

词别是一家

蒋哲伦

著

上海社会科学院出版社

词别是一家

蒋哲伦 著

上海社会科学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

词别是一家 / 蒋哲伦著. —上海: 上海社会科学院出版社, 2005

ISBN 7-80681-722-0

I. 词... II. 蒋... III. ①豪放派-文学研究②婉约派-文学研究 IV. I207.23

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第075619号

词别是一家

著者: 蒋哲伦

责任编辑: 汝东

出版发行: 上海社会科学院出版社

上海淮海中路622弄7号 电话63875741 邮编200020

<http://www.sassp.com> E-mail: sassp@online.sh.cn

经销: 新华书店

印刷: 上海颀辉印刷厂

开本: 890×1240毫米 1/32开

印张: 8.75

插页: 2

字数: 220千字

版次: 2005年7月第1版 2006年2月第2次印刷

ISBN 7-80681-722-0 / I·130

定价: 20.00元

版权所有 翻印必究

目 录

词别是一家

——论词的体性及其由来…………… 1

论“领字”及其与词体建构的关系…………… 20

“意内言外”与词学正变观…………… 33

《尊前集》和早期文人词…………… 52

宋初词风新变之一例

——析张先《木兰花》…………… 59

浅谈柳永对慢词发展的贡献…………… 62

读《小山词序》…………… 66

论东坡词的主体意识…………… 70

豪放派与苏词的风格特征…………… 86

东坡词析例：《念奴娇·赤壁怀古》…………… 95

论周邦彦的羁旅行役词…………… 100

清真、淮海词风之异同…………… 112

2 词别是一家

周邦彦论

- 《周邦彦选集》前言 124

顺逆离合 吞吐往复

- 周邦彦《兰陵王·柳》艺术谈 152

王国维论清真词 158

二十世纪周邦彦研究述略 174

《石林词》和南渡前后词风的转变 178

读《石林词》偶得 189

隐喻思维与辛词的用典 192

读文及翁《贺新凉·游西湖有感》 204

巾幗词坛第一人

- 李清照词抒情艺术谈 208

漱玉词二首析例 213

嗣响易安 学近苏辛

- 清代女词人吴藻简论 221

苹香词三首析例 232

顾春和她的《醉翁操》 238

读词常识 242

词学简介 247

词籍札琐 251

周清真佚诗补遗 261

周邦彦佚文和《插竹亭记》 266

周邦彦佚文《跋李龙眠归去来图》 270

后记 273

词别是一家

——论词的体性及其由来

词作为古代一种诗歌样式,自有其特殊的体性。北宋末年,女词人李清照撰《词论》,曾提出词“别是一家”的口号。自此之后,历代词家就这个问题展开论述,涉及词的题材、手法、语言、音律、风格、意境等众多方面,但比较缺乏宏通的思考。本文试图按照“循名责实”的原则,从词的名称入手,由名及义,沿流探源,以把握其某些实质。谬误之处,尚祈方家指正。

一

大家知道,词这一文学样式原来并不叫“词”,它在相当一段时期内被称为“曲子”,由“曲子词”(配曲子的歌词)而后简化为“词”。“曲子”意味着什么?首先当然表明词的创作本自和音乐演唱分不开,作为一种合乐的诗歌,它在声律、调式上有种种讲究,不同于一般五七言诗。但仅仅这样说,尚未能确切显示词的特殊性,因为合乐的诗歌并不只限于词。在曲子词产生之前,汉魏六朝的乐府诗曾经是合乐的;再往上溯,《诗经》的篇章在先秦时期亦是配乐演唱的。因此,光就合乐这一点,并不能明确界定词的内涵。

那末,词与乐府以及更早的“诗三百”之间又存在什么样的差别呢?或许可以从所依附的音乐系统(雅乐、清乐、燕乐)来加以

2 词别是一家

区划,也或许可以从诗乐结合的不同方式(乐以从诗、采诗入乐、倚声填词)来作比较,不过,有一个角度似亦不应忽略,那便是各个时代乐曲歌辞的各不相同的社会功能。

“诗三百”是在一个有严密宗法体制的贵族社会里编定的,不管这些歌谣来自何方,出自何人之手,一经整理编定,均须服从贵族社会的政治需要。其间宗庙祭祀、朝会宴享的乐章,堂皇典雅自不待言,就是被目为地方风谣的歌辞,亦须从“兴、观、群、怨”的意义上加以阐发,用作贵族子弟修、齐、治、平的教本。这便是《诗》乐的社会职能。

