

廖奔文存  
①

古典艺术卷

廖奔 著






廖奔文存  
①

古典艺术卷

廖奔 著

中原出版传媒集团  
中原传媒股份公司

 大象出版社

· 郑州 ·

图书在版编目(CIP)数据

廖奔文存. 1, 古典艺术卷 / 廖奔著. — 郑州 : 大象出版社, 2019. 2

ISBN 978-7-5347-9248-9

I. ①廖… II. ①廖… III. ①古典艺术—中国—文集  
IV. ①J-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 118512 号

**廖奔文存 1 古典艺术卷**

LIAOBEN WENCUN 1 GUDIAN YISHU JUAN

廖奔 著

---

出版人 王刘纯

责任编辑 管昕

责任校对 张迎娟 安德华 牛志远 裴红燕

装帧设计 付钺铤

---

出版发行 **大象出版社**(郑州市郑东新区祥盛街 27 号 邮政编码 450016)

发行科 0371-63863551 总编室 0371-65597936

网 址 [www.daxiang.cn](http://www.daxiang.cn)

印 刷 北京汇林印务有限公司

经 销 各地新华书店经销

开 本 787mm×1092mm 1/16

印 张 34.75

字 数 513 千字

版 次 2019 年 2 月第 1 版 2019 年 2 月第 1 次印刷

定 价 598.00 元(全四卷)

若发现印、装质量问题,影响阅读,请与承印厂联系调换。

印厂地址 北京市大兴区黄村镇南六环磁各庄立交桥南 200 米(中轴路东侧)

邮政编码 102600

电话 010-61264834

## 我的学术路径(代序)

我应该定位为文化与戏剧学者,时代际遇把我引向这方面的学术写作已经有三四十年了。这期间,无论我从事什么工作,始终笔耕不辍,到今天为止,大约出版了30本著作,其中有专著,也有论文、散文和剧作集。回视我的文字,大约涵括了如下内容:古典艺术、戏曲戏剧、文艺批评、传统文化。这也就是我的研究圈域,折射了我的学术面貌。

我下乡时写诗歌散文,大学读的是中文系,硕士读的是戏剧戏曲学,博士读的是中国古典文学,这是奠定我一生专业 and 事业的基础课程。而儿时住处邻着戏校,终日耳濡目染的是刀枪把子、悲欢离合和高亢悠扬的梆子旋律,这埋下我终生的乡音乡情。

我的学术生涯应当从读大学时算起。当时河南、山西出土了不少宋金墓葬,里面有杂剧演出的雕砖和壁画,各地也发现了一些宋元戏曲文物和戏台,这激发了我的研究兴趣,为此我进行了大量的田野踏勘和调查工作,足迹遍布黄河两岸的晋豫腹地,最终成果形成了我的第一本学术专著《宋元戏曲文物与民俗》。后来我进入中国艺术研究院戏曲研究所工作,长期进行中国戏曲史的研究。此外,20世纪80年代极其活跃的文化思潮使我眼界大开,除专业深入,积极投身其中去鼓涌,在报刊喷涌式地发表文章外,还参与主持编撰了大型传统文化反思丛书“蓦然回首”系列,引起社会广泛关注。一个偶然的机会有幸进入美国伯克利加州大学中国中心的中国民间文化—民间戏曲的博士后研究项目,得以一窥西方学府与学术堂奥,确立起东西方文化的宏阔视野,并写出《中国戏曲声腔源流史》一书。

归国后,在出版纪实文学《美利坚的诱惑》的同时,我锲而不舍地继续自

己戏曲文物研究的延伸项目：考察和研究古戏台，完成了《中国古代剧场史》。以后，我从戏剧起源、宗教戏剧、民间戏剧文化、戏曲格律与曲学各个方面进行突破，开始了写作中国戏曲史的攻坚战。这个写作持续了多年，是对功力、毅力和耐力的长久考验，最终形成四卷本 150 万字的《中国戏曲发展史》（与刘彦君合作，她负责戏曲文学部分），成为 20 世纪中国戏曲史研究的全面总结。另外，经过对东西方戏剧的观察与思考，心得归集于《东西方戏剧的对峙与解构》一书。

