

“以诗为词”辨

诸葛忆兵

(中国人民大学 国学院, 北京 100872)

摘要:“以诗为词”是宋人对苏轼词的批评, 辨明“以诗为词”之涵义, 必须回到宋人的语境之中。对“以诗为词”正本清源之辨析, 首先是一个文体学的问题。许多学者认为: 是否合燕乐歌唱就是词与诗根本不同之所在。这个划分标准的不科学在于把格律和音乐这两个不同的概念混为一谈。如唐声诗合燕乐歌唱, 却是诗; 南宋部分词不可歌, 却是词。诗词之辨实质在于教化与娱乐。诗言志, 其功能目的为政治教化; 词言情, 其功能目的为声色娱乐。唐代词体尚未独立, 与诗体混淆是一种必然的现象。针对这一阶段的曲子词创作, 不可以使用“以诗为词”的概念。晚唐五代词体完全成熟, 词体特征得以确立, “以诗为词”的创作随之发生。从冯延巳、李煜、晏殊、欧阳修之词作中, 皆可寻觅“以诗为词”之痕迹。苏轼填词时时以柳永为靶子, 融诗体于词体, 努力追求一种新的审美风格, “以诗为词”创作进入新阶段。“以诗为词”拓宽歌词表现范围, 成就歌词新的审美风格, 对歌词发展做出巨大贡献。同时, “以诗为词”淡化或取消文体的独立性, 该文体存在的意义同时被淡化或取消。即: “以诗为词”是一把双刃剑, 得失并存。

关键词: 以诗为词; 教化; 娱乐

中图分类号: I207.2 **文献标识码:** A **文章编号:** 1000-5919(2011)01-0071-09

“以诗为词”是宋人对苏轼词创新的一个综合评价, 由此也成为词史上一种重要的创作现象, 成为词学研究中的一个重要命题。今人对“以诗为词”之理解, 众说纷纭, 有许多误解。所以, 对“以诗为词”的讨论虽然已经很多, 却仍有必要回到宋人的语境中, 对“以诗为词”重新进行正本清源之辨析。在正本清源辨析前提下, “以诗为词”创作之特征、得失、地位, 才能够得到科学之认识。

一、“以诗为词”之涵义

评说古代文学所使用的概念或术语, 有的是今人的概括, 当然由今人对之下定义。更多的概念或术语则是古人提出来的, 那么, 就必须回到古人提出此概念或术语时的语境中, 把握其比较确切的涵义, 由此做出较为科学的判断。“以诗为词”是宋人提出的, 今人的研究也在努力还原宋人的词学观念。然而, 由于古今所关注的词学重

点或热点问题有相当的距离, 以致今人在一定程度上误解宋人, 造成今天学术界对“以诗为词”涵义讨论的混乱。或曰: “以诗为词”之根本在音乐一项; 或曰: “以诗为词”的核心是“诗人句法”,^①或者干脆否定“以诗为词”的命题意义。^②如此一来, 辨明“以诗为词”之涵义, 就成为这项词学研究命题的首要任务。对“以诗为词”正本清源之辨析, 首先关系到宋人的文体学观念。即: 宋人认为诗与词有何不同文体特点? 宋人在使用“以诗为词”概念时, 具体涉及哪些诗的文体特征在填词过程中得到体现? 其间, 宋人认定的“以诗为词”最重要的特征是什么? 明了上述命题, 方能纲举目张, 把握“以诗为词”之实质。

1. 诗词之辨质疑: 合燕乐歌唱

唐宋词是配合燕乐歌唱的歌辞, 词为音乐文学, 音乐是词体的重要特征之一。这样的观点已经得到专业学者的一致认同。所以, 许多学者就

收稿日期: 2010-09-12

作者简介: 诸葛忆兵, 男, 浙江温州人, 中国人民大学国学院教授。

① 孙维城: 《宋韵》, 合肥: 安徽大学出版社 2002 年版, 第 128 页。

② 崔海正: 《东坡词研究》, 济南: 山东大学出版社 1992 年版, 第 5—21 页。

从是否合燕乐歌唱来辨别词与诗之不同。当代学者对此有非常明确的辨析:“‘诗’、‘词’之间的区别从根本说来仅在音律一项。就词与徒诗来说,在于合不合乐,就词与其他合乐诗(如乐府)来说,在于合什么乐。”^①学者发现仅以是否合乐作为诗与词的区分界线并不科学,因为《诗经》、汉乐府等大量诗歌皆合乐可歌,于是特别提出“合什么乐”的问题。唐宋词是合燕乐歌唱的,燕乐形成于隋唐之际,如此,就将唐宋词与先前合乐诗区分开来了。上述观点在当今学界甚为流行,可称之为“主流观点”。

