

词学范畴之“重”与“轻”

杨 雨

【摘要】 清代况周颐提出“重、拙、大”之“作词三要”，将“重”定性为词学的三大基本范畴之一。词学范畴之“轻”与“重”的形成和界定有一个独特的过程，一方面，词之题材内容由“轻”入“重”；另一方面，随着社会的动荡变迁，词体本身题材的丰富扩大，意象风格也从局限于轻柔婉媚而扩大到庄严厚重、慷慨雄壮。从内涵的界定来看，词之“重”者，既指词作外部风貌的浓墨重彩，题材内容的包孕丰富，又蕴涵了沉挚深厚的感情、思力深刻的思想以及沉着雅正的气格等等。相对而言，“轻”范畴的涵义更具多重性，褒贬兼而有之：既可指向语言意象的轻清倩丽、艺术风格的轻灵浑成，也指向题材内容的单薄狭隘，流于轻浅、缺乏浑厚沉着之致。

【关键词】 词学；范畴；重；轻

【中图分类号】 I207.23

【文献标识码】 A

【文章编号】 1001-2338(2006)03-0077-04

词作为中国古代文学的一种重要文体，在长期的发展过程中，与其它各类文体及文学理论相互影响、相互补充，既继承了中国古典诗歌的理论精华，又逐渐形成了其“本色当行”的独特概念和范畴。正是一系列逐渐清晰的概念和理论范畴，概括和规定了词本身的形式特色、创作方法、艺术价值，逐渐使“词”真正成其为词，确定了词与其它文学题材的畛域和联系。伴随着词体本身的盛衰过程和词学理论的不断积淀，“重”与“轻”的矛盾关系亦成为说明词之特性的一对重要范畴。

一、词体的发展与社会变迁

词学理论批评中“轻”与“重”这组范畴的内涵与传统诗文大旨一致，但作为一组重要的对待性词学范畴，由于词体发展的独特性，“轻”与“重”的形成和界定也有一个独特的过程。

(一)由“缘情”之“轻”入“言志”之“重”

词源于燕乐，自坊间歌楼来，前者决定了其配乐歌唱的词体特性，后者则决定了其多言男女怨情的民歌特色。与传统诗歌题材包罗万象、风格崇尚道劲高古不同，词为适应歌管弦吹的花柳繁华、温柔富贵，逐渐凝定为轻巧艳媚的特质。

诗之道广，而词之体轻。道广则穷天际地，体物状变，历古今作者而犹未穷。体轻则转喉应拍，倾耳赏心而足矣。^[1]

从本体论的角度出发考察诗词之差异，应是切中肯綮的。反而求之，诗之所以能“穷天际地，体物状变”，词之所以只能“转喉应拍，倾耳赏心”，当与诗、词各自所处

的社会文化背景及文人骚客的文学心理有极大关系。

《花间》艳曲往往播于画堂玉楼、酒筵席席，锦瑟彤管时与觥筹交错，绿衣红袖惯于浅斟低吟，词在这种软玉温香的土壤里自然生长得格外柔媚、轻靡。温氏等花间词人在创作上有着明显的骛趋侧艳的共同倾向，故欧阳炯在为赵崇祚编《花间集》所作的序言中，将词定为“艳科”，不仅揭举出了当时词坛的创作趋向和审美风尚，也代表了五代文人对词的一般看法。词评家也多将花间词视为“侧艳”，就花间词直承于宫体诗这一关系来看，此语与“轻侧”有共通之处。

