



宋代词坛“尊体”意识之研究

张芷琼

CHEONG CHI KHENG

拉曼大學中文系

**INSTITUTE OF CHINESE STUDIES
UNIVERSITI TUNKU ABDUL RAHMAN
APRIL 2012**

宋代词坛“尊体”意识之研究

张芷琼

拉曼大学中文系

二〇一二年四月

拉曼大学

中华研究院

中文系

宋代词坛“尊体”意识之研究

科目编号：ULSZ 3068

学生姓名：张芷琼

学位名称：文学士（荣誉）学位

指导老师：林良娥 师

呈交日期：2012年4月6月

本论文为获取文学士荣誉学位（中文）的部分条件

目次

题目.....	i
宣誓.....	ii
内容摘要.....	iii
致谢.....	v
绪论.....	1-2
一、研究目地与动机.....	2-3
二、前人研究成果.....	3-4
三、研究范围.....	4
四、研究方法与研究难题.....	5-6
第一章、宋代词风嬗变与“尊体”之体现——兼谈尊体之定义与认知.....	7
第一节、简述宋代词风嬗变之历程与“尊体”之体现.....	7-11
第二节、“尊体”之定义以及“尊体”之认知.....	12-14
第三节、宋词人与清词人对“尊体”意识的认知.....	14
1、宋词人对“尊体”意识之产生以及认知.....	14-17
2、清词人对尊词体的认知与理论之重构.....	18-20
第二章、北宋、南宋的词论中“尊体”意识之体现.....	21-22
第一节、北宋中叶至北宋末年之词论体现“尊体”意识.....	22-23

1、苏轼词之“词为诗之苗裔”——“自是一家”之“尊体”意识...	23-29
2、李清照《词论》——“词，别是一家”之“尊体”意识.....	29-34
第二节、南宋初年至南宋末年之词论体现“尊体”意识.....	35
1、南宋的诗化理论之“尊体”意识的延续.....	35-40
2、张炎《词源》的词复雅集大成之“尊体”意识.....	40-43
第三章、北宋词作开启“尊体”之意识.....	44-46
第一节、唐五代、宋初词人从无自觉至有自觉之“雅化”.....	45-48
1、唐五代词无自觉的雅化——以李后主为例.....	46-48
2、宋初词人有自觉的雅化与开拓——以晏殊、晏几道与欧阳修为例..	48-53
第二节、提升词体品格与价值之尊体——苏轼“以诗为词”的词统颠覆..	53-55
1、开发词体之抒情功能——陶写性情.....	55-62
2、改变词风——以豪放、清旷之词风冲击词偏向女音、媚婉的风格..	62-65
3、扩大词体的题材——冲破词为“小道”、“艳科”之内容.....	62-66
第三节、推尊婉约词为独特性质之文学——李清照词之“本色”.....	65-66
1、婉约词之本色应是具有音乐性质.....	66-69
2、婉约词之本色——以主情致为审美范畴.....	70-75
3、婉约词之本色——应高雅、典重故实与铺叙.....	75-81
第四章、南宋词尊体意识集大成——“以诗为词”、“以词为诗”.....	82
第一节、辛弃疾——词之诗化的“尊体”意识之延续.....	83

1、词更讲究社会功能——士大夫“志气”之载体.....	84-87
2、词创作之风格——豪放.....	87-90
第二节、姜夔词——以词为诗之“尊体”意识的开拓.....	91-92
1、姜夔词之清空骚雅——以《暗香》《疏影》为例.....	92-97
2、姜夔之自度曲——词之本色“音乐性”.....	97-99
结语.....	100-101
参考文献.....	102-106

宋代词坛“尊体”意识之研究

宣誓

谨此宣誓：此论文由本人独立完成，凡论文中引用资料或参考他人著作，无论是书面文字、电子资讯或口述材料，皆已于注释中具体注明出处，并详列相关的参考书目。

签名：

学号： 09AAB03201

日期：

内容摘要

宋词在清代词学中兴起以前是不被文人视之为正统文学的，文人认为词学的内容与形式始终是与“小道”、“诗余”等带有“轻词”的意味的名称有所关联而启发了宋人的“尊体”意识。宋人之“尊体”意识体现在诗化、雅化宋词的内容以及形式，目地则是欲抬高词的格调。故宋代可谓“尊词体”之意识的开创期。虽然宋代词坛的“尊体”现象仍属“意识形态”即自觉性的推尊词体，仍不及清代词学“尊体”现象般极具完整的理论，但宋代词坛“尊体”意识的开创则是影响清词“尊体”中兴之现象，并为清代词学中兴起之“尊体”现象提供了初步性的理论，故清代的“尊体”现象才得以有称“尊体之风清代蔚为大观”，而宋代词坛的开创“尊体”意识亦是本论文的研究意义。

开篇立言，本论文欲探讨之宋代词坛“尊体”意识的首要课题为宋代词风之嬗变与“尊体”之体现、尊体的定义以及宋人与清人对于尊体的认知。本论文谈论的“尊体”意识之定义是以宋人诗化以及雅化以推尊词体、抬高词体地位的文学活动为基准，虽然宋人已有“尊体”之意识，但严格来说，宋人的“尊体”仍停留自觉性的阶段，故宋代词论与词作虽已有“尊体”的现象出现，但尚算不及清代词论的系统化。再者，宋人对“尊体”的认知则较注重词的审美与内容价值。相反地，清人的“尊体”认知则是较与政治、经学风气有极大的关联。此外，清人对于“尊体”不在于停留在意识阶段而是进展至成熟的阶段，堪称理论系统完整。

本论文的论点之二则是探讨宋代的词人以及词论家对词体的高度敏感，这能反映在两宋词人以及词论家对于“尊体”意识之理论当中。苏轼以及李清照分别提出了“词为诗之苗裔”以及“词别是一家”的之“尊体”理论以推尊词体之地位。时至南宋，词论家王灼、胡寅、大诗人陆游以及辛派门人则继承了苏轼之“诗化理论”，而张炎复雅之词学观则总结了宋代词坛“尊体”之理论。两宋“尊体”词论批评，也进一步的揭示了词宋词已然与士夫情感志趣结合，从秦楼楚馆步入书斋。

其三，本论文将会探讨北宋词创作风格探讨词作中的“尊体”意识。尊体之风或可以追溯自花间集李煜冯廷巳以及北宋初期的词人之词作。虽然此时期的词人并无较明显尊词体的倾向，但他们有意识或无意识的将词之雅化文学活动，至北宋中期以及南宋之词方撼动文心。故苏轼与李清照除了提出自身对“尊体”的理论之外，更重要的是将其对“尊体”的意识实践于其词作中。他们的词作与“尊体”理论可谓是表里山河的。四、分析词至南宋为尊体意识集大成，即“雅化”、“诗化”的内容与形式的尊体——“以诗为词”以及“以词为诗”，并发展出以此之审美旨趣为标准的词作与词论。而南宋则为“尊词体”的集大成，此时除了“尊词体”意识的词论辈出，而词人的词作亦同时更朝“尊体”意识之方向迈进，换句话说则是南宋词人的词更趋“诗化”或“雅化”了。

关键词：诗化 雅化 宋词 词论 尊体

致谢

完成了这份论文，可算是总结了自己在大学三年的学习经验了。通过此份论文，我实在学习到很多，收获相对地也很丰富；因为论文，让我知道很多事情可以将不可能的化为可能。而如今，我终于完成了我人生中第一份属于自己的论文，或许它并不是一份完美又出色的作品，但我却也尽力了，也算达成到打出自己对本论文的要求与期许，更重要是本论文代表了我对学术的热忱。对于能如期完成这一份论文，我打从心底感谢这一段时间陪伴在我身边的每一个朋友和老师。

首先，我要特别感谢给予指导老师——林良娥老师。因为她给我很多的提示和指导，让我明白我该从何处着手去把论文做好。我也非常的真感谢老师在指导此份论文的一年来，常忙里抽闲评阅和更改本论文，并且提醒了我关于论文中诸多的不足之处，让我有修正和补充的机会。

最后，我感激这一路支持我的家人，尤其是我的妹妹。我们俩合租一间房间，在完成论文的这一段漫长的时间当中，她常陪我挑夜灯赶论文，当我压力过大时，她也陪在我身边安慰我、开解我。再来是我的战友——康妮与倩怡，谢谢她们在我彷徨无助的时候给予我的适当鼓励。终于到了呈交论文的时候了，再次衷心的感谢老师、朋友和家人，谢谢你们给予的帮助让我顺利完成此份论文。

绪论

纵观宋词之发展史，词于唐代，民间的词大都是反映爱情相思之类的题材，故词在文人眼里是不登大雅之堂的甚至被视为“诗余”、“小道”。当中愿意写词的文人也寥寥无几，只有注重汲取民歌艺术长处的人，如白居易、刘禹锡等人才写一些词。而他们所写的词，具有朴素自然的风格，洋溢着浓厚的生活气息。而在词的发展史上，真正为“词为艳科”的形象与观念，则是以脂粉气浓烈的崇尚浓辞艳句而驰名的温庭筠和五代“花间派”之词作。直至南唐，李后主李煜在经历家国灭亡以及被俘虏之后，其所创作的词作开拓词体境界深沉的艺术审美，方为词开拓了词另外的发展道路——高雅。

词至宋代，其内容与形式开始有着变化了。宋代是一个拥有浓厚享乐风气的朝代，酒馆、妓院、曲方式宋代最发达得行业。而词体则是以音乐为特定载体的文学样式，其功能是以一种消费为主的“声色”文学，思想性是较弱，风格是婉转柔媚，而题材则以男欢女爱之情、离愁别绪为主。宋代文人生活在如此的氛围中创作词、赏词，但传统的伦理、纲常、政教的观念则宋代文人。所以，宋代文人的“尊体”意识因此而发端，宋代文人们一面创作词，另一方面又不把词体看为正统文学。在这种矛盾的心态地下，运用诗教的精神、思想来改造词体，使其伦理化，抬高词体之地位，使宋代文人能冠冕堂皇的创作词。

词至宋代，经历了花间词派的“词为艳科”观念，词至晏殊、晏几道、欧阳修有意识的“雅化”后，至北宋中叶苏轼提出“以诗为词”、“词为诗之苗裔”之词学观并实践于其词作后，大大的推尊了词的内容与表现形式，此为词体的

第一次“尊体”，李清照随后提出词学史上第一篇词论，认为“词别是一家”，发展出词的“本色论”，认为词为文学另一种艺术体现，推尊了词此文学体裁。南宋词人辛弃疾以及姜夔分别以“以诗为词”以及“以词为诗”，是为宋词之“尊体”的集大成。南宋词论家鲍起居士以及张炎之雅化理论，则是正式推动了词论“尊体”之意识。

一、研究目地与动机

词体在宋朝为“小道”文学，直至王国维《宋元戏曲考》称宋词为：“凡一代又一代之文学”、“唐之诗，宋之词，元之曲”，¹词才被喻为一代之文学，但词此文学体裁，在清代词学中兴起以及近代王国维之前，其体功能在历代人们的脑中总是游移不定。诗有诗教，文有文统，诗以言志，文以载道，在古代一直居于主流地位，被奉为正宗观念。²唐宋词为“一代之文学”的辉煌，是到了在清朝的常、浙学派的词学“中兴”以及近代王国维的学说才充分得到显现的。笔者认为词能被清朝的学派如此关注以及被王国维认为宋词为“一代之文学”，是因为词在其自身漫长的发展历程中，经历了宋词人以及词论家的有意识的“推尊”，以致清朝“尊体”论之发展无论是词作或是词论都拥有了深厚的参考与借鉴。有鉴于此，本论文“宋代词坛‘尊体’意识之研究”之研究动机在于厘清“尊体”论在清代成熟前，宋代词坛之词作与词论的“尊体”一个演变过程。笔者希望通过本论文对宋代“尊体”的研究，更为

¹ 王国维：〈自序〉，《宋元戏曲考》，上海：上海古籍出版社，1998年12月，页1。

² 方智范、邓乔彬、周圣伟、高建中：〈前言〉，《中国古典词学理论史》，上海：华东师范大学出版社，2004年5月，页4。

了解词体本身特色以及其发展的历程的。同时亦希望能为宋词之“尊体”研究献出一份绵力，丰富学界对宋词的研究。

二、前人研究成果

对于“尊体”此课题，已见多位前人进行研究，著作之数量也不少。例如专门论述清代“尊体”课题的研究文章有首先见于曹保合的《谈张惠言的尊体理论》专门针对清代词学尊体研究进行深入细致的剖析，自此“尊体”逐渐进入词学研究者的视野，例如台湾国立中山大学颜妙容的博士论文《清代词学尊体之论述研究》、皮述平《清代词学的“尊体”观》，相关论文达30余篇，其中尤以清代词学尊体现象的研究居多，成为词学理论研究和词学史中较为重要的命题。对于清代或近代“尊体”研究的一些专著计有朱惠国《中国近世词学思想研究》、沙先一《清代吴中词派研究》、朱德慈《常州词派通论》、陈水云《清代词学发展史论》、皮述平《晚清词学的思想与方法》、沙先一与张鸣合著的《清词的传承与开拓》、孙克强《清代词学批评史论》等，也都对清代词人的尊体理论有所阐述。

反之，对于宋代的“尊体”研究之论文或著书则是少见，对宋词之尊体意识与雅化、诗化现象皆是散见于各著书的某一章节来论述，其中计有陈学广《词学散步》、邓乔彬等著的《中国古典词学理论史》、郭锋《南宋江湖词派研究》、孙克强《清代词学批评史论》、沙先一与张鸣合著的《清词的传承与开拓》、许兴宝《唐宋词别论》等。涉及谈论宋词“尊体”现象的期刊论文计有曹庆鸿《论唐宋词及理论之演变与尊体》、杨万里《略论词学尊体史》、张

丽《从“艳科”、“小道”到“时代文学”——略析我国古代词论中“尊体说”的发展》等。纵观对于宋代词坛“尊体”现象的著书或者是期刊论文，皆是以个别以词的内在结构来论述“尊体”的现象即雅化以及诗化，而未全面具体的运用宏观角度对宋代词坛“尊体”现象做一流程论述，以及对于宋代词坛各个时期的代表性的词人以及词论中“尊体”现象进行全面、详细的剖析，而只是作边缘性的探讨。

三、研究范围

本论文“宋代词坛‘尊体’意识之研究”是以宋代词学做为研究的题材，而研究的背景则是以宋代为大范围。在宋代为背景的大范围下，本论文又将会划分为北宋以及南宋两个阶段来论述。而后，本论文又将会筛选南北宋各代表性词人以及其“尊体”之方式为研究主体，即苏轼与李清照作为北宋代表词人，辛弃疾以及姜夔则为南宋代表词人，从各个词人的词作中分析词作中的“尊体”意识即苏轼“词为诗之苗裔”与李清照“本色”论，辛弃疾“以诗为词”以及姜夔“以词为诗”。

至于词论方面，本论文亦是划分为南北宋两个阶段来论述，北宋中叶将会以苏轼的“词为诗之苗裔”以及北宋末将会以李清照《词论》的中心点——词别是一家之理论为论述“尊体”意识的主体。南宋则会划分为两家词论之观点即“诗化理论派”的王灼、胡寅、陆游以及辛派门人与倡导“复雅”之张炎的进行讨论“尊体”意识。

四、研究方法与研究难题

本论文是以理论阐释以及作品分析法为研究视角，即阐释词论的“尊体”意识以及分析宋词作的“尊体”意识之研究方法。本论文将从清代词人、词论家以及现代词学研究者所倡的“尊词体”以及相关研究的课题为基础，尝试对“尊体”意识进行更深一层的研究。本论文将以“尊体”意识之历程即研究以时限为北宋至南宋末来分析宋代词人以及词论家之词学观点、词学理论以进行阐释，进而探讨词人以及词论家之“尊体”意识以及其理论的中心思想。为了对宋代词坛的“尊体”意识有更深一层的研究，本论文也将以作品分析之角度对宋词作进行分析以探讨宋词人词作“尊体”意识之体现。与此同时，笔者将会大量运用宋以及宋以降之词论家的词评对本论文所分析的词论以及词作以进行评论。

至于本论文所面对的难题是宋代词人以及词论家并未有明确的“尊体”理论以及概念，他们的“尊体”仍停留在意识阶段即从创作中革新词体以及对词体提出革新的理念以提高词之地位而已。“尊体”一词说是由清代周济所提出的，故才有“尊体”说，同时也打开了词学界研究“尊体”此课题。有鉴于此，在词学界，多位词学研究者对清代“尊词体”的以及相关课题进行了研究，关于清代词“尊体”现象的著作甚多，然而对于宋代“尊体”的现象的研究或专著却不多，而本论文之研究恰好就是研究宋代词坛之“尊体”意识，故笔者有资料匮乏之感。笔者只能片面的从散见于各著书以及期刊论文中对宋代词坛“尊体”意识之研究找寻所需的资料，故对学力尚浅之笔者而言是一项费力的工程。尤其其中牵扯到有关词学音律的问题，限于学力，未敢妄加评论。

本论文所涉及南宋词之“清空”、“骚雅”、“雅正”等，对于笔者而言皆是

非常深奥的理论问题，可以作为单独的课题以进行更深层次的研究，本论文所谈的只是一己之见。

第一章 宋代词风嬗变与“尊体”之体现——兼谈尊体之定义与认知

本章欲讨论的课题有二，其一为从词史的角度以分析，“尊体”与宋代词坛词风嬗变之关系。笔者认为从北宋初之雅俗之辩、北宋中叶之“尊词体”以及南宋词之“复雅”的词风山之嬗变历程来看，词人们皆是有意识或无意识的将词雅化以符合传统标准的审美意趣，而此举则无疑是“尊体”的表现。其二为，从“尊体”的意义来探讨宋与清人对“尊体”的认知以及本论文对“尊体”认知以及为本论文“尊体”下一定义。

第一节、简述宋代词风嬗变之历程与“尊体”之体现

在还未经过北宋之苏轼以及李清照推尊词体之前，宋代词坛其实是经历一个雅俗之辩的过程。这其中的代表人物就有“闲雅”派的晏殊、晏几道以及欧阳修、俗词的代表词人柳永等。北宋初期的词就内容与风格来看，大体上是继承“花间”、南唐二主以及冯延巳的词风，其中受冯延巳影响最深。他们所写的乃是春恨秋愁、离情别绪、咏物酬唱的词，但比起晚唐五代实有很大的发展。北宋前期的词人大都是都高官厚禄、生活舒适的士大夫，例如晏殊官至宰相，欧阳修官至参知政事（副宰相），他们并没有唐末五代文人士大夫的国破家亡的绝望，而是以乐观的精神生活，故他们的词多是雍容富贵的内容以及雅致文丽。³

太平宰相晏殊词基本上沿袭了晚唐五代词的审美规范，以柔软婉丽为美。他在承传的同时也有创新，其词之用语更为俊洁典雅、圆融温润，如王灼

³ 陶尔夫：《北宋词史》，哈尔滨：黑龙江人民出版社，2004年9月，页97-98。

所言：“晏元献公长短句，风流蕴藉，一时莫及，而温润秀洁，亦无其比。”⁴

晏殊进一步奠定了宋词疏淡清丽、精致柔婉的风格。

宋初词坛与晏殊齐名的是欧阳修，欧阳修的词风同样受了花间、南唐词家尤其是冯延巳的影响，内容风格上也多以婉约之笔抒写柔曼之情。尽管欧阳修作词是“以其余力游戏”、“吟咏之余溢为歌词”⁵，但欧阳修作为宋文坛开创风气的一代文宗，他对词的发展也有着不可忽视的贡献，尤其是欧阳修词扩大了词的题材内容和审美功能，使词也成为一种可以自由表现个性的文体，增强了词的抒情言志功能。⁶他突破传统的词内容题材，会把美丽之自然风景、登临之际的怀古之情以及人生感悟付诸笔端。晏殊的七子晏几道为小令派最后一位专业词人，晏几道因为出仕后官途、家世一落千丈导致其作未如其父词作的富贵闲静，而是透露出对世事的思考。晏几道词貌似平淡，有多为小儿女语，但词中却跳跃着内在生命，故黄庭坚说其词“清壮顿挫，能动摇人心”。⁷

词到柳永时期时，在题材方面、词之格式、创作手法等多方面为宋词带来了新的景象，他突破了词原先的体制，大量制作慢词，制作新曲调，改变了词体格式，丰富了词创作的手法。胡仔《苕溪渔隐丛话》卷一引《后山诗话》载：

柳三变游东都南北二巷，作新乐府，……⁸。

⁴ [宋]王灼：“各家词短长”《碧鸡漫志》卷二，唐圭璋编：《词话丛编》第一册，北京：中华书局，1986年，页83。（编者将不做赘述）

⁵ [宋]王灼：“各家词短长”《碧鸡漫志》卷二，《词话丛编》第一册，页83。

⁶ 关于欧阳修词作的风格，总结自陶尔夫所著《北宋词史》中之《个性飞扬之作家——欧阳修》一节。

⁷ 陶尔夫：《北宋词史》，页182-184。

⁸ [宋]胡仔：“柳耆卿”《苕溪渔隐丛话》卷一，《词话丛编》第一册，页208。

李清照《词论》也说：“始有柳屯田永者，变旧声作新声。”柳永最为闻名的就是大量的将市井生活的细节写入词中，柳永因为政治失意而久居市井，且终日纵游娼馆酒楼，因此他有着士大夫所没有的市井意识，这使得在他的笔下出现了都市繁华富庶的景象以及市井的风情，这类词的题材也是一般士大夫多不涉及的，李清照虽然赞许柳永词的新艺术，但由于其多制作俗艳词曲，因此李清照亦批评其词“词语尘下”。从客观来看，柳永词多写市井民情，虽其词的确为词体带来了有别与“闲雅”派的风格，但市井俚语对于追求文体高雅的传统士大夫而言，是他们最为鄙视的。

词风至北宋中叶有所转变，适逢文坛掀起了一个浩大的以儒学复兴的诗文革新运动之文学思潮。古文运动以及儒学复兴讲义理、重实用，而诗文革新运动之思想方法、价值观念，为北宋词风带来了新景像。⁹在以儒学复兴为主的古文运动的影响下，范仲淹、欧阳修、王安石、苏轼等人的词作，扩大了词的题材，改变了词的风格，拓展了词的价值功能。而古文运动的宗旨就是“文以载道”，讲究文学之社会功能性质，也就意味着将文学与社会实践相结合为经世致用之学¹⁰。

在这文学思潮的背景笼罩之下，北宋词开始讲究在经世致用，致使北宋词在娱宾遣兴、流连光景之外，又增加了边塞、和战、朝政、民生、学问、事功等经世济民的内容。宋人所称之为“小词”不再仅仅局限于个人情怀遭遇，其内容开始有着更深沉的思想性。作为古文运动与儒学复兴之倡导者之一的苏轼，古文运动所倡导的精神正是苏轼欲拓展词体之价值与功能的工具。苏轼是

⁹ 此论点摘自陶尔夫：《北宋词史》，页318。

¹⁰ 漆侠：《宋学的发展和演变》，河北：人民出版社，2002年，页3。

主动的、有意识的将词体纳入“诗教”的范围，作为“经世致用”的其中一个范畴，进而能推尊词体。

公元1125年12月，宋钦宗即位改明年年号为靖康，软弱的钦宗一即位就打算向即将攻破东京的金人投降，在多次怠误战机，加之用人不善，北宋终于在靖康（1126）闰十一年被金兵攻陷，是月三十日钦宗出城到金营投降，第二年（1127）四月，金兵大肆抢掠后夹持徽宗、钦宗及所有皇室北上，北宋灭亡。¹¹同年五月赵构称帝于南京应天府，改元建年，随即南渡，后在绍兴八年（1138）定都临安，掀开了苟安江南半壁达一百六十年余的历史，词坛也随着国破家亡而崩解。¹²

北宋末年之南渡女词人李清照在家国破亡、丈夫逝世以及丈夫所留之金石文物随着李清照的逃亡而遗失的种种打击下，其词的风格也随着变化，她的词作中不再像北宋时期多写闺妇思情，而是将其心情如实的载入词体当中，故可以说其每篇词作都是如泣如诉的。基于她对词体创作的热爱以致她不赞成苏轼与其门下弟子“以诗为词”的作风，而写下宋代第一篇词理论——《词论》。李清照在当中划分诗词之别，提出词应该“协音律”、“婉约”、“典重故实”、“铺叙”、“体制高雅”等对词创作的要求。李清照此理论可说是其推尊词体的表现。

南宋词人在经历时局的动荡后，南宋词人不再将词之创作局于即歌宴酒席之作上，而是要求词更应如诗般可言志，词应更具社会功能。南宋前期，辛弃疾在面对偏安一隅的南宋局势，发出了悲鸣，借着苏轼“以诗为词”的词风，

