

南宋词学的东坡论

张 惠 民

苏词从它在词坛上别树一帜之后,一直是人们评论的热点,誉之非之众说纷纭。苏轼“以诗为词”从文艺抒情本质的理论层面上提出词学本体论,在词史上卓然自成一家,为词注入新的活力,并在词史上具有开派的意义。南宋词学的东坡论从东坡创作思想、审美特征及苏词在词史上的意义都作了中肯的评价与表述。

如果我们对整个词学审美批评史作宏观的考察,就可以发现这样的事实:苏词从它在词坛上别树一帜之后,就一直为人们评说的热点,誉之非之众说纷坛,成为词学史上一个永不过时的论题。其中陈师道谓苏词虽极天下之工而要非本色的说法最具代表性和影响力。清代前有浙派论词推尊白石,后有常派论词推尊清真,都隐然以苏词为别调而又不能否认其“极天下之工”的成就。本文正是在这大背景下对南宋词学的东坡论作些勾勒缕述的尝试。

苏轼的“以诗为词”是从文艺抒情本质的理论层面上提出的词学本体论,而黄庭坚则在创作论的层面上提出“嬉弄乐府”而“寓以诗人句法”^①的表现方法。陈师道、晁补之则从词学文体风格论的角度批评苏黄的“以诗为词要非本色”^②和“着腔子唱好诗非当行家语”^③。李清照则针对苏词之不协律而谓为“句读不茸之诗”,不合于“别是一家”的词^④。可见苏词在北宋是颇多争议的作品。

其实,苏轼从本质论上提倡“以诗为词”,在于主张词应抒写高格调的真情性,并不是有意破坏词体应有的艺术特征。黄庭坚谓“寓以诗人句法”也只是一种内在的寄寓,而非主张直接用写诗的技法作词。但作为一种理论,显然容易产生误解。王灼之论苏轼的“以诗为词”正是针对这种批评而发的,他说:“今少年妄谓东坡移诗律作长短句”,其实“东坡先生以文章余事作诗,溢而作词曲,高处出神入天,平处尚临镜笑春,不顾侪辈。或曰,长短句中诗也。为此论者,乃遭柳永野狐涎之毒。诗与乐府同出,岂当分异。”^⑤王灼之论的层次性非常分明,承认苏词在本质论本源论的基础上与诗“同出”而不“分异”,苏词之如诗,乃是针对“本朝”词人之“自立与真情衰”的弊端而倡导抒写“本于心”的真情性。从这个层面立论,所以得出词之与诗“其本一也”。而

在本质论上的以诗为词，却绝不是形而下的层面上主张用写诗的格律形式、技法笔法写词，废弃词的文体特征和审美个性。所以，王灼指出苏词“高处出神入天”的豪放清旷与“临镜笑春”的风流韶秀的审美特征是极为中肯的，而与苏轼诗歌的豪宕纵逸相比，自具词体的独有之美，这都可以看出南宋词学对苏词审美特质认识的深刻度。

胡仔则直接针对陈师道对苏词的批评提出异议：“《后山诗话》谓‘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’。余谓后山之言过矣，子瞻佳词最多，其间杰出者，如‘大江东去’……凡此十馀词，皆绝去笔墨畦径间，直造古人不到处，真可使人一唱而三叹。若谓以诗为词，是大不然。”^⑩渔隐立论与后山针锋相对。后山谓苏词“要非本色”而渔隐肯定苏词之“佳”，其所举十馀词或高旷清雄或清丽韶秀，与后山所理解的本色词不同，而实实在在不是诗而是一种前无古人的创意创格的“佳词”，可以“使人一唱三叹”，虽是本色词的“笔墨畦径”之外，又是“古人不到处”，与传统婉美之词不同，但不是诗而是词。这也就可见后山论词的局限，以为非此即彼，不合本色之词就只能是诗，其实在“本色词”与“诗”中间，还有以词人手眼表现诗人襟抱的“自是一家”的绝妙好词。这也可见北、南宋词学观念的演进。对陈师道之批评苏轼“以诗为词”，金朝王若虚有更中肯更深刻的辩驳。王若虚（1174—1243）生卒年均比姜夔约后20年，他说：“陈后山谓子瞻以诗为词，大是妄论，而世皆信之。独茅荆产辨其不然，谓公词为古今第一。今翰林赵公亦云此，与人意暗同。盖诗词只是一理，不容异观。自世之末作习为纤艳柔脆，以投流俗之好，高人胜士亦或以是相胜，而日趋于委靡，遂谓其体当然，而不知流弊之至此也。文伯起曰：‘先生虑其不幸而溺于彼，故援而止之，特立新意，寓以诗人句法。’是亦不然，公雄文大手，乐府乃其游戏，顾岂与流俗争胜哉！盖其天资不凡，辞气迈往，故落笔皆绝尘耳。”^⑪王若虚以为“诗词只是一理不容异观”，与王灼所说“诗词不当分异其本一也”意思基本相同。他论苏轼之文如其人、词如其人是从诗词作为抒写情性之具的原理上立说的，只是二王“不容异观”，“不当分异”的表述从字面看来似乎有取消词体特质和独立性之弊，这可见古人在理论表述上的笼统与不周。王若虚从词学本体论立说，否认词之以婉约艳情为正宗的传统本色观念。推苏词为“古今第一”。王氏又以为“寓以诗人句法”之说欠妥，这也可见王氏“诗词一理”并不是在表现方法、写作手法的层面上立说。