南唐诸词人，有甚于花间者。就内容而言，仍不脱花间美人、男女艳情的五代习气，然而由于家国动荡、身世飘零，南唐词人尤其是李煜、冯延巳等帝王臣子对忧患安乐之思、黍离麦秀之悲等种种生命之观感，皆有不同程度的触及，词发展至此方始呈现出沉挚、阔大的要素。北宋的承平富贵，风流闲雅，虽则文人学士以各自深厚的学养为小词注入了沉着的深致，但并没有从根本上改变词为小道、卑体的潜在意识。即使如苏轼以诗化的胸襟和笔触将词的题材几乎扩至无限大，无事不可入词，亦无言不可入词，但凭借一己之力，并未彻底扭转歌者之词时代的婉转绮靡。词题材的扩大直待南渡诸贤才最终完成：对国破家亡的耻辱，对朝廷无能怯懦的愤慨，对恢复无望的沉痛，无不寄于长短句之中。无论是豪放派的大声镗★，还是风雅派的缠绵悱恻，词不再仅仅逗留于闺房儿女之间的你昵我依，而是“通之于《离骚》变雅之义”，承载了厚重的君国之思、身世之慨。继承《风》《骚》的传统，以男女之情通之于君臣之忧，即可从根本

上改变词为侧艳的轻薄面貌。时代的剧变既使南宋诸人蒙上了沉重的心灵创伤,也造成了词风的转折性变化。即使如闺中之李清照也由“从前轻盈妙丽的望夫词如今变成了沉重哀伤的生死恋歌,词境由明亮轻快变成了灰冷凝重”^[2]。

纵观唐宋词史,唐五代词的意象主要来源于闺房绣户和青楼酒馆,至柳永、张先、王安石、苏轼而一变,他们开始创造出与文士日常生活、官方生活相关的意象和自然山水意象。至南渡词又一变,此时词中开始出现与民族苦难、社会现实生活相关的意象,尤其是辛弃疾的出现又使词的意象群出现了一次大的转换。

有容乃大,正是社会的巨变导致文人生活状态与情感的落差,由此表现题材得到极大丰富,才使词之风格争相斗妍,词之内涵由虚入实,由轻入重,那些具有深沉历史感和庄严使命感的词作无不呈现出厚重沉着的气派和风格。

由此可见,词之题材内容由“轻”入“重”体现了这样一个轨迹:作为一种酒席欢筵上倚莺声燕吭而歌的音乐文学作品的轻清妩媚,走向文人笔头抒君国之怀言一己之志的深远厚重,虽然表现形式不同,但在题材内容上词上升为一种几乎可与诗抗衡的重要文体。

(二)意象、风格由“轻”入“重”

词以缘情为本职,以婉约为正体的特性,以女性叙写为主要题材,情致的轻柔妩媚导致了词在意象方面轻、柔、媚的整体倾向。例如词经常运用“风”、“云”等意象,“既反映出宋人敏感、细腻、脆弱的心理气质,同时也反映了他(她)们自身的万种风情和弱不禁风”^[3]。

就词的整体风格而言,女性化的轻柔妩媚似乎是天生注定的词之美学特征。但随着词文人化、诗化的趋势,尤其是豪放派作为主旋律之外的“不和谐音”成了词坛不可忽视的现象,并且以其雄壮厚重的美感特质冲击着婉约优美的主旋律,形成强有力的矛盾和对比,丰富着长短句的表现领域。

……张元★仲宗因胡邦衡谪新州,作“贺新郎”送之,坐是除名;然身虽黜,而又不可没也。张孝祥安国于建康留守席上赋“六州歌头”,致感重臣罢席。然则词之兴观群怨,岂下于诗哉。^[4]

二张之词不再是轻吟疏柳淡月、清风流云,而代之以气贯长虹的“关塞”、“征尘”、“霜风”、“笳鼓”、“昆仑”、“万里江山”等苍茫凛然之意象,营造一种“慷慨悲凉”的艺术氛围,“数百年后尚想其抑塞磊落之气”^[5]。由此可见,随着社会的动荡变迁,词体本身题材的丰富扩大,意象也从局限于轻柔妩媚而扩大到庄严厚重、慷慨雄壮。