调入中国戏剧家协会以后，我失去了潜心科研的环境，但剧协工作提供了戏剧评论的新天地，我又兼任《剧本》月刊主编，从此开始了看戏、读戏、评戏的新经历。其间我马不停蹄，写出许多评论文章，也留下大量的观剧日记，后来都汇集成文集出版。长期的接触、熟悉和深入研究，使我对中国传统戏曲及众多的戏曲剧种产生了深厚情感，而基层民众对于戏曲火爆狂热的迷恋和情感家园式的留恋，更让我看到它的超常价值。然而，戏曲生态的一天天恶化，剧团和从业者生存条件的一天天恶化，让我痛心疾首。我写出《中华戏曲文化美学及其现代转型》《戏曲生态八论》《论地方戏》等论文讨论戏曲的价值，并在各种场合不断为戏曲呐喊和呼吁，希望能够改变现状。

事实上我在对民间戏曲进行长年考察调研的过程中，研究兴趣和视野早已扩大到广义的民间文化。早在我进行戏曲文物研究时，眼光就已经覆盖了戏曲砖雕、石刻、泥塑、壁画、年画、绘画、剪纸、织绣、陶塑、瓷器、器物装饰、戏台建筑等，这些今天都属于人类物质与非物质文化遗产的范畴。当联合国提出非物质文化遗产概念以后，我开始进行其理论构设，写出《中国非物质文化遗产特性论》等专门论文，同时也在四处行走的过程中，用考察报告、文化散文的形式表达我对文化遗产保护的强调和担忧，体现在《乡村社会报告》《千年丽江》《文化苏州》《梯田中国》等作品中。

这期间我的工作又发生变化，登上中国文学艺术界联合会和中国作家协会这样更高更广阔的平台，它使我能够站在中国文学艺术的整体基点上观察和思考问题，接触到不同的文艺领域，也使我越加开阔了眼界，我的学术生涯于是进入另一重天地。我开始更多撰写文艺评论方面的文章，同时也培养起更广泛的创作兴趣，涉及戏曲、话剧、舞剧、音乐剧、儿童剧、电影、

电视剧等,同时也爱好诗词歌赋、散文杂文的写作,自幼的书法爱好得到更多的实践和展现。

这套文存,是我此前学术方面文章的一个大致汇总。

我生是幸运的。与父辈比,我没有遭遇战争、瘟疫、饥荒和逃难,得以在和谐平稳的社会发展中施展自己的人生抱负,并亲眼见证了伟大祖国的和平崛起。我受到了最好的教育训练,一生能够凭自己的兴趣、爱好和目标读书并从事文化研究和著述,同时发展和延伸了自己的文艺创作兴致。我感恩于时代,感恩于国家,感恩于一切给了我这种条件和机会的人们。

2018年3月1日于北京紫竹公寓

## 目 录

- 诗、词、曲之分途 /001
- 论岑参边塞诗 /016
- 为情造景
- 柳宗元《渔翁》诗小议 /030
- “传奇四变”说发微 /033
- 宋文化的转型 /038
- 宋艺术论 /059
- 两宋时期表演艺术的时代性辉煌 /084
- 中州出土北宋戏曲文物论考 /110
- 晋南金代戏曲文物考索 /133
- 从平阳戏曲文物遗存看元杂剧发展的时空序列 /153
- 温县宋墓杂剧雕砖考 /169
- 荥阳石棺杂剧雕刻研究 /179
- 广元南宋墓杂剧、大曲石刻考 /188
- 河南洛宁上村宋金社火杂剧砖雕叙考 /201
- 北宋杂剧艺人肖像雕砖考 /207
- 宋金元仿木结构砖雕墓及其乐舞装饰 /215
- 胡祇通“九美”说乃为诸宫调说唱而立 /224
- “舞旋”考 /227
- 南宋杂扮绢画考 /232
- 宋辽金大曲图考 /235