但是,问题并不是这么简单。

其一,唐代有大量的合乐之诗,称之为“声诗”。唐人“旗亭唱诗”的故事传播遐迩。李清照《词论》云:“乐府、声诗并著,最盛于唐开元、天宝间。”任半塘《唐声诗》夹注云:“揣原意:‘乐府’指长短句词,‘声诗’指唐代诗歌,二者同时并著。”^②有相当部分唐诗合乐歌唱,所合之乐即为隋唐时期流行的燕乐,这样的学术观点已经得到学界的一致认同。如果以合燕乐否作为诗体与词体的分界线,那么,“唐声诗”归入哪一文体呢?“唐声诗”是诗,而不是词,这一点相当明确。

其二,宋室南渡之后,大量歌谱不断流失乃至失传。南宋词人所创作的部分词作当时就已经不能歌唱,只是成为案头欣赏的作品。这一客观事实也已经得到学界的一致认同。龙榆生云:“词所依的曲调,发展到了南宋,渐渐僵化了……已到了奄奄一息的地步。”^③施议对不同意龙榆生的观点,订正说:“词在南宋仍有其合乐歌唱的条件。”^④施议对的订正,其前提是承认南宋相当部分词作不能歌唱,只是认为龙榆生夸大事实了。再读南宋人的自述。张炎《国香序》云:“沈梅娇,

杭妓也,忽于京都见之。把酒相劳苦,犹能歌周清真《意难忘》、《台城路》二曲,因嘱余记其事。”^⑤此序明言,南宋时周邦彦词之曲谱大量失传,能歌唱二首周词之歌妓,已经是凤毛麟角,值得特别一记。南宋方千里、杨泽民等和周邦彦词,亦步亦趋,其所作自然不可歌。张炎《西子妆慢序》云:“吴梦窗自制此曲,余喜其声调妍雅,久欲述之而未能。甲午春,寓罗江,与罗景良野游江上。绿荫芳草,景况离离,因填此解。惜旧谱零落,不能倚声而歌也。”^⑥可见,张炎所填这首《西子妆慢》是“不能倚声而歌”的。现将张炎《西子妆慢》引述如下:

白浪摇天,青荫涨地,一片野怀幽意。杨花点点是春心,替风前万花吹泪。遥岑寸碧,有谁识朝来清气?自沉吟,甚流光轻掷,繁华如此! 斜阳外,隐约孤舟,隔坞闲门闭。渔舟何似莫归来,想桃源、路通人世。危桥静倚,千年事、都消一醉。漫依依,愁落鹄声万里。

如果以是否合乐歌唱作为诗体与词体的分界线,南宋“不能倚声而歌”之词作归入哪一文体呢?南宋诸多“不能倚声而歌”之词,属于词体,而非诗体,此一事实也不会有任何学者会质疑。而且,完全没有学者用“以诗为词”来评价方千里、杨泽民、张炎“不能倚声而歌”之词作。

回到苏轼词之讨论,能否合乐及是否合燕乐,同样不可以成为“以诗为词”的划分标准。苏轼绝大多数词能歌,前人论之甚详。沈祖棻云:“苏轼对词乐具有相当修养,他的词在当时是传唱人口的。”^⑦即使苏轼“以诗为词”之作,亦依然能歌。陆游《老学庵笔记》云:“公非不能歌,但豪放,不喜剪裁以就声律耳。试取东坡诸词歌之,曲终,觉天风海雨逼人。”^⑧苏轼有“天风海雨”逼人

① 刘石:《试论“以诗为词”的判断标准》,《词学》12辑,上海:华东师范大学出版社2000年版,第24页。

② 任半塘:《唐声诗》上册,上海:上海古籍出版社2006年版,第8页。

③ 龙榆生:《词曲概论》,上海:上海古籍出版社1980年版,第10—11页。

④ 施议对:《词与音乐关系研究》,北京:中国社会科学出版社1985年版,第96页。

⑤ 唐圭璋编:《全宋词》第5册,北京:中华书局1980年版,第3465页。

⑥ 唐圭璋编:《全宋词》,第3475页。

⑦ 沈祖棻:《苏轼与词乐》,《宋词赏析》,北京:中华书局2008年版,第285页。

⑧ 唐圭璋编:《词或丛编》第2册,北京:中华书局1986年版,第1176页。按:中华书局1997年版《老学庵笔记》单行本,卷五所载这段话,少“试取东坡诸词歌之,曲终,觉天风海雨逼人”一句。

气势的豪放词,配合燕乐能歌,当为不争之事实。这不妨碍宋人对此类词作“以诗为词”的评价。宋人更多的时候是批评苏轼词“不协音律”,很多学者据此认为苏轼词“不能歌”。王小盾说:“他们便把格律和音乐这两个不同的概念混为一谈”。^①总之,将“能否合乐及是否合燕乐”作为“以诗为词”的划分标准,“忽视了近体诗和长短句同样可以纳入曲子歌唱的事实,以及宋以后词往往脱离音乐而成为案头之作的的事实(按:南宋已有此种创作现象)”。^②

综上所述,诗体与词体在是否合燕乐歌唱这一问题上应当作如下归纳:大部分唐宋词可以合燕乐歌唱,大部分唐近体诗不可以合燕乐歌唱。合燕乐歌唱不能作为诗体与词体区分的根本标准。

2. 诗词之辨实质:教化与娱乐

批评了“主流观点”的不科学性之后,那么,宋人观念中的诗词之辨关键何在?

