

## 詞樂合一與詞體推尊

### 一 論大晟樂府對詞創作的影響

姚大勇\*

#### <目次>

- 0. 引言
- 1. 大晟樂府與大晟詞人
- 2. 詞樂、長調、鋪敘與故實
- 3. 選材、寄託與雅化
- 4. 結語

## 0. 引言

北宋末期徽宗朝堂上，出於制禮作樂的需要，成立了大晟樂府，樂府內外也隨之出現了一批與之有密切聯系的詞人。大晟樂府從開始設立到最終取消，前後沿續的時間並不長，所制樂曲也終未保存下來，但在詞史上的作用與意義卻頗為深遠，其首要者是促成了原本已有分離趨勢的詞與音樂的重新融合，並進而對詞體創作的各個方面都產生了直接影響，促進了對詞體的推尊，推動了詞的雅化和風雅詞的涌現。

## 1. 大晟樂府與大晟詞人

宋徽宗是一位頗具爭議的帝王，在他掌政時，北宋達到了繁榮發展的頂峰，但是仿佛如曇花一現，又很快在南侵的金人鐵蹄下覆亡，他也由太平天子而成了亡國之君。徽宗喜擅藝文，登極之後，“銳意製作，以文太平”<sup>1)</sup>，施行了很多措施，以此粉飾太平，也為自己歌功頌德，大晟樂府即是其中之一。當時因舊的禮樂弊壞，徽宗即位後不久，就於崇寧元年(1102)，下詔恢復古樂、古禮：

崇寧元年，詔宰臣置僚屬，講議大政。以大樂之制訛繆殘闕，太常樂器弊壞，琴瑟制度參差不同，簫籥之屬樂工自備，每大合樂，聲韻淆雜，而皆失之太高。……議樂之臣以《樂經》散亡，無所據依；秦、漢之後，諸儒自相非議，不足取法。乃博求知音之士，而魏漢津之名達於上焉。<sup>2)</sup>

設立新的音樂機關的理由是現有的音樂多有錯誤，樂器缺損，各種樂器制度參差不同，演奏效果也不理想。以前的《樂經》早已散佚，後世所定之樂也多有舛訛，不足取法，因此要廣選精熟音樂之士，重新制禮作樂。

崇寧四年七月，鑄帝鼎、八鼎成。……九月朔，以鼎樂成，帝御大慶殿受賀。……朝廷舊以禮樂掌於太常，至是專置大晟府，大司樂一員、典樂二員並為長貳，大樂令一員，協律郎四員，又有制撰官，為制甚備，於是禮樂始分為二。<sup>3)</sup>

數年之後，鼎鼎鑄成，在慶賀的同時，因考慮到以前的禮與樂統由太常寺總管，不利於二者的進一步提高，為了更好地制定新樂，於是復另外專門設立大晟府，並配備相應的專職人員以專管音樂，於是至此時“禮樂始分為二”。這分工顯示對樂的重視，同時禮和樂各有專屬部門，也便於二者更好地分工發展，精益求精。

新樂製成後，為了顯示自己的德政，徽宗還為新樂御賜新名為《大晟》，於崇寧四年(1105)八月二十七日親自下詔曰：

1) 《宋史》卷一二六“樂志一”。

2) 《宋史》卷一二八“樂志三”。

3) 《宋史》卷一二九“樂志四”。

\* 高麗大 中文科 副教授。

道形而下，先王體之，協於度數，播於聲詩，其樂與天地同流。……昔堯有大章，舜有大韶，三代之王，亦各異名，今追千載而成一代之制，宜賜名曰：“大晟”。朕將薦郊廟，享鬼神，和萬邦，與天下共之，豈不美歟？其舊樂可更不行用，仍令學士院降詔。<sup>4)</sup>

在此手詔中，對《大晟》之名作了明確說明。晟為光明、旺盛之意，本意極好，古時堯有《大章》，舜有《大韶》，徽宗將此時所制的新樂取名《大晟》，既是仿古時的《大章》、《大韶》之例，也是欲與《大章》、《大韶》一樣並傳不朽。徽宗“追千載而成一代之制”，既是恢復古代禮樂合一傳統，也顯示出他追慕古代聖賢的雄心。制定新的禮樂，也是他好大喜功的表現，他謂將用新樂“薦郊廟、享鬼神，和萬邦，與天下共之”，分明透露出他欲借此與古代的聖賢明君如堯舜等齊名，讓萬邦景仰，為天下所共稱。從本質上說，設大晟府制定新樂這文化舉措，帶有鮮明的政治目的，是徽宗自我標榜的文治武功的一部分。既然舊樂已不可用，那麼要制定新樂，也就需要專門人才，像周邦彥這樣諳熟音律之人也就先後被招至樂府，審音制樂。這樣圍繞著大晟府，也就聚集了一批知音之士。

大晟樂府建立後，恢復古禮，制定新樂成為其主要任務，地位重要，事務繁多，與徽宗朝相始終，牽涉的事情也較多。政和三年(1113)五月三十日徽宗又下詔曰：

蓋自崇寧之初，納漢津之說，成大晟之樂，薦之郊廟，而未施于燕饗。……比詔有司，以大晟樂播之教坊，按試於庭。……可以所進樂並頒天下，其舊樂悉行禁止。<sup>5)</sup>

大晟府自崇寧初建立後，在短短的十來年時間裏，可謂不負聖望，成績卓著，所制新樂開始僅用於郊廟祭祀，後又按旨意“施於燕饗”、“播之教坊”，隨著使用範圍的擴大，其影響也日增。教坊為音樂教育機構，大晟樂在此傳播，無疑有助於新樂的推廣，另外詞本來就是配合燕樂而歌的，大晟樂普及到燕饗，成為燕樂的一種，更是和詞的創作與演唱進一步結合，真接影響到了詞本身。大晟樂府這一

4) 《宋大詔令集》卷一四九《賜大晟樂名御筆手詔》。

5) 《宋大詔令集》卷一四九《行大晟新樂御筆手詔》。

文化機構的成立是出於政治目的，大晟新樂也是借政治力量廣泛推廣，按皇帝旨意頒行天下，大晟樂府最終也不可避免地捲入了政治鬭爭的漩渦，大晟新樂相對於舊樂取得了全面優勢和勝利的同時，大晟樂府所受到的反對聲浪也越來越大。大晟府本是徽宗為了顯示自己功德而興辦，當時又由名聲不佳的蔡京、蔡攸父子主持，蔡京為了鞏固自己的權位，取悅徽宗，倡“豐亨豫大”之說<sup>6)</sup>，制禮作樂實也是他迎合上意的一種方式。大晟府雖然只是個文化機構、音樂機關，但是也成了當時朝堂上政治鬥爭的一個焦點，後來更被視為當朝的一個重要弊政。隨著朝廷政治鬥爭的反復，宣和二年(1120)蔡京罷相，八月朝廷也罷大晟府製造所並協律官，到了宣和七年(1125)十二月，金人入寇，朝廷下詔革除弊政，更是將大晟樂府和其他機構一樣，視為糜費錢財，於世無益的弊政予以革除：“詔革弊事，廢諸局，於大晟府及教樂所、教坊額外人並罷。”<sup>7)</sup>靖康二年(1127)北宋覆亡時，金人將教坊樂器、樂書、樂章、鐘鼎等擄掠殆盡，大晟府也最終消亡。<sup>7)</sup>徽宗朝堂上，政治鬥爭激烈，事務紛繁，大晟樂府之興廢，與徽宗朝廷相始終，從其興廢，也反映了當時的政治鬥爭與國勢變化。從詞創作歷史來看，徽宗時期也是詞發展的一個重要轉折時期，“西蜀、南唐而後，作者日盛。宣和君臣，轉相矜尚。曲調愈多，流派因之亦別。”<sup>8)</sup>那麼大晟樂府與詞創作關係如何，在詞的發展史上有何意義與影響？本文試從詞與音樂的關係上對此做番探索與解讀。

在大晟府存在、活動期間，以之為中心也逐漸形成了一個詞人群體，其中以周邦彥為代表。周邦彥(1056—1121)，字美成，號清真居士，錢塘(今浙江杭州)人，少時疏雋少檢，不為鄉里所重，而博涉百家之書，神宗元豐二年(1079)入都為太學生，六年(1083)進《汴都賦》。《汴都賦》描繪當時社會的繁榮富庶，歌頌太平盛世，當然也有讚美帝王功德之意，周邦彥也因此被擢為太學正。元祐二年(1087)出為廬州教授，復知涇水縣，紹聖四年(1097)回京任國子主簿，元符元年(1098)重進《汴都賦》，除秘書省正字。徽宗建中靖國元年(1101)遷校書郎，後歷任考功員外郎，衛尉宗正少卿，兼議禮局檢討，以直龍圖閣知河中府，政和元年

