

张伯驹词话:20世纪王国维之后的词论佳构

金春媛^{1,2}

(1.华东师范大学中文系,上海 200241;2.深圳大学师范学院,广东 深圳 518060)

摘要:20世纪王国维《人间词话》的发表对于世纪词学批评理论有着划时代的意义。其有无境界的理论在一定程度上被视为词作品格高低的评判标准。其论词往往将思路由词内引向词外,具词外说词之风。但这种论词方法及评价标准是否能代表上世纪的整体论词风貌;王氏之后,有无可与《人间词话》相比肩的词话等问题值得进一步探研。与王国维相比,张伯驹的《丛碧词话》则承袭千年本色论,主性情、重本色;注重声情与词情并举,于词内说词。《丛碧词话》既体现出专业倚声家对于词体来源及其发展历史的理解,又在词学本体研究及词学学科这两大维度上弥补了王国维说词的缺陷。这部词话专著堪称是20世纪王国维之后的又一词论佳构。

关键词:张伯驹词话;王国维;本色论词;词内说词;回归文本

中图分类号:I 260.7

文献标识码:A

文章编号:1000-260X(2017)04-0138-06

20世纪80年代初,施议对编纂的《人间词话译注》将王国维发表《人间词话》的年份确定为中国古今词学的分界线。施氏提出:“中国今词学,也就是一般所说中国当代词学,自1908年开始,并推尊王国维为中国当代词学之父”^{[1](P264)}。可见王国维《人间词话》的发表对于词学研究的发展具有划时代意义。不过,施议对又指出:“王国维以境界说词,往往将思路引向词的外部,在词外求取‘解脱’办法。”^[2]施议对认为王国维的境界说仍有缺陷,存在着误人、误世的一面^{[1](P263-266)}。这一观点意在提醒学界留意,对于词学学科的建设既要明确古与今的界限,又要了解词内与词外的区分,把握词的本体,才不至于误人与误世。近年来,本人从事张伯驹及他的《丛碧词话》研究,对于上述问题,尤其是本色论词、词内与词外论词等系列问题有所思考。因撰此文,意以与读者共探研。

一、自写性情,不胜自胜

张伯驹(1898—1982)是当代十大词人之一^[3],出生于钟鸣鼎食之家,年少才俊,倾心艺事,是20世纪不可多得的一位专业词人,人称“当代之李后主”。他的《丛碧词》可谓“词人之词”(借用谭献《篔簹中词》中语),而《丛碧词话》被评价为“谈艺赏音,折衷众说,时得真解”^[4],可谓20世纪继王国维《人间词话》之后的又一难得之佳构。《丛碧词话》合计九十一则,上自李白,下至况周颐。其中谈及词学学科的诸多问题,首要提及的即是“词体的发生问题”。针对这一问题,千百年来未有定论。为回答这一问题,张伯驹于开篇即云:

太白以诗名,所作词甚少。盖当时诗词之体,初未大分。其所谓词,如《清平调》,大半皆诗,用以制谱入乐而已。在今日之所考见者,自当以太白之《菩萨蛮》、《忆秦娥》二阙为词调之祖。^{[5](P363)}

收稿日期:2017-03-11

基金项目:广东省教育厅2016年特色创新项目(教育科研类)“当代广东高校诗词教育研究”(2016GXJK141)

作者简介:金春媛,华东师范大学中文系博士后,深圳大学师范学院特聘副研究员,主要从事中国近现代文学、诗词学研究。

张氏的“词话”论词自李白起,关于词体的来源问题亦断自李白,并认为《菩萨蛮》、《忆秦娥》二调为词调的始祖。其立论依据除了承袭旧说,也还有自己的见解。张伯驹以为李白另有《清平调》,或谓之为词,实当为诗,只是因合乐之需,谱入乐曲而已。所以,在诗词二体初未大分之时,判断某作品之为诗或为词,不仅仅看其是否曾经被合过乐,而且仍须顾及及其他因素,如艺术创造等方面的因素。“探索来源、严分疆界”,这是张伯驹对于倚声填词的立场,也是“词话”立论的基础。张氏开篇论断词的来源与摆明立场和观点,进一步说明对于歌词这一特别的诗歌样式应具备不同于一般诗歌的特点。因此,“词话”紧接着对于文学史上第一位专业词人温庭筠的歌词创作进行评判。其曰:

