

序

邓乔彬同志是我所带的首届词曲专业硕士研究生，能填词，有相当扎实的古代文学基础，又有多年的教学经验，入学后，勤勤恳恳，钻研业务，进步很快。邓君曾以二十万字的《吴梅研究》作为硕士论文，其中部分刊于 1984 年出版的《研究生论文选集》，全稿亦于前年出版。

邓君读书认真，善于研究，实事求是，决不人云亦云，故于词曲理论，时有创见，已有多篇论文发表。他于教学之暇，更不断精进，现又写成《唐宋词美学》一书，都十七万言。余读之，颇感教学相长之益。

吴梅先生是我的恩师，他研究范围深广，著作等身，被称为近代词曲大师，声名籍籍。以吴师之见，诗、词、曲虽同为诗歌，但各具鲜明艺术特征，不容相混。歌德曾说过，艺术的最高成就是风格。清人焦循《易馀籥录》认为一代有一代之所胜。而目前学术界有人对诗、词、曲的区别不甚注意，或只停留在口头上，一接触到具体作品，就不能真正加以认识，这都是未能深入研究所致。

邓君此著，不辞舍易就难，对唐五代宋词的艺术特性与个性，以“不入虎穴，焉得虎子”的精神，“不惮烦”地切磋琢磨，非捕捉到曲折精致的、有时是转瞬即逝的具有鲜明个性的活的形象不止。

兹就阅读邓君大著所得，另举“重、拙、大”问题谈一点体会。

《蕙风词话》卷一第三条：“作词有三要，曰重、拙、大。南渡诸贤不可及处在是。”第五条：“半塘云：‘宋人拙处不可及，国初诸老拙处亦不可及。’”

卷二第八一条：

重者，沈著之谓。在气格，不在字句。于梦窗词庶几见之。即其芬菲铿丽之作，中间隽句艳字，莫不有沈挚之思，灏瀚之气，挟之以流转。令人玩索而不能尽，则其中之所存者厚。沈著者，厚之发见乎外者也。欲学梦窗之致密，先学梦窗之沈著。即致密、即沈著。非出乎致密之外，超乎致密之上，别有沈著之一境也。梦窗与苏、辛二公，实殊流而同源。其见为不同，则梦窗致密其外耳。其至高至精处，虽拟议形容之，未易得其神似。颖慧之士，束发操觚，勿轻言学梦窗也。

虽作上述引录，但什么叫重、拙、大，仍不易搞清楚。“轻者重之反，巧者拙之反，纤者大之反。”轻浮、浅薄就是不重；纤巧、做作就是不拙；尖纤、琐屑就是不大。清初之词何以能重、拙、大？因为它们还没有沾染明词纤庸之习，浙派、寒乞之习。为了便于反复阐明重、拙、大的意义，我们再引卷五第三六条：

问哀感顽艳，“顽”字云何诂？释曰：“拙不可及，融重与大于拙之中，郁勃久之，有不得已者出乎其中而不自知，乃至不可解，其殆庶几乎。犹有一言蔽之：若赤子之笑啼然，看似至易，而实至难者也。”

联系上面，“顽”就是顽钝、迂拙，即陶渊明的性刚才拙，杜甫的“老大意转拙”，总之，即不能作随风转舵、投机取巧的“聪明人”。卷一第十五条：“真字是词骨。情真、景真，所作必佳，且易脱稿。”胸中积蓄着万不得已、不吐不快的真实的沉思激情，用口、笔表达出来就是词。唐圭璋《唐宋词简释》把“重、拙、大”易为“拙、重、大”，我以为具有卓识。“拙”是词的内容，是顽强到底、甚至死而后已的思想和态度，值得深刻体味。