关于诗词之辨,前人又有另一非常流行的观点:诗言志,词言情。言情之情,指向狭义的男女之艳情,故词又被目之为“艳词”。诗言志,其功能目的为政治教化;词言情,其功能目的为声色娱乐。诗体、词体,判然有别。

《尚书·舜典》云:“诗言志,歌永言,声依永,律和声,八音克谐,无相夺伦,神人以和。”为古典诗歌之创作定下基调,被后人奉为主臬。于是,作为文学体裁之一的诗歌,被剥夺了文学的独立性,依附于现实社会和政治,成为统治者教化民众的工具。《诗经》作为儒家经典著作之一,在儒者眼中不是文学读本,而是政治和社会教科书。所以,“兴于诗,立于礼,成于乐。”(《论语·泰伯》)孔子教育子弟说:“小子!何莫学夫诗?诗,可以兴,可以观,可以群,可以怨。迩之事父,远之事君。多识于鸟兽草木之名。”(《论语·阳货》)换言之,“诗三百,一言以蔽之,曰‘思无邪’。”(《论语·为

政》)《诗大序》对“诗言志”有了更加具体的解释和要求:“诗者,志之所之也。在心为志,发言为诗。……故正得失,动天地,感鬼神,莫近于诗。先王以是经夫妇,成孝敬,厚人伦,美教化,移风俗。”

从这样的立场读解《诗经》,《诗经》中大量抒写男女情爱的篇章便被后世儒者生拉硬扯得面目全非。《关雎》篇,乃“周之文王生有圣德,又得圣女姒氏以为之配。宫中之人,于其始至,见其有幽闲贞静之德,故做是诗”^③。《汉广》篇,乃“文王之化,自近而远,先及于江汉之间,而有以变其淫乱之俗。故其出游之女,人望而见之,而知其端庄静一,非复前日之可求矣”^④。对一些实在无法歪曲解说的情爱诗,儒家学者便直接加以拒斥。如斥《静女》篇为“淫奔期会之诗”,《将仲子》篇为“淫奔者之辞”,《溱洧》篇为“淫奔者自叙之辞”等等(均见朱熹《诗集传》)。牵强附会,或干脆呵斥,强调“男女授受不亲”儒家学派在“诗言志”的大前提下,又为诗歌创作划出一块禁区:诗歌创作不许谈论情爱,不许涉及男女情欲!诗歌抒写男女情爱的娱乐功能被彻底取消。因此,中国古代文人诗歌,没有描写男女情爱的传统,只有偶尔零星之作。^⑤

“词为艳科”。燕乐乃隋唐之际人们在歌舞酒宴娱乐场所演奏的音乐,又有歌词配合其演唱。在这样灯红酒绿、歌舞寻欢的娱乐场所,让歌妓舞女们演唱一些什么样内容的歌曲呢?是否可以让她们板着面孔唱:“朱门酒肉臭,路有冻死骨”?或者让她们扯开喉咙唱:“天生我才必有用,千金散尽还复来”?这一切显然都与眼前寻欢作乐的歌舞场面不谐调,大煞风景。于是,歌唱一些男女相恋相思的“艳词”,歌妓们装出娇媚慵懒的情态,那是最吻合眼前情景的。“艳词”的题材取向是由其流传的场所和娱乐功能决定的。故张炎云:“簸弄风月,陶写性情,词婉于诗。盖声出于

① 王小盾:《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》,北京:中华书局1996年版,第2页。

② 王小盾:《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》,第2页。

③ 朱熹:《诗集传》,上海:上海古籍出版社1980年版,第1页。

④ 朱熹:《诗集传》,第6页。

⑤ 参见诸葛忆兵:《性爱描写与词体的兴起》,《文学评论》2004年第3期。

莺吭燕舌间,稍近乎情可也。”^①词言情,就是基于这样的立场对词体的读解。南宋人甚至对歌词所言之情有如此具体的说明:“唐宋以来词人多矣,其词主乎淫,谓不淫非词也。”^②所谓的“淫”,就是被儒家学者严厉排斥的男女之情。

唐宋时期,人们对此种诗体与词体之根本区别有非常明确的认识。一提及歌词,立即就与“艳情”或声色娱乐等发生关联。唐宋词人的填词行为及其论词热点,都集中在这一方面。举数则资料以证之:

晋相和凝少年时好为曲子词,布于汴、洛。洎入相,专托人收拾,焚毁不暇。然相国厚重有德,终为艳词玷之。契丹入夷门,号为“曲子相公”。

孙光宪《北梦琐言》卷六

文章豪放之士,鲜不寄意于此者,随亦自扫其迹,曰:谑浪游戏而已也。

胡寅《酒边词序》

晏叔原见蒲传正云:“先君平日小词虽多,未尝作妇人语也。”传正云:“‘绿杨芳草长亭路,年少抛人容易去。’岂非妇人语乎?”晏曰:“公谓‘年少’为何语?”传正曰:“岂不谓其所欢乎?”晏曰:“因公之言,遂晓乐天诗两句云:‘欲留年少待富贵,富贵不来年少去。’”传正笑而悟。然如此语,意自高雅尔。

