

词，作为一种独立的审美文本，它经历了一个由余技而正宗，由边缘而中心的审美流变过程。然而，在深层底蕴中主宰着这种审美流变的基因究竟是什么，虽经一千多年的探讨、质询、论争，可至今仍无定论。在这些探索中，有两个很著名的论点：一是词为『自是一家』说，这是苏轼提出来的。后世对其解析颇多，而就主旨论，予瞻乃『学际天人，作为小歌词，直如酌蠡水于大海，然皆句读不茸之诗尔。』（李清照《词论》）他的目的，是为小词『指出向上一路，新天下耳目，弄笔者始知自振。』（王灼《碧鸡漫志》）让小词跻身于诗的行列，由余技变为正宗。东坡曾身体力行，用『以诗为词』的创作



词美学

邓嗣明◎著



深圳出版发行集团
海天出版社

词，作文本，它经历它经历，它经历了一个由余技而正宗，由边缘而中心的审美流变过程。然而，在深层底蕴中主宰着这种审美什么，虽好，虽好，虽好，虽好一千多年的探讨、质询、论争，可至今仍无定论。在这些探索中，有两个很著名的论点：一星说，这是苏东坡是苏东坡是苏东坡苏轼提出来的，后世对其解析颇多，而就主旨论，子瞻乃“学际天人，作为小歌词，直如酌醴醢不耳之诗尔”（诗尔，诗尔，诗尔）。李济照《词论》：“他的目的，是为小词指出向上一路，新天下耳目，弄笔者始知自振。”王灼《碧鸡漫志》：“让小词跻身于诗的行列，由余技变为正宗。”东坡曾身体力行，用以诗为词一的创作。

中国词美学

邓嗣明◎著



深圳出版发行集团
海天出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

中国词美学 / 邓嗣明著. — 深圳: 海天出版社,

2011. 11

ISBN 978-7-80747-997-0

I. ①中… II. ①邓… III. ①词(文学)—文艺美学—研究—中国 IV. ①I207.23

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第187634号

中国词美学

Zhongguo Ci Meixue

责任编辑 杨五三
责任技编 梁立新
装帧设计 线艺设计

出版发行 海天出版社
地 址 深圳市彩田南路海天综合大厦7-8层 (518033)
网 址 <http://www.htph.com.cn>
订购电话 0755-83460137 (批发) 83460397 (邮购)
设计制作 深圳市线艺形象设计有限公司 Tel: 0755-83460339
印 刷 深圳市华信图文印务有限公司
开 本 787mm×1092mm 1/16
印 张 26.5
字 数 350千字
版 次 2011年11月第1版
印 次 2011年11月第1次
定 价 65.00元

海天版图书版权所有, 侵权必究。
海天版图书凡有印装质量问题, 请随时向承印厂调换。

序：中国词美学的新开掘

张五能

（华中师范大学文学院教授、博士生导师、著名美学家）

邓嗣明的新作《中国词美学》即将出版，嘱我写一篇序。邓嗣明先生是我的学长，我们曾经同窗于1962~1966年的华中师范大学中文系县华林文华楼，毕业以后各自东西，时隔将近40年，忽然接到他的电话，要我为他的近作《中国词美学》写一篇序，而且情深意切，我当然欣然同意。不过，我深恐序言对于邓嗣明学长的大作，不但不能锦上添花，反而佛头着粪，最近总是诚惶诚恐。因为我虽然从事美学的学习和研究，从1978年师从蒋孔阳先生开始已经有二十多年了，但是，深入地研究词美学却是谈不上的，我常常自嘲是“空头美学家”，所以，就是写这篇序言也是盛情难却，勉为其难。

自从接到邓嗣明兄的电话，我的思绪就情不自禁地常常梦萦魂绕地回到我们的大学时代。想当年，我们都是风华正茂，书生意气，挥斥方遒；小小县华林里，文华楼上，文学刊物到处张贴，文学论争时有发生，就在这种活跃的文学创作和文学探讨的氛围之中，我们就可以见到邓嗣明的文章，听到他的声音。他可以说是当时我们中文系62级144人之中的佼佼者。他不仅在学校之内舞文弄墨，而且把争论的锋芒指向了学校之外。他曾经在《中国青年报》上发表文章，与人家辩论有关欧阳山的《一代风流三部曲》的评价，在报上整整登了一版，洋洋洒洒，慷慨激昂，引起了我们大家的惊叹和羡慕。

《中国词美学》一书，是对中国古代名家词之审美内涵的研究。著作者自称“花了五年时间，甫才脱稿，虽经多次修改，尚未尽如人意”。该书从中国艺术美学的独特视角，对我国自六朝即滥觞、至唐宋而鼎盛，到清季而复兴之词体的审美文化源流、审美特征、艺术表现、重要词人之审美个性、主要词美学家的理论贡献等都作了翔实的考订和准确评价。特别是对一些被词美学界所忽略的、有突出成就的词人和词美学家如白朴、杨慎等更是作了大量的、艰苦的探寻、考证、研究乃至确定其在词美学史上之地位，正本清源，发人所未发。全书共5章，39节，40余万字。第一章 词体审美的文化选择系从江南审美文化与词体审

