

宋词研究

薛亚康 编著

中国人民解放军外国语学院二系

二〇〇一年五月

目 录

第一章 苏门论词与词学的自觉.....	(1)
第一节 苏轼“自是一家”说的内涵.....	(1)
第二节 黄庭坚、张耒的作家论和创作论	(5)
第三节 晁补之、陈师道的词体风格论.....	(10)
第二章 李清照《词论》的内涵	(13)
第一节 “别是一家”首在叶律可歌	(13)
第二节 盛世之词贵在雅正高华	(16)
第三节 《词论》与漱玉词、清真词.....	(19)
第三章 词曲递兴与雅俗分流	(22)
第一节 雅词俗曲的并存与分流	(22)
第二节 文人词对市井歌场的疏离	(24)
第三节 同源递兴的俚词与散曲	(26)
第四节 源远流长的闺情词曲	(29)
第四章 风流高格调的闺情雅词	(32)
第一节 淡化风月提高审美品位	(32)
第二节 温柔贞静的抒情形象	(35)
第三节 以闺情寄慨身世的审美特征	(38)
第五章 自然风韵的闺情散曲	(41)
第一节 风流真挚的抒情性格	(41)
第二节 非意境化的抒情方法	(43)
第三节 天然本色的审美特征	(46)

第六章 宋代词学的词体风格论	(50)
第一节 歌乐的重女音尚软美	(50)
第二节 清圆谐婉的字声审美要求	(52)
第三节 语多绮艳的词家情致	(53)
第四节 思深言婉的审美特征	(55)
第五节 少游词最合婉美本色	(56)
第七章 诗学对词论的影响	(59)
第一节 起源说与流变论	(59)
第二节 情归雅正的诗教原则	(60)
第三节 比兴寄托的审美批评	(63)
第四节 江西诗法对词笔的影响	(65)
第八章 宋词声韵的历史特征	(68)
第一节 因声得韵由宽到严的演变历程	(68)
第二节 协音可歌尤重去声的字声特点	(70)
第三节 取便歌喉的自然之韵	(72)
第九章 主体意识与东坡论	(75)
第一节 表现主体情性的创作思想	(75)
第二节 继轨东坡的流派观念	(79)
第三节 豪妙清旷的苏词风格论	(81)
第十章 时代精神与稼轩论	(85)
第一节 抗金救国是时代精神的核心	(86)
第二节 崇尚悲壮的时代审美观	(88)
第三节 稼轩论是悲壮词风的美学概括	(90)

第十一章 压抑心态与清真词的浑厚之美	(94)
第一节 人生忧患的压抑感伤心态	(94)
第二节 寄慨无端吞吐凝咽的抒情方式	(96)
第三节 浑化词笔创造浑厚词境	(99)
第四节 周词浑厚姜词清雅的比较	(101)
第十二章 魏晋风度与姜白石的审美理想	(105)
第一节 翰墨人品似魏晋之雅士	(105)
第二节 悲凉孤高的精神本质	(107)
第三节 清空高远的审美理想	(111)
第十三章 知己意识与赠妓词	(115)
第一节 知己意识的文化内涵	(115)
第二节 文人与官妓 情痴不关风月	(117)
第三节 才子与市妓 双美合是相知	(120)
第四节 家主与家妓 人生风雨同舟	(121)
第五节 士大夫认同于歌妓的文化心态	(123)
第十四章 比兴传统与寄托说	(127)
第一节 寄托观念产生于北宋	(127)
第二节 寄托说自觉形成于南宋	(129)
第三节 香草美人寄托放臣逐子之感	(131)
第四节 比兴传统与臣妾心态的结合	(133)
第十五章 诗教理想与雅正说	(137)
第一节 约情合中的伦理规范	(137)
第二节 美化厚俗的社会价值	(141)

第三节	婀娜含刚健的中和之美·····	(144)
第十六章	高蹈精神与清空说·····	(148)
第一节	张炎清空说的美学内涵·····	(148)
第二节	高蹈精神与清空灵境·····	(151)
第三节	清空之美的文化意蕴·····	(153)

第一章 苏门论词与词学的自觉

在苏轼之前,欧阳炯的《花间集叙》与陈世綰的《阳春集序》是难得的两篇早期词论文字,此外就是晏殊等人见诸笔记小说的谈词的片言只语。直到苏轼,开始词体的革新,标出“自是一家”的理论旗帜之后,苏门文人集团黄庭坚、张耒、晁补之、陈师道等人均相继对词这一艺术体裁发表了深刻的见解,形成词学审美批评史上的第一个理论高潮。因为他们作为一个联系相当密切的文学团体,面对词坛的现状,提出时代的命题并作出理论的解答,各有侧重而互相生发互为补正。他们论词的范围之广,涉及歌词之作为抒情文学的本质论、创作主体作为抒情主体的作家论,还有词体风格论,以及如何提高词格、扩大词境等问题,形成一定的规模,达到相当可观的理论高度,显示出词学从自发而开始自觉,并成为整个词学审美批评史的逻辑起点。