¹¹ 陶尔夫，刘敬圻：《南宋词史》，哈尔滨：黑龙江人民出版社，1994年9月，页27-28。

¹² 陶尔夫，刘敬圻：《南宋词史》，页28。

写下了不少悲壮豪放又抑郁顿挫词风的爱国词。故此时期的词风乃是延续着苏轼词“诗化”之词风发展的。

时至南宋中期，政治失意、忧国忧民、生活困顿的江湖词人姜夔之词作问世后，南宋的词风逐渐朝“雅化”迈进。姜夔之词作，多以冷清的语调、比兴用典的手法写出时事感慨以及家国兴亡以及今昔的比照，故其词有“清空又骚雅”的美誉。再者，南宋词论家亦提出对于词之风格与审美意识上应归于“雅化”，例如南宋初的鲍起居士提出“复雅”之观念、南宋末的张炎《词源》皆提出“雅正”对词体雅化的理论，张炎在鲍阳居士的基础上发展出“清空骚雅”此词体的审美要求。由此可见，而南宋词论家提出对词“复雅”之理论，则加深了南宋中后期词“雅化”的历程。

总的而言，从宋代词风嬗变的历程来看，词人们皆是有意识以及无意识一致的朝词之“诗化”、“雅化”靠拢，这无疑是“尊体”之举了。无论是北宋初的晏欧的雅词，到北宋中叶苏轼词之诗化、李清照推尊词体是有别于诗体以及词作的雅化（按：李清照批评柳永“词语尘下”，认为词之体制应该高雅，故笔者将之归为“尊体”意识之范畴之内。）到南宋的“复雅”皆是以文人传统的审美眼光来看待词体，有意识与无意识的改变词的内容与表现形式，亦可看作是“尊体”的体现。

第二节、“尊体”之定义以及“尊体”之认知

对于“‘尊体’之定义以及本论文‘尊体’之认知”此节，笔者欲讨论的有三点，其一为“尊体”此概念为何时以及为谁被提出。其二，“尊体”的定义以及其三，笔者对本论文所讨论的宋人“尊体”意识之认知。

其一，“尊体”概念的提出始于清代周济《介存斋论词杂著》：

中仙最多故国之感，故着力不多，天分高绝，所谓意能尊体也。中仙最近叔夏一派，然玉田自逊其深远。¹³

周济称赞王沂孙词“胸次恬淡”，因而“黍离”、“麦秀”之感¹⁴，故而在品格上拔高词体之地位，而最早注意“尊体”现象的则为况周颐，“张皋文、周止庵辈尊体之说出，词体乃大”¹⁵，实开词学尊体研究的先河。¹⁶

其二，从“尊体”其表面意义来看，“尊体”之“尊”乃指涉提高一个文学体类的地位和价值，依其体制本身的起源、条件、特性和规律，辨求其应有的艺术结构、艺术形象、及艺术功能。¹⁷推尊文体其实就是一种观念的问题，各种文体自身并没有所谓的高下尊卑之分，而是在历代文学演变的过程中，被文人有意识的进行区分，为了某些目的而刻意抬高某些文体的地位和价值，这些因素共同构成区分文体尊卑高下的标准。

本论文所论“尊体”之“体”乃是针对词体而言。词，相较于诗体，是一种更具体、细致、集中抒写人类心灵意绪的特殊文学体裁，其境界以意味深永

¹³ 周济：“王沂孙”《介存斋论词杂著》卷一，《词话丛编》第二册，页1635。

¹⁴ 周济：《宋四家词选目录序论》，《词话丛编》第二册，页1644。

¹⁵ 夏敬观：《蕙风词话附录》卷一，《词话丛编》第五册，页4586。

¹⁶ 此段论点参考自汪超：〈词学尊体研究综述〉，《重庆文理学院学报》，2009年1月，页116。

¹⁷ 皮述平：〈清代词学的“尊体”观〉，《学术月刊》，1997年11月，页105。

为美，而不及诗境的阔大雄厚。这是后出词人根据词的创作实践对词的体性特征作出的概括和总结。但词之滥觞，其本来面目并非如此，由宋代开始，虽然词人或词作家未有明确的“尊体”概念，但他们有意革新词体之表现形式以及内容之举，可以归类为提高一个文学体类的地位和价值之“尊体”意识了。而后，词发展至清代，“尊体”更是被清词人奉为文学理论以及向诗教靠拢之目的地。

其三，本论文所述之“尊体”是一个动态的概念，是以“意识”而言。从词史的角度来看，尊体课题在宋代仍是以“意识”而言，宋人虽有数章相联者，但没有鲜明的结构意识，这一领域的开拓，在真正意义上，是由清人完成的。但总体而言，宋代的尊体意识乃似魏晋文学一样是“自觉性”的。一如苏轼曾评柳永“柳七郎風味”，当中“風味”二字，堪称玩味，不仅体现了苏轼对柳永词风格的看法，亦可看出其对词体的要求。《王直方诗话》中言东坡“小词似诗”、陈师道的《后山诗话》言东坡“以诗为词”。而后的李清照“词，别是一家”之“分体”以尊体之说，即将诗与词分别开来，强调词体的独特性，并斥欧阳修与苏轼作词不协音律。而南宋辛派词人提倡词“诗化”以及姜夔、张炎词之“雅化”亦可以看出，从北宋中期开始，词人们对词的特性、本色、以及诗词之差有了关注，并反映此诗的词人已对词体有高度敏感的自觉性之“意识”。

宋人无论是在词论或词作方面并未提出有关以“尊体”二字为标题之明确的理论，本论文“宋代词坛‘尊体’意识之研究”对“尊体”的认知是从清代人“尊体”之概念即强调词的内容表现形式应该“雅化”、“回归诗教”的理

论从而将宋代苏轼、李清照与南宋词人以及理论家有意识的对词体的内容以及形式的革新之观念订立为“尊体”的一文学种活动。而后，本论文对“尊体”大致有以下几种含义：一是对最初形成词体观念的，以词应以其婉约特点为词之本色的尊体观念，词人为李清照为代表；一是“诗化”“雅化”，从内容及表现形式上提高词之品格，“诗化”派词人为北宋词人苏轼与南宋词人辛弃疾，“雅化派”则为南宋姜夔以及张炎为代表。

第三节 宋词人与清词人对“尊体”意识的认知

“宋词人与清词人对‘尊体’意识的认知”此节，欲讨论的有二。其一，宋人为打破“词为艳科”以及“小道”是一般之观念，他们是在娱宾遣兴以及流连光景之余才会创作词，而文人士大夫若陶醉于创作词，则会被归类为不守士行，故文人士大夫一般上而言是“轻词”。为了打破这种词为“诗余”、“小道”的情形，宋词人产生了雅化词的内容以及表现形式，以推尊词体，让文人士大夫能够随心所欲的创作词。其二，清代文人士大夫则是在时代环境的影响下，要求词体能够讲究经世致用，于是为了使词能够冲破词为小道”的传统观念，清人利用治学的方式研究词体的形式特征，重构词之理论，将词体与正统文学——诗教挂钩，以推尊词体为正统文学之一的文体。

1、宋词人对“尊体”意识之产生以及认知

宋人的“尊体”意识是基于“词为艳科”、“不登大雅之堂”的“轻词”背景之下而产生的。而宋人看轻词体的原因主要有二，一是词体生成发展的历

史比诗文短暂，二是词自晚唐五代以来陷于“艳科”的历史事实又进而促使人们对其文体功能与社会功能作用的片面和狭窄认定。故有宋一代，虽然创作词已蔚成风气，“文章豪放之士，鲜不寄意于此”¹⁸，但词的地位仍十分低下，那些创作词之人还是拥有“轻词”之观念，“方之曲艺，犹不逮也”¹⁹，更忘论能与诗、文处于同等地位，可见“词为艳科”、“诗庄词媚”的观念根深蒂固。文人只当词体为政事之余、文章之余、流连光景、遣兴娱宾的工具，作词仅仅是“余技”而已，²⁰喜好作词之文人，如柳永，其的词传唱天下，但他本人却为词名所累，受到舆论的指责和朝廷的鄙，胡仔《苕溪渔隐丛话》卷二引《艺苑雌黄》载：

（柳永）喜作小词，然薄于操行。当时有荐其才者，上曰：“得非填词柳三变乎？”曰：“然”，上曰：“且去填词”由是不得志。²¹

晏殊因擅作词而被斥为“才有馀而德不足”²²，甚至被王安石笑曰：“为宰相而作小词，可乎？”²³，再如钱惟演“坐则读经史，卧则读小说，上厕欲阅小词”²⁴，充分的表现了将文人视词为最低级的文学体裁，可以见得词在人们心目中的地位。为了破除这种陈腐观念，词人们为了能够名正言顺地创作词，文人们萌生了推尊词体，为词争得与诗同等地位的意识。

¹⁸ 胡寅：〈酒边集序〉，施蛰存：《词籍序跋萃编》，北京：中国社会科学出版社，1994年，168。（编者将不做赘述）

¹⁹ 胡寅：〈酒边集序〉，《词籍序跋萃编》，页168。

²⁰ 陈学广：〈尊体意识与雅化观念〉，《词学散步》，合肥：黄山书社，2005年月，页79。

²¹ [宋]胡仔：“柳三变词”《苕溪渔隐丛话》卷二，《词话丛编》第一册，页189。

²² [宋]邵博撰，刘德权、李剑雄点校：〈邵氏闻见后录〉，《唐宋史料笔记丛刊》卷十九，北京：中华书局，1983年8月，页151。

²³ 魏秦：《东轩笔录》卷五，北京：中华书局，1983年10月，页52。

²⁴ [宋]欧阳修撰，李伟国点校：〈归田录〉，《唐宋史料笔记丛刊》卷二，北京：中华书局，1981年，页24。

北宋中叶正值儒家复兴以及古文运动之文学思潮，诗文应“文以明道”为以儒家复兴为主的古文运动之思想，参与其中活动的苏轼有意识的在诗文以外的文学体裁——词，以对诗文要求的“文以明道”来改变改变其婉约词境以及提高词之社会功能。苏轼之“尊体”意识是以诗之思想精致之处用于词体，从而推尊词体为诗体一般能登大雅之堂，不再沦为五代北宋初，词为“娱宾遣兴”之功能。苏轼有意的将词之内容上由表现男女相思，到承载士大夫的情感、志气；形式上由婉约变为豪放。这么一来，苏轼以“诗化”提高了词的内容以及表现形式，从而推尊了词体。对于苏轼对词体的革新，胡寅《酒边集序》中说他：

眉山苏氏，一洗绮罗香泽之态，摆脱绸缪婉转之度，使人登高望远，举首高歌，而逸怀浩气，超乎尘垢之外。²⁵

王灼《碧鸡漫志》卷二也说苏轼：

偶尔作歌，指出向上一路，新天下耳目，弄笔者始知自振。²⁶

近代的陈洵《海绡词说》中亦说：“东坡独崇气格，箴规柳、秦，词体之尊，自东坡始。”²⁷此为宋代“尊体”意识的一支流。

其二支流为李清照的“本色论”，提出词与诗别是一家的观点。李清照“尊体”的意识则是建立于词的本色划分词与诗之分别认为词与诗为不同的文学体裁，词应该与其本色“婉约”为主线发展出词格的高雅，再配合词的本身音乐性质，推尊词为另一种文学体裁。

²⁵ 施蛰存：〈酒边集序〉，《词籍序跋萃编》，页168。

²⁶ [宋]王灼：“东坡指出向上一路”，《碧鸡漫志》卷二，《词话丛编》第五册，页85。

²⁷ 陈洵：“词流正变”《海绡词说·通论》，《词话丛编》第五册，页4837。

其三支流为基本上认同“诗词同源”之南宋词人以及南宋词论家，他们的“尊体”意识是以“诗化”与“雅化”为主南宋词人以及词论家的“尊体”意识可分两个时期来谈，一为继承苏轼一派“以诗为词”之词人辛弃疾，是词之诗化的意识，二则是以姜夔为主的“以词为诗”，是词之雅化的意识，认为词之表现形式则是应该如诗般“精辟幽深”、“古雅峭拔”，故有“清空”说，又认为词的内容应如《楚辞》的“讽谏”以及《诗经》的“乐而不哀”，故有“骚雅”说。同时，姜夔的词作中尤其是其自度曲的创作更讲究词之本体——音乐性。因此，南宋词既有着艺术表现上言外韵审美追求，也有着的时代之感叹，词体在艺术内容和形式表达上，都走向了成熟，从而推尊词体之品格。

总的来说，“尊词体”的意识其实不是初创于清朝，早在在北宋中叶时开始，词人已经有自觉或无自觉的对词这种文体在词作以及词论上皆进行革新，推尊词体。然而宋代的“尊体”，还处于是意识的阶段，即停留在个别作家以及作品风格的品论上²⁸，并注重于革新词体的内容与表现形式，并未发展成如清代般已有系统性的理论的架构。诚如曹庆鸿《论唐宋词及理论之演变与尊体》中提出宋人对于“尊词体”的认知：

宋词人的尊体意识与清代主要差别是：宋代词学更注重词体本身的表达方式，审美特质；而清代词学则强调道德意义上的美感特质。²⁹

²⁸ 皮述平：〈清代词学的“尊体”观〉，《学术月刊》，页106。

²⁹ 曹庆鸿：〈论唐宋词及理论之演变与尊体〉，《中国文化研究·夏之卷》，2006年，页127。

2、清词人对尊词体的认知与理论之重构

清代词学经历了两宋的“尊体”意识的发展历程后，基本上“尊体”已发展至一个饱满、成熟的阶段了。从词派来看，清代有最早期的阳羨派，清代中期的浙派和常州派，词人论词的数量亦很可观，例如有汪森，周颐等，其中尤以常州派的张惠言发表的《词选序》确立了常州派的词论以及周济的《介存斋论词杂著》为常州派后续发展之词论，二人的词学批评论著确认了清代词发展的方向为向古典诗学回归和依附趋向，而这种回归的出发点是为了竭力维护词体本位，提高了词的地位与价值，从而推尊了词体。³⁰

有清一代，思想界则积极倡导返经归本，要求文学应具有更高的道德观和责任感，儒学的经世致用之功能重新被诠释，亦被视为艺术的价值规范之本，诗文之道即在以“明体适用”为导向的原则下，展开了大规模的反思。在清代文坛这种返本归真的“古典主义”风气的倡导下，清人对“尊体”的认知是为词体立源统，极力为词争得与诗一样的正统地位，力扫明人的词为“小道”、“卑体”之论，认为词体应该雅化正，于是立攀楚辞、诗经，从而推尊词体。尤在鸦片战争前后，清朝面对内忧外患，清词人对于词的要求更讲究社会功能，清词人有机的将儒家的诗教引入词中。

于是，清人以比兴寄托，将唐宋词中有关绮情之作转换成与时代兴废、政教盛衰相关的忧患意识，而《风》、《骚》的香草美人、讽喻美刺的传统则成为了最好的体裁。而使词自立于是之外的标尺，是古典诗学的传统，在清人的意识中，向诗回归依附才能提高词的地位与价值，更能适应时局的变迁，在这

³⁰ 此论点参考自方智范、邓乔彬、周圣伟、高建中：〈前言〉，《中国古典词学理论史》，页8。

样的基准下，清人的“尊体”认知显然与古典的儒家诗教讲究“经世致用”、“言志”有联系。³¹当然，倡导师体“思无邪”之雅正思想，借儒家诗教推尊词体，显然还由于最高统治者的提倡，清代康熙为《御选历代诗余》作序，则立申儒家“思无邪”之旨，其意是何等彰明。³²

清人除了在词体上力攀古典诗教以“推尊”词体外，清人亦以经学家治学的方式词体进行研究，为词体重建理论，让词体跻身于正统文学，推尊了词体。“尊体”的理论或学说不限于某个学派或文学体裁独有，而是贯穿整个清代文坛。首先，清人对于“尊词体”的观点是以学者的眼光来审视，讲究学力、注重学养，清人认为词学理论的探讨是需要深厚的学力与学养，因为这涉及对词史有宏观的把握与对词体词文学体裁有着透辟之理解。

例如朱彝尊以“醇雅清空”来推尊词体，显然是与他对儒家经典的研究有一定的关联。郭麐《灵芬馆词话》卷一披露：

本朝词人，以竹垞为至。……其所自为，则才力概富，采择又精，佐以积学，运以灵思，直欲平视花间，奴隶周、柳、姜、张诸子，神韵相同，至下字之典雅，出语之浑成，非其比也。³³

其中“积学”、“典雅”、“浑成”，则是体现了注朱彝尊重学问、推重学力的特点。而况周颐《蕙风词话》卷一也对“学力”提出其观点：

³¹ 此论点参考自方智范、邓乔彬、周圣伟、高建中：〈前言〉，《中国古典词学理论史》，页8。

³² 本论点参考自方智范、邓乔彬、周圣伟、高建中：〈前言〉，《中国古典词学理论史》，页9。

³³ 郭麐：“词综鉴别精审”《灵芬馆词话》卷一，《词话丛编》第二册，页1503。

填词之难，造句要自然，又要未经前人说过。自唐五代以还，名作如林，那有天然好语，留待我辈驱遣，必欲得之，其道有二，曰性灵流露，曰书卷酝酿。性灵关天分，书卷关学力。学力果充，虽天分少逊，必有资深逢源之一日。书卷不负人也。中年以后，天分便不可待。苟无学力，日见其衰退而已。

34

由此可见，清人论词讲究学力、学养，而经义考证之学于焉萌芽，以致清人重新将自唐宋以降所发展的词论进行重构。³⁵由于这种“尚学”的精神，清代的文学批评喜欢探源、辩证，而各体文学的形式外缘与体质规律同时亦是朴学家论证靠边的对象。故清代词坛在受到理学思辨和扎实的朴学实证两种治学方法的影响，对于“尊体”的理论亦是建立于文坛朴学的辩证之风潮之上，重新对于词的体裁与形式进行研究，以治学之法治词，论证考辨，冲击以至打破了“词为小道”的传统观念，从而与正统文学挂钩，将“尊词体”的理论推至更完整的状态，达到了“尊体”的目地。

清人对“尊体”的认知与理论的重构，以谢桃坊先生在所著《中国词学史》一书中清人对“尊词体”的认知为小结：

在其深层意义上是反映了当时汉族士人隐密而特殊的政治意图他们试图从词这种含蕴的文学样式来曲折而巧妙地表达满清统治下的复杂的思想情感，发现词体是最理想的形式，于是在新的文化条件下改造并利用了它。³⁶

³⁴ 况周颐：“造句要自然”《蕙风词话》，《词话丛编》第五册，卷一，页4410。

³⁵ 此论点参自皮述平：〈清代词学的“尊体”观〉，《学术月刊》，页105。

³⁶ 谢桃坊：《中国词学史》，成都：巴蜀书社，1993年，页133。

第二章、北宋、南宋的词论中“尊体”意识之体现

文学要向前发展，总要历经变化、波折，词文学现象在中国文学史表现的尤为突出。考究其原因有二：一为作家不断的在奋力拼搏，试图能推进文学的发展，二为社会上的某些偏见或其他因素总加以阻扰，特别是抒情文学的磨难则更为深重，宋词就是在这磨难中站立起来的。³⁷宋词和其文学一样产生于民间，但相比其他文学却可说是生不逢时，因为词没有“三百篇”那么幸运，被历代文人高捧为“文学之最高殿堂”、“正统文学”。所以，宋词从其产生就注定了它将在矛盾与困惑中发展，因为它产生于言志的文学传统的大环境中，并在其初期的发展中多是“艳情”之作。对于宋词所面对的困窘，叶嘉莹先生在《论词学中之困惑与花间词之女性叙写及其影响》一文中，谈到词之发展也提到了“创作主体”与“道德感”对宋词发展之影响：

中国早期的词学原就是由于当日士大夫们对此种文体之困惑而在强辞辩解之中发展起来的。³⁸

若究其原因，叶嘉莹先生也说：

私意以为实在乃是由于在中国文学批评传统中，过于强大的道德观念压倒美学观念的反思，过于强大的诗学理论妨碍了词学批评之建立的缘故。³⁹

宋词作为抒情以及音乐之文学体裁，是“声色之文学”亦能“能言诗文之不能言”，而传统的文人士大夫在诗教伦理与“声色文学”的诱因底下相互矛盾，导致他们对宋词之又爱又恨。而也是在如此的矛盾之下，词人以及词论家纷纷

³⁷ 许兴宝：〈宋人词体创作别论〉，《唐宋词别论》，成都：巴蜀书社，2007三月，页307。

³⁸ 叶嘉莹：〈论词学中之困惑与花间词之女性叙写及其影响〉，《迦陵论词丛稿》，石家庄：河北教育出版社，2000年，页181。

³⁹ 叶嘉莹：〈论词学中之困惑与花间词之女性叙写及其影响〉，《迦陵论词丛稿》，页182。

提出“崇雅黜俗”之词论，试图用诗教的视角来阐释词之艺术价值，提高词之品格，进而推尊词之地位。北宋苏轼之“词乃诗之裔”之词论打开了宋朝论词风格与词人之门，虽然其无专门一篇词论，但其词论则是标识着宋人“尊词体”意识的发端。北宋末之北宋逸民李清照站在维护词之本色的视角推出“词别是一家”之词论，亦为宋代第一篇较为完整批评词人与词风格的词论。

时至南宋初期，支持苏轼“词为诗裔”理论之诗化派崛起，他们皆不约而同的支持苏轼“以诗为词”的创作方式。此派的词人以及词论家分别有王灼、胡寅、大诗人陆游以及爱国词人辛弃疾之门徒。而后在南宋中后期，鲍起居士之《复雅歌词》则摇起了“词复雅”的旗帜，南宋末年之宋遗民张炎之《词源》上承鲍起居士之“词复雅”之理论将“尊词体”之意识推至高峰，提出了“清空骚雅”的词学审美理论。有鉴于此，本章将讨论词学理论是如何在诗学理论与道德的夹缝中发展起来的以及宋代的词学理论是如何表现他们的“尊体”意识。

第一节、北宋中叶至北宋末年之词论体现“尊体”意识

北宋中叶，随着古文运动与儒学复兴之影响之下，词坛经历了道统的重建、伦理入主文的态势日益显豁，在创作中的雅、俗分流这另一因素的合力作用下，苏轼为了使词获得合法性身份，即为推尊词体，于是将词体向源远流长的诗学传统靠拢了，即上靠到“诗言志”的传统上去，试图使到词体能获得合法身份，创造词学的新理论，故有说“词体之尊自东坡始”。苏轼将词体与“诗言志”的传统联系起来，比起词体之本位——音乐性质与娱乐功能，苏轼

则更为而强调词之文学性和抒情功能，这在苏轼具体表现为以诗衡词的尊体思路和意向。

而在北宋末期之李清照则是倡导者与苏轼相反地“尊词体”理论。李清照提出“词，别是一家”之说，在词体内部探讨，立意为词体的建构提供了另一个模式，这就是“分体以尊体”即将诗词之疆域分开，推尊词体的独特性。李清照“词，别是一家”之说是《词论》的核心纲领，《词论》是从本色论的角度，严分词、诗之疆域。相对苏轼“破体以尊体”即以诗衡词，改造词的内部特性的词体观念，李清照之“别是一家”之“别”是针对“诗”而言。李清照看区别词体与诗体的标准、词体独立性的标准建立在是词最主要的本色即词与音乐的这种血脉关联即是词与诗之根本不同处。而词应当婉约、“缘情”亦是也是李清照维护词体的本色特点之一。李清照维护词之本色具体表现了其尊体的思路。

1、苏轼词之“词为诗之苗裔”——“自是一家”之“尊体”意识

北宋的词学批评的序幕是由苏轼首先拉开的。虽然如此，但他对于词学的批评不如诗文般有专论系统也不够丰富，他的词论散见于词跋、序引、书简以及宋人所撰的一些书话、词话、丛谈、笔记中，约有十余则，言语颇简约，但其词论观念新颖、见识独特则与其诗论与文论等贯通一致，时常出现革故鼎新的思想。⁴⁰词于唐五代流为“艳科”，功用狭窄，地位低下，被视为难登大雅之堂的小道末技。宋初的人们认为词之适用于表现男女之情，因此，一些名流公

⁴⁰ 方智范、邓乔彬、周圣伟、高建中：〈苏轼的诗化理论〉，《中国古典词学理论史》，页36。

卿只会在酒酣耳热之际填词，而且将填词当作花间尊前“谑浪游戏”。⁴¹词，在这些名流公卿的认知里，是不能与“明道”、“载道”之文，“言志”之诗相提并论，故他们根本不会对词做出任何的改变。

故在苏轼词做以及理论出现以前，词坛是一片“绮罗香泽之态，绸缪宛转之度”，吟唱的男欢女爱，离情别绪，乃是婉约词的笼罩词坛，而词坛在苏轼时才真正的发生了“质”的变化。⁴²这里所指的“质变”指的是词的内容或功能已产生变化，词不仅是娱宾遣兴、男欢女爱之功能了，词的内容则是可以承载词人的人生态度、文化精神以及内在修养了，故“退之以文为诗，子瞻以诗为词”之说。苏轼的“以诗为词”是凡能入诗者皆能入词，这么一来大大的提高了词的内容、功能以及体格，故“词至东坡而始尊”，这也是“尊词体”意识的开端。

