【文艺论丛】

“婉约”之词与“豪放”之曲

杨 杨
(中南大学 文学院, 湖南 长沙 410083)

关键词:婉约;词;豪放;曲;传播性质

摘 要:元曲从音乐文学系统的历史发展而言虽是宋词的后继,但由于传播性质的改变,元曲并不是宋词历史的简单模拟和重复,而是具备了不可替代的独特性。音乐系统的改变、作者群体的身份的改变,以及接受者审美习惯的改变,导致了词与曲不同艺术风貌的形成和基本美学风尚的奠定。考察词和曲的起源及流变可以看出,任何一种音乐文学起源时的传播性质往往会对其后的发展起决定性的作用。词传播的女性化特征决定了词在以后不管如何雅化和诗化,并且最终成为主要由男性文人群体控制的案头文学,词以婉约为正体的基本观念始终没有移易。曲传播之初的“北人”风尚亦决定了曲的主流始终以豪放阳刚为正体,即使后来出现了“清丽”一派,也未能改变其崇尚豪放脱略的动态美。

中图分类号:I207.23 文献标识码:A 文章编号:1002-3240(2006)04-0018-04

在中国诗歌发展史上,与词关系最为亲密、最为难解难分的“姐妹”当是在元代达到极盛的散曲,其萌生、发展、兴盛至衰落的轨迹也与词极为相似。因此,在词走过数百年的风雨后,曲代之而起似乎亦是情中之理。

词发展到南宋末年,几乎已完全成为文人之间案头流播的文学产物,其民间性已经褪色,文人之间的唱和成了词主要的传播方式。如郑思肖《玉田词题辞》中所云:

吾识张循王孙玉田先辈,喜其三十年汗漫南北数千里,一片空狂怀抱,日日化雨为醉。自仰扳姜尧章、史邦卿、卢蒲江、吴梦窗诸名胜,互相鼓吹春声于繁华世界,飘飘征情,节节弄拍,嘲明月以谑乐,卖落花而陪笑,能令后三十年西湖锦绣山水犹生清响……[1](p195)

词俨然是文人高雅生活情趣的一部分,国事、家事虽不免仍戚戚萦怀,然一介文人,已无回天之力,周密、张炎等遗民词人只能寄情于山水,托寓于歌词,“百炼钢”且化为“绕指柔”:

丁卯七月既望,余偕同志放舟邀凉于三汇之交,远修太白采石、坡仙赤壁数百年故事,游兴甚逸。余尝赋诗三百言以纪清适,坐客和篇交属,意殊快也。越明年秋,复寻前盟于白荷凉月间。风露浩然,毛发森森,遂命苍头奴横小笛于舵尾,作悠扬杳渺之声,使人真有乘查飞举想也。举白尽醉,继以浩歌。(周密《齐天乐·序》)[2](p3277)

入元之后,连这样的文人雅兴也没有了寄托,词的光芒遂被曲所代替,所谓“词之体尽于南宋,而金元乃变为曲”(焦循《易余籥录》卷十五)[1](p526):

散曲是流行于元代以来的民间歌曲的总称。唐、宋词原来也是民间的歌曲,惟到了五代及北宋,已成了贵族的乐歌,到了南宋,已是僵化了的东西,于是散曲起而代之,大流行于元代;还是活泼泼的民间之物。[3](p338)

元曲的俚俗冲击了宋末元初的词之雅化,为音乐文学系统注入了一些新的气息,诚如胡适《元人的曲子》一文所说的那样:

元曲大多数都是白话的……这个时代的文学,大有一点新鲜风味,一洗南方古典主义的陈腐气味。曲子虽然也要受调子的限制,但曲调已比词调自由多了:在一个调子之中,句法与字数都可以伸缩变动。所以曲子很适宜于这个时代的新鲜文学。[4](p283)

不过,元曲从音乐文学系统的历史发展而言虽是宋词的后继,但由于传播性质的改变,元曲并不是宋词历史的简单模拟和重复,而是具备了不可替代的独特性。

首先是音乐系统的改变。宋词源起时所依据的燕

收稿日期:2006-05-18

作者简介:杨杨(1974-),女,湖南长沙人,中南大学文学院中文系副教授,博士,主要从事中国古代文学研究。

?1994-2015 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

乐原本也来自胡地，但是到北宋末年，燕乐曲调多趋消亡，代之以大晟乐和文人自度曲，并且以慢词长调为主，尤其在宋室南渡后，西湖山水更滋养得文人的心灵和性情无限柔婉，因此曲调多以婉约为主流：