6) 《宋史》卷四七二“蔡京傳”。

7) 以上見《宋史》卷一二九“樂志四”。

8) 汪森，《詞綜序》。

(1111)遷衛尉卿，次年出知隆德府，五年知明州，政和六年入爲秘書監，進徽猷閣待制，轉大晟府提舉。重和元年(1118)出知真定府，後改順昌府，徙處州，因方臘之亂，輾轉於睦州、杭州、揚州等地，宣和三年(1121)卒于南京(今河南商丘)鴻慶宮。<sup>9)</sup>有《清真集》(又名《片玉詞》)傳世，現存詞186首。關於周邦彥入職大晟府，《碧雞漫志》中云“崇寧間建大晟樂府，周美成作提舉官”<sup>10)</sup>，《詞源》也謂：“迄於崇寧，立大晟府，命周美成諸人討論古音，審定古調。”<sup>11)</sup>二者雖均未明言周邦彥入大晟府的確切時間，但因將大晟府建立和周邦彥作大晟府提舉官並提，故一般認爲周邦彥於崇寧四年(1105)大晟府建立之初就爲大晟府提舉。但這一說法頗與周邦彥的生平、履歷不合。近人陳思所編《清真先生年譜》<sup>12)</sup>認爲周邦彥提舉大晟府是在宣和四年(1122)，王國維《清真先生年表》則認爲是在政和六年(1116)。惟周邦彥於宣和三年(1121)已卒，謂其於宣和四年(1122)提舉大晟府顯爲不可能，應以王國維先生所言政和六年爲是。<sup>13)</sup>周邦彥任職大晟府時間并不長，但在當時卻具有標誌性的意義，顯示大晟府作爲當時國家最高音樂機關，彙集了當時音樂方面的一流人才，能執天下樂壇的牛耳，也宜乎能開詞壇新風。

周邦彥爲大晟府提舉，與他一樣供職大晟的“制撰官又有七”<sup>14)</sup>，其餘七人姓名是：“徐伸幹臣、田爲不伐、姚公立、晁沖之叔用、江漢朝宗、萬俟詠雅言、晁端禮次膺”<sup>15)</sup>。這些人中除姚公立外，其他六人皆有詞作傳世，其經歷亦有可考者。晁端禮(1046—1113)，字次膺，先世澶州清豐人，徙家彭門(今江蘇徐州)，熙寧六年(1073)進士，兩爲縣令，因忤上官，坐保甲事，以危法廢徒，政和三年(1113)，因蔡京薦至都，會禁中嘉蓮生，晁端禮作《並蒂芙蓉》以進，得徽宗稱

賞除大晟府協律郎。<sup>16)</sup>有詞集《閑齋琴趣外篇》六卷傳世，存詞142首。萬俟詠，字雅言，哲宗元祐時即以詩賦著稱，曾遊上癢，不第，遂不復進取，放意歌酒，自號大樑詞隱，所作樂章，頗爲時所傳。政和初召試補官，任大晟樂府制撰，“雅言請以盛德大業及祥瑞事蹟制詞實譜。有旨：‘依月用律，月進一曲。’”<sup>17)</sup>原有《大聲集》五卷，已佚，今有輯本，存詞29首。晁沖之，字叔用，一字用道，澶州巨野(今屬山東)人，曾舉進士，哲宗紹聖初因朝廷黨爭，隱於具茨山下，號具茨先生。<sup>18)</sup>政和間以《漢宮春·梅》詞見賞於蔡京、蔡攸父子，除大晟丞。<sup>19)</sup>名列呂本中所作《江西宗派圖》中，亦爲江西詩派中人。傳世有《具茨集》十卷，今人輯有《晁叔用詞》一卷，存詞16首。田爲，字不伐，善琵琶，政和末被征爲大晟府典樂，宣和元年(1119)罷典樂，又爲大晟府樂令。南宋後曾官廣西經略使，以忤秦檜被逐，冤死於獄中。其所定樂器雖有悖於古，然所譜樂章曲調和美，一時盛行於天下。<sup>20)</sup>現存詞6首。徐伸，字幹臣，三衢(今浙江衢州)人，政和初因知音律，爲大晟典樂，後出知常州<sup>21)</sup>。有《青山樂府》，今不傳，現存詞1首。江漢，字朝宗，西安(今浙江衢州)人，政和初因獻詞蔡京，得爲大晟府制撰。<sup>22)</sup>現存詞1首。

除上述諸人之外，另有其他人雖未任職大晟，但也受樂府中人和當時詞壇風會影響，詞風與大晟諸人相近，故也可視爲大晟詞人，其中最有名、最具代表性的當屬曹組。曹組，字元寵，潁昌陽翟(今河南禹縣)人，屢舉不第，宣和三年(1121)特令殿試，中第五甲，賜同進士出身，後以閤門宣贊舍人爲睿思殿應制，以應對開敏著稱。<sup>23)</sup>曹組在當時甚有詞名，“每出長短句，膾炙人口。”<sup>24)</sup>組潦倒無成，作《紅窗迥》及雜曲數百解，聞者絕倒，滑稽無賴之魁也。夤緣遭遇，

9) 《宋史》卷四四四“周邦彥傳”，另見王國維，《清真先生年表》，《王國維遺書》本。

10) 王灼，《碧雞漫志》卷二。

11) 張炎，《詞源》卷下。

12) 《遼海叢書》第六集。

13) 今人有據周邦彥政和元年及政和六年(1116)間的履歷和他離開大晟府出知真定、順昌府的時間，並結合其他大晟府提舉官的任職經歷，進一步考定周邦彥提舉大晟府，“在政和六年十月至政和七年三月之間，任期最長不超過半年，短則或許只有一二個月。”見諸葛憶兵《周邦彥提舉大晟府考》，《文學遺產》1997年第5期。

14) 《碧雞漫志》卷二。

15) 王國維，《清真先生遺事》。

16) 見吳曾，《能改齋漫錄》卷一六；李昭玘，《晁次膺墓誌銘》，《樂靜集》卷二八，另見陳振孫，《直齋書錄解題》卷二一。

17) 王灼，《碧雞漫志》卷二。

18) 《歷代詩餘》卷一〇三。

19) 曾敏行，《獨醒雜誌》卷四。

20) 見《宋史》卷一二九“樂志四”。

21) 見王明清，《揮塵錄·餘話》卷二。

22) 蔡條，《鐵圍山叢談》卷二。

23) 《宋史》卷三七九，另參見《宋詩紀事》卷四〇。

官至防禦史。”<sup>24)</sup> 宣和年間，耗費錢財人才物力無數的艮岳落成，曹組奉詔作《艮嶽賦》以歌詠太平，並和李質一起作詩《艮嶽百詠》，以七言絕句分詠萬歲山(艮嶽)上的各處景致，見賞於徽宗。<sup>25)</sup> 曹組原有《箕穎集》二十卷，已佚，今有輯本《箕穎詞》，存詞36首。

這一詞人群體能否被稱作一個文學流派，目前學界尚無定論<sup>26)</sup>，不論其稱謂如何，不論這些人是否可稱爲一文學流派，周邦彥等人組成了以大晟府爲中心的一文學創作群體則是無可否認的事實。

## 2. 詞樂、長調、鋪敘與故實

表面上看是供職於大晟府這共同的經歷把周邦彥、晁端禮等人聯爲一體，實質上周、晁等人性格不一，才情有異，入大晟府時間不同，相互之間交往也不甚密切，如周邦彥在這七人中僅見其曾爲萬俟詠詞集取名、作序<sup>27)</sup>，於其他人，就未見有何往還。正是在詞樂上的精通與擅長，才讓他們在當時詞壇上自成一創作群體。

音樂在中國古人心目中有崇高的地位，《尚書·堯典》中記華夏人文始祖舜之言曰：“詩言志，歌永言，聲依永，律和聲，八音克諧，無相奪倫，神人以和。”體現了上古時期詩與樂的合一。《論語·泰伯》也記孔子的修身箴言：“興於詩，立於禮，成於樂。”視詩、禮、樂爲人修身成性過程中不同階段所恃之物，也是將詩、

24) 《碧雞漫志》卷二。

25) 王明清，《揮塵錄·後錄》卷二。

26) 如專著方面，楊海明的《唐宋詞史》稱其爲“大晟府詞派”，吳熊和的《唐宋詞通論》、陶爾夫的《北宋詞壇》則僅稱“大晟府詞人”，孫望、常國或主編之《宋代文學史》稱“大晟詞人”。論文方面，有稱“大晟詞人”(如諸葛憶兵《大晟詞風和北宋末年世風》，《文學遺產》1998年第6期)，有稱“大晟府詞派”(龍建國《大晟府與大晟府詞派》，《文學遺產》1998年第6期)，也有人對大晟詞派能否成立提出質疑(彭國忠《大晟詞派質疑》，《上海大學學報》2000年第3期)。本文暫以“大晟詞人”來稱呼這一以大晟樂府爲中心的詞人創作群體。

27) 見王灼，《碧雞漫志》卷二，另見陳振孫《直齋書錄解話》卷二一、黃升，《唐宋諸賢絕妙詞選》卷七。

禮、樂聯爲一體。孔子也認爲舜時的《韶樂》是盡善盡美(《論語·八佾》)，以他爲代表的儒家很早就認識到樂在感化人心、移風易俗這方面的重要性，認識到其在政治生活中具有無可替代的重要地位：“樂也者，聖人之所樂也，而可以善民心。其感人深，其移風易俗，故先王著其教焉。”、“知樂，則幾於禮矣。禮樂皆得，謂之有得。”(《禮記·樂記》)禮樂治國是古代儒家傳統的政治理想，也爲後世所尊奉：“人之所至，禮必至焉；禮之所至，樂必至焉。……故夫禮樂者，道德之式也；節文歌舞者，禮樂之式也；式有長短，禮無差池。”<sup>28)</sup> 在儒家心目中，禮樂合一是政治清明，社會安定的標誌。

