

試論兩宋豪放詞之發展與風格差異

黃彩勤*

【提要】

早在詞體以婉約本色興起之初，按樂填詞的歌詞就已經不是清一色的側豔之詞，而自從明代張綖在《詩餘圖譜·凡例》中首先將婉約與豪放對舉之後，詞體的發展便逐漸被強加區隔為婉約與豪放兩大流派，近代文學史在撰寫上更沿襲此風，總是試圖削足適履的將歷代詞家進行婉約與豪放的分別歸屬，這樣的態度不但漠視了文學創作的多樣性，更無法明確掌握婉約與豪放所指涉的具體意涵，以及時代與時代、詞家與詞家之間所存在的風格差異。

就豪放詞的發展而言，北宋與南宋分別代表了豪放詞興起與達於巔峰的兩個重要階段，前者在於初步確立了對詞體發展具有革新意義的豪放詞風，後者在於革新精神在創作上更具體的實踐，而蘇軾與辛棄疾正分別代表了豪放詞在這兩個階段的發展指標，二者既具有相同的革新精神與豪放風格，又各以其性情襟抱而判然獨立、自成一家。本文即以這兩大詞家作為論述主軸，分別呈現北宋與南宋在豪放詞發展上的地位與價值，並根據不同的時代背景與創作條件，區別兩宋之間豪放風格的基本差異，體察各家詞作雖共同籠罩在豪放詞派的概念之中，卻又能憑藉各自不同的性情襟抱，展現足供辨識的豪放精神與特質，期能呈現出豪放詞在兩宋期間發展流變的全貌，而不再只是文學發展史上的一個籠統概念。

關鍵詞：豪放詞 蘇軾 辛棄疾 兩宋

* 和春技術學院通識教育中心兼任講師

一、前言

自北宋蘇軾自覺地以詩爲詞、以性情襟抱入詞之後^①，不但讓詞體的主題內容變得更加豐富多元，進而提昇了詞作的精神內涵，也連帶影響了詞在音樂協律、表現手法、與遣詞用字上的傳統，而在婉約本色的發展路線之外，以拓展詞作的內容、直抒情志的手法、樸實自然的語言等創作特色，開啓了豪放別調的發展契機，從此，詞體就依循著對傳統詞風或維護或革新的兩種不同趨勢發展^②，至明代張綖（1487-1543）首將婉約與豪放對舉之後，詞體的發展便逐漸被強加區隔爲婉約與豪放兩大流派，其《詩餘圖譜·凡例》云：

詞體大略有二：一婉約，一豪放；蓋詞情蘊藉，氣象恢弘之謂耳。然亦在乎其人，如少游多婉約，東坡多豪放。東坡稱少游為今之詞手，大抵以婉約為正也。所以後山評東坡，如教坊雷大使舞，雖極天下之工，要非本色。^③

張綖雖直接以詞情蘊藉的婉約詞風爲正、爲本色，並引用陳師道對東坡部分詞作「如教坊雷大使舞」的評論^④，將氣象恢弘的豪放風格視爲詞體之別調變體，卻隨即以「然亦在乎其人，如少游多婉約，東坡多豪放」做出提醒，認爲同一詞家也會兼有兩種詞風，只是因爲各自不同的性格使然，才產生了少游多有婉約之詞，東坡多有豪放之作的情形，後世學者往往誤解或忽略了這樣的提醒，而自行將詞體進行籠統僵化的二分，近代文學史在撰寫上更沿襲此風，試圖削足適履的將歷代詞家進行婉約與豪放的分別歸屬，形成了宛然涇渭分明的兩大發展路線，不但漠視了文學創作的多樣性，對於婉約與豪放所指涉的具體意涵也無法明確掌握，以致無法對各家詞作進行全面而開放的理解，更遑論時代與時代、詞家與詞家之間所存在的風格差異。

-
- ① 葉嘉瑩先生在〈論歐陽修詞〉、〈論蘇軾詞〉兩篇文章中論及北宋范仲淹、歐陽修等名臣於小詞寫作中，往往無意間流露出其學養襟抱，此類因歌詞流入文士之手而逐漸趨於詩化的自然現象，在蘇軾手中則由無意爲之而自覺的達到高峰。參見葉嘉瑩、繆鉞合著，《靈谿詞說》（臺北：正中書局，1993年），頁104-105、192-193。
 - ② 王水照先生在〈蘇軾豪放詞派的涵義和評價問題〉文中，對此有頗爲中肯的論述。參見王水照著，《蘇軾論稿》（臺北：萬卷樓圖書，1994年），頁183-192。
 - ③ 語出清代王又華《古今詞論》轉引明張綖《詩餘圖譜·凡例》所言，參見唐圭璋，《詞話叢編》（北京：中華書局，2005年），冊1，頁596。
 - ④ 宋陳師道云：「退之以文爲詩，子瞻以詩爲詞，如教坊雷大使之舞，雖極天下之工，要非本色。」參見清何文煥，《歷代詩話》（臺北：漢京文化事業有限公司，1983年），頁309。

就豪放詞的發展而言^⑤，北宋與南宋分別表了豪放詞興起與達於巔峰的兩個重要階段，而蘇軾與辛棄疾向來被視為其中最具代表性的人物，清高佑鈺（1627-1712）〈陳其年湖海樓詞集序〉引顧咸三語云：

宋名家詞最盛，體非一格。蘇、辛之雄放豪宕，秦、柳之嫵媚風流，判然分途，各極其妙；而姜白石、張叔夏輩，以沖澹秀潔得詞之正中。至其年先生縱橫變化，無美不臻，銅琶鐵板，殘月曉風，兼長并擅。^⑥

高佑鈺在序文中稱道陳維崧詞作豪放婉約兼容并蓄，而以蘇辛的雄放豪宕作為宋名家詞中豪放詞風的代表。清劉熙載（1813-1881）則更點出蘇辛詞之為別調，即在於同樣擁有至情至性的特質，《藝概·詞曲概》云：

蘇、辛皆至情至性人，故其詞瀟灑卓犖，悉出溫柔敦厚。世或以粗獷託蘇、辛，固宜有視蘇、辛為別調者哉！^⑦

因為至情至性，所以瀟灑卓犖之詞風全出自溫柔敦厚之心志，而這正是將詩「言志」與詞「緣情」融合之後，豪放詞所展現出來的基本精神。只是蘇辛雖同被歸為豪放詞的代表作家，卻又因為性格、際遇、時代等各種創作條件的差異，而展現出各具精神的豪放風貌。本文擬就蘇軾詞作及諸家詞論對蘇詞的意見進行探索，以尋繹蘇軾所初步確立的豪放詞風為起點，兼論蘇軾以後依循此一發展路線進行創作的北宋詞家，再藉由宋室南渡此一歷史條件對辛派詞人所產生的巨大影響，論述諸詞家憑藉共有的時代背景所造就的豪放詞發展巔峰，以及辛棄疾殊異於蘇軾的豪放精神所在，最後以豪放詞在南宋末年普遍失去內在精神作結，期能概要呈現豪放詞在兩宋期間的發展流變與風格差異。

^⑤ 本文因篇幅所限，僅能就豪放詞之發展流變進行概略論述，致無法精切呈現豪放詞發展流變的全貌，在發展階段與代表詞人的論述上也較簡化，日後若發展為學位論文，將參考審查意見，就豪放一詞之內涵詮釋、宋代以前的發展線索、各發展階段的嬗變軌跡、重要詞人的拓展貢獻等論題，進行更全面而詳盡的探討。

^⑥ 語出高佑鈺〈陳其年湖海樓詞集序〉，參見清陳維崧著、陳振鵬標點、李學穎校補，《陳迦陵集》（上海：上海古籍出版社，2010年），頁1826。

^⑦ 清劉熙載著，《藝概》（臺北：漢京文化事業有限公司，1985年），頁110。

二、蘇軾豪放詞風的確立與北宋豪放詞之發展

詞體的起源，乃是隋唐以來為配合新興之樂而填寫的歌詞，最初流行於民間，卻憑藉其悅耳之曲調而獲得部分文人的青睞，開始嘗試為這些曲調填寫歌詞，並在文字的俚俗不雅上進行改善^⑧，於是產生了歐陽炯所稱的詩客曲子詞，在其為五代後蜀趙崇祚所編的第一本文人詞總集《花間集》所作序文中，便明白道出曲子詞在詩客眼中的特質與功能：