美特征之关系溯其产生源流并对一些词家的论述予以驳正，这样，就从文化的高度显现了词的美学价值：第二章 词体的审美特征，本章分别从词的士大夫文化品位、词的本体审美资质及张扬人性等各个层面的美学特征作了精辟之论析；第三章 词体审美艺术论，乃从词的声韵、修辞、着色、语言及表达等方面，对词的审美本体作了探讨；第四章 词体的审美理想，本章从花间词人直到清代朱彝尊等十三家词人之审美理想作了全方位之探索；第五章 词体审美批评论，该章选择了词美学史上有代表性的八位词美学家的理论作了精审研究。全书内容丰赡，语言典丽，富有浓郁之书卷气息，文物典章，词坛逸事，均考核精审，趣味良多，给人以高层审美享受。文中对一些代表词作的审美评鉴和涵咏，视界新异，见解独特，唯陈言之务去，这对提高读者的审美品位，丰富诗词的鉴赏文化内涵，具有重要作用。

本书是作者多年之研究成果，字里行间凝聚其膏脂和心血，含辛茹苦，全心打造，力求尽善尽美，使其成为得以流传之学术精品。但愿读者在披览本书时，确能感悟一种深溪蓄翠之美、花间美人之姿、雄豪报国之情，能切实领悟每首词作内涵的美韵美氛，因此健全自己的审美意识从而具有较高的审美观照，这就是作者之所愿。

作者邓嗣明，湖北省文艺理论家协会会员，荆州市第一届文联委员，文联主席团成员；荆州市文艺理论家协会副主席；荆州市第一届人大代表，荆州市沙市区第一届政协委员。1987年，晋升为中学高级教师。1990年，被省政府批准为中学特级教师。1992年，被市委、市政府批准为专业技术拔尖人才。1995年，被省政府批准为湖北省有突出贡献的中青年专家，享受政府专项津贴。供职于沙市教育科学研究院。

早在1964年，在大学读书时，他就在《中国青年报》发表长篇论文《论周炳形象及其他》。这些年来，他潜心于文艺美学、文章审美学、诗词美学等之研究，在这些领域，造诣颇深，有许多项目取得了重大突破。他的一批重要论文《弥漫着氛围气的抒情美文——论汪曾祺小说的美学品格》《情感目标在阅读教学中的确立与运用》《“情知对称”理论与语文的素质教育》等在《文学评论》《教育研究》《中国教育学刊》等国家级报刊上发表，在全国具有领先水平，产生了广泛的影响。1987年，他被华南师大《语文月刊》编辑部评为全国优秀作者，应邀到广州、深圳等地讲学、观光。1994年，应邀出席中国社会科学院文学研究所举办的“世纪之交：中国当代文学的处境与抉择”的研讨会。1996年8月，被邀请出席由中央教科所主持的最新教研成果发布会，有关成果被编入由中央教科所主编的《中国当代教育成果大典》，2000年1月应邀参加在武汉东湖召

开的国际教研成果发布会，并在会上发言。2001年由香港新加坡等华语教学研究会聘任为特邀研究员。自1981年以来，他在《文学评论》《教育研究》《中国教育学刊》《语文学习》《中学语文教学》及各大学学报等国家级、省级报刊上，发表研究论文210多篇，论著《文学鉴赏300篇》《新视野阅读》《新视野写作》《荷叶里的月光》等由陕西师大出版社、华中师大出版社、湖北教育出版社、武汉出版社等出版。他的《弥漫着氛围气的抒情美文——论汪曾祺小说的美学品格》《传统审美文化与语文的情感教育》《审美思维与文学鉴赏力的培养》《文学作品的阅读应重“品”》等20余篇研究论文获中央教科所、人民教育出版社、中国教育学会中学语文专业委员会、湖北省社科院、湖北省教委、湖北省教育基金会、湖北省教育学会中学语文专业委员会及深圳市教研室优秀科研成果一等奖。业余时间喜书画，一经弄墨，其作品亦有较高之审美品位。

从这些简略的介绍就可以看出，作者邓嗣明的高度学养素质，严谨治学态度，广阔研究视野，也可以看到《中国词美学》的深入开掘力度，明白晓畅叙述，锦上添花修辞。打开这样一本书，无疑是一种审美欣赏，也是一种精神升华，同样是一种美学理论的形象学习。

