

从传播学角度论“婉约”词发展的两个阶段

● 杨 雨

(中南大学 文学院, 湖南 长沙 410083)

〔提 要〕 按照传播学的理论, 传播活动本身就决定并解释着人类社会的一切其他活动, 词的盛衰同样遵循着这样的规律。“婉约”作为词学批评最基本的范畴之一, 它的形成、提出和界定, 反映了在不同的传播阶段, 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的改变, 并由此也决定了词学范畴的最终确立和词学理论的衍变。词在源起之初的传播媒介正是处于传播学意义上的第一阶段, 即“示现的媒介系统”时期, 这一系统的主要特点就是依靠“面对面”的视觉、听觉等感官刺激直接进行交流来获取传播讯息, 这一传播方式的娱乐性、即时性和随意性主要决定了词体形式上的“婉”; 当词进入传播媒介的第二阶段, 即“再现的媒介系统”时期, 主要依靠文人的案头创作和书面传播的词体逐渐被提升到“婉约”的高度, 即不仅要求形式上的婉媚和谐, 更要求内容上的微言大义, “言近旨远”。正是传播方式的改变决定并解释了词由起源于坊间歌楼的浅俗最终走向文人案头的典雅, 成为与诗并驾齐驱的一代之文学。

〔关键词〕 婉约; 范畴; 传播; 示现的媒介系统; 再现的媒介系统

〔中图分类号〕 I207.23 〔文献标识码〕 A 〔文章编号〕 1003-3637(2006)04-0149-05

在词学批评的所有范畴中, 若要用一对最有概括性的范畴来总括词之特性, 恐“婉约”与“豪放”最为当之无愧, 而在这一对矛盾范畴中, 尽管时有争议, 但传统词学界以“婉约”为正, “豪放”为变, 应是通识。从这一点上说, “婉约”比“豪放”更能从本质上说明词的独特性。导致这一基本范畴形成的原因很多, 前代学人从词之本体、创作、审美等方面多有精辟论述, 但从传播学的角度来重新观照词的兴起和嬗变轨迹, 则未见有足够的关注。事实上, 人的一切社会活动包括文化活动都是由其传播方式来决定的, 因而人的文化活动及其性质和成果都可以而且也应该从其传播活动的角度来进行阐释, 文学艺术活动尤应如此。例如当代方兴未艾的网络文学, 当人们在津津乐道地讨论网络文学与传统文学之间的关系和异同时, 都不约而同地将目光聚焦在了它们不同的传播媒介上, 可以说, 网络文学的一切特质最终都是由它的传播媒介——互联网以及互联网的接受群体来决定的。将时光倒推千余年, 词, 曾经作为人类文化活动和活动的重要方式和重要成果, 她的文化价值仍然影响并构成着当代文化生活的一部分, 那么, 从传播的角度出发来分析导致“婉约”词的兴起和最终以压倒优势成为词之“正宗”的根本原因也就是情中之理了。

传播学将传播媒介的进化分为三个阶段, 即“示现的媒介系统”——“再现的媒介系统”——“机器媒介系统”^[1], 近人胡适曾将词的发展历程总结为“歌者之词——诗人之词——词匠之词”^[2], 如果以词的主要传播媒介使用情况看, 笔者将词的发展划分为两大阶段: 宋室南渡之前为示现媒介系统为主的“歌者之词”时期, 南渡之后为再现媒介系统为主的“文人词”时期(因历史的原因, 机器媒介系统并未进入词学发展领域)。这种划分的理论依据是: 和其他文化活动一

样, 词由盛而衰的变化过程, 根本上就是因其传播活动(包括传播媒介和传播形式)决定, 而相应地也决定了词学范畴的衍变和最终确立。“婉约”作为词学的基本范畴之一, 其概念的提出和内涵的界定并最终成为词学界通论的原因也应从词的传播活动的层面进行考察。

一、示现媒介系统时期的词之“婉”

《说文》: “婉, 顺也。”^{[3] (618)}, 即“和顺宛转”之意。“婉”既可形容人物(尤指女性)外貌的柔和美好, 如“有美一人, 清扬婉兮”(《诗经·郑风·野有蔓草》), 以及性格的柔和温顺, “妇德尚柔, 含章贞吉, 婉孌淑慎, 正位居室”^[4]。又从形容人物容貌性格的和顺美好引申为形容书法、诗文风格的柔美和顺, 如钟嵘论诗曰: “文体省净, 殆无长语。笃意真古, 辞兴婉惬。”^[5]“少游能曼声以合律, 写景极凄婉动人。”(贺裳《皱水轩词筌》)^{[6] (696)}。宋人作词多绵婉, 作诗便硬。”(王又华《古今词论》)^{[6] (609)}。婉”还可用来形容声音的婉转缠绵, 如姜夔自序《暗香》: “使工妓隶习之, 音节谐婉。”^[7]

可以说, 作为一种新兴文体的词及其重要的传播媒介从唐代一开始登场, 就具备了“婉”的各种意蕴: 歌者姿容的婉媚和性格的婉顺, 曲调的婉转, 文辞的婉丽。这一切意蕴又都是由词在最初的传播活动中的形式与性质来决定的。

按照传播学的理论, 传播活动解释着人类社会的一切其他活动:

Communication... is not a secondary phenomenon that can be explained by antecedent psychological, sociological, cultural, or economic factors; rather, communication itself is the primary, constitutive social process that explains all these other factors^[8].