第一节 苏轼“自是一家”说的内涵

词学史上第一个引起广泛而持久的争论的词人是柳永,而第一个对柳词作理性的审察并揭出自己的词学理论旗帜的是苏轼。柳词以其巨大的成功而流传天下,“出乐章集,大得声称于世”,以致有井水处皆歌柳词。它以其抒情的大胆直率、淋漓尽致,语言的明白妥溜,浓厚的世俗情味,受到市民乐工歌妓的欢迎,也因此引起士大夫强烈的不满和普遍的非议。以柳词为契机,士大夫开始对《花间》以至柳词作理性的反思,从而有了词学观念的产生。在宋人的笔记中,可以见到当时从皇帝老子到达官贵人以至平民百姓均对柳词有过评论,有所褒贬。吴曾《能改斋漫录》卷十六载:“仁宗留意儒雅,务本理道,深斥浮艳虚薄之文。初,进士柳三变,好为淫冶讴歌之曲,传播四方。尝有《鹤冲天》词云:‘忍把浮名,换了浅斟低唱。’及临轩放榜,特落之曰:‘且去浅斟低唱,何要浮名。’”张舜民《画墁录》卷一载:“柳三变既以词忤仁庙,吏部不放改官。三变不能堪,诣政府,晏公曰:‘贤俊作曲子么?’三变曰:‘只如相公亦作曲子。’公曰:‘殊虽作曲子,不曾道“彩线慵拈伴伊坐。”’柳遂退。”晏殊与柳永的这段对话,其实正说明晏词的士大夫情调与柳词的市俗风味的重要区别。“彩线慵拈伴伊坐”是柳永官场失意之后出入市井娼楼偎红倚翠行径的写照,而晏殊作为达官,其词全借家姬与官妓演唱,内容必须合于儒雅而情高自然含蓄,与柳词的露骨放荡自是不同,这也正是宋词雅俗分流的一个最重要的条件。关于柳词写风月而尘俗,是宋人的共同看法。李清照谓其“词语尘下”;王灼谓其词“浅近卑俗,自成一体;不知书者尤好之。予尝以比都下富儿,虽脱村野,而声态可憎”。加上唐末以来,“温李之徒,率然抒一时情致,流为淫艳猥褻不可闻之语。吾宋之兴,宗工巨儒,文力妙天下者,犹祖其遗风,荡而不知所止。脱于芒端,而四方传唱”。这在当时一种流传广泛的“黄色歌曲”,而柳词

则被指为这种词风的代表,成为众矢之的,成为整个文人社会共同反思的一种文化现象。

晏、欧诸公虽对柳词表示不满,所作词也与柳词判然有别,但这种区别,只是在传统题材、风格中提高词的儒雅风流素质,与柳词相比,虽有“淑女与娼妓”之别,但总还是女郎词。而苏轼所作的“自是一家”词,则是别一种男汉之词、士大夫之词,是一种充满阳刚之美,以儒雅的书卷气取代纤艳的脂粉气之词。而且,他有响亮的理论作为自觉的创作导向,更有其门弟子相鼓吹相呼应,终于为词体拓疆千里,卓然与传统婉约词成一对待之敌国。所以,苏轼的“自是一家”词既针对柳词又不止针对于柳词,它与柳词的“自成一体”并不是同一层次的概念。柳词乃婉约词中之一种“俗”体,而苏的“自是一家”则是相对于传统婉约词而言的另一种质素的词。当然,苏的“自是一家”说,首先是针对柳词提出的,他的《与鲜于子骏》书云:“近却颇作小词,虽无柳七郎风味,亦自是一家。呵呵!数日前猎于郊外,所获颇多,作得一阙,令东州壮士抵掌顿足而歌之,吹笛击鼓以为节,颇壮观也。”这正显示了苏轼有意识的想要开拓创新词境,改变词格的理论的自觉。其中表现出来的词学观念,既涉及风格的壮美可观,又涉及内容上的变艳情风月为即事抒怀,而这种即事抒怀又是写豪士之壮举与英雄的胸胆。所以,“自是一家”说既有明确的针对性,又有特定的内涵;它既针对柳词而发,又正面表达了自己的词学主张。苏轼对柳词的不满,重要的一点是其内容的俗艳和格调之卑下。《唐宋诸贤绝妙词选》卷二载:

后秦少游自会稽入京见东坡,……坡遽云:“不意别后公却学柳七作词。”秦答:“某虽无识,亦不至是。先生之言,无乃过乎。”坡云:“‘销魂,当此际’,非柳词句法乎?”秦惭服,然已流传,不复可改矣。

从这则记载中,可柳词在苏门文人集团心目中的地位。苏轼的批评,正是针对柳、秦写艳情而溺乎其中,入乎其内而不能出乎其外,没有清新的格调,没有高远的立意。叶梦得《避暑录话》卷下也有意思相近的记载:

秦观少游亦善为乐府,语工而入律,知乐者谓之作家歌,元丰间盛行于淮楚。……苏子瞻于四学士中最善少游,故他文未尝不极口称善,岂特乐府。然以气格为病,故常戏云:“山抹微云秦学士,露花倒影柳屯田。”

“山抹微云”为秦观词中语,“露花倒影”为柳永词中语,少游婉美一路写艳情风月,正从柳词中来,婉弱乏骨,不能振拔,有些作品格调不高,正是柳、秦共同的毛病。于此二则记载,可见苏对柳七风味之不满与非议,正是着眼于其词的尘俗与柔腻,而矫枉救弊的切切之心灼然可见。

那么,苏轼不同于“柳七风味”的“自是一家”说的正面主张是什么呢?首先,在词的内容、题材、格调方面,如上所述,词就即事抒怀,写开阔之境,抒高远之志,寓新奇之意。他又推赏高雅的词风,使词从传统的女性题材中跳出来,容纳大自然的清新境界,抒写创作主体的高妙胸襟。他的《跋黔安居士渔父词》云:“鲁直作此词,清新婉丽。问其得意处,自言以水光山色,替却玉肌花貌。此乃真得渔父家风也。”这里说得虽诙谐却极明白,以大自然的水光山色、清丽画面去取代玉肌花貌、倚红偎翠,以超然世外、清高拔俗的“渔父家风”替却浅斟低唱的柳七“风味”。题材格调之变,境界也就清新情调也就高雅起来了。苏轼【如梦令】(“水垢何曾相受”)词小序云:“元丰七年十二月十八日,浴泗州雍熙塔下,戏作