古代中國不僅禮樂合一，而且詩樂也合一，漢唐時期，都曾設立相應的音樂機關，來制禮作樂。“武帝定郊祀之法，祠太一於甘泉，就乾位也；祭後土於汾陰，澤中方丘也。乃立樂府，采詩夜誦，有趙、代、秦、楚之謳。以李延年爲協律都尉，多舉司馬相如等數十人造爲詩賦，略論律呂，以合八音之調，作十九章之歌。”<sup>29)</sup> 漢樂府搜集音樂，整理詩歌，對中國古代詩歌和音樂的發展影響甚鉅。唐朝開國之初，百廢待興，軍國多務，樂府先還襲用隋代舊文，但不久也就著手進行音樂的整理和創新，“武德七年，始命(祖)孝孫及秘書監竇璡修定雅樂。孝孫又以陳、梁舊樂雜用吳、楚之音，周、齊舊樂多涉胡戎之伎，於是斟酌南北，考以古音，作《大唐雅樂》。……旋宮之義，亡絕已久，世莫能知，一朝復古，自孝孫始也。”<sup>30)</sup> 可以說在中國古代，詩樂本就難分，隨著不同朝代音樂的變化，出現了不同的詩體，但要求詩合樂而歌這一點則未變，“詩亡而後有騷，騷亡而後有樂府，樂府亡而後有詞，詞亡而後有曲，其體雖變，其音則一也。聲音之道，本諸性情，所以協幽明，和上下，在治忽，格鳥獸，故《卿雲》歌而鳳凰儀，《淋鈴》作而馬嵬走。夫子刪《詩》曰：雅頌得所，然後樂正。未嘗分詩樂爲二。”<sup>31)</sup> 徽宗任命魏漢津制定新樂，這是繼唐初祖孝孫後，在音樂上的又一次復古之舉，是借復古之名，行創製新樂之實。大晟樂府在形式上是漢樂府的繼續，在政教上也欲繼承

28) 姚華，《曲海一勺·原樂》。

29) 《漢書》卷二二“禮樂志”。

30) 《舊唐書》卷七九“祖孝孫傳”，另見《舊唐書》卷二八“音樂志一”。

31) 鄒式金，《雜劇三集小引》。

自古以來詩樂合一的傳統。如果說以前成立樂府主要是爲了體察民風，到了大晟樂府之時則變而爲歌功頌德，粉飾太平。這復古、粉飾之舉，無形中卻促成了詞與樂的再度融合，甚至可說是古代詩樂合一關係的重現。

詞在唐代出現時，原本是合樂而歌，北宋時詞亦能歌，如柳永之詞，傳唱一時，當時是“凡有井水飲處即能歌柳詞”<sup>32)</sup>，可見其詞在當時隨歌流傳的盛況，但是到了北宋中後期，詞卻出現與樂相分離的趨向，已不盡能歌。詞壇名家蘇軾就自謂平生有三不如人是“著棋、吃酒、唱曲”<sup>33)</sup>。這固然自謙之語，但當時確有人謂他的詞不盡協律。宋人對此做的解釋是蘇軾詞“橫放傑出，自是曲子中縛不住者”<sup>34)</sup>、“豪放不喜剪裁以就聲律”<sup>35)</sup>，從這說明也可看出，蘇軾詞有的確實不可歌。北宋中期以後，原本融合無間相互依存的詞與樂之間已漸漸有了裂痕，大晟詞人在北宋末期，則利用自己在音樂方面的特長，將詞與樂重新彌合。大晟樂府作爲爲朝廷制禮作樂的機構，一般文士惟有首先精通音樂，才有可能被選中召入大晟府，而在大晟府中的任職，無疑也強化了他們創作上一致性，其首先重要一點就是作品的音樂性。

大晟詞人的詞作，注重詞的音韻格律，追求音律諧和，婉轉可歌，他們的詞作也以妙合音律爲世所稱。雖然詞樂早已失傳，流傳至今的詞，今人已不能歌，但是從一些詞句，仍可見其諧婉入韻，合律能歌的遺風。如晁沖之的《漢宮春·梅》詞，不獨傳神寫照，體物尤工，畫出梅之逸態，而且語言也輕淡婉約，富有音樂美，讀時不從字句，仿佛僅由音韻上就可見到清幽高潔的梅花形象。晁沖之也是以此詞而讓人知其音樂才能，並得以進用，據記載，“政和間，置大晟樂府，建立長屬。晁沖之叔用作梅詞以見蔡攸，攸持以白其父曰：‘今日於樂府中得一人。’元長（蔡京字元長）覽之，即除大晟丞。”<sup>36)</sup> 這首詞確實婉轉清幽，是詠梅的佳作。大晟詞人音律擅長，在當時已爲人所稱，田爲即因擅琵琶懂音律而入職大晟，“田（爲）不

伐得音律三昧，能度《醉吟商》、《應聖羽》二曲，其聲清越，蓋琵琶曲也。”<sup>37)</sup> 他現傳取調《南柯子》的《春景》、《春思》二詞，借春日景象，抒心中愁苦，不僅景物與情思相合，而且音律也諧婉輕約，曲曲傳出淒婉幽思，纏綿情調。大晟詞人音樂嫻熟，不僅能創自度曲，而且能根據不同的樂器創制不同的新曲，周邦彥即爲其中的代表。史書載“邦彥好音樂，能自度曲，制樂府長短句，詞韻清蔚，傳於世。”<sup>38)</sup> 他在當時，即以音樂才華爲世所稱，並爲新樂創制做出貢獻：“迄于崇寧，立大晟府，命周美成諸人討論古音，審定古調。淪落之後，少得存者，由此八十四調之聲稍傳。而美成諸人又復增演慢曲、引、近，或移宮換羽，爲三犯、四犯之曲，按月律爲之，其曲遂繁。”後人也謂他“創調之才多”<sup>39)</sup>，“律最精審”<sup>40)</sup>，“讀先生之詞，於文字之外，須更味其音律。今其聲雖亡，讀其詞者，猶覺拗怒之中，自饒和婉，曼聲促節，繁會相宣，清濁抑揚，輻輳交往，兩宋之間，一人而已。”<sup>41)</sup> 周邦彥的詞，確實如凝定的音樂。他的客中送客之作《蘭陵王·柳》，在當時傳唱一時，至南宋時也盛行不衰，據記載：“紹興初，都下盛行周清真《詠柳，蘭陵王慢》，西樓南瓦皆歌之，謂之‘渭城三疊’。以周詞凡三換頭，至末段，聲尤激越，惟教坊老笛師能倚之以節歌者。其譜傳自趙忠簡家。忠簡於建炎丁未九日南渡，泊舟儀真江口，遇宣和大晟樂府協律郎某，叩獲九重故譜，因家伎習之，遂流傳於外。”<sup>42)</sup> 他的《蘭陵王·柳》詞在當時被喻爲“渭城三疊”，與唐代王維的《送元二使安西》一樣，成爲送別時傳唱的名曲，可見此詞在當時流傳之廣，究其原因，不惟此詞真實道出了送別時的惆悵失落依依不捨之，與還因爲此詞能歌，適合在離別時演唱，因而能傳唱久遠，盛行不衰。萬俟詠也妙解音律，從他自號大樑詞隱即可見他對詞創作的喜擅與自負。他的詞作當時流傳迅速，“每出一章，信宿喧傳都下”，傳播之快一如唐代劉禹錫游玄都觀時所作詩。他不僅受到下層的喜愛，也受到上層的青睞，並且奉旨“依月用律，月進一曲”<sup>43)</sup>，

32) 葉夢得，《避暑錄話》卷三。

33) 彭乘，《墨客揮犀》。

34) 吳曾，《能改齋漫錄》卷十六引晁補之語。

35) 陸游，《老學庵筆記》卷五。

36) 曾敏行，《獨醒雜誌》卷四。

37) 吳炯，《五總志》。

38) 《宋史》卷四四四“周邦彥傳”。

39) 王國維，《人間詞話》卷上。

40) 劉熙載，《藝概》卷四。

41) 王國維，《清真先生遺事》。

42) 毛升，《樵隱筆錄》。

“雅言之詞，詞之聖者也。發妙音於律呂之中，運巧思於斧鑿之外，平而工，和而雅，比諸刻琢句意而求精麗者遠矣。”<sup>44)</sup> 他的詞以華豔著稱，取調《長相思》的兩首詞《雨》和《山驛》，卻頗清簡，借古代詩歌裏的一些傳統意象，如雨、燈、亭、山、月、雲等，流露秋日在外的愁思，通過意象的重疊，烘托愁思的深重。詞句雖短，但是每首詞中，都通過上下闋中詞句有意識的排比和對舉，來烘托情感。選字用韻也極精心，不做過多修飾，僅是平實道出，“行人不要聽”更是口語入詞，詞的音韻也是幽婉輕清，於簡短語句中，傳出無限愁情。另外，曹組雖未入大晟府，然也解音律，擅填詞，其當年傳在樂章布在人口的《紅窗迥》今已不傳，但是通過其他一些傳世詞作，仍可見其詞和婉入律的特徵，如《如夢令》小調：“門外綠陰千頃，兩兩黃鸝相應。睡起不勝情，行到碧梧金井。人靜，人靜，風動一枝花影。”詞中直言人靜，而所描摹的自然諸景皆有聲音、動靜，兩相對比，既展示了清幽的環境，也表現出寧靜的外表下透著點寂寞，帶著些孤單的心境。這首短章仿佛就是詞人睡起後信口低吟而成，但是諧而有韻，簡而有致。另《青玉案》“碧山錦樹明秋霽”，整首詞繪景明麗，寫情微細，而音節和婉，合於音律，特別是隨著起伏，節奏也有變化，而總以淒清為主調，讀起來也是幽婉如歌。“何處今宵孤館裏？一聲征雁，半窗殘月，總是離人淚”自問自答，愁情無限，其構思甚至句子更是被元人王實甫直接移用到其所作《西廂記》中：“碧雲天，黃花地，西風緊，北雁南飛。曉來誰染霜林醉？總是離人淚。”這也不是偶然的，僅從音樂上說，自問自答，本就如訴如慕，宜於入歌。

