得豪放激烈，然而整體呈現又能不出於「雅」的概括。鄭騫先生又道：

所以他的作品在高華朗潤的風度之外，顯示著無限悲涼情調在濃豔的色澤之上，籠罩著一層黯淡的氣氛。他對紅綠兩色的運用正好把上述的情形表現出來。所以我常用「露紅煙綠」來批評《小山詞》。⁵⁶⁸

建立在濃豔色澤上的無限悲涼，正如晏幾道詞作常以重筆言情，並不保留任何可發揮的餘地一般，他將每一次的創作視為唯一的一次，無論在場景、器物、色彩的安排，除非臻至唯美的境界他並不滿足；在察情、寫情以及情意的投入上，若非將衷腸傾訴而盡、若不盡情，他亦不罷休。如上所述，我們可以將小晏的表現看作對父親性格「節制、壓抑」一面的回應，若將兩者的差異抽離於彼此的影響關係中，單純的理解為「兩個不同作者相異的性格與風格」，則整體的認知將缺乏有機的脈絡。即使是刻意的形塑，亦都是本文論述的關注面向，也藉由這個角度，重新認識父子二人風格不同的內在成因。

（二）詞作形式上的因循、變化

上述著重在父子詞作風格上的差異及成因，我們可以理解為兩人的風格只是

⁵⁶⁵ 唐紅衛：第二章〈政事之餘，溢為文詞——晏殊之文學作品研究（一）〉，《二晏研究》，頁 93。

⁵⁶⁶ 小晏的寫景亦清雅秀麗，如〈臨江仙〉（身外閒愁空滿）：「柳垂江上影，梅謝雪中枝」；〈鷓鴣天〉（守得蓮開結伴遊）：「來時浦口雲隨棹，采罷江邊月滿樓」；〈木蘭花〉（鞦韆院落重簾暮）：「牆頭丹杏雨餘花，門外綠楊風後絮」等，淡語寫景亦深然有致。見《二晏詞箋注》，頁 274-275、316-317、379-381。

⁵⁶⁷ 鄭騫：〈小山詞中的紅與綠〉，《景午叢編》，上冊，頁 113。

⁵⁶⁸ 同上註，頁 117。

自然而然如此，但亦可藉由性格所影響的人格特質，甚至是身為人子對於父親形象的接受與排斥等立論。至於在形式上所牽涉的問題亦不少，如兩人的詞牌選擇，是否有一定的「繼承現象」？既然二人都不擅使用長調，在這一問題上，二者的原因與實際表現是否都一致？兩人雖以小令為主要的創作形式，但大、小晏在詞作中的鋪陳方式有無不同？兩人喜好的用語與意象，有無一脈相承的傳統？除了形式之外，兩人填詞的寫作環境又有什麼特殊的歧異？在題材的選擇上，二晏有無呈現出特別的喜好？

首先，二晏詞在形式上最容易被相提並論的，自然是他們專力於小令的現象。翻開《珠玉詞》與《小山詞》，學者針對二者詞牌使用上的比較，歸納兩項要點如下：

第一個是晏殊總共使用了 38 個詞牌，創作了 140 首詞，其中就有將近一半詞牌（17 個）被兒子晏幾道沿用，創作了佔其《小山詞》全部詞作 60% 的作品（156 首）。第二個是二晏父子常用的詞牌有很大一部分相同，例如〈浣溪沙〉、〈采桑子〉、〈清平樂〉、〈訴衷情〉、〈蝶戀花〉等，而這些詞牌恰恰又都是整個宋代使用頻率很高的。⁵⁶⁹

這些詞牌不只在整個宋代的使用頻率相當高，且早在晚唐、五代以降就十分風行。毫無疑問的，它們絕大都是小令的形式。雖然學者早已釐清「令、引、近、慢」並非單就字數而言，不過短製的詞牌的確受到二晏父子特別青睞。⁵⁷⁰小晏不以時下新興的長調為主要的寫作形式，稍長於他的蘇軾，或是約略同輩的秦觀，都早已使用長調創作。晏殊可能受限於時代較早，且他的創作慣性也已定型。至於小晏仍不深入長調之創作，或許源自於他對五代南唐填詞傳統的堅持、對於父親寫作模式的依賴與親密感等。然而，這些論述或許都流於表面，我們可以思考「小令」、「長調」在形式上的意義。前者較近於詩法，自然是詞體發展階段中較長調早出現的形式。在二晏詞中，對句的頻頻出現自然讓我們聯想起詩歌中的聯對，尤其是律詩要求對仗的「頷聯」、「頸聯」；即使是絕句或其他聯對，也都隱含著「並峙」、「對立」的層序，它們的結構特質本和詞體如春蠶吐絲的循循遞進有顯著的不同：

律詩的兩組中聯乃對仗也，其凝重感是律詩不能像詞一般換頭過片的原

⁵⁶⁹ 唐紅衛：第五章〈小山自具珠玉風，文杏牡丹有異同——二晏詞的異同〉，《二晏研究》，頁 183。

⁵⁷⁰ 按照唐紅衛的數據分析，晏殊所使用的詞牌前五多者，分別是：〈漁家傲〉、〈浣溪沙〉、〈木蘭花／玉樓春〉、〈訴衷情〉、〈鵲踏枝／蝶戀花〉；小晏則是：〈采桑子／醜奴兒〉、〈木蘭花／玉樓春〉、〈浣溪沙〉、〈鷓鴣天〉、〈清平樂〉等。有趣的是晏殊似乎特別喜愛〈漁家傲〉，在〈漁家傲〉（畫鼓聲中昏又曉）言：「畫鼓聲中昏又曉。時光只解催人老。求得淺歡風日好。齊揭調。神仙一曲漁家傲。」除了〈漁家傲〉外，可見小晏承襲晏殊詞牌現象相當鮮明。唐氏的分析見氏著：第五章〈小山自具珠玉風，文杏牡丹有異同——二晏詞的異同〉，《二晏研究》，頁 180-183。

因。所以律詩的關懷——不論是抒情或記述——總是缺乏進程上的向度。相反的，詞乃長短句的搭配，根本不受對仗掣肘。⁵⁷¹

孫康宜雖然提到詞體內部的推進模式不受對仗之掣肘，二晏也順應著小令的美典，然而他們卻好以對句呈現，這也是二晏詞作的特殊現象；高友工曾深刻的論述詞體（小令）不同於律絕的美典：

也許我們現在可以突破律詩嚴謹的聲與義的對仗觀念。過去詩中兩個相鄰句的關係可以分作兩大類：並列（coordination）與延續（continuity），前者又可說對等（equivalence）。……轉到詞裡，我們可以看到即使是不講對偶的句子，甚至於字數不等的兩句，也可以作為對等關係，只要二者在內容上是對應的。……這種新的結構可以暫時稱之為同心結構（Concentricity）。⁵⁷²

至於長調自然如葉嘉瑩所謂「思力的安排」、「賦筆為詞」等，⁵⁷³亦有領字所呈現的藝術效果。⁵⁷⁴除此之外，「過片」的特點也讓詞體的結構較律絕不同，且更適合突顯出「今昔對照」的效果：

就結構而言，「詞」或許是古體詩和近體詩的中界點，因為其中含有進程結構（structure of progression），而這一點又是通過過片強調出來的。⁵⁷⁵

於是回到二晏的詞集當中，二晏的「長調創作」不多，上述晏殊〈殢人嬌〉（二月春風）頗有長調鋪敘、娓娓道來的況味；就形式上〈拂霓裳〉較可能較接近長調的創作，然而和稍後風靡的「長調」詞牌仍有所不同。另一方面，小晏也有相似的創作，如〈泛清波摘遍〉（催花雨小）、〈六么令〉、〈御街行〉等創作。撇開

⁵⁷¹ 〔美〕孫康宜著，李爽學譯：第五章〈蘇軾與詞體地位的提升〉，《晚唐迄北宋詞體演進與詞人風格》，頁 207。

⁵⁷² 高友工：〈小令在詩傳統中的地位〉，《美典：中國文學研究論集》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2008 年），頁 278-279。按：原文的「同心結構」作「Concentrieity」有誤，應為「Concentricity」方是。

⁵⁷³ 若以葉嘉瑩之語言之，周邦彥以前的作者無論從事小令或長調的寫作，在根本上他們有一點共通之處，便是「都以自然直接的感發之力量為作品中之主要質素。」而周詞的出現，也意謂著「一種以思索安排為寫作之動力的新的質素的出現。」這種創作手法和同樣是以思力搜索材料並加以安排的「賦」相當類似。這種轉化也成為北、南宋詞根本上的差異。見氏著：〈論周邦彥詞〉，《唐宋詞名家論稿》，頁 199-201

⁵⁷⁴ 高友工謂：「在形式上，它開始有了領托字；並且大量的運用了並立的四言或六言。如果我們細心分析一般的領字，多半是前置副詞……和心理動詞……，立刻應該警覺到這正是點明這一段在整個心理結構中的層次。這樣一來，我們就能突破領字的限制來細查長調中這種心理層次是如何形成的。長調在它最完美的體現時是以象徵性的語言來表現一個複雜迂迴的內在的心理狀態。」見高友工：〈小令在詩傳統中的地位〉，《美典：中國文學研究論集》，頁 282。

⁵⁷⁵ 〔美〕孫康宜著，李爽學譯：第五章〈蘇軾與詞體地位的提升〉，《晚唐迄北宋詞體演進與詞人風格》，頁 215。

小令與長調的形式美典，此處筆者更關心的是小晏和大晏在令詞中的不同鋪敘手法，也就是他們在孫康宜所謂「進程結構」或「敘述結構」的差異。

第二章曾述及東坡批評秦觀的語言風格，只因其近似柳永長調慢詞的「言長」特質。這個現象相當引人注目，雖然小晏並未以長調作為填詞的主力，但他在令詞有限空間裡所呈現的頓挫與轉折，亦可以稱作是「言長」。只是小晏是在令詞的場域裡將意義的承載可能發揮至極致；而少游則是以長調的形式將敘述的密度大幅降低。針對小晏的「言長」，如其〈阮郎歸〉（天邊金掌露成霜）最為代表：

天邊金掌露成霜。雲隨雁字長。綠杯紅袖稱重陽。人情似故鄉。 蘭佩紫，菊簪黃。殷勤理舊狂。欲將沈醉換悲涼。清歌莫斷腸。⁵⁷⁶

上片交代了幾個訊息：秋日、重陽、遊歷在外，尤其是季節的特徵相當鮮明，在在鋪陳著作者於秋日離鄉，雖然「人情似故鄉」，但終非故鄉的遺憾。即使在他鄉，仍順應著重陽的習俗。然而真正的言長是出現在「殷勤理舊狂」上，況周頤雖將此句分為三層涵義，但又可細分為「殷勤」、「理」、「舊」、「狂」。一字一轉，將小令相當常見的五字句意義統攝極大化：

「綠杯」二句，意已厚矣。「殷勤理舊狂」，五字三層意。「狂」者，所謂一肚皮不合時宜，發見於外者也。狂已舊矣，而理之，而殷勤理之，其狂若有甚不得已者。「欲將沉醉換悲涼」，是上句注腳。「清歌莫斷腸」，仍含不盡之意。此詞沉著厚重，得此結句，便覺竟體空靈。⁵⁷⁷

況氏之言甚有見地，也因這種「言長」的藝術效果將整體的閱讀感受導向「沉著、厚重」，亦是上文論述小晏在表情方式上的特色。不過晏幾道他仍不忘這首作品是採小令的形式，於是「清歌莫斷腸」不只在意義上顯得空靈，也回歸到常見的令詞句構中。除了句構的繁複言長外，亦有令詞展現曲折、頓挫的情態結構，如上述已述及的〈鷓鴣天〉（彩袖殷勤捧玉鍾），下片更容納了相思之深、離別之久、回憶的沉重與乍見的既喜且悲、且懼，自然也是一種「言長」的表現。至於〈蝶戀花〉（夢入江南煙水路）也有同樣的效果：

夢入江南煙水路。行盡江南，不與離人遇。睡裏消魂無說處。覺來惆悵消魂誤。 欲盡此情書尺素。浮雁沈魚，終了無憑據。卻倚緩弦歌別緒。斷腸移破秦箏柱。⁵⁷⁸

⁵⁷⁶ 《二晏詞箋注》，頁 425-427。

⁵⁷⁷ 清·況周頤：《蕙風詞話》卷二，《詞話叢編》，頁 4426。

⁵⁷⁸ 《二晏詞箋注》，頁 306-308。

雖然小晏和父親一樣喜以模糊性別的口吻敘述，或許應將詞體中的性別視為光譜中陰陽的相對質素。身為男性詞人的小晏描摹女子時，也將自身的陰性、軟媚特質投入於其中，而非完全以他者的角度描摹。若說「殷勤理舊狂」可謂是一字一轉；而此闕詞的上片可云「一句一轉」。從主人公夢入江南、尋尋覓覓，最後求其所欲不得，夢裡的銷魂與覺來的惆悵都難與排解。此詞的「言長」表現在每一個句子所承接的後句，彷彿都在否定著前句的敘述：夢裡置身江南，卻不是享受「煙水路」的繁華靡麗，而是風塵僕僕的「行盡江南」；然而「不與離人遇」又否定了在夢中的殷切努力。雖然夢裡之事本就是一場徒勞，也暗喻著現實與夢境中都求之不得的困境。原以為夢裡的銷魂難言已是極為悲苦，豈料覺來的惆悵又令人難以承受，恨不得在虛幻的夢中，至少那還存有著一絲與離人相遇的可能。故小晏在詞中的跌宕、抑揚，的確呈現了不同於傳統令詞的美典，這也是他與父親，及前人的不同之處。清代詞人周稚圭謂：

詞之有令，唐五代尚矣。宋惟晏叔原最擅勝場，賀方回差堪接武。其餘間有一二名作流傳，然皆非專門之學。自茲以降，專工慢詞，不復措意令曲，其作令曲，仍與慢詞聲響無異。大抵宋詞閒雅有餘，跌宕不足。長調則有清新綿邈之音，小令則少抑揚抗墜之致。⁵⁷⁹

的確晏幾道、賀鑄早在令詞的場域戮力為之，亦是北宋中葉以降的代表詞人。然而他們雖然擅長令詞，但整體而言他們的創作卻富有長調慢詞的藝術特質——抑揚抗墜之致。黃庭堅所謂「清壯頓挫」殆不離此意。簡言之，可謂是一種「翻轉法」：

小山詞結構上的曲折頓挫的取得主要是通過翻轉法。關於翻轉法，前人如此評價：「詞貴愈轉愈深。」⁵⁸⁰它具體表現於詞便是遞進、轉折的虛詞和時空變換交錯詞匯的大量運用。⁵⁸¹

於是總體而言，晏幾道能在《花間》、南唐、晏、歐的令詞傳統之下茁壯，這對身為詞人且深具個性的他而言既是不幸亦是大幸。不幸的是他難以超出前輩的藩籬，論者往往積極的從他身上找出「前代的影響」；有幸的是他雖然恪守家風與傳統，保護那份內心關於令詞的親切之感，且不積極投入新興的長調創作；但他卻能汲取新的藝術特質，「因此它除了具有傳統令詞的偏於靜態的美感外，又偏

⁵⁷⁹ 清·杜文瀾稱清代三位「最工律法」的詞人，群推納蘭容若、顧梁汾、周稚圭三家。而周稚圭曾選有《心日齋十六家詞》，此段論述即為周稚圭之言。見清·杜文瀾：《憇園詞話》卷二，收錄於《詞話叢編》，頁 2865。

⁵⁸⁰ 清·沈祥龍：《論詞隨筆》，收錄於《詞話叢編》，頁 4057。

⁵⁸¹ 唐紅衛：第四章〈哀絲豪竹，寓其微痛纖悲——晏幾道之文學作品研究〉，《二晏研究》，頁 156。

多地表現出一種動態的美感。」⁵⁸²更將小令的藝術呈現推至巔峰，這是他在保守的創作意識裡的創新，也是堅持不變中之巨變。

那在用語與意象上，父子二人呈現什麼樣的承續關係？是否有不斷使用的語彙或是套語？學者分析兩人的詞作用語，發現二人雖然詞作的數量有不小的差異（一百四十首與二百六十首），但是「共用字」（非總字數）分別是大晏 1164 個與小晏 1176 個，顯然不僅是小晏好用父親使用過、以及傳統上習用的詞彙，也代表他喜好反覆的使用某些語彙。⁵⁸³其實常用字所顯露的意涵不是那麼明確，它可能是暗示我們：或許相同語彙的使用，也是幫助維持詩人所欲形塑的形象、凸顯個人的風格的作法。此處礙於篇幅，只討論部分現象。首先是在二晏詞中時常出現的「此情難寄」、「寄書不達」的命題，如晏殊〈清平樂〉（紅箋小字）、晏幾道〈蝶戀花〉（黃菊開時傷聚散）：

紅箋小字。說盡平生意。鴻雁在雲魚在水。惆悵此情難寄。斜陽獨倚西樓。遙山恰對簾鉤。人面不知何處，綠波依舊東流。⁵⁸⁴

黃菊開時傷聚散。曾記花前，共說深深願。重見金英人未見。相思一夜天涯遠。羅帶同心閑結遍。帶易成雙，人恨成雙晚。欲寫彩箋書別怨。淚痕早已先書滿。⁵⁸⁵

二晏在不少詞中都有類似的敘述，且有一定的規則可循。往往是先感到「相思之慨或今昔之悲」進而「箋紙言情、欲寄伊人」，後因距離或失散等阻隔而「寄書不達」。在此二闕詞中，晏殊的作品呈現出他的閑雅與平和之感，「惆悵此情難寄」在上片的溫婉裡只顯得略為無奈。下片晏殊在西樓上靜對遠山與斜陽，並且看著綠波東流無歇，以上這些情景都似曾相識，只是蒙上了「人面不知何處」的無語悵惘，不過總體而言，晏殊的溫厚特質仍溢於言表。大晏和此詞的類似者尚有〈撼庭秋〉（別來音信千里）、〈鵲踏枝〉（檻菊愁煙蘭泣露）等，前者的情感描寫和此詞多有類似，惟溫厚中更為沉重；而後者的「欲寄彩箋兼尺素。山長水闊知何處。」

⁵⁸² 楊海明謂：「這就造成了他的令詞不同於前代很多小令的獨異之處。在他的時代，長調已然蔚然興起，但小晏卻很少寫作，這或許有點兒『保守』的嫌疑（可能是恪守『家風』所致）；但在實際上，小晏卻並不呆版——他早就暗暗地『運化』了長調的某些技巧融入到小令之中。所以黃庭堅就已看出了它『清壯頓挫』的新特色——雖然他又認為這主要是『寓以詩人之句法』的結果；但我們同時卻認為，這也是與他從慢詞長調中汲取某些寫作養料有關的，只不過這種『汲取』和『運化』的工作顯得比較悄暗而已。」見氏著：第五章〈五代詞風的延伸與提高——北宋小令詞〉，《唐宋詞史》，頁 261-262。

⁵⁸³ 「晏殊的 140 首詞作的總字數約為 7466 個；共用字 1164 個；晏幾道的 260 首詞作的總字數為 13396 個；共用字 1176 個。兩者對比，晏幾道的詞作的總字數大約為晏殊的一倍，然而共用字數卻只多 13 個，由此可知『痴人』晏幾道十分偏好重複使用某些語匯。」唐紅衛：第五章〈小山自具珠玉風，文杏牡丹有異同——二晏詞的異同〉，《二晏研究》，頁 205。

⁵⁸⁴ 《二晏詞箋注》，頁 51-52。

⁵⁸⁵ 《二晏詞箋注》，頁 308-310。

則帶有一股銳氣，頗近於論者謂晏殊詞之「清剛之氣」。

至於小晏在〈蝶戀花〉（黃菊開時傷聚散）所刻劃的情景，其上片同樣以自然景物的不異對照遷轉的人世，晏殊只以「人面不知何處，綠波依舊東流。」概括這些情緒，小晏則以「相思一夜天涯遠」更加鋪陳相思之苦與深，他們在表情上的不同使得相同的意象、用語也有各異的表現效果。此詞中花費更多的筆墨在描述「相思之慨或今昔之悲」的階段，省略了「寄書不達」的部分，專就前述所累積的情感，寫入箋紙時的紙短情長，究竟是筆墨抑或淚水？除此之外，父子二人也好用「不惜醉」、「不辭醉」的勸解之詞，晏殊〈謁金門〉（秋露墜）、晏幾道〈玉樓春〉（一尊相遇春風裏）：

秋露墜。滴盡楚蘭紅淚。往事舊歡何限意。思量如夢寐。 人貌老於前歲。風月宛然無異。座有嘉賓尊有桂。莫辭終夕醉。⁵⁸⁶

一尊相遇春風裏。詩好似君人有幾。吳姬十五語如弦，能唱當時樓下水。良辰易去如彈指。金盞十分須盡意。明朝三丈日高時，共拚醉頭扶不起。

587

飲酒、醉酒本是文士生活中極其常見的消遣應酬，描寫飲酒的詩歌歷來更不勝枚舉，二晏詞作涉及「酒」與「醉」者亦多。不過兩人在詞作除了單純的飲酒之外，他們更喜好殷勤的勸著僚屬、友朋抑或是自己「更進一杯酒」。這個看似普通勸告，其實涉及二人對於飲酒心境、填詞場合、環境的諸多不同。如晏殊在此闕詞中的表現：張草紉將「秋露墜。滴盡楚蘭紅淚。」釋為「句謂當年分手時，女子傷心落淚，如秋露之墜。」⁵⁸⁸其說可取，但亦可將此二句視為單純的秋日景物，畢竟晏殊填詞的志意頻頻受自然環境與人情世界的遷轉所影響，但他總是保留著一絲情感上的餘裕。⁵⁸⁹於是下片在人世之變與自然之不易上，正舉辦著一場歡宴的晏殊，他已然意識到，這是極為珍貴且脆弱的時刻，所以他屢屢用「不／莫辭醉」、「莫／不辭頻」來具現這種即時行樂的企盼。⁵⁹⁰此詞也同晏殊的其他作品一般，總是帶有一絲溫婉與平和，即使在訴說深層的體悟也是一樣。

至於小晏〈玉樓春〉（一尊相遇春風裏）所訴說的情感並非是他心心念念的

⁵⁸⁶ 《二晏詞箋注》，頁 13。

⁵⁸⁷ 《二晏詞箋注》，頁 406-407。

⁵⁸⁸ 《二晏詞箋注》，頁 13。

⁵⁸⁹ 葉嘉瑩調：「他們寧願將自己的傷口隱藏起來，而把他們所滴的鮮血、所受的傷害，都只借著一件不相干的故事，做間接的敘述，這正是做為一個理性的詩人的特色。他們常想保有一份感情上的餘裕。」見氏著：〈大晏詞的欣賞〉，《迦陵論詞叢稿》，頁 136。

⁵⁹⁰ 「一生的情事都不如意，往事不可挽回，留下多少情感詞人將其對社會和人生的體驗作了真誠的袒露，以優美的筆調直抒胸臆，企圖表達在現實中感悟的人生哲理：現世、仕宦、情感都是虛幻的，只有物質的享受才最真實。」見謝桃坊：〈晏殊及其詞〉，《宋詞概論》，頁 138。

兒女之情。與這位詩酒往來的友人相處甚歡，小晏句句是勸酒之詞，除了稱道客人工詩的才氣，加上當日歡飲歌女「聊佐清歡」時的悅耳動聽外，上片末尾更從杜牧的詩句中點化而出，⁵⁹¹強調歌女技藝之高。如此盛宴，怎能不痛快豪飲？下片首二句也是延伸這種情緒：韶光短暫，金盞美酒在前何不盡意一番？至此為止，此詞的風格反而較像是晏殊的作品，不疾不徐的娓娓道來，帶有一絲閑雅和緩。然而末二句道：「明朝三丈日高時，共拚醉頭扶不起」顯然又是小晏的面目。或許晏殊的「莫辭終夕醉」還只是對赴宴者的勸勉之辭；但小晏看似平和的「金盞十分須盡意」卻是言出必行的諾言。不只是自己，亦要和此客「共拚」才行，⁵⁹²在在流露出小晏「道盡」、「盡意」且毫不節制的性格。相似之作如〈玉樓春〉（雕鞍好為鶯花住）：「勸君頻入醉鄉來，此是無愁無恨處」⁵⁹³、〈虞美人〉（疏梅月下歌金縷）：「醉後滿身花影、倩人扶」⁵⁹⁴、〈玉樓春〉（東風又作無情計）：「誰知錯管春殘事。到處登臨曾費淚。此時金盞直須深，看盡落花能幾醉」⁵⁹⁵皆可見父子兩人的勸酒與醉酒的姿態有極大的差異。晏殊除了感嘆流逝之悲時會如是說，更多的時候是在歌筵酒席上勸人、勸己的企盼之語。且兩相比較下，晏殊較小晏「不辭醉」、「不辭頻」用語為多，⁵⁹⁶畢竟晏殊是在如實的富貴之中；而小晏則已體會家道中落的感慨，兩者在這些用語的使用上，自然而然產生歧異。相較於殷勤的勸酒之語，小晏更多的是毫不保留的書寫自我相當不堪的醉態，甚至以此為自滿。

兩人在飲酒、勸酒時的表現不同，除了性格的差異之外，我們更可以連結到他們的創作環境，也就是當下填詞的最可能處境。試想，二晏詞創作的環境與詞體酒邊花下的傳統「產地」幾乎無異，於是在宴飲填詞的當下，他們須注意「這是一個什麼樣的場合？」、「我在這個群體中扮演什麼身分？」、「參與這場宴飲的人物身分為何？」、「在詞中我該採取什麼樣的口吻與態度？畢竟得考量作者（我）與聽者之間的人情關係。」這些考量如黑格爾道：

在社交場合，人們並不談自己，一般把自己藏起來而漫談某個第三者，或某一段逸史，帶著幽默的意味用旁人的語調乃至摹仿不同其他角色的不同聲音。在這種情況下，詩人既不是他本人而又是他本人。他並不表現自己，他活像一個演員，能扮演各種各樣的角色，一會兒在這裡，一會又到那裡，

⁵⁹¹ 唐·杜牧：〈題安州浮雲寺樓寄湖州張郎中詩〉：「當時樓下水，今日到何處。」。轉引自《二晏詞箋注》，頁407。

⁵⁹² 唐紅衛認為：「晏幾道常用的動詞多是表達其漂泊相思的行為和悲哀淒涼的情懷，從而晏幾道詞作相應地便具有沉鬱幽怨的風格特點，最典型的莫過於『拚』。」見氏著：第五章〈小山自具珠玉風，文杏牡丹有異同——二晏詞的異同〉，《二晏研究》，頁208。

⁵⁹³ 《二晏詞箋注》，頁405-406。

⁵⁹⁴ 《二晏詞箋注》，頁511-512。

⁵⁹⁵ 《二晏詞箋注》，頁412。

⁵⁹⁶ 〈更漏子〉（寒鴻高）、〈更漏子〉（菊花殘）、〈酒泉子〉（三月暖風）、〈浣溪沙〉（湖上西風急暮蟬）、〈浣溪沙〉（一向年光有限身）、〈鵲踏枝〉（紫府群仙名籍秘）等，或許晏殊更重視「不辭」、「莫辭」的享樂盛情；而小晏更看重「飲酒」本身。

他有時瞥眼注視某一群人，但是無論他扮演什麼，他總是同時把他所特有的藝術家的內心生活，他的情感和生活體驗生動地擺到戲裡去。⁵⁹⁷

用上述的想法體察二晏，我們可以發現晏殊詞中所描寫的歡飲聚會，他總是在其中扮演著「主人」的身分，參與盛會的不外乎是他的僚屬群臣。他雖然時而體悟自然、人世推移的感傷，但考量到大家對於他的期盼，他不能有過度放縱的情緒，於是時而壓抑、時而溫婉；另一方面，他也享受著這種「眾星拱月」的氛圍，於是他的詞中有種「長者風範」。〈浣溪沙〉（一曲新詞酒一杯）、〈謁金門〉（秋露墜）的這種特質即相當鮮明。也可以結合晏殊詞中特定題材——祝壽詞佐證。⁵⁹⁸其集中有約三十首的壽詞，⁵⁹⁹除了獻給君王之外，⁶⁰⁰大部分是慶賀自己、⁶⁰¹或是夫人的生辰。⁶⁰²讀者能輕易的想像臣僚們圍繞在晏殊的身邊，每年都有類似的慶生宴會，這就是晏殊許多壽詞、或其他詞作的誕生情況；然而小晏的填詞情況是和幾位好友相處，在排場與華貴的程度自然和早先的生活不能相提並論，但是和知交們共同領略著歌女的舞姿與歌聲，這是他們最有可能的相處模式。簡而言之，晏殊寫作時有許多簇擁著他的後輩們，身為政界與文壇的前輩他必須擺出長者之姿。他的應歌性質更強，所面對的聽眾與觀眾極有可能是朝廷上的僚屬，故晏殊較小晏而言有更多的矜持也是可以理解的；⁶⁰³而小晏則是和幾位知交的私下相聚，如黃庭堅、鄭俠，以及兩位名不見經傳的知己——陳君龍、沈廉叔，故享受就只是如實的享樂，不用有太多人情倫理上的約束。⁶⁰⁴就小晏與父親的這點不同，論者又道：

⁵⁹⁷ [德] 黑格爾著，朱光潛譯：《美學》（臺北：里仁書局，1983年），頁208。

⁵⁹⁸ 「晏殊一生（按：應是仕宦早年即經歷父母、前後兩位妻子的離世）多次遭遇親人病逝，因此晏殊心中強烈地盼望自己能長壽，長享榮華富貴，於是生日時常常舉辦宴會，同時創作了不少壽詞。……於是其自壽詞便常常不僅僅是生命生日的周期性紀念和祈求富貴長壽；它還是晏殊檢驗其生命價值與意義，表現其人生自豪感與成就感的手段。」唐紅衛：第三章〈政事之餘，溢為文詞——晏殊之文學作品研究（二）〉，《二晏研究》，頁130。

⁵⁹⁹ 在《珠玉詞》140首的比例當中，30首詞作約佔近五分之一。但讀者往往以為這些作品「應用性」過強，注意者相當少。該統計見唐紅衛：第三章〈政事之餘，溢為文詞——晏殊之文學作品研究（二）〉，《二晏研究》，頁124。

⁶⁰⁰ 賀帝王生日之壽詞者，如〈喜遷鶯〉：「風轉蕙，千露催蓮。鶯語尚綿蠻。堯奠隨月欲團圓。真馭降荷蘭。 褰油幕。調清樂。四海一家同樂。千官心在玉爐香。聖壽祝天長。」見《二晏詞箋注》，頁61-62。

⁶⁰¹ 自壽詞如〈望仙門〉：「玉壺清漏起微涼。好秋光。金杯重疊滿瓊漿。會仙鄉。 新曲詞絲管，新聲更颺霓裳。博山爐暖泛濃香。泛濃香。為壽百千長。」、〈訴衷情〉「幕天席地鬪豪奢。歌妓捧紅牙。從他醉醒醒醉，斜插滿頭花。 車載酒，解貂裘。盡繁華。兒孫賢俊，家道榮昌，祝壽無涯。」見《二晏詞箋注》，頁136-137、181-182。

⁶⁰² 賀夫人壽詞如〈少年遊〉：「芙蓉花發去年枝。雙燕欲歸飛。蘭堂風軟，金爐香暖，新曲動簾帷。 家人拜上千春壽，深意滿瓊卮。綠鬢朱顏，道家裝束，長似少年時。」見《二晏詞箋注》，頁70-71。

⁶⁰³ 「晏殊詞作的宰相家宴寫作背景，使其詞更多地具有士大夫應社詞的性質，而其詞體內涵，更具有上層人物的館閣體味道。」木齋：第四章〈論晏歐體〉，《宋詞體演變史》，頁62。

⁶⁰⁴ 「小山所寫之歌詞，既不同於其父輩如晏歐體所代表的作為士大夫上層人物的花間尊前、娛賓遣興，又不同於柳永的為歌妓教坊寫作，更不同於後來南宋江湖詞人的以詞作謀生，而是『期以自娛』。」見木齋：第七章〈論小晏體及其詞史意義〉，《宋詞體演變史》，126。



與大晏有較多的宴會詞相似，小晏詞中也有數量較多的酒席宴會詞，應歌之作較多。晏殊詞中的酒筵祝壽詞、男女情愛詞以及對年華易逝的感嘆詞，此三類內，實際上是常常打併一處，小晏體正是對大晏詞這種特色的進一步深化。⁶⁰⁵

的確，二晏詞習於將諸多主題「打併入艷情」，⁶⁰⁶小晏的著力又更為深刻。但綜合上述，兩人的在情感特質上的濃淡之分，其實包括著性格、表情態度、生活環境、寫作背景種種條件的不同。小晏喜以劇烈的情感營造出衝突的張力；大晏則好以和諧、穩定的性情呈現小晏光譜另一端的美感。前述曾提及鄭騫先生論小晏常用衝突的紅與綠作為詞中的主要色調，或許從顏色的使用，亦可見微知著，父子二人情性特質的差異，亦可見一斑。相較於小晏喜歡以對比強烈的紅與綠作為詞作中的主要色彩，晏殊則更喜好明亮、溫暖且協調性高的鮮明色彩。據學者統計，其使用前三高的色彩分別為「紅、金、玉」。⁶⁰⁷可見小晏在色彩心理上展現某種衝突的美感，晏殊則較喜以和諧的方式呈現詞作圖景。從這個觀點看，兩人的心理因素分別朝向對抗、協調等兩方面發展。

整體而言，此小節與上一小節實可合而觀之，畢竟「風格」與「形式」本非判然二分的兩者。「因循」與「變化」除了要聚焦在「晏殊—晏幾道」的父子承衍外，或許要考量到「傳統—晏殊—晏幾道」三者之間的連帶關係，但礙於篇幅僅將父子兩人的表現相對而觀。本文也嘗試勾勒小晏詞對於父親創作的「背叛」，不過細部觀之，個人性情上的內在原因的確有不少影響，但二人詞作所呈現的差異更多是由於外在條件的變化所致。在「風格」、「形式」的綜論比較之後，或許亦可從「同題共詠」的現象深入探析：晏殊與晏幾道在處理相同題材時，他們的描寫側重為何？相同題材、情感的表達時，又會有什麼樣細部的差異？

三、同中求異：「同題共詠」時的不同表現

上述以父子在情感內容、言情手法、察情方式的不同表現立論，大抵而言有一輕一重之別；也約略處理二晏在使用相同的形式（小令）、結構、語彙上同中有異的呈顯。在這個論述的基礎上，要了解二晏詞更細微的不同，又可由「同題

⁶⁰⁵ 木齋：第七章〈論小晏體及其詞史意義〉，《宋詞體演變史》，頁 131。

⁶⁰⁶ 周濟以此語形容秦觀在創作上對於艷情主題的深化，筆者認為二晏詞亦有「打併入一處」的深化跡象。見清·周濟：附錄〈宋四家詞選眉批〉，《宋四家詞選》，收錄於《詞話叢編》，頁 1652。