【如梦令】阙。此曲本唐庄宗制，名【忆仙姿】，嫌其名不雅，故改为【如梦令】。【为什么】忆仙姿”之名，苏轼以为不雅，而“如梦”才合其雅趣呢？前者之俗，自是缘其浓厚的香艳情调与脂粉风味，而后者则表达了一种人生如梦幻的深沉感喟与深刻思考，自是哲人智者高层次的情趣。于此也可见苏轼词学观念的雅俗之辨正在脂粉香泽与人生情味之不同。吴曾《能改斋漫录》卷十七载：“其后东坡在儋耳，侄孙苏元老因赵秀才还自京师，以少游、毅甫所赠酬者寄之。东坡乃次韵示元老，且云‘便见其超然自得，不改其度之意’。其词云‘‘岛边天外，未老身先退……’’”东坡一再遭贬，从蛮风瘴雨的岭南再到孤悬海外的儋耳，所谓万里投荒，归期无日，但他却于命运激流之中能自振拔，超然处逆境而自安，一种志节，一种沉毅，不改其度，我行我素，卓然自立，其词之格调也自然而高。主体在客体的巨大压抑摧挫之下屹立不为所动，在抗争与对峙中显示旺盛的生命力，显示了坚强的人格力量和崇高的道德境界，这正是后人所说的“指出向上一路”，使人振拔。这种词学思想同样表现于其《题王晋卿诗后》：“晋卿为仆所累，仆既滴齐安，晋卿亦滴武当。饥寒穷困，本书生常分，仆处不戚戚固宜。独怪晋卿以贵公子罹此忧患，而不失其正，诗词益工，超然有世外之乐，此孔子所谓‘可与久处约长乐’者。”苏轼把词与诗一道，作为抒写主体历经大忧患而卓然不失其正、超然自得其乐的情怀境界，颇有几分崇高而悲壮。以之与“柳七风味”相比，这“自是一家”乃是一种催人向上使人超拔的至情至性的文字。苏轼指出主体的人生境界和人格力量是在世道之艰险和社会的忧患中显现，故指出词中的情感内容应有其现实性与历史感，如其《跋后主词》“三十余年家国”云：“后主既为樊榭水所卖，举国与人，故当恸哭于九庙之外，谢其民而后行，顾乃挥泪宫娥、听教坊离曲哉！”苏轼以为后主此时，应勇于承担历史与现实的责任，有勇气面对列祖列宗和治下的江南人民作大忏悔，从而提扬一种带时代悲剧色彩的主体精神，并从而提高其词的境界格调。

苏轼“自是一家”说的另一主要内涵是提倡一种阳刚之美的词风，上引他给鲜于子骏信中所描述的“壮观”正属风格的范畴。关于苏轼有意提倡一种不同于柳七风味的具有阳刚之美的词风，在俞文豹《吹剑续录》中有一段很有意思的文字，颇能说明问题：“东坡在玉堂，有幕士善讴。因问，我词比柳词何如？对曰：柳郎中词，只好十七八女孩儿执红牙板唱‘杨柳岸晓风残月’，学士词，须关西大汉执铁板唱‘大江东去’。公为之绝倒。”幕士举二家代表作又以形象有趣的语言揭示两家词的阴柔之美与阳刚之美，对比鲜明，一语中的，学士为之绝倒。他《与陈季常书》云：“又惠新词，句句警拔，诗人之雄，非小词也。但豪放太过，恐造物者不容人如此快活。”他推赏的正是警策峭拔能使人振奋如诗人之雄的词作，更有意思的是后人以“豪放”论苏词，殊不知苏轼已自揭出以称陈季常之词。“豪放”一辞，宋人常用以评诗，如欧阳修《六一诗话》云：“唐之晚年，诗人无复李杜豪放之格。”“石曼卿自少以诗酒豪放自得。”前者用以论李杜潇洒飘逸之格，海涵地负之深且大，气象恢宏之高而远。后者则以形容石曼卿的主体精神的豪纵自得不受羁勒。苏轼自己也曾以“豪放”论画：“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外。”这里的“豪放”是指在艺术作品之中表现出来的创作主体充满郁勃自由创造的精神。苏轼以“豪放”评词而指出其精神本质是“快活”，这一点是极重要的。这是苏轼一贯主张并努力追求的文艺创造的自由境界，这种境界的实现，即是其生命存在的一种大欢喜状态。据《春渚幻闻》卷六《东坡事实》载：“先生

尝谓刘景文与先子曰：‘某平生无快意事，惟作文章，意之所到，则笔力曲折，无不尽意。’自谓世间乐事无逾此者。”苏轼之“快意”“乐事”就是情感的充分奔放、表达的充分自由的艺术创造。梁漱溟先生说儒家的“从心所欲不逾矩”、道家的“逍遥游”和佛家的“得大自在”都是一种生命意识中的自由精神，而“乐寄于生命流畅上，俗说‘快活’二字实妙得其旨。”此说正与苏轼的精神相通，人的生命流畅和自由精神，正是所谓“快活”，也正是“豪放”风格的妙旨也即精神本质。