北宋後期出現的李清照的《詞論》<sup>45)</sup>，在提出的諸多論詞標準中，首重詞的能歌、協音律這一特徵，認為歌詞應分五音、五聲、六律、清濁輕重，要求詞要“協音律”，將不協音律的詞視為“句讀不葺之詩”，這反映了當時對詞創作的要求，在詞與音樂有分歧的時候將二者重新融合的願望。現在雖對《詞論》是否為李清照所作仍有爭論，但此篇文章產生於北宋末期，毫無疑問是反映了當時對詞的見解與追求。大晟詞人對詞的音律的重視，與《詞論》的要求不謀而合，他們利用自己

43) 王灼，《碧雞漫志》卷二。

44) 黃昇，《唐宋諸賢絕妙詞選》卷七。

45) 見胡仔，《苕溪漁隱叢話·後集》卷三三。

擅長的音律，在詞與樂已有分離趨勢的情況下，努力將詞與樂相融合，讓詞重新合樂可歌，重現古時詩樂合一的傳統。這是讓詞與樂重新融合的一次大規模群體努力，也可以說是詞史上的最後一次群體努力，以後就未見此盛觀。南宋寧宗慶元三年(1197)，才華出眾的詞人兼音樂家姜夔，以布衣身份上書朝廷論雅樂，並獻其所撰《大樂議》與《琴瑟考古圖》，“白石以沈憂善歌之士，意在復古，進《大樂議》，卒為伶倫所阨。其志可悲，其學自足千古。”<sup>46)</sup> 這是個人的行為與努力，是在詞樂分離已成定局的情況下，欲恢復古樂，然終未得到朝廷的重視和回應，于失敗之餘仍顯悲壯。精擅音律是大晟詞人入大晟府的首要條件，合歌入律也是他們詞作的基本特色，他們在詞創作上的其他特點實也是基於首重音律這一點而來。

大晟詞人注重詞的音樂性，從詞學淵源來說，實是繼承了柳永的風格而光大之。柳永精熟音律，不僅可以按譜填詞，還能自度新聲，他的筆下以長調慢詞為多，善於鋪敘，長於言情，也吸收口語、俗語入詞，使詞作更為貼近生活，琅琅上口，平易可親，這些特點也為大晟詞人所繼承。作為大晟詞人的代表，周邦彥的詞，明顯地受柳永影響，對此前人早有共識：“周詞淵源，全自柳出。其寫情用賦筆，純是屯田家法。特清真有時意較含蓄，辭較工細耳。”<sup>47)</sup> “耆卿寫景無不工，造句不事雕琢。清真特效之。故學清真詞，不可不讀柳詞。……故慢詞始盛於耆卿，大成于清真。”<sup>48)</sup> 柳永於詞工力為之，相較於以前人的詞作，柳永作品中最突出一點就是慢詞的大量創制和使用。大晟詞人對柳永的繼承，首先也就體現在慢詞創作上。周邦彥的《瑞龍吟》“章台路”、《蘭陵王·柳》、《六醜·薔薇謝後作》，晁端禮的《鴨頭綠》“晚雲收”，晁沖之的《漢宮春·梅》，這些膾炙人口的名作，都是百字以上的長調，有的甚至多達三四疊。其他大晟詞人筆下，慢詞也大量出現，萬俟詠現存詞中，從《雪明鵲夜慢》、《明月照高樓慢》、《安平樂慢》、《別瑤姬慢》這些調名，即可知其長短。田為現存詞六首，除《南柯子》兩首外，其他《念奴嬌》“嫩冰未白”、《探春》“小雨分山”、《惜黃花慢》“雁空浮

46) 鄭文焯，《鶴道人論詞書》。

47) 蔡嵩雲，《柯亭詞論》。

48) 夏敬觀，《手評樂章集》。

碧”、《江神子慢》“玉台掛秋月”都為長調，徐仲和江漢現都僅存一首詞，徐仲的《轉調二郎神》、江漢的《喜遷鶯》也皆屬慢詞。慢詞的創作不僅反映了作者的才情，也體現了作者對詞藝術特性的把握，可以說大晟詞人繼柳永之後，將慢詞創作推上了新的高峰。

慢詞不僅詞句篇幅增長，也增多了曲調的繁複與轉換，曲調的變換，又暗含著意思的轉折，情感的深化。作為北宋時期繼柳永之後對詞的音樂性把握最為精深的詞人，周邦彥也可說集慢詞創作之大成，例如他的《瑞龍吟》“章台路”一詞，可謂是層深而意復：

章台路，還見褪粉梅梢，試華桃樹。愔愔坊陌人家，定巢燕子，歸來舊處。黯凝佇，因記箇人癡小，乍窺門戶，侵晨淺約宮黃，障風映袖，盈盈笑語。前度劉郎重到，訪鄰尋裏，同時歌舞，唯有舊家秋娘，聲價如故。吟牋賦筆，猶記燕台句。知誰伴、名園露飲，東城閒步。事與孤鴻去。探春儘是，傷離意緒。官柳低金縷。歸騎晚，纖纖池塘飛雨。斷腸院落，一簾風絮。

宋人即已析曰：“此詞自‘章台路’至‘歸來舊處’是第一段，自‘黯凝佇’至‘盈盈笑語’是第二段，此謂之‘雙拽頭’，屬正平調。自‘前度劉郎’以下，即犯大石，系第三段。至‘歸騎晚’以下四句，再歸正平。”<sup>49)</sup>從詞意來看，第一段寫春歸，言梅褪桃開，燕歸春來。第二段由景轉人，寫對人的思念，以賦筆鋪寫所思之人的妖憨癡態。前兩段均極簡約，第三段則加詳，由回憶轉歸現實，連用劉郎、秋娘典故，顯人世變遷，物是人非。所思之人已不可見，“事與孤鴻去”，言往事與故人皆不可見，如孤鴻一去無跡，語極形象，意極沉痛。接著再言春盡柳低，簾纖暮雨，孤騎獨歸，都更添傷離意緒。在此基礎上，結以“斷腸院落，一簾風絮”，不惟直言傷情無奈，又且畫出悲情的深重。這句是模仿賀鑄《青玉案》“凌波不過橫路”詞的結尾：“試問閒愁都幾許？一川煙草，滿城風絮，梅子黃時雨。”雖不如賀詞原句那樣形象傳神，卻也能縮合前篇，曲盡情致。沈義父在《樂府指迷》中即以此詞結尾為例，說明詞的結尾：“結句須要放開，含有餘不盡之意，以景結情最好。”<sup>50)</sup>整首

49) 黃昇，《唐宋諸賢絕妙詞選》卷七。

詞筆觸繁復而層次分明，雖是長調而結構緊嚴，尤其是通過對春日景物的描繪和相關往事的回憶，更將惆悵情懷描摹得觸目可感。

長調常易寫得鬆散冗漫，而高明作者，則匠心獨運，前後呼應，使之成一整體，周邦彥的《瑞龍吟》“章台路”如是，晁端禮的《鴨頭綠》“晚雲收”也如此：

晚雲收，紺天一片琉璃。爛銀盤、來從海底，皓色千里澄輝。瑩無塵、素娥澹佇，靜可數、丹桂參差。玉露初零，金風未凜，一年無似此佳時。露坐久，疏螢時度，烏鵲正南飛。瑤台冷，欄幹憑暖，欲下遲遲。念佳人音塵隔後，聽此應解相思。最關情、漏聲正永，暗斷腸、花影潛移。料得來宵，清光未減，陰晴天氣又爭知？共凝戀，如今別後，還是隔年期。人強健，清樽素月，長願相隨。

這篇長調，和蘇軾的《水調歌頭》“明月幾時有”一樣，同寫中秋之月，而又自具特色。南宋初人曰：“《中秋詞》，自東坡《水調歌頭》一出，餘詞盡廢；然其後亦豈無佳詞，如晁次膺《綠頭鴨》一詞，殊清婉，但樽俎間歌喉，以其篇長憚唱，故湮沒無聞焉。”<sup>51)</sup>這首慢詞讓人“憚唱”的原因是其長，然篇幅雖長，其中卻仍有脈理可尋。上闕概寫整個中秋之夜的月色變化，傍晚時，晚雲聚斂，紅霞滿天，這時，一輪燦爛如銀的圓月從海中升起，“皓色千里澄輝”，六字畫出明淨澄澈之象，凝煉之致。再細緻寫其清光可鑒，潔淨無塵，甚至可看清月中丹桂，將月之澄淨予以坐實。而“玉露初零，金風未凜，一年無似此佳時。”進一步從時間特徵上點明這是中秋月色，經重重烘托，千呼萬喚，至此才將詞之主題和盤推出，也仿佛讓人看到月在中天，清光無限。疏螢時度，烏鵲南飛，夜色轉深，露冷台寒，“欲下遲遲”一語雙關，既描繪月輪西墜，又暗喻人徬徨不忍之情。上闕將月與人合在一起描繪，在寫月之時，自然流露出人的情思。下闕由對景物的描繪轉為對人世的慨歎，懸想所思之人，此時正與自己一樣，觀月聽曲，漏聲永，花影移，不僅透出時間的流逝，也適顯出憂思的深長，愁苦的深重。雖然不能相見，更顯兩地情深，相思不盡。詞人不僅著筆眼前，還“料得來宵”，想及隔年，隨描繪