我弱冠时在上海第二师范求学，王饮鹤老师教我读《水云楼词》、《蕙风词》，当时情景令人难忘。现在我摘些佳句、警句，这虽非好办法，但对理解“重、拙、大”不无裨益。

被吴梅先生称为“国朝词人之冠”的蒋春霖，且看其名句：

摇摇疏灯晕结，觉霜逼帘衣自裂。（《凄凉犯》）

摇摇一片石头城上月，浑怕照，旧江山。（《唐多令》）

又况蕙风《临江仙》八阕，饮鹤师为我击节吟诵，屡屡叹为绝唱。先录其题：

子大（湘程颂万）来申，词事云涌。《临江仙》

连句八阕，极掩抑零乱之致。讷翁和之，余亦迭韵。

晨夕素心之乐，身世乱蓬之感，固有言之不足者。

词曰：

约略琵琶商妇怨，春花秋月蹉跎。貂裘换后峭寒多。江山欹枕梦，风雨缺壶歌。

明镜晓霜羞短发，负它云鬓峨峨。相逢切莫误横波。雍门成归曲，无计惜韩娥。

往事秦淮流不尽，棹歌凄断吴艷。揭天风色带潮青，斜阳非故国，名士又新亭。

画舫重温罗绮梦，卷波风急谁知。江南大好惜年时。水香山媚妩，花靥柳腰肢。

危坐促弦弦转急，新愁旧恨难论。秭归啼血到吴根。有楼皆厦市，无地著桃源。

身世断蓬之感，是八首的主题。蕙风逊清遗老，飘泊海滨，卖文为活。词中伤时念乱的思想感情，以炼字、炼句、炼意出之，真是意无不达、凄咽动人。这种选言、塑象、造境的艺术手段，千锤百炼、语不惊人死不休的锻炼工夫，是颇值得我们学习的。至于词的理论，如贵拙、贵留，及事事征实，笔笔凌空的特色，难道不值得批判地继承下来吗？

叶恭绰先生在所编《全清词钞》的序言中，曾说有清一代的词，超越了明代。朱鵠村并认为清词独到之处，即宋人也未必能及。纳兰容若说：“诗亡词乃盛，比兴此焉托。”（见《蕙风词话》）沈祥龙《论词随笔》也说词中比兴多于赋，但蒋春霖词就多用赋，少用比兴，具见他的真实力量（吴梅语）。词学理论如陈洵《海绡说词》的“以周吴为师，余子（王沂孙、辛弃疾）为友”，及“贵拙”“贵留”，可谓是《蕙风词话》的发展与总结；“事事征实，笔笔凌空”则是宋词质实与空灵的结合，周、吴与姜、张的结合；对梦窗词与清真词的分析，更见贡献。至于词的格律方面，朱、况、吴梅先生、张茂炯等规定前人自度曲（涩体）依四声，一般常用词牌依平仄，这在词与音乐已经亡失的情况下也是可以考虑的。有人以为词到清代中期已经灭亡，这不过是五四时期某位国学家“词到南宋已成鬼的时代”的旧调重弹，这种民族虚无主义的态度，对文学遗产的粗暴否定，当然无法让我们信服。

我在以前所写的论文中，曾驳斥将豪放、婉约的风格视作为主流、逆流之说，并努力探究况周颐《蕙风词话》所阐述

的鉴赏、创作经验，在拙著《诗词曲欣赏论稿》中，对三者的艺术手法作了研究和论述。邓君在就读研究生时，曾对诗词曲作过初步的比较研究，今又写成《唐宋词美学》，更足见研究水准之提高。若言尚有所憾，当是未及元明清三代词作。虽如此，我想学界对此书是会乐于接受的。

是为序。

万云骏

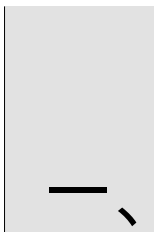
癸酉年 癸月 缘日

摇
序
摇

目摇录

序.....	万云骏摇员
一、唐宋词的审美对象.....	员
员媛曲尽人情摇动摇人心	
——内倾型的心绪文学	员
圆媛幽香蜜味摇沁入心脾	
——心灵的审美化.....	员缘
猿媛搜研物情摇刮发幽翳	
——对物质世界的审美.....	圆源
二、唐宋词的题旨原型	猿怨
员媛伤春摇伤别	
——人生感情原型.....	源圆
圆媛芳草美人	
——现实政治原型.....	远源
三、唐宋词的艺术境界	苑怨
员媛深岩曲径摇丛筱幽花	
——狭而深的境界.....	愿圆
圆媛杏花摇春雨摇江南	
——阴柔美的极致.....	愿怨
猿媛托么弦而徐引摇激寒吹以自鸣	
——悲剧性的精品	员圆
源媛风会之所必至摇情以郁而后深	
——狭深、优美与悲剧性的成因	员猿

