诗曰：华夏文星耀九天，楚辞汉赋晋文骈。

唐诗宋词与元曲，各领风骚数百年。

我们伟大的祖国，素有“诗国”之称。近代国学大师王国维先生曾说：“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。”（《宋元戏曲史》自序）我们这部小书所要讲述的“词”，就是这“诗国”百花园里的一朵奇葩。

在中国文学史上，任何一种文体的出现、成熟和流行，都不是孤立、偶然的，它需要多方面因素的促成。词本是“曲子词”的简称。它是发生于盛唐宫廷，由李白首先创制，后来者依照词牌创作的以近体诗格律化定型的声乐歌词。盛唐法曲变革之后所形成的以清乐（吴声西曲）为主体、以声乐曲为本质属性，以内宴、家宴为主要表演形式，融合了旧燕乐的节奏、乐曲等的新燕乐，是引发曲子和词体兴盛的直接音乐元素。它孕育和孵化了词体，在相当长一段时期内成为词体赖以生存和发展的基础。同时，词体的发育成熟还有待于众多歌辞作家的长期共同努力。盛唐以后，新燕乐在宫廷与民间同时流行，这种并驾齐驱的势头反映在歌辞的创作上，就出现了两种发展态势：一方面，伴随着中唐俗文化（如佛教俗讲）的兴起，新燕乐遂由宫廷走向了青楼市井，产生了大量通俗质朴的“里巷歌谣”式的民间词，并一直沿着口语化、通俗化的路子发展；另一方面，文人染指填词，将近体诗的律化成功地借鉴到曲词这种新兴的文学样式的创作之中，使词向着文人化、典雅化的方向演进。这两条不同的创作道路，构成了词史上两条鲜明的发展线索并贯穿始终，或雅俗辉映，或雅俗交融，不同时期，不同作家，呈现着不同的景观和风采。

\*\*\*

初唐七言歌行的盛行，是初唐去音乐化现象的体现，盛唐延续了初唐的去音乐化运动，古风中的乐府和歌行盛行，造成了音乐消费的空缺，以七言绝句为代表的声诗大量涌现以满足对声乐歌词的需求，这种现象一直延续到中唐时代，直到词体形式的代兴，才渐次出现了词体取代声诗的现象。因此，盛唐绝句声诗的兴盛可以看作词体发生的前夜。宋代胡仔说：“唐初歌辞，多是五言诗或七言诗，初无长短句。自中叶以后至五代，渐变成长短句。及本朝，则尽为此体。”（《苕溪渔隐丛话》后集卷三十九）李清照也说：“乐府、声诗并著，最盛于唐开元、天宝间。……自后郑卫之风日炽，流靡之变日繁。”（《词论》）著名的旗亭画壁的故事，就鲜明地体现了唐代配乐歌唱的乐府、声诗并著的局面。

唐代诗人王之涣、高适、王昌龄都是玄宗开元（713－741）年间著名的边塞诗人。当时，除了王昌龄混了个小小的秘书郎的官职外，其他两人都没有入仕做官。开元二十五年（738）冬天，王之涣、王昌龄、高适都在东都洛阳游学。由于他们互相倾慕对方的才华，于是便结成了好朋友，经常聚在一起游览东京，饮酒论诗。

这天，天气寒冷，雪花飘飘，他们相约一起来到东都洛阳城东最为繁华的龙华寺旗亭（即酒楼）饮酒观景。据说，这个旗亭高约三丈，为两层木制结构。他们三人在旗亭内临窗而坐，一边高谈阔论，把酒对饮，一边举目四望，观赏风景。

忽然，十几个梨园子弟来到旗亭饮酒欢聚。于是，他们三人便退避一旁，围着炉火，一边饮酒，一边静静地观看。过了一会儿，又有四位年轻艳丽的歌妓，也来到旗亭中参加聚会。那些乐工和歌妓嘻嘻哈哈地坐定之后，便抚琴弹筝，演奏起来，他们所演奏的都是当时十分流行的著名音乐曲调。

王昌龄与高适、王之涣两人低声商量说：“我们都是驰名诗坛的诗人，一直以来也难分高低。今天可以静静地观看诸位歌妓的演唱，看谁的诗作被采入歌曲演唱得最多，谁就获得第一，二位意下如何？”高适和王之涣两人相视一笑，异口同声地说：“这个主意最妙！”

不一会儿，歌妓们果然唱起歌来。只见一位歌妓打着拍子，轻启朱唇，唱道：

寒雨连江夜入吴，平明送客楚山孤。洛阳亲友如相问，一片冰心在玉壶。

王昌龄听了，喜出望外，连忙用筷子在墙壁上画了一横作为记号，并颇为得意地说：“在下的一首绝句。”

原来，这是王昌龄的《芙蓉楼送辛渐》诗。这首送别诗，前两句写景，以晚上的苍茫寒雨和早晨的楚山孤影，衬托诗人送别时的寂寞孤独之情。第三句以虚拟的手法设想亲友询问，既表达了诗人对亲友的深切怀念，又十分自然地引出了“一片冰心在玉壶”的结句，形象地表现了诗人洁身自好、高洁清正的品格。全诗写景壮阔鲜明，抒情浑厚深沉，而结句的比喻新颖生动，意境高远，是历代传诵的名句。

当大家还沉浸在诗的意蕴之中时，只听第二位歌妓的歌声又响了起来：

开箧泪沾臆，见君前日书。夜台今寂寞，独是子云居。

高适一听，是自己的《哭单父梁九少府》诗中的开头四句。他甚为高兴，仰起脖子饮了一杯酒，也学着王昌龄的样子，伸手在墙上画了个记号，说：“我的一首诗。”

其实，这是一首五言古诗，它的全文是：“开箧泪沾臆，见君前日书。夜台今寂寞，独是子云居。畴昔探云奇，登临赋山水。同舟南浦下，望月西江里。契阔多别离，绸缪到生死。九原即何处，万事皆如此。晋山徒峨峨，斯人已冥冥。常时禄且薄，殁后家复贫。妻子在远道，弟兄无一人。十上多苦辛，一官恒自哂。青云将可致，白日忽先尽。唯有身后名，空留无远近。”原来，唐人以诗入曲来歌唱，大都是用绝句，也有用古风或律诗的。这四句的大意是：打开箱子看见梁少府往日的书信，睹物思人，眼泪汪汪；少府虽然长眠地下，孤独寂寞，但和西汉文学家扬雄一样，人们仍然怀念他。这首睹物伤怀的诗作，情谊深挚，悱恻动人。

歌曲的余音还在楼台缭绕，忽然曲调一变，又一位歌妓唱道：

奉帚平明金殿开，且将团扇共徘徊。玉颜不及寒鸦色，犹带昭阳日影来。

这又是王昌龄的诗。这首题为《长信秋词》的诗虽然写的是汉代班婕妤在长信宫的孤寂遭遇，但其实质意义却在于借古讽今，反映唐代宫女的生活。此诗的前两句写天色方晓，金殿乍开，班婕妤就拿起扫帚来打扫庭院；清扫完毕之后，由于别无他事，她便手执团扇，在殿前徘徊，这是写她失宠后生活内容的变化。后两句用一个巧妙的比喻，进一步倾诉了这位宫女的怨情。古代多以皇帝比太阳，“日影”即指皇恩。寒鸦能够从昭阳殿上飞过，所以它们还带有昭阳殿里的日影；而自己深居长信宫，君王从未一顾，虽有洁白如玉的容颜，反倒不如浑身乌黑的老鸦了。在这里，用“玉颜”与“寒鸦”两种截然不同的事物来作对比，意象鲜明强烈，极富创造性。全诗具有很强的艺术感染力，是宫怨诗中十分著名的作品。

再说王昌龄听到歌妓又唱起了自己的诗，便眯着眼睛，端起酒杯，不慌不忙地在墙壁上又画了一道记号，满面红光地说：“在下的第二首绝句。”说完还得意地瞧了王之涣一眼。

这时，王之涣仍然是神态自若，不急不恼。他一边悠闲地品尝着美酒，一边惬意地欣赏着歌妓的演唱。当他看到王昌龄的神情时，并没有太在意。他想，自己成名已久，诗歌多被世人传唱，自信作诗水平不在两位晚辈朋友之下。看着两位朋友高兴的样子，他打趣地对王、高二位说道：“刚才唱歌的三位都是不入流的歌妓，所唱的不过是下里巴人爱听的俚词俗调而已。那些阳春白雪式的高雅之曲，她们这些普通歌妓哪里敢演唱呢？”说罢，又指着还没演唱的那位端庄俏丽的歌妓说：“等到这个最漂亮的歌妓演唱时，如果她唱的不是我的诗，我这一辈子都甘拜下风，不再与你们争比高下。如果她唱的是我的诗，二位老兄可就应该拜倒在我面前，尊奉我为老师哦。”王昌龄、高适都认为不可能像王之涣说的那样巧，于是便笑着答应下来，静静地等着观看。

不一会儿，轮到那位最漂亮的歌妓演唱了。只见那位最美丽妩媚、楚楚动人的歌妓，未启朱唇先动容，字正腔圆地唱道：

黄河远上白云间，一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。

这正是王之涣的名作《凉州词》。它的大意是：源远流长的黄河，好像一条丝带飞上了云端；在万丈高山的衬托下，塞外那小小的城池显得险要而孤单。羌笛啊，你何必要吹奏出这如泣如诉的《折杨柳》曲调，来埋怨这里的杨柳不发芽呢？应该知道，春风是吹不到玉门关外来的啊！这首诗，起笔描绘了山川的雄阔苍莽和戍守边疆的孤危凄凉，然后引入羌笛之声，含蓄地表现了守边将士的思乡之情。全诗格调悲怆而不失其壮丽风格，鲜明的形象和深厚的意蕴浑然一体，达到了很高的艺术境界。明代文学家王世懋曾认为，这首诗是唐代七言绝句的“压卷之作”。

听到歌妓果然唱到了自己的诗作，王之涣顿时容光焕发，他得意地对王昌龄和高适笑道：“乡巴佬，我说得不错吧？你们还不赶快过来拜师啊？”说罢，三个人都纵声大笑起来。

那些乐工和歌妓见他们笑得这样开心，莫名其妙，纷纷站起身来，问道：“不知诸位先生为什么这样高兴？”王昌龄等人便告诉他们画壁赌唱的经过，乐工歌妓们慌忙施礼道：“小人们有眼不识泰山，诸位大诗人多多原谅，请与我们一道喝杯酒吧！”三位诗人也就兴致勃勃地与乐工歌妓坐到一起把盏畅饮，席间欢歌笑语不断，直到天黑，方才兴尽而散。

平心而论，这三位诗人的四首诗，都属于上乘的佳作。但是比较起来，王之涣的《凉州词》确实艺高一筹，流传也更为广泛，在当时即有“传乎乐章，布在人间”的美誉。他们酒楼赌诗，王之涣稳操胜券，也是理所当然的了。

\*\*\*

作为词体另一源头的敦煌词（可能主要是由宫廷流散到民间的宫廷乐工的作品），是当时民间流行的“歌辞”（“辞”通“词”），它不但真实地反映了当时人们的社会生活和心理状态，而且为文学的发展开辟了崭新的途径。这些歌词贴近现实生活，唱出了作者的心声，表达了真实的感情，内容丰富，题材宽广，风格多样，语言通俗，具有很强的音乐性和抒情性，体现了我们民族文化的深厚内涵。

清光绪二十六年（1900），甘肃敦煌鸣沙山千佛洞第288号藏经洞被打开了，一批沉埋千年之久的华夏文化珍品——隋唐时期的歌辞重见天日，为中国词史研究和华夏文化研究提供了极其珍贵的历史资料。这些词因为发现于敦煌而被称为“敦煌词”、“敦煌曲”、“敦煌曲子词”、“敦煌歌辞”等等，称谓虽小有区别，内涵却大致相同，全都不约而同地揭示了这些作品的本质乃是当时流行的“歌辞”，如同现代人抄录保存的流行歌曲的歌词一样。

敦煌词经过近人整理，主要收录在王重民《敦煌曲子词集》（161首）、饶宗颐《敦煌曲》（318首）、任二北《敦煌曲校录》（545首）与《敦煌歌辞总编》（1200余首）等专集，以及张璋、黄畲编《全唐五代词》(497首)和曾昭岷、曹济平、王兆鹏、刘尊明编著《全唐五代词》(正编199首、副编434首)等总集中。敦煌词的创作年代与作者绝大部分都难以确考，任二北《敦煌曲初探·杂考与臆说》曾认为最早的作品当数咏五台山的《苏莫遮》六首，大约作于唐代武则天末年。但那些无法考明年代的作品中，也不能排除有的就产生于隋代、唐初的可能性，有人甚至认为其中有六朝遗曲。至于作者，除了屈指可数的五、六首已经确考为出自温庭筠、欧阳炯等人之手外，余者皆为民间无名氏所作。

敦煌词是词史早期阶段的产品。这个时期，人们的词学观念尚未形成，约束限制很少，创作比较自由，选择题材无所顾忌，表现对象十分开阔，或反映社会，或表现人生，或歌咏自然，大到政治、军事、经济、宗教、哲学、艺术，小到人情事理、衣食住行、花鸟草木，无不涉及。王重民《敦煌曲子词集·叙录》说：“今兹所获，有边客游子之呻吟，忠臣义士之壮语，隐君子之怡情悦志，少年学子之热望与失望，以及佛子之赞颂，医生之歌诀，莫不入调。其言闺情与花柳者，尚不及半。”

然而，值得注意的是，在敦煌词中写得最好、最多的还是抒写男女情爱的作品。因为在歌台舞榭、秦楼楚馆等娱乐场所中歌唱的曲子词，必然会受到创作环境和欣赏氛围的影响，表现出一定的创作倾向，即多言男女艳情以侑酒助乐。可以想象，在花前月下、酒筵歌席的环境里，歌唱小曲劝酒助兴的妙龄歌女突然气宇轩昂地高唱“天生我才必有用，千金散尽还复来”，或者沉静端庄地缓歌“致君尧舜上，再使风俗淳”，那与周围的气氛该是多么不协调，一定是大煞风景的，会让人兴致全无。所以，在敦煌词中，言闺情花柳的虽不及半，却是被表现得最为频繁的。敦煌词显露出的以表现恋情为主的倾向，奠定了词向表现爱情发展的基础，使词在相当长的一段时期内，表现爱情、艳情成为主流。

敦煌词虽然只是词史早期阶段的产品，但已经较为全面地表现了人的爱情生活中不同阶段的情感心绪：如初恋时的微妙心态、订情时的海誓山盟、新婚时的缠mian与甜蜜、离别时的眷恋与伤悲，以及思念的沉挚与悲苦、孤眠的寂寞与感伤、盼归的焦急与期望，乃至夫妻危机的忧伤、情感破裂的苦闷、女子被遗弃的愤怒与痛苦……等等，真可谓爱情的甜酸苦辣应有尽有，人物的心态性格各不相同。如《菩萨蛮》：

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。白日参辰现。北斗回南面。休即未能休。且待三更见日头。

这首词直接描写了恋人“枕前”的盟誓。主人公选择了宇宙间根本不可能出现的六种现象作为爱情结束的先决条件，表现了她对爱情的忠贞、坚定、真诚、炽烈和持久。又如《抛球乐》：

珠泪纷纷湿绮罗。少年公子负恩多。当初姊姊分明道，莫把真心过与他。仔细思量着，淡薄知闻解好么。

此词刻画的则是一位被情人玩弄后遭到抛弃的女性形象。女主人公在爱情彻底失败之后，于悲痛感伤中有所思悟，所以一面叹惋少年男子的轻薄负恩，一面后悔当初没把姐姐的警告放在心上，因为只凭着一星半点的了解，怎么就能知道他是一位好人呢？

敦煌词中没有从正面直接表现新婚夫妇甜蜜生活的作品。下面这首《怨春闺》虽然包含着淡淡的闺怨成分，但主旨却是传达夫妻间的恩爱缠mian，而且情景真切，意趣横生：

好天良夜月，碧霄高挂。羞对文鸾，泪湿红罗帕。时敛愁眉，恨君颠罔。夜夜归来，红烛长流云榭。夜久更深，罗帐虚熏兰麝。频频出户，迎取嘶嘶马。含笑阖，轻轻骂。把衣寻扯。叵耐金枝，扶入水精帘下。

此词的上片写女主人公于天净月明的美好夜晚在家等待夫婿归来，在喜悦的盼望之中又略含几分不能时刻厮守的遗憾之情；下片写女主人公香熏衾被，急切盼夫归来以及夫妻见面后亲昵热烈的情景。全词以女主人公的心情变化为线索，先是轻松喜悦，次则感伤叹唱，继以殷切盼望，终于笑逐颜开、心花怒放，以环境的渲染、心理的刻画、细节的描述交织成篇，真切细腻地展现了夫妻生活的缠mian与甜蜜，充满了浓厚的生活气息。

由于各方面的原因，有时夫妻之间不得不作暂时的分别，于是送行便很自然地成为敦煌恋情词中的一部分，由此表现浓挚的儿女之情和缠mian的眷恋之态。如《别仙子》：

此时模样，算来似，秋天月。无一事，堪惆怅，须圆阙。穿窗牖，人寂静，满面蟾光如雪。照泪痕何似，两眉双结。晓楼钟动，执纤手，看看别。移银灯，偎身泣，声哽噎。家私事，频付嘱，上马临行说。长思忆，莫负少年时节。

这首词写夫妻晓别的情景。上片以月照离人泪痕，虚写别前夫妻间的话别与痛惜；下片描绘别时的情形和双方情意绵绵的叮咛嘱托。柳永《雨霖铃》中“执手相看泪眼，竟无语凝噎”的意境，当即由此化出。

分别如此眷恋缠mian，别后更是相思深切，于是思夫成为敦煌恋情词中的大宗。如《山花子》中的女主人公后悔让夫婿出游，自己在家倍受孤独，她想象自己如果是江水、南山的话，也早己思念得“水竭山碎”：

去年春日长相对。今年春日千山外。落花流水东西路，难期会。西江水竭南山碎。忆得终日心无退。当时只合同携手，悔悔悔。

不过，以民间词为主体的敦煌词，在体制上尚属粗备形体，未臻完全成熟。如字数不定、韵脚不拘、平仄通押、兼押方音、常用衬字、多用口语等等，都说明词格较宽，声辞相配要求不严，用韵方法简单，处于草创阶段。此外，敦煌词所咏的内容，一般与词调大致相符，这种“咏调名”的现象，与其后词在内容上离词调愈来愈远不同，亦是早期词调初创时的特征。

现代词学大师夏承焘先生有诗曰：“乐府谁能作补亡，纷纷绮语学高唐。民间哀怨敦煌曲，一脉真传出教坊。”（《瞿髯论词绝句》）我们是十分赞同他的这种词体源流观的。

清代王昶《国朝词综序》说：“李太白、张志和始为词以续乐府之后。”这一论述不仅指出了李白为词曲之祖，张志和为词体发生的第二个环节，而且指出了曲词是“续乐府之后”的产物。即是说，真正能作为词体产生标志的，应该是李白天宝初年的宫廷应制词。李白的《菩萨蛮》、《忆秦娥》二词，即被宋代黄升认为是“百代词曲之祖”（《唐宋诸贤绝妙词选》卷一）。因此，我们对唐宋词史的叙述和演绎，也就从李白谈起。

李白（701－762），字太白，号青莲居士。祖籍陇西成纪（今甘肃秦安）。隋朝末年，他的先祖流寓碎叶（今吉尔吉斯斯坦北部托克马克附近），李白就诞生在这里。五岁那年，他的父亲带着全家迁到了绵州昌隆县（今四川江油）。青少年时代，李白就爱读诗书，他博学广览，“五岁诵六甲，十岁观百家”（李白《上安州裴长史书》），“十五观奇书，作赋凌相如”（李白《赠张相镐》）。他还喜好舞剑，轻财任侠，重情尚义，素怀大志。从二十五岁起出蜀，漫游长江、黄河中下游一带，对社会生活多所体验。

唐玄宗（李隆基）开元二十九年（741）冬，李白的好朋友道士元丹丘奉诏入京，受封为道门威仪，随同玄宗的妹妹玉真公主出行，拜谒名山胜地，参与公主的受道大典，深受公主的信任。在此期间，元丹丘将李白推荐给玉真公主，玉真公主又荐之于唐玄宗。无巧不成书，原来玄宗早就想效法汉武帝之有司马相如。据唐代孟棨《本事诗·高逸》记载，唐玄宗曾经在观赏宫人演奏音乐时，感慨地对宦官高力士说：“对此良辰美景，岂可独以声伎为娱。倘得逸才词人咏出之，可以夸耀于后世。”因此，天宝元年（742）八月，唐玄宗便连下三诏，征召李白入京。而李白则结束了他那“高冠雄剑，骏马长风”的游侠生活。对此，李白十分高兴，他自豪地说：“仰天大笑出门去，我辈岂是蓬蒿人？”（李白《南陵别儿童入京》）李白安置好妻子儿女后，便从兖州（鲁郡）启程，取道河南洛阳，来到了京师长安(今陕西西安)。

李白到达长安以后，便在一家客栈住了下来。在等候召见期间，他在京师四处游玩。一天，李白与秘书监贺知章相遇于长安大宁坊紫极宫。贺知章看到李白面容清秀，神采飞扬，虽然身着平常衣服，却透着一种遗世独立的气质，便大大夸赞了一番。接着问道：“老夫久闻李太白的大名，不知身边有何大作，能否拜读一二？”李白听了，连忙把随身携带的一卷诗稿——那首长篇古风《蜀道难》恭敬地呈上。贺知章刚读完“噫吁嚱，危乎高哉。蜀道之难，难于上青天”等开头几句，便连声赞叹：“好诗！好诗！先生才华超群，不是平常之人，简直是贬谪到凡间的仙人啊！”

贺知章与李白一见如故，便相约去一家酒楼饮酒畅谈。到喝完酒结账时，才发现因为过于高兴，来得匆忙，两人竟然都忘记了带银子。低头想了想，贺知章毫不犹豫地解下腰间佩带的金龟作了抵押。这就是金龟换酒的故事。

后来，贺知章把李白郑重地推荐给玄宗。于是，唐玄宗在金銮殿召见了李白。召见之日，玄宗亲自“降辇步迎，如见绮皓，以七宝床赐食，御手调羹以饭之。谓曰：‘卿是布衣，名为朕知，非素蓄道义，何以至此？’”（李阳冰《草堂集序》）玄宗对李白优礼有加，命他待诏翰林，并赐以天马驹；宫中的宴会、銮驾的巡游，都让他陪侍左右。因此，李白顿时成了长安的大名人，王公贵戚、达官显宦争相与之过从往来；他也“扬眉吐气，激昂青云”（李白《与韩荆州书》），使其狂放不羁的性格和浪漫放荡的生活作风得到了最充分的表现。如高力土脱靴、杨贵妃捧砚、杨国忠磨墨、醉写答蛮书等神话般的故事，被人们争相传说。

天宝二年（743）暮春，\*正浓，后宫御花园中百卉争喧，繁花竞放。被称为“花中之王”的牡丹，满园盛开，万紫千红，艳冠群芳。兴庆宫内的沉香亭前，牡丹更是妖艳无比。

这一天，唐玄宗李隆基同妃子杨玉环驾幸兴庆宫沉香亭，饮酒赏花。当时的宫廷音乐大师李龟年率领人数众多的教坊乐工和梨园子弟唱曲助兴。在演唱之前，玄宗问他们今天要唱什么曲子。李龟年说：“就是皇上平时最爱听的那些曲子。”唐玄宗说：“赏名花，对妃子，怎么能用旧词章呢？”于是，命令李龟年拿着御用的金花笺，快去宣召翰林供奉李白，让李白来作《清平调》词。此时，李白正喝得醉熏熏地躺在床上，听到唐玄宗的宣召，便跟着李龟年来到沉香亭。虽然酒意未醒，但才华横溢的李白却挥笔而就《清平调》应制词三章：

云想衣裳花想容。春风拂槛露华浓。若非群玉山头见，会向瑶台月下逢。

一枝红艳露凝香。云雨巫山枉断肠。借问汉宫谁得似，可怜飞燕倚新妆。

名花倾国两相欢。长得君王带笑看。解得春风无限恨，沉香亭北倚阑干。

第一首词极写牡丹和杨妃之美，说相比之下，云霞自觉彩衣不灿，鲜花自愧容貌不艳，如此娇美的名花和妃子，若不是在神话中的群玉山上看到，恐怕只有到西王母的瑶池里才能相遇。第二首词写玄宗胜过梦会巫山神女的楚王，杨妃胜过汉成帝的宠妃赵飞燕；战国时的楚王与神女相会，只不过是梦幻虚境，而玄宗却能亲赏“红艳”与“凝香”。第三首词说名花和美女相互辉映，经常得到君王的欣赏；在这样美好的环境中，即使有再多的闲愁暗恨，也会消失殆尽。三首词写得文词华美，风liu旖ni，语带双关，句句妥贴；诗中以花衬人，不露痕迹，而以人写花，更是浑然一体。

当时，唐玄宗看了李白写的《清平调》词十分高兴，因为句句写出了他心中的情思。便让李龟年与梨园子弟赶快配乐演唱起来，并亲自吹玉笛以倚曲；杨玉环则手持玻璃七宝杯，斟满西凉葡萄酒亲赐李白。夏承焘先生有诗赞曰：“北里才人记曲名，边关闾巷泪纵横。青莲妍唱清平调，懊恼宫莺第一声。”（《瞿髯论词绝句》）其实，现在的研究者一般都倾向于不把《清平调》看作“词”，而认为是歌诗，甚至连它们是否确系李白所作，也尚存有争议。

李白待诏翰林之时，起初是颇以为荣的，况且玄宗曾许以中书舍人之职，因此他以为自己“愿为辅弼”之志即将实现，大展鸿图之机当在不远。然而，司言之任终未得到，侍从之游无时无之，李白感到玄宗对待自己亦如汉武帝之待司马相如，不过是以“倡优蓄之”，遂对翰林生活大失所望。天宝三年（744）春，李白终于下定决心，请求“还山”。李白之所以离开朝廷，有人认为是张垍谗逐，有人认为是高力士与杨贵妃阻抑，有人则认为是玄宗害怕李白泄露宫中机密。其实，根本原因是：李白志在匡君济世，而玄宗意在点缀太平，君臣志趣相左，所以李白离开朝廷实属必然。

安史之乱爆发后，李白于唐肃宗至德元年（756）秋，自金陵（或当涂）携妻宗氏溯江西上，同入庐山避乱。李白在忧国无已、报国无路的情况下，写下了《菩萨蛮》、《忆秦娥》二词：

平林漠漠烟如织。寒山一带伤心碧。暝色入高楼。有人楼上愁。玉阶空伫立。宿鸟归飞急。何处是回程。长亭接短亭。（《菩萨蛮》）

箫声咽。秦娥梦断秦楼月。秦楼月。年年柳色。灞桥伤别。

乐游原上清秋节。咸阳古道音尘绝。音尘绝。西风残照，汉家陵阙。（《忆秦娥》）

《菩萨蛮》写登高望远，抒怀念长安之情；《忆秦娥》以闻箫起兴，写心悲故国之思。二词都是写的李白身当唐帝国危亡之秋，怀念长安，心系故国，感到有家难归、有国难投的忧伤心情。

对此二词，宋代黄升推赏为“百代词曲之祖”（《唐宋诸贤绝妙词选》卷一），清代刘熙载认为“足抵少陵《秋兴八首》”（《艺概》卷四），王国维则认为“太白纯以气象胜。‘西风残照，汉家陵阙’，寥寥八字，遂关千古登临之口”（《人间词话》）。但是，也有人持怀疑态度，如明代胡应麟、胡震亨、清代王琦、现代沈祖棻、俞平伯、施蜇存、当代杨海明等，终于使这个问题至今还成为词史上的一大悬案。怀疑论者认为，从题材、风格上看，盛唐时期不可能出现这种苍凉悲壮风格的词作。而中唐文人才开始偶尔填词，从韦应物到刘禹锡、白居易的作品，大体上都是对民歌的摹仿。所以它只能是宋初人所作而嫁名李白的，其目的在于借李白之名以扩大它的流传范围。

不过，当代力主李白所作者亦大有人在。木斋（王洪）认为“李白宫廷应制词的真实性不容置疑，《菩萨蛮》、《忆秦娥》为李白天宝二年秋的思归之作。李白的宫廷词确为百代词曲之祖”。安旗《李太白别传》也认为，从此二词显示的两京沦陷后的人事、时地、思想、感情等种种特点来看，舍安史乱中的李白，其谁能作？

附注：曾昭岷、曹济平、王兆鹏、刘尊明编著《全唐五代词》正编收录李白词13首。

\*\*\*

唐代诗人张志和，也是较早尝试作词的文人，他曾经作有五首《渔父》词，分咏西塞山、钓台、霅溪、松江与青草湖的渔钓生活，从不同的角度道尽渔父之乐，而以第一首最著名。所以，有人也曾推祟他为“词家之祖”。

张志和（？－约773），字子同，初名龟龄。婺州金华（今浙江金华）人。他十六岁时游太学，中明经举，向唐肃宗献策，得到肃宗的赏识，被授以待诏翰林之职，不久便擢升为左金吾卫录事参军，又赐名“志和”。后来因事遭贬，任南浦（今重庆万州）县尉。不久赦还，恰逢母亲去世，他就不复仕进，隐居江湖，自称“烟波钓徒”，又号玄真子（一作元真子）。据说，县令曾命张志和参加修浚水渠，他亲执畚锸而面无怨色。观察使陈少游去拜见他，题其居曰“玄真坊”，并买地为他扩大居处，称为“四轩巷”。由于其屋出门阻于流水，陈少游又为之建桥，人称“大夫桥”。

张志和的哥哥张鹤龄怕他遁世而去，便在越州东城外给他修了几间茅草房，周围花竹掩映，环境优美，让他在那里沿溪垂钓。唐肃宗念他才情超群，赐给他一奴一婢，专门侍候他，供他驱遣。而他却把他们配为夫妻，取名“渔童”和“樵青”。据唐代颜真卿《浪迹先生玄真子张志和碑铭》记载：“唐肃宗赐张志和奴婢各一。张志和遂配为夫妇，号曰渔童、樵青。人或问其故，答曰：‘渔童使捧钓收纶，芦中鼓棹；樵青使苏兰薪桂，竹里煎茶。’”

张志和不但博学能文，而且书画双绝。据《太平广记》卷二十七引沈汾《续仙传》，唐代著名书法家颜真卿任湖州刺史时，张志和与隐逸诗人陆羽曾是颜真卿家的常客。颜真卿初来时看到他的船破旧了，想给他更换一只，张志和却婉言谢绝，说是“愿为浮家泛宅，往来苕、霅间足矣”（元辛文房《唐才子传》）。张志和还曾经当众表演过他神乎其技的书画才艺：张志和面对一幅素绢，酒酣之余，边击鼓吹笛助兴，边挥笔泼墨作画，时而闭眼挥毫，时而反手用笔，随兴挥洒，笔下却如有神助，妙绝天成。其速度之快更是让人咋舌，人物鸟兽、烟波风月、山水云石，顷刻间便出现在白绢之上，而且曲尽其妙。颜真卿与众人传观玩赏，叹服不已。唐代朱景玄《唐朝名画录》选定逸品三人，张志和居其一。明代董其昌在《画旨》中也说：“昔人以逸品置神品之上，历代唯张志和可无愧色。”

自古以来的隐士，匿迹于万顷烟波之上的为数不少，如《庄子》中就有隐居江湖之上的渔父形象。不过，有的是真心归隐，有的却是想沽名钓誉。西周的姜子牙，在渭水河边下钓钩，钓的是一人之下万人之上的相位；东汉的严光，反穿皮裘在富春江上招摇，为的是求见光武帝一面，然后名闻海内；而唐代的孟浩然，看到洞庭湖水时，心潮荡漾，脑子里全是金印紫绶：“欲济无舟楫，端居耻圣明。坐观垂钓者，徒有羡鱼情。”然而，玄真子张志和却真的是恬淡如云，不谋荣利，不显形迹，犹如神龙见首不见尾。

隐居以后，张志和经常“沿溪垂钓”，但从不投饵，因为他“志不在鱼”。其实，张志和表面上坐在那里拿着渔竿，实际上他的心思早已神超天外。有一天，张志和身披蓑衣，信步在苕溪岸边。时值烟花三月，江南\*浓艳，展现在他眼前的是一幅迷人的画卷：春风细雨，碧波烟柳，一派盎然生机。他的心中萌动着诗情。西塞山下，白鹭悠然飞翔；那一片片被风雨催落的桃花，飘入水中顺流而去。此时正是江南鳜鱼最肥的时节，那又鲜又美的鳜鱼，当年不是连皇上也十分垂涎吗？……张志和因景生情，想得入神了，不觉来到一处碧水沉沉的深潭边。一抬头，看到在斜风细雨之中，有一位渔翁在垂钓，头戴青箬笠，身披绿蓑衣，栉风沐雨，乐在其中。如此富有诗情画意的景色，激起了张志和的创作冲动，于是，千古绝唱《渔父》（又名《渔歌子》）便诞生了：

西塞山边白鹭飞。桃花流水鳜鱼肥。青箬笠，绿蓑衣。斜风细雨不须归。

这首词色彩鲜明，音节流畅，既有文人诗笔的清丽淡雅，又保持了民间渔歌的通俗清新，显示出它是文人试作而获得成功的一首佳作。

此词一出，影响极大，被誉为“风liu千古”之作，引起了唐宋文人士大夫的广泛注意，人们争相竞作渔父词，并以渔父词来酬唱和答，形成了一股“渔父”潮流。如张志和同时人南卓、柳宗元、颜真卿、陆鸿渐、徐士衡、陆成矩及其兄张松龄等都有和章。五代时期，和凝、李珣、欧阳炯，均仿张志和体。而宋代苏轼、黄庭坚、徐俯、朱敦儒等人，更是因为激赏其词，曾用其原句增写为《浣溪沙》、《鹧鸪天》等词。如苏轼《浣溪沙·渔父》：

西塞山边白鹭飞。散花洲外片帆微。桃花流水鳜鱼肥。

自庇一身青箬笠，相随到处绿蓑衣。斜风细雨不须归。

黄庭坚《鹧鸪天》：

西塞山边白鹭飞。桃花流水鳜鱼肥。朝廷尚觅玄真子，何处如今更有诗。青箬笠，绿蓑衣。斜风细雨不须归。人间底是无波处，一日风波十二时。

徐俯《浣溪沙》：

西塞山前白鹭飞。桃花流水鳜鱼肥。一波才动万波随。

黄帽岂如青蒻笠，羊裘何似绿蓑衣。斜风细雨不须归。

徐俯《鹧鸪天》：

西塞山前白鹭飞。桃花流水鳜鱼肥。朝廷若觅元真子，晴在长江理钓丝。青蒻笠，绿蓑衣。斜风细雨不须归。浮云万里烟波客，惟有沧浪孺子知。

朱敦儒《浣溪沙·玄真子有渔父词，为添作》：

西塞山边白鹭飞。吴兴江上绿杨低。桃花流水鳜鱼肥。

青箬笠将风里戴，短蓑衣向雨中披。斜风细雨不须归。

这些和词说明，张志和的《渔父》词是应当在词史上zhan有一席之地的：一方面，它开启了后代山水隐逸词的传统；另一方面，它在吸引文人学写小令这一点上，起到了示范的作用。

不仅如此，张志和的《渔父》词不久还流传到了日本，据日本神田喜一郎《日本填词史话》记载，嵯峨天皇大为赞叹，曾于弘仁十四年（823）作《和张志和渔歌子》五首，并且让朝臣滋野贞主等人也奉和五首，遂开日本词学之端。两者相距不过四十九年，其流传之快，可想而知。夏承焘先生有诗赞曰：“羊裘老子不能诗，苕霅风谣和竹枝。谁唱萧韶横海去，扶桑千载一竿丝。”

从张志和的《渔父》词中，可见张志和的品行和情操：官禄不为所求，奴婢不为所专，穷困不移其志；行乐于山水之间，寄意于江湖之上，抒怀于诗词之中；得意时不专横，失意时不颓丧，无欲无求，逍遥自在。这种超然思想和清寒生活，实质上是对当时官场与世俗的一种消极反抗，在文人士大夫中是十分难能可贵的。

后来，唐宪宗曾经慕名寻求此词而不可得。当时的宰相李德裕在《元真子渔歌记》中有这样一段记载：“德裕顷在内庭，伏睹宪宗皇帝写真访求元真子渔歌，叹不能致。余世与元真子有旧，早闻其名，又感明主赏异爱才，见思如此，每梦想遗迹，今乃获之，如遇良宝。呜呼！渔父贤而名隐，鸱夷智而功高，未若元真隐而名彰，显而无事。其严光之比与？处二子之间，诚有裕矣！”（清代张宗橚《词林纪事》卷一）

唐宪宗原本是一个糊涂皇帝，政治上昏庸无能，生活上求仙拜道，以致最后被宦官所杀。不过他见了张志和的《渔父》词而深爱其才，立即写真（画像）访求，表现了他思贤若渴的一面；及至见了这首词，就欣欣然“如遇良宝”。仅就这一点来说，他还真像是一个明主呢！

据说张志和最后的结局是在与颜真卿等人喝酒时，酒酣兴起，把一张苇席铺在湖面上，端坐在上面饮酒谈笑。不一会儿，云中飞来一只仙鹤，张志和向白鹤一招手，白鹤飞下来驮起他就飞上了云端，从此人们就再也没有见过他。历来修成“白日飞升”的人就很少见，所以不被人们普遍地承认。像他这样当着许多人的面，悠悠然飞升而去，实在是古往今来历史上罕见的奇观！

当然，这只是传说，颜真卿《浪迹先生玄真子张志和碑铭》记载他的生平事迹颇详，却没有提到他飞升的事情。此外，张志和曾将自己的修炼心得写成一本书，叫做《玄真子》，共十二卷三万余言，但在南宋时已经残缺不全，只剩下三卷，被收入《道藏》的“太玄部”。

附注：曾昭岷、曹济平、王兆鹏、刘尊明编著《全唐五代词》正编收录张志和词5首。

中唐时期，文人词的作者多由诗人兼任。其中以刘禹锡和白居易最为著名，世称“刘白”。他们都喜爱民歌，并善于向民间作家学习。他们模仿民歌创作了多首词作，如《竹枝》、《杨柳枝》和《浪淘沙》等等，对后世产生了较大的影响。

刘禹锡（772－842），字梦得。洛阳（今河南洛阳）人。祖籍中山（今河北定县），自称是汉中山靖王后裔。他自幼好学，熟谙儒经，浏览百家，曾得释皎然指点，受权德舆薰陶，诗文辞赋无所不通。唐德宗贞元九年（793），他与柳宗元同榜中了进士，十一年又通过了博学宏辞科的考试，被任为太子校书，开始踏上了仕途。

唐代自安史之乱后，宦官掌权，藩镇割据，牛李党争风波迭起，中央政权严重削弱，百姓饱经战乱，流离失所。贞元二十一年（805）正月，唐德宗（李适）去世，顺宗（李诵）即位，改元永贞。王叔文、王伾等革新派人士被朝廷重用。王叔文、王伾本来就与柳宗元、刘禹锡等一批年轻有为、富有进取心的官员志趣相投，关系极好。他们当政之后，刘禹锡很快被擢升为屯田员外郎，判度支盐铁案，并参议朝中治国方略和机密大事。围绕打击宦官势力和藩镇割据这个中心，他们大刀阔斧地进行了一系列改革，罢宫市和五坊使，取消进奉，打击贪官，抑制宦官和藩镇势力，史称“永贞革新”。

但是，由于革新的主要矛头是对准当时最强大、最顽固的宦官势力和藩镇武装的，所以革新派面临的阻力很大。因此，这场革新运动只进行了一百四十六天便告失败。当时，宦官俱文珍、刘光琦等与剑南西川（今四川成都）节度使韦皋、荆南（今湖北江陵）节度使裴钧、河东（今山西太原）节度使严绶等人串通起来，反对王叔文集团，顺宗被迫让位。太子李纯（宪宗）继位后所办的第一件事，就是按照宦官和世族权贵的要求，迫害王叔文集团成员。王叔文、王伾相继被逼死；韩泰、陈谏、刘禹锡、柳宗元、韩晔、凌准、程异和韦执谊等八人先后被贬为边远州府司马，历史上称为“二王八司马”事件。

刘禹锡先是被贬为连州（今广东连县）刺史，在赴任路上又被贬为朗州（今湖南常德）司马。朗州在当时是极其落后的边远地区，生产力十分低下，荒蛮贫困，风俗鄙陋，人们的迷信思想十分严重。他们无论遇到什么事情，都要以笛、鼓伴奏，歌唱竹枝词来祭祀鬼神，以求决断。

刘禹锡来到朗州后，住在城东的“招屈亭”（意谓为屈原招魂）旁，他曾在《采菱行》诗中感叹道：“屈平祠下沅江水，月寒照波白烟起。一曲南音此地闻，长安北望三千里。”第二年，朝廷大赦，但却明文规定刘禹锡、柳宗元等人“纵逢恩赦，亦不在量移之限”（《旧唐书·宪宗纪上》）。刘禹锡闻讯后，自豪地宣称：“世道剧颓波，我心如砥柱。”（《咏史二首》之一）表现了他坚贞不屈的战斗精神。

刘禹锡在朗州这个穷乡僻壤一待就是十年。元和十一年（815）正月，他和柳宗元等人一起被召回京师，等待朝廷任命新的职务。一个风和日丽的早晨，刘禹锡闲着没事，便与柳宗元一起去京师长安的玄都观里观赏桃花。一路上，人声鼎沸，红尘飞扬。刘禹锡步入玄都观，只见满院桃花灿烂，艳如云霞。面对盛开的桃花，刘禹锡百感交集，便借景抒怀，提笔在粉墙上写了一首诗，题为《元和十一年自朗州召至京，戏赠看花诸君子》：

紫陌红尘拂面来，无人不道看花回。玄都观里桃千树，尽是刘郎去后栽。

这里，作者把炙手可热的新权贵，比作红极一时的轻薄桃花；把奔走于权贵之门的势利小人，比作接踵而至的看花者。他说：这些了不起的权豪势要和新进小人，不过是自己被排挤出去后提拔上来的罢了。诗中对当朝权贵和卖身投靠他们的人进行了辛辣的讽刺。

这首诗很快就在长安城里流传开来，自然激怒了权贵，他们便以“心怀怨恨，诽谤朝廷”的罪名，再度把刘禹锡赶出京师，贬为播州（今贵州遵义）刺史。柳宗元也受到牵连，被贬为柳州（今广西柳州）刺史。由于御史中丞裴度的力请，刘禹锡才被改为连州刺史，后来又移任夔州（今四川奉节）、和州（今安徽和县）刺史，在外一待又是十三年。

宝历二年（826），刘禹锡在和州任上奉诏调回洛阳，任东都尚书省主客郎中。大和二年（828），又调回长安在朝廷中任主客郎中。他一到长安，就去再游玄都观。不料十四年过去了，往日的桃树已经不复存在，游人更是寥若晨星。面对此情此景，他感慨万千，便写了一首《再游玄都观》诗：

百亩庭中半是苔，桃花净尽菜花开。种桃道士归何处，前度刘郎今又来。

这首诗以嘲弄的口吻，对昔日狐假虎威，如今已经树倒猢狲散的政敌，作了辛辣的讽刺。当年那些桃花，红得发紫，显赫一时，如今却荡然无存，不知去处。末句“前度刘郎今又来”，更是向打击革新运动的当权者的挑战——“我又来啦，看你们能够把我怎么样？”这里，刘禹锡坚韧不屈的性格和顽强战斗的精神，跃然纸上，令人仰视。

在朗州时，有一年三月，刘禹锡来到湘水之滨视察民情，适逢当地百姓祭祀湘水之神，请他撰写祭神曲。因此，他就以历史上舜帝与二妃的传说故事为题材，写了两首《潇湘神》：

湘水流。湘水流。九疑云物至今秋。若问二妃何处所，零陵芳草露中愁。

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。

相传舜帝有两个妃子，一个叫娥皇，一个叫女英，她们都是尧帝的女儿。舜帝到南方巡视时，死于苍梧，葬在九疑山。二妃寻找舜帝来到湘水之滨，听到舜帝已经死去的消息，便南望九疑山而放声痛哭。她们的眼泪挥洒在湘江边的竹子上，把竹子染出了点点斑痕。后来她们投湘水而死，成为湘水女神，即潇湘神。

刘禹锡在《潇湘神》词中，以旷远幽渺的气氛，为湘灵抒写内心的怨慕和忧伤。第一首写二妃魂归湘水，至今景物凄迷，香草零落，留下了无穷的幽恨。第二首写二妃思慕舜帝，泪洒斑竹，清夜弹瑟，寄托哀思，是一曲恋人的心之哀歌。其实，这正是词人借以抒发自己遭遇不幸的哀伤之作。

然而，刘禹锡虽然屡遭贬谪，备受迫害，郁郁不得志，但他的意志并未消沉，他的创作热情反而更加高涨了。由于长久地生活于百姓之中，他更加深刻地认识到民间歌谣的艺术价值，便自觉地向民歌学习。如他创作的竹枝词，就是一个明显的例证。

竹枝词是由古代巴蜀间的民歌演变而来的。它从民歌演化为文人词，一般认为是从唐代刘禹锡开始的。刘禹锡任夔州刺史时，于唐穆宗长庆二年（822）正月来到建平县（今重庆巫山），见到民间联歌《竹枝》，吹短笛击鼓，边唱边舞，以“曲多为贤”，带有赛歌的性质。他由此受到启发，就模仿屈原流放沅湘时改编楚地祭神舞曲《九歌》的做法，吸收当地民歌的营养，创作了《竹枝词》九篇，“俾善歌者飏之”，实际是为当时民间的竹枝词歌舞创作的新词。他的竹枝词既有鲜明的民歌风调，又有浓郁的生活气息，意境优美，词句清丽，音节谐美。如他的《竹枝词二首》之一：

杨柳青青江水平。闻郎江上唱歌声。东边日出西边雨，道是无晴还有晴。

这首词写的是一位初恋少女的心情，她爱恋着一个少年男子，却不知道对方的确切态度，因此既抱有希望，又含有疑虑。词人以这位少女的口吻，用“日出”和“下雨”来比喻，巧妙地利用“晴”与“情”谐音双关的关系，将少女初尝爱情时复杂微妙的心理表现得异常新颖动人，是千百年来脍炙人口的名篇。

刘禹锡把民歌变成文人词，对后代影响很大。宋代黄庭坚称赞说：“刘梦得竹枝歌九章，词意高妙，元和间诚可以独步，道风俗而不俚，追古昔而不愧。”而苏轼听到黄庭坚吟诵刘禹锡的“白帝城头春草生。白盐山下蜀江清。南人上来歌一曲，北人莫上动乡情”的词句时，也赞叹道：“此奔轶绝尘，不可追也。”（宋代黄庭坚《跋刘梦得竹枝词》）

刘禹锡的竹枝词在民间流传很广，一直到宋代还在传唱。宋代邵博《邵氏闻见后录》卷十九记载：“夔州营妓为喻迪孺扣铜盘，歌刘尚书竹枝词九解，尚有当时含思宛转之艳，他妓者皆不能也。”而胡仔在《苕溪渔隐丛话》中也说：“余尝夜行苕溪，闻舟人唱渔歌，歌中有此后两句（按：指刘禹锡《竹枝》词中的“东边日出西边雨，道是无晴还有晴”。），余皆杂俚语，岂非梦得之词自巴逾传至此乎？”

附注：曾昭岷、曹济平、王兆鹏、刘尊明编著《全唐五代词》正编收录刘禹锡词39首。

\*\*\*

白居易是与刘禹锡一样较早向民间学习写词的诗人。他所作的《忆江南》三首，虽然自称是依李德裕《谢秋娘》曲拍填词，实际上也是从学习民歌中得来的。因为早在敦煌曲子词中就有此调，只不过原名《望江南》而已。

白居易（772－846），字乐天，号香山居士、醉吟先生。祖籍山西太原，后迁至下邽（今陕西渭南），遂为下邽人。唐德宗贞元十六年（800）进士。十八年，与元稹同登“书判拔萃科”，由此两人订交，后在诗坛齐名，并称“元白”。宪宗元和二年（807）三月，为翰林学士，迁左拾遗。五年，改京兆府户曹参军，充翰林学士，草拟诏书，参预国家机密。十年，贬江州司马。十三年，转忠州刺史。穆宗即位，入为主客郎中、知制诰。长庆元年（821），转中书舍人。二年，除杭州刺史。敬宗宝历元年（825），除苏州刺史。二年，以病罢官归洛阳。文宗朝，历官秘书监、刑部侍郎、河南尹、太子少傅。在此期间他定居洛阳，过着饮酒弹琴、游山玩水、栖心释氏的生活。武宗会昌二年（842），以刑部侍郎致仕。

从踏上仕途到病逝，白居易在中央和地方做了四十多年的官。在漫长的仕宦生涯中，虽然也辞过职，贬过官，但总的来说，白居易的官是越做越大。在封建社会里，升官就意味着发财，不少人只要弄到一官半职，就全力搜刮民脂民膏。所谓“三年清知府，十万雪花银”，就是这种社会现象的写照。然而，白居易虽然终身为官，而且各种官职都做过，却从来没有发过财，有时甚至还陷入穷困之境。这是因为他为政清廉，洁身自好。在担任忠州、杭州和苏州刺史期间，他以卓越的才华，勤奋的工作，为人民做了许多好事，政绩相当显著，以致他每次离开一地，老百姓都会痛哭流涕，追送几十里。如刘禹锡《白太守行》诗即描述了苏州人民为他送行的情景：“闻有白太守，抛官归旧溪。苏州十万户，尽作婴儿啼。”在一地做官，能够受到老百姓如此拥戴，实在是件不容易的事。

穆宗长庆二年（822），白居易出任杭州刺史，这一年他正好五十岁。十月到任后，他便立即发动百姓修筑西湖堤岸，及时蓄泄湖水灌溉农田；又挖深李泌任杭州刺史时开凿的六井，以便利人民生活。长庆四年，白居易在杭州任满。临行前，他写了一首《别州民》诗，记述了当时杭州百姓扶老携幼赶来送行的动人情景。他在诗中深情地写道：“耆老遮归路，壶浆满别筵。甘棠无一树，那得泪潸然。税重多贫户，农饥足旱田。唯留一湖水，与汝救凶年。”到京以后，他还常常向友人提及思念杭州之情。

文宗开成三年（838），白居易以太子少傅分司东都，住在洛阳。他少年时曾经到过江南，五十岁后又先后出任过杭州刺史和苏州刺史。江南的风景名胜，给他留下了深刻的印象。此时，已经进入晚年的他厌倦了官场生涯，而对秀丽的江南怀有特殊的好感。一次，老朋友相聚，提起了当年他出任杭州刺史时的事情，白居易兴致骤至，挥笔作词三首，调寄《忆江南》：

江南好，风景旧曾谙。日出江花红胜火，春来江水绿如蓝。能不忆江南。

江南忆，最忆是杭州。山寺月中寻桂子，郡亭枕上看潮头。何日更重游。

江南忆，其次忆吴宫。吴酒一杯春竹叶，吴娃双舞醉芙蓉。早晚复相逢。

《忆江南》词每首二十七字。即使在小令中，它的篇幅也算是很短的。但白居易这三首词却表现了极其丰富和深厚的情感，真可谓词短情长。从内容方面说，第一首是总写对江南的回忆；第二首和第三首则是分写对杭州和苏州的忆念与向往。从结构方面说，这组词的写法几乎完全一致，即：开头两句点题，中间两句对胜景、胜事进行描绘，末尾以呼应开头作结。它很明显地是受到民歌的影响，既具有回环复沓的美感，又富有清新活泼的情调。

第一首词的“日出江花红胜火，春来江水绿如蓝”，勾勒出一幅无限美好的江南春景：曙光初照，江两岸的繁花红艳似火；春风吹拂，两岸间的江水碧绿透蓝。旭日、红花、绿水，交织成色彩缤纷的画图；江原、江岸、江心，辉映成瑰丽多姿的世界。这一切都给读者以充满光明、生机和活力的感觉。特别是对长期居住在中州的词人来说，眼前习见的是春日迟迟和黄流滚滚，因此对江南的春早和春好以及春江碧透更具敏锐的审美感受。

第二首词的“山寺月中寻桂子，郡亭枕上看潮头”，通过对当年“山寺寻桂”和“钱塘观潮”两个代表性生活画面的描写，概括出两种最富特色的杭州风物。既表现了词人浪漫的想象，描绘了钱塘江入海的奇观，又更好地引出了作者虽已年老仍然时时追念杭州，期待旧地重游的感叹。

白居易晚年闲居洛阳时，曾经听人说起过关于杭州的故事：张君房为钱塘令时，一次夜宿月轮山，忽听寺僧报说，月中落下桂子来了！张君房急忙出门看视，只见桂子纷纷如烟雾，散坠如牵牛子，黄白相间，放到嘴里品尝却又没有什么味道。据清代张宗橚《词林纪事》卷一引《南部新书》说：“杭州灵隐寺多桂，寺僧曰：‘此月中桂也。’至今中秋望夜，往往子坠，寺僧亦尝拾得。”初唐诗人宋之问的《灵隐寺》诗云：“楼观沧海日，门对浙江潮。桂子月中落，天香云外飘。”把浙江潮和月中桂作为典型的杭州景观写进诗里，脍炙人口，流传至今。白居易任杭州刺史时，也曾多次到灵隐寺赏月寻桂，也曾多次高卧郡亭眺海观潮。怪不得当他身居洛阳时，这些便很自然地成为美好的回忆了。

第三首词的“吴酒一杯春竹叶，吴娃双舞醉芙蓉”，追忆一桩桩使人流连的姑苏韵事。春竹叶，即竹叶青酒。醉芙蓉，形容苏州女子酒后的姣好形态。词人选用“吴宫”、“吴娃”字样，目的在于唤起读者对“吴王宫里醉西施”（李白《乌栖曲》）的历史联想。

由于这组词在艺术上的极大成功，因此，同时和后世仿效他用《忆江南》词调咏赞名山胜水的人至今不绝。如白居易的同时人刘禹锡就用《忆江南》词调唱和了一首词：

春去也，多谢洛城人。弱柳从风疑举袂，丛兰裛露似沾巾。独坐亦含嚬。

刘禹锡的这首词联想丰富，感慨深沉。在他的笔下，随风飘舞的弱柳和缀满露珠的丛兰都被拟人化了，用以衬托出词人无限伤春的情思。

白居易与刘禹锡一样善于学习民歌，较早用民间曲子词创作了《忆江南》、《浪淘沙》、《竹枝词》、《潇湘神》、《长相思》等小令，汲取民间词的白描手法，避其粗拙，益以精细，为文人词的成熟作出了重要贡献。如其《竹枝》词四首：

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。

竹枝苦怨怨何人。夜尽山空歇又闻。蛮儿巴女齐声唱，怨杀江南病使君。

巴东船舫上巴西。波面风生雨脚齐。水蓼冷花红簌簌，江蓠湿叶碧凄凄。

江畔谁家唱竹枝。前声断咽后声迟。怪来调苦缘词苦，多是通州司马诗。

从上面的叙述可以看出，白居易和刘禹锡的词都保留了民间词朴素、刚健和新颖的风格，具有中唐文人词的共同特色。他们的词受敦煌曲子词的影响，自然活泼，不事雕凿，流丽婉转；又注意吸收唐诗的艺术手法，克服了民间曲子词粗俗稚拙之病。白居易词浅近明快，刘禹锡词流丽俊爽，都与他们的诗风相近，而与晚唐温庭筠等人的秾艳词风具有明显的不同。

总之，白居易、刘禹锡的词，在意境创造、情景相生方面，汲取了中唐诗歌的长处。在词的形式方面，打破了五、七言律绝的成规，采用它的平仄安排，而变化它的韵位，把文字的音乐性与曲调的节奏感较好地结合起来，促进了长短句的发展。《刘宾客文集》外集卷四所收《忆江南》词，前有“和乐天春词，依《忆江南》曲拍为句”的小序，说明他们已经打破了“由诗入词”的比较保守的做法而进入了“依谱填词”的阶段，标志着词体的正式确立和文人词已经从“歌（声）诗”中分离出来。可以说，他们的词是近体诗向典型文人词转变过程中的产物，是从敦煌民间词到晚唐五代《花间集》之间的中间环节。

附注：曾昭岷、曹济平、王兆鹏、刘尊明编著《全唐五代词》正编收录白居易词28首。

走进晚唐五代的词学百花园，我们碰到的第一位抒写艳情的高手，便是开创花间词风的伟大词人温庭筠。温庭筠是唐宋词史上第一位以词名家的作者，他的词今存六十余首，以表现妇女生活为主要题材。他用那绝妙温婉的笔触，写出了众多的秾词艳曲，并以他对后世的深远影响，当之无愧地登上了花间鼻祖的宝座。

温庭筠（812－870），本名歧，字飞卿。太原祁（今山西祁县）人。唐初宰相温彦博的裔孙。他才思敏捷，初到京师时，就得到了京师文人士子一致的推重。但是，他生性傲岸，恃才诡激，喜欢讥刺权贵，因而取憎于时，尤其为当时的宰相令狐绹所不容，因此累年不第。唐宣宗大中十三年（859），才得到隋县尉的小小官职，算是步入了仕途。后为襄阳刺史徐商的巡官，又改方城尉，卒于国子助教任上。

温庭筠善于作诗，与当世著名诗人李商隐齐名，当时人称为“温李”。两人才高淹蹇的遭遇相近，诗歌浓丽的风格相似，并且互有酬唱。温庭筠的诗描写闺思幽情，吟诵风花雪月，文字深美闳约，给人们留下了玉树临风的情种形象。但实际上并非如此。据《旧唐书》记载，温庭筠相貌奇丑，不修边幅，被时人称为“温钟馗”。

不过，温庭筠的相貌虽然长得很丑，人却十分聪明。他文思敏捷，才情横溢，工于诗词文赋。晚唐进士考试律赋，八韵一篇，别人冥思苦想半天也做不出来，他却从来不打草稿，“但笼袖凭几，每赋一韵，一吟而已。故场中号为‘温八吟’。”（五代王定保《唐摭言》卷十三）而且，每次把自己的试卷做完以后，他还常常代替别的举子吟咏应制，令监考官见到他都十分头痛。宣宗大中九年（855），礼部侍郎沈询主持春闱，知道温庭筠喜欢逞异夸能，替别人作弊，特地对他加强了监督，但他还是暗中帮助了八个人。由于他作弊而搅扰了考场，闹得满城风雨。但温庭筠却因此声名大振，又得了绰号“救数人”。然而，温庭筠帮助过的人往往一一中榜，他却因多触忌讳或考场作弊而屡次名落孙山，一生郁郁不得志。直到四十八岁时，才弄了个随县尉的小官，最后也只是当了个国子助教，可谓命运坎坷，终身潦倒。

温庭筠多才多艺，除了擅长诗文之外，还很精通音律，善鼓琴吹笛，《旧唐书》说他“能逐弦吹之音，为侧艳之词”。据记载，温庭筠与宰相令狐绹的儿子令狐滈是朋友，因而经常出入于相府。令狐绹见他能诗擅词，也很看重他，常以宾客相待。当时，唐宣宗李忱颇喜欢唱《菩萨蛮》词，因此命宰相令狐绹作二十首《菩萨蛮》进奉。但是，令狐绹不善词赋，从来没写过什么《菩萨蛮》。可是皇帝的圣旨又怎能违拗呢？没奈何，只得硬着头皮去写。然而写来写去，写了半天竟一首也没有写成，急得他满头大汗。恰好这时温庭筠来访，令狐绹便央求温庭筠代写二十首《菩萨蛮》词。温庭筠感到很奇怪，为什么这位相爷要他作词呢？令狐绹没有办法，只好以实情相告。温庭筠说：“这个容易，请相爷先拿酒来，等我喝够了，二十首《菩萨蛮》就有了。”于是，令狐绹忙命人摆上酒席，恭请温庭筠上座。酒至半酣，这个“温八吟”便命笔作词，顷刻之间就写出了二十首《菩萨蛮》。词成之后，令狐绹再三恳求温庭筠不要把代他作词的事声张出去，以免他的脸上不好看。当时，温庭筠笑着答应事后决不张扬，因此令狐绹很放心，并对他表示了感谢。谁知过后不久，温庭筠就在别人面前一五一十地都讲了，并且说他是“中书堂上坐将军”，讥讽令狐绹虽为宰相，却不学无术。士子们将此作为笑谈，津津乐道。这事很快就传到了令狐绹的耳里，因此，令狐绹觉得温庭筠不讲信用，便渐渐地疏远了他。

据说，温庭筠之所以屡试不第，就与令狐绹的阻抑有关。如唐代计有功《唐诗纪事》即说：“（令狐）绹益怒，奏庭筠有才无行，卒不登第。”后来，温庭筠自己也觉察到了这一点，在诗中感慨地写道：“因知自恨人多积，悔读《南华》第二篇。”吴熊和先生有诗咏此事曰：“缨络纷披菩萨蛮，一歌双叠舞姗姗。词坛假手开新例，十上才高一第难。”

由于仕途不畅，一生潦倒，温庭筠便频繁地出入于青楼酒馆之中，借酒消愁，这使他得以结识大批的乐工歌妓，并应他们的要求倚声填词，终于成就了他的词名。清代刘熙载在《艺概》卷四中评论说：“温飞卿词精妙绝人，然类不出乎绮怨。”虽是了了数字，却尽得其词精髓。且看他的代表作《菩萨蛮》：

小山重叠金明灭。鬓云欲度香腮雪。懒起画蛾眉。弄妆梳洗迟。照花前后镜。花面交相映。新帖绣罗襦。双双金鹧鸪。

这首词描绘了一幅深闺美人图。词中“懒起”两句，无限伤心，溢于言表；“照花”两句，顾影自怜，无限幽怨；“新帖”两句，以金鹧鸪之“双双”反衬女主人公的形影孤单。全词以华丽的词藻、鲜艳的色彩、浓重的粉香，表现闺房的华丽、少女的美艳和她的孤独、慵懒、自矜自怜的情思。用笔温存缱绻，景语多，情语少，善于借景物的精雕细刻来表达情思，让人顿觉栩栩如生，真切如画。

温庭筠词大多景物富丽、意象繁多、构图华美、刻画工细，但也有一些用语清新而情思绵远的篇章。如《梦江南》二首：

千万恨，恨极在天涯。山月不知心里事，水风空落眼前花。摇曳碧云斜。

梳洗罢，独倚望江楼。过尽千帆皆不是，斜晖脉脉水悠悠。肠断白苹洲。

这两首词，都是描写女子想念自己意中人的情思，却不作重笔，而深情款款，低徊不尽。他善于选择富有特征的景物，来构成意味深长的艺术效果，表现人的抽象思绪。如“山月不知心里事，水风空落眼前花”、“过尽千帆皆不是，斜晖脉脉水悠悠”，把思妇的孤寂、失望、怨恨、忧愁等复杂情感，表现得既淋漓尽致，又含蓄隽永，具有很强的艺术感染力，充分体现了温庭筠词的艺术成就。

五代后蜀广政三年（940），卫尉少卿赵崇祚（字弘基）编辑了一部《花间集》，选录唐末五代温庭筠、韦庄、欧阳炯、李珣、孙光宪等十八位词人的五百首作品。由于这些词人的创作题材和所用词调大体相同，情感内容和艺术风格基本相近，后世便称他们为“花间词派”，而温庭筠则被认为是花间词派的开创者和突出代表。他的词以其题材的“类不出乎绮怨”，树立了“词为艳科”的樊篱，以其风格的秾丽香软，奠定了词“以婉约为宗”的基调，使词达到与诗二水分流、双峰并峙的境界。

因为自从温庭筠登上词坛以后，就标志着曲子词自发无序的原始状态的结束，而走上了定型化、规范化的成熟阶段，同时也步入了单一化、统一化的狭窄蹊径，失去了曲子词原初阶段的多样化的素朴之美。花间派词作的内涵结构有着惊人的一致性。尤其是“花间鼻祖”温庭筠的六十六首词，其中六十一首的抒情主人公是女性，完全是一个女性王国。这些女主人公，或用“美人”、“谢娘”等直接点明，或用女性的衣着服饰（如“罗袖”、“玉钗”等）、外貌形体特点（如“黛眉”、“柳腰”等）或居室环境来暗示、指代。温庭筠对女性主人公的偏嗜和反复描写，强化了其词对抒情主人公形象描写的一致性与定型性。女性主人公成了花间派词人注意的中心，除了温庭筠外，《花间集》中其他十七位作者的四百三十四首词，以女性为主人公者占三百五十首，超过了总数的百分之八十。这些女性人物，从其身份来看，绝大多数是红粉佳人、青楼歌女、大家闺秀，只有极个别的是属于平民阶层的闺中之思妇、乡村之少女。这集中体现了唐五代词人审美趣味的贵族化。而这些又与当时词人特定的创作意图和对象有关。因为唐末五代曲子词是写给“绮筵公子、绣幌佳人”演唱和欣赏的，所以词人也就自觉地去描写接受者所熟悉、贴近和关注的那些人物。

唐末五代曲子词的情感，受着当时特定的创作观念（娱宾遣兴）和创作环境（酒筵花前）的规定与制约，形成了表现爱yu恋情缺失、不完满的痛苦和对人生短暂、生命有限的忧思两大主题。花间词派的作品所表现的情感，或者说其词中抒情主人公的内心世界，显得相当的类型化和单一化，都是表现人类共通的爱情的苦闷感。如温庭筠词绝大多数是表现人们对爱yu恋情的渴望与失望、追求与痛苦，其情感几乎完全是由爱情的失落、残缺所引起的苦闷、孤独、寂寞、无聊、惆怅和悔恨。其他花间词人也基本如此，表现美满爱情的幸福欢乐者实在微乎其微，只有少数写狎客与歌妓偷欢幽会的词作例外。在花间词派中，只有韦庄的词偶尔流露出一些自我人生的体验——飘泊感、怀乡情、故国之思和人生的迟暮感，牛希济也偶尔流露过故国之思和其他感受。

附注：曾昭岷、曹济平、王兆鹏、刘尊明编著《全唐五代词》正编收录温庭筠词69首。

\*\*\*

花间词派中堪称翘楚的两位代表词人，一个是温庭筠，另一个就是韦庄了。他们是《花间集》中成就最高的两位词人，在词坛上并称“温韦”。温庭筠词以绮丽、秾艳、柔美、温婉见长，而韦庄词则显得疏淡、雅致、清新、妩媚，以其长于抒情和清丽疏朗的特色而有别于温庭筠。

韦庄（836－910），字端己。京兆杜陵（今陕西西安）人。他出生于书香门第，家学渊源深厚，是唐宰相韦待价之后、诗人韦应物的四世孙。韦庄的一生极其坎坷，从小孤贫力学，才敏过人，疏旷不拘小节，大半生困顿场屋，直到唐昭宗景福三年（894）他五十九岁时方进士及第。由于生活困顿，致使韦庄的性情大变。据《太平广记》卷一六五引《朝野佥载》记载：“韦庄颇读书，数米而炊，称薪而爨。炙少一脔而觉之。一子八岁而卒，妻敛以时服。庄剥取，以故席裹尸。殡讫，擎其席而归。其忆念也，呜咽不自胜，唯悭吝耳。”（夏承焘《唐宋词人年谱·韦端己年谱》认为“殊难凭信”。）何以造成韦庄如此淡薄寡情，书言“悭吝”两字，恐不尽然。世间哪有不怜惜子女的父亲？况且韦庄乃是饱学之士，仁义道德皆晓，以“悭吝”解释不合伦理常情。韦庄家境贫寒，居家度日委实艰难，又遭逢乱世，自己久习诗书而不见擢第，生活和精神上长期的双层摧残和打击，使他作出不合情理之举，这绝非本性使然。

唐僖宗广明元年（880），韦庄在京应举，正赶上黄巢起义军攻入长安，他在纷乱中与弟妹失散，第三年春天逃出长安到洛阳居住。僖宗中和三年（883），他根据战乱中在长安和洛阳的见闻写了一首长诗《秦妇吟》，流传很广，他也因此被人们称为“秦妇吟秀才”。过去的词人往往都会得到一些雅号，如“山抹微云秦学士”（秦观）、“露花倒影柳屯田”（柳永）、“云破月来花弄影郎中”（张先）、“红杏枝头春意闹尚书”（宋祁），等等。韦庄得到“秦妇吟秀才”的名号，确实不易。据五代孙光宪《北梦琐言》卷六记载：“蜀相韦庄应举时，黄巢犯阙，著《秦妇吟》一篇，内一联云：‘内库烧为锦绣灰，天街踏尽公卿骨。’尔后公卿亦多垂讶，庄乃讳之，时人号‘秦妇吟秀才’。他日撰家诫，内不许垂秦妇吟障子。以此止谤，亦无及也。”由此可见，韦庄对这个名号并不接受，感到极不光彩，认为是人家诽谤之言。其实，这正说明了《秦妇吟》诗在当时影响甚广。而人诗合一，诗以人传，人以诗名，更能增添个人的社会影响。说不定后来韦庄为王建所赏识，登上蜀相之位还与此诗大有关联呢！

清代刘载熙认为唐五代词“儿女情长，风云气少”，后代对韦庄词的评论也众说纷纭，莫衷一是。清代陈廷焯在《白雨斋词话》卷一中说：“韦端己词，似直而纡，似达而郁，最为词中胜景。”又说：“词至端己者，语渐疏，情意却甚厚，虽不及飞卿之沉郁，亦古今绝构也。”近代王国维在《人间词话》中则说：“弦上黄莺语，端己词也，其词品亦似之。”又说：“韦端己词，骨秀也。”韦庄词的内容虽然与温庭筠词大致相同，仍然以男欢女爱、离愁别恨为主，但由于所处时代既已不同，所历身世又各相异，因此词中所包含的内涵意蕴自然有所不同。韦庄历经丧乱，避地蜀中，欲归不得。追忆在江南的生活，前尘往事，新悲旧恨，纷至沓来，所以他的词倍极沉痛。如《菩萨蛮》之二：

人人尽说江南好。游人只合江南老。春水碧于天。画船听雨眠。垆边人似月。皓腕凝双雪。未老莫还乡。还乡须断肠。

此词上片极写江南的佳丽景致，至下片末两句，才反跌出作者本意：今日之所以“莫还乡”，是因为故乡尚有战事，已经不堪回首，“还乡须断肠”。而“江南好”云云，不过是强作慰藉语罢了。

韦庄词与温庭筠词最大的不同，是他的主观抒情性。他的《菩萨蛮》五首将平生的身世漂泊之感、饱经离乱之痛和思亲怀旧之情交织在一起，流露在字里行间。而在追叙亲身经历的男女情事的词作中，也有同样的体现，如他的《荷叶杯》之二：

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。

这首词写词人与谢娘从初识到相别，往事一桩桩一幕幕，历历在目。而以绝望语作结，愈见情深意痛。可见韦庄词大都是抒情述怀之作，是他内心深沉的自白，体现了词人的艺术个性，而不像温庭筠词那样代思妇怨女言情，供佐酒娱宾而已。吴熊和先生有诗赞曰：“情知神女亦生涯，残月晓莺别谢家。拈出花间高格调，一枝春雪冻梅花。”

韦庄的词多写男女间的离别与相思之情，少数涉及个人的身世之感。宋代杨湜《古今词话》有一则故事说：唐昭宗天复元年（901），韦庄看到中原多故，朝政混乱，便去投奔四川军阀（节度使）王建，并得到王建的赏识，被任为掌书记。韦庄有一位宠妾，姿质艳丽，精通音律，填得一手好词。后来，在成都称帝的前蜀主王建在韦庄家中偶然遇见她，便为她的姿色容貌所倾倒，垂涎三尺，于是就以请她教后宫嫔妃学诗填词为名，把她骗进宫去。一天，两天，三天，韦庄不见宠妾回来，心中十分焦急，但又不便向王建要人。而王建本来就是一个贪色之徒，既然已经落入他手，怎肯放还？况且那绝色女子誓死不从，更使他十分恼怒，所以他一见韦庄便没头没脑地训斥了一顿。韦庄回到家里，思念宠妾，心中郁闷，因此写下了这首《小重山》：

一闭昭阳春又春。夜寒宫漏永。梦君恩。卧思陈事暗消魂。罗衣湿，红袂有啼痕。歌吹隔重阍。绕庭芳草绿，倚长门。万般惆怅向谁论。凝情立，宫殿欲黄昏。

由于这首词写得“情意凄然”，十分感人，所以广为传播，“盛行于时”。后来传进宫中，韦庄的宠妾看见了，感动得泪流满面，悲痛欲绝，于是日思夜想，积怨成疾，不久便郁郁死去。

韦庄和温庭筠的词分别代表了《花间集》中两种不同的风格。温词秾艳，韦词清丽；温词意象绵密，韦词意象疏朗。韦庄善于用清丽疏淡的意境来表达深沉浓郁而曲折缠mian的感情，形成“运密于疏，寓浓于淡”、“似直而纡，似达而郁”的特点。之所以韦庄词能够形成这种清疏的风格，主要有如下三个方面的原因：一是韦词情真意深，所以不必假借太多的词藻来修饰词情，不用在文辞上过分着力，只是让感情本身来打动读者。二是韦庄的诗风近似白居易一路，受诗风的影响，故其词风虽艳而不腻，虽丽而不密。三是韦庄长期浪迹江湖，接触到较多的民间歌曲，因此保留着一定程度的民歌风味。最典型的就是那首“代言体”的《思帝乡》之二：

春日游。杏花吹满头。陌上谁家年少，足风liu。妾拟将身嫁与，一生休。纵被无情弃，不能羞。

这首词描绘了一幅清新隽朗的画面：天朗气清，杏花飞舞。一位涉世未深的天真少女外出踏青，当她与一位翩翩少年在陌上相逢时，被他的风liu潇洒所吸引，一见钟情而愿意以身相许。作者用简洁的笔触勾画出春天的美景和少女一见钟情的过程，用直白的口语描写了少女内心真挚、浓烈、火热的独白，表现了她对爱情的一往情深和无怨无悔。在这里，作者善于用简洁的白描手法刻画人物心理，抒发感情，语言通俗，不假雕饰。

韦庄的词中还有联章体，如《女冠子》二首：

四月十七。正是去年今日。别君时。忍泪佯低面，含羞半敛眉。不知魂已断，空有梦相随。除却天边月，没人知。

昨夜夜半。枕上分明梦见。语多时。依旧桃花面，频低柳叶眉。半羞还半喜，欲去又依依。觉来知是梦，不胜悲。

第一首写女忆男，第二首写男忆女，追忆双方梦中相会情景，犹如两地月下遥遥相应的对歌。这些都与民间曲子词比较接近，而为温庭筠所不及。这种词风，不仅影响于西蜀，而且影响到南唐，李煜的词就异于温庭筠而近于韦庄。

在《花间集》中，韦庄以其词情的情真意深和词风的清丽疏朗的特色而独树一帜。曾有人因之而想把它列在花间词派之外。韦庄词在艺术风格上上承中唐的刘禹锡、白居易，下启南唐的冯延巳、李煜。从它重视抒情而不强调应歌、重在抒自己之情而不强作“空中传恨”之语来看，其对后世的影响，是不在温庭筠词之下的。

吴梅《词学通论》认为，韦庄词“虽一变飞卿面目，而绮罗香泽之中，别具疏爽之致。世以温韦并论，当亦难于轩轾也。”这是对韦庄词最准确的评价。

附注：曾昭岷、曹济平、王兆鹏、刘尊明编著《全唐五代词》正编收录韦庄词54首。

益州乃是自古繁华之地。诗仙李白在游览西蜀时，曾经发出过“蜀道难，难于上青天”的感叹，可见其地势的险峻和交通的闭塞。然而，在五代的战乱时期，正是因为它的偏僻险峻，西蜀才保持了相对稳定的社会局面。花间词人欧阳炯就出生在这山青水秀、人杰地灵的蜀中之地。对花间词人来说，其词风是不入于温，便入于韦的。其间虽有浓淡、疏密、雅俗与深浅之分，但总体风貌却是相当一致的，即题材内容的艳情化和布景设色的南方化。

欧阳炯（896－971），益州华阳（今四川双流）人。生于唐末，一生经历了整个五代时期。他在前蜀仕至中书舍人，国亡入洛为后唐秦州从事。孟知祥镇成都，欧阳炯返回西蜀。后蜀开国，拜中书舍人。后主孟昶广政三年（940）四月，官武德军节度判官，曾为赵崇祚所编《花间集》作序。二十四年（961）五月，拜门下侍郎兼户部尚书、平章事、监修国史。宋乾德三年（965）元月，后蜀亡国，他随孟昶降宋，除右散骑常侍。不久即充翰林学士，转左散骑常侍，后以本官分司西京。开宝四年卒，享年七十六岁。

欧阳炯精音律，通绘画，能文善诗，尤工小词，是一位多才多艺之士。宋代李焘《续资治通鉴长编》说欧阳炯“性坦率，无检束，雅善长笛”，可见他不但才华了得而且很有个性。据说，欧阳炯善于奏曲的名声很大，一直传到了宋太祖的耳中。宋太祖即命他到宫中吹笛奏乐。欧阳炯不知是计，便欣然前往。御史中丞刘温叟急叩殿门劝谏，作为人臣便不能作伶人之事。太祖笑着说：“先前听说蜀后主孟昶沉迷于声乐之中，欧阳炯作为一朝丞相，自身尚且亦作伶人之乐，岂有不亡国之理。”

欧阳炯是花间词派的重要作家。他所撰《花间集序》是我国文学理论批评史上第一篇论词专文。不仅是词集序文之滥觞，而且可视为词论之权舆。此序介绍了《花间集》的编著时间、文化背景、编选目的、所收词作的风格特点以及唐代以来词曲的演进轨迹，无疑是花间派的词学宣言。它反映了以艳为美的词学主张，依声填词、娱宾遣兴的词体特点，用词人“清绝之辞”助歌妓“妖娆之态”的社会功用，以及和律、香艳、富贵等艺术特征，同时确立了温庭筠“花间鼻祖”的地位，表现了花间词人的创作心态和花间词风的总体风貌，具有弥足珍贵的词学理论价值。

欧阳炯一生仕途十分顺畅，没有受过重大挫折，官高位尊，生活无忧，闲暇之时便填些小词。其词的主要题材是写男女恋情，大部分用的是“温柔敦厚”、含蓄不露的文雅写法，表现出清丽的特点。后主孟昶是喜爱歌词之人，也有一支好文笔，作词有“冰肌玉骨，自清凉无汗”之句。如此香艳，对他的臣子岂能没有影响？所以创作艳词在西蜀词人中蔚然成风，一来为了投后主所好，为仕途升迁努力；二来仿佛在后蜀左右文坛的都是香艳词风，如果硬来那些盘空硬语，肯定不被看重。如诗在南朝之时尽是宫体，作儿女之语，境界自然放小。欧阳炯似乎是有过之而无不及，颇受后人诟病。试看《浣溪沙》一首：

落絮残莺半日天。玉柔花醉只思眠。惹窗映竹满炉烟。

独掩画屏愁不语，斜欹瑶枕髻鬟偏。此时心在阿谁边。

此词上片写帘外是落花飞絮，黄莺啼叫，残日斜挂在半空；屋内是美人慵倦，困酣娇眼，香炉的袅袅青烟掩映着窗前的几缕翠竹，恰如明代才子唐伯虎所画的《海棠春睡图》，尽是闺中之色，却不见得是如何的妍艳，只是一些精美物象的连缀。下片则道出了美人的惆怅心事，原来是独自一人，万分孤独。寂寞之中，默默无语。掩起画屏，不让别人看见她的愁思。其愁为何物呢？原来是在朝思暮想着自己的心上人，弄得茶饭不香，连女孩子的日常梳妆打扮都倦怠了。只见她斜倚在青花枕上，出神地望着窗外，刻骨地思慕着，虽然鬓发散乱，她也无心顾及，让读者在这里看到了一个女子的风韵。这种词作在五代词人的作品中十分常见，如温庭筠《菩萨蛮》词的“小山重叠金明灭，鬓云欲度香腮雪。懒起画蛾眉”就极有相通之处。这种写法影响后人极深，如李清照的“风住尘香花已尽，日晚倦梳头”、“香冷金猊，被翻红浪，起来慵自梳头。任宝奁尘满，日上帘钩”等词句便是描写闺中情景的佳句。

欧阳炯的恋情词，有的极其秾艳。如清代况周颐《蕙风词话》认为“自有艳词以来，殆莫艳于此矣”的《浣溪沙》：

相见休言有泪珠。酒阑重得叙欢娱。凤屏鸳枕宿金铺。

兰麝细香闻喘息，绮罗纤缕见肌肤。此时还恨薄情无。

近代大部分词评家对这首词都不作评笺，实在让人诧异。其实，这首词还是有一定审美价值的，即如上片，感情真挚而少淫语，闺中之景，相思之语，清丽淡雅，应算上乘之作。

欧阳炯在一些描绘地方风土人情的作品中，突出表现了花间词布景设色“南方化”的特点。他作有八首《南乡子》词，描绘南粤风光。如《南乡子》二首：

洞口谁家。木兰船系木兰花。红袖女郎相引去。游南浦。笑倚春风相对语。

路入南中。桄榔叶暗蓼花红。两岸人家微雨后。收红豆。树底纤纤抬素手。

欧阳炯词多作艳语，但此二词描写水乡风景，陌上人家，写尽南方风物，颇有清气。前一首写兰舟短棹，泊于渡口，然后便看见几个红颜女子引舟而去，畅游南浦。在春风吹拂的湖面上，还听得见她们的莺歌燕语。蜀地的江南好风光，在这水中盛满了柔情。后一首写去南中的路上，桄榔叶郁郁地生长着，色泽深沉，路旁的蓼花却独自开放，红颜似火，如女儿家的情思，藏于幽深之中。雨后是一个好光景，小山有词曰“落花人独立，微雨\*”，飞卿有词曰“雨后却斜阳，杏花零落香”，天明气清，一切都朗然。浦埠两岸的人家都忙着收获红豆，红豆象征着多情的江南，温婉而意深。红豆树下，只见那纤纤素手采摘着树上的红豆，那采摘红豆的女子，亦如江南水乡浣沙或采莲的女子，满身带着清气。此词体现了花间词在布景设色上的“南方化”特色，词中两用“红”字，其色彩的明艳、风物的温暖，都给人以“热”的印象。

古人感喟时世，托古寓今，多作咏怀之言。后蜀在五代之时已是岌岌可危。欧阳炯作为当朝宰相、朝中重臣，对此事当然也会忧心忡忡。因而，他也作有一些抒发兴亡之感的作品。如他的金陵怀古词《江城子》，就大有慰藉于己之意：

