

國立臺灣大學文學院中國文學研究所

碩士論文

Department of Chinese Literature

College of Liberal Arts

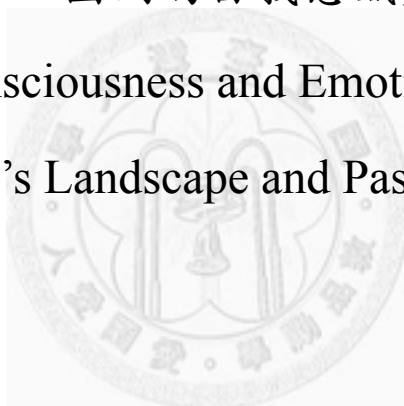
National Taiwan University

Master Thesis

辛棄疾山水田園詞的自我意識與詞情特質

The Self Consciousness and Emotional Essence

In Hsin Ch'i-Chi's Landscape and Pastoral Tz'u Poetry



謝瑩

Ying Hsieh

指導教授：劉少雄博士

Advisor : Siu-Hung Liu, Ph.D

中華民國一百年六月

June, 2011



國立臺灣大學碩士學位論文  
口試委員會審定書

稼軒山水田園詞的自我意識與詞情特質

本論文係謝瑩君 (R97121010) 在國立臺灣大學中國文學研究所  
完成之碩士學位論文，於民國一百年 6 月 29 日承下列考試委員審查  
通過及口試及格，特此證明

A+

口試委員：

劉少雄

(簽名)

(指導教授)

蘇淑芬

王偉勇



## 致謝

恰如我們信仰著學術不僅是學術而是生命，這篇謝辭所謝也不僅是學術而更是生命。

感謝我的家人，他們一直默默等我並健康無恙。感謝劉少雄老師，從大二開始帶我走上這條路。感謝筠珺學姐，在我的起伏中安慰我鼓勵我並聽我說話。感謝戴佳原，每次我低潮時能教我重新有勇氣。感謝穎萱和正維隨時願意幫我借書且給我支持。感謝 Tonya 總是站在我身邊陪我度過每次困難。感謝男孩們，是你們讓我看見花與火焰，泥濘與天空。

感謝蔡瑜老師，她的課堂催生這本論文的雛型。感謝蘇淑芬老師與王偉勇老師，在口試時提出許多寶貴建議，補起我的各個漏洞。感謝博班考試時提問的老師們，讓我看見自己的缺失與不足。感謝在我碩班三年裡教導過我的每位老師，希望這本論文能不使你們失望。感謝瑩嬾最初傾聽我論文的大綱，安頤在我最緊急時願意幫我看文句，也感謝所有曾經聽我報告、與我分享資料、在我寫論文這段時間聽過我說話的同學與朋友，你們並不知道自己曾給予我許多，但我知道。

以及感謝一千年前的詞人辛棄疾先生，謝謝你當了我這兩年的紙上情人，希望你不要責怪我解釋的僭越，總是掠過你詞中外在的豪氣而偏要挖掘那裡面凝固的柔軟，希望你不要否認的那柔軟。而更感謝的是你留下這些作品，使我們得以探究——不只是探究你，更是藉此閱讀探究我們自己。

※

在這條路上，我們都還非常微小，面對太高的山，質疑自己有沒有能力去爬。我們學習看水，看花，搬磚運瓦，而夢想自己能像一所房子，簡單且曲折。

但如果可以，我還想繼續讀詩。

更柔軟、更柔軟的讀詩。如果我知道我還能伏首，還能使自己更低、更低、進到每個字的孔縫。在開花之前，唯有低身是絕不缺乏的力量。低到塵土裡。那是每個念文學的人，都應有的練習。



## 論文提要

《辛棄疾山水田園詞的自我意識與詞情特質》最主要的關懷在於說明，辛棄疾的山水田園詞不可只視作山水田園詩傳統的一部分，而更該置放於詞的脈絡下觀看，注意其身為「詞」的獨特性。因此，不應只由詩歌的抒情傳統注意其比興意象，而更應注意其中的詞情特質，而辛棄疾山水田園中所呈現的情感，是可與花間典範所建立的詞情特質相互呼應的。本論文分為五個章節，架構如下：

第一章緒論從辛棄疾山水田園詞目前的研究狀況開始，注意到其中討論所缺乏的一個面向，也就是關於辛棄疾山水田園詞之為「詞」這一重點的忽略，而思考到究竟詞的文體特質為何？這特質和作者之間有何種關聯？是否可從這樣的角度去重新探索這些山水田園作品，而得到更新的認識，不再只將它視為山水田園詩歌的餘緒來看待？同時也說明本論文選用「山水田園詞」的原因與此名詞的範圍界限，以及本論文的研究架構。

第二章將以辛棄疾的創作背景為主，先從外緣角度來觀看辛棄疾寫作山水田園詞時的一些背景，而認為辛棄疾在南宋時期，有充足的外在條件和個人因素使他傾向以詞作為主要的創作文體，同時他也繼承了前代累積的隱逸思想和山水田園文學典範，從而得以站在前人的基礎上寫作山水田園詞。而在個人的心態上，辛棄疾一生致力北伐恢復，卻為大環境所困，現實與理想間的落差也造成他面對仕隱出處的矛盾掙扎，而他的山水田園詞就是這情況下的產物。

第三章主要介紹辛棄疾山水田園詞中自我與自然的互動關係，及他詞中所展現的自我意識。本論文認為辛棄疾具有重「氣」的思想，也因此展現出一種強大的、充滿相對性的自我意識。這自我意識導致他在創作中建造出一個充滿活潑動態的自然空間，而他自身則在其中與之產生種種推抗拉鋸的互動。另一方面，辛棄疾在面對山水田園時，仍不時有其失落，原本強烈的自

我在追求閒適的隱逸典範下被壓抑住，而表現出一種隱匿的牢騷之情。這是他同一自我意識在不同追求下的相異表現。

第四章中將試圖回到詞的文體特質，以《花間》作為詞之主體風格的奠定，先探究早期文人詞的成立，受到音樂、作者、當時社會風氣與文學風氣等各方面的影響，並由此探討花間範式所呈現的詞情特質，而認為詞主要善於表達一種纏綿幽微、執著而失落的自我受限之情。而這種情感特質，又恰好可與辛棄疾的情感特質相互呼應，兩者都有其糾結、有其挫折，也有自造的困境的深化。辛棄疾實是出自他強烈的自我意識，通過相對激盪的方式，重新演繹了花間詞情。

第五章則為結論，總結全文研究成果，並提出延伸思考，期能在說明辛棄疾山水田園詞與詞情特質的關聯之後，使日後的討論者對詞之為體、對山水田園與對辛棄疾本人有更多的思索與發見。

關鍵詞：辛棄疾、辛稼軒、稼軒詞、詞情、花間典範、山水田園



## Abstract

The main concern of the thesis is to explain that Hsin Ch'i-Chi's landscape and pastoral tz'u poetry should not only be understood as part of the landscape and pastoral poetry tradition, but viewed under the genre of tz'u, and more attention should be paid to the characteristic of tz'u poetry, especially the emotional essence, which shown in these works. As far as I am concerned, Hsin Ch'i-Chi's landscape and pastoral tz'u poetry echoes with the emotional essence of tz'u which was build by the Hua-Chien (花間) model.

This thesis consists of five chapters:

Chapter 1 is introduction. Based on current research on Hsin Ch'i-Chi's landscape and pastoral tz'u poetry, I discovered that one aspect worth exploring: the importance of genre studies in the study of tz'u poetry. At the same time, this chapter will define the range of landscape and pastoral works, and shows the critical theory.

Chapter 2 focusing on the background of Hsin Ch'i-Chi's time, the literary position of tz'u poetry in Southern Song Dynasty, the development of hermit ideas and the landscape and pastoral tz'u works, and Hsin Ch'i-Chi's personal hermit experience will be covered.

Chapter 3 examines Hsin Ch'i-Chi's self consciousness and its representation in his landscape and pastoral tz'u poetry, indicating his respect of "Ch'i"(氣) and the emotional pattern it leads to in his works.

Chapter 4 looks back on the genre of "tz'u", discussing its establishment, the characteristics in lyric form, and the emotional essence which was brought out by "tz'u". Finally, this chapter compares the emotional essence in Hua-Chien tradition and in Hsin Ch'i-Chi's landscape and pastoral tz'u poetry, discovered that they have similar emotions, though shown in different expressions.

Keywords: Hsin Ch'i-Chi    Hsin Chia-Hsuan    Chia-Hsuan tz'u    emotion of  
tz'u Hua-Chien model    landscape and pastoral tz'u poetry

# 目次

第一章 緒論 .....	1
第一節 回顧：辛棄疾山水田園詞研究 .....	1
第二節 何以是「詞」？ .....	5
第三節 研究範圍與方法 .....	10
一、山水田園詞的義界 .....	10
二、研究方法與步驟 .....	17
第二章 辛棄疾山水田園詞的創作背景 .....	24
第一節 文體的選擇 .....	25
一、詞體地位的變遷 .....	25
二、專力為詞的辛棄疾 .....	31
第二節 在山水田園背後 .....	35
一、隱逸：從生命抉擇到生活情趣 .....	35
二、宋人的仕隱心態 .....	40
第三節 山水田園詞的發展 .....	45
第四節 辛棄疾的矛盾 .....	54
一、經歷與背景 .....	54
二、仕隱的猶豫 .....	59
小結 .....	67

第三章 辛棄疾山水田園詞的自我與自然.....	70
第一節 辛棄疾詞中的自我意識.....	72
一、辛棄疾自我意識探源.....	72
二、自我意識在辛棄疾詞作中的表現.....	80
第二節 自我與自然的互動.....	83
一、外物的建構.....	83
二、拮抗、爭勝的力量.....	87
三、掌控與擁有.....	91
四、親近背後的相對性.....	95
第三節 隱匿的自我.....	101
一、另一種類的詞篇.....	101
二、旁觀者心態.....	103
三、套語式的景物.....	109
小結.....	112
第四章 回歸詞情特質的探討.....	114
第一節 文體的確立.....	115
第二節 詞的情感特質.....	126
一、音樂文學與長短句.....	126
二、歌妓、女性、流行樂.....	131
三、自我的投射.....	138
第三節 辛棄疾的山水田園「詞」.....	143
小結.....	157
第五章 結論與展望.....	159
參考文獻.....	165



# 第一章 緒論

## 第一節 回顧：辛棄疾山水田園詞研究

最早注意到辛棄疾詞作中對山水田園的描寫並加以專文論述的，當屬夏承燾在 1958 年發表於《光明日報·文學遺產》的〈辛棄疾的農村詞〉。<sup>1</sup>或許由於受到整體社會文化思想的影響，在這篇以賞析詞作為主的短文之後，中國大陸地區學者開始對辛棄疾「農村詞」或「田園詞」的討論賦予關注<sup>2</sup>，如陸堅〈稼軒農村詞瑣議〉<sup>3</sup>、顧之京〈辛棄疾農村詞篇什探究〉<sup>4</sup>、季續〈辛棄疾農村詞的藝術成就〉<sup>5</sup>、張希群〈論辛棄疾鄉村田園詞的審美特徵〉<sup>6</sup>、王穎〈真景物與真感情——辛棄疾田園詞的意境美〉<sup>7</sup>等等，數十年內出現了多篇相關論文。另一方面，對辛棄疾「山水詞」的研究也隨後展開，八〇年代初馬群〈論辛棄疾的山水詞〉<sup>8</sup>為首，之後陸續有龔兆吉〈一生不負溪山債——略論辛棄疾山水詞的藝術風格〉<sup>9</sup>、郭泰安〈談辛棄疾的山水詞〉<sup>10</sup>等文章。同時，也有直接將山水詞與田園詞劃歸一類、籠統稱之而未做區分的討論，例如駱炳友〈別開生面的山水田園詞——說辛棄疾吟博山草木之作〉<sup>11</sup>、黎修良〈辛棄疾山水田園詞的意象〉<sup>12</sup>等。

<sup>1</sup> 夏承燾：〈辛棄疾的農村詞〉，《唐宋詞欣賞》（臺北：文津出版社，1983），頁 158-162。

<sup>2</sup> 關於農村詞、田園詞、山水詞與山水田園詞的義界，下文將再討論，此處僅先依照現有的研究題名加以分類。

<sup>3</sup> 陸堅：〈稼軒農村詞瑣議〉，《文獻》1981.1(1981):15-26。

<sup>4</sup> 顧之京：〈辛棄疾農村詞篇什探究〉，收於孫崇恩等編：《辛棄疾研究論文集》（北京：中國文聯出版社，1993），頁 95-108。

<sup>5</sup> 季續：〈辛棄疾農村詞的藝術成就〉，收於《辛棄疾研究論文集》，頁 109-118。

<sup>6</sup> 張希群：〈論辛棄疾鄉村田園詞的審美特徵〉，《語文學刊》1998.4(1998):1-4。

<sup>7</sup> 王穎：〈真景物與真感情——辛棄疾田園詞的意境美〉，《安徽農業大學學報（社會科學版）》15.5(2006.09):96-98。

<sup>8</sup> 馬群：〈論辛棄疾的山水詞〉，《思想戰線》1980.2(1980):74-80。

<sup>9</sup> 龔兆吉：〈一生不負溪山債——略論辛棄疾山水詞的藝術風格〉，《山東師院學報（哲學社會科學版）》1981.1(1981.01):40-46。

<sup>10</sup> 郭泰安：〈談辛棄疾的山水詞〉，《聊城師範學院學報》1983.1(1983):62。

<sup>11</sup> 駱炳友：〈別開生面的山水田園詞——說辛棄疾吟博山草木之作〉，《贛南師範學院學報（哲學社會科學版）》1987.2(1987):87-88。

<sup>12</sup> 黎修良：〈辛棄疾山水田園詞的意象〉，《現代語文（文學研究版）》2008.5(2008):21-23。

在台灣，專門對於辛棄疾農村詞或山水詞所做的研究和中國大陸地區相比顯得較稀少，僅有蘇淑芬〈辛棄疾農村詞辨析〉<sup>13</sup>、詹俞玉〈稼軒農村詞研究〉<sup>14</sup>等數篇，郭靜慧的《辛棄疾山水田園詞研究》<sup>15</sup>則較完整的將稼軒詞中的山水詞與田園詞作系統討論。相對的是台灣地區近年來出現幾篇以意象討論為主而涉及辛棄疾山水田園詞的作品，如陳惠慈《稼軒詞山水意象之研究》<sup>16</sup>、陳淑君《稼軒詞中鳥意象之研究》<sup>17</sup>等等，雖非以山水田園詞為主要研究對象，但也同時觸及了對這類詞作的另一個切入可能。

辛棄疾的相關研究在詞學界多年來堪稱顯學，在關於其人、其思想、其風格影響的討論之中，農村詞、山水詞或山水田園詞不過是其中一角，卻不可輕易忽視。林玫儀主編的《詞學論著總目》在關於辛詞內容的研究上，將農村詞單獨列出一類，山水詞則與詠物詞併為一類<sup>18</sup>；黃文吉的《詞學研究書目》並未在辛棄疾詞內容、思想研究的類目下另作分別，但最前面所收錄的十數篇文章都是與農村、山水詞有關的<sup>19</sup>，顯然在編纂者的眼中，無論原因為何，這類討論都有其重要性。這些研究涵括的面向大約有以下幾方面：

一，評論辛棄疾對於農村、鄉居生活的描繪，著重他所展現的、鄉村的美好面向，以及探討辛棄疾未能在詞作中表現民生疾苦的問題。這類型的討論可說是辛棄疾農村詞研究中的極大宗，從最早期夏承燾的賞析開始，就提出了他的農村詞「表現了農村的豐收景象和人們的喜悅心情」、「反映出農村外表上比較安定的一面，沒有進一步揭露農村裡的階級矛盾，這是他的作品缺點。」<sup>20</sup>這種看法，後來的論文中也所見多有，如黎修良〈簡論辛棄疾農村詞〉稱讚辛棄疾寫出了「忙碌純樸自得的農民群象」、「清朗秀麗恬靜的

<sup>13</sup> 蘇淑芬：〈辛棄疾農村詞辨析〉，《東吳中文學報》3(1997.05):211-236。

<sup>14</sup> 詹俞玉：〈稼軒農村詞研究〉，《孔孟月刊》46.3/4(2007.12):33-39。

<sup>15</sup> 郭靜慧：《辛棄疾山水田園詞研究》（臺北：國立臺灣師範大學國文研究所碩士論文，1998）。

<sup>16</sup> 陳惠慈：《稼軒詞山水意象之研究》（臺南：國立成功大學中國文學研究所在職專班碩士論文，2006）。

<sup>17</sup> 陳淑君：《稼軒詞中鳥意象之研究》（臺南：國立成功大學中國文學研究所在職專班碩士論文，2009）。

<sup>18</sup> 林玫儀主編：《詞學論著總目（1901-1992）》（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1995），頁1314-1318。

<sup>19</sup> 黃文吉主編：《詞學研究書目（1912-1992）》（臺北：文津出版社，1993），頁711-712。

<sup>20</sup> 夏承燾：〈辛棄疾的農村詞〉，《唐宋詞欣賞》，頁162。

農村風光」、「豁達自由愉悅的農村生活感受」<sup>21</sup>；楊海明〈從平凡中發現和開掘「美」——談辛棄疾的農村詞〉讚美辛棄疾農村詞中的自然美，認為他能為平淡的農村生活賦予「詩的意味和美的境界」。<sup>22</sup>王桐〈真善美的頌歌——論辛棄疾農村詞〉也讚美他的這些作品寫出了「清新的生活氣息」、「和諧有味的生活情趣」，並認為辛棄疾之所以不寫農村的黑暗面，是因為他的農村詞「是對生活中真、善、美的歌頌，也是從這一角度去鞭撻存在於生活中的偽善和罪惡」。<sup>23</sup>蘇淑芬的〈辛棄疾農村詞辨析〉同樣以探討「稼軒農村詞的特色，以及為何詞中只有農村美好的一面，卻沒有反映農民生活受剝削的黑暗面」為主要論題，結論則認為辛棄疾受到陶淵明、白樂天、邵雍和莊子思想影響，而試圖呈現農村的閒適，「使自己沉鬱不得志的心得到歇息。」<sup>24</sup>

二，注意辛棄疾山水田園書寫背後蘊含的個人情懷，特別是他不得實現的雄心壯志，而將這些詞篇視為一種心理的寄託。如陸堅的〈稼軒農村詞瑣議〉以辛棄疾的政治背景為論述基礎，認為「作者借自然景物的強烈對照，象徵的說出了他內心的難言之隱」，「他謳歌田園景物的美好，是把它們同官場加以對立比較的。」<sup>25</sup>馬群〈論辛棄疾的山水詞〉則稱這些作品「不僅表現了作者個人堅強的鬥爭性格，也曲折的反映了『志士淒涼閒裡老』的時代悲哀。」<sup>26</sup>高慈慧《南宋山水詞研究》提及「稼軒型」的山水詞，認為是「把己之不遇與家國、身世之感聯繫在一起，將滿腔的愛國之情注入山水景物中，發之於詞，凝鑄為以景抒情的山水詞篇。」<sup>27</sup>羅時進〈論辛棄疾的隱逸及其隱逸詞〉則是從隱逸的角度來看這些山水田園作品，表示「他的隱逸詞的創作取向不在於對隱居生活的簡單再現，而在於自我情志的抒發」，而這些自我情志正是「一個報國無門的鬥士，閒而不適，思緒浩茫」的狀況。<sup>28</sup>

<sup>21</sup> 黎修良：〈簡論辛棄疾農村詞〉，《船山學刊》2007.3(2007):156-158。

<sup>22</sup> 楊海明：〈從平凡中發現和開掘「美」——談辛棄疾的農村詞〉，收於楊海明：《唐宋詞主題探索》（高雄：麗文文化公司，1995），頁193-203。

<sup>23</sup> 王桐：〈真善美的頌歌——論辛棄疾農村詞〉，《揚州師範學院學報（社會科學版）》1986.1(1986):47-54。

<sup>24</sup> 蘇淑芬：〈辛棄疾農村詞辨析〉，頁213-236。

<sup>25</sup> 陸堅：〈稼軒農村詞瑣議〉，頁18、頁25。

<sup>26</sup> 馬群：〈論辛棄疾的山水詞〉，頁74。

<sup>27</sup> 高慈慧：《南宋山水詞研究》（臺北：私立淡江大學中國文學研究所碩士論文，1996），頁75-76。

<sup>28</sup> 羅時進：〈論辛棄疾的隱逸及其隱逸詞〉，《江蘇社會科學》1992.6(1992):91-95。

三，研究辛棄疾山水田園詞中的藝術手法及風格，包括了他對詞體題材的擴張、多變的修辭、意象與典故使用等等。邵之茜〈略論辛棄疾農村詞的藝術特色〉就提出「辛棄疾的農村詞所反映的內容是以往傳統田園詩作和詞作中極少涉墨的」，並認為其藝術特色在於人物形象生動、引入詩文手法的清麗活潑，以及樸實口語的語言使用。<sup>29</sup>郭靜慧《辛稼軒山水田園詞研究》也特別注意辛棄疾山水詞與田園詞的藝術技巧，並專章分析其中意象營造、情景處理與時空意識等手法。<sup>30</sup>龔兆吉〈一生不負溪山債——略論辛棄疾山水詞的藝術風格〉同樣以藝術手法為主要的研究取向，分析辛棄疾多首山水詞作中的修辭，稱為「描繪大自然的磅礴氣勢」的豪放風格。<sup>31</sup>陳惠慈《稼軒詞山水意象之研究》以稼軒詞中的山水意象為探討內容，注意其山水詞作中的藝術筆法及風格特色，且提出他「著重神韻」、「妙用典故」、「頓挫筆法」等特徵。<sup>32</sup>

四，有關於辛棄疾山水田園詞對陶淵明或蘇軾等前人的繼承與異同。例如陳增傑〈宋詞別開生面之作——談蘇軾辛棄疾的農村詞〉主要從詞史內容上肯定蘇辛二人對宋詞書寫面向的開拓<sup>33</sup>，黎烈南〈蘇辛農村詞異趣淺探〉將蘇辛農村詞作比較，認為蘇軾農村詞較重感官、比喻，辛棄疾則更多白描和抒情，且不如蘇軾與農村合為一體，而常呈現局外人的狀態。<sup>34</sup>于翠玲的〈老來曾識淵明——辛棄疾學陶淺說〉研究辛棄疾對陶淵明的認識理解及典故化用，說他是「有意在生活情趣和農村詞創作方面摹仿、追求陶詩的田園境界。」<sup>35</sup>王穎〈辛棄疾田園詞與陶淵明田園詩之比較〉也從陶辛兩者的似同而異入手，認為陶詩多「無我之境」、辛詞多「有我之境」，且辛詞較有文人士大夫的審美情趣，不像陶詩有親自勞動的辛苦與快樂。<sup>36</sup>

<sup>29</sup> 邵之茜：〈略論辛棄疾農村詞的藝術特色〉，《陝西教育學院學報》1997.2(1997):50-53+80。

<sup>30</sup> 郭靜慧：《辛稼軒山水田園詞研究》第六章〈辛稼軒山水田園詞綜合分析〉，頁205-268。

<sup>31</sup> 龔兆吉：〈一生不負溪山債——略論辛棄疾山水詞的藝術風格〉，頁46。

<sup>32</sup> 陳惠慈：《稼軒詞山水意象之研究》。

<sup>33</sup> 陳增傑：〈宋詞別開生面之作——談蘇軾辛棄疾的農村詞〉，《蘇州教育學院學報》18.1(2001.03):18-20+33。

<sup>34</sup> 黎烈南：〈蘇辛農村詞異趣淺探〉，《江漢論壇》1989.12(1989)55-58。

<sup>35</sup> 于翠玲：〈老來曾識淵明——辛棄疾學陶淺說〉，《西北大學學報（哲學社會科學版）》1985.2(1985):56-61。

<sup>36</sup> 王穎：〈辛棄疾田園詞與陶淵明田園詩之比較〉，《宿州學院學報》20.6(2005.12):42-43+51。



綜觀以上，對辛棄疾山水田園詞的探討多半集中在內容與風格技巧方面，所得出的研究成果也頗為一致，亦即肯定他在創作時的新變，如題材的擴張、藝術手法的使用等等，且試圖將這些表現與辛棄疾的個人狀況結合，認為他詞中所呈現的山水田園風景與一生不得志的經歷及思想傳承有關。或許可以說，這些討論仍主要是將辛棄疾的作品放在魏晉以至唐宋山水田園詩的脈絡下觀看，從抒情寫志的傳統去探討他山水田園詞中的意象、修辭、篇章結構或比興寄託。固然，這樣的閱讀方式頗能掌握辛棄疾個人的心志懷抱，卻未能更全面的剖析這些作品作為「詞」的特徵。換句話說，大多數的論述者都已先劃定了「詞」作為研究範圍，而未在山水田園詞的相關討論中，將「詞」真正當做一個需要理解與闡釋的研究對象。

幾乎所有研究者都同意，山水田園並非一向被視為花間豔科的詞中常見的題材，而這可能也正是稼軒詞中的山水田園作品受到特別注意的原因。<sup>37</sup>在這樣的背景之下，我們或許該問：山水田園詞的內涵與山水田園詩是完全相同的嗎？山水田園詞可以單純被視作山水田園詩的延伸物嗎？難道詩或詞的差異僅是字句格律上的不同嗎？既然是兩種不同的文類，山水田園詞是否可能說出一些與傳統山水田園詩相異的內容？

## 第二節 何以是「詞」？

詩詞辨體問題從北宋中期以來，就一直是詞學界的重要論爭。蘇軾首發先聲，意圖建立一套不同於柳永之俗豔的「自是一家」詞風；陳師道、晁補之乃至後來的李之儀、李清照則陸續提出「本色」、「當行」、「自有一種風格」或「別是一家」的詞學觀。隨著詞的文體意識逐漸抬頭，推尊詞體的論述漸漸形成兩種走向：以模糊詩詞界限、強調詩詞本源於心為主的「破體」論，與維護詞之獨立特徵、堅持詩詞差異的「辨體」論。兩種不同的尊體方式在南宋末年最終有了共同的歸趨，亦即在「辨體」之基礎融入「破體」概念，

<sup>37</sup> 如顧之京即表示：「在反映現實的深度與廣度上，宋詞較之唐詩，有著不可諱言的狹窄性，這就使得稼軒的農村詞顯得更為可貴。」見顧之京：〈辛棄疾農村詞篇什探究〉，頁 95。

一方面從形式、言情特徵來肯定詞體之獨特，另一方面從中國傳統的士人精神或所謂「詩文化母體意識」去肯定詩詞雅正的共同本質。<sup>38</sup>

然而這些漫長的討論究竟是否能夠完全解答「詞究竟是什麼」的問題？如顏崑陽所稱，「詞體並非一種固態的文化產物，而是一種具有內容意義卻又流變不定的文學形式」。<sup>39</sup>的確，對詞體的認識是會隨著世人的不同時代情境背景而有所變動的，歷來有許多評論家與創作者根據不同的理由為詞下定義，並依據這些定義去創作。因此在這一層面上很難說詞體有一個固定的內容。可是作為討論核心的「詞」必然有某種問題在等待解答，即使在不同的實踐中，這些不同定義下的主角都仍被稱作詞，故而這關於詞體的種種說法必然有一個共同的交集。而我們可看到的，或許不是詞的本質，所謂固態的、絕對的、唯一的定義或審美標準，而是「詞」之概念在長期流變中呈現的某種大的趨向，經過這些大的趨向之歸納而找出一些共同為人所見的特性。這不會是詞體是什麼的唯一答案，卻是討論的必然根基。

因而，我們又回到了最根本的疑問：詞到底具有什麼樣的特殊性？在長時間多種風格理論的此起彼落中，可不可能有某種不變的因素，這種因素確立了長期以來詞體與其他文類的差異，不一定就是詞體的「本質」，卻可說是經比較過後而看見的詞體的「特質」。如果同意文體的形成，有外在形式（格律、章句、結構、修辭）、客觀材料（事件、道理）與主觀材料（情感、風格）幾個要素，<sup>40</sup>那麼，詞體也必然不只有格律形式上的特殊性，而應當更包括了其最初形成的環境、目的、傳播、主要作家的風格影響等等，而積澱出一種獨特的文體特色。誠如劉少雄所言：「詞作為一種獨立的文體，它在『體』

<sup>38</sup> 對於詩詞辨體問題的相關討論見黃雅莉：《宋代詞學批評專題探究》（臺北：文津出版社，2008）第二章〈從本色論到辨體論的建立〉，頁 66-112、第三章〈詩化破體論的新變〉，頁 113-251，第五章〈辨體與破體兩種尊詞指向的異流同歸〉，頁 336-383；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〉，《東華人文學報》2(2002.07):33-67。

<sup>39</sup> 顏崑陽：〈宋代「詩詞辨體」之論述衝突所顯示詞體構成的社會文化性流變現象〉，《中正大學中文學術年刊》2010.1(2010.06):71-98。

<sup>40</sup> 見顏崑陽：〈論文心雕龍「辨證性的文體觀念架構」——兼辨徐復觀、龔鵬程「文心雕龍的文體論」〉，收於中國古典文學研究會主編：《文心雕龍綜論》（臺北：學生書局，1988），頁 73-124。另有「文體」與「文類」的分別可參考顏崑陽：〈論「文體」與「文類」的涵義及其關係〉，《清華中文學報》1(2007.09):1-67；周發祥：《西方文論與中國文學》（南京：江蘇教育出版社，2000）第十二章〈文類學研究〉，頁 281-309。為求辨明，本文在涉及內容風格討論時使用「文體」或「文類風格」，單純指「文學類型」者則稱「文類」。

與『情』這兩方面必然有它獨特之處——文體不只是一種形式表現……也不是題材內容所指涉的範疇而已，它更牽涉到文人、樂師、歌女怎樣用詞體來書寫情意，讀者、聽眾如何接受此體，彼此交感互應，而形成的美感風貌。」<sup>41</sup>本論文所特別感到興趣的，即是在詞的「情」這個特質上。當王國維說出「詞之爲體，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。」<sup>42</sup>的時候，便爲詞與詩揭舉出一個最模糊朦朧卻決定性的差異：抒情的程度與類型。楊海明提到：「『詞』所最樂於書寫、也是最擅長描摹的，就是這一種近似於漪漣狀態的『心緒』和『心曲』。從這個意義上講，它真不愧是一種『心緒』的文學。」<sup>43</sup>一如胡寅〈酒邊集序〉說詞曲「名曰曲，以其曲盡人情耳。」<sup>44</sup>黃庭堅爲晏幾道寫〈小山詞序〉，亦讚美其能「動搖人心」。<sup>45</sup>在中國文學強大的抒情傳統之下，詞與詩歌原本都具有「緣情」的創作動機，但詞的情感特質卻被特別作爲其文體性質的重要指標，使人不能不注意它在詞體特質中的地位。然而另一方面，這種情感特質卻也正是詞中所最難判別的，它可以表現在題材內容上，卻不能僅僅等同於題材內容；可以表現在文辭意象上，卻也不能僅僅等同於文辭意象。「詞情特質是情感與文字交織而成的一種美感情調，它不能單純等同於題材內容、藝術技巧或風格特徵中的任一項，而是三者融合在一起的整體表現。」<sup>46</sup>它好像涵括詞中的一切表現卻又無以名狀，其幽微、縹緲、深隱，正是詞之使人感到心旌搖動卻也迷惑不已之處。

本論文即是希望能由肯定詞體有其獨特之處，亦即一種特殊之「詞情」的大前提出發，而關注於以下這些問題：山水田園題材原本發軔於詩歌，作爲一個傳統文人，辛棄疾何以捨詩體而以詞體創作？而以詞體創作的結果，又造成了他山水田園詞作中哪些特色？更重要的是，這些特色，是否可能與詞體的何種特質——在本論文中，主要是何種情感特質——有關？

<sup>41</sup> 劉少雄：《讀寫之間——學詞講義》（臺北：里仁書局，2006），頁 12。

<sup>42</sup> 王國維：《人間詞話刪稿》，收於唐圭璋：《詞話叢編》（北京：中華書局，2005），頁 4258。

<sup>43</sup> 楊海明：《唐宋詞史》（高雄：麗文文化公司，1996），頁 6。

<sup>44</sup> 胡寅：〈酒邊集序〉，收於施蟄存主編：《詞籍序跋萃編》（北京：中國社會科學出版社，1994），頁 168。

<sup>45</sup> 黃庭堅：〈小山集序〉，收於施蟄存主編：《詞籍序跋萃編》，頁 51。

<sup>46</sup> 葉淑音：《晏殊、歐陽修的選體心理與詞情特質探論》（臺北：國立臺灣師範大學國文學系碩士論文，2010），頁 18。

文體與作家之間，一向有著相互影響的關係。文章的各種材料與形式經過作家個人的整合，形成作家的個別風格「體貌」，而許多作家的個人風格又可被歸納出共同的「體式」，亦即整個文類的風格。<sup>47</sup>也就是說，文類的風格是由作家的個人風格所累積成的，而可能為後世不同作者所習用。由於「人們在文學作品中找到的樂趣是一種新奇之感與再認識的混合物」，所以「類型代表的，可以說是一些方便的美學工具，對作者很方便，對讀者則更是易於瞭解。」<sup>48</sup>同樣的理由造成了文類風格某一程度上的定型與承襲。可以說，文體對作者具有規範性，或至少有一定的影響力，不管是形式、內容或審美傾向，一如巴赫汀的說法：「每一特定文類都意味著為作家提供一種獨特的和概括世界的方式。」<sup>49</sup>但，這種規範性不僅僅來自於外在的限制，也來自作者的內在情性。事實上，作者的內在情性很可能正促使他選擇了這樣的文體。

回到創作的狀態來說，作者今天有某種感發，某種情感狀態，他必須選擇最適當的一個表現形式來呈現。劉少雄就指出：「內在情思落實於文辭表現時第一個考慮到的要素，是文類的體式，因為它是形式最基本的意義。」<sup>50</sup>作者對文類的選擇固然有可能是出於他者的要求，例如群體的唱和、考試的需求等等，但當作者自發的選擇某種文類，他必然感到此文類的風格印象符合於他當下的感情。而另一方面，當作者面對已經定型的文類風格，儘管他表意識上可能在創作中顯現了逃離傳統的意圖，以求創新變化；但在潛意識中卻很可能仍是吻合於原有的文體規範的。葛利葉曾經說過：「作家本人，儘管想獨立，卻還是置身在某種精神文明與文學之中，……他無法完全擺脫一個他本身就是其產物的傳統。有時他竭盡全力加以根除的一些因素偏偏在他旨在藉以消滅它們的作品中得到了空前未有的發揚。」<sup>51</sup>這裡所說的狀況雖然

<sup>47</sup> 顏崑陽：〈論文心雕龍「辨證性的文體觀念架構」——兼辨徐復觀、龔鵬程「文心雕龍的文體論」〉，頁 103。

<sup>48</sup> 韋勒克等著，王夢鷗等譯：《文學論》（臺北：志文出版社，2000）第十七章〈文學的類型〉，頁 393-394。

<sup>49</sup> Mikhail Bakhtin, *The Formal Method in Literary Scholarship*，轉引自蕭馳：〈中國抒情傳統中的原型當下〉，《中國抒情傳統》（臺北：允晨文化，1999），頁 117。

<sup>50</sup> 劉少雄：〈東坡赤壁文學中的文體抉擇〉，《詞學文體與史觀新論》（臺北：里仁書局，2010），頁 66。

<sup>51</sup> Alain Robbe-Grillet 著，朱虹譯：〈未來小說的道路〉，收於伍蠡甫、林驥華編：《現代西方文論選》（臺北：書林出版社，1999），頁 322。

是指小說而言，放到其他文體上來看卻也相當耐人尋味。簡單來說，面對已建立的文類風格，作者對文類的選擇表現是兩者交互影響下的結果：一方面文類風格可能已隨時代文化氛圍深入作者的內在，另一方面作者的個人情感需求又促使他未必有意識的選擇了具有相似情感結構的文體。結果，文體對作者的影響很可能不在表面可見的相似與否上，而更在作品隱微的深處。這樣說來，即使是被視為「變體」的作品，也可能仍保留著傳統的因子，而那正是本論文所最好奇的地方。

歷代評家多謂稼軒作豪壯語、在詞壇上別開風氣，但另一方面又強調其婉約的特性，使辛詞風格與詞體特質的辯證更顯複雜。習見的研究手法通常是將其中的婉約與豪放分開而論，從而得出稼軒詞具有多種不同風格的結果。然而，這樣的說法評價辛棄疾其人或者可行，放諸詞體特質的問題上就不免使人困惑，而只能籠統的以正體與變體稱呼。少數較能將問題綜合觀看的論者，如施議對〈論稼軒體〉認為稼軒詞中有英雄語、嫵媚語、閒適語三種特色，並且不是純然劃分，而是「由許多組包含著兩個互相矛盾的對立面的統一體所構成的」，而形成特殊的「稼軒體」。<sup>52</sup>這種獨特的說法掌握了稼軒詞不同面相的組合性，解釋了一般被認為矛盾的風格表現，卻並未將它與「詞」的問題結合。葉嘉瑩〈從花間詞的女性特質看辛棄疾的豪放詞〉則有意解決所謂豪放詞與詞體婉約美典間的關聯，最後揭舉出「曲折含蓄」、「言外之想」的共同特色，來證明辛棄疾豪放詞所具的「詞之特美」，頗有啟發性。<sup>53</sup>然而含蓄或比興、意在言外難道不也是中國詩的一個特色嗎？將這種狀況視為「詞之特美」，似乎也還有可以辨析之處。因此，本論文嘗試由文體的角度切入，希望能通過詞之為體的認知，去觀看辛棄疾山水田園詞裡面的種種特殊表現，探究專力為詞的辛稼軒是如何透過作品背後的深層構造來呈現內在自我，而這內在自我又反映了何種情感特質，並與詞體本來善於表達的情感內涵相互呼應。這也就是本論文的主要關懷。

<sup>52</sup> 施議對：〈論稼軒體〉，《宋詞正體》（澳門：澳門大學出版社，1996），頁 289-314。

<sup>53</sup> 葉嘉瑩：〈從《花間》詞的女性特質看稼軒豪放詞〉，《迦陵說詞講稿（上）》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，2000），頁 107-136。

### 第三節 研究範圍與方法

#### 一、山水田園詞的義界

許多評論者都並未對他們所使用的「山水詞」、「農村詞」或「山水田園詞」等稱呼作出定義。這些詞彙經常被當作印象性的泛稱使用：詞中寫及山水等自然景物的被稱作山水詞，寫及農村人物或風景的被稱作農村詞或田園詞，可能兩者兼具或難以區分的就被稱作山水田園詞，至於同樣是描寫山水田園景色、但更涉及隱士生活的，則又被叫作隱逸詞。這些淺顯的詞彙固然能使讀者很快掌握大致輪廓，但彼此間的界線模糊，卻使人有無所適從之感。因此自顧之京的〈辛棄疾農村詞篇什探究〉開始，名詞定義漸受重視，並經常以詩歌題材的所指為主，來為相似內容的詞篇作定位。以下分別解釋這幾個詞彙在現有研究上的大致定義：

一，農村詞。這個詞彙是夏承燾最早提出的，但他本人並未解釋這樣定名的原因。事實上，中國文學史上少有「農村詩」這樣的說法，韋勇在〈古代農村詞史略〉中提到：「我國描寫農村題材的詩，大致可以分為兩個『系統』：其一即田園詩系統，主要描寫作者隱居田園的生活。……另一個系統，則是田家詩系統，是專寫農民辛勤勞動和悲慘生活的一類作品。」<sup>54</sup>顧之京〈辛棄疾農村詞篇什探究〉則說：「『農村詞』是後世研究者們依據古代詞章所反映的題材而劃分出來的一類詞。」<sup>55</sup>這樣看來，「農村」似乎是一個偏向現代性的用語，在文化思想影響下進入文學評論，成為對詩詞內容的一種劃分，因而這個詞彙所背負的傳統文化包袱也相對較小，可以單純將它當作描寫題材的範圍來看。根據顧之京的定義，農村詞內容包括了：農村的風光與風土人情；農民生活的剪影；詞人的鄉居生活、與農民的交往以及由此而生的感受。農村詞可能只含有其中一個方面，也可能同時包含幾個方面。<sup>56</sup>或許可以注意的是，在「農村詞」的論述裡，討論者們似乎更加留意韋勇所稱「田

<sup>54</sup> 韋勇：〈古代農村詞史略〉，《福建師範大學學報（哲學社會科學版）》1989.1(1989):51-56+44。

<sup>55</sup> 顧之京：〈辛棄疾農村詞篇什探究〉，頁 99。

<sup>56</sup> 顧之京：〈辛棄疾農村詞篇什探究〉，頁 99。

家詩」的這部分內容，亦即重視對現實農村情況，特別是農民困苦生活的揭露，這或許也與「農村」概念在特定社會文化下被賦予的意涵有關。

二，田園詞。這個詞彙基本上就較多的受到傳統文學中「田園詩」概念的影響，因此在討論上也更為複雜。<sup>57</sup>郭靜慧《辛稼軒山水田園詞研究》在整理數種對「田園詩」的定義之後歸納結果：「顧名思義，田園詞也就是以描寫田園風光，農民生活感受等為主要題材的詞作，不管是偏於苦或樂，不管作者有無親身體驗皆可歸屬之，只要詞中有涉及田園的都稱為田園詞。」並同時引用徐信義的話，表示：「『農村詞』其實就是『田園詞』，兩者性質相同。」<sup>58</sup>相反的，鄭曉芳的《南宋田園詞研究》則更嚴謹的界定了田園詞的內容，認為田園詞是指「在田園即包括莊園別業和農村兩種含義的這一空間取材的詞，它既有描寫田園風光和士人田園生活的一面，也包括農村的風土人情、農民的勞動生活、封建制度下的壓迫剝削等內容，而其主要抒寫的卻是士人對田園風光和田園生活的熱愛以及『畎畝樂道者』的隱逸高趣。」<sup>59</sup>「田園詞與農村詞和隱逸詞有交叉重疊之處，但又與兩者有不盡相同之處。一方面，農村詞要歸為田園詞，除了描寫農村的田園風光、民俗風情以及封建制度下的壓迫剝削外，還必須是以文人的視角抒發對田園生活的觀感；另一方面，隱逸詞要歸為田園詞，除了描寫文人的隱逸高趣外，還必須是以田園生活為背景。」<sup>59</sup>在此兩種不同的定義中，郭文似乎較偏向單純以題材內容作為劃分範圍的依據，故認為只要寫到與田園有關的元素，就可以算是田園詞，並進而表示田園詞和農村詞並無二致。鄭文則更注意「田園」概念在傳統文學中所蘊含的隱逸、避世、閒適等傾向，而將情感表現也視為判斷田園詞的依據，因此注意到了農村詞和田園詞、隱逸詞的細微差異。

三，山水詞。這部份的討論同樣是以山水詩的定義作為立論基礎。高慈慧《南宋山水詞研究》表示：「『山水詞』即是以描寫山水風景為主的詞作，其內容包括了自然界的山水、田園景象和人文山水。不過在詞中不一定純寫

<sup>57</sup> 與「田園」、「田園詩」有關的定義可參考洪順隆：〈田園詩論〉，《由隱逸到宮體》（臺北：文史哲出版社，1984），頁 27-95；連素厲：《盛唐田園詩研究》（新竹：國立清華大學文學研究所碩士論文，1994）；林天祥：《范成大山水田園詩研究》（臺南：國立成功大學歷史語言研究所碩士論文，1990）。

<sup>58</sup> 郭靜慧：《辛稼軒山水田園詞研究》，頁 148-150。

<sup>59</sup> 鄭曉芳：《南宋田園詞研究》（蘭州：蘭州大學中國古代文學碩士學位論文，2008），頁 6-7。

山水，亦可有其他的輔助母題出現，如山水描寫與情志抒發的變換歷程，詞人對自然山水所產生之情趣和心境等，皆可入詞。」<sup>60</sup>郭靜慧的《辛稼軒山水田園詞研究》羅列了更多不同學者對於「山水」、「山水詩」的討論，但對山水詞定義基本與高文相同，「採取較廣泛的定義，以為『山水詞』是詞作中不僅消極的出現山水景物，更積極的容許有其他輔助的主題產生」<sup>61</sup>，並也強調「作品中的山水要以作者親身經歷，或當下成草，或日後追憶所寫者為限。」<sup>62</sup>牛曉風《北宋山水詞研究》則一邊肯定「山水詞是以真山真水的廣闊自然天地為主要描寫對象，它可以抒發單一的對山水美的欣賞讚嘆之情，也可以在山水自然景物作為主要表現對象的基礎上抒發詞人其他各種思想情感」，另一邊從「詞」的觀點提出山水詞內容上不同於山水詩的風貌，亦即「都邑化」的山水詞和「園林山水詞」，認為詞的世俗化、女兒氣和北宋時期的園林審美風氣，都造成了這些傳統山水詩中少有的狀況。<sup>63</sup>

四，隱逸詞。霍建波《宋前隱逸詩研究》解釋隱逸為「隱士、隱居最常見的用語」，而「凡是具有一定份量的隱逸思想的詩歌，都可稱之為隱逸詩。」其中包括「因時局混亂、仕途險惡等社會問題而表達避世歸隱願望，尋求人生歸宿的；嚮往山水、田園的自然美景而甘願終老於此的；描繪種種高雅行徑、閒情逸致等有關隱士生活情調的；直接發表對於隱居、隱士等有關隱逸問題看法的；儘管詩中沒有明顯的隱逸思想，但因其言外之意能夠被後代文人多次在論及隱逸問題時作為典故引用的；等等。」<sup>64</sup>現有與「隱逸詞」有關的研究也都有類似的看法，如萬志強《南宋隱逸詞簡論》認為「隱逸詞是隱逸文學在宋代發展起來的一種新的文學樣式」，「繼承了《莊子》、魏晉晚唐隱逸文學的傳統。」<sup>65</sup>羅時進〈論辛棄疾的隱逸及其隱逸詞〉表示「唐代以

<sup>60</sup> 高慈慧：《南宋山水詞研究》，頁 4。

<sup>61</sup> 郭靜慧：《辛稼軒山水田園詞研究》，頁 5。

<sup>62</sup> 郭靜慧：《辛稼軒山水田園詞研究》，頁 61。其他與「山水」、「山水詩」有關的定義可參考林文月：〈中國山水詩的特質〉，《山水與古典》（臺北：三民書局，1996）；王國瓔：《中國山水詩研究》（臺北：聯經出版社，1986）；丁成泉：《中國山水詩史》（臺北：文津出版社，1995）等。

<sup>63</sup> 牛曉風：《北宋山水詞研究》（南京：南京師範大學中國古代文學碩士學位論文，2005），頁 8-10。

<sup>64</sup> 霍建波：《宋前隱逸詩研究》（北京：人民出版社，2006），頁 7。

<sup>65</sup> 萬志強：《南宋隱逸詞簡論》（蘇州：蘇州大學古代文學碩士學位論文，2006），頁 2。



後的『隱士文學』一般都受到兩個方面的影響，一個是老莊哲學，一是晉唐山水田園詩，辛棄疾的隱逸詞同樣是這樣。」<sup>66</sup>基本上都同意隱逸詞一如隱逸詩或其他隱逸文學，是以表現隱居避世的思想為主要條件。徐擁軍《唐宋隱逸詞史論》則為隱逸詞提出七種認定方式，包括「1、主旨較為明確，全詞的內容是以表達自己歸隱思想為中心的；2、表現隱逸思想或表達對隱逸問題的看法；3、描寫隱逸生活情趣的；4、以吟詠隱士或隱士的生活為表現對象的；5、以游仙表達出塵之思的；6、借隱逸常見之花鳥魚蟲、田園山水以及前代的隱逸詩詞、隱逸典故寄寓隱逸高雅情懷的；7、表達歸家返鄉意識的詞作。」<sup>67</sup>這七個要素涵括的面向仍以隱逸和世俗的相對概念為核心，將重點放在作者於詞章中表現出的仕隱情懷。

五，山水田園詞。這個詞彙的定義可說是最不明確的，現有以「山水田園詞」命名的論文，幾乎都並未解釋它們選擇將山水田園並稱的原因，若從內容推論，大概是將「山水田園」作為一種最廣義的、對於自然人文風景的總稱。<sup>68</sup>郭靜慧《辛稼軒山水田園詞研究》雖在題目上使用了「山水田園詞」這樣的複合稱呼，但內容上卻主張兩者宜分開討論，文中引述連素厲《盛唐田園詩研究》的說法，認為山水田園兩者所描述的景物不同，前者是「透過肉眼所見」的「尋幽訪勝所發現的美景」，後者是「透過心眼所見」的「觸目所及」或「想像再現」的景致。同時，詩人面對二者的心態也不同，「山水是詩人的發洩對象，並藉著山水不斷的行動，追求安頓生命的心理狀態」，田園則「常是詞人安頓生命的所在，由其中可獲得寧靜、和諧的精神狀態。」若有難以區分者，則從內容上山水或田園成分的多寡來判定。<sup>69</sup>而高慈慧《南宋山水詞研究》雖定名為山水詞，但提到「山水與田園二者本來就無一定之界線，都是自然風景的一部分」，而認為山水詞也應包括田園描寫在內。<sup>70</sup>

<sup>66</sup> 羅時進：〈論辛棄疾的隱逸及其隱逸詞〉，頁 94。

<sup>67</sup> 徐擁軍：《唐宋隱逸詞史論》（蘇州：蘇州大學中國古代文學博士學位論文，2010），頁 9。

<sup>68</sup> 如駱炳友：〈別開生面的山水田園詞——說辛棄疾吟博山草木之作〉；黎修良：〈辛棄疾山水田園詞的意象〉；趙得堅：〈論辛棄疾山水田園詞的思想意義〉，《大連大學學報》5.3(1995.10):319-322；蔡向榮：《我見青山多嫵媚——論辛棄疾山水田園詞的意象美》（武漢：華中師範大學中國古代文學碩士學位論文，2005）等。

<sup>69</sup> 郭靜慧：《辛稼軒山水田園詞研究》，頁 11-12。相關引文見連素厲：《盛唐田園詩研究》，頁 3-4。

<sup>70</sup> 高慈慧：《南宋山水詞研究》，頁 3-4。

這樣的觀點已經觸及山水田園的合流問題，卻仍嫌說明不夠仔細。在討論本文所欲採用的「山水田園詞」義界之前，須先釐清詩歌創作中山水田園概念在此的重要性。無論是「山水詞」、「田園詞」、「山水田園詞」，幾乎都不能不依賴「山水詩」、「田園詩」、「山水田園詩」的存在而取用其意義，原因是山水田園題材本非詞體創作的主流內容，是在詞漸漸往文人靠近之後，才作為一種文化情趣開始在詞中出現。<sup>71</sup>所以，當詞人開始以山水田園入詞，即使並非自覺的欲與山水田園詩歌呼應連結，他們在感物抒情的背後也必然隱隱存在著長久以來在文人文化中所積澱的自然思想、觀景模式甚至文學典範。因而山水田園詩的概念，便成了影響山水田園詞概念的重要因素。

山水與田園自魏晉時代分別經由謝靈運、謝朓與陶淵明等作者發展，而在唐代產生了合流的狀況。<sup>72</sup>王瑤認為「儘管在各人認識和了解的程度上有深淺的差別，表現的技術上有工拙的不同，但從玄言詩起，這一百多年的中間，山水也好，田園也好，裡面的中心思想還是一致的」，「就山水詩是詩的主流說，田園詩也可以認為是另一形式的山水詩。」<sup>73</sup>這是從整個東晉的玄學思想背景來觀察山水與田園詩的創作，而認為在東晉時代，這兩者實有共同的基礎，亦即都是以老莊哲學為出發點，並就此將田園與山水劃歸一類，是以山水為主而併入田園創作。王國瓊《中國山水詩研究》則提到，受到對陶淵明追慕的影響，以及隱逸風氣的盛行，孟浩然、王維等詩人開始創作「與田園情趣合流的山水詩」，「並非情緒的宣洩，而是情趣的點染」，表現「詩人與自然環境相即相融的情景」，以及「隱居山林、回歸自然的生活態度」。這

<sup>71</sup> 關於山水田園主題在詞中的書寫與流變，本論文在之後章節將另有討論，可參考韋勇：〈古代農村詞史略〉；牛曉風：《北宋山水詞研究》；徐擁軍：《唐宋隱逸詞史論》。又，唐五代與敦煌詞中雖偶有寫及山水田園之作品出現，但一方面唐代詞的創作尚未定型、文人對詩詞的態度也相當模糊，山水田園或邊塞等內容雖在詞中出現，卻大多是作為詩的延伸；而隱逸之作雖在張志和〈漁歌子〉樹立典範後，於五代至宋陸續有詞人仿作、唱和，在花間主流風格的影響下卻始終相對隱而不彰，因此仍不適合將之視作詞所本有的題材。關於早期詩詞的模糊問題可參考董希平：《唐五代北宋前期詞之研究——以詩詞互動為中心》（北京：崑崙出版社，2006）。

<sup>72</sup> 關於山水詩與田園詩各自的起源與發展狀況可參考王國瓊：《中國山水詩研究》；王瑤：〈玄言·山水·田園——論東晉詩〉，《中古文學史論》（臺北：長安出版社，1981），頁 47-83；葛曉音：《山水田園詩派研究》（瀋陽：遼寧大學出版社，1993）；楊儒賓：〈「山水」是怎麼發現的——玄化山水析論〉，《台大中文學報》30(2009.06):209-211+213-254；林天祥：《范成大山水田園詩研究》；洪順隆：〈田園詩論〉。

<sup>73</sup> 王瑤：〈玄言·山水·田園——論東晉詩〉，頁 82-83。

裡所謂的「合流」指的則是原本屬於陶淵明田園詩的恬靜安詳、悠閒自適心境，進入了原本經大小謝奠定的精工修辭、覽景悟理的山水詩，使山水詩出現包含了田園情趣在內的新風貌。<sup>74</sup>

除了這類將田園主題併入山水的論述之外，葛曉音的研究則從其他方面，更詳細的說明了這個合流的過程：在題材上，莊園別業的普及使得山水和田園景色互相滲透，不再如陶謝之創作背景有明顯的區分；在形式上，庾信、王績等人已逐漸將山水詩的寫景特徵帶入田園創作，使田園詩「重感受的傳統也因此而朝重觀賞的方向轉化」，且採取前人山水田園作品的意象，創造出一些典型的意境；在情感上，則經過張九齡、儲光羲，深化了寫景山水詩的思想，為山水田園詩帶來了共同的興寄，山水詩「在宇宙觀和人生觀上與陶淵明的田園詩趨於一致，促使山水田園詩在精神實質的深層次上合流」；而到王維、孟浩然，山水田園詩終於「完成了漢魏風骨和齊梁辭采的融合，並在表現藝術上也經歷了一個完整的進化過程」<sup>75</sup>，「以體合自然，適意自足為旨歸」，「重視妙悟，直尋興會，融合成寄情興於自然美之中的基本表現方式」。<sup>76</sup>

如此，我們或可同樣從構成文體的三個方面，來試著定義在唐代合流、而以盛唐山水田園詩派之創作為標竿的「山水田園詩」：

一，形式方面，是經過轉化的齊梁辭采，著重提煉景物構成典型意境，以情景交融為主要手法，而達到韻外之致。

二，客觀材料方面，以莊園、別業為主要創作環境，作為描寫對象的山水與田園二者互相滲透，皆象徵著與出仕相對的「隱」、與人世相對的「自然」。

三，主觀材料方面，重視隱逸情趣的追求與個人志向的抒發，欲從對山水田園的描寫中體現人與自然的互動關係，更進一步，則是一種物我相融的感受。

在這裡，山水與田園兩個原本各有所承的主題，是在多方面影響下進入了相同的範疇，而成為隱逸與自然的共同象徵。當然，描寫山水或描寫田園

<sup>74</sup> 王國瓔：《中國山水詩研究》，第一部分參之四章〈山水與田園情趣合流〉，頁 255-295。

<sup>75</sup> 葛曉音：《山水田園詩派研究》，第三章〈從陶淵明到王績〉，頁 70-101、第五章〈開元前期山水田園詩的合流〉，頁 156-193、第六章〈孟浩然〉，頁 194-216、第七章〈王維〉，頁 217-252。

<sup>76</sup> 葛曉音：〈論山水田園詩派的藝術特徵〉，《詩國高潮與盛唐文化》，頁 108-131

還是在各自的脈絡傳統上有各自的抒寫特性，本論文也並不認為二者可全然畫上等號。但從宏觀的角度來看，他們卻實有一致的趨向，亦即處理人與自然、仕與隱的問題，傾向追求隱逸的趣味，「山水」或「田園」景物的界線也未必那麼清晰。<sup>77</sup>一旦將山水與田園全然分論，便容易落入刻意二分的模式，強調彼此間的不同，而忽略其中根本性的、面對自然世界的態度。本論文在之後的討論中，仍會處理辛棄疾在面對主要是山水風光或主要是田園情調之不同景觀時，所觸發的情感差異，但更傾向將「山水田園」作為一個蘊含了隱逸思想在內、卻又不全然等同於隱逸的特殊文化範疇，並注意作者在此種種不同情感表現背後所揭示的、矛盾於仕隱之間、面對外在世界而有所掙扎的自我。這也是本論文在標題中選擇以「山水田園」並稱而不強加區分的原因。

有了山水田園詩的基礎之後，再回到「山水田園詞」的問題上來：從詩到詞，從盛唐到兩宋，山水田園詞的概念必然加入許多不同的變因，特別是在表現手法與情感內容上，很可能受到體裁、時代氛圍、各種創作實踐的不同而有所差異。而在本論文所要討論的辛棄疾身上，我們或許可從「山水田園」這個在唐代建立起來、且大致成為一種文人情趣典型的概念，去劃出大概的義界，作為判斷哪些作品屬於山水田園詞的準則。

綜合以上的各種說法，本論文認為至少在稼軒詞中，對於山水田園詞的判定應有三個層次：

第一個層次是同時具有對山水田園風景的描寫與隱逸情思之表現的作品。這可說是山水田園文學最核心的部份，承襲了山水田園詩以自然風景抒發隱逸情趣的典範。其中的隱逸情思有可能是作者自己明言歸隱之意，也有可能意在言外，僅藉由景物形象來傳達隱逸之趣。如稼軒詞中的〈沁園春·再到期思卜築〉（一水西來）、〈滿江紅·山居即事〉（幾箇輕鷗）、〈清平樂〉（茅簷低小）、〈鷓鴣天·代人賦〉（陌上柔桑破嫩芽）等都屬於此類。

第二個層次是未必具有隱逸情思表現，但有一定份量的山水田園風景描

<sup>77</sup> 事實上，山水田園詩發展到中唐以至宋代，已經開始產生許多不同的變化，關於宋代，特別是南宋山水田園詩的特色可參考洪順隆：〈田園詩論〉；蕭馳：〈自然境界中自我的泛化與發現——山水詩藝術的發展〉，《中國詩歌美學》（北京：北京大學出版社，1986），頁145-167。此處僅著重於山水田園合流狀況所顯示兩者之間具有的共同傾向。