- 宋李嵩《骷髅幻戏图》发覆 /244
- 从梵剧到俗讲  
——对一种文化转型现象的剖析 /248
- 从傩祭到傩戏 /264
- 目连始末 /277
- 目连戏文系统及双下山故事源流考 /299
- 清前期酒馆演戏图《月明楼》《庆春楼》考 /318
- 关于古典长篇小说《歧路灯》的注释 /328
- 从《歧路灯》看 18 世纪开封戏曲生活 /334
- 关于柳子声腔寻源的争论 /343
- 艺术与考古 /352
- 戏曲文物类说 /366
- 中国古代剧场形制沿革 /391
- 中国剧场史研究的承前启后 /402
- 晋南戏碑偶录 /411
- 一个值得注意的解诗视角  
——评《兴的源起》 /421
- 文学史家与审美悟性  
——读《古朴的文学》印象 /423
- 触扞晚明社会的大众心声  
——读《禁锢与超越——从“三言”“二拍”看中国市民心态》 /426
- 中华远古的海洋文明  
——读《龙凤文化源流》 /428
- 际会人伦的天象体系  
——读《天文与人文——独异的华夏天文文化观念》 /431
- 对中国神鬼文化进程的探究  
——读《天·神·人——中国传统文化中的造神运动》 /433
- 一支绚烂的文化源头  
——读《楚文化史》 /436

学术也是一种机缘

——陈江风《汉画与民俗——汉画像研究的历史与方法》序 /438

读书笔记:读余秋雨先生《中国文脉》 /441

乡村社会报告 /446

中国非物质文化遗产特性论 /468

文化苏州 /487

棠樾牌坊 /495

踏访中国古戏台 /505

踏勘中原戏曲墓葬 /508

请重视汉族古村落的保护 /511

如何看待中国的非物质文化遗产 /514

读史札记 /522

“文学遗产”里外观 /526

诗、词、曲、赋作为人类非物质文化遗产的独特价值 /532

从宏观角度审视中华艺术的走向 /536

走出辞赋小圈子 做出文化大境界 /539

## 诗、词、曲之分途

诗、词、曲三者皆由歌唱而来，也可以说来自民歌和民间唱曲，它们最初的句式、格律都是从民歌和民间曲子的歌词句式里模仿、提炼出来的，但是它们却判为三途，成为中国诗歌史上三种重要的诗体形式。诗、词、曲之间有着明显的形式、风格、意境方面的差异，例如人们常说的：诗庄、词媚、曲俗；诗阔、词幽、曲畅；诗境浑厚、词境尖新、曲境平易；诗重含蓄、词重婉约、曲重清新，等等。李泽厚《美的历程》曾引例说：“‘夜阑更秉烛，相对如梦寐’是诗，‘今宵剩把银缸照，犹恐相逢在梦中’是词。‘小楼一夜听春雨，深巷明朝卖杏花’是诗，‘杏花疏影里，吹笛到天明’是词，‘觉来红日上窗纱，听街头卖杏花’是曲。‘寒鸦千万点，流水绕孤村’是诗，‘斜阳外，寒鸦数点，流水绕孤村’是词，‘枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马’是曲。”<sup>①</sup>诗、词、曲既然同出于歌唱，为什么会有这些区分呢？一言以蔽之：形成的时代先后有别，随风气转换、口语转型、曲调变化而发生变迁而已。

诗最初都是歌词，无诗不歌。“诗三百”是民歌和宫廷乐歌词，“九歌”是巫歌词，《古诗十九首》是汉乐府民歌词，南北朝民歌更是歌词记录。《尚书·虞书·舜典》所谓“诗言志，歌永言，声依永，律和声”，指出了这一规律。然后有文人出来，在民歌组词格律基础上写出仿作的诗，例如屈原在楚

<sup>①</sup> 李泽厚：《美的历程》，北京：北京文物出版社，1981年，第186页。

地民歌基础上写的骚体诗，曹魏诗人在汉乐府民歌基础上所写的五言诗、七言诗。这些诗慢慢脱离原有的音乐曲调而成为单纯的语言艺术，诗的独立就出现了，我们看宋人郭茂倩所编《乐府诗集》里收录的历代文人的众多仿乐府歌词体诗就知道了。唐诗格律奠定之后，文人习惯于用律、绝、古三体作诗，又各分为五言与七言，其中多数是不能歌唱的，仅七绝便于歌唱，因而出现“旗亭竞诗”的佳话，刘禹锡、白居易曾借用其句式结构谱入当时民间流行传唱的曲调【竹枝】【杨柳枝】。正因为七绝利于传唱，因此为文人所重视，中唐以后仿作者日渐增多，这里且看一组统计数字：《全唐诗》中存诗一卷以上的作者所创作的七绝，初唐仅 77 首，盛唐为 472 首，中唐和晚唐却激增为 2930 首和 3591 首<sup>①</sup>。