换言之, 正如麦克卢汉所宣称的: 媒介即讯息。从人类

社会的发展过程来看,真正有价值的讯息不是在各个时代传播的具体内容,而是这个时代所普遍使用的传播媒介的性质以及由此决定的其他文化可能性。从这个意义上说,媒介是社会文化发展的基本动力之一,每一种新的媒介的诞生都直接促生了人类交往和社会生活的新方式。

具体到词学批评中来,所谓一代之文又“每与一代之乐相表里”,与词“相表里”的“乐”即为在唐代达到鼎盛的燕乐,可以说,燕乐的盛衰与词的盛衰亦互为因果,相伴始终。倚燕乐之声而填写的长短句之词,其体性的最终确立不是基于它所承载的文学内容,也就是说,对词而言,真正有价值的讯息不是词这一文体所承载的文字内容,而是它所赖以生存和发展的“传播工具的性质及其开创的可能性”。传播工具性质的改变又反过来决定了词的体性的衍变,并为词学范畴的确立提供了可能性。

因此,讨论词的体性之正变,必得回到其发展过程中的传播活动的变迁中去寻觅根本原因。燕乐作为词的音乐载体,并不能看作是词的传播媒介,胡适对词发展轨迹的三段论从一个侧面揭示了词在最初的传播媒介是“歌者”,正是这个传播媒介的特性决定了词的体性,形成了词独特的审美风貌。

众所周知,词原本就起源于民间。词所肇兴的音乐背景即唐朝达到极盛的燕乐。杂用胡乐的燕乐在盛唐风靡一时,而得风气之先的乐工歌妓为了适应时代潮流的变化,率先倚声填词,播于民间。

可以说,词自唐五代到北宋,基本上还是处于“歌者之词”的阶段,它的主要传播媒介就是唐代所说的“音声人”,即乐工歌妓。这一特定的传播群体决定了词在创始之初就开始流落风尘,并长期流连风尘,其反映的内容也主要是与他们的生存状态密切相关的“情事”,“其间有怀念征夫之词,有怨恨荡子之词,有描写艳情之词,与《花间》《尊前》之内容相较,亦无二致。”(唐圭璋《云谣集杂曲子校译》)[9](81)

以女性为主体的词的传播媒介决定了词的生存和发展越来越依赖于女性传播的方式和特点。这一传播媒介的传播活动究竟具有哪些特点呢?

毋庸置疑:作为传播主体的歌妓而言,要谋得生存的一席之地,首先必须具备视觉效果上的“艳丽”,以“色”愉人目,主要表现在容貌和服饰的艳丽上;其次是听觉效果上的“柔媚”,以“声”悦人耳,这里特指“歌声”,也是唐宋歌妓所必备的最基本最重要的才艺之一,男人唱歌技艺再高超也不免遭到嘲笑,人们普遍接受和欣赏的是“语娇声颤、字如贯珠”的“玉人”之歌,是“十七八女子,执红牙板,歌杨柳岸晓风残月”,甚至到了时代风尚“独重女音”的地步;再次是精神交流层面上的“和婉”,特殊的职业性质要求歌妓们还必须具有和婉柔顺的性情,甚至在更高层次上还要求她们具有能与士大夫文人酬唱机变的才能。

作为词最初主要传播场所的坊间歌楼和宴饮酒会而言,首先也是要求视觉效果上的“艳丽”,所谓“绮筵公子,绣幌佳人,递叶叶之花笺,文抽丽锦;举纤纤之玉指,拍按香檀。无清绝之词,用助娇娆之态”;其次依然是听觉效果上的“娇

媚”,“声声而自合鸾歌”、“字字而偏谐凤律”;词的主要功用就是在宴饮之时侑酒娱乐,粉饰太平,“庶使西园英哲,用资羽盖之欢;南国婵娟,休唱莲州之引”[10]。

可以说,词源起之初的传播媒介正是处于传播学意义上的第一阶段,即“示现的媒介系统”,这一系统的主要特点就是依靠“面对面”的视觉、听觉等感官刺激直接进行交流来获取传播讯息。对词来说,这一“面对面”的交流场景无疑是极具“声”“色”两方面的媚惑的。