因为苏轼从理论的自觉的高度提倡词应表现深厚的情感内容，要有高远的立意和阔大的境界，所以他能在众口一辞否定柳词的情势下，自出手眼，发现“柳词自有连城璧”，并非一概尘下。赵令畤《侯鲭录》卷七载：“东坡云，世言柳耆卿曲俗，非也。如[八声甘州]之‘霜风凄紧，关河冷落，残照当楼’，此语于诗句不减唐人高处。”（此说又见晁补之评词语）从世人皆以为尘俗的柳词中发见如唐诗高处的境界，可谓慧眼独见，此说在当时可谓石破天惊之论。从中可见苏轼的词学理想是推赏唐诗的气象和境界。所谓唐人诗句高处，应是指盛唐诗歌所特具的恢宏气象与高远境界，以及充溢于其间的情感力量。苏轼所举之柳词，沉挚深厚之悲慨寄于苍凉的景物点染之中，兴象高远而境界开阔。在这里，苏轼用唐诗之审美标准以衡词，其用意自然是希望宋之小词能具唐诗高华浑厚之美，正是他一贯的“以诗为词”观念的体现。后人对苏词的非誉，正是针对其“以诗为词”之作。其实，在苏轼的词学理论中，他就是明确提倡“以诗为词”的，如我们上引的《题王晋卿诗后》、《与陈季常书》及《侯鲭录》所引东坡语，还有：“颂示新词，此古人长短句诗也。得之惊喜，试勉继之。”“清诗绝俗，甚典而丽。搜研物情，刮发幽翳。微词婉转，盖诗之裔。”“张子野诗笔老妙，歌词乃其馀波耳。”以“词”作为“诗”的余波和苗裔，显然是苏轼“自是一家”说的最本质的理论内核。在他看来，词之于诗，既是相对待的不同文艺体裁（共时性的异体），又是诗的产物（历时性的渊源关系），更是诗人（同一抒情主体）不同形态的创造物。其理论的主要内涵就是说：词来源于诗，与诗同质而异体。显然，“以诗为词”是苏轼的词学本体论。在苏轼看来，词在本质上可以同诗一样，表现主体的情性襟抱，可以抒写人生之遭际、反映社会的盛衰和历史的浮沉；可以像诗一样有山光水色般的清丽，又可以如唐诗般的高华悲壮气象恢宏，可以有铁马金戈鼓角齐鸣的壮观，更可以有天风海涛浩浩荡荡的气势。而不应一味溺于闺房之内雌声而学语男子而作闺音。可见，苏轼“以诗为词”的理论，旨在呼应自己为词拓境千里的创作实践，为词注入强烈的主观生命意识，突出表现抒情主体的个性风貌，扩大诗的文学的抒情功能，把小词的艳科小道的品质和地位提高到诗的地位上来，显然是一种推尊词体、改革词风而产生的新的词学观念。从历史主义地看问题，其积极意义是应予以肯定的。

我们说苏轼的“以诗为词”是其词学的本体论，更在于这与其艺术本体论是相通的。他认为，不同形式不同体裁的文艺作品，都是主体抒写、表现情性的创造物，其本质是一样的。他的《跋蒲传正燕公山水》云：“燕公之笔，浑然天成，烂然日新，已离画工之度数，而得诗人之清丽也。”指出文人画能表现主体的审美情趣而不与画工同科，具有诗人的清丽之美，这正是苏轼从艺术本质上指出不同形式的艺术在审美上的相通。又云：“诗不能尽，溢而为书，变而为画，皆诗之余。”把书、画皆当成“诗余”，正像他把词作为“诗余”一样。既是

基于其文艺本质论,又指出各有所宜,人的主体性有“诗不能尽”处,而于书、画、词中表现出来,从这里可以看出,后者并非仅仅是前者的剩馀、零头,而是以各自的体式补足的诗所“不能尽”之处。指出这一点,就可以明白苏轼绝不会在文艺体裁这个层面上取消书、画、词的特殊规定性而使之合流于“诗”。苏轼类似的话还有,如“今观此壁画,亦若其诗清且敦。”“古来画师非俗士,摹写物象略与诗人同。”“诗画本一律,天工与清新。”还有他评王维“诗中有画,画中有诗”的有名论点,均可见苏轼正是在文艺本质论的层面上论述各艺术门类、各艺术体裁的审美的共通性。明乎此,我们对苏轼的“诗余”说才能有个准确的理解,他仅仅在艺术的本质论上提出“以诗为词”的命题,这是相对形而上的命题,而不是主张诗词不分,取消词体的独立性和内在规定性,使词在体式上合流于诗,而后者正是后人对苏轼的“诗余”说所产生的误解。所以,我们应强调指出,苏轼仅仅在形而上的意义上,在文艺本质论的层次上提出“以诗为词”的命题。

所以,苏轼的词学思想绝不主张取消词作为歌唱艺术的形式特征,特别是词的协律问题。后人每以为苏词的豪放在于意识地摆脱音乐形式的束缚,其实这是对苏轼的误解。苏轼的创作论一贯主张文艺创造要“即数以得其妙”,提倡“真放本精微”,主张“出新意于法度之中,寄妙理豪放之处”,主张在法度之中的出奇生新自由创造,自由是对客体规律的掌握与驾驭,而不是主张没有法度的粗豪。所以,苏轼对词的协律从理论上是相当重视的(创作中有时不以律害意、曲子缚不住是另一回事),他主张“细琢歌词稳称声”,使之协律可歌。其[醉翁操] (“琅然、清圆、谁弹”)序云:

琅琊幽谷,山水奇丽,泉鸣空涧,若中音会。醉翁喜之,把酒临听,辄欣然忘归。既去十余年,而好奇之士沈遵闻之往游,以琴写其声,曰[醉翁操],节奏疏宕,而音指华畅,知琴者以为绝伦。然有其声而无其辞。翁虽为作歌,而与琴声不合。又依楚词作[醉翁引],好事者亦倚其辞以制曲。虽粗合韵度,而琴声为词所绳约,非天成也。有庐山玉涧道人崔闲,特妙于琴,恨此曲之无词,乃谱其声,而请于东坡居士以补之云。(见《全宋词》第一册)

这篇小序可说是苏轼对词乐审美理想的表述:琴声写出泉石之天籁与高人之雅趣,节奏疏宕,音指华畅,达到一个相当高的美的境界。而苏轼的协律标准,不以“粗合韵度”为满足,更不是互为牵制绳约,而是希望达到一种声情(音乐与文学)谐调、相得益彰、浑然天成的境界。琴声写出泉石的清音,更寄寓高人的心声,一派天籁,洋溢天趣,而又声词谐调浑然天成,真是尽善尽美了。

第二节 黄庭坚、张耒的作家论和创作论

黄庭坚是苏门中继东坡之后论词最有见解亦最为深刻者。他主要的理论建树是当苏轼完成了词由《花间》传统的应歌到词人的自我抒情的质变之后,及时而又深刻地论述了词学中作为抒情主体的作家论,是苏轼词学本体论的合理延伸和独到的开拓。其内容是揭示作为抒情主体的词人的性情学养、遭际境遇与词的创作的关系,既是深刻的作家论,

