

2207.24
C44

词学卷

蒋哲伦 傅蓉蓉 著

中国诗学史

鹭江出版社

陈伯海 蒋哲伦 主编



A1042306

图书在版编目 (CIP) 数据

中国诗学史. 词学卷/陈伯海, 蒋哲伦主编; 蒋哲伦, 傅蓉蓉著. —厦门: 鹭江出版社, 2002.9

ISBN 7-80671-140-6

I. 中... II. ①陈...②蒋...③蒋...④傅...

III. ①诗歌史—中国—先秦时代—清后期②词 (文学)
—诗歌史—中国—先秦时代—清后期 IV. I207.209

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 065916 号

中国诗学史

词学卷

陈伯海 蒋哲伦 主编

蒋哲伦 傅蓉蓉 著

*

鹭江出版社出版、发行

(厦门市湖明路 22 号 邮编: 361004)

人民日报社福州印务中心印刷

(福州市鼓屏路 33 号 邮编: 350001)

开本 890×1240 1/32 11.375 印张 4 插页 254 千字

2002 年 9 月第 1 版

2002 年 9 月第 1 次印刷

ISBN 7-80671-140-6

I·38 定价: 22.80 元

如有发现印装质量问题请寄承印厂调换

中国诗学史总目



ZONGMU

中国诗学史导言（陈伯海）

总论：中国诗学观念的流变（陈伯海）

先秦两汉卷（翁其斌）

魏晋南北朝卷（归青、曹旭）

隋唐五代卷（倪进、赵立新、罗立刚、李承辉）

宋金元卷（黄宝华、文师华）

明代卷（朱易安）

清代卷（刘 诚）

词学卷（蒋哲伦、傅蓉蓉）

后记

内 容 提 要

本书为上海市哲学社会科学“九五”规划中长期课题研究成果之一。全书共分七卷，前六卷按历史朝代分编，起于先秦，迄于清末，每卷详述一个时期的诗学状况；另设《词学》一卷，综述词学的发展历程。本书以诗歌理论的演进为经，以诗歌的各类活动为纬，将诗学观念与接受主体、对象之间的互动关系及其在阅读、批评、写作诸环节的展现相结合，建立起一种以诗歌的接受史为视角，用接受范式来整合多元材料的论述模式，进而架构起历史与逻辑相互结合的理论体系。



第一章 概说

第一节 词学是广义诗学的一部分 / 1

第二节 词学与诗学主导观念的区别 / 13

第三节 中国词学史发展逻辑与分期 / 18

第二章 唐五代北宋词学

第一节 唐五代词学 / 21

一、唐五代词学的产生背景 / 21

二、唐五代词学 / 30

三、《花间集》和《花间集序》：词体观念的初步确立 / 36

四、南唐词：“回归诗本位”的肇端 / 40

第二节 北宋词学 / 45

一、北宋词学的发展背景 / 45

二、北宋前期的词学观念 / 48

三、“词为诗之裔”——苏轼的诗化理论与北宋中期的词



学 / 55

四、李清照“词别是一家”的理论与北宋后期词学 / 70

五、北宋词话、词集的词学意义 / 79

第三章 南宋和金代词学

第一节 南宋词学 / 85

一、南宋词学的发展背景 / 85

二、词的“诗化”倾向在南宋前期和中后期的发展 / 94

三、清真家风的承继 / 115

四、调和“回归诗本位”与“固守词本位”观念的
姜、张词学 / 123

五、迅速发展的南宋词话与词集 / 137

第二节 金代词学 / 144

第四章 元明词学

第一节 元代词学 / 150



- 一、以“言志”为核心的元前期词学 /150
- 二、元代词学的俗化现象及道教词的定位 /157
- 三、元代中后期词学——“言志”思想的延续与“雅正”
观念的抬头 /161

第二节 明代词学 / 167

- 一、明代词学的生成背景 /167
- 二、“主情近俗”的明代词学观念 /169
- 三、明代词学研究的新进展 /178
- 四、明末词学的“雅化”苗子 /190

第五章 清代词学

第一节 清代词学的生成背景与时代划分 / 195

第二节 顺康年间词学 / 200

- 一、云间派的词学主张与弊端 /201
- 二、阳羡词学的兴盛与衰落 /218
- 三、浙西派的兴起 /230



第三节 乾嘉词学 / 246

一、浙西派中后期的词学观念 / 246

二、云间遗风与阳羨嗣响 / 261

三、常州词派的崛起 / 263

第四节 道咸年间词学 / 278

第五节 同光年间的词学 / 285

第六节 晚清四大家及词集的编选校勘 / 304

第七节 从近代转型看王国维词学理论 / 321

第六章 结束语

主要引用书目 / 350

后 记

陈伯海 蒋哲伦 / 357



第一章 概 说

在源远流长的中国诗歌长河中，“词”无疑是一朵美丽的浪花。它以鲜灵活泼的生命状态来到人间，又经过无数才士名家精心培育，最终以独具特色的体态和不可言传的韵味在抒情诗王国中赢得了特殊的地位。

