

历代词论新编

龚兆吉 编

北京师范大学出版社

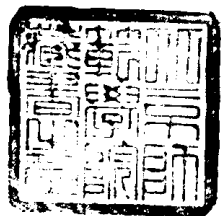


历代词论新编

龚兆吉 编



21003468



北京师范大学出版社

1003468

历代词论新编

龚兆吉 编

北京师范大学出版社出版
新华书店北京发行所发行
河北邯郸地区印刷厂印刷

开本：787×1092 1/32 印张：10.875 字数：208千

1984年11月第1版 1984年11月第1次印刷

印数：1—20,000

统一书号：10243·19 定价：1.50元

前 言

词论是词论家站在一定的立场，运用一定的观点，研究词的产生和发展，词的特点和社会功能，总结词家的创作经验和教训，依据鉴赏者的审美感受和审美需要，对词家及其作品进行评价，而自成体系的理论著作。词论一经出现，反过来对词家的创作和鉴赏者的兴味产生巨大影响。词论是我国古典文艺理论的一个组成部分，是一份宝贵的文学理论遗产。

词论家的观点不是凭空产生的。“人们的观念、观点和概念，一句话，人们的意识，随着人们的生活条件、人们的社会关系、人们的社会存在的改变而改变。”（马克思恩格斯：《共产党宣言》）历代词论家由于他们各自所处的时代不同，生活条件和社会关系的各异，这就决定了他们的思想观点和审美修养互有差别。但是，他们又都生活在我国封建社会里，同样受着封建社会思想意识的教育和熏陶。因此，他们的著作，尽管各抒己见，互有争议，却仍然有继承，有借鉴，显示出同一社会意识形态的来龙去脉，而明显地带有时代和阶级的烙印。虽然，他们的著作不免泥沙俱下，但却瑕不掩瑜。“判断历史的功绩，不是根据历史活动家没有提供现代所要求的東西，而是根据他们比他们的前辈提供了新的东西。”（列宁：《评经济浪漫主义》）因此，我们清理、研究这份文学理论遗产，必须既要识别其精华，肯定其历史功绩，又要辨清其糟粕，认识其局限性，予以批判继

承，这才能作到“古为今用”。

我国历代词论家，也象词人一样，有着流派之分。他们往往由于门户之见，思想意识的偏颇，审美观点的差异，再加上当时资料的缺乏，对有关词的某个专门问题、某一流派、某一词人、某些篇什、甚至某些名句，持有不同的观点，做出各以为是的论断。我们就此酌情选取了一些有代表性的各家见解，以供读者参阅、比较、研究。古人所争论的有关词的一些问题，有的在今天学术界已得出大致相同的看法，有的则尚待今后作进一步的探讨。在这里我只将几位主要词论家对于词的起源、发展、流派、作家评论诸问题的基本观点和论述，理出几条线索并分别做一点介绍。

一、词的起源问题

关于词的起源问题，历代词论家进行了长期的多方面的探索和论证。把他们的纷繁意见归纳起来，可分为倚声说和诗余说两大类。持诗余说者对词的起源有种种解释。如宋代的胡寅曾经指出：“词曲者，古乐府之末道也。古乐府者，诗之旁行也。……名之曰曲，以其曲尽人情耳。”（《题酒边词》）张铉则进一步认为：“自变体以来，司花傍辇之嘲，沈香亭北之咏，至与人主相友善，则世之文人才士，游戏笔墨于长短句间。”（《题梅溪词》）明代的钱允治则写道：“词者诗之余也，曲又词之余也。李太白有《草堂集》，载《忆秦娥》《菩萨蛮》二词，为千古词家鼻祖。故宋人有《草堂诗余》云。”（《国朝诗余序》）这些都是从“诗言志”“词言情”的传统观点出发，把诗作为正统，词起源于诗人余绪的游戏之笔，只能算是旁枝侧出。又如清代的柯煜

则提出：“粤稽诗降为词，六朝潜启其意。而体创于李唐，五代继隆其轨。”（《绝妙好词笺序》）纪昀等人则认为：“诗降而为词，始于唐。若《菩萨蛮》《忆秦娥》《忆江南》《长相思》之属，本是唐人之诗，而句有长短，遂为词家权舆，故谓之诗余。为其上承于诗，下沿为曲。”（《四库全书提要·御定历代诗余》）这都是从诗的发展变化来论述词的起源，仍然把词看成是诗的附庸。况周颐不满于前人带有贬意的论述，他争辨说：“诗余之‘余’，作‘赢余’之‘余’解。唐人朝成一诗，夕付管弦，往往声希节促，则加入和声。凡和声皆以实字填之，遂成为词。词之情文节奏，并皆有余于诗，故曰‘诗余’。世俗之说，若以词为诗之贻义，则误解此‘余’字矣。”（《蕙风词话》）