胡仔《苕溪渔隐丛话》前集卷二十六《诗眼》

黄鲁直初作艳歌小词,道人法秀谓其以笔墨诲淫,于我法中,当堕泥犁之狱。

陈善《扈虱新话》卷三

和凝被称之为“曲子相公”、宋人填词或“自扫其迹”、晏几道强词夺理为晏殊“未尝作妇人语”辩护、法秀指责黄庭坚作词“以笔墨诲淫”,都表明唐宋词人关于词体的一个核心观念:词写男女艳情,是“谑浪游戏”之作,其创作目的仅仅是为了声色娱乐。此类文献记载,在宋代比比皆是。

苏轼“以诗为词”有推尊词体的意义,所以,从理论上宋人就会论证诗词同体,以证明词体应有的地位。北宋黄裳为自己词集作序,就以“风雅颂赋比兴”六义比拟,云:“六者圣人特统以义而为之名,苟非义之所在,圣人之所删焉。故予之

词清淡而正,悦人之听者鲜,乃序以为说。”^③南宋胡寅《酒边集序》更加清楚地论证说:“词曲者,古乐府之末造也;古乐府者,诗之旁行也。诗出于《离骚》楚辞,而骚词者,变风变雅之怨而迫、哀而伤者也。其发乎情则同,而止乎礼义则异。名曰曲,以其曲尽人情耳。……及眉山苏氏,一洗绮罗香泽之态,摆脱绸缪宛转之度,使人登高望远,举首高歌,而逸怀浩气,超然乎尘垢之外。于是《花间》为皂隶,而柳氏为舆台矣!”^④胡寅论说煞费苦心。既要强调词曲的特征,又要与骚雅诗体相联系,以推尊词体,为下文盛赞苏轼“以诗为词”作为铺垫。宋人试图模糊“诗言志、词言情”的文体分界线,正好从一个相反的角度说明了宋人对诗体与词体区分的理解。

或曰:诗词之辨亦在风格。苏轼词以诗歌风格入词,开创豪放一派,此为“以诗为词”之一端。此说言之有据。诗庄词媚,文体不同,风格迥异。然而,推究苏轼词风之变异,问题将重新回到苏轼词之取材及歌词创作意图、功能之改变这一根本上。脱离灯红酒绿的创作环境,摆脱歌舞酒宴的传播场所,改变男欢女爱的娱乐功能,歌词取材和功能向诗歌看齐,其词风必然发生变化。作品的风格是与其所描写的题材、所抒发的情感相一致的。即:诗词风格之辨,最终落实到题材和功能的层面上。

换一个角度观察问题,宋人几乎不关心词是否可以合乐歌唱。因为,在燕乐流行的年代,这不成为一个问题。如同今人并不关心流行歌曲是否合乐,而是关心其是否美听。只有到了燕乐完全失传之后,研究者逐渐开始关心词乐问题,同时亦逐渐将词乐问题推至一个过高的地位,认为是宋人提出“以诗为词”的根本依据。是否合乐歌唱,确实是诗体与词体的重要区分标准之一,却不是宋人所关心的问题。宋人最为关注的是词不同于诗的抒情内容和娱乐功能,“以诗为词”就是在这样的创作观念背景中提出。换言之,宋人评价苏

① 张炎:《词源》卷下,唐圭璋编:《词话丛编》第1册,北京:中华书局1986年版,第263页。

② 汪莘:《方壶诗余自序》,金启华等编:《唐宋词集序跋汇编》,南京:江苏教育出版社1990年版,第227页。

③ 黄裳:《演山居士新词序》,金启华等编:《唐宋词集序跋汇编》,第38页。

④ 胡寅:《酒边集序》,金启华等编:《唐宋词集序跋汇编》,第117页。

轼“以诗为词”，就是指苏轼词摆脱“艳情”，抒写了种种人生志向，向“诗言志”靠拢，其创作功能指向教化。

南宋孙奕云：“苏子瞻词如诗，秦少游诗如词。”^①这种说法在宋代非常流行，在宋人讨论歌词时多处可见。^②以秦观创作为对比项，宋人所关注的诗体与词体之特征区分就非常明显。这里指的不是秦观诗能合燕乐歌唱，而是指秦观创作的“女郎诗”。元好问说：“有情芍药含春泪，无力蔷薇卧晓枝。拈出退之山石句，始知渠是女郎诗。”^③秦观部分诗题材似词，故有“女郎诗”之评价。南宋汤衡对此有过更加详尽的论说：“昔东坡见少游《上巳游金明池》诗，有‘帘幕千家锦绣垂’之句，曰：学士又入小石调矣。世人不察，便谓其诗似词。不知坡之此言，盖有深意。夫镂玉雕琼，裁花剪叶，唐末诗人非不美也，然粉泽之工，反累正气。东坡虑其不幸而溺乎彼，故援而止之，惟恐不及。其后元祐诸公，嬉弄乐府，寓以诗人句法，无一毫浮靡之气，实自东坡发之也。”^④汤衡此处诗体与词体的讨论，重点落在“镂玉雕琼，裁花剪叶”和“浮靡”等问题上，与音乐完全没有关系。宋人诗体、词体对举，或云“以诗为词”，或云“诗如词”，皆指其不同创作内容和创作功能而言，涵义相当明确。