文人仿作歌词通常采取齐言体诗的形式，这恐怕是因为它在句式上比较容易掌握，因而日渐形成格律规则的缘故。民歌却为了曲调婉转而越来越多地采用杂言体歌词，特别是在隋唐大量吸收了西域音乐，中原音乐风格为之一变之后。我们注意到：隋唐以来流行的民间曲子，例如敦煌曲子词，里面大量都是杂言体句式，到了五代及宋朝流传更广，所以宋人王灼《碧鸡漫志》卷一曰：“盖隋唐以来，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。”只是在中唐以前，文人运用的尽为传统的齐言格律诗，对民间曲子词普遍视而不见、充耳不闻。

晚唐重歌，于是有一些心巧的文人出来，在民歌曲子声律音节基础上进行“倚声填词”，入乐歌唱，一时风靡，于是词体诗形成，诗与词开始分途。当然，晚唐文人所写的诗和词，除句式不同外，在境界、风格方面彼此却是十分接近的，例如韩偓《五更》诗和韦庄【荷叶杯】词，情调何其相似乃尔：

往年曾约郁金香，半夜潜身入洞房。怀里不知金钿落，暗中唯觉绣鞋香。此时欲别魂俱断，自后相逢眼更狂。光景旋消惆怅在，一生赢得是凄凉。

——《五更》

<sup>①</sup> 沈祖棻：《唐人七绝诗浅释》，上海：上海古籍出版社，1981年，第20页。

记得那年花下，深夜，初识谢娘时。水堂西面画帘垂，携手暗相期。惆怅晓莺残月，相别，从此隔音尘。如今俱是异乡人，相见更无因。

——【荷叶杯】

同样吟咏艳情、偷期，同样满足于促狭、侥幸的记忆，也同样留下怅惘、迷离的余音袅袅。这是因为晚唐诗走入了绮丽纤巧一路，而词正是在这个基础上诞生的，于是二者彼此相靠。这时诗与词的差别并不明显，只是体现在语言体式上齐言与杂言的区别。但是，诗的境界远为阔大，风格更有浑朴壮健的一面，一旦社会条件转换使它得以发挥自己的优长，就会拉开与词的距离。

## 二

词是模仿民间曲子而作，在文人心目中较之传统的诗等而下之，成为“诗余”“小道”，于是文人视它不像诗那么正统。作诗不免要“明道”“言志”，作词就不必拘泥，可以随意抒发个人琐细微妙的情感。民间曲子在爱情歌咏方面大胆火爆，像“枕前发尽千般愿，要休且待青山烂，水面上秤锤浮，直待黄河彻底枯”（【菩萨蛮】）之类。文人转而借用它来描写露骨的艳情，付于歌妓演唱，如【虞美人】即是此等作品：“偷期锦浪荷深处，一梦云兼雨。臂留檀印齿痕香，深秋不寐漏初长，尽思量。”（《花间词》）

通过创作实践，文人发现由参差句式构成的词体结构，在细致描绘、赋形状物、抒发幽情、曲尽人意方面，有着齐言句式诗体所无法企及的长处。它那婉转曲折、顿挫有致的语言组合形式中，蕴含着一种柔韧的张力，一种跳跃而连贯的音节美，一种委曲周折的形式感，它与人的情感发展节律更加合拍，便于对其做出随体贴切的赋形，而不像齐言诗的写情那样粗率直露。如王灼《碧鸡漫志》卷二指出：“长短句能曲折尽人意，轻巧尖新，姿态百出。”张炎《词源》卷下“赋情”则说，词比诗“稍近乎情”，“簸弄风月，陶写性情，词婉于诗，盖声出莺吭燕舌间”。因此，文人投注于词体写作的日益增