乐府的情况稍有不同。作为大一统封建王朝特设的音乐机构,它除了要为朝廷郊庙、会庆、军戎等大典奉献合适的乐曲乐辞外,也为王公贵人、官僚士子日常的宴饮活动提供演奏伴唱的材料,而这些材料则采自“代、赵之讴,秦、楚之风”,据说可由此考察各地民情,收到“观风俗,知薄厚”的效果^①。不管统治者的真实意图如何,乐府诗里这后一部分材料确实较广泛地反映了当时的社会生活,以致后来的文人在依题拟作时,也不能完全抛开本题去另起炉灶,于是乐府诗成了中国诗歌传统里最富有现实性的一类歌章。

现在来看曲子词。曲子词所凭附的燕乐是隋唐时期新起的音乐,它那繁声促节最适合于宴饮作乐时的歌舞助兴,故而称作“燕(宴)乐”。隋唐王朝在祭祀、朝会等大典上一般是不用燕乐的(别制拟古的雅乐),只有宴饮作乐时才用,这不能不影响到曲子词的性能。燕乐有大曲、次曲、小曲之分。大曲包含一整套歌舞,结构复杂,遍数繁多,很难全部配上歌词。小曲(亦称杂曲)单谱独唱,易于配词。次曲介于大曲与小曲之间。唐代大曲虽盛,但主要行于宫廷,小曲则不但普及于士夫官僚之家,亦广泛流传民间。曲子词大多取自小曲,用于人们的酬酢交欢,流布于从贵族、官僚到文

^① 见《汉书·艺文志》。

士、百姓各个阶层。中晚唐间都市经济畸形发达,侈靡享乐的风气寢盛,士夫文人交游际会用娼妓侑酒伴唱十分常见,曲子词更经常活跃于秦楼楚馆、歌台舞榭之间,几乎成了妓乐的专称。由此看来,词不但没有“诗三百”那样显赫的政治荣耀,亦相应缺乏乐府诗模写民情风俗的社会性能,它不过是宴饮作乐时的杂曲小唱,甚至是浪子风流中的妓乐传唱,而“曲子”一名便恰切地透露了此中消息。

曲子词的上述功能,与中国诗歌的传统大相径庭。按照传统观念,诗应该是和政治教化紧密相联系的,而词却游离于“诗教”之外。孟棻《本事诗》记载过一则逸事,说唐中宗时御史大夫裴谈以怕老婆著称,而中宗本人亦颇畏惧韦皇后。一次宫廷内宴,传唱《回波尔》词,有个伶人唱道:“回波尔时栲栳,怕妇亦是大好。外边只有裴谈,内里无过李老。”据说韦后听了洋洋自得,以束帛赏赐歌者。别一则故事,说初唐诗人沈佺期曾以罪滴,中宗时蒙恩复职,但未恢复原来的袍服(袍服表示品第)。一次参加宫廷宴饮,趁着群臣起舞歌唱的机会,也进词道:“回波尔时佺期,流向岭外生归。身名已蒙齿录,袍笏未复牙绯。”皇帝听了,便赐他重新穿戴绯鱼袍。这两则记载,前者借曲子作嘲戏,后者用唱词乞恩宠,均带有插科打诨、逗笑取乐的味道,且都出在宴饮作乐、酒酣耳热之际,统治者不以为怪罪,反加优容,说明曲子作为酒筵上笑谑助兴的工具,是得到公认的。即使到中晚唐以后,文人写作曲子词逐渐增多,这一情况也并无实质性的改变。如韦应物、戴叔伦、王建的《调笑令》,白居易和刘禹锡相唱和的《忆江南》、《杨柳枝》等,尽管不全以诙谐取胜,而用于酒边席上,增添欢乐气氛,则并无二致。晚唐第一位专力作词并有词集传世的温庭筠,史书也说他“逐弦吹之音,为侧艳之词”^①。他所开创的花间词派,几乎全是那

^① 《旧唐书·温庭筠传》。

4 词别是一家

套说风怀、唱艳歌的调子。

宋世以来,词的境界逐渐开拓,词的创作日益受到重视,其社会职能便也有了相应的调整。不过在初起时,人们仍把词作为“娱宾遣兴”^①、“聊佐清欢”^②的工具,只是在心态上孕育着微妙的变化。试看晏几道《小山词自序》的一段话:

叔原往者浮沉酒中,病世之歌词,不足以析醒解愠,试续南部诸贤绪馀,作五七字语,期以自娱(着重点为笔者所加),不独叙其所怀,兼写一时杯酒间闻见,所同游者意中事。尝思感物之情,古今不易,窃以谓篇中之意,昔人所不遗,第于今无传尔。故今所制,通以“补亡”名之。

这段话里虽还保留曲子词用以“析醒解愠”(即伴酒作乐)的说法,重点却落在“期以自娱”上面。作者突破了过去那种单纯视小曲为谑浪调笑工具的见解,更强调抒写自己的情怀,记录实际生活中的感受,把词作为士大夫文人自我表现的手段,这就使词这一文学样式大大向诗靠拢了一步。后来,黄庭坚称许晏几道词“嬉弄于乐府之余,而寓以诗人之句法,清壮顿挫,能动摇人心”^③,以及苏轼赞扬张先词“微词婉转,盖诗之裔”^④,也都试图将词与诗相并比。尤其是苏轼,不仅主张诗词同源,更在自己的创作实践中“以诗为词”,把诗中惯用的许多题材和手法引入词内,大大开阔了词的天地。这一革新倾向,到南宋辛派词人手里得到延续和深化。

虽然如此,词的功能仍不能与诗等量齐观,这不光由于大多数词人犹谨守词的藩篱,不肯打破与诗的分界,且因为苏、辛诸人努

① 陈世修《阳春集序》。

② 欧阳修《采桑子》小引。

③ 黄庭坚《小山词序》。

④ 苏轼《祭张子野文》。

力开拓的词の国土,也并未能达到诗的封疆。词所反映的内容,依然比较集中于词人一己的触兴感怀上,往往成为宣泄个人抑郁愁苦情思的表达形式。这样一来,词不过是由娱宾遣兴的工具,转化成了自娱自遣的手段,尽管在抒情的深度上有所进展,而消闲遣兴的性能则前后一贯。这或许是词始终未能像诗那样正式肩负起政治教化职能的缘故。

二

词的独特功能,影响到它的整个质性。要说清这个问题,不能不联系到词的另一个称呼——“诗餘”。

“诗餘”之名,起源较晚,大约到南宋乾道、淳熙年间才正式形成。当时一批词集用“诗餘”标目,说明“诗餘”二字已正式成为曲子词的别称。“诗餘”名称的出现,据施蛰存先生的考证,起自宋人文集录有词作者,大都将词编次附于诗后,故名“诗餘”^①。但“诗餘”观念的酝酿则还经历了一个过程。前一节里提到黄庭坚作《小山词序》,认为晏几道词乃“嬉弄于乐府之餘,而寓以诗人之句法”,意思是说,曲子词本来不过是乐府民歌之后的俚曲俗唱,文人以游戏笔墨出之,而晏几道却能用写诗的态度来对待它,提高了它的身价,这里就多少包含有作词是诗家餘事的看法。稍后,罗泌作《六一词跋》,称述欧阳修“吟咏之餘,溢为歌词,有《平山集》盛传于世”,则分明提出诗餘为词的见解。这一说法在南宋颇为流行,像关注《题石林词》谓叶梦得“翰墨之餘,作为歌词,亦妙天下”,孙兢《序竹坡老人词》云周紫芝“嬉笑之餘,溢为乐章,则清丽婉曲”,陆游跋《后山居士长短句》致疑于“陈无己诗妙天下,以其餘作辞,宜其工矣,顾乃不然”,而刘克庄在《黄孝迈长短句》一文

^① 见施蛰存《词学名词释义》,中华书局1988年版。

6 词别是一家

中更具体揭示了“为洛学者皆崇性理而抑艺文，词尤艺文之下者也……故雅人修士相戒不为”的社会风气。由上述言论可以看出，“诗馀”的定名实际上来自人们把填词当成做诗的馀绪，诗是“经国之大业”，词不过是无关宏旨的“小道”，宋人编次文集时将词附在诗后，当亦出于这一考虑。