以我的观点，美学是以艺术为中心研究人对现实审美关系的科学。一般说来，美学学科具有两大特征：一是抽象玄奥，二是歧义纷呈。

就拿对于文艺复兴伟大画家达·芬奇的名画《蒙娜·丽莎》的审美欣赏来说吧。当我们面对这幅杰作的时候，总是百感交集，心潮澎湃，可以说产生了审美感受，心情是愉快的。可是，一旦有人问你：蒙娜·丽莎究竟美在哪里？这时候，你就为难了，就要抓后脑勺了。为什么呢？因为欣赏《蒙娜·丽莎》是审美经验的事情，是形而下的具体感受，即使说不清道不明，也会心有所动，心有所感。但是，一旦要回答《蒙娜·丽莎》美在哪里，那就是从审美经验的形而下层面上上升到了美学理论的形而上层面，从具体感受深入到了抽象玄思之中。因此，美学的研究对象——美、美感、艺术作品本身往往是令人愉快的东西，然而美学理论本身却是抽象玄奥的。这是美学的第一大特征：抽象玄奥。

美学的第二大特征就是：歧义纷呈。还是来看《蒙娜·丽莎》。要回答这幅名画美在哪里？就不是一件容易的事情，也从来就没有一个统一的答案。比如说，第一种看法认为，《蒙娜·丽莎》美在它表现了文艺复兴时代的人文主义精神，对人的肯定，把人从神的阴影之中解放出来，让人露出了会心的微笑。这是一种“美在内容”的观点。第二种看法就反对“美在内容”，认为“美在形式”。你看，《蒙娜·丽莎》整个画面的“金字塔构图”、表现女人肌肤质感和衣服纤维艳丽的色彩、背景自然风景的衬托等等，这才是这幅画的美之所在。第



三种看法又不一样，认为《蒙娜·丽莎》表现了达·芬奇的“自我”，有人通过对原画的X射线透视发现，蒙娜·丽莎的形象轮廓与达·芬奇的一幅素描自画像完全一致。第四种看法比较奇特，那是奥地利精神分析美学家弗洛伊德的观点。他认为，《蒙娜·丽莎》的美就在于它表现了达·芬奇的“恋母情结”（“俄狄浦斯情结”），是这种本能的升华。第五种看法就更奇特了。它认为《蒙娜·丽莎》已经不美了，要提倡一种“反美”，于是有一个法国画家杜尚，在书店里买了一张《蒙娜·丽莎》的印刷品的画，在画面上的蒙娜·丽莎的鼻子下面画上两撇山羊胡子，并且把它拿去博物馆要求把它展出，认为这个加了山羊胡子的蒙娜·丽莎才是当今的美。还有一些其他的看法。从此就可以看到美学理论是“公说公有理，婆说婆有理”的。甚至可以说，任何一个美学理论问题都没有大家公认的一致看法。

针对美学理论的这两大特征，我们认为更加需要在课堂教学中实施审美教育，然而，也是由于这两大特征要在课堂进行中实施审美教育又是困难重重的。不过，正因为有这些困难而又有这些必要性和重要性，所以才更加值得探索尝试。

审美教育的特征主要在于：寓教于乐，怡情养性，潜移默化。这些特征是由美学本身的学科性质所决定的。一般说来，美学是以艺术为中心研究人对现实的审美关系的科学。人对现实的审美关系具有三大特征：外观形象性，情感感染性，超越功利性。这些特征就决定了运用审美对象和艺术作品来进行的审美教育的三大特征。

所谓“寓教于乐”就是，运用审美对象，尤其是艺术作品来激发审美主体的情感，使他们处于一种审美心境之中，从而在自由而愉快的心境之中不知不觉地、非强制性地接受知识和道德的教育，即通常所说的“以美启智”、“以美储德”。

所谓“怡情养性”就是，运用审美对象，尤其是艺术作品来激发审美主体的情感，使他们处于一种审美心境之中，让他们的灵魂得到净化、人格得到升华，从而塑造出美的心灵和完整的性格，成为全面自由发展的人。

所谓“潜移默化”就是，运用审美对象，尤其是艺术作品来激发审美主体的情感，使他们经常处于一种审美心境之中，在自由自觉的认识—情感—意志的和谐统一的心理活动过程之中，日积月累地、滴水穿石地、逐步地得到教育，形成完美的心灵，成为自由全面发展的人。



根据这样的特征，美学的课堂教学就是要运用审美对象，尤其是艺术作品来激发审美主体的情感，使他们处于一种审美心境之中，让他们的灵魂得到净

化、人格得到升华，从而塑造出美的心灵和完整的性格，在自由自觉的认识—情感—意志的和谐统一的心理活动过程之中，日积月累地、滴水穿石地、逐步地得到教育，形成完美的心灵，成为全面自由发展的人。

