

柳永“屯田体”的特质及其词史意义

沈松勤

内容提要 柳永以其崭新的“屯田家法”创造独具艺术风貌的“屯田体”。“屯田家法”既吸纳赋体的铺叙或叙事因子，又以代表词乐音拍的去声虚字为领调、以双声叠韵做烘托。三者相辅相成，构成“屯田体”以展衍铺叙、繁褥披纷、情韵傍流为风格形态，以雅不掩俗、俗不伤雅、雅俗并陈为审美内涵的体性特质，在蕴藉含蓄、情韵简要的小令外，别创一种“词家正体”，但遭到不少论者的非议，或斥之为“声态可憎”的“俳体”，或认为“韵终不胜”，这些非议均为“不晓文章体裁”所致。事实上，“屯田体”因具备慢词的“规范体系”，广为词家所采用、传播、变化，在词的演进历程中，彻底打破唐以来小令独霸词坛的格局，全面开启慢词与小令联轭竞逐的历史。

关键词 柳永；屯田家法；屯田体特质；词史意义

柳永是词体演进历程中的一位关键性人物，但由于历来论者的立场或审美标准的不同，对柳词的评价毁誉参半。

在宋代，王灼站在精英社会的立场，以风雅为审美标准，称柳永词“浅近卑俗，自成一体……予尝以比都下富儿，虽脱村野，而声态可憎”^①。虽然承认柳词自成一体，却否定了其世俗化的流风与品格。这也代表了宋人对柳永词的主流评价。据近人陈锐说：“柳三变乃以专诣名家，而当时转述其俳体，大共非訾，至今学者，竞相与咋舌瞠目，不敢复道其一字。独梦华推为北宋巨手。”^②不过，冯熙虽推尊柳永为词坛“巨手”，对柳词却不乏微辞。他说：“耆卿词，曲处能直，密处能疏，寡处能平，状难状之景，达难达之情，而出之以自然，自是北宋巨手。然好为俳体，词多嫫黠，有不仅如《提要》所云，以俗为病者。《避暑录话》谓‘凡有井水饮处，即能歌柳词’。三变之为世诟病，亦未尝不由于此，盖与其千夫竞声，毋宁白雪之寡和也。”^③

在近代，完全从正面评价柳词的，当推郑文焯。郑文焯站在“当行本色”的立场，以属景切情的特点与词体元素中的声律为标准，衡量柳词：“耆卿词以属景切情，绸缪宛转，百变不穷，自是北宋倚声家妍手，其骨气高健，神韵疏宕，实惟清真能与颉颃。盖自南唐二主及正中后，得词体之正者，独

《乐章集》可谓专诣已，以前此作者，所谓长短句，皆属小令。至柳三变乃演赞其未备，而曲尽其变，诂得以工为俳体而少之？”^④进而指出：“玉田崇四家词，黜柳以进史，盖以梅溪声韵铿訇，幽约可讽，独于律未精细。屯田则宋专家，其高浑处不减清真，长调尤能以沉雄之魄、清劲之气，写奇丽之情，作挥绰之声，犹唐之诗家，有盛晚之别。”^⑤

这些虽非柳词评价的全部，却代表了柳词评价的正负两极。当代词学界对此尚未做出令人满意的解析。其实，这不仅关系到对“自成一体”的柳词的认识，也关乎如何认识词体演进历史的一个重大问题。本文试图考察“屯田体”的特质及其词史意义，以期做出实事求是的判断。

一 “屯田家法”与“屯田体”

犹如诗中具有鲜明艺术个性的“荆公体”“东坡体”“山谷体”，柳永词也如王灼所说“自成一体”，被称为“柳体”或“屯田体”，影响深远。宋末仇远《合欢带》自注：“效柳体。”^⑥清初邹祗谟《宣清》调下有题云：“春尽日，偶效柳屯田体。”^⑦柳永终官屯田员外郎，世称“柳屯田”，也称其“自成一体”的词为“屯田体”。构成“屯田体”的表现手法或艺术元素被称为“屯田家法”，亦称“柳氏家法”或“屯田蹊径”。《古今词话》云：

宋无名氏《眉峰碧》词云：“蹙损眉峰碧，纤手还重执。镇日相看未足时，忍便使鸳鸯只。薄暮投村驿，风雨愁通夕。窗外芭蕉窗里人，分明叶上心头滴。”真州柳永少读书时，遂以此词题壁，后悟作词章法。一妓向人道之。永曰：“某于此亦颇变化多方也。”然遂成屯田蹊径。^⑧

当代学者据而认为柳永在年轻时就从这首无名氏词中悟出“作词章法”，即近人蔡嵩云所说“写情用赋笔”^⑨，将赋体的某些铺叙或叙事因子融入以抒情为本位的词体之中，就是“屯田家法”。需要说明的是，首先，在词史上，“写情用赋笔”并非始于柳永。五代何凝《江城子》五首，便按照一夜五更的时间推移，展衍铺叙，叙写一个完整的情爱故事，是一组联章^⑩。吴熊和先生说：“《花间》多联章体，《乐章》《六一》《珠玉》诸集，联章亦往往多有。至苏、黄，则已少见。此亦词体嬗变之迹，以联章多存于歌筵舞席，用于嘌唱也。”^⑪就作法而言，词中联章往往汲取赋体的铺叙因子，用来叙事写情，但“花间词人”、晏殊、欧阳修笔下的联章体，其调均为小令，柳永却用于慢词意境的营造，成为其慢词的一种作法。其次，“屯田家法”还包括了音律之法。王灼在指出“诗与乐府同出，岂当分异。若从柳氏家法，正自不得分异耳”后说：“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。”^⑫所谓“序事闲暇，有首有尾”，就是运用“赋笔”的铺叙之法；“择声律谐美者用之”，则指音律之法。在王灼看来，这两者都是“柳氏家法”。而柳永强调词与诗“正自不得不分异”，所指就是词的音乐属性；也就是说，作为文本的词如何与其相应曲调的音乐配合得更为“谐美”，是柳永首先关注的；而体现词的音乐性的主要就是音律。综观《乐章集》，其所运用的音律之法与“抒情用赋笔”之法是相辅相成，互为一体的，主要表现在以下两个方面。

（一）以领字统领“赋笔”

在宋元明清，领字或称“虚字”，或称“衬字”。杜文澜《憩园词话》云：

张玉田云：“词之语句若堆叠实字，读且不通，况付雪儿乎，合用虚字呼唤。单字如‘正’‘但’‘甚’‘任’‘况’‘又’之类。

两字如‘莫是’‘又还’‘那堪’之类，三字如‘更能消’‘最无端’‘又却是’之类，却要用之得其所。”此数言，见于《词源》。吴江沈偶僧《古今词话》引之，另标为“衬字”。而万氏红友则又极论词无衬字。余以为皆是也。衬字即虚字，乃初度此调时用之。今依谱填词，自不容再有增益。万氏盖恐衬字之名一立，则于旧调妄增，致碍定格耳。玉田所云虚字，今谓之领调，所列皆去声。其二三字之首一字，亦须去声。“莫是”之“莫”字虽入声，宋人通作“暮”音也。^⑬

