

词话十论

唐圭璋题



岳麓书社

责任编辑 刘 柯
封面题签 唐圭璋
封面设计 胡 颖

词 话 十 论

刘庆云 著

岳麓书社出版发行 (长沙市展览馆路3号)

湖南省新华书店经销 湖南省新华印刷二厂印刷

1990年1月第1版第1次印刷

字数: 260,000 印张: 10.875 印数: 1—3,700

ISBN 7-80520-185-4

I·103 定价: 4.30元

〔湘岳 89-7-12〕

导 论

宋代女词人李清照在《词论》中指出，词“别是一家”。词，虽属广义的抒情诗，但有自家独特面目。词论，虽说是广义上的诗论，但从精细的角度看，亦“别是一家”。即使在很多方面，词论和诗论有着相同相通之处，但它决非对诗论的简单重复，而是处处融注了自己的特点。

一

词论，主要集中在各种专门的词话著作中。这种专门著作在唐圭璋先生所辑《词话丛编》中已收有八十五种之多；同时，也散见于有关词的序、跋、文章、书信以及诗话、笔记，甚至于诗、词作品之中。对后者，我们也不妨将它看作广义的词话。古代词论的发展，大体可分为三个时期：（一）北宋为词论的初兴时期。词论，在五代已开始萌芽。后蜀欧阳炯的《花间集序》是最早反映当时词坛风气、涉及词的性质、社会功能的一篇词序。至北宋元丰年间（1078—1085），出现了第一本专门的词话著作，即杨绘的《时贤本事曲子集》。梁启超在《记时贤本事曲子集》中将其称为“最古之词话”。北宋末年出现了第一篇论词的专门文章——李清照的《词论》。尽管北宋词论的主要形式还不是专著与专文，而是以笔记小说、诗话、序、跋的零星载录与评论为主，但从内容看，已涉及到有关词的一些重大问题，如词的起源、词的本色、词的社

会功用、作家风格、作品鉴赏等，对北宋词的发展产生了一定的影响。这一时期，婉约词经过柳永、秦观等人的开拓，至周邦彦更臻成熟。对这类词的特点进行探讨，对其审美要求及艺术经验加以阐述，进行总结，便成了词论的中心议题。李清照《词论》提出的词“别是一家”，须协音律、主情致、贵浑成、讲典雅、重铺叙的主张，可说是代表了这一理论的最高成就。(二)南宋为词论的进一步发展时期。这一时期已由北宋的零星载录、评论为主，转变而为多种形式。笔记小说，词的序、跋的零星载录与评论，仍是其形式之一，但这一时期已产生了理论性较强的专门著作，如王灼的《碧鸡漫志》、沈义父的《乐府指迷》、张炎《词源》等，并有与诗话合刊的汇编本，如胡仔的《苕溪渔隐丛话》、魏庆之的《诗人玉屑》等；与词作合刊的评点本，如鲋阳居士的《复雅歌词》、黄昇的《花庵词选》等。南宋是词“极其变”的时代：爱国词与风月词有时联轳并辔，豪放词与婉雅词往往同放争艳，刚劲的意志与柔婉的风格也出现了联姻的现象。但就其主要倾向而言，前期词坛以辛弃疾、陆游、陈亮等人的悲壮雄杰之词为代表，后期词坛以吴文英、王沂孙、张炎等人的婉丽、清空之作为标帜。豪放与婉雅两大流派各有自己的理论体现，从而形成了两股不同的潮流。一部分人面对豪放词派崛起的局面，在一些重大问题的观念上，发生了明显的变化。他们对苏轼创作的雄放之词以及南宋作者承其流风余绪创作的爱国词，都给予高度评价，并认为从题材到风格，以至社会功用，“诗词只是一理，不容异观”(王若虚《滹南诗话》)。王灼的《碧鸡漫志》、胡寅的《酒边词序》、范开《稼轩词序》、刘辰翁的《辛稼轩词序》等是其中的突出代表。另一部分人仍基本沿着李清照的理论观点继续向前发展，加以具体化、深化，《乐府指迷》、《词源》便是这方面的代表著作。这两部著作对婉雅