苏轼“尊词体”之标准是以诗为标尺来衡量词之得失高下，是其论词的一个显著的特点。在《与蔡景凡书》云：

颂示新词，此古人长短句诗也。得之惊喜，试勉继之，晚即面呈。⁴³

《书张子野诗集后》：

子野诗笔老妙，歌词乃其余技耳。⁴⁴

⁴¹ 方智范、邓乔彬、周圣伟、高建中：〈苏轼的诗化理论〉，《中国古典词学理论史》，页36-37。

⁴² 艾治平：《词人词史》，上海：学林出版社，2005年5月，页329。

⁴³ [宋]苏轼撰；[明]茅维编；孔凡礼点校：〈与蔡景凡书〉，《苏轼文集》第六册，卷五十六，北京：中华书局，2004年，页1661。

⁴⁴ [宋]苏轼撰；[明]茅维编；孔凡礼点校：〈书张子野诗集后〉，《苏轼文集》第六册，卷六十八，页2146。

赵令畤《侯鯖录》卷七亦有记录苏轼对于以诗论词的记载：

东坡云：世言柳耆卿曲俗，非也。如《八声甘州》云：“霜风凄凄，关河冷落，残照当楼。”此语于诗句不减唐人高处。⁴⁵

以上几则词评，都显示出苏轼皆以以诗为评论词，再将词置于与诗同一平台以比较判定词之优劣。苏轼此举，是针对当时词于文坛的地位低靡而有意而为的。

诗词合流就意味着苏轼欲以诗论词的思想基础和基本出发。苏轼的“以诗论词”之尊体意识是较注重词之表现功能及思想性，而词之思想性相对的较为弱，在文学性质上不能与诗相比。于是苏轼试图在古诗中为词寻根源，在《祭张子野文》里，更明确的披露了苏轼“诗词同源”的观念：

清诗绝俗，甚典而丽。搜研物情，刮发幽翳。微词宛转，盖诗之裔。⁴⁶

苏轼明确的指出，词乃诗之苗裔，是与诗一脉相传的文体。苏轼认为词之长短句在古诗歌乐府已经出现过了，而且古人并未将这“长短句”以“艳科”的呈现。宋词的“艳科”其实是发展了唐五代的艳情而背弃了古乐府诗之精神面貌。苏轼的“词乃是诗之苗裔”理论，将词之长短形式与“古人长短句诗”做一祖系，揭示了词之渊源。苏轼此理论的提出，其目的有二。一、为词之渊源找一祖系，将诗与词并驾齐驱而推尊词之地位，二、立攀古乐府诗歌，目的在

⁴⁵ 参见方智范、邓乔彬、周圣伟、高建中：〈苏轼的诗化理论〉，《中国古典词学理论史》，页36。

⁴⁶ [宋]苏轼撰；[明]茅维编，孔凡礼点校：〈祭张子野文〉，《苏轼文集》第六册，第六十三卷，页1943。

于将词之风格归引回“雅途”，即倡导词之诗化，为其革新词体、词风的创作实践做一宣示，从词体与词风上之革新来推尊词体。⁴⁷

苏轼“词为是诗之苗裔”之“尊词体”的理论中心涵盖有三点，其一、开拓词之疆域，形成“无意不可入、无事不可言”的风貌。苏轼认为词为艳科的形象微词塑造了一个刻僵化的印象，而倡导将创作诗的题材例如“山川之秀美，风俗之朴陋，贤人君子之遗迹”，只要是诗人“耳目所及”，并且有所感触，皆可以“发咏叹”。⁴⁸主张将诗中之表现题材和内容一一纳入词作中，冲破词狭窄的题材，而能够反映更广阔的社会、人生与现实。在《跋黔安居士渔父词》中，苏轼就将其“无事不可言”之理论极为清楚的表达出来：

鲁直作此词，清新婉丽。问其得意处，自言以水光山色替却玉肌花貌。此乃真得渔父家风也。然才出亲妇砑，又入女儿浦，此渔父无乃大澜浪乎？⁴⁹

苏轼称赞黄庭坚的词打破了“艳科”的范围，以“水光山色”创作其词而摒弃“玉肌花貌”的题材，深得古人《渔父词》之风貌。但另一方面，苏轼又认为其词又“新妇”、“女儿”来描绘山水，并未尽脱脂粉。

其二、以诗之刚柔并济，多姿多彩的风格改变词尚媚婉的风格。苏轼意识到词体就是因为其本身的风格媚婉导致其地位反而不如诗文般尊贵，而有自觉性的以诗歌之风格来冲击柔美纤弱的词风，故苏轼十分不满意柳永之言情俗曲所传唱天下。在苏轼的审美意识在其《答陈季常书》云：

⁴⁷ 此论点参考自方智范、邓乔彬、周圣伟、高建中：〈苏轼的诗化理论〉，《中国古典词学理论史》，页45。

⁴⁸ 此论点参考自方智范、邓乔彬、周圣伟、高建中：〈苏轼的诗化理论〉，《中国古典词学理论史》，页45。

⁴⁹ [宋]苏轼撰；[明]茅维编；孔凡礼点校：〈跋黔安居士渔父词〉，《苏轼文集》第六册，卷六十八，页2157。

又惠新词，句句挺拔，诗人之雄，非小词也。⁵⁰

陈季常是苏轼的文友，苏轼十分赞赏其词，赞其词为“诗人之雄”、“警拔”、“豪放”，其有意以豪放之词风济媚婉的词风。在《与鲜于子骏书》中，更能看得出其改变词风的自觉性：

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。作得一阙，令东州壮士抵掌而歌之，吹笛击鼓以为节，颇壮观也。

51

苏轼这段话明显的揭示了其对自身所创之“豪放”词风，颇感自豪，亦体现出其有意改变词风的坚定意志。苏轼词除了豪放风格之外，其也有婉约、清旷、韶秀、清丽等词风，由此可见，其所倡导的词风是不局限于一种风格，而是多方追求⁵²。同时，证明苏轼改革词风的主要中心点在于其不满由婉约词风统一词坛的局面。

其三、苏轼为词开发了别与男女相思之情、离愁别绪的“小道”，而为词开发了抒情性能，使词也能成为陶写性情的文体。⁵³苏轼一贯将创作主体的性情写入其诗文中，例如其《自评文》中透漏：

吾文如万斛泉源，不择的皆可出。在平地滔滔汨汨，虽一日千里无难。及其与山石曲折，而不可知也。所可知者，常行于所当行，常止于不可不止，如是而矣。⁵⁴

⁵⁰ [宋] 苏轼撰；[明] 茅维编；孔凡礼点校：〈答陈季常书〉，《苏轼文集》第五册，卷五十，页 1566。

⁵¹ [宋] 苏轼撰；[明] 茅维编；孔凡礼点校：〈与鲜于子骏书〉，《苏轼文集》第五册，卷五十七，页 1560。

⁵² 方智范、邓乔彬、周圣伟、高建中：〈苏轼的诗化理论〉，《中国古典词学理论史》，页 46。

⁵³ 方智范、邓乔彬、周圣伟、高建中：〈苏轼的诗化理论〉，《中国古典词学理论史》，页 46。

再如其诗：

自言此中有至乐，适意不异逍遥游。……兴来一挥白纸尽，骏马倏忽踏九州。我书意造本无法点画信手烦推求。⁵⁵

苏轼是站在文艺的角度认为词亦能与诗文一样，能够承载作家主体的性情。而苏轼的文艺观是站在词之文艺本体而开发词能够陶写性情。因为苏轼认为“诗词同裔”，二者相似的地方不仅是二者皆是“长短句”而且二者的内在精神是与古诗是很相近的，即词亦是能陶写性情的。而苏轼的词作则反映了其“陶写性情”的创作取向，例如其《定风波》“谁怕‘一蓑烟雨任平生’、《浣溪沙》“人间有味是清欢”，充分的体现了其词学观。开发词的文学属性

苏轼之词能陶写性情使其“尊词体”意识的重要一环，也是致使词在日后的发展历程中“不上似诗，不下似曲”的独立品格，使到词成为一个不可替代的文学。而“词能陶写性情”的中心意义涵盖有三⁵⁶，其一、苏轼的“陶写性情”理论与创作的提出，改变了自晚唐五代以来已经僵化了之词的狭窄性，而为词开发了抒情功能，让词除了为“可歌”文学之外，也成为“缘情”的文学，推尊了词的价值性。其二、受宋学影响的苏轼，将理学尊重“人欲”的需要转换成创作主体的性情体现，将教注重社会价值之传统诗教寻找到合乎人情的视角，因而得到许多的传统文人士大夫之认同。其三、将士大夫的高雅文学

⁵⁴ [宋] 苏轼撰；[明] 茅维编；孔凡礼点校：〈自评文〉，《苏轼文集》第四册，卷七十三，页1100。

⁵⁵ [宋] 苏轼；[清] 王文诰，孔凡礼点校：〈石苍舒醉墨堂〉，《苏轼诗集》第一册，卷六，北京：中华书局，1999年，页235。

⁵⁶ “词能陶冶性情”的三个中心意义总结自方智范、邓乔彬、周圣伟、高建中：〈苏轼的诗化理论〉，《中国古典词学理论史》，页36。

——诗与市井之民的喜好——词相结合，将诗之高雅情趣付诸于词，家强词之品格，推尊词与诗一样清高以及具生命力。

综上所述，苏轼之“尊词体”之意识建立在文人士大夫的视角去探视词，即较注重词之功能，而诗歌身为文学之正统，比起词则注重“思想性”即风化，反映社会现实、反映生活层面。再者，虽有说其词“不协音律”，但并未阻止其“以诗为词”之尊体意识得到广泛的认同。而词体实际上也是到了苏轼提出“诗词同裔”的理论以及实践于其词作后，词此文体体方得使到广大的文人士大夫正视之，并大量的开始创作超越唐五代媚婉之词，为词坛带来了新景色。而最重要的是，北宋苏轼“以诗为词”之审美理论与创作手法开启了南宋中叶辛弃疾一派“以诗为词”的豪放派爱国诗人，他们将词之软媚之性质转换成士大夫追求功利、反映现实以及英雄主义相结合，达到“词言志”的目的地，而将“尊词体”意识推展至另一景象。

2、李清照《词论》——“词，别是一家”之“尊体”意识

李清照在写《词论》时，词的发展已经历经三百多年的历史了。苏轼的诗化主张以及对词体改革的理论为词坛带来一个前所未有的震撼，让词人们开始纷纷的思考词的体性、功能，在这种重新思考的风气下，一时之间，在有许多评词以及评词人的理论篇章辈出，《词论》就是在这样的环境下应运而生的词论。

李清照《词论》是站在与苏轼不同的角度推尊词体，苏轼是日见词坛的风气低靡媚婉，在其文人士大夫的主观意识下以视角的角度审视词、创作词，为词创造一个与古诗相联系的理论，让词体的地位能够较为尊贵，但同一时间，苏轼的诗化理论则会取消了词的特色。李清照则是站在维护词之特的角度提出理论，而且李清照还特别强调词的体性形式应协律可歌，乃是音乐文学。同时也强调词之审美风格乃是“缘情”的抒情文体。李清照强调词之“本色”，从此角度推尊词与诗乃是不同文学，划分词与诗的界限，维护词之独特性，故提出“词，别是一家”的理论。

关于诗词之区别，《王直方诗话》载：

少游诗似小词，先生小词似诗。⁵⁷

陈师道云：

退之以文为诗，子瞻以诗为词。如教坊雷大使舞，虽极天下之工，要非本色。今代词手，惟秦七，黄九尔，唐诸人不逮也。⁵⁸

从《王直方诗话》到陈师道的《后山诗话》，可以看出，在北宋后期开始，词人们对词的特性、本色、以及诗词之差有了关注。直到陈师道的《后山诗话》，则提出“本色”的理论，陈师道立足于风格、遣词的标准，指责苏轼“以诗为词”、“要非本色”，而后又以秦观和黄庭坚词作为“本色”。而李清照“词，别是一家”的理论的提出，则明确了词体性、特色以及审美的认知以及建立较为完整的“本色”理论。而李清照的“本色”理论则可分为，其一、词

⁵⁷ 郭绍虞辑：《宋诗话辑佚》卷上引《王直方诗话》，北京：中华书局，1980年版，页93。

⁵⁸ [清]何文焕辑：《历代诗话》上册，北京：中华书局，1981年版，页309。

应协律，其二、词审美之本色为应以婉约为主即主情致以及词之审美特点应是体制高雅、典重故实、铺叙。

其一、李清照《词论》的“尊词体”的理论首先是提出词在音律上的严格要求，她说：

盖诗文分平仄，而歌诗分五音，又分五声、又分六律，又分清浊轻重。且如近世所谓《声声慢》、《雨中花》、《喜迁莺》既押平声韵，又押入声韵；《玉楼春》本押平声韵、又押上去声，又押入声。本押仄声韵，如押上声则协；如押入声，则不可歌矣。⁵⁹

词作为“歌词”之性质不会因为新的词调、体式层出不穷而有所改变的，因此，词应该合乎音律，这是词区别于诗最显著的特点。柳永“变旧声作新声”以及其词协律而名噪天下，而苏轼与欧阳修之词作往往不协音律，故并非当行本色。对于词应协律之论，张炎在《词源·音谱》中亦说：“音律所当参究，词章先宜精思，俟语句妥溜，然后正之音谱，二者得兼，则可造极玄之域。”⁶⁰又说：词“当以可歌者为工”⁶¹对于词应协律，李清照提出了一套衡量的标准。

李清照认为词要分五声、五音、六律、清浊、轻重等，应是符合当时歌唱规律的。其指的“五声”（即宫、商、角、徵、羽）泛指乐谱，“六律”（即黄钟、大吕、太簇、夹钟等十二律吕）泛指音高及调式，“五音”（即唇、齿、喉、舌、鼻等人体构音部位）泛指发声的部位，“清浊轻重”（即声纽呼吸与音

⁵⁹ [宋]李清照著，徐培均笺注：《词论》，《李清照集校注》，上海：上海古籍出版社，2002年4月，页267。

⁶⁰ [宋]张炎：“音谱”《词源》卷下，《词话丛编》第一册，页265。

⁶¹ [宋]张炎：“音谱”《词源》卷下，《词话丛编》第一册，页256。

声高低、节奏急缓的配合)泛指演唱的技巧,⁶²只有深通这些,才能使所用之“字”“趁音”可歌,否则,只按平仄之词谱填词,抛开声乐艺术之规律,便只能作成“句读不葺之诗”了。可见她对词应合律的要求,远远比前人严格。

张炎《词源·音谱》载其父张枢填《惜花春起早》一词,其中有一句先填作“锁窗深”,后又感:“‘深’字音不协,改为‘幽’字,又不协,改为‘明’字,歌之始协。此三字皆平声,胡为如是?盖五音有唇、齿、喉、舌、鼻,所以有轻清重浊之分。”⁶³陆游《老学庵笔记》所云:“世言东坡不能歌,故所作乐府词多不协、豪放不喜剪裁已就声律”,⁶⁴这恰恰能反映李清照对于苏轼等人词得创作不负音律标准的评语。在《词论》,李清照中指出晏殊、欧阳修、苏轼等人的词创作不协音律,仅如作诗般平分平仄,皆是“皆句读不葺之诗”、“不协音律”⁶⁵,所作不符合词之“本体”的。故她列出的五音、五声、六律、清浊轻重等诸多音律标准,重点在于欲从音乐的角度强调词体的独特价值和地位,从词的“本体”上为诗词之别立下界线,在词之形式上推尊词体。

其二、李清照认为词应有其自身的审美特点,从这些审美特点上划分诗词之异,重点强调词“别是一家”,在创作词时,须遵从词的“本体”讲究协音律,在词体审美情趣的规范上,则体高雅、主情致、铺叙、典重、故实等标准,将这些标准变成词之本色的具体化的呈现。可以见得,李清照又与“本色

⁶² [宋]张炎:“音谱”《词源》卷下,《词话丛编》第一册,页256。

⁶³ [宋]张炎:“音谱”《词源》卷下,《词话丛编》第一册,页258。

⁶⁴ [宋]陆游著,王云五主编:《老学庵笔记》,《陆放翁集》第四册,北京:商务印书馆,1935年,页2457。

⁶⁵ [宋]李清照著,徐培均笺注:《词论》,《李清照集校注》,页267。

论”的陈师道等人词论的重风格、重遣词不同，李清照对于陈师道的“本色论”既有继承又有另外的发展。其在《词论》中云：

后晏叔原、贺方回、秦少游、黄鲁直出，始能知之。又晏苦无铺叙；贺苦少典重；秦即专主情致，而少故实，譬如贫家美女，虽极妍丽丰逸，而终乏富贵态；黄即尚故实，而多疵病，譬如良玉有瑕，价自减半矣。⁶⁶

又言：

……虽协音律，而词语尘下。⁶⁷

《词论》指出晏几道、贺铸、秦观、黄庭坚等词中所缺少的“铺叙”、“典重”、“故实”、“富贵态”等，历来多属诗文辞赋的写作手法，晏几道后于柳永而所作的多属小令，未能从较长篇幅展开铺叙，故李清照引以为憾。⁶⁸胡仔《若溪渔隐丛话》载晏殊论文学创作之言富贵气象者云：

故公每言富贵，不及金玉锦绣，惟说气象，若“楼台侧畔杨花过，帘幕中间燕子飞”，“梨花院落溶溶月，柳絮池塘淡淡”之类是也。……《归田录》云晏元献喜评诗，尝曰“老觉腰金重，懒便玉枕凉”，未是富贵语不如“笙歌归院落，灯火下楼台”，此善言富贵者也。人皆以为知言。⁶⁹

秦观词“虽婉美，然格力失之弱”，故李清照评其词应以骄体之“故实”、然后辅之以诗之“富贵气象”，使其词更华美与健美。她说贺铸词“苦少典重”，也含此意，李清照是在肯定秦观等词的“主于情致”、“极妍丽丰逸”（秦观与晏几道、贺铸之词的共有特色）的前提下指出其不足的，并非她

⁶⁶ [宋]李清照著，徐培均笺注：〈词论〉，《李清照集校注》，页265。

⁶⁷ [宋]李清照著，徐培均笺注：〈词论〉，《李清照集校注》，页265。

⁶⁸ 顾易生：〈关于李清照“词论”的几点思考〉，《文学遗产》，2001年第3期，页3。

⁶⁹ [宋]胡仔：“晏元献”《若溪渔隐丛话》卷二，《词话丛编》第一册，175。

专以铺叙、典重、故实、华贵为尚。⁷⁰李清照注重词的音律，以之为区分词是否本色的重要尺度，然而又局限于此。例如对柳永词，李清照肯定其因善于“变旧声作新声”、“协音律”但却不满其辞“辞语尘下”，格调低俗，主张词应为南唐二主词般“尚文雅”，要有士大夫的清高情趣以及格调。⁷¹

综上所述，李清照“词，别是一家”之“尊词体”意识表现于二点，一为、维护词的艺术体性，从音乐的形式上划分词与诗之分别。李清照《词论》提出词要分五音、六声、六律等等，不仅是在揭示词声律之特色，主要旨在希望创作主题遵从词“音乐性”的本体形式而创作。故对欧阳修、苏轼的批评就是由此着眼的。李清照虽然批评苏轼等人，但其主要目的在于维护词的艺术体性，推尊词为音乐文学。

二为、维护词之传统风格即词应以婉约为主。晚唐五代。温庭筠、欧阳炯之词作形成了软媚宛转的风格特色。至南唐二主之时，词教花间词清雅，但词风乃是以含思宛转为主。时至宋初，晏殊、欧阳修以及晏几道等人之词作，较南唐词更为雅化词风呈现宛转含蓄为主，故乃是延续南唐雅化道路的创作状态。但时至苏轼，其词以诗法创作词，在内容、风格、音律、题材上皆是革故鼎新，完全背离了词之传统风格。故李清照提出一系列对词的审美标准，以将词之传统风格具体化，推尊婉约为词之传统特色。

⁷⁰ 顾易生：〈关于李清照“词论”的几点思考〉，《文学遗产》，2001年第3期，页3。

⁷¹ 方智范、邓乔彬、周圣伟、高建中：〈李清照《词论》的本色理论〉，《中国古典词学理论史》，页59。

第二节、南宋初年至南宋末年之词论体现“尊体”意识

在南渡后新的社会历史条件下，词体文学的创作和批评均有意识地与诗学传统联系起来，而在具体的尊体的过程中出现了肯定苏轼“以诗为词”的创作理论和鼓倡“复雅”两种倾向。换言之，“尊体”是通过对苏轼“词为诗裔”之理论再阐和复雅主张来实现的。在南宋初期，词坛以王灼、胡寅、陆游与辛派门徒最为支持苏轼之“词为诗裔”之理论，为南宋的“诗化派”，他们在发表理论时，试图将词上推至传统的诗教，为词寻找源流以推尊词之地位。“诗化派”支持词必须具有一定的社会性，排斥唐五代《花间》的软媚词风。

而南宋中后期的诗化理论渐渐被“风雅派”给取代了。“风雅派”有鲍阳居士、张炎、沈义父等支持词体“复雅”的“尊体”理论。他们一样是将词体上推至《诗经》与《楚辞》，认为词体应该是“雅正”。而在“风雅”当中则以张炎为“复雅”之尊体意识的集大成者，其《词源》提出了“清空骚雅”的词学标准，主张“具词言志”规风之旨以及温柔敦厚。张炎将南宋的“尊词体”意识推向较为系统化的阶段。

1、南宋的诗化理论之“尊体”意识的延续

北宋的靖康之变，入侵中原之金人撼天动地的鞞鼓声惊破了迷醉于绮筵绣幌之侧词人们的，消弥了燕语莺声。南渡之后，众多经历了国破家亡之痛、饱受颠沛流离之苦的词人与词论家门，一改昨日宗风。在经过约二十年的创作兴盛后，南宋的一些词论的发展终于回归苏轼之“以诗为词”，用以传统士大夫之文学——诗来推尊词体为“言志”的文体。此时纷纷支持苏轼“诗化”理论

的分别有王灼之《碧鸡漫志》、胡寅之《酒边词》、陆游以及辛派词人的理论为主。

王灼《碧鸡漫志》为南宋时期被视为对苏轼“破体诗化”的推崇以及对李清照“分体”阐释的一个反拨。王灼从乐府文学的角度追溯“今曲子”的渊源、流变，认为“古歌变为古乐府，古乐府变为今曲子，其本一也。”⁷²由于其时宋人对词体文学的称谓、命名尚未一致，王灼词体体性的阐述便进一步从乐府文学的历史脉络中抽绎本质。此外，《碧鸡漫志》也是最早肯定苏轼之“尊体”意识乃建立于诗化理论与风格、并实践与其创作中的一本著作。此书卷二云：

东坡先生以文章余事作诗，溢而作曲，高处出神入天，平处尚临境笑春，不顾侪辈。⁷³

王灼肯定了苏轼“不顾侪辈”的勇气，以为“诗与乐府同出”，对在诗词间硬化江淮不满，王灼尤其推崇苏轼对词坛带来的革新：

长短句虽至本朝盛，而前人自立，与真情衰矣。东坡先生非醉心于音律者，偶尔作歌，指出向上一路，新天下耳目，弄笔者始知自振。⁷⁴

深知音律之王灼所推崇的是苏轼“指出向上一路，新天下耳目”的文艺革新，而不是以音律的角度来审视苏轼，而是将音律置于其次。⁷⁵

⁷² [宋]王灼：“歌曲所起”《碧鸡漫志》卷一，《词话丛编》第一册，页68。

⁷³ [宋]王灼：“东坡先生指出向上一路”《碧鸡漫志》卷二，《词话丛编》第一册，页85。

⁷⁴ [宋]王灼：“东坡先生指出向上一路”《碧鸡漫志》卷二，《词话丛编》第一册，页85。

⁷⁵ 方智范、邓乔彬、周圣伟、高建中：〈诗化理论在南宋的发展〉，《中国古典词学理论史》，页105。

在宋代词史，最为推崇苏轼的词论家为胡寅。其《酒边词》之序言有云：

词曲者，古乐府之末造也。……唐人为之最工，柳耆卿后出，掩众制而尽其妙，好之者以为不可复加。及眉山苏氏，一洗绮罗香泽之态，摆脱绸缪宛转之度，使人登高望远，举首高歌，而逸怀豪气，超然乎尘垢之外，于是《花间》为皂隶而柳氏为舆台矣。⁷⁶

胡寅从苏轼词创作之成就以及社会效果出发而评论苏轼，但肯定的一点的是，胡寅十分常赞赏苏轼的“词为诗裔”之理论。

西晋陆机《文赋》中透露“缘情而绮靡”之说。明人王世贞《艺苑卮言》中亦说：“盖六朝君臣，颂酒赧色，务裁艳语，默启词端，实为滥觞之始。”⁷⁷如此一说，那作为“缘情”的抒情文体之词，是很难与“绮靡”、“艳语”划清界限的。因此“诗化”理论鼓吹者之“推尊词体”意识乃是建立在将词之“缘情”导向道德、礼义，使作词能够成为“立言”以及“立德”值问体。⁷⁸大诗人陆游正是从“立德”之角度来审视词的，陆游非常后悔其“少年时于世俗作”作“晚而悔之”的反省。由于南宋长期苟安江南，处于内忧外患不断的时代，“道德”、“礼义”之说盛行，词论家或词人纷纷将矛头指向《花间集》，陆游就对此发表了他的感想：