多。而词的兴起恰值西蜀、南唐醉生梦死衰靡之时,于是温馨丽艳、倚玉偎香、婉转软美、肤润腮红的文人词就盛行起来,在抒发男女之情方面完全将诗取代,奠定了“词为艳科”的基础。

宋代理学思想盛行,文人惯常利用诗来言道,诗于是更加端起架子,成为正襟危坐、端庄严肃、循循说理的产物。而词的创作则沿袭了五代的传统,软媚温馨依旧。于是诗与词开始形成题材和风格上的自然分工,形成截然不同的面貌。前者供文人展示对时代、政局、人生的见解和自己的雄才抱负,用于向公众言志咏怀、推理论政;后者供文人表现内心情感世界的细腻微妙感受,用于私第歌宴、绿软红柔环境里的吟咏演唱。中国诗歌传统承载的“言志”“缘情”功能被诗与词所分离。诗保留它传统的言志功能,而缘情功能中有很大一部分——专言男女恋情的,为词所分去并专享。诗成为大雅正声,词则独占了言情的鳌头,“诗庄词媚”的风格特征于是形成。在诗里身洁志高、壮怀激烈的正统文人,到了词里就不妨松懈一下内心的道德防线,轻松地进行一次情调调侃。两种创作态度使得诗、词二途判然而别。诗的形象正如理学家在板着脸孔训诫,词的形象则如人性的本色那样新鲜活泼。我们读宋人的文集总有一种强烈的感觉,一些注重身份名誉的名公大僚,他们出现在诗和词中的形象是有着显著差异的,这里略举几例:

诗:白发垂两鬓,黄金腰九环。奈何章绶荣,饰此木石顽。于国略无补,有惭常在颜。(《与子华原父小饮坐中寄同州江十学士休复》)

词:粉面丽姝歌窈窕,清妙,尊前信任醉醺醺。不是狂心贪燕乐,自觉,年来白发满头新。(【定风波】)

——欧阳修

诗:官中美人一破颜,惊尘溅血流千载……我愿天公怜赤子,莫生尤物为疮痍。雨顺风调百谷登,民不饥寒为上瑞。(《荔枝叹》)

词:笑拈红梅鞞翠翘,扬州十里最妖娆。夜来绮席亲曾见,撮

得精神滴滴娇。娇后眼，舞时腰，刘郎几度魂欲消。明朝酒醒知何处，肠断云间紫玉箫。（【鹧鸪天】）

——苏轼

诗：耕犁千亩实千箱，力尽筋疲谁复伤？但得众生皆得饱，不辞羸病卧残阳。（《病牛》）

词：意态何如恹恹，轻盈只恐飞飞。华堂偏傍主人栖，好与安巢叠戏。揽断楼中风月，且看掌上腰肢。（【西江月】）

——李纲

写诗的时候，他们都是老成厚重、行为敦朴的恂恂大儒，写词时则都成了弄玉偎香、纤柔侧艳的能手。也就是说，在写诗的时候，他们都要把自己正统庄重的形象嵌入进去，以便使人敬畏崇仰，但一到了写词的时候，这根紧绷的弦就松弛下来了，因为词只是写给身边歌妓看、唱给朋友听的。

王灼举李清照的例子说，宋人作词，“间巷荒淫之语，肆意落笔”，“夸张笔墨，无所羞畏”，自古以来“未见如此无顾籍也”<sup>①</sup>，就是因为词形成了这种功能所致。李清照作为一位女子，本该谨言恪行、严守妇道，但她却写出这样的词句：“寂寞深闺，柔肠一寸愁千缕。惜春春去，几点催花雨。”（【点绛唇】）“谁怜流落江湖上，玉骨冰肌未肯枯。谁教并蒂连枝摘，醉后明皇倚太真。”（【瑞鹧鸪】）“牵牛织女，莫是离中，甚霎儿晴、霎儿雨、霎儿风。”（【行香子】）把自己难以泯灭的情欲准确地捕捉在词中，生动地状摹出来，真情充沛，感人肺腑。当然，她也不只是写这些仅仅体现一己情怀的小词，我们都记得她那首著名的《夏日绝句》诗：“生当作人杰，死亦为鬼雄。至今思项羽，不肯过江东。”这里所映现的作者形象，岂止是一位伤春惜花、羸弱无依的孤寂女子！可以说，宋诗和宋词的分途，恰恰体现了作者人性的两面，体现了情与理的两极，体现了人性的分裂，也体现了雅与俗的分途。

