

“江村唱和”“广陵唱和” 与清初江南词坛稼轩风的演进

葛恒刚

内容提要 康熙四年发生的“江村唱和”，促进了稼轩风在江南词坛的兴起和传播，是江南词坛词风由婉约转向豪放的一次标志性唱和活动。康熙五年发生的“广陵唱和”，推动稼轩风逐渐成为江南词坛乃至清初词坛创作的主流。“江村唱和”与“广陵唱和”分别调寄《满江红》《念奴娇》，是由唱和所抒发的情感性质决定的，也与词调及韵脚具有的抒情特征密切相关。从“江村唱和”到“广陵唱和”，清晰地反映了江南词坛稼轩风的流变轨迹，在清初稼轩风演进过程中，具有重要的价值与认识意义。

关键词 江村唱和 广陵唱和 江南词坛 稼轩风

葛恒刚，南京师范大学文学院副教授 210098

在康熙四年(1665)之前，以陈子龙、李雯和宋征舆为代表的云间词坛，以西陵词派为代表的杭州词坛，以魏学廉、钱继章、曹尔堪为代表的嘉善词坛，以陈维崧、邹祗谟与董文友为代表的常州词坛，以王士禛为代表的扬州词坛，创作大体还是沿袭晚明旧习，作品调式多以小令为主，内容以风花雪月与闺情别怨为主，风格上主要表现为轻软柔媚的婉约词风。总体而言，江南词坛笼罩在婉约的花草词风之下。这种状况因“江村唱和”与“广陵唱和”而发生了改变。康熙四年(1665)三月，曹尔堪、王士禛与宋琬在杭州发起了调寄《满江红》的“江村唱和”。同年五月，曹尔堪、尤侗与宋实颖在苏州追和“江村唱和”，可看作是“江村唱和”的继续。康熙五年(1666)十月，曹尔堪、陈维崧等在扬州词坛发起了调寄《念奴娇》的“广陵唱和”。从“江村唱和”到“广陵唱和”，作品调式变传统的小令为长调，内容上从传统的表现闺情别怨变为抒发侘傺不平郁积愤懑的个体情感，风格上变婉约为豪放，既具有鲜明的时代特征，也反映了清词演变的趋势，推动了稼轩词风在江南词坛的兴起和播扬，使稼轩风逐渐成为江南词坛创作的主流，在清初稼轩风乃至清词的演进史上，具有不容忽视的重要意义和认识价值。

本文为国家社科基金重大项目“明清唱和诗词集整理与研究”(17ZDA258)、国家社科基金一般项目“京师词坛与清代词学的演进研究”(14BZW030)阶段性成果。

一、江村唱和：稼轩风的兴起与传播

康熙四年(1665),这在清词史上是一个重要年头。这一年的七月,王士禛离开了扬州,这似乎象征着花草词风在江南词坛的影响将逐渐式微。也许两者并没有必然联系,但笼罩广陵词坛已久的花草词风在他离开扬州不久,就面临着新的词风的冲击,却也是不争的事实。就在他离开扬州的同一年三月,他的兄长王士禄南游杭州,在西湖邂逅了宋琬和曹尔堪。三人都刚刚经历了个人变故,相似的人生经历导致了相似的人身感受,促成了彼此感情上的共鸣。王士禄向曹尔堪出示了两首词作,为次韵曹尔堪《满江红·江村》之作,曹尔堪见猎心喜,次韵再作,并让宋琬属和。三家“往复用韵,遂各得八首”,后结集为《三子唱和词》。严迪昌在《清词史》中称这次唱和为“江村唱和”。不久之后的五月,曹尔堪、尤侗和宋实颖在苏州追和《满江红·江村》词,各做八首,结集为《后三子词》,这次唱和可看作是“江村唱和”的继续。总体看来,“江村唱和”在作品内容和风格上都展示了新的倾向,呈现出悲慨苍凉的稼轩之风,是江南词坛乃至清初词坛词风由婉约转向豪放的一次标志性唱和活动。

首先,就作品的内容来看,“江村唱和”词一改前期词坛描摹山水风月、花草虫鸟的旧习,更多地表现个人的穷愁潦倒、抑郁不平之怀,寄寓着强烈的现实之感。如宋琬的《满江红·予与顾庵、西樵皆被奇祸得免》云:

痛定追思,瞿塘峡、怒涛飞涨。叹北寺、皋陶庙侧,何期无恙。庄鸟悲歌燕市外,灵君憔悴江潭上。问缁袍、高谊有还无?谁曾饷。愁万斛、东流漾。五噫句,春闲唱,恨埋忧无地,中山须酿。故态狂奴仍未减,尊前甘蔗还堪杖,笑邯郸、梦醒恰三人,无殊状。^[1]

慷慨悲歌,满腔愤懑力透纸背,展示了刚刚经历人生重大变故的宋、曹、王三家所共有的沧桑变幻之感。在某种意义上,可以将它看成是对清廷酷政的愤怒控诉,是那个时代倍受压抑的士人共同的心声,具有深广的现实性。

曹尔堪的唱和词亦具有相似特征,其《满江红·同荔裳观察、西樵考功,湖楼小坐,困忆阮亭祠部》云:

漂泊东南,空回首、凤池春涨。家已破、逢人羞语,菊松无恙。馀齿偕归江海畔,浮生幸脱刀砧上。君还有、请室断葱来,高堂饷。天怒解,精魂漾。且啸傲,吟赓唱,为周郎而醉,不须倾酿。从此休焉蜗作舍,吾其衰矣鸠为杖。见卯君、备说老夫穷,无佳状。^[2]

亦是抒发身世之感的一腔忧愤之词。曹氏虽免受牢狱之灾,但家破途穷,失去了仕进之路。这对于曾经官至翰林学土的曹尔堪来说,是一个极为难堪的处境。愤懑不平之感抑郁于心,发而成词,使得这首《满江红》带有鲜明的时代印记。

与曹、宋二人相比,王士禄的词似乎要显得含蓄,其和词《满江红·用曹顾庵江村韵》云:

检校归思,共春后、碧溪同涨。山有信、鹤猿相忆,钓矶无恙。雨渗一犁田犊喜,波添三尺河鱼上。道同招、冀缺共妻归,谋耕饷。五柳畔,晴丝漾。老屋上,春鸠唱。更掌教鸟集,花从蜂酿。晓日好操莘渚楫,晚风任倚柴门杖。纵田家、佳语愧储王,还能状。^[3]

已经有了经历风雨之后的一份淡定和从容,颇有陶诗的闲适一格。王氏其它和作亦大体呈现这样的风格。实际上,王士禄刚从狱中出来时,心态也是极端愤懑不平的。其康熙三年(1664)的《满江红·生

[1]《全清词·顺康卷》第2册,〔北京〕中华书局2002年版,第890页。

[2]《全清词·顺康卷》第3册,第1324页。

[3]《全清词·顺康卷》第8册,第4740页。

日自寿》^[1]词透露了这样的信息:

四座休喧,听贱子、狂歌自祝。端只为、命遭磨砢,运逢百六。徒欠书鱼文字债,未修返
鸟珍波福。念崎岖、三十九年过,唐衢哭。清癯相,难食肉。渺茫事,空握粟。算何须多
寿,方免多辱。乘筏误教浮业海,携家悔不盪愚谷。问今朝、底物侑持觞,樽前悦。^[2]

悲慨高歌,不平之气冲贯而出;愤懑之情,溢于言表。气势激宕而词意发露,大不同于前词,显然是刚
出狱后不久所作。其另一首词《满江红·用孙凤山韵》亦具同样的风格:

歧路悠悠,看几载、软红如簇。算何似、一邱一壑,纡青拖绿。脱却尘衫乌纳在,推开瓦
枕黄粱熟。只而今、立地便抽身,原非速。甚不必,离骚读。大无谓,秋风哭。但一眴虎
落,三间茅屋。却署休休名自好,试歌纂纂儿能续。也胜如、侧足走羊肠,邛崃曲。^[3]

此词写作的时间当和自寿词写作的时间相差不远,都是穷愁之极而作。陈维崧在《炊闻卮语序》中所
作的一番议论可谓知音:

维崧曰:“甲辰三月之事,王先生可谓穷矣,即有旷达者,于此亦宜无佗僚不平,有动于
中。先生顾日坐请室,与宾客为隐语、庾语、俳语、孟浪语,且又日为词,词又甚工,何欤?”维
崧曰:“王先生之穷,王先生之词之所由工也!……王先生之穷则何如?拘挛困苦于囿扉间,
前后际俱断,彼思前日之事与后日之事,俱如乞儿过朱门,意所不期,魂梦都绝,盖已视此身
兀然若枯木,而块然类异物矣。故其所遇最穷,而为词愈工。”客曰:“善穷愁而后工,向者不
信,乃今知之。虽然,必愁矣而后工,必愁且穷矣而后益工。”^[4]

所谓“穷”,正是特定的时代强加于士人的不公平的际遇,具有相当的普遍性,而悲慨激越的稼轩词风
就成为这个时代文人心仪的选择。检索王士禄《炊闻词》,我们发现其中《满江红·生日自寿》一词的创
作,在时间上早于“江村唱和”,词人已经用《满江红》词调来抒发内心的积慨。这表明1660年代的清
初词坛,悲慨激宕的豪放词风,已经成为词人抒发内心抑郁不平之感的重要选择,“江村唱和”的发生
正是这种选择发展的必然结果,也是这种选择的集中表现。参与唱和的曹尔堪、宋琬、王士禄都是清
初词坛的名家,在词坛有广泛的影响,其后的追和活动纷纷而起。同一年的五月,曹尔堪、尤侗和宋实
颖在苏州追和《满江红·江村》,又各做八首。其他追和者亦不在少数。严迪昌描述追和的情形,云:
“南北词人应声而和者数以十计,借题发挥,以抒胸臆,蔚为盛事”^[5],可见这次唱和引起了词人们广泛
的追和活动,极大地推动了稼轩风在词坛的传播。

其次,从创作风格来看,“江村唱和”词一改清初宗奉花草词风的习惯做法,以稼轩词为圭臬,表现
为悲慨苍凉的豪放词风,标志着清初词体创作由婉约转向豪放,是清词发展的新阶段,也是稼轩风发
展的新阶段。此处所谓“稼轩风”,就是指“江村唱和”词表现出来的悲慨苍凉的创作风格,这是辛弃疾
多元词风中的一个重要方面。表面看来,唱和词表现出来的稼轩风,是宋代稼轩风的回归。但这种回
归不是词史的简单重演,而是在新的历史条件下生成的,具有新的历史内涵。具体而言,在内容上,
《满江红》唱和词大多抒发个人内心的抑郁不平的情感,这种情感更多指向个人的际遇,与辛稼轩词中
关注国家兴亡的情感指向并不一致。辛稼轩词风的形成,其背景是中原沦丧、神州陆沉;其抒发的是

[1]王士禄生于明天启六年(1626),词中言“三十九年过”,则该词为三十九岁生日时作,其时为康熙三年,在“江村唱和”的前一年。

[2][3]《全清词·顺康卷》第8册,第4739页,第4739页。

[4][清]陈维崧:《陈迦陵文集》卷二,清康熙刻本。

[5]严迪昌:《清词史》,〔南京〕江苏古籍出版社2001年版,第51页。

英雄豪杰壮志难酬的满腔悲慨与愤懑之情。虽然是个人的情感,但情感背后的价值,指向了家国的兴衰,具有强烈的爱国主义色彩。而《满江红》唱和词所抒发的情感,在内容上亦表现为个体的牢骚不平,但情感背后的价值追求,指向的却是个体的沉浮荣辱,两者之间存在很大的不同。唱和的曹、宋、王三家,都刚刚经历个人的不幸,造成他们不幸遭遇的原因或许有民族压迫的因素,但却不是主要的原因。他们在词里慨叹的,更多的是个人所受到的不公正的待遇,个体的际遇和追求是作品要表现的中心。在思想情感上的这个特征,使得《满江红》唱和词的词意往往不够深厚。与宋代的稼轩风相比,意境往往显得不够阔大,情味也不够深厚,很难给读者强烈持久的精神冲击和影响。但从另外一个角度看,《满江红》唱和词专注于个体情感的抒发,却是清词表现出来的新的变化,具有新的时代内容和审美内涵,标志着稼轩词风演进的新阶段,在词学发展的历史上有重要的认识意义和审美价值。

