

词 全称“曲子词”是脱胎于唐诗的流行歌词。中唐以来 社会发达，思想开放，享乐之风盛行，大大小小的筵席上少不了用时尚的燕乐来劝酒娱宾。一开始，艺人选取著名的近体诗作为酒令以配合燕乐的歌唱，称为“以诗人乐”，这样的诗又称为“声诗”或“歌诗”。比如王维的《送元二使安西》一诗就被谱为《渭城曲》传唱一时。但是，近体诗句子齐整，难以配合参差不齐的曲调，以诗就谱，就必须添加和声与泛声，文学上叫做衬字。如《送元二使安西》原本是七言绝句：

渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新。
劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人。

在作为声诗《渭城曲》演唱时 仍然保持了近体诗的句式 但是随着与音乐更为紧密的结合，后人就添加和声与泛声而衍化为长短句形式的曲子《阳关三叠》：

渭城朝雨浥轻尘，更洒遍客舍青青。弄柔凝千缕，更洒遍客舍青青；弄柔凝千缕，更洒遍客舍青青，弄柔凝柳色新。休烦恼！劝君更尽一杯酒，人生会少，富贵功名有定份。休烦恼！劝君更尽一杯酒，旧游如梦，只恐怕西出阳关，眼前无故人。休烦恼！劝君更尽一杯酒，只恐怕西出阳关，眼前无故人。

经过乐人改造后的“声诗”因为曲辞相谐，产生了独特的魅力，但添加的衬字既单调又麻烦，不符合文学上的美感，于是善于吸取新事

物的唐代文人就从解决这一矛盾出发，提出了新的制辞方式。如中唐著名诗人刘禹锡在《忆江南》的自注中说：“和乐天春词 依《忆江南》曲拍为句。”依曲拍为句 就是以文就声的创作方式。这样，诗歌就从原来的‘以诗人乐’变成了‘由乐定词’根据音乐上的要求，配合乐谱长短的变化，衍化出长短句，并讲究声韵上的平仄差别，以求更符合歌唱的完美，这就是词的由来。

由原来的让音乐来迁就文学，变成了由文学来配合音乐，这就极大地发挥了音乐作为表现型艺术的功能，因此，应歌的长短句一开始就显示出与传统诗歌在抒情上的不同特色。为词体的定型作出过巨大贡献的晚唐词人温庭筠，被史书中定性为“逐弦吹之音，为侧艳之词”^①。所谓“侧艳”是和传统诗教的“正艳”相对的。魏晋以来，文学上推崇屈原作品中那种内容上温柔敦厚，形式上“惊采绝艳”^②的美，主张“诗缘情而绮靡”^③，但是温庭筠的词在内容上是描写女性的娇娆之态和伦理规范以外的男欢女爱，形式上以软媚艳丽见长，故称其为“侧艳”以示轻蔑。其实“侧艳”两字正以一种反派的姿态，揭示了词这种新诗体带给人们的新气象。

中国是诗的王国，又以抒情诗独步天下。西洋诗歌源于希腊，注重史诗和剧曲，擅长叙事而非抒情。虽然有18、19世纪的浪漫派抒情诗和20世纪的现代派意象诗的崛起，但从根本上来说，仍以西方式的理性构思为其内核，其创作心理结构迥乎于东方式的感性。相比之下，中国诗的长处却不在叙事和说理，而在抒情，它集中体现了重感性、体悟、兴味、神韵等审美要素的中国艺术美学观。同时，就中国抒情诗内部而言，其内涵值得具体分析。中国是一个高度宗法制的社会，儒家思想对其他意识形态领域的影响是无可