又是独具角度的创作论。

以温庭筠为代表的“花间”词，多为应歌而作，男子而作闺音，主体在作为客体的对象中扭曲自己、淹没自己，可以说是一种主体性失落的文学。所作常常不是有感而发，抒情主人公常无定指，难分性别，没有个性，表现的是类型化的思想情感，抒情形象与创作主体分离错位。词的内容既脱离现实的社会，也不见抒情主体的身世遭际、学养襟怀。到了冯延巳与李后主，词开始走向自我化、个性化，开始将自己的生活经历身世之感写进词中，词的主体性开始萌生。晏殊、欧阳修在传统婉约词中更多地融入自我的人生体验与生命情致，表现他们的生活态度和高雅情趣。柳永词除了应歌部分，更多地展示其仕途挫抑的悲愤与渴望自由的放荡，其词的叙事性加强，有一定的纪实性和相当的时代感。黄裳、范镇诸人就一再说读柳词而“喜其能道嘉祐中太平气象……令人歌柳词，闻其声、听其词，如丁斯时，使人慨然有感”。到了东坡，完成了词中的客体性向主体性的转换，从“花间”的“无我”之词到苏轼而真正成了“有我”之词。苏轼的“有我之词”即词中有作者的性情、个性，抒情主人公与创作主体对应同一，其词有感而发，缘事而作，读其词，可见其学养人格，具有时代感，多有现实性。

词史上这条脉络清楚的发展轨迹，是词中主体性萌生、滋长、发育、高扬的过程，而作为一种词学观念的主体精神，也约略可见其相应的发展线索，它由不自觉的观念的表述发展到黄庭坚而有自觉的理论建树。最早表现了词从应歌向主体的自唱自娱情趣的是潘阆为自己写的《逍遥词附记》（四印斋汇刻《宋元三十一家词》）：

闲诵诗云：“入郭无人识，归山有鹤迎。”又云：“犬睡长廊静，僧归片石闲。”虽无妙用，亦可播于人口耶。然诗家之流，古自尤少，间代而出，或谓比肩。当其用意欲深，放情须远，变风雅之道，岂可容易而闻之哉！其所要【酒泉子】曲子十一首，并写封在宅内也。若或离水榭高歌，松轩静唱，盘泊之意，缥缈之情，亦尽见于兹矣。其间作用，理且一焉。

潘阆的这段文字，正表述了迥异于传统婉约词的“作用”是表达高人的“盘泊之意，缥缈之情”，从纯粹应歌的“无我”之词一变而成为自我抒发自我怡悦之具。他提出的的诗之与词在本质上“理且一焉”，竟是苏轼“以诗为词”的先声。潘阆词自谓写其隐居长林丰草逍遥世外之乐，于世间法“虽无妙用”，于己则是无用之用。诗与词之“理且一焉”，在于都是抒情主体“用意”与“放情”的艺术载体，都可在其中寄寓自己对社会人生的深刻见解和高蹈远引的超举情思。

仁宗嘉三年（1058）陈世脩为冯延巳《阳春集》所写的序言，更是苏黄之前一则论述词学创作主体的难得的材料，现征引如下：

公以金陵盛时，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。日月寝久，录而成编。观其思深辞丽，韵逸调新，真清奇飘逸之才也。噫，公以远图长策翊李氏，卒令有江介地，而居鼎辅之任，磊磊乎才业何其壮也。及其国已宁，家已成，又能不矜不伐，以清商自娱，为之歌诗以吟咏情性，飘飘乎才思何其清也。核是之美，萃之于身，何其贤也。（见《百家词》）

四

陈氏此序,很有理论色彩和理论意义。它比之欧阳炯的《花间集叙》,理论的重心已由客体(歌词)而转向主体(词人)。“花间”词是在于提高歌女乐工之词的文雅程度,使“清绝”之词言之能文、秀而能实,符合士大夫的娱悦口味,助其狎妓之兴致。“花间”词比起“娼风”和“宫体”,其进步在于文雅婉约一些。陈氏则指出冯词开始在遣兴娱宾的传统玩赏方式中注入自我的性情怀抱,词的功能开始具有抒写主体情思的重要作用,甚至是主要的作用。指出冯词在丽辞之中注入词人的“深思”,既表现主体的深厚之情,又表现作者清奇飘逸的才性,更表现作者功成恬退的胸襟和人生境界。这也是后人每以正中词深厚有寄意的原因。能深思而又能飘逸,从主体情性、词人经历揭示冯词的特征,知人以论词,由作家论入手以见作品之特色,正见出陈序理论的深度得力于其理论的新的视角。

黄庭坚的词学观点,最集中地表现于他为晏几道作的《小山词序》(见《疆村丛书》):

晏叔原,临淄公之暮子也。磊隗权奇,疏于顾忌。文章翰墨,自立规模。常欲轩轾人而不受世之轻重。诸公虽称爱之,而又以小谨望之,遂陆沉于下位。平生潜心六艺,玩思百家,持论甚高,未尝以沽世。余尝怪而问焉,曰:我槃礴勃窣,犹获罪于诸公,愤而吐之,是唾人面也。乃独嬉弄于乐府之余,而寓以诗人之句法,清壮顿挫,能动摇人心。士大夫传之,以为有临淄之风耳,罕能味其言也。余尝论叔原,固人英也,其痴亦自绝人。爱叔原者,皆愠而问其目。曰:仁宦连蹇,而不能一傍贵人之门,是一痴也;论文自有体,不肯一作新进士语,此又一痴也;费资千百万,家人寒饥而面有孺子之色,此又一痴也;人百负之而不恨,已信人终不疑其欺己,此又一痴也。乃共以为然,至若此。至其乐府,可谓狎邪之大雅,豪士之鼓吹。其合者,高唐、洛神之流;其下者,岂减桃叶、团扇哉!……