50) 沈義父，《樂府指迷》。

51) 胡仔，《苕溪漁隱叢話·後集》卷三九苕溪漁隱語。

的展開，更增傷情。最後結以“人強健，清樽素月，長願相隨”，儘管人世有種種不如意，仍希望人能強健，有清樽對著明月，願永遠相伴相隨，這與蘇軾《水調歌頭》“明月幾時有”的結尾“但願人長久，千里共嬋娟”一樣，都是心底真誠願望的自然流露。整首詞篇幅雖長，然以時間推移為序，以情感起伏為線，層次分明，結構井然，語言質樸而情意真切。大晟詞人所作慢詞，因講究關捩照應，匠心巧思，故讀時如人行山陰道上，雖山川景物應接不暇，但並不煩其蕪雜繁亂，反覺是煙雲連綿，情致深長。

在形式上，大晟詞人對柳永的繼承表現在慢詞的大量創作，在寫作手法上，則又表現為在詞作中鋪敘展衍手法的廣泛運用，即在詞中採用了傳統的《詩經》“六義”中的賦，同時又加以變化，將詞由平鋪直敘一變而為回環往復，使詞中的情、景、意更為融合無間。“耆卿多平鋪直敘，清真特變其法，一篇之中，回環往復，一唱三歎。”<sup>52)</sup>大晟府內外，學柳詞似乎是一時之風尚，除周邦彥之外，“沈公述、李景元、孔方平、處度叔侄、晁次膺、萬俟雅言，皆有佳句，就中雅言又絕出。然六人者，源流從柳氏來，病於無韻。”<sup>53)</sup>大晟詞人不是單純地謹守“屯田家法”，而是有所創造，使詞藝更趨圓熟，即如鋪敘，就改變了以前的平直敘述，而是變得波瀾起伏，曲徑通幽。周邦彥的《蘭陵王·柳》就是這方面的顯例：

柳陰直，煙裏絲絲弄碧。隋堤上，曾見幾番，拂水飄綿送行色？登臨望故國。誰識，京華倦客？長亭路，年去歲來，應折柔條過千尺。閑尋舊蹤跡。又酒趁哀弦，燈照離席。梨花榆火催寒食。愁一箭風快，半篙波暖，回頭迢遞便數驛，望人在天北。淒惻，恨堆積。漸別浦驚回，津堠岑寂。斜陽冉冉春無極。念月榭攜手，露橋聞笛。沈思前事，似夢裏，淚暗滴。

詞題為“柳”，實為借柳寫愁，纏綿往復，多方用筆，極盡鋪排。此詞分上、中、下三闋，而各有分工。上闋先從隋堤柳色寫起，首句寫柳之形、色，固是直寫，然也隱含著“楊柳依依”的離別意緒，“曾見幾番，拂水飄綿送行色”自然帶出離情。

52) 夏敬觀，《手評樂章集》。

53) 《碧雞漫志》卷二。

接著再言客中送客，落實到隋堤上之柳，點出送別的主題。汴河古堤上之柳，有的為隋時所植，汴堤也為北宋時東京人送行的場所，一如唐代的灞橋。詞人有家而不得歸，旅居京華，客中送客，更顯愁深。上闋收束之時又回復到汴堤柳色，與開篇呼應，以柳條被折之多，顯送別之繁，愁思之深。中闋實含三場景，“閑尋”是對以往的追懷，縮合上闋，極短。隨即又以一“又”字轉歸眼前又是離別的現實，詞酒歌舞，皆遮掩不住離別的傷悲。“想”字以下想像離別之後的場景，以離別之迅速，顯心中的悵鬱。這三個場景分別以三字引領，簡潔凝煉，層次分明，聚合有力。下闋直言心中哀愁，開始即點出悲涼淒苦的離恨，言恨為“堆積”，可見胸中愁恨繁多，磊落難平。接著描寫離別之後的寂寞場景，斜暉脈脈，逝水悠悠，春光無限，更增傷情。回想以前在一起時的情景，宛如塵夢，無法挽追，惟有暗自垂淚而已。中、下闋雖未言柳，但莫不為柳所代表的離情別緒所籠罩。整首詞虛實結合，時空跳躍，層層鋪染，步步生情，而自有離情為主線貫穿始終，景與情也融合無間，一起創造出渾融的意境。

周邦彥詞中鋪排的長調很多，筆法多樣，風格也有異，若說《蘭陵王·柳》如處處山環水繞，那麼《六醜·薔薇謝後作》則是陣陣雪浪排空：

正單衣試酒，恨客裏光陰虛擲。願春暫留，春歸如過翼，一去無跡。為問花何在？夜來風雨，葬楚宮傾國。釵鈿墮處遺香澤。亂點桃蹊，輕翻柳陌，多情最誰追惜？但蜂媒蝶使，時叩窗隔。東園岑寂，漸蒙籠暗碧。靜繞珍叢底，成歎息。長條故惹行客。似牽衣待話，別情無極。殘英小、強簪巾幘。終不似一朵釵頭顛，向人欹側。漂流處、莫趁潮汐。恐斷紅尚有相思字，何由見得？

古典詩詞中惜春之作，非惜春，乃惜時，也非怨春歸疾速，而是恨光陰虛擲。《六醜·薔薇謝後作》借落花寫客愁春思，起筆即直言“恨客裏光陰虛擲”，如此開門見山，直接點題，後面即難以組織，作者卻是有意為之，迎難而上，點題之後，接著一再以有力之語續之，闡之，鋪陳之，渲染之。繼首句之後，一“願”字將自己的心願和痛苦表露無餘。春歸的主要表現就是雨打花落，“為問”句既顯春歸，也含不滿、怨恨意。“漂流”一句，再次點題，也與首句相連接，謂莫趁潮汐，實際

上人正如隨著潮汐，不得自由，這正是為客的悲哀所在。詞中既有情感的直接發抒，也有間接的表述，如言花落春歸，而此時蜂蝶卻是“亂點桃蹊，輕翻柳陌”，在對比中愈顯人的孤單寂寞。再如詞中還用賦筆分言“長條”與“殘英”。楊柳依依，似牽人衣，顯示淒淒傷情。枝頭殘英甚小，不似原先戴人頭上的鮮花那般碩大有情致，也寓示著惜春、傷春之意。另外，此詞中三用問句，前兩句皆有答，惟後一句（詞之結語）無答，這似也標誌著詞人愁思無限，悲懷難遣。這樣經過重重鋪排，通過多種手法的綜合運用，將傷春之情渲染得愈益熾烈，簡直是觸手可熱。可以說，傳統的“賦”這一寫作手法，在大晟詞人筆下也是筆法多樣，異彩紛呈。

大晟詞人還善於提煉民間俗語，化用前人成句，表現出高超的語言運用能力。柳永詞中有雅有俗，既吸收流行於民間的俗語、口語入詞，也在詞中使事用典，這也為大晟詞人所繼承。俗語、口語，尤其是前人詩句成語的進入，無疑提高了詞的品味，也促進了詞的雅化。周邦彥的《六醜·薔薇謝後作》中有的詞句，如“為問花何在？”、“靜繞珍叢底，成歎息。”、“恐斷紅尚有相思字，何由見得？”就是口語，而《西河·金陵懷古》又像全部隱括前人詩句而成：

佳麗地，南朝盛事誰記？山圍故國，繞清江、鬢鬢對起。怒濤寂寞打孤城，風檣遙度天際。斷崖樹，猶倒倚，莫愁艇子曾系。空余舊跡，鬱蒼蒼，霧沉半壘。夜深月過女牆來，傷心東望淮水。酒旗戲鼓甚處市？想依稀王謝鄰里。燕子不知何世，向尋常巷陌人家相對，如說興亡斜陽裏。

六朝金粉之地金陵，是千古興亡之地，也是歷代懷古詩詞層出不窮的地方，這首懷古詞，與其他產生於此地的作品在慨歎興亡這點上無異，而其藝術手法上最突出一點，就是整首詞仿佛就是將前人的典故、成句整合而為一體。首句即用了南齊詩人謝朓《入朝曲》中的名句：“江南佳麗地，金陵帝王州。”整首詞也是隱括了唐代劉禹錫《金陵五題》中的《石頭城》和《烏衣巷》。這是較為明顯之處，另外詞中還有的地方是化用前人詞句，如“莫愁艇子曾系”一句，就不僅運用了古代關於莫愁女的傳說故事，還隱括了古樂府《莫愁樂》：“莫愁在何處？莫愁石城西，艇子打兩槳，催送莫愁來”。“空余舊跡，鬱蒼蒼”中，“鬱蒼蒼”直接借用曹植