《旧唐书·温庭筠传》。

② 刘勰评《离骚》语。

③ 陆机：《文赋》。

比及的。比如，中国的音乐不是纯粹的艺术欣赏更是一种政治教化，古代比较系统的音乐美学著作《乐记》就是儒家思想的经典之一。同样的，中国的文学也不是纯粹的心灵表达而是凝聚着礼教的文字，中国最早的抒情诗“诗三百”中大多是民歌，是先民最朴素天真的咏唱，但是一旦经过圣人孔子的编辑成为《诗经》以后，就成了统治者提倡风化人伦的教科书，明代名剧《牡丹亭》中私塾先生陈最良对大家闺秀杜丽娘讲授《关雎》诗就是一个佐证。中国诗的另一源头《离骚》也是典范的抒情诗，那是屈原表达自己忠而见谤、信而遭疑的忧愤之情。再后来的诗坛巨子，如陶渊明诗是用平淡之笔抒发不容于俗世的隐逸之情，曹植诗是用幽怨之笔抒发自己郁郁不得志的愤懑之情，李白诗是用狂放之笔抒发怀才不遇之情，杜甫诗则是用沉重之笔写现实的创痛悲伤之情。总之，在词出现之前，诗歌所抒发的感情大多是诗人表现自我价值取向和意志力的心志 统称为“言志”。“言志”是中国诗歌最早的纲领，它要求诗人把诗作为自我实践现实人生，参与社会国家改造的心志记录。词产生的时代，诗“言志”的倾向越来越明显，白居易明确提出“文章合为时而著，歌诗合为事而作”，要求文学和政治的关系更加密切。在“元白”的倡导下，诗歌担负着道义的责任，更不可能随心所欲地表达真我的情怀。宋代，由于诗词在文学功能上的分流，诗歌注重说理，注重叙事，处处讲学问，处处讲技巧，离纯粹的情感写真就越来越远了。

中唐以后，一方面是统治者倡导下诗歌越来越意识形态化，另一方面，是社会日益发达下人类自身欲望的觉醒和解放，文学内部的这对矛盾呼唤着新抒情诗的诞生。既然文学是人学，她就必须表现完整的人而不是单面的人，不仅要表现他的大我意识，也要表现他的小我情怀，不仅要表现他的清醒状态，还要表现他的醉意朦胧，不仅要表现他的昂扬斗志，也要表现他的低回心绪。正如歌德所说：“我闭上眼睛就看见梦，睁开眼睛就看见责任。”词是作为文

学梦的一面应运而生的。传统诗歌是男儿诗，是宏伟雄壮的交响乐，词则是女郎诗，是缠绵温柔的小夜曲；诗是偏向外部世界的“上下而求索”，词是偏向内心世界的“寻寻觅觅”；传统诗歌并非没有单纯的情爱表现，但大多保留在民歌中，并不是诗歌的主流，而词却大唱情爱赞歌，上至庙堂下至市井，无不追崇，把以情为主的小歌词硬是修练成了“一代之文学”；诗中即使表达一些私我的情感，也基本上是符合传统诗教“温柔敦厚”的规范的，绝少有越雷池者，词却抛开包袱，尽心所欢，无情不写，无歌不唱。说到底，词是彻底的曲为心声，是纯粹的抒情诗。

侧艳之词的兴起，说明了人性解放的胜利，但仅仅是“侧艳”两字其实是低估了词抒情的内涵和价值。若“侧艳”而论，恐怕六朝至唐初一直流行的宫体诗也能担当，但宫体诗是一种无病呻吟的文字游戏，是文学的末流，而词却是用一种貌似“游戏”的方式实现了对文学本质的回归，文学是人学，词之可贵正在于以情为本，以情为归。起初这个“情”主要集中在儿女私情和个人的流连光景之情上，到了宋代，随着词体的积极发展，词的抒情境界开始扩大。北宋中期以来，在晏殊、欧阳修，特别是苏轼等文豪大家的积极参与下，词中之情衍展到对年华的咀嚼之情，对身世的感慨之情，对生命的反思之情，甚至寄托自我的性情襟抱，正所谓“一洗绮罗香泽之态，摆脱绸缪宛转之度，使人登高望远，举首高歌，而逸怀浩气，超乎尘垢之外”^①。到了南宋，国破家亡的残酷现实惊醒了文人的温柔惆怅梦，偏安词人心怀恢复之志，抒发抗金为国之心，抨击苟且偷安之辈，激越跌宕、慷慨淋漓之情一寄于词，到了蒙元南下，山河覆亡，故老遗民又用悲凄呜咽之声痛伤亡国，可见词一样是可以歌咏国计民生的。