⁶⁰⁷ 唐紅衛分析晏殊使用的色彩詞語，其中最多者為「紅」，共出現 68 次；次為「金」，共 48 次；再次為「玉」，共 39 次。其道：「晏殊詞中基本上詮釋華美明麗的色彩……這些華美明麗的色彩既顯示了晏殊富貴風流的生活和雍容閑適的心態；同時也對晏殊詞之風流閑雅的藝術特色的形成有不可忽略的作用。」第三章〈政事之餘，溢為文詞——晏殊之文學作品研究（二）〉，《二晏研究》，頁 118-119。

共詠」時的不同風貌來加以觀察，可說是綜合上述兩者的實際操作，以期能彌補去除脈絡、斷章取義的風險。筆者在二晏詞的閱讀比較之後，羅列較具代表性的主題，包括：承續相同語彙、主題但有不同表現的「思念與夢魂的書寫」；面對逝去友朋的「傷逝憶往的人情感慨」；父子眼中、筆下的女子：「描寫女子時的落實抑或泛指」；容易被忽略的詠蓮詞，及其引申意義的「詠蓮詞之意涵與父子差異」、富貴感受的細部不同：「二晏各異的富貴體察」等，試圖去描述二晏詞更細部的差異與矛盾。

本文第二章嘗對周邦彥詞的「常人境界」加以申述，相對於「詩人之境界」而言，無論是作者或讀者，皆能指出音樂文學與世俗人情關係較為密切的現象，這個現象表現在詞中就是男女情愛主題的普遍。也的確儒學復興、士風鼎盛的宋代，它同時具備著中國文化的陰性一面，⁶⁰⁸愛戀心理與文人心理的兩相結合更讓情愛的描繪有了更為深刻與「安全」的連結。上述提過「寄書不達」、「不／莫辭醉」的用語承襲，也可以視為廣義的「同題共詠時的不同表現」。此又更加延伸，如晏殊〈木蘭花〉（燕鴻過後鶯歸去）、晏幾道〈木蘭花〉（小顰若解愁春暮）：

燕鴻過後鶯歸去。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。勸君莫作獨醒人，爛醉花間應有數。
609

小顰若解愁春暮。一笑留春春也住。晚紅初減謝池花，新翠已遮瓊苑路。
湔裙曲水曾相遇。挽斷羅巾容易去。啼珠彈盡又成行，畢竟心情無會處。
610

燕鴻本為季節性的候鳥，但鶯非候鳥，本不會有「歸去」之舉。張草劬以為，此極有可能是借指善歌之侍妾。⁶¹¹不過下片的「聞琴」顯然是司馬相如與卓文君琴挑夜奔的典故；「解佩」則為江妃二女贈佩予鄭交甫之故實。⁶¹²這兩則事典都指向男女在情愛中瞬間的神往、留情，與侍妾的離去並非完全契合。上片或許也是晏殊對時間流逝的感慨，後文則以「挽斷羅衣留不住」呈顯無論是時間，或所愛之物難以長留的無奈。雖然末尾力道十足的「勸君莫作獨醒人，爛醉花間應有數。」

⁶⁰⁸ 鄭騫先生謂：「總而言之，詞之代表陰柔之美是無可置疑的，有時也作陽剛的表現，則是因為『兩儀雖分，同出太極。』詞之所以有此性分，則因為他的全盛時代在南北兩宋。宋朝的一切，都足以代表中國文化的陰柔方面，不只詞之一端。最後我們要注意，柔並不是一味的軟綿綿而要有一種韌性。所以，粗獷叫囂固然是異端，鮮豔儂薄的靡靡之音也同為魔道。詞有韌性才能成為文學之一體。」見氏著：〈論詞曲的特質〉，《景午叢編》，上冊，頁 61。

⁶⁰⁹ 《二晏詞箋注》，頁 77-79。

⁶¹⁰ 《二晏詞箋注》，頁 381-382。

⁶¹¹ 《二晏詞箋注》，頁 78。

⁶¹² 漢·劉向：《列仙傳》，〈江妃二女〉，收錄於《文淵閣四庫全書電子版》（內聯網版）子部·道家類·《列仙傳》，卷上，頁 11。

仿若小晏之語，但整體而言，晏殊描寫得較為空靈、虛化、不落實。和其相當類似的「挽斷羅巾容易去」的小晏，開頭點明「小顰」的出現，如此天真、未涉入世的她如何能理解「春暮」與「春愁」？然而「晚紅」與「新翠」更迭的兩相交織，已在她的心中種下了「春情」的種子。「湔裙曲水」約略帶有李商隱〈柳枝〉中女子愛情失落的隱喻。⁶¹³末尾「啼珠彈盡又成行，畢竟心情無會處。」也同父親的情感一樣沉重。但關鍵應在「挽斷羅衣留不住」與「挽斷羅巾容易去」的對比，及整首詞的主旨。「留不住」較「容易去」的力道更為頓挫，前者彷彿「即使如何強留仍留不住」；後者近似一種悲觀的預期「無論如何都容易離去」，兩者的用字各隱含著不同情態。「羅衣」也較「羅巾」對女子、女體的指涉更為明確。但在整首詞的氛圍營造來看，晏殊呈現的彈性是主題的泛化與虛化，他感慨的究竟是時光抑或男女之情？實已融為一處；小晏的彈性則呈現在主角與詞體視角的變換，是以他者的角度審視小顰的愛情與成長，還是慨歎著天真的小顰難解身為詞人的晏幾道的感傷？此詞的感受者是自身抑或小顰？無論如何，小晏更明確的把「容易去」的主題歸結到愛情之上，且有確切的人物——小顰，他的書寫較晏殊來得具體與落實已毋庸置疑。二晏詞作相異的詮釋彈性進而影響到兩者在閱讀時的接受，標明出兩者在根本上的不同。

這種文本詮釋性高低的問題，一直是傳統以來評價二晏的標的。如葉嘉瑩論晏殊〈撼庭秋〉（別來音信千里）⁶¹⁴與晏幾道〈蝶戀花〉（醉別西樓醒不記）⁶¹⁵兩者末尾皆由杜牧〈贈別〉：「蠟燭有心還惜別，替人垂淚到天明。」⁶¹⁶脫化而來，但二者在葉氏的詮解之下有截然的不同評價：

宛敏灝君在《二晏及其詞》一書中，曾舉大晏〈撼庭秋〉詞之「念蘭堂紅燭，心長焰短，向人垂淚」三句，與小晏〈破陣子〉詞之「絳蠟等閒陪淚」及〈蝶戀花〉詞之「紅燭自憐無好計，夜寒空替人垂淚」三句相比較，以為「向」字尚不及「陪」字之深，更不敢望「替」字矣。殊不知小晏之「陪」字、「替」字雖佳，然而其「陪」人、「替」人垂淚者，仍不過只是一支蠟燭而以，而大晏之「心長焰短，向人垂淚」二句，則使讀者所感受的實在已不復僅是一支蠟燭，而同時聯想到的還有心餘力絀的整個人生。……故就情感言，小晏自較大晏為穠摯，然而如就思致言，則小晏實不及大晏之

⁶¹³ 唐·李商隱著，清·馮浩箋注，蔣凡標點：〈柳枝·序〉，《玉谿生詩集箋注》（上海：上海古籍出版社，2013年），卷三，頁640。

⁶¹⁴ 〈撼庭秋〉：「別來音信千里。悵此情難寄。碧紗秋月，梧桐夜雨，幾回無寐。樓高目斷，天遙雲黯，只堪憔悴。念蘭堂紅燭，心長焰短，向人垂淚。」，《二晏詞箋注》，頁67-68。

⁶¹⁵ 〈蝶戀花〉：「醉別西樓醒不記。春夢秋雲，聚散真容易。斜月半窗還少睡。畫屏閑展吳山翠。衣上酒痕詩裏字。點點行行，總是淒涼意。紅燭自憐無好計。夜寒空替人垂淚。」，《二晏詞箋注》，頁295-297。

⁶¹⁶ 唐·杜牧：〈贈別〉，收錄於《御定全唐詩》集部·總集類·《御定全唐詩》，卷五百二十三，頁16。

深廣，而此種差別也正是理性的詩人與純情的詩人的主要區別之所在。⁶¹⁷

關於「理性」、「純情」的詩人之評判上文已述及，此處不贅言。葉氏認為「念蘭堂紅燭，心長焰短，向人垂淚」使人聯想到「心餘力絀的整個人生」，的確「心長焰短」予人一種心有餘而力不能及的聯想；然而杜牧、小晏謂：「蠟燭有心還惜別」、「紅燭自憐無好計」，也同時有一種身為「物」的蠟燭卻抱持「明知不可為而為之」的覺悟。不止於此，杜牧與小晏在情致上又更甚晏殊一層，⁶¹⁸使得在男女戀情的主題上，小晏筆法不僅較父親來得落實許多，更注重情致的抒發。如小晏屢屢言及「夢魂」、「魂夢」作為他追求愛情的努力、為情所累的痛苦具現，且這種描述不厭其煩的重複著；晏殊也的確有這種主題、用語，他又是如何表述？晏殊〈木蘭花〉（簾旌浪卷金泥鳳）、晏幾道〈鷓鴣天〉（小令尊前見玉簫）：

簾旌浪卷金泥鳳。宿醉醒來長管鬆。海棠開後曉寒輕，柳絮飛時春睡重。
美酒一杯誰與共。往事舊歡時節動。不如憐取眼前人，免更勞魂兼役夢。

619

小令尊前見玉簫。銀燈一曲太妖嬈。歌中醉倒誰能恨，唱罷歸來酒未消。
春悄悄，夜迢迢。碧雲天共楚宮遙。夢魂慣得無拘檢，又踏楊花過謝橋。

620

晏殊在上片呈現出春日醉酒，宿醉醒遲後臥房所見之景物。整體而言它呈現出一種春天的凝重、沉鬱之感，包括隨意所見的簾旌搖動、醒後之管鬆、曉寒漸輕、春睡濃重，皆刻畫出詞作主人心中的蕭索與落寞。到底所愁何事？只因「往事舊歡時節動」。「時節動」不外乎是歲去年來又復返人間的春日與春思，看似永恆不變的回歸，但有些事物已如「無可奈何花落去」，此時的「不如憐取眼前人」便是「似曾相識燕歸來」的轉譯，晏殊也相當喜愛這個出自〈鶯鶯傳〉的句子，當然他也嫻熟於如何克制、壓抑：無論如何都會魂牽夢縈，但或許珍惜眼前人事，可能會免去種種徒勞。但不可否認的，心理底層的慾望，包括念遠、懷舊等想望，都還在晏殊的心中發酵著。晏殊其他關於「夢魂」的書寫，包括「魂夢裏、也須時時飛去。」（〈殢人嬌〉（二月春風））、「此時何計，托鴛鴦飛去。」（〈紅窗聽〉（記得香閣臨別語））⁶²¹除了言語較為輕巧外，它更像是一種企求，而非實然的目標，或是已然的事實。晏殊還是明白這之間不可企及的距離或處境，於是他希

⁶¹⁷ 葉嘉瑩：〈大晏詞的欣賞〉，《迦陵論詞叢稿》，頁 126。

⁶¹⁸ 陳永正謂：「小晏之詞，情真意切，動搖人心，大晏之詞，實是客觀描述，似欠情致。葉氏云云，恐作者未必然，讀者亦未必如其所然也。即如杜牧〈贈別〉：『蠟燭有心還惜別，替人垂淚到天明。』亦以情致見勝而已。」，見氏著：《晏殊晏幾道詞選》，頁 32。

⁶¹⁹ 《二晏詞箋注》，頁 76-77。

⁶²⁰ 《二晏詞箋注》，頁 323-324。

⁶²¹ 〈紅窗聽〉：「記得香閣臨別語。彼此有、萬重心訴。淡雲輕靄知多少，隔桃源無處。夢覺相思天欲曙。依前是、銀屏畫燭，宵長歲暮。此時何計，托鴛鴦飛去。」，《二晏詞箋注》，頁 54。

望心魂擺脫現實的短暫追逐；然而小晏在〈鷓鴣天〉（小令尊前見玉蕭）卻有截然不同的書寫。

小晏此詞上片刻劃了在他生活中極其日常的情景，貌美的歌女在酒酣耳熱之際，色與藝的極致呈現都讓小晏屏息，以致頻頻飲酒，縱使醉倒亦不容辭。詞中的場景與情調和「彩袖殷勤捧玉鍾，當年拚卻醉顏紅。舞低楊柳樓心月，歌盡桃花扇影風。」如出一轍。若說〈鷓鴣天〉（彩袖殷勤捧玉鍾）的下片是若干年、或一定時間後的追想；而此詞的下片就是當晚返家後因流連忘返而表現出的心繫夢縈。「慣」字又相當巧妙，可見小晏極其熟悉心魂、夢境的短暫追逐，也呈現出他的癡迷與執著。又如「月細風尖垂柳渡。夢魂長在分襟處。」⁶²²（〈蝶戀花〉（碧玉高樓臨水住））也有相同的描寫。這些陳述像是對已然發生的情事作客觀的敘述，小晏的筆法的具體、落實，自然和晏殊的概括用法有細微的差別。不僅如此，大晏的流利直敘與小晏的頓挫婉轉，亦有不同。

《邵氏聞見後錄》記載北宋理學家程頤稱賞道：「『鬼語也』，意亦賞之。」⁶²³現實對小晏的拘束有多劇烈，在夢中的小晏就能獲得相同程度的自由。詞人白日時的心與感官皆在女子身上，夜晚在感官具息後，其想念之深，彷彿能操控個人的夢境一般。「夢魂」這個他喜用的詞彙，甚至也被他「雙重否定」：「夢魂縱有也成虛。那堪和夢無。」⁶²⁴夢魂縱使能帶給詞人一瞬的慰藉，即使非真，也那怕它是虛幻之物；然而連這空虛的安慰都不能獲得，小晏至此落得無路可退的處境當中。晏殊與小晏的「輕與重」絕非判然二分，而是存在著辯證的意涵，即使去除了男女戀情的浪漫，在友朋傷逝憶往的主題裡，父子二人的「輕與重」亦可見一斑。較具代表性者，如晏殊：〈木蘭花〉（池塘風綠水微暖）：

池塘水綠風微暖。記得玉真初見面。重頭歌韻響錚琮，入破舞腰紅亂旋。
玉鉤闌下香階畔。醉後不知斜日晚。當時共我賞花人，點檢如今無一半。

625

此詞漸次鋪敘當年和玉人初見的情景，是在水綠風暖的春日。玉真和詞中的歌女一樣，都是色藝兼備的佳人。晏殊不惜以諸多筆墨描寫歌舞歡宴的細節，他一步步鋪陳宴飲之歡快，使他「醉後不知斜日晚」暫忘時間的推移，也是貫徹著一直信奉的精神——「酒筵歌席莫辭頻」。但看似又是一場歡會的結束，末尾卻是以「當時共我賞花人，點檢如今無一半。」作結，如陳永正所言，「無一半」三字

⁶²² 《二晏詞箋注》，頁 305-306。

⁶²³ 「程叔微云：『伊川聞誦晏叔原『夢魂慣得無拘檢，又踏楊花過謝橋』長短句，笑曰：『鬼語也。』意亦賞之。』見宋·邵博：《邵氏聞見後錄》，卷十九，頁 151。

⁶²⁴ 〈阮郎歸〉：「舊香殘粉似當初。人情恨不如。一春猶有數行書。秋來書更疏。衾風冷，枕鴛孤。愁腸待酒舒。夢魂縱有也成虛。那堪和夢無。」，《二晏詞箋注》，頁 424-425。

⁶²⁵ 《二晏詞箋注》，頁 79-81。

既重且拙。⁶²⁶晏殊用如此白話、直接的口語道出人事的遷轉，三字又如暮鼓晨鐘般點醒晏殊。也的確，末句儼然是對「酒筵歌席莫辭頻」最有力的支持，也是最無情的嘲諷。縱然晏殊看重每一次的享樂，將之視為極其難得的盛宴，但日後仍有諸多憾恨與無奈。即使如此珍惜每次的歡會，他還是得承受風流雲散的悲哀。前六句的遞進只為了昭告這個領悟。二晏也有兩首作品近乎此種感慨，如晏殊〈臨江仙〉（資善堂中三十載）、晏幾道〈臨江仙〉（東野亡來如麗句）：

資善堂中三十載，舊人多是凋零。與君相見最傷情。一尊如舊，聊且話平生。此別要知須強飲，雪殘風細長亭。待君歸覲九重城。帝宸思舊，朝夕奉皇明。⁶²⁷

東野亡來無麗句，於君去後少交親。追思往事好沾巾。白頭王建在，猶見詠詩人。學道深山空自老，留名千載不干身。酒筵歌席莫辭頻。爭如南陌上，占取一年春。⁶²⁸

前述〈木蘭花〉的情景是在他熟悉的酒筵歌席當中，然而這首作品卻是敘述和一位朝中故人的相逢與離別。張草劬箋釋「資善堂」道：「宋代皇太子就學之所」⁶²⁹當時晏殊年紀尚輕，⁶³⁰三十年後存者寥寥，這段東宮的記憶，同時也承載著晏殊年少得志的過往。故人的凋零使得回憶塵封已久，也因為和這位老友의 相見，才能重新面世，此亦是「傷情」的緣由。這位舊部抑或同僚，同時也是這段過往的擁有者、見證者，於是晏殊在感慨卅年人世遷轉的同時，不斷刻劃和這位友人的別情依依，也期待日後重返帝京，共話前事。晏殊將這份傷感以典雅、雍容的氣度加以包裝，內蘊酌以個人過往的風華往事，可見其一貫的風格。

至於小晏此詞，全然非個人之原創，乃從張籍、劉禹錫等人之詩作化出，⁶³¹雖然恰好能符合個人的生活景況，但也降低了感慨的力度。整首詞似乎是寫給「謝世、疾廢臥家」的陳君龍、沈廉叔等人，小晏的長壽也像是「白頭王建」一般。其實若忽略這首詞所化用的「詩人句法」，其下片仍極能符合小晏詞的內蘊。「酒

⁶²⁶ 陳永正：《晏殊晏幾道詞選》，頁 37。

⁶²⁷ 《二晏詞箋注》，頁 171-172。

⁶²⁸ 《二晏詞箋注》，頁 284-285。

⁶²⁹ 張草劬引宋·王栐《燕翼詒謀錄》卷三：「大中祥符八年（一〇一五），仁宗封壽春郡王。以張士遜、崔遵度為友，講學之所為資善堂。」又據夏承燾《二晏年譜》，晏殊於真宗天禧二年（一〇一八）二月為昇王府記室參軍。八月，以戶部員外郎充太子舍人，知制誥，判集賢院。見《二晏詞箋注》，頁 171。可知此約略為一〇四八年之後作，也大約是晏殊逝世（一〇五五）的前幾年。

⁶³⁰ 晏殊生於九九一年，故一〇一八時仍不到三十之齡，以其少年得志的狀況來看，當時的大部分長於晏殊的「舊人」的確也大多凋零。

⁶³¹ 如唐·張籍〈贈王建〉：「于君去後交游少，東野亡來篋笥貧。賴有白頭王建在，眼前猶見詠詩人。」、唐·劉禹錫〈戲贈崔千牛詩〉：「學道深山許老人，留名萬代不關身。勸君多買長安酒，南陌東城占取春。」見《二晏詞箋注》，頁 284-285。

筵歌席莫辭頻」的精神又被他聲聲呼喚著，七言絕句的形式變為五七言的併行，也讓敘述進程更為錯落有致。整體而言小晏此詞不若晏殊之作來得沉重，畢竟就「悼亡、傷逝」的主題來看，《小山詞》已泰半屬之，使得這首化用前人詩句的作品顯得不夠莊嚴、沉重。論者謂：

兩詞（晏殊〈臨江仙〉（資善堂中三十載）、晏幾道〈臨江仙〉（東野亡來無麗句））不僅牌調相同，情感意境亦同；論其風調，則前者雍容，後者瀟灑，父子身分性情之異，亦可於此中見之。⁶³²

鄭騫先生從悼亡、懷舊的同題共詠來看，見微知著的陳述兩者的不同。鄭先生的做法更啟迪了筆者對於比較兩者同題共詠的動力。

或許「雍容」與「瀟灑」是相當概括的描述，但友朋間的悼亡傷逝，如此嚴肅的命題更能呈顯出兩人較為真實的內在性格，稱其雍容與瀟灑，亦是傳統印象式批評取其神味的說法。有趣的是，「雍容」、「瀟灑」在類比上，我們更容易將「雍容」歸納於「落實」；把「瀟灑」分類進「泛指」當中。《花間集》以來形塑、刻劃女性一直是相當重要的主題，如何書寫、審視詞中的女子，或多或少也成為詞體演進中一項可參考的環節。⁶³³描述女子的筆法較為「泛指」抑或「落實」亦是值得探討的標的。晏殊〈破陣子·春景〉（燕子來時新社）道：

燕子來時新社，梨花落後清明。池上碧苔三四點，葉底黃鸝一兩聲。日長飛絮輕。巧笑東鄰女伴，采桑徑裏逢迎。疑怪昨宵春夢好，原是今朝鬪草贏。笑從雙臉生。⁶³⁴

泛指與落實在「內容」上，此處界定為前者概括男子與對女子的形象刻劃，葉嘉瑩引西蒙·波娃之《第二性》道：「女性是男性眼中的『他者』。男性看女性不是以平等的地位，而是以一種帶有欲求的眼光，一種 male gaze。」⁶³⁵葉氏舉歐陽

⁶³² 鄭騫：〈成府談詞〉，《景午叢編》，上冊，頁 252。

⁶³³ 如溫庭筠對於女性的純美書寫，將女性塑造成男子心中應有的理想形象。甚至有男性權力禁錮著女性的意味。張淑香謂：「閨閣樓園實則為男性權力建構與運作的場域，男性中心物化女性的表徵。這些深宅內室 (private space) 暴露男性欲將女性完全排除於公共空間 (public space) 之外而禁錮於私有空間，成為其擁有的財產，實則對其身體、感情、靈魂的監控，使其成為一己禁錮的欲望。」見氏著：〈男性情色幻想的美典——溫庭筠詞的女性再現〉，《中國文哲研究集刊》，第十七期，頁 80。至韋莊〈菩薩蠻〉五首，以及「美人」成為故國與故園的理想指涉、馮延巳在國勢蝸蟻的南唐，也不時以女子口吻自比。從中可看見對於女子的書寫也隱含著詞體發展的不同進程。

⁶³⁴ 《二晏詞箋注》，頁 177-179。

⁶³⁵ 葉氏在論及王國維《人間詞話》中的「詞之雅鄭，在神不在貌。永叔、少游雖作艷語，終有品格。」，將歐陽炯、薛道蘊詞與歐陽脩之作品（〈蝶戀花〉（越女採蓮秋水畔））比較，是故前者的書寫顯得泛指，後者則落實許多。見氏著：《人間詞話七講》，（新北：大塊文化，2015 年），頁 50-52。

炯〈南鄉子〉(二八花鈿):「二八花鈿，胸前如雪臉如蓮。耳墜金環穿瑟瑟，霞衣窄，笑倚江頭招遠客。」⁶³⁶、薛昭蘊〈浣溪沙〉:「越女淘金春水上，步搖雲鬢珮鳴璫，渚風江草又清香。不為遠山凝翠黛，只應含恨向斜陽，碧桃花謝憶劉郎。」⁶³⁷為例，然而晏殊此詞的描寫，並不著重在女子的理想形象，他是以客觀、純美的視角欣賞。上片言美好春日的到來，提供給青春女子恰當的活動場域。下片筆法相當自然，女子們的互動以及喜悅，在詞人眼中原以為是帶有男女意涵的「春夢」其實是「鬪草贏」的緣故，搭配「笑從雙臉生」更可見女子的純真。⁶³⁸故單就女子的色態描寫來看，晏殊的確較花間詞人更「落實」而非「泛指」，他願意更深入了解作為客體的女子的所思所感，不只是單純表面的美色。看似相同，卻有大異的小晏〈臨江仙〉(鬪草階前初見)，和晏殊此詞的詮釋呈現「既合且分」的關係：

鬪草階前初見，穿針樓上曾逢。羅裙香露玉釵風。靚妝眉沁綠，羞臉粉生紅。流水便隨春遠，行雲終與誰同。酒醒長恨錦屏空。相尋夢裏路，飛雨落花中。⁶³⁹

晏幾道此詞較之父親的〈破陣子·春景〉，他更多了對女子的愛戀凝視，不僅著力於女子「鬪草」、「穿針」的天真模樣，上片末三句也強調女子具備著動人的姿色，雖然仍帶著少女的羞態。且父親的眼光窺探著的是「若干位」女子，小晏的視角在此詞中極其專一，此亦是二者的不同。更大的差異是，小晏不甘只將女子作客觀的描摹，他時刻要與這些女子在「意義」上產生連結。於是晏殊詞中有少數客觀描繪女子生活樣貌的詞作，然而小晏言此類型之詞雖多，但自身都一定程度的涉入其中。他不只要如實呈現美好的幻象，而是要強調失去這份美好對他的打擊，以及他如何追憶、如何上下求索的過程。再加上小晏非常刻意的加入女子們的小名、指稱，除了極常出現的「蓮、鴻、蘋、雲」、「小梅」外，傳統上的「文君、玉真、玉簫」也不乏出現在作品中，雖然仍是帶著男性凝視女子時的他者觀點，但和晏殊以及傳統詞體中的女子已有不同。這種「落實」、「如真」的書寫在小晏的追憶主題中有相當重要的地位，此稍後將更申述。至少在小晏與大晏的女子描摹上，小晏又更近於「落實」而非「泛指」的光譜範圍裡，這種相對的意義並非建立在單純的內容上，是包括筆法、內容、視角、情味的綜合觀察，加諸小晏更為具體化的寫法，包括歌女的稱呼已出現在詞中，而不是歌筵酒席的娛樂道具。作者把她們「存在的意義」視為比「存在本身」來得更為重要，她們甚至成

⁶³⁶ 曾昭岷等編：《全唐五代詞》，正編卷三，頁 452。

⁶³⁷ 曾昭岷等編：《全唐五代詞》，正編卷三，頁 497。

⁶³⁸ 「此乃純用旁觀者之言，描寫春日遊女戲樂之情景。因見遊女鬪草得勝之笑，而代寫其心情。言今朝鬪草得勝，乃昨宵好夢之驗，可謂能深入人物之心者。此種詞雖無寄託，而描繪人情物態，極其新鮮生動，使讀者如親見其人其事，而與作者同感其樂。單就藝術性說來，亦有可采之處。」見劉永濟：〈三、宋初各家小令〉，《唐五代兩宋詞簡析》（北京：中華書局，2007年），頁 42-43。

⁶³⁹ 《二晏詞箋注》，頁 273-274。

為酒會的主角。論者謂：

大晏小晏詞中，都有一些以女性為主人公的詞作，兩者之間，也呈現了不同的特色。晏殊對筆下的女性，更多地帶有一種冷眼旁觀的色彩，宰相詞人自身的介入比較淺顯。……而小晏體則更多地出現詞人的介入。……在這些純情、純真少女的身上，寄託了小晏的審美態度和小晏體中較為罕見的樂觀的一個側面。⁶⁴⁰

然而上述提及在《珠玉詞》中有一首作品堪稱特出——〈山亭柳〉（家住西秦），晏殊以年華老去的歌女自比，在這種較為特異的「女性書寫」裡，女子在社會、現實的弱勢處境能與作者個人的際遇結合，最終達到「借他人酒杯澆自己塊壘」的目的。但晏殊較著重的是「自身」而非「歌者」的感慨，小晏在這種類似的作品中，他更強調的是「歌女」的處境，而非與個人的連結之處。〈浣溪沙〉（日日雙眉鬪畫長）：

日日雙眉鬪畫長。行雲飛絮共輕狂。不將心嫁冶游郎。 濺酒滴殘歌扇字，弄花熏得舞衣香。一春彈淚說淒涼。⁶⁴¹

全詞儼然是一歡場女子的心聲。上片前二句道盡個人的無奈，女子鎮日打扮自己，生活卻有如行雲、飛絮般漂流無定，「行雲」也隱喻著歡場中那被迫的「雲雨」生涯。縱然肉體與表面是如此卑微，甚至任人踐踏，但她還是保持著崇高的心志與「自尊自重的人格意識」⁶⁴²，「不將心嫁冶游郎」也暗示她期待著某個名之為希望的未來，也同時是對知己的期許。下片的偶句與第三句亦呈現了頓挫的形式：女子在此中的「生活」景況，以及看似風光的物質享受，所連接的卻是「一春彈淚說淒涼」，這種淒涼的景況對於歌女及小晏自身都有一定的指涉。看似特立獨行的士族子弟、看似風華的章臺女子，對於知己的期待與落空，都成為此詞的感慨緣由。劉永濟曾論：

作者將此一舞女之生活和內心寫得如此酣暢，其自身幾化為此女。蓋由作者自身亦具有此種矛盾之痛苦，亦同有此舞女之個性，故能體認真切，此舞女直可認為作者己身之寫照。此種寫法，又較托閨情以抒己情者更親切，因之更加動人。論者稱其詞頓挫，即從此等處看出也。⁶⁴³

但值得注意的是，相較於晏殊，〈山亭柳〉對於晏殊自我指涉的力度過強；然而小晏的〈浣溪沙〉則不僅是他心中鍾愛的歌女的真實景況，也可以引申的說是小

⁶⁴⁰ 木齋：第七章〈論小晏體及其詞史意義〉，《宋詞體演變史》，頁 133-134。

⁶⁴¹ 《二晏詞箋注》，頁 438-439。

⁶⁴² 王啟雙編著：《晏幾道詞新釋輯評》，頁 184。

⁶⁴³ 見劉永濟：〈三、宋初各家小令〉，《唐五代兩宋詞簡析》，頁 46-47。

晏自己。且晏幾道相當嫻熟這種操作，在他的「採蓮詞」中更是鮮明。描寫採蓮的女子，在《花間集》中已不乏這類作品，上述葉嘉瑩所論之二作，雖然採蓮的行為有些落差，但整體的描摹已相當接近。二晏詞中的採蓮之作不僅能見其書寫女子時的不同，亦多有可探尋深味的詮釋空間。

然而為何宋人偏好蓮花？周敦頤的〈愛蓮說〉彷彿是一篇宣告，學者謂：

宋初人盛愛蓮花，與晏殊同時的崑體詩人的《西崑酬唱集》五十六首詠物詩中詠荷詩也高達十五首。稍後於晏殊的宋朝理學的奠基人周敦頤的〈愛蓮說〉中蓮花的君子風範，是當時社會所追求的理想人格。……而晏殊筆下的蓮荷，品貌修潔，卻風露相侵，粉淚暗灑；無人能解深情，魚浪不傳密意，孤獨不達情愫，花已蝕，香已銷，其心怨苦可以想見，但卻能含情不語，怨慕不訴。⁶⁴⁴

雖然採蓮詞中出現的皆為女子，加諸蓮花本有高潔的指涉，整體而言，採蓮詞可說是「士君子人格典型」以及「女子可欲的形象」之結合。究竟和小晏之作有何不同？晏殊〈漁家傲〉（越女採蓮江北岸）或許可和歐陽修〈蝶戀花〉（越女採蓮秋水畔）共參：

越女採蓮江北岸。輕橈短棹隨風便。人貌與花相鬥豔。流水慢，時時照影看妝面。蓮葉層層張綠傘。蓮房個個垂金盞。一把藕絲牽不斷。紅日晚。回頭欲去心撩亂。⁶⁴⁵

越女採蓮秋水畔。窄袖輕羅，暗露雙金釧。照影摘花花似面。芳心只共絲爭亂。鴻鵠灘頭風浪晚。霧重煙輕，不見來時伴。隱隱歌聲歸棹遠。離愁引著江南岸。⁶⁴⁶

從敘述的手法與詞作的進程結構來看，兩詞的相似度極高。首句先表明「越女採蓮」的情形，「江北岸」與「秋水畔」的虛指更見兩者異而實同的狀況。接著書寫女子輕盈、靈巧的體態，歐詞更強調飾物的華美。然而兩者都不注重在「採蓮」之上，而是女子在水面映照下，看見自己足以與蓮花爭相鬥豔的青春美貌，指涉了人與花的共同處境：採蓮趁早猶如莫負青春紅顏、甚至「蓮」與「憐」的雙關也滿足了女子的愛情想像。最後，暗喻女子不僅貌美，也有和蓮花相當的高潔氣息，卻不「見採」的遭遇。末尾亦相當雷同，順應著剛剛複雜的情緒，暮色漸至，女子帶著撩亂的心緒而返。上片彷彿是對採蓮女的群體描寫，下片則較關注在某

⁶⁴⁴ 孫虹：第二章〈北宋前期——詞中「宋調」之椎輪草創〉，《北宋詞風遞嬗與文學思潮》，頁139。

⁶⁴⁵ 《二晏詞箋注》，頁123-124。

⁶⁴⁶ 邱少華編著：《歐陽修詞新釋輯評》（北京：中國書店，2001年），頁55-57。

位個別女子之上。簡而言之，雖較上述《花間集》之作有更為深入的部分，但和小晏的採蓮詞，仍有許多不同。晏幾道〈鷓鴣天〉（守得蓮開結伴游）、晏幾道〈蝶戀花〉（笑豔秋蓮生綠浦）道：

守得蓮開結伴遊。約開萍葉上蘭舟。來時浦口雲隨棹，采罷江邊月滿樓。
花不語，水空流。年年拚得為花愁。明朝萬一西風動，爭向朱顏不耐秋。

647

笑豔秋蓮生綠浦。紅臉青腰，舊識凌波女。照影弄妝嬌欲語。西風豈是繁
花主。可恨良辰天不與。才過斜陽，又是黃昏雨。朝落暮開空自許。
竟無人解知心苦。⁶⁴⁸

首闕敘述女子們對於採蓮時節到來的雀躍以及採蓮時的投入。然而過片一轉，蓮開的期待翻轉為「年年拚得為花愁」的無奈，也比對出花期雖有限卻年復一年循環不已、朱顏可恃，然而又較荷花更「不耐秋」的易逝本質。西風的指涉亦可延伸，應是考驗著荷花的西風，但他描述的客體又是對於人的指稱——朱顏，使得人與花都備受「西風、秋」的摧殘。時不我待的焦慮包裝在「荷花—採蓮女—作者（晏幾道）」的框架之中。最後者——即小晏在此詞中的自我影射較不明晰，這點在下闕又有不同。〈蝶戀花〉上片的書寫略顯含糊，除了首句「笑豔秋蓮生綠浦」外，其他都足以指稱荷花與女子，包括「凌波女」、「照影弄妝」、「西風豈是繁華主」都呈顯出兩者於內在特質上的共通性。無奈好景不長、韶光有限，對於採蓮女子的青春與荷花的花開正盛，都備受自然以及不可抗力的時間所折磨。至此小晏的自我指涉看似不甚明確，然而末尾的「竟無人解知心苦」，方呈現上述所謂「荷花—採蓮女—作者（晏幾道）」的詮釋結構。但此詞更著重的是在作者「蓮子心中苦」，卻無人能明白、可供訴說的孤獨當中。晏殊和歐陽脩一樣，仍將採蓮女視為被關注的客體；小晏則已想像自己為採蓮女，進而演繹其中的情感周折。於是從《花間》、晏、歐到小晏之作，約略有由淺入深、由客觀至主觀、由花而至於人，最後觸及自我的投射。值得注意的是，小晏和父親、歐陽脩之採蓮詞，都喜以「由喜入悲」、「自喜漸悲」的結構呈現。觀看角度亦是由群體至個體的描述，上片的歡快與下片的撩亂憂愁。或許這也是主題承衍中的自然現象。