唐自大中以后,诗衰而倚声渐盛,至飞卿始有专集,与诗并传于世。飞卿词极流丽,宜为《花间》之冠。《菩萨蛮》十余阙。张皋文以为:“皆感士不遇之作,篇法仿佛《长门赋》,节节逆叙。”然读者不必泥定此说。总之,飞卿词意在笔先,神余言外。正如白雨斋所云:“若隐若现,欲露不露,反复缠绵,终不许一语遭破。匪独体格之高,亦见性情之厚。”如“懒起画蛾眉,弄妆梳洗迟。”无限伤心,溢于言表;又“春梦正关情,镜中蝉鬓轻”,凄凉哀怨,有欲言难言之苦;又“花落子规啼,绿窗残梦迷”,又“鸾镜与花枝,此情谁得知”,皆含深意。”此种在自写性情,不必求胜于人,已自成绝响。^[5](P363)

“词话”对温庭筠被推尊为《花间词》之冠表示赞同,但对于张惠言的“感士不遇”之说则存有异议。“词话”认同陈廷焯有关“性情之厚”的论断。意在强调自写性情、直抒胸臆的重要性。所谓自写性情,不胜自胜,既是温庭筠歌词创作的特点,也是“词话”论词的纲领。

通过论及李白与温庭筠的歌词创作,我们可看出张氏对于词的起源问题有着较为深入的探究,即注重从唐到唐五代以具体词调及歌词为例来进一步说明歌词创作初期的发展情势。入宋之后,在较为稳定的社会环境中,倚声填词有了长足的发展。依据上述的论词纲领,张伯驹将北宋歌词创作与唐五代相比,说明歌词特质于作家性情上的体现。其曰:

小山《阮郎归》词:“旧香残粉似当初,人情恨不如。一春犹有数行书,秋来书更疏。衾凤冷,枕鸳孤,愁肠侍酒舒。梦魂纵有也成虚,那堪和梦无。”情意凄婉,不在五代人之下。后结句先于道

君《燕山亭》词不期而同。唯道君《燕山亭》全阙尤悱哀可憐,因其境惨故也。^[5](P368)

从字面上看,晏几道的《阮郎归》上片说疏是因为书之疏而生恨;下片说冷、说孤、说梦,说纵使有梦也梦不到,由疏而到无。谓其“情意凄婉,不在五代人之下”,主要指其凄与婉,凄切而有婉转,说明晏几道的歌词表达情感并非直露。谓其为道君之悱哀可憐开了先例,主要指其哀的体验及程度,说明并非虚假。正如《小山词自序》所云:“悲欢离合之事,如幻如电,如昨梦前尘,但能掩卷恍然,感光阴之易迁,叹境缘之无实也。”^[6]由此可知,小山词之愁并非无病呻吟,而是有其缘由。这一点和道君皇帝宋徽宗一样,都是其悲惨处境所造成的。

以上是将唐以来至北宋初期的歌词创作进行纵向的联系与类比,就词史发展来看,这是由点到面的一种铺排与追溯。“词话”以下的论述改变为面的分析与点的提升。其曰:

陈子高“蝴蝶上阶飞,风帘自在垂”,陈去非“杏花疏影里,吹笛到天明”,使五代人见之,亦当击节。所谓能超越时代也。后人言词,但言清真、梦窗,此二家诚为大宗。然不出为北宋、南宋词耳。^[5](P377)

对于陈克的《菩萨蛮》中的“蝴蝶上阶飞,风帘自在垂”,论者谓之“暗合温、韦之旨,为晁无咎、毛泽民、万俟雅言等远所不逮”^[7],张伯驹甚是赞同;对于陈与义的《临江仙》的“杏花疏影里,吹笛到天明”二句亦持同样观点。张氏认为陈子高、陈去非是“能超越时代”的词家,强调他们“能超越时代”的创作能力,在宋代词人中亦堪称大宗。与二陈相比,周邦彦与吴文英虽被推举为“大宗”,亦未能超越他们各自所处的时代。从此则词话可看出,张伯驹论词亦具“能超越时代”的眼光,注重强调歌词作品在历史时间维度上的继承与影响等。

