

中国古代 十大词人 作品选

洪柏昭选注

上

花城出版社

中国古代 十大词人 作品选

洪柏昭选注

上

花城出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国古代十大词人作品选/洪柏昭选注. —广州:花城出版社,2000

ISBN 7-5360-3083-5

I. 中… II. 洪… III. 词(文学) — 作品集 — 中国 — 古代
IV. I222.82

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (1999) 第 45355 号

中国古代十大词人作品选

(上、下)

洪柏昭 选注

*

花城出版社出版发行

(广州市环市东路水荫路 11 号)

广东新华发行集团股份有限公司经销

番禺官桥彩色印刷厂印刷

(番禺市石楼官桥村)

850×1168 毫米 32 开本 34 印张 2 插页 790,000 字

2000 年 4 月第 1 版 2000 年 4 月第 1 次印刷

印数 1—6,000 册

ISBN 7-5360-3083-5

I·2610 (上、下) 定价:50.00 元

如发现印装质量问题,请直接与印刷厂联系调换

前 言

适应社会生活发展、文化内涵扩大的需要，一种新的文学样式——词，悄悄地在民间出现了，随后逐渐为文人所注意。随着五七言声诗的逐步退出歌坛，长短句词就逐渐成为唐末五代和北宋时尚的合乐文学了。词乐在南宋失传以后，它仍然以音乐性强和富于变化的优势继续发展，直至今天还为人们所十分喜爱。面对琳琅满目的词体文学作家作品，要按照史的发展轨迹而选取十位最有代表性的作家，以概括词的成就，并能包容各个时代、各种风格流派，以满足读者尝鼎一脔的审美要求，是相当困难的。但我们毕竟这样做了，就要说出个所以然的道理。

文人写词，不始于温庭筠，李白、韦应物、王建、刘禹锡、白居易、杜牧等早已染指，但他们都抱着猎奇的心理，偶一为之，并没有当作一回事认真来做。到了温庭筠才用出全力来作词，他先后编成了《握兰》和《金荃》两个集子，作品留传到今天的约七十首，在《花间集》中数量最多。

不知是放荡的性格影响了温庭筠的仕进，还是坎坷的仕途加深了他的放荡，反正这位“工为辞章”、“才思艳丽”的太原才子，在屡试不第之后，就益发“狂游侠邪”，发挥起他那“能逐弦吹之音，为侧艳之词”（《旧唐书·温庭筠传》）的特长来了。他的词几乎全以闺中少妇为表现对象，从服

饰、妆扮、容貌、仪态到相思离别的各种心理，乃至居室环境的布置，都有着细致的刻画，就得力于这种出入秦楼楚馆的生活。虽然清代常州派词论家张惠言、周济、陈廷焯等人力言温词“托词帷房”，“全祖离骚”，皆有寄托，还有人认为他“以经邦济国有励”，来加强这一论点，但恐不免都是好意的附会，改变不了温词乃是酒筵歌席产物的事实。正因为词体文学最初是歌妓们用来在酒席上歌唱的，托体既卑，比兴寄托又何从谈起！反之，“词为艳科”这一不成文的文体成规，就是在这样的环境中形成的，而温庭筠也就适逢其会地成为“诗庄词媚”这一文体分工的开创者。《花间集》的编纂给我们提供了充分的证据。这部词集编成之日（后蜀广政三年即公元940年），距温庭筠的死已七十多年了，为什么赵崇祚还要把他冠诸篇首而给以“鼻祖”的位置呢？还不是因为他符合“绮筵公子，绣幌佳人，递叶叶之花笺，文抽丽锦；举纤纤之玉指，拍按香檀”（欧阳炯《花间集序》）的需要？而他的艺术成就又特别超卓，足以垂范后世，于是就成为“诗客曲子词”的冠冕了。

温庭筠垂范于后来者的艺术经验是什么呢？一是提供了香艳幽怨的妇女题材范型。这就把词引向了“狭深”的道路（俞平伯在《唐宋词选释·前言》中较早提出词从《花间》起即走“狭深”发展道路的命题）。二是善于营构不同的意境。客观景物与人物动作、心情组合搭配的多样化，使得他那几乎是清一色的凄艳题材很少显得重复。三是用词华丽精美。镂玉雕琼，画意与声情并茂。四是委婉含蓄的表现方法。每取缠绵幽怨之意象并陈而不直叙作者之用意，使读者得以充分发挥其接受的想像。这些艺术经验对后来的婉约派产生了深远的影响，周邦彦、吴文英尤为彰明较著者。还有一层，温庭筠的词从其创作的主观意念来说虽不必有托意，但因