「採蓮」的書寫亦可稱是由「自然」漸涉於「人工」，論者謂：「唐、五代小令，為詞之初期。故《花間》、後主、正中之詞，均自然多於人工。宋初小令，如歐、秦、二晏之流，所作以精到勝，與唐、五代稍異，蓋人工甚於自然矣。」⁶⁴⁹的確由此主題的承衍來看，人工的跡象漸次鮮明，但兩者的意涵並無高低之

⁶⁴⁷ 《二晏詞箋注》，頁 316-317。

⁶⁴⁸ 《二晏詞箋注》，頁 302-303。

⁶⁴⁹ 蔡楨雲：《柯亭論詞》之語，轉引自《二晏詞箋注》，〈珠玉詞總評〉，頁 206。

分，而是藝術發展的客觀描述罷了。「自然」與「人工」的範疇，或許也足以討論小晏與父親晏殊的些微不同，這個相異之處就是兩人的「富貴感受」。可從晁補之的一段誤評談起：

晏元獻不蹈襲人語，而風調閒雅，如「舞低楊柳樓心月，歌盡桃花扇影風。」
知此人不住三家村也。⁶⁵⁰

此詞句顯然是從小晏〈鷓鴣天〉（彩袖殷勤捧玉鍾）之摘句而來，這段評論不僅忽略了二晏善引用前人語句的特點，更將作者混淆。不過它透露出某些資訊：晏殊在評論者心中的富貴氣質，雖然這闕詞並非大晏所作，仍能符合他一直以來的形象。再加上「舞低楊柳樓心月，歌盡桃花扇影風」的富貴氣息是展現在風調、情致之上，而非金玉雕琢的器物描寫。故這段評論不僅指涉了晏殊，也稱美了晏幾道。更細部來看，其實它強調富貴氣象乃是由晏殊的人格特質而發的事實；小晏的富貴感受自然有承襲這項特點，不過相比之下，父親更重富貴的氛圍，雖有時也會以金玉器物等鋪陳，但這個現象仍不若小晏來得明顯。或許可歸結為兩人不同的「氣象」所致。

晏殊詞最常出現的宴飲酒會，其不喜刻意鋪陳酒筵歌席的擺設、裝飾、器物等客觀形體，他更重視一種雍容、從容、閒雅的美感。⁶⁵¹上述所提及的〈謁金門〉（秋露墜）、〈浣溪沙〉（小閣重簾有燕過）、〈清平樂〉（金風細細）無不是這種感官追求的具現；與此相反的〈浣溪沙〉（玉碗冰寒滴露華），也能見到他富貴鋪陳時的節制：

玉碗冰寒滴露華。粉融香雪透輕紗。晚來妝面勝荷花。鬢禪欲迎眉際月，酒紅初上臉邊霞。一場春夢日西斜。⁶⁵²

除了生活優渥之人家於夏日取冰享用的「玉碗冰寒滴露華」外，晏殊在字裡行間和上述的詞作一樣，不只表現在文字的秀雅與適然，如晏殊所謂「梨花院落溶溶月，柳絮池塘淡淡風」以及題材的富貴氣上，更呈現一種從容的步調。彷彿除了恐享樂之不及時外，生活中沒有什麼是急迫、或足以威脅他的。小晏大抵承襲了晏殊的這種寫作特質，如其「舞低楊柳樓心月，歌盡桃花扇影風」雖未言金玉器物，但這種生活顯然是豪貴子弟專屬的享受，不僅不會有庸俗的聯想，反而帶著

⁶⁵⁰ 見胡仔《苕溪漁隱叢話》後集引《復齋漫錄》（即《能改齋漫錄》）之語，見氏著：《苕溪漁隱叢話》，卷三十三，頁253。

⁶⁵¹ 「晏殊對文學的要求，乃在於要有一種『真正』的『富貴氣象』存在——這種『富貴氣象』，又決不是靠『金玉錦繡』之類的字面來『裝飾』就的；恰恰相反，它是通過對於富貴生活進行『過濾』和『提煉』之後才『自然流露』出來的。因而造就這種『氣象』的必具條件就有兩個：一是『真富貴』的生活，二是『高雅不俗』的『趣味』。」見楊海明：第五章〈五代詞風的延伸與提高——北宋小令詞〉，《唐宋詞史》，頁226。

⁶⁵² 《二晏詞箋注》，頁32-33。

高雅的氣質。但小晏的感受又有別於父親，小晏有時刻意強調華美的陳設與器物，可能是他在字裡行間所要強調的「富貴感」。他的狀況不同於「乞兒相」的「生吞活剝」之富貴態，而是在漸次失去舊時的豪華生活後，他所要極力強調、維護的富貴質感。他不乏和父親一樣，以語態、精神上流露出天然之貴氣，但也不少是用物質上的鋪陳來加以彌補。上述〈鷓鴣天〉（彩袖殷勤捧玉鍾）就有相當鮮明的傾向。又如〈臨江仙〉（旖旎仙花解語）、〈玉樓春〉（東風又作無情計）、〈浣溪沙〉（牀上銀屏幾點山）：

旖旎仙花解語，輕盈春柳能眠。玉樓深處綺窗前。夢回芳草夜，歌罷落梅天。沈水濃熏繡被。流霞淺酌金船。綠嬌紅小正堪憐。莫如雲易散，須似月頻圓。⁶⁵³

東風又作無情計。豔粉嬌紅吹滿地。碧樓簾影不遮愁，還似去年今日意。誰知錯管春殘事。到處登臨曾費淚。此時金盞直須深，看盡落花能幾醉。⁶⁵⁴

牀上銀屏幾點山。鴨爐香過瑣窗寒。小雲雙枕恨春閑。惜別漫成良夜醉，解愁時有翠箋還。那回分袂月初殘。⁶⁵⁵

此處不暇一一詮解，但從閱讀體驗中，可以發現小晏的富貴書寫的確有不少器物的描述。他在父親的感受基礎上又納入了更多物質的鋪陳，也的確如王灼所言：「叔原詞如金陵王、謝子弟，秀氣勝韻，得之天然，將不可學。」⁶⁵⁶使得他雖稍嫌刻意的提及金玉器物，但總體呈現仍相當和諧。⁶⁵⁷除了與父親對比外，幾乎都不會露出「破綻」。當這種「破綻」顯露時，即如楊海明謂：「所以他的詞中，雖然也還表露著自己作為貴族子弟的那種『富貴風流』的氣度，但又只能算是一種『遺韻』了。」⁶⁵⁸。

或許我們可由父子二人不同的「氣象」來總結人格、詞風、同題共詠時的不同表現，錢穆在論畫時，曾道：

⁶⁵³ 《二晏詞箋注》，頁 280-281。

⁶⁵⁴ 《二晏詞箋注》，頁 412。

⁶⁵⁵ 《二晏詞箋注》，頁 434-435。

⁶⁵⁶ 宋·王灼：《碧雞漫志》，收錄於《詞話叢編》，頁 83。

⁶⁵⁷ 或許可引用近人趙尊嶽所言，《填詞叢話》卷三：「不必言情而自足於情，一字一句，落落大方，能得天籟，斯為詞中之聖境，珠玉是矣。由珠玉而少加礪治，使智慧偶然流露，以益見生色者，小山是矣。珠玉如渾金璞玉，小山加以潢治而仍不傷於琢，此晏氏父子可貴之處也。」就富貴感受而言，晏殊的確較小晏來得天然與渾成，而晏幾道加入了更多的雕琢與潢治，卻仍不失父親風味，成就父子二人的可貴之處。轉引自《二晏詞箋注》，〈珠玉詞總評〉，頁 206。

⁶⁵⁸ 楊海明：第五章〈五代詞風的延伸與提高——北宋小令詞〉，《唐宋詞史》，頁 257。

氣韻在用筆，而氣象乃在全體之格局。氣韻仍屬所畫之外物，而氣象乃涉作畫者內在之心胸。氣象二字，尤為宋代理學家所愛用。⁶⁵⁹

的確在詞作當中，晏殊之氣象較小晏來得宏大。那是早歲即步入仕途，優游於官場及富貴生活的經歷，加諸長時間潛移默化所致。使得晏殊所關注的問題以及在表情、情感投入上，他總是以較不侷限、較為宏觀、開放的態度面對。如何維持現有的生活，是他一直以來關心的課題。也就是說，他的眼光較多放在「現在」的這個當下；然而小晏的氣象由於個人性格的執著與特出，加之生活、仕途的漸次偃蹇，愛恨分明的他總欲窮盡情感的枝微末節，試探出「痴情」的終極可能。

逝去的愛情、生活的追憶以及對過往的緬懷，方是他關注的問題。於是，和父親相比，他的視角放在「過去」的已逝片段，這種探究自然將氣象與「格局」聚焦在特定的一點上而受到批評；但也因著力之深，使得情感與回憶的「境界」往往能動搖人心。於是在探討完晏幾道的為人、他在詞人地位史中的角色、與父親的矛盾依違後，將導入最後一個議題——晏幾道詞體的內在辯證，也就是這種極盡言情，並且將觸角指向過去的創作，追憶與情感對他而言的意義及相關問題，都將在下一章節中有進一步的探討。

⁶⁵⁹ 錢穆：《中國學術思想史論叢》六（臺北：東大圖書股份有限公司，1993年），頁224。

第四章 內在辯證的核心：回憶與深情

第一節 「當時明月在」：如真的回憶書寫

晏幾道及其連帶而來的矛盾、依違、內在辯證一直是本文所關注的課題，故從詞人視角審視小晏其人及其在詞史中的定位，也都呈現詞人曖昧、複雜的價值去取。身為詞人的晏幾道所表現的正反兩面，在上文亦有不少篇幅描述，而後筆者欲深入二晏父子關係的內在連結與意義。可說第二章的觀點在小晏個人與社會環境、詞學環境等外在條件的互相注視；第三章則專注於父子兩人或依賴或抗拒的深層聯繫，此中已不少篇幅觸碰到小晏的內在問題。最後，將在此章更為聚焦的放在晏幾道身上，尤其是他的詞作之上。

然而此章並非是對於晏幾道詞作的綜論，對其詞作泛泛而觀也無助於強調他自身的矛盾與複雜。若要直指問題的核心，自然使人想起小晏的自白——〈樂府補亡自序〉所謂：「叔原往者浮沉酒中，病世之歌詞，不足以析醒解慍，試續南部諸賢餘緒，作五、七字語，期以自娛。不獨敘其所懷，兼寫一時杯酒間聞見所同遊者意中事。」⁶⁶⁰這段話揭露的是詞作在時空背景事過境遷之後所起到的「回憶」、「見證」之功。我們也可以說，《小山詞》的確如黃庭堅所言：「狎邪之大雅、豪士之鼓吹也。」⁶⁶¹但兩人在「序」文上有各自不同的偏重。更簡單來說，小晏在序文中表現個人詞作「回憶」、「追憶」的特質，這是出自於創作者個人的告白；黃氏的序文則是以知己的角度對晏幾道作一完整、細膩也不失風趣的觀察。〈樂府補亡自序〉的關鍵即在於此：

追惟往昔過從飲酒之人，或壟木已長，或病不偶。考其篇中所記悲歡合離之事，如幻如電、如昨夢前塵，但能掩卷忤然，感光陰之易遷，嘆境緣之無實也。⁶⁶²

過去的如實紀錄成為他僅有的依傍，即使那令人「掩卷忤然」也是一樣。很有可能他在過往每一場歡宴的如實書寫中，就已經預示著日後「悲樂極以哀來」的命運，這是從「等待被追憶」的角度而發；此外，小晏的詞作中又不乏「由今視昔」的體驗，從等待失落到體會失落，進而求索尚未失落的瞬間，詞作之於他而言，令我們想起宇文所安論「殘花」的意義：

「殘花」作為花，並沒有什麼與生俱來的更美的東西：它們的價值就在於它們是「最後的」，在於它們與另一段時間的一種聯繫。⁶⁶³

⁶⁶⁰ 宋·晏幾道：〈樂府補亡自序〉，收錄於陳良運主編：《中國歷代詞學論著選》，頁 44。

⁶⁶¹ 宋·黃庭堅：〈小山集序〉，收錄於陳良運主編：《中國歷代詞學論著選》，頁 41。

⁶⁶² 宋·晏幾道：〈樂府補亡自序〉，收錄於陳良運主編：《中國歷代詞學論著選》，頁 44。

⁶⁶³ 〔美〕宇文所安：〈斷片〉，《追憶：中國古典文學中的往事再現》，頁 112。

彷彿是韋莊〈女冠子〉：「四月十七，正是去年今日」一般，⁶⁶⁴詞人所記得的片段、時間的餘燼只對他們自身產生意義。這些事物的存在並不意味著他們具有何其重要的本質，而是他們所之於當事人的意義是獨一無二的，往往是與一段失落的連結。於是探索小晏詞中的回憶，自然是不可迴避的課題。他為何回憶？如何回憶？落實在實際書寫中是以何種方式呈現？沉浸在往昔的世界中的小晏，他如何理解、美化過去的想像？如果過去真的能彌補他的失落，他又從中「獲取」、「得到」了什麼？

另外，在詞作、回憶中的小晏，他始終貫徹的「情感姿態」令人印象深刻。有時他陳述著個人或女子在情感中的弱勢一面，又時而展現他無懼於一切，那份言情、表情的自信，彷彿是第二章論「補樂府之亡」時對補「情之傳統」的實踐。結合於此，若說他的情感強調的是「自如」，無論是灑脫抑或沉溺，晏幾道始終以「痴情」、「情痴」的態度來叩問人生，那也必須處理他在悲哀情緒中的「自如」表現。末尾除了探索他以筆墨刻劃的情感世界外，也反思對小晏而言，情感與回憶的侷限為何？他的「抗爭」是否產生效果？這些問題都將在此章中一一陳述。

一、晏幾道的追憶歷程

（一）為何回憶？如何回憶？

若說「歷史」是人類共同的記憶，它記錄著文明以及一切可及事物之發展過程；那個體、個人的回憶就是乘載著「我之所以為我」的變化軌跡。又是什麼樣的人特別在意、耽溺於回憶之中？簡而言之，回憶清楚的指向於它的天敵——遺忘，既然害怕遺忘，也就表示過去的生活、經驗是相當重要的，更隱含著今不如昔的意義。每一次深刻、彷彿切割了現今與未來的回憶，都是一次次對遺忘的迎頭痛擊。

那為何小晏要落入追憶的活動當中？筆者同意這句話的觀點：「對於任何個人，故鄉和童年都是生命的開端，也是記憶的開端。」⁶⁶⁵從上述關於晏幾道的內外狀況的種種論述可知，父親的去世以及華屋山丘之變絕對是晏幾道個人命運的重要轉折，就結果意義而論，它明確地像是一道分水嶺，將它所認知的世界一分為二。但小晏的實際經驗，應是在他成長過程中，才逐漸明白有一些什麼已再也不會復歸。父親的離去顯然是他成長過程最早面對的失落，也埋下了他對日後「失落」的體會與「期待」。

⁶⁶⁴ 五代·韋莊著，聶安福箋注：〈女冠子〉，《韋莊集箋注》，頁 448。

⁶⁶⁵ 馬大康、葉世祥、孫鵬程著：第三章〈反抗時間：文學與懷舊〉，《文學時間研究》（北京：中國社會科學出版社，2008 年），頁 44-45。

成人後的小晏雖不好仕進，與他過從甚密的除了黃庭堅、鄭俠之外，就非沈廉叔、陳君龍二人莫屬。不少詞作即誕生於沈、陳二人的酒宴當中，「蓮、鴻、蘋、雲」等亦是時常出現的主要人物。父親以及家道中衰的經驗，使得他對於美好事物、時刻有一份更深切的體悟，於是這份體悟使他「不獨敘其所懷，兼寫一時杯酒間聞見所同遊者意中事。」可以說小晏急著去紀錄，即使在當下的環境，這些背負著紀錄性質的詞作只是酒邊花下作為娛樂的消遣而已。然而有了幼時「失落的體會」，沈、陳這兩位過從飲酒之人，「或壟木已長，或病不偶」，諸位小晏愛慕的歌女流落人間，又應驗了他早年的經驗。於是回憶成為對抗遺忘、失落的重要方式，畢竟純情執著的詞人在詞中擘劃的回憶場域，他既被其中的規矩所制約，又時而主宰關於過往的枝微末節。至於深究小晏為何執著於「回憶」的原因，我們可以從三部分加以論述：

第一，「回憶」這件事，之於他而言是一種最真實的安慰。〈戲作示內〉中安貧自嘲的表現與詞裡翩翩公子的形象完全不類，但卻都是出自晏幾道筆下；〈樂府補亡自序〉的老者回憶口吻，自然與詞作中深情年少的模樣亦不相當。這些例子告訴我們「回憶」的一種功效：它除了會帶給我們「今不如昔」、「今非昔比」的負面意義之外，它也具備類似慰藉、寄託的功能。故小晏在風流雲散的晚年閱讀詞集，甚至自序中提及詞集成集的過程，彷彿將過往的陳跡一併收束於其中，富貴、年少、多情的自己躍然於紙。讀者都不免傾心於其中的內容，何況是詞人自身？也如上述，排除了消極的意涵外，更多的是詞人以客體的形式審視過往，並且對於現今的生活、心境感慨有了補償。

第二，回憶是過往事件的明證，小晏需要如實、堅實的文字紀錄，方能不忘記、不懷疑那段曾經的過往，並且藉此形塑記憶。晏幾道在〈公儀招觀畫〉一詩中，隱含著自己喜好「紀錄」、「紀實」的傾向，其詩曰：

初約看花花已盡，重親閑客客應歡。真花既不能長豔，畫在霜紈更好看。

666

對於小晏而言，過往的富貴享樂、執著情愛，雖雅豔動人，但他就如真花一般無法長久依恃。所以他樂意，也非常積極地把這些情感記錄在他珍愛的霜紈——詞體之中。至少此間，他有主宰的權力。故或許可將此詩當作是他潛意識的流露。此外，今昔之間遽然的改變，使他不免質疑記憶的真實性，但詞中的一字一句又是如此鮮明，且是出於自己之手，在其中，「回憶」也成為他再創造、再詮釋的客體。著名小說家米蘭·昆德拉論回憶與遺忘的關係道：

⁶⁶⁶ 清·厲鶚：《宋詩紀事》，卷二十五，頁 643。

如果人們研究、討論、分析一個事實，人們分析的是它在我們的精神中和記憶中出現的那種狀況。人們只在過去的時間中認識現實。人們不認識它在現在時刻，它正在經過，它在的時刻的那種狀況。然而現在時刻與它的回憶並不相像。回憶只是對遺忘的否定。回憶是遺忘的一種形式。⁶⁶⁷

昆德拉所謂「回憶只是對遺忘的否定。回憶是遺忘的一種形式。」簡而言之，作為實際活動的「回憶」或「追憶」，在根本上都是對過往的陳跡進行破壞。既然「徹底還原」是不可能，「回憶」充其量是把事件詮釋為我們想像中，或是趨近我們想像中的模樣。追憶的過程扭曲了事物，使得他也遺忘、掩蓋了真實事件的本身或是部分。故回憶其實就是一種遺忘，淡忘那些不快與使人不滿的部分。霜紉上的花卉，可能真比真花更加明媚動人。宇文所安在《追憶：中國文學中的往事再現》以諸多不同的人物、事件逐一探究各種回憶的模式以及效力。其道：

記憶者同被記憶者之間也有這樣的鴻溝：回憶永遠是像被回憶的東西靠近，時間在兩者之間橫有鴻溝，總有東西忘掉，總有東西記不完整。⁶⁶⁸

我們真正忘掉的只有那些「完善的」、完成的東西。……所有能持續較長一點時間的記憶都是為某種令人痛苦的不完善所支持的。⁶⁶⁹

時間這道鴻溝小晏用個人深具力道的詮釋加以跨越，他能美化那些不完整、殘缺的部分，但很有可能完整的部分早被他遺忘了，也才需要借助詞體、文學創作的紀錄功能。易言之，回憶具備供他表現的彈性空間，不只成為過往事蹟的明證，也是美化想像的依據。

第三，耽湮於回憶的人們，其實都有一個鮮為人知之，又是極大弱點的特徵：害怕被遺忘。⁶⁷⁰《左傳·襄公二十四年》叔孫豹反駁范宣子的言論，稱真正的不朽為：「大上有立德，其次有立功，其次有立言，雖久不廢，此之謂不朽。」⁶⁷¹；孔子在《論語·衛靈公》稱：「君子疾沒世而名不稱焉。」⁶⁷²顯然都是一種害怕被遺忘的表現。類似的價值觀使得中國士大夫的眼光注視的往往是「身後」的未

⁶⁶⁷ [法] 米蘭·昆德拉 (Milan Kundera) 著，孟湄譯：《被背叛的遺囑》(香港：牛津大學出版社，1994年)，頁 126。

⁶⁶⁸ [美] 宇文所安：〈導論：誘惑及其來源〉，《追憶：中國古典文學中的往事再現》，頁 2-3。

⁶⁶⁹ [美] 宇文所安：〈復現：閒情記趣〉，《追憶：中國古典文學中的往事再現》，頁 139-140。

⁶⁷⁰ 宇文所安就相當重視中國古典文學中的「不朽的期望」，如「後之視今，亦猶今之視昔」一般。然而「這種承諾喚起的希望越大，引起的焦慮感就越嚴重，帶來的困難就越難克服。」見 [美] 宇文所安：〈導論：誘惑及其來源〉，《追憶：中國古典文學中的往事再現》，頁 1。

⁶⁷¹ 周·左丘明著，晉·杜預注，宋·林堯叟注：《左傳杜林合注》，收錄於《文淵閣四庫全書電子版》(內聯網版) 經部·春秋類·《左傳杜林合注》，卷三十，頁 2。

⁶⁷² 或許孟子謂：「孔子作《春秋》則亂臣賊子懼。」(《孟子·滕文公下》) 可說是「渴望被牢記」的反證。一種遺臭萬年的恐懼，雖然這層恐懼對他們在現下的生命而言並不會有任何影響，但也多少起了制約的功能。

來，而非「生前」的現在。故杜甫才謂：「莫思身外無窮事，且盡生前有限杯」⁶⁷³；李白也道：「且樂生前一杯酒，何須身後千載名」⁶⁷⁴看似都對這既有的價值作出嚴正的否定，但這種呼籲的背後也暗示著他們對於傳統思維的依賴。回到小晏身上，他在仕宦功名的慾望較為薄弱，他把個人的目光轉往更私密、自我的場域之中。「被記住」本是一個具有主體意識的人自然而然的慾望，晏幾道不同於一般士大夫希望能「參與」（未來的）社會、歷史、文化等今生無法企及的面向，他更希望能被當日來往的友朋、歌妓給仔細記住。然而是否適其所意，小晏絲毫沒有干涉的空間。於是他所能做的便是去回憶，那怕回憶過程裡的負面意涵總是籠罩在他日漸偃蹇的現實生活裡。彷彿過多的回憶與牢記，自己也不會被他人給遺忘了一樣。

以上就「為何回憶」的部分一一探討，三個主要原因其實仍無法有力的回答「小晏為何回憶」這個命題，仍須結合第二、三章針對其內外在此的諸多條件之論述，畢竟在探討其「內在辯證」、「矛盾」、「依違之間」時，就已經肯認了作為一個研究客體、作為一個人他的存在是相當複雜的。於是回到實際的詞作上，最能統攝回憶主題的詞作，就非〈臨江仙〉（夢後樓台高鎖）莫屬：

夢後樓臺高鎖，酒醒簾幕低垂。去年春恨卻來時。落花人獨立，微雨燕雙飛。記得小蘋初見，兩重心字羅衣。琵琶弦上說相思。當時明月在，曾照彩雲歸。⁶⁷⁵

此闕詞起首似夢非夢，似真似假的虛無描寫，無怪康有為稱起二句「純是華嚴境界」。⁶⁷⁶「夢後」的時空安排，顯然有些在「夢中」、「夢裡」的事物被詞人予以留白，無論夢醒後的主人公是否置身在曾經歡會過的「樓臺」之上，還是想念著作為回憶地景的「樓臺」，現實的景況是他宿酒醒遲，仍只留獨自一人在簾幕之內。「去年春恨」也交代了這段回憶其實也過了一些時日，也讓我們想起馮延巳謂：「誰道閒情拋棄久。每到春來，惆悵還依舊。」⁶⁷⁷春情與春思蒸騰於春日，然而只兀自立於落花飛雨之中，不時見雙燕翻飛而去。「落花人獨立，微雨燕雙飛」自然是此詞的關鍵處，也和後續會討論到小晏的「境界求索」：「相尋夢裡路，飛雨落花中」密切相關。其實此對句並非出於小晏之手，乃是出自五代詩人翁宏，

⁶⁷³ 唐·杜甫著，清·仇兆鰲注：〈絕句漫興九首〉之四，《杜詩詳注》，卷九，頁789。

⁶⁷⁴ 唐·李白著，詹鍇主編：〈行路難三首〉之三，《李白全集校注匯釋集評》（天津：百花文藝出版社，1996年），卷三，頁400。

⁶⁷⁵ 《二晏詞箋注》，頁282-284。

⁶⁷⁶ 見梁啟超：《飲冰室評詞》。轉引自《二晏詞箋注》，頁284。

⁶⁷⁷ 馮詞著重在被回憶時的感傷姿態，而小晏在此詞中更描寫回憶中的景物、情感。馮詞全詞謂：「誰道閒情拋棄久。每到春來，惆悵還依舊。日日花前常病酒。不辭鏡裏朱顏瘦。河畔青蕪堤上柳。為問新愁，何事年年有。獨立小橋風滿袖。平林新月人歸後。」，見《全唐五代詞》，正編卷三，頁650-652。

⁶⁷⁸但經小晏挪化用入詞中，則有截然不同的面貌，鄭騫先生道：

詩（案：翁宏之原詩）甚拙劣，鄰於不通。此聯經小山採用，正如「孤芳出荒穢」，移植庭園盆盎間也。⁶⁷⁹



的確，此聯足以涵容無間的在小晏的情感世界中，亦相當符合詞情韻味。⁶⁸⁰陳匪石稱「落花人獨立，微雨燕雙飛」是「『落花』、『微雨』是『春』；『人獨立』、『燕雙飛』兩兩形容，不必言『恨』，而『恨』已不可解。」⁶⁸¹在如此耽美的體悟以及詞句裡，深情與憾恨兩相交織，自然使其墜入無邊的回憶當中。

記憶裡小蘋的模樣極為鮮明，且小晏特別有印象的是和她的「初見」，這個初見的形象在他心中有相當深刻的烙印。「兩重心字羅衣」的打扮也可供小晏將情感投射於其中。⁶⁸²或許小蘋只是當筵弄曲，但在小晏的回憶裡，他要刻意的說「琵琶弦上說相思」，然而此句仍非最著者，這種近乎遺忘式的回憶，更表現在末尾「當時明月在，曾照彩雲歸」。然而彩雲和明月本不可能同時出現，但在晏幾道的「安排」當中，自然原理上衝突的兩者卻整齊劃一的成為完美的回憶片段。論者謂：

在詞裡，作者的結構力居於主導地位：植物、動物、季節、天氣和時間，都被搬離生活世界重新加以組織，不是根據經驗世界的規則，而是根據內在情感世界的法則。⁶⁸³

結合上述，這樣的回憶的確就是一種遺忘，它修正、美化了當時的回憶，從而變成小晏心中的理想模樣，甚至取代了原本真實事物的體驗。另外，「當時明月在」也指涉了當時以及現今明月仍高懸於天，明月見證了小晏在回憶中的風流多情；但出現於現在，明月就成為諷刺小晏失落的存在一般。無情之物的不變映照出有情之人的變化，自然令人惋惜不已。此闕詞的回憶主旨極為明晰，亦可看見小晏在回憶的主題裡，情感表現更為自在，他彷彿更能拿捏情感的力道。

⁶⁷⁸ 翁宏原詩作：「又是春殘也，如何出翠幃。落花人獨立，微雨燕雙飛。寓目魂將斷，經年夢亦非。那堪向愁夕，蕭颯暮蟬輝。」但「春殘」與「蟬」在時序上就產生了問題，鄭騫先生亦對此詩有不少批判。見鄭騫：《詞選》，頁 28。

⁶⁷⁹ 同上註。

⁶⁸⁰ 近代著名研究者唐圭璋謂：「『落花』兩句，原為唐末翁宏之詩，妙在拈置此處，襯副得宜，且不明說春恨，而自以境界會意。落花、微雨，境極美；人獨立、燕雙飛，情極苦。」見氏著：《唐宋词簡釋》（上海：上海古籍出版社，1999 年），頁 80。

⁶⁸¹ 陳匪石：《宋詞舉》（南京：金陵書畫社，1983 年），頁 121。

⁶⁸² 張草劬釋「心字羅衣」謂：「指衣領屈曲像『心』字。或謂繡有『心』字圖案的羅衣。……或謂指用心字香薰過的羅衣。」無論如何，初次見面的完美印象加上小晏「心心相印」的想像，自然成為組成這段回憶的重要部分。《二晏詞箋注》，頁 282-283。

⁶⁸³ 〔美〕宇文所安：〈繡戶：回憶與藝術〉，《追憶：中國古典文學中的往事再現》，頁 183。

上述提及無情之物與有情之人的相參，小晏也喜好這種看似平淡，卻內蘊沉厚的表達方式對比出回憶中的「微痛纖悲」。〈木蘭花〉（鞦韆院落重簾暮）即是如此：

鞦韆院落重簾暮。彩筆閑來題繡戶。牆頭丹杏雨餘花，門外綠楊風後絮。
朝雲信斷知何處。應作襄王春夢去。紫騮認得舊遊蹤，嘶過畫橋東畔路。

684

開頭的描寫令人想起一首著名的唐詩，的確小晏喜以「人面桃花」的典故形塑一段回憶。〈御街行〉（街南綠樹春饒絮）可說是詞體版的〈題都城南莊〉。⁶⁸⁵在〈木蘭花〉中，這則典故也被抽繹為多情公子對舊地、舊情的深情反顧。佳人所在的院落一片沉寂，不見女子的歡聲笑語。「彩筆」二字可見小晏對自我形象的塑造，他當然肯認自己才情兼具的特質，這也是他言情、表情的重要特徵。上文提及小晏在士大夫的價值中缺少一種「自尊自重」之感，但這項「能力」完整的轉移到詞體中。「牆頭、門外」二句儼然是大門深鎖的院落景緻，相同場景他早已相當熟悉，畢竟此處是回憶中相當重要的地景，曾是他尋訪佳人之處。這是此詞上片的今昔對照，即以簡單、普通的方式呈現「物是人非」。下片言所愛之人流落他方，回憶中的所欲之人成為了他人現在抑或未來的所欲。語句中不極力鋪陳悲慨，而是強調與美人的失聯——信斷，由於我察覺到過往生活所遺留的斷片，也才讓我發現我和回憶之間的鴻溝。論者謂：

在我們與過去相逢時，通常有某些斷片存在於其間，它們是過去與現在之間的媒介，是布滿裂紋的透鏡，既揭示所要觀察的東西，也掩蓋它們。⁶⁸⁶

詞中的「斷片」不外是熟悉的院落、不斷重遊的故地，以及末尾二句的紫騮馬。小晏一直壓抑著個人內心的情感流動，只是如實的記載這次的重遊。但在紫騮因認得過往的路徑而嘶鳴時，小晏又是作何感想？「馬猶記路，人何以堪」⁶⁸⁷，下片的今昔對照不只繼承上述的「物是人非」，他更強調物之有情對照人之無情、物之存而人之不存，甚至作為「斷片」的紫騮馬，它也能察覺現實和回憶之間的斷裂。紫騮在馬中或許可稱珍貴，但牠對小晏的意義絕非只是外在價值上的「珍

⁶⁸⁴ 《二晏詞箋注》，頁 379-381。

⁶⁸⁵ 〈御街行〉（街南綠樹春饒絮）全詞謂：「街南綠樹春饒絮。雪滿游春路。樹頭花豔雜嬌雲，樹底人家朱戶。北樓閑上，疏簾高卷，直見街南樹。闌干倚盡猶慵去。幾度黃昏雨。晚春盤馬踏青苔，曾傍綠陰深駐。落花猶在，香屏空掩，人面知何處。」見《二晏詞箋注》，頁 475。

⁶⁸⁶ 〔美〕宇文所安：〈斷片〉，《追憶：中國古典文學中的往事再現》，頁 93。

⁶⁸⁷ 此為張草劬之語，大有「木猶如此，人何以堪」之慨，見《世說新語箋疏·言語》，頁 114。但桓溫所栽之樹以及他的動容，只是源於樹的形貌不同，暗示人世的變化而已；小晏此番物、人之間的對比，則強調了作為「物」的紫騮馬都以嘶鳴作為回應，何況人世的變化，故更可見情感之深。見《二晏詞箋注》，頁 380。

貴」，而是這匹馬見證了他倆的過去，見證一段甜蜜的過往。此詞情感、文字看似平和，卻掩藏著在回憶之中細微卻厚實的情感。

這聲嘶叫，似乎是要提醒晏幾道「回憶」、「過往」的如實存在。就如宇文所安謂：「回憶可以是進行大量沉思和回顧的場合，但回憶不是通常意義上的思想。……回憶是來自過去的斷裂的碎片；它闖入正在發展中的現實裡，要求我們對它加以注意。」⁶⁸⁸重返故地的活動或許是有意為之的確認，但此中卻沒有過多的情感周折。直到紫騮嘶鳴，回憶硬生生地闖入我們的現實生活中。即使多情細膩如小晏，回憶活動的開端也不一定是主觀意識所致，往往也有許多外在、客觀事物的「契機」：如一首歌曲、一片小店、一則故事，他都可能隱含著回憶的侵略性，就在疏忽鬆懈之中，對現實中的我們發起攻擊。

姑不論此詞的原型可能是小晏對「蓮、鴻、蘋、雲」流落於人間後的尋索，或是他流連青樓酒館，和其他歌妓的一段往事。他也以美化、「遺忘」的方式複述這段情感。這種重遊的本質，或許已不在實際的過往場景裡重遊，畢竟「往事」較之於「回憶」前者更具備客觀意義。或許可說小晏的重遊就是在回憶之中了。

689

針對小晏「為何回憶」、「如何回憶」之論述，前者雖然複雜，但仍容易掌握，關鍵處是小晏的內外矛盾。後者則更為繁複，此處並非欲完整呈現小晏「如何回憶」這個問題，而是用詞作揭示兩種不同的回憶面向——對回憶的主動、被動態度。〈臨江仙〉（夢後樓台高鎖）與〈木蘭花〉（鞦韆院落重簾幕）看似無關，但前者表現了詞人對於回憶的刻意安排，即在回憶中的主導力；後者則呈現受制於記憶的感受，詞人近乎默不吭聲，只沉靜的體會箇中滋味。於是按照前者的路線，我們發現晏幾道善用詞語形構、景物安排來召喚過往，最後再把個人安放到其中，完成屬於他的回憶書寫。究竟詞語與景物的安排有何獨到之處？小晏的回憶書寫是否有相似的「模式」或「格套」？在他的詞語使用上其實透露了蛛絲馬跡；而善於變化景緻，積極將有助於回憶情緒的景物一一羅列，甚至細膩的描述過往，有如「如真」的親身經歷一般。種種問題，在下文將有進一步的探討。

