

研究论文集·第一辑·

试 研 究 学 会 编

东坡词论丛

四川人民出版社

责任编辑：金成礼
封面设计：曹辉禄

东坡词论丛 苏轼研究论文集·第一辑

四川人民出版社出版 (成都盐道街三号)
四川省新华书店发行 渡口新华印刷厂印刷

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 9 插页 2 字数 204 千
1982 年 9 月第一版 1982 年 9 月第一次印刷
印数：1—11,000 册

书号：10118·540 定价：0.84 元

目 录

苏轼“以诗为词”促成词体革命·····	朱靖华	1
△“指出向上一路，新天下耳目”·····	周子瑜	17
△东坡词风探源·····	金国永	30
论苏轼词的源和流·····	姜书阁	47
√苏辛词风异同之比较·····	谢桃坊	71
东坡乐府中歌妓词的美学意义·····	成善楷	90
一曲阳关情几许		
——谈东坡写友情的词·····	刘乃昌	107
△只有名花苦幽独		
——苏词的个性化小议·····	黄海鹏	120
东坡词与海南黎民音乐·····	朱玉书	127
苏轼的农村词·····	冒 炘 刘长源	135
《注坡词》跋·····	程毅中	146
钞本《注坡词》考辨		
——兼谈《东坡乐府笺》·····	刘尚荣	149
读苏轼《八声甘州·寄参寥子》·····	王仲镛	171

苏轼《水龙吟·次韵章质夫杨花词》琐谈·····	邱俊鹏	181
东坡词系年考辨之一·····	唐玲玲	189
苏轼由杭赴密词杂议·····	张志烈	198
东坡词中的朝云		
——兼谈两首东坡词的编年·····	曾枣庄	214
苏轼《西江月》写作的时间和地点·····	林冠群	226
东坡词漫谈·····		
·····	张介	231
浅谈苏轼《水龙吟·次韵章质夫杨花词》·····	钟树梁	238
美好心灵的艺术表现		
——苏轼悼亡词《江城子》赏析·····	陶道恕	245
借物喻意 含蓄深隽		
——读苏轼的两首咏物词·····	丁永淮	250
也谈苏轼《念奴娇·赤壁怀古》·····	余美云	255
试论苏轼《念奴娇·赤壁怀古》的主题·····	王元明	262
东坡词版本简介·····	美兰整理	270
解放后苏轼词研究论文索引·····	川大中文系资料室辑 林文光补充整理	274

苏轼“以诗为词”促成词体革命

朱靖华

有宋以来，文学史家公认苏轼“以诗为词”，开创了豪放派一代词风，到现在似乎已成定论。但我觉得，这个提法并非不易之论。统观苏轼全部词作，仅用“豪放”二字评价其“以诗为词”的贡献，似乎远不能概括其全部内容。

其实，关于用“豪放”评苏词，历史上早有微词。如冯煦在其《六十一家词选例言》中说过：“词家之有南、北宋，以世言也；曰秦、柳，曰姜、张，以人言也。若东坡之于北宋，稼轩之于南宋，并独树一帜，不域于世，亦与他家绝殊，世第以豪放目之，非知苏、辛者也。”这里，冯煦把词的发展看成是时代变化的标志，并指出苏词“独树一帜，不域于世，亦与他家绝殊”的成就，是独具只眼的。但冯煦仅把问题提出，仍未将苏词的真正贡献加以具体阐明，令人有隔靴搔痒之感；而他完全排斥“以豪放目之”的提法，似乎失之片面，不能尽服众论。

首先应该肯定，苏轼“以诗为词”确对开创豪放派词风做出了自己的贡献，这是他“以诗为词”成就的一个重要方面。《诗苑丛谈》卷一说：“苏子瞻之作多是豪放。”这有一定道理。苏轼自己也曾自豪地说过：他的《江城子·密州出猎》“虽无柳七郎风味，亦自是一家。”（《与鲜于子骏》）正当“艳科”文人词泛滥

之时，苏轼别立豪放“一家”，像异军突起，给词坛带来新鲜的生气，意义是重大的。而延至南宋的爱国词人辛弃疾，豪放词发展到高峰，其影响之大，颇有高屋建瓴，不可阻遏之势，充分证明了豪放词作为一个流派的真实存在。