鏤玉雕瓊，擬化工而迴巧；裁花剪葉，奪春艷以爭先。是以唱雲謠則金母詞清，挹霞醴則穆王心醉。名高白雪，聲聲而自合鶯歌；響遏行雲，字字而偏協鳳律。〈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；競富尊前，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。……庶使西園英哲，用資羽蓋之歡；南國嬋娟，休唱蓮舟之引。^⑨

中晚唐以來，文人詩客模仿民間曲子詞的形式加以發展，原本的目的就只是提供酒筵歌席間的娛樂之用，以文士所作「清絕之辭」，用助歌妓演唱時之「嬌嬈之態」，重點在於達到「用資羽蓋之歡」的娛賓遣興效果，並不像詩歌一樣是以作為文人抒寫情志的媒介或工具而存在，這是一個文學發展的事實，也是詞這種體裁所以能獨立於詩歌之外的原因所在，而為了達到這些功能與效果，在協音律、遣詞用字、表現手法上就必須適切配合，所以沈義父《樂府指迷》中論詞四標準便皆以此為導向：

蓋音律欲其協，不協則成長短之詩；下字欲其雅，不雅則近乎纏令之體；用字不可太露，露則直突而無深長之味；發意不可太高，高則狂怪而失柔婉之意。^⑩

協音律是為了有別於詩，而「下字欲其雅」、「用字不可太露」、「發意不可太高」皆

⑧ 葉嘉瑩先生〈論詞的起源〉一文對此有詳細論述。參見葉嘉瑩、繆鉞合著，《靈谿詞說》，頁1-10。

⑨ 後蜀趙崇祚編、蕭繼宗評注，《花間集評校》（臺北：學生書局，1996年），頁1，〈花間集原敘〉。

⑩ 宋沈義父著、蔡高雲箋釋，《樂府指迷箋釋》（收在《詞源注、樂府指迷箋釋合訂本》，臺北：木鐸出版社，1987年），頁43。

以深長、柔婉為訴求，其中「用字」、「發意」涉及表現手法及主題內容，倘若過於直白顯露、昌狂高闊，都屬填詞之失，循此而行，則婉約必然成為詞體的藝術本色。因此，詞的主題內容大多傾向於陰柔婉曲，舉凡男女之情、閨怨相思、離愁別緒、傷春悲秋、流連光景等等，都屬詞作最常見的抒寫題材；又為了增加嬌嬈柔媚的姿態，表現的手法就不能太過直白，必須隱約含蓄、似有若無，再輔以精美華麗的語言，才能產生婉轉曲折的不盡之意，盡顯其柔情婉媚之姿。對於詞體發展初期所具有的婉約特質有了基本理解之後，才能對照出蘇軾所確立的豪放詞風究竟具有怎樣的具體內涵。

繼柳永對詞體在「聲律之美」、「鋪敘之詳」所進行的努力之後^⑪，蘇軾在詞體內容上所作的改革創新，其精神其實是承襲花間別調而來的，因為在《花間集》所收錄的詞作中就有不少婉約本色之外的內容，繆鉞先生〈《花間》詞平議〉云：

上文說過，《花間》詞人在當時填詞的特定環境中所作多屬豔詞，但也絕不是說他們就沒有其他方面的詞作。當他們憑弔古迹，涉想邊塞，羈旅行役，看到異鄉風土景物，甚至於感傷亡國之時，也不免偶爾將這些內容寫入詞中，不過數量不多而已。^⑫

文中除了針對豔詞之外的作品做了簡要的論述，並在列舉相關詞作之後給予「題材廣泛，風格變化，或激昂悲壯，或清疏淡遠，已經突破了豔詞的範圍，對北宋詞也都很有影響」的評價。可見在文人曲子詞的發展初期，填詞的內容就不是清一色的以豔詞為主，只是在數量上有明顯的差距存在，而經過北宋初期范仲淹、歐陽修等人憑藉其詩文成就為底韻，將個人的心性品格、襟抱理想自然的融入詞作當中，累積更多的創作經驗與具體成績之後^⑬，蘇軾則繼之以內容上自覺且刻意的革新。根據前文所論，由於詞體受到婉約本色的種種制約，所以在題材內容的選擇上並不像詩歌那麼開闊自由，正如王國維《人間詞話》所謂：「詞之為體，要眇宜修，能言詩

⑪ 葉嘉瑩先生在〈論柳永詞〉一文中，針對柳永詞作在以歌曲性質為主，與當時俗樂更密切結合的成就上所作的詳細論述，參見葉嘉瑩、繆鉞合著，《靈谿詞說》，頁130-133。

⑫ 繆鉞先生在〈《花間》詞平議〉一文中對《花間集》諸作有中肯客觀之論述，同上註，頁53-68。

⑬ 本文論述以豪放詞確立之後的發展為重點，是以對范仲淹及歐陽修二家不作詳細探討，其對豪放詞風所產生的影響與貢獻，可參考葉嘉瑩先生〈論歐陽修詞〉及繆鉞先生〈論范仲淹詞〉，同上註，頁103-114、115-120。

之所不能言，而不能盡言詩之所能言。詩之境闊，詞之言長」¹⁴，而蘇軾胸懷大度，清劉熙載就盛稱其詞作「無意不可入，無事不可言」¹⁵，所以對於那些詞「不能盡言詩之所能言」的部分，蘇軾便利用寫詩的態度與方式來進行創作，於是詞體被他拿來抒寫心志情性，舉凡〈念奴嬌〉（大江東去）、〈水調歌頭〉（明月幾時有）、〈沁園春〉（孤館燈青）、〈定風波〉（莫聽穿林打葉聲）等知名詞作，或言志說理、或抒寫懷抱，都能成為蘇軾填詞的主題內容，〈江城子〉（老夫聊發少年狂）一詞更是直白的書寫了密州出獵的狂放豪邁，所以晁補之評東坡詞云：「蘇東坡詞，人謂多不協音律，然居士詞橫放傑出，自是曲子中縛不住者」¹⁶。正因為其橫放傑出之性格才力乃「曲子中縛不住者」，當然不願意為了協音律而使創作受到束縛，尤其當這些束縛會損及詞作的內容與意境時，他是寧可冒犯也不願妥協的，而這種從內容到形式上一反婉約本色的創作態度，正是宋人以豪放稱蘇詞的原因所在¹⁷。

蘇軾這種創作態度不同於《花間》別調與范仲淹、歐陽修的偶然為之，雖然王若虛在《滄南詩話》中認為蘇軾豪放之作只是因為「天資不凡，辭氣邁往，故落筆皆絕塵耳」¹⁸，並不是刻意與流俗爭勝，卻不能否認蘇軾對於詞體的部分制約是抱持著刻意冒犯的態度，尤其在歌詞與音樂的配合上，更不願為了協音律而犧牲詞作的內容，所以他那些帶有豪放風格的詞作往往不協音律，主要的原因也就在於內容的突破，以及隨之而來在表現手法與遣詞用字上的配合與變革，不但用字遣詞上必須提供富麗華美之外更多的選擇，抒寫手法也由委婉曲折而有了更多直寫、直抒的需求。因為抒寫不常用詞體音樂表現的內容，或者不願意犧牲內容以就音律，自然就容易招致不協音律的譏評，卻也因為這樣而突破了婉約本色既有的藩籬，在擴大詞體的表現內容，革新詞體的表現手法之後，讓詞體能夠在婉約之外找到新的創作方向與空間。王灼《碧雞漫志》

¹⁴ 清王國維，《人間詞話》（南京：鳳凰出版社，2009年），頁34。

¹⁵ 清劉熙載云：「東坡詞頗似老杜詩，以其無意不可入，無事不可言。若其豪放之致，則時與太白為近。」清劉熙載，《藝概》，頁108。

¹⁶ 宋吳曾《能改齋漫錄》載晁補之評宋詞家語，參見唐圭璋，《詞話叢編》，冊1，頁125。

¹⁷ 宋人以豪放稱蘇軾乃就此創作態度言之，而非後世就詞作風格所稱之豪放，如宋曾慥《東坡詞拾遺跋語》云：「江山麗秀之句，樽俎戲劇之詞，搜羅幾盡矣。傳之無窮，想像豪放風流之不可及也。」參見明吳訥編，《百家詞》（天津：天津古籍出版社，1992年），頁381。又宋陸游亦云：「則公非不能歌，但豪放，不喜剪裁以就聲律耳。」宋陸游著，《老學庵筆記》（北京：中華書局，1979年），頁66。

¹⁸ 金王若虛云：「公雄文大手，樂府乃其游戲，顧豈與流俗爭勝哉！蓋其天資不凡，辭氣邁往，故落筆皆絕塵耳。」金王若虛著，《滄南詩話》（收在《百部叢書集成》，臺北：商務印書館，1966年），頁200。