（二）詞語與物質的召喚：如真、如實的示現

作家們復現他們自己。他們在心理反覆進行同樣的運動，一遍又一遍地講述同樣的故事。他們用於掩飾他們的復現，使其有所變化的智巧，使我們

⁶⁸⁸ [美] 宇文所安：〈復現：閒情記趣〉，《追憶：中國古典文學中的往事再現》，頁 142。

⁶⁸⁹ 艾朗諾謂晏幾道、周邦彥都喜以這種模式書寫，其稱：「（按：指周邦彥）追憶是同樣的追憶——對她以前一個特定形象的詩意化描寫；重遊卻是別樣的重遊：這一次的重遊本身就在回憶中。」見 [美] 艾朗諾：〈宋詞：新的詞評觀念，新的男性聲音〉，《美的焦慮——北宋士大夫的審美思想與追求》，頁 249。

了解到他們是多麼強烈的渴望能夠擺脫重複，能夠找到某種完整的結束這個故事，得到某些新東西的途徑。⁶⁹⁰

人的記憶很難保存個別事件與實際人物，記憶的結構相當特殊：它以範疇代替事件，以原型取代歷史人物。⁶⁹¹

當我們思考晏幾道與回憶的關係時，讀者不難發現小晏亟欲與回憶中的事物產生連結。然而此「連結」的真實面目，往往是不少詞語的重複出現。畢竟如論者所言，創作者一次又一次復現個人心理活動時，他嘗試加入不同的元素使它們看起來有些許差異，於是在渴望重複與擺脫重複之間來回擺盪。伊利亞德亦點出「記憶」運行的關鍵模式，我們所能記得的往往是事件、事物的範疇而非實際的模樣。於是《小山詞》中，不變的除了重複「敘事過往」這個主題外，令人注意到的是宛如咒語般出現的重複詞句。這些語句的出現標舉著各自事件的不同，也如鍊條般結合起每件不同事件的內在關係。⁶⁹²

「初見」、「記得」、「當年」、「當時」、「前事」、「舊時」、「那回」等詞彙負責召喚回憶，彷彿成為晏幾道喚取回憶的密語一般。如〈玉樓春〉（當年信道情無價）：

當年信道情無價。桃葉尊前論別夜。臉紅心緒學梅妝，眉翠工夫如月畫。
來時醉倒旗亭下。知是阿誰扶上馬。憶曾挑盡五更燈，不記臨分多少話。

693

整闋詞的進程結構看似與名作〈鷓鴣天〉（彩袖殷勤捧玉鍾）十分雷同，但其實作品的內容都關注在「過去」當中，它缺乏一般習用的「今昔對照」模式。欲達到這種效果，小晏一連使用的幾個詞語——「當年」、「來時」、「憶曾」都明確標誌著詞中的時空為過去，非存於今昔之間的曖昧地帶。上片以「當年」帶出詞人與所愛之人的深情歡會，詞中對女子外表的妝容與內在的情緒都有所觸及。然而醉倒旗亭，醉酒時的回憶本就模糊不清，而日後想起，那次的醉酒又經過「記憶」的「美化」、「遺忘」等功能，自然只有「知是阿誰扶上馬」的片段印象。末尾令人聯想東坡〈醉落魄·離京口作〉：「記得歌時，不記歸時節。」⁶⁹⁴，「憶曾挑盡

⁶⁹⁰ 〔美〕宇文所安：〈復現：閒情記趣〉，《追憶：中國古典文學中的往事再現》，頁 140。

⁶⁹¹ 〔羅馬尼亞〕伊利亞德（Mircea Eliade）著，楊儒賓譯：《宇宙與歷史——永恆回歸的神話》（臺北：聯經出版公司，2000 年），頁 35。

⁶⁹² 蘇珊·朗格謂：「抒情詩創造出的虛幻歷史，是一種充滿生命力思想的事件，是一次情感的風暴，一次情緒的緊張感受。雖然它往往只是一個插曲，然而這是一段真正的主觀的歷史。」或許身為一段主觀歷史的回憶，每一次的生發起點都不盡相同，卻也因為「主觀」得以互相聯繫。見氏著：第十五章〈虛化的記憶〉，《情感與形式》，頁 300

⁶⁹³ 《二晏詞箋注》，頁 416-417。

⁶⁹⁴ 原詞為：「輕雲微月，二更酒醒船初發。孤城回望蒼煙合。記得歌時，不記歸時節。巾偏扇

五更燈，不記臨分多少話。」和其有異曲同工之妙。⁶⁹⁵整體而言，筆者認為小晏用這三組語詞來強化整首作品中的「過去感」，他需要這些詞語來召喚、標示、穩定過往與現在的關係。相似的書寫不少，又有雷同的二首〈清平樂〉（么弦寫意）、（沈思暗記）：

么弦寫意。意密弦聲碎。書得鳳箋無限事。猶恨春心難寄。臥聽疏雨
梧桐。雨餘淡月朦朧。一夜夢魂何處，那回楊葉樓中。⁶⁹⁶

沈思暗記。幾許無憑事。菊靨開殘秋少味。閑卻畫闌風意。夢雲歸處
難尋。微涼暗入香襟。猶恨那回庭院，依前月淺燈深。⁶⁹⁷

往事的片段不時叩問詞中的主角，回憶可能寄寓在某個習慣或是物質之上。或許有脈絡可循，亦有可能毫無頭緒，回憶就這麼打擾存在於當下的我們。首闕言詞作主角藉由撫琴、書寫寄託情意，但都能察覺其中的侷限，它們都無法承載回憶之重。一夜無寐，從靜聽疏雨梧桐，到雨停後的朦朧月景，看似體切的感受當下，然後夢魂卻滯留於回憶的「楊葉樓中」，彷彿是「夢魂慣得無拘檢，又踏楊花過謝橋」。「那回」深刻標定了回憶的維度，也足以解釋上片的悲傷。至於另一闕詞開頭謂「沈思暗記」，顯然已掉入過往的漩渦當中。況且沈思的是「無憑之事」，也點出記憶的「無憑」性質，甚至難以釐清它是否真實存在抑或一場幻夢。但小晏很確定的是「那回」庭院，且和今日一樣，有月淺燈深的景緻。「那回」的效力和「當時」、「舊時」相同，都牽引著一段令人迷戀的過去。

相似的用法還有「記得」。除了著名的〈臨江仙〉（夢後樓台高鎖）：「記得小蘋初見，兩重心字羅衣。」他不只用「記得」來標舉過去的意涵，更強調這次是「初見」，是在記憶中更有意義、沉味的時刻。於是詞人的「記得」除了能召喚逝去的過往外，更可以凝結動態事物，成為只有一瞬的感知。相似者又如〈破陣子〉（柳下笙歌庭院）：

柳下笙歌庭院，花間姊妹鞦韆。記得春樓當日事，寫向紅窗夜月前。憑誰
寄小蓮。絳蠟等閒陪淚，吳蠶到了纏綿。綠鬢能供多少恨，未肯無情比

墜藤床滑，覺來幽夢無人說。此生飄蕩何時歇？家在西南，常作東南別。」，見《東坡樂府編年校箋》，頁 20-21。

⁶⁹⁵ 然而我們所能記得的究竟是痛苦的抑或是快樂的片段？論者謂：「我們真正忘掉的只有那些『完善的』、完成的東西。……所有能持續較長一點時間的記憶都是為某種令人痛苦的不完善所支持的。」〔美〕宇文所安：〈復現：閒情記趣〉，《追憶：中國古典文學中的往事再現》，頁 139-140。然而小晏、東坡二人在詞作的「記」與「不記」當中刻意過濾了「不完善」的部分，或許這種現象也體現著回憶、意識、書寫當中的複雜意涵。

⁶⁹⁶ 《二晏詞箋注》，頁 370-371。

⁶⁹⁷ 《二晏詞箋注》，頁 376-377。

上片包括幾個過往的片段：女子們的春日嬉遊、春樓中的纏綿情事。縱使將縷縷情絲化為文字，詞人仍感到紙短情長的侷限。這些過往的片段都是小晏「記得」的「當日」、「當時」事，回憶的穩固就建立在詞人頑固的執著上。雖然回憶可能有反覆傷害他的嫌疑，但它們卻不會背叛詞人，這也是小晏緊握著過往不放的主要原因。下片從晚唐詩句中點化而出，⁶⁹⁹六字對的形式要統合如此著名的二聯，即使是善於言情的小晏，也不難見捉襟見肘的侷促感。自出機杼的「綠鬢能供多少恨，未肯無情比斷弦。」反而優於前者。晏殊「無情不似多情感，一寸還成千萬縷」意謂著他願意承擔的志意；小晏年少的綠鬢本不應「獻愁供恨」，但為了背負「多情」、「回憶」、「往事」亦明知不可為而為之。最後在時間的線性發展裡，「今年老去年」是「現實」的景況，但記憶不會老去，它靠著小晏的「記得」常保當初的模樣，甚至有越來越清晰的可能。

平心而論，小晏有極為精彩的回憶之作，也有較為泛化、非具體的作品，當然也較不出色。但在第三章與父親的比較時，小晏描寫情感、鋪陳景物時的落實筆法可說是他的特色。既然如此泛化的筆法加諸龐大的數量，要將主題相同、但泛化非實指的作品一一聯繫，讓它們具有整體的統一性時，上述的詞語便起了功用。⁷⁰⁰艾朗諾則更注意晏幾道與周邦彥於此的相似之處，他們習慣書寫此類型的主題——回憶中的求索與失落，且有許多相同的意象、詞語不斷出現：

同前面幾首晏詞一樣，詞人（周邦彥）經歷著不同情境，和不同女孩相處的細節也在變換。但我們也可以看到一些特定場景或語匯的重複出現，似乎這類作品是周邦彥在詮釋同一情景和心境時使用的不同版本。所有這些詞講述的都是逝去的戀情，無論作者是否還愛著他的意中人，往事只是往事，破鏡終難重圓。詞人往往是在有意無意間重回了佳人曾住之所，但此時已人去樓空。他回想她的動作，她在某一特定時刻的姿態，並在詞中用生動的線條將之勾勒出來。周邦彥尤其擅長這種「白描」，而且她也常常在這一手法上盡情揮灑才情。最後，曲終人散，只留給詞人無盡的孤獨和絕望。⁷⁰¹

⁶⁹⁸ 《二晏詞箋注》，頁 491-492。

⁶⁹⁹ 唐·杜牧〈贈別〉：「蠟燭有心還惜別，替人垂淚到天明。」見前所引。李商隱〈無題〉：「春蠶到死絲方盡，蠟炬成灰淚始乾。」見氏著：《玉谿生詩集箋注》，卷二，頁 399-400。

⁷⁰⁰ 在泛化的描寫時，近乎一次一次印象的捕捉，朗格謂：「用詩創造的世界不限於個人印象，但必須是印象的。它的全部聯繫均為活的聯繫，即促動因素。它的所有的原因和結果僅僅做為期待、實現、挫折和驚訝的動因在起作用。自然事件不過是一個模型，人類經驗在其中得以鑄造，它們的發生必須是總體行為，即故事情節中固有的。」〔美〕蘇珊·朗格（Susanne K. Langer）著，劉大基譯：第十五章〈虛化的記憶〉，《情感與形式》，頁 307。

⁷⁰¹ 〔美〕艾朗諾：〈宋詞：新的詞評觀念，新的男性聲音〉，《美的焦慮——北宋士大夫的審美思想與追求》，頁 248。

誠然，主題、詞語的不斷出現是復現回憶的主要手段，然而這些手段指向的核心目的是什麼？不只是印象式的再現，要「如真」、「如實」的回憶，才能滿足晏幾道的要求。我們也不能理解為何《小山詞》中執意於情景、器物的仔細安排，飾物用品的華美，不只是呈現上述的「富貴感受」，它更切實的意義亦存乎此。論者謂：

價值和感情的力量不是在回憶起的景色裡，而是在回憶的行動和回憶的情態中。反顧的痛苦被細細品味著。花落花開標誌著歲月的流逝，每一株凋零的花都使人想起失落的痛苦，每一株盛開的花都撩撥著這種痛苦。……萎落於地的花朵本身是沒有意義的；它們的存在是為了象徵人間的失落。

702

的確，物乘載著回憶的重量是無庸置疑的，在普遍的認知中，物只是回憶的附庸，只為取其神味的作法，還是將物的意義降低了不少(即宇文所安強調的是物的「意義」而非它的「存在」)。小晏的詞作卻相當善用物的附屬性質，但也因為如此，他強調物質在詞作中的真實感，也自然影響書寫回憶的策略。我們可以說，小晏的用意是塑造「如真的回憶」。不只是人物、氣氛、情味的淬鍊，他也強調空間、物質的塑造，使得詞體「完整」具現了回憶抑或想像之所。蘇珊·朗格謂：

回憶一件事情，就是再一次體驗它，但這次體驗與第一次的方式不同。回憶是一種特殊的經驗，因為它是由經過選擇的印象組成的，而實際經驗是一堆雜亂無章的景象、聲音、情感，肉體緊張、期待和微細而不成熟的反應。記憶篩選了所有的材料，再把這些材料用一種由有特色的是建構成的形式再現出來。⁷⁰³

從雜亂無章的片段裡仔細挑選，並一一羅列「經過選擇的印象」，作品中器物與詞作的情調互相加深，讓物的存在也具備有機的性質，這樣的建構也有「再造」的意涵。在此之前，有必要先談論物質的意義，如〈鷓鴣天〉(醉拍春衫惜舊香)：

醉拍春衫惜舊香。天將離恨惱疏狂。年年陌上生秋草，日日樓中到夕陽。
雲渺渺，水茫茫。征人歸路許多長。相思本是無憑語，莫向花箋費淚行。

704

開啟回憶開關的是附著有舊香的春衫，這件衣裳對於他人而言可能毫無意義，除

⁷⁰² [美] 宇文所安：〈繡戶：回憶與藝術〉，《追憶：中國古典文學中的往事再現》，頁 173。

⁷⁰³ [美] 蘇珊·朗格 (Susanne K. Langer) 著，劉大基譯：第十五章〈虛化的記憶〉，《情感與形式》，頁 305。

⁷⁰⁴ 《二晏詞箋注》，頁 322。

了注意它的質地、價值等外在的因素外，它就只是一件普通的衣服。但對於詞作主人來說，第一句的物質書寫是意味深長的開端。⁷⁰⁵究竟是誰的春衫？春衫上沾染的又是誰的氣味？是對方的衣物留存著她身上的香氣，還是在纏綿過後留有伊人氣味的春衫？總而言之，作為「物」的春衫以及它的附加物——「舊香」對於詞人來說意義非凡，它是過往的見證，也是風流情愛的有力證據。然而詞人對春衫的動作除了是「惜」之外，又「醉拍」。醉本是情感較為豐沛、不禁的狀況；「拍」不像「撫」、「摸」、「觸」等較細微的動作，但它又要和「惜」共同運作，使得「醉拍春衫惜舊香」帶有複雜的情味。是酒醉激動而「拍」春衫來感受逐漸淡薄的「舊香」，還是他將春衫（物的存在）與舊香（物的意義）區分開來，表現出他既憐且恨的矛盾心理？此句的表意密度相當集中，也屬上述所謂之「言長」。而後使用許多遠景、宏觀的書寫發散焦點，最後回歸相思無憑的結論。此詞的「如真」以及「清壯頓挫」靠著物質以及回憶而來，但物質在此詞中過於聚焦，它透顯的是「物質的意義」，而非「羅列器物的必要性」。真要看見小晏「如真回憶」的特色，非上述已提及的〈鷓鴣天〉（彩袖殷勤捧玉鍾）莫屬：

彩袖殷勤捧玉鍾。當年拚卻醉顏紅。舞低楊柳樓心月，歌盡桃花扇影風。
從別後，憶相逢。幾回魂夢與君同。今宵賸把銀紅照，猶恐相逢是夢中。

706

此詞中除了前述「毫不節制」的特色、喜懼交織的情調外，另有兩大重點：其一是物質的書寫；其二是場景的如真安排。前者表現在「彩袖」、「玉鍾」、「銀釭」、「楊柳」、「桃花」等器物上，尤其是前三者人為的精緻器物，它不只強調出富貴樣態的鋪陳，這些羅列也更具體、形象化晏幾道的回憶世界。或許他更該注重的是過往片段裡他與女子深情的互動，而非這些外在的器物。但小晏所欲求的「還原」並不只是情感的復現，客觀環境的塑造或許也有助於整體情味的提升，進而達到相輔相成的效果：回憶因為有這些精美的客觀器物而更顯真實；精緻的器物也因為回憶的加持，使得它產生的不只是外在的價值，連帶的具有內在的意義，並且成為有機的結構。〈臨江仙〉（夢後樓台高鎖）中小晏對小蘋「兩重心字羅衣」、「琵琶弦上說相思」也有這種特色。

然而這種如真並非只表現在器物的羅列，小晏更將人物的動作、情態、心理像是完整的複述一樣。或許連詞人本人都無法懷疑詞作描寫的真實性，「毫不節制」的特質就是這種如真的陳述。蘇珊·朗格謂：

⁷⁰⁵ 和此闕詞相近的作品，如〈虞美人〉（曲闌干外天如水）：「曲闌干外天如水。昨夜還曾倚。初將明月比佳期。長向月圓時候、望人歸。羅衣著破前香在。舊意誰教改。一春離恨懶調弦。猶有兩行閑淚、寶箏前。」同樣是「羅衣」與「前香」交織而成的「舊意」。見《二晏詞箋注》，頁 510-511。

⁷⁰⁶ 《二晏詞箋注》，頁 310-313。

印象深刻的小事往往單獨從過去跳出來，有時伴隨著令人驚嘆不已的細節，這個細節能提供某種剛剛過去至今全然未被遺忘所篡改的經驗，所以，儘管回憶中的事情可能是很久以前發生的，但它彷彿『昨天才發生』

707

小晏羅列諸多「令人驚訝的細節」，他的目的便是「提供某種剛剛過去至今全然未被遺忘所篡改的經驗」彷彿「昨天才發生」。但我們也要知道，「如真」的事物告訴我們詞人所描繪的場景，就是事件發生的當下，似乎是分毫未差。但這些看似「完整」還原的樣態，其實也只是靠著詞人「內在世界的規律」而重新組織起來的幻象。⁷⁰⁸靠著「器物」能沖淡成為「棄物」的事實，⁷⁰⁹詞人不惜將自我加以物化，或被過去的時間、尋索不得的年少時光、美麗卻無情的女子所棄擲，藉由主題、詞語的重複及物質的如實力量，都成為小晏複述過往的重要結構。末尾蘇珊·朗格的一段話可作為此處的補充以及總結：

實際的經驗沒有這種完整的形式。它時常是零碎的，不加強調的，以致憤怒總是做為犧牲品出現，娛樂則被當做重要的任務，人類的某些偶然接觸看上去竟比主宰活動的人顯得更重要。但是，還有一種正常的熟悉的條件，它把經驗放到一個不同的模式中，使經驗得以認識和評價，這個條件就是記憶。像我們記憶中的過去經驗一樣，它有形式和特徵，它向我們顯示的是人物而不是它們含糊的表象和言談，並且用以修正我們從後來發生的事物的認識中得到的印象。記憶是意識的偉大組織者，它簡化並組織我們的知覺，使之成為個人的知識單位；它是歷史的真正製造者，不是記錄歷史，而是歷史感本身，是對做為一個完整確立的事件結構（儘管還不完全知道）的過去的認識，這個事件在空間與時間中繼續，並自始至終以因果鍊條連繫在一起⁷¹⁰。⁷¹¹

實際的經驗必定是零碎的，「經驗——記憶——意識」三者以記憶為中心，同心

⁷⁰⁷ [美] 蘇珊·朗格 (Susanne K. Langer) 著，劉大基譯：第十五章〈虛化的記憶〉，《情感與形式》，頁 306。

⁷⁰⁸ 「當他的主題是回憶時，詞作者會感到特別舒服，因為回憶提供了取自生活世界的形象和景象的片段，這些形象與人的感情是不可分割的，它們根據感情的內在世界的規律，又重新被組織起來。」於是這些片段似假也是真，甚至我們不能用「真假」來界定它們，這將讓我們顯得粗暴與無情。[美] 宇文所安：〈繡戶：回憶與藝術〉，《追憶：中國古典文學中的往事再現》，頁 166。

⁷⁰⁹ 小晏靠著諸多精緻的器物、場景來填補回憶的裂隙處，然而在回憶之中，這些器物也同小晏一樣成為了棄物一般的存在。

⁷¹⁰ (按：此為原注)參閱喬治·麥力斯《關於形式的美學問題》。《邏各斯》VI 1916-1917 第 173-184 頁。「還沒有人徹底地探索和研究過記憶神奇莫測的深度……每一個生活跨度都把自己組織成一個我們能回想，我們能經驗的諸事件特定系列……經驗和記憶這些領域為我們永遠地佔有……它們具有完成品的優點……眼前事物不具備的完整性。」

⁷¹¹ [美] 蘇珊·朗格 (Susanne K. Langer) 著，劉大基譯：第十五章〈虛化的記憶〉，《情感與形式》，頁 304。

圓式的激盪、擴展。蘇珊·朗格有識見的說「記憶是意識的偉大組織者，它簡化並組織我們的知覺，使之成為個人的知識單位；它是歷史的真正製造者，不是記錄歷史，而是歷史感本身。」她默認記憶不是還原、「歷史感」並非是記錄歷史，或是歷史本身，但對於作為記憶主人的晏幾道而言，這才是對他產生意義的客體。

在小晏的塑造、詮釋下，記憶裡的生活可能比現下的生活更加真實，現實的意義或許只是為了成就回憶。⁷¹²但回憶又非作為「他者」式的存在。上述討論到小晏在「追憶」主題底下的種種操作，但不禁要問：這些復現指向何處？我們承認回憶既是手段，也同時是目的。但是否有更本質的目的存在？或說是境界、或說是最極致的追求：回憶裡的感知，所呈現的境界是什麼？一手擘劃的樂園，其訴求與面貌又是如何？主導記憶的除了積極的自我之外，是否有更深刻的質素？欲在第二小節探索回憶中的「既有樂園」與「新境界的求索」，將對晏幾道的執著與矛盾上，有更細微的認知。

二、既有樂園與新境界的求索

(一) 詞中的樂園體驗：美的詛咒

回憶作為《小山詞》中極為重要的主題，也是晏幾道自我積極展現的姿態。但我們要問的是：其中的根本目的指向何處？簡而言之，回憶中最令晏幾道無法忘懷的是什麼？是否有根本性的質素在吸引著小晏？在此之前，有必要先審視他的兩首詩作：

一春無事又成空，擁鼻微吟半醉中。夾道桃花新過雨，馬蹄無處避殘紅。——〈晚春〉

公餘終日坐閒亭，看得梅開梅葉青。可是近來疏酒盞，酒瓶今已作花瓶。——〈失題〉

若從文學創作的補償心理來看，晏幾道心裡的缺憾用一首一首詞作加以彌補，的確他在詞中塑造出一個關於回憶的「樂園」場域。⁷¹³詞中的詞語、風格、主題在

⁷¹² 普魯斯特曾多方叩問回憶的本質，以致安德烈·莫綠亞的序文道：「唯一真實的樂園是人們失去的樂園。」見〔法〕安德烈·莫綠亞(André Maurois)著，施康強譯，〈序〉收錄於〔法〕馬塞爾·普魯斯特(Marcel Proust)著，周克希等譯：《追憶似水年華》(南京：譯林出版社，1995)，頁2。

⁷¹³ 「『藝術家，』佛洛伊德說：『他在根本上是一個逃避現實的人，因為他不能與那放棄原始本能滿足的要求妥協，於是，便在他的幻想世界裡儘情滿足他的情慾和野心的願望。不過，他找到了一種可以從幻想世界再回到現實的方法，那就是以他的特殊天賦，把幻想塑造成一種新的現實，而人們也就承認那是有價值的一種現實生活的反映。』」見〔美〕韋勒克(René Wellek)、華倫著(Robert Penn Warren)：第八章〈文學與心理學〉，《文學論——文學研究方法論》(臺

互相搭配之下，儼然提供了樂園構成的重要素材。詞裡的鮮明呈現，在小晏的詩作當中，這種現象卻無法見得。雖然詩詞有一定的分工，詩中與詞中的情感也非截然二分，但的確有相當明顯的不同。例如詞中的華麗世界不曾呈現於詩作當中；同樣的無聊、無事、閒愁之感，在詩中就只是對空虛如實的描寫，而不賦予客體極致的抒情感受。其中的感慨也是相當直接而不迂曲，就只是一個中下層官吏的無事閒吟罷了。詞人的幻想深根於詞體當中，但無法移植入詩體，就更強調了詞作對於晏幾道而言，它便於樂園立基於其上的特質。畢竟詞身為音樂文學，音樂本是一門時間的藝術，它的流逝以及推展，都彷彿暗喻著回憶之於我們一般；作為宋代流行音樂的詞體，它承載的「常人之境界」也都得包羅眾人共有的經驗——一段愛與美的回憶。現今的流行歌曲中，回憶中的情愛仍是相當重要的主題。

那究竟何者可稱之為「樂園」？樂園不外乎是可供自我肆意馳騁的世界，它的存在包羅著我們「可欲」的部分，甚至樂園的本身就是我們的可欲；和眼下「不舍晝夜」的現實流動不同，樂園更像是「一個『靜態』(static)的面貌——一個『凝滯的一點』(a fixed point)，一個『絕對的事實』(an absolute reality)。」⁷¹⁴但悲哀的是，樂園的體會雖然必早於樂園的失落，但我們對「體會」的察覺，卻往往要在失落了樂園之後才能加以意識。因此「樂園」一直伴隨著「失落」的意義而存在著：

事實上，文學中的樂園書寫都必然包含「失樂園」的構成環節，因為樂園的存在就是以「失落」為其成立的前提，是故樂園的創建與樂園的失落是並存的；再加上「失落追懷」更是特屬於中國理想世界觀的思維特質，亦即不管是樂園或烏托邦，中國式對理想世界的追尋都奠基在失落的基礎上，「失落」與「追尋」或「復歸」可以說是中國文化中一切有關理想世界之開展的出發點或深層心理，具有一種「回歸復返」的時間向度，同時展現出「逆向追尋」的模式。⁷¹⁵

樂園的失落與復歸處於反覆辯證的循環裡，它也足以宏觀且細微的解釋晏幾道的內在矛盾。至於支撐起小晏的樂園的關鍵質素為何？筆者以為，可說是「美」以及受作者主觀投射的客觀事物。具體而言，他所描述、渴求的就是這三者：佳人紅顏的「可憐之美」、家族富貴的「繁華之美」、屬於年少多情的「自我的美」。試見〈采桑子〉(西樓月下當時見)：

西樓月下當時見，淚粉偷勻。歌罷還顰。恨隔爐煙看未真。別來樓外

北：志文出版社，2000年再版），第三編〈文學研究的外在方法〉，頁127。

⁷¹⁴ 張惠娟：〈樂園神話與烏托邦——兼論中國烏托邦文學的認定問題〉，《中外文學》第十五卷，第三期，1986年，頁80-81。

⁷¹⁵ 歐麗娟：第三章〈作品的主旨〉，《大觀紅樓》(臺北：臺大出版中心，2014年)，頁150。

垂楊縷，幾換青春。倦客紅塵。長記樓中粉淚人。⁷¹⁶

首句小晏以「當時」定位了在過往中的某個刻度，這也是他邂逅「美」的特殊時刻。雖然能確定這是一位歌樓女子，但她的形象始終模糊不清。不過晏幾道卻捕捉到她表演之外的細微脫序——「淚粉偷勻。歌罷還顰」，如此的描寫或許比對歌舞的投入來得更為真切，可惜僅止於此。「恨隔爐煙看未真」表明了晏幾道沒有一窺這位佳人的全貌，在他和美人之間，曖昧的爐煙冉冉盤旋，使得「美」的存在披上了神秘、隔絕的面紗。但就只是這個片段，就足以讓小晏低迴不已，他對於「初見」、「初心」相當看重，「美」的形象在短暫的瞬間就足以根深蒂固於他的意識當中。即使時序更迭、年復一年，他這位歷盡紅塵滄桑的「倦客」，心裡卻能有當年那位女子「深切卻模糊」的印象。「樓中粉淚人」究竟是因為她的美好而使小晏念念不忘，還是只因這個「模糊」、「不完善」的特質則特別受詞人垂青？不完滿的質素加上記憶裡佳人的「可憐」形象，⁷¹⁷「長記」也暗示著隨著時光的流逝，這份情感卻絲毫未減。關於審美對象與日常的關聯，西方學者道：

這也是審美對象的情況。它比物更加強硬地拒絕通過知覺和行動被納入日常生活。首先，它往往帶有自己特有的背景，這個背景是由一些明顯地專為充當它的預報者和保護者、專為引起人們對作品的重視的對象組成的。因此，繪畫需要畫框把它與牆壁隔開，有時還需要美術館把它與日常生活隔開。同樣，悲劇或戲劇需要這種門窗緊閉的劇場，把整個演出關在裡面舉行，其目的既是叫人集中注意力，又是保護演出不受外界的干擾，如同教堂把信徒與塵世隔離，使之面對上帝一樣。在這裡，周圍環境更像是一條界線，而不像是一個中介。人們要求於審美知覺的主要是把審美對象隔開，而不是把它與其他對象連結起來。⁷¹⁸

詞中的「爐煙」之於美人，就像是「畫框」之於繪畫、「緊閉的劇場」之於戲劇與悲劇一般。隔絕的意義除了讓審美者與審美之物產生可供欣賞的距離，更把審美之物與日常事物之間隔出了一道不可跨越的神聖鴻溝。⁷¹⁹

然而這種模糊且帶有距離的「美」，之於審美者而言，究竟產生了什麼意義？

⁷¹⁶ 《二晏詞箋注》，頁 535-536。

⁷¹⁷ 此處的「可憐」，既可解釋為「令人憐憫、哀憫」的可憐，又可解釋為「可憐飛燕倚新妝」即「惹人疼愛」的可憐。因為兩者的涵義在此間是並存且互相作用著的。

⁷¹⁸ [法]米·杜夫海納著，韓樹站譯，陳榮生校：第五章〈審美對象與世界〉，《審美經驗現象學》（北京：文化藝術出版社，1992年），第一編，頁 184。

⁷¹⁹ 關於小晏執著在美人形象的刻畫，李文鈺先生道：「從文學與心理學觀點，則作為創造者，女性是詞人依其理想精心雕塑的完美雕像，然作為塵世凡人，他們所一手形塑的女性又是自身懷藏的愛與美潛質的投射與凝結，是無意識中依戀與依賴的對象。」見氏著：〈造物與創世——五代文人詞遊戲性質探析〉，臺大中文系第 356 次學術討論會會議論文，2015 年 10 月 7 日，頁 25。

就小晏的例子來看，他的心神領略、滿足於這虛假的片刻，自此之後，這個片刻和他緊相連屬。日後的他往往會想起這個已然失落的畫面——雖然他也從未擁有過。和此類似的還有〈采桑子〉（非花非霧前時見）：

非花非霧前時見，滿眼嬌春。淺笑微顰。恨隔垂簾看未真。 殷勤借問
家何處，不在紅塵。若是朝雲。宜作今宵夢裏人。⁷²⁰

兩闋詞的情景、主題都極為相似。「當時見」與「前時見」都表明在過往的某個時刻和其邂逅。「滿眼嬌春。淺笑微顰」儼然是「淚粉偷勻。歌罷還顰」的翻版；阻隔詞人與女子的中介，從爐煙變成「垂簾」，它們都起了相同的效果：「看未真」。瞬間的美讓詞人更願意去追索、去牢記，夢裡相會也確實是可行的辦法，畢竟現實的「失落」都顯得虛假了，又豈耐得次次推敲？

審美與日常生活之間的斷裂詞人已隱隱能夠察覺，然而這個裂痕就在每次思及「失落的美的片段」時更為擴大。文化傳統裡也存在著樂園的失落，可從武陵人、劉晨、阮肇的思維去揣想：踏入樂園的關鍵彷彿在「無心」，武陵人發現桃花源，⁷²¹劉、阮溯仙溪而上也都毫無預設。⁷²²正如小晏這兩次經驗，他都沒有「有心」、「刻意」地去企求什麼。然而領略仙境的美好之後，武陵人卻要「既出，得其船，便扶向路，處處誌之」、「及郡下，詣太守，說如此」；劉、阮也「至十日後，欲求還去。女云：『君已來是，宿福所牽，何復欲還耶？』遂停半年。氣候草木是春時，百鳥啼鳴，更懷悲思，求歸甚苦。」他們或想擺脫樂園、或想標記重回樂園的方法，然而陶淵明未交代武陵人之所終；劉、阮卻承受著受人世、時空棄擲的命運：「既出，親舊零落，邑屋改異，無相識。問訊得七世孫，傳聞上世入山，迷不得歸。至晉太元八年，忽復去，不知何所？」美的經驗與體認對於武陵人和劉、阮而言，究竟是幸抑或不幸？

美的形象或許是一種詛咒。武陵人及劉阮體驗樂園也失去了樂園，這些遭遇使得他們和原先的日常生活產生裂隙。元稹謂：「曾經滄海難為水，除卻巫山不是雲。」⁷²³在程度上也和此呼應。然而我們可能忽略了美的形象所存在的場域——

⁷²⁰ 《二晏詞箋注》，頁 536-537。

⁷²¹ 〈桃花源記并詩〉：「緣溪行，忘路之遠近。忽逢桃花林，夾岸數百步，中無雜樹，芳草鮮美，落英繽紛。漁人甚異之，復前行，欲窮其林。林盡水源，便得一山，山有小口，髣髴若有光。便舍船，從口入。」晉·陶潛著：〈桃花源記并詩〉，收錄於袁行霈撰：《陶淵明集箋注》（北京：中華書局，2011年），卷六，頁 479-480。

⁷²² 《幽明錄》：「迷不得返，經十餘日，糧盡，饑餒殆死。遙望山上有一桃樹，大有子實，而絕巖邃澗，了無登路。攀葛捫蘿，至上，噉數枚，而饑止體充。復下山，持杯取水飲，步進，漸見蕪菁葉從山腹流出，甚鮮新，復一杯流出，有胡麻飯。相謂曰：『此必去人徑不遠。』度山出一大溪。」見宋·劉義慶：《幽明錄》，宋·李昉等編：《太平御覽》，收錄於《文淵閣四庫全書電子版》（內聯網版）子部·類書類·《太平御覽》，卷四十一，頁 4-5。

⁷²³ 唐·元稹：〈離思詩五首〉之四，〈元氏長慶集〉，收錄於《文淵閣四庫全書電子版》（內聯網版）集部·別集類·漢至五代·《元氏長慶集》，補遺卷一，頁 4。

「美」存在於意識與回憶當中。美的事物與特質不是被「此在」的我們所感知的，它如普魯斯特認為「我們稱為『現實』的東西實際上是記憶的產物而不是直接遭遇的東西，現在是『真實的』只不過它是後來記憶的材料。」⁷²⁴只有在回憶或意識（兩者相依相生）裡我們才能清楚體認它。但這個詛咒四處潛伏，在我們生活的瑣碎日常中伺機而動，抓緊時機對我們發起攻擊。