长调惟南宋诸家，才情蹀躞，尽态极妍。

朱承爵《存余堂诗话》云：“诗词虽同一机杼，而词家意象，与诗略有不同。句欲敏，字欲捷，长篇须曲折三致意，而其自流贯，乃得。”此语可作长调者法。盖词至长调而变已极。南宋诸家凡以偏师取胜者无不以此见长。而梅溪、白石、竹山、梦窗诸家，丽情密藻，尽态极妍。要其瑰琢处，无不有蛇灰蚓线之妙，则所云一气流贯也。（邹祗谟《远志斋词衷》）[5](p659)

可见，词原本所依附的燕乐中胡地嘈杂促碎的音乐元素在南宋诸名家这里已经大多被曲折婉转的长调词所代替，“曲也者，为宋金词调之别体。当南宋词家慢近盛行之时，即为北调榛莽胚胎之日。”[6](p3)而词消失的另一个主要原因就是其习惯了的婉转之乐适应不了新兴的曲调，音乐文学系统中必得要有能适应新的音乐形势的歌词来替代：

曲者，词之变。自金元入中国，所用北乐，嘈杂凄紧，缓急之间，词不能按，乃更为新声以媚之。[7]

今之北曲，盖辽、金北鄙杀伐之音，壮伟狠戾，武夫马上之歌，流入中原，遂为民间之日用。宋词既不可被管弦，南人亦遂尚此，上下风靡，浅俗可嗤。让其间九宫、二十一调，犹唐、宋之遗也。（徐渭《南词叙录》）[8](p586)

王骥德《曲律·论曲源》也说：

曲，乐之支也……入宋而词始大振，署曰‘诗余’，于今曲益近，周待制、柳屯田其最也；然单词双韵，歌止一阕，又不尽其变。而金章宗时渐更为北词，如世所传董解元《西厢记》者，其声犹未纯也。入元而益慢衍其制，栘调比声，北曲遂擅盛一代。[9](p30)

北曲的‘遒劲’与南曲的‘婉转’在此形成了鲜明的对比。虽然曲与词一样，并不尽是来源于民间，但民间的影响在词曲的形成过程中却是非常重要的，因此词与曲的初期创作都以‘俗’、贴近民间口语为基本特色，并且初期和繁盛期的文人创作亦颇多模仿民间之作，倾向于‘俗’或‘雅俗共赏’的审美风尚。入元之后，曲‘俗’的倾向被演绎得更加显豁、更加纯粹。关于这一点，赵义山的解释很有见地：

而我总以为，所谓柳（永）词的‘俗’，是从文人士大夫们眼中看出来的，对于广大老百姓来说，柳词比他们的‘哩哩罗’、‘咿呀呀子哟’之类的东西，不知要雅多少倍了。由此，我以为，老百姓喜欢的非但不是柳词的‘俗’，而恰恰是它的‘雅’——适合于市民情趣的、能为他们所理解的‘雅’。……其实所谓柳词‘俗’也者，不过其为人放浪不检，有乖名教，受人攻击而累及于其词罢了。[10](p8)

在进入文人之词的时代之前，宋词基本上就是以“雅俗共赏”的姿态存在的。其‘雅’是由于文人的参与，其‘俗’则来自传播者（多为歌妓）和市民接受者的审美情趣，以及燕乐的民间性。

其次，从作者群体（传播系统的信源）的身份来看，宋词‘雅俗共赏’的另一个重要原因就宋代文人的身份和身份自我意识的问题。宋代重文轻武的国策，使宋代文人的身份得到了空前的提高，文人往往以自己的身份自矜，写诗作词惟恐被人看作是作‘妇人语’或者是“柳七语”，典型的例子如晏几道为他的父亲辩解：