寫的作品。這類作品可能是單純描寫自然風光，也可能是借山水田園景色來抒發其他的感觸，如家國之嘆、身世之思、歷史感懷等等。這類作品繼承的是傳統山水田園詩作中寫景與言志的部份。一部分以抒懷為主的登臨遊覽之作，如果有提到較多的山水田園風景，也可歸入此類；但另一些僅將山水田園風景當作背景點綴的送別詞、或雖有園林風光描寫卻著眼於人情的春情詞，則顯然在情感內容與風景題材上都離此傳統較遠，故不予列入山水田園詞的範疇。這類作品在稼軒詞中可以〈醜奴兒·書博山道中壁〉（煙蕪露麥荒池柳）、〈歸朝歡·題趙晉臣敷文積翠巖〉（我問共工緣底怒）、〈水龍吟·登建康賞心亭〉（楚天千里清秋）等為代表。

第三個層次是未必具有隱逸情思表現，也未必有詳細山水田園風景描寫，但以與山水田園概念相關的意象為主題，而顯現了人與自然之互動的作品。這可說是最廣義的山水田園創作，亦即站在山水田園詩所建立的意象系統和其所展現的人與自然的關係上，擴大山水田園的內容。例如〈西江月·遣興〉（醉裡且貪歡笑）、〈鵲橋仙·贈鷺鷥〉（溪邊白鷺）、〈生查子·獨遊西巖〉（青山招不來）等都可視為此類。

至於另外一些僅有隱退思想之抒發，卻缺乏山水田園風景描寫的作品，如〈踏莎行·集經句〉（進退存亡）、〈水調歌頭·題永豐楊少游提點一枝堂〉（萬事幾時足）、〈哨遍·秋水觀〉（蝸角鬪爭）等，因為抒情議論成分較重，而非以山水田園為主題，因此本論文也不將它們歸為山水田園詞作。然而這些創作透露了山水田園書寫背後的個人思想，也是在討論山水田園詞時需要參考的。

## 二、研究方法與步驟

在第二節中已經提到，本論文的目的是希望能找出辛棄疾山水田園詞背後的內在自我、此自我反映的情感特質，並將這種特質與詞體的特質做一對照，從而對辛棄疾的山水田園詞與詞體本身都有更進一步的認識。這樣的研究進路基本上是站在以下幾個概念下的：

首先，作品必須是作者至少某部分自我的體現。作者的自我作為一個創作活動的主體，引導並決定著作的內容取材與形式結構。這個主體並不完全等同於社會生活中的作者本人，而更近於一個背負著他所有的身分、經歷、知識等各種背景的作者，在感受世界中所形成的獨特的、個人所有的精神意識，而成就了他的創作。

其次，作者之自我體現在作品上的方式，是透過文字與語言的使用，如同前文提到作者在某種情感狀態下，可能導致他選擇使用某種文類表達，以獲得內容與形式的相互配合；作者的個人意識也同樣會導致他在字句、意象、技巧上的選用與發展，而使作品被構築為他所獨有的風格樣貌。因而，作為一個批評者，要做的事情就是從作品的結構、形式之中，去找出其中隱藏的聲音，也就是這作品中的主體感知自身、感知世界的經驗，因為那才是真正去貼近作品、理解作品的方式。

最後則是前一節所說明的、作者與文類之間的交互影響關係，除了作者自身的感知模式與意識形態造成他選用某種創作形式之外，創作的形式——特別是文類這樣一種經過長期累積成形的形式，很可能也給予作者某些影響，而使作者在不知覺中隱隱接受了習慣的文類風格。這是所謂「變體」作品中可能仍然找得到與傳統作品相似之質素的原因，也是本論文最後所想在辛棄疾身上發現的狀況。

在前二者關於文學作品與作者之間關係的議題上，本論文與意識批評<sup>78</sup>有相似的看法。例如對於作品是作者自我的體現，現象學美學家杜弗蘭曾主張，文學展現（*exhibits*）它的作者。<sup>79</sup>而這個作者並不全然等同於實際生活中的作者，「批評家不能把作為創造者的作家和社會生活中的作家混為一談，因為創造自我是在創造過程中實現的。」<sup>80</sup>至於這個自我，在同一作者中基本上是具有統一性的，馬樂伯稱之為「經驗樣態」（*experiential pattern*）：「經

<sup>78</sup> 意識批評或稱文學批評的日內瓦學派，或稱主題批評、現象學文學批評等等。本論文由於主要關注作者情感與自我的在文學上的呈現，故選擇以意識批評稱呼。

<sup>79</sup> Mikel Dufrenne: *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, 轉引自 Sarah N. Lawall, Robert R. Magliola 著，李正治譯：《意識批評家——日內瓦學派文學批評導論》（臺北：金楓出版社，1987），頁 95。

<sup>80</sup> 郭宏安：《批評意識》述要，收於 Georges Poulet 著，郭宏安譯：《批評意識》（南昌：百花洲文藝出版社，1993），頁 2。

驗樣態是獨特的，而且，是作者所有意圖的基礎，它提供作者整個生命風格統一的特徵。……經驗樣態是基本的自我與世界的關係，它從底部支撐它們的實際呈現。」<sup>81</sup>

而在如何體現的問題上，現象學者與意識批評家們也大都認可，語言文辭等形式的運用是作者心靈可能並不自覺的表現。「語言的越軌或意外的使用，假如它是巧妙的選擇，將不經心地顯露作者的『情感中心』，它同時是作品之內在統一性的原理。」<sup>82</sup>梅洛龐蒂也特別指出：「沒有不包含一種意義的習慣的或漫不經心的人類話語。」<sup>83</sup>而從這個角度來看閱讀與批評，讓·魯塞進一步說明讀者應當要「全面的閱讀」，要「通過形式抓注意義，指出給人以啓示的布局和表達」。<sup>84</sup>希利斯·米勒則說：

透過所有段落的分析，當它們顯露某些信念、問題和態度的持續，批評家可望瞥見創作心靈的原始統一性。因為一個作家的所有作品是自成一種統一性的。這種統一性，就如千條道路從同一中心輻射出去……一個作家之普遍的風格迹象，他的反覆出現的字眼和意象，他的特殊的韻律和音調，就像他的面貌或他的走路方式，完全屬於他個人。他的風格就是：把他自己生活在世界的方式，給予一個文辭的形式。<sup>85</sup>

簡言之，具備獨特且基本上統一之心靈的作者，會通過文字形式，在創作中展現自我，而讀者則可以從文本主題結構等脈絡中窺見此一樣態。以下這段引文或許說得更完整：

文學作品乃是人類意識的一種形式……文學作品不是某種先在典型的

<sup>81</sup> Sarah N. Lawall, Robert R. Magliola 著，李正治譯：《意識批評家——日內瓦學派文學批評導論》，頁 95-98。

<sup>82</sup> Jean Rousset: *Forme et Signification*，轉引自《意識批評家——日內瓦學派文學批評導論》，頁 107。

<sup>83</sup> Maurice Merleau-Ponty 著，姜志輝譯：《知覺現象學》（北京：商務印書館，2001），頁 XIV。

<sup>84</sup> 郭宏安：《從閱讀到批評——日內瓦學派的批評方法初探》（北京：商務印書館，2007）第五章〈讓·魯塞：總體的讀者，全面的閱讀〉，頁 197-220。

<sup>85</sup> J.Hillis Miller, *Charles Dickens: The World of His Novels*，轉引自《意識批評家——日內瓦學派文學批評導論》，頁 99-100。

複製或模仿，而是人的創造意識的結晶，是其內在人格的外化。作為創造主體的人與做為社會主體的人並不同，也就是說，批評家不能把作為創造者的作家和社會生活中的作家混為一談，因為創造自我是在創造過程中實現的。……這就是說，作品是作者的意識的純粹體現，而不是作者實際生活經歷的再現。所以，批評家要對作家潛藏在作品中的意識行為給予特別的關注，而不應把注意力集中於作者的生平、作品產生的實際歷史環境等等外在情況。……批評家的任務實際上是揭示和評價這種經驗模式。此種經驗模式深藏於反覆出現的主題和意象及其結成的網絡之中，批評家掌握了這種模式，也就掌握了作家生活在他的世界中的方式，掌握了作家做為主體和世界作為客體之間的現象關係。<sup>86</sup>

本論文所做的，也就是試圖通過辛棄疾的山水田園詞，特別是其中所使用的語言、意象，同時配合各種外部因素的討論，去抽取出隱匿在其下的辛棄疾的心靈樣貌。而在這找尋統一之心靈的過程中，本論文將不採取一般以比興、意象分析或藝術手法為主的方式，而將以這些內容、風格與技巧作為媒介，以其中自我與外在世界的互動關係及這種關係所隱現的辛棄疾的情緒特色為主要的考察對象。在這樣的探討裡，重點將不只是辛棄疾說出了什麼，而是他沒有想要說出、卻不經意流露出的是什麼。如同謝佩芬所說：「以內容、題材分類，只能使讀者知曉詩人關切那些問題、以什麼事項入詩，卻無法表明詩人如何看待問題、處理問題的態度。」<sup>87</sup>在詩詞的閱讀中，意象與技巧的使用是容易知道的，內容與時事、情感的對照，也是容易比較的。但如同前面所提到的，在這些表述背後，隱藏著一個人觀看世界的方式，而這方式則相關於他對自我的認知。

一個人如何看待自我與外在世界，通常會有固定的模式，因為那是從對自我的認知出發的，是一種自我的特性。他依據這個自我去建構他以外的世

<sup>86</sup> 郭宏安：《批評意識》述要》，頁3-4。

<sup>87</sup> 謝佩芬：《歐陽修詩歌研究》（臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，1991），頁7。



界，也據此來定義自己在世界中的位置。「自我意識，它同時就是通過自我意識對世界的意識。……誰以一種獨特的方式感知到自己，就同時感知到一個獨特的宇宙。」<sup>88</sup>特別是當我們以山水田園詞作為主要考察範圍的時候，這些作品都明白的牽涉到自我和外在世界的互動，無論是對自然物象的觀看、對景物的安排、我在其中處身的位置，都相當值得注意，因為那正是作者的自我意識在不自覺中的顯現。而我們所要掌握的，正是這種在不自覺中顯現的自我。

在找出辛棄疾於山水田園詞中呈現的自我意識之後，本論文接著則將更進一步，試圖去找出他心靈樣貌的某些品質，而將這些品質與他所選擇的文體之特質相較，特別是在情感的特徵上。本論文認為文學類型同樣屬於做為讀者與作者間理解媒介的形式，而與作者的內在需求有關。可以這麼說，如果我們想要探究的是一個文人何以選擇這種文類而不選擇另一種，這樣的問題是無法從表面的題材內容或藝術技巧去簡單解釋的。本論文所想提出的假設就是：辛棄疾今天選擇詞體來創作，是因為他的自我意識恰好符合於詞所善於表達的內在情感特質。在表面上，各種事件都可能成為文人創作的主题，但即使是不同的事件，也可能擁有相同的情感特色。那是一種更為抽象卻更容易引起認同的內涵，或許也可說是一種特殊的感發性，這種感發性使得讀者不必有與作者相同的經歷，就可以得到情感上的共鳴。這也是本論文之所以從心靈與意識去找出辛棄疾之特質的原因，因為唯有如此才能在情感的高度與詞的文體問題結合。這也是本論文之所以定名為「辛棄疾山水田園詞的自我意識與詞情特質」之原因。

在這裡，本論文中所觸及的「詞」可以由大到小分成幾種層次：

第一個層次是最廣義的詞，也就是這個文體的全部形相，以及他們的共同特色。第二個層次是稼軒詞，也就是辛棄疾的個人特色與此文體的互動。第三個層次是山水田園詞，這是與稼軒詞並列的，也就是特定主題在詞之文體中的表現。第四個層次則是辛棄疾的山水田園詞，也就是特定題材在辛棄疾筆下以特定文體呈現時，包括了文體特色與作者個人特色與山水田園主題

---

<sup>88</sup> Georges Poulet 著，郭宏安譯：《批評意識》，頁 283。

特色的綜合體。其中，稼軒詞往往被視為一「變」，山水田園詞也往往被視為另一「變」。但這兩種所謂的「變體」依然隸屬於詞的「全體」之下，也必然具有詞體本身所具有的特色。而本論文試圖越過「山水田園詞」與「稼軒詞」二者，將位於最狹端的辛棄疾的山水田園詞與位於最廣端的詞作結合，並非否定中間二者的重要性，而僅僅是因為這篇論文最初的注意力是從辛棄疾山水田園詞的特殊性開始，最終也依舊想回到辛棄疾的山水田園詞身上，為這些作品找到適合的解答。而如果這最初的疑惑能成為一面鏡子，照見部份屬於詞的特性，則必然也能對山水田園詞或稼軒詞的閱讀有所助益。

故此，本論文將呈現這樣的架構：

第一章緒論從辛棄疾山水田園詞目前的研究狀況開始，注意到其中討論所缺乏的一個面向，也就是關於山水田園詞之為「詞」這一重點的忽略，而思考到究竟詞的文體特質為何？這特質和作者之間有何種關聯？是否可從這樣的角度去重新探索辛稼軒的山水田園作品，而得到更新的認識，不再只將它視為山水田園詩歌的延伸來看待？同時也說明本論文選用「山水田園詞」的原因、此名詞的範圍界限，以及本論文的研究立論與綱要。

第二章將以辛棄疾的創作背景為主，先從外緣角度來觀看辛棄疾寫作山水田園詞時的一些基礎，包括了他何以選擇詞作為主要的創作文類？這是否可能與詞體在當時的盛行狀況與辛棄疾個人的地位需求有關？山水田園與隱逸的概念，在宋代之前有過何種發展變化？在辛棄疾眼中的山水田園可能背負了哪些文化象徵，從而影響了他筆下山水田園的寫作？而山水田園主題在詞中的發展歷程又是如何？提供了怎樣的寫作根基？最後，辛棄疾自己有何種人生經歷？這些經歷造成了他怎樣的仕隱思想，而可能在他的山水田園詞中表現出來？

第三章則主要介紹辛棄疾山水田園詞中自我與自然的互動關係，及他詞中所展現的自我意識。這些問題包括了辛棄疾可能有何種自我意識的底蘊？而這種底蘊表現在他的詞篇上，又呈現何種狀況？辛棄疾如何建造他詞中的自然世界？這樣的世界又如何與他自己發生關係？並且這樣的物我互動，又如何反映了他的面對閒居的心態？如何與他的整個生命連結？

第四章中將試圖回到詞的文體特質，去探究早期文人詞的成立，是受到哪些因素的影響？而這些因素又分別造成了詞善於表達的哪些情感？同時，這樣的詞的情感特質又可以如何和辛棄疾山水田園詞中所呈現的自我樣態對照，而看出其中具有怎樣的關係？並藉由這樣的討論證明本論文一開始所提出的假設，亦即辛棄疾的山水田園詞與詞情特質的彼此相符，從而更認識辛棄疾山水田園詞之為「詞」的意義。

第五章則為結論，總結全文研究成果，並提出延伸思考，期能在說明辛棄疾山水田園詞與詞情特質的關聯之後，使之後的討論者對詞之為體、對山水田園與對稼軒本人有更多認識與新的視野。



## 第二章 辛棄疾山水田園詞的創作背景

在進入辛棄疾山水田園詞的內部討論之前，不可避免需對一些相關的外緣情境作初步整理。傳統稼軒詞研究大多把對其創作背景的注意力放在南宋初年的政治環境上，包括宋室的南渡、宋金對峙、朝臣中主戰與主和的爭執，以及辛棄疾在其中扮演的角色；其次則是關於北宋豪放詞的建立，由蘇軾發揚的直言抒懷手法如何在南遷後成爲風潮，而影響稼軒詞的藝術技巧。<sup>1</sup>但基於本論文所關注的議題更多是著重在辛棄疾對於詞體的選擇和表現，以及山水田園之主題，故有必要在前人現有的研究外對辛棄疾山水田園詞的創作背景作更詳細而全面的探討。

首先要處理的是關於文體選擇的問題。若同意前文所稱，要將詞視作一個獨立的研究對象而非單純的範圍劃定，則必須先注意到在辛棄疾的創作中，詞究竟有何種角色？他爲什麼以詞爲創作重心？在這個問題中必須探討的是從北宋中晚期到南宋前期、亦即辛棄疾創作背景下詞體的地位，也包括他本人可能有的詞體觀念和創作情況，藉以釐清辛棄疾選擇詞體寫作的可能因素。當然，詞在文人眼中的地位本有其模糊變動性，不同時期、不同作者或不同評論情境，皆可能出現不同的聲音，絕非一固定不變的共同概念。本論文礙於心力篇幅，無法一一細論，僅能就大致環境的變化稍加歸納，而給予概況性的描繪。

其次該問的是關於爲什麼書寫山水田園的問題。如前文所提到，山水田園和隱逸概念的關係可說是互爲表裡，隱逸是作者的內在精神，山水田園則是藉以引發或寄託情感的形式，而內在精神又必然會影響對外景物的觀看與表現。因此，本論文將簡單梳理隱逸概念在唐宋以來的轉變，以及宋人的仕隱心態與情況，藉此認識宋代一般描繪山水田園之樂的作品背後可能隱藏的情感內涵，同時也將對詞中山水田園主題作簡單的回顧，檢視辛棄疾之前

<sup>1</sup> 此類相關論述重要者可參考葉嘉瑩：〈論辛棄疾詞〉，收於葉嘉瑩、繆鉞合著：《靈谿詞說》（臺北：正中書局，1993），頁 401-449；鞏本棟：《辛稼軒評傳》（南京：南京大學出版社，1998）；夏承燾：〈辛詞論綱〉，收於夏承燾：《月輪山詞論集》，又收於《夏承燾集》（杭州：浙江古籍、浙江教育出版社，1997），頁 271-288。

的山水田園詞書寫狀況。前人的詞篇未必對辛棄疾的山水田園寫作有直接的影響，但卻提供了他創作此類詞篇的可能，也可更清楚看見辛棄疾山水田園詞的歷史地位。

最後要處理的則是辛棄疾自己的仕隱經歷與矛盾。辛棄疾一生幾乎都在不得志中度過：在少年得意的短暫光輝後，長達二十年擔任低位閒職的輾轉遷徙，又兩段加起來也同樣長達二十年的落職生涯，構成他南遷以來的整個生命。在屢次起用與罷官中，他必然有過失落與掙扎，必然逐漸發展出自己對於出仕或歸隱的一套人生觀，而這些思考與態度也必然影響他對於山水田園的觀看和創作。本論文將在此章內整理辛棄疾的生平經歷，面對政治的矛盾心理，以及相關資料中所展現的、對於退隱山林的幾種不同態度，作為理解辛棄疾其人與其仕隱思想的基礎。至於這些思想背後所共同牽涉的、辛棄疾最根本的自我意識與面對外在世界的心態，則留待下一章作更深入的探討。

## 第一節 文體的選擇

### 一、詞體地位的變遷

如王兆鵬所言，「『詩莊詞媚』，詩大詞小，是北宋人牢不可破的觀念。稱詞，總要加個『小』字，以示愛憎分明，尊卑有別。」<sup>2</sup>唐宋詞在早期是作為通俗之流行歌曲而進入文人殿堂的，在早期發展時所扮演的角色，即是作為娛賓遣興、交際取樂的文字之具，<sup>3</sup>這也使詞無論在題材內容、傳播形式等方面，都顯然較缺乏詩歌長久以來承擔的言志與教化功能，經常被目為較輕佻不莊重、不應全力創作的一種文學形式，<sup>4</sup>也因此北宋時期留下了王安石、

<sup>2</sup> 王兆鵬：《唐宋詞史論》（北京：人民文學出版社，2000），頁129。

<sup>3</sup> 關於唐宋詞的交際娛樂功能與社會文化特徵可參考李劍亮：《唐宋詞與唐宋歌妓制度》（杭州：浙江大學出版社，2006）第六章〈歌妓與詞的實用功能〉，頁141-163；黃文吉：〈從詞的實用功能看宋代文人的生活〉，《國立編譯館館刊》20.2(1991.12):33-44。

<sup>4</sup> 王兆鵬表示：「初期的唐宋詞……是一種受市民大眾普遍歡迎的流行歌曲，同時也是一種不受詩客文人尊重的通俗文學。……（作者）只是把詞視為一種娛樂的『工具』。詞的主要功能，不過是『娛賓遣興』而已。」見王兆鵬：《唐宋詞史論》，頁121。徐安琪也說：「（北宋前期）人們對詞體的認識必然也會受到儒學思想的影響，或諱作豔詞……或藉口『謔浪遊戲』以『自掃其迹』……」，見徐安琪：《唐五代北宋詞學思想史論》（北京：人民文學出版

王安國與呂惠卿那段著名的「爲宰相而作小詞」的議論。<sup>5</sup>詞在大部分北宋文人眼中，大概只被視爲偶一爲之的遊戲。

然而，這被視爲「小道」的詞卻在南宋出現了空前的盛況，楊海明在《唐宋詞史》中統計，《全宋詞》一書中時代可考的詞人，「北宋有二二七人，占百分之二十六，南宋有六四六人，占百分之七十四。後者約爲前者的三倍。」<sup>6</sup>而在唐圭璋編《全宋詞》一萬九千九百多詞篇中，北宋詞僅佔約四千首，其餘全是南宋作品，而詞籍刻本也在南宋更大量出現。<sup>7</sup>可考的作者與作品、詞籍數量增加，顯示在這段期間願意填詞、願意正視自己的作品、將它們收集成冊的人都變多了。不僅如此，從南渡時期以來，宋詞在情感內容上也產生了巨變，詞從原本多屬尊前感懷惆悵、聊佐清歡的歌曲，突然加入了許多政治與個人色彩強烈的自抒之作，<sup>8</sup>再加上詞論、詞話在此時期的興盛與繁榮，<sup>9</sup>種種情況不由得使人注意，在南北宋之交，宋人對詞體創作的態度是否產生了某些微妙的變化？

在內容上最早自覺的將詞從豔情婉約之範圍解放出來的，仍然要追溯回北宋中期的蘇軾。他在密州時（1074-1076），提出其詞「自是一家」之說：

……所索拙詩，豈敢措手，然不可不作，特未暇耳。近卻頗作小詞，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。作得一闕，令東州壯士抵掌頓足而歌之，吹笛擊鼓以爲節，頗壯觀也。

10

---

社，2007），頁 110-111。

<sup>5</sup> 「王荊公爲參知政事，閒日因閱讀晏元獻公小詞而笑曰：『爲宰相而作小詞，可乎?』」見〔宋〕魏泰撰，李裕民點校：《東軒筆錄》（北京：中華書局，1983）卷五，頁 52。相關討論見沈家莊：《宋詞的文化定位》（長沙：湖南人民出版社，2005），頁 15-23；葉淑音：《晏殊、歐陽修的選體心理與詞情特質探論》（臺北：國立臺灣師範大學國文學系碩士論文，2010）第二章〈「爲宰相而作小詞」現象探源〉，頁 21-53。

<sup>6</sup> 楊海明：《唐宋詞史》（高雄：麗文文化公司，1996），頁 432。

<sup>7</sup> 關於兩宋詞籍的刊行狀況可參考劉少雄：《宋代詞選集研究》（臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，1986）。

<sup>8</sup> 關於兩宋之間的詞風改變及此時期的特殊性可參考劉揚忠：《唐宋詞流派史》（北京：中國社會科學出版社，2007）第五章〈兩宋之交的詞風巨變及南渡各詞派〉，頁 263-315；王兆鵬：《宋南渡詞人群體研究》（南京：鳳凰出版社，2009）。

<sup>9</sup> 相關討論見朱崇才：《詞話史》（北京：中華書局，2006）第四章〈南渡前後：詞話的繁榮〉，頁 57-80。

<sup>10</sup> 蘇軾：〈與鮮于子駿三首〉之二，收於〔宋〕蘇軾撰，孔凡禮點校：《蘇軾文集》（北京：

這段話被認為是「正式宣示一種新的文體觀」，<sup>11</sup>「建立一種符合文士清剛之氣的風格」，「展露主體意志、情感和品格的詩人之詞的規範」，<sup>12</sup>因而多被視為詞體地位抬高的宣言。事實上，東坡的這段話中的「自是一家」，似乎更傾向對藝術風格創新的追求，他承認當時的詞是以俚俗豔媚之柳永體為主要風格，而自覺的渴望突破此侷限，造就詞的不同風貌。這種心態部分的預示了詞體概念的擴大，亦即為詞之創作尋找不同的路徑，而成為他後來以詩之評價論詞、並認為詩詞本質一致的濫觴。

然而這段話畢竟只是東坡個人詞學觀的一個引子，詞體整體地位在文人間的變化可能要在烏臺詩案到北宋末年（1079-1126）這段時期，才逐漸發酵。劉揚忠《唐宋詞流派史》稱「在宋神宗熙寧、元豐年間至哲宗元祐年間這一段時期，北宋文學的發展達到高潮，其全盛局面，堪與唐代開元、天寶時期媲美。而曲子詞體派的分流曼衍，也自這一時期開始呈洶湧澎湃之勢。」<sup>13</sup>風格流派的增衍，事實上也正隱含著詞體在文人心目中重要性的提升。<sup>14</sup>熙寧、元豐至元祐正是蘇軾提出「自是一家」乃至烏臺詩案、元祐更化之時；南北宋之際的學禁與解放，士人所處的學思背景和政治情況，則又接連帶動了南渡詞風之變。<sup>15</sup>可以說北宋中晚期的這段時間，政治處在以文士黨爭為主的激烈變動中，而蘇軾同時作為文壇領袖和政爭的核心人物，其出處舉措隱然相關於整個文學風氣的轉折，詞體也在這段特殊的關鍵時期，受到政治文化各種因素的交相孕育，在文人創作中有了越來越重的分量。<sup>16</sup>

---

中華書局，2004）卷五十三，頁 1559。

<sup>11</sup> 劉少雄：〈宋人詩餘觀念的形成〉，《會通與適變——東坡以詩為詞論題新詮》（臺北：里仁書局，2006），頁 238。

<sup>12</sup> 黃雅莉：《宋代詞學批評專題探究》（臺北：文津出版社，2008）第三章〈詩化破體論的新變〉，頁 119。

<sup>13</sup> 劉揚忠：《唐宋詞流派史》第四章〈新體新派送起的北宋中後期詞壇〉，頁 184。

<sup>14</sup> 此提升未必是使詞脫離「小道」之名，但此時期確實已產生某種趨勢，使詞從花間豔科的吟詠漸漸轉入可承擔士人心理情感甚至政治懷抱的文體，更大量且多樣的被創作，顯示詞在文人中的地位已經產生變化，而不僅僅是娛賓遣興、偶一為之。

<sup>15</sup> 相關討論見劉揚忠：《唐宋詞流派史》第五章〈兩宋之交的詞風巨變及南渡各詞派〉，頁 271-272。本文對南渡的時間定義採劉氏看法，即徽宗宣和七年至孝宗隆興二年（1125-1164）。

<sup>16</sup> 北宋黨爭與文學風氣的關聯，已有論者給予相當注意，可參考蕭慶偉：《北宋新舊黨爭與文學》（北京：人民文學出版社，2001）。蕭文提及熙寧、元豐以來以蘇軾、王安石為主的文學風氣轉向，但主要是從整體創作主題與風格來看，本論文則較專注於詞一體地位上的改變，而其中仍以蘇軾對詞的創作具有關鍵性的影響力。

首先是在烏臺詩案的衝擊下，蘇軾、黃庭堅等人一致受到詩文上的打壓，因懼怕遭謗，產生避而填詞的微妙心理。<sup>17</sup>蘇軾在黃州時期的詞可說是其生涯中最精華者，或者也是此種原因所致。詩案的陰影也同樣波及同時期的其他文人，彭國忠說得相當清楚：「（烏臺詩案與後來的車蓋亭詩案）使他們（指黃、秦、晁等人）對詩歌的『禁忌』更爲敏感，那些有可能爲他們招致災禍的關涉時事或抒發個人之『志』的內容，只有不寫不表達，或是換一種方式寫，通過其他渠道『宣洩』出來。而詞，恰恰是最安全的一條宣情『通道』，填詞也是最佳的一種表達方式。」<sup>18</sup>當然，這樣的狀況固然未必使蘇、黃、秦觀等人——更不用說整個詞壇——就此對詞有不同的認知，至少蘇軾等人基本上仍隱然有詩尊詞卑的觀念，<sup>19</sup>避詩而填詞的心理自然也是基於將詞視作較不重要的小道、小技這種普遍心態而來的。並且詩人也絕未因此就停止詩歌創作，或就此將詞作爲詩的代用品，而使詞的題材內容就此改變。但避詩而填詞的行爲卻爲詞體帶來了更多言志抒懷的可能，儘管在此之前，晏殊、歐陽修到柳永等人已經在不同程度上改變了詞體所抒之「情」，蘇軾等人卻更進一步的將「情」的範圍往「志」延伸，促進了詞在精神內容上的發展。內容的擴大固然不能等同於地位的提高，但卻使詞更往傳統士人文學靠近，也爲詞帶來被納入士文化的契機，在詞體地位的變化上不能不說是一個重要的里程碑。

到了後來的元祐時期（1086-1093），詞人開始更多的認可了詞的存在、有了更清楚的詞人意識，包括承認自己的詞作、爲詞辯護、爭作詞手等，<sup>20</sup>頗

<sup>17</sup> 如蘇軾：〈與陳大夫八首〉之三：「此雖不作詩，小詞不礙。」見《蘇軾文集》卷五十六，頁1698。林玟玲亦提到東坡在黃州「屢屢自戒，兼喻故友，都說得罪以來，不復作文字」，詩文創作量銳減，而「借用當時仍被視作遊戲筆墨的詞體，一抒胸中盤鬱的情思。」見林玟玲：《東坡黃州詞研究》（臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，1986），頁81-82。

<sup>18</sup> 彭國忠：《元祐詞壇研究》（上海：華東師範大學出版社，2002），頁35。烏臺詩案與車蓋亭詩案都是北宋著名的與黨爭相關的文字獄事件，烏臺詩案是新黨的舒亶等人，以在詩文中譏諷新政之罪彈劾舊黨的蘇軾，車蓋亭詩案則是舊黨士人同樣藉詩歌諷政之名打擊新黨的蔡確。

<sup>19</sup> 如蘇軾仍稱詞爲「小詞」「微詞」：〈與陳季常十六首〉之十三：「又惠新詞，句句警拔，詩人之雄，非小詞也。」〈祭張子野文〉：「清詩絕俗……微詞宛轉，蓋詩之裔。」見《蘇軾文集》卷五十三，頁1569、卷六十三，頁1943。

<sup>20</sup> 見彭國忠：《元祐詞壇研究》第四章〈元祐詞人的詞學觀念〉，頁51-74。此處所稱的元祐詞人是指黃庭堅、秦觀、晁補之、米芾、賀鑄、張耒、李之儀等人，這群人在烏臺詩案時年紀介於二十至三十左右，而成爲後來元祐詞壇的中堅人物。



可視作這次政治事件影響的後續發展。更重要的是在創作之外，此時也產生了一連串的詞論：蘇軾以來先後出現了陳師道、晁補之，提出「當行」「本色」之說；稍晚又有李之儀「自是一種風格」和李清照的「別是一家」。<sup>21</sup>可以見到的是創作者開始越來越重視「詞」的概念，不僅是寫作歌詞，而且希望為它找到明確的地位。這種尊體的傾向正是詞體逐漸在文人間抬頭的明證。不過值得注意的是，即使文人間出現了越來越多這種要將詞之地位扶正的企圖，詞之為小道、餘技的長期刻板印象卻還是並未根除，直到南宋時期的向子諲、陸游等人，對詞的認同都仍有其矛盾猶疑，雖作而欲棄、雖棄而又不忍，或自認為謔浪遊戲之作，無須費心。<sup>22</sup>這是傳統士大夫文化與通俗文學接觸下必然產生的拉扯。

蘇軾的黃州之謫雖隨著哲宗繼位而結束並重返政壇，但元祐年間越演越烈的黨爭卻埋下禍根，而在哲宗親政後開始另一波對蘇軾黨人的迫害。紹聖年間，朝廷已下令禁毀元祐文字，徽宗時更明令禁止三蘇、秦、黃等人文章，<sup>23</sup>甚至把詩賦也視作元祐學術加以禁止。<sup>24</sup>另一方面，詞卻在此時大行其道，徽宗在崇寧四年建立宮廷音樂機構大晟府，以朝廷力量推廣詞，產生以周邦彥為首的大晟詞人，填詞風氣在徽宗朝社會經濟和都市文化的繁榮下，也達到北宋時期的巔峰。<sup>25</sup>從「為宰相而作小詞」到由朝廷力量推廣詞作，必然

<sup>21</sup> 關於數人之詞學思想可參考朱崇才：《詞話史》；黃雅莉：《宋代詞學批評專題探究》。

<sup>22</sup> 如胡寅〈酒邊集序〉：「然文章豪放之士，鮮不寄意於此者，隨亦自掃其迹，曰謔浪遊戲而已也。」陸游〈長短句序〉：「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。」趙以夫〈虛齋樂府自序〉：「文章小技耳，況長短句哉。」見施蟄存主編：《詞籍序跋萃編》（北京：中國社會科學出版社，1994），頁168、222、329。

<sup>23</sup> 如「崇寧二年（1103）四月乙亥：詔：三蘇集及蘇門學士黃庭堅、張耒、晁補之、秦觀及馬涓文集……等印板，悉行焚毀。」見〔清〕黃以周、秦緝業輯：《續資治通鑑長編拾補》（上海：上海古籍出版社，2006），頁256；「宣和六年（1124）十月庚午：詔：有收藏習用蘇、黃之文者，并令焚毀，犯者以大不恭論。」見〔元〕脫脫：《宋史·徽宗本紀四》（北京：中華書局，1997），頁414。與元祐學禁相關之討論可參考涂美雲：〈從元祐黨爭看蘇軾學禁及其發展〉，《東吳中文學報》19(2010.5):179-212；羅家祥：《北宋黨爭研究》（臺北：文津出版社，1993）。

<sup>24</sup> 「紹聖初，以詩賦為元祐學術，復罷之。政和中，遂著於令，士庶傳習詩賦者，杖一百。畏謹者，至不敢作詩。」見〔宋〕葛立方：《韻語陽秋》（上海：上海古籍出版社，1984），頁3。此時書禁、詩禁對詩歌創作也造成負面影響，見張明華：〈徽宗時期詩歌發展的艱難背景〉，《阜陽師範學院學報（社會科學版）》2005.4(2005):5-12。這種狀況或許給詞帶來受文人重視的機會。

<sup>25</sup> 關於徽宗朝對詞的推動與皇帝喜好對詞文化的影響，可參考沈家莊：《宋詞的文化定位》第二章〈世俗的文化觀念與新聲的價值向度〉，頁38-66。沈文提及宋朝皇帝對詞之嗜好，尤以徽宗喜音樂、具有平民庶族文化特徵，而更宜於詞的推行繁榮。

牽連各種文體、作者、文化心態的轉折，但可以確定的卻是原本地位不正的詞越來越堂皇的進入了士人生活。東坡詞風雖在此時隱而不彰，元祐詞人的聲音也轉向低靡，但周邦彥所奠定的典雅風格卻將宋詞帶向新的高度，而文人對詞之創作便在此背景下更趨熱烈。

到南渡之際，政治上的一連串變動又對詞造成了影響。宣和末至靖康年間，元祐學術從禁令稍弛到終於解禁，原本僅能偷偷在民間傳播的蘇學再度成為熱潮，甚至在南宋高宗時期對蘇軾「特贈太師」予以肯定；<sup>26</sup>元祐學人的後進門生也因黨禁學禁的解除而重新在政治上活躍，他們延續北宋末年以來文人結社唱和的傳統，並成為南渡時期的文壇重心，<sup>27</sup>這些狀況都成為蘇詞風格興盛的契機。更重要的則是宋室南遷，金兵屢次南下，長達數十年的動盪不安，使北宋時期淺斟低唱之環境不復存在，文人間的活動來往也從優雅的彼此唱和轉變為更多對時事的憂心和互相激勵。這些情況深化了詞體本來的交際遊戲性質，蘇詞的直抒胸臆及詩歌文化意識之負載也在此需求下重為詞人所肯定，而使原本便已有一定流行程度的詞更確切的轉向成為一種言情寫志的工具，獲得更多文人的青睞。這一時期的詞出現了或慷慨豪壯、或隱逸閒淡的不同風貌；其共同的趨向則是詞的內容更大量的走進了文人世界，包括他們的志向、他們對國家的憂心與期盼、他們的生活場景、以及朋友間的情感交流。換言之，詞在這個時期的內容越來越往詩歌靠攏，而有了比以前更豐富的樣態。

南渡詞的巨大變化，事實上正是站在北宋中晚期以來詞體本身內容擴展與文化社會氛圍影響下的整體結果：一方面在蘇軾等人的創作下有了言志抒懷的可能，並逐漸獲得文學地位；一方面在徽宗朝皇室的推動和平民文化風氣中得到更大的流行，終於在南渡之際形成了新的樣態。而這或許便是辛棄疾出現之前，「詞」在文人眼中的形象：詞似乎始終沒有真正上升到和詩同等的地位，但卻已經在文人間極為流行，也不再僅是原本題材狹窄的、優雅而柔情委婉的歌曲，而開始成為詩文之外，另一種文士彼此交流與抒情寫志的

<sup>26</sup> [宋]郎暉：《經進東坡文集事略》（臺北：世界書局，1960）〈蘇文忠公贈太師制〉，頁2。

<sup>27</sup> 關於南渡詞壇的元祐學承可見王兆鵬：《宋南渡詞人群體研究》第一章〈群體關係〉，頁14-28。

選擇。我們要注意的是，活躍在南宋中期的辛棄疾，他眼中的詞很可能正是這種狀態的延續。

## 二、專力為詞的辛棄疾

根據鄧廣銘的《稼軒詞編年箋注》<sup>28</sup>，稼軒詞作包括補遺，共六百二十九首；而鄧氏輯校的《辛稼軒詩文箋注》<sup>29</sup>中所輯的稼軒詩卻僅一百四十二首，文十九篇，數量上是顯而易見的巨大差異。辛棄疾為什麼特別作詞？這個問題的產生來自辛棄疾形象和傳統詞體形象之間的距離：一是熱血昂揚、充滿復國理想的武將，一是來自花間酒筵、情感細膩而富感染力的音樂文學。早在宋代，劉辰翁便已注意到辛棄疾之為詞不為詩：「嘗笑稼軒北來，志氣如虹，獨鍾情數曲止。」<sup>30</sup>並試著提出解釋：「稼軒胸中今古，只用資為詞，非不能詩，不事此耳。」<sup>31</sup>說辛棄疾「非不能詩，不事此耳」顯然是在為他不若傳統文人寫詩作文、卻以詞體為主要創作一事辯護，但究竟何以選擇詞，這種論調卻無法解決讀者的疑惑。當然，一如本文在第一章所提到，選擇文體的動機相當複雜，很可能並非有意識的行為，而是一種潛在心理狀態的顯現，連作者本人都未必能夠清楚解釋。因此，我們是否可能真的還原辛棄疾選擇詞體的理由，是值得商榷的。但既然要討論辛棄疾詞的創作，這些問題便不可不稍加思考。

首先回到前文所整理的詞體從北宋中晚期到南宋早期的發展狀況，可以看見在這段時間裡，詞不斷在文人之間提升其地位，流行的情形隨著題材風格擴大和朝廷由上而下的主動推行而越來越廣泛，也在政治環境和學術傳統的影響下越來越往詩靠近，很大程度的脫離了花間豔科的狹窄範圍，而增添更多抒情寫志的內容。南渡時期的重要詞人如張元幹、張孝祥、葉夢得、向

<sup>28</sup> [宋]辛棄疾著，鄧廣銘箋注：《稼軒詞編年箋注》（臺北：華正書局，2007）。

<sup>29</sup> [宋]辛棄疾著，鄧廣銘箋注：《辛稼軒詩文箋注》，收於《鄧廣銘全集》（石家莊：河北教育出版社，2005）第三卷。

<sup>30</sup> 劉辰翁：〈長沙李氏詩序〉，收於辛更儒：《辛棄疾資料彙編》（北京：中華書局，2005），頁123。

<sup>31</sup> 劉辰翁：〈辛稼軒詞序〉，收於辛更儒：《辛棄疾資料彙編》，頁124。

子謹、朱敦儒等等，都頗有抒懷報國、歸隱感慨之作。<sup>32</sup>這樣的狀況相當程度上提供了辛棄疾以詞作為自我陶寫之具的基礎。再加上辛棄疾祖籍濟南歷城，<sup>33</sup>屬金國統治下的北方中原，金朝初期，北宋使金文臣未能南渡，因而帶入蘇學，使金朝「詩文風格往往『不出蘇、黃之外』」。<sup>34</sup>辛棄疾幼受學劉瞻，《宋史·稼軒傳》則說他「少師蔡伯堅」，<sup>35</sup>其中蔡伯堅（松年）即是金代蘇軾詩詞風格的重要繼承者之一。<sup>36</sup>雖然缺乏更詳盡的資料確認辛棄疾的師承與蘇門的關係，但在金朝的文化風尚下，其文學或思想背景受到蘇學影響，應只是程度多少的問題而已。辛棄疾門人范開在作〈稼軒詞序〉時，將辛棄疾的詞與蘇軾「未嘗敢有作文之意」的文學觀相比擬，<sup>37</sup>頗可做為他文學思想與蘇軾相關的一個證據。<sup>38</sup>而從稼軒詞集中大量的朋友來往贈詞、祝壽詞、宴飲席上所賦或和韻詞也可看出，詞在當時很可能是文人之間常見的交際工具之一。<sup>39</sup>在這樣的背景下，辛棄疾會將詞視作生活上隨手可得的、足以抒發自我激憤、感懷意見並與朋友相互激勵的文體，甚至以詩文之內容用語入詞，而本就較未囿於一體之見、行狹隘的剪紅刻翠之工，也就不足為怪了。

其次，從另一個角度來看，如前文所提到，詞體長久以來被認為是「以餘力為之」的情形並未消失，詞也一直沒有被賦予和詩同等的政治負荷的要

<sup>32</sup> 關於數人之詞及其抒懷內容，本論文因篇幅有限故不加贅述，相關研究可參考劉揚忠：《唐宋詞流派史》第五章〈兩宋之交的詞風巨變及南渡各詞派〉，頁 263-315；王兆鵬：《宋南渡詞人群體研究》中篇〈心靈的探尋〉，頁 51-127；黃海：《宋南渡詞壇研究》（貴陽：貴州人民出版社，2006）第一章〈詞人論〉，頁 1-79；黃文吉：《宋南渡詞人研究》（臺北：學生書局，1985）。

<sup>33</sup> 見鄧廣銘：〈辛稼軒年譜〉，收於《稼軒詞編年箋注》，頁 634-806。

<sup>34</sup> 見曾棗莊：〈蘇學行於北——論蘇軾對金代文學的影響〉，《陰山學刊》13.4(2000.12):10-15。

<sup>35</sup> 鄧廣銘：〈辛稼軒年譜〉，頁 634。關於辛棄疾的師承辯證可見鞏本棟：《辛稼軒評傳》，頁 31-45。鞏文提出辛棄疾未必有明確的向蔡松年拜師，卻很有可能在青少年時期以其他方式問學，特別是以詩詞進謁。劉揚忠則說辛棄疾的部分詞作「作風與蔡酷肖」，見劉揚忠：《辛棄疾詞心探微》（濟南：齊魯書社，1990），頁 155。即使未必從師，辛棄疾學其作詞一事也是間接受蘇學影響。

<sup>36</sup> 見曾棗莊：〈蘇學行於北——論蘇軾對金代文學的影響〉，頁 11。

<sup>37</sup> 范開：〈辛稼軒詞序〉，收於辛更儒編：《辛棄疾資料彙編》，頁 50。

<sup>38</sup> 其他辛棄疾文學思想與蘇軾的關聯可參見鞏本棟：《辛棄疾評傳》第七章〈詞學蘇軾與轉益多師：辛棄疾詞的藝術淵源〉，頁 319-349。

<sup>39</sup> 據筆者統計，稼軒詞中明確在詞序說明為壽詞、和詞或呈送他人之作有近三百首之多。關於應和詞、祝壽詞等在宋詞中的創作狀況另可參考沈松勤：《唐宋詞社會文化學研究》（杭州：浙江大學出版社，2007）中編：〈風俗行為的表徵——唐宋詞的社會文化功能〉，頁 123-197。沈文認為，唐宋詞不僅有娛樂性，同時更有抒情、社交的功能，相關於當時文人士大夫社會的日常風俗。

求，因而在創作上也就少了更多寫作詩歌時所需承擔的文化壓力。辛棄疾自己曾經說過這樣的話：

提幹李君索余賦秀野、綠遠二詩，余詩尋醫久矣，姑合二榜之意，賦水調歌頭以遺之。然君才氣不減流輩，豈求田問舍而獨樂其身耶？<sup>40</sup>

……（廓之）將告諸朝，行有日，請予作詩以贈。屬予避謗，持此戒甚力，不得如廓之請。又念廓之與予游八年，日從事詩酒間，意相得歡甚，於其別也，何獨能忽然。顧廓之長於楚詞而妙於琴，輒擬醉翁操，為之詞以敘別。……<sup>41</sup>

這兩段話在鞏本棟的《辛棄疾評傳》中都有相當詳細的分析解釋，大致認為辛棄疾在第一段引文中所用的「余詩尋醫久矣」可能出自蘇軾詩的「避謗詩尋醫，畏病酒入務」<sup>42</sup>，第二段引文則更明白的說明為了「避謗」，連弟子向自己索詩，都寧可避而作詞。這是因為「詩要言志載道，與現實政治更為貼近，弄得不好便有可能遭謗」、而「作詞既屬無關宏旨的小道，也就尚沒有因之罹禍的先例。」再加上辛棄疾身為南來北人，經常處於受猜忌、排擠之地位，故而也對自己的行為特別在意。<sup>43</sup>這些政治上的考量，很可能都是他棄詩從詞的原因。

然而，懼怕遭謗之心，是否就足以成為辛棄疾一生專力為詞的背後推力？這件事或許還有另一個思考的可能。不妨看看范開的〈稼軒詞序〉：

器大者聲必闕，志高者意必遠。知夫聲與意之本原，則知歌詞之所自出。是蓋不容有意於作為，而其發越著見於聲音言意之表者，則亦隨其所蓄之淺深，有不能不爾者存焉耳。世言稼軒居士辛公之詞似東坡，

<sup>40</sup> 〈水調歌頭〉詞序，《稼軒詞編年箋注》，頁 133。

<sup>41</sup> 〈醉翁操〉詞序，《稼軒詞編年箋注》，頁 262。

<sup>42</sup> 蘇軾：〈七月五日二首〉，〔宋〕蘇軾撰，〔清〕王文誥輯註，〔清〕孔凡禮點校：《蘇軾詩集》（北京：中華書局，1999），頁 691。

<sup>43</sup> 以上討論見鞏本棟：《辛棄疾評傳》，頁 290-292。

非有意於學坡也。自其發於所蓄者言之，則不能不坡若也。坡公嘗自言與其弟子由為文多，而未嘗敢有作文之意，且以為得於談笑之間而非勉強之所為。公之於詞亦然：苟不得之於嬉笑，則得之於行樂；不得之於行樂，則得之於醉墨淋漓之際。揮毫未竟，而客爭藏去。或閑中書石，興來寫地，亦或微吟而不錄，漫錄而焚稿，以故多散佚。是亦未嘗有作之之意，其於坡也，是以似之。雖然，公一世之豪，以氣節自負，以功業自許。方將斂藏其用以事清曠，果何意於歌詞哉？直陶寫之具耳。……<sup>44</sup>

這段話除了強調為詩作文應是本身氣質自然流露的蘇派文學觀之外，更有趣的是其中多次聲明辛棄疾對作詞一事的毫不在意：「苟不得之於嬉笑，則得之於行樂；不得之於行樂，則得之於醉墨淋漓之際。」「或閑中書石，興來寫地，亦或微吟而不錄，漫錄而焚稿，以故多散佚。」「公一世之豪，以氣節自負，以功業自許。方將斂藏其用以事清曠，果何意於歌詞哉？直陶寫之具耳。」

這種刻意強調其對文學創作未花心力的心態，可能也來自傳統士人心理的一重矛盾。就像杜甫所感嘆的「名豈文章著」，一生以氣節功業自許的辛棄疾，必定難以面對入宋後從赫赫武將到文官閒職甚至平民布衣的轉折，也必定比杜甫更難接受自己一生也許只能以文立名、卻無法再於政治軍事上施展抱負的現實。對辛棄疾來說，成為一個文人絕非他所自願，若選擇了以詩文抒發感傷激憤，他必然得走入長期以來詩言志與失意文人的傳統，也等於間接承認了自己在政治上無可奈何的失敗。但詞既是小道、是末技、是「微吟而不錄、漫錄而焚稿」的遊戲之作，則顯然不需在心理上為它負責，而更可藉此強調自己並非有意為文，僅是不得已而以歌詞自抒，並未對文學有所看重。范開所刻劃出的對歌詞小技毫不在意的辛棄疾，未嘗不可理解為一種刻意營造出的，對文學、文字小技不在意的豪士形象。辛棄疾心中真正的目標始終在於復國大業，選擇詞這種相對不被正統文化認可的文體，或許正是他

<sup>44</sup> 范開：〈辛稼軒詞序〉，頁 50。

對傳統文人身分的一種逃避。

宋代陳模的《懷古錄》中，曾有這樣一段記載：

蔡光工於詞，靖康間陷於虜中。辛幼安嘗以詩詞參請之，蔡曰：「子之詩則未也，他日當以詞名家。」故稼軒歸本朝，晚年詞筆尤高。<sup>45</sup>

這件記事本身有許多問題，包括蔡光為何許人、是否為蔡松年之誤，又或是否真有其事，皆無法確定。然而無論真假，這條記載都有一定的意義：若為假造，則記事本身顯示宋人已注意稼軒詩詞創作上的不對等，並試圖為這狀況作解釋，非如劉辰翁「不事之耳」的自我選擇說，而更將原因模糊的導向一種先天氣質論；而若此記事為真，則似乎辛棄疾在少年時即顯現了某種個人的特殊情性或稟賦，為當時的著名文人所認出，且這情性或稟賦確是接近於詞的。如前文所列舉，稼軒選擇詞體創作可能有各種內外因素，包括詞在當時的流行度、內容上已經具備的開闊性、以詞代詩避諱的考量、甚至刻意為詞以避開詩傳統的文化壓力等等。然而平心而論，這種條件並非稼軒一人單獨所有，與他同時代的許多文人都面對著相似的背景，卻未必如辛棄疾那樣毅然的走上專力作詞之路。回到一開始關於文體選擇的論題，情感上的相近，或許才是選體時最重要的原因，也才是作者真正能夠與文體彼此融合，並創造出高度藝術的條件。稼軒的內在個性是否有與詞體相通的地方，而使他能夠在英雄豪傑的形象之外，掌握了詞之特美，成為詞史中的名家？這個問題是本篇論文所欲解決的一個重心，將留待後文，再作深入探究。

## 第二節 在山水田園背後

### 一、隱逸：從生命抉擇到生活情趣

<sup>45</sup> 陳模：《懷古錄》卷中，收於《辛棄疾資料彙編》，頁 109-110。

無論我們要將隱逸概念的始祖追溯到誰——許由、務光、微子啓或伯夷、叔齊，<sup>46</sup>都必須先肯定一個概念，亦即「隱」必然是相對著「仕」而來的，沒有仕的問題，就不存在隱的需要。更進一步說，所謂的隱逸在最初，等於對政治現實的抵抗或逃避。王仁祥表示：「隱逸的出現，基本上有兩個條件：一、必須存在著一群受過教育、具有相當的知識水平與道德修養，並有入仕資格的人。二、其所處的時代動盪衰微，或個人的處境艱困不安，使他們產生了隱逸的動機。」<sup>47</sup>或者更簡單的，「隱士首先是士，士而不仕者方為隱士。」<sup>48</sup>在中國古代特殊的政治制度下，無論是為了待時而用或明哲保身，隱逸多半牽涉著肯定的出處問題。由於知識階層被賦予的政治責任，他們面對時勢只有兩條路可以選擇，一是出仕，一是退隱。而這兩條路顯然是互不相容的。仕或隱的決定攸關士人的食祿、生存、政治理想，也因此帶有一定的艱困性，經常是一種重大的生命抉擇。

然而，正如王瑤所指出的，在「隱」與「仕」的必然互相關聯之下，隱士們為了辯護自己的清高、不問世事，開始將隱逸行為理論化，認為隱逸本身就有其價值，他們不是為了「避世」而隱逸，而是為了隱逸而隱逸。於是隱士的崇高漸漸得到社會認同，也得到了被納入君主體制內的可能：「因為他們並沒有反抗或不滿的意圖。」<sup>49</sup>這樣，隱士便不但失去了他反抗的意義，而且變為昇平的點綴品了。<sup>49</sup>以隱逸為清高，預示了仕隱矛盾之消弭的開端，當隱逸成爲一種個人心神玄遠的追求，在魏晉玄學得意忘形說的影響下，便產生了「朝隱」的可能：如果隱逸僅僅是爲了得到心靈的超脫，則形骸在何處也就沒有差別了。

王毅則從政治方面來解釋朝隱的出現。隱逸原本是爲了在傳統集權政治下，保證士大夫相對獨立的社會理想、人格價值、生活內容、審美情趣等內涵，其概念的演進事實上正是集權制度與士人獨立地位試圖平衡的結果。在亂世中由於政治體制不穩定，獨立於政權之外的隱逸成爲較容易的選擇；然

<sup>46</sup> 關於隱逸的起源，可參考王仁祥：《先秦兩漢的隱逸》（臺北：臺灣大學文學院出版，1995）第二章〈隱逸的起源〉，頁 13-57。

<sup>47</sup> 王仁祥：《先秦兩漢的隱逸》，頁 43。

<sup>48</sup> 木齋、張愛東、郭淑云：《中國古代詩人的仕隱情結》（北京：京華出版社，2001），頁 19。

<sup>49</sup> 王瑤：〈論希企隱逸之風〉，《中古文學史論》（臺北：長安出版社，1975），頁 81。



而「在『王制』之下，士人的相對獨立必須被置於集權制度所允許、所需要的限度之內，否則它的存在是不可能的。」<sup>50</sup>由於士人在中國古代的政治環境下必然得依附於政治體系而存在，他們只好努力使自己的獨立性更適於統治集團的要求。再受到東晉以來儒道統一、任自然而不廢名教的玄學影響，也就同樣是導向了朝隱、大隱的概念。

於是，隱逸不再需要遁跡山林，而可以一邊志在軒冕、一邊經營丘壑，這樣既不悖離統治者對士大夫掌控的需求，又可保有一定程度的獨立精神，並且被認為是比形跡之隱更高尚的一種形式。無論是何劭〈贈張華詩〉所說的「奚用遺形骸，忘筌在得魚」<sup>51</sup>、王康琚〈反招隱詩〉標榜的「小隱隱陵藪，大隱隱朝市」<sup>52</sup>，或是《宋書·隱逸傳》中所稱的「賢人之隱，義深於自晦；荷篠之隱，事止於違人。……身隱故稱隱者，道隱故曰賢人」，<sup>53</sup>都顯示魏晉的朝隱已不只是漢代東方朔「避地金馬門」的保身避禍，<sup>54</sup>而更成為對高尚名聲或姿態的追求。

在這多種原因的交相作用之下，歷經漢魏六朝，隱逸漸漸從一種非此即彼的生命抉擇，轉變為一種可與它原來對抗的「仕」兼容並存的人生態度，或至少是一種道德高潔的象徵。這種清高式的隱逸越來越成為士人之間的風尚，王瑤便舉例提出，在嵇康、阮籍的詩文中，還可看見他們對隱逸的希求是抱著憂患的、痛苦的、對現實的不滿，到了太康時代的詩人筆下，他們所企慕的隱逸便完全是一種崇高的、愉悅的想像。「於是不但隱逸成了太平政治的點綴，同時隱逸的希企也成了士大夫生活的點綴了。」<sup>55</sup>

初盛唐時代的文人在唐代特有的現實功利心態上，對這樣的隱逸文化有所承變。首先，唐人延續著魏晉六朝以隱逸為時尚的風氣，繼續給予隱者崇

<sup>50</sup> 王毅：《中國園林文化史》（上海：上海人民出版社，2004）第九章〈士大夫出處仕隱的矛盾與隱逸文化的發展〉，頁 220。

<sup>51</sup> 何劭：〈贈張華詩〉，收於遼欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》（臺北：學海出版社，1984），頁 648。

<sup>52</sup> 王康琚：〈反招隱詩〉，收於遼欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 953。

<sup>53</sup> 《宋書·隱逸傳》序，〔梁〕沈約：《宋書》（北京：中華書局，1997），頁 2275。

<sup>54</sup> 《史記·滑稽列傳》：「（東方朔）據地歌曰：『陸沉於俗，避世金馬門。宮殿中可以避世全身，何必深山之中、蒿廬之下。』」〔漢〕司馬遷著，〔日〕瀧川龜太郎會注考證：《史記會注考證》（臺北：大安出版社，2006），頁 1297。

<sup>55</sup> 王瑤：〈論希企隱逸之風〉，頁 108。

高的評價和認同。劉翔飛指出，唐人由於朝廷推重隱士、佛道思想盛行、科舉制度推助等原因，使得隱風大盛，從布衣寒士到高門顯宦都有隱逸的實行者。<sup>56</sup>李劍鋒也提到，初盛唐人的時代精神有兩個面向：一方面是建功立業、積極進取，另一方面則是「希企隱逸、徜徉於山水、追求個體的獨立自由」，這兩者共同融合成「真正的盛唐精神：待時而起，功成然後身退。」<sup>57</sup>

這種精神導向了初盛唐隱逸的第二個重點，也就是隱逸的心態往往離不開仕。許建平認為盛唐的隱居有兩種現象，一種是終南捷徑式的爲了求名作官而隱，另一種則是將隱居作爲官場生活的調劑，隱居是爲了再更順利地去作官。<sup>58</sup>葛曉音也詳細的分析了幾種盛唐文人的隱居情況，包括了官吏休假期間的亦官亦隱、在等候選調或薦舉期間的暫時隱居等等，<sup>59</sup>並特別強調唐代文人「雖然他們在暫時的挫折中也有對現實的憤慨批判和強烈否定，但時代給他們提供的人生道路是極其明確的，他們對『明主』始終抱有幻想，隨時等待出仕的機會，從來沒有終身隱遁的打算，因而看待生活的態度相當實際。」<sup>60</sup>有這種以仕進爲主的心態，隱逸顯然已經變成附屬於仕途之下，一種暫時的、象徵著高雅脫俗品德的生活調劑。盛唐文人在朝隱概念的基礎上，比前代更進一步的統和了仕隱之間原有的矛盾，使得他們可以既維持現實名利的追求，又保有對清高和自由的想像。