“美人香草”的诗歌托喻传统，温词中所写到的美人寂寞幽怨心理，如“懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟”、“花落日规啼，绿窗残梦迷”等，也容易令人产生“士不遇”的联想。而当比兴寄托的传统进入到词的领域以后，人们又正好可以利用他“暗合”的经验，来创作这一类词。

除了“花间派”作家以外，五代还有一个词的创作中心，就是立国于江南的南唐，代表人物是冯延巳、李璟和李煜。陈世修《阳春集序》说：“金陵盛时，内外无事，朋僚亲旧，或当燕集，多运藻思为乐府新词，俾歌者倚丝竹而歌之，所以娱宾而遣兴也。”南唐君臣的词就是在这样的背景上产生的。如果不是强邻压境，他们的词与“花间”恐无二致；如果不是亡国辱身，更不会成就李后主的“含思凄婉”。

论者都习惯于将李煜的词分为前后两期，这是符合“存在决定意识”的原则的。一国之君的李后主和阶下之囚的违命侯，其作品中反映的生活内容和思想感情，虽然有人说同出于“纯真”，其性质实有极大的不同。王国维说李后主是个“主观之诗人”，实则李后主前期还是个“客观之诗人”，个体意识的突出是从为弟弟从善入宋不归而作的《清平乐》（别来春半）开始的。入宋以后，薛阶帘静，凄寂孤馆，怆怀故国，感念平生，“此中日夕只以眼泪洗面”，表现自我哀感的冲动遂一发而不可收了。把自己深重的不幸向人倾诉，对失去的美好事物痛切追忆，于今昔对比的强烈反差中直撼人心，这是李后主词最为成功之处，也印证了艺术创作必须以真实而强烈的感情为基础的真理。

惟其有真实而强烈的感情，故李后主词的表现方式简直是顺任自然，纵声呼号，直抒胸臆，以善用白描取胜。如“自是人生长恨水长东”、“往事已成空，还如一梦中”、“一桁珠帘闲不卷，终日谁来”、“小楼昨夜又东风，故国不堪回

首月明中”、“梦里不知身是客，一晌贪欢”等，都构成了回环吞吐、着意雕饰者所不能到的意境。不过他于赋体中也用比体，“问君能有几多愁，恰似一江春水向东流”；“离恨恰如春草，更行更远还生”；“剪不断，理还乱，是离愁”；像这样一些名句，历来被认为是以具体事物说明抽象感情的典范。同白描的特征相联系，他的语言也是优美明净而常有口语化的质朴的。

李煜的创作走着一条与“花间”诸人完全不同的道路，与冯延巳、李璟亦不相同。他摈弃了歌筵遣兴娱宾而揣摩妇女容貌心态的客观描写，代之以抒发真情实感的主体高扬；变镂金错采为清淡自然，变委曲蕴藉为畅达明快；为后世词人纯任性灵的抒情言志开辟了广阔的道路，拓宽了词的表现领域，亦孕育了豪放派随意挥洒的艺术精神。王国维认为“词至李后主而眼界始大，感慨遂深，变伶工之词而为士大夫之词”，是很有见地的。换句话说，词到了李后主的手上，艺术视野是进一步扩大了，艺术品位是进一步文人化、高雅化了。

概略地考察了词初兴阶段的情况，我们不无惊喜地发现：词体文学创作的两种意蕴取向：外视与内省；两种风格模式：婉约与豪放，在温庭筠与李煜这两位词人的身上已初步奠定了基础，下一步就是在绵延的动态进程中对其内涵的不断充实和发展。

北宋初年的词坛延续着五代的遗风，代表人物是晏殊、晏几道和欧阳修。不能说他们的词在思想和艺术上没有发展，他们都写过很多脍炙人口的名篇：或雍容闲雅，或深婉疏隽，或缠绵感伤，给词坛增添了很多夺目的花朵，但终在冯李温韦的笼罩下而未能独标新帜。例如冯延巳、晏殊、欧阳修的有些词作就常常混淆不清，至今不知作权谁属。所以