我认为，邓嗣明的《中国词美学》就可以说是一本进行审美教育的书，而且是一本关于中国词美学的审美教育的书。

先来看看邓嗣明对于词这种文体的审美来源的解说，就可见一斑。《中国词美学》深入到中国文化的南北差异去寻找。

让我们一起来读读他的论述：

词，作为一种独立的审美文本，它经历了一个由余技而正宗，由边缘而中心的审美流变过程。然而，在深层底蕴中主宰着这种审美流变的基因究竟是什么，虽经一千多年的探讨、质询、论争，可至今仍无定论。在这些探索中，有两个很著名的论点：一是词为“自是一家”说，这是苏轼提出来的。后世对其解析颇多，而就主旨论，子瞻乃“学际天人，作为小歌词，直如酌蠡水于大海，然皆句读不葺之诗尔”。（李清照《词论》）他的目的，是为小词“指出向上一路，新天下耳目，弄笔者始知自振”。（王灼《碧鸡漫志》）让小词跻身于诗的行列，由余技变为正宗。东坡曾身体力行，用“以诗为词”的创作实践来完成词体的主位审美流变。可是，他的这些努力终付东流，得到结论是：其词皆非“当行”“本色”语（见陈师道《后山诗话》及《能改斋漫录》晁补之论词），“皆句读不葺之诗耳”。另一个著名论点是：词“别是一家”。此论为著名词人李清照所创，她纯从音律立说，认为作词应从内容风格上有别于诗，而词之字声亦应主动与音乐相协调从而求得高度谐美的审美效果。可惜，清照此论严而狭，证之清照本人，其创作实绩亦未能企及。因此，词作为独立审美文本的本质特征，依然为一未解之谜。

那么，词体的独特审美价值究竟是什么？在它由侧位向主位流变过程中的审美中介在哪里？要回答这些问题，我们认为，应从孕育词美的审美文化中去寻绎。

作为中华审美文化重要一旅的江南文化，肇始于东晋而勃发于南朝，滞留于隋唐，安史之乱后，中国审美文化再次南移，遂使江南文化最终成熟于南宋并形成了独特的艺术精神和以婉雅为特征的审美趣味。词体滥觞、发展，成熟并造就其主位审美资质正与江南文化的艺术精神和审美趣味的主导性倾向并列演进。的确，江南都会是词体的

发祥之地，江南丰腴的土壤培植，滋润着词体的内容和形式，随着江南审美文化的成熟并居于主导地位，词体的主位审美资质亦日益显露而成为江南审美文化的结晶和表征。

江南审美文化形成的初期，就出现了这一文化特征的词体的滥觞。关于这一点，前人多有论述，如杨慎在《词品》中尝云：

梁武帝《江南弄》云：“众花杂色满上林，舒芳耀彩垂轻阴。连手躡蹀舞春心，舞春心。临岁腴，中人望，独踟蹰。”此词绝妙。填词起于唐人，而六朝已滥觞矣。其余若美人联锦，江南稚女诸篇皆是。

明人王世贞《艺苑卮言》亦云：

盖六朝诸君臣，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，挟春月秋花于闺幃内奏之，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，不可作耳。作则宁为大雅罪人，勿儒冠而胡服也。

然词美学界一些先贤学人并不同意这一考述，认为词体乃滥觞于唐季，即天宝、开元间。如宋王灼《碧鸡漫志》卷第一云：

古人初不定声律，因所感发为歌，而声律从之，唐、虞禅代以来是也，余波至西汉末始绝。西汉时，今之所谓古乐府者渐兴，晋、魏为盛，隋氏取汉以来乐器、歌章、古调并入清乐，余波至李唐始绝。唐中叶虽有古乐府，而播在声律则鲜矣；士大夫作者，不过以诗一体自名耳。盖隋以来，今之所谓曲子者渐兴，至唐稍盛，今则繁声淫奏。殆不可数。古歌变为古乐府，古乐府变为今曲子，其本一也，后世风俗益不及古，故相悬耳。

宋陆游《长短句序》亦言：

雅正之乐微，乃有郑卫之音。郑卫虽变，然琴瑟笙磬犹在

也。及变而为燕之筑，秦之缶，胡部之琵琶箜篌，则又郑卫之变矣。风、雅、颂之后，为骚、为赋、为曲、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！

近代词美学家叶恭绰《清名家词序》尝曰：

盖词学滥觞于唐，滋衍于五代，极于宋而剥于明，至清乃复兴。朱（彝尊）、陈（维崧）导其流，沈（岸登）、厉（鹗）振其波，二张（张惠言、张琦）、周（济）谭（献）尊其体，王（鹏运）、文（廷式）、郑（文焯）、朱（祖谋）续其绪。二百八十年中，高才辈出，异曲同工，并轨扬芬，标新领异。迨于易代，犹绮余霞。今之作者，固强半在同、光、宣诸名家笼罩中，斯不可不谓极盛也已。