二、广陵唱和:时代印记与稼轩风的潮流

扬州古称广陵。康熙五年(1666)十月,曹尔堪、陈世祥、陈维崧等人在扬州红桥倡导发起了调寄《念奴娇》唱和。唱和的作品结集为《广陵唱和词》,所以这次唱和一般被称为“广陵唱和”。据《广陵唱和词·序》记载,参与这次唱和的词人共有十七家,分别是宋琬、曹尔堪、王士禄、陈世祥、邓汉仪、范国祿、沈泌、季公琦、谭迁、程遂、孙枝蔚、冒襄、李以笃、陈维崧、孙金励、宗元鼎和汪楫。每家作词十二阕,共作词二百零四首。与康熙元年《浣溪沙》唱和只有十家、每家作词三阕、总共作词三十首相比,人数规模和词作数量远超过前次。规模上的这个特征表明,词坛领袖人物王士禛离开扬州,扬州词坛的创作不但没有受到影响,而唱和规模却有扩大的趋势。

从内容和风格看,调寄《念奴娇》唱和词或抒发词人内心抑郁不平的愤慨,或表现词人旷达超脱的态度,或兼而有之,主要表现为悲慨激昂的稼轩风,兼有超脱旷达的苏轼词风,烙下了鲜明的时代印记。康熙四年之前,是清统治者在政治上进行调整的重要时期。一方面,南方各地抗清的烽火还在继续燃烧,另一方面,随着南明小王朝的相继覆灭,张煌言、郑成功等主要抗清力量的相继溃败,清廷在中国的统治逐渐趋于稳固,这使满清统治者敢于在政治上进行较大幅度的调整,不断地加强威治。他们相继利用“科场案”“通海案”“哭庙案”和“奏销案”,对暗中不满新朝统治的江南汉人进行严厉的打击。特别是“科场案”和“奏销案”,打击手段之威酷,牵涉人数之广,令人触目心惊。孟森对此曾有论述:

奏销案者,辛丑江南奏销案也。苏、松、常、镇四属官绅士子,革万数千人,并多刑责逮捕之事。案亦巨矣,而《东华录》绝不记载。二百余年,人人能言有此案,而无人能详举其事者。以张石州之博雅,所撰亭林年谱中,不能定奏销案之在何年,可见清世于此案之因讳而久湮之矣。^[1]

时任江苏巡抚朱国治,以抗粮为名,黜降缙绅官吏,在籍秀才、举人和进士全部革去功名,官吏概行降两级调用,总共涉及一万三千五百十七人。以一案而涉及人数如此之多,在历史上比较罕见。可见,“奏销案”绝不是一个普通的经济案件,它是清廷藉此打击江南士人的借口。其实,“辛丑前后横遭鞭扑甚至毕命者,不可胜数”^[2]。“特当时以故明海上之师,积怒于南方人心未尽帖服,假大狱以示威”^[3],其手段之严酷,牵连之广,影响之大,在江南知识分子内心深处,烙下了深刻的时代创伤。江南词坛著名词人曹尔堪、黄永、邹祗谟等皆因“奏销案”的牵连而落职,这在他们内心激起了巨大的震动,惊悸、愤怒、不满、悲怆等种种复杂的情感积聚在他们的内心。为寻求精神慰藉,他们之间需要心气相通,需要

[1][2][3]孟森:《心史丛刊》,〔北京〕中华书局2006年版,第1页,第14页,第1页。

合适的艺术形式来宣泄他们内心的痛苦。而在威权高压的恐怖氛围下,很难找到比集会唱和更合适的宣泄方式。因此,康熙四年的调寄《念奴娇》唱和,是士人释放内心情感的一次标志性活动。藉着唱和,词人们既抒发了内心郁积的苦闷,也向彼此表明了心志,以寻求理解和支持。因此,唱和词多为感慨万端之作,主要表现为稼轩之风,在整体上具有鲜明的时代特征。试看曹尔堪的开唱词《念奴娇·小春红桥宴集,同限一屋韵》:

平山堂下,但含烟衰草,旅愁千斛。亭馆谁家新位置,画里朱兰金屋。赖此醇醪,一浇块垒,顿解唐衢哭。二难四美,我侪豪举相续。少长咸集于斯,乌衣群彦,所可命骚仆。剡札涛笺青玉案,才子佳人清福。白练群飘,淡黄衫皱,醉换秋眉绿。遏云酹月,果然丝不如肉。^[1]