与词第一阶段传播活动的民间性和女性化相应的,人们形成的对词的认识也就多集中于它传播过程中的“声色”效应,与此相适应的一系列词学范畴也反映了人们的这种认识,如“含思宛转,有淇濮之艳”[11],“长短句命名曰曲,取其曲尽人情,惟婉转妩媚为善”[12],“士大夫所作歌词,亦尚婉媚”(王灼《碧鸡漫志》)[9](79)。即使是被推为豪放词之宗祖的苏轼,自己也承认词的主导审美趋向还是“婉”：“微词婉转,盖诗之裔”[13]。无论是“婉转”还是“婉丽”,抑或是“婉媚”,其共同特点都着眼于“婉”,即适应歌女在演唱时的需要,讲究音调的谐婉和美,姿态的柔婉妩媚,能凭借“面对面”的交流直接给其传播对象带来感官上的愉悦,“婉”字确乎是词登坛时的“声色”效应导致的必然结果。

可以说,在示现媒介系统传播时期的词,特殊的传播形式导致词的发展渐渐使那些慷慨激昂的燕乐曲调生存空间越来越小,而侧艳婉媚成为词的主导风格:即创作内容上重艳情,形式上趋婉媚。

二、再现媒介系统时期的词之“婉约”

如果说,示现媒介系统时期“面对面”的交流直接促成了词“婉”这一风格的形成,那么“约”这一审美取向就要等到词的再现媒介系统时期了。

相对于示现媒介而言,再现媒介的信息转载优势有了新体现,其主要特征是:

1. 转载信息的稳定性。再现媒介特别是纸质媒介,其传达信息的主要符号——文字是凝固在媒体之上,长久不变的。因此,其传达的信息是稳定的,不随时间、地点和受众的行为而变化。

2. 转载信息的可复读性。稳定的信息具有可复读性,适于内容复杂、阅读所需的背景知识比较艰深的信息,因此,用典、双关、蕴藉、言外之意等,就成为纸质媒介无与伦比的优越性。

上述两个特征,反映到文字表现力上,就是充分发挥书面语言含蓄、凝练的优长,使文字中蕴涵的信息更加丰富,而使用的符号单元更加俭省。“约”这一范畴的提出,正是应和了这种纸质书面文字的表达特质。

《说文》:“约,缠束也。”[3](647)运用在文字表现则为隐微难明,非一语道破之义,《荀子·劝学》云:“《春秋》约而不速。”王先谦注曰:“文义隐约,褒贬难明,不能使人速晓其意也。”[14]而“婉”亦含“简约”之意,因此文学批评中“婉约”并称,应是诗文音节宛转和美,涵义简约隐微,“终不许一语道破”。“婉约”一词,最早并非用于词学批评,《国语·吴语》:“故婉约其辞,以从逸王志。”“婉约”用于诗文批评则早就出

现在陆机的《文赋》中：“或清虚以婉约，每除烦而去滥”。

从这一解释可以看出，“婉约”这一范畴已是对文人创作的较高的美学要求，而同民间诗歌创作的质朴率真、浅白通俗大异其趣。如果说民间诗歌作品在音律上还经常可以达到宛转和美的艺术效果的话，那么要求简约隐微、含蓄蕴藉的诗歌艺术特质，也就是要求在简短的词句中蕴涵曲折深刻的情感、怀抱，这就是民间歌曲很难达到的高度了。

词要从仅具备形式上的“婉”最终达到形式与内容谐美的“婉约”的境界，必须经过文人长期的甚至是几代人的努力和摸索。词在数百年间的盛衰史，也确实体现了这样一个漫长的探索历程。

既然词起源于民间，起源于坊间歌楼的乐工歌妓，它的传播特点注重的是“面对面”的声色交流，其传播形式的娱乐性、即时性和随意性必然造成词在滥觞期的重“声”不重“辞”，看重的是音律的和谐婉媚和歌词是否合律，至于歌词是否清雅、内涵是否深刻倒并不重要，一则乐工歌妓的文学素养还不能将歌词创作提高到文学创作的高度，二则迎来送往、喧嚣热闹的职业生涯也使得他们（包括作为传播主体的歌妓和传播对象的士人和市人）尚无暇顾及雕琢歌词的内容。沈义父的《乐府指迷》就指出：“秦楼楚馆所歌之词，多是教坊乐工及市井做赚人所作，只缘音律不差，故多唱之。求其下语用字，全不可读。”^{[6] (281)}

赵尊岳在谈到最早的敦煌曲子词集《云谣集》时也说：

编维当日，此三十首，或出歌楼酒人之口吻，或即为伎家探索之群工，见有旧谱，为撰新歌，率意取男女爱悦，伤离惜别之情事，纬之以音节，被之于歌筵。推其用心，正不在文字之求工，而务合于管瑟^{[9] (58)}。