一派的创作理论作了更为深入的探讨，明晰的总结，从情感的产生到创作中的立意、章法、句法、字法、音律，以及对前代文学作品的借鉴，创作风格，鉴赏批评等问题，都有比较具体的阐述。在审美方面要求含蓄、典雅、浑成、协律，可说是对李清照观点的进一步发挥。但在表现的范围、描写的内容上，《词源》的作者张炎比李清照的不许超越“艳科”雷池一步，却有某些变化，认为抒写性灵，感伤时事，只要能清空、蕴藉，便合乎“雅正”的要求。《乐府指迷》与《词源》是对南宋婉雅一派创作经验与审美要求的最高理论总结。同时，这时期的词论著作还对词的起源与音乐的关系、词调来源及词的唱法等均进行了有益的探究，留下了可贵的资料。(三)清代为词论发展的高峰时期。元代虽也有词话著作，但为数寥寥，所论多承袭南宋各家观点，可略而勿论。明代令人瞩目的词话有规模颇大的杨慎的《词品》及王世贞的《艺苑卮言》等。在距宋词的鼎盛三、四百年后，他们对宋词中的婉约、豪放两大风格类别进行了高度的理论概括（见张继《诗余图谱》），同时王世贞把从北宋以来视婉约为词之本色的观点进一步从理论上加以肯定，明确提出“正变”说：以婉约为正宗，以豪雄为变体；以婉约为贵，以豪放为次。此外，杨慎在探索词的起源、以知人论世的方法评价词人、词作方面曾作出了有益的贡献。总的来说，明代词论缺少独特的建树，只可视为由南宋的发展时期到清代高峰时期的一种过渡。说清代是词论发展的高峰时期，其主要标志有三：(1)词论著作繁富。即使抛开大量有关词的序、跋、文章、书信等的零散论述不说，仅说词话专门著作一项，即达五十余种，堪称泱泱大国。(2)词论家在词的创作复兴的文学环境中，在前人丰富的创作和理论积累的基础上，在新的学术空气以至西方美学思想的影响下，对词的理论展开了全面的研究，对词与其

他姊妹艺术的关系,对词与社会发展诸因素的关系,对词体的性质、社会功能以及创作、风格、流派、鉴赏批评、沿革流变等一系列问题都有许多精辟的论述。他们有的人已注意由个别进入到一般,由具象而上升为抽象,在某些问题上由微观而进入到宏观的研究。(3)各派争鸣,不主一家之言。既对前人创作实践加以理论总结,又有意识地以其理论总结指导词坛的创作。阳羨词派、浙西词派、常州词派在理论上各有贡献,各有影响。清代词论研究规模之大,范围之广,程度之深,都达到了一个前所未有的高度。这一时期是集大成的时期,也是相当成熟的时期。

探索一下促成词论兴起与发展的因素,约有以下几个方面:

一是词的创作实践。词的创作是词论兴起和发展的基础,词的创作的繁荣,必然带来词论的兴盛。虽然二者并不一定是同步进行的,也不是处于同一水平线上的(如词的鼎盛时期是宋代,而词论的高峰时期却是清代),但关系至为密切。词论的整个发展历史表明,它不是呈直线上升的状态,而是大体呈一马鞍形状(即宋与清这两头偏高,而元、明偏低),这正是词的创作盛于宋,衰于元、明,复兴于清代这种曲线状态的反映。词的创作越是丰富,提供给人们去总结的经验也就越多,这是一个方面。另一方面,词在发展过程中,总会出现这种或那种倾向,出现这种或那种弊病。词论家为补偏救弊,往往有针对性地提出一种新的主张,新的理论。当这种新的主张、新的理论在指导创作实践过程中出现某些局限与偏差时,便又会出现另一种新的主张与新的理论来取代它。正如先师刘永济先生在《词论·风会》中指出的那样:“大抵古人之言多在救弊。南宋之末,词尚雕绘,故玉田非之以质实。明季词多浮采,故竹垞救之以清空。浙中诸子之弊也,故有止庵、蕙风之论。而静庵之言,又为近词学梦窗之药石也。”