诗眼云：晏叔原见蒲传正云：“先公平日小词虽多，未尝作妇人语也。”传正云：“‘绿杨芳草长亭路，年少抛人容易去’，岂非妇人语乎？”晏曰：“公谓年少为何语？”传正曰：“岂不谓其所欢乎？”晏曰：“因公之言，遂晓乐天诗两句：‘欲留所欢待富贵，富贵不来所欢去。’”传正笑而悟。余按全篇……，盖真谓所欢者，与乐天‘欲留年少待富贵，富贵不来年少去’之句不同，叔原之言失之。[11]

即使是贵为天子，也常常对‘词臣’表现出特殊的恩遇：

大中祥符、天禧之间，暮春之月，阁门传宣布告，令赴池苑游宴之会。法从既集，俄而阴云兴，密雨降，有诏罢后苑之游。上赐宴饮，上御承明殿，面北而坐，预侍坐者翼列如仪。既而执事之臣，捧金盘进名花，有牡丹重台千房者，并诸奇花，首置御坐前，余皆散步诸臣雕俎之上。内臣先供奉至尊，戴御花，以及亲贤宰执亦如之，以赐诸臣，皆戴焉。上忽乃眷西顾，宣言曰：“与学士戴花。”（内庭侍从，惟学士不名呼）俄有中使数人遽至，与迥及一二同僚戴之，观者无不耸动也。前代加宠词臣，有以宝装方丈赐食于前，则尝闻之矣。岂谓臣荷日月之照，待以王公之礼，何幸会之深欤！[12]

因此赵宋的文化遂通过文人地位的提高达到了空前的繁荣，“词臣”亦获得‘神仙之职’的美名，恩宠殊遇前所未及，铺陈富贵、以风月自夸成了宋代词坛的一种风气。元代的文人就没有这么好的运气了。“九儒十丐”的定义已经把文人打入了最下层的境地，宋代文人优游于庙堂之上济世安民的豪气和欢筵之中轻歌曼舞的闲适的生存方式，已是元代文人无法企及的梦。于是元代文人大多以‘浪子’自居，“郎君领袖”、“浪子班头”等自称就透露了他们自我调侃的无奈心态，这与宋代文人自命‘风流帅’之建立在富贵基础上的自豪骄傲不同，甚至与柳永的‘且把浮名，换了浅斟低唱’的感受都还不一样：柳永是在仕途屡次碰壁的情况下不得已沉沦下僚的，而元代文人的沦落则成了一个庞大的群体，真正与市民打成了一片。他们不再考虑文人‘面子’的问题，直至自我标榜甘愿沉沦在社会的最下层，将玩世不恭的心态演绎到了极致，如关汉卿的[南吕·一枝花]《不伏老》：

[梁州]我是个普天下郎君领袖，盖世界浪子班

?1994-2015 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

头。愿朱颜不改常依旧，花中消遣，酒内忘忧；分茶颠竹，打马藏阄，通五音六律滑熟，甚闲愁到我心头。伴的是银筝女银吕前理银筝笑倚银屏，伴的是玉天仙携玉手并玉肩同登玉楼，伴的是金钗客歌金缕捧金樽满泛金瓯。你道我老也暂休，占排场风月功名首，更玲珑又剔透。我是个锦阵花营都帅头，曾玩府游州。

[尾]我是个蒸不烂、煮不熟、捶不匾、炒不爆、响珰珰一粒铜豌豆，恁子弟每谁教你钻入他锄不断、斫不下、解不开、顿不脱、慢腾腾千层锦套头？我玩的是梁园月，饮的是东京酒，赏的是洛阳花，攀的是章台柳。我也会围棋、会蹴趨、会打围、会插科、会歌舞、会吹弹、会咽作、会吟诗、会双陆。你便是落了我牙、歪了我嘴、瘸了我腿、折了我手，天赐与我这几般儿歹徒症候。尚兀自不肯休。则除是阎王亲自唤，神鬼自来勾，三魂归地府，七魂丧冥幽。天哪，那其间才不向烟花路儿上走。

虽然同样曾是作为口头传唱时期的歌词，宋代文人在创作时显然不仅仅考虑了民间的接受因素，也考虑了文人接受的要求。但元代文人与市民身份界限的弱化和模糊，使得他们的创作竭尽全力地迎合着市民的趣味，甚至完全成了市民文化的代言人，“俗”是元曲最明显的特色。因此前人在探讨诗、词、曲三者雅俗的区别时曰：

