

清代词学的诗学化

陈水云

(武汉大学 人文科学学院, 湖北 武汉 430072)

摘要: 清代在词学史上被称为中兴时期, 清代词学是宋代词学的发展, 却又有鲜明的时代特色, 即在总体上表现出诗化的色彩。这就是清人分析词学问题注意探讨诗词的同源关系, 揭示诗词两种体制间的共同本质, 以诗的创作规范来要求词表现诗所表现的内容, 运用诗所采用的表现手法, 创造诗所标举的艺术风格。

关键词: 词学; 诗词同源; 醇厚雅正; 比兴寄托

中图分类号: I207.23 **文献标识码:** A

清代是词学的复兴时期, 词学复兴的重要成就是推尊词体。不过清代词学尊体是以《风》、《骚》、乐府之法说词的, 这表现为清人分析词学问题注意探讨诗词的同源关系, 揭示诗词两种体制间的共同本质, 以诗的创作规范来要求词表现诗所表现的内容, 运用诗所采用的表现手法, 创造诗所标举的艺术风格, 从而使清代词学具有明显的诗学化的特征。

强调诗词同源是清代词学诗学化的第一个方面的表现。词是在晚唐五代发展起来的文体形式, 它不同于近体诗的特点是句式有长短, 不仅如近体之讲究平仄, 而且还在仄声里区分上、去、入的异同, 用韵比近体要宽泛自由, 相近的韵部可通押、转韵、交叉用韵^[1]。然而清代词学重视诗词的同源关系, 强调词与诗一样继古诗而起, 其长短句式与倚声填词的方式, 都是从古诗发展变化而来, 尤其是继承了古诗“缘事而发, 感于哀乐”的言情传统。

词不同于近体诗的最大特点是句式有长短, 而长短句式在乐府诗里是很普遍的现象, 后代词学往往把词的源头推及齐梁乐府诗, 认为梁武帝《江南弄》、陈后主《玉树后庭花》已为此事之滥觞。乐府原是汉武帝时依照周代的采风制度设立的乐府机关, 仿照周代采集《诗经》的方式, 将从民间征集上来的诗歌配以音乐, 它的基本特点是应乐而歌, 因歌成体, 它的源头是春秋年间结集的《诗经》, 清代词学即是由此起也将词的源头追溯到《诗经》。如丁澎认为《诗经》已有三五言语、二四言语、迭句调、换韵调、换头调, “凡此烦促相宣, 短长互用, 以启后人协律之原, 岂非三百篇实祖祢哉?”《药园闲话》汪森认为: “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《短箫铙歌》十八篇, 篇皆长短句。谓非词之源乎?”《词综序》) 在他们看来, 词的长短句式在上古时代渐具雏型, 到汉魏六朝已基本成体, 只是平上去入四声尚未发育完善, 直到唐五代诗歌的声韵格律发展完备, 在古诗演变为近体诗的同时, 长短句也相应地转化为词。这虽说明了词之句式来源, 却未能道出长短句自身形成的根由, 即长短句是适应声音清浊、抑扬、高下变化而形成的。所以王昶在汪森的基础上继续论述道: “词实继古诗而作, 而诗本于乐, 乐本乎音, 音有清浊、高下、轻重、抑扬之别, 乃为五音十二律以著之, 非句有长短, 无以宣其气而达其音。”《国朝词综序》) 上古时代诗乐是合一的, 乐又是随声音的变化而变化, 声音的起伏转折决定着词之句式有长短的特征, 这就很清晰地解释了词之长短句式生成了音乐的根本性原因^[2]。

既然词源于古诗, 本于适乐, 那么古诗与词在入乐方面又有什么区别呢? 毛先舒说: “盖古歌皆作者随意造之, 歌者寻变入节, 使之以声而歌, 故乐有谱, 歌无谱。后世歌法渐密, 故作定例而使作者按例以就之, 平平仄仄, 照调制曲, 预设声节, 填入辞毕, 盖其法自填词始。”《填词名说》) 原来是古人以声而歌, 后人依调填词, 存在着有谱与无谱、随意造之与按例就之的不同。江顺诒还具体地比较了《诗经》与唐宋词在入乐方面的异同, 认为前者是古音, 它“以音就字, 以上四工尺之音, 就平上去入之字, 其节奏难考, 其格调难寻”。后者则“皆知律吕者为之, 所谓今乐也。有音节可考, 又有律, 有腔, 有五音十二宫”《词学集成》卷一)。不仅如