晚日金陵岸草平。落霞明。水无情。六代繁华，暗逐逝波声。空有姑苏台上月，如西子镜，照江城。

自古金陵怀古的诗句比比皆是。作为六朝之都，金陵承载了太多的繁华旧梦。如李白《苏台览古》诗云：“只今惟有西江月，曾照吴王宫里人。”大约欧阳炯从李白那里借得了几丝灵感，使其词亦非平庸之作。虽然欧阳炯词绝大部分是“递叶叶之花笺，文抽丽锦；举纤纤之玉指，拍按香檀”之作，但这首怀古词却让人耳目一新，所以倍受人们喜受。“晚日”应是有夕阳余晖的时辰，红霞辉映中的金陵古城，一定是万分的肃穆。暮春三月，江南草长，江堤两岸春草丛生，一片生机勃勃的景象。但大江东去，潮平岸阔，流水无情，这实在是写历史的无情。“山围故国周遭在，潮打空城寂寞回”，六朝的繁华都悄悄付与那汹涌的波涛之声。王安石有“六朝旧事随流水，但寒烟衰草凝碧”的词句，正说明了历史的兴衰成败是不依个人的意志为转移的。姑苏（苏州）是春秋时期的吴王夫差与越女西施醉生梦死而终于亡国之所。欧阳炯在这里说“西子镜照江城”似乎更有深一层的旨意，大约是在提醒他的后蜀君王孟昶不要重蹈吴王夫差的覆辙。但后蜀还是被北宋所灭，历史是无情的，这也是历史必然的选择。

欧阳炯词虽然传世不多，却多有绝妙之笔。如《清平乐》：“春来阶砌。春雨如丝细。春地满飘红杏蒂。春燕舞随风势。春幡细镂春缯。春闺一点春灯。自是春心缭乱，非干chun梦无凭。”虽然在意境上与一般描写春愁的诗词无二，但用字的确别有特色，全词八句用了十个“春”字而一点不感觉别扭，真可谓之奇文！

欧阳炯词受温庭筠影响很深，多写艳情，擅长以委婉含蓄的笔法表达女子的情怀，以至其“兰麝细香闻喘息，绮罗纤缕见肌肤”被况周颐评为“自有艳词以来，殆莫艳于此矣”。其实，他的词又有着自己的特点，如他刻画南方风物的纤丽、咏古怀今的蕴藉，皆自具特色。纵观其词，我们不难发现，欧阳炯词满含了才士的潇洒、如水的柔情、处世的耿直、为人的淡然等多元特征，风格婉约清和，在艳质中有清气回荡。正如清代况周颐《历代词人考略》所说：“欧阳炯词艳而质，质而愈艳，行间句里，却有清气往来。”郑振铎《插图本中国文学史》说欧阳炯“为《花间》里堪继温、韦之后的一个大作家”，信然。

附注：曾昭岷、曹济平、王兆鹏、刘尊明编著《全唐五代词》正编收录欧阳炯词47首。

\*\*\*

孙光宪是五代的一名重要词人，在《花间集》中，他的词风既区别于温、韦，也区别于西蜀词人，呈现出气骨遒劲的审美风格，主要体现在情感的力度、浑然的结构、精警的语言和阔大的意境等方面。他不仅开创了气骨遒劲的美学风格，而且对南唐词和宋词的发展产生了较大影响，在唐宋词史上应该zhan有一席重要地位。

孙光宪(？－968），字孟文，号葆光子。陵州贵平(今四川仁寿县东北)人。五代著名史学家、文学家、藏书家。家世业农，至孙光宪独读书好学。他在后唐时为陵州判官，有政声。天成元年（926），避地江陵。后来因为梁震的举荐，在荆南武信王高季兴幕下为掌书记。历事高从诲、高保融、高继冲三世。累官荆南节度副使、检校秘书监兼御史大夫。宋乾德元年（963）二月，宋军假道荆南，他力劝高继冲尽献荆南三州之地，被宋太祖任命为黄州刺史。

孙光宪性嗜经籍，学识渊博，勤于著述。《宋史·荆南高氏世家》说他“博通经史，尤勤学，聚书数千卷，或自抄写，孜孜雠校，老而不废”。著有《荆台集》、《笔佣集》、《橘斋集》、《蚕书》、《巩湖编玩》、《北梦琐言》等书，然于宋代已多散佚，今仅存《北梦琐言》。

孙光宪长于诗词，是五代词人中存词最多的一位。他主张“清丽”而排斥“粗鄙”，要求“言近意远”和有真情实感。在《花间集》柔媚缠mian的总基调下，孙光宪积极开拓词境和运用词调，以其清新疏旷的词风，打破了自温庭筠以来充满纤词丽语的香艳格局，在花间词的创作中独树一帜，同时为词的发展和词的诗化雅化开辟了一条新路，在初期文人词的创作中作出了贡献。

作为五代花间派词人，孙光宪的艳情词既有泼辣的风月情，也有婉约的青楼怨。如其《思帝乡》：

如何。遣情情更多。永日水晶帘下，敛羞蛾。六幅罗裙窣地，微行曳碧波。看尽满池疏雨，打团荷。

这首词写的是一个多情女子因失意而产生的寂寞与怅惘。词一开头就用二个字的短句自问，语意斩截而警醒。接着是自答：“遣情情更多”。问，问得突兀；答，答得坦诚。一心想排遣内心的情味，而这种情味却越发增添许多。语句是明明白白的，语意是含蓄无穷的。词有“词眼”，这一句就是本词的“眼”，相思、忧愁、离恨，一切的一切都由这句传达；开头、中间、结尾，全篇都由这句绾联。此前未知多少事，尽在多情答问中。如果说开头两句写的是内心的种种矛盾纠葛，那么，三、四两句写的就是外在的终日不展愁眉。永日，点明时间难捱日之长，既含有“整天”的意思，也含有因相思难遣日更长的意味。这种写法既强化了相思情，又深化了相思意。“水晶帘”以富贵气的装饰写出少女的深闺绣阁。“敛羞蛾”则传达了情窦初开最含羞的少女虽然美艳动人，却满怀着忧思愁绪。“六幅”两句，工笔细描，极写服饰的华美与步姿的轻盈。“六幅”方其衣着的做工考究。“窣地”说其裙长拖地。“微行”犹言慢行细步。“曳碧波”描画少女行步时的习惯姿态，是双手拉着自己的裙子，缓缓走过，衣随人动，看上去仿佛晃动着阵阵清波。最后两句归结全篇，又回应开头。“看尽”其实是百无聊赖的同义语，只有内心烦闷，无所事事的人，才有可能不惮枯燥，看遍池塘，用以消磨迟迟难过的时光。“满池”、“疏雨”正反相间，自成机趣。“打团荷”重在一个“团”字，荷叶如钱，团团浮在水面，映衬着夏日疏雨，雨成涟漪荷成团，人间反而未团圆，可谓“物态有意，人际无情”。词以“遣情”开端，以“情更多”作结，回环往复，一唱三叹，不由人不为之掩卷太息。又如其《浣溪沙》之四：

揽镜无言泪欲流。凝情半日懒梳头。一庭疏雨湿春愁。

杨柳只知伤怨别，杏花应信损娇羞。泪沾魂断轸离忧。

此词“一庭疏雨”句曾被宋代黄升称赞为“古今佳句”（清代沈雄《古今词话·词评》卷上），明代汤显祖也认为它是孙光宪集子中“创见之秀句也”。

虽然从本质上说，孙光宪的词不脱描写男女情爱的范围，但题材比较广泛，除写艳情外，还有对水乡风光、异域风情、历史事件、边塞生活的描写。词风质朴自然而又疏旷飘逸，于平淡委婉中透露深情，能从花间词的艳丽中开拓出新的意境，以诗意入词，属花间派中别具一格的词人。孙光宪描写水乡风光的词如《风liu子》：

茅舍槿篱溪曲。鸡犬自南自北。菰叶长，水葓开，门外春波涨绿。听织。声促。轧轧鸣梭穿屋。

这是一首较早描写水乡农舍风光的词。作者以白描手法，描绘出一幅典型的具有水乡特色的农舍图。春水绿波，曲溪澄碧，在槿篱茅舍中传出了织布的声音。这首小词内容丰富，凡水乡农家具有代表性的东西，皆写入词中，有景有声，虽无一字描写人物，但从井然有序的庭院景物及织机声中，可以想见男耕女织的勤劳情况及水乡农事繁忙的景象。全词朴实无华，具有浓厚的生活气息，表达了作者爱慕水乡的思想感情。又如《浣溪沙》之一：

蓼岸风多桔柚香。江边一望楚天长。片帆烟际闪孤光。

目送征鸿飞杳杳，思随流水去茫茫。兰红波碧忆潇湘。

这首词描绘的是我国长江两岸深秋时节的景色。在渺渺茫茫的大江中，远雾笼罩，一片冥蒙，天水相连，不辨涯岸。不料就在这一片冥蒙之中，闪出一道耀眼的白光，定神细看，才知是一条帆船。它正在挂起满帆，乘风急驶。帆身反射着太阳的余辉，越去越远，但那么一星孤零零的亮点，仍然分外鲜明。这是多么的生动，真比一幅著名油画更能传神。此词的精巧之处在于开头写的全是江岸和江上的景色，到最后一句才忽然荡开，把主要的用意放到一点上，悠扬跌宕，耐人寻味。其中“片帆烟际闪孤光”句，近代王国维誉之为“尤有境界也”（《人间词话》附录）。

描写异域风情的词如《菩萨蛮》写“铜鼓与蛮歌”的南国越族风情，别有春guang：

木棉花映丛祠小。越禽声里春guang晓。铜鼓与蛮歌。南人祈赛多。客帆风正急。茜袖偎樯立。极浦几回头。烟波无限愁。

这首词生动逼真地描绘出南国风光，具有浓厚的生活气息。木棉花开，春guang大好。铜鼓蛮歌声中，忽见一帆飘然而来，船上红袖偎樯，惊鸿一瞥，顷刻间消失在烟波江上。几番回头，令人不胜怅惘。一片南国风光，跃然纸上。

孙光宪也写了一些咏史词，但大多仅是怀念前代的“风liu”，如他的《河传》：

太平天子。等闲游戏。疏河千里。柳如丝，偎倚渌波春水，长淮风不起。如花殿脚三千女。争云雨。何处留人住。锦帆风。烟际红。烧空。魂迷大业中。

此词写隋炀帝“等闲游戏”，荒淫作乐，开运河，游江都，终于“锦帆风，烟际红，烧空，魂迷大业中”，身死国亡。此外，他还写有一些边塞词，如《酒泉子》：

空碛无边，万里阳关道路。马萧萧，人去去。陇云愁。香貂旧制戎衣窄。胡霜千里白。绮罗心，魂梦隔。上高楼。

这首词抒写了征人怀乡思亲之情。上片写出征途中的愁苦。下片写征人对妻子的怀念。以征戍生活为题材，从一个侧面反映了当时的边塞战争给人民带来的痛苦。这种题材，在《花间集》中是罕见的。从艺术上看，全词境界开阔，于苍凉之中又见缠mian之思。而两地相思之情，同时见于笔端，深得言情之妙。不失雄健，豪放之概。清代陈廷焯《白雨斋词话》说他的词“气骨甚遒，措语亦多警炼，然不及温、韦处亦在此，坐少闲婉之致”，正说出其特色，可为后世豪放词的先声。由于孙氏阅历丰富，故能跳出一般花间词人狭隘的生活圈子而转到比较宽广和“不隔”的艺术境界中去。

孙光宪著有《北梦琐言》二十卷，宋代晁公武《郡斋读书志》、陈振孙《直斋书录解题》和《宋史·艺文志》皆著录于子类小说家类。孙光宪“从事于荆江之北”，“琐细形言”，故名《北梦琐言》。此书记唐至后唐、梁、蜀江南诸国史实。《四库全书总目提要》称其“记载颇猥杂，教次弈颇冗沓，而遗文琐语，往往可资考证。故宋李昉等编《太平广记》多采其文”。该书记载唐五代著名诗人轶事，尤以诗人之坎坷遭际为多。如孟浩然、白居易、李商隐、温庭筠等人所受之压抑，均有所反映。特别是书中记述了一些女诗人如乐安孙氏、鱼玄机、萧惟香等的不幸遭遇，于研究古代妇女作家有一定的参考价值。

附注：曾昭岷、曹济平、王兆鹏、刘尊明编著《全唐五代词》正编收录孙光宪词84首。

江南的钟灵毓秀孕育出一位久负盛名的词人，他就是南唐的冯延巳。近代王国维在《人间词话》中说：“冯正中词虽不失五代风格，而堂庑特大，开北宋一代风气。与中后二主词皆在《花间》范围之外，宜《花间集》中不登其只字也。”南唐词人与西蜀词人有一个显著的差别，就是他们都具有较高的文化艺术修养。以冯延巳和李煜为代表的南唐词人，将其艺术才华与诗人气质相结合，以文雅的词风来表现那相当深广的忧患意识，使词具有超出一般歌词之上的诗的特质，而为西蜀词人所望尘莫及。

冯延巳（903－960），一名延嗣，字正中。广陵（今江苏扬州）人。他有辞学，多伎艺，能言善辩，“学问渊博，文章颖发，辩说纵横”（南唐史某《钓矶立谈》）。能书，似虞世南；长于作诗，虽贵且老而不废；尤喜为乐府词，是五代的著名词人。

据夏承焘《冯正中年谱》记载，冯延巳二十多岁时以布衣见吴国宰相李升，授秘书郎。李璟在庐山筑读书堂，他曾随侍左右。南唐代吴后，以驾部郎中为李璟齐王元帅府掌书记。李璟即位后，他颇受宠信。保大四年（946），即以中书侍郎同平章事，成为显赫一时的宰相，总揽朝政大权。表面看来，冯延巳仕途一路顺畅，并没有什么痛苦、烦忧可言。其实不然，在他出任重臣期间，偏安江南的南唐小朝廷正处在内外交困之中：一是党争激烈，宋齐丘、孙晟两党形同水火，冯延巳被目为“五鬼”、“四凶”之首而遭到猛烈的攻诋。中书待郎孙晟曾当面骂他不以道义辅佐君王，却只知“鸿笔藻丽”、“诙谐歌酒”，“谄媚险诈”，作帝王的“声色狗马之友”，“适足以败国家”（南宋陆游《南唐书》）。二是南唐不断受到邻近大国特别是后周的武力威胁和入侵，尽失江北淮南十四州之地，以致贬损仪制，屈辱求和，国势危殆。而他因此四次罢相，时间长达六、七年之久。面对自身遭受的打击和日渐黯淡危亡的政局，冯延巳心中的悲哀、忧愤和焦虑、怵惕的心境是不难想见的。因此，冯延巳词虽然多为艳情之作，表现出香艳、纯情、纤美的风格，但它减少了浓妆艳抹的描写，增加了感时伤世的抒情，显示出十分文雅的气度来。而且善造清语，每以忧患自省，词中饱含了词人的满腹情感。因而，词至正中时意境渐大，不再局限于追求词藻的华丽，而臻于词之上乘境界。王国维在《人间词话》中说：“张皋文谓：‘飞卿之词，深美闳约。’余谓，此四字唯冯正中足以当之。”他作有《鹊踏枝》十四阕，就体现了其词的这种特点。如第四首：

谁道闲情抛掷久。每到春来，惆怅还依旧。日日花前长病酒。敢辞镜里朱颜瘦。河畔青芜堤上柳。为问新愁，何事年年有。独立小桥风满袖。平林新月人归后。

这首词论及的是一种新愁旧恨，一种无可名状的忧伤之感，一种欲说还休的惆怅，始终萦绕在身前。词人借酒浇愁，却是愁上加愁。冯正中作为富贵闲人，却有着“无可奈何花落去”的情思，这和晏殊是相通的，决然不是什么“为赋新词强说愁”，而是对灵魂的孤独作出内心的独白。新月升起来了，行人归去之后，词人还独自伫立在一座没有遮拦的桥上，任凭夜风吹拂，盈满衣袖。而河边万分孤寂，一片凄清，不染纤尘。此词写来极其清新雅致，深婉含蓄，对人物的心理刻画非常传神。吴熊和先生有诗赞曰：“风吹双鬓燕归迟，中酒心情只自知。独立小桥人静后，无声最胜有声时。”

据宋代马令《南唐书》卷二十一记载，冯延巳写过一首《谒金门》词，在当时十分流行，后来李璟（中主）读到这首词后，也十分赞赏。但是，李璟看到这首词这么流行，心里却有点儿不高兴。其原因有二：一是因为李璟对自己的词艺也很自负，但自己的词作却没有大臣的流行，因而有点心理不平衡；二是因为这首词写的是后宫宫人们的生活，如今到处传唱让他觉得有点面子上过不去。一天，冯延巳陪同李璟在御花园游玩时，恰巧路过一条小河，微风吹过，水面上漾起层层涟漪。李璟便对冯延巳说：“‘吹皱一池春水’，关你什么事啊？”冯延巳知道自己的词名超过了皇上，引起了皇上的不满，这是有可能给自己带来灾祸的。因此，惯于官场逢迎的他，便立即奉承道：“我的词句虽然不错，但哪里比得上陛下的‘小楼吹彻玉笙寒’呢？”李璟听了，自然龙颜大悦，十分高兴。“小楼吹彻玉笙寒”出自李璟的《山花子》：

菡萏香销翠叶残。西风愁起绿波间。还与容光共憔悴，不堪看。细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒。多少泪珠何限恨，倚阑干。

李璟十分满意词中的“细雨”一联，所以冯延巳这样说了，他特别高兴。据说李璟嗣位后，终日沉湎歌舞，不理政事。一次，李璟醉意朦胧，命歌妓王感化唱《水调词》。这个王感化虽为歌女，却想到了国家的安危，为了规劝这位风liu皇帝，她就反复歌唱“南朝天子爱风liu”一句。李璟听后，有所醒悟，难得一个歌女有如此忠君爱国之心，便写了两首《山花子》词相赠。

冯延巳这首差点给自己带来祸患的《谒金门》词是这样写的：

风乍起。吹皱一池春水。闲引鸳鸯香径里。手挼红杏蕊。

斗鸭阑干独倚。碧玉搔头斜坠。终日望君君不至。举头闻鹊喜。

此词起首二句就出之以大手笔，使词的境界全出。抒情深挚而幽雅，细腻而委婉。清代陈廷焯在《白雨斋词话》中评论道：“‘手挼红杏蕊’，所谓无情之处都有情也。”触景生情，鸳鸯戏水，引出佳人“终日望君君不至”之言。佳人听到喜鹊叫，抬头闻喜却是空，带来的恐怕只是更大的失望与悲伤。

据宋代胡仔《苕溪渔隐丛话》卷五十九引《雪浪斋日记》记载，王安石曾经问黄庭坚说：“你写作小词的时候曾经看过李后主的词没有？”黄庭坚回答说：“曾经看过。”荆公又问：“哪些句子最好？”山谷以“一江春水向东流”回答。荆公说：“不如冯正中的‘细雨湿流光’。”王安石推崇冯延巳词，尤其看好“细雨湿流光”一句。此句乃出自他的《南乡子》：

细雨湿流光。芳草年年与恨长。烟锁凤楼无限事，茫茫。鸾镜鸳衾两断肠。魂梦任悠扬。睡起杨花满绣床。薄幸不来门半掩，斜阳。负你残春泪几行。

这首词开头一句便使全篇大放异彩，颇似中唐的韩孟诗派追求炼字之术，讲究神来之笔，正是一句救了全篇。近代俞陛云在《唐五代两宋词选释》中说：“起两句情景并美，下阕梦与杨花迷离一片，结句何其幽怨乃尔。”极是中肯之言。无边的丝雨润湿了青草，草叶上闪烁着晶莹的光泽，让人一见倾心，故王国维称赞它“能摄春草之魂”。愁恨与小草一样春去春来春又生。烟锁秦楼，一腔心事，无处可诉，茫然而顾，作断肠语。此言见朝朝夕夕的思之深、望之切，俨然一个深闺怨女，让人不禁想起李白“秦娥梦断秦楼月。秦楼月。年年柳色，霸桥伤别”的词句。下阕思极而梦，梦会却是无凭，只见那斜阳正在烟柳断肠之处。佳人只能将满腹的相思化作盈盈粉泪，给人无可奈何、幽怨动人之感。

冯延巳生长于五代十国的封建割据时期，偏于江南一隅的南唐已是岌岌可危。自从举兵征伐闽、楚败绩之后，南唐元气大伤，自顾不暇，更无余力挥师北上。此时冯延巳主持国政，毫无建树，反而以才艺自负，狎侮朝士，因而招人嫉恨，朝士群起而攻之，其晚境颇为凄凉。他作为南唐重臣而无力匡扶社稷，又成为政敌攻击的目标，注定了他要以悲剧收场。

虽然冯延巳与温庭筠并非同时代之人，但后人评价两人时经常将他们联系在一起。两相比较，自是泾渭分明。清代周济在《介存斋论词杂著》中说：“毛嫱西施，天下美妇人也。严妆佳，淡妆亦佳，粗服乱头，不掩国色。飞卿，严妆也；正中，淡妆也。”一浓一淡，不仅体现了两位词人的创作风格及其兴致趋向，而且也与两人所处的社会地位极有关系。飞卿乃是一介落魄文人，可以混迹于青楼酒馆之中；正中却是位极人臣，自当正襟危坐。这也是冯延巳词被晏殊和欧阳修等人喜好的一个原由。五代宋初人词，常多相混。冯延巳《阳春集》所收之词，又见于欧阳修《欧阳文忠公近体乐府》的，就有十六首之多。其中《蝶恋花》（庭院深深、谁道闲情、几日行云、六曲阑干）诸阕，历来词选、词评，大都认为冯延巳作，对之揄扬备至。《阳春集》本以此压卷，失之将大为减色。

总之，风雨飘摇的时代特征，芊绵多姿的地域特色，沉浮不定的宰辅地位，多愁善感的诗人气质，使冯延巳词写艳情而不失雅，抒哀愁而思之深，处于温、韦之后转变词风的关键地位，成为花间词向北宋词转变的枢纽，对宋初晏殊、欧阳修等词人产生了深刻的影响。清代刘熙载在《艺概》卷四中说：“冯延巳词，晏同叔得其俊，欧阳永叔得其深。”足见正中词魅力之深。

附注：曾昭岷、曹济平、王兆鹏、刘尊明编著《全唐五代词》正编收录冯延巳词112首。

\*\*\*

生于帝王之家，长于深宫之内的风liu皇帝李煜，以填词著称于世，为后世留下了一篇篇脍炙人口、横绝千古的词作。李煜历来为人所称颂，被冠以“词帝”称号，前可追步一代大诗人屈原，后可与两宋诸词人媲美。

李煜（937－978），字重光，初名从嘉，自号钟隐、莲峰居士。徐州（今江苏徐州）人。南唐中主李璟的第六子。宋太祖建隆二年（961）六月李璟去世，李煜嗣位于金陵，在位十五年，史称南唐后主。李煜性格软弱，迫于形势，对宋称臣纳贡，苟且求安，并借佛教安慰精神。宋太祖开宝八年（975），宋军长驱直入，围攻金陵，李煜被迫肉袒出降，随即被解送到汴京，受封右千牛卫上将军、违命侯。两年后被太宗毒死。

李煜天资聪颖，博通众艺，书法自创金错刀、撮襟书和拨镫书诸体。画山水、墨竹、翎毛，皆清爽不俗，别具一格。又通晓音律，既自度《念家山曲破》、《振金铃曲破》等曲，又曾与昭惠周后审订《霓裳羽衣曲》残谱。而且好读书，精于鉴赏。他诗文俱佳，词则尤负盛名，可以说是一个全面发展的艺术天才。李煜十八岁时，与周宗之女娥皇结婚（世称大周后），夫妇之间，甚为相得。十一年后，大周后病逝。又三年，李煜立娥皇之妹为小周后。宋太祖建隆二年（961），李煜二十五岁时继承父业做了南唐国主，一方面过着穷奢极侈的享乐生活，一方面承受着心理上的沉重压力。十四年后国亡，他从此变成了宋朝的俘虏和囚徒，过着“日夕只以眼泪洗面”的屈辱生活。

后主在政治上庸懦无能，而倾心侍奉中朝，惟恐不及。但他却是一个性情中人，尤其看重情义。大周后患病的时候，他朝夕侍奉在床前，汤药都要经过他亲口尝过后才让喂给大周后服下，他在床前衣不解带的日子竟然长达数月之久。但他生性风liu，喜好风花雪月，这一点很像北宋那个亡国之君宋徽宗。就在大周后卧病不久，他却与大周后的妹妹小周后密约偷情，寻欢作乐。如这首《菩萨蛮》词，就是李煜为小周后所作，记载两人偷约相会经过的：

花明月暗笼轻雾。今朝好向郎边去。刬袜步香阶。手提金缕鞋。画堂南畔见。一向偎人颤。奴为出来难。教君恣意怜。

小周后本来是因为姐姐生病而进宫来服侍的，不料碰到后主，两人一见钟情，引出这段风liu韵事来。此词写良宵淡月、薄雾萦回之时，一个娇美如花的女子，为怕人知道，双手提着金缕鞋，穿着罗袜，越过长廊，气喘吁吁地来到画堂南边与心上人幽会。此词将少女蹑手蹑脚的动作、小心翼翼的神态和让你一次爱个够的心理，极其真率传神地表现出来。虽然是记叙幽会之作，情感却是那么直率真挚，描写也十分生动活泼。

李煜词以开宝八年（975）降宋为界，可以明确地划分为前后两个阶段。前期的作品主要描写宫廷生活和男女情爱，多是一些花前月下、莺歌燕舞之类的绮丽之篇，一副少年不识愁滋味的姿态，表现了他才情蕴藉而又多愁善感的特点。如其《玉楼春》：

晚妆初了明肌雪。春殿嫔娥鱼贯列。笙箫吹断水云间，重按霓裳歌遍彻。临风谁更飘香屑。醉拍阑干情味切。归时休照烛花红，待放马蹄清夜月。

据说，后主宫中从来都不点蜡烛，每到夜晚就会悬起一颗大宝珠，照得一室光亮如同白昼。溶溶月夜之中，肌肤胜雪的娇美嫔娥翩翩而舞，演奏着大周后谱定的《霓裳羽衣曲》。后主一边在如痴如醉地欣赏着舞曲，一边在慢慢地酝酿着新词。曲终人散，兴犹未尽，便乘着骏马踏着月夜的清辉缓缓而归。

宋太祖赵匡胤于开宝七年（974）派兵渡江，攻打金陵。大兵压境之际，李煜于围城中，仍然在搜索枯肠地填写《临江仙》词，吟咏“樱桃落尽春归去，蝶翻轻粉双fei”之句，词还没有写完，城已被攻破，宋军拥入宫中，李煜狼狈不堪，被宋兵所俘。宋太祖曾经感慨万千地说：“李煜如果以作诗的工夫治理国家，怎么会被我所俘虏呢？”这话是十分深刻的。

自古便有诗谶一说，宋祁作《落花》诗：“香随蜂蜜尽，红入燕泥干。”不久就离开了人世。后主也作了一首《落花》诗：“莺狂应有限，蝶舞已无多。”未过多长时间就遭逢亡国。虽然我们不应该相信这种宿命，但细细思索诗句所言，真的是不由人不信。

成为亡国之君、阶下之囚以后，李煜思念故国，感伤身世，自诉衷曲，词风为之一变。此期的词作写尽了亡国之后的哀怨与凄凉，字字感伤，句句啼血，再也找不到那种缠mian悱恻、温情脉脉的情调，取而代之的是满腹的悲怨和对故国的眷念。如其《望江南》二首：

多少恨，昨夜梦魂中。还似旧时游上苑，车如流水马如龙。花月正春风。

多少泪，断脸复横颐。心事莫将和泪说，凤笙休向泪时吹。肠断更无疑。

第一首词起首即言“恨”字，李煜在现实中找不到丝毫的慰藉，故国已亡，宠姬见夺，他只能在魂梦中追寻那如烟的前尘往事。然而，往事不堪回首，想到这些就会让自己更加神伤。第二首词更是断肠之语。寥寥几句，即滴尽了清苦之泪。从此朝朝夕夕只能以泪洗面，满腔的心事无处诉说，怕提旧事，怕听细乐。那份孤寂，那份凄凉，真是生不如死了。

王国维在《人间词话》中说：“后主之词，真所谓以血书者也。”其词确实饱含了后主的一腔真情，如《乌夜啼》二首：

无言独上西楼。月如钩。寂寞梧桐深院锁清秋。剪不断，理还乱，是离愁。别是一番滋味在心头。

林花谢了春红。太匆匆。常恨朝来寒重晚来风。胭脂泪，留人醉，几时重。自是人生长恨水长东。

这两首词的语言直白通俗，在伤春惜花中抒发家国之痛，用朝夕风雨象征凄苦孤危的心情和处境。第一首词写明月初升，桐阴深锁，作者独自一人踏上西楼。他无言以对，淡眉紧蹙，剪不断、理还乱的离愁萦绕在心中。第二首词写林花飞谢，佳人远去。作者忍受不住那朝是寒雨夜起凉风的天气，他的愁苦只能付与那愁苦之泪。曾经的美人留醉，凄艳动人，几时可以再度相见？自己的愁恨就像那日夜东流的江水，毫无停歇之时。

宋太祖死后，太宗赵光义即位。一天，太宗问同李煜一起被俘、曾为南唐吏部尚书的徐铉道：“你见到李煜了吗？”徐铉回答说：“微臣不敢私自相见。”太宗就命他去见李煜，并说是皇上让他去的。徐铉本来十分想念旧主，欲叙亡国之痛，无奈身不由己，亡国君臣相见不便。既然得到了太宗的许可，他便即刻来到“违命侯”的赐第。徐铉见了李煜，连忙下跪行旧日君臣之礼，李煜慌忙扶起他说：“今天还用得着这种礼节吗？”因而两人相对而坐，默默无言。李煜思前想后，悲痛至极，忽然大哭起来。哭罢，他长叹道：“当初悔不该杀了潘佑、李平！”徐铉见过李煜后，太宗问他与李煜谈了些什么。徐铉不敢隐瞒，就将李煜后悔不该杀了潘佑、李平的话如实禀告。太宗知道李煜思念故国之心不死，便起了杀机。太平兴国三年（978）七夕，正是后主生日，李煜作了一首《虞美人》词，并招来歌妓演唱，南唐旧臣听了，莫不黯然泪下。君臣因悲作乐，声闻于外。太宗听到这个消息，龙颜大怒，于是命楚王元佐等人以“牵机药”毒酒将他毒死。这首千古名作《虞美人》词云：

春花秋月何时了。往事知多少。小楼昨夜又东风。故国不堪回首月明中。雕栏玉砌依然在。只是朱颜改。问君都有几多愁。恰似一江春水向东流。

全词语言浅显易懂，却一字一泪，如泣如诉，处处摄人心魄。“问君都有几多愁，恰似一江春水向东流”句，以强烈的感情以水喻愁，显示出作者很高的艺术概括力与感染力。在这首绝笔词中，李煜奏响了一曲生命的悲歌，为他那屈辱的人生抹上了一层血样的亮彩。

李煜词的内容由花前月下到江山人生，从狎妓宴乐到亡国深痛，经历了一番深刻的变化，从而扩大了词的题材，开拓了词的意境。王国维在《人间词话》中说：“词至李后主而眼界始大，感慨遂深，遂变伶工之词而为士大夫之词。”正是李煜完成了词从歌妓乐工侑酒助兴的工具到文人士大夫寓意抒情的手段之间的转变。吴熊和先生有诗赞李煜曰：“辛苦诗文几卷存，繁华事散了无痕。词中南面谁能替，沾溉才流百辈恩。”

附注：曾昭岷、曹济平、王兆鹏、刘尊明编著《全唐五代词》正编收录李煜词40首。

宋代文学如同一幅绚丽多姿的山水画卷，宋词是这个画卷中那抹最靓丽的色彩。它不仅有着骏马秋风塞北的粗豪，也有着杏花春雨江南的明丽。涤荡过花间、南唐的秾艳，宋词渐渐地就有了风骨。在这个画卷中，我们首先见到的一位文坛巨星，便是王禹偁。他不仅是北宋政治改革的先驱、诗文变革的旗手，而且还是一位清正廉洁的清官，更是一位横空出世的词人。

王禹偁（945－1001），字元之。济州巨野（今山东巨野）人。宋太宗太平兴国八年（983）进士。历任右拾遗、左司谏、知制诰、翰林学士等职。他生于齐鲁之地，寒素之家。九岁能文，被人称为神童。后来，王禹偁在被贬为商州团练副使时，曾追忆少年勤学的往事而赋诗说：“偶叹劳生事，因思志学时。读书方睹奥，下笔便搜奇。”正因为他少年时踏实刻苦地读书求学，方才有了一番成就。

宋代毕仲游《丞相文简公行状》记载过王禹偁的一件轶事。少年王禹偁因为家贫而承担起了维持生计的重担，经过苦难生活的磨练，他虽然年纪轻轻，为人处世却非常到位。他数次被推荐到济州府中商讨事务，时任济州从事的毕士安（毕仲游的曾祖父）见他器宇不凡，处事有方，遂生爱慕之意。便问：“如果让你舍弃家中的磨坊之事跟随我读书，你愿意吗？”王禹偁非常欣喜地应允了，于是毕士安便“留于弟子中讲学”。数年下来，积累了满腹的诗书，但他十分谦虚，才华并不外露。一次，毕士安陪同济州太守在后园中饮酒。为了助兴，太守出了一个上联“鹦鹉能言争似凤”，一时坐中无人能对。毕士安将太守的上联写在后园的墙壁上，苦思对句。王禹偁看到后，便悄悄地将对句写在了墙壁上：“蜘蛛虽巧不如蚕。”毕士安看后大惊，知道是王禹偁所作，不禁连声称赞他有“经纶之才”。从此，王禹偁声名鹊起，名噪当时。

王禹偁十分关心国计民生。宋太宗太平兴国八年（983），王禹偁登进士第，授武城县主簿，次年移知长州。端拱元年（988）被召赴京，任右拾遗、直史馆。他年轻得志，对朝廷充满感激之情。他的报国方式就是直言敢谏。当时太宗下诏求直言，他应诏上《端拱箴》，提出重视农业生产、节约财政开支、任用贤能官吏、抑制豪强兼并、加强国防建设、裁减冗兵冗费等利国利民之策。后来再次应诏上《御戎十策》，要求“治之在新，救之在速”，深得太宗赞赏，迁左司谏、知制诰。然而，如同后来辛弃疾的《美芹十论》一样，他的建议都没有被皇帝采纳。值得庆幸的是，在范仲淹为参知政事时，庆历新政中的很多主张就是王禹偁当年提出的措施。

王禹偁为人耿直，追求“兼磨断佞剑，拟树直言旗”（《谪居感事》），终因直言敢谏而屡屡得罪君主与执政大臣，遭到权贵和同僚的憎恨，曾三次无辜被贬，两次在太宗朝，一次在真宗朝，仕途极其坎坷。如太宗淳化二年（991），庐州颇有权势的尼姑道安，诬陷著名学者徐铉与妻甥姜氏（道安的嫂子）通奸。此时，王禹偁正在判大理寺任上，便为徐铉洗去莫须有的冤屈，并且还据实追究了道安的告奸不实之罪。但是，王禹偁最终却被莫明其妙地贬为商州团练副使，且不得签书公事。真宗咸平元年（998），王禹偁被贬知黄州，故世称“王黄州”。他特此作《三黜赋》以明志，说自己“屈于身兮不屈其道，任百谪而何亏。吾当守正直兮佩仁义，期终身以行之”。一个士大夫的凛然气节跃然纸上，他的坚韧不屈、乐观向上的精神为后世士人竖起了一面先锋旗帜。

王禹偁是北宋初期首先起来反对唐末以来浮靡文风，提倡平易朴素的优秀作家之一。他提倡文章应当做到“句之易道，义之易晓”（《答张扶书》），反对艰深晦涩、雕章琢句，为后来的欧阳修、梅尧臣等人的诗\*新运动开辟了道路。他推崇李白、杜甫、白居易的诗歌和韩愈、柳宗元的散文。他所作诗文一扫唐末五代时的纤弱之风，也没有柳开等宋初作家的奇僻艰涩。他平生推崇韩愈的古文，但注意取其精华，又加入了自己的特色，行文明丽清新，给宋初文坛吹进了一缕春风，后来的古文运动领袖欧阳修受其影响甚深。清代吴之振《宋诗钞·小畜集钞序》说他“独开有宋风气，于是欧阳文忠得以承流接响”，可见其影响之大。

王禹偁又是北宋初年较早的填词者之一，但他的词作没有流传下来。《全宋词》仅收录其《点绛唇》词一首，却极其清新可人，在唐宋词史中有着不可忽视的地位。其词云：

雨恨云愁，江南依旧称佳丽。水村渔市，一缕孤烟细。天际征鸿，遥认行如缀。平生事。此时凝睇。谁会凭阑意。

这首词反映了作者积极用世的政治抱负，具有清新旷远的风格，与五代、宋初那些剪红刻翠、遣兴娱宾的作品截然不同。词的上片借细雨浓云来抒写离愁别恨，既描画出江南多雨多云的特点，又写出了词人对水乡的喜悦之情。云雨皆为无情物，本无所谓愁和恨。此处却无端生出愁恨来，似是无理之言，却是词人内心的真实写照。景色与心情无关，江南依旧是一片山明水秀的佳丽之地。南朝诗人谢朓在《入朝曲》中写道：“江南佳丽处，金陵帝王州。”江南的繁华不可胜数。词人用“依旧”两字，不仅是依承旧说，而且还透露出了心中那种无可奈何的哀情。在一片烟雾朦胧的江南水村渔市之中，却有一缕淡淡的孤烟袅袅升起。虽然没有“大漠孤烟直”那般雄阔，却充满了江南温润秀洁的柔情。下片则宕开一笔，以“征鸿”做旁衬，暗写滞留异乡不能振翼高飞的感慨。作者仰望苍穹，看见那天际的鸿雁在振翅高飞，其心情恰如薛宝钗“好风凭借力，送我上青云”的诗意。但此时的王禹偁却只是一个小小的知县，空有一身抱负，却无施展之地。王禹偁凭阑远眺，看见南飞的鸿雁，联想到自己的人生，怎么会不感叹嗟伤？秦末的农民起义军领袖陈胜曾说：“燕雀安知鸿鹄之志哉！”南宋词人辛弃疾在《水龙吟》词中也写道：“断鸿声里，江南游子。把吴钩看了，阑干拍遍，无人会，登临意。”由此可见，古往今来，确实是英雄所见略同的。显然，稼轩词是受到了王禹偁影响的，且深得王禹偁用境之妙。稼轩曾说：“独自莫凭阑，斜阳正在，烟柳断肠处。”也许此时王禹偁的心中，升起的正是这种浓浓的凄伤悲凉之感吧！

宋初的小令大都作于酒宴歌席之间，多是遣兴娱宾、流连光景之作。即使个别作品含有伤时感怀的内容，风格也大都雍容典雅、柔靡无力。王禹偁这首词即事即景，登览抒怀，寓情于景，格调深沉，在秾艳的氛围中以清丽取胜，在狭窄的词境中以开阔见长，艺术上已经臻于成熟，在宋初小令中别开生面，为宋代词史的开篇打下了一个很好的基础。

这种清爽的文气在王禹偁的诗篇中也有所体现，就像唐代山水诗人的作品，真正是诗中有画，画中有诗。如其七律《村行》：

马穿山径菊初黄，信马悠悠野性长。万壑有声含晚籁，数峰无语立斜阳。棠梨叶落胭脂色，荞麦花开白雪香。何事吟馀忽惆怅，村桥原树似吾乡。

这首诗是王禹偁因为徐铉案而被贬商州时所作。初读时便觉得有一股浓郁的乡村气息扑面而来。泉水淙淙，斜晖脉脉，山野里的风光是如此让人迷醉。词人信马而游，穿过\*\*夹道的山径，马蹄生香，兴致正浓，一人一马就这样徜徉在群山万壑之间。万壑有声，数峰无语，词人独自吟诗，忽生惆怅。也许是想起了“曲终人不见，江上数峰青”的诗句，词人百感交集：良辰美景却遭逢奈何天，赏心乐事不知是谁家院。他一回头看见了村庄里的小桥，看见了原野上的大树，便忽然想起了自己的家乡，当真是“夕阳西下，断肠人在天涯”了。

王禹偁第三次被贬是到了黄州，后来大文豪苏东坡也因为乌台诗案被贬往此地。王禹偁在黄州知州任内，政绩十分显著。他勤政爱民，造福一方，为黄州人民所拥戴。如他看到监狱里的犯人时常患病，且互相传染，有的甚至因此死去，便起了怜悯之心。于是，他向朝廷提出建议并被采纳，在各路设置病囚院，从而使囚犯患病后能够得到及时的医治。

据宋代沈括《梦溪笔谈·续笔谈》记载，王禹偁知黄州时，一次梦见有两只老虎深夜进入郡城中打斗，其中一只斗败而死去，身子被吃掉了将近一半。又一次，他听到夜半许多鸡在啼叫。后来，他将此事告诉了司天之官，司天之官占卜说长官将会有灾难降临。也就在这年春天，王禹偁奉命调任蕲州知州，此时的他已是身患重病，所以直到四月方才到任。他在答谢真宗皇帝的谢表中写有这样两句：“宣室鬼神之问，绝望生还；茂陵封禅之书，付之身后。”真宗皇帝看了，便惊疑地感叹道：“禹偁其亡乎？”果真不到一个月，王禹偁便死于蕲州任所，年仅四十八岁。

虽然王禹偁一生仕途坎坷，但他对北宋历史的影响却有着举足轻重的作用，且为宋代文学的繁盛涂上了浓墨重彩的一笔。

附注：唐圭璋编纂、王仲闻参订、孔凡礼补辑《全宋词》收录王禹偁词1首。

\*\*\*

北宋前期的文人士大夫大都高官厚禄，生活舒适，可以在政事闲暇，从容不迫地享受生活。在酒筵歌席间作词听曲，便是他们的生活内容之一。为了酒宴间的助兴娱乐，文人们往往喜欢各显才能，争相填词。在这种酒宴游戏之中，文人的即席创作与乐工歌妓的即席演唱相结合，促使普泛化的酒令向专门化的令词演变，表现出一种雍容富贵的气度、平缓舒徐的节奏、雅致清丽的语言。钱惟演就是其中的著名作者。

钱惟演（977－1034），字希圣。临安（今浙江杭州）人。为吴越忠懿王钱俶次子。他随父降宋，授右屯卫将军。真宗咸平三年（1010）召试学士院，改文职，为太仆少卿、直秘阁，预修《册府元龟》，除知制诰。仁宗时官至枢密使，后来落职，罢为镇国军节度观察留后，改保大军节度使、知河阳。未几入朝，加同中书门下平章事。仁宗明道二年（1033），坐擅议宗庙，又与后家通婚，落同平章事，以崇信军节度使归镇。他博学能文，尤工诗，与杨亿、刘筠齐名，以辞藻华艳，风格相近，人称“西昆体”，他们互相唱和的诗被辑集为《西昆酬唱集》。

钱惟演是“西昆体”的重要作家，诗风趋于清丽，在宋初诗坛上的地位举足轻重。但他虽然是文学大家，政治头脑却并不坏。他深谙权术，对仕途有着浓厚的兴趣。虽然他在仁宗皇帝时已经官至枢密使，然而“虽官至将相，阶勋品第一，而终不历中书”，所以晚年的时候钱惟演曾遗憾地说：“吾平生所不足者，惟不得黄纸压字耳。”（《续资治通鉴》卷三十九）一生以未为宰相而遗憾。他为人阿谀逢迎，趋炎附势，但效果却适得其反。宋代李焘《续资治通鉴长编》卷九十五记载：“翰林学士钱惟演，见谓（丁谓）权盛，附丽之，与之姻好。而惟演女弟，实为马军都虞候刘美妻。刘美实为刘皇后前夫，刘氏入宫后，以兄妹相称。”丁谓时任宰相，钱惟演看到丁谓得势，便将女儿嫁于谓家，后来丁谓势力衰败，他又趋附寇准，朝秦暮楚。钱惟演利用这种姻亲裙带关系，不惜牺牲女儿的幸福为自己的仕途铺路。当太后刘氏垂帘听政时，钱惟演极力与刘太后攀亲。后来钱惟演势衰被贬，盛度痛斥他“三星之媾，多戚里之家；百两所迎，皆权贵之子”（苏轼《东坡志林》卷二）。钱惟演在此诸事中，名节上确实是存有污点。

虽然钱惟演名节不佳，但他却是一个好学之人，雅善文辞。其家藏书极富，可以与秘阁相比。他曾参与《册府元龟》的编纂，平生著述也较多，《宋史》本传记载有《典懿集》三十卷，又有《金坡遗事》、《奉辰录》等随笔。据欧阳修《归田录》记载，钱惟演“自称素好读书，坐则读经史，卧则读小说，上厕则阅小词，盖未尝以释卷也”。钱惟演治学甚严，他的“上厕则阅小词”，说明了当时的人们对词是十分轻视的。厕乃污气浊人之地，岂能有好心境，又怎么能体会词的美妙呢？词之为体如美人，钱惟演如此这般当是有污染香草美人之嫌，且称宋词为小词，大有不敬之意。

钱惟演素来喜爱唐代李商隐的诗句，他自己所作的诗清丽典雅，后来成为西昆派的宗主。真宗景德元年（1004），杨亿、刘筠、钱惟演奉命编纂《历代君臣事迹》一书，后定名为《册府元龟》。闲暇之余，他们常常在秘阁中唱和诗词，后来杨亿将所唱和之诗整理编辑为《西昆酬唱集》，“西昆派”就是从此处演化而来的。

钱惟演留守西京之时，一代大文学家欧阳修、梅尧臣等人集结在他的幕府。清代王奕清《历代词话》记载过这样一则轶事：“钱惟演宴客后园，一官妓与永叔（欧阳修）后至。诘之，妓以失钗故。钱言：‘乞得欧阳修推官一词，当即偿汝。’欧阳修即席云：‘柳外轻雷池上雨，雨声滴碎荷声。小楼西角断虹明。阑干倚处，待得月华生。燕子飞来窥画栋，玉钩垂下帘旌。凉波不动簟纹平。水晶双枕，傍有堕钗横。’”此词极其清丽，写人写景各有千秋。钱惟演感叹永叔之才，遂赐金钗于妓。欧阳修真是一位风liu才子，作一词便才名美眷两相归。关于这种事，大文豪苏东坡也曾有过，宋代杨湜《古今词话》记载：“东坡知杭州，府僚西湖宴集，官妓秀兰浴后倦卧，姗姗来迟。折一枝榴花请罪，东坡乃作此词，秀兰歌之以侑觞。”东坡所作的词乃《贺新郎》：“乳燕飞华屋。悄无人、桐阴转午，晚凉新浴。手弄生绡白团扇，扇手一时似玉。渐困倚、孤眠清熟。帘外谁来推绣户。枉教人，梦断瑶台曲。又却是，风敲竹。石榴半吐红巾蹙。待浮花、浪蕊都尽，伴君幽独。秾艳一枝细看取，芳心千重似束。又恐被、西风惊绿。若待得君来向此，花前对酒不忍触。共粉泪，两簌簌。”宋代文人都有如此侠义柔肠，怪不得不少红巾翠袖、风尘女子愿意一生相随。

钱惟演词清丽舒徐，好作哀语。虽然《全宋词》中仅存其词二首，但一首《玉楼春》便足以为他在词坛争得一席之地：

城上风光莺语乱。城下烟波春拍岸。绿杨芳草几时休，泪眼愁肠先已断。情怀渐变成衰晚。鸾镜朱颜惊暗换。昔年多病厌芳尊，今日芳尊唯恐浅。

宋代黄升在《唐宋诸贤绝妙词选》卷一中说：“此词暮年所作，词极凄婉。”当时朝廷政局动乱，垂帘听政的刘太后崩，钱惟演先前与刘太后攀亲，属于国戚之列。仁宗亲政后，开始肃清刘氏生前的党羽，受到刘太后生前庇护的钱惟演首当其冲，以擅议宗庙罪而被贬为崇信军节度使，谪居汉东，其子亦受连累而贬官。这首词便是作于汉东随州之地，是他仕途挫折时内心困苦愁怨的抒发。

据宋代胡仔《苕溪渔隐丛话》后集卷三十九记载，钱惟演被贬谪汉东之后，作《玉楼春》词，每次饮酒便歌唱此词来助兴，唱着唱着却不禁潸然泪下。府中有一位白发歌妓，乃是旧日钱惟演父亲邓王钱俶的歌鬟惊鸿，听到钱惟演歌唱此词便说：“先王将薨，预戒挽铎中歌《木兰花》，引绋为送，今相公亦将亡乎？”果然，不久钱惟演便死于随州。邓王钱俶先前旧曲《木兰花》有句云：“帝乡烟雨锁春愁，故国山川空泪眼。”与钱惟演词中的“绿杨芳草几时休，泪眼愁肠先已断”之句极其相似。前人有诗谶之说，这里便是词谶之言。

此词上片开头便很不凡，城上风光一片，莺声鸟语；城下烟波浩淼，春水拍岸。春天来临之后鸟语花香、春意盎然的景色，仿佛在搅乱词人的心绪，牵引出词人的愁怨。人生得意之际，面对明媚的春guang，意气风发，那是一种情景，词人当年在京城高官厚禄之时也曾经领略过。正如后来“红杏枝头春意闹尚书”宋祁所作《玉楼春》词的“东城渐觉风光好，縠皱波纹迎客棹”之句，说的是春天的春风春水，极为相仿。“莺语乱”便可生出宋祁“红杏枝头春意闹”之情，“春拍岸”又可想到苏轼“乱石穿空，惊涛拍岸”之景，十分富于神韵。相形之下，人生不得意之际的\*只能牵引出对往日的回忆与留恋，当然就增加了眼前的痛苦。春guang正浓，但钱惟演内心却是阑珊一片，欧阳修《蝶恋花》词云：“门掩黄昏，无计留春住。”而此时的钱惟演心情却大相径庭，“绿杨芳草几时休”与欧词对比，虽然都是伤春之语，但钱惟演心中却是满载着仕途失意的惆怅。一个伟岸大丈夫，对着绿杨芳草，竟然泪眼愁肠，该有多少的悲屈。秦少游《踏莎行》词有句云：“离愁渐远渐无穷，迢迢不断如春水。”冯延巳《清平乐》词亦云：“离恨恰如春草，更行更远还生。”这都可见钱惟演悲之深，思之切。下片解释愁苦的由来。词人将一切的根源都推托到岁月的流逝、容颜的衰老上。每次临镜，都要为此惊叹。唯一的解托方式就是频频高举“芳尊”，借酒浇愁，然而却是“举杯浇愁愁更愁”。于是，语尽而意不尽，绵绵愁意溢于言外。只是平常叙述而来，却没有五代十国词人那种绝望哀痛的没落感与沉重感，毕竟词人生活在一个和平的年代。

钱惟演晚年的情怀衰顿困苦。人至暮年，必然会对自己的一生作一番回顾。钱惟演一生混迹官场，沉浮宦海几十年，却落得个晚景凄凉，不亦悲乎！当他对镜自照时，惊见朱颜暗换，恰如近代王国维《蝶恋花》词的“最是人间留不住，朱颜辞镜花辞树”及晋代徐干《室思》诗的“郁结令人老”。那郁结在钱惟演心中久久不能抹去的，还是那浮名虚利，他一辈子就是为此而不能释怀的。朱颜辞镜，老之已至，他不觉浊泪横流了。

明代沈际飞在《草堂诗余正集》中说：“芳尊恐浅，正断肠处，情尤真笃。”钱惟演在政治上失意，只有借酒浇愁，殊不知借酒浇愁愁更愁。还是冯延巳与他心息相通，叹道：“日日花前常病酒，每到春来，惆怅还依旧。”（《鹊踏枝》）暮年的冯延巳找不到知己，孤冷凄清，宋初的钱惟演正是与他同病相怜的。

附注：唐圭璋编纂、王仲闻参订、孔凡礼补辑《全宋词》收录钱惟演词2首。

“屈贾谊于长沙，非无圣主；窜梁鸿于海曲，岂乏明时。”（唐代王勃《滕王阁序》）在盛世中奏响的悲歌尤其让人动情。潘阆就属于这样一个不幸之人，空有一身的才气却是落寞终生。明代王世贞《苏长公外传》收录了宋代大诗人苏轼所作的一首诗：“佳人佯醉索人扶，露出胸前霜雪肤。走入帐中寻不见，任他风水满江湖。”这是一个诗谜，谜底是贾岛、李白、罗隐、潘阆四位前朝诗人的名字。这个诗谜当时无人能解，后来，黄州歧亭人陈季常猜出来了。第四句“任他风水满江湖”说的是水中波翻浪卷的意思，谜底就是北宋词人潘阆。

潘阆（？－1009），字逍遥。大名（今河北大名）人。早年混迹于京师，靠卖药为生。宋太宗至道元年（995），经宦官王继恩推荐，赐进士及第，授四门国子博士。后王继恩犯罪下狱，潘阆受到牵连，被迫隐姓埋名，逃匿于中条山中为僧。一天晚上，他对月伤情，题诗钟楼上说：“散拽禅师来蹴踘，乱拖游女上秋千。”被寺僧所怀疑，不得不离开中条山寺。后来真宗释其罪，除滁州（今安徽滁州）参军。晚年遨游大江南北，过着逍遥自在的隐逸生活。

潘阆为人浪漫，性格豪放，不拘一格。虽然当时的士人大都看不起潘阆，但后人对他的评价却很高。如宋代黄裳在《酒泉子》词跋中说：“潘阆，谪仙人也，放怀湖山，随意吟咏，词翰飘洒，非俗子可仰望。”将潘阆与李太白相提并论，可见后人对其敬慕程度之深，只是时人不了解他罢了，就像庄子一样，宁愿卖履曳尾于途中而终不愿为君主所谋。大抵才气非凡的圣人都会心比天高，于平常人所不能容，因而难免会有悲剧产生。

从潘阆取字“逍遥”中，可以探得此人必是极为风趣。事实也正是如此，有逍遥才会有长乐，这是潘阆的处世之道。潘阆与宋初的古文大家柳开有过一件轶事。据宋代释文莹《续湘山野录》记载，端拱年间，柳开外任全州知州，途经扬州。刚好潘阆此时也在此地，两人素有交情，故人远来，潘阆自然要迎送一番。两人来到馆驿，却见门窗紧闭，阴气逼人，十分诡秘。随行的驿吏说：“凡住宿者多不自在，无人居住已数十年。”柳开听后并不害怕，反而来了精神，自言自语地说：“我的文章可以惊鬼神，胆气可以讋夷夏，有什么可害怕的？”当下便命仆人打扫一番住了进去。潘阆心里寻思，哪有人不怕鬼神的道理？便假托有事先走一步，留下柳开独宿此处。潘阆出门时悄悄地告诉驿吏说：“柳公是我的老朋友，常常轻言自炫，今天我要作戏吓他一下，你不要惊怪。”当夜，潘阆身披虎皮，披头散发，打扮成青面獠牙的鬼怪模样，手执大棰，翻墙而入，爬上屋顶，伏在大厅屋脊上俯视着院中。此时月色初霁，柳开正曳剑循阶而行。忽然听见头顶上一声呵斥，有如鬼魅，不禁胆颤心惊。抬头看见一个怪物伏于屋脊上，正要仔细辨认，那怪物又是一声呵斥，柳开骇得面无血色，对那物道：“某假道赴任，暂憩此馆，非有意干忤，幸赐恕之。”潘阆于是细数柳开生平的幽隐不法之事，厉声说：“阴府以汝积戾如此，俾吾持符追摄，便须急行。”那柳开惊得魂飞魄散，急忙跪在地上祈求道：“事诚有之，其如官序未达，家事未了，倘垂恩庇，诚有厚报。”言毕再拜，继之又泣。阆徐曰：“识吾否？”柳曰：“尘土下士，不识圣者。”阆曰：“只我便是潘阆也。”柳开顿时从地上一跃而起，紧握手中之剑，呼潘阆快从梁上下来。潘阆深知柳开平素脾气暴躁，急忙趁机逃遁而去。虽然此事在正史中都不见记载，杜撰的成分很高，却是很好地反映了潘阆这个人的性格，有着顽童之心，亦是真性情也。

潘阆素负才名，造语寒苦清奇。他曾经往来于苏杭，离开杭州后，钱塘观潮的场面还多次入梦，甚至梦醒后仍使他目眩神迷，胆颤心惊。李白在《横江词》中曾经这样写道：“浙江（即钱塘江）八月何如此？涛似连山喷雪来。”被后人传为描写钱塘潮的佳句。在李白诗句的启发诱导下，潘阆写了一组《酒泉子》词，最享盛名，因为都是歌咏杭州湖山胜景，描绘杭州风物之美和出游之乐的，故又名《忆余杭》、《忆西湖》。该组词颇具浪漫色彩，笔调清新，多有佳句，如《酒泉子》之十：

长忆观潮，满郭人争江上望。来疑沧海尽成空。万面鼓声中。弄潮儿向涛头立，手把红旗旗不湿。别来几向梦中看。梦觉尚心寒。

这首词描写钱塘江潮水雄伟壮丽的景色与弄潮儿英勇善泅的无畏气概，激荡着一种人定胜天的思想感情。据宋代吴自牧《梦梁录》卷四记载：“临安（今杭州）风俗，四时奢侈赏玩殆无虚日，西有湖光可爱，东有江潮堪观，皆绝景也。每岁八月内潮怒胜于常时，都人自十一日起，便有观者。至十六、十八日倾城而出，车马纷纷。”潮来之时，只见天边涛头像一条银线，隐隐有隆隆之声。转眼间，那银线变成一堵高墙，咆哮奔腾，雷霆万钧，排山倒海而来。又周密《武林旧事》卷三“观潮”条记载：“吴儿善泅者数百，皆披发文身，手执十面大彩旗，争先鼓勇，迎潮而上，出没于鲸波万仞中，腾身百变，而旗略不沾湿，以此夸能。”

西子湖自古以来便是温柔之乡风月之地。潘阆滞游杭州，观了钱塘潮，哪有不游西子湖之理。试看其《酒泉子》第三、四首：

长忆西湖，湖上春来无限景。吴姬个个是神仙。竞泛木兰船。楼台簇簇疑蓬岛。野人只合其中老。别来已是二十年。东望眼将穿。

长忆西湖，尽日凭阑楼上望。三三两两钓鱼舟。岛屿正清秋。笛声依约芦花里。白鸟成行忽惊起。别来闲整钓鱼竿。思入水云寒。

潘阆一别西湖胜景就是二十年，此时已是须发斑白，一颗苍老的心惟对年轻时游历过的杭州西湖眷念不已。他依据自己的回忆将西湖秀美的景致一一再现出来。前一首恰当地运用了夸张的艺术手法，写那宛若仙子的吴越女子乘坐桂棹兰舟在湖中泛游，远处重山掩映的楼阁如同烟雾朦胧的蓬莱仙岛，人好像在画中游，该是一幅多美的山水画图。韦庄《菩萨蛮》说：“游人只合江南老。”潘阆也说：“野人只和其中老。”野人在这里大约是表明自己不受拘束、淡泊明志之意。看来江南的确是花柳繁华之地、温柔富贵之乡，不然我们的这位逍遥浪子也不会为之望眼欲穿了。

后一首通过回忆的手法来描写西湖风物。词人凭楼远眺，看见那散泊于湖中的舟子渔人，心中不免羡慕一番。有水岂能无舟呢，有舟则湖也有了灵性，二者相得益彰。那掩映于秋色中的岛屿，清朗明秀；悠扬的笛声掠过湖面，惊起那宿在水荡中的白鸟，真有“寒塘渡鹤影”之境。慕景思情，词人在浑然间便察觉到了秋意的悲凉。白居易《偶作寄朗之》诗云：“老来多健忘，惟不忘相思。”潘阆极尽相思的正是他朝思暮想的烟雨江南之景。

杭州孤山也曾经留下过潘阆的足迹，其《酒泉子》之五云：

长忆孤山，山在湖心如黛簇。僧房四面向湖开。轻棹去还来。芰荷香喷连云阁。阁上清声檐下铎。别来尘土污人衣。空役梦魂飞。

《红楼梦》中宝黛初见时宝玉道：“《古今人物通考》上说：‘西方有石名黛，可代画眉之墨。’”将黛石同女子闺房之物联系起来。而将山形容为眉黛，可见这山亦是极其秀美的。孤山上有寺庙，唐代白居易《西湖晚归，回望孤山寺，赠诸客》诗赞曰：“蓬莱宫在水中央。”此语将孤山寺喻作蓬莱仙宫，大约里面也住着仙人，仙气缭绕。宋代林逋《孤山寺端上人房写望》诗亦云：“阴沉画轴林间寺。”说孤山如山水之画，而孤山寺点缀其中，活景如画，这是一种美的极致。潘阆在寺内看山说“僧房四面向湖开”，他那一瞥便见到有短棹轻舟在西湖水面上如丝般往来。下片“芰荷香喷连云阁”句，应是写的西湖曲院风荷之景。宋代杨万里《晓出净慈寺送林子方》诗说：“接天莲叶无穷碧，映日荷花别样红。”芙蓉花香当是香飘十里，屈原《离骚》有句云：“制芰荷以为衣兮，集芙蓉以为裳。”芰即为菱叶，穿上这样的衣裳，果真是香草美人。寺阁檐下的铎铃在晚风的吹拂下叮当作响，湖上各种美景当是应有尽有了。然而，转笔之间，词人回到了现实之中，顿觉浊气污人，由此而生出一番惆怅。

潘阆的词善于描写山光水色，给人一种情新明快的感受，体现了宋初令词创作在意境、题材上的扩大和演进。宋代杨湜《古今词话》称赞说：“潘逍遥狂放不羁，往往有出尘之语。”他自制的数首《酒泉子》被后人推崇备至，苏轼亲自把它们写在玉堂屏风之上而时时诵读，石介则请人将它绘成图画悬挂在书房墙壁上而时时赏玩。能够得到北宋两位文坛巨擘的赏识，潘阆何其幸哉！

附注：唐圭璋编纂、王仲闻参订、孔凡礼补辑《全宋词》收录潘阆词10首。

\*\*\*

所谓隐士，就是隐居不仕之士。他们首先是“士”，然后才是“隐”而不仕。在中国历史上，能够真正隐逸的人并不多。东晋的陶渊明算得上一个。在以后的几百年间，宋朝又出了一个林和靖。唐代虽然有众多隐逸之人，但大都是奔着终南捷径而来，时宦时隐，根本没有陶潜、林逋两人纯粹，他们才是真隐士自风liu。

林逋（967－1028），字君复。钱塘（今浙江杭州）人。少孤力学，恬淡好古，不慕荣华富贵。曾在江淮一带漫游，后隐居西湖孤山（又名孤屿）。虽然二十来年足迹不到城市，却是声闻天下，引得许多士大夫前往西湖拜访他。转运使陈尧佐以其名上闻朝廷，真宗诏“赐粟帛，长吏岁时劳问”。他终身未娶，种梅养鹤为伴，人称“西湖处士”。他死后，仁宗赐谥“和靖先生”。

林逋是宋初著名的隐逸诗人，其诗以表现隐居生活和闲适心情为主，自写胸臆，风格清淡高远。他在诗中多写西湖的优美景色，反映隐逸生活和闲适情趣。如七律《孤山寺端上人房写望》一诗，清冷幽静，闲淡浑远，是其诗风的典型体现。他又极爱梅花，写了许多歌咏西湖梅花的诗歌，曾经广为传诵，以至后人提到咏梅的好诗总是忘不了他。梅尧臣曾经为他的诗集作序，说读他的诗“令人忘百事”，“时人贵重甚于宝玉”。欧阳修还说过自林逋去世以后，“湖山寂寥，未有继者”（《归田录》卷二），这些都可以见出对他的仰慕。最能概括林逋生平和影响的是南宋吴锡畴《林和靖墓》诗：“遗稿曾无封禅文，鹤归何处认孤坟。清风千载梅花共，说著梅花定说君。”“清风”二字最能概括林逋的生平，也最能代表后世对他的评价。

钱塘自古繁华，林逋即生于此地。他素来喜爱卧龙先生诸葛亮《诫子书》中的“非淡泊无以明志，非宁静无以致远”的话，并引以为诫。林逋后来隐居于西子湖畔的孤山之上，梅妻鹤子，做着他的高士。松风明月之下潇潇抚琴，他奏的是平沙落雁；西湖孤山之间姣姣度曲，他歌的是高山流水。箫吹秋月，酒饮冬霜，他穿着那素淡的羽衣，在明月清辉中留下一抹孤影，仿佛成了仙人。

林逋选择山林是因为他看不惯那世事浊人。据《宋史》记载，澶州一战，真宗亲历，宋军大胜，契丹乞盟，真宗许之，而后与其订立澶渊之盟，正是这盟约让大宋国威风扫地。真宗为了挽回颜面，便在大中祥符元年（1008）造出“天书降临之事”。此事的经过是：皇城司奏言，守卒徐荣见左承天门南鸱尾上，有黄帛着地，约长二丈，为此奏闻。真宗听后也说，去年冬月庚寅日夜半，室中忽然有异，见一神人星冠绛衣，语于真宗，谓将降天书《大中祥符》三篇，说完即刻不见。后来寻找天书，发现承天门处果然有缄物如书卷，外用青缕缠住，封处隐隐有字。书有黄字三幅，即《语类》、《洪范》和《道德经》。真宗见到天书，遂决议作封禅事。朝廷炮制出天书事件，是为了显示真宗乃是真命天子，封禅实在是为了稳定民心，声压四海。封禅之事引来那些文人大献谄媚之言，只要一纸一书便可得到官职。满腹诗书的林逋，一眼就看出真宗及朝臣的用意，不过是混人耳目，骗骗那些市井之徒罢了。他看不惯官场的黑暗，便投向了孤山，做了隐士，正应了屈原那句“举世皆浊惟我独清，众人皆醉惟我独醒”。

林逋在当时颇有声名，大文人梅尧臣和欧阳修都为其至交。梅尧臣说他“顺物玩情，为之诗则平淡邃美，读之令人忘百事也”（《林和靖先生诗集序》）。后人称其诗秀雅俊逸，有唐人诗风。清代大才子纪昀尤其欣赏他的一句“鹤闲临水立，蜂懒于花疏”，说它是景中有人，景中有画。当时，林逋的才气不胫而走，真宗诏赐粟帛，长吏岁时劳问；仁宗在他死后赐谥号曰“和靖先生”。如此殊荣，多少文人墨客终生向慕而不可得，林逋却做出了隐士的潇洒。

林逋极其爱梅，并以梅自喻，更写出了咏梅的千古名句“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”。林逋在孤山上遍植梅花，使自己置身于花香鸟语之中。此举得到了后人的赞许，元代的余谦在孤山上复植梅花数百株，明朝的张鼎和张岱也在此补种过梅花，清朝的林则徐来杭州时则栽梅百数，并题联说：“世无遗草真能隐，山有名花转不孤。”此事世世代代相沿不殆，由此孤山亦不再孤独。

清代彭孙遹《金粟词话》说：“林处士梅妻鹤子，可称千古高风矣。乃其惜别词，如《长相思》一阕，何等风致，闲情一赋，讵必玉瑕珠玑耶？”林逋作词清新，用语澄静高逸，堪称风致。《长相思》是林逋仅存下来的三首词中最有名的一篇，流传甚广：

吴山青。越山青。两岸青山相对迎。谁知离别情。君泪盈。妾泪盈。罗带同心结未成。江头潮已平。

林逋虽然终身未娶，并不意味着他没有经历过男女情爱，这首词体验之真切、构思之新颖，确实是有感而发的。据说林逋年轻时曾与一位女子两情相悦。那女子生得美若西施，到了及笄之年，来女子家提亲的人络绎不绝。林逋与此女子在烟柳画桥、风帘翠幕、莺歌燕舞的西湖之滨相识。才子佳人，一见倾心，西子湖畔留下了两人徜徉的身影；夕阳晚照，好风如水，一对倩影惹得游人伫足观看。然而事情终究不遂人愿，因为林逋家境贫寒，女子的父母将女儿嫁与一个商贾富户，林逋当然是黯然神伤，凄伤不已，他惟有离开这个伤心之地。此词描述的就是这两情相悦的男女双方难分难舍的送别情景和别后的刻骨相思。上片写行人坐船离去，一程又一程，两岸青山在迎接着离人，它们哪里知道这对情人内心的离别之情呢？下片写分别时刻终于到来，两人再也忍不住咽下无数的泪水。古时风俗，男女定情，常以香罗丝带结成菱形的回文连成同心结，象征定情。词中叠句的节奏、比兴手法的运用、构思的巧妙，都汲取了民歌的风韵，在格调上与中唐文人词相近，而与《花间》词的香软词风异趣。

相传宋仁宗天圣年间的一个冬天，梅尧臣来孤山访问林逋，两个人在山中燃起凋落的枯叶煮酒论词，浅斟低酌。林逋曾填写了一首《点绛唇》，宋代吴曾《能改斋漫录》称此词“为咏草之美者”：

金谷年年，乱生\*谁为主。馀花落处。满地和烟雨。又是离歌，一阕长亭暮。王孙去。萋萋无数。南北东西路。

江淹《别赋》有句云：“送客金谷。”《金谷诗序》记载西晋的石崇在金谷涧为征西将军王诩饯行，金谷遂成典故，即送别之地。乱生\*，空有一种荒芜破败之感。唐代杜牧《金谷园》诗云：“流水无情草自春。”与此词的意蕴极其相似。春草一片葱郁，却看见了落花，花总是和雨连在一起的，一蓑烟雨，满眼凄迷。不知什么时候在这淅沥的雨声中，奏响了伤情的离歌？

林逋素来喜欢梅花，曾经写了一首咏梅词《霜天晓角》：

冰清霜洁。昨夜梅花发。甚处玉龙三弄，声摇动、枝头月。

梦绝。金兽爇。晓寒兰烬灭。要卷珠帘清赏，且莫扫、阶前雪。

这是一首抒情词，侧重于写词人对梅花的赏爱。上片开头两句用“冰清霜洁”形容梅花的品格。后三句写笛声，通过“玉龙三弄”写人对梅花的赏爱和赞美。良宵淡月之时，夜浓梅开之际，站在一片素白的梅花丛中，林逋吹起了他的长笛。“玉龙三弄”即《梅花三弄》，又称为《梅花引》、《梅花曲》或《玉妃引》，此曲乃是由晋代名士恒伊所制，歌咏梅花的高洁。林逋吹的笛声悠扬婉转，连那挂在树梢上的明月都为之动容。下片写词人对梅花的情感。一夜梦好，金兽香炉中所燃的兰香沁人心脾。晨起之时卷起珠帘，不觉昨夜竟然飘洒过雪花，满覆阶前，与枝头的梅花相映生辉，呈现出一片冰清玉洁的世界。

说到咏梅，不得不提到林逋的那首千古名诗《山园咏梅》：

众芳摇落独暄妍，占尽风情向小园。疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏。霜禽欲下先偷眼，粉蝶如知合断魂。幸有微吟可相狎，不须檀板共金樽。

近代王国维评价这首诗“得梅之神韵”，北宋王士朋说它“暗香和月入佳句，压尽千古无诗才”，而南宋辛弃疾则奉劝文人墨客休要草草赋梅，如同唐代李白看到崔颢的《黄鹤楼》诗而感叹“眼前有景道不得，崔颢题诗在上头”一样。

宋被元灭时，一个叫杨琏真伽的番僧盗掘了宋代帝后的陵墓，同时也将受到真宗、仁宗看重的林逋墓掘开，但里面只有砚一方、笔一支。林逋没有带走一丝俗世的繁华，他就是这样的真正的高士。《红楼梦》十二支曲之一的《枉凝眉》咏叹钗黛有“空对着山中高士晶莹雪，终不忘世外仙姝寂寞林”之句，我们可以将它稍作修改来评价林逋：山中高士晶莹雪，世外仙君寂寞林。

附注：唐圭璋编纂、王仲闻参订、孔凡礼补辑《全宋词》收录林逋词3首。

北宋初期的词虽然承袭着晚唐、五代词的题材与风格，表现出以描写艳情为主、风格婉约绮丽的特点，但也有部分词人能够结合自己的身世和经历，写出一些刚健雄放的作品。他们的杰出代表就是兼通文武的杰出政治家范仲淹。

范仲淹（989－1052），字希文。吴县（今江苏苏州）人。宋真宗大中祥符八年（1015）进士。仁宗朝累迁吏部员外郎，因上《百官图》忤宰相吕夷简罢知饶州。康定元年（1040），以龙图阁直学士与韩琦并为陕西经略安抚副使。庆历三年（1043），召拜枢密副使，改任参知政事。面对北宋积贫积弱的局面，范仲淹极为痛心，向仁宗上《答手诏条陈十事》疏，与富弼、欧阳修等积极推行“庆历新政”。由于他提出精贡举、均公田、减徭役等十条改革主张，为权贵不容，谤毁漫起，出为河东陕西宣抚使，历知邓州、杭州、青州。皇佑四年（1052），徙知颍州，同年卒于徐州行次。

范仲淹二岁而孤，身世颇为凄惨。其母贫困无所依，改嫁与长山富户朱氏，范仲淹从其姓，入仕后方才改回原性。他从小读书就十分刻苦，为了励志，常去附近长白山上的醴泉寺寄宿读书，曾经留下了“断齑划粥”的动人故事。据宋代释文莹《湘山野录》记载，范仲淹在长白山僧舍读书时，每天将粟米二合煮成一盆稀粥，因为天寒，粥都凝固了。他便用刀将粥划分为四块，早晚各吃两块，再用十几根虀菜酢汁半盂，加点盐来下饭，这就是一天的充饥之物。且不说天冷如此冻成冰块的稀粥怎么吞咽，单说一个正值血气方刚的年轻人，整天就靠这些粥块度日，该是多么让人辛酸。

然而山寺终非久居之地，后来范仲淹去了应天书院读书。应天书院为宋代四大书院之一，相当于现在的北大清华之类的院校。出身贫寒的范仲淹在应天书院中一如既往地勤奋苦读，不仅泛览儒学经典，而且在做学问的过程中磨练着自己坚韧的意志。欧阳修曾在《范文正公墓志铭》中说：“既长，知其世家，感泣辞母，去南郡入学堂，扫一室，昼夜讲诵。其起居饮食，人所不堪，而公益自刻苦。”由于他刻苦学习，终于考中进士，成为宋代的一位名臣。

范仲淹为官正直敢谏，遭到了一些别有用心的同僚猜忌，屡次被贬，仕途极其坎坷。据《宋史》记载，天圣七年（1029）冬至，仁宗率百官贺太后于会庆殿，对于此种有损国威的事情，范仲淹上疏认为不妥，并说：天子有事亲之道，无为臣之理；有南面之位，无北面之仪。虽然建议很委婉，但还是遭到了刘太后的不满。后来范仲淹又上疏力请太后卷帘撤班，还政于春秋已盛的仁宗皇帝，刘太后更是对其怀恨在心。提携过范仲淹的晏殊听说此事后大惊失色，认为范仲淹此事作得过于轻率，不仅有碍自己的仕途，而且还会连累举荐之人。对于晏殊的建议，范仲淹心存感激。为了避避风头，范仲淹便请求外任为官。

然而，刚正不阿的范仲淹岂会因晏殊的一句劝说之辞就不顾朝廷之事。明道二年（1033）十二月，京师传来要废郭皇后的消息。郭皇后是太祖宿将郭崇的孙女，很得刘太后的欢心，但不被仁宗宠幸。仅仅因为郭后入宫九年无子，便成了君臣认为要废黜的理由，因为刘太后已薨，郭后自然失去了庇护。这个消息一出，朝廷议论纷纷。听到这个消息，范仲淹便挺身而出，极论此事不可，但并没有说服仁宗皇帝。后来郭后被废，范仲淹也跟着倒霉而遭贬。

庆历新政是范仲淹人生中最大的一个亮点。他将宋初文人王禹偁生平没有付诸实践的变革想法，在他的新政中体现出来。但是，由于触犯了贵族阶级的利益，遭到墨守陈规的大官僚的反对，庆历新政只能昙花一现，无疾而终。这次新政改革的失败，给范仲淹带来的后果又是贬官，最后到了邓州。这个地方对于范仲淹的一生是极其重要的，官场上的失意，让范仲淹不再醉心于仕途而流连于景色之中。在这里，他创作了大量的诗文，其中最有名的就是千古传诵的《岳阳楼记》。该文提出正直的士大夫立身行事的准则，认为个人的荣辱升迁应置之度外，“不以物喜，不以已悲”，要“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”。全文将记叙、写景、抒情、议论融为一体，动静相生，明暗相衬，文词简约，音节和谐，用排偶章法作景物对比，成为杂记中的创新。

范仲淹词笔调清新婉丽，没有附庸风雅之气，但多已散佚。宋代魏泰《东轩笔录》卷十一说：“范文正公守边日，作《渔家傲》数阕，皆以‘塞下秋来风景异’为首句。”此数阕而今只存一首。元代李冶《敬斋古今黈》说：“范文正公自前二府镇穰下营百花洲，录制《定风波》五词。”此百花洲便在邓州，五首词也只存一首。

范仲淹将他的军旅生活纳入词的创作，大大拓宽了晚唐、五代词的意境，唐人有边塞诗，他则有边塞词。其词感情沉郁顿挫，凄伤哀婉，铅华洗尽。且看他的《渔家傲》：

塞下秋来风景异。衡阳雁去无留意。四面边声连角起。千嶂里。长烟落日孤城闭。浊酒一杯家万里。燕然未勒归无计。羌管悠悠霜满地。人不寐。将军白发征夫泪。

范仲淹文韬武略，治军有方，威震塞北，西夏谈范色变，称之为“范老夫子，胸有甲兵无数”。正因为这段经历，欧阳修曾讥笑他的词是“穷塞主”词。此词反映了边塞生活的艰苦和作者坚持反对入侵、巩固边防的决心，同时还表现出外患未除、功业未遂、久戍边地、士兵思乡等复杂矛盾的心情。上片描写边地风光，以边地景象的荒凉烘托守边的艰辛。胡天塞北秋尽天寒，萧瑟一片，雁阵惊寒，尽数南回。“牧人驱犊返，猎马带禽归”，如此景象怎能不让兵士们生出去国怀乡之情？下片转而直接描写将士厌战思归的心情。营帐之内，一片寂静。青色的营布上映着几抹孤瘦的身影，他们静静地饮着酒，心却飞回了千里之外的故乡。但由于燕然未勒，归期自然是无计了。悠悠的羌笛之声，如霜的明月之光，勾起了战士的绵绵思绪，好不凄惨。全篇皆是悲怨之词，透露出无限的凄伤。这是宋代第一首豪放词。夏承焘先生有诗赞曰：“罗胸兵革酒难温，未勒燕然梦叩阍。莫怪人嗤穷塞主，歌围舞阵正勾魂。”

范仲淹词大致有两个基调：豪放与婉约，且大有变伶工之词为士大夫之词的趋势。其婉约词洗尽了宫体之风，如《苏幕遮》：

碧云天，黄叶地。秋色连波，波上寒烟翠。山映斜阳天接水。芳草无情，更在斜阳外。黯乡魂，追旅思。夜夜除非，好梦留人睡。明月楼高休独倚。酒入愁肠，化作相思泪。

这首词对后世影响很大。元代王实甫《牡丹亭》即化用此词开头一句来写秋天的风光：“碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞。晓来谁染霜林醉，总是离人泪。”黄叶满地，秋色连波。斜阳一缕，倚在苍山之角；芳草无情，更在斜阳之外。词人纵目远眺，呈现在眼前的是一片衰迷之景。而月明之夜，好梦难成，独上小楼，却发现“独自莫凭栏”，伤情处，只好以酒浇愁。然而酒入愁肠，却化作了相思之泪。全词均是相思之语，情不知所起，却一往而深。

清代陈廷焯在《云韶集》中称赞其词说：“希文词不多，而一二沉着痛快处，冠绝古今。”他的词虽少，却是阕阕经典，字字珠玑。如其《御街行》：

纷纷坠叶飘香砌。夜寂静，寒声碎。真珠帘卷玉楼空，天淡银河垂地。年年今夜，月华如练，长是人千里。愁肠已断无由醉。酒未到，先成泪。残灯明灭枕头欹。谙尽孤眠滋味。都来此事，眉间心上，无计相回避。

这首词极写相思之苦。坠叶纷飞的秋夜，万籁俱寂，寒声细碎，素月分辉，星河影地，在如此奇美的景象中，却是人去楼空，一个人独赏又有什么滋味呢？更何况它还是“年年今夜，月华如练，长是人千里”，这如何不叫他们断肠？作者想借酒浇愁，却是酒未饮而泪先流了。长夜漫漫，等待他的又是一个不眠之夜，尝尽了孤眠之苦的征人，相思的愁怨无计可以消除，时刻萦绕在眉尖心上。

范仲淹为官给人一种以天下为己任的圣人形象，殊不知在他身上也有过艳事佳话。据宋代姚宽《西溪丛话》卷下记载：“范文正守鄱阳湖，喜乐籍，未几召还，作诗寄妓言：‘庆朔堂前花自栽，为移官去未曾开。去年忆著成离恨，只托春风管领来。’到京后，仲淹以棉胭脂寄其人，题诗云：‘江南有美人，别后长相忆。何以慰离思，赠汝好颜色。’至今，墨迹还在鄱阳一士大夫家。”这些酬赠的情诗中，让我们解读到一个不同于当前的范仲淹：他也曾醉心于雪月风花，是一个真正的风liu才子。

范仲淹的词作大半散佚，仅存五首。但它们骨力苍劲，风格清醇，既有大笔振迅之处，在宋初词坛可谓异军突起，直启后来的苏、辛豪旷词风；又能妙入情语，不失词的传统风格。

附注：唐圭璋编纂、王仲闻参订、孔凡礼补辑《全宋词》收录范仲淹词5首。

\*\*\*

每一种文体的发展成熟，都需要有人进行大胆的探索和尝试。柳永就是这样一个敢于探索的人。他的词从词调到作法，都代表了宋词发展的一个崭新阶段，并上承敦煌曲，下开金元曲子，在其间发挥着桥梁和中介的作用。因此，其词的地位和影响，实在是不能因其“浅近卑俗”而过于轻视的。

