

嘉庆年间词学思想的新变

陈水云

作者 陈水云, 武汉大学文学院讲师, 博士; 武汉, 430072

关键词 情感 艺术风格 比兴寄托

提要 嘉庆年间的词坛仍然为浙派清雅词风所笼罩, 但已呈现出新变的态势。新变是从浙派内部裂变开始的, 它的代表人物是吴锡麒、郭麟。他们直接指斥浙派末流创作弊端, 提倡词穷而后工与由寄托而出, 在艺术风格上由主醇雅转向肯定多种风格。标志新变的是常州词派, 它从尚意的观念出发, 树立起意内言外的理论旗帜, 在题材上要求表现与国事民生相关的内容, 在表达上主张比兴又要不露寄托的痕迹, 主观的情志与客观的物象达到妙合无垠的境界。

乾隆三十九年(1774), 山东爆发了王伦起义, 揭开清代走向衰世的序幕。嘉庆四年(1799)正月, “十全老人”乾隆帝去世, 嘉庆帝开始亲政, 迅即逮捕和珅, 试图肃清吏治, 还号召广开言路, 颇有刷新政治的新气象。然而, 腐朽的政体已是积重难返, 乾隆末年潜伏的各种社会矛盾到此时全面暴露出来, 它的标志是川、楚、豫交界地区发动的白莲教起义很快蔓延到全国各地。在危机四伏的政治形势下, 经世致用的文学思潮开始萌芽, 生长于康乾盛世的浙派所鼓吹的清雅词风已不能适应时势所需, 浙派后期代表吴锡麒、郭麟开始认识到浙派自身的创作弊端及思想的局限性, 尝试从浙派宗南宋主醇雅的狭隘视界里跳出来, 以黄景仁、洪亮吉、赵怀玉为代表的常州词人, 在大江南北煽扬清雅词风的背景下开拓出抒写性情的新路径, 特别是张惠言、张琦及其友人钱季重、恽敬、丁履恒、陆继辂明确地树起意内言外的理论旗帜, 形成嘉庆、道光以还影响最大的词学流派——常州词派, 这种种迹象表明嘉庆年间词学思想呈现着新变的势头。

衔接, 在当时出现的几部重要的词选颇能说明乾隆盛世所标榜的清雅词风在继续发展。嘉庆元年(1796), 许宝善《自怡轩词选》八卷刻成, 所选小令以唐人为主, 慢词则取苏轼、周邦彦、姜夔、张炎诸家, 推姜夔为“词中之圣”、张炎为“词中之仙”, 摒除“近于甜熟鄙俚者”, “以雅洁高妙为主”。嘉庆三年(1798), 姚阶《国朝词雅》二十四卷刻成, 编选的宗旨是宗宋溯明, 通过辑百年来诸家之作以接续朱彝尊《词综》, 小令取淡雅去艳, 近慢选镂琢划斥流利赋情。嘉庆七年(1802)王昶《国朝词综》四十八卷刻成, “选词大旨一如竹垞(朱彝尊)太史所云”, 小令不取《花间》、《尊前》一派艳之作, 近慢则专选宗法姜夔、张炎、吴文英、史达祖的雕镂清婉之篇, 摒除师法辛弃疾、刘过的蒋士铨、黄景仁的豪放之作, 体现了朱彝尊所说的“小令法汴京以前, 慢词则取诸南渡”的原则。这几部词选不是声明直接朱彝尊的统系, 就是强调选词“以雅为宗”、“以雅洁高妙为主”, 遵循的是朱氏《词综》的编选原则及体例, 这表明浙派尚醇雅的词学思想在嘉庆初年影响甚深。