<sup>①</sup> [宋]王灼：《碧鸡漫志》卷二，中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》（一），第118~119页，北京：中国戏剧出版社，1959年。

## 三

将诗与词两相对照,我们可以明显感到二者的风格不同。总结其不同的原因可以有多种角度,这里拈出以下几条:第一,以诗言志故浑厚,以词言情故尖新。试比较“早岁哪知世事艰,中原北望气如山。楼船夜雪瓜州渡,铁马秋风大散关”(陆游《书愤》)和“少年不识愁滋味,爱上层楼,爱上层楼,为赋新词强说愁”(辛弃疾【丑奴儿】),前者是诗,后者是词。第二,诗重比兴故含蓄,词重叙述故婉约。我们看李白《送孟浩然之广陵》诗:“故人西辞黄鹤楼,烟花三月下扬州。孤帆远影碧空尽,唯见长江天际流。”再读柳永【八声甘州】词:“不忍登高临远,望故乡渺邈,归思难收。叹年来踪迹,何事苦淹留!想佳人,妆楼颙望,误几回天际识归舟。争知我,倚栏干处,正恁凝愁。”诗空灵,词曲折。第三,诗境开阔,词境促狭。同样是咏月,诗是“海上生明月,天涯共此时”(张九龄《望月怀远》),词是“绣帘开,一点明月窥人”(苏轼【洞仙歌】)。

当然,宋词风格经苏轼一变,境界大开,豪气横生,突破传统羁绊,言志咏怀,指陈时事,竟然与诗相颉颃,一时从者云集,开南宋辛、张豪放词一派。王灼《碧鸡漫志》卷二说:“东坡先生非心醉于音律者,偶尔作歌,指出向上一路,新天下耳目,弄笔者始知自振。”苏轼使词走上与诗争胜的局面,尤其是在破郁抒愤时,词由于它的婉转曲折和铿锵节奏,反而易于体现情感的跌宕起伏、高下抑扬,试读张孝祥【六州歌头】词句“闻道中原遗老,常南望翠葆霓旌,使行人到此,忠愤气填膺,有泪如倾”。较之陆游《秋夜将晓出篱门迎凉有感》诗句“遗民泪尽胡尘里,南望王师又一年”,就更加沉雄顿挫、郁闷难张,令人读之感愤泣血。然而,词到北宋已经形成传统,人们对它的认识开始固定,所以李清照提出词“别是一家”<sup>①</sup>的著名论断,指出词以狭境、婉约为正宗,不承认苏轼写的是词。于是,苏轼“以诗为词”的说法风靡一时。王灼《碧鸡漫志》卷二说,有人称苏词为“长短句中诗”,又说“今少年妄

① [宋]李清照:《词论》,[宋]胡仔:《苕溪渔隐丛话》后集卷三十三引,四部备要本。

谓东坡移诗律作长短句”。陈师道《后山诗话》则说：“退之以文为诗，子瞻以诗为词。如教坊雷大使舞，虽极天下之工，要非本色。”

否定苏词的理由，除说它“形貌”不像外，还有它的不符合声律。李清照《词论》评论说：“苏子瞻学际天人，作为小歌词，直如酌蠡水于大海，然皆句读不葺之诗耳，又往往不协音律。”按照当时人的理解，写诗只需考虑韵律平仄，而不必先考虑曲调音节和语词发音。写词则不同，由于词是付之歌唱的，必须按照固定的声律格式来填充文字，不得随意，所谓“倚声填词”。换句话说，写诗是纯案头的文学创作，填词则是在文学创作的同时还要考虑到登场的效果，要把歌唱发声的因素加进去。王灼《碧鸡漫志》卷一认为，古代诗歌是歌诗合一的，先有声后填词的方法背离了古道，造成本末倒置，他说：“有心则有诗，有诗则有歌，有歌则有声律，有声律则有乐歌。永言，即诗也，非于诗外求歌也。今先定音节，乃制词从之，倒置甚矣。”又说：“今人于古乐府，特指为诗之流，而以词就音，始名乐府，非古也。”但这也说明写词是“倚声填词”而便于歌唱的。