柳永（约971－1053），字耆卿，初名三变，字景庄，排行第七，世称柳七。崇安（今福建武夷山）人。宋仁宗景佑进士，官至屯田员外郎，故又世称“柳屯田”。柳永生于儒学仕宦之家，少年时即刻苦好学。由于他为人放荡不羁，以致困于场屋近三十年。由于久试不第，柳永心存怨恨，因作《鹤冲天》词云：“忍把浮名，换了浅斟低唱。”后来，仁宗皇帝读到这首词，大为不快，等到临轩放榜之时，特地将柳永的名字划掉，并说：“此人风前月下，好去浅斟低唱，何要浮名？且填词去。”（宋代祝穆《方舆胜览》）这番话等于关上了柳永的仕进之门，于是，柳永便自称“奉旨填词柳三变”，流连于歌楼舞榭，沉迷于声色歌舞，在那些风尘女子身上寻求灵魂的慰藉。入仕以后，柳永畅游了荆湖、吴越一带，这段漫游生活丰富了他的人生阅历，吴越一带的秀美山水深深地浸染了他那颗多愁善感的心，为其慢词的创作奠定了坚实的基础。

柳永的词雅俗共赏，流传甚广，不仅“市井之人悦之”，而且还传到西夏，以至于“凡有井水饮处，即能歌柳词”。但是，由于柳永混迹于青楼酒馆、狎妓寻欢，被正统者认为士行尘杂，有伤风化，遂不容于世。后来，柳永虽然中了进士，但因为名声不好，多年不见擢升。他便登门拜访了当时的宰相晏殊，期望晏殊施以援手。据宋代张舜民《画墁录》记载：“柳永以词忤仁庙，吏部不放改官。三变不能堪，诣政府。晏公曰：‘贤俊作曲子么？’三变曰：‘只如相公亦作曲子。’公曰：‘殊虽作曲子，不曾道针线闲拈伴伊坐。’柳遂退。”晏殊能够知道柳永词句中的“针线闲拈伴伊坐”，说明晏殊平素亦读柳永词，只不过因为仁宗留意儒雅，务本理道，深斥浮艳虚薄之人，所以他虽然明知柳永有才，也只能抑压之。柳永因词成其千古之名，也因词造就了他悲剧的一生。

柳永的生平，大抵分为两个阶段，其间可以中进士作为分界。柳永为举子时，流连于秦楼楚馆，恣情游宴，以他的风liu才气，赢得了青楼薄幸之名。他眷恋着心娘、佳娘、虫娘、酥娘和秀香、英英、安安、瑶卿等歌妓们，他的词中有不少就是为她们创作的。试看其《集贤宾》上阕：

小楼深巷狂游遍，罗绮成丛。就中堪人属意，最是虫虫。有画难描雅态，无花可比芳容。几回饮散良宵永，鸳衾暖、凤枕香浓。算得人间天上，惟有两心同。

深巷花开，小楼香浓。柳永愁来之时常来此地，纵酒欢歌，恣情买醉，结识了一位名叫虫虫的烟花女子。那虫虫生得花容月貌、典雅可人、风情万种，最能牵住柳永那颗浮泛的心。他忆起了两人于芙蓉帐暖之时，凤枕含香、情意缱绻的情景。柳永能对风尘女子许下如此海誓山盟，亦看得出他的一片痴心。

柳永长于纤艳之词，语多俚俗，描摹绮罗香泽之态，叙写风月情浓之境，表现出“以俗为美”的艺术特色，但也因此被时人所鄙视。如李清照《词论》即说：“柳屯田永者，变旧声作新声，出《乐章集》，大得声称于世。虽协音律，而词语尘下。”徐度《却扫编》也说：“柳词虽极工致，然多杂以鄙语。”由此可见，当时文人对柳永词是抱着一种贬斥态度的。但是，具有讽刺意味的是，他们自身作词却深受柳永的影响。据南宋曾慥《高斋诗话》记载：“少游自会稽入都，见东坡。东坡云：‘不意别后，公却学柳七作词。’少游曰：‘某虽无学，亦不至是。’”其实这只是秦观个人的辨解。其词云：“销魂，当此际。香囊暗解，罗带轻分。”如此艳词，不学柳七，更师何人？后来苏轼曾就此词讥笑秦观说：“山抹微云秦学士，露花倒影柳屯田。”虽然两人皆作情语，但后人将柳永词喻为《金瓶梅》，而将秦观词喻为《红楼梦》，虽然不免有失偏颇，但雅俗自是分明。

柳永是宋代第一个大量创作慢词的作家，善于以当时的新声慢曲取代晚唐、五代的旧有小令。他发挥了慢词长调宜于铺叙的特点，以赋法作词，“铺叙展衍，备足无余”。如他的名篇《雨铃霖》：

寒蝉凄切。对长亭晚，骤雨初歇。都门帐饮无绪，留恋处、兰舟催发。执手相看泪眼，竟无语凝噎。念去去、千里烟波，暮霭沉沉楚天阔。多情自古伤离别。更那堪、冷落清秋节。今宵酒醒何处，杨柳岸、晓风残月。此去经年，应是良辰、好景虚设。便纵有、千种风情，更与何人说。

这首词写出都南行时的长亭送别。上片从日暮雨歇、送别城外、设帐饯行，到兰舟催发、泪眼相对、执手告别，依次叙述离别的场面和惜别的情怀行动，犹如一首叙事性的剧曲，十分生动感人。

王国维认为，凡做大学问、成大事业者，必经过三种境界。其中第二境界即为柳永的“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”。柳永词本言相思之苦，却被静安先生拿来阐述学问境界之说，想来亦是妙解。这两句话出自他的《凤栖梧》：

伫倚危楼风细细。望极春愁，黯黯生天际。草色烟光残照里。无言谁会凭阑意。拟把疏狂图一醉。对酒当歌，强乐还无味。衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴。

这首词一洗绮罗香泽之态，写情写景显得凝重深致。作者独自伫立在高楼之上，凭阑远眺，轻轻的春风荡漾着满眼的春愁，好像从那遥远的天际升起。夕阳迷朦的烟光染尽春草，无言独上高楼，又有谁能够明白心中的愁苦滋味呢？落寞的人最容易想到解愁之物——酒，一醉解千愁，他想起曹孟德的“对酒当歌”，又想到“人生几何”，强饮还是无甚滋味。所以他举起酒杯，昂首向天，缓缓而吟：“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴。”

柳永入仕后，在睦州、余杭、泗州等地当过地方官。此时虽然不免仍多怀旧之词，但风情显然减退，而“尤工于羁旅行役”。他抒写羁旅相思的作品不仅描写出了那难写之景，而且表达出了那难达之情，俗中有雅，雅中有俗，雅不避俗，俗不伤雅，而风致妍然。试看他的《八声甘州》：

对潇潇暮雨洒江天，一番洗清秋。渐霜风凄惨，关河冷落，残照当楼。是处红衰翠减，苒苒物华休。惟有长江水，无语东流。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、倚阑干处，正恁凝愁。

这首词中的“想佳人妆楼颙望”句，可谓俗矣；但“霜风凄惨，关河冷落，残照当楼”三句，在深秋萧瑟寥廓的景象中，表现久滞异乡的游子之怀，连鄙薄柳永的苏轼也不禁叹赏。宋代赵令畤《侯鲭录》卷七记载：“世言柳耆卿曲俗，非也。如《八声甘州》云：‘霜风凄紧，关河冷落，残照当楼。’此语于诗句，不减唐人高处。”

柳永漫游吴越时曾到过杭州，打听到杭州太守是他的布衣之交孙何，柳永便登门拜访，但太守府门禁甚严，他欲见不得。柳永便心生一计，作《望海潮》词一首，交给杭州的著名官妓楚楚，让她在太守府中演唱。中秋夜宴，楚楚于太守府中婉转歌之，孙何问她歌词是何人所作，楚楚回答说是柳永。果然，孙何第二天就接见了柳永。这首《望海潮》全文如下：

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。

这首词歌咏杭州都市的繁荣和西湖山水的佳丽，可以说是用词体写成的杭州赋。据说，金主完颜亮听到这首词中“三秋桂子，十里荷花”之句，遂起投鞭渡江之志。宋代谢处厚有诗云：“谁把杭州曲子讴，荷花十里桂三秋。那知卉木无情物，牵动长江万里愁。”

柳永的晚景十分凄凉，死后甚至无钱入殓，还是一些青楼女子出资安葬的。明代冯梦龙《喻世明言》之《众名姬春风吊柳七》说：“每年清明左右，春风骀荡，诸名姬不约而同，各备祭礼，往柳七官人坟上，挂纸钱拜扫，唤做‘吊柳七’，又唤做‘上风liu冢’。未曾‘吊柳七’、‘上风liu冢’者，不敢到乐游原上踏青。后来成了个风俗，直到高宗南渡之后，此风方止。”后来有人作诗讽刺那些所谓仁义道德之士说：“乐游原上妓如云，尽上风liu柳七坟。可怜纷纷缙绅辈，怜才不及众红裙。”

附注：唐圭璋编纂、王仲闻参订、孔凡礼补辑《全宋词》收录柳永词212首。

北宋前期词坛以小令为主要创作形式的作家，除了宋初的王禹偁、钱惟演、潘阆、林逋、范仲淹等人之外，还有张先、宋祁、晏殊、欧阳修等人，他们共同以自己的创作实践推出了一个小令创作的繁荣期。其中，数量最多的词人则是张先。

张先（990－1078），字子野。湖州乌程（今浙江吴兴）人。宋仁宗天圣八年（1030）与欧阳修同年进士。曾任吴江知县、嘉禾判官等职。皇佑二年（1050），晏殊知永兴军（今陕西西安），辟张先为通判，二人常相唱和，酒席之间“往往歌子野所为之词”。后曾知渝州、虢州、安陆，人称“张安陆”。累官至都官郎中。张先为人疏放不羁，致仕后优游杭州、湖州之间，放舟垂钓，诗酒风liu，吟诗弄月，与歌儿舞女为伍，在八十五岁高龄时尚纳一妾。当苏轼等挚友去拜访他而言及此事时，张先满面春风地赋诗一首说：“我年八十卿十八，卿是红颜我白发。与卿颠倒本同庚，只隔中间一花甲。”张先此语既出，侍婢皆为之匿笑。苏轼赠诗说：“诗人老去莺莺在，公子归来燕燕忙。”颇有嘲讽之意。

张先能诗，尤工于乐府，与晏殊、宋祁、欧阳修、王安石、苏轼等人交好。其词的创作经历了从柳永、晏殊、欧阳修到苏轼这一漫长的历史时期。他的词多写男女恋情和花月景色，喜用铺叙手法，雕辞琢句。他与柳永齐名，但造诣不及柳永。宋代吴曾《能改斋漫录》在比较了二人的词艺后指出：“张子野与柳耆卿齐名，而时以子野不及耆卿。然子野韵高，是耆卿所乏处。”张先在词的发展史上发挥过承前启后的作用，促进了慢词的发展。但从艺术上看，他的小令超过了慢词，遣词造句，精工新巧，含蓄而有韵味。

张先作词喜用“影”字。他因善用“影”字，世称“张三影”。据宋代胡仔《苕溪渔隐丛话》前集卷三十七引《古今词话》：“有客谓张子野曰：‘人皆谓公张三中，即心中事、眼中泪、意中人。’子野言：‘何不名之为张三影？’客不晓，公曰：‘“云破月来花弄影”，“娇柔懒起，帘压卷花影”，“柳径无人，堕风絮无影”，此予生平所得意也。’”词话中所言“三中”出自张先《行香子》词的“江空无畔，凌波何处，月桥边、青柳朱门。断钟残角，又送黄昏。奈心中事，眼中泪，意中人”之句。然而，后人认为张先写景最佳的三句是“云破月来花弄影”，“无数杨花过无影”，“隔墙送过秋千影”，大概后两句是在张先自称为“张三影”之后所作。不过这几句确实说尽了“影”的神韵，如其《天仙子》：

水调数声持酒听。午醉醒来愁未醒。送春春去几时回，临晚镜。伤流景。往事后期空记省。沙上并禽池上暝。云破月来花弄影。重重帘幕密遮灯，风不定。人初静。明日落红应满径。

这首词是咏影第一名篇，词前小序说：“时为嘉禾小倅，以病眠不赴府会。”交待了写词的时间、地点和作者的身份。张先是第一个在词前作序的人，后来姜夔作词尤喜此法，成为姜词的一大特点。张先因为卧病在床而不能参加府会，心里十分落寞，想着宴会的盛景，而又不甘寂寥，便在家中听起了《水调》来。相传《水调歌》为隋炀帝开凿运河时所制，旋律悲怨急切，多凄苦之音。此词上片抒写伤春之情，可以分为两层。开头两句是第一层，写持酒听歌。百般无奈之中，作者本想一醉方休，让烦愁随梦而去，醒来时却发现忧愁依旧。“送春春去”以下是第二层，写伤春和自伤之情。作者临镜自照，痛感年华永逝，便产生了往事成空，后期难凭的感叹。下片通过景物来烘托伤春与自伤的心情。“沙上并禽”二句是第三层，写目之所见。词人从床上起来，已是华灯初上之时，行至池边，湖面上泛起了清冷的月辉，一对鸳鸯在水面上依偎着闭目瞑神，明月黄花清影，组成了一个绝美之句“云破月来花弄影”。“重重帘幕”以下是第四层，表达惜花之情。词人返回室内，透过重重的帘幕看着那若隐若现的灯火，在风声淅淅中飘摇不定，想到自己大好的年华亦随着这风声而远去，不觉又是满目的哀怨，伴随着独处的凄情。残红无数，虽然是想象中的明日之景，却又那么真切，令人伤感。

王国维在《人间词话》中说：“‘云破月来花弄影’，著一‘弄’字而境界全出。”“弄”字着实让花物顿时有了灵性。张先的“云破月来花弄影郎中”即是因此词而得。北宋陈正敏《遁斋闲览》记载：“张子野郎中以乐章擅名一时，宋子京（宋祁）尚书奇其才，先往而见之。遣将命者，谓曰：‘尚书欲见云破月来花弄影郎中。’子野幕后呼曰：‘得非红杏枝头春意闹尚书？’遂出，尽酒而欢。”

张先词中以写“影”见长的佳作不少，都是言及一种朦胧的诗情画意，能够让人吟之而忘倦。录两首如下：

乍暖还轻冷。风雨晚来方定。庭轩寂寞近清明，残花中酒，又是去年病。楼头画角风吹醒。入夜重门静。那堪更被明月，隔墙送过秋千影。（《青门引·春思》）

龙头舴艋吴儿竞。笋柱秋千游女并。芳洲拾翠暮忘归，秀野踏青来不定。行云去后遥山暝。已放笙歌池院静。中庭月色正清明，无数杨花过无影。（《木兰花·乙卯吴兴寒食》）

张先还有一个雅号，为欧阳修所赠。据宋代范公偁《过庭录》记载，张先的《一丛花令》盛传一时，欧阳修十分喜爱，只恨未识其人。张先因事进都，便去拜访欧阳修，家人通报后，欧阳修倒屣而迎，并说：“来的是‘桃杏嫁东风郎中’吗？”欧阳修对张先的来访可以说是喜不自禁，连鞋子都没有穿好就急切地出来相见，可见欧公很是爱慕子野之才。下面就是这首《一丛花令》：

伤高怀远几时穷。无物似情浓。离愁正引千丝乱，更东陌、飞絮蒙蒙。嘶骑渐遥，征尘不断，何处认郎踪。双鸳池沼水溶溶。南北小桡通。梯横画阁黄昏后，又还是、斜月帘栊。沉恨细思，不如桃杏，犹解嫁东风。

伤高怀远，离愁渐远渐无穷；佳人不见，每逢飞絮倍思卿。关于这首词还有一番来历，宋代杨湜《古今词话》记载：“张先，字子野。尝与一尼私约，其老尼甚严。每卧于池岛中一小阁上，俟夜深人静，其尼潜下梯，俾子野登阁相遇。临别，子野不胜绻绻，遂作此词以述怀。”

此词上片写女子独上高楼，翘首以望，怀君之心恰似西江之水。伤情高古，却又是情浓如斯。忽然见到那陌上花开，飞絮蒙蒙。马蹄声渐行渐远，人海茫茫，又如何寻得郎君的踪迹，该是肠断小桥时，就这样痴痴地怅望着过了黄昏。下片写梨花院落溶溶月，柳絮池塘淡淡风。她忆起了两人相亲相爱的事来。看见那亲昵的鸳鸯双栖双宿在池边，此刻独处的她，不免生出了妒忌之意。往日幽会的小梯还在原地横放着，画阁也还是依旧美好，明月仍然斜照在帘栊之上，此时女子却是百般无聊，顾影自怜，怅极而思：自己还不如那春风中的桃杏，桃杏尚且能够开花结子，而自己却要终生困顿在这寺院之中，陪伴着那青灯古佛，任从青春逝去。“不如桃杏，犹解嫁东风”句，好像是无理之言，却是因积怨之深而发出的肺腑之言，正与唐代李益“嫁得瞿塘贾，朝朝误妾期。早知潮有信，嫁与弄潮儿”的诗句同一风致。

“开辟鸿蒙，谁为情种？都只为风月情浓。”张先就是这样一个流连于风月的人。昔日晏殊为京兆尹的时候，张先为通判。晏殊新纳了一个侍妾，对她非常宠幸。张先每作新词，晏殊都要让这个歌女吟唱。然而晏殊的夫人王氏却不容此女，无奈之下，晏殊只得将她遣出。一天，张先又到晏府，酒酣耳热之际，张先填写了一首《碧牡丹》，并让歌妓歌唱。词中有“望极蓝桥，但暮云千里。几重山，几重水”的句子，晏殊听了之后，脸色大变，怅然道：“人生行乐耳，何自苦如此？”于是，又将那位侍妾取回（释文莹《玉山清话》）。张先的一首词，延续了晏殊的一段情缘，也让自己做了一回月老。

张先写了那么多的“影”，唯一不能让人忘怀的是他取次花丛中的那抹清影。与晏、欧相比，张先一生比较平静，生活接触面相对狭窄，因而，他的词题材也较狭窄，绝大多数集中在描写与歌妓厮混的生活，存在着“有句无篇”的毛病。但是，由于他才华较高，仍然能够自成一家，因此受到后人的称誉。如清代周济《宋四家词选·序论》即称赞说：“子野清出处，生脆处，味极隽永。”

琼瑶尝有句云：“匆匆太匆匆，几度夕阳红。心有千千结，窗外翦翦风。”回顾张先风liu蕴藉的一生，大约也算得上“天不老，情难绝。心似双丝网，中有千千结”的。他的一生，应是无憾的。

附注：唐圭璋编纂、王仲闻参订、孔凡礼补辑《全宋词》收录张先词165首。

\*\*\*

在宋代文坛上，曾经出现过几对“父子兄弟以功名、文章著闻于时者”，如真宗咸平年间的陈尧佐、陈尧叟、陈尧咨兄弟，仁宗天圣年间的宋庠（郊）、宋祁兄弟，仁宗嘉祐年间的苏洵、苏轼、苏辙父子等等，都曾经轰动一时。我们这里将要讲述的宋祁，身材俊雅，文采出众，风liu自赏，就是当时的佼佼者。

宋祁（998－1061），字子京。安州安陆（今湖北安陆）人，徙居开封雍丘（今河南杞县）。宋仁宗天圣二年（1024），与其兄宋郊（后更名庠）同举进士，主考官奏名第一，章献太后以为弟不可先于兄，乃擢郊为第一，置祁为第十，时称“大小宋”。历官大理寺丞、国子监直讲、史馆修撰，与欧阳修同修《新唐书》，书成，迁尚书左丞，进工部尚书，拜翰林学士承旨。

宋祁少年时家境贫寒，过着数米为炊的日子，无钱购书，只能四处借书而读。由于俩兄弟天资聪颖，加上昼夜刻苦勤学，终于习得满腹诗书。宋代吴处厚《青箱杂记》记载，安州太守夏文庄见他二人很有文才，便厚待之。一次，夏文庄宴请宋祁兄弟，席间命他们作落花诗。宋庠沉吟片刻说：“汉皋佩冷临江失，金谷楼空到地香。”宋祁后云：“将飞更作回风舞，已落犹存半面妆。”夏文庄说：“咏落花而不言落，大宋当状元及第。且风骨秀重，以后当作宰相。小宋不及其兄，但应该会登科中举。”后来皆为其言中。

入仕以后，宋祁为人喜奢侈，多游宴。由于宋祁才气很大，晏殊很喜欢他，多次邀请宋祁赴宴，欢饮达旦。后来宋祁宴饮为乐的爱好，即深受晏殊影响。南宋陆游《老学庵笔记》记载：“宋景文好客，会饮于广厦中。外设重幕，内列宝炬，歌舞相继，坐客忘疲。但觉漏长，启幕视之，已是二昼，名曰不晓天。”这种昼夜狂欢、浪漫放逸的生活，就是今人见了也不免感叹。

宋祁善为词章，其词大多抒写个人的生活情怀，没有摆脱晚唐五代词的艳丽旧习。但构思新颖，语言流丽，描写生动，一些佳句流传甚广。因其《玉楼春》词中有“红杏枝头春意闹”之句而名扬词坛，被人称为“红杏枝头春意闹尚书”。一次，宋祁经过张先家时，命僮仆通报说：“尚书欲见‘云破月来花弄影郎中’。”而张先则在屋内大声应道：“莫非是‘红杏枝头春意闹尚书’？”（《古今词话》）其“红杏尚书”的美名就得之于这首《玉楼春》：

东城渐觉风光好。縠皱波纹迎客棹。绿杨烟外晓寒轻，红杏枝头春意闹。浮生长恨欢娱少。肯爱千金轻一笑。为君持酒劝斜阳，且向花间留晚照。

这首词歌咏春天，洋溢着珍惜青春和热爱生活的情感。上片写初春的风景。起句即发出感叹，春回大地，风光正好。以下三句是具体发挥与形象写照。微风乍起，盈盈的春水，仿佛露出浅笑，意欲留住这些画船匆匆的脚步。薄雾萦回之际，岸边的杨柳被这浓湿的雾气所渲染，好像笼上了一层淡淡的轻烟。虽然犹有漠漠微寒，但红杏却耐不住寂寞，招来蜂飞蝶舞聚集枝头，将春意点染得热闹非凡。下片从词人的主观情感上对美好的春guang作进一步烘托。前二句从功名、利禄两方面来衬托春天的可爱与可贵。后二句表现了对生命和时光的珍惜。李商隐《乐游原》诗云：“夕阳无限好，只是近黄昏。”美好的事物总是逝去得很快的，因此，作者明确地提出了“且向花间留晚照”的主观要求，表达了要求人们珍惜春guang的强烈感情。

宋祁可以说是红颜的知己，其怜香惜玉之情可以从下面这则轶事看出。南宋魏泰《东轩笔录》记载：“宋祁多内宠，\*中罗绮者甚多。尝宴於锦江，偶微寒，命取半臂（即坎肩）。诸婢各送一枚，凡十余枚皆至。子京视之茫然，恐有厚薄之嫌，竟不敢服，忍冷而归。”如此谨细，如此体谅，可见他不愧是红袖们的知音了。

宋祁多情、痴情，而且处处留情。那还是宋祁出仕不久，有一天，宋祁经过开封热闹繁华的繁台街时，正好碰见浩荡的皇宫女眷车仗。宋祁便停住脚步，等候车队过去。就在他驻足停留之际，恰巧有一辆车子经过他的跟前。就在宋祁看到这辆车子的同时，车上的窗帘被拉开了，一张清秀俊美的脸庞突现在窗上，那是一张写着聪慧、带着新奇的面庞。她的目光正好与宋祁的目光碰上，那面庞上现出一丝惊异和喜悦，同时口里也不自觉地说了句：“小宋。”车子转眼过去了，可是宋祁却无法将那神态和声音抹去。回家后，他一连几天都无法释怀，禁不住提笔写了一首《鹧鸪天》：

画毂雕鞍狭路逢。一声肠断绣帘中。身无彩凤双fei翼，心有灵犀一点通。金作屋，玉为笼。车如流水马游龙。刘郎已恨蓬山远，更隔蓬山几万重。

在这首词中，宋祁巧妙地引用唐代李商隐的诗句，淋漓尽致地表达了他不能尽言的相思之苦。宋祁本来只是在家里让歌女唱唱而已，没想到一下子传遍了都下，传进了禁廷之中，连仁宗皇帝也知道了。仁宗读到这首词，觉得非常有趣，便派人去询问宋祁有无此事。宋祁见皇帝亲自过问，只得如实讲了自己那天的经历。仁宗听说宋祁如此痴情，便在御殿召见了他。宋祁来到御殿，仁宗立即下令查找那个喊“小宋”的宫女是谁？没有多久，便找到了那位宫女。宋祁惶恐至极，以为大祸临头，连忙跪下叩请皇上恕罪。哪知仁宗皇帝倒是非常大度，不但没有怪罪宋祁，反而笑道：“蓬山不远嘛。”遂将宫女赐给了他。宋祁因祸得福，不仅抱得美人归，还得到了仁宗皇帝的特别青睐，可谓一举两得。

不仅如此，宋祁还有一首《蝶恋花·情景》，写男女相思之情，细腻婉转，情深意长：

绣幕茫茫罗帐卷。春睡腾腾，困入娇波慢。隐隐枕痕留玉脸。腻云斜溜钗头燕。远梦无端欢又散。泪落胭脂，界破蜂黄浅。整了翠鬟匀了面，芳心一寸情何限。

春睡醒来，好梦惊散，无限相思，涌上心头。无论是“腻云斜溜”之无心梳妆，还是“整了翠鬟匀了面”之细心打扮，都无法排除苦苦的思恋之情。

宋祁的仕途很顺畅，一生富贵显达，没有经历过大的宦海沉浮，可以说几乎是不识愁苦滋味的。他一直过着优游风liu、纵酒买醉、轻歌曼舞的生活，却也遭到过旁人的不满。宋祁之兄宋庠，为人正派，很看不惯弟弟这种花天酒地的行径。宋庠为相之时，有一个元宵节晚上，他仍在书院里伏案研读《周易》。听说宋祁在府中高点华灯，拥妓醉饮，第二天便让身边的亲信捎去诘问之语：“相公寄语学士，闻昨夜烧灯夜宴，穷极奢侈，不知还记得那年元宵节在州学内吃残羹冷炙的事吗？”宋祁听后却不以为然，笑道：“请寄语相公，不知那年吃残羹冷炙到底是为了什么？”宋庠听后无话可说，只好不管他了。后来，宋祁罢参知政事出知扬州府，曾以双鹅赠梅尧臣。梅尧臣收到后，曾作《谢宋元宪赠鹅诗》说：“昔居风池上，曾食风池萍。不同王逸少，辛苦写黄诗。”此诗将曾食池萍之鹅比喻宋祁，又将宋祁与王逸少作比，多少有些嘲讽之意。宋祁看后，大为不悦。真是好心赠人礼物，却搬起石头砸了自己的脚。

其实，宋祁一生的最大贡献在于编撰《新唐书》，列传一百五十卷就出自于宋祁之手。当时朝廷命欧阳修修撰《新唐书》，宋祁辅佐欧公。于是，宋祁晚年知成都府时，便携带《唐书》到任上刊修。每次宴毕，宋祁便打开寝门，垂下帘幕，点起两根椽烛，磨墨展纸，媵婢夹侍，远近之人便都知道尚书是要开始修唐书了。窗纸上映着宋祁的身影，望之如同仙人。曾经有一天，天降大雪，宋祁觉得屋内很冷，便吩咐家人添厚帷幕，燃起椽烛，又命左右之人生起两个巨炉的炭火。这时，屋内暖如春昼，诸姬环侍，宋祁方才磨墨濡毫，辛苦了半天，一卷尚未修成，他却感到倦怠了。于是环顾诸姬问道：“你们都曾在别的人家，看过主人像我这样吗？”诸姬皆说没有见过。他就问一位来自皇室宗族的歌妓：“你家太尉遇到这种天气，怎么办？”歌妓掩口一笑道：“他嘛，只不过是抱着小手炉，观赏歌舞，大醉而已，哪里比得上学士这般风雅？”不料，宋祁听了，惊叹道：“他这模样，也不恶俗啊！”于是，搁笔掩卷，起身索酒，畅饮达旦。（宋代魏泰《东轩笔录》）可见，宋祁是一个率性之人。据说宋祁修史期间好写冷僻字词。一次欧阳修写了“宵寝匪贞，礼闼洪休”八个字去请教他，宋祁想了一会儿，说道：“这是说‘夜梦不详，题门大吉吧’？”欧阳修笑而不答，宋祁明白了他的用意。后来，他写文章再也不用冷僻字词了。

宋祁平生多次创作落花诗，暮年守圃田时，又赋此题云：“香随蜂蜜尽，红入燕泥干。”大家都说：“宋祁将与落花俱尽。”不久，宋祁果然去世了。这很像秦观，秦观曾作词云：“飞红万点愁如海。”他的友人孔毅甫读后惊叹道：“少游必不久于人世。哪里有愁如海水之多而人还能生存的道理呢？”皆是一语道破天机。

附注：唐圭璋编纂、王仲闻参订、孔凡礼补辑《全宋词》收录宋祁词6首。

江西在宋朝时出过一批经天纬地的文人，如欧阳修、王安石、黄庭坚等等，在中国的历史文化中打下过深深的烙印。在他们的同乡中，有一位与他们相比毫不逊色的文人，他就是声名、词名俱为显赫的“太平宰相”、“宋词初祖”晏殊。

晏殊（991－1055），字同叔。抚州临川（今江西临川）人。七岁能文，乡里号为“神童”。宋真宗景德元年（1004），张知白以神童荐入试，赐同进士出身。真宗卒，晏殊建言刘太后垂帘听政，深得刘太后的欢心。仁宗天圣三年（1025），自翰林学士、礼部侍郎拜枢密副使。两年后因论事忤太后旨，出知宋州，改应天府。明道元年（1032）再入二府，为参知政事。康定元年（1040），迁知枢密院事。庆历三年（1043），加同中书门下平章事、集贤殿学士，兼枢密使。

晏殊为人诚实。年少时以神童召，太宗让他一同参加殿试，晏殊拿到试题，看了一下便说：“此题十日前臣已作过，请皇上另行出题。”太宗见他小小年纪却无一点私心，很是怜爱。闲暇之时，馆阁臣僚大都出去郊游宴饮，只有晏殊兄弟在家读书。太宗得知，认为他很谨慎忠厚，便让他补了东宫的官缺。后来晏殊得知了其中原因，便对太宗说：“不是臣不喜欢宴游，只是因为家里贫穷。臣若有钱，也会去的。”太宗嘉其诚实，对其眷注日深。

晏殊执政期间，正当北宋“承平”之时，也是最墨守祖宗成法之际，在政治上要有所改易更革，虽是宰辅，也难有所作为。但晏殊在一些重大事情或关键时刻却敢于兴革，兴学即其一例。鉴于五代以来学校废弃，晏殊遂于南京应天府(今河南商丘)大兴学校，其后显身于场屋和朝廷者，多出于此。不仅宋代兴学自晏殊始，而且当时重才、选才、育才亦以晏殊为最力。他爱才惜才、奖掖后进的优良品德，倍受当世称颂。北宋一些台阁重臣和文坛健将如范仲淹、韩琦、富弼、宋祁、欧阳修、梅尧臣、张先等，或出其门下，或由其举荐，都受到了重用。晏殊曾在庭前悬挂一联曰：“堂上葭莩推富范，门前桃李重欧苏。”对此颇有自得之意。

一次，晏殊去杭州，途经扬州大明寺。晏殊看到寺壁上一首《扬州怀古》诗写得怨而不怒，情深意长，不禁大为赞赏。得知作者是扬州主簿王琪，便令人将他召来，设宴款待。聊着聊着，晏殊试探地问道：“旧日我曾吟得一句‘无可奈何花落去’，苦思一两年也想不出下联。你看以何为对才好？”王琪沉吟片刻，答道：“可否对以‘似曾相识燕归来’？”晏殊听了，反复吟诵几遍，感觉音调谐婉，浑然天成，禁不住连声称赏。因此越发看重王琪，后来将他辟置馆职，王琪也因这一句而跻身侍从之列。由于喜爱这一联的造语工巧，晏殊将它写进了《示张寺丞王校勘》诗中：

元巳清明假未开，小园幽径独徘徊。春寒不定斑斑雨，宿醉难禁滟滟杯。无可奈何花落去，似曾相识燕归来。游梁赋客多风味，莫惜青钱万选才。

后来晏殊又将它写入词中。平心而论，这一联用在诗里不如用在词中合适。清代张宗橚《词林纪事》卷三即说：“元献尚有《示张寺丞王校勘》七律一首……中三句与此词同，只易一字。细玩‘无可奈何’一联，情致缠mian，音调谐婉，的是倚声家语，若作七律，未免软弱矣。”这首词就是脍炙人口的名作《浣溪沙》：

一曲新词酒一杯。去年天气旧亭台。夕阳西下几时回。

无可奈何花落去，似曾相识燕归来。小园香径独徘徊。

这首词通过对自然景物的变与不变，变中有不变，不变中有变的描写，表达了作者对宇宙人生既“无可奈何”又难以名状的惆怅之情。晏殊善于捕捉对自然景物敏锐而纤细的感受，并善于抒发由此而产生的深蕴凄婉的心绪，将它毫无痕迹地化入咏景之中。

由他的身份地位所决定，晏殊词中几乎找不出穷苦之音。因为晏殊很少有机会接触到下层社会，所以他见到的多是歌舞升平的太平盛世景象。但是，作为一个文人，在平淡的生活中，每天听着暮鼓晨钟，看着春花秋月，随着时光的流逝，阅历的增长，对人生意义的思考和对生命价值的探讨便进入了他的思维领域，老之将至的深沉忧惧和时光流逝的浓重伤感便萦绕在他的心头，使之产生一种时光如水、人生无常的哀愁。这表现在他的词中，就是那绵绵的情思、淡淡的闲愁。

为什么晏殊身为朝廷重臣和仕途颇为得意的文人，词中会出现充满感伤情绪的句子呢？其实，这与他鲜为人知的身世经历极有关系。晏殊有个弟弟名叫晏颖，也是一位神童。他与晏殊一起被推荐到朝廷，进入秘阁读书。曾因赋《宫沼瑞莲》受到真宗赏识，赐其“同进士出身”并拜太常寺奉礼郎之职。但天妒英才，就在获得喜讯的那天晚上遽然病逝，年仅十八岁。当时晏殊也只有二十一岁。其父又在次年亡故，其母也在晏殊二十六岁时去世。在晏殊正欲展翅青云之际，老天爷接连给了他当头三棒，他怎么能不对生命之脆弱和人生之无常产生永生难忘的感触？而且，晏殊的婚姻生活也充满着不幸。他一生曾三度婚娶。初娶工部待郎李虚己之女，后来早逝；次娶孟氏，约在他四十岁左右病故。晏殊经受了青年丧妻、中年失偶的两次沉重打击，其心理的创伤定然不浅。虽然他也有过与姬妾的恋情，但引起了第三位妻子王夫人的妒忌，晏殊只得将其驱逐出府。在婚姻爱情生活中，晏殊也是旧痛未平新恨又添的接连品尝着人生的苦酒，这叫他又怎么会不伤感？

因此，晏殊词虽然写的多是相思离情，但却加进了一些对人生的思索，使词作的内涵得到了诗意的升华。如他的《蝶恋花》：

槛菊愁烟兰泣露。罗幕轻寒，燕子双fei去。明月不谙离恨苦。斜光到晓穿朱户。昨夜西风凋碧树。独上高楼，望尽天涯路。欲寄彩笺兼尺素，山长水阔知何处。

这首词写深秋怀远，气象阔大。王国维《人间词话》认为词以境界为最上，有境界则自成高格。并将晏殊的“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”归结为古今之成大事业大学问者必经的第一境界，其原因就在于这首词本身具有高远阔大的气魄，可以引发读者的联想，激发人们去追求远大理想与美好未来。

晏殊词虽然多写离愁别苦，却也有欢快之音。他有一首《破阵子》，写闺阁少女斗草之事：

燕子来时新社，梨花落后清明。池上碧苔三四点，叶底黄鹂一两声。日长飞絮轻。巧笑东邻女伴，采桑径里逢迎。疑怪昨宵chun梦好，元是今朝斗草赢。笑从双脸生。

一般来说，篇幅短小的令词是不宜于描写刻画人物形象的。但晏殊却善于发现人物身上所闪现出的“诗意”，并赋予他笔下的人物以鲜活的生命。这首词写古代少女生活的一个片段。它抓住斗草获胜后的一个镜头，反映出少女们的精神面貌，笔触生动，格调轻灵。开篇以对句点明季节特色。“新社”是古代祭祀社神（土地之神）的日子，时间在立春后的第五个戊日。当时闺中妇女盛行斗草、踏青和荡秋千的游戏。后三句承此再作发挥，把清明节的风光描画得有声有色有态，为人物的出场提供了一个富有诗意的舞台背景。下片一开始就是人物出场。但这只是一种虚写，未见其人影，先闻其笑声。“采桑径”句不仅交代了“女伴”的身份，而且引出了一段简短的对话，刻画出少女天真无邪的活泼情态。不过，这对话只是采桑径里讲的，直到最后一句，观众才见到两个满面笑容的少女走上前台。作者善于烘托环境气氛，通过表情和对话来反映人物的心理活动，具有浓郁的生活气息。无论是舞台设计，还是人物刻画，都与短小的独幕剧颇为相似，十分别致而富有创造性。

晏殊作为一位太平宰相，优游富贵，生活非常优越。宋代叶梦得《避暑录话》卷二记载：“晏元献虽早富贵，而奉养极约。惟喜宾客，未尝一日不宴饮。盘馔皆不预办，客至旋营之。……每有佳客必留……亦必以歌乐相佐，谈笑杂至。数行之后，案上已粲然矣。稍阑即罢，遣声妓曰：‘汝曹呈艺已毕，吾亦欲呈艺。’乃具笔札，相与赋诗，率以为常。”他的大部分时间即是花在接待宾客、听歌观舞、饮酒填词之中。所以作起词来特别喜欢小令，多是酒筵花前流连光景的应歌之作，吟咏富贵气象及闲情雅思，承袭了南唐五代题材狭窄、风格婉约的遗风。清代刘熙载《艺概》卷四指出：“冯延巳词，晏同叔得其俊，欧阳永叔得其深。”在艺术上，晏殊词受五代冯延巳影响最大，深得其俊洁的特点，并发展为含蓄典雅、温润秀洁。如宋代王灼称赞晏殊词“风liu蕴藉，一时莫及，而温润秀洁，亦无其匹”（《碧鸡漫志》卷二），清代冯煦甚至认为晏殊词“左宫右徵，和婉而明丽，为北宋倚声家初祖”（《宋六十一家词选·例言》）。

附注：唐圭璋编纂、王仲闻参订、孔凡礼补辑《全宋词》收录晏殊词139首。

\*\*\*

欧阳修既是北宋著名的政治家、诗\*新的倡导者，也是北宋词坛的重要词人。他主张文章应“明道”、“致用”，对宋初靡丽险怪的西昆文风表示不满。散文说理畅达，抒情委婉；诗风与散文近似，语言流畅自然；其词则承袭南唐余风，谈情说爱，清新婉丽，反映出这位政治家和文坛领袖的另一生活侧面。

欧阳修（1007－1072），字永叔，号醉翁，晚年又号六一居士。吉州庐陵（今江西吉安）人。四岁时父亲去世，母亲用芦杆画地教他识字。宋仁宗天圣八年（1030），登进士第，为西京（洛阳）留守推官，与钱惟演、梅尧臣、苏舜钦、尹洙等诗酒唱和，遂以文章名天下。景佑元年（1034），充馆阁校勘。景佑三年，因直言为范仲淹辩护，贬夷陵（今湖北宜昌）县令。康定元年（1040），奉诏复职。庆历三年（1043），知谏院，以右正言知制诰，参与范仲淹、韩琦、富弼等推行的新政变革。四年，新政失败，范、韩、富等相继离京外放，欧阳修也为政敌谗言所中，出知滁州（今安徽滁县）。嘉祐二年（1057），以翰林学士知贡举。五年，官至枢密副使，六年，改任参知政事。神宗时出知亳州、颍州等。熙宁四年（1071），以太子太师致仕。

欧阳修是宋代文人士大夫群体中的个性张扬者，他在生活上吟风弄月，恣意风雅，敢于公然享受醇酒美女，表现自己的自然yu望。据北宋赵令畤《侯鲭录》记载，欧阳修闲居汝阴时，有一位官妓很聪明，对欧阳修所作之词都能记住。一日，欧阳修在酒席间开玩笑说：“几年后要来此地当太守。”数年后，果真由扬州移官汝阴，然而那位歌妓却已不知下落。上任的第二天，欧阳修请同僚在官湖上饮酒，共植柳树。忽生惆怅，遗憾错过了如此佳人，于是在撷芳亭上题诗一首，有句云：“柳絮已将\*去，海棠应恨我来迟。”

因为这种无所顾忌的态度，欧阳修便创作了大量的艳情词。它们承袭了《花间》与南唐词的传统，抒写惜春赏花、恋情相思、离愁别恨等等情感，所以其词多与《花间集》、《阳春集》等相混淆。但是，欧阳修词却又不同于五代词。正如王国维《人间词话》所说的：“词之雅郑，在神不在貌。永叔、少游虽作艳语，终有品格。”试看他的一首深婉挚厚的《蝶恋花》：

庭院深深深几许。杨柳堆烟，帘幕无重数。玉勒雕鞍游冶处。楼高不见章台路。雨横风狂三月暮。门掩黄昏，无计留春住。泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去。

这首词写一个上层妇女的孤独与悲哀。上片写闺中的寂寞与男人在外走马章台、寻欢逐乐的冶游生活。下片写闺中少妇伤春自伤的情感。全词通过风景的描写、环境气氛的烘托与动作的刻画，来展示人物的内心世界，层次分明，笔触细腻，颇为后人赞赏。著名女词人李清照因与丈夫赵明诚长期两地分居，识尽这种愁苦滋味，所以她在《临江仙》词序中说：“欧阳公作《蝶恋花》，有‘深深深几许’之句，余酷爱之，用其语作‘庭院深深’数阕。”可见欧阳修词真是一语道尽了易安的心事。

自古以来，真正的痛苦是在离别之后漫长的孤寂煎熬中所品尝的，所以欧阳修写别后相思的词最为动人。如其《踏莎行》：

候馆梅残，溪桥柳细。草薰风暖摇征辔。离愁渐远渐无穷，迢迢不断如春水。寸寸柔肠，盈盈粉泪。楼高莫近危阑倚。平芜尽处是春山，行人更在春山外。

这首词通过离情别恨来写恋情相思。虽然内容并没有突破《花间集》的樊篱，但构思别致，描写深细，打破了传统词作前景后情的寻常格局。它的上下片分别描写与离别有关的两个场景，并用相思这根线把二者紧密地串连起来，情景交融的艺术手法巧妙地运用于各片之中。上片由景到情，又由情转景，极写行者的离愁。下片从柔肠寸断、以泪洗面，登楼远眺、望而不见，平芜春山、春山之外依次展开，写居者对行人的思念。词中交叉使用比拟手法，以春水喻愁，以春山况远，眼中景与心中情相辅相生，颇饶韵味。

欧阳修既喜欢含蓄蕴藉、雍容典雅的文人化歌词，其创作符合宋词“雅化”的趋势；也对清新朴实、活泼生动的民间词情有独钟，深受民间词风格的影响，其创作表现出趋俗的倾向。这种影响主要体现在以对话构成作品主体、自由大胆地运用口语和应用联章体等等。且看他的《南歌子》：

凤髻金泥带，龙纹玉掌梳。走来窗下笑相扶。爱道“画眉深浅入时无？”弄笔偎人久，描花试手初。等闲妨了绣工夫。笑问“双鸳鸯字怎生书？”

这首词写新婚的吉祥喜庆和新婚夫妇之间融洽无间的生活情态。上片化用唐代朱庆余《近试上张水部》“妆罢低眉问夫婿，画眉深浅入时无”诗意，并把“妆罢”形象化、具体化，写尽新婚夫妇间的蜜意柔情。下片通过描花、刺绣象征爱情的美满，“鸳鸯”两字问得娇憨而富有生趣。词的主体由两段对话构成，语言活泼浅近，细腻传神，极富戏剧性。

而联章体是民间曲子词歌唱的常用形式，是以一组曲子串联起来共同演唱一个主题。依敦煌词来看，联章体有重句联章、定格联章、和声联章等格式。欧阳修主动接受民间词的影响，用联章体创作歌词，为宋词引入了一种新的创作途径。他曾写过两组各十二首《渔家傲》词，分咏十二个月的节令与景物，属于定格联章；晚年定居颖州时写的一组十首《采桑子》词，歌咏颖州西湖的四时美景，则属于重句联章。欧阳修一生宦海沉浮，晚年终于在颖州安定下来。他流连于西湖的湖光山色之中，写了《采桑子》十首，还特意在词前作“西湖念语”，足见对此词的眷爱。且看其《采桑子》之二：

群芳过后西湖好，狼藉残红。飞絮蒙蒙。垂柳阑干尽日风。

笙歌散尽游人去，始觉春空。垂下帘栊。双燕归来细雨中。

向民歌学习的另一种结果必然是不避俚俗。欧阳修大胆地汲取市井语言，创作了大量通俗浅近的词作，其中有许多朴实无华、真挚动人的佳作。其《玉楼春》说：

夜来枕上争闲事。推dao屏山褰绣被。尽人求守不应人，走向碧窗纱下睡。直到起来由自殢。向到夜来真个醉。大家恶发大家休，毕竟到头谁不是。

情人之间怄气斗嘴是司空见惯的。一般词人都是舍弃这些曾经令人不愉快的场面，而专门回味那些甜蜜销魂的细节。欧阳修却捕捉了这样一个别有情趣的场景，通篇运用口语、俗语将场面描绘得活灵活现，传神逼真。

欧阳修是一位富有人格魅力的人。即使遭受挫折，身处逆境，他也能够等闲视之，始终保持着乐观态度和进取精神。初次贬官夷陵，生活在“春风疑不到天涯，二月山城未见花”的艰难环境中，他仍然坚信“野芳虽晚不须嗟”；再次贬官滁州，他成为《丰乐亭记》、《醉翁亭记》中与民同乐的太守；自滁州移镇扬州之后，他又据蜀岗筑平山堂。后来回到朝廷，友人刘敞出知扬州，他写了一首旷达乐观的《朝中措》为刘敞送行：

平山阑槛倚晴空。山色有无中。手种堂前垂柳，别来几度春风。文章太守，挥毫万字，一饮千钟。行乐直须年少，尊前看取衰翁。

这首词中所描述的是作者自己在扬州任上的豪纵形象。与词人开阔澎湃的心胸相适应的，是眼前一览无际的“晴空”，遥望可见的“山色”。“文章太守”的“挥毫万字”、“一饮千钟”的豪情，是一种极度自信的表现。“衰翁”云云，潜含着不伏老的倔强意志。全词表现了作者的豪放性格和一种近乎狂放的姿态。

平山堂前有欧阳修亲手栽种的柳树一株，人称“欧公柳”。后来，薛嗣昌任扬州太守，也在堂前植柳一株，自榜为“薛公柳”，欲与欧阳修相比，人们知道后，没有不讥笑他的。薛嗣昌卸任离开扬州后，他所栽的那棵柳树就被人砍掉了。几十年后，右司郎中糜师旦游览平山堂，看到壁间字画、堂前杨柳都被毁坏不存，便从别处移来十几棵柳树补栽在堂前，并题诗一首：“壁上龙蛇飞去久，堂前杨柳补新来。一生企慕欧阳子，重到平山省后身。”

欧阳修词的创作是具有开拓性的。从题材上看，抒情、写景、言志、述怀，几乎无所拘束；从风格上看，雅俗兼收并蓄，或精深雅丽，或浅俗泼辣，或雅俗融合；从形式上看，侧重小令，也有慢词，而且只曲、联章齐头并进。清代冯煦《宋六十一家词选·例言》认为，欧阳修继承了南唐词的传统，“而深致则过之”，这是他超越前人之处；对后世也有较大影响——“即以词言，亦疏隽开子瞻，深婉开少游。”这是对欧阳修词史地位的准确评价。

附注：唐圭璋编纂、王仲闻参订、孔凡礼补辑《全宋词》收录欧阳修词241首。

摘要：宋代歌妓由于抒写离情别绪、应对酒筵歌席和显示智慧才华的需要，创作了不少闺怨相思、述怀言志和寄赠酬答词，表现出抒情浓烈奔放、语言浅白直率、感情真挚深厚的艺术特点，反映了她们的思想情绪和文化素养，以及在宋代词坛上所处的地位。

中图分类号：I207.23文献标识码：A

歌妓的文学创作活动，几乎与歌妓制度的发展成同步演进的态势。西晋时，石崇的家妓绿珠所写的一首《懊侬歌》，揭开了歌妓诗文创作的早期一页。而进入唐宋两代，随着文学风气的普及，歌妓也步入了诗词创作的行列。就宋代歌妓的创作来说，《全宋词》收录了23名歌妓的23首词作（其中一首分隶于两人名下）和5首残篇。流传下来的歌妓词数量虽然不多，也可见当时歌妓们词创作的繁盛。面对这些特殊作者的作品，我们自然也应当给予恰如其分的评价，作为我们考察词与歌妓关系的又一个重要论题。

一、歌妓的创作动机

歌妓作词，从创作动机来看，与普通词人具有相同的特点，既有出于抒情的需要，也有出于某些实用的目的。有时两者又是交织在一起的。归纳起来，主要有下述三个方面。

（一）抒写离情别绪

歌妓的交往对象以文人士大夫为主，随着时间的延续，歌妓与文人士大夫难免会产生感情，因此，她们便作词抒发这种感情。其以词酬答的对象也就以文人士大夫为主，尤其是当这些文人士大夫或离任、或就职他乡之时，她们就纷纷以词相送，表达离愁。如成都歌妓陈凤仪的《一络索·送蜀守蒋龙图》[1](P215)词即是一例。词曰：

蜀江\*浓如雾。拥双旌归去。海棠也似别君难，一点点、啼红雨。此去马蹄何处。沙堤新路。禁林赐宴赏花时，还忆着、西楼否。

这首词表达了一种难舍难分的离愁别绪。又如陆藻侍儿美奴的《卜算子》[1](P781)词，也是一首抒写离愁别绪的词作：

送我出东门，乍别长安道。两岸垂杨锁暮烟，正是秋光老。一曲古阳关，莫惜金尊倒。君向潇湘我向秦，鱼雁何时到。

（二）应对酒筵歌席

歌妓作词的另一个主要动机，便是为了侑觞劝酒。这类词大多数缺少真情，只是为了向客人一献殷勤而已。然而，对这些歌妓来说，这样的词又不能不写。因为，这既是她们谋生的需要，又是她们藉以提高自己身价的手段。故而这类词就数量而言是不少的。

北宋泸南歌妓盼盼曾经为“侑涪翁”作词一首。据宋杨湜《古今词话》记载，黄庭坚到泸南（今四川泸州）时，遇见了官妓盼盼。黄庭坚在酒宴上写了一首《浣溪沙》（脚上鞋儿四寸罗）词赠与盼盼，并令盼盼唱词侑觞，盼盼即席作了这首《惜花容》（《玉楼春》）[2](P32)词：

少年看花双鬓绿。走马章台管弦逐。而今老更惜花深，终日看花看不足。坐中美女颜如玉。为我一歌金缕曲。归时压得帽檐欹，头上春风红簌簌。

又如成都官妓赵才卿，据宋杨湜《古今词话》记载：“成都官妓赵才卿，性黠慧，有词速敏。帅府作会以送都钤，帅命才卿作词，应命立就《燕归梁》。”[2](P44)词曰：

细柳营中有亚夫。华宴簇名姝。雅歌长许佐投壶。无一日、不欢娱。汉王拓境思名将，捧飞诏欲登途。从前密约尽成虚。空赢得、泪流珠。

而“都钤览之，大赏其才，以饮器数百厚遗，帅府亦赏叹焉”。

（三）显示智慧才华

宋代歌妓有很多是富有才华的，他们在与文人士大夫的交往中，常常表现出过人的智慧和才情。如杭州歌妓琴操当场改词的故事，就很说明问题。据宋吴曾《能改斋漫录》卷十六记载：“杭之西湖，有一倅闲唱少游《满庭芳》，偶然误举一韵云：‘画角声断斜阳。’妓琴操在侧云：‘画角声断谯门，非斜阳也。’倅因戏之曰：‘尔可改韵否？’琴即改作阳字韵。”[2](P138)词曰：

山抹微云，天连衰草，画角声断斜阳。暂停征辔，聊共饮离觞。多少蓬莱旧侣，频回首、烟霭茫茫。孤村里，寒鸦万点，流水绕红墙。魂伤。当此际，轻分罗带，暗解香囊。漫赢得，青楼薄幸名狂。此去何时见也？襟袖上、空有余香。伤心处，高城望断，灯火已昏黄。

琴操虽然是歌妓，但与苏东坡常有往来，作诗填词也是常有的事；且琴操生性聪慧，为他人所不及。所以，她将词中稍改数字，却并不伤词意，苏东坡听了也十分赞赏。

又如天台营妓严蕊，也很有才华。据宋周密《齐东野语》卷二十记载：“严蕊字幼芳，善琴弈歌舞、丝竹书画，色艺冠一时。间作诗词有新语，颇通古今。……七夕，郡斋开宴，坐有谢元卿者，豪士也，夙闻其名，因命之赋词，以己之姓为韵。酒方行，而已成《鹊桥仙》。”[3](P375－376)词云：

碧梧初出，桂花才吐，池上水花微谢。穿针人在合huan楼，正月露、玉盘高泻。蛛忙鹊懒，耕慵织倦，空做古今佳话。人间刚道隔年期，指天上、方才隔夜。

严蕊唱罢，谢元卿对其才华十分赞赏，并“为之心醉，留其家半载，尽客囊橐馈赠之而归”。

二、歌妓的创作内容

众所周知，文学作品应该是作者真情流露的结晶，所谓“言为心声”是也。但是在具体的创作实践中，却未必都是如此，即使是最伟大的诗人或作家，就其全部的创作实践来看，也难免会推出一些言不由衷的应景、应酬之作。而这些作品的一个致命弱点就是缺少真正的艺术情感，或者显得做作腻味，或者显得索然无味。宋代歌妓的词作，从其情感的表达方式及其成分结构来看，同样也是显现出真假参半、虚实不一的现象，其中既有真情实感的流露，也有虚情假意的编织。前者主要表现了歌妓对爱情的幻想和对命运的悲叹，后者则表现为对一些士大夫的奉承和应酬。

（一）闺怨相思词

自古以来，爱情始终是人类生活中的一个美好主题。歌妓，作为滚滚红尘中的特殊群体，由于她们身份特殊，爱情对她们来说，大都只是一种可望而不可及的幻想。她们有些人即使得遇知音，却为社会时俗所阻，未能结成良缘，以致造成终身悲苦：有的孤寂一生，有的相思成疾，有的因此而自杀。如歌妓盼奴爱上太学生赵不敏，资助其完成学业，然而，赵却为官三年不归，盼奴因思念成疾而卒。“易求无价宝，难得有心郎”（唐鱼玄机《赠邻女》），这便是无数歌妓痛苦经验的总结。对此，她们在词中不断地吟诵着相思之苦和幽怨之情，令人为之动容和心酸。杭州歌妓乐婉和长安名妓聂胜琼都曾经借词述情，而且是辞美情真，备受注目。如乐婉的《卜算子·答施》词写道：

相思似海深，旧事如天远。泪滴千千万万行，更使人、愁肠断。要见无因见，了拚终难拚。若是前生未有缘，待重结、来生愿。

据宋杨湜《古今词话》记载，乐婉曾经与一位施监酒相识相恋，但是很快就天各一方，于是在两人的文字交往中，乐婉写下了这首思念之作：往事虽然已经过了很久，但是情谊依旧；无奈无缘再见，只好寄情于来生。[2](P44)

聂胜琼的《鹧鸪天·寄李之问》词更是一首难得的佳作，词云：

玉惨花愁出凤城。莲花楼下柳青青。尊前一唱阳关后，别个人人第五程。寻好梦，梦难成。况谁知我此时情。枕前泪共帘前雨，隔个窗儿滴到明。

据宋杨湜《古今词话》记载，都下名娼聂胜琼与李之问相悦相恋，“李将行，胜琼送之别，饮于莲花楼，唱一词，末句曰：‘无计留君住，奈何无计随君去。’李复留经月，为细君督归甚切，遂别。不旬日，聂作一词以寄之，名《鹧鸪天》。”在这首别后相思之作中，聂胜琼以清新、流畅的语言，将她的那份深情含蓄地表达出来，尤其是末尾两句，更是让人产生共鸣。后来，“李在中路得之，藏于箧间。抵家为其妻所得，因问之，具以实告。妻喜其语句清健，遂出妆奁资募，后往京师取归。琼至，即弃冠栉，损其妆饰，奉承李公之室以主母礼，大和悦焉。”[2](P43－44)最后得到了一个较好的结局。

然而，爱情虽然令歌妓们遐想，但对于绝大多数歌妓而言，遐想之后便是无穷的无奈。据宋周密《齐东野语》卷十一记载：“放翁客自蜀挟一妓归，蓄之别室，率数日一往。偶因病少疏，妓颇疑之，客作词自解，妓即韵答之。”[3](P195)这位蜀妓所作便是这首《鹊桥仙》词：

说盟说誓。说情说意。动便春愁满纸。多应念得脱空经，是那个、先生教底。不茶不饭，不言不语，一味供他憔悴。相思已是不曾闲，又那得、功夫咒你。

以往，不少女作者在反映思妇心境时，常常着力表现亲人远别在自己心头引起的浓重难舍的忧戚伤感。她们以富于哀愁色彩的词句抒写一腔苦情，极言内心伤痛，有时虽然暗含着对与亲人团聚的期待，但那期望往往连作者自己也觉得十分渺茫。因而，抒情女主人公流露出来的常常是一种近乎无望的悲哀或一种难得归宿的思恋。而上述三位歌妓所遭遇的感情经历，比以往女性作者更加无望、乃至绝望。因为，她们的社会地位决定了她们只能成为一些男子一时宠爱的对象，很难像普通女子那样有重归于好的一天。于是，在她们的这三首词中，都表现了对爱情既渴望又失望的心理。

（二）述怀言志词

歌妓生活在社会最底层，饱尝了人间的辛酸苦辣，她们没有独立的人格（如家妓），可以任人随意买卖，随便送人，视为“牲畜”、“赌品”。三国魏时曹璋就曾经以一名歌妓换了一匹白鹘马；唐代严续将歌妓与唐高宗的犀带作为呼卢时的赌品。赌输后，将歌妓送给了唐高宗。宋代仍然是鄙视歌妓，士吏不愿娶之为妇，认为有污门庭，有辱祖宗。有些士吏虽然与歌妓一朝共眠，最终还是将其抛弃。成都歌妓赵才卿就曾无奈地说：“从前密约尽成虚，空赢得泪流珠。”（《燕归梁》）那么，是什么原因造成她们如此痛苦的现状呢？显然，这不是她们自己的过错。而是由于封建时代没有给歌妓提供争取自由、平等爱情的条件，也没有给她们提供做一个具有独立人格的人的环境。对此，歌妓们深深地感到命运不公，常以诗词作为抗争的手段。南宋天台营妓严蕊的《卜算子》词便是其中的典型一例。据宋周密《齐东野语》卷二十记载：“朱晦庵以使节行部至台，欲摭与正之罪，遂指其尝与蕊为滥。系狱月余，蕊虽备受棰楚，而一语不及唐，然犹不免受杖。移籍绍兴，且复就越置狱，鞫之，久不得其情。狱吏因好言诱之曰：‘汝何不早认，亦不过杖罪。况已经断，罪不重科，何为受此辛苦邪？’蕊答云：‘身为贱妓，纵是与太守有滥，科亦不至死罪。然是非真伪，岂可妄言以污士大夫，虽死不可诬也。’其辞既坚，于是再痛杖之，仍系于狱。两月之间，一再受杖，委顿几死，然声价愈腾，至彻阜陵之听。未几，朱公改除，而岳霖商卿为宪，因贺朔之际，怜其病瘁，命之作词自陈。蕊略不构思，即口占《卜算子》。……即日判令从良。继而宗室近属，纳为小妇以终身焉。”[3](P376)词曰：

不是爱风尘，似被前身误。花落花开自有时，总是东君主。去也终须去。住也如何住。若得山花插满头，莫问奴归处。

此词开头的“不是爱风尘，似被前身误”，道出了众多歌妓的自我感叹：她们并不是天生下贱的女人，即使是在目前的境地，她们仍然在苦苦地等待着理想的归宿。“若得山花插满头，莫问奴归处”，是说只要让我获得自由，不要问我到哪里去，哪怕是嫁个山野村夫也胜过那强颜欢笑的屈辱生活。

又如营妓马琼琼词。据清徐轨《词苑丛谈》卷七记载：“营妓马琼琼，归朱延之。延之因辟二阁：东阁正室居之，琼琼居西阁。延之之任南昌，琼以梅雪扇题辞寄之。……延之详词意，知西阁为东阁摧挫，遂休官归家。置酒会二阁曰：‘昨见西阁所寄雪梅词，使人不遑寝食。’东阁乃曰：‘君今仕矣，试为判断此事，据西阁所云，梅雪孰是也？’延之遂作《浣溪沙》一阕以示二阁云：‘梅正开时雪正狂。两般幽韵孰优长。且宜持酒细端详。梅比雪花输一白，雪如梅蕊少些香。花公非是不思量。’自后，二阁欢会如初。”[4](P443)马琼琼的词是这样写的：

雪梅妒色。雪把梅花相抑勒。梅性温柔。雪压梅花怎起头。芳心欲诉。全仗东君来作主。传语东君。早与梅花作主人。

马琼琼嫁给朱延之作妾后，由于朱延之外出做官，她受到大妻的欺负，因此，她在词中把自己比作梅花，将东阁（大妻）比作雪，说自己性情温柔，受到大妻的欺压，请丈夫为自己作主。而朱延之则用词进行了调停，说二人各有所长，从而化解了二人之间的纠纷。

（三）寄赠酬答词

宋代歌妓为了迎合一些文人士大夫的口味，提高自己的身价，或者是为了某种功利的目的，常常与文人士大夫们作词酬唱。这些酬唱之作，与上述词作相比，就有一个比较明显的不同，那就是缺少真情。如嘉定间的平江妓所作的《贺新郎·送太守》[1](P3524)词：

\*元无主。荷东君、著意看承，等闲分付。多少无情风与浪，又那更、风欺蝶妒。算燕雀、眼前无数。纵使帘栊能爱护，到如今、已是成迟暮。芳草碧，遮归路。看看做到难言处。怕宣郎、旌旗轻转，易歌襦裤。月满西楼弦索静，云蔽昆城阆府。便恁地、一帆轻举。独倚阑干愁拍碎，惨玉容、泪眼如红雨。去与住，两难诉。

又据宋吴曾《能改斋词话》卷一记载：“姑苏官妓姓苏名琼，行第九。蔡元长道过苏州，太守召饮。元长闻琼之能词，命即席为之，乞韵，以九字。”[2](P132)词云：

韩愈文章盖世，谢安情性风liu。良辰美景在西楼。敢劝一卮芳酒。记得南宫高第，弟兄争占鳌头。金炉玉殿瑞香浮。名在甲科第九。

很显然，作者在这首词中除了夸张地赞誉这位蔡大人之外，别无实在内容。由于歌妓是以侑觞劝酒、娱宾遣兴为生存方式的，因此，许多歌妓便在各种不同的场合，以作词为手段，将逢迎溢美之辞充斥于词篇之中，向身边的文人士大夫大献殷勤。

三、歌妓的创作特色

歌妓作为宋词作者队伍中的一个特殊群体，其创作的作品同样也呈现出高低不同的艺术水准。究其原委，既有歌妓自身艺术修养的缘故，更有其创作激情强弱不一的原因，而后者似乎更值得我们探究。歌妓在创作上的主要艺术特色，大致有如下三个方面。

（一）抒情浓烈奔放

由于歌妓们终日混迹于风月场中，故而少有闺阁女子常见的矜持、羞怯之态，思想也较少顾忌，与一般良家女子相比，更缺乏封建教条束缚。所以她们词中的抒情多是浓烈奔放，大胆不羁。如歌妓僧儿的《满庭芳》词。据宋胡仔《苕溪渔隐丛话》后集卷四十记载：“广汉营妓小名僧儿，秀外慧中，善填词。有姓戴者忘其名，两作汉守，宠之。既而得玉局之祠以归，僧儿作《满庭芳》见意。”[5]词云：

团菊苞金，丛兰减翠，画成秋暮风烟。使君归去，千里倍潸然。两度朱幡雁水，全胜得、陶侃当年。如何见，一时盛事，都在送行篇。愁烦。梳洗懒，寻思陪宴，把月湖边。有多少、风liu往事萦牵。闻道霓旌羽驾，看看是、玉局神仙。应相许，冲云破雾，一到洞中天。

永别的哀痛，对幸福的渴望，蕴积到篇末冲云破雾般地爆发了出来。又如长沙妓谭意哥的《长相思令》（旧燕初归）词，其结尾更是揪心地呼喊出：“似恁地人怪憔悴，甘心总为伊呵!”[1](P1354)这种强烈的抒情方式是其它女性词中较少见到的，有着一种近似于豪放的风格。但它又是纯粹出自于男女私情，在浓情的裹缠之下，因无法跳脱开来，而一任浓情宣泄。它实际上并没有“黄河之水天上来”的那种真正意义上的豪气，而只是“蒲苇韧如丝”的强力体现。当然，在宋代歌妓的词作中，除了沪南妓盼盼的《惜花容》词以外，只有陆藻侍儿美奴的两首词意蕴较为含蓄隽永。其《如梦令》[1](P1021)词曰：

日暮马嘶人去。船逐清波东注。后夜最高楼，还肯思量人否。无绪。无绪。生怕黄昏疏雨。

小词淡而有味，情韵绵长。这要比平江妓的“惨玉容，泪眼如红雨”（《贺新郎》）、乐婉的“泪滴千千万万行”（《卜算子》）深婉含蓄得多。

（二）语言浅白直率

在宋代，歌妓们行走于勾栏瓦舍之间，嬉笑于杯酒笙歌之际，市井生活的浸染使她们多是用浅白直率的语言去抒情表意。语言的浅白往往会使词作缺乏深美闳约的意蕴，流于浅显粗鄙，但是，如果与真挚的情感相结合，也能产生自然明快的艺术效果。如杭州妓琴操的《卜算子》[1](P465)词云：

欲整别离情，怯对尊中酒。野梵幽幽石上飘，搴落楼头柳。不系黄金绶。粉黛愁成垢。春风三月有时阑，遮不尽、梨花丑。

此词对其“别离情”的描述自然、真切而不造作。又如天台营妓严蕊的《如梦令》词，据宋周密《齐东野语》卷二十所载：“唐与正守台日，酒边，尝命（严蕊）赋红白桃花，即成《如梦令》……与正赏之双缣。”[5](P376)词云：

道是梨花不是。道是杏花不是。白白与红红，别是东风情味。曾记。曾记。人在武陵微醉。

直白无饰的词语与活泼轻快的情调相得益彰。再如前举“放翁客”所恋蜀妓所作《鹊桥仙》（说盟说誓）词，语言纯为白话，一任情性地说开去，言直意切。真是“至情无文，直抒所感，不假修饰而自然动人”（程千帆《宋诗精选》）。

（三）感情真挚深厚

宋代的歌妓们终日面对着送往迎来的生活，缠mian于感情的悲欢离合之中，所以常常被人视为水性杨花之物。然而，对于情感的太多体验，对于悲欢的过多承受，也使得她们比一般的闺阁女子更能品尝出感情的况味。这种被人不齿的风月生活又使她们非常渴望一种真诚的情感从天而降，把她们拯救出来（落籍），因此，对于别人给予的哪怕是一点点情感也都会加倍地珍惜呵护，格外深情地给予回应。如杭州歌妓乐婉“与施酒监善”。对施酒监来说，虽然“识尽千千万万人，终不似，伊家好”，但他与乐婉的相恋也只是萍水相逢的一时艳遇，最终还是要“别你登长道”，弃之而去的（见施酒监《卜算子·赠乐婉，杭妓》词），但乐婉仍在词中尽情倾诉了她那“似海深”的浓情（词见前引）。今生无望，更待来世。这种跨越生死的深情确如汤显祖《牡丹亭题词》所说：“情不知所起，一往而深。生者可以死，死可以生，生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也。”[6](P1)

总之，就整体而言，宋代歌妓的文化素质普遍不高，但是由于她们所处的环境，使她们有机会接触到一些文人士大夫，甚至是一些驰名文坛的大文豪；再加上她们在入青楼、进官府之前，都曾经接受过一定的文化教养，因此，日积月累，也就具备了一些基本的诗乐才能，在唱歌跳舞之外，又能吟诗作词，于是在丰富多彩的宋词中，留下了她们的乐章。当然，从艺术成就的角度来看，这些由歌妓所创作的词作，也许不太令人满意。然而，歌妓的这种创作活动，却从一个方面展示了她们的精神世界，体现了她们在繁荣兴旺的宋代词坛上所处的地位。

参考文献：

[1]唐圭璋．全宋词[M]．北京：中华书局，1999．

[2]唐圭璋．词话丛编[M]．北京：中华书局，1986．

[3]宋·周密．齐东野语[M]．北京：中华书局，1983．

[4]王百里．词苑丛谈校笺[M]．北京：人民文学出版社，1988．

[5]李俊标，方艳．宋歌妓词浅论[J]．安庆师范学院学报，2001，(1)：49－51．

[6]明·汤显祖．牡丹亭[M]．北京：人民文学出版社，1963．

（原载《十堰职业技术学院学报》2005年第2期，署名陈中林，徐胜利）

摘要：宋词的发展繁荣，是以宋代的经济发展和重文轻武政策为前提的，但也离不开歌妓的作用。而歌妓在宋词发展繁荣中的作用，主要体现在发挥词的功能、促进词乐结合、推动词的传播三个方面。

中图分类号：I207.23文献标识码：A

宋词创作的繁荣，是以宋代的经济发展和重文轻武政策为前提的。城市经济的繁荣，大大提高了市民的生活水平；舒适美满的生活，逐渐把他们的兴趣追求转移到了精神娱乐方面。而厚待文人政策的实施，则给文人提供了享受娱乐生活的条件，使他们有足够的物质基础去游山玩水，去举行或者参加诗酒之会。其中，妓乐活动是宋代文人士大夫的重要生活内容。因此，考察宋词繁荣兴盛的原因，我们不能不谈到歌妓在其中所发挥的重要作用。这些作用，主要表现在发挥词的功能、促进词乐结合、推动词的传播等三个方面。

一、发挥词的功能

从宋词创作、传播和接受的情况来看，宋词具有鲜明的社会功能。这种社会功能既表现为侑觞劝酒、劝茶延客、娱宾遣兴和礼仪交际，又服务于词人的生活方式。它的实现，实际上是得力于歌妓的中介作用的。

首先，歌妓以唱词来侑觞劝酒、娱宾遣兴，是宋代社会重要的文化生活方式。如北宋词人黄庭坚的《木兰花令》（庾郎三九常安乐）词就是写的以词侑觞劝酒的情况。词中有云：“尊前见在不饶人，欧舞梅歌君更酌。”词末自注说：“欧、梅，当时二妓也。”[1]（P523）可见，这两位劝酒者是当时地方上的两位歌妓。词人以词作为侑觞劝酒的手段，实际上是通过歌妓的当筵歌唱来实现的。

当然，不同的歌妓在不同的宴饮场合，所歌唱的词作有所不同。有的歌妓是歌唱主人的词作，有的歌妓是歌唱客人的词作，还有的歌妓则是喜欢歌唱一些当时流行的名家词作。而作出这样的选择，既有受命于主人的，也有随歌妓自己所好的。如辛弃疾家的歌妓往往是按照他的要求，歌唱他自己的作品，据宋岳珂《桯史》卷三记载：“稼轩以词名，每燕必命侍妓歌其所作。特好歌《贺新郎》一词。”[2]（P305）这种情况在其他词人身上也不少。宋龚明之《中吴纪闻》卷一云：“吴感，字应之，以文章知名。……有侍妓曰红梅，因以名其阁，尝作《折红梅》词。其词传播人口，春日郡宴，必使人歌之。”[2]（P36）又如郭应祥《鹧鸪天》（我离浏川七载强）词序说：“梦符置酒于野堂，出家妓歌自制词以侑觞。”[1]（P2859）

其次，宋代文人士大夫在宴饮时，一般还有歌妓烹茶、送茶。所以，词的劝茶延客功能的实现，也就与歌妓有着密切的关系。北宋词人黄庭坚就写了多首茶词，而且还为当时的一些著名词人所拟和。陈师道即曾经“同韵和之”，写有《满庭芳》（北苑先春）词，而秦观则受黄庭坚茶词的影响，作有《满庭芳·茶词》：

雅燕飞觞，清谈挥座，使君高会群贤。密云双凤，初破缕金团。窗外炉烟似动，开瓶试、一品香泉。轻淘起，香生玉麈，雪溅紫瓯圆。娇鬟。宜美盼，双擎翠袖，稳步红莲。坐中客翻愁，酒醒歌阑。点上纱笼画烛，花骢弄、月影当轩。频相顾，余欢未尽，欲去且留连。[1]（P597）

此词在内容构成上是宴饮、点茶、送茶、惜别等，是比较典型的茶词。从中我们也可以看到歌妓在这个过程中的作用。苏轼说：“从来佳茗似佳人。”可见以美人来点茶、送茶更增添了茶的“风韵美”。这反映了宋代文人士大夫在酒宴之后，让歌妓及时出来为他们唱词送茶，延客助兴的情况。

而要实现这种娱宾遣兴的功能，与歌妓所歌之词关系十分密切，如果歌妓所选之词不适合当时的情景，其效果便会令人不满。据宋陈世隆《随隐漫录》卷二记载：

庚申八月，太子请两殿幸本宫清霁亭赏芙蓉木樨。韶部头陈盼儿捧牙板歌“寻寻觅觅”一句。上曰：“愁闷之词，非所宜听。”顾太子曰：“可令陈藏一即景撰快活《声声慢》。”[2]（P356）

在此，歌妓陈盼儿在皇室人员的赏花时刻歌唱李清照的《声声慢》词，显然是不合时宜的。所以皇上要求改换节目，请陈郁（号藏一）撰写一首表达愉快之情的《声声慢》。于是，陈郁便写了这首《声声慢·应制赋芙蓉、木樨》词：

澄空初霁，暑退银塘，冰壶雁程寥寞。天阙清芬，何事早飘岩壑。花神更裁丽质，涨红波、一奁梳掠。凉影里，算素娥仙队，似曾相约。闲把两花商略。开时候、羞趁观桃阶药。绿幕黄帘，好顿胆瓶儿著。年年粟金万斛，拒严霜、绵丝围幄。秋富贵，又何妨、与民同乐。[2]（P356）

可以想象，只有像这样的充满太平景象的应制之词，一经歌妓演唱，才能为当时的赏花活动增添欢快的气氛。而陈盼儿原先歌唱的那首词则与此相反，所以不受欢迎。

此外，歌妓不仅依附于词人的家庭生活之中，而且还活动在词人的官宦生涯之中，经常出入官府。因此，每当词人以词来发挥其礼仪交际功能时，歌妓仍然是一个重要的合作伙伴。即使在官府的许多礼仪场合，同样也有歌妓的介入；甚至在官员赴任时，宋人还命官妓作先导相迎。苏轼在杭州任通判时，为迎接从苏州来的新太守杨元素，就曾派一位歌妓前往（《菩萨蛮·杭妓往苏迓新守》）。歌妓在这些场合的欢迎方式自然也是以歌词为主。

歌妓在实现词的礼仪交际功能中的作用，有时还表现在官府所举行的庆典仪式上。据宋杨湜《古今词话》记载，苏轼在东武（今山东密州）任职期间，曾经与民共筑河堤，以抗水灾。在事成之后的庆典上，有一位歌妓主动乞请苏轼作词，并规定词的内容要反映这次抗灾事件。于是，苏轼作《满江红·东武会流杯亭》词以记此事，并“俾妓歌之”。[3]（P28－29）词人的作词与歌妓的歌词，都成了此次庆典活动的组成部分。南宋的张孝祥也曾经与歌妓有过这样的合作。宋周密《癸辛杂识》续集下云：

张于湖知京口，王宣子（佐）代之。多景楼落成，于湖为大书楼匾。公库送银二百两为润笔。于湖却之，但需红罗百匹。于是大宴合乐，酒酣，于湖赋词，命妓合唱，甚欢，遂以红罗百匹犒之。[4]（P209）

在庆祝“多景楼落成”的仪式上，张孝祥挥笔赋词，并“命妓合唱”。在这里，从词人的赋词到歌妓的唱词，毋庸置疑，都是为了能够在多景楼落成仪式上发挥礼仪交际的实用功能，而歌妓的歌词，则使之得以最终地完成。

二、促进词乐结合

宋词与音乐结合的中介是歌妓。歌妓之所以能够在这种新的诗乐结合过程中发挥中介作用，一方面与她们对这些乐曲的传习和演唱有关；另一方面与燕乐乐曲的表演方式和欣赏习惯有关。

燕乐是一种宴享之乐。隋唐时期，人们对音乐的欣赏，大都是在宴饮场合，而且是以“听歌”与“饮酒”并举。因为在他们看来，“听歌”与“饮酒”可以产生同步效应，达到同样的享受。因此，音乐的表演者（歌妓）和欣赏者（文人）便处于一种近距离的时空中间，双方易于交流情思，甚至达到默契的配合。

本来，歌妓在酒宴上歌诗，在唐代即已十分普遍。所以宋王灼《碧鸡漫志》卷一说：“李唐伶伎，取当时名士诗句入歌曲，盖常俗也。”[3]（P78）其所入歌曲者，即以燕乐乐曲为主。《旧唐书》卷一百三十七说李益“每作一篇，为教坊乐人以贿求取，唱为供奉歌词。……‘回乐峰前沙似雪，受降城外月如霜’（《受降城闻笛》）之句，天下以为歌词”。[5]（P3771）歌妓的这种歌唱方式，既对燕乐的推广起到积极的作用，也使燕乐与文学的关系密切起来。

然而，由于燕乐曲调繁复多变，句式整齐的五、七言诗在与之结合时，不可能尽其声音变化之妙。燕乐曲调的多样性与近体诗形式的单一性之间，存在着不可克服的矛盾。这些矛盾既然是在歌妓的演唱实践中显露出来的，自然也就引起了歌妓、乐工的关注和思索。于是，歌妓便在歌法上加以变化。其变换的方法，大致有两种：一是“用虚字呼唤”，即在某一句子中，添以“和声”、“泛声”，或杂以“散声”，如“妃呼希，伊何那”以及“贺贺贺”、“何何何”之类，以应曲度；二是“取其辞与声相叠成音”而歌之。这些经过歌法技术处理的作品，本质上仍然是近体诗。但歌妓的这种尝试，却给诗人的创作带来了新的启示：与其让歌妓将自己的作品被动地去配合某一曲子，还不如主动地“依乐定体”，按谱填词。当然，词人所依的词调，主要是由教坊曲演变而来的。而教坊曲本来就是教坊妓所习之内容。因此，教坊曲演变成唐五代词调，歌妓的作用是不可缺少的，这一作用体现在她们对包括教坊曲在内的燕乐乐调的传播和推广上。

开元、天宝年间的教坊乐曲，据唐崔令钦《教坊记》记载，共有三百余曲。而今，这些教坊曲由歌妓传向社会，其主要的观赏者和接受者，也就由王公贵族转向了文人士大夫。歌妓们为文人士大夫表演这些原本只在宫廷中表演的燕乐曲目，其意义和价值也就不同一般。它开拓了文人的创作思路，刺激了他们的创作yu望，丰富了他们的创作方法。从晚唐五代和宋代词调的实际运用来看，很大部分就来自于教坊曲，共计有七十九曲之多。

如此多的教坊曲能够演变成词调，首先要有一个从教坊内到教坊外的传播过程，否则就无缘与文人见面，更不会被文人所选择和运用。促使这些词调传播的，正是歌妓。当大量的宫妓和教坊妓流落社会，与士大夫的家妓和市井私妓汇合在一起时，便使教坊曲及其他新声的演唱得到了进一步的繁荣。许多歌妓又都有自己特别擅长的歌舞节目，如许永新即以善歌《水调》闻名，人们但闻其声即能判断。据唐段安节《乐府杂录》记载：有一位名叫韦青的歌妓，“避地广陵，因月夜凭栏于小河之上，忽闻舟中奏《水调》者，曰：‘此永新歌也。’乃登舟与永新对泣久之”。[6]（P47）可见，名歌妓的歌唱技艺在社会上的影响是很大的。燕乐曲调的流行，正是依赖于像永新这样的歌妓来实现的。

教坊妓传播教坊曲，并使之成为词人填词所依据的词调，这便是歌妓在词乐结合过程中所起的重要中介作用。除此之外，一般的歌妓也在提供新声、创造词调方面有所作为。歌妓常常与乐工合作，她们比一般词人更懂乐理乐律。有些歌妓还能够制调，如《喝驮子》曲，即是由歌妓创制的。据宋王灼《碧鸡漫志》卷五引《洞微志》云：

此曲单州营妓教头葛大姉所撰新声。梁祖（朱温）作四镇时，驻兵鱼台，值十月二十一生日，大姉献之。梁祖令李振填词，付后骑唱之，以押马队。[3]（P115）

由歌妓自撰的词调大多具有一个明显的特征，那就是非常适合歌唱，正如沈义父《乐府指迷》所说的，“秦楼楚馆所歌之词，多是教坊乐工及市井做赚人所作，只缘音律不差，故多唱之”。[3]（P281）其中的“只缘音律不差”，说明了这些词的音乐特点，与文人的作品相比，这些词在文辞内容上可能不是很优美，但在音律上却很动听，这正是歌妓作为词乐结合的中介者所起的又一作用。她们更多的是关心和重视词的可歌性。这种作用，使词与乐的关系能够长期地保持相辅相成的良性状态。

同时，由于歌妓还与词人在宴饮聚会时共同相处，词人的创作就能够与歌妓的歌唱同步进行。歌妓在词人创作时当场演唱，又为词与音乐的结合起到了重要促进作用。因为此时的词人，其创作更受到歌妓歌词的规范和制约，他必须把歌妓的歌唱因素考虑在内，并且力求完美。词人的这种努力和歌妓的这种作用，在词的成型阶段，具有决定性的意义，它使词逐渐成为一门兼有音乐与文学双重特性的文学样式。