曹尔堪(1617—1674),字子顾,号顾庵,浙江嘉善人,是清初词坛名家,官至侍读学士,因族子牵连“奏销案”而落职,其内心的愤懑不平可想而知的。这首词表面上为羁旅之词,却一改羁旅词表现寂寞孤独或思乡怀人的传统写法,用拙重之笔,极写一群士人聚会狂欢、借酒浇愁的狂放之态,笔势淋漓、风格豪放。“赖此醇醪,一浇块垒,顿解唐衢哭”,沉痛之极;“二难四美,我侪豪举相续”,可谓快意之极,亦是以极乐之景,蕴极哀之情。结拍“遏云酹月,果然丝不如肉”,抒发逸兴,颇有子瞻遗风。全词兼有辛词之悲慨和苏词之旷达,与“江村唱和”兼具苏辛词风极为相似。当然,曹氏唱和词是偏于稼轩词风的,如《念奴娇·柬冒辟疆、陈散木》:

风尘燕市,与渐离诸客,垆头击筑。放逐归来停锦揽,烟景苍凉满目。晓埭趋鹢,荒畴冒葛,赋语应难读。故人重见,自伤脾已生肉。华发镜里萧森,瘦筇短褐,羞对东篱菊。二十六年缘底事。偏记西湖僧屋。杨柳堤长,芙蓉溪冷,且饱芜菁粥。红桥可散,日斜同倚修竹。^[2]

此词通篇用典,用高渐离击筑之悲,表达自己仕宦途穷之悲慨;用抚脾生肉之典,表达报国无门的苦闷。以“东篱菊”和“倚修竹”这两个典型的文学形象对举,表现了作者复杂的心态。仕途落拓的无奈,似乎让作者有了陶渊明式的闲淡生活,但闲淡的生活却难掩侘傺无聊的苦闷,“日斜同倚修竹”,正是反映了作者真实的心态:孜孜以求自己能在仕途上东山再起,为国效力,悲怆凄凉中含忠厚缠绵之意,是典型的稼轩一格。当然,通篇用典的作法,有掉书袋之嫌,亦是稼轩词经常为人诟病之处。

从总体上看,其他诸家唱和词在内容和风格上也表现了比较相似的特征,或悲慨,或旷达,或兼而有之,如季公琦的《念奴娇·席罢呈散木次学士韵》:

男儿身手,向风尘燕市,合鸣哀筑。白发忽从愁里长,往事云烟过目。酒不销忧,贫难作达,书悔教儿读。人生到此,羞弹长铗无肉。阅历屈贾伤心,蓑施小草,偏是工谗菊。幸尔与君同幞被,岁晏未登船屋。乐过千春,无忘今日,冷澹僧厨粥。何须谢傅,中年陶写丝竹。^[3]

上阕悲慨万端,痛彻肺腑;下阕虽故作旷达,但不离悲感之意,兼有苏辛之风。特别需要指出的是,从广陵词坛成长起来的陈维崧的唱和词,已展示出自家门径,其《念奴娇·被酒呈荔裳、顾庵、西樵三公,并示豹人、孝威、梅岑、舟次、方邨、希韩、汝受、散木诸子,仍用原韵》云:

仆何为者,是东吴愁客、最能击枹。记得阿奴年少日,曾直高人品目。甚矣吾衰,时乎不再,二语那堪读。朱门列戟,此中何限梁肉。幸遇衮衮群公,怜而召我,共看东篱菊。我意

[1]《广陵唱和词》,附于孙默编《国朝名家诗余》集中,清康熙留松阁刻本。亦见张宏生主编《全清词·顺康卷补编》第1册,南京大学出版社2008年版,第319页。

[2]《广陵唱和词》,附于孙默编《国朝名家诗余》集中,清康熙留松阁刻本。

[3]《全清词·顺康卷》第12册,第7068页。

亦思归去耳,聊葺溪干破屋。行乞歌场,为佣屠肆,也觅三餐粥。安能溪刻,矫廉长效孤竹。^[1]抒发怀才不遇、老大无成的悲慨,内心的不满和牢骚溢于言表。词意发露,气势张扬,学辛而有自家姿态,为陈氏豪放词风的典型一格。再看其《念奴娇·读顾庵先生新词,兼酬赠什,即次原韵》:

老颠欲裂,看盘空硬句、苍然十幅。谁拍袁陶铁绰板,洗净琵琶场屋。击物无声,杀人如草,笔扫毫秃。较量词品,稼轩白石山谷。记得戏马长杨,割鲜下杜,天笑温堪掬。玉靶角弓云外响,捎动离宫花木。银海鸟飞,铜池鲸舞,月照孤臣独。江潭遗老,一声寒喷霜竹。^[2]

气势张扬,放诞于外,悲慨于内。明述他人情状,实浇己心中块垒。综看陈维崧的作品,已经形成了一个稳定成熟的稼轩词风。其它诸家之作,在内容和风格上,亦大体如此。这清楚地表明,稼轩词风因其悲慨激宕的抒情特色,藉着时代的悲风,在江南词坛迅速地播扬,成为那个时代最具特色的词体创作。

要而言之,1660年代,在满清统治的江南地区,由于政治上的高压和打击,知识分子处于极度的苦闷之中,这是一个令士人集体感到悲慨压抑彷徨无计的时代。在这样令人窒息的环境里,由于词体在抒情上所具有的深微幽曲的特点,更由于悲慨激宕的稼轩风成为士人抒发内心情感的最佳选择,因而稼轩风的词体创作成为人们普遍的选择。换言之,时代风云际会赋予了词体创作新的内容,在唱和作品里烙下了深刻的印记。在《念奴娇》唱和的影响下,稼轩风逐渐成为词人创作的主要选择,崛起为江南词坛的主流。正是在这种情势下,阳羨词派与1670年左右崛起于常州,“秋水轩唱和”1671年发生于京师。豪放的稼轩之风终于取代婉约的花草词风,蔚为清初词坛创作的主流。

三、词体选择:抒情与选调、选韵

“江村唱和”与“广陵唱和”选择词体而不是诗体,且分别调寄《满江红》《念奴娇》,与词体的抒情功能紧密相关,也与《满江红》《念奴娇》词调的抒情特性、抒情传统紧密相关,还与《满江红》《念奴娇》在词韵上的选择相联系,是对词调、词韵刻意选择的结果,具有丰富的内涵。可以从以下三个方面来阐释。

一、唱和选择词体而不是诗体,与词体的抒情功能紧密相关。1660年代,清统治者严厉打击下的江南地区,笼罩着恐怖的时代氛围,大批的知识分子失路彷徨,无所依托,内心充满了压抑、失望、悲慨等郁积的情感。借作词抒发内心郁积的情感,成为那个时代文人在创作上的普遍选择。之所以选择词体而不是习惯上的诗体来抒发情感,可以从三个方面来理解。首先,诗言志的传统诗教观,限制了人们在诗中追求表达偏于私人的情感。清初江南士人因“奏销案”“通海案”“科场案”等案件而引发的情感,多属于个人的不满和牢骚,用诗体来表达,与诗言志的创作传统相悖,很难成为人们普遍的选择。其次,清初文字狱的兴起,压制了人们借诗文表情言志的需要和追求。以康熙为代表的清统治者精通汉族文化,深晓如何从文化上加强政治统治,控制士人。借诗文罗织罪名是其对付汉族士人、加强文治的重要手段。诗歌因其所处的正统地位,历来是统治者监控的主要对象。在这种恐怖的时代氛围下,文人因诗文获罪乃至丧命是经常发生的。为了避祸,文人们在抒发偏于私人的情感时,往往回避诗歌。再次,适时兴起的词体满足了人们抒情的需要,这是由词体偏于抒情的特性决定的。正如王国维所云:“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。”^[3]因为词体适于抒发