“诗馀”的称呼包含对词的贬义已如上述，但从另一个角度看，“诗馀”观念的产生又未始不体现出词体的自觉，这一点似乎还没有引起人们注意。为什么这样说呢？试以“诗馀”来同词的原名——“曲子”作一比较。以“曲子”名词，应该是当时的实录，表明词在初起时还不成为独立的文体，不过是杂曲小唱的配词而已，如果它一直停留于这个限界之内，发展前途就很有限。但随着这一新兴文学样式逐渐转入文人之手，词的创作愈益为人所重视，它的雅化的趋向也开始显露出来。于是，人们尝试在“曲子”之外，给它找一个较为雅致的别号，如“乐府”、“歌曲”、“琴趣”、“笛谱”、“雅词”、“乐章”等，虽大半不脱乎与音乐的结合，而格调自要高雅得多，渐渐与诗的内涵相接近了。“诗馀”名称的提出，或者说“诗馀”观念的产生，是有意识地拿词来同诗相比附的结果。比照下来，词虽然不如诗，只能归诸“诗之馀”，但比照本身便意味人们开始用看待诗的眼光来看词，这在词的早期阶段是不可想象的。所以说，“诗馀”的称号意味着词体自觉意识的抬头，是词这一新兴文学样式由俚歌俗唱转入诗的神圣殿堂的重要标志。

不过要看到，词与诗的沟通又并非由“诗馀”一词肇端的，它本身有一个渐进酝酿的过程。晚唐温庭筠以词名家，他在创作实践上开始跨越诗词的分界。五代西蜀词人不仅留下大批词作，还汇集成专门的词集《花间集》，说明词作为独立文学样式的地位初步确立。更值得注意的是欧阳炯在《花间集序》一文中，明确提出“自南朝之宫体，扇北里之倡风”，把时下杂曲小唱同前代诗歌传

统接上了统绪。词不再是酒令、著辞之类杂戏,也不同于下里巴人的俗唱,它是南朝宫体的后裔,自然也就构成诗的嫡派子孙。可见把词引进诗的国土的努力,在宋人提出“诗馀”概念之前早已发轫,而宫体诗则成了由词入诗的最早通道。

宫体诗影响下的词,具有什么样的特色呢?首先是它的侧艳作风,所谓“词为艳科”,所谓“不无清绝之辞,用助娇娆之态”^①,正可以作为这阶段词风的写照。这同词虽受到重视,而仍然停留在酒宴妓席的处境分不开。但是“侧艳”不光指艳语艳态,还包括艳情在内。有云:“簸弄风月,陶写性情,词婉于诗,盖声出莺吭燕舌间,稍近乎情可也。”^②又云:“作词与作诗不同,纵是花草之类,亦须略用情意,或要入闺房之意……如只直咏花卉,而不著些艳语,又不似词家体例。”^③这两段话虽出于后人总结,却正确地指明了词在宫体诗影响下侧重表现男女欢爱相思情愫的特点。正是这个特点,使词得以摆脱俳优谐谑的格调,超拔到诗的层面上来;而也正由于这一点,又让词和诗的传统发生冲突,终于走到“别是一家”的路子上去。

词是凭借宫体诗的通道进入诗国大门的,但宫体诗的通道毕竟太狭窄了,词要在诗的国土里站稳脚跟,不得不谋求新的发展。我们看到,和花间词约略同时的南唐词,已开始突破“词为艳科”的套子,增添了人生无常的感慨,北宋晏、欧一派词便是沿着这个趋向衍续的。而后,柳永在词里引进市井生活与羁旅漂泊的情怀,苏轼引进浩渺旷放的思致,辛派词人更引进家国身世的忧痛,词的境界一步步扩大开去,而万变不离其宗,核心仍然围绕一个“情”字,所以评论者有“吟咏情性,莫工于词”^④以及“感于文不若感于

① 欧阳炯《花间集序》。

② 张炎《词源》。

③ 沈义父《乐府指迷》。

④ 尹觉《坦庵词序》。

诗,感于诗不若感于词”^①的慨叹。词家为什么要那么钟于情而矢志不移呢?大概跟有宋代一代诗风主理而不主情有关。陈子龙《王介人诗馀序》指出:“宋人不知诗而强作诗,其为诗也,主理而不主情,故终宋之世无诗焉。然宋人亦不免于有情也,故凡其欢愉愁怨之致,动于中而不能抑者,类发于诗馀,故其所造独工。”话虽然说过了头,但认为宋诗理智的成分多,情感的成分少,致使人们不得不将内心深藏而难以排遣的情思,借助不登大雅之堂的小词加以宣泄,则基本符合事实。在这样的情况下,词的抒情的品性势必不能削弱,而词与诗在入宋以后的分流也就成了定局。