就词的体式而言,北宋初年以前流行的小令因其体裁的局限,审美特质倾向于抒发轻灵清浅的艳情,即便有深厚的个人情感孕育其中,也因意象选择的轻柔而使小令整体上呈现出淡雅之美。这种以小令之轻柔为当行本色的现象一直到柳永登上词坛方始得以改变,他大力创作的慢词长调,打破了五代以来小令一统词坛的局面,从而为词朝表现更富于深度和广度的重大题材方向

发展奠定了根基。

小令以轻、清、灵为当行。不做到此地步,即失其宛转抑扬之致,必至味同嚼蜡。慢词以重、大、拙为绝诣。不做到此境界,落于纤巧轻滑一路,亦不成大方家数。小令、慢词,其中各有天地……^[6]

正是柳永这种开拓性的创造,才为词表现更丰富更广大的容量提供了重要条件,也为“豪放”、“重”等一系列范畴的凸显提供了承载的空间。之后的苏轼、周邦彦前后相续,一豪放一婉约,皆是承柳永的体式而各自光大之。

词体意象风格以及题材内容之由“轻”入“重”,另外一个不容忽视的因素是传播方式的变迁:从示现媒介系统时期的歌者之词,到再现媒介系统时期的文人之词。在前一阶段发展过程中,词主要藉“歌者”的演唱传播,这种口头传播方式的娱乐性、即时性和随意性在很大程度上决定着词题材内容之“轻浅”、意象风格之“轻柔”。

后一阶段,则主要依靠文人的案头创作,再通过书简、刊行、乐工歌唱等多种途径流散播扬。显而易见的,更富于文化审美素养的文人已经把填词(传播者)的第一角色夺取过来,妙知音律而文学素养稍逊的乐工不得不退居二线,成为连接作者与接受者的辅助角色。正是这一角色的转变,促成了词体由“轻”而“重”的衍变:第一,就传播媒介本身来看,“歌者之词”靠的是口耳相传,缺乏稳定性和更多的思维过程,容易流于轻浅;“文人之词”则主要以书籍为载体,思维更复杂,表达也更蕴藉、更确定、更沉着。第二,就创作态度、动机和目的而言,词章乐曲是“歌者”赖以谋生的手段,功利性往往是第一位的。在创作过程中,更多地考虑到歌者和听众的需要,因此题材和意象选择难免流于轻俗,此王国维所谓“失之纤小和轻薄”也。文人之词时代的创作,受到正统诗教的影响,即使考虑到词与艳情的血缘关系,词人也大多有意识地借闺房儿女之言,抒发重大的身世、社会、家国之感慨,这也是南宋中后期风雅派词人共同的比兴寄托的创作倾向。

传播方式的改变从另一角度决定并解释了词由起源于坊间歌楼的“轻”到文人案头的“重”的转变。反而观之,词之“轻”、“重”范畴的形成、提出和界定,又反映了在不同的历史阶段和传播阶段,为适应不同的传播活动的形式和性质,词的创作和审美风尚都会发生相应改变,并由此影响着词学范畴的最终确立和词学理论的衍变。

二、范畴的提出与理论内涵

“轻”、“重”范畴的孕育、成型既是词体本身发展的必然,也是社会环境影响之结果。这一进程同时也是尊词体的过程。词体既立,词论各范畴方才显山露水。

(一)范畴的提出和阐述

词学批评史上,关于“轻”、“重”范畴的论述不在少数,惜乎未成体系。系统地提出“重”这一范畴的首推清代的况周颐。况氏在悉心玩读前人妙词、披览前代词话

基础上进行了大的总结,他说:“作词有三要,曰重、拙、大。南渡诸贤不可及处在是。”^[7]

况氏提出此说,乃是各种因素相互作用使然。首先是词学渊源的影响。清人认为“比兴”是词体固有的特性之一,认为“托喻不深,树义不厚,不足以言兴;深矣厚矣,而喻可专指,义可强附,亦不足以言兴。所谓兴者,意在笔先,神余言外,极虚极活,极沉极郁,若远若近,可喻不可喻,反复缠绵,都归忠厚”^[8],从而赋予“比兴”本诸忠厚而出以沉郁的内涵。况氏的“重、拙、大”说正是这一词学思想的承继和发挥。