但“豪放”，作为一种艺术风格，它一般是专指呈现奔放不羁、意气横逸、气魄宏大而无所拘束的作品。故论者常举出苏轼的《江城子·密州出猎》及《念奴娇·赤壁怀古》等篇为例，这是无可争辩的事实。

然而，纵观苏轼的三百余首词作，真正属于这类豪放风格的作品，却为数不多。据初步统计，类似的作品，仅占苏轼全部词作的十分之一左右；而苏轼其它十分之九左右的词作，则既有空灵隽永、朴质清淡的风貌，也有娱宾遣兴，秀丽妩媚的姿采。诸如咏物言情、记游写景、怀古感旧、酬赠留别，田园风光、谈禅说理，乃至婉约艳科，几乎无所不包，绚烂多姿。而尤为惹人注目者，其中婉约艳科词却占苏轼词总数的十分之二、三左右，要比豪放词多出两三倍，且不乏脍炙人口之作。这种现象又怎么解释呢？是否苏轼词作也可被目为婉约艳科派，或娱宾遣兴派、田园山水派、怀古感旧派呢？……

有人解释说：苏轼写出如此绚烂多采的词作，是由于他性格倾向豪放所致——苏轼心胸开扩、雄放不羁，表现在词作上，便自然形成内容广阔、题材宏富、笔势纵放的情状。因而从总体看，他的各种词作都可概括在“豪放”词风之内。这种说法似乎颇能自圆其说，也说出了某些侧面的道理；但仔细揣摩，又觉方枘圆凿，难服众口。特别当读了苏轼众多婉约艳科词之后，要把这些纤弱柔曼词风的作品硬包容在豪放词作之中，似有不伦不类、风马牛不相及之感。不宁唯是，作家的艺术风格往往随着社会实践

和思想变化而变化。如苏轼自己就曾描绘过这种变化，他说：“大凡为文，当使气象峥嵘，五色绚烂，渐老渐熟，乃造平淡。”（周紫芝《竹坡诗话》）因此，拿作家某一时期或某一侧面的艺术风格概括其全体，往往是不准确的。更何况文学史上性情豪放、词作内容开扩的词人也颇不少，如生活在苏轼之前的北宋初年的范仲淹，他的性格豪迈雄放，写了发抒“去国之情”（张惠言《词选》）的《苏幕遮》和悲凉苍劲的《渔家傲》；再如比苏轼稍晚的贺铸，他的性格同是横放豪爽，词作题材开扩，也颇具豪放风格，但都没有被称作豪放词人。由此可见，对苏轼“以诗为词”的肯定，似不应仅从“豪放”的概念出发，而应从其创作本质、从更广泛的意义上考察。（苏轼“以诗为词”的主要特点，在于他把词与诗看成是同等地位的文学样式，并从这点出发，他毫不顾及传统文人词的格调和写作习惯，反而有意识地把诗的意境，诗的创作方法尽情入词——如果我们能按照这样的观点，即并非以狭隘豪放风格的标准去考察苏词的贡献，那么，我们就会发现，苏轼“以诗为词”的非凡成就，在于他从根本上打破了传统文人词的旧有格调，赋予词以新的灵魂和新的生命，即在整个词体上进行了大胆的再造，而形成词史上的一次革命。

为了叙述上的方便，这里先把苏轼“以诗为词”的划时代意义，即它如何适应了时代的要求和文学发展规律的要求，从而获得了生命力，加以概括的阐述。

（一）先从时代的需求来看：

北宋自结束五代长期分裂割据局面，而使中国复归统一之后，人民经过长期的休养生息，社会经济有了进一步的发展，特别是手工业和城市经济的发展，为新声歌曲的发展提供了物质条件。所以柳永运用俚语写词，就能造成“凡有井水饮处，即能

歌柳词”（叶梦得《避暑录话》）的广泛影响。再者，词的长短句形式，比较活泼自由，它突破了五七言诗的束缚，有利于表现和反映北宋时期日趋复杂的社会现实、生活内容，从而获得得天独厚的独厚的发展。