⁷⁶ 施蛰存主编：《酒边词序》，《词藉序跋萃编》，页168。

⁷⁷ [明]王世贞：“隋炀帝望江南为始祖”《艺苑卮言》，《词话丛编》第五册，页385。

⁷⁸ 方智范、邓乔彬、周圣伟、高建中：《诗化理论在南宋的发展》，《中国古典词学理论史》，页105。

《花间集》皆唐末五代时人作。方斯时，天下岌岌，生民救死不暇，士大夫乃流宕至此，可叹也哉！或者，亦出于无聊故耶？⁷⁹

从“晚而悔之”到痛批《花间集》以及晚唐五代的士大夫，充分的体现了陆游的“诗化”理论是向现实意义着眼的，故其“推尊词体”意识乃是将词论导向传统的诗论。

真正将南宋“诗化”派之“尊体”意识推向极盛的高峰乃是以评价苏辛的传承、发展为指标的辛派门徒。辛派门徒中较为著名的计有范开、刘克庄、刘辰翁，他们对辛弃疾爱国豪放之“诗化”词进行了评论以及推崇。对于辛词“诗化”之尊体理论从淳熙直抵宋末。辛派门人皆是站在苏轼“词为诗裔”之“尊词体”意识上发表理论，而苏轼的“词为诗裔”理论也是到了辛弃疾才真正的将“缘情”之词作转向“言志”的“陶写工具”，确立了“词言志”的尊体意识。首先，对于辛弃疾的词风，其门人范开写了《稼轩词序》。序说：

器大者声必宏，志高者意必远。知夫声与意之本原，则知歌词之所自出。是盖不容有意于作为，而其发越著见于声言音意之表者，则亦随其所蓄之浅深，而不能不尔者存焉耳。⁸⁰

公一世之豪，以气节自负，以功业自许，方将敛藏其用以事清旷，果何意于歌词哉，直陶写之具耳。⁸¹

⁷⁹ [宋] 陆游著，王云五主编：《渭南文集·跋花间词其二》卷三十，《陆放翁集》第一册，页312。

⁸⁰ [宋] 范开：《稼轩词序》，金启华等编：《唐宋词集序跋汇编》，江苏：江苏教育出版社，1990年，页172。（编者将不做赘述）

⁸¹ [宋] 范开：《稼轩词序》，《唐宋词集序跋汇编》，页172。

范开认为辛弃疾之词志高意远，发其胸中所蓄为词。而且，辛弃疾之“意”与“志”不仅是建立在空泛的“道德”、“礼义”，而是结合恢复失地大业的“气节”、“工业”的陶写工具。⁸²

其次，辛派门人虽是以诗化理论作为推尊词体的立标之本，但他们的“诗之裔”不仅从“言志”角度出发，也是倡导与词之“缘情”相结合，肯定词之抒情性，推尊有所寄托。⁸³他们是倡导词应该“情”、“志”兼收，认为词应立足于本位而诗化，例如刘克庄在《跋刘叔安感秋八词》中透露：

长短句昉于唐，盛于本朝。余尝评之：耆卿有教坊丁大使意态；美成颇偷名句，温、李诸人，苦于捋扯。近岁放翁、稼轩，一扫纤艳，不事斧凿，高则高矣，但时时掉书袋，要是一癖。叔安刘君落笔妙天下，间为乐府，丽不至衰，新不犯陈，借花卉以发骚人墨客之豪，託闺怨以寓放臣逐子之感，周柳、辛陆之能事，庶乎其兼之矣。⁸⁴

从此段评论可以知道刘克庄等词论家是以“花卉”、“闺怨”皆词之长，借之、托之，可谓不离“缘情”为体，而“骚人墨客之豪”、“放臣逐子之感”则是建立在政教大事，是以“言志”为内核的。可以看出，刘克庄是不一味推尊词之豪放，而是倡导词之“诗化”是不离本位的道路。⁸⁵

综上所述，南宋“诗化”派词论之“尊体”意识是以苏轼“词为诗裔”的理论为着重点，是苏轼诗化之“尊体”意识之延续，也在苏轼的诗化理论上

⁸² 方智范、邓乔彬、周圣伟、高建中：〈诗化理论在南宋的发展〉，《《中国古典词学理论史》，页109。

⁸³ 方智范、邓乔彬、周圣伟、高建中：〈诗化理论在南宋的发展〉，《《中国古典词学理论史》，页109。

⁸⁴ 施蛰存主编：〈跋刘叔安感秋八词〉，《词藉序跋萃编》，页304。

⁸⁵ 方智范、邓乔彬、周圣伟、高建中：〈诗化理论在南宋的发展〉，《《中国古典词学理论史》，页110。

所拓展。总的而言，南宋“诗化”理论之“尊体”意识的中心意义可分为两点：一、为词寻找其渊源，即以古乐府诗为其祖系，让词体能够如诗一样“言志”，词体之功能变得较为社会化，将词体导向传统诗教，此乃苏轼“诗化”理论的延续。二、辛派门人提倡在词之本体上即抒情性以“言志”为词之核心点。

2、张炎《词源》的词复雅集大成之“尊体”意识

若说词之诗化是借助于词体之外，词之雅化则是立足于词体之内。南宋中后期以后，姜夔、史达祖、吴文英的风雅派取代了辛弃疾诗化一派的地位，辛派门人之“诗化”与风雅派之“雅化”在此时期则进一步划清了界限，故“词雅化”则是南宋“尊体”意识则是有别于“词为诗裔”尊体意识的另一支流。而随着“雅词”创作的兴起，是理论上对雅词的倡导、阐释，便成为南宋词论不可忽视的一个组成部分。

南宋前期最全面性的雅化理论，当推鲍阳居士之《复雅歌词》。所谓“复雅”实即“复古”，即向上古的《诗经》、《楚辞》所代表的“风骚”歌诗传统复归。鲍阳居士将词体上推至《诗经》，是立足于对词回复风雅传统的期许。那么一来，词就不应只是花前月下、男欢女爱之作，而应如《毛诗序》所说的：“风，风也，教也；风以动之，教以化之。”鲍阳居士从“声音之为世道”的儒家乐教论论证了作为音乐文学样式的词体理应担负更多的社会功用。他概述宋代文人词的发展，认为：

吾宋之兴，宗工巨儒文力妙天下者，犹祖其遗风，……人人韵艳咀味于朋游尊俎之间，以是为相乐也。其蕴骚雅之趣者，百一二而已。⁸⁶

鲍阳居士对宋词发展中偏重于词体的音乐性和娱乐性功能深致不满，而鲍起居士“复雅”即是向“风骚”歌诗传统的复归以推尊词体。

而对南宋“尊体”意识之雅化理论做出总结，且对后世有较大的影响的，当推张炎较具系统的词论《词源》。《词源》之观点基本上是建立于鲍阳居士等词论家的“雅正”，在这基础上又创立了一个推尊词体的标准即“骚雅”。首先，“雅正”是张炎对词体的本位之规定，即是一方面反对俗词的偏取音乐性、重娱乐功能例如柳永词，一方面又反对不顾及词体的音乐性质而过分强调词体的文学本质的取向，例如辛弃疾词。张炎认为，词若过于偏重娱乐效果，唯风月是瞻，词之境界、格调将会变得狭促，有所局限；而过于侧重文学性，将词体上靠诗骚传统，抒发文人怀抱，则词又有“类诗”的嫌疑。

而后，张炎又在“雅正”的本位上，有立一推尊词体的新标准即“骚雅”。何为“骚雅”呢？张炎对词语焉不详，但也可以从其片面的叙述而得知。简言之，“骚雅”亦是主张词“言志”，但在言志的当儿则要保佑温柔敦厚，而不是如辛弃疾之词作般慷慨纵横。“骚”出自于《楚辞》、“雅”则出自于《诗经》。《诗大序》言“雅”是立足于两点：一、“大”，言天下之事，行四方之风。二、“正”，雅者，正也，言王政之所由废兴也。“骚”则是屈原在受群小盈朝时的“幽思之作”，虽“骚”出于怨愤但归于自慰也。

⁸⁶ 谢维新：《古今合璧事类备要》外集卷十一，第941册，[清]永瑆，[清]纪昀等编纂：《文渊阁四库全书》（影印本），上海：上海古籍出版社，2003年5月，页198。

《文心雕龙·辩骚》则是将“骚”归于四点：一、典诰之本，二、规讽之旨，三、比兴之义，四、忠怨之辞。⁸⁷故除了“典诰之体”外，“骚”“雅”之合称，就必须是立意上言天下大事，言王政兴废，但其规讽之旨与忠怨之辞，在艺术表现上必须以“比兴之义”。

“骚雅”还受“诗教”的制约，带着“温柔敦厚”的影响。故张炎之“骚雅”之倡，是欲令作词不忘“志之所在”，不能“为情所役”，要纠“言情或失俚”的倾向，使词向“言志”靠拢；同时，又要纠言志抒怀过度，“使事或失之杭”之偏，使词不忘本为，固守“缘情”之苑，不至于如诗文一路。⁸⁸而《词源》之风格技巧则立足于“清空”之上。《词源》云：

词要清空，不要质实；清空则古雅峭拔，质实则凝涩晦昧。姜白石词如野云孤飞，去留无迹。吴梦窗词如七宝楼台，眩人眼目，碎拆下来，不成片段。此清空质实之说。⁸⁹

张炎《词源》对于“清空”着墨的也不多，但从其推崇姜夔词可得略知。姜夔词“清空”用“虚”秋情景相同，在“心炼”和“出笔”的创作过程中，选择与“清”情相应的事物，取其审美特征，写来欲擒故纵，有疾有徐，洁而不腻。⁹⁰这也是《词源》所推尊词之风格。其“清空”不是孤立的，与之相配的是

⁸⁷ [南朝梁]刘勰著，范文澜注：〈文心雕龙·辩骚〉卷五，《文心雕龙注》，北京：人民文学出版社，1962年，页538。

⁸⁸ 方智范、邓乔彬、周圣伟、高建中：〈张炎《词源》的雅化理论〉，《中国古典词学理论史》，页88。

⁸⁹ [宋]张炎：“清空”《词源》卷下，《词话丛编》第一册，页259。

⁹⁰ 方智范、邓乔彬、周圣伟、高建中：〈张炎《词源》的雅化理论〉，《中国古典词学理论史》，页90。

“骚雅”以及“意趣”。《词源·意趣》云：“词以意为主，不要蹈袭前人语意。”⁹¹

最后，张炎“尊词体”的途径还包括注重词之音律性质。在《词源》下卷则着重探讨音律。例如探讨制曲、句法、字面、虚字、用事、令曲。而张炎亦认同音律对词体的重要性，⁹²张炎在《词源·音谱》中亦说：“音律所当参究，词章先宜精思，俟语句妥溜，然后正之音谱，二者得兼，则可造极玄之域。”⁹³又说：词“当以可歌者为工”⁹⁴

综上所述，对于苏轼与辛弃疾的“以诗为词”的观念具有文人词内部变革的性质，基本上与张炎对词体本质观的理解不同，但二者皆重辞章、用事用典的雅化方向上却是殊途同归。因此，《词源》的之“尊词体”意识是有意将词体本质与词体内部的文学性和音乐性、词体外部形态上的辞章和协律统一起来，而协律又转化为词体内部用韵严密的问题，即所谓“词以协音为先，音者何，谱是也。”词应可付之歌喉，但不以娱乐效果为目的，应是“言志”，但不过于倾向“类诗”。《词源》的这一词体本质观，对两宋以来文人词和民间俗词分流、互动以及文人词内部变革两方面因素的一种主流趋势进行总结，其“尊体”的结果使词获得与诗一样的文学抒情功能，而同时又保持自身合乐可歌的特性，词体是在这种观点下最终规范定型的。

⁹¹ [宋]张炎：“意趣”《词源》卷下，《词话丛编》第一册，页261。

⁹² 方智范、邓乔彬、周圣伟、高建中：〈张炎《词源》的雅化理论〉，《中国古典词学理论史》，页90。

⁹³ [宋]张炎：“音谱”《词源》卷下，《词话丛编》第一册，页265。

⁹⁴ [宋]张炎：“音谱”《词源》卷下，《词话丛编》第一册，页256。

第三章、北宋词作开启“尊体”之意识

北宋文人士大夫皆认为词体为“小词”，而“小词”之观念由燕歌娱客而起。但词后来则逐步脱离歌唱而后更成为文化人案头读物。这么一来，文字作品的神圣性和意识形态职能以及士大夫文人所追求的雅正趣味之审美观，就逐步成为词的创作所追求的目标。一些词人和词论家并不愿意词只是“文章、技艺之间”的玩意儿，他们努力使词向诗学提升，使词也具有尊贵的地位。而另一方面，有些词人则是针对词体的特色，从词之审美与艺术价值上，划分其与传统诗学之不同处，推尊词体为一类独立的文学体裁。虽然词人们尊体的观念皆不一样，但总的来说又是殊途同归，也就是说二者“尊体”的中心思想皆是以推尊词体为出发点。

北宋初词人对于“尊体”的意识还不是那么强烈，对于创作词还是停留在“业余”的观念上，但他们身为传统士大夫文人的审美价值观并不会应为创作词乃“诗余”之活动而有所改变，追求文学的高雅依然是主流思想，所以他们有自觉的在进行这“诗余”的活动当儿，也将词雅化以符合士大夫之“余力游戏”。而词至苏轼与李清照才真正的称得上被“推尊”。而苏轼与李清照之词作则是他们“尊词体”理论实践之折射。李清照与苏轼词在题材、内容上的多方开拓，不仅是其“尊体”意识的生动体现，也是“尊体”意识为理论具体内涵的一个形象展示，两者可以是表里山河，相互发明的。有鉴于此，本章节将透过词作“尊体”之途径来探讨其“尊体”意识，而后将之概括为三方面讨论：一是有自觉与无自觉的雅化词，无自觉为李煜，有自觉的为晏殊、欧阳修以及晏几道；二为有意识扩大词的题材和内容以提高词的格调和境界，为苏轼也；

三为从词之本质、本色上为词划分其独特性，力将词与诗做出区别，推尊词体为另一种有别于诗之文学体裁，为李清照也。

第一节、唐五代、宋初词人从无自觉至有自觉之“雅化”

隋唐时期，随着燕乐的传入中原，民间因此兴盛起了曲子词。后来这种形式被文人所喜爱，于是就模仿着进行创作，为区别民间“曲子词”，而称之为“诗客曲子词”，以示它的典雅不俗。⁹⁵龙榆生《词体之演变》一文说：

称“曲子”或“曲子词”原为纪实；而《花间集》必于“曲子词”之上，锡以“诗客”之美名。⁹⁶

……加“诗客”二字，以别于淫哇鄙俚之曲；进而为名称上之“风雅化”。⁹⁷

唐五代以及北宋初期对词这种名称与形式上之风雅化，虽没有改变内容上的“艳科”，但也成为词人衡量词作的一种审美要求。所以，此时的词是有艺术而少思想和深度的言情之作。

胡寅在《酒边词序》中说：

诗出于《离骚》《楚辞》。而骚辞者，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。……然文章豪放之士，咸不寄意于此者，随亦扫其迹，曰谑浪游戏而已也。⁹⁸

⁹⁵ 曹庆鸿：〈论唐宋词及理论之演变与尊体〉，《中国文化研究·夏之卷》，页121。

⁹⁶ 龙榆生：〈词体之演变〉，《龙榆生词学论文集》，上海：上海古籍出版社，1997年，页3。

⁹⁷ 龙榆生：〈词体之演变〉，《龙榆生词学论文集》，页4。

⁹⁸ [宋]胡寅：〈酒边集序〉，《词籍序跋萃编》，页169。

胡寅此段话明显的表现出词虽出自于诗骚，但乃是风月言情之作，所以文人士大夫才会不寄情于词作，就算写词也会不自觉与有自觉的将词风雅化。例如，唐五代与北宋词人为了使“曲尽人情”，于是在创作词时则入乐、协律以及借助“比兴”达致情景交融“曲尽人情”艺术表现，而“比兴”则是运用于写诗之际的一种创作手法。词人将之用于写词，进而提升了词体在审美艺术上的效果。由此可见，传统词人们皆认为“诗客曲子词”比起浅白的民间“曲子词”表达上更曲折而文雅化。虽然，词人们此阶段的词基本保留了词的本色特质即以表现男女相思内容为主，风格上婉约柔媚，但无可否认的是，词人们不知觉的将词雅化，达致艺术上曲折含蓄。

1、唐五代词无自觉的雅化——以李后主为例

最初的文人写词之际，是不自觉地将他们的生活以及审美经验融入到词之创作中的，这一点最具代表性的是李煜。亡国之前，他是深居于宫中的皇帝、无心向政，而在歌舞繁华中度日，写了许多淫靡的游乐之作。但亡国后，他的词作开始呈现出家国破忘、往事不堪回首的悲痛。例《乌夜啼》其二：

林花谢了春红，太匆匆！无奈朝来寒雨晚来风。 胭脂泪，留人醉，几
时重。自是人生长恨水长东。⁹⁹

桃花，指所有的草本木本花¹⁰⁰，“春红”，春天的花朵，亦指落花¹⁰¹。暮春时节，风雨交加，落红遍地，一片狼藉。故词人用责备的口吻说这“太匆匆”太

⁹⁹ 曾昭岷，曹济平等著：〈乌夜啼〉其二，《全唐五代词》上册，北京：中华书局，1999年，页750。

过分太快了。这里表面上看似写客观情景，但“太匆匆”、“无奈”则是情景交融。田同之云：

弁州谓美成能作景语，不能做情语。愚谓词中情景不可太分，深于言情者，正在善于写景。¹⁰²

从思想角度看，词人感时发己“，抒发自己的真实情感，故自会景中寓情，情中寓景。而联想现实，南唐之速亡，实出后主意想之外。¹⁰³“胭脂泪”承上“林花”。落红遍地，使人留恋，故曰陶醉。但一切皆过去了，也不会再重来了，这叫人抱憾终身，于是李后主呼出“自是人生长恨水长东”。词至此，达到物我交融，浑然无迹。

再来其《浪淘沙》中发出“独自莫凭栏，无限江山，别时容易见时难”、“流水落花春去也，天上人间”、《虞美人》“春花秋月何时了”、“问君能有几多愁，恰是一江春水向东流”，皆是将满腔的悔恨、悲凉融入景色中，借以抒发内心的情感。

¹⁰⁰ 杜甫《曲江对雨》诗：“林花著雨研制湿，水荇牵风玉带长。”见艾治平：〈李煜篇〉，《词人词史》，页141。

¹⁰¹ 李煜《怨歌行》：“十五入汉宫，花颜笑春红。”

¹⁰² 田同之：“情景不可太分”《西圃词说》，《词话丛编》第二册，页1455。

¹⁰³ 艾治平：〈李煜篇〉，《词人词史》，页141。

王国维说：

词至李后主而眼界始大，感慨遂深，变伶工之词而为士大夫之词。周介存置诸温、韦之下，可谓颠倒黑白矣。“自是人生长恨水长东”，“流水落花春去也，天上人间”，《金荃》、《浣花》由此气象耶？¹⁰⁴

李后主词风及其内容的改变，是不自觉的，他前半生深居于宫中，享尽奢华的生活，后半生家国破忘，使他的词不自觉的诗化、士大夫化，从而扩展了词的境界。总的而言，从李煜的词作来看，其感情倾向和词的内容的诗化，是无意识的，不自觉的。

2、宋初词人有自觉的雅化与开拓——以晏殊、晏几道与欧阳修为例

北宋初期的晏殊，对词风趋向雅化的进程起到了很大的作用。从晏殊“雅”的观念来看，其“雅”则表明其的词作，不同于粗俗浅露的为妓女而作的艳词，但同时也暗含了他仍然坚守着儒家的道德观念，并没有因情忘志，沉迷于女色。¹⁰⁵所以，晏殊之雅化观念，是他多年的修养和道德观念，也是审美理想的差异。晏殊词以“闲雅”闻名，在其词之闲雅之余表现里耐人寻味的哲理意味。如《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。¹⁰⁶

¹⁰⁴ 王国维：《人间词话》，上海：上海古籍出版社，2000年2月，页4。

¹⁰⁵ 曹庆鸿：〈论唐宋词及理论之演变与尊体〉，《中国文化研究·夏之卷》，页122。

¹⁰⁶ 唐圭璋编：〈浣溪沙〉，《全宋词》第一册，北京：中华书局，1965年6月，页88。

其词首句揭露了其一以贯之的生活写照，就是日复一日、年复一年的日子。但在这日复一日的时光中，晏殊感叹时光改变不了的“无可奈何”。燕子依然来去，“似曾相似”的，恍惚有过一段难忘的时光。¹⁰⁷此词“无可奈何”颇为玩味，细读之下，会感其情致缠绵，而且其音乐谐婉，确实为倚声之作。清人王士禛云：

或问诗词曲分界，予曰：‘无可奈何花落去，似曾相似燕归来’，定非香奁诗；‘良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院’，定非草堂词也。¹⁰⁸

而“无可奈何”的确也是人生的哲理，即平淡中的永恒，永恒中的无常。

欧阳修之词作中存在着雅俗兼有的矛盾，但其词还是雅词却对后出的词人到来的很远的影响。欧阳修的诗不堆砌辞藻，不做奇巧的对仗，不用僻典，往往眼有所见，心有所感，发而为诗，质朴而畅达。对诗的持论与实践，对其词风都有明显的影响。¹⁰⁹而欧阳修词中有俗语是因为他认为“国之文章，应于风化，风化厚薄，见乎文章”，把文章作为“风化”的工具，故与诗不同，尤与词不同。但由于他身处的社会环境日趋浇薄，故有些词常寓哲理，隐有寄托，而这些词作皆可看成是其有自觉的雅化其词。如《蝶恋花》：

庭院深深深几许。杨柳堆烟，帘幕无重数。娱乐雕鞍游冶处。楼高不见章台路。
雨横风狂三月暮，无计留春住。泪眼问花花不语。乱红飞过秋千去。¹¹⁰

¹⁰⁷ 艾治平：〈晏殊篇〉，《词人词史》，页222。

¹⁰⁸ 王士禛：“诗词分界线”《花草蒙拾》，《词话丛编》第一册，页686。

¹⁰⁹ 艾治平：〈欧阳修篇〉，《词人词史》，页252-253。

¹¹⁰ [宋]欧阳修著，李逸安点校：〈蝶恋花〉，《欧阳修全集·诗余》第五册，卷一，北京中华书局，2001年，页2006。

词首句用连用三个“深”字，又用“几许”似问非问的口气，庭院之“深”带个人神秘莫测的感觉，但他妙在并没有将之点名，而是连用形象的比喻。庭院里一株一株杨柳，早晨凝聚着烟雾，烟雾笼罩，就像有“无重数”的“帘幕”似的，故生不知“深几许”之感。“玉勒”为深居“庭院深深”的妇女，起床后登楼，眺望远处，但重重的关山又遮挡了丈夫寻欢作乐的地方。此二句倒装，一指家中思妇，二指远行之人。而后，欧阳修再写傍晚的天气变了，风雨交加，不忍眼睁睁看着花事阑珊，更没有办法把春留住，便只好关起房门来，哀叹留春不住。“无计留春”则是点名了一个传统社会中颤栗的心灵，当意识到美好的春天过去了，也在感叹着自身的青春一去不复还。于是“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去。”¹¹¹

毛先舒对于此词有着精辟的见解：

“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去”，此可谓层意也；花境不语，此一层意也；不但不语，而又乱落，飞过秋千，此一层意也。人愈伤心，花愈恼人，语愈浅，而意愈入，又绝无刻画费力之迹，谓非层深而浑也。¹¹²

毛先舒的“浑成”意指欧阳修的词绝不是苦思冥索、蓄意刻画，而是情有所至，意到笔随。而欧阳修还有其他用哲理意味的词作，例如《少年游》似隐念王孙而思贤者之意，《玉楼春》指的是其在被放逐流放是寓有所指的词等等的词。虽说欧词中存有俗词，但其俗词是近于雅，更甚者，其词较晏殊的题材是都拓展了。他对词之雅化的贡献在于其深化了、雅化了自花间以来的情爱诗，形成“深婉”的词风；所谓“疏隽开子瞻”，他的有些词如《朝中猎》、《渔