四、唐宋词人的审美意识·····	员怨怨
员援其情真摇其体正	
——唐宋词人审美意识主潮的非功利性	
与非道德性·····	员怨园
圆援士夫与才子	
——唐宋词人审美意识的个性差异·····	员怨愿
猿援时代既异摇音调遂殊	
——唐宋词人审美意识的时代差异·····	员怨猿
五、唐宋词的艺术传达·····	员怨源
员援入乎其内与出乎其外	
——从审美感受到艺术传达·····	员怨缘
圆援要眇宜修与清空、质实	
——唐宋词艺术传达的一般特点和特殊途径·····	员怨缘
猿援男子而作闺音摇似花还似非花	
——唐宋词的代言与离合·····	员怨苑
源援感物而发摇假类毕达	
——唐宋词的比兴寄托·····	圆怨园
六、唐宋词的美学接受·····	圆怨远
员援倚枕自歌摇能移我情	
——接受的感情基础和文化时态·····	圆怨苑
圆援披文入情摇沿波讨源	
——接受过程及审美感受·····	圆怨苑
猿援作者未必然摇读者何必不然	
——“寄托”的政治解读与接受的再创造·····	圆怨怨
结语·····	圆怨园
重印后记·····	圆怨源



摇摇摇摇唐宋词的审美对象

“文律运周，日新其业”（刘勰《文心雕龙·通变》），惟有新变，才能代雄，故焦循《易余砭录》持“代有所胜”观点，王国维更标举“一代之文学”。王氏在《宋元戏曲史·自序》中说：“凡一代有一代之文学，楚之骚，汉之赋，六代之骈语，唐之诗，宋之词，元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也。”

唐、五代、两宋词之能够在古代诗苑中焕发出独特光彩，不仅在于诸如反映世情风俗、时势变化的史学价值，也不仅在于窥见情感世界、心灵历史的“人学”价值，还在于其独到的美学价值。

探析、评判唐宋词美学价值，首先要作一番“定位”，要在比较之中逐一地确定其独具个性的美学特征。本章先论其审美对象。

员援曲尽人情摇摇动人心

摇摇——内倾型的心绪文学

摇摇要将唐宋词作“内倾型”、“心绪文学”的定位，当接过

王国维“一代之文学”的话题，对唐宋词以前的韵文创作作一番扫描。

在最古老的诗歌结集《诗经》之前，曾有过原始歌谣阶段。除“举重劝力之歌”（见《淮南子·道应》）外，较多的是有着原始宗教色彩之作，其中包括自然神崇拜的媚神歌舞，和祖先崇拜的敬祖歌舞。当然，庆祝农牧丰收，歌颂战争胜利，对异性的诱惑，也是原始歌谣的创作动因和主要内容。总之，它们都与原始的生命意识相关，即求得生存和延续生命。在氏族社会与自然斗争、与野兽斗争、与对立部落斗争的生活中，原始歌谣当然具有群众性，表现为集体的参与。

产生于黄河流域为主的中原地带、创作在西周初年到春秋中叶、结集为猗猗篇的《诗经》，是我国第一部诗歌总集。《诗经》全面地反映了周民的生活，表达了他们的情感，倘用最简洁的语言作一概括，“男女有所怨恨，相从而歌。饥者歌其食，劳者歌其事”（后汉何休《春秋公羊传·宣公十五年解诂》）差可当之。饥者、劳者之歌，征人、思妇之唱，固然表现了“有所怨恨”；“君子作歌，维以告哀”（《小雅·四月》），上层人士的作品也是这一精神。直到东汉班固，仍在《汉书·食货志》中写道：“冬，民既入，妇人同巷，相从夜绩，……男女有不得其所者，因相与歌咏，各言其伤。”由于周人直至汉人，都取“相从而歌”、“相与歌咏”的形式，故班固据以为诗、歌分别定义，并由采诗言及诗歌的功能：“《书》曰：‘诗言志，歌咏言。’故哀乐之心感，而歌咏之声发。诵其言谓之诗，咏其声谓之歌。故古有采诗之官，王者所以观风俗，知得失，自考正也。”（《汉书·艺文志》）汉儒所作的《毛诗序》，对《诗经》的政教意义更作了全面推衍。