《贈白馬王彪》中的成句“山樹鬱蒼蒼”，而前一“空”字，則又似取法唐初王勃《滕王閣詩》二首中的最後一句：“檻外長江空自流”，以“空”字顯前朝興亡遺恨。可以說金陵懷古之作，也是到周邦彥之手而集其大成。全篇用典使事而不覺其生硬堆砌，一是作者語言精工，手法純熟，另外更主要的是作者以意貫穿全篇，而非隨便粘合，因此不但不為前人典故成句所使，反而借之增強了自身的表現力。善於使事用典是周邦彥詞的一個特點，前人對此也早有評價：“清真詞多用唐人詩語，隱括入律，渾然天成，長調尤善鋪敘，富豔精工，詞人之甲乙也。”<sup>54</sup>“美成負一代詞名，所作之詞，渾厚和雅，善於融化詩句”<sup>55</sup>“周美成以旁搜遠紹之才，寄情長短句，縝密典麗，流風可仰。其征辭引類，推古誇今，或借字用意，言言皆有來歷，真是冠冕詞林，歡筵歌席，率知崇愛。”<sup>56</sup>其他大晟詞人對前人作品，也多有借鑒和運用，如萬俟詠的《長相思·山驛》與李白的《菩薩蠻》“平林漠漠煙如織”，《長相思·雨》與溫庭筠的《更漏子》“玉爐香”，字句、意象甚至情感上都有似曾相識之感。曹組的《青玉案》“碧山錦樹明秋霽”中“何處今宵孤館裏？一聲征雁，半窗殘月，總是離人淚”，更是上繼溫庭筠《菩薩蠻》“水晶簾裏頗黎枕”，和賀鑄的《青玉案》“淩波不過橫塘路”，下啓元人王實甫的《西廂記·長亭送別》。對語言的提煉推敲，對民間俗語和前人成句的成功運用，形成了大晟詞人語言上精麗、工致且又通俗、流暢的特色，同時也促進了詞的雅化。

李清照在《詞論》中，除了重點提出詞要協音律，能歌唱之外，還對北宋詞壇名家晏幾道、賀鑄、秦觀、黃庭堅予以品評，並提出自己的詞學主張：“晏苦無鋪敘。賀苦少典重。秦則專主情致，而少故實，譬如貧家美女，非不妍麗，而終乏富貴態。黃即尚故實，而多疵病，譬如良玉有瑕，價自減半矣。”通過對諸人不滿的指摘，適反映出她自己對詞的創作理想，那就是認為作詞要用鋪敘，有情致，顯典重，使故實。所謂故實，也就是典故。典故是古代詩文裏常用的一種表現手法，用得好可使詩文顯得華麗富瞻，凝煉簡約，不然的話就會顯得粗陋寒窘，缺乏富貴態。鋪敘、情致、典重、故實，這些本是傳統詩歌的理論主張，李

54) 陳振孫，《直齋書錄解題》卷二〇。

55) 張炎，《詞源》卷下。

56) 清陳元龍，《集注本片玉集序》引劉肅語。

清照將之移用於詞學批評中。她和以周邦彥為代表的大晟詞人對詞創作上的要求是相同的，二者一從創作實踐上，一從理論上，相互呼應，共同反映了北宋末年詞壇的發展趨勢和當時對詞體創作的要求。於此不僅看出大晟詞人創作符合當時的詞壇潮流，也可看出到此之時，詞作者已自覺地以詩的要求來作詞，要求詞用鋪敘、典故，以求得典重，即高雅莊重的境界，這固然反映了對詞觀念的變化，同時也反映了當時實際是以詩的標準來要求詞，無形中將詞推到了和詩一樣高的地位，這也是宋人推尊詞體的一種方式。

### 3. 選材、寄託與雅化

供職樂府，對樂府中人本身提出了新的要求，對其詞創作也相應產生了淨化、雅化的作用。大晟詞人中，本來有的人原先的詞作格調並不高，而在進入樂府後，原先偏於浮豔的詞作已不合於新的需要，必然地隨著新的環境要求自覺地發生變化，得到提高。這方面的顯著例子就是萬俟詠。萬俟詠曾無意仕進，放意歌酒，自號大樑詞隱，在當時甚有詞名，進大晟府後，奉旨月進一曲，這樣，他的詞體創作和詞學思想都發生了轉變。他的字雅言，也就透露出了他追求雅正的訊息，另從他的詞集分類來看：“雅言初自集分兩體，曰‘雅詞’，曰‘側豔’，目之曰《勝萱麗藻》。後召試入官，以側豔體無賴太甚，削去之，再編成集，分五體，曰‘應制’，曰‘風月脂粉’，曰‘雪月風花’，曰‘脂粉才情’，曰‘雜類’。周美成目之曰‘大聲’。”<sup>57)</sup>他原先的詞集只分雅詞和側豔兩體，在召試入宮後，認識到側豔體不雅觀，因而在再次編集時，將其刪去。應該看到，他雖是將其側豔之作刪去，但這類作品在他筆下並不是完全不作，更多地則是詞風發生了轉變，具體而言就是雅化，同樣是表現男女之情，前期偏於豔冶流蕩，後來則轉為端莊雅正，從其後來詞集中的五體，如“風月脂粉”、“雪月風花”、“脂粉才情”也可看出，他並沒有完

57) 王灼，《碧雞漫志》卷二。

全拋棄側豔類詞的創作，而是將其寫得文雅含蓄、端正典麗。同為大晟府中人，田為更與萬俟詠不同，“(田為)才思與雅言抗，不聞有側豔詞，時謂樂府得人云。”<sup>58)</sup>曹組本以能文為徽宗所寵，當時被稱為“滑稽無賴之魁”，他有的詞作卻一改濃豔而為簡淨，如《青玉案》“碧山錦樹明秋霽”，上闕先寫碧山錦樹，路轉疑無地，接著轉而寫“忽有人家臨水曲”，以簡練之筆描畫江村小景，以異鄉風光自然顯出秋日的淒涼之意。下闕以上闕所畫的淒涼之景為依託，自然由景轉情，並自然生髮開來，轉離眼前，回眸遠處，寓示人生的不得意，因在外逢秋而思故鄉，歎飄泊，悲離別，以“何處今宵孤館裏？一聲征雁，半窗殘月，總是離人淚”收束全篇，既寫孤館的淒涼，更顯道途的艱辛，離別的苦況，內心的悲傷。在此不作渲染，僅是點景，但情思自真摯。詞的意緒起伏，含思婉轉，隨曲調的起伏而情感自然馥鬱濃烈。大晟詞人可說是在詞的表現領域、表現題材和表現方式上，自覺地將詞拔離原先的小道末技、詩餘語業地位。

在當時的社會環境和現實的政治需要下，大晟詞人筆下免不了有應制唱和的作品，有的描寫京城繁華，社會升平，歌頌祥瑞，詠歎恩德，還有的表現歌舞宴飲，男女私情。就是這些作品，與前此他人詞作相較，也有雅俗之別。即如描繪當時東京市面繁榮，百姓富樂，兼帶歌頌帝王功德的詞章，也不是一味地雕琢字句，堆砌詞藻，而是也講究藝術匠心，有時更是脫略藝術脂粉，多含自然氣息。如萬俟詠的《戀芳春慢·寒食前進》：

蜂蕊分香，燕泥破潤，暫寒天氣清新。帝裏繁華，昨夜細雨初勻。萬品花藏四苑，望一帶、柳接重津。寒食近，蹴鞠秋千，又是無限遊人。紅妝趁戲，綺羅夾道，青簾賣酒，台榭侵雲。處處笙歌，不負治世良辰。共見西城路好，翠華定、將出嚴宸。誰知道，仁主祈祥為民，非事行春。

這首進奉御前之作，展現寒食前後的都城盛景，對汴京內外的描繪頗為詳盡，這本身就也就包含著對帝王治下功德的讚美，詞的最後還點出翠華將出，並不是帝王巡春，而是為民祈福，更是直接歌頌仁主的德政。詞中在摹寫京城景象時，也

58) 王灼，《碧雞漫志》卷二。

是將自然景觀和人物活動合在一起描述，相互映發，如“寒食近，蹴鞠秋千，又是無限遊人”一句，既有寒食前的特定民俗風情，又有無數遊人，共同組成了當時太平安樂的景象。另從整體來看，詞中在描寫各種場景時，非是簡單地鋪排當時的綺羅香澤之態，而是很注重景物的選取和詞句的推敲，“蹴鞠秋千”，就顯出鮮明的時令特徵，“蜂蕊分香，燕泥破潤”，“昨夜細雨初勻”，不惟描寫工細，字裏行間也洋溢著對大好春光漸漸來臨時的欣喜之情，而“紅妝趁戲，綺羅夾道，青簾賣酒，台榭侵雲”，四個場景，四個動詞均用得精當傳神。這首詞描繪的東京景象，精工凝煉，意致深遠，可謂構成了當時《清明上河圖》的一部分。