¹¹¹ 艾治平：〈欧阳修篇〉，《词人词史》，页253-254。

¹¹² 毛先舒：“毛稚黄词论”《古今词论》，《词话丛编》第一册，页608。

家傲》咏十二月以及《渔家傲》断句，与子瞻的豪放词，不无多的的差别。其豪放与深婉之雅词对于后来的豪放词以及婉约词有着不小的影响。

晏几道一生仕途坎坷，皆是因为其不善交际、不够圆滑。在《宋史》当中，没有晏几道的传记，所存的资料甚少，历代评论家仅涉其词，所幸黄庭坚为我们从各个方面描绘出一个真实，那就是：远离世俗，孤芳自赏，傲岸耿介疏放任性，而又才情过人，无为无诈。¹¹³其仕途的不如意，晏几道将心中晦涩与志气倾泻与其词作中，形成其词犹如诗般有“言志“的艺术特征。但晏几道词区别于诗的最本质特点是其具有强烈的抒情性，例如晏、欧词中偶或出现的淡淡人生感触晏几道之词则变而为普泛化的纤悲微痛。而《玉楼春》与《蝶恋花》是晏几道几首“愤而吐之”的词作。《玉楼春》：

雕鞍好为莺花住，占取东城南陌路。尽教春思乱如云，莫管世情轻似絮。

古来多被虚名误，宁负虚名身莫负。劝君频入醉乡来。此是无愁无恨处。¹¹⁴

出身于富贵家庭的晏几道，一生潦倒不得志，深感“春思乱如云”、“世情轻如絮”但他不与世俗合污，不随波逐流“宁负虚名身莫负”，表现了晏几道高尚的节操。而结语的二句则是此词的中心思想即鄙弃世俗、藐视权贵，坚贞自守，其不合时宜的志气，尽在其词中。再来，其《蝶恋花》借物诉情以寄托身世之感。

笑艳秋莲生绿浦，红脸青腰，旧识凌波女。照影弄妆娇欲语。西风岂是
繁华主。 可恨良辰天不与。才过斜阳，又是黄昏雨。朝落暮开空自
许。竟无人解知心苦。¹¹⁵

¹¹³ 艾治平：〈晏几道篇〉，《词人词史》，也 291-292。

¹¹⁴ 唐圭璋编：〈玉楼春〉，《全宋词》第一册，页 236。

晏几道此咏莲不太拘，亦不太晦，既写形，又写神。物态人情，巧妙融合，此正乃沈祥龙《论词随笔》所言：“咏物之作，在借物以寓性情”。¹¹⁶晏几道笔下的秋莲，与良辰失之交臂，又在西风、斜阳、冷雨凄凄中度过朝落幕开，再以莲子心喻人心更苦。晏几道将身世之苦，隐然寄寓秋莲中，非沾沾焉咏一物而已。¹¹⁷

晏几道词虽然还有北宋词人在写词时一贯的风流闲雅以及延续其父晏殊的富贵气象，但晏殊的词，承载其对仕途的忧愤以及对人生的不如意的心情。诚如其在《小山词自序》中提及对于写词他是“期以自娱”、“析醒解愠”以倾吐其幽怨：

补亡一编，补乐府之亡也。叔原往者浮沉酒中，病世之歌词，不足以析醒解愠，试续南部诸贤绪馀，作五、七字语，期以自娱。不独叙其所怀，兼写一时杯酒间闻见所同游者意中事。尝思感物之情，古今不易，窃以谓篇中之意。昔人所不遗，第于今无传尔。故今所制，通以补亡名之。始时沈十二廉叔、陈十君龙家，有莲、鸿、苹、云，品清讴娱客。每得一解，即以草授诸儿。吾三人持酒听之，为一笑乐而已。而君龙疾废卧家，廉叔下世。昔之狂篇醉句，遂与两家歌儿酒使，俱流传于人间。自尔邮传滋多，积有窜易。七月己巳，为高平公缀缉成编。追惟往昔过从饮酒之人，或垆木已长，或病不偶。考其篇中所记悲欢合离之事，如幻如电、如昨梦前尘，但能掩卷恍然，感光阴之易迁，叹境缘之无实也。¹¹⁸

¹¹⁵ 唐圭璋编：《蝶恋花》，《全宋词》第一册，页224。

¹¹⁶ [清]沈祥龙：“词中咏物”《论词随笔》，《词话丛编》第五册，页4058。

¹¹⁷ 艾治平：《晏几道篇》，《词人词史》，页294-295。

¹¹⁸ [宋]晏几道：《小山词序》，朱孝臧辑校编撰：《强村丛书》卷一，上海：上海古籍出版社，1989年，页653-654。

从以上两首词作以及其《小山词自序》来看，其词透露出对世俗的藐视、托物寄情，自伤身世，皆都是蕴藉含蓄，层深语浑，这类词并非只是自我抒怀，它们其实已经跨越了“娱宾遣兴”、“聊佐清欢”的词境了，其词更迈向更高品格的雅化了。

综上所述，词在唐五代以及北宋初期之雅化，是由不自觉到自觉，如李后主，晏殊、欧阳修以及晏几道。三人的内容与品格上的诗化和高雅化，虽无明显的推出“推尊”词体理论，但他们有意识的将词体雅化、诗化以及进行开拓，却有隐约可视之“尊体”意识。唐五代以及北宋初词人词作自觉性以及不自觉性的雅化以及开拓词体，对后来的词人的雅化、诗化之“尊体”意识留下了一条有迹可寻的道路。

第二节 提升词体品格与价值之尊体——苏轼“以诗为词”的词统颠覆

苏轼之前的北宋词坛，乃是“词为艳科”之风主导着词坛，所谓词为艳科涵盖两种风气：一指词之内容乃是描写艳情；二指的是词在风格上专主柔曼婉媚，故相对的题材相对狭窄。柳永的一些词作，如写都市繁华、羁旅行役，虽然在局部上扩大了词的表现领域，但其大量的艳词仍未超出“艳科”的范围，且一些词作流于鄙俗淫艳，词坛仍然沉浸在“一片绮罗香泽，浅斟低唱之中”。而晏殊、欧阳修以及晏几道多以雅词为主，也推进了词雅化的历程，但他们的词风还是以上流文人之“闲雅”为主，客观来看，他们并无明确的“推尊”词体之倾向。词的功用仍局限于娱宾遣兴及内心情感的曲折表达上，因而词在诸文体中的地位极低，“小道”、“诗余”则是当时文人士大夫给予

词之名称。如此之情形，让身为诗文运动的领袖之一的苏轼产生了推尊词的地位的意识，苏轼提出了其对“词为诗之裔”的理论，而运用“以诗为词”的方式实践于词作中。

词是从诗中脱胎而出的，它在形式上继承了古体杂言诗长短不齐的句式，同时又兼具近体格律诗要求篇幅句式、平仄声韵的特点。所以，苏轼认为词来源于诗，是诗的后裔。故在《祭张子野文》里，苏轼明确地提出了“词为诗裔”的词体观：

清诗绝俗，甚典而丽，搜研物情，刮发幽翳。微词宛转，盖诗之裔。¹¹⁹

在他看来，诗与词同源，词是诗之苗裔，在“搜研物情，刮发幽翳”上有着同样的功能。苏轼评词亦以“词为诗裔”为标准。其《答陈季常书》云：

又惠新词，句句挺拔，诗人之雄，非小词也。¹²⁰

可见苏轼对于词的高下优劣的评判是以诗为参照的。他所推崇的是句句挺拔具有“诗人之雄”的词作。词为诗裔的词体观念最集中地体现在苏轼“以诗为词”的创作之中。陈师道《后山诗话》云：

¹¹⁹ [宋]苏轼撰；[明]茅维编；孔凡礼点校：〈祭张子野文〉，《苏轼文集》第六册，卷六十三，页1943。

¹²⁰ [宋]苏轼撰；[明]茅维编；孔凡礼点校：〈答陈季常书〉，《苏轼文集》第五册，卷五十，页1565。

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。¹²¹

陈师道的本意是批评苏轼“以诗为词”的创作方法“要非本色”，但又很好的概括了苏轼革新词体的特点。“要非本色”可看到苏轼“以诗为词”的创作对于传统观念及其创作来说，已发生了新的变化。

苏轼“词为诗裔”的观念，实质上是强调诗词在抒情言志上的同一性，即突破“词为艳科”的樊篱，以“感于哀乐，缘事而发”的创作态度作词，从而使词与诗一样做到“无意不可入，无事不可言”¹²²。而苏轼其改革词体之途径，主要有三点：一是拓宽了词的题材，二开发词之抒情功能，三是改变词之风格。苏轼“以诗为词”的创作，使词不仅言情也可以明志，进而能摆脱“艳科”、“小道”达到与诗同样的地位和高度。苏轼对词体的改革，让文人正视词此文体，无形中推尊了词体。

1、开发词体之抒情功能——陶写性情

北宋中叶的古文运动与新儒家复兴致使宋学（新儒学）¹²³的精神与宋词同步轨迹，哲学化了的宋学对宋词有着一定的影响。宋学摒弃了前一代儒家强调的外向性事功行为的思维特征，而是强调“人欲”的重要性，进而发展出“内省”之学，就是重视内心情感的升华。宋学注重“人欲”与“天理”的沟通，客观上为宋词极力显现“人欲”提供了理论与创作的依据。理学对哲理化的追求影响入宋后的词作，入宋后的词不再推崇唐五代词重艳情、小景之题材，因

¹²¹ [清]何文焕辑：《历代诗话》上册，北京：中华书局，1981年，页309

¹²² 刘载熙：“词概”《艺概》，《词话丛编》第四册，页3690。

¹²³ 宋学另一称谓为宋代理学，是中国传统儒学融摄佛、道思想而形成的哲学化了的新儒学，它是儒学由宗教神学向思辨哲学过渡的产物。参自许兴宝：许兴宝：〈宋人雅俗观念形成原因〉，《唐宋词别论》，成都：巴蜀书社，2007年3月，页294。

为此时后的词是较少有意在言外。而北宋初期开始，词开始有了寄托，在写山水风月、鸟语花香之际，同时也寓含了人生感悟，苏轼词则是这一方面的典范。¹²⁴

对于“人欲”的重要性，钱穆先生认为，文学的最高成就，来自内心修养、情感锻炼、文化精神三位一体的融凝合一：

故所谓性灵抒写者，虽出于此一作家之内心经历，日常遭遇，而必有一大传统，大体系，所谓可大可久之一境，源泉混混，不择地而出。在其文学作品之文字技巧，与夫题材选择，乃及其作家个人之内心修养与夫情感锻炼，实已与文化精神之大传统，大体系，三位一体，融凝合一，而始成为其文学上之最高成就。¹²⁵

对于钱穆先生之“抒写性灵”，就是苏轼在其“以诗为词”理念所开发出来的理论即词应当“陶写性情”之说。苏轼《东坡易传》提出“性情论”，亦主张“情者，性之动也。溯而上至于命，沿而下至于情，无非性也。性之于情，非有善恶之别也。”¹²⁶苏轼主张性情统一、尊重内心情感方可积极乐观的态度面对人生。

苏轼从其对诗文皆以表现性情之概念用于词作中，在其“词为诗之裔”的想法下，将能表现词人的内心修养、性情之“陶写性灵”理论实践于词作中，其目地在于为词体走出狭窄的“小道”，开发词体的抒情功能，推尊词体的文艺功能。而折射其词“陶写性情”的表现则是其词尚理、尚意。

¹²⁴ 许兴宝：〈宋人雅俗观念形成原因〉，《唐宋词别论》，页294-295。

¹²⁵ 钱穆：〈中国文化与中国文学〉，《中国文学论丛》，台北：东大图书股份有限公司，1991年增订再版，页42。

¹²⁶ 苏轼之性情论，另参见漆侠：《宋学的发展和演变》，页445—447。

纵观其作，有不少抒写性灵、讲理将意的作品。例如《如梦令》说：

水垢何曾相受，细看两俱无有。寄语揩背人，尽日劳君挥肘。轻手。轻手。居士本来无垢。¹²⁷

词中所讲之“无垢”指的是内心世界而借沐浴一事喻明此理。再如《满庭芳》：

蜗角虚名，蝇头微利，算来着甚干忙。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。¹²⁸

《行香子》：

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。¹²⁹

以上两首词，苏轼皆有感于人生的虚幻、无常与短暂，而进行之玄学思辩，表现出其对功名利禄、争短论长等世俗观念的极力否定，以说理谈禅、向往归隐的方式来超脱现实，自寻乐趣，体现了苏轼清高、淡泊、放任、达观的思想情操。

苏轼以“陶写性情”为词开发有别于婉约词之“主情致”即以男女之情、离愁别绪、伤春悲秋之真挚情感的抒情功能。苏轼的“陶写性情”从词的文艺

¹²⁷ [宋] 苏轼著；傅成，穆俦标点：〈如梦令〉，《苏轼全集·词集》第一册，卷一，页605。

¹²⁸ [宋] 苏轼著；傅成，穆俦标点：〈满庭芳〉，《苏轼全集·词集》第一册，卷二，页619。

¹²⁹ [宋] 苏轼著；傅成，穆俦标点：〈行香子〉，《苏轼全集·词集》第一册，卷三，页639。

角度切入，将诗体的文艺特色置入词体内，其“陶写性情”在某种程度上，大大的推尊了词体的价值功能，亦为南宋诗化派词人留下了创作的借镜。

2、改变词风——以豪放、清旷之词风冲击词偏向女音、媚婉的风格

苏轼词出现以前，北宋词坛基本上是承接“花间”、南唐的余绪，吟唱之词多是男欢女爱、离情别绪。词坛上流行着偏向女音、缠绵媚婉之词风，可说乃是婉约词一统天下。¹³⁰苏轼之时，柳永词又遍布天下，其词多是俗艳词曲，而且“词语尘下”，多是市井俚语，苏轼对于此情形极为不满。苏轼认为词不应只局限婉媚一偶，而是应该像诗一样刚柔兼俱，并符合文士清刚之气的风格。故词风到了苏轼，则将词从狭窄的男女恋情的题材范围里解放出来，“一洗绮罗香泽之态”，注入多元化的词风。而苏轼多元化的词风当中则以豪放以及清旷之风格最为闻名，也足以抗衡词坛的婉约之风。苏轼以“豪放”、“清旷”之风格创作词，通过创作实践改变词体媚婉之词风，进而从艺术的表现形式上推尊词体成为独立的抒情文体。

言及其“豪放”，苏轼认为这是一种创新，并不拘守古人成法。“豪放”其实又包括内容和风格两个方面。内容是指艺术的真实性及其雄峻磊落的内在气势；风格，是指艺术表现的形象性、生动性及其雄放不羁、气象恢弘的浪漫主义特色。

“清旷”亦是其另一种词风，“清旷”表现了苏轼超尘拔俗、通脱豁达、乐观开朗之阔达。

¹³⁰ 艾治平：〈苏轼篇〉，《词人词史》，页329。

其豪放风格的词作，在读之时，确有“豪迈万千”之风格。例如《江城子·密州出猎》中写词人出猎的场面：

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。¹³¹

“为报倾城随太守，亲射虎，看孙郎。”上阕主要描写出猎的盛况。起句“老夫聊发少年狂”，用一“狂”字笼罩全篇，藉以抒写胸中雄健豪放之气。“千骑卷平冈”，一“卷”字，突现出太守率领的队伍，势如磅礴倾涛之雄壮气势，全城的百姓来观赏太守的出猎队伍，万人空巷。太守倍受鼓舞，为了报答百姓随行出猎的厚意，决心亲自射杀老虎，让大家看看孙权当年搏虎的雄姿。苏轼用昔日孙权射虎的典故来概括，更加凸显出今日太守出猎的飒爽英姿。词的下阕所用冯唐故事，既抒发了自己热心报国的壮志，也为历史人物的沉沦不偶而鸣不平，字里行间渗透着词人急欲报国却又怀才不遇的矛盾和痛苦。

再如其《念奴娇·赤壁怀古》更是苏轼词“气象宏伟”的代表作品。

大江东去，浪淘尽，千古风流人物。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，檣櫓灰飞烟灭。故国神游，多情应笑我，早生华发。人生如梦，一尊还酹江月。¹³²

¹³¹ [宋]苏轼著；傅成，穆传标点：〈江城子·密州出猎〉，《苏轼全集·词集》第一册，卷一，页582。

¹³² [宋]苏轼著；傅成，穆传标点：〈念奴娇·赤壁怀古〉，《苏轼全集·词集》第一册，卷二，页598。

词的开篇就用大笔挥洒出一幅雄奇壮丽的景观。“大江东去，浪淘尽，千古风流人物。”将滚滚的长江和具有卓越气概的历史人物联系在一起，布置了广阔的空间背景和悠久的历史背景，气魄极大，笔力道劲。“乱石穿空，惊涛拍岸，卷起千堆雪”，则给予读者一幅壮丽的画面，即陡峭的山崖散乱地高插云霄，汹涌的骇浪猛烈地搏击着江岸，滔滔的江流卷起千万堆澎湃的浪花。通过苏轼浓墨健笔的生动描绘，让人阅毕顿感心胸开阔。历来人们只将此首词作为豪放词是不够突显此词的意义，此词也代表着苏轼对祖国的山河的无限热爱和他身处的逆境，壮心未已，抗敌御辱，誓灭“强虏”的豪情。“人生如梦”则意味着苏轼感叹壮志难酬。

通过以上所分析的两首词作，豪放派所营造之意象给人一种“大”的感觉，空间上可视接万里，时间上可思游千载，这种美感是雄浑美，是壮阔美。¹³³再者，以上两首词作，除了气势宏伟如云之外，其流露于词中壮志凌云的爱国情操也显而易见，苏轼豪放又带着爱国清朝之词作为后来南宋辛弃疾一派之豪放派爱国词人所继承，苏轼之“以诗为词”之创作手法也是辛弃疾一派运以创作。

苏轼的人生道路坎坷不平。虽然多次受贬谪，但是他都能坦然处之。即便有了苦恼，也能很快达观起来，从失意中寻求自我解脱，这种思想在他的词中得到充分的表现。苏轼的黄州词最能代表他的旷达特色。例如，他被贬黄州时所写的《定风波》：

¹³³ 艾治平：〈苏轼篇〉，《词人词心》，页 329。

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。回首向来萧瑟处，归去，也无风雨也无晴。¹³⁴

细读此词，可以感受到苏轼心胸开阔的阔达心态，而词前又有小序云：“沙湖道中遇雨，雨具先去，同行皆狼狈，余独不觉。已而遂晴，故作此。”¹³⁵中途遇雨，本属寻常细事，苏轼则写出不寻常的生活情操和人生哲理。风狂雨骤，众人皆狼狈，唯独苏轼“吟啸徐行”，表现出一种泰然自若、悠闲潇洒的风度。人生风雨无常，政治风云尤难预料，但作者却豪迈地宣称：“谁怕？一蓑烟雨任平生。”展示出他坚持操守的倔强品格和以不变应万变的阔达情怀。

明代张綖称“苏子瞻之作，多是豪放”，但其全部词作中，豪放之作则实际十不及一。¹³⁶但从其豪放词风的代表词作《念奴娇·赤壁怀古》来看，其豪迈万千、气象雄厚的词风，的确冲击了以缠绵媚婉之风为主的词坛，而其“清旷”之词作则是有着传统文人士大夫对人生的思考的哲理。再者，苏轼词之豪放与清旷，不仅代表其冲破词坛媚婉之词风，也能代表着苏轼对于理想人格的追求，以致其对雅文学的追求，而摒弃俗文学。

在其豪放词中，透露出其民族情结之人格表现，“清旷”的词风则代表了其超然之心入世的崇高人格之表现。苏轼将对理想人格追求是一以贯之于其诗文创作中的，写词论词也不例外。故苏轼崇雅黜俗（摒弃媚婉、艳科的词风而提倡豪放、清旷的词风）是必然的行为。那么，词体在演进中得以补偏救弊，

¹³⁴ [宋] 苏轼著；傅成，穆俦标点：〈定风波〉，《苏轼全集·词集》第一册，卷二，页 595。

¹³⁵ [宋] 苏轼著；傅成，穆俦标点：〈定风波·小序〉，《苏轼全集·词集》，第一册，卷二，页 280。

¹³⁶ 参自艾治平：〈苏轼篇〉，《词人词史》，页 364。

词才能拥有尊贵的地位。而苏轼将这种诗体之清刚豪放的高雅情趣实践于其词作中，力以“以诗为词”的推尊词体，扩大词体的多元风格，立攀其“诗词同源”之理念，将词推尊为能与诗风并重的文体，亦同时对宋词的发展有着深远的意义。

3、扩大词体的题材——冲破词为“小道”、“艳科”之内容

苏轼极为不满时人以“艳科”的想法与观念来束缚着词体的题材与内容，故其“以诗为词”的另一表现在于冲破词为艳科、小道的观念，以诗歌之题材用于词体创作中，扩大词除了婉约、抒写男女之情以外的内容题材，从题材内容推尊词体。苏轼的词作则大部分反映了其理念。其词作“以其无意不可入、无事不可言也”，其词作中有对山水的描绘、刻画农村人民生活、送别、感旧、寄远的作品皆有。

例如其农村词，自唐五代以来，写农村的词，无论反映问题的深度和广度都远不如诗。在苏轼以前的文人词中，偶尔也有以农村生活为题材的。比如归隐题材中就经常描绘乡村山水的风景和樵夫渔父的形象，著名的如张志和《渔歌子》：“西塞山前白鹭飞，桃花流水鳜鱼肥。青箬笠，绿蓑衣，和风细雨不须归。”但是这里的乡村只是山林归隐的象征，是被文人理想化了的隐逸之地，而不是真实的乡村生活。在经过一段漫长时期，农村词才经由苏轼真正的大放异彩。有鉴于此，本节特以其农村词四首为为分析的词作。

其一

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，猿猴闻鼓不须呼。归家说与采桑姑。¹³⁷

其二

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。¹³⁸

其三

麻叶层层苘叶光，谁家煮茧一村香。隔篱娇语络丝娘。

垂白杖藜抬醉眼，捋青捣软饥肠。问言豆叶几时黄。¹³⁹

其四

簌簌衣巾落枣花，村南村北响缱车。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。¹⁴⁰

其五

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。¹⁴¹

苏轼在前四词阕中，写了农村小伙子看到大官惊恐又活泼的情状，也写了农村小姑娘们那种又好奇又怕羞的心理、动作和神韵；即写了预庆丰收的祭神日子里人们欢乐的情趣。也写了缱丝妇女忙碌而又欢乐的生活；既写了衣衫褴褛的卖菜老汉殷勤，也写了自己“问言豆几时黄”、“敲门试问野家人”关心

¹³⁷ [宋] 苏轼著；傅成，穆俦标点：〈浣溪沙〉，《苏轼全集·词集》第一册，卷一，页 588。

¹³⁸ [宋] 苏轼著；傅成，穆俦标点：〈浣溪沙〉，《苏轼全集·词集》第一册，卷一，页 588。

¹³⁹ [宋] 苏轼著；傅成，穆俦标点：〈浣溪沙〉，《苏轼全集·词集》第一册，卷一，页 588。

¹⁴⁰ [宋] 苏轼著；傅成，穆俦标点：〈浣溪沙〉，《苏轼全集·词集》第一册，卷一，页 588。

¹⁴¹ [宋] 苏轼著；傅成，穆俦标点：〈浣溪沙〉，《苏轼全集·词集》第一册，卷一，页 588。

民情以及讨茶吃的情景。¹⁴²最后第五阕也写了苏轼巡视归去，但仍陶醉在农村质朴的生活情趣。

苏轼把自己亲身感受到的、富有生活气息的乡村生活写入词中。一方面，他有诗人的慧眼，能从农村的风土人情中提取淳朴自然之美，让自己仕途劳顿的心灵得到放松；另一方面，他又是以士大夫“民胞物与”的责任感来关注乡村、关心现实，因而百姓的哀乐也时时牵动着他的心情。苏轼开创的这样一种表现农村的传统为后来的诗人和词人所继承。从南宋诗化派陆游和范成大的农村题材诗以及辛弃疾的农村词中，都可以看到苏轼的影响。

苏轼也写了一些感旧的词作，例如《西江月·平山堂》，感思恩师欧阳修对他的提拔以及怀念他的怀思之作。另外，苏轼的寄远词例如《八声甘州·寄参寥子》也写得真情流露。赠答词也是苏轼开拓词题材的作品之一。而其悼念亡妻词《江城子》也是写的感人肺腑。而咏物词则表现了苏轼文采以及词之造诣，例如其《咏物词》则被王国维赞赏，“咏物之词，自以东坡《水龙吟》为最工。”¹⁴³

综上所述，苏轼从“诗词同源”之角度以诗歌的题材开拓词体的题材，独辟蹊径、别开生面，把以往人们通常只用诗来表现的题材，一一实践于其词中，诸如咏物叙事、记游赏景、怀古感今、送别悼亡等，让词能表现不再只是男女

¹⁴² 艾治平：〈苏轼篇〉，《词人词史》，页340。

¹⁴³ 王国维：《人间词话》，页9。

之情、离情别绪的内容，而让词能够像诗歌一般“无意不可入，无事不可言”，在一定范围内突破了词体在题材上的局限，从而推尊了词体的地位。

第三节 推尊婉约词为独特性质之文学——李清照词之“本色”