還應提到的一點則是，初盛唐的文人儘管對隱逸可能沒有太深入的哲學思考，但在詩歌創作方面，他們「天生的藝術感受力以及對自然美的高度敏悟」卻使他們更多的從意象上接受了前人提供的現成景物，特別是陶淵明的田園模式，用以表現類似心境，並發展出更多之前未被充分表現的自然意趣。<sup>61</sup>隱逸的輕鬆性與趣味性在這裡都被大大的提高了，這也爲後來白居易的「中

<sup>56</sup> 劉翔飛：《唐人隱逸風氣及其影響》（臺北：國立臺灣大學中國文學系碩士論文，1978）。

<sup>57</sup> 李劍鋒：《元前陶淵明接受史》（濟南：齊魯書社，2002），頁 105。

<sup>58</sup> 許建平：《山情逸魂——中國隱士心態史》（北京：東方出版社，1999）第五章〈隋唐隱士的魏闕情懷〉，頁 193-252。

<sup>59</sup> 葛曉音：〈盛唐田園詩和文人的隱居方式〉，《詩國高潮與盛唐文化》（北京：北京大學出版社，1998），頁 93-107。

<sup>60</sup> 葛曉音：《山水田園詩派研究》（瀋陽：遼寧大學出版社，1993），頁 191。

<sup>61</sup> 葛曉音：〈盛唐田園詩和文人的隱居方式〉，頁 101。李劍鋒也提到「由於主體意識的滲透性強，陶詩創造了一系列帶有象徵意味、表現主體高雅脫俗、親和自然的典型審美意象……進而塑造出一位有著獨特個性的典型高士形象。」而這些形象正被盛唐人取用而成爲隱逸形象之典範。見李劍鋒：《元前陶淵明接受史》，頁 152。

隱」作了準備。

白居易的〈中隱〉詩這樣說：

大隱住朝市，小隱入丘樊。丘樊太冷落，朝市太囂諠。不如作中隱，  
 隱在留司官。似出復似處，非忙亦非閑。不勞心與力，又免飢與寒。  
 終歲無公事，隨月有俸錢。君若好登臨，城南有秋山。君若愛遊蕩，  
 城東有春園。君若欲一醉，時出赴賓筵。洛中多君子，可以恣歡言。  
 君若欲高臥，但自深掩關。亦無車馬客，造次到門前。人生處一世，  
 其道難兩全。賤即苦凍餒，貴則多憂患。唯此中隱士，致身吉且安。  
 窮通與豐約，正在四者間。<sup>62</sup>

中隱概念的提出，顯然受到唐代士人積極仕進的本質、佛道思想與中唐以來國政艱困、士風轉變等時代背景的影響，<sup>63</sup>但更值得注意的是，白居易的這段宣言為原本的隱逸文化帶來了更世俗、更物質、更重視個人享樂的意蘊。當他表示大隱和小隱的缺點分別在於「冷落」和「囂諠」、「凍餒」和「憂患」，所在意的顯然不是仕隱問題背後的文化精神，而是其帶來的實際生活內容。相對於那些追求玄遠、厭惡塵俗銅臭的魏晉名士，白居易毫不掩飾的指出中隱的好處是「終歲無公事，隨月有俸錢」。同時，中隱生活又有各種享樂的保證：登臨、遊玩、筵席、交友，隱逸的物質化在此昭然若揭。

不過，長久以來作為高尚象徵的隱逸，當然不可能完全作為物質享樂而為文人所提倡，張再林認為「白居易提出的『中隱』理論就是在『吏隱』的基礎上增進了一個『閒』字。」<sup>64</sup>而白居易的「閒」事實上即可理解為一種建立在物質基礎上的生活情趣。在此之前，隱逸已經在六朝乃至盛唐文人筆下，作為一種令人欣羨的生活方式而被記錄下來，白居易則更強調了這種「高雅」生活落實的可能，隱逸不再只是一種點綴文人生活的企慕，更可毫無阻

<sup>62</sup> 白居易：〈中隱〉，收於《全唐詩》（北京：中華書局，1985），頁 4991。

<sup>63</sup> 對於中隱觀念背景的相關討論見李紅霞：〈白居易中隱的社會文化闡釋〉，《江蘇社會科學》2004.3(2004):160-164；許建平：《山情逸魂——中國隱士心態史》第五章第六節〈不如作中隱——白居易的處世觀〉，頁 238-252；張再林：《唐宋士風與詞風研究》（北京：人民文學出版社，2005）第三章第一節〈「中隱」辨〉，頁 134-144。

<sup>64</sup> 張再林：《唐宋士風與詞風研究》，頁 140。

礙的成爲文人生活的一部份。不妨看看唐代隱士的生活內容，劉翔飛列舉有讀書業文、琴酒茶藥、書畫遊覽、學佛修道……有時或自力耕種，但隱者們躬耕的程度也令人懷疑。<sup>65</sup>這樣的生活老實說和一般文人可做的大概相距不大，確實只在仕宦者是否有公餘閒暇進行這些事項而已。而當隱逸被視作一種調劑性的、不那麼絕對的生活型態，能夠部分的實行這些活動，也就可說在生活中具備了某種隱逸趣味。然而，隱逸原有的精神高度也因此而降低，文人不必有真正高潔的品格或政治理想，只要掌握閒適趣味的享受，就可沾上隱逸之風。這無疑也是隱逸文化物質化的另一面。

總之，在中隱概念下，隱逸顯然已經相當大程度的不同於初期廟堂或巖穴的沉重生命抉擇，甚至也不僅是魏晉六朝的清高想像，而成爲一種容易實行的生活情趣。而這種生活情趣的隱逸心態，就正是宋代隱逸文化的一部份基礎。

## 二、宋人的仕隱心態

即使在隱逸文化的發展中，隱逸概念有越來越生活化的傾向，仕和隱的需求也越來越明顯的被試著調和，最初那種「窮則獨善其身」的心態卻沒有真正消失過。仕隱矛盾始終都是士人所需面對的重要課題。

誠如一般所知，宋代是中國歷史上有名的黜武崇文、優禮士人的時代，也是士大夫精神極其高昂的時期。由於懼怕唐末五代藩鎮武將割據專權的歷史重演，宋太祖承襲後周的強幹弱枝、文人政治策略，來確保中央統治的穩固；另一方面也因為趙宋統治集團缺乏世族門第的社會力量作爲其支持後盾，而努力爭取士人的認同。<sup>66</sup>其中重要的措施包括了對科舉考試更加重視、追求公平並禮遇進士，<sup>67</sup>「不殺大臣及言事者」的祖訓，<sup>68</sup>給予官員極優渥的

<sup>65</sup> 劉翔飛：《唐人隱逸風氣及其影響》第三章〈隱逸生活的內容〉，頁 59-87。

<sup>66</sup> 關於宋朝基本國策與需求的相關情形可參考傅樂成：《中國通史》（臺北：大中國出版社，2004），頁 527-529；余英時：《朱熹的歷史世界——宋代士大夫政治文化的研究（上篇）》（臺北：允晨文化，2003）第二章〈宋代「士」的政治地位〉，頁 271-285。

<sup>67</sup> 宋代科舉制度狀況可見祝尚書：《宋代科舉與文學考論》（鄭州：大象出版社，2006）。

<sup>68</sup> 此事的詳細辯證可見余英時：《朱熹的歷史世界——宋代士大夫政治文化的研究（上篇）》，頁 277-280。

俸祿，<sup>69</sup>以及在各地廣設學校、推廣教育等等，<sup>70</sup>這些狀況都造成宋代士人的地位大為提高，促使越來越多人藉由讀書科考進入士的行列，也帶來士人特別昂揚而積極的政治態度。

隨之而來的，則是士大夫對於國家較前代更為深厚的認同與責任感。余英時指出，科舉制度的改變、儒學的復興、入世轉向的佛教都對宋代士大夫的思想背景產生影響，使「宋代的『士』以政治、社會的主體自居，因而顯現出高度的責任意識」，有著「以天下為己任」、與皇帝「同治天下」的高度自尊。<sup>71</sup>這種普遍心態造成了宋人對出仕一事的難以放棄，不是如唐代文人單純為建立功業而尋求各種為官途徑，更有著強烈的理想與抱負。

然而正因為這理想與抱負的強烈，士大夫們平治天下的志向往往是實現的機會小、挫折的機會大。宋朝在不殺文臣的祖訓下，改以頻繁的貶謫作為懲罰，導致宋代文人有另一種生命低潮等著面對。<sup>72</sup>正如葛兆光所說的，在這樣的情形下，「很容易激發出士大夫的一種高調的道德理想主義思路」，試圖「不通過國家法制的強制性約束，便確立一種符合理想的社會秩序。」<sup>73</sup>這就導致了理學「即道德即宗教」<sup>74</sup>的出現，亦即在「外王」不行時的轉向「內聖」。理學建立起一個絕對的、統一的天道，而人則在其中明性窮理、循理而動；循理所獲得的最高境界，即是孔顏樂處的聖人氣象。「在宋代士人的人格理想中，除了積極進取、以天下為己任的社會性的主體精神之外，更有一個追求心靈自由、嚮往平和愉悅的個體性精神維度。這一維度的核心範疇便是一個『樂』字。」<sup>75</sup>從孔顏之樂出發，宋人追求的理想人格是平淡質樸、自然任真，以樂觀揚棄悲哀，以曠達紓解逆境。這造成宋人對具備恬淡、自然、樂觀等特質的陶淵明其人其詩給予有史以來最崇高的評價，<sup>76</sup>也造成宋人對

<sup>69</sup> 此種優渥俸祿也造成了宋代嚴重的冗官冗祿情形，見錢穆：《國史大綱（下）》（臺北：臺灣商務印書館，2006），頁 543-547。

<sup>70</sup> 宋代的教育與考試狀況可參考李弘祺：《宋代官學教育與科舉》（臺北：聯經出版社，1994）。

<sup>71</sup> 詳細內容見余英時：《朱熹的歷史世界——宋代士大夫政治文化的研究（上篇）》〈緒說〉，頁 27-251；第三章〈「同治天下」——政治主體意識的顯現〉，頁 288-312。

<sup>72</sup> 關於宋代的貶謫文化可見

<sup>73</sup> 葛兆光：《中國思想史（第二卷）》（上海：復旦大學出版社，2000），頁 197-198。

<sup>74</sup> 牟宗三語。見牟宗三：《心體與性體》（臺北：正中書局，1991），頁 4。

<sup>75</sup> 李春青：《宋學與宋代文學觀念》（北京：北京師範大學出版社，2001），頁 23。

<sup>76</sup> 有關陶淵明在宋代的接受與形象可見李劍鋒：《元前陶淵明接受史》第三、四編，頁

於展現閒適生活的白居易有相當程度的愛好和仰慕。<sup>77</sup>

因此我們可以看到，無論是絕意仕進的邵雍〈太平吟〉：「天下太平日，人生安樂時。更逢花爛漫，爭忍不開眉」，<sup>78</sup>並未離開仕宦生涯但更致力學術的程顥〈秋日偶成〉：「閒來無事不從容，睡覺東窗日已紅。萬物靜觀皆自得，四時佳興與人同。道通天地有形外，思入風雲變態中。富貴不淫貧賤樂，男兒到此是豪雄」<sup>79</sup>，都可看出對安閒之「樂」的融入與享受；梅堯臣、歐陽脩一方面積極於政事，另一方面則是一個大量學陶詩、標榜深遠平淡之趣，一個自號六一居士、留下放情於琴棋書酒間坦然自樂的形象。最可作為宋代文化典範的蘇軾在〈靈壁張氏園亭記〉表示「古之君子不必仕，不必不仕」，並讚揚張氏先君建造園亭「使其子孫開門而出仕，則跬步市朝之上；閉門而歸隱，則俯仰山林之下。於以養生治性，行義求志，無適而不可」，<sup>80</sup>確立了身兼仕隱、無適不可的觀念；〈沁園春·赴密州早行馬上寄子由〉中則一邊謹記著少年時「致君堯舜，此事何難」的志向，另一邊則勸慰兄弟「用舍由時，行藏在我，袖手何妨閒處看。身長健，但優游卒歲，且鬪尊前」，<sup>81</sup>更加明確的說出了在不得意時要以安適自處、人生首重清歡的心態。南北宋之交，面對家國之難而無力施為的文人們更紛紛以閒適意趣自解。身任高官的陳與義說「擾擾成何事，悠悠送此生。蛛絲閃夕霽，隨處有詩情」<sup>82</sup>固然顯露以賞玩生活細微之美抵抗無可改變之世事的態度；過著山林生涯的朱敦儒寫下「幸遇三杯酒美，況逢一朵花新」、<sup>83</sup>「自歌自舞自開懷，且喜無拘無礙」<sup>84</sup>則強調在政治壓迫與苦惱人生中，不如追求自我的安樂。一生積極以北伐為志的陸游面對山村閒居，也有「從今若許閒乘月，拄杖無時夜叩門」之句，<sup>85</sup>作

---

219-421。

<sup>77</sup> 宋人對白居易的喜好可見張再林：《唐宋士風與詞風研究》引論，頁 1-25。

<sup>78</sup> 邵雍：〈太平吟〉，收於傅璇琮等主編：《全宋詩》（北京：北京大學出版社，1999），頁 4555。

<sup>79</sup> 程顥：〈秋日偶成〉之二，收於《全宋詩》，頁 8237。

<sup>80</sup> 蘇軾：〈靈壁張氏園亭記〉，《蘇軾文集》（北京：中華書局，1986），頁 369。

<sup>81</sup> 蘇軾：〈沁園春·赴密州早行馬上寄子由〉，〔宋〕蘇軾撰，王宗堂、鄒同慶校注：《蘇軾詞編年校注》（北京：中華書局，2007），頁 134。

<sup>82</sup> 陳與義：〈春雨〉，收於《全宋詩》，頁 19513。

<sup>83</sup> 朱敦儒：〈西江月〉，〔宋〕朱敦儒著，沙靈娜注釋，陳振寰審定：《樵歌注》（貴陽：貴州人民出版社，1985），頁 244。

<sup>84</sup> 朱敦儒：〈西江月〉，《樵歌注》，頁 244。

<sup>85</sup> 陸游：〈游山西村〉，收於《全宋詩》，頁 24272。

爲政治苦悶中一點暫時的寬慰。至於晚年歸隱的范成大在〈四時田園雜興〉中「坐睡覺來無一事，滿窗晴日看蠶生」，<sup>86</sup>則顯然更進一步，體現了結合文人山水田園意趣的渾融之樂。

如此一來，白居易以下以閒適之樂爲核心的隱逸情調，正好符合於宋人平淡而生活性的美學；而作爲生活方式、可聊以行之的隱逸內涵，又正可配合宋人無法放棄出仕的心理責任。對宋人來說作官而思隱是極普遍的現象，他們的政治道德要求使他們即使面對失意，也很可能仍然一生都停留在仕宦之路上，但另一方面又用恬淡之心、隱逸之趣來安慰自己，在生活中把握某種自得安閒的狀態，並將這種閒適超曠的精神視爲生命的最後歸宿。因此，宋人的仕隱矛盾不只是他們既想爲官實現政治懷抱，又想保有清高那麼簡單，而是整個政治與學術文化氛圍，造成他們理想人格的兩個面向。他們一方面在「外王」的儒家思想下，充滿積極用世之心；另一方面又在「內聖」的道德實踐中，追求平淡、自適、自得其樂、坦然以對的理想人格。宋代既同時是士人政治意識的極高張時期，又是隱風極盛的時代——不僅是真正實行隱逸的隱士，更包括了社會上普遍對於閒適和曠達情趣的追求——這種狀況，也就來自於此同一信仰的兩種不同趨向。

從物質方面來看，宋代朝廷在優禮文人的基本國策下，官制上多冗官閒職，俸祿又厚，再加上宋朝本身經濟發達，無疑爲士人享受清閒隱逸生活提供了相當良好的條件。劉文剛提到，宋代「士人普遍認爲，生活應該以財產爲基礎，才能隨心所欲，不受別於人」，許多官吏都先買好田地莊園，作爲隱居休退的準備。<sup>87</sup>然而，土地與莊園不只是經濟來源，同時更是文人享受隱逸情趣的環境。隱逸在最初作爲對人世的逃避和抵抗，必然與自然世界相連結，如果長沮桀溺的耕種還僅是他們的維生方式，孔子所說的「鳥獸不可與同群」也將他們打入了非人世的範疇。伯夷叔齊、商山四皓、嚴光、陶謝，都以自然——無論是山林或田園——作爲和塵俗之世相對的空間。從魏晉開始，私人莊園即逐漸成爲風尚，通過擁有與佈置，將作爲審美對象的自然納

<sup>86</sup> 范成大：〈四時田園雜興〉，收於《全宋詩》，頁 26002。

<sup>87</sup> 劉文剛：《宋代的隱士與文學》（成都：四川大學出版社，1992），頁 33-41。劉文中的「隱士」不只是不作官的人，也包括了一部分爲官而退休的、任虛職而以隱士自居的、或一邊作官一邊實行隱逸生活的文人。

入士人的生活中，隋唐園林的成熟更顯示文人調節仕隱矛盾時在物質層面的努力，試著以莊園、別業或園林的建構來達到他們理想中的生活：仕宦是他們維持生存與完成功業追求的方式，園林別業則是他們享受閒逸、親近自然而獲得高尚趣味的空間。<sup>88</sup>宋代坐擁私人林園的文人不少，甚至一人一生中可以有數個規模不等的莊園，而朝廷也在各個行政區設立州圃、郡圃等公園，一方面可供民眾觀覽，一方面也成為地方官吏享受自然情趣的場所。<sup>89</sup>作官時在任所營建私園或於郡圃遊憩，退隱時則購田建莊以同時滿足經濟需求和自然情懷，這成了宋代文人常見的仕隱型態，也讓他們留下了各式各樣歌頌山水田園之樂的篇章。

這樣看來，宋人應該確實能解決長期以來的仕隱矛盾了，因為他們比之前任何一個朝代都更好的結合了兩者。無論出仕或隱退，都可在某方面符合於他們的理想，甚至還可以兩者並行。然而事情並不如此簡單。「外王」的儒家傳統和宋代文人被賦予的時代責任，仍然是士人主要的價值取向，在大多數的狀況下，仕都仍然是優先的，而隱逸仍是不得已的選擇。同時，即使知道要以曠達樂觀的態度來面對失意，真正做得到的人依舊不多，與其說是他們真的這樣坦然於失意，不如說他們是在文化氛圍下被要求這樣面對失意。「自古隱士就是以隱居為樂，社會也以隱居為樂，隱士主要是按傳統表現自己的快樂。」<sup>90</sup>文人在作品中大量的誇耀自己的閒適、讚揚隱逸情趣，然而這隱逸情趣究竟是真正的樂，或僅僅是一種文化符號？

前文已經提到，初盛唐的文人在創作山水田園詩時，從意象上接受了陶詩的內容，而發展出一種田園模式。這種陶詩的典型到了宋代，隨著陶淵明形象在平淡美學和理學思想下的重新建立而有了更多特定的意涵。從梅堯臣、蘇軾到朱熹，陶淵明的平淡自然、樂觀任真被越來越高的推崇，甚至在理學的要求下成為一種理想的人格典範。<sup>91</sup>經由這個陶淵明形象的建立，他所展示的田園生活與相關典故也成為通往理想人格的途徑，或是理想人格的

<sup>88</sup> 關於中國園林的發展狀況可參考王毅：《中國園林文化史》；曹林娣：《中國園林文化》（北京：中國建築工業出版社，2008）。

<sup>89</sup> 見侯迺慧：《宋代園林及其生活文化》（臺北：三民書局，2010）第二章〈宋代著名園林及名人擁園情形〉，頁 87-219。

<sup>90</sup> 劉文剛：《宋代的隱士與文學》，頁 79。

<sup>91</sup> 見李劍鋒：《元前陶淵明接受史》第三、四編，頁 219-421。



表現。這就使得山水田園的真實性和文學性之間產生了模糊地帶，讀者有時甚至很難去探索文人對於自然之樂的喜好與崇揚是出於典範的要求，或是發自內心的感觸。劉文剛也指出，隱士文學在唐宋已經形成某種固定的模式，亦即運用某些特定意涵的詞彙和意象，來達到特定的效果。<sup>92</sup>這種模式的發展或許有助於某類詩歌體式的建立，但同時卻也有將詩歌情感簡化的隱憂。事實上，當隱逸更大量的進入生活，更遠的離開了最初的生命抉擇，更風行的為人稱頌，隱逸概念的扁平化也就成了必然的趨勢。宋人將隱逸思想極度內化、精神化的取向，也反而造成了一種難以達到的理想。他們真正要面對的矛盾似乎已經不是在仕隱出處的選擇上，而是在這過高的閒適典範與一般自我的掙扎上。

或許我們可以為宋人的隱逸心態下這樣一個註腳：在政治與學術文化的影響下，宋代文人積極於兼濟天下的理想，也同時追求平淡曠達的人格。因此，他們經常於失意時採行隱退，或至少試著用恬淡自適的思考方式自我寬解，無論當官與否，都會在自然世界中徘徊，同時在文字言詞中通過景物意象或既有的山水田園詩歌模式，追求並展現一種固定的隱逸閒適之樂。可是曠達的境界並非人人可以達到，理想的失敗卻是容易碰到的現實，因此對閒居自然之樂的刻意追求和展現，往往與他們內在真正的、深切的挫折感有所落差。於是，隱逸的情趣未必使文人在政治上的失落感得到轉化和昇華，反而成了一種掩蓋。而在山水田園之樂的掩蓋底下，那無法解決的挫折便不得不以更隱微的形式被呈現出來。

### 第三節 山水田園詞的發展

在前兩節中我們已經探討了兩個問題，亦即「辛棄疾為什麼選詞來創作？」和「辛棄疾所可見的山水田園有怎樣的思想內涵？」而在進入辛棄疾個人的狀況之前，還有一個屬於時代文化背景的議題需要處理，也就是「在辛棄疾之前，有過什麼樣的山水田園詞創作？」

<sup>92</sup> 劉文剛：《宋代的隱士與文學》第四章〈文學展示的隱逸形象〉，頁 93-121。

本論文在緒論中已經提到，山水田園主題並非詞體創作的主流內容，而是在詞漸漸往士大夫文化靠近之後才較多的進入詞篇。這固然是一般對於山水田園詞的認知。然而若更進一步深究山水田園詞的源頭，卻會發現一些特殊的狀況。根據曾昭岷等人所編的《全唐五代詞》，有近百首命名為「漁父」、「漁父詞」、「漁歌子」、「撥棹歌」的作品，<sup>93</sup>以張志和的〈漁父〉為代表：

西塞山前白鷺飛。桃花流水鱖魚肥。青箬笠，綠蓑衣。斜風細雨不須歸。(頁25)

這些作品無一例外的以山水風光為背景，而以象徵隱逸的漁父為主角，可說是最早的一批山水田園詞。其他非以漁父為核心，但同樣涉及山水田園風景的詞篇數量雖無此豐富，卻也零星散見於各編當中，例如：

山上層層桃李花。雲間煙火是人家。銀釧金釵來負水，長刀短笠去燒畬。(劉禹錫〈竹枝詞〉，頁999)

茅舍槿籬溪曲。雞犬自南自北。菰葉長，水荇開，門外春波漲淥。聽織。聲促。軋軋鳴梭穿屋。(孫光憲〈風流子〉，頁630)

顯然，在詞發展的早期，山水田園之作並非毫不存在，甚至可看見一個自成系列的漁父主題，直到入宋後，漁父詞仍持續有許多作者唱和。<sup>94</sup>然而，倘若山水田園早在一開始便有過被詞人寫入作品的紀錄，甚至以山水隱逸為主要內容的漁父詞還在整個詞史上佔有一席之地，何以這些作品始終未能成為詞章創作的主流？山水田園主題在之後的詞體創作中又有怎樣的發展？

關於漁父詞的盛行，或許可以作如下的解釋：首先，漁父詞所興起的中晚唐時期，正像上文所提到的，是隱逸思想發生變化的關鍵時期。如上一節

<sup>93</sup> 曾昭岷、曹濟平、王兆鵬、劉尊明編著：《全唐五代詞》（北京：中華書局，2008）。本節內引唐五代詞皆出自此書，故僅標明頁碼，不一一註解。

<sup>94</sup> 漁父詞的相關統計可見曹辛華：〈論唐宋漁父詞的文化意蘊與詞史意義〉，《南京師大學報（社會科學版）》6(2007.11):117-122；王岩：《論文人漁父詞（中唐至元）》（福建師範大學高校教師在職攻讀碩士學位論文，2006）。

所稱，隱逸在唐代進入了生活情趣的範疇，且隨著山水田園的盛行，越來越往固定的模式靠近。自屈原、呂尚、嚴光以來便不斷被賦以高潔脫俗象徵的漁父形象，也正在此時更鮮明的成為文人筆下的隱逸想像。<sup>95</sup>在此，張志和所創造出那位「斜風細雨不須歸」的漁父便成了隱逸情趣的象徵代表，他悠遊於山林雲水之間，不管俗務而自給自足，顯然是徘徊在仕隱之際、追求閒適生活的文人們最好的典範。黃文吉指出，「漁父只不過歸隱文人的寄託而已」<sup>96</sup>；曹辛華也表示唐宋文人不能完全逃避儒家思想下的社會現實，卻可做個「書生漁父」。<sup>97</sup>漁父詩詞的創作與唱和正好滿足了文人表示清高、渴望閒逸的心理，因此下自布衣文士、上至帝王高官，都可對此有所嚮往，甚至留下相關創作，<sup>98</sup>也更顯示了漁父是作為一種風雅追求而進入詞篇的。其次，詩和詞的內容在中晚唐時期尚無明確的區別，楊柏嶺就曾說：「唐詞在題材等方面上看似豐富多樣」，但「唐詞風格多樣等與唐詩人由詩轉詞的自然表現有關，是詞體未定型前的不自覺現象」。<sup>99</sup>再加上〈漁歌子〉之調很可能與民間漁唱有關，<sup>100</sup>故而文人在試著寫作音樂文學時，也就自然擷取了相關的主題。唐五代其他的山水田園作品，很可能也有著相似的來源，亦即文人在寫作曲詞時從一般詩歌或民歌取材，而寫出帶有隱逸情調或民間風味的曲詞。前文所引劉禹錫的〈竹枝詞〉、孫光憲的〈風流子〉，都顯然帶有這樣的色彩。然而，當晚唐花間風格興起，柔美豔媚逐漸成為詞體正宗的時候，以文人清高閒逸為主的漁隱主題也跟著落居下風，帶有民歌粗獷意味的農村景貌之作更僅是偶見的質樸點綴。同時，張志和所營造的風流閒適之漁父典範也很快形成固定的隱逸形象，儘管整個宋代，文人們都屢有寫作，卻始終未能脫出此

<sup>95</sup> 關於漁父形象的來源可見黃文吉：〈「漁父」在唐宋詞中的意義〉，收於《第一屆詞學國際研討會論文集》（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1994），頁 139-156。

<sup>96</sup> 黃文吉：〈「漁父」在唐宋詞中的意義〉，頁 145。

<sup>97</sup> 曹辛華：〈論唐宋漁父詞的文化意蘊與詞史意義〉，頁 120。

<sup>98</sup> 如唐憲宗曾「求訪元真子〈漁歌〉，嘆不能致」；李煜曾留下〈漁父〉詞二首，宋高宗亦曾有過十五首〈漁父〉創作，都顯露帝王對此類作品的喜好。見鄧喬彬：〈唐宋漁父詞的文人化發展〉，《文史哲》310(2009):140-146。

<sup>99</sup> 楊柏嶺：《唐宋詞審美文化闡釋》（合肥：黃山書社，2007），頁 184-187。關於早期詩詞間的模糊界線下章將有討論，另可參考董希平：《唐五代北宋前期詞之研究——以詩詞互動為中心》（北京：崑崙出版社，2006）。

<sup>100</sup> 〈漁歌子〉或〈漁父〉除張志和一體外，唐教坊曲與敦煌寫本曲子詞皆有收錄此調，卻未必相同。相關辨析可見謝俐瑩：〈在詩律與詞律之間——漁歌子詞調分析〉，《東吳中文研究集刊》2(1995.05):91-108。

一範圍，似乎不過是經由對張志和的唱和，自證隱逸風流的心意。這也使得原本可能在詞體創作中發展起來的山水田園主題遭遇了發展上的困境。

王兆鵬在討論南渡時期詞人自然書寫時曾經說過：「晚唐五代文人詞乃至北宋的許多詞作，……儘管他們的詞作中也常常寫到山山水水、花草樹木，但那些山水、花草不是詞人創作時眼中所見的實景，而是心中所想、為烘托抒情主人公的心情意緒所造設的虛景。詞中的山水草木等自然物象不是作為獨立的審美對象而存在，而是做為抒情主人公活動的舞台背景而建構。」<sup>101</sup>確實，在花間範式所帶來的閨閣氣氛下，大多數的外在事物都僅是為了烘托作者的心境而被選擇的意象，其背後的文化意涵或所能帶來的情感聯想，經常大過這些事物實際存在的意義。如晏殊的〈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。<sup>102</sup>

在這樣的作品中，「燕子」並不真是「燕子」，而是為了寫出「雙飛」來襯托孤獨，並以「燕」來暗示春秋季節的時間流轉；「明月」並不真是「明月」，而是為了點明「離恨」，並營造徹夜不寐的效果；「山長水闊」更不是真正的山水，而僅是用來表示距離遙遠，而讓作者的惆悵憂思更加迷茫。這些景物固然有可能真正存在於作者眼中所見的外在世界，他們的本來面目卻並不重要，作者也無意多作刻畫。事實上，在一些漁父作品中也有類似的狀況。不妨看看晚唐五代的幾首漁父詞：

千尺絲綸直下垂。一波纔動萬波隨。夜靜水寒魚不食，滿船空載月明歸。（釋德誠〈撥棹歌〉，頁38）

擺脫塵機上釣船。免教榮辱有流年。無繫絆，沒愁煎。須信船中有散

<sup>101</sup> 王兆鵬：《南渡詞人群體研究》，頁 109。

<sup>102</sup> 晏殊：〈鵲踏枝〉，收於唐圭璋編：《全宋詞》（北京：中華書局，2009），頁 91。本節內所引宋詞皆出自此書，故之後僅標明頁碼，不再附註。

仙。(歐陽炯〈漁父〉,頁456)

志在煙霞慕隱淪。功成歸看五湖春。一葉舟中吟復醉。雲水。此時方  
認自由身。花島為鄰鷗作侶。深處。經年不見市朝人。已得希夷  
微妙旨。潛喜。荷衣蕙帶絕纖塵。(李珣〈定風波〉,頁611)

一棹春風一葉舟。一輪繭縷一輕鉤。花滿渚,酒盈甌。萬頃波中得自  
由。(李煜〈漁父〉,頁766)

各個不同作者筆下的漁父詞,當然還是有各自的差異,或偏重寫景、或偏重哲理象徵、或偏重隱逸情志的表達、或寫出萬事無須掛懷的格言、或融入佛家的渡化概念,但也可看見,大部分的漁隱之作似乎都沒有脫離張志和筆下的漁父典型。由於作者寫出的漁隱並非真正的漁隱,而僅是一種清高形象的表示或宗教性的隱喻,特別是當隱逸變成一種過分簡單的想像,文人又缺乏真正的實踐,他們可以輕易的使用幾種相關意象拼湊出相似的漁樵環境,卻未必有多少真正的隱逸寄託或多麼深入的自我情志。這或許也是漁父詞雖長期以來持續有人寫作,卻始終在藝術成就上難以有太大突破的原因。

但另一方面,隨著詞越來越往文人靠近,並成為文人用以自我表述的一種文體,也有越來越多作者開始在詞中放入自己所觀察到的真實世界、自己的懷抱與感嘆,而開始從另一個角度走進山水田園之間,使這類題材又有了重新被發現的機會。例如宋初詞人潘閬的〈酒泉子〉:

長憶西湖,盡日憑闌樓上望。三三兩兩釣魚舟。島嶼正清秋。 笛  
聲依約蘆花裏。白鳥成行忽驚起。別來閒整釣魚竿。思入水雲寒。(頁  
5)

釣魚、蘆花、白鳥、水雲雖然與漁隱作品的常見意象頗為雷同,但以一個「長憶西湖」作為開頭,便確定了這些風景並不是作者想像出的隱逸心境,而是曾真正看見過、而今在回憶中重現的自然世界,也因而比漁父作品有了更大的寫實成分。這種「追憶」的寫作方式使人聯想到白居易的〈憶江南〉

(頁72)，不難從這裡窺見這一脈透過回憶中眼見之景物片段而寫景的手法傳承。稍晚的歐陽修作有〈採桑子〉十首(頁121-122)，寫西湖各個季節、各處景觀之美，也具有相同的特徵。

而如果說這還僅是回憶的幻影，那麼以羈旅之作著名的柳永，就為詞的真實寫景帶來了新的進步。柳永可說是在蘇軾之前將詞篇內容擴大的先驅之一，<sup>103</sup>由於在詞中大量放入個人經歷，除了城市生活、兒女情愛的刻畫之外，他對於自我四處漂泊行役的所見所感也留下了詳細的鋪敘。在手法上，劉若愚提到柳永發展出一種「攝影機拍出的連續鏡頭」技巧，書寫他在旅途中連續的視覺經驗，<sup>104</sup>例如這些句子：

凍雲黯淡天氣，扁舟一葉，乘興離江渚。渡萬壑千巖，越溪深處。怒濤漸息，樵風乍起，更聞商旅相呼。片帆高舉。泛畫鷁、翩翩過南浦。  
(〈夜半樂〉，頁37)

對瀟瀟暮雨灑江天，一番洗清秋。漸霜風淒緊，關河冷落，殘照當樓。是處紅衰翠減，苒苒物華休。惟有長江水，無語東流。(〈八聲甘州〉，頁43)

一葉扁舟輕帆卷。暫泊楚江南岸。孤城暮角，引胡笳怨。水茫茫，平沙雁，旋驚散。煙斂寒林簇，畫屏展。天際遙山小，黛眉淺。(〈迷神引〉，頁44)

在這裡，主角的視線將每樣景物連接起來，並非心緒或回憶中跳躍片段的風景，而有了清楚的軌跡。這些景色作為羈旅之情的襯托，但獲得了更高的獨立性和更細膩生動的描述。其長篇鋪陳的手法提供了後來詞家工筆寫景的模範，也擴大了在詞中書寫自然風物的可能。

到了蘇軾，讀者更清楚看見了做為對象物而被欣賞的山野風光：

<sup>103</sup> 關於柳永在詞體上的開拓可參考楊海明：《唐宋詞史》第六章〈柳永慢詞開啓了「宋詞」的新天地〉，頁279-332；劉揚忠：《唐宋詞流派史》第三章第五節〈俚俗詞派的開山祖——柳永〉，頁165-181。

<sup>104</sup> 由孫康宜引自劉若愚，見孫康宜：《晚唐迄北宋詞體演進與詞人風格》(臺北：聯經出版社，1994)第四章〈柳永與慢詞的形成〉及劉若愚著，王貴苓譯：《北宋六大詞家》(臺北：幼獅文化，1986)頁69。

春已老，春服幾時成。曲水浪低蕉葉穩，舞雩風軟紵羅輕。酣詠樂昇平。微雨過，何處不催耕，百舌無言桃李盡，柘枝深處鶉鳴。春色屬蕪菁。(〈望江南〉，頁 295)

春未老，風細柳斜斜。試上超然臺上看，半壕春水一城花。煙雨暗千家。寒食後，酒醒卻咨嗟。休對故人思故國，且將新火試新茶。詩酒趁年華。(〈望江南〉，頁 295)

旋抹紅妝看使君。三三五五棘籬門。相挨踏破菑羅裙。老幼扶攜收麥社，烏鳶翔舞賽神村。道逢醉叟臥黃昏。(〈浣溪沙·徐門石潭謝雨，道上作五首〉之二，頁 316)

軟草平莎過雨新。輕沙走馬路無塵。何時收拾耦耕身。日暖桑麻光似潑，風來蒿艾氣如薰。使君元是此中人。(〈浣溪沙·徐門石潭謝雨，道上作五首〉之五，頁 316)

蘇軾的這幾首作品顯然可以看出題材選擇上的擴大，不再只是以景物書寫愁緒，而是純粹的欣賞自然與農村並獲得愉悅。而這當然也與詞體地位內容的變化有關。蘇軾以個人人才力打破詞原有的內容界線，更多的注入了士人坦然的、言志的情懷抒發，特別是「軟草平莎過雨新」一首，他用「何時收拾耦耕身」和「使君元是此中人」為整組農村風光詞作的結尾感嘆，顯然成了漁父主題之外詞中另一種田園隱逸之思的萌芽。而這也把在前面所引這些詞篇中單純作為審美對象的山水田園，提升到了與士人懷抱相結合的高度，而產生哀樂情緒之外更豐富的思想意蘊。他的另一首〈江城子〉在詞中大量引用陶典：

夢中了了醉中醒。只淵明。是前生。走遍人間，依舊卻躬耕。昨夜東坡春雨足，烏鵲喜，報新晴。雪堂西畔暗泉鳴。北山傾。小溪橫。南望亭丘，孤秀聳曾城。都是斜川當日境，吾老矣，寄餘齡。(頁 298)

更是將隱士之志堂皇帶入詞中，並與風景結合的證據。事實上，蘇軾自己也曾以〈浣溪沙〉唱和張志和，並作了數首〈漁父〉詞。引用兩首如下：

西塞山邊白鷺飛。散花洲外片帆微。桃花流水鱖魚肥。自庇一身青箬笠，相隨到處綠蓑衣。斜風細雨不須歸。(〈浣溪沙·漁父〉，頁314)  
漁父醉，蓑衣舞。醉裡卻尋歸路。輕舟短棹任斜橫，醒後不知何處。(〈漁父〉四首之二，頁330)

很容易可以看出這些作品與前人之作的相似，而這樣的唱和，在此可能更近於一種仿作式的文字遊戲。<sup>105</sup>當然，張志和的漁父到了東坡的時代，也頗可視作一種隱逸的典故而象徵著文人清高之志，然而在同樣的主題與同樣的隱逸形象之下，這些漁父詞固然有其佳處，其創作也某種程度上標誌著蘇軾個人的生命追求，在情感或寫景上卻難以有更新的突破。與漁父詞不同的是，他筆下那些以真實山水田園風景為主題的詞作有更高的自我個性，而對於眼前實際風物的書寫，也比想像中的漁隱生活有更多內容和思想上的變化可能。或許可以這樣說：儘管同樣與山水田園隱逸思想有關，蘇軾的漁父詞僅是遵循著舊有的模式，而他的農村作品卻開啓了山水田園詞的新頁。在這樣的狀況下，詞的題材和情感內容都得到擴張。真山實水得以取代固定的自然意象被詳細描繪；單純的哀樂之情也得以加入士人的自我抒懷，而擴大詞中思想的深度。這也正是山水田園題材於詞中「復興」的文體背景，也是山水田園真正在詞篇中得以發展的契機。因而到了詞體創作越來越風行、文人又在亂世中失意而投身自然的南渡時期，山水田園詞就更大量出現：

買陂塘、旋栽楊柳，依稀淮岸江浦。東皋嘉雨新痕漲，沙觜鷺來鷗聚。堪愛處。最好是、一川夜月光流渚。無人獨舞。任翠幄張天，柔茵藉地，酒盡未能去。青綾被，莫憶金閨故步。儒冠曾把身誤。弓刀千騎成何事，荒了邵平瓜圃。君試覩。滿青鏡、星星鬢影今如許。功



名浪語。便似得班超，封侯萬里，歸計恐遲暮。(晁補之〈摸魚兒·東泉寓居〉，頁554)

放船縱櫂，趁吳江風露，平分秋色。帆卷垂虹波面冷，初落蕭蕭楓葉。萬頃琉璃，一輪金鑑，與我成三客。碧空寥廓，瑞星銀漢爭白。深夜悄悄魚龍，靈旗收暮靄，天光相接。瑩澈乾坤，全放出、疊玉層冰宮闕。洗盡凡心，相忘塵世，夢想都銷歇。胸中雲海，浩然猶浸明月。(朱敦儒〈念奴嬌·垂虹亭〉，頁835)

一個小園兒，兩三畝地。花竹隨宜旋裝綴。槿籬茅舍，便有山家風味。等閒池上飲，林間醉。都為自家，胸中無事。風景爭來趁遊戲。稱心如意。賸活人間幾歲。洞天誰道在，塵寰外。(朱敦儒〈感皇恩〉，頁848)

洞庭青草，近中秋、更無一點風色。玉鑑瓊田三萬頃，著我扁舟一葉。素月分輝，明河共影，表裡俱澄澈。悠然心會，妙處難與君說。應念嶺海經年，孤光自照，肝肺皆冰雪。短髮蕭騷襟袖冷，穩泛滄浪空闊。盡吸西江，細斟北斗，萬象為賓客。扣舷獨笑，不知今夕何夕。(張孝祥〈念奴嬌·過洞庭〉，頁1690)

這些例子中可以看見的第一個重點是文人在詞中寫景的份量、場面和描繪程度都大幅提高了。文人根據親身遊歷的經驗賦詞，詞中的風景擺脫了象徵物內涵重於外形的地位，而以真實的、層次豐富的觀照對象角色出現。這是原本大多存在於單純想像中的漁父隱逸詞所難做到的。第二個重點則是這些作品基本呈現兩種思想歸趨，一則是藉自然景物引出棲身天地之間、忘懷榮辱而「洗盡人間塵土，掃去胸中冰炭」的逍遙舒散；另一則是藉著山居村舍的營造奉勸「歸計恐遲暮」，不如「等閒池上飲，林間醉」、閒適自樂。二者都可解釋為當時士人對時局的不滿，而以詞文表達避世之意，都是作者面對外景時的自我抒發。<sup>106</sup>這些詞人從相關創作中獲得了何種解脫或安慰，並

<sup>106</sup> 關於南宋初期詞人的政治心態與隱逸創作可參考王兆鵬：《宋南渡詞人群體研究》中篇〈心靈的探尋〉，頁 51-127；黃海：《宋南渡詞壇研究》第三章第四節〈隱逸詞〉，頁 175-187；徐擁軍：《唐宋隱逸詞史論》第三章〈和戰背景下的南渡詞人的隱逸詞創作〉，頁 94-125。

非本論文要探尋的主要問題，然而，他們的作品在蘇軾之後真正開啓了山水田園詞的大門，從技巧到思想都帶來了與之前的詞不同的面貌；更重要的是，當他們在詞中越來越多的抒發自我懷抱，也隱隱將文人在仕隱間的矛盾與抉擇帶入了詞的創作。我們不能說後來的辛棄疾之所以創作山水田園詞，一定是受到了前輩的影響，但自北宋末年到南宋初期，已有不少作者以詞來書寫山水田園題材，並寓入個人的懷抱，而使得辛棄疾得以在這樣的背景上繼續發展，卻是必然的事。

綜觀山水田園主題在詞中的興衰變化，早期在詩詞尚不明確的狀況下，曾有過一系列的漁父作品，由張志和所建立的漁父形象也成爲後來詞史上的一個重要典範。然而這一脈創作很快因爲花間詞風的興起與意象的定型而在詞的世界中降低其發展性，後來讀者所見到的山水田園詞，則更多是經過柳永、蘇軾分別對詞中寫景和情志領域的開拓，而在南渡詞人群手中成型的，以詞之文體來書寫自然風景與個人的隱逸之思。南宋中期辛棄疾所承繼的，也正是這樣的基礎。

## 第四節 辛棄疾的矛盾

### 一、經歷與背景

讓我們先簡單的回顧一下辛棄疾（1140-1207）的生平：<sup>107</sup>

辛棄疾於金天眷三年（宋紹興十年，1140）出生於山東濟南歷城，距靖康之難（1127）約十三年。紹興三十一年（1161）完顏亮起兵南征，中原地區義軍乘機紛起動亂，辛棄疾也在其中。他率領自己的部眾，去投奔義軍中由耿京領導的最大的一股勢力，並說服耿京歸附南宋。紹興三十一年底，金世宗篡位自立，完顏亮則在南征中爲部下所殺，在此亂局中，耿京派遣辛棄疾等人歸宋，表達投奔之意，南宋朝廷亦欣然接受。然而當辛棄疾正準備從

<sup>107</sup> 以下資料參照鄧廣銘：〈辛棄疾年譜〉；鄭騫：《辛稼軒先生年譜》（出版地不詳：協和印書局，1938）；蔡義江、蔡國黃：《辛棄疾年譜》（濟南：齊魯書社 1987）；辛更儒：《辛棄疾研究》（北京：人民出版社，2008）；鞏本棟：《辛稼軒評傳》。

建康回山東報告消息，耿京卻被部下叛將張安國殺害，歸宋之事也因此面臨困境。辛棄疾一怒之下回到北方，「赤手領五十騎，逕趨金營，挾安國於五萬眾中」，將張安國生擒回南宋交由朝廷斬首，辛棄疾則獲得嘉獎，被差為江陰簽判。

隆興元年（1163），甫即位的宋孝宗任命主戰派的首要人物張浚為樞密使，都督江淮東西路軍馬，顯露出開戰的準備，辛棄疾於是不顧自己職位低微，拜謁張浚，提出對於北伐的理想，但並未受到採納，隆興元年的北伐也並未成功，而以隆興和議再度與金媾和。乾道元年（1165），辛棄疾乾脆直接向宋孝宗呈上〈美芹十論〉，詳細分析宋金形勢、攻守用兵之策。雖未被採納，但因宋孝宗尚有恢復之意，多任用主戰派臣子，辛棄疾不久便升任建康通判，並在乾道六年（1170）任滿時受到召見，得以面陳方略。然而其後十餘年，他皆在江淮兩湖各地輾轉任官，始終未能得到重用，他較剛烈直接的行事作風也在這段時期受到許多朝臣的批評，而終於在淳熙八年（1181）冬，被監察御史王藺以「用錢如泥沙，殺人如草芥」之詞彈劾落職。

在落職之前，辛棄疾已先在信州上饒的帶湖購田置莊，以「稼軒」命名，同時自號稼軒居士。他在帶湖閒居十年，直到紹熙二年（1191）底，初即位的宋光宗詔令侍從官「於嘗任卿、監、郎官內，選堪斷刑長貳一二人以聞」，辛棄疾可能即因此詔令而重新被起用為福建提點刑獄，有了短暫的七閩之行，並又得到了入京召對的機會。只是在當時的政治形勢下，他的言論仍舊未被重視。紹熙五年（1194），辛棄疾在七月受到右司諫黃艾以「殘酷貪饕，奸賊狼藉」之罪名彈劾調職，九月再度為謝深甫彈劾，降職返回上饒。宋寧宗慶元元年（1195）他被御史中丞何澹奏以「酷虐哀歛，掩帑藏為私家之物，席捲福州，為之一空」，從而再度落職。這一次，辛棄疾卜居信州鉛山期思，得瓢泉，並在慶元二年（1196）帶湖舊居毀於火災之後正式遷居。

這段時間韓侂胄掌權，大力斥逐朱熹、趙汝愚黨人，辛棄疾雖未被列入偽學名單，但對於當時的政治鬥爭必然多有感痛。嘉泰二年（1202），韓侂胄為收買人心、抗金求名而解除黨禁學禁，並開始準備北伐，辛棄疾也終於在嘉泰三年（1203）以六十餘歲之齡出山任紹興知府兼浙東安撫使。然而這次

的徵調只是韓侂胄的一步棋子，並非真正有起用舊人的信任，因此到了開禧元年（1205），他又因小錯被罷歸鉛山。開禧二年（1206）韓侂胄的北伐開始，但在整體準備並不完善的情況下以失敗和議告終，在戰事的最末，韓侂胄曾緊急再召用辛棄疾為樞密都承旨，命他「疾速赴行在奏事」，但辛棄疾已在病危，並未應允，而終於在開禧三年（1207）過世。

在辛棄疾一生中，驅策他出仕的最大動力，即是所謂的「恢復之志」。這種心理或者可以分成幾個方向討論。首先是他的家庭教育，其祖父辛贊雖身陷於金朝作官，卻一心向宋，辛棄疾自幼曾隨他宦遊各地，並從祖父身上繼承了強烈的愛國思想。辛棄疾自己在〈美芹十論〉中一開頭就提到：

大父臣贊，以族眾拙於脫身，被汙虜官，留京師，歷宿亳，涉沂海，非其志也。每退食，輒引臣輩登高望遠，指畫山河，思投釁而起，以紓君父所不共戴天之憤。嘗令臣兩隨計吏抵燕山，諦觀形勢，謀未及遂，大父臣贊下世。<sup>108</sup>

辛棄疾隨祖父游徙，又受祖父之命赴燕山應省試、察地形之事，辛更儒《辛棄疾研究》中已詳有考證。<sup>109</sup>辛棄疾自己的文字透露出祖父對他立志復國的深切影響，是從幼年便不斷灌輸給他的。這種愛國思想當然可說是源於宋代開國以來士人身上所培育累積出的深切責任感，且在身陷敵國的狀態中又更加強烈。南渡以來，朝中可區分為主戰派與主和派兩大陣營，其中主和派的言論往往與士風之苟且頹靡畫上等號，也因此更激發傳統以天下為己任者的憂憤之心。<sup>110</sup>劉揚忠認為辛棄疾具有一種「嫉惡如仇的社會批判意識」，他所批判的對象也即是南宋的偏安局面、投降議和之說的風行、錯誤的決策者等等。<sup>111</sup>或者說，也正是當前朝政的敗壞苟安，更大的激起了辛棄疾身上儒士的責任心，而使他對恢復之志的渴求更為猛烈。

<sup>108</sup> 鄧廣銘：《辛稼軒詩文箋注》，頁 401。

<sup>109</sup> 見辛更儒：《辛棄疾研究》，頁 1-10。

<sup>110</sup> 相關討論可見王兆鵬：《宋南渡詞人群體研究》第四章〈有奇才，無用處——英雄的苦悶〉，頁 67-95；鞏本棟：《辛棄疾評傳》第一章〈宋南渡後宋、金長期對峙局面的形成及原因〉，頁 1-30。

<sup>111</sup> 劉揚忠：《辛棄疾詞心探微》，頁 36-46。

家族給辛棄疾的影響不僅是愛國心理，同時也有軍事、兵學思想之好尚的傳承。鞏本棟《辛棄疾評傳》提及濟南辛氏是自狄道遷來，而可能本來帶有隴西地方勇猛尚武的民風，在漢唐時期，都曾出過知名將帥<sup>112</sup>，故而辛棄疾自稱「家本秦人真將種」<sup>113</sup>。影響他一生至鉅的祖父雖未留下與軍事相關的明確事蹟，但從祖父帶領他察勘地形一事，也可看出辛贊本人應不只是空說愛國，而是有實際軍事謀略意圖，甚至可能有相關思想基礎的。而無論是生擒叛將南歸，或後來在江西兩湖討伐茶商軍、在湖南創建地方武力飛虎軍等事件，都顯現出辛棄疾所具有的戰事才能，這就使得他不是僅知家國之悲、卻經常無力在亂局中有所施為的儒者，而是真正能夠帶兵征戰、對兵學思想有所研究的武將。<sup>114</sup>劉揚忠論及辛棄疾的使命感時，曾引用錢鍾書評論陸游時的一段討論，錢鍾書說明在愛國詩歌中存在著「只表達了對國事的憂憤或希望」和「在這一場英雄事業裡準備有自己的份兒」的志士，這是陳與義、呂本中等人和陸游的差別。而劉揚忠認為，辛棄疾又比陸游更進一步，不只是投入戰鬥，而且更「表現出一種自覺的領袖風度與棟樑意識」。<sup>115</sup>事實上，這種領袖風度與棟樑意識，很可能也正源於辛棄疾以軍人將領自視的心態，源於他對自身軍事能力的清楚認知。若辛棄疾是普通的文人，也不過是在旁邊為南宋的政局憂心、悲嘆家國分裂罷了；正因為他在士人責任之外還同時具有軍事眼光，能夠透徹的分析宋金情況，明白當下時勢的重要與北伐的迫切，南宋整體政治的怕事與優柔、時間與機會的白白浪費，才更使他焦灼不安。他青壯年時期多次主動越級上陳議論，也正是這種急切心情的表現。

家學淵源、士人傳統責任感和本身的軍事才能種種因素結合，導致了辛棄疾在南宋初期政壇的形象，是以充滿了強烈復國之心、極渴望出仕以展長才的急切樣貌為世人所認識的。然而也正如辛棄疾生平經歷中所可見的，他並未在南宋朝廷中獲得重用，反而不斷受到忽視與打壓。南宋朝廷對於北伐

<sup>112</sup> 鞏本棟：《辛棄疾評傳》，頁 42。

<sup>113</sup> 辛棄疾：〈新居上梁文〉，《辛稼軒詩文箋注》，頁 471。

<sup>114</sup> 關於辛棄疾的軍事思想與文章可參考王偉建：《辛稼軒軍事文學與兵學思想研究》（私立東吳大學中國文學系碩士在職專班論文，2006）。根據王文，辛棄疾重要的兵學論述包括：〈美芹十論〉、〈論阻江為險需藉兩淮疏〉、〈議練民兵守淮疏〉、〈九議〉、〈論荆襄上流為東南重地〉等篇章，可見《辛稼軒詩文箋注》，頁 401-443、444-447、448-465、482-484。

<sup>115</sup> 劉揚忠：《辛棄疾詞心探微》，頁 18-25。

有所猶豫，在辛棄疾歸宋之前，宋高宗與金朝已維持近二十年的和約關係，一方面金朝內部政治不穩，另一方面宋高宗忌憚徽欽二帝與自己有皇位爭執，又恐怕主戰將造成武人專權，以及宋代長期以來積壓的求全心理，而基本確立了偏安的局面。<sup>116</sup>宋孝宗即位之初雖有意北伐恢復，但在長期苟安下，南宋一方面缺乏大將，另一方面又多受主和派朝臣議論的牽制，特別是在隆興年間北伐大敗之後，孝宗雖仍有恢復之心，卻面臨「有恢復之君，無恢復之臣」的窘境。<sup>117</sup>這都造成辛棄疾儘管多次上奏議提出北伐策略，也得到面見孝宗的機會，卻依然在整體環境下大志難伸。

其次，辛棄疾的不得重用也與他北人南來的身分有關。南宋政府對於「陷藩後來歸本朝」之人稱為「歸正人」，雖嘉賞他們棄金來歸，另一方面卻又對這些人不無戒心，而採取了一系列的特殊政策，科舉、選官、薪俸都與南方士子有所差異，也不敢授予較高的職位。<sup>118</sup>辛棄疾自己在〈美芹十論·屯田第六〉中就曾為歸正人聲請地位，表示「且今歸正軍民散在江淮，而此方之人例以異壤視之。不幸而主將亦以其歸正，則求自釋於廟堂，又痛事形跡，愈不加卹。間有挾不平、出怨語，重典已繫其足矣。……嗚呼，此誠可憫也，誠非朝廷所以懷誘中原忠義之術也。」<sup>119</sup>梁啟超在《辛稼軒先生年譜》中也說：「蓋歸正北人，驟濟通顯，已不為南士所喜，而先生以磊落英多之姿，好譚天下大略，又遇事負責任，與南朝士夫泄沓柔靡風習尤不相容。前此兩任帥府皆不能久於其任，或即緣此。」<sup>120</sup>歸正人的身分造成辛棄疾比一般南方官員更難擔任重要職位，當然也使他離自己的理想更為遙遠。

除此之外，南宋朝臣的弄權與政爭也是造成辛棄疾面對政治矛盾心理的一大因素。南宋承繼北宋的黨爭之風，而主要議題則圍繞著「恢復」和「和

<sup>116</sup> 南渡時期的南宋朝廷政治考量可參考傅樂成：《中國通史》，頁 552-554；鞏本棟：《辛棄疾評傳》，頁 1-24。

<sup>117</sup> 見崔英超：〈論南宋孝宗朝「無恢復之臣」的原因——從主戰派宰相性格談起〉，《歷史教學》2010.4(2010):32-35+55。

<sup>118</sup> 相關討論見朱麗霞：〈宋南渡士人的文化境遇〉，《貴州社會科學》207(2007.5):156-159+124；裴淑姬：〈試論南宋政府對歸正人的政策——以科舉、授官為中心〉，《中國史研究》2003.4(2003):119-133。

<sup>119</sup> 鄧廣銘：《辛稼軒詩文箋注》，頁 426。

<sup>120</sup> 梁啟超：《辛稼軒先生年譜》（臺北：中華書局，1969），頁 20。

議」二者進行。<sup>121</sup>當時「銳意恢復」的孝宗尚且無法擺脫主和派的龐大壓力，一心想北伐而官卑位小、卻又偏偏作風剛烈且直言批判的辛棄疾則不但為主和派所惡，連主戰派也對他有所不滿。<sup>122</sup>到慶元黨禁前後，他更被捲入趙汝愚、朱熹與韓侂胄的鬥爭中，兩次被彈劾落職雖未必都是政爭所造成，卻也難完全脫離關係。<sup>123</sup>而辛棄疾晚年再度受到韓侂胄徵用，則是更加明顯的政治布局，謝枋得在〈辛稼軒先生墓記〉中記載辛棄疾垂歿時曾感嘆：「侂胄豈能用稼軒以立功名者乎？稼軒豈肯依侂胄以求富貴者乎？」<sup>124</sup>無論這條紀錄的真實性如何，都反映了在辛棄疾與當時士人眼中無奈的南宋政局，他們不過是當權者藉以展示自我、建立形象的工具，要想在這種情勢下突破重重官場與人際的限制，真正發揮才能、甚至完成北伐統一的理想，自然也更加困難。

夾在渴望出仕卻處處受挫的狀況下，辛棄疾所面對的兩次落職閒居，便可說是形塑他生命的最重要事件。這兩次加起來幾乎長達二十年的退隱生涯，一方面可說是更重的打擊了他的用世之心，使他更清醒的經歷了壯年空度而壯志未遂，且可能永不得實現的痛苦；另一方面卻也給了辛棄疾一個離開險惡風波的喘息空間，使他有機會停下來重新思索自己的生命追求。而這其中所產生的種種矛盾心態和自我調適，也正是本論文接下來所要討論的內容。

## 二、仕隱的猶豫

辛棄疾在面對閒居時究竟抱持何種心態？這個問題顯然不會有固定的答

<sup>121</sup> 關於南北宋黨爭問題可參考余英時：《朱熹的歷史世界——宋代士大夫政治文化的研究》第五章〈國是考〉、第七章〈黨爭與士大夫的分化〉，頁 340-387、424-510。

<sup>122</sup> 見辛更儒：《辛棄疾研究》，頁 146-149。

<sup>123</sup> 辛棄疾第一次被王藺彈劾，辛更儒認為是「逢迎孝宗、宰職及佞倖意旨」，鞏本棟則認為是辛棄疾本身個性與南宋士風互不相容之故；而他第二次為黃艾、謝深甫、何澹彈劾，黃艾為趙汝愚所提用，後二人則皆是韓侂胄黨羽，辛棄疾有可能如鞏本棟所說是被當作趙朱黨人而受到排斥，更可能如辛更儒所稱，雖並未被視為偽學人物，卻「是在趙、朱一黨之外，最受韓黨排斥的人物之一」。見辛更儒：《辛棄疾研究》，頁 146-149、243-252；鞏本棟：《辛棄疾評傳》，頁 73-75、97-99。