二是社会思潮、学术风气等的影响。丹麦文学家勃兰兑斯曾说：“文学史，就其最深刻的意义来说，是一种心理学，研究人的灵魂，是灵魂的历史。”（《十九世纪文学主流》第一册“引言”）当我们研究词论的发展时，也不能不触及到人的心理、灵魂，不能不触及到那个时代人们灵魂的某一个侧面。比如宋代，虽然理学盛行，对政治思想的控制也比较严密，但它同时又是一个思想相当解放的时代，在情欲方面可以说是一个反对理学“窒人欲”颇无顾忌的时代（当然这种无顾忌主要限于男性）。当然也不可否认，儒家的正统思想，理学家观点确曾束缚过人们的手脚，影响过人们的文学视野，但另一种思潮对人们的影响却显得更为强大。明代杨慎在其《词品》第三卷中曾录引“宋儒”这样几句话：“禅家有为绝欲之说者，欲之所以益炽也。道家有为忘情之说者，情之所以益荡也。”这些话所表现的似乎是当时人们对绝欲忘情之说的一种逆反心理，实际上它反映了宋人对人性的合理追求。在宋代，多数人承认这种“情”、“欲”的合理性，如罗泌在给欧阳修的《六一词》作序时说：“情动于中，而形于言，人之常也。诗三百，如俟城隅、望复关、采芣苢、赠芍药之类，圣人未尝删焉。陶渊明《闲情》一赋，岂害其为达！”这种风气反映到词的创作中便是不避私情，即使德高望重的达官宿儒也是如此。不仅不避私情，而且把这种旖旎柔情表达得细腻入微。词话作者对这类事情的记载也不忌避，并且对这种感情的表白表示欣赏与赞许。宋人笔记小说、诗话中词论之多，与这种风气实不无关系。到了清代，情况就发生了很大变化，特别是乾嘉以后，研究经学的风气盛行。这种学术风气对词论的研究又产生了不可低估的影响。一是它促进了清人对前人词论的收集、整理、考订、辩证。俞樾在《徐诚庵大令词律拾遗序》中说：“圣朝之兴，大儒辈出，论学则务实行而扫空谈，

治经则专师法而耻臆说，举义理、名物、声音、训诂，无一不实事求是，力求古初。”这种精神同样贯彻到了词论的研究中。故近人洪汝阂把清人治词分为社派与校派，以为社派重在才，校派重在学（见《柯亭长短句序》）这里说的校派，即以考订研究为主，目的在于别裁伪体，上探本源。二是形成了一股以经学观点释词，以研究经学的方法研究词学的风气。有许多词论家，如张惠言、宋翔凤、焦循、刘熙载等本身即是经学家。他们在论述词体的社会作用、词的创作要求以及对词作的鉴赏时，都竭力把它纳入儒家诗教的轨范，使之与经学相沟通；他们对男女之情则从“齐家治国平天下”的儒家训导出发，以为治国必先齐家，而齐家必自儿女之情始。人性的合理要求在这里变成了一种政治需要，变成了封建伦理道德的一种体现，因而在某些问题的论述中渗入了一股儒学的迂腐气。然又应该承认，这种学术风气影响及于词论，对于尊崇词体，提高词的地位，充分发挥词的多方面的社会功用，都产生了积极的作用。

三是受诗论、画论、书论及散文理论的影响，其中受诗论影响尤深，词史上的第一部词话专门著作《时贤本事曲子集》，即是在欧阳修《六一诗话》的直接启示下编写出来的。从整个古代文艺理论发展史来看，词论产生的时间较诗论、画论、书论、散文理论等为晚，而词的创作又与这些姊妹艺术有许多相同、相通之处。因此在理论上，它必然要借鉴、吸取这些姊妹艺术理论中有关的观点。比如文论中的“养气”说，“不平则鸣”说，“阴柔”、“阳刚”说，诗论中的“言志”说，“缘情”说，鉴赏中的“知人论世”说，审美中的“意境”说，等等，无一不被词论所吸取。至于绘画，本来是诗歌相通的，苏轼有“诗画本一律”（《书鄢陵王主簿所画折枝》）之论，张舜民有“诗是无形画，画是有形诗”（《画墁录》）。

之论。这种相通之理自然也适用于词。李佳即指出：“词家描景造句，往往堪以入画，尤为工峭。写作丹青，愈令人读之不厌。”（《左庵词话》）况周颐在评金人党怀英《月上海棠》（“傲霜枝袅”）词下片时说：“融情景中，旨淡而远，迂倪画笔，庶几似之。”（《蕙风词话》）他们都指出了词中有画的意境。更须进一步看到的是，他们还把绘画的要求、技法引进词论。中国文人画素来强调写意，重在神似，词论家在论及咏物词时即提出：“咏物如画家写意，要得生动之趣，方为逸品。”（吴衡照《莲子居词话》）在技法上他们强调学习绘画中的以虚写实，以实写虚，疏密相间，点染结合等等。对于书论，他们也常援引其中的概念术语来论词，如以书法中的“擘窠体”来形容雄浑壮阔之词，以汉魏六朝碑版比喻词中古拙的风格，以“无垂不缩”、“逆入平出”、“涩”等笔法来比拟词的善能蕴蓄和用笔的变化。正因为词论吸取了这些姊妹艺术理论中某些与自己密切相关的成果，因而在内容上变得更加丰富多彩。

