

# 经典与接受:常州词派后期的转变

## ——从姜夔、吴文英到苏轼

周焕卿\*

(常州工学院 教育与人文学院 江苏 常州 213002)

**摘要** 常州词派前期师法姜夔、吴文英,后期则推崇苏轼,这一转变有其内在的必然性:1. 苏词以风骚之旨为内核,空灵蕴藉为外在风格,代表了更高层次的审美典范,较之姜夔之“清空”,更符合常派的宗旨;2. 苏轼以其学问、识见、人格力量及其“以诗为词”之法造就“深静”的词境,一方面可以纠正梦窗词过于密丽、质实的弊端,另一方面,又促成常派后学在词境上的开拓;3. 常派后学重构词统,以南宋、北宋再到唐五代为递升序列。刘熙载、郑文焯将苏轼直承唐人,提高了苏轼在统序中的位置。在两宋词统序中,冯煦置苏轼于秦、柳与姜、张之间;朱祖谋以苏轼、周邦彦、吴文英为三足鼎立。这使苏轼顺理成章地成为师法对象。尽管浙、常合流,但浙派难以在理论和创作中真正重视苏轼。这也是浙、常兴衰的关键因素。

**关键词** 常州词派;审美理想;词统;词境

中图分类号: I207.23 文献标识码: A 文章编号: 1006-2491(2016)04-0076-009

DOI:10.16275/j.cnki.ywxk.2016.04.014

对于一个文学流派来说,文学经典的接受,是一个复杂的过程。常派后学大都有由浙返常的学词经历,从仿效姜夔,到师法宋四家,尤其是吴文英,再到苏轼,师法对象的变化均有迹可循。这一过程之复杂,不仅表现在师法对象的多样性,还在于其非线性的发展态势。周济曾力主“退苏进辛”,到冯煦大力张扬苏轼,王鹏运、郑文焯、况周颐等在实践中效法苏轼,及至朱祖谋勉为其难的“稍扬东坡”,这一转变及其背后的原因均值得深思,其中关涉到常派审美理想的确立、词境的开拓与词统的构建等系列重大命题,本文拟对此作出深入的分析,并对浙、常兴衰的关键因素作出揭示。

### 一 审美理想的契合:风骚与空灵

常派词家王鹏运、郑文焯等大都有师法姜夔的学词经历。<sup>[1] [P190]</sup>周济前十年学词也是取法姜夔,到了道光十年(1830),周济自述其编辑《宋四家词选》的目的是“退苏进辛,纠弹姜、张,剗刺陈、史,芟夷卢、高”<sup>[2] [P1646]</sup>。在常派发展的前期,周济对浙派所

宗之姜、张予以大力批判,这是易于理解的。但值得注意的是,自张綖分词为“婉约”“豪放”两体,王世贞进一步指称为“婉约”“豪放”两派,苏轼作为豪放派之首的地位也随之标签化,后人往往苏、辛并称。但自宋以来,并没有苏不及辛的言论。嘉庆二年(1797)张惠言《词选》选录苏、辛词分别为4、6首,并无轩轻。周济“退苏进辛”,到底出于什么动机?

早在嘉庆十、十一年间,周济在《介存斋论词杂著》中论及苏、辛之别,谓“世以苏、辛并称,苏之自在处,辛偶能到;辛之当行处,苏必不能到。”所以,前人往往由此推断,周济之所以贬抑苏轼,在于他认为苏词豪放,不合婉约当行的要旨。但是,假如周济只是囿于张綖、王世贞之说,认为苏词“豪放”,何必又以“自在”与“当行”区分两者?周济曾指出“稼轩郁勃故情深,白石放旷故情浅”<sup>[2] [P1634]</sup>,这里,周济推重辛词“郁勃”,可以参照陈廷焯所论“沉郁”加以理解。在陈廷焯看来,所谓“沉郁”,是指“意在笔

\* 2012年教育部人文社会科学研究青年基金项目(项目名称:清代常州望族文化研究——以庄氏家族为中心,项目编号:12YJC751112)。

\* 作者简介:周焕卿(1974—),女,广东佛山人,文学博士,副教授。研究方向为古代文学及地域文化。

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,反复缠绵,终不许一语道破,匪独体格之高,亦见性情之厚”<sup>[2] [P3777]</sup>。他所说的“发之又必若隐若见,欲露不露,反复缠绵,终不许一语道破”,也就是蒋景祁在《雅坪词谱跋语》中对“当行本色”的注解“所谓当行本色者,要须不直不逼,宛转回互,与诗体微别,勿令径尽耳。”从某种意义上来说,周济所说的“郁勃”也是传统观点“写情委曲”的延续,他认为“白石词如明七子诗,看是高格响调,不耐人细思”<sup>[2] [P1634]</sup>。显然,姜词放旷,体格高妙,但内里欠缺深厚的性情,绝非张惠言所说的“幽约怨悱不能自言之情”。可见,周济之所以认为辛当行,在于辛词有着深厚的性情,并能表情委屈。他又说“人赏东坡粗豪,吾赏东坡韶秀。韶秀是东坡佳处,粗豪则病也。”<sup>[2] [P1633]</sup>周明确肯定苏轼有韶秀之处,但又指出,“辛之当行处,苏必不能到”显然,他之所以指责苏“不当行”,不是因为“豪放”,而是因为写情不够缠绵委屈,也就是他所说的苏词之“自在”。所谓“自在”,即冯煦所言“独往独来,一空羈勒”<sup>[3] [第二册,《东坡乐府》卷首冯煦序]</sup>之放旷洒脱。王国维就指出“东坡之旷在神,白石之旷在貌”<sup>[2] [P4266]</sup>。周济深厌姜之“放旷情浅”,也株连到在审美特质上与姜有着一致性(即使是表面上的相似)的苏轼。

龙榆生批评“周氏(周济)知稼轩之沉著痛快,而不理会东坡之蕴藉空灵,此常州派之所以终不能臻于极诣”其实,恰恰是因为周济敏感地觉察出苏轼的蕴藉空灵,在审美特性上与姜夔有着相似之处,为“骇俗”起见,也将苏视为讨伐的对象。只有这样,才能在浙派余威犹存之时产生强大的震撼力,收到“截断众流穷正变,一灯乐苑此长明”<sup>[3] [P8303]</sup>之功。周济“退苏进辛”,未免打击面过大,但绝非无缘无故的“自作聪明”<sup>[4] [P263]</sup>之举,这在当时确是彻底祛除浙西弊病最为有效的方法。

及至晚清,常派为主、浙派为补的共存、互融局面成为现实。常派后学已取得词坛的主导地位,开始纠正周济的偏误,对苏、辛的评价,渐又趋于公允。从词选来看,张惠言《词选》、周济《宋四家词选》、朱祖谋《宋词三百首》分别选苏、辛词:4与6,3与24,