沈义父和赵尊岳的两段话揭开了两层意思，其一，“前辈”也有文人偶或染指词曲创作，但因为对乐调没有足够的了解，因此“无人唱”，丧失了传播媒介，也就失去了在传播活动中占据重要地位的可能，反倒是熟悉音律的乐工歌妓能按谱填词，可是他们的文学素养又使其“下语用字，全不可读”，词的全面兴盛还有待时日。其二，出于“歌楼酒人”“伎家探索”之歌词，虽然本意不在文字之工，但偶尔也会有“天籁以传其至情”，曲调谐婉、歌词“朴茂”，于是能够“以行俗之便”，“极行远之长”，让听到的人在“激赏”之余，“争相著录”。这些曲调婉媚或曲、词兼美的词流传得久了，广了，自然会引来那些与歌妓交往频繁的唐宋士人们的注意。如白居易、刘禹锡等就是得风气之先而尝试填词的文人，晚唐诗人温庭筠更是能“逐弦歌之音，为侧艳之词”，成为词坛大家。

在相当长的一段时期内，文人参与词的创作并未从根本上改变词之侑酒佐欢的基本功用，他们创作的目的也还是为了能让歌女们能在酒筵歌席上演唱，因此不得不适应这一传播群体的文化素养和审美趣味，《花间》所辑，可资佐证。

不过，文人的创作毕竟不同于乐工歌妓的“率意”，即使他们有意迎合歌者的需要，在酒筵歌席上的即兴创作也是建立在长期积累的深厚的文学素养的基础之上，词就在文人和歌妓的互动中一步步走向雅化。一方面，文人从长期的听词

唱曲中渐渐熟悉、掌握了音乐的曲调，因而所作之词能被歌女们被以管弦，广泛传唱；另一方面，获得文人相助的歌妓在吟唱这些日趋典雅精致的歌曲时，也能增进才学修养，并进而自重身价。

可以说，从晚唐五代至北宋，词的传播活动是从示现媒介系统时期逐步过渡到再现媒介系统时期，而这一阶段仍是以示现媒介系统为主，再现媒介系统则逐渐渗入词的传播活动当中来。诗人通过示现媒介系统逐渐掌握了创作词的规律，开始以余力作词，北宋前期文人除“奉旨填词”的柳永外多属此类。诗人填词最初大多是以“谑浪游戏”的态度为之，认为填词为“薄伎”，目的也是为了“聊佐清欢”，因此，词的传播活动仍然主要依赖示现媒介系统，有的甚至不希望通过再现媒介系统来使自己的作品流传：“文章豪放之士，鲜不寄意于此者，随亦自扫陈迹，曰谑浪游戏而已也。”^[15]

然而随着词的发展和日益受到重视，出现了一批将自己才情的精华部分都倾注在词创作中的文人，他们精通音律，着意辞藻，注重词的独特性，并且出现了历史上第一篇有关词的专论——《词论》，李清照在《词论》中提出了词“别是一家”的主张。在对当朝词人逐一提出批评的同时，也揭露了她对于词之体性的认识：在注重词的音乐性的基础上，继而提出文词上的铺叙、典重、情致、故实等创作标准。值得注意的是，在这样一篇词论专文当中，李清照却引用了看上去似乎与下文联系不大的李八郎唱歌的典故，其实，李清照这样做的意图无外乎一个：提醒人们注意词在最初和歌唱之间唇齿相依的密切联系，从而说明只有从音乐出发，才能真正认识词不同于诗的独特性。

前代论者多有批评李清照论词过于倚重词的音律，但其实是，清照的这篇词论最终落脚点却回到了词的文学性上：那就是在协律的基础上，还要求词具有“文雅”、“铺叙”、“典重”、“情致”、“故实”，若是没满足这些创作标准，即使是能知词“别是一家”的晏几道、贺铸、黄庭坚、秦观也是“良玉有瑕，价自减半”了。

李清照的《词论》无意中揭示了这样一个基本道理：经过三百多年的发展历史，在“礼乐文武大备”的时期，词已不再是当初那流落风尘并长期流连风尘的“胡夷里巷之曲”，也已经不再是欧阳修、苏轼等人以“谑浪游戏”的态度作的“小词”，“她”应该要“从良”了，抖落身上的风尘气，从此登上文学的大雅之堂，以“别是一家”的姿态与诗分庭抗礼。换句话说，仅仅凭面对面的“声色”来取悦人的感官的词之示现媒介系统时期结束了，词应该走向文人的案头，通过更加严肃、规范的渠道来进行传播，真正进入到词之再现媒介系统时期。也只有进入到再现媒介系统时期，词才真正能够不仅仅凭借音乐的媒介，而更以其文学属性在文学圣坛上分得一杯羹。

不少人对李清照之评论过于苛刻甚至刻薄颇有异议，但事实上，第一位对词创作进行如此严格规范的居然是一位女性，这是一个颇耐人寻味的现象。在我们讨论词的示现媒介系统时期已经说到过，词在源起时期主要依靠面对面的“歌唱”来传播，其主要传播媒介是歌女，主要传播场所是坊间妓院和酒筵歌会，而能够频繁光顾这些传播场所，并且与这一