嘉庆年间还有许多活跃于乾隆时期的浙派词人依然健在, 他们还撰写了不少发表词学见解的序文, 这些浙派词人的代表就是王昶。王昶在《国朝词

历史是连续性发展的, 不可能出现一个突然的断裂层, 嘉庆年间在词学思想方面也与乾隆末年相

雅》及《国朝词综》刻成之际,先后撰有序文对朱彝尊、汪森在《词综》中提出的尊体说和醇雅说作了补充。朱彝尊、汪森推尊词体从长短句式考察,将词的源头追溯到《三百篇》及汉乐府,王昶又从词音乐性及思想内容两方面进一步论证“词乃《三百篇》之遗”,其重点是在说明词对《三百篇》雅正传统的承传关系,在逻辑论证思路上较汪森、朱彝尊更为缜密更有说服力。他通过考察唐宋词史,论证尚雅是词史发展过程中的主线,如唐代李白《忆秦娥》含《黍离》行迈之意,张志和《渔父词》有《考槃》、《衡门》之旨,温庭筠、韩偓诸人“稍及闺襜,然乐而不淫,怨而不怒,亦犹是《鬶梅》、《蔓草》之意。”在宋代唯柳永、黄庭坚、周邦彦“不免杂于俳优”,“多出于褻狎”,而姜夔、张炎的词“其旨远,其词文,托物比兴,因时伤事,即酒事游戏,无不有《黍离》周道之感,《蒹葭》周礼之思。”^①因此,后世为词者也应该坚持雅正的原则,上则与《风》、《骚》合旨,下则以南宋诸家为师法对象。

如果说从王昶看到的是嘉庆年间人们对浙派思想的承传关系,那末从吴锡麒、郭麟身上则可洞悉嘉庆年间词学思想的变革因素,这主要表现为他们对嘉庆词坛弊端的批评及浙派自身创作局限性的反思。应该说,从康熙中叶到乾隆中叶的百年间,经过从朱彝尊到厉鹗等两代浙派词人的努力,乾隆末嘉庆初年的词坛基本上为清雅词风所笼罩,呈现出“一人唱之,三四人之和之,浸淫遍及大江南北”^②的局面。但在吴锡麒看来,当时词坛依然存在着严重的背律不文的现象:“今之耳不倾齐梁之听,足未涉姜史之藩;而欲拈法秀之槌,弄君卿之舌。必箏调院落,齐鸣狮子之弦;曲奏房中,尽击麟皮之鼓。”^③尽管吴锡麒指斥的还只是乾嘉之际从事倚声学者姜、张不得其要领处,但已认识到嘉庆词坛所出现的创作弊端,迈出从随声附和到冷静思考的关键一步,而更具有变革意义的是郭麟将批评的锋芒直指浙派自身的创作弊端。首先,他将朱彝尊与厉鹗区分开来,充分地肯定了朱彝尊的词学成就,认为本朝词人以竹垞为至,朱氏不仅“一废《草堂》之陋,首阐白石之风”,而且其所自为词“佐以积学,运以灵思”,下字典雅,出语浑成,“同时诸公,皆非其偶”^④。而厉鹗在清微幽渺方面超过朱彝尊,但也带来浙派末流立意浅薄的弊病。“故浙之为词者,有薄而无浮,有浅而无褻,有意不逮而无途泽叫嚣之习,亦樊榭之教然也。”^⑤其次,他详尽地分析了浙派末流创作弊病的具体表现,指出出现这种种弊病的症结所在

是意旨枯寂,“后之学者徒仿佛其音节,刻划其规模,浮游恹恍,貌若玄远。试为切而按之,性灵不存,寄托无有,若猿吟于峡,蝉聒于柳,凄楚抑扬,疑若可听,问其何语,卒不能明。”^⑥他还形象地比喻这种有形式而无内容的词体形式为“词妖”:“近人莫不宗法雅词,厌弃浮艳,然多为可解不可解之语,借面装头,口吟舌言,令人求其意旨而不得,此何为者耶?昔人以鼠空鸟即为诗妖,若此者亦词妖也。”^⑦正是经过冷静的思考和深刻的反思,他们才能打破浙派的思想束缚,相应地提出变革浙派的主张,走出师法姜、张的藩篱。

二

浙派词人从继承转向批判,是因为他们分析问题的视角发生了变化,认识到师法姜、张不仅要师其面更要师其心,如郭麟所说“倚声家以姜、张为宗是矣,然必得其胸中所欲言之意,与其不能尽言之意,而后缠绵委折,如往而复,皆有一唱三叹之致。”^⑧但自汪森提出“句琢字炼,归于醇雅”以来,后起浙派词人“只求清雅而已,专以委夷妥帖为上乘。而不知南宋之所以胜人者,清矣而尤贵乎真,真则有至情;雅矣而尤贵乎醇,醇则耐寻味。”^⑨而吴锡麒、郭麟等人正是从此出发,来寻找变革浙派词学的突破口,使浙派理论的逻辑起点由作品转向作者。

这一转变实际从王昶就开始了,他已注意到汪森、厉鹗所忽视的创作主体问题,强调论词必论其人,把作品与作者联系起来。他认为晁端礼、万俟雅言、康顺之等“其人在俳优戏弄之间,词亦庸俗不可耐,周邦彦亦不免于此。”姜夔、周密诸人“始以博雅擅名,往来江湖,不为富贵所灼,是以前词冠于南宋,非北宋之所能及。”宋末词人张炎、王沂孙等故国遗民“哀时感事,缘情赋物,以写闵周哀郢之思,而词之能事毕矣。”^⑩这种把词品归之于人品的论调,是孔子有德者必有言之论的发展,也是我国传统诗学批评所反复论述的观点。如浙派宗主朱彝尊在论诗歌特征时,就强调醇雅的诗格出于诗人纯正的人格:“惟蕴诸心也正,斯百物荡于外而不迁,发为歌咏无趋数敖辟燕滥之音,故诵诗者必先论其人。”^⑪与王昶同时的诗论家纪昀、薛雪也有相关的论述:“人品高,则诗格高;心术正,则诗体正。”^⑫“诗者,心之言,志之声也。心不正则言不正,志不正则声不正,心志不正则诗亦不正。”^⑬王昶的意义不仅在将此理论首次应用于词学批评,更在其对传统词学将词品与人品截然分开观念的突破。在宋代人们普遍以词为艳

科,词品与人品间没有必然联系,重臣如寇准、韩琦、赵鼎,道学如程颐、朱熹、胡寅,或致力于写艳词,或极力推许艳词,这都不妨碍他们成为流芳千古的人物,这种将词品与人品分开的观念在康熙、乾隆时期仍然流行,而王昶强调两者不可分离实际上是要求作者提升自己的人格修养,因而改变了浙派词人重词品轻人品的现象。

在词品出于人品的理论前提下,王昶及吴锡麒还进一步论述浙派标榜的清雅词品出自作者超尘脱俗的胸襟,而这一胸襟的形成又与他所处的清幽远的生活环境有着密切关系。如王昶评江昱云:“盖君耿介峭冷,熏心炙手之地,望望去之。每逢荒溪幽町,孤游独谣,归而掩关却轨,日以图史、金石、笔墨、香茗为伴侣,俗客罕闯其户,用是见誉于时。而君诗与词之工,实在于是。”^⑩吴锡麒评张诩《露华词》云:“盖其萧寥孤奇之旨,幽独造之音,必与尘事罕交,冷趣相洽,托么弦而徐引,激寒吹以自鸣;天籁一通,奇弄乃发。若夫大酒肥鱼之社,眼花耳热之娱,又岂能习其铿锵、谐诸节奏?”值得注意的是他们所欣赏的具有脱俗胸襟的词人通常是些落拓不遇的寒微士人,如张诩就是“羈栖山左,依托幕中,乞食之箫虽歇于市,歌鱼之铗难免乎弹。瑟宿衣单,缠绵病妇,小山桂冷,相府莲疏。”^⑪因此吴锡麒重申词穷而后工的命题,说:“昔欧阳公序圣俞诗,谓穷而后工,而吾谓惟词尤甚。”这一观点的提出,改变了朱彝尊所倡导的歌咏升平的看法,使词复归到抒写个体性情的原初宗旨方面来,但吴锡麒并没有将词穷而后工的观点绝对化,而只是强调词的工巧和作者的生活环境密不可分。“在昔词人,遭逢未造,抚铜驼而泣下,惊白雁之飞来……虽愁苦之音工,实欢娱之意少。今则承平多暇,逸兴遄飞。浮大白以高吟,付小红而低唱……比其送抱推襟,唱余和汝;有不极倚声之妙,擅体物之能者哉。”^⑫指出生活境遇不同,士人心态存在差异,倚声填词就有穷而后工和欢愉而工的区别。

根据以上分析可知,不论王昶强调论词必论其人,还是吴锡麒主张词穷而后工,他们都是指向同一点,即“言为心声”,词之所言必是作者本心的自然流露,这也是郭麟反思浙派创作弊端而得出的结论。他认为师法宋人不能仅模仿其词格,其实南宋诸人词在掩抑屈折中含有微旨,“当时感慨所由,后来不尽知之也”,今人必须是有自己的生活体验才能了解古人词,必须有与古人相当的心思才力以抒写自己的胸襟才能称为“作者”。他还给自己的创作

经历说明,自己有会南宋的精微——“曲折达意”,完全来自自己切深的生活体验:“中年以往,忧患鲜欢,则益讨沿词家之源流,藉以陶写扼塞,寄托精微,遂有会于南宋诸家之诣。”^⑬这一得自生活的艺术感悟,正是对南宋词精诣的正确理解,如姜夔、张孝祥咏梅实暗指南北议和事,王沂孙、周密、仇远、唐珣等《乐府补题》中龙涎香、白莲、蟹、蝉诸咏都寓有家国无穷之感。郭麟还感受到这曲折委婉的情感,是诗歌、杂文所不能表达出来的,而词因其具有“寄托精微”、“曲折达意”的艺术特征,正合适于表达“羈旅寥落,死生离合”的真实情感。这样从王昶、经吴锡麒、到郭麟,被浙派词人所忽视而为词体缠绵婉折形式所遮蔽的作者生活体验,终于被剥离出来,凸现于人们眼前。

三

与重视写心达意相联系,后期浙派词人也改变了前期浙派词学崇醇雅斥豪艳的观念。清初阳羨词人陈维崧说过:“夫言者,心之声也。其心慷慨者,其言必磊落而英多;其心疑爱者,其言必和平而忠厚;偏狭之人其言狷,佚荡之人其言靡,诞逸之人其言乐,沉郁之人其言哀。”^⑭这原是符合文学创作规律的精辟论断,而浙派词人却反复强调诗词是两种不同的体制,词较诗要绵丽轻倩。李良年认为“倚声按拍,在绮庭朱户、香奁秋绵之傍,杂以壮夫庄士,斯婵娟去陟矣。”^⑮汪森还通过唐宋词史的分析来强化这一论点,认为自晚唐五代以来,作者日盛,曲调愈多,流派因之亦别,然而“言情者或失之俚,使事者或失之伉”,只有到姜夔出现才“句琢字炼,归于醇雅”^⑯。到乾隆年间厉鹗依然坚持这样的偏见,认为词发端于唐代,兴盛于两宋,沿流于元明,发展到清代已是“门户各别,好尚异趋”,然而豪迈者失之粗厉,香艳者失之纤褻,惟有宋姜白石、张玉田诸君“清真雅正,为词律之极则”^⑰。这种带有浓厚宗派意识的审美观念,严重地限制了浙派词人的审美视野,使其词径仅仅局限于清空一途。

然而,自朱彝尊提倡以雅为尚起,就不断有人起来反对这种偏见,如顾贞观、杜诏、王时翔及储国钧都有批评浙派的言论。而浙派词人也在不断地修正自己的词学见解,最先起来发表意见的是王昶的词友王鸣盛。他说:“北宋词人,原只艳冶、豪宕两派,自姜夔、张炎、周密、王沂孙方开清空一派。五百年来,以此为正宗,然艳体豪迈,亦自无妨。”^⑱虽然还是崇扬清空,却没有象汪森、厉鹗那样绝对

斥豪黜艳, 毕竟从浙派醇雅的审美趣味里迈出了一步。后来吴锡麒发表了相同的见解, 在《与董琴南论词书》中肯定柳永、秦观的“浅斟低唱”, 也盛推苏轼、辛弃疾的“慨当以慷”, 但最后还是明确标榜以雅洁为宗, “论其正以雅洁为宗, 推其变亦以纵横见赏。而要之黄钟大吕, 非山水之音; 骞腹厚唇, 岂闺房之乐? 是必引伸琴趣, 仿写笛家; 要渺以致其幽, 清冷以流其韵。”然而吴锡麒在艺术风格论上最引人瞩目的是以下两点: 第一, 用比较公正的态度来评价姜、史和苏、辛两派, 认识到两者的长处尤其是走上极端易于产生的弊病: “过涉冥搜, 则缥缈而无附; 全矜豪上, 则流荡而忘返。”^⑧如果说指出豪放易失之于粗厉还容易理解的话, 那末在当时极力崇扬姜、张的呼声中能辨明其过涉冥搜的不足则显得尤为可贵。第二, 在前述认识的基础上, 提出扬长避短的精辟见解, 主张“一陶并铸, 双峡分流; 情貌无遗, 正变斯备。”^⑨从来持正变论者, 都是带有明显的崇婉抑豪倾向, 而吴锡麒倡导豪婉“并铸”、主张“正变斯备”, 表明他是从审美的眼光来分析艺术风格, 已跳出浙派只以醇雅为宗的偏向。这样, 浙派词人的审美趣味已由一元趋于多元, 艺术宗尚则由南北宋分宗转向南北宋融合。

审美视野的拓展, 艺术趣味的多元化, 使浙派词人对艺术风格的探讨愈益深入。这表现为郭麟将词的风格分类由三分法推衍为四分法, 即《花间》体、秦周体、姜张体、东坡体, 较三分法更准确地概括词体的风格类型, 也颇为符合唐宋词发展的实际风貌。但在各种艺术风格的评价中, 他还是流露出比较浓厚的派别意识, 如认为柳永“靡曼近俗”, 辛弃疾、刘过“粗豪太甚”, 而“姜张诸子, 一洗华靡, 独标清漪……梦窗、竹屋, 或扬或沿, 皆有新隽, 词之能事毕矣。”^⑩这是他初期的看法, 在后期确立了“曲折达意”的词学观念, 他完全跳出了词分正变或扬正抑变的派别视界。《无声诗馆词序》云:

词家者流, 其原出于国风, 其本沿于齐梁, 自太白至五季, 非儿女之情不道也。宋立乐府, 用于庆赏饮宴, 于是周、秦以绮靡为宗, 史、柳以华缛相尚, 而体一变。苏、辛以高世之才, 横绝一时, 而奋末广愤之音作。姜、张祖骚人之遗, 尽洗艳, 而清空婉约之旨深。自是以后, 欲离去别见其道无由。然写其心之所欲出, 而取其性之所近, 千曲万折以赴声律, 则体虽异而其所以为词者, 无不同也。

这段话的意义不在对词史的描述, 而在它揭示出作品风格的形成出自作者写其所欲写的创作规律, 即他评价作品风格的标准不再有前中期浙派词人以醇雅律人的偏见, 而纯以审美的尺度来权衡作品高低, 认为只要能抒写性情, 合于声律, 各种风格都是应该肯定的, 相反“进么弦而笑铁拨, 执微旨而訾豪言, 岂通论乎!”因为确立了新的审美视角, 他们对朱彝尊的理论及创作也有了新的理解与阐释方式。如郭麟通过比较厉鹗与朱彝尊的异同, 认为厉鹗专习姜张, 取径过窄, 朱彝尊则能兼收众体, 除了醇雅之作外, 还有象《居庸关》《李晋王墓》这样“平视辛、刘, 直出机杼”的激昂慷慨之篇。宗南宋是朱彝尊词学的基本倾向, 但凌廷堪以为南宋实则有辛刘与姜张两派, 非常人所理解的只有醇雅一格。吴衡照还认为朱彝尊尊南宋是针对明词之弊而发论的, 并不是要否定北宋词, “苏之大, 张之秀, 柳之艳, 秦之韵, 周之圆融, 南宋诸老何以尚兹。”^⑪这说明浙派发展到后期态度更为通达, 逐渐放弃了前期重南轻北崇婉抑豪的偏见。

突破姜、张藩篱, 肯定多种艺术风格, 人们对艺术特征的认识也越来越深入, 逐渐地由浅层的风格探讨进入深层的词境分析。郭麟因为摆脱浙派观念的束缚, 所以在阅读研习前人作品时, 尽量做到“极玩百家, 博涉众趣”, 而广泛的吸收与熔铸使他对艺术的词境有极深的感悟, 在自己审美体验的基础上仿照司空图的《诗品》模式撰写了《词品》十二则, 后来杨夔生仿照郭麟《词品》的样式撰写了《续词品》十二则, 以足二十四品之数。这二十四则词品是幽秀、高超、雄放、委曲、清脆、神韵、感慨、奇丽、含蓄、逋峭、艳、名隽; 轻逸、绵邈、独造、凄紧、闲雅、高寒、澄淡、疏俊、孤瘦、精炼、灵活。这二十四种风格其实是二十四种词境, 当然有些品目存在着重复之弊或不合词境之处, 但总的说来是和司空图一样想借形象境界的描述来呈现一种风格的象外象。这种种象外象不可指实而完全依凭接受个人去感受, 给了接受者很大的再创造空间, 启迪着后来者从接受角度论述词境问题。

四

在浙西地区人们努力变革清雅词风的时候, 常州(包括武进、阳湖、宜兴、无锡)地区却始终保持着其抒写性情的传统。这里曾经是清初兰陵派、阳羨派及锡山派活跃的地区, 虽然在康熙中后期这些词派相继衰落下来, 然其流脉却未曾间断过。到乾

隆末嘉庆初还出现了黄景仁、洪亮吉、赵怀玉这些以抒写性灵见长的词人，而以张惠言为代表的常州词派正接续他们而来，诞生在民生日艰、国势愈衰的时代背景下，因而很自然地接过常州先贤重抒情达意的传统。据陆继辂《冶秋馆词序》记载，他在乾隆五十八年（1793）初习倚声之时，先后取乡先贤陈维崧、顾贞观、董文友、邹祗谟及宋人苏、辛、秦、柳诸家词读之，揣摩他们的词格，探索适合自己的词径。张惠言告诉他说：“词故无所为苏、辛、秦、柳也，自分苏、辛、秦、柳为界，而词乃衰。且子学诗之日久矣，唐之诗人四杰为一家，元白为一家，张王为一家，此气格之偶相似者也。家始大于高岑，而高岑不相似；益大于李杜，而李杜不相似；子亦务求其意而已。许氏云：‘意内言外，谓之词。’凡文辞皆然，而词尤有然者。”张氏以唐代诗歌为例说明，诗人气格相似只是偶然现象，自来具有成就的大家都是各具面目而绝不雷同，所以后习者不当师前人面目（气格）而应务求其意（情感）。可见常州词派在起步之初，就放弃了长期以来人们以风格流派来框套前人创作的习惯，而确立起突出作者创作个性的以意为本的词学思想。

然而，常州词人所谓“意”不是作者无缘无故的心灵独白，而是与他的社会经历密切相关的各种各样的生活感慨。张琦说：“琦虽穷困落寞，然不能守枯寂如穷山野衲。楚馆剧戏，时一至焉；酒食征逐，苟非不可与游者，未尝拒之。穷老抑郁无聊不平之概，触于物而形于言，于是有《蓉影词》及艳品之作。”^⑧宋翔凤也说自己“数年以来，困于小官，事多不偶。既不能颯然以合流俗，又不能枯槁以就山林。不平之鸣，托之笑傲，一往之致，消以沉涵……然身心若桎梏，名字若黥劓，古之穷士，挟榛莽以兴叹，送回波而欲泣，考吾所遇，一皆备焉，非假途于填词，莫遂陈其变究。”^⑨他们表现于词的都是自己的生活体验，来自他们“贫困落寞”的生活或“困于小官，事多不偶”的经历，因此他们创作的出发点主要在抒写被压抑的情感，而不是揣摩前人的词格，更不是为了雕章镂句。但是，常州词人对“意”的理解，有一个认识的逐步深化的过程。在嘉庆二年（1797）张惠言编选《词选》，当时社会矛盾已相当尖锐，毕竟还未充分暴露出来，乾隆年间的盛世气象还有其余晖残照，封建士大夫的典型心态是既有向上的向往又不得志于时，因此张惠言所强调的是贤人君子幽约怨悱不能自己之情。到周济编选《词辨》的嘉庆十七年（1812），社会形势已变

得愈来愈严峻，历时九年的白莲教起义几乎耗尽了清廷的财力，也剥开了它“繁荣”“升平”的外衣，暴露出它的腐朽和虚弱，而长期以来施行的闭关锁国的对外政策，又在内外交困的关头加剧了与西方列强的贸易冲突，最让人痛心的是在西方列强虎视中国的危急时刻，清朝统治者依旧做着“天朝上国”的迷梦。在这种时代背景下，封建士大夫的心态也发生转变，由一己之忧戚转向对中华命运之关怀，所以周济也不满于写个人的“离别怀思”或“感士不遇”，而主张“感慨所寄”应该和时代盛衰相联系，认为作者“见事多，识理透，可为后人论世之资。诗有史，词亦有史，庶乎自树一帜矣。”^⑩词史说的提出，既扩展了词的外延，又丰富了意的内涵，即由一己之悲拓展为关注社会民生的忧患意识，这反映出常州词人不断变革自身的词学主张以适合新的时势需要。

存于作者胸中的“意”，必须通过具有客观性的艺术形象呈现出来。张惠言说：“夫民有感于心，有慨于事，有达于性，有郁于情，故不得已者，而假于言。言者，象也。”^⑪这就是他在《词选序》中所说的“意内言外”，所谓“意内言外”是借许慎对“词”的字面释义来概括词体的创作特征。一方面想依经立义，抬高词的地位；另一方面是因为词“其文小，其声哀，放者为之，或跌落靡丽，杂以昌狂俳优。”他提出“意内言外”的用意就是突出词比兴寄托的特征，即“诗之比兴，变风之义，骚人之歌，则近之矣。”“然要其至者，莫不惻隐吁愉，感物而发，触类条鬯，各有所归，非苟为雕琢曼辞而已。”^⑫所谓“惻隐吁愉”就是作者的哀乐之情，所谓“触类条鬯”是指作者的感情因所感触的各种事物而畅所欲言，“各有所归”是指人的哀乐之情与客观的事物相对应才能通畅条达地得到表现，“物”与“情”之间有一种对应指向的关系。张琦《古诗录序》中有段话颇能与这段论述相阐发，他认为民有喜怒哀乐爱君之情，有君臣朋友家国身世之感，当它们与作者“身之所接”、“目之所见”相触，便使所接所见之物寓作者不能已之情，这就是人们通常所说的“兴”。“兴者，情与辞比者也，情辞既比而神理具焉，神以挟其理，理以条其辞也。情辞比，神理具，于是铿锵以为音，顿挫以为节，务有以宣其缠绵、郁积、烦冤、悱恻、嗟咄不能已之情，则诗之能事毕矣。”二张的论述毕竟有较强的经学色彩，他们是以经学家的眼光来看词的比兴寄托，而周济则以艺术家（周济撰有画论《折肱录》）的眼光来看比兴寄托，特别

注意词体自身的审美特性,提出了“有寄托入,无寄托出”的要求。他在《介存斋论词杂著》中说:“初学词求有寄托,有寄托则表里相宣,斐然成章。既成格调求无寄托,无寄托则指事类情,仁者见仁,智者见智。”所谓有寄托,就是做到情辞相称,形象鲜明生动,作者所表达之情是有感而发的。所谓无寄托,不是要放弃作者的情感,而是要求在艺术形象的塑造上,不能仅满足于情辞相称与形象生动,而应该追求象外有象,言外多旨,耐人寻味,亦即司空图所说的“超以象外,得其环中”,从有限的形象里超越出来,传达一种不尽的意蕴,给读者广阔的想像空间,所以说“仁者见仁,智者见智。”无寄托是高于有寄托的艺术创造,有寄托是二张论述的重点,而无寄托则是周济对二张论述的深化,如果说有寄托避免了浙派的空滑的话,那末无寄托改变了常州词派尚意轻格的倾向,这说明周济有变革常州派思想的理论意义。

常州词派从尚意出发,进而到对比兴寄托的分析,一步一步地向艺术本质逼进,最终的指向自然就是循着作者—作品—读者的路径,走向对读者接受活动的寻微探幽。因为常州词派主比兴寄托,所以在评论解读前人作品时特别注意探究其微言大义。宋翔凤评张惠言“于古人之词必绝幽凿险,求文理之所安,若讨河源于积石之上,若推经度于辰极之表。”^⑩张惠言往往将比兴强加于古人,有拔高的倾向。如认为温庭筠《菩萨蛮》组词似《感士不遇赋》,解说“照花前后镜,花面交相映。新贴绣罗襦,双双金鹧鸪。”四句,即《离骚》初服之意等等,都脱离作品艺术形象的实际含意,更没有考虑作者的生活环境和思想状况。周济论词主“有寄托入,无寄托出”,重视艺术形象创造的浑融境界,强调读者的二次创造和主动阐释,将张惠言的批评实践转化为明确的理论主张。他在《词辨序》中说:“夫人感物而动,兴之所托,未必皆本庄雅,要在讽诵幽绎,归诸中正,辞不害志,人不废言。虽乖缪庸劣,纤微委琐,苟可驰喻比类,翼声究实,吾皆乐取,无苛责焉。”作者原本没有庄雅的内容,但读者可作这样的理解,根据自己的生活体验加入自己阐释的意义,将拘泥于对作品意义的理解转为读者自己的联想与创造。如秦观《满庭芳》“山抹微云”原写缠绵悱恻的情致,周济认为秦观是“将身世之感打并入艳情”,渗入了自己的联想与创造。其实,读者的创造与联想也不能完全离开文本,即文本的形象是读者联想的前提与基础,当时桂籍词人黄苏的有关论

述颇有启发意义,他认为读者理解作品不能以辞害意,“如不能知人论世,又岂能以论文”。他论词特别注意考察词人的生平,然后依词的写作时地来说明词中微言大义,这样的阅读方式比起张惠言的“绝幽凿险”的阅读方式当然要圆通合理。

据严迪昌先生《清词史》分析,嘉庆年间浙派仍然继续活跃着,常州词派还未能一变词坛的风气,但常州派取代浙派成为词坛的盟主却是不可逆转的。嘉庆二十三年(1818)许宗彦为吴衡照《莲子居词话》作序,就提到王昶论词与张惠言有相通之处,这说明浙派词学必将从原来封闭的派别意识里突破出来,而吴锡麒、郭麟的变革主张正是这种趋势强有力的说明。而嘉庆末年周济《词辨》的编选及其对张惠言主张的修正,又再一次证明嘉庆年间词学思想在新的形势不断革新的趋向。

注 释:

- ① 《国朝词雅序》,《春融堂集》卷四十一。
- ② 储国钧:《小眠斋词序》
- ③ 《仁月楼分类词选序》,《有正味斋骈体文》卷八。
- ④ ⑪ ⑫ 《灵芬馆词话》卷一
- ⑤ 《绿梦庵词序》,《灵芬馆杂著》卷二。
- ⑥ 《梅边笛谱序》,《灵芬馆杂著》卷三。
- ⑦ ⑧ 《灵芬馆词话》卷二
- ⑨ 谢章铤:《赌棋山庄词话》卷十一
- ⑩ ⑬ 《江宾谷梅鹤词序》,《春融堂集》卷四十一。
- ⑪ 《高舍人诗序》,《曝书亭集》卷三十八。
- ⑫ 纪昀:《诗教堂诗集序》,《纪晓岚文集》卷九。
- ⑬ 薛雪:《一瓢诗话》
- ⑭ 《张淥卿露华词序》,《有正味斋骈体文》卷八。
- ⑮ 《仿乐府补题倡和词序》,《有正味斋骈体文》卷八。
- ⑯ 《董文友文集序》,《迦陵文集》卷二。
- ⑰ 《钱鱼山词序》,《秋锦山房集》卷十五。
- ⑱ 《词综序》
- ⑲ 汪沅:《籽香堂词序》,《槐塘文稿》卷二。
- ⑳ 《罐山人词集序》
- ㉑ ⑳ 《董琴南楚香山馆词钞序》,《有正味斋骈体文》卷八。
- ㉒ 《莲子居词话》卷四
- ㉓ 《与吴仲伦书》,《宛邻文》卷一。
- ㉔ ㉕ 《香草词自序》
- ㉖ 《介存斋论词杂著》
- ㉗ 《七十家赋钞序》,《茗柯文编》初编。
- ㉘ 《词选序》,《茗柯文编》二编卷上。

(责任编辑 张炳焯)