云：

長短句雖至本朝盛，而前人自立與真情衰矣。東坡先生非心醉於音律者，偶爾作歌，指出向上一路，新天下耳目，弄筆者始知自振。¹⁹

相較於詩歌的數量而言，蘇軾對於填詞作歌只算偶爾為之，其之所以能為弄筆者指出一條向上之路，一新天下人耳目，就在於「非心醉於音律」，王灼以為前人因心醉於音律而「真情衰矣」，東坡正因為不心醉於音律而直寫襟懷，才能為詞體創作另闢蹊徑，展現出不同於婉約本色的新風貌。胡寅〈題酒邊詞〉云：

眉山蘇氏，一洗綺羅香澤之態，擺脫綢繆宛轉之度，使人登高望遠，舉首高歌，而逸懷浩氣，超然乎塵垢之外，於是《花間》為皂隸，而柳氏為輿臺矣。²⁰

相較於東坡「一洗綺羅香澤之態，擺脫綢繆宛轉之度」的逸懷浩氣，超然塵垢，胡寅直以「《花間》為皂隸，柳氏為輿臺」為論，雖然就文學發展而言實有失公允，亦流於偏執，卻也足以突顯出蘇軾在詞體內容的拓展、意境的提昇上所做出的貢獻，而透過這些在詞體創作上的革新與成就，蘇軾為詞體發展所指出的那條向上之路，正是豪放詞風的確立與開展，所以劉辰翁在為《辛稼軒詞》所作序文開端，便先就東坡詞在這方面的成就提出評價，以作為論述辛稼軒豪放詞風的先導：

詞至東坡，傾蕩磊落，如詩如文，如天地奇觀，豈與群兒雌聲學語較工拙。²¹

劉辰翁以「傾蕩磊落」來讚嘆蘇軾詞的成就，正是針對豪放一類的作品而發，其創作特色即在於「如詩如文」，進而呈現出「如天地奇觀」的恢宏壯闊，並不在婉約本色與一協音律上自我局限，也唯有如此，詞體才能夠得到繼續開展的新契機，而劉辰翁直以東坡為豪放之首，其用意應當就在於肯定其繼往開來之奠基地位。元遺山在〈新軒樂府序〉一文中則更明白以「皆自坡發之」提出相同的評價：

坡以來，山谷、晁无咎、陳去非、辛幼安諸公俱以歌詞取勝。吟咏性情，留連光景，清壯頓挫能啟人妙思，亦有語意拙直，不自緣飾，因病成妍者，皆

¹⁹ 宋王灼著、岳珍校正，《碧雞漫志校正》（成都：巴蜀書社，2000年），頁37。

²⁰ 宋向子諲撰，《酒邊辭》（收在《宋六十一名家詞》，臺北：復華書局，1963年），冊11，頁1。

²¹ 語出劉辰翁《須溪集》，參見宋劉辰翁，《須溪集》（收錄於《四庫全書珍本》，臺北：商務印書館，1973年），卷6，頁11。

自坡發之。②②

元遺山認為蘇軾等人雖不乏「吟咏性情，留連光景，清壯頓挫能啓人妙思」之作，但是在婉約本色之外，蘇軾更爲「語意拙直，不自緣飾，因病成妍」之豪放別調確立了發展方向，而世人以豪放稱蘇軾詞風，其實就在突顯東坡能發前人所未發之獨特性。根據劉石先生《蘇軾詞研究》針對蘇詞風格所進行的論述，在蘇軾三百多首的詞作中，稱得上是豪放詞的數量並不多，卻爲他在詞史上贏得特殊的地位②③，而這些作品之所以有別於婉約詞風，就表現在他以詩爲詞、以性情襟抱入詞的創作態度上，不但拓展了詞作的主題內容，擴大詞體的表現領域，進而捨棄詞體在演唱上對樂律的嚴格要求，只遵守文字上的格律②④，盡情而快意的藉由詞體來抒情言志，其目的當然不在於奪曲子詞婉約之本色，而是在詩文之外提供了另一種也能表情達意、抒寫懷抱的文學體裁。

不論就蘇軾的性格或文學作品而言，「超曠」都是其中最重要的精神特質，葉嘉瑩先生更認爲這是最能夠展現蘇詞風格的稱述，因此捨棄一般人常用的「豪放」二字②⑤，王國維在《人間詞話》中也曾提出這樣的見解：

東坡之詞曠，稼軒之詞豪。無二人之胸襟而學其詞，猶東施之效捧心也。②⑥

蘇、辛二人雖同屬豪放一派，王國維卻以「曠」稱東坡、以「豪」稱稼軒，可見蘇軾豪放詞作之所以有別於其他大家，能「曠」便是其中的重要關鍵，葉嘉瑩先生因此以「超曠」作爲論述蘇軾豪放詞作的特質所在，而蘇軾這種出自本性、發揮於文學作品中的豪放特質，又經常是藉由自身對於宇宙的關懷與思考來呈現，則讓蘇詞的豪放別具一種渾然天成、超然塵垢之外的意境，古今稱頌的〈念奴嬌〉（赤壁懷古）就是最能盡顯蘇軾超曠特質與精神內涵的豪放佳作之一：

大江東去，浪淘盡，千古風流人物。故壘西邊，人道是，三國周郎赤壁。亂

②② 金元遺山著，《遺山文集·新軒樂府序》（收在《百部叢書集成》，臺北：商務印書館，1966年），頁379。

②③ 劉石先生論述此一議題的目的，也在釐清歷來將蘇詞歸屬於豪放一派所犯的以偏概全之失，參見劉石著，《蘇軾詞研究》（臺北：文津出版社，1992年），頁42-45。

②④ 關於蘇詞的音律問題，劉石先生在《蘇軾詞研究》一書中有專章進行論述，認爲蘇詞的不協音律指的其實是演唱時所要求的樂律，同上註，頁1-10。

②⑤ 葉嘉瑩、繆鉞合著，《靈谿詞說》，頁204。

②⑥ 清王國維，《人間詞話》，頁20。

石崩雲，驚濤裂岸，捲起千堆雪。江山如畫，一時多少豪傑。遙想公瑾當年，小喬初嫁了，雄姿英發。羽扇綸巾，談笑間，檣櫓灰飛烟滅。故國神遊，多情應笑我，早生華髮。人間如夢，一樽還酹江月。²⁷

蘇軾此類詞作尚有〈八聲甘州〉（有情風萬里捲潮來）、〈永遇樂〉（明月如霜）、〈水調歌頭〉（明月幾時有），此作卻因兼有其豪放詞風在形式、內涵、意境上的各種元素，諸如境界宏闊、氣概豪邁、節奏明快、下筆有力、以詩為詞、題詠史實、言志抒懷、超然絕俗、曠達大度等，所以最為世人所稱道。整首作品從以赤壁懷古為題，再以「大江東去，浪淘盡，千古風流人物」呈現廣闊悠久的時空背景，以「亂石崩雲，驚濤裂岸，捲起千堆雪」象徵赤壁之戰的驚心動魄，以「江山如畫，一時多少豪傑」、「羽扇綸巾，談笑間，檣櫓灰飛烟滅」寄寓時間洪流的無情淘洗，都毫不掩抑的盡情營造整體的豪放氣勢，最後以「人間如夢，一樽還酹江月」帶出豪放中有超然意境、曠達胸襟的真性情，全然不同於「故為豪放不羈之語」的矯揉造作²⁸，而在此渾然流露的超曠特質中，又盡顯蘇軾對於宇宙的關懷與思考，是一種從個人生命出發，卻又能夠與宇宙的遼闊相溝通的豪放曠達。

蘇軾之後，北宋詞壇雖亦不乏豪放之作，卻因為詞家才力有限，又無法像蘇軾一樣在婉約本色之外主動積極的嘗試創作，豪放詞風的發展因此而趨於緩慢，知名詞家能上承蘇軾者亦寥若晨星，較具代表性的僅有晁補之、賀鑄兩人，其中晁補之為蘇門四學士之一，劉熙載《藝概》認為他的風格是最接近蘇軾的：

東坡詞在當時鮮少同調，不獨秦七、黃九，別成兩派也。晁无咎坦易之懷，磊落之氣，差堪駘新，然懸崖撒手處，无咎莫能追躡矣。²⁹

蘇軾憑藉超凡的性格才力寫詞，就算刻意追隨仿效，也很難呈現其特有的曠放風格，所以劉熙載雖然肯定晁補之詞作中「坦易之懷，磊落之氣」與蘇軾有類似之處，但是在「懸崖撒手處」的曠放特質上卻無力追躡，試觀其〈摸魚兒〉一詞：