大晟詞人筆下確也有許多戀情詞，表現得纏綿悱惻，由此也引起了當時和後世的很多非議，如清末劉熙載即認為周邦彥詞“信富豔精工，只是當不得一個‘貞’字。”<sup>59)</sup>王國維也謂“詞之雅鄭，在神不在貌。永叔、少游雖作豔語，終有品格，方之美成，便有淑女與娼妓之別。”<sup>60)</sup>應該看到，在大晟詞人表現相思離別之情的作品中，常包含著作者本人的身世之感，漂泊之歎，對相思憶念之人，也持尊重的態度，其中所表現、流露的情感不可謂不真摯深刻，這與齊梁時的宮體詩迥然有別。還有，在有的詞作中，是不應將詞中的抒情主人公和詞作者本人混為一體的，有的詞作本來就是詞作者本人代她人(主要為女性演唱)而作，由她人而歌，為了取得好的演唱效果，必須摹仿演唱者的的口吻、心聲，甚至於越是摹仿得惟妙惟肖，越是能打動聽眾，贏得聲譽。所以對周邦彥等人有的詞作，不能和其本人的情感、情趣等量齊觀。另外，就是在這類表現離情別緒的作品中，也不乏溫厚典麗的佳作，如周邦彥的《花犯·詠梅》詞，借吟詠梅花以回憶故人，抒寫相思，將一腔柔情寫得婉轉無盡：“粉牆低，梅花照眼，依然舊風味。露痕輕綴，疑淨洗鉛華，無限佳麗。去年勝賞曾孤倚，冰盤共燕喜。更可惜、雪中高士，香篝熏素被。今年對花最匆匆，相逢似有恨，依依愁悴。吟望久，青苔上、旋看飛墜。相將見、脆圓薦酒，人正在、空江煙浪裏。但夢想、一枝瀟灑，黃昏斜照水。”詞中通過去年與今年的對比，見時光流逝之快，同時又以梅花飛墜，喻人離

別之速，“相將見、脆圓薦酒，人正在、空江煙浪裏”，形象地說明人海茫茫，一別之後，就是天涯睽隔，難以再見。詞中過去與現在相對，現實也與夢境相襯，詞結以“但夢想、一枝瀟灑，黃昏斜照水”，想像著離別之後，只有一枝梅花在夕陽之下臨水獨照，可見其孤寂堪憐，這適也與詞一開始所寫的“粉牆低，梅花照眼，依然舊風味”相呼應，明寫梅花，暗點人物，借物喻人，自然顯出人與梅一樣堅貞脫俗。詞中多次寫梅，卻不涉濃豔，而是矜慎簡約，詞中言梅花是“淨洗鉛華”，詞本身也是洗盡鉛華，以本色取勝。正如前人所言，這首詞“只詠梅花，而紆徐反覆，道盡三年間事。昔人謂好詩圓美流轉如彈丸，余於此詞亦云。”<sup>61)</sup>以作詩的方法來填詞，也顯示出詞人對詞體的自覺推尊。

除應制唱和、寫景言情外，大晟詞人還喜作詠物詞。詠物詞在這之前一直也有，但是到了大晟詞人之手不僅大量湧現，成了他們創作的一個重要題材，而且他們也將其提升到了一個新的高度，即在詠物時並非單純地摹形盡相，而是在所詠之物上也寄託了自己的主體感受。晁沖之的壓卷之作《漢宮春·梅》，便是詠物詞的佳作：

瀟灑江梅，向竹梢稀處，橫兩三枝。東君也不愛惜，雪壓風欺。無情燕子，怕春寒、輕失花期。惟是有、南來歸雁，年年長見開時。清淺小溪如練，問玉堂何似，茅舍疏籬？傷心故人去後，冷落新詩。微雲淡月，對孤芳、分付他誰？空自倚、清香未減，風流不在人知。

此詞名為詠物，實是抒懷言志，不惟深得詞的鋪敘展衍之法，也達高雅渾成之境。寫梅之時，多以它物映襯，如詞中寫梅所處的環境，言及“竹梢稀處”和“清淺小溪如練”，即以疏竹和清溪為襯托。寫梅之孤冷，處境堪憐，也以“雪壓風欺”來反襯。詞中的燕與雁，也是一正襯一反襯，燕怕春寒，輕失花期，雁歸來早，得見花開，這裏是有意識地以雁來突出花開之早，顯梅之高潔。“時以為燕雁與梅不相關，而挽入，故見筆力。”<sup>62)</sup>將原本與梅不相關的事物牽挽入詩，且能融合無

59) 劉熙載，《藝概》卷四。

60) 王國維，《人間詞話》卷二。

61) 黃昇，《唐宋諸賢絕妙詞選》卷七。

62) 曾敏行，《獨醒雜誌》卷四。

間，固是佳妙。詞人之心，也正在以燕雁來襯托梅花。玉堂和茅舍疏籬也是如此，在對比中突顯梅花不改志節，不忘初衷。詞中描繪梅花的筆墨繁多，有正襯有反襯，有直接描繪有間接烘托，描寫的對象有的是實有之景，有的則想像之景，可謂千回百折，穿插往復，實都是為了顯示梅花的高潔堅貞。寫梅之時，也是在寫人，有時甚至很難區分到底是在寫人還是在畫梅，特別是詞之末句“空自倚、清香未減，風流不在人知”，更是卒章顯志，人、梅合一。梅花清香不減，高標逸格即使不為人知，也是傲骨凌霜，終無怨悔，這也正是詞人所欣慕、追求的理想人格。值得注意的是，原先詠梅之作多見於詩，以詩顯梅之高雅脫俗，這裏卻以詞來表現，說明在詞人眼中，已擺脫了世俗的以詞為小道，不登大雅之堂的障礙。另外，從同以詠梅為題材的作品看，這首詞與北宋初期詠梅名家林逋筆下的梅花有相近之處，首句明顯是借鑒林逋《山園小梅》中的名句“疏影橫斜水清淺，暗香浮動月黃昏”，而又富於新意。另外南宋時的詠梅名作，如陸游的《卜算子·詠梅》和姜夔的自度曲《暗香》、《疏影》，所描繪的梅花的高潔的意態、出群的風姿，也都可看到晁沖之此首詞的影子，尤其是《卜算子·詠梅》末句“零落成泥碾作塵，只有香如故”，也是以梅花的芳香不改，喻示志節不衰，與晁詞末句何其相似乃爾。從這也可見這首詞在當時的流傳甚廣，影響也深遠，在同類作品發展史上具有承前啓後之功。大晟詞人詠物，常不僅僅描摹景物，而是繼承了詩的風雅比興傳統，使詞的內蘊更為深厚，達到和詩相同的境界。

風雅寄託是歷來作為文之正統的詩的表現方法，大晟詞人在詞中也有意識地加以運用，取得與詩一樣好的藝術效果，也提高了詞的地位。這也直接影響了之後的詞創作，甚至形成了在詞創作時詠物必有寄託的傳統，南宋時的大量詠物詞，皆走的是寄託一路，若不尋內裏，僅從字面，實無法理解南宋時陸游的《卜算子·詠梅》、王沂孫的《眉嫵·新月》和張炎《解連環·孤雁》等詠物佳作。清代詞學中興，常州詞派在總結以往的詞學理論時，更是明白地將比興寄託視為詞中所固有，其代表人物周濟即謂：“夫詞，非寄託不入，專寄託不出。”<sup>63</sup>詞中若無寄託，則不能深厚，若一味地講究寄託，則又過於質實直露，有傷詞的自然之

63) 周濟，《宋四家詞選目錄序論》。

旨，詞也難達高境。他還指出具體學詞方法是“初學詞求有寄託，有寄託則表裏相宣，斐然成章。既成格調，求無寄託，無寄託則指事類情，仁者見仁，知者見知。”<sup>64</sup>剛學填詞之時要有意識地在詞中有所寄託，這樣可讓詞內容充實，避免空虛浮泛，“既成格調，求無寄託，其實也並不是不要寄託，而是指詞創作達到一定的境界之後，可心手合一，運用自如，將所含之思自然地融入所寫之物中，二者渾融無間，並不是牽強擬合，所以看上去羚羊掛角，無跡可求。讀詞之人也可根據自己的經歷、學養，對詞有不同的理解和感受，此時詞也就由原先指向性的標誌，變成了一開放性的結構，這方為詞之高境。周濟的這番論詞之語，恰與清人葉燮對詩之至處的描述不謀而合：“詩之至處，妙在含蓄無垠，思致微渺，其寄託在可言不可言之間，其指歸在可解不可解之會”<sup>65</sup>真正成功的詩作，作者所寄託之意完全融入到作品中去，二者契合無間，難分彼此，讀者只可意會，難以確指，才達詩之極致。近代的詞學名家況周頤也有相似之言：“詞貴有寄託。所貴者流露於不自知，觸發於弗克自己。身世之感，通于性靈。即性靈，即寄託，非二物相比附也。”<sup>66</sup>詩詞皆貴在有所寄託，而這寄託在表現時卻不能牽強附會，而應與所寫之物自然融合，作者心中所想和筆下所寫，所懷之情和所詠之物，二者融合為一，彼此無間，身世之感自然融入在作品中，讀者也可通過字面尋繹作者心聲。寄託不僅適用於詩，也完全適用於詞，為詩詞臻于高境的必經之途。同時周濟也認為：“清真，集大成者也。……間塗碧山，曆夢窗、稼軒以還清真之渾化。余所望於世之為詞人者，蓋如此”<sup>67</sup>他標舉了南北宋詞壇四位名家王沂孫、吳文英、辛棄疾和周邦彥，以周詞境界為最高，認為學詞需經前述三家而最後達到周邦彥的“渾化”，即物與我完全融合，難以分舍，甚至不知何者為我，何者為物。在將詞雅化這一點上，周邦彥達到了為世所公認的高峰，他在詞中所創造的高雅渾成之境，也為以後的詞創作標識了方嚮。