另一方面，苏轼所处的北宋中期，是封建王朝表面承平而内里孕育严重危机的时代，“积贫积弱”的形势已经形成。苏轼以其敏锐的洞察力深刻地认识到：“天下有治平之名，而无治平之实；有可忧之势，而无可忧之形，此其有未测者也。”（《制策·策略一》）因而政治上的“涤荡振刷”在所必行，文艺须服务于政治革新的要求也日益迫切。苏东坡不能容忍为适应统治阶级享乐腐化生活而追求“穷风月、弄花草”的西昆体的泛滥，也不能容忍柳永等人把词引向了“浅斟低唱”，“偎红倚翠”的狭小天地之中。于是，他高举起“有为而作”、“言必中当时之过”（《晁绎先生诗集叙》），“庶几有补于国”（《宋史》本传）的大旗，毅然把北宋诗文革新运动迅速地推进到词的领域中去。这不仅是苏轼卓尔不群的文学贡献，也是时代的要求、社会的要求和群众的要求的集中表现。

（二）再从文学本身发展的趋向来看：

苏轼是主张词、诗共源的，在他看来，词只不过是“长短句诗”而已。因此，他极力反对把词看作“诗余”或“小道”。他说：“清诗绝俗，甚典而丽，搜研物情，刮发幽翳。微词宛转，盖诗之裔。”（《祭张子野文》）

在这里，苏轼明确认为：词是诗的后裔，词即是诗。因而应该把词提高到诗的正宗地位上去，应该在词作中极大地恢复和发扬我国古代优秀的诗歌创作传统，从而赋予词以新的生命力。

由于苏轼把词看成是“诗之裔”，把诗词看成是共源而分

派、同工而异曲的关系，所以当苏轼读到友人蔡景繁的风格近古的新词时，他很兴奋地说：“颁示新词，此古人长短句诗也。得之惊喜，试勉继之。”（《与蔡景繁书》）也正因为这样，苏轼并不害怕人们讥笑他“以诗为词”，反而默认默许：“东坡尝以所作小词示无咎、文潜曰：‘何如少游？’二人皆对云：‘少游诗似小词，先生小词似诗。’”（《苕溪渔隐丛话》卷四十二引王直方《诗话》）东坡闻之欣然泰然。

苏轼对词的本质的看法，是符合文学发展规律的。从词史上看，词最早产生于民间小曲，它是徒歌（民歌），也是乐歌，本身也就是诗。晚唐五代“花间派”词的出现，是六朝民间小乐府和唐代民间曲子词的反动。譬如今见之唐代民间曲子词，虽已从民间俚曲小词转为城市市民的作品，在题材内容上受到了一定的限制；但是，相对而言，它所反映的社会生活却仍然是较为广泛的，形式上也比较活泼自由。“其言闺情与花柳者，尚不及半。”（王重民《敦煌曲子词集·叙录》）并非尽写艳科妓情的内容。因而词史上最早出现的一些受民间曲词影响的文人作品，也都反映出多样化的社会生活内容，并表现出较为乐观健康的情调。词作发展到晚唐五代，受宫体诗的影响才逐渐趋向单一的寻花问柳、妓情相思、酣歌妙舞、离怨别恨的主题；而号称“花间鼻祖”的温庭筠，则专门从事男欢女爱、脂粉华靡的词作，从而把词引上了歧途。很明显，“花间派”并不是最早的词源，它只是民间曲词的逆流。词至北宋的柳永，他虽在把小令衍为长调、运用俚语和情景交融的技巧以及加强铺叙描写方面有了一些创树，并在大量描写城市风光和倡优生活，抒写个人羁旅行役等作品中，开拓了词的境界，对词风的转变有推动作用，但在内容上，基本上沿袭和发展了花间派的艳科词风；有人说，柳永的变化，只是从“绝

代少女”转变为“偎香倚暖”的成熟少妇，不过尔尔——故柳永词只是变其形而未能变其体，人们对它不能估价过高。

词至苏东坡，他“以诗为词”，才真正恢复了唐代民间曲词的本来面目和反映现实的优秀传统。正如刘熙载《艺概·词概》所说：“太白《忆秦娥》，声情悲壮；晚唐五代，惟趋婉丽；至东坡始能复古。后世论词者，或转以东坡为变调，不知唐、五代乃变调也。”陈迥冬先生也说：“词至苏轼，而体始尊。”（陈迥冬《苏轼词选》前言）他们都有力地指出了苏词力挽狂澜的历史作用。