此,吴颖芳通过考察词体发展的演进过程,指出词之初兴与成熟阶段入乐方式也有差别:“词之初兴也,先有文字,从而宛转其声,以腔就辞者也。洎乎传播通久,音律确然,继起诸词人不得不以辞就腔,必遵前词字脚之多寡,字面之平仄,号曰填词。”(《莲子居词话》卷一)其实,古诗与词的区别,就是词初起阶段与成熟阶段的不同而已,后者是由前者发展而来的。这样,倚声填词经过发展变化,形成了以腔就辞和以辞就腔两种形式。况周颐后来分析说:“填词家自度曲,率意为长短句,而后协之以律,此前一法也。前人本有此调,后人按腔填词,此最后一法也。”(《蕙风词话》卷一)所以,不管是词与诗,还是以腔就辞和以辞就腔有何差别,它们在入乐合律方面却又是相同的,正如方成培所云:“古者缘诗而作乐,后人倚调以填词,古今若是其不同,而钟律宫商之理未尝有异也。”(《香研居词麈》)这是诗词同源在入乐方面的表现。

诗词同源不仅表现在体式上,更体现在表达内容方面。王耕心认为把词之长短句式推及古诗或《三百篇》,只是“文辞之源,非文心之源也。文心之源,亦存乎学者心情之际而已”(《白雨斋词话序》)。诗词同源在于言情,这是远在北宋年间苏轼就已提到的,在明代力主词以言情已是很普遍的认识,大都认为词最适宜传达人之细腻深微的心理曲线。清人论诗词同源特别注意到诗词在言情方面的异构同质,如纳兰性德认为“曲起而词废,词起而诗废,唐体起而古诗废,作诗欲以言情耳”(《绿水亭杂识》)。不论什么文体形式发生代变,其言情的根本是无法取消的,诗如此,词亦如此。田同之也认为“词与诗体格不同,其为摅写性情,标举景物一也”(《西圃词说》),也是把抒情写景作为诗词在表现内容上的共同特征来看待。康熙中期的河南词人周在浚不仅强调词源出于乐府,而且指出上自《三百篇》以及汉、魏、三唐乐府诗歌“无非发自性情”,“古无无性情之诗词,亦无舍性情外别有可为诗词者”。“凡词无非言情,即轻艳悲壮,各成其是,总不离吾之性情所在耳”(《借荆堂词话》),把言情作为构成诗词同源的基本要素。而论述诗词同源在于言情最为深刻的是同治光绪年间的福建词人谢章铤,他反复申述“词虽与诗异体,其源则一”。“夫词之于诗,不过体制稍殊,宗旨亦复何异”?这共同的宗旨就是性情,即“诗词异其体调,不异其性情”(《赌棋山庄词话》)。“古不云乎:诗三百篇大抵圣贤发愤之所为作也。夫人苟非不得已,殆无文字,即填词亦何莫不然”(《张玉珊寒松阁词序》)。他甚至主张填词可不必顾及其入乐可歌的声律要求,认为“词自抒胸臆,殆为无弦之语,无腔之笛而已”(《赌棋山庄词话》)。将言情视为诗词创作的本原,体现了

谢章铤重性情的词学思想。

标榜醇厚雅正是清代词学诗学化的第二个方面的表现。词在五代时期,以表现士大夫冶艳生活为主。北宋年间经过士大夫们的创造发展,逐渐分化为雅与俗两种倾向,以欧阳修、晏殊为代表的台阁词人,追求表现冶艳生活的高雅意趣;以柳永、黄庭坚为代表的市民阶层,极力渲染男女间悲欢离合。至北宋末年周邦彦吸取柳永的章法,揉合欧晏的雅艳意趣,转变慢词初创期的粗鄙之弊,运用诗歌的典雅语言、传神的勾勒技法及顿挫回旋的章法技巧,使词风朝雅正的方向发展。周济认为周邦彦实开南宋词派,是指周邦彦为南宋典雅词风的形成铺平了道路,以后姜夔、吴文英、张炎诸人词以骚雅作风取胜,成为影响深远的典雅词派。