应该看到,词的专主情韵也并不截然违反诗的传统。陆机《文赋》就曾提出“诗缘情而绮靡”的主张。但是,比“缘情”更古老也更有权威性的传统则是“诗言志”,它和“缘情”有什么不同呢?“在心为志,发言为诗”^②，“志”里面当然含有情感的成分,“情”“志”合一,“缘情”是可以包融到“言志”的传统里去的。然而,“志”并非一般的情感,它是同宗法社会的礼教人伦结合在一起,同士夫文人的出处怀抱紧密相联系的,所以又有“发乎情,止乎礼义”^③的诫条;而若一味“缘情”,任情逸性,不加制裁,则难免背离“言志”的初衷。六朝诗歌的演变,就是由片面鼓吹“缘情”,最终堕为“雅道沦缺”的“亡国之音”,这是正统史家和文人每常引以为训的。不过,词的进程却似乎与上述趋势逆向而行。它由攀附六朝诗的末造——宫体,而初步跻身于诗的殿堂,再以此为据点,逐步扩大地盘,遂达到“缘情”的极致。少数豪杰之士企图彻底破除畛域,实现诗词合流,多数词人则宁愿保留这缘情的一角“圣地”,以适应人性中不可排抑的自娱自遣的需求。于是,词在

① 陈廷焯《白雨斋词话自序》。

② 《毛诗序》。

③ 同上。

不断向诗的传统深入突进的过程中,仍不能不大体局限在旁流、偏厅的位置上,这是不可克服的矛盾,而矛盾的二重性恰恰包涵在“诗馀”这一不起眼的称呼中,其奥秘就在于“缘情”构成了词的内在生命。

诚然,“缘情”未必能概括词的全部质性,但形成词的风格的各种要素,差不多都和“缘情”有关。缘于情,当然要求情感的真挚动人,所谓“‘真’字是词骨”^①,所谓“能写真景物、真感情者,谓之有境界”^②,所谓“词不在大小深浅,贵于移情”^③,说的都是这个道理。情感的真挚,当以切身为贵,故而词人一般不喜欢将叙写的内容铺得太开,男女欢爱、家人情谊、风花雪月之观、春秋代序之悲,便成了词中常见的主题。即便家国巨变、身世浮沉,亦多寓于细微切近的事物中,即小以见大,言近而旨远,所谓“缘情造端,兴于微言,以相感动,极命风谣里巷男女哀乐,以道贤人君子幽约怨悱不能自言之情,低徊要眇,以喻其致”^④,亦有其事实根据。这样一来,词在表达上自不能不趋于委婉含蓄,多用比兴象喻的手法,寄托幽深窈渺的思致,务求传写人心中隐曲难言的情愫,这就是王国维所说的“词之为体,要眇宜修,能言诗之所不能言,而不能尽诗之所能言”的来由^⑤。至于情灵摇荡离不开辞采缤纷,宛转述意更需要柔姿媚态,昔人用“诗庄词媚”^⑥或“诗贵庄而词不嫌佻”^⑦来加以形容,也抓住了词的语言风格特征。总之,赋情真,取境狭,寄兴深,达意婉,风神媚,这些都是词的一般质性,共同构成词的主

① 况周颐《蕙风词话》。

② 王国维《人间词话》。

③ 沈谦《填词杂说》。

④ 张惠言《词选序》。

⑤ 见《人间词话》。

⑥ 王又华《古今词论》引李东琪语。

⑦ 田同之《西圃词说》。

体风格,而其基本内核正在于词“缘情”的本能。

三

“曲子”和“诗馀”之外,词的又一通称是“长短句”,它涉及词的体制问题。

“长短句”一名,起源于唐人称七言为长句、五言为短句,于是五七言相间(也包括三五七言相间)的诗,便可以呼作“长短句”。不过这一称号在唐代是用来标示杂言歌行体的,指诗而非指词。后来由于长短相间的曲子词日益取代五七言诗成为配乐歌词,“长短句”一名便转移过来专指曲子词,但那已是北宋中叶的事了。曲子词的句子也不限于三、五、七言,另有一字、二字、四字、六字、八字、九字各各不一,是名副其实的长短错综的诗体。

长短句曲子词体的出现,在诗歌艺术发展上有其特殊的意义。中国古代诗歌体制是以齐言为传统的。齐言诗不仅每句字数相等,句式相当,而且两句一联,四句或八句多自成段落,近体诗还要配上平仄音律,于是成为非常整齐划一的诗歌形式。它给诗歌带来了外形美,但也造成较为呆板的定格,难以充分适应丰富多变的思想情绪表达上的需要。杂言诗的出现,正是为了突破这一拘限,但要到曲子词的时代,才算在诗歌体制上真正建构起参差不齐的美的法则。