宋末的林景熙更明白提出词“不异诗”。他说：“唐人《花间集》，不过香奁组织之辞，词家争慕效之，粉泽相高，不知其靡，谓乐府体固然也。一见铁心石肠之士，讪然非笑，以为不足涉吾地。其习之者，亦必毁刚毁直，然后宛转合宫商，妩媚中绳尺，乐府反为情性害矣。乐府，诗之变也，诗发乎情，止乎礼义，美化厚俗，胥此焉寄！岂一变而为乐府，乃遽与诗异哉？……荆公《金陵怀古》，末语‘后庭遗曲’，有诗人之讽。裕陵览东坡月词，至‘琼楼玉宇，高处不胜寒’，谓苏轼终是爱君。由此观之，二公乐府，根情性而作者，初不异诗也。”^⑫林氏之论可与王若虚之说参看。林氏抓住词之“根情性而作”不异于诗的本质，作为其词论的理论前提。既然诗词在抒写主体情性的本质上相同，那么就必然有共通的标准，首先就是要写出各具个性的真性情，各有真性情则各有真诗词，而人之个性刚直柔婉不同，则必然有不同风格之词，而不宜以婉媚一体绳约百家，否则以为“不足涉吾地”而产生排它性。要之，铁石心肠的人要作婉转妩媚之词，则需扭曲情性，毁刚毁直，如马克思所说的主体“在自己的对象里面丧失自身”^⑬。这样，以婉媚为当行本色，以《花间》传统为正宗的词学观念就显出其不合理性来了。因为这种人们习以为常的观念，不知其靡、不以为非反而盲目相效。林氏从词学本体论入手，考察本色观念形成的过程，直截本根，其驳论立论自显出其理直与辞严。

与林景熙相似之论的还有刘辰翁，他说：“词至东坡，倾荡磊落，如诗如文，如天地奇观，岂

与群儿雌声学语较工拙。……而愁髻龋齿作折腰步者闾然笑之。”^⑩如果说林氏所批评的“毁刚毁直”是情性的扭曲，而刘氏所说的“雌声学语”则是性情的异化，但本质都是主体“在自己的对象里面丧失了自身”，是主体性的失落。东坡词之所以如诗如文如天地奇观，即在于写出自己丰富多采的人生经历和情感体验，而皆是主体“倾荡磊落”胸襟的呈现，而有别于传统婉约词的“雌声学语”。清代田同之说：“从来诗词并称，余谓诗人之词真多而假少，词人之词假多而真少。……若词则男子而作闺音，其写景也，忽发离别之悲；咏物也，全寓弃捐之恨。无其事，有其情，令读者魂绝色飞，所谓情生于文也。”^⑪田氏对婉约词的几个重要特征的总结是极为中肯的：情生于文，假多而真少，无其事而有其情，男子而作闺音。苏词乃“诗人之词”，文生于真情，有感而发，触景而生情，缘事而立意，词如其人，抒情主体与抒情主人公同一。后来孟称舜、刘熙载对“雌声学语”之词提出批评，是刘辰翁之论的深化。孟称舜说：“诗与词曲，体格虽异，而本于作者之情……作者极情尽态，而听者洞心耸耳。如是皆为当行皆为本色，宁姝姝媛媛学儿女子语而后为词哉？”^⑫刘熙载说：“要全本色发天机”，“便能绮怨似闺人，可奈先抛肮脏自家身。”^⑬他们针锋相对地提出能写出“自家肮脏”之情性才是当行才是本色，这是一种表现主体精神的自家本色论，而不同于陈后山们的以婉约词的客体规范消融主体情性的本色论。可见，南宋词学论苏轼的“诗人之词”达到相当深刻的程度，并对后世词学产生了深远的影响。