持倚声说者则是结合音乐发展变化去探索词的起源，更是众议纷纭。如北宋学者沈括曾经指出：“诗之外又有和声，则所谓曲也。古乐府皆有声有词，连属书之。如曰贺贺贺、何何何之类，皆和声也。今管弦之中缠声，亦其遗法也。唐人乃以词填入曲中，不复用和声。”（《梦溪笔谈》）这就是把词的兴起和音乐的发展变化联系起来的主张。南宋的王灼也主此说。他认为：“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。”（《碧鸡漫志》）王灼所说的“曲子”，就是指逐渐流行于隋唐的燕乐。这种音乐来自西域，在当时是一种新的乐曲。由于“曲子”的出现和流行，配乐的“曲子词”也就随之而产生了。词乃是“曲子词”的简称。稍晚于王灼的胡仔则提出：“唐初歌辞，多是五言诗，或七言诗，初无长短句。自中叶以后，至

五代，渐变成长短句。及本朝，则尽为此体。”（《茗溪渔隐丛话后集》）胡仔所说的长短句，就是词。他也是从歌词随着音乐的发展变化角度来探讨词的起源，而推断词的出现是唐中叶以后的事情。出生比他稍晚的陆游，则提出“倚声制辞，起于唐之季世”。（《长短句序》）后来朱熹把沈括的观点明确起来，他说：“古乐府只是诗，中间却添许多泛声。后来人怕失了那泛声，逐一声添个实字，遂成长短句，今曲子便是。”（《朱子语类》）明代的词论家，大都继承宋人以辞配乐的观点来论证词的起源，他们所得出的结论又各有不同。如俞彦认为：“词于不朽之业最为小乘。然溯其源流，咸自鸿蒙上古而来，如亿兆黔首固皆神圣裔矣。”（《爱园词话》）他是把古代歌谣和词看成为一体的。陈霆则认为“词始于南北朝”，他的论据是：“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”（《渚山堂词话序》）。杨慎的主张则是：“填词起于唐人，而六朝已滥觞矣。”（《词品》）他的论据是“诗词同工而异曲，同源而分派。在六朝若陶弘景之《寒夜怨》、梁武帝之《江南弄》、陆琼之《饮酒乐》、隋炀帝之《望江南》，填词之体已具矣。若唐人之七言律，即填词之《瑞鹧鸪》也。七言律之仄韵，则填词之《玉楼春》也。”（《词品序》）杨慎和陈霆的观点，可以说是同中有异。到了清代，“浙西派”的领袖朱彝尊和汪森，为了抬高词这一文体的身价，反对称词为“诗余”。他们一方面尊崇李白为词宗，认为“填词入调，则自开元、天宝始”（朱彝尊：《群雅集序》）；另一方面又去寻根求源，而提出：“自有诗，而长短句即寓焉。《南风》

之操，《五子之歌》是已。周之颂三十一篇，长短句居十八；汉《郊祀歌》十九篇，长短句居其五；至《短箫饶歌》十八篇，篇皆长短句。谓非词之源乎！”（汪森：《词综序》）这种诗词同源的主张，实质上是儒家传统的“文源于五经”观点的翻版。由于在清代词坛上，“浙西派”长期占有统治地位，所以朱、汪的主张一直起着支配作用。后来“常州派”的领袖张惠言起来反对朱、汪牵强附会的主张，而认为：“词者，盖出于唐之诗人，采乐府之音，以制新律，因系其词，故曰‘词’。”并进一步指出词的起源在于“其缘情造端，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”。（《词选序》）张惠言探索词的起源问题，着眼于里巷男女宣泄哀乐之情，并与贤人君子婉转透露幽约怨悱之情同样看重，这种主张突破了前人只就音乐发展变化去论证词的起源的传统观念，而前进了一大步。