[1][2]《全清词·顺康卷》第7册,第4100页,第4100页。

[3]王国维:《人间词话》,上海古籍出版社1998年版,第19页。

人们内心深微幽曲的情感,满足了词人们抒发内心积慨的需要,所以当词人举行集会唱和选调填词时,就成为彼此切实的选择。

二、唱和调寄《满江红》《念奴娇》,与《满江红》《念奴娇》词调具有的抒情特性和抒情传统紧密相关。填词被认为是倚声之学,歌词、音乐与情感之间存在密切的对应关系。古人在填词之前,必先选调。因为曲调中所表之情,必须与歌词中所表达之情相适应。正如龙榆生指出:“选调填词,必视作者当时所感之情绪奚若,进而取古人所用之曲调,玩索其声情,有与吾心坎所欲言相仿佛者,为悲,为喜,为沉雄激壮,为掩抑凄凉,为哀艳缠绵,为清空潇洒,必也曲中之声情,与吾所欲表达之词情相应,斯为得之。”^[1]因此,填词首先要考虑所选词调的抒情特质,这是填词的首要前提。当然,除了考虑词调的抒情特征,还要考虑词调的抒情传统。

就抒情特征而言,《满江红》《念奴娇》词调能够抒发的情感性质,与词人们需要抒发的悲慨激越情感是一致的。从词牌的音乐特征与所抒发的情感之间的关系来看,《念奴娇》《满江红》与《贺新凉》(一为《贺新郎》)等词调最适于表现悲慨苍凉的激越情怀,抒发沉咽凄恻的悲哀情绪,这正符合1660年代词人抒发内心积慨的要求。对于这三种词牌抒情方面的特征,龙榆生曾有论述:“至《念奴娇》、《满江红》、《贺新郎》三调,例以入声韵为准,取入声之逼侧,以尽情发泄壮烈之怀抱。”^[2]唱和调寄《念奴娇》,正是由于《念奴娇》适于抒发悲慨激越、郁积苍凉的情感。如果联系“秋水轩唱和”调寄《贺新凉》的情况,就会发现,清初词坛这几次先后发生的唱和,都采用了适于表达悲慨激宕的情感、风格上偏于豪放的词调,这与唱和所抒的积慨之情正有着密切的对应关系。

从创作传统来看,《满江红》《念奴娇》《贺新凉》这三个词调的创作,有一个稳定的抒情传统。苏轼的《念奴娇·赤壁怀古》、岳飞的《满江红·怒发冲冠》、辛弃疾的《贺新郎·甚矣吾衰矣》等词,或雄放旷达,或慷慨悲歌,或苍凉激楚,奠定了豪放词的抒情传统。历代仕途坎坷、壮志难酬、报国无门的士人往往为之神往,追和之作不断。元明两代虽词学式微,但都不乏同题同意的和韵之作。降及清代,清初特殊的政治和社会环境激活了这三个词调的创作传统。《满江红》《念奴娇》《贺新凉》三种词调具有的抒情传统与苏轼、岳飞与辛弃疾等人所具有的文化人格魅力,无疑对士人有着巨大的吸引力。因此,唱和调寄《满江红》《念奴娇》《贺新郎》,就在情理之中。

三、就用韵而言,唱和调寄《满江红》《念奴娇》,也与《满江红》《念奴娇》词调在韵脚上的抒情特性相关联。《念奴娇》和《满江红》都有平仄韵两种体式,调寄《念奴娇》唱和与调寄《满江红》唱和都选择仄声韵,就是考虑到抒发情感的性质。特别是调寄《念奴娇》唱和,选择入声“屋”字韵,更见作者深晓韵脚与抒情之间的关系。因为“入声短促,本宜表迫促愤怨,或清峻险峭之情”^[3]。所谓迫促愤怨、清峻险峭之情,正是唱和词家在政治高压下普遍需要宣泄的情感。与调寄《念奴娇》唱和一样,调寄《满江红》与调寄《贺新凉》唱和,押的也都是仄声韵。《满江红》唱和押“恙”韵,为去声,《贺新凉》押“卷”字韵,为上声。戈载曾引《元和韵谱》云:“上声厉而举,去声清而远,相配用之,方能抑扬有致。”^[4]上声和入声的这个特性对于填词选韵来说,是要特别讲究的,只有声情相应,作品才会达到最佳的艺术效果。龙榆生进一步指出了上声韵、去声韵与入声韵相比,在抒情上的不同:“入声韵则慷慨激越,用去、上韵则沉咽悲凉。”^[5]其实,“慷慨激越”指向外追求的胸襟和怀抱,“沉咽悲凉”则指向内的情感和情绪,虽然情感指向有别,但性质是一致的,都属于稼轩词中情感表达的一个方面。无论是选择押去声韵还是上声

