

□ 古代文学研究新视界

词论与书论：文艺史视野下晚近词学尚“涩”之风探蠡

杜庆英

摘 要：晚近词学批评的重要概念“涩”与书学有着深刻的渊源关系。汉魏时期书法创作有“涩”之一境，要求笔力遒劲，逆势而为，使书法线条呈现出厚重质感的书写效果，“涩”能治滑，并以迟涩飞动为高境。晚清以降受金石学影响碑学大盛，碑版书法家为追求书法创作的金石气，达到古奥残剥的美学效果，在用笔上极力求“涩”，甚至出现所谓的“战掣笔”。词学与书学同起尚“涩”之风，缘于晚清文人的多重艺术身份，“涩”是特定社会历史情境下所产生的“时代情绪”，体现了晚近士人自持、自重的文化操守。

关键词：词论；书论；涩；碑学

作者简介：杜庆英，扬州大学文学院教师（扬州 225009）

DOI 编码：10.19667/j.cnki.cn23-1070/c.2018.06.016

宗白华对中国的书法艺术的表现形式体会颇为深刻，曾言：“中国的书法本是一种类似音乐或舞蹈的节奏艺术。……通过结构的疏密、点画的轻重、行笔的缓急，表现作者对形象的情感，抒发自己的意境，就像音乐艺术从自然界的群声里抽出纯洁的‘音乐’来，发展这音乐间相互结合的规律。”^①从这一角度来看，词作为音乐文学，在表达上同样通过疏密、轻重、缓急等构成的节奏感来完成其特定的表达内容。因此，词与书法在表达方面有着内在的相通性，而书法作为中国传统文人的基本技能，对文人的创作心理有着潜移默化的影响。

在清代朴学、金石学兴盛的背景下，晚清书学史上出现碑、帖之争，^②由于清代文人多重的学术身份——同时作为经学家、文学家、书画家，故而不自觉地参与到书学史的建构中，如词学家张惠言、张琦、周济、王闿运、谭献及晚清四大家皆嗜好金石碑版，并出现援书论词现象，丰富了词学批评体系。“涩”作为晚近词学批评的经典概念典型地体现了词学与书学的互动与交流，目前学界关于“涩”这一词学批评

① 宗白华：《美学散步》，上海：上海人民出版社，1981年，第138页。

② 碑学与帖学是两种相对的书法风格概念，最早见于阮元《南北书派论》《北碑南帖论》。碑学崇尚北碑、魏碑及楷书碑，后经邓石如、杨守敬、赵之谦等将其引向秦汉篆隶之学；帖学指宋以降以《淳化阁帖》为代表的刻帖之学，后含义扩大，被泛指二王墨迹及唐、宋、元以来的行草手札书风，二者在用笔及审美风格上大异其趣。晚清碑学大盛，实现了书法由端正、娟秀、柔媚、娴熟、流美向奇崛、朴茂、雄强、稚拙、沉涩的风格转变，深刻影响了整个时代文艺思潮。

范畴的研究基本上局限于词学内部,^①鲜有将这一概念置于晚近文艺史批评视角下做整体的考量。

一、书学史上的“涩笔”与“涩势”

“涩”是词学批评中重要的范畴之一,从宋到晚清大致经过了由被否定到被极力推尊的过程。“涩”具有非常丰富的美学内涵,触及多层面的感官体验。最早作为文艺批评范畴出现可以追溯到书学较为发达的汉魏六朝时期,^②书学中的“涩”从用笔到审美层面都为后世文艺批评所广泛接受。