综观历代词论家对词的起源的论述，无论是诗余说者还是倚声说者，都是自觉或不自觉地忽视词来自民间这一根本事实，而只就形式方面，在贤人君子、著名诗人的作品中去寻找根据，那就只能陷入长期争论，不能真正解决问题。

近代发现了敦煌石室所藏的唐人写本《云谣集杂曲子》，集中所载的大都是无名氏的作品，其内容不少是反映下层社会人民的生活、思想、感情和愿望的，在形式上也出现了长调。这些作品，题材广泛，思想感情真挚，采用长短互用的句式，风格刚健清新，歌唱起来容易上口，不需要象五言七言诗那样必须加添虚声相衬了。所以这种长短句互用的形式深为乐工所喜好，它来自民间，唐初就在民间广泛流

传了。敦煌曲子产生的年代，比相传为唐玄宗所写的《好时光》、梅妃所写的《一斛珠》以及李白所写的《菩萨蛮》《忆秦娥》都要早得多。鲁迅曾经正确地指出：“歌，诗，词，曲，我以为原是民间物，文人取为己有，越做越难懂，弄得变成僵石，他们就又去取一样，又来慢慢的绞死它。……词，曲之始，也都文从字顺，并不艰难，到后来，可就实在难读了。”（《给姚克的书》）人民是物质财富和精神财富的创造者，词起源于民间是任何人抹杀不了的事实。但是，也应当看到敦煌曲子还只是词的雏型，并不完全具备一种新文体所应有的独特的格律和形式。约在唐代开元以后，文人学士仿作日益增多，词才逐渐形成具有特定格律并适合于配乐演唱的新文体，而逐渐取代了五七言律绝在燕乐中的地位。于是词这枝古典文苑中的新葩，就姹紫嫣红地开放了。

二、词的发展概况

“时运交移，质文代变”，“文变染于世情，兴废系乎时序”（刘勰：《文心雕龙·时序》）。这是文学发展变革的规律。只要结合着社会的变革、时代的推移和风尚的演变，是能够认识清楚词的产生、发展和变化过程的。清代词论家田同之曾经指出：“词始于唐，盛于宋，南北历二百余年，畸人代出，分路扬镳，各有其妙，至南宋诸名家倍极变化。盖文章气运不能不变者，时为之也。”（《西圃词说》）凌次仲也认为：“词者诗之余也，昉于唐，沿于五代，具于北宋，盛于南宋，衰于元，亡于明。”（见谢章铤：《赌棋山庄集词话续编》三）田同之所说的词的“变”

和“时”的内容是什么？凌次仲所说的词在各个时代的演变又是怎样的呢？

唐代中叶，号称复兴，经济日趋繁荣，乐师歌伎活跃于都会城市，为词的产生和传播提供了有利的社会条件。唐代末年，封建王朝日益没落，宦官专权，政治黑暗，藩镇割据，战祸连年，民不聊生，唐帝国终于被农民起义的巨大浪潮所摧毁。在大厦将倾的时候，封建士大夫和一些骚人墨客，既不敢面对现实，更无力变革现实，只好沉浸在浮靡颓废的生活中，他们的词作大都是倚红偎翠，流连光景，充溢着哀感顽艳的脂粉气。继唐之后，出现了五代十国分裂动荡的局面，地处边远的西蜀和拥有长江天堑的南唐战乱较少。但是前蜀以王建、后蜀以孟昶、南唐以李璟、李煜为首的统治集团，苟且偷安，而晚唐颓废的词风，正好适合于他们歌舞宴享及时行乐的生活情调，于是王建、孟昶、李氏父子以及他们所豢养的文人学士在罗绮香泽之中制作了大量的艳词。这种芬芳悱恻、缠绵低回的词风，风靡一时，波及北宋。

宋统一了中原和江南，出现了一个时期的繁荣景象。公会家宴，洗尘饯别，必有歌伎侑酒，讴歌唱曲成了一时社会风尚，于是词坛人才辈出。北宋初期，词的创作尚有唐、五代《花间》词派的遗绪。直到柳永、苏轼崛起，才各树一帜，在思想内容和艺术形式上都有所创新，为词的进一步发展开拓了崭新的天地。在他们的影响下，涌现出了一大批富有才华的词人，使词的创作出现了百花争妍的局面。掌乐机构大晟府的建立，并经周邦彦等人对新旧乐调的清理和调整，词的格律也就确立了。北宋末年，阶级矛盾和民族矛盾