万树反对“衬字说”，是为了防止“于旧调妄增，致碍定格”。实际上，在敦煌词中，“衬字”屡有出现^⑭，在宋词里也不乏其例。赵福元《鹧鸪天·赠歌妓》说：“腔子里，字儿添。”^⑮不过，张炎、杜文澜所谓“虚字”，并非歌者歌唱时在曲拍规定的字句字数以外，随意将“字儿添”或由和声、泛声、过门、散序之类附属性的装饰音所造成的“衬字”，而是由曲拍规定的领字，常见的一字领，也称“一字逗”。王力先生从修辞学的角度，总结了“一字逗”的两个特点：一是“在词里，副词可以提到主语的前面”；二是“副词后面有所省略。譬如‘但’等于‘但是’‘但见’或‘但觉’，‘更’等于‘更有’，‘空’等于‘空余’……”；并认为“唐五代词里还没有‘一字逗’，因此，上述的两种情况只能产生于宋代；北宋还是很少，南宋渐渐多起来”^⑯。但事实上，词中领字不仅在北宋大量存在，而且在唐五代的慢曲子中业已出现。如敦煌词《内家娇》上阙：“任从说洛浦阳台，谩将比并无因”，以“任”字、“谩”字各领一句，即为“一字逗”；下阙：“只把同心，千遍撚弄，来往中庭。应是降王母仙宫，凡间略相容真”，其中“只把”领三句、“应是”领二句，属于二字领。其实，领字并非仅仅属于修辞学上的副词，据郑文焯批点柳永《乐章集·木兰花慢》：“柳词作一字领句，当是旧谱音拍。”^⑰它首先代表词乐乐谱中的一个音拍。蒋哲伦先生根据姜夔《白石道人歌曲》中17首工尺旁谱所示，明确指出领字在词谱中“占据一个独立的音符”，用于慢曲。与曲拍分明、体制单一的令曲不同，慢曲音声多转折变化，有种种迟留延伸的唱法，于是“重板轻起等调式便流行开来，领字也

便由此而成为一种定式”；而以具有“哀远道”的声情效果的“去声”领起“慢处声迟情更多”的慢曲调式，则正相吻合，故“领调所列皆去声”^⑧。这也就是说，以去声的虚字为领调，既是词调在音乐上的组成部分，又属于文本上的声律范畴，其性质是由词乐转化而成的一种音律现象。

以虚字领调出现于慢词。慢词在唐五代虽已形成，但数量很少，现存10首左右，而且如钟辐《卜算子慢》（桃花院落）、李存勖《歌头》（赏芳草）、敦煌词《风归云》（幸应今日）、同调（儿家本是）等慢词，均无虚字领调，至柳永才开启了慢词的时代，也由柳永全面确立了以虚字领调之法。据《乐章集校笺》^⑨，共有116首慢词，所用领调有一字领、二字领、三字领，形式齐全，数量众多，在“声律谐美”和“抒情用赋笔”中，均起有重要作用。如《八声甘州》：

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、妆楼颙望，误几回、天际识归舟。争知我、倚栏干处，正恁凝眸。

词中“对”“渐”“望”“叹”“想”为一字领；“是处”“惟有”“正恁”为二字领；“争知我”为三字领。在字声上（二、三字领之首字），除“想”为上声，余皆为声调激励劲远“哀远道”的去声。此调“八声”均为八平韵，声韵和畅舒缓。领调出诸去声，则于和畅舒缓之中注入了激励劲远，在音律上明显起到了提振作用，赋予了亢坠抑扬的音律效果，也使全词平添了“挥绰之声”和“清劲之气”。与此同时，这些领字统领作者的“赋笔”，引领全词场景、人物、事件、情感的铺叙。如首句以“对”字领起“潇潇暮雨洒江天，一番洗清秋”之景，继而以“渐”字转出“霜风凄紧，关河冷落，残照当楼”，将场景拉开，使景象变得更为雄壮恢弘，凄惨萧瑟之气也随之更为强烈；又使容易造成质实堆垛的三个排比偶字句在承上起下时，避免了板滞之弊而变得灵动摇曳。“是处”二字则由远而近，领出“红衰绿减，苒苒物华休”的眼前之景，进一步渲染悲秋情调；“惟有”二字则又转入东去的长江，作者的思绪也随之如无语的江水，言外之意，颇为深长。

下片由景物转入对人事心绪的铺叙。“登高临远”承上，“归思难收”启下，以“望”字领起“故乡”，将上下阙所写思绪紧密衔接在一起。而“叹”字领起人事，衬托“归思”，“赋笔”的转折也因此变得自然贴切。接着以“想”字穿插其间，设想对方，将本来的独望写成双方关山遥隔的千里相望，在相望中互通衷曲，以突出“归思”之切，开拓并加深了词的意境。最后以“争知我”领起，十分自然地回到眼前“倚栏干处，正恁凝愁”之情状，照应了开篇，也昭示了悲秋中“归思”心绪之浓烈。全词“写情用赋笔”，既“序事闲暇，有首有尾”，又层折变化，极富姿态。而这一艺术境界的创造，则与领字的运用密不可分。倘无诸多去声虚字做领调，就很难设想在声调上能亢坠抑扬，富有变化，也很难设想在具体的铺叙上能将今与昔、远与近、虚与实的空间景物、人事情思有机地融为一体，呈现出层次清晰而又波澜起伏，层折变化而又一气贯注的艺术境界。

周济总结柳词“章法”时指出：“柳词总以平叙见长。或发端、或结尾、或换头，以一二语勾勒提掇，有千钧之力。”^⑩所谓“一二语勾勒提掇”，就是包括了以一字、二字或三字领做“勾勒提掇”，展开铺叙。上述便足以表明，领字的运用，不仅是柳永“择声律谐美者用之”的具体表现，同时也是他以“赋笔”抒情的基本保障，成了其“作词章法”不可或缺的组成部分。

（二）以双声叠韵烘托“赋笔”

双声叠韵是汉语中的一种语言现象。两字同纽或同母为“双声”，两字同韵则为“叠韵”。双声叠韵在《诗经》《楚辞》中不乏其例，在六朝诗歌中也不为少见。唐代律诗成型后，大量使用双声叠韵的首推杜甫。洪亮吉说：“唐代诗人以杜子美为宗，其五、七言近体，无一非双声叠韵也。”^⑪成了其“诗律细”的一个突出标志，故周春特予关注，撰写《杜诗双声叠韵谱括略》，称“少陵尤熟于此，神明变化，遂为双声叠韵之极则”^⑫。在唐宋词中，率先且熟练地运用双声叠韵，并将此作为“择声律谐美者用之”之法的，则始于柳永，而且柳永专门作有《双声子》，其中双声叠韵层见间出^⑬，是一首名副其实的双声叠韵之曲，可见柳永对双声叠韵的重视以及运用的自觉性。