<sup>124</sup> 謝枋得：〈辛稼軒先生墓記〉，收於《辛棄疾資料彙編》，頁 116。

案。隨著時局的變化和辛棄疾對自我審視眼光的轉變，他對退隱的想法也有所更動。特別因為辛棄疾的退居多半不是出於主動，在志向不達的不得已和文人隱逸生活的文化典範間，必然有過各種猶豫和掙扎。許多論者認為辛棄疾對於隱逸的心態至少有帶湖時期與瓢泉時期兩層變化：帶湖時因為初次落職，雖表現出隱逸之心，但仍有懷才不遇之嘆；到了瓢泉時期則更深刻的體認道家意境，而更多的往隱逸靠攏。<sup>125</sup>辛棄疾在不同時期中雖有不同的思想演進，但卻並非在每個時期就只有一種心態。本論文認為他對於隱逸的看法，姑且不管其體會深淺或其中的矛盾，約可區分為三種。這三種心態固然不無時間上的發展順序，卻不是絕對的順向演進，並非在某一時期就一定是呈現某種特定思想，而是隨著心境變動有所參雜。

第一種態度，其實是拒絕退居的，或至少是僅將隱居視作一種暫時過渡的階段，仍渴望有機會待時而起。這種心態在他南渡後於江淮兩湖任官的一段時間特別明顯，但在他重視功業、渴望報國的生命志向下，即使後來隱居、復出、面對各種官場風波變化，都還是不時出現。在這種態度下，辛棄疾儘管常在詞裡影射或透露自己政治上的失意憂心，卻較少將這種不得意的牢騷導向歸隱的願望，無論是在典故使用或情感表達上，都仍守著出仕的立場。例如他在〈念奴嬌·登建康賞心亭，呈史留守致道〉中說到「卻憶安石風流，東山歲晚，淚落哀箏曲」，<sup>126</sup>並未使用謝安的功成退居之典，而是將焦點放在謝安入朝「為君不易、為臣亦難」遭讒見疑的政治困境；「兒輩功名都付與，長日惟消棋局」表面上看來帶有某種對官場消極而轉向閒散度日的意味，他對家國的責任感卻仍將結論導向「江頭風怒，朝來波浪翻屋」的憂心激盪。〈聲慢·滁州旅次登奠枕樓作〉（頁22）則雖自稱「從今賞心樂事，剩安排酒令詩籌」，也仍是在「身在楚尾吳頭」羈留任官的基礎上，一邊以「千古懷嵩人去」暗暗感嘆神州淪陷，一邊仍有著「華胥夢，願年年人似舊游」祝願人民

<sup>125</sup> 類似的討論可見唐玲玲：〈論稼軒詞的排憂適性意識〉，收於孫崇恩等主編：《辛棄疾研究論文集》（北京：中國文聯出版社，1993），頁258-269；李佩芬：《稼軒帶湖、瓢泉兩時期詞析論》（臺北：臺北市立師範學院應用語言文學研究所碩士論文，2005）；李劍鋒：《元前陶淵明接受史》第四編第一章第四節〈辛棄疾愛陶的心路歷程〉，頁362-374。

<sup>126</sup> 鄧廣銘箋注：《稼軒詞編年箋注》，頁11。本節內所引用辛棄疾詞篇皆出自此書，故只標明頁碼，不再附註。



安樂的父母官的期許。<sup>127</sup>〈木蘭花慢·滁州送范倅〉(頁25)的「想夜半承明，留教視草，卻遣籌邊。長安故人問我，道愁腸滯酒只依然」同樣將重心擺在現實政治的困境上而展現其鬱結的愁緒，「雖憂讒畏譏但仍可望有所作為的曲衷」<sup>128</sup>；至於〈水龍吟·登建康賞心亭〉(頁34)則乾脆更明顯的表示「求田問舍，怕應羞見，劉郎才氣」，不願放下英雄壯志屈身鄉野生活的態度昭然若揭。

而當他被彈劾落職，真正的面度對了隱居生涯時，這種不願屈身的心態就轉化為另一種隱匿的待時而用的願望。辛棄疾兩次退隱所建造的莊園都在江西信州，除了風景優美之外，其特殊的地理位置很可能也是選擇這裡做為家園的原因。洪邁在〈稼軒記〉中稱此地「國家行在武林，廣信最密邇畿輔。東舟西車，蜂午錯出，勢處便近，士大夫樂寄焉。」<sup>129</sup>與辛棄疾時代相近的葉適也說過「初渡江時，上饒號稱賢俊所聚，義理之宅，如漢許下、晉會稽焉。」<sup>130</sup>王水照認為辛棄疾的這個選擇「含有待時而沽的東山之志」，也注意到他當時多與當地閩人如趙蕃、韓淲、徐文卿等人來往唱和，顯示對政治並未真正忘懷。<sup>131</sup>辛棄疾退隱之初，洪邁為他作〈稼軒記〉，即在其中探問：「此志未償，顧自詭放浪林泉，從老農學稼，無亦大不可歟？」<sup>132</sup>似乎不太相信「報忠仗義」、「壯聲英慨」的辛棄疾會從此退居不出。

事實上，辛棄疾在被迫離開政壇的打擊與憂慮受謗的大環境下，並不輕言自己尚未磨滅的雄心壯志，但在許多與他人唱和交際的作品中，早年那種英雄煥發的神氣卻仍不時洩漏出來，依舊可以看見他身雖退居而心實未隱的一面。例如他在淳熙十一年（1184）閒居時為韓南澗祝壽的〈水龍吟·甲辰歲壽韓南澗尚書〉(頁145)，在一般祝賀詞語的光輝期許之外，結尾處筆鋒一轉，突然寫到「綠野風煙，平泉草木，東山歌酒。待他年整頓，乾坤事了，

<sup>127</sup> 吳則虞引崔敦禮〈滁州奠枕樓記〉：「吾與父老登樓以娛樂……前瞻豐山，玩林壑之美，想醉翁之遺風，豈不休哉。」以「酒令詩籌」二句為與民同樂之意。見吳則虞：《辛棄疾詞選》（上海：上海古籍出版社，1993），頁176。

<sup>128</sup> 朱德才、薛祥生、鄧紅梅編著：《辛棄疾詞新釋輯評》（北京：中國書店，2006），頁54。

<sup>129</sup> 洪邁：〈稼軒記〉，收於辛更儒：《辛棄疾資料彙編》，頁3。

<sup>130</sup> 葉適：〈徐斯遠文集序〉，〔宋〕葉適：《葉適集》（北京：中華書局，1961），頁214。

<sup>131</sup> 王水照：〈蘇、辛退居時期的心態平議〉，《蘇軾論稿》（臺北：萬卷樓圖書有限公司，1994），頁93-117。

<sup>132</sup> 辛更儒：《辛棄疾資料彙編》，頁4。

爲先生壽。」裴度的綠野堂、李德裕的平泉山莊、謝安的東山，都是大人物在建立大功業後所欲退隱之處，但對辛棄疾而言，這些古來悠遊山水的經典形象並非真正的追求目標，而是在「整頓乾坤事了」之後才有意義。至於韓南澗的和詞要他「使君莫袖平戎手」，<sup>133</sup>辛棄疾並又於隔年再度以同韻爲韓南澗祝壽（〈水龍吟·次年南澗用前韻爲僕壽，僕與公生日相去一日，再和以壽南澗〉，頁153），對於兩人之間互相期勉砥礪的言詞，辛棄疾顯然頗爲重視。而在另一首爲友人李泳所作的〈水調歌頭〉（頁133）中，辛棄疾一邊感嘆「吾老矣，探禹穴，欠東遊」，一邊卻又意有所指的寫下「更欲勸君酒，百尺臥高樓」之語，並在詞序中直接表示「然君才氣不減流輩，豈求田問舍而獨樂其身耶？」辛棄疾對友人的期許，頗可視爲一種自我志向無法舒展時退而求其次的方式，用對他人的勸勉來撫慰自己仍有所不甘、躍躍欲試的心，而使人依舊感到他對於歸隱的不願妥協。

至於辛棄疾與陳亮、杜叔高來往所作的多首〈賀新郎〉（頁236-240），不但多次寫下「看試手，補天裂」、「起望衣冠神州路，白日消殘戰骨」等充滿強烈恢復意圖和家國憂憤的話，更說出了「看淵明風流酷似，臥龍諸葛」的名句，完全跳脫了前人眼中陶淵明所象徵的恬淡園田形象，而更強調其豪傑英雄的一面。李劍鋒提到「正因爲有一個心存激烈矛盾和抑鬱不平的辛棄疾，所以在其詩詞中才有一個詩酒松菊之外的陶淵明的新形象」<sup>134</sup>；鄭騫也說：「若是僅僅嚮往於淵明那種悠閒的心情，簡素的生活，那又成了尋常文士，或者退休的達官貴人，不足以言了解淵明。稼軒是認識淵明的生命力的，所以他以淵明比諸葛亮，所以他說淵明到如今還是生氣凜然。」<sup>135</sup>一如辛棄疾自己所稱「待學淵明，酒興詩情不相似」（〈洞仙歌·開南溪初成賦〉，頁144），這種對陶淵明生命力的特別注意、隱士而豪情的心態，正是辛棄疾在無法甘於隱逸、仍然充滿政治抱負，卻苦於無法實現的情況下所產生的。

直到晚年，在屢次重新被起用又屢被放歸的蹉跎下，辛棄疾不願輕易放棄仕途的心態依舊未變，只是多了更多的蒼涼與無奈，他二次復出於浙江所

<sup>133</sup> 韓元吉：〈水龍吟·壽辛侍郎〉，收於《全宋詞》，頁1402。

<sup>134</sup> 李劍鋒：《元前陶淵明接受史》，頁365。

<sup>135</sup> 鄭騫：〈辛稼軒與陶淵明〉，《景午叢編》（臺北：臺灣中華書局，1972），頁136-140。

作〈漢宮春·會稽秋風亭觀雨〉(頁542)說到「故人書報，莫因循忘卻蓴鱸。誰念我新涼燈火，一編太史公書」，對於歸隱一事並不作正面回應，「一編太史公書」卻含蓄道出了自己始終以天下蒼生為念的政治責任。而辛棄疾最著名的〈永遇樂·京口北固亭懷古〉(頁553)所說「憑誰問廉頗老矣，尚能飯否」，就更是烈士暮年壯心未已的最好註腳。

辛棄疾面對隱逸的第二種態度，可說是承繼前者的憂憤而來，在政局的險惡環境中漸漸產生退意，而將隱逸視作一種逃避現實困境的手段。不過要注意的是，這種心態並非真正要拋棄仕途、追求隱逸，而更接近一種不得已之下對政治的逃離與喘息，也因此更容易產生選擇上的徘徊猶豫。這種心境在他早期仍四處輾轉任官時便已不時萌發，例如淳熙五年所作的〈水調歌頭〉(頁47)：「但覺平生湖海，除了醉吟風月，此外百無功。毫髮皆帝力，更乞鑑湖東。」感嘆自己早已「余髮種種如是」，在「頭上貂蟬貴客，苑外麒麟高塚，人世竟誰雄」的環境下，不如乞歸賦閒。另一首〈水調歌頭〉(頁58)也提到：「今老矣，搔白首，過揚州。倦遊欲去江上，手種橘千頭。二客東南名勝，萬卷詩書事業，嘗試與君謀。莫射南山虎，直覓富民侯。」委婉譏刺朝廷「苟且偷安，重視『富民侯』而慢待李廣那樣的『飛將軍』」<sup>136</sup>，因而有了「倦遊欲去江上，手種橘千頭」之心；只是這「倦遊」仍背負著憂憤，並非為了想要閒適生活，「江湖未是風波惡，別有人間行路難」(〈鷓鴣天·送人〉，頁55)才更是辛棄疾望仕途而卻步的原因。而他初開帶湖時所作的〈沁園春·帶湖新居將成〉(頁92)儘管是全集中第一首明確提到退居生涯的作品，也是他首次將退隱之意真正實踐後所作，佔有隱居宣言一般的地位，但即使寫出了「東岡更葺茅齋。好都把軒窗臨水開。要小舟行釣，先應種柳；疏籬護竹，莫礙觀梅」在未來莊園中悠然自得的場面，故作曠達的「意倦須還，身閒貴早」卻被下句「秋江上，看驚弦雁避，駭浪船回」點出了作者內心真正的憂慮，其實還是人間的風波紛擾。而最後的「沈吟久，怕君恩未許，此意徘徊」就更看出他面對隱逸生涯時的矛盾心理。一如吳則虞所稱，「徘徊瞻顧，進退維谷，正稼軒此時之心情。」<sup>137</sup>這種心情的產生也同樣源於他並非真正要追

<sup>136</sup> 朱德才、薛祥生、鄧紅梅編著：《辛棄疾詞新釋集評》，頁136。

<sup>137</sup> 吳則虞：《辛棄疾詞選》，頁67。

求隱逸生涯，因而面對當時彈章屢上、君意未決的情況，既想要歸隱以逃離官場之嚴峻形勢，又仍渴望有一線生機使自己能繼續實行理想。

在真正閒居之後，這種視退隱為險惡政治中一個暫時安身喘息空間的心態仍不時出現，「身在稼軒安穩處，書來不用多行數」（〈蝶戀花·繼楊濟翁韻餞范南伯知縣歸京口〉，頁121）、「未知明日定陰晴。今宵成獨醉，卻笑眾人醒」（〈臨江仙·即席和韓南澗韻〉，頁143）、「細看斜日隙中塵，始覺人間何處不紛紛」（〈南歌子·獨坐蔗菴〉，頁160）、「朝來客話：山林鍾鼎，那處難忘？君向沙頭細問，白鷗知我行藏」（〈朝中措〉，頁213）、「此心無有親冤，況抱甕年來自灌園」（〈沁園春·戊申歲，奏邸忽騰報謂余以病掛冠，因賦此〉，頁233）等句子，都明顯的將政治與歸隱做對比，且強調隱逸生涯可逃避擾攘人世與官場糾葛、帶來安穩棲身之所的好處。這種心態基本上較缺乏正面的追求，亦即歸隱的優點並非在歸隱本身，而是與從政的缺陷對照之下才顯露出來的。也因此書寫上看見的不是對隱逸之樂的嚮往與贊頌，反而有更多的消極避世意味。他在退居帶湖初期所作的〈踏莎行·賦稼軒，集經句〉（頁119）也有類似狀況，儘管全篇不斷申說拒絕仕途、質疑孔子之栖栖於世、不如回歸田野的論調，集經句本身的動作卻說明了一種對自我的不確定，欲投向經典尋求可信的依靠，這正是他面對隱居有所矛盾而無法安頓心靈的表現。而綜觀全篇無論是「去衛靈公，遭桓司馬」、「丘何為是栖栖者」，都顯然站在以政治為險途且有所恐懼的立場，而渴望回歸「日之夕矣牛羊下」那樣一種簡單而「可棲遲」、可安身的生活。

至於在辛棄疾短暫的復出時期，由於重新回到自我理想與政治困境的拉扯之中，以閒居生活為人間避禍場所的意念就更多被注入作品裡。他初次從罷官狀態中被召用時作的〈浣溪沙·壬子春，赴閩憲，別瓢泉〉（頁307）所說「朝來白鳥背人飛」、「而今堪誦北山移」便已隱隱流露對重新出仕的不安，三山時期接連感嘆的「問先生：帶湖春漲，幾時歸也？」（〈賀新郎·和前韻〉，頁311）、「回頭鷗鷺瓢泉社，莫吟詩莫拋尊酒，是吾盟也」（〈賀新郎·又和〉，頁313）、「記得瓢泉快活時，長年醖酒更吟詩。驀地捉將來斷送，老頭皮」（〈添字浣溪沙·三山戲作〉，頁316），也似乎都不僅僅是對隱居的單純嚮往，到了

〈水調歌頭·壬子三山被召，陳端仁給事飲餞席上作〉（頁317）中就清楚看出，他所反覆言說的「富貴非吾事，歸與白鷗盟」實在是「長恨復長恨，裁作短歌行。何人爲我楚舞，聽我楚狂聲？」的前奏下自然引發的結尾。而他的「長恨」究竟爲何？從緊接著幾乎直接櫟括楚辭而來的數句「余既滋蘭九畹，又樹蕙之百畝，秋菊更餐英。門外滄浪水，可以濯吾纓」便完全可以明白了。他的〈水龍吟·過南劍雙溪樓〉（頁337）寫下「元龍老矣，不妨高臥，冰壺涼簟」，陳元龍的典故從最初用來反對求田問舍之舉，到現在「老矣」、「不妨」的嘆息，已由憂憤轉向悲涼。官場的不友善與自身處境的艱難，始終是辛棄疾面對的最大困境，而與此相對的山水莊園，則也因此顯得和藹可親，且是人間唯一可安身的所在了。

第三種面對隱逸的態度，就是將隱逸視爲快樂的、可嚮往的人生境界。與前一種心態不同的是這類作品較少提到仕或隱的選擇性，也並非把隱退當成消極的逃避，而更多的直接去歌頌隱逸之樂以及閒適無爭的人生，且有主動追求這類生活的意圖。辛棄疾在早期已偶爾出現「在家貧亦好，此語試平章」（〈水調歌頭·淳熙己亥，自湖北漕移湖南，周總領、王漕、趙守置酒南樓，席上留別〉，頁68）、「功名渾是錯，更莫思量著。見說小樓東，好山千萬重」（〈菩薩蠻〉，頁95）這樣的詞句，閒居帶湖瓢泉後更經常寫出諸如「百鍊都成繞指，萬事直須稱好」（〈水調歌頭·再用韻答李子永提幹〉，頁131）、「只消閒處過平生」（〈臨江仙·再用韻送祐之弟歸浮梁〉，頁209）、「樂天知命，古來誰會，行藏用舍？」（〈水龍吟·題瓢泉〉，頁219）、「古來閒者，進亦樂，退亦樂」（〈蘭陵王·賦一丘一壑〉，頁357）、「而今老矣，識破關機：算不如閑，不如醉，不如癡」（〈行香子〉，頁365）、「若要足時今足矣，以爲未足何時足」（〈滿江紅·山居即事〉，頁401）、「君歸休矣吾忙甚，要看蜂兒趁晚衙」（〈鷓鴣天〉，頁415）等等，議論知足、閒逸、簡單生活的詞篇內容。

在議論之外，辛棄疾也有大量描繪山水田園之樂的篇章：「婆娑欲舞，怪青山歡喜」（〈洞仙歌·開南溪初成賦〉，頁144）、「竹樹前溪風月，雞酒東家父老，一笑偶相逢。此樂竟誰覺，天外有冥鴻」（〈水調歌頭·和信守鄭舜舉蔗菴韻〉，頁158）、「白髮蒼顏吾老矣，只此地，是生涯」（〈江神子·博山道

中書王氏壁》，頁169)、「喜草堂經歲，重來杜老；斜川好景，不負淵明」(《沁園春·再到期思卜築》，頁353)、「長歌自深酌。看天闊鳶飛，淵靜魚躍，西風黃菊香噴薄」(《蘭陵王·賦一丘一壑》，頁357)、「春雨滿，秧新穀。閒日永，眠黃犢」(《滿江紅·山居即事》，頁401)；更不用說他膾炙人口的農村作品如「茅簷低小，溪上青青草。醉裡吳音相媚好，白髮誰家翁媪」(《清平樂·村居》，頁193)、「閒意態，細生涯，牛欄西畔有桑麻。青裙縞袂誰家女，去趁蠶生看外家」(《鷓鴣天·遊鵝湖，醉書酒家壁》，頁187)、「明月別枝驚鵲，清風半夜鳴蟬。稻花香裡說豐年，聽取蛙聲一片」(《西江月·夜行黃沙道中》，頁301)等。

同樣值得注意的是，辛棄疾在這類型的作品中經常引用陶淵明的相關典故，或自比為淵明，或將之視為自己效法的典範乃至引為知己。前者如「愛酒陶元亮，無酒正徘徊」(《水調歌頭·再用韻，呈南澗》，頁130)、「醉裡卻歸來，松菊陶潛宅」(《生查子·民瞻見和，復用前韻》，頁204)；後者如「便此地結吾廬，待學淵明，更手種門前五柳」(《洞仙歌·訪泉於奇師村，得周氏泉，為賦》，頁197)、「穆先生，陶縣令，是吾師」(《最高樓·吾擬乞歸，犬子以田產未置止我，賦此罵之》，頁331)、「老來曾識淵明，夢中一見參差是」(《水龍吟》，頁521)等等。陶淵明的形象顯然依舊與辛棄疾認知中那個以避世閒逸為主要特質的山林生活有密切關聯，且居於領導性的地位。

這種心態看似單純，實際上卻有複雜的內涵。在前一節討論宋人隱逸態度時已經提到，宋人在他們所繼承發展的文化思想下，往往有無論如何都會去贊頌甚至誇耀隱逸閒適之樂的傾向，也提到隨著山水田園書寫模式的建立，隱逸概念逐漸單一化、扁平化，許多人與其說是真正體驗到與自然渾然一體的情味，不如說是在文化的要求下刻意去創造這種氛圍。不過另一方面，也不可全然否定他們在山水田園之樂上的體會，人與自然真誠無間的互動固然還是經常出現在文學家筆下，而即使是刻意營造出山水田園之樂，也未嘗沒有某些細微的觸發。而當問題發生在辛棄疾身上，也就更加值得深思：簡單的說，辛棄疾在長期的仕途失意中，也像前代的許多文人一樣，投向自然的懷抱尋求慰藉，並以被視作隱逸之宗的陶淵明為模範，而試著透過對隱逸

的認同、對山水田園的欣賞享受，使自己接受原本的生命困境，並達到超脫與自適。然而，前文已經提到了辛棄疾面對仕隱選擇時的多種不甘與矛盾，且這矛盾並非只發生在青壯年時期，而幾乎是貫串了他一生的。顏崑陽曾說辛棄疾「在豪傑之氣受挫時，名士之情隨之滋生；但當名士之情滋生時，豪傑之氣卻仍難平息。因此，進取間常隱然萌生退意，而退隱間卻又時起壯志。這種衝突拉扯，是難解的生命痛苦。」<sup>138</sup>不少論述都指出，辛棄疾在英雄無用的憤懣下，試圖藉陶淵明的平靜淡泊思想來平息自己的仕隱掙扎，但他為人熱情衝動，歸田又並非出於己意，個性與陶淵明有基本的差異，因此在學陶中仍不時有所矛盾，其所認知的陶淵明也不僅是一般的淡泊，而更有豪情之一面。<sup>139</sup>那麼，辛棄疾從文化上接受並顯然有所嚮往的隱逸典範，是如何與他一生追求的功名事業相互衝突、相互平衡？這典範與辛棄疾的思考與個性之間顯然有所落差，其間的距離又如何被處理？辛棄疾所寫作的山水田園詞，是否真正幫助了他在失意的痛苦中有所安頓，而終於體驗到棲身於自然世界的渾融境界？而這些思考與掙扎，又如何影響了他的詞篇創作，使他寫出獨具風格的山水田園作品？這些也就是在簡單整理過辛棄疾面對隱逸的各種態度之後，所接著要探討的。

## 小結

本章嘗試將辛棄疾的山水田園詞置放回歷史脈絡之下，以不同的座標定位出其於詞史上的位置。可以說，在文體上，南宋時期的詞已經有了長足的發展，離開花間豔科的範疇而逐漸普遍的被文人當作抒情寫志的工具。而在隱逸思想的發展上，隱的意義已經從最初非此即彼的生命抉擇轉變為以閒適之樂為主的生活情趣，且在宋代文化思想的影響下，極普遍的成為文人的追

<sup>138</sup> 顏崑陽：〈蘇辛詞導言〉，《蘇辛詞》（臺北：臺灣書店，1998），頁 23。

<sup>139</sup> 對於辛棄疾與陶淵明的相似、差異與典故使用等狀況尚可參考于翠玲：〈老來曾識淵明——辛棄疾學陶淺說〉，《西北大學學報（哲學社會科學版）》1985.2(1985):56-61；陳淑美，《稼軒詞用典分類研究》（臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，1967）第四章〈辛稼軒與陶淵明〉，頁 117-159；唐玲玲，〈論稼軒詞的排憂適性意識〉；李劍鋒：《元前陶淵明接受史》第四編第一章第四節〈辛棄疾愛陶的心路歷程〉，頁 362-373。

求，卻也產生此自得超脫之理想人格與現實生命掙扎間矛盾的隱憂。最後，山水田園內容在詞中的書寫，先有唐五代的漁父詞，提供了主流題材外的隱逸聲音，而後則陸續經過柳永、蘇軾對寫景抒志的擴大，到了南渡詞人手中，則展開了或舒散、或閒樂的不同山水田園風貌，而這也是辛棄疾所繼承的創作基礎。

回到辛棄疾身上，他一生有壯志與才能，卻困於人事環境而始終不得重用，面對仕隱出路，辛棄疾曾經站在渴望建功立業的立場對隱退有所抗拒不甘，也曾面對官場的風波險惡而欲回到自然世界歇息，同樣也曾一再標舉隱逸閒適的典範而試著走向山水田園之樂。而他的山水田園詞，正是在這多種背景的交相影響下產生的結晶。應該注意的，不僅僅是辛棄疾在這些作品中，言說了何種仕隱心態，而更是辛棄疾如何在這些作品裡展現了他的自我意識，亦即一切矛盾與舉措背後的心靈。這樣的意識與心靈，在與詞的互動中，創造出具有獨特風格的作品，也即是本論文接下來所要討論的重要議題。





### 第三章 辛棄疾山水田園詞的自我與自然

在上一章，我們已經大略處理了辛棄疾寫作山水田園詞的背景。首先，身處南宋中期的辛棄疾已經有許多理由將詞作為他用以書寫自我的主要工具，甚至做為他一生致力的創作體裁；其次整個中國的隱逸文化到了南宋，已經形成某種特定的模式，亦即以隱逸為象徵高雅的生活趣味，也造成文人們相當一致的追求。同時，以詞來書寫隱逸思想、自然景物題材，也隨著詞篇內容的擴張而越來越普及，而辛棄疾自身的經歷、現實與理想的落差，則造成他內心的仕隱掙扎，企圖走向山水田園以安撫心靈的失落。這些都是辛棄疾大量寫作山水田園詞的原因。

仔細閱讀便會發現，辛棄疾的山水田園詞顯然與傳統的山水田園詩作有很大的不同。相異之處不僅僅在於對農村生活的細微觀察與同情，更值得注意的是辛棄疾的作品非但不像六朝以來的山水詩追求體道玄妙，也不若唐代山水田園作品導向興情、惆悵或閒逸，更不似宋詩之追求平淡理趣。<sup>1</sup>「在以前的文學作品裡，不是借自然和自我的『同構關係』用以景寫情，就是表現我與自然的『合一關係』：主體的心靈投入大自然的懷抱，融化在自然中，以表現帶有玄學色彩的忘懷物我、超然物外的意趣。而辛棄疾與大自然之間，則是一種『神交心許』的新型關係……這初看起來，也是一種『合一關係』，但卻是以自我的奇懷偉抱來濡染和重構自然，賦予大自然以強烈的主觀色彩。」<sup>2</sup>他的山水田園詞中似乎經常充滿了力量，充滿與外物的對話、自我或景物的行動，以及一種強烈的自我意識。他「筆下固然也有綺麗的山水和恬適的農村自然風光，但這些自然風物，往往呈現著一種噪動不安的狀態」<sup>3</sup>，他的山水田園詞作具有「豪放沉鬱的主要風格」<sup>4</sup>，「雖寫清逸之景，而其中

<sup>1</sup> 六朝至唐宋山水詩的大致狀況可參考王國瓔：《中國山水詩研究》（臺北：聯經出版社，1986）。

<sup>2</sup> 朱德才、薛祥生、鄧紅梅編著：《辛棄疾詞新釋輯評》（北京：中國書局，2010）〈前言〉，頁10。

<sup>3</sup> 唐玲玲：〈論稼軒詞的排憂適性意識〉，收於孫崇恩等編：《辛棄疾研究論文集》（北京：中國文聯出版社，1993），頁265。

<sup>4</sup> 龔兆吉：〈一生不負溪山債——略論辛棄疾山水詞的藝術風格〉，《山東師院學報（哲學社會科學版）》1981.1(1981.01):40-46。

極有生氣」<sup>5</sup>，「貌似閒適卻並不閒適，貌似曠達卻並不曠達。」<sup>6</sup>而若將物我交融的體驗與身心合一作為傳統山水詩歌的美典，則辛棄疾面對山水田園時好像與一般詩人全然不同的感發內容，以及這樣的作品所帶來的特殊感染力，也就特別引人注目。

繆鉞解釋稼軒詞「表面所達者，為閒適之情思，而裡面另有一豪放鬱勃之境以映襯之，自不同於普通閒適之作也。」<sup>7</sup>關於辛棄疾的「豪放鬱勃」或「激盪迴折」，施議對曾提出所謂「稼軒體」是「由許多組包含著兩個互相矛盾的對立面的統一體所構成的」，而這種互相矛盾的對立面，當然也就造成他詞中特別強烈的力量，「潛氣內轉」、「翻騰作勢」、「正話反說，平靜中見飛動」，可說是他詞篇所謂沉鬱頓挫風格的來源。<sup>8</sup>這或許也可作為辛棄疾山水田園詞中「躁動」、「生氣」、「沉鬱」狀態的解釋。然而，當這樣的情形普遍出現在作品中，似乎不能只單純將它視為一種藝術技巧，而更可能隱含了作者的底層意識，亦即辛棄疾本身的特質造成他大量的使用此類寫作手法，或者反過來說，此種寫作方式正透露了他的獨特個性。因此，本章試圖更進一步，進入辛棄疾的山水田園詞中，去剖析他的自我意識。在辛棄疾眾所周知的仕隱掙扎背後，究竟有何種自我樣貌？這種自我樣貌如何呈現在他的詞篇上，造成他山水田園詞的特殊狀況，以及其中自我與自然迥異於前代的奇特關係？

在這個問題上，本論文將先處理稼軒詞中的自我意識。辛棄疾個人具有鮮明的個性，從他所留下的詩詞文各種資料中，都可略見一斑，他性格中的各種面相也是歷來研究者所經常討論的。本論文則擬通過「氣」這個概念將他面對家國生命時的種種思想意識融合為一，而探究他面對世界時的基本樣態，亦即辛棄疾自我意識的底蘊，並藉由他代表詞作中展現的一般狀況加以驗證。

接著則要進入本論文的核心，也就是在稼軒山水田園詞中所看到的，辛棄疾自我意識與外在世界的關係。這裡主要包括兩大部分：一是自我感知明確強烈的辛棄疾與自然世界的相對互動，另一則是此自我在山水田園世界中

<sup>5</sup> 繆鉞：〈論辛稼軒詞〉，《詩詞散論》（臺北：開明書局，1974），頁 54。

<sup>6</sup> 徐擁軍：《唐宋隱逸詞史論》（蘇州：蘇州大學中國古代文學博士學位論文，2010），頁 154。

<sup>7</sup> 繆鉞：〈論辛稼軒詞〉，頁 54。

<sup>8</sup> 施議對：〈論稼軒體〉，《宋詞正體》（澳門：澳門大學出版中心，1996），頁 289-314。

被刻意隱匿或略過的狀況。而這兩種情形都可以回歸到辛棄疾的自我意識，是他之自我在面對外物下因不同刺激而造成的不同反應，可說是一體兩面的。藉由這些探索，我們可以更加清楚看見稼軒詞中的自我意識與情感型態，也要為下一章關於這種自我意識與詞情特質間關聯的探討做準備。

## 第一節 辛棄疾詞中的自我意識

### 一、辛棄疾自我意識探源

劉揚忠的《辛棄疾詞心探微》可說是首先從自我意識來論稼軒詞的一本佳作。劉氏認為，在討論辛棄疾的作品之前，應當先探究辛棄疾的「詞心」，也就是「他在詞裡表達了一些什麼樣的主體意識和特定情感，他為什麼要表達這些意識和情感，以及他怎樣表達這些意識和情感。」<sup>9</sup>劉氏提出，在辛棄疾複雜的思想中，最能體現他的特殊性的，主要是以下五點：「深沉浩茫的民族憂患意識；『捨我其誰』的使命感；尚武任俠的軍人意識；嫉惡如仇的社會批判意識；大膽敏銳的反傳統意識。」<sup>10</sup>

這些特點確實有其綱要性，也是討論辛棄疾者經常提及的，各種他思想特徵的總整理，然而卻都尚只是辛棄疾思想的分別面相。這種種面對社會、政治、生命的態度，或許還可以用一個更高的概念作為切入點統一起來，亦即他對於「氣」的思想，以及藉由這方面思想所可展示的一種心靈的基本樣態。

劉揚忠曾以「氣」的觀點來討論辛棄疾的創作觀，認為他「在政治事業中鼓吹『氣』，在文學作品中讚揚『氣』，在他的文學創作理論意識中，也是主張以『氣』為本的。」<sup>11</sup>楊海明也提到：「辛棄疾論人論事，均注重一個『氣』字；而別人論他，也很注意到他富有『生氣』的特點。所以『詞如其人』，他

<sup>9</sup> 劉揚忠：《辛棄疾詞心探微》（濟南：齊魯書社，1989），頁 VI。

<sup>10</sup> 劉揚忠：《辛棄疾詞心探微》，頁 6。

<sup>11</sup> 劉揚忠：《辛棄疾詞心探微》，頁 58。

的詞作也就帶有了『以氣入詞』的特色。」<sup>12</sup>辛棄疾本身重視氣的概念，以氣作為創作上、事業上、人格上的目標典範，以氣自勉也與朋友互相激勵，大概是論者都同意的。但令人好奇的是，他所追求的「氣」究竟是什麼？而這種重氣的思想既貫穿他生命最重要的各個層面，那麼又可能反映了辛棄疾的何種人格特質？

不妨先簡單回顧一下中國思想中「氣」一詞所具的幾種主要意義。<sup>13</sup>小野澤精一表示：「『氣』的思想概念，就宏觀而言，可以視為是組成人和自然的生命、物質運動的能量。」<sup>14</sup>岑賢安則以雲氣為氣之本義，將氣分為四種概念：一，形成萬物的煙氣、水氣、風氣及抽象的精氣、元氣、陰陽之氣；二，人的噓息呼氣；三，生命的血氣；四，道德精神的勇氣、志氣、骨氣。<sup>15</sup>

回到氣最原始的義涵，氣本作「气」，在殷周甲骨文、金文中寫作「𠂔」，許慎《說文解字》說明：「气，雲气也。象形。」段注則說：「气本雲气，引申為凡气之儔」，「象雲起之兒」。<sup>16</sup>可知最初的氣是作為物質性的、流動的雲氣或霧氣而存在的。在此意義的基礎上，「氣」可能由於形狀的相近，開始有了「氣息」的意涵，與人的生命產生關聯，並又進一步出現了「血氣」這樣的詞彙，將人的呼息與血脈流動相連結。

然而，氣的意義在此開始產生變化：一方面氣的物質性被進一步引申，在氣構成生命的概念下，將它更擴大為構成萬物的、精微不可見的基質，如精氣、元氣，<sup>17</sup>而產生了諸如「通天下者一氣耳」<sup>18</sup>的觀點。歷經南北朝與隋唐後更在宋代理學出現了理氣對舉的說法，理為形上，氣為形下，陰陽之氣即是萬物生成變化的根本。另一方面，氣也過渡到更偏向精神性的範疇，從

<sup>12</sup> 楊海明：《唐宋詞史》（高雄：麗文文化公司，1996）第十一章，頁 538-540。

<sup>13</sup> 此處整理參考：周與沉：《身體：思想與修行》（北京：中國社會科學出版社，2005）第二章〈基本景觀與理想類型〉，頁 57-92；鄭毓瑜：《六朝文氣論研究》（臺北：臺灣大學出版委員會，1988）第一章〈「氣」字涵義的發展與演變〉，頁 7-64；張立文主編：《氣》（北京：中國人民大學出版社，1990）〈緒論〉，頁 1-17。

<sup>14</sup> 〔日〕小野澤精一等編，李慶譯：《氣的思想——中國自然觀與人的觀念的發展》（上海：上海人民出版社，2007），頁 5。

<sup>15</sup> 岑賢安：〈先秦時期氣的思想〉，收於張立文主編：《氣》，頁 20-21。

<sup>16</sup> 〔漢〕許慎撰，〔清〕段玉裁注：《說文解字注》（臺北：洪葉文化事業有限公司，2001），頁 20。

<sup>17</sup> 「在此基礎（雲氣、煙氣、水氣、風氣）上，又進一步抽象出精氣、元氣、陰氣、陽氣等標誌這種構成天地人物的精微物質的概念範疇。」岑賢安：〈先秦時期氣的思想〉，頁 21。

<sup>18</sup> 《莊子·知北遊》，陳鼓應：《莊子今註今譯》（臺北：臺灣商務印書館，1994），頁 611。

「血氣」帶來的生命力的聯想，開始產生了勇氣、氣勢、志氣等用語。<sup>19</sup>「血氣除了是流行不息的生命本質以外，更有剛強與衰弱之分別，這很容易給予人一種『力量』的連想，於是血氣也就由比較靜態的所謂生命之本質，進而變成較具動態感的生命力了。而動態的生命力它不是潛沉、隱微，而是奔放、發顯的。」<sup>20</sup>因此，到孟子說出「吾善養吾浩然之氣」，<sup>21</sup>此以「集義」所提升的「至大至剛」的氣明顯被賦予道德意涵而進入了心靈層面。魏晉以氣質、氣稟論人，則氣不僅是構成生命的質素，更可用來指涉個人整體生命的樣態了。

至於辛棄疾所謂的「氣」應當如何理解？整理辛棄疾詩詞文中提到「氣」的句子，大概可以歸類出幾種不同的「氣」：

一，國家、人群或軍隊整體的勇氣、氣勢。例如：

惟是張浚符離之師稍有生氣。(《美芹十論·序言》，頁401)<sup>22</sup>

彼於高麗、西夏，氣足以吞之，故於其使之至也，坦然待之而無他。(《美芹十論·察情第二》，頁410)

蓋古之英雄撥亂之君，必先內有以作三軍之氣，外有以破敵人之心，故曰「未戰養其氣」，又曰「先人有奪人之心」。(《美芹十論·自治第四》，頁418)

離屯為十，屯不過萬，力寡氣沮，以此為備則備不足恃。(《美芹十論·守淮第五》，頁422)

彼進吾退，彼退吾進，不與之戰，務在奪其心而耗其氣。(《議練民兵守淮疏(一)》，頁447)

傳聞有瘳，士夫增氣。(《祭呂東萊先生文》，頁479)

<sup>19</sup> 李存山指出「凡氣字對精神和精神狀態的表示(如『志氣』、『心氣』、『浩然之氣』、『氣節』、『聖人氣象』等等)都是從呼吸之氣引申發展而來。」見李存山：《中國氣論探源與發微》(北京：中國社會科學出版社，1990)，頁22-30。

<sup>20</sup> 鄭毓瑜：《六朝文氣論研究》，頁10。

<sup>21</sup> 《孟子·公孫丑》，〔宋〕朱熹集註，蔣伯潛廣解：《語譯廣解四書讀本》(臺北：啓明書局，1952)，頁66。

<sup>22</sup> 見鄧廣銘箋注：《辛稼軒詩文箋注》，收於《鄧廣銘全集》(石家莊：河北教育出版社，2005)第三卷。本章內引稼軒詩、文皆出於此書，所引稼軒詞篇則見鄧廣銘箋注：《稼軒詞編年箋注》(臺北：華正書局，2007)，以下僅標明頁碼，不再附註。

想當年，金戈鐵馬，氣吞萬里如虎。(〈永遇樂·京口北固亭懷古〉，頁 553)

二，個人的意氣、豪氣、壯氣、才氣、稟賦。例如：

「東北之俗尚氣而恥下人。」(〈美芹十論·詳戰第十〉，頁 440)

以逞夫平昔悒悒勇悍之氣。(〈美芹十論·詳戰第十〉，頁 440)

言與貌為智勇，是欺其上之人，求售其身者也，其中未必有也；以氣為智勇，是真足辦天下之事而不肯以身就人者。(〈九議·其一〉，頁 449)

昔越王見怒蛙而式之，曰：「是猶有氣。」蓋人而有氣然後可以論天下。(〈九議·其九〉，頁 464)

屬柄任之得人，與士類而增氣。(〈賀袁同知啟〉，頁 487)

坐中豪氣，看君一飲千石。(〈念奴嬌·西湖和人韻〉，頁 17)

念汝雖孩童，氣已負山嶽。(〈哭贛十五章〉其三，頁 505)

意氣平吞萬戶侯。(〈丙寅歲，山間競傳諸將有下棘寺者〉，頁 572)

求田問舍，怕應羞見，劉郎才氣。(〈水龍吟·登建康賞心亭〉，頁 34)

甚雲山自許，平生意氣；衣冠人笑，抵死塵埃。(〈沁園春·帶湖新居將成〉，頁 92)

少年橫朔，氣凭陵、酒聖詩豪餘事。(〈念奴嬌·雙陸和陳仁和韻〉，頁 216)

青山意氣崢嶸。(〈沁園春·再到期思卜築〉，頁 353)

逸氣軒眉宇。(〈賀新郎·和徐思遠下第謝諸公載酒相訪韻〉，頁 380)

更覺元龍百尺，湖海平生豪氣。(〈念奴嬌·和趙國興知錄韻〉，頁 399)

細看爽氣今猶在，惟有南山一似翁。(〈鷓鴣天·和章泉趙昌父〉，頁 405)

形則異，氣應同。(〈最高樓·聞前岡周氏旌表有期〉，頁 418)

君非我，任功名意氣，莫恁徘徊。(〈沁園春·和吳子似縣尉〉，頁 431)

須信此公未死，到如今凜然生氣。(《水龍吟》，頁 521)

添爽氣，動雄情。(《鷓鴣天·和傅先之提舉賦雪》，頁 522)

鯨飲未吞海，劍氣已橫秋。(《水調歌頭·和馬叔度遊月波樓》，頁 583)

三，雲氣、天氣。例如：

此山高處東望，雲氣見蓬萊。(《水調歌頭·九日遊雲洞，和韓南澗尚書韻》，頁 128)

雲氣上林梢。(《好事近·和城中諸友韻》，頁 280)

蘭蕙光風，轉頭天氣還新。(《新荷葉·上巳日，子似謂古今無此詞，索賦》，頁 434。)

四，氣氛、氛圍。例如：

金湯生氣象，珠玉霏談笑。(《千秋歲·金陵壽史帥致道，時有版築役》，頁 13)

有東南佳氣，西北神州。(《聲聲慢·滁州旅次奠枕樓作，和李清宇韻》，頁 22)

看爽氣朝來三數峰。(《沁園春·靈山齊菴賦，時築偃湖未成》，頁 376)

朝來爽氣，正爾相關。(《木蘭花慢·題上饒郡圃翠微樓》，頁 406)

和氣滿長安。(《水調歌頭·鞏采若壽》，頁 582)

五，身體的呼息、血氣、力氣。例如：

日暮行雲無氣力。(《減字木蘭花·長沙道中，壁上有婦人題字，若有恨者，用其意為賦》，頁 76)

待上層樓無氣力。(《念奴嬌·和信守王道夫席上韻》，頁 302)

於今喜睡，氣似轟雷。(《沁園春·將止酒，戒酒杯使勿近》，頁 386)



六，人物的心緒狀態、喜氣、和氣。例如：

勝敗既不能為吾亂，則固神閒而氣定矣。(〈美芹十論·察情第二〉，頁409)

論天下之事者主乎氣，而所謂氣者又貴乎平。(〈九議·其二〉頁450)

柳外尋春，花邊得句，怪公喜氣軒眉。(〈滿庭芳·遊豫章東湖再用韻〉，頁85)

卮酒向人時，和氣先傾倒。(〈千年調·庶菴小閣名曰卮言，作此詞以嘲之〉，頁159)

一身都是和氣。(〈水調歌頭·送信守王桂發〉，頁247)

七，構成天地萬物之精氣。例如：

一氣同生天地人，不知何者是吾身。(〈偶作〉三首其二，頁581)

甚一忿沈淵，精氣為物。依然困鬪牛磨角。(〈蘭陵王·己未八月二十日夜，夢有人以石研屏見饜者，其色如玉，光潤可愛。中有一牛，磨角作鬪狀。云：「湘潭里中有張其姓者，多力善鬪，號張難敵。一日，與人搏，偶敗，忿赴河而死，居三日，其家人來視之，浮水上，則牛耳。自後並水之山往往有此石，或得之，里中輒不利。」夢中異之，為作詩數百言，大抵皆取古之怨憤變化異物等事，覺而忘其言，後三日，賦詞以識其異〉，頁426-427)

觀察辛棄疾寫「氣」的特徵，會發現他特別注意氣在人身上的顯現。除了少數例子是以氣為雲氣、天氣、氣氛之外，絕大多數提到氣的時候都是與人物或人群有關的，偏向由氣息、血氣到生命力或個人稟賦的這個意義系統。其次，他在論氣時又重視其光輝飽滿的一面，即使是寫氣氛，「金湯生氣象」或「東南佳氣」之類的敘述也多半有光明宏大之感；而青山所送來的「爽氣」

使用王子猷拒絕桓玄的典故，則在自然的清新氣息外另有一層自傲不群之意，與他描寫人物時大量使用的「意氣」、「豪氣」、「逸氣」、「才氣」如出一轍，不僅拿來描寫山中的氣氛，更被用作對人物氣質凜然爽朗的稱讚。

辛棄疾寫人物之氣往往極寫其大，雖然也提到「神閒而氣定」、「氣者又貴乎平」，但這種平和的議論似乎較接近一種持氣用事時的狀態，若純就人所有之「氣」本身來看，他還是傾向認為氣應該要豐沛而強壯。他多次強調氣在人身上的作用——智勇足辦天下之事、可論天下；強調氣的特殊與力量——豪氣、意氣、生氣；強調氣在個人身上的樣態：崢嶸、凜然、軒眉宇；並且強調氣的主動作爲：氣吞、氣負、氣凭陵。然而正是這種極端的歌頌，造成太過的隱憂。以氣作爲人格追求的孟子已經有過警告：

夫志，氣之帥也。氣，體之充也。夫志至焉，氣次焉。故曰：「持其志，無暴其氣。」既曰：「志至焉，氣次焉」，又曰「持其志，無暴其氣」者，何也？曰：志壹則動氣，氣壹則動志也。<sup>23</sup>

孟子以「氣」作爲人格體現的系統，是以「志」爲核心，而向外影響「氣」的樣貌。亦即所謂的「浩然之氣」重點並不單純在於「氣」的飽滿，而更在於那背後「志」的方向，在於「集義」而非「義襲」，因而「浩然之氣」可以呈現爲光輝、平正且美善的樣貌。辛棄疾的人格美學似對孟子有所傳承，但他卻幾乎不曾說過「正氣」或「浩然氣」，反而一再強調「豪氣」與「意氣」，強調獨我之氣的力量，這就與孟子光明盛大同時寬廣的浩然之氣有了差異，也才使得他的氣無法朝向闊大、包容發展，反而在那「吞」與「負」的動作中加深了其自我、糾結與排他性。反過來說，可能也正是其「志」的鬱結不解，才造成了其「氣」的無法舒展。辛棄疾筆下的氣顯然相當缺乏關於萬物生成變化、聚散流動的意涵。在上文的整理中，相對於此類意義的「氣」只見到兩條。其中詩作〈偶成〉中「一氣同生天地人，不知何者是吾身」的句子可能是他晚年受莊子影響下所寫，但另一則同樣作在中晚年的〈蘭陵王〉，

<sup>23</sup> 《孟子·公孫丑》，《語譯廣解四書讀本》，頁 64-66。

卻也是稼軒詞中唯一提到氣之變化的作品：

恨之極。恨極銷磨不得。萇弘事，人道後來，其血三年化為碧。鄭人  
緩也泣。吾父攻儒助墨。十年夢，沈痛化余，秋柏之間既為實。 相  
思重相憶。被怨結中腸，潛動精魄。望夫江上巖巖立。嗟一念中變，  
後期長絕。君看啟母憤所激。又俄頃為石。 難敵。最多力。甚一  
忿沈淵，精氣為物。依然困鬪牛磨角。便影入山骨，至今雕琢。尋思  
人世，只合化，夢中蝶。(頁 426)

〈蘭陵王〉的詞序很長，其中記載他夢見一塊石頭，中有牛磨角相鬥之狀，夢中人對他言說，那是一位鄉里間多力善鬥之人，名曰難敵，某次偶然鬥力落敗後投河自殺，本相原來是一條牛，此後山水間便往往出此石。辛棄疾對此夢感觸甚深，詞中羅列了多個在鬱積之自我死後化為木石之類的故事。詞中雖提到精氣變化，卻不是重視此氣與自然界的自在交流，反而更強調了自我積怨的堅持，會超越生命長度，以其他形式反覆延續下去，即使在全詞最後表示「尋思人世，只合化，夢中蝶」，化蝶之思在此處也使人感到無奈大過自由。<sup>24</sup>而若如詞序所記，辛棄疾不僅夢中得知此事，為此作詩數百言，醒後依舊無法忘懷，又重為這件事賦詞，則那種翻覆不去的執著意識便更昭然若揭了。顯然，他在這首詞中所稱的「精氣」，其凝聚性更遠大於流動性，也使他的自我意識顯得更糾纏而難以紓解。

這種「氣」是辛棄疾一生的追求，也是他強烈個性的底蘊，和作品中鮮明的自我息息相關。而正因為這是純屬個人意氣之氣，非萬物同一循環天理之氣或道德修養之氣，便帶出了他個性中的另一主題，即是一種自我與外在世界相對的態度。重視「我」之氣的強大，「我」之生命力的旺盛，本來就隱示了「我」與「他者」的區分，同時他所說的氣之「豪」、氣之「才」、以氣「吞」、以氣「負」，又帶有明顯與外在世界比較、相抗的意味。這種對自我

<sup>24</sup> 劉揚忠表示此語「一則表明作者找不到打破黑暗網羅、求得精神解放的良方，只好作此無可奈何的嘆息；二則全篇怨氣太重，為避文字之禍，故意用老莊虛無思想結尾，淡化一下抒情氛圍，使人難以窺其不能忘情世事的真意。」見劉揚忠：《辛棄疾詞心探微》，頁 117。

生命力的重視與連帶而來的面對外在世界時的相對性，我認爲正是辛棄疾自我意識的根本樣態。一般評論者所常說的辛棄疾的愛國主義、英雄本質等等，無不可放在此概念下檢視，以上文所引劉揚忠的分類來看：民族憂患意識來自於我族與外族的對立，以及對我族氣魄的期待；捨我其誰的使命感意識是對自己極高的期許，以及「雖千萬人吾往矣」與全天下對抗亦在所不惜的心態；尚武任俠的軍人意識本來就是對力量的強調和對外攻擊戰鬥之傾向；社會批判和反傳統意識也都來自於我自身和社會傳統的用力抵敵。

因此，或許可以整理出這樣的結論：辛棄疾本身具有重「氣」的觀念，他所重視之氣，既非玄學道家與萬物交流互通之氣，也非孟子浩然正大的道德之氣，而是一種個人生命的意氣、豪氣。這種意氣、豪氣相關於他強烈的自我意識和執著心理，同時也帶來一種與外在世界清晰劃分甚至對抗的態度。這正是辛棄疾主體意識的底蘊，也是他作品中情緒的根源。

## 二、自我意識在辛棄疾詞作中的表現

曾祖蔭在《中國古代文藝美學範疇》中說：「藝術風格是作家的創作個性在作品的內容和形式相統一中所表現出來的特色。」<sup>25</sup>從曹丕的《典論·論文》以來，就提出「文氣」的說法，認爲作家的個性氣質對於藝術風格有著相當大的影響力，「文章是以表現作者個人的『才性』爲主」<sup>26</sup>。這種觀念到了宋代依然持續，蘇轍的〈上樞密韓太尉書〉說過「文者氣之所形」這樣的話，認爲文章是作者氣性的自然流露<sup>27</sup>，范開在爲稼軒詞寫序時也說他「意不在於作詞，而其氣之所充，蓄之所發，詞自不能不爾也。」<sup>28</sup>作者的自我意識會在創作時灌注到作品裡，而在稼軒的狀況下，他自我生命的意氣、豪氣也成爲詞作中的特殊表現。因此，從「重氣」的角度討論過辛棄疾的自我意識之後，不妨再回到詞作本身來看他這種自我鮮明執著，且帶有強烈相對

<sup>25</sup> 曾祖蔭：《中國古代文藝美學範疇》（臺北：文津出版社，1987），頁 325。

<sup>26</sup> 鄭毓瑜：《六朝文氣論研究》，頁 82。

<sup>27</sup> 蘇轍：〈上樞密韓太尉書〉，收於曾棗莊、劉琳主編：《全宋文》（上海：上海辭書出版社，2006）第九五冊，頁 185。

<sup>28</sup> 范開：〈辛稼軒詞序〉，收於辛更儒：《辛棄疾資料彙編》（北京：中華書局，2005），頁 50。

意識的狀況，在一般詞作上有何種表現。先看一首〈水龍吟·登建康賞心亭〉：

楚天千里清秋，水隨天去秋無際。遙岑遠目，獻愁供恨，玉簪螺髻。  
落日樓頭，斷鴻聲裡，江南游子。把吳鉤看了，欄干拍遍，無人會、  
登臨意。休說鱸魚堪鱠。儘西風、季鷹歸未。求田問舍，怕應羞  
見，劉郎才氣。可惜流年，憂愁風雨，樹猶如此。倩何人喚取，紅巾  
翠袖，搵英雄淚。(頁 34)

詞篇一開頭，辛棄疾就營造出一片廣大開闊的水面風景：「楚天千里」、「秋無際」，這是與他對壯闊氣勢的喜好相符合的。也像自古以來許多登高臨遠的騷人墨客一樣，遠望湖面帶給他的感受，是愁緒通通湧上心頭，然而辛棄疾用來描寫自己興起愁緒的詞彙卻很特殊：青山是將愁恨「獻」上、「供」上的，好像不是他自己去感到憂愁，而是景物將愁緒帶到他面前，同時景物的地位是較低的、為我服務的，這種擬人化也是辛棄疾較高的個人意識與物我相對的心態所造成。

更能表現辛棄疾個人特質的是以下數段。「把吳鉤看了，欄干拍遍，無人會、登臨意」，拍欄杆的動作本就透露出一股鬱憤之氣，而看「了」、拍「遍」顯示作為到了極盡之處，已經無可再行了，一如他在〈鶴鳴亭絕句〉中「有時思到難思處，拍碎欄干人不知」(頁 576)，是一種將自我推到極處的寫法。然而在這些行為之後，依舊是「無人會、登臨意」，則立刻拉出了「我」與世間上一切他者的距離，正是因為自我已到極處，還是無法被理解的我與世間的差距也才顯得更大而更失落。下片他進入了仕隱與否的辨證，使用的修辭是「求田問舍，怕應羞見，劉郎才氣」：他不說自己對於隱居的真實想法，卻說是「怕」、是「羞」，說是因為劉備斥責許汜求田問舍、言無可采的這個典故，覺得會受到嘲笑，才使得自己猶豫。這當然未必是辛稼軒真正的考量，但使用這種方式以達意，顯然又是他與外物比較、相對之心理作祟了。

另一首〈摸魚兒·淳熙己亥，自湖北漕移湖南，同官王正之置酒小山亭，為賦〉則從春情詞較婉約纏綿的角度，體現了辛棄疾的糾結自我與對抗心態：

更能消、幾番風雨。匆匆春又歸去。惜春長怕花開早，何況落紅無數。  
春且住。見說道、天涯芳草無歸路。怨春不語。算只有殷勤，畫簷蛛  
網，盡日惹飛絮。長門事，準擬佳期又誤。蛾眉曾有人妒。千金  
縱買相如賦，脈脈此情誰訴。君莫舞。君不見、玉環飛燕皆塵土。閒  
愁最苦。休去倚危欄，斜陽正在，煙柳斷腸處。(頁66)

面對外在世界的失落、而自我難以承受，是春情詞中常見的感發模式。辛棄疾在這首詞中與春天對話，要求春天暫莫離開，當然得不到結果。然而，在習見的挽留與失落之後，所接續的既不是哲理的開解，也不是憂傷的感懷或痛苦的呼喚，卻是「算只有殷勤，畫簷蛛網，盡日惹飛絮」：被拒之後仍在原地徘徊，消極的收羅任何一點細小的痕跡。從「怨春」的物我相對到「盡日惹飛絮」的執著，即使注定無法達成目標，還是要繼續堅持著無聲的對抗。此處的自我不再以強烈的意識形態出現，而轉為柔韌低迴，但其延續不斷和難以突破卻與〈蘭陵王〉中那些宿世不悟的魂魄是一致的。至於下半闕中營造出君子受窘、小人得勢之對比，當然也是一種相對概念的呈現，而顯然有從離騷以來便成為典型的政治寄託。他在此處以情緒尖銳的「蛾眉曾有人妒」強化自己對當朝小人的不屑態度，內容相類於屈原的「眾女嫉余之蛾眉兮」，<sup>29</sup>可是詞語上「曾有人」三字比屈原的現在進行式更顯示對曾經風光美麗過往的執著心理，而「君莫舞」的對話語氣又不同於屈原一再申說的自我美質之受重與否，反而更強調自己與小人的對立，且充滿指責和諷刺。儘管所營造出的意象相似，辛棄疾的用詞卻更透露了爭執對抗的態度。

綜觀以上，我們可以認識到：辛棄疾本人的自我意識底蘊，可由他「重氣」的角度窺入，看見他一生自勉且追求的「氣」實為一種個人的意氣與豪氣，這種意氣與豪氣一方面強化了他的自我、使他的自我意識更為凝聚，另一方面也同時阻斷了他和外界的相融，導致他執著強烈而充滿對立感的自我意識。這種自我意識表現在他的詞章創作上，則經常可以看見他堅持於情感

<sup>29</sup> 屈原：〈離騷〉，〔清〕洪興祖：《楚辭補注》（臺北：漢京文化事業有限公司，1983），頁14。

追求，以強大的自身力量去與外在世界對抗的種種表現。這種表現不一定被使用為明顯的譬喻或象徵，在遣詞造語和篇章架構中，往往便可以注意到語言背後執著糾葛的意念。以下便要從外物的建構開始，分析他此種性格在詞篇中的表現，藉以釐清辛棄疾山水田園詞中自我與自然的特殊關係。

## 第二節 自我與自然的互動

### 一、外物的建構

辛棄疾在營造景物時，經常使用擬人手法賦予外在世界生命力。自然景物在他筆下常常是作為獨立的個體而存在的，具有獨立的動作和意識，而呈現充滿鮮活動態的自然空間。這是許多評論者都已經注意到的。葉嘉瑩說「辛詞往往將靜態的形象擬比為動態的形象」；<sup>30</sup>馬興榮表示「稼軒詞的想像異常神奇，它往往表現在擬人化的方法的運用上」；<sup>31</sup>唐玲玲也說辛棄疾在以自然景物抒懷時「往往將自然山水人格化，書寫自己與山水松木的對話，感情的轉遞，從而在山水中渲洩自己憤憤不平之感」。<sup>32</sup>如這些擬人例子：