吴熊和《唐宋词通论》认为，词体源于燕乐，而燕乐的主体乃北方少数民族之胡乐。他说：

隋唐音乐的兴起开辟了新的音乐时代，也开始了词曲的新的孕育创造期。词乐亦燕乐为基础。宋、齐、梁、陈亦世有新声，但其音乐性质概属清商乐。追溯词的起源就不能超越到隋代之前。有人认为梁武帝萧衍以及萧统、沈约的《江南弄》已采用长短句式，可谓粗具词体。案《江南弄》是萧衍于梁天监十一年（512）冬据西曲改制的（《乐府诗集》卷五十引《古今乐录》），它们不是词的雏形，而是清商曲的变体；不是新诗体的先声，而是旧时代的遗音。

在吴先生看来，唐宋词配合的音乐主要是燕乐；而燕乐是隋唐时代的新乐，其源可以上溯到北朝的魏、齐、周诸代。由于南北朝长期分裂对峙，音乐上也表现出南北乐的显著不同。在北方少数民族人统治地区，中原旧乐同西域胡乐渐次融合，并以胡乐为主，逐步形成和南方清乐不同的北乐系统。354年吕光通西域，得龟兹等国的“胡戎之乐”，带来了箜篌、腰鼓、羯鼓等大量西域乐器，并杂以秦声，称“秦汉乐”。同时凉州由于地处东西通道的要冲，汉乐与胡乐首先在这里交流融合，产生了西凉乐。西凉乐在魏周之际称为“国伎”，到隋唐时则是燕乐的主要来源之一。倚声（燕乐）填词，词遂诞生。

事实上，燕乐并非以“胡乐为主”之北乐系统，更不是“北方中国音乐被胡化了的抒情音乐”。（杨海明《唐宋词史》）而主要是中原地区的民间音乐，确切地说，就是吴先生所说的清商曲。

从我国古代音乐发展史看，早在南北朝时代，南北之音乐在南北民族大融合中亦出现了大融合，所谓清商乐就是这种融合之产物。正如杨荫浏所论，“相和歌”和“清商乐”之间的变迁是和当时政治、经济环境的变迁分不开的。在第四世纪初期，西晋灭亡之后，皇族司马睿逃到南方称皇帝，叫做东晋。在同时，以北方音乐为主要内容而也包含少量南方民间音乐的“相和歌”，就随着政治中心，流行到江南。从这时候起，在中国北部各民族混战期间，北方人民大量南迁，与南方人民合作，提高了南方的生产力。相形之下，北方民间的音乐文化，渐趋于衰落；南方的音乐文化，则适应着经济基础的发展，有了新的发展。此南方的民歌和其他民间音乐，有大量的出现，也有显著的提高。在南方，连从北方带来的和在南方本地不断产生和成长的民间音乐，统称为“清商乐”。在“清商乐”中间，虽然也包含着一部分旧有的北方民间音乐，但其主要的组成部分则已是大量的南方民间音乐了。到了第五世纪末期，北魏在中原兴起，在政治上作了一些改革，统治比较稳定下来。北魏统治者，在第五、第六世纪之间，在和南方的战争之中，又得到了南方所保存的以前的北方音乐和当时的南方音乐，把它们都带到了北方，加以重视，跟着南方的习惯，也称之为“清商乐”。这时以后，直到隋、唐时代，无论在南方或北方，对北方和南方的民间音乐，就一律称之为“清商乐”，或简称为“清乐”了（杨荫浏，《中国古代音乐史稿（上）》，人民音乐出版社2004年版）。

因此，在隋代，就有明令禁约胡乐的传播，而认定清商乐为华夏之正声，务存其本。据《隋书·帝纪·高祖下》载：

（开皇）十四年夏四月乙丑，诏曰：“在昔圣人作乐崇德，移风易俗，于斯为大。自晋氏播迁，兵戈不息，雅乐流散，年代已多，四方未一，无由辨正。赖上天鉴临，明神降福，拯兹涂炭，安息苍生，天下大同，归于治理，遗文旧物皆为国有。比命有司，总令研究，正乐雅声详考已讫，宜即施用，见行者停。人间音乐流僻日久，弃其旧体，竞造繁声，浮宕不归，遂以成俗。宜加禁约，务存其本。”

又《隋书·音乐志下》载：

清乐，其始即清商三调是也，并汉来旧曲。……及平陈后获之，高祖听之，善其节奏，曰：“此华夏正声也。昔因永嘉流于江外，我受天明命，今复会同。虽赏逐时迁，而古致犹在，可以此为本，微更损益，去其哀怨，考而补之，以新定律吕，更造乐器。”

以上表明，隋文帝高度估价音乐对治国的作用，“移风易俗，于斯为大”；又认为为了移风易俗，发挥音乐的治国作用，必须新定律吕，更造乐器，以清乐为主体之“华夏正声”保存古乐旧体，制定正乐雅声，反对“繁声”与“哀怨”之音，禁约“流僻日久”的“人间音乐”——即少数民族音乐、外来音乐。