需要注意的是，词虽然可以和诗一样反映现实，但表现同样的

^① 胡寅：《酒边词序》。

内容，词和诗的手法有别，正如缪钺所说，“诗显而词隐，诗直而词婉，诗有时质言而词更多比兴，诗尚能敷畅而词尤贵酝藉”^①。词是以外在的江山风雨来引发“词心”，以抒一己之观念感受为出发点，又以心绪的发展变化为线索，以达到以情动人的目的，这和诗中的或者可以叙事、说理、教化等方式来表达是有明显区别的，这也就是王国维所说的词“能言诗之所不能言，而不能尽言诗之所言”^②的意思。词中所抒发的情，总体上来说，也侧重表现“人生情思意境之尤细美者”^③，即使是抒发一些大我的情怀，也多通过寻常小景以曲径微境的方式出之，所以豪壮激扬之情亦表达得深沉深婉，回味无穷。

正如查礼所说：“情有文不能达，诗不能到者，而独于长短句中，可以委婉形容之”^④。词为性情之至道，有主体之真情，则有千古不灭之真歌词。如果说，诗的审美理想是“尽善尽美”的话，那么，词的审美理想则是“尽真尽美”，词摆脱了教化观的束缚，尽情展现人性中的本来面目，无论是相思之恋、身世之愁、沦落之悲、飘零之苦、家国之怨，无论是欢喜、惆怅、陶醉、旷达、甜蜜、恐惧、烦恼，真情实感皆一寄于词，它以艺术化的性情袒露赢得了当世及后人的普遍喜爱，以真景物、真情性的境界美赢得了中国古典文学中永不取代的一席。

词别具抒情美，这是词学研究领域的共识，中国古代的诗人和美学家们，曾经对词的抒情性作出大量的精辟的论断和见解，散见在各种词话、词论和个人美学思想论著中。在以抒情为中心进行词的审美研究的成果中，有一些是相当突出的，如刘熙载的《艺概》。

① 缪钺：《缪钺说词》，上海古籍出版社 1999 年版，第 4 页。

② 王国维：《人间词话》，《词话丛编》，中华书局 1986 年版，第 4258 页。

③ 缪钺：《缪钺说词》，上海古籍出版社 1999 年版，第 5 页。

④ 查礼：《榕巢词话》，《古今词话》，大象出版社 2002 年版，第 1190 页。

词概》言简意赅，表现出对词美的非凡颖悟力和高度概括力；况周颐在《蕙风词话》中提出“词心说”涉及词的抒情核心，为后人的研究开辟了新路；特别是王国维的“境界说”，引进西方哲学特别是西方美学思想，改造中国的传统文学和美学思想，开启了词抒情美学的现代结构，其思想的新颖性和深刻性对后来的词学研究影响极大。上个世纪数十年来，词学研究一度陷入困境，学科在极左的思想文化大环境中求生存，不但受到来自外部的种种打击限制，自身也积累下不少重大缺陷。当时的词学研究者简单运用阶级分析的思维方式和贴政治标签的研究模式，对作家作品分析只强调其思想特别是政治思想，而忽视或轻视其审美情感在艺术创作中的重要作用，使词学抒情性的研究出现了退步状况。20世纪80年代以来，词学界多元化研究格局日益形成，对词的抒情性的研究又出现了回归。正如同克罗齐说“一切历史都是当代史”，一切对古代文学的研究，也是当代的文学研究史。作为今天的古代文学研究者，应该也可能站在古人的肩膀上看到更远更美的风景。相对于词抒情美学自身的丰富性来说，目前的研究仍具有很大的空间，比如，词的抒情是如何发生的，如何表现的，借助什么形态，运用何种手法，具有什么风格，其价值和意义何在，等等，本书的思考正是从这里开始的。

唐宋词抒情因缘

中国文学以抒情文学为主流，在抒情文学中，“诗词”并称，双峰并峙。但就抒情的纯度、深度、细腻程度而言，当以词为最。诗所抒发的情感侧重于“情志”，集中表现为心理显层的求取于时代社会的阔大明朗的意志抱负，是言志文学；而词所抒发的情感则侧重于“情绪”，集中表现为心理隐层的求取于个人自我的窈深朦胧的私情意绪，是言情文学。正如明代沈际飞云：“诗余之传，非传诗也，传情也。”^①词是最为纯粹的抒情诗。