据初步统计，《乐章集校笺》所收206首词中

(不包括辑佚词在内),有195首用了严格意义上的双声叠韵,尤其是慢词。其中双声词508个,叠韵词519个,共计1027个(包括连绵词与叠字)^②。若据“凡十分接近的声母(如心母和山母)和十分接近的韵母(如上古的腹部和微部),都可以认为双声叠韵”^③的原则,柳词中的双声叠韵则更多,几乎每阙有之。而柳永在具体运用中,除了常用词例外,尚有临时词例如《锦堂春》“今后敢更无端”中的“敢更”(见母双声,属于临时构成的词组);非词例如《夜半乐》“避行客、含笑相语”中的“含笑相”(三字均为心母双声,在意义上无法组成词语);句间例如《斗百草》“满庭秋色将晚,眼看菊蕊”中的“晚眼看”(晚,阮韵;眼,产韵;看,翰韵。三字均为叠韵,属上句尾字与下句首字构成);片间例如《透碧霄》上片尾句“阆苑神仙”与下片首句“昔观光得意”中的“仙昔”(同属心母双声);隔字例如《祭天神》“忆绣衾相向轻轻语”中的“绣相衾轻”(绣、相,心母双声,衾、轻,溪母双声)^④。这些都昭示了柳词运用双声叠韵的形式多样,变化多端,进一步体现了其“音律细”的特征(说详下文)。

诚如李重华所说:“双声如贯珠相连,取其婉转,叠韵如两玉相叩,取其铿锵。”^⑤运用到词中,不仅有助于情感的表达,而且更能体现音律的精细,也就是王国维所说:“词之荡漾处多用叠韵,促节处多用双声,则其铿锵可诵,必有过于前人者。惜世之专讲音律者,尚未悟此也。”^⑥柳词中双声叠韵频繁出现,不仅呈现出一种婉转铿锵的音律美;而且还烘托了“赋笔”的铺叙。上述《八声甘州》便充分体现了这一点。该词用了大量双声叠韵,使声调抑扬跌宕,起伏回环,时而铿锵嘹亮,时而哀婉悲咽,以声写情,表现起伏不平的心绪,尤其是上片,首句以叠字“潇潇”连接叠韵“暮雨”,在如贯珠相连的声韵中,渲染了傍晚雨景的萧瑟之气;从次句开始,却一连出现了“清秋”“凄惨”“关河”“冷落”“残照”“当楼”“是处”7个双声,繁音促节,衬托其情,继而用叠韵“衰翠”、叠字“冉冉”,则使节奏趋缓,再由双声“唯有”振起,叠韵“无语”收束上片。这在进一步强化音乐性的同时,烘托了对整个场景的凄凉氛围,以及情绪急促的悲秋之慨和急切浓郁的思乡之情的铺叙。

毋庸赘言,作为柳永“择声律谐美者用之”

的音律之法,领字与双声叠韵的运用与其以“赋笔”作铺叙之法,是互为依存,相互作用的,三者共同形成了“屯田家法”。如果说领字在音律与铺叙中均起着“勾勒提掇”的作用,统领其“赋笔”的具体展开,那么双声叠韵则在强化音乐性的同时,又以其婉转铿锵之声写景、叙事、抒情,使景更切情、事更传情、情更浓烈,在艺术表现形态上,构成了别具风貌的“屯田体”。

二 “屯田体”的体性特质

俞平伯先生在分析词与曲同源分流时指出:“最初之词、曲虽同为口语体,同趋于文,而后来雅俗正变似相反也。换言之,即词之雅化甚早,而白话词反成别体;曲之雅化较迟,固已渐趋繁缛,仍以白话为正格也。”因为“词虽出于北里,早入文人之手(唐五代),其貌犹袭倡风,其衷已杂诗心,多表现作者之怀感,故气体尚简要。曲则直至今日犹未脱歌场舞榭之生涯,犹重听众之情感,虽文家代作,不能与伶工绝缘,故情韵贵傍流。”^⑦柳永“屯田体”却同时扮演了既“正”又“别”、既“雅”又“俗”的角色。究其原因,一方面由于“重听众之情感”,多用“口语体”,即所谓“词语尘下”^⑧,内容也多“骯骯从俗”^⑨;另一方面柳永毕竟属于精英社会中的一员,其“衷”不乏“诗心”,难免作为精英分子自我怀感与审美理想,故不乏其雅。况周颐说:“柳屯田《乐章集》为词家正体之一,又为金元以来乐语所自出。”^⑩既在“重听众之情感”中,为金元俗曲导夫先路,又在“气体尚简要”的文人词外,另创一种“词家正体”。而“屯田家法”正是为了创建这一“词家正体”运行而生的,使之形成了以展衍铺叙、繁缛披纷、情韵傍流为风格形态,以雅不掩俗、俗不伤雅、雅俗并陈为审美内涵的体性特质。

柳永出生宦宦之家,具有传统精英士人的思想性格与价值取向。他的《劝学文》便明确指出:“学,则庶人之子为公卿;不学,则公卿之子为庶人。”^⑪其长篇歌行《鬻海歌》则从诗歌创作的层面展现了作为精英分子的思想性格^⑫;与此同时,柳永精通音乐,尤善市井新声。据孟元老记载,北宋后期的汴京,“新声巧笑于柳陌花衢,按管调弦于茶坊酒肆。”^⑬但以新声为主导的市井文化娱乐,

在仁宗朝渐成规模，柳永在词中也屡屡提及。如《木兰花慢》：“风暖繁弦脆管，万家竞奏新声。”《长寿乐》：“是处楼台，朱门院落，弦管新声沸腾。”这对喜好与擅长新声的柳永来说，犹如一片巨大的磁场，为他深入柳陌花衢，创作新声慢曲注入了强劲的引力；又因“仁宗留意儒雅，务本理道，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！’”^⑧进一步促使他流连市井坊曲，倚新声而浅斟低唱，谱写了一系列为世俗社会喜闻乐听的新声慢词。其中的一个重要标志就是“词语尘下”。据载，“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，不曾道绿线慵拈伴伊坐。’柳遂退。”^⑨“绿线慵拈伴伊坐”原作“针线闲拈伴伊坐”，为柳永《定风波》中句。全词是：

自春来、惨绿愁红，芳心是事可可。日上花梢，莺穿柳带，犹压香衾卧。暖酥消，腻云弹。终日厌厌倦梳裹。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。针线闲拈伴伊坐。和我。免使年少，光阴虚过。

《定风波》见唐《教坊曲》，原为小令，柳永据以演为新声慢曲。该词代言女子怀人心曲，全篇均为“妇人语”。据《诗眼》，“晏叔原（几道）见蒲传正云：‘先公（晏殊）平日，小词虽多，未尝作妇人语也。’传正云：‘“绿杨芳草长亭路，年少抛人容易去。”岂非妇人语乎？’晏曰：‘公谓年少为何语？’传正曰：‘岂不谓其所欢乎？’”^⑩正处仕途遭挫的柳永以同为词人、同写“妇人语”的份上，请求时任宰相的晏殊出面说情，晏殊却断然拒绝。拒绝的理由是：我晏殊虽作“妇人语”，却不曾有你柳永“针线闲拈伴伊坐”之类的“尘下”之语。诚然，晏殊词中的“妇人语”，其“气体尚简要”，而“绿杨芳草”一首，则又隳括李商隐诗意^⑪，含蓄典雅。柳永笔下的“尘下”之语实属白话俗语即“口语体”，以此代言女子的怀人心曲，通俗明白。这固然有违精英社会的审美理想而遭晏殊的训斥，却合乎市民的欣赏习惯与审美