词为诗之一体。词学史是诗学史的一个分支。“词学”作为一门学科理论，包括对词的体性、功能、风格、流变、声律、技法、词乐关系、诗词关系等众多方面的研究，并以论评、选本编集及创作实践建构起完整的学术体系，它毫无疑问是中国诗学理论宝库中的一宗巨大财富。

第一节 词学是广义诗学的一部分

词学作为广义诗学的一部分可以从两者相同的审美对象、相通的理论思想与理论形态、相似的表达手法等方面加以考察。

诗与词都是以作者真实的人生情感与生活经验为审美对象的。日本学者吉川幸次郎在《中国诗史》中说：中国诗歌是“以诗人自身的个人性质的经验（特别是日常生活里的经验，或许也包括围绕在人们日常生活四周的自然界中的经验）为素



材的抒情诗为其主流”，也就是说中国诗歌的关注重心在于人们日常生活中经历的悲欢离合，以及在一番番悲欢离合中感受到的生命真谛和历史意味。从诗史的角度看，《诗经》直白地叙说了先民对爱情的渴望，对幸福的追求，对亲人的思念，对朋友的依恋以及对严酷生活现状的不满。作为中国诗歌的源头，它直接确立了传统诗学人性与人生关怀的立场。虽然，在“三百篇”中有一些叙事诗如《氓》、《定之方中》、《绵》等等，然而和西方叙事诗以神话或英雄传奇为主体不同，它们还是立足现实，缺乏虚幻色彩。《楚辞》被视为后世美文之祖，充满了楚文化所孕育的灵异色彩，表现出诗人剧烈膨胀的精神境界。然而，其出发点仍是诗人个体与社会的矛盾、冲突，以及由此产生的怀疑、绝望、失落和悲泣。可以说诗歌的气势是飞扬跋扈的，但诗人的目光仍旧俯瞰众生。汉赋历来被视作“辞人之赋丽以淫”，其铺陈辞采的倾向有目共睹，然而卒章也少不了“劝百讽一”。这说明辞人对于文学的关注对象并未完全忽视。出于“风衰俗怨”之世的建安诗、以仙游慕道为主题的魏晋玄言诗、以描写女性美为特性的六朝宫体，事实上都具有以人为本的特色。唐诗作为中国诗歌的顶峰，自始至终焕发着炽热的思想光辉：初唐的生机勃勃、盛唐的恢弘自信、中唐的自省自救、晚唐的忧世忧生共同构成了唐诗的“精神”。这种“精神”完全植根于唐人的生活实践与思维活动。唐诗之伟大也正是在于它的“精神”。宋代诗歌走向理智化，也更注重从日常生活细节中发觉诗味。诗人的内心趋于沉潜，他们缺乏如唐人般活跃的生命力，但他们却有着唐人所没有的洞察力，善于从生活中的偶发事件引申出宇宙运行的普遍规律，从政治争斗的此起彼伏中思索士人的价值与命运。当国破家亡的巨大灾难降临于他们的头上，他们或举起如椽巨笔发出呐喊的声音，



或以幽隽的笔触抒发心灵的苦痛，从宋诗中我们可以读到宋代社会的风物人情、历史政治，这说明宋诗同样是扎根于诗人日常经验的。明清两代，作为雅文学的诗失去了大部分的活力，小说、戏剧两种虚构文学体裁似乎更能体现其时文学的特色，但是明清诗人力图复古，或追摹盛唐气象，或“桃唐祢宋”，其用意不外是要借古人的躯壳恢复这种“经验式”抒情诗的文学地位。

词，作为一种后起的文学样式，从一开始便与创作者的日常生活联系在一起。欧阳炯《花间集序》称：“将使西园英哲，用资羽盖之欢，南国婵娟，休唱莲舟之引。”初起时的词赖“曲子”而存在，主要表现的是文人对歌伎形态美的赞扬以及思慕。它所关注的同样是人真实的情感世界，而且这种关注在整个词学发展历程中始终未曾改变。尽管，较之诗，词所描述的情感更为私密化。但随着词人社会生活环境的改变以及词学观念的演进，词的表现范围逐渐扩大，家国盛衰、政局更迭、仕宦进退等社会内容一一入词，于是词与诗的审美对象就渐渐地接近了。