12与12首,即可见出这种变化。此外,晚清词家又重提苏、辛并重的言论。成书于光绪十七年(1891)的陈廷焯《白雨斋词话》云“苏、辛并称,然两人绝不相似。魄力之大,苏不如辛。气体之高,辛不逮苏远矣。”<sup>[2] [P3783]</sup>冯煦明确指出“若东坡之于北宋,稼轩之于南宋,并独树一帜,不域于世,亦与他家殊觉。”<sup>[3] [第二册,《东坡乐府》卷首冯煦序]</sup>成书于民国十三年(1887)的况周颐《蕙风词话》卷一云“东坡、稼轩,其秀在骨,其厚在神。初学看之,但得其粗率而已。其实二公不经意处,是真率,非粗率也。余至今未敢学苏、辛也。”<sup>[2] [P4420]</sup>朱祖谋也说“周氏《宋四家词选》,抑苏而扬辛,未免失当。”<sup>[4] [P106]</sup>陈匪石还指出“唯疆村在清光、宣之际,即致力东坡,晚年所造,且有神合。……朱氏所选,以此为鹄。”<sup>[2] [P4967-4968]</sup>陈所论朱对苏词的推崇程度,未免有夸大之嫌,但朱推许苏词,确是事实。(见下文讨论)据张尔田记载,朱祖谋致力苏词,乃因“晚年感于秦晦明(秦树声,字晦明)师词贵清雄之言,间效东坡”<sup>[5] [第五册, P437]</sup>。朱祖谋之推重苏词,可能受到王鹏运、冯煦、秦树声等人的影响。这说明,推重苏轼,在晚清已成风气。朱曾亲手校刊《东坡乐府》,撰写《东坡乐府笺》。民国十三年(1924)编成《宋词三百首》,对张扬苏词起到重要作用。此书在民初乃至现代影响甚大。

早期浸淫于姜词的常派后学,更是进一步指出苏轼与姜夔在审美特性上所具有的递传嬗变的关系。<sup>①</sup>而促使常派后学大力推许苏词的契机,应是刘熙载所著的《艺概·词概》。刘氏词学独立于浙、常之外,对浙、常两派的观点都有所吸收。《词概》一书见解精辟,多成不刊之论,自同治十二年(1873)刊行后,反响甚大。刘熙载谓东坡词具“神仙出世之姿”<sup>[2] [P3691]</sup>,也以“仙”目白石,“词家称白石曰‘白石老仙’。或问毕竟与何仙相似?曰‘藐姑冰雪,差为近之。’”<sup>[2] [P3694]</sup>光绪十三年(1887),冯煦编成《宋六十一家词选》,间作笺注,并据以辑为《蒿庵论词》。其中即明言他对苏轼的看法源于刘氏“兴化刘氏熙载,所著《艺概》,于词多洞微之言,而论东坡尤为深至。”陈廷焯的《白雨斋词话》卷八亦云“白石仙品也,东坡神品也,亦仙品

① 考察这一的进程,我们发现最早指出这一现象的是邓廷桢,其《双砚斋词话》云“东坡以龙骧不羈之才,树松桧特立之操,故其词清刚隽上,囊括群英。……高华沉痛,遂为石帚导师。譬之慧能肇启南宗,实传黄梅衣钵矣。”邓廷桢卒于道光二十六年(1846),《双砚斋词话》成书于此。不过,该书在清末并未刊行,直至民国十一年(1921)才收入邓邦述辑刊《双砚斋丛书》之《双砚斋随笔》中。因此,邓氏所论,在晚清并未产生重大的影响。

也。”<sup>[2] [P3961]</sup>王鹏运《半塘手稿》说“唯苏文忠公之清雄,夔乎轶尘绝迹,令人无从步趋。盖宵壤相悬,宁止才华而已”,“词家苏、辛并称,其实辛尤人境也,苏其殆仙乎!”王氏拈出“清雄”一语,又进一步指出苏词所创乃“仙境”。郑文焯手批《东坡乐府》,赞叹不已,谓其“空灵妙境”“不事雕琢,字字苍寒”。清雄、超旷、空灵等语,皆指向苏词有别于豪放的空灵风格。及至宣统三年(1911)冯煦作《东坡乐府序》,对苏词的艺术价值作出全面的理论性总结,并明确指出苏词“空灵动荡,导姜、张之大轂”。这表明常派已改变了往日轻视苏轼的审美取向,这在词论史上有着重大的意义。

苏词无疑有着多元的风格特征,晚清词家所重者乃其“空灵动荡”。刘熙载《词概》指出“词以不犯本位为高,东坡《满庭芳》:‘老去君恩未报,空回首,弹铗悲歌。’语诚慷慨,然不若《水调歌头》:‘我欲乘风归去,又恐琼楼玉宇,高处不胜寒。’尤觉空灵蕴藉。”<sup>[2] [P3708]</sup>冯煦《东坡乐府序》云:

东坡独往独来,一空羈勒。如列子御风,以游无穷。如藐姑射神人,吸风饮露,而超乎六合之表。其难一也。词有两派,曰刚曰柔。毗刚者斥温厚为妖冶,毗柔者目纵轂为粗犷。而东坡刚亦不吐,柔亦不茹,缠绵芳悱,树秦、柳之前旂;空灵动荡,导姜、张之大轂。

冯煦吸收刘氏的观点,并进一步加以发展,指出“世第以豪放目之,非知苏、辛者也”,强调苏词“刚亦不吐,柔亦不茹”之缠绵空灵。在风格论上,明显有舍东坡之“豪放”而取其“缠绵空灵”之意。他的看法与周济大体相同,只不过周以讨伐姜、张为要务,有必要将苏的“缠绵空灵”也一同摒弃。朱祖谋《宋词三百首》虽然推崇东坡词,但在重编本中并不选录为大多数选本收录的《念奴娇·大江东去》,而收录风格较为婉约的词作。<sup>①</sup>常派词家推重苏词的空灵风格,倾向性十分明显,这也是本于“词尚要眇”的词体观念。

如果说苏词因其“空灵动荡”,合乎常派的审美理想而被接纳,那么在已取得词坛主体地位的情况下,常派后学为什么不止步于姜夔之“清空”呢?