需求，也就是《艺苑雌黄》所说，柳词“所以传名者，直以言多近俗，俗子易悦故也”^⑫；同时，作者对女主人公情感的书写，明显出于在诸多领字的引领和双声叠韵的烘托下的“赋笔”，并出现了“悔当初不把雕鞍锁”“针线闲拈伴伊坐”等原本属于戏曲小说中的细节描写，使怀人情事备足无余，形容盛明，表现为与晏殊词不同的展衍铺叙、繁缛纷披、情韵傍流的风格形态，同样出于市井文化娱乐中“俗子易悦”之需。

从词乐创作的角度观之，精通新声的柳永流连秦楼楚馆，实则在市井文化娱乐中，找到了适合自己的活动空间与话语空间。这双重空间成就了作为词坛“巨手”的柳永，也促使柳永淡化精英意识，转换文化视阈，在以新声慢词的创作者的身份面对市民，市民——歌者“亲持犀管，旋迭香笺。要索新词，殢人含笑立尊前。按新声、珠喉渐稳”^⑬——以世俗激情怂恿其创作的过程中，对市井的世俗情怀、审美心理、欣赏习惯等有了深入的了解和高度的认同。因此，他以通俗易懂的白话俗语入词的同时，在内容上也常以世俗情怀为主导，即所谓“骹骹从俗”。其中有如《玉女摇仙佩》“且恁相偎倚。未消得。怜我多才多艺。愿奶奶、兰心蕙性，枕前言下，表余深意”之类令后世论词者“竞相与咋舌瞠目”的“俳体”，也使王国维一度厌恶不已，不惜以极度偏执的眼光审视柳永词，认为“屯田轻薄子，只能道‘奶奶兰心蕙性’耳”^⑭。其实，这并非柳永词创作的主流，即便在其“风情词”中，更多的也如《昼夜乐》：

洞房记得初相遇。便只合、长相聚。何期小会幽欢，变作离情别绪。况值阑珊春色暮。对满目、乱花狂絮。直恐好风光，尽随伊归去。一场寂寞凭谁诉。算前言、总轻负。早知恁地难拼，悔不当初留住。其奈风流端正外，更别有、系人心处。一日不思量，也攒眉千度。

此调首见《乐章集》，属柳永据新声自度而成的慢曲子，写女主人公欢遇后的怀人心曲，纯用白话，也通过诸多虚词引领其“赋笔”，以及用双声叠韵做衬托，层层铺叙展衍。“其奈风流端正外”二句，描写被怀之人的外在形象与内在情感，用来强调怀人者“一日不思量，也攒眉千度”的原因，犹如叙事文学中的人物描写和心理刻画。通篇“喁喁如儿女私语，意致如抽丝千万绪盖

成”^④，繁缛纷披，情韵傍流，给“俗子”以细腻而真切的体验，是“重听众之情感”的具体表现。而上阕在写幽欢“变作离情别绪”后，先后由虚字“况”“对”“直”所领起的叙景诸句，与前述《定风波》上片景语一样寄寓了无限心曲，“淡语而警绝”^⑤。郑文焯说：“周、柳词高健处惟在写景，而景中人自有无限凄异之致，令人歌笑出地。”^⑥这虽就柳永“羁旅词”而言，但在其“风情词”中也屡有所见。这些“淡语而警绝”的景句显然在“重听众之情感”中，融入了作者自我的艺术素养，在审美内涵上，是柳永“风情词”正取近俗而不远雅，雅不掩俗，俗不避雅的具体表现。

在题材内容上，柳词向来被分为“风情”与“羁旅”两大类。“风情词”主要作于秦楼楚阁，在精英士人看来，其语言与内容均表现为俚俗；“羁旅词”则在语言运用、意境营造等方面，更多地注入了创作主体作为精英者的自我怀感与审美趣味。前文所述《八声甘州》：“霜风凄紧，关河冷落，残照当楼。”苏轼便认为“此唐人语，不减高处矣”^⑦。又如抒怀：“独自个、千山万水，指天涯去”（《引驾行》）、“回首江都，月观风亭，水边石上，幸有散发披襟处。”（《过涧歇近》）、“幸有五湖烟浪，一船风月，会须归去老渔樵”（《风归云》）；写景：“最是簇簇寒村，遥认南朝路、晚烟收。两三人家古渡头”（《瑞鹧鸪》）、“望中酒旆闪闪，一簇烟村，数行霜树。残日下，渔人鸣榔归去”（《夜半乐》）、“渐觉云海沉沉，洞天日晓”（《破阵乐》）……或雄浑，或潇洒，或旷达，或飘逸。如此等等，同样不减其它雅词“高处”，明显在精英社会所追求的风雅范畴之内。

但值得注意的是，在这些雅词中，不乏如陈廷焯所指出的：“古人词有竞体高妙，而一句小疵，致令通篇减色者。如柳耆卿‘对潇潇暮雨洒江天’一章（引者注：《八声甘州》），情景兼到，骨韵俱高。而有‘想佳人妆楼长望’之句，‘佳人妆楼’四字连用，俗极，亦不检点之过。”^⑧又如前述《雨霖铃》下片“今宵酒醒何处，杨柳岸、晓风残月”，呈现出深具意蕴的怀人境界，可与任何一首雅词媲美，而上片“执手相看泪眼，竟无语凝噎”二句，写双方惜别情怀，却有类前述“针线闲拈伴伊坐”句，浅近俚俗，近乎秦楼楚馆之曲，用陈廷焯的话来说是作者“不检点之过”，但这并

非陈氏所说因一句“俗极”而“致令通篇减色”。从审美内涵观之，这是柳永“羁旅词”正取近雅而不远俗，俗不伤雅，雅不避俗的具体表现，为创作主体精英与世俗兼济的双重文化性格的一种外化形态；从表现手法观之，则为展衍铺叙，繁缛纷披的“赋笔”所致，是“屯田体”的体性特质所使然。