日益尖锐，金人占领中原，北宋灭亡。赵构南迁，建立南宋。恢复还是偏安，成为南宋小朝廷主战与主和两派长期争论不休的问题，统治者的苟安享乐和有志之士的力图复兴形成了鲜明对照。南宋朝政长期为主和派所把持，文恬武嬉，士气消沉。他们制造出种种歌舞昇平的假象，麻痹人民的抗金斗志。这些在南宋词坛上有着强烈的反映。辛派词人“抚时感世”，以他们大量的爱国主义词作在词坛上显示了凛然的民族正气。与此同时，以姜夔为代表的一派词人，在词的创作上以格律为主，讲究词法，推敲声韵，雕琢字句，使词远离民族危难的现实，成了象牙之塔中的艺术摆设，沿袭下去，至南宋末期词完全走上了专门在文字、声律上下工夫的歧途。但是，对姜派词人及其作品，不少词论家却予以多方面的赞扬，甚至说：“词至南宋始极其工，至宋季始极其变，姜尧章氏最为杰出。”（朱彝尊：《词综发凡》）当然对姜词在艺术上所取得的成就及其部分作品的好的思想内容应当重视，但必须进行全面的分析和评价。象这种抛开姜夔不少词作中不健康的思想内容，孤立地推崇其艺术成就，就不免把词的创作引入歧途。清代“浙西派”词人盲目地师法姜夔，终于陷入形式主义泥坑而不能自拔，这是个值得人们深思的问题。

词发展到宋代，其思想内容之广泛，艺术技巧之高超，都达到了极盛时期。这就使得元明文人难以继武，在创作上不得不另辟蹊径。早在北方地区流行的曲已经逐渐形成了一种新的文学样式，唱曲代替了讴词，词的唱法日渐被人遗忘。这一历史时期的文人学士转向制曲，偶而填词，那不过是借以消愁解闷附庸风雅而已。这就是后来词论家所说的词“衰

于元，亡于明”的事实。清代词人虽多，但只能以两宋名家为楷模，亦步亦趋，仅仅成为宋词微弱的回声，没有什么创新。但在总结历代词人创作经验教训方面，清代词论家在理论方面所取得的成就，却远远超过前人，这是不能忽视的。

三、历代主要词论家的得失和影响

“饥者歌其食，劳者歌其事”（何休语），紧密结合现实生活是民间歌谣的主要特点。产生于民间的词，是一面莹澈的镜子，它为我们映现出了一个清新、粗犷、富有生命力、带有泥土芳香的世界。那种从艺术形象中所反映出来的下层人民的生活遭遇和所流露出来的真挚、淳朴、深厚的感情，深深地打动着我们，给我们以美的熏陶和享受。许多无名氏的词作，以它们特有的艺术魅力，永葆其艺术生命的长青而流传至今，这绝不是偶然的。而历代词论家却很少重视并总结这些词作的艺术成就。当然对封建社会的词论家，不能想当然地苛求他们必须做些什么，而要实事求是地看到他们曾经做了些什么，从而给予应有的评价。我们试以历来影响较大的几篇词论为例，去考察一下历代词论家在评论词的创作方面的得失和影响。

北宋中叶以前，虽然没有论词专著，但是一些文人士涉及词的零星言论，已接触到当时词的创作特点和要求。如五代后蜀的欧阳炯曾经指出：“有唐已降，率土之滨，家家之香迳春风，宁寻越艳；处处之红楼夜月，自琐嫦娥”；“绮筵公子，绣幌佳人，递叶叶之花笺，文抽丽锦；举纤纤之玉指，拍按香檀。不无清绝之词，用助娇娆之态。”（《花间集序》）这种风气，波及北宋。如北宋的张耒也曾以

“盛丽如游金、张之堂，而妖冶如揽嫫、施之祛”（《东山词序》）来赞美词的艳丽。由于词的主要题材不出闺情，词句华丽雕琢，表现委婉柔弱，人们便称词为“艳科”，把柔美的“婉约”词风当作正统，而苏轼词作的“豪放”风格则被贬为异端。这就是早期论词的传统观点。