我们也就越过他们而把眼光集中到柳永的身上。

柳永的年代比晏殊、欧阳修都略早，但他却没有落入晚唐五代人的窠臼而能标格独异，实拜“失意无俚，流连坊曲”之赐。宋人不少笔记野史都记载了柳永“多游狹邪”的“薄劣”事实，他因此而备受统治阶级的白眼，以致被排斥于仕途之外，流浪于汴京和江南各地，到晚年才做过几任地方官，仍然是不遑宁处。但歌妓中无不知有“柳七官人”者，据说死后也是由群妓出资埋葬的，这比温庭筠与歌妓的关系就深得多了。这样的生活经历给他的词带来了什么特色呢？

首先是词的题材有了开拓。北宋城市的繁华和节令风俗，第一次在词中出现了；妓女的爱情心理和痛苦失望，被切实地描写到了；江湖流落和羁旅行役的感受，也开始出现在他的笔下。应该指出，这些领域在后代词人的作品中，虽然也有所继承和触及，但都难以形成柳永那样鲜明的特色。这是由于他浓厚的市井气和浪子气带来的，后人既难有他经历与才华的综合条件，自不会重复他的色彩。

不过柳永最鲜明的新变还是在艺术形式方面。唐五代以来，词的体式一直以小令为主，到了柳永的手上，才大规模地创制慢词。《乐章集》中，慢词约占半数。这些词调的来源，当然主要是在民间。宋翔凤《乐府余论》说：当时“歌台舞榭，竞赌新声”。叶梦得《避暑录话》说：“教坊乐工，每得新腔，必求永为辞，始行于世。”我们知道，隋唐以来民间和教坊创作的许多曲调并没有都变成词调，能否变成词调有赖于它是否有配上的好词，然则柳永的填词是给词的音乐立了功的。他自己也作曲，李清照说他“变旧声，作新声”（《词论》）即是。词牌数量的丰富，为词的变化提供了更为广阔的天地。与慢词的体式相联系，铺叙的手法在柳词

中也取得了巨大的进展，此点为论者所一致乐道，以李之仪的“铺叙展衍”、周济的“铺叙委婉”、陈廷焯的“善于铺叙”最能道其特点。盖慢词能容纳的景、事、情较多，若不妥作有序的布局，则散漫而不能集中。柳永的铺叙多作由景入情、景情分叙或今昔循环的组合，叙述描写均很有层次，尤善描状秋景。这些艺术经验嘉惠后人不浅。

柳永对词的开拓还在于开启了通俗一路。本来词起源于民间，敦煌石室所存作品是够通俗的。但一则这种俗缺乏加工，是原始的粗糙；二则自转入文人手上以后，词已专向雅化一路发展。柳永吸取市井俚俗语言，创作了一种平易化、口语化的作品，虽不合文士“雅正”标准，却大得“流俗”欢迎。宋人徐度有一则很有意思的记载：宣和间有位侍郎在大相国寺高谈歌词，力诋柳氏，不料有位老者默然而起，拿出纸笔恭敬地对他说：你认为柳词不好，何不自写一篇给我们看看？问得他哑口无言（《却扫篇》卷五）。一位西夏归来的官员说：那里“凡有井水饮处，即能歌柳词。”（叶梦得《避暑录话》）可见柳词流传之广。不过柳词也并非全是通俗一路，他还有不少雅词，也是令文士们折腰的。“渐西风凄紧，关河冷落，残照当楼”，便大得苏轼的称许（见赵令畤《侯鯖录》）。柳永的用雅用俗，大抵视题材的不同而定，这是符合语言形式受思想内容制约的规律的。不过我认为柳永的成就在于融合雅俗两种表情达意、叙事状景的共同精神，锻炼出一种平易流畅而富于色泽、韵律与表现力的语言，即景即情而不假用事寄托：这对于曲尽形容和酣畅晓达都是极具效用的。至于他有一些过分粗鄙的语言，则不足为训。