特定传播媒介频繁接触的却只能是男性,也就是说,传播的对象仅限于男性。李清照出身书香门第,作为缙绅官宦人家的大家闺秀,她不可能光顾这类场所,因此尽管她能从音律的角度认识到词“别是一家”,但她对词在示现媒介系统时期呈现出来的某些特质却非常反感,例如她对柳永的批评:柳永的词尽管“协音律”,并且“大得声称于世”,但因为终身浸淫在歌楼妓馆,所作之词多是为妓女演唱服务,内容偏重艳情,他的创作自然得不到李清照的认可。可见,在清照看来,“协律”只是词的基本属性,却并非她真正想要说明的词之美学范畴。李清照并没意识到,其实“协律”、“词语坐下”、偏重艳情正是词在示现媒介系统时期,由其传播媒介、传播场所和传播对象共同决定的特质。或者说,即使她能意识到,也不愿意这么承认,不愿意让她所钟爱的这一新兴文体继续这么“沉沦堕落”下去,她认为词应“文雅”、“铺叙”、“典重”、“情致”、“故实”,都是在强调词进入再现媒介系统时期应该具备的文学属性。可以看出,在这几点创作标准中,除了“情致”是在示现媒介系统时期词已经体现出来的基本特性之外,其他几点都必须等到再现媒介系统时期才有可能得到充分发展。试想,在觥筹交错、倚红偎翠的酒筵歌席上,谁会耐着性子静下心来细细品味蕴涵着深刻情感和“故实”的高雅文辞呢?

从这一点来说,李清照《词论》的推出是适时地顺应了词从示现媒介系统到再现媒介系统的过渡。对清照本人而言,她的创作基本严格遵循着她自己对词的规范和要求,她的性别、生活处境、家学渊源都决定了她的创作不可能像她之前的那些男性词人一样是为着应歌而作,具体说,是应“歌女”而作。李清照的创作和理论虽然一再强调以“协律”为基础,但她创作的目的决不是为了拿到秦楼楚馆里面去传唱,而是通过其他媒介来实现其传播的活动和意义,这就是以印刷、字画等书面传播媒介为基本要素的再现媒介系统(例如她通过书信传给赵明诚的相思词),她才有可能超越面对面交流的声色媚惑,在协律的基础上,进而实现在“案头”对词的字斟句酌,实现文字的高雅、铺叙、典重、故实和浑成。毋庸讳言,这种创作形式必须倾注大量的时间和精力,是很难在即兴和即时的面对面交流中完成的。李清照虽然并未从理论上提出“婉约”这一范畴,但她的创作实践却实现了从“婉”到“婉约”的转变,从这一点上说,李清照被后人推为婉约词之宗祖是当之无愧的:

张南湖论词派有二,一曰婉约,一曰豪放,仆谓婉约以易安为宗,豪放惟幼安称首。(王士禛《花草蒙拾》)[9](685)

完全可以说,尽管李清照本人并非自觉,但从传播学角度而言,她确实则不仅以创作实践,更从批评理论上实现了词从示现媒介系统时期到再现媒介系统时期的转变,标志着词从口头传播正式进入文人书面传播的领域,并且最终成为一代之文学,俨然与诗并驾齐驱,成为一种即使脱离音乐载体也能具有独立文学价值的新型文体。这一历史性的转变,推动了词由口头传播时期仅仅注重形式上的“婉”而最终不仅注重形式上的“婉”,更注重形式和内容上的“婉约”,于是,

“婉约”这一范畴的内涵就在李清照这里逐渐清晰和丰满起来。

到了南宋,词在经历了歌者——文人的单向传播与互动传播之后,曲子词在文人间的普及比北宋更为深广,由于文人长期濡染了这一社会风气和文学风气,许多文人不仅具备深厚的音乐功底,在文字工夫方面亦日渐讲究,推敲锤炼之功日甚。文人结社酬唱风气盛行,以学问为词、以议论为词、比兴寄托成为有意识的创作手段等等,这几大方面成为南宋词创作的重要特点。这几大特点除了“以议论为词”尚属辛派词人所独有之外,其他几个方面均为南宋重要词人和重要词人群体所共有。尤其是风雅派词人,不仅继续稳固了词“婉”的基本特质,并且还大力发展了词“约”的审美风尚。南宋慢词长调的创作已成词坛主流,相对于北宋前期的小令、相对于绝句律诗的思想内容含量都更为丰富,但“约”仍是文人追求的终极目标之一,其用典使事、比兴寄托等创作手法的运用其实都是为了使作品在有限的容量里包含有无限的内涵和联想空间。因此“约”在词创作中的内涵,不仅在于字句的凝练,无拖沓语,无累赘语,并且还须具备感发的力量,能于言有尽之外体味到意无穷之感,吟诵已尽而余音袅袅。