黄庭坚这篇序文,笔端挟带炽热的感情,颇有为小山抒孤愤的意味。小山词如其自序所云,是于其华屋丘山之后,沉沦寂寞之际,抒怀纪实寄意之作,其内容一是身世忧愤之抒发,二是写其与友人沈、陈二家歌姬“莲、鸿、蘋、云”的深情厚谊、悲欢离合。而这二者又因生离死别、风流云散而笼罩着浓厚的人生悲凉之雾,“如幻如电,如昨梦前尘,但能掩卷抚然,感光阴之易迁,叹境缘之无实也”,提到一种人类“古今不易”的哲理层次的一种大无可奈何与大悲哀,竟至于邻于佛家之“色空”了。黄庭坚之论,针对时人徒见小山词中多写风月,谓为才有馀而德不足,指出小山词乃有为而作,有感而发,最主要的一点是小山身世巨大的反差所产生的情感的张力,出身高贵,学富才高,性情纯真,人格独立而不容于世,必然使小山产生巨大的情感力量,但一腔悲愤,不能一吐为快,而只能学诗人寓托比兴之句法,以乐府歌词宛转而出之,把身世打入艳情。但由于主体的忧愤深广、孤标独立,故而虽敛英气抗高调成温婉,压力与张力的冲激动容,自有一种清壮顿挫之气。内涵之丰厚深沉,情感的真挚怨抑,富于力度,故能动摇人心。黄庭坚特别推赏小山之痴,痴者,纯真而执着也,能纯真如赤子童心,故不懂得与世推移而始终坚持一己的见解与情操。所以山谷论词而着眼创作主体的性情襟抱人生遭际,即能见出小山词于传统的风月题材中寄寓的深刻的人生内涵,用诗人之句法,表主体的情性,为词中之大雅豪士之鼓吹。所以宋代词论,从苏轼开始,一涉及创作主体的情思襟抱,必然以诗法为依归,必然以为词作为一种抒情艺术,与诗在本质上是相通的,必然肯定本体论上的诗词同源的合理性。黄庭坚知人

以论词,从抒情主体的身世经历遭际怀抱的角度对词作的审视,往往有独到的见解,如其《跋王君玉[定风波]》(《山谷题跋》卷九)云:

“把酒花前欲问天,春来秋去苦茫然。风雨满枝花满地,何事却教纤草占流年。

试把钿筝重促柱,无绪。酒阑清泪滴朱弦。赖有玉人相顾好,轻笑。却疑春色在婵娟。”王君玉流落在外,特守七郡,意不能无缺望,然终篇所寄,似为执政者不悦而独怜之耶?

山谷论词着眼于主体,即能于看似寻常的伤春怨别之中见出深刻的人生意蕴与社会内容以至政治性的寄托。王君玉的遭际所产生的怨愤缺望,对执政者的怨刺,都托于伤春伤别,“终篇所寄”之说,正是其论词主“寄托”的初步表述。词中“问天”之语,含意颇多而别有所指。词中境界,春去秋来,悠悠不断,其苦茫然,无所着落,风雨满枝,美好的事物之遭逢厄运几乎无所遁逃。悲音雅奏,高山流水,幸有玉人相顾,灵犀一点,相视而笑,心灵的碰撞,思想的认同,感情的勾通,言外之意隐然而无一语道破。同样的观点也见于其《跋秦少游[踏莎行]》(出处同上):“‘雾失楼台……’右少游发郴州回横州,多顾有所属而作,语意极似刘梦得楚蜀间诗也。”刘禹锡楚蜀间诗为贬谪悲愤怨望之作,少游一东坡共浮沉,贬谪南荒,此词之哀怨凄厉,当有所属而发。山谷读词,从作家经历遭遇入手自能求出深意。在山谷看来,诗词之身世抒忧愤寄怨望,本无所谓谁家专利,二者在本质上实为相通。

山谷论词既着眼于创作主体的性情学养、身世遭遇,自然注重词中表现的主体境界之高下,主张提高创作主体的学养襟抱、人格境界,从而才能提高词的格调及其审美品位。所以,苏轼独立不移的文化人格和超旷飘逸的主体精神最为山谷所推崇,而苏词中能表现这种精神和境界的作品就成了山谷论词的最高典范。他《跋东坡乐府》(《山谷题跋》卷二)云:“‘缺月挂疏桐……’东坡道人在黄州时作。语意高妙,似非吃烟火食人语,非胸中有万卷书,笔下无一点尘俗气,孰能至此?”东坡贬于黄州,是其一生最受摧抑的时期,而能保有一种超然于尘俗之外的宁静澹泊心态,故山谷谓为得道之人。这种高蹈远引的高人风范所酝酿而成的审美境界表现出主体学识道义的修养达到炉火纯青、出神入化的极致。有此境界则下笔之际,绝去一切尘俗功利是非之念,超然闲逸清远空灵如入人外之境。这种精神境界从书卷学问中来,却不同于杜甫的“读书破万卷,下笔如有神”在于有意要作诗人,写出传神传世之作。苏之读万卷书则在于酝酿出一种超俗的人生境界。于此也可见唐宋文人心态之异同。黄庭坚的《跋子瞻翁操》(出处同上)进一步指出作家主体修养对创作的主导作用:“人谓东坡作此文因难以见巧,故极功。余则以为不然,彼其老于文章,故落笔皆超轶绝尘耳。”山谷不愧是独具只眼的文艺思想家,他指出苏轼的创作并非故意使才,在东坡笔下,原无巧拙难易之分,因其积累之厚内涵之富,风水相遭自然成文,情之所至如行云流水自成姿态,文章老成,下笔自能超越俗套而臻高妙之境。创作主体的学养对文艺的创作具有决定性的、前提性的作用,这正是黄庭坚词学作家论的重要思想。当然,只有当词不再仅是无谓的应歌而成为抒写创作主体的情性胸襟之具以后,词学理论才会关注创作主体的学养对创作的重要作用。所以,山谷以为提高词的品位、丰富词的内涵的唯一门径就是积学和修养,他的《书王观复乐府》(《山谷题跋》卷七)云:“观复乐府长短句,