长短句词体在诗学上的第一个贡献,便是它那长短相间的句式组合。这不仅改变了齐言诗每句字数相等的套局,也打破了两句一联、四句一章的定式,化板滞为灵动,变单调为复杂,更易于担当起宛转细腻地传写情意的任务。且以白居易《忆江南》为例:

江南好,风景旧曾谙。日出江花红胜火,春来江水绿如

蓝。能不忆江南？

这是一首写景小令，别无深意，同样的题材、意境在绝句诗里常能见到；句式由三、五、七言构成，共五句二十七字，较之七言绝句多一句而少一字，容量也差不多，但艺术表现上有明显不同。词调的组合是以两句七言为中心的，五言虽亦有二句，但一置于前，一置于后，不成为对。这样一来，词的总体结构便是由开头的三言、五言句叙起，引出当中浓墨重彩铺写的一联七言，而后再用一句五言收括，首尾回环，余音袅袅，呈现出摇曳不尽的风神。试想：如果将这一联七言移于绝句之中，将会怎样呢？两种可能：不是置前，便是置后。置前，则起得突兀，无复原词从容委婉之致；置后，则收得斩截，更失去结末一问包蕴的无穷回味。两相比较，当可以悟出曲子词用长短句搭配在拓展诗句艺术性能上的作用。后来温庭筠在沿用这个曲调（改称《梦江南》）抒述思妇情怀时，于“山月不知心里事，水风空落眼前花”两句铺写心曲之后，添上“摇曳碧云斜”一语融情入景，含意吞吐，最为人击节赞赏，亦是注意发挥了词的此种性能。

又如辛弃疾《南乡子·登京口北固亭有怀》：

何处望神州？满眼风光北固楼。千古兴亡多少事，悠悠。
不尽长江滚滚流。年少万兜鍪，坐断东南战未休。天下
英雄谁敌手？曹刘。生子当如孙仲谋。

本词上下两阕，共五十六字，和一首七律的字数完全相当。句式也以七言为主，仅每片开头一句缩成五言，而每阕中间插上一个二言短句，就仿佛将七律第一、三联的首二字截下来搬个地方而已。但这一搬动，却极大地改变了律诗整齐、对称的格局和稳实、凝重的体态，产生了新的节奏与旋律感。试读上片“千古兴亡”以下几

句,去掉当中“悠悠”二字,语义似乎也接得上,但语感大有差别。少二字,语调平板,语意直落;添上“悠悠”,略作提顿,不单语气舒缓而有变化,且能强化人的感受,有如急湍奔流间稍加闸堰,让水流回旋作势,蓄足冲力,然后奔腾涌决,一泻而下,更足以惊心动魄。至于下片里“曹刘”二字,则更不能省略,它和上句构成一问一答的句式,并由此引出下句的补充申说。三句一组,中间用二字斡旋,便有腾挪跌宕之致;若硬要简化成两句七言,必然大减神味,这就是长短句组合的奇异功效。

词体参差美的另一方面,是沟通奇字句与偶字句的联结。古代诗歌形式自《诗经》以下,一直是以五七言为正宗的。五言上二下三,七言上四下三,它们自身都体现出奇字词组与偶字词组的结合,较之四言纯以偶句组合,要来得流走灵活,所以能成为古典诗歌的标准句式。与此同时,四言和六言的形式,在一部分骈文、骈赋以及骈化的散文中,得到了运用与发展,不仅雕藻琢词,属对工整,甚且像诗歌一样,配上谐婉的音律,便于吟诵。这两种文学语言——五七言与四六言,长期处在不同体裁的文学作品中,未曾得到交融;唐代杂言歌行偶尔采纳一些四六言的句子,毕竟以五七言为主干,仍属于诗的系统。曲子词的出现,方始将两者会通起来,联结成一种新的文学体制,奇偶互参,相得益彰。

奇字句与偶字句的结合,带来什么样的艺术效果呢?前面说过,五七言是诗的语言,比较流走疏宕;四六言是文与赋的语言,更为凝整绵密。相比之下,前者较适合于叙,后者较适合于写;前者多用于点,后者多用于染;前者易于传达拗怒激越的声气,后者宜于表现和谐委婉的情趣;前者要靠后者来加强铺排,后者又要借前者来疏通脉络。这种相辅相成的关系,虽不能拘执看待,大体上是存在的。不妨举李清照的《一剪梅》来看一看:

红藕香残玉簟秋,轻解罗裳,独上兰舟。云中谁寄锦书