常州词派自始至终重视词的思想内容,强调词家对现实的关怀,并将词的功能定位于“诗之比兴,变风之义,骚人之歌”<sup>[2] [P1617]</sup>。苏轼“以诗为词”的

一个主要方面,就是将诗歌描写的内容引入词中,“无意不可入,无事不可言”<sup>[2] [P3690]</sup>,使词具有与诗相当的思想内涵。这也是常派词家推崇苏词的另一主要原因。

此外,还有更深一层的原因,是出于内容与形式的考虑。陈廷焯以“沉郁”论词,是从内容与形式两方面对词体作出要求的。他说:

张綖云:少游多婉约,子瞻多豪放,当以婉约为主。此论似是而非,不关痛痒语也。诚能本诸忠厚,而出以沉郁,豪放亦可,婉约亦可,否则豪放嫌其粗鲁,婉约又病其纤弱矣。<sup>[2] [P3785]</sup>

在《词坛丛话》中陈廷焯还承认苏词“虽非正声”,但在此他认为不能依据词风之豪放与婉约来衡量,“诚能本诸忠厚,而出以沉郁,豪放亦可,婉约亦可”。这就涉及词的思想内容与表现形式两方面。所谓“忠厚”,是指温柔敦厚的诗教传统。东坡词“一片去国流离之思,哀而不伤,怨而不怒,寄慨无端,别有天地”<sup>[2] [P3721]</sup>,正合符儒家诗教传统。在陈看来,“沉郁”之法乃“风骚之旨”的体现。他说“作词之法,首贵沉郁,沉则不浮,郁则不薄。顾沉郁未易强求,不根柢于《风》《骚》,乌能沉郁。十三国变《风》、二十五篇《楚词》,忠厚之至,亦沉郁之至,词之源也。”<sup>[2] [P3776]</sup>前文论及陈的“沉郁”类于周济的“郁勃”,即传统意义上的“写情委屈”。不过,陈又强调“本诸忠厚”方能“出以沉郁”。换言之,内容决定形式。沉郁之法,最后还是归结到词的思想内涵。即要求深厚阔大的情感要表现得深沉隽永,低回不尽,也就具有张惠言所说的“低徊要眇”,婉约幽微的美感特质。

冯煦又从知人论世的角度论证苏词美感特质的形成。他在《东坡乐府序》中指出:

东坡夙负时望,横遭谗口,连蹇廿年,飘萧万里,酒边花下,其忠爱之诚,幽忧之隐,磅礴郁积于方寸间者,时一流露,若有意,若无意,若可知,若不可知,后之读者,莫不震然思,迺然会,而得其不得已之故,而得其不得已之故,非无病而呻者比。

苏轼“信而见疑,忠而被谤”,心中怀抱“忠爱之诚,幽忧之隐”,也就是张惠言所说的“幽约怨悱不能自言之情”。正因心中有此最为深厚最为幽怨而又无法说明的感情,但又不得不表达出来,“郁积于方寸间者,时一流露”,自然就会表现出“若有意,若无

<sup>①</sup> 张晖先生敏感地发现朱祖谋《宋词三百首》重编本删去了初编本中风格过于豪放的词作,如苏轼《念奴娇》(大江东去)等。参见张晖《从〈宋词三百首〉看朱祖谋的词学思想》,《中国诗学》2006年第十一辑。

## 二 词境的开拓:密丽与浓穆

自周济立宋四家,吴文英走进常派词家的视野,经晚清四大家的推崇,梦窗词成为填词之圭臬。常派后学对梦窗词价值的发现,主要集中在以下三个方面:一是其深厚的思想内涵;二是其笔法、思致;三是其字面之密丽。<sup>[8] (P1-7)</sup>

造成梦窗词字面密实的原因有二:一是意象密集,用典博丽。二是其思致、笔法所造成的致密。有学者指出,夏敬观最早从学理上,由梦窗词的密实看出其“潜气内转”之法。所谓“潜气内转”,是指通过文意的转换来带动文气的内转,具体表现为用实字而不用虚字来转接。<sup>[9] (P197-208)</sup>这种笔法一方面造成意象之密集,另一方面使得意脉不显,意旨隐晦。不善学者,单从字面上学习梦窗词的密丽,陷入“以涂饰粉泽为工,以清浊四声竞巧,持摭故实,堆砌字面,形骸具备,而生意索然”<sup>[4] (P106)</sup>的创作困境。

在常派后学看来,梦窗词始终是填词之典范,只不过学梦窗,难度太大,“梦窗密处易学,厚处难学”<sup>[2] (P4447)</sup>,常派后学不得不取法苏词之“空疏”以救梦窗之“密实”。朱祖谋分两宋词为疏、密两派,并在《宋词三百首》中选入数量较多的东坡词,但仅限于“稍扬东坡”<sup>[4] (P404)</sup>,原因也在于此。至于后来《宋词三百首》对张扬东坡所起到的作用,是他始料未及的。

针对用典博丽而伤于质实的弊病,郑文焯在《大鹤山人词话》中指出“词之难工,以属事遣词,纯以清空出之。务为典博,则伤质实;多著才语,又近猖狂。至一切隐僻怪诞、禅缚穷苦、放浪通脱之言,皆不得著一字,类诗之有禁体。然屏除诸弊,又易失之空疏,动辄踟蹰。……所贵清空者,曰骨气而已。其实经史百家,悉在熔炼中,而出以高澹,故能骚雅,渊渊乎文有其质。”<sup>[2] (P4330-4331)</sup>郑指出用典过多,字面就过于致密,有碍清气之流转。词之清空,在于“骨气”,即学问应在胸中融会贯通,表现为高超淡远的识见,才能将心中最为深厚最为幽怨的感情表达得深沉隽永,博大和雅。其实,在常派开创者身上就体现了这一创作追求。有学者指出,张惠言《水调歌头》五首被谭献赞誉为“胸襟学问,酝酿喷薄而出”。张的学问并非表现在用典,因所用的典故,对古人来说都是常用书,主要是表现在“胸襟,即由于学识渊博、识见超卓而达到的思想深度”<sup>[10] (P104-110)</sup>。

晚清词家指出,苏词所具备的“清空”特质,也与其胸襟学问有关。刘熙载云“黄鲁直跋东坡《卜

意若可知,若不可知”的“要眇”美感。因为这是真情实感的不得已的自然流露,所以富于艺术感染力。在文学创作中,为文造情的现象并不鲜见。有的作者感情本来就不够深厚不够幽怨,若直接表现则见其肤浅,故以字法、句法、用典等“显者约之使隐,直者揉之使曲”的艺术技巧加以表现,以掩饰其思想内涵的苍白浅薄。如此创制出来的词作,反见其真情缺失,矫饰太过。

因之,姜夔之清空与苏轼之空灵有本质上的区别。姜夔词“清空骚雅”,在艺术体貌上确有“低徊要眇”之态,但欠缺深厚阔大的思想内涵为根柢。周济就说过“惟《暗香》《疏影》二词,寄意题外,包蕴无穷”<sup>[2] (P1634)</sup>,若说周氏所论未免过于苛求,但认为姜氏大部分词作均难以企及“本诸忠厚,而出以沉郁”的高度,则大致不差。郑文焯也“觉得姜词的内涵不足与其骚雅的外壳相配称”<sup>[6] (P371)</sup>。所以,王国维指出“东坡之旷在神,白石之旷在貌”<sup>[2] (P4266)</sup>;陈廷焯也说“东坡词寓意高远,运笔空灵,措语忠厚,其独至处,美成、白石亦不能到。”<sup>[2] (P3783)</sup>常派后学之所以崇尚苏轼之“空灵动荡”,在于这一美感特质乃植根于“《风》《骚》之旨”,与姜夔欠缺深厚情志的清空相较,其美学价值不可同日而语。