三、推动词的传播

众所周知，不同体裁的文学作品，其传播方式是不一样的。这主要取决于其自身的艺术型态。一般来说，诗文传播主要是通过文本作书面的传播，即凭借抄本、刻本的流传而实现其传播的目的。而宋词则有所不同。它是音乐文学，既具有文学的特性，又具有音乐的特点。这就决定了宋词的传播，一方面既与一般的诗文传播有相同的地方；另一方面又有自己的特点：即传之歌喉，播之管弦。用词人自己的话来说，就是“自作清歌传皓齿”和“小词流入管弦声”。换言之，宋词的传播常常需要一个书面文字以外的特殊传播者。这个特殊传播者，便是天赐“皓齿”和擅长“管弦声”的歌妓。

在宋代，由于歌妓常常充当词的第一传播者，才使得词的传播形成了自己独特的方式：一是以抄本和刻本为媒介的静态传播；二是以歌妓为中介的动态传播。

一般来说，从词人创造出作品，到抄本、刻本的产生，往往需要一段较长的时间。在这些抄本和刻本产生之前，词的传播便只有依赖歌妓的歌唱来实现。这是一个直接以歌妓为媒介的动态传播范式：词—→歌妓—→听众。而词的传播之所以能够以这样一个方式进行，一方面是由于词本身所具有的音乐特征，另一方面是缘于歌妓和词人的密切联系，无论是词人的日常生活还是公务活动，歌妓经常陪伴在词人左右。因此，词的传播便通过这些紧随词人、能歌善舞的歌妓来实现。

在宋代，歌妓的从艺活动具有颇为浓厚的商业化倾向，歌妓之间也存在着竞争。谁要是能够率先得到名家的词作，尤其是一些专为应歌而作的词，她们就可以身价倍增。柳永就是被众多歌妓追逐的对象之一，歌妓们“每得新腔，必求永为词”。因为她们“爱其词名，能移宫换羽，一经品题，声价十倍”。如张先的《碧牡丹·晏同叔出姬》词写道：“步帐摇红绮。晓月堕，沉烟砌。缓板香檀，唱彻伊家新制。”词中所写即是歌妓在晏殊招待张先的宴会上，歌唱晏殊新词的情景。又如柳永的《满朝欢》词云：“因念秦楼彩凤，楚观朝云，往昔曾迷歌笑。”歌妓的当场演唱，自然使这些新创作的词以最快的速度流传。

当然，由于传播环境的不同，词的接受者也有所不同。在贵族的家宴或聚会等一些规模较小的场合，词的接受者，大都是一些文化水准较高的士大夫，包括词作者本人在内。而在另一种环境中，如勾栏瓦舍及酒楼茶馆，不仅规模较大，而且对象也以市民为主。这些接受者，一般来说，文化水准较低。因此，歌妓在这些不同的场合唱词，其传播的意义和作用也有所区别。

在前一种场合，歌妓的唱词，有时还会反过来对词人的创作产生能动作用。词人通过歌妓的演唱来进一步审视和观照自己的作品，从而使之在文辞和韵律的结合方面更趋谐合。本来，词人对此在其创作的一开始就是十分明确的，如刘克庄所说的那样，“词当叶律，使雪儿、啭春莺辈可歌”。但是，作品的实际效果是否“叶律”，还需要经过歌妓的验证。据张炎《词源》记载，张炎的父亲张枢晓畅音律，每作一词，必使歌者按照相应的音律、节奏加以验唱，稍有不协，随即改正。经过这样一番修正，词的艺术水准当然有所提高，同时，也更会被人传唱。

在后一种场合，即所谓的勾栏瓦舍及酒楼茶馆，歌妓对词的传唱作用，则主要是为市民听众提供娱乐和消遣。这在宋孟元老《东京梦华录》和周密《武林旧事》等宋人的笔记中都有十分形象、生动的记载。《东京梦华录》称当时的东京“新声巧笑于柳陌花衢，按管调弦于茶坊酒肆”。[7]（P3）所谓“新声巧笑”和“按管调弦”，即是指歌妓唱词的情景。《武林旧事》卷六也描写了南宋歌妓在都城内的“熙春楼”、“三元楼”、“五闲楼”、“赏心楼”等处唱词的场面。指出：“歌管欢笑之声，每夕达旦，往往与朝天车马相接。虽风雨暑雪，不少减也。”[7]（P408）歌妓在这种场合的唱词，从传播的角度来说，其意义更大。

接受者队伍的增大，意味着传播面的扩大。而这些效果的取得，歌妓功不可没。因为，如果没有这些歌妓的广泛传唱，一般的市民还不可能直接从词集等文字媒介来接受词。因此，歌妓面向大众的唱词活动，使词的传播达到了理想的效果。

综上所述，由于歌妓对宋词的发展繁荣发挥着如此重要的作用，因此，我们在考察宋词发展繁荣的原因时，探讨歌妓与词的关系就不是没有价值的事了。

参考文献：

[1]唐圭璋．全宋词[M]．北京：中华书局，1999．

[2]唐圭璋．宋词纪事[M]．上海古籍出版社，1982．

[3]唐圭璋．词话丛编[M]．北京：中华书局，1986．

[4]宋·周密．癸辛杂识[M]．北京：中华书局，1988．

[5]后晋·刘昫．旧唐书[M]．北京：中华书局，1975．

[6]中国戏曲研究院．中国古典戏曲论著集成[M]．北京：中国戏剧出版社，1959．

[7]宋·孟元老，等．东京梦华录（外四种）[M]．北京：文化艺术出版社，1998．

（原载《平原大学学报》2005年第4期，署名陈中林，徐胜利）

摘要：苏轼在诗词文赋中反复吟唱“归去”，却终生未曾真正归隐。这种仕与隐的矛盾心理在谪居黄州时期表现尤为突出。苏轼黄州词中的归隐情结，集中反映了士大夫文人追求人生理想，完善自我人格的精神需求。而苏轼正是凭借这一时期的创作成就，成为宋代士大夫文化的典型代表。

中图分类号：I207.23文献标识码：A

苏轼一方面是忠君爱国、抱负满怀、学优则仕、谨守儒家“修齐治平”思想的人物，另一方面却在诗词文赋中反复吟唱“归去”，俨然一个陶渊明式的隐士。以邹同庆、王宗堂《苏轼词编年校注》为例，在苏轼的全部350首词作中，有87首词101次使用了“归”字，扣除15首词中15次与归隐思想无关的“归”字，仍有72首，占全部词作的五分之一。而以其他词语如“隐”、“还”、“逝”等咏叹归隐主题的还没有计算在内。可见，苏轼确实有着一个归隐情结，而且这种情结伴随他的一生并随着不同时期而变化：由早期的思乡、归耕的具体寄托到黄州时期（含离黄赴汝途中及居住常州期间）的“聊从造物游”（《菩萨蛮》）的超脱，再到晚年的“北归”与“天涯未觉远”（《发广州》）的同一。在仕与隐的天平上，苏轼并没有找到倾向任何一方的答案。其中，又以谪居黄州时期为最具代表性。

一、苏轼归隐情结的文字表述

苏轼“学道忘忧，一念还成不自由”（《减字木兰花》），他的这首“彭门留别”竟成谶语。写作此词之后三个月，就发生了“乌台诗案”，随后是贬谪黄州。谪居黄州时期是苏轼一生创作的高峰，也是思想的高峰，如同苏辙所说：“自其斥居东坡，其学日进，沛然如川之方至。”[1]（P62）苏轼由州守而为罪人，以文坛领袖而被贬谪流放，以至“梦绕云山心似鹿，魂惊汤火命如鸡”（《予以事系御史台狱……》）。可见这对于其心灵的打击是何等的沉重。由前期的对于仕宦人生的反思，到“聊从造物游”的实践，苏轼的思想更深邃也更迷惘、更敏锐也更困惑，他的诗词文赋都达到了前所未有的境界。就归隐情结来说，苏轼似乎从某种外在形式上看已经实现了这种夙愿（尽管无论是肉体还是精神都不是自由的），但他的“归去”情结反而日趋深沉，在谪居黄州的五年多时间，他仅在词作中就有31首41次使用了“归”字，其中7首还多次使用（1首使用4次，1首使用3次，5首使用2次）[2]（P272－571），这说明他认为自己并没有“归去”而更为恳切地寻觅着归宿：

（A）谪居黄州期间所作：

1、尘世难逢开口笑。年少。ju花须插满头归。（《定风波·重阳括杜牧之诗》）

2、归不恨开迟。迟开恨不归。（《菩萨蛮·回文冬闺怨》）

3、推手从归去，无泪与君倾。（《水调歌头·欧阳文忠公……》）

4、君是南山遗爱守，我为剑外思归客。（《满江红·寄鄂州朱使君寿昌》）

5、五湖闻道，扁舟归去，仍携西子。（《水龙吟·闾丘大夫孝终公显……》）

6、回首向来潇洒处。归去。也无风雨也无晴。（《定风波·三月七日……》）

7、老去才都尽，归来计未成。（《南歌子·再用前韵》）

8、斜风细雨不须归。（《浣溪沙·玄真子……》）

9、渔父醉，蓑衣舞。醉里却寻归路。（《渔父》）

10、红酒白鱼暮归。归暮。归暮。长笛一声何处。（《调笑令》）

11、归雁。归雁。饮啄江南南岸。（《调笑令》）

12、归去来，谁不遣君归。……征夫指余归路，门前笑语喧童稚。……噫。归去来兮。我今忘我兼忘世。（《哨遍·陶渊明赋归去来……》）

13、临水纵横回晚鞚。归来转觉情怀动。（《渔家傲》）

14、便欲乘风，翻然归去，何用骑鹏翼？（《念奴娇·中秋》）

15、冥漠重泉哭不闻，潇潇暮雨人归去。（《瑞鹧鸪·与郭生游寒溪……》）

16、闲驾彩鸾归去、趁新年。（《南歌子·黄州腊八日饮怀民小阁》）

17、江南游女。问我何年归得去。……莲步轻飞。迁客今朝始是归。（《减字木兰花》）

18、归去无眠。一夜余音在耳边。（《减字木兰花·琴》）

19、归去来兮，吾归何处？万里家在岷峨。（《满庭芳·元丰七年……》）

（B）离黄赴汝途中所作：

20、北客明朝归去、雁南翔。（《南歌子·别润守许仲途》）

21、有书仍懒著。水调歌归去。（《菩萨蛮》）

22、家何在，因君问我，归梦绕松杉。（《满庭芳·余年十七……》）

23、能使江东归老客，迟留。（《南乡子·宿州上元》）

24、归去来兮，清溪无底，上有千仞嵯峨。……长风万里，归马驻平坡。（《满庭芳·余谪黄州五年……》）

25、尊酒不空田百亩。归来分得闲中趣。（《蝶恋花·述怀》）

26、羁舍留连归计未。梦断魂消，一枕相思泪。（《蝶恋花》）

（C）与隐逸无关的“归”字：

27、雪床初下瓦跳珠。归来冰颗乱粘须。（《浣溪沙·十一月二日……》）

28、夜饮东坡醒复醉，归来仿佛三更。（《临江仙·夜归临皋》）

29、娥眉新作十分妍。走马归来便面。（《西江月·姑熟再见胜之，次前韵》）

30、一梦江湖费五年。归来风物故依然。（《浣溪沙·和前韵》）

31、飞鸿落照，相将归去。（《行香子·与泗守过南山晚归作》）

所谓归隐，大都是指功成身退的行为。而苏轼在谪居黄州时期对于人生的思索，他的归隐情结，其轸域则更为广泛，可以概括为如下两个主要方面：

首先是关于仙道：“乌台诗案”之后到达黄州的第一首词作就是表达他对于仙道修为的《临江仙》：“十年不见紫云车。龙丘新洞府，铅鼎养丹砂。”以后，又有许多此类作品，如：

风回仙驭云开扇。更阑月堕星河转。枕上梦魂惊。晓来疏雨零。相逢虽草草。长共天难老。终不羡人间。人间日似年。（《菩萨蛮》）

此处说得很明白，他之所以“终不羡人间”，是因为“人间日似年”，具体来说，是因为“枕上梦魂惊”，是因为精神不自由，因为动辄得咎。所以他有时候会“乘鸾来去，人在清凉国”，想像着飞升到月亮上，从月亮俯瞰人间：“江山如画，望中烟树历历。”（《念奴娇·中秋》）但是，这些向往，仅仅是苏轼痛苦心灵的表现而已。苏轼对“羽化而登仙”（《赤壁赋》）是根本不相信的，因为苏轼毕竟不是李白，不可以成为真正的道士，他对于仙道的虚渺是有清醒认识的。所以他在《哨遍》词中说：“神仙知在何处？富贵非吾志。但知临水登山啸咏，自引壶觞自醉。”这并非虚言，而是实情。

其次是买田归隐：那首著名的《定风波》（莫听穿林打叶声）词，就是去“相田”途中遇雨而作，后来苏轼在词中又说：“阳羡姑苏已买田。”（《浣溪沙·送叶淳老》）苏轼以买田寻求归宿，既是流放时期生活的需要，也是他长期企慕渊明、渴望归隐的必然。他在黄州躬耕东坡，既“治东坡”，又“筑雪堂于上”（《哨遍》），在开垦东坡的田地中，感受到陶渊明式的喜悦：

梦中了了醉中醒。只渊明。是前生。走遍人间，依旧却躬耕。昨夜东坡春雨足，鸟鹊喜，报新晴。雪堂西畔暗泉鸣。北山倾。小溪横。南望亭丘，孤秀耸曾城。都是斜川当日境，吾老矣，寄余龄。（《江城子》）

从表面上看，这像是真正的隐士，其实，苏轼从来没有真正地想做一个隐士。对“归去”的反复吟唱，只是他对陶渊明代表的士人出世精神的积淀与发展而已。他在精神上积淀了陶渊明的出世精神和士人品格，又融汇了自己的人生观念和时代精神，形成一种新的士人品格及新的人生认识。其中含有“人生如梦”的时代悲哀与人生悲哀，也含有“溪山好处便为家”（《临江仙·龙丘子……》）的超脱旷达。人生如梦的观念，大致从徐州后期开始：“休言万事转头空，未转头时皆梦”（扬州作《西江月·平山堂》）；“古今如梦，何曾梦觉，但有旧欢新怨”（徐州作《永遇乐》）。到了黄州之后，则更为频繁，更为深刻：“世事一场大梦，人生几度新凉”（《西江月·黄州中秋》）。这种人生如梦之感伴随着生命的萧瑟：“夜来风叶已鸣廊，看取眉头鬓上”（《西江月》），伴随着政治理想的破灭感：“中秋谁与共孤光，把盏凄然北望”（《西江月》）；一直到“大江东去”那豪放千古的著名词作之后的“灰暗的尾巴”：“人生如梦，一尊还酹江月”（《念奴娇·赤壁怀古）。“人生如梦”的观念，使苏轼摆脱了政治理想破灭的惶惑：“梦里栩然蝴蝶、一身轻”（《南歌子》），从而成为实现旷达的武器，达到了“也无风雨也无晴”（《定风波》）的境界。

二、苏轼归隐情结的思想根源

苏轼的归隐情结几乎从他一踏入仕途就已经产生，并且伴随了他的一生。无论是不得意时的仕宦（如通判杭州和知州密徐时期），还是痛苦的黄州惠州儋州的贬谪，抑或是较为得意的元祐时期，“归去”始终是他才下眉头却上心头的难以挥去的情结。

苏轼词所展示的“归去”似乎是一个不断流动变化着的概念，很难纳入一个固定的思维轨迹：早期的“归去”，以对于故乡的思念为基本内涵；知州密徐湖时期，则开始出现故乡千里、佳处迟留的喟叹，标志着由具体的故乡之思到随遇而安的旷达之感的转型。谪居黄州时期，苏轼的归隐情结呈现了内涵深化而拓展的特点。所谓深化，是他既有思乡的痛苦又有躬耕田园的快乐。思乡日益哀切，如孤鸿之哀，旷达则身世两忘，“也无风雨也无晴”。所谓拓展，则是苏轼将种种人生的思索融入归隐情结之中，或说是将对于仕与隐关系的思索，拓展到对于人生终极目的的思索，对于人生终极关怀的思索，所以才会有人生如梦等等的命题。至于晚年，则是北归的寄托与“风乎悬瀑下，却行咏而归”（《和陶归园田居》六首）的互补。

苏轼评论陶渊明，称其“欲隐则隐，欲仕则仕”，这分明是他“欲去又还不去”（《昭君怨》），“欲隐难隐，欲仕难仕”心态的表现。苏轼自从踏上仕途，除了服丧与流放之外，终生都积极从政而且颇有政绩，说明了他的“欲仕则仕”；苏轼词中反复出现的归隐情结以及诗文中更多的对“归去”的咏叹，反映了他对于归隐的渴望。这正是他“欲仕则仕”却不以仕为人生目的，“欲隐则隐”也不以隐为人生目的的政治表达。熙宁变法时期，如果他苟从王安石就不会有“乌台诗案”和黄州流放；元祐更化时期，如果他苟从司马光则不用屡求外放。这种“独立不随”的精神，在苏轼词中的表达就是“拣尽寒枝不肯栖，寂寞沙洲冷”（《卜算子》），也就是“自怜冰脸不时宜”，“尚馀孤瘦雪霜姿”（《定风波·咏红梅》），其中的主要支持力量就是归隐情结。因为，士人如果不以仕宦为人生目的，自然就把功名看得轻了；如果随时有着“欲隐则隐”的情怀，则自然不会阿谀苟合、随波逐流。因此，旷达的体认与隐含的悲哀才是一个完整的归隐情结，才能体现一个完整的东坡。究其原因，首先是时代的环境制约，其次是个人的性格所致。

（一）历史文化原因

首先，士大夫阶层的兴起，是苏轼归隐情结产生的重要因素。宋代之后，中国已经没有封建世族，亦无世家门第观念，几乎所有的政府官员都通过科举出身。苏轼《赵德麟字序》指出：“宋有天下百余年，所与分天工治民事者，皆取之疏远侧微，而不私其亲。故宗室之贤，未有以勋名闻者。神宗皇帝……增立教养选举之法，所以封植而琢磨之者甚备。”[3]（P336）这样，作为知识分子的士，就由先秦时期苏秦张仪所代表的只有急功近利的游士、魏晋六朝世代相袭的士族（世族），与唐代再次走入世俗和功利的功名之士，而变为宋代的士大夫。以宋代为起点，士大夫以负起对天下的责任自许，普遍表现出以天下为己任的使命感。

其次，宋儒的“修齐治平”思想，是苏轼归隐情结的决定因素之一。宋儒讲究的是“修己”之后方能“治人”，修己是出世，治人是入世。如欲入世，首先须有出世的思想修养。这样，宋代儒家思想本身就含纳了出世的思想，而且是其重要的根基。这种思想首先是从科举的变化而来。宋代科举以《四书》取代了《五经》。那么，为何以《大学》为第一篇呢？这是因为个人必须与社会国家发生联系，如果没有《大学》只有《中庸》，则会流于只讲个人、没有“大我”观念。而宋代外患严重，民族危机很深，我们不能想像当时的思想家专讲“小我”，不要“大我”。这是苏轼一生终于不能归隐的深层时代原因。

再次，三教互补的宋代哲学，也是苏轼归隐情结的一个重要决定因素。宋代之前，虽然也是儒道互补，却不是在一个空间的互补：先秦时期，百家争鸣，各呈异彩；秦代以吏为师，法家思想是国家哲学；汉武帝之后，独尊儒术四百年；魏晋则是儒家解构、道家兴盛的时代；六朝时期，佛学东渐，是佛教的时代；唐代则或道或释或儒；只有到了宋代，儒道释三家才在一个时空中并存，此时，三教彼此影响，一方面走上世俗化，一方面重视个人或自我。儒家讲“修齐治平”，不能脱离世界；庄子则是世界的旁观者，认为社会是妨害个人自由的，要作逍遥游；禅宗教人回到世界中去，认为砍柴担米就是“道”，平常心就是“道”。苏轼在《庄子祠堂记》中，曾反驳有人认为庄子作《渔父》等篇“以诋訾孔子之徒，以明老子之术”，认为“此知庄子之粗者”，并提出：“余以为庄子盖助孔子者。”[3]（P347）这显然是对于宋代哲学特点的认知建构。从仕隐情结来说，苏轼正是三者的统一，他的“砍柴担米”可以是从政入世，也可以是贬谪流放。可以在华堂之上，在华堂之上则不改麋鹿之姿；也可以在草野之中，在草野之中则是“我欲醉眠芳草”。苏轼仕隐情结的难分难解，可以在这里得到时代的哲学解释。

（二）思想性格原因

苏轼归隐情结的形成，与他的思想性格、家庭环境及平生遭际都有关系。苏轼拥有富于野性的自由性格，这种性格的形成与他出生在偏远的眉山有着密切的关系。他从小与子由快乐的野玩培育了他不受羁绊的自由精神。这种自由的、富于野性的生活，使苏轼终生受益。苏轼的一生，虽然自出仕之后，不是做官就是流放，但流放中也仍然有着官员的身份，这样，苏轼的士大夫以天下为己任和修身治人精神与个人儒道遭际所综合铸造的内心世界，便造就了他的仕进精神；而对于“小我”的品格追求，则会不断地向他发出“归去”的呼唤。特别是官场上戴有面具的生活，那种尔虞我诈、相互排挤更与苏轼自由的个性发生了冲突。如苏轼词的“觉来幽梦无人说。此生飘荡何时歇。家在西南，常作东南别”（《醉落魄·述怀》），即表达了对“面具”的厌烦。而词人此处的感叹，则因为主体的自我意识过分关注外在世界，疏忽了无意识的内心世界。内心世界的需求既不能得到满足，主体自然会产生“家在西南，常作东南别”的悲哀心态。

三、苏轼归隐情结的文化意义

李泽厚先生指出：苏轼“一生并未退隐，也从未真正‘归田’，但他通过诗文所表达出来的那种人生空漠之感，却比前人任何口头上或事实上的‘退隐’、‘归田’、‘遁世’要更深刻更沉重。因为，苏轼诗文中所表达出来的这种‘退隐’心绪，已不只是对政治的退避，而是一种对社会的退避；它不是对政治杀戮的恐惧哀伤，已不是‘一为黄雀哀，涕下谁能禁’（阮籍），‘荣华诚足贵，亦复可怜伤’（陶潜）那种具体的政治哀伤（尽管苏也有哀伤），而是对整个人生、世上的纷纷扰扰究竟有何目的和意义这个根本问题的怀疑、厌倦和企求解脱与舍弃。”[4]（P262－263）

苏轼的归隐情结是士人仕进与退隐思想发展的历史选择。屈原的人生归宿是以“美政”为代表的积极用世的人生：“既莫足与为美政兮，吾将从彭咸之所居”（《离骚》），为了美政可以抛弃生命，其生命的价值和目的十分明确，它代表了先秦两汉时期士人的人生观念。这是士人人生观念的第一阶段。陶渊明“久在樊笼里，复得返自然”（《归园田居五首》），以归隐田园的方式实现了自己的人生价值，则自然的本体即是他的归宿，它代表了魏晋以来士人的非功利主义的、自然与自由的人生观念。这是士人人生观念的第二阶段，它是作为第一阶段的对立物出现的。唐代以白居易的“穷则独善其身，达则兼济天下”（《与元九书》）为代表，似乎实现了前两个阶段的整合，但其本质却是功利主义人生观念的变异，而且与屈原的那种“虽九死其尤未悔”的执著有异，其中包容了魏晋以来的追求功名、纵欲享乐的现世精神，这是士人人生观念的第三阶段。有宋以来，士风高雅，苏轼对于归隐理想的反复申明，是对于唐人功利世俗的反拨，是对于陶渊明阶段的回归。另一方面，宋代以天下为己任的士大夫阶层的兴起和成熟，吸纳了从屈原到东汉党锢之祸以来的积极用世精神。因此，苏轼永远无法真正实现和重复陶渊明式的归隐田园的人生模式。苏轼的“归去”，也就带有一种对于人生归宿的终极性思考。这种对“归去”的企慕和对归宿的终极性思考，不再是形式上的归隐所能够实现的，而只能通过心灵的企慕实现主体的人生价值。

苏轼从来没有真正地想做一个隐士。对“归去”的反复吟唱，只是他对于陶渊明代表的士人出世精神的承继与发扬而已。事实上，陶渊明之前的隐逸文化，只是对陶渊明出现的铺垫，而当陶渊明完成了隐逸文化的这一阶段，就再也不会有陶渊明式的人物出现了。这并不是说陶渊明之后再没有隐士了，而是说再没有拥有陶渊明地位的隐士了。因为隐逸文化的精神及其历史作用已经由陶渊明完成了。苏轼如果破例地成为一个归隐田园的高士，中国历史或许多了一位陶渊明的效法者，却少了一位富于新的时代精神、富于将仕隐情结给予新的解决的东坡，这无疑是遗憾的。

由此可见，苏轼一方面承继屈原和党锢以来的积极用世精神，在时代的氛围中，以“大我”为人生意义；另一方面发扬光大了陶渊明的精神，通过对陶渊明的发现与重塑完成了“小我”的个人品格，从而成为宋代士大夫文化的真正代表。正如李泽厚先生所言：“他的典型意义正在于，他是上述地主士大夫矛盾心情最早的鲜明人格化身。他把上述中晚唐开其端的进取与退隐的矛盾双重心理发展到一个新的质变点。”[4]（P261－262）这就是苏轼归隐情结的文化意义之所在。

参考文献：

[1]四川大学中文系．苏轼资料汇编．北京：中华书局，1994．

[2]邹同庆，王宗堂．苏轼词编年校注．北京：中华书局，2002．

[3]孔凡礼．苏轼文集．北京：中华书局，1986．

[4]李泽厚．美的历程．天津：天津社会科学院出版社，2001．

（原载《湖北三峡职业技术学院学术丛刊》第3辑，长江文艺出版社2005年5月第1版，署名徐胜利）

摘要：宋人在按谱填词的前提下，探索出了和韵的形式，即依据所和词作的原韵作词，可以分为同时唱和与后人追和、单篇唱和与全集唱和、他人唱和与自己唱和。它与集句、隐括都是在某种限制之下进行创作的方法。

中图分类号：I207.23文献标识码：A

宋词的创作特点，是按谱填词。经过长期的创作实践和艺术探索，宋代词人总结出了许多创作方法，对于扩大词的应用范围，增强词的表现能力，提高词的艺术水平，具有十分重要的意义。这些创作方法，从类型来看，除了原创性的按谱填词以外，主要有和韵、集句和隐括。

“和韵”是唐宋人进行诗歌创作的主要方式之一，也是他们进行词创作的主要方式之一。据《全宋词》统计，如词人王之道存词186首，和韵词120首[1]（1472－1510），占\*.50%；京镗存词43首，和韵词24首[1]（2380－2390），占55.80%；张榘存词50首，和韵词24首[1]（3408－3420），占48%；李曾伯存词202首，和韵词88首[1]（3540－3591），占43.60%；洪咨夔存词44首，和韵词15首[1]（3135－3159），占34%；韩淲存词197首，和韵词58首[1]（2879－2915），占30%[1]。

一、和韵的基本特点

所谓“和韵”，又称“唱和”、“赓和”、“酬唱”、“唱酬”，一般是指依据所和诗词原作的原韵来写作诗词。“和韵”之作最先出现于诗体中，后来移入词体之中。“和韵”始于张先，经苏轼推波助澜，风气大开，在李之仪，舒亶、黄庭坚、晁补之、毛滂、葛胜仲、张继先、叶梦得、朱敦儒、周紫芝、向子諲、张元干、王之道、辛弃疾、范成大、陈三聘、方千里、杨泽民、陈允平、刘克庄等人的笔下，出现了大量的“和韵”之作[1]。如张先的《少年游·渝州席上和韵》词云：

听歌持酒且休行。云树几程程。眼看檐牙，手搓花蕊，未必两无情。拓夫滩上闻新雁，离袖掩盈盈。此恨无穷，远如江水，东去几时平。

宋仁宗至和年间（1054—1055），张先知渝州。该词便是在渝州所设的歌筵酒席上送人东归而作。

在“和韵”、“和题”以外，还有“分题”、“分韵”。所谓“分题”，就是指事先规定多个题目，然后分配到人，分别吟咏；“分韵”则指在座每位词人各分一韵字，各按其韵字来押韵填词。这种作法，可以从词序中看出，如：

与欧阳公席上分题。（范仲淹《剔银灯》）

周园分题，得“湖上闻乐”。（舒亶《点绛唇》）

赴玉山之谪，与诸父泛舟大泽，分题为别。（晁补之《满江红》）

长安秋夜与诸君饮，分题作。（毛滂《西江月》）

辛卿重九，余在试闱，闻张子仪、文元益诸公登舟青阁分韵作词。既出院，方见所赋，以“玉山高并两峰寒”为韵，尚余“并”字，因为足之。（管鉴《蝶恋花》）

湖上即席分韵得“羽”字。（史达祖《齐天乐》）

去年九月，登南涧无尽阁，野涉赋诗，仆与东溪、药窗诸友皆和。今年陪元戎游升山，诘朝始克修故事，则向之龙蛇满壁者，易以山水矣。拍阑一笑。游兄、几叟分韵得“苦”字，为赋商调《龙山会》。（赵以夫《龙山会》）

景回计院行有日，约同官数公，酌酒于西园，取吕居仁《满江红》词“对一川平野，数间茅屋”九字分韵，以饯行色，盖反骚也。余得“对”字，就赋。（吴潜《满江红》）

丙申岁，吴灯市盛常年。余借宅幽坊，一时名胜遇合，置杯酒，接殷勤之欢，甚盛事也。分“镜”字韵。（吴文英《探芳信》）

丰乐楼分韵得“如”字。（吴文英《高阳台》）

东园饯春，即席分题。（周密《大圣乐》）

依绿庄赏荷，分“净”字韵。（张炎《西河》）

其实，这些“分题”、“分韵”与“和题”、“和韵”属于同一性质，都是词人雅集时的相互唱和，也都是所谓“匠人的词”的表现之一。清陈廷焯《白雨斋词话》卷八认为：“诗词和韵，不免强己就人，戕贼性情，莫此为甚。张玉田谓‘词不宜和韵’，旨哉斯言。”[2]（P3970）然而，当时“和韵”包括“和题”、“分韵”、“分题”都是士大夫社会通常使用的一种文学的和社交的语言，在他们的日常生活中，具有重要的文化功能与价值。同时，词的产生本来就是应酒筵歌席之需的产物，依调填词本身也是一种“和”的行为，张先以后的两宋词人，既按词调又用词题词序，于酒筵歌席中唱和，在唱和中或“应歌”或不“应歌”，是词坛自身发展的必然趋势[3](P209－212)。

二、和韵的主要类型

宋词的“和韵”有三种方式：一是“依韵”，即和作押韵只需用所和词作韵脚同韵部的字即可，不必用原字。二是“次韵”，又叫“步韵”，要求和作的押韵必须用所和词的原韵原字，其先后次序也与被和的原词相同。这是“和韵”中限制最严格的一种。三是“用韵”，即用所和诗词的原韵脚字而先后次序可以不同，往往写明用原韵。[4]（P109）

根据创作时间来划分，“和韵”一般可以分为同时唱和与后人追和两种；从唱和的数量来划分，“和韵”又可以分为单篇唱和与全集唱和两种；而从唱和的作者来划分，“和韵”还可以分为他人唱和与自己唱和两种。下面我们综合这三种划分方法，对宋词的“和韵”形式进行简要的论述。

（一）同时唱和

宋词创作的“和韵”方式中的同时唱和，又可以区分为同时的他人唱和与自己唱和两种，一般都是单篇唱和的。

一是同时的他人唱和。如苏轼与章栥（质夫）咏杨花的唱和词。这是采用的次韵方式。章质夫的原词《水龙吟》云：

燕忙莺懒花残，正是上、柳花飘坠。轻飞点画青林，谁道全无才思。闲趁游丝，静临深院，日长门闭。傍珠帘散漫，垂垂欲下，依前被、风扶起。兰帐玉人睡觉，怪春衣、雪沾琼缀。绣床旋满，香球无数，才圆却碎。时见蜂儿，仰粘轻粉，鱼吹池水。望章台路杳，金鞍游荡，有盈盈泪。

苏轼的和词《水龙吟·次韵章质夫杨花词》云：

似花还似非花，也无人惜从教坠。抛家傍路，思量却是，无情有思。萦损柔肠，困酣娇眼，欲开还闭。梦随风万里，寻郎去处，又还被、莺呼起。不恨此花飞尽，恨西园、落红难缀。晓来雨过，遗踪何在，一池萍碎。\*三分，二分尘土，一分流水。细看来，不是杨花点点，是离人泪。

又如李之仪的《天门谣·次韵贺方回登采石蛾眉亭》词，其序曰：“方回词云：牛渚天门险。限南北、七雄豪占。清雾敛。与闲人登览。待月上潮平、波滟滟。塞管轻吹新阿滥。风满槛。历历数、西州更点。”[1]（P452）词曰：

天堑休论险。尽远目、与天俱占。山水敛。称霜晴披览。正风静云闲、平潋滟。想见高吟名不滥。频扣槛。杳杳落、沙鸥数点。

这类和词很多，如苏轼的《南乡子·和杨元素》（东武望余杭）词，黄庭坚的《鹊桥仙·次东坡七夕韵》（八年不见）词，等等，都是同时人相互唱和的词作。有时词人还一和再和，如吴潜的《贺新郎·和翁处静桃源洞韵》作有三首，刘克庄的《沁园春·和林卿韵》竟至十首[1]。

二是同时的自和之词，宋人所作亦多。如苏轼曾作有《南歌子·寓意》（雨暗初疑夜）词，后又自作两首和词《南歌子·和前韵》（日出西山雨）、《南歌子·再用前韵》（带酒冲山雨）等。又如吴潜有《满江红·戊午二月十七日四明窗赋》（芳景无多）词，用“坠、李、缀、美，细、腻、尔、里、未”为韵，后来用其韵写了四首自和词《满江红》（聊把芳尊、楼观峥嵘、一笑相携、问海棠花）。再如李曾伯有《沁园春·庚戌初度自赋》（弧矢四方）词，又作有《沁园春·月夜自和》（嗟矍铄翁）、《沁园春·中秋约僚佐观击圆，登怀远，用前韵》（唤菊生来）两首自和词。而有个叫沈瀛的人，填了一首《减字木兰花》，竟然自和了四十八首[1]（2141－2150）。

（二）后人追和

追和前人的词作，也是宋人作词的一种重要方法。它又有单篇唱和与全集唱和两类。

一是单篇唱和。如苏轼作有《念奴娇·赤壁怀古》词，南宋辛弃疾追和而作《念奴娇·用东坡赤壁韵》词：

倘来轩冕，问还是、今古人间何物。旧日重城愁万里，风月而今坚壁。药笼功名，酒垆身世，可惜蒙头雪。浩歌一曲，坐中人物之杰。堪叹\*\*凋零，孤标应也有，梅花争发。醉里重揩西望眼，惟有孤鸿明灭。世事从教，浮云来去，枉了冲冠发。故人何在，长歌应伴残月。

宋末刘辰翁又追和而作《酹江月·北客用坡韵改赋访梅》词：

冰肌玉骨，笑嫣然、总是风尘中物。谁扫一枝，流落到、绝域高台素壁。匹马南来，千山万水，为访林间雪。渊明爱菊，不知谁是花杰。憔悴梦断吴山，有何人报我，前村夜发。蜡屐霜泥烟步外，转入波光明灭。雪后风前，水边竹外，岁晚华余发。戴花人去，江妃空弄明月。

此外，如章谦亨有《念奴娇·同官相招西湖观梅，用东坡大江东去韵》（画楼侧畔）词等等，这些都是依照苏轼《念奴娇·赤壁怀古》词原韵而和的。

又如秦观作有《千秋岁》词：

水边沙外。城郭春寒退。花影乱，莺声碎。飘零疏酒盏，离别宽衣带。人不见，碧云暮合空相对。忆昔西池会。鹓鹭同飞盖。携手处，今谁在。日边清梦断，镜里朱颜改。春去也，飞红万点愁如海。

在秦观去世以后，他的朋友与后人纷纷和韵，作词以示怀念。如孔平仲有《千秋岁·次韵少游见赠》（春风湖外）词、黄庭坚有《千秋岁·少游得谪……后览其遗墨，始追和其千秋岁词》（苑边花外）词、晁补之有《千秋岁·次韵吊高邮秦少游》（江头苑外）词、李之仪有《千秋岁·用秦少游韵》（深秋庭院）词、王之道有《千秋岁·追和秦少游》（山前湖外）词、丘崈有《千秋岁·用秦少游韵》（梅妆竹外）词等[1]，它们也都是按照秦观词的原韵唱和的。

再如贺铸有一首《青玉案》（凌波不过横塘路）词，同时和后代即有苏轼、李之仪、黄大临、黄庭坚、惠洪、刘一止、周紫芝、蒋璨、蔡伸、张元干、姚述尧、王之道、冯时行、杨无咎、史浩、侯寘、赵彦端、王千秋、廖行之、程垓、陈亮、韩淲、吴潜、李彭老、无名氏等二十五人次韵作了二十九首和词[1]。

此外如李纲的《水龙吟·次韵章质夫、子瞻杨花词》（晚春天气融和）词、刘镇的《水龙吟·丙戌清明和章质夫韵》（弄晴台馆收烟候）词，王之道的《水调歌头·追和东坡》（湖上有佳色）词、方岳的《水调歌头·平山堂用东坡韵》（秋雨一何碧）词，朱用之的《意难忘·用清真韵》（宫额涂黄）词，刘辰翁的《虞美人·用李后主韵二首》（梅梢腊尽春归了、情知是梦无凭了）词等等[1]，都是后人追和前人的和韵词。

二是全集唱和。这也是他人唱和的一种和韵方式。如方千里、杨泽民、陈允平三人各有《和清真词》一卷。他们全都依照周邦彦词的平仄、四声、韵脚相和，一字不易。又如陈三聘有《和石湖词》一卷，也是全集唱和的。

三、和韵的艺术要求

“和韵”的作词方法，除了用韵的限制外，在内容上没有什么局限，因而可以放手去创作。至于和韵词的优劣，关键在于作者的艺术修养和艺术水平的差异，是不能一概而论的，不一定原唱就比和韵为优。如前举章质夫所作杨花词，苏轼和之，两首词孰优孰劣，引起了时人及后人不尽的官司。不深入到当时词坛的现实中去，还真是难以分其轩轾。我们且从宋人的评价中来分析。宋朱弁《曲洧旧闻》说：“章栥质夫作《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，与天下妇人斗好，质夫岂可比耶？’”[5]宋魏庆之《诗人玉屑》说：“余以为质夫词中，所谓‘傍珠帘散漫，垂垂欲下，依前被、风扶起’，亦可谓曲尽杨花妙处。东坡所和虽高，恐未能及。诗人议论不公如此耳。”[2]（P209－210）宋黄升《唐宋诸贤绝妙词选》也认为：“‘傍珠帘散漫’数语，形容尽矣。”[6]张炎《词源》则说：“东坡次章质夫杨花水龙吟韵，机锋相摩，起句便合让东坡出一头地，后片愈出愈奇，真是压倒今古。”[2]（P265）

宋人的评论分成了两派，实际上是站在不同词学立场上的论争。黄升、魏庆之站在“以赋为词”的立场上，评价章质夫的词“形容尽矣”，“曲尽杨花妙处”。咏物词应该对所咏之物进行穷形尽相地描摹，要写出物的形与神，这一点章词做到了，尤其为人称道的“傍珠帘散漫”数语，曲尽杨花形神。铺叙手法为这种描摹提供了手段，赋与咏物词的联姻，为咏物词规定了形神兼备的基本形态。从这一角度看，黄升、魏庆之认为章词高于苏词是无可厚非的，代表了当时“以赋为词”的词坛观点。但是赋的艺术表现又有着先天的不足。赋是一种即物即心的直接描写，心与物之间没有沟通的桥梁津筏，在咏物过程中不能随意挥洒自己的情感，只能点缀一点类型化的情感，章词下片借深院思妇点缀一点离愁，是牵强的，不深厚的。这不是章质夫的错，而是这种词学观念的局限性。朱弁称赞苏轼杨花词，批评章词织绣，也就是批评赋的手法对景物的堆砌，但是在正面意见方面却说不出苏词好在哪里。张炎称赞苏词，也说不出好在何处。其实苏词的妙处在于“以诗为词”，他没有斤斤计较于杨花形神的描摹，而是从一开始就写情感，写思妇离情，并以杨花比思妇，以杨花的动态写出情感的发展变化的过程，在情感抒发上大大超过了章词，所以后人大多数称赞苏词。如清沈谦《填词杂说》云：“东坡‘似花还似非花’一篇，幽怨缠mian，直是言情，非复赋物。”[2]（P631）而王国维《人间词话》说：“东坡《水龙吟》咏杨花，和韵而似原唱；章质夫词，原唱而似和韵。才之不可强也如是。”[2](P4247)

清周济说：“北宋有无谓之词以应歌，南宋有无谓之词以应社。”[2]（P1629）北宋词主要是用于应歌，到了南宋，结社之风盛行，著名的如徐俯、张元干等人的豫章诗社、叶梦得等人的许昌诗社、杨缵、周密等人的西湖吟社[7]。而唱和（包括社内成员之间的唱和与社内外人员之间的唱和）作为诗社词社活动最基本的形式，促进了词人们运用“和韵”的方法来作诗填词。因此，“和韵”就成为宋词的主要创作方法之一。

参考文献：

[1]唐圭璋．全宋词[M]．北京：中华书局，1999．

[2]唐圭璋．词话丛编[M]．北京：中华书局，1986．

[3]明·徐师曾．文体明辨序说[A]．吴讷，徐师曾．文章辨体序说·文体明辨序说[C]．北京：人民文学出版社，1962．

[4]沈松勤．唐宋词社会文化学研究[M]．杭州：浙江大学出版社，2000．

[5]施蜇存，陈如江．宋元词话[M]．上海：上海书店出版社，1999．

[6]宋·黄升．花庵词选[M]．北京：中华书局，1958．

[7]欧阳光．宋元诗社研究丛稿[M]．广州：广东高等教育出版社，1996．

（原载《湖北职业技术学院学报》2004年12月第4期，署名徐胜利）

摘要：宋词的创作，在按谱填词的前提下，经过词人的探索，产生了和韵、集句、隐括等创作方法。集句是指集辑前人的诗文成句以融汇成篇的一种作词方法。一般多用篇幅短小而形体整齐的词调，所集多为唐人五、七言诗句。它与和韵、隐括都是在某种限制之下进行创作的方法。

中图分类号：I207.23文献标识码：A

“集句”也是宋人运用较多的一种诗词创作方法。作为古代诗词的一种创作方法，它是宋人十分喜欢运用的。运用这种方法所创作出来的诗词，虽然不是原创性的文学作品，却是宋人喜闻乐见的，自有它的文学意义在。

一、集句的基本特点

所谓“集句”，是指集辑前人的诗文成句以融汇成篇的一种作词方法。用这种方法所作的词叫做集句词，它是一种特殊的词体。由于集句的要求是一首词全部使用前人诗句而不添减一字，所以，虽然有集经、史、文句入词者，但是，因谱调限制，难以做到没有出入，所以大多数是集近体诗句而成新词。

“集句”的历史可以追溯到很久以前，首先是从诗歌创作开始的。现存最早的完整集句诗始于西晋，傅咸的《七经诗》标志着集句体的初步形成，在诗词集句史上享有开创之名[1]（P182）。从晋代一直到宋初，则出现长时期的空白。集句之名是宋人正式提出的，集句的创作方法则盛行于宋神宗元丰年间。宋蔡蓧《西清诗话》明确指出：“集句自国初有之，未盛也。至石曼卿人物开敏，以文为戏，然后大著。……至元丰间，王荆公益工于此。人言起荆公，非也。”由此可见，集句的提倡者为王安石，王安石是中国文学史上第一个大量创作集句诗的作家，也代表了宋代集句艺术的最高水平。在王安石的影响下，集句诗得以空前发展，效之者亦不少，俨然成为一时风尚，如苏轼、黄庭坚、孔平仲、孔武仲等人都有集句诗的创作。至南宋以后，出现专集一家之诗（如文天祥的《集杜诗》）的情况，并开始出现别录成集的现象。

集句词大约是随着集句诗的盛行而同时出现的，创始于王安石。宋吴曾《能改斋词话》卷二云：“王荆公筑草堂于半山，引八功德水，作小港其上，叠石作桥，为集句填《菩萨蛮》云：数间茅屋闲临水……。”[2]（P145）一般把王安石当作集句词的最早作者。然而，苏轼的《定风波》（雨洗娟娟嫩叶光）词有序曰：“元丰六年七月六日，王文甫家饮酿白酒，大醉，集古句做墨竹词。”[3]（P372）那么，苏轼作集句词的时间可能不会比王安石迟多少。集句词出现于宋代的原因很简单：创作集句词的主要词人，就是推演集句诗风者。这也反映了诗坛词坛相互影响，以及宋人“以诗为词”的消息，也足以说明集句的出现是词体向诗歌靠拢的一个表现。

二、集句的主要形式

宋人集句作词主要有两种形式：五七言体与杂言体[4]（P185）。一般多用《生查子》、《浣溪沙》、《玉楼春》、《菩萨蛮》、《南乡子》等篇幅短小而且形体整齐的词调，所集多为唐人五、七言诗句。罗忼烈《宋词杂体》指出：“在《全宋词》里，集句词的数量相当多，全用小令。因为集句的来源以唐人五、七言近体诗为主，而小令有些是以五、七言为主的，句式和字声易于将就。但二、三、四、六言句诗中不常有，平仄也不易于合辙。所以，除《生查子》、《浣溪沙》、《玉楼春》、《菩萨蛮》等少数词调外，若用他调，遇着二、三、四、六言句，就要变动原来诗句，或加以割裂，或稍稍增减，或干脆自作一句来弥缝，方能合律。所以宋人的集句词，有些不是全部‘集’来的。”[5]（P135）

（一）五七言体

五七言体，是指整首词皆辑取五言近体诗句与七言近体诗句构成，没有其他句式。如王安石的《菩萨蛮》词：

数家茅屋闲临水。单衫短帽垂杨里。今日是何朝。看予度石桥。梢梢新月偃。午醉醒来晚。何物最关情。黄鹂三两声。

又如黄庭坚“戏效荆公”所作的《菩萨蛮》词：

半烟半雨溪桥畔。渔翁醉著无人唤。疏懒意何长。春风花草香。江山如有待。此意陶潜解。问我去何之。君行到自知。

又如石孝友的《浣溪沙》词：

宿醉离愁慢髻鬟（韩偓）。绿残红豆忆前欢（叔原）。锦江春水寄书难（晏几道）。红袖时笼金鸭暖（少游），小楼吹彻玉笙寒（李璟）。为谁和泪倚阑干（中行）。

这些词全都是用整齐的五、七言诗句集合而成的。

（二）杂言体

杂言体是指词中除了五七言句式外，还有二言、三言、四言的句式，如苏轼的《定风波·元丰六年七月六日，王文甫家饮酿白酒，大醉。集古句作墨竹词》，系用七言与二言构成。词曰；

雨洗娟娟嫩叶光。风吹细细绿筠香。秀色乱侵书帙晚。帘卷。清阴微过酒尊凉。人画竹身肥拥肿。何用。先生落笔胜萧郎。记得小轩岑寂夜。廊下。月和疏影上东墙。

又如苏轼的《南乡子》（寒玉细凝肤）等三首，系二、五、七言句式，如“其一”词曰：

寒玉细凝肤（吴融）。清歌一曲倒金壶（郑谷）。冶叶娼条遍相识（李商隐），争如。豆蔻花梢二月初（杜牧）。年少即须臾（白居易）。芳时偷得醉工夫（白居易）。罗帐细垂银烛背（韩偓）。欢娱。豁得平生俊气无（杜牧）。

至于黄庭坚的《鹧鸪天》（寒雁初来秋影寒、节去蜂愁蝶不知）词，郑少微的《思越人》（欲把长绳系日难）词，通体用三、七言句式；而晁补之的《江神子·集句惜春》词所用为三、四、五、七言句式。五七言句直接来自古人成句，二、三、四言句又取自何处呢？应该说还是辑自他人，只不过方式不同。清沈雄《古今词话·词品》曾用“割切”一语，云：“若内用二字、三字、四字，当割切之于何人，而注为某某句乎？”[2](P843)形象地说明了这些短字句系割截他人之句而成。这里也反映出集句词在形式上是受到限制的，它不能自由地运用所有词调进行创作，但因难见巧，又正是文人慧业的体现。

当词人创作集句词时，是否自注出处？恐怕难以一概而论。今所见通行本王安石词不注出处，苏轼的《南乡子》词三首均注出处，于是有人以为自王安石后作集句词者大都自注出处，这是不确的。苏轼集句词固然有注出处者，然而不注者亦有，如墨竹词；而且，其注出处者未必出自作者之手，如《南乡子》三首，元刻本无出处，傅注本之出处很有可能是傅干所注。另外，黄庭坚、晁补之、郑少微数家同王安石一样，都不注出处[3]。所以似乎可以反过来说：宋人集句词大都不注出处。

宋人集句作词，其所辑多为古人诗句，尤以唐人诗为主，如杜甫、韩愈、白居易、许浑、郑谷、李商隐、杜牧、韩偓等家之诗往往在选。然而，也有集辑同时人的诗词的。如苏轼《书曹希蕴诗》云：“近世有妇人曹希蕴者，颇能诗，虽格韵不高，然时有巧语。尝作《墨竹》诗云：‘记得小轩岑寂夜，月移疏影上东墙。’词语甚工。”[6]（P2130）而苏轼所作墨竹集句词的末句正是“记得小轩岑寂夜，廊下，月和疏影上东墙”，即是辑自“近世”人之诗句（其中“月移”、“月和”一字之别，当出于传写之异）。如晁补之的《江神子·集句惜春》除了“桂堂东，又春风”二句来自李商隐的《无题》诗外，其余均为本朝词人张先的《一丛花》（伤高怀远几时穷）、欧阳修的《浪淘沙》（把酒祝东风）、《定风波》（把酒花前欲问公）等词中的句子。

但是，也有集经语而成词的。因为集经语句在韵律方面是比较难以合辙的，所以词作较少。如辛弃疾的《踏莎行·赋稼轩，集经句》词：

进退存亡，行藏用舍。小人请学樊须稼。衡门之下可栖迟，日之夕矣牛羊下。去卫灵公，遭桓司马。东西南北之人也。长沮桀溺耦而耕，丘何为是栖栖者。

此外，还有一种集曲名的集句词体，是以曲牌名称联串而成的作品。这种方法在词曲中都有应用，最早也是出现在宋代。如哀长吉的《水调歌头·贺人新娶，集曲名》词：

紫陌《风光好》，绣阁《绮罗香》。相将《人月圆》夜，早庆《贺新郎》。先自《少年心》意，为惜《殢人娇》态，久俟《愿成双》。此夕《于飞乐》，共学《燕归梁》。《索酒子》，《迎仙客》，《醉红妆》。《诉衷情》处，些儿好语《意难忘》。但愿《千秋岁》里，结取《万年欢》会，恩爱《应天长》。行《喜长春》宅，兰玉《满庭芳》。

三、集句的艺术要求

从创作艺术上说，因为词体婉转抒情，低回要眇，所以集句为词比集句作诗难度为大。同时，词体为长短句，集句为词往往要割裂原句以求符合句式。所以，明徐师曾《文体明辨序说》认为集句“必博学强识，融会贯通，如出一手，然后为工。若牵合傅会，意不相贯，则不足以语此矣”[7]（P111）。又清沈雄《古今词活·词品》引《柳塘词话》曰：“徐士俊谓集句有六难：属对一也，协韵二也，不失粘三也，切题意四也，情思联续五也，句句精美六也。”沈雄又给它增加一难：“曰打成一片。稼轩俱集经语，尤为不易。”[2](P843)六难之中，前三难属于格律偶对，第六难属于选择句子。总而言之，大致有四个方面。

首先，所集的诗句必须符合所填词调的平仄、韵脚以及对仗等方面的要求，不能“削足适履”，当然也不能够为了符合词的平仄而改变原来诗句的文字及其平仄。这是最基本的规定。像贺铸词，善于从他人诗作中取材，但是，他往往是加以融化，改动字面，严格说来，就不是集句词。

其次，所集各句意思要连贯一致，相互之间应当承顺有致，接衔得法（可顺接，也可反接），以共同组成一篇新的能够表达完整意思的词，不能格舛抵触，各自为政。

再次，构思之先，全词必须有一个明确的思想准则或情感基调，围绕一个表达中心，以他人的陈句来铸我新词，这样才能够“驱使”古人或他人而不为之驱使，不能八面开花，四处出击，丧失了一首词所应有的意思的完整性。

最后，最好能够袭其句而不袭其意，“旧瓶装新酒”，化腐朽为神奇，给人耳目一新之感，即使原作者自己读到，也能莞尔一笑，击掌称善。

集句作为一种文学现象，在宋代为什么会经久不衰？这是因为集句能够满足人们的一种特殊的审美需要。用集句方法作词，既是宋人“以诗为词”的创作倾向和创作特点的体现，也是元祐学术影响于词坛的结果。宋代词人多数兼具学者品格，他们不但自身博览群书，泛滥百家，学富五车，著述丰硕，还非常注重学养对创作的作用，常常于论文谈艺时提倡多读多诵前人作品。集句词的创作与翻书觅句不同，不是临时性地从古人书中左抄右取，而是熟读默诵千万首之后，含英咀华，深叩其意，然后才能在创作时信手拈来，天然凑泊，左右逢源，用古人诗句来表达自己的情感，似从自家心中、口中流出一般。优秀的集句之作往往是借他人的酒杯，来浇自己的块垒。正如清谢章铤《赌棋山庄词话》所说：“集句别有机杼，佳处真令才人搁笔。”[2]（P3469）

因而，我们认为，集句虽然不是一种直接对社会生活进行提炼、升华并加以典型化的艺术创造，不是“即目”“所见”式的文学原创，但是，它作为古代的一种特殊创作方法，其文学性主要表现在语言的形式美上，是作家通过对已有形式所作的别出心裁的改造，以获得新的美学意蕴，让欣赏者在形式感中获得美的享受，具有一定的文学价值。

参考文献：

[1]吴承学．中国古代文体形态研究[M]．广州：中山大学出版社，2002．

[2]唐圭璋．词话丛编[M]．北京：中华书局，1986．

[3]唐圭璋．全宋词[M]．北京：中华书局，1999．

[4]彭国忠．元祐词坛研究[M]．上海：华东师范大学出版社，2002．

[5]罗忼烈．两小山斋论文集[M]．北京：中华书局，1982．

[6]孔凡礼．苏轼文集[M]．北京：中华书局，1986．

[7]明·徐师曾．文体明辨序说[A]．吴讷，徐师曾．文章辨体序说·文体明辨序说[C]．北京：人民文学出版社，1962．

（原载《湖北职业技术学院学报》2005年3月第1期，署名徐胜利）

摘要：宋词的创作，在按谱填词的前提下，经过词人的探索，产生了和韵、集句、隐括等创作方法。隐括是指根据前人诗文内容或名句意境进行剪裁、改写来创作新词的一种方法。主要有隐括前人或时人的整篇诗文、几篇诗文、故事为词三种形式。它与和韵、集句都是在某种限制之下进行创作的方法。

中图分类号：I207.23文献标识码：A

“隐括”与“和韵”、“集句”一样，也是宋词创作的一个重要方法，而且是宋代词人独创的创作方法。自从它产生以后，得到了许多词人的尝试和实践，它不仅丰富了宋词的表现方式，为宋词的百花园增添了更加绚烂的奇葩；而且也在一定程度上反映了宋人的文学观念，为我们考察宋人的词学观提供了材料。

一、隐括的基本特点

所谓“隐括”，是指根据前人诗文内容或名句意境进行剪裁、改写来创作新词）的一种方法。它往往是就某一们作家的某一篇诗文进行改写，或取其字面、成句，或取其意，或句、意兼取，使之成为一首词，并且合于词体的声律、平仄[1]（P190）。

“隐括”本来是指矫正竹木的工具，揉而曲之曰隐，正而方之曰括。《淮南子·修务训》云：“木直中绳，揉以为轮，其曲中规，隐括之力。”[2]（P253）后来被引申用于指文学创作中的一种就原有的文章加以剪裁、改写，使之合乎新的体裁样式的文体。刘勰《文心雕龙·熔裁》云：“蹊要所司，职在熔裁，隐括情理，矫揉文采也。”〔3〕（P355）其中的“隐括”，虽然存在“矫正”的本义，而毕竟与“情理”、与文学相联系。用“隐括”方法所作的词在宋代词坛并不是很多，但是，作为运用新的写作方法和技巧创作的新的词体，还是具有一定意义的。

宋初已经有了与“隐括”相近的创作，如晏几道《临江仙》词的上片：“东野亡来无丽句，于君去后少交亲。追思往事好沾巾。白头王建在，犹见咏诗人。”[4]（P287）便是对唐张籍《赠王建》诗的改写。张诗云：“自君去后交游少，东野亡来箧笥贫。赖有白头王建在，眼前犹见咏诗人。”而宋代出现的以诗度曲的风气，已经具有“隐括”的形态，只不过尚未使用“隐括”这个术语[5]（P203）。而刘几的《梅花曲》（汉宫中侍女、结子非贪、浅浅池塘）三首咏梅词，就标明“以介父三诗度曲”[4]（P240－241），即把王安石《与微之同赋梅花得香字三首》诗改写为词作，也是用的“隐括”的方法。

真正明确使用“隐括”这个术语的是苏轼。所以，历来都把苏轼视为开宋代隐括词风气之先者。苏轼创作有《哨遍》词隐括陶渊明的《归去来辞》、《水调歌头》词隐括韩愈的《听颖师弹琴》、《定风波》词隐括杜牧的《九日齐山登高》、《浣溪沙》词隐括张志和的《渔歌子》等等；也有隐括自己的诗，如《定风波·咏红梅》词隐括自己的《红梅》诗。此后，宋代词人如黄庭坚、贺铸、米友仁、程大昌、曹冠、姚述尧、朱熹、辛弃疾、汪莘、徐鹿卿、刘学箕、林正大、葛长庚、刘克庄、吴潜、方岳、马廷鸾、蒋捷、刘将孙、程节斋等等，都采用此法创作隐括词[5]（P203－204），一时形成风气。

隐括词的基本特点就是概括原文，而且酌用原文字句，虽然各个作者酌用原文的程度并不相同。它选取的对象一般都是公认的经典之作，从这一点上看，它为我们进行文学接受史的研究提供了一个新的角度。

二、隐括的主要类型

作为文学创作的一种方法，“隐括”是一种改写的技巧。根据它所改写的对象，我们可以将“隐括”的主要形式划分为三种：第一种是隐括前人或时人的整篇诗文为词；第二种是隐括前人或时人的几篇（首）诗文为词；第三种是隐括前人的故事或部分诗句为词。

（一）隐括前人或时人的整篇诗文

这种隐括形式在宋词创作中最为常见，又可分为三种情况。

一是隐括前人或时人的单篇辞赋、散文而成新词的。如苏轼的《哨遍》词，隐括晋陶渊明的《归去来辞》。其词序云：“陶渊明赋《归去来》，有其词而无其声。余治东坡，筑雪堂于上，人俱笑其陋。独鄱阳董毅夫过而悦之，有卜邻之意，乃取《归去来》词，稍加隐括，使就声律，以遗毅夫。使家僮歌之，时相从于东坡，释耒而和之，扣牛角而为之节，不亦乐乎。”[4]（P395－396）词曰：

为米折腰，因酒弃家，口体交相累。归去来，谁不遣君归。觉从前皆非今是。露未晞。征夫指予归路，门前笑语喧童稚。嗟旧菊都荒，新松暗老，吾年今已如此。但小窗容膝闭柴扉。策杖看孤云暮鸿飞。云出无心，鸟倦知还，本非有意。噫。归去来兮。我今忘我兼忘世。亲戚无\*，琴书中有真味。步翠麓崎岖，泛溪窈窕，涓涓暗谷流春水。观草木欣荣，幽人自感，吾生行且休矣。念寓形宇内复几时。不自觉皇皇欲何之。委吾心、去留谁计。神仙知在何处，富贵非吾志。但知临水登山啸咏，自引壶觞自醉。此生天命更何疑。且乘流、遇坎还止。

又如黄庭坚的《瑞鹤仙》词，隐括欧阳修的《醉翁亭记》：

环滁皆山也。望蔚然深秀，琅琊山也。山行六七里，有翼然泉上，醉翁亭也。翁之乐也。得之心，寓之酒也。更野芳佳木，风高日出，景无穷也。游也。山肴野蔌，酒冽泉香，沸筹觥也。太守醉也。喧哗众宾欢也。况宴酣之乐、非丝非竹，太守乐其乐也。问当时、太守为谁，醉翁是也。

再如方岳的《沁园春》词，词前有小序云：“隐括兰亭序。汪强仲大卿禊饮水西，令妓歌兰亭，皆不能，乃为以平仄度此曲，俾歌之。”[4]（P3601）词曰：

岁在永和，癸丑暮春，修禊兰亭。有崇山峻岭，茂林修竹，清流湍激，映带山阴。曲水流觞，群贤毕至，是日风和天气清。亦足以，供一觞一咏，畅叙离幽。悲夫一世之人。或放浪形骸遇所欣。虽快然自足，终期于尽，老之将至，后视犹今。随事情迁，所之既倦，俯仰之间迹已陈。兴怀也，将后之览者，有感斯文。

此外，还有贺铸的《桃源行》（流水长烟何缥缈）词，隐括陶潜的《桃花源记》；米友仁的《念奴娇·裁成渊明归去来辞》（阑干倚处）词，隐括陶潜的《归去来辞》；王安中的《哨遍》（世有达人）词，隐括孔稚珪的《北山移文》；曹冠的《哨遍》（壬戌孟秋）词，隐括苏轼的《赤壁赋》；汪莘的《哨遍》（近腊景和）词，隐括王维的《山中与裴秀才书》；吴潜的《哨遍》（在晋永和）词，隐括王羲之的《兰亭集序》[4]等等，都是隐括前人的单篇辞赋、散文而成新词的。

二是隐括前人或时人的单篇诗歌而成新词的。如苏轼的《水调歌头》词，隐括唐韩愈的《听颖师弹琴》诗。其词序云：“欧阳文忠公尝问余：琴诗何者最善？答以退之听颖师琴诗最善。公曰：此诗最奇丽，然非听琴，乃听琵琶也。余深然之。建安章质夫家善琵琶者，乞为歌词。余久不作，特取退之词，稍加隐括，使就声律，以遗之云。”[4]（P361）词曰：

昵昵儿女语，灯火夜微明。恩怨尔汝来去，弹指泪和声。忽变轩昂勇士，一鼓填然作气，千里不流行。回首暮云远，飞絮上青冥。众禽里，真彩凤，独不鸣。跻攀寸步千险，一落百寻轻。烦子指间风雨，置我胸中冰炭，起坐不能平。推手从归去，无泪与君倾。

又如米友仁的《诉衷情》词，隐括陶渊明的《饮酒（五）》诗：

结庐人境羡陶潜。车马不来喧。胜处自多真趣，飞鸟日相还。心既远，地仍偏。见南山。手持菊颖，山气常佳，欲辩忘言。

再如赵孟坚的《花心动》词，隐括其外祖的春日诗。其词序云：“外祖中司常公春日词曰：‘庭院深深春日迟。百花落尽蜂蝶稀。柳絮随风不拘管，飞入洞房人不知。画堂绣幕垂朱户，玉炉销尽沉香炷。半褰斗帐曲屏山，尽日梁间又燕语。美人睡起敛翠眉，强临鸾鉴不胜衣。门外秋千一笑发，马上行人肠断归。’近日风雅遗音多谱前贤名作，因效颦云。”[4]（P3623）词曰：

庭院深深，正花飞零乱，蝶懒蜂稀。柳絮狂踪，轻入房栊，悄悄可有人知。画堂镇日闲晴昼，金炉冷、绣幕低垂。梁间燕，双双并翅，对舞高低。兰帐玉人睡起，情脉脉、无言暗敛双眉。斗帐半褰，六曲屏山，憔悴似不胜衣。一声笑语谁家女，秋千映、红粉墙西。断肠处，行人马上醉归。

至于如苏轼的《定风波》（与客携壶上翠微）词，傅注本、百家词本、元刻本并题作“重阳”，明万历间焦循批点《苏长公二妙集》本、明万历年间康丕扬刻《东坡先生外集》本、明末毛晋《宋六十名家词》本始于题下注曰：“隐括杜牧之诗”，考其词，八个七字句俱出自杜牧《九日齐安登高》诗，惟句序小有变化，而将杜牧的“但将酩酊酬佳节”改作“酩酊但酬佳节了”，将杜牧的“不用登临叹落晖”改作“登临不用怨落晖”，改杜牧的“古往今来只如此”作“古往今来谁不老”，改杜牧的“牛山何必泪沾巾”作“牛山何必更沾巾”，中间又穿插进“年少”、“云峤”、“多少”三个二字句，与一般的集句词不同，而又与上二首隐括词风格略异：原诗成句使用太多，尚未达到圆融浑然之境，似乎是此前的试验品[1]（P191）。

此外，如贺铸的《替人愁》（风紧云轻欲变秋）词，隐括杜牧的《南陵道中》诗，《晚云高》（秋尽江南草未凋）词，隐括杜牧的《寄扬州韩绰判官》诗，像他这样较多地隐括一家之诗的情况，还是很少见的。赵令畤的《鹧鸪天》（可是相逢意便深）词，“前改张文潜诗，但有此四句，正为咸平刘生作。余作后改为《鹧鸪天》赠之。”系改张耒之诗入词。晁补之的《洞仙歌》（当时我醉）词题曰“填卢诗”，即将卢照邻的《有所思》诗拆开拼合改填为词。其他如胡仔的《水龙吟》（梦寒绡帐春风晓）词，“以李长吉《美人梳头歌》填”；辛弃疾的《声声慢》（停云霭霭）词，则是“隐括渊明《停云》诗”[4]。

三是隐括前人的词作而成新词的。如周邦彦的《烛影摇红》词，即是隐括王诜的《忆故人》词而成。宋吴曾《能改斋词话》卷二说：“王都尉（诜）有《忆故人》词云：‘烛影摇红向夜阑，乍酒醒，心情懒。尊前谁为唱阳关。离恨天涯远。无奈云沉雨散。凭阑干，东风泪眼。海棠开后，燕子来时，黄昏庭院。’徽宗喜其词意，尤以不丰容宛转为恨，遂令大晟府别撰腔。周美成增损其词，而以首句为名。谓之《烛影摇红》。”[6]（P151）词曰：

芳脸匀红，黛眉巧画宫妆浅。风liu天付与精神，全在娇波眼。早是萦心可惯，向尊前，频频顾盼。几回相见，见了还休，争如不见。烛影摇红，夜阑饮散春xiao短。当时谁会唱阳关，离恨天涯远。争奈云收雨散，凭阑干，东风泪满。海棠开后，燕子来时，黄昏庭院。

又如贺铸的《蝶恋花》（几许伤春春复暮）词，题曰“改徐冠卿词”，也是用词来隐括词的。

（二）隐括前人的几首诗歌或诗歌成句而成新词

隐括前人的几首诗的内容或成句而成新词的，在宋词创作中较为少见。如周邦彦的《西河·金陵怀古》词，隐括唐刘禹锡的《石头城》、《乌衣巷》两首诗的内容而成。词曰：

佳丽地。南朝盛事谁记。山围故国绕清江，髻鬟对起。怒涛寂寞打孤城，风樯遥度天际。断崖树，犹倒倚。莫愁艇子曾系。空余旧迹郁苍苍，雾沉半垒。夜深月过女墙来，赏心东望淮水。酒旗戏鼓甚处市。想依稀、王谢邻里。燕子不知何世。入寻常巷陌人家相对。如说兴亡斜阳里。

（三）隐括前人的故事而成新词

这是一种叙事词的创作方法。如辛弃疾的《八声甘州》词，隐括司马迁的《史记·李将军列传》，其序云：“夜读李广传，不能寐。因念晁楚老、杨民瞻约同居山间，戏用李广事赋以寄之。”[4]（P2468）词曰：

故将军、饮罢夜归来，长亭解雕鞍。恨灞陵醉尉，匆匆未识，桃李无言。射虎山横一骑，裂石响惊弦。落托封侯事，岁晚田间。谁向桑麻杜曲，要短衣匹马，移住南山。看风liu慷慨，谈笑过残年。汉开边、功名万里，甚当时、健者也曾闲。纱窗外、斜风细雨，一障轻寒。

此外如苏轼的《戚氏》（玉龟山）词，隐括《穆天子传》的故事。其词序曰：“此词始终指意，言周穆王宾于西王母事。”赵令畤的《蝶恋花·商调十二首》组词，隐括唐元稹的传奇小说《莺莺传》的故事。曹冠的《念奴娇》（蜀川三峡）词，则是隐括宋玉的《高唐赋》所述楚怀王遇神女事等等[4]。

在用隐括的方法作词方面，南宋词人林正大可以说是专家，他所作的隐括词，从晋朝的陶渊明、刘伶，直到宋朝的苏轼、黄庭坚的作品，无论是诗歌、辞赋等韵文，还是序、记等散文，如刘伶的《酒德颂》，陶渊明的《归去来辞》，王羲之的《兰亭集序》，王绩的《醉乡记》，李白的《送张承祖之东都序》、《春夜宴诸从弟桃李园序》、《将进酒》、《采莲曲》、《襄阳歌》、《蜀道难》、《清平调辞》，杜甫的《饮中八仙歌》、《丽人行》，白居易的《庐山草堂记》，韩愈的《送李愿归盘谷序》，刘禹锡的《武昌老人说笛歌》，李贺的《高轩过》，王禹偁的《黄州竹楼记》，范仲淹的《岳阳楼记》、《严先生祠堂记》、《听真上人琴歌》，欧阳修的《醉翁亭记》、《昼锦堂记》、《庐山高》、《明妃曲》，叶清臣的《松江秋泛赋》，韩子苍的《题伯时画太一真人》，苏轼的《赤壁赋》、《后赤壁赋》、《书林和靖诗后》、《海棠》，黄庭坚的《煎茶赋》、《送王郎》、《听宋宗儒摘阮歌》、《水仙花》、《题杜子美浣花醉归图》[6]（P3131－3150）等等，都能够隐括为词。从他所作的隐括词中，一定程度上可以看出当时人们所推崇的历代与当代的名家名作。

三、隐括的艺术要求

“隐括”与“集句”作为宋词创作的两种方法，其共同点是：二者都属于艺术再创造活动，都必须遵守词的规则。它们的区别主要有三点：（1）集句所辑的成句，不容变动，隐括则可以是成句，也可以不是成句，允许变动；（2）集句多是辑自几个通常至少是一个以上作家的不同作品中的句子进行组合，隐括则是对一个作家的某一篇完整的作品进行完整的“改写”；（3）集句不允许出现自己的句子，隐括时可以用自己的话对原作内容进行重新表述，甚至加入自己的理解，如苏轼《哨遍》开头二句“为米折腰，因酒弃家”即非原文所有，而“为米折腰”四字又出自陶潜曾经说过的话，嗜酒也是他的本性，这两句话，是苏轼对陶潜的归隐作合乎其身份、性情的解释概括，用于词前，极为恰当[1]（P192）。

尽管宋代词人颇喜用“隐括”的方法作词，后来也代有作者，但是，前人于隐括体词的评价普遍不高。如金王若虚《滹南诗话》卷二云：“东坡酷爱《归去来辞》，既次其韵，又衍为长短句，又裂为集字诗，破碎甚矣。陶文信美，亦何必尔。是亦未免近俗也。”[7]（P67）对苏轼的隐括等做法颇不以为然。清贺裳《皱水轩词筌》则对隐括词一口否定：“东坡隐括《归去来辞》，山谷隐括《醉翁亭》，皆堕恶趣。天下事为名人所坏者，正自不少。”[6](P710)而清刘体仁《七颂堂词绎》更说：“隐括体不可作也，不独醉翁如嚼蜡，即子瞻改琴诗，琵琶字不见，毕竟是全首说梦。”[6](P623)清王士祯《花草蒙拾》的态度则比较随和，他说：“词中佳语，多从诗出。……若苏东坡之‘与客携壶上翠微’，贺东山之‘秋尽江南草未凋’，皆文人偶然游戏，非向《樊川集》中作贼。”[6]（P676）仅仅把它们当作游戏体。而激赏者也大有人在。刘克庄《跋听蛙方氏贴·东坡颖师听琴水调及山谷帖》云：“隐括他人之作，当如汉王晨入信、耳军，夺其旗鼓，盖其作略气魄，固已陵暴之矣。坡公此词是也。”[8]（P719）张炎《词源》卷下指出：“《哨遍》一曲，隐括《归去来辞》，更是精妙，周、秦诸人所不能到。”[6]（P267）清冯金伯《词苑粹编》卷四引《本事纪》说：“东坡隐括《归去来辞》，山谷隐括《醉翁亭记》，两人固是词家好手。”[6]（P1842）

我们认为，诸家之论，未为无据，然而抑之者太过，扬之者太高，不抑不扬者实乃小视之为游戏，多非持平之说。就隐括词的内容而言，的确没有什么值得称道之处；但是，隐括词虽然不是一种原创性的艺术创作，却也具有其重要意义，表现在如下三个方面：第一，它反映了词人对于前人作品的欣赏之情，借隐括形式以寄托自己的思想情感；第二，它表现了宋代词人对破体为文、文体融合的实验，如“以文为诗”、“以诗为词”、“以文为词”等，赋予其他文体以诗歌音乐性；第三，它反映了宋代词人的艺术技巧和语言功力，因为就其“改编”技巧而言，我们不得不承认作者的苦心孤诣及手段的高明。因此，是应全面予以肯定的。

参考文献：

[1]彭国忠．元祐词坛研究[M]．上海：华东师范大学出版社，2002．

[2]汉·刘安．淮南子[A]．吕氏春秋·淮南子[C]．长沙：岳麓书社，1989．

[3]周振甫．文心雕龙注释[M]．北京：人民文学出版社，1981．

[4]唐圭璋．全宋词[M]．北京：中华书局，1999．

[5]吴承学．中国古代文体形态研究[M]．广州：中山大学出版社，2002．

[6]唐圭璋．词话丛编[M]．北京：中华书局，1986．

[7]金·王若虚．滹南诗话[A]．欧阳修，姜夔，王若虚．六一诗话·白石诗说·滹南诗话[C]．北京：人民文学出版社，1962．

[8]四川大学中文系．苏轼资料汇编[M]．北京：中华书局，1994．

（原载《鄂州大学学报》2005年7月第4期，改题为《隐括：宋词独特的创作方法》，署名徐胜利）

摘要：黄庭坚《小山词序》标志着宋代词学寄托观念的产生。它揭示了宋代词学寄托论的基本内涵：一是作者须有难以直言的怨恨和不能直吐的愤懑，而又必须言之吐之，故只能用寄言托意的表现方法；二是词的寄言托意一般采用诗骚以来比兴传统的香草美人题材；三是寄言托意之词按其性质可以分为两类，“其合者”是有特定含义的“寄托”，“其下者”则是一般意义的托物言情。

中图分类号：I207.23文献标识码：A

宋代词学本色论、寄托论、清空论的相继产生和发展，构成了关于词的体制特性、创作要求和审美特征的比较全面系统的理论体系。然而，历来学者讨论词学中的寄托论，却多从清代常州词派说起。其实，北宋时不仅出现了较为显著的有寄托之词，而且已经产生了十分明确的寄托观念，其标志就是黄庭坚的《小山词序》；而至南宋，寄托论便已基本成型。我们认为，通过对该序所体现的寄托论的理论内涵和审美特征的分析，可以帮助我们了解宋代词学寄托论的产生和发展情况，从而改变人们固有的宋代词学“理论落后于创作”的传统观念。

一

清代常州词派的创始人张惠言以寄托论词，常有牵强附会之病，论者多已指出。如他在《词选》中认为温庭筠《菩萨蛮》（小山重叠金明灭）词表达的内容似《感士不遇赋》，解说“照花前后镜”四句即《离骚》“初服”之意等等，显然没有从作者的生活环境、思想状况和作品艺术形象的实际含义进行考察，更没有顾及词的历史发展实际而作想当然的臆测和比附。其实，词在初起之时是并无寄托之深意的。五代欧阳炯《花间集序》说：“则有绮筵公子，绣幌佳人，递叶叶之花笺，文抽丽锦；举纤纤之玉指，拍按香檀。……因集近人诗客曲子词五百首，分为十卷。……乃命之为《花间集》，……庶使西园英哲，用资羽盖之欢；南国婵娟，休唱莲舟之引。”[1]（P339）由此可知，《花间》词原来是产生在士大夫文人花前月下、酒筵歌席之间的作品，是为了给那些“南国婵娟”提供一些较之“莲舟之引”更为艳丽文雅的歌词，其目的不过是“使西园英哲，用资羽盖之欢”而已。陆游早就指出了《花间》词的无关于民生和社会，在《花间集跋》中说：“《花间集》皆唐末五代时人作。方斯时，天下岌岌，生民救死不暇，士大夫乃流宕如此，可叹也哉！或者出于无聊故耶？”[1]（P340）此论是十分中肯而尖锐的，因为《花间》词就其与社会政治的关系来说，真可用“流宕”、“无聊”二语以概之。明乎此，也就可知温庭筠词很难说是有所寄托了。

但是，自唐末五代以来，词逐渐流入士大夫文人手中。而士大夫文人在作词之时，不免会把他们的思想情感流露于小词之中，也就自然而然地会产生一些新的词学观念。如冯延巳的词，已经有意无意地注入了个人的真实思想感情，流露出对社会人生的某些感慨；于所写的艳情绮思之中，不期然而然地流露出一种郁伊惝恍的深衷，使人感觉其中总有一种幽咽难言的况味。宋陈世修《阳春集序》明确指出，冯延巳“以金陵盛时，内外无事，朋僚亲旧，或当燕集，多运藻思，为乐府新词”，其目的是为了“俾歌者倚丝竹而歌之，所以娱宾而遣兴也”；而“及乎国已宁，家已成，又能不矜不伐，以清商自娱，为之歌诗以吟咏情性”，所以其词“思深辞丽”。[1]（P8）值得注意的是，陈世修对词的认识比起欧阳炯来说已有很大的进步，认为词不再仅是“无谓以应歌”，而是可以成为词人“吟咏情性”之具；词也不再仅是“清绝之辞”，而是可以表现作者的主体情感，所以不但有赏心悦目的“丽辞”，更有供人吟味的“深思”。

二

入宋以后，词坛经过宋初一段时期的沉寂，至黄庭坚为晏几道所作的《小山词序》，就产生了比较明确的寄托观念。其主要内涵如下：

（一）寄托的产生原因。黄庭坚在序文中引晏几道的话说：“我盘跚勃窣，犹获罪于诸公。愤而吐之，是唾人面也。乃独嬉弄于乐府之余，而寓以诗人之句法，清壮顿挫，能动摇人心。”[1]（P25）晏几道生为贵介公子，“磊隗权奇，疏于顾忌，文章翰墨，自立规摹”，[1]（P25）山谷称之为“人英”，而才高命蹇，落拓半生。据宋邵博《邵氏闻见后录》卷十九记载：“晏叔原，临淄公晚子，监颍昌府许田镇，手写自作长短句上府帅韩少师（维）。少师报书：‘得新词盈卷，盖才有余而德不足者。愿郎君捐有余之才，补不足之德，不胜门下老吏之望’云。”[2]（P294）晏几道抱有余之才却不见用于世，而且被目为“德不足”，这对当时的士大夫文人来说，其耻莫大焉，宜叔原“愤而唾其面也”。但是，他这种不能不吐之愤却不能直吐之，只有把这华屋山丘的感慨和怀才不遇的疏狂，寄寓于小词之中。

在序文中，黄庭坚指出了词之寄托的第一要素，即：词所寄托的必须是难以言说的苦衷，必须是不能直吐的怨愤和不能直抒的怀抱。小晏词借咏花卉、闺情寄寓其抑郁不平之思，感慨深沉，潜气内转，形成了清壮顿挫的风格。如其《蝶恋花》词的“照影弄妆娇欲语。西风岂是繁华主”、“朝落暮开空自许。竟无人解知心苦”，[3]（P289）既是写花又是写人，不平的孤愤隐然流露于言外。又如其《菩萨蛮》词云：

哀筝一弄湘江曲。声声写尽湘波绿。纤指十三弦。细将幽恨传。当筵秋水慢。玉柱斜飞雁。弹到断肠时。春山眉黛低。[3]（P304）

筝声凄清而哀怨，古人称为哀筝。《晋书·桓伊传》说：“抚筝而歌怨诗。”[4]（P2119）可知悲怨之诗正适宜以哀筝伴奏而歌之。此词从画面写声音，抒写弹筝者的情态和听筝者的共鸣。湘江是美丽而充满悲剧气氛之地，唐韩愈《送惠师》诗云：“斑竹啼舜妇，清湘沉楚臣。”[5]（P3775）一为殉情，一为殉国，都表现了对美好理想的执着追求，而这种追求又只能是哀艳动人的悲剧结局。唐雍裕之《听弹沉湘》诗云：“秋风一奏沉湘曲，流水千年作恨声。”{5]（P5351）小晏的“哀筝一弄”，正是借历史的哀曲，于弦外寄寓自己悲愤的“恨声”。

（二）寄托的方式方法。黄庭坚在序文中又指出：“至其乐府，可谓狎邪之大雅，豪士之鼓吹。其合者，《高唐》、《洛神》之流；其下者，岂减《桃叶》、《团扇》哉！”[1]（P26）所谓“狎邪”者，因为词自唐末五代以来，即被看作艳科小道。《小山词自序》说他作词是“嬉弄于乐府之余”，又说“每得一解，即以草授诸儿（莲、鸿、苹、云等歌妓）。吾三人持酒听之，为一笑乐而已”，[1]（P25）正是所谓“狎邪”。但是在这种被目为“狎邪”的小词之中，却可以表现严肃庄重、合于“大雅”的思想感情。而《高唐》、《洛神》、《桃叶》、《团扇》也说明有寄托的词多为楚辞以来的传统的香草美人题材。黄庭坚在这里更为重要的是揭示出词之寄托的另外两个要素，即：词之寄托的表现方法和词有无寄托的判断标准，以及“其合者”与“其下者”两种不同的寄托寓意之作的问题。