清代词学尚雅观念的提出,一方面是对南宋典雅词统的继承,另一方面是对明清之际词坛冶艳淫靡词风的反正。邓汉仪描述当时词坛状况是:“习山谷之空语,效屯田之靡音,满纸淫哇,总乖正始。”(《十五家词序》)对此不良风气,人们是深表不满的。如汪琬、刘体仁对邹祗谟、董文友、彭孙遹写艳词提出过责难,陈维崧批评明清之际词坛的作词者“矜香弱为当家,以清真为本色”,史惟圆也指出明清之际词坛看似极盛实呈衰象,原因在“家温韦而户周秦”,作者们没有《国风》美人、《离骚》香草之志,“其入也不微而其出也不厚”(陈维崧《蝶庵词序》)。他们是以儒家的价值观审视词体的,将诗学观念作为其评价词学的标准,表现出尚雅的倾向。而明确的树起尚雅旗帜的是,以朱彝尊为代表的浙西派,它不满明以来词坛不振的格局,主张以南宋典雅词作为学习的榜样,力求以诗的笔法来写词境,洗去词体自身的软媚之气。朱彝尊认为“言情之作,易流于秽,此宋人选词多以雅为目”(《词综发凡》)。如曾慥编《乐府雅词》声明“涉谐谑则去之”,剔除以游戏态度所为之词。嗣阳居士辑《复雅歌词》也在标榜“骚雅之趣”,反对“淫艳秽褻不可闻之语”。朱彝尊编选《词综》即意在步前贤之迹,以恢复南宋所鼓吹的典雅词统。汪森通过回顾晚唐五代以来词史发展历程,以为西蜀南唐而后,作者日盛,曲调愈多,短长互见,“言情者或失之俚,使事者或失之伉”,只有到南宋姜夔才“句琢字炼,归于醇雅”(《词综序》),把以姜夔为代表的典雅词派作为习法的楷模。雍正乾隆年间,厉鹗、王昶、吴锡麒等中期浙派词人,从表现内容与音韵格律方面发展和深化了朱彝尊、汪森标榜雅正的词学思想。

从表现内容来看,厉鹗将雅的源头追溯到《诗经》之大小雅,认为“材之雅者,风之所由美,颂之所由成,由诗而乐府而词,必企夫雅之一言而可以卓然自命为作者”。而且“词之为体,委曲殚缓,非纬之以雅,鲜有

不与波俱靡，而失其正矣”（《群雅词序》）。王昶也认为词乃《三百篇》之遗，这不仅表现在诗词同源上，而且更表现在对《诗经》“乐而不淫，哀而不伤”的雅正传统的继承方面。如李白“西风残照，汉家陵阙”含黍离行迈之意；张志和之“桃花流水”有《考槃》、《衡门》之旨；其后温庭筠、韩偓“稍及闺檐，然乐而不淫，怨而不怒，亦犹是标梅、蔓草之意”；只有到柳永、黄庭坚诸人“多出于褻狎”，“非长短句之正”（《国朝词综序》）。他所说的“乐而不淫，怨而不怒”，实即孔子所标榜的中和雅正原则，亦即《诗经》的言情中正、和谐、无邪的意思。吴锡麒还从理论角度阐述了词当坚持雅正的方向：“倚声之道，雅正为难”。“猛起奋末，徒规于虎贲，阴淫案衍，渐流纛弄”（《银藤词序》）。正因为填词易失之纤褻或粗厉，所以坚持雅正的方向显得颇为艰难，又十分必要。

从音韵格律要求来看，朱彝尊曾批评“周白川、夏公谨诸老，间有硬语；杨用修、王元美强作解事，均与乐章未谐”，同时又盛称杨基、高启、刘基所为词“温雅芊丽，咀宫含商”，而推崇填词最雅无过石帚（姜夔），是因为姜夔“审音尤精”、“字雕句琢”（《词综序》）。至厉鹗已经是完全向字句雕琢方面发展，他不满柳永的“浅斟低唱”，也反对元好问所编《中州乐府》“略仿苏黄硬语”，主张细论去上双声，以南渡诸公为师法对象。以他为代表的浙派词人创作上也是特别地讲求字句的琢磨，如江炳炎“审音之妙，铨合尺围，靡间丝发”；查为仁“于声律之微必抉根溯源，究其旨奥”；吴焯“摛谱寻声，兢兢于去上字之分，尤不失刊度”。厉鹗自己也是“琢句之隽，选字之新，直与梅溪、草窗争雄长矣”（均见《词苑萃编》卷八）。嘉、道年间浙派余波未泯，吴锡麒、戈载继续推衍以雅音为法的先贤思想。如吴锡麒自称“慕竹垞（朱彝尊）之标韵，緬樊榭（厉鹗）之音尘”，鼓吹“词既限之长短，复拘以声律。片言未协，则病其哑钟；只字勿谐，则讥同湿鼓。故必选胜以定质，荡滓以澄音”（《露蟬吟词序》）。戈载还编选了《宋七家词选》，以姜夔、吴文英、张炎诸人的雅音作为时人师法的榜样，他自己所为词也是“调归宫谱，字严起煞，讲明切究，遥继紫霞（杨赞）、玉田（张炎），而汇诸家之能事，畅南宋之宗风”（王敬之《宋七家词选序》）。把浙派对音律字句的讲究推至极点。浙西词派发展至近代，呈衰败之势，但它推崇的雅正词风，被近代词学所继承发展，人们不论评词还是论词，都是把儒家温柔敦厚的诗教思想作为其取向。