買陂塘，旋栽楊柳，依稀淮岸湘浦。東臬嘉雨新痕漲，沙嘴鷺來鷗聚。堪愛

²⁷ 蘇軾著，龍榆生箋，《東坡樂府箋》（臺北：華正書局，1990年），頁152。

²⁸ 宋沈義父云：「近世作詞者不曉音律，乃故為豪放不羈之語，遂借東坡、稼軒諸賢自諉。」沈義父原意在借以說明東坡、稼軒諸賢並非不曉音律，只是不願受役於音律，不似近世作詞者「豪放不羈之語」之出於矯揉造作。參見宋沈義父著、蔡嵩雲箋釋，《樂府指迷箋釋》，頁75。

²⁹ 清劉熙載著，《藝概》，頁109。

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。³⁰

詞作題爲〈東皋寓居〉，上片藉寫景來表現歸隱的樂趣，下片即景抒情，借議論來抒寫懷抱，表明其厭倦官場、不慕功名的人生態度，雖然在主題內容、表現手法、遣詞用字上都頗能突破婉約本色的局限，讀來情真意摯而氣勢豪邁，劉熙載亦盛讚此作實爲辛棄疾〈摸魚兒〉（更能消幾番風雨）所本³¹，卻終究是一種執著於現實人間的喟歎，無力追躡蘇軾的曠放風格。

相較於晁補之豪放詞的近於蘇軾風格，賀鑄的詞風就有一種較類似南宋辛棄疾的悲壯感，只是他的悲壯多來自於志士失路、抱負難展的悲憤之情，雖然少了辛詞豪邁奔放的氣魄與格局，卻在豪放中帶有一股楚騷的幽潔遺韻，所以北宋張耒在〈東山詞序〉中稱其詞「幽潔如屈、宋」³²，〈小梅花〉一詞就頗能代表這樣的風格：

縛虎手，懸河口，車如雞栖馬如狗。白綸巾，撲黃塵，不知我輩可是蓬蒿人。
衰蘭送客咸陽道，天若有情天亦老。作雷顛，不論錢，誰問旗亭美酒斗十千。
酌大斗，更爲壽，青鬚長青古無有。笑嫣然，舞翩然，當壚秦女十五語如弦。
遺音能記秋風曲，事去千年猶恨促。攬流光，繫扶桑，爭奈愁來一日卻爲長。³³

此詞上片寫志士失路的哀苦，悲憤不平之氣溢於言表，下片則寄託生命短暫的悲愁，就算及時行樂也無法抑制這股古今所同的愁恨，然而萬般無奈卻在於既悲去日苦多，又因愁恨滿懷而倍覺時日難熬，「攬流光，繫扶桑，爭奈愁來一日卻爲長」，三句讀來頗能動人魂魄。賀鑄以其剛健之筆抒發悲壯之懷，卻因爲深得楚騷遺韻的特質，讓詞中的豪邁悲壯之氣欲放還收，所以龍榆生《唐宋名家詞選》中引夏敬觀先生評

³⁰ 宋晁補之著、喬力校注，《晁補之詞編年校注》（濟南：齊魯書社，1992年），頁112。

³¹ 清劉熙載云：「无咎詞堂廡頗大。人知辛稼軒〈摸魚兒〉「更能消幾番風雨」一闕，爲後來名家所競效，其實辛詞所本，即无咎〈摸魚兒〉「買陂塘，旋栽楊柳」之波瀾也。」清劉熙載著，《藝概》，頁109。

³² 轉引自賀鑄撰、黃啓方箋注，《東山詞箋注》（臺北：嘉新水泥文化基金會，1969年），頁17。

³³ 同上註，頁54。

語云：「稼軒豪邁之處，從此脫胎。豪而不放，稼軒所不能學也」³⁴。此外如〈水調歌頭〉（南國本瀟灑）、〈六州歌頭〉（少年俠氣），也都堪稱其豪放風格的代表作品，而這類詞作中特有的豪邁悲壯之氣，對於南宋辛派詞人應該是具有啓發作用的。

根據以上論述，在蘇軾對詞體進行主動、自覺的拓展與革新之後，豪放詞風於是在他手上完成奠基，並逐漸取得足以與婉約本色相抗衡的發展地位，而北宋在豪放詞的發展上所取得的地位與成就，主要也就表現在對於詞體婉約本色所進行的拓展與革新，其中最重要的精神內涵正是以詩爲詞、以性情襟抱入詞。葉嘉瑩先生在〈論柳永詞〉一文中，就明確指出柳永詞走的是以歌曲性質爲主，追求與當時俗樂更密切結合的路線，而詞體的另一條發展路線正是朝歌詞的詩化逐漸遞嬗演進的：

由敦煌所發現的一些俗曲，而至《花間集》中的豔詞，由溫庭筠詞之引人聯想的美麗的形象及韋莊詞之使人感動的真摯的抒情，到南唐馮延巳與李璟李煜父子對意境之含蘊深廣的開拓，以迄北宋前期之晏殊與歐陽修諸人之以個人之襟抱、性情、學養、經歷之融入小詞，其風格與成就雖各有不同，但其遞嬗演進之迹，卻是同樣向著歌詞之詩化的途徑默默進行著的。這種演進，迄於蘇軾之出現，遂為小詞之詩化創造了一個雲飛風起的高峰。³⁵

這一條「向著歌詞之詩化的途徑」，正是北宋豪放詞得以在婉約本色之外另闢蹊徑的最重要憑藉，只是這一時期豪放詞的發展契機仍嫌不足，主題內容大多著重在表現個人的襟抱、性情、學養、經歷上，所以除了才性超凡的蘇軾得以取得重大成就，並樹立個人獨特的曠放風格之外，其餘詞家的表現與成就就差強人意了。這樣的情況直到國勢日漸衰微，宋室南渡之後，豪放詞的發展才在時代風雨的強大助力下，取得了空前未有的成就。

三、辛派詞人的時代風格與豪放詞的發展巔峰

《文心雕龍·時序篇》認爲文章的興衰與時代息息相關，文章的演變更受到特定社會狀況的局限，諸如一代之審美觀念、世俗人情、朝廷決策、以及帝

³⁴ 轉引自龍沐勛輯，《唐宋名家詞選》（臺北：開明書局，1971年），頁152。

³⁵ 葉嘉瑩、繆鉞合著，《靈谿詞說》，頁129。

王的喜好等等，都會對當代的文學創作產生不同程度的影響，而在論及建安時期的文章時，則特別提到時代離亂對文學內涵、風格所產生的影響：

自獻帝播遷，文學蓬轉，建安之末，區宇方輯。……觀其時文，雅好慷慨，良由世積離亂，風衰俗怨，並志深而筆長，故梗概而多氣也。³⁶

文學風格的形成與流變，雖然有其自身循序漸進、逐步開展的節奏，卻總會在時代背景與文人性格際遇等因素的作用下，產生不可預期的改變，進而豐富了文學風格的內涵與層次。以詞體的豪放風格為例，自從蘇軾在北宋詞壇確立了豪放詞風的發展趨勢與地位之後，後代詞家便依循著豪放詞派重視內容的創作基調、與突破傳統的革新精神，繼續在婉約本色之外創作出風格較為強烈、明快，內容更加自由多變的作品，而到了宋室南渡之後，以辛棄疾為首的豪放詞派就因為共同時代背景的影響，運用不同於建安時期的文學體裁，集體創作出大量「並志深而筆長，故梗概而多氣」的作品，形成了截然不同於北宋的特有時代風格，將豪放詞的發展推向了巔峰。

北宋王朝在靖康之難（1126）徽、欽二帝被俘之後滅亡，即位的宋高宗在金兵步步進逼之下渡江南逃，直到建炎四年（1130）金兵才退出江南，佔據淮河中流以北的中原領土，開始了南宋（1127-1279）與內憂外患相終始的一百五十二年歷史，而戰火硝煙的時代局勢也徹底改變了南渡詞人的創作傾向，「於是早自五代以來便已經隱伏在鹿虔扈與李煜諸詞作中的由世變之刺激而形成的雄壯悲慨之詞風，乃得在南宋之詞壇再度出現」³⁷，豪放詞風的視野於是由對個體性格際遇的關注，轉向對時代離亂的關切與民族苦難的關懷，即使是抒發壯懷理想失落的苦悶，也多半懷抱著對於家國社會的責任感與使命感，所以在辛棄疾之前，這種以悲憤之詞寫時代苦難憂患的豪放詞風，就已經大量出現在南渡之交與南宋前期的詞壇，葉夢得、朱敦儒、向子諲、陳與義、張元幹、岳飛等人就是其中的代表，不但相關詞作已經初步凝聚出南宋豪放詞特有的時代風格，也因為逐步運用慢詞體式來寫雄健悲慨之情，讓部分詞作的風格更加接近辛派詞人的豪放悲壯。先舉南渡之交代表詞人朱敦儒與向子諲的小令為