“词话”论述词体对于唐五代以来歌词创作的发展进行评述,虽未曾特别强调其时代的先后顺序,但从词调之祖说起,至于曲盛而词衰,信手拈来,井然有序。其曰:

元以曲盛而词衰,至明初词,只刘青田、宋金华、高青邱数家耳。朱元璋残酷之余,继以暴主凶阉,文人天籁为其束缚,而词益不振。^[5](P384)

“词话”将明代歌词一蹶不振而衰的原因直接归咎于朱元璋,谓“天籁为其束缚,而词益不振”,尽管不一定符合事实,但由此亦可反证,自写性情对于歌词创作的重要性。这当也是张伯驹论词纲领的体现。

二、本色论词,声情并举

张伯驹论词注重歌词创作的历史发展,在对诸多词家的对比与量衡过程中,阐发其自写性情的纲领。但其亦非单独从一个方面来体察歌词的发生发展、词体的形成以及其艺术特质,而是在谈艺赏音的过程中,着重分析词作在艳科与声学两方面的特征。如论李清照词的两则词话,就表现得甚是出色。

其一曰:

易安《声声慢》叠字,真似“大珠小珠落玉盘”,两宋词人未有此者。许嵩庐谓此词颇带伦气。虽为过论,然回思在趵突泉听梨花片,再读此词,宛然有山东声口。移人之情,以至于此。^{[5](P378)}

其二曰:

李易安词自南唐来,沈东江谓其极是当行本色。诚然。足以抗轶周柳,争雄秦黄。李雨村云:“其炼处可夺梦窗之席。”梦窗或似非其敌,因梦窗词去南唐已渐远耳。^{[5](P378)}

两则词话,一则论叠字。张氏与历来词论家所论的不同之处在于:历来词论家只是说叠字之法,谓其于难中见巧;但张伯驹此论将叠字的声音效果和“山东声口”联系在一起,便让人真切体会到何为“移人之情”。即将歌词主人公的真情实感移到具体的时空场景中去,让人想到词人在济南趵突泉边聆听梨花掉落的情景。即移情于景中,令其内心飘零复杂的情感与眼前之景交相辉映,体现出情景交融的艺术效果。另一则为易安作历史的论定,谓其歌词创作承袭南唐之风,可与周邦彦、柳永、秦观、黄庭坚等人相抗衡。并且指出,作为宋词四家之一的吴文英也不是她的对手。

张伯驹论词注重本色,强调声情与词情并举,不仅对李清照“别是一家”说有着相关的继承与发展,而且通过自身所具备的声学知识进行专业判定。例如,有关范仲淹用韵问题,曾曰:

范希文《苏幕遮》词:“芳草无情,更在斜阳外。”欧阳永叔《踏莎行》词:“平芜尽处是春山,行人更在春山外。”皆以“外”字叶支、纸韵。王湘绮以“外”字正是宋朝京语。今开封以南读“外”字,音作都爱切。开封北至陈桥长垣,都读若谓,当是宋朝京音。

范希文《御街行》词结句云:“都来此时,眉间心上,无计相回避。”王壬秋云:“是壮语,不

嫌不入律。‘都来’即‘算来’也。因此处宜平,故用都字,究嫌不醒。”余按:“都来”自是宋人语,非关平仄也。^{[5](P367)}

范仲淹与欧阳修以外字叶支、纸韵,王闳运谓其乃宋朝京语,张伯驹表示赞同,同时以开封以南及开封以北两地读音为佐证,支持王闳运的观点;但对于王闳运有关“都来”的论断,则表示不同意。以为“都来”二字同样是宋人语。此外,张伯驹对京剧中的唱腔、唱法及京韵等皆有研究,在论词之时,善将歌词的声韵与京剧的声韵相对照。其曰:

史梅溪《双双燕》词:“过春社了,度帘幕中间,去年尘冷。差池欲住,试入旧巢相并。还相雕梁藻井。又软语、商量不定。飘然快拂花梢,翠尾分开红影。芳径,芹泥雨润。爱贴地争飞,竞夸轻俊。红楼归晚,看足柳昏花暝。应自栖香正稳,便忘了、天涯芳信。愁损翠黛双蛾,日日画阑独凭。”如润、俊、信三韵,真、轸通庚、梗。戈顺卿云:“美则美矣,而其韵庚、青杂入真、文,究为玉瑕珠类。”按宋人词用庚、青杂真、文者甚多,南人无论,如梅溪汴人亦如此。宋徽宗《小重山》词:“万井贺升平,行歌花满路,月随人。”亦然;岳武穆《小山词》:“欲将心事付瑶琴,知音少,弦断有谁听。”则庚、梗更杂通侵、寢矣。宋人词用韵当有其习惯,颇同于乱弹剧之十三辙。^{[5](P381-382)}

对于史达祖《双双燕》的选字用韵,戈载认为有瑕疵。张伯驹以为,宋人填词用韵,就是此种习惯,并以赵佶、岳飞为例加以证实。在其《宋元韵与京剧韵》一文中,张伯驹亦指出:“宋词人用韵,就词之本身寻求所得,可以知为一方沿袭韵书,一方适合语音,已了解经过时代、种族、地域之变迁分合而自行开放。上既不同于《广韵》、《韵略》、《集韵》,下亦不同于清词韵,而却与近代京剧韵相同之处甚多。不独是韵,即音之注重平声之阴、阳与上、去,亦多相近。”^{[5](P546)}张氏认为宋词中这种杂通法颇似乱弹剧之十三辙。

由此可见,张伯驹鉴赏、评论歌作品,善从歌词创作的角度入手,就其选字用韵作相关论断,属声学层面的硬功夫,20世纪后半叶以来堪称绝学。张氏论词以声学考察为标杆,对于歌词词意本身进行解读与分析,将字格与词意结合,时得真解。如曰:

东坡《水龙吟》(和章质夫杨花词)后结三句,句读应为:“细看来不是”,句;“杨花点点”,句;“是离人泪”,句,为正格。如东坡“露寒烟

冷”一词:“念征衣未捣,佳人拂杵,有盈盈泪。”是。但东坡此词系一气而下,上句不了,接在下句者,应“细看来”逗;“不是杨花”句;“点点是”,句;“离人泪”,句。照定格读,则伤词意。又《念奴娇》(赤壁怀古)词句读,亦不按定格。盖东坡公兴之所到,文笔随之,如挟风煮之势,不能绳之以常律也。^[5](P369)

苏轼的《水龙吟》煞拍三句向来有不同读法。张伯驹将“细看来不是,杨花点点,是离人泪”确定为此调的定格。但认为苏轼此词不能作如是论,若然,则伤词意。张伯驹并举苏轼另一《水龙吟》为例,证实了他的论断。至于苏轼《念奴娇》亦持同一看法。所以张氏总结指出:“东坡之词,大多随兴而发,不能硬性按照定格来解读。”对于这一问题,范松义在《南宋中期词学理论的拓展与新变》一文中指出:“词体最初是代言体,并不一定表达作者本人的情志,所以人品与词品常常背离。词体诗化则是让词来表现作者的内心情怀和主体意识,使词如其人。”^[6]所以此处亦可看出东坡自是具有“词兴所至”继而“文笔随之”的创作特色。

综上所述,可见张伯驹在对词的整体认知及把握上,兼顾声情与词情,声情并举,颇能体现出他作为一名专业倚声家的本色当行之处。

三、词内说词,回归文本

张伯驹擅长谈音赏艺,采用较为直观的、传统的模式论词,论说例举皆强调在词内言说而非词外,对于词学研究回归文本颇有助益。如曰:

冯正中《蝶恋花》四阙,各本词选多列入欧阳永叔《六一词》。《花庵词选》本李易安词序,指“庭院深深”一章为欧公作。张皋文《词选》亦以前三章为冯作,后一章为欧作。然细味语意次第,四章盖为一篇,不能分割。如首章“杨柳风轻,展尽黄金缕。”是早柳;次章“河畔青芜堤上柳”,是草已青,柳已绿,柳色与草色相映矣;三章“撩乱春愁如柳絮”,是柳已飞棉矣;四章“杨柳堆烟,帘幕无重数”,是柳絮已尽,浓阴如烟,深遮帘幕矣。又首章“谁把钿筝移玉柱,穿帘燕子双来去”,是欢游之始;次章“日日花前常病酒,不辞镜里朱颜瘦”,是欢游之极;三章:“几日行云何处去,香车系在谁家树”,欢游之兴已阑珊矣;四章:“玉勒雕鞍游冶处,楼高不见章台路”,则只检点欢游之地耳。又首章“红杏