青山欲共高人語，連翩萬馬來無數。（〈菩薩蠻·金陵賞心亭為葉丞相賦〉，頁 32）

凡我同盟鷗鷺，今日既盟之後，來往莫相猜。……窺魚笑汝癡計，不解舉吾杯。（〈水調歌頭·盟鷗〉，頁 115）

問何年，此山來此，西風落日無語。看君似是羲皇上，直作太初名汝。……依約處。還問我、清遊杖屨公良苦。（〈山鬼謠·雨巖有石，狀怪甚，取離騷九歌名，曰山鬼，因賦〈摸魚兒〉，改今名〉，頁 176）

青山招不來，偃蹇誰憐汝。（〈生查子·獨遊西巖〉，頁 299）

<sup>30</sup> 葉嘉瑩：〈論辛棄疾詞〉，收於葉嘉瑩、繆鉞合著：《靈谿詞說》（臺北：正中書局，1993），頁 441。

<sup>31</sup> 馬興榮：〈稼軒詞藝術特色探微〉，收於孫崇恩等編：《辛棄疾研究論文集》，頁 188。

<sup>32</sup> 唐玲玲：〈論稼軒詞的排憂適性意識〉，頁 266。

白鳥相迎，相憐相笑，滿面塵埃。(《柳梢青·三山歸途，代白鷗見嘲》，頁 340)

青山意氣崢嶸，似為我歸來嫵媚生。解頻教花鳥，前歌後舞；更催雲水，暮送朝迎。(《沁園春·再到期思卜築》，頁 353)

何人半夜推山去？四面浮雲猜是汝。(《玉樓春·戲賦雲山》，頁 395)  
昨夜松邊醉倒，問松我醉何如。只疑松動要來扶，以手推松曰去。(《西江月·遣興》，頁 444)

山水朝來笑問人：「翁早歸來也？」(《卜算子·漫興》之二，頁 491)  
我見青山多嫵媚，料青山見我應如是。(《賀新郎·邑中園亭，僕皆為賦此詞。一日，獨坐停雲，……》頁 515)

溪邊白鷺，來吾告汝：「溪裡魚兒堪數。主人憐汝汝憐魚，要物我欣然一處。」(《鵲橋仙·贈鷺鷥》，頁 533)

事實上，以物擬人、追求動態的手法，可說是宋代詩歌別開生面的一項技巧。小川環樹很早便指出宋詩具有把自然擬人化、或將自然風景引入人間世界的傾向。<sup>33</sup>張高評在《宋詩之新變與代雄》中提到宋詩特色中有「以物為人」一種，並以爲蘇軾、黃庭堅和楊萬里是善此技法之三大家。<sup>34</sup>蕭馳在提及中國山水詩發展時也表示，山水詩發展到楊萬里身上，出現了一種「擬人主義」，是「作爲人與自然間新的審美關係出現而突破傳統的」。<sup>35</sup>至於這種擬人手法的來源，一般都將它與宋代思想對於人世的回歸相連結。吉川幸次郎簡單的論斷：「宋詩是對人之世界具有濃厚興趣的詩」；<sup>36</sup>張高評則提到在理學影響下詩人特別注意人的內在心靈感受，往往將人格移情到外物，因而「賦自然景物以世態人情」，使自然萬物成爲詩人「借物形寫己神」之題材。

<sup>37</sup>蕭馳同樣同意擬人主義與儒家的人本思想有關，而從另一角度認爲這是山

<sup>33</sup> 小川環樹：〈大自然對人類懷好意嗎？——宋詩的擬人法〉，收於〔日〕小川環樹著，譚汝謙、陳志誠、梁國豪合譯：《論中國詩》（香港：中文大學出版社，1997），頁 83-90。

<sup>34</sup> 張高評：《宋詩之新變與代雄》（臺北：洪葉文化事業有限公司，1995）捌〈不犯正位與宋詩特色〉第二節第四點，頁 459-464。

<sup>35</sup> 蕭馳：〈中國古典詩歌藝術史論之三：自然境界中自我的泛化與發現，山水詩藝術的發展〉，收於蕭馳：《中國詩歌美學》（北京：北京大學出版社，1986），頁 160。

<sup>36</sup> 〔日〕吉川幸次郎著，鄭清茂譯：《宋詩概說》（臺北：聯經出版社，1977），頁 58。

<sup>37</sup> 張高評：《宋詩之新變與代雄》，頁 462。



水詩的回歸世俗人間，是受到儒道思想禁錮的主體的解放。<sup>38</sup>除此之外，宋人對於詩法特意創新，「求趣求奇」、「求動求活」<sup>39</sup>也自然成爲擬人技巧發展的推力。

辛棄疾活動的時代與宋詩中最以擬人法著稱的楊萬里（1127-1206）相若，都在孝宗、光宗年間，在此背景下辛棄疾很可能受到宋詩風氣的影響。自稱「詩句得活法，日月有新工」（〈水調歌頭·賦松菊堂〉，頁441-442）的辛棄疾對文學創作基本有著著意求新的態度，<sup>40</sup>爲了刻意表現造語之奇，他大量使用擬人、擬物、設問等技巧，追求情境上的新鮮特殊，外在景物經常被以有思想、有動作的方式呈現，也就成爲稼軒詞的特殊風格。另一方面，辛棄疾本身難以泯滅的相對意識又更加強了景物外於自我的特徵，是那強烈的「我」的意識將自己和外在世界劃分開來，而產生更明顯的對立。在「我」的強大之下，外物不僅顯得鮮明清晰，更具有與我相對的地位，也導致他筆下的自然風景並不是一個寧靜的、等待著作者走入並相互融合的安詳世界，而是隨時躍躍欲試、準備與作者互動的萬事萬物。

朱光潛論移情作用有云：「人在觀察外界事物時，設身處在事物的境地，把原來沒有生命的東西看成有生命的東西，彷彿它有感覺、思想、情感、意志和活動。人自己也受到對事物的這種錯覺的影響，多少和事物發生同情和共鳴。」<sup>41</sup>擬人的原理在於作者將自我投射到外物上，並進而藉此營造出一個充滿了自我色彩的世界，因而作者所構築出的外在景物的樣貌，與作者本身的個性息息相關。若同意辛棄疾的自我意識如上文所說，是一種強大的獨我之氣，並且追求豪壯的、崢嶸的力量，則在他「以己所偏得非分相推」<sup>42</sup>時，很可能也同樣賦予了外在景物與自身相類的強烈自我意識，甚至他對人之「氣」的要求也同樣擴及山水世界。這或許也是辛棄疾筆下自然景物充滿強烈動態與氣勢的原因。例如這些句子：

<sup>38</sup> 蕭馳：〈中國古典詩歌藝術史論之三：自然境界中自我的泛化與發現，山水詩藝術的發展〉，頁163-167。

<sup>39</sup> 木齋：《宋詩流變》（北京：京華出版社，1999）第十九章〈中興詩人之一：楊萬里與『活法』〉，頁359-378。

<sup>40</sup> 劉揚忠：《辛棄疾詞心探微》第二章〈辛棄疾的文學主張與審美理想〉，頁52-82。

<sup>41</sup> 朱光潛：《西方美學史》（臺北：漢京文化事業有限公司，1982），頁246-247。

<sup>42</sup> 王夫之語，見〔清〕王夫之評選，張國星點校：《古詩評選》（保定：河北大學出版社，2008）卷四，陶潛〈癸卯歲始春懷古田舍〉評，頁226。

望飛來半空鷗鷺。須臾動地鼙鼓。截江組練驅山去，鏖戰未收貔虎。朝又暮。悄慣得吳兒不怕蛟龍怒。風波平步。看紅旆驚飛，跳魚直上，蹙踏浪花舞。(《摸魚兒·觀潮上葉丞相》，頁38)

直節堂堂，看夾道冠纓拱立。漸翠谷群仙東下，珮環聲急。聞道天峰飛墮地，傍湖千丈開青壁。(《滿江紅·題冷泉亭》，頁56)

補陀大士虛空，翠巖誰記飛來處？(《水龍吟·題雨巖。巖類今所畫觀音補陀，言中有泉飛出，如風雨聲》，頁175)

須記取：昨夜龍湫風雨。門前石浪掀舞。四更山鬼吹燈嘯，驚倒世間兒女。依約處，還問我清遊杖屨公良苦。(《山鬼謠·雨巖有石，狀怪甚，取離騷九歌，名曰山鬼，因賦摸魚兒，改今名》，頁176)

峽束蒼江對起，過危樓欲飛還飲。(《水龍吟·過南劍雙溪樓》，頁337)

疊嶂西馳，萬馬回旋，眾山欲東。正驚湍直下，跳珠倒濺；小橋橫截，缺月初弓。(《沁園春·靈山齊菴賦。時築偃湖未成》，頁376)

看縱橫斗轉，龍蛇起陸；崩騰決去，雪練傾河。(《沁園春·弄溪賦》，頁377)

翠浪吞平野。挽天河誰來照影，臥龍山下。……千頃光中堆瀟灑，似扁舟欲下瞿塘馬。(《賀新郎·三山雨中遊西湖，有懷趙丞相經始》，頁309)

巨海拔犀頭角出，來向此山高閣。(《賀新郎·用韻題趙晉臣敷文積翠巖，余謂當築陂於其前》，頁472)

可以發現，辛棄疾創造的世界不僅具有生命力，而且力量還一個比一個強大。他使用各式各樣的動詞：驚飛、墮地、崩騰、掀舞、起陸、回旋、吞、傾、挽、下、跳、馳……在在充滿力度，而這力度又正好可與他對於「豪氣」或「意氣」的強調呼應。或許可以說，稼軒詞中所建構出的自然是一個充滿各種角色和力量的世界，雲會推山、山會奔馳、松會扶人、魚鳥會和自己對話。這些角色清晰的存在感不僅是時代風格的影響，更可認為是他強烈自我

意識下的產物，以及他在相對概念之下所做的自我與他者的劃分；而這些角色所帶有的力量和動作，則多半也來自於辛棄疾本人對力量的追求，是他將渴望著力量的自我投射到外物身上，而建立了這樣一個活潑的世界。也正因此，他所面對的物我關係並不僅是單向的由我來觀看、傾聽和感受，反而強調了事物的獨立性、強調了物我之間可能的雙向交流。在此情況下，這些外物的個性與力量和辛棄疾本人的個性與力量，產生何種互動？又造成了稼軒詞的哪些狀況？便是本文將繼續探討的問題。

## 二、拮抗、爭勝的力量

同時強調自我力量與物我相對的結果，造成了稼軒詞中自己和外在世界經常互相爭勝、互相抵抗的關係。上文討論辛棄疾「氣」的概念與幾首著名詞作的時候，已經先介紹了他的比較心理和以執著自我與外界對抗到底的特殊姿態，此處暫且跳開山水田園詞，先看他的一首〈沁園春·將止酒，戒酒杯使勿近〉：

杯汝來前，老子今朝，點檢形骸。甚長年抱渴，咽如焦釜；於今喜睡，氣似霹靂。汝說劉伶，古今達者，醉後何妨死便埋。渾如此，嘆汝於知己，真少恩哉。更憑歌舞為媒。算合作人間鴆毒猜。況怨無小大，生於所愛；物無美惡，過則為災。與汝成言，勿留亟退，吾力猶能肆汝杯。杯再拜，道麾之即去，招亦須來。（頁 386）

這首止酒詞中，辛棄疾運用一貫的擬人手法，塑造了一個杯子的角色，而有趣的是，這個角色與辛棄疾自己是處在全然相對的立場。他想要戒酒，極數酒之惡，杯子卻用劉伶的典故要他「醉後何妨死便埋」；他對酒杯出言恐嚇，要求杯子「勿留亟退，吾力猶能肆汝杯」，杯的反應卻是「道麾之即去，招亦須來」，硬是與他唱反調。二者之間一來一往的拉扯顯得充滿張力。再看〈西江月·遣興〉：

醉裡且貪歡笑，要愁那得工夫。近來始覺古人書。信着全無是處。    昨夜松邊醉倒，問松我醉何如。只疑松動要來扶。以手推松曰去。（頁444）

松樹去扶辛棄疾的力量，與辛棄疾推松樹的力量同樣形成一種對照，而這一推，也正是他對外在世界抵抗心態的表現，當有外力靠近，他的第一反應就是反抗。這種對抗未必是帶有敵意的，他既能「醉倒松邊」、「問松我醉何如」；而在醉中，松樹是要去扶他而非趁機推他一把，則兩者的關係顯然有其親密。辛棄疾的反推回去，大概是下意識的力量展現，在與外在世界互動時，他經常保持著強烈的自我意識與獨立感，那是不願受松樹之扶助而寧可獨自昂然抗衡的心態。

有時候，這種拉扯對抗的力量不那麼強烈，而表現為一種由作者刻意擺出的對比姿態。例如他的〈歸朝歡·題趙晉臣敷文積翠巖〉：

我笑共工緣底怒。觸斷峨峨天一柱。補天又笑女媧忙，卻將此石投閒處。野煙荒草路。先生拄杖來看汝。倚蒼苔，摩挲試問，千古幾風雨。  
長被兒童敲火苦。時有牛羊磨角去。霍然千丈翠巖屏，鏘然一滴甘泉乳。結亭三四五。會相暖熱攜歌舞。細思量，古來寒士，不遇有時遇。（頁463）

面對這塊他所特地「拄杖來看」、摩挲倚靠、感嘆「古來寒士，不遇有時遇」，對它不無同病相憐之感的岩石，辛棄疾的第一個反應竟是「笑」，且還連笑了兩次。這裡的「笑」帶有刻意作出的嘲弄意味，而嘲弄又是一種將自己站在高處、與較低者比較之下的自鳴得意。<sup>43</sup>儘管讀者知道他並不是真的在「笑」共工和女媧無事找事、空忙一場，也可讀出這種敘述背後流露出的

<sup>43</sup> 程繼紅在討論稼軒詞中的「笑」時提到辛棄疾面對自己所遭受的挫折與不平等待遇，僅能保持一種傲慢，而「傲慢的表現方式就是特別強調自己的生活方式要高於他所蔑視的另一種方式」。見程繼紅：〈稼軒詞笑的研究〉，《上饒師專學報》3(1992):66-71。

不平靜。而這種起伏正來自他並未直接從自我和積翠巖共有的淪落感抒懷，反而先營造出以共工、女媧為主要對象的對立情境，並將自我放在高姿態的位置，而使得這對比性的「我」帶給人更深刻的印象。這種帶有嘲弄性的「笑」還出現在其他許多地方，例如：

鵬翼垂空，笑人世蒼然無物。(《滿江紅·建康史帥致道席上賦》，頁9)  
拍手笑沙鷗。一身都是愁。(《菩薩蠻·金陵賞心亭為葉丞相賦》，頁32)

一笑出門去，千里落花風。(《水調歌頭·淳熙丁酉，自江陵移帥隆興，到官之三月被召，司馬監、趙卿、王漕餞別。司馬賦水調歌頭，席間次韻。時王公明樞密薨，座客終夕為興門戶之歎，故前章及之》，頁47)

窺魚笑汝癡計，不解舉吾杯。(《水調歌頭·盟鷗》，頁115)  
千尺蔓，雲葉亂，繫長松。卻笑一身纏繞似衰翁。(《烏夜啼·廓之見和，復用前韻》，頁183)

笑挂瓢風樹，一鳴渠碎，問何如啞。(《水龍吟·題瓢泉》，頁218)  
恨牡丹笑我倚東風，頭如雪。(《滿江紅·餞鄭衡州厚卿席上再賦》，頁232)

白鳥相迎，相憐相笑，滿面塵埃。(《柳梢青·三山歸途，代白鷗見嘲》，頁340)

老鶴高飛，一枝投宿，長笑蝸牛戴屋行。……清溪上，被山靈卻笑，白髮歸耕。(《沁園春·再到期思卜築》，頁353)

這些例子中當然有不少是辛棄疾在借物而自嘲。然而無論站在自己的角度嘲笑外物或站在外物的角度嘲笑自己，共同的是嘲弄所帶有的比較性與相對意念，都使人感到在此隱隱露出了他在自我和外物之間明顯的劃分，以及兩個相對個體之間常常被排列出高下對照的爭勝狀況。

在另外一些作品中，辛棄疾則寫出物我之間一些隱微的拉扯和猜測，例

如他早期的一首詞：

青山欲共高人語。連翩萬馬來無數。煙雨卻低回。望來終不來。 人  
言頭上髮。總向愁中白。拍手笑沙鷗。一身都是愁。(《菩薩蠻·金陵  
賞心亭為葉丞相賦》，頁 32)

此處要討論的是上半闕，青山先主動擺出了要和人對話的姿態，並且以「連翩萬馬來無數」加強了此種積極動作；但接著筆鋒一轉，卻變成了「煙雨卻低回，望來終不來」，好像在猶豫之後這動勢還是停止住，反而留下辛棄疾自己「望來終不來」的惆悵。一些評論者會將此詞解釋為辛棄疾政治上急欲傾訴心聲卻又受到壓抑而愁鬱苦悶的心境，<sup>44</sup>這固然可能是他當時心情的投射，但可注意的是，這同時也是他自身和外物的距離呈現。「望來終不來」顯現為一種氣氛低迷的力量拉鋸：辛棄疾是「望來」而青山卻是「終不來」，兩者的對立雖不那麼強烈，其間的來回拉扯，卻其實一如後來那只處處與他唱反調的酒杯。

辛棄疾晚年另一首詞在末尾則以較輕鬆的態度呈現同樣的力量拮抗：

野花啼鳥，不肯入詩來，還一似，笑翁詩，自沒安排處。(《驀山溪·  
停雲竹徑初成》，頁 413)

辛棄疾要將野花啼鳥入詩，而野花啼鳥卻不肯乖乖的受他安排，如果拿來與楊萬里相近的句子「岸柳垂頭向人揖，一時喚入誠齋集」<sup>45</sup>相較，便可清楚看出一者的自然是善意順從，另一者的自然卻是自有主張、彷彿故意與作者作對。這樣的關係固然已經是一重力量的對抗。然而更甚者是花鳥還「笑翁詩，自沒安排處」，又反回來站在高位，而嘲弄作者的掌控不遂或才力不夠。

<sup>44</sup> 如汪誠：《稼軒詞選析》（臺北：臺灣商務印書館，1993），頁 80；常國武：《辛稼軒詞導讀》（成都：巴蜀書社，1998），頁 25。二者皆認為稼軒當時渴望像主戰派上司葉衡訴說北伐之志，卻仍苦於當時主和派勢力強大下恢復之途的迷茫難見。

<sup>45</sup> 楊萬里：《曉經潘葑》，〔宋〕楊萬里著，辛更儒箋校：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007），頁 647。

在意圖控制、不受控制和反身凌駕的動作中，即使使用輕鬆的詞語營造出詼諧逗趣的氣氛，物我之間的對立和拮抗感依舊隱藏在句子背後。同時也正是因為表面上對話的親近，才更使人感到那對立和拮抗實在是辛棄疾下意識顯現出的與物相對的自我。

### 三、掌控與擁有

這種對自我力量的強調，不僅使辛棄疾寫出了自己和外物對抗拉扯和彼此爭勝的狀況，爭勝心理更進一步展現為對外物掌控的欲望。前文提及他和酒杯的爭執，就充滿了對杯子予以控制的意圖；而既會覺得野花啼鳥「不肯入詩來」，則景物之於詩好像也不是一種自然的融入，反而是需要通過「我」去積極掌控與安排的。在二次落職、回瓢泉隱居時，辛棄疾曾寫過這些句子：

青山意氣崢嶸，似為我歸來嫵媚生。解頻教花鳥，前歌後舞；更催雲水，暮送朝迎。酒聖詩豪，可能無勢，我乃而今駕馭卿。（〈沁園春·再到期思卜築〉，頁 353）

老合投閒，天教多事，檢校長身十萬松。（〈沁園春·靈山齊菴賦。時築偃湖未成〉，頁 376）

前面提到〈水龍吟·登建康賞心亭〉的時候，已經看見他把遠山視作向自己「獻」愁「供」恨的下屬地位。此處回到隱居莊園，竟然還是過著將領一般的生活，不但在他轄下的青山為他「教」花鳥、「催」雲水，辛棄疾自己更直言，有才者不應無「勢」，儘管不再作官，他還是「駕馭」著別墅四周屬他所有的自然萬物。更甚者，莊園裡的「長身十萬松」也彷彿變成了十萬軍卒，等待他來一一「檢校」。這「檢校」、「駕馭」的動作大概都來自他對「勢」的追求，而他所渴望的「勢」本身又是一種凌駕於他人之上，而能任意處置對方、要求對方的態度。外物不但有力與辛棄疾相抗，更是他展現自我力量的對象。「點檢」、「檢校」是辛棄疾在詞文詞序中經常使用的詞語，例如：

點檢笙歌多釀酒。(〈蝶戀花·和楊濟翁韻，首句用丘宗卿書中語〉，頁 120)

便整松江一棹，點檢能言鴨。(〈六么令·用陸氏事，送玉山令陸德隆侍親東歸吳中〉，頁 122)

老子今朝，點檢形骸。(〈沁園春·將止酒，戒酒杯使勿近〉，頁 386)

莫倚忘懷，西風也解，點檢尊前客。(〈念奴嬌·重九席上〉，頁 459)

點檢笙歌了，琴罷更圍棋。(〈水調歌頭·題趙晉臣敷文真得歸、方是閑二堂〉，頁 497)

點檢田間快活人，未有如翁者。(〈卜算子·漫興〉其一，頁 490)

沙場秋點兵。(〈破陣子·為陳同甫賦壯詞以寄之〉，頁 242)

〈清平樂·檢校山園書所見〉(連雲松竹)(頁 194)

〈清平樂·檢校山園書所見〉(斷崖脩玉)(頁 194)

〈永遇樂·檢校停雲新種之杉松，戲作。時欲作親舊報書，紙筆偶為大風吹去，末章因及之〉(頁 411)

點檢、檢校本有清點、查核之意，<sup>46</sup>而不免帶有去控制檢視外物的意圖，宋代其他詞人也有使用者，如柳永的「點檢笙歌」、<sup>47</sup>晏殊的「當時共我賞花人，點檢如今無一半」<sup>48</sup>等。但在北宋之際並不多見，南宋之後此詞彙開始較多的進入詞篇，而辛棄疾又是其中最大量使用者。<sup>49</sup>他晚年所作的〈西江月·示兒曹，以家事付之〉說：

<sup>46</sup> 《漢語大詞典》釋「檢校」為「查核察看」；「點檢」為「考核，查察」、「反省，檢點」、「查核，清點」、「校點，差發」等意。二者另都可作為官名如檢校官、都點檢。羅竹風主編：《漢語大詞典》(上海：漢語大詞典出版社，1997)，頁 2714、7691。

<sup>47</sup> 柳永：〈尾犯〉「除是恁，點檢笙歌，訪尋羅綺消得。」收於《全宋詞》，頁 13。

<sup>48</sup> 晏殊：〈玉樓春〉，收於《全宋詞》，頁 133。此詞在《全宋詞》中原列於歐陽修名下，唐圭璋案：「此首別又見晏殊珠玉詞。劉放中山詩話引「從頭歌韻」二句做晏殊詞。劉與歐同時，所言當可信。此首殆非歐作。」

<sup>49</sup> 據國科會數位典藏國家型科技計畫 2005 年數位典藏創意學習計畫《唐宋詞全文資料庫》檢索，點檢一詞在全唐宋五代詞詞文中出現五十八次，辛棄疾佔六次為單一詞人中最；檢校一詞在詞文中出現十一次，稼軒佔一次，在詞序中出現三次，則皆為稼軒之作。



萬事雲煙忽過，一身蒲柳先衰。而今何事最相宜。宜醉宜遊宜睡。 早  
趁催科了納，更量出入收支。乃翁依舊管些兒。管竹管山管水。(頁  
530)

辛棄疾對於景物的心態是「管」，山水松竹都是屬於他所統有的、爲他所控制的，這話同樣也可能是戲言，所呈現出自我面對外在世界的態度卻很值得注意。他的另一首詞說：

晨來問疾，有鶴止庭隅。吾語汝：「只三事，太愁予。病難扶，手種青  
松樹，礙梅塢，妨花逕，纔數尺，如人立，卻須鋤。秋水堂前，曲沼  
明於鏡，可燭眉鬚。被山頭急雨，耕壟灌泥塗。誰使吾廬，映污渠？

歎青山好，簷外竹，遮欲盡，有還無。刪竹去，吾乍可，食無魚。  
愛扶疎，又欲為山計。千百慮，累吾軀。凡病此，吾過矣，子奚如？」  
口不能言臆對：「雖廬扁藥石難除。有要言妙道，往問北山愚，庶有瘳  
乎。」(《六州歌頭·屬得疾，暴甚，醫者莫曉其狀。小愈，困臥無聊，  
戲作以自釋》，頁 428)

這段不失諧謔幽默的人鶴對話，經常被以爲是辛棄疾能與外物爲友、對外物平等看待並享受其中樂趣的一個例證。這首詞雖然被自稱是「戲作」、是玩笑，然而其中辛棄疾所愁的事件卻頗有意味：第一件事情是他所種的青松因爲擋住了路，不得已要被砍掉；第二件是他的堂前曲沼被急雨泥沙弄得汗濁了，不知道怎麼清理；第三件事是他既想要青山、又想要竹林，二者不可得兼的困擾。三件事情使人憂慮的重點全都在於一種想要去掌控和擁有外物，卻無法得到滿足的渴望。儘管讀者知道這不會是真正令辛棄疾在詞中抱怨的事情，但大概是無意識被選擇甚或虛構出來的這幾件困擾，卻可能正是他深層心理的顯現。這大概也是在稼軒山水田園詞中，顯得比較快樂的句子，都常與豐足、擁有意念有關的原因：

東岡更葺茅齋。好都把軒窗臨水開。要小舟行釣，先應種柳；疏籬護竹，莫礙觀梅。秋菊堪餐，春蘭可佩，留待先生手自栽。（《沁園春·帶湖新居將成》，頁 92）

稼軒日向兒童說，帶湖買得新風月。（《菩薩蠻》，頁 95）

東岸綠陰少，楊柳更須栽。（《水調歌頭·盟鷗》，頁 115）

買山自種雲樹，山下斲煙萊。（《水調歌頭·再用韻答李子永提幹》，頁 131）

誰傾滄海珠，簸弄千明月？喚取酒邊來，軟語裁春雪。人間無鳳凰，空費穿雲笛。醉裡卻歸來，松菊陶潛宅。（《生查子·民瞻見和，復用前韻》，頁 204）

冬槽春盎，歸來為我，製松醪些。其外芬芳，團龍片鳳，煮雲膏些。（《水龍吟·用些語再題瓢泉，歌以飲客，聲韻甚諧，客皆為之醕》，頁 355）  
一丘壑，老子風流占卻。茅簷上，松月桂雲，脈脈石泉逗山腳。（《蘭陵王·賦一丘一壑》，頁 357）

吾廬小，在龍蛇影外，風雨聲中。（《沁園春·靈山齊庵賦。時築偃湖未成》，頁 376）

幾箇輕鷗，來點破一泓澄綠。更何處一雙鷓鴣，故來爭浴。細讀離騷還痛飲，飽看脩竹何妨肉。有飛泉日日供明珠，五千斛。春雨滿，秧新穀。閒日永，眠黃犢。看雲連麥壟，雪堆蠶簇。若要足時今足矣，以為未足何時足。被野老相扶入東園，枇杷熟。（《滿江紅·山居即事》，頁 401）

白露園蔬，碧水溪魚，笑先生釣罷還鋤。小窗高臥，風展殘書。看北山移，盤谷序，輞川圖。白飯青筍，赤腳長鬚。客來時酒盡重酤。聽風聽雨，吾愛吾廬。笑本無心，剛自瘦，此君疎。（《行香子·山居客至》，頁 476）

十里深窈窕，萬瓦碧參差。青山屋上，流水屋下綠橫溪。真得歸來笑語，方是閑中風月，剩費酒邊詩。點檢笙歌了，琴罷更圍棋。（《水調歌頭·題趙晉臣敷文真得歸、方是閑二堂》，頁 497）

拄杖彎環。過眼嵌巖。岸輕烏白髮鬢鬢。他年來種，萬桂千杉。聽小  
綿蠻，新格磔，舊呢喃。(《行香子·雲巖道中》，頁 511)

從早期的「帶湖買得新風月」開始，擁有一片山水林木、「老子風流占卻」就是辛棄疾最得意之處，他一再規畫莊園中的種種，務求使這裡成爲一個完善自滿的天地，除了初期建設帶湖時的「東岡更葺茅齋。好都把軒窗臨水開。要小舟行釣，先應種柳；疏籬護竹，莫礙觀梅」、「東岸綠陰少，楊柳更須栽」、「買山自種雲樹」，即使到了晚年，他走在自己產業中時仍有著「他年來種，萬桂千杉」的雄心渴望。至於他在展露山居之愉悅的同時，幾乎無一遺漏的提及自己所擁有的一切是多麼豐足：有排場浩大的「十里深窈窕，萬瓦碧參差」，有日日供明珠五千斛的飛泉，有新穀、黃犢、雲連麥隴、雪堆蠶簇等農家收成豐滿圓潤的意象，也有「白露園蔬，碧水溪魚」的自給自足。另一方面，面對擬人化的山水，他顯然較缺乏楊萬里那種「有酒喚山飲，有藪分山饌」<sup>50</sup>的渾融分享，而是等待著拿瓢泉來「爲我」製松醪、煮雲膏。至於他的「吾廬小，在龍蛇影外，風雨聲中」和「聽風聽雨，吾愛吾廬」所呈現出自我世界與外在風雨的對比，與陶淵明「眾鳥欣有託，吾亦愛吾廬」<sup>51</sup>的原句比較起來，就更看出前者心態是往內凝聚，以自己所有的一切去與外在世界相抗，後者卻是將自我與飛鳥並列、呈現更開闊的胸襟。儘管試圖走上陶淵明的路，去體會閒居生活的美好，辛棄疾對於「擁有」的重視，與陶淵明顯然仍是很不相同的。

#### 四、親近背後的相對性

在這些明顯的相對力量之外，還有一個狀況必須處理，亦即：若辛棄疾在面對外物時，有這麼多與它們抗爭、不能忘我，並想要去掌控它、擁有它的態度，那麼難道他一直都在用這種不免顯得有點粗魯的心態對待自然嗎？

<sup>50</sup> 楊萬里：《轎中看山》，《楊萬里集箋校》，頁 1656。

<sup>51</sup> 陶淵明：《讀山海經》其一，〔晉〕陶潛著，龔斌校箋：《陶淵明集校箋》（臺北：里仁書局，2007），頁 388。

他的詞篇之中難道不是有一些看起來與魚鳥山水相處快樂的作品嗎？稼軒詞中究竟是否有物我交融的態度或體驗？

不妨先看一首辛棄疾晚年的詞作：

溪邊白鷺，來吾告汝：「溪裡魚兒堪數。主人憐汝汝憐魚，要物我欣然一處。 白沙遠浦，青泥別渚，剩有蝦跳鰍舞。聽君飛去飽時來，看頭上風吹一縷。」（〈鵲橋仙·贈鷺鷥〉，頁 533）

辛棄疾之與鳥對話是一個頗被人津津樂道的主題，一般都認為他在這些帶有童趣的對談與動作間，正好是顯現了他「物我欣然一處」的思想。<sup>52</sup>不可否認，這首詞確實是他用一種比較悠然而平和的語調寫成的，他也確實像是對孩童說話一般，對鷺鷥諄諄善導，鷺鷥是他親近的、有個性的朋友，並不只是一個一般性的農村意象。辛棄疾並未因為自己強烈的自我意識就將外物都扁平化，反而將他的自我意識也投注到外物身上，使得外物也和自己一樣是有情感和行動的。這種能把自然視作活生生的個體來互動，而非將它們視為無生無感之「物件」的態度，是他優於許多創作者的地方。然而，在這首看來風致清新的小詞中卻會發現，他並不是單純的在與白鷺對談，而是「來吾告汝」——他是將自己擺在一個指導者的角色去告誡、勸導白鷺，希望白鷺聽從自己的指示，就像他在〈沁園春·將止酒，戒酒杯使勿近〉中渴望去掌控酒杯，要求酒杯聽從命令的心態一樣，只是此處表現得較為寬大溫柔而不再有那麼激烈的對抗感罷了。

至於他所謂的「物我欣然一處」更不免帶有某些矛盾：要求白鷺不吃魚蝦，是強人所難的事，辛棄疾今天擔心自己「溪裡魚兒堪數」而「憐魚」，難道「白沙遠浦，青泥別渚」的魚蝦就不必在意牠們是不是被吃掉嗎？<sup>53</sup>在這

<sup>52</sup> 如朱德才、薛祥生、鄧紅梅：《辛棄疾詞新釋輯評》，頁 1416-1417；王偉勇：《南宋詞研究》（臺北：文史哲出版社，1987），頁 322。

<sup>53</sup> 朱德才認為此處的魚和蝦鰍分別是善與惡的象徵，辛棄疾要白鷺勿食魚而食蝦鰍則具有扶善疾惡之意。見朱德才：《辛棄疾詞選》（北京：人民文學出版社，1988），頁 258-259。徐北文則認為鷺鷥到別處吃魚是表現了萬物之間無法真正泯滅矛盾利害，而「含著一種特有的悲天憫人的悲哀」。見徐北文：〈擺脫不掉的苦惱——鵲橋仙·贈鷺鷥賞析〉，收於齊魯書社編輯：《辛棄疾詞鑒賞》（濟南：齊魯書社，2003），頁 368-370。然而稼軒本身是否確有此意則難以定論。

裡仍不禁令人感到，他所謂的「物我欣然一處」依舊是站在「我之擁有物」的基礎上而成立的。辛棄疾對於自然景物自視為「主人」的態度，造成儘管彼此之間互動親密，卻始終難以掩滅相對之意。例如這些句子：

聽兮清珮瓊瑤些。明兮鏡秋毫些。君無去此，流昏漲膩，生蓬蒿些。虎豹甘人，渴而飲汝，寧猿獠些。大而流江海，覆舟如芥，君無助，狂濤些。（〈水龍吟·用些語再題瓢泉，歌以飲客，聲韻甚諧，客皆為之釀〉，頁 355）

強欲加餐竟未佳，只宜長伴病僧齋。心似風吹香篆過，也無灰。 山上朝來雲出岫，隨風一去未曾回。次第前村行雨了，合歸來。（〈添字浣溪沙·病起，獨坐停雲〉，頁 429）

莫笑吾家蒼壁小，稜層勢欲摩空。相知唯有主人翁。有心雄泰華，無意巧玲瓏。（〈臨江仙·蒼壁初開，傳聞過實，客有來觀者，意其如積翠、清風、巖石、玲瓏之勝，既見之，乃獨為是突兀而止也，大笑而去。主人戲下一轉語，為蒼壁解嘲〉，頁 514）

偶向停雲堂上坐，曉猿夜鶴驚猜。主人何事太塵埃？低頭還說向：「被召又還來。」（〈臨江仙·停雲偶作〉，頁 558）

對瓢泉的勸誡和對鷺鷥的勸誡有相同的心態，都是教導、期盼的口吻，更不無保護的意味，要瓢泉不要流遠，以免「流昏漲膩」或為虎豹所食。〈添字浣溪沙〉裡辛棄疾掛念著雲出外以後「隨風一去未曾回」，等待什麼時候下完了雨，雲應當要「歸來」了吧？「去」與「歸」之際，有所執著牽念的態度昭然若揭。而那面「有心雄泰華，無意巧玲瓏」的蒼壁，自然帶有稼軒個人雄心的投射，但那基礎也必須要建立在「主人」與擁有物的關係上，「相知唯有主人翁」，才能與它們同聲同氣一起抵抗客人的嘲笑與更廣大的世界。同樣的，當稼軒「偶向停雲堂上坐」，曉猿夜鶴並未以同情理解使他欣悅，反而更映襯出了自己的「太塵埃」，要面對牠們的「驚猜」去自作解釋。

面對自然世界，辛棄疾另有一件經常被提起的盟鷗之舉，詞文如下：

帶湖吾甚愛，千丈翠奩開。先生杖履無事，一日走千回。凡我同盟鷗鷺，今日既盟之後，來往莫相猜。白鶴在何處，嘗試與偕來。破青萍，排翠藻，立蒼苔。窺魚笑汝癡計，不解舉吾杯。廢沼荒丘疇昔，明月清風此夜，人事幾歡哀。東岸綠陰少，楊柳更須栽。（〈水調歌頭·盟鷗〉，頁 115）

辛棄疾在這裡彷彿鄭重其事的和鷗鳥們結盟，相約從今不再有心機，要彼此坦誠對待。<sup>54</sup>大部分的評論都會將這件事視為他對隱居一途立定志向、以及他和魚鳥動物親密無猜的表現。然而不能忽略的是他後來又寫了另一首〈醜奴兒近·博山道中效李易安體〉，結尾部分延續了這裡盟鷗的動作：

卻怪白鷗，覩著人欲下未下。舊盟都在，新來莫是，別有說話？（頁 170）

白鷗的意象後來在稼軒詞中成爲一個獨立的仕隱象徵系統，<sup>55</sup>例如他在壬子年被召往福建，曾說過「朝來白鳥背人飛」（〈浣溪沙·壬子春，赴閩憲，別瓢泉〉，頁 307），作官中曾感嘆「回首鷗鷺瓢泉社。莫吟詩莫拋尊酒，是吾盟也。」（〈賀新郎·又和〉，頁 313）從福建三山再度被彈劾回鄉，則說「白鳥相迎，相憐相笑，滿面塵埃。」（〈柳梢青·三山歸途，代白鷗見嘲〉，頁 340）白鷗成爲他隱居的一個比喻物，飛離飛往的動作就直接對應了辛棄疾對隱居生活的背離和回歸。不過，最值得注意的還是這意象最初的建立，是由辛棄疾主動去與白鷗「結盟」的。其實，會與鷗鳥結盟一事，本身就隱含了對兩者間距離的認識，難道《列子》中那位與鷗鳥忘機相伴的主角，也曾去

<sup>54</sup> 鷗鷺與忘機的典故出自《列子·黃帝篇》：「海上人有好漚者，每旦之海上，從漚鳥游，漚鳥之至者百住而不可止。其父曰：『吾聞漚鳥皆從汝游，汝取來，吾玩之。』明日之海上，漚鳥舞而不下也。」楊伯峻：《列子集釋》（臺北：華正書局，1996），頁 67-68。

<sup>55</sup> 鷗鳥形象在稼軒詞中最常以忘機盟友的意涵出現，見林宛瑜：〈稼軒詞鷗鳥意象之探析〉，《新竹教育大學語文學報》12(2005.12):235-250；陳淑君：《稼軒詞中鳥意象之研究》（臺南：國立成功大學中國文學研究所在職專班碩士論文，2009）。也因此「忘機」意涵而有了與出仕相對的歸隱之意。

與牠們訂下盟約嗎？要靠盟約才能確認兩者的關係，顯示彼此很可能本來就有對立或不平等，因此後來他又疑惑：「舊盟都在，新來莫是，別有說話？」的原因也就很明白了。他對鷗鳥的盟約或質疑其實都突顯了彼此間的距離，實在並未真正忘機相融。

另一首〈洞仙歌·開南溪初成賦〉也有相似的狀況：

婆娑欲舞，怪青山歡喜。分得清溪半篙水，記平沙鷗鷺，落日漁樵，湘江上，風景依然如此。東籬多種菊，待學淵明，酒興詩情不相似。十里漲春波，一棹歸來，只做箇五湖范蠡。是則是一般弄扁舟，爭知道他家，有箇西子。（頁144）

整首詞乍看之下，充滿了對隱逸的喜悅之心，以及對山水生涯的追求。只是除了那句引人注意的「待學淵明，酒興詩情不相似」隱隱道出詞人其實心中自知個性與真正能悠然於田園生活中的陶淵明有所差異以外，結語的「爭知道他家，有箇西子」也一樣值得深究。辛棄疾在用范蠡典故時，想起的不僅是五湖煙水的逍遙，更是范蠡的特殊身分：他並不是普通的漁樵，而是家中藏著西施這樣絕色佳人的、隱匿不出的高官功臣。這也相當程度點出了辛棄疾在面對隱逸生活時的心態，即使在山水田園的歌頌下，他也始終無法忘記自己本有的才華與志向，無法忘記自己是「有箇西子」的俊材之士。「爭知道」三字則更耐人尋味，無論是因為不被人所識而自喜，或不被人所識而自嘆，都蘊含了將自我提升到一般人的層級之上，因而有所自負的心理。而寧靜清麗的山水隱逸詞句，也因此被蒙上一層由比較之心帶來的無奈。

辛棄疾最常為人稱道的名句之一「我見青山多嫵媚，料青山見我應如是」，則更是此種親近關係與物我相對之下的產物：

甚矣吾衰矣。恨平生、交游零落，只今餘幾。白髮空垂三千丈，一笑人間萬事。問何物能令公喜。我見青山多嫵媚，料青山見我應如是。情與貌，略相似。一尊搔首東窗裡。想淵明停雲詩就，此時風味。

江左沈酣求名者，豈識濁醪妙理。回首叫雲飛風起。不恨古人吾不見，恨古人不見吾狂耳。知我者，二三子。（〈賀新郎·邑中園亭，僕皆為賦此詞。一日，獨坐停雲，水聲山色，競來相娛，意溪山欲援例者，遂作數語，庶幾彷彿淵明思親友之意云〉，頁 515）

余光中評論此詞說：「李白寫出『眾鳥高飛盡，孤雲獨去閒，相看兩不厭，只有敬亭山』的妙詩。辛棄疾把此意借去，將本生息，寫成更得意的妙句，『我見青山多嫵媚，料青山見我應如是。』『不厭』變成『嫵媚』，更見自作多情。值得注意的是：辛棄疾〈賀新郎〉上半闕這兩句與下半闕的名句『不恨古人吾不見，恨古人不見吾狂耳』，是正反相成的。舉目見青山，可喜。回首不見古人，可恨。足見青山長在，而人事多變。辛棄疾之狂態古人見不到，卻幸有青山見證，更幸青山所見，不是狂態而是嫵媚，足見青山青睞，才真是詩人的知音。」<sup>56</sup>不僅是從「不厭」變成「嫵媚」的自作多情，再注意一下李白之句與辛棄疾之句在重點上的差異：李白說的是「相看兩不厭，只有敬亭山」，重點被放到了「敬亭山」上；但辛棄疾說的卻是料青山見「我」應如是，重點被放回了「我」身上。李白這首詩中的「我」是不那麼明顯的，他和敬亭山是含蓄的「相看」「兩不厭」，辛棄疾則更重視青山之「見我」，他的自我意識在這裡特別的被突顯出來。至於他的「恨古人不見吾狂」而青山得見我嫵媚，更是自我相對意識下的結果，於是李白的相看近於彼此相伴，辛棄疾的「見我」卻近於借青山的眼光來自我肯定了，無論將自己放在青山面前，或是放在整個歷史長河中都是一樣的。

總而言之，辛棄疾筆下的自我與自然關係建立在他所構築出的世界上。他在詞中習慣將景物擬人化，賦予它們獨立思考、動作和力量的手法，是其創作的一大特色，而這特色並不僅僅出於對文學技巧的刻意求新或潮流影響，更可能出自於他強烈自我意識的投射，以及對相對性的執著。這種自我個性導致他寫出的自然景物不同於一般詞人筆下具有共通性的意象，而都成為有生命、有獨特性情的個體，能夠與作者互動。而當這些人格化的自然物

<sup>56</sup> 余光中：〈舉杯向天笑——論中國詩之自作多情〉，《文學世紀》4.2(2004.02):4-7。



象和他自身發生關係時，便會產生種種不同的力量拉扯，包括了彼此間的爭勝、對抗，以及對外物的擁有和掌控欲等等。辛棄疾經常藉由這些與外物的互動來展示自己的地位或力量，或藉此來自我嘲弄、安慰。固然，他的詞中也不乏與外物相處親密的敘述與體驗，這種親密互動是一般將景物視為單純象徵的創作者所難以達到的。然而儘管關係親近，背後的相對性和辛棄疾的自我意識，卻並未完全泯滅，他對於「我」的重視仍隱隱凌駕於其上。這是一顆難以舒散、難以渾融於自然當中，時時意識著自我與他者的距離，也時時不忘與他者一決勝負的心：辛棄疾那充滿了豪壯與渴望的「詞心」。

### 第三節 隱匿的自我

#### 一、另一種類的詞篇

不可否認的是，在辛棄疾的山水田園詞裡，還有一些作品，是和上面這種充滿自我與對抗的詞作恰好相反的。在這些詞篇中，他採用可說是純粹白描的手法，以清麗的筆調寫出自己眼中所見的山水田園景色與農村生活。這一類作品裡，不但外物未必是之前所見那種帶有自我個性與力量的個體、辛棄疾自己的形象不突出，二者間也似乎沒有什麼互動。例如以下這些作品：

柳邊飛鞚。露溼征衣重。宿鷺窺沙孤影動。應有魚蝦入夢。一川  
淡月疏星。浣紗人影娉婷。笑背行人歸去，門前稚子啼聲。（〈清平樂·  
博山道中即事〉，頁 171）

茅簷低小。溪上青青草。醉裡吳音相媚好。白髮誰家翁媪。大兒  
鋤豆溪東。中兒正織雞籠。最喜小兒亡賴，溪頭臥剝蓮蓬。（〈清平樂·  
村居〉，頁 193）

松岡避暑，茆簷避雨，閒去閒來幾度。醉扶怪石看飛泉，又卻是前回  
醒處。東家娶婦，西家歸女，燈火門前笑語。釀成千頃稻花香，  
夜夜費一天風露。（〈鵲橋仙·己酉山行書所見〉，頁 248）

寸步人間百尺樓。孤城春水一沙鷗。天風吹樹幾時休。    突兀趁人  
山石狠，朦朧避路野花羞。人家平水廟東頭。(《浣溪沙·黃沙嶺》，頁  
300)

明月別枝驚鵲，清風半夜鳴蟬。稻花香裡說豐年，聽取蛙聲一片。    七  
八個星天外，兩三點雨山前。舊時茆店社林邊，路轉溪橋忽見。(《西  
江月·夜行黃沙道中》，頁 301)

三三兩兩誰家女，聽取鳴禽枝上語。提壺沽酒已多時，婆餅焦時須早  
去。    醉中忘卻來時路，借問行人家住處。只尋古廟那邊行，更過  
西南烏柏樹。(《玉樓春》，頁 398)

北隴田高踏水頻。西溪禾早已嘗新。隔牆沽酒煮纖鱗。    忽有微涼  
何處雨，更無留影霎時雲。賣瓜人過竹邊村。(《浣溪沙·常山道中即  
事》，頁 539)

閱讀這些詞作不免給人一種印象，亦即它們都是由一些片段的事件與印象組合起來的，觀看傾聽這些事件的中心人物，當然是辛棄疾自己，但他似乎只是把面前流動過去各種狀貌順向寫出，羅列在詞篇當中，甚至也不作收束，整首詞也顯得缺乏貫串其中的意念。在這些作品中，辛棄疾用白描短句捕捉了農村片刻的生活韻味：偶然驚動的宿鷺、一笑轉身的浣紗女、田間工作的家庭、晚間喜事的門前笑語、涼風夜露下的稻田香氣、不同鳥鳴聲的趣味，乃至踏水的農夫、新長的稻苗，鄉裡買酒、煮魚、賣瓜的生活瑣事，彼此未必相關的事件像是電影鏡頭般剪接起來。他寫出這些景色，好像純粹是就它們為景色的這個角度而寫的，既不像傳統婉約詞作以外物為自我心緒的象徵，不像他自己的許多其他詞篇將外物視作有思想有動作的個體與它們互動，也不像是要藉景色以抒發自我，他的詞序往往自稱這是「即事」、「書所見」，就只是單純的記下生活中的一些場景而已，未有更多的自我說明。

關於辛棄疾這方面的創作，評論者也給予許多注意，有人認為辛棄疾寫這些詞篇是「受了莊子、陶淵明、白樂天、邵雍的影響」，「用一種閒適的心，明白的語言，清新的風格，寫出自然的農村社會，在農村中，使自己沉鬱不

得志的心得到歇息」<sup>57</sup>；有人則認為他是多擇長調為山水，「在山水詞中寫深沉的悲憤」「藉山水詞來抒發滿腔的愁緒」，而擇小令為田園，「多寫歡樂的氣氛」、「利用田園詞塑造一處心目中理想的桃花源」<sup>58</sup>。當然也有人認為這些作品是他對仕途失望而投向田園懷抱的產物，認為他在這些篇章中寫出「一幅為詩人淨化了的自然風景畫」<sup>59</sup>，「表達了他對農村生活的熱愛之情」<sup>60</sup>。

山水田園生活對於一生嚮往政治、有志難伸的辛棄疾而言，自然有其複雜性。從辛棄疾的仕隱糾纏、他對莊子淵明乃至樂天邵雍的追求和承繼等方向切入，當然是必要的討論方式之一。但回到本文所要討論的重點，也就是辛棄疾本身的自我意識究竟是如何與自然互動，應還得另作剖析。若那些有著強烈相對意態的自我是辛棄疾面對外物時的一大特徵，這些基本上是單純寫下眼中所見、缺乏其他篇章中的相對力量、某些情況下甚至不免顯得好像散漫而失去重心，卻依然有其引人入勝之處的詞篇，又應該如何解讀？特別是在詩歌和詞體的創作中，個人的情感抒發與志向追求一向都是創作的核心，那麼又應該如何將這些缺少自我情感的詞作定位？辛棄疾的自我意識在這些作品中發生了什麼變化？這些篇章所表現的是一種自身消融於萬物之中的體悟嗎？或者另有其他意義？

## 二、旁觀者心態

事實上，在對辛棄疾這類詞作的評語裡面，有一類評價是相當值得注意的，那便是認為他在此中顯露了一種「局外人」的心態：「辛棄疾農村詞所展露的始終是一個士大夫的欣賞、玩味、體察的心態。在詞中詞人自始至終是他的反映農村生活的局外人，永遠是一個冷眼的旁觀者。」<sup>61</sup>

<sup>57</sup> 蘇淑芬：〈辛棄疾農村詞辨析〉，《東吳中文學報》3(1997.05):211-236。

<sup>58</sup> 郭靜慧：《辛稼軒山水田園詞研究》（臺北：國立臺灣師範大學國文研究所碩士論文，1998），頁271。

<sup>59</sup> 龔兆吉：〈一生不負溪山債——略論辛棄疾山水詞的藝術風格〉，《山東師院學報（哲學社會科學版）》1981.1(1981.01):40-46。

<sup>60</sup> 范中勝：〈田園詞和辛棄疾的農村詞〉，《河南社會科學》12.5(2004.09):104-105。

<sup>61</sup> 見孫赫男、孫述聖：〈試說辛棄疾農村詞及其局外人心態〉，《牡丹江師範學院學報（哲學社會科學版）》(1998.03):45-47。此文所欲處理的問題本來是稼軒何以未在詞篇中呈現「農民境況的艱辛與困苦」，而提出「局外人心態」的說法，認為稼軒在詞中所呈現的只是「一個

要清楚看出辛棄疾這種旁觀者的眼光，不妨先將他的詞作與其他詞人相似的山水田園作品比較看看，例如蘇軾這系列一般被認為是田園詞先驅的詞篇：

照日深紅暖見魚。連溪綠暗晚藏烏。黃童白叟俱睢盱。麋鹿逢人  
雖未慣，猿獠聞鼓不需呼。歸家說與采桑姑。  
旋抹紅妝看使君。三三五五棘籬門。相挨踏破菑羅裙。老幼扶攜  
收麥社，烏鳶翔舞賽神村。道逢醉叟臥黃昏。  
麻葉層層蘘葉光。誰家煮繭一村香。隔籬嬌語絡絲娘。垂白杖藜  
抬醉眼，捋青搗麩輒飢腸。問言豆葉幾時黃。  
簌簌衣襟落棗花。村南村北響縑車。牛衣古柳賣黃瓜。酒困日長  
惟欲睡，日高人渴漫思茶。敲門試問野人家。  
軟草平莎過雨新。輕沙走馬路無塵。何時收拾耦耕身。日暖桑麻  
光似潑，風來蒿艾氣如薰。使君元是此中人。(蘇軾〈浣溪沙·徐門石  
潭謝雨，道上作五首〉)<sup>62</sup>

似乎可以看出來，辛棄疾的某些寫景手法借用了蘇軾的田園風格，特別是這首〈浣溪沙·常山道中即事〉：

北隴田高踏水頻。西溪禾早已嘗新。隔牆沽酒煮纖鱗。忽有微涼  
何處雨，更無留影霎時雲。賣瓜人過竹邊村。(頁 539)

蘇辛二人在這幾首作品中都採用鄉村景色的片段揀選營造出一種田園間較舒散閒適的生活趣味。然而，若將辛棄疾的〈浣溪沙〉與蘇東坡這幾首〈浣溪沙〉比較就會發現，以官員身分到農村巡視的蘇東坡，他的行動與這些場景都是關係密切的。「俱睢盱」的「黃童白叟」連同下句以幽默筆調形容村人

農村生活的局外的主觀感受，並不是農民們具體而細緻的生活體驗的摹寫，或者最多只能說是一種旁觀」。

<sup>62</sup> [宋]蘇軾著，鄒同慶、王宗堂校注：《蘇軾詞編年校注》（北京：中華書局，2007），頁 230-237。

的「麋鹿」、「猿猱」，還有「三三五五」、「旋抹紅妝」、「踏破菡羅裙」的村姑，都是爲了「看使君」，爭睹太守蘇軾面目而來的滑稽動作，「道逢醉叟」是蘇軾自己所「逢」，「問言豆葉幾時黃」是蘇軾自己所「問」，最後感嘆的「何時收拾耦耕身」和「使君元是此中人」更顯然是作者的個人喟嘆。最可與辛棄疾作品比較的或許是第三、第四首：辛棄疾的「隔牆沽酒煮纖鱗」乍看之下類同於蘇軾的「隔籬嬌語絡絲娘」，然而蘇軾此句是承繼著上句「誰家煮繭一村香」而來，則句中的「隔籬嬌語」雖是「隔」，實際上卻是拉近了籬笆兩端的距離，透過絡絲娘的語聲和煮繭的氣味在一問一答中使兩個不同空間顯得親近。而辛棄疾的「隔牆沽酒」是繼「北隴田高」和「西溪禾早」而來的第三個不同地點，幾個彼此無關的場景排比，使得他筆下的「隔牆」就真顯得「隔」了。加上他下半片的「忽有微涼何處雨，更無留影霎時雲」，更帶來某種一去無蹤、捉摸不定的距離感。辛棄疾整首詞的佈局結構，從三段景象分寫、中間對句的自我感受到最後一句收尾，與蘇東坡的第四首（簌簌衣襟落棗花）基本是完全一致的，然而蘇軾最後說到自己因爲走得渴了，要「敲門試問野人家」，是作者主動與人親近的接觸；但辛棄疾的「賣瓜人過竹邊村」，卻又將視線拉開到不知名的「賣瓜人」身上，這裡的「竹邊」剛好對應了上片末句的「隔牆」，這裡的「過」也恰好呼應了「何處雨」和「霎時雲」的忽忽聚散，而使整首詞充滿一種邊緣的、距離的、輕描淡寫而旁觀的心態。即使寫的同樣是各個剪接的風景片段，辛棄疾卻未寫出像蘇東坡這樣自身在農村中行動的親密感，而似乎純然置身事外，在隱隱顯露的隔離意味之餘，其旁觀者的身份也就更明顯了。

前面所引的那些自我形象較不明顯的詞篇中也不乏這樣的狀況，即使是在充滿豐足感的稻香、蛙聲、鄉村喜事之間，辛棄疾都是一個旁觀者，敘述出他的所見所感卻未有明顯的自我動作加入。某些時候，他這個敘述者也出現在詞篇故事中，比如在夜行途中尋認「舊時茆店社林邊，路轉溪橋忽見」以及在醉中迷路、「借問行人家住處」的，可能都還是辛棄疾自己，然而自己也只不過作爲整首詞中的一個角色出現罷了，且這角色的特殊性似乎還被刻意泯滅，就算視爲在描寫旁人身上所發生的事件，也無不可。換句話說，即

使可能是發生在自己身上的事情，也好像是透過第三者的眼光來觀看的。

這種旁觀者的角度又出現在他的另一些作品中，例如：

連雲松竹。萬事從今足。拄杖東家分社肉。白酒牀頭初熟。西風  
梨棗山園。兒童偷把長竿。莫遣旁人驚去，老夫靜處閒看。(《清平樂·  
檢校山園，書所見》，頁 194)

在這首作品中讀者看到了一個聲明自己是旁觀者的辛棄疾：詞中的辛棄疾不僅是「兒童偷把長竿」的旁觀者，並且他的旁觀還是躲在「靜處閒看」。只是這「閒看」與詞序的「檢校」不免形成一重使人啞然失笑的對照，辛棄疾本人是有志於軍事的將領，行政嚴厲，還被以「殺人如草芥」為由彈劾；<sup>63</sup>但面對偷梨棗的頑童卻也無可如何，僅在靜處袖手觀看罷了。在這樣的自畫像中，這旁觀者的身分不免被映照出一種失落。

旁觀者的問題終究還是必須回到面對歸隱生活的態度來探討。辛棄疾有志於功名事業，卻不得以落職閒居的人生經歷，讓他儘管一再自稱要「小人請學樊須稼」(《踏莎行·賦稼軒，集經句》，頁 119)、要「對鄭子真巖石臥，赴陶元亮菊花期」(《浣溪沙·壬子春，赴閩憲，別瓢泉》，頁 307)，當他再度被召時也曾想要回鄉隱居，面對勸他不應辭官的兒子，他賦詞「罵之」，表明「穆先生，陶縣令，是吾師」(《最高樓·吾擬乞歸，犬子以田產未置止我，賦此罵之》，頁 331)。某個程度上，他能夠體會隱居生活的美好，能夠嚮往陶淵明，面對官場之無法施展，聲稱山居生活才是自己真正安身立命之所；但另一方面，他的強烈自我和比較爭勝意識又使他無法真正安於一般的田野生活，也難以真正與自然相即相融。一如唐玲玲所稱：「他的英雄性格在受折磨之後，仍然保留著欲罷不能、欲靜不止的狀態。」<sup>64</sup>前面所引的篇章中已經提到他面對山水田園，經常帶有要去掌控、管理的態度，他的「檢校」、「點檢」、「管竹管山管水」都是這種心態的呈現。