[1][2][3]龙榆生:《龙榆生词学论文集》,上海古籍出版社1997年版,第181页,第185页,第178页。

[4]戈载:《词林正韵发凡》,见《词林正韵》,上海古籍出版社2009年版,第21页。

[5]龙榆生:《龙榆生词学论文集》,第186页。

韵,都显示了唱和的词家具有精深的词学素养,洞悉词韵与所要抒发的情感之间的声情关系。藉以上分析可知,“江村唱和”“广陵唱和”与“秋水轩唱和”分别调寄《满江红》《念奴娇》《贺新凉》,非属偶然,而是词人们有意选择的结果。作为词坛名宿,曹尔堪显然深明这个道理,三次唱和皆由其首唱发起,每次唱和换一新调,在变化中又有不变,显示了这位词坛名家精深词学素养与良苦用心。这对提升稼轩词风的艺术品质,推动稼轩风的兴起和传播,具有重要的作用。

余 论

在广陵调寄《念奴娇》唱和之前,王士禛在扬州主持风雅,先后倡导发起了调寄《浣溪沙》《菩萨蛮》等多次唱和,奉晚唐五代、北宋作品为圭臬,接过了云间派的旗帜,偏于艳词创作,表现多为偏于婉约的花草词风。调寄《念奴娇》唱和,则别开新境,直接“江村唱和”,以南宋豪放词风的代表稼轩词为宗奉对象,表现出对清初以来形成的创作传统的超越。与“江村唱和”相比,它人数多,规模大,影响广泛,对于推动清初词风的转折,促进稼轩词风的传播,厥功甚伟。如果联系康熙十年(1671)在京师发生的调寄《贺新凉》唱和,不难看出“广陵唱和”上承江村唱和,下启“秋水轩唱和”,在清初稼轩风演进的过程中,扮演着承前启后的重要角色,有着不容忽视的重要作用。

通过对参与唱和的人物的考察也不难得出类似的结论。曹尔堪、宋琬、王士禛三家,既是“江村唱和”的三位发起者,也都参与了“广陵唱和”及后来京师词坛发生的“秋水轩唱和”。这正说明三次唱和之间前后相乘的紧密联系。在江南词坛唱和中成长起来的稼轩风代表陈维崧,从“江村唱和”的追和者,到作为核心成员参与“广陵唱和”,其后于康熙七年北上,在京师与龚鼎孳等词人之间的往复唱和,极大地促进了稼轩风在京师的播扬,推动了稼轩风成为词坛创作的主流。这说明曹尔堪、陈维崧等人不但是江南词坛之间,而且也是江南词坛与京师词坛稼轩风兴起和传播的重要纽带,对于推动稼轩风在江南词坛和京师词坛的兴起,并逐渐成为词坛创作的主流,发挥了至为关键的推动作用。

如果我们依然采取传统的二元分法,将词体创作传统分为“婉约”与“豪放”二端,则调寄《念奴娇》唱和与调寄《满江红》唱和一样,都是对宋以来豪放词风的恢复和继承。在接续传统的意义上,广陵词坛前期的《浣溪沙》唱和与后期的《念奴娇》唱和,虽然在时间上有先后,但在词学流变的意义上却是并行不悖的,都是对各自传统的恢复和弘扬,在逻辑上并不是先后继起的两个不同阶段,不能把后者简单地理解成是前者的转型和变化。换言之,婉约与豪放词风都有自身的统序与发展脉络,清初词体的演变也延续了这样的发展脉络。如果以这样一种视角看待清初词风的演进,就会有不同的认识和结论。其实,在易代之际的清初,作品呈现悲慨激昂的稼轩风格的,并不乏人,如吴伟业、曹溶等清初名家,都有抒发内心积慨呈现稼轩风格的作品。因此,我们在追溯清初稼轩风的源流时,就不能简单地认为,清初稼轩词风是清初艳词的转型和新变,而是有着自身发展的源流脉络,是对晚明清初以来迁延未断的豪放词统的承接。以此为前提,介入对清初词风流变的研究,对清初词坛流变的研究就会更加全面和深入,对清代词史的建构就会更加客观和科学。

[责任编辑:平 啸]