张炎云：“簸弄风月，陶写性情，词婉于诗；盖声出莺吭燕舌间，稍进乎情可也。”¹⁴⁴刘克庄云：“词当协律，使雪儿、春莺类可歌。”¹⁴⁵从前南宋的两位词论家对词体的评论看来，词之本色应为“婉约”、“协律”、“可歌”。所以陈师道、张文潜、李清照这些主力写词的词人，与词“当以婉约为主”的传统观念声息相通，是持之有据的。¹⁴⁶何为婉约词呢？其一，它具有可歌性，婉约词的音节必须是谐婉，“语工而入律”以及情调柔美的；其二，言情，为婉约词的传统题材。它以情动人，运用最细腻、委婉，将肺腑中的真情、悲欢与欢愉抒写出来；其三，婉约词的审美特征应为高雅、运用典重故实、铺叙。¹⁴⁷

李清照毕生投入创作婉约词，在她的词中，每每能让读者能够感受到她每个生命的同时期的情感与感动。探讨其婉约词成功之处在于李清照充分的发挥了婉约词的特色于其创作中。为了使词作的情感更为凝聚，李清照的词作中多高雅用语、典故来达到婉约词“含而不露”的情感意趣。李清照认为词应该经过铺叙，这么一来，词的情感更能层层渲染、婉转曲折。李清照同时也强调词作必须是符合音乐性质，词应协律，而不是为表现才力而将词当作是诗赋

¹⁴⁴ [宋] 张炎：“赋情”《词源》，《词话丛编》第一册，页263。

¹⁴⁵ [宋] 刘克庄《跋刘澜乐府》。见艾治平：〈苏轼篇〉，《词人词心》，页337。

¹⁴⁶ 艾治平：〈苏轼篇〉，《词人词史》，页337。

¹⁴⁷ 惠淇源编注：〈前言〉，《婉约词全解》，上海：上海复旦大学出版社，2007年1月，页1。

之创作一样，将词作变成“长短句”，不符合音律。李清照将“诗庄词媚”的婉约风格实践于其创作中，坚持从艺术风格、审美感受上维护了词体的独立性，提升了词的艺术价值。这一点与传统道德意义上的“尊体”相比较，更纯粹，而无功利性。

1、婉约词之本色应是具有音乐性质

李清照推尊词别是一家，最大的论点就在于词是可歌的音乐文学，也是李清照“尊体”意识的一个中心点——词应协律、协音。论及词与音乐之关系，苏轼其实也十分重视词的音律问题。他主张“细琢歌词稳称声”¹⁴⁸，使歌词协律可歌，做到声词相称。可以说，苏轼对词与音乐之观点，其实不亚于李清照，只是在词的乐调与文意之间，苏轼认为前者应服从后者，当文意的表达需要与乐调的严格要求发生冲突时，他更偏重词的文学性而不拘泥于乐曲音律的束缚。

相较于苏轼之音乐服从文意之观点，李清照则较倾向将二者结合，即在创作词时，尽量将音乐与文意相结合，达到声情谐调的“绝伦”境界。李清照有此观点，皆是因为其认为音乐为词之“本体”，即强调其可歌之性质，与词“主情致”之婉约特性相结合后才是词之“本色”。若“声”与“情”有机的融合后，词才会显现其独特性，从而能使词之地位尊贵。

¹⁴⁸ [宋]苏轼著；[清]王文诰辑注，孔凡礼点校：〈和致士张郎中春昼〉，《苏轼诗集》第二册，卷八，页400

在诗歌语言中具音乐性的显著标志就是押韵，词作为诗歌的一种，当要求押韵。押韵就像音乐的鼓点，可使词的音调更整齐，节奏更鲜明、和谐动听。在词中，押韵声贯串联系起来，成为一个完整的曲调，使语言达成一种和谐的关系，既便于咏诵歌唱也便于记忆。李清照十分讲究根据自己表达思想感情的需要来选择词韵。《声声慢》一词在当时可押平声韵或仄声韵，而且以平韵为最常见，李清照之《声声慢》此慢词中却选用了入声韵：

寻寻觅觅、冷冷清清，凄凄惨惨戚戚。乍暖还寒时候，最难息。三杯两盏淡酒，怎敌他、晓来风急。雁过也，正伤心，却是旧时相识。满地黄花堆积。憔悴损，如今有谁堪摘？守着窗儿，独自怎生得黑。梧桐更兼细雨，到黄昏、点点滴滴。这次第，怎一个、愁字了得。¹⁴⁹

此词作于建炎三年（公元 1129 年），是李清照人生与词作迈向另一里程碑的开始。李清照将其南渡后对金人南侵战乱的忧虑，国破家亡之恨、离乡背井之哀、亡夫之痛以及晚年孤苦伶仃度过寂寞煎熬岁月之苦全化作一“愁”字，倾述于此词中。词中起头三句“寻寻觅觅、冷冷清清，凄凄惨惨戚戚”就用了七组十四个叠字，使词读起来会感悲痛极度哀愁笼罩胸臆。¹⁵⁰

李清照之《声声慢》，历来词论家皆给予颇高评价，如明茅暎在《词的》云：“连用十叠字，后又四叠字，情景婉绝，真是绝唱。后人效颦，便觉不妥。”¹⁵¹吴承恩于钞本《花草新编》卷四中曰：“易安此词首起十四叠字，超

¹⁴⁹ [宋]李清照著，徐培均笺注：〈声声慢〉，《李清照集笺注》卷一，上海：上海古籍出版社，2005年5月，页161。

¹⁵⁰ 济南市社会科学市编：〈李清照词的审美价值〉，《李清照研究论文选》，页125。

¹⁵¹ 茅暎：《词的》，褚斌杰，孙崇恩，荣宪宾编：《李清照资料汇编》，北京：中华书局，1984年，页36。（作者皆不赘述）

然笔墨蹊径之外。岂特闺帏，士林中不多见也。”¹⁵² 陆葢《问花楼词话》曰：“叠字”之法最古……宋人中易安居士善用此法。其《声声慢》一词，顿挫凄绝。……二阙共十余箇叠字，而气机流动，前无古人，后无来者，可为词家叠字之法。”¹⁵³ 王闳运在《湘绮楼词选》曰：“……亦以初故新，效之则可欧。……”¹⁵⁴

词中用“觅、戚、息、急、识、积、摘、黑、滴、得”等入声韵脚，使词有急促顿挫之音乐效果，达到感情的渲染，进而带来犹如泣如诉之感。此七组词均仄音入韵，且每字一停顿，一个节拍，音量先重后轻。寻寻觅觅”四字以平平仄仄相间，由舒缓的声调转为急促，以表徬徨不定心态。¹⁵⁵“冷冷清清”四字以仄仄平平相间，声调由急促转为舒缓，突出寻觅不果心情失落、空虚之态。“凄凄惨惨戚戚”六字，从舒缓转入急促，“惨惨”与“戚戚”连用仄字，形成急促音调，令愁意深入一层，充分表达其愁苦心情，其用双声叠韵字能使作品更接近口语，更宜以朴素通畅的语言来婉转曲折地表达情意，进而增强音乐感。¹⁵⁶双声叠韵字在词中重叠使用，读起来朗朗上口，有明显的声调美。

词既是要配乐以供歌唱的文字，因此它的声调必须有高扬低下，以其突出心情写照和情感的起伏。其善于掌握声调平仄错综变化，进而使到词句产生出悦耳的音乐效果，以其适应于自身情感起伏，故其词极富情感与韵味。就如其《声声慢》一词中，节拍控制得宜可谓绝妙。

¹⁵² 吴承恩钞本：《花草新编》卷四，《李清照资料汇编》，页 37。

¹⁵³ 陆葢：《问花楼词话》，《李清照资料汇编》，页 132。

¹⁵⁴ 王闳运：《湘绮楼词选》，《李清照资料汇编》，页 147。

¹⁵⁵ 济南市社会科学市编：〈李清照词的审美价值〉，《李清照研究论文选》，页 125。

¹⁵⁶ 济南市社会科学市编：〈李清照词的审美价值〉，《李清照研究论文选》，页 125。

词的平仄运用合律，即使声调更为响亮和谐，形成唇吻流利，音韵铿锵的声调美。其在恪守格律的同时，为表起伏变化的思想感情，在安排平仄声调时，多用韵尾短促的入声字来丰富和增加词的错综变化音乐性。如《如梦令》一词亦如《声声慢》词般在可平可仄下多用入声字：

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。¹⁵⁷

此词为其尚未南渡早年之作，词中“昨、不、却、绿”等字是入声字，其中可平可仄处都没用上、去声字，而用此四字。这些字韵尾短促，用在一个平声或去声之前，构成一组短长不同的音步，使节奏产生了顿挫起伏之美。暮春时分，百花盛放，然“昨夜雨疏风骤”，其宿醉沉睡梦乡，故醒后略带醉意，不知花儿有无受损，“试问卷帘人”。“卷帘人回答“知否。知否。”感情真挚、语气急促连用两次表达出其迫切想得知海棠花是否安然无恙，道出其细腻关心四周环境物件变化的心情，也凸显其敏感心态，惜花之情洋溢于此。明沈际飞《草堂诗余正集》卷一亦曰：“‘知否’二字，叠得可味。‘绿肥红瘦’创或自妇人，大奇。”¹⁵⁸

¹⁵⁷ [宋] 李清照著，徐培均笺注：〈如梦令〉，《李清照集笺注》卷一，页14。

¹⁵⁸ [明] 沈际飞：《草堂诗余正集》，《李清照资料汇编》卷一，页46。

2、婉约词之本色——以主情致为审美范畴

王国维说：

词之为体，要眇宜修。能言诗之不能言，而不能尽言诗之所能言。诗之境阔，词之言长。¹⁵⁹

清人查礼提出了：

情有文不能达，诗不能道者，而独长短句可以委婉形容之。¹⁶⁰

词，是缘情之文学体裁，应以“情”为主，写尽诗文所不能传达之内心最为精致的情感。“主情致”，即“词缘情”，婉约词以情动人，道尽人间悲欢离合，喜怒哀乐，讲究词人内心最精致、温柔的情感，无论书写的是离情别绪又或是男女思情，皆用以最含蓄、委婉的方式来表达。这一点就与苏轼“以诗为词”有相当程度上的不同。苏轼之“以诗为词”，开拓了词别与抒写相思眷恋、歌颂爱情以外的题材，可以是描绘游历山川美泽的感受亦可以是抒发对人生与生命感慨，这类题材皆是常见于诗作中。苏轼开拓词这一类的题材，实际上是以士大夫传统的审美角度来看待词体，要求词亦能如诗一般能表现士大夫文人的宽广情怀以及文化修养。正如杨海明先生在《宋代词论研究》中所云：

宋代士人，尽管他们中间很多人喜好作词和特擅作词，但从根柢上讲，却仍都是从诗和文的传习熏陶中走出来的。¹⁶¹

苏轼以诗歌最精致的思想精华实践于词作中固然能是以提升词之品格与评价，但词则会失去其最独特的特色，从“词缘情”归于诗教的“词言志”，而

¹⁵⁹ 王国维：《人间词话》，页19。

¹⁶⁰ 查礼：“黄孝迈”《铜鼓堂词话》，《词话丛编》第二册，页1481。

¹⁶¹ 《第一界词学国际研讨会论文集》，中央研究院文哲研究所筹备处，1994年11月，页118。

不再是抒写词人内心真挚之情感了。也就是说词之本色应以“情”为主。王国维又说：“词以境界为最上。有境界则自成高格，自有名句。”¹⁶²所谓的“境界”也就是“意境”，即指能够真切表现出客观事物的神理和词人的内心最深刻感受的意境。笔者认为“境界”的塑造是以“情真、情深”为建构的主体，若将诗中的“意境”表现为“词境”，那么李清照的词多是“主情致”即以“情”为主干进而塑造出其词独特的词境，因此能感动读者的心灵。

从推尊词体的方式之角度来看，李清照则是与苏轼的方式不一样，其推尊的方式是维护词之本色，认为词是缘情，词较诗更能表达委婉曲折的情感，而极力保留词的传统风格。婉约词发展到李清照，已达到完全成熟的阶段。自晚唐五代北宋以来，词贵婉转、重含蓄，已形成词的传统风格。李清照的词即加强和维护了这一特色，又显示出自己的艺术风味。她的抒情词虽直率，但无柳永的“俗”、她的词温柔细致，但却无秦观的“妩媚”和周邦彦的“玉艳珠鲜”；她的词虽达不到苏轼词的清旷，但李清照的婉约婉约词中，所抒写的淡淡哀愁，总是给予人清颖的感觉，这就是李清照“婉而隽”的词风。¹⁶³

对于词是以“情真”、“情深”来塑造其词境，李清照将之实践于其创作中。“情真”是主体参与其中的核心，李清照词正是以自身之情真去渗透所抒写之对象，故其词总是充满着感人魅力，让人读后感动于心。“情深”则是是主体深入其中的深层动力，特别是南宋后期国破家亡、夫亡后，深层情感在其心中越积越多，酝酿多时，势不可遏，必然汹涌而出，一吐为快，李清照词正

¹⁶² 王国维：《人间词话》，页73。

¹⁶³ 艾治平：《李清照篇》，《词人词史》，页541。

是这种深层生命感概以及情感之体验凝聚的情感精华。¹⁶⁴ 正是因为李清照词“主情致”，则揭示了词与诗的不同之处。

例如，《凤凰台上忆吹箫》，此词情感流动回环往复，而随着感情的起伏变动，词中情感意象姿态万千，复杂的情感层层转折，步步起澜，呈现腾挪跌宕，从而词的情感、境界更有张力。

香冷金猊，被翻红浪，起来慵自梳头。任宝奁尘满，日上帘钩。生怕离怀别苦，多少事欲说还休。新来瘦，非干病酒，不是悲秋。休休！这回去也，千万遍阳关，也则难留。念武陵人远，烟锁秦楼。惟有楼前流水，应念我，终日凝眸。凝眸处，从今又添，一段新愁。¹⁶⁵

李清照此词情韵深浓，用典甚多，而这些典故则折射了李清照内心最真实的情感。例如“武陵”二字，一说是武陵源¹⁶⁶、二可指涉离家远行之人。¹⁶⁷“燕锁秦楼”之典故则取自于《列仙传》，后用于男欢女爱之典故。李白《忆秦娥》则与《列仙传》情趣迥异，“箫声咽，秦娥梦断秦楼月。”，李白此诗充分揭露了主人公孤零零的情景。

与李白《忆秦娥》一样，此词是抒写情郎远去，留下李清照孤零零，充满了离愁别恨。情郎不在，李清照于是慵懒起床懒洋洋独自梳头的情态就连心爱的梳妆匣也尘土封满，连艳阳也不顾任其映照在帘钩上，别情之深之悠隐约浮

¹⁶⁴ 济南市社会科学市编：〈李清照词的审美价值〉，《李清照研究论文选》，上海：古籍出版社，1986年，页129。

¹⁶⁵ [宋]李清照著，徐培均笺注：〈凤凰台上忆吹箫〉，《李清照集笺注》卷一，页59。

¹⁶⁶ 据晋·陶潜《桃花源记》载：“晋太元中，武陵渔人误入桃花源，见屋舍俨然，有良田美池，阡陌交通，鸡犬相闻，男女老少怡然自乐。村人自称先世避秦时乱来此，遂与外隔绝。后渔人复寻其出，迷不复得。因以武陵源指涉“避世隐居之地”。见艾治平：〈李清照篇〉，《词人词心》，页555。

¹⁶⁷ 王之涣《惆怅词》：“晨肇重来路已迷，碧桃花村武陵溪。”见艾治平：〈李清照篇〉，《词人词史》，页555。

现。心中万千丝缕需要诉说，然而满腹别愁，言及近来消瘦了，而其消瘦之原因，李清照也不点明。

赵明诚因爱好金石碑刻，屏居青州后常出外寻访名山胜迹，而在大观三年九月，明诚出游长清，而需经过济南，路程遥远，跋山涉水，故李清照苦苦挽留，然而赵明诚执意要去¹⁶⁸，李清照不得已，欲说还休，深怕情郎又还休道，只好说出“休休”，李清照矛盾复杂的心理活动婉纾曲折如实地呈现于李清照笔下。“武陵人远”为整首词的词旨，点明了情郎远行，“闺妇思愁”的心情。

而“烟锁秦楼”此典故在李清照的词里，已不再是原来比翼双飞的意思了，而是一走一留，相爱的两人就此分离。“惟有楼前流水，应念我，终日凝眸”，情郎远去，楼前的流水似乎还比较有情，时常惦记着李清照，也暗示着李清照常于楼高处遥思在远方的情郎。张祖望《古今词论引》：“‘惟有楼前水，应念我，终日凝眸。’痴语也。如巧匠运斤，毫无痕迹。”¹⁶⁹“凝眸处，从今又添，一段新愁”，此句更是余味隽永，体现出李清照词“婉而隽”的特色。李清照此词，让人阅后仿佛看到闺妇之愁情已浓厚沉重，似乎把其压得透不过气来殆乎窒息了。此词上下贯通，情感发展跌宕曲折，宛转多姿，浑然一体。也即情感流动变化幅度之内，包容更广，意境更丰富，发挥了婉约词讲“情”的特色。

再来，李清照词中还有一种感情是内转的，达到一种“寄实于虚”的意境，在此引《行香子》为例：

¹⁶⁸ [宋]李清照著，徐培均笺注：〈凤凰台上忆吹箫〉，《李清照集笺注》，页59。

¹⁶⁹ 张祖望《古今词论引》。参自艾治平：〈李清照篇〉，《词人词史》，页555。

草际鸣蛩，惊落梧桐，正人间天上愁浓。云阶月地，关锁千重。纵浮槎来，浮槎去，不相逢。星桥鹊驾，经年才见，想离情别恨难穷。牵牛织女，莫是离中。甚霎儿晴，霎儿雨，霎儿风。¹⁷⁰

李清照结婚次年，即徽宗崇宁元年（1102年），李清照之父李格非被诬为元佑奸党，不得在京任职，遂由礼部外郎被外放为东京提刑，仅二月罢职，被迫携眷回原籍；¹⁷¹同年夏，赵挺之除尚书右丞，旋除左丞。徽宗崇宁二月九日皇帝诏：“宗室不得与元佑奸党子孙及有服亲为婚姻。”¹⁷²而后，李格非之家眷被下旨离开京师，李清照也被迫离京。赵明诚出仕，后受鸿胪少卿，夫妻时有聚别，故李清照词时期的离别怀人的词特别多。

在其父被诬害而被迫与其父分离后，其丈夫又因官位要职在身而与李清照聚少离多，在这么一个不如意的情況底下，莫怪李清照词咏“七夕”，藉着牛郎织女的情事来纾解怀念之情。牛郎织女每年才能见一次面，千百年来，感动了无数的人。但在李清照此词中，这股浓浓的愁不再仅限于天上了，人间也有如此浓愁。若将词中的“愁绪”与李清照当时面对与其父分离的苦楚来看，父子情确实是胜过天上的愁了。

刘熙载《艺概》卷四说：

¹⁷⁰ [宋] 李清照著，徐培均笺注：〈行香子〉，《李清照集笺注》，页32。

¹⁷¹ [宋] 李清照著，徐培均笺注：《李清照集笺注》，页33。

¹⁷² [元] 脱脱：〈徽宗本纪〉，《宋史》第1册，卷十九，北京：中华书局，2004年4月，页367。

词之妙，莫妙于以不言言之，非不言也，寄言也。如寄深于浅，寄后与轻，寄劲于婉，寄直于曲，寄实于虚，寄正于余，皆是。¹⁷³

李清照此词，看似为天上的牛郎织女的聚少离多而愁，但却“寄实于虚”写的是恰恰是李清照的愁。天上与人间相距远，更何况是“关锁千重”，纵使乘坐浮槎也难得相会。而“星桥”则是传说中喜鹊为牛郎织女搭建的鹊桥，以让两人能相会。然而，七夕良人相会，又沉溺在离别的苦中。“霎时晴、霎时雨、霎时风”，指涉的是天色变幻莫测，或暗指李清照本身的心情么？此举显然是“寄实于虚”，若隐若现，终未一语道破。

情，对于婉约词之重要性，就如宗白华在《中国艺术意境的诞生》中说：“中国艺术意境的创成，既须得屈原的缠绵悱恻，……。缠绵悱恻，才能一往情深，深入万物核心，所谓‘得其环中’。”¹⁷⁴ 纵观以上两首词作分析，李清照充分的将婉约词的本色“主情致”实践于其词中，并且深得其妙，把缠绵的离愁指归到情感的核心，而获得一往情深的艺术魅力，为其词创造深远、含蓄的词境，将婉约词“缘情”的传统审美意趣发挥得淋漓尽致。也就因为李清照运用生命之感情来抒写词，故方会发表出“词，别是一家”的心声，极力从“词缘情”的角度来推尊词为抒情的“专利”文学。

3、婉约词之本色——应高雅、典重故实与铺叙

沈义父《乐府指迷》中透露创作词应有的规范：

¹⁷³ 刘载熙：“词妙在寄言”《艺概》卷四，《词话丛编》第四册，页3707。

¹⁷⁴ 宗白华：〈中国艺术意境的诞生〉，《美学散步》，上海：人民出版社，1981年，页20。

下字欲雅，不雅则近乎缠令之体；用字不可太露，露则直突而无深长之味；
发意不可太高，高则狂怪而失柔婉之意。¹⁷⁵

沈义父说创作词必须用雅的语句；创作词不能用太直白的语言；创作词不能发意太高。这就涉及了创作词的手法，不雅、直白又有失柔婉的词恰恰就是一般传统文人士大夫轻视词之源由，李清照就从这根本上提出婉约词之本色，不仅是“主情致”以及“音乐性”，“体制高雅”、“典重故实”以及“铺叙”亦是婉约词的本色之一，不仅从词之本体“音乐性”以及词之审美“主情致”的角度上推尊词，亦从词之创作手法推尊婉约词非俗文学。“高雅”、“典重故实”、“铺叙”是婉约词创作的规范，若创作手法运用恰当，则婉约词的缠绵、情感以及意境将会成功的被塑造。

李清照《词论》中批评多制作俗艳词曲之柳永“词语尘下”，沈义父有同样的看法：“……、柳耆卿音律甚协，句法也多有好处，然未免有鄙俗语。”¹⁷⁶李清照反对柳永“词语尘下”，而主张词作应该高雅，大大提升了词的格调。可以见得，柳永词中代表着市井风情的市井俚语对于追求文体高雅的传统士大夫甚至是李清照而言，是不被接受的。李清照的词作，皆讲究典雅，她的词作语言清丽婉转、真率自然，而有些词作则是含而不露。李清照讲究之典雅不是雍容华贵、雕琢精工，而是讲究作品内容的内在文化底蕴、具有高雅情致和秀美神韵的典雅。¹⁷⁷故李清照雅的是品格，雅的是品位。

¹⁷⁵ [宋] 沈义父：“论作词之法”《乐府指迷》，《词话丛编》第一册，页 277。

¹⁷⁶ [宋] 沈义父：“康柳词得失”《乐府指迷》，《词话丛编》第一册，页 278。

¹⁷⁷ 张福顷著：〈李清照《词论》〉，《唐宋词审美谈》，北京：世界知识出版社，2008 年 11 月，页 348。

传统文人欣赏的高雅的作品，除了认为文学作品除了有真挚热烈的感情外，还得追求含而不露、意在言外的艺术效果。传统文人追求高雅是深层次欣赏境界，是对文学艺术高标准的追求。而李清照除了在《词论》中提出创作词应高雅的审美特色外，在她的创作实践中，亦表现出她追求这种高雅的表现形式，如《浪淘沙》：

帘外五更风，吹梦无踪。画楼重上与谁同？记得玉钗斜拨火，宝篆成空。

回首紫金峰，雨润烟浓。一江春浪¹⁷⁸醉醒中。留得罗襟前日泪，弹与征鸿。¹⁷⁹

建炎四年（1130）春，“清照追随帝踪，流于浙东一带”，此词应作于李清照南逃之际，而赵明诚也已经逝世了。¹⁸⁰面对家国破忘以及丈夫逝世的双重打击，李清照将满腔情感倾注于物，“记得玉钗斜拨火，宝篆成空”二句，是李清照昔日夫妇相聚时候的时光，而就因为昔日欢乐的往事、充实的生活，让李清照更能体会到今日的寂寞和惆怅的情怀。《金石录·后序》谓：“余悲泣……葬毕，余无所之。”对于丈夫的逝世后的生活，李清照是“雨润烟浓”，深感迷茫，而失去了丈夫的悲伤与哀痛却持久不去，故“留得罗襟前日泪”。满腔的苦涩只能付诸瑶琴，弹与“征鸿”。纵观整首词，用语典雅、含而不露，给人无限的想像空间，极有南唐李后主诗之“雅”与“愁”。

李清照词之典雅除了“意在言外、含而不露”之外，其词之典雅也在于其清新率直的语言特色。彭孙通《金粟词话》中说“皆用浅俗之语，发清新之思。”¹⁸¹张端义《贵耳集》说她的词“皆以寻常语度入音律。炼字精巧则