柳永的铺叙精工和俗中见雅，甚至开启了后世曲家的法门，被人称为“曲祖”。试比较柳词与《西厢记诸宫调》，便能发现有惊人的相似之处。可惜风会还没到市井文学称雄的

时代，这位超前的市井词人，便只好退回到小官吏的队伍，等到董解元、关汉卿、马致远等人出来，再继续他的道路了。不过他在词的内容和形式方面的新变，如青楼绮艳、羁旅愁情、善用慢词、铺叙委婉、语言平易等，都潜移默化地对后世词人尤其是婉约派产生重大的影响。秦观、李清照身上有他的影子，周邦彦更被认为是青出于蓝。

在对柳词的一片指责与惋惜声中，北宋文人否定了柳永的俗化方向，结果由天才横溢的苏轼开辟了一条既陌生又熟悉的康庄大道。苏轼的总体文艺精神是自出新意，随物赋形，他对诗、文、绘画、书法都有所创新，用到词中，就是把词从“绮罗香泽”的羊肠小道中解放出来，走诗化道路，充分发挥它的抒情言志功能。绮筵绣幌，管弦冶荡，决定了前期词一般只在艳情的角落里兜圈子；但词本应是诗歌的一体，能否让它效法诗歌的经验，使它反映的生活面广泛一些，思想感情多样一些？苏轼之前已有人作过这个尝试，如李煜、韦庄、范仲淹、欧阳修等就是。不过他们艳情以外的作品一则数量不多，二则题材范围还是有限。苏轼就不同了，在他的词里，我们可以看到很多过去只有诗才能表现的题材。看惯了以歌妓为中心的容貌体态、离别相思、幽怨情怀的描写，看惯了旧欢如梦、忧生念远的叹息，苏轼词中的雄伟江山、人物英姿、农村风光、深挚亲情、人生感慨、咏物拟人，是令人耳目一新的。心灵的轨迹也显示了理想与现实矛盾的苦闷，敛愤懑为旷达的自解。在一部《东坡乐府》的三百四十多首词中，我们可以看到一代文豪苏轼的全部面目，全部内涵与风貌；也可以看到他那个时代的缩影。这样丰富的内涵和意蕴，不待说是空前的，后来者也少有人能及。词体文学至此，便冲破了划地为牢的局限，开始了“无意不可入，无事不可言”（刘熙载评苏东坡词语）的传统。

这条路是崭新的，但对广大的诗人来说应该也是熟悉的。

苏东坡有两段很著名的关于艺术见解的话：“大略如行云流水，姿态横生。”（《答谢民师书》）“吾文如万斛泉源，不择地皆可出。在平地滔滔汨汨，虽一日千里无难。及其与山石曲折，随物赋形而不可知也。”（《自评文》）这种自由挥洒、随物赋形的创作个性，体现在他的词中，就是文随意转，不拘一格。所以他的词变化多端、姿态横生，豪放、清雄、超旷、明丽、韶秀、婉约，样样都有，如果想用一种风格去规范他，实在很难找出一个最适合的词。学界对此争论颇多，即因此故。不过这并不影响他作为“豪放派”宗师的属性，因为“豪放”一词的内涵比较广泛，它既可以包括其他一些风格因素，也可以作为一种艺术精神（略如陆游所说的“不喜剪裁以就声律”）理解。或者说，风格的多样正是苏轼词豪放的特点。当然，为了区别于温、韦、冯、张（先）、晏、欧诸人，我们还是要特别注意他那些豪迈放旷的特征，那也是苏轼自觉的追求。

在意境和语言方面，苏轼是避俗主雅的。他以柳词为对立面，尽力与之求异。不仅抒发豪情逸志、感慨宇宙人生的词如此，即使牵涉柔情、艳事的词也如此。近人多许苏轼对婉约词进行了“雅化”，那就是不涉淫猥，不落俗套，而表现出一种风流高雅、清丽舒徐的品格。《水龙吟·杨花词》、《贺新郎》（乳燕飞华屋）、《洞仙歌》（冰肌玉骨）等，以及不少牵涉歌姬侍儿的词，就是这样。当然我们也不必为贤者讳，他的歌妓词也有比较庸俗的。

苏词语言一洗“花间”“尊前”镂金错彩和柳永多杂鄙语的作风，使用清新自然的书面语和少数经过提炼的口语，平易、流畅、朴素，适于充分自由地表情达意。也许由于学问丰富和才大气盛，词中用典和议论的作风，也由他开始。