东汉蔡邕在论书《九势》中有“涩势”一说,所谓“在于紧驭战行之法”,^③“驭”是指快,“战行”即颤笔而行。就是在运笔过程中,为追求书法线条的遒劲,避免浮滑而采取微颤动作,如此才能形成“涩势”。后其女蔡妍补充说:“臣父造八分时,神授笔法曰:‘书肇于自然,自然既立,阴阳生焉。阴阳既生,形气立矣。藏头护尾,力在字中。下笔用力,献耐之丽。故曰:势来不可止,势去不可遏,书法有二法。一曰疾,二曰涩。得疾涩二法,书秒尽矣。’”^④所谓“疾”并非单指速度,而是强调书笔运行造就的“势”。唐太宗论笔提出“为画必勒,贵涩而迟”。^⑤这里“画”特指横画,运笔以迟涩为贵。“永字八法”亦有横为勒之说,勒为勒马缰绳之意,首先要欲前先后、欲左先右,形成逆势,其次要有一定的力度,遂有欲速不达、欲停不可的行笔状态,方能使书笔入木三分,避免平滑、轻浮。后孙过庭《书谱》提到了“衄挫”的概念,所谓:“翰不虚动,下必有由。一画之间,变起伏于顿杪;一点之内,殊衄挫于毫芒。况云积其点画,乃成其字。”^⑥“衄挫”有挫折、失败、退缩之意,意即行笔时一点一画之内都要有停顿有起伏,要有积点成画之功,因此,“衄挫”重在强调用笔的迟涩效果,与运笔的涩势有同理之趣。清刘熙载形容涩笔是“惟笔方欲行如有物以拒之,竭力而与之争,斯不期涩而自涩矣”。^⑦上述书论对“涩”的论述可谓生动而丰富,这为后世这一概念范畴的经典化奠定了基础。

书学史上又以“迟涩飞动”为高境。张怀瓘“论笔十法”提出“迟涩飞动”,谓:“勒锋磔笔,字须飞动,无凝滞之势,是得法。”^⑧要求运笔不能过于顺滑,而要勒锋磔笔求迟涩之姿,同时又要做到飞动不滞之势,这才是运笔的成功境界。“迟涩”与“飞动”看似龃龉,实则辩证统一。何以迟涩而飞动呢?涩笔有一个很大的特点便是由逆势为之而形成的在视觉与情感上的空间感。当代书法家白砥认为:“涩的线条反而比光滑的线条灵动。因为在表现‘涩’时,用笔必须切入、曲动、韧力逆行,而不是强力摩擦。故凡柔行者必通顺,平力者必单调,强力者必僵直;韧力者涩,强力者燥,平力者滑。只关注线条两端的形态,中间大多一带而过,即成平滑。”^⑨“韧力逆行”“韧力者涩”可谓是对“涩”最为深刻的解释,涩笔除了追求运笔的力度,更求线条所具有的丰富内涵,运笔迟涩则能逸兴遄飞,言之有物,力戒俗媚。

要之,“涩”在书学史上有着重要的批评史价值与意义。首先,尚“涩”是书法创作的重要原则之

① 目前关于晚近词学尚“涩”问题的关注,较为重要的研究有陈水云《论晚清常州词派尚“涩”》(《东方丛刊》2005年第4辑)、孙克强《梦窗词在词学史上的意义》(《文学遗产》2006年第6期)、孙虹《晚宋“质实”论论说》(《江海学刊》2016年第5期)等论著,其对词学史上以“梦窗热”为代表的尚“涩”之风问题进行了深入探讨,深刻发掘了这一词学批评现象的词学史价值与意义。

② 汪涌豪《范畴论》(复旦大学出版社1999年版)、《中国文学批评范畴体系》(复旦大学出版社2007年版)将“涩”在文学评论中的出现推至唐代的诗论与文论,而事实上“涩”是书学批评最为核心的批评范畴之一,早在汉魏时期就已在书论中大量出现。