南宋文人词的创作大多已经完全超出了普通歌者的文艺修养所能达到的高度。尤其是南宋文人的作品大多在词社社友中流传,也即文人与文人之间组成了一个完整的、相对独立的传播系统,在歌者之词时期扮演过主要角色的歌者,在文人传播系统中其实只是扮演了一个“调音器”的角色,她们虽然仍然以其无与伦比的性别和性感优势在文人集社唱和和游玩赏乐之时用她们的声色效应以资娱乐,但在词创作和传播活动中,文人的创作不会再考虑歌者的接受,也就是说,文人的词创作大多已不在歌者的经验范围之内,而仅仅只停留在文人的经验范围内,文人的创作也不再是依据歌者之中流传的那些民间曲调,而多是专门的音乐官府制作和文人自度曲。如果说歌者仍然在文人一词的时代扮演着某种特定角色的话,那么她们的主要功能是在文人创作之后,以其歌喉来检测他们的文学产品是否完全协律,是否达到了声文相谐、尽善尽美的境界,而这样的歌者往往也不再是坊间歌楼的普通妓女,而是家庭蓄养的受到良好艺术教养和艺术熏陶的歌女。在文人之词的传播系统中,文人的作品也不再向歌者的审美情趣靠拢,他们不再考虑他们传播的信息(作品)能否适应歌者的文化功底和审美趣味。换言之,在这一系统中,歌者既不是信源(传播者),也不是信宿(接受者),甚至也不是主要的传播媒介,文人词的信源和信宿都是文人,歌者扮演的仅是一个配角。在文人词的传播系统中,主要的传播媒介就是再现媒介系统时期的纸质媒体,如书信、题词、印刷品等。当然,在以示现媒介系统为主的歌者之词的时代,亦有通过书信、结集出版等形式来实现词的传播的,如苏轼的大量作品就是赠人或唱和之作,但在北宋,苏轼的影响虽然很大,却没有形成词创作和传播的主流,可以说,在歌者之词的时代,苏轼只是少数的特例。而在南宋,通过再现媒介系统,如书信赠答等就成为非常普遍的传播方式和时尚了。

如果说,词之“婉”在示现媒介系统时期就可凭面对面的传播交流直观感受到的话,那么词之“约”则必须等到再现媒介系统时期,凭借纸质媒体,进行再三复读,不断在眼前的重现,才能透过字句的表面,深味其含蓄无穷的韵味。

三、“婉约”范畴的提出是词传播方式变革的必然结果

“词兴于唐,盛于宋,衰于元,亡于明。”(陈廷焯《白雨斋词话》)^[6] (3785)数百年的词坛风云际会奠定了词以“婉约”为基本的特质。

率先在词学领域提出“婉约”这一范畴的是明代张綖。

按词体大略有二:一体婉约,一体豪放。婉约者欲其词情蕴藉,豪放者欲其气象恢弘。盖亦存乎其人。如秦少游之作,多是婉约;苏子瞻之作,多是豪放。大抵词体以婉约为正,故东坡称少游今之词手;后山评东坡词虽极天下之工,要非本色。今所录为式者,必是婉约,庶得词体,又有惟取音节中调,不暇择其词之工者,览者详之^[16]。

“婉约”这一范畴一经提出,立即引起了词学界的关注和普遍认同。稍后的徐师曾《文体明辨序说》就云:“至论其词,则有婉约者,有豪放者。婉约者欲其词情蕴藉,豪放者欲其气象恢弘。盖虽各因其质,而词贵感人,要当以婉约为正,否则虽极精工,终乖本色,非有识者所取也。”也正所谓:“词曲不尚雄劲险峻,只一味妩媚闲艳。便称合作。是故苏长公、辛幼安并置两庑,不得入室”(王骥德《曲律》卷四)。

在“婉约”这一概念明确提出之前,已有很多类似范畴相继被用来界定或说明词的独特体性,例如前文所提到过的“婉转”、“委婉”、“婉媚”,而“婉约”这一范畴的最终确立,是在词经历了从源起到极盛再到衰落的几乎全过程之后,曲在元代的盛行几乎彻底摧垮了词一枝独秀的地位,而新兴的文体“曲”亦经历了词曾经走过的历程:从口口相传的示现媒介系统时期走向书面传播的再现媒介系统时期,从兴盛到衰落。在进行反思的明清时期,人们又提出了词既不同于诗又不同于曲的观念:“上不似诗,下不似曲”^[17]的本质就是对词的雅俗问题提出界定,雅俗的分野又恰恰取决于传播活动的形式和性质——传播媒介与传播对象的性质。当词越来越脱离示现媒介系统,进入到纯粹的再现媒介系统时期,实现这一蜕变的词因为失去了主要的传播载体,而被处于示现媒介系统上升时期的新文体“曲”所代替。清代词创作与理论虽然有了再度的振兴,当此时的词,早已“物是人非”,成为纯粹的“案头作业”,相应的,无论是“醇雅”、“雅正”、“比兴寄托”,词之“雅化”几乎成了压倒一切的创作标准和美学标准,其实质就是希望改变目词为小道的传统观念,推尊词体,将以艳情为旨归的唐宋词也打上“比兴”的烙印,从而达到“微言大义”的“约”的审美境界。这类理论的登峰造极者即常州派的张惠言。在张惠言这里,词之婉约的标准更加明确化了:虽然词体“文小”“声哀”,却是借“风谣里巷男女哀乐”,来抒发“贤人君子幽约怨诽不能自言之情”,并且上攀“诗之比兴变风之义,骚人之歌”(张惠言《词选序》)^[9] (1617),都是有深厚的感慨寄托的,被他推崇备至的温庭筠,也不再是那个“逐弦歌之音,为侧艳之词”的浪荡公子,而是“其言深美闳约”的

词坛“最高”之人。

很显然,到了清代词论家这里,他们已经不能满足对词“婉”的形式化要求,而特别标举了对“约”的内容要求,无论是“幽约”、“闲约”、“婉约深至”,还是“意内言外”、“言近旨远”、“意在笔先,神余言外”,都强调词创作要超越其体格之小、之婉,而能“寓孳子孤臣之感”,或写“忠爱徘徊、不淫不伤之旨”,深厚缠绵,含蓄隽永,典雅醇厚,这才是词中之“正”。

正是基于这样的创作理论,清代词学家对于读者也提出了相应的审美要求。相对于信宿(文人)在词之示现媒介系统时期呈现出来的“冲动型”或“一时高兴”的直观感受,词到了再现媒介系统时期,既然其信源(作者,即文人)的创作目的和创作动机都发生了根本的改变,传播渠道也由相对严肃、稳定、理性的书面传播取代了以随意性和娱乐性为主要特征的面对面的口头传播,那么相应的,其传播活动的终点——信宿(即读者,大多也是文人,或者是具有相当文学素养的人)也就必须通过相对严肃、理性的态度来面对他所接收到的信号。从况周颐提出的读词之法与作词之心、境,王国维之三境界以及钱斐仲之读词三境界等观点即可知,词再也不是曾经那个“如厕”所阅之小道卑体,再也不应、也不可能再在樽前花下酒酣耳热之际率意写之、率意听之,它必须经过艰苦的积累、酝酿才能触景而生,一朝勃发;读词亦然,既然作者(信源)发出的信号经过了如此艰苦的锤炼,并且有如此深厚的蕴意与功力,作为信宿的读者若以轻率、不以为意的态度去进行接受,那么他所获取的信息必然是浅薄的、不完整的,甚至是不真实的。只有信宿(读者)也抱着同样严肃、理性、认真的态度反复阅读作品,方能透过辞藻、声律等外在形式,一步步深入了解到所接收信号(词)承载的真实内涵,当然也只有通过稳定的、可供反复翻阅阅读的再现媒体,信宿(读者)才能有充分的时间与心理准备对所接受的信号(词)进行深刻解读,方能与信源(作者)发出信号的本意尽可能接近,达到信源(作者)与信宿(读者)心灵深处的共鸣,共同完成一个完整且完美的传播活动。

总之,词学批评中“婉约”范畴的形成、提出和界定,其实质正是反映了词的传播活动从面对面声色交流的示现媒介系统时期,到以文人书面传播为主的再现媒介系统时期,在不同的传播阶段,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的改变,并由此也决定了词学范畴的最终确立和词学理论的衍变。

作者简介:杨雨(1974—),女,湖南长沙人,中南大学文学院副教授,文学博士,主要研究方向为中国古代文学。

参考文献:

- [1] 郭庆光.传播学教程[M].北京:中国人民大学出版社,1999.36.
- [2] 胡适.《词选》自序[A].胡明.胡适精品集[C](第6卷).北京:光明日报出版社,1998.265.
- [3] 许慎.说文解字[M].上海:上海古籍出版社,1981.
- [4] 张华.女史箴[A].萧统.文选[C].上海:上海古籍出版社,1986.2404.

(下转第205页)

看待,没有什么神秘,因为它合用,别的工具不合用。资产阶级的唯物主义不合用,只有马克思的唯物主义,就是辩证唯物主义,运用到社会问题上成为历史唯物主义,才合用。马克思创立了许多学说,如党的学说、民族学说、阶级斗争学说、无产阶级专政学说、文学艺术理论等等,也都应当当作合用的工具来看待。”^{[2] (P263~264)}毛泽东的这些论述,就打破了的把马克思主义神秘化的思想倾向,还原了马克思主义的科学本质。坚持创新发展,反对因循守旧。毛泽东认为,马克思主义是一个历史范畴,也有“它的发生、发展与灭亡”^{[2] (P391)}。不承认马克思主义会灭亡,就否认了马克思主义本身。并且,毛泽东指出:“说它不会灭亡是形而上学。当然马克思主义的灭亡是有比马克思主义更高的东西来代替它。”^{[2] (P391)}体现了毛泽东对待马克思主义的辩证唯物主义和历史唯物主义的科学态度。因此,我们必须发展马克思主义。但是,发展马克思主义必须以坚持马克思主义为前提,“马克思这些老祖宗的书,必须读,他们的基本原理必须遵守,这是第一”。在此基础上,再加以发展,“任何国家的共产党,任何国家的思想界,都要创造新的理论,写出新的著作,产生自己的理论家,来为当前的政治服务,单靠老祖宗是不行的”^{[2] (P109)}。并且,“马克思列宁主义一定要向前发展,要随着实践的发展而发展,不能停滞不前。停止了,老是那一套,它就没有生命了”^{[6] (P281)}。正是因为毛泽东反对因循守旧,在坚持马克思主义的基础上,注重对马克思主义的创新和发展,所以才保持了马克思主义的旺盛生命力,所以才能够实现马克思主义中国化的第一次历史性飞跃,形成第一大理论成果——毛泽东思想。