宋玉《高唐赋》的讽谏意义不言自明，而曹植《洛神赋》则正如屈原《离骚》的“我令丰隆乘云兮，求宓妃之所在”，曹植既然不得于君，因济洛而作此赋，托词宓妃以寄心文帝，与屈原借香草美人寄托爱国之志相同。按自魏文帝曹丕即位，曹植就备受猜忌。据《三国志·魏书·陈思王植传》记载：“植每欲求别见独谈，论及时政，幸冀试用，终不能得。既还，怅然绝望。”[6]（P576）曹植本来怀有自展才智以报效君国之愿，却反遭疏远疑忌，而且有生命之虞，其中情之绝望可想而知。所以心怀悲愁，还济洛川，身蹈宓妃之故所，顿发思古之幽情，虽有事君泽民之志，却见弃于时，就如同追求神女而终不可得。黄庭坚所说的“其合者，《高唐》、《洛神》之流”，就是托词于男女的相思相悦之情，寄寓对君国的忠爱缠mian之思，也就是今天所说的包含着比较重要的社会政治内容。而黄庭坚所说的“其下者”之《桃叶》、《团扇》，则是王献之与其爱妾桃叶，以咏“桃叶”和“团扇”而寄寓真挚的情爱。晋王献之《桃叶歌》其三云：“桃叶映红花，无风自婀娜。春花映何限，感郎独采我。”[7]（P664）桃叶所作《团扇歌》其一云：“七宝画团扇，灿烂明月光。饷郎却暄暑，相忆莫相忘。”[7]（P660）很明显是咏物而寄寓闺情，虽有托意，却是没有社会政治内容的纯情之作。因此，黄庭坚认为“合者”与“下者”两类词的区别，正在于所寄托者是否为有关君国的忠爱之情，而这正是判断一般意义的寓意与有特定含义的“寄托”的标准。

三

综上所述，我们认为，宋代词学的寄托论早在北宋时期即已产生。它是词人们在“比兴寄托”的诗学传统影响下，对宋词创作实践经验的总结。而黄庭坚的《小山词序》则已经揭示了宋代词学寄托论的基本理论内涵，即：一、词之寄托产生的根本原因，在于作者须有难以直言的怨恨和不能直吐的愤懑，而又必须言之吐之，故只能运用寄言托意的表现方法。二、词之寄言托意的方式，一般采用诗骚以来具有比兴传统的香草美人题材。三、判断词有无寄托的标准，在于词之所寄托者是否为有关君国的忠爱之情，是否包含有深刻的社会、政治内容。四、寄言托意之词，按其性质可以分为两类，“其合者”所传达的即是忠君爱国之情，是有特定含义的“寄托”；“其下者”则是一般意义的托物言情，与寄托论所说的“寄托”无关。

不可否认，黄庭坚这篇序文的重点在于借此为晏几道鸣不平、抒孤愤，而对宋代词学的寄托论还缺乏理论的自觉。宋代词学中的寄托观念，只能说是产生于此而已。考察小山词，多借花酒以抒愤懑，把身世之感打并入艳情，言外之感慨时时而在，正如他自己所说的“叙其所怀”，写其“感物之情”，记其与莲、鸿、苹、云等歌妓的“悲欢合离之事”，传达出人生“如昨梦前尘”的茫然与悲怆，而且多是“离别怀思”、“感士不遇”等等个人感情；至于所谓“托词宓妃以寄心文帝”的合于寄托之词，实不多见。以词自觉地寄托忠君爱国、怨愤难言之情，在北宋只有东坡词中才有合格的篇什，而宋代词学寄托论的发展和完善，则有待于南宋的刘克庄等人。

参考文献：

[1]金启华，等．唐宋词籍序跋汇编[M]．南京：江苏教育出版社，1990．

[2]丁传靖．宋人轶事汇编[M]．北京：中华书局，2003．

[3]唐圭璋．全宋词[M]．北京：中华书局，1999．

[4]（唐）房玄龄，等．晋书[M]．北京：中华书局，1974．

[5]全唐诗[M]．北京：中华书局，1960．

[6]（晋）陈寿．三国志[M]．北京：中华书局，1959．

[7]（宋）郭茂倩．乐府诗集[M]．北京：中华书局，1979．

（原载《九江学院学报》2005年12月第4期，署名徐胜利）

摘要：宋代咏物词的创作，比较重视寄托法则的运用。它之所以重寄托，在于时代环境使然。其主要表现是运用比兴手法，以诗经楚辞式的香草美人题材写怨夫思妇之怀，寓孽子孤臣之感。考察宋代咏物词中所寄托的深刻内涵，对于了解作者的身世、性情及其时代环境，具有重要的认识意义。

中图分类号：I207.23文献标识码：A

宋代咏物词一般都会有所寄托。所谓寄托者，盖借物言志，以抒其忠爱绸缪之旨。《三百篇》之比兴，《离骚》之香草美人，皆此意也。因为“借物言志”、“借景抒情”，其所言者虽然不必专务拗晦，而其不敢明言的隐衷是可想而知的。所以工于寄托的词人，在创作的时候，追求惝恍迷离，不落言诠，令读者骤然遇之，仿佛在耳目之前，深刻味之，亦觉有悠远之义，而不易知其情之所由生与其意之所专指，具有更加深刻的涵义。因此，寄托便成为宋代咏物词在创作艺术上的重要法则。

一、宋代咏物词创作重视寄托的原因

晚唐、五代时期的词人还没有明显的寄托观念，其词一般也以直抒胸臆为多。入宋以后，词坛经过宋初一段时期的沉寂，不仅出现了较为显著的有寄托之词，如苏轼的《水龙吟·次韵章质夫杨花词》和《卜算子·黄州定惠院寓居作》；而且产生了十分明确的寄托观念，其标志就是黄庭坚的《小山词序》。到了南宋，寄托论便已基本成型，并对宋词特别是宋代咏物词的创作产生了重要影响。

黄庭坚在《小山词序》中说：“（晏几道）嬉弄于乐府之余，而寓以诗人之句法，清壮顿挫，能动摇人心。……至其乐府，可谓狎邪之大雅，豪士之鼓吹。其合者，《高唐》、《洛神》之流；其下者，岂减《桃叶》、《团扇》哉！”[1]（P25－26）晏几道生为贵介公子，而才高命蹇，落拓半生。因此，他的那些不能不吐之愤却不能直吐之，只有把这华屋山丘的感慨和怀才不遇的疏狂，寄寓于小词之中。因而，他的词便体现了寄托的基本理论内涵，即：（一）词之寄托产生的根本原因，在于作者须有难以直言的怨恨和不能直吐的愤懑，而又必须言之吐之，故只能运用寄言托意的表现方法。（二）词之寄言托意的方式，一般采用诗骚以来具有比兴传统的香草美人题材。（三）判断词有无寄托的标准，在于词之所寄托者是否为有关君国的忠爱之情，是否包含有深刻的社会、政治内容。（四）寄言托意之词，按其性质可以分为两类，“其合者”所传达的即是忠君爱国之情，是有特定含义的“寄托”；“其下者”则是一般意义的托物言情。

由此可见，寄托的深浅、广狭与显晦，是以作者的性格与身世为转移的，它决定于作者的时代和社会环境。大抵感触所及，可以明言的，便不必用玄远之辞以求寄托。所以晚唐、五代之词，虽然镂玉雕琼，裁花剪叶，绮绣纷披，令人目眩，却没有深刻的寄托。其根本原因在于，其时绝少忌讳，所以感慨所郁，情意所蓄，不妨明白地宣泄发抒。北宋真、仁两朝以后，外患浸亟，党争渐兴，虽然汴都繁丽，不断歌声，其不得明言而又不能已于言者，却所在多有。于是辞在此而意在彼之词，也就层出不穷。及至南宋，更是国势陵夷，金元继迫，忧时之士悲愤交集，随时随地，不遑宁处；而时主昏庸，权奸当道，每一命笔，动辄得咎，逐客放臣，项背相望；即使不愿意掩抑其辞，也不可能了。所以词至南宋，词最多寄托，其寄托也最为深婉。清朱彝尊《词综·发凡》说：“词至南宋始极其工，至宋季而始极其变。”[2]（P10）其所以求工求变者，不仅是由于辞章技术的要求，更重要的是因为寄托所在，不得不求工求变。正因为“极其工、极其变”，其寄托才不伤崭露，不易指陈。清周济《介存斋论词杂著》说：“北宋词多就景叙情，故珠圆玉润，四照玲珑。至稼轩、白石，一变而为即事叙景，使深者反浅，曲者反直。”[3]（P1634）因为“就景叙情”，则寄托所在，自然流露，容易按索。至“即事叙景”，则明欲说某事，而不敢明说某事，寓之于景物之中，使读者不易知其寄意为何，其中是有难言之痛的。虽然貌若“浅”“直”，其初衷本来是要泯灭寄托的痕迹，而设诸不相关系之辞以为生发。其浅者，是有意使之浅；其直者，是有意使之直。其实有甚深甚曲之真意蕴藏其中，不应当仅仅视其形式而以浅直来评价它。

清刘熙载《艺概·词曲概》说：“北宋词用密亦疏，用隐亦亮，用沉亦快，用细亦阔，用精亦浑。南宋只是掉转过来。”[3]（P3696）这也与寄托有关。因为就南宋的社会环境而言，倘师北宋之“疏、快、阔、亮”，则难以寄托，即使有寄托也难以深远，其“掉转过来”并不是偶然的。刘熙载又说：“词之妙莫妙于以不言言之，非不言也，寄言也。如寄深于浅，寄厚于轻，寄劲于婉，寄直于曲，寄实于虚，寄正于余，皆是。”[3]（P3707）这是以寄托为词最妙的一种境界。如张孝祥于建康留守席上，赋《六州歌头》词，以致感动重臣（张浚）罢席，可见，词之“兴、观、群、怨”，是并不下于诗的。而词中的“兴、观、群、怨”之义，不通过寄托，又怎样彰显表现出来呢？因为人心不能无所感，有感不能无所寄托，寄托不厚，则感人不深。寓感、感人，都要依赖于寄托。然而，南宋词之所以多有寄托者，正是因为他们忧生念乱的感慨十分深刻，有不容自已者在，是他们的社会环境迫之使然的。如陆淞的《瑞鹤仙》词：

脸霞红印枕，睡觉来、冠儿还是不整。屏间麝煤冷。但眉峰压翠，泪珠弹粉。堂深昼永。燕交飞、风帘露井。恨无人，说与相思，近日带围宽尽。重省。残灯朱幌，淡月纱窗，那时风景。阳台路迥，云雨梦，便无准。待归来，先指花梢教看，欲把心期细问。问因循、过了青春，怎生意稳。[4]（P1963）

张炎《词源》评论这首词和辛弃疾的《祝英台近》词说：“皆景中带情，而存骚雅。故其燕酣之乐，别离之愁，回文题叶之思，岘首西州之泪，一寓于词。若能屏去浮艳，乐而不淫，是亦汉魏乐府之遗意。”[3]（P264）陆淞生当南渡之初，颇闻汴京之盛，必然有所感慨寓于其词之中，而借儿女私情以表达出来。全词指陈时事，尤为缠mian蕴藉，这就是周济所说的“即事叙景”。

所以时忌愈多，咏物之作便愈多。北宋有寄托的词，多属抒写私情；南宋有寄托的词，多属描摹物类，不是没有原因的。所谓“词至北宋而始大，至南宋而遂深”，仅此一端，即可考见。又如王沂孙的《齐天乐·咏蝉》词：

一襟余恨宫魂断，年年翠阴庭树。乍咽凉柯，还移暗叶，重把离愁深诉。西窗过雨。怪瑶佩流空，玉筝调柱。镜暗妆残，为谁娇鬓尚如许。铜仙铅泪如洗，叹移盘去远，难贮零露。病翼惊秋，枯形阅世，消得斜阳几度。余音更苦。甚独抱清高，顿成凄楚。漫想薰风，柳丝千万缕。[4]（P4247）

此词是感伤君臣晏安，不思国耻，天下将亡之作。清端木埰说：“详味词意，殆亦黍离之感。‘宫魂’字点出命意。‘乍咽’‘还移’，慨播迁也。‘西窗’三句，伤敌骑暂退，燕安如故。‘镜暗’二句，残破满眼，而修容饰貌，侧媚依然，衰世臣主，全无心肝，千古一辙也。‘铜仙’三句，宗器重室（宝），均被迁脱，泽不下究也。‘病翼’二句，更是痛哭流涕，大声疾呼，言海岛栖流，断不能文也（久）。‘余音’三句，遗臣孤愤，哀怨难论也。‘漫想’二句，责诸臣到此,尚安危利炎（灾），视若全盛也。”[1]（P299－300）此外，如《天香》咏龙涎香、《庆清朝慢》咏榴花、《水龙吟》咏海棠、咏白莲、咏落叶、《齐天乐》咏蝉第一首、《一萼红》咏红梅、《花犯》咏苔梅、《扫花游》赋秋声、赋绿阴、《眉妩》赋新月等等，情缘物起，哀感无穷，都有所寄托，所谓“感时伤世之言，而出以缠mian忠爱”[3]（P3808）者也。

二、宋代咏物词创作运用寄托的方法

宋代咏物词一般都是运用比兴手法来寄托不可言说的深意。而矢口直陈者，便不必有寄托。因为能够直接表达的思想，既无所用其假借，其盘郁于心者，一举宣泄于外，令人一目了然，是用不着寄托的。如岳飞的《满江红》词：

怒发冲冠，凭阑处、潇潇雨歇。抬望眼、仰天长啸，壮怀激烈。三十功名尘与土，八千里路云和月。莫等闲、白了少年头，空悲切。靖康耻，犹未雪。臣子恨，何时灭。驾长车踏破，贺兰山缺。壮志讥餐胡虏肉，笑谈渴饮匈奴血。待从头、收拾旧山河，朝天阙。[4]（P1615）

词人的悲愤之怀、壮烈之志，在词中和盘托出，绝无隐蓄，其思想情感都是直接地表达出来。至于其《小重山》词，则是有寄托之作。词曰：

昨夜寒蛩不住鸣。惊回千里梦，已三更。起来独自绕阶行。人悄悄，帘外月胧明。白首为功名。旧山松竹老，阻归程。欲将心事付瑶琴。知音少，弦断有谁听。[4]（P1615）

故国不堪回首，而托之于三更惊梦；所愿不得偿，而托之于空阶明月；其忠贞不见谅于当局，致使坐失机宜，而托之于瑶琴独奏，赏音无人。这些都是托体比兴，借物言志，因而寄托遥深。

所以求寄托于词中，当在此而不在彼。因为词之为体，不同于诗文，其篇幅有限，最长也不过二百余字，不能够尽情渲泻，因此讲究含蓄婉约、沉郁顿挫。含蓄婉约，则可以广事包罗，虽然措辞无多，却可以令人寻绎其无穷的意味。同时，含蓄婉约的文字，如果单纯就本事抒写，辞止而事尽，只能使人感其所感，不能使人感其所不感，其意味就不如出之以比兴之体的深远。如岳飞的《满江红》词，并非不慷慨激昂，可歌可泣，但是其耐人寻味的程度，便不如他的《小重山》词。

宋代咏物词运用比兴手法，以诗经楚辞的香草美人题材来写怨夫思妇之怀，寓孽子孤臣之感，其表现是非常突出的。近人黄侃《文心雕龙札记·比兴第三十六》云：“原夫兴之为用，触物以起情，节取以托意。故有物同而感异者，亦有事异而情同者，循省六诗，可榷举也。夫《柏舟》命篇，《邶》、《鄘》两见。然《邶诗》以喻仁人之不用，《鄘诗》以譬女子之有常。《杕杜》之目，风雅兼存，而《小雅》以譬得时，《唐风》以哀孤立，此物同而感异也。九罭鳟鲂，鸿飞遵渚，二事绝殊，而皆以喻文公之失所。戕羊坟首，三星在罶，两言不类，而皆以伤周道之陵夷，此事异而情同也。”[5]（P172－173）这里虽然是在解释“兴”，其意义实际包含着“比”。因为“兴”中不妨有“比”，观其屡用“喻”、“譬”可知。词中的比兴，联类无穷，涵义愈广，便愈耐玩索。清蒋敦复《芬陀利室词话》说：“词原于诗，即小小咏物，亦贵得风人比兴之旨。”[3]（P3675）陈廷焯《白雨斋词话》也说：“感慨时事，发为诗歌，便已力据上游，特不宜说破，只可用比兴体。”[3]（P3797）刘熙载《艺概·词曲概》更认为：“词深于兴，则觉事异而情同，语浅而情深。”[3]（P3704）蒋敦复、陈廷焯言其然，刘熙载则进而言其所以然。唯有“情同”，才能感人；也唯有“情深”，才能入人心坎，而使之哀乐无端，不由自主。

清陈廷焯《白雨斋词话》在论述沉郁时说：“意在笔先，神余言外，写怨夫思妇之怀，寓孽子孤臣之感。凡交情之冷淡，身世之飘零，皆可于一草一木发之。而发之又必若隐若见，欲露不露，反复缠mian，终不许一语道破，匪独体格之高，亦见性情之厚。”[3]（P3777）宋代咏物词，大都是“意在笔先”，却又使它貌似无寄托，其原因正在于“神余言外”。宋代咏物词寄托的深厚，无过于王沂孙的咏物诸作。宋代遗民词人如王炎午、汪水云、梁隆吉诸人之作，辞非不美，终觉露骨，即以张炎的超卓，其寄托也不如王沂孙的醇厚。仔细玩味之，王沂孙是如何刻意经营的呢？——因为他做到了“有寄托入”和“无寄托出”，其“求无寄托”已臻浑融之境。

三、宋代咏物词创作运用寄托的意义

寄托对于宋代咏物词来说，具有十分重要的文化意义。因为如果能够从寄托中求其真情意，则词可当史读。为什么呢？因为作者的性情、品格、学问、身世，以及当时的时代特征、社会情况，有些是他种史料所不能明言的，而于词中却可得之。清周济《介存斋论词杂著》曾经指出：“感慨所寄，不过盛衰：或绸缪未雨，或太息厝薪，或己溺己饥，或独清独醒，随其人之性情、学问、境地，莫不有由衷之言。见事多，识理透，可为后人论世之资。诗有史，词亦有史，庶乎自树一帜矣。”[3]（P1630）从数量上说，词自然不能与诗歌相比；但是，从质量上说，则词并不次于诗歌。宋叶适《书龙川集后》论陈亮词说：“每一章就，辄自叹曰：‘平生经济之怀，略已陈矣。’予所谓微言，多此类也。”[6]（P2595）可见，词中是可以表现经济之怀的。又如宋黄沃《知稼翁词·青玉案》词注云：“公之初登第也，赵丞相鼎延见款密，别后以书来往。秦益公（桧）闻而憾之。及泉幕任满，始以故事召赴行在，公虽知非当路意，而迫于君命，不敢俟驾，故寓意此词。……既而罢归，离临安有词云：‘湖上送残春，已负别时旧约。’则公之去就，盖蚤定矣。”[6]（P1817）则词中也是可以表明去就之志的。又如宋邵博《邵氏闻见后录》卷十九记载：“叔原（晏几道）监颖昌府许田镇，手写自作长短句上府帅韩少师。少师报书：‘得新词盈卷，盖才有余而德不足者。愿郎君捐有余之才，补不足之德，不胜门下老吏之望云。’”[6]（P331）这又说明可以根据其词来判断作者的才德了。

宋代文人士大夫，素来认为词是末技小道，他们有时候情意不能自遏，而不敢宣诸诗文，便常常在词中发泄之，其方法便是运用比兴而有所寄托。这种不容不言而又不容明言的情意，最为真实，其人之真性情、真品格，都可以于是观之。所以如范仲淹、韩琦、司马光、欧阳修等名公巨卿，其德业事功彪炳百世，可以从其他文字中考见之；至于其私情私行的表露，则无不著于其所作之词。如范仲淹的《御街行》，韩琦的《点绛唇》，皆“极有情致”（明杨慎《词品》），欧阳修词之“婉丽”，“无愧唐人《花间集》”（宋罗大经《鹤林玉露》），司马光的词“风味极不浅”（宋赵令畤《侯鲭录》），具见其风liu旖ni之情怀。本来，儿女私情，圣哲固所不免。何况诸公的真情性，反而可以借此略见一二呢？

参考文献：

[1]金启华，张惠民等．唐宋词集序跋汇编[M]．南京：江苏教育出版社，1990．

[2]朱彝尊，汪森．词综[M]．上海：上海古籍出版社，1978．

[3]唐圭璋．词话丛编[M]．北京：中华书局，1986．

[4]唐圭璋．全宋词[M]．北京：中华书局，1999．

[5]黄侃．文心雕龙札记[M]．上海：上海古籍出版社，2000．

[6]吴熊和．唐宋词汇评[M]．杭州：浙江教育出版社，2004．

（原载《鄂州大学学报》2008年11月第6期，署名陈中林，徐胜利）

摘要：以娱乐为主的节序风俗和士大夫社会的生活风俗，为宋词的发展繁荣提供了最基本的保证。同时，也决定了宋词具有娱乐、交际和抒情三大社会功能。这些功能作用于宋代士大夫生活的各个领域，丰富了他们的生活情趣，促进了宋词的大量创作。

中图分类号：I207.23文献标识码：A

在宋代，郊游、赏花、听歌、观舞、饮酒、品茶等等，是文人士大夫社会生活的基本内容，这种以娱乐为主的节序风俗和士大夫社会的生活风俗，为宋词的发展繁荣提供了最为基本的保证。事实上，宋词在相当长的时期内是作为这些风俗行为的一种表征、一种特殊的语言而存在的。在数量上zhan有绝对优势的应歌词、应社词、节序词、酒词、茶词、寿词的出现，便充分地证明了这一点。与此同时，流行于宋代民间与士大夫社会的风尚习俗，不仅仅停留在娱乐之上，具有娱乐功能；而且还具有抒发qing感、探亲会友、契阔谈燕的机制，具有抒情、交际的功能。而作为风俗行为的一种表征和特殊语言的宋词，也自然而然地具备这三大功能。换言之，作为反映社会群体的心理积习与情感趣味的宋代风俗，赋予宋词以娱乐功能、交际功能和抒情功能。[1](P179)而这三大功能又给宋词的生命力带来了生生不息的源泉。

一、宋词的娱乐功能

由于词本来就是为适应酒筵花间、歌台舞榭娱宾遣兴的需要而产生的，因此，宋词的首要社会功能就是其娱乐功能。

（一）侑觞劝酒

宋词的娱乐功能，首先表现为侑觞劝酒。[2](P139)饮酒和听歌，在历代士大夫的生活中常常是相伴而行的。以词为侑觞劝酒的手段，从中晚唐起到两宋，都十分流行。不少词人正是抱着这一目的而在酒席上当场挥毫的。北宋词人黄庭坚即是如此。据清徐轨《词苑丛谈》卷一记载：“韩文公《遣兴》诗：‘断送一生惟有酒’；又《赠郑兵曹》诗：‘破除万事无过酒’。山谷各去其一字，作《劝酒》词云：‘断送一生惟有，破除万事无过。远山横黛蘸秋波。不饮旁人笑我。花病等闲瘦弱，春愁没处遮拦。杯行到手莫留残。不道月斜人散。’”[3](P34)他的《木兰花令》（庾郎三九常安乐）也是一首劝酒词。该词词序说：“庾元镇四十兄，庭坚四十年翰墨故人。庭坚假守当涂，元镇穷，不出入州县。席上作乐府长句劝酒。”[4](P523)

很显然，黄庭坚之所以作这首《木兰花令》，目的就是为了劝他那位“四十年翰墨故人”庾元镇多喝一杯酒。当时贺铸正好路过此地，于是也在酒席上作词为黄庭坚等劝酒。《词苑丛谈》卷一引《复斋漫录》说：“方回词有《雁后归》云：‘巧剪合huan罗胜子，钗头春意翩翩。艳歌浅笑拜嫣然。愿郎宜此酒，行乐驻华年。未至文园多病客，幽襟凄断堪怜。旧游梦挂碧云边。人归落雁后，思发在花前。’山谷守当涂，方回过焉，人日席上作也。”[3](P24)

因此，从词人的创作意图和实际效果来看，这两首词的存在价值，首先是它的侑觞劝酒的功能。将侑觞劝酒作为作词的目的，在宋代词坛上实属普遍。除黄庭坚、贺铸的作品之外，其他词人的作品也向我们透露了此中消息。仲并的《好事近》词序说：“宴客七首。时留平江，俾侍儿歌以侑觞。”[4](P1665)毛滂的《剔银灯》词序也作了同样的说明：“同公素赋，侑歌者以七急拍、七拜劝酒。”[4](P723)除了由词人在词序中说明其目的之外，更多的作品则未作说明，但是在事实上，它们中的相当一部分，在词人创作的当初，都曾发挥过侑觞劝酒的实用功能。

（二）劝茶延客

劝酒需要歌词，劝茶同样也需要歌词。这一点，长期以来一直被人们所忽略。事实上，就宋词的社会功能而言，它不仅用来侑酒，还用来送茶助兴。元费著《岁华纪丽谱》曾说：“正月二日，出东郊，早宴移忠寺，晚宴大慈寺。清献公（赵抃）记云：宴罢，妓以新词送茶，自宋公祁（曾帅蜀）始。盖临邛周之纯善为歌，尝作茶词授妓首度之以奉公，后因之。”[2](P140)与这一风气相适应的，是词人们纷纷写作“茶词”。

在宋代茶词创作中，黄庭坚的创作数量最多、质量最高，而且影响最大。如黄庭坚词直接标明“茶词”的有《品令》、《惜余欢》、《看花回》、《西江月》、《阮郎归》、《满庭芳》等诸多词牌。从这些茶词中，可以知道：第一，宴后烹茶唱茶词是为了延续酒后未阑之余欢。如黄庭坚《看花回·茶词》上片云：“夜永兰堂醺饮，半倚颓玉。烂漫坠钿堕履，是醉时风景，花暗烛残，欢意未阑，舞燕歌珠成断续。催茗饮、旋煮寒泉，露井瓶窦响飞瀑。”[4](P521)酒歇而欢意未阑，于是便再烹清茗、唱茶词以振余欢。再如其《惜余欢·茶词》下片云：“歌阑旋绕绛蜡。况漏转铜壶，烟断香鸭。犹整醉中花，借纤手重插。相将扶上，金鞍騕裹，碾春焙、愿少延欢洽。未须归去，重寻艳歌，更留时霎。”[4](P521)也是以碾点春茶，再唱艳歌来少延欢洽。第二，由于茶词是在酒阑宴散时所歌，故而其中还含有留客和送客的意思。黄庭坚《惜余欢》词所谓“愿少延欢洽”、“更留时霎”即是如此。此外如黄庭坚《阮郎归》词的“绛纱笼下跃金鞍。归时人倚阑”、《满庭芳》词的“归来晚，文君未寝，相对小窗前”，则是替客人想象家人倚楼望归的情景。

（三）娱宾遣兴

所谓“娱宾遣兴”，是指作为主人的一方在迎接和招待来宾之时，运用各种方式营造轻松愉快的氛围，从而使客人尽情地享受作客的乐趣。[2](P141)显然，这也是与人们的生活情趣密切相关的。在两宋时期，无论是君臣之间，还是文人士大夫之间，他们用以遣兴的手段之一，便是唱词、作词。

清徐轨《词苑丛谈》卷六引周密《武林旧事》云：“淳熙九年八月十八日，驾诣德寿宫，奉迎上皇观潮。百戏撮弄，各呈技艺。上皇喜，曰：‘钱塘形胜，天下所无。’上启奏曰：‘江潮亦天下所独。’宣谕侍臣，各赋《酹江月》一曲。”[3](P327)这里所记载的是君臣在一年一度的观潮节时，边观潮边赋词的情景。又曰：“澹庵老人胡铨《玉音问答》云：‘隆兴元年五月三日晚，侍上于后殿之内阁。时方欲易金人书稿。蒙赐金凤笺，就所御玉管笔并龙脑墨、凤咮砚，又赐以花藤席。命某视草毕，唤内侍厨司满头花办酒。上御玉荷杯，某用金鸭杯。初盏，上令潘妃唱《贺新郎》令，兰香执上所饮玉荷杯，上注酒，顾某曰：‘贺新郎者，朕自贺得卿也；酌以玉荷杯者，示朕饮食与卿同器也。’某再拜谢。《贺新郎》有所谓‘相见了，又重午’句。上曰：‘不数日矣。’又有所谓‘荆江旧俗今如故’句。上曰：‘卿流落海岛二十余年，得不为屈原之葬鱼腹者，赖天地祖宗留卿以辅朕也。’某流涕，上亦黯然。俄而迁坐，进八宝羹，洗盏再酌。上令潘妃执玉荷杯，唱《万年欢》。此词乃仁宗亲制。上饮讫，亲唱一曲名《喜迁莺》以酌酒；且谓某曰：‘朕昨苦嗽，声音稍涩。朕每在宫，不妄作此，只是侍太上宴间，被上旨令唱。今夕与卿相会，朕意甚欢，故作此乐，卿意勿嫌。’某答曰：‘方今太上退闲，陛下御宇，正当勉志恢复，然此乐亦当时有。’”[3](P364－365)这也是君臣相聚时以作词、唱词为娱乐手段的例子。胡铨还以大臣的身份，对宋孝宗说“陛下御宇，正当勉志恢复，然此乐亦当时有”之类的话，让人听了觉得颇含辩证之理。

二、宋词的交际功能

从宋代文人士大夫社会的生活风俗来看，他们作词大多表现为应歌、应社的创作动机。以作词相互赠答、唱和，成为宋代文人士大夫社会交际的一种重要手段。

（一）祝寿贺诞

两宋祝寿的风俗之盛是以往任何一个时期所难以企及的。用于祝寿祈福的歌词，在唐五代词中并不多见。至两宋则大部分词人染指其间，使寿词创作成了一种新的词学现象。在宋代，第一个大量创作寿词的是晏殊，《全宋词》收录其存词135首，其中寿词有28首；南渡时期的曹勋存词182首，寿词有29首；南宋沈瀛存词99首，寿词有53首；廖行之存词41首，寿词有21首；而孙惟信“岁为一词自寿”；魏了翁有词186首，几乎全是寿词。据统计，现存的两宋寿词达1876首之多（其中题序标明祝“寿”的1270首，祝“生日”的400首，祝“生朝”的59首，祝“生辰”的35首，庆某某“六十”或“八十”的23首，无题序的89首），占全部宋词的8.91%。

从创作动机来看，这些寿词可以分为两类：一类用于自寿；一类用于他寿。用于他寿者，既有寿皇帝、太后、宰执、长官，又有寿同僚、亲人包括父母、兄弟、叔伯、妻子、儿女，对象极为广泛。不过，无论是用于自寿，还是用于他寿，寿词都是庆寿祝生的风俗行为的表征，都是一种社会交际功能的体现。

作为一种风尚习俗，祝贺寿辰，祈祷长生富贵，是一种约定俗成的社会行为。作为该行为的一种表征，寿词虽然绝大部分重复着一个不变的主题——长寿富贵，而且在近两千首寿词中，无论出自何人之手，无不洋溢着和乐吉祥的气息，在风格上明显给人以千篇一律之感，堪称“无谓”（清周济《介存斋论词杂著》）！但是事实表明，当日的词人们并不以此为嫌，而是争相染指其间。这是因为：一方面在祝寿庆生中，自寿抑或庆贺他人寿辰，创作和进献寿词，成了他们诸多社会交际生活中不可或缺的“礼数”之一，具有重要的社会交际功能；另一方面在劝寿酒、唱寿词、佐清欢时，激发了词人自我生命的yu望和律动，表现了个体的生命意识和价值。因此，在赋予寿词以流行的、普泛化的情感和艺术效果的同时，也丰富了祝寿的表现形式，推进了祝寿风俗的盛行，反过来，又促进了寿词的大量产生。

（二）礼仪交际

众所周知，宋代词人中的一部分，其身份是“亦官亦文”的。因而，宋词所具有的社会功能，也就随着其生活范围的变化而增多。如果说宋词的娱乐功能主要体现在他们的个人生活中的话，那么，这种社会交际功能则主要体现在他们的仕宦生涯中，尤其是在一些特殊的礼节、仪式之中。[2](P143)如当某一官员赴任、离任，或者是到各地巡视时，当地的官府大都要举行规模不等的迎、送仪式。于是，那些“亦官亦文”的词人便作词相赠，或恭喜，或慰籍。

据宋吴曾《能改斋词话》卷二记载：“侍读刘原父守维扬，宋景文赴寿春，道出治下，原父为具以待宋。又为《踏莎行》词以侑欢云：‘蜡炬高高，龙烟细细。玉楼十二门初闭。疏帘不卷水晶寒，小屏半掩琉璃翠。桃叶新声，榴花美味。南山宾客东山妓。利名不肯放人闲，忙中偷取功夫醉。’宋即席为《浪淘沙近》，以别原父云：‘少年不管。流光如箭。因循不觉韶光换。至如今，始惜月满、花满、酒满。扁舟欲解垂杨岸。尚同欢宴。日斜歌阕将分散。倚兰桡，望水远、天远、人远。’”[5](P149)宋祁（谥景文）即将赴寿春任职，路经维扬，维扬太守刘原父（敞）便设宴招待他，并作词“侑欢”。宋祁出于礼貌，也即席作词相赠。很显然，他们的作词，起到了很好的社会礼仪交际作用。

宋代大词人苏轼和辛弃疾也经常以词作为社会交际的手段。宋神宗熙宁四年（1071）至熙宁七年（1074），苏轼任杭州通判。在这三年里，杭州三易太守。在后两位太守陈襄（述古）和杨绘（元素）离任时，苏轼都曾经写词相赠。其中送陈襄的有《南乡子·送述古》、《菩萨蛮·述古席上》等词；送杨绘的有《定风波·送元素》等词。这些词很显然是与苏轼作为杭州通判的身份有关的。词人写这些词的主要目的便是出于礼仪交际的需要。

与苏轼相似，辛弃疾的不少词，也是其仕宦生涯中为某种礼节的需要而作。如《西河》（西江水）词，就是在一位名叫钱佃（仲耕）的官员，从江西转运副使移守婺州时写的，该词词序说：“送钱仲耕自江西漕赴婺州。”[4](P2429)与此相对应的是，当辛弃疾自己调任他地时，也常常以词送给那些曾经朝夕相处的同僚。即便像那首千古绝唱的《摸鱼儿》（更能消几番风雨）词，最初也是出于礼仪交际的需要而写的。该词词序说：“淳熙己亥，自湖北漕移湖南，同官王正之置酒小山亭，为赋。”[4](P2413)因此，这首词的成功也给了我们一个新的启示，那就是，宋词的社会功能有时完全能够与其审美功能完美地统一起来。

三、宋词的抒情功能

任何文学作品，都是作者心灵的表现，都是为了表达作者的某种思想情绪。所谓“诗言志，词言情”、“诗庄词媚”，就是宋词抒情这一功能特性的最好说明。

（一）言情

提及宋词，人们总是把它与唐诗并举，列为我国韵文的两大极致，并且以“诗庄词媚”来界定二者的区别，认为诗居正统地位，是“言志”的领地，有“致君尧舜上，再使风俗淳”的社会功效；而词则是不登大雅之堂的“艳科”“小道”，是“言情”的工具。从实际创作情况来看，宋词中的大多数篇章确实是用来歌咏男欢女爱、风花雪月的，具有“言情”的主导倾向。

作为一种新兴的文学样式，词一旦从阡陌流入城市，从村夫传到文人手中，便显示出它特有的审美功能，这就是它给宋代文人提供了抒发“七情六欲”的领地。这个时期有关女子怀春、男子钟情的生活内容在词中得到了表现；青年男女无视礼教而约会的情事在词中得到了展露；情人话别、夫妻分离、朋友远行、歌妓交往以及感时伤世的种种情愫在词中得到了透视。并且这些复杂的情感又因为内容的不同，分别形成了怀春词、幽会词、夫妻恩爱词、怜香惜玉词、送别词、相思词、伤春词、悲秋词、悼亡词等等。也许正是缘于一个“情”字，王国维《人间词话》才会有“词之为体，要眇宜修。能言诗之所不能言，而不能尽言诗之所能言。诗之境阔，词之言长”[5](P4258)的概述。

（二）言志

随着北辽、西夏的经常犯边，宋朝的国势已渐趋衰弱，加上官场黑暗，争权夺利之风盛行，政治纷争时起，文人动辄得咎，贬谪流放之事屡有发生。于是，他们在冶游欢娱的同时，也滋生了忧国忧民之心，因而感时伤世、指陈时弊之作大量出现，并且词的境界也由身边的“言情”扩大到家国的“言志”。

苏轼是一位有着敏锐才思的大词人，他不仅在词中寄予了满腔的热情，而且借词抒发了一生的忧愤。他认为自己“帕首腰刀是丈夫”（《南乡子·赠行》），况且还“有笔头千字，胸中万卷，致君尧舜，此事何难”（《沁园春》）。他很想干一番经天纬地的大事业，发挥自己非凡的济世之才。然而人生不如意事十常八九，在经历了几起几落，尝尽人间甘苦之后，他曾总结“人生不如意”的经验说：“人有悲欢离合，月有阴晴圆缺，此事古难全”（《水调歌头》）。但是即使这样，他仍不改报效国家、积极入世的人生初衷，“持节云中，何日遣冯唐。会挽雕弓如满月，西北望，射天狼”（《江城子》）。

周邦彦也借作词表达了他在仕途中的甘苦体验和对社会、国家的高度责任感：“登临望故国。谁识京华倦客”（《兰陵王·柳》）。在经历了几度的返、离汴京的羁旅生活之后，他深深地尝到了人生的艰辛，认识了人世的复杂多变。他曾经试图让自己忘却身外之事，却是“不堪听、急管繁弦”（《满庭芳》）；他也曾经自宽自解，“无事小神仙”，却“惊觉。依然身在江表”（《隔浦莲》），因而免不了生出几番感慨：“楚客忆江蓠。算宋玉、未必为秋悲”（《红罗袄》）。在这些词中，词人的情绪虽然有些抑郁，意志却是那么坚强，表现出了一个文人在仕途迷茫、情绪忧郁的情况下仍然不屑与世浮沉、不忘国家的人生态度和高度的社会责任感。

如果说北宋词主要反映了当时文人积极入世、感时伤世的忧患意识的话，那么，南宋词则随着国家、民族的危亡，转向了爱国主义这一重大的社会主题。综观整个南宋词坛，写爱国题材、表现爱国情怀的词人不绝如缕，如李纲、张元干、岳飞、陆游、张孝祥、辛弃疾、陈亮、刘过……等等。正是爱国文人们的这种“壮怀激烈”的心态，给宋词注入了一股浩然之气，从而揭开了宋词发展史上崭新的一页，并使宋词的整体格局发生了巨变。于是，在宋词中，“女性形象逐渐让位于男性形象，男子汉逐步登上了词世界的统治地位”。[6](P63)因而，慷慨激壮之气，遍被词林：“拥精兵十万，横行沙漠，奉迎天表”（李纲《苏武令》）；“怒发冲冠，凭栏处、潇潇雨歇”（岳飞《满江红》）；“当年万里觅封侯，匹马戍梁州”（陆游《诉衷情》）；“举头西北浮云，倚天万里须长剑”（辛弃疾《水龙吟》）。听着这一声声的怒吼，谁还能够说词一定应该是“要眇宜修”、“深美闳约”的呢？

综上所述，宋词的三大社会功能，作用于宋代文人士大夫生活的每一个领域，丰富了他们的生活情趣，促进了宋词的大量创作。

参考文献：

[1]沈松勤．唐宋词社会文化学研究[M]．杭州：浙江大学出版社，2000．

[2]李剑亮．唐宋词与唐宋歌妓制度[M]．杭州：杭州大学出版社，1999．

[3]王百里．词苑丛谈校笺[M]．北京：人民文学出版社，1988．

[4]唐圭璋．全宋词[M]．北京：中华书局，1999．

[5]唐圭璋．词话丛编[M]．北京：中华书局，1986．

[6]王兆鹏．唐宋词史论[M]．北京：人民文学出版社，2000．

（原载《扬州职业大学学报》2005年12月“教育教学研究”〈2〉，署名陈中林，徐胜利）

摘要：宋代词人将生活中富有波折的事件或场面捕捉入词，创作了不少叙事性的作品，再现了十分精彩的生活场景。这些叙事词具有独特和丰富的故事情节，表现出跌宕起伏，含蕴深厚，灵动鲜活的艺术特色。它在继承前代叙事诗的基础上，及时地吸取小说和戏剧的表现手法，以新鲜活泼的内容、生动有趣的情节、小巧精致的格局，丰富了词体抒情的表现方式，体现了宋词创作艺术的创新和发展。

词的根本艺术特性是抒情，但是，宋词中有一部分作品却是将原汁原味的生活场景十分精彩地再现出来，使词这种以抒情为特长的文学样式具有了特色鲜明的叙事功能。宋词中的叙事词与纯粹的抒情词相比，虽然数量不多，但其题材范围与它所涉及的生活层面并不狭窄。诸如闺怨相思、男女情事、人生矛盾、风物人情、生活小景，举凡生活中富有波折、富有情节之美的事件或场面，都曾被敏感的作者捕捉入词，充分表现了生活和人情的多姿多彩。只要我们将考察的视点放到宋词的叙事性作品，就可以从中看出宋词对词体艺术的发展和创新——借鉴叙事文学的情节艺术，更好地表达创作主体的思想感情。

一、宋词叙事的情节特征

俞平伯、吴世昌、叶嘉莹都揭示了周邦彦词“说故事”[1]（P102）、“写故事”[2]（P163）、“故事性”[3]（P316）的特色。但是，叙事性并非清真词所独具的特色。如果从叙述学这一视角通读《全宋词》，便可发现，宋词中客观存在着值得注意却尚未引起足够重视的“叙事现象”[4]（P46）。其实，宋词中的叙事性作品不仅题材多样，而且同题材作品的情节各具特色。这些词格局小巧如特写，情节跌宕如戏剧，人物刻画如小小说，故事生动，语言活泼，其叙事情节的安排具有鲜明的艺术特征——独特性和丰富性。每个故事中的角色，无论经历、情感、体态、面貌，都是独一无二的“这一个”。在这些叙事词中，文人雅士、名门才媛、平民少女、农夫稚童、多情少年……，各种身份、各种性格的人们组演了一个个趣味横生的生活小故事，让人过目难忘。如周邦彦的《少年游》词：

并刀如水，吴盐胜雪，纤手破新橙。锦幄初温，兽烟不断，相对坐调笙。低声问：“向谁行宿？城上已三更。马滑霜浓，不如休去，直是少人行。”

这首词描写了一个温馨的生活画面，里面有人物、有环境、有动作和人物语言。“并刀如水，吴盐胜雪”两句，表面上是对“刀”和“盐”的描写，实际上暗示了人的动作及其美丽外貌；接下来的两个动作情态的描写（“锦幄初温，兽香不断”）把我们带入了宁静温馨的生活场景中，人物形象也初步凸现出来。另外，“纤手破新橙”暗示出女子的喜悦和对词人的热情，“相对坐调笙”暗示出女子的恬静和两人默契的情致，也是十分值得玩味的。下片则全是人物的语言描写，她轻柔而关切的声音、委婉而含羞的情态，以及由满怀依恋而逼出的大胆，都通过这段人物语言呈现于我们眼前。这样的人物语言描写，与人物的情态描写一样，既能够较好地刻画人物，又极其富有情致。

又如辛弃疾的两首与饮酒有关的词也是如此。第一首是《西江月·遣兴》词：

醉里且贪欢笑，要愁那得功夫。近来始觉古人书。信著全无是处。昨夜松边醉倒，问松：“我醉何如。”只疑松动要来扶。以手推松曰：“去。”

另一首是《沁园春·将止酒，戒酒杯使勿近》词：

“杯汝来前，老子今朝，点检形骸。甚长年抱渴，咽如焦釜，于今喜睡，气似奔雷。汝说‘刘伶，古今达者，醉后何妨死便埋’。浑如此，叹汝于知己，真少恩哉。更凭歌舞为媒。算合作平居鸩毒猜。况怨无大小，生于所爱，物无美恶，过则为灾。与汝成言，勿留亟退，吾力犹能肆汝杯。”杯再拜，道：“麾之即去，招则须来。”

这两首词都是写的人与物的矛盾，而且荒唐可笑的既不是乐于助人的“松”，也不是幽默感十足的“杯”，而是词中的饮者自己。两首词尽管内容很近似，但是情节各异。前一首中的饮者已是一名醉汉，他满口醉语，一肚皮牢骚，醉得东倒西歪，头昏眼花，还跟支撑他的松树叙酒话、闹别扭、逞强项。后一首词中的饮者则在醉醒之后，与酒杯进行谈判。饮者一面佯怒地数落酒杯的罪状，将自己贪饮过度，以至身体受损归咎于酒杯的引诱，警告酒杯知趣点，赶快退下，否则将对其严惩；一面又爱恨交加地称酒杯为“少恩”的“知己”。而词中的酒杯则伶牙利齿，机灵狡黠，它深知主人的训斥不过是一时的心血来潮，所以它毫无失落感，反而一语道破主人的隐情，以“麾之即去，招则须来”的表面顺从，心照不宣地表达了它随时准备卷土重来的实力和信心。

二、宋词叙事的审美特点

由于宋词是一种格律诗，对字句、篇幅有严格的规定。所以，宋词的情节构置不可能像散体文、歌行体诗那样毫无约束地将情节拉得过长，将场景拓得过大，将人物列得过多。它只能依照以小见大、以短见长、以浅见深的规则来安排情节。所以，这类叙事词作往往撷取一些生活片断，制作成小巧玲珑的小品。这些小品式的作品，格局小巧，叙事、写人、记言都具有精炼和精彩的特点，有的作品就像一篇小小说，有的则如一出独幕剧，情节构置极具匠心。其小说、戏剧性具体表现在如下三外方面。

（一）跌宕起伏，引人入胜

情节跌宕起伏、富于悬念，能够使叙事作品引人入胜。叙事词篇幅虽小，但作者善于提取事件中富有戏剧性的因素，仍然能将单纯的情节处理得富有冲突与波澜。如苏轼的《蝶恋花·春景》词：

花褪残红青杏小。燕子飞时，绿水人家绕。枝上柳绵吹又少。天涯何处无芳草。墙里秋千墙外道。墙外行人，墙里佳人笑。笑渐不闻声渐悄。多情却被无情恼。

这首词写的是一个春guang明媚的日子，在一户人家的园林边，墙外行人听到墙内佳人的欢笑，顿生爱慕之情。但是，墙内佳人却根本不知道墙外行人的情思。行人自然无从表达自己的情愫，于是怅然自恼。词人故意将墙内佳人的“不知情”说成“无情”，突出了行人的自作多情，使本来并未照面的双方构成了一对矛盾，从而形成了情节的波澜。

为了避免小格局可能造成情节平板的局限，有的词作便通过悬念的设置来达到出人意表的戏剧性效果。如史达祖的《双双燕·咏燕》词：

过春社了，度帘幕中间，去年尘冷。差池欲住，试入旧巢相并。还相雕梁藻井。又软语、商量不定。飘然快拂花梢，翠尾分开红影。芳径。芹泥雨润。爱贴地争飞，竞夸轻俊。红楼归晚，看足柳昏花暝。应自栖香正稳。便忘了、天涯芳信。愁损翠黛双蛾，日日画阑独凭。

此词的大部分篇幅是描述一对燕子回归旧巢时的忙碌。从写它们对“尘冷”的陌生感，“差池欲住”的将就感，察看“雕梁藻井”时“软语商量不定”的犹豫，“快拂花梢”、“贴地争飞”的轻快，一直写到它们享受了一天的“柳昏花暝”的春guang后，晚归红楼，稳栖香巢。当读者饶有兴味地将其作为燕子“夫妻双双把家还”的童话来欣赏时，词的结尾却突然这样写道：“应自栖香正稳，便忘了天涯芳信。愁损翠黛双蛾，日日画阑独凭。”原来这一对燕子夫妻只顾经营自己的安乐窝，竟然将远方游子托它们捎给旧巢女主人的芳信忘得一干二净，害得留守的佳人满面愁容，整天倚着阑干傻等。原来，燕子的忙碌正是为了衬托佳人的寂寞；燕子的夫妻亲热正是为了反衬佳人独守空闺的孤独；燕巢的香软正是为了反衬佳人居处环境的冷清。一个温馨的童话，却有了一个凄凉的结尾。境界的反差使情节产生跌宕，从而造成情感的冲击波。

（二）含蕴深厚，余味无穷

宋词作为新体抒情诗，即使是叙事性的词作，也必须遵循诗贵含蓄的原则，在生动精巧的情节中构造出动人的意境，给人留下审美想象的余地。如李清照的《如梦令》词：

昨夜雨疏风骤。浓睡不消残酒。试问卷帘人，却道：“海棠依旧。”“知否？知否？应是绿肥红瘦。”

这首词写的是女主人公与侍婢之间关于风雨之后海棠花情况的对话。在主仆之间的一问一答之中，却有着极为丰富的包孕：女主人惜花心切，“卷帘人”漫不经心；女主人在对婢女的嗔怪中流露出伤春的怅惘。同时，女主人多愁善感的文人气质，“卷帘人”粗放迟钝的仆人身份，主仆之间由于身份、气质的差异造成的沟通障碍等，都能在简单的问答中体现出来。比起直接抒发伤春之情的作品，这篇小品式的词，通过主仆对话情节的设置，显得更具有暗示性，更富有情趣，就像戏剧中精彩的人物对白一样，读者能够从中读到丰富的潜台词。

又如苏轼的《定风波》词：

莫听穿林打叶声。何妨吟啸且徐行。竹杖芒鞋轻胜马。谁怕。一蓑烟雨任平生。料峭春风吹酒醒。微冷。山头斜照却相迎。回首向来潇洒处。归去。也无风雨也无晴。

这首词叙述作者不以风雨为意，在因为没有雨具而“同行皆狼狈”的情况下，“吟啸徐行”的情景。在这个风雨行吟的情节中，我们不仅可以想见词人潇洒的风度，而且能够生动地领会词人面对人生的风雨阴晴际遇时的从容心态和旷达情怀。

由此可见，叙事词一般并不采用抒情词常用、必用的比兴寄托手法，却同样具有包孕丰富、含蓄蕴藉的“味外之旨”。这是因为叙事词中主体意旨的表达，主要是通过具象的描述，与戏剧的角色再现方法近似。宋词通过规定情境中人物的语言、动作、体态，让人物作表演式的自我展示，在情节中包含情韵。受众则通过角色的言语、举止对其作相对独立而自由的审美感知，从而达到言少意多、意在言外的艺术效果。

（三）有声有色，灵动鲜活

戏剧靠声色与活力打动受众。那些极具戏剧色彩的词作也往往将人物、场景描述得有声有色，灵动鲜活，使读者如见其人，如闻其声，如临其景。如刘克庄的《一剪梅·余赴广东，实之夜乌于风亭》词：

束緼宵行十里强。挑得诗囊。抛了衣囊。天寒路滑马蹄僵。元是王郎。来送刘郎。酒酣耳热说文章。惊倒邻墙。推dao胡床。旁观拍手笑疏狂。疏又何妨。狂又何妨。

此词叙述自己被贬广东，好友王实之不顾“天寒路滑马蹄僵”前来为“刘郎”送行。于是二人“酒酣耳热说文章。惊倒邻墙。推dao胡床”，弄得“旁观拍手笑疏狂”，他们自己却醉态十足地声称“疏又何妨，狂又何妨”！这幅情景简直是一个热闹的动作片。而苏轼的《临江仙·夜归临皋》词则写道：“夜饮东坡醒复醉，归来仿佛三更。家童鼻息已雷鸣。敲门都不应，倚仗听江声。”鼻息声、敲门声、江涛声，在三更的寂静中显得格外响亮。词人因醉饮晚归而不得进入家门，但是，他那种并不焦躁，反而坦然处之的情态如在目前。

宋词以描写爱情和女性见长。因此，每当词人用描述性的笔法再现男女情事或者女性魅力时，往往极能写出精彩，具有类似于现代影视特写的灵动鲜活。在以女性生活为题材的叙事词中，女性美的诸多方面都得到了立体化的、极富感染力的表现。女性的天真烂漫、活泼青春，用纯粹的抒情手段不好处理。只有将她们的日常生活镜头摄取入词，才便于展现她迷人的声色与活力。如李清照的《点绛唇》词：

蹴罢秋千，起来慵整纤纤手。露浓花瘦。薄汗轻衣透。见有人来，袜刬金钗溜。和羞走。倚门回首。却把青梅嗅。

全词通过对女子在独自玩耍后的一连串的动作、情态的描写，把一个活泼、健康、贪玩、害羞而又好奇，还有点毛手毛脚的天真女孩形象描绘得活灵活现。

女性美不仅表现在体态、相貌上，她们的性情之美、心灵之美更具有动人的魅力。而女性的这种内在美，同样在叙事词中得到了活跃的展现。如蒋捷的《霜天晓角》词：

人影窗纱。是谁来折花。折则从他折去，知折去、向谁家。檐牙。枝最佳。折时高折些。说与折花人道：“须插向、鬓边斜。”

词中的女主人公对纱窗外偷偷折花的女子不但不怪罪，反而将心比心地对折花人的行为深表理解，并且由理解到关切，希望她把房檐边高枝上那开得最漂亮的花儿摘下，甚至还殷勤地叮嘱她，一定要把花儿插在你那美丽的鬓角上啊。这样一个类似小小说的故事，充分表现了花的主人善解人意，因自己爱花爱美而希望与他人分享的无私情怀。词中虽然没有一笔写女主人的外貌之美，但她那比鲜花更美的心灵和情性却深深地打动了读者。

三、宋词叙事的文学史意义

以抒情为主的诗歌而有精彩的故事情节，在中国古代并不是孤立的艺术现象。如《诗经》中那些采用赋的手法写作的叙事诗，有些篇章就是很曲折的故事，如《氓》。而两汉魏晋南北朝民歌中更是出现了《陌上桑》、《孔雀东南飞》、《木兰诗》这些完全可以改编成影视剧的叙事文学精品。即使在唐诗中，除了《长恨歌》这样的长篇叙事诗外，在一些短篇的齐言诗中也不乏情节生动的故事式作品，如朱庆馀《近试呈张水部》、胡令能《小儿垂钓》等等。

在词体出现之后，发展到宋代，词中叙事性作品的数量明显增多，在题材上较之前代叙事诗以女性故事为主而有所拓展。由于格律的限制，宋词叙事情节的格局一律小巧如特写。在语言形式上，词的长短参差的句法，更便于叙述和描写，大多数篇章用散文化的语言、通俗的口语来叙述情节、描写人物。比之前代的叙事诗，叙事性的词似乎更接近通俗文学样式的戏剧和小说。

在中国古代文学史上，叙事文学不发达，抒情言志的诗歌一直到宋代都是文学的主流样式。叙事性的诗、词在一定程度上弥补了抒情文学的不足，满足了人们捕捉新鲜生活的审美需要。特别是到了宋代，叙事的白话小说、戏剧的初级形式（如参军戏等）已经作为大众文学在民间兴起。而词这种新体抒情诗本是来自民间，虽然后来进入了文人文学的领域，但它作为流行歌曲的特质，使它始终以表现人的普通生活、普通情感为主。宋词，既可以在娱乐场所歌唱以娱人，也可以置于案头吟诵以自娱。即使是正统文人，当他们从事词的创作时，也会放下高高在上的架子，写真我，叙真事，抒真情。宋词在以诗文为代表的雅文学和以小说戏剧为代表的俗文学之间确实是一种适合社会各阶层文艺审美需求的样式。

因此，当唐传奇、宋话本、参军戏这些通俗的叙事文学开始流行时，宋词便在继承前代叙事诗的基础上，及时地吸取小说和戏剧的表现手法，于是一些类似小小说、独幕剧的叙事词出现在浩瀚的歌海词林之中，而且不乏名家名作。它们以新鲜活泼的内容、生动有趣的情节、小巧精致的格局，丰富了词体抒情的表现方式，体现了宋代词人对词体创作艺术的创新和发展。

参考文献：

[1]俞平伯．读词偶得·清真词释[M]．北京：人民文学出版社，2000．

[2]吴世昌．词林新话[M]．北京：北京出版社，1991．

[3]叶嘉莹．唐宋词十七讲[M]．石家庄：河北教育出版社，1997

[4]刘华民．宋词叙事现象探讨[J]．常熟高专学报，2002，(1)．

（原载《泰州职业技术学院学报》2007年10月第5期，署名邓桃莉，徐胜利）

摘要：由于“应歌”、“言情”的社会功能所决定，宋词中产生了大量刻画人物形象特别是女性人物形象的作品，而情态描写是宋词中运用得最多的刻画人物形象的艺术手法。宋词对女性形象的情态描写，主要有从女性角度观照、从男性角度观照等，从而使词作产生了更强烈的抒情效果。

在宋词中，运用情态描写来刻画女性形象，是最多也是最精妙的。这当然是由词“应歌”、“言情”的功能特性所决定的。因为要刻画好女性形象，要表现其可爱之处，仅仅静止地描绘一下外貌显然是不够的，在很多情况下，还非描摹其情态不可。另外，由于词实际上是一种短小的抒情诗，在短小的篇幅里，对女性的外貌进行大量描写，往往是不可能的。因此，能够“以少胜多”地以寥寥数语摄取女性美神韵的情态描写，自然就凸现出来成为宋词中最重要也最普遍的刻画人物形象的艺术手法。

一、宋词女性形象情态描写的美学基础

所谓情态描写，就是对人物的表情、姿态、行为、动作的描写，它是人物的情感、心理的直接外在表现。在西方美学理论中，有所谓“化美为媚”说，如德国美学家莱辛在《拉奥孔》中说：“诗还可用另外一种方法，在描绘物体美时赶上艺术，那就是化美为媚。媚是在动态中的美。正因为是在动态中，媚由诗人写比画家写就更适宜。”[1]（P423）而英国哲学家培根在《论美》中也认为：“就形貌而言，自然之美要胜于服饰之美，而优雅行为之美，又胜于单纯仪容之美。最高的美是画家所无法表现的。因为它并非人力所能创造。”[2]（P176）这里所谓“美”即我们所说的外貌美，它是一种偏于静态的美；而“媚”则是由女性的表情、姿态、行为、动作所传达出来的动态的美，这种动态的美往往高于静态的美。

所以，如果要精心地刻画女性的外貌美，而又显得不够尽兴或者力不从心，就不如放弃外貌美的刻画，而去“化美为媚”，这样反而更能摄取女性美的神韵。这种理论在中国也多所印证，如为孔夫子欣赏的《诗经·卫风·硕人》中描写卫夫人的两句诗“巧笑倩兮，美目盼兮”，就是极好的化美为媚的例子。对比一下《硕人》中许多描写卫夫人外貌的诗句，就会更清楚“化美为媚”的妙处。其诗曰：“手如柔荑，肤如凝脂，领如蝤蛴，齿如瓠犀，螓首蛾眉。巧笑倩兮，美目盼兮。”[3]（P82）前面那许多不厌其烦的精细的外貌描写，还不如后面的两句所传达出来的神韵。又如白居易的《长恨歌》表现杨贵妃之美的诗句不可谓不多，但最动人的两句毫无疑问是“回眸一笑百媚生，六宫粉黛无颜色”[4]（P238），为什么？就因为杨贵妃的“回眸一笑”是一种动态的美，是“媚”。

不仅古典诗歌中有这样的艺术实践，而且人们对这个道理也是理解的，只不过不叫“媚”而叫作“态”，或者叫作“情态”。如清谢章铤《赌棋山庄词话》卷十一说：“词宜雅矣……雅如美人之貌，趣是美人之态。有貌无态，如皋不笑，终觉寡情；有态无貌，东施效颦，亦将却步。”[5]（P3461）这段话很好地说明了“趣”、“态”与“雅”、“貌”的关系，这里的“趣”和“态”就是西方的所谓“媚”，而“雅”和“貌”就是他们所说的“美”，也就是外貌或者“相貌”的美。本来，从词学本体论上来说，宋词的根本艺术特性是抒情，刻画人物形象并不是它的特长。但是，由于宋词起源于花间尊前、歌筵舞席，要适应“应歌”、“言情”的需要，不仅它的歌唱、传播者多是明眸皓齿、雪肌霜肤的绣幌佳人，而且它所抒发的又多是男女之情，因此，对女性形象的描写就必然成为其重要内容。而描写女性形象最好的方法，就是对其表情、姿态、行为、动作进行刻画，从而表现女性的美。

二、宋词刻画女性形象的情态描写

宋代词人在作品中刻画人物形象特别是女性人物形象时，立足于作者的性别特点，一般表现出下列两个方面的特点。

（一）从女性角度观照的情态描写

一般说来，女性词人描摹女性人物的情态要远远地胜于男性词人，因为她们有着亲身感受，能够很好地把握人物的心理状态，而且她们对人物情态的描摹是由内而外的，具有真情实感。如李清照的《点绛唇》词：

蹴罢秋千，起来慵整纤纤手。露浓花瘦。薄汗轻衣透。见有人来，袜刬金钗溜。和羞走。倚门回首。却把青梅嗅。[6]（P1）

这首词既不绘景，也不叙情，用一种白描手法，勾画了一个少女富有情趣的动作情态。而少女的可爱之状以及少女的形象和神韵也就随着动作情态的描绘而跃然纸上了。它写一个少女在后花园里荡完秋千，正累得不愿动弹，这时却突然有一个风度翩翩的陌生少年闯进后花园来。这位少女感到十分惊诧，只好赶忙回避。“袜刬”是说她来不及穿上鞋子，仅仅穿着袜子走路。“金钗溜”是说她头发松散了却来不及整理，以至金钗从头上滑落下来。这就写出了她匆忙慌张时的情态。“和羞走”三字，更写出了她含羞的表情和匆忙逃走的动作。然而，更妙的是“倚门回首，却把青梅嗅”二句，描写这位少女对那位少年真是怕看又想看，想看又不敢大胆地看，最后只好借助“嗅青梅”的动作作掩护，偷偷地看他几眼。上片“蹴罢秋千，起来慵整纤纤手。……薄汗轻衣透”几句很好地勾画出少女在此情此景中的情态。一个调皮而又可爱的人物形象便“活”起来了。“和羞走，倚门回首”几个连续性的动作细节，把少女的娇羞、调皮和好奇等灵活地呈现在读者面前。最后一个细节最为精彩：在最初的害羞反应稍许平静后，她便停下来倚在门边回头偷看。这个细节十分富于情趣，最能传达出少女那种娇羞怕人而情窦初开的情态。可以说，这样活生生的人物形象刻画，不运用情态动作的描写是根本做不到的。

又如朱淑真的《清平乐·夏日游湖》词：

恼烟撩露。留我须臾住。携手藕花湖上路。一霎黄梅细雨。娇痴不怕人猜。和衣倒在人怀。最是分携时候，归来懒傍妆台。[7]（P329）

此词上片的“恼烟撩露，留我须臾住”两句十分精彩，写出了女性在恋爱时的渴望、幽怨和庆幸。下片则全是情态描写。“娇痴不怕人猜，和衣倒在人怀”二句，尽兴地刻画出女性陶醉于爱情中的娇痴、大胆和对爱的无比渴慕，活脱脱地呈现出如痴如醉的恋爱场面和人物。最后两句也是很好的情态描写：与恋人分手归来后，她没有心思去做其他的事，也不愿让别人来打扰，便回到自己的闺房，懒洋洋地傍着妆台。傍着妆台干什么呢？她也许还沉醉在刚才爱的幸福之中，或许还在回味着刚才的情景。“归来懒傍妆台”的情态描写，很好地透露出这样丰富的情感意味，使人物形象十分生动。

我们说女性词人一般善于进行情态描写，还有一个很好的例子，即唐婉的《钗头凤》词。陆游的《钗头凤》是众所周知的“名词”，却不如他的表妹和前妻唐婉的同词调、同题材、同主题的词。这是由多方面的原因造成的：首先是情感不如唐婉的深沉动人；其次是唐婉词中有一个精妙沉痛的比喻（“病魂尝似秋千索”），是陆游词中所没有的；再次是唐婉的词很好地运用了情态描写，而陆游的词却没有。唐婉的《钗头凤》词云：

世情薄。人情恶。雨送黄昏花易落。晓风干。泪痕残。欲笺心事，独语斜阑。难，难，难。人成各。今非昨。病魂尝似秋千索。角声寒。夜阑珊。怕人寻问，咽泪装欢。瞒，瞒，瞒。[8]（P2073）

这真是用生命和血泪写出来的词。“雨送黄昏花易落。晓风干，泪痕残”、“病魂尝似秋千索”，这些语句是多么深沉动人，而其描绘又是多么精确传神啊！此不待烦言。我们单来看看其中的情态描写。上片末尾“欲笺心事，独语斜阑。难，难，难”三句，是第一处情态描写：她想写下自己的心事告诉对方，但这又怎么可能呢？于是只有一个人斜倚阑干嗫嗫独语。她独语的是什么呢？显然是她的满腹思念、离愁和怨恨。但不管她独语着什么，她的内心却不断涌出这样绝望的声音：“难，难，难！”这三句通过情态描写，传达了这样丰富的情感内容，而且人物形象也很鲜明。下片末尾三句也是很动人的情态描写：一个在旧礼教束缚下的不幸女人，不能在人前显露自己的真情，不能在人前显露自己的悲哀，而只有在人前强咽眼泪，强颜欢笑，以“瞒”住自己的家人和外人，她的心里是多么痛苦啊。“怕人寻问，咽泪装欢。瞒，瞒，瞒”三句，通过情态描写，传达了女主人公极其沉痛、有泪往肚里咽的悲苦。总之，这首词的动人之处在很大程度上得力于精彩的情态描写。而这样的情态描写，在陆游的词中是一句也没有的。

（二）从男性角度观照的情态描写

女性词人善于运用情态描写，大概是由于其性别及其心理、行为特点使然；但女性词人毕竟很少，更多的情态描写还是出自男性词人之手。男性词人的词作也有很多写得很精彩、很有情趣，而且其所描摹的女性情态往往是由外而内的，更多带有欣赏态度。如秦观的《画堂春》词：

落红铺径水平池。弄晴小雨霏霏。杏园憔悴杜鹃啼。无奈春归。柳外画楼独上，凭阑手捻花枝。放花无语对斜晖。此恨谁知。[8]（P592）

这首词的上片全是写景烘托，这是宋词中常见的笔法。但是下片的情态描写，却很新颖别致。“凭阑手捻花枝”的姿态和动作，很好地写出了女子的无聊和寂寞；“凭阑”的动作很常见，但以“手捻花枝”这一极富女性特点的动作来表现她的寂寞和无聊，却是十分新颖的。她无聊地掐下花枝后，不知为什么又将花“放飞”，她是因为惜花，在“落花”中感叹自己的处境呢？还是痴心地想让飞花缓缓地飘去，以传达她的心事呢？自然，这些情感都有，又好像不全是。这样丰富的情感内容，都蕴含在这两句情态描写之中了；而且正因为这两句情态描写，女主人公的形象才更“活”起来。

再如秦观的《点绛唇》（其二）词：

月转乌啼，画堂宫徵生离恨。美人愁闷。不管罗衣褪。清泪斑斑，挥断柔肠寸。嗔人问。背灯偷揾。拭尽残妆粉。[8]（P602）

这首词的情态描写是比较生动的。第一处是“美人愁闷，不管罗衣褪”，这一情态动作细节表现了女主人公深夜听着不远处伤心的音乐声而不觉痴痴发呆，以致忘记了脱去衣服就和衣躺倒在床上的情景；第二处是最末三句，描写女主人公本来是默默流泪，但当有人询问时，她怕人看见，就转过脸去，背着灯光偷偷将眼泪擦掉，不觉将脸上的脂粉也给擦掉了。这两处情态描写，的确将女主人公痴痴发呆、偷偷愁闷怕人看见的形象，呈现在我们眼前。

在男性词人作品中，通过描写人物的一些细微表情、动作等等，把人物写得生动可爱，富于情趣，更能够见出人物的神韵。如欧阳修的《诉衷情·眉意》词：

清晨帘幕卷轻霜。呵手试梅妆。都缘自有离恨，故画作远山长。思往事，惜流芳。易成伤。拟歌先敛，欲笑还颦，最断人肠。[8]（P157）

这首词下片中的“拟歌先敛，欲笑还颦”是十分细腻的人物表情描写。女主人公本来还是开心的，不知为什么一下子又陷入了对往事的回忆和惜春的情绪中，于是出现了词中所描写的细腻复杂的情态：她想唱支歌开开心，但又不觉敛去了笑意；她想笑一笑，却又不觉皱起了眉头。女主人公内心复杂而微妙的情绪感受，很好地通过其外在的情态描写传达了出来，人物形象因此凸现得十分鲜明。

又如贺铸的《薄幸》词：

艳真多态。更的的、频回盼睐。便认得、琴心相许，与写宜男双带。记画堂、斜月朦胧，轻颦微笑娇无奈。便翡翠屏开，芙蓉帐掩，与把香罗偷解。自过了收灯后，都不见、踏青挑菜。几回凭双燕，丁宁深意，往来翻恨重帘碍。约何时再。正春浓酒暖，人闲昼永无聊赖。厌厌睡起，犹有花梢日在。[8]（P660）

这是贺铸的一首名词，大约是写作者过去的一段恋情。词的上片是回忆相识及幽会的经过，下片则是写现在孤独思念的情绪，都十分精彩。上片对女主人公形象的刻画，没有外貌描写，也没有心理描写，几乎全是通过情态描写来表现的。第一句的“艳真多态”为人物描写定下了一个基调，所谓“多态”突出地强调了女主人公婀娜多姿的姿态美。然后写两人邂逅及分手之后，女主人公不禁频频回头，眉目传情。“记画堂斜月朦胧”两句，写两人约会，是通过女主人公的一颦一笑和娇柔的姿态来表现其美丽多情的。最后一句“与把香罗偷解”，也是以其娇柔的动作来表现女主人公的娇羞含情。整个上片写得“风致嫣然”，我们虽然没有直接看见女主人公的外貌，却似乎更清楚地感受到了她的风韵、姿态和情致，其形象更是活灵活现。

总之，宋词在刻画女性人物形象时，无论是男性词人还是女性词人，都十分注意对人物情态的描写，因为人物的情态，包括表情、姿态、行为、动作，都是其思想感情和心理情绪的反映；宋词摄取人物富有特征性的表情、姿态、行为、动作来进行恰当的描写，能够有效地表现人物的思想感情和心理状态。这种以情态描写来表现心理的写法，虽然没有直接抒情，却句句含情，人物的外在情态与内心情感互为表里，相辅相成。

参考文献：

[1]伍蠡甫．西方文论选[M]．上卷．上海：上海译文出版社，1979．

[2]培根．培根人生论[M]．西安：陕西师范大学出版社，2002．

[3]周振甫．诗经译注[M]．北京：中华书局，2002．

[4]顾学颉．白居易集[M]．北京：中华书局，1979．

[5]唐圭璋．词话丛编[M]．北京：中华书局，1986．

[6]徐培均．李清照集笺注[M]．上海：上海古籍出版社，2002．

[7]施蜇存．北山楼校定断肠词一卷[J]．词学．第14辑．上海：华东师范大学出版社，2003．

[8]唐圭璋．全宋词[M]．北京：中华书局，1999．

（原载《黄冈职业技术学院学报》2007年12月第4期，署名邓桃莉，徐胜利）

摘要：苏轼是晚唐、五代和北宋时期第一个大量创作言志词的词人。在词中多方面多角度地揭示了普遍而深湛的人生哲理，表达了对人生的祸福、荣辱、形神、生死的理性思考和深切感受。他运用多种说理艺术手法，把情景事理融于一炉，营构出高远而深邃、警拔而洒脱的意境，从而深化了词的意蕴，提高了词的品位。

在苏轼之前和同时代的唐宋词人作品，绝大多数是以抒情为主，抒写男女之间的恋情、羁旅行役的乡情和日常生活的闲情，很少言志之作。只有苏轼，在词中不仅抒情言志，而且更深一层地叙写对宇宙人生的哲理感悟。据统计，在苏轼存世的三百五十多首词中，蕴含着作者对自然、宇宙、社会和人生的睿智深刻思考的，不少于五十首，占其全部词作的七分之一，这在唐宋词人中是独一无二的。

苏轼在词中叙写的生活感慨和人生哲理，内涵丰富，见解独特。它们多方面多角度地揭示了普遍而深湛的人生哲理，表达了苏轼对人的祸与福、荣与辱、形与神、生与死的理性思考，对人生的短暂与永恒、虚幻与实在、真相与底蕴、意义与价值的深切感受。苏轼在那些情景交融或情景事理交融的篇章中，挥洒自如地写景叙事说理，把情景事理融于一炉，营构出高远而深邃、警拔而洒脱的意境，从而深化了词的意蕴，提高了词的品位。究其原因，在于苏轼善于将具体的生活情景向哲理高度提升与超越，而其提升与超越的艺术表现手法，则主要有如下几种：

一、直接议论

苏轼的有些词篇，以议论为主，夹以抒情，而又注意从具体的生活情事出发，将叙事与说理融为一体，并用饶有情趣的语言来表达，使其说理并不显得空泛和枯燥。如其《满庭芳》词：

蜗角虚名，蝇头微利，算来著甚干忙。事皆前定，谁弱又谁强。且趁闲身未老，须放我、些子疏狂。百年里，浑教是醉，三万六千场。思量。能几许，忧愁风雨，一半相妨。又何须，抵死说短论长。幸对清风皓月，苔茵展、云幕高张。江南好，千钟美酒，一曲满庭芳。

此词一开篇便用生动贴切的比喻和对偶工整的句子，对世俗热衷的名利作了形象的概括并予以无情的嘲讽。词中有层次地揭示出作者由讽世到愤世、从自叹到自适的内心世界，表现了作者鄙弃名利、摆脱悲愤、超越世俗乃至超越生死的人生态度。全篇以议论为主，夹以抒情，作者愤世嫉俗和豁达开朗的情怀洋溢纸上。下片“幸对”三句展现出清风皓月、苔茵无际、云幕高张的清丽阔大景色，饶有诗情画意地表达了作者与自然造化同乐的襟怀。又如其《行香子》词：

清夜无尘，月色如银。酒斟时、须满十分。浮名浮利，虚苦劳神。叹隙中驹，石中火，梦中身。虽抱文章，开口谁亲。且陶陶、乐尽天真。几时归去，作个闲人。对一张琴，一壶酒，一溪云。

此词抒发了作者政治抱负不能实现的苦闷情绪，集中概括出他对人生虚无的深刻认识和对归隐田园解脱精神苦闷的渴望。词中的议论具有玄学思辨色彩，但作者一下笔便描绘了清新、恬静、皎洁的月夜景色，营造了感人的抒情氛围。上、下片都在抒情议论之后推出三个具体生动的意象：“隙中驹，石中火，梦中身”是作者熔铸典籍创构的喻象，象征人生的短暂虚无；“一张琴，一壶酒，一溪云”是作者独创的景物意象，富于诗意美地表现出田园隐逸生活的闲适清雅乐趣。由于巧借意象抒情说理，又能营造出抒情氛围，使作品并不缺乏韵味。

二、情理交融

苏轼不仅善于从日常生活和自然景物中归纳提炼出人生哲理，而且还善于将人生理想融注到自然景物和现实生活之中。这种方法苏轼在词中用得最多，也最为得心应手。

首先，苏轼善于从日常生活情景和自然景物中概括出人生妙谛。如其《定风波》（莫听穿林打叶声）词，从途中遭遇急雨的生活情景细节出发，融入了自己经历政治风雨的体验与反思，表达出对逆境安之若素、履险如夷的旷达情怀与人生哲理；《浣溪沙》（山下兰芽短浸溪）词，由溪水西流引发出人生能够再少的奇想，乐观地唱出了呼唤青春的人生之歌；《鹧鸪天》（林断山明竹隐墙）词，描绘初夏雨后农村的风光景物，流露出词人徜徉林泉的闲适之趣，结句“又得浮生一日凉”画龙点睛地表达了在飘忽不定的人生中自适自乐的哲理。又如其《蝶恋花》词：

花裉残红青杏小。燕子飞时，绿水人家绕。枝上柳绵吹又少。天涯何处无芳草。墙里秋千墙外道。墙外行人，墙里佳人笑。笑渐不闻声渐悄。多情却被无情恼。

此词上片写暮春景色，下片写春日“墙外行人”及“墙里佳人笑”的日常生活小景。词人以清词丽句抒发伤春qing怀，写得清新婉约，韵味深长。清王士祯《花草蒙拾》说：“枝上柳绵，恐屯田缘情绮靡，未必能过。”[1]（P680）但词人并未使词境局限于此；“天涯何处无芳草”与其《定风波》词的“此心安处是吾乡”句意相近，抒写出词人追寻精神故乡的旷达乐观情怀；“多情却被无情恼”也传达出人生的某种特定情结，成为历来人们传诵的情理交融的名句。

其次，苏轼还善于将人生理想融注到自然景物与现实生活之中。如其《水调歌头》词：

明月几时有，把酒问青天。不知天上宫阙，今夕是何年。我欲乘风归去，又恐琼楼玉宇，高处不胜寒。起舞弄清影，何似在人间。转朱阁，低绮户，照无眠。不应有恨，何事长向别时圆。人有悲欢离合，月有阴晴圆缺，此事古难全。但愿人长久，千里共婵娟。

此词上片从问天发端，对比天上人间，突出入世与出世的矛盾，经过内心的激烈斗争和深刻思索，肯定了现实，表现出对人生的眷恋。下片的“人有悲欢离合，月有阴晴圆缺，此事古难全”，从人到月，从古到今，对自然与人生的缺陷和遗憾作了高度的概括，已很有哲理意味。面对自然与人生永远无法弥补的缺陷和遗憾，词人以乐观旷达之情，写出“但愿人长久，千里共婵娟”的结句，深切祝愿世上所有离别的亲人（包括自己的兄弟），都能在千里相隔中共赏一轮明月，沐浴她温柔圣洁的光辉。这两句同唐代诗人张九龄的“海上生明月，天涯共此时”（《望月怀远》）和王勃的“海内存知己，天涯若比邻”（《送杜少府之任蜀州》）[2]（P591—676）异曲同工，境界阔大明朗，情景事理交融，给全词增加了积极乐观的意蕴，使词提升到美好的理想境界，具有永恒的艺术魅力。又如其《西江月》词：

照野弥弥浅浪，横空暧暧微霄。障泥未解玉骢骄。我欲醉眠芳草。可惜一溪明月，莫教踏破琼瑶。解鞍欹枕绿杨桥。杜宇一声春晓。

此词写他在贬谪黄州期间的一个春夜乘月出游的情景。词人以俊逸豪丽的笔墨展现出旷野、横空、云层、芳草、溪水、绿杨、小桥、玉骢等景物，在明月朗照之中烘托出一个月光融融的银色世界。词人在月下解鞍倚枕，醉眠芳草，斜倚溪桥，静赏月色，直到倾听杜鹃啼鸣，迎来清晓。平常的春夜景色被营构成一个幽美静谧、空明澄澈的理想境界，表现出词人随遇而安、放浪形骸、闲雅自适的襟怀情趣。通篇都是写景、叙事、抒情，无一理语，却使人感到情景事理交至。词人在小序中说“不谓尘世也”，正是他将任真自得、物我两忘、无往不乐的人生理想注入其中，才创造出这样一个翛然旷远、超尘绝世的词境。

三、借助梦境

苏轼还善于在词中借助醉乡梦境来表现对现实的超越和精神解脱。如苏轼元丰五年（1082）九月作于黄州的《临江仙·夜归临皋》词：

夜饮东坡醒复醉，归来仿佛三更。家童鼻息已雷鸣。敲门都不应，倚杖听江声。长恨此身非我有，何时忘却营营。夜阑风静縠纹平。小舟从此逝，江海寄余生。

此词写作者深秋之夜在雪堂开怀畅饮、醉后返归临皋的情景。上片表现词人醉饮的豪兴、醉酒的程度，传神地刻画出他醉眼朦胧的神态。家童鼻息如雷，敲门不应，词人倚杖听江，以动写静，突出了夜之深与夜之静，营造出恬静空阔的境界，表现了诗人风神萧散的形象和无可无不可的超旷意兴。下片转入对身世的感叹。“长恨”二句情理交融，表达了人在宦海浮沉，追名逐利，无法主宰自己命运，甚至丧失自我本性的感慨。于是为美酒和美好的大自然而深深陶醉的词人，不由得产生了超然远举的念头，要趁此良辰美景，驾一叶扁舟，随波流逝，任意东西，将有限的个体生命融入无限的大自然中去。全篇通过醉态醉情、醉乡醉境，表达出由外在的贬谪到内在的超越，由人生失意到精神解脱的提升历程，情景理妙合无垠，写得飘逸潇洒，富有浪漫情调。又如其写梦境的《永遇乐》词：

明月如霜，好风如水，清景无限。曲港跳鱼，圆荷泻露，寂寞无人见。紞如三鼓，铿然一叶，黯黯梦云惊断。夜茫茫，重寻无处，觉来小园行遍。天涯倦客，山中归路，望断故园心眼。燕子楼空，佳人何在，空锁楼中燕。古今如梦，何曾梦觉，但有旧欢新怨。异时对，黄楼夜景，为余浩叹。

此词以“梦”贯穿全篇，上片写梦中与梦醒后在燕子楼小园中的所见所闻所感，把人引入一个清幽迷蒙、惝恍迷离的境地。这似真似幻的梦境，使他想起燕子楼中的种种旧事，想起自已的劳碌浮生，想起古往今来无数悲欢恩怨，产生一种天涯倦客、人生如梦的虚幻感。进而又超越自我、超越眼前，将佳人、倦客与芸芸众生相联系，使历史、现实与未来相沟通，概括出“古今如梦，何曾梦觉，但有旧欢新怨”的哲理警句，既表达出深刻的人生空漠感，又流露了自己要摒弃欢怨之情、超越如梦人生的情怀。结尾二句设想后人登黄楼凭吊自己，也如自己今天凭吊关盼盼一样，揭示出生生灭灭、转古成今的自然规律，使自己从悲哀的感情漩涡中解脱出来，将词意升华到超旷放达的高境。

四、使事用典

使事用典，既是苏轼词抒情叙事的主要表现方法，也是他的词说理言志的一个有效手段，苏轼善于在词中使事用典，化用神话故事，以游仙的虚幻情节表现追寻求索人生真谛的哲理。如其《满庭芳》词：

归去来兮，清溪无底，上有千仞嵯峨。画楼东畔，天远夕阳多。老去君恩未报，空回首，弹铗悲歌。船头转，长风万里，归马驻平坡。无何。何处有，银潢尽处，天女停梭。问何事人间，久戏风波。顾谓同来稚子，应烂汝、腰下长柯。青衫破，群仙笑我，千缕挂烟蓑。