相同的审美对象保证了诗词受某些共通的原则制约，从而使诗学与词学得到沟通与融合。

其一，诗乐观直接影响了人们的词乐观。诗初起时是合乐可歌的。长期以来，人们认为音乐的“雅”、“郑”直接关系到教化，乐音的悲欢哀乐直接与社会政治的兴衰更替相联系。宋人历来视词为“小道”、“薄技”以及“艳科”，乃不登大雅之堂者，因而也每以乐中“郑声”目之。陆游《长短句序》云：“雅正之乐微，乃有郑卫之音。郑卫虽变，然琴瑟笙磬犹在也。乃变为燕之筑，秦之缶，胡部之琵琶、篪篴，则又郑卫之变矣。风雅颂之后，为骚，为赋，为引，为行，为谣，为歌。千



余年后，乃有倚声制辞，起于唐之季世，则其变愈薄，可胜叹哉！”（《渭南文集》卷一四）如此，音乐的流变史乃是一条由“雅”趋“郑”的衰退史，与之相呼应的是诗歌的衰变史。词乃风、雅、颂一脉不断下降的产物，在诗歌序列中的位置犹如乐中之“郑声”，“其变愈薄”，以至为大雅所不齿。这种根深蒂固的诗乐观直接影响了人们对词的地位的看法。

当然也有理论家凭借传统的诗乐观为词尊体的。王灼在《碧鸡漫志》卷一中这样论述“歌曲所起”：“天地始分，而人生焉，人莫不有此心，此歌曲所起也。《舜典》曰：‘诗言志，歌永言，声依永，律和声。’《诗大序》曰：‘在心为志，发言为诗，情动于中而形于言。言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。’《乐记》曰：‘诗言其志，歌咏其声，舞动其容，三者本于心，然后乐器从之。’故有心则有诗，有诗则有歌，有歌则有声律，有声律则有乐歌。永言即诗也，非于诗外求歌也。今先定音节，乃制词从之，倒置甚矣。”作者认为诗起于心，诗与歌是合二为一的东西。作为音乐文学的词，它的特性令人自然地联想到了上古的诗乐合一，因此，王氏认为今曲子也好，古歌也罢，都是出于人心的感受，没有什么区别，因而今人“按谱填词”，以词就声的做法有乖于传统。张铉《梅溪词序》云：“《关雎》而下三百篇，当时之歌词也，圣师删以为经，后世播诗章于乐府，被之金石管弦，屈、宋、班、马由是乎出，而自变体以来，司花傍辇之嘲，沉香亭北之咏，至与人主相友善，则世之文人才士，游戏笔墨于长短句间，有能瑰奇警迈，清新闲婉，不流于淹荡污淫者，未易以小技言也……”（史达祖《梅溪词》）此“序”从“三百篇”为当时之歌词论起，实际上是为了指出诗乐合一是古已有之的传统，虽然诗之体屡变，但承

继这种传统而成的词却不能纯以“小技”目之；诗既可以由圣人删而为经，那么词中“瑰奇警迈，清新闲婉，不流于淹荡污淫者”未始不能得到文坛的重视。再如丁澎《药园闲话》曰：“屈子《离骚》亦名辞，汉武《秋风》亦名辞，词者诗之余也，然则词果有合于诗乎？曰：按其调而知之也。《殷雷》之诗曰：‘殷其雷，在南山之阳’，此三五言调也。《鱼丽》之诗曰：‘鱼丽于罟，鲔鲨’，此四言调也。《还》之诗曰：‘遭我乎狃之间兮，并驱从两肩兮’，此六七言调也。《江汜》之诗曰：‘不我以，不我以’，此叠句调也。《东山》之诗曰：‘我来自东，零雨其濛。鸛鸣于垤，妇叹于室’，此换韵调也。《行露》之诗曰：‘厌浥行露’，其二章曰：‘谁谓雀无角’，此换头调也。凡此烦促相宣，短长互用，以启后人协律之原，岂非三百篇实祖祢哉？”（转引自徐轨《词苑丛谈》卷一）也是从诗的声辞合一传统伸发开去，抬升词体地位的。

总之，诗乐观的核心——“崇雅去郑”的观念贯串于词学体系之中，从不同角度作用于人们的词体观以及词品观，既联系又对立，从而推动了词学的发展。

其二，诗教观直接渗透了人们对词的功能的认识，规范着词的表达方式与表达力度。诗历来被视为言志载道、政治教化的工具，而应歌的曲子词，最初仅限于“娱宾遣兴”（陈世修《阳春集序》）这一层面，而后随着词文学自身的发展演变，日益拉开了与“曲子”的距离，实现向“诗”的方向的靠拢，在这一过程中诗教观对它的作用力是不可估量的。