诚然，《诗经》的主体是抒情诗，但其歌食歌事的内容，

群歌互答的咏唱方式，使之产生了由“内”而“外”的功用。孔颖达《毛诗正义》针对郑玄《诗谱序》的不足，总结了“诗”的“三训”：“承也，志也，持也。作者承君政之善恶，述己志而作诗，所以持人之行，使不失坠，故一名而三训也。”所说固有无视《诗经》重要内容（如爱情诗）和功能（如抒情、状物）之偏颇，但却道出了承君政、持人行的外向性特点，值得注意。

《楚辞》中的《九歌》，其范本是民间祭神乐歌，带着巫文化色彩。而以《离骚》为代表的政治诗，题旨多在刺世事、言治乱、明道德（参见司马迁《史记·屈原传》）。屈、宋有别，这就是“哀众芳之芜秽”（《离骚》）的悲世，和“然惆怅而自悲”（《九辩》）的悲己，但处处穷通都与政治相关。因此，《楚辞》虽与《诗经》体制不同，但承君政、述己志、持人行之“三训”仍合之，同样是外向型的。

汉代韵文创作有两个大端：赋与乐府诗。大赋之盛是出于“润色鸿业”的需要，其主流在于“体物”而非抒情，将诗、骚的重在内心情志感发，变为对外部世界的赞美，“采摭事物，詀华布体”，“控引天地，错综古今”，均为铺陈描写以臻极致。乐府诗的主体是“代、赵之讴，秦、楚之风”的民歌，其创作主导倾向是“感于哀乐，缘事而发”，既有抒情性，又具叙事性，统治者立乐府以采歌谣，起到了“观风俗，知薄厚”的作用，仍是《诗经》“观乐知政”精神的延续、发扬。

魏晋六朝的诗歌、骈文、小赋，经历了不同的创作阶段，有不同的思想内容和风格流派，随着玄、佛继盛，儒家思想一统地位的不复存在，亦可粗略概言其创作格局。大致表现为三种基本倾向：儒家“入世”思想主导下的功业之叹与政治悲愤，道家“出世”思想浸淫下的游仙、玄言与山水赏会，杨

朱“乐世”思想影响下的放情肆志。应该说，它们所重者主要还是外在的，表现也是外向的。但是，玄谈之基于思辨，当渐转入于内，人物品鉴的由貌征神，亦导入于内心。老、庄对外部世界的认识侧重在内心体验，“言意之辨”之从重言（口）到重意（心），佛学之神秘直觉，使六朝士夫文士的心理和思维方式发生了变化。

历史并非笔直的单行道，盛唐的出现推迟了内倾型文学的降生。自唐太宗“贞观之治”，到玄宗开元年间，达到鼎盛。东西汇通，南北交流，开放、自由、富裕。对边功、出仕的向往，使得文士既积极肯定现实，又醉心于幻想。以李白诗歌、张旭草书、吴道子绘画为代表的盛唐文艺，是飘逸、豪放、飞动、明快，王，孟的山水田园诗虽宁静甚至幽邃，却仍然生趣盎然。经历了安史之乱的杜甫，以沉郁顿挫的“诗史”关注人生，世上疮痍、民间疾苦，都化成了他的笔底波澜。盛唐诗歌所表现的是纵览天下的气度，其背后是诗人全方位的开放心态。

我们无意于考证《菩萨蛮》、《忆秦娥》是否李白所作，词的渐成风气，当在中唐。以张志和《渔父》为代表的长短句，同以钱起、郎士元为代表的大历诗风，在描绘山水、追求隐逸上，有相当的一致性。这正是安史乱后，士大夫人生理想和生活情趣发生显著变化的表现。若谓张志和以“斜风细雨不须归”，“长江白浪不曾忧”，“笑著荷衣不叹穷”表其放旷，《全唐诗》中收入诸多中唐诗人的《忆长安》，可显见追怀昔日的盛世而不无忧思。戴叔伦的“胡笳一声愁绝”，韦应物的“边草无穷日暮”，王建的“春草昭阳路断”，“鹧鸪夜飞失伴”（均为《调笑令》），都失去了盛唐的欢快调子、健朗风神，或悲壮沉痛背后的磅礴气势。