意識到「美的存在」的當下，那是一個深情且心痛的時刻。當我們明白這是一個重要的瞬間，且會在日後不斷追想時，我們已經喪失了主動權，惟一能做的便是待它流逝成為追憶。在這種意識裡，一種短暫且令人心碎的美就橫亙眼前了。日後將不斷為這個情景著迷（其實當下已然），任何一言一行都終刻印在每個人的青史——回憶之中。

回到小晏的失落根源——父親離去、家族富貴圖景的黯淡，我們不用刻意指出具有此特色的特定詞作，作品中時時顯露的富貴感、尚雅文化的文士審美，都已是早年生活的具體遺產。⁷²⁵或許我們可以稱小晏是相府富貴、文化上的遺民。劉阮天台故事與桃花源的傳說，最可怕的是劉阮與武陵人從仙境出走，甚至被放逐之後，他們既已覺察有如此美好的世界存在，他們又怎麼能若無其事地重返相較之下平淡無奇的生活呢？小晏與陳君龍、沈廉叔的來往，在程度上也是為了復現過往的精緻生活，歌女舞樂的熟悉場景也足以淡化「今／昔」間的界線，甚至過去就如實搬演於現在一般。這些經驗自然成為他詞作取材的主要來源，那怕詩中所寫的卻是「乞兒搬漆碗」。樂園的記憶始終是他們餘生最大的負擔。

除了佳人與家族的美麗圖景，詞人甚至創作者最耽溺，且念念不忘的無非是「個人的形象」。生命中的某個片段讓我們感到無比的驕傲，但在當下總以為會有繼續向上探尋的可能，人們總是忽略那熟悉卻陌生的概念——盛極而衰。如東坡〈念奴嬌·赤壁懷古〉以美周郎自比當年意氣風發的自己，⁷²⁶有年少時的得意，亦有自我以及歷史的流轉之悲。回憶中自我的形象，也牽繫著創作者如何審視自我主體性的問題。回到小晏身上，他最難以忘懷的美究竟是什麼美？在美的流逝與追尋之下，一般未受重視，但實可併觀的兩闋詞：〈南鄉子〉（小蕊受春風）、〈減字木蘭花〉（長楊輦路）或許能說明這當中的關鍵：

小蕊受春風。日日宮花花樹中。恰向柳綿撩亂處，相逢。笑靨旁邊心字濃。
歸路草茸茸。家在秦樓更近東。醒去醉來無限事，誰同。說著西池滿面

⁷²⁴ [美] 蘇珊·朗格 (Susanne K. Langer) 著，劉大基譯：第十五章〈虛化的記憶〉，《情感與形式》，頁 308。

⁷²⁵ 很有可能小晏因為後來生活的窮困，所以才要大肆地描寫富貴。富貴生活的體驗對他來說是絕對不可分割的一部份，那太重要了，成長過程中的享樂使他終生難以忘懷。富貴的記憶從本質上來說就是珍貴的。

⁷²⁶ 宋·蘇軾著，石聲淮、唐玲玲箋注：《東坡樂府編年箋注》，頁 210-216。

長楊輦路。綠滿當年攜手處。試逐春風。重到宮花花樹中。芳菲繞
遍。今日不如前日健。酒罷淒涼。新恨猶添舊恨長。⁷²⁸



要說小蕊和「蓮、鴻、蘋、雲」一樣是指天真年少的歌女，還是單純春日裡含苞待放的花蕊？小晏本就享受語詞使用上的模糊效果，畢竟在詞人的眼中春花之初綻與未諳人事的少女在根本上有相通的特質，也都是他所珍愛的對象。將兩闕詞緊相連屬的無非是「宮花花樹中」，但有過往年少時天真體會的「日日」；也有稍歷人事後的「重到」。作為樞紐意義的「宮花花樹中」，實則也包含著少女、家族、個人年少的美。首先，女子之美表現在「笑靨旁邊心字濃」以及小晏和其攜手同歸的描寫，秦樓或有或無的指涉女子可能為歌妓身分，但在詞作中仍不減少女的爛漫與天真。「醒去醉來無限事，誰同。說著西池滿面紅。」也都「情事依微」、「少女嬌憨之態，盡呈紙上」⁷²⁹。第二，「宮花」句強調皇宮抑或皇宮附近的名貴花木，背後隱喻著父親以及家族勢力的繁華，將人為的富貴隱身在自然的繁盛當中。故作為聯繫孔道的「宮花花樹中」也包含著過往富貴之美的具現。第三，就整體的內容而言，過往於春日的遊歷，巧遇美麗的少女，二人攜手共遊、踏上歸途，在在都是青春年少的情愫描寫。晏幾道的個人形象是年輕且無甚憂慮，在詞作裡他捕捉女子的嬌憨之美，也刻劃個人早年的青澀模樣。所有的快樂都指向消逝的本質，是故晏幾道未曾真正的享樂過，有的話也將如此詞——那不知世事艱的早歲天真而已。

第二闕從日後的追索寫起，晏幾道的少年特質已受世態洗去。一樣的長楊輦路，他依循當年攜手處的綠意盎然，隨著春意來到回憶的領域，匯聚一切之美的場所。過往不經意的「相逢」對照今日刻意且執著的「芳菲繞遍」，女子、富貴、個人的美感早已大幅削弱，「芳菲繞遍」無疑是極力的索求，但結論是「今日不如前日健」。和佳人與富貴的長久依恃相比，或許「自我」是個人更能掌握的層面，但若連個人也受到時間的消磨而「不如前日健」，那前兩者的變化亦可想而知。

美的悲哀並不在它的本身，而是審美者欲將它加以保存、甚至永久依恃的自然心理使得美的意義蒙上了一層悲劇的特質。時間意識作為詞體之情的重要構成，時光冉冉、循環往復的歌唱讓我們心中的「美」得以短暫重現。但若我們不知足於它剎時的復現，仍執意地把自我放入今昔對照的命題當中，則美的形象就成為足以削弱我們的詛咒，卻也成就詞體生生不息的創作泉源。⁷³⁰

⁷²⁷ 《二晏詞箋注》，頁 353-354。

⁷²⁸ 《二晏詞箋注》，頁 391-392。

⁷²⁹ 見陳永正選注：《晏殊晏幾道詞選》，頁 143-144。

⁷³⁰ 「正是在終結的時刻（一次戀情的終結、一生的終結、一個時代的終結），過去的時光會像個

「芳菲繞遍」的追索姿態極其誘人，雖然「懷舊」的意義是要「生活在過去」，而非追想著作為「他者」的往事，⁷³¹畢竟「舊」的客觀性質較高，也可以說「懷舊」與「回憶」是截然不同的活動。我們也發現，或許重點不是回憶什麼，主要是「回憶的姿態」。李後主的回憶方式就和晏幾道不同；後主的回憶較不言具體的專指之物，而是用擴及宇宙、永恆的極大意象籠括住回憶中的一切；小晏就相當具體、落實，甚至微察到記憶中的諸多細節，建構過去，直接沉醉在過去、沉醉在已然失落的美感當中。但學者也提醒我們，「回憶」的向度不只是面對著過去，以及詮釋過去的現在，甚至也指向著「未來」：

無論從現實或詞作看來，後主所能做的雖是不斷的緬懷往昔，但其詞作的意義或者創作的意圖，卻可能指向自身也無法參與的未來。⁷³²

文學寫作過程的現在總是與過去密切關聯，是過去延伸的現在，是融合著過去的感覺、烙印著過去的印記，並處於過去傳統參照下的現在。與此同時，懷舊文學中的過去則是現在的過去，它融入了現在的經歷、現在的視界，是經過現在經驗的過濾、現在情感的發酵、現在視界的扭曲和評價的，成為補救現實心理缺憾的過去。由於內心缺憾必然導致期待，那麼，被懷舊的過去也就浸透了對未來的期盼。從這一角度看，懷舊文學中的過去又與未來發生了糾葛，過去已經不再是純粹的過去了，過去融合著現在和未來。所以，胡塞爾說：「回憶不等於期望；然而，它的視域——這是假定的——卻指向於未來，即那種被回憶的未來。隨著回憶過程的發展，這一視域不斷地向新的領域擴展，變得越來越豐富，越來越生動。從這一觀點看，這一視域充滿了被回憶起來的事件，這些事件永遠是新的。」⁷³³ ⁷³⁴

無論「回憶」與「懷舊」的內在意義有何差別，看似背對「未來」的兩者，卻在程度上和未來產生詮釋上的連結。「芳菲繞遍」這個姿態之所以迷人，他即是將「失落與求索」不侷限在過去的場域裡：小晏宛若蝴蝶一般在過往的花叢中盤旋，但他也將追逐於現今，甚至日後「相同」的花叢裡，都會有他翩翩的身影。是故「芳菲繞遍」一直散發足以影響現在與未來的意義。關於美的樂園感知可從

整體似的突然顯露出來，而且還具有一種明亮清晰、已然完成的形式。」〔法〕米蘭·昆德拉著，尉遲秀譯：《小說的藝術》，第3部分〈《夢遊者》啟發的筆記〉（臺北：皇冠出版社，2004年），頁71。

⁷³¹ 「懷舊並不僅僅是對舊跡的觀賞、憑弔，那種始終把『過去』作為『他者』，作為記憶中偶然的邂逅，不是真正意義的『懷舊』。懷舊必須是能『生活在過去』，因為『過去』孕育了他的生命……他以過去的自己去體驗過去的生活，切切實實返回到過去的時間，流連忘情於過去的時間。」見馬大康、葉世祥、孫鵬程著：第三章〈反抗時間：文學與懷舊〉，《文學時間研究》，頁46。

⁷³² 李文鈺：〈造物與創世——五代文人詞遊戲性質探析〉，頁10-11。

⁷³³ （按：此為原注）埃德蒙特·胡塞爾：《內在時間意識現象學》，頁54。

⁷³⁴ 馬大康、葉世祥、孫鵬程著：第三章〈反抗時間：文學與懷舊〉，《文學時間研究》，頁65-66。

上述的作品、論述中窺見一二，然而這種追尋的過程，是否有一具體、至高的境界可供想像？小晏「追憶行為」的具體姿態又在哪些作品中顯露無遺？「芳菲繞遍」之外，是否有更能精確概括他「追憶行為」的詞句？亦將留待後文處理。

(二) 相尋夢裡路，飛雨落花中：理想世界的求索

晏幾道於詞中的「追憶」，可分為「求索」與「尋回」這兩個在意義上有些許不同的概念。前者意近於對尚未獲得的事物的追尋；後者更像是一種「失而復得」的期盼。前者指向較近於未來；後者則面對著過去。但我們在談小晏的「追憶」的理想世界時，這兩者又互相滲透，在意義上互相作用。首先，在談「現在」與「未來」之前，我們不能不正視「現在」在人們意識中的尷尬位置：

事情真是奇怪，我們區分的三個時間（過去、現在和將來）中，最難以把握、最難以抓住的居然是現在！現在就像不存在的點一樣難以確定。如果我們想像它沒有長度，那麼也就等於否定了它的存在：我們必須把它想像成過去的一部份和將來的一部份。我們感到的是時間的進程。⁷³⁵

誠如學者所言，與其我們認為「現在」是某個確切的定點，不如將之理解為過去與未來的一小部分。這種現象表現在晏幾道的詞作當中，上述的討論都關注在「過去」的時間序裡，彷彿過去與現在是兩相並存，毫不矛盾的。但是否小晏的理想世界與「未來」時序毫無干涉？回憶過往的行為是否也企求著某種「失而復得」？或是期待像是父親的「無可奈何花落去，似曾相識燕歸來」？另一方面，小晏的「現在」是否也有「指向未來」的書寫？至少我們知道，失去了未來的維度，對於人或是創作者而言，都是可怕的脫序：

人一旦失去了未來的維度，就失去了自身內在的全部可能性，人的時間就完全走向了人的反面，從而使自身成為失去希望的怪物，這就意味著一旦失去了未來，實際上也失去了現在，從而使人陷入無窮的恐怖和混亂中。正如蘇珊·桑格塔所說：「我們不再生活在一個烏托邦的時代，而是生活在每種理想皆被體驗為終結——更確切地說，已經越過終點——的時代。」⁷³⁶

⁷³⁶ 737

「失去了未來，實際上也失去了現在。」的確，若是喪失了用來詮釋過去的「現

⁷³⁵ 豪·路·博爾赫斯著，王永年、陳眾議等譯：〈時間〉，《博爾赫斯文集》文論自選卷（海口：海南國際新聞出版中心，1996年），頁195。轉引自馬大康、葉世祥、孫鵬程著：第三章〈反抗時間：文學與懷舊〉，《文學時間研究》，頁62。

⁷³⁶（按：此為原注）蘇珊·桑格塔著，程巍譯：《反對闡釋》（上海：上海譯文出版社，2003年），頁357。

⁷³⁷ 馬大康、葉世祥、孫鵬程著：第六章〈時間涅槃：後現代文化語境下的文學時間〉，《文學時間研究》，頁120。

在「史觀，那麼過往的記憶也會成為無根的浮萍，只是虛無飄渺的他者而已。小晏的確將視線投射在相對安穩、確切的過往之中，但我們還是憑藉著詞作裡的枝微末節，找出了他和未來，甚至和他追憶中的理想境界相涉的證據，如〈菩薩蠻〉（相逢欲話相思苦）：

相逢欲話相思苦。淺情肯信相思否。還恐漫相思。淺情人不知。憶曾攜手處。月滿窗前路。長到月來時。不眠猶待伊。⁷³⁸

詞之上片圍繞著兩個概念——淺情與相思。「相思苦」與「漫相思」、「淺情肯信」和「淺情不知」營造出矛盾且辯證的關係，再配上詞中模糊的時間序，使得這兩相的困惑彷彿是從過往一直延續到不可及的未來一般。若有朝一日相逢，相思之苦與相思之深都是詞人將訴說的內容，但他欲陳述的對象卻是一個「淺情」人，當中的顧忌一直以來雖然困惑著小晏：是否值得？是否能被理解？但卻從未能阻止他的一往情深。下片一轉，詞人曾和女子並肩於明月映照的小路，如此美好的記憶，日後在相同月光之下，總是會不自覺地想起。其實時間自有「線性時間」與「循環時間」之分。王國維〈玉樓春〉「君看枝上樹頭花，不是去年枝上朵。」⁷³⁹此處著重在時間的線性推移上，在不可溯的時間裡所有事物是朝向衰敗與死亡前進的，每個曾經存在的個體與生命，也都有其獨一無二的絕對性質；但在循環時間的觀念裡，如馮延巳〈鵲踏枝〉「誰道閑情拋棄久。每到春來，惆悵還依舊。」⁷⁴⁰四季是個迴圈，花朵植物的生命仿若不是線性前進，而是在四季的遞嬗之間不斷重現生死輪迴，儼然在變中又寓含著「不變」的保證。小晏此處的確痴絕，明月的圓缺變化又較四季來的頻繁，在詞人壓縮後的微型循環時間裡，他總是頻仍地回到那個月圓的夜晚一般，不眠地等待著當時的情人。

記憶無疑是過往生活的珍貴片段，「如真的記憶」也毫無疑問的把我們帶回往常。但此詞中來自以往的召喚，卻像是永無止盡的呼籲一般，它連接起過去和未來這兩個看似相反的概念，聯繫其中的便是晏幾道的癡情與執著。追索與尋回之間的分際亦告泯滅，畢竟在以情為中心的世界裡，時序彷彿停止，也像是進入永恆。「憶曾攜手處。月滿窗前路。長到月來時。不眠猶待伊。」就是一種美麗的姿態，寓含著平易但深刻的境界。它像是「芳菲繞遍」的深刻轉譯，只是日常的情景，但只因在此短暫攜手，這條路以及映照此路的月光從此都有神聖的意涵。小晏也就像是信徒一樣虔誠的追索，即使「神」並不會因此而有所感動。

此詞描寫極為平易，也不見對情景的刻意鋪陳，就只是一位詞人的情感展

⁷³⁸ 《二晏詞箋注》，頁 405。

⁷³⁹ 王國維〈玉樓春〉：「今年花事垂垂過。明歲花開應更禪。看花終古少年多，只恐少年非屬我。勸君莫厭金盞大。醉倒且拚花底臥。君看今日樹頭花，不是去年枝上朵。」，見《王國維詩詞箋注》，頁 427-428。

⁷⁴⁰ 見曾昭岷等編：《全唐五代詞》，正編卷三，頁 650-652。

演。故雖然能表現出小晏追逐境界的姿態，情意亦相當動人，但仍未臻完善。其實此詞也指出一個問題，按照艾朗諾的說法，其謂：

（按：指晏幾道與周邦彥）他們都喜歡追憶那種一開始很甜蜜但最終無可挽回的戀情，在追憶中精心描畫曾經的纏綿深情，然後再後悔、哀怨和嫉妒中咀嚼這複雜的情感。⁷⁴¹

首先，我們不能不先釐清文體上的概念。小晏以小令而周邦彥是以長調的創作為主，兩者的主題雖然都和追憶與失落密切相關，但小令與長調的美感特質不同，自然有不同的情意表現。不過艾朗諾將兩者描寫情愛的特質相互連結，的確，晏幾道與周邦彥都喜陳述一段已然失去的愛情，或將主題放在情愛的索求之上、或失落的痛苦、或過往愛戀之甜蜜、或悔之無益的今日感慨，上述的詞作也大多能符合艾氏此處的觀點。需要補充的是，這兩位詞人不斷複誦的內容，簡而言之就是「美的擁有與失落」。在美感境界中反覆搬演的追尋與失落，無疑讓作者對「美」有更深的接觸：我們既然能在詞作中重複陳說與「美」有關的記憶，即使我們始終受制於它，或是早已被它所棄擲，但詞人之於詞作、心靈之於回憶的主導地位，使得我們也化被動為主動。意即詳述關於美的記憶，那怕是失落的痛苦，我們仍在過程中主導、掌控著事件的發展。這種弔詭的創作意識一定程度上支配著晏幾道的實際創作，詞作中出現或喜或悲的人物情景，也都作為美的符號在其中生發著各自的意涵。既然如此，晏幾道對美的沉溺與追逐，是否有一形象可觀的「理想境界」？或許我們能從他前述的樂園體驗談起。

鄭騫先生指出論者認為「名句千古，不能有二」⁷⁴²、「既閒婉，又沉著，當時更無敵手」⁷⁴³的「落花人獨立，微雨燕雙飛」，其實是出自五代翁宏之作，這個指證不免對小晏此詞的原創程度稍打折扣。但我們若以文學性的方式詮釋晏幾道的這個襲用，也能呼應感知者之於「樂園」的被動姿態。前述提到進入「樂園」的方式往往是「無心」、「不經意」的舉措，它並非是刻意追求而來的。「落花人獨立，微雨燕雙飛」的意境晏幾道體會甚深，但在實際觸及這個句子之前，他雖然能體會、感知，但卻無法實際的說明、概括樂園的具體樣貌。可以說它襲用而非原創這個足以統攝樂園形象的句子，其實也是一種「無心」的呈現。⁷⁴⁴至於「落花人獨立，微雨燕雙飛」為何可概括他心中的樂園形象？其實晏幾道心中執著的「美」藉由文學技巧的試探、感知，也觸及到「藝術」的原理：

⁷⁴¹ 〔美〕艾朗諾：〈宋詞：新的詞評觀念，新的男性聲音〉，《美的焦慮——北宋士大夫的審美思想與追求》，頁 251。

⁷⁴² 清·譚獻：《復堂詞話》評「落花」二句。轉引自《二晏詞箋注》，頁 284。

⁷⁴³ 清·陳廷焯《白雨齋詞話》卷一，收錄於《詞話叢編》，頁 3782。不過陳廷焯的稱讚不只是針對「落花人獨立，微雨燕雙飛」的「原創」而來，更多的是使用的方法以及呈現的美感上，的確是「既閒婉，又沉著」。

⁷⁴⁴ 此處的無心並非是創作上的不經意，而是小晏借用了前人的成句，點鐵成金的提煉出能和自我審美意識相通的意涵。

藝術之所以存在，就是為使人恢復對生活的感覺，就是為使人感受事物，使石頭顯出石頭的質感。藝術的目的是要人感覺到事物，而不是僅僅知道事物。藝術的技巧就是使對象陌生，使形式變得困難，增加感覺的難度和時間的長度，因為感覺過程本身就是審美目的，必須設法延長。⁷⁴⁵

對於美的附著物甚至一般事物都能深入的體會、感受，也是晏幾道的過人之處。「落花微雨」不能稱上是複雜、瑰麗的意象，但它略帶哀愁、也不失淒迷之感。然而引人注目的是「人獨立」與「燕雙飛」的對比。起初進入樂園的人們，無論是武陵人、劉晨阮肇，在精神、意識上都帶著一股蒙昧、庸俗之感。當世俗的人們進入神聖的場域，人的俗性展現在一開始的反應之上，無非是被此中的景象所震懾，彷彿失語一般。他們在其中失去了主動性，只能任由他人安排。例如武陵人隨著桃花源的眾人四處觀覽、劉阮被女子引入其家飲食就宿，他們顯然都無法作主。晏幾道則是在「落花飛雨」的景緻裡惘然了。不僅有近乎詩意的美感，「人」、「燕」的孤獨與雙飛對比，也引領出記憶予他的感觸。他體會到一個純美的世界，即使概括這個世界的詩句是襲用他人而來；小晏沒有其他的感慨、動作，畢竟「飛雨落花」的情景不僅使他失語，也像是失能一般。此際他只能任由景緻透顯的主題——回憶所擺布，也才會緩緩地道出下片：「記得小蘋初見……」。故從「飛雨落花」的景緻、小晏的行為與反應來看，的確將此對句視為其樂園體驗的形象概括。但我們要問的是，難道僅此而已？是否有更深的追求與形塑？

仔細反思「落花人獨立，微雨燕雙飛」與樂園的關係，或許我們可從「反證」的角度來體悟樂園，並且藉此了解小晏所形塑的唯美境界。前述提到小晏與父親在描寫女子時前者偏好聚焦，後者喜好發散的書寫模式。二晏也適時的在描繪青春快樂的女子時，將自己的樂觀一面側寫入其中。當時以小晏的〈臨江仙〉（鬪草階前初見）為例，姑再引於下：

鬪草階前初見，穿針樓上曾逢。羅裙香露玉釵風。靚妝眉沁綠，羞臉粉生紅。流水便隨春遠，行雲終與誰同。酒醒長恨錦屏空。相尋夢裏路，飛雨落花中。⁷⁴⁶

上片如前述所言，晏幾道描寫了這位少女富貴、天真的特質。且「初見」的印象讓他難以忘懷，對她的注目又始終帶著「愛戀的凝視」。下片主題為風流雲散，這是極其常見的寫法，結構上也是詞中今昔對照的慣用形式。從單純的凝望到音信漸杳的感慨，晏幾道和其他失落的經驗一樣，除了感嘆以外，也揣想女子此時

⁷⁴⁵ 吳曉東：《從卡夫卡到昆德拉》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2003年），頁269。轉引自馬大康、葉世祥、孫鵬程著：第八章〈為了忘卻的紀念：呈現文學時間秘密的三個創作範例〉，《文學時間研究》，頁209。

⁷⁴⁶ 《二晏詞箋注》，頁273-274。

身在何處？是否有人相伴？熟悉的語句中，值得我們注意的是「相尋夢裏路，飛雨落花中」。

「落花人獨立，微雨燕雙飛」是晏幾道關於「意境」的感知與具現，它凝聚著詞人重視的美感質素。但它如上述所言缺乏了主體的行動，詞人只是兀自被樂園景緻給震懾、失語。但在此詞中，小晏在失落主題裡，他刻劃了具體追逐的樣貌、理想世界的模樣與美感氛圍。「相尋夢裏路」讓我們想到「夢魂」等小晏的慣用語，如上述提及之「夢魂慣得無拘檢，又踏楊花過謝橋」、「一夜夢魂何處，那回楊葉樓中」；「魂夢」也不時出現，如「從別後，憶相逢。幾回魂夢與君同」、「關山魂夢長，魚雁音塵少」⁷⁴⁷夢中藉由詞人的塑造，儼然是現實中失落的補償。透過組織幻夢的能力，詞人遂行他在現實中不可企及的目標。學者引述佛洛伊德語道：

「藝術家，」佛洛伊德說：「他在根本上是一個逃避現實的人，因為他不能與那放棄原始本能滿足的要求妥協，於是，便在他的幻想世界裡儘情滿足他的情慾和野心的願望。不過，他找到了一種可以從幻想世界再回到現實的方法，那就是以他的特殊天賦，把幻想塑造成一種新的現實，而人們也就承認那是有價值的一種現實生活的反映。」⁷⁴⁸

這項能力便是具現在小晏的身上，可約略分為三種形式：其一是藉由填詞等文學創作，來捕捉美的存在與失落，藉此主導著美，在程度上成為它的主人一般；其二是藉由漫無邊際的想像、追憶，用回憶的「遺忘」功能彌平那些傷痛與不滿，像是某種程度的「竄改歷史」；⁷⁴⁹其三便是夢，夢中的景緻雖然虛幻，但我們也曾或長或短的在其中受其欺騙，甚至為當中的內容感到滿足。學者提到夢境可供小晏創造「與現實社會相對立的審美藝術新天地」：

晏幾道之所以如此熱衷於夢境的描寫，在於他執著於創造一個與現實社會相對立的另一個審美藝術新天地。他把戀情雙方的外在審視，轉化為正面的、對象化的內在審視。詞人的審美視野已由體態、服飾、環境與自然景物的描寫，轉向戀情心態的深層挖掘。他把潛在的美的必然性，自然而巧妙地轉化為物質的現實性。⁷⁵⁰

⁷⁴⁷ 《二晏詞箋注》，頁 341-342。

⁷⁴⁸ [美]韋勒克(René Wellek)、華倫著(Robert Penn Warren)：第三編〈文學研究的外在方法〉，第八章〈文學與心理學〉，《文學論——文學研究方法論》，頁 127。

⁷⁴⁹ 「因為回憶具有根據個人的回憶動機來建構過去的力量，因為它能夠擺脫我們所繼承的經驗世界的強制干擾，在『創造』詩的世界的詩的藝術裡，回憶就成了最佳模式（差堪相比的要屬夢了，在敘事和戲劇的傳統中，它是最有力量的模式）。」也的確，小晏第三種可能的方式，就是靠一場場的夢了。[美]宇文所安：〈繡戶：回憶與藝術〉，《追憶：中國古典文學中的往事再現》，頁 183。

⁷⁵⁰ 陶爾夫、劉敬圻：〈晏幾道夢詞的理性思考〉，《詞學檔案》（武昌：武漢大學出版社，2012年），

當中最要者，是夢境與審美，或是夢境與美之間的關聯。「夢裡路」本已虛幻，但小晏要在其中不斷追尋。那這條路又是何景緻？「飛雨落花中」不正是「落花生獨立，微雨燕雙飛」情景上的轉譯嗎？然而兩者的截然不同是，一者獨自佇立，默默無言；另一者有「相尋」的姿態，那怕是在虛化的夢中求索。這也是兩者極大的不同，樂園的體知是在現實中，且藉襲用他人的意象而完成；境界的探求與追尋則出自己言，但如此耽美的世界卻只在夢裡完成，無論何等美妙的場景，它也和回憶一樣，籠罩著淡淡的虛無，但這也是它顯得更加美好的原因。於是是否真的有這場「飛雨落花」的幻夢？可能有，也可能沒有。但晏幾道的確把他的幻覺，更應該說是美感的幻象、理想投射在這首作品與「落花飛雨」這個意象當中。無論是真實體驗，或是一種創作的形式，都不減其價值。⁷⁵¹此詞作為詞集中的第一首作品，顯然具有開端的發凡起例之意義，也像是一種理想境界的宣言。

劉逸生在《宋詞小札》論此句，其以為此對句揭示出小晏一心追求的崇高境界，其道：

這是小晏有意無意之間向我們揭示他一心追求的一種崇高境界。他不滿意眼前的現實，他要追求他的理想王國，但他又分明知道，他的理想王國似乎只能存在於「華胥世界」之中，能夠無拘無束地馳騁的也只有自己的夢魂。於是他反覆地吟詠自己的夢境。⁷⁵²

但劉氏在這段評論後附加了「衝破封建制度」這層意涵。⁷⁵³或許該換個角度說，從人在世間所受到的限制——時間，此難解的永恆命題上，這道藩籬才是小晏想積極突破的。若說他的理想是將所有美好予以定型，使其免於推移的毀壞，那麼他的大敵也只有時間了。

結合上述小晏的求索姿態，「芳菲繞遍」、「長到月來時。不眠猶待伊。」在程度上都展現了此模樣的動人質素，然而終不若「相尋」句來得直指核心。畢竟除了呈現理想的世界外，也表現出他追逐的模樣。夢裡世界的執著也帶著「明知

頁 121。

⁷⁵¹ 孫康宜稱：「這種功能讓我們想到蘇珊·藍格所定義的抒情詩——經驗的「幻覺」正式抒情詩的基本質素。藍格認為實際生活裡的情事都破碎而不定，詩人的職責故此是要把大家『生活過、感覺過的情事的近似性』重新創造出來。換言之，『所有的詩都在創造幻景，即使是意見的陳述、哲學或政治或美學的表達也一樣。』」〔美〕孫康宜著，李爽學譯：第五章〈蘇軾與詞體地位的提升〉，《晚唐迄北宋詞體演進與詞人風格》，頁 238。

⁷⁵² 劉逸生：《宋詞小札》，頁 120。

⁷⁵³ 「從近處看，這是小晏對那女子的強烈的懷念。單是這一點看，晏家公子的深情一片，已經使我們異常感動了。須知在他生活的那個時代，封建等級制度是那樣沉重地壓在每個人的身上。」但詞中小晏描寫的對象身分為何？既不能擅自確定，且刻意言及對「封建體制」的突破，也不免影響到客觀文學意涵的評價。但劉氏所稱此詞標舉出小晏的「理想世界」，亦是創見。見氏著：《宋詞小札》，頁 120。

不可為而為之」的悲劇美感。最後，小晏的境界塑造與體悟不具有普遍性，畢竟建築在個人私密的回憶之上，他所重視的且視為生命價值之所繫的，對於他人而言也只是輕若游絲。由於詞體與回憶的特殊性，或許晏幾道在其中只是得到一處足以隱蔽自我的依偎之所罷了。

雖然記憶是餘生的負荷，但晏幾道一直以這份回憶為榮。畢竟有多少人能有風流雲散的相府暮子的特殊際遇？在性格上又有誰能抵擋這份真、癡的重擔？於是他不斷書寫，讓人想起《紅樓夢》。即使這是一個療癒，亦是傷痛的書寫，但有一份作者的光榮感存在：我們不只見證，更身歷其境的參與無上樂園的崩壞。

晏幾道的理想境界存在於魂夢、夢魂之中。此間他可以自由、肆意的操作人物、場景、情緒。與此相當的，「酒」、「醉」也和「夢」具備著相同的特質，足以在日常瑣碎生活中鑿出一個供他逃脫的出口。自然小晏也有「勸君頻入醉鄉來，此是無愁無恨處」⁷⁵⁴的呼籲。⁷⁵⁵於是我們注意到，他一直追求著一種「自由」的向度。重點不是自由的實際意義為何，也不是究竟他使用了這個「自由」做了些什麼。對晏幾道而言，重要的是他有使用「自由」——作主的權利。於是情感放肆、爛漫、毫無節制的小晏，時而狂喜於華美的世界，又有時陷溺於無法言說的悲哀裡。他也喜歡反覆談及個人被情感「折磨」的樣態，極盡所能的呈顯心靈深處的傷口，彷彿能肆意的操控自己的悲傷，在意義上也征服了悲傷一般。於是若我們理解小晏內在的矛盾、辯證，這也是無從迴避的問題。情感呈顯的姿態，是稍後論述的主要核心。

第二節 「任重而道遠」：晏幾道的情感姿態

「回憶」與「情感」是筆者深味《小山詞》後，認為是其中最重要的兩種質素，也是其「依違」表現的最根本原因。上述對於回憶的方式、姿態，甚至其中的樂園感受、理想追求已有一定的討論。但支撐回憶的運作，無非是晏幾道個人曲折且隱微的情感。黃庭堅所謂之「清壯頓挫」，「頓挫」除了是前述論及的內容外，情感之幽深細膩，也自然是「頓挫」的主要來源。第三章曾約略述及小晏和父親在表情上的不同：晏幾道的深情往往伴隨著剛勁的重語、不計代價的執著而來；晏殊則擅以平和、婉轉、閒雅的情調緩緩鋪敘。在比較兩者不同後，實有必要更深入的論述其中的幽微表現，故此節以「情感的姿態」為討論標的，細部闡述小晏在言情、表情時的特殊樣態。

⁷⁵⁴ 《二晏詞箋注》，頁 405-406。

⁷⁵⁵ 「為了獲致更多的好夢，為了能有更多、更長的睡夢時間，詞人往往要借助醉酒的力量。在小山詞中，『酒』與『醉』常常同『夢』緊密聯繫在一起，成為孿生姊妹。上引諸詞，幾乎均有『酒』字或『醉』字，甚至『酒』、『醉』、『夢』三者樣樣齊全。」陶爾夫、劉敬圻：〈晏幾道夢詞的理性思考〉，《詞學檔案》，頁 120。

上述稱晏幾道嚮往一種「自由」的權利，這份自由表現在詞作中，是他時而化身為情感的主宰，或悲或喜、或驚或懼都在個人的筆下肆意調配，每個細節都能符合他的預期並順利運作；有時他又以完全被動，甚至逆來順受的樣態面對氾濫的情感——可能是他人的無情或是個人的過於陷溺，在主動與被動、致人與致於人之間，不計代價的隨心所欲，或許是他夢寐以求的自由。其中他所賦予「情」的意義又何其崇高，詞體本善於言情，無論是男女愛慕抑或今昔流轉，音韻的纏綿與推移都像是人生事態的唯美轉喻。晏幾道又在詞情當中不斷淬煉，無論「補樂府之亡」是他創作的職志或是理由，都和此一「情」字緊相連屬，故此處除了闡述晏幾道主宰、或受「情」之折磨的樣態外，筆者也注意到小晏對於「淺情」採取的不屑態度，也足以反證他對「情」的重視。晏幾道在「情」字的進退之間，無疑就是他對於情感的依違態度，也自然聯繫他的內在矛盾與辯證。此是本節首要探討的問題。

順此而下，在各種不同情緒當中，我們發現小晏無疑特別喜好「悲哀」、「低回」、「向下」、「負面」等情感。若說東坡詞「指出向上一路」、使「弄筆者始知自振」⁷⁵⁶，「向上」、「自振」也意謂著詞作的情感、思想更趨於言志傳統中的「積極精神」，但小晏對於悲感的沉浸，也像是個人刻意的逆向而為。但這種態度也不是為反而反，就像是他和「詞人傳統」對話、互動時，所作所為也只是順應著個人的情感、特質而發一般。如同情感裡的迂迴，這份悲哀他要求的是完全的沉浸，時而出之時而入之，達到一種完整的自由與自如。