³⁶ 南朝宋劉勰著、周振甫注，《文心雕龍》（臺北：里仁書局，1984年），頁815。

³⁷ 參見葉嘉瑩〈論辛棄疾詞〉一文，葉嘉瑩、繆鉞合著，《靈谿詞說》，頁427。

例：

金陵城上西樓，倚清秋。萬里夕陽垂地大江流。 中原亂，簪纓散，幾時收。試倩悲風吹淚過揚州。 ③⑧（朱敦儒〈相見歡〉）

芳菲歇，故園目斷傷心切。傷心切，無邊烟水，無窮山色。 可堪更近乾龍節，眼中淚盡空啼血。空啼血，子規聲外，曉風殘月。 ③⑨（向子諲〈秦樓月〉）

根據葉嘉瑩先生的意見，小令因為篇幅小，雄健悲慨之情容易因為壓縮而產生含蘊曲折之致 ④⑩，所以這兩首小詞內容雖然悲憤有餘，卻也因為小令體式易生含蘊之致而仍嫌豪放不足，但是在同時期的慢詞作品中，則已經明顯出現由含蘊而雄健、由曲折而慷慨的遞嬗軌跡，茲以張元幹〈賀新郎〉為例：

夢繞神州路。悵秋風，連營畫角，故宮離黍。底事崑崙傾砥柱，九地黃流亂注。聚萬落，千村孤兔。天意從來高難問，況人情，老易悲難訴。更南浦，送君去。 涼生岸柳催殘暑。耿斜河，疏星淡月，斷雲微度。萬里江山知何處，回首對床夜語。雁不到，書成誰與。目盡青天懷今古，肯兒曹，恩怨相爾汝。舉大白，聽金縷。 ④⑪

這首作品題為〈送胡邦衡待制〉，寫的卻不似一般的離情別緒，而是藉由送別之意抒發忠憤悲慨之情。高宗紹興八年（1138），胡邦衡因反對議和、請斬秦檜等人而被貶福州，紹興十二年（1142）再獲重譴，除名編管新州，當時身在福州的張元幹做此詞送別 ④⑫，起首卻不先言離別之情，而以黍離之悲寫故土未復的南宋局勢，在「底事崑崙傾砥柱，九地黃流亂注。聚萬落，千村孤兔」極抒國勢衰頹的忠憤悲慨之後，詞意雖藉此轉入淒涼之景所潛藏的惜別之痛，然而值此家國存亡之際，又怎堪像小兒女臨別時之陷溺於離愁別緒？在尋常的送別主題背後，承載的卻是南宋豪放詞特有的愛國情操與悲壯胸懷。

③⑧ 宋朱敦儒撰、鄧子勉校注，《樵歌校注》（上海：上海古籍出版社，2010年），頁351。

③⑨ 宋向子諲撰，《酒邊辭》（收在《宋六十名家詞》，臺北：復華書局，1963年），冊11，頁9。

④⑩ 參見葉嘉瑩先生〈論辛棄疾詞〉一文，葉嘉瑩、繆鉞合著，《靈谿詞說》，頁428。

④⑪ 宋張元幹撰，《蘆川歸來集》（收錄於《四庫全書珍本》，臺北：商務印書館，1973年），卷5，頁1。

④⑫ 此詞之寫作背景，繆鉞先生在〈論張元幹詞〉一文中有詳細說明，參見葉嘉瑩、繆鉞合著，《靈谿詞說》，頁365-366。

自宋高宗紹興八年（1138）任秦檜為相，以和議作為苟安的手段之後，南宋政局變得更加風雨飄搖，而時代的離亂雖然會陷生民於水深火熱之中，卻讓豪放詞派獲得有利的發展條件，詞家多，創作亦多，紛紛藉由詞體創作來抒發歲月動亂、生活苦難的時代悲劇，為豪放詞開啓了如前所述的創作高峰。到了金海陵王完顏亮南侵失敗，致使北伐聲音高漲，而收復失地、一統山河的熱烈激情，不但繼續將豪放詞派的發展推向頂峰，造就大家輩出而名作紛呈的盛況，知名詞家如陸游、張孝祥、陳亮、劉過等人，同時還出現了豪放詞派的領袖人物辛棄疾，而此一階段詞家所共有的豪放特質，即是以壯詞宏聲高唱其愛國恢復之志。

辛派詞人都在靖康之難後出生，對國家的苦難與民族的屈辱都有切身的感受，所以對於恢復失地、北伐中原都抱持著滿腔熱血的期待，正因為有這樣的恢復宏志，才讓詞作充滿英雄般的壯志豪情，卻也因為最後壯懷成空，只能無奈的高唱落拓英雄的慷慨悲歌，其中張孝祥被後世譽為兼有蘇辛二家風格，也因為時代的影響，而多有悲壯激昂的豪放作品⁴³，其〈六州歌頭〉詞云：

長淮望斷，關塞莽然平。征塵暗，霜風勁，悄邊聲。黯銷凝。追想當年事，殆天數，非人力，泗水北，絃歌地，亦殫腥。隔水氈鄉，落日牛羊下，區脫縱橫。看名王宵獵，騎火一川明。笳鼓悲鳴，遣人驚。念腰間箭，匣中劍，空埃蠹，竟何成。時易失，心徒壯，歲將零。渺神京。千羽方懷遠，靜烽燧，且休兵。冠蓋使，紛馳騫，若為情。聞道中原遺老，常南望，翠葆霓旌。使行人到此，忠憤氣填膺。有淚如傾。⁴⁴

詞意從偏安的局勢說起，喟歎舊日山河如今只剩半壁江山，不但江淮邊境戰後盡是風勁塵暗的悲涼景象，昔日漢人耕稼的淮河北岸，更充斥著金兵虎視眈眈的野心，岌岌可危的國勢讓人為之膽戰心驚。原本心存恢復的鴻圖壯志，因朝廷的偷安苟且而落得徒具雄心、報國無門的難堪處境，眼看汴京渺遠，恢復無期，朝廷又執意卑躬屈膝的忍辱求和，「忠憤氣填膺，有淚如傾」的慷慨悲壯，又豈只是北去求和而受

⁴³ 宛敏灝先生《張于湖評傳》云：「于湖詞之風格，在蘇、辛之間，蓋兼有東坡之清曠與稼軒之雄豪，前者以其才氣相似，後者則受時代影響。」參見宛敏灝著，《張于湖評傳》（貴陽：交通書局，1949年），第七章〈詞論〉，本文轉引自葉嘉瑩、繆鉞合著，《靈谿詞說》，頁371。

⁴⁴ 宋張孝祥撰、宛敏灝校箋，《張孝祥詞校箋》（北京：中華書局，2011年），頁1。

盡屈辱的使者所獨有？通篇寫來至情至性，慷慨悲壯的情懷直出胸臆，不加掩飾，更不假雕琢，這也正是辛派詞人千古而下仍能動人心魄的特有豪放風格。

和蘇軾一樣，辛棄疾也不乏「吟咏性情，留連光景，清壯頓挫能啓人妙思」的婉約之作，卻是憑藉豪放詞風確立其在詞史發展上的地位，《四庫全書總目提要》云：

其詞慷慨縱橫，有不可一世之慨，於倚聲家為變調，而異軍特起，能於翦紅刻翠之外，屹然別立一宗，迄今不廢。⁴⁵

辛棄疾向來被譽南宋最偉大的詞人，不但傳世作品數量之多冠於兩宋，其詞作內容之廣泛、風格之多變，亦早為宋人所稱道⁴⁶，而身為豪放詞派之集大成者，更在南宋內憂外患交加的特殊時代條件下，憑藉縱橫不世之才，盡吐其襟抱難申、壯志未酬之氣，表現為豪放者則多以國家民族為題材，抒發慷慨激昂的愛國情操，不同於蘇軾寄超妙曠逸於豪放之中，辛棄疾是藉由毫不掩抑的豪壯蒼涼、慷慨激昂，如實呈現出一個活生生的英雄豪傑形象，讀其豪放詞作，往往能在暢快淋漓的萬千豪氣背後，感受一股沉鬱悲壯的蒼涼，以〈京口北固亭懷古〉為題的〈永遇樂〉，就頗能體現辛詞中殊異於東坡超曠的豪傑氣概：