词能成为纯抒情文学不是一种偶然，而是具有深刻的历史因缘的。首先，词在发端之初是一种娱乐文学，她的产生得益于发达的唐宋时代社会背景。繁荣的经济造就了典型的市民心理，促成了社会普遍的享乐风气，作为娱乐催化剂的词以尽情表白自我真性为旨，受到了当时朝野的一致青睐；其次，词最初是一种音乐文学，其所特有的音乐规定性使它染上了别具一格的情致风调。它配合着当时盛行的俗乐——宴乐而歌，由受到当时普遍欢迎的女音——妓声而唱，逐步奠定了以表达俗情为核心，以婉转柔美为特征的美学本色；其三，词最初是一种非正统文学，在晚唐美学思潮的影响下，诗词审美分流，娱乐之小技的定位，使词得以在规矩森严的道统文学大地上辟出一块世外桃源，尽情抒写情感的真实状态。

沈际飞：《草堂诗余四集序》，《历代词话》大象出版社 2002 年版，第 496 页。

基于以上的社会环境、音乐环境、文学环境，词娱乐文学的面目清晰、特色明显，抒情美学应运而生，喷薄而出，绽放出绚丽的光华。

第一节 浮华盛世的社会背景

词是娱乐文学，娱乐文学的产生离不开富裕的社会土壤。唐宋以来，社会物质财富极大丰富，市井生活隆盛，享乐之风盛行，词就是在这样的背景下浮出水面的。

一、享乐风气

孔子说：“《诗》可以观。”^①所谓“观”，郑玄解释为“观风俗之盛衰”，是说诗歌有认知功能，通过诗歌可以了解社会生活、政治风俗的盛衰得失的情况。用“观”的角度去考察唐宋词，我们会发现，和唐诗相比，唐宋词具有明显的富贵气，透露着那个时代富足的社会文化气息。且看两首《望海潮》词：

东南形胜，三吴都会，钱塘自古繁华。烟柳画桥，风帘翠幕，参差十万人家。云树绕堤沙，怒涛卷霜雪，天堑无涯。市列珠玑，户盈罗绮，竞豪奢。重湖叠巘清嘉。有三秋桂子，十里荷花。羌管弄晴，菱歌泛夜，嬉嬉钓叟莲娃。千骑拥高牙，乘醉听箫鼓，吟赏烟霞。异日图将好景，归去凤池夸。

——柳永《望海潮》^②

梅英疏淡，冰澌溶泄，东风暗换年华。金谷俊游，铜驼巷陌，新晴细履平沙。长忆误随车。正絮翻蝶舞，芳思

^① 《论语·阳货》。

^② 唐圭璋：《全宋词》中华书局1965年版，第39页。

交加。柳下桃蹊，乱分春色到人家。西园夜饮鸣笳。
有华灯碍月，飞盖妨花。兰苑未空，行人渐老，重来是事
堪嗟。烟暝酒旗斜。但倚楼极目，时见栖鸦。无奈归心，
暗随流水到天涯。

—— 秦观《望海潮》^①

这两首词是两幅盛世游乐图。第一幅画卷是由白衣词人柳永谱写的钱塘颂，他以汉赋般铺陈挥洒，又似工笔画样逼真精细的笔调写出了宋朝都市的繁华生活。在柳永笔下，天然的湖光山色和人为的市井风情相映成趣，厚重的历史积淀和轻盈的时代风尚竞放异彩，令人目不暇接。因为有“市列珠玑，户盈罗绮”的物质基础，无论是显赫官绅还是平民叟娃，都沉浸在对生活艺术化的享受之中，他们赏湖游乐，吟词弄曲，昼夜笙歌，社会呈现出一幅天下太平的气象，令人艳羡。北宋黄裳在《书 乐章集 后》中感慨：

予观柳氏乐章，喜其能道嘉祐中太平气象，如观杜甫诗，典雅文华，无所不有。是时予方为儿，犹想其风俗，欢声和气，洋溢道路之间，动植咸若。令人歌柳词，闻其声，听其词，如丁斯时，使人慨然所感。呜呼！太平气象，柳能一写于乐章，所谓词人盛世之黼藻，岂可度耶？^②

的确，柳永用文学的语言为我们留下了宝贵的历史画卷，“闻其声，听其词”即使是千载之后的我们“犹想其风俗，欢声和气，洋溢道路之间”，使人慨然所感”。

如果说柳永的《望海潮》词是描绘当时社会世俗阶层“面”上的富贵，那么秦观的《望海潮》词则给人以当时上流社会“点”上的富贵。这首词创作在绍圣元年春，即旧党下台新党再起，秦观因此贬