这对于丰富词的表现手段，是很有用处的；但如使用不当，也会带来晦涩、概念化的毛病。

总之，苏轼把词诗化、雅化，大量注入文人文化意识，高扬主体精神。词到了他的手上，才真正脱离了檀板金樽、酒席承欢的单纯娱乐性，走上了“士大夫化”、“文人化”的抒情言志道路，这对词的发展产生了里程碑式的影响。后世豪放词人莫不以之为宗。他对艳词意境的雅化也给秦观、姜夔等婉约词人昭示了门径。

但是秦观这位苏轼的得意门生却没有秉承乃师豪放的衣钵，这也许是他的审美趣味使然，也许是时代风会之未至。因为诗词分工的习惯在社会上早经形式，观念深入人心，一旦使软媚的词混同于庄重的诗，颇有不伦之感。故“苏门六君子”之一的陈师道说：“退之以文为诗，子瞻以诗为词，如教坊雷大使之舞，虽极天下之工，要非本色。”（《后山诗话》）加上社会表面承平，汴京及江南繁庶有增无已，文士亦因仕宦等原因频繁游弋于各地，秦楼姹女，时时逗才子风流之心；驿馆邮亭，处处动行人羁旅之怨；于是词人乃继续于闺情羁怨中讨生活，只不过力避柳永式的俚俗而已。秦观早年经历似柳永，中年有幸结识以苏轼为首的元祐文士集团，却不幸堕入了“党争”的漩涡；其词作的内涵与风貌都受到这两方面的影响。就内容来说，他的词题材比较狭窄，无非是离恨相思的描写，旧欢前梦的追忆，与贬谪凄凉的哀叹。但能以真情动人，缠绵感伤，皆发自肺腑，而又能“将身世之感，打并入艳情”（周济对秦词评语），使旧梦前尘与当前落魄交织在一起，遂能起加一倍震撼人心的力量。

在艺术上，秦观远师南唐，近承晏欧而参以柳永，艳情词受柳永的影响尤深。不过他兼擅小令与慢词，比晏欧的独擅小令有伸展；又能以文雅纠柳永的俚俗，以含蓄纠柳永的

直露，在传统的婉约词中注入文人意识，虽风格表面与东坡异，而实深得东坡之神。因而其词清丽和婉，情辞相称，韵味醇浓，深得时人与后世称许。

与秦观约略同时而声名、成就亦不相上下的词人还有贺铸和周邦彦。周邦彦且被誉为“集大成”者。他的词富艳精工、蕴藉典雅、结构严密、音律谐协，确实是集中了唐五代以来婉约派艺术的长处。但他毕竟在题材、意境方面都没有大的突破，只偏于讲求格律，而略逊秦观的真情，很少有使人荡气回肠的作品，为本书入选名额所限，只好割爱不取。

当历史来到南宋的时候，社会的巨变引起了词风的变化。李清照生当南北宋之交，从她的身上可以看到词风转变的消息。她是一位罕见的才女，生长于书香门第，文化修养高，思想也开放，青年时代就敢于对五代北宋名家一一指疵，而拈出词“别是一家”的命题。从她那篇《词论》的基本精神来看，她是恪守诗词有别、词应遵守婉约风范这一观念的，即应以协音律、主情致、善铺叙、尚故实、语言高雅蕴藉为标准。特别是音律和语言两项，被视为最基本的条件。就词体文学创作的一般原则而言，不能不说是有道理的；但她对具体作家的指责却不大符合实际，毋宁有些保守。拿这些标准去衡量她的创作，除“尚故实”一项以外，其他各项她是基本做到了的。

同李后主一样，李清照的创作也明显分为前后两期。前期是贵妇情怀的抒发，后期是嫠妇飘零的叹息。作为妇女，她敢于表现自己的真情，尤其是前期少女的天真烂漫和少女的爱情苦闷，甘冒“无顾忌”的恶名而不辞，是需要相当的勇气的。这一类坦露闺情、闺思、闺怨的作品，比之男性“他人有心，予忖度之”式的“代言”，不知要真切到多少倍！古代贵族知识女性感情之柔之细，在这里留下了真正的