儒家诗教中“温柔敦厚”的原则努力修正着词“缘情绮靡”的本色。何谓“温柔敦厚”？孔颖达有这样一番话：“温谓颜色温润，柔谓性情和柔。《诗》依违讽谏，不切指事情。故云温柔敦厚是诗教也。”（《五经正义·礼记正义》）“温柔敦厚”要



求诗人在创作时必须做到含蓄凝重，合度中节，能够控制感情又能起到讽谏的作用，这是儒家传统的“中庸”观念在诗学创作中的体现。词在初起时似乎并不为这一原则所约束，然而随着词学追求雅化的进程，这一原则越来越为人所重视。理论家们并藉此来约束词人，使之不可言情过度，失去节制。

南宋词人张炎在《词源》卷下中说：“簸弄风月，陶写性情，词婉于诗。盖声出莺吮燕舌间，稍近乎情可也，若邻乎郑卫，与缠令何异也……故其燕酣之乐，离别之愁，回文题叶之思，峴首西州之泪，一寓于词，若能屏去浮艳，乐而不淫，是亦汉魏乐府之遗意。”又说：“词欲雅而正之，志之所之，一为情所役，则失雅正之音。”这分明是要词人在创作时注意做到约情合中，不能自我放纵。此外，即使一些理论家表面上敢于跨越这一原则，其内心也不能释然。胡寅《酒边词序》鼓吹辛派词，云“词曲者，古乐府之末造也。古乐府者，诗之旁流也。诗出于《离骚》楚辞，而《离骚》者，变风变雅之怨而迫，哀而伤者也。其发乎情则同，而止乎礼义则异，名曰‘曲’，以其曲尽人情耳”（《酒边词》）。从表面上看，胡氏肯定了词继承《离骚》及“变风变雅”的传统，可以怨而迫，“哀而伤”，“曲尽人情”，跨出“守中”的界限，但其云“止乎礼义则异”，则分明显示出胡氏仍然认定诗歌应当“发乎情止乎礼义”，词虽与之稍异却也不宜走得更远。论者只不过面对南渡后词坛风起云涌的现实状况，特为言志之词争一席之地耳。清代著名词论家陈廷焯提出“沉郁说”，称“作词之法首贵沉郁，沉则不浮，郁则不薄”，而其沉郁的核心则是：“意在笔先，神余言外，写怨夫思妇之怀，寓孽子孤臣之感，凡交情之冷淡，身世之飘零，皆可于一草一木发之。而发之又必若隐若现，欲露不露，反复缠绵，终不许一语道破，匪独体格之高，

亦见性情之厚。”（《白雨斋词话》卷一）也是要求词人有感而发但不纵情宣泄，能于含蓄吞吐之中再三致意，所谓“怨而不怒，哀而不伤”。由此可见，“温柔敦厚”的诗教原则对词学千年发展始终具有很大影响。

同时，儒家诗教观认为诗的作用在于社会教化。诗是言志的，而“志”即是一种规范化了的社会性情感，诗人通过对这种情感的表达起到振衰救俗的作用。王灼本着“古歌变为古乐府，古乐府变为今曲子，其本一也”（《碧鸡漫志》卷一）的认识，将“经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗”的要求移植给词，即是一例。另有一些理论家认为词的真境界在于寓道德教化于长短句中，发挥导引向善的作用。故此，曾丰为黄公度作《知稼翁词序》云：“夫颂，类选有道德者为之，发乎情性，归乎礼义，故商周之乐感人深；歌则杂出于无赖不羁之士，率情性而发耳，礼义之归软否耶不计也。故汉之乐感人浅。本朝太平二百年，乐章名家纷如也。文忠苏公文章妙天下，长短句特绪余耳，犹有与道德合者……考功所立不在文字，余于乐章窥之，文字之中所立寓焉……凡感发而输写，大抵清而不激，和而不流，要其情性则适，揆之礼义而安，非能为词也；道德之美，腴于根而盎于华，不能不为词也。”这番话显然是将词视为道德的外化物，希望词人亦能在作品发挥礼义，所谓“腴于根而盎于华”，使人联想到“内充实而外辉光”、“有德者必有言”的儒家传统思想，以道德为根本，以词华为末枝。诗乐观与诗教观对词学的渗透使词学向诗学靠拢，逐渐被其同化。