二

苏轼在词史上卓然自成一家，别开豪放一派。一方面为词注入鲜活的生命力；一方面是在词史上的开派意义，在南宋，已有众多词人自觉以苏词为榜样，并产生了词学上的流派观念。南宋词学对此有自觉的理论表述。

最有代表性的是王灼与胡寅对苏词的评价。王灼说：“东坡先生非醉心于音律者，偶尔作歌，指出向上一路，新天下耳目，弄笔者始知自振。”^⑭胡寅说：“唐人为之最工，柳耆卿后出，掩众制而尽其妙，好之者以为不可复加。及眉山苏氏，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，而逸怀豪气，超然乎尘垢之外。于是《花间》为皂隶而柳氏为舆台矣。”^⑮王氏论苏词之救弊，而胡寅溯源于《花间》，都高度评价了苏轼改变婉弱香艳词风，“指出向上一路”的历史功绩。《花间》之小令，柳氏之长调。长期以来，形成一种香泽脂粉、伤感怨抑的传统，而苏轼写真情，使人读之如登高望远如临天风海雨，天下耳目为之一新。王胡二氏推扬苏轼正是看到苏词的别开生面，是一种不同于《花间》悲愁怨抑的情思，高度肯定苏词的历史意义。胡寅以“登高望远，举首高歌，逸怀豪气，超然乎尘垢之外”与“绮罗香泽之态、绸缪宛转之度”对举，对“豪放”“婉约”二家词作了准确的审美把握和表述，对后世之以“豪放”“婉约”论词起了巨大影响。

陈鬣之论苏轼的救弊振溺则以为针对秦观。他说：“议者曰：少游诗似曲，东坡曲似诗。盖东坡平日耿介直谅，故其为文似其为人。歌《赤壁》之词，使人抵掌激昂而有击楫中流之心，歌[哨遍]之词，使人甘心澹泊而有种菊东篱之兴，俗士酣寐而不闻。少游情意妩媚，见于词浓艳纤丽，类多脂粉气味，至今脍炙人口，宁不有愧于东坡耶？”^⑯陈氏之论正谓东坡针对秦观词之浓艳纤丽而开别一境界。读东坡词可以感奋复国之雄气，也可以宁静澹泊东篱种菊洁身自好。陈氏于词学中正面引进了“词如其人”的文化命题，当然是苏词开南宋“诗人之词”无限方便法门之后在词学理论中的反映。按照词如其人的命题，则词品必出于人品，少游“情意妩媚则有“浓艳纤丽”之词，但男子而具女性气质，比起苏轼的“耿介直谅”，则情性已有高下之分，少游应当