然而，无论俚俗抑或风雅，柳词在精英社会中所得到的往往是毁誉参半的评价。李之仪说：“长短句于遣词中最为难工，自有一种风格，稍不如格，便觉齟齬……大抵以《花间集》中所载为宗，然多小阙。至柳耆卿始铺叙展衍，备足无余，形容盛明，千载如逢当日，较之《花间》所集，韵终不胜。”进而指出：衡量词之得失，当“以《花间》所集为准。”^⑨这与柳词为“俳体”“声态可憎”之类的评价相比，无疑正面得多，却又得出“韵终不胜”的结论。在李之仪看来，“花间词”确立了词之为词的体性特质，也就是王国维的名言所谓：“词之为体，要眇宜修。能言诗之所不能言，而不能尽言诗之所能言。诗之境阔，词之言长。”^⑩故从“尊体”的角度，主张填词当“以《花间集》中所载为宗”，论词当“以《花间》所集为准”。就内涵而言，欧阳炯《花间集序》早已将“花间词”总结为“自南朝之宫体，扇北里之倡风”，主要表现为男欢女爱的世俗情怀，但其“词之言长”，“气体尚简要”，韵味浑厚，相比之下，柳词却“言之不长”，“韵终不胜”；换言之，在李之仪的词体观中，“屯田体”的得与失首先不在于雅俗与否，而在于“铺叙展衍，备足无余，形容盛明，千载如逢当日”，即“写情用赋笔”，是为其所得，但导致情韵傍流，流失了词应有的韵味，有违词的体性特质，此乃其所失。项安世对“屯田体”的评价与李之仪有相似之处。据张端义载：“项平斋自号江陵病叟，余侍先君往荆南，所训‘学诗当学杜诗，学词当学柳词’。扣其所以，云：‘杜诗、柳词皆无表德，只是实说’。”^⑪所谓“无表德”，其意与“韵终不胜”有相似之处；“实说”亦即“铺叙展衍，备足无余”的意思，不同的是，项安世主张“学诗当学杜诗，学词当学柳词”。

不过，虽然《诗经》中的“实说”之作不乏其例，但在传统诗学观中，诗“实说”或作诗用“赋笔”，终非正统，故常遭非议，即便是杜甫用

“赋笔”创作而成的叙事诗，也未能避开后世不屑的目光。张戒便说：“元微之（元稹）论李杜，以为太白‘壮浪纵恣，摆去拘束，摹写物象，诚亦差肩于子美。至若铺陈终始，排比声韵，李尚未能历其藩翰，况堂奥乎。’鄙哉！微之之论也。铺陈排比，曷足以为李杜之优劣。”^{⑤1}元好问也认为：“排比铺张特一途，藩篱如此亦区区。少陵自有连城璧，争奈微之识砭砭。”^{⑤2}陈沆则从比兴的角度，明确指出：“世推杜陵诗史，止知其显陈时事者耳，甚谓源出变雅，而风人之旨或缺；体多直赋，而比兴之义罕闻。”^{⑤3}白居易用“赋笔”写成的《长恨歌》，在唐代便遭到了杜牧的抨击。杜牧出于伦理判断，斥之为“淫词媠语，人人肌骨”^{⑤4}。宋人魏泰又融入审美判断，称白居易“岂特不晓文章体裁，而造语蠢拙，抑亦失臣下事君之礼。”^{⑤5}王夫之则进一步指出：“艳歌有述欢好者，有述怨情者，《三百篇》亦所不废……迨白氏起，而后将身化作妖冶女子，备述衾裯中丑态，杜牧之恶其蛊人心。败风俗，欲施以典刑，非已甚也。”^{⑤6}由此等等，不难看出，在传统的诗学观念中，“比兴之义”是诗歌的第一要义，“直赋”则走向了这一要义的反面；“直赋”艳情，不仅“不晓文章体裁”，而且“蛊人心，败风俗”。作为诗学的一个分支，词学批评自然难以摆脱传统诗学观的束缚，何况“屯田体”既与杜诗一样“体多直赋”，又不乏《长恨歌》那样“将身化作妖冶女子”，所以遭宋以来论者的负面评价，也就不足为奇了。

其实，正如陈寅恪先生所说：“谓乐天《长恨歌》详写燕昵之私，不晓文章体裁，造语蠢拙，无礼于君……殊不知《长恨歌》本为当时小说文中之歌诗部分，其史才议论已别见于陈鸿传文之内，歌中自不涉及。而详悉叙写燕昵之私，正是言情小说文体所应尔，而为元白所长者……如魏、张之妄论，真可谓‘不晓文章体裁，造语蠢拙’也。”^{⑤7}也就是说，白居易“详悉叙写燕昵之私”或杜诗的“直赋”是叙事诗的正当权利与基本要素。柳永将这一权利与要素成功地融入新诗体词中，别创自具体性特质的“屯田体”，实乃“词家正体之一”，以“声态可憎”的“俳体”或“韵终不胜”而少之，亦“可谓‘不晓文章体裁，造语蠢拙’也”。

三 “屯田体”的词史意义

作为“词家正体之一”，“屯田体”的形成正适应了词体在“万家竞奏新声”的音乐环境中自身发展的迫切需求，并创建了一种令人可资采用的“规范体系”。事实上，前引项安世语“学词当学柳词”成了词体发展的不可抑制之势。它打破了唐以来小令独霸词坛的格局，全面开启了小令与慢词联袂竞逐的时代。

诚如韦勒克说：一个时期的文学史，“就是一个由文学的规范、标准和惯例的体系所支配的时间的横断面，这些规范、标准和惯例的被采用、传播、变化、综合以及消失是能够加以探索的”，而研究“文学上某一时期的历史就在于探索从一个规范体系到另一个规范体系的变化”^{⑤8}。词也有包括用调、音律、取材、作法等多个方面在内的“规范体系”。在柳永之前，《花间集》形成了为后世词人所宗尚的令词“规范体系”，至柳永则创建了广为词家所采用的慢词“规范体系”，其表现主要有以下两个方面：

（一）音律

自宋以来，论者对“屯田体”的俚俗虽非议不断，对于其音律却持首肯态度。如前文引王灼语既以“声态可恶”相斥，又以“能择声律谐美者用之”相誉；李清照批评柳词“词语尘下”的同时，又充分肯定其“变旧声，作新声”和“协音律”，并认为晏殊、欧阳修、苏轼等虽为“学际天人，作为小歌词，直如酌蠡水于大海，然皆句读不葺之诗尔，又往往不协音律者。何耶？盖世文分平侧，而歌词分五音，又分五声，又分六律，又分清浊轻重”^{⑤9}。所谓“五音”即唇、齿、喉、舌、牙五音；“五声”为宫、商、角、徵、羽五音阶；“六律”指古代乐律的十二律吕，阳六为律，阴六为吕；“清浊轻重”乃阴阳声，清、轻字阴声，重、浊字阳声。词分五音、阴阳，配合五声六律，虽非始于柳永，但最为矜慎，并成为“协音律”的一种规范，却始于“屯田体”。其双声叠韵的运用，便集中体现了这一点。不妨双声为例。