需要指出的是,浙派论词历来以“清空骚雅”为旨归,其所标榜之姜夔,若就其词作思想感情之深度、广度及由此所表现出来的“清空”的美学价值而言,终不及苏轼。故浙派立派之初,已落下乘。嘉、道以降,浙派后学仅以模拟为能事,陈陈相因,内容空洞,流于“浅薄”“佻滑”,招致当日词家的批评。况周颐云“乾嘉时词,号称学稼轩、白石、玉田,往往满纸皆此等呼唤字,不问其得当与否,遂成滑调一派。”<sup>[2] (P4592)</sup>托名樊志厚《人间词话甲稿序》亦云:“嘉道以后之词,非不谐美也,然无救于浅薄者,意竭于摹拟也。”浙派“词格愈趋愈下”<sup>[2] (P4520)</sup>的原因,乃在于既无深厚的思想感情又缺乏足够的才情学问,只能局促于音节、字面、章法等技巧上求新求变。陈廷焯云“雍乾以还,词人林立……后之为词者,不根柢于《风》《骚》,仅于词中求生活,又无陈、朱才力,纵极工巧,亦不过南芴(陆培)、橙里(江昉)之匹。”<sup>[2] (P3932)</sup>浙派也意识到主体情志的缺乏,是其创作日趋枯竭的重要原因。郭麐《梅边笛谱序》即指出“后之学者徒仿佛其音节,刻画其规模,浮游恻怛,貌若元远,试为切而按之,性灵不存,寄托无有。”<sup>[7]</sup>郭麐标举性灵,强调寄托,即是对自身的一种反动,可惜的是他提出寄托,但并没有坚持下去。

算子》‘缺月挂疏桐’一阙云‘词意高妙,似非吃烟火食人语,非胸中有万卷书,笔下无一点尘俗气,孰能至此。’余案词之大要,不外厚而清。厚,包诸所有。清,空诸所有也。”<sup>[2] [P3707]</sup> 这里的“厚而清”应该有两层含义。一是承接黄庭坚所论“厚”,指学问之厚积;“清”,则指源于学问而形成的高妙见解。二是刘熙载融通浙、常所作的发挥“厚”,指深厚的思想内涵;清则指“清空”风格。就评价苏词而论,这两层意思应兼而有之。蔡嵩云《柯亭词论》又云:“东坡词,胸有万卷,笔无点尘。其阔大处,不在能作豪放语,而在其襟怀有涵盖一切气象。若徒袭其外貌,何异东施效颦。东坡小令,清丽纤徐,雅人深致,另辟一境。设非胸襟高旷,焉能有此吐属。”<sup>[2] [P4910-4911]</sup> 苏轼胸襟高旷,故能包容万物,形成清空高旷的审美特质。

不过,常派词家所说的“胸襟”,也指人格、性情所决定的思想境界,而非仅仅学问、识见一端。王鹏运《半塘手稿》云“唯苏文忠公之清雄乎轶尘绝迹,令人无从步趋。盖宵壤相悬,宁止才华而已。其性情,其学问,其襟抱,举非恒流所能梦见。”陈廷焯又云“东坡心地光明磊落,忠爱根于性生,故词极超旷,而意极和平。”<sup>[2] [P3925]</sup> 苏轼品格高尚,胸怀广阔,所以即使“信而见疑,忠而被谤”,也能泰然处之,达到平和超脱的思想境界。

当然,“学以养性”,学问、识见对人的性情、品格也有深刻的影响,反过来,人的品性之优劣也影响其识见之高下。如果说胸襟是指心灵、品格,以及学问、识见所达到的思想境界,那么,苏轼就是以其源于品格、学养的高旷胸襟创制出阔大的词境。这正是况周颐所说的“填词要天资,要学力。平日之阅历,目前之境界,亦与有关系。无词境,即无词心。矫揉而为之,非合作也。”<sup>[2] [P4407]</sup> 所谓词心,即包括作者的才情、品格、学力、阅历等在内的主观因素,有词心即造就词境。

因此,常派后学取法苏轼,其以“疏”救“密”之法,不限于属事遣词以求清空上,而是指向苏词的词心及词境。况在光大王鹏运“重拙大”理论的同时,在后期提出“穆”的词境。云“词有穆之一境,静而兼厚、重、大也。淡而穆不易,浓而穆更难。”<sup>[11] [P53]</sup> 唐圭璋先生曾论及,况所谓“穆”即崇高的意思,略近于西方的“静穆的伟大”。<sup>①</sup> 这给我们以启示,可以参照西方美学思想对况氏的“穆”加以阐释。

“厚、重、大”是针对浙派末流“薄”“轻”“小”而推举的审美境界。从西方美学观点来看,“厚、重、大”是以深厚的思想意蕴为基础的崇高美。“静穆”,是指人类将内心情感的风浪、意欲的波涛、外部世界的灾难统统摄进宁静和雅的境界。从中,我们看到了不可动摇的人的伟大,正是内心的宁静战胜了外界的磨难。从这个意义上来说,“厚、重、大”而后归于“穆”,是审美境界向更高层次的推进。苏轼的胸襟,无论是源于心灵的力量,抑或学问、识见所达到的思想境界,都表现为对宦海浮沉、失意人生等外界磨难的接纳和超越。况曾经说过苏词“其秀在骨,其厚在神”。又说“词境以深静为至。……此等境界,唯北宋人词往往有之。”<sup>[2] [P4425]</sup> 陈匪石《声执》卷上云“叫嚣僂薄之气皆不能中于吾身,气味自归于醇厚,境地自入于深静。此种境界,白石、梦窗词中往往可见,而东坡为尤多。”<sup>[2] [P4951]</sup> 况所提出的“穆”的词境,即源于苏词之“深静”。

正如王国维所论“诗之境阔,词之言长”<sup>[2] [P4258]</sup>,诗和词在体性及运笔方式上有相异之处。诗能够表现博大宏通的境界,词则宜于表现幽微深邃的意境。梦窗词以曲笔回旋,千回百折,确实有助于表现细微幽深的感受及含蓄隽永的美感特质,但若表现宏通之识见,涵盖一切之气象,梦窗词特有的笔法则难以奏效。因为以实字来转接的“潜气内转”之法,会给人以密实逼仄的印象,难以构建开阔博大的意境。针对这一问题,陈匪石对气、笔进行了讨论,他在《声执》卷上指出:

行文有两要素,曰气、曰笔。气载笔而行,笔因文而变。昌黎曰“气盛则言之短长与声之高下者皆宜。”长短高下,与笔之曲直有关。抑扬垂缩,笔为之,亦气为之。就词而言,或一波三折,或老干无枝,或欲吐仍茹,或点睛破壁。……故劲气直达,大开大阖,气之舒也。潜气内转,千回百折,气之敛也。舒敛皆气之用,绝无与于本体。如以本体论,则孟子固云至大至刚矣。然而婉约之与豪放,温厚之与苍凉,貌乃相反,从而别之曰阳刚,曰阴柔。周济且准诸风雅,分为正变,则就表著于外者言之,而仍只舒敛之别尔。……但观柳、贺、秦、周、姜、吴诸家,所以涵育其气,运行其气者即知。东坡、稼轩音响虽殊,本原则一。倘能合参,益明运用。随地而见舒敛,一身而备刚柔。半塘、彊村晚年所造,盖近于此。”<sup>[2] [P4950]</sup>