北宋末年女词家李清照（1084—约1151）写了一篇《词论》。这是采用传统观点并结合她早期创作经验的词论专著，也是我国封建社会词坛第一篇著名的词论专著。她系统地评论了唐至北宋诸词家创作的得失和倾向，从而主张词须高雅、浑成、典重、铺叙、故实，要求词应分五音、五声、六律、清浊、轻重以协乐，并提出“词别是一家”的观点，以严格划清诗词之间的界限。在李清照之前，柳永的部分词和苏轼的词作取材广泛，突破了词写儿女艳情的狭小天地，把吊古伤今、感慨身世、悼亡送别、社会风貌、山川景物纳入词的范围，为词家开拓了新天地，使词作具有较多的社会内容。柳词语言的通俗化口语化深受广大群众所喜爱，苏词打破了诗词的界限是对传统观念的有力冲击。李清照却批评柳词“辞语尘下”，批评苏词“皆句读不葺之诗尔，又往往不协音律”，正代表了北宋词坛的守旧思想。徽宗崇宁四年（1105）设置大晟府，要求掌管和整理古乐修订今律为宫廷服务。精通音律的词家周邦彦曾掌管大晟府，他力图把词的格律、法度和型式规范化。李清照的观点，正代表了这种趋势。固然她对李煜、秦观、黄鲁直等人词作的评价是正确的。她所提出的“词别是一家”，要求诗词应有所区别，有其合理的一面，但是她把诗词的界限绝对化，就会把词局限于“艳科”的小圈子里，那就必然使词作脱离社会现实而

僵化没落。事实上她在金灭北宋之后，随着战乱而流落江南，生活的巨变开拓了她的眼界，思想感情也有了变化。她后期的词作并不斤斤于高雅、典重、故实和声律，而突破了她前期的守旧理论。然而后来不少词论家却不顾李清照后期的创作经验，而紧紧追随她前期的守旧理论，这是她始料所不及的吧。

张炎（1248—1314后）于《词源》中提出了“意趣高远”、“雅正”和“清空”的观点，作为评论词作的标准。他认为：“词以意趣为主，要不蹈袭前人语意”。他赞扬苏轼的《水调歌头·中秋》、王安石的《桂枝香·金陵怀古》、姜夔的《暗香》《疏影》等词作，“皆清空中有意趣，无笔力者不易到”；并批判周邦彦的词作，“意趣却不高远，所以出奇之语，以白石骚雅句法润色之，真天机云锦也”（见《词话丛编·词源》，下同）。张炎以“意趣高远”为标准，对不同的词作分别予以恰如其分的赞扬和批评，有助于人们审美观点的提高，也使后来的词家获得艺术借鉴，这是其可贵之处。但是，由于他不重视词家的思想观点，只强调笔力的有无，语言和句法的润色，而看不到语言只是词家表情达意的工具，这就有着舍本逐末的片面性。词家的思想情感正确而美好，又具有卓越的语言表达能力，固然能为其词作着色生花，词家的思想情感有问题，“言为心声”，即便有巧妙的语言表达能力，也不能掩饰词作的根本缺陷。从这里我们可以看出张炎轻视思想内容，偏重艺术技巧的倾向。

“雅正”是张炎评词的又一标准。他认为：“词欲雅而正，志之所之，一为情所役，则失其雅正之音”。他以这种

观点对宋代词坛“软媚”的“浇风”进行了严肃的批评，并指出词作应当“存骚雅”，具有“乐而不淫”的健康情调。他认为北宋词家柳永和周邦彦的不少作品“为情所役”、如周词中的“最苦梦魂，今宵不到伊行……天便教人，霎时相见何妨”（《风流子》），“又恐伊，寻消问息，瘦减容光”（《意难忘》），“许多烦恼，只为当时，一饷留情”（《庆宫春》）等，都是对沉缅于儿女私情的描写，而流露出一种不健康的绮靡情调。在柳、周的笔下，佳人已发展成为歌伎媚女，《花间》词中那种风流蕴藉，已变成为对男女私情不加隐讳的直接描写，其影响是相当广泛的。因此，张炎指责他们使“淳厚日变成浇风”是有理由的。与此相对照，张炎提出词作应当象陆雪溪的《瑞鹤仙》（脸霞红印枕）、辛稼轩的《祝英台近》（宝钗分）那样，“景中带情而存骚雅”，尽管是“簸弄风月”，却不“邻乎郑、卫”，这是他所提倡的。张炎的“雅正”观点不是张炎的独创，早在南宋中叶，就有一些文人学士不满意柳永、周邦彦等人给词坛带来的俚俗之气，提出了大同小异的“复雅”的意见。张炎把那些含有正统思想成分的意见和主张系统化、理论化，而成为一套较明确完整的观点和理论。正由于受到正统思想的支配，“雅正”以俗为对立面，连柳、周等人对词的通俗化的贡献也不要了。在“雅正”观点的支配下，张炎既不满于柳、周的“软媚”，也反对辛稼轩的“粗豪”，就不免带有回到《花间》的复古倾向。