③ 蔡邕:《九势》,载《历代书法论文选》,上海:上海书画出版社,2014年,第7页。

④ 汪挺:《书法粹言》,载卢辅圣:《中国书画全书》第四册,上海:上海书画出版社,1993年,第783页。

⑤ 李世民:《笔法诀》,载《历代书法论文选》,第118页。

⑥ 孙过庭:《书谱》,载《历代书法论文选》,第217页。

⑦ 刘熙载:《书概评注》,金学智评注,上海:上海书画出版社,1990年,第216页。

⑧ 张怀瓘:《论笔十法》,载《历代书法论文选》,第216页。

⑨ 白砥:《书法空间论》,北京:荣宝斋出版社,2005年,第84页。

一。《翰林密论》分十二种笔法,涩笔为其中之一。《翰林禁经》云:“笔贵饶左,书贵尚涩,此君臣之道也。”^①认为书法尚“涩”乃是作书之道。其次,书法尚“涩笔”与“涩势”的重要意义在于戒滑防俗。唐韩方明《授笔要说》认为:“不涩则险劲之状无由而生也,太流则便成浮滑,浮滑则是为俗也。”^②再则,由于早期的篆隶书法多用绞转笔法,^③故行笔迟重而笔锋变化丰富,易成涩势,因此在后世书家的心目中涩是为古法之一,如张怀瓘言,“不务策、勒,但取古涩而已”。^④这也是清代碑学家极力推崇涩笔的主要原因,涩笔具有较为浓郁的复古倾向。“涩”与“涩笔”在书学中有着丰富的内涵,书学史对“涩”的论述体现出丰富的理论内涵,“涩”为书笔之正宗,可救俗滑,有古质、厚重之品质,这一具有辩证色彩的用笔法与崇高的审美品格使得“涩”成为晚近文艺批评的经典概念之一。

二、晚清书学与词学的尚涩之风

晚清词学出现以“梦窗热”为典型的尚“涩”之风,以矫正浙派末流的俗滑、轻鄙之弊。书学史上宋以后以帖学为主导,至明末清初达到极致,追求巧媚妍丽的书风,赵孟頫、董其昌为帖学之集大成者,董其昌曾说:“书道只在巧妙二字,拙则直率而无化境矣。”^⑤碑学家正是不满于以赵孟頫、董其昌书法为代表的臻于精巧流美之极的书学祈尚,进而提倡古涩、质拙、重大的碑版书法,是为清代书法的碑、帖之争。

清代碑学振兴,碑学书家对汉魏篆、隶碑版书法的书笔进行了新的探讨与发掘,因此碑学大盛的一个重要表现是古拙、厚重的篆隶笔法的复兴,即:“碑派书法家在审美上追求厚重、生拙、迟涩的效果,在技法上强调用逆、中实、铺毫的效果。”^⑥碑学用笔与帖学形成鲜明对比:“咸同年间,金石学兴,书法一改旧时‘帖学’之习,而尚‘碑学’,其用笔尚‘逆入平出’之辣与‘帖学’派之‘书笔专用平顺’之甜媚大异其趣。”^⑦晚清词学之尚涩与书学有着深刻的相似性,也有很大的共通性,这在包世臣身上表现得较为明显。

包世臣一方面是晚清碑学的倡导者,其《艺舟双楫》大力鼓吹汉魏六朝的碑刻、摩崖等,主要对握笔姿势方面进行了详尽的探讨,以求达到汉魏碑刻的书写风貌,主张五指的配合与用力,尤其注重“涩”的效果,曾云,“北朝人书,落笔峻而结体庄和,行墨涩而取势排宕”,须“万毫齐力,故能峻;五指齐力,故能涩”。^⑧另一方面包世臣又属常州派词人,与张惠言、董士锡、周济等相从甚密,并且提出清、脆、涩之说,将“涩”列为词学批评的三大范畴之一,曰:“夫感人之速莫如声,故词别名倚声。倚声得者又有三:曰清,曰脆,曰涩。不脆则声不成,脆矣而不清则膩,清矣而不涩则浮。……屯田、梦窗以不清伤气,淮海、玉田以不涩伤格,清真、白石则殆于兼之矣。”^⑨可见包世臣论书、论词都推崇“涩”之范畴。

刘熙载具体解释了涩笔的概念,说:“用笔者皆习闻涩笔之说,然每不知如何得涩。惟笔方欲行如有物以拒之,竭力而与之争,斯不期涩而自涩矣。涩法与战掣同一机窍,第战掣有形,强效转至成病,不若涩之隐以神运耳。”^⑩康有为《广艺舟双楫》被认为是晚清碑学之殿军,十分注重汉魏碑版的涩笔逆势,认为:“北碑当魏世,隶、楷错变,无体不有。综其大致,体庄茂而宕以逸气,力沉着而出以涩笔,要以茂密为宗。”^⑪并将书笔以唐为界,分为二种,认为唐以前书笔与唐以后书笔相对,前者为密、茂、舒、厚、和、