唐圭璋：《全宋词》，中华书局 1965 年版 第 454 页。

② 《演山集》卷三五，上海古籍出版社影印文渊阁《四库全书》本。

官即将离京之时。秦观曾在元祐五年及第后留京供职五年，得以参与当时名公的文酒之会，而元祐七年的赐宴，则是他印象最深的一次。《淮海集》载《西城宴集》诗序云：“元祐七年三月上巳 诏赐馆阁官花酒，以中浣日游金明池、琼林苑，又会于国夫人园。会者三十有六人。”这是当时罕有的盛举，故记忆犹新。在此贬官去京之时重游故地，“长忆”起两年前的旧事，怎能不百感交集，形诸笔墨呢？“金谷俊游，铜驼巷陌”是用洛阳的金谷园、铜驼道两处名胜来借代北宋汴京的金明池、琼林苑，当年一批文人雅士在“西园夜饮鸣笳”，歌舞佐酒，曲词助乐，是何等风流潇洒！这一幕不过是当时上流阶层生活中一个小小的缩影罢了。

两首《望海潮》，一样的风情，一般的富贵，不只属于宋代，而是整个中晚唐社会风俗的写照。中晚唐是商业经济进一步发展繁荣的时期，在白居易、元稹、杜牧诸人的诗篇里都描绘过长安、洛阳、金陵、扬州等当时繁华的商业城市的盛况。随着物质生活水平的提高，享乐之风也开始盛行起来。《旧唐书·穆宗纪》这样概述唐代士林风俗的转变：

前代名士，良辰宴聚，或清谈赋诗，投壶雅歌，以杯酌献酬，不至于乱。国家自天宝已后，风俗奢靡，宴席以喧哗沉湎为乐。而居重位、秉大权者，优杂倨肆于公吏之间，曾无愧耻。公私相效，渐以成俗。

天宝安史之乱后出现的这种新的士林风俗，很快地弥漫到了社会各阶层。李肇《唐国史补》卷下说：“长安风俗，自贞元侈于游宴。”便是对整个社会风俗的概括。到了两宋时代，享乐之风继续发展。宋代朝廷在发展经济的同时还采取了厚文薄武的特殊政策。先是宋太祖“杯酒释兵权”，对一批鞍马功臣进行赎买，鼓励他们“多积

金帛、田宅以遗子孙，歌儿舞女以终天年”^①。在抑制军事势力的同时，起用儒臣。“国朝待遇士大夫甚厚，皆前代所无”^②对他们的纵情声色采取纵容态度，致使官宦人家奢靡成风。史书记载当时的朝廷重臣晏殊就是“未尝一日不宴饮”^③。而宰相寇准的“人间万事何须问，且向樽前听艳歌”^④的士大夫心声竟和民间才子柳永的“忍把浮名，换了浅斟低唱”^⑤的布衣心声如此合拍。纵观有宋一代，君臣之间、朝野上下竞相逐乐的风气超过了前代。孟元老《东京梦华录》、吴自牧《梦粱录》、周密的《武林旧事》对此都有详细记载。这样的社会环境对音乐、歌舞、曲艺的发展起到了促进作用，也培养了一个欣赏群体——新兴的市民阶层。这个阶层以商人和手工业者为主体，具有一定的物质条件，不用再像前辈那样总为温饱奔忙，因此闲情逸致随之而生。经济上的保证使民众在为温饱奔波之余有余暇、有闲心去追求一种娱乐生活。特别是中唐安史之乱之后，人们的审美观念有一大转变，那就是从浪漫转为现实，由雄奇转为平淡。当年少的梦想幻灭之后，再没有比平安的生活更能抚慰人的心灵。晏殊在词中这样经典地表达晚唐五代以来人们的这种心态：“一向年光有限身。等闲离别易销魂。酒筵歌席莫辞频。满目山河空念远，落花风雨更伤春。不如怜取眼前人。”^⑥生命很有限，现实多无奈，与其执著和感伤于那不可把握的未来，还不如好好珍惜和享受已经拥有的现在。晏几道亦有词云：“学道深山空自老，留名千载不干身。酒筵歌席莫辞