① 唐圭璋先生曾对弟子程杰论及况的“穆”。参见朱德慈《常州词派通论》页258,中华书局2006年。

陈匪石指出“气”与“笔”是行文的两要素。“气”之本体,是孟子所说的至大至刚者,是指刚正宏大的精神。“气”之用是气之舒敛,即用笔的“抑扬垂缩”。由于笔法的不同,具体表现为“婉约”“豪放”“温厚”“苍凉”等可区分为阳刚与阴柔两类的风格特征。他强调苏、辛与南北宋名家虽风格各异,但有相同的本原,即气之本体。进而提出,气之舒敛、笔之曲直要合参运用,用笔时而“大开大阖”,时而“千回百折”,以使“劲气直达”或“潜气内转”,这样才能确保气脉畅通,刚柔兼济。这正是对梦窗词纯用“潜气内转”之法的补救。具体又表现在结构、用语上要疏密相间,虚实合参。陈指出“大概绵丽密致之句,词中所不可少。而此类语句之前后,必有流利疏宕之句以调节之,否则郁而不宣,滞而不化,如锦绣堆积,金玉杂陈,毫无空隙,观者为之生厌。”<sup>[2] (P4952)</sup>“例如忆往事者,写梦境者,或自己设想者,或代人设想者,只于前后着一语,或一二字,而虚实立判”<sup>[2] (P4952)</sup>。

从这个意义上来说,无论是就意境还是笔法而论,学人之词,本身就隶属于“以诗为词”的范畴。由于常派在创始之时,即推尊词体,与《诗》《骚》同列,因此,对词境的追求也有着与诗境齐同的倾向。常派后学致力于开拓词境,也可以说是渊源有自。总之,况、郑、陈等提出填词需空实、曲直、疏密合参,一方面是以苏轼之“疏”救梦窗“密”,另一方面也指示了开拓词境的路径。

况周颐论梦窗之“密丽”与苏轼之“深静”于一体,独创“浓穆”之境。他后期的词作,有的就达到了“浓穆”的境界,如《鹧鸪天·重阳不登高示绵初密文二女》云:

秋是愁乡雁不来,登高何望只风埃。暂时枫叶浓如锦,何处萸囊避得灾。    怜霸业,委荒莱,即今戏马亦无台。何如偃蹇东篱下,犹有南山照酒杯。词人向女儿讲述重阳不登高的缘由。首先描写登高所见的秋景,系想象之辞。寂寥的秋空,是实写其有;雁阵“不来”,是虚写其无。以下两句均是有虚有实,两两相对:尘埃四起之际,“枫叶浓如锦”,这是实写。前却冠以虚字“暂时”,暗示红枫渐次凋零的景象,这是虚写。“萸囊避灾”,这是实写重阳插茱萸的民间风俗。又以虚字“何处”设问,暗指人世间的灾祸无处可避,这又是虚写;前四句,虚实相间,疏密合参。表层意思是写红枫敌不过“朝来寒雨晚来风”,最终将归于尘土,“暂时”突出其时间上的无常;即便遍插茱萸以求避邪,身在乱世又有何处能避

灾祸。“何处”暗示空间上的动荡。下阕则加以回应,人世间的丰功伟业又能怎样,有如红枫,也同样会委弃于荒草野蔓之间。身处时代逼仄的夹缝,一代遗民又将在何处安放身心呢?不如效法渊明,采菊东篱之下,还有南山与杯酒相照,何必登高远望,徒增伤感呢。上下两阕,上片以实为主,下片以虚为主。这首词起笔浓艳哀伤,后归于苍茫淡远,创设了“浓穆”之境,表现了一代遗民在九鼎转移之际所采取的消极对抗的人生姿态,也表达了他们内心的坚贞与守持。苏轼的“胸襟”乃至其词境的“深静”,正是遗民在易代之际面对无法逆转的局势时所致力寻求的一种富于尊严的存在方式:即以内心的宁静战胜外在的苦难,由此外化出“静穆”之境。

再如郑文焯的《水龙吟·人日寻梅吴小城有怀关陇旧游》,也是从这“寓意”及“运笔”“措语”等写作技巧两方面进行仿效的。上半阕:

故宫何处斜阳,只今一片消魂土。苍黄望断,虚岩灵气,乱云寒树。对此茫茫,何曾西子,能倾一顾。但水漂花出,无人见也,回阑绕,空怀古。

这首词作于1912年正月初七,借咏吴故宫,抒发国破家亡之感。“故宫”“斜阳”“一片消魂土”,乃实景,却以“何处”“只今”虚字领出,又接着写苍黄大地、“虚岩灵气”、“乱云寒树”,一系列密集的意象,为眼前实景。转而宕开一笔,“对此茫茫”三句,显然是瓣香苏轼“燕子楼空,佳人何在,空锁楼中燕”(《永遇乐·彭城夜宿燕子楼梦盼盼因作此词》)。郑自道“公以‘燕子楼空’三句语秦淮海,殆示以咏古之超宕,贵神情不贵迹象也。余尝深味是言,苦发奥悟。昨赋《吴小城观梅水龙吟》……自信得清空之致,即从此词悟得法门。”所谓清空,即不从实际写其形态,而从空灵中摄其神理。苏轼原词咏燕子楼而引出关盼盼之典,乃题中之义,这并不特别,其可贵之处,即在于从“无”处着笔,以自然之永恒比对人世之无常,燕子仍在,佳人已渺,表达了人类历史归于虚无的深沉感慨。郑词咏吴宫,引出西子,其妙处也在于此,一片楚骚之心与历史的虚无之感交织在一起,确实起到虚实相间,以疏济密之效,深得苏词空灵动荡之神韵。最后描写“水漂花出”的景象,却转出“无人见也”的推断之词,又接着写其“回阑绕”的缠绵之态,再引出“空怀古”的一腔幽情,写花也是写人,花与人合为一体。这正是苏轼《水龙吟·次韵章质夫杨花词》“细看来,不是杨花点点,是离人泪”的笔法,郑文焯对此也是心领神会,其《手批东坡乐府》云“煞拍画龙点睛,此亦词

中一格。”

### 三 词统的建构:融通与统一

从哲学层面上来看,任何事物的发展都遵循物极必反,盛极必衰的规律。浙西经历了雍、乾时期的盛极一时而渐入颓境。常派在道光年间产生重大影响,至晚清之效法苏轼,又发生新变。龙榆生曾断言“自半塘翁以至彊村先生,盖已尽窥窬奥,极常州词派之变,而开径独行矣。”<sup>[4] [P105-106]</sup>问题是,浙、常两派的后学都意识到自身创作的内在矛盾,也同样处在浙、常互补的背景下,为什么浙派带着自身巨大的创作惯性而走向衰亡,常派却能吸取新资源以完成理论构建及创作实践上的调整?浙、常两派的不同命运,实际上是由其词统观念这一先天因素所决定的。