当然也有一些文人也借助“诗教”观念为词正名。他们一是以《诗经》为据，把孔子不删情诗作为诗歌表现爱情具有合理性的依据。清代名儒焦循跋董晋卿《琳雅词》曰：“诗无性情，既亡之诗也。词无性情，既亡之词也。曲无性情，既亡之



曲也。拾枯骨而被以文绣，张朽革而绩以丹青，且刺之曰：吾恶夫人之有性情，但为之枯骨朽草，不亦灾怪矣乎？三百篇无非性情，所以可兴，可怨，可观，可群，至宋人始疑其淫奔也而删之。论词欲舍《花间》、《尊前》，不犹王柏之徒欲举‘桑中’、‘鶉奔’之篇，一举而去之乎？”（见《雕菰集》）焦氏认为诗、词、曲都当有“性情”。这“性情”即指正常的人类感情。诗词是心灵的真实体现，所以不能视表情之作为淫艳之词。这种依经立据的做法颇有些勉强，但毕竟是为词找到了既遵诗教又不违本色的一条途径。二是借大儒不废小词作为依据，说明词并非都是淫艳的，那么也就无干诗教原则的约束了。清人蒋重光《昭代词选》序云：“大词者，其源出古乐府，固流于文而诗之余也。文载道，诗达情，唯词亦然。而作词者赋资殊，取法异，则有豪放者、奥衍者、清新者、幽秀者，亦并有香艳者，艳固不可以该词也。即艳矣，而绮丽芊绵，骚人本色，苟不褻狎以伤于雅，不可谓之淫也。如子之言，词皆艳，艳则淫，则先大儒如宋之范文正、司马文正，元之许文正，本朝之汤文正诸公，其所作词悉淫艳也？我圣祖有《钦定词谱》、《御选历代诗余》二书垂世，亦以淫艳教也？不亦谬哉！”论者苦心举出大儒先圣之例，其用意正在为词体洗脱艳名，求其合于传统诗教规范。

其三，就表达手法而言，传统诗学中的“比兴寄托”手法同样在词学领域中得到了充分的发展。“比兴”在诗学史上有着悠久的历史。《诗经》、《楚辞》都大量运用这种创作方法。因为中国传统的思维方式是一种“尚象”思维，所以诗人习惯于从生活中摄取物象，然后以哲理与诗意的眼光去关照它，从中发掘出与自身情感表现相沟通的因子。朱熹《诗集传》为“比兴”定义云：“比者，以彼物比此物也。”“兴者，先言他物



以引起所咏之词也。”提倡比兴手法以沟通自然与诗心，便于诗人兼顾美刺之义和“温柔”之旨，深沉而含蓄，建构出一个多层次的文本体系。词作为一种介于雅俗之间的文学样式，原本并没有被严格地要求运用比兴手法抒发政治性情感。然而，长期受诗学思维方式浸染的词人们一边自觉地运用“比兴”解读他人作品，以求在遍布香草美人的词句背后读出言外之想；另一方面自觉地运用这种手法进行创作，借词的委婉绮丽之体貌“包装”心中盘旋郁勃的人生感愤与政治意识，使词又一次向诗靠拢。

早在北宋年间，词人已开始以比兴之法作词，比如陈尧佐《浣溪沙》咏燕词中有“为谁归去为谁来，主人恩重珠帘卷”之句，以表达对吕夷简提拔自己的感激。只是，这种比兴还较为肤浅，运用还不广泛。至南宋年间，一方面，山河破碎，惨烈的现实使文人心中郁积了无穷无尽的怨愤；另一方面，党争激烈，朝政的黑暗使得文字狱一再兴起，曲意比附、深文周纳成为构陷政敌的高招，因此人们不得不寻求一种既可发抒情志又能保护自己的方式来进行创作，于是比兴手法更为流行。辛弃疾的作品中即多有用此法者。罗大经《鹤林玉露》卷一说：“辛幼安《晚春词》……词意殊怨。‘斜阳’‘烟柳’之句，其与‘未须愁日暮，天际乍轻阴’者异矣。使在汉唐时，宁不种豆种桃之祸哉！愚闻孝皇见此词，颇不悦，然终不加罪，可谓盛德也已。”作者罗大经虽颇有“颂圣”之意，但他明确指出了幼安词中的讽谏刺世之意，并且认为辛氏这词“殊怨”，能不获罪乃侥幸之幸，代表着时人普遍的看法。稼轩借佳人不遇写对朝廷弃置贤才的不平，“比兴”手法为作品披上了一层较温婉的外衣，使它虽有讽刺但毕竟还在统治者可容忍的范围内。比兴手法在创作中被积极地使用，显示出诗与词在同样的