清丽不凡,今时士大夫及之者鲜矣。然须熟读元献、景文笔墨,使语意浑厚乃尽之。”晏殊、宋祁,在山谷看来,于道德功业文章可谓士人典范,作词要清现其外而浑厚其中,既有外美更有内蕴,唯一的途径就是积学与涵养,从大家门径入而熟参厚积,久而必能达到内充实而外辉光的高境。由此可见,山谷在词学中的作家论方面已具相当的规模并达到相当的理论高度。

张耒为贺铸写的《东山词序》(《疆村丛书》)则是苏门词论中一篇重要的阐发创作论的文章。张耒的创作论明显地建立在苏轼的“抒情”说的本体论和黄庭坚的主体性的作家论基础上,从这也可见出苏门论词的逻辑联系及其自觉地趋向一种整体性。序文云:

文章之于人,有满心而发,肆口而成,不待思虑而工,不待雕琢而丽者,皆天理之自然,而性情之至道也。世之言雄暴鬬武者,莫如刘季、项籍,此两人者,岂有儿女之情哉?至其过故乡而感慨,别美人而涕泣,情发于言,流为歌词,含思凄婉,闻者动心。为此两人者,岂其费心而得之哉!直寄其意耳。余友贺方回,博学业文,而乐府之词,高绝一世,携一编示余,大抵倚声而为之,词皆可歌也。或者讥方回好学能文,而惟是为工,何哉?余应之曰:是所谓满心而发,肆口而成,虽欲已焉而不得者。若其粉泽之工,则其才之所至,亦不自知也。夫盛丽如游金张之堂,而妖冶如揽嫫施之袂,幽洁如屈宋,悲壮如苏李,览者自知之,盖有不可胜言者矣。

这是苏门词论中一篇有重要意义的创作论,其理论上可说明苏轼一派的创作,下启范开之论辛词。而其理论基础即是诗歌美学中的“抒情”说,它指出词的创作(在合乐可歌的前提下)是主体感情充满郁勃有感而发的产物,正如钟嵘《诗品》所谓的“楚臣去境、汉妾辞宫”遭逢人世浮沉变故之际的长歌骋怀,是感情的直接流泻而不自知,也无暇计工拙,没有先在的框框,更不是为文造情无谓应歌。张耒把词学创作论建立在“文章之道”的抒情说的本体论上,立足自高。词既为“性情之至道”,有主体之真情,则有千古不灭之真歌词,其创作论必然主张“满心而发”“肆口而成”“直寄其意”的自然天成,故思虑而工、雕琢而丽者终落第二乘。“直寄其意”“满心而发”的创作论,在逻辑上又必然引出词的丰富多样不拘一格的词学审美风格论,而不同于传统派的仅以婉美为本色的观念。因为肯定不同创作主体的人的情性的差异性,以及单个创作主体的人的性情的丰富性多层次性、生活经历的复杂性、所处创作情境的偶发性,都必然使词的审美风貌呈千姿万态的纷纭多样。雄暴如刘、项,也可以有含思凄忧的儿女之恋旧国之思,发千古之感慨,洒至情之热泪。所以方回之词,处不同的创作情境,表现不同的生活侧面。人生体验和情感形态,自然会呈现不同的审美特征,表现出风格的多样性,或盛丽,或妖冶,或幽洁,或悲壮,于作者则只是满心而发直寄其意而已。所以,论词而揭示其“抒情”的本质论,必然肯定艺术风格的多样性,因为人千世界之中,人各有其性情,各有其趣味,各有其境遇,只要是主体真情性的“满心而发”“直寄其意”,必然是各具风格,既可盛丽妖冶幽洁之婉约,也可以悲壮高华之豪放。可见,“抒情”说的本体论与“直寄”的创作论,实为词在内容的拓境千里与风格的百花齐放开了无穷方便法门。

第三节 晁补之、陈师道的词体风格论

苏门的晁补之和陈师道,他们则更注重词作为一种特殊的文艺体式应具自身的美的特质,以保有词体独有的风姿。其观点既针对苏黄以诗为词在创作中产生的偏颇又补正了其论词的不足,他们提出的词的文体风格论的命题和理论表述对后来产生了影响。这可见苏门论词的自觉性与独立思考的精神。晁氏词评云:

世言柳耆卿曲俗,非也。如【八声甘州】云“渐霜风凄紧,关河冷落,残照当楼”,此真唐人语,不减高处矣。欧阳永叔【浣溪纱】云“堤上游人逐画船,拍堤春水四垂天,绿杨楼外出秋千”,要皆妙绝,然只一出字,自是后人道不到处。苏东坡词,人谓多不谐音律,自然,居士词横为出,自是曲子中缚不住者。黄鲁直间作小词,固高妙,然不是当行家语,是着腔子唱好诗。晏元献不蹈袭人语,而风调雨顺雅,如“舞低杨柳楼心月,歌尽桃花扇底风”,知此人不住三家村也。张子野与耆卿齐名,而时以子野不及耆卿,然子野韵高,是耆卿所乏处。近世以来,作者皆不及秦少游,如“斜阳外,寒鸦万点,流水绕孤村”,虽不识字人,亦知是天生好言语。