二

古代词论既然直接受到诗论、画论等的影响，那么，它在采取的形式上和研究的方法上，以及由这种形式和方法所带来的特征、优点和缺点也必然和它们有共同之处。朱光潜在《随感录》（上）一文中曾谈到：“依心理学的分析，人类心思的运用大约取两种方式：一是推证的，分析的，循逻辑的方式，由事实归纳成原理，或是由原理演绎成个别理论，如剥茧抽丝，如堆砖架屋，层次线索，井井有条；一是直悟的，综合的，对于人生世相涵泳已深，不劳推理而一旦豁然有所彻悟，如灵光一现，如伏泉暴涌，虽不必有层次的逻辑线索，而厘然有当于人心，使人不能否认其为真理。”在这两种思维方式中，西方文论家多习惯于前者，而中

国古代文论家则多习惯于后者。一般来说，中国古代文论家不象西方文论家那样，主要从世界观总体出发进行研究，经过思辩、推理，由宏观而微观地建立起体系，而是偏重于对具体的文艺现象作感悟性的评价。西方文论带有更多理性思辩的特征，中国古代文论因偏重于直观，故带有更多的主观感情的色彩。中国古代文论的这种特征同样体现在词论中。下面拟对词论的特点、长处和不足作一具体介绍。

从形式言，多随感漫兴式的记录、画龙点睛式的评点，而缺少系统的理论研究，在有关词论的专门著作中，没有出现过象刘勰的《文心雕龙》那样“体大思精”、“笼罩群言”（章学诚《文史通义·诗话篇》）的巨制，即使象晚出的较有体系可寻的《白雨斋词话》、《蕙风词话》、《人间词话》，也仍是语录的结集。有的著作纯粹是作品的评点，如黄昇的《花庵词选》、张惠言的《词选》、谭献的《篋中词》等。当然，说它缺少系统的理论研究，并不等于说，所有的词论著作都是相互之间毫无联系的、零乱的语录的结集。而一部真正具有理论价值的词论专著，总有自己的理论核心，如周济的《介存斋论词杂著》以“寄托”说为中心，陈廷焯的《白雨斋词话》以“沉郁”说为中心，王国维的《人间词话》则以“境界”说为中心。但由于是语录式的，就未能阐明各条语录相互之间的有机联系。

从方法言，重在对具体作家、作品的评论，对具体事实的叙述。这种方法重在微观的研究，具体扎实，不空洞，不浮泛。然而它的不足正在于没有能够由微观进而上升到宏观的研究。也就是说，它重视个别，忽视了一般；重视具象，忽视了抽象；缺少纵向、横向的综合论述，缺少对规律性的探讨。当然，有的词论也有纵向的论述，有横向的比较，如对不同作家风格的比较、不

词流派特征的比较、不同时代词的特点的比较，以及对前后不同时期沿革演化的阐述，但大多过于简略，为数亦不多。

上述词论的形式与研究方法的特点带来了一些缺陷，但这只是一个方面。另一方面它却又带来了不少优点：

一是具体性。词论家通过对具体作家、作品的评价，体现他们的审美理想和审美情趣。这种特点使读者感到作品的意境美、结构美、语言美、韵律美，作家的风格美，是具体可感、可以捉摸的，通过他们的言传，能更好地意会。他们对于词的本事的叙述比诗论更加细腻，有的就是一篇优美动人的故事。虽然词论家不一定作出规律性的总结，但我们站在宏观的角度，透过这些具体的评论与叙述，仍能了解到各类作品所赖以产生的主、客观条件，了解到某一时代的词坛风气与审美趋向，以及某个作家群体风格特点形成的原因。也就是说，它的具体性，不仅在审美方面提供了有价值的东西，而且为宏观的研究贡献了富于启发性的见解，提供了大量宝贵的资料。