一个文学流派都有争统序、见体系的做法。前期,浙派宗南宋,常派宗北宋。嘉、道以降,浙、常互融,词统观念上的南北兼容是其主要特征之一。

嘉庆年间,某些浙派词人就已显示出南北兼容的姿态,成书于嘉庆二十年(1815)的郭麐《灵芬馆词话》卷一云:

词之为体,大略有四:风流华美,浑然天成,如美人临妆,却扇一顾,花间诸人是也。晏元献、欧阳永叔诸人继之。施朱傅粉,学步习容,如宫女题红,含情幽艳,秦、周、贺、晁诸人是也。柳七则靡曼近俗矣。姜、张诸子,一洗华靡,独标清绮,如瘦石孤花,清笙幽磬,入其境者,疑有仙灵,闻其声者,人人自远。梦窗、竹屋,或扬或沿,皆有新隼,词之能事备矣。至东坡以横绝一代之才,凌厉一世之气,间作倚声,意若不屑,雄词高唱,别为一宗。辛、刘则粗豪太甚矣。其余么弦孤韵,时亦可喜。溯其派别,不出四者。<sup>[2] [P1503]</sup>

对具有不同风格特征的词体,郭麐持兼容的态度,唯独对辛、刘一派有所贬抑。但他又指出“苏、辛以高世之才,横绝一时,而奋末广愤之音;姜、张祖骚人之逸,尽洗铅艳,而清空婉约之旨深,自是以后,欲离去,其道无由。”<sup>[12] (卷二,《无声诗馆词序》)</sup>郭麐将苏、辛与姜、张置于分庭抗礼的对立位置,显然是囿于苏词乃豪放一派的见识。既然浙派以姜、张为宗,自然对苏轼就不够重视。因此,道光二十三年(1843),周之琦编选《心日斋十六家词录》,选录为温庭筠、李煜、韦庄、李珣、孙光宪、晏几道、秦观、贺铸、周邦彦、姜夔、史达祖、吴文英、王沂孙、蒋捷、张炎、张翥十六家。其于苏、辛一派,均无所取。周之琦是浙派创作

成就较高的词人,由此可见浙派人物门户之见较深。相较之下,周济的观念显得开明。到了光绪二十八年(1902),左佳仍然坚守南宋为宗:如“词家仿于宋代,然只柳屯田、周美成为解音律,其词犹未尽工。姜白石、吴梦窗诸人,尚为夫解音律,而颇多佳作。以是知词固非乐工所能”;<sup>[2] [P3103]</sup>“余谓词,最宜清空,一气转折,方足陶冶性灵”;<sup>[2] [P3109]</sup>“白石笔致骚雅,非他人所及,最多佳作”<sup>[2] [P3108]</sup>云云。左佳追随浙西,仍然独尊姜氏。

自康熙十七年(1678)朱彝尊编成《词综》,浙西成派,尊尚南宋,标举姜、张,“世人言词,必称北宋。然词至南宋,始极其工,至宋季而始极其变,姜尧章氏最为杰出”<sup>[13] (卷首《发凡》)</sup>;“雍正、乾隆间,词学奉樊榭为赤帜,家白石而户梅溪”<sup>[2] [P3458]</sup>。长期以来,浙派独尊姜、张,其师法对象过于单一,取径过窄,不利于建立富于开放性的师法体系。直至晚清,尽管个别词人有寻求新资源以求新变的愿望,门径稍开,但积习难返,未能摆脱旧有体系的束缚,终难博采众长,在创作上鲜有新的突破。这表现在,浙派词家虽然也有不少次韵、和韵苏词的作品,但对苏词的“寓意”“运笔”“措语”并无深刻的体会,更遑论在创作中加以借鉴了。

常派在立派之初,就显示出不同于浙派的开放格局。张惠言虽独尊温庭筠,宗法唐五代词,谓“温庭筠最高,其言深美闳约”,但他也承认“宋之词家,号为极盛”,历数南、北宋名家,“张先、苏轼、秦观、周邦彦、辛弃疾、姜夔、王沂孙、张炎渊渊乎文有其质焉。其荡而不反,傲而不理,枝而不物。柳永、黄庭坚、刘过、吴文英之伦,亦各引一端,以取重于当世”,认为两宋词乃正声,“自宋之亡而正声绝”<sup>[2] [P1617]</sup>。正变观念本身即是价值判断。张惠言为两宋词留有一席之地。张氏外甥及词学弟子董士锡进一步加以推衍“虽然不合五代、全宋观之,不能极词之变也,不读秦少游、周美成、苏子瞻、辛幼安之别集,不能撷词之盛也。”董士锡认为应结合唐五代、两宋词加以通盘考察。他不满“元、明至今,姜(夔)、张(炎)盛行,而秦、周、苏、辛之传响几绝”,提出应以秦、周、苏、辛、姜、张六家,为南北宋之圭臬,“两宋诸家皆不能过焉”。<sup>[14] (第537册, P458)</sup>董士锡持论十分公允,正因过于执中,在派别兴起之际,则缺乏振聋发聩之效。不过,对周济却产生了直接的影响。周济早期瓣香张惠言,编著《词辨》十卷,以“飞卿为正,后主为变”,谓“飞卿之词深美闳约,信然。飞卿酝酿最深,故其言不怨不悞,备刚柔之气。”<sup>[2] [P1631]</sup>

后师事董氏,周济改弦易辙,师事宋四家,以构建词统“问途碧山,历梦窗、稼轩,以还清真之浑化。”

由于常派在初创之时,一宗唐五代,一尚北宋,其统系出现割裂之处,常派后学即面临如何统一两者的问题;此外,张、周二人在不同程度上否定南宋,在南、北互融的情势下,如何重新评判南、北宋,也是一个重要的问题。况周颐的看法大致如下:

作词有三要,曰重、拙、大。南渡诸贤不可及处是在是。<sup>[2] (P4406)</sup>

唐五代词并不易学,五代词尤不必学。何也?五代词人丁运会,迁流至极,燕酣成风,藻丽相尚。其所为词,即能沉至,只在词中。艳而有骨,只是艳骨。<sup>[2] (P4418)</sup>

《花间》高绝,即或词学甚深,颇能窥两宋堂奥,对于《花间》,犹为望尘却步耶。<sup>[2] (P4423)</sup>

词境以深静为至。韩持国《胡捣练令》过拍云:“燕子渐归春悄。帘幕垂清晓。”境至静矣,而此中有人,如隔蓬山。思之思之,遂由浅而见深。盖写景与言情,非二事也。善言情者,但写景而情在其中。此等境界,唯北宋人词往往有之。<sup>[2] (P4425)</sup>

对于南渡诸贤,况周颐并不推崇,因为不合乎其“重、拙、大”的审美理念。显然,南北两宋相较,况周颐更倾向于北宋。同时,他又认为“花间高绝”,深以唐五代为然,但又强调“唐五代并不易学”,因而“不必学”,转而师法北宋。学北宋,是退而求其次之举。即以唐五代为高,北宋次之,南宋最下。