痕迹。更难得的是真情之纯，让我们在这里感受到夫妇平等、真挚的爱，这比李后主前期词描写宫廷享乐生活的意义又大不相同了。她后期遭遇之惨也不逊于李后主，国破、家亡、夫死、无后，孤苦无依，到处飘泊，虽然所欠一死，但活罪是够受的。故所作悲凄惨戚，反映了动乱流离中罹难群众心灵的一角。有人觉得她过于低沉悲苦，但只要想到她是一位寡妇、老妇，就会觉得她能够活到约七十岁，倒是十分坚强了。

同坦示心灵相适应，李清照词在艺术上使用的是直抒胸臆式的表现方法。她的词纯用白描，不用典故（看来她是修正了《词论》中的观点），读来真切不隔。前后期又稍稍有异。前期炼字造句比较纤巧，善于捕捉事物的特征，用新颖精警的词语加以形容描状。例如《如梦令》中女主人对“卷帘人”“海棠依旧”的回答，用“绿肥红瘦”来加以否定，这四个字表示叶盛花落的惜花心情，富于形象性。《醉花阴》结拍“帘卷西风，人比黄花瘦”二句，将菊比人，瘦峭高洁，从未经人道语，十分新鲜。《一剪梅》结构“此情无计可消除，才下眉头，却上心头”三句，写闲愁会跑，挥之不去，更是设想新奇。后期更多直道愁苦，使沉痛的感情奔迸而去，较少修饰假借。如《声声慢》（寻寻觅觅）、《永遇乐》（落日熔金）、《武陵春》（风住尘香花已尽）等，最为典型。为了抒情酣畅的需要，她有时还使用了通俗的口语，使作品更显浅近亲切。辛弃疾就喜欢她这种作风，甚至有“效易安体”的作品。另外，她的《声声慢》开头连用十四个叠字来表达难状的失落，《武陵春》用“双溪舴艋舟”的“载不动许多愁”来形容其愁之多，也一向为人称道。

总的来说，李清照在创作上富有独创性，她的词情味深浓、语言清丽、韵致秀雅，在婉约词人中号为“当行本色”

(沈谦评语)。她南渡后词作内容的深刻变化，艺术上亦变纤细为剽切，预示着一个时代词风的转变。

随着金人的南侵和中原的沦陷，广大人民爱国抗金的呼声十分强烈，由苏轼开创的豪放词风至此遂大有用武之地。爱国的文臣武将如岳飞、李纲、赵鼎、胡铨、张元干、向子諲、陈与义、张孝祥等，用音高不同的声调吹响了战斗的号角，最后簇拥出辛弃疾这位伟大的爱国豪放词人。

辛弃疾平生的最大志愿在于抗金收复失地，他本是个“气吞万里如虎”的人，却不料南归后一直壮志难酬，只在后方做些“安内”的工作，还不时受投降派的诽谤、排挤，以至有三次罢官、两次归隐、二十年赋闲的事。理想与现实的严重错位，形成了稼轩词悲愤的基调。对敌人，“要挽银河仙浪，西北洗胡沙。”“袖里奇珍光五色，他年要补天西北。”对阻挠抗金事业的小人，痛斥他们“神州沉陆，几曾回首”，警告他们“君英雄，君不见玉环飞燕皆尘土”。对自己的志不得伸，更是“把吴钩看了，栏干拍遍”，为“无人会登临意”而悲愤不已。他的词千回万转，盘旋纡曲，融悲愤沉郁于嬉笑怒骂、旷放优游之中。要抒发这样深厚的社会历史内容，自非剪红刻翠、骈骹琐屑的手法所能胜任。所以他“别开天地，横绝古今”（吴衡照《莲子居词话》），在苏轼“以诗为词”的基础上，更进一步发展到“以文为词”，把散文化的作风带入词中，笔端驱使经史子集语言，韵、散文法并用；又大量运用古代尤其是汉魏晋六朝典故，使其纵横挥洒无不如意，以酣畅淋漓地抒发胸中块垒。所以他的词比之苏词更多了一点豪气。王国维谓“东坡之词旷，稼轩之词豪”，是说得不错的。周济谓“稼轩不平之鸣，随处辄发，有英雄语，无学问语”，也十分正确；然尚有未合之处，即稼轩也有“学问语”。正是大量的学问、典故，令辛词意象