二是精警性。以词人身份而兼词论家是中国词论史上普遍而突出的现象。词论家多半有丰富深刻的创作体验，对词的鉴赏会心特远。其随感漫兴式的记录，往往是“悟性”灵光的闪现。它要言不烦，高度浓缩，极其精粹，一语中的。比如王国维在《人间词话》中评苏、辛词：“苏词旷，辛词豪。”用“旷”和“豪”两个不同的词，即相当精确地概括了二人词风的不同特点：一偏于清旷，一偏于豪雄。又如陈廷焯评辛弃疾《摸鱼儿》的开端：“‘更能消’三字，是从千回万转后倒折出来，真是有力如虎。”（《白雨斋词话》）揭示出这种“陡起”的背后，蕴藏有深沉积久的忧虑。梁启超评周邦彦《兰陵王·柳》“斜阳冉冉春无极”一句说：“绮丽中带悲壮”（《饮冰室评词》），揭示出作者以春色的无边无际、太阳的缓缓西

沉，建构起一个绮丽的境界，体现出时空的无限，暗含宇宙无穷与人生短促的矛盾这一深刻的哲理。这些评语都别有会心，启人深思。

三是形象性。词论和诗论一样，一般不作抽象的论说，而是寓理性评价于形象之中。如陈子龙形容词体的性质是：“其为体也纤弱，所谓明珠翠羽，尚嫌其重，何况龙鸾。”（《王介人诗余序》）描述是何等精妙！它使人联想起浮云、飞絮、游丝，从这些具体之物中感受到词的轻柔的特点。又如周济评价作家风格时说：“毛嫱、西施，天下美人也；严妆佳，淡妆亦佳，粗服乱头，不掩国色。飞卿，严妆也；端已，淡妆也；后主，则粗服乱头矣。”（《介存斋论词杂著》）把温飞卿词的艳丽，韦端已词的淡雅，李后主词的直抒胸臆、毫无粉饰的特点，一一形象地加以展示。他还以“如花初胎”形容秦观词的含蓄美，以“天光云影，摇荡绿波”比拟吴文英词的灵动美，均形象鲜明，启人联想。再如谈章法，文论、诗论中有“一波三折”、“波澜迭起”等形容词，词论中则描绘得更加形象。如毛稚黄说，词“如娇女步春，旁去扶持，独行芳径，徙倚而前，一步一态，一态一变。”（见《古今词论》）从以上几例，我们还可以看出：词论家在形象地论述某一问题时，其取譬对象多为美丽的女性，美人服饰，此外还有花、鸟、风、月等，同样带上了词的某些特征。这种议论形象化的特点使人感到具体而亲切，读来决无枯燥乏味之感，反使人浮想联翩，从中得到莫大的美感享受。

四是抒情性。由于是随感、漫兴，论者在欣赏某一作品时，即沉浸于这一作品的意境之中，根据自身的经验，发挥自己的联想，或者褒扬，或者贬抑。因此，词论往往带有浓厚的主观感情色彩，富于抒情的意味。它多半不是直接在明晰的理性指导下评

价具体作品，而是在抒情中包容着自己的理性评价。如顾梁汾评纳兰词说：“容若词一种凄婉处，令人不能卒读，人言愁我始欲愁。”（见《词苑萃编》卷八）他通过自己的情绪感受，体现了作品感人的魅力来自于作者的情真意挚这一真理。郑文焯评苏轼《水龙吟》起句“小舟横截春江，卧看翠壁红楼起”说：“突兀而起，仙乎！仙乎！”（《评东坡乐府》）在赞叹声中带出了苏词那种超旷、飘逸、神妙的特点。又如南宋王灼的《碧鸡漫志》评柳永词时说：“唯是浅近卑俗，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。”流露出对柳词俚俗的鄙薄，实际上体现了从北宋开始的崇尚儒雅的审美风尚。这种带情感色彩的评论，或者是作者本人受到作品感染的结果，或者是作者某种审美倾向的流露。凡是体现了真知灼见的抒情式评论，往往能引起以情感感染人的效果，使读者产生强烈的共鸣，并在共鸣中体验到其中所包含的理性的内容。