<sup>63</sup> 脫脫：《宋史·辛棄疾傳》，收於辛更儒：《辛棄疾資料彙編》（北京：中華書局，2005），頁 173。

<sup>64</sup> 唐玲玲：《論稼軒詞的排憂適性意識》，頁 266。

然而，辛棄疾充滿激切力量的情感，無法在追求平靜恬淡的田園典範中發聲；同時他原本的個性與志向皆與田園情調的靜謐自得有所背離，也使他無法真正進入自然，而只能以一個局外人的角度來觀看，甚至將明明身處其中的自己也寫成一個彷彿不相干的角色，因為只要他的自我意識一出現，整首詞的情感便會立刻墮入某種牢騷與無奈中。例如這幾闋〈鷓鴣天〉：

一榻清風殿影涼。涓涓流水響回廊。千章雲木鉤輶叫，十里溪風穉極香。  
衝急雨，趁斜陽。山園細路轉微茫。倦途卻被行人笑，只為林泉有底忙。（〈鷓鴣天·鵝湖寺道中〉，頁186）

春入平原薺菜花。新耕雨後落群鴉。多情白髮春無奈，晚日青帘酒易賒。  
閒意態，細生涯。牛欄西畔有桑麻。青裙縞袂誰家女，去趁蠶生看外家。（〈鷓鴣天·遊鵝湖，醉書酒家壁〉，頁187）

翠木千尋上薜蘿。東湖經雨又增波。只因買得青山好，卻恨歸來白髮多。  
明畫燭，洗金荷。主人起舞客齊歌。醉中只恨歡娛少，無奈明朝酒醒何。（〈鷓鴣天·鵝湖歸，病起作〉，頁187）

枕簟溪堂冷欲秋。斷雲依水晚來收。紅蓮相倚渾如醉，白鳥無言定自愁。  
書咄咄，且休休。一丘一壑也風流。不知筋力衰多少，但覺新來嬾上樓。（〈鷓鴣天·鵝湖歸，病起作〉，頁188）

著意尋春嬾便回。何如信步兩三杯。山纔好處行還倦，詩未成時雨早催。  
攜竹杖，更芒鞋。朱朱粉粉野蒿開。誰家寒食歸寧女，笑語柔桑陌上來。（〈鷓鴣天·鵝湖歸，病起作〉，頁189）

雞鴨成群晚未收。桑麻長過屋山頭。有何不可吾方羨，要底都無飽便休。  
新柳樹，舊沙洲。去年溪打那邊流。自言此地生兒女，不嫁余家即聘周。（〈鷓鴣天·戲題村舍〉，頁193）

陌上柔桑破嫩芽。東鄰蠶種已生些。平岡細草鳴黃犢，斜日寒林點暮鴉。  
山遠近，路橫斜。青旗沽酒有人家。城中桃李愁風雨，春在溪頭薺菜花。（〈鷓鴣天·代人賦〉，頁225）

自古高人最可嗟。只因疏嬾取名多。居山一似庚桑楚，種樹真成郭橐

駝。雲子飯，水精瓜。林間攜客更烹茶。君歸休矣吾忙甚，要看蜂兒趁晚衙。(《鷓鴣天》，頁 415)

無論是帶有憤世自嘲意味的「只爲林泉有底忙」、「醉中只恨歡娛少，無奈明朝酒醒何」、「居山一似庚桑楚，種樹真成郭橐駝」、「君歸休矣吾忙甚，要看蜂兒趁晚衙」；帶有比較心理的「城中桃李愁風雨，春在溪頭薺菜花」、「只因買得青山好，卻恨歸來白髮多」，所顯示的都無非是一種自我的掙扎和失落，越是面對無可逃脫的現實生活，這自我失落就越是強烈。這或許也是這些自我空落或充滿無奈自嘲的作品心態，在描寫田園退隱生活、特別是寫及真正的農村風光時，出現得特別頻繁的原因。而那些格言式的「有何不可吾方羨，要底都無飽便休」、「味無味處求吾樂，材不材間過此生」(《鷓鴣天·博山寺作》，頁 172)、「若要足時今足矣，以爲未足何時足」(《滿江紅·山居即事》，頁 401) 看似豁達，事實上也正如他自己說的：「會說忘言始知道，萬言千句，不自能忘堪笑。」(《感皇恩·讀莊子，聞朱晦菴即世》，頁 470) 一再反覆聲明自己的看開、解脫、自足，反而更使人感到這些語句中不免帶有自我安慰的意思。至於「多情白髮春無奈」、「山纔好處行還倦」、「不知筋力衰多少，但覺新來嬾上樓」、「著意尋春嬾便回」之類句子，也就顯得更充滿無力、無奈的心緒。他的另一首《臨江仙·即席和韓南澗韻》：

風雨催春寒食近，平原一片丹青。溪邊喚渡柳邊行。花飛蝴蝶亂，桑嫩野蠶生。綠野先生閒袖手，卻尋詩酒功名。未知明日定陰晴。今宵成獨醉，卻笑眾人醒。(頁 143)

辛棄疾並非不能欣賞自然風貌，在這首詞的上片中他也像前面的那幾首《鷓鴣天》一樣，描繪出田園間秀麗的風景。然而「閒袖手」的消極退避和「詩酒功名」的反襯，卻帶來一種隱約的無奈與嘲諷，一旦進入了自我心路，「今宵成獨醉，卻笑眾人醒」的牢騷意味不免顯得濃厚了。

另一種隱含了個人無奈意緒的內容如下列兩段詞文：



松岡避暑。茆簷避雨。閒去閒來幾度。醉扶怪石看飛泉，又卻是前回醒處。(《鵲橋仙·己酉山行書所見》，頁 248)

山遠近，路橫斜。正無聊處管絃譁。去年醉處猶能記，細數西邊第幾家。(《鷓鴣天·和吳子似山行韻》，頁 433)

不僅連去年在哪裡醉倒這種雞毛蒜皮小事都能夠仔細記起，甚至在同樣的地方一醉再醉，「閒去閒來幾度」所道出閒居時的空落無聊也就顯而易見。即使是鄉間看似熱鬧的「管絃譁」，也只不過更映襯出作者的「正無聊」罷了。在平靜的敘述下，「又卻是」、「猶能記」的自嘲，實在還是隱藏著不平靜的自我。再如他歸隱早期的另一首詞作：

煙蕪露麥荒池柳，洗雨烘晴。洗雨烘晴。一樣春風幾樣青。 提壺  
脫袴催歸去，萬恨千情。萬恨千情。各自無聊各自鳴。(《醜奴兒·書博山道中壁》，頁 169)

無聊而各自鳴叫的不僅是啼鳥，更是無聊而題壁為詞的辛棄疾自己。在清新風光之下，他本身強烈的自我個性和相對意念，並未真的在這些作品中消失，只是轉化為另一種較為壓抑的形式出現。當自我無法在所處的環境中得到安頓，又缺乏展現力量的機會，那根本的不平之氣，便還是不時出現在作品當中。

### 三、套語式的景物

除了自我的呈現方式以外，另一件可注意的就是辛棄疾在此類作品中所建構出的外在世界，也與那些性格強烈而互動清晰的作品有所不同。在那些習慣於強調自我力量與比較心態的詞篇中，無論是要去抵抗、去控制或互相拉扯，也無論對象是山石松竹或魚鳥花草，都經常被以生命體的形象呈現，

前文也已經提到，這是他與一般僅將外在景物視為「物件」或個人心緒象徵的詞人最大的不同之處。然而回到此處所引的這些篇章，卻似乎又看見了較為扁平的景物形象。例如這則例子：

一川松竹任橫斜。有人家。被雲遮。雪後疎梅，時見兩三花。比着桃源溪上路，風景好，不爭多。旗亭有酒徑須賒。晚寒些。怎禁他。醉裡匆匆，歸騎自隨車。白髮蒼顏吾老矣，只此地，是生涯。（〈江神子·博山道中書王氏壁〉，頁169）

在這裡，辛棄疾所使用的幾乎都是一些形象固定的意象，其詞彙包括「松竹」、「人家」、「雲」、「雪後疎梅」、「桃源」、「旗亭酒」、「歸騎」：全都是一些單純甚至形式化的套語，所組成的風景也是一般田園詩歌印象中會有的通常形象，這和稼軒詞其他許多特別是山水景色的作品中，那些勢態奔騰、想落天外、開闔闊大的場面完全不同。至於前面所引的其他例子中，所使用的景物和寫法也幾乎都頗為一致：桑麻是豐足，稻花是香，薺菜和野蒿是春意盎然的野花，黃昏的時候就有暮鴉飛過，農家養牛犢、養雞鴨、養桑蠶，村中有酒旗在春天隨風搖蕩，鄉間野老的個性就是好客，村婦則是年輕純樸。這在別的作者筆下或許不奇怪，但在處處講究新變，造語雄奇多樣的辛棄疾筆下，這種過份單一的農村景象就不免顯得無力了。

當然，辛棄疾在這些相似景物的運用上，還是寫出了一些清新的句子，例如同樣是寫稻花香，可以是「釀成千頃」、「費一天風露」，也可以是在其中「聽取蛙聲」、「說豐年」；同樣是純樸的年輕村姑，可以是「笑背行人歸去」，也可以是「青裙縞袂」、「笑語柔桑陌上來」；同樣是鳥鳴，在辛棄疾的幽默底下成了「提壺沽酒已多時」和「婆餅焦時須早去」。然而在大多數的狀況裡，這些景物似乎都是作為農村的組合元素而存在的，特別是上面所引的多首〈鷓鴣天〉，裡頭的景物好像可以隨意拆卸、組合變換，也不會影響到整個篇章的構局。

這種套語式的寫景或許也正來自辛棄疾自我的失落。面對山水，面對廣

大的外在世界和各種景物，他可以用自我的力量去與它們對抗，賦予對象生命力，而產生了多彩多姿的作品；但面對田園，他顯得有點跳脫不出窠臼。對於他的莊園，他的擁有物，他尚可以去控制、去展現自我的主人身份；但面對整個農村，特別是面對日復一日無所事事又看不到盡頭的生活，以及落職之後全然的無身分，辛棄疾就顯得無力了。而同時也就是因為這無力，使得他在建構農村風景的時候，意象也經常顯得扁平單一，即使也捕捉了其中某些靈動而有意義的片刻，大多數篇章裡的意象都還是有很大的共同性，所建構出的田園形象比起其他作品來也顯得缺少變化。他所描寫甚至歌頌的田園生活，有時似乎並不全是個人真正心有所感的體會，而是來自於一個傳統的農村形象，是經過歷代文人美化後所建立出來的一種歸隱情調的象徵，亦即在上一章探討宋人仕隱心態時所提及的，以既有的文字模式和德行要求架構出來、成爲一種士大夫典範的山水田園之樂。

是這些傳統奠定的田園形象限制了辛棄疾的思考，使他筆下的農村風景顯得一致，或是辛棄疾自己也刻意追求一種普遍安寧、快樂而穩定的田園風貌，藉此造成詞中的某些效果？事實上很有可能是後者。辛棄疾刻意營造出一個傳統的、豐足的、桃花源式的田園景象，並不停的以陶淵明作爲自己的效仿對象，未嘗沒有用隱逸追求來說服自己安於現實的意思，而事實上，他自己並不真的在這些景色之中。這也是他的自我之所以在這些詞篇中顯得空落消極、甚至不在場的原因。「在恬淡的農村生活，農村景物描寫的背後，隱藏著一顆不『安份』的心。詞人由衷的讚美和歌頌，恰恰流露出他心理上的失落。」<sup>65</sup>

顯然，當自我意識強烈的辛棄疾面對他不得不退隱居住的田園生活，他開始變得無力可施。他一方面知道自足與閒居之情調美好，也同時能夠欣賞並捕捉其韻味，另一方面卻又對此永無終局的落職生涯感到欲振乏力。這種無職事、無身分造成的無謂、無奈、無聊，表現爲他詞中一種失落的自我，作者的自身形象被隱藏起來，代換以一些有時不免顯得浮泛的牧歌式的田園歌頌，亦或幾個清新卻無所落實的農村風景，藉由去建構一個具有傳統文人

<sup>65</sup> 孫赫男、孫述聖：〈試說辛棄疾農村詞及其局外人心態〉，頁 47。

情調的自然世界，來覆蓋並寬解自己的不安。只是那種不平之氣並未就此消失，從他自嘲、無奈的發言中，依稀還可看見那個充滿對抗意識的辛棄疾，只是這對抗在田園平靜豐足形象的籠罩下，不得不棄去原本直接的形式，而改爲另一種牢騷。

## 小結

辛棄疾之重視意氣、豪氣的個性帶來他強烈的自我意識和相對心態，而這強烈的自我力量在直言手法的繼承下，也多方面的表現在詞篇中。他筆下擬人化而充滿動態的自然世界，就是這種狀況下的產物，也是他與前人山水田園作品最大的不同。在詞作裡，辛棄疾建構出一個與自己一樣有豐沛生命力的外在環境，在其中展現了各式各樣的力量拉扯，無論彼此的關係是親密的、是對抗的、是同仇敵愾的，他的自我都鮮明的展露出來。這種積極力量的呈現也是稼軒詞最異於眾人之處，是一種執著、強大而屏絕一切消融可能的自我意識。然而，辛棄疾在另一類作品中所顯露的失落、無奈的自我，則是這種自我意識的反面證據。面對外在世界田園風光的特定調性、隱逸典範的必然標舉，他失去了抵抗的力量，不得不強迫自己安於現實，只是他強大而充滿自覺的自我意識卻使他又依舊難以完全融合在自然之中，他作品中時而流露出的不平自我，此時則多半發爲消極的牢騷和自嘲。而他在作品所揭示出的這種自我與自然關係迥異於以閒適安樂之追求爲核心的山水田園詩歌傳統，似乎也更拓寬了山水田園文學的面相，而使人看到隱逸典範背後文人可能有的掙扎與無奈。

綜觀辛棄疾山水田園詞，無論是以何種方式表現，他執著強烈、與物相對且難以舒散的自我始終貫串於一生的創作中。可能也正是因爲這樣，他的山水田園之作一直無法真正達到排憂散愁的目的，而好像更反映了自我的鬱結。這樣的狀況除了以他的個人特質做解釋，是否也可能和他選擇詞作爲主要書寫體裁一事有關？辛棄疾晚年自稱：「暮年不賦短長詞，和得淵明數首詩。」（〈瑞鷓鴣·京口有懷山中故人〉，頁 550）就與東坡自黃州歸來以後詞

作漸少、至晚年卻在海南以古詩與淵明一一唱和一樣，是否到了暮年，他自己也意識到了詞這種「狹深文體」和「心緒文學」所帶來的矛盾糾纏？詞體本身究竟具有何種特性？這種特性是否可能反映在即使是似乎與其本源相差甚遠的創作上，而與作者的個性相互闡發？是否可能從作品的比較中找到稼軒身為「詞人」的特質，甚或窺見「詞」的某些特質？如此，稼軒詞中的自我不僅僅在面對山水田園傳統時有意義，其特殊的自我意識、自我與自然的互動及所帶來的詞篇特徵，更應是放在整個詞史脈絡下觀看的。這也正是本論文要在接下來的章節中試圖處理的問題。



## 第四章 回歸詞情特質的探討

在前幾章中，筆者已大致探討了辛棄疾山水田園詞的創作：先討論了辛棄疾何以會特別選擇詞作為一生致力的創作體裁、他所背負的文化背景與個人背景，接著探究辛棄疾自我意識的可能樣貌，並從他山水田園詞篇章中所展現的自我與自然的關係再次確認此自我的型態。經由前一章對辛棄疾與其詞篇的分析，可以看見辛棄疾其人具有強烈的、以「氣」的追求為核心並因此充滿力量、甚至導致與外物相對產生距離的自我。這種自我在他的山水田園詞作中相當鮮明的被呈現出來，包括了他與外物的爭執對抗、他對外物的掌控與擁有慾望、他面對無力之生命、難以企及之追求時自我的隱匿失落與牢騷等等。而這些也在在指向了前人論述中一再提及辛棄疾山水田園詞的「閒而不適」，亦即一種始終難以消散、難以平靜、難以真正從自然中得到歇息的心緒。

而回到本論文最重要的疑問，辛棄疾這樣的自我意識與他所選擇的文體之間，是否可能有某種關聯？誠如第一章中所言，文類的風格儘管會隨著時代與作者而產生各種變化，依然可能有某些特質被特別重視，而在長期的積澱中，這些風格滲入了文體內而成為它的一部份，也滲入作者的認知，而成為創作時或自覺或不自覺遵行的典範。當作者本身也有著與此特質相符的個性、才力或情感時，便可能與文體更完美的結合，而產生動人的感發力量。特別是對於辛棄疾這樣一個一生專力作詞，又能兼豪兼婉而蔚為大家的詞人，其情感特質與「詞」的關係也就特別值得深究。

因此，本章試圖進一步找尋辛棄疾此種自我意識表現與詞體所帶有的情感特質的關聯。<sup>1</sup>在第一章中已經提到，詞情特質不能僅僅等同於內容、技巧或風格，而應是三者融合的整體表現。同時，這種情感也不僅屬於單一作者，而是「詞人、詞體與文化三者交互作用下的綜合性產物」，須回到詞體本身去尋求答案：「詞情特質一定要放在詞體的框架下去理解，詞情因詞體而生，必

<sup>1</sup> 本論文中所討論的詞體以文人詞為主，故而對詞體、詞情特質的歸納也以文人詞為主要觀察對象。

須在詞體的基礎上才能被討論。」<sup>2</sup>故在此首要探討的是觀察「詞」之文體所具有的特性。詞的產生與奠定是經過長時間的發展，影響此一文體形成的因素，涵蓋的範圍亦相當廣大，本章擬先簡單介紹詞自唐季到五代間詞體逐漸興盛而定型的狀況，包括各個階段的文化背景與詞漸漸進入文人創作的情形，而以《花間集》的選輯為此階段詞體奠定的里程碑，並統整在此所可見到的、詞體具有的各方面特性，包括了文體的三個主要面向：外在形式、內容材料、風格手法三部分。接著再由這三大部分逐一說明它們所帶來的詞情特色，亦即具有如此條件的詞所最適宜表現、或已成為表現典範的情感樣貌。最後則要將此情感樣貌與稼軒山水田園詞中的自我意識互相比較，以見出彼此間的關聯，以及辛棄疾山水田園作品中的「詞情」。

## 第一節 文體的確立

在詞開始和文人產生碰撞的前夕，<sup>3</sup>西元八世紀初的盛唐是一個音樂娛樂風氣極盛的時代。首先，自南北朝時期開始傳入、並與原有之中原音樂相混的西域音樂在唐代的文化兼容風氣下越來越流行，而與原本的中土之樂結合為一種華夷混合的新型民族音樂，以「燕樂」的身分被編為朝廷樂制。<sup>4</sup>燕樂

<sup>2</sup> 葉淑音：《晏殊、歐陽修的選體心理與詞情特質探論》（臺北：國立臺灣師範大學國文學系碩士論文，2010），頁 18。

<sup>3</sup> 本論文採吳熊和之說，以盛唐作為詞之孕育階段，而中晚唐為詞進入文人創作的關鍵期。在唐以前雖有如梁武帝與群臣〈江南弄〉之類作品，但如吳熊和所言「不是詞的雛形，而是清商曲的變體；不是新詩體的先聲，而是舊時代的遺音。」見吳熊和：《唐宋詞通論》（上海：上海古籍出版社，2010），頁 1-33。施議對也表示：「梁武帝所作〈江南弄〉，乃由西曲民歌改造而成，依然是先有詩而後配樂，依然停留在歌詩階段，與後來的『依聲填詞』，是有一定距離的。」見施議對：《詞與音樂關係研究》（北京：中華書局，2008），頁 45-46。

<sup>4</sup> 「燕樂」原指宴饗所用之樂，而唐代的「燕樂」則與傳統的雅樂相對，是一種融合胡漢的新音樂。隋唐時代將這種新音樂分別部伍、立在官署，即所謂七部、九部、十部的「多部樂」，並成為俗樂的代稱。郭茂倩《樂府詩集》卷七九〈近代曲辭序〉：「隋宇開皇初，文帝制七部樂……至大業中，煬帝乃立……以為九部樂。……唐武德初，因隋舊制，用九部樂。太宗增高昌樂，又造讌樂，而去禮畢曲。其著令者十部，一曰讌樂，二曰清商，三曰西涼，四曰天竺，五曰高麗，六曰龜茲，七曰安國，八曰疎勒，九曰高昌，十曰康國，而總謂之燕樂。聲辭繁雜，不可勝紀。凡燕樂諸曲，始於武德貞觀，盛於開元天寶。」見〔宋〕郭茂倩編：《樂府詩集》（北京：人民文學出版社，2010），頁 1571-1572。關於燕樂的相關介紹與唐代音樂的狀況可見楊蔭瀏：《中國古代音樂史稿》第九章〈繁盛的燕樂和衰微的雅樂〉，收於中國藝術研究院音樂研究所編：《楊蔭瀏全集》第二卷（南京：鳳凰出版社，2009），頁 207-236；邱瓊蓀著，隗芾輯補：《燕樂探微》（上海：上海古籍出版社，1989）；王昆吾：《隋唐五代燕樂雜言歌詞研究》（北京：中華書局，1996）；劉尊明：《唐五代詞的文化觀照》（臺北：文津

的流行程度不只限於朝廷，更擴大到各種公私宴會及娛樂場所，成為俗樂的總稱。這種新音樂配合琵琶、笙、笛、羯鼓等西域樂器演奏，具有曲調豐富、旋律節奏活潑多變等特質，不同於華夏雅樂的中正平和，也因而更獲得一般民眾的喜愛，並成為當時的流行之音。其次，當時的皇帝玄宗本身愛好音樂享樂，他自己具有音樂天賦，除了欣賞之外亦能作曲，<sup>5</sup>且又特愛燕樂，將它引入原本以演奏雅樂為主的朝廷音樂組織教坊，以供宴享娛樂；並另外設置自己的宮廷樂團梨園，教習燕樂，成為當時的音樂中心，<sup>6</sup>也造就了數以萬計的音樂藝人，一時新聲迭出。<sup>7</sup>

在此時音樂風氣的盛行下，已經開始出現詩樂相互配合歌唱的情況。不過，早期的歌詩形式主要是「選詞以配樂」，以唐代新詩體的五、七言絕句等作為歌詞，加以曲調配合演唱。<sup>8</sup>由於這種五、七言的齊言體在與音樂的搭配上必然容易有節奏上的扞格，因此逐漸出現了樂工伶人為它們加入虛聲、泛聲、和聲或重複疊唱之類的方法以湊足字數並調節韻律，使得後來詞體的長短句形式有了發展的可能。<sup>9</sup>而此時文人手中亦偶見有長短句式的曲詞，不過大概是由齊言體之歌詩增加泛聲、襯字而來，而非依照格律、曲拍「由樂定辭」的填成，僅能算是一種「雛型」的詞。<sup>10</sup>

從盛唐進入中唐，在政治上面臨的是安史之亂的巨大變革，在文化上面

---

出版社，1994）第四章〈唐五代詞與音樂文化〉，頁 153-202。

<sup>5</sup> 玄宗「洞曉音律，由之天縱。凡是絲管，必選其妙。若製作諸曲，隨意而成。」見〔唐〕南卓：《羯鼓錄》，收於《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983）第 839 冊，頁 981。

<sup>6</sup> 關於教坊、梨園與其他音樂機構的相關介紹可參考楊蔭瀏：《中國古代音樂史稿》第九章第二點〈大樂署、鼓吹署、教坊和梨園〉，頁 223-228。

<sup>7</sup> 《新唐書·禮樂志》：「唐之盛時，凡樂人、音聲人、太常雜戶子弟隸太常及鼓吹署，皆番上，總號音聲人，至數萬人。」〔宋〕歐陽修：《新唐書》（北京：中華書局，1997），頁 477。

<sup>8</sup> 著名之例證如「旗亭畫壁」故事，顯示當日名詩人之作是作為歌詞而在酒樓筵席間廣泛傳唱的。事見〔唐〕薛用弱《集異記》卷二，收於史仲文主編：《中國文言小說百部經典》（北京：北京出版社，2000），頁 2792-2793。

<sup>9</sup> 如胡仔《苕溪漁隱叢話後集》卷三九：「唐初歌詞多是五言詩或七言詩，初無長短句。」方成培《香研居詞麈》：「唐人所歌，多五、七言絕句，必雜以散聲，然後可比之管絃。」收於唐圭璋：《詞話叢編》（北京：中華書局，2005），頁 177、3221。另外初盛唐時的民間詞已偶爾出現較為定型的長短句，也影響後來中晚唐文人的創作，相關討論可見施議對：《詞與音樂關係研究》，頁 48-52。

<sup>10</sup> 楊海明提及，《全唐五代詞》中收有玄宗前後的文人詞作，如沈佺期〈回波樂〉、唐玄宗〈好時光〉、張說〈舞馬詞〉、李白〈憶秦娥〉、〈菩薩蠻〉等。但以風格來說，當時不應出現如李白〈菩薩蠻〉這樣風格成熟的詞；而以形式來說，唐玄宗〈好時光〉之類的作品更接近於加上襯字的五言詩。見楊海明：《唐宋詞史》（高雄：麗文文化公司，1996），頁 87。



對的則是整體盛唐精神的下滑與風尚的轉變。中唐正是唐代士風轉變的關鍵期。日本學者內藤虎次郎認為「中國中世和近世的大轉變出現在唐宋之際」，這種差異「從政治上來說，在於貴族政治的式微和君主獨裁的出現。」<sup>11</sup>張再林則更進一步說明，中唐社會的主要變革在於「高門世族地主（貴族）的衰落和中、小層地主（庶族地主）的崛起。」<sup>12</sup>陳寅恪在《唐代政治史述論稿》中從政治目的的角度詳細說明了唐代氏族地位的升降變化，<sup>13</sup>韓國磐則由經濟角度表示兩稅法的實行象徵著土地私有制的興盛與庶族地主的興起，使一般農民得以通過科舉任官制度躋身統治階級的上層。<sup>14</sup>作為政治與文化菁英的士大夫身分被重新界定，這種階級的變遷表現在文學上，最首要的指標就是由雅入俗之風氣：「處於較下層的世俗地主將『俗氣』帶進文壇，使士族文化也染上『俗氣』。」<sup>15</sup>首開文人作詞之風的白居易、劉禹錫正是這種庶族人物的代表，對民間文學的開放心態造成他們能毫無芥蒂的模仿民歌而「作詞」，也因此而將曲詞推入文人的世界。<sup>16</sup>

除了身分地位的變化，士人的心態也在中唐發生了轉折。自大曆以來，曾親眼目睹開天盛世的文人們便已沉入一種迷茫低落的情感，由於意識到生命的無常、個人的渺小，他們筆下有現實的悲慘灰暗，卻缺乏救世的熱情，有往昔入世為官的追求，卻僅安於一時的溫飽，並傾向獨善其身和自我抒情。這是戰亂所留在他們身上的陰影。<sup>17</sup>永貞、元和之際一度產生中興的希望，也出現一批充滿積極用世之志的新起文人，只是改革連續失敗，唐朝政治中本有的各種隱憂也逐漸浮現，原本意圖作為的仕進懷抱受到挫折，失望的士人很快就從激切熱情冷卻為疏離逃避、獨善其身。順天由命與及時行樂都成為此時的心靈指標，文人們的精神世界也就更大的向物質追求與世俗享樂轉

<sup>11</sup> [日]內藤虎次郎：〈概括的唐宋時代觀〉，收於劉俊文主編：《日本學者研究中國史論著選譯》（北京：中華書局，1992），頁 10-18。

<sup>12</sup> 張再林：《唐宋士風與詞風研究》（北京：人民文學出版社，2005），頁 29。

<sup>13</sup> 陳寅恪：《唐代政治史述論稿》（北京：三聯書店，1956），頁 49。

<sup>14</sup> 韓國磐：〈從均田制到莊園經濟的變化〉，《隋唐五代史論集》（北京：三聯書店，1979），頁 133-184。

<sup>15</sup> 林繼中：《文化建構文學史綱（中唐——北宋）》（福建：海峽文藝出版社，1993），頁 34。

<sup>16</sup> 張再林：《唐宋士風與詞風研究》，頁 35-39。

<sup>17</sup> 見池萬興、劉懷榮：《夢逝難尋——唐代文人心態史》（石家莊：河北教育出版社，2001）第三章〈奮發與逃遁：理想人格的時代轉換〉，頁 76-125。

移。<sup>18</sup>

在此之外，中唐時代變化更同樣對當時的音樂環境產生影響。吳熊和提到「安史之亂中，教坊和梨園樂人不少流落到各地。」<sup>19</sup>「隨著他們的流散，也就把教坊傳習的歌舞樂曲帶到了民間各地。」<sup>19</sup>宮廷音樂人之落入民間，自然對於通俗音樂的流傳與創新有正面影響，因此儘管在安史之亂後「宮廷樂工流散各地，音樂舞蹈的規模奈難恢復」，<sup>20</sup>民間的音樂藝術卻正因此而得到新的力量注入。另一方面，這種情況也造成了「飲妓藝術」的大興：「(安史之亂)瓦解了原有的教坊力量，使音樂中心轉移到民間，使原來從屬於宮廷或少數貴族的歌舞妓女，正式成爲一個獨立的社會階層。」<sup>21</sup>飲酒作樂與歌妓表演不再只局限於官宴或上層階級社會，而成爲一種普及的活動。當時城市經濟繁榮，娛樂眾多，文人在歌樓酒館飲酒、聽曲、行令取樂，也同樣提供了詞體發展、進入文人創作的溫床。中唐文人不少傾向在失意時往歌酒生活中向歌妓們尋求精神慰藉，甚至在仕途尚稱得意時便懷抱行樂之心狎妓尋歡，頻繁涉足聲色場所，與歌妓的交往也更親密而深入，甚至互相依存：「名妓藉與士人詩文交酬或熟稔名士詩作而自抬身價，士人也靠女妓的巧舌妙喉將其詩作傳播四方，以期建立自己的社會聲譽。」<sup>22</sup>在這種關係下，文人爲歌妓創作新詩曲詞以供歌唱的狀況時有所聞，如白居易〈聞歌妓唱嚴郎中詩因以絕句寄之〉所說的「已留舊政布中和，又付新詞與艷歌」，<sup>23</sup>元稹〈酬樂天八月十五日夜禁中獨直玩月見寄〉也寫到「宴移明處清蘭路，歌待新詞促翰林」，<sup>24</sup>都反映「當時官府或士人家中的歌妓輩，向文士索取『艷歌』、『新詞』的情形。」<sup>25</sup>而這些艷歌新詞不少也成爲當日的流行曲，爲歌妓所傳唱。

從以上幾點看來，中唐文人們在生活環境上有了更多對世俗享樂的傾

<sup>18</sup> 見劉尊明：《唐五代詞的文化觀照》第三章〈中、晚唐及五代文化與詞的發展興盛〉，頁109-135。

<sup>19</sup> 吳熊和：《唐宋詞通論》，頁16-17。

<sup>20</sup> 關也維：《唐代音樂史》（北京：中央民族大學出版社，2006），頁14。

<sup>21</sup> 王昆吾：《唐代酒令藝術》（上海：東方出版中心，1995），頁218。

<sup>22</sup> 鄭志敏：《細說唐妓》（臺北：文津出版社，1997），頁125。

<sup>23</sup> 白居易〈聞歌妓唱嚴郎中詩因以絕句寄之〉，收於《全唐詩》（北京：中華書局，1985），頁5006。

<sup>24</sup> 元稹〈酬樂天八月十五夜禁中獨直玩月見寄〉，《全唐詩》，頁4572。

<sup>25</sup> 鄭志敏：《細說唐妓》，頁231。

向，士人身分的變化、心態的轉換、歌妓文化的發達與士妓關係的密切，都造成他們越來越願意涉獵通俗流行文化的範疇。正是在這樣的背景下，出現了文人對曲詞創作的嘗試。

中唐時期「歌詩」的情況依然相當風行，前引元白之輩為歌妓們創作的豔歌新詞，大概仍屬可歌之詩。不過這時也開始出現文人根據特定旋律而寫的作品，其中最有名而可靠的記載即是劉禹錫在〈憶江南〉歌詞下自作的小注：「和樂天春詞，依〈憶江南〉曲拍為句。」<sup>26</sup>在劉、白的唱和之外，張志和的〈漁歌子〉、劉長卿的〈謫仙怨〉等，也都被認為是依照特定曲調甚至特定格律而填成的「詞」。<sup>27</sup>這種依樂填詞的創作一方面可能來自通俗民歌的影響，如劉禹錫的〈竹枝詞序〉：

歲正月，余來建平，里中兒連歌〈竹枝〉，吹短笛擊鼓以赴節。歌者揚袂睢舞，以曲多為賢。聆其音，中黃鐘之羽。卒章激詰如吳聲，雖僮儻不可分，而含思宛轉，有淇澳之艷。昔屈原居沅、湘間，其民迎神，詞多鄙陋，乃為作〈九歌〉，到於今荆楚鼓舞之。故余亦作〈竹枝詞〉九篇，俾善歌者颺之，附之末。後之聆巴歎，知變風之自焉。<sup>28</sup>

另一方面則可能來自音樂對當時文人生活的滲透，如《青瑣高議》載安史亂中玄宗至蜀地有感而作〈謫仙怨〉曲：

大曆中江南人甚為此曲，隨州之刺史劉長卿左遷睦州司馬，祖筵席上吹之為曲。長卿遂撰其詞，意頗自得，蓋亦不知其本事。<sup>29</sup>

<sup>26</sup> 轉引自曾昭岷、曹濟平、王兆鵬、劉尊明編著：《全唐五代詞》（北京：中華書局，2008），頁 60。徐安琪解釋：「『曲拍』，即樂曲之節拍，劉禹錫『以曲拍為句』當有兩種含義：一是依樂曲准定歌詞句數；二是依樂曲句讀准定歌詞句讀長短。」見徐安琪：《唐五代北宋詞學思想史論》（北京：人民文學出版社，2007），頁 49。

<sup>27</sup> 徐擁軍曾提出，張志和〈漁歌子〉的出現應標誌著文人詞體制的確立，因其時代早於劉、白約半世紀之久，且已為長短句形式，後人的和詞也都依其字聲句拍而創作。見徐擁軍：〈論中唐文人詞體制的確立〉，附錄於徐擁軍《唐宋隱逸詞史論》（蘇州：蘇州大學中國古代文學博士學位論文，2010），頁 245-252。

<sup>28</sup> 轉引自曾昭岷、曹濟平、王兆鵬、劉尊明編著：《全唐五代詞》，頁 56。

<sup>29</sup> 〔宋〕劉斧著，李國強整理：《青瑣高議》（鄭州：大象出版社，2006），頁 31。

這些都可說是文人對流行音樂的初步涉入。而當時盛行的酒令藝術，很可能也為文人依調著辭的方式帶來靈感。<sup>30</sup>

為了配合音樂歌唱，文人在創作曲詞時，逐漸嘗試寫出不同於近體詩的長短形式。〈漁歌子〉或〈憶江南〉的唱和象徵曲詞往固定格律邁出了一步，<sup>31</sup>但此時的種種狀況卻也顯示，與曲相伴的「詞」尚未擁有獨立的地位，特別是在文人的創作中，與傳統的「詩」往往界線模糊。首先由於音樂流行，這時期「歌唱」的內容相當廣泛，有文人之詩作、民間的俗唱、山歌、宗教性質的歌訣、歌妓營利性質的唱曲等等，而文人所試作之曲詞不過是其中一角，並未從其他親緣文體中獨立出來。<sup>32</sup>其次，詞的形式還帶有濃厚的詩之特徵，早期的流行曲調許多是齊言或齊言的變體，如〈楊柳枝〉、〈竹枝辭〉、〈浪淘沙〉都基本是七言四句，〈拋球樂〉為五言六句，〈漁歌子〉則將第三個七字句拆為三三句式，在格律上雖對絕句有所打破，卻不能說完全沒有近體詩的痕跡。再者，詩人自己對於這些創作的態度也比較模糊，如劉禹錫將自己的〈竹枝辭〉等詞作收入文集《樂府》卷，並注明「右已上詞先不入集，今附卷末」；白居易卻是將自己的詞作收入集中「律詩」一類，兩人對於曲詞創作都表露出興趣並互相唱和，卻在詞篇編纂上有如此的差異，顯然對於這類作品的定位並不一致。<sup>33</sup>另外，此時文人所創作的詞，在內容上也基本是站在詩歌的基礎上寫作的，因此舉凡邊塞、農村、宮怨、隱逸等無不可入詞，詞中所呈現的心態也與詩歌創作的心態無甚差異。<sup>34</sup>一如劉揚忠所說：「晚唐

<sup>30</sup> 文人飲酒行令之娛樂對於曲詞的發展有相當程度的影響，包括了依令著辭對依格律填詞的影響、令詞曲調的來源、歌席小唱的婉轉風格等，相關意見可見王昆吾：〈唐代酒令與詞〉，收於王小盾、楊棟編：《詞曲研究》（武漢：湖北教育出版社，2004），頁 295-339。

<sup>31</sup> 如胡適表示「通音律的詩人，受了音樂的影響，覺得整齊的律絕體不很適宜於樂歌，於是有長短句的嘗試。……〈調笑〉是遊戲的嘗試；劉、白的〈憶江南〉是鄭重的嘗試，這種嘗試的意義是要依著曲拍試作長短句的歌詞；不要像以前那樣把整齊的歌詞勉強譜入不整齊的調子，這就是長短句的起原。」見胡適：〈詞的起原〉，《胡適作品集》（台北：遠流出版公司，1988）第 30 冊《胡適選註的詞選》，頁 275-290；龍榆生也說「由於無名作家的嘗試，引起詩人們的好奇心，逐漸改變觀念，努力促進長短句歌詞的發展，這不得不歸功於肯『依憶江南曲拍為句』的劉禹錫、白居易。」見龍榆生：〈宋詞發展的幾個階段〉，《龍榆生詞學論集》（上海：上海古籍出版社，2009），頁 231。

<sup>32</sup> 見董希平：《唐五代北宋前期詞之研究——以詩詞互動為中心》（北京：崑崙出版社，2006），頁 29-35。

<sup>33</sup> 相關討論見董希平：《唐五代北宋前期詞之研究——以詩詞互動為中心》，頁 26-28。

<sup>34</sup> 如楊柏嶺提及「唐詞在題材等方面上看似豐富多樣，但那屬於詞體的燕樂與語言新結合

以前的早期文人詞（主要指唐玄宗至唐宣宗之間的詩人之詞），多是詩人們在詩歌創作之餘暇偶爾試作的小詞，是地地道道的『詩餘』（餘緒、餘波），尙未能成爲一種獨立自足的體式。這些數量稀少、型式短小的小詞，體式介於近體詩與民歌之間，內容較簡單，技巧還基本上停留在絕句和律詩的範圍之中，詞的長短句式的特點尙未充分發揮，還沒有形成爲詞所獨有的風格體貌。」

35

到了晚唐以至五代，整個時代的衰亡氣象越來越明顯。士族覆滅、宦官亂政、藩鎮猖獗、科舉弊端叢生，文人面對出路的狹窄、社會的動盪，對時局與自身前途皆表示悲觀，對於做爲國家根柢的封建體制與儒家文化也都失去信心。在種種質疑下，許多人於是採取佯狂自傲的處世態度，以憤世和嘲弄來否定、衝破令人失望的綱常名教，藉此擺脫自己的憤懣與不安。<sup>36</sup>他們既缺乏振作的可能，沉湎酒色的狀況也就益形嚴重，文人與歌妓的交往比起中唐有過之而無不及，並因此更投入流行曲詞的創作，顯示對傳統士文化的輕蔑或抵抗。特別是在此時出現了一批「出身名門之後、富於才華、平生不得志、具有浪子氣息」<sup>37</sup>的浪子文人，如溫庭筠、薛昭蘊、皇甫松等，憑藉自身才力興趣與對體制規範的背離，經常流連青樓風月，自覺且大量的進行歌詞寫作。在這樣的狀況中，「士人逐漸成爲音樂文化生活和歌唱藝術的消費主體，與歌妓之間的關係，也由消極被動一變而爲積極主動，由局部合作轉爲完全合作，最後終於成爲一種內在自發的創作需求。」<sup>38</sup>而原來在中唐時僅初備形式的詞，也就在此情況下以歌樓酒館中演唱的流行歌曲身分越來越蓬勃發展。

---

的成熟審美個性還未形成，『法仍未立』，詞體獨特的審美趣味還隱藏在唐樂及唐詩的外衣之內，「唐詞風格多樣等與唐詩人由詩轉詞的自然表現有關，是詞體未定型前的不自覺現象」、「唐詞人的詩心是缺乏詞心參考的不自覺的自然選擇。」楊柏嶺：《唐宋詞審美文化闡釋》（合肥：黃山書社，2007），頁 184-187；董希平也說到「中唐作者以詩人思維和創作習慣，介入這種爲『新聲』、『新曲』作詞的工作，必然使他們筆下的歌詞帶有相當程度的傳統『詩旨』」、「中唐詞中形象多自詩歌中而來。」董希平：《唐五代北宋前期詞之研究——以詩詞互動爲中心》，頁 43-51。

<sup>35</sup> 劉揚忠：《唐宋詞流派史》，頁 48。

<sup>36</sup> 池萬興、劉懷榮：《夢逝難尋——唐代文人心態史》第七章〈失落與超然：理想人格的多元質變〉，頁 162-209。

<sup>37</sup> 董希平：《唐五代北宋前期詞之研究——以詩詞互動爲中心》，頁 97。

<sup>38</sup> 鄭志敏：《細說唐妓》，頁 232。

與此相伴的是此時文學審美風氣的轉變。中唐以降，詩歌的審美趣味產生幾種變化：由外拓到內斂、由天然到鍛煉、由昂揚到低沉，及齊梁詩風的復興。<sup>39</sup>這些變化持續到晚唐，並形成了新的詩歌美感追求。對作者而言，當往外部世界進取的積極用世之志不再成為文人可能的抱負，他們的注意力也就逐漸轉向自己的內心世界。袁行霈提到，晚唐時儒家詩論的聲音已變得衰微，他們或「逃到個人生活的瑣事之中尋求一時的快慰，或陷入個人的感情糾葛之中品咂自己的哀愁。」<sup>40</sup>對於深曲情感的探索，早在「善狀人心」的白居易和元稹身上便可看到發端<sup>41</sup>，中唐的李賀詩也已出現低回感傷、詞藻精麗和出色的女性描寫等特徵。<sup>42</sup>晚唐詩的代表人物李商隱更以善於描寫種種迷惘、哀愁與惆悵著名。在李商隱筆下，這種對於朦朧心緒的書寫是與精美華麗的詞彙意象並行的，或者可說正是這些精緻的語言，才能營造出更細膩的思想。而較次一等者缺乏相當的思想高度與捕捉幽微情感的能力，對精緻的追求則轉往表面物色的華麗精細，甚至香豔的感官經驗。形似、豔情、穠麗色彩這些齊梁詩風的特質在中唐時，已在尋求詩歌創新途徑與世俗享樂風氣日盛的情況下，通過元白、李賀等人的詩歌重被喚醒；到了晚唐，重視聲律對偶、詞藻綺麗、細膩工巧、女色豔情的齊梁宮體便更大量在詩人筆下出現<sup>43</sup>。同時，齊梁詩風之復興不僅在文辭和風格上影響了創作，它本來結合清商曲的音樂特性也反映在晚唐的作品上，而對於此時曲詞音樂文學的發展亦不無推波助瀾之功。<sup>44</sup>

許多論述者都提到此時李商隱、溫庭筠等人的詩歌，都具有明顯的「詞化」傾向，如劉學鍇認為李商隱詩具有幾個「詞化」特徵：題材的細小化、內容的深微化、意境的朦朧化、意象的纖柔化、語言的圓潤化；<sup>45</sup>袁行霈也

<sup>39</sup> 孟二冬：《中唐詩歌之開拓與新變》（北京：北京大學出版社，1998）第三章〈審美趣味與詩風的變化〉，頁 67-146。

<sup>40</sup> 袁行霈：〈在沉淪中演進——試論晚唐詩歌創作趨向〉，收於《中華文史論叢第四十八輯》（上海：上海古籍出版社，1991），頁 1-17。

<sup>41</sup> 劉寧：〈論唐末的香豔詩人〉，收於《唐代文學研究第九輯》（桂林：廣西師範大學出版社，2002），頁 719-728。

<sup>42</sup> 袁行霈：〈長吉歌詩與詞的內在特質〉，收於《第一屆詞學國際研討會論文集》（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1994），頁 3-19。

<sup>43</sup> 孟二冬：《中唐詩歌之開拓與新變》，頁 117-143。

<sup>44</sup> 袁行霈：〈在沉淪中演進——試論晚唐詩歌創作趨向〉，頁 10。

<sup>45</sup> 劉學鍇：《李商隱詩歌研究》（合肥：安徽大學出版社，1998），頁 98-103。

說「溫庭筠詩歌的特色，一言以蔽之就是詞化。」<sup>46</sup>然而，「詞化」的觀點似乎較近於後世讀者以既有的「詞」之特質來評論晚唐詩，所給出的考語，就晚唐五代詞逐漸定形的狀況來講，或許不如說當時的詞是受到了詩風影響，才固定下了如此的特性。是晚唐豔情、細膩的詩風極大程度的沾染到詞的身上，甚至這種內傾、精緻、柔媚的情調成爲了詞的主體風格，而被後世認爲是詞家正宗。

這種現象的可能原因有二：一者由於此時的歌詞傳播主要還是在歌舞聲色場所中進行，又是由一批輕薄側豔的文人進行自覺的創作，在這樣的環境下，本來就宜於情愛主題與香艷情調，如早期白居易劉禹錫那樣具有民歌特色或士人風韻的試驗性詞作，自然不及言情華麗之風易受歡迎，反而他們那些性質香豔的新歌豔詩，更適合以詞的面貌出現而被歌妓所演唱，也就造成了此類內容風格大量進入詞中，而其他題材雖仍持續有創作者，卻在時代的潮流下慢慢消失。<sup>47</sup>二者則由於此時正是詞體開始蓬勃發展的關鍵，在此以前的作品尙未掌握詞體之特性，也未發展出獨特風貌，是在溫庭筠等詞人出現之後才以他們具有極高藝術價值的創作形成典範，而爲後世所模仿。故而溫庭筠等詞人所注入詞體的種種特色，就成了影響詞體風格的重要因素。而在《花間集》以嶄新的姿態出現在文壇上，當時人眼中詞的主體風格也就由此宣告成立。

關於《花間集》所揭示的詞學思想，應當分爲兩個部分來看。其一是趙崇祚對《花間集》的選輯，其二是歐陽炯的命名與在序言中所聲明的詞體觀念。<sup>48</sup>早在花間之前，便很有可能是最早的一部詞總集《雲謠集》出現，以收集敦煌詞作爲主，而其集名也顯示當時編者所注意的主要是詞的音樂屬性。<sup>49</sup>然而《花間集》的選篇和排序，則更強調了詞的其他特質。如同董希平指出的：「此時詞集以調爲題；編排上雖以人系詞，然每人之下，復以調系詞」、「相同詞調的作品在格律聲韻上逐漸統一，這就使得詞開始形成與詩歌

<sup>46</sup> 袁行霈：〈在沉淪中演進——試論晚唐詩歌創作趨向〉，頁9。

<sup>47</sup> 如晚唐有易靜〈兵要望江南〉七百餘首，數量雖多但影響力不及言情之詞，而少有後繼。

<sup>48</sup> 彭國忠曾指出歐陽炯的序與趙崇祚的編輯未必一致，應注意兩者間的差異。見彭國忠：《唐宋詞學闡微——文本還原與文化觀照》（合肥：安徽大學出版社，2008），頁147-160。

<sup>49</sup> 見吳熊和：《唐宋詞通論》，頁323-325。

有別、獨具特色的句式格律。」<sup>50</sup>此時的編著者，已經有意識的就詞的音樂特徵將詞與詩區別開來，也更進一步確認並強化了詞調格律。而編者所選的詞篇題材也具有相當的一致性，包括了浪漫情愛、女性姿態、怨曠傷逝、離情別恨等等，儘管同樣具有其他如政治理想、詠物遊仙甚至邊塞風物等篇章，但大體上仍以兒女情愛為大宗。<sup>51</sup>這樣的情況，也顯示了選詞者眼中，詞以抒發人世情感為主的創作傾向。

至於被視為最早之詞論的〈花間集序〉，其全文如下：

鏤玉雕瓊，擬化工而回巧；裁花剪葉，奪春豔以爭鮮。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；響遏青雲，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。不無清絕之辭，用助嬌嬈之態。自南朝之宮體，扇北里之倡風。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，仍為序引。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，用資羽蓋之歡；南國嬋娟，休唱蓮舟之引。時大蜀廣政三年下四月日敘。<sup>52</sup>

歐陽炯在這段文章中所勾勒出的詞體風貌，大約有以下數點。第一，他眼中的詞，是承繼著漫長的樂歌背景而發展來的音樂文學。他在這篇短短的序文裡簡單介紹了合樂歌詞的歷史，包括了最早期的雅樂〈白雲謠〉、清樂樂

<sup>50</sup> 董希平：《唐五代北宋前期詞之研究——以詩詞互動為中心》，頁 153-160。

<sup>51</sup> 見洪華穗：《花間集的主題與感覺》（臺北：文津出版社，1999），頁 48-160。

<sup>52</sup> 歐陽炯：〈花間集序〉，收於施蟄存主編：《詞籍序跋萃編》（北京：中國社會科學出版社，1994），頁 531。



府詩歌及南朝宮體，而在此歷史的末端則出現了唐代的新音樂：初有「李太白應制清平樂」，後來「溫飛卿復有金筌集」。這就說明了對歐陽炯而言，詞主要是被歸類在音樂之中，是從音樂的角度去得到其歷史定位的。<sup>53</sup>第二，他認為詞應該具有讓「西園英哲」的文人們在尊前席上「用資羽蓋之歡」的功能，並由「南國嬋娟」的歌妓們去演唱。或者說，詞主要是配合著「綺筵公子」、「繡幌佳人」、「香徑春風」、「紅樓夜月」的環境而產生的，是一種在娛樂場合表演佐歡的歌曲。第三，詞在風格上應當要「鏤玉雕瓊，擬化工而回巧；裁花剪葉，奪春豔以爭鮮」，以精美為主要準則，可以「清絕」、「嬌嬈」，卻不可過俗以致「言之不文」或「秀而不實」。如此的要求固然不全是針對詞這種文體而發，或許可看作歐陽炯對於整個音樂文學或流行歌曲的態度，但也成為他對作為音樂文學之一部份的「詞」的要求。至於在命名上，「花間」二字帶給讀者陰柔、嬌美的想像，似乎也呼應了序文中「裁花剪葉，奪春豔以爭鮮」、「家家之香徑春風，寧尋越豔；處處之紅樓夜月，自鎖嫦娥」的溫柔鄉形象，顯示在命名者眼中被揀選出來值得欣賞的詞，應都具有綺豔柔美的特性，更總結了此一審美標準。

或許可說，《花間集》的出現是狹化了詞本來的可能，一如俞平伯所評論的：「詞出詩外，源頭雖若『濫觴』，本亦有發展為長江大河的可能，像詩一樣的浩瀚，而自《花間》以後，大都類似清溪曲澗，雖未嘗沒有曲折幽雅的小景動人流連，而壯闊的波濤終感不足。」<sup>54</sup>不過，《花間集》的編纂，確是唐季詞體發展的總結，也是詞體在形式、內容、風格上的初步統整與確立，後世論詞者莫不以花間為宗。而綜觀在此所可見到的文人詞的文體特質，大概可歸類出以下幾項：在形式上，詞是音樂文學，配合著新起的流行音樂燕樂而來，依託曲調而有曲詞。至於曲詞本身，則由詩歌式的齊言體，漸漸發展為依照曲拍旋律而參差不一的長短句。在內容與功能上，詞屬於流行娛樂歌曲，是在文人風雅聚會或青樓酒館中由歌妓所演唱，甚至可能是文人特別為歌妓所寫作。故而其題材也偏向與此歌舞筵席場合相當的兒女之情、離別

<sup>53</sup> 如楊柏嶺所言，花間集序的主要脈絡即是「對花間詞藝術特性之傳統的認定，即樂歌歷史。」歐陽炯對花間詞所作出的評價基本都是站在這個基礎上的。見楊柏嶺：《唐宋词審美文化闡釋》，頁 199-202。

<sup>54</sup> 俞平伯：《唐宋词選釋》（北京：人民文學出版社，1979），頁 4-5。

愁緒。在藝術風格上，詞受到中晚唐綺艷詩風的影響，具有言情深曲、詞句精麗乃至如齊梁詩歌著重物色的傾向，而這種傾向又與上述音樂曲詞特性與飲妓娛樂背景二者息息相關。

以上這些特質，相當大程度的影響了後來文人對於「詞」的認知與創作。不過，這裡所舉出的特性，都仍是詞的外在特徵，而本論文再進一步所要探討的，就是這些文體特質所帶來的內部「詞情」的內涵。

## 第二節 詞的情感特質

### 一、音樂文學與長短句

在黑格爾的《美學》中，他將藝術的各種形式根據對物質的依賴與心靈活動的顯現，由低到高的作出排列，音樂和詩則位於次高與最高的兩級。在他的概念裡，這兩者都把觀念內容從物質囚禁中解放出來，從而能更自由的表現心靈。<sup>55</sup>而我們所要討論的詞，則剛好位於這兩者中間，或者說是兩者的綜合體。就「歌詩」的發展而言，可以說是詩歌從心靈的高度下降訴諸聽覺感官尋求更直接而刺激的表現；就詞逐漸文人化、案頭化的過程而言，則又可說是音樂透過文字的探索而更明確展現內在心靈的樣貌。關於詞屬於文學的一面，歷來論詞者無不循此路探索，而此處要問的則是與詞相配合的音樂有何種特性？這些特性可能如何表現在音樂文學上，而如何影響了詞的言情？

首先，音樂選擇了一種僅以抽象之聲音組合而成的形式。和其他各種藝術比較起來，音樂顯然缺乏重現外在具體事物形貌的能力。純音樂對空間性的否定導致了它對一切視覺形象的無法處理，這就使得它失去了如繪畫、雕刻或文字那樣去記錄現實事件與物象的可能。因而音樂會更深入的往另一條路發展，要捕捉的不再是形式的重現，而是其背後所激發的情感。「音樂的基

<sup>55</sup> 見黑格爾著，朱孟實譯：《美學》（臺北：里仁書局，1981）第一冊，頁 108-117。

本任務不在反映客觀事物，而在於走向一種最深刻的主體性的內在自我。」<sup>56</sup>這就使得音樂成爲一種內傾性的、以抒情爲主的藝術。這種內傾的表情特性基本爲作爲音樂文學的歌詞所接受，即使加入了文字，歌詞依然受到音樂情感傳達的影響而重視抒情，而文字在此的作用，則是以形象的呈現補音樂之不足。莊摺華在《音樂文學概論》中就曾討論過，在歌詞上「形象的描繪是起點，感情的抒發才是歸宿」；即使是敘事歌詞，「它的主要成分仍然是抒情」。<sup>57</sup>楊柏嶺則說：「作爲心情藝術的音樂宜於表達人的內心生活，它的創作需要一個不斷地反躬內省、返回到內心生活的自由過程。吻合音樂的歌詞創作自然也要求詞人善於追問自己的內心世界。」<sup>58</sup>作爲音樂文學的詞也就是這樣有了抒情的基礎，同時又比較早脫離音樂獨立出來的詩要更受到這種音樂感發性的影響，更以感動人心之言情傾向爲特質，而遠離敘事說理之一端。再加上音樂文學的表演性質，要求能夠普遍的感動人心，也使得歌詞創作會盡量沖淡「事」的成分，刪略那些具有過多個人性的情節，只汲取其中眾人皆有相類經驗的情感內容，而使欣賞者不過份拘泥於單一事件的狹隘性，更容易經由聯想啓發而獲得共鳴。<sup>59</sup>因而詞不僅是抒情，所抒的更是一種盡可能脫離具體事件的心緒。

同時，詞主要配合的音樂是燕樂，這種隋唐新興的樂種具有音域廣闊、節奏複雜、聲調變化大的特徵，「迥然有異於傳統廟堂樂章那種典重乃至沉悶的基調，而充溢著世俗性的歡快冶蕩心音。」<sup>60</sup>一如《新唐書·禮樂志》中說的「從濁至清，迭更其聲，下則益濁，上則益清；慢者過節，急者流蕩。」<sup>61</sup>《文獻通考·樂二》也記載北朝以來的胡樂「鏗鏘鏜鏘，洪心駭耳，撫箏心靡絕麗，歌音全似吟哭，聽之者無不淒愴。……是以感其聲者，莫不涉淫躁競，舉止輕颯，或踊或躍，乍動乍息，躡腳彈指，撼頭弄目，情發於中，不能自止。」<sup>62</sup>燕樂顯然截然不同於雅樂正音，不是帶給人平和舒緩的情感，

<sup>56</sup> 楊柏嶺：《唐宋詞審美文化闡釋》，頁 6。

<sup>57</sup> 莊摺華：《音樂文學概論》（北京：人民音樂出版社，2006），頁 25-29。

<sup>58</sup> 楊柏嶺：《唐宋詞審美文化闡釋》，頁 36。

<sup>59</sup> 見王兆鵬：《唐宋詞史論》（北京：人民文學出版社，2000），頁 145。

<sup>60</sup> 劉揚忠：《唐宋詞流派史》，頁 40。

<sup>61</sup> 歐陽修：《新唐書·禮樂志》，頁 473。

<sup>62</sup> 〔元〕馬端臨：《文獻通考》（臺北：新興書局，1958），頁 1151。

而是變化多端，使人爲之心動神搖「不能自止」的樂歌。這樣的音樂特性也使得與它相伴的歌詞往相近的感發內容靠攏，而「以旖旎近情之辭，應合管弦冶蕩之音，成爲一種委婉曲折、活潑生動的抒情詩」。<sup>63</sup>

而音樂或歌詞的言情方式，事實上也很大程度受到了音樂作爲一種時間藝術特性的影響。<sup>64</sup>音樂不同於視覺藝術可以一次接收到多個不同形象、甚至一次觀覽全貌，而主要是沿著時間軸順序進行，由於時間的不可斷裂與不可逆，即使是節奏跳樂變化的樂歌，也依然會有一定的連貫性。這不像以圖式爲主的格律詩，以工整對聯文字的安排建造出一個閱讀上視覺性的空間，具有封閉性與自足性的詩聯各自成組，使得一個景到下一個景之間可以有明確的轉換，<sup>65</sup>卻更強調聽覺上連續的韻律。這也造成了詞在抒情時，往往具有一種連貫的情思，是隨著音樂脈絡順序環環相扣，而較少有過大的斷裂或跳離。即使寫到看似相異的場景，都在底下隱藏著意念的連續痕跡。以歐陽修的〈浣溪沙〉爲例：

堤上遊人逐畫船。拍堤春水四垂天。綠楊樓外出鞦韆。    白髮戴花  
君莫笑，六么催拍盞頻傳。人生何處似尊前。(頁 143)

詞中的景色從遊人、畫船轉到春水與天空，再推向遠處的「綠楊樓」，這類句子讓讀者注意的是主角視線的轉變。一二句顯然藉由「堤」作爲中心，進行兩種不同方向的觀察。不過再仔細看可以發現，這幾句景色並非隨意拼湊，事實上是藉由遊人而看見畫船，再由畫船看見春水，而後由春水看向遠