最後，在個人內在的情感與悲哀的體證裡，我們想起圍繞著小晏詞作的歌女們——蓮、鴻、蘋、雲，他們不但集小晏的關注於一身，又隱喻著那段華美的過往與風流雲散的失落。作為如此珍貴價值的存在，小晏不管何時，總是想像著她們的離去與不存。在擁有、富貴、享樂的生活裡，他已經能清楚意識到「終焉不存」的結局。於是他對失落的體會絕對要比擁有的實感來得更加確切。無時都在臆想，甚至「期盼」著失去的詞人，我們又要如何理解如此複雜的情緒？晏幾道的這種想法，其用意與目的為何？在看似纏繞、難解的心態裡，是否有何正面的力量支撐著他？上述種種，皆是此節所要論述的要點。

一、自如的追求：言情、表情的自信

（一）「致人」抑或「致於人」：情感的主宰與自由

古典韻文的研究者，應無人對〈詩大序〉所謂「情動於中而形於言」感到陌生。然而「情」的特質與類型實有諸多差異，無論是個體所感知的不同情緒，或文體與文體間適宜搭配的情意，相關的討論本無法一以貫之。但在「情動於中而

⁷⁵⁶ 宋·王灼：《碧雞漫志》，收錄於《詞話叢編》，頁85。

形於言」的大纛底下，彷彿又得到某種形上、抽象的連結。這個創作的指導原則在詞中的轉譯，甚至於晏幾道《小山詞》中的實踐，我們實有必要先釐清這份「情感」的意涵。清代詞論家陳廷焯謂：

詩三百篇，大旨歸於無邪。北宋晏小山工於言情，出元獻、文忠之右，然不免思涉於邪，有失風人之旨。而措詞婉妙，則一時獨步。⁷⁵⁷

論者所謂「工於言情」並且結合《詩經》的「無邪」之說，強調小晏詞在男女之情上的工巧。陳廷焯承認小晏在此情中的流盪與不禁雖違背詩教之旨，但在整體的藝術表現與成就上仍是「一時獨步」。上述也針對回憶之情有一定的敘述，但對於情感的「姿態」而言，是否有更清楚的描述？未能算是名作的〈木蘭花〉（初心已恨花期晚）或許能概括他在其中的折磨、期盼與恐懼：

初心已恨花期晚。別後相思長在眼。蘭衾猶有舊時香，每到夢回珠淚滿。
多應不信人腸斷。幾夜夜寒誰共暖。欲將恩愛結來生，只恐來生緣又短。

758

「初心」甚至是「初見」的確是晏幾道相當重視的價值，因為是最初的，它也會是永遠的，並毫無疑問地成為情感中的意識形態。但奈何兩人的情深緣淺，亦如花期的短暫，小晏相思之深就毋庸待言了。他進而鋪陳個人受情感摧折的樣態：「蘭衾」與「舊時香」無非是過往纏綿的證據，「舊時」作為開啟情感與回憶的鎖鑰前述亦已提及。夢回時的珠淚是夢裡相見的喜極而泣？還是夢醒後的惆悵眼淚？我們彷彿看見一個受「情」百般摧折的癡情人，生活中的一舉一動都被過往、愛戀的氣息所威脅；他不知該何去何從；但另一方面又「任重而道遠」，或許無人相信情中的曲折真能使人斷腸，但他在情中的反應已充分演繹「斷腸人」的姿態。縱使稍有期盼，短則夜寒共暖的心願，長則放眼不可企及的來生，但思及自我與現世的窘迫，來生是否又「緣又短」也不得而知。情意的價值早已過分沉重，其中的或得或失也不在計較的範圍之內，至少詞人成功塑造了執著、懇切、無怨無悔的深情形象，也在其中享受一種自由，縱使那是被壓迫、受限的自由。

表現得最為生動的無非是上述屢屢提及的〈鷓鴣天〉（彩袖殷勤捧玉鍾），它可以說是最能代表小晏精神的詞作。上片在過往肆意的享樂裡，無論是歌女之殷勤或個人不計代價的酬報，小晏無疑站在主動的「致人」位置上，兩人交流的情意可以毫無節制地上綱，這是他寫情時的主動與刻意安排；但下片又極力刻劃身為情感的苦行者，他只能「致於人」的被外在事件影響個人驚訝、狂喜、恐懼的情緒。晏幾道喜歡搬演這種為情所困的劇碼，或許讀者也須有一層認知：將個人

⁷⁵⁷ 清·陳廷焯：《白雨齋詞話》卷一，收錄於《詞話叢編》，頁 3782。

⁷⁵⁸ 《二晏詞箋注》，頁 388-389。

幽微、私密的情感作為詞中歌詠的主調時，這已經有一定的「炫情」功能，展演自我的痛苦，他要世人知道他對「情」的重視與執著，不管是否遭到非議，這是他想來最能標舉情之地位的方式。深味其中也有一股特殊的「自信」存在。情中的晏幾道究竟是自卑還是自信？不管如何，他都有一份自珍與自重，在這個範疇裡，他也不吝於展現他對情感的自戀。即使他本身在身分、文學上皆有份驕傲感，但他真正是以情自豪的，在知情、解情、言情上，他一直不諱言這種自重。

除了個人於情意中的「遍體鱗傷」外，最能呈現小晏對「情」信仰之深的，莫非在詞中屢屢提及的深情思念了。〈醉落魄〉（鸞孤月缺）和〈長相思〉（長相思）都積極表現思念的曲折與況味：

鸞孤月缺。兩春惆悵音塵絕。如今若負當時節。信道歡緣，枉向衣襟結。
若問相思何處歇。相逢便是相思徹。盡饒別後留心別。也待相逢。細把相思說。⁷⁵⁹

長相思。長相思。若問相思甚了期。除非相見時。長相思。長相思。欲把相思說似誰。淺情人不知。⁷⁶⁰

情人離散後的兩個寒暑，詞人仍未有所愛之人的音信。字裡行間看似埋怨，他認為對方若已辜負當時的情意，那也枉費他對這份深情的看重。這種怨懟在《小山詞》中屢見，如上述「此後錦書休寄，畫樓雲雨無憑」、「都把舊時薄幸，只消今日無情」⁷⁶¹等，決絕之語都帶著深情的意涵。但轉入下片，他沒有延續這種批評，仍只是一往情深的不停思念。相逢才是停止相思的唯一解藥，且不管意中人變心與否，在相逢後也都要毫不節制的一一道盡。另一方面，「相逢」與「相思」在詞語上藉由「相」字的組合，對於小晏而言，這兩組詞彙就有了內在的聯繫。縱使「相逢」是不可企及的事情；而「相思」卻是日日夜夜在搬演的劇碼。不過讀者經由理性的思考後，不難發現晏幾道的情感在執著、堅持之外其實也帶著一股自私。無論對方變心或日後有何其他的際遇，小晏都強調要「細把相思說」。這種行為滿足的並非是兩廂情願的交流，而是晏幾道在這麼長的分離與孤獨（兩春惆悵音塵絕）後，類似自白也近於指責的宣洩。他也沒有考慮到逕自把個人的情感傾訴於他人會有什麼樣的後果，這的確是他在情感表達上的自如、自由的要求，「傾訴」的行為似乎已經比傾訴後的結果來得更為重要了。

另闕詞中他表現得更為平易但也益發迂迴。小晏依調賦題，心心念念的也同

⁷⁵⁹ 《二晏詞箋注》，頁 565-566。

⁷⁶⁰ 《二晏詞箋注》，頁 563-564。

⁷⁶¹ 〈清平樂〉（蕙心堪怨）：「蕙心堪怨。也逐春風轉。丹杏牆東當日見。幽會綠窗題遍。

眼中前事分明。可憐如夢難憑。都把舊時薄幸，只消今日無情。」見《二晏詞箋注》，頁 369-370。

牌調的名稱——長相思。反覆出現的「長相思」已經像是咒語一般，似乎是他呼喚愛情，呼喚愛人的方式。「若問相思甚了期。除非相見時」完全是「若問相思何處歇。相逢便是相思徹。」的轉譯，也的確如陳廷焯所謂：「此為《小山集》中別調，而纏綿往復，姿態有餘。」⁷⁶²他不避重複或單調的負面影響，在「相思」的複沓裡顯現出了新意——對於淺情的批評。〈醉落魄〉呈現的是不管對方接受與否，他都要一往情深的娓娓道來；然而〈長相思〉鋪陳的卻是小晏意識到個人的深情與對方淺情的差距。不過很確定的是，在詞意裡對心上人「淺情」的憂慮並不會影響他的相思行為，只是這闕詞的末尾揭示了小晏對「淺情」的顧忌。在情感的光譜裡他毅然決然地站在「深情」的此極上，「淺情」人對他的存在意義確實是一種威脅，雖然他能包容所愛之人的這項特質。相關的詞作不少：

〈菩薩蠻〉（相逢欲話相思苦）：「相逢欲話相思苦。淺情肯信相思否。還恐漫相思。淺情人不知。」⁷⁶³

〈滿庭芳〉（南苑吹花）：「別來久，淺情未有，錦字繫征鴻。」⁷⁶⁴

〈留春令〉（采蓮舟上）：「懊惱寒花暫時香，與情淺、人相似。」⁷⁶⁵

劉逸生在說解〈清平樂〉（留人不住）時，指出小晏生活中時而受到「淺情人」傷害，且詞中也有不少有提到「淺情人」之處。⁷⁶⁶畢竟「淺情」的特質從根本的角度質疑晏幾道的存在價值。「情」的信仰與貫徹無人能出其右，他所能意識到的這些「淺情人」，也無不是和他有情感牽連的女子，他的批評較像是溫厚的指責，語意不甚怨對，畢竟女子們的無情他能容忍。或許說，他的深情不是用以襯托女子的淺情甚至無情，而是在他的能力範圍內（儘管他並不知個人「深情」的極限）以彌補、贖罪的方式減輕了女子們的「罪愆」。小晏詞作言情時的表現，往往有這項矛盾質素。

晏幾道也極為重視的是女子是否對他仍有情愫存在。即使兩人時空相隔，但他還是積極地想確定女子的情意是否仍和當初一樣堅定：「若是初心未改，多應此意須同。」⁷⁶⁷「何時一枕逍遙夜，細話初心。若問如今。也似當時著意深。」⁷⁶⁸如同他無法具備約束力地讓自己永遠存在於女子們的記憶當中，他也只能拚命地去牢記；晏幾道無法確定女子的心意是否堅定，所以他對深情、癡情的執著，

⁷⁶² 清·陳廷焯：《詞則》卷一，轉引自《二晏詞箋注》，頁 564。

⁷⁶³ 《二晏詞箋注》，頁 405。

⁷⁶⁴ 《二晏詞箋注》，頁 549-551。

⁷⁶⁵ 《二晏詞箋注》，頁 553。

⁷⁶⁶ 劉逸生：《宋詞小札》，頁 130-131。《小山詞》除了時而批判淺情之外，劉氏也指出小晏在談論「情」時的激動，如：〈鷓鴣天〉（醉拍春衫惜舊香）：「相思本是無憑語，莫向花箋費淚行」、〈鷓鴣天〉（鬪鴨池南夜不歸）：「回頭滿眼淒涼事，秋月春風豈得知」，見《二晏詞箋注》，頁 317-318、322。

⁷⁶⁷ 《二晏詞箋注》，頁 556-557。

⁷⁶⁸ 《二晏詞箋注》，頁 539-540。

只能益發堅定。像是一種反向的補償，也是他能力所及的最大努力。

執著於情感中所豁顯的美感，無論是深情的形象或是個人用情的專注，都能滿足這股自重抑或自戀。但晏幾道是否曾有放棄的念頭？對於美的執著與痛苦，難道沒有動搖他在這條荊棘路上的追逐嗎？摯友黃庭堅的話言猶在耳：「人百負之而不恨，己信人終不疑其欺己，此又一癡也。」這段生動描寫晏幾道的話語，又要將它放在怎樣的語境中理解？黃氏是指小晏與士大夫之間的交往還是和女子的情意往來？按照前述的討論，我們可以抽繹出這段話的雙重指涉：作為朋友的黃庭堅較注重的是晏幾道在士大夫之間的互動，因為在「四癡」的語境當中，他不斷強調小晏在士大夫群體的歧出。他本可以非常容易的成為「優秀」的士人，不過因個人的價值去取而不為；但這段話若放在詞作中的語境解釋，又能非常密切的和個人與當日女子們的情愛糾葛緊相連屬。為了他人的「百負之」，晏幾道以「不恨」、「己信人終不疑其欺己」回報，或許是一種逃避、承擔，也可以是如上述所說的，這是一種反向的補償與彌補。

少數出現的決絕語，暗示著晏幾道在情愛執著上的懷疑，但最後妥協而求仁得仁的辯證過程。論者如此評論「此後錦書休寄，畫樓雲雨無憑」道：「但這又不過是一時激動，好像恍然大悟，從此割捨一切，而其實並非如此的。深情的人不會真正割捨，因為他常常想到對方曾經在自己心頭留下的美好的印象。那些一時決絕的話，不過是更加執著的表面的反撥罷了。」⁷⁶⁹我們不妨把這段話理解為小晏在「美感」、「深情」等道路上的自我質疑與解答。的確他也有過放棄的念頭，但美的形象以及深情的自我都不是可輕易拋擲的對象，這些決絕的話語是晏幾道短暫的遲疑與宣洩，更像是反證其執著、明知不可為而為之的一種反作用力。此外，在情中它也有一股特殊的力量，也能和情感上的自如姿態有所呼應。〈御街行〉：

年光正似花梢露。彈指春還暮。翠眉仙子望歸來，倚遍玉城珠樹。豈知別後，好風良月，往事無尋處。狂情錯向紅塵住。忘了瑤台路。碧桃花蕊已應開，欲伴彩雲飛去。回思十載，朱顏青鬢，枉被浮名誤。⁷⁷⁰

張草紉稱此詞：「此詞假托天上的仙女盼望自己回去，豈知自己離開仙界後迷失方向，迷戀於紅塵之中。自己十年的青春歲月為浮名所誤。」⁷⁷¹筆者認為其說甚有啟發，且可從此間挖掘更多的意涵。

年光與露水的比喻，配合著「彈指」的動作，也暗示著「有限身」的脆弱與

⁷⁶⁹ 劉逸生：《宋詞小札》，頁 132-133。

⁷⁷⁰ 《二晏詞箋注》，頁 473-474。

⁷⁷¹ 《二晏詞箋注》，頁 474。

無奈。晏幾道的存在對當時而言，的確是一種歧出與尷尬，一個悖離士大夫核心價值的宰相幕子，他以近乎不可思議的執著信奉著「唯美」與「深情」等抽象原則，從根本上來說他的確不適合出現在這滾滾紅塵當中，於是仙界的「翠眉仙子」望著誤入凡塵的小晏，並殷切地期盼他回到原本的樂園中。畢竟他本非此中人，那為何又「枉入紅塵若許年」⁷⁷²？晏幾道給了這個理由——「狂情錯向紅塵住」，此情既是「狂情」，但紅塵中卻沒有提供這份狂情伸展的場域。這個「錯向」不僅有晏幾道深刻的體悟，自然也暗暗埋怨著紅塵，那並非是他該去的地方。或許我們也可以將「紅塵」視為是傳統價值、生活的代稱，他在情之世界卻枉入功名、世俗場。不管如何，他身繫的「狂」之特質，無論他在廣義的世俗凡塵，或是狹義的功名富貴場中，他都顯得格格不入，「狂」的質素因此更加彰顯。「狂情」可以說是「自如」的一種體現，在表情、言情上的毫無節制，「為所欲為」，「狂」的確可以確切形容小晏的用情形態。另一闕不被重視的詞作，也片段的反映這種情味，見〈生查子〉（狂花頃刻香）：

狂花頃刻香，晚蝶纏綿意。天與短因緣，聚散常容易。傳唱入離聲，惱亂雙蛾翠。遊子不堪聞，正是哀腸事。⁷⁷³

只在頃刻綻放、動人的花，小晏刻意強調它「狂」的特質。在他的意識當中，美好的事物因其短暫的本質，無論是美人、愛情、青春甚至是自我，他都能約略察及這些事物的「狂放」及所具備的「狂情」特質。或許「狂」最足以代表事物的生命力，也能符合小晏表情、體情時毫無保留的姿態。而後感嘆因緣之短、聚散之無情，並且鋪陳在這段情事失落後的悲哀，看似平凡的書寫，卻透顯著他喜好狂花，甚至是化身為「狂花」的一面。

除了「狂」的取向外，上述也曾提及他在夢裡所享有的自由，這種無拘束的向度亦是表情時的自如表現。⁷⁷⁴情味足以和〈鷓鴣天〉（彩袖殷勤捧玉鍾）互文的〈臨江仙〉（淺淺餘寒春半）就是這種「自由」的具現：

淺淺餘寒春半，雪消蕙草初長。煙迷柳岸舊池塘。風吹梅蕊鬧，雨細杏花香。月墮枝頭歡意，從前虛夢高唐，覺來何處放思量。如今不是夢，真箇到伊行。⁷⁷⁵

⁷⁷² 清·曹雪芹著：《紅樓夢校注本》，頁2。

⁷⁷³ 《二晏詞箋注》，頁349-350。

⁷⁷⁴ 「由於大多數文學是敘述體的，完成時態在虛構作品中成了到目前為止最為廣泛的用詞形式。在我們考慮夢境——經常被看成所有文學創作的源泉——常常運用現在時態來進行描繪之前，這種時態就受到廣泛承認，以致不須任何解釋。夢境是一個裝扮的過程，或者說是一種假裝的過程，類似於兒童的想像性遊戲。」見〔美〕蘇珊·朗格（Susanne K. Langer）著，劉大基譯：第十五章〈虛化的記憶〉，《情感與形式》，頁303。

⁷⁷⁵ 《二晏詞箋注》，頁277-278。

從上片鋪敘的情景來看，在「餘寒春半」、「雪消蕙草初長」的時節，卻有「梅蕊鬧」與「杏花香」。傳統詩學裡將自然與人文相結合的種種語彙，在此詞中卻失去了原有的秩序。有些讀者可能轉瞬帶過，畢竟這些詞語看似都有內在的連結；但也有讀者於此間狐疑不已。下片猶如「從別後，憶相逢。幾回魂夢與君同」一般，末尾銜接的是「如今不是夢，真箇到伊行」，另闕詞中的既驚喜又懼怕的心情，在此詞裡變成令人感到肯定、放心的描寫。正當詞作在溫馨的語氣裡結束時，方才發現「杏花」與「梅花」的爭發，不正是夢境才會出現的景況嗎？小晏在夢中意識到過去夢裡的虛假（從前虛夢高唐），但他不知這次仍然是夢。也只有在夢裡，他能帶著平穩的情緒，想著「如今不是夢，真箇到伊行」。這也能解釋為何在〈鷓鴣天〉（彩袖殷勤捧玉鍾）下片的曲折表現。夢裡他享受安排、調度一切情景、人事的自由，但也被這種自由所欺騙、傷害。這種藝術效果，論者謂：

小山詞以回憶的表現形式、夢境以及淒涼迷惘的抒情創造出一種「如幻如電」的恍惚美，這正是如戴叔倫所說的「藍田日暖，良玉生煙，可望而不可置於眉睫之間也。」⁷⁷⁶的境界。他們審美追求顯然既不同於他的父輩們，也不同於他的同時代的詞人。⁷⁷⁷

站在小令發展最高處的晏幾道，⁷⁷⁸契合詞體的導入深情等質素，並且在審美模式、藝術表現上屢有突破，這也是他在晏、歐這兩座巍峨高山之後，仍不被湮沒的關鍵所在。總和上述，我們發現晏幾道相當鮮明的特徵，艾朗諾說得好：

我們很難想像這兩種截然不同的品味會緊密並存於同一個人（晏幾道）的精神世界中：一邊沉溺於感官享受，一邊又有著高妙的文學、學術追求。

779

不願居於平庸、凡俗的小晏，在各種價值的去取裡，他就是要執拗的站在極端的位置上。《小山詞》的確是沉湎於感官享受，當日之女子、富貴、情愛都是他迷戀不已的對象，他毫無顧忌的表達對這些事物的執著與追求，甚至以此作為個人存在的目的。他面向著過去，只為了更親切那些逝去的形下物質。但另一方面，他又不被欲望、享樂所侷限。他雖然同世人一樣是俗濫，受情欲擺布的身軀，不過他卻能抽繹其中的真諦，層層過濾，只為了「同中求異」。他深信自己所依恃的「深情」絕對和「淺情」、「不解情」之人所抱持的世情、俗情截然不同，是故他一次又一次的深入情感曲折幽隱的場域中，積極探索情之「極致」，這也是他

⁷⁷⁶（按：此為原注）唐·司空圖：〈與極浦書〉，《司空表聖文集》，景印文淵閣《四庫全書》，臺北商務印書館，1983年。

⁷⁷⁷徐安琪：〈晏幾道詞學思想新探〉，《詞學》，第十五輯，頁11。

⁷⁷⁸陳匪石（1884-1959）《聲執》卷下：「至於北宋小令，近承五季。慢詞蕃衍，其風始微。晏殊、歐陽修、張先固雅負盛名，而砥柱中流，斷非幾道莫屬。」，《詞話叢編》，頁4969。

⁷⁷⁹〔美〕艾朗諾：〈結論：社會階層、市場與性別中的審美〉，《美的焦慮——北宋士大夫的審美思想與追求》，頁272。

對於個人存在意義的叩問。

詞作為一種文體，就是因為它特殊的文體屬性，方能包含這兩種看似衝突的極端：既有過分甚至汨濫的物質享受，卻也包含著雅尚、精神、形上的滿足。詞體以及晏幾道其人的複雜，也提醒讀者不可過於單純、簡化的思考一位作者或一種文體。或許也是晏幾道的複雜性，方能與詞體相容無間。劉少雄先生道：

宋詞則擺盪在情緒的上下之間，既無法不面對人間的悲情，卻也不甘於陷溺不反；如何排遣，怎樣在情中得到安頓，便是詞人的重要課題。或表現為執著的熱情，或以豪情反撲，或以曠達的懷抱紓解，宋詞所代表的精神就是體證了一種生命意態——在世事無常中確認人情不變。⁷⁸⁰

詞的確能充分表現晏幾道的生命樣態——一個糾纏與矛盾的靈魂。他將世俗生活的不滿，轉移到詞中的情感場域裡，並試著要做情欲的主人，但有時刻意的被其所傷。他也重視人心、情感的安頓，只是他並非以平和、穩定的方式處理，而是極盡的展現它們，一往而深，無所顧忌的表現是他最安穩、熟悉的模式。詞中情感收放的自如，就是小晏在「世事無常中」，所確認的「人情不變」。不過我們又注意到一個問題：表達情感時的情緒擺盪，小晏毫無疑義的呈現出悲哀、下沉的向度。表情時的悲哀與負面彷彿也有一種「自如」存在著。這些問題即是下一部分所要探討的主要問題：悲哀的沉浸與自如的反映。

（二） 淒美的掌握：悲哀的沉浸與化身為美

深情與悲哀互為表裡，前者是小晏的特質，後者是這種特質的內在屬性。這也是讀者在閱讀晏幾道詞作時的普遍體會。上述提到小晏追求一種「情感表達的自如」，其中他可以任意作態，肆意變幻，也能凸顯個人的深情形象。但若深究情感內容及其劃分，那麼「悲哀」、「悲情」就是他特別熟稔的情意類型了。如上述所言，王灼刻意強調東坡有一股「向上一路」、「自振」的力量，若將其理解為針對詞作情感的而發，此即東坡以個人的心性特質、出處意識、價值觀念對整個文體傳統所作的更易；那麼晏幾道就是最能掌握詞中的哀感頑艷者。鄭騫先生對小晏的詞情有極為深刻的論述：

小山詞境，清新淒婉，高華綺麗之外表不能掩其蒼涼寂寞之內心，傷感文學，此為上品。《人間詞話》云：「小山矜貴有餘，但可方駕子野方回，未足抗衡淮海。」是猶以尋常之貴公子目小山矣。⁷⁸¹

⁷⁸⁰ 見劉少雄：〈歐陽脩詞的跌宕之姿〉，《詞學文體與史觀新論》，頁 32。

⁷⁸¹ 鄭騫：〈成府談詞〉，《景午叢編》，上冊，頁 252。

晏幾道詞境之「清新」前已論及，這也是南唐、晏、歐以降一脈相承的美學傳統。鄭氏更注意到小晏詞作「淒婉」的一面。在富貴氣息、物質書寫的極力描摹之下，讀者還是能深刻察覺作者心靈的蒼涼寂寞。無論在回憶或是深情的論述裡，悲哀與淒涼一直是晏幾道反覆言說的情態。鄭氏不僅將《小山詞》因其情意特徵劃歸入「傷感文學」之中，更強調是傷感文學的佳作。他對王國維的批評不以為然，尤其是王國維在《人間詞話》裡不曾深入提及《小山詞》，在理解上亦有偏頗。王氏注重小晏詞「矜貴有餘」的外表，但未能細味其言。他更不滿傳統詞論裡晏幾道、秦觀並稱的論調，刻意的區分二人詞情的不同，也著實含有高低的評判。「猶以尋常之貴公子目小山」的觀點，其實又何止王國維？這也是鄭騫先生的感嘆之處。平心而論，較能深入晏幾道與秦觀之詞情比較者，就屬馮煦在《蒿庵論詞》中的評論：

淮海、小山，真古之傷心人也，其淡語皆有味，淺語皆有致。求之兩宋词人，實罕其匹。⁷⁸²

馮煦深味小晏與少游之詞作，並對二人有簡要但深入的評說。⁷⁸³馮氏從兩人創作的情意來看，用稱許，同時也是感歎的語氣道：「真古之傷心人也。」傷心人別有懷抱，將情意投入於詞語當中，自然讓淺處皆深、淡處亦有味。但馮氏也稱許少游詞可謂是「詞心」，那麼晏幾道難道缺乏「詞心」這項特質嗎？⁷⁸⁴「詞心」的說法歷來紛紜，⁷⁸⁵葉嘉瑩強調少游的詞心是「秦觀詞的特色，就在於他所回歸的乃是與以上諸家之增損改變都有所不同的一種更為精純的詞的本質。……我以為就在於秦觀最擅於表達心靈中一種最為柔婉精微的感受，與他人之以辭采、情事，甚至於學問、修養取勝者，都有所不同的緣故。」⁷⁸⁶葉氏注意到「詞體特質」，即詞作為一種文體，與詩、文、賦、曲的不同體制，其所適宜表達的情感亦有所不同。其實「傷心」與「詞心」的關聯，實又帶出詞體特質的討論，也就是由於

⁷⁸² 清·馮煦：《蒿庵論詞》，收錄於《詞話叢編》，頁 3587。

⁷⁸³ 馮煦稱少游詞道：「少游以絕塵之才，早與勝流，不可一世；而一謫南荒，遽喪靈寶，故所為詞，寄慨身世，閑雅有情思，酒邊花下，一往而深，而怨悱不亂，悄乎得《小雅》之遺；後主而後，一人而已。昔張天如論相如之賦云：『他人之賦，賦才也；長卿，賦心也。』予於少游之詞亦云：他人之詞，詞才也；少游，詞心也。得之於內，不可以傳。雖子瞻之明雋，耆卿之幽秀，獨若有瞠乎後者，況其下邪？」在另一方面也強調小晏與少游的相通之處，雖然馮煦對後者的評價顯然勝於前者。見氏著：《蒿庵論詞》，收錄於《詞話叢編》，頁 3586-3587。

⁷⁸⁴ 關於「詞心」概念的原初，其實最早是司馬相如被譽為「賦心」開始，馮煦亦有提及。揚雄認為認為是一種神化無形的境界，或以「賦心」為賦家內在的精神狀態，是創作時運用想像、苦心構思的情景。參吳玥：〈司馬相如「賦心」「賦跡」說的傳播效應和審美期待〉，《西安航空技術高等專科學校學報》，第 29 卷第 4 期，2011 年 7 月，頁 95。

⁷⁸⁵ 卓清芬先生曾梳理況周頤的詞心觀，認為「況周頤沿用『詞心』一語，乃指作者為外物所感，故『搖盪性情，形諸舞詠』（按：鍾嶸〈詩品·序〉語），產生一種不得不發、不吐不快、難以遏抑的創作情緒。」也引用趙尊嶽的看法。參卓清芬：《清末四大家詞學研究》（臺北：國立臺灣大學出版委員會，2003 年），頁 80-81。但況氏的詞心觀，筆者以為其較偏離馮煦的觀點，強調創作主體的感物與不得不發的創作動因，馮煦與葉氏的觀點則強調作者與文體的和諧舒展。

⁷⁸⁶ 葉嘉瑩：〈論秦觀詞〉，《唐宋詞名家論稿》，頁 176-177。

「傷心」的概念，讓我們更能觸及「詞心」以及詞情的美感質素。對於詞體特質，劉少雄先生曾深入論述，雖緒論已引部分，但此處不避重複：

詞的美感質素在其情韻。詞之為體，含蓄委婉，最具女性陰柔之美，宜於表達幽隱深微的情思；詞人所代表的是一種細膩、敏感的生命型態，追憶往事，流連光景，對於男女相思之情、風物年華之變化，多出之以輕靈細緻的筆觸，寫入哀感，賦以真情，最能動人心魂，予人隱約淒迷之感。詞的抒情特性，主要是以時空與人事對照為主軸，在男與女、情與景、今與昔、變與不變的對比安排下，緣於人間情愛之專注執著和對時光流逝的無窮感嘆，美人遲暮、春花易落、好夢頻驚、理想成功等情思遂變成詞的主題。而詞的體製，如樂律章節之重複節奏、文辭句法的平衡對稱，無疑更強化了這種婉轉低回、流連反覆的情感質性。因此，所謂詞的情韻，就是一種冉冉韶光意識與悠悠音韻節奏結合而成的情感韻律，回環往復，通常是以好景不常、人生易逝之嘆為主調，別具婉曲之致。⁷⁸⁷

從以上的論述中，我們不難想見詞情的特質的確是近乎哀感、愁怨的。當中有對深情的執著、理想的堅持，但伴隨著的往往是時空更迭、脩短隨化的無奈。悲哀之情在其中儼然居於核心地位，也足以解釋「傷心」與「詞心」兩者的相通之處。然而傷心人各具懷抱，鄭騫先生辨別小山、淮海兩人的不同時，也有一番「求同存異」、「同中求異」的正反論述：

小山詞傷感中見豪邁，淒清中有溫暖，與少游之淒厲幽遠異趣。小山多寫高堂華燭酒闌人散之空虛，淮海則多寫登山臨水棲遲零落之苦悶。二人性情家世環境遭遇不同，故詞境亦異，其為自寫傷心則一也。⁷⁸⁸

「傷感中見豪邁」可從小晏言情、表情時的姿態說起。無論是情意的自如抑或用情之深，文字所建構出來的情意世界裡，自然透顯著因創作者之豪情而生的風骨。談情時的毫不節制、無所顧忌，執著與承擔裡就有一股動人的豪邁之感。《小山詞》不少近於後主「歸時休放燭花紅，待踏馬蹄清夜月」的浪漫情志，的確能用「傷感中見豪邁」概括；而「淒清中有溫暖」，正如小晏所要積極確認的「人情不變」一般，⁷⁸⁹即使風格、情意的如何流盪，也都趨向一種多元與完滿，而非如王國維只專注在「高堂華燭酒闌人散」，即以尋常貴公子目之的觀點。探究小晏之詞作與詞情，更要注重這股悲哀的「空虛」，若只注意他失去的事物，未深入探究這些事物的意義，以及他掙扎的姿態，亦不啻為一種讀者的偏見。

⁷⁸⁷ 劉少雄：〈由詩到詞——東坡早期詞的創作歷程〉，《會通與適變——東坡以詩為詞論題新詮》，頁 15。

⁷⁸⁸ 鄭騫：〈成府談詞〉，《景午叢編》，上冊，頁 252。

⁷⁸⁹ 見上述引述之劉少雄先生語。

《小山詞》中不乏「古之傷心人」的形象，內容多是相思之苦與執著之深互相激盪，並且突顯出他九死未悔的積極承擔。如〈少年游〉（離多最是）：

離多最是，東西流水，終解兩相逢。淺情終似，行雲無定，猶到夢魂中。
可憐人意，薄于雲水，佳會更難重。細想從來，斷腸多處，不與者番同。

790

最能譬喻消逝與別離的流水，即使曾任意東西，終能相逢、匯流。淺情之人即使宛若無定之行雲，卻仍不時來到小晏的夢中。上片兩層轉折，末尾亦蘊藏深意：行雲再度造訪詞人的夢境，在小晏的理解中彷彿是淺情人的「回心轉意」，似乎可以將她過去的「淺情」一筆勾銷；也暗喻著小晏以他的深情包容對方的淺情，明知是自己的努力方讓對方來到夢中，偏要說成是淺情之人對他的憐憫。但連這些暫時的完滿也被一齊推翻，人意不若雲水，甚至不如雲水，相逢亦遙不可及。末尾「細想從來」之「從來」，頗有晏幾道「回首來時路」的意味。一路走來伴隨他的往往是斷腸般的顛簸，哪知這次的痛苦又成為新的體會，遠甚於過去的每道傷痕。悲情從中運作，成為創作時的最高指導原則。他屢屢將自我推到不可脫身、無法求救的境地，在這種極端的環境裡他方能淬鍊出情感的極致，也像是要試探個人深情之極限所在。〈阮郎歸〉〈舊香殘粉似當初〉情韻和此詞相似：

舊香殘粉似當初。人情恨不如。一春猶有數行書。秋來書更疏。 衾鳳冷，枕鴛孤。愁腸待酒舒。夢魂縱有也成虛。那堪和夢無。⁷⁹¹

小晏一向好用人、物在變與不變間的對比，也是一種歧出的物質書寫。此詞裡營造的頓挫之感，表現為後文對前文的連環否定：舊香殘粉之不易而人情已變；春來尚有書，和秋來書已疏；夢魂本是空虛的滿足，何況連這份卑微的企求都被無情剝奪。一次又一次的跌宕都是自我的步步進逼，晏幾道一步步將自己推向無法解救的深淵，一種「求仁得仁」的姿態，並從中得到滿足。

或許承受這種苦況，也都是身為「古之傷心人」的必要之惡。但他可能不以此為苦，畢竟在信仰情與美的正道上，他一向是最虔誠的信徒，況且以悲為美，這種悲哀的姿態，反而給創作者一種穩定感，享受在悲傷中的自如。

換個角度思考，悲傷在情緒模式中，或說負面情緒在心靈狀態裡，本是較為安穩的景況。就如在低谷的人們，他的下一步較有可能是逆勢而上；即使是再度墜落，他也早有這種不幸的預感，彷彿再壞的情況也只是意料之內。不過快樂、正面的其他情緒，它隨時都會有改變、惡化的可能，這股「被剝奪的恐懼」對他

⁷⁹⁰ 《二晏詞箋注》，頁 504-505。

⁷⁹¹ 《二晏詞箋注》，頁 424-425。

來說是比悲傷更痛苦的狀態。所以他們更樂於悲哀、無依無靠、一無所有的模樣，從中主客易位，讓自己佔據情欲主動的位置。

於是書寫「悲情」將是一股正面的力量，情的表現也往往在悲哀的情緒裡得到更高層次的印證，成為自我實現的一種管道。如魏晉名士不少以「情」自重者，他們深刻表達此情之重，以及終身為「情」字所累的景況。如《世說新語·傷逝》：