有愧于东坡。这显然已非一般词学理论，而是论及文化人格的问题了，这都可以看出南宋词学厚重的历史文化内涵。

在词史上张孝祥是苏、辛之间的过渡人物，也是苏、辛词派得以形成的关键人物，如宛敏灏先生所说：“于湖词之风格，在苏辛之间，盖兼有东坡之清旷与稼轩之雄豪，前者以其才气相似，后者则受时代影响。”^⑩按照宛先生的意思，东坡于湖之清旷出于主体之才性，而于湖稼轩之雄豪则多由时代精神之酝酿。于湖不但与东坡主体才性相近，且是有意学习苏词者，既表现其对苏轼词学观念的认同，更在明确其继轨东坡的词学流派思想。汤衡序其词云：“昔东坡见少游《上巳游金明池》诗，有‘帘幕千家锦绣垂’之句，曰，学士又入小石调矣。世人不察，便谓其诗似词，不知坡之此言，盖有深意。夫镂玉雕琼、裁花剪叶，唐末诗人非不美也，然粉泽之工，反累正气。东坡虑其不幸而溺乎彼，故援而止之，惟恐不及。其后元祐诸公，嬉弄乐府，寓以诗人句法，无一毫浮靡之气，实自东坡发之也。于湖紫微张公之词，同一关键。始公以妙年射策魁天下，不数岁，入直中书，帝将大用之。未几，出守四郡，多在三湖七泽间。何哉？衡谓兹地自屈贾题品以来，唐人所作，不过柳枝、竹枝词而已，岂以物色分留我公，要与‘大江东去’之词相为雄长，故建牙之地，不于此而于彼也软。……衡尝获从公游，见公平昔为词，未尝著稿，笔酣兴健，顷刻即成，初若不经意，反复究观，未有一字无来处。如《歌头》……诸曲，所谓骏发踔厉，寓以诗人句法者也。自仇池仙去，能继其轨者，非公其谁也哉！”^⑪这篇序文，表现了最自觉的词学流派观念。从创作主体看，苏张具有相似的情性襟抱、思想境界和生活经历；他们又有相近的词学观念，包括对词的抒情本质、审美理想和社会功能。张对苏都有深刻的认同；他们在创作上都是厚积薄发，凭兴而作，直寄其意，其词境之开阔则苏之大江东去，张则三湖七泽；其词气之超旷清雄则苏之超越绝尘，而张则“骏发踔厉”相与雄长。有此数点即构成丰富而自觉的流派理论了。他们最重要的共同点，就是在词中表现了与脂粉香泽绝不相同的“正气”。这是一种男子汉的豪迈胸襟，其中凝聚着对社会对人生的理性认识和深厚情感，即有经世济民的抱负，又有超越自我的境界，更蕴含着屈、贾以来士人忧患的深沉历史感。张孝祥英年而魁天下，希望大用于天崩地坼、山河破碎之秋，有一种以天下为已任的担当精神，但才高志大而不获其用，浪迹于三湖七泽间，只能在屈贾骚赋、苏轼词篇中获得认同，而有意识地与坡词相雄长而继其轨。“嬉弄乐府，寓以诗人句法”出自山谷之序小山词，按汤衡的理解，是以诗人的人生态度、创作方法作词，兴健笔酣，满心而发，直寄其情，若不经意而中有所本，是全生命的倾注，全人格的呈现，如苏轼处艺术创造的自由境界时的大自在大欢喜。汤氏之序于湖词，倒是一篇极有分量的东坡论。而宋代词学自此有了流派观念的理论自觉。

辛词崛起声色大开之后，词学中自觉的流派传承观念，更得到普遍的认同，苏轼成了开派的初祖。稼轩门人范开说：“世言稼轩居士辛公之词似东坡，非有意于学坡也，自其发于所蓄者言之，则不能不坡若也。坡公尝自言与其弟子由为文（至）多而未尝敢有作文之意，且以为得于谈笑之间而非勉强之所为，公之于词亦然，苟不得之于嬉笑，则得之于行乐，不得之行乐，则得之于醉墨淋漓之际，挥毫未竟而客争藏去。或闲中书石，兴来写地，亦或微吟而不录，漫录而焚稿。以故多散逸，是亦未尝有作之之意，其于坡也，是以似之。……其间固有清而丽、婉而妩媚，此又坡词之所无，而公词之所独也。”^⑫范开谓辛词之似苏，在于他们对“歌词之所自出”的“本原”有着相同的理解，有其器则有其声，他们的词都是“随其所蓄之深浅”的自然的表现。他们的创作都是因情兴而抒怀，“非勉强之所为”，绝不为文而造情。范开之论，着眼于“本原”论上揭示苏对辛的影响，本原相同，大器而发闷声，故苏辛二家词有不得不同者；稼轩学坡公之所以作词而不学其词，则二家词有不得不异者。范氏从本原论上窥见苏辛词的承传关系，是一种更深刻