并见司马光：《涑水纪闻》和《宋史·石守信传》。

② 王 栻：《燕翼谋录》，中华书局 1987 年版。

叶梦得：《避暑录话》。

④ 寇准：《和 梅桃》诗。

⑤ 柳永：《鹤冲天》，《全宋词》，中华书局 1965 年版 第 52 页。

⑥ 晏殊：《浣溪沙》，《全宋词》，中华书局 1965 年版 第 90 页。

频。”^① 什么求仙访道，什么流芳百世，在当时人看来都不如酒筵歌席一场醉！这放肆的口吻正透露着晚唐五代以来社会价值取向的新动态。唐宋人是这么想的，也是这么做的，他们的享乐意识集中体现在宴乐和游乐上，而词正是这些活动中的核心娱乐方式。

在室内，宴乐是最受宠爱的娱乐方式。因为在宴席上，人们获得的是味觉、视觉、听觉等感官和精神上的全面满足。宴乐离不开酒、歌、舞三个要素，正所谓“向尊前、舞袖飘雪，歌声行云止”^②。首先是酒，饮酒不仅给人以味觉享受，而且也给人以精神寄托。

“今朝有酒今朝醉”，酒可以忘却烦恼，淡化忧愁，催生快乐。隋唐以来，宴乐之风日益盛行，广泛地流行于各个阶层，酒在其中起着活跃的作用，甚至到了“那边走，者边走，莫厌金杯酒”^③的地步。值得注意的是，酒总是和歌连在一起，“艳歌一曲酒一杯，美人劝我急行乐”^④，“处处闻弦管，无非送酒声”唱歌不仅是一种听觉享受，还有劝酒的功能，所以歌也就成了宴乐中必不可少的第二要素。歌一般还和舞连着，晏几道词云：“彩袖殷勤捧玉钟。当年拼却醉颜红。舞低杨柳楼心月，歌尽桃花扇底风。”^⑤唐五代以来的宴乐是以妓乐为纽带的宴赏活动，宴席上的重点是通过歌妓的歌舞表演来劝酒，这就给宴席带来了浓烈的艺术氛围。既然有歌舞助兴，自然就有行令劝酒，词以娱宾遣兴的功能成为宴席上又一个不可或缺的要素。白居易《就花枝》云：“歌翻衫袖抛小令，笑掷骰盘呼大采。”《云谣集杂曲子》中《浣溪沙》云“纤手令分匀翠柳，素咽歌发绕雕梁。”都形象地描述了以歌行令侑酒助兴的情景。宴乐必饮酒，饮酒必行令，唱曲必侑酒，宴乐的环境为词的孕育和萌芽提供

① 晏几道：《临江仙》，《全宋词》中华书局 1965 年版 第 223 页。

② 柳永：《长寿乐》，《全宋词》中华书局 1965 年版 第 51 页。

③ 王衍：《醉妆词》，《全唐五代词》上海古籍出版社 1986 年版 第 521 页。

④ 晏几道：《鹧鸪天》，《全宋词》中华书局 1965 年版 第 225 页。

了条件。况周颐《蕙风词话》中记载：

《事林广记》癸集卷十二标玳筵行乐，宋元人酒令也。《卜算子令》（先取花一枝 然后行令 口唱其词 逐句指点 误即罚酒 后词并同）：我有一枝花（指自身指花），斟我些儿酒（指自身令斟酒）。唯愿花心似我心（指花指自身），岁岁长相守（放下花枝叉手）。满满泛金杯（指杯酒），重把花来嗅（把花以鼻嗅）。不愿花枝在我旁（把花向下座人），付与他人手（把花付下座接去）。”《浪淘沙令》：“今日绮筵中（指席上），酒侣相逢（指同席人），大家满满泛金钟（指众宾指酒壶）。自起自斟还自饮（自起身自斟酒举盏），一笑春风（止可一笑）。传语主人翁（执盏向主人）。你且饶依（指主人指自身）。依今沈醉眼朦胧（指自身复拭目）。此酒可怜无伴饮（指酒），付与诸公（指酒付邻座）。”《陶笑令》：“花酒（指花指酒），满筵有（指席上）。酒满金杯花在手（指酒指花）。头上戴花方饮酒（以花插头上举杯饮）。饮罢了（放下杯），高叉手（叉手）。琵琶拨尽相思调（作弹琵琶手势），更向当筵回舞袖（起身举两袖舞）。”《花酒令》：“花酒（左手把花右手指酒）。我平生结底亲朋友（指自身及众宾）。十朵五枝花（伸五指反复应十朵，又舒五指应五枝指花），三杯两盏酒（伸三指又伸二指应三杯两盏指酒）。休问南宸共北斗（摇手示休问，意指南北）。任从他鸟飞兔走（束手作任从状，以手仿飞走状）。酒满金卮花在手（指酒盏指花）。且戴花饮酒（左手插花右手持酒饮）。”词笔近质重，是元以前风格。^①