此词的下片写词人飞腾幻想的彩翼，升入天宇，在银河岸头与停梭迎客的仙女对话：“银潢尽处，天女停梭。问：‘何事人间，久戏风波？’”借天女的询问，隐隐透露出他对仕途生涯的反省，对人间风险的余悸。接下来的“顾谓同来稚子：‘应烂汝腰下长柯！’青衫破，群仙笑我，千缕挂烟蓑”，以任昉《述异记》所载王质入仙山的典故来表达人世间的一切转瞬即逝，因此不必十分介意自己往昔的坎坷境遇，也不必为“老去君恩未报”的情绪所拘囿，而应当在“清溪无底，上有千仞嵯峨”的大自然中安度晚年，使自己与天地宇宙融为一体。这种以游仙形式超越现实人生的艺术构思，更鲜明突出地体现在《念奴娇·中秋》词中，其词云：

凭高眺远，见长空万里，云无留迹。桂魄飞来光射处，冷浸一天秋碧。玉宇琼楼，乘鸾来去，人在清凉国。江山如画，望中烟树历历。我醉拍手狂歌，举杯邀月，对影成三客。起舞徘徊风露下，今夕不知何夕。便欲乘风，翻然归去，何用骑鹏翼。水晶宫里，一声吹断横笛。

此词上片写月宫景象，描绘清冷的月光浸透碧静的秋空，月中的楼台殿阁晶莹瑰丽，仙人们在天空驾鹤乘鸾自由来往，在这清凉国中俯视人间的如画江山，历历烟树。下片写自己欢醉狂歌，举杯邀月，在风露下起舞徘徊，对月发问，决意乘风翩然飞回仙界，在水晶般透明的月宫中吹奏出响彻云霄的笛曲。词人采用古代神话故事，以浪漫手法展现出一个高洁清凉的月宫仙界，抒发了对自由美好生活的向往，充分表达了超尘出世的哲思与情怀，意境极其飘逸超渺。

五、咏史怀古

苏轼还善于从咏史怀古，吟咏历史人物，追忆历史往事中营构哲理意境，表达自己的人生思考。如其《洞仙歌》词即是在咏史中抒发哲理的，词云：

冰肌玉骨，自清凉无汗。水殿风来暗香满。绣帘开、一点明月窥人，人未寝、欹枕钗横鬓乱。

起来携素手，庭户无声，时见疏星渡河汉。试问夜如何，夜已三更，金波淡、玉绳低转。但屈指、西风几时来，又不道、流年暗中偷换。

此词是作者回忆少年时听老尼讲的一段故事，写五代蜀主孟昶与其爱妃花蕊夫人夏夜纳凉的情景。上片以明月如霜、水殿风凉、暗香飘溢之景，衬托佳人“冰肌玉骨”的女性之美与“钗横鬓乱”的娇慵之态；下片写佳人中夜遥望星空的心事：“试问夜如何？夜已三更，金波淡、玉绳低转。但屈指西风几时来，又不道流年暗中偷换。”表达流年似水，人生易老，故应拥有此时，把握现在，于普通的日常生活中发现美享受美。全词虽写蜀宫旧事，却不落《花间》俗套，毫无香艳之病，写得清幽淡雅，饶有意趣，使主题上升到哲理的高度，令人赞叹作者运思落笔超妙入神。难怪张炎《词源》卷下评赏此词说是“清空中有意趣，无笔力者未易到”[1]（P261）。又如其《念奴娇·赤壁怀古》词，更是从登临怀古中营构哲理意境的杰作，词云：

大江东去，浪淘尽、千古风liu人物。故垒西边，人道是，三国周郎赤壁。乱石穿空，惊涛拍岸，卷起千堆雪。江山如画，一时多少豪杰。遥想公瑾当年，小乔初嫁了，雄姿英发。羽扇纶巾，谈笑间，樯橹灰飞烟灭。故国神游，多情应笑我，早生华发。人生如梦，一尊还酹江月。

此词中，词人将自己政治理想落空的悲哀融会在壮阔的江山和久远的历史中，又借雄姿英发的英雄人物周瑜之建立奇功伟业，来抒发自己壮志难酬的感慨。词人从眺望大江凭吊古迹，自然地引出人生虚幻如大梦，千古风liu人物终究被不息奔流的时光长河淹没的哲思。结尾又从悲哀的感情与消极的思想中解脱出来，认知江水、明月是永恒的存在，于是举杯祝月，领受静夜中的大江美景，精神与明月一起遨游于永恒长存之境。此词大笔挥洒，高唱入云，气势恢宏，使人读之油然生出苍凉悲壮的崇高感和超越短暂人生的永恒感。

王国维《人间词话》说：“词以境界为最上。有境界则自成高格，自有名句。”又云：“境非独谓景物也。喜怒哀乐，亦人心中之一境界。故能写真景物、真感情者，谓之有境界。”[1]（P4239—4240）用王氏的境界说来分析苏轼言志词之所以能够营造出高明智慧的哲理境界，首先，在于苏轼能够写真景物，抒真感情。苏轼词从不同的角度展示了词人的个性、情操、理想、志趣、胸襟、学问和见识，展示了他在坎坷曲折的人生旅途中的丰富复杂的精神世界。其次，苏轼“以诗为词”，但仍然注意发挥词体的艺术特长。传统婉约词比诗更着重抒情性，在以含蓄委婉的笔调抒写幽约细美的感情方面，积累了丰富的艺术经验。苏轼在创作言志词时，总是以写情为主，即景生情，再从情景中自然地生发出哲理，在用典、议论、说理时都能融入感情。他又注意发挥词体音律谐美、句式参差、用韵错落等长处，或纵横驰骤、穷极变化，或卷舒自如、深婉不迫，具有多姿多彩的风调。再次，苏轼词创造哲理境界的关键是善于提升和超越，即将日常生活和具体景物的抒写升华到人生哲理的高度。而这种提升和超越，源于苏轼对自然、宇宙、社会、人生既执著又超脱，能入能出，观察问题圆通灵活。王国维《人间词话》指出：“诗人对宇宙人生，须入乎其内，又须出乎其外。入乎其内，故能写之；出乎其外，故能观之。入乎其内，故有生气；出乎其外，故有高致。”[1]（P4253）正因为苏轼对宇宙人生既能入乎其内又能出乎其外，所以他的言志词都是既有生气又有高致，有情有理，情理融合，动人耳目，沁人心脾的。

参考文献：

[1]唐圭璋．词话丛编[M]．北京：中华书局，1986．

[2]（清）彭定求．全唐诗[M]．北京：中华书局，1960．

（原载《鄂州大学学报》2007年5月第3期，署名陈中林，徐胜利）

摘要：苏轼在“以诗为词”的创新观念指导下，对词体的形式进行了一系列的探索与开拓，创作了大量的集句词、回文词、隐括词，展现了高超的艺术技巧和艺术水平，体现出其创作艺术的成熟。

苏轼在词的创作过程中，十分注重借鉴古代诗歌、辞赋、散文的艺术手法，在词中进行有机的结合，融会贯通，为表达感情服务。所谓“以诗为词”，即是指以作诗的方法作词，就是把诗的作法、风格引入词中。苏轼在其“以诗为词”的创新观念指导下，对词体进行了大胆的开拓。这种开拓，主要表现为对回文、集句、隐括三种词体形式的探索。

一、集句词

集句诗始于晋，盛行于宋代元丰间，提倡者为王安石。此后效之者不少，俨然成为一时风尚，苏轼等人皆作有集句诗。而集句词大约随着集句诗的盛行而同时出现。宋吴曾《能改斋词话》卷二云：“王荆公筑草堂于半山，引八功德水，作小港其上，叠石作桥，为集句填《菩萨蛮》。”[1]（P145）王安石卒于元祐元年，元丰间退居金陵半山，则其作集句《菩萨蛮》（数间茅屋闲临水）词即在此时，所以一般也把王安石当作集句词的最早作者。然而，苏轼《定风波》（雨洗娟娟嫩叶光）词有题曰：“元丰六年七月六日，王文甫家饮酿白酒，大醉，集古句做墨竹词。”那么，苏轼创作集句词的时间可能不会比王安石迟多少。因此，可以这样说，苏轼虽然不是集句词的始作者，但他却是第一个大量创作集句词的。

集句词主要有两种形式，即五七言体与杂言体。五七言体是指整首词都是辑取五言近体诗句与七言近体诗句构成，没有其他的句式。杂言体是指词中除了五七言句式外，还有二言、三言、四言的句式。集句词所辑多为古人诗句，尤其以唐人诗为主，如杜甫、韩愈、白居易、许浑、郑谷、李商隐、杜牧、韩偓等家之诗往往在选。但也有用近世人的诗或词者，而且大都不注出处。如苏轼《书曹希蕴诗》云：“近世有妇人曹希蕴者，颇能诗，虽格韵不高，然时有巧语。尝作《墨竹》诗云：‘记得小轩岑寂夜，月移疏影上东墙。’此语甚工。”[2]（P2130）而苏轼所作墨竹集句词之末句正是“记得小轩岑寂夜，廊下，月和疏影上东墙”，这就是辑自“近世”人的诗句（其中“月移”、“月和”一字之别，当出于传写之异）。

集句词既然偏重于形式方面，内容方面似乎不太重要。但集辑前人诗句的目的，总是为了表达自己的思想情感，从根本上说，它仍然属于艺术审美创造活动的一种，所以，在命笔运意时，内容方面还是需要着重考虑的。苏轼创作集句词并不是纯粹为了炫耀形式技巧，不是文字游戏，它有着自己的内容特点。

首先，抒发岁月匆匆、世事难如人意的人生感慨。如苏轼《南乡子》“怅望送春杯”、“何处倚阑干”二首，都是抒发春去人老的慨叹，表达久游思归的情怀。一者曰“吟断望乡台，万里归心独上来”，一者曰“胡蝶梦中家万里”，思乡之情殷殷可见，而“渐渐逢春能几回”、“明镜借红颜”又是悲伤老大，中心如煎。

其次，咏物之作。如苏轼的集句墨竹词上片云：“雨洗娟娟嫩叶光。风吹细细绿筠香。秀色乱侵书帙晚。帘卷。清阴微过酒尊凉。”出现在人们眼前的是“真竹”：雨洗之后，竹身更加颀长修雅，如娟娟美人，竹叶嫩绿泛着青光，一阵细细的微风吹过，飘来缕缕清香，卷起珠帘，她的秀色又拂上书帙，清阴掠上酒尊。写竹而不限于竹，竹便得到了真气、灵气、书卷气和士大夫气，可谓传神之笔。过片“人画竹身肥臃肿”的一个“画”字，却将整个上片的“真竹”远距离拉开收缩进尺幅生绡中，点出那是“画竹”，然后紧接着“记得小轩”等句又迅速过渡到“真竹”，写在寂寞的夜晚，她和着皎洁的月色移影到人的东墙，从而使竹保持了生气，写活了竹之灵魂。

集句词体现了苏轼“以诗为词”的创作倾向和创作特点。他兼具学者品格，不但博览群书，学富五车，著述丰硕，还非常注重学养对创作的作用，常常于论文谈艺时提倡多读多诵前人作品。他的集句词创作与一般人的翻书觅句不同，不是临时性地从古人书中左抄右取，而是熟读默诵千万首之后，含英咀华，深叩其意，然后才在创作时抽取自如，左右逢源，似从自家心中、口中流出一般。

二、回文词

集句词是苏轼发扬光大的，而现存的宋词回文体，则是苏轼第一个创作的。苏轼作有《菩萨蛮》七首，分别题曰：“回文”、“夏景回文”、“回文春闺怨”等等。其“回文春闺怨”乃四时闺怨之首，傅干注坡词本题作“四时闺怨回文，效刘十五贡父体”，刘十五即刘攽，字贡父，《全宋词》未收其作品，故曹树铭校编《东坡词》卷三云：“傅注……殆不可信。”然而《苏轼文集》卷五十一《与李公择十七首》之十三云：“效刘十五体，作回文《菩萨蛮》四首寄去，为一笑。不知公曾见刘十五词否？刘造此样见寄，今失之矣。”[2]（P1501）卷五十与刘攽第三简又称赞其所作“回文小阕，律度精致，不失雍容”[2]（P1465），可见苏轼的回文词系仿效刘攽而来绝无疑问，由此可见，刘攽作回文词早于苏轼，苏轼只是现存回文词的最早作者。

苏轼的七首回文词属于逐句回环体，又称为倒句回文，这是回文词中最为常见的一种。概括起来，苏轼回文词的内容可以分为三类：闺怨、闲情、写景。

闺怨是回文词的主要题材，苏轼的七首，有四首分写春、夏、秋、冬四季之闺怨，题作“夏景回文”者，实写闺怨无疑；另一首“落花闲院春衫薄”，也未离此范围。它们常常描写闺中女子的形态装束、相思的病愁之态，无所作为的慵懒模样，以及恨、怨的心理。如写女子形态的有“表面纱轻”、“翠鬟斜幔云垂耳”、“薄衫凉”、“单衣”；写其愁态的有“浅颦”；写其心理的有“迟日恨依依，依依恨日迟”、“羞对井花愁”；写其慵懒的有“闲照晚妆残，残妆晚照闲”。而百无聊赖只有睡，或许还有在梦里与所思之人相逢，故对睡、梦的描写更是苏轼感兴趣的：

梦回莺舌弄，弄舌莺回梦。

晕嫌枕印，印枕嫌晕。

春晚睡昏昏，昏昏睡晚春。

柳庭风静人眠昼，昼眠人静风庭柳。

结合这些描写可以看出，苏轼回文词的闺怨题材多方面、多角度地刻画了女性形象。它综合了唐诗中同类题材的基本手法，而加以糅合与集中，更加精细、工致，也在一定程度上增加了词所特有的色情成分，侧艳婉媚。

闲情内容指的是日常生活中的些小感慨、对时光流逝的嗟叹等等。苏轼的《菩萨蛮》“峤南江浅红梅小”一首，傅注本题作“红梅赠别”，写的就是一般的别离之情，据词中“峤南”二字及“老人行即到，到即行人老”二句看，当作于晚年贬谪惠州之时，所谓“离别惜残枝，枝残惜别离”，虽然有着较为真挚的情感，然而与艳情别离相比，殊显疏淡，故称之为“闲情”。凡此种种，皆是生活琐事或凡人闲情，但写来别有风味，自然而然，如生活本身一样真实、平淡而又值得咀嚼和品味。

景物描写实际上贯穿在以上两类题材之中，景因人而设，无人之景形同虚设。如苏轼《菩萨蛮》“落花闲院春衫薄”词，写庭院寂静，闲花飘落，春日迟迟，黄莺鸣啭；“翠鬟斜幔云垂耳”一首写梨花飘落如飞雪；“柳庭风静人眠昼”一首写风静柳枝垂立，庭院寂静，基本上都是静景。苏轼的回文词虽然没有纯粹描写景物的，但景物描写显然是刻画人物、抒写闲情的重要手段，因而也是它的内容不可缺少的组成部分。

回文词的内容相对来说比较狭窄，偏于离别思远、闲情偶寄一类，若以经国大业、理想抱负、人生遭际、怀古咏史来衡量，它的价值微乎其微。但江河之大，不捐细流，作为一个词学品种，它无疑为词坛增添了一缕色彩。同时，即使把它的内容完全缩降到闺怨一种，毕竟不同于《花间集》的艳情词，因而，不能因为它特别讲究文字技巧而一概加以否定。

三、隐括词

“隐括”本是指矫正竹木的工具，揉而曲之曰隐，正而方之曰括。引申用于指文学创作中一种就原有的文章加以剪裁或改定，使之合乎新的体裁样式的文体。隐括体词在苏轼词集中不是很多，但作为新的词体，还是应当给予相当的注意。

苏轼创作的隐括词，是指就某一位作家的某一篇诗文作品进行完整的改写，或取其字面、成句，或取其意境、内容，或句、意兼取，使之成为一首新词，合于词的声律、平仄和声腔法度。它不是像贺铸的多数作品那样，在一首词中集辑几家诗之零句（贺词却又不完全是集句体，不遵守集句的规则，喜对他人诗句进行文字上的改造）。

根据前人及今人的研究成果，苏轼是隐括词最早的作者。通行本苏轼《水调歌头》（昵昵儿女语）词题引“公（按：指苏轼）旧序云”一段话说：“欧阳文忠公尝问余琴诗何者最善，答以退之听颖师琴诗最善，公曰：‘此诗最奇丽，然非听琴，乃听琵琶也。’余深然之。建安章质夫家善琵琶者乞为歌词，余久不作，特取退之词，稍加隐括，使就声律，以遗之云。”正如题中所喻，此词隐括韩愈《听颖师弹琴》诗，作于元丰五年（1082）。而其《哨遍》词题序亦引“公旧序云”：“陶渊明赋《归去来》，有其词而无其声。余治东坡，筑雪堂于上，人俱笑其陋，独鄱阳董毅夫过而悦之，有卜邻之意。乃取《归去来》词，稍加隐括，使就声律，以遗毅夫。使家僮歌之，时相从于东坡，释耒而和之，扣牛角而为之节，不亦乐乎。”此词即是隐括陶潜《归去来辞》，也作于元丰五年。这两首隐括词不仅作于同一年，而且创作的经过情形也非常接近。另外，苏轼还有一首《定风波》（与客携壶上翠微）词，傅注本、百家词本、元刻本并题作“重阳”，明万历间焦循批点《苏长公二妙集》本、明万历年间康丕扬刻《东坡先生外集》本、明末毛晋《宋六十名家词》本始于题下注“隐括杜牧之诗”。考其词，八个七字句俱是出自杜牧《九日齐安登高》诗，惟句序小有变化，如杜之“但将酩酊酬佳节”改作“酩酊但酬佳节了”，杜之“不用登临叹落晖”改作“登临不用怨落晖”，杜之“古往今来只如此”改作“古往今来谁不老”，杜之“牛山何必泪沾巾”改作“牛山何必更沾巾”，中间又穿插进“年少”、“云峤”、“多少”三个二字句，与一般的集句词不同，而又与上两首隐括词风格略异：原诗成句使用太多，尚未达到圆融浑然之境，似乎是此前的试验品。

前人对苏轼隐括体词的评价看法不一。如金王若虚《滹南诗话》云：“东坡酷爱《归去来辞》，既次其韵，又衍为长短句，又裂为集字诗，破碎甚矣。陶文信美，亦何必尔。是亦未免近俗也。”[3]（P67）对苏轼的隐括等做法颇不以为然。清贺裳《皱水轩词筌》则对隐括体词一口否定，说：“东坡隐括《归去来辞》，山谷隐括《醉翁亭》，皆堕恶趣。天下事为名人所坏者，正自不少。”[1]（P710）可谓辞严色正。刘体仁《七颂堂词绎》更云：“隐括体可不作也，不独醉翁如嚼蜡，即子瞻改琴诗，琵琶字不见，毕竟是全首说梦。”[1]（P623）而清王士祯《花草蒙拾》的态度则比较温和，只把它当作是文人的游戏：“苏东坡之‘与客携壶上翠微’，贺东山之‘秋尽江南草未凋’，皆文人偶然游戏，非向《樊川集》中作贼。”[1]（P676）但是，激赏者也大有人在。如宋张炎《词源》卷下谓：“《哨遍》一曲，隐括《归去来辞》，更是精妙，周、秦诸人所不能到。”[1]（P167）清冯金伯《词苑粹编》卷四云：“东坡隐括《归去来辞》，山谷隐括《醉翁亭记》，两人固是词家好手。”[1]（P1824）我们以为，诸家之论，抑之者太过，扬之者太高，不抑不扬者实乃小视之为游戏，多非持平之说。就隐括词的内容而言，确无值得称道之处；就其“改编”技巧而言，则不得不承认作者的苦心孤诣及手段的高明；而就其“以诗为词”、开拓词体这一点而言，更具有非常积极的意义，应当全面予以肯定。

总之，苏轼以其豪放旷达的性格和超脱尘俗的才情，对词体的形式进行了大胆的探索，创作了许多艺术水平较高的作品，为后人建立起了一个光辉的艺术典范。

参考文献；

[1]唐圭璋．词话丛编[M]．北京：中华书局，1986．

[2]苏轼．苏轼文集[M]．北京：中华书局，1986．

[3]王若虚．滹南诗话[M]．北京：人民文学出版社，1962．

（原载《文教资料》〈中旬刊〉2008年5月第14期，署名刘学文）

摘要：比兴是中国传统诗学的独特艺术手法之一。宋代词人在词的创作过程中，受传统诗教的影响，认为词的艺术特性在于言情，因而自觉地借鉴和应用传统诗学的比兴手法来表达自己心中幽约怨悱不能自言的缠mian之情，逐渐形成了宋词婉约柔美、浑融蕴藉的词学风貌。

清代词论家沈祥龙《论词随笔》说：“诗有赋比兴，词则比兴多于赋。或借景以引其情，兴也；或借物以寓其意，比也。盖心中幽约怨悱，不能直言，必低徊要眇以出之，而后可感动人。”[1]（P4048）他的这段话，从词体的艺术特性出发，揭示了宋代词人在词的创作过程中对传统诗学比兴手法的接受和应用这一特点。

一、传统诗学比兴手法的特点

将“赋、比、兴”作为诗歌创作的三种表现手法，是古代研究《诗经》的学者们归纳出来的。对于“赋、比、兴”的阐释，历来的研究者也各有见解。《毛诗·大序》认为：赋是铺陈的意思；比即比喻之义；兴指托物起兴的方法。刘勰《文心雕龙》指出：赋者，铺也，铺采摛文，体物写志也；比者，附也；兴者，起也。附理者切类以指事，起情者依微以拟议。起情故兴体以立，附理故比例以生。比则蓄愤以斥言，兴则环譬以托讽。而朱熹《诗集传》则认为：赋者，敷陈其事以引起所咏之词也；比者，以彼物比此物也；兴者，先言他物以引起所咏之词也。可见，对“赋、比、兴”的阐释有差异，而“赋、比、兴”三种艺术表现手法，在具体创作中又往往交错使用，难以明辨，赋中有比，比中有兴，兴中有比，特别是比兴难辨，所以后人多以“比兴”连称。但比兴与赋的区别还是容易明确的。比较而言，直书其事，寓言写物，是赋的写法，它往往意尽于言，重于客观物象的描绘，具有直陈铺叙的特点。而比兴的写法，则是比附于物，借物达情，往往侧重于主观情志的表现，具有曲折婉转的特点。

二、宋词对比兴手法的接受和应用

词中比兴手法的运用实际上经历了一个过程。第一部文人词集《花间集》都是以赋为主，比兴是局部的。温庭筠词较为“客观”、“纯美”，除了“人似玉，柳如眉”（《定西番》）之类以外，温庭筠词基本上不用比兴。韦庄词的抒情成分渐多，以物拟人的比喻亦多。像“暗想玉容何所似？一枝春雪冻梅花，满身香雾簇朝霞”（《浣溪沙》）、“炉边人似月，皓腕凝霜雪”（《菩萨蛮》）、“依旧桃花面，频低柳叶眉”（《女冠子》）这样的句子相当多。当时的西蜀词人的作品，大都是意象压倒情志，重描摹而乏情趣。

词中比兴手法的运用，到南唐词则有了变化。在强敌压境之后，词人作词时有寄托。冯延巳身为宰相，其感伤的情调与忧生忧世相关。南唐后主李煜自述其降宋以后作品，在“以血书”的同时，于比兴的运用尤有创获。其词表面用赋体，实际上是国事象征，或寄寓身世之感，已有比兴意义。他的名作《虞美人》词的“问君能有几多愁？恰似一江春水向东流”，以春水之浩淼无涯比喻心中愁之深广无垠。李后主词中常用自然之花草、风雨比喻人世之变更，如《乌夜啼》词的“林花谢了春红。太匆匆！无奈朝来寒雨晚来风”，《浪淘沙》词的“流水落花春去也，天上人间”。这种借助自然现象的客观变化，来抒发自己人生遭遇的主观感受的手法，富有一种曲折婉转的美感。

入宋以后，比兴增多，而且逐渐形成一种创作艺术特色。北宋词的描写，已从唐五代的“客观”、“纯美”转变为抒写主观。张先作词擅长运用比兴，诸如“愿身能似月亭亭，千里伴君行”（《江南柳》）、“花不尽，月无穷，两心同。此时愿作，杨柳千丝，伴惹春风”（《诉衷情》）、“天不老，情难绝。心似双丝网，中有千千结”（《千秋岁》）等词句，多以比兴写情。晏殊、欧阳修写词，重视情趣与意象的有机结合。如晏殊的“念兰堂红烛，心长焰短，向人垂泪”（《撼庭秋》）、“长于chun梦几多时，散似秋云无觅处”（《木兰花》），欧阳修的“愿妾身为红菡萏，年年生在秋江上。重愿郎为花底浪。无隔障。随风逐雨长来往”（《渔家傲》），都是以比兴手法而见深致。晏、欧之后，经晏几道、苏轼、秦观、贺铸而至周邦彦，词中比兴手法的运用又有所发展，并且臻于成熟。如晏几道《临江仙》词的“落花人独立，微雨\*”，赋中有比；秦观《踏莎行》词的“雾失楼台，月迷津渡”，借景言情，指物喻事；贺铸《青玉案》词的“试问闲愁都几许？一川烟草，满城风絮，梅子黄时雨”，宋罗大经《鹤林玉露》称道说它“盖以三者比愁之多也，尤为新奇，兼兴中有比，意味更长”[2]（P127）。周邦彦以比兴作词，达到了情景交融、浑厚无间的境界。苏轼和辛弃疾，“悲歌慷慨，抑郁无聊之气，一寄之于词”，以比兴寄托其襟抱情怀。至南宋词人，明显的比兴多，往往因情造景、托物寄意。姜夔就多以自己所感之情、所历之事来组织意象。吴文英尤其善于以时空转换错综的手法来缘情布景，组织物境，在比兴寄托上，更有独到的发展。特别是南宋遗民词人大量地创作咏物词，“感物而发，触类条畅，各有所归”，既感怀个人身世遭遇，又抒发家国之念。

三、宋词应用比兴手法的原因

宋代词人接受传统诗学的影响，在词创作中广泛地应用了“比兴”手法。究其原因，主要有两个：其一是与比兴手法的逐渐成熟有关；其二是词体的艺术特性促成了比兴的发展。

首先，比兴手法的发展成熟促进了它在词创作中的应用。比兴本来是从《诗经》、《楚辞》以来的诗歌中常用的艺术手段，至晚唐李贺、李商隐等人的诗中又有所发展。李贺、李商隐诗运用比兴较多，而且时有寄托。如李贺的《马诗》23首大都是借题抒意：或美或讥或惜，大抵于当时所闻见之中各有所比，其言马也，而意则不在马矣。至于李商隐的诗，他自称是“楚雨含情皆有托”。宋词受晚唐诗影响较大，直接继承了这种艺术手段。于婉约词中，多用闺房、花草写伤春、伤别；于豪放词中，除用美人香草之外，又常常用怀古的形式以抒写怀抱，感慨当今。宋词中多以比兴见深致，可以一言以蔽之曰：“刻意伤春复伤别”。伤春不仅是感叹自然之变迁，而且是惋惜华年之不再，还可以是伤悼王室之陵替；伤别既可以是为所欢或知己惜别，也可以是抒发眷恋君国之情。如清王国维即说晏殊《蝶恋花》词的“昨夜西风凋碧树。独上高楼，望尽天涯路”，是“诗人之忧生”，说冯延巳《鹊踏枝》词的“百草千花寒食路，香车系在谁家树”是“诗人之忧世”。周邦彦的咏物词亦皆寄寓了身世之感、迟暮之悲。难怪清陈廷焯《白雨斋词话》认为：“凡交情之冷淡，身世之飘零，皆可于一草一木发之。而发之又必若隐若现，欲露不露，反复缠mian，终不许一语道破。”[1]（P3777）他的这段话说出了词体运用比兴手法的深长意味。

其次，词体的艺术特性促成了比兴手法在词创作中的运用。关于词的体性特征，前人有许多论述，以王国维的最为精辟。他在《人间词话》中指出：“词之为体，要眇宜修。能言诗之所不能言，而不能尽言诗之所能言。诗之境阔，词之言长。”[1]（P4258）这说明了词与诗的不同，两者各有所长，也各有所短。就内容而言，诗承袭中国诗学“言志”的艺术传统，从它诞生的时候起，就被赋予了“言志”的重任，又经过儒学的发扬光大，一直是社会性的，它的内容包罗万象，题材相当广泛，与此相适应，手法也丰富多样，叙事、抒情、议论、说理皆可。诗人在创作的时候，他的意识层面是处于显意识状态的，是一种有意识的活动。而词则被赋予了“言情”的艺术特长，它最初本来是“应歌之辞”，为歌唱而作，用于酒筵歌席之间，是“娱宾而遣兴”的结果。这样，在词人的手里，诗的宽广的社会内容就被缩小到狭窄的男欢女爱的圈子里了。我国的第一部文人词集《花间集》的内容大都是写男女的相思离别，表现的是幽约怨悱的情感。这种创作环境和氛围，也影响了词人的作词态度，词人们往往以“游戏”的闲暇姿态来对待词。在作词时，他们不由自主地将意识活动调整到“潜意识”状态，他们的主观意识也就在不经意间自觉或不自觉地流露出来。词的这一艺术特性决定了它不能像诗那样立意太高，也不宜用直陈的手法，要“隐”而不能“秀”，即刘勰所说的“情在词外”。清沈祥龙《论词随笔》认为词当意余于辞，不可辞余于意，“词贵意藏于内，而迷离其言以出之，令读者郁伊怆怏，于言外有所感触”[1]（P4048）。诗词自有界限是显然的，所以宋代文人对诗词都持有区别对待的态度。如欧阳修、晏殊、宋祁等一代名臣，作诗皆道貌岸然，一副贤人君子模样，却在词中流露出柔婉缠mian的儿女情长；李清照作诗有“生当作人杰，死亦为鬼雄。至今思项羽，不肯过江东”的豪情，而在其词中则不可见，有的只是“只恐双溪舴艋舟，载不动许多愁”（《武陵春》）的幽怨凄婉。尽管以苏辛为代表的豪放词人突破了词的婉约风格，但词终究是不宜过于浅露、直率、粗犷的。不管是苏轼词的豪放旷逸，还是辛弃疾词的悲壮激宕，他们都保持了词体的深美闳约的特点。如苏轼的《水调歌头》（明月几时有）、《八声甘州》（有情风万里卷潮来）、《永遇乐》（明月如霜），辛弃疾的《摸鱼儿》（更能消几番风雨）、《菩萨蛮》（郁孤台下清江水）、《水龙吟》（楚天千里清秋）等，这些名篇佳作都是伤时感世之作，虽然不是闺房儿女之言，但它们在豪宕激越之中，却有韶秀深美、浑融蕴藉的韵致，并无浅直、率易、粗犷与叫嚣之弊。纵然变化多端，仍然不失词体“要眇宜修”之美。

从形式上来看，词宜于采用婉转曲折的笔法。为配合音乐的轻重缓急，词的句式富有长短变化，参差错落，形成一种起伏跌宕的韵致，更适宜于表达婉转曲折的感情。诗句不论四言、五言、七言，大都整齐一律；词句则随乐段乐句有长短变化，参差错杂。词中虽然也有整齐的五言、七言句式，但它的停顿却与诗有区别。诗句一般四言为上二下二，五言为上二下三，七言为上四下三的句式。词的句法就与诗句不同，它依从乐句的节拍而调整变动，四言句式可能是二二，也可能是一三；五言句式则或二三，或四一，或一四；七言句式的变化就更多，或四三，或三四，或二五，或一六，甚至三一三。在字声方面，词的要求也更为复杂。如李清照在《词论》中即指出：“盖诗文分平侧，而歌词分五音，又分五声，又分六律，又分清浊轻重。”[3]（P195）由于词体在艺术形式上的这种多样化要求，形成了词的曲折之美，而在作法上，则形成了词的特殊之处。词是长短句，音节谐美，音乐性强，又因篇幅短小，要求言简意丰，浑融蕴藉。故词体最适合于“道贤人君子幽约怨悱不能自言之情，低徊要眇，以喻其致”[4]（P423），可以造成“天光云影，摇荡绿波，抚玩无绎，追寻已远”的境界。

此外，词体的审美理想贵含蓄，与诗文的不以直抒胸臆为病是不同的。近人蔡嵩云《柯亭词论》指出：“词尚空灵，妙在不离不即，若离若即，故赋少而比兴多。令引近然，慢词亦然。曰比曰兴，多从反面侧面着笔。”[1]（P4905）赋的直陈不可能造就“不离不即”的美感，只有借助比兴才能达到“若离若即”的效果。而词的狭深境界也非直陈铺叙所能够达到，需要“索物以托情”、“触物以起情”，也只有比兴能够胜任之。清刘熙载在《艺概》中就说：“词深于兴，则觉事异而情同，事浅而情深。故没要紧语正是极要紧语，乱道语正是极不乱道语。”[5]（P128）所以，宋鲖阳居士早就以比兴析词，常州词派则更讲比兴寄托，在词中寻求楚骚之义。因为许多词确实只有应用比兴，才能参透本意，领悟词的深长意味。

参考文献：

[1]唐圭璋．词话丛编[M]．北京：中华书局，1986．

[2]罗大经．鹤林玉露[M]．北京：中华书局，1983．

[3]王仲闻．李清照集校注[M]．北京：人民文学出版社，1979．

[4]金启华，张惠民，等．唐宋词集序跋汇编[M]．南京：江苏教育出版社，1990．

[5]刘熙载．艺概[M]．上海：上海古籍出版社，1978．

（原载《文学教育》〈上〉2008年3月第3期，署名刘学文）

摘要：作为一种起源于音乐的抒情文学，宋词最根本的艺术特性就在于以委婉之笔，抒内心之思，体现出“言长”的艺术特征。宋词的音乐性、宋代的时代风气和社会习俗以及词人的创作动机和审美心理，决定了宋词的艺术风格必然是“以婉约为宗”。

中图分类号：I207.23文献标识码：A

说起唐诗，我们便会联想到雄伟的气象、宏阔的境界，产生激情勃发、奋发向上的理想式体味；而说起宋词，我们则会联想到缠mian的心事、柔婉的情致，产生挥之不去、整理不清的内心之思。这种阅读中的感性体验提示我们：宋词作为一种独立的文学体裁，具有自己独特的艺术风格，这就是：宋词“以婉约为宗”。

一、宋词“以婉约为宗”的提出

自从词产生以后，表达上多采用精美华艳之语，极尽委婉柔美之姿、绸缪婉转之态。经过晚唐五代以来的长期培育，词体日趋成熟。宋初晏殊、欧阳修等人奉五代词为圭臬，将其风格沿继发扬，凝淀成一种“花间”传统。柳永的作品以浅近卑俗而自成一格，苏轼的创作以“词为诗裔”作理论指导，分别给北宋词坛以巨大的冲击，使文人们纷纷对词的体性、风格、功用进行了深入的思考。李清照《词论》提出词“别是一家”[1](P195)的观点，堪称北宋词学观念的代表性意见。她主张维护词作为独立文体的特性：首先，词由于与音乐异常紧密的联系，在艺术形式上有着不同于诗的要求。其次，通过对北宋词坛名家的批评，提出了词“尚文雅”、“主情致”、“尚故实”和“典重”等一系列审美标准，明确了词之“本色”的理论内涵。北宋词追随花间传统，词作内容多为离情柔思，风格专主委婉含蓄，在大量词作中表现出“以婉约为宗”的特点。

靖康之后，宋词的主题更多的以忧时、愤世、哀时为主，词风悲慨激越，与传统的深婉凄绵各擅胜场。但在论究到宋词本身，却仍然推重花间、南唐，以周邦彦、姜夔、吴文英以来的传统词派为规范。这种情况集中反映在张炎的《词源》中。《词源》探讨词的本体特征，立足于能唱以美听的角度，提出谐和音律的标准，指出：“词以协音为先，音者何？谱是也。古人按律制谱，以词定声，此正‘声依永，律合声’之遗意。”[2](P255)由于词唱出的声音善于表现情感，因此，与诗相比，词更多赋情之作，风格也更加委婉深致。张炎强调以“雅正”作为寄意命思的旨归，来节制情的泛滥放纵。因为“词欲雅而正，志之所之，一为情所役，则失其雅正之音”[2](P266)。年代较早于张炎的，有沈义父《乐府指迷》。其中有关谐音合律、忌俗尚雅、遣辞设意须求含蕴委曲的法则，与张炎的理论基本一致。沈义父还特别强调：“作词与诗不同，纵是花卉之类，亦须略用情意，或要入闺房之意。……又有直为情赋曲者，尤宜宛转回互可也。”[2](P281)这些话鲜明地道出了词在题材风格上不同于诗的特点。至此，以温庭筠、韦庄为首的花间词派所建立的传统得以系统化，而且更具有典范意义，占据着词坛主流。

元明以后，词体衰落，而对词的探究并未终止。明王世贞认为：“词须宛转绵丽，浅至儇俏，挟春月烟花于闺襜内奏之，一语之艳，令人魂绝，一字之工，令人色飞，乃为贵耳。”[2](P385)清彭孙遹指出：“词以艳丽为本色，要是体制使然。”[2](P723)清王国维则强调：“词之为体，要眇宜修，能言诗之所不能言，而不能尽言诗之所能言。诗之境阔，词之言长。”[2](P4258)现代学者缪钺也认为：“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籍。”[3](P56)可见，传统学者与现代学者普遍认为诗词之间存在区分，相对于唐诗，宋词更擅长于以委婉深致的笔触，来抒写缠mian悱恻的情思，表现出“言长”的特性。所以，清蒋兆兰便在《词说》中明确提出：“宋代词家，源出于唐五代，皆以婉约为宗。”[2]（P4632）

二、宋词“以婉约为宗”的原因

为什么宋词“以婉约为宗”呢？究其原因，主要有下列三个方面。

首先，音乐对词的艺术特性的形成与宋词“以婉约为宗”起着重要作用。词是随着隋唐时代燕乐的兴盛而兴起的一种音乐文学。词调由乐曲转化而来，词的产生须以乐曲的繁盛和流行为之先行。词体确定前曾经有过一个声诗阶段，而声诗整齐的五、七言句式，同参差不齐的乐曲始终是个矛盾，乐曲愈复杂多变，这种矛盾就愈难克服。于是便依乐章结构分遍，依节奏均拍为句，依乐声高下清浊用字，即完全依据音乐的曲律确定相应的词律。经过晚唐五代到北宋，依谱填词的方式日趋复杂和完善，终于形成了一整套与诗律不同的词律，词体与声诗之间的区别也就判若鸿沟了。

音乐性作为词突出的艺术特征之一，必然对宋词风格的形成产生直接影响。音乐在表达情感上，有着言语无法比拟的优点。音乐所表达的，是歌词中所不能容纳的感情最细微的变化。人们力图将音乐与语言完美地结合起来，由此发现语言的声调与音乐的密切关系。声调以无限多样化的方法表达出人们的感情，按声调来判断语句的真实意义并不是偶然的，因为最大的直接性和对情绪的鲜明渲染是声调表现力的重要特征。由宫羽相交、低昂互节的自然法则，经过无数作家的长期实践，最初是组成了奇偶相生、声情和谐的五、七言律诗，这种形式富有高低抑扬的音节，可以在整齐的格局和平仄的规律性排列中表现出浩荡的气势。但是，如果要表达人类起伏变化的感情，这种形式还是过于整齐。词在这种情况下兴起，说明它比诗更有利于配乐，更有利于用某种类似于音乐的方式来表现情感或情绪的波动。因而，在词的形式上，首先是作词要讲究审音用字。由于每个词调的声调组织不同，所表现的感情自然不同，因此，词要与乐曲的音律符合，字的声调就要与乐的曲调吻合，根据乐曲所属的不同宫调灵活地运用四声。词中长短参差的句法、轻重疏密的韵位以及平仄四声的配合，都要从每个字的安排得当开始，才能从整体上掌握各个词调不同的节奏声情，巧妙地表达作者的喜怒哀乐各种情感。而词这种接近自然抒发的音乐声情的特点，使它即使在脱离音乐之后，也比诗更加适合惆怅抒情，杳眇写心。在结构上，词也与音乐有着相似之处。某种情绪状态从开始到结束都是在一个持续的时间中流动变化的，它是一个有始有终的相对完整的过程。音乐就是将感情的起伏和发展的整个过程以持续的方式表现出来。既然词更多的是反映一种情绪的变化过程，那么，词在结构上便会受到音乐的影响而展现出不同于诗的风貌，即：“诗常一句一意或一境，……词则常一首（或一阕）才一意或一境。”[4](254)这就是说词体结构类似于音乐，自然合乎情绪流动的过程，比诗更具浑成的整体效应。五代、宋初的小令词多采用一种直线式的结构，围绕情感主线将作品因素一次性展开。小令发展为慢词以后，叙写也变得多层次、多角度和多侧面。乐曲为了深入表现情感，往往一起再起，一承再承，一转再转，词正是吸取了这种特点，在结构上曲折回环，纵横交错，将心绪的绵长、细腻、深邃的特点，错落有致、层层深入地体现出来，使词呈现出委婉深沉的审美效果。

其次，宋代的时代风气和社会习俗也是造成宋词“以婉约为宗”的重要原因。一种文学艺术体裁的特质，不仅取决于内因，也取决于其得以产生和发展的外在条件。就宋词而言，则其演唱的场所、演唱者和听众以及更广大的时代氛围，构成了词之特质所赖以形成的音乐与社会背景。燕乐乃宴享之乐，在宋代不复限于朝廷，它已经扩大应用到一般的公私宴集和大众化娱乐场所，成了雅乐之外的俗乐的总称。唐五代词所用词调近一半出自教坊曲。作为一种教习音乐歌舞的伎艺之所，教坊不仅创造了许多新曲，而且包容了许多来自域外和边州的胡夷之曲和来自民间的里巷之曲，这些都迎合并推动了崇尚声乐、竞逐新声的时代风气和听歌观舞、侑觞劝酒的社会习俗。于是，处处绮罗香风，歌宴舞席。这种音乐环境，影响了词调的取径。教坊曲中还有二百余曲没有被选择用作词调，除了一些朝廷正乐和遍数甚多的大曲外，有些则是如《拾麦子》、《锉锥子》等劳歌以及《卧沙堆》、《回戈子》、《怨黄沙》等戍边之歌。吴熊和先生在探讨词人选声择调时曾指出：“大概是这类民间曲子的情调，同词体流行所依赖的檀板金尊、浅斟低唱的气氛不合；同时，大部分民歌仍为五、七言句式，同词调所特需的抗坠抑扬、曲折宛转的音乐要求不合，因此，词家选声择调，就摒而不取。”[5](P139)为了满足娱乐者的审美要求，无论是在达官贵人的歌筵酒席，还是在街头巷尾的歌楼舞榭，歌词入乐，必须显得语娇声颤，娉娉袅袅，而且必须由有姿色、善歌唱的妓女来演唱。宋代这种“重女音”“尚婉媚”[2]（P79）的歌坛习尚，孕育了宋词的基本风貌。

再次，词人的创作动机与审美心理也决定了宋词“以婉约为宗”。从时代心理和审美趣味来说，中唐以后，经历了安史之乱的唐王朝从盛世走向衰世，整个社会文化在发生着嬗变与转化，文人的心理状态、精神面貌也发生了显著的变化。这时的“时代精神已不在马上，而在闺房；不在世间，而在心境”[4](P253)。晚唐文人们不仅不敢梦想兼济天下，有时甚至连独善其身也难以如愿，于是，他们的注意力更多地转向了自己的内心世界。因而出现了浓厚的伤感情绪、秾艳的抒情笔调与深静的艺术境界。盛唐文学表现的是人的意气与功业，晚唐文学呈现的则是人的心境和意绪。它“不是对人世的征服进取，而是从人世的逃遁退避；不是人物或人格，更不是人的活动、事业，而是人的心情意绪成了艺术和美学的主体”[4](P253)。在词里面，中、晚唐以来的这种时代心理终于找到了它最合适的归宿。与诗境截然不同的词境，能够更为具体、更为细致、更为集中地刻划和抒写出创作主体的某种心情意绪。经过五代文人的创作实践，词的委婉深致的特点基本固定了下来，总是若隐若现地凝固在词作者与欣赏者的头脑中。尽管苏轼在北宋有开拓题材、推衍词风之功，辛派词人更是在南宋词坛鼓荡起时代风云之气，然而，词人们多数似乎无意于自觉迎合外部世界风云变幻的时代脉搏，而更愿意徜徉于个人心灵世界之中。因此，正如郑振铎先生所言：“他们的不能诉之于诗古文的情绪，他们的不能抛却了的幽怀愁绪，他们的不欲流露而又压抑不住的恋感情丝，总之，即他们的一切心情，凡不能写在诗古文辞之上者，无不一泄于词。”[6](P477)即使有一部分词人想要表现世事变幻、人世沧桑，也总是通过幽微的心理感受和纤柔的物象意境来表达。

同时，中唐以后，审美心态的转变使文人具有无限的情思需要倾吐，太多的心曲需要抒发，词体的形式特点完美地适应了这种需要。经过五代词人的创作实践，将这种特色固定下来，形成了一种惯例。到宋代，这种传统得到了继承与发展，向人们充分证明了：宋词不是社会诗，不是伦理诗，而是探索情感和知觉的文体。词中表达的这种情感大部分以男女爱情为主体呈现出来，使读者从中深深体会到词人内心深处那种怅惘、凄迷、孤寂等等很难说清为什么，而又需要表达的真挚情思和细腻感受，从而开拓出唐诗所未达到的领域和深度。

在中国文学中，诗歌与散文的地位是最早奠定的，因而诗文成了文学王国的中心文体，它们都具有被中心意识形态所赋予的功能：诗言志、文以载道。词与传统文学观的某种偏离可以视为对诗言志、文载道传统的某种补充。所以词之言情，正可补充诗言志的不足；词的情感表现理论和阴柔美感批评，显示了为诗论所不能替代的独创性特色。

不过，固守词为婉约的特色，排斥别的风格，也不利于对词的正确认识。音乐表达人的情感比较细腻，并不意味着只有柔和委婉的方式。苏辛词的出现，使豪放风格成为词的特色向外冲击的一个延伸点。宋词的本色“以婉约为宗”，这是一种文体所具有的美学风格上的显著倾向，没有必要去争论婉约、豪放孰轻孰重。豪放风格的真正意义，在于促进人们来关注词，用另一种眼光来看待词。我们不能因为词中反映社会重大题材的作品少就将其鄙视为“小道”，也不能因其本色为婉约就排斥其他发展的可能。

参考文献：

[1]王仲闻．李清照集校注[M]．北京：人民文学出版社，1979．

[2]唐圭璋．词话丛编[M]．北京：中华书局，1986．

[3]缪钺．诗词散论[M]．上海：上海古籍出版社，1982．

[4]李泽厚．美的历程[M]．天津：天津社会科学院出版社，2001．

[5]吴熊和．唐宋词通论[M]．北京：商务印书馆，2003．

[6]郑振铎．插图本中国文学史[M]．北京：北京出版社，1999．

（原载《武汉科技学院学报》2007年9月第9期，署名陈艳）

摘要：设色是宋词创作中较为独特的一种艺术手法，是指在描绘外物和人时，着力将对象描绘得轻柔艳丽，使之富于装饰性和色彩感，以增强词的艺术感染力。它包括合适的、堆砌的、自然的设色三种类型，其艺术效果主要是通过抒情意象的选择、自然景物的修饰和轻艳诗语的化用等方法来实现的。

设色是宋词创作中较为独特的一种艺术手法。但是，宋词的设色又是一个很复杂的问题，诸如什么是设色？宋词为什么要设色？宋词的设色有几种类型？宋词设色的艺术效果是通过哪些方法来实现的？等等。弄清楚这些问题，对我们全面理解宋词的设色艺术是十分重要的。因此，本文拟就宋词设色艺术的上述问题略作探讨。

一、宋词设色的内涵

关于词的设色艺术，前人的论述很多。但谈到设色定义的言论，却几乎没有。如清王士祯《花草蒙拾》说：“《花间》字法，最着意设色，异纹细艳，非后人纂组所及。如‘泪沾红袖黯’，‘犹结同心苣’，‘豆蔻花间坐晚日’，‘画梁尘黯’，‘洞庭波浪飐晴天’。山谷所谓‘古蕃锦’者，其殆是耶。”[1](P673)清吴衡照《莲子居词话》说：“飞卿《菩萨蛮》云：‘江上柳如烟，雁飞残月天。’……《酒泉子》云：‘月孤明，风又起，杏花稀。’作小令不似此着色取致，便觉寡味。”[1](P2401)清谢章铤《赌棋山庄词话》说：“设色，词家所不能废也。”[1](P3421)除此之外，还有很多论述其实也是针对设色问题而发的，如清沈雄《古今词话》引宋征璧的话说：“词称绮语，必清丽相须，但避痴肥，无妨金粉。譬则肌理之与衣裳，钿翘之与鬟髻，互相映发，百媚斯生。何必裸露，翻称独立。”[1](P852)这类论述虽然没有直接告诉我们什么是设色，但我们从中也不难理解设色究竟指的是什么。

所谓设色，就是在描绘外物（包括自然景物和生活环境）和人（主要是女性）时，着力将对象描绘得轻柔艳丽，使之富于装饰性和色彩感，以增强词的艺术感染力[2](P243)。借用闺房女性的话来说，设色就是梳妆打扮、涂脂抹粉，就是挽起新颖的鬟髻，戴上别致的钿翘，以使词作能够更加绮丽，更有姿色。

为什么宋词需要设色呢？因为宋词就像是一个“女子”，无论是从她的出身（音乐起源）上看，还是从她的功能（娱宾遣兴）上看，宋词都具有明显女性化的阴柔美特征。对词的这一特点，最经典的论述是李清照的词“别是一家”说。她在《词论》中指出：“至晏元献、欧阳永叔、苏子瞻，学际天人，作为小歌词，直如酌蠡水于大海，然皆句读不葺之诗尔。……王介甫、曾子固，文章似西汉，若作一小歌词，则人必绝倒，不可读也。乃知别是一家，知之者少。”[3](P195)所谓词“别是一家”，就是说词是与诗不能等同的一种较为特别的诗体。为什么不能等同呢？李清照没有直说，但从她的论述中可以看出，她的意思是说词不是阳刚雄壮、句子参差不齐的诗，不是没有情韵的士大夫的深刻与凝重。

正由于宋词具有女性化的阴柔美特征，因此，讲究设色就是必然的，也是必要的。但是，是否所有的设色都是必然和必要的呢？正如前述比喻，一个女子尤其是都市中出入于歌楼舞榭、茶坊酒肆、花间尊前的女子，需要梳妆打扮、涂脂抹粉。但是，一个有健康审美趣味的人决不会贸然肯定所有的梳妆打扮和涂脂抹粉。对所有过头的、做作的、乃至过于裸露诲淫的装扮，我们当然不会赞成。宋词也是这样，首先，虽然设色对宋词来说是必然而且必要的，但对于过头的设色，如那种镂金错采、堆红叠绿的设色，那种并无真情实感，却故作艳语绮语的设色，我们是不赞成的；其次，我们说设色对宋词是必然而且必要的，并不等于说词一定要设色，不设色就不成其为词，这就好比我们说女子装饰打扮一下是必然而且必要的，并不是说天下所有的女子都必须梳妆打扮、涂脂抹粉，否则就不是漂亮女孩一样。相反，一个女子如果真的漂亮，她尽可以素面朝天，乃至“粗服乱头”，而不会掩盖其天姿国色。

二、宋词设色的类型

宋词的设色，大致可以分为三种类型。其中，第一种类型是最基本最主要的；第二种类型虽然在艺术上不可取，但并不影响词的其他艺术成就；第三种类型虽说是词的上乘，但作品并不太多，而且它们也不是完全不设色的。

（一）适当的设色

宋词设色的第一种类型是普通的、合适的设色。应当说大部分宋词都是属于这种类型，就像天下大部分少女的梳妆打扮都是平常的、合适的一样。如秦观的《南歌子》（其二）词：

愁鬓香云坠，娇眸水玉裁。月屏风幌为谁开。天外不知音耗、百般猜。玉露沾庭砌，金风动琯灰。相看有似梦初回。只恐又抛人去、几时来。

这首词从女主人公的角度来写相思之情。上片的“愁鬓香云坠，娇眸水玉裁”两句把女主人公描绘得娇柔倩丽，是为人物设色。即使单从字面上看，“香云”、“水玉”都是有香有色，“娇眸”还是有态的。这样的描绘在诗中是过于香软甜腻，不大合适的。在词中却并不为过，反而使它更加轻灵婉转，美丽动人。“月屏风幌为谁开”也是设色的，“月屏风幌”本来就是指屏风、帷幔，在唐诗中是经常写到的器物，这里用“月屏”、“风幌”是为了把闺中情形写得更加有态有色，更加轻灵美丽。“玉露”、“金风”除了渲染秋天的萧瑟环境外，还通过“金”、“玉”二字的设色，使全词更具色泽之美。

（二）堆砌的设色

宋词设色的第二种类型是那种堆红叠绿、故作艳语绮语的设色。这种情况大部分是因为词作浮浅，没有真情实感，而以艳语文其浅陋的，就像那么一些女子，因为浮浅空虚，所以格外爱打扮一样；当然也不排除有一些真情女子，其打扮却叫人不敢恭维的情况。如利登的《绿头鸭》词：

晚春天。柳丝初透晴烟。黯离怀、绿房深处，艳游曾记当年。衬龙绡、亭亭玉树，步鸳缛、窄窄金莲。烧蜜调蜂，剪花挑蝶，香云微湿绿弯鬟。嬉游困，倚郎私语，还爱抚郎肩。共携手，海棠院左，翡翠帘边。恨无情、锦笼鹦鹉，等闲轻语花前。昔相怜、关山咫尺，今相望、咫尺关山。是妾心阑，是郎意懒，是郎无分妾无缘。都休问、金枝云里，何日跨金鸾。深盟在，香囊暗解，终值双鸳。

这首词从女主人公的角度写男女欢会，但它的设色过了头。上片写回忆，从开头到“艳游曾记当年”是写景渲染，同时交代写作缘起，写得一般，设色还算恰当，但“绿房”二字，不仅未起到设色的作用，反而使人有些费解。其余的则是回忆当年欢会，其设色就过分了，如穿的纱衣是“龙绡”，形容长得美是“玉树”、地毯是“鸳缛”、脚小是“金莲”，“烧蜜调蜂，剪花挑蝶”更是重床叠屋；形容头发既是“香云”“微湿”，又是“绿弯鬟”，也是无所不用其极。接着描绘动作，“倚郎私语”还可以，但“爱抚郎肩”却语涉轻亵。“海棠院左，翡翠帘边”也是为设色而设色，显得累赘。

（三）自然的设色

宋词设色的第三种类型是不怎么修饰打扮，尽其本色的自然的设色，亦即白描。所谓白描，原来是中国画的基本技法。指纯用线条勾画轮廓、不加色彩渲染的素描方法。运用到宋词创作中，是指不事烘托渲染、清新自然的写作手法。以往的词论把这种情形叫作“真色”或“本色”，如清沈谦《填词杂说》云：“白描不可近俗，修饰不得太文，生香真色，在离、即之间。”[1](P629)这也是一种设色方法，正如白色也是一种颜色一样。如李清照的《临江仙》词：

庭院深深深几许，云窗雾阁常扃。柳梢梅萼渐分明。春归秣陵树，人老远安城。感月吟风多少事，如今老去无成。谁怜憔悴更凋零。试灯无意思，踏雪没心情。

这首词是词人自伤身世的，基本上是生香真色语，情感表达已达“沉着”、“凝重”之境。当然，“柳梢梅萼”、“感月吟风”多少有一点设色的味儿，但它极其自然地融化在全词中，令人几乎不察。

考察古代词论家对设色问题的纷繁议论，大都可以分别归于这三种类型。肯定设色或认为词“别是一家”而奉婉约为正宗的，大致是就第一种类型而言的。对设色持批评态度的，则主要是针对第二种类型而言的，如清吴衡照《莲子居词话》认为：“词忌堆积，堆积近缛，缛则伤意。词忌雕琢，雕琢近涩，涩则伤气。”[1](P2403)不可否认，在对设色持批评态度的人中，有矫枉过正的，有过于士大夫气的，还有对词的特性认识不清而把词等同于古诗的。反对设色而推崇天然本色的，则是一些有极高品味的批评者，如清沈谦《填词杂说》认为“男中李后主，女中李易安，极是当行本色”[1](P631)，田同之《西圃词说》认为“词中本色语，如李易安‘眼波才动被人猜’，萧淑兰‘去也不教知，怕人留恋伊’，孙光宪‘留不得，留得也应无益’，严次山‘一春不忍上高楼，为怕见分携处’。观此种句，即可悟词中之真色生香”[1](P1463)。这些评价应当说是准确的、有很高鉴赏力的。

三、宋词设色的方法

宋词运用设色艺术的原因和类型已如上述，那么，宋词设色的艺术效果是怎样形成的呢？宋代词人在创作时又是怎样进行“设色”的呢？考察宋词创作实践中对设色艺术的运用，主要有如下几种方法。

（一）抒情意象的选择

宋词选择什么材料和对象来作为它设色的基础和依据呢？明杨慎论词时的一句“戏言”可以回答这个问题，他在《词品》中说：“予友朱良矩尝云：‘天之风月，地之花柳，与人之歌舞，无此不成三才。’虽戏语，亦有理也。”[1](P467)这里的“风月”、“花柳”是自然景物，而且是轻柔婉转、有色有香有态的自然景物，所以后人就以“杨柳岸晓风残月”来指代这一特性。词中大量此类景物的描写，本身就使词具有了设色特征。这里的“歌舞”实际上是指生活中那些轻柔美丽的恋情、欢会、离别、相思等，它们如歌舞一样，是生活中优美迷人的事物；而这类情事的主人公往往也是如歌舞一样轻灵飘逸、美丽动人的少女。因此，主要以美丽的少女为主人公，以表现她们的恋情、欢会、离别、相思为情感内容，以“风月”、“花柳”一类的自然景物和“绣帘”、“屏山”一类的室内陈设为渲染、映衬、象征物，也就成了宋词之所以运用设色艺术的根据和基础。这样的词语在宋词中不胜枚举，如：

细草愁烟，幽花怯露。凭阑总是销魂处。日高深院静无人，时时海\*去。带缓罗衣，香残蕙炷。长天不禁迢迢路。垂杨只解惹春风，何曾系得行人住。（晏殊《踏莎行》）

帘幕风轻双语燕。午后醒来，柳絮飞撩乱。心事一春犹未见。红英落尽青苔院。百尺朱楼闲倚遍。薄雨浓云，抵死遮人面。羌管不须吹别怨。无肠更为新声断。（欧阳修《蝶恋花》）

从以上两词可以看出，宋词之所以要运用设色艺术，首先是由其题材类型和主题内容决定的。这两首词都是表现相思之情的，主人公自然是一位少女。其次是词人为表现离情别绪而大量运用的渲染、映衬物，都是轻柔含情、有色有态的自然景物或其他事物，如第一首的“细草愁烟，幽花怯露”、“凭阑”、“深院静无人”、“海\*”、“带缓罗衣”、“香残蕙柱”、“垂杨”和“春风”，第二首的“帘幕风轻”、“柳絮飞撩乱”、“双语燕”、“红英”、“青苔”、“朱楼闲倚”和“薄雨浓云”等等，都是细腻、柔婉、有色有香有态的婉约类意象。当然，我们不能说宋词都是这样的情调、意象和自然景物，但毫无疑问，这的确是宋词最具普遍性的情调和意象类型。

（二）自然景物的修饰

从技巧上说，宋词运用设色艺术的主要手法就是修饰。所谓修饰，是指通过形容词等的选用，对所描写的景物或意象进行装饰以增加其设色的艺术效果。如姜夔的《杏花天影》词：

绿丝低拂鸳鸯浦。想桃叶、当时唤渡。又将愁眼与春风，待去。倚兰桡、更少驻。金陵路。莺吟燕舞。算潮水、知人最苦。满汀芳草不成归，日暮。更移舟、向甚处。

这首词之所以具有强烈的艺术感染力，除了表现的是柔婉缠mian的离愁别绪，选择的是有色有香有态的自然景物之外，字面的修饰也是一个重要因素。如第一句字字具有为设色而修饰的特点。不言“柳条”而说“绿丝”，是为了使意象更加轻柔、更加有色有态；在动词“拂”字前以“低”来修饰，是为了造成一种轻柔婉约感，也属于设色；“鸳鸯浦”显然是一个地名性借代，但不用别的地方借代而用“鸳鸯浦”，显然是为了设色的目的。第二句的“桃叶”是指代词人思念的对象，但是否她的名字真的就叫“桃叶”呢？显然不一定，用“桃叶”是为了创造一种情调，增强词的色彩感与轻柔感。第三句用“愁”来修饰“眼”，也是为创造一种情调。第四句“兰桡”本来就是桨，用“兰桡”干什么呢？当然是为了设色。下片的设色主要是通过选择意象，与字面的修饰关系不大，但“金陵路，莺吟燕舞”、“芳草”等句还是有装饰意味的。

在用替代字对自然景物进行修饰方面，前人多有讨论，如清王国维《人间词话》认为：“词忌用替代字。美成《解语花》之‘桂华流瓦’，境界极妙，惜以‘桂华’二字代月耳。梦窗以下，则用代字更多。其所以然者，非意不足，则语不妙也。盖意足则不暇代，语妙则不必代。此少游之‘小楼连苑’、‘绣毂雕鞍’所以为东坡所讥也。”[1](P4247)王国维是从境界“隔”与“不隔”的角度来评判这些“替代字”的。从境界的角度看，确实是不用替代字“桂华”而直接用“月”好；但从“设色”的角度看，用“桂华”色彩感更强，字面更美丽；尤其是从整体上看，它与该词的其他部分配合得更加和谐。周邦彦的《解语花》词上片云：

风销焰蜡，露浥烘炉，花市光相射。桂华流瓦。纤云散，耿耿素蛾欲下。衣裳淡雅。看楚女、纤腰一把。箫鼓喧，人影参差，满路飘香麝。

这首词写元宵夜景，全词设色很浓。用“桂华”代“月”，并不是为了要用那个替代字“桂华”以遮掩“意不足”的毛病，而是因为“桂华”更具有设色的艺术效果，与其他部分更加和谐统一。所以，若不单从境界“隔”与“不隔”的角度看，还是蔡嵩云的观点更加妥贴，他在《乐府指迷笺释》中说：“谓词必须用替代字，固失之拘；谓词必不可用替代字，亦未免失之迂矣。美成《解语花》‘桂华流瓦’句，单看似欠分晓，然合下句‘纤云散，耿耿素蛾欲下’观之，则写元夜明月而兼用双关之笔，何等精妙。虽用替代字，不害其为佳。”[4](P62－63)当然，这里的精妙与双关并没有什么关系。但是蔡嵩云能把“桂华流瓦”与下文联系起来看，认为这样更能表现元夜明月景象，则无疑是很有眼光的。

被苏轼所讥的秦观《水龙吟》词的两句也是这样，单独看，确实是“十三个字只说得一个人骑马楼前过”，有点过于堆砌，设色过头。但从词的整体来看，它的设色还是可以接受的。词的上片如下：

小楼连远横空，下窥绣毂雕鞍骤。朱帘半卷，单衣初试，清明时候。破暖轻风，弄晴微雨，欲无还有。卖花声过尽，斜阳院落，红成阵、飞鸳甃。

这首词也是写相思的。上片主要是通过写景来渲染一种怅然的伤春qing绪，而开头两句是这种情绪的一个触发点。孤立地看，确实用不着以如此繁琐的修饰来写“一个人骑马楼前过”，但从整体上看，它与全词的设色，与上片渲染的伤春qing绪还是和谐统一的。如果直接写“一个人骑马楼前过”，显然不像词了。

（三）轻艳诗语的化用

宋词在设色艺术上的另一种手法，就是常常把诗中的轻柔、纤秀、艳丽的词语化用、移植入词中，以增强其设色的效果。就前举姜夔的《夜合花》词而言，其“酥雨”意象化用了韩愈的“天街小雨润如酥”，“池塘”意象化用了谢灵运的“池塘生春草”，“风丝”句化用了高蟾的“王孙不耐如丝雨，罥断春风一寸心”，“芳机瑞锦”句则是化用了杜牧的诗句“锦机争织样，歌曲爱呼名”。可以看出，被化用的这些诗句、诗语都具有轻柔、纤秀、艳丽的特点。有时某些词作移植的诗的语言即使并不怎样轻柔艳丽，词人也会通过化用、改造，使之具有这样的色彩。对宋词的这一特点，前人早有认识，如清杜文澜《憩园词话》指出：“诗之幽瘦者，宋人均以入词，如‘曲终人不见，江上数峰青’一联，秦少游直录其语。如是者不少，是在填词家善于引用，亦须融会其意，不宜全录其文。总之，词以纤秀为佳，凡使气使才、矜奇矜僻，皆不可一犯笔端。”[1](P2860)清沈雄《古今词话》也说：“温飞卿诗云：‘合huan核桃真堪恨，里许原来别有人。’山谷衍为词云：‘似合huan核桃，真堪人恨，心儿里有两个人人。’古诗云：‘夜阑更秉烛，相对如梦寐。’叔原衍为词云：‘今宵剩把银釭照，犹恐相逢是梦中。’以此见为诗之余也。”[1](P843)

为什么只有“幽瘦”、“纤秀”语可以入词呢？为什么黄庭坚、晏几道要对原诗句作如此改造呢？这是因为由词的功能特点所决定的词的幽婉柔美的特征，只能与诗中的“纤秀语”和“幽瘦语”和谐统一；因为幽婉柔美的词容不得诗的庄重刚劲语和质朴语。如“夜阑更秉烛，相对如梦寐”本来是杜甫《羌村三首》诗中的名句，晏几道嫌其语庄重严肃，将它改造为“今宵剩把银釭照，犹恐相逢是梦中”，这样改造后，语言就轻丽柔婉得多了，与整首词也更加和谐统一了。

以上我们谈词的设色类型和艺术技巧，主要是针对所谓婉约词而言。其实，有相当多在总体上说属于豪放风格的词，似乎也不能不受到婉约词情韵悠长风格的影响，不能不受到设色艺术的熏染。如苏轼的《水调歌头》（明月几时有）词该算是一首比较豪放的词吧，它的“转朱阁，低绮户，照无眠”、“但愿人长久，千里共婵娟”却是比较典型的婉约词的语言，它的情韵、设色与上面的一些词并没有太大的区别。在苏轼的词中，真正像《念奴娇·赤壁怀古》、《江城子·密州出猎》那样整体豪放的词并不多，更多的是这两种情调融汇的词，还有一些甚至是地道的婉约词，如《蝶恋花》（花褪残红青杏小）词等等。而辛弃疾词的豪放风味更浓，整体豪放的词也更多。但有相当多的豪放词，其间自觉不自觉地夹用了一些婉约、设色语，使词具有更加悠长的情韵、更加秾丽的色彩。如其《水龙吟·登建康赏心亭》词，从总体上看是够豪放的，但其中的“遥岑远目，献愁供恨，玉簪螺髻”、“可惜流年，忧愁风雨，树犹如此。倩何人，唤取红巾翠袖，揾英雄泪”等语，却在整体豪放的气象中，融进了情韵，揉进了婉约，装扮了色泽，词味更浓了。又如其《永遇乐》（千古江山）词，本是一首慷慨激昂的作品，中间的“舞榭歌台，风liu总被，雨打风吹去”数句，却在整体的豪放气象中增添了情韵和色彩。再如其《摸鱼儿》（更能消几番风雨）词，更是以婉约的笔法、设色的语言，来表现悲愤壮烈的情感，可以说是词的面貌与诗的风骨很好的结合，其艺术效果非常突出。应当说这是词的创作中一个十分值得注意的现象。后来的辛派词人，之所以成就远远不如辛弃疾，除了缺乏他那种沉郁的情感、淋漓的才气之外，我们认为，完全漠视词的特点，一味地叫嚣豪放，也是其中的原因之一。可见，词的情韵悠长的特性及其设色艺术的运用，是词的一个总体性的特征，即使在豪放词中，也仍然是宋词获得艺术魅力的一个重要因素。

参考文献：

[1]唐圭璋．词话丛编[M]．北京：中华书局，1986．

[2]谭德晶．唐诗宋词的艺术[M]．上海：学林出版社，2001．

[3]王仲闻．李清照集校注[M]．北京：人民文学出版社，1979．

[4]夏承焘，蔡嵩云．词源注·乐府指迷笺释[M]．北京：人民文学出版社，1963．

（原载《辽宁行政学院学报》2008年5月第5期，署名刘学文，徐胜利；《语文学刊》〈高等教育版〉2009年3月第3期，署名刘学文）

摘要：宋词的主要功能是“言情”，但也有一部分作品不用传统的比兴手法单纯地抒情，而是将真实的生活场景作十分精彩的再现，具有叙事功能。宋词叙事的题材类型可以分为咏史、纪游、写人、讥时等，其结构方式主要有纵横交织、虚实并用、今昔对比、整散辉映、回环错综等，并采取题序、用典、联章等方法辅助之，体现了宋词对前代叙事诗创作艺术的继承与发展。

作为一种新体抒情诗，宋词的主要功能是“言情”。但是，宋词也有一部分作品不用传统的比兴手法单纯地抒情，而是将真实的生活场景作十分精彩的再现，使词这种以抒情为特长的文学样式具有了叙事功能，表现出自觉的叙事意识、较多的叙事成分，进而以叙事为主旨、以故事为主干、以叙述为主要表现手法，同时采取题序、用典、联章等方法来予以辅助表现，体现了宋词对前代叙事诗创作艺术的继承与发展。

一、宋词叙事的题材类型

宋词中的叙事词与纯粹的抒情词相比，虽然数量不多，但其题材范围与它所涉及的生活层面并不狭窄。从题材内容上看，宋词中叙事性较强的作品可以分为如下几种类型：

（一）咏史

所谓咏史，是指以歌咏史实为词的主要内容，古为今用，借以抒发词人的某种思想情感，或借古喻今，或借古讽今。如李冠的《六州歌头·项羽庙》词：

秦亡草昧，刘项起吞并。鞭寰宇。驱龙虎。扫欃枪。斩长鲸。血染中原战。视余耳，皆鹰犬。平祸乱。归炎汉。势奔倾。兵散月明。风急旌旗乱，刁斗三更。共虞姬相对，泣听楚歌声。玉帐魂惊。泪盈盈。念花无主。凝愁苦。挥雪刃，掩泉扃。时不利。骓不逝。困阴陵。叱追兵。呜喑摧天地，望归路，忍偷生。功盖世，何处见遗灵。江静水寒烟冷，波纹细、古木凋零。遣行人到此，追念益伤情。胜负难凭。

这首词除了最后几句写景抒情、点明主题外，通篇都是隐括司马迁《史记·项羽本纪》的史实，铺叙了项羽从起兵灭秦到垓下之围、霸王别姬、乌江自刎的楚汉相争的历程，表达了一种怀古情绪。

又如李冠的《六州歌头·骊山》也是以叙事为主的咏史词，主要是描写唐玄宗与杨贵妃的爱情悲剧。同类的作品还有欧阳修的《浪淘沙》（五岭麦秋残）、贺铸的《台城游》（南国本潇洒）、李纲的《喜迁莺·晋师胜淝上》、董颖的《薄媚·西子词》和王质的《八声甘州·读诸葛武侯传》等等。

（二）纪游

所谓纪游，是指词人用词的形式记录登临、游览的经历，描写在游览过程中的所见所闻和所思所感，从而抒发作者的某种思想情感。如吴文英的《木兰花慢》词：

紫骝嘶冻草，晓云锁、岫眉颦。正蕙雪初销，松腰玉瘦，憔悴真真。轻藜渐穿险磴，步荒苔、犹认瘗花痕。千古兴亡旧恨，半丘残日孤云。开尊。重吊吴魂。岚翠冷、洗微醺。问几曾夜宿，月明起看，剑水星纹。登临总成去客，更软红、先有探芳人。回首沧波故苑，落梅烟雨黄昏。

这首词前有一个小序，交代了它是“游虎丘”所作。词中虽然也有描写景物、抒发感慨的内容，但在总体上是纪游，作者以时间为次序，以游踪为线索，从早晨到虎丘写起，至傍晚宴会结束为止。

又如王安石的《渔家傲》（灯火已收正月半）是短篇的纪游之作。而姜夔的《庆宫春·绍熙辛亥除夕……》、《一萼红·丙午人日……》和周密的《乳燕飞·辛未首夏……》等词，则是以词与序结合来纪游的作品。

（三）写人

所谓写人，是指用词的形式来描写人物形象，表达作者的某种情感。宋代叙事词中以写人为主的词，可以分为描写女子形象和男子形象两类。

1、描写女子形象

宋词中以描写女子形象为主的，如张先的《更漏子》词：

锦筵红，罗幕翠。侍宴美人姝丽。十五六，解怜才。劝人深酒杯。黛眉长，檀口小。耳畔向人轻道。柳阴曲，是儿家。门前红杏花。

这是一首以写人为主的词。虽然它是小令，却有场面、人物和情节，讲述了才子佳人一见钟情的故事。它以侍宴歌女为主角，有动作描写、语言描写，虽然只有寥寥数笔，但是一个内外皆美、胆识兼备、聪明机灵的歌女形象却栩栩如生。又如张先的《剪牡丹·舟中闻双琵琶》词描写两个琵琶女，堪与白居易的《琵琶行》媲美。再如欧阳修的《南歌子》（凤髻金泥带）词用细腻的笔触刻画了一位新娘的装束、言行、神情和心态，其音容笑貌宛然在目。

2、描写男子形象

宋词中以描写男子形象为主的，如刘过的《沁园春·张路分秋阅》词：

万马不嘶，一声寒角，令行柳营。见秋原如掌，枪刀突出，星驰铁骑，阵势纵横。人在油幢，戎韬总制，羽扇从容裘带轻。君知否，是山西将种，曾系诗盟。龙蛇纸上飞腾。看落笔四筵风雨惊。便尘沙出塞，封侯万里，印金如斗，未惬平生。拂拭腰间，吹毛剑在，不斩楼兰心不平。归来晚，听随军鼓吹，已带边声。

这首词塑造了一位抗金将领的形象。它以军事演习（“秋阅”）为背景，以“枪刀突出，星驰铁骑，阵势纵横”的壮观场面作烘托，表现了这位将领的文韬武略和“不斩楼兰心不平”的抗战之志，及其“羽扇从容裘带轻”、“龙蛇纸上飞腾”的儒雅风度。又如刘过的《沁园春》（玉带猩袍）词也是写的一位战将，而邵缉的《满庭芳》（落日旌旗）词则是写抗金名将岳飞的。

以上词作都是写某一个人的，而辛弃疾的《千年调·庶庵小阁名曰卮言，作此词以嘲之》，则是写某一类人的。词云：

卮酒向人时，和气先倾倒。最要然然可可，万事称好。滑稽坐上，更对鸱夷笑。寒与热，总随人，甘国老。少年使酒，出口人嫌拗。此个和合道理，近日方晓。学人言语，未会十分巧。看他门，得人怜，秦吉了。

在这首词中，作者用幽默、讽刺的笔调，刻画了朝廷中、官场上那些趋炎附势、阿谀逢迎、唯唯诺诺、“然然可可”之徒，既高度概括了这类小人的丑态，又十分生动形象。

（四）讥时

所谓讥时，是指词人用词的形式来记述重大时事，并对其进行评论或批判。如刘辰翁的《六州歌头·乙亥二月，贾平章似道督师至太平洲鲁港，未见敌，鸣锣而溃。后半月闻报，赋此》，词云：

向来人道，真个胜周公。燕然眇。浯溪小。万世功。再建隆。十五年宇宙，宫中赝。堂中伴。翻虎鼠，搏鹯雀，覆蛇龙。鹤发庞眉，憔悴空山久，来上东封。便一朝符瑞，四十万人同。说甚东风。怕西风。甚边尘起，渔阳惨。霓裳断。广寒宫。青楼杳。朱门悄。镜湖空。里湖通。大纛高牙去，人不见，港重重。斜阳外，芳草碧，落花红。抛尽黄金无计，方知道、前此和戎。但千年传说，夜半一声铜。何面江东。

这首词揭露了贾似道专权擅政、任用小人、昏聩荒淫、心怀叵测的丑恶嘴脸，揭露了他屈膝求和、误国殃民的罪行，记录了他都督诸路军马而兵败鲁港的重大时事。

又如刘辰翁的《金缕曲》（绝北寒声动）词也是讽刺贾似道而直接叙写时事的词作；《兰陵王·丁丑感怀和彭明叔》词追忆了一年前临安陷落，南宋君臣后妃被押赴燕京的史实；《永遇乐·余方痛海上元夕之习，邓中甫适和易安词至，遂以其事吊之》词记述崖山溃灭之事；《莺啼序·感怀》词悼念文天祥鞠躬尽瘁、殉国死节的崇高精神和英勇事迹，等等。

总之，宋词中富于叙事性的作品，就其反映生活的真实性而言，可以区分为纪实体和故事体两种类型。直接叙写时事的词作，作者一般具有比较自觉的“诗史”意识，本着“秉笔直书”的实录精神，记述当时的重大事件，属于“纪实”一类。以叙事为主的咏史词，固然时常意在借古喻今，借题发挥，但它对基本史实还是尊重的。从这个意义上看，也应属于“纪实”一类。情况比较复杂的是以叙事为主的艳词。如张先的《谢池春慢》词，宋杨湜《古今词话》记载其本事云：“张子野往玉仙观，中路逢谢媚卿。……因作《谢池春慢》以叙一时之遇。”[2]（P24）据此可知，张先词所叙是确有其事的。然而，宋词中的多数叙述“艳遇”之作，虽然存在所谓“本事”，却难以考证，应当属于故事体。

二、宋词叙事的结构方式

宋词中的叙事性作品接受了前代叙事诗创作艺术的影响并有所发展。其创新之处主要在于：利用词分片的结构特点，精心谋篇布局，使故事的叙述错综变化，别具一格[2]（P49）。其结构方式主要有如下几种：

1、纵横交织。这是指宋词在叙事时将纵向的过程描写与横向的片断描写相结合。如苏轼的《蝶恋花》词：

记得画屏初会遇。好梦惊回，望断高唐路。燕子双fei来又去。纱窗几度春guang暮。那日绣帘相见处。低眼佯行，笑整香云缕。敛尽春山笑不语，人前深意难轻诉。

这首词的上片回忆了恋爱的全过程，从画屏初遇到情缘断绝，再到多年相思；下片则截取某次相见的横断面集中描述，在简要交代相会的时间、地点之后，突出描写女方的动作、神态和心理，表现她的娇羞和纯真。上片以叙事为主，下片以写人为主，上片从男方落笔，下片从女方着墨，做到纵横交织、前后呼应。

2、虚实并用。这是指宋词在叙事时将实写与虚写相结合。如柳永的《锦堂春》词：

坠髻慵梳，愁蛾懒画，心绪是事阑珊。觉新来憔悴，金缕衣宽。认得这疏狂意下，向人诮譬如闲。把芳容整顿，恁地轻孤，争忍心安。依前过了旧约，甚当初赚我，偷剪云鬟。几时得归来，香阁深关。待伊要、尤云殢雨，缠绣衾、不与同欢。尽更深、款款问伊，今后敢更无端。

这首词本身是截取女主人公梳妆打扮时的心理活动这个片断，下片却通过她的追思和设想，叙述了一个相对完整的故事，描写出性格鲜明的人物形象。

3、今昔对比。这是指宋词在叙事时将现在的情形与过去的情形进行对比。如欧阳修的《生查子·元夕》词：

去年元夜时，花市灯如昼。月上柳梢头，人约黄昏后。今年元夜时，月与灯依旧。不见去年人，泪满春衫袖。

在这首词中，作者截取青年男女佳期密约的初恋生活片断，表达了对美好爱情的追怀和向往。词的上片写去年，下片写今年，佳节良宵、花柳灯月完全一样，而物是人非，在对比中突出了“泪满春衫袖”的伤感。

4、整散辉映。这是指宋词在叙事时将整齐的对句与单行的散句相结合，而相辅相成。如贺铸的《木兰花·梦相亲》词：

清琴再鼓求凰弄。紫陌屡盘骄马鞚。远山眉样认心期，流水车音牵目送。归来翠被和衣拥。醉解寒生钟鼓动。此欢只许梦相亲，每向梦中还说梦。

这首词写男主角始则鼓琴求凰，表达爱慕之意，那姑娘也似乎心领神会；继则紫陌盘马，以期恋人掀帘一顾，却未能再睹芳容；失恋之后，举杯浇愁，和衣而卧，南柯一梦，而醉解梦醒不胜悲。词的上片是两组对句，双起双承，并且一三二四交错衔接，极其精工；下片则全然散句单行。这样一整一散，使追求之热烈痴迷与失恋之痛苦烦恼对照得更为鲜明。

5、回环错综。这是指宋词在叙事时注意结构的回环往复与章法的错综变化，使之结合得紧密完善。如周邦彦的《瑞龙吟》词：

章台路。还见褪粉梅梢，试花桃树。愔愔坊陌人家，定巢燕子，归来旧处。黯凝伫。因念个人痴小，乍窥门户。侵晨浅约宫黄，障风映袖，盈盈笑语。前度刘郎重到，访邻寻里，同时歌舞。唯有旧家秋娘，声价如故。吟笺赋笔，犹记燕台句。知谁伴、名园露饮，东城闲步。事与孤鸿去。探春尽是，伤离意绪。官柳低金缕。归骑晚，纤纤池塘飞雨。断肠院落，一帘风絮。

这首词以景起以景结，有相当多的景物描写文字，但以叙事为主干。全词首尾遥相呼应，又贯穿今昔两条线索：“今”之线索从自己着墨，故地重游，想念伊人，犹记往日歌舞、赋诗、露饮、闲步之事，最后在和风细雨中离开；“昔”之线索从对方落笔，章台路上，乍窥门户，交往游玩，终于“孤鸿去”。而两条线索又不是简单的今昔对比，第一片侧重今日，而暗示故地重游；第二片侧重往昔，“凝伫”而“念”又在今天；第三片更是今昔交织不复可分。三片之间既转换跳跃又勾连承接，全词层次错落而分明，脉络繁复而清晰。此词所叙之事不过是“人面桃花”而已，却写得波澜顿挫，回环跌宕，主要得力于谋篇布局的严谨周密而变化多端。又如吴文英的几首《莺啼序》，词分四片，层次安排的余地更大，叙写艳事更加扑朔迷离。