的发展的具开放性的流派观念。

南宋之有意识学习东坡词者，远不止于湖稼轩，其人数之众多与继承之自觉，蔚然可观，而成一大流派。如陈与义词，黄昇誉之为：“可摩坡仙之垒”；向子諲词，胡寅以为“步趋苏堂而哢其馘者”^⑩；王灼更指出自北宋以来即有学苏词者：“晁无咎、黄鲁直皆学东坡……后来学东坡者，叶少蕴、蒲大受亦得六七……黄在庭，石耆翁入东坡之门矣。”^⑪张孝祥词，汤衡谓其可继“仇池之轨”^⑫，谢尧仁“以为胜东坡”^⑬；稼轩词，范开谓“其于坡也，是以似之”^⑭，刘辰翁谓“以稼轩为坡公少子，岂不痛快灵杰可爱哉”^⑮；黄公度词，曾丰以为“可与文忠相后先”^⑯；曹冠词，陈鬣以为“继坡仙而作”^⑰。对苏轼在词史上别开流派的评价之高无如汪莘，他说：“唐宋以来，词人多矣。其词主乎淫，谓不淫非词也。余谓词何必淫？顾所寓何如尔！余于词，所爱喜者三人焉，盖至东坡而一变，其豪妙之气，隐隐然流出言外，天然绝世，不假振作。二变而为朱希真，多尘外之想，虽杂以微尘，而其清气自不可没。三变而为辛稼轩，乃写其胸中事，尤好称渊明。此词之三变也。”^⑱指出苏词乃由淫变雅的词史第一人，又是别立新派的初祖。

三

南宋词学的东坡论如果仅从创作思想和词史的意义去评价苏词，而缺少对苏词本身的审美特征的中肯把握和表述，这样的东坡论将是残缺不全和根基不牢的，因为后者是整个东坡论的内质和基础。南宋词学对此有深刻的认识并有相当充分的表述。

后人每以“豪放”评苏词，其实苏轼已自揭出“豪放”二字以评陈季常的小词^⑲。当然，南宋词学中的“豪放”概念，内涵并不稳定，也不全指作品的艺术风格。如陆游说：“公非不能歌，但豪放不喜裁剪以就声律耳。”^⑳这里显然是指创作主体不受声律束缚的自由精神，而不是形容苏词的艺术风格。朱弁说：“章綦质夫[水龙吟]咏杨花，其命意用事清丽可喜，东坡和之，若豪放不入律吕，徐而视之，声韵谐婉，便觉质夫词有织绣工夫。晁叔用云，东坡如毛嫱西施，净洗却面而与天下妇人斗好，质夫岂可比耶。”^㉑朱氏说“豪放”而与律吕声韵对举，自然还有指苏轼作词不受声律拘限的意思。但这里的重心已从作者而移向了作品，并由声律而趋向于艺术的审美层次了。朱氏指出苏词（声情合一的歌词）外豪放而内谐婉，且具天然丽质，有自然清丽之美，可见朱氏的艺术直觉的深刻和敏锐。其实苏词之美质，正在其天风海雨之中，而多深隐幽微之内涵，也是他自己一贯所追求的“刚健而含婀娜”的审美理想。

曾慥论苏词云：“江山秀丽之句，樽俎戏剧之语……想象豪放风流之不可及也。”^㉒这里所论“豪放”，则是指作品之语句、境界所表现出来的主体的精神状态与审美情趣。张端义论朱希真词云：“月词有‘插天翠柳，被何人推上一轮明月’之句，自是豪放。赋梅词如不食烟火人语。”^㉓“豪放”与“不食烟火人语”均是宋人用以论苏词的二大主要特点，而张氏以之誉朱希真，又上引汪莘谓朱希真继坡词而“二变”，故有可比性。张端义对“豪放”未作理论说明，而仅以词境提示之，可见，词之豪放，即由主体的高朗胸襟与高妙意趣而寄于高旷清远之境。此说正可与曾慥论苏词的豪放参看。汪莘指出苏词的“豪妙之气，隐隐然流出言外”，也明确说明苏词之“豪放”乃寄于词境之中，是一种气韵风度的满而外透，隐隐然流出，与后世仅以“气象恢宏”论“豪放”不同。张侃谓东坡“大江东去”词虽“豪逸而迫近人情”^㉔，也是中的之语，论东坡之豪逸很有辩证意识，也见出宋人论苏词的“豪放”内涵的多层次性。最重要的一点就是豪逸之气是于江山秀丽的词境中，不是直露浅显而是内涵丰富，不是去而不返而是发而能收。