由于苏轼把词提高到诗的正宗地位上去，把诗词并列，以诗入词，他就吹响了复兴古诗优秀传统的号角。《许彦周诗话》云：苏东坡教人作诗曰：“熟读毛诗《国风》与《离骚》，曲折尽在此矣。”熟读《国风》和《离骚》，就是要继承和发扬“饥者歌其食，劳者歌其事”及为实现崇高理想而坚持不懈地反映现实的精神，也要学习“风雅比兴”的多样化的写作方法。

苏轼从来是主张诗歌“言志”、“言情”的，他特别反对“枝词以为观美者”的狭隘性和形式主义的倾向。他提倡“天成”、“自得”、“文理自然，姿态横生。”（苏轼：《书黄子思诗集后》及《答谢民师书》）在表现方法上强调“与山石曲折，随物赋形。”（《文说》）关于诗歌的创作宗旨，他曾明确地表示过：“山川之秀美，风俗之朴陋，贤人君子之遗迹，与凡耳目之所接者，杂然有触于中，而发于咏叹。”（《南行前集叙》）这也就是说：举凡社会现实生活中的一切方面，只要作者体察了它，并有所感，都可以进入诗作。这是苏轼对诗作的本质的理解。用这样的观点看待词作，自然便是“无意不可入，无事不可言”（《刘熙载《艺概·词概》）和“冲口出常言，法度去前轨”（周紫芝《竹坡诗话》）

引苏东坡颂作诗法)。也便自然形成“吾文如万斛泉源，不择地皆可出”的千姿百态，超尘拔俗的意象。所以况周颐《蕙风词话》说：“有宋熙、丰间、词学称极盛，苏长公提倡风雅，为一代山斗。”

“魏庆之《诗人玉屑》载伯讷诗评云：“东坡天才宏放，宜与日月争光。凡古人所不到处，发明殆尽。万斛泉源，未为过也。”王灼《碧鸡漫志》也说得好：“东坡先生以文章馀事作诗，溢而作词曲，高处出神入天，平处尚临镜笑春，不顾侪辈。”〔苏轼本着他对诗的本质的认识，沿着“以诗为词”的道路，在勤奋的创作实践中，逐渐对词体造成了一系列带根本性的变革：〕

（一）从题材内容方面突破了“词为艳科”的传统体制

关于苏东坡扩大词作的题材和内容方面，前人、近人多有论及，故不多重复。这里只就内容决定形式——苏轼“以诗为词”形成词体内容的变革方面说几句。

当时一般人承袭晚唐五代“花间派”词风，从习惯上把词看作“艳科”、“小道”，认为有许多不便公开的男女私情、生活细节，才利用词的形式进行表达；即连北宋诗文革新运动的倡导者欧阳修也不能跳出男女恋情、离恨别愁的绮靡陈腐的格套，有的甚至把词发展到歌筵舞席上的娱宾工具这样极为狭窄的道路上去。这种旧词体的实质性弊病，正如王灼《碧鸡漫志》所指出的：“长短句虽至本朝而盛，然前人自立与真情衰矣！”“真情衰”，就是造成词体衰落的根本原因。所以〔苏轼一反常态，以直抒胸臆、无所不至、言情言志的诗法入词，从而脱颖而出，一改故辙，使诗的词如同他的诗一样：“左旋右抽，无不如志。”（赵翼《瓯北他话》）“其境界皆开辟古今之所未有，天地万物，嘻笑怒骂，无一鼓舞于笔端。”（叶燮《原诗》卷一）就使他的词也如同他的诗然样，呈现出“有汗漫者，有典丽者，有丽穉者，有简淡者，翕不

开阖，千变万态”（刘克庄《后村诗话》）的多种风貌，也突现了“倾荡磊落，如诗，如文，如天地奇观”（刘辰翁《辛稼轩词序》）的奇异景象。这不仅完全打破了传统文人词的艳科陋习，还远远超出了他所开拓的豪放词风的范围。