孔子晚年自稱：“吾自衛反魯，然後樂正，  
《雅》、《頌》各得其所。”（《論

64) 周濟，《介存齋論詞雜著》。

65) 葉燮，《原詩·內篇》卷二。

66) 況周頤，《蕙風詞話》卷五。

67) 周濟，《宋四家詞選目錄序論》。

語·子罕》)《雅》、《頌》之能各得其所，與樂正緊密相關。大晟樂府的職能、特性，大晟詞人的職責和對音樂的擅長，不僅重現了詞樂合一，也隨之促進了與樂相合的詞的雅化。李清照《詞論》中與鋪敘、故實一起標舉的就是典重，希冀通過詞的題材、手法上的選擇與淨化，達到詞作風格上的典重，祛除浮豔輕佻，也摒棄寒窘拘束，使詞顯得雍容和睦，文雅莊重。在詞的雅化上，代表人物也非周邦彥莫屬，他的《蘇幕遮》“燎沉香”，寫客中鄉思，確是渾融典重，意味深遠：

燎沉香，消溽暑，鳥雀呼晴，侵曉鏡簷語。葉上初陽乾宿雨，水面清圓，一一風荷舉。故鄉遙，何日去？家住吳門，久作長安旅。五月漁郎相憶否？小檝輕舟，夢入芙蓉浦。

詞一開篇，便以簡練生動的筆墨，描繪了一幅清新明媚的初夏早晨畫卷：燒著名貴的沉香以消溽去暑，鳥雀一大早就響起簷間啼鳴，似在傳呼天晴的消息，晴空豔陽下，荷葉上的露珠漸漸涼乾，微風吹來，片片圓潤的荷葉一一隨風起舞……上闕這幾句雖簡短，但是有味、有聲、有形，且充滿動感和活力，洋溢著蓬勃喜悅之氣。但接下來，下闕開始情緒卻轉為低落，由眼前景物反生故鄉之思，寫人生的不如意，並帶對世事的慨歎，上闕中所言，也適與此形成鮮明對照，倍增哀樂。詞人筆法靈活，“五月漁郎相憶否？小檝輕舟，夢入芙蓉浦。”結尾從眼前跳開，蕩出一筆，輕捷似漁郎用竹篙將船輕輕點開，轉而寫遠方故鄉，詞人幻想著能駕一葉輕舟，劃入夢中的江南水鄉。這“夢入芙蓉浦”與上闕中所寫的“水面清圓，一一風荷舉”相呼應，不惟使上面所寫的有了著落，也見出詞人的慧心巧思，不寫自身而轉寫故鄉風土人情，更顯出對故鄉的深沉憶念。通過“夢入”，也將現實與願望相連，現實中無法實現，只得在夢中一圓鄉心。整首詞景與情合，不管是正襯還是反襯，“一切景語皆情語”，所反映的情感悲而不哀，所寫景致，麗而不豔，未做過多渲染，情感卻極深厚。“葉上初陽乾宿雨，水面清圓，一一風荷舉”，前人謂是“真能得荷之神理”<sup>68)</sup>，整首詞怨而不怒，哀而不傷，可謂深得詩的溫柔敦厚風旨。周邦彥詞作“愈樸愈厚，愈厚愈雅，至真之情，由性靈肺腑中流出，不妨說盡

68) 王國維，《人間詞話》卷上。

而愈無盡。”<sup>69)</sup>也由雅而達渾厚圓融之境，傳有餘不盡之意。

任何文體在由民間發展起來之後，總是經過文人的加工提煉，不斷地走向雅化，從而得到更廣泛的推廣與流傳。詞也不例外，大晟詞人的創作對詞的雅化有重要作用，經他們之手，詞才真正地由筵前花間正式登上文學的殿堂，為上層所青睞，也為下層所喜愛。大晟詞人接續了柳永的創作道路，但是柳永因填詞而落榜，當時的仁宗皇帝曰柳永：“此人風前月下，好去淺斟低唱，何要浮名？且填詞去。”柳永也只好無奈地自稱“奉旨填詞”。<sup>70)</sup>然到大晟詞人之時，卻是真正地奉旨填詞，“依月用律，月進一曲”<sup>71)</sup>，這前後差異，正反映出當時人詞學觀念的巨大變革。經過北宋時人的不斷努力，直到北宋末期，大晟詞人以群體的面貌出現于詞壇時，才讓詞徹底擺脫了以前小道、末技的地位，也使詞體得到了普遍的推尊，成為與詩一樣分鏢并騁的文學體裁，在合樂可歌這一點上，還為詩所難及。大晟詞人不僅將詞與詩並重，而且努力將詞達到詩一樣的典重境界，南宋初期曾慥和鮑陽居士提倡復雅<sup>72)</sup>，也並非空穴來風，而是有此前包括大晟詞人在內的眾多雅詞創作實踐為依據。

## 4. 結語

大晟樂府的成立，在政治上固然是歌功頌德，粉飾太平的產物，但在文學和音樂上也有現實意義，首先就是重現詩樂合一的古風，促進了詞與音樂的重新融合，同時也引導了復雅歌辭的創作。大晟府詞人精熟音律，在詞創作上也有某些共同特徵，主要表現為音律上合於歌唱，詞樂合一，體裁上能自度新曲，擅作長調慢詞，手法上善於鋪敘、用典，注重提煉語言，選材上趨廣黜豔，詠物時多含

69) 況周頤，《蕙風詞話》卷二。

70) 吳曾，《能改齋漫錄》卷一六。

71) 王灼，《碧雞漫誌》卷二。

72) 分見曾慥《樂府雅詞序》和鮑陽居士《復雅歌詞序》。

寄託, 整體風格力求渾厚和雅, 自然顯出典雅莊重氣象。大晟府詞人的創作, 也反映了詞學觀念的變化, 即對詞不是以小道末技、詩餘語業等歧視的眼光來看, 而是將其視為以前可合樂而歌的詩的延續。隨著自身品位的提高, 表現範圍的擴大, 詞也踏上了更為廣闊的發展道路。

大晟樂府最終解散, 從詞的發展歷史來看, 其欲結合詞與音樂的努力後來也歸於失敗, 但是在其活動過程中所制詞曲和相關成就不僅深刻影響了南宋以後南北兩地詞的發展, 而且後來南方戲曲和北地雜劇的興起, 與它也有千絲萬縷的聯繫, 大晟詞人更是以群體的努力, 推進了詞的雅化和對詞體的推尊。

< 參考文獻 >

唐圭璋, 《全宋詞[M]》, 北京: 中華書局, 1988.  
 龍榆生, 《唐宋名家詞選[M]》, 上海: 上海古籍出版社, 1980.  
 蔣哲倫, 《唐宋詞書錄[M]》, 長沙: 岳麓書社, 2007.  
 胡仔, 《茗溪漁隱叢話[M]》, 北京: 人民文學出版社, 1993.  
 何文煥, 《歷代詩話[M]》, 北京: 中華書局, 1981.  
 丁福保, 《歷代詩話續編[M]》, 北京: 中華書局, 1983.  
 朱東潤, 《中國歷代文學作品選[M]》, 上海: 上海古籍出版社, 1980.  
 郭紹虞, 《中國歷代文論選[M]》, 上海: 上海古籍出版社, 1979.  
 孫望等, 《宋代文學史[M]》, 北京: 人民文學出版社, 1996.  
 顧易生等, 《宋金元文學批評史[M]》, 上海: 上海古籍出版社, 1996.  
 張毅, 《宋代文學思想史[M]》, 北京: 中華書局, 1995.  
 方智範等, 《中國詞學批評史[M]》, 北京: 中國社會科學出版社, 1994.

<국문요약>

북송(北宋) 말기에 성립한 대성악부(大晟樂府)는 사(詞)의 발전에 있어서도 직접적으로 촉진적인 작용을 일으켰다. 대성사인(大晟詞人)들은 음률에 대해 매우 정교하고

뛰어났는데, 그들이 창작하였던 사(詞)들은 음악적으로 잘 어울리고 노래로 부르기 적합하여, 고대(古代) '시악합일(詩樂合一)'의 유풍(遺風)을 재현하였다 할 수 있다. 뿐만 아니라 전사(填詞)를 할 때에도 길이가 긴 장조(長調)를 좋아하였고, 퍼서 늘어놓는 포서(鋪敘) 기법을 많이 사용하였으며, 전고(典故)의 사용에도 뛰어났고, 영물(詠物) 작품에 있어서는 기탁(寄託)이 많이 들어가 있어, 사(詞)의 전아화(典雅化)와 사체(詞體)에 대해 추존(推尊)하는 경향을 촉진시켰다. 그리하여 사단(詞壇)에 있어서 새로운 풍격을 세우게 되었으니, 그 영향이 매우 심원(深遠)하다 할 수 있다.

중심어: 대성악부(大晟樂府), 대성사인(大晟詞人), 사악(詞樂), 사체(詞體), 전아화(典雅化)

원고접수일	심사일정	1차수정	게재확정	출간
2009.8.31	2009.9.17	2009.10.9	2009.10.12	2009.10.30