<sup>63</sup> 施議對：《詞與音樂關係研究》，頁 140。

<sup>64</sup> 萊辛在《拉奧孔》（又譯「詩與畫的界限」）中區分出「在空間中並列的」與「在時間中先後承續的」兩種不同的藝術題材，作爲繪畫與詩歌的不同表述，而自稱「（詩與繪畫的）這個差別起於它們所用符號的差別，一種符號在時間中存在，另一種符號在空間中存在。」見 Gotthold Ephraim Lessing 著，朱光潛譯：《詩與畫的界限》（板橋：蒲公英出版社，1986），頁 82-83、205。後人則稱承續性的、在時間中存在的藝術爲時間藝術：「除時間的延續爲其要件外，在感覺上須以聽覺爲主來欣賞其過程，俟其作品整個延續的結果，獲得全部印象。」見凌嵩郎、蓋瑞忠、許天治等編著：《藝術概論》（臺北：空中大學出版部，1993），頁 48。

<sup>65</sup> 高友工：「律詩將時間性的節奏轉化爲空間性的圖案，把時間性的語言所代表的現實世界提升爲空間性的文字所象徵的形象世界。」〈中國語言文字對詩歌的影響〉，《中國美典與文學研究論集》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2004），頁 196。關於律詩的形式特質另可參考高友工：〈律詩的美學〉，《中國美典與文學研究論集》，頁 209-262。

處的天際線，才看見了遠景的綠楊樓和鞦韆。這種隱約的意義連續，帶來一種纏綿不斷的效果，很可能正與詞的音樂性有所關聯。

高友工曾提到，詞在寫作技巧上發展出一種新的句子結構，不同於律詩中兩個相鄰句的關係，「不是平行對立，也不是直行延續。而是有一個共同的中心，兩句是對此一中心不同的描寫或敘述。」這種「同心句型」可以「施用於整首詞的結構，也就是說不只每組中各自有一個『中傾作用』的活動，各組之間也可能有另一層次的『中傾作用』……暗示出一個更高的中心：情的困擾。」<sup>66</sup>高氏所舉的例子是晏幾道的〈蝶戀花〉（碧玉高樓臨水住）（頁225），此處則以上面引的歐詞為例：第一句與第二句以「畫船春水」為中心，第二句和第三句以綠揚樓外「天」的視線為中心，第四句與第五句集中在「白髮戴花」和「盞頻傳」的筵席場合，而從白髮、催拍到盞頻傳的時間暗示則帶來最後「人生何處似尊前」的感發，最後這對時光的感嘆，也就是全詞從春景、宴遊到自身情思的核心。這種籠貫全詞的中心意念，或許正可和詞中連貫一致而纏綿不斷的情緒相互闡發，正是因為情感隨著旋律進行，因而無論如何起伏擺盪，都仍保有一貫的思緒。

另一方面，這種連貫不斷的情思也隨著音樂節奏所具有的複沓性而得到更多重複訴說的機會。在樂曲的構成上，反覆是最重要的元素之一，「不但可以加強人們對樂曲中主要部分的印象，更可因記憶的喚起，使樂曲帶來統一感。」<sup>67</sup>現在的詞雖未留下曲調，卻可從詞律上依約看出其重複性，如上引的〈浣溪沙〉，詞譜上於二三句與五六句都是相同的平仄，雖未必是同樣的旋律，<sup>68</sup>在聲音上卻有了反覆的美感。而上下片格律要求一致，很可能也是相

<sup>66</sup> 高友工：〈小令在詩傳統中的地位〉，《中國美典與文學研究論集》，頁263-284。其「中傾作用」(Centering)的概念則本由 Paul Friedrich 提出，指一詩行之往自己的能量中心靠近，高友工用來解釋詞抒情的表現手法，指詞篇意義上的往內凝聚核心。

<sup>67</sup> 〔日〕音樂之友社編，林勝儀編譯：《新編音樂辭典·樂語》（臺北：美樂出版社，2008）「repeat 反覆」條，頁649-650。

<sup>68</sup> 《新定九宮大成南北詞宮譜校譯》中有〈浣沙溪〉曲二支與四別體，分別列在南呂宮引與南呂宮正曲之下，而非《金奩集》收入的黃鐘宮或《張子野詞》收入的中呂宮；且其中格律字數與宋代〈浣溪沙〉的基本格律也有相當差異，故已難從中看見唐宋〈浣溪沙〉的音樂形式。見劉崇德主編：《新定九宮大成南北詞宮譜校譯》（天津：天津古籍出版社，1998），頁2392、2644。《碎金詞譜》中的〈浣溪紗〉則錄於南呂宮下，以晏殊「一曲新詞酒一杯」為例，其中二三句與五六句已是不同的旋律。可能是原本如此，也可能是詞調經金、元時期演變至清代的狀況。見〔清〕謝元淮：《碎金詞譜》（臺北：學海出版社，1980），頁880-881。

近節奏或旋律的重複。<sup>69</sup>在內容上，上下片的複沓造成了情感的深化，由單純的春景之樂深入到季節時間中的自身，也更加強了那種迴還不去的纏綿意念。有時這重複尚另外加以變化，不同格律的上下片顯示由上段樂曲到下段樂曲的過渡，但在異中仍可找到相近的平仄句，如〈齊天樂〉上下片僅有過片三句不同、其他仍是上片的重複；〈永遇樂〉也是除了過片三句、最末句與少數平仄通用之處以外，大體上都與上片相同。<sup>70</sup>與此相較，格律詩的節奏雖然也講究重複與對照，但其兩聯一組的穩定形式與整齊的字數使重複變成一種機械的閱讀規律，而在反覆迴盪變化的美感上，也就不如配合樂曲流動多變的詞了。

詞作為音樂文學還有一個值得注意的重點，也就是依據曲調節奏而來的長短句形式。上一節已經討論過詞由齊言到雜言的變化原因，此處要說明的則是長短句式帶來的特殊表情能力。葉嘉瑩曾以性別討論詞的特質，其中即特別提到了詞所使用的語言是女性的語言：「如果從西方女性主義所提出的兩性語言之性質方面的差別來看，則毫無疑問的，詩之語言乃是一種更為有秩序的明晰的，屬於男性的語言，而詞則是比較混亂和破碎的一種屬於女性的語言。」<sup>71</sup>關於這兩種語言的區分，或許不必從性別的角度加以深究，但長短句所具有的破碎、多變、不穩定性，卻顯然不同於整齊明晰、可預料的齊言體。

在詞之前，文人詩歌創作從四言、五言到七言，情感表現是由中正平和到活潑流動的慢慢演進，而且很可能都受到音樂的要求。<sup>72</sup>摯虞說「夫詩雖以情志為本，而以成聲為節，然則雅音之韻，四言為正，其餘雖備曲折之體，而非音之正也」，他認為當時的五言和七言是「於俳諧倡樂多用之」，可見五言一開始也是作為俗調而發<sup>73</sup>，其二三句式帶有三字尾的節奏也比原有單調重複的四言增加了變化。然而七言二二三形式的出現，又為詩歌帶來更高的

<sup>69</sup> 〈浣溪沙〉格律見龍沐勛：《唐宋詞格律》（臺北：里仁書局，1995），頁13。

<sup>70</sup> 見龍沐勛：《唐宋詞格律》，頁134、136。

<sup>71</sup> 葉嘉瑩：〈論詞學中之困惑與《花間》詞之女性敘寫及其影響〉，《詞學新詮》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，2000），頁130。

<sup>72</sup> 見傅璇琮、蔣寅主編：《中國古代文學通論·魏晉南北朝卷》（瀋陽：遼寧人民出版社，2005）第六章〈音樂與魏晉南北朝文學〉，頁210-231。

<sup>73</sup> 〔晉〕摯虞：〈文章流別論〉，收於郭紹虞主編：《中國歷代文論選》（上海：上海古籍出版社，1990），頁191。

活潑性：「由於五言詩到晉宋時日趨雅化，七言無疑是更適應口語發展的一種詩體。」<sup>74</sup>「在一般情形下，五言詩反而在節奏上比七言詩平穩、迂徐、自足與封閉。」<sup>75</sup>四言五言與七言不同的情感表現主要來自它們在音節上的變化組合，而到了以長短句為主的詞，參差不齊的語句不僅更可貼合音樂的節奏，也更可貼合心緒的變化，在閱讀或歌唱中透過時長時短的詞句呼應情緒的悠長、短促、曲折，從而更符合情緒本來未經整理、混亂變動的樣貌，甚至為原本普通的內容帶來這樣的情感效果。葉嘉瑩就舉了清人傳聞中將「黃河遠上白雲間，一片孤城萬仞山。羌笛何須怨楊柳，春風不度玉門關」一詩轉為長短句「黃河遠上，白雲一片，孤城萬仞山。羌笛何須怨？楊柳春風，不度玉門關」的故事，<sup>76</sup>在這個例子裡，四字句與五字句較舒緩的節奏拖慢了原本七字句順流而下的速度，全詩從工整的兩聯拆為兩組三句，也多了中間的停頓，且四字五字彼此錯綜排列，不若齊言體的容易預測，造成一種不確定的變化感，即使是完全一樣的內容，在忽長忽短的形式之下也顯得思致搖盪，別有一種欲吐還收的深曲感。反過來說，這種不整齊的形式，也就更適宜用來呈現不明確、不理性的心緒，而特別能捕捉並加強其中幽微不清的模糊感受，以及種種情緒的細膩變化。

在這樣的情況下，可以看見詞本身由於音樂的影響，具有言情的特性，帶有燕樂的活潑多變，旋律節拍的連貫與反覆，和句型的參差不穩定。而在特殊音樂形式的配合下，其所抒之情也就呈現為表面上破碎混亂，卻實則綿長不斷而幽微深曲的情感。這就先為我們確立了詞情的大方向：詞所主要表達、或者最善於表達的情感，是一種脫離現實事件而純粹以情感本身為主角的、纏綿反覆而始終貫穿全詞的、曲折不穩而細膩模糊的心緒。在此大方向之下，才能更進一步討論這心緒的內容。

## 二、歌妓、女性、流行樂

<sup>74</sup> 葛曉音：〈初盛唐七言歌行的發展〉，《詩國高潮與盛唐文化》（北京：北京大學出版社，1998），頁 383。

<sup>75</sup> 高友工：〈中國語言文字對詩歌的影響〉，頁 190。

<sup>76</sup> 葉嘉瑩：〈論詞學中之困惑與《花間》詞之女性敘寫及其影響〉，頁 126。

從宴飲聚會場合中發展起來的詞基本上以歌妓為主要演唱者。在〈花間集序〉中，歐陽炯已經聲明詞是靠著「繡幌佳人」、「南國嬋娟」這些歌妓，「舉纖纖之玉指，拍按香檀」演唱，而在文人聚會的場合「用資羽蓋之歡」；到了宋代，更進一步出現了「今人獨重女音」的狀況，以致「士大夫所作歌詞，亦尚婉媚，古意盡矣。」<sup>77</sup>李劍亮在《唐宋詞與唐宋歌妓制度》中詳細的討論了歌妓對於詞樂結合的中介作用，以及對於歌詞創作的影響。他認為，詞的第一創作主體是詞人，第二創作主體則是以演唱活動將歌詞作詮釋與再創造的歌妓，在這種雙重創作主體的關係中，歌妓佔有特殊的重要性，而導致了創作主體會向歌妓轉移。<sup>78</sup>至於這重要性是如何被凸顯？在這裡或許可以更進一步討論。在詞的創作、傳播與接受過程裡，詞人毫無疑問是第一作者，首先寫出詞作。而歌妓則可說是第一接受者，她們接受詞人的作品，將歌詞理解、吸收，甚至憑自己的喜好與能力加以揀擇；但同時歌妓也是傳播者或第二作者，在接受詞人的作品之後，她們通過演唱將歌詞以自己的方式詮釋出來，而成為詞人的合作者。至於聽眾則成了這連續環節中的第二接受者，他們同時接受了詞人在詞中所傳達的意念，也接受了歌妓所詮釋出來的唱詞。

因此，就創作者來說，詞人與歌妓的地位特質，都必然影響了他們以不同方式賦予詞的情感內容，而在這其中還是以寫出歌詞的詞人之考量為主要的創作根源。而就對象與接受來說，詞人在創作詞文時須有兩重考慮。第一重考慮是他的合作對象、也是他歌詞的第一接受者歌妓對歌詞的接納與理解程度。如同李劍亮所稱，「從合作的角度來說，詞人的活動順序在前，於是他就必須要事先考慮到歌妓的存在……運用怎樣的語言文字和音樂情調才能最大程度的適合歌妓的演唱，使之配合默契。」<sup>79</sup>特別是在那些應歌乞詞的狀況下，詞人必須更全面的設法寫出符合歌妓需求的作品，而歌妓的身分性質在此也就更形重要。第二重考慮則是歌詞的第二接受者聽眾將如何看待這些作品，或者詞人想要自己的作品得到哪些聽眾的共鳴。這聽眾有可能是同樣來參加宴會的士人、以聽歌唱曲為樂的一般大眾，也包括了詞人自己。詞人

<sup>77</sup> [宋]王灼：《碧雞漫志》，收於唐圭璋：《詞話叢編》，頁 79。

<sup>78</sup> 李劍亮：《唐宋詞與唐宋歌妓制度》（杭州：浙江大學出版社，2006），頁 194-195。

<sup>79</sup> 李劍亮：《唐宋詞與唐宋歌妓制度》，頁 195。



在創作時固然未必都是預設了接受者而刻意為他們寫作，但在意識中大概也不能完全脫離詞作為「俗樂」或流行歌曲的形象，以及當時詞之傳播接受途徑的影響，而以這樣的態度作詞，乃至漸漸營造出一種特定的審美風氣。誠如王曉驪所說，在詞作為一種城市娛樂、甚至商品經濟之一部分的背景下，「接受者的被動地位有了相當大的改變，他們可以有意識的進行選擇，甚至可以直接用金錢的力量刺激文化藝術朝著順應自己要求的方向發展。而大眾傳播者的地位也因此得到了提升，一方面他們迎合大眾的需要，成為創作者和接受者的中介；另一方面他們也進行主動的選擇，從而左右整個社會的輿論導向和審美追求。」<sup>80</sup>從這個角度看來，詞人在創作上要如何設法得到歌妓的認同與理解、又要如何滿足一般聽眾的心理需求而得到歡迎，也就成了探討詞之內容成因的關鍵。

前文已經提到，根據《花間集》的選輯，編纂者眼中的詞顯然以歌詠兒女情愛者為主，歷代言詞者也多半提到類似的看法：「詞之初起，事不出於閨帷、時序」<sup>81</sup>、「作詞與詩不同，縱是花卉之類，亦須略用情意，或要入閨房之意。」<sup>82</sup>這種女性主角或情愛主題的來源，就與詞人創作時的接受者考量有關。一方面詞人要與歌妓配合完成詞的寫作與演唱，必然須試圖去貼近歌妓的生活思想，最好以歌妓女性的形象為主題，以期讓詞能更容易的被歌妓認知、理解、獲得共鳴，從而能較生動的被表演出來。另一方面這種女性形象的創造也相關於聽曲者面對青樓歡場的慾望，一如康正果所說：「聽眾對女音的偏好與迷戀美色是混雜在一起的，而歌妓的表演也含有色情服務的性質。」<sup>83</sup>在這樣的背景下，無論是文人官府宴席的官妓演唱、文士私有的家妓表演或一般坊曲里巷的私妓賣藝，都無可避免為聽者帶來正規倫理生活之外情愛乃至情色的幻想，而曲詞中的女性形象與愛情內容，則更助長並滿足了此一追求，使聽眾能同時得到視覺聽覺情境氛圍與歌詞指涉之心靈慾望的享受。<sup>84</sup>

<sup>80</sup> 王曉驪：《唐宋詞與商業文化關係研究》（北京：中國社會科學出版社，2004），頁121。

<sup>81</sup> 〔清〕先著、程洪撰，胡念貽輯：《詞潔輯評》卷二，收於唐圭璋：《詞話叢編》，頁1347。

<sup>82</sup> 〔宋〕沈義父：《樂府指迷》，收於唐圭璋：《詞話叢編》，頁281。

<sup>83</sup> 康正果：《風騷與艷情——中國古典詩詞的女性研究》（鄭州：河南人民出版社，1988），頁251。

<sup>84</sup> 張淑香以流行歌曲的商品觀點看詞的內容而表示：「詞的題材內容之所以狹窄，以美女愛

詞中的女性形象既是在這樣的理由下進入創作，則其所帶來的情感特質，也應放在這樣的理由下去探討。先從歌妓的心理背景說起。自中唐以下，社會對女性的要求基本趨向壓抑，與上層階級受到較多禮教限制的婦女相較，歌妓已可說擁有相當多的自由，得與文士高官及各種階層的群眾頻繁接觸，靠自身的色藝獲得名聲，也不乏歌妓憑著聰明及美貌而得到士大夫賞識的紀錄。<sup>85</sup>然而，社會對女性的要求卻並非她們個人所能追求的成就，而主要在於她們在家庭中的倫理位置。這是與歌妓的狀況完全背道而馳的：這些女子並不在任何一重倫常關係中，從而無法進入一般體系而獲得認同。在現實生活的需要上，她們必須追求美色與技藝的表現以完成職業要求，但這種追求卻恰是將她們從倫理體系中推離得越來越遠。這使得歌妓本身成了一種美好卻注定失落的角色。

其次，歌妓的心理還同時面對著空間與時間的限制。歌妓的活動空間大約如同一般女性以閨閣為主，而由於職業的緣故，尚可拓及到各種宴會場合，甚至有出遊的機會；然而與她們所來往的文人進士相較之下，這些經常遷動、可能飄泊在天涯海角的情人，以及男性在這種交往關係中所具有的主動性，就更對照出她們自身行動力的狹窄與受限。面對空間時她們感受到的「庭院深深」，未必是實際生活空間的狹小幽深，而更是心理上造成的自我侷限。在時間上，靠著美色取悅恩客以謀生的歌妓比一般女子更有色衰愛弛、青春消逝的恐懼；而她們所處的宴席場合，歡聚與散會之間原本就是人世離合無常的縮影；演唱之音樂作為時間藝術具有流動特質，靠著前一個音符的消失來帶出後一個音符的存在，聲響即生即散，也暗示了一種時間不斷流逝的壓力。這種時間流逝感不同於詩歌中經常訴說的秋思，以士人面對老大無

---

情為主，正是因其原本乃針對男性消費者的慾望為訴求之故。」這或許並非詞以女性形象為主題的唯一原因，卻不能說毫無關聯。見張淑香：〈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》17(2009.09):69-138。

<sup>85</sup> 關於唐五代至宋的婦女生活與地位狀況可參考陳東原：《中國婦女生活史》（上海：上海文藝出版社，1990）第五章〈隋唐五代的婦女生活〉、第六章〈宋代的婦女生活〉，頁 87-128、129-172；段塔麗：《唐代婦女地位研究》（北京：人民出版社，2001）第四章〈唐前後期婦女地位的特點及其與社會發展之關係〉，頁 124-187。關於唐宋歌妓的盛行與生活情況則可參考王書奴：《中國娼妓史》（臺北：萬年青書店，1971）第五章〈官妓鼎盛時代〉第一節至第十三節，頁 71-171；李劍亮：《唐宋詞與唐宋歌妓制度》第一章〈唐宋歌妓制度面面觀〉，頁 8-54；廖美雲：《唐伎研究》（臺北：學生書局，1995）；鄭志敏：《細說唐妓》。

成時的回首作為不安的壓力來源，而更是一種尚保有著自我顧盼的美好、卻眼見它一點點流失而無可挽回的春情焦慮。再加上這些女子礙於生活所及，多半缺乏較宏大的眼光，儘管可能有敏銳的感知能力，其思想可及亦不過日常起居、人物來往，難以有更大的關懷與較寬廣的時空意識。空間的受限與時間的焦慮使得人們更將注意力放回自身，在無法對抗的現實下，僅能努力去抓住自己當下所能夠擁有的，藉著精神上的超越得到安慰。在男性士大夫的世界裡，這種心靈追求通常表現為對人生成就與功名事業的渴望；而在歌妓眼中，她們的心靈追求則多半以愛情為唯一的窗口。

自從唐代開始，妓女與士人的戀愛就是傳奇小說最熱門的題材，這種故事一方面說出了新科進士們在長安花花世界的戀情幻想、呈現了當時的社會風貌，另一方面也道盡歌妓的愛情生態。她們幻想愛情，幻想以自身的青春、美貌與歌喉感動情人而得到青睞，本來就伴隨著盲目的愛情在充滿限制的環境下更成為自我僅有的寄託，也加深了那種單一的、熱切的、執著的欲望。然而不幸的是，這些愛情追求多半無法獲得好的結果，對歌妓而言，留情的文人士子帶給她們離開娼妓階層而回歸倫理體系的可能，〈李娃傳〉的喜劇結局就是這種渴望心理的顯現，悲劇收尾的〈霍小玉傳〉卻可能更接近一般士妓戀愛的實情。<sup>86</sup>這種欲望與失望構成了歌妓戀愛心理的主題：她們在狹窄而受限的時空環境下將自我大量投注於愛情，期待從中得到心靈的依傍，而超越現實的束縛；但在現實中，這些追求又必然無法實現而導向失落。這正是一種以一生之力去試圖突破限制，卻又註定無法成功的情感。與此愛情信仰相伴而來的則是詞中女性形象的依賴性，因為難以藉由個人之力獲得最終歸宿，僅能渴望著被拯救、被帶離，這種心理與歌妓們既希冀主動追求、又無法通過主動而實現心願的背景相互連結，而更細膩化、抽象化為一種無聊賴的、無路可走的、糾結不去的情感。這種情感在詞中往往呈現為無力的依傍動作，那「倚欄」、「倚樓」、「憑窗」的身體狀態，正是內心空虛而渴望依賴的外顯。

<sup>86</sup> 廖美雲《唐伎研究》中解釋唐代的妓女制度是婚姻制度的一種補充，士人與妓女交往可能為了尋求愛情、靠名妓為官宦引介，但最終多半還是選擇現實社會地位而捨棄這種戀情。見廖美雲：《唐伎研究》，頁 105-117。

在歌妓之情感以外，男性聽眾對詞中女性角色的想像與需求，很可能也從另一方面加強了這種情感的執著與失望。對男性聽眾而言，他們期待從歌詞中獲得的是戀愛想像的滿足感，這是與聲色場所之消費密不可分的。而這對戀情的想像，則相對於一種女性神話的塑造，他們構築出了一個永恆等待、永恆匱乏的女子形象，藉以鞏固自身在情感關係中的地位，也藉此將女性變成爲自己所獨佔的對象，滿足愛情中的幻想。如張淑香所稱：「每一闋詞，每一幅女性形象，都指向那缺席的男性，於是只要是消費者的男性，就可以補位認同於其中的缺席者，幻想自己成爲被女性永遠欲求思憶的情人，成爲女性存在的所有與唯一的中心。……使女性成爲永遠的匱乏者，而欲求的男性則轉爲被欲求，而且一變而爲佔有者；則男性從中所獲的心理與男性中心意識形態的滿足，更有過於視覺與自其引申的快感。」<sup>87</sup>這種心理或許不必以性別上的父權或物化來評斷，而純然是一種愛情欲望型態的表現：可以說，歌妓是用歌詞說出了自己情感上的痛苦，詞人卻藉歌詞寫作來滿足自己與聽眾情感上的渴望。

以歐陽修著名的〈蝶戀花〉<sup>88</sup>爲例：

庭院深深深幾許。楊柳堆煙，簾幕無重數。玉勒雕鞍遊冶處。樓高不見章臺路。 雨橫風狂三月暮。門掩黃昏，無計留春住。淚眼問花花不語。亂紅飛過秋千去。(頁 656)

在這首詞中，首先感受到的就是一種朦朧而不斷的隔離意象。「庭院」本身已經是一重包圍，連下的三個「深」字一次將讀者帶進了幽暗而狹窄沒有盡頭的世界，這個女子是被包裹在楊柳的層層煙霧與無重簾幕的阻隔之後的。然而，這些阻隔與其說是去阻擋入侵者，不如說是去限制生活在其中的主角，「樓高不見章臺路」正是最好的明證：一如前面所提到的，這是一種心

<sup>87</sup> 張淑香：〈男性情色幻想的美典——溫庭筠詞的女性再現〉，頁 62。

<sup>88</sup> 此詞在《全宋詞》與《全唐五代詞》中皆以版本考判做馮延巳詞，見唐圭璋編：《全宋詞》（北京：中華書局，2009），頁 126；曾昭岷、曹濟平、王兆鵬、劉尊明編著：《全唐五代詞》（北京：中華書局，2008），頁 656-657。此處從鄭騫以風格說判作歐詞，見鄭騫：《詞選》（台北：中國文化大學出版部，1998），頁 31。

理與空間的雙重限制，一方面庭院、楊柳與簾幕造成了實際上的空間阻隔，另一方面「玉勒雕鞍遊冶處」與「章臺路」的想像更加強了那「深深深幾許」和「簾幕無重數」的心理距離，而使女主角陷入四面都被侷限的絕望。而這種狹小的空間，無路可走的自我，又自然在時間的意識中被喚起更大的焦慮，從「三月暮」到「無計留春住」，女主角展現的是她「門掩黃昏」，試圖以「掩」住黃昏去挽住流逝的時間，卻終於「無計」留住。這「掩」的動作與後來的「淚眼問花」，正顯示了她絕對的、執著的態度。即使是在一路下傾的被禁錮、被遺忘、被拋棄的愛情中，她依然堅決的去索求、去抓住；而她索求的春光，當然也不僅是青春年華，更是生命中一切美好包括情愛的象徵，那眼見春季離開的痛苦，就是眼睜睜看著自己的青春一點點失去的痛苦。時光與愛情的失落依舊是整首詞的主題，而貫串其中的情感則是始終執著的追求。

也如溫庭筠的〈夢江南〉：

梳洗罷，獨倚望江樓。過盡千帆皆不是，斜暉脈脈水悠悠。腸斷白蘋洲。(頁 123)

在這首僅二十餘字的小詞中，我們依然看見了前面提到的每一種要素：自身的美好——剛梳洗過的新妝；空間的限制——獨自在高樓上的眺望眼光；依傍的狀態——倚靠於樓邊欄杆的身體姿勢；時間的流逝與憂慮——不停流動消逝的悠悠江水與很可能從早晨逐漸流轉至今的斜陽；情感上的唯一與缺席——從早到晚過盡而皆不是的每一艘船；最終的失落——腸斷；以及其中整體所暗示的、永遠思憶著缺席男主角的、以愛情為她唯一倚靠而凝視的女性心聲：她所「獨倚」而「望」的不僅是江邊的高樓也不僅是眼中的船，更是她所賴以度日的愛情。這是一個簡單卻典型的詞的女性形象，也是詞中主要的情感：一種從愛情引申出來的，美好、受限、執著且注定失落之情。這正是詞情最重要的內容。要注意的是，在後世的創作上，詞的內容不一定限於單純情愛之落寞惆悵，但這種情感本身所具有的，執著受限與隱含著失落的特性，卻與前面所說詞情的幽微與纏綿之特徵結合，而從內容過渡到詞

體特質，成了詞所通常用來表現的一種情感。

### 三、自我的投射

在前面的討論中已經看見，詞主要是一種以女性之個體、生活、情事為主要描寫對象，而以男性為寫作者的文體。這樣的狀況隱含的是一種由男性角度「觀看」女性的模式。張淑香認為，在引發男性情欲幻想的需求上，詞經常有一種偷窺探密的空間呈現樣式，以及將女性做為一種「被注視的獵物」而刻畫其身體部件的寫作手法。這是基於性別立場與父權壓制角度下的論述。<sup>89</sup>誠然，在造成詞的世界裡，父權體制與商品消費都是不可忽視的機制，前文也提到這種流行歌曲所追求的消費性很可能影響了詞在內容題材的選擇，甚至整體審美傾向的變遷。<sup>90</sup>然而正如葉嘉瑩所提到的，詞之動人並不單純在於外在形貌的摹寫，而在於其中情意的感發性，單純寫外形之美的「二八花鈿，胸前如雪臉如蓮」固然美麗生動，但「倭墮低梳髻，連娟細掃眉。終日兩相思。為君憔悴盡，百花時」所具有的情感寄託、比興聯想，卻顯然大大勝過前者。<sup>91</sup>這其中的差異，或許正是情感的揣想與自我的投注甚至隱喻。<sup>92</sup>李劍亮談論歌妓與詞人創作關係時曾說為了在作品中突出歌妓的位置並和歌妓合作，詞人「須恰如其分的描寫歌妓的外在形象，刻畫其內在的心理」，而代言體的普遍運用也就是這一要求下的產物。<sup>93</sup>王兆鵬在言及花間範式之抒情類型時將之分為三種，其一為「創作主體以旁觀者的身分，表現第三者的心緒」，其二為「作者……像一位演員依據抒情主人公的聲態口吻來傳達『劇』中人的內心世界」的「代人言情式」，其三則為創作主體將自我情感

<sup>89</sup> 張淑香：〈男性情色幻想的美典——溫庭筠詞的女性再現〉。

<sup>90</sup> 詞與商品經濟的關聯可參考王曉驪：《唐宋詞與商業文化關係研究》。

<sup>91</sup> 葉嘉瑩：〈從《花間》詞的女性特質看稼軒豪放詞〉，《迦陵說詞講稿（上）》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，2000），頁 107-136。

<sup>92</sup> 關於詞人描寫女子與自我寄託的議題可參考楊柏嶺：《唐宋詞審美文化闡釋》第五章〈深情暗共知：女性填詞心態與詞學兩性批評〉、第六章〈無物似情濃：唐宋詞愛的情思及其接受意義〉，頁 64-112；鄧喬彬：《唐宋詞美學》（濟南：齊魯書社，2004）第五章〈唐宋詞的藝術傳達〉、第六章〈唐宋詞的美學接受〉，頁 164-251；張曉梅：《男子作閨音——中國古典文學中的男扮女裝現象研究》（北京：人民出版社，2008）。

<sup>93</sup> 李劍亮：《唐宋詞與唐宋歌妓制度》頁 196-197。

「借他人的身分、口吻傳達出來」的「托人言情式」。<sup>94</sup>或許可以進一步推論，在前兩種狀況中，既要由男性作者去為女性寫出對方的情意，則男性作者必然須將自己置放於女性的情感世界；在後一種狀況中，則純然是男性自身的情感，卻藉由女性形象說出來，則這必然也是一種適宜女性的、可能為她們所有的情感。於是在內容情意表達上，詞人與歌妓藉由情感共同體的身分合而為一，但在外在形貌的書寫上，卻因為女性主角的緣故，而依然保持著外化的特徵：當男性作者試著以女性的角度去描寫女子的生活，他必然先是以自己對女性的認知去觀察與想像，才可能將自我投注其中。這造成了詞在寫情風格上的兩大基礎：其一在於詞所寫的情經常不是與自我身體生命合一之情，卻是一種脫離了實體的純粹情感；其二則在於詞卻又同時是對觀看、對外物之描畫有著極高要求的一種寫作，因為那正是作者用以傳情的唯一方式。

在以閨閣庭院為範圍的傳統婉約詞篇中，主體往往不是被直接寫出，而是透過身體的片段或與身體相關的外物，去層層包圍、漸漸逼近，形塑出一個身體的形狀。這種手法很有可能從花間鼻祖溫庭筠的個人風格發展出來。張淑香認為溫庭筠詞中這些物件的彰顯來自男性的偷窺慾望與戀物凝視<sup>95</sup>，孫康宜則稱溫是「用言外意來構和各景」，「表面上是一團破碎的意象」，「但仔細探究，我們卻發覺其中要題都經過精挑細選，而各個意象就繞此迴旋發展。」<sup>96</sup>而所謂的言外之意當然就是詞中所要表達的那個情感中心，一如上文所說到高友工提及的詞篇內容上的「中傾作用」。<sup>97</sup>弦外之音的修辭手法可能也影響了對詞中主角的建構。這種以許多片段而破碎之外物來構築詞篇並暗示出核心的寫作模式，一方面可以與男性對女性的窺視意圖連結，透過這樣的寫作技巧讓聽眾甚至作者自己達到對女性的情慾想像；一方面符合了晚唐五代齊梁詩風復興下那種重視物色精麗、重視香豔之感官經驗的美感追求；另一方面也符合上文所說的詞的特殊狀況，亦即因為詞中所寫的情感本身是缺乏具體形象可依托的，而不得不藉由更多的外物去證明與表現這種情

<sup>94</sup> 王兆鵬：《宋南渡詞人群體研究》（南京：鳳凰出版社，2009），頁 134-135。

<sup>95</sup> 張淑香：〈男性情色幻想的美典——溫庭筠詞的女性再現〉。

<sup>96</sup> 孫康宜著，李爽學譯：《晚唐迄北宋詞體演進與詞人風格》（臺北：聯經出版社，1994），頁 48-56。

<sup>97</sup> 高友工：〈小令在詩傳統中的地位〉，見註 66。

感。

在此，外在景物之於主角的意義在於那是一些用以圈畫、界定乃至於確認他們存在的條件。詞的主角是隱藏著的，它們僅有情感而沒有實體，因而這情感顯得失落困頓、無依無靠而難以言說。它們變得必須依賴這些外物來定位，否則在那中間的自我便只是一團理不清的亂麻煙霧。故而這個被定位出的主角往往是偏向靜止、封閉、缺乏能動性的，像是一個虛線圈構出來的輪廓，即使像歐陽修詞中「門掩黃昏」，那主動的力量也立刻遭到挫折而最後僅能剩下無力的「淚眼問花」。而這樣的寫作策略與詞所要處理的情緒正可互相關發，亦即上文所提到的，詞中那種纏綿不去卻又不清晰、受到侷限而無力突破的情感特徵。例如：

小山重疊金明滅。鬢雲欲度香顛雪。懶起畫蛾眉。弄粧梳洗遲。 照  
花前後鏡。花面交相映。新帖繡羅襦。雙雙金鷓鴣。(溫庭筠〈菩薩蠻〉，  
頁 99)

柳絲長，春雨細。花外漏聲迢遞。驚塞雁，起城烏。畫屏金鷓鴣。 香  
霧薄。透簾幕。惆悵謝家池閣。紅燭背，繡帷垂。夢長君不知。(溫庭  
筠〈更漏子〉，頁 104)

在〈菩薩蠻〉中，作者的眼光不照見全體而只以身體的部份與周遭物件拼湊出主角存在——一個在華麗中了無生氣的存在。那「明滅」的小山、「欲度」的鬢雲，「繡羅襦」與「金鷓鴣」的斑斕色彩，對照的卻是「懶」起畫眉、梳洗「遲」誤且從頭到尾不見其人、只見其身週碎片的女主角，連鏡中之「面」都被競開嬌豔的「花」給取代。〈更漏子〉則由各種物件營造由遠而近的空間，再通過畫屏、簾、燭，暗示了在簾燭床帷之間「夢長君不知」的主角，正是從頭到尾只見意緒卻不見人影的典型，是靠著這些外物的慢慢靠近，才隱約感受到其中的核心人物，並得以為她定位。在溫庭筠之外後來的作者也有類似情況，例如：



一曲新詞酒一杯。去年天氣舊池台。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。(晏殊〈浣溪沙〉，頁 89)

漠漠輕寒上小樓。曉陰無賴似窮秋。淡煙流水畫屏幽。自在飛花輕似夢，無邊絲雨細如愁。寶簾閒挂小銀鉤。(秦觀〈浣溪沙〉，頁 461)

晏殊詞從外物風景環繞，由天氣、夕陽、花與燕慢慢收束點出所在的場景，才出現最後的「小園」「香徑」與「獨徘徊」的主角，展示的是身體的背影；秦觀詞中也由小樓、畫屏、花、雨包圍出感知的空間，最後以「寶簾閒挂小銀鉤」暗示主角從頭到尾皆靜止棲身的位置。兩者都同樣缺乏一個清晰明確的人物形象，包圍著全詞的始終是一種藉由空間物件勾引出的惆悵情緒，但究竟惆悵者何卻又難以說清楚。作者本身儘管是要書寫這種情緒，卻似乎並不負起說明的責任，而只靠著外物去營造出某種氛圍，這當然可能如上面所說，是因為情緒缺乏實體可依傍，而僅能依賴外物以言說的緣故；而另一方面也可能是因為這種情緒太過模糊幽微，在詞的寫作狀況下又不能以現實事件去作解釋，而連作者本身都難以釐清的關係。

在這樣的需求下，這些外在事物與景象並非隨意揀選，事實上因為要藉它們來安排主角，這些意象擔負了更大的責任。幾乎所有的意象，即使是那些看起來好像客觀寫景的，都在某一程度上可以與主體發生關聯，隱含了主角的存在、主角的動作、主角的知覺、主角的情感投射。甚至這些外物的性質正是由主角自己塑造出來的。就像康正果所說：「與其說豔詞中的閨房世界再現了婦女的日常生活，不如說它把閨中人的心境景物化了。」<sup>98</sup> 遵循著主角與物件之間以言外之意結合的手法，這些聯繫也並不明顯，常常只有情感上的聯想痕跡可尋。如上面所引的溫庭筠的〈更漏子〉，柳絲春雨的隔離意象選擇、內外空間建構、遠方的聽覺感受、近身靜止的畫屏鷓鴣、香霧的嗅覺、垂繡帷與背紅燭的動作，其實都出自「夢長君不知」背後孤單寂寞的主角心緒；秦觀〈浣溪沙〉中漠漠輕寒的感知、曉陰的無賴、畫屏煙水之幽、飛花細雨之如夢似愁、直到寶簾銀鉤的凝視眼光與那「閒挂」的靜定狀態，也都

<sup>98</sup> 康正果：〈風騷與豔情——中國古典詩詞的女性研究〉，頁 254。

出自主角本身寂寞、無賴、靜止與空虛的感受。也如歐陽修的「庭院深深」、「簾幕無重」並不來自居所本身的深邃而是一種心理作用，是主角自我受限之情感所構築出的空間。

但重要的是，這些意象不只是主角寂寞幽閉的反映，更同時用來證明主角的寂寞幽閉。在「庭院深深深幾許」一詞中很清晰的看見女子受困在這重重阻隔中的無力感，那「簾幕無重數」的閉鎖、「樓高不見章臺路」的喟嘆，無不出於女子心中渴望追尋情人，卻又無能為力的沮喪失落，可是偏偏又是那樣的視線造就了她那樣的感受。秦觀筆下的主角由本身的無依惆悵去敏銳的體察「輕寒」、「無賴」、「幽」、「夢」、「愁」的種種如夢似幻的淡淡情緒，而卻是這種種情緒的象徵物圍繞著她，而使她被困在那一片茫茫漠漠、煙霧細雨的交織當中。〈更漏子〉的主角被包圍在她所看見的柳絲、春雨、香霧、繡帷裡，而終於在這層層覆裹無可逃脫的孤寂中僅能沉入自己的夢境——一個更加深邃、自我而隱密的空間。換句話說，是主角那樣的心理情緒，造成他們眼中看見那樣的外物，但同時也正是那樣的外物構成了他們以為身處的世界，甚至由那樣的外物去決定了他們的存在並更深化他們的情感。而這選擇的意象不僅止於單純的外物，詞中經常傳達的春情之時光憂愁，不也是一種藉他人眼光來看見自我之美，再將自己陷入那自己想像出的、失去了青春的未來而感到焦慮嗎？

這便成了詞由寫作手法帶來的一種雙重投射：詞中主角將自我投注於外物並建立起特定的情感意象，而再由這意象回來暗示或勾勒自身。也就像男性作者將情感投注在女性身上而建立特定女性形象，再由這特定女性形象返回自身來作種種自我的隱喻一樣。一如溫庭筠的「照花前後鏡」，鏡像的互相反射都只是同一個幻影的幻影，真正的主角卻是看不見的。從主角到外物是第一重映照，從外物回到主角的勾勒是第二重映照；從詞人之心到歌妓形象是第一重映照，而從歌妓形象再回頭形成比興系統則是第二重映照。而在這雙重的雙重映照下，真正的自我反而被一次次隱藏在自我的投射物之中，也造成了詞體狹深糾結的效果。

在此可以為這一節做個總結：詞情來自文體本身的特質、來自詞人所欲

賦予的內容，也來自詞人爲它建立的特殊風格。在文體的形式特質上，包括了音樂文學與長短句兩個大特徵，而這兩個特徵則帶來一種延續不斷的、抽象而非具體的、曲折不穩的情感。在文體的內容上，相關於詞人創作時所考量的對象，造成主要以歌妓女性形象爲書寫主題，而歌妓的生活地位與思想則帶來了詞的內容偏向情感上的失落、執著、受限。最後在文體風格上，由於代言體的特殊狀況，導致詞中缺乏實體的情感對於物象有特別強烈的依賴性，因而出現了以自身投射出外物、又從外物勾勒回自身的書寫模式，也形成在鏡像幻影中隱藏得更深的自我。這就是本論文所認爲的詞情特質：一種執著的、失落的、隱藏於物象中而纏綿不斷的自我糾結侷限之情。這種特質經由花間範式的定型，而被相當程度的積澱於詞的文體風格當中，一般作者固然未必有意的依此模仿創作，其風格卻成了對詞的根本認知，而可能不自覺地成爲他們在選擇文體時的考量，或是創作時潛意識的呈現。而接下來要討論的，就是這種情感特質與辛棄疾山水田園詞之間的關聯。作爲「變調」的稼軒詞，特別是遠離兒女情愛主題的山水田園作品，和花間範式下的婉約傳統可能有什麼關係？又要如何在情感上呈現出它身爲「詞」的特質？如何和辛棄疾個人的特色呼應？

### 第三節 辛棄疾的山水田園「詞」

在觀察辛棄疾詞篇和花間範式作品差異的時候，首先會注意到的是迥然不同的主角樣態。前文已經提到，在早期詞常見的代言體狀況以及情感內容的塑造下，傳統婉約詞中的主角形象往往是偏向靜態、消極、被動而較缺乏力量的。例如〈菩薩蠻〉裡那個被第三人眼光檢視的女子，作爲被觀看的對象，沒有任何發聲的空間，只能藉著旁觀者的介紹展現自身，而她被圈限在周遭華美的、「玲瓏多姿、虎虎有生氣」的物象間，正如同櫥窗裡缺乏生命的展示品；<sup>99</sup>溫庭筠〈更漏子〉和秦觀〈浣溪沙〉中的女主角更是從頭到尾沒有任何動作，只依靠物件來暗示自身心緒。這種消極與被動既出自代言體中

<sup>99</sup> 見孫康宜著，李爽學譯：《晚唐迄北宋詞體演進與詞人風格》，頁 68-69。

男性對女性的觀看角度，也出自他們所揣想並賦予詞中女主角的情感狀態，而形成詞篇創作時的一種特殊風貌。

然而，另一方面，詞的發展上卻一直存在著一種背離花間傳統的模式，從初期的韋莊、李煜到柳永，再到奠定一般所稱豪放派地位的蘇軾，在詞體漸漸往文人、往傳統詩靠近的同時，作者所灌入詞內的自我意識也正逐漸清晰，在文人開始脫離代言手法而以詞自抒的狀況下，詞中的主角與作者合一，且有了越來越明顯的主動力量和自我陳述。這些寫作技巧包含了較流暢的敘事達意手法、情態動詞與心緒動詞的使用等等。<sup>100</sup>如李煜的〈烏夜啼〉：

無言獨上西樓。月如鉤。寂寞梧桐深院鎖清秋。 剪不斷。理還亂。  
是離愁。別是一番滋味在心頭。(頁 767)

在這首詞中，讀者依然可以看見花間典範所具有的那種情感：那被深鎖在梧桐院內、隔離在西樓之上，籠罩在整個秋季天地巨大的時空牢籠中而無法逃脫的主角，執著於剪不斷理還亂的愁緒，而那愁緒正是永遠無法復原的、一旦分離便無法回歸的失落。在意象的選擇安排上，也依舊可以看出作者的投射與自我陷溺，梧桐、新月、清秋所帶來的孤獨與懷鄉的況味，是作者本身寂寞的沾染，也正是這些意象去強化了作者那受限的、憂傷的情感，而使他去建造出一個被包圍著無處可去的心理空間。但不同的是，李煜在詞中很清楚的點明了自己的「無言」、「獨」，「上西樓」的動作，自己剖析了自我情緒的特質「剪不斷」「理還亂」以及情緒的名義「是離愁」，最後再主動說出這一切情緒對他的影響：「別是一番滋味在心頭」。

在這樣的狀況下，讀者看見了一個寫作者與被寫作者合一的能動主體，詞中的主角不再是消極的被外物所建構，不再需要仰賴他人的眼光來自我展示，不再需要依靠他人的情感經驗來自我發言。他開始主動的與外物交涉，去觀看、感知、思考、自我說明。「從此，創作主體與詞作文本中的『我』逐漸具有同一對應的關係，詞日漸由非我化走向自我化，由類型化走向個體化。」

<sup>100</sup> 相關討論可參考孫康宜著，李爽學譯：《晚唐迄北宋詞體演進與詞人風格》第二章〈溫庭筠與韋莊——朝向詞藝傳統的建立〉、第三章〈李煜與小令的全盛期〉，頁 45-130。

<sup>101</sup> 在自我表達的需求下，作者的關心不再侷限於如何從外物去建構主角形象，而更注意如何從我的角度去形塑外物，也更注意那藉由我之眼光而被看見的世界。也正是在這樣的背景之下，才出現了自我與外在世界對等互動的可能。

辛棄疾山水田園詞中自我意識的表現正是產生在這種背景上。在上一章中，我們已經看見了辛棄疾筆下強烈的自我，是如何以一種主動的意態去與外在世界互動，與它對立抗衡，試圖掌控與告誡自然萬物。他在詞篇中所呈現的充滿大動作和情感張力、並主動安排景物意象的自我，與溫庭筠花間範式下被外物所建構的消極靜態身體完全是兩個極端，也正是稼軒詞所謂「豪」的來源，是他作詞能夠「大聲鞞鞞，小聲鏗鏘，橫絕六合，掃空萬古」<sup>102</sup>，而以詞自我陶寫的基礎。

《詞苑叢談》引黃梨莊語，稱辛棄疾「當弱宋末造，負管、樂之才，不能盡展其用，一腔忠憤，無處發洩，觀其與陳同父抵掌談論，是何等人物？故其悲歌慷慨，抑鬱無聊之氣，一寄之於詞。今欲與搔首傅粉者比，是豈知稼軒者？」<sup>103</sup>然而在緒論中，我們已經提出風格多變、亦豪亦婉的辛棄疾，究竟是如何掌握、又掌握了何種「詞之特美」的疑問。也就像李煜的作品在直言的抒情手法之外，依舊保有詞深鎖、憂愁而無法逃脫的情感特色，稼軒詞之所以能不流於叫囂呼喚之粗豪，而尚能在慷慨中保有曲詞之委曲動人，也正因為它在情感上依舊可以與「搔首傅粉」之傳統婉約詞所最擅於傳達的執著、失落與自我設限之情相互呼應。

前文已經提到辛棄疾具有重氣的基本思想，那由個人強大飽滿之氣所引生出的強烈的自我意識，在他作品中便成為各種纏綿不去的執著心態。在前引的〈蘭陵王〉一詞中，已經很清楚的看見了這種心理的難以抒散，始終牽扯於憂憤與挫折而凝聚為永恆的對抗姿態，而在山水田園詞中亦是如此。有時這執著表現為一種對自我獨立力量的堅持和不願妥協，例如他的〈西江月·遣興〉：

<sup>101</sup> 王兆鵬：《宋南渡詞人群體研究》，頁 141。

<sup>102</sup> 劉克莊語，引自辛更儒編：《辛棄疾資料彙編》（北京：中華書局，2005），頁 102。

<sup>103</sup> 〔清〕馮金伯輯：《詞苑粹編》卷五〈品藻〉，見唐圭璋：《詞話叢編》，頁 1870。

醉裡且貪歡笑，要愁那得工夫。近來始覺古人書。信着全無是處。    昨夜松邊醉倒，問松我醉何如。只疑松動要來扶。以手推松曰去。（頁444）

辛棄疾所不願為松樹所扶而昂然獨立的自信，正是他對自身力量與地位最明顯的執著，「近來始覺古人書，信着全無是處」的辛棄疾寧可相信自己而不願屈服於外在，那「不恨古人吾不見，恨古人不見吾狂耳」與「我見青山多嫵媚，料青山見我應如是」（〈賀新郎·邑中園亭，僕皆為賦此詞。一日，獨坐停雲，水聲山色，競來相娛，意溪山欲援例者，遂作數語，庶幾彷彿淵明思親友之意云〉，頁515）的自傲，也是相同心境下的產物。這種心理有時也成為強大的自豪與自負，例如這首〈水調歌頭〉的上片：

我飲不須勸，正怕酒尊空。別離亦復何恨，此別恨匆匆。頭上貂蟬貴客，苑外麒麟高塚，人世竟誰雄。一笑出門去，千里落花風。（〈水調歌頭·淳熙丁酉，自江陵移帥隆興，到官之三月被召，司馬監、趙卿、王漕餞別。司馬賦水調歌頭，席間次韻。時王公明樞密薨，座客終夕為興門戶之歎，故前章及之〉，頁47）

從不須人勸酒而「正怕酒尊空」的不醉不止，到「人世竟誰雄」的質疑，再到「一笑出門去，千里落花風」的意態，其中貫串的正是那一意孤行而否定一切的強烈自我。不妨把這兩句詞和蘇軾的「一點浩然氣，千里快哉風」<sup>104</sup>相比：蘇軾的句子以胸中的浩然之氣吹出千里快哉之風，表現了一種廣大的、自我而出的渾融；辛棄疾的「一笑出門去」卻已先有了「笑」所帶來的自視自尊與對人世其他繁瑣的輕視，那接續的「千里落花風」則一方面成了對他背影的追隨，另一方面也成了在那強烈之「我」身後片片飛落的寂寥。兩人所呈現一者疏曠、一者有所負氣的姿態昭然可見。

<sup>104</sup> 蘇軾：〈水調歌頭·快哉亭作〉，〔宋〕蘇軾著，鄒同慶、王宗堂校注：《蘇軾詞編年校注》（北京：中華書局，2007），頁483。

在另一些狀況裡，辛棄疾的執著呈現為一種較為低迴卻柔韌不斷的纏綿情緒。例如〈菩薩蠻·金陵賞心亭為葉丞相賦〉：

青山欲共高人語，。翻萬馬來無數。煙雨卻低回。望來終不來。 人  
言頭上髮。總向愁中白。拍手笑沙鷗。一身都是愁。(頁 32)

前文討論其中的物我相對關係時已經提到，這首詞中寫出了在「來」與「不來」間外物對自我欲迎還拒的姿態。而事實上，短短數十字裡徘徊的不只是來與不來的拉扯，更是一種徘徊的低沉心緒，是「望來」而不得的等待，也是那「一身都是愁」的自我對照。煙雨與愁緒始終糾結在這闋詞的氛圍中綿綿不止。而當這首詞又在數年後被辛棄疾自己重複一遍，填出另一闋和詞〈菩薩蠻·乙巳冬南潤舉似前作，因和之〉：

錦書誰寄相思語。天邊數遍飛鴻數。一夜夢千回。梅花入夢來。 漲  
痕紛樹髮。霜落沙洲白。心事莫驚鷗。人間千萬愁。(頁 155)

不僅是天邊數遍的飛鴻、一夜千回的夢，隨著漲痕落葉秋霜紛紛落下的心事也同樣是無窮無盡的「千萬愁」。當數量被放大而強調了其中的重複性，也就同樣暗示了在重複性中徘徊難解的自我。特別這第二首〈菩薩蠻〉又是因「南潤舉似前作」而重將近十年前的舊作拿出來唱和<sup>105</sup>，辛棄疾在創作當下心中所勾起的，恐怕不僅是對韓南潤或過往時光的懷念，相同的韻腳可能也正引出那十年來始終未解的「愁」。他在另一首〈生查子·獨遊西巖〉裡寫道：

青山招不來，偃蹇誰憐汝。歲晚太寒生，喚我溪邊住。 山頭明月  
來，本在天高處。夜夜入清溪，聽讀離騷去。(頁 299)

<sup>105</sup> 據鄧廣銘之編年，〈菩薩蠻·金陵賞心亭為葉丞相賦〉作於淳熙元年（1174），〈菩薩蠻·乙巳冬南潤舉似前作，因和之〉則作於淳熙十二年（1185）。《辛棄疾詞新釋集評》則說：「舉似：相示以言語，或說明也。」可能是因為南潤提起此作而辛棄疾才又再和韻。見朱德才、薛祥生、鄧紅梅編：《辛棄疾詞新釋集評》（北京：中國書店，2010），頁 338。

「招不來」的青山與作者在「偃蹇誰憐汝」的心疼責備與「歲晚太寒生，喚我溪邊住」的柔情招攬之間，儼然又是「煙雨卻低回，望來終不來」那反覆拉扯的另一種表現。而從天高處下到清溪的明月，卻是「夜夜」來「聽讀離騷去」：在這裡既有數量與重複造成日復一日夜復一夜的永無休止，更有離騷所暗喻的有所執著不平的心境，重要的不是明月夜夜來聽讀離騷，而是夜夜朗誦離騷與明月相伴的辛棄疾自己。也就如同他所最為人熟知的〈醜奴兒·書博山道中壁〉：

煙蕪露麥荒池柳，洗雨烘晴。洗雨烘晴。一樣春風幾樣青。    提壺  
脫袴催歸去，萬恨千情。萬恨千情。各自無聊各自鳴。(頁 169)  
少年不識愁滋味，愛上層樓。愛上層樓。為賦新詞強說愁。    而今  
識盡愁滋味，欲說還休。欲說還休。卻道天涼好箇秋。(頁 170)

格律本身的語句重複帶來情感的重複意味，而在那「各自無聊」與「欲說還休」底下，貫串於詞中糾結不去的正是無可訴說、無處消解的憂愁。面對這樣的愁緒，辛棄疾並非沒有掙扎，但他的掙扎卻往往落入更矛盾猶豫的窠臼。回到他的〈水龍吟·登建康賞心亭〉：

楚天千里清秋，水隨天去秋無際。遙岑遠目，獻愁供恨，玉簪螺髻。  
落日樓頭，斷鴻聲裡，江南游子。把吳鉤看了，欄干拍遍，無人會、  
登臨意。    休說鱸魚堪膾。儘西風、季鷹歸未。求田問舍，怕應羞  
見，劉郎才氣。可惜流年，憂愁風雨，樹猶如此。倩何人喚取，紅巾  
翠袖，搵英雄淚。(頁 34)

辛棄疾在此詞中所糾纏不去的「愁」與「恨」，是玉簪螺髻的青山綠水為他「獻」「供」上來，而使他「欄干拍遍」卻無所抒散的鬱憤之氣。如果說這股鬱憤之氣來自仕途上的失意，「鱸魚」、「季鷹」則提供了退隱的解決方式，



卻同樣被辛棄疾以「求田問舍，怕應羞見，劉郎才氣」否決。前文已經說過「怕」與「羞」所帶來的、時時預設了外在世界與自己對立的相對意念，此處則要更注意在「怕」與「羞」之婉曲表示背後的猶豫心態，並非主動的直接拒絕，而是從外人的角度轉回來說自己的不願，其迂迴似乎也正隱含了內在輾轉曲折的思緒。再注意結尾數句，辛棄疾並沒有提出明確的自我寬解或期許，卻是等待著「紅巾翠袖」來「搵英雄淚」——這「紅巾翠袖」甚至不是他本身所有，而是「倩何人」去為他「喚取」來的。這裡隱現的正是詞中習見的依賴感與無力感，這愁好像不是辛棄疾自身可解，只能等待著別人去為他解答，而他本人卻是處於其中無可施為的。望著水際拍著欄杆，千迴百轉仍無法離開困境而等待著有人來「搵英雄淚」的辛棄疾，與溫庭筠筆下那倚著江樓凝望流水，過盡千帆仍無人可將她帶離而在日暮斜陽下「腸斷白蘋洲」的少女，似乎竟有相同的影子。儘管一者是男性士大夫充滿憤懣的對抗意態，一者是女性盼望愛情的柔弱身影，兩人執著糾結而徘徊不盡的情感卻仍有其微妙共通之處。

這種狀況顯然反映了中國詩歌上香草美人的傳統：只能等待著男性之愛情來拯救的女性，與只能等待著君王青睞使自身得以有意義的士大夫在此合而為一，辛棄疾筆下那些在隱逸期許後出現的「怕君恩未許，此意徘徊」(《沁園春·帶湖新居將成》，頁 92)、「天心肯後，費甚心情」(《行香子·三山作》，頁 328)也都是此種產物。然而那禁錮著辛棄疾的追求、使他仰望痛苦而矛盾掙扎的卻不僅是君王，更是整個時代環境。在前兩章中我們已經解釋過辛棄疾自身志向與時代背景給予他的限制，而那現實世界帶給他的壓抑與他突破困頓的渴望，往往也就表現在他面對外在物象時的抵抗與掙扎上。一如在第三章的討論中所看見的，辛棄疾在面對自然景物時，往往習慣將它擬人化，由強大的自我去賦予外物同樣強大的生命力，而在彼此的互動中產生各種拉扯的力量。而這處處與他相抗，使他意圖去掌控、去凌駕其上的世界，或許也正是現實政治環境與不甘沉默之辛棄疾的關係縮影；那與他相抗的物，或許正是他眼中外在世界的投射。在詞中，辛棄疾未必確切的以某些意象隱喻政治現實，或以某些動作象徵自己對政局環境的不滿，但他生命中以自我去

和世界抗衡的根本樣態，以及受到壓制仍渴望復起的心理，卻是一致的樣貌。就像葉嘉瑩所說，辛棄疾原本忠義憤發、向上衝進的力量與他生命中所受的放廢家居、向下打壓的力量，形成了他詞中一來一往的激盪盤旋，也成了他詞作的本質。<sup>106</sup>也正是這相互激盪的力道，造成了他山水田園詞中那些自我與自然特殊的互動關係。

或許可說，在無法得到滿足的政治理想中，辛棄疾轉向山水田園，去尋求自我力量的展現，然而這展現本身，卻又往往只是帶來更大的失落。原因之一在於無論多麼渴望以強壯的自身來抵禦或控制外物，那廣大的世界是如何都不可能完全聽命或擺脫的。就像政治環境始終與辛棄疾作對而令他無力施為一樣，外物對他的相反對立與逃脫掌控也是經常可見的，比如那在爭執後自稱「麾之即去，招亦須來」的酒杯（〈沁園春·將止酒，戒酒杯使勿近〉，頁 386）、「不肯入詩」還笑他「自沒安排處」的野花啼鳥（〈驀山溪·停雲竹徑初成〉，頁 413）、「望來終不來」的青山（〈菩薩蠻·金陵賞心亭為葉丞相賦〉，頁 32），在幽默嘲諷底下，那與我相對的外物似乎也隱隱透露對外在世界無力掌握的焦慮。而他在〈六州歌頭·屬得疾，暴甚，醫者莫曉其狀。小愈，困臥無聊，戲作以自釋〉（頁 428）中對鶴訴說的種種憂慮，前文已說到幾乎全部來自他掌控與擁有欲望的無法滿足；他為鶴擬作的回答在此則頗有意味：