关于苏词的气象万千，胡仔《苕溪渔隐丛话》所举苏轼十余首“绝去笔墨畦径间，直造古人不到处”的佳词，其中既有豪放词如咏赤壁之《念奴娇》，也有婉约词如咏笛之《水龙吟》，咏初夏之《贺新郎》，咏梅之《西江月》；既有抒怀寄情词如咏中秋、咏快哉亭之《水调歌头》，也有即景咏志词如咏流杯亭之《满江红》；既有怀古词如咏夜登燕子楼之《永遇乐》，也有赠答词如吟重阳之《南乡子》等等。其内容之丰富，题材之多样，风格之迥异，皆显然可见，说明苏词已完全冲破“艳科”之牢笼，解放了词体。尤值得注意者，胡仔虽把苏轼的豪放词《念奴娇·赤壁怀古》列在首位（这可看出苏轼开拓豪放词风给人留下的深刻印象），但他却又把婉约词、抒情词、即景词、咏物词、赠答词等与之并列，而且一律统称之为“直造古人不到处”的“佳词”，可见这词风各异的作品，是皆工力悉敌、不分彼此的。更何况，胡仔作为一个封建文人，他囿于阶级的偏见，并未能把苏词词风的全部内容揭示出来，譬如苏轼的田园词，就是前无古人独具一格的创造，也是苏轼另辟词境、打破“艳科”狭隘词体的另一突出表现，其意义、其影响也并不比其豪放词差多少。

还有一个问题需要澄清。即有些文学史家常拿《高斋词话》中苏轼那段批评秦观学习柳永词的话（“不意别后，公却学柳七作词”），来说明苏轼是反对柳永婉约词风的，他们有人曾肯定地说：“苏轼与柳永立于敌对地位”（龙榆生《东坡乐府笺序论》），从而把苏轼豪放词与柳永婉约词尖锐对立起来。这不仅不符合苏

词实际，同时也没有理解苏轼“以诗为词”的创作宗旨。不错，苏轼开拓豪放词，是有不满婉约词充斥文坛的意向，但苏轼所反对的，只是不愿词作皆为婉约词所羁绊、不愿让虚情假意湮没了诗人的朴质真情而已，他并不一般地反对婉约派词作。这个态度，是与苏轼对待遗产的朴素辩证法观点有关系的。他论书说：“虽可喜终可鄙，虽可鄙终不可弃。”在“终可鄙”的作品里，发现其“可喜”之处，也不应鄙弃，这是一个十分精辟的见解，也符合艺术的批判继承规律。苏轼虽然发现了充斥词坛的艳科末作的“可鄙”，但他却也看到众多婉约艳科词的“可喜”之作。如《侯鯖录》卷七记载：当苏轼读到柳永《八声甘州》“霜风凄紧，关河冷落，残照当楼”时，不禁赞美道：“此语于诗句不减唐人高处。”可见苏轼何尝完全反对柳词？黄山谷还曾指出说：“东坡书挟海上风涛之气，读坡词当作如是观。琐琐与柳七较锱铢，无乃为髯公所笑。”（见王士禛《花草蒙拾》）把苏词专与柳词“较锱铢”，而忽视了苏轼超群绝伦的“挟海上风涛之气”的大方向，是本末倒置的琐琐之见。本着这样观点去考察，苏轼决不否定任何有价值的流派和作品，即如“花间鼻祖”温庭筠的词，苏轼也并不一概排斥。如在元丰七年六月，苏轼游芜湖承天院时，就曾为蕴湘书温庭筠《湖阳曲》；他虽批评秦少游有“柳七气”，但对秦少游的某些优秀的凄婉词如《踏莎行》“可堪孤馆闭春寒”则绝爱其尾两句，并自书于扇曰：“少游已矣，虽万人何赎？”（见《苕溪渔隐丛话》卷五十引惠洪《冷斋夜话》）

也正因为如此，苏轼本人写作的婉约艳科词不仅在数量上超过他的豪放词，在质量上也颇有交口称誉的佳作。如王士禛《花草蒙拾》评苏词《蝶恋花》“花褪残红青杏小”云：“‘枝上柳绵’，恐屯田缘情绮靡，未必能过；孰谓彼但解作‘大江东去’耶？髯