总之，宋词中的叙事性作品，继承了我国古代诗歌叙事的传统手法，又充分利用和发挥了词的形式特点，善于剪裁，工于谋篇，在有限的篇幅之内，把并不复杂的故事，写得婉转曲折，婀娜多姿，具有独特的审美价值。

三、宋词叙事的辅助方法

宋词中的抒情性作品，由于是为应歌而作，往往“因文而造情”。在表现手法上，主要是通过特定的时空场景和富于象征意义的意象群，来表现抒情主人公的心理活动和情绪变化，不大注重引发此种情感的“事”，即重情略事。而宋词中的叙事性作品，则大多是“缘事而发”、“感事”而作，是主体心灵受到现实人生的振荡，情感郁结于中而发之于外，是“因情而造文”，具有很强的“纪实性”。所谓纪实，不仅是指纪具体的事件，如纪游、纪景、纪梦等等，也是指“纪录”由具体之事而引发的情感，即包含“情”和“事”两个方面[3]（P146）。其叙事的辅助方法主要有如下三种：

（一）以题序补充词纪事的不足

词毕竟是抒情的，而不是用于纪事的。为了解决词的抒情性与叙事性的矛盾，宋代词人创造性地运用了词题和词序的形式。宋词较多地出现题序是从张先开始的，不过张先词仍然是以普泛化的抒情为主，其词题或词序往往只起着交代写作时间、地点的作用，具有可供编年的史料价值，而与词本文则缺乏有机的联系，二者在“事”与“情”上不能相互补充、印证和生发。自从苏轼在其词中运用这个方法之后，便赋予了词题词序以新的功能，使词题词序与词本文构成了不可分割的有机统一体。

首先，作为词纪实叙事的一种表征，词题词序交代词的创作动机和缘起，确定词中所表现的情感指向，即加强情感的确定性。如苏轼的《水调歌头》词：

明月几时有，把酒问青天。不知天上宫阙，今夕是何年。我欲乘风归去，又恐琼楼玉宇，高处不胜寒。起舞弄清影，何似在人间。转朱阁，低绮户，照无眠。不应有恨，何事长向别时圆。人有悲欢离合，月有阴晴圆缺，此事古难全。但愿人长久，千里共婵娟。

词前小序说：“丙辰中秋，欢饮达旦，大醉，作此篇，兼怀子由。”词序明确交代了创作的缘起，因而词末“但愿人长久，千里共婵娟”的愿望就有一定的指向性，即怀念的是其胞弟子由而非别人。

其次，作为词本文纪事的补充，词题词序与词本文在叙事与抒情上互相补充：词的抒情性决定了词不宜以叙事为主，但词人又是缘事而发，事件的某些过程不得不交代，于是用词序来纪事，词本文则着重表现由此事引发的情感。这样，词本文与词序相互补充和生发。如苏轼的《满江红》（忧喜相寻）词表现的是一种安于忧患的“心曲”，但这种“心曲”因何事而生，词本文并没有说明，词序却有详细交代，原来是有感于友人罢官而“不戚戚”，其继室也“欣然同忧患如处富贵”，而作者“嗟叹之不足，乃次其韵”。没有词序，就很难了解词的创作背景。又如苏轼的《定风波》词：

莫听穿林打叶声。何妨吟啸且徐行。竹杖芒鞋轻胜马。谁怕。一蓑烟雨任平生。料峭春风吹酒醒。微冷。山头斜照却相迎。回首向来潇洒处。归去。也无风雨也无晴。

这首词的词序更是不可或缺。序曰：“一月七日，沙湖道中遇微雨。雨具先去，同行皆狼狈，余独不觉。”而词中只写到了雨中自我吟啸徐行、坦然自适的精神意态，未曾涉及他人。有了词序所叙“同行皆狼狈”，更衬托出词本文表现的“一蓑烟雨任平生”的自我人生态度的独特性。

在词序上进一步发展且创作出特殊美文的，是南宋的姜夔。据夏承焘《姜白石词编年笺校》，姜夔84首词中有题序者72首，除去几组词共一总序外，实际只有3首无题序，其中小序37首，这可以说是宋代名家词中题序比例最高的[4]（P1－105）。而其内容和形式上的创新，使其词序与其词之旁谱一样，成为姜词形式上最主要的特点。

（二）以用典扩大词纪事的内涵

宋词叙事的表现手法，除了在词“外”用词题词序来弥补词纪事的不足之外，在词“内”则大量用典，以扩大词纪事的内涵。

在词中大量用典，当是始于苏轼。苏轼词用典，常常是间接叙事，因为一个典故，常常包含着具体的历史事件，用历史典故代替正面叙事，往往可以收到以少胜多之效。词的结构一般比较短小，不可能用大量的笔墨去陈述事件的过程，而用历史上相关或近似的事件予以替代，可以使词在有限的语言中蕴含和容纳更丰富具体的历史和现实内容。如其《江城子·密州出猎》词：

老夫聊发少年狂。左牵黄。右擎苍。锦帽貂裘，千骑卷平冈。为报倾城随太守，亲射虎，看孙郎。酒酣胸胆尚开张。鬓微霜。又何妨。持节云中，何日遣冯唐。会挽雕弓如满月，西北望，射天狼。

这首词即具有比较浓厚的叙事性和纪实性。作者在具体描绘出猎场面中显示和表现了主体的豪情壮志。但描写打虎过程不是三言两语所能穷形尽相的，于是用孙郎射虎的典故来概括。这不仅让人联想到昔日孙权射虎的具体故事，也可以看到今日太守射虎的英姿。而下片用冯唐的故事，既抒发了自我的人生理想，也为历史人物鸣了不平。在词中，历史与现实被沟通，既具历史感又具现实感。

李清照词在用典时手法也很高妙。如其《如梦令》词：

昨夜雨疏风骤。浓睡不消残酒。试问卷帘人，却道：“海棠依旧。”“知否？知否？应是绿肥红瘦。”

这首词写词人与女仆之间关于风雨之后海棠花情况的对话，在生动精巧的情节中构造出动人的意境，给人留下审美想象的余地。其中“试问卷帘人，却道海棠依旧”两句，读起来非常自然，但它实际上是用典，它化用了韩偓“昨夜三更雨，今朝一阵寒。海棠花在否，侧卧卷帘看”的诗意。

（三）以联章增强词纪事的能力

联章组词是宋词用以叙事的另一种辅助方式。如苏轼的《浣溪沙》五首就是描写农村生活、田园风光的组词。用词写田园风光，敦煌词及五代孙光宪早已为之；用定格联章的组词形式来抒情写景，宋初欧阳修也早已尝试过。但是用组词的形式来描写农村生活、田园风光，则是苏轼首创。其词云：

照日深红暖见鱼。连溪绿暗晚藏乌。黄童白叟聚睢盱。麋鹿逢人虽未惯，猿猱闻鼓不须呼。归家说与采桑姑。

旋抹红妆看使君。三三五五棘篱门。相挨踏破茜罗裙。老幼扶携收麦社，乌鸢翔舞赛神村。道逢醉叟卧黄昏。

麻叶层层荧叶光。谁家煮茧一村香。隔篱娇语络丝娘。垂白杖藜抬醉眼，捋青捣面软饥肠。问言豆叶几时黄。

簌簌衣巾落枣花。村南村北响缫车。牛衣古柳卖黄瓜。酒困路长惟欲睡，日高人渴漫思茶。敲门试问野人家。

软草平莎过雨新。轻沙走马路无尘。何时收拾耦耕身。日暖桑麻光似泼，风来蒿艾气如薰。使君元是此中人。

此词原序说：“徐门石潭遇雨，道上作五首。潭在城东二十里，常与泗水增减，清浊相应。”可知《浣溪沙》五首是一时一地之作。面对应接不暇的田园风光和好奇多情的村姑酒叟，词人觉得用一首词无法记录下这些富于诗意的场景，于是用组词形式从不同的角度摄下几组农村生活的真实镜头，具有强烈的纪实性和浓厚的叙事性。

又如赵令畤的《商调蝶恋花》词12首，以联章组词敷衍唐诗人元稹的传奇故事《会真记》中崔莺莺与张生的悲欢离合情事；曾布的《水调歌头》（魏豪有冯燕）词7首，以联章体和纪实笔法叙述了唐代冯燕的故事；董颖的《道宫薄媚》词10首，歌咏越王勾践利用西施复仇灭吴的历史故事。它们虽然一是鼓子词，一是大曲，但从文学角度说，都是联章体组词，用来叙事，可以适当展开，从而比较完整地描述故事情节。

宋词联章体还有一种“转踏”，词调多用《调笑令》。现存宋人所作的《调笑转踏》，大都分咏几个故事，如秦观的《调笑令》10首，分咏王昭君、乐昌公主、崔徽、无双、灼灼、盼盼、莺莺、采莲、“烟中怨”、“离魂记”10个古代传说中的美人故事；还有毛滂的《调笑》8首，晁补之的《调笑》7首等。但是，“转踏”由于不是合咏同一故事，而是分咏同类故事，其叙事性不如“大曲”和“鼓子词”。“大曲”是大型歌舞曲，“鼓子词”、“转踏”也是连歌带舞或连唱带说的，它们都不是词的主要体裁，并且流传下来的叙事作品也不多。

不难看出，以苏轼为代表的北宋词人，把词的视野从普泛化的人类精神世界拉向个性化的心灵世界和具体的现实生活中来，创造性地运用了与之相适应的纪实叙事手法，建立起一种新型的创作方式。此后南渡词人和辛弃疾等人在表现那血与火交织、灵与肉搏斗的动乱时，之所以纷纷效法东坡词而不是花间词，就在于东坡词的纪实性表现方式具有更大的便利性和适应性。

参考文献：

[1]唐圭璋．词话丛编[M]．北京：中华书局，1986．

[2]刘华民．宋词叙事现象探讨[J]．常熟高专学报，2002，(1)．

[3]王兆鹏．唐宋词史论[M]．北京：人民文学出版社，2000．

[4]夏承焘．姜白石词编年笺校[M]．上海：上海古籍出版社，1981．

（原载《科教文汇》〈中旬刊〉2007年11月第11期，署名刘学文）

摘要：《调笑转踏》是宋代词人接受戏曲影响而创作的一种诗、词、文相结合的新的词体。它以女子为抒情主体，以对别离之后女子情感世界的刻画为主要内容，具有独特的体制结构，浓郁的抒情特性和典雅的艺术风格，表现了独特的艺术价值。

今存宋代以《调笑》为调的词作，有苏辙、黄庭坚、郑仅、吕南公、秦观、晁补之、邵伯温、毛滂、曾慥、李邴、洪适、李吕及两个无名氏等十四家七十八首。其中，苏辙《调啸词》二首（一说作者为苏轼）调下标曰“效韦苏州”，吕南公《调笑令》二首调下标曰“效韦苏州作”，其体式与韦应物词相同，乃是唐五代《古调笑》之遗制；无名氏《调笑令》（花酒）词显然是酒令，都与我们所讨论的宋之《调笑转踏》不同，故实际上只有黄庭坚、郑仅、秦观、晁补之、邵伯温、毛滂、曾慥、李邴、洪适、李吕及无名氏等十一家七十三首（其中邵伯温一首有目无词）。与唐五代《调笑》词相比，宋代《调笑转踏》有着自己独特的体式、内容和艺术特征。它以诗、词、文相结合的艺术形式，歌舞相兼的表演性质，以歌舞演故事的戏曲特点，表现了独特的艺术价值。

一、宋代《调笑转踏》词的体制结构

《调笑》词起源于唐代。唐戴叔伦、韦应物、王建等词人，作有数首《调笑令》词。其体式特点为单调，三十二字（或三十四字），八句，四仄韵、两平韵、两叠韵，起首为两个二字叠句，多是物名，如“胡马”之类，其第六、七句，倒转第五句末二字而相叠。它们的字数、平仄、句法均与宋人不同，故又称《古调笑》。

宋代《调笑转踏》，又名《调笑集句》、《调笑歌》、《调笑词》、《调笑令》，单调，三十八字，七句，七仄韵，不转韵，不叠句，不用倒转句法。唐五代《调笑》词也有用联章体者，但规制较小，多是二章或四章相联；宋代《调笑转踏》则规模较大，多是五、六章，甚至十章、十二章相联。

宋代《调笑转踏》的体制结构，是“前有勾队词，后以一诗一曲相间，终以放队词”[1]（P33）。刘永济《宋代歌舞剧曲录要》指出：“其体制首用骈语为勾队词，次口号，次以一诗一词咏一故事。诗共八句，四句为一韵，词用《调笑令》，故称《调笑转踏》，词首二字与诗末二字相叠，有宛转传递的意思。”[2]（P22）根据现存宋人词作，一首结构完整的《调笑转踏》，通常由白语、口号、题目、诗、词、破子、放队等部分构成，表现出诗词文相结合、以歌舞演故事的戏曲特点。

二、宋代《调笑转踏》词的题材内容

宋代《调笑转踏》主要是以女子为抒情主体，在题材上基本不出男女相爱相悦、离愁别恨的范围，而以对别离之后女子情感世界的刻画为主要内容。宋代《调笑转踏》的抒情人物可以分为两类。一是具体的某一位女子，如崔徽、灼灼、盼盼、泰娘、莺莺、无双、王昭君、乐昌公主、西施、张好好等等；二是非具体称名，但能在文学作品中指出其原型的人物，如秦观的《采莲》、《离魂记》。与此相关，从人物的身份来看，又可以分为两类：一是历史人物，如西施、王昭君、乐昌公主等；二是文学人物，如崔徽、莺莺、灼灼、盼盼等。但即使是历史人物，她们也与史书的记载不同，已经被融进了文学的虚构和加工，其文学成分大于历史成分。《调笑转踏》的内容，可以大致分为四类：

一是写青春男女之间一见倾心式的爱慕：或者是男子对美貌女子的恋悦，或者是女子对心目中男子的喜爱。前者如晁补之词中的西子在江头浣纱，“天然玉貌铅红浅”，勾引得“紫骝嘶去犹回盼”；大堤的女郎“花容绰约”，如宜城春酒，使“郎”“醉倒银釭罗幕”。秦观的《采莲》词，写若耶溪边采莲女“盈盈日照新妆面”，冶游郎见了不禁“尽日踟躇临柳岸”，魂飞肠断。这类词清新爽丽，欢快明畅，似南朝乐府民歌。而女子对男子的思慕与此略异，如晁补之词里的宋玉（《宋玉》）“风liu名重楚”，引得主人之女殷勤关心。她们多是通过弹琴或其他情事来表达爱意，不似男子那样直露。

二是写男女欢会，或是经过离别之后复得相聚而终成眷属。如秦观《崔徽》中的裴郎（敬中）一见崔徽，便“心如醉”，“笑里偷传深意。罗衣中夜与门吏。暗结城西幽会”；《莺莺》也是“红娘深夜行云送，困亸钗横金凤”；《无双》则写无双女先得尚书许婚，中间经过数年别离情苦，最后终得与情郎见面，“笑指襄江归去”。

三是写男女之间的生离死别。如秦观笔下的王昭君在离开汉宫时，不断地“回顾”，“偷弹玉箸”，越行越远，直至望不见未央宫，还“目送征鸿南去”，情感依依。而更多的则是写别离之后女子的刻骨相思，如晁补之的《春草》，写“郎”为她（小樊）取名春草，她本希望能够如春草一样步步随郎，但当他一去风liu的吴王旧国，她虽然担心那里“自有芊绵碧色”，却又恨自身不得相随。又如毛滂的《泰娘》、《盼盼》、《灼灼》、《张好好》等，都是写她们离别之后的思念、追忆，以及不能再见对方的痛苦情怀或无助的情境。还有一些词，写的则是人遇仙女的奇特经历，如晁补之的《解珮》写郑交甫在汉皋遇二仙女赠珮，词中除了描写仙女光艳的容止、超凡的服饰、轻盈的体态之外，着力渲染的是仙境的缥缈恍惚、当事人如真似幻的感觉，以及一种可遇而难求的情感历程。它们与写女子别后思念的词只有抒情主人公的区别，而情绪感受相同，故实际属于同类。

四是杂类。如秦观的《乐昌公主》叙述破镜重圆的故事，突出公主“旧欢新爱谁是主，啼笑两难分付”的情感抉择的艰难。又如毛滂的《苕子》写杜牧“自是寻春恨不早”的平生之恨，李吕的《调笑令》五首分咏美人的笑、饮、坐、博与歌五态，都是比较少见的内容。至于洪适的《番禺调笑》，所咏全部是广州的名胜古迹，如海山楼、素馨巷、汉朝台、浴日亭、蒲涧、贪泉、沉香浦、清远峡等，交代其地名之由来，描写地方风土景观，则是另外一种情况。

三、宋代《调笑转踏》词的艺术特色

宋代《调笑转踏》创造性地运用诗、词、文相结合的形式，来描写景物，渲染环境，刻画人物形象，表现情感心理，注重抒情性、表演性和艺术性，展现了宋代词人接受戏曲影响的创作成就，具有独特的艺术价值。其艺术特色主要表现在如下三个方面：

第一，独特的体制结构。

宋代文学史上，文与词的结合，是张先开其先河的，他常常在词前冠有小序，交代创作原由或创作经过，如《木兰花》（去年春入芳菲国）词序云：“去春自湖归杭，忆南园花已开，有‘当时犹有蕊如梅’之句。今岁还乡，南园花正盛，复为此词以寄意。”[3]（P95）序文不到四十个字，在今昔对比中，见出词人的多情，言简而意永，但都是散句。后来，苏轼进一步发展了这种体式，而篇幅更长，至以八九十字序其《洞仙歌》（冰肌玉骨）[3]（P383）、《江神子》（梦中了了）[3]（P385）等词，序文比词长，文学性也得到了加强，如后一首词的序，几可脱词而单行。欧阳修《采桑子》鼓子词十三首，前有“西湖念语”，达一百五十余字，且全为骈四俪六体。[3]（P153）《调笑转踏》的白语，与欧阳修的“念语”性质相同，虽然篇幅较小，但格式基本固定，有勾出舞队、引导观众进入情境的作用，而全用骈体的样式，四六相间，讲究对偶，可谓声采并茂，极富辞章之美。

宋代词人偶有同时赋诗填词者，但还谈不上是诗与词的结合。如张先词序中夹有诗句，黄庭坚《减字木兰花》（举头无语）[3]（P505）词序引岑参（实为杜甫）诗句，《渔家傲》（踏破草鞋参到了）[3]（P514）词序引自己诗歌两首，也都是兴之所至，偶尔为之，与《调笑转踏》有意识地结合诗词不同。《调笑转踏》中的诗，往往善于描摹人物的语言动作，刻画其外貌形象，如秦观的《采莲》云：“若耶溪边天气秋。采莲女儿溪岸头。笑隔荷花共人语，烟波渺渺荡轻舟。数声水调红娇晚。棹转舟回笑人远。肠断谁家游冶郎，尽日踟蹰临柳岸。”前六句皆是写采莲女子的笑、语、唱、采莲、回舟等，在声音与一连串的动作中，完成对人物的描写。它们有时还直接将笔触对准人物的装饰和脸面，如晁补之词中的春草当年是“花面丫头年未笄”，大堤女是“青云作髻月为珰”。

《调笑转踏》中的诗还善于描写景物，渲染环境，形象地再现人物活动的空间。如毛滂的《莺莺》诗云：“春风户外花萧萧，绿窗绣屏阿母娇。……西厢月冷蒙花雾，落霞零乱墙东树。”通过风、花、月、雾、落日、树木等自然景物，和门、窗、屏风、院墙等家居场景，形象地勾勒出莺莺所处的西厢的环境背景，为她的心理活动创造了自然空间和情感空间。它们一反宋诗重哲理与说教的倾向，更关注人物形象、景物环境和情感心理。

第二，浓郁的抒情特性。

如果说《调笑转踏》的诗部分具有一定的叙事色彩和人物的外貌描写、景物描写特征，那么，它的词部分则主要致力于人物的情绪感受和心理描写。如毛滂的《美人赋》，写的是文君等待相如到来时的情形，词云：“钗冷。鬓云晚。罗袖拂人花气暖。风liu公子来应远。半倚瑶琴羞懒。云寒日暮天微霰。无处不堪肠断。”先是日暮中有些寒意，由钗而达鬓发，让她感觉到这乃是自然的寒；接着，想到等候的是心上人，心里便涌起一股暖流，连拂在罗袖上的花气也感觉是“暖”的，这个“暖”当偏于主观感受；进而想到他是一个风liu公子，未必践约，而且即使他会来，也该是路途还远着，自己这么痴痴地等候，是不是太傻太可笑了——想到这些，不禁有些害羞，有些不自在；天色愈来愈暗，雾气也渐渐升上，人却未见到来，她便感到“云寒”，这个“寒”字，同样是心理上的；最后，当断定他不会来的时候，所见无不让她感到断肠。由“冷”而“暖”进而“寒”，这个戏剧性的变化，昭示出抒情主人公的心路历程，显示了她由满怀希望到失望的整个过程。

又如晁补之的《回纹》诗云：“窦家少妇美朱颜，藁砧何在山复山。多才况是天机巧，象床玉手乱红间。织成锦字纵横说，万言千语皆怨别。一丝一缕几萦回，似妾思君肠寸结。”交代的是一个家喻户晓的传说：窦（滔）家少妇苏氏（蕙）因为丈夫外出久未归来而极端思念，出于慧心巧思，在锦上织成诗句，纵横可读，千言万语，诉说着别离之苦。而词云：“寸结。肝肠切。织锦机边音呜咽。玉琴尘暗薰炉歇。望尽床头秋月。刀裁锦断诗可灭。恨似连环难绝。”在整个事件中横向截取苏氏织锦这一片段，写她的情绪是肠已寸结；情状是呜咽暗泣；心境是薰炉不燃香煤，玉琴不弹，一任上面落满灰尘；神态是不断望着床头的一轮秋月，渴盼着他的归来，而又失望于他的不归；心意是锦可被刀裁断，锦上诗句可以毁灭，但内心的愁恨却如连环永不断绝。与诗歌相比，词的抒情性更加突出、显露。而诗、词虽然分工不同，却又相辅相成，相映相得。

第三，典雅的艺术风格。

王昆吾在《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》中，据唐五代《调笑令》指出：“‘调笑’应是指它的游戏特点。”[4]（P238）因此，宋代《调笑转踏》的词调名称和表演性质，也给人通俗甚至庸俗的感觉。但实际上，它追求的却是“典雅”的风格。

首先，《调笑转踏》的主题健康清新。宋代《调笑转踏》的人物，不少都是文学题材中有名的歌妓，或是著名的美女，自有许多“绮艳”的成分，而《调笑转踏》的作者们，却是掉转笔触，去着力挖掘抒情主人公与所爱的人别离后痛苦、思念的内心世界，去展示她们不可避免的悲剧命运。即使是善于改变人物命运，偏爱“团圆”结局的秦观，他笔下的《莺莺》，注重的也是“西厢待月”所体现出来的“玉人情重”，可谓“发乎情”，重乎情；而《无双》更多的篇幅写的也是“肠断别离情苦”及“数年睽恨”。那些写采桑女、采莲女、酒家女的作品，不但没有对挑逗、轻薄细节的描写，反而始终充满着劳作的辛苦与青春的欢乐，始终回响着她们纯真、爽朗的歌声笑语，体现出健康清新之美。

其次，《调笑转踏》的语言高度净化。宋代《调笑转踏》既没有恶俗艳丽的字眼，也没有方言俚语。这是与它的主题取向一脉相承的。因为宋词自柳永以来，就有了使用方言口语的倾向，到北宋中后期更加明显，一时名家如黄庭坚、秦观等人，也以之入词，而遭人诟病。如秦观的《品令二首》，甚至用其家乡高邮的方言土音，有所谓“幸自得，一分索强，教人难吃。好好地、恶了十来日，恰而今、较些不”等语，但他的《调笑转踏》却没有一处如此。《调笑转踏》对“雅”的这种自觉追求，或许可以从“体”的规定性上加以说明。如南宋时专演唱赚的遏云歌社，其“社规”《遏云要决》即云：“夫唱赚一家，古谓之道赚。腔必真，字必正。……更忌马嚣镫子、俗语乡谈。如对圣案，但唱乐道、山居、水居、清雅之词，切不可以风情花柳艳冶之曲，如此，则为渎圣。”[1]（P42）前面数句讲的是唱腔与语言，忌讳使用乡谈俗语，后面数句则是说题材内容，忌讳风情艳冶。唱赚是在转踏、大曲等的基础上发展起来的，它的风格规定性，乃是总结诸种乐曲样式的经验而来，故它的规定，在一定程度上也可以说就是《调笑转踏》的规定。

参考文献：

[1]王国维．宋元戏曲史[M]．上海：上海古籍出版社，1998．

[2]刘永济．宋代歌舞剧曲录要[M]．北京：中华书局，2007．

[3]唐圭璋．全宋词[M]．北京：中华书局，1999．

[4]王昆吾．隋唐五代燕乐杂言歌辞研究[M]．北京：中华书局，1996．

基金项目：

鄂州大学2007年度人文社会科学研究项目《宋词文化学研究》（编号2007YB08）。

（原载《鄂州大学学报》2009年7月第4期，署名陈中林）

摘要：词与戏曲都是音乐文学，二者有着不可分割的紧密联系。宋代词人特别是苏门词人主动接受戏曲影响，借鉴戏曲体式，创作了以《调笑转踏》为代表的通俗戏曲性词作，不仅拓展了词的体式，而且增强了词的戏剧性，表现出转益多师的学习精神和破体为文的创新意识。《调笑转踏》以诗、词、文相结合的结构体式，歌舞相兼的表演性质，以歌舞演故事的戏曲特点，展现了宋代词人接受戏曲影响的创作成就。

词与戏曲同属音乐文学，都是诗歌与音乐相结合的文艺形式，二者有着不可分割的紧密联系。在词的创作过程中，宋代词人特别是苏门词人十分注意发挥词体这一音乐文艺形式的特长，主动接受戏曲影响，应用戏曲体式，创作了大量通俗戏曲性的词作，如《道宫薄媚》大曲、《采莲舞》舞曲、《调笑转踏》、《商调蝶恋花》鼓子词等等。这些创作，不仅表现了他们转益多师的学习精神，而且表现了他们破体为文的创新意识。在本文中，我们仅以《调笑转踏》为例，来考察宋代词人对戏曲的接受及其对词体的开拓和创新。

一、宋代《调笑转踏》的戏曲结构

调笑转踏，又名传踏、调笑、调笑令、调笑歌。“踏”者，踏歌之简称。“盖最初为宫廷所制，后来士大夫皆仿作，亦歌舞相兼的剧曲。”[1]（P22）据统计，宋代现存《调笑转踏》有黄庭坚、郑仅、秦观、晁补之、邵伯温、毛滂、曾慥、李邴、洪适、李吕及无名氏等十一家七十三首（邵伯温一首有目无词）。其中，北宋有黄庭坚、郑仅、秦观、晁补之、邵伯温、毛滂和无名氏七家四十九首，南宋有曾慥、李邴、洪适和李吕四家二十四首。从结构上来说，比较完整的当数毛滂的《调笑》词，摘录如下：

调笑

掾白语：窃以绿云之音，不羞春燕；结风之袖，若翩秋鸿。勿谓花月之无情，长寄绮罗之遗恨。试为调笑，戏追风liu。少延重客之余欢，聊发清尊之雅兴。

诗词

珠树阴中翡翠儿。莫论生小被鸡欺。鹳鹊楼高荡春思，秋瓶盼碧双琉璃。御酥作肌花作骨。燕钗横玉云堆发。使梁年少断肠人，凌波袜冷重城月。

城月。冷罗袜。郎睡不知鸾帐揭。香凄翠被灯明灭。花困钗横时节。河桥杨柳催行色。愁黛有人描得。

右一崔徽

隼旟佩马昌门西。泰娘绀幰为追随。河桥春风弄鬓影，桃花髻暖黄蜂飞。绣茵锦荐承回雪。水犀梳斜抱明月。铜驼梦断江水长，云中月堕韩香歇。

香歇。袂红黦。记立河桥花自折。隼旟绀幰城西阙。教妾惊鸿回雪。铜驼chun梦空愁绝。云破碧江流月。

右二泰娘

武宁节度客最贤。后车摛藻争春妍。曲眉丰颊亦能赋，惠中秀外谁争怜。花姣叶困春相逼，燕子楼头作寒食。月明空照合huan床，霓裳舞罢犹无力。

无力。倚瑶瑟。罢舞霓裳今几日。楼空雨小春寒逼。钿晕罗衫烟色。帘前归燕看人立。却趁落花飞入。

右三盼盼

临邛重客蜀相如。被服容冶人闲都。上宫烟娥笑迎客，绣屏六曲红氍毹。霰珠穿帘洞房晚。歌倚瑶琴半羞懒。天寒日暮可奈何，挂客冠缨玉钗冷。

钗冷。鬓云晚。罗袖拂人花气暖。风liu公子来应远。半倚瑶琴羞懒。云寒日暮天微霰。无处不堪肠断。

右四美人赋

寒云夜卷霜倒飞。一声水调凝秋悲。锦靴玉带舞回雪，丞相筵前看柘枝。河东词客今何地。密寄软绡三尺泪。锦城\*隔瞿塘，故华灼灼今憔悴。

憔悴。何郎地。密寄软绡三尺泪。传心语眼郎应记。翠袖犹芬仙桂。愿郎学做蝴蝶子。去去来来花里。

右五灼灼

春风户外花萧萧。绿窗绣屏阿母娇。白玉郎君恃恩力，尊前心醉双翠翘。西厢月冷蒙花雾。落霞零乱墙东树。此夜灵犀已暗通，玉环寄恨人何处。

何处。长安路。不记墙东花拂树。瑶琴理罢霓裳谱。依旧月窗风户。薄情年少如飞絮。梦逐玉环西去。

右六莺莺

白苹溪边张水嬉。红莲上客心在谁。丹山鸾雏杂鸥鹭，暮云晚浪相逶迤。十年东风未应老。斗量明珠结里媪。花房著子青春深，朱轮来时但芳草。

芳草。恨春老。自是寻春来不早。落花风起红多少。记得一枝春小。绿阴青子空相恼。此恨平生怀抱。

右七苕子

半天高阁倚晴江。使君宴客罗纨香。一声离凤破凝碧，洞房十三春未央。沙暖鸳鸯堤下上。烟轻杨柳丝飘荡。佩瑶弃置洛城东，风liu云散空相望。

相望。楚江上。萦水缭云闻妙唱。龙沙醉眼看花浪。正要风将月傍。云车瑶佩成惆怅。衰柳白须相向。

右八张好好

破子

酒美。从酒贵。濯锦江边花满地。鹔鸘换得文君醉。暖和一团春意。怕将醒眼看浮世。不换云芽雪水。

又

花好。怕花老。暖日和风将养到。东君须愿长年少。图不看花草草。西园一点红犹小。早被蜂儿知道。

遣队

歌长渐落杏梁尘。舞罢香风卷绣茵。更拟缘云弄清切，尊前恐有断肠人。[2]（P892－894）

关于《调笑转踏》的体制结构，王国维在《宋元戏曲史》中指出：“此种词前有勾队词，后以一诗一曲相间，终以放队词，则亦用七绝，此宋初体格如此。”[3]（P33）刘永济在《宋代歌舞剧曲录要》中更明确地指出：“其体制首用骈语为勾队词，次口号，次以一诗一词咏一故事。诗共八句，四句为一韵，词用《调笑令》，故称《调笑转踏》，词首二字与诗末二字相叠，有宛转传递的意思。”[1]（P22）根据现存宋人词作，一首结构完整的《调笑转踏》，通常由白语、口号、题目、诗、词、破子、放队等部分构成，表现出诗词文相结合、以歌舞演故事的戏曲特点。

白语：又称勾队词。它是《调笑转踏》前的一段独立文字，类似于戏曲的开场白，其格式基本固定：一为八句，如郑仅的《调笑转踏》云：“良辰易失，信四者之难并；佳客相逢，实一时之盛事。用陈妙曲，上助清欢。女伴相将，调笑入对。”[2]（P573）一为十句，如晁补之的《调笑》云：“盖闻民俗殊方，声音异好。洞庭九奏，谓踊跃于鱼龙；子夜四时，亦欣愉于儿女。欲识风谣之变，请观调笑之传。上佐清欢，深惭薄伎。”[2]（P747）它们都是四六体，讲究对偶，属骈体文字。内容多是慨叹时光易逝，劝人及时行乐，虽然带有一定的感伤色彩，实际上是戏曲开场时用以说明其主旨的套话。

口号：在白语与题目之间，七言四句，押一韵。宋代《调笑转踏》有口号者，见于邵伯温《调笑》、曾慥《调笑令》及无名氏《调笑集句》。曾慥《调笑令》口号云：“五柳门前三径斜。东篱九日富贵花。岂惟此菊有佳色，上有南山日夕佳。”[2]（P1191）无名氏《调笑集句》口号云：“珠流璧合暗连文。月入千江体不分。此曲只应天上有，歌声岂合世间闻。”[2]（P4613）唐圭璋《全宋词》在邵伯温《调笑》“翻翻绣袖上红茵。舞姬犹是旧精神。坐中莫怪无欢意，我与将军是故人”后加按语曰：“宋人调笑词前，例有口号八句。此四句盖口号，非词文。”[2]（P820）说它是口号是对的，但“例有口号八句”则误。曾慥词中无白语、题目、诗，仅于词前存此四句，故容易被人混同于正文之诗；但它的调下已经明确标有“并口号”字样。而无名氏词中的口号，置于白语之后、诗词题目之前，却是十分醒目的。

题目：即《调笑转踏》中诗与词的题目（有的则没有标明题目）。它们有时冠于诗前；有时置于词后，标曰“右某某”，并且在“右”后加“一”、“二”等表示次序。题目多是两个字（极少数为三、四个字），根据诗、词咏写的内容而变化。从字面上看，有的是地名，如晁补之词的“大堤”，无名氏词的“巫山”、“桃源”、“洛浦”；有的是物名，如晁补之词的“琵琶”；有的是典故，如秦观词的“烟中怨”、“离魂记”，晁补之词的“解珮”、“回纹”；更多的则是人名，如秦观、毛滂词的“崔徽”、“莺莺”、“灼灼”、“盼盼”、“张好好”、“王昭君”、“乐昌公主”，晁补之词的“西子”、“宋玉”、“春草”（即小樊），无名氏词的“文君”等等。

诗：《调笑转踏》中的诗都是七言八句。多押二韵，于第五句转韵。押一韵的较少，且平、仄通用，如晁补之的《春草》词前诗云：“刘郎初见小樊时。花面丫头年未笄。千金欲置名春草，图得身行步步随。郎去苏台云水国。青青满地成轻掷。闻君车马向江南，为传春草遥相忆。”[2]（P749）韵脚是时、笄、随、国、掷、忆，属平声四支与入声十一陌、十三职通用。不少人认为此七言八句诗是七律，其实只是误解。

词：它是《调笑转踏》的主体部分。单调，三十八字，七句，七仄韵，不转韵，不叠句，不用倒转句法。值得注意的是：词的首句（二字），必须与诗的末句最后二字相同，这样词首衔接诗尾，体式转而语句连，复迭相合。这是宋代《调笑转踏》的体式，是它与唐、五代《调笑》之于词中第六、七句倒逆第五句末二字而叠用的体式不相同的地方，也是它得名“转踏”的由来。

破子：《调笑转踏》有破子者不多，今仅见于毛滂、曾慥和洪适三家词中。它在字数、句数、格律方面与《调笑转踏》的词部分规格完全一样，而有二首。毛滂的分别以“酒美”、“花好”开头，曾慥的则以“花好”、“酒美”开头，洪适的则以“南海”、“高会”开篇。它们或对前面数节所咏唱的内容加以概括和总结，或泛泛地咏叹风光景物，可能是故事与放队之间的过渡。

放队：又称为遣队。它与白语遥相呼应，白语是召唤表演者入队，放队则是宣布散场。如洪适词的遣队云：“歌舞既终，相将好去。”[2]（P1774）不过，白语用骈体散文，放队用诗体韵文，七言四句，押一韵（洪适的遣队词在四句韵语后另有两句散句，当是变体）。放队的内容与前面各题诗词没有必然关联，它是针对当场演出而发，有一种“曲终人散”的淡淡感慨，但套话的痕迹还是比较明显的，如无名氏词的放队云：“玉炉夜起沉香烟，唤起佳人舞绣筵。去似朝云无处觅，游童陌上拾花钿。”[2]（P4615）与郑仅词的放队诗没有多大变化。毛滂词的遣队也是让听（观）者从表演所营造的氛围中走出来，其“更拟缘云弄清切，尊前恐有断肠人”二句，还有劝人及早回家之意。

二、宋代《调笑转踏》的表演性质

王国维《宋元戏曲史》云：“传踏之制，以歌者为一队，且歌且舞，以侑宾客。”[3]（P34）宋代《调笑转踏》具有很明显的表演性质，是唱赚的早期形式。《调笑转踏》的表演性体现在三个方面：一是有念白和放队，相当于戏曲的开场白和尾声。它的四句口号以及八句诗，也是用“念”的形式，交代故事情节。二是有歌唱和舞蹈。《调笑转踏》的词、破子，是“唱”的部分，如郑仅词的白语云“用陈妙曲，上助清欢”，毛滂词的遣队云“歌长渐落杏梁尘”，强调的都是“歌”。毛滂词遣队中的“舞罢香风卷绣茵”，与无名氏词放队中的“唤起佳人舞绣筵”，则都表现出“舞”的存在。三是有表演人员。郑仅词的白语云：“女伴相将，调笑入队。”女伴、队，都显示出参加表演的绝非一人，而且具有一定的规模，比较正规、整齐。[4]（P161）

《调笑转踏》的白语表现出明显的词体功能宣示性质，他们几乎无一例外地宣称：唱此曲的目的是“用陈妙曲，上助清欢”（郑仅）、“上佐清欢，深惭薄伎”（晁补之）、“少延重客之馀欢，聊发清尊之雅兴”（毛滂）、“助今日之馀欢”（无名氏）。这与词体的“花间”、“尊前”娱宾遣兴的功能毫无二致，同时也进一步见出《调笑转踏》具有筵席表演的实践性特点。

此外，毛滂的《调笑》词，在“白语”之前还有一个“掾”字，也说明了它的表演性特点。“掾”者，致此白语之人也。“掾”的职能是念白，这与舞曲中的“竹竿子”非常相似。在南宋史浩的舞曲《太清舞》的开头部分，除了“后行吹导引曲子，迎五人上，对厅一（字）直立”的背景音乐和人员安排之外，就是“竹竿子勾念”，所念的也是四句押韵诗；进入唱之前还有多次念白（与“花心”穿插问答）。而毛滂《调笑》词后还有两段“破子”。“入破”乃大曲之乐段名，依其曲作词即为“破子”词。《调笑》词的“破子”与大曲的“入破”不同，只相当于其舞曲的一个部分。同样以史浩舞曲为例，《太清舞》在唱了六曲之后，后行吹太清歌，众舞，竹竿子念，花心念，接着便是“众唱破子”，所唱“破子”的内容也是一首词，“破子”之后才是舞蹈，“竹竿子念遣队”，演员散场。可见，《调笑转踏》在流行过程中，已经吸收了其他歌舞艺术的表演技巧。

三、宋代《调笑转踏》的文学意义

在中国古代文学发展史上，宋代是典型的“尊体”与“破体”共存的时代，各种不同体裁的文学间、文学与艺术间的相互借鉴是当时文坛发展的一大趋势。而“词与戏剧之间的相互影响则从另一个角度印证了宋代文学艺术相互学习借鉴的事实”[5]（P126）。因此，“我们在明确认识到唐宋词对后来戏曲的影响的同时，也应当注意唐宋戏剧也有可能影响到词的写作”[5]（P125）。作为宋代词人接受戏曲影响，借鉴戏曲体式，拓展词体的代表形式的《调笑转踏》，虽然“仅以一曲反复歌之”，是较为简单的一种乐曲形式，但是，作为宋词接受戏曲影响的典型范例，《调笑转踏》的价值并不仅仅在于它“唱赚的早期形式”的身份，它还具有自己独特的词史价值。而且，作为文学意义上的《调笑转踏》，创造性地运用诗、词、文相结合的样式，描写景物，渲染环境，刻画人物形象，表现情感心理，注重抒情性、表演性和辞章之美，也具有独特的文学价值。

从现存的作品来看，宋代《调笑转踏》的创作，大多集中在北宋后期，而以苏门词人为最，充分体现了宋代词人特别是苏门词人接受戏曲影响，拓展词体的创作实绩。究其原因，当与那一时期特殊的经济文化背景有关。

在宋初以来一百多年的时间里，国家承平无事，处在相对安定的时期。同五代相比，农业生产和商业、手工业等，都得到了进一步的发展，从而促进了城市经济的繁荣，也刺激了市民文化的兴盛，使说唱、话本、杂剧、小说等文艺样式相继出现并迅速发展。社会大众的文艺消费和审美需求，必然反过来影响文人的审美趣味和词的创作。王灼《碧鸡漫志》卷二说：

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。泽州孔三传者，首创诸宫调古传，士大夫皆能诵之。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。……同时有张衮臣者，组之流，亦供奉禁中，号曲子张观察。其后祖述者益众，嫚戏污贱，古所未有。[6]（P84）

这段文学史材料告诉我们：在熙宁、元丰、元祐之间二十多年里，词中的诙谐体与诸宫调差不多同时兴盛起来。应该说，这是时代思潮使然，是主流欣赏趣味使然。如欧阳修《采桑子》、赵令畤《商调蝶恋花》，已经表明了词体向通俗戏曲的靠拢，《调笑转踏》的创作，可谓适逢其会。

在现存北宋七家作者中，黄、秦、晁三人属于苏门四学士，毛滂也是苏门词人。可以说，苏门词人在《调笑转踏》的发展中，发挥了重要作用。这与他们的文学观念及特殊的人生经历密不可分。苏轼天分极高，才力雄赡，持有一种比较自由、宽泛的文学观，并有意打破各种文体之间的界限，不但“以文为诗”，而且“以诗为词”、“以文为词”，遂扩大了词的题材范围，极力为词争得了与诗文等观的地位。《调笑转踏》的创作，苏轼虽然没有作品流传下来，但早在元祐二年至四年任朝官时，他就创作过不少乐语，如《集英殿春宴教坊词》、《集英殿秋宴教坊词》、《兴龙节集英殿宴教坊词》、《坤成节集英殿宴教坊词》、《紫宸殿正旦教坊词》等，都包括了教坊致语、口号、勾合曲、勾小儿队、队名、问小儿队、小儿致语、勾杂剧、放小儿队、勾女童队、队名、问女童队、女童致语、勾杂剧、放女童队等十五个体段，形式固定。这说明苏轼对当时流行的通俗文艺形式，是乐于接受并积极进行创作试验的。而苏门词人当然也会受到苏轼的影响，积极进行通俗戏曲性词体的试验。同时，元祐年间，苏门词人曾经聚会京师，度过了他们一生中最为得意的时期，他们经常赓歌唱和，相互之间切磋技艺。而这段时期又恰是诸宫调、俳谐词等盛行于京师之时。京师听歌赏曲的风气、多姿多彩的文艺形式，引发了他们的创作冲动；而工作、职务的性质也有可能促使他们直接与通俗戏曲发生联系。因此，“如果不是巧合的话，苏门曾有过一次有意识地创作《调笑转踏》的集会。时间是苏门俱在京城时的元祐年间”[7]（P157）。

总之，《调笑转踏》在北宋应运而兴，因为得到苏门词人的积极参与而迅速成熟并高度发展起来，并以其诗、词、文相结合的结构体式，歌舞相兼的表演性质，以歌舞演故事的戏曲特点，展现了宋代词人接受戏曲影响的创作成就，为宋词的发展和繁荣增添了一抹亮色。

参考文献：

[1]刘永济．宋代歌舞剧曲录要[M]．北京：中华书局，2007．

[2]唐圭璋．全宋词[M]．北京：中华书局，1999．

[3]王国维．宋元戏曲史[M]．上海：上海古籍出版社，1998．

[4]彭国忠．元祐词坛研究[M]．上海：华东师范大学出版社，2002．

[5]陶文鹏，赵雪沛．论唐宋词的戏剧性[J]．文学评论，2008,(1)：120－126．

[6]唐圭璋．词话丛编[M]．北京：中华书局，1986．

[7]杨万里．宋词与宋代的城市生活[M]．上海：华东师范大学出版社，2006．

基金项目：

鄂州大学2007年度人文社会科学研究项目《宋词文化学研究》（编号2007YB08）。

（即将刊出，署名陈中林，徐胜利）

苏轼以前的词，由于是为了应歌而作，往往“因文而造情”。在表现手法上，主要是通过特定的时空场景和富于象征意义的意象群，来表现抒情主人公的心理活动和情绪变化，它不大注重引发此种情感的“事”，即重情略事。而苏轼的大多数词作则是“缘事而发”、“感事”而作，是主体心灵受到现实人生的振荡，情感郁结于中而发之于外，是“因情而造文”，具有很强的“纪实性”。所谓纪实，不仅是指纪具体的事件，如纪游、纪景、纪梦等等，也是指“纪录”由具体之事而引发的情感，即包含“情”和“事”两个方面。其纪事的方法主要有如下三种。

一、以题序补充词纪事的不足

词毕竟是抒情的，而不是用于纪事的。为了解决词的抒情性与纪实叙事的矛盾，苏轼创造性地运用了词题和词序的形式。本来词题和词序并非苏轼首创，早于苏轼的张先便在他的词中用了词题和词序。不过张先词仍然是以普泛化的抒情为主，其词题或词序往往只起着交代写作时间、地点的作用，具有可供编年的史料价值，而与词本文则缺乏有机的联系，二者在“事”与“情”上不能相互补充、印证和生发。而东坡词则赋予了词题词序以新的功能，使词题词序与词本文构成不可分割的有机统一体。

首先，作为词纪实叙事的一种表征，词题词序交代词的创作动机和缘起，确定词中所表现的情感指向，即加强情感的确定性。如其《水调歌头》中秋词小序说：“丙辰中秋，欢饮达旦，大醉，作此篇，兼怀子由。”词序明确交代了创作的缘起，因而词末“但愿人长久，千里共婵娟”的愿望就有一定的指向性，即怀念的是胞弟子由而非别人。当然这并不排斥读者从别的角度去联想。

其次，作为词本文纪事的补充，词题词序与词本文在叙事与抒情上互相补充：词的抒情性决定了词不宜以叙事为主，但词人又是缘事而发，事件的某些过程不得不交代，于是用词序来纪事，词本文则着重表现由此事引发的情感。这样，词本文与词序相互补充、相互生发。如其《满江红》（忧喜相寻）词表现的是一种安于忧患的“心曲”，但这种“心曲”因何事而生，词本文并没有说明，词序却有详细交代，原来是有感于友人罢官而“不戚戚”，其继室也“欣然同忧患如处富贵”，而作者“嗟叹之不足，乃次其韵”。没有词序，就很难了解词的创作背景。又如其《定风波》（莫听穿林打叶声）的词序更是不可或缺。序曰：“一月七日，沙湖道中遇微雨。雨具先去，同行皆狼狈，余独不觉。”而词中只写到了雨中自我吟啸徐行、坦然自适的精神意态，未曾涉及他人。有了词序所叙“同行皆狼狈”，更衬托出词本文表现的“一蓑烟雨任平生”的自我人生态度的独特性。

二、以用典扩大词纪事的内涵

苏轼词纪实叙事的表现手法，除了在词“外”用词题词序来弥补词纪事的不足之外，在词“内”则大量用典，以扩大词纪事的内涵。

在词中大量用典，当是始于苏轼。苏轼词用典，常常是间接叙事，因为一个典故，常常包含着具体的历史事件，用历史典故代替正面叙事，往往可以收到以少胜多之效。词的结构一般短小，不可能用大量的笔墨去陈述事件的过程，而用历史上相关近似的事件予以替代，可以使词在有限的语言中蕴含和容纳更丰富更具体的历史和现实内容。如其《江城子·密州出猎》词即具有比较浓厚的叙事性和纪实性。作者在具体描绘出猎场面中显示和表现了主体的豪情壮志。但描写打虎过程不是三言两语所能穷形尽相的，于是用孙郎射虎的典故来概括。这不仅让人联想到昔日孙权射虎的具体故事，也可以看到今日太守射虎的英姿。而下片用冯唐的故事，既抒发了自我的人生理想，也为历史人物鸣了不平。在词中，历史与现实被沟通，既具历史感又具现实感。

三、以联章增强词纪事的能力

联章组词是苏轼用以纪实叙事的另一种方式。常常为人乐道的《浣溪沙》五首就是描写农村生活、田园风光的组词。用词写田园风光，敦煌词及五代孙光宪早已为之；用定格联章的组词形式来抒情写景，宋初欧阳修也早已尝试过。但是用组词的形式来描写农村生活、田园风光，苏轼则是首创。此词原序说：“徐门石潭遇雨，道上作五首。潭在城东二十里，常与泗水增减，清浊相应。”可知《浣溪沙》五首是一时一地之作。面对应接不暇的田园风光和好奇多情的村姑酒叟，词人觉得用一首词无法记录下这些富于诗意的场景，于是用组词形式从不同的角度摄下几组农村生活的真实镜头，具有强烈的纪实性和浓厚的叙事性。

不难看出，苏轼把词的视野从普泛化的人类精神世界拉向个性化的心灵世界和具体的现实生活中来，创造性地运用了与之相适应的纪实叙事手法，建立起一种新型的创作方式。此后南渡词人和辛弃疾等人在表现那血与火交织、灵与肉搏斗的动乱时，之所以纷纷效法东坡词而不是花间词、清真词，就在于东坡词的纪实性表现方式具有更大的便利性和适应性。

（原载《鄂州大学报》2006年1月15日第145期，署名徐胜利）

摘要：宋词美学是文艺美学的一个部门学科。它是应用文艺美学的基本原理来研究宋词这一特定历史时代的特定文学形式的美学本质、审美特征、创作艺术和审美规律的学科。二十世纪词学研究的繁荣和发展，促使我们建构宋词美学学科体系的时机基本成熟。开展宋词美学研究，对于深化中国词学理论研究，促进文艺美学的学科发展，弘扬中华民族的优秀文化，具有重要的现实意义和深远的历史意义。在进行宋词美学研究的过程中，我们应当注意综合运用历史考察、社会批评、文本分析和审美观照等方法。

中图分类号：I207.23文献标识码：A

二十世纪，词学称极盛。一百多年来，宋词研究与唐诗研究一样，成为中国古典文学研究中的一项热门，而词学研究则逐渐成为传统国学研究中十分引入注目的一门显学。其间，经过王国维、吴梅、龙榆生、夏承焘、唐圭璋等词学大师和五、六十年代成长起来的中青年词学研究者们卓有建树的努力，促进了词学研究的繁荣和发展。

当前，宋词作为词学研究的一个主要对象，引起了人们的极大关注。从研究内容上看，无论是运用传统学术方法的基础研究，还是借鉴现代文艺观念的理论研究，无论是对宋词发展历史的宏观把握，还是对宋词作家作品的微观分析，都取得了巨大的成就。从研究方法上看，则不仅是历史考据与文艺批评并重，而且是文化考察与审美观照同步，并在应用现代统计史学和范式研究的方法上，作出了可贵的探索。在这种全方位、多层次的词学研究格局中，我们认为，从文学的角度和审美的高度来研究宋词，建立宋词美学的学科体系，已经具备了现实的社会需要和成熟的主客观条件。本文即就此问题作一简要的探讨，以就教于方家。

一、宋词美学的研究对象

众所周知，文学艺术既是一种特殊的人类活动，又是这种人类活动的产物。文学艺术活动不是一般的人类活动，其根本原因就在于它是以人对自己的独立思考去唤醒灵魂，以自己超越的视野去寻找本真的自我，以对本体价值的追求去观照人类的现实处境。因此，人的生命活动，是一种寻觅生命之根和生活意义的活动，是一种寻求心灵对话、寻求灵魂敞亮的活动。宋词的创作和欣赏就是这种人类活动中的一项特殊的艺术创造活动。因此，对宋词这种特殊艺术创造活动的审美规律进行研究，就是十分必要的。

（一）宋词美学的学科性质

文学艺术活动是由“创作－－作品－－欣赏”三大环节相互影响、相互作用而构成的系统。文学艺术的创造，就是由作家、艺术家构想出一个艺术世界，通过艺术语言，将它凝定在作品之中，接受者则通过欣赏、阐释而与作者的审美体验沟通，达到心灵对话的境界。作家、艺术家所创造的艺术信息究竟是一种什么样的信息？这种信息是怎样被存储在作品中，又是怎样被欣赏者所接受？在这一过程中，信息又经历过一些什么变化，它又怎样发生反馈作用？我们的文艺美学都应该把它们放在艺术系统的整体中进行重新考察，作出审美探索。

文艺美学是关于文学艺术的美学，是专门研究文学艺术中特殊的审美性质和审美规律的科学。它是由文艺学和一般美学结合而成的一门新兴的交叉学科，既是文艺理论的一个部类，又是美学的一个分支学科。

宋词美学，则是文艺美学的一个部门学科。它是应用文艺美学的基本原理和基本方法，来研究宋词这一特定历史时代的特定文学形式的美学本质、审美特征、创作艺术和审美规律的学科。与文艺美学一样，宋词美学也是一门文学与美学相结合的交叉学科。

（二）宋词美学的研究对象

任何一门独立的科学，都应有明确的研究领域和特定的研究对象。能否拥有自己独立的研究对象，是关系到一门学科是否成立并走向成熟的重要标志。由于宋词是一个特定历史时代的特定文学形式，具有其独特的艺术风格和审美价值，因此对宋词的美学研究就必然会发展成为一门独立的学科。

作为相对独立的艺术系统，文学艺术只是整个社会文化机体的一个组成部分。只有把这个部分放在整体中去考察，才能弄清它与整体、与其他部分的密切关系。宋词作为文学艺术系统中的一个分系统，由于其创作者和欣赏者都是属于社会的，因此，把宋词的创作活动放到社会系统中，就形成了这样的一个系统：社会－－宋词创作－－宋词作品－－宋词欣赏－－社会。在这个系统中，宋词的作者（词人）参预社会生活，社会激发词人进行创作活动，产生宋词作品，供给读者、听众、观众去欣赏；宋词的接受者则受艺术享受的激发而付诸实践活动，对社会发生影响。相反，社会培养了读者、听众、观众的审美需要和审美能力，对宋词作品不断提出新的要求，从而影响词人的创作，推动词人在想象中去改造社会生活。

因此，宋词美学的研究对象就是宋词这一特定历史时代的特定文学形式的美学特征和审美规律。宋词美学应当全面研究宋词创作、欣赏活动中不同层次的审美规律及其相互联系，研究宋词作品中不同层次的审美价值及其相互联系。

（三）宋词美学与文学和文艺美学的关系

宋词美学作为文艺美学的一个部门，由于它必须以文学和文艺美学的原理作指导，来研究宋词这个特定历史时代的特定文学样式，因此，它与文学和文艺美学必然会产生十分密切的联系。具体说来，主要有如下几个方面。

1、宋词美学与文学理论的关系

宋词美学与文学理论具有十分密切的联系。文学理论作为人们文学观念的理论概括，是宋词美学的理论基础，宋词美学则是文学理论的具体应用。因为宋词美学研究的是宋词这一文学形式，所以它不可能离开文学理论的指导，必然会运用文学理论的一般原理，来把握宋词的文学本质和文学特征，总结和归纳宋词及其创作、接受、欣赏过程的内在规律。同时，宋词美学的研究成果，又反过来充实和丰富了文学理论的思想宝库。

2、宋词美学与文学批评的关系

宋词美学与文学批评同样具有十分密切的联系。文学批评作为人们进行文学欣赏和接受的具体活动，是宋词美学研究的实践基础，为宋词美学研究提供了丰富的实践资料。宋词美学正是在文学批评实践的基础上，总结归纳出宋词欣赏接受过程中的基本审美规律的。同时，宋词美学是文学批评在美学高度上的升华，宋词美学为文学批评实践提供了正确的理论指导，文学批评在宋词美学的理论指导下，可以更加准确地把握宋词的美学本质、审美特征和审美规律，更加充分地认识宋词的审美功能和审美价值。

3、宋词美学与文学史的关系

宋词美学与文学史也有着密切的联系。文学史作为一门对文学的发展演变规律进行整理、归纳和概括的学科，与文学理论和文学批评一样，也是宋词美学研究的基础。文学史的研究为宋词美学准确地把握宋词词体产生和发展的规律，把握宋词审美创造和审美接受的基本特征和内在规律，提供了坚实的科学基础和知识源泉。宋词美学的研究成果则有利于丰富文学史的学科内容，促进文学史研究的深入和发展，提高文学史研究的系统性和科学性。

4、宋词美学与文艺美学的关系

宋词美学与文艺美学的关系更是密不可分。文艺美学是宋词美学之所以成为独立学科的最重要的理论基础，宋词美学则是文艺美学在宋词研究领域中的实践应用和具体体现。宋词美学需要运用文艺美学的基本原理和方法来研究宋词的审美特征和审美规律；文艺美学则需要吸收宋词美学的研究成果来丰富和充实自己的理论体系。

（四）宋词美学的研究范围

根据宋词美学研究对象的特点，我们可以明确界定宋词美学研究的基本内容。这就是：宋词的美学本质、审美特征和审美价值，宋词的美学形态、审美结构和审美功能；宋词对社会生活的审美反映，宋词审美创造过程的基本环节，宋词审美创造的基本范式和主要方法，宋词审美创造过程的艺术规律；宋词的传播途径和接受方式，宋词接受欣赏过程中的审美体验，以及人们在接受过程中对宋词进行审美观照和艺术鉴赏的基本方式和基本规律。归纳起来说，宋词美学的研究范围包括三个方面，即：关于宋词的美学本质和审美特征的研究，关于宋词审美创造过程的内在规律的研究，关于宋词接受过程中的审美批评和审美鉴赏的研究。这三个方面分别构成了宋词美学的三大板块。

1、宋词词体美学

关于宋词美学本质和审美特征的研究，形成了宋词词体美学。其研究内容主要包括：宋代的词体观念、宋词的美学本质、宋词的审美特征、宋词的审美价值、宋词的审美功能、宋词的美学范畴、宋词的审美趣味、宋词的艺术风格和宋词的发展规律等。

2、宋词创作美学

关于宋词审美创造过程内在规律的研究，就形成了宋词创作美学。其研究内容主要包括：宋词的创作过程、宋词的音乐基础、宋词的语言艺术、宋词的意境创造、宋词的心理表现、宋词的情感抒发、宋词的创作方法、宋词的创作范式和宋词的创作特色等。

3、宋词接受美学

关于宋词接受过程中审美批评和审美鉴赏的内在规律的研究，则形成了宋词接受美学。其研究内容主要包括：宋代词学的审美理想、宋代词学的诗学渊源、宋词的接受过程、宋词的接受方式、宋词的价值再现、宋词的美学阐释、宋词的审美批评、宋词的文学鉴赏以及宋词的社会影响等。

二、宋词美学的研究价值

一门学科的成立，不仅需要具有自己特定的研究对象，还需要具备社会对它的迫切需求。宋词美学作为文艺美学的一个部门，之所以能够成为一门独立的学科，除了它具有独特的研究对象和研究领域外，还与它具有重大的社会价值密切相关。

开展宋词美学研究，推进宋词美学学科建设，具有重要的现实意义和深远的历史意义。对于我们加强文学修养，陶冶思想情操，提高审美鉴赏能力，继承和弘扬灿烂的民族文化遗产，繁荣和发展文学艺术事业，建设有中国特色的社会主义文化等等，都具有十分重大的促进作用。概而言之，宋词的研究价值可以归纳为如下三个方面。

（一）准确把握宋词的审美规律，深化中国词学理论研究

宋词美学研究，首先是立足于文学领域的研究。运用文学和文艺美学的理论和方法，从美学的高度上来研究宋词这一特殊文体，有利于准确把握宋词的发展脉络和审美规律，从而深化中国词学理论的研究。

１、有利于准确把握宋词词体的文学本质和发展规律

开展宋词美学研究，以文艺美学的基本原理为指导，从文学与美学相结合的角度来研究宋词，有利于我们全面准确地把握宋词词体的文学本质和美学特征，揭示宋词产生、发展和演变的内在规律，探寻宋词与诗歌、音乐等其他文学艺术样式之间相互影响、相互促进的关系，挖掘宋词的美学形态、审美结构、社会功能和审美价值，从而深化词学史的研究，丰富词学研究的内容，提高词学研究的科学性。

２、有利于加深对宋词审美创造过程基本规律的研究

开展宋词美学研究，以文艺美学的基本原理为指导，从文学与美学相结合的角度来研究宋词，还有利于我们深刻把握宋词审美创造的基本过程和基本环节，揭示宋词审美创造过程的基本特点和主要方法，了解宋词创作过程的结构模式、抒情范式和艺术手法，揭示宋词创作的时代风貌、地域特色、作家风格，从而准确地把握宋词审美创造过程的内在审美规律，推动对宋词文学创作艺术的研究。

３、有利于加深对宋词欣赏接受过程基本规律的研究

开展宋词美学研究，以文艺美学的基本原理为指导，从文学与美学相结合的角度来研究宋词，也有利于我们全面准确地把握宋词的传播途径和接受方式，揭示人们在宋词接受、欣赏过程中的审美体验，总结人们在接受过程中对宋词进行审美观照和艺术鉴赏的基本方式和基本规律，从而深化词学批评和词学理论研究，丰富中国古典词学的理论体系，扩大词学理论的研究格局，提高词学理论的研究水平。

（二）促进文艺美学的学科发展，深化文艺学的理论建设

开展宋词美学研究，把文艺美学的基本原理和方法，运用到宋词这一特定时代的特定文学形式的研究之中，还有利于促进文艺美学的学科发展，深化文艺学的理论建设。

１、促进文学史的研究，推动古典文学学科的发展

通过开展宋词美学研究，准确把握宋词的发生发展及其演变规律，充分揭示宋词词体的美学特征及其创作、欣赏、接受过程的审美规律，挖掘宋词创作的方式方法和艺术风格，有利于促进古代文学史研究的深化，从而推动中国诗学、词学、古代文学史等古典文学学科的的发展进步。

２、建构宋词美学体系，促进文艺美学学科的发展

应用美学和文艺美学的基本原理和方法，从美学的高度来对宋词这一特定文学形式进行研究，从而建构起宋词美学（包括宋词词体美学、宋词创作美学、宋词接受美学）的完整的学科体系，有利于扩大文艺美学的研究领域，深化文艺美学的研究内容，丰富文艺美学的理论体系，推广文艺美学在文学艺术领域的应用，从而促进文艺美学学科的建设和发展。

３、深化文学批评研究，促进文学理论学科的发展

开展宋词美学研究，重视对宋词传播、接受过程中的模仿拟作、品藻评点、鉴赏批评、笺注阐释的清理，加强对宋词欣赏、接受过程中的审美规律的考察，有利于促进文学批评研究的深化，从而挖掘出中国古典文学批评实践中蕴藏着的思想精华，完善和充实文学理论的思想宝库，丰富和发展文学理论的学科体系。

（三）弘扬中华民族的优秀文化，培养现代人的理想人格

我们研究宋词美学，不仅是为了加强文艺学和美学的学科建设，而且还是为了继承和弘扬中华民族的优秀文化传统，培养符合现实社会需要的全面发展的人。

１、继承民族文化遗产，弘扬崇高伟大的民族精神

开展宋词美学研究，首先就是为了更好地继承和弘扬我们中华民族历史悠久、光辉灿烂的民族文化，弘扬热爱生活、热爱和平、热爱祖国以及重义轻利、奋发向上的民族精神。宋词中蕴涵着丰富的优秀民族文化的养料，浓缩了中华民族高尚的道德情感和美好的人生追求，反映了人类社会前进和发展的基本规律，展现了古代人民热爱自然、热爱生命、敢于创新、勇于追求的奋斗精神，可以激发我们对自然、对生活、对社会、对祖国、对人民的崇高情感，可以激励我们为促进人民的生活改善、推动社会的发展进步、加快祖国的繁荣统一而不懈奋斗。

２、提高审美鉴赏能力，培养全面发展的优秀人才

加强宋词美学研究，建构科学的宋词美学理论体系，充分挖掘宋词的审美价值，揭示宋词的审美规律，有利于我们加强对人们的审美教育，增强人们对美与丑、善与恶的判断辨别能力，提高人们的思想道德素质和审美鉴赏能力，从而培养全面发展的优秀人才，为社会主义现代化建设服务。当前，审美教育越来越受到全社会的重视，宋词作为我国民族文化传统中最优秀的一部分，具有巨大的审美功能和高度的审美价值。加强宋词美学研究，对于培养理想的健全人格，促进全面发展的现代人才的形成，具有十分重要的实践意义。

３、促进文艺发展繁荣，推进社会主义的文化建设

开展宋词美学研究，准确把握宋词独特的审美特征和审美价值，重视发挥宋词这一优秀文学形式的社会功能，开发它在当代社会的应用前景，做好古为今用的工作，还有利于促进我国社会主义文学艺术的全面繁荣，推进社会主义文化事业的发展进步。我国的社会主义文化，是在继承中华民族优秀的历史文化传统的基础上建立和发展起来的，没有传统文化的基础，社会主义文化就成了空中楼阁。在改革开放不断发展、全面建设小康社会的时代，我们要根据“代表中国先进文化的前进方向”的精神，认真抓好社会主义的文化建设，就必须充分认识继承和发扬中华民族优秀文化传统的重要性和必要性，作好传统文化的研究和推广工作。开展宋词美学研究，就是这项工作中一个十分重要的组成部分。

三、宋词美学的研究方法

方法是科学研究的工具或途径。作为文艺美学的一门应用学科，宋词美学同其他的美学学科一样，可以并且应当运用美学和文艺美学研究的一般方法。同时，它的研究对象的性质和特点，又决定了宋词美学具有自己特殊的研究方法。

（一）宋词美学研究的基本原则

从总体上看，宋词美学研究的根本方法是马克思主义的辩证唯物主义和历史唯物主义。因为马克思主义是无产阶级的世界观和方法论，具有高度的革命性和严密的科学性，是我们从事宋词美学研究唯一正确的指导思想。

运用马克思主义的世界观和方法论进行宋词美学研究，必须坚持理论与实践相统一、历史与逻辑相统一的方法论原则。

理论与实践相统一的原则，要求宋词美学研究必须从宋词创作的实践出发，联系宋代的时代特点、社会习俗和文化风尚，用实践的观点去解释、说明、论证宋词的审美现象和审美规律，并将其应用于对宋词审美创造、审美接受的生活实践的分析中去。再以宋词的审美实践为出发点，把感性经验和理性思考结合起来，综合成系统完善的宋词美学理论。

历史与逻辑相统一的原则，是指历史方法与逻辑方法相结合。历史的方法就是历史主义的方法，它要求我们在宋词美学研究中把研究对象放到历史长河中去，按照事物自然发展的历史过程来研究事物发展变化的规律。逻辑的方法就是要求我们的宋词美学研究符合形式逻辑和辩证逻辑，用概念和范畴的体系及其辩证运动的方式，揭示事物的内在本质与必然规律。对于宋词美学研究来说，遵循这一原则尤为重要。因为宋词审美现象是一个历史发展的过程，因此，总结概括宋词审美现象的美学理论就必须符合宋词的历史实际，对宋词审美现象的发展作历史的考察和描述。但历史常常是跳跃式和曲折地前进的，其中包含着无数的偶然因素，如果理论处处拘泥于历史，就可能会过多地注意一些无关紧要的细节，而看不到真正有意义的东西。因此就需要采取逻辑的方法。但是，逻辑的方法如果脱离了宋词发展演变的历史实际，就会陷入从概念到概念的推理或论证。这就需要把逻辑推演和历史叙述结合起来，用逻辑去删削历史的偶然因素，以逻辑浓缩的形式再现宋词审美现象的历史过程，展现出宋词审美活动的必然规律，使宋词美学理论的逻辑顺序与审美现象的历史过程相统一，从而得出既符合历史发展，又具备理论形态的美学思想。

（二）宋词美学研究的具体方法

我们在宋词美学研究实践中，除了可以借鉴其他学科的研究方法以外，还应当结合宋词美学研究的实际，选择运用符合其特点的研究方法。具体说来，宋词美学研究的具体方法主要是：历史考察的方法、社会批评的方法、文本分析的方法和审美观照的方法等等。

１、历史考察的研究方法

所谓宋词美学研究中的历史考察的研究方法，就是通过对宋词产生、发展及其创作、接受过程的实际状况的考察，来揭示宋词词体发生发展的规律，揭示宋词审美创造的规律，揭示宋词审美接受和审美欣赏的规律。

２、社会批评的研究方法

所谓宋词美学研究中的社会批评的研究方法，就是指从社会、政治、文化的角度，对宋词所蕴涵的社会、政治、文化内容进行分析研究，以揭示宋词的政治意义、社会价值和文化内涵，挖掘宋词创作与接受过程的内在审美规律。

３、文本分析的研究方法

所谓宋词美学研究中的文本分析的研究方法，就是通过对宋词文本的语言、文学特性的分析与阐释来研究宋词，以揭示宋词创作过程的审美特征和艺术风貌，揭示宋词欣赏接受过程的审美特征和审美规律。

４、审美观照的研究方法

所谓宋词美学研究中的审美观照的研究方法，就是指站在美学的角度，从审美的高度对各个时期的宋词作品进行纯审美的分析研究，来揭示宋词词体的美学特征和宋词创作、接受过程的审美规律。

总之，我们认为，建立宋词美学的学科体系，撰写《宋词美学》的理论专著或者教材，是当前词学理论建设中的当务之急。虽然从美学的角度研究宋词已经成为当前宋词研究中的一个热点，并且出版了一两部名为《唐宋词美学》的理论专著，但是，完整意义上的宋词美学尚未出现，建构宋词美学学科体系的工作，还有待于我们进一步的努力。

参考文献：

[1]李戎．美学概论．济南：齐鲁书社，1999．

[2]胡经之．文艺美学．北京：北京大学出版社，1999．

（原载国学网，2006年11月30日中华诗词网“文章中心\诗词理论\诗词论文”专栏转载，署名樊南词客）

摘要：鄂州市档案史志局点校重刊清光绪本《武昌县志》，存在着较多的点校失误，如当断而不断、不当断而断、当于此断却于彼断、标点符号使用不当以及句读过于琐细等。其原因主要有不明词义语意、不熟典章制度、不悉人名文献、不符文情事理、不合标点规范以及校对粗心大意等几个方面。建议再版时予以更正。

数月前，获悉鄂州市档案史志局点校重刊的清光绪本《武昌县志》已经出版发行，深感此乃嘉惠学林之举，对于鄂州地方文化研究，必定会起到重要的推动作用。欣喜之余，立即购回一册，利用业余时间翻阅一遍。展读之后，却发现此书存在着较多的误点误校之失。现不揣冒昧，对其点、校方面的问题作一简要分析，以就教于专家。

一、标点错误举例

“标点”是整理古籍的第一关，对于理解古籍具有重要意义。然而，当断而不断、不当断而断、句读错误，会导致出现破句，却是标点古籍的大忌。鄂州市档案史志局点校重刊清光绪本《武昌县志》在点校上的主要失误之一，就是标点错误，出现了较多破句。具体表现为当断而不断、不当断而断、当于此断却于彼断、标点符号使用不当以及句读过于琐细等等。下面分别举例以明之。

（一）当断而不断

所谓“当断而不断”，是指在根据原文的句意应该断句的地方却没有点断，从而造成语意不明。如：

例1：刘备领荆州以为治中从事。（P418）——此例应断开，当标作：“刘备领荆州，以为治中从事。”

例2：先是浚与陆逊俱驻武昌，共掌留事，还复故时校事。吕壹操弄威柄，浚求朝，诣建业，欲尽辞极谏，至闻太子登已数言之，而不见从。浚乃大请百寮，欲因会手刃杀壹，以身当之，为国除患。（P418）——此例当标作：“先是，浚与陆逊俱驻武昌，共掌留事，还复故。时校事吕壹操弄威柄，浚求朝，诣建业，欲尽辞极谏。至闻太子登已数言之而不见从，浚乃大请百寮，欲因会手刃杀壹，以身当之，为国除患。”

例3：与陆逊并在武昌，故督蒲圻顷之。廖式作乱，岱自表辄行。权遣使追拜岱交州牧……。（P420）——此例之“故督蒲圻顷之”应当点断。全句当标作：“与陆逊并在武昌，故督蒲圻。顷之，廖式作乱。岱自表辄行，权遣使追拜岱交州牧……。”

例4：奋威将军张承与岱书曰：昔旦奭翼周，二南作歌，今则足下与陆子也忠勤相先，劳谦相让，公以权成，化与道合……。（P420）——此例之“今则足下与陆子也忠勤相先”句当断而未断，当标作：“奋威将军张承与岱书曰：‘昔旦奭翼周，二南作歌，今则足下与陆子也。忠勤相先，劳谦相让，公以权成，化与道合……。’”

例5：侃令二将为前锋，兄子舆为左甄，击贼破之。……贼果增兵来攻，侃使朱伺等逆系大破之……。（P425）——此例的“击贼破之”、“逆系大破之”二句皆应点断，全句当标作：“侃令二将为前锋，兄子舆为左甄，击贼，破之。……贼果增兵来攻，侃使朱伺等逆系，大破之……。”

例6：然性刚严，吏人多以细事受鞭罚，遂为人所讼徵下廷尉，被劾十数条。（P435）——此例之“遂为人所讼徵下廷尉”句应点断，当标作：“然性刚严，吏人多以细事受鞭罚，遂为人所讼，徵下廷尉，被劾十数条。”

例7：吉察其奸，将治之。其人惶恐夜逃去。……有汪生楚贵人通家子，以贿取入学，其仇家上书御史府中词连吉事下府，知府核汪生如法，并穷治前为。（P451）——此例多处当断而未断，应标作：“吉察其奸，将治之。其人惶恐，夜逃去。……有汪生，楚贵人通家子，以贿取入学。其仇家上书御史府中，词连吉事，下府，知府核汪生如法，并穷治前为。”

例8：炳独遇救，不得死。贼去大府廉得其状，不之咎也。（P460）——此例之“贼去大府廉得其状”句应断开，当标作：“炳独遇救，不得死。贼去，大府廉得其状，不之咎也。”

例9：林翼令副将张及云龙截于路。张先期败，云龙力疾后至，转胜夺所失还张营，谒林翼，拒不见，归营呕血卧。（P631）——此例中“转胜”与“夺所失还张营”之间应当断开，当标作：“林翼令副将张及云龙截于路。张先期败，云龙力疾后至，转胜，夺所失还张营。谒林翼，拒不见，归营呕血卧。”

例10：五年，率兵驻香泉镇，……与都司王缙、蔡家珍攻破驻马河三垒，阵亡事闻，赠恤如例。（P644）——此例中“阵亡”与“事闻”之间应当用句号断开，当标作：“五年，率兵驻香泉镇，……与都司王缙、蔡家珍攻破驻马河三垒，阵亡。事闻，赠恤如例。”

例11：邹明海，金牛镇人。……出御贼，众寡不敌，力竭被贼攒杀死之。（P650）——此例中“力竭被贼攒杀死之”应点断，当标作：“邹明海，金牛镇人。……出御贼，众寡不敌，力竭，被贼攒杀，死之。”

例12：葬，庐墓侧三年归，刻木於堂，事无异生。（P676）——此例之“三年”后应点断，当标作：“葬，庐墓侧三年。归，刻木於堂，事无异生。”

例13：袖历观指嘉曰：“此君小异将无是乎？”（P694）——此例当标作：“袖历观，指嘉曰：‘此君小异，将无是乎？’”

例14：家贫好经术，能文章……。（P720）——此例之“家贫好经术”句应断开，当标作：“家贫，好经术，能文章……。”

例15：钱肆多与钱券二百四十千归，月余始觉，力疾亲往还之。（P747）——此例之“归”字前应断开，当标作：“钱肆多与钱券二百四十千。归，月余始觉，力疾亲往还之。”

例16：闻蕲州顾问讲学寒溪，往听悦之。（P777）——此例之“往听悦之”句应点断，当标作：“闻蕲州顾问讲学寒溪，往听，悦之。”

（二）不当断而断

所谓“不当断而断”，是指根据语意不应该断句的地方，却错误地进行了断句，以致造成与原文语意不符的现象。如：

例17：自二月至十月不雨，斗米银至四钱。樊湖水涸，民掘食，菱芡根殆尽，流亡过半。（P360）——此例之“民掘食，菱芡根殆尽”不应点断，当标作：“自二月至十月不雨，斗米银至四钱。樊湖水涸，民掘食菱芡根殆尽，流亡过半。”

例18：南阳谢景善、刘广之先刑后礼之论，逊呵景曰：礼之长于刑久矣，以细辩而诡先圣之教，皆非也。（P417）——此例之“南阳谢景善、刘广之先刑后礼之论”句不当点断，此句意为南阳人谢景认为刘广的先刑后礼的观点很好。后文明说“逊呵景曰”，只要细察，即可知不应作“谢景善”（人名）。故当标作：“南阳谢景善刘广之先刑后礼之论，逊呵景曰：‘礼之长于刑久矣，以细辩而诡先圣之教，皆非也。’”

例19：赤乌中，屯於柴桑。会，逊（案：逊，陆逊）卒，迁大将军，假节驻武昌，代逊领荆州事。（P421）——此例之“会”字意为“恰巧、适逢”，其后不应点断，而“假节”则指诸葛恪所受之隆遇。故当标作：“赤乌中，屯於柴桑。会逊卒，迁大将军，假节，驻武昌，代逊领荆州事。”

例20：诸参佐或以谈戏废事，命取其酒器、蒱博之具、投之江。（P426）——此例之“蒱博之具、投之江”句不应点断，当标作：“诸参佐或以谈戏废事，命取其酒器、蒱博之具投之江。”

例21：楷，后惧玄必败，密遣使结会稽世子元显……。（P432）——此例之“楷，后惧玄必败”句不应点断，当标作：“楷后惧玄必败，密遣使结会稽世子元显……。”

例22：时杜曾迎第五，猗於荆州为乱。敦遣诱与襄阳太守朱轨共距之。（P433）——此例之“第五，猗”乃人名，不应点断。当标作：“时杜曾迎第五猗於荆州为乱，敦遣诱与襄阳太守朱轨共距之。”

例23：桓雄，长沙人也，少仕州郡谯。王承为湘州刺史，命为主簿。王敦之逆，承为敦将魏又所执，佐吏奔散，雄与西曹韩阶、从事武延并毁，服为童竖。随承向武昌。（P434）——此例之“并毁，服为童竖”不应点断，其意为一起乔装改扮成小厮、童仆的模样。故全句当标作：“桓雄，长沙人也，少仕州郡。谯王承为湘州刺史，命为主簿。王敦之逆，承为敦将魏又所执，佐吏奔散，雄与西曹韩阶、从事武延并毁服为童竖，随承向武昌。”

例24：武帝践祚，以奉迎勋，迁武昌太守。（P425）——此例之“以奉迎勋，迁武昌太守”不应点断，当标作：“武帝践祚，以奉迎勋迁武昌太守。”

例25：向青至，祷於城隍神，夜即庙中，听其狱。（P454）——此例当标作：“向青至，祷於城隍神，夜即庙中听其狱。”

例26：县城隍庙，毁于兵，创捐修复。去任，民立去思碑，盖今日之宰官……。（P458）——此例之“县城隍庙，毁于兵”句不应点断，当标作：“县城隍庙毁于兵，创捐修复。去任，民立去思碑。盖今日之宰官……。”

例27：吴时乔，字凤洲，神三里人。初，以江夏籍，补诸生，弃去就武。（P602）——此例之“以江夏籍，补诸生”句据语意不应点断，当标作：“吴时乔，字凤洲，神三里人。初，以江夏籍补诸生，弃去就武。”

例28：孟心孔，字邹难，……擢瑞州府通判，清厘积年逋赋，不逾月，而蒇事。（P603）——此例之“不逾月，而蒇事”句亦不应断开，当标作：“孟心孔，字邹难，……擢瑞州府通判，清厘积年逋赋，不逾月而蒇事。”

例29：府檄至，本奎恐重兵激变，请先行，劝谕，视彼从违，为我进退……。（P625）——此例之“请先行，劝谕”句不应断开，当标作：“府檄至，本奎恐重兵激变，请先行劝谕，视彼从违，为我进退……。”

例30：柯漋相，号沙堤，灵三里人。……有司积，不能平，掣其肘。（P628）——此例之“有司积，不能平”不应点断，当标作：“柯漋相，号沙堤，灵三里人。……有司积不能平，掣其肘。”

例31：著有《狄云行馆偶刊》，诗文集。又有《周易集注》……。（P634）——此例之“著有《狄云行馆偶刊》，诗文集”句不应断开，当标作：“著有《狄云行馆偶刊》诗文集。又有《周易集注》……。”

例32：兆图赠以额曰“两朝遗老”。后任张中选，表其闾曰：“击鼓崇德”。（P643）——此例之“后任张中选，表其闾”乃是一句，不应点断，当标作：“兆图赠以额曰‘两朝遗老’，后任张中选表其闾曰‘击鼓崇德’。”

例33：越三月，而父殁，侍柩侧者三年，哀毁骨立。（P666）——此例之“越三月，而父殁”句不应点断，当标作：“越三月而父殁，侍柩侧者三年，哀毁骨立。”

例34：幼子锡政方五龄，偕其诸兄跪而哭，以请，乃日一进粥。（P670）——此例之“哭，以请”间不宜点断，意为哭着请求。当标作：“幼子锡政方五龄，偕其诸兄跪而哭以请，乃日一进粥。”

例35：幼孤，事母孝。膳馐浣洗，必躬亲。（P677）——此例中“膳馐浣洗，必躬亲”之逗号当删。当标作：“幼孤，事母孝。膳馐浣洗必躬亲。”

例36：廖正常，字兴民，为诸生、四十馀载。（P706）——此例之“为诸生、四十馀载”间不应点断，当标作：“廖正常，字兴民，为诸生四十馀载。”

例37：众股栗不能言，两生抗色，直陈以明严之无辜……。（P737）——此例之“抗色，直陈”之间不应点断，如感觉句子过长，可在“直陈”后加逗号断开，标作：“众股栗不能言，两生抗色直陈，以明严之无辜……。”

例38：族有孤贫，名章发者，能善事其母，东山时周给之。（P747）——此例之“族有孤贫，名章发者”本为一句，不应点断，当标作：“族有孤贫名章发者，能善事其母，东山时周给之。”