在“屯田体”所用众多双声中，五音齐全，字分阴阳。据不完全统计，《斗百花》（煦色韶光）中“傅粉”之类的全清唇音有14个；《画夜乐》

(秀香家住)中“明眸”之类的次浊唇音有40个;《小镇西犯》(水乡初禁火)中“芳菲”之类的次清唇音有10个;《玉蝴蝶》(淡荡素商)中“淡荡”之类的全清舌音有28个;《送征衣》(过邵阳)中“彤庭”之类的全浊舌音有27个;《锦堂春》(坠髻慵梳)中“心绪”之类的全清齿音有59个;《曲玉管》(陇首云飞)中“清秋”之类的次清齿音有46个;《宣清》(残月朦胧)中“甚时”之类的全浊齿音有18个;《戚氏》(晚秋天)中“孤馆”之类的全清牙音有42个;《菊花新》(欲掩香帟)中“缱绻”之类的次清牙音有20个;《凤衔杯》(追悔当初)中“幽怨”的全清喉音有73个;《看花回》(玉城金阶)中“昏画”之类的全浊喉音共有8个;《婆罗门令》(昨宵里)中“云雨”之类的次浊喉音共有40个;《燕归梁》(织锦裁篇)中“冷落”之类的次浊半舌音有37个;《望远行》(绣帟睡起)中“苒苒”之类的次浊半齿音有12个。其中如《戚氏》(晚秋天)所用双声“槛菊”(全清牙音)、“零乱”(次浊半舌音)、“喧喧”(全清喉音)、“孤馆”(全清牙音)、“悄悄”(次清齿音)、“清浅”(次清齿音)、“绵绵”(次浊唇音)、“往往”(次浊喉音)、“留连”(全浊喉音)、“憔悴”(全浊齿音)、“数声”(全清齿音)、“向晓”(全清喉音),唇、齿、喉、舌、牙五音兼具,且清浊分明,往往体现在同一首词中;与此同时,在一个韵句中,有时也字分五音与阴阳。张德瀛说:

词之用字,凡同在一纽一弄者,忌相连用之,宋人于此最为矜慎。如柳耆卿《雨霖铃》词:“今(见母牙音,角属纯清)宵(心母齿头音,商属次清)酒(照母正齿音,商属次清)醒(心母齿头音,商属次清)何(匣母喉音,羽属半浊)处(清母齿头音,商属次清),杨(喻母喉音,羽属平……)柳(来母半舌音,徵属半浊)岸、(疑母牙音,角属平)晓(匣母喉音,羽属纯清)风(非母轻唇音,宫属纯清)残(从母齿头音,商属半浊)月(疑母牙音,角属平)。”其用字之法,洵可为轨范矣。^⑩

该“轨范”为后来词坛声党所遵循。如为历代论者赞誉不绝的李清照《声声慢》,全词用了“凄凄”“惨惨”“戚戚”“将息”“伤心”“黄花”

“憔悴”“更兼”“黄昏”“点滴”等双声,以及“冷清”“暖还寒”“盏淡”“得黑”等叠韵,其中有41个齿音、16个舌音。全词97字,齿、舌两音却多至57字,尤其是结拍“梧桐更兼细雨,到黄昏点点滴滴,这次第、怎一个愁字了得”,23个字里舌、齿交加重叠,是词人按“协音律”的要求,特意选择舌、齿两音,以啮齿丁宁的口吻,表情达意。这固然践行了作者分辨五音的音律主张,从其“规范体系”观之,却不能不说源自“屯田体”;换言之,无论双声叠韵的运用,抑或五音的分辨,是李清照遵循柳词“轨范”后的一种自我创造;她批评晏殊、欧阳修、苏轼词“往往不协音律”而认同柳词“协音律”,就表明了这一点。

刘将孙说:“歌喉所喜于谐婉者,或玩辞者所不满,骚人墨客乐称道者,又知音者有所不合。”^⑪将词坛归纳为重“歌喉”而轻“玩辞”与重“玩辞”而轻“歌喉”两派。在李清照看来,晏殊、欧阳修、苏轼诸家属于重“玩辞”一派,注重的是词的抒情功能而非“歌喉”在音律上所需的谐婉性,不太讲究分辨五音,故“往往不协音律”。作为“倚声家妍手”,柳永则两者并重,在重“玩辞”的同时,细分五音及其清浊轻重之别,便出于“歌喉”之需。据陈元靓《事林广记》所载歌者呼吸字指的《正字清浊》篇:“切音先须辨四声,五音六律并兼行。难呼语气皆名浊,易纽言词尽属清。唇上碧斑邠豹剥,舌头当滴帝都丁。撮唇呼虎乌坞污,卷舌伊幽乙噎纓。开唇披颊播铺拍,齐齿之时实始成。正齿止甄征志只,穿牙查摘茶争笙,引喉勾狗鸥鸦厄,随鼻蒿毫好赫亨。上鄂器妖娇娇,平牙臻栉乍洗生。纵唇休朽求鳩九,送气查拏宅姹枨。合口甘含咸合甲,口开何可我歌羹。以前总述都三六,叠韵双声次第迎。大抵宫商角徵羽,应须纽弄最为精。”^⑫这是正音训练的要诀,其目的在于使歌者熟练地细辨唇、齿、喉、舌、牙五音及其清浊轻重,做到字正腔圆、音律谐婉地唱词。柳永词中“叠韵双声次第迎”,且又细分五音及其阴阳,便与歌者这一呼吸字指的歌法紧密相关,也是他注重“歌喉”的内涵所在。

张炎主张词要“付之歌喉”,“每作一词,必使歌者按之,稍有不协,随即改正”^⑬,具体揭示了主“玩辞”与重“歌喉”的之间的关系。当然其“协”的内容不仅仅在于细分五音,正字清浊,还包括了

恪守四声、随律押韵，以及前述以去声的虚字为领调等多个方面，共同构成慢词文本在音律上的“规范体系”。这个“规范体系”则在“屯田体”中全面形成，为李清照、周邦彦、姜夔、张炎等于“歌喉”“玩辞”兼主并重的词坛声党所采用与传播。

（二）作法

柳永重“玩辞”的一个突出表现，在于为慢词的表情达意所创建的具有“规范”意义的作法。

如前文所述，与令曲不同，慢曲音声多转折变化，需要有种种迟留延伸的唱法；与之相应，在文本上也需要转折变化、迟留延伸的作法与结构。“设喻以明之，小令如布置庭园之一角，无多结构，奇花异石，些少点缀，便生佳致。慢词则不同，如建大厦然，其中曲折层次甚多，入手必先惨淡经营，方能从事土木。若枝枝节节为之，外观纵极堂皇，内容必破碎不成格局。小令只要些新意，便易得古人句。作慢词，全篇有全篇之意，前遍有前遍之意，后遍有后遍之意。故运意时，先须分别主从，庶词成后联贯统一，脉络井然。慢词与小令之文心既繁简迥殊，构成之辞即因之异色，而作法亦因之截然不同矣。”^⑥作为慢词的开拓者或创始者^⑥，柳永以其不同于传统小令的作法，在结构形态上全面营造了慢词这座“大厦”。

关于“屯田体”的作法，近代学者多有论述。或以为“曲处能直，密处能疏，鼻出能平，状难状之景，达难达之情”（引见前文）；或以为“用六朝小品文赋作法，层层铺叙，情景兼融，一笔到底，始终不懈……平铺直叙。清真特变其法，一篇之中，回环往复，一唱三叹，故慢词始盛于耆卿，大成于清真”^⑥。其实在“屯田体”中，有前述《昼夜乐》之类平铺直叙，也有《八声甘州》那样回环往复。不妨再以《倾杯》为例：