《隋书·音乐志》所载有关史实及君臣对话亦可证实上述思想：（一）开皇九年，牛弘认为后周所用乐“皆是新造，杂有边裔之声。戎音乱华，皆不可用”，而奏请修辑梁代雅曲、陈代正乐以备雅乐。又认为商、角、徵、羽是“谣俗之音”，雅乐“悉在宫调……不可分配余调，更成杂乱”。这些主张均为杨坚所采纳。（二）开皇十四年三月牛弘等上言遼古帝王经邦驭物，揖让而临天下者，礼乐之谓也。……今南征所获陈、梁乐人及晋、宋旗章宛然俱至，襄代所不服者今悉服之，前朝所未得者今悉得之，化洽功成于是乎在。臣等伏奉明诏，详定雅乐，博访知音，旁求儒彦，研校是非，定其去就，取为一代正乐，具在本司。上引开皇十四年四月诏便是对牛弘等的回答。由此可见，至少在隋代并没有接纳胡乐，而新乐即燕乐乃中原地区的民间乐曲——清商乐。

对此，阴法鲁在《关于词的起源问题》中早已论及。认为“词所配合的乐曲主要是中原地区的民间乐曲，也有传统乐曲。词所配合的音乐和清商乐，并不是两种体系和性质不同的音乐”。就中原音乐和外来音乐的比例侧重而言，认为“主要是配合中原乐曲的，也有一部分是配合西域和其他地区的乐曲的”。（阴法鲁，《关于词的起源问题》，载《北京大学学报》1964年第五期）阴氏所论，以为唐宋之际填词所倚之“声”，主要还是中原地区的民间乐曲和传统乐曲。这对传统观点认为主要是西域音乐的观点当是一个重要补正。《旧唐书·音乐志》所载的经典资料：“自开元以来，歌者杂用胡夷、里巷

之曲”，按阴氏之见，似乎应改为“杂用里巷、胡夷及清商之曲”，这样表述，也许更合于当时音乐变革之实际情况。音乐的变革，应该首先是自身的矛盾运动，外来音乐对华夏民族中原地区的音乐产生强有力的冲击，并通过其自身的规律而发生变革，正如佛教之从西土东渐，进入中国本土的佛教，已经成为具有中国特点的禅宗一样，音乐的变革也难以出现以外代内的截然不同的革命。燕乐，应该说是隋唐时期受外来音乐冲击、影响以中原地区的民间乐曲和传统乐曲为主体而形成的华夏民族音乐。

应该特别指出的是音乐的变革正与诗歌自身的变革合拍，或者二者之间互相影响。诗歌内部由变化繁富的不整齐美代替整齐美，音乐的变化，也正是由端庄凝重、舒缓悠扬的雅乐为节奏跳跃、变化繁富的燕乐所取代，二者一拍即合。应该说，音乐的变化，使原来的整齐舒缓的奇言诗不合节拍而产生了长短不齐的词；而诗体变革的需要和人们审美趣味的变化，使词很快得以流行，最终成为一种新兴的诗体。（木斋，《唐宋词流变》）

从审美文化的角度看，词体滥觞正源于江南文化，亦即六朝时期出现之清商调。《旧唐书·文苑传序》揭示了六朝时江南审美文化与词体滥觞之关系，尚云：

夫执鉴写形，持衡品物，非伯乐不能分骀驥之状，非延陵不能别《雅》《郑》之音。若空混吹竽之人，即异闻《韶》之叹。近代惟沈隐侯斟酌《二南》，剖陈三变，摭云、渊之抑郁，振潘、陆之风徽。俾律吕和谐，宫商辑洽，不独子建总建安之霸，客儿增江左之雄。

文中高度赞扬了南朝之文学审美成就，肯定了沈约在声律美学上的贡献，推崇富于辞色之美的曹植、潘岳、陆机、谢灵运之审美意趣。从这里即可看到当时之审美倾向。同时，文中还阐述了本朝声律与六朝江南审美文化之赓续渊源，“爰及我朝，挺生贤俊”……

对此，前贤亦多有论析，如：明人陈霆《渚山堂词话序》言：

始余著词话，谓南词起于唐。盖本诸玉林之说。至其以李白《菩萨蛮》为百代词曲祖，以今考之，殆非也。隋炀帝筑西苑，凿五湖，上环十六院。帝尝泛舟湖中，作《望江南》等阕，令宫人倚声为棹歌。《望江南》列今乐府。以是又疑南词

起于隋。然亦非也。北齐兰陵王长恭及周战而胜，于军中作《兰陵王》曲歌之。今乐府《兰陵王》是也。然则南词始于南北朝，转入隋而著，至唐宋昉制耳。

任二北在《唐声诗·声诗与燕乐》一文中考证“燕乐”时，指出：

“燕乐”是以对统治者颂扬为内容的一种乐舞，也属清乐系统。而十部中的“清商”是汉族的民间音乐。“燕乐”与“清商”这两部清乐包含吴声、楚调、西曲、江南弄等，为当时中国所自有之乐。