¹⁷⁸ 化用李煜《虞美人》：“问君能有几多愁，恰是一江春水向东流。”

¹⁷⁹ [宋]李清照著，徐培均笺注：〈浪淘沙〉，《李清照集笺注》，页121。

¹⁸⁰ [宋]李清照著，徐培均笺注：《李清照集笺注》，页45。

¹⁸¹ 彭孙通：“李易安词意并功”《金粟词话》，《词话丛编》第一册，页722。

易，平淡入调者难”¹⁸² 也是指她能把未经修饰的生活语言恰当地度入音律，而显示出高度的艺术功能。

而论李清照在填词时，总能感觉出句中那样疏散流利、口吻轻巧婉转的特征。如《凤凰台上忆吹箫》“生怕闲愁暗恨，多少事、欲说还休”《永遇乐·落日熔金》、“不如向帘儿低下，听人笑语”等，语言的运用令句子阅读起来更有情感的音律。¹⁸³

何为“故实”？刘勰《文心雕龙·通变》：“名理有常，体必资于故实；通便无方，数必酌于新声。”¹⁸⁴故实，就是运用一些情节或片言只语引来运用，常被称为故实，亦可称为用典、用事。宋人“以文字为诗，以才学为诗”而又以宋诗多用典最多，尤以黄谷用典最多。由于他矜才炫学，用典太多太僻，以致一些诗深涩艰奥，难以进入诗的境界。¹⁸⁵而李清照的词则是故中出新，达到“事如己出，天然浑成”。如写孤寂怀人之《醉花阴》“佳节又重阳”此句，实暗寓王维《九月九日忆山东兄》“每逢佳节倍思亲”意。“东篱把酒黄昏后，有暗香盈袖”。上句用陶渊明《饮酒》诗“采菊东篱下”，下句用《古诗十九首》其十五“馨香盈怀袖，路远莫致之”，李清照将两典有机结合起来，表现出思念远人的深情。¹⁸⁶再如李清照词作《多丽》，多用典故：

小楼寒，夜长帘幕低垂。恨潇潇无情风雨，夜来揉损琼肌。也不似贵妃醉脸，也不似孙寿愁眉。韩令偷香，徐娘傅粉，莫将比拟未新奇，细看取，屈平陶令，风韵正相宜。微风起，清芬酝藉，不减酴醾。渐秋阑，雪清玉

¹⁸² 参自邓红梅：《女性词史》，济南：山东出版社，2000年，页108、109。

¹⁸³ 邓红梅：《女性词史》，页109。

¹⁸⁴ [南朝梁]刘勰著，范文澜注：《通变》卷六，《文心雕龙注》，页520。

¹⁸⁵ 艾治平：《李清照篇》，《词人词史》，页566。

¹⁸⁶ 艾治平：《李清照篇》，《词人词史》，页568。

瘦，向人无限依依。似愁凝汉皋解佩，似泪洒纨扇题诗。朗月清风，浓烟暗雨，天教憔悴瘦芳姿。纵爱惜，不知从此，留得几多时。人情好，何须更忆，泽畔东篱。¹⁸⁷

在这首长达一百三十九字的词中，计有八处用典，而且结构严谨，一气呵成。例“贵妃醉脸”出自《松窗杂录》；“孙寿愁眉”出自《后汉书·梁冀传》；“韩令偷香”出自《晋书·贾充传》；“徐娘傅粉”出自《南史·梁元帝徐妃传》；“汉皋解佩”出自《太平御览》；“纨扇题诗”出自《昭明文选》。¹⁸⁸

况周颐云：

李易安“多丽”咏白菊，前段用贵妃、孙寿、韩掾、徐娘、屈平、陶令若干人物，后段‘雪清玉瘦’、‘汉皋纨扇’、‘朗月清风’、‘浓烟暗语’许多字面，却不嫌堆垛，赖有清气流行耳。‘纵爱惜，不知从此，留得几多时’三句最佳，所谓传神阿堵，一笔凌空，通篇俱活。歌怕不妨更用‘泽畔东篱’字。昔人评《花间》缕金蜡绣而无痕迹，与此亦云。¹⁸⁹

所谓“清气流行”，似指全篇典雅庄重而始终回荡着词人的爱恨之情，直至歇拍，而不见衔接的痕迹。¹⁹⁰而一连串的典故，读后毫无堆砌之感，反而引起读者无限的想像，李清照用典故反而将秋菊的傲霜不屈、飘逸高标的形象刻画的十分传神。词作为文学艺术，篇幅虽短小，但用典丰满形象，可增加词的内涵。

¹⁸⁷ [宋]李清照著，徐培均笺注：〈多丽〉，《李清照集笺注》，页36。

¹⁸⁸ 此资料参考自陈祖美注：《漱玉词注》，山东：齐鲁书社，2009年，页20。

¹⁸⁹ 况周颐：《珠花簪词话》。见《李清照资料汇编》，页180。

¹⁹⁰ 艾治平：〈李清照篇〉，《词人词史》，页570。

李清照强调词应铺叙，是因为词中铺叙，宜于渲染气氛、烘托主题，加深层次，开拓意境。李清照的《永遇乐》：

落日熔金，暮云合璧，人在何处？染柳烟浓，吹梅笛怨，春意知几许！元宵佳节，融和天气，次第岂无风雨？来相召，香车宝马，谢他酒朋诗侣。中州盛日，闺门多暇，记得偏重三五，铺翠冠儿，捻金雪柳，簇带争济楚，如今憔悴，风鬟雾鬓，怕见夜间出去。不如向、帘儿底下，听人笑语。¹⁹¹

作者采用曲折多变的笔触，用插叙的手法，从叙事中抒情，从抒情中叙事，渲染了悲愁凄凉的气氛。《永遇乐》开头作了一系列铺陈：落日、暮云、烟波、笛怨，字字带着悲凉，凝成一团愁云。词中又其中插入回忆中州盛日之景象，“铺翠冠”、“捻金雪柳”、“簇带争济楚”，这些描写体现出李清照极力渲染中州的繁华美景，塑造了一个生气勃勃的中州闺门的形象，但语气一转又和紧接下来的“如今憔悴”、“风鬟霜鬓”的嫠妇形象形成强烈的对照，形成深邃的意境，表达不愿直把杭州作汴州强烈的爱国感情。

纵观李清照之词，极大部分皆积极维护、推尊词之特色，即词应婉约、可歌、典重故实以及铺叙，极力将词之独特性表现出来。比方说，比较其词其诗，不难见得，李清照的确是将其对词之审美的认知实践于词中。如前所述，在靖康之难后。李清照刻骨铭心，耿耿于怀。南渡后，在其的一些诗篇里，其对中原父老、故国家土之深切怀念、南宋朝廷偏安一隅的愤慨皆是有迹可寻的。

¹⁹¹ [宋]李清照著，徐培均笺注：〈永遇乐〉，《李清照集笺注》，页150。

如其诗《乌云》云：“生当作人杰，死亦为鬼雄。至今思项羽，不肯过江东。”又有残句云：“南来尚怯吴江冷，北狩应悲易水寒”，“南渡衣冠少王导，北来消息欠刘琨。”¹⁹²李清照诗篇中的感慨悲壮的语句、振奋人心的心声皆不见于其词作中，即使是其南渡后之作品《声声慢》、《永遇乐》虽然语调较为悲哀深沉，但其题材、内容却于诗是有着分别的，其词在描写家国破忘之同时，也是以含思婉转的情调刻画其心境，¹⁹³不违词之本色。通过其作，李清照充分的推尊词为一种独立的文体，词和诗是有本质区别的，词应自成体系，具别一风格，开别一生面。

¹⁹² 上引李清照诗及残句，均见王仲闻：《李清照集校注》北京：人民文学出版社，1979年。

¹⁹³ 此观点参自方智范、邓乔彬、周圣伟、高建中：〈李清照《词论》的本色理论〉，《中国古典词学理论史》，页61。

第四章、南宋词尊体意识集大成——“以诗为词”、“以词为诗”

降及南宋，尊体意识较北宋有所增强，“尊体”表现在如下三方面：一是提倡复雅，以“风人之旨”解词，把词体上接《诗经》、《楚辞》；二是扩大词的题材范围，增加词的表现功能，无一不可借词抒发之，三是走上典雅精工之路，文人趣味增加。以上努力，不管是否真正达到了“尊体”的目的，但词的功能、表现较以前确实丰富多了也是词体的一大进步，也可谓是“尊体”意识的集大成。

南宋词人之词作的尊体表现可分为两个时段来概括，一为南宋前期的以诗为词，二为南宋中后期的以词为诗。两者皆是借诗的精致之处融会贯通于词中以推尊词体。但论其内容风格，有着不一样的方式；词之诗化一派，由异军突起的辛弃疾为主，基本上继承了苏轼“以诗为词”的词观，他主张词的内容更讲究社会功能，将诗教的神韵以及精神实践于词中；词之诗化，是由雅化派之姜夔为典范，雅化派词作的特色在于词之内容雅化，认为词之本色——婉约，即主情致更接近屈原的《楚辞》之骚，而后又利用《诗经》比兴寄托手法即雅进行创作，在创作的内容上呈现“骚雅”；而“清空”清空是词雅化到了一定的程度的产物，是“诗化”发展的必然趋势。故本节将以辛弃疾爱国词之赏析以剖析其词之“诗化”即讲究社会功能，而又以姜夔《暗香》、《疏影》来剖析其“清空又骚雅”的词之雅化与姜夔自度曲分析其词中的“音乐性”。

第一节 辛弃疾——词之诗化的“尊体”意识之延续

南宋初期的词人之“推尊词体”意识是建立在“词言志”的状况底下。此时期的词人一直认为词不应再局限于“艳科”、“小道”，而是应该将社会与个人之情感紧紧相连。而北宋词人苏轼之“以诗为词”被此时期之词人再度发挥，将诗思想精华即“言志”与诗之艺术特色来创作词。故在南宋淳熙以后，随着辛弃疾“以诗为词”之爱国豪放词登上词创作主流地位，辛弃疾之词基本上皆是表现出一种沿袭北宋苏轼之诗化理论继续发展的趋向。南宋中叶的词人，在关注词作家个人之胸襟修养、重视词体表现情性功能的同时，更为注重词之“情性”，故从辛弃疾之词积极的将词与家国兴亡相关的爱国精神、英雄主义、文人士大夫之事功追求紧紧联系在一起。

淳熙以后强调事功的理学思想较之北宋更是空前活跃，北宋词人在理学之核心理念即讲究“人欲”有所发展，而南宋词人在讲究“人欲”的当儿，理学之另一核心理念——“诗言志”的传统又被文人士大夫重新立为口号，而辛弃疾之词词将功名之心与报国之志融为一体。在其词中，常能感受到其“志”、“气”即强调词人要有将相的器识和英雄的怀抱。词，这一抒情诗体，在辛弃疾笔下，被塑造成气节与功业的“陶写之具”，“以诗为词”在此时期被推向“随所变态，无非可观”的境界。辛弃疾之词，在强调词词作家个人胸襟抱的同时，也突出对了创作主体发生决定作用的时代、社会、政治等外部世界的因素。他们将词创作与社会政治因素联系，形成创作主体与“时局”的一个联系。

1、词更讲究社会功能——士大夫“志气”之载体

辛弃疾生活在宋金对峙时期。当时民族矛盾尖锐，国家四分五裂，但南宋统治者却不思进取，仍然歌舞升平、为求安逸，甚至偏安一隅。对于辛弃疾这般拥有满腹经纶、胸怀大志的士大夫而言，南宋是一个十分需要英雄，却又无法给英雄提供舞台发挥的时代。对于胸中之“志”无法实现，辛弃疾则将其慷慨的爱国情操尽泄于其词作中，读其词，确实能感受其用词以“言志”。而对于词辛弃疾不如陆游般不重视词体，也不如苏轼一样“偶做歌词”，辛弃疾可谓一生罄尽全力在词的创作当中，《四库全书总目》中就言道：

其词慷慨纵横，有不可一世之概，屹然别为一宗，迄今不废。观其才气俊迈，随似乎奋笔而书，然岳珂《程史》记弃疾自诵《贺新凉》、《永遇乐》二词，使座客指摘其失，珂谓《贺新凉》词首尾二腔语句相似，《永遇乐》词用事太多，弃疾乃改其语，日数十易，累月尤未竟，其刻意如此云云，则未始不由苦思得矣。¹⁹⁴

其门派子弟陈模《论稼轩词》亦载辛弃疾则是极为喜爱写词：

蔡光工于词，靖康间陷于虏中。辛幼安尝以诗词参请之，蔡曰：‘子之诗则未也，他日当以词名家。’故稼轩归本朝，晚年词笔尤好。¹⁹⁵

从其门徒所载录，辛弃疾在受到外敌威胁南宋的强烈感受之下，大力创作歌词。辛弃疾身为传统士大夫，纵使其十分喜爱创作词，但依然受传统的观念影响，认为词不应只是唐五代词般软媚，而是应承载士大夫的志气，应该如苏轼词一样“弄笔者始知自振”的“向上一路”，故其改变词的内容与题材，将苏

¹⁹⁴ [清] 纪昀等：《钦定四库全书总目》（整理本），北京：中华书局，1997年，页2793。

¹⁹⁵ 金启华等编：《论稼轩词》，《唐宋词集序跋汇编》，页174。

轼的“无意不可入、无事不能言”的模式用于其词作中，进而推尊词能载志的功能。

故辛弃疾可说是继承了苏轼“词为诗裔”的“尊体”观念，“以诗为词”则是他实践其“词言志”的最佳模式，其有意将词体的软媚转换成叙述爱国情操、士大夫最求功名以报国的心境对于倡导词之社会性以及排斥软媚之词的观点，从其词作中能略知一二。辛弃疾对于所谓本色词儿女情长、怨别伤离的狭窄题材，是毫不掩饰自己的鄙薄之意，例如在《鹧鸪天·送人》中表示：“今古恨，几千般，只应离合是悲欢？”¹⁹⁶。辛弃疾化作词尽在《贺新郎·碧海桑成野》透露其对于创作词的主旨：

我辈从来文字饮，怕壮怀激烈须歌者。¹⁹⁷

《水调歌头》：

说剑论诗余事，醉舞狂歌欲倒，老子颇堪哀。¹⁹⁸

辛弃疾说自身作词是为了抒写激烈的壮怀，抒发郁结于心的绵绵长恨。从辛弃疾的创作实践来看，其主张用“言志”来改变词内部固有狭窄的题材，从词讲究实用的角度推尊词体。

在了解了辛弃疾的“尊词体”观念后，笔者再从其词如何实践其“词应具有社会功能”即“载志”的尊体意识。辛弃疾与苏轼皆怀有传统士大夫的精神与胸襟，但辛弃疾和苏轼不同，他并非通过科举考试致仕，而是早年参加了抗

¹⁹⁶ [宋] 辛弃疾撰；邓广铭笺注：〈鹧鸪天·送人〉，《稼轩词编年笺注》，上海：上海古籍出版社，2007年6月，页57。

¹⁹⁷ [宋] 辛弃疾撰；邓广铭笺注：〈贺新郎·碧海桑成野〉，《稼轩词编年笺注》，页27。

¹⁹⁸ [宋] 辛弃疾撰；邓广铭笺注：〈水调歌候〉，《稼轩词编年笺注》，页251。

金斗争，有着“壮岁旌旗拥万夫”的战斗经历。辛弃疾坚持收复失地以恢复中原的政治抱负和偏安一隅于江南的南宋朝廷是相抵的，这致使他在政治道路上屡遭打击，报国无望，只能把一腔爱国的幽怨与慷慨化作词作。公元1205年，辛弃疾怀着焦虑不安的心情，登临北固楼写下了《南乡子·登京口北固亭怀古》：

何处望神州？满眼风光北固楼。千古兴亡多少事，悠悠，不尽长江滚滚流。年少万兜鍪，坐断东南战未休。天下英雄谁敌手？曹刘。生子当如孙仲谋。

辛弃疾借词感慨时局，抒发隐忧，而塑造了临危受命却不负兄托，继位后倾全力巩固发展先人遗业的英雄——孙仲谋的形象。

乾道四年（1168），辛弃疾写了《念奴娇》“登健康亭心亭，呈史留守致道”下阙云：

却忆安石风流，东山岁晚，泪落哀筝曲。儿辈功名都付与，长日惟消棋局。宝镜难寻，碧云将暮，谁劝杯中绿？江头风怒，朝来波浪翻屋。¹⁹⁹

辛弃疾在此词中用了两个典故²⁰⁰，藉古喻今，通过史致道未被朝廷重用而表明了南宋抗战派的志士受到排挤。辛弃疾从沦陷区归来，南宋视之为“归正人”。词中所谓“宝镜难寻”，实则隐含自己“脏腑”难得为人知。辛弃疾并将自身的情感置入词中：碧云将暮。人生易逝，朝政日非；而江风怒吼，形势

¹⁹⁹ [宋] 辛弃疾撰；邓广铭笺注：〈念奴娇〉，《稼轩词编年笺注》，页11。

²⁰⁰ 词中“东山”借用《晋书》卷七十九《谢安传》中“安石不肯出，将苍生何生！……安虽受寄朝，然东山之志始末未渝，每形于颜色。”；词中“宝镜”则借用李昉《松窗杂录》载“‘渔人淮得古铜镜，照之尽见脏腑……’后坠入水中，遍寻不得。”见艾治平：〈辛弃疾篇〉，《词人词史》，页624。

险恶波涛翻屋，令人想到强敌压境，人民在困难中生存下去。²⁰¹从辛弃疾此词来看，其创作实践与其词学观是山河表里的，辛弃疾主张词不但可以像诗那样“可以怨”，更“可以怒”，认为词是发愤抒情和写胸中之气的艺术表现体裁。而此词则充分的揭示了辛弃疾有感英雄、志士不被受用，满腹大志无人了解的“怒”与“怨”。

综上所述，辛弃疾在词的创作始终上抱着一种极为严肃认真的态度，他并没有把词视为“小道”、“诗余”之事，而是视之视为言志抒怀的文学体裁，即辛派门人范开所谓的“陶写之具”。辛弃疾摒弃了词为“艳科”、“小道”的创作风格不像北宋文人一般将词视为游戏笔墨，而是把词当做自己生命和生活的一种载体。从这一角度来看，辛弃疾是尊重词的抒情性质。但其毕竟是一位传统的士大夫，对于词的软媚，辛弃疾是不能接受的，其“尊词体”之意识建立在文人士大夫的视角去探视词，故继承苏轼的“以诗为词”的诗歌传统言志方式写入词中，即较注重词之功能，使反映社会现实、反映生活层面，进而将词的体格能与功能改造为士大夫言志、抒写心情的载体，推尊词为言志的文学。

2、词创作之风格——豪放

辛弃疾词作中并不是全都是豪放的风格的，其词亦有婉转含蕴的词风。但论及辛词，则以“豪放”为最著名，也是体现其“以诗为词”的创作风格，诚如胡寅给予苏轼的评价“一洗绮罗香泽之态”，以豪放的词风取代词之软媚。

²⁰¹ 艾治平：〈辛弃疾篇〉，《词人词史》，页624。

辛弃疾继承了苏轼的豪放词风并将其发展，进一步扩大了词的题材，其特别善于陶铸经史子集语言，将之运用于其词作中，丰富了词的表现手法与语言技巧，形成了雄浑悲凉而又激昂刚健的独特的风格，把滥觞于苏轼的豪放一脉词风发扬光大，成为了宋代豪放词的集大成者。如此情况正如《四库全书总目》所提到：

词自晚唐五代以来，以清切婉丽为宗。……至轼而又一变，如诗家之有韩愈，遂开南宋辛弃疾等一派。²⁰²

故辛弃疾推尊词体的另一途径就是以豪放风格来取代词缠绵媚婉之表现手法与形式并充分的实践于其词作中。

辛弃疾名作《破阵子》，将战将上场作战豪气万千的场面以及激昂慷慨的心情完全描绘出来，让读者感到热血沸腾的气氛。整首词流露出“壮志凌云”以及末句“悲壮感慨”的豪放风格。《破阵子》：

醉里挑灯看剑，梦回吹角连营。八百里分麾下炙，五十弦翻塞外声。沙场秋点兵。马作的卢飞快。弓如霹雳弦惊。了却君王天下事，赢得生前身后名。可怜白发生！²⁰³

词一开始讲述词人“醉里挑灯看剑，梦回吹角连营。”，他追忆当年虽醉酒却还点灯端详自己的剑，一觉醒来，各营的军号响起，预备上战场杀敌。这反映了词人当年对抗战杀敌的愿望是非常地迫切，虽醉仍念念不忘自己杀敌的武

²⁰² 辛更儒编：《辛弃疾资料汇编》，北京：中华书局，2005年，页313。

²⁰³ [宋]辛弃疾撰；邓广铭笺注：〈破阵子〉，《稼轩词编年笺注》，页250。

器。“八百里²⁰⁴分麾下炙，五十弦²⁰⁵翻塞外声，沙场秋点兵。”，烤熟的牛肉分送各个营犒赏士兵，乐器奏出悲壮的军乐。”官兵公食烤牛肉，奏着“塞外声”的军乐，场面的壮观可想而知。“沙场秋点兵”，刻画出军队的雄壮威武，也隐隐的显露出想要杀敌收复失地的豪气。“马作的卢²⁰⁶飞快。弓如霹雳²⁰⁷弦惊。”，英雄骑着快如“的卢”的马，手握硬弓，在战场上飞驰，英勇杀敌。

串联这两句，词人描绘的是激烈非凡的战场，刻画出词人冲锋陷阵，杀敌报国的形象。“了却君王天下事，赢得生前身后名，可怜白发生。”，词人的志向在于收复天下的失地，为自己生前死后都立下不朽功勋的美名，字里行间透露出词人想要为国效劳的精神及爱国的激情。最后一句“可怜白发生”，气势急转直下，回味令人热血沸腾的场面，最后终究是要面对现实的无奈。凌云壮志还未达成，白发已生，壮志难酬，但这才是真实的，梦醒后留下的只有无限的感伤。

再如其《鹧鸪天·壮志旌旗拥万夫》也是十分真实的描写战场杀敌激烈场面。

壮岁旌旗拥万夫，锦檐突骑渡江初。燕兵夜足银胡禄，汉箭朝飞金仆姑。²⁰⁸

²⁰⁴ 八百里的典故是来自于《世说新语·汰侈》中的典故，即“王君夫有牛，名‘八百里駮’。见艾治平：〈辛弃疾篇〉，《词人词史》，页624。

²⁰⁵ 五十弦是词人运用李商隐《锦瑟》的典故“锦瑟无端五十弦”，这里泛指乐器。见艾治平：〈辛弃疾篇〉，《词人词史》，页624。

²⁰⁶ 《三国志·蜀传·先主传》就记载到刘备曾骑的卢“一踊三丈，逃离险境”。见艾治平：〈辛弃疾篇〉，《词人词史》，页624。

²⁰⁷ 霹雳的典故是来自《隋书·长孙晟》“闻其弓声，谓为霹雳”。见艾治平：〈辛弃疾篇〉，《词人词史》，页624。

²⁰⁸ [宋]辛弃疾撰；邓广铭笺注：〈鹧鸪天·壮志旌旗拥万夫〉，《稼轩词编年笺注》，页223。

在词中用真实的笔触描写战斗生活不仅表现出辛弃疾强烈的杀敌报国之情，也显露出的沉雄悲壮的豪放词风。词中首句写辛弃疾在家乡聚众起义的事。次句写他追杀张安国。带领一部分的起义军渡江南来时的情景。“燕兵夜足银胡禄，汉箭朝飞金仆姑”，则描绘了辛弃疾与义军日夜与金兵激战的情景。辛弃疾二十三岁时，投入山东忠义军耿京幕下任掌书记。这一年金主完颜亮大举南侵，宋金两军战于江淮之间。后辛弃疾奉表归宋，目的是使忠义军与南宋政府取得正式联系。²⁰⁹

不料他完成任务北还时，在海州就听说叛徒张安国已暗杀了耿京，投降金人。辛弃疾立即带了五十余骑，连夜奔袭金营，突入敌人营中，擒了张安国，日夜兼程南奔，将张安国押送到行在所，将其斩首。²¹⁰这一英勇果敢的行动，震惊了敌人，大大鼓舞了南方士气。而辛弃疾聚众起义到南归的光辉战斗历程，以浓缩的方法，尽写于“燕兵夜足银胡禄，汉箭朝飞金仆姑”中。

南宋词人历经汴京失守、靖康之难、退守临安等家仇国难，赫然醒悟，遂一改词风为悲愤慷慨。南宋朝廷偏居一隅，未有收复失地之举，更令南宋词人对此满怀失望与惆怅，寄情于词中，故辛弃疾的豪放词确实为南宋的词坛带来新的景象。其豪放词多刻画战争场、与敌人对战的场面，且刻画的让人感血沸腾。辛弃疾继苏轼后，再一次将“以诗为词”的风格实践于其词中，冲击了词体固有的软媚词风以及士大夫惯有“诗庄词媚”的观念，让词在南宋成为慷慨激昂、豪气悲壮的文体，推尊了词在南宋的地位。