其次,况氏的词说融入了自己的人生经历和治词体验。南宋诸人遭逢家国之变,多怀故土之思,词作即便如“七宝楼台,眩人眼目”,亦都韵味醇厚,言小旨远,特多黍离麦秀之思。晚清社会剧烈变革,作为心灵慧质的敏感文人,况氏同样经历着易代的身世、时事、政事的沧桑之感。况氏的门生赵尊岳在《蕙风词史》里对其治词之经历有详细记录:

先生初为词,以颖悟好为侧艳语,遂把臂南宋竹山、梅溪之林。自佑暇进以重大之说,乃渐就为白石,为美成,以抵于大成。

先生辛亥后,幽忧憔悴,于词益工,凄丽迥绝。盖故国之思,沧桑之感,一以寓声达之,而又辄以绮丽缘情之笔出之,遂益见其格高而词隽。^[9]

这就难怪况氏遥隔千古而与“南渡诸贤”惺惺相惜了。

况氏论词,首要是“重”,而其藉以参照的对象,则是“南渡诸贤”。

重者,沈着之谓。在气格,不在字句。于梦窗词庶几见之,即其芬菲铿丽之作,中间隽句艳字,莫不有沈挚之思,灏瀚之气,挟之以流转。令人玩索而不能尽,则其中之所存者厚。沈着者,厚之发见乎外者也。欲学梦窗之致密,先学梦窗之沈着。即致密,即沈着。非出乎致密之外,超乎致密之上,别有沈着之一境也。^[10]

况氏以“沉着”释“重”,实际上就是指词人创作从妥帖、停匀到和雅、深秀再到精稳,最后才能到达的沉着之境界。陈廷焯论“沉郁温厚”似之,而陈氏之说乃是自诗评中出,并企图以沉郁风格笼盖色彩缤纷的词苑。

诗之高境,亦在沉郁。然或以古朴胜,或以冲淡胜,或以钜丽胜,或以雄苍胜:纳沉郁于四者之中,固是化境,即不尽沉郁,如五七言大篇,畅所欲言者,亦别有可观。若词则舍沉郁之外,更无以为词。^[11]

相比较而言,况氏将“重”提升到了气格的高度,不仅涵纳了沉郁的风格,而且标举了沉着的内质,已经完全摆脱了诗评的牢笼而成为体现着词体特性的独特范畴。

况氏以“词心”、“词境”论词,“重”亦属词境之一种。这应该可以说是王国维“境界说”的先导。

饮水词……意境虽不甚深,风骨渐能举,视短调为有进,更进,庶几沉着矣。^[12]

这种境界其实也就是周济在《介存斋论词杂著》中

提出的“精力弥满”的境界,即指词在内容上充实深刻、在表现形式上“纯任自然,不假锤炼”的境界。它是在词人平时养护性情、观通书卷,从而在创作时“情真理足”、笔力包举的基础上形成的。另外,况氏以吴文英为例说明“重”的理论内涵,自有其特殊缘由。清中叶以来,论词注重比兴寄托,而特推崇南宋,尤重吴文英、王沂孙诸人。梦窗词向来以“致密”著称,其中沉着深远的情感寄托往往被表面的艳词丽句所掩蔽。故况氏特以此为例,郑重声明:“重”者,“在气格,不在字句”,用心可谓良苦。

除了“沉着”的“气格”之外,构成“重”这一范畴的还有什么呢?况氏未曾明言,但《蕙风词话》屡屡提及“涩”、“凝重”、“穆”、“重大”等相关范畴,或可视为“重”的补足和丰富。