词学大师吴梅在《词学通论》中则认为：

词之为学，意内言外，发始于唐，滋衍于五代，而造极于两宋。调有定格，字有定音，实为乐府之遗，故曰诗余。惟齐梁以来，乐府之音节已亡，而一时君臣，尤喜别翻新调。如梁武帝之《江南弄》、陈后主之《玉树后庭花》、沈约之《六忆诗》已为此事之滥觞。唐人以诗为乐，七言律绝，皆付乐章。至玄肃之间，词体始定。李白《忆秦娥》、张志和《渔歌子》，其最著也。

夏承焘《月轮山词论集》云：

词起源于民间小调，六朝民间小乐府是它的前身。

王国维《戏曲考原》则曰：

诗余之兴，齐梁小乐府先之。

从创作实践看，被目为花间鼻祖的温庭筠骨子里就浸透了江南审美文化，显示出一种“香而软”（见孙光宪《北梦琐言》）的审美风致。温庭筠，本名岐，太原祁（今山西祁县）人。他虽然生在太原，但后来在江南居住之时间很久，所以俨然以江南为自己的故乡。

“庭筠诗中，言其故乡太原者绝少，而言江南者反甚多。恐幼时已随家客游江淮，为时且必甚长。”（参见顾学颉《新旧唐书温庭筠传订

补》，《国文月刊》62期）所以他常自称“江南客”“吴客”，而以至江南为“东归”，为“回”。其词的主导风格是浓丽绵密，寓情于景，和韦庄的疏淡明秀，多写一己之感，以及李珣的质朴自然，富有南国风光、江乡情调者，可谓鼎足而三。可见，温氏词心乃江南审美文化所蕴。

之所以论定词体滥觞于南朝，是因为文化中心南移之故。正如冯天瑜等《中华文化史》所论，第一个逼使中国文化南向转移的大波澜，是永嘉之乱以及接踵而至的诸胡入主中原。发生于311年（永嘉五年），由前赵刘曜攻陷洛阳而肇始的永嘉之乱给予黄河流域的经济、文化以沉重打击。“属永嘉之乱，天下崩离，长安城中，户不盈百！墙宇颓毁，蒿棘成林。”（《晋书·愍帝纪》）“中原萧条，千里无烟！饥寒流陨，相继沟壑。”（《续晋书·慕容皝载记》）随之而来的诸“胡”争夺，更“骚动苍生，疲弊中国”（《晋书·乞伏国仁载记》）。黄河流域受到惨重的损伤。

永嘉之乱后政治局面的混乱以及外族入侵的巨大压力，迫使汉族士民大规模南移。汉族士人将北方固有文化传播至南方，大大促进了南方衣冠文明的长足发展。大量劳动人手的投入，使南方的经济开发顿时展开一种全新局面。虽然，从总体格局上观照，北方经济实力仍然远远超过南方（北魏统一后，北方经济的迅速复苏，深刻显示了北方的实力），北方文化水平也依然占有传统优势，但是，此时的南方，已不再是《史记·货殖列传》中所描述的那样凄苦：“江南卑湿，丈夫早夭。……楚越之地，地广人稀，饭稻羹鱼，或火耕而水耨”，而是“地广野丰，民勤本业，一岁或稔，则数郡忘饥。会土（稽）带海傍湖，良畴亦数十万顷。膏腴上地，亩宜一金，鄠、杜之间不能比也。荆城跨南楚之富，扬都有全吴之沃，鱼盐杞梓之利，充仞八方，丝绵布帛之饶，覆衣天下”。（《宋书·沈庆之传》）南方政治、经济的中心——建康（今南京市）至梁代时已拥有户口二十八万，人口一百四十万，如此都市规模，在中国乃至世界史上都前所未见。

南方一经开发，藉气候与江河舟楫之利，经济迅疾发展，至唐初，南北均势局面已被打破，南方经济开始超越北方，《新唐书·食货志》载：“唐都长安，而关中号称沃野，然其土地狭，所出不足以给京师，备水旱，故常转漕东南之粟。”此语便显示了这一态势。但就文化中心而论，仍居于北方（冯天瑜、何晓明、周积明著，《中华

文化史》第711页，上海人民出版社1991年版）。尽管如此，然江南审美文化亦渐趋形成，我们说，词体滥觞于六朝，就是说，六朝正是江南审美文化形成之初。可见，词从它发端的那一天起，其根就深深植于江南审美文化的沃土之中。