王戎喪兒萬子，山簡往省之，王悲不自勝。簡曰：「孩抱中物，何至於此？」王曰：「聖人忘情，最下不及情；情之所鍾，正在我輩。」簡服其言，更為之慟。⁷⁹²（傷逝 4）

「情之所鍾，正在我輩」，是一種悲哀的體認，但也不乏帶著自勉與「知情」、「解情」的榮幸。在這種哀感之中又更能淬鍊自我之情意。晏幾道在言情時的淒苦，也有這種「任重道遠」承擔。和深情有關的記載，亦有：

衛洗馬初欲渡江，形神慘悴，語左右云：「見此芒芒，不覺百端交集。苟未免有情，亦復誰能遣此！」⁷⁹³（言語 32）

有情者如衛玠在顛沛流離時的呼號，只要是未能免除「有情」者，又有誰能排遣這種憂傷？然而小晏並未身經歷史、時代的巨變，但他親眼見證富貴繁華的漸趨衰歇，敏銳的特質隱隱潛伏在有情人的意識中。當外在的事物稍加變化，蟄伏的感觸就伺機幻化變現。最後，《世說新語》裡最能和小晏的深情、哀感呼應者，非此條莫屬：

王長史登茅山，大慟哭曰：「琅邪王伯輿，終當為情死。」⁷⁹⁴（任誕 54）

一個不明所以的呼告，像是對自己的詛咒或是預言，在其中不乏有晏幾道的影子。這種心靈狀態的人們，最大的困境或許是根本不想走出悲傷，因為離開其中抵達未知所在需負擔的不安全感，比起在悲傷中停滯不前的代價可能要多得多。於是情感的自由舒展，在情意的體現上就是悲哀的自如收放、盡情渲染。〈思遠人〉（紅葉黃花秋意晚）正是這種表現：

紅葉黃花秋意晚，千里念行客。飛雲過盡，歸鴻無信，何處寄書得。
淚彈不盡臨窗滴。就硯旋研墨。漸寫到別來，此情深處，紅箋為無色。

⁷⁹⁵

⁷⁹² 宋·劉義慶等編著，余嘉錫箋疏：《世說新語箋疏》，頁 638-639。

⁷⁹³ 同上註，頁 94-95。

⁷⁹⁴ 同上註，頁 764-765。

⁷⁹⁵ 《二晏詞箋注》，頁 561-562。

時序已進入晚秋，詞作主人公不禁思念起千里外的行客。上片的鋪陳相當簡單，但寄書不得的情況，卻讓詞人更欲盡書於紙。於是下片的情感就表現出毫無節制的特點，情意與悲哀盡情渲染，遂有「淚墨題詩」之舉。⁷⁹⁶但這當中又包含著知其不可為而為之的堅定，於是深情的眼淚落入墨池，書寫於紙上後消融了紅箋的色彩。陳匪石分疏道：「『漸』字極婉轉，卻激切。『寫到別來，此情深處』，墨中紙上，情與淚黏合為一，不辨何者為淚，何者為情，故不謂箋色之紅因淚而淡，卻謂紅箋之色因情深而無。」⁷⁹⁷也的確這闕詞在表情上過於外顯，缺乏內蘊，陳廷焯不免道：「以情溢詞外，未能意蘊言中也」⁷⁹⁸所言亦是。但也不能否認此詞對情與悲哀描寫之入微。⁷⁹⁹

小晏不願被輕易理解，甚至積極地呈現個人內在的曲折與幽深，但他還是沒有放下「被理解」的期待。情意若是他生存所繫的唯一價值，悲哀、悲情可以說是讓他安放自己的最佳場域了。當然這也是他創作、填詞的重要養分，宛如含著沙礫的劇痛，只為讓個人的情意具現在詞中成為珠玉。這種焦慮的創造力，論者道：

依我所見，有創造力的人最特別的地方，是他們能與焦慮一起生活；他們甚至願意付出很高的代價，如身陷不安全感、過度敏感與無招架之力的困境，只是為了獲得「神性的瘋狂」這項禮物——容我借用古希臘人的詞語。他們看到非有時，不會跑開，反而要上前遭遇它，與它搏鬥，強迫它產生出有。他們向沉寂敲門，要求得到回應的音樂；他們探討無意義狀態，直到他們能夠強迫它展現意義。⁸⁰⁰

於是在痛苦的環境中，可能讓他更接近於理想中的「美」。也因為自卑、缺乏自信，他無法得到，或是長久依恃「美」與「愛」，這些質素的失落讓他產生一種創造力——一種將自我形塑為「美」的訴求。所以他所做的努力就是要形塑美的形象，或是成為「美的本身」。實際做法就是以道德式的承擔、形上價值的追求、悲劇與深情的堅持來實踐愛情、成就美。所有的落空與失敗的悲劇美，彌補了他失去美的痛苦。最後甚至本末倒置，他想要的就是這種失落，把自己的深情形象，情愛執著彰顯得極其崇高，相對於原本追求的美，自身所形塑的美反而更容易掌

⁷⁹⁶ 〈采桑子〉：「征人去日殷勤囑，莫負心期。寒雁來時。第一傳書慰別離。輕春織就機中素，淚墨題詩。欲寄相思。日日高樓看雁飛。」見《二晏詞箋注》，頁 523。

⁷⁹⁷ 陳匪石：《宋詞舉》，頁 122。

⁷⁹⁸ 清·陳廷焯：《白雨齋詞話》卷七，收錄於《詞話叢編》，頁 3952。

⁷⁹⁹ 或許這就是悲哀的藝術效果，以平鋪直敘、白描的書寫方式不刻意包裝，自然「不期厚而自厚」：「然石帚、夢窗，尚須加一層渲染；淮海、清真則更添幾層意思。正欲其厚也。若入李氏、晏氏父子手中，則不期厚而自厚，此種當於神味別之。」見清·蔣敦復：《芬陀利室詞話》卷三，收錄於《詞話叢編》，頁 3671。

⁸⁰⁰ 〔美〕羅洛·梅：〈創造力與遭遇〉，《創造的勇氣》，頁 114。

握。

除此之外，悲劇的和諧氣氛作為主體性的重點提示，更有助於掌握自身意識與世界觀的統一：

表現物借以能具有世界面貌的這種統一性從何而來呢？我們已經知道：它來自這樣一個事實，即藝術家的意識通過表現物而得到表現，因為歸根結蒂，只有主體性才有表現（所以我們可以把審美對象的世界和作者的世界等同起來：作品揭示的那個作者就是作品揭示的東西的保證人）。所以氣氛的統一就是一種世界觀的統一；他的連貫性就是一種個性的連貫性。這種世界觀不是一種學說，而是每個人身上帶有的這種活的形而上學，這種在行為中顯示的存在於世界的方式。對它能夠被表現在一個世界即審美對象的世界中，我們不要感到奇怪。因為事實上每一個人都已經在放射一個世界（以後我們還要這樣說）：一個快活的人，在他的周圍似乎有一個快活的光環；對另一個人，我們則說他令人厭倦。因而普通對象在我們眼裡可以按照一個人的呈現而改變面貌。但一般說來，這種表現是不確定的，它所表示的世界也是模糊不清的。而審美對象則更加有力地、更加準確地表現藝術家的世界，使藝術家的世界具有內容和統一。⁸⁰¹

主體的悲觀視域在其中居於主導地位，除了他對世界的認識之外，各個表現物沾染上悲哀的氣息，一定程度泯除了物與物之間的分際。這也是《小山詞》在整體呈現上，看似更為和諧、統一的關鍵所在。悲哀的意識強烈的貫徹其中，審美對象的特質益發彰顯。從根本上而言，小晏的藝術心靈能將客觀的物體予以無限制的主觀想像，但卻不能自主決定自己或樂觀或負面的情緒，所以不如將之定於可控制的狀態——悲哀、消極、負面，他藉此統合不同事物，也以此自振。

亞里斯多德對於「悲劇」的定義雖然和晏幾道的「悲劇」截然不同，但亞里斯多德提到希臘悲劇的重要意義，其中之一是「借引起憐憫與恐懼來使這種情感得到淨化」⁸⁰²，這也是著名的「淨化說」。可惜在《詩學》中關於此說的相關論述多已不存，故後世學者對於「淨化」的定義莫衷一是：

有人說「淨化」是借重複激發而減輕這些情緒的力量，從而導致心境的平

⁸⁰¹ [法]米·杜夫海納著，韓樹站譯，陳榮生校：第五章〈審美對象與世界〉，《審美經驗現象學》，第一編，頁213。

⁸⁰² 亞里斯多德相當重視悲劇的「正面教化作用」。其對悲劇的定義道：「悲劇是對於一個嚴肅、完整、有一定長度的行動的模仿；它的媒介是語言，具有各種悅耳之音，分別在劇的各部分使用；模仿方式是借人物的動作來表達，而不是採用敘述法，借引起憐憫與恐懼來使這種情感得到淨化。」見亞里士多德：《詩學》，轉引自范明生著：《西方美學通史》第一卷，《古希臘羅馬哲學》，第二編〈中期古典時代：希臘美學思想鼎盛時期〉（上海：上海文藝出版社，1999年），頁532。

靜；有人說「淨化」是消除這些情緒中的壞的因素，好像把它們洗乾淨，從而發生健康的道德影響；也有人說「淨化」是以毒攻毒，以假想情節所引起的哀憐和恐懼來醫療心理上常有的哀憐和恐懼。這些說法都有一個共通點，這些都認為悲劇的淨化作用對觀眾可以發生心理健康的影響。⁸⁰³

這些說法恰好都可以放在晏幾道身上討論。小晏一再複述悲哀的體驗，彷彿也是「情到深處情轉薄」的正面宣洩，但可惜他並沒有因為這種作法而稍感寬慰；有時他也打算拋棄悲哀與情意的重荷，但思及一直以來的堅持，使他無法如願以償；甚至「以毒攻毒」也是他的選項。畢竟在歌筵酒樓的短暫交流裡，小晏所惦記的關於愛的「往事」，是否曾如實存在？還是個人的「增補」層次較多？亦不得而知。但可惜小晏並非是「悲劇」的觀眾，他是詞作的主人。幸好悲哀的情緒提供他一個安穩的空間，這裡沒有意外，一切都是可逆料、可掌握的。「淨化說」之真正意義，朱光潛如下分析：

「淨化」的真正解釋要在《政治學》卷八裡去找，……從亞里斯多德和柏拉圖所舉的「淨化」的例子來看，可知「淨化」的要義在於通過音樂或其他藝術，使某種過分強烈的情緒因宣洩而達到平靜，因此恢復和保持住心理的健康。⁸⁰⁴

詞作為宋代的流行歌曲，含括音樂與文學的特質，亦乘載著多重的藝術風貌。即使亞里斯多德所論為希臘悲劇，但他也承認「藝術種類性質不同，所激發的情緒以及所生的『淨化』也會不同。」⁸⁰⁵故小晏不斷言說的深情與悲哀，也在每次的複誦後得到舒緩。但也只是暫時的舒緩，這些感受又將在生活的片段、可發作的場合中肆意復現，於是晏幾道就在這種詭異的循環裡拉扯不已，甚至樂在其中。

「淨化」也可和晏幾道回憶時的「遺忘」併觀。前者在深情與悲情的抒發中運作；後者在回憶的場域裡使用。在兩種看似不同的手法，都是晏幾道安放個人矛盾、呈顯個人矛盾的表現，也在負面的意涵裡淬鍊生命的價值與前進的動力。但也不得不承認，他將目光過度聚焦在個人身上，可以想見在任何時代的晏幾道都無法受人正視。他就是看著自己、專注於自己。亦如批評者所謂，「他的視野狹隘。」

另外，我們注意到小晏特殊的感受性：在擁有美好事物的時刻，他也能預想

⁸⁰³ 朱光潛：第三章〈亞里斯多德〉，《西方美學史》（北京：人民文學出版社，2002年），頁85-86。

⁸⁰⁴ 朱光潛：第三章〈亞里斯多德〉，《西方美學史》，頁86。

⁸⁰⁵ 「在《詩學》裡提到的是悲劇淨化哀憐和恐懼兩種情緒，在《政治學》裡提到的是宗教的音樂淨化過度的熱情，這裡同時還明白指出受『其他情緒影響的人』也都可以受到淨化。從此可見藝術的種類性質不同，所激發的情緒不同，所生的『淨化』也就不同。總之，人受到淨化之後，就會『感到一種舒暢的鬆弛』，得到一種『無害的快感』。」朱光潛：第三章〈亞里斯多德〉，《西方美學史》，頁87。

到未來的失去。對於這種「失去」感到害怕，甚至也有另外一種「期盼」存在。在料想失落的過程中，所有的擁有都帶著不確定的忐忑，直到「心想事成」了，他才放下這份重擔。這種悲哀的預感確切的體現在他珍視的對象——蓮、鴻、蘋、雲身上，她們也象徵著小晏心中重視的美好質素。這個問題也同時是回憶、深情與悲哀的綜合，亦可藉此補充晏幾道內在辯證的最後一個環節。

二、蓮、鴻、蘋、雲：風流雲散的恐懼與「期盼」

害怕失去與盼望失去看似是兩種截然不同的感受，但兩者是否有進一步的交集？抑或是一體兩面的存在？在晏幾道的詞作中，我們能如實感受這種既調和又違背的辯證意涵。試想，當作者回首一段往事，最容易想到的會是什麼？富貴身世、多情自我與紅粉佳人是《小山詞》的組成基調，最明顯的也非最後者無疑。〈樂府補亡自序〉：「始時沈十二廉叔、陳十君龍家，有蓮、鴻、蘋、雲，品清謳娛客。每得一解，即以草授諸兒。吾三人持酒聽之，為一笑樂而已。」上述亦提及，小晏替自己作序時刻意將沈廉叔、陳君龍的姓字寫上，名不見經傳的二人就這麼被後世所記得，即使他們只是晏幾道回憶廢墟中的一塊磚瓦而已。於是這篇序文就具有紀念碑的價值，甚至把歌女們一併納入，成為回憶中的有機形式。

《小山詞》中不乏類似的操作：將歌女的藝名暱稱寫入詞中，粗略言之，除了最主要的「蓮、鴻、蘋、雲」外，「小梅、玉簫、小蕊、文君、碧玉」等也時而出現，小晏給了他們名字，如同應允了他們的存在一般。⁸⁰⁶更特別的是，晏幾道不推崇、也不貶低她們；但他又時而將她們平凡的一面寫出，有時又不乏具有個人理想情愛的投射。從平凡一面來看，學者道：

晏幾道還有許多類似的作品，都和上面這三首一樣，精心刻畫那些傾倒了男性詞人的歌女。從詞中的描繪可以看出，她們的身分毫無疑問是歌女，而不是任何別的有魅力、有才華的女性。這就是說，詞人毫不掩飾她們低賤的身份，也不試圖把她們寫成地位更高些的女性。這一點，是晏幾道與前代所有曾在詞中使用男性口吻的詞人（包括花間派詞人）的最大差異。

807

⁸⁰⁶ 環繞著晏幾道的歌女，儼然是以「回憶裡的群體」而存在，並且雙方的互動影響著彼此在彼此的記憶中的定位。甚至個體們都在「社會」之中找尋更清楚的位置。論者謂：「保羅·康納頓批判了將記憶視為純粹個人經驗的觀點，他認為：『群體給個人提供了他們在其中定位記憶的框架，記憶是通過一種映射來定位的。我們把記憶定位在群體提供的心理空間裡。』」〔美〕保羅·康納頓著，納日碧力戈譯：《社會如何記憶》（上海：上海人民出版社，2000年），頁37。轉引自馬大康、葉世祥、孫鵬程著：第三章〈反抗時間：文學與懷舊〉，《文學時間研究》，頁64。

⁸⁰⁷ 〔美〕艾朗諾：〈宋詞：新的詞評觀念，新的男性聲音〉，《美的焦慮——北宋士大夫的審美思想與追求》，頁245。

艾朗諾所指的這三首作品，分別為〈臨江仙〉（夢後樓台高鎖）、〈鷓鴣天〉（彩袖殷勤捧玉鍾）、〈采桑子〉（西樓月下當時見），前亦多有述及。的確小晏毫不掩飾她們出自歡場的身分，對他來說，傳統的社會地位並不在他用情與否的考量當中。但上述也提及小晏對世俗的喜好極其排斥，堅守令詞的場域以及不著一俗語，都是他對雅文化的另類堅持。但強調高貴雅致的小晏，卻毫無避諱對歌女的喜愛，甚至連他們平凡、庸俗的一面亦投入情感，中間是否有所衝突？簡言之他書寫歌女的平凡一面，但他在藝術品味中一向對「平凡」深惡痛絕，晏幾道如何撫平這兩者的分歧？實際做法是他抽繹出情感的理想層次，他不虛掩歌女們在社會地位上的卑微，但在「情」的原則之下，每個人都享有一定程度的平等；在「美」的準則之下，有一種自由就在其中不斷生發。艾氏如此論述小晏眼中女子的平凡面：

晏幾道的特別，不在於他不厭其煩地在詞裡從各種方面描繪士子歌女的戀情，而在於他對這一主題的認可態度：他覺得這件事本身是值得寫的，無論是不是以詞的方式。⁸⁰⁸

在情與美，或愛與美的照耀之下，原本虛假的價值都被「自由」與「平等」的強光抹去。所以他能接受女子的平凡、世俗一面，並毫不猶豫、毫不避諱的書寫入詞中，歌女本是小晏樂園裡的平凡存在。不過艾氏忽略了小晏仍對這些女子投射理想，仍在程度上形塑著她們，並且將她們美化成理想、可欲的對象。以詞作言之，〈玉樓春〉將會是最好的統攝：

清歌學得秦娥似。金屋瑤台知姓字。可憐春恨一生心，長帶粉痕雙袖淚。
從來懶話低眉事。今日新聲誰會意。坐中應有賞音人，試問回腸曾斷未。

809

此詞可看作是小晏在情場，或是在世俗中堅守個人價值的掙扎姿態；另一方面，這也是當時歌女的生活景況。首二句言歌女對才藝的學習相當精勤，她們努力走在所認同的道路上，並且得到一定的成果。但接著的卻是警句：「可憐春恨一生心，長帶粉痕雙袖淚」，前句意謂「可憐一生春恨心」，春恨一直是歷來詠歎不已的意象，它包含著一切既美麗又無端的事態。劉少雄先生分析詞中的這種感情道：

所謂人心、花意、春情，其實都是一體，皆代表對青春愛戀、美好生命的癡迷執著，然而人暗換、花落樹、春易去，愛情也難長久，生命則有何依歸？詞中始終迴盪著這份意欲留春卻也終究留不住的無奈之情。而所謂傷

⁸⁰⁸ [美] 艾朗諾：〈宋詞：新的詞評觀念，新的男性聲音〉，《美的焦慮——北宋士大夫的審美思想與追求》，頁 241。

⁸⁰⁹ 《二晏詞箋注》，頁 408-409。

春，是對美好時光驟然飄逝的一種感傷，年復一年，不斷吟歎，更增急景流年、年華頓老之感。⁸¹⁰

春恨毫無疑問，它也是「人心、花意、春情」的轉譯，也是個人對個體價值的叩問。在這闕詞中，同時指涉了歌女生涯的苦況，也暗喻著小晏生命的窘態。這些執著對他們而言，也許只是「求仁得仁」，但「長帶粉痕雙袖淚」，又加深了這種淒迷之美與矛盾之感。這種書寫讓我們能清楚辨識它出自晏幾道之手：它具備美感與承擔，也不乏痛苦與執著，甚至還有一絲的無奈與怨懟，如同他所形塑的自我形象一般。

下片「從來懶話低眉事。今日新聲誰會意」正寫著歌女的堅強與寂寞。他並非不言，只是「懶話」，彷彿個人內在與外物的衝突都無足掛齒。但這種「懶話」又不是最本質的訴求，他還是計較著「新聲誰會意」，並且期盼有「賞音人」存在，也想著是否有人會因為他的執著「演出」而感到動容。畢竟「知音難覓」也是小晏的困惑。⁸¹¹詞人極力展現糾結鬱悶的個人、文學姿態，但卻又希望有人能真正的理解。在欲求知音的過程中，又把這個「知音」的標準不斷提高，欲求的強度與檢驗的標準成正比的增長著。這種深化也註定詞人得到知音的這個願望必定落空。

晏幾道接著將自我形象與歌女的模樣用「美」作為理想化的觸媒，從而泯除了兩者的分際。這也是他對歌女形象的理想投射，在這種想像的維度裡，它排除了一切惡的可能，只保留美好、潔淨、安穩等特質，用人文地理學家段義孚的話說，便是：

那麼，幻想的本質到底是什麼？它是一個沒有「垃圾」的世界，這裡的「垃圾」指的是動物性、陋習、奴隸以及死亡。與普通人的夢想不同，資產階級的夢想將粗俗的或是不妥的東西刪除了，保留下來的是宜人的背景、友好的關係、大眾的尊嚴，尤其是自尊——環繞中心人物四周的是已經安排妥當的美麗風景，琳瑯滿目的商品和完善的服務。⁸¹²

小晏所堅持的生命樣態，為了凸顯個人品味、價值、存在與他人的不同，反而讓

⁸¹⁰ 見劉少雄：〈歐陽脩詞的跌宕之姿〉，《詞學文體與史觀新論》，頁 26。

⁸¹¹ 卓清芬先生曾撰文討論小山的「知己意識」，其論頗為精要，也補足「紅顏知己」在詞體中的建構。筆者亦同意〈阮郎歸〉（天邊金掌露成霜）呈現出小晏晚年對於理想落空的失望與慨歎。但若將這種感慨指向在政治的追求上，筆者則持保留的態度。畢竟正如上述所言，在依違之間的晏幾道，實難將其劃歸某一類型的分野裡，畢竟矛盾與辯證，是他生命價值的根本要素。見卓清芬：〈晏幾道《小山詞》之知己意識探析〉，世新大學中文系主編：《第三屆兩岸韻文學學術研討會論文集——理論與批評》，頁 197-218。

⁸¹² [美]段義孚著，周尚意、張春梅譯：《逃避主義》（臺北：立緒文化事業有限公司，2014 年），頁 221。

他體悟這個軀體的俗濫本質。無可避免的，他和他所不屑的人都具備一樣的欲望，面對這些歌女時，他不只看見、滿足「色」的層次，更要探求色之上的形上追求。然而他必定失望。畢竟「偶開天眼覩紅塵，可憐身是眼中人」，⁸¹³段義孚道：

無論這個軀體本身是多麼的清秀或標緻，其本質仍然是令人窘迫的動物體。人類懷有一種願望，意欲達到所謂的「人類」或是「精神」的崇高境界，而軀體的本質無時無刻都在暗示我們這一願望是多麼遙不可及，因為人類不能擺脫軀體腥騷惡臭的氣味。可笑的是，正是由於我們意識到自己是動物，而使我們成為了絕無僅有的人類，因為這種意識是其他動物所沒有的。人類有此自知之明，結果卻又是如此令人難堪。⁸¹⁴

就是因為他有更高層次的追求，晏幾道方能感受到自身以及歌女本質上的不足、甚至難堪之處。於是他擺脫不了這種平凡與理想的拉扯，是故他既想保持這種衝突的狀況，又期待失去這種模式的一天；想擁有他們，但也難掩破壞的欲望。換句話說，晏幾道享受著風流，卻也期盼著它的「雲散」。

他一直有一種「雲散」的預感。這四名歌女的名號上就帶著深刻的隱喻：「蓮、鴻、蘋、雲」。四者看似無關，但他們都有一項共通點：都是流盪易散之物。蓮、蘋是水生植物，不類陸地植物紮根於土壤當中，他們或許讓詞人聯想到「無根」的恐懼；鴻、雲也非生活在穩固的陸地，四處飄蕩的生涯不免暗示著無依無靠的命運。於是當日的美麗歌女便背負著蓮萍、飛鴻、蘋草、行雲這四者的象徵意涵。擁有與失去便不是二分、對立的存在，對晏幾道來說，擁有的本身就是一種失去，隨時都要面臨被剝奪的苦果；失去了反而才能深刻意識到擁有時的確切以及真實。

「對風流雲散的期盼」不只是相府暮子小晏的特權，當人們擁抱著他所珍愛的事物的同時，未來的終將失去就成為強而有力的讖語。直到「愛別離」後，方能放下這層恐懼。或許我們可從「生死」來思考這一辯證性的問題。「死亡」可以算是終極的失去，它對於每個有生之物都具備崇高以及禁忌的多重意涵。⁸¹⁵海德格簡述人對於死亡的三種態度，此處可以看作人對「擁有」以及「失去」的三

⁸¹³ 清·王國維著，陳永正箋注：〈浣溪沙〉（山寺微茫背夕曛），《王國維詩詞箋注》，頁 424-425。

⁸¹⁴ 〔美〕段義孚著，周尚意、張春梅譯：《逃避主義》，頁 42。

⁸¹⁵ 「每個人終究得面對死亡，但是，在現實的生存活動中，人恰恰總是忘卻了人的必死性。或許他為生活中的功利目的所誘惑，死死盯住自己的目標，迷戀著種種切身利益，死亡則已經被眼前的現實目標遮蔽了；或許他因目迷五色，沉淪於歡笑和享樂之中，死亡連同他自己的未來一併被懸置了，遺忘了。唯有悲劇以其震撼人的方式，把死亡推到人的面前，喚醒人的死亡意識，逼迫人重新面對死亡，思考死亡。當死神就站在人跟前時，時間之弦就被繃緊了，人的存在就被繃緊了，生命因此鳴響了激越、亢奮的樂章。」見馬大康、葉世祥、孫鵬程著：第五章〈向死而生：悲劇的時間結構〉，《文學時間研究》，頁 90。

種思維模式：

其中之一是日常生活的方式。雖然死是人最本己的可能性，是人不能逃避的，但是，死對於每一個人又是豁然的，他究竟什麼時候到來是不可知的。這就讓人們覺得，死即便確定不疑會到來，但畢竟暫時尚未到來。正是這個「暫時尚未到來」成為「常人」的一種自我辯解。……死亡這一確定不疑的可能性就被日常種種利益、雜務所遮蔽了，死亡被歪曲地做了解釋，被削弱淡化了。……生命之弦鬆弛了，時間也被日常瑣事切割得七零八碎而喪失了嚴肅的意義和厚重的價值。⁸¹⁶

當存在與擁有變成日常瑣碎的一部份，或是當事人無法深切體會到其中的嚴肅價值，不只在實際上壯大了「失去與死亡」的破壞力，也彷彿是缺乏危機意識的「死於安樂」。直到有一天它們不經意的「拜訪」我們，原本習以為常的生活無法負荷如此強大的衝擊，只留下當事者的無言以對或是不知所措。當然，晏幾道並非是這種類型的人物。他較像是海德格認為的第二種思維模式：

另一種方式是害怕死亡，他時時擔心著死亡的可能性，思量死亡這一可能性在什麼時候以及如何變為現實。……或如有的人求仙問藥……或如有的人因害怕死，無法擺脫死亡的陰影，惶惶不可終日，乾脆以自殺做個了斷，令死亡的可能性轉變為現實的確定性，以終止生命存在來終止不可抗拒的死亡恐懼。……對於這樣一種生存方式的人，生命實際上並未真正存在，他們「活著」或「死」並沒有實質性差別，……跟此在剛一存在就承擔起向死亡存在迥然不同，他們只有死亡而沒有真實的存在。⁸¹⁷

晏幾道由於幼年的失落記憶，使得他對於美好、享樂的事物總是懷抱著一種不安感。包括他對於蓮、鴻、蘋、雲，甚至是沈廉叔、陳君龍二位好友，每個歡聚的當下他時時想像著這一切失落後的痛苦。他可能不曾告訴他人這個想法，等到事情真的如他預料——也必定會如他所料，因為失落是人生的必然過程，對於晏幾道而言更是。「終於如我所願了，就同我曾見證的那些事物一樣。」晏幾道可能會這麼想著。「讓失去的可能性轉變為現實的確定性」，對海德格而言，的確這樣的人「生命實際上並未真正存在，他們『活著』或『死』並沒有實質性差別」，也就是上述所謂「擁有的本身就是一種失去」，失去反而會更穩定的擁有。於是晏幾道他期待著風流雲散，盼望著人去樓空，以及獨自驀然回首的悲哀。對他而言，和獲得嶄新的事物相比，他渴求的是失而復得；但與失而復得相比，他又只想確認一種安穩的失落狀態（然而你在我的意識中已是如此純粹，宛若當年那

⁸¹⁶ 見馬大康、葉世祥、孫鵬程著：第五章〈向死而生：悲劇的時間結構〉，《文學時間研究》，頁92-93。

⁸¹⁷ 見馬大康、葉世祥、孫鵬程著：第五章〈向死而生：悲劇的時間結構〉，《文學時間研究》，頁93。

般。那我又何須再見到真正的你？我把你形塑地如此完美了，可能連真實的你也比不上。或許不是比不上，而會形成一種破壞)。於是美麗的圖景是他現實生活中的浮木，亦是沉重的負擔。記憶本是餘生的負荷。

終會失落，不如就處於失落的狀態。曾經擁有，終焉不存的結果令人過於痛苦，畢竟並非是本來無一物，而是有一物且喪失了，他一直惦念著那曾經存在的樣貌，但也只是如此惦念。應該說，他只是想這麼惦念而已——保持著一種凝視「擁有」的距離。這種心理的防衛機制，如同他想化身為美、如同他好作悲情，都是矛盾、極端辯證之下的產物。就是因為害怕再受傷害，但沒想到因恐懼而付出的代價早已超過了傷害的本身。

海德格提出的第三種思考，不僅值得我們參考，也足以給晏幾道借鏡：

第三種方式是本真的向死亡存在。在這種生存方式中，人確知死亡的可能性而不惴惴於死亡，他向死亡而存在並因此領會了死亡，也領會了存在本身。……本身的向死亡存在，則將視線從那具體的「為了什麼東西」的可能性那裡移開，於是，存在最本己的可能性敞開了，同時，人的不確定性，人的諸多可能性也一齊開展出來，人也就具有作為整個「能在」來生存的可能性。⁸¹⁸

面對存在與死亡的終極課題，其實這種說法並不出人意料，但海德格歸結為「向死而生的存在」的確更深化了這種概念。其實他強調的是一種更具有知覺與尊嚴的存在。知其苦而不以此苦為終極之苦，知其樂但也不以此樂為唯一之樂。他重視的是一種覺知、了悟「自由之極致」之後的自由。但可惜這不是晏幾道喜好的人生價值，他往往遊走在矛盾的刃鋒，在兩極的價值下徘徊、擺盪，至死方休。

綜上所述，在「對風流雲散的期待」背後，其實是無以復加的珍視與迷戀。若用生死的觀點來看，也是他過於重視「存在」的價值，自然就看向會威脅他擁有、存在的事物——失落與死亡。最後本末倒置，對於痛苦的恐懼已經大過痛苦的本身。晚年的悲涼也是可以預期的。⁸¹⁹但也正是處於這種思考、姿態裡，晏幾道的心靈、意志才有無比自由的伸展空間，也方能補上辯證、矛盾等特殊生命模式的最後一塊拼圖。

⁸¹⁸ 見馬大康、葉世祥、孫鵬程著：第五章〈向死而生：悲劇的時間結構〉，《文學時間研究》，頁93-94。

⁸¹⁹ 在矛盾與辯證之後，晚年的晏幾道，正如劉逸生在評析〈阮郎歸〉（天邊金掌露成霜）時所作的詮釋：「他好像是要追求一種解脫，一種忘卻；然而，恐怕連他自己也不會相信這真能換來歡樂吧！這才是小晏晚年的真正悲哀。於是，他讓我們看到：儘管也還是那種披肝瀝膽的真摯，但在經歷了多少風塵磨折之後，悲涼已經壓倒了纏綿；雖然還有鏤刻不滅的回憶，可是已經很害怕回憶了。」見劉逸生：《宋詞小札》，頁137。

第五章 結論

本論文主旨在於晏幾道其人其詞的內在辯證，意即觀察他游移於抗拒與矛盾之中的生命姿態。故先從晏幾道的生平、性格著眼，引述前人關於小晏的生平資料、生卒年界說，藉以釐清作者的根本問題以方便後續討論。除了重新釐定生卒年外，也從歷來筆記雜著中反覆試探其性格的特質，畢竟晏幾道的性格是他「依違態度」的主要成因：他具備著許多衝突、矛盾的要素，從個性的豪狂、深情、執著、歧出來看，都註定了他不平凡的一生；家世背景無可挑剔，然而相府幕子的出身，對他來說是喜抑或悲？文學觀上完整地投入小令的創作，在這對他而言既新鮮又懷舊的體例，看似文人團體的邊緣位置，在文化觀上又抱持極嚴肅的雅正觀點。種種特出即是他在各個方面所展現的獨到之處。就有機式的文體觀念而言，晏幾道的「人／文／情」搭配相當緊密，他也明白內在生命的這份衝突，這將是他的痛苦之源，亦是創造力的滾滾原泉，於是生命本質的矛盾與疑惑成為他填詞的主要動因，不僅得以優游於其中，更為自己徬徨的靈魂得到詞體這一棲身之所。

之後我們注意到小晏在詞史中的尷尬地位。《小山詞》受諸家眾口稱道，不過論者時而認為小晏故步自封，拘執於小令的場域；有人以為他並非是北宋詞的「新聲」，而是前代的回流嗣響。整體來說，晏幾道在詞人觀念與詞體演進的流變中，仍處在這一辯證且矛盾的定位上，極其特殊的詞人晏幾道，他的作品與人格在宏觀的詞史論述之中不被聚焦，甚至一直在程度上被忽視著，也不曾有研究者以「詞人」身分探討這個問題。故這一部分，要處理的是他與詞人、詞壇、詞史之間的依違關係。

首先以「詞人」的角度審視晏幾道其人，以及他和詞人觀念、詞體演進之間的互動。「詞體的創作者是詞人」，這種看似客觀的表述，其後亦隱含著不同的文化意涵，「詩／詩人」、「賦／賦家」、「曲／曲家」、「小說／小說家」等，如同看似平等的不同職業中也寓意著各異的社會價值，使得被他者所審視時，呈現出或高或低的價值定位。這種判斷也不只在「被觀看」的過程中發生，創作者每一刻都在面對主體性的叩問與疑惑。「詞人」的文化邊緣意涵在詞人地位發展的脈絡裡亦有根本性的地位，故剖析「身分」與人的關聯，藉此作為探討詞人地位流變的開場。

本文以不少篇幅論述從「詞人」角度所觀察的詞史流變，除了欲在幾成定論的詞史中勾勒幾筆，將創作者與創作之間的內在聯繫更為明晰外，在這之中作為詞人的「小晏」位置亦更為鮮明。詞人地位由中唐白、劉的偶一為之開始，至溫庭筠成功形塑詞人形象。韋莊、馮延巳、李煜在不同程度上以詩化的方式作詞，此時填詞的數量與態度亦趨豐富謹嚴。晏、歐成功樹立典範，成為士大夫遵循的

法則。柳永在詞壇上的實際作為不只帶來新的發展，亦有強大的危害，使得稍後的人文們都得面對這一缺陷的文體及連帶的複雜文化心理。蘇軾、晏幾道、周邦彥即在此相繼出現，略言之，蘇、周各自以「詩化」、「詞化」等不同方式發展詞體；相同的是，詞體與詞人的地位逐漸提高，得到社會各個文化階層的喜愛，亦奠定詞體在南宋發展時的不同路線。整體而言，若說詞史是綜合的詞的歷史，或是詞作演變的歷史；那麼詞人地位史即是詞人、詞體觀念由粗而精、由低至高的發展過程。在這當中我們更能見到一個作家在脈絡裡的定位，以及他在時代氛圍之下所感受到的文學誘惑與恐懼。