开时,一霎清明雨”,是花初开;次章“日日花前常病酒”,是花盛开;三章“百草千花寒食路”,是已有落花在地矣;四章“泪眼问花花不语,乱红飞过秋千去”,则花已全谢矣。如此次第,何能分割。前三章为正中作,则后一章亦为正中作无疑。^[5](P365-366)

有关《蝶恋花》(“庭院深深深几许”)的著作权问题,历来多有争议。但多被列为欧阳修之作,并入《六一集》之中。如李清照在《临江仙》(“庭院深深深几许”)词序有云:“欧阳公作《蝶恋花》,有‘深深深几许’之句,予酷爱之。用其语作‘庭院深深’数阙,其声即旧《临江仙》也。”李清照认为此首《蝶恋花》即是欧阳修所作。而俞陛云在《唐五代两宋词选释》中指出:“此词帘深楼迥及‘乱红飞过’等句,殆有寄托,不仅送春也。或见《阳春集》。”俞陛云以为此词当归之冯正中。李清照、俞陛云二人各持不同意见。李清照通过“其声”即词调特点进行判断;俞陛云通过对“乱红飞过”等句的句意分析,推测词意,认为应置之于冯正中集中。张伯驹深入文本内部,按章句之法,读之、断之,并就各阙词句、意象间的联系,深入分析与判断,最终得出结论为:“四章盖为一篇,不能分割。”同时,张伯驹还通过对于“柳之初生与飞尽”(黄金缕、青芜柳、柳絮、杨柳烟)、“欢游之始与游后检点”(燕子来去、朱颜瘦、行云去、游冶处)以及“花开花落之过程”(红杏花开、花前病酒、千花寒食路、乱红飞过)三组物象进行分析,并指出三者之间连贯有序。此外,就文本的整体内容上,张伯驹指出:前有“柳絮纷飞”,后就会有“杨柳堆烟”;前有“红杏花开”,后就会有“乱红飞过”;前有“欢游之始”,后就会有“游已阑珊”等等。由表及里、由内及外,从自然物象到社会事象,证实四阙词章的确密不可分,由此即断定四章《蝶恋花》应均为冯延巳之作。

以上是就文本自身内容及章法所作的分析与判断,为进一步确定《蝶恋花》(“庭院深深深几许”)的著作权问题,张伯驹还把有关此词当年的版本传抄情况予以梳理,作为佐证,以辅其说。其曰:

又按汲古阁旧钞本《阳春集》一卷,宋嘉佑戊戌陈世修辑。陈振孙《书录解题》云:“《阳春录》一卷,崔公度跋,称其家所藏最为详确。《尊前》、《花间》往往谬其姓氏。近传永叔词亦多有之,皆失其真也。此本编于嘉佑,既去南唐不远,且与正中为戚属,其所编录,自可依据,盖见崔跋之不谬”云。正中《蝶恋花》四章,在钞本中,《词苑》以李易安爱欧公“庭院深深”之句,作《临

江仙》数阙。易安去嘉佑时尚远,或系当时已传钞失真,而杂入《六一集》中耳。^{[5](P366)}

张伯驹依据陈振孙的记载进行推测,认为《蝶恋花》四章在《阳春集》钞本中的事实不误。之后因传抄失真,杂入《六一集》中,亦属情理中事。由“冯正中蝶恋花四阙”的这则词话论说可看出,张氏特别注重回归歌词文本,非词外论词。这也一直是张伯驹以直观模式论词的原则。张伯驹不赞成常州派比兴寄托的论词方法,坚持于词作文本内部作细致的考察,目的即是还原词作文本的本意。如曰:

晏元献《踏莎行》:“小径红稀,芳郊绿遍,高台树色阴阴见。春风不解禁杨花,蒙蒙乱扑行人面。翠叶藏莺,朱帘隔燕。炉香静逐游丝转。一场愁梦酒醒时,斜阳却照深深院。”此为伤春之作,而结句尤深妙有禅境。张皋文云:“此词亦有所兴,其欧公《蝶恋花》之流乎?”黄蓼园云:“首三句言‘花稀叶盛’,喻君子少,小人多也;‘高台’指帝昏;‘春风’二句,言小人如杨花轻薄,易动摇君心也;‘翠叶’二句,喻事多阻隔也;‘炉香’句,喻己心郁纾也;‘斜阳照深院’,言不明之日,难照此渊也。”以此解词,亦为多事。^{[5](P366)}

晏殊的《踏莎行》上片写景,下片抒情。张伯驹认为此首即为一般的伤春之作,唯有结句较深妙、富有禅境而已。张、黄二人以比兴论词,过分强调其言外之意。常州派评论词作多属“刻意求索”,离词作本意渐行渐远,确属不可取。对于此派评论,张伯驹直接予以批判,认为如此解释歌词作品,就是无中生有的多事表现。

作为专业倚声家,张伯驹在对历代词话的评论上往往折衷众说,以填词人自身的体验为判断依据。能够真正走进词作文本内部,还原词作的本来意旨。如曰:

周清真《少年游》词,《耆旧续闻》谓清真以此得罪。《浩然斋雅谈》则谓以此解褐,两说不同。又《贵耳录》云:“邦彦闻道君谗语,隐括成《少年游》,道君问知为邦彦作,大怒,宣谕蔡京:周邦彦职事废弛。可日下押出国门。”《耆旧续闻》则云:“美成至汴,主角妓李师师家,为赋《洛阳春》。师师欲委身而未能。道君幸师师家,美成匿复壁间,遂制《少年游》以纪其事,徽宗知而遣发之”。一则以为美成自纪其本事;一则以为纪道君之事,两说不同。余意则谓依人情推论,美成自纪其本事,则道君应怒;如为纪道

君之事,则道君应喜。使余为道君,喜怒亦当准此。有美成如此好词,纪道君之风流韵事,而道君不喜反怒,未免太不解事。如依词而论,则应为美成本事,始不负《少年游》、《兰陵王》两佳制。非其本事,亦不能有此好词,则道君之怒也亦宜。^{[5](P374)}

有关周邦彦与李师师的这段交往本事,张伯驹以为可依词情词意进行判断。因此词涉及周邦彦、宋徽宗及李师师三人情事,所以在当时颇多记载。若据《浩然斋雅谈》载,则谓周氏因赋此词而获官;又据《贵耳录》载,则指周氏因此词而获罪;而《耆旧续闻》则同《贵耳录》。面对大相径庭的记录,张伯驹并不盲目信古。他认为:这是周氏自记其年少的一桩美事罢了。唯有如此,才不辜负《少年游》与《兰陵王》两首传唱千古的词作。若不是自言其经历,没有亲身破橙、没有与师师间的亲密对话,自然也难有《少年游》的“不如休去、直是少人行”的真切情致。正如《古今词论》中有曰:“周清真《少年游》蕴藉袅娜,无限情景,都自纤手破橙人口中说出,更不必别着一语,意思幽微,篇章奇妙,真神品也。”^[6]张伯驹在此以身临其境之法进一步还原周邦彦的《少年游》,并为此段公案提供了一个适中的论断。

四、余论

综上所述,整部《丛碧词话》可谓汇集张伯驹一生读词心得及治词的经验。张伯驹为人真纯率性、通脱潇洒,他以倚声家的角度,对于词史的把握及对于具体作家、作品的分析、评判,包括对于词体的特点及意境创造所进行的分析与辨析皆十分诚挚、中肯。

正如本文开篇所说,张伯驹的这部词话专著是20世纪继王国维《人间词话》之后又一难得佳构。20世纪词学承接千年词学,自清季五大传人起,经过王国维,进入今词学的开拓期、创造期及蜕变期。一百年当中,中国今词学为王国维所开创,但在王国维手中埋下伏笔,为20世纪下半叶的词学蜕变作了准备。这就是施议对所说王国维误人、误世的一面。同时施氏在2015年9月于中南大学的公开讲演中,亦谈及中国的千年词学的发展演变历程。施氏谓:“如沈括与朱熹的论和声与泛声,兼及乐曲与歌词。直至王国维,一百年来只说歌词,不说乐曲,或者只说歌词的境界创造,不说歌词之如何应合乐曲。因此,如果将沈括、朱熹所代表的千年词学看作是完整的词学,那么以王国维为代表的百年词学,就只剩下千年