清代词学在艺术风格上标榜温柔敦厚的雅正词风，在表现手法上也很自然地接过古代诗学比兴寄托的传统，即要求词以小见大，以近指远，托物寄情，这是清代词学诗学化的第三个方面的表现。

比兴原是《诗经》所运用的表现手法，也是传统诗学对诗歌创作的基本要求；寄托则是由陈子昂提出来的，他主张诗歌所表现的内容具有沉厚的现实色彩。重比兴寄托是古代诗歌艺术的优良传统，但清代词学认为词比起诗来更注意运用比兴手法。沈祥龙说：“诗有赋比兴，词则比兴多于赋。”（《论词随笔》）但词为什么比兴多于赋呢？清代词学没有做出明确的解释说明。近人蔡嵩云分析道：“词尚空灵，妙在不离不即，若即若离，故赋少而比兴多。”（《柯亭论词》）“空灵”仅着眼于词格，未涉及词体。詹安泰先生继续论述说：“盖词之为体，不同诗文，篇幅有限，最长亦不过二百余字，不容尽情直泻，故贵含蓄婉约”。“含蓄婉约之文字，就本事抒写者，辞止而事尽，只能使人感其所感，不能感其所不感，其意味又不若出之以比兴之体之深远”（《论寄托》）。这才是词何以比兴多于赋的根本原因。

清代词学最早揭示词重比兴寄托的是曹禾，他在《珂雪词话》中论词强词当如《国风》、《离骚》“同扶名教”，或如宋玉赋美人有“主文谲谏之义”。稍后纳兰性德、朱彝尊、陈维崧都提到词当以儿女之情托风骚之旨，揭示词能以小见大，即微知著，即近知远^[3]。但论述比兴寄托最为深刻的还是常州词派，自张惠言“意内言外”之说出，比兴寄托很快成为近代词坛的理论号角。张惠言认为词之意内言外与“诗之比兴，变风之义，骚人之歌”相近。金应珪承其师说，以宋词为例说明词有比兴寄托。“琼楼玉宇，天子识其忠爱；斜阳烟斜，寿皇指为怨曲；造口之壁，比之诗史；太学之咏，传其主文”（《词选后序》）。周济发展张氏比兴寄托说，提出“有寄托入，无寄托出”的主张，认为求有寄托是学词之枢机，求无寄托则是学词之高境，所谓无寄托是指寄托出之以浑融，使读者不斤斤于迹象而求其真谛，在往复玩索品味中获得寄托之旨。后来，庄棣、陈廷焯、况周颐从不同角度不同层面再度深化周济的思想，使比兴寄托的理论内涵向纵深方向发展。

分析清代词学比兴说，所言寄托依题材可分为艳情与咏物两种类型。我们下面将根据清代词学有关论述对清人的有关主张进行综合分析：第一，托深情于闺檐之际。词写儿女私情，这是自其产生以来的传统母题，也是历来持道学观念者极为鄙弃它的根本原因。在清代，人们并不反对词去直接地表现它，反而承认它有其存在的合理性，认为人自生下来无法回避呢呢儿女情长，但词表现儿女私情要做到发乎情，止乎礼义，以有寄托为前提。丁绍仪说：“古人每借闺檐以寓讽刺，词之旨趣实本《风》、《骚》。”^[4]谢章铤还严格区分“绮语”与“情语”的不同，在他看来，“绮语淫，情语不淫也”。“绮语设为淫思，坏人心术”，“情语则热血所钟，

缠绵悱恻,即近知远,即微知著”(《赌棋山庄词话》)。“即近知远”、“即微知著”就是缠绵悱恻中有深刻的内容,“绮语”与“情语”的不同在是否有寄托。对此,沈祥龙的论述更为清晰,他说:“词有托于闺情者,本诸古乐府,须实有寄托,言外自含高妙,始合古意。否则绮罗香泽之态,适以掩风骨,汨心性耳。”(《论词随笔》)