於是將小晏安放入詞人史之前，我們注意到他模糊的生平資料，以及記載他的片段筆記外，二百六十首詞作與兩篇序文皆相當珍貴。宋人鮮少為自己詞集作序，現存的文獻中，〈樂府補亡自序〉可見小晏對詞作內容，創作動機、目標、背景的自白；〈小山集序〉則是透過摯友黃庭堅的文字將小晏的性格、困境、流傳過程、當代評價等作精要的提點。此二文可和二百六十首作品視為是一體的文學結構，他們在內在理路當中，形成密不可分的狀態。

順著二〈序〉的提醒，以及總結前述對晏幾道其人的評析，我們自然可以更清楚見到詞體對於他更深層的誘惑：包括他積極的言情意識，甚至要補文學之情之傳統、如《紅樓夢》中冷子興所言之亦正亦邪的人格、詞體和過往生活緊密連結的親切感、嬉弄及退而為詞的自我放逐、近於作詩的析醒解慍創作觀等。但過度沉浸於詞體及相同的追憶母題，情到深處情轉薄的危機潛伏其中，他卻未嘗以為苦，反而更堅定這種述說的模式。明白了他所面對的誘惑與困境後，我們要怎麼安放小晏到詞人地位史當中？雖然論者屢屢讚賞晏幾道的詞作之藝術特徵，但它在詞史裡的地位含混，而在詞人史中，是否有新的視野？這個答案也相當曖昧，但和含混不同，他在詞人史中的曖昧定位，是因為他和傳統、新興、詩化、詞化之間都保持著若即若離、不即不離的關係。這些問題都指向一個原因——晏幾道如實、悅己的渺小心願。這種「卑微」的願望甚至在詩文化傳統中被視為有「狹隘」、「格局不高」等弊病。⁸²⁰但不管如何，回到了詞人史的脈絡以及「詞人」特質而論，稱晏幾道是第一流的「詞人」應不為過。更確切而言，要觀察一個「詞人」的性行與特質，亦非其莫屬。

綜合言之，詞人地位的推展除了作者們益發覺醒的意識之外，仍有三項要素

⁸²⁰ 究竟詞作題材的「狹隘」或「多面向」與否，在藝術上是否是一優秀作品所需考量的原因？這種論調是否會有「題材決定論」的風險？以及我們在評價作品時，有多少考量是出自於文學的外緣資料而非作品本身？葉嘉瑩曾論：「而晏幾道之成就，則僅在使歌筵酒席之豔詞，在風格上有了一種更為典雅清麗的演化；而在意境方面，則就當時詞之發展言之，便不僅未有開拓，反有轉趨狹隘之嫌了。」、「如果以小晏與大晏相比較，則大晏之學養、襟抱、閱歷各方面，自然都迥非小晏所能及，所以小晏縱然穎秀多才，但在與其父晏殊相形之下，小晏則不免要顯得狹隘、幼稚得多了。」見氏著：〈論晏幾道詞在詞史中的地位〉，《唐宋名家詞論稿》，頁 131、135。

值得一提：其一是中唐以來的審美趣味。按照朱自清所言因安史之亂的發生及科舉制度穩定之後促成更大規模的社會流動，社會的上下階層彼此互相交換文化訊息，使得審美趣味也一併擴大。詞體在中晚唐之後的漸起，自然在程度上也受惠於這股文藝風氣。其二是如字面義的「雅俗共賞」要素，和第一點不同的是，前述所言意謂上層文化階級的審美範圍擴大，通俗之物也能漸納入其中，但仍有諸多顧忌存在；後者是更直接、明確的認同和下層文化群體有相同的喜好，不僅是文化界域上的突破，更有「紆尊降貴」，放下優越感及承認自身普遍性的深層意涵。其三是文士的時間意識在詞體中得到適當的表現，從韋莊、李煜至晏殊、歐陽脩，蘇軾對於這種精神的體認亦極深，給予傳統文人涉入詞體的另一安全門徑，以及提供置放這種存在焦慮的適宜場所，此亦是由內在吸引他們的重要原因。這三點大抵為詞人地位演變中的補充，用意在再次確認「詞人」的發展，不只是詞學思想的漸次醒覺，除了創作者主體的內緣因素外，亦有諸多文學、文化風氣等外在成因。

一定程度釐清身為詞人的晏幾道及其和「詞體」的辯證關係後，第三章將更聚焦在晏幾道和父親的關聯上，歸根究柢只為明確一個問題的樣貌——「二晏」並立的意義。「二晏詞」之謂，筆者始終相信它存在的連結並不只繫於單純的父子關係，應具有更為內在的理路。這層理路也並非只是兩者具備「共通」或「相似」的內在特質，應是要有一種接納、抗拒的「依違姿態」。真實人生本為如此，文學的世界又豈有例外？

於是宏觀來看從為人與為文上進行類比，並且結合父子二人的心理、文化背景層層遞進。首先言父子兩人在仕宦追求與心理質素上的不同，晏殊得利於早歲的平步青雲，以及性格上「柔中帶剛」抑或「剛柔並濟」的特質，他成為傳統上典型的「成功」士大夫——高居廟堂而富貴風雅；至於小晏的狀況不僅受限於先天與後天的諸多條件，使得他對「為官」這件事的心態較晏殊來得複雜許多。我們不僅可以把他對於仕宦價值的矛盾視為其文學作品矛盾的基礎，相反來看，也可以看作是一種延伸。第一節依序探討二人於「士大夫」認同上的差異，在士大夫「主體意識」與「自尊自重」的環節裡，父子二人在價值觀、人生上漸行漸遠亦是可期之事。最後回到實際生活的面向而言，父親和小晏恰好是「漸至佳境」與「由喜漸悲」的深刻對比：父親位極人臣，兒子卻留下了書寫貧困的〈戲作示內〉詩。若說不同於父親在為人與為文上的追求是小晏的「刻意為之」，則在實際生活的狀況而言，小晏的漸趨潦倒與窮困也成為明顯的對照。此外，論述時也補充其晚年「榮顯」的歧說，以及父親較為保守的政治立場，留給讀者在詮釋時一定的彈性空間。

人格與價值觀上的不同，上述大致有一定的梳理。以此為基礎討論其為文上的差異，更能看見「二晏詞」更為深刻的聯繫。如第二節首先強調晏殊在人格與

文學風格上看似一貫的「延續」以及出人意料的「斷裂」，尤其是他「剛峻」的性格在顛覆了讀者的期待視域。此處也梳理關於晏殊「理性」的討論，及「剛峻、婉麗」之間的多元呈現。其後以父子二人的實際作品加以比較，如風格、主題上的「濃淡」、「輕重」，以及諸多細微問題：晏殊明確呈顯詩人銳感，往往能補捉對「微」的感觸；以「痴情」、「情痴」自勵的小晏則較注重情感之濃重處，在這點上不若父親之纖細。然而小晏雖屢有重筆層層渲染，卻和父親一樣強調清境的形塑等，更能補足兩人並列的內在原因。至於詞作在「形式」上的因循變化，小晏雖和父親同用「小令」作為主要的創作形式，但在言長、翻轉、頓挫等藝術展現上卻有截然不同的樣貌，此處更比較了兩人使用類似詞彙時的不同呈現，結合二人的性格而論，補足了這些差異的形成因素。末尾討論到父子二人「同題共詠」時的不同表現，包括情愛主題、凋零傷逝、女子書寫、詠蓮詞作、富貴感受等一一論述，力求在文學詮釋的細讀上考量到父子二人的諸多差異，但在考量之虞，體認到父子文學性格與人格之間的不同，種種論述只欲對「二晏詞」的內在結構有更深層的了解。

「二晏」、「二晏詞」並列的意義實難以三言兩語簡單陳述，畢竟要理解一個「個人」已實屬不易，理解一個近千年前且具備種種矛盾的古人更為困難。現在要明白他和父親之間的辯證關係又為之難。故本文以許多篇幅討論小晏與晏殊，回歸論文主旨「晏幾道其人其詞的內在辯證」，亦實在無法迴避與父親的關係，這層關係對於小晏的「其人其詞」有絕對性的影響，更是了解晏幾道的關鍵所在。

最後，梳理完晏幾道和詞體環境的互動關係、與父親的內在聯繫後，第四章將研究視線完全集中在小晏身上。整體的研究脈絡是從「外在→內在」、「詞體環境→父親關係→個人內在」的循序遞進。在第三章中已有許多篇幅提及《小山詞》，但當下的語境仍多是與父親的對比之下；第四章則以文本的細讀與探討為主，從詞作間梳理晏幾道複雜心理的根源要素。故此處提綱挈領來談，若要精確的掌握《小山詞》的精神風貌，「回憶」與「深情」等特質必是其中的關鍵。

〈樂府補亡自序〉儼然是對「回憶」的宣言，此處的回憶既是作為動詞的「追憶」行為，也是指作為名詞使用的「記憶」內容。它既是動態也是靜態的展演。於是我們要問的是小晏為何回憶？又是如何回憶？小晏在士大夫價值中的「自尊自重」，完全轉移到詞體當中，並表現在對回憶與情感的自信與自豪之上。歸納言之，個人的追憶除了是日後生活的安慰外，它也是過往生活的明證，甚至回憶的目的是害怕被遺忘，藉由一次次的追想來確立個人的存在，已確保所珍愛的事物穩固無疑。對於小晏來說，記憶與遺忘卻也是一體兩面的，美化是一種破壞，它破壞真實事件的不和諧，使得回憶的美感得以統一。探討小晏的回憶書寫時，讀者會發現他極重視記憶場景的還原——如真的回憶，無論是人、事，也包括器物的呈現。他有許多足以召喚過往的詞彙——初見、當時、當年、舊時……等，

只要這些語彙產生功效，便能將詞人所依戀的過往輕易復現。另一方面，如真的回憶書寫與物質感受，又緊扣合小晏的富貴體會。因為失落的痛苦，所以有必要完整的復原，那怕是用許多金玉器物去一一組織。晏幾道甚至也把自己視為「器物」，甚至是「棄物」。種種作法營造回憶的「歷史感」，它的意義總大過於歷史事件、確切往事的本身。

藉由上述的基礎，晏幾道嫻熟回憶的操作，那他如何感知記憶裡的樂園，以及他又想要塑造何等的華胥世界？「樂園」看似屏除了一切惡的事物，但離開樂園的人們反而被那份美好所詛咒。「美」毫無疑問是晏幾道所企求的事物，它包括著佳人紅顏的「可憐之美」、家族富貴的「繁華之美」、屬於年少多情的「自我的美」。但在他想要溯流而上，追憶過往時，樂園早已應聲失落了，畢竟樂園的存在也是為了有朝一日的失落而設。這份美的體驗究竟是幸或不幸？也如同論文的主要概念一般——「矛盾」且「辯證」。除了過往的體會，他也要呈顯新的追求。從「落花人獨立，微雨燕雙飛」到「相尋夢裡路，飛雨落花中」，中間的轉變無疑最能代表「樂園體知」到「境界誕生」之間的承衍關係。也補充了晏幾道回憶論述的最後一處關鍵。

在討論《小山詞》的回憶書寫時，其實「深情」與「執著」等元素在當中是密不可分的。它們也作為支持「回憶」運作的內在動力。深情的具現有時是一種自由，對晏幾道來說，享有自由的「權力」往往比自由的內容、抉擇來得重要。於是在表情、言情上他具備過人的自信與自傲，他以知情、解情者自居，時而鄙薄那些淺情之人，即使是他深愛的女子，也不乏批評。這份自由也表現在他對待情感的姿態，時而主動的「致人」；時而被動的「致於人」，所有的角色任他搬演，屢屢談到的相思之深與受傷之重，更是一道道動人的印記，也是小晏存在的如實證明。即使有決絕之語，但也「終不忍棄」。小晏時而提到的「狂情」，也可以是他的表情模式的最佳註腳。

「深情」作為晏幾道的人格特質，但對他來說，深情卻是「悲情」的轉譯。上述的那份自由跨度到悲哀當中，故他也強調對於悲哀的沉浸。悲情給予作者一股正面，甚至是自振的力量，「求仁得仁」的淒美總使晏幾道得到滿足。除此之外，悲情所生的「傷心」，在程度上也聯繫著創作本體的「詞心」。晏幾道為情所累，亦深得於情中，就如同《世說新語》裡為情而喜、因情而懼的魏晉名士一樣。另一方面，悲情給予他成為「美」的內在動因。美的失落及連帶而來的痛苦讓詞人陷入悲哀的情緒裡，可是哀感的環境又提供他盡情展現深情與執著的最佳場域，是故把自己的深情形象，情愛執著彰顯得極其崇高，相對於原本追求的美，自身所形塑的美反而更容易掌握。更有助於自身意識與世界觀的統一。

順著悲情而來，「害怕失去」與「盼望失去」看似是兩種截然不同的感受，

卻又同時存在於晏幾道的意識當中。見證當日美好，也是那美好本身的「蓮、鴻、蘋、雲」，眾女子如實的存在，小晏也會想像著她們風流雲散的一日。擁有與失去便不是二分、對立的存在，對晏幾道而言，擁有即是一種失去，時刻面臨被剝奪的苦況；失去了反而才能深刻意識到擁有時的美好以及真實。對他而言，好比熱愛生命的晏幾道，就是因為對「生」的鍾愛過深，對死的恐懼也益發強烈。最後「生」都蒙受死亡的陰影，對他來說，他的「生」與死便沒有差別——就是害怕失去，使得他不能真正、安然地擁有。故他更期待失落，那會讓他真正的安穩。內在辯證至此可謂至極。不甘平凡的性格，使他居於光譜的兩極，在各個面向上，我們總能發現晏幾道身上「有意義的矛盾」，每一項特質都是經由他內在的辯證而來，即使是一次狂歡或一次悲哀的極致，對他而言都是種掙扎，當中飽含著生命的沉鬱與厚實，時而頓挫動人。

參考資料



一、基本文獻：(依實際使用頻率分列)

- 宋·晏幾道著，張草紉箋注：《二晏詞箋注》(上海：上海古籍出版社，2008年)
宋·晏殊、晏幾道著，陳永正編著：《晏殊晏幾道詞選》(臺北：遠流出版公司，2000年)
宋·晏幾道著，王啟雙編著：《晏幾道詞新釋輯評》(北京：中國書店，2007年)

二、古籍部分：(依朝代、姓氏筆畫分列)

- 春秋·左丘明著，晉·杜預注，宋·林堯叟注：《左傳杜林合注》，收錄於《文淵閣四庫全書電子版》(內聯網版)經部·春秋類·《左傳杜林合注》
戰國·荀況著，清·王先謙集解：《荀子集解》(北京：中華書局，1988年)
漢·司馬遷著，李偉泰等選注：《史記選讀》(臺北：國立臺灣大學出版中心，2014年)
漢·劉向：《列仙傳》，〈江妃二女〉，收錄於《文淵閣四庫全書電子版》(內聯網版)子部·道家類·《列仙傳》
漢·韓嬰：《韓詩外傳》，收錄於《文淵閣四庫全書電子版》(內聯網版)經部·詩類·《韓詩外傳》
晉·陶潛著，袁行霈撰：《陶淵明集箋注》(北京：中華書局，2011年)
南朝宋·劉義慶著：《幽明錄》，宋·李昉等編：《太平御覽》，收錄於《文淵閣四庫全書電子版》(內聯網版)子部·類書類·《太平御覽》
南朝宋·劉義慶等著，余嘉錫箋疏：《世說新語箋疏》(臺北：華正書局，2008年)
唐·元稹：《元氏長慶集》，收錄於《文淵閣四庫全書電子版》(內聯網版)集部·別集類·漢至五代·《元氏長慶集》
唐·李白著，詹鍇主編：《李白全集校注匯釋集評》(天津：百花文藝出版社，1996年)
唐·李白著，詹鍇主編：《李白全集校注匯釋集評》(天津：百花文藝出版社，1996年)
唐·李商隱著，清·馮浩箋注，蔣凡標點：〈柳枝·序〉，《玉谿生詩集箋注》(上海：上海古籍出版社，2013年)
唐·李商隱著，清·馮浩箋注，蔣凡標點：《玉谿生詩集箋注》(上海：上海古籍出版社，2013年)
唐·杜甫著，清·仇兆鰲注：《杜詩詳注》(北京：中華書局，1999年)
唐·溫庭筠著，劉學鍇校注：《溫庭筠全集校注》，(北京：中華書局，2007年)
唐·裴廷裕：《東觀奏記》收錄於《筆記小說大觀》第一冊(揚州：江蘇廣陵古



- 籍刻印出版社，1983年)
- 五代·韋莊著，聶安福箋注：《韋莊集箋注》（上海：上海古籍出版社，2002年）
- 五代·孫光憲著，賈二強點校：《北夢瑣言》（北京：中華書局，2002年）
- 宋·王楙：《野客叢書》，收錄於《文淵閣四庫全書電子版》（內聯網版）子部·
雜家類·雜考之屬·《野客叢書》
- 宋·王闢之：《澠水燕談錄》（上海：上海書店，1990年）
- 宋·吳處厚著，李裕民點校：《青箱雜記》（北京：中華書局，1985年）
- 宋·吳曾：《能改齋漫錄》（北京：中華書局，1960年）
- 宋·宋祁等著：《新唐書》（北京：中華書局，1975年）
- 宋·李清照著，徐培均箋注：《李清照集箋注》（上海：上海古籍出版社，2002年）
- 宋·沈括著：《夢溪筆談》（北京：中華書局，1985年）
- 宋·周邦彥著，孫虹校注，薛瑞生訂補：《清真集校注》（北京：中華書局，2002年）
- 宋·孟元老：《東京夢華錄》，收錄於《文淵閣四庫全書電子版》（內聯網版）史部·
地理類·雜記之屬·《東京夢華錄》
- 宋·邵博：《邵氏聞見後錄》（北京：中華書局，1983年）
- 宋·俞文豹著，張宗祥校訂：《吹劍錄全編》（上海：古典文學出版社，1958年）
- 宋·柳永著，薛瑞生校注：《樂章集校注》（北京：中華書局，1994年）
- 宋·胡仔：《苕溪漁隱叢話》（北京：人民文學出版社，1962年）
- 宋·晏殊、晏幾道著，朱德才主編：（北京：文化藝術出版社，1999年）
- 宋·張先撰，朱德才主編：《增訂注釋柳永張先詞》（北京：文化藝術出版社，1999年）
- 宋·張舜民《畫墁錄》，收錄於《全宋筆記·第二編·1》（鄭州：大象出版社，2006年）
- 宋·陳郁：《藏一話腴》，收錄於《文淵閣四庫全書電子版》（內聯網版）子部·
雜家類·雜說之屬·《藏一話腴》
- 宋·陳振孫：《直齋書錄解題》（上海：上海古籍出版社，1987年）
- 宋·曾慥：《高齋詞話》，收錄於《文淵閣四庫全書電子版》（內聯網版）集部·
詞曲類·詞選之屬·《御選歷代詩餘》
- 宋·曾鞏著，陳杏珍、晁繼周點校：《曾鞏集》（北京：中華書局，1984年）
- 宋·黃庭堅著，宋·任淵等注：《山谷詩集注》，〈山谷外集詩注〉（上海：上海古籍出版社，2003年）
- 宋·葉夢得：《避暑錄話》卷下，收錄於《文淵閣四庫全書電子版》（內聯網版）
子部·雜家類
- 宋·趙令畤著，孔凡禮點校：《侯鯖錄》（北京：中華書局，2002年）
- 宋·樓鑰：《攻媿集》，收錄於《文淵閣四庫全書電子版》（內聯網版）集部·別
集類·南宋建炎至德祐·《攻媿集》

- 宋·歐陽脩著，洪本健校箋：《歐陽修詩文集校箋》（上海：上海古籍出版社，2009年）
- 宋·歐陽脩著，邱少華編著：《歐陽修詞新釋輯評》（北京：中國書店，2001年）
- 宋·魏泰著，李裕民點校：《東軒筆錄》（北京：中華書局，1983年）
- 宋·羅大經著：《鶴林玉露》（北京：中華書局，1983年）
- 宋·蘇軾著，石聲准、唐玲玲箋注：《東坡樂府編年箋注》（臺北：華正書局，2005年）
- 宋·蘇軾著，薛瑞生箋證：《東坡詞編年箋證》（西安：三秦出版社，1998年）
- 宋·蘇軾著，孔凡禮點校：《蘇軾文集》（北京：中華書局，1986年）
- 元·脫脫等著：《宋史》（北京：中華書局，1977年）
- 元·脫脫等著：《宋史》，收錄於《文淵閣四庫全書電子版》（內聯網版）史部·正史類·《宋史》
- 元·陸友仁：《硯北雜志》，《筆記小說大觀》第二十二編（臺北：新興書局，1978年）
- 清·袁枚：《隨園詩話》（北京：人民文學出版社，1982年）
- 清·曹雪芹：《紅樓夢校注本》（北京：北京師範大學出版，1987年）
- 清·董誥等編：《全唐文》（北京：中華書局，1983年）
- 清·趙翼：《廿二史劄記》（北京：中華書局，1984年）
- 清·厲鶚：《宋詩紀事》卷七（上海：上海古籍出版社，1981年）
- 唐圭璋等編：《全宋詞》（北京：中華書局，1965年）
- 傅璇琮等主編：《全宋詩》（北京：北京大學出版社，1991年）
- 曾昭岷、曹濟平、王兆鵬、劉尊明編撰：《全唐五代詞》（北京：中華書局，1999年）
- 黃永年主編：《舊唐書》，收錄於許嘉璐主編：《二十四史全譯》系列（上海：漢語大詞典出版社，2004年）

三、研究專著：（以下皆依作者姓氏筆畫分列）

- 木齋：《宋詞體演進史》（北京：中華書局，2008年）
- 王兆鵬、劉尊明主編：《宋詞大辭典》（北京：鳳凰出版社，2003年）
- 王兆鵬：《詞學史料學》（北京：中華書局，2004年）
- 王兆鵬：《詞學研究方法十講》（北京：北京大學出版社，2008年）
- 王洪編：《唐宋詞百科大辭典》（北京：學苑出版，1990年）
- 王偉勇、薛乃文：《詞學面面觀》（臺北：里仁書局，2012年）
- 朱光潛：《西方美學史》（北京：人民文學出版社，2002年）
- 朱自清：《論雅俗共賞》（北京：北京出版社，2005年）
- 何忠禮：《科舉與宋代社會》（北京：商務印書館，2006年）
- 余英時：《史學與傳統》（臺北：時報文化事業有限公司，1982年）



- 吳梅：《宋詞通論》（北京：中華書局，2010年）
- 吳熊和：《唐宋詞通論》（杭州：浙江古籍出版社，1985年）
- 李劍亮：《唐宋詞與唐宋歌妓制度》（杭州：浙江大學出版社，2006年）
- 卓清芬：《清末四大家詞學研究》（臺北：國立臺灣大學出版委員會，2003年）
- 卓遵宏：《唐代進士與政治》（臺北：國立臺灣編譯館，1987年）
- 林玫儀：《詞學考詮》（臺北：聯經出版社，1987年）
- 林順夫：《透過夢之窗口》（新竹：國立清華大學出版社，2009年）
- 俞平伯：《唐宋詞選釋》（北京：人民文學出版社，1979年）
- 俞陸雲：《唐五代兩宋詞選釋》（上海：上海古籍出版社，1985年）
- 施議對：《詞與音樂關係研究》（北京：中華書局，2008年）
- 施議對：《詞與音樂關係研究》（北京：中華書局，2008年）
- 胡適編著：《詞選》（臺北：臺灣商務印書館，2010年新版）
- 范明生著：《西方美學通史》第一卷，《古希臘羅馬哲學》（上海：上海文藝出版社，1999年）
- 唐圭璋：《唐宋詞簡釋》（上海：上海古籍出版社，1999年）
- 唐圭璋：《詞學論叢》（上海：上海古籍出版社，1986年）
- 唐圭璋主編：《詞話叢編》（北京：中華書局，1986年）
- 唐紅衛：《二晏研究》（天津：南開大學出版社，2010年）
- 夏承燾：《唐宋詞欣賞》（北京：北京出版社，2002年）
- 夏承燾：《唐宋詞人年譜》（上海：上海古籍出版社，1979年）
- 孫立：《詞的審美特性》（臺北：文新出版社，1995年）
- 孫虹：《北宋詞風嬗變與文學思潮》（上海：上海古籍出版社，2009年）
- 孫隆基：《中國文化的深層結構》（桂林：廣西師範大學出版社，2011年）
- 馬大康、葉世祥、孫鵬程：《文學時間研究》（北京：中國社會科學出版社，2008年）
- 高友工：《美典：中國文學研究論集》（北京：三聯書店，2008年）
- 陳世驥著：《陳世驥文存》（瀋陽：遼寧教育出版社，1998年）
- 陳良運主編：《中國歷代詞學論著選》（南昌：百花洲文藝出版社，1998年）
- 陳匪石：《宋詞舉》（臺北：正中書局，1970）
- 陶爾夫、諸葛憶兵：《北宋詞史》（哈爾濱：黑龍江人民出版社，2005年）
- 陸侃如、馮沅君：《中國詩史》（天津：百花文藝出版社，2008年）
- 馮必揚、孫霞、李長林：《士思維》（上海：上海人民出版社，1993年）
- 楊柏嶺：《唐宋詞審美文化闡釋》（合肥：黃州書社，2007年）
- 楊海明：《唐宋詞史》（高雄：麗文文化，1996年）
- 楊海明：《唐宋詞與人生》（石家莊：河北人民出版社，2002年）
- 楊繼修：《小山詞研究》（臺北：黎明文化事業公司，1980年）
- 葉嘉瑩：《中國詞學的現代觀》（臺北：大安出版社，1999年）
- 葉嘉瑩：《古典詩詞演講集》（石家莊：河北教育出版社，1997年）



- 葉嘉瑩：《迦陵論詞叢稿》（臺北：明文書局，1987年）
- 葉嘉瑩：《唐宋名家詞賞析·二》（臺北：大安出版社，1999年）
- 葉嘉瑩：《唐宋詞名家論稿》（新北：大塊文化，2013年）
- 劉少雄：《南宋姜吳典雅詞派相關詞學論題之探討》（臺北：臺大出版委員會，1995年）
- 劉少雄：《詞學文體與史觀新論》（臺北：里仁書局，2010年）
- 劉少雄：《會通與適變——東坡以詩為詞論題新詮》（臺北：里仁書局，2006年）
- 劉少雄：《讀寫之間——學詞講義》（臺北：里仁書局，2006年）
- 劉永濟：《唐五代兩宋詞簡析》（北京：中華書局，2007年）
- 劉若愚著，王貴苓譯：《北宋六大詞家》（臺北：幼獅文藝事業公司，1986年）
- 劉逸生：《宋詞小札》（香港：中華書局，1981年）
- 劉學鍇：《溫庭筠傳論》（合肥：安徽大學出版社，2008年）
- 歐麗娟：《大觀紅樓》（臺北：臺大出版中心，2014年）
- 鄭騫：《景午叢編》（臺北：台灣中華書局，1972年）
- 錢穆：《中國學術思想史論叢》六（臺北：東大圖書股份有限公司，1993年）
- 閻步克著：《士大夫政治演生史稿》（北京：北京大學出版社，1996年）
- 龍榆生：《中國韻文史》（上海：上海古籍出版社，2002年）
- 龍榆生：《龍榆生詞學論文集》（上海：上海古籍出版社，1997年）
- 繆鉞、葉嘉瑩合著：《詞學古今談》（臺北：萬卷樓圖書公司，1992年）
- 繆鉞、葉嘉瑩合著：《靈谿詞說》（新北：正中書局，2013年）
- 繆鉞：《詩詞散論》（臺北：臺灣開明書店，1982年）
- 薛礪若：〈北宋初期四大開祖〉，《宋詞通論》（上海：上海書店 1985年）
- 謝桃坊：《宋詞概論》（成都：四川文藝出版社，1992年）
- 顏崑陽：《李商隱詩箋釋方法論》（臺北：里仁書局，2011年）
- 譚新紅主編：《詞學檔案》（武昌：武漢大學出版社，2012年）
- 饒宗頤：《饒宗頤二十世紀學術文集》（第十五冊·十卷·目錄學）（臺北：新文豐出版股份有限公司，2003年）
- 〔日〕村上哲見著，楊鐵嬰譯：《宋詞研究》（上海：上海古籍出版社，2012年）
- 〔日〕保刈佳昭：《新興與傳統——蘇軾詞論述》（上海：上海古籍出版社，2013年）
- 〔法〕米·杜夫海納著，韓樹站譯，陳榮生校：《審美經驗現象學》（北京：文化藝術出版社，1992年）
- 〔法〕米蘭·昆德拉（Milan Kundera）著，孟湄譯：《被背叛的遺囑》（香港：牛津大學出版社，1994年）
- 〔法〕米蘭·昆德拉著，尉遲秀譯：《小說的藝術》（臺北：皇冠出版社，2004年）
- 〔美〕宇文所安著，田曉菲譯：《他山的石頭記》（南京：江蘇人民出版社，2003）
- 〔美〕宇文所安著，鄭學勤譯：《追憶》（臺北：聯經出版，2006年）

- [美] 林順夫著，張宏生譯：《中國抒情傳統的轉變：姜夔與南宋詞》（上海：上海古籍出版社，2005年）
- [美] 韋勒克（René Wellek）、華倫著（Robert Penn Warren），王夢鷗譯：《文學論——文學研究方法論》（臺北：志文出版社，2000年再版）
- [美] 孫康宜著，李爽學譯：《晚唐迄北宋詞體演進與詞人風格》（臺北：聯經出版事業公司，1994年）
- [美] 薩伊德著，彭淮棟譯：《論晚期風格：反常合道的音樂與文學》（臺北：麥田出版，2010年3月）
- [美] 羅洛·梅著（Rollo May），傅佩榮譯：《創造的勇氣》（*The Courage of Create*）（新北：立緒文化事業有限公司，2013年）
- [美] 蘇珊·朗格（Susanne K. Langer）著，劉大基譯：《情感與形式》（臺北：商鼎文化出版社，1991年）
- [美] 蘇珊·朗格著，劉大基譯：《情感與形式》（北京：中國社會科學出版社，1986年）
- [英] 布賴恩·特納（Bryan Stanley Turner）著，慧民、王星譯：《地位（*Status*）》（臺北：桂冠圖書公司，1991年5月）
- [德] 黑格爾著，朱光潛譯：《美學》（臺北：里仁書局，1983年）
- [羅馬尼亞] 伊利亞德（Mircea Eliade）著，楊儒賓譯：《宇宙與歷史——永恆回歸的神話》（臺北：聯經出版公司，2000年）

四、學位論文：

- 柯瑋郁：《晏幾道《小山詞》接受史》，國立成功大學中國文學系碩士論文，2010年。
- 洪若蘭：《從傳統小令的發展演變看晏幾道《小山詞》》，國立清華大學中國文學系碩士論文，1997年。
- 許婷：《晏幾道離別詞研究》，國立臺灣師範大學國文學系碩士論文，2003年。
- 陳玟諭：《晏幾道詞中的女性書寫研究》，國立高雄師範大學國文學系碩士論文，2013年。
- 黃玫娟：《晏幾道與秦觀詞之比較研究》，國立彰化師範大學國文學系碩士論文，1999年。另見於《古典詩歌研究彙刊》第十一輯，第十二冊（新北：花木蘭文化出版社，2012年）
- 葉淑音：《晏殊、歐陽脩之選體心理學及其美感特質》，國立臺灣師範大學國文學系碩士論文，2010年。
- 劉嘉熙：《晏幾道《小山詞》研究》，國立中興大學中國文學系碩士在職專班論文，2008年。
- 蔡威伸：《從宋人筆記、家訓看宋代士人的家庭教育》，東吳大學歷史學系研究所碩士論文，2007年。



五、單篇論文：

- 王兆鵬、劉尊明：〈歷史的選擇——宋代詞人歷史地位的定量分析〉，《文學遺產》，1995年第4期。
- 吳世昌：〈宋詞中的「豪放派」與「婉約派」〉，《文史知識》，總第27期，1983年第9期。
- 吳玥：〈司馬相如「賦心」「賦跡」說的傳播效應和審美期待〉，《西安航空技術高等專科學校學報》，第29卷第4期，2011年7月，頁95-96。
- 李文鈺：〈流逝與尋回——試論韋莊〈菩薩蠻〉五首中的春意象〉，《漢學研究》，第29卷第1期，2011年。
- 李文鈺：〈從「敦煌」到《花間》——物質書寫與詞體特質的構成〉，《林文月先生學術成就與薪傳國際學術研討會論文集》（臺北：臺大中文系，2014年）
- 卓清芬：〈「以詩為詞」的實踐：談晏幾道《小山詞》的「詩人句法」〉，香港中文大學：《中國文化研究所學報》，第48期，2008年，頁315-342。
- 卓清芬：〈「奪胎換骨」的新變——晏幾道《小山詞》「詩人句法」之借鑑詩句探析〉，《中央大學人文學報》，第31期，2007年，頁65-120。
- 卓清芬：〈晏幾道《小山詞》「清壯頓挫」之意義探析〉，《成大中文學報》，2008年10月，第22期，
- 卓清芬：〈晏幾道《小山詞》之知己意識探析〉，世新大學中文系主編：《第三屆兩岸韻文學學術研討會論文集——理論與批評》（臺北：世新大學，2010年），頁197-218。
- 唐紅衛：〈晏幾道政治思想異議——兼論晏幾道與新黨的關係〉，《孝感學院學報》，第27卷第4期，2007年7月
- 徐安琪：〈晏幾道詞學思想新探〉，馬興榮等主編：《詞學》第十五輯（上海：華東師範大學出版社，2004年），頁1-12
- 涂水木：〈關於晏幾道的生卒年和排行〉，《文學遺產》，1997年1月，第1期，頁107-108。
- 張淑香：〈男性情色幻想的美典——溫庭筠詞的女性再現〉，《中國文哲研究集刊》，2000年，第十七期
- 張惠娟：〈樂園神話與烏托邦——兼論中國烏托邦文學的認定問題〉，《中外文學》第十五卷，第三期，1986年
- 黃雅莉：〈論晏幾道令詞的開拓表現與藝術特色〉，《中國學術年刊》，2000年，第21期，頁363-388。
- 葉慶炳：〈詩品與人品〉，臺大外文系主編：《文學批評研討會論文集》，國立臺灣大學外國語文學系印行，1986年，頁1-8。
- 鄭亮、唐紅衛：〈晏幾道生卒年之質疑〉，《海南大學學報》（人文社會科學版），2008年8月，第26卷4期，頁478-480。

鍾陵：〈晏幾道生卒年小考〉，《南京師範大學學報》，第4期，1987年。
鍾陵：〈清壯頓挫小山詞〉，《南京廣播電視大學學報》，第3期，2005年，頁9-14。
顏崑陽：〈論宋代「以詩為詞」現象及其在中國文學史論上的意義〉，收錄於國立
彰化師範大學國文學系「中國詩學會議」籌備委員會主編：《第五屆中國詩
學會議論文集——宋代詩學》（彰化：國立彰化師範大學國文學系，2000年）