^① 此宋元人酒令，1963年中华书局本《事林广记》未载，疑出自沈曾植藏明永乐刻本，或日本翻刻之元泰定刻本。其书下落不明，未明其译。

这段话生动地记录了包括《卜算子令》、《浪淘沙令》、《陶笑令》、《花酒令》在内的四段酒令的歌词和行令的场面，清晰地展示了词体为酒令的本来面目，正可以看出樽前歌唱和词之所由起之间的关系。词作为娱乐文学的起源也就无疑了。

在室外，游乐是唐宋两代普遍盛行的一种生活风尚。传统节日如元旦、立春、上元、寒食、清明、端午、七夕、中秋、重阳、除夕等，到了唐宋都透露出新的时代气息。娱乐色彩盖过了原本的宗教意义。在这些盛大的节日里，上至帝王大臣，下至平民百姓，无不恣意游赏。在四季中，春天最值得游乐，尤其是春天有传统的上巳节，更是意义非常。上巳节，原是古代在水滨举行的一种消除不祥之气的祭祀活动，称作“沐浴祓禊”，自魏晋以来被固定在三月三日。经东晋名士的“曲水流觞”之活动，该风俗行为已逐渐渗入了赏春游宴的娱乐因素。到了唐代，上巳节的娱乐因素日趋突出。据《唐摭余事》：“三月上巳，有赐宴群臣，即在曲江，倾都人物，于江头禊饮踏青。豪家缚棚相接，至于杏园，进士局在亭上，宏词拔萃宴在池南岸，内学士、附马等张建封宴元巳曲江，特命宰相同榻入食。”^①三月上巳，风和日丽，春意盎然，除了传统的临水沐浴之外，还要携妓观光，听歌赏曲，饮酒作诗，极尽快乐之能事。据洪迈《容斋随笔》记载：“唐开成二年三月三日，阿[河]南尹李待诏[价]将禊于洛滨，前一日启留守裴令公。明日有太子少傅[白居易]、太子宾客肖籍、李仍叔、刘禹锡、中书舍人郭居等十五人，会宴于舟。自晨及暮，前嬉水而后妓乐，左笔砚而右壶觞，望之若仙，观者如堵。”这样一种大规模的郊游风气，在宋代也被延续下来了，宋代的“西湖春宴”比之唐代的“曲江宴”有过之而无不及。据《朝野类要》说：“行都西湖，寒食前排办春宴，用舟载伶妓。此唐曲江之遗。自诸王公卿及元曹郎，排日宴会，并是享绎馆伴。”从唐代的

^① 引自陈元靓：《岁时广记》卷一八《上巳》丛书集成初编本。

“曲江宴”到宋代的“西湖春宴”反映出郊游时尚的两代延续。

游乐虽为室外，但也离不开宴乐中必备的饮酒作乐，唱曲劝酒。在这里，词除了发挥它实用的劝酒功能外，还成为词人们用来表达对美好生活感悟的最好方式。“醉翁之意不在酒”的欧阳修最热衷于郊游，他有十三首《采桑子》，都是描写尽情享受自然之美的。词前有一段《西湖念语》云：

昔者王子猷之爱竹，造门不问于主人；陶渊明之卧舆，遇酒便留于道上。况西湖之胜概，擅东颖之佳名。虽美景良辰，固多于高会；而清风明月，幸属于闲人。并游或结于良朋，乘舆有时而独往。鸣蛙暂听，安问属官而属私；曲水临流，自可一觴而一咏。至欢然而会意，亦傍若于无人。乃知偶常来胜于特来，前言可信；所有虽非于己有，其得已多。因翻旧阕之辞，写以新声之调，敢陈薄伎，聊佐清欢。