刘禹锡和白居易留意民间歌曲，倚声填词，开启其后的晚唐之盛。二人都曾热心政治，富于斗争精神，但他们的词却是流连宛转，哀怨无穷。如刘禹锡：

春去也，共惜艳阳年。犹有桃花流水上，无辞竹叶醉尊前，惟待见青天。

——《忆江南》

斑竹枝，斑竹枝，泪痕点点寄相思。楚客欲听瑶瑟怨，潇湘深夜月明时。

——《潇湘神》

如白居易：

瞿塘峡口水烟低，白帝城头月向西。唱到竹枝声咽处，寒猿闲鸟一时啼。

——《竹枝》

汴水流，泗水流。流到瓜洲古渡头，吴山点点愁。思悠悠，恨悠悠，恨到归时方始休，月明人倚楼。

——《长相思》

刘禹锡的诗中，是“汉家飞将下天来，马蹴一挥门洞开”（《平蔡州》）的平定淮西，是“人世几回伤往事，山形依旧枕寒流”（《西塞山怀古》）的兴亡之感，是“种桃道士归何处？前度刘郎今又来”（《再游玄都观》）的斗争豪气。同样，若不论白居易的《新乐府》、《秦中吟》，其“草萤有耀终非火，荷露虽团岂是珠”（《放言五首》）的斥假象、表心迹，“安得禹复生？为唐水官伯”（《自蜀江至洞庭湖口有感而作》）的关心水利，甚至连“当君白首同归日，是我青山独往时”（《九年十一月二十一日感事而作》）之自幸未遭甘露之祸，都与现实相联系。可以认为，刘、白的诗多系心政治、民瘼，无论兼济、独善，都与外在的现实相关。

而词却不然，刘禹锡的“春去也，多谢洛城人”（《忆江南》），“长安陌上无穷树，唯有垂杨管别离”（《杨柳枝》），“君看渡口淘沙处，渡却人间多少人”（《浪淘沙》），“及看花落后，却忆未开时”（《抛球乐》）；白居易的“怪来调苦缘词苦，多是通州司马诗”（《竹枝》），“柳丝挽断肠索断，彼此应无续得期”（《杨柳枝》），所写都是人生意绪，缠绵往复，虽淡犹浓。白居易的《花非花》，堪称这种心绪的形象表达：“花非花，雾非雾。夜半来，天明去。来如春梦不多时，去似朝云无觅处。”到晚唐，以温庭筠为代表的文人词，其表现人生意兴心绪，更细微深隐。如《菩萨蛮》：

摇摇心事竟谁知？月明花满枝。

摇摇鸾镜与花枝，此情谁得知？

摇摇春恨正关情，画楼残点声。

《更漏子》：

摇摇春欲暮，思无穷，旧欢如梦中。

《归国遥》：

画堂照帘残烛，梦馀更漏促。谢娘无限心曲，晓屏山断续。

温庭筠所作，尚多拟歌女语气，皇甫松、韦庄则为自抒其情。皇甫松《梦江南》所写：

摇摇闲梦江南梅熟日，夜船吹笛雨萧萧，人语驿边桥。

摇摇梦见秣陵惆悵事，桃花柳絮满江城，双髻坐吹笙。

较之白居易同调之作的忆江花江水、寻桂看潮、吴酒吴娃的明言，颇增惆怅迷离之致。韦庄之作，非仅“炉边人似月，皓腕凝双雪。未老莫还乡，还乡须断肠”（《菩萨蛮》）以抒客怀惆怅著称。试看《清平乐》：

罗带悔结同心，独凭朱栏思深。梦觉半床斜月，小窗

风触鸣琴。

《谒金门》：

新睡觉来无力，不忍把伊书迹。满院落花春寂寂，断肠芳草碧。

情意之凄怨、绵邈，甚过于李商隐诗。温、韦之后的西蜀词人所作，其基调正是表现男女情爱的心境、意绪。诚如李泽厚《美的历程》所说：“时代精神已不在马上，而在闺房；不在世间，而在心境。”晚唐五代词已将盛唐诗歌的马上功业、世间情怀，转换为闺房情思、宛转闲愁，积极、外向的艺术精神随之变为深细的审美体验和情感捕捉，词成为一种内倾型的“心绪文学。”不妨再看一些作品是如何表达心绪：