口不能言臆對：「雖盧扁藥石難除。有要言妙道，往問北山愚，庶有瘳乎。」

鄧廣銘注認為所謂的「北山愚」當來自〈北山移文〉，指與出仕媚世之周顒相對的真隱者。辛棄疾之病唯有靠「北山愚」的要言妙道治療，似乎也正道出他對世事的無法忘懷，意欲施為之心只有真正忘世、真正雲淡風輕的隱者才能消除，因而這北山愚的概念也就悄悄的將前面對於青山綠竹的憂累之心，覆上一層世俗色彩。

<sup>106</sup> 葉嘉瑩：《唐宋詞十七講》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，2000），頁 432。

造成辛棄疾越是想要通過外物展現自己就越是容易帶來失落的原因之二，則或許來自所能掌控之現實與自我願望的距離。在許多狀況下，人固然能對外物有所掌握並凌駕其上，但他所能駕馭的也只不過是鄉間草木山水，而再也不會是他渴望的軍政長才。就如同「檢校山園」時在「靜處閒看」「兒童偷把長竿」營造出的對照感（〈清平樂·檢校山園，書所見〉，頁 194），當他說出「乃翁依舊管些兒：管竹管山管水」（〈西江月·示兒曹，以家事付之〉，頁 530）、說出「酒聖詩豪，可能無勢，我乃而今駕馭卿。清溪上，被山靈卻笑，白髮歸耕」（〈沁園春·再到期思卜築〉，頁 353）、說出「老合投閒，天教多事，檢校長身十萬松。」（〈沁園春·靈山齊菴賦。時築偃湖未成〉，頁 376）的時候，總難掩背後「卻將萬字平戎策，換得東家種樹書」（〈鷓鴣天·有客慨然談功名，因追念少年時事，戲作〉，頁 483）的無奈對比。他固然能欣賞山林風景，試著在鄉間有所安頓，但那也只不過是使自己身陷於與南宋朝廷一樣的偏安當中，而更感不滿。「今宵成獨醉，卻笑眾人醒」（〈臨江仙·即席和韓南澗韻〉，頁 143）、「醉中只恨歡娛少，無奈明朝酒醒何」（〈鷓鴣天·鵝湖歸，病起作〉，頁 187）、「書咄咄，且休休，一丘一壑也風流」（〈鷓鴣天·鵝湖歸，病起作〉，頁 188）都顯然道出了這苟安帶給他的，實是更深的困頓與憂慮。

這樣的情感一方面呼應了詞情特質中的執著意念，另一方面則呼應了那種美好之必然喪失、追求之必然不得的宿命性。辛棄疾的失落不僅是單純無法求取功名、無法被重用的失落，而是面對著龐大的壓制力，多次意圖奮起、意圖掙脫，卻注定無法改變的時代的牢籠。最能代表稼軒詞風格的重要作品之一〈水龍吟·過南劍雙溪樓〉是這樣寫的：

舉頭西北浮雲，倚天萬里須長劍。人言此地，夜深長見，斗牛光焰。我覺山高，潭空水冷，月明星淡。待燃犀下看，凭欄卻怕，風雷怒，魚龍慘。 峽束蒼江對起，過危樓欲飛還斂。元龍老矣，不妨高臥，冰壺涼簟。千古興亡，百年悲笑，一時登覽。問何人又卸，片帆沙岸，繫斜陽纜。（頁 337）

這首詞中「峽束蒼江對起，過危樓欲飛還斂」兩句，恰可作為辛棄疾生命情懷的註腳。黑夜中的雙溪樓景，「對起」的山崖窄化了峽谷的寬幅，「束」字更使奔流的江水被收縛成一條細帶，相對而「起」的山壁動勢，彷彿暗夜中仍在向上延伸的黑影，而充滿不祥的壓迫感。這正是辛棄疾第一次復出時眼中所見的，比之前更為艱難的局勢。而他自己在這之中的身影，卻是「過危樓欲飛還斂」：他渴望飛起，渴望飛過高樓，衝破緊緊限制住他的山峽與黑暗，最後卻仍不得不斂翅而息。至於使他停下的原因，從下句的「元龍老矣，不妨高臥，冰壺涼簟」與「問何人又卸，片帆沙岸，繫斜陽纜」便可以隱約讀出，在仕與不仕之間的徘徊，是充滿不得已的悲涼與家國感嘆。<sup>107</sup>不是他想要斂翅棲身，而是這家國的大環境使他注定無法高飛，那欲飛還斂的退縮也就像這闕詞的上片在「倚天萬里須長劍」的氣勢下，終收以「凭欄卻怕，風雷怒，魚龍慘」的膽怯。

這種矛盾姿態不僅可對應到辛棄疾面對政局的心境，當他面對山水田園生活，那渴望安頓卻又始終閒而不適的心緒也同樣是另一重欲飛還斂的對照。前文已經提過，辛棄疾在書寫山水田園題材時，面前很可能有著一定的隱逸典範，這典範來自前代山水田園文學的累積，來自隱逸概念的發展，來自陶淵明的形象建立，而都影響了辛棄疾理想中的隱居生活。只是辛棄疾在面對這典範時，顯然有著自我的落差，那不僅呈現於他所自承的「待學淵明，酒興詩情不相似」（〈洞仙歌·開南溪初成賦〉，頁 144），更呈現於他以自己之想像與認知去建立的「風流酷似，臥龍諸葛」（〈賀新郎〉，頁 236）和「如今凜然生氣」（〈水龍吟〉，頁 521）的淵明形象。換個角度來看，辛棄疾何嘗不願意「飛」到陶潛模範身旁真正縱忘世情？而他的「斂」卻在於自我意識的無時或忘，使他與山水田園隱逸之間始終隔著一道鴻溝，那一方面是他個性與此典範不同而難以真正追隨，也是他本身有其眷戀所致。就像他的〈賀新郎·題傅巖叟悠然閣〉：

<sup>107</sup> 末三句的解釋可能與南宋偏安的隱喻有關，以斜陽象徵國家的衰敗，以繫纜象徵不再北伐而苟安於一時的南宋朝廷。說見葉嘉瑩：《唐宋詞十七講》，頁 444-445。

路入門前柳。到君家悠然細說，淵明重九。歲晚淒其無諸葛，惟有黃  
花入手。更風雨東籬依舊。陡頓南山高如許，是先生拄杖歸來後，山  
不記，何年有。是中不減康廬秀。倩西風為君喚起，翁能來否。  
鳥倦飛還平林去，雲自無心出岫。賸準備新詩幾首。欲辨忘言當年意，  
慨遙遙我去羲農久。天下事，可無酒。(頁 446)

在對陶潛的懷想追慕後，辛棄疾最終感嘆的卻是「天下事，可無酒」，仍有家國、世風的憂慮縈繞於心，而無法進入忘言境界。他與羲農的距離也正是他與陶淵明的距離，是對世間政治的難以忘懷，使他終究不能真正在隱逸生涯中獲得歇息。這於是成爲一種兩邊都不能安頓的矛盾狀態，既無法在現實環境中高飛，也無法自放於山水田園間，而都有所顧慮猶豫，「欲飛還斂」的身影也就成爲稼軒詞中關於仕與隱的雙重困頓。

而就像前幾章裡提到的，一方面南宋初期政局的不穩定使北伐有種種現實上的疑慮，辛棄疾的特殊身分又使他難以在朝廷中獲得好的地位；但另一方面這時卻又並非真正無可施爲的亂世，至少在仕途中，他依然碰到了幾次可能實現北伐夢想的契機。在失望與希望之間，也帶來辛棄疾更難以拋捨的矛盾。對辛棄疾而言，倘若他不那麼清楚自己的才幹、不曾有過光輝的過往，倘若他沒有被不斷給予夢想的機會，或許會不那麼耿耿於功名事業，不那麼矛盾掙扎；一如溫庭筠、歐陽修筆下幽嘆著春光瞬逝的紅顏少女，若是從不美過、從不年輕過，也不會對時間有這樣深切的焦慮。而在這「欲飛還斂」矛盾而空落的身影中，似乎也不無那「門掩黃昏」卻「無計留春」、「淚眼問花」的失落——一種面對限制有所焦慮痛苦，渴望挽回、渴望奮力突破卻又終歸於無力的意態。

在這些討論中我們可以看到，辛棄疾在以山水田園題材抒發情感時，主要藉由兩種方式來使不得志的自我得到安頓：第一種是通過向外物展現自我，從而確認自身的存在與能力，例如藉著與外物相對抗來表現自己的力量，或藉由去掌控他者來滿足擁有與支配的意圖，並帶有嘲弄意味的將它當作現實志向不得實踐時姑且爲之的代替品。然而也就像前面所說的，這些嘗試未

必能使他就此釋懷。在前面舉過的例子之外，還可再看他的〈水調歌頭·盟鷗〉：

帶湖吾甚愛，千丈翠奩開。先生杖屨無事，一日走千回。凡我同盟鷗鷺，今日既盟之後，來往莫相猜。白鶴在何處，嘗試與偕來。破青萍，排翠藻，立蒼苔。窺魚笑汝癡計，不解舉吾杯。廢沼荒丘疇昔，明月清風此夜，人事幾歡哀。東岸綠陰少，楊柳更須栽。(頁 115)

盟鷗一事之於辛棄疾，接近於退隱早期在對田園生活尚不那麼確定之下的自我宣言，圖藉由這個盟鷗的形式來鞏固自己的信念，一如他以〈踏莎行·賦稼軒，集經句〉(頁 119) 來為自己找到支持一樣。然而這盟鷗的動作本身卻立即使他意識到自己與魚鳥終究是不同的，而他也依舊是寂寞的：「窺魚笑汝癡計，不解舉吾杯」。這裡的「笑」與「癡」近於無奈，而源於自己和魚的畢竟無法真正理解相親，因此情緒從「帶湖吾甚愛」的愉快逐漸轉入「廢沼荒丘疇昔，明月清風此夜，人世幾歡哀」的無常感嘆。全詞最後突然跳開，提到「東岸綠陰少，楊柳更須栽」，正是因為在這些思考後落入難以處理的情緒，才突然寫出這樣一句和前文無甚關聯的話，聊且繼續在現實中作一些什麼，以逃避自己無法寬解的情結。而那情結也就來自盟鷗動作本身反而更映襯出的，自己廢官的不安與落寞。

第二種方式則是試著將自我放入被建立的隱逸典範和理性的思辨，通過對此典範的追隨嚮往、理論的爬梳對話來自我安慰寬解，也藉由對隱逸的頌揚和對仕途的否定來促使自己遠離政治、回到自然。除了前面提過的他對鄉村風景和淵明典範的書寫之外，不妨再看看下面這些與相對概念或哲理論說有關的作品：

進退存亡，行藏用舍。小人請學樊須稼。衡門之下可棲遲，日之夕矣牛羊下。去衛靈公，遭桓司馬。東西南北之人也。長沮桀溺耦而耕，丘何為是栖栖者。(〈踏莎行·賦稼軒，集經句〉，頁 119)

蝸角鬥爭，左觸右蠻，一戰連千里。君試思，方寸此心微。總虛空并包無際。喻此理，何言泰山毫末，從來天地一稊米。嗟小大相形，鳩鵬自樂，之二蟲又何知？記跖行仁義孔丘非；更殤樂長年老彭悲。火鼠論寒，冰蠶語熱，定誰同異。噫。貴賤隨時，連城才換一羊皮。誰與齊萬物？莊周吾夢見之。正商略遺篇，翩然顧笑，空堂夢覺題秋水。有客問洪河，百川灌雨，涇流不辨涯涘。於是焉河伯欣然喜，以天下之美盡在己。渺滄溟望洋東視，逡巡向若驚歎，謂我非逢子，大方達觀之家未免，長見悠然笑耳。此堂之水幾何其？但清溪一曲而已。  
 （〈哨遍·秋水觀〉，頁 422）

一壑自專，五柳笑人，晚乃歸田里。問誰知：幾者動之微。望飛鴻冥冥天際。論妙理，濁醪正堪長醉。從今自釀躬耕米。嗟美惡難齊，盈虛如代，天耶何必人知。試回頭五十九年非，似夢裡歡娛覺來悲。夔乃憐蚘，穀亦亡羊，算來何異。嘻。物諱窮時，豐狐文豹罪因皮。富貴非吾願，皇皇乎欲何之？正萬籟都沈，月明中夜，心彌萬里清如水。卻自覺神遊，歸來坐對，依稀淮岸江涘。看一時魚鳥忘情喜，會我已忘機更忘己。又何曾物我相視。非魚濠上遺意，要是吾非子。但教河伯休慚海若，大小均為水耳。世間喜愠更何其，笑先生三仕三已。  
 （〈哨遍·用前韻〉，頁 424）

幾首詞中，他一再申說相對概念的無用、世宦生涯的無理，卻也正像他自己所說：「會說忘言始知道；萬言千句，不自能忘堪笑」（〈感皇恩·讀莊子，聞朱晦菴即世〉，頁 470）。正如前文所分析的，這兩種方式都並未真正產生效用，反而只是更凸顯甚至深化了辛棄疾的失落。在前面一種狀況中，辛棄疾所面對的要不是他意識下太過強大且充滿對立性的外在世界，就是與過往光輝對比下顯得荒謬可嘲的平凡現實，而使他更意識到自己的無力與渺小。而後一種狀況中，越是陳說自己對隱逸的追求、越是陳說對相對概念的揚棄，事實上也越是凸顯了他意識底層的難以自忘。

或許可以說，問題並不僅在於現實困境的無法突破，而更在於辛棄疾為

自己造出的困局。前面提到傳統婉約詞的主角與外在世界關係是從一種強烈失落不安的自我意識出發，將情緒投射於外物，再由外物反回來定位自身；然而因為外物同時又是自我情緒的投影，整個過程就造成了主角自我更陷溺於本身之中，也更拉大了自身與外在世界的距離。稼軒詞的狀況則有其類似之處：同樣從一個失落不安的自我出發，營造一個充滿活潑動態與隱逸風光的世界形象，向外物展現力量或追求曠達，通過這種方式來確認自己並藉此安身；然而辛棄疾所立足的相對概念本身就註定了他與自然世界的難以相融，那尋求動作也往往更反映出自身的無力與執著，因此他所建立的外在天地最後也同樣導致了自我困境的更深化，而自然世界也就更無法成為其真正安身之所，形成那所謂躁動不安的、無法真正得到歇息的詞篇風貌。

在花間典範中，這種自我與外物之間的關係是同質性的反映，是憂傷的主角建構出憂傷的世界而將自己陷入更深的愁緒；但在稼軒詞中，這種自我與外物之間的關係卻是相對而來的，是憂憤鬱結的主角營造出活潑曠達的形象，卻反而通過對照而使自己落入更深的鬱結。而最終都一樣導致一種自我侷限、自我困頓的情感。這一方面使人聯想起辛棄疾個性中強烈的相對與執著，另一方面也使人聯想到葉嘉瑩稱他詞中往往出現的兩股力量的拉扯與對立<sup>108</sup>，甚至是豪放與婉媚兩種詞風在稼軒詞中的變化，以及施議對所言「包含著兩個互相矛盾的對立面的統一體」<sup>109</sup>。這正也是辛棄疾風格的特殊之處，是他本性上的相對力量，他面對外在世界的相對感，進入了他的詞篇而呈現充滿激盪變化與掙扎的作品；然而在那相對之中，卻又有著糾結不去的自我意識、追求、焦慮、失落與自限，從而貼合了詞的情感特質。

這樣的情感特質可能是辛棄疾個人經歷與個性帶給他的特殊情緒，與詞所最擅長表達的情感特質相互闡發；也可能是他在創作中不自覺的受到詞之文體的影響，而有了這樣的傾向。在第二章討論稼軒專力填詞之原因時，曾經提到辛棄疾年少時被說「當以詞名家」的傳聞記載，是否他天生在個性上即有這種與詞情相互呼應之處？無論是作者選擇文體或文體影響作者，那相似的情感特質，正是辛棄疾與詞彼此共通之處，也正是使他能夠專力為詞而

<sup>108</sup> 葉嘉瑩：《唐宋詞十七講》，頁 432。

<sup>109</sup> 施議對：〈論稼軒體〉，《宋詞正體》（澳門：澳門大學出版社，1996），頁 289-314。



放出燦爛光芒的原因。回到第一章中引用的葛利葉的話，作家即使是竭盡全力的想要消除某些因素，卻可能偏偏最在其作品中得到發揚。最以豪放名世的辛稼軒，也偏偏在他偏離傳統的山水田園作品中不自覺寫出了符合詞情特質的情感底蘊。辛棄疾那「欲飛還斂」的生命考語，那雙重力量的拉扯，不僅出現在他仕隱情懷的掙扎上，也出現在他與詞體的關係上，他與花間典範、傳統婉約詞之間的互動，也依舊呈現為詞史中永恆欲飛還斂的姿勢。

## 小結

詞的特質一向是眾家論者討論不休的議題，本論文在這一章中試著由詞之文體最初的發展脈絡開始，而以《花間》之出現為典範，討論在花間詞所建立的範式中，文體形式、內容與風格分別受到什麼因素的影響，而帶來何種情感特色，並將這種情感特色做為歷來積澱於詞之文體中，雖未必為每代詞人所效法，卻必然影響了他們對詞的認識，並可能在潛意識中所接受的詞情。本論文認為，詞的特質同時來自詞之文體的音樂性、長短句形式，也來自詞與歌妓的關聯，來自它流行歌曲的身分與愛情主題，來自當時的士風與文學風氣，更來自其中男女性別的寫作策略，及如溫庭筠等重要作者豎立的創作典範，而造成詞特別善於表達一種與女性、情愛、時光焦慮相關的，纏綿不斷、曲折多變、執著失落而自我侷限的情感。

而在本論文的觀點中，辛棄疾詞的情感底蘊正與此種詞情相互呼應。他個性中所帶有的執著自我、生命經歷給予他的龐大限制，徘徊在追求與失落間矛盾掙扎的種種意態，都隱隱上承花間傳統下的情感特色，而以一种更為強大、更具有相對力量的方式表現出來，成為婉約詞情新的演繹。在辛棄疾的山水田園詞中，可以通過他所建立的外在世界與其中自我與外物的互動，更清晰的看見他的自我意識，也可以通過這些作品中抒發的仕隱情懷，看到辛棄疾的矛盾心理，與這種種狀況背後所隱藏的糾結的情緒，從而與花間典範作比較。反過來說，似乎也可以透過辛棄疾山水田園詞中這樣的情感特質，看見這些作品與花間典範的相似之處，從而對照出詞的情感特性，亦即兩者

所共具的，執著不去、難以寬解之情，在渴望抓住與注定失落的痛苦中徘徊焦慮，而於反覆掙扎中將自身陷進更狹窄的世界與更深的憂愁。這詞情特質與辛棄疾山水田園詞之間的關聯，也就是本論文最終的核心關懷。



## 第五章 結論與展望

本論文站在辨體的立場上討論稼軒詞，最主要的關懷在於說明，辛棄疾的山水田園詞不可只視作山水田園詩傳統的一部分，而更該置放於詞的脈絡下觀看，注意其身爲「詞」的獨特性。因此，不應只由詩歌的抒情傳統注意其比興意象，而更應注意其中的詞情特質。在這樣的主軸下，本論文的研究成果或可歸納如下：

一，辛棄疾以詞寫作山水田園隱逸主題的動機與內涵。首先，詞之文體在南宋時期，已經很大程度的脫離了早期那種尊前席上的偶然吟詠之作，而在蘇軾以降的文人手中越來越成爲一種可抒發心志的文類，並經過元祐時期的文壇劇變與徽宗時期的詞風大盛，得到文人們更多的重視與創作，其內容也不再只是剪紅刻翠、兒女情愛，而逐漸往文人的生活 and 情懷靠近。這就使得辛棄疾眼中所見的詞，可能已成爲平日交際與自抒的普遍工具。而同時詞體卻又仍保有其與詩不同的地位，在創作上也少了詩歌所具有的文化政治壓力。對警懼於當時政局的辛棄疾而言，選擇詞這種文類可能更適於躲避遭謗之禍，也更適合將它視爲遊戲小道，從而逃離傳統文人不遇的形象，而藉由著意豪放的寫作維持豪士面目。同時，辛棄疾本人的個性，和詞的特質也有相合之處，這也造成他特別傾向詞體並能在創作上綻放光芒的原因。

其次，從先秦魏晉一路發展到唐代，山水與田園通過隱逸概念而結合，並在整體隱逸思想的變化下，被染上生活情趣的色彩。隱逸不再是原先沉重的與世迥然相隔的生命抉擇，而是一種隨時可以實行的生活方式；山水田園也不再是原來孤寂避人而質樸的自然，而成爲一種鬧市和官宦的點綴。在這樣的思想脈絡下，也漸漸出現了特定的隱逸意象與隱士形象，特別是宋代對於平淡人格和閒適之樂有著極高追求，也形成社會上慕隱的風氣，以及買田置莊的普遍。這種種變化一方面使隱逸變得更平易近人，另一方面卻使山水田園平面化，與自然隱逸相伴的過高典範則更加深文人的矛盾，而顯現爲作品底層無法消解的挫折。在這期間，山水田園主題隨著詞的出現與發展，不時有文人涉足創作，但早期的漁父隱逸作品雖形成風尚，固定的形象卻難以

有更多新意，也不符合花間典範的調性。後來作者筆下的山水田園創作，則大概都還是通過柳永至蘇軾所開闢的寫景言志路數而來，在南渡時期因為社會狀況的突然轉變而得到大量的創作，也提供了辛棄疾寫作這類題材的基礎。

再者，辛棄疾本人在家學淵源的背景，一生以恢復之志為追求，卻面對著南宋時期的種種政局矛盾。主和派的得勢使北伐之事屢屢難行，他南來北人的身分又不獲得當政者的信任，難以握有實權，各種政治鬥爭又形成他生命中的層層風波，而使他兩次被廢黜閒居。他對於隱逸的心態也因此相當矛盾參差，一方面羞於賦閒、唯以出仕北伐為念，一方面渴望以山林莊園作為險惡官場中喘息的空間，另一方面又期許自己能像陶淵明那樣安樂於鄉里生活，追求閒適典範。這些都成了他寫作山水田園詞時的心理掙扎。

二，詞情特質的內涵與成因。在本論文的討論中，將文人詞作為詞體風格的主要討論範疇，並以《花間》的出現作為詞體的奠定，認為當時所建立起的風格成為後來詞人所未必遵奉卻以此做為認知基準的詞的主體風格。而這主體風格的成立，則來自詞進入文人創作的整個發展歷程中，所受到的各方面影響。這些影響因素包括了從中唐到晚唐的文學風氣，創作者的普遍性格特徵，以及詞作為音樂文學的產生環境。詞從初盛唐風行的燕樂中萌芽，由於中唐政治社會的劇變，在城市娛樂興盛、文人喜好享受的背景下，開始從酒令、歌詩的範疇慢慢獨立，出現了憑藉流行曲調所填寫的曲詞。這種曲詞初期並不穩定，也沒有自己的風格，但在晚唐奢靡浪子習氣、齊梁詩風復興的種種催化因素下，詞逐漸發展到花間，而出現了其不同於詩的獨特風貌。

在本論文的概括中，詞是這樣一種特殊文體：它以長短句為形式，配合音樂歌唱，多寫作女性題材，並偏向唯美、浪漫、精緻。而這樣的特殊文體也帶來了特殊的情感表現：長短句與音樂文學造成詞特別適宜表達一種感發人心的、抽象而纏綿不盡的幽微曲折、反覆迴盪之情；由歌妓所演唱的流行樂內容則使詞善於處理愛情中的執著、受限、追求與失落之情。而代言的創作技法造成詞體同時具備了窺看與情感投注的特色，在寫作情感時由心緒投射物象來勾勒一個朦朧的主角，而造成一種陷溺於自身幻想中的糾結狹深感。這樣的情感可說原本是詞人希望通過詞而表達的，卻也同時成為了詞所

最擅長表達的。而作者與文體的彼此影響，成就了詞之為體的要眇宜修，更可能也因此成就了善感而鬱結的詞人。

三，辛棄疾的山水田園詞及其情感特質。作品的風貌源自作者的自我個性，而稼軒詞的寫作亦不可脫離其自我意識而言。辛棄疾的自我意識可從他重氣的思想說起，他對於豪氣、意氣、壯氣的強調帶來他強烈的相對概念，也表現為他詞作中強烈的自我意識。以這樣的自我意識為基礎，他建構出一個充滿動態與力量的自然世界，這世界一方面可能來自當時詩風的影響，一方面來自辛棄疾本人求奇求趣的藝術追求，另一方面就來自於他自我意識所劃分出的對立性，辛棄疾詞中所建立的世界，未嘗不可視為一種自我認知的投射，也因此都具有和他自己一樣躍躍欲動的活潑張力。

而在這樣的基礎上，辛棄疾與外在世界的關係基本可分為兩種，其一是他憑著自身的力量去與外物互動，而產生種種有時表現為相互拉扯對立、有時表現為去掌控管轄、有時表現為教導、約束、擁有等不同的物我關係，而其根源都可歸根於辛棄疾強烈的自我意識與相對概念，以及背後那始終不安的心。其二則是在面對外在時顯得空落而將自我隱匿起來，單純去描畫山水田園間的清麗風景，其中固然不失清新動人的鏡頭，卻不時難掩自我的牢騷與失落。而此種心態或許也是源自辛棄疾不甘沉默的自我在面對漫無止境的落職生涯、與自己個性實相違背的淵明典範時感到無力渺小，而流露出的自嘲和無奈，是一種在追求之下更凸顯出的失落。在這兩種狀況裡，辛棄疾都是難以安頓的，山水田園的創作並未使他獲得融入於自然的歇息感，卻反而好像更加深了他的躁動不安。這也是辛棄疾山水田園詞中最特殊的地方。

這種特殊之處，事實上或可解為一種執著不去的、反覆掙扎矛盾的、有所追求依賴卻又始終失落的、自我侷限的情感特色，而這與前面所提到的詞情特質，又是恰恰可以呼應的。花間典範中的女子具有美好的本質、執著於愛情的追求卻始終不得，僅能被禁錮在狹小的時空範圍中恐懼著時光流逝而處處受限。稼軒詞中的自我則也擁有特出的才具、執著於志向的追求卻又無法完成，僅能在時光中空老，渴望藉著向外物展現力量來自我確認也渴望藉著追隨隱逸典範來自我安頓，卻在兩種努力下都對照出自己更深的無力。在

情感特色上，稼軒詞確實是相似於花間的，而不同的是花間典範傾向一種單一的、順向的惆悵之情與柔弱自我的陷溺，辛棄疾的詞中卻更展現出一種雙向對抗的、相互衝擊而對照出的失落。這種衝擊的力量不僅相關於辛棄疾的志向與時代背景的衝突，更相關於辛棄疾本身自我意識的對立特質，而這也正是他一方面能切合詞情、掌握詞之特美，另一方面又能寫出不同於傳統的獨特風貌之原因。

而在本論文的研究成果之外，又尚可從詞情特質與山水田園詞的方面提出一些延伸想法：

一，關於詞情特質與其他詞人風格的對照。本論文在討論詞情特質時，是以較廣泛的角度從文體本身的特性與重要作者的典範作品一般而論。然而正如同文中提到，作品必然受到作者個人個性的影響，在同一詞情特質的建立之下，每個作者的表現也當然有其殊異。從詞情特質的角度出發閱讀，或可更完整的掌握不同作者對於情感的接受與表現，也可更細膩的體察作者內心的幽微情思，從而對詞人之心之作有更深入的認識與體會。

二，關於詞情特質在詞體演變上的意義。延續著前一點而來，試圖以詞情特質的觀點檢視不同詞人，也成爲一種對詞體變遷的檢視。特別是某些被視爲「變體」的作者如蘇軾、朱敦儒等人，究竟是如何掌握、繼承、開拓了詞情，而展現種種迥異的風貌？而這種種迥異的風貌又可以如何放在文體論的脈絡下觀察，從而看見詞史上的各種累積與變化？

三，辛棄疾山水田園詞對於山水田園文學傳統的意義。在唐代所建立起的山水田園詩文傳統具有一種物我相融、淡然閒逸的追求典型，而在本論文所展示的一些比對下，辛棄疾鬱憤不息的作品風貌顯然與這個傳統有其相異。本論文由於篇幅與討論重點的關係，未能將辛棄疾的山水田園詞與傳統山水田園詩作詳細的對照，但傳統山水田園詩的風貌究竟爲何？辛棄疾作品與它們又有何種異同？是否可視作對原有山水田園文學形象的拓展，而豐富了原本的隱逸思想？而這特殊的山水田園形象對後世又有何種影響？

四，其他詞人筆下的山水田園如何？本論文已經簡單提到山水田園詞的發展歷程，而注意到在南渡之際山水田園主題曾一時風行。這些作者的山水

田園詞有什麼樣的特殊性？對詞情或隱逸的表現又是如何？是否有和稼軒詞相同或相異的狀況？這些狀況是否可視為對原有山水田園傳統的繼承或變更？是否建立了自己的風格？而在辛棄疾之後的創作者又有何種表現？是否受到他的影響？這些都是值得再多討論的議題。

總而言之，辛棄疾的山水田園詞或許只是赫赫詞史上的一個角落，其中所生發出的問題卻非常豐富，無論是對其人的了解、對詞體本身的了解或對山水田園隱逸形象的了解，都是相當好的引入點。在其中我們所看見的，不只是辛棄疾表面構築出的自然動態，更是一種心靈掙扎推抗展示的力道，以及他與詞體之間互相配合、互相闡發卻又互相拉扯的情況。那是他個人生命的質性，是一生創作的精髓，也是辛棄疾留給後人的，最動人的姿態。







## 參考文獻

### 編排說明

參考文獻以本論文中曾引用、參考者為主，共分成八部分，分別為：一、稼軒作品與相關專著；二、其他詩文詞總集、選集與詩詞話；三、現代詞學專著；四、文學、美學與藝術相關專著；五、史學、文化與思想相關專著；六、古代典籍；七、期刊與會議論文；八、學位論文。近人論著與論文以姓氏筆畫排序，同一作者名下則再以出版年份排列；古代典籍則以時代先後排序。

#### 一、稼軒作品與相關專著

朱德才、薛瑞生、鄧紅梅：《辛棄疾詞新釋輯評》，北京：中國書店，2006年。

徐漢明：《新校編辛棄疾全集》，武漢：湖北人民出版社，2007年。

鄧廣銘：《辛棄疾詩文鈔存》，臺北：華正書局，1979年。

鄧廣銘：《辛稼軒詩文箋注》，收於《鄧廣銘全集》，石家莊：河北教育出版社，2005年。

鄧廣銘：《增訂本稼軒詞編年箋注》，臺北：華正書局，2005年。

朱德才：《辛棄疾詞選》，北京：人民文學出版社，1988年。

汪誠：《稼軒詞選析》，臺北：臺灣商務印書館，1993年。

辛更儒：《辛棄疾詞選》，北京：中華書局，2005年。

吳則虞：《辛棄疾詞選集》，上海：上海古籍出版社，1993年。

施議對：《辛棄疾詞選評》，上海：上海古籍出版社，2002年。

孫乃修：《辛棄疾詞選 氣吞萬里如虎》，臺北：明田文化，2006年。

徐北文、石萬鵬：《辛棄疾詞選》，濟南：濟南出版社，2009年。

常國武：《辛稼軒詞集導讀》，成都：巴蜀書社，1988年。

曾棗莊、吳洪澤：《蘇辛詞選》，臺北：三民書局，2000年。

楊忠：《辛棄疾詞》，成都：巴蜀書社，1991年。

齊魯書社編輯：《辛棄疾詞鑑賞》，濟南：齊魯書社，1986年。

劉乃昌：《辛棄疾集》，南京：鳳凰出版社，2006年。

劉斯奮：《辛棄疾詞選》，臺北：遠流出版社，1988年。

鄭臨川：《稼軒詞縱橫談》，成都：巴蜀書社，1987年。

薛祥生：《稼軒詞選注》，臺北：松嵩出版社，1985年。

顏崑陽：《蘇辛詞》，臺北：臺灣書店，1998年。

辛更儒：《辛棄疾資料彙編》，北京：中華書局，2005年。

辛更儒：《辛棄疾研究》，北京：人民出版社，2008年。

辛更儒：《辛棄疾研究叢稿》，北京：研究出版社，2009年。

林淑華：《辛棄疾全詞索引及校勘》，北京：北京圖書館出版社，1998年。

孫崇恩等編：《辛棄疾研究論文集》，北京：中國文聯出版社，1993年。

梁啓超：《辛稼軒先生年譜》，臺北：中華書局，1969年。

陳滿銘：《稼軒詞研究》，臺北：文津出版社，1980年。

陳滿銘：《蘇辛詞比較研究》，臺北：文津出版社，1988年。

劉揚忠：《辛棄疾詞心探微》，濟南：齊魯書社，1989年。

蔡義江、蔡國黃：《辛棄疾年譜》，濟南：齊魯書社，1987年。

鄭騫：《辛稼軒先生年譜》，出版地不詳：協和印書局，1983年。

鞏本棟：《辛稼軒評傳》，南京：南京大學出版社，1998年。

## 二、其他詩詞文集、譜、詩詞文評論與序跋

〔晉〕陶潛著，龔斌校箋：《陶淵明集校箋》，臺北：里仁書局，2007年。

〔唐〕王維著，陳鐵民校注：《王維集校注》，北京：中華書局，1997年。

〔宋〕蘇軾撰，〔清〕孔凡禮點校：《蘇軾文集》，北京：中華書局，2004年。

〔宋〕蘇軾撰，〔清〕王文誥輯註，〔清〕孔凡禮點校：《蘇軾詩集》，北京：中華

- 書局，1999年。
- 〔宋〕蘇軾撰，王宗堂、鄒同慶校注：《蘇軾詞編年校注》，北京：中華書局，2007年。
- 〔宋〕朱敦儒著，沙靈娜注釋，陳振寰審定：《樵歌注》，貴陽：貴州人民出版社，1985年。
- 〔宋〕葉適：《葉適集》，北京：中華書局，1961年。
- 〔宋〕楊萬里著，辛更儒箋校：《楊萬里集箋校》，北京：中華書局，2007年。
- 〔宋〕郭茂倩編：《樂府詩集》，北京：人民文學出版社，2010年。
- 〔清〕清聖祖御製：《全唐詩》，北京：中華書局，1985年。
- 〔清〕王夫之評選，張國星點校：《古詩評選》，保定：河北大學出版社，2008年。
- 〔清〕洪興祖：《楚辭補注》，臺北：漢京文化事業有限公司，1983年。
- 〔清〕王國維撰，施議對譯注：《人間詞話譯注》，臺北：貫雅文化，1991年。
- 〔清〕謝元淮輯：《碎金詞譜》，臺北：學海出版社，1980年。
- 王兆鵬主編：《唐宋詞匯評（唐五代卷）》，杭州：浙江教育出版社，2004年。
- 吳熊和主編：《唐宋詞匯評（兩宋卷）》，杭州：浙江教育出版社，2004年。
- 俞平伯：《唐宋詞選釋》，北京：人民文學出版社，1979年。
- 施蟄存主編：《詞籍序跋萃編》，北京：中國社會科學出版社，1994年。
- 唐圭璋：《詞話叢編》，北京：中華書局，2005年。
- 唐圭璋編：《全宋詞》，北京：中華書局，2009年。
- 郭紹虞主編：《中國歷代文論選》，上海：上海古籍出版社，1990年。
- 曾昭岷、曹濟平、王兆鵬、劉尊明編著：《全唐五代詞》，北京：中華書局，2008年。
- 曾棗莊、劉琳主編：《全宋文》，上海：上海辭書出版社，2006年。
- 逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》，臺北：學海出版社，1984年。
- 傅璇琮等主編：《全宋詩》，北京：北京大學出版社，1999年。
- 劉崇德主編：《新定九宮大成南北詞宮譜校譯》，天津：天津古籍出版社，1998年。
- 鄭騫：《詞選》，臺北：中國文化大學出版部，1998年。

龍沐勛編選：《唐宋名家詞選》，上海：上海古籍出版社，1988年。

〔網路資源〕國科會數位典藏國家型科技計畫 2005 年數位典藏創意學習計畫《唐宋詞全文資料庫》檢索系統，[http://cls.hs.yzu.edu.tw/CSP/W\\_DB/index.htm](http://cls.hs.yzu.edu.tw/CSP/W_DB/index.htm)。

### 三、現代詞學專著

王小盾、楊棟編：《詞曲研究》，武漢：湖北教育出版社，2004年。

王兆鵬：《唐宋詞史論》，北京：人民文學出版社，2000年。

王兆鵬：《宋南渡詞人群體研究》，南京：鳳凰出版社，2009年。

王昆吾：《隋唐五代燕樂雜言歌詞研究》，北京：中華書局，1996年。

王偉勇：《南宋詞研究》，臺北：文史哲出版社，1987年。

王曉驪：《唐宋詞與商業文化關係研究》，北京：中國社會科學出版社，2004年。

朱崇才：《詞話史》，北京：中華書局，2006年。

沈松勤：《唐宋詞社會文化學研究》，杭州：浙江大學出版社，2007年。

沈家莊：《宋詞的文化定位》，長沙：湖南人民出版社，2005年。

宋秋敏：《唐宋詞與流行歌曲》，北京：中國社會科學出版社，2009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。

吳熊和：《唐宋詞通論》，上海：上海古籍出版社，2010年。

林玫儀主編：《詞學論著總目（1901-1992）》，臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1995年。

洪華穗：《花間集的主題與感覺》，臺北：文津出版社，1999年。

胡適：《胡適選註的詞選》，《胡適作品集》，臺北：遠流出版公司，1988年。

施議對：《宋詞正體》，澳門：澳門大學出版社，1996年。

施議對：《詞與音樂關係研究》，北京：中華書局，2008年。

徐安琪：《唐五代北宋詞學思想史論》，北京：人民文學出版社，2007年。

夏承燾：《唐宋詞欣賞》，臺北：文津出版社，1983年。

夏承燾：《月輪山詞論集》，收於《夏承燾集》，杭州：浙江古籍、浙江教育出版社，1997年。

- 孫康宜著，李爽學譯：《晚唐迄北宋詞體演進與詞人風格》，臺北：聯經出版社，1994年。
- 張再林：《唐宋士風與詞風研究》，北京：人民文學出版社，2005年。
- 黃文吉：《宋南渡詞人研究》，臺北：學生書局，1985年。
- 黃文吉主編：《詞學研究書目，1912-1992。》，臺北：文津出版社，1993年。
- 黃海：《宋南渡詞壇研究》，貴陽：貴州人民出版社，2006年。
- 黃雅莉：《宋代詞學批評專題探究》，臺北：文津出版社，2008年。
- 彭國忠：《元祐詞壇研究》，上海：華東師範大學出版社，2002年。
- 彭國忠：《唐宋詞學闡微——文本還原與文化觀照》，合肥：安徽大學出版社，2008年。
- 楊有山：《詩詞曲的體性之別與文體嬗變》，北京：中國文聯出版社，2000年。
- 楊柏嶺：《唐宋詞審美文化闡釋》，安徽：黃山書社，2007年。
- 楊海明：《唐宋詞主題探索》，高雄：麗文文化公司，1995年。
- 楊海明：《唐宋詞史》，高雄：麗文文化公司，1996年。
- 董希平：《唐五代北宋前期詞之研究——以詩詞互動為中心》，北京：崑崙出版社，2006年。
- 葉嘉瑩：《迦陵說詞講稿》，臺北：桂冠圖書股份有限公司，2000年。
- 葉嘉瑩：《詞學新詮》，臺北：桂冠圖書股份有限公司，2000年。
- 葉嘉瑩：《唐宋詞十七講》，臺北：桂冠圖書股份有限公司，2000年。
- 葉嘉瑩：《照花前後鏡：詞之美感特質的形成與演進》，臺北：里仁書局，2006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。
- 劉少雄：《詞學文體與史觀新論》，臺北：里仁書局，2010年。
- 劉若愚著，王貴苓譯：《北宋六大詞家》，臺北：幼獅文化，1986年。
- 劉揚忠：《唐宋詞流派史》，北京：中國社會科學出版社，2007年。
- 劉尊明：《唐五代詞的文化觀照》，臺北：文津出版社，1994年。
- 蔣哲倫：《詞別是一家》，上海：上海社會科學院出版社，2005年。
- 蔣曉城：《流變與審美視閥中的唐宋艷情詞研究》，南昌：江西人民出版社，2009年。

年。

鄭騫：《景午叢編》，臺北：臺灣中華書局，1972年。

鄧喬彬：《唐宋詞美學》，濟南：齊魯書社，2004年。

龍沐勛：《唐宋詞格律》，臺北：里仁書局，1995年。

龍榆生：《龍榆生詞學論集》，上海：上海古籍出版社，2009年。

繆鉞：《詩詞散論》，臺北：開明書局，1974年。

繆鉞、葉嘉瑩合著：《靈谿詞說》，臺北：正中書局，1993年。

〔日〕村上哲見著，楊鐵嬰譯：《唐五代北宋詞研究》，西安：陝西人民出版社，1987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。

#### 四、文學、美學與藝術相關專著

丁成泉：《中國山水詩史》，臺北：文津出版社，1995年。

王水照：《蘇軾論稿》，臺北：萬卷樓圖書有限公司，1994年。

王昆吾：《唐代酒令藝術》，上海：東方出版中心，1995年。

王國瓔：《中國山水詩研究》，臺北：聯經出版社，1986年。

王瑤：《中古文學史論》，臺北：長安出版社，1981年。

木齋：《宋詩流變》，北京：京華出版社，1999年。

朱光潛：《西方美學史》，臺北：漢京文化事業有限公司，1982年。

伍蠡甫、林驥華編：《現代西方文論選》，臺北：書林出版社，1999年。

李春青：《宋學與宋代文學觀念》，北京：北京師範大學出版社，2001年。

李劍鋒：《元前陶淵明接受史》，濟南：齊魯書社，2002年。

孟二冬：《中唐詩歌之開拓與新變》，北京：北京大學出版社，1998年。

林文月：《山水與古典》，臺北：三民書局，1996年。

林繼中：《文化建構文學史綱（中唐—北宋）》，福州：海峽文藝出版社，1993年。

邱瓊蓀著，隗芾輯補：《燕樂探微》，上海：上海古籍出版社，1989年。

- 周發祥：《西方文論與中國文學》，南京：江蘇教育出版社，2000年。
- 洪順隆：《由隱逸到宮體》，臺北：文史哲出版社，1984年。
- 高友工：《中國美典與文學研究論集》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2004年。
- 凌嵩郎、蓋瑞忠、許天治等編著：《藝術概論》，臺北：空中大學出版部，1993年。
- 康正果：《風騷與艷情——中國古典詩詞的女性研究》，鄭州：河南人民出版社，1988年。
- 郭宏安：《從閱讀到批評——日內瓦學派的批評方法初探》，北京：商務印書館，2007年。
- 張高評：《宋詩之新變與代雄》，臺北：洪葉文化事業有限公司，1995年。
- 張曉梅：《男子作閨音——中國古典文學中的男扮女裝現象研究》，北京：人民出版社，2008年。
- 莊捫華：《音樂文學概論》，北京：人民音樂出版社，2006年。
- 曾祖蔭：《中國古代文藝美學範疇》，臺北：文津出版社，1987年。
- 傅璇琮、蔣寅主編：《中國古代文學通論》，瀋陽：遼寧人民出版社，2005年。
- 葛曉音：《山水田園詩派研究》，瀋陽：遼寧大學出版社，1993年。
- 葛曉音：《詩國高潮與盛唐文化》，北京：北京大學出版社，1998年。
- 楊蔭瀏：《中國古代音樂史稿》，《楊蔭瀏全集》，南京：鳳凰出版社，2009年。
- 劉文剛：《宋代的隱士與文學》，成都：四川大學出版社，1992年。
- 劉學鍇：《李商隱詩歌研究》，合肥：安徽大學出版社，1998年。
- 鄭毓瑜：《六朝文氣論研究》，臺北：臺灣大學出版委員會，1988年。
- 霍建波：《宋前隱逸詩研究》，北京：人民出版社，2006年。
- 韓經太：《中國詩學與傳統文化精神》，成都：四川人民出版社，1990年。
- 蕭馳：《中國詩歌美學》，北京：北京大學出版社，1986年。
- 蕭馳：《中國抒情傳統》，臺北：允晨文化，1999年。
- 蕭慶偉：《北宋新舊黨爭與文學》，北京：人民文學出版社，2001年。
- 羅竹風主編：《漢語大詞典》，上海：漢語大詞典出版社，1997年。
- 關也維：《唐代音樂史》，北京：中央民族大學出版社，2006年。
- 〔日〕小川環樹著，譚汝謙、陳志誠、梁國豪合譯：《論中國詩》，香港：中文大

學出版社，1997年。

〔日〕吉川幸次郎著，鄭清茂譯：《宋詩概說》，臺北：聯經出版社，1977年。

〔日〕音樂之友社編，林勝儀編譯：《新編音樂辭典·樂語》，臺北：美樂出版社，2008年。

〔比〕喬治·布萊著，郭宏安譯：《批評意識》，南昌：百花洲文藝出版社，1993年。

〔美〕韋勒克等著，王夢鷗等譯：《文學論》，臺北：志文出版社，2000年。

〔美〕拉瓦爾、馬樂伯著，李正治譯：《意識批評家——日內瓦學派文學批評導論》，臺北：金楓出版社，1987年。

〔法〕梅洛龐蒂著，姜志輝譯：《知覺現象學》，北京：商務印書館，2001年。

〔德〕黑格爾著，朱孟實譯：《美學》，臺北：里仁書局，1981年。

〔德〕萊辛著，朱光潛譯：《詩與畫的界限》，板橋：蒲公英出版社，1986年。

## 五、歷史、文化與思想相關專著

王仁祥：《先秦兩漢的隱逸》，臺北：臺大文學院出版，1995年。

王毅：《中國園林文化史》，上海：上海人民出版社，2004年。

王書奴：《中國娼妓史》，臺北：萬年青書店，1971年。

木齋、張愛東、郭淑云：《中國古代詩人的仕隱情結》，北京：京華出版社，2001年。

牟宗三：《心體與性體》，臺北：正中書局，1991年。

池萬興、劉懷榮：《夢逝難尋——唐代文人心態史》，石家莊：河北教育出版社，2001年。

余英時：《朱熹的歷史世界——宋代士大夫政治文化的研究》，臺北：允晨文化，2003年。

李存山：《中國氣論探源與發微》，北京：中國社會科學出版社，1990年。

李弘祺：《宋代官學教育與科舉》，臺北：聯經出版社，1994年。

周與沉：《身體：思想與修行》，北京：中國社會科學出版社，2005年。



- 祝尙書：《宋代科學與文學考論》，鄭州：大象出版社，2006年。
- 侯迺慧：《宋代園林及其生活文化》，臺北：三民書局，2010年。
- 段塔麗：《唐代婦女地位研究》，北京：人民出版社，2001年。
- 張立文主編：《氣》，北京：中國人民大學出版社，1990年。
- 許建平：《山情逸魂——中國隱士心態史》，北京：東方出版社，1999年。
- 曹林娣：《中國園林文化》，北京：中國建築工業出版社，2008年。
- 陳東原：《中國婦女生活史》，上海：上海文藝出版社，1990年。
- 陳寅恪：《唐代政治史述論稿》，北京：三聯書店，1956年。
- 傅樂成：《中國通史》，臺北：大中國出版社，2004年。
- 勞思光：《新編中國哲學史》，臺北：三民書局，2004年。
- 葛兆光：《中國思想史》，上海：復旦大學出版社，2000年。
- 廖美雲：《唐伎研究》，臺北：學生書局，1995年。
- 鄭志敏：《細說唐妓》，臺北：文津出版社，1997年。
- 錢穆：《國史大綱》，臺北：臺灣商務印書館，2006年。
- 韓國磐：《隋唐五代史論集》，北京：三聯書店，1979年。
- 羅家祥：《北宋黨爭研究》，臺北：文津出版社，1993年。
- 〔日〕小野澤精一等編，李慶譯：《氣的思想——中國自然觀與人的觀念的發展》，上海：上海人民出版社，2007年。

## 六、古代典籍

- 〔漢〕司馬遷著，〔日〕瀧川龜太郎會注考證：《史記會注考證》，臺北：大安出版社，2006年。
- 〔漢〕許慎撰，〔清〕段玉裁注：《說文解字注》，臺北：洪葉文化事業有限公司，2001年。
- 〔梁〕沈約：《宋書》，北京：中華書局，1997年。
- 〔唐〕南卓《羯鼓錄》，收於《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1983年。

〔唐〕薛用弱《集異記》卷二，收於史仲文主編：《中國文言小說百部經典》，北京：北京出版社，2000年。

〔宋〕歐陽修：《新唐書》，北京：中華書局，1997年。

〔宋〕葛立方：《韻語陽秋》，上海：上海古籍出版社，1984年。

〔宋〕郎晔：《經進東坡文集事略》，臺北：世界書局，1960年。

〔宋〕魏泰撰，李裕民點校：《東軒筆錄》，北京：中華書局，1983年。

〔宋〕朱熹集註，〔清〕蔣伯潛廣解：《語譯廣解四書讀本》，臺北：啓明書局，1952年。

〔宋〕劉斧著，李國強整理：《青瑣高議》，鄭州：大象出版社，2006年。

〔元〕馬端臨：《文獻通考》，臺北：新興書局，1958年。

〔元〕脫脫：《宋史》，北京：中華書局，1997年。

〔清〕黃以周、秦緝業輯：《續資治通鑑長編拾補》，上海：上海古籍出版社，2006年。

陳鼓應：《莊子今註今譯》，臺北：臺灣商務印書館，1994年。

楊伯峻：《列子集釋》，臺北：華正書局，1996年。

## 七、期刊與會議論文

于翠玲：〈老來曾識淵明——辛棄疾學陶淺說〉，《西北大學學報，哲學社會科學版》1985.2(1985):56-61。

王桐：〈真善美的頌歌——論辛棄疾農村詞〉，《揚州師範學院學報(社會科學版)》1986.1(1986):47-54。

王穎：〈辛棄疾田園詞與陶淵明田園詩之比較〉，《宿州學院學報》20.6(2005.12):42-43+51。

王穎：〈真景物與真感情——辛棄疾田園詞的意境美〉，《安徽農業大學學報(社會科學版)》15.5(2006.09):96-98。

王偉勇：〈以唐、五代小令爲例試述詞律之形成〉，《東吳文史學報》11(1993.03):77-106。

- 朱麗霞：〈宋南渡士人的文化境遇〉，《貴州社會科學》207(2007.5):156-159+124。
- 余光中：〈舉杯向天笑——論中國詩之自作多情〉，《文學世紀》4.2(2004.02):4-7。
- 邵之茜：〈略論辛棄疾農村詞的藝術特色〉，《陝西教育學院學報》1997.2(1997):50-53+80。
- 林宛瑜：〈稼軒詞鷓鴣意象之探析〉，《新竹教育大學語文學報》12(2005.12):235-250
- 范中勝：〈田園詞和辛棄疾的農村詞〉，《河南社會科學》12.5(2004.09):104-105。
- 韋勇：〈古代農村詞史略〉，《福建師範大學學報（哲學社會科學版）》1989.1(1989):51-56+44。
- 涂美雲：〈從元祐黨爭看蘇軾學禁及其發展〉，《東吳中文學報》19(2010.5):179-212。
- 袁行霈：〈在沉淪中演進——試論晚唐詩歌創作趨向〉，收於《中華文史論叢第四十八輯》，上海：上海古籍出版社，1991年，頁1-17。
- 袁行霈：〈長吉歌詩與詞的內在特質〉，收於《第一屆詞學國際研討會論文集》，臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處出版，1994年，頁3-19。
- 孫赫男、孫述聖：〈試說辛棄疾農村詞及其局外人心態〉，《牡丹江師範學院學報（哲學社會科學版）》(1998.03):45-47。
- 馬群：〈論辛棄疾的山水詞〉，《思想戰線》1980.2(1980):74-80。
- 陸堅：〈稼軒農村詞瑣議〉，《文獻》1981.1(1981):15-26。
- 張明華：〈徽宗時期詩歌發展的艱難背景〉，《阜陽師範學院學報（社會科學版）》2005.4(2005):5-12。
- 張希群：〈論辛棄疾鄉村田園詞的審美特徵〉，《語文學刊》1998.4(1998):1-4。
- 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》17(2009.09):69-138。
- 崔英超：〈論南宋孝宗朝「無恢復之臣」的原因——從主戰派宰相性格談起〉，《歷史教學》2010.4(2010):32-35+55。
- 曹辛華：〈論唐宋漁父詞的文化意蘊與詞史意義〉，《南京師大學報（社會科學版）》6(2007.11):117-122。
- 郭泰安：〈談辛棄疾的山水詞〉，《聊城師範學院學報》1983.1(1983):62。
- 陳增傑：〈宋詞別開生面之作——談蘇軾辛棄疾的農村詞〉，《蘇州教育學院學報》18.1(2001.03):18-20+33。

黃文吉：〈從詞的實用功能看宋代文人的生活〉，《國立編譯館館刊》  
20.2(1991.12):33-44。

黃文吉：〈「漁父」在唐宋詞中的意義〉，收於《第一屆詞學國際研討會論文集》，  
臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1994年，頁139-156。

曾棗莊：〈蘇學行於北——論蘇軾對金代文學的影響〉，《陰山學刊》  
13.4(2000.12):10-15。

程繼紅：〈稼軒詞笑的研究〉，《上饒師專學報》3(1992):66-71。

楊儒賓：〈「山水」是怎麼發現的——玄化山水析論〉，《臺大中文學報》  
30(2009.06):209-211+213-254。

詹俞玉：〈稼軒農村詞研究〉，《孔孟月刊》46.3/4(2007.12):33-39。

裴淑姬：〈試論南宋政府對歸正人的政策——以科舉、授官為中心〉，《中國史研  
究》2003.4(2003):119-133。

黎烈南：〈蘇辛農村詞異趣淺探〉，《江漢論壇》1989.12(1989)55-58。

黎修良：〈簡論辛棄疾農村詞〉，《船山學刊》2007.3(2007):156-158。

黎修良：〈辛棄疾山水田園詞的意象〉，《現代語文（文學研究版）》  
2008.5(2008):21-23。

趙得堅：〈論辛棄疾山水田園詞的思想意義〉，《大連大學學報》  
5.3(1995.10):319-322。

鄧喬彬：〈唐宋漁父詞的文人化發展〉，《文史哲》310(2009):140-146。

劉寧：〈論唐末的香艷詩人〉，收於《唐代文學研究第九輯》，桂林：廣西師範大  
學出版社，2002年，頁719-728。

蔡瑜：〈試從身體空間論陶詩的田園世界〉，《清華學報》34.1(2004.06):151-180。

蔡瑜：〈從飲酒到自然——以陶詩為核心的探討〉，《臺大中文學報》  
22(2005.06):223-268。

駱炳友：〈別開生面的山水田園詞——說辛棄疾吟博山草木之作〉，《贛南師範學  
院學報（哲學社會科學版）》1987.2(1987):87-88。

謝俐瑩：〈在詩律與詞律之間——漁歌子詞調分析〉，《東吳中文研究集刊》  
2(1995.05):91-108。

顏崑陽：〈論文心雕龍「辨證性的文體觀念架構」——兼辨徐復觀、龔鵬程「文

- 心雕龍的文體論」，收於中國古典文學研究會主編：《文心雕龍綜論》，臺北：學生書局，1988年，頁73-124。
- 顏崑陽：〈論宋代「以詩爲詞」現象及其在中國文學史論上的意義〉，《東華人文學報》2(2002.07):33-67。
- 顏崑陽：〈論「文體」與「文類」的涵義及其關係〉，《清華中文學報》1(2007.09):1-67
- 顏崑陽：〈宋代「詩詞辨體」之論述衝突所顯示詞體構成的社會文化性流變現象〉，《中正大學中文學術年刊》2010.1(2010.06):71-98。
- 羅時進：〈論辛棄疾的隱逸及其隱逸詞〉，《江蘇社會科學》1992.6(1992):91-95。
- 蘇淑芬：〈辛棄疾農村詞辨析〉，《東吳中文學報》3(1997.05):211-236。
- 龔兆吉：〈一生不負溪山債——略論辛棄疾山水詞的藝術風格〉，《山東師院學報（哲學社會科學版）》1981.1(1981.01):40-46。
- 〔日〕內藤虎次郎：〈概括的唐宋時代觀〉，收於劉俊文主編：《日本學者研究中國史論著選譯》，北京：中華書局，1992年，頁10-18。

## 八、學位論文

- 王岩：《論文人漁父詞（中唐至元）》，福州：福建師範大學高校教師在職攻讀碩士學位論文，2006年。
- 王偉建：《辛稼軒軍事文學與兵學思想研究》，臺北：私立東吳大學中國文學系碩士在職專班論文，2006年。
- 牛曉風：《北宋山水詞研究》，南京：南京師範大學中國古代文學碩士學位論文，2005年。
- 李佩芬：《稼軒帶湖、瓢泉兩時期詞析論》，臺北：臺北市立師範學院應用語言文學研究所碩士論文，2005年。
- 林天祥：《范成大山水田園詩研究》，國立成功大學歷史語言研究所碩士論文，1990。
- 林玟玲：《東坡黃州詞研究》，臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，1986年。

徐擁軍：《唐宋隱逸詞史論》，蘇州：蘇州大學中國古代文學博士學位論文，2010年。

高慈慧：《南宋山水詞研究》，臺北：私立淡江大學中國文學研究所碩士論文，1996年。

郭靜慧：《辛棄疾山水田園詞研究》，臺北：國立臺灣師範大學國文研究所碩士論文，1998年。

陳惠慈：《稼軒詞山水意象之研究》，臺南：國立成功大學中國文學研究所在職專班碩士論文，2006年。

陳淑君：《稼軒詞中鳥意象之研究》，臺南：國立成功大學中國文學研究所在職專班碩士論文，2009年。

陳淑美：《稼軒詞用典分類研究》，臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，1967年。

連素厲：《盛唐田園詩研究》，新竹：國立清華大學文學研究所碩士論文，1994年。

萬志強：《南宋隱逸詞簡論》，蘇州：蘇州大學古代文學碩士學位論文，2006年。

葉淑音：《晏殊、歐陽修的選體心理與詞情特質探論》，臺北：國立臺灣師範大學國文學系碩士論文，2010年。

蔡向榮：《我見青山多嫵媚——論辛棄疾山水田園詞的意象美》，武漢：華中師範大學中國古代文學碩士學位論文，2005年。

劉少雄：《宋代詞選集研究》，臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，1986年。

劉翔飛：《唐人隱逸風氣及其影響》，臺北國立臺灣大學中國文學系碩士論文，1978年。

鄭曉芳：《南宋田園詞研究》，蘭州：蘭州大學中國古代文學碩士學位論文，2008年。

謝佩芬：《歐陽修詩歌研究》，臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，1991年。