自东晋以来，中国文艺传统形成了南北文化的差异，从此，刚劲清冷的北方审美文化中透进了婉媚香软的江南风情，并在其融会消长中，逐步形成独特而柔雅的江南文化。这首先得自江南地理之厚。因凭长江天堑之险，胡马不可南窥，故当惠、愍之际，海内大乱，独江东差安。中国士民避乱，相率南徙，号曰“渡江”。元帝定都建康，而南方为汉族正统之国者二百七十余年，中州人士，侨寄忘归。因此，江南的社会经济、文化都有很大的发展，人民生活比较安定，城镇文化生活亦较丰厚。据《南史》载：“凡百户之乡，有市之邑，歌辞舞蹈，触处成群……歌声舞节，服华妆，桃花渌水之间，秋月春风之下，无往不适。”在这样的文化环境和社会背景下，江南的民间歌辞创作和演唱十分活跃，其内容多为爱情俚语，风格趋向秾丽缠绵，纤弱柔媚。这时的中国北方，则为民族杂居，战乱频仍，人们在艰苦严峻的环境中性格爽朗，勇武刚强，所以北地的民间歌辞多歌吟尚武精神，显现粗豪刚健之风。即使歌吟情爱之作，亦具泼辣直率、爽朗明快之姿。可见，南北社会环境迥异，则审美文化趋向亦判若云泥。

当然，我们说词体滥觞于六朝，并不是说词即诞生于六朝，而是意在指明六朝乃江南文化肇始之期，而词亦随江南文化的肇兴而显现，它为江南文化所孕育，也为江南文化所滋润，并随江南审美文化的成熟而成为其审美趣味的文学样式。这一点，已为许多词美学家所论定。清人朱彝尊言：“《南风》之诗，《五子之歌》，此长短句之所由也。汉铙歌、郊祀之章，其体尚质，适晋、宋、齐、梁《江南》《采菱》诸调，去填词一间耳。诗不即亦为词，殆时未至焉。既而萌于唐，流演于十国，盛于宋。”（《水村琴趣序》《曝书亭集》卷四十第6页）毛先舒也说：“填词缘起于六朝，显于唐，盛于宋，微于金元。自后南曲大兴，而其调多与填词合，伧知斯道与气运相为盛衰。”（《填词名解略例》《词学全书·填词名解》第1页）两位词美学家都提出了“时”与“气”的命题，所谓“时”，是指江南文化刚于萌动之中，其审美特质趋向并未成熟，因而《江南》《采菱》，只能“去填词一间耳”“诗不即亦为词”。事实正是这样，一种地域文化的审美特质，是经过长期的民俗积淀而形成并趋于成熟的，它影响

和塑造着人们的气质、人格，也对其创作特性并构成一种独特文本起着潜移默化的作用。这种于审美层面中构建的文化积淀，就是毛先舒所说的“气”。他认为，词之于六朝还只是“缘起”而不能谓词，而至唐、宋方“显”“盛”，呼词，金元又“微”，不是词了；直至后世南曲大兴，其调“虽多与填词合”而仍不称词，都是这个“气”在起作用，是它决定着词体的“盛衰”。的确，毛氏所持的“气运”之说乃中华美学的特有审美观念，他所揭示的词之“盛衰”规律，亦极精辟。在中华审美文化的观念中，万物都是“气”，能直接影响作家之“性”，形成各自的文体风格。比如魏晋论文有“齐气”一说，即其例证。曹丕《典论·论文》批评徐干“时有齐气”，徐干乃建安七子之一，北海人，即齐地人。所谓“齐气”，便是受齐地审美文化影响而形成的一种舒缓文风。“舒缓”是齐地传统的地域文化之风，亦为审美意趣表征。《左传》曾记吴公子札观乐，称赞齐国歌诗：“美哉，泱泱乎大国风也哉！”服虔注：“泱泱，舒缓深远，有太和之意。”《史记·货殖列传》论及齐地“其俗宽缓阔达”。《论衡·率性》篇记当时谚语：“齐舒缓，秦慢易，楚促急，燕戇投。”齐地舒缓民俗淀为审美文化并影响着这一地带的作家之审美理想，充分展示了“气”的重要性，亦证毛氏论述之不谬。

同样，由江南审美文化所积淀的“气”，在中华美学史上有着极重的地位，它的审美特质软媚，不仅影响着江南地域作家的审美理想和审美趣味，就是北地以“清刚”为旨归的作家也能为其“气”所染。魏禧在《曾庭闻文集序》中言：

文章视人好尚，与风土所渐披，古之能文者，多游历山川名都大邑，以补风土之不足，而变化其天资。司马迁，龙门人。纵横江南、沅湘、彭蠡之汇，故其文奇恣荡轶，得南方江海烟云草木之气为多。

在魏禧看来，司马迁为北方人，其气主“清刚粗厉”，但他却能“补风土之不足”，漫游南方，感受江海烟云草木之气，使“清刚”之风中多“荡轶”之味，这是江南软媚之气对他的影响。江南文化所凝结的湖山烟云草木之气，不仅能浸染作家的笔墨，而且它所形成的独特文本能使作家在涉及这一体裁时，便能自然而然地显现其软媚柔雅的审美特征，中国文艺美学史上有“读《梅花赋》而未知宋广平”