① 张绅:《法书通释》卷下,明万历二十五年(1597)金陵荆山书林刻夷门广牍本。

② 韩方明:《授笔要说》,载《历代书法论文选》,第287页。

③ 绞转笔法是指在转折时笔锋的绞转,主要指圆笔的转折要不露痕迹,因此转折时笔锋相交,是篆书书写的重要特点。

④ 张怀瓘:《玉堂禁经》,载《历代书法论文选》,第222页。

⑤ 董其昌:《画禅室随笔》,载崔尔平:《清明书论集》上卷,上海:上海书画出版社,2011年,第249页。

⑥ 刘恒:《中国书法史·清代卷》,南京:江苏教育出版社,2009年,第237页。

⑦ 黄宾虹:《虹庐画谈》,上海:上海书画出版社,2007年,第24页。

⑧ 包世臣:《艺舟双楫·为朱震伯序月底修箫谱》,上海:上海古今书室,1934年,第126页。

⑨ 包世臣:《艺舟双楫·为朱震伯序月底修箫谱》,第78—79页。

⑩ 刘熙载:《书概评注》,金学智评注,第216页。

⑪ 康有为:《广艺舟双楫楫注》,崔尔平辑注,上海:上海书画出版社,2006年,第55页。

涩、曲、纵,后者则疏、凋、迫、薄、争、滑、直、敛。^①晚清碑版书家对涩的追求是极为狂热的,不仅有所谓的涩体,甚至在民国时期出现了战掣体。

清代碑学注重对涩笔的运用,并将其作为碑版书法的美学标准之一,而词学批评受到其影响有着较深的文化史背景。碑学大盛是有清一代朴学、金石学兴盛的结果,如康有为就认为“碑学之兴,乘帖学之坏,亦因金石之大盛也”。^②晚清文人濡染金石十之八九,绝大多数词人、词学家参与到书学史的建构中,受到碑学的影响甚是深刻。正是在这样的情况下,蔡嵩云提出“词学通于书道”的观点:

词中有涩之一境。但涩与滞异,亦犹重大拙之拙,不与笨同。昔侍临川李梅庵夫子几席,闻其论书法,发挥拙、涩二字之妙,以为闻所未闻。后治慢词,乃悟词中亦有此妙境,但非深入感觉不到。由此见词学亦通于书道。^③

李梅庵即清道人李瑞清。李瑞清崇尚碑学,是碑学的积极实践者。他从何子贞处获得启发,用战掣笔书写大篆,用笔一曲三折,行笔有顿挫,一涩到底。把涩推向了极致,以致走向了极端。李氏创其涩行顿挫之笔,成为这一金石书派的明显特征。蔡嵩云敏锐地意识到词之“涩境”与书法是相通的,并且认为“涩”是词学与书学的“妙境”。晚近以来诸多词人兼有碑学家的身份,因此在尚“涩”的问题上有着内在的相通性。又如沈泽棠也认为填词要涩,曾言:“吴居父《摸鱼儿》上阕云:‘临水整乌纱。两鬓苍华。故乡心事在天涯。几日不来春便老,开尽桃花。’情景融洽,笔极骀荡。然专学此派,又恐流于剽滑。余尝论,写字要涩,似笔与纸拒,如屋漏痕,如折钗股,始为佳书。填词何独不然。”^④沈氏这段论述体现出较为深厚的专业素养,认为宋代词人吴琚的这阕词胜在情境交融,用笔偏于骀荡,即笔触自由散漫。因此对于学词者而言是极为需要警惕的,容易流于剽滑,所以将填词与书写并举,提出要以涩治滑。所谓“屋漏痕”“折钗股”都是书学的经典概念,旨在说明书法线条迟涩、厚重,不露圭角、不流于俗滑。蔡嵩云与沈泽棠都将书法之涩与词之涩统一起来,可谓是英雄所见略同。此外,顾复初《苕卮馆词集序》也提到了在这一问题上词学与书学的相通性:

研孙先生词清微婉约,预乎无际,兼南宋作者之长,余剧赏之。研孙顾谓余:“曩者尚有流丽疏快之作,今兹则日趋于涩矣。”余曰:“词本遣兴之具,譬之作小楷书,方欲运法,而笔画已了,不以涩持之,则无含蓄深厚之趣。”余曩尝执断字论诗词。谓惟断故转,惟断故远。今研孙涩字之旨,殆与余断字不谋而合者。呜呼,词虽小道,通乎讽喻,未可以浅说罄也。^⑤

《苕卮馆词集》^⑥为清胡廷所撰,顾复初在这篇词序中记叙了与作者论词的具体内容,认为词之能涩并非缺点而是值得肯定的,并以书法做比,提出只有能涩,才能有含蓄深厚之趣。顾氏又提出断字之说,也是要打破词的顺滑妥溜,增加其涩感,此与孙过庭所谓“积点成画”之论理趣相通,体现出鲜明的书法运思特点。

晚清词学对涩的推崇不只限于形式方面,而且与特定的审美风尚有着深层的联系。碑学书法强调古拙、厚重的艺术风貌,而词学亦出现了一种倾向于沉着、拙重的批评指向,如谭献的“柔厚”说、陈廷焯的“沉郁”说以及况周颐的“重、拙、大”之论当属此类。此外,尚“涩”之风还波及画学领域,如晚清戴熙论画亦云:“何子贞出楮索画,楮甚涩,涩楮涩墨;涩墨涩笔;涩笔涩思;思不涩不奥,笔不涩不敛,墨不涩不惜,涩寡、过涩亦有功也。万事涩胜滑,子贞其无河。”^⑦代表了画学尚涩的倾向,无论书法还是诗词乃

① 康有为:《广艺舟双楫注》,崔尔平辑注,第149页。

② 康有为:《广艺舟双楫注》,崔尔平辑注,第38页。

③ 蔡嵩云:《柯亭论词》,载唐圭璋:《词话丛编》第五册,北京:中华书局,2005年,第4906页。

④ 沈泽棠:《忏庵词话》,载朱崇才:《词话丛编续编》,北京:人民文学出版社,2010年,第1405页。

⑤ 顾复初:《苕卮馆词集序》,载冯乾:《清词序跋汇编》,南京:凤凰出版社,2013年,第1793页。

⑥ 包括《兜罗绵词》一卷、《宝鬘云词》一卷、《祇洹珠词》一卷、《恒河鬘影词》一卷、《簪伽佗词》一卷、《燕子龕词》一卷。

⑦ 戴熙:《习苦斋画絮》卷二,吴大澂批校,清光绪十九年(1893)刻朱印本。

至绘画,涩是一个被经典化的概念范畴,反映了一个时代的艺术祈尚。

三、晚清以降尚“涩”之风的词学史意义

词学上的“涩”范畴在晚清之前多被视为否定性概念。早期如王灼认为:“陈无己所作数十首,号曰语业,妙处如其诗,但用意太深,有时僻涩。”^①明代俞彦云:“遇事命意,意忌庸、忌陋、忌袭。立意命句,句忌腐、忌涩、忌晦。”^②值得注意的是主张清空、反对质实的张炎,他说:“词之语句,太宽则容易,太工则苦涩。”^③后浙西词派以此为旗帜,明确反对“凝涩晦昧”的词风。但到了晚清浙派末流空浅油滑、弊病百出,正如谢章铤所言:“大抵今之揣摩南宋,只求清雅而已,故专以委夷妥帖为上乘。……若徒字句修洁,声韵圆转,而置立意于不讲,则亦姜、史之皮毛,周、张之枝叶已。虽不纤靡,亦且浮腻,虽不叫嚣,亦且薄弱。仆于倚声,孱学耳,何敢望梅溪、玉田、藩篱,然词客有灵,闻斯言或当首肯也。”^④点明了浙西派尊南宋一味求清雅妥贴而容易流于“浮腻”“薄弱”的弊端。