鹭落霜洲，雁横烟渚，分明画出秋色。暮雨乍歇。小檝夜泊。宿苇村山驿。何人月下临风处。起一声羌笛。离愁万绪，闻岸草、切切蛩吟如织。为忆。芳容别后，水遥山远，何计凭鳞翼。想绣阁深沉，争知憔悴损，天涯行客。楚峡云归，高阳人散，寂寞狂踪迹。望京国。空目断、远峰凝碧。

关于此词的具体作法，陈匪石有详细的解析：“起两句对偶，即所谓‘画出秋色’，已隐喻别离之意、沦落之苦。‘暮雨’三句，于秋色之中，写

泊舟之时、泊舟之处。‘何人’句提起，无意中忽闻笛声，惹起离愁……梅溪之‘碧袖一声歌’，即学此笔法者，最善神韵悠扬之妙，令人荡气回肠，清真以后，多得此法门也。‘羌笛’原不足当‘万绪’，故再说‘草’‘蛩’，用‘似织’二字以满其量。过变由景入情，‘芳容别后’之忆，即上文之‘离愁’。‘水遥山远’是‘苇村山驿’中感想。‘鳞翼’亦‘无计’‘凭’之，则两地相思，此情难诉矣。于是就对面设想，‘绣阁深沉’，未必知征人之苦……律以屯田《八声甘州》‘想佳人高楼长望’以下五句，同一意境，而此特浑涵……‘楚峡’‘高阳’，宴游之地，今我已去，则疏狂‘踪迹’遂入‘寂寞’之中，又转到自身，写‘小檝夜泊’时境遇。曰‘人归’，曰‘人散’，‘京国’前尘，已不可复问，惟有于‘凝碧’‘远峰’，空劳‘目断’，虚笼作收，与《玉蝴蝶》近似。此在柳词为委婉曲折者，所以屯田为慢词之开山人也。”^⑥换句话说，通过这一展衍铺叙的“赋笔”之法，将空间景象的远与近、虚与实交错熔铸其间，人事情思的今与昔、当下与未来交汇融合一体，既层次甚多，曲折变化，又回环往复，联贯统一，由此形成的结构形态或艺术境界是令词所未梦见的。

在“屯田体”中，无论平铺直叙，一笔到底，抑或回环往复，一唱三叹，均为慢词在作法上，创建了令人可资采用的“规范”。王灼便指出：“沈公述、李景元、孔方平、处度叔侄、晁次膺、万俟雅言皆有佳句，就中雅言又绝出。然六人者，源流从柳氏来，病于无韵。”^⑥所谓“病于无韵”，意同前述李之仪评柳词“韵终不胜”，其原因之一就在于运用了铺叙展衍，备足无余的“直赋”之法。蔡嵩云又指出：“周词源流，全自柳出。其写情用赋笔，纯是屯田家法。特清真有时意较含蓄，辞较精工耳。细绎《片玉集》，慢词学柳而脱去痕迹，自成家数者，十居七八。字面虽殊格调未变者，十居一二……梦窗深得清真之妙，其慢词开阖变化，实间接自柳出。惟面貌全变，另具神理，不惟不似屯田，并不似清真。看词者若仅于字句表面求之，更不易得其端倪也。”^⑥这些评论勾勒了“屯田体”在作法上的“规范”不断“被采用、传播、变化”的历史。

如果从更广泛的“规范”意义观之，“屯田体”的作法还普及到了其他宋代词人，即便是为了“改变词风，以柳永为对手，从力辟柳词开

始”^①的苏轼，也无不受其沾溉。如其《贺新郎》：

乳燕飞华屋。悄无人、桐阴转午，晚凉新浴。手弄生绡白团扇，扇手一时似玉。渐困倚，孤眠清熟。帘外谁来推绣户，枉教人、梦断瑶台曲。又却是、风敲竹。石榴半吐红巾蹙。待浮花浪蕊都尽，伴君幽独。秾艳一枝细看取，芳心千重似束。又恐被、秋风惊绿。若待得君来，向此花前，对酒不忍触。共粉泪，两赧赧。^②

不难看出，该词的情韵趣味与唐五代以来相同题材的小令迥然有别，而与前述柳永《定风波》一样展衍铺叙，一笔到底，“直赋”女主人公的怀人心曲，同样有“手弄生绡白团扇，扇手一时似玉。渐困倚，孤眠清熟”之类设身处地，化身为人物的戏剧小说般的描写；不同于柳词的是，措辞精工，格调趋向高雅。另如苏轼《念奴娇·赤壁怀古》上片叙景，虚实相间，下片述怀，今昔交融，而“遥想公瑾当年，小乔初嫁了，雄姿英发。羽扇纶巾，谈笑间，檣櫓灰飞烟灭”^③，则通过铺叙历史人物与事件，强化抒情力度与深度，与柳永“写情用赋笔”并无二致。

柳永“写情用赋笔”，明显突破了令词创作在表现手法上的局限，为扩大词的表现范围，拓宽词的境界，扩大词的功能，提供了可能。事实上，正如黄裳所说：“予观柳氏乐章，喜其能道熹佑中太平气象，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！”^④使词从原来的“花间”小径开始迈向“无所不有”的社会人生这一康庄大道。从这个意义上说，“屯田体”又为苏轼词“无意不可入，无事不可言”的创作揭开了序幕。

[本文系国家社科基金重点项目《中国词史通观》(18AZW012)的阶段成果]

①⑧王灼著、岳珍校正：《碧鸡漫志校正》，卷二，第28页，第27页，人民文学出版社2015年版。

②陈锐：《衰碧斋词话》，唐圭璋《词话丛编》，第5册，第4199页，中华书局1986年版。

③冯熙：《蒿庵论词》，唐圭璋《词话丛编》，第4册，第

3585—3586页。

④⑩郑文焯：《大鹤山人词话》，孙克强、杨传庆辑校，卷一，第17页，第36页，南开大学出版社2009年版。

⑤④⑤唐圭璋编：《词话丛编》，第5册，第4329页，第4348页。

⑥唐圭璋编：《全宋词》，第5册，第3408页，中华书局1986年版。

⑦程千帆等：《全清词》，第5册，第3007页中华书局2002年版。

⑧王弈清等：《历代词话》卷四，唐圭璋《词话丛编》，第2册，第1164页。

⑨④⑥《柯亭论词》，唐圭璋《词话丛编》，第5册，第4912页，第4904页，第4912页。

⑩曾昭岷等：《全唐五代词》，第477—478页，中华书局1999年版。

⑪陶然、姚逸超校笺：《乐章集校笺》，第66页，上海古籍出版社2016年版。

⑫王灼著、岳珍校正：《碧鸡漫志校正》，卷二，第26、28页，人民文学出版社2015年版。

⑬杜文澜撰：《憩园词话》，唐圭璋《词话丛编》第3册，第2862页。

⑭⑩吴熊和：《唐宋词通论》，第169页，第207页，浙江古籍出版社1985年版。

⑮唐圭璋编：《全宋词》，第4册，第2652页。

⑯王力：《汉语诗律学》，第659—660页，上海教育出版社1982年版。

⑰蒋哲伦：《论“领字”及其与词体建构的关系》，《社会科学战线》1994年第4期。

⑱所据为陶然、姚逸超《乐章集校笺》（以下所引柳词均从此，恕不出注），上海古籍出版社2016年版。

⑲《宋四家词选》评点柳永《斗百草》（煦色韶光明媚），唐圭璋《词话丛编》，第2册，第1651页。

⑳洪亮吉：《北江诗话》卷一，第2页，人民文学出版社1983年版。

㉑《杜诗双声叠韵谱括略》卷一，《丛书集成初编》，第2594册，第5页。

㉒该词中双声有：萧索、踪迹、棹东、牢落、繁华、惟闻、决战、翻输；叠韵有：晚天、蓬踪、乘兴、姑苏、暮初、有丘、无睹、想当、图无取、验前、漫载、尽成；叠字有：呦呦、茫茫。见陶然、姚逸超校笺《乐章集校笺》，第326页。