词学的一半,是百分之五十的词学。”当然,王国维的《人间词话》和他所倡导的境界说并非迅速成为经典,也并非就被完全用以取代旧说。在世纪词学的开拓期如此,进入创造期亦如是。这也体现出在世纪词学的开拓期,王国维的《人间词话》和他所倡导的境界说尚未能与千年词学的本色论分庭抗礼。进入创造期,包括张伯驹在内的当代十大词人,对于王国维的《人间词话》和他所倡导的境界说,亦仍然持有不同的看法。在王国维之后的三四十年内,王国维的学说在学界并未产生实质性的影响;只有到了20世纪的下半叶,王国维的学说才被广泛地改造及利用。这种误人与误世的一面,在词的论述上,主要表现为重视艳科,忽略声学,离开歌词文本,于外部说词。张伯驹的《丛碧词话》主张抒写真性情、声学与艳科并举、于词内说词。从上世纪刊发至今,其尚未得到广泛的传播与相应的探研。笔者认为,这部词话文本本身可弥补王国维以境界说词的缺陷,这部词话的深入研究亦可为新世纪词论研究回归词学经典文本研究提

供有益借鉴。

参考文献:

- [1] 施议对.王国维与中国当代词学——《人间词话》导读[A].施议对.人间词话译注(增订本)[C].长沙:岳麓书社,2003.
- [2] 施议对.王国维治词业绩平议沈阳[J].辽宁大学学报(哲学社会科学版),1989,(5):93.
- [3] 施议对.当代词综(前言)[M].福州:海峡文艺出版社,2002.30.
- [4] 寿康.丛碧词话(序)[M].油印版,1961.1.
- [5] 张伯驹.张伯驹集[M].上海:上海古籍出版社,2013.
- [6] 晏几道.小山词自序[A].施蛰存.词籍序跋萃编[C].北京:中国社会科学出版社,1994.52.
- [7] 陈廷焯.白雨斋词话[A].唐圭璋.词话丛编(第四册)[C].北京:中华书局,2012.3790.
- [8] 范松义.南宋中期词学理论的拓展与新变[J].学术论坛,2015,(6):87.
- [9] 王又华.古今词论(一卷)[A].唐圭璋编.词话丛编(第一册)[C].北京:中华书局,2012.609.

【责任编辑:周琨】

Aesthetical Theories of ZHANG Bo-ju: A Good Theory of Ci in the 20th Century after WANG Guo-wei

JIN Chun-yuan^{1,2}

(1. Department of Chinese Language and Literature, East China Normal University, Shanghai, 200241; 2. Associate Research Fellow of Normal College, Shenzhen University, Shenzhen, Guangdong, 518060)

Abstract: The publication of WANG Guo-wei's *Ren Jian Ci Hua* has epoch-making significance for critical theories of Ci in the 20th century. His "Jingjie (realm) Theory" is, to some extent, taken as the criteria to judge the quality of Ci. His criticism often goes beyond the text. However, whether WANG's critical approach and criteria represent the whole picture of last century's critical theories of Ci, or there are some works on Ci comparable to *Ren Jian Ci Hua* needs further discussion. In comparison with WANG Guo-wei, ZHANG Bo-ju's *Cong Bi Ci Hua* inherits "Bense (true quality) Theory", attaching importance to writers' disposition and innate nature. Emphasizing both Shengqing (tone and emotion) and Ciqing (sentiment of Ci), he focuses on the text itself. His critical approach not only reflects a professional Ci writer's understanding of the origin and development of Ci, but also provides a remedy for the flaws in WANG Guo-wei's theory in the study of Ci and the theory of Ci. This work on Ci presents another good theory of Ci in the 20th century after WANG Guo-wei.

Key words: aesthetical theories of ZHANG Bo-ju; WANG Guo-wei; emphasis on the true quality of Ci; interpreting Ci on the basis of text; emphasis on study of original texts