千古江山，英雄無覓，孫仲謀處。舞榭歌臺，風流總被，雨打風吹去。斜陽草樹，尋常巷陌，人道寄奴曾住。想當年，金戈鐵馬，氣吞萬里如虎。元嘉草草，封狼居胥，贏得倉皇北顧。四十三年，望中猶記，烽火揚州路。可堪回首，佛狸祠下，一片神鴉社鼓。憑誰問，廉頗老矣，尚能飯否。⁴⁷

豪放詞在蘇軾手上已經具有「無意不可入，無事不可言」的特色，但是真能付諸實際創作者，則非辛棄疾莫屬，舉凡對歷史的評價、對時局的分析、對用兵的見解，他都能運轉自如，而詞中用典雖多，卻無礙於他的寄意言事。此作與蘇軾的〈念奴嬌〉（大江東去）同為懷古之作，蘇軾透過三國歷史所要思考的對象是天地宇宙的運

⁴⁵ 參見《合印四庫全書總目提要及四庫未收書目禁燬書目》，集部，詞曲類一，《稼軒詞四卷》，（臺北：商務印書館，1985年），冊5，頁4443。

⁴⁶ 宋劉宰〈賀辛待制知鎮江〉一文稱辛詞「馳騁百家，搜羅萬象」，參見宋劉宰著，《漫塘集》（收錄於《四庫全書珍本》，臺北：商務印書館，1979年），卷15，頁1。劉克莊〈辛稼軒集序〉稱辛詞「大聲鞞鞫，小聲鏗鉤，橫絕六合，掃空萬古，自有蒼生以來所無。」本文引自《稼軒詞編年箋注》所附序跋，參見辛棄疾著、鄧廣銘箋注，《稼軒詞編年箋注》（臺北：華正書局，1983年），頁562。

⁴⁷ 同上註，頁527。

行，而辛棄疾藉由孫權、劉裕的功業，所要關懷的對象卻是現實層面的國家政治，正因為懷古的視野不同，所以蘇軾所呈現出來的豪放是一種經過觀察、思考、接受、超越之後的曠達，辛棄疾卻因為對家國功業的熱切執著，而展現出一股沉鬱雄渾、動人魂魄的壯志豪情。雖然讀來頗能讓人為之動容，卻也因為無從超越執著的困境，讓悲壯之情始終如影隨形的充塞在他的豪放之中。此作的思緒與情感始終迴繞著家國功業，雖然也知道「英雄無覓」、「風流總被，雨打風吹去」，縱使當年曾經「金戈鐵馬」、「氣吞萬里」，如今也只剩「尋常巷陌」供人憑弔，卻仍執意於創建功業、重整山河，怎奈朝廷所用非人，謀略失當，恢復大業早已錯過最好時機，如今只徒留歲月摧剝、功業未成的憾恨。一如前引王國維《人間詞話》所言，「無二人之胸襟而學其詞，猶東施之效捧心也」，因為蘇、辛二人以胸襟為詞，所以才能特立於凡庸之上，也正因為其各有胸襟，蘇軾得其超曠，稼軒得其豪壯，而能在豪放詞風中各擅勝場。

如前所言，南渡以後的詞家開始嘗試採用慢詞的體式來寄託時代風雨，然而慢詞除了因為篇幅加長，勢必得著重鋪敘之外，又往往雜有四言、六言等近似散文的句式，所以較之小令的有利於含蘊之致而言，卻又容易因為才力不足、鋪陳失當而流於淺率質直，造成豪放詞作雖然氣勢有餘、卻又含蘊不足的遺憾⁴⁸，這種缺失在辛派詞家的豪放壯詞中自然也很難避免，陸游如此，被劉熙載推崇為與辛棄疾「才相若，詞亦相似」的陳亮亦是如此⁴⁹，茲舉其酬辛棄疾的〈賀新郎〉為例：

離亂從頭說。愛吾民，金繒不愛，蔓藤累葛。壯氣盡消人脆好，冠蓋陰山觀雪。虧殺我，一星星髮。涕出女吳成倒轉，問魯為齊弱何年月。丘也幸，由之瑟。斬新換出旗麾別。把當時，一樁大義，拆開收合。據地一呼吾往矣，萬里搖肢動骨。這話霸，祇成癡絕。天地洪爐誰扇鞴。算於中，安得長堅鐵。淝水破，關東裂。⁵⁰

「以文為詞」是陳亮寫詞的特色，也喜歡用這樣的手法來議論政事，再加上他與辛

⁴⁸ 參見葉嘉瑩先生〈論辛棄疾詞〉，葉嘉瑩、繆鉞合著，《靈谿詞說》，頁427-429。

⁴⁹ 清劉熙載云：「陳同甫與稼軒為友，其人才相若，詞亦相似。……觀此則兩公之氣誼懷抱，俱可知矣。」劉熙載若以「兩公之氣誼懷抱」論其相似則可，若真以二者「詞亦相似」為論，則或有可議之處。參見清劉熙載著，《藝概》，頁111。

⁵⁰ 宋陳亮撰、夏承燾校箋、牟家寬注，《龍川詞校箋》（上海：上海古籍出版社，1982年），頁18。

棄疾是志同道合的密友，所以常常在寄酬稼軒的詞作中，慷慨激昂的抒發二人英雄所見略同的時局憂患，此作對於南宋以和議換苟安的屈辱即充滿了憤懣情緒，而朝廷以銀帛納貢代替邊防兵備的結果，就是眼前士氣銷鑠、積弱不振的衰頹國勢，冀望恢復的英雄豪傑用白髮換來的，竟是喪權辱國的現實、以及北伐大業的幻滅。陳亮慷慨陳詞、悲壯莫名，雖有辛派詞家共有的豪邁雄健之氣，卻又因為含蘊不足而稍見直率之失。

隨著恢復志業的逐漸幻滅，朝野上下沉溺於醉生夢死的苟安幻覺之中，南宋豪放詞的發展也因為缺少內在崇高偉大的情志，而日漸走向南宋末年的狂放粗豪，這種精神風貌雖然是南宋後期豪放詞派的共同傾向，但是在劉過的豪放詞作中卻已稍見跡象，試觀其〈水調歌頭〉一詞：

弓劍出榆塞，鉛槧上蓬山。得之渾不費力，失亦匹如閑。未必古人皆是，未必今人俱錯，世事沐冠猴。老子不分別，內外與中間。酒須飲，詩可作，鉢休彈。人生行樂，何自催得鬢毛斑。達則牙旗金甲，窮則蹇驢破帽，莫作兩般看。世事祇如此，自有識鴉鸞。⁵¹

詞作主要在抒發歷經滄桑之後的憤世嫉俗，語言狂放不羈，雖極力想呈顯貌似曠達的胸懷，實則盡是激憤不平的失路情結，夏敬觀先生評賀鑄詞作「豪而不放，稼軒所不能學也」，是肯定其能放而不放的蘊藉，而劉過的豪而不放卻較近於缺乏胸襟的故作姿態，亦即徒有「豪」之形貌，卻無「放」之精神實質，這從「世事祇如此，自有識鴉鸞」兩句結語中，便可大略看出端倪。誠如劉熙載在《藝概·詞曲概》中所云：

詞澹語要有味，壯語要有韻，秀語要有骨。⁵²

詞以不犯本位為高。東坡《滿庭芳》「老去君恩未報，空回首彈鉢悲歌」，語誠慷慨，然不若《水調歌頭》「我欲乘風歸去，又恐瓊樓玉宇，高處不勝寒」，尤覺空靈蘊藉。⁵³

詞畢竟不同於詩，所以劉熙載認為仍然當以「不犯本位為高」，而豪放一派革新的創

⁵¹ 宋劉過撰，《龍洲詞》（收錄於《景印文淵閣四庫全書》，臺北：商務印書館，1983年），冊1488，頁442。

⁵² 清劉熙載著，《藝概》，頁120。

⁵³ 同上註，頁121。

作精神已經注定其冒犯的本質，所以爲了詞體的拓展與意境的提昇，雖必須對「詞之爲體，要眇宜修」的特有韻致稍加損抑，但是在作壯語之時還是要力求「有韻」，否則就會失去詞之所以爲詞的本質了。