诗有诗之腔调，曲有曲之腔调，诗之腔调宜古雅，曲之腔调宜近俗，词之腔调，则在雅俗相和之间。……取曲中常用之字，习见之句，去其甚俗，而存其稍雅，又不数见于诗者，入于诸调之中，则是俨然一词，而非诗矣。

词既求别于诗，又务肖曲中腔调，是曲不招我，而我自往就，求为不类，其可得乎？曰，不然。当其摹腔炼吻之时，原未尝撇却词字，求其相似，又防其太似，所谓存稍雅，而去甚俗，正谓此也。有同一字义，而可词可曲者。有止宜在曲，断断不可混用于词者。……一字一句之微，即是词曲分歧之界，此就浅者而言。至论神情气度，则纸上之忧乐笑啼，与场上之悲欢离合，亦有似同而实别，可意会而不可言诠者。（李渔《窥词管见》）[1](p358)

李渔在这里谈论的就纯乎是曲与词文字之雅俗的区别，其一个明显观点是：曲可就词之雅，而词千万不可就曲之俗，所谓“止宜在曲，断断不可混用于词者”。而事实上，在词还处于口头传唱为主的歌者之词时期，词亦不仅仅是“阳春白雪”，实在也有“下里巴人”之作：

心里人人，暂不见、霎时难过。天生你要憔悴我。把心头从前鬼，著手摩挲。抖擞了、百病销磨。 见说那厮脾鳖热。大不成我便与拆破。待来时、鬲上与厮噉则个。温存着、且教推磨。（黄庭坚《添字少年心》）[2](p410)

一向沉吟久。泪珠盈襟袖。我当初不合、苦撋就。惯纵得软顽，见底心先有。行待痴心守。甚捻著脉子，倒把人来僝愁。 近日来、非常罗早丑。佛也须把眉皱。怎掩得众人口。待收了孛罗，罢了从来斗。从今后。休道共我，梦见也、不能得句。（秦观《满园花》）[2](p459)

可见，不光是民间词作有俗的一面，文人之词，尤其是这种“代言体”的作品更是刻意模拟主人公的口吻，努力靠近“歌者”传播的身份。只是宋代文人毕竟不会甘心沉沦民间，偶尔的任情率性无碍乎他们借同样的诗歌文体来抒发性灵。因此，词一面在迎合民间的“俗”的同时，一面也接受着文人的雅化和诗化。正因为词有俗的一面，许多论者就认为宋代如柳永之类的俗词已开元曲的先声。但事实上，宋代文人词的“雅”是占绝对优势的，尤其是在进入南宋文人之词的时代之后，风雅派的创作和理论将词推向了雅的极致。元代则几乎是以一朝之文人力量来从事曲的创作，即使后期元曲也经由一部分文人之手出现了雅化的趋势，但因其俗的基点已经根深蒂固，相对于词来说，雅化的程度毕竟有限。论曲人甚至将曲之“俗”与“蛤蜊”、“蒜酪”相提并论，如果搀和了文人的酸腐儒雅而不“俗”彻底，那曲作品就丧失了“风味”：

若夫高尚之士，性理之学，以为得罪于圣门者，吾党且啖蛤蜊，别与知味者道。（钟嗣成《录鬼簿序》）[13](p479)

高则成才藻富丽，如《琵琶记》“长空万里”，是一篇好赋，岂词曲能尽之！然既谓之曲，须要有蒜酪，而此曲全无，正如王公大人之席，驼峰、熊掌，肥腯盈前，而无蔬笋、蚬蛤，所欠者，风味耳。（何良俊《四友斋丛说》）[8](p580)

按赵义山的考证，“蛤蜊”是普通老百姓的食物，“蒜酪”则是取其“辛辣”，因此“‘蛤蜊’、‘蒜酪’之味的构成因素，大致应包括通俗自然、豪放洒脱、泼辣诙谐这三方面。”[10](p14)如果变成了王公贵族筵席上的珍馐美味，就风味尽失了。这也正是王国维所说的：“元曲之佳处何在？一言以蔽之，曰：自然而已矣。”[13](p389)