二、“以诗为词”之演进及得失

辨明诗言志之教化和词言情之娱乐为诗体与词体根本区别之所在，而后可以梳理“以诗为词”的发展演变历程，明确“以诗为词”在歌词发展史上的得失和地位。

1. 词体之形成

隋唐之际燕乐趋于成熟，配合其歌唱的曲子词随之出现。王重民《敦煌曲子词集》收录作品161首，集中表现了曲子词的初始风貌。王重民《敦煌曲子词集·叙录》一段话被后来学者反复

引用，以证实曲子词最初取材之宽泛，及最初词体与诗体之趋同。王氏曰：

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。^⑤

此一阶段，是曲子词的初创期，词体尚未独立，与诗体混淆是一种必然的现象。任何一种文体初始阶段都有过与其他文体混淆、文体特征不明显的过程。针对这一阶段的曲子词创作，不可以使用“以诗为词”的概念。因为，“以诗为词”是指词体成熟独立之后，接受诗体的影响而在创作中产生的变异现象。词体尚未从诗体中独立出来，遑论“以诗为词”？

以往学者反复引用王重民这段话，往往是为了说明曲子词在民间或在初始期是有着开阔的题材取向的，与诗歌并无二致。只是到了后来文人手中，才逐渐演变而形成委婉隐约叙说艳情的创作特征。此说是对词体之形成的重大误解。如前所言，词体特征之形成是由其传播之场所、演唱之环境、娱乐之功能所决定，无论是在民间持续发展还是到了文人手中，走向委婉叙说艳情是歌词的必然创作趋势。即以敦煌曲子词为例，在敦煌曲子词中写得最好、最多的依然是言男女情爱的作品。如果将《敦煌曲子词集》做一次分类归纳，就能发现言闺情花柳的作品占三分之一以上，所占比例最大。这类作品在敦煌曲子词中也写得最为生动活泼，艺术成就最高。如《抛球乐》（珠泪纷纷湿罗绮，少年公子负恩多。当初姊妹分明道，莫把真心过于他。子细思量着，淡薄知闻解好么）、《望江南》（天上月，遥望似一团银。夜久更阑风渐紧，为奴吹散月边云，照见负心人）之类，深受后人喜爱。初始阶段的曲子词创作，已经明确表现为走向艳情的趋势。

① 孙奕：《示儿编》卷16，薛瑞生笺证：《东坡词编年笺证》，西安：三秦出版社1998年版，第740页。

② 《吕圣求词序》：“世谓少游诗似曲，子瞻曲似诗。”《燕喜词序》：“议者曰：少游诗似曲，东坡曲似诗。”《于湖先生雅词序》：“苏子瞻词如诗，秦少游词如诗。”金启华等编：《唐宋词集序跋汇编》，第128、150、165页。

③ 元好问：《论诗三十首》之二十四，《元好问全集》，太原：山西人民出版社1990年版，第339页。

④ 汤衡：《张紫微雅词序》，金启华等编：《唐宋词集序跋汇编》，第164页。

⑤ 王重民辑：《敦煌曲子词集》，上海：商务印书馆1954年版，第8页。

唐代的《云谣集》是现存最早的曲子词集,录词 30 首,创作主体已经转移为乐工歌妓,作品题材也就集中到“艳情”方面。“除了第二十四首《拜新月》(国泰时清晏)系歌颂唐王朝海内升平天子万岁,第十三首《喜秋天》感慨人生短促、大自然更替无情之外,余二十八首词都与女性有关,或者出于女性之口吻,或者直接以女性为描写对象。”^①这些“艳情”之作大体有三种类型:“征妇之怨”,“女性姿色”,“求欢与失恋”^②。至《云谣集》,词体特征初步形成。

中唐文人刘禹锡、白居易、张志和等亦填词,然拘泥于儒家之“诗教”,其词或写江南风光,或叙隐逸之志,与艳情无关。这样的创作不符合歌词的发展趋势,无助于词体特征之形成,故中唐文人歌词之创作便异常冷清萧条,唐代极少追随者。

唐末五代之《花间词》,收录 18 位词人的作品 500 首,男女艳情几乎成为惟一的话题。“春梦正关情,镜中蝉鬓轻”,“门外草萋萋,送君闻马嘶”(温庭筠《菩萨蛮》)之送别相思,“深夜归来长酩酊,扶入流苏犹未醒”(韦庄《天仙子》),“眼看惟恐化,魂荡欲相随”(牛峤《女冠子》)之宿妓放荡,几乎构成一部《花间集》。词中女子在性爱方面甚至大胆到“妾拟将身嫁与、一生休。纵被无情弃,不能羞”(韦庄《思帝乡》)的地步。欧阳炯《花间词序》云:

镂金雕琼,拟化工而廻巧;裁花剪叶,夺春艳以争鲜。……则有綺筵公子,绣幌佳人,递叶叶之花笺,文抽丽锦;举纤纤之玉指,拍按香檀。不无清绝之词,用助娇娆之态。自南朝之宫体,扇北里之倡风,何止言之不文,所谓秀而不实。有唐以降,率土之滨,家家之香径春风,宁寻越艳;处处之红楼夜月,自锁嫦娥。^③

欧阳炯将“花间词”的题材取向、创作环境、作品功能叙说得清清楚楚。花前月下,浅斟低唱,娱乐

遣兴,与歌词创作相伴随。稍后于“花间词”之南唐词人,承续“花间”作风,充分发挥歌词的娱乐功能。陈世修《阳春集序》云:“公以金陵盛时,内外无事,朋僚亲旧,或当宴集,多运藻思为乐府新词,俾歌者倚丝竹而歌之,所以娱宾而遣兴也。”^④至此,歌词艳情之取材、委婉之叙说、娱乐之作用等词体特征最终形成,词体基本上独立于诗体。

2. “以诗为词”之启端

词体一经独立,文体间的相互作用也就开始了。换言之,晚唐五代词体完全成熟,词体特征得以确立,“以诗为词”的创作随之发生。最为典型的是体现在冯延巳、李煜的部分词作中。南唐国势倾危,君臣预感到国家必然灭亡的末日一天天临近,内心深处有摆脱不了的没落感和危机感。于是,他们便在歌舞酒宴之中寻求精神的寄托和暂时的逃避。那种沉重的没落感和危机感渗透到词作中,就使作品具有了士大夫的身世家国感慨,与“诗言志”的传统暗合。冯煦评价冯延巳词云:“俯仰身世,所怀万端,缪悠其辞,若显若晦,揆之六义,比兴为多。”^⑤明确将冯词比拟诗歌,从比兴言志的角度加以评说。李煜入宋之后的词作,肆意抒写身世家国之感,完全走出“艳情”范围,诗词同调。王国维就是从这样的角度认识冯延巳和李煜的这部分词作,云:“冯正中虽不失五代风格,而堂庑特大,开北宋一代风气。”又云:“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。”^⑥所谓“堂庑特大”、“眼界始大”、“为士大夫之词”,皆指冯、李词作于艳情之外别有寄寓,向诗歌靠拢。冯、李词作有此成绩,皆因身世背景使之然,非有意“以诗为词”。

北宋建国,大力弘扬儒家伦理道德准则,通过学校、科举等多种途径推广儒家思想教育,建立新一代的士风。士风的转变直接影响到文风的转移。戴复古总结说:“本朝师古学,六经为世用。

① 萧鹏:《群体的选择——唐宋人选词与词选通论》,台北:文津出版社 1992 年版,第 71 页。

② 萧鹏:《群体的选择——唐宋人选词与词选通论》,第 71 页。

③ 欧阳炯:《花间集序》,李一氓校:《花间集校》,北京:人民文学出版社 1981 年版,第 1 页。

④ 陈世修:《阳春集序》,金启华等编:《唐宋词集序跋汇编》,南京:江苏教育出版社 1990 年版,第 8 页。

⑤ 冯煦:《阳春集序》,金启华等编:《唐宋词集序跋汇编》,第 8 页。

⑥ 王国维:《人间词话》,济南:齐鲁出版社 1982 年版,第 10、93 页。

诸公相羽翼,文章还正统。”^①北宋初年士风、文风的改变,“文章还正统”之创作风气的逐渐形成,非常不利于“主乎淫”之歌词创作。文人们自然地摒弃淫乐享受之表述,追求言志咏怀之表达,在创作中形成新的潮流。翻检《全宋词》,宋初约八十余年时间里,有作品留存的词人一共11位,保留至今的词作共34首。^②其中,写艳情的只有8首。其他则涉及仕途感慨、景物描写、游乐宴席、感伤时光流逝、颂圣等等,与诗歌取材相同。这与“花间词”一边倒的艳情创作倾向形成鲜明对比,反而与中唐张志和、白居易等人的创作情况近似。宋初八十余年之词坛创作,堪称“以诗为词”占据主流的创作时期。这是由社会风尚、政治环境、文坛风气所造成的。文人们已经失去了创作歌词的兴趣,偶尔为之,亦将词体等同于诗体,下意识地采用“以诗为词”的创作手段。歌词脱离艳情,失去其文体特征,宋人称之为非“当行本色”,其创作必然走向萧条。王灼云:“国初平一字内,法度礼乐,浸复全盛。而士大夫乐章顿衰于前日,此尤可怪。”^③从词体失去特征、“以诗为词”的角度,可以合理解释“此尤可怪”的创作现象。