南宋前期豪放詞的發展與北宋最大的殊異處，就在於雖然各家詞作因個性際遇不同而能各顯風格，卻因爲籠罩在一股鉅大的時代風格之中，所以豪放悲壯、激昂慷慨的詞風成了他們共同的代名詞，也因爲這種時代因素的助力，成就了豪放詞前所未有的創作高潮，而除了詞家多、作品也多之外，更因爲強烈的國家民族意識直從胸臆中來，讓熱切真摯的愛國情操引發出強大的文學感染力，自宋室南渡以後，憑藉著群體創作的力量與優勢，將豪放詞的發展推向頂峰，不論在主題內容的拓展、表現手法的多變、創作視野的開闊各方面，都有北宋詞壇望塵莫及的成就，卻也在南宋末年因爲失去這種創作動能之後，讓豪放詞風逐漸流於淺薄與粗糙。

四、辛派詞風的持續發展與南宋末年的粗豪變調

宋室南渡之後，關係著國家存亡的時代局勢被強烈的表現在南宋前期的豪放詞作中，並藉以抒發詞人慷慨憤世的情懷，所以南宋前期的豪放詞之所以能夠蓬勃發展，主要實得力於外在的時代因素，雖然辛棄疾結合其個人特有的性情襟抱而成爲當中翹楚，甚至取得了超越蘇軾的空前成就⁵⁴，其他詞家則多隱身於時代風格之中，而較之蘇軾的曠放，辛派詞風之所以能夠獲得持續發展的契機，與其說是對辛詞特有風格的學習，毋寧說是時代風格的自然延續與演變，因爲隨著南宋時代局勢的日益衰頹，南渡詞人藉以高唱愛國恢復之志的壯詞宏聲，也逐漸失去其慷慨激昂、豪放悲壯的精神與氣勢，代之而起的是一種哀感低吟、窮途末路的悲灰之氣，嘉者尚能做到豪而不放，劣者則容易因爲故作豪放不羈之語而流於粗豪。蔡嵩雲先生在《樂府指迷箋釋》一書中云：

則知學詞者恆以二公詞為易學，宋末風氣已如此。其實大謬不然。二公胸有

⁵⁴ 對辛詞研究具有豐碩成果的近代學者鄧廣銘先生，在〈略論辛稼軒及其詞〉一文中曾對辛詞作出以下評價：「就辛稼軒所寫作的這些歌詞的形式和它的內容來說，其題材之廣泛，體裁之多種多樣，用以抒情，用以詠物，用以鋪陳事實或講述道理，有的『委婉清麗』，有的『穠纖綿密』，有的『奮發激越』，有的『悲歌慷慨』，其豐富多彩也是兩宋其他詞人所不能比擬的。」此論雖然是針對辛詞所作的整體評價，然而辛詞在詞史上的地位主要就建立在「奮發激越」與「悲歌慷慨」的豪放詞作之上。收在《稼軒詞編年箋注》，頁 22-23。

萬卷，筆無點塵，氣概清雄，不可一世。所謂易學者，只其不叶律處，其豪放處實不易學。東坡詞變幻空靈，境高意遠，于詩似太白，然有其才力而無其胸襟，不能學也。稼軒詞沉鬱頓挫，氣足神完，于詩似杜陵，然有其感慨而無其性情，亦不能學也。學者胸襟弗如東坡，性情更遜稼軒，又無其才力與感慨，肆言罔忌，無病而呻，宜乎為有識者所鄙笑矣。況二公磊落激昂，何一不自書卷中蘊釀而出？學者乃欲以枵腹擬之，不亦僥乎。⁵⁵

這一段話詳盡道出蘇辛二家各具特色的豪放風格與難學之處，無其胸襟，無其性情，徒以才力、感慨而肆言罔忌、無病而呻，結果只會落得貽笑大方之窘態罷了，更何況其豪放詞風均非憑空而出，而是根基於扎實深厚的學養，又絕非胸無點墨的故作豪放所能望其項背，以此論述來理解南宋後期豪放詞的發展趨勢，對於粗豪變調的形成就更能了然於心了。

這一時期的豪放詞人崇尚痛快淋漓的抒發情緒，而不計較遣詞造句上的工穩與否，結果常常是豪壯不足而狂傲有餘，其中更甚者則流於粗豪叫囂，代表詞家有劉克莊、劉辰翁、文天祥等人。清馮煦《蒿庵論詞》曾推崇劉克莊「與放翁、稼軒，猶鼎三足」⁵⁶，然觀其粗豪肆放的豪放詞作，則知馮煦的評價頗有言過其實之失，茲以〈答九華葉賢良〉為題之〈沁園春〉一詞為例：

一卷陰符，二石硬弓，百斤寶刀。更玉花驄噴，鳴鞭電抹，烏絲闌展，醉墨龍跳。牛角書生，虬鬚豪客，談笑皆堪折簡招。依稀記，曾請纓繫粵，草檄征遼。當年目視雲霄，誰信道，淒涼今折腰。悵燕然未勒，南歸草草，長安不見，北望迢迢。老去胸中，有些磊塊，歌罷猶須著酒澆。休休也，但帽邊鬢改，鏡裏顏凋。⁵⁷

上片寫自己能武能文、談笑交游的少年意氣，下片喟歎老年功業無成、壯志難酬，詞中可以看出劉克莊刻意學習稼軒豪放詞風的企圖，然而畢竟因為缺乏其胸襟，所以極盡堆砌詞彙、故作豪氣之後，仍只落得「猶東施之效捧心也」，豪放詞發展至此，也只是徒具形貌而不見精神了。所以《四庫全書總目提要》評《後村別調》一書云：

⁵⁵ 沈義父著、蔡嵩雲箋釋，《樂府指迷箋釋》，頁78。

⁵⁶ 清馮煦撰，《蒿庵論詞》（收在《介存齋論詞雜著·復堂詞話·蒿庵論詞合訂本》，北京：人民文學出版社，1959年），頁70。

⁵⁷ 宋劉克莊撰，《後村別調》（收在《宋六十一名家詞》，臺北：復華書局，1963年），冊20，頁10。

克莊在宋末以詩名，其所作詞，張炎樂府指迷，譏其直致近俗，效稼軒而不及，今觀是集，雖縱橫排宕，亦頗自豪，然於此事究非當家。⁵⁸

劉克莊以詩名，雖頗自豪於自己的詞作，卻因為「此事究非當家」，而有直致近俗之失，相較於馮煦的溢美之詞，則知《四庫全書總目提要》所言應是較為中肯之論。至於文天祥的滿腔慷慨，表現在詞作中更是直白如話，只顧肆放的澆其胸中磊塊，而完全無視於「詞之為體」的存在了，試觀其〈沁園春〉一詞：

為子死孝，為臣死忠，死又何妨。自光嶽氣分，士無全節。君臣義缺，誰負剛腸。罵賊張巡，愛君許遠，留取聲名萬古香。後來者，無二公之操，百煉之鋼。人生翕歛云亡。好烈烈轟轟做一場。使當時賣國，甘心降虜，受人唾罵，安得流芳。古廟幽沉，儀容儼雅，枯木寒鴉幾夕陽。郵亭下，有奸雄過此，仔細思量。⁵⁹

雖然劉熙載稱文天祥詞有「風雨如晦，雞鳴不已」之意，「當合其人之境地以觀之」⁶⁰，然而就詞論詞，則難掩其粗豪肆放、全無含蘊之失。相對於劉克莊與文天祥的粗豪肆放，劉辰翁則已經算得上是別具沉鬱蒼涼之致了：

鐵馬蒙氈，銀花淚灑，春入愁城。笛裏番腔，街頭戲鼓，不是歌聲。那堪獨坐青燈，想故國，高臺月下。輦下風光，山中歲月，海上心情。⁶¹（劉辰翁〈柳梢青〉）

上片寫臨安淪陷，下片則自述哀思愁苦之心情，同樣是南宋末年豪放詞特有的悲灰哀感，卻少了淺率肆放的粗豪之氣，讀來較有言之不盡的動人含蘊，清況周頤在《蕙風詞話》中就以「須溪詞風格適上似稼軒」加以肯定⁶²，只是辛派詞人高亢悲壯的豪邁氣勢已近蕩然，南渡以來豪放詞波瀾壯闊的發展盛況，至此也只剩餘波盪漾了。

⁵⁸ 參見《合印四庫全書總目提要及四庫未收書日禁燬書日》，集部，詞曲類一，《後村別詞一卷》，冊5，頁4476。至文中所稱張炎樂府指迷一書，可參看詞曲類存目《樂府指迷一卷》，冊5，頁4483。