所谓“以诗为词”，除内容、题材、风格突破了词的传统范围外，还包括不顾语词是否上口可歌、率意落笔的含义。《遁斋闲览》批评苏轼说：“子瞻词虽工，而多不入腔。”<sup>①</sup>苏轼、辛弃疾、刘过的词都有此病，导致了词的案头化倾向，所以宋末仇远《山中白云词序》说：“陋邦腐儒，穷乡村叟，每以词为易事，酒边兴豪，即引纸挥笔，动以东坡、稼轩、龙洲自况……不知宫调为何物，令老伶俊媚，面称好而背窃笑，是岂足与言词哉。”于是，词脱离了它的歌唱功能，“倚声填词”变成了“依格律填词”，词被用作了一种单纯的诗歌体裁。在这些批评中，说苏词适宜于“关西大汉持铜琵琶、铁绰板唱大江东去”的讥评最具形象意义<sup>②</sup>。在时人的理解中，词是由纤纤歌妓，手捧红牙拍板、轻启朱唇、漫洒歌喉而唱的，彪悍而操秦音的关西汉子自然不适宜于唱词。因此，由苏轼开启的豪放派词虽然影响颇巨，毕竟不被视作词的正宗。

① [宋]胡仔：《苕溪渔隐丛话》前集卷四十二引，四部备要本。

② 参见[宋]俞文豹：《吹剑续录》及[清]冯金伯《词苍萃编》卷十一、王奕清《历代词话》卷五等。

## 四

词的源头虽然是民间曲子,但由于文人士大夫的介入,走的是逐渐雅化的道路,从音律到文辞都日益走向规整和高雅。北宋苏、黄以后,诗歌讲究格律、修饰字句、运用古典成语,词也受到影响,南宋词人更是堆砌雕琢。于是,词逐渐从周邦彦的雅练发达走向了吴文英的晦奥艰深。而民间流行的大量曲子则仍然一直停留在口语的基础上,保持着自然朴素、活泼生动的面貌。当然,文人词和民间曲子并没有完全脱节,填词中间典雅雕饰的风尚并未完全取代运用通俗口语的倾向。北宋欧阳修的词就比较浅易,其中有一些很通俗,十分接近口语,例如“去年元夜时,花市灯如昼。月上柳梢头,人约黄昏后”(【生查子】)。黄庭坚的词风虽然通常和他的诗一样“尚故实”,但也有用俗语、俚语写成的风格相反的词,像“何处青旗夸酒好,醉乡路上多芳草。提着葫芦行未到,风落帽,葫芦却缠葫芦倒”(【渔家傲】)之类。而北宋时期已有相当一部分文人爱好北方的民间曲子,并且在据曲填词时模仿民间情趣与格调,写出风格诙谐的词来。当然,这样做的结果是被正统士大夫嗤之以鼻,贬称其为“滑稽无赖语”,我们看王灼《碧鸡漫志》卷二是怎样说的:

长短句中作滑稽无赖语,起于至和。嘉祐之前,犹未盛也。熙丰、元祐间,兖州张山人以诙谐独步京师,时出一两解……元祐间王齐叟彦龄,政和间曹组元宠,皆能文,每出长短句,脍炙人口。彦龄以滑稽语噪河朔。组潦倒无成,作【红窗迥】及杂曲数百解,闻者绝倒,滑稽无赖之魁也……同时有张袞臣者,组之流,亦供奉禁中,号“曲子张观察”。其后组述者益众,嫚戏污贱,古所未有。

这种被称为“滑稽无赖语”的词,呈现的是什么样貌呢?我们有幸可以从宋人胡仔《苕溪渔隐丛话》后集卷三十九里找到上面提到的曹组所作的【红窗迥】词,这是一首咏脚的词,抄在这里以为观赏: