

# 论咏物词的历史流程及艺术特色

方 晓 红

咏物词“雏形”形成于唐、五代,成熟完善于宋代,及至清代。各代之间虽然一脉相承,毕竟都烙着各自时代的痕迹,显示了各自的特点,这些痕迹与特点构筑了咏物词的发展历史。咏物词比之咏物诗更接近作者的感情世界。通过绵延千年的咏物词,可以看到词作为一种文体所具有的经久不衰的艺术魅力,看到古代词人对于美好事物所倾注的热情,以及对美的鉴赏力与表现力。

词,是中国诗体中的一种独特样式。因其句式长短错落,又名“长短句”;因须“倚声”而填词,又名“曲子词”;而因格律谨严如诗,又地位卑下不如诗,故又名“诗余”。回顾一下它的生长历程,大约可分为四个时期:隋、唐、五代,是词的萌芽及生长阶段;宋代则高居词峰之巅;金、元、明时期,因国运不昌,词也极度地不景气;清代则是老树新芽,又成大观。

隋、唐、五代值得提到的是南中国的词,西蜀、南唐形成两个词的温床,《花间集》与《尊前集》两本词集的出现,可说是词独立于文坛的郑重宣言。

词入宋代,恰似诗入盛唐,风格流派的形成,各领风骚的大家辈出,都标志着这个时代是词的鼎盛时代。此时的人才之众,济济难数。有拓张小令为长调的柳永,有开一代风气之先的豪放派鼻祖苏轼,有精于乐、美于声的周邦彦,有当行本色的李清照,有与苏轼遥相承接、思想与艺术相互生辉的多产词家辛弃疾,也有沿袭周邦彦注重格律的南宋格律派三巨头姜夔、史达祖、吴文英,等等。这诸多的词坛巨子,使宋词在古代文学史上留下了不朽的业绩。

词入金、元、明时期,渐趋颓势。倘说金代的词,尚存几分阳刚之气,那么元、明的词,则一因政治上的波及,二因“曲”的兴起,造成作者与读者两失,从而形成词史上一个最低的峰谷。

这最低的峰谷地势绵延了三百多年。进入清代,词至此重新焕发生机,一时名家荟萃,风姿万千。有绵丽清柔、感时伤事的小令大家纳兰性德,有力宗南宋格律派的浙西首领朱彝尊、厉鹗,有豪放类稼轩、独开阳羨一派的陈维崧,有“问涂碧山、历梦窗、稼轩,以还清真之浑化”的常州派张惠言、周济,有临桂派创始人王鹏运……千姿万态,不一而足,形成词史上第二个高峰。

作为词的一个组成部分,咏物词也经历着上述的发展过程。词的潮涨潮落,同样也体现在咏物词的发展过程中,同时,咏物词也有着自身的特点,或许可以这样说,宋代是咏物词兴起并定型的时代。这之前,词中咏物的成分较少,线条较粗,原因不外乎两点:首先是小令字数的限制,其次是作者意不在“物”,借以发端而已,如皇甫松的《竹枝》:“芙蓉并蒂一心连,花侵藕子眼

应穿”，这类词严格说来只能算咏物词的雏形。随着历史的流走，北宋经济、文化迅速发展，大都市的繁荣，市民阶层的扩大，歌舞宴饮、茶坊酒肆的需求，促进了词的大量产生；风流绮艳的情事、悲欢忧喜的离合、愁山恨水的感慨，又为词提供了众多的题材。同时，宋代诗文受道学的影响，言理不言情，因此，渲泄情感，抒写隐曲，也成了宋代作者涉笔于词的一个动因。于是，一时间，上至皇帝，下至庶民，皆爱词、赏词、作词。词由小令扩张到长调。字数的增加，必然对内容提出新的要求，细腻地描绘某事，铺陈地叙写某物，是适应字数增加的必然趋势，自然界中的“物”，在这种情势下，渐变为作者意之所专，于是，咏物词应运而生。此时，勿论长调，即使是小令，一旦咏物，“物”的成分也便重于前人，这一点，我们可以唐无名氏《鹊踏枝》中的喜鹊与苏轼《卜算子》中的鸿雁相比较，后者对“物”的形态、特征乃至情感的再现，体现了咏物词以写物为主的特点，从而将咏物词与抒情词较明显地区分开来。

此外，就发展成熟了的咏物词来看，前期(宋代)与后期(清代)的词也自有其特点。词从宋代始，有豪放与婉约之分，以“正宗”自居的婉约词人不屑作非“当行本色”的豪放词，他们的词作无论题材、内容、音律等均严守宋词的规范，而豪放词人则是“横放杰出”，“不喜裁剪以就声律”，不受束于传统的题材限定。然而这并非说，豪放词人一笔不涉婉约之境，恰恰相反，在众多的咏物词中，豪放词人均用婉约之笔，所不同的是，笔虽细腻，也见爽气，柔婉之处能闻豪音。如苏东坡《水调歌头·明月几时有》，其中虽有“转朱阁，低绮户，照无眠”，“不应有恨，何事长向别时圆？”等婉曲之笔，却也有“人有悲欢离合，月有阴晴圆缺，此事古难全。但愿人长久，千里共婵娟”等宕开一笔的豪爽明快之句，这是纤弱细腻的婉约词人所不及的。也正是这一点，构成了咏物词中婉约与豪放词风的明显区别。但是，词进入清代后，这个区别便渐趋含混，硬派词风的陈维崧，固然能亦刚亦柔，力宗婉约的朱彝尊，“以还清真之浑化”的张惠言等，也同样能亦柔亦刚，于柔丽融圆之中发蹈厉飞扬之词，如朱彝尊《满江红·吴大帝庙》：“乞食肯从张子布？举杯但属甘心霸。看寻常谈笑敌曹刘，分区夏。”如张惠言《水调歌头》：“百年复几许？慷慨一何多！子当为我击筑，我为子高歌”等。形成这种理论上有所宗，而词作中却少门户之见的原因，大约有三点：一是在词的发展途中，这两大风格已有兼容之势，故后代词人虽有所宗，也不免杂取；二是词的地位随历史的发展而提高，能与诗并肩。词的题材、内容也随之扩大，既写“儿女情长”，也写“英雄气短”，单一的词风显然不能适应题材、内容的变更，杂糅的风格便应运而生；第三，从政治上来看，剽悍威猛的女真族入据中原，成为清代统治者，无论其有意或无意，都必然从统治者的地位给文坛以刚劲、雄健的影响。基于上述原因，清代的咏物词，从总体风格上来看，就有了与宋代词不同的地方。

咏物词从唐、五代的“雏形”到宋代的“定型”并完善成熟，及至清代。这期间虽一脉相承，毕竟都烙着各自时代的痕迹，显示了各自的特点，这些痕迹与特点正构筑了咏物词的发展历程，并为之勾画出一条粗略可寻的历史的线索。

从文字分类的角度言，词属于诗。因此，词与诗，咏物词与咏物诗在内容及表现手法上必然有许多相似之处，比如，它们均以某物为歌咏对象，或直述，或隐述，或喻或比，或借典，或拟人，从而抒发作者的某种思想，寄托或心绪。同时，二者均受格律的限定，为完成一定的创作意图，作者须高度凝炼地写物言情，从而均在不同程度上达到“以少总多”、含蓄蕴藉的艺术境界。但是，二者的个性也是明显存在的，传统的儒家观念，诗是“言志”之物，又所谓“诗可以怨”，“怨而不怒”，词则因其“诗”之“余”的卑下地位，得以在民间广泛吸取营养，恣肆纵横地生长，从而形成其大胆“言情”的个性。因此，在诗歌中，诗人们常常是庄重地抒怀，而在词中则是忘形地抒情，这样就使词作在内容上显得更激越奔放、更热烈一些。如敦煌曲子词《菩萨蛮》的“枕前发尽

千般愿,要休且待青山烂”、“休即未能休,且待三更见日头”。又如柳永《凤栖梧》:“衣带渐宽终不悔,为伊消得人憔悴”。再如柳永《鹤冲天》:“且恁偎红倚翠,风流事、平生畅。青春都一饷。忍把浮名、换了浅斟低唱!”等等,均为大胆泼辣的言情之作,而在正统诗歌中却绝少见到这类直言儿女情的作品。又如,同样是咏物,同样是凭吊岳飞,同样是谴责高宗,二者的区别也极分明。明代高启《吊岳王墓》诗:“班师诏已来三殿,射虏书犹说两宫。每忆上方谁请剑,空嗟高庙自藏弓”。明代文征明《满江红》词:“慨当初,倚飞何重,后来何酷。果是功成身合死,可怜事去言难赎!最无辜、堪恨更堪怜,风波狱!岂不念,中原蹙?岂不念,徽钦辱?但徽钦既返,此身何属?千古休谈南渡错,当时自怕中原复。笑区区一桧亦何能?逢其欲。”诗辞平气和,藏而微露,词则辞越情切,蹈厉豪宕,若将前者比之为含于宁静中的一汪泉水,后者则是飞沫溅珠的一道瀑布。词奔越跳动的情绪,常常更能唤起人们强烈的情感反应。

在表现手法上,二者虽均受格律的束缚,但由于词是长短句,有字数不等的句式变化,因此,词更适应于采用一些口语咏物,如辛弃疾《卜算子·齿落》:“不信张开口了看,舌在牙先堕”,又如辛弃疾《杏花天·嘲牡丹》:“若教解语应倾国,一个西施也得”等。如口语般的质朴与清新使词更近人情更近生活,因此,也就更易与读者的心灵相沟通了。

基于上述原因,可知词比之诗,咏物词比之咏物诗更接近作者的感情世界。通过对词的鉴赏,更能窥见古人心的微曲,在诗与词中,同一作者往往有两副两孔、两种人格(这种现象在宋词中尤其明显),词则是作者更具有个性化的特征显露。因此,每阅读一首好词,既是一种美的享受,也是对词人某种性格侧面的了解与把握。

下面,从创作艺术的角度,探讨咏物词的一些基本特点。

从类别来看,咏物词大致可分为这样几种基本类型。首先是“直接咏物”类。从物发端,以物结束,无寄情,无托意,只作直观的描写,客观的再现。这类词往往不以思想的深度为特点,却以对自然物的“美”作生动的再现而取胜。如宋人杨万里《昭君怨》中对荷上雨的描绘:“却是池荷跳雨,散了真珠还聚。聚作水银窝,泻清波”——在幽极静极的环境中,饱含童心,作如此有趣的观察,并将观察所得,不用一奇字,不用一奇语,一一展现给读者,直令读者深感这池荷雨的清新与天然美色,这正是此类词的妙处所在。又或者以文笔优美、诙谐获人青睐,如宋人陈德武《清平乐》中对蚊子的叙写:“三三两两,夜夜教人想”——一个“想”字,便令人忍俊不禁:避之犹恐不及,何以夜夜想之?细思量,却不无道理,唯其避而恐不及,故不得不认真待之,倒也真在想它。上述类别的词并不都是咏物词中的精品,却是其中一个重要类型。

其次是“托物言情”类。咏物而不滞于物,曲尽其态,传尽其神,却又托意甚远。如陆游的《卜算子》,将梅花的自然特征与人的品格融而写之:“无意苦争春,一任群芳妒。零落成泥碾作尘,只有香如故。”——凄风苦雨中的孤梅因赋于了作者不甘心取媚,不屈就于他人的心志,由孤苦转而为孤傲,从凄艳转而为凛然,这几分铮铮硬骨使梅花别具标格,余韵无穷,而作者的人品、节操与心态也借此曲笔道出。又如张炎《清平乐》:“勇趁军声曾汗血,闲过升平时节。”“多少骅骝老去,至今犹困盐车”——一个中的马虽为千里骅骝,却老困盐车,不得尽其才。作者正是通过对千里马遭际的感慨,寄托了对国事的看法及英雄难遇明主的喟叹。这类词堪称咏物词中上品佳作。

再次是“以物拟人”类。咏物即咏人,或词面写物,词底写人,或物与人交融写去。如朱孝臧《声声慢·咏蟹》一词,词面写落叶,词底写珍妃,将珍妃的一段恩怨寄于随风飘零的落叶,伤心魄与憔悴叶,两相辉映,缠绵悱恻,含蓄蕴藉;又如辛弃疾《虞美人·当年得意如芳草》一词,将虞美人与虞美人草交融而写,人通过草得以显示一腔精诚,草通过人更具绚丽色彩,而作

者的情感,则通过这种交融的叙写传递给读者并产生巨大的艺术感染力。此类词作同属上品之作。

就整个咏物词而言,固然不仅仅限于上述三种类型,但它们代表了千余年间我国咏物词的几个基本类型。

此外,从表现手法来看,咏物词一个较大的特点是“以典咏物,借典言情”。悠久的文化传统为词的创作提供了广阔驰骋的空间,大量地运用古代文化中的经典故实,以丰富词作的内涵,含蓄而深邃地表达词的言外之意,便成为咏物词一个常见的艺术手法,在“托物言情”类的词中,这种手法的运用,尤为多见。如欧阳修的《少年游》:“谢家池上,江淹浦畔”,用了谢灵运、江淹等人的咏草故实,写出草的繁茂,结句“更特地、忆王孙”,借用《楚辞·招隐士》“王孙游兮不归,春草生兮萋萋”,“王孙兮归来,山中兮不可久留”一典,通过这个典故所蕴含的悲凉意境,写出作者怀念友人的悲苦与惆怅之情。

注重音律的和美、声调的抑扬以及节奏的张弛有致,是词的特点,也是咏物词的特点。如晁补之的《盐角儿》:“开时似雪,谢时似雪,花中奇绝。香非在蕊,香非在萼,骨中香彻。”每三句自成一节,不同于偶数词段的平稳,显得洒脱而俏皮,又兼入声韵的有力收煞,读来有昂扬、激越的情调,新奇、脱俗的快意。又如洪惠英的《减字木兰花·梅花似雪》一词,一反常例,将“梅花”与“雪”、与“东君”等词,反反复复,倒来倒去,如绕口令,别具情趣,且有强烈、明快、回环往复的节奏感。

同时,由于各个词人的身世遭际、风格气度以及艺术气质的不同,咏物词又呈现各具情态的艺术风姿,或多发慷慨豪宕之声,如苏轼、辛弃疾、陈维崧;或多作忧郁感伤之词,如纳兰性德者;或心境平和,常对物作细腻描绘、客观再现之语,如杨万里等;或郁结于胸、凌厉风发、激扬文字,如文征明等;或善调侃、喜诙谐,如陈德武等;总之,或豁达、或细致、或热烈、或疏淡;或善铺陈、或喜曲笔,不一而足。

通过绵延千年的咏物词,可以看出词作为一种文化所具有的经久不衰的艺术魅力,看到古代词人对于美好事物所倾注的热情,以及对美的鉴赏力与表现力。它们犹如陈年佳酿,散发着特殊的芬芳。因此,如何鉴赏,并从中吸取艺术营养,便是我们今天所应当注重的。

首先,应当看到由于封建传统观念的束缚,由于时代的局限所造成的古今之人的思想差距,因此,只有经过鉴别、批判,才能更好地吸收和发扬这份文化遗产。

此外,在欣赏咏物词的过程中,常常会见到一些影射之作,即用某物暗指某事某人等,如王沂孙《齐天乐·蝉》一词,据考证是隐指元朝初年在江南出现的“发陵之案”,词中的蝉托喻后妃等,有人曾对这类影射之词作了穿凿考证。今天的读者,倘若不是专门研究词学者,则显然不必拘泥于此。

总之,去粗取精,让古词为今之所用,是我们欣赏咏物词的一个基本准则。

(责任编辑 张炳煌)