㉓章碧莹：《双声叠韵与“屯田体”》，《词学》第37辑（2017年），华东师范大学出版社。

㉔王力：《汉语史稿》上册，第46页，中华书局1980年版。

㉕陶然：《柳词双声叠韵考论》，《浙江大学学报》（人文社

- 会科学版), 2008年第5期。
- ②⑦《贞一斋诗说》, 第935页, 上海古籍出版社1987年版。
- ②⑧④④《人间词话删稿》, 王幼安校订《蕙风词话 人间词话》, 第223页, 第241页, 第226页, 人民文学出版社1984年版。
- ②⑨《词曲同异浅说》, 俞平伯:《论诗词曲杂著》, 第696—697页, 上海古籍出版社1983年版。
- ③⑩⑤⑨李清照论柳词语, 引自胡仔《苕溪渔隐丛话》后集卷三三, 唐德明校, 第254页, 第250页, 人民文学出版社1984年版。
- ③⑪陈师道论柳词语, 见《后山诗话》, 何文焕《历代诗话》, 上册, 第311页, 中华书局1981年版。
- ③⑫《蕙风词话》卷三, 王幼安校订《蕙风词话 人间词话》, 第61页。
- ③⑬⑭陶然、姚逸超《乐章集校笺·附录四》, 第837页, 第835页。
- ③⑮《东京梦华录序》, 孟元老著、邓之诚注:《东京梦华录》卷首, 第1页, 中华书局1983年版。
- ③⑯吴曾:《能改斋漫录》卷十六, 第480页, 上海古籍出版社1984年版。
- ③⑰张舜民:《画墁录》卷一, 朱易安、傅维将等主编《全宋笔记》, 第2编第1册, 第218页, 大象出版社2006年版。
- ③⑱胡仔:《苕溪渔隐丛话》前集卷二六, 第178页, 唐德明校。
- ③⑲案晏殊此词调为《玉楼春》, 全词云:“杨芳草长亭路, 年少抛人容易去。楼头残梦五更钟, 花底离愁三月雨。几日寂寥伤酒后, 一番萧索禁烟中。鱼书欲寄何由达, 水远山长处处同。”其中有櫟栝李商隐《无题》“来是空言去绝踪, 月斜楼上五更钟”、《春雨》“玉珰缄札何由达, 万里云罗一雁飞”之意。
- ④⑩引自胡仔《苕溪渔隐丛话》后集卷三九, 第319页。
- ④⑪柳永:《玉蝴蝶》, 陶然、姚逸超《乐章集校笺》, 第550页。
- ④⑬郑文焯:《手批乐章集》, 孙克强《大鹤山人词话》卷一, 第30页。
- ④⑭邵祖平:《词心笺评》, 引自陶然、姚逸超《乐章集校笺》, 第58页。
- ④⑮引自胡仔《苕溪渔隐丛话》后集卷三三, 第253页。
- ④⑰《白雨斋词话》卷五, 唐圭璋《词话丛编》, 第四册, 第3903—3904页。
- ④⑱《跋吴思道小词》, 曾枣庄等主编:《全宋文》, 第112册, 第139页, 上海辞书出版社、安徽教育出版社2006年版。
- ⑤⑩《贵耳集》, 第52页, 贵州人民出版社1985年版。
- ⑤⑪《岁寒堂诗话》卷下, 吴文治主编:《宋诗话全编》, 第3册, 第1214页, 江苏古籍出版社1998年版。
- ⑤⑫《论诗三十首》其十, 陶秋英编:《宋金元文论选》, 第457页, 人民文学出版社1984年版。
- ⑤⑬陈沆:《诗比兴笺》卷三, 第159页, 中华书局1959年版。
- ⑤⑭《白居易集》附录《新唐书·白居易传》, 第1579页, 中华书局1979年版。
- ⑤⑮《临汉隐居诗话》, 吴文治《宋诗话全编》, 第2册, 第1214页, 江苏古籍出版社1998年版。
- ⑤⑯《姜斋诗话》卷二, 谢榛、王夫之著:《四溟诗话·姜斋诗话》, 第163—164页, 人民文学出版社1962年版。
- ⑤⑰《元白诗笺证稿》, 第11页, 上海古籍出版社1978年版。
- ⑤⑱[美]韦勒克、沃伦著, 刘象愚等译:《文学理论》(新修订版), 第264页, 浙江人民出版社1984年版。
- ⑥⑩《词微》卷三, 唐圭璋编《词话丛编》, 第5册, 第4120页。
- ⑥⑪《新城饶克明集词序》, 李修生主编:《全元文》, 第20册, 第152页, 江苏古籍出版社1999年版。
- ⑥⑫《纂图增新群书类要事林广记》庚集卷上, 第171页, 中华书局1999年版影印元刻本。
- ⑥⑬《词源》卷下, 唐圭璋《词话丛编》, 第1册, 第256页。
- ⑥⑭柳永《乐章集》收词206首, 凡16宫调, 150曲, 其中长调慢曲116首, 绝大部分多为新声。其新声慢曲之名在教坊曲、敦煌曲本为小令者, 柳永大都衍为长调。如《长相思》本双调36字, 柳永度为双调103字;《浪淘沙》本双调54字, 柳永度为三迭144字;更多的是《玉蝴蝶》《西施》《戚氏》《宣清》等依新声而自制的慢调。而现存唐五代慢词仅10首左右;与柳永同时的晏殊作慢词仅3首, 不到其存词的4%;张先有慢词17首, 不到其存词的10%;欧阳修有慢词13首, 不到其存词的7%。从这个意义上, 宋翔凤认为:“慢词当始耆卿。”(《乐府余论》, 唐圭璋编:《词话丛编》, 第3册, 第2499页)
- ⑥⑮夏敬观:《手评〈乐章集〉》, 引自龙榆生《唐宋名家词选》, 张晖主编:《龙榆生全集》第7卷, 第120页, 上海古籍出版社2015年版。
- ⑥⑰《宋词举》, 引自陶然、姚逸超校:《乐章集校笺》, 第723—724页。
- ⑦⑰⑱唐圭璋编:《全宋词》, 第1册, 第297页, 第297页。
- ⑦⑲《书乐章集后》, 曾枣庄等主编:《全宋文》, 第103册, 第106页。

[作者单位:杭州师范大学浙西学术研究中心]

责任编辑:李超