第二、借咏物寄其深沉之思。咏物词最早见于北宋苏轼、周邦彦词,但他们的咏物词还没有很深的寄托;到南宋以词咏物蔚成风气,姜夔、史达祖、王沂孙、周密、张炎是其代表,他们的咏物词已有深刻的寓意。清代在浙西派的倡导下,雍正、乾隆词坛充斥着咏物之风,但多数是追求抚写物态,缺乏寄托,成为后人所说的“群芳谱”、“方物略”。近代词学提倡咏物要有寄托,正是针对这种风气而发,他们认为咏物有寄托是古代诗学的优良传统,后人填词也应继承发扬这一传统。如刘熙载说:“昔人咏物,隐然只是咏怀。”(《词曲概》)蒋敦复说:“词源于诗,即小小咏物,亦贵得风人之旨。”他还以南宋杰出作家优秀作品为例,说明咏物不能没有自我,如姜夔、范成大之咏物暗指:“南北议和事”,王沂孙、周密、张炎结集的《乐府补题》所咏龙涎香、白莲、蕙、蟹“皆寓家国无穷之感,非区区赋物而已”(《芬陀利室词话》)。谢章铤认为如果咏物只求赋物,可以不作,作则必须如苏轼之咏雁别有寄托,或如白石之咏蟋蟀“独写哀怨”,“而史邦卿之咏燕,刘龙洲之咏指足,纵工摹绘,已落言筌”(《赌棋山庄词话》)。

词求比兴寄托,实质是重视表达真情实感,但作者的生活境遇不同,生活感慨也就存在着差异。周济认为“感慨所寄”应该和时代盛衰相联系,作者“见事多,识理透,可为后人论世之资。诗有史,词亦有史,庶几乎自树一帜矣”(《介存斋论词杂著》)。他不满于只写个人的“离别怀思”或“感士不遇”,主张词应表现有关国家民生的重大内容:“或绸缪未雨,或太息厝薪,或已溺已饥,或独清独醒。”这些话或暗喻应预防世乱与挽

救危亡,或象征坚持清正的操守,不被浊世所污染,如果词表现这样的内容,则可称之为“词史”。由周济提出的词史说,经过谭献、谢章铤的发展,成为近代词学富有时代精神的词学理论。谭献对周济的发展是,将词史作为作品批评标准,对同时人作品的评价注重其反映世变的内容。如在《篋中词》里称王宪成的《扬州慢》(水国鱼盐)及汪清冕的《齐天乐》(燹余归里)为“杜诗韩笔,敛入倚声,足当词史”、“浩劫茫茫,是为词史”。谢章铤则是从词之表现题材的角度论述词应拓展表现内容,认为自唐以来“词之量(题材)犹未尽”,“古云诗史,岂词毫不足以庀史耶”?强调在国势日危、民生日蹙的严峻关头,词家只有“慨叹时艰,本小雅怨悱之义”,才能另辟词境,谓为词史(《眠琴小筑词序》)。词史说的提出,不仅仅是扩大了词的题材范围,更重要的是将词的表现内容与诗相等同,使词呈现出诗化的倾向。

总之,清代词学通过诗词同源的论证,确立了词学诗学化的基调,然后在词的表现内容、表现手法及艺术风格诸方面向诗学靠拢。这样发展的趋向是扩大了词体的社会功能,使词由初期纯粹的娱乐性,转变为像诗一样具有教育、认识、讽谏的功能,从而抬高了词的文体地位。但词学诗学化并不意味着词等同于诗,相反,清代词学对词的特色有更深入地探讨与分析,使词的本体面目更清晰地呈现于世人面前。

参考文献:

- [1] 刘庆云. 词话十论[M]. 长沙:岳麓书社, 1990.
- [2] 方智范, 邓乔彬, 周圣伟, 等. 中国词学批评史[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1994.
- [3] 张宏生. 清代词学的建构[M]. 南京: 江苏古籍出版社, 1998.
- [4] 唐圭璋. 词话丛编[M]. 北京: 中华书局, 1986.

(责任编辑 于华东)

Poetry's characterizing about Ci Xue in Qing Dynasty

CHEN Shui-yun

(School of Humanities, Wuhan University, Wuhan 430072, China)

Abstract: Qing dynasty is the re-thriving period in the Ci Xue history. Ci Xue in Qing dynasty is the development of Song dynasty, but has the poetry's characterizing in total. This is, the people in Qing dynasty paid attention to seeking the same source between poetry and Ci, proclaiming the same essence among two systems, asking Ci to express the contain of poetry, using the form of expressing in the poetry, creating the art style of poetry.

Key words: Ci Xue; the same source about Ci and poetry; pure and honest; metaphor