再次，从接受者的角度而言。元人统治者来自朔风劲吹的北方，南曲的悠扬婉转一时间被北曲的强劲粗莽所掩盖，所谓“武夫马上之歌流入中原，遂为民间之日用”，正是这一时期民间接受者审美风气改变的概貌。因此，与词之婉转缠绵的主流恰相反，元曲却是以豪放洒脱为基本特质的：

曲以说得急切透辟，极情尽致为尚，不但不宽弛，不含蓄，且多冲口而出，若不能待者，用意则全然暴露于词面。……此其态度为迫切，为坦率，可谓恰与诗余相反也……总之，词静而曲动；词敛而曲放；词纵而曲横；词深而曲广；词内旋而曲外旋；词阴柔而曲阳刚；词以婉约为主，别体则为豪放；曲以豪放为主，别体则为婉约；词尚意内言外，曲竟为言外而意亦外。[14](p5-6)

词以婉约为正体，变体为豪放；曲则正相反。正因如此，元人犹尚苏、辛之词，豪放派词风对元人的影响

?1994-2015 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

也最深，甚至于将有宋以来的词人除苏、辛之外一概抹杀：“东坡之后，便到稼轩”（贯云石《阳春白雪序》引元好问语）[8](p529)，虞集亦曰：

宋代作者，如苏子瞻变化不测之才，犹不免“制词如诗”之诮；若周邦彦、姜尧章辈，自制谱曲，稍称通律，而词气又不无卑弱之撼；辛幼安自北而南，元裕之在金末、国初，虽词多慷慨，而音节则为中州之正，学者取之。我朝混一以来，朔南暨声教，士大夫歌咏，必求正声，凡所制作，皆足以鸣国家气化之盛，自是北乐府出，一洗东南习俗之陋。[15]

在中国诗歌发展史中，宋词和元曲当是两种体性最为接近的音乐文学，如均为按谱填词，起源都具备明显的民间性，均为长短句的形式，其风格却呈现出如此迥异的风貌，这正是两种诗歌体裁传播性质的改变决定的。虽然词、曲都经历过俗——雅俗结合——雅的一个基本过程，但是考察词和曲的起源及流变可以看出，任何一种音乐文学起源时的传播性质往往会对其后的发展起决定性的作用。词传播的女性化特征就决定了词在以后不管如何雅化和诗化，并且最终成为主要由男性文人群体控制的案头文学，词以婉约为正体的基本观念始终没有移易。曲传播之初的“北人”风尚亦决定了曲的主流始终以豪放阳刚为正体，即使后来出现了“清丽”一派，也未能改变其崇尚豪放脱略的动态美。

可见，虽然都属于音乐文学体系，从《诗》、《骚》、乐府，到词、曲，传播的性质和动态决定了一代之文学的基本体性，所谓“一代之文，每与一代之乐相表里”[16](p151)亦可从这一角度进行解读。

参考文献：

[1] 陈良运.中国历代词学论著选[C].南昌:百花洲文艺出版社，1998.
[2] 唐圭璋.全宋词[C].北京：中华书局,1965.
[3] 郑振铎.中国俗文学史[M].东方出版社,1996.
[4] 胡明.胡适精品集(卷六)[M].北京:光明日报出版社,1998.
[5] 唐圭璋.词话丛编[C].北京：中华书局,1986.
[6] 吴梅. 顾曲麈谈·原曲[M].上海古籍出版社，2000.
[7] 王世贞.艺苑卮言[M].弇州四部稿(卷一五十二)[C].文渊阁四库全书.
[8] 陈良运.中国历代赋学曲学论著选[C].南昌:百花洲文艺出版社，2002.
[9] 陈多,叶长海.王骥德曲律[M].长沙:湖南人民出版社,1983.
[10] 赵义山.元散曲通论[M].上海古籍出版社,2004.
[11] 赵与旹.宾退录(卷一)[M].文渊阁四库全书.
[12] 江少虞.宋朝事实类苑(卷七)[M].文渊阁四库全书.
[13] 郭绍虞.中国历代文论选（卷四）[C].上海古籍出版社,2001.
[14] 作法[A].任二北.散曲概论[C].北京:中华书局,民国 20 年铅印本,第二册卷二.
[15] 虞集.中原音韵·原序[M].文渊阁四库全书.
[16] 吴梅.中国戏曲概论·明总论[M].上海古籍出版社,2000.

[责任编校：蒋民胜]

?1994-2015 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net