况氏对“轻”的论述较少,主要是作为揭示词体特性的“重”的对立面而出现,是必须力戒的。这一点况氏的门生赵尊岳阐述得很清楚,他认为况氏论词格宜重、拙、大,“举《花间》之闳丽,北宋之清疏,南宋之醇至,要于三者有合焉;轻者重之反,巧者拙之反,纤者大之反,当知所戒矣”^[13]。

虽然况氏着力标举“重、拙、大”,但作词亦有宜轻不宜重者。此不宜者有三:

其一是体裁之别。“小令、慢词,其中各有天地,作法截然不同。何谓轻、清、灵,人尚易知。何谓重、大、拙,则人难晓。如略示其端,此三字须分别看。重谓力重,大谓气概,拙谓古致。工夫火候到时,方有此境。以书喻之最易明,如汉魏六朝碑版,即重大拙三者俱备。轻清灵不过簪花美格而已。然各有所诣,亦是一种工夫,特未可相提并论耳。如以作小令之法作慢词,以作慢词之法作小令,亦犹以习簪花格之法习碑版,以写碑版之法写簪花格,反其道而用之,必两无是处。”^[14]

其二在声律。“填词贵能以轻御重。此则关乎工力,不外熟能生巧。难题涩调,守四声,辨阴阳,以及限韵步韵等,在能手为之,何尝不举重若轻。非然,未有不手忙脚乱者。”^[15]

其三为气韵。清陈匪石列出作词十六字要诀,其中有“轻”、“清”、“空”等重要范畴,却只字不言“重”,而与“轻”相近的“清”为最,认为“重则板,轻则圆。重则滞,轻则活”,“轻、圆、活”并提,追求的是一气流转、无滞碍的境界。究其实际,亦是以气格论词,从品格入,自词境出。“轻”与“重”之矛盾,是在有寄托之“重”情“重”意的基础上,在创作技巧和笔法上又能举重若轻,包重于轻,此与周济的“有寄托入,无寄托出”之论殊为接近。

(二)轻重范畴的内涵界定

1 形式

“轻”、“重”相对相成,这对范畴在词之体裁、声调以及文字、意象特色等形式化的方面差异颇大,如体裁有小令之轻盈与慢词之典重之别,声调有轻重缓急之不同,而意象既有重叠繁复“重”,也有疏快清新之“轻”。

2 内容

前文已经探明,“轻”、“重”就题材、内容的分量而言

在文学批评中的运用是极常见的,如《文心雕龙》有“文外之重旨”的说法,“重旨者,辞约而义富,含味无穷,陆士衡云‘文外曲致’,此隐之谓也。”^[16]

后世词评家将这一意义援引以论词,用以指代词所能涵括的意义、言外之重旨:

至今曰词学所误,在局于姜、史,斤斤字句气体之间,不敢拈大题目,出大意义,一若词之分量不得不如是者,其立意盖已卑矣,而奚暇论及声调哉!^[17]

此外,意义重大的题材、密集厚重的用语用事等等也可涵括在“重”这一范畴里面。

《花间集》欧阳炯《浣溪沙》云:“兰麝细香闻喘息,绮罗纤缕见肌肤,此时还恨薄情无。”自有艳词以来,殆莫艳于此矣。半塘僧警曰:“奚翅艳而已,直是大且重。”苟无《花间》词笔,孰敢为斯语者。^[18]

此词极尽暗示情爱之能事,可谓艳到露骨了。但就题材而言,无论诗还是词,爱情都是具有普遍意义的重大题材。其次,以浓墨重彩的情爱场面来表现刻骨铭相思,虽然近于淫靡,实是有意为之。再者,若以寄托解读此词,男女欢爱未必不可通于君臣关系。题材重、色彩重、用语重,由此三者观之,此词“直是大且重”已矣。

3 品格

“轻”、“重”范畴在品格这一层次上的内涵,更多的是通过其衍生范畴体现出来。如“重大”、“轻清”、“轻滑”等:

问哀感顽艳,“顽”字云何詮。释曰:“拙不可及,融重与大于拙之中,郁勃久之,有不得已者出乎其中,而不自知,乃至不可解,其殆庶几乎。犹有一言蔽之,若赤子之笑啼然,看似至易,而实至难者也。”^[19]

两宋钜公大僚,能词者多,往往不脱簪绂气。魏文节杞虞美人咏梅云:“只应明月最相思。曾见幽香一点,未开时。”轻清婉丽,词人之词。专对抗节之臣,顾亦能此。宋广平铁石心肠,不辩为梅花作赋也。^[20]

中国文学受人攻击之点有二:一曰粉饰。……二曰游戏笔墨。……今日研习各体文章,轻滑之作固不足道,而过于寒涩亦非所宜。^[21]

在况氏之前,李清照曾提出词要分“清浊轻重”,属于词的声律范畴。这与况氏所论述的“重、拙、大”并非同一序列的问题,但却无可通之处。盖前者为形式,后者为内容,音律的清浊轻重自与内涵的轻重保持着某种一致。况氏在论及词之对偶时也提出“深浓浅淡,大小轻重之间,务要俾色揣称”^[22],这实际上也是从词律的角度上提出的某种规范。虽然况氏的“轻重”并不主词律,而主

要是就内涵气格而言,但由此仍可看出况氏也注意到了形式与内容须讲究协调一致。词之品格高下,从立意的高度上决定着词之“重”与“轻”。

由此观之,词之“重”者,既指词作外部风貌的浓墨重彩、题材内容的包孕丰富,又蕴涵了沉挚深厚的感情、思力深刻的思想,以及沉着雅正的气格,等等。相对而言,“轻”范畴的涵义更具多重性,褒贬兼而有之:既可指向语言意象的轻清倩丽、艺术风格的轻灵浑成,也指向题材内容的单薄狭隘,流于轻浅、缺乏浑厚沉着之致而言,甚至可以目之为轻佻、轻薄的创作风格和“谑浪游戏”的创作态度。

关于古代文学范畴,有两点值得注意:一是向内,与文学体式密切联系;一是向外,与时代创作风尚息息相关。本文探讨词学批评之“轻”、“重”范畴,实际上就是以这一思路为经,以“轻”、“重”的文字学意义为纬进行的。由此考察,“轻”、“重”这对范畴的确立,不仅是词体本身发展的必然结果,也是社会文化风尚所致。词从“轻”到“重”的过程,也就是词由民间歌者之词转变文人士大夫之词,由歌楼舞妓的演唱之词变为书桌案头的纯文本之词,由宴饮娱乐之词转变为文人抒情遣怀之词的过程。这不仅反映着词逐步从“艳科”、“小道”归于大雅之正的兴替历程,在某种程度上也映射出了时代风气的鼎故革新和传播方式的发展变迁。

【参考文献】

- [1][6][7][8][10][11][12][14][15][17][18][19][20][22]唐圭璋.词话丛编[M].北京:中华书局,1986.1327 4905 4406 3917 4447 3776 4521 3423 4427 4527 4435 4416.
- [2]袁行霈.中国文学史:第3卷[M].北京:高等教育出版社,2002.127.
- [3]杨海明.唐宋词美学[M].杭州:江苏教育出版社,1998.322.
- [4][5]唐圭璋.宋词三百首笺注[M].上海:上海古籍出版社,1996.177-178 146.
- [9]方智范,邓乔彬.中国词学批评史[M].北京:中国社会科学出版社,1994.381 396.
- [16][19]范文澜.文心雕龙注[M].北京:人民文学出版社,1958.633 507-508.
- [21]刘师培.中国中古文学史讲义[M].上海:上海古籍出版社,2000.159-160.

【作者简介】杨雨,女,文学博士,中南大学文学院文学副教授。研究方向:中国古代文学。