茂苑草青湘渚阔，梦馀空有漏依依，二年终日损芳菲。

——薛昭蕴《浣溪沙》

乡思望中天阔，漏残星亦残。画角数声呜咽，雪漫漫。

——牛峤《定西番》

花满驿亭香露细，杜鹃声断玉蟾低，含情无语倚楼西。

——张泌《浣溪沙》

金盘珠露滴，两岸榆花白。风摇玉清，今夕为何夕。

——毛文锡《醉花间》

斜日照帘，罗幌香冷粉屏空。海棠零落，莺语残红。

——欧阳炯《凤楼春》

玉英凋落尽，更何人识？野棠如织，只是教人添怨忆，怅望无极。

——孙光宪《后庭花》

红烛半消残焰短，依稀暗背银屏。枕前何事最伤情？梧桐叶上，点点露珠零。

——尹鹗《临江仙》

更漏咽，蛩鸣切，满院霜华如雪。新月上，薄云收，
映帘悬玉钩。

——毛熙震《更漏子》

回首西南看晚月，孤雁来时，塞管声呜咽。历历前欢
无处说，关山何日休离别。

——冯延巳《鹊踏枝》

青鸟不传云外信，丁香空结雨中愁。回首绿波春色
暮，接天流。

——李晔《浣溪沙》

绿窗冷静芳英（音）断，香印成灰。可奈情怀，欲
睡朦胧入梦来。

——李煜《采桑子》

对两宋词，就毋庸例举了。宋人自己说：“吟咏性情，莫
工于词。临淄、六一，当代文伯，其乐府犹有怜景泥情之偏，
岂情之所钟，不能自己于言焉。”（尹觉《坦庵词序》）而
“吟咏性情”之“怜景泥情”，正是主于表现“心曲”、“心
绪。”胡寅《题酒边词》曾作溯源之论：

词曲者，古乐府之末造也。古乐府者，诗之旁流也。
诗出于《离骚》楚词，而《离骚》者，变风变雅之怨而
迫、哀而伤者也。其发乎情则同，而止乎礼义则异。名曰
“曲”，以其曲尽人情耳。

此中道出了词的抒情基调，其溯源之论可置而不评，但“怨
而迫，哀而伤”却实为词之所长（详第三章第三节），尤其
“曲尽人情”一语，正深中词的特性。我们又看到，先于胡寅
的黄庭坚，曾为晏几道词作序，在指出小晏词写出“高唐洛
神”、“桃叶团扇”同时，谓其又能“动摇人心”。“动摇人

心”正是晏词真切、深细的心绪传达所产生的美感力量，其显然有别于闻之起舞、警顽立懦的壮士歌诗。非仅小晏，历数两宋词人，多有“动摇人心”之作。

合黄庭坚、胡寅所论，“曲尽人情”、“动摇人心”概括了唐宋词作为内倾型心绪文学的特点。但是，“心绪”究竟是什么？前引词例，有显有隐，有的直接说出，有的欲语还休，有的易感难言，有的不能指实，“愁心似醉兼如病，欲语还慵”（冯延巳《采桑子》）恐怕是不少人的体会，故作“送春滋味，念远情怀，分付杨花”（万俟咏《诉衷情》）的表达。其实，“心绪”就是感情，下面进而论之。

与西方普遍存在史诗不同，我国汉族诗歌（广义）体制短小，不重描述，基本可视作以抒情诗为主体。但若对全部古典诗歌作题材、体性的考察，又确可见出其间的不同。诗、词常被并称，二者却有不同的美学特征，在经历唐五代的词作繁盛，北宋继有创获之后，终于有人始言诗词之别。陈师道、李之仪、李清照是较早的三位。陈师道是“苏门六君子”之一，但他对苏轼扩大词的题材，改变词的艺术手法，以言志抒怀提高词的意格并不赞同。他说：“退之以文为诗，子瞻以诗为词，如教坊雷大使之舞，虽极天下之工，要非本色”（《后山诗话》）。李之仪也颇有感慨地写道：“长短句于遣词中最为难工，自有一种风格，稍不如格，便觉齟齬”（《跋吴思道小词》，《姑溪居士文集》卷四十）。李清照著名的《词论》（见《苕溪渔隐丛话》后集卷三十三）在论列本朝著名词人时，一一指出不足，在提出音律、铺叙、典重、故实等般要求外，又云词“别是一家，知之者少”。这“本色”，“自有一种风格”，“别是一家”，还是似已触着，却终未道出，真能发其底蕴，当在南宋时期了。