郑文焯在《与张尔田书》中自述“为词实自丙戌岁始,入手即爱白石骚雅,勤学十年,乃悟清真之高妙,进求花间。”<sup>[2] (P4331)</sup>又《与朱祖谋书》云“近作拟专意学柳之疏鼻、周之高健,虽神韵骨气,不能遽得其妙处,尚不失白石之清空骚雅。”<sup>[2] (P4354)</sup>又云“屯田则宋专家,其高浑处不减清真,长调尤能以沉雄之魄,清劲之气,写奇丽之情,作挥绰之声,犹唐之诗家,有盛晚之别。今学者骤语以此境,诚未易谳其细趣,不若细绎白石歌曲,得其雅淡疏宕之致,一洗金钗钿合之尘。”显然,郑文焯的词统观是以唐五代为高,北宋柳永、周邦彦为次,再次南宋姜夔。

况、郑人融通张、周二说,自上而下构建从唐五代、北宋到南宋的词统。他们将南宋均置于统序之末位,但持论有细微差异,郑尚以习得南宋面目而自喜,况对南宋则评价偏低。郑学词从白石入手,况则

始于偏重北宋词的《蓼园词选》,这是主要原因之一。

苏轼在常派初创者的词统观念中,本处于边缘地位。但由于晚清词家重构词统的努力,唐五代、两宋遂勾连一体。这为抬升苏轼的词统地位提供了契机。他们敏感地觉察到苏词上承李白词之悲壮、飘逸,如刘熙载“太白《忆秦娥》声情悲壮,晚唐、五代惟趋婉丽,至东坡始能复古。后世论词者,或转以东坡为变调,不知晚唐、五代乃变调也。”<sup>[2] (P3690)</sup>郑文焯《手批东坡乐府》评《水调歌头·明月几时有》:“发端从太白仙心脱化,顿成齐逸之笔。”我们感兴趣的,不是他们的判断是否正确,而是他们这样做的动机:以苏轼直承唐人。这无疑抬高了苏轼在统序中的地位。

值得注意的是,沈祥龙也说“唐人词,风气初开,已分二派。太白一派,传为东坡,诸家以气格胜,于诗近西江。飞卿一派,传为屯田,诸家以才华胜,于诗近西昆。后虽迭变,总不越此二者。”<sup>[2] (P4053)</sup>按照沈氏的思路推演下去,姜、张一脉必系于太白、苏轼一派,与常派诸家所论相仿。可惜沈祥龙浅尝辄止,并未加以阐发,在理论上未能为浙派构建一兼容苏轼的师法体系。

此外,有的词家着眼于两宋词统序进行梳理。冯煦云“词有两派,曰刚曰柔。毗刚者斥温厚为妖冶,毗柔者目纵轶为粗犷。而东坡刚亦不吐,柔亦不茹,缠绵芳悱,树秦、柳之前旆;空灵动荡,导姜张之大轂。”<sup>[3]</sup>冯将苏轼放在秦柳、姜张之间,这也合乎苏词“缠绵”“空灵”兼备的风格特征,使苏轼成为统序中的转捩人物。这也为常派后学融通南、北亦提供了合理的依据。又如,朱祖谋所说“两宋词约可分为疏、密两派,清真介在疏、密之间,与东坡、梦窗分鼎三足”<sup>①</sup>,当然,说周、苏、吴三者鼎足而立,可能并不合朱的原意。从《宋词三百首》入选的作品来看,朱偏重的依然是吴文英。但在朱的体系中,分词为疏、密两派,以苏轼为疏,吴文英为密,周邦彦介于两者之间,这为以苏轼之“博大开阔”救吴文英之“密丽逼仄”提供了词统依据。

陈廷焯则主张南、北宋并举。他说:

词家好分南宋北宋。国初诸老几至各立门户。窃谓论词只宜辨别是非,南宋北宋,不必分也。”<sup>[2] (P3963)</sup>他还指出“唐宋名家,流派不同,本原

① 万云骏《〈蕙风词话〉论词的鉴赏和创造及其承前启后的关系》引朱祖谋语,万云骏先生的话并无出处,很可能来自听闻。参见《文学遗产》1984年第3期。

则一。论其派别,大约温飞卿为一体(皇甫子奇、南唐二主附之),韦端己为一体(朱松卿附之),冯正中为一体(唐五代诸词人以暨北宋晏、欧、小山等附之),张子野为一体,秦淮海为一体(柳词高者附之),苏东坡为一体,贺方回为一体(毛泽民、晁具茨高者附之),周美成为一体(竹屋、草窗附之),辛稼轩为一体(张、陆、刘、蒋、陈、杜合者附之),姜白石为一体,史梅溪为一体,吴梦窗为一体,王碧山为一体(黄公度、陈西麓附之),张玉田为一体。其间惟飞卿、端己、正中、淮海、美成、梅溪、碧山七家,殊途同归。余则各树一帜,而皆不失其正。东坡、白石尤为矫矫。”<sup>[2] (P3963)</sup>

陈廷焯分唐宋词为十四体,均视为正,似乎并无轩轻。他虽然将唐五代至北宋之温庭筠、韦庄、冯延巳、秦观、周邦彦、吴文英、王沂孙七家视为一脉,但他说“北宋词,沿五代之旧,才力较工,古意渐远。晏、欧著名一时,然并无甚强人意处。即以艳体论,亦非高境。”显然也是以唐五代词为高。在众多派别中,他又特意标举苏轼与姜夔。

总的来说,常派后学建立了庞大的统系,囊括唐五代及南、北两宋的众多名家,将苏轼置于统系中的重要位置上,打破了浙派独尊一家,风格单一的狭隘局面。常派词统还有一个重要的特点,其师法体系自成序列,由南北宋再到唐五代,“词尚要眇”的词体观念一以贯之,这样就避免因师法多途而失去词派自身的规定性。王鹏运“导源碧山,复历稼轩、梦窗,以还清真之浑化,与周止庵氏说契若针芥”<sup>[15] (第十册 P2)</sup>;“彊村慢词,融合东坡、梦窗之长,而运以精思果力。学东坡,取其雄而去其放。学梦窗,取其密而去其晦。遂面目一变,自成一种风格,真善学古人者”<sup>[2] (P4914)</sup>;“文焯之词,尝与其性情境地,相挟俱变。其踪迹由放浪江湖而飘零落拓;其心境由风流潇洒,而怜悯悲凉;其词格由白石历梦窗,以窥清真、东坡,而终与南宋诸贤为近”<sup>[4] (P461-462)</sup>;况周颐“小令得淮海、小山之神,慢词出入片玉、梅溪、白石、玉田间”<sup>[2] (P4914)</sup>。凡此种种,均可说明,常派后学融冶南北,善学古人,形成独具特色的艺术个性,在创作上取得卓著的成就。

### 结论

清末民初时期,常派后学由浙返常,打通浙、常之界限,在词学理论及创作实践上创获颇多。其中,对苏轼的个人特质、词的创作及其相互关系的研究,使常派后学全面地认识到苏词的艺术价值,进而效

