

宋代柳词论案的历史解读与文化透视

李昌集

内容提要 宋代关于柳词的评论，是宋代词论中最有意味的案例之一。论案的两个主命题，一是对柳词“雅”、“俗”二重文化品格的评论；一是对柳词“声律谐美”的肯定。柳词论案，在某种意义上可视为宋代词史进展历程的一个缩影。

关键词 柳永词 论案

本文所谓论案，指某种专题讨论的案例。有关文学论案的研究，涉及到文学创作、文学理论乃至文学思想等等，但与文学史、文学批评史及文学研究史等有所不同的是：论案研究注重探究讨论的过程和不同观点产生的各种现实缘由和文化内涵，而不仅是“理论”或“思想”的阐述。

宋代词坛论案不少，而柳词论案则是时间跨度最长和最意味的论案之一。在宋代词史上，第一个引起广泛关注和评论的是柳永词。从北宋到南宋，柳永词都是一种词体文学的“范式”，既是词坛学习的某种样板，也是备受批评的对象。宋代柳词论案，反映了宋词的历史生态、词体观念、创作思想的种种历史变迁，深入解读柳词论案，有助于深化对宋词史的把握，深化对宋词文化性质的理解。

一 宋代柳词论案的发端

约公元1100年前后，在柳永去世以后约四五十年，北宋英宗朝进士张舜民在其笔记《画墁录》中有一段关于柳永的记述：

柳三变既以词忤仁庙，吏部不放改官。三变不能堪，诣政府，晏公曰：“贤俊作曲子么？”三变曰：“只如相公亦作曲子。”公曰：“殊虽作曲子，不曾道‘彩线慵拈伴伊坐’。”柳遂退。^①

此后约五十年，另一位北宋文人吴曾的《能改斋漫录》中有一段与此相关的记述：

仁宗留意儒雅，务本道理，深斥浮艳虚薄之文。初，进士柳三变好为淫冶讴歌之曲，传播四方。尝有〔鹤冲天〕词云：“忍把浮名，换了浅斟低唱。”及临轩放榜，特落之曰：“且去浅斟低唱，何要浮名？”

此后，北宋末的文人严有翼在《艺苑雌黄》中的叙述与此稍有不同：

柳三变，字景庄，一名永，字耆卿。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，日与猥子纵游娼馆酒楼间，无复检约，自称“奉旨填词柳三变”。

三则记述，构成一个柳永因填词而失遇的故事。由于故事与柳词直接相关，所以具有某种“文学论案”的意味，故被以往言柳词者屡屡征引。但言者似乎都没有深入追究两个问题：其一，“务本道理，深斥

^① 本文引用的各种原始资料，引自唐圭璋《词话丛编》（中华书局1986年版）、《宋词纪事》（上海古籍出版社1982年版）、张惠民编《宋代词学资料汇编》（中国社会科学出版社1994年版）、《二十四史》（中华书局整理本）、《全宋词》（中华书局1965年版）等。为省篇幅，兹不一一注明。

浮艳虚薄之文”的仁宗皇帝何以得知柳永词作？其二，晏殊似乎是轻描淡写的一句话，为什么柳永无言自退？

两个问题，需要从当时的历史情境中寻找答案。

关于第一点，北宋陈师道《后山诗话》中有一段相关的记述：

柳三变游东都南北二巷，作新乐府，骫骳从俗，天下咏之，遂传禁中。仁宗颇好其词，每对酒，必使侍妓歌之再三。三变闻之，作官词号[醉蓬莱]，因内官达后官，且求其助。仁宗闻而觉之，自是不复歌其词矣。

此段话，与宋叶梦得《避暑录话》中云出使西夏某官员说中国“凡有井水饮处即能歌柳词”可相互印证：柳词所以能为仁宗所知，是柳词在市井传布极广而名气甚隆，所以也惊动了圣上。但这些“漫录”、“雌黄”之类的笔记都是茶余饭后的谈资，无法考证，可作正规史料的是《宋史》中的一段记载：

仁宗洞晓音律，每禁中度曲以赐教坊，或命教坊使撰进，凡五十四曲，朝廷多用之。天圣中，帝尝问以古今乐之异同，王曾对曰：“古乐祀天地、宗庙、社稷、山川、鬼神，而听者莫不和悦。今乐则不然，徒娱人耳目而荡人心志。自昔人君流连荒亡者，莫不由此。”帝曰：“朕于声技固未尝留意，内外宴游皆勉强耳。”

由此观之，仁宗是个“今乐”专家，从其自我表白看，说仁宗颇好柳词似乎靠不住，贬落柳永倒像是顺理成章的。当然，圣上嘴上说的和私下做的未必一致，否则王曾就不会说那些不讨喜的愚话。所以，贬斥柳永做做面子，以示“留意儒雅”，反而说明“颇好柳词”的可能性更大。

柳永自然不敢且不可能找皇上讲理，而只能找当朝宰辅晏殊讨个说法，因为晏殊也是个颇好今乐的作词好手，词人之间有话好说。但晏殊好像只对柳词作了一点“文学评论”，就轻轻松松把柳永挡了回去，这就颇值得玩味了。且先看晏殊提到的柳永那首[定风波]词：

自春来、惨绿愁红，芳心是事可可。日上花梢，莺穿柳带，尤压香衾卧。暖酥消，腻云髻。终日厌厌倦梳洗，无那，恨薄情一去，音书无个。早知恁么，悔当初、不把雕鞍锁。向鸡窗，只与蛮笺象管，拘束教吟课。镇相随、莫抛躲。彩线慵拈伴伊坐、和我。免使年少、光阴虚度。

这首词，属于典型“须眉作闺音”的“女性叙述”，主题则是词中最常见的“闺怨”。全词以一个女子的心理独白诉说了一种空闺之情。此女子是何身份，难以断定，但有一点：全词找不到任何“香草美人”之喻的蛛丝马迹，而只是纯粹的“代女子立言”，没有文人的自我胸臆。晏殊“虽作曲子”，但其词的叙述主体就是其本人，虽无慷慨之志，亦有娇娘在侧，抒发的却是士大夫的种种思绪，与柳词的“须眉作闺音”大不相同。其实，晏殊所提柳永的[定风波]，还不是柳词中最“艳”的，清人李调元指柳词中最“淫”的是[菊花新]：

欲掩香帏论缱绻，先敛双蛾愁夜短。催促少年郎，先去睡、鸳衾温暖。须臾放了残针线，脱罗裳，恣情无限。留着帐前灯，时时待、看伊娇面。

本词较[定风波]更加直白放肆地表达了一种世俗情调和市井文化趣味，与“文人文化”相距甚远。所以，晏殊似乎轻描淡写的一句话，表面上说的是词，其实不是简单的“文学评论”，而是文化人格的质问：你还是个文人吗？柳永毕竟是文人，在“文化标尺”的权威面前，只能无语而退。

仁宗斥落柳永和晏、柳对话的故事说明：宋代的文人词从一开始就卷入了两种文化的碰撞。由此引出的问题是：今日一些学人说宋词的兴盛是“歌妓文化”的产物，固然不错，但有失简单。宋代的“歌妓文化”从一开始就隶属于两种文化圈：其一是雅文化圈，其二是俗文化圈，滋生宋文人词的首先是士夫圈的宴饮文化及隶属之歌妓文化，而不是青楼文化。

宋代士夫圈“歌妓文化”的兴起，最初出于宋太祖的深层政治用心，宋司马光《涑水记闻》和《宋史》中载有太祖“杯酒释兵权”时说的一段话：

人生如白驹过隙，所谓好富贵者，不过欲多积金银。厚自娱乐，使子孙无贫乏耳。汝曹何不

释去兵权，择便好田宅市之，为子孙立永久之业；多置歌儿舞女，日饮酒相欢，以终其天年。太祖担心将领们重蹈自己的覆辙，故以富贵换兵权，结果是宋代从立国之初，士夫阶层普遍蓄养家妓。宋朱弁《曲洧旧闻》云宋时“两府两制家中各有歌舞，官职稍如意，往往增置不已”^①。如晏殊，“虽早富贵，而奉养极约。惟喜宾客，未尝一日不燕饮。……亦必以歌乐相佐，谈笑杂出”^②。宋子京，夜宴“歌舞俳優相继，观者忘疲，但觉更漏差长，席罢已二宿矣，名曰‘不夜天’”^③。文人作词的风气，首先是在这样的氛围中滋生起来的，士夫们的词作，主要在这样的场合赋歌，依附之的“歌妓文化”，在根本上属于雅文化。

宋代上层的“耽乐”之风强烈刺激了市井勾栏和青楼业的发达。青楼勾栏歌妓的服务对象，主要是吏卒商贾等市民，所唱之曲主要是给这些人听的。文人踏足青楼，也多喜听时新的世俗歌曲，歌曲的来源，一是歌妓的自作，数量极少；二是民间传唱的俗曲，占有不小的比例；第三类，则是文人词了。这里有两种情况：其一是文人并非特意为青楼所作的词；其二是专为青楼而作的歌词。

第一种情况，具体词作已难以确考，但有“青楼色彩”的文人词大概是青楼歌妓们的首选，比如张先的一些词。姑举两首：

生查子

当初相见时，彼此心潇洒。近日见人来，却恁相谩唬。休休休便休，美底教他且。匹似没伊时，更不思量也。

更漏子

锦筵红，罗幕翠。侍宴美人佳丽。十五六，解怜才，劝人深酒杯。黛眉长，檀口小，耳畔向人轻道：“柳阴曲，是儿家。门前红杏花。”

第一首，应是模拟市井俗曲之作，可称为“拟俗词”，在北宋文人词中虽数量不多，但绝非偶然现象，即如秦少游，亦有所作，南宋后逐渐消失，对研究宋词史颇有意义，但至今有关研究极少^④。

第二首，是以市井“歌妓文化”为书写主题的词作，在北宋前期文人词中有不少，这些词在今日撰写的词史中是绝口不提的。从这两首词，大概可窥宋代青楼歌妓们主要唱些什么词。由于无法确切证明张先这类词乃有意为青楼歌妓所作，所以只能说歌妓们应当喜欢采用这一类文人词。

但柳永词就不同了。据一些宋人笔记资料，柳永的若干词作是专为青楼歌妓写的，甚至当上屯田员外郎以后，依然和歌妓们混得很熟，最后离开人间还是歌妓们凑钱安葬的。由此看来，柳永“彩线慵拈伴伊坐”之类的词，是从世俗喜好和市民情趣出发，专为青楼歌妓而作，其文化性质可归于“青楼文化”。

由此，晏、柳对话故事的“文学讨论”意味就很清楚了：晏殊实际是用文人擅长的含蓄方式批判柳词“俗”。

这一场有柳永亲自参与的柳词讨论故事，在宋代词学史上意味深长。宋代词学史上第一个最重要的论题是什么？曰：词体雅俗之辨。何为“雅”？何为“俗”？说者多多，但至今说得比较清楚的似乎并不多。或曰：描写“侧艳”、尤其是描写青楼场景的即为俗，当然不错，但太简单；或曰：早期文人词就像现在的通俗流行歌曲，是文人写给歌妓唱的，其词并不代表自己的感情，故与言志之诗相比显得“俗”。

这种说法，固无可不可，细究之则有失笼统——首先，从五代到北宋前期的士夫词，多在士夫圈的饮宴聚会中歌唱，只是曲调多为当时的流行歌调，其词则非社会上的流行歌词，故不能笼统说文人词

① 两府，指中书省和枢密院；两制，指翰林、知制诰。

② 宋叶梦得《避暑录话》。

③ 清潘永因《宋稗类钞》。

④ 参见拙文《北宋文人俗词论》，《文学遗产》1986年第3期。

是“流行歌曲”；其二，说文人词不代表自己的感情也欠妥，五代至北宋前期，士夫词作的一大主题是生活中的伤感，如《花间集》中的一些词，表达的是一种惆怅空寞之感与及时行乐心理；北宋前期的士夫词，如晏殊词，突出的主题之一是感慨光阴荏苒，是为一种士大夫的“高雅伤感”。这些词作，都“代表了词人自己的情感”，让歌妓们唱，是唱给词作者自己听的，不在“娱人”而在“自娱”，是词作者自我情感的宣泄和自我情感的“审美”。与柳永、张先等一些为“娱人”而“不代表自己情感”的词作有本质的不同。同时，士夫词人的“侧艳”之作，总体上有一个潜在的“情感原则”：“乐而不淫，哀而不伤”。体现在艺术方式上，则是模糊词中人的具体身份和具体行为，注重营造意境和情境，因而词中的形象多具“意象”性而有某种转化为“香草美人之喻”的可能。这种艺术构造方式，其实与诗大相一致。因此，在柳永生活的时代，晏殊等士夫词作的“雅”与柳词的“俗”形成鲜明的对比：在思想情调上，柳词表现的是以青楼文化负载的世俗生活与思想情趣；在艺术构成上，柳词重直观叙事而轻“意境”，多具体形象而少“意象”，缺乏“香草美人”会意指向，相应的则是“词语尘下”。此三点，便是柳词“俗”之所在。其“俗”之根本，在于背离了传统的文人文化。而北宋文人们借晏殊和仁宗评价柳词故事展开的讨论，根本用心在于对词之“雅”“俗”文化品质的界定。如果联系古代文学思想史考虑，刘勰在《文心雕龙》中就曾说过“诗人之赋丽以则，词人之赋丽以淫”，实际上也是对赋之雅俗文化品质的界定，具体的历史内涵当然与词之雅俗大不一样，但内在精神却一脉相通。由此，我们或许能更深刻地体会宋代关于词之雅俗讨论的思想渊源和文化意味。

二 宋代关于柳词二重文化品格的讨论

提到柳永词，今天学人的普遍印象首先是“俗”。其实，柳永既有俗词，也有雅词。对此我们关注得还远远不够，而宋人对此早有觉察，最早提起这个话题的是苏东坡。当然，东坡首先分辨的是柳词的“俗”。其《与鲜于子俊书》有云：

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。作得一阕，令东州壮士顿足而歌之，吹笛击鼓以为节，颇壮观也。写呈取笑。

东坡信中提到的词作是《江城子》（“老夫聊发少年狂”），是东坡首开新词风的代表作之一，稍涉词学者都熟悉，兹不引。我们关注的是东坡明确表示“自是一家”，颇值得玩味。具体的指意，可从清徐钊《词苑丛谈》录南宋曾慥《高斋诗话》中的一段资料大致领略：

秦少游自会稽入京，见东坡。坡曰：“久别当作文甚胜，都下盛唱公‘山抹微云’之词。”秦逊谢。

坡遽云：“不意别后，公却学柳七作词。”秦答曰：“某虽无识，亦不至是。先生之言，无乃过乎！”

坡云：“‘销魂，当此际’，非柳词句法乎？”秦惭服。

这一段苏、秦对话，就像当初晏、柳对话的翻版。东坡所云“销魂，当此际”，即是“都下盛唱”的秦观《满庭芳》中语句，全词如下：

山抹微云，天粘衰草，画角声断谯门。暂停征棹。聊共引离尊。多少蓬莱旧事，空回首、烟霭纷纷。斜阳外，寒鸦数点，流水绕芳村。销魂、当此际：香囊暗解，罗带轻分。漫赢得，秦楼薄幸名存。此去何时见也，襟袖上、空惹啼痕。伤情处，高城望断，灯火已黄昏。

上片尚是典型的雅词格调，为何下片东坡指为“柳七句法”？因下片——尤其是“销魂、当此际：香囊暗解，罗带轻分。漫赢得，秦楼薄幸名存”，符合本文上述柳词“俗”的三点表现，以东坡的文化趣味审之当然“俗”，虽未明说，少游已很明白，其“惭服”与柳永当初的“遂退”，情形是一样的。清周济在《宋四家词选》中说本词“将身世之感，打并入艳情，又是一法”，是用常州词派的“寄托”说解之，苏东坡大概不会同意，“惭服”的秦少游似乎也没这个意思，“都下盛唱”诸辈的兴趣所在，恐怕也不是文人的什么“身世之感”。

上述故事说明：在对柳永俗词的态度上，东坡与晏殊是一致的。但东坡与晏殊也有很大的不同，东坡更力图把词体从士夫的休闲饮宴文化中拯救出来。晏殊遵循的是《花间集》以来“用资羽盖之欢，以代莲舟之吟”的传统，其“雅”，乃闲雅、风雅，而东坡则要把正统士夫文化的阳刚之气输入词体。其《江城子》“令东州壮士顿足而歌之，吹笛击鼓以为节，颇壮观也”，绝非是一时忽发奇想的“谑浪游戏”，而是以古老礼乐文化的歌唱方式赋予词体新的文化内涵。人们不是强调赋歌乃词体本色吗，但赋歌为什么非得“皓齿冰肤”、“红牙檀板”？为什么不能是东州壮士、铜琶铁板？个中意味，并不是东坡要改变词体歌唱的方式，而是强调歌唱的正宗文化源头乃是礼乐文化。此后，一些宋文人正是从这个思路来批判沉湎于饮宴文化之词的。胡寅《酒边词序》有云：

词曲者，古乐府之末造也。古乐府者，诗之傍行也。诗出于《离骚》、楚辞，而骚、辞者，变风、变雅致怨而迫、哀而伤者也。其发乎情则同，止乎礼则异。名曰曲，以曲尽人情耳。方知之曲艺，尤不逮焉，其去曲礼，则益远矣。

陆游《长短句序》有云：

雅正之乐微，乃有郑、卫之音。郑、卫虽变，然琴瑟笙磬尤在也。……风、雅、颂之后，为骚、为赋、为曲、为引、为行、为谣、为歌。千余年后，乃有倚声制辞，起于唐季之世，则愈变愈薄，可胜叹哉！

两段议论，均以礼乐文化批判当时的“倚声制辞”，批判对象则既包括晏殊们的雅词，也包括柳永们的俗词，而着其先鞭者，正是苏东坡。东坡要在当时文人词的风雅、俚俗两条路线之外另辟一条具有正宗文化品质的作词路线，将“柳七句法”作为一种反面参照，乃出于一种自觉的正统文化意识。基于同样的原因，也是苏东坡，最早提出柳词也有“雅”之一面。南宋赵令畤《侯鯖录》载：

东坡云：“世言耆卿曲俗，非也。若‘霜风凄紧，关河冷落，残照当楼’，此语与诗句，不减唐人高处。”

东坡盛赞的柳词是《八声甘州》，全词如下：

对潇潇暮雨洒江天，一番洗清秋。渐霜风凄紧，关河冷落，残照当楼。是处红衰翠减，苒苒物华休。惟有长江水，无语东流。不忍登高临远，望故乡渺邈，归思难收。叹年来踪迹，何事苦淹留？想佳人，楼头颙望，误几回、天际识归舟。争知我、倚栏杆处，正恁凝愁。

显然，本词可谓地道的自述情怀文人词。铺叙、意境、心理独白，融为一体；景象寥廓而情感深婉，涵王粲《登楼赋》之意蕴，有崔颢《登黄鹤楼》之情韵，最后“想佳人”数句，含蓄委婉，正是词之擅长的“将身世之感打并入艳情”，完全可以“香草美人之喻”意会之。柳永的这首词，可作宋代早期“婉约词”的优秀代表，东坡可谓慧眼独具，敏锐地发现柳词的不同格调，指出柳词的二重文化品格。

当然，在东坡之前和同时，也有两位士夫从另一个角度推许柳词的“雅”意。一位是范镇，与柳永为同时代人，翰林学士，曾与欧阳修、宋祁同修《新唐书》；另一位是黄裳，元丰五年进士第一，端明殿学士、礼部尚书。宋祝穆《方輿胜览》载：

范蜀公尝曰：“仁宗四十二年太平，镇在翰苑十余载，不能出一语咏歌，乃于耆卿词见之。”

黄裳《演山集·书乐章集后》云：

予观柳氏乐章，喜其能道嘉祐中太平景象，如观杜甫诗，典雅文华，无所不有。是时予方为儿，犹想见其风俗，欢声和气，洋溢道路之间，动植咸若。令人歌柳词，闻其声，听其词，如丁斯时，使人慨然有感。呜呼！太平气象，柳能一写于乐章，所谓词人盛世之黼藻，岂可废耶！

两位大人不愧是台阁要员，能从国家安泰的角度、以史家的眼光提取柳词的“时代意义”，赞赏柳词能道尽太平景象，观《乐章集》“如观杜甫诗，典雅文华，无所不有”。从古至今，对柳词的最高评价莫过于此。然值得深味的是：所谓“道太平景象”，《乐章集》中《望海潮·杭州景》之类固是，而更能体现“太平气象”而可“想见其风俗”的，恰恰是那些“都娱乐淫”的俚俗词，东坡赞赏的《八声甘

州],是体现不了“太平气象”、“欢声和气”的。因此,范、黄二位与东坡对柳词“雅”之一面的体认,似同而非同,出发点和具体所指都大不一样。

更值得注意的是:从当初的晏殊等到目下的东坡诸辈,尽管对柳词的评论不一,但有一个共同点:其体认的都是柳词的“文学”而不是音乐。个中反映的“词史”信息极为重要:文人的词体创作和接受,首先是把“文学”置于首位的,乐曲是伶工的事,士夫们关心和擅长的是歌辞的雅化,所谓“以代莲舟之吟”,意即指此。《花间集》的面世,意味着“曲子”有了“乐”与“文”的双重身份,以歌唱和文本两种方式传播。这一格局的形成在词之发展史上极为重要:当一些文人不再把赋歌作为词的第一要义时,传统的文学观念就以各种方式向词渗透,晏、苏等对柳词的批评,东坡词“一洗绮罗香泽之态,摆脱绸缪婉转之度”^①,深层原因都在此。宋代的“词话”,主要话题都在“文学”,已足说明词与音乐既合且分的历史现实。宋子京与张先以“‘云破月来花弄影’郎中”与“‘红杏枝头春意闹’尚书”互许、范仲淹以《渔家傲》得“穷塞主”之号,甚至邢州开元寺的和尚法明,临死前招众僧留一颂,点睛之笔竟是柳永的词句:“平生醉里颠蹶,醉里却有分别。今宵酒醒何处?杨柳岸晓风残月。”这些宋代的词坛佳话,都透露了词体“文本化”的信息。一些似乎微不足道的行为细节,其实很有意味而可与之相参证:欧阳修《玉楼春》(“风迟日媚烟光好”)乃“题上林后亭”;东坡《西江月》(“照野弥弥浅浪”)乃“书此词桥柱上”;天圣中一位不知名的女性卢氏,作《凤栖梧》(“蜀道青天烟霭翳”)乃“题泥溪驿”,有序曰:“登山临水,不费于讴吟……因成[凤栖梧]曲子一阕,聊书于壁。后之君子览之者,毋以妇人巧弄翰墨为罪。”^②这些以词题壁(以及书之于扇面、往来于信札等等)的“文学行为”,说明词已不再依赖传唱而具有了独立的文学身份。词,以“歌”和“文”两种方式传播,二者既交叉又平行。而文人作词的首要之义则是“弄翰墨”。其显示的“词史”意义是:从五代至北宋,文人的词体观念进入了“文学的自觉”。以这样的思路解读王国维云李后主“变伶工之词为士夫之词”,可以理解为李煜亡国后的词作实现了词体从“乐歌”到“文学”的身份转移。而柳词之俗者,创作动机首先在赋唱,实与“伶工之词”无异,其雅者,方是真正的“文人词”,从这个角度说,宋代关于柳词雅俗二重文化品格的讨论,乃是宋文人确立词体文学身份、建树词体文化品质历史进程中的一个脚印。

三 “浅近卑俗”与“声律谐美”:南宋词坛对柳词的论定

柳永的词坛盛名从东坡以后开始逐步消退。从北宋后期至南宋,柳词之“俗”几成定论,且看几则对柳词的评论:

柳耆卿乐章集,世多爱赏该洽,序事闲暇,有首有尾,亦间出佳语,又能择声律谐美者用之。惟是浅近卑俗,自成一体,不知书者尤好之。予尝以比都下富儿,虽脱村野,而声态可憎。

——王灼《碧鸡漫志》

逮至本朝,礼乐文武大备,又涵养百余年,始有柳屯田永者,变旧声作新声,出《乐章集》,大得声称于世。虽协音律,而辞语尘下。

——李清照《词论》

柳之乐章,人多称之。然大概非羁旅穷愁之词,则闺门淫褻之语。……彼其所以传名者,直以言多近俗,俗子易悦故也。

——严有翼《艺苑雌黄》

① 宋胡寅《酒边词序》。

② 参见唐圭璋《宋词纪事》;曾昭民、曹济平、王兆鹏《全唐五代词》。

(柳永)其词格固不高,而音律谐婉,语言妥帖,承平气象,形容曲尽,尤工于羁旅行役。

——陈振孙《直斋书录解题·乐章集》

康伯可、柳耆卿音律甚协,句法亦多有好处。然未免有鄙俗语。

——沈义父《乐府指迷》

词欲雅而正,志之所之,一为情所役,则失其雅正之音。耆卿、伯可不必论,虽美成亦有所不免。……晁无咎词名冠柳,琢语平帖,此柳之所以易冠也。

——张炎《词源》

可以看出:柳词“浅近卑俗”在词坛几成定论,东坡等前贤对柳词“雅”意的推崇,虽偶有提起,但语气上已平淡得多,持论激烈者更对此鄙夷不屑,[八声甘州]等是“羁旅穷愁”,可允者不过“间出佳句”而已;虽然“承平气象,形容曲尽”,但毕竟“词格固不高”。整个柳词,“虽脱村野,而声态可憎”,“不知书者尤好之”。诸论以一字蔽之:“俗”。时至南宋,柳词之“俗”被普遍认定,相应的是类同柳永直白描写青楼的艳情词,在南宋日益销声匿迹。柳词讨论所指向的词体雅俗之辨,终于酿出了历史的成果。

不过,南宋词坛对柳词也并非一笔抹杀。柳词“音律谐美”,也是词坛的一致公认。今言柳词者,也多言及于此,但对究竟什么是“音律谐美”、南宋词坛为何一致公认柳词“音律谐美”,似乎说者甚少。但这两点却是有助于理解宋词发展进程的重要问题。

关于词体的“声律谐美”,宋代最早作出简赅说明的是李清照《词论》,有云:

而歌词分五音,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,如押上声则协,如押入声则不可歌矣。

所谓“五音”,宫、商、角、徵、羽五个乐音,意指音乐旋律;“五声”,阴、阳、上、去、入五种汉语声调;“六律”,黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、夷则、无射,大致相当于今天所说的六种首音音高不同的音阶,意指词的歌唱有不同的“调高”;“清浊轻重”,指由于吐字发音部位(唇、牙、舌、齿、喉)的不同,使音声的听觉效果有“清”、“浊”和轻、重的不同,清者轻,浊者重。所谓“声律谐美”,第一是乐声与字声要协调对应,不能唱起来“字非其声”(今天声乐界谓之“倒字”),乃至“不可歌矣”;第二是清浊轻重需错落有致搭配得当,有抑扬顿挫之美感。而“清”“浊”的搭配又与“词情”相关联,主“浊”者浑厚;主“清”者柔和。东坡的《念奴娇·大江东去》,全词用字浊重音居多,诵之、吟之、歌之,浑厚有力,整体听觉效果为“重”,正与其词的情调相合;柳永的《雨霖铃·寒蝉凄切》,全词用字清轻音居多,绵软柔和,整体听觉效果为“轻”。当然,“轻歌”由二八佳人歌之才有魅力,东坡词关东大汉唱来才痛快。只是东坡推许的唱法与当时的饮宴文化格格不入,所以一些文人就说苏词不是“当行”,恭维的说法是东坡“自是曲子中缚不住者”。而柳永在声律上就“当行”多了,比如为东坡称道的那首[八声甘州],用字整体上就要比《雨霖铃》“重”一些,仅从“叙事”的角度看,《八声甘州》就像《雨霖铃》的续篇,但格调不同、境界不同、“词情”不同,故“声情”亦随之而变,可见柳永于声律之道确实非常精通。

对柳词的“声律谐美”,暂且先说这些。声律之道属于“耳学”,仅用文字是说不清的,有兴趣的朋友不妨试用今天尚保留“五声”和古音的方言,慢慢吟诵上面所提的几首词(如以吴语诵柳词,以蜀语诵苏词),闭眼以耳品之,领略柳词“音律谐美”的感觉,尤其是《雨霖铃》那种软绵绵的抑扬顿挫感。

大致理解了柳词的“声律谐美”,接之更意味的问题是:对柳词之“俗”颇为不屑的南宋词坛,却又为什么一致嘉许柳词“声律谐美”?这就涉及到宋代词体的歌唱与“文本化”两种生态的交叉关系、文人对词体“艺术”特质的理解等问题了。

词,本是“曲子词”。民间的“曲子”,歌词与歌曲是相依一体的。文人介入曲子词的创作,起初

是大致依照某个曲调歌词的语文样式照填，是即所谓“倚声填词”。“倚声”的准则大致有二：一是用字造词在平仄搭配上要与音乐旋律的进行相吻合，尤其是不能“倒字”；二是词情要与曲子的音乐情调相吻合，所谓“择声律谐美者用之”。但当文人普遍参与曲子词创作后，“文学”成为作词的第一要义，由此带来的后果之一是“词情”与“声情”相偏离。比如[念奴娇]，仅从调名便可知本为“轻歌”，苏东坡用来填“大江东去”，当然与其音乐情调不相符合。虽然文人填词并非一定要唱——但如果要唱怎么办？于是便有了一种新的唱法：不遵原曲而按新词“以字声行腔”。这么说，可能使许多人感到奇怪：如此[念奴娇]还算什么[念奴娇]？君莫怪，且先看两则资料：

陋邦腐儒，穷乡村叟，每以词为易事，酒边兴豪，即引纸挥笔，动以东坡、稼轩、龙洲自况。及其至四字[沁园春]、五字[水调]、七字[鹧鸪天][步蟾宫]，拊几击缶，同声附和如梵唄、如步虚，不知宫调为何物。令老伶俊倡面称好而背窃笑，是岂足以言词哉？

——宋—元仇远《山中白云词·序》

[夺锦标]曲^①，不知始自何时。世之所传，惟僧仲殊一篇而已。予每浩歌，寻绎音节，因欲效颦，恨未得佳趣耳。

——金—元白朴《夺锦标词·序》

两条资料的叙述者，一个是宋之遗民，一个是金之遗民，时代差不多，所述为宋（金）末元初的情况：一个词牌，没有曲谱也能唱，怎么唱？白朴说“寻绎音节”。怎么寻绎？从词的字声平仄搭配寻“腔”，从句式定“节”（拍）。也就是说，白朴“浩歌”只是根据仲殊词的平仄、句式，参以“词情”而“以字声行腔”，其“腔”和原来的音乐当然不可能一样。仇远说的“陋邦腐儒，穷乡村叟”，也应该是这样唱的，只是“不知宫调为何物”（即不懂音乐），“行腔”水平太差而乱哼一气，听起来就像和尚道士念经。如果按照本来的“定腔”歌唱，那只有歌唱水平的高低，而不会“如梵唄、如步虚”。

仇、白所述的情况并非在宋末元初才出现，而是由来已久。典型的例子是姜夔的“自度曲”，其《白石道人歌曲》，乃是南宋留存至今唯一标注乐谱的个人词集。所谓“自度曲”，也就是姜夔自己“以字声行腔”创作的歌曲。所以标注乐谱，为的是向世人展示高水平的“以字声行腔”，“陋邦腐儒”之流的乱哼哼是不行的。

因此，以现在的情形猜测宋代的词唱，以为每个词调都有个定腔定谱，是个误会，并不符合历史事实。实际上，宋代的词唱方式极为丰富多彩，一个词牌，既可按某种“定腔”唱，也可“以字声行腔”而“造新声”。好听的“新声”传开来，就成为一定时期、一定范围内某调之“定腔”。“定腔”和“新声”的互动互生、交替形成，使宋代词体的歌唱既活跃又丰富。在具体的歌唱方式上，则既可“浩歌”，亦“何妨吟啸且徐行”，最动人的则是“浅斟低唱”。一个词牌流传的时间越长，歌唱的方式就越来越“以字声行腔”，以致词调之名在本质上已转化为一种规定文体的代号。姜夔有云：“予颇喜自制曲，初率意为长短句，然后协以律，故前后阙多不同。”其标有工尺谱的十七首词，多为新调，所谓“初率意为长短句”，即不去刻意“倚声填词”，先“文学”，“然后协以律”——以字声行腔而“造新声”。具体唱法，有工尺谱注明，所以姜夔虽然“率意为长短句”，却没有像东坡那样遭到“不当行”的指责。

“以字声行腔”是中国古代最有特色而兼赅作曲和歌唱双重意义的艺术方式^②。这种艺术方式使歌曲的音乐创作和发声歌唱相联一体，互生互动。对歌唱而言，它可使每一个歌唱者都享受某种“音乐创作”的快乐，即使“如梵唄、如步虚”，只要自己唱着开心就行，“老伶俊倡”专业行家们的耻笑，是另外一回事。

不过，当“以字声行腔”渐成一种特定的“歌唱艺术”时，必然会要求相应的艺术规则，随便哼唱当然可以，但不是高级的艺术。于是，从北宋末到南宋，词坛的一大历史任务，是从理论上建构“以

① 这里的“曲”，即指词，而不是“乐曲”，故下文云传世者仅僧仲殊一“篇”。

② 关于宋代的“以字声行腔”，本文只能简略说明，详细阐述请见洛地先生独到的深刻的力作《词乐曲唱》（人民音乐出版社1995年版）；参见张鸣《宋代词的演唱形式考述》（《文学遗产》2010年第2期）。

字声行腔”的艺术规则，李清照的《词论》，即是对此所作的精赅阐述，直至宋末元初沈义父的《乐府指迷》、张炎《词源》，宋代“以字声行腔”的词体歌唱、与歌唱相契的词作法理论体系，乃告完成。

说到此，就可以回到本文的论题上来了：南宋词坛为什么一致公允柳词“声律谐美”？因为柳词是南宋建构“以字声行腔”理论体系的一个历史样板。柳永是宋代第一个精通和运用“以字声行腔”的好手，且看两个数据：今存北宋所有词调计八百七十六个；柳词用调一百四十九个，占整个北宋词调总数的17%，且绝大多数是“新声”。这在宋代词坛上是独一无二的。文人参与词体创作后，对民间曲子词的音乐和文学进行了双重改造，柳永则是其中最早、最杰出、贡献最大的词家。学人皆知柳永创造了“慢词”，怎么创造？即以“摊破”、“折腰”等音乐手段把“令”衍为“慢”，由此而派生出“慢词”的“文体”，以及应之而生的“铺叙”。由于古代歌曲的音乐创作一以贯之的方法是“歌永言”——亦即“以字声行腔”，所以柳词的“乐”与“词”自然是和谐的。当然，仅仅乐、词相谐并不一定美听，而柳词唱起来时人都觉得很好听，内容又“俗”，所以“井水饮处即能歌柳词”。

因此，柳词是经过历史的证明、又有作品摆在南宋词人面前“声律谐美”的优秀样板，作为宋代最早把音乐创作和歌词创作兼于一身的词家，其“样板”的根本意义在于：一个词人，必须兼通音乐和文学才能“当行”；而一个当行词人，如果没有高雅的文化情趣，就算不上一个优秀的词人。南宋词坛所以一致指斥柳词“浅近卑俗”，又一致推许柳词“声律谐美”，根本指意即在此。

结 语

宋代关于柳词的评说，是延续时间最长的词坛论案。相关的材料都是学人们所熟悉的，问题在于如何对之进行富有新意的解读。论案研究，是打通“文学史”和“批评史”的一个学术切入点，其学术指向，在以“文学行为学”和“文学功能学”为基础，解读论案发生的历史缘由和历史结果，深化对文学史和批评史及其相互关系的理解。宋代的柳词论案，从某种意义上可视为宋代词史和词学史的缩影：在文人普遍介入曲子词创作之初，历史提出的首要命题是怎样建树曲子词的文化品格，因此，雅俗之辨成为柳词论案的突出主题，伴随之的是宋代文人词的生态、文化功能、创作方式、创作观念等等在岁月的消磨中发生的意味深长的改变；当曲子词创作日益成为文人“游于艺”的一种方式时，历史提出的命题是如何建树曲子词特有的艺术品格，因此，伴随着柳词论案的，是文人对曲子词特有的音乐性格在实践中和理论上的彰显，随着日月的运转，南宋词坛终于从词的歌唱和文学创作两个方面，完成了词体艺术规则的建构。两个历史命题的合题，便是由李清照提出、由南宋末“雅词说”最终完善的词体“别是一家”理论。柳词论案，既是这一历史过程的参预者，也是这一历史过程的见证。

〔作者简介〕李昌集，徐州师范大学教授。发表过专著《中国古代散曲史》等。