五是审美范畴的模糊性。因为是随感、漫兴的记载，他们在提出某一新的审美范畴时，每每没有明确的义界，即便是同一人使用这一范畴时，前后含义也不尽一致。这种模糊的特点既有它的短处，也有它的长处。其短处是它的不确定性与不明晰性，使后人在诠释时歧议纷起，常常莫衷一是，使用时也按各自不同的理解赋予它特定的含义。其长处是不把某一审美范畴的蕴义说得过死，便使人在对它的理解上具有较大的灵活性，从而使它的内涵呈现出丰富性的特点。如“骚雅”这一范畴，在词论中似首见于南宋初鲟阳居士之《复雅歌词序》。《序》谓唐宋以来之歌词，“温骚雅之趣者，百一二而已”。张直夫（侃）为词序，亦云词须“靡丽不失为国风之正，闲雅不失为骚雅之赋”（见周密《浩然斋雅谈》）。其所指均为《骚》、《雅》遗意。他们不过偶一用之。至宋末张炎作

《词源》，便多次使用这一审美范畴评价宋人词作，影响后世甚大，元代陆辅之《词旨》、清代陈廷焯《词则》以及况周颐等均加沿用。张炎使用这一审美范畴时，其内涵有时与鲟阳居士、张直夫使用时相同，如评姜夔《暗香》、《疏影》、《八归》、《扬州慢》等词“不唯清空，又且骚雅”；但有时又偏重于指语言的雅炼，如说周邦彦“出奇之语”，如能“以白石骚雅句法润色之，真天机云锦也”。后人在运用这一审美范畴时所指亦各有偏重。有时是指风格的清雅，如况周颐评段诚之“月边鱼，水边钗。花底风来，吹乱读残书。”“归去不妨簪一朵，人也道，看花来”等语：“骚雅俊逸，令人想望风采。”（《蕙风词话》卷三）有时又侧重指文辞的雅洁，如蒋兆兰《词说》说：“头巾气语，南北曲中语，世俗习用熟烂典故及经传中典重字面，皆宜屏除净尽，务使清虚骚雅，不染一尘，方为笔妙。”而陈衍在《石遗室诗话》中则将“骚雅”二字拆开，以为二者各有所指。他说：“曰：‘词者，意内而言外也。’意内者骚，言外者雅。苟无悱恻幽隐不能自道之情，感物而发，是谓不骚。发而不有动容阅约之词，是谓不雅。”他认为“骚”是指为外物触发的内心真情，“雅”是指最能充分表达这种真情的灵动疏畅意蕴丰厚的言辞。后人的这些说法，有的是对鲟阳居士提出的这一审美范畴原有含义的发挥，有的未必尽合原意，但无疑它们都使这一审美范畴的内涵得到了进一步的丰富与发展。这正是模糊性所带来的优点。其他审美范畴亦有类似情况。

上述词论的这些优点，常常是相互结合在一起的。具体性、形象性、抒情性、精警性数者，有时很难加以分割，如前举之“严妆”、“淡妆”、“粗服乱头”的形象比喻，何尝不精警，何尝不充满赞美之情！仅为行文方便计，而条分缕析之。

三

词论包含的内容十分广泛。如果我们不是孤立地看某一条词话、某一本词话著作，而是把它们作为一个整体来看的话，那么，我们完全有理由说，它本身就是一个有关词的理论的无所不包的体系。词的产生与演变（包括词与音乐的关系）、词的创作与借鉴、词的创作主体与词的客观社会效用、词的鉴赏与批评、词的风格与流派，等等，都是历代词论家在不断探索的问题，并且取得了丰硕的成果。它正是以其丰富性与独特性相结合的内容，给中国古典文论的宝库增添了异样的光彩。

首先，它丰富了古典文论中的文体论。我国历来习惯于将文学分为散文与韵文两大类，而在韵文中又有诗、词、曲、赋等体裁。词虽同属韵文这一大家族，但它又毕竟别是一家眷属，在体制、韵律、题材、风格、艺术表现手法等方面都有不同于其他韵文之处。并且，词的产生是和文学、音乐发展的特定阶段相联系的，它的发展有自己的历史轨迹，它在发展过程中有它自己的一些特殊规律。前代词论家一方面运用比较的方法，对词与诗、曲（主要是诗）的不同处，进行了可贵的探索。特别是对词的传统特色，如婉曲、柔媚、轻灵、细腻、纤巧等作了相当精微的研究，并对这种特色形成的原因，从音乐形式的影响、“词主言情”的情感特点、表达此种感情的载体（取材的选择）和特殊的艺术手法（多用象征、比兴），以及语言运用的要求等各个方面进行了细致的分析，进一步论断了词“别是一家”的地位。同时，他们在占有丰富材料的基础上，对词的缘起从音乐、文学等角度进行追索，对词的发展作了断代的或通体的考察，对其中带规律性的东西进行了有益的探讨。特别是到清代、近代，当词论家和词发