总之,作为一位伟大的马克思主义者,毛泽东一生信仰马克思主义,注重马克思主义与中国实际相结合,并且,以科学的态度对待马克思主义。毛泽东的马克思主义观是一个真正的马克思主义者的马克思主义观。学习、研究毛泽东的马克思主义观,对于推动马克思主义中国化的进程,对于我们更好地坚持马克思主义有着重要启示:

第一,马克思主义是科学,我们必须以科学的态度对待马克思主义。恩格斯曾经指出:“马克思主义的整个世界观

不是教义,而是方法。它提供的不是现成的教条,而是进一步研究的出发点和供这种研究使用的方法。”^{[7] (P742-743)}实际上,一切科学理论,都不是教条,而是方法。因此,我们必须按照科学的本性去对待马克思主义,不能把马克思主义当作神圣的或者神秘的东西,它是领导无产阶级革命事业走向胜利的科学。只有把马克思主义当作科学,才能真正以科学的态度对待马克思主义,也只有以科学的态度对待马克思主义,才能还马克思主义以科学的本质。

第二,马克思主义基本原理必须与中国实际相结合,这是马克思主义之所以能够指导中国革命和建设事业不断取得胜利的关键所在。抽象的真理是没有的,真理总是具体的。马克思主义普遍原理与中国实际相结合是我们党在革命和建设过程中得出的最基本结论。马克思主义是中国革命和建设的根本指导思想,中国实际是马克思主义中国化的立足点,解决中国革命和建设中的实际问题是学习的根本目的,因而,我们必须将马克思主义普遍原理与中国实际相结合。

第三,必须发展马克思主义,这是马克思主义之所以具有生命力的原因。发展马克思主义是为了更好地坚持马克思主义。正因为我们党在坚持马克思主义的同时,又发展马克思主义,所以才形成了毛泽东思想、邓小平理论、“三个代表”重要思想以及科学发展观等中国化了的马克思主义,指导着中国革命和建设事业不断从胜利走向新的胜利。

作者简介:曲延春(1974—),男,山东武城人,山东大学政治学与公共管理学院博士生。研究方向:科学社会主义。

参考文献:

- [1] 毛泽东选集:第3卷[M].北京:人民出版社,1991.
- [2] 毛泽东文集:第8卷[M].北京:人民出版社,1999.
- [3] 毛泽东文集:第6卷[M].北京:人民出版社,1999.
- [4] 毛泽东选集:第1卷[M].北京:人民出版社,1991.
- [5] 毛泽东选集:第2卷[M].北京:人民出版社,1991.
- [6] 毛泽东文集:第7卷[M].北京:人民出版社,1999.
- [7] 马克思恩格斯选集:第4卷[M].北京:人民出版社,1995.

责任编辑:胡政平;校对:竹君

(上接第153页)

- [5] 钟嵘.诗品[M].何文焕.历代诗话[C].北京:中华书局,1981.13.
- [6] 唐圭璋.词话丛编[C].北京:中华书局,1986.
- [7] 姜夔.《暗香》自序[A].唐圭璋.宋词三百首笺注[M].上海:上海古籍出版社,1996.223.
- [8] Stephen W. Littlejohn. Theories Human Communication [M].北京:清华大学出版社,2003.12.
- [9] 陈人之等.云谣集研究汇录[C].上海:上海古籍出版社,1998.
- [10] 欧阳炯.花间集序[A].马清福.花间集[C].沈阳:春风文艺出版社,1995.1.
- [11] 刘禹锡.竹枝词序[A].郭绍虞.中国历代文论选[C]

(第2卷).上海:上海古籍出版社,2001.114.

- [12] 王炎.双溪诗余自序[A].施蛰存.词籍序跋萃编[C].北京:中国社会科学出版社,1994.302.
- [13] 苏轼.祭张子野文[A].余冠英等.唐宋八大家文集·苏轼集[C].北京:国际文化出版公司,1996.1632.
- [14] 王先谦.荀子·劝学(注)[M].诸子集成[C](第3卷).长沙:岳麓书社,1996.10.
- [15] 胡寅.题酒边词[A].郭绍虞.历代文论选[C](第2卷).上海:上海古籍出版社,2001.360.
- [16] 张綖.诗余图谱·凡例[A].陈良运.中国历代词学论著选[C].南昌:百花洲文艺出版社,1998.275.
- [17] 李渔.窥词管见[M].李渔全集[C](第2卷).杭州:浙江古籍出版社,1992.506.

责任编辑:汉和;校对:三川