试摘《采桑子》两首：

清明上巳西湖好，满目繁华。争道谁家。绿柳朱轮走钿车。游人日暮相将去，醒醉喧哗。路转堤斜。直到城头总是花。

（其一）

十年前是尊前客，月白风清。忧患凋零。老去光阴速可惊。鬓华虽改心无改，试把金觥。旧曲重听。犹似当年醉里声。

（其二）^①

第一首词中所写的“西湖”不是钱塘西湖，而是颖州的西湖，但是它

^① 以上两首词分别引自《全宋词》，中华书局 1965 年版 第 121、122 页。

所描绘的游乐中满目繁华的景象却是和柳永《望海潮》词中描写的钱塘西湖如出一辙，美好的春光引得游人们流连忘返，直到日暮才恋恋不舍地离去，这时人已经醉了。第二首词是作者回忆当年樽前做客的情景，虽然十年过去了，但是“鬓华虽改心无改”的词人依然不能忘却“当年醉里声”忍不住要“试把金觥。旧曲重听”了。

词是随着商品社会的发达而逐步兴起的用于娱乐消遣的新文体。“词在唐代，尤其是中晚唐时代，迅速地成长起来，一面始于唐代音乐的关系，更重要的是由于商业城市的社会生活基础。”^①所以，唐宋词既不像盛唐的边塞诗派那样倾心于“轮台九月风夜吼，一川碎石大如斗，随风满地石乱走”^②的塞外风光，也不像山水田园诗派那样钟情于“明月松间照，清泉石上流”^③的荒野情趣，它的乐趣多在繁华都市，在那个充满声色娱乐和浅斟低唱的富贵之地，因此人称“风云气少，儿女情多”。词中带着觥筹交错、红袖侑觞的富贵面影也就成为自然而然的事情。词不再像诗那样“穷而后工”，总是用来反映不幸的生活遭遇，作为一种娱乐文学，它大胆地抒发快乐的、享受的声音，表现着普通人的欲望追求，因此获得了普遍的喜爱。

二、爱词时尚

发达的社会物质水平和普遍的享乐风尚使词这一种流行文学赢得了广泛的爱尚。它作为一种应歌佐舞、娱宾遣兴的工具出入于豪门贵宴之上、秦楼楚馆之间，通过歌女们的朱唇皓齿传唱要眇之音，极大地满足了上流社会和下层民众的感官享受。南宋鲍阳居士《复雅歌序略》说：

刘大杰《中国文学发展史》，上海古籍出版社 1982 年版 第 533 页。

② 岑参：《走马川行奉送封大夫出师西征》诗。

王维《山居秋暝》诗。

迄于开元、天宝间，君臣相为淫乐，而明皇尤溺于夷音，天下薰然成俗。于是才士始依乐工拍弹之声，被之以辞句；句之长短，各随曲度，而愈失古之声依永之理也。温、李之徒，率然抒一时情致，流为淫艳猥褻不可闻之语。吾宋之兴，宗工巨儒，文力妙天下者，犹祖其遗风，荡而不知所止。脱于芒端，而传唱四方，敷若风雨，人人歆艳，咀味于朋游尊俎之间，以是为相乐也。其韞骚雅之趣者，百一二而已。以古推之，更千数百岁，其声律亦必亡无疑。①

《复雅歌词》辑于高宗绍兴十一年至二十四年（1141—1154）间，自唐天宝至此，已经历了三百多个年头，唐宋词也已走过了其三分之二的历史。上述这段话是鲟阳居士从“复雅”的角度来概括词在三百多年间的流俗之风，言语颇鄙夷，但我们仍然可以从这段风俗史和词史的描述中看出词对诗的这样两点反叛：第一，词是中唐以来君臣沉溺于俗乐新声的产物，所以它一开始就违背了传统诗歌“声依永”的古训，表现出随性而动的文学新姿态，因此词具有“率然抒一时情致”的创作特征。第二，词是“咀味于朋游尊俎之间”的娱乐文学，所以一反传统文学崇尚骚雅之趣，以俗为美，结果获得“四方传唱”的效果，上至宗工巨儒下至黎民百姓莫不追随这股风尚，相以为乐。这两点在总体上是合乎历史事实的，也正是词这个文学的新生儿之所以受宠的原因。吴梅《词学通论》云：

陆放翁曰：“诗至晚唐五季，气格卑陋，千人一律。而长短句独精巧高丽，后世莫及。此事之不可晓者。”盖其时君唱于上，臣和于下。极声色之供奉，蔚文章之大观。风会所趋，朝野一致。虽在贤知，亦不能自外于习尚也。

引自谢维新《古今合璧事类备要》外集卷一——《音乐门·乐章类》，《四库全书》

本。