晏、欧登上词坛之际,宋词创作进入新的全盛期。其标志是歌词重新走向歌舞酒宴,重新歌唱男女艳情,娱乐功能被重新强化,所谓“一曲新词酒一杯”、“酒宴歌席莫辞频”(晏殊《浣溪沙》)。晏、欧率意作词,不经意间士大夫的胸襟怀抱亦流露于歌词之中,欧阳修表现尤为突出。论者皆指出晏、欧词承继冯延巳而来。刘熙载云:“冯延巳词,晏同叔得其俊,欧阳永叔得其深。”^④即与三者歌词中之胸襟怀抱相关。所以,晏、欧之创作,虽然在恢复歌词创作传统方面居功甚伟,但是亦不

排斥“以诗为词”。李清照《词论》将晏、欧与苏轼相提并论,称他们词作为“句读不葺之诗”,就是基于对他们三人部分“以诗为词”之作的理解。

3. 苏轼之“以诗为词”

苏轼登上词坛,带来了更多的创新之作,对词体形成更大的冲击。苏轼在词坛上的创新作为,可以归纳为“以诗为词”。换言之,“以诗为词”之创作进入了全新的阶段。

苏轼为人作文,皆洒脱自然,不拘泥于常规。其《答谢民师书》倡导创作时“大略如行云流水,初无定质,但行于所当行,常止于不可不止,文理自然,姿态横生。”^⑤清许昂霄《词综偶评》故云:“东坡自评其文云:‘如万斛泉源,不择地皆可出。’唯词亦然。”^⑥这种自然畅达的创作态度表现到歌词创作之中,就出现了“以诗为词”之有意识的作为。苏轼《答陈季常》云:“又惠新词,句句警拔,诗人之雄,非小词也。但豪放太过,恐造物者不容人如此快活。”^⑦《与蔡景繁》云:“颂示新词,此古人长短句诗也,得之惊喜。”^⑧即:苏轼非常欣赏友人“以诗为词”之作。《与鲜于子骏》云:“近却颇作小词,虽无柳七郎风味,亦自是一家。呵呵!数日前,猎于郊外,所获颇多。作得一阕,令东州壮士抵掌顿足而歌之,吹笛击鼓以为节,颇壮观也。”^⑨即:苏轼对自己“以诗为词”之作亦颇为自得。信中所言“壮观”之词,乃《江城子·密州出猎》。故南宋俞文豹《吹剑录》记载一段广为流传的趣事:

东坡在玉堂日,有幕士善歌,因问:“我词何如柳七?”对曰:“柳郎中词,只合十七八女郎,执红牙板,歌‘杨柳外晓风残月’。学士词,须关西大汉,铜琵琶

① 戴复古:《谢东倅包宏父三首癸卯夏》其一,傅璇琮等主编:《全宋诗》,北京:北京大学出版社1998年版,第33460页。

② 参见诸葛忆兵:《宋初词坛萧条探因》,《文学遗产》2009年第2期。

③ 王灼:《碧鸡漫志》卷2,成都:巴蜀书社2000年版,第32页。

④ 刘熙载:《艺概》卷4,上海:上海古籍出版社1978年版,第107页。

⑤ 苏轼:《苏轼文集》第4册,北京:中华书局1996年版,第1418页。

⑥ 许昂霄:《词综偶评》,唐圭璋编:《词话丛编》第2册,第1575页。

⑦ 苏轼:《苏轼文集》第4册,第1569页。

⑧ 苏轼:《苏轼文集》第4册,第1662页。

⑨ 苏轼:《苏轼文集》第4册,1560页。

琶、铁绰板,唱‘大江东去’。”东坡为之绝倒。^①

由此可见,苏轼填词时时以柳永为靶子,融诗体于词体,努力追求一种新的审美风格。顺便说一句,宋人比较苏轼词与柳永词,同样并不关心其是否合乐歌唱,而是演唱的内容和风格。于是,苏轼词叙说报国志向和仕途风波险恶、关心民生疾苦、袒露人生旅程中种种复杂心态、诉说亲朋好友之真情。诗歌能够触及的题材,在苏轼笔下皆可入词。刘熙载评价云:“东坡词颇似老杜诗,以其无意不可入,无事不可言也。”^②诗言志,词亦言志。在这个意义上,诗词同体,“以诗为词”的作风得到了大张旗鼓的确立。

苏轼对歌词做如此大刀阔斧的变革,在当时就理所当然地引起广泛的关注。对苏轼词“以诗为词”的综合评价是与苏轼同时代的论者提出的。最先提出这种批评的是苏轼门生陈师道:“退之以文为诗,子瞻以诗为词,如教坊雷大使之舞,虽极天下之工,要非本色。”(胡仔《渔隐丛话》前集卷49引《后山诗话》)陈师道的观点,获得时人及后人的广泛认同。如李清照《词论》云:“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,又往往不协音律。”彭乘云:“子瞻尝自言平生有三不如人,谓著棋、吃酒、唱曲也。然三者亦何用如人?子瞻之词虽工,而多不入腔,正以不能唱曲耳。”^③

与苏轼同时代的词人、词论家,多数对苏轼的作为持批评态度。他们批评的依据就是词体不同于诗体,二者不应该混淆。李清照《词论》在批评了柳永、晏殊、欧阳修、苏轼等人后云:“乃知别是一家,知之者少。”所谓“别是一家”,即谓词需始终保持“本色”,不仅合乎音律,而且不同于诗和