例39：塾师诸生王之翰，器之，娶以女。（P753）——此例之“塾师诸生王之翰，器之”不应点断，当标作：“塾师诸生王之翰器之，娶以女。”

例40：抚宗子文列、文质，成立，为娶妻，并代营生理焉。（P756）——此例之“成立”前不宜点断，当标作：“抚宗子文列、文质成立，为娶妻，并代营生理焉。”

例41：事父云上，极婉顺。母林，早世。事两继母，如所生。（P766）——此例不当断而断，以致语气不畅，应标作：“事父云上极婉顺。母林早世，事两继母如所生。”

例42：前员外散骑常侍，琅邪王弘之，恬漠邱园，放心居逸。（P775）——此例之“前员外散骑常侍，琅邪王弘之”不应点断，以连读为宜。

（三）当于此断却于彼断

所谓“当于此断却于彼断”，是指根据原文语意应该断句，却搞错了断句的位置，以致造成语意不明或不合原意。如：

例43：十七年七月，武昌崇让乡，程僧爱家候风木连理。江州刺史临川王义庆以闻。二十二年木连理，生武昌。江州刺史庐陵王绍以闻。（P357）——此例之“二十二年木连理，生武昌”句标点有误，当标作：“十七年七月，武昌崇让乡程僧爱家候风木连理，江州刺史临川王义庆以闻。二十二年，木连理生武昌，江州刺史庐陵王绍以闻。”

例44：及太子有不安之议，逊上疏书三四。上及求诣都口论，以匡得失，既不听许，而逊外生顾谭、顾承、姚信并以亲附。太子枉见流徙，太子太傅吾粲坐，数与逊交书，下狱死。（P418）——此例断句多处失误，当标作：“及太子有不安之议，逊上疏，书三四上，及求诣都口论，以匡得失，既（疑当作“概”）不听许。而逊外生顾谭、顾承、姚信并以亲附太子，枉见流徙；太子太傅吾粲坐数与逊交书，下狱死。”

例45：五凤二年，拜巴丘、督偏将军，封都乡侯……。（P421）——此例之“拜巴丘、督偏将军”句断句位置错误，盖“巴丘督”、“偏将军”实为二官职名，故当标作：“五凤二年，拜巴丘督、偏将军，封都乡侯……。”

例46：诸葛恪为丹阳太守，讨山越以平，威重思虑，可与效力，请平为丞。（P423）——此例之“讨山越以平，威重思虑”句标点有误，因为其原意并不是指诸葛恪任丹阳太守时征讨山越而平定之，而是指诸葛恪征讨山越时，因为徐平威重思虑，可与效力，所以才请他担任丹阳（郡？）丞一职。故当标作：“诸葛恪为丹阳太守，讨山越，以平威重思虑，可与效力，请平为丞。”

例47：时王弘为江州雅相，知重，引为车骑从事中郎，入为太子中舍人，中书侍郎。（P436）——此例有疑，或当标作：“时王弘为江州，雅相知重，引为车骑从事中郎，入为太子中舍人，中书侍郎。”

例48：挥补刓剔蠹，政成不扰，流亡稍复。为营百室，处之未几，成市肆用。荐者改为宣教郎，县人怀之，已代而挽留邑居。（P438）——此例当标作：“挥补刓剔蠹，政成不扰，流亡稍复。为营百室处之，未几，成市肆。用荐者改为宣教郎。县人怀之，已代而挽留邑居。”

例49：金人欲降之，大骂不屈，酌以酒，挥之。衣以战袍。曰：“我岂当服？”金人怒鞭之，流血被面，骂不绝口。而死事闻，赠徽猷阁待制，谥“忠愍”。（P442）——此例之“骂不绝口。而死事闻”意为赵令晟骂不绝口而死，其事闻于朝廷，故有是赠。当标作：“金人欲降之，大骂不屈。酌以酒，挥之；衣以战袍，曰：“我岂当服？”金人怒鞭之，流血被面，骂不绝口而死。事闻，赠徽猷阁待制，谥‘忠愍’。”

例50：授带行左领军卫大将军，充沿江制置副使计议官。霆乃撰沿江等边志一编，上之制置。使董槐邓泳交荐之，差知寿昌军，改蕲州。（P443）——此例之“上之制置。使董槐邓泳交荐之”句读有误，如此则谁使董槐、邓泳交荐之？主语不明。当标作：“授带行左领军卫大将军，充沿江制置副使计议官。霆乃撰沿江等边志一编，上之。制置使董槐、邓泳交荐之，差知寿昌军，改蕲州。”

例51：桴亲入惠，为城守值。把总周云翔叛，杀参将，攻城甚急。（P599）——此例之“为城守值。把总周云翔叛”中的“值”作“遇到、适逢”解，应当属下句，故当标作：“桴亲入惠为城守。值把总周云翔叛，杀参将，攻城甚急。”

例52：复采诸儒言理言象，深合四圣之旨者为《易经集注》六卷，《学易门径》一卷，《周易补注》一卷……。（P693）——此例当标作：“复采诸儒言理言象深合四圣之旨者，为《易经集注》六卷，《学易门径》一卷，《周易补注》一卷……。”

例53：又让居宅，为新街行路称便。以副榜，官顺天府通判……。（P700）——此例当标作：“又让居宅为新街，行路称便。以副榜官顺天府通判……。”

例54：家贫苦，志进修，授经乡里。（P719）——此例之“家贫苦，志进修”中的“苦”字应属下句，当标作：“家贫，苦志进修，授经乡里。”

例55：笃学通经史，为文敏捷灵警，试辄冠曹。偶选郧阳府郧县训导，时年已七十八矣。犹以振兴文教为己任，逾年卒于官。（P722）——此例因不明“冠曹偶”词义而致误，当标作：“笃学，通经史。为文敏捷灵警，试辄冠曹偶。选郧阳府郧县训导，时年已七十八矣，犹以振兴文教为己任。逾年卒于官。”

例56：作《时论》上下篇，其略云……又曰：利者，义之反害之因也。义重于利，则人尚义，利轻于害，则人远害，是故义以劝之，而害以惩之。宜罢鬻官之例，而后可以明劝惩。劝惩明，而后可以抑利，而已乱皆救，时之要论也。（P726）——此例当标作：“作《时论》上下篇，其略云……又曰：‘利者，义之反害之因也。义重于利，则人尚义；利轻于害，则人远害。是故义以劝之，而害以惩之。宜罢鬻官之例，而后可以明劝惩。劝惩明，而后可以抑利而已乱。’皆救时之要论也。”

例57：必森天资忠孝，有经世志，至是益感奋力追先。正试辄冠侪偶。（P727）——此例亦为当断而不断，不当断而断之误，应标作：“必森天资忠孝，有经世志，至是益感奋，力追先正，试辄冠侪偶。”

例58：有兄弟坐诬狱，或告材冤，材怜助数百金，赎其罪，乡人德之。（P733）——此例当标作：“有兄弟坐诬狱，或告材冤，材怜，助数百金赎其罪。乡人德之。”

例59：会试不第，遂家居，侍养颐，志承欢。（P757）——此例之“侍养颐，志承欢”应于“养”字后点断，当标作：“会试不第，遂家居，侍养，颐志承欢。”

例60：兄肇元，以子进士希白，贵封文林郎……。（P776）——此例之“贵”字应属上句，当标作：“兄肇元，以子进士希白贵，封文林郎……。”

（四）标点符号使用不当

所谓“标点符号使用不当”，是指不符合标点符号的使用规则。其表现主要有：在应该使用标点符号的地方没有使用标点符号，应该用这种标点符号却用了那种标点符号，以及不符合标点符号的用法等。此类例子甚多，略举如下：

例61：又有《暮秋枉裴道州手札率尔遣兴寄递呈苏涣待御》诗云：道州手札适复至，纸长要自三过读。盈把那须沧海珠，入怀本倚昆山玉。拔弃潭州百斛酒，芜没萧岸千株菊。使我昼立烦儿孙，令我夜坐费灯烛。（P349）——此例引诗应加引号，当标作：“又有《暮秋枉裴道州手札率尔遣兴寄递呈苏涣待御》诗云：‘道州手札适复至，纸长要自三过读。盈把那须沧海珠，入怀本倚昆山玉。拔弃潭州百斛酒，芜没萧岸千株菊。使我昼立烦儿孙，令我夜坐费灯烛。’”

例62：梁溪漫志临安石屋洞崖石上有题名二十五字云：陈襄、苏颂、孙奕、黄灏、曾孝章、苏轼同游，熙宁六年二月二十一日。内东坡姓名磨去，仅存彷佛。盖崇宁党禁时也。（P351）——此例中“梁溪漫志”为宋人笔记名，应标书名号，后为此书所载内容，应加标冒号、引号。故当标作：“《梁溪漫志》：‘临安石屋洞崖石上有题名二十五字云：“陈襄、苏颂、孙奕、黄灏、曾孝章、苏轼同游，熙宁六年二月二十一日。”内东坡姓名磨去，仅存彷佛。盖崇宁党禁时也。’”

例63：案：苏轼有《送逵赴广南》诗云：嗟我与君皆丙子，四十九年穷不死。又云：我方北度脱重江，君复南行轻万里。此元丰七年之作，今题名在三年，盖与东坡相处在黄已四年矣。（P352）——此例两引诗句，均未标引号。为文意明确起见，当标作：“案：苏轼有《送逵赴广南》诗云：‘嗟我与君皆丙子，四十九年穷不死。’又云：‘我方北度脱重江，君复南行轻万里。’此元丰七年之作，今题名在三年，盖与东坡相处在黄已四年矣。”

例\*：孙登……立凡二十一年，年三十三卒。是岁，赤乌四年也。谥曰《宣太子》。（P415）——此例之“谥曰《宣太子》”句错把书名号当引号使用，当标作：“孙登……立凡二十一年，年三十三卒。是岁，赤乌四年也。谥曰‘宣太子’。”

例65：逊愤恚致卒，时年六十三，家无余财。次子抗，袭爵。孙休时追谥逊曰：《昭侯》。（P418）——此例中“《昭侯》”之书名号应改为引号，全句当标为：“逊愤恚致卒，时年六十三，家无余财。次子抗袭爵。孙休时追谥逊曰‘昭侯’。”

例66：建衡三年，何定建议凿圣溪以通江淮，皓令莹督万人往，遂以多磐石难施，功罢。还，出为武昌左部督，后定被诛，皓追圣溪事，下莹狱，徙广州。（P423）——此例之“还，出为武昌左部督”句乃结上句意，应当用句号。“后定被诛”以后为另一事。故当标作：“建衡三年，何定建议凿圣溪以通江淮，皓令莹督万人往，遂以多磐石难施，功罢。还，出为武昌左部督。后定被诛，皓追圣溪事，下莹狱，徙广州。”

例67：侃大怒曰：汝既不佃，而戏贼人稻，执而鞭之。是以百姓勤于农殖，家给人足。（P426）——此例之“汝既不佃，而戏贼人稻”句为陶侃所言之语，应用引号标出，而“执而鞭之”非陶侃语，当标作：“侃大怒曰：‘汝既不佃，而戏贼人稻。’执而鞭之。是以百姓勤于农殖，家给人足。”

例68：陶侃怒曰：使君前云不忧无将士，惟得老仆为主耳。……但今岁计，殄贼不为晚也。峤曰：“不然，自古成监，师克在和。……若违众独反义旗，将回指于公矣”。（P428—429）——此例中陶侃语当用引号而未用，温峤语末句号应置于引号之内。当标作：“陶侃怒曰：‘使君前云不忧无将士，惟得老仆为主耳。……但今岁计，殄贼不为晚也。’峤曰：‘不然，自古成监，师克在和。……若违众独反义旗，将回指于公矣。’”

例69：拜骠骑将军，开府仪同三司，加散骑常侍，封始安郡公，邑三千户，朝议将留辅政。峤以导先帝所任，固辞还藩，复以京邑荒残，资用不给，峤借资蓄具器用，而后旋於武昌，卒因中风，至镇未旬而卒。时年四十二，江州士庶闻之，莫不相顾而泣，追赠侍中大将军，持节都督刺史公如故。谥曰：《忠武》。（P429）——此例句读与标点符号失误多处，以致文意层次不清，当标作：“拜骠骑将军、开府仪同三司，加散骑常侍，封始安郡公，邑三千户。朝议将留辅政，峤以导先帝所任，固辞还藩。复以京邑荒残，资用不给，峤借资蓄、具器用，而后旋於武昌。卒因中风，至镇未旬而卒，时年四十二。江州士庶闻之，莫不相顾而泣。追赠侍中，大将军、持节、都督、刺史、公如故。谥曰‘忠武’。”

例70：亮自邾城陷没，忧慨发疾，咸康六年薨，时年五十二，追赠太尉，谥曰：《文康》。（P430）——此例当标作：“亮自邾城陷没，忧慨发疾，咸康六年薨，时年五十二。追赠太尉，谥曰‘文康’。”

例71：江左水族甚贱。远每食不过干鱼数片而已。（P435）——此例之“甚贱”后的句号应改为逗号，当标作：“江左水族甚贱，远每食不过干鱼数片而已。”

例72：端平二年，授主管侍卫马军司公事。时暂黄州驻。箚朝辞上曰：卿名将之子，忠勤体国，破蔡灭金，功绩昭著。帝问和议。对曰：臣介胄之士，当言战，不当言和。（P586）——此例不仅句读错误，而且对话处未用引号，当标作：“端平二年，授主管侍卫马军司公事，时暂黄州驻箚（按：通“扎”）。朝辞，上曰：‘卿名将之子，忠勤体国，破蔡灭金，功绩昭著。’帝问和议。对曰：‘臣介胄之士，当言战，不当言和。’”

例73：致仕卒于家，祀乡贤。子佐，例监上林苑署丞，孙楷，举人，虞城知县，模拔贡生。楫经魁，惠州府推官，柷诸生。（P593）——此例层次不清，当标作：“致仕，卒于家，祀乡贤。子佐，例监，上林苑署丞。孙楷，举人，虞城知县；模，拔贡生；楫，经魁，惠州府推官；柷，诸生。”

例74：张邦栋，字松生，符二里人。……劝捐义渡、义冢，以济行人。泽枯骨。（P628）——此例之“济行人。泽枯骨”为并列句，其间不应标句号，当标作：“张邦栋，字松生，符二里人。……劝捐义渡、义冢，以济行人、泽枯骨。”

例75：宏材责之曰：儿良苦亦忒近名矣。日用庸行，吾方愧为小孝，儿使闻于天下，不滋吾愧耶？锡诚长跪，谢不敏。（P671）——此例当用引号，标作：“宏材责之曰：‘儿良苦，亦忒近名矣。日用庸行，吾方愧为小孝，儿使闻于天下，不滋吾愧耶？’锡诚长跪，谢不敏。”

例76：岱颖悟好学，尤笃内行，二十补诸生，见父所交游及同业虽微贱，必敬事之，故豪饮。父没，涓滴不入口。（P674）——此例多处标点错误，“故豪饮”应属下句，当标作：“岱颖悟好学，尤笃内行。二十，补诸生。见父所交游及同业虽微贱，必敬事之。故豪饮，父没，涓滴不入口。”

例77：子，世熙。孙，登榜，俱诸生。（P711）——此例从“俱”字可见，其意乃是说其子、孙都是诸生，故当标作：“子世熙，孙登榜，俱诸生。”

例78：作霖遂究心小学，凡说文、汗简、广韵、玉篇、篆籀、正隶诸书，讨论源流，以诲生徒，学者翕然宗之。（P716）——此例之“说文、汗简、广韵、玉篇、篆籀、正隶”各书均应加标书名号，当标作：“作霖遂究心小学，凡《说文》、《汗简》、《广韵》、《玉篇》、《篆籀》、《正隶》诸书，讨论源流，以诲生徒，学者翕然宗之。”

例79：熊慎典，神五里人，岁贡生。治春秋，研精礼学。（P721）——此例之“春秋”乃专名，指五经之一，应加标书名号，当标作：“熊慎典，神五里人，岁贡生。治《春秋》，研精礼学。”

例80：荆川曰：“吾无此租，不至馁死。佃无之，何以为生”？（P721）——此例之问号应置于引号之内，当标作：“荆川曰：‘吾无此租，不至馁死。佃无之，何以为生？’”

例81：煜奎益钩稽灵素，宗法长沙，著《寒热条辩》合纂八卷。（P728）——此例之“合纂”二字当置于书名号内，标作：“煜奎益钩稽《灵》《素》，宗法长沙，著《寒热条辩合纂》八卷。”

例82：楚王曰：“是率民而同出於善行也”，从而爵之。（P736）——此例当标作：“楚王曰：‘是率民而同出於善行也。’从而爵之。”

（五）断句过于琐细

所谓“断句过于琐细”，是指在原文不宜断开的地方却予以点断了，将一句断为两句，以致造成语意不流畅，从而影响阅读。当然，如此标点并无大碍。如：

例83：侃整阵于钓台，为后继，……。（P424—425）——此例从句意连贯而言，“钓台”后不应点断。当标作：“侃整阵于钓台为后继，……。”

例84：调兵防江，当于江岸，创屋居之，使之专心守御。（P443）——此例之“当于江岸，创屋居之”句不应点断，从而使语意流畅。当标作：“调兵防江，当于江岸创屋居之，使之专心守御。”

例85：子，珙，有传。（P585）——此例之“子，珙”间的逗号应当去掉，标作：“子珙，有传。”

例86：子，植经，增广生；孙，正国，武生，窦应讯把总。（P628）——此例之“子，植经”、“孙，正国”间的逗号宜删，当标作：“子植经，增广生；孙正国，武生，窦应讯把总。”

例87：事必跪禀，然后行，数十年如一日。（P657）——此例之“事必跪禀，然后行”如不点断，语气更为连贯，逗号宜删。当标作：“事必跪禀然后行，数十年如一日。”

例88：侍母温清，不少衰。出入必告。（P658）——此例之“侍母温清，不少衰”不宜点断，当标作：“侍母温清不少衰，出入必告。”

例89：叔祖渭鼎，嘉其孝，悲其怀才自废，令以例贡考授州同。（P662）——此例之“叔祖渭鼎，嘉其孝”亦宜连读，不应点断。当标作：“叔祖渭鼎嘉其孝，悲其怀才自废，令以例贡考授州同。”

例90：父百世，贸汉阳，邦贵随侍。（P675）——此例之“父百世，贸汉阳”间亦不宜点断，语气更为连贯。当标作：“父百世贸汉阳，邦贵随侍。”

例91：子，用三。孙，秀丹，俱诸生。（P678）——此例当标作：“子用三，孙秀丹，俱诸生。”

例92：邹光采，号宾臣。因亲老，弃儒力耕，以养亲。（P680）——此例之“弃儒力耕，以养亲”不宜断开，当标作：“邹光采，号宾臣。因亲老，弃儒力耕以养亲。”

例93：周宏谟，字西文。……子，全口、全锡。孙，延对、延魁。曾孙，学易、际隆、学诗，俱诸生。延魁，为乾隆岁贡生。（P712）——此例当标作：“周宏谟，字西文。……子全口、全锡，孙延对、延魁，曾孙学易、际隆、学诗，俱诸生。延魁为乾隆岁贡生。”

例94：文斗兄金题，宦广西，……。（P718）——此例亦不应点断，当标作：“文斗兄金题宦广西，……。”

例95：楚平王以费无忌之谗，杀伍奢。（P732）——此例亦不宜点断，当标作：“楚平王以费无忌之谗杀伍奢。”

二、校对错误举例

鄂州市档案史志局点校重刊清光绪本《武昌县志》在校对上也存在着一些不足，有许多错别字没有校对出来。其校对失误之因，主要在于校对人员工作时粗心大意，没有细致地核对原文，以致出现不当有的错误。如：

例96：金牛跃出践冈边，遣迹犹存。（P43）——此例之“遣”字当为“遗”字之误。

例97：一在城内熊家港，为龙希哲妻李氏建。（P98）——此例之“港”字乃“巷”字之误。

例98：除夕镂楮为钱，遍粘户牖，曰“封门钱”。满室张灯，通霄不减，具衣冠而拜，曰“辞年”。（P103）——此例之“减”字当是“灭（灭）”字之误。

例99：他考金石者，未箸于录。（P348）——此例之“箸”字当是“著”字之误。

例100：河东裴虬，字深源，大历四年为箸作郎，兼侍御史，道州刺史。（P349）——此例之“箸”字亦当是“著”字之误。

例101：武昌灾火起，兴众救之。（P356）——此例之“兴”字当是“与（与）”字之误。

例102：太建八年，赠司州刺吏，封武昌郡公。（P369）——此例之“吏”字当是“史”字之误。

例103：孙休时追谥逊曰“昭侯”。潘浚，字承明，武陵汉寿人也。……（P418）——此例中“潘浚，字承明，武陵汉寿人也。……”应当另起一段，因为此乃潘浚传也。

例104：右国史华核上疏，召还为左国史，迁光禄勋入。（P423）——此例中“光禄勋入”之“入”字疑为误增，当删。

例105：侃戎政齐肃，凡有虏获，守。皆分士卒，身无私焉。母忧去职，服阕，迁龙骧将军，武昌太时天下饥荒……。（P424）——此例之“守。”当是误植，应移于“武昌太”之后，全句为：“侃戎政齐肃，凡有虏获，皆分士卒，身无私焉。母忧去职，服阕，迁龙骧将军，武昌太守。时天下饥荒……。”

例106：冰，字季坚。……领江州刺吏，假节镇武昌以为翼援。（P430）——此例之“刺吏”当为“刺史”之误。

例107：谕葬武昌之清水潭，奉祠崇福寺，崇祯乡贤。（P585）——此例之“祯”字当为“祀”字之误。

例108：性好学，……后登进第士，除中允。（P586）——此例之“进第士”当为“进士第”之误。

例109：桴生即刚峭，稍长，疆记诵，善属文。（P597）——此例之“疆”字当为“强（强）”字之误。

例110：仍贷其赋，逐浚渠，得溉数万顷。士民感悦，号所浚渠为孟公塘。（P600）——此例之“逐”字当是“遂”字之误。

例111：彭祖寿，字山公。……万历中，联捷成进士。……以不谒执政，抑置三甲第一。授中书舍人。（P604）——此例“中书舍人”中的“舍”字，当作“舍”字。

例112：时远设方略，率吏民，补治之。（613）——此例之“补”字乃是“捕”字之误。

例113：女酋俯伏道谒，时远厉撃诘之曰：“例非供奉圣牌，何敢僭妄至此。”（P613）——此例之“撃”字乃是“声（声）”字之误。

例114：贼复由保安来袭，士昌侦知之，乃折桥，水涨，贼不前，遂退。（P640）——此例之“折”字应是“拆”字之误。当标作：“贼复由保安来袭。士昌侦知之，乃拆桥。水涨，贼不前，遂退。”

例115：适李忠武续宾督楚师，馀参将云龙隶焉，知郁文至，使典军事。（P645）——此例中“馀参将云龙”之“馀”字乃姓氏，当改为“余”字。

例116：辉和困阵中，犹杀数贼，创甚仆地，疆起拔短兵接仗，力竭阵亡。（P649）——此例中“疆起”之“疆”字，当是“强（强）”字之误。

例117：邵本檥，市一人。……刘先楷，洪一人。（P651）——此例之“市一人”、“洪一人”，当为“市一里人”、“洪一里人”，二句各阙一“里”字。

例118：三年，於陕西遇害者有监生馀高照、阵亡勇丁则有杨洪太、吴海映、侯长升。（P652）——此例之“馀”字为姓氏，当是“余”字之误。

例119：三年，有馀上香，符三里人。（P653）——此例之“馀”字亦为姓氏，当作“余”。

例120：柳宠，字皇序，……母李病，宠文十三岁，割股救母。（P657）——此例之“文”字当是“方”字之误。

例121：尝见路有暴骸，脱已衣殓，买棺瘗之。（P732）——此例之“已”字应改为“己”字。

例122：出重资助修文庙、考栅、河堤各工。（P770）——此例之“栅”字当为“棚”字之误。

三、致误原因分析

正确的标点，对于阅读古籍十分重要。但是，如果标点错误，那就不但没有用，反而很有害。因为如果标点一错，就会导致文理不通，或文义不明，或前后抵牾，或不合情理，或不合事实，甚至意思相反，不仅不能帮助读者正确理解古籍，而且还会造成误导，使读者误解古人之意。分析鄂州市档案史志局点校重刊的清光绪本《武昌县志》点校失误的主要原因，我们认为，大致有不明词义语意、不熟典章制度、不悉人名文献、不符文情事理、不合标点规范以及校对粗心大意等几个方面，示例如下：

（一）不明词义语意

例123：端平二年，授主管侍卫马军司公事。时暂黄州驻。箚朝辞上曰：卿名将之子，忠勤体国，破蔡灭金，功绩昭著。（P586）——此例意为孟珙当时暂于黄州驻扎，他上朝陛辞时，皇上对他说了一番话。故当标作：“端平二年，授主管侍卫马军司公事。时暂黄州驻箚（通“扎”）。朝辞，上曰：‘卿名将之子，忠勤体国，破蔡灭金，功绩昭著。’”

例124：周楷，字式之。……由举人授虞城知县，绝奔，竞疏积牍。（P595）——此例之“绝奔，竞疏积牍”句标点之误，亦为不明语意而致。当标作：“周楷，字式之。……由举人授虞城知县，绝奔竞，疏积牍。”

例125：胡椿，字永龄，……升户部主事，权员外郎，综理会计，老吏不如僚采，推能事焉。（P594）——此例是说胡椿任户部主事，算账理财的水平“老吏不如”，同僚很推崇他。故当标作：“胡椿，字永龄，……升户部主事，权员外郎。综理会计，老吏不如，僚采推能事焉。”

例126：母早殁，继母刘抚之如己出。懋学事刘谨怡，怡养志终身不少衰。（P658）——此例中“懋学事刘谨怡”之“怡”应属下句，当标作：“懋学事刘谨，怡怡养志，终身不少衰。”

例127：德佑二年，帝显北行，庭芝捣瓜州，将夺两宫，还，不克……。（P683）——此例之“将夺两宫，还”间不应点断，致误盖因不明原意乃是“将夺两宫还”。

例128：先师道林蒋先生、甘泉湛先生、门人也。（P687）——此例是说：先师道林蒋先生，是甘泉湛先生的学生。故当标作：“先师道林蒋先生，甘泉湛先生门人也。”

例129：冲默有远量，弱冠俦类，咸敬之。（P694）——此例乃不明“弱冠”、“俦类”等词义致误，当标作：“冲默有远量，弱冠，俦类咸敬之。”

例130：为文经经纬，史义理粹如。（P718）——此例当标作：“为文经经纬史，义理粹如。”

例131：师，诸生胡邦彦。（P736）——此例的“师”字乃作“师事”或“拜……为师”讲，点校者错把“师”字当作名词。当去掉“师”后的逗号，标作：“师诸生胡邦彦。”

（二）不熟典章制度

例132：王霆，字定叟，东阳人。……嘉定四年中，绝伦异等，授承事郎，从军於鄂。（P442）——此例之“嘉定四年中，绝伦异等”之“中”字读“zhong”，指考中“绝伦异等”科。其误在于不识科举制度，当标作：“王霆，字定叟，东阳人。……嘉定四年，中绝伦异等，授承事郎，从军於鄂。”

例133：后谔稍稍进用，数年间，为集贤校理直舍人，院检正中书，五房公事，判司农寺，皆要官，权任渐重，无何坐事，夺数官，归武昌。未几捐馆，遂终於太子。中允，岂非前定。（P587）——此例之“集贤校理、直舍人院、检正中书五房公事、判司农寺、太子中允”等，皆为宋代职官，其误皆因未悉宋代官制所致，至于“遂终于太子”更不知何意。故当标作：“后谔稍稍进用，数年间，为集贤校理、直舍人院、检正中书五房公事、判司农寺，皆要官，权任渐重。无何，坐事夺数官，归武昌。未几捐馆，遂终於太子中允，岂非前定。”

例134：《东轩笔录张谔检正》书五房公事，判司农，……上颇闻之，遂令移狱穷治，尽得谔请求之迹，狱具落。谔直舍人院，追两官勒停落，绎翰林学士降授秘书，监知滁州。（P587）——此例亦为不明官制致误，当标作：“《东轩笔录》：张谔检正[中]书五房公事，判司农，……上颇闻之，遂令移狱穷治，尽得谔请求之迹。狱具，落谔直舍人院，追两官勒停，落绎（按：陈绎）翰林学士，降授秘书监，知滁州。”

例135：张稷谟，……考授知县，任云南顺宁府通判，迁黑盐井提举，司清蠹弊，杜私窦，远苞苴，轸恤灶丁。饬谕商户，便民足课，上下悦服。（P615）——此例中“清蠹弊，杜私窦，远苞苴”乃排比句，而“黑盐井提举司”为一官职，其误盖不明语意、不熟官制所致。当标作：“张稷谟，……考授知县，任云南顺宁府通判，迁黑盐井提举司。清蠹弊，杜私窦，远苞苴；轸恤灶丁，饬谕商户，便民足课，上下悦服。”

例136：延佑三年四月卒，年八十有七，累赠推忠正义全德佐理功臣，河南江北等处，行中书省平章政事，追封赵国公。（P444）——此例之“河南江北等处，行中书省平章政事”乃指官职，不应点断，当标作：“延佑三年四月卒，年八十有七。累赠推忠正义全德佐理功臣、河南江北等处行中书省平章政事，追封赵国公。”

例137：时亮崇修学校，高选儒官，以嘉望实，故应尚之，举太傅。褚袖有器识，时为豫章太守，出朝宗。（P694）——此例盖因不熟典章制度而致误，古岂有“举太傅”之事耶？当标作：“时亮崇修学校，高选儒官，以嘉望实故，应尚之举。太傅褚袖有器识，时为豫章太守，出朝宗。”

例138：翻少有志操，辞州郡，辟及贤良之举。（P774）——此例因不熟选官制度而致误，当标作：“翻少有志操，辞州郡辟及贤良之举。”

（三）不悉人名文献

例139：晁公《武郡斋读书志》云：凯之，字庆预，武昌人。（P320）——此例将“晁公”、“武郡斋”当作人名、室名，乃是因为不悉人名、不熟文献而致误。不知晁公武乃人名，《郡斋读书志》是其目录学著作。故应当标作：“晁公武《郡斋读书志》云：凯之，字庆预，武昌人。”

例140：本道采访大使皇甫公，侁闻而贤之，擢佐輶轩，多所宏益。（P345）——此例亦因为不悉人名而误，应当去掉“皇甫公”后的逗号，改标为“本道采访大使皇甫公侁闻而贤之”。

例141：江南巡抚汪元锡侍父。玺宰县时，偕侄汝生受业于其门。（P655）——此例致误之由，盖因陈玺亦名玺，然陈玺仅任蒙化经历，不能称宰县，此处之“玺”当为汪元锡父名，故当标作：“江南巡抚汪元锡侍父玺宰县时，偕侄汝生受业于其门。”

（四）不符文情事理

例142：进士坊，在大东门内，嘉靖四十年，为副都御史熊桴建。今存天宠坊、崇褒三世坊、文宗兵宪坊、三品九列坊，为太仆寺卿孟习孔建。……七叶衍祥坊，在神四里，道光二十一年，为安陆府训导范廷鉴建。今存节孝坊，在葛店牌楼湾，乾隆年间，为生员张星妻吴氏建。今存节孝坊，在神乡汪子林山前，乾隆间为文童张启佑妻姜氏建。今存节孝坊，在永二里，为儒士刘士智妻夏氏建。……今存节孝总坊在马四里，同治间建，今存。（P97—99）——此例凡10个“今存”，考之本段末句文例，从句意上看，皆当属上句，即于“今存”后加句号。而此处将“今存”与下句连读，与原文语意不合。

例143：惟膏火之资，或不能赡有，官司之责者，尚加之意哉？（P99）——推其语意，当句读如下：“惟膏火之资，或不能赡；有官司之责者，尚加之意哉？”

例144：县境所隶，水居其七，山二，土田一耳。灵溪、马迹乡多山，生齿繁，……阅岁无所得。租率减少，于是无求田者，贾不售，余乡多水地，广不治，春刈麦，秋获稻，常先于山乡，洪水泛滥，则田庐荡然，故县属之农苦而惰。（P100）——此例语意层次不清，“于是无求田者，贾不售”是说灵溪、马迹乡事，“余乡多水”则是指其余乡镇，“故县属之农苦而惰”则是总上文“山乡”、“水乡”而言之。故应当标点为：“阅岁无所得，租率减少。于是无求田者，贾不售。余乡多水，地广不治，春刈麦，秋获稻，常先于山乡。洪水泛滥，则田庐荡然。故县属之农苦而惰。”

例145：萧本奎，雍正拔贡，授直隶州州判。拣发云南，授东川府经历，驻巧家营地。在东川西百余里，极边界。（P625）——此例之“驻巧家营地”，据事理而言，“地”字应属下句，当标作：“萧本奎，雍正拔贡，授直隶州州判。拣发云南，授东川府经历，驻巧家营。地在东川西百余里，极边界。”

例146：庶母、黄妻、胡氏皆死节，有传。（P657）——此例如此标点，凭空冒出一个“黄妻”，令人不解。其实，此句意为孟道翼的庶母、妻子均死节，故当标作：“庶母黄、妻胡氏皆死节，有传。”

例147：贼至，胡与见齐相失，贼得侍婢所持金珠，穷搜得胡，胡磨笄将自杀，贼异其毅也持之，不得死，令治饪，乃大骂贼殉节。（P660）——此例除句末外，全用逗号，以致文理层次不清，当标作：“贼至，胡与见齐相失。贼得侍婢所持金珠，穷搜得胡。胡磨笄将自杀，贼异其毅也，持之，不得死。令治饪，乃大骂贼，殉节。”

（五）不合标点规范

例148：《隋书经籍志·谱系类》中有《竹谱》一卷，不著姓氏。（P320）——此例既然用了书名号，就应在书名和卷名之间加间隔号，当标作：“《隋书·经籍志·谱系类》中有《竹谱》一卷，不著姓氏。”

例149：《竹谱》一卷，戴凯之撰。……而李善注马融长笛赋，已引其笼钟一条，段公路《北户录》引其符必六十，复亦六年一条，足证为唐以前书。（P320—321）——此例之“长笛赋”应加书名号，当标作：“《竹谱》一卷，戴凯之撰。……而李善注马融《长笛赋》，已引其“笼钟”一条，段公路《北户录》引其“符必六十复亦六年”一条，足证为唐以前书。”

例150：《唐书世系表》：裴天寿八世孙旷，御史中丞。（P348）——此例之“《唐书世系表》”应当标为“《唐书·世系表》”。

例151：炽曰：大中丞且清约若布素，我布素，安用之，诸君意良厚，炽敢以累府君清德乎？（P698）——此例应标引号，当标作：“炽曰：‘大中丞且清约，若布素，我布素，安用之？诸君意良厚，炽敢以累府君清德乎？’”

例152：所著有《史鉴考略》《性理》诸书。考略今逸不传。（P698）——此例之“《史鉴考略》《性理》”间应用顿号，“考略”应加标书名号，当标作：“所著有《史鉴考略》、《性理》诸书。《考略》今逸不传。”

例153：尝抚柏叹曰：“时异而节不改，其吾师乎”？（P707）——此例之问号应置于引号之内，当标作：“尝抚柏叹曰：‘时异而节不改，其吾师乎？’”

例154：每元日拜庆毕，必率入塾读书。曰：“分阴当惜也”。（P709）——此例句末之句号应置于引号内，当标作：“曰：‘分阴当惜也。’”

以上仅就本人粗略翻阅所得，进行简要分析。限于条件，未曾核对有关文献。不当之处，还望专家学者不吝赐教。应当说明的是，虽然在点校方面存在着一些不足，但这不过是白璧微瑕。从学术研究和文化建设上来说，清光绪本《武昌县志》的点校重刊，对于我们了解鄂州历史、研究吴楚文化，可谓厥功甚伟。本文所指出的这点微疵，是无损于它的光芒的。

参考文献：

[1]刘琳，吴洪泽．古籍整理学．成都：四川大学出版社，2003．

[2]（清）钟桐山．武昌县志．鄂州市档案史志局点校重刊，2004．

（原载2005年8月30日国学网文史聚焦“学术批评与规范”专栏，署名樊南词客；2005年10月鄂州大学“吴楚文化学术研讨会”交流，署名徐胜利）

摘要：张裕钊作为“曾门四子”之一，是桐城派后期的中坚力量。他一生主要从事教育，先后在江宁、保定、武昌、襄阳等地书院任教，培养人才，后世誉其“弟子三千，名士逾百”。张裕钊具有强烈的家国忧患意识，治学严谨，在晚清教育史上颇具儒师风范。他主张“通经致用”、“通变宜民”，重视兴学育才，“得人”用人，致力于促进教育进步和社会变革。

张裕钊作为“曾门四子”之一，是清代著名文学家、书法家和教育家，清末桐城派的重要代表人物。他一生主要从事教育，先后在江宁、保定、武昌、襄阳等地书院任教，培养人才，后世誉其“弟子三千，名士逾百”。本文仅初步探析其书院讲学生涯及教育思想。

张裕钊的讲学生涯

张裕钊（1823—1894），字廉卿，号濂亭，湖北武昌人。道光二十六年（1846），中湖北乡试举人[1]（P334）；道光三十年（1850），考授内阁中书。师事曾国藩，与吴汝纶、黎庶昌、薛福成并称“曾门四子”，是桐城派后期的中坚力量。自咸丰二年（1852）主讲武昌勺庭书院起，至光绪十八年（1892）辞去襄阳鹿门书院教职止，前后在书院讲学20余年，培养了张謇、范当世、朱铭盘、马其昶等众多人才。

（一）张裕钊的讲学经历

咸丰二年（1852）八月二十一日，在京做了两年的内阁中书后，张裕钊毅然辞官，离京南归。是年冬，张裕钊接受湖北按察使江忠源之聘，主讲武昌勺庭书院。从此绝意仕途，开始了他的书院讲学生涯。至咸丰三年（1853）七、八月间勺庭书院被太平军烧毁，张裕钊在勺庭书院讲学近一年时间。

同治十年（1871），张裕钊应两江总督曾国藩之聘，到江宁主讲凤池书院，至光绪七年（1881）秋辞去凤池书院职务，前后10余年。同治十三年（1874）八月，张謇至凤池书院拜谒张裕钊，叩问古文之法。光绪元年（1875），马其昶来江宁从游门下。光绪六年（1880）四月，张謇偕范肯堂至凤池书院拜谒。七月，张謇、范肯堂、朱铭盘再至凤池书院，请教古文之法。至此，张裕钊将张、范、朱三人列为弟子。

光绪九年（1883）四月，张裕钊应直隶总督李鸿章之聘，任保定莲池书院山长兼学古堂课授。先后从学的有弟子三千，名人数十。至光绪十四年（1888）九月，张裕钊在莲池书院讲学6年。光绪十一年（1885）十一月，日本国名宿冈千仞来莲池书院拜谒，叩问古文之法。光绪十三年（1887）四月，日本国宫岛咏士毅然渡海，千里求学，来莲池书院拜张裕钊为师，被张列为弟子。

光绪十五年（1889）二月，张裕钊受湖广总督裕禄之聘主讲武昌江汉、经心两个书院。江汉、经心两书院有学生1300多人。张裕钊的讲学内容有所侧重，经心书院以研究古学为主，江汉书院以研究时学为主。他还利用假日，为学生传授诗歌的创作方法。光绪十六年（1890）秋，新任湖广总督张之洞拟合并经心、江汉书院，筹办两湖书院，并调广东端溪书院监督梁鼎芬担任书院监督（即山长），虽邀请张裕钊做该院主讲，而张裕钊决定辞去江汉、经心两个书院的职务，接受襄阳鹿门书院的聘请。

光绪十七年（1891）五月，张裕钊赴襄阳鹿门书院，宫岛咏士随行。光绪十八年（1892）秋，张裕钊辞去鹿门书院教职，由其长子张沆接往西安草厂巷养老。光绪二十年（1894）正月，张裕钊因病辞世。临终前，宫岛咏士随侍榻前，竭尽弟子之忱。

（二）张裕钊的讲学内容及特点

其一，重视讲授经学，教授古文之法。张裕钊的古文，训辞深厚，文章典雅，“雄于晚清”。他在书院讲学期间，重点向学生讲授古文。莲池书院开古学始于第九任山长黄彭年，张裕钊接任后，继续开办学古堂，并将古学纳入考试。吴汝纶在刻印张裕钊编《学古堂文集·首卷》后记中说：“盖学古堂之课试文字，自舍人（指张裕钊）始也。”[1]（P74）张裕钊“日以高文典册磨砺多士”，使“一时才俊之辈，奋起朋兴，标英声而腾茂实者，先后相继不绝”[1]（P74）。他主张“文以意为主，而辞欲能副其意，气欲能举其辞。譬之车然，意为之御，辞为之载，而气则所以行也”[2]（卷四）。在传授古文作法时，他谆谆教导学生：“欲学古人之文，其始在因声以求气。得其气，则意与辞往往因之而并显，而法不外是。”[2]（卷四）因为“文章之道，莫要于雅健”，而“至之之道无他，广获而精导，熟讽而湛思，舍此则未有可以速化而袭取之者也”[2]（卷四）。据考证，直隶主要在张裕钊培养下成才并以古文著称于世者，有沧州张以南（化臣）、盐山刘若曾（仲鲁）、新城白钟元（长卿）、盐山刘彤儒（翊文）、定州安文澜（翰卿）、永年孟庆荣（绂臣）、献县纪钜湘（海帆）、文安蔡如梁（东轩）、无极崔栋（上之）以及先受教于吴汝纶后师从张裕钊的贺涛（松坡），他们及其后来者被称为直隶“桐城古文学派”[1]（P78）。

其二，引导学生面向现实，接触西学。张裕钊十分注意学习西方的科学技术，并向往能够对它“利而用之”，同时慨叹当世士大夫“拘守旧故”，不能识势通变，与时俱进。他在《送黎莼斋使英吉利序》中说：“泰西人故擅巧思，执坚刃，自结约以来数十年之间，益镌凿幽渺，智力锋起角出，日新无穷。其创造舆舟兵械暨诸机器之工，研极日星纬曜水火木金土石声光气化之学，上薄九天，下缒九幽，剥剔造化，震骇神鬼，申法警备，确若金石，发号施令，疾驰若神。又以其舟车之力，穷极六合四远五大洲之地，无所不洞豁，徜徉四达，竞相师放，精能俶诡，甚盛益兴，天地剖泮以来所未尝有也。”[2]（卷二）因此，张裕钊十分注意引导学生面向现实，接触西学，并取得了明显的成绩。如《学古堂文集·首卷》中刘若曾的策论对当时地图的评论，一语中的，难能可贵；白钟元的策论对泰西测绘之法的介绍和在我国建立测绘学堂的建议，尤其得到吴汝纶的赏识。

其三，首开中国近代接纳外国留学生之举。中国古代曾出现过不少留学生，据史书记载，盛唐时期日本遣唐使来华不下13次，其中开元二十年（732）日本使船总人数即达594人，大批留学生、学问僧随使船同来中国。而鸦片战争后，中国逐步衰败，不再为外国人所仰。在中国第一位留学生容闳的建议下，清政府于1872年至1875年间向美国派遣了4批共120名留学幼童，但鲜有外国人来华留学。宫岛咏士留学中国，且以汉学为主课，实在是石破天惊之举[3]（P106）。宫岛咏士归国后，将其东京咏归舍改称善邻书院，以张裕钊的著作墨迹作为教材，培养了书法青年5000多名，从而使张体书法在日本形成一大流派，至今不绝。由于张裕钊的开创，吴汝纶继任莲池书院山长后，接纳外国来访学者和留学生更加开放。如日本汉学家梅原融、本田幸之助、上野岩太郎、金子弥平等，经常和吴通信，请吴斧正文章和诗歌。而中岛裁之伯成，像宫岛咏士一样航海负笈来游，请列门墙，与诸生共进退。学成回国，在家乡日本肥后创办同文书院，培养了大批懂汉浯的日本学生。后来，他还来北京开办东文学社，专为直隶省培养初步掌握日语和新学的人才。这一切，都有力地促进了中日文化交流。

其四，引导学生学习和掌握书法艺术。清代从道光时开始，科举考试的考官特别注意试卷的楷法，号为院体（即馆阁体），考生纵有天人三策之文，如果不娴熟字法，则决难入选。面对科举考试对写字的要求，张裕钊作为书院山长，当然要提醒学生严加注意，以免耽误功名。但作为书法艺术家，则特别注意引导学生掌握书法艺术。为此，他在莲池书院发起成立了“倚云社”，由其次子张浍总领实务，组织学生开展书法研习。张裕钊将自己所临写的王羲之《兰亭集序》、《集字圣教序》，欧阳询《皇甫碑》、《九成宫醴泉铭》和杜甫诗等，分送给学生作为临摹的范本。社内每月举行一次书评，请老师和诸名士评判甲乙，从而激发了学生学习书法艺术的积极性。

二、张裕钊的教育思想

张裕钊从事书院教育20余年，虽然没有全面系统论述教育思想的文字，但其诗文著作和讲学实践，还是比较明显地反映了他的教育思想。

（一）重视兴学育才，强调“得人”用人的观念

张裕钊在《重修南宫县学记》中曾指出：“惟天下之治在人才，而人才必出于学。”[4]（卷五）主张兴学育才，强调教育是兴国富民的重要举措。晚清是中国积贫积弱、列强对中国的欺侮和侵略已经到了极点的时代。由于清廷的腐败和科举制度对人才的扼杀，想挽救中国的危亡简直难以想象，所以他在许多诗文中一再强调“得人”的重要。如其《送张振轩宫保还粤东治所序》云：“夫穷天下古今，尊主庇民，披患折难之要，一言以蔽之，曰：得人而已矣。”[4]（卷二）在《重修南宫县学记》中说：“士莫先于尚志。而风俗之转移，莫大乎君子之以身为天下倡。今天下师儒学子，诚得一有志之士，悯俗之可恫，耻庸陋污下之不可以居，毅然抗为明体达用之学以倡其徒。……由一人达之一邑，由一邑达之天下。风会之变，人才之奋，未可以意量也。”[4]（卷五）认为目前社会上存在的争趋私利的风气很坏，必须通过读书人立定崇高的志向来影响社会，改变风气。

那么，张裕钊的人才观又是如何的呢？他认为，曾纪泽是个榜样，“曾纪泽博极群籍，洞晓古今治乱得失之故，益讲求时务，无所不究切。尤以疆事孔殷所系乃绝艰大，故于彼我强弱短长之数，语言文字学术异同，舟舆器械良苦利钝，财贿生殖万货百昌，赢诎盛衰，皆博考深思而心知其故。……千品万汇，宏巨密微，默识洞贯，总八极而纳于寸心。故自朝野上下，无远迩，无愚智贵贱，莫不以为洞明时务未有及侍郎者也”[4]（卷二）。曾纪泽是曾国藩的长子，既接受了系统的传统教育，又学习了西方的各种知识，因而学贯中西，对中国和世界均有深切了解。光绪六年（1880）曾与沙俄谈判，改订中俄条约，使中国收回伊犁和特克斯河地区，成为中国近代史上仅有的几次成功的外交谈判之一。四年后中法战争爆发，他又与法人折冲争辩，始终不挠，确实是不可多得的干才。创办中国近代实业的著名人物张謇，更是张裕钊最为亲近和赞赏的学生之一。光绪二十年（1894），张謇中恩科殿试状元。辛亥革命后，南京政府成立，张謇被推为实业部长，兼任两淮盐政总理；后又任农商部长，兼全国水利总裁，都很有政绩。

（二）反对科举制度，崇尚“通经致用”的学问

张裕钊在幼年的时候，塾师授制举业，他就不感兴趣，将家庭所存的曾巩《南丰集》时时读之。考授内阁中书后，经曾国藩的指点，重点习诵司马迁、班固、司马相如、扬雄之书。从事书院教育之后，通过历史考察，他对科举制度的弊病和危害有了深刻的认识：第一，科举不能取得真人才。因为参加科举应试的士子，大多为的是取富贵，获名誉，故由科举出身的多无实学。第二，科举阻碍真知的研究。因为科举既然以八股文为取录标准，则一般士子多聚精会神于八股文的钻研，以为只要会做几篇漂亮的文章，便可以登科入仕，对于真实学问的研究，则置之脑后。所以，他在《重修南宫县学记》中明确指出：“今之学者则学为科举之文而已。自明太祖以制艺取士，历数百年而其弊已极。士方其束发受书，则一意致力于此。稍长则专取隽于有司者之作，朝夕伏而诵之，所以猎高第跻显仕者，取诸此而已。经史百家自古著录者茫不知为何书，历代帝王、卿相、名贤、大儒至不能举其人，国家典礼、赋役、兵制、刑法问之百而不能对一，诸行省、郡县、疆域不辩为何方，四裔朝贡、会盟之国不知其何名。卑陋苟且成于俗，而庸鄙著于其心。其人能瞋目攘背而道者，则所谓仁义道德、腐熟无可比似之言而已矣。呜呼！以彼其人服中外官、膺社稷人民之寄，生民何由而安，内忧外患何恃而无惧哉？”[4]（卷五）

清中叶以来，郡县的学官权位轻而职业废，不足以鼓励振起天下之才，于是士之有意进取者常相率聚于书院。但是，当时的教授、教谕、训导等学官，是遭人轻视的末等官，由于位卑权微，这些人并不尽心尽责，因而州县学宫形同虚设，倒是书院能够吸收一些学子。但无论是学宫还是书院，都把教八股文、应付科举考试放在首位，学子也大多数致力于此，目的是顺着科举之路，由秀才、举人、进士一级级地爬上去，以便出仕做官，故“相习而靡者，苟得之弊中于人心，而莫有能振拔于其间者也”[4]（卷五）。除教学八股制艺之外，士人所习，或专意于考证词章之末而遗其本，或空谈性命而时不免于固陋。到了近代，海内兵起，人益废学，而俗日以敝。士之通古知今而可以为国家之用者，往往数百里而不得一人。因此，针对当时士人不学、学无实用和一味钻营私利的状况，张裕钊认为通古之学、知今之学都不能遗漏，但更重视知今之学，主张“通经致用”，因宜适变，讲求时务，强调古今时势异宜，如果锲舟求剑，胶柱鼓瑟，适足以乱天下，反对食古不化的学风。

（三）倡导学习西学，反对“拘守旧故”的陋习

光绪十年（1884）十一月，日本汉学家冈千仞随同卸任归国的中国驻日使馆人员杨守敬来北京，于十一月十四日到保定，向张裕钊请教文章事宜，并要求张为其《藏名山房文钞》作序。在交谈中，冈千仞指出了中国科举制度的弊端，强调应该顺应世界潮流，改革让学生埋头苦读八股文的教学方法，努力学习从西方翻译过来的书籍。冈千仞的谈话使张裕钊产生了很大震动，更使张裕钊坚定了破除因循守旧、固步自封的陈规陋习，致力于促进教育进步和社会变革的主张。

张裕钊早就看出，中国要真正自强，还有很多困难，其中最重要的两点是中国人习惯的固步自封和办事敷衍。他指出：“天地之化，古今之纪，天人相与构会，阴阳以之摩荡，穷则变，变则通，而世运乃与为转移。上古人民鸟兽杂处，巢窟之居，毛血之食，羽革之衣。圣人者作，立君臣上下，兴修礼乐制度，备物制用，通变宜民，递相损益，天下文明。”[2]（卷二）而要适应“天地剖泮以来所未尝有”之“大且剧”的“世变”，必须首先破除“拘守旧故”的陈规陋习，因而批评顽固守旧人士说：“当世学士大夫，或乃拘守旧故，犹尚鄙夷诋斥，羞称其事，以为守正不挠。呜呼！司马长卿有言：鹪鴖已翔于寥廓，而罗者犹视夫薮泽。岂非其惑欤！”[2]（卷二）表明他已经冲破了中国的一切为至善至美、无须改进、不可他求的传统观念，主张认真了解和学习西方情况。他还批评虚应故事的表面文章，主张讲实质求实效，认为“天下之患莫大于任事者好为虚伪，而士大夫喜以智能名位相矜。自夷务兴，内自京师，外至沿海之地，纷纷藉藉，译语言文字，制火器，修轮舟，筑炮垒，历十有余年，糜帑金数千万。一旦有事，责其效而茫如捕风。不实之痼，至于如此”[2]（卷二）。这种虚应故事还表现在中国人不了解外部世界，不能“知彼”。他认为“觇国之术，柔远之方，必得其要，必得其情。得其要，得其情，而吾之所以应之者，乃知所设施”[2]（卷二）。所以，当守旧派反对和嘲笑中国的使外人员时，张裕钊坚决鼓励和支持友人黎庶昌大胆走出国门，把掌握世界的真情作为在中国办实事的前提条件。

参考文献：

[1]叶贤恩．张裕钊传[M]．北京：中国三峡出版社，2001．

[2]张裕钊．濂亭文集[M]．苏州：查氏木渐斋刻本．

[3]张后铨．张裕钊革新观念的形成及其内涵[A]．湛有恒．张裕钊国际学术研讨会文选[C]．南宁：接力出版社，2004．

[4]张裕钊．濂亭遗文[M]．遵义：黎氏刻本．

（2007年6月安徽大学－桐城市“桐城派与明清学术文化研讨会”交流，收入《桐城派与明清学术文化》，安徽大学出版社2008年11月第1版，署名孟繁华，徐胜利）

摘要：慧远是促进佛教中国化的关键人物之一。他在东晋的社会政治和思想文化条件下，继承和发展了道安关于佛教三世报应和神不灭的理论，提倡弥陀净土信仰，创立了“白莲社”，奉行息心忘念、心注西方、观想念佛的“念佛三昧”，作为实现往生净土的修持方法，打开了净土宗在中国建立、发展的方便之门。

慧远（334－416）是印度佛教传入中国后，使佛教中国化的关键人物之一。在他之前的西晋王朝，佛教在中国虽有发展，但声势并不甚大，而佛法确立，实自东晋。东晋之后，佛教蓬勃发展，寺庙林立，僧尼遍地。这虽然与佛图澄、道安、鸠摩罗什、神秀、慧能等许多大师的努力分不开，而“南朝僧侣第一人，端推慧远”。因为慧远创立了净土宗，经过唐代高僧善导的努力，成为佛教宗派中信徒最多的一派，慧远也因此被推崇为净土初祖。那么，慧远是在什么情况下创立净土宗的呢？

一、慧远创立净土宗的客观原因

佛教传入中国以后，之所以能够在中国生根，有两个原因，特别能显出东晋时代中国佛教的处境与面对的问题：一是东汉末年至东晋的一百多年间，战乱迭起，民不聊生，有利于佛教传播；二是儒学与名教在汉末衰落，思想界出现混乱，士人阶层另行探索人生方向，而归于周易与老庄，玄风兴起，成为佛学生根的契机。

（一）慧远创立净土宗的社会政治原因

晋王朝经过“八王之乱”，元气大伤。战乱了十六年，尸横遍野，人命危贱，朝不保夕，人民生活的苦难自不待言。在北方又引发了各少数民族上层统治者聚众起兵，大举南侵，建立了五胡十六国等割据政权。西晋灭亡后，司马氏集团便在南方建立起了东晋。在这动荡不安的年月，慧远降生了。《慧远传》曰：“释慧远，本姓贾氏，雁门楼烦人也。”[1]（P211）“楼烦县”原在雁门关北，属于治所在今代县之雁门郡。而彼时的雁门郡已非晋朝的版图，而在后赵羯族石氏的控制之下。慧远少年时代是在石虎的暴政中度过的。石虎从石勒的儿子石弘手中夺得政权后，大兴土木，大掠妇女，很多百姓被逼自杀。他死后，诸子争夺皇位，更是互相残杀，民不聊生。慧远“年二十一，欲渡江东，就范宣子共契嘉遁。值石虎已死，中原寇乱，南路阻塞，志不获从”[1]（P211），可见慧远到青年时期仍未脱离战乱的处境。这无疑对“弱而好书”思有“深致”的慧远产生影响——现实的苦难，生命的无常，政局的动荡，儒教的无能为力，使他一听到沙门释道安讲解《般若经》，便“豁然而悟”，感叹“儒道九流，皆糠粃耳”，欣然“投簪落彩，委命受业”，出家为僧了。

西晋灭亡后，北方的一些世家大族为躲避五胡乱华的处境，纷纷渡江南下，这些北方士族不可避免地与南方士族产生了权力之争、地位之争和利益之争。即使掌控朝廷大权的北方士族内部，也是矛盾重重。王敦之乱刚刚平息，又有苏峻之乱；苏峻之乱平息未久，桓温又野心勃勃，窥视朝鼎，他先是兴起北伐之战，接着又发动了淝水之战。所以，慧远从战乱的北方，辗转南渡，虽然稍事安定，但山外的社会仍然是不平静的。人们在这种动乱不测、瞬息万变的环境缝隙中生活，急需一种短平快的方式与理论来应对。针对这种社会问题，作为道安大师寄托了“使道流东国，其在远乎”厚望的慧远，既然认为“儒道九流皆糠粃耳”，不能够救生济世，那他一定会在佛学中寻找解决这个问题的方法。当然，他不可能使用政治手段或经济手段，只能从拯救世态人心的宗教行为上着手了。

（二）慧远创立净土宗的思想文化原因

在汉末与三国时期，佛教经典虽然源源不断地传入中国，但与国内固有的文化思想，以及儒道两家的学说，发生了激烈的竞争，引起思想史上的轩然大波。而民间自由信仰佛教，却日益增盛，知识分子也逐渐在将近百年间，接受了佛学思想，并形成了两晋时期的玄风——玄谈的风气，致使南北朝将近两百年来，中国文化与政治的命运一样，都在支离矛盾中度过漫长的岁月。从历史发展的角度来说，那个时期并不是佛教文化影响中国历史局面的转变，而是因为政治的转变和战争的影响，使佛教文化变成那个时期中国人的应时之需。这在民间和士人阶层间，各有一种潜在的因素。归纳起来，主要有两点：一是民间的信仰。因为长期战乱的结果，民不聊生，人事的努力解决不了饥馑苦难的生活。天道既不足凭，生命又无保障，恐怖、悲观、厌世的情绪充斥着人们的思想。正好在这个时候，佛教思想汹涌输入，生前身后，善恶业力，促成三世因果的报应和天堂地狱间六道轮回的传说，使人们相信命运的安排是由于前生业力的造就。因此，在乱离的世局中，很快传遍了佛教的观念，人人信仰它可得身心的自慰，佛与菩萨的原义就一变而为与传统神祇的信仰相同了。二是士人的皈依。自东汉党锢之祸以来，国破家残，民不堪命，汉初处于“独尊”地位的儒家学说，受政治和社会风气的影响，使人不能满足和信服，已经失去了统治力量。魏晋以来，士大夫们纷纷寻觅思想的新方向，追求命运的象征之学，进入探索哲学的范围，他们放开视野，从儒学以外的学术思想里求取智慧，在“老庄”中讨生活，由对社会的关心转为对个人的关心，不愿再经心世务，而相尚为庄老玄虚，树立旷达思想，崇尚个人自由，逃入玄谈的领域。其所宗奉的《易经》、《老子》、《庄子》等所谓“三玄”之学的思想，与佛教传入的“般若性空”学说相遇，一拍即合，更是变本加厉，便形成了遁世而逃佛的风气。[2]（P407－408）

而这个时代，固然是“政治上最混乱，社会上最苦痛的时代，然而却是精神史上极自由、极解放，最富于智慧，最浓于热情的一个时代”。[3]（P208）其具体表现即是所谓“魏晋风度”。这种风度其实主要是流行于士林中的一些生活习惯和处世态度，与下层的平民百姓无缘，比如服药、饮酒、做诗、谈玄，下层百姓根本没有这种条件。如“竹林七贤”，他们嗜酒如狂，行为放达，蔑视礼教，傲世反俗。如阮籍能够一醉数月，尝驾车漫游，不择道路，穷途大哭而返。刘伶裸身狂饮，有人见而讥之，他却说：“我以天地为栋宇，屋室为裤衣，诸君何为入我裤中。”[4]（P392）而嵇康不仅饮酒，还服药以求长生，山涛荐他当官，他不仅不答应，还写了一封绝交书，书中有“非汤武而薄周孔”的话。这是思想的大开放，个性的大张扬。

此外，中国自古以来，直到汉代，都生活在缺乏宗教信仰的状况中，找不到精神归宿，对于“死”的问题，一直没有一种“圆满”的解释。正如启良先生所说：“从先秦诸子之日起，一直到汉代的今古文经学，思想家们对民众的关心，只是出于政治领域的民本主义考虑，而很少有人想过民众除了物质生活之外，还要有一片精神家园，除了生存之外，还有一个死亡的问题。”[5]（P126）直到历史发展到东晋，这类问题才从佛学中得到了解答。此时鸠摩罗什来到中国，译出大量佛经，释氏教义渐趋完备。时代无论在社会政治方面，还是在思想文化方面，都为慧远弘扬佛法，创立教派准备好了条件。

二、慧远创立净土宗的主观原因

作为当时的佛教领袖，慧远面临着种种严峻的挑战。首先，东晋时南北对立，统治集团内部争权夺利，互相攻杀，政治形势险峻，各类政治人物对慧远或奉承、拉拢，或施压、威胁。如何应对，成为决定慧远佛教生命的尖锐政治问题。其次，随着佛教在中国的发展，佛教的学说、制度和生活规则与中国固有的儒道学说、礼制和生活方式的矛盾日益凸现出来，并引发出王朝官员、士大夫的质疑和问难，急需佛教界对此作出回应。再次，随着僧人增多，良莠不齐在所难免，有的热衷势利，有的竞相奢华。僧人如何修持，僧团如何建设，即如何加强佛教自身建设，成为亟待解决的问题。最后，佛教来自印度，如何结合中国国情，适应中国人的“根性”进行有效的传播，也有待继续探索和不断完善。可以说，这些都是当时摆在慧远面前，需要他去解决的历史性任务。

（一）慧远的学佛经历

慧远的一生几乎与东晋政权之兴亡相始终，可分为三个阶段。第一阶段是出家前的求学活动。他“弱而好书”，年十三，即随舅令狐氏游学河南许洛等地，“少为诸生，博宗六经，尤善庄老，性度弘博，风览朗拔，虽宿儒英达，莫不服其深致”。[1]（P211）慧远对儒家、道家典籍的广泛阅读，对他后来佛教思想的发展，有着重大的影响。

第二阶段是跟随道安的25年。慧远出身于仕宦家庭，由于政局动荡，产生避世思想，终于归依道安。而“委命受业”之后，深得道安大师教诲，“年二十四，便就讲说”，积极宣扬教义。东晋兴宁元年（363），慧远30岁时，与道安等500人渡黄河居司州陆浑山（今河南嵩县东北）；翌年，燕军进攻陆浑山，他又随道安来到荆州南阳（今河南邓县东南）。东晋太和二年（367），慧远34岁时，随道安转徙梁州襄阳，而燕国的慕容俊又杀来了，襄阳不能安居，只得再到别地。慧远接受佛教教义之后，思想发生了重大变化，认为“儒道九流，皆糠粃耳”。慧远的佛教思想属于般若学的本无派，并且善于引用老庄来解释般若学，深得道安赏识。道安曾赞叹说：“使道流东国，其在远乎？”太元四年（379），前秦苻丕攻陷襄阳，“道安为朱序所拘，不能得去，乃分张徒众，各随所之”。[1]（P211－212）慧远便南适荆州，住上明寺。太元六年（381），慧远来到武昌，创立西山寺，传播其弥陀净土思想，后又“道经武昌”[6]（P977），最后来到庐山。

第三阶段是在庐山的35年。这也是慧远开展多方面佛教活动的主要阶段。东晋太元六年（381），慧远48岁时辗转来到庐山，沙门慧永请刺史恒伊为慧远建造东林寺。从此，慧远“卜居庐阜三十余年，影不出山，迹不入俗”。在这一时期中，慧远濳心佛学，广泛结交文人名士、朝廷权贵乃至皇帝，书信往来不绝，关系极为密切。“彭城刘遗民、豫章雷次宗、雁门周续之、新蔡毕颖之、南阳宗炳、张莱民、张季硕等，并弃世遗荣，依远游止”。[1]（P214）因此，他虽然身不出庐山，而在上层社会中却有着很大的影响。经过慧远长期的凝聚、整合、建设，庐山东林寺成为当时南方的佛教修持中心、佛教交流中心、佛学创新中心、名士隐居中心、儒佛道三家交流中心，一言以蔽之，是南方最为重要的佛教文化传播中心。

（二）慧远的净土思想

由于慧远不仅“内通佛理，外善群书”[1]（P221），对儒佛道三教都有精深的理解和真切的体悟，善于比较和贯通，富有综合创新的精神和能力；而且对当时南北对峙、形势复杂多变的社会政治有深切的体认，对佛教的生存环境有清醒的认识；更加上他具有“常欲总摄纲维，以大法为己任”[1]（P211）的担当精神。因此，他能够审时度势，因地制宜，大胆开拓，勇于创新，时时处处眷顾佛教文化的本土处境，以佛教中国化的运思和举措，回应了时代对佛教的挑战，使佛教切合中国的实况和人们的需要，有力地推进了中国佛教的发展。

在佛教理论上，慧远继承道安的思想，并着重发展了神不灭思想和佛教三世报应理论。慧远从道安受学多年，他从道安的“本无说”出发，进一步阐述了佛教所谓最高实体和最高精神修养境界的关系。他在《法性论》中说:“至极以不变为性，得性以体极为宗。”认为佛教的最高实体和最高精神境界在实际上是二而一的东西，也就是说，人只要体认到“空”这个最高的实体，也就认识了自己的本性。这是慧远佛教出世主义的重要理论基础。同时，慧远还从“至极以不变为性”论点出发，进一步发挥了神不灭的理论。他在《沙门不敬王者论》之五中说:“神也者，圆应无生，妙尽无名，感物而动，假数而行。感物而非物，故物化而不灭；假数而非数，故数尽而不穷。”[7](P85)认为神(精神、灵魂)能感应发生一切事物和变化，但神本身是“无生”的、不变的，因而神也是“不灭”的、“不穷”的。他这个所谓不生不灭的神，也就是他为轮回、受报以至成佛所寻找出来的主体承担者。慧远笃信灵魂不灭，又深怕陷入生死轮回，所以一心向往超脱轮回，投生西方净土佛国。

在神不灭论基础上，慧远提出了一个中国式的佛教涅盘论（理想境界论）。在慧远看来，人在生死流转中有主体“神”（人我），而“神”之所以有生死之累，是由于有情感等种种烦恼，认为只有灭除烦恼，了断生死，才能达到涅盘境界。基于这种认识，慧远在《沙门不敬王者论》之三中说：“反本求宗者，不以生累其神；超落尘封者，不以情累其生。不以情累其生，则生可灭；不以生累其神，则神可冥。冥神绝境，故谓之泥洹。”[7]（P83）“冥神”即“神”达到一种超然不可知的境地。“绝境”即无境可对。“涅盘”（泥洹）就是与生死流转情况相反，人的“神”处于无境可对的超越状态。这种生绝神冥，形尽神存的涅盘境界，显然是一种不同于印度佛教的创新学说。

慧远认为，沙门承担移风易俗，使众生由迷妄转为觉悟的重任。而化导世俗，最重要的是要宣传因果报应说，使众生去恶从善，进而提升道德和觉悟。他撰写《三报论》和《明报应论》，在神不灭论思想基础上，全面系统地论述了因果报应理论。慧远一方面强调过去、现在和未来“三世”报应论，改变了中国传统的“一世”报应论；另一方面又以神不灭思想来论证三世报应说，并把中国传统的因果报应思想纳入到三世报应说之中，构成一种兼糅印度佛教思想与中国传统思想的因果报应论，此一理论成为尔后中国佛教因果报应说的圭臬。[8]

慧远提倡弥陀净土信仰。“净土”乃指净土佛国，是对西方极乐世界的简炼而又具有很大想象空间的形象概括，易于为中国人接受。在慧远的倡导下，庐山东林寺成了中国第一个净土法门的道场。他曾在东晋元兴元年（402）率刘遗民等123人在精舍无量寿佛像前“建斋立誓，共期西方”，结成“白莲社”，愿生西方净土世界，奉行息心忘念、心注西方、观想念佛的所谓念佛三昧，作为实现往生净土的修持方法。并令刘遗民写下发愿文，文云：“胥命整衿法堂，等施一心，亭怀幽极。誓兹同人，俱游绝域。”[1](P215)这被净土宗视作弥陀净土信仰的开端。

分析慧远创立净土宗的主观原因，约有两个因素：一是他对当时社会思想文化发展趋势的认识。因为魏晋以来文化思想的转变，玄谈之学已成弩末，致使求知者的yu望无法餍足。且因当时自由旷达之风，影响社会人心，由颓丧而变成放浪，以使政治更加紊乱，社会愈难安定。结果，逃世思想日益增盛，知识分子的代表中，如陶渊明、谢灵运等人，到处皆是。慧远大师以悲天悯人的胸襟，邀约当世知交名士，遁迹山林，也是当时必然的趋势，如刘遗民应邀入山的回信就有“晋室无磐石之固，物情有累卵之危”的感伤词句，这就可见当时名士遁世逃佛的一般心情了。二是他对当时士人崇尚养生方术的认识。两汉、魏晋以来，除了思想上的玄学以外，方士养生之说也大行于世。炼丹吃药以求长生不老的风气，已经普遍存在。慧远大师也学过老庄之术，但终觉渺茫难凭，不是根本的方法，于是仍然返求诸己，归到一心。他深通佛学性空的般若之理，而且学术传统为名匠佛图澄和道安法师的嫡派，深知后来求得实证的困难，便提倡精神超越升华的念佛法门，注重修持。即使此生不了，也可以灵魂得到超脱的境界。

总之，慧远隐居庐山，历30余年，影不出山，迹不入俗，以身作则，率众行道。由于净土宗的创立，使佛教在中国广为流传，而且一直延续了一千余年，对中国思想文化产生了广泛而深入的影响。

参考文献：

[1](梁)释慧皎．高僧传[M]．北京：中华书局，1992.

[2]南怀瑾．中国佛教发展史略[A]．南怀瑾选集[C]，第七册．上海：复旦大学出版社，2007.

[3]宗白华．论《世说新语》和晋人的美[A]．美学散步[C]．上海：上海人民出版社，1981.

[4]徐震堮．世说新语校笺[M]．北京：中华书局，1984.

[5]启良．中国文明史[M]．广州：花城出版社，2001.

[6](清)钟桐山．武昌县志[M]．鄂州市档案史志局，2004.

[7]石峻，楼宇烈，方立天，等．中国佛教思想资料选编[Z]．北京：中华书局，1981.

[8]方立天．慧远与佛教中国化[J]．中国人民大学学报，2005（1）：32－35.

（2009年5月湖北省鄂州市“中国鄂州首届佛教净土宗文化研讨会”交流，收入《中国

·鄂州首届佛教净土宗文化研讨会论文集》，香港科技大学出版社2009年12月第1版，署名徐胜利）

满庭芳·感怀（一）

山色空蒙，水声幽咽，怅望江畔柔条。晚风吹过，零落叶飘飘。绿树红花可在，层楼外、篱菊逍遥。秋江上，孤鸥飞处，暮雨正潇潇。○悄悄。云暗暗，登高目断，入室魂销。想当日情怀，多少妖娆。不见君颜久矣，西窗里、纤手相招。箫声起，唤回残梦，心路尚迢迢。

满庭芳·感怀（二）

暮雨潇潇，晚风阵阵，落叶飘荡如翎。ju花初放，空自溢清芬。庭院深深静寂，人不见、枉费追寻。忧思断，徘徊无计，街上已无声。○娉婷。娇影过，天真烂漫，触目伤情。叹三十年来，身世飘零。对此萧疏景象，情难禁、心绪纷纭。多怀感，且端杯酒，容我醉时吟。

沁园春·感怀（三）

年少相逢，壮志方隆，意气纵横。道世间万物，浮生百事，虔诚求索，何患难成。海阔天空，今来古往，纵论高谈岂顾身。推杯起，叹风姿潇洒，应伴娉婷。○金风扫叶无尘。望缥缈樊山夜色沉。对明光似雪，照窗澄净，秋波如水，顾盼传神。春意盈怀，欢情无限，瑟瑟高梧亦忘形。闲游处，有西园\*\*，南苑枫林。

高阳台·感怀（四）

作赋无才，吟诗有意，萧疏自是多情。倩影婵娟，曾同风雨兼程。春花秋月皆惆怅，见斜阳、也会心惊。最堪怜，暮雨潇潇，落叶飘零。○凌云壮志销磨尽，剩蝇头微利，蜗角虚名。岁月如流，岂非浪费青春。无心再续笙歌梦，掩重门、独步闲庭。且抛开，落寞南窗，孤寂江亭。

满庭芳·感怀（五）

寻觅多年，依然未获，独自相对空门。倩谁来此，同我共清樽。可惜无缘得见，西窗外、叶落归根。江南岸，惊天动地，鼓角闹新村。○销魂。都过却，娉婷倩影，已告离分。剩漫天忧在，遍地愁存。酒后醒来不见，簟枕畔、尚有余痕。秋天晚，彤云散尽，灯火已黄昏。

满庭芳·秋思

\*\*花开，碧梧叶落，院外秋雨潇潇。晚风轻漾，街道正悄悄。遥望西山顶上，云漠漠、雾气缭绕。登临处，栏干倚遍，灯火更萧条。○迢遥。鸳梦断，新欢易失，旧恨难消。念相见无期，别意如潮。不再重寻往事，燕已去、只剩空巢。心孤寂，幽怀能写，泼墨自挥毫。

满庭芳·秋夜记梦

楚水无心，湘云有意，自在梧叶飘零。ju花香尽，秋夜更凄清。窗外黄昏细雨，潇潇下、烟笼沙汀。西风紧，萧条庭院，寂寞掩重门。○遥知归梦里，相思难禁，莫去闲吟。见前贤相劝，且共疏樽。饮罢不妨醉卧，尘劳事、有耳谁听。披衣起，清风皓月，独倚望江亭。

临江仙·秋思

梧叶飘黄高树，ju花斗艳层楼。争妍百日便萧疏。雁归来北地，水去向东流。○莫道光阴难再，人生本是虚舟。好花自有叶能酬。风清非是夜，雨急不为秋。

高阳台·秋思

暮雨敲窗，西风扫叶，门前梧叶飘黄。可否重逢，相期山外明塘。忧思总似长江在，看江中、水比情长。更凄凉，欲诉无人，空自彷徨。○当年倩影知何处，但花香庭院，柳暗篱墙。许是新愁，而今已到房廊。薄情最是黄州路，夜沉沉、频梦潇湘。怕层楼，惆怅方休，又是斜阳。

思佳客·秋思

秋月情怀多感伤。刺槐树下九回肠。迢迢驿路侵斜月，隐隐溪桥度晓霜。○情怯怯，意茫茫。青苔绿树伴朝阳。恋情已逐流云散，遗恨空随逝水长。

并蒂莲·洋澜湖春游（一）

醉凝眸，正楚天春晓，雨散云收。草绿桃红，相映小汀洲。暖薰风里听箫鼓，看清歌、惊起眠鸥。望湖心，一片波光，桨声咿哑语声柔。○常思岸边翠柳，曾舞送当时，锦缆兰舟。道倩影归来若晚，莫去登楼。因令南湖夜月，空圆缺、三十六春秋。暗乡魂，孤鹤高飞，白云烟水两悠悠。

南浦·洋澜湖春游（二）

东风送爽，听梅花三弄绕重门。红杏林中箫鼓，歌浪远相闻。浦口相逢，稚童欢闹，看飘扬柳絮舞纷纷。送剪剪新燕，奋离烟水，飞入渡江云。○最好南湖春日，暖融融，无处不销魂。镜园群芳争艳，如酒溢清醇。更有岸边青草，唤娇痴彩蝶觅香痕。爱娉婷倩影，伴人游乐到黄昏。

意难忘·洋澜湖春游（三）

弱柳柔杨。正南湖日暖，曲岸流觞。轻歌碧草醉，软语杏花香。人声闹，水风凉，蝶乱菜花黄。莫辜负，清波纹浪，一片汪洋。○知音世上难双。想尘缘未断，相见何妨。长颦似有恨，懒步不成妆。情怯怯，意茫茫，欲去又彷徨。最怕它，明眸皓齿，瘦减容光。

汉宫春·洋澜湖春游（四）

春已归来，看洋澜湖上，绿水潺湲。无端风雨，未肯收尽余寒。年时燕子，料今宵、应到西园。情切处，黄干荐酒，任凭灯火销残。○却盼东风从此，便薰梅染柳，打扮湖山。由他踏青胜日，映照娇颜。清歌曼舞，问何人、会解连环。游乐矣，流连忘返，晚天不忍先还。

西江月·洋澜湖春游（五）

昨夜狂风窗外，今朝暖日沙洲。寻芳揽胜步清幽。满目山明水秀。○细柳林中高唱，黄花地里优游。洋澜湖上荡轻舟。笑看彤云出岫。

临江仙·西山春游（一）

雨后湖光如画，晓来山色空蒙。春风着意度飞红。清晨游野寺，凭吊故王宫。○问讯堂前垂柳，从来谁是英雄。柔条袅袅舞东风。古今多少事，都在不言中。

高阳台·西山春游（二）

骤雨沙沙，松涛阵阵，云天暮色沉沉。乘兴登高，胸怀渐次清明。平生喜作长游客，醉东园、吟啸西亭。任他人，笑我无端，故作多情。○匆匆告别归何处，看山深林寂，水远船横。问讯垂杨，而今谁伴黄昏。枝头昨夜伤花泪，到今朝、犹自晶莹。最堪怜，倩影婵娟，一片温馨。

汉宫春·西山春游（三）

紫气东来，正红霞灿烂，桃李芬芳。登临纵目，楚天一片苍茫。南湖日暖，荡轻波、无限春guang。佳丽地，西山独秀，灵泉古寺幽藏。○却忆当年征伐，有曹兵百万，战舰弥江。谁知卧龙划策，联络吴王。堪怜魏武，负虚名、贻笑大方。今试问，周郎安在，空余满腹思量。

八声甘州·西山春游（四）

望长江万里向东流，楼船去如风。看拍堤危潮，笼山宿雾，烟雨啼红。道是明朝酒醒，身在画图中。留得春如故，吾有何功？○春去由他去罢，正愁怀寂寞，归兴深浓。叹江南好景，到此亦匆匆。念今宵、初程何处，怕佳人、惆怅锁眉峰。青青柳，伴人无寐，飞絮蒙蒙。

一萼红·西山春游（五）

晓庭深。看晴光灿烂，初日照高岑。疏萼无香，柔条独秀，空叹时序侵寻。记曾伴、黄昏淡月，似未许、桐影更多荫。古寺灵泉，吴王故苑，相次登临。○回首旧游亭馆，正云飞南浦，雨洒西林。送客垂杨，试花桃树，人去还又沉沉。最怪他、登楼王粲，好江山、何事不长吟。却把离怀别苦，付与瑶琴。

声声慢·赠娉婷（一）

容颜娇艳，体态妖娆，娉婷最数黄州。乍暖还寒，春风二月梢头。相逢不过片语，便知她、绝代风liu。怅离别，试轻拈彩笔，与赋闲愁。○犹记凌波欲去，问红巾翠袖，却为谁留。晚梦相思，几回南浦寻舟。莫辞玉姿起舞，怕重来、只剩空楼。雁归也，盼人归，同伴肃秋。

鹧鸪天·赠娉婷（二）

笑靥如花最害羞。春风满面眼波流。多情却待抛莲子，又怕相思又怕愁。○情切切，恨悠悠。芳容乍见已忘忧。倩谁仗义牵红线，共到蟠桃会上游。

临江仙·赠娉婷（三）

走过蹉跎岁月，遭逢豆蔻年华。绿杨荫里看荷花。清纯如静水，靓丽似流霞。○耳畔莺声婉转，眼前倩影横斜。晶莹好梦透窗纱。何时同携手，相伴到天涯。

高阳台·赠娉婷（四）

细雨侵肤，酸风射眼，前边小巷悠长。寂寥无人，孤身独自彷徨。满心落寞愁如织，却闻得、一缕清香。见娉婷，哀怨盈怀，步履踉跄。○怜她与我同惆怅，便轻声劝道，休要匆忙。世事如棋，还须郑重思量。且将愁绪抛身后，莫迟疑，一笑何妨。待秋来，雁阵南飞，梧叶飘黄。

高阳台·赠娉婷（五）

南浦春深，西山绿老，满园青草纤纤。古城清游，而今已过三年。东风吹破枝头絮，看柳条、舞态翩跹。最堪怜，婉转多情，悱恻缠mian。○登高望极山前路，认云中烟树，岭外斜川。满腹相思，可惜不见芳颜。何人寄与天涯信，唤情人，急整归船。纵迟延，待到重逢，犹是春前。

水调歌头·赠友

落日古亭下，把酒劝君留。丈夫却为何事，满腹尽忧愁。人道神京路远，难遇知音提携，空自作长游。明日挂冠去，江上有归舟。○功名事，身未老，不能休。稼轩告我私计，聊共待伊周。莫似班超投笔，纵使封侯万里，憔悴老边州。不见依刘客，寂寞赋登楼。

高阳台·赠黄州友人

一见钟情，相逢恨晚，知音自古难求。巧合天缘，与君遭遇吴都。欣然谈笑风生处，到黄昏、絮语无休。更相期，走过初春，走进深秋。○当年梦想依然在，但星移物换，杏怨桃愁。细诉衷肠，晚来同上高楼。推杯换盏笙歌响，且抛开、满腹烦忧。醉凝眸，槛外长江，无语东流。

忆旧游·有赠

正西风瑟瑟，落叶纷纷，秋雨潇潇。雁阵归飞急，念轩窗静静，夜漏迢迢。笑颜恰似春酒，风采最妖娆。有玉体横陈，红香映被，几度魂销。○悄悄。问君去，怕海角天涯，水远山遥。短聚何堪别，愿君多思我，时记观潮。晚来梦里思恋，长忆念奴娇。却待觅芳踪，楼空人去真寂寥。

临江仙·悼徐艳萍（一）

恶耗传来如霹雳，文坛痛失精英。山寒水瘦楚云深。由来同一梦，今作不归程。○自谓切磋能长久，何期中道凋零。谈诗论艺更何人。问君从此逝，何处可追寻？

鹧鸪天·悼徐艳萍（二）

四十年华付杳冥。秋风萧瑟雨纷纷。西山有泪抛黄叶，南浦无声荡碧云。○谈创作，论诗文。鄂州才女数斯人。一从玉殒香消后，无处无人忆艳萍。