⁵⁹ 參見唐圭璋編，《全宋詞》（北京，中華書局，2009年），冊5，頁3306。

⁶⁰ 清劉熙載著，《藝概》，頁112。

⁶¹ 宋劉辰翁撰，《須溪集》，卷8，頁22。

⁶² 清況周頤《蕙風詞話》云：「須溪詞風格適上似稼軒，情辭跌宕似遺山，有時意筆俱化，純任天倪，竟能略似坡公。」參見清況周頤撰、屈興國輯注，《蕙風詞話輯注》（南昌：江西人民出版社，2000年），卷2，頁107。

五、結語

就文學史的發展事實而言，早在詞體以婉約本色興起之初，按樂填詞的歌詞就已經不是清一色的側豔之詞，這種情形不論在民間的敦煌曲子詞與詩客的《花間集》中都是不爭的事實⁶⁹，直到蘇軾累積前人在別調上的創作經驗，從偶然為之到正式創作，豪放詞才因應著詞體發展必然面臨的革新契機，在重視歌詞音樂性的婉約本色之外，開拓出另一條注重歌詞內容的革新路線，並在漫長的以詩為詞、以情性入詞的詩化過程中，逐漸凝聚文人的創作熱情與具體實踐，進而確立其有別於婉約柔媚的豪放風格，憑藉別調之質成為詞體發展史上足以抗衡婉約本色的流派，並在南宋風雨飄搖的時代條件、與辛棄疾全力投入詞體創作推波助瀾之下，造就了豪放詞派的發展巔峰，繼蘇軾確立豪放詞風之後，再一次對詞體的拓展與提昇做出貢獻。

北宋與南宋之所以成為豪放詞發展的兩大重要階段，前者在於初步確立了對詞體發展具有革新意義的豪放詞風，後者在於革新精神在創作上更具體的實踐，而蘇軾與辛棄疾正分別代表了豪放詞在這兩個階段的發展指標，既具有相同的革新精神與豪放風格，又各以其性情襟抱而判然獨立、自成一家。本文即以這兩大詞家作為論述主軸，分別呈現北宋與南宋在豪放詞發展上的地位與價值，並根據不同的時代背景與創作條件，區別兩宋之間豪放風格的基本差異，體察各家詞作雖共同籠罩在豪放詞派的概念之中，卻又能憑藉各自不同的性情襟抱，展現足供辨識的豪放精神與特質，尤其是蘇、辛二家以其深厚的學養為根柢，分別藉由殊異的胸襟才力與性情感慨，在豪放詞發展史上取得了特立於其他詞家的超凡成就，最後再以豪放詞在南宋末年普遍失去內在精神作結，期能呈現出豪放詞在兩宋期間發展流變的全貌，而不再只是文學發展史上的一個籠統概念。

⁶⁹ 詳細內容參見宛敏灝先生撰，《詞學概論》（北京：中華書局，2009年），頁20-29。

參考書目

一、傳統文獻

1. 南朝宋劉勰著、周振甫注，《文心雕龍》，臺北：里仁書局，1984年。
2. 後蜀趙崇祚編、蕭繼宗評注，《花間集評校》，臺北：學生書局，1996年。
3. 宋蘇軾著，龍榆生箋，《東坡樂府箋》，臺北：華正書局，1990年。
4. 宋晁補之著、喬力校注，《晁補之詞編年校注》，濟南：齊魯書社，1992年。
5. 宋賀鑄撰、黃啓方箋注，《東山詞箋注》，臺北：嘉新水泥文化基金會，1971年。
6. 宋劉辰翁撰，《須溪集》，收錄於《四庫全書珍本》，臺北：商務印書館，1973年。
7. 宋朱敦儒撰、鄧子勉校注，《樵歌校注》，上海：上海古籍出版社，2010年。
8. 宋向子諲撰，《酒邊辭》，收在《宋六十名家詞》，臺北：復華書局，1963年。
9. 宋張元幹撰，《蘆川歸來集》，收錄於《四庫全書珍本》，臺北：商務印書館，1973年。
10. 宋辛棄疾著、鄧廣銘箋注，《稼軒詞編年箋注》，臺北：華正書局，1983年。
11. 宋劉克莊撰，《後村別調》，收在《宋六十名家詞》，臺北：復華書局，1963年。
12. 宋劉過撰，《龍洲詞》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，臺北：商務印書館，1983年。
13. 宋陳亮撰、夏承燾校箋、牟家寬注，《龍川詞校箋》，上海：上海古籍出版社，1982年。
14. 宋張孝祥撰、宛敏灝校箋，《張孝祥詞校箋》，北京：中華書局，2011年。

15. 宋沈義父著、蔡嵩雲箋釋，《樂府指迷箋釋》，收在《詞源注、樂府指迷箋釋合訂本》，臺北：木鐸出版社，1987年。
16. 宋王灼著、岳珍校正，《碧雞漫志校正》，成都：巴蜀書社，2000年。
17. 宋劉宰著，《漫塘文集》，收錄於《四庫全書珍本》，臺北：商務印書館，1979年。
18. 金王若虛著，《滹南詩話》，收在《百部叢書集成》，臺北：商務印書館，1966年。
19. 金元遺山著，《遺山文集·新軒樂府序》，收在《百部叢書集成》，臺北：商務印書館，1966年。
20. 清陳維崧著、陳振鵬標點、李學穎校補，《陳迦陵集》，上海：上海古籍出版社，2010年。
21. 清馮煦撰，《蒿庵論詞》，收在《介存齋論詞雜著、復堂詞話、蒿庵論詞合訂本》，北京：人民文學出版社，1959年。
22. 清劉熙載著，《藝概》，臺北：漢京文化事業有限公司，1985年。
23. 清王國維，《人間詞話》，南京：鳳凰出版社，2009年。
24. 清況周頤撰、屈興國輯注，《蕙風詞話輯注》，南昌：江西人民出版社，2000年。
25. 清何文煥，《歷代詩話》，臺北：漢京文化事業有限公司，1983年。
26. 唐圭璋編，《詞話叢編》，北京：中華書局，2005年。
27. 唐圭璋編，《全宋詞》，北京，中華書局，2009年。

二、近人論著

1. 王水照著，《蘇軾論稿》，臺北：萬卷樓圖書，1994年。
2. 宛敏灝撰，《詞學概論》，北京：中華書局，2009年。
3. 葉嘉瑩、繆鉞合著，《靈谿詞說》，臺北：正中書局，1993年。
4. 劉石著，《蘇軾詞研究》，臺北：文津出版社，1992年。
5. 龍沐勛輯，《唐宋名家詞選》，臺北：開明書局，1971年。

Preliminary Investigation on the Development and Style Differences of Hao-Fang Poetry in the Two Song Dynasties

Huang, Tsai-Chin*

【Abstract】

With the rise of Wan Yue (gracefulness and restrainedness) poetry in early Song Dynasty, the lyrics for music were no longer the identical rhetoric. Ever since Chang Yen in the Ming Dynasty firstly compared Wan Yue with Hao Fang in “Shi-yu-tu-pu - General Examples,” the development of poetry was divided into two schools: Wan Yue and Hao Fang. Modern literature also follows this trend, and always attempts to falsely divide the poets over the past dynasties into these two schools. Such an attitude not only disregards the diversity of literature creation, but also fails to fully grasp the specific meanings of Wan Yue and Hao Fang, as well as the differences existing in styles of different poets of different eras.

In the development of Hao Fang poetry, Northern Song Dynasty and Southern Song Dynasty represented the two important stages of Hao Fang poetry, respectively: rise and climax. The former initially established the revolutionary meaning of Hao Fang style in poetry development, while the latter specifically fulfilled the revolutionary spirit in creation. Su Shi and Xin Qiji were the representative figures in the two development stages of Hao Fang poetry, respectively. They shared the same revolutionary spirits and Hao Fang style.

* Part-time Lecturer, Center for General Education, Fortune Institute of Technology

However, they were different from each other in their own temperament and ambition. Therefore, they formed their own genres. This study focused on these two great poets to reflect the position and value in the development of Hao Fang poetry in the Northern Song and Southern Song, respectively, and distinguished the basic differences in Hao Fang style between two Song Dynasties based on the background and creation conditions of different eras. This study found that, although poets shared the common concept of Hao Fang poetry, they reflected independent Hao Fang spirits and features based on their own different temperament and ambition. It is hoped that this study can reflect the full changes in development of Hao Fang poetry during the two Song dynasties, not just a vague concept in history of literature development.

Keywords: Hao Fang poetry, Su Shi, Xin Qiji, Two Song Dynasties