文,别具一格。苏轼门生李之仪亦云:“长短句于遣词中最为难工,自有一种风格。稍不如格,便觉龃齬。”^④苏轼词不合“本色”、“别是一家”、“自有一种风格”之审美要求,故导致北宋诸多词人、学者的批评。

北宋亦有为苏轼“以诗为词”辩护的声音。赵令畤转引黄庭坚语,云:“东坡居士词,世所见者数百首。或谓与音律小不谐,居士词横放杰出,自是曲子缚不住者。”^⑤南宋以后,半壁江山沦陷的家国巨大变化逼迫歌词走出风花雪月的象牙塔,将目光投向更为开阔的社会现实,苏轼“以诗为词”的作为因此得到越来越多的肯定。王灼干脆认为诗词同体,不必强为区分,云:“东坡先生以文章余事作诗,溢而作词曲,高处出神入天,平处尚临镜笑春,不顾侪辈。或曰:长短句中诗也。为此论者,乃是遭柳永野狐涎之毒。诗与乐府同出,岂当分异?”由此,王灼大力肯定说:“东坡先生非心醉于音律者,偶尔作歌,指出向上一路,新天下耳目,弄笔者始知自振。”^⑥刘辰翁《辛稼轩词序》亦云:“词至东坡,倾荡磊落,如诗如文,如天地奇观,岂与群儿雌声学语较工拙。”^⑦辛派爱国词人,标举“以诗为词”之大旗,在宋词发展史上留下浓重一笔,其成就早就为人们所熟知。换言之,“以诗为词”拓宽歌词表现范围,成就歌词新的审美风格,对歌词发展做出巨大贡献。

“以诗为词”之弊端,南宋人已有所言及。沈义父云:“近世作词者,不晓音律,乃故为豪放不羁之语,遂借东坡、稼轩诸贤自诿。”^⑧后人对此有更深刻的认识。明王世贞云:“以气概属词,词所以亡也。”^⑨理由非常简单,淡化或取消文体的独立性,该文体存在的意义同时被淡化或取消。即:

① 《历代词话》卷5,唐圭璋编《词话丛编》第2册,北京:中华书局1986年版,第1175页。

② 刘熙载:《艺概》卷4,第108页。

③ 彭乘:《墨客挥犀》卷4,北京:中华书局2002年版,第324页。

④ 李之仪:《跋吴思道小词》,金启华等编:《唐宋词集序跋汇编》,第36页。

⑤ 赵令畤:《侯鯖录》卷8,北京:中华书局2002年版,第205页。又,此条材料南宋吴曾《能改斋漫录》卷16转引时,称其为晁补之语,语意大致相同。

⑥ 王灼:《碧鸡漫志》卷2,第34、37页。

⑦ 刘辰翁:《辛稼轩词序》,金启华等编:《唐宋词集序跋汇编》,第173页。

⑧ 沈义父:《乐府指迷》,唐圭璋编:《词话丛编》第1册,第282页。

⑨ 王世贞:《艺苑卮言》,唐圭璋编:《词话丛编》第1册,第393页。

“以诗为词”是一双刃剑,从文体学的角度考察, “以诗为词”得失并存。

An Analysis of the Concept of “Taking Poems as Ci-Poems”

Zhuge Yibing

(School of Chinese Classics, Renmin University of China, Beijing 100872, China)

Abstract: The saying “taking poems as ci-poems” was a criticism made by scholars of the Song Dynasty to the ci-poems written by Su Shi. The clarification of this saying requires the retrieval of the context of the scholars from the Song Dynasty. It was first of all an issue of stylistics. Quite a lot of scholars held that ci-poems were different from poems in that they could serve as words to sing for Yan Music of the Sui and Tang Dynasties. But this criterion of division was not scientific. It was wrong because it confused metric pattern with music which was an entirely different concept. The difference between poems and ci-poems was in essence one between education and entertainment. As poems expressed wills, the function and purpose of poetry consisted in political education. As ci-poems expressed emotions, the function and purpose of ci-poetry consisted in entertainment. In the Tang Dynasty, the form of ci-poetry was not yet established and it was inevitable that the form of ci-poetry tended to get confused with that of poetry. Dealing with the creation of ci-poems in that period, the concept of “taking poems as ci-poems” could not be used. In the late Tang Dynasty and the Five Dynasties, the form of ci-poetry was established. In the later periods, poets made their creations in the way of taking poems as ci-poems. From the ci-poems written by Feng Yanji, Li Yu, Yan Shu and Ouyang Xiu, we can find the trace of taking poems as ci-poems. When Su Shi created his ci-poems, he followed the example of Liu Yong and incorporated the form of poetry into that of ci-poetry, trying to seek a new aesthetic style. The way of taking poems as ci-poems weakened the independence of this kind of style. At the same time, the significance of the existence of this kind of style was weakened. Its merits and demerits co-existed.

Key words: taking poems as ci-poems, education, entertainment

(责任编辑 郑园)