法苏轼。常派后学推崇苏轼,有其内在的必然性。主要结论如下:

1. 常派后学习词大都从姜夔入手,以清空为尚。姜夔之“清空”实肇始于苏轼之“空灵蕴藉”。常派后学立足于“词尚要眇”的词体观念,舍苏轼之“豪放”而取其“空灵”。常派力主比兴寄托,重视词的思想内涵自是其题中之义。苏词以风骚之旨为内核,空灵蕴藉为外在风格,代表了更高层次的审美典范。

2. 苏轼以其学问、识见、人格力量及其“以诗为词”之法造就学人之词的“深静”境界,一方面可以纠正梦窗词过于密丽、质实的弊端,另一方面,又暗合常派后学对“穆”之词境的审美期待,促成了词境的开拓。

3. 常派开创者分别以唐五代及北宋为旨归。常派后学重构词统,以南宋、北宋再到唐五代为递升序列。刘熙载、郑文焯将苏轼直承唐人,提高了苏轼在统序中的位置。在两宋词统序中,冯煦置苏轼于秦、柳与姜、张之间;朱祖谋以苏轼、周邦彦、吴文英为三足鼎立。这使苏轼顺理成章地成为师法对象。

尽管浙、常合流,但浙派难以在理论和创作中真正重视苏轼。主要原因有三点:其一、囿于成说,仅以“豪放”目苏轼,可谓无识;其二、浙派有其先天缺陷,宗法缺乏深厚思想内涵的姜夔,“斤斤字句体气之间,不敢拈大题目,出大意义”<sup>[2] (P3423)</sup>,所以未能在内容风格上提出更高的审美追求而有所扬弃;其三、词统观念过于狭隘,长期以姜、张为宗,取径过窄,形成封闭性的师法体系,难以吸收新资源以求新变,从而导致其日渐枯竭。所以,谢章铤批评说“浙派不足尽人才,亦不足穷词境”<sup>[2] (P3567)</sup>。

龙榆生曾断言“于苏词特为推重,此又近四十年词学,所以不为常州派所囿之原因。”<sup>[4] (P264)</sup>其实,周济“退苏进辛”,自立门限,在当时却是祛除浙派影响的最为彻底最为有效的方法。其后,师法苏轼成为常派后期丕变的一个重要特征。尽管清末推挹苏轼,发轫于刘熙载,广大于冯煦,而在实践上取得创作实绩的是晚清四大家。这也是常派后学学苏而“臻于极诣”的明证。学苏是由常派自身的本质特性所决定的,具有内在的必然性。本文强调常派后期转变的内理,但绝无否认客观环境因素之意。常派之兴起本来就与嘉道年间走向衰落的社会形势有着紧密的关联。及至晚清,在他们对审美理想的追寻中,由于社会环境日趋恶化,对“诗言志”的价值追求不断得到强化, (下转 97 页)

## 参考文献:

- [1]刘勰.文心雕龙[M].周振甫注.北京:人民文学出版社,1981.
- [2]鲁迅.鲁迅全集:第一卷[M].北京:人民文学出版社,2005.
- [3]司马迁.史记[M].北京:中华书局,1959.
- [4]钱穆.读文选[N].新亚学报,1958-3-2.
- [5]程千帆.闲堂文藪[M].河北:河北教育出版社,2000.
- [6]姚华.弗堂类稿(论著甲)[M].台北:台北文海出版社,1974.
- [7]章太炎.国故论衡[M].上海:上海古籍出版社,2003.
- [8]班固.汉书[M].北京:中华书局,1962.
- [9]易闻晓.诗赋研究的语用本位[M].北京:中国社会科学出版社,2015.
- [10]范晔.后汉书[M].北京:中华书局,2013.
- [11]沈约.宋书[M].北京:中华书局,2013.
- [12]刘师培.中古文学史讲义[M].上海:上海古籍出版社,2000.
- [13]程章灿.魏晋南北朝赋史[M].江苏:江苏古籍出版社,2006.
- [14]刘熙载.艺概[M].上海:上海古籍出版社,1978.
- [15]黄侃.《文心雕龙》札记[M].上海:上海古籍出版社,2000.
- [16]张永鑫.汉乐府研究[M].江苏:江苏古籍出版社,1992.
- [17]陆侃如、冯沅君.中国诗史[M].天津:百花文艺出版社,1999.
- [18]张怀瑾.钟嵘《诗品》评注[M].天津:天津古籍出版社,1997.
- [19]杨世文.魏晋学案(第一分册)[Z].北京:人民出版社,2013.
- [20]曹丕.曹丕集校注[M].魏宏灿注.安徽:安徽大学出版社,2009.
- [21]陈寿.三国志[M].北京:中华书局,2013.
- [22]曹丕.魏文帝全译[M].易健贤译.贵州:贵州人民出版社,1998.
- [23]吴讷.徐师曾.文章辨体序说 文体明辨序说[M].北京:人民文学出版社,1998.
- [24]唐定坤.章太炎文学界定中的文体学内涵[J].贵州师范学院学报(社会科学版),2012(4).
- [25]洪兴祖.楚辞补注[M].北京:中华书局,1983.

责任编辑 赵成林



(上接 84 页)

王鹏运的“重拙大”、陈廷焯的“沉郁”等词论都可以说明这一点。因此,他们将目光从内涵不足的姜夔转向意蕴深厚的苏轼。而况周颐由苏轼的“深静”向“穆”的词境的追求,也是遗民心绪的一种反映。

## 参考文献:

- [1]朱德慈.常州词派通论[M].北京:中华书局,2006.
- [2]唐圭璋.词话丛编[M].北京:中华书局,1986.
- [3]朱孝臧.彊村丛书[M].扬州:广陵书社,2005.
- [4]龙榆生.龙榆生词学论文集[C].上海:上海古籍出版社,1997.
- [5]夏承焘.夏承焘集[M].杭州:浙江古籍出版社,1997.
- [6]林枚仪.词学考铨[C].台湾:台北联经出版事业公司出版,1987.
- [7]郭麐.灵芬馆杂著续编[M].清嘉庆刻本.
- [8]孙克强.以梦窗词转移一代风会——晚清四大家推尊吴文英的词学主张及意义[J].河南大学学报(哲学社科版),2007(4).
- [9]彭玉平.词学史上的“潜气内转”说[J].文学评论,2012(2).
- [10]张宏生.词与赋:观察张惠言词学的一个角度[J].南京大学学报(哲学社科版),2001(3).
- [11]况周颐.蕙风词话辑注[M].南昌:江西人民出版社,2000.
- [12]郭麐.灵芬馆集杂著[M].光绪九年(1883)蛟州张氏刊本.
- [13]朱彝尊.词综[M].上海:上海古籍出版社,2005.
- [14]清代诗文集汇编[M].上海:上海古籍出版社,2010.
- [15]陈乃乾.清名家词[M].上海:上海开明书店,1936.

责任编辑 雷磊