直是超伦绝群。”又，《词苑丛谈》卷四也说“苏子瞻有铜琶铁板之讥，然《浣溪沙》春词曰：‘彩索身轻常趁燕，红窗睡重不闻莺。’如此风调，令十八女郎歌之，岂在‘晓风残月’之下？”至《艺苑卮言》，则干脆把苏轼的豪放词与婉约词相提并论：“昔人谓铜将军、铁绰板，唱苏学士大江东去；十八九岁好女子，唱柳屯田‘杨柳岸，晓风残月’，为词家三昧。然学士此词，亦自雄壮，感慨千古，果令铜将军于大江奏之，必能使江波鼎沸；至咏杨花《水龙吟》，又进柳妙处一尘矣。”

苏轼的《水龙吟·次韵章质夫杨花词》，确为苏词中婉约艳科的代表作，王国维甚至称誉它是“最工”者，超过了章质夫的原作。因为王国维有一个真知灼见的衡词标准，他说：“大家之作，其言情也必沁人心脾，其写景也必豁人耳目、其词脱口而出，无矫揉妆束之态。以其所见者真，所知者深也。诗词皆然，持此以衡古今之作，可无大误矣。”（见《人间词话》）用这段话衡量苏轼的全部词作，则无不吻合，王国维也算得知东坡词者。因此，我们完全可以这样说：苏轼的态度，不论是豪放词也好，婉约词也好，乃至其它风格的词作也好，皆以其词的“脱口而出，无矫揉妆束之态”，“所见者真，所知者深”为依据。这样，苏轼在其词作的题材内容上就无所局限；他既吸取了婉约词的长处，也从根本上打破了“词为艳科”的传统旧格。

（二）从创作形式上改造了词体体例的各个方面：

苏轼“以诗为词”不仅以诗的题材内容入词，还以诗的创作形式，创作手法广泛入词。这样，就使苏轼许多词作常与其诗混淆难分，苏词被编入苏诗者颇有所见，譬如《瑞鹧鸪》“城头月落尚啼乌”词，由于其形式与七言律诗的平起式全首字句、平仄相同，就被编入苏轼诗集了，即连元延祐七年叶曾云间南阜草堂刻本《东坡乐府》词集也不及载。再如《阳关曲·中秋作》“暮

“云收尽溢清寒”词和《渔父》词四首，最早也都载于苏轼诗集中，只是后来才被清代的朱疆村仔细撷取出来编入词集。对《渔父》词的撷出，朱疆村还经过了一番认真的辨认——他从《三希堂法帖》所刻苏轼墨迹中发现有“渔父破子”四字，据以为证，做出结论说：“是确为长短句，而词律未收，前人亦无之，或公自度曲也。”再者，按照唐、五代以来《渔父》词的格式，应作七、七、三、三、七句法，但到了苏轼，由于他“以诗为词”，直抒胸臆，竟改成三、三、六、七、六句法。因为苏轼要强调出“渔父饮”，“渔父醉”，“渔父醒”、“渔父笑”（皆四词的首句）的悠然自得的生活乐趣，就改造了原《渔父》词的句法格式，他宁愿把改造的《渔父》词当做“自度曲”，也不愿以辞害意，因循守旧、削足适履。《水龙吟·次韵章质夫杨花词》最末三句云：

“细看来不是杨花，点点是、离人泪”，厉鹗《手批词律》云：

“东坡此调虽和质夫作，而结句确不同章词读法。（章词末三句为：“望章台路杳，金鞍游荡，有盈盈泪。”）此十三字一气，大抵用‘一五’、‘两四’句法者居多，而作‘一七’、‘两三’者，亦非绝无之事也。苏词句法，本是如此，语气何等明快！若依（万）红友一定铁板，则既云‘细看来不是’矣，下文当直云‘点点是离人泪’耳，何复赘‘杨花’二字也？”可见，苏词句法的变动，总是依其语气和内容的需要而定。

苏轼不仅在字句、读法上打破了文人词的固有格式，更在完整表现其志趣和情怀方面，打破了词体的上下两片内容分段的格局。如《江城子·密州出猎》词，作者为了一气呵成地抒发他的报国情怀，竟使上下两片浑然相接，完全不顾旧词格的“上片提出词意，过片另起”的规定，这在词体上也是一种大胆的革新尝试。