胡寅论苏词的美学风格，以为读其词“使人登高望远，举首高歌，而逸怀豪气，超然乎尘垢

之外”^⑧。正是指苏词境界之高远，情调之飘逸，气度之清旷。宋人自黄庭坚开始皆以“笔下无点尘”和“非烟火食人语”推尊苏词之高雅超逸。《铁围山丛谈》卷三载：“东坡公昔与客游金山，适中秋夕，天宇四垂，一碧无际，加江流倾涌，俄月色如昼，遂共登金山山顶之妙高台，命绚歌其[水调歌头]曰：‘明月几时有，把酒问青天。’歌罢，坡为起舞，而顾问曰：‘此便是神仙矣。’”这真足以说明胡寅所谓“逸怀豪气”所包含的高远境界与高蹈精神，而近于后人所说的清旷高逸。这可印证范成大之说：“若其景趣高妙，碧落浮黎，青冥风露之境……明窗净几，尽卷展玩，恍然便觉身在九霄三景之上。……羽人有不俗者，使歌之于清风明月之下，虽未得仙，亦足以豪矣。”^⑨范氏说“豪”的境界和内涵，与上述坡词的飘逸超脱极为相近。宋代词人，苏轼被称为坡仙，姜夔被称为白石老仙，相同处正在对尘俗的超脱而有一种高远的出世取向，向往无拘无束逍遥自在的精神自由。可见，宋人之论豪放有其特定的内涵，与清旷超妙更为接近。正因为此，玉田论词的最高标准是清空的词境含骚雅的意趣，有清劲峭拔之美而以白石东坡二家词为合作^⑩，又指出东坡[水龙吟]咏杨花，咏闻笛，还有[过秦楼][洞仙歌][卜算子]等作“皆清丽舒徐，高出人表”。如此看来，以豪放作为苏词的主要审美特征，因其内涵之变化出入，需我们作细致的分析，而玉田之论后起转精，从清空的词境、骚雅的意趣及清丽舒徐的风韵气度来表述苏词的审美特征，显得准确深刻而更具理论色彩。

对苏词丰富而多层次的思想情感内涵，宋人还是有深刻的直觉把握的。苏轼卓异的天资，高旷的襟怀，深厚的学养，饱经忧患的人生经历所形成的文化人格，达到一种以出世超脱态度去执着地从事世间功业的“天人境界”。既有坚毅的操守，又有超旷之情怀，两者相济互补而为用。他的词既多作于宦途失意流转外地之时，表面看来多以清旷的风格为主，而实质则不能忘怀于世事，贯穿其整个人生历程的出世与入世的矛盾构成苏词的全部丰富性。可贵者在于苏词乃是主体一种全人格全襟抱酝酿而成的艺术境界，其中深含作者对人生终极价值的哲理困惑和咏叹情调。宋人当然因时代认识水平的局限而对此难得有全面的理性把握，而只能各有所得的悟解。如对[贺新郎]咏榴花一词的理解，杨湜《古今词话》以为咏花而赠妓，而胡仔以为“东坡此词，冠绝古今，托意高远，宁为一媚而发耶！”^⑪项安世则以为此词“兴寄最深，有《离骚》之遗法，盖以兴君臣遇合之难，一篇之中，殆不止三致意焉”^⑫。其实此词咏榴花之晚开，赏婵娟之幽独，而寄托作者孤高之情怀与高远之意趣，其中也可以包含作者政治上对君臣遇合之难的慨叹，如其[蝶恋花]“天涯何处无芳草”之句正脱胎于《离骚》“何所独无芳草兮，又何怀乎故宇”，寄寓其想飘然远逝而又眷恋故国的情思。相似的还有[卜算子]咏雁词，此词之咏孤雁，而吴曾《能改斋漫录》谓为邻女王氏作，而黄庭坚则以为是超尘绝俗不食人间烟火的出世之作，曾丰则以为“触兴于惊鸿，发乎性情也；收思于冷洲，归乎礼义也”^⑬，是入世的温柔敦厚语。而鲟阳居士则以为是政治寄托语，是刺时世的“明微”“暗时”，寄托幽人无助贤人不安的忧患和对君国不忘的忠爱^⑭。项安世之兴寄说与。鲟阳居士的政治讽托说，其影响于后世“寄托说”是直接且深远的。