“清空”是张炎评词的独创观点。他提出：“词要清空，不要质实；清空则古雅峭拔，质实则凝涩晦昧。”他认为“姜白石词如野云孤飞，去留无迹”，并赞扬其《暗香》

《疏影》《扬州慢》等等词作，“不惟清空，又且骚雅，读之使人神观飞越”。与此相对照，他指出：“吴梦窗词如七宝楼台，眩人眼目，碎拆下来，不成片断。”他批评吴词“太涩”。吴文英长期作幕僚，以清客身分寄人篱下，仰人鼻息，既生活空虚，又不敢畅所欲言。因此，他在写作中，为了掩饰思想内容的贫乏，便只能在词藻方面下功夫，追求字句工丽，讲究声韵和谐，堆砌典故，用意晦涩，思想朦胧，读了他的词作之后，使人难以明了其用意所在。然而，当时尹惟晓却推崇道：“求词于吾宋，前有清真，后有梦窗。此非予之言，四海之公言也。”（见《词综》卷十九）这种过誉的赞扬，正反映了吴词形式主义倾向影响之深广。为了清算南宋末年词坛的不正之风，张炎在反对吴词“凝涩晦昧”的同时，大力提倡以姜词为榜样，强调“清空”“骚雅”，推崇“古雅峭拔”的风格，并提出属辞“不要质实”，要“疏快”；词中的句法，“要平妥精粹”；用事“要体认著题，融化不涩”等等救弊的办法。这对于澄清南宋末年词坛所存在的问题是有积极意义的。但是，也应当看到，张炎所提出的救弊办法，大多偏向于艺术形式方面，不大重视思想内容的充实和面向社会现实；再加上他在谈论创作时，十分讲究声律，甚至主张可以不顾作品的特定内容，为了协律而任意改字。他本意是要清算吴词的形式主义倾向，而结果却产生了倡导形式主义的另一倾向。张炎在《词源》中所暴露出的这种弱点，也正是我国封建社会词论家带有普遍性的难以克服的弱点。

张炎的《词源》大约完稿于元仁宗延祐初年，这时距南宋覆灭已四十来年了，许多问题似乎已失去时代的针对性，

但其历史意义和影响，却是不应当低估的。他不仅继承并发展了李清照所提出的词须高雅、浑成、协乐、典重的观点和“词别是一家”的主张，而且在这部词论专著中，对诸如《用事》《咏物》《节序》《赋情》等等都有所论述；那些对宋代唱词方面的记述，是一份可贵的资料；评词的三个标准，对清代的“浙西派”的词作产生了极大的影响。

清代“浙西派”词创始于朱彝尊（1629—1709），这一词派的指导理论是汪森（1653—1726）的《词综序》。汪氏的词论首先是尊体：为了抬高词体，他反对称词为“诗余”，认为古代的歌谣，句式长短不齐，那便是“词之源”，而断言诗词同出一脉。其次是认宗：为了尊崇姜夔，认为姜氏是挽救自西蜀、南唐以及宣和以来的词弊，而使词“句琢字练，归于醇雅”的功臣，并把“言情者或失之俚”的柳永、周邦彦，“使事者或失之伉”的苏轼、辛弃疾都排斥在外。朱氏也同时提出：“词至南宋始极其工，至宋季而始极其变，姜尧章氏最为杰出。”（《词综发凡》）由此不难看出，朱、汪论词，实际上是继承了张炎的观点而又推向了极端。这样，朱、汪重格律重形式的偏向，终于使“浙西派”的词作日渐走进了脱离社会现实、思想内容贫乏、缺少生活情趣的死胡同。

清代后起的“常州派”的词论家，把“浙西派”在理论和创作方面的偏差作为前车之鉴，另拓天地，在词论方面取得了一些突出成就。

张惠言（1761—1802）是“常州派”词的开创者，他的《词选序》和《词选》中对各词家的评语是这一词派的理论依据。张氏论词重视思想内容，强调比兴，为词论开拓了新途