迭加，意蕴深邃。但有时也引来“掉书袋”之讥。若无稼轩的胸襟气度而学其任才使气，便会落入粗犷、叫嚣一路。

稼轩词本质上无疑是“英雄之词”。但当他抑圣为狂、推刚为柔时，也迸发出不少慷慨悲壮之外的火花。他闲话词的旷达，农村词的清新，艳体词的妩媚，随便抽出一类来和别人评比，都可以成为名家。但它们又都统一在作者思想性格的光环下，具有志洁行芳的品格。而其体貌、笔法、风格之多端，则证明稼轩之才大而无所不包了。从严格的意义上说，词体文学真正的“集大成”者，应该是辛弃疾而不是周邦彦。辛弃疾的门人范开说：“其词之为体，如张乐洞庭之野，无首无尾，不主故常；又如春云浮空，卷舒起灭，随所变态，无非可观。”（《稼轩词序》）南宋另一著名豪放派词人刘克庄说：“公所作大声鞞鞫，小声铿錡，横绝六合，扫空万古，自有苍生以来所无。其秣纤绵密者亦不在小晏秦郎之下。”（《辛稼轩集序》）这些话虽有夸张的成分，但基本意思是对的。从苏轼和辛弃疾身上，我们看到了大家风范。

辛弃疾对南宋词坛的影响很大，与他交往唱和的人以及生前身后闻风景仰的人，形成了一个庞大的豪放词人群体，陆游、韩元吉、陈亮、刘过、刘克庄、刘辰翁、陈人杰等，是其中的佼佼者。辛弃疾和他们一起，加上前期的爱国词人，唱出了南宋的最强音，体现了南宋的时代精神。他们的作品足以流传百代而鼓舞人心，成为爱国主义的传统教材。作为与苏轼并称的豪放词派宗师，辛弃疾还影响到宋以后的许多词人，清初的陈维崧尤为显著。清代的词论家无论宗奉何种艺术观点，对辛弃疾几乎都一致推许，这是由于他的“才大”和“情至”之故。

当豪放派在南宋大放光芒的时期，也有人持另外的审美原则在进行创作。这是艺术生产的规律：世间万事万物的性

质是多元的，审美创作活动也应该多样化，才能多侧面、多角度反映生活，也才能多方面满足人们的审美需要。何况随着宋金相持的日久，人们抗敌的热情已有所衰退；而豪放派本有重意轻辞的天然倾向，非有伟大之人格抱负与高度的艺术才能，不易做到佳处，故某些学辛者一味叫嚣，流为粗率滑易，就遭人诟病了。

继辛派而起的词家有一个共同的倾向：比较重视格律，重视艺术美。如果给他们加一个“唯美派”的名字，我看也是合适的。姜夔就是这一派的代表。同辛弃疾的社会实践不同，他比较远离政治，一生未入仕途。出入于豪门贵宅，也不过是清客的身份而已。他精通音律，能自制曲，往往先作词，后配曲，这就使他的词与音乐结合得较好。在音律上，看来他偏爱拗涩美，这有他现存的十七首附工尺旁谱的自度曲为证。这十七首，只有两首是平韵，其余都是仄韵，用韵较疏，句式多单行。其余词调除较喜使用《浣溪沙》和《鹧鸪天》外，也少用平韵和律句。这是他的词在婉约中注入拗峭的一个方面。

从内容来说，姜词多通过纪游和咏物来寄托身世飘零与情场失意，偶尔也织进一点时事的感慨。他生活的大小环境都相当暗淡，这决定了他词的基调的感伤。但不论哪种题材，他都写得既“清”且“虚”，没有浓得化不开的缠绵，没有铺陈琐细的实叙。他往往是通过景物的描写，制造一种凄凉气氛，然后融入羁旅飘泊的感受和怀人忆旧的惆怅，如《一萼红》、《霓裳中序第一》、《惜红衣》、《凄凉犯》、《玲珑四犯》等，都是很典型的。景物的凄凉有时又暗寓国事的螭塘，如《翠楼吟》的“玉梯凝望久，叹芳草萋萋千里”；《点绛唇》的“残柳参差舞”；《淡黄柳》的“空城晓角，吹入垂杨陌”；《凄凉犯》的“绿杨卷陌秋风起，边城一片离索。马