再者，把“诗序”入词，也是苏轼“以诗为词”对词体进行

革新的重要标志之一。在此以前，词人多以词牌为题，不另立词序。但到了苏轼，则绝大多数词作都标有“词序”，这与前人迥然相异。其原因：一方面，为词题序，是继承了“诗序”的习惯；另一方面，也由于苏轼尽情抒发多种诗意，只把词牌当作一种无关紧要的形式使用而已，所以必须另立“词序”以资说明。这样做的结果，还形成另一种特异的现象，即由于苏词意境的创新和感人，它的原有词牌往往被人遗忘，反而经常取其词序和文中词句当作新词牌名，如《念奴娇·赤壁怀古》，就常被人称作“赤壁词”，或“大江东去”、“酹江月”等。

苏轼经常把古人诗（尤其是唐诗）化用入词，还经常把前人诗乃至自己的诗櫟括成词，创造和发展了“櫟括体”，这也是苏轼“以诗为词”对词体变革的尝试之一。如他把陶渊明的《归去来辞》，櫟括成《哨遍》；把韩愈的《听颖师琴诗》，櫟括成《水调歌头》；把自己的诗《红梅》，櫟括成《定风波》等。这都是有意识地把诗词的界限缩小，说明诗、词原本一家，只在长短句形式上有所差别。同时，也正可借此形式把文学史上的名诗赋予音乐生命而使之广为流传。

苏词还仿照“诗集句”的体例，创作了“集句词”，这也是“以诗为词”的结果之一。如他的《双荔枝》集句词三首，内中囊括了吴融、郑谷、李商隐、杜牧、白居易、韩偓、杜甫、许浑、刘禹锡、崔涂、韩愈（以集句先后为序）等人的诗句，全诗用语连贯，遣字自然、浑然一体，颇为可观。

另外，苏轼“以诗为词”，还在词中运用了书卷典故，他主张词也应和诗一样，可发议论、阐理说道；举凡经、子、史和佛家语，均可入词，这也是与唐五代文人词面目迥异的体制。

还有，苏轼在词中广泛运用俚语、口语，一反温庭筠、韦庄

以来花间派词人的雕琢文风，恢复了唐代民间曲词的质朴本色，从群众化、通俗化来看，也是对传统文人词的一种改造措施。

（三）冲破音乐束缚，促成词体解放：

词是受音乐束缚的一种文体，所谓“填词”，就是要依据词谱的要求，逐字逐句按平仄、韵数填写文词，这成了诗歌自由抒情的羁绊。苏轼“以诗为词”，主张“冲口出常言，法度去前轨”，自然会使他产生打破音乐曲谱模式的要求。

从文学发展史的角度看，音乐与诗歌虽是相辅相成；但诗与音乐分家，常常促成诗歌的鼎盛发展，这也是一种带规律性的表现。唐诗中的“乐府诗”，因为专注其社会内容的表现而抛开了音乐，从而把诗歌推向一个新的高潮。如元结的《系乐府》、白居易的《新乐府》、皮日休的《正乐府》等，都号称“乐府”，然皆不入乐而是好诗。从这个角度观察时人对苏词的指责，如有人说它“不入腔”、“不协音律”、“不能歌”、“不能唱”等，恰正从反面证明了苏轼为自由抒情有意打破音乐曲谱的束缚，因为苏轼并非不知音律者，有多条材料证明苏轼是“深于律”的。

我们首先看到，苏轼冲破了专以“十七、八女子，执红牙板”唱婉约艳科词的陈规陋习：他写的《江城子·密州出猎》，是“令东州壮士抵掌顿足而歌之，吹笛击鼓以为节，颇壮观也。”（见“词序”）

他写的赤壁词《念奴娇》，被人形容“须关西大汉，执铁绰板，唱‘大江东去’。”（俞文豹《吹剑续录》）

他写的《哨遍》，櫟括陶渊明《归去来辞》，根据词意需要，“使家僮歌之”，自己“释耒而和之，扣牛角而为之节”（题序）赵德麟也说是可“负大瓢行歌田间”者。（《侯鯖录》）

他写的《洞仙歌》（“冰肌玉骨”），据张邦基《墨庄漫录》