展的特定阶段保持一定的距离时，便有更大的可能从宏观上去把握词的演变历程，作一番鸟瞰式的梳理工作。如他们以诗的发展阶段比喻词的发展情况，谓“唐犹汉魏，五代犹两晋六朝，两宋犹三唐，元明犹两宋”（陈廷焯《白雨斋词话》卷五），或直接指出“词肇于唐，成于五代，盛于宋”，“亡于明”，“复兴于清代”（陈匪石《声执》）。提法虽不见得处处中肯，但大体上概括了词的发展线索。对于促进词的发展的诸因素，如文学自身运动发展的趋向、人们审美心理的影响、杰出作家的作用、时代升降的制约、不同的社会因素在词的合乐期和词的脱离音乐期所产生的不同影响，均有精到的论述。前人对词体缘起、流变及其特色的研究，是中国古代文体论中不可缺少的一个重要组成部分。

其次，发展了古典诗歌的创作论。创作理论涉及的范围颇广，包括触物兴感、立意、构思、艺术方法、作品风格等等。就词论而言，它对创作论的贡献有两点特别值得提及。一是对“比兴”说的发展。在词的创作中比兴多于赋，比兴的运用较之于诗也有很大的变化。在词中比、兴连用，已不是一种单纯的艺术方法，而总是与某种思想和政治观点的寄托紧密结合在一起的。词论家在总结词的创作经验的基础上把传统的“比兴”说发展到了一个新的阶段。张惠言在《词选序》中提出的情物契合（“惻隐盱愉，感物而发，触类条畅，各有所归”）说，周济在《介存斋论词杂著》中提出的“有寄托入”、“无寄托出”之论，田同之在《西圃词说》中提出的“无其事，有其情”之说，况周颐在《蕙风词话》中提出的“即性灵，即寄托”的观点等等，都是在这一个问题上发表的具有独到性的见解。二是对艺术辩证法的发展。词论中提出了很多相对的范畴，如工与易、疏与密、浓与淡、虚与实、曲与直、顺与逆、巧与拙、轻与重、吞与吐、生与熟、陈与新、极炼与不炼、入籟

与天籁，等等。他们重视这些矛盾的对立面在词的创作中相辅相成所体现的和谐美，同时也十分重视它们之间相反相成所体现的交衬美。对后者，在理论上尤多有发挥。在词的创作中，人们曾大量地运用这样一种方法，即通过强化、扩展矛盾的这一方以突现矛盾的另一方来完成艺术美的创造，如以刚写柔，以轻写重，以浅写深，以拙显巧，在章法上注意离而忽合，合而忽离，扬而复抑，抑而复扬，在离合、抑扬之间形成强烈的反衬，愈离而愈合，愈抑而愈扬或愈扬而愈抑。明代沈际飞在评蒋捷的《霜天晓角》（“人影窗纱”）词时，说它“淡得浓，俚得雅，稚得老”（《草堂诗余集·别集》），即赞美作者善于在平淡中显深浓，俚俗中显雅致，稚气中显老到。对词中这种艺术辩证法论述比较集中而精当的当推刘熙载。他在《词概》中指出：“词之章法，不外相摩相荡（即摩擦动荡，互相矛盾，互相转化），如奇正、空实、抑扬、开合、工易、宽紧之类是已。”又说，词贵“寄深于浅，寄厚于轻，寄劲于婉，寄直于曲，寄实于虚，寄正于余”。他强调矛盾的对立面各自朝自己这一方向扩展加强，以达到更高、更完美的统一，所谓愈是相反，愈是相成。这些论述，使诗论中关于艺术辩证法的理论更加充实、丰富、完美。

第三，丰富了古典诗歌的鉴赏批评论。词论无疑地继承了诗歌中鉴赏批评论中的重要观点，如重视知人论世，强调诗品与人品的统一，讲究滋味醇厚等等。在词的创作中，由于比兴寄托的大量运用，作品中的艺术形象常呈现出烟水迷离的朦胧性质，因而给读者的欣赏，提供了更大的发挥主观能动作用的天地。谭献在《复堂词话》中提出了“作者之用心未必然，读者之用心何必不然”的著名观点。虽然有的人在运用于鉴赏具体作品时，难免穿凿附会，但它在理论上却具有合理的内核。它既肯定了创作主体