这正是后来“婉雅”派的审美理想,既注重词在情感内容方面的雅正,更注重词的高品位的审美情趣,注重词丰富深厚的文化内涵和格调的高雅。另一方面又强调词的协律可歌的音乐特征,更重视词体的当行之美,与陈师道的“本色”论共同提出词体风格的理论命题。陈师道《后山诗话》谓“子瞻以诗为词,如教坊雷大使之舞,虽极天下之工,要非本色。今代词手,惟秦七黄九尔”。又引世语云:“苏子瞻词如诗,秦少游诗如词。”陈氏的“本色”论影响极大,他对苏轼“以诗为词”的批评是创作论怪面的问题,与苏轼的本质论尚有差别,于此不暇细论。晁、陈对山谷词看法不同,姑置之,而秦观词则是他们以“本色”“当行”论词的典范。晁补之很有分寸地批评了苏词在协律方面的问题,又指出协律以后还有一个文体风格的问题,即鲁直之词既能入腔又可歌唱,但仍然只是“诗”而非当行之词。词作为一种特殊体式的文学,还有其自身的婉雅之美使之区别于“诗”。晁氏以婉雅为词体的“当行”之美,比起后山的“本色”论,更有具体的内容,他以秦观词的天然婉美为当行,又推赏柳词的境界高华,还有欧词的新意妙境。晏殊词的闲雅风调、子野词的韵趣高逸,是一种协律可歌保有词体婉美,且表现出士大夫高雅情趣的审美理想。从理论的取向看,这是一种偏补正折衷兼善的思路,既提高词体的品位(针对柳之俗词)又能保持词体固有之美(针对苏黄的以诗为词的过正之偏)。这个理论命题的提出与审美标准的大体确定,开了南宋词学婉雅理论的先河中,预言了南宋雅词发展的趋向,从这一点说,其理论的价值和意义是不容轻忽的。

晁陈“当行”、“本色”的词体风格论,既是中国古代文艺思想中文体风格论的运用、发挥和发展,具有理论的创新性,又是对词这一文体的历史地形场艺术特征的相当准确的揭示和概括,并对宋代及以后的文艺美学产生巨大的影响。当然,本色当行之说,特别是后山的本色论,是对其以前灰的词体的总结,看不到词的可能的充分发展的广阔前景,特别

是针对苏黄对词的革新并已取得丰硕的成果,就显示出其理论的偏狭性和保守性了。

中国古代的文体风格论,自魏晋文学的自觉以来就有了明确的表述。曹丕《典论·论文》谓“诗赋欲丽”,揭示出纯文学的诗赋的“丽”的文体审美特质。陆机的《文赋》谓“诗缘情而绮靡”,揭示诗歌抒写情性、文采绮丽的文体风格。刘勰《文心雕龙·定势》谓“赋颂歌诗,则羽仪乎清丽”,也同样指出纯文学的美学特征在乎“清丽”。而词作为歌诗之一体,于隋唐以来与歌筵酒席追欢买笑的不解之缘形成了她特有的体制资质,形成了她独异于诗的词体风格。如王世贞《艺苑卮言》所说:“盖六朝诸君臣,颂酒赓色,务裁艳语,默启词端,实为滥觞之始。故词须宛转绵丽,浅至儇俏,挟春月烟花于闺内奏之,一语之艳,令人魂绝,一字之工,令人色飞,乃为贵耳。至于慷慨磊落,纵横豪爽,抑亦其次,不作可耳。”这正是揭示出来本色观念所由产生的客观原因。功用决定性质,目的决定风格,消费需求决定了满足感官刺激是主要的,要以香艳宛丽轻歌浅唱的形式营造一个销魂荡魄的氛围。而自晚唐五代以来,温词以其精美之意象,韦词以其真率的抒情使词体具有引发读者遐想和深刻共鸣的美的资质,而冯延巳词则以其深心蕴结的情意为词体开拓了一种可以窈眇写心的深隐的意境,而使词体具有了王国维所说的“要眇宜修”之特美。这样,词体的香艳性、柔婉性及含蕴深隐幽美的特质即是所谓“本色”之美。所以晁补之、陈师道严分诗词分体疆界,使词保有其原来的历史形成的文体风格自有其历史与现实的合理性。

自晁、陈提出本色当行的词体风格命题以后,词体风格问题即引起广泛的反响和普遍的注意,并得到深入的探讨。如李之仪《跋小重山词》说:“长短句于诸词中最为难工,自有一种风格。”而李清照提出著名的“别是一家”说,更是对本色论的呼应,尽管二家之说的理论内涵不尽相同。南宋的王炎,其《双溪诗余自序》则说:“长短名命曰曲,取其曲尽人情,惟婉转妩媚为善。”陈模子宏《论稼轩词》说:“盖曲者曲也,固当以委曲为体。”则是明确提出词之为“体”的问题。而刘克庄以为“(词)当雪儿皓春莺莺可歌方是本色”则显然是后山之论的落实。罗大经《鹤林玉露》(丙编卷二)载杨东言语则把词体之美文艺美学的文体风格论的高度:“文章各有体。欧阳公所以为一代文章冠冕者……然亦以其事事合体故也。如作诗,便几及李、杜;……虽游戏作小词,亦无愧唐人《花间集》。盖得文章之全者也。”这也正可看作是后山“以文为诗、以诗为词要非本色”之论的发挥。到了宋末严羽的《沧浪诗话》,则将“当行”“本色”之论引入其诗歌美学中去以说明诗体之特美。他说:“惟妙悟乃为当行,乃为本色。”又于《诗法》中特别强调诗歌“须是本色,须是当行”。沧浪所说“且孟襄阳学力下韩退之远甚,而其诗独出退之上者,一味妙悟而已”,正是后山所说的韩愈“以文为诗要非本色”之论的发挥,是沧浪接受后山影响的明证。从此以后,本色当行的文体风格论成为中国古代文艺思想的重要的美学命题。而词体本色的观念历明清至近代仍是正宗的词体观念,也可见其影响之深远巨大了。作为苏门词论的有机组成部分,词体风格论的提出与表述,使苏门词论更加丰富也更加圆融与自足。词体风格论的针对性显示了晁、陈述词论的高度自觉。

况周颐说:“有宋熙丰间,词学称极盛。苏长公提倡风雅,为一代山斗。黄山谷、秦少游、晁无咎皆长公客也。山谷、无咎皆工倚声,体格于长公为近。唯少游自蹊径,卓然名家。”况蕙风这里主要指词之创作,而谓苏轼“提倡风雅”,“提倡”二字却道出了词学的有意