²⁰⁹ 参见[元]脱脱等撰：《辛弃疾传》，《宋史》第32册，卷四百零一，页12161。

²¹⁰ 参见[元]脱脱等撰：《辛弃疾传》，《宋史》第32册，卷四百零一，页12161。

第二节、姜夔词——以词为诗之“尊体”意识的开拓

南渡后复雅尊体的倡导使文人词坛风气为之一变，从此崇雅黜俗以尊体深深根植于人们的创作心理和批评意识之中。而南宋词坛有两种不同风格主导着，一为“以诗为词”之辛派，二为“以词为诗”的雅化派，当中又以姜夔²¹¹为主要词人。从广义来看，以诗为词以及以词为诗皆是诗词融会的产物，用诗歌深沉的思想、精湛的技艺来提高“小词”的品味。但在表现方式上却有着明显的差别。以诗为词是取消了词之特色，突破词之形式，用词来表现许多它根本无法承载的思想内容。²¹²这是“以诗为词”一派所用以推尊词体的“尊体”意识与途径。

而风雅派主张复雅，以“风人之旨”来创作词。他们“以词为诗”的“尊词体”意识则是一方面继承了诗歌的思想艺术方面的成果，诗词的品味不断提高；另一方面好要保持词自身的特质不变，进而发挥词体的特长，正取雅正，又不俗远，由雅正趋向骚雅，推尊词为士大夫主流文化的一部分。²¹³

属于风雅派的姜夔，其推尊词体的意识是建立在“诗无邪”之理论上。这是姜夔论诗的理论基础，姜夔兼精诗词，但有诗论而无词论，而其诗论又通词论，而其而其词作《暗香》、《疏影》则是回归古诗之作，在内容上体现了《楚辞》之骚，《诗经》温柔敦厚之雅。雅化是姜夔推尊词体风格与内容之方式，其实践途径涵盖两项，一为以“清空”之语言特色取代词之软媚、直白。二为以“骚雅”取代词较为狭窄的娱乐题材例如娱宾遣乐、伤春悲秋的内容。三为坚持词体的音乐性与文学的有机融会，使词在内容上呈现雅化的同时亦兼

²¹¹ 参见孙望、常国武编：《宋代文学史》，北京：人民文学出版社，1996年，页227。

²¹² 郭峰：〈江湖词派的审美理想〉，《南宋江湖词派研究》，页211。

²¹³ 郭峰：〈江湖词派的审美理想〉，《南宋江湖词派研究》，页211。

顾词之音律。这么一来，词体的品味与格调的提升，词体则被推尊为文人士大夫的雅文学。

1、姜夔词之清空骚雅——以《暗香》《疏影》为例

《暗香》：

旧时月色，算几番照我，梅边吹笛！唤起玉人，不管清寒与攀摘！何逊而今渐老，都忘却春风词笔！但怪得竹外疏花，香冷入瑶席！

江国，正寂寂！叹寄与路遥，夜雪初积！翠尊易泣，红萼无言耿相忆！长记曾携手处，千树压西湖寒碧！又片片吹尽也，几时见得！²¹⁴

《疏影》

苔枝缀玉，有翠禽小小，枝上同宿！客里相逢，篱角黄昏，无言自倚修竹！昭君不惯胡沙远，但暗忆、江南江北！想佩环、月夜归来，化做此花幽独！犹记深宫旧事，那人正睡里，飞近蛾绿！莫似春风，不管盈盈，早与安排金屋！还叫一片随波去，却又怨、玉龙哀曲！等恁时，重觅幽香，已入小窗横幅！²¹⁵

王国维在《人间词话》中评姜夔的《暗香》、《疏影》“格调虽高，然无一语道着”²¹⁶，可见词作的感慨之情全在虚处，无迹可寻，带有空灵的特点。它们“不惟清空，又且骚雅”²¹⁷，不仅体现出提空描写的自然，而且融合了《楚

²¹⁴ [宋] 姜夔著；夏承焘笺校：〈暗香〉，《姜白石词编年笺校》，上海：上海古籍出版社，1981年5月，页48。

²¹⁵ [宋] 姜夔著；夏承焘笺校：〈疏影〉，《姜白石词编年笺校》，页48。

²¹⁶ 王国维：《人间词话》，页12。

²¹⁷ [宋] 张炎：“骚雅”《词源》卷下，《词话丛编》第一册，页259。

辞》中〈离骚〉的哀怨与《诗经》温柔敦厚，以一种比兴或用典故的手法去抒写，不作具体的描写去抒发自身的感慨和情感，因此两篇名作皆具有清空骚雅的语言特色。

张炎于《词源》提出了一套论词审美观的标准：

词要清空，不要质实；清空则古雅峭拔，质实则凝涩昧。姜白石词如野云孤飞，去留无迹。吴梦窗词如七宝楼台，眩人眼目，碎拆下来，不成片断。此清空质实之说。²¹⁸

他认为词须有清空的特质，而不是质实。清空可以使词古雅峭拔，相反的，质实使词凝涩晦昧。词要清空，得除去华丽之辞，以平易浅白、意蕴深厚的词语来表达情感和思想。刘熙载在《艺概》卷四中所云：“江白石词幽韵冷香，令人挹之无尽。拟诸形容，在乐则琴，在花则梅也。”²¹⁹

而清空则是词雅化的一个折射，清空是用“虚”求情景相间，选择用“清”情相应的事物，取其神理特征，写来欲擒故纵。例如《暗香》则多侧面描写之手法。姜夔运用化实为虚的清空手法，以月色、笛声、玉人等清雅物象，营造出想象中的迷人情景。来到“何逊而今渐老，都忘却、春风词笔²²⁰”的词句时，词人把场景拉回现实，以何逊自比，感叹自己已年老，风情顿尽，

²¹⁸ [宋] 张炎：“骚雅”《词源》卷下，《词话丛编》第一册，页259。

²¹⁹ 刘熙载：“词概”《艺概》，《词话丛编》第四册，页3707。

²²⁰ 俞平伯：《唐宋词选释》，北京：人民文学出版社，1997年，页225。

巧妙地用典来表达内心的愁闷哀情，体现了侧面描写的特色。而何逊《咏早梅》²²¹的名诗则点出了此词的咏梅题旨。

《暗香》不直接透露出愁情，“叹寄与路遥，夜雪初积”²²²此句先暗用南朝宋代陆凯寄范晔梅花及诗句的典故²²³，抒发折得梅花却无从寄达，只好耿耿相忆的悲凉之感，接下来将红梅看作远方所思念的人，把酒对泣，虽“无言”而思绪翻腾，思念之情异常深婉，无限感伤，都在虚处。²²⁴词人在思念之中，由“相忆”延伸到“长记”，思绪一下子又飞返往日梅花盛开，携手欢赏的快活时光。词句末端以“几时见得”四个字反问梅花落尽何时再开，再问远方相忆之人何时能够相见，一语双关，韵味深长。《暗香》着墨于梅花之“清，透出一片清雅、清疏、清丽。对于梅的具体形貌不着一词，是咏梅又非专咏梅，非咏梅又处处写梅，遗其貌、取其神，别有侧面描写的色彩。

姜夔在《疏影》里有“清空滤本事”的审美特征，并巧妙的运用典故，体现出使用典故而产生的言外之意。从《疏影》里可以看见词人使用幻境、北方、宫中的女性来以人喻梅，而且也把梅花的幽独带了出来。张炎说到姜夔的《疏影》“清空中有意趣”²²⁵，也有学者进一步说姜夔的词“清空是滤去本事，直接传神达意”。张炎又提到“词用事最难，要体认着题，融化不涩”²²⁶。在“想佩环月夜归来，化作此花幽独”²²⁷中，就看出他让王昭君的典故赋予

²²¹ 《咏早梅》：“园标物序，惊时最是梅。衔霜当路发，映雪拟寒开。枝横却月观，花绕凌风台。朝洒长门泣，夕驻临邛杯。应知早飘落，故逐上春来。”见郭峰：〈姜夔：江湖词派的一代宗师〉，《南宋江湖词派研究》，页94。

²²² 俞平伯：《唐宋词选释》，页225。

²²³ 陆凯《赠范晔诗》：“折梅逢驿使，寄与陇头人。江南无所有，聊赠一枝春。”见郭峰：〈姜夔：江湖词派的一代宗师〉，《南宋江湖词派研究》，页96。

²²⁴ 郭峰：〈姜夔：江湖词派的一代宗师〉，《南宋江湖词派研究》，页96。

²²⁵ [宋]张炎：“清空”《词源》卷下，《词话丛编》第一册，页261。

²²⁶ [宋]张炎：“用事”《词源》卷下，《词话丛编》第一册，页261。

了不一样的诠释，也给予了新的意蕴，在姜夔笔下的梅花被他联想成是王昭君的幽魂所幻化的。“想佩环月夜归来，化作此花幽独”²²⁸，从这里能看出姜夔的词清空滤去本事，用事不为事所使。²²⁹虽然是借用了杜甫《咏怀古迹》²³⁰里的诗，但是他却进一步想象王昭君化为幽静、孤独的一株梅花。

《暗香》《疏影》除了以“清空、意趣”之审美特色被张炎赞扬之外，“骚雅”是此词最大的特色。姜夔的《暗香》《疏影》回归诗教，即词言志。但姜夔的“言志”隐含着淡淡的讽谏之旨，将词体也能变成如《离骚》般拥有规谏得功能。陈廷焯评《暗香》《疏影》言：

南渡以后，国势日非。白石目击心伤，多于词中寄慨。不独暗香、疏影二章，发二帝之幽愤，伤在位之无人也。²³¹

《暗香》《疏影》体现了张炎所言的“立意上言天下大事，言王政兴废，但其规讽之旨和忠怨之辞，在艺术上要表现出以‘比兴之义’。”姜夔本身十分受道家的影响。道学家以“兴”观诗，姜夔在《诗说》中云“‘三百篇’美刺怨皆无迹，当以心会心”，与道学家所倡的优游玩味颇合。“美刺怨皆无迹”正是“温柔敦厚”的结果。“风雅之规，典则居要，《离骚》之致，深宗结合的“骚雅”之风，其基本特征是合度中节。钱鐘书先生指出：

然说“志”与“持”，皆未尽底蕴。……《诗纬含神雾》云：“诗者，持也”，即“止乎礼义”之“止”；《荀子·劝学》篇曰：“诗者，中声之所止

²²⁷ 俞平伯：《唐宋词选释》，页226。

²²⁸ 俞平伯：《唐宋词选释》，页226。

²²⁹ [宋]张炎：“用事”《词源》卷下，《词话丛编》第一册，页261。

²³⁰ 杜甫《咏怀古迹》五首之三：“群山万壑赴荆门，生长明妃尚有村。一去紫台连朔漠，独留青冢向黄昏。画图省识春风面，环珮空归月夜魂。”参见俞平伯：《唐宋词选释》，页227-228。

²³¹ 陈廷焯：“白石词中寄慨”《白雨斋词话》卷二，《词话丛编》第四册，页3797。

也”，《大略》篇论《国风》曰：“盈其欲而不愆其止”，正此“止”也。非徒如《正义》所云“持人之行”，亦且自持情性，使喜怒哀乐，合度中节，异乎探喉肆口，直吐快心。《论语·八佾》之“乐而不淫，哀而不伤”；《礼记·经解》之“温柔敦厚”；《史记·屈原列传》之“怨诽而不乱”；古人说诗之语，同归乎“持”而“不愆其止”而已。陆龟蒙《自遣诗三十首·序》云：“诗者、持也，持其情性，使不暴去”；“暴去”者，“淫”、“伤”、“乱”、“愆”之谓，过度不中节也。²³²

姜夔即受道学影响，故其“乐而不淫，哀而不伤”，与“合度中节”十分慰贴。姜夔在创作词时，有意的将诗教的思想精华实践于词作中，使其词作温柔敦厚、哀而不伤，而不是唐五代词的软媚、靡靡之音。《暗香》《疏影》是咏梅名篇，这两首词充分的表现了哀而不伤，不怨不怒的精神。《暗香》《疏影》作于曾北使金国的重臣范成大席上，《暗香》在身世之感中输入时势之概，《疏影》在抒发“徽怨遗恨”的基础上，对后妃被劫的痛史作“安排金屋”的早做错事之劝谏。翠尊之泣红萼之忆。“昭君”之语和“深宫”之叹，所表的家国之感和讽谏之意，的确是“寄情遥远，所谓怨深文绮，得风人之旨”²³³。

姜夔的“清空骚雅”，雅化了词体固有的本色——婉约，而将男女分离、离愁别绪的内容风格摒弃，而将词的审美范畴、艺术与风格转换成清空——意在言外、含而不露，而又将词体雅化至“骚雅”哀而不怨，温柔敦厚，并且具有如《离骚》般规谏的作用。姜夔所属的风雅派，在长时间的将词雅化归正

²³² 钱鐘书：《管锥编》，北京：中华书局，1979年，页57。

²³³ 龙榆生：《唐宋名家词选》，上海：上海古籍出版社，1980年，页274引郑文焯批语。

后，也渐渐的推尊了词体，在南宋中后期许多词人把自己的词集单独结集刊行，有序后又有跋，词理所当然的成为了一种立言的形式。

2、姜夔之自度曲——词之本色“音乐性”

自度曲是三首是姜夔与“以诗为词”一派的另一不同之处，因为姜夔在写词不忘词之本色——音乐性。而姜夔的自度曲的显著特征是尽乐之兴，尽词之兴。姜夔充分发挥词乐的美听作用，是音乐与词境有机的融合。²³⁴姜夔也注重词体要眇宜修的特性，隐约幽微的特质，表现一些诗中不能表达的情感。

姜夔的自度曲重视词乐，往往先填词再度曲，这是符合诗乐思想的一个创造。诗是先有诗后谱曲的，词一开始也是这样，然而却造成词人们选乐以配词，形成了词乐不符的情况。而姜夔精通音律，自度曲通常是率意作词，可长可短，最大的限度是放松了音乐、词体形式对词意的限制，姜夔先作词在根据词意配上音律，在南宋还是不多见的。²³⁵笔者将会筛选其自度曲十三首的其中两首来分析。如《长亭怨慢》：

渐吹尽，枝头香絮，是处人家，绿深门户。远浦萦回，暮帆零乱、向何许？阅人多矣，谁得似、长亭树？树若有情时，不会得、青青如此！日暮。望高城不见，只见乱山无数。韦郎去也，怎忘得、玉环分付。第一是早早归来，怕红萼、无人为主。算空有并刀，难翦离愁千缕。²³⁶

²³⁴ 郭峰：〈白石自度曲所体现的词学思想〉，《南宋江湖词派研究》，页78。

²³⁵ 郭峰：〈白石自度曲所体现的词学思想〉，《南宋江湖词派研究》，页79。

²³⁶ [宋]姜夔著；夏承焘笺校：〈长亭怨慢〉，《姜白石词编年笺校》，页36。

这首词除了感叹时光飞逝外，也有着对离别之情的伤感。词牌为《长亭怨慢》，虽然当时的美听效果不得而知，但从他取名长亭，暗喻离愁别恨，其中所写景象为日暮登高远望，应当是情景交融，词乐妙合的。

而姜夔的另一首自度曲《凄凉犯》则是运用了乐器以为其词配乐。

绿杨巷陌秋风起，边城一片离索。马嘶渐远人归甚处？戍楼吹角。情怀正恶。更衰草寒烟淡薄，似当时、将军部曲，迢通度沙漠。

追念西湖上，小舫携歌，晚花行乐。旧游在否？想如今翠凋红落。漫写羊裙，等新燕来时系著。怕匆匆、不肯寄与误后约。²³⁷

姜夔在此词序中有言：“予归行都，以此曲示国工田正德，使以哑臀栗角吹之，其韵极美。”“极美”，即凄凉索寞之美。即使读者不通晓今存《凄凉犯》旁谱，但仍可从歌词发展变化之中体味到乐曲与歌词所传达出“凄凉”这一主导激情的深长韵味。

姜夔的“尊词体”的意识建立在以诗为词上，其特点是尊重词的本色，即词之可歌性，使词在借助诗歌的精华之余，不会被诗歌取消了词之本色，故雅化的词加以配乐，则可以提高词之品味。而姜夔在词、乐方面的创新，既为倚声而歌者提供曲谱，也为不甚深明乐理的歌词作家提供了创作的“样板”，对于南宋时期合乐歌词创作起了一定的推进作用。从姜夔开始，南宋后期词人，特别是通晓音律的词人便自觉地从“一体化”角度来审视并修改歌词创作，甚

²³⁷ [宋]姜夔著；夏承焘笺校：《凄凉犯》，《姜白石词编年笺校》，页41。

至成为一定的社会风气，姜夔不仅推尊了词之雅化品位，也推尊词之本色即可歌性。

结语

总结以上的论点，笔者认为宋人虽有“尊体”意识，即抬高词之地位的“自觉性”，但这“自觉性”乃始终是以传统士大夫文人的角度去审视词体即要求词雅化，并且是在与传统诗学相互比较的环境中困难的进展的，词体的困窘概括而言就是雅与俗、豪放与婉约、诗学与词学的角力赛。词体在经过艰难的发展后，词体才渐渐的被文人推尊而朝独立而尊的方向发展。

虽然词体渐被宋文所推尊，而“尊体”的结果并未使词体真正入列正统文学，获得与诗文并驾齐驱的地位，词体的“小道”观仍深藏于不少人的潜意识之中。本论文的各章节也都提出了宋代词人对于词体的观念，例如苏轼虽是宋代第一位发出“尊词体”理论的词人，但词体对于苏轼而言依然是“以文章余事作诗，溢而作词曲。”虽推尊词体，但也是以其传统士大夫高雅情趣的审美理想来改造偏向女音、软媚之词体，实际上并没有将词与诗并驾齐驱。在文人士大夫眼中，词，依然是被看成“小道”、“末技”。就算李清照发表了“词，别是一家”的呼声后，深受到传统诗教理论以及强大的儒家道德观影响的词坛，依然不能接受李清照划分诗词之别之以“尊词体”方式。

时至南宋，“尊词体”之意识相较于北宋时有所增强，但这中但这种意识的觉醒程度还是十分有限的。南宋文人一方面又创作词、革新词以及推尊词，而另一方面“以词为小道”、“诗尊词卑”的传统观念依然困扰着他们。在这样的矛盾底下，不难理解为何陆游在《放翁词序》中，对自己创作小词颇有悔意。陆游对词体的观念，也正好代表了宋代文人对于词体的观念。

宋代是一个标榜文治的朝代，普天下形成了看重文士的社会心理。而“修身治国平天下”是传统文人士大夫的人生座右铭，立德立言是传统灌输给他们的生活乃至文化观念。若“立德”不能实现，至少能够利用文学实践“立言”。而词体的本质就是“缘情”、描写男女之情、离愁别绪，在文人士大夫的眼中自然是成为“小道”、“末技”。文人士大夫把言一己之情的词作，视为无深度，无厚度，无寄托的浅薄之作。虽主观而言，宋代文人们并不是有意要推尊词体的，但是，宋词创作上的不断雅化、艺术化，客观上却促进了词之品味的提高和人们对词作之理论的反思。而最重要的为清代词学的中兴，提供了创作与理论基础，而能发展出真正的、有依据“尊词体”理论，让词体终于能够在其自身漫长又艰辛的发展历程中，被肯定为与唐诗元曲并列为“一代之文学”。

参考文献

引用书目

1. 艾治平：《词人词史》，上海：学林出版社，2005年5月。
2. 陈学广：《词学散步》，合肥：黄山书社，2005年月。
3. 陈祖美注：《漱玉词注》，山东：齐鲁书社，2009年。
4. 褚斌杰，孙崇恩，荣宪宾编：《李清照资料汇编》，北京：中华书局，1984年。
5. 邓红梅：《女性词史》，济南：山东教育出版社，2000年。
6. 方智范、邓乔彬、周圣伟、高建中：《中国古典词学理论史》，上海：华东师范大学出版社，2004年5月，。
7. 郭峰：《南宋江湖词派研究》，成都：巴蜀书社，2004年10月。
8. 郭绍虞辑：《宋诗话辑佚》，北京：中华书局，1980年版。
9. 惠淇源编注：《婉约词全解》，上海：上海复旦大学出版社，2007年1月。
10. 济南市社会科学市编：《李清照研究论文选》，上海：古籍出版社，1986年。
11. 金启华等编：《唐宋词集序跋汇编》，江苏：江苏教育出版社，1990年。
12. 龙榆生：《龙榆生词学论文集》，上海：上海古籍出版社，1997年。
13. 龙榆生：《唐宋名家词选》，上海：上海古籍出版社，1980年。

14. [南朝梁]刘勰著，范文澜注：《文心雕龙注》，北京：人民文学出版社，1962年。
15. 漆侠：《宋学的发展和演变》，河北：人民出版社，2002年。
16. 钱穆：《中国文学论丛》，台北：东大图书股份有限公司，1991年增订再版。
17. 钱锺书：《管锥编》，北京：中华书局，1979年。
18. [清]何文焕辑：《历代诗话》，北京：中华书局，1981年。
19. [清]纪昀等：《钦定四库全书总目》（整理本），北京：中华书局，1997。
20. [清]永瑢，清纪昀等编纂：《文渊阁四库全书》（影印本），上海：上海古籍出版社，2003年5月
21. 施议对著：《词与音乐关系研究》，北京：中华书局，2008年8月。
22. 施蛰存：《词籍序跋萃编》，北京：中国社会科学出版社，1994年。
23. [宋]姜夔著；夏承焘笺校：《姜白石词编年笺校》，上海：上海古籍出版社，1981年5月。
24. [宋]李清照著，徐培均笺注：《李清照集笺注》，上海：上海古籍出版社，2005年5月。
25. [宋]陆游著，王云五主编：《陆放翁集》，北京：商务印书馆，1935年。
26. [宋]欧阳修著，李逸安点校：《欧阳修全集》，北京中华书局，2001年，页2006。

27. [宋] 欧阳修撰，李伟国点校：《唐宋史料笔记丛刊》，北京：中华书局，1981年。
28. [宋] 邵博撰，刘德权、李剑雄点校：《唐宋史料笔记丛刊》，北京：中华书局，1983年8月。
29. [宋] 苏轼，[清] 王文诰，孔凡礼点校：《苏轼诗集》，北京：中华书局，1999年。
30. [宋] 苏轼撰，[明] 茅维编；孔凡礼点校：《苏轼文集》，北京：中华书局，2004年。
31. [宋] 辛弃疾撰；邓广铭笺注：《稼轩词编年笺注》，上海：上海古籍出版社，2007年6月。
32. [宋] 晏几道；朱孝臧辑校编撰：《强村丛书》，上海：上海古籍出版社，1989年。
33. 孙望，常国武编：《宋代文学史》，北京：人民文学出版社，1996年。
34. 唐圭璋编：《词话丛编》，北京：中华书局，1986年。
35. 唐圭璋编：《全宋词》，北京：中华书局，1965年6月。
36. 陶尔夫，刘敬圻：《南宋词史》，哈尔滨：黑龙江人民出版社，1994年9月。
37. 陶尔夫：《北宋词史》，哈尔滨：黑龙江人民出版社，2004年9月。
38. 王国维：《人间词话》，上海：上海古籍出版社，2000年2月
39. 王国维：《宋元戏曲考》，上海：上海古籍出版社，1998年12月。
40. 魏秦：《东轩笔录》，北京：中华书局，1983年10月。
41. 谢桃坊：《中国词学史》，成都：巴蜀书社，1993年。

42. 辛更儒编：《辛弃疾资料汇编》，北京：中华书局，2005。
43. 许兴宝：《唐宋词别论》，成都：巴蜀书社，2007年3月。
44. 叶嘉莹：《迦陵论词丛稿》，石家庄：河北教育出版社，2000年，。
45. 叶嘉莹：《唐宋词名家论稿》，石家庄：河北教育出版社，1997年7月。
46. 俞平伯：《唐宋词选释》，北京：人民文学出版社，1997年，页225。
47. [元]脱脱等撰：《宋史》，北京：中华书局，2004年4月，页10195。
48. 曾昭岷，曹济平等著：《全唐五代词》，北京：中华书局，1999年。
49. 张福顷著：《唐宋词审美谈》，北京：世界知识出版社，2008年11月。
50. 宗白华：《美学散步》，上海：人民出版社，1981年。

期刊论文

1. 曹庆鸿：〈论唐宋词及理论之演变与尊体〉，《中国文化研究·夏之卷》，2006年。
2. 顾易生：〈关于李清照“词论”的几点思考〉，《文学遗产》，2001年第3期。
3. 皮述平：〈清代词学的“尊体”观〉，《学术月刊》，1997。
4. 汪超：〈词学尊体研究综述〉，《重庆文理学院学报》，2009年1月。

研讨会论文

1. 《第一界词学国际研讨会论文集》，中央研究院文哲研究所筹备处，
1994年11月。