苏词的多层含义显示其审美内涵的丰富性，这在苏词的优秀之作是一个共同特点。如中秋词之题为怀念其弟而作，神宗却理解苏轼终是爱君。其中向往清凉世界又眷恋温情人生，是出世入世的深刻矛盾。悠长巨大的时空与与人生之短暂，对月圆月缺的永恒遗憾的妙解与超然，还有对普天下人们的美好祝愿，都可见出苏词审美内涵的丰富性。即如“大江东去”一词，极雄丽之致，大起大落，横绝今古，既认知人生之如梦，又极写人生之辉煌，使人难辨其究竟消极还是积极，人生功业虽辉煌而终于如梦，但纵使如梦而毕竟曾经辉煌，也许如梦的辉煌人生更值得珍惜，更惹人向往，古往与今来，哲理与人生，在雄长豪宕壮丽恢宏之中，隐然一种低回宛转

深隐幽微的情思绵绵不尽。但宋人对苏词的艺术内涵的把握和揭示还是粗浅的，如夏敬观所揭示之“天风海涛之曲，中多幽咽怨断之音”⁴³的审美特质及其理论表述只能随词学的发展而留待近人了。

注 释：

- ① 黄庭坚：《小山词序》，见强村丛书。
- ② 陈师道：《后山诗话》，中华书局《历代诗话》本。
- ③ 晁补之词评，见吴曾《能改斋漫录》卷十六引。
- ④ 李清照：《词论》，见《苕溪渔隐丛话》后集，卷三十三。
- ⑤⑭⑲ 王灼：《碧鸡漫志》卷二，中华书局《词话丛编》本。
- ⑥ 胡仔：《苕溪渔隐丛话》后集，卷二十六。
- ⑦ 王若虚：《滹南诗话》卷二，中华书局《历代诗话续编》本。
- ⑧ 林景熙：《胡汲古乐府序》，《霁山集》卷五。
- ⑨ 马克思：《1844年经济学哲学手稿》，人民文学出版社1985年版。
- ⑩ 刘辰翁：《辛稼轩词序》，《须溪集》卷六。
- ⑪ 田同之：《西圃词说》，中华书局《词话丛编》本。
- ⑫ 孟称舜：《古今词统序》。
- ⑬ 刘熙载：《虞美人》“填词”二首，《昨非集》卷四，转引自詹安泰《宋词散论》第113页。
- ⑮⑳㉑ 胡寅：《酒边词序》，见《百家词》。
- ⑯㉒ 陈鬣：《燕喜词序》，四印斋汇刻《宋元三十一家词》本。
- ⑰ 宛敏灏：《张于湖评传》第七章《词论》，贵阳文通书局1949年版。
- ⑱㉓ 汤衡：《张紫微雅词序》，《影刊宋金元明本词》。
- ⑲㉔ 范开：《稼轩词序》，《影刊宋金元明本词》。
- ㉕ 黄昇：《中兴以来绝妙词选》卷一。
- ㉖ 谢尧仁：《张于湖先生集序》，转引自缪钺、叶嘉莹《灵谿词说》第372页。
- ㉗⑳ 曾丰：《知稼翁词集序》，汲古阁《宋金词七种》。
- ㉙ 汪莘：《方壶诗余自序》。
- ㉚ 苏轼：《与陈季常书》，中华书局《苏轼文集》卷五十三。
- ㉛ 陆游：《老学庵笔记》卷五。
- ㉜ 朱弁：《曲洧旧闻》卷五。
- ㉝ 曾慥：《东坡词拾遗跋语》，见《百家词》。
- ㉞ 张端义：《贵耳集》卷上。
- ㉟ 张侃：《拙轩词话》，中华书局《词话丛编》本。
- ㊱ 范成大：《白玉楼步虚词》六首序，《全宋词》三，第1622页。
- ㊲ 张炎：《词源》卷下，中华书局《词话丛编》本。
- ㊳ 胡仔：《苕溪渔隐丛话》后集，卷三十九。
- ㊴ 项安世：《项氏家说》卷六。
- ㊵ 铜阳居士词评，见黄昇《花庵绝妙词选》卷二。
- ㊶ 夏敬观：《快庵手批东坡词》，《唐宋名家词选》引。

（本文责任编辑 张炳熿）