晚近词学尚“涩”成为救敝起衰的一面旗帜。如周济提出婉、涩、高、平四品,^⑤包世臣的清、脆、涩之说,沈祥龙之“幽涩”。晚近词学尚涩以对梦窗的极力推尊为典型,谭献论词亦十分推崇“涩”之一境。如评价冯煦词时提出:“阅丹徒冯煦梦华香室词,趋向在清真、梦窗,门径甚正,心思甚邃,得涩意,惟由涩笔。”^⑥结合书学中“涩”的内涵来理解晚清词学史上的“涩”概念,可以见出其更为丰富的词学内涵及词学史意义。

第一,以“涩”来矫正浙派末流的空疏、孱弱、纤滑。“涩”的特点在于逆势而为,力求沉着深厚。以吴文英词为例,最显著的特点有“沉着”“厚”“浓挚”“密丽”“幽邃”等,同时又极具气势与笔力,周济云:“梦窗每于空际转身,非具大神力不能。梦窗非无生涩处,总胜空滑。”^⑦这里的空际转身便是指在行笔中能够以迟涩含蓄为主,凡事不说透,凡情不说破,不露圭角,因此在转折之处能够藏锋暗转,让人无从寻迹。空际转身使得词笔的转换所带来的巨大的逆向之态势,需要具有深刻的力道来把握才能完成。吴文英词的生涩处与其空寂转身的笔法有着直接的关系,这种笔法能形成一种较为强烈的涩感,可以避免空滑。沈泽堂举吴文英词句“秀槛展春,金屋宽花,谁管采菱波狭。翠深知是深多少,都不放夕阳红入”(《花心动·郭清华新轩》),谓其“思力深厚,直透纸背,亦不易学”。^⑧也是在说明梦窗词笔力之大。

这些词学家都看到了吴文英词看起来涩,但其实背后支撑的是遒劲的笔力与思力,即所谓“势”。刘熙载所谓“笔欲方行如有物拒之,竭力而与之争”,所以才能力透纸背。这与书法上的涩笔对笔力的要求是相通的。唯有用涩笔,力透纸背才能避免纤滑,这一点书法与词是相通的。况周颐《历代词人考略》引王鹏运语云:“《宣卿词》气清而笔近涩。词笔最忌留不住,阅宣卿之作,可以药其失矣。”并认为“《宣卿词》研炼而非追逐,凝重而能蹇举,在南宋词人中,不失其为上驷也”。^⑨冯煦说“彼读姜夔词者必欲求下手处,则先自俗处能雅,滑处能涩始”。^⑩指出姜夔词高出众人之处正在于能于俗处雅、滑处涩,因此白石词以幽涩为高格。孙麟趾说:“梦窗足医滑易之病,不善学之,便流于晦。余谓词中之有梦窗,

① 王灼:《碧鸡漫志》,载唐圭璋:《词话丛编》第一册,第83页。

② 俞彦:《爱园词话》,载唐圭璋:《词话丛编》第一册,第400页。

③ 张炎:《词源》,载唐圭璋:《词话丛编》第一册,第265页。

④ 谢章铤:《赌棋山庄词话》,载唐圭璋:《词话丛编》第四册,第3460页。

⑤ 据况周颐《蕙风词话》卷二载:“止庵又有论调一书,以婉、涩、高、平四品分之。其选调视红友所载只四之一。此书亦未见。”载唐圭璋:《词话丛编》第五册,第4448页。

⑥ 谭献:《复堂词话》,载唐圭璋:《词话丛编》第四册,第4000页。

⑦ 周济:《介存斋论词杂著》,载唐圭璋:《词话丛编》第二册,第1632页。

⑧ 沈泽堂:《忏庵词话》,载朱崇才:《词话丛编续编》,第1403页。

⑨ 况周颐:《历代词人考略》卷二十六,载朱崇才:《词话丛编续编》,第1885页。

⑩ 冯煦:《蒿庵论词》,载唐圭璋:《词话丛编》第五册,第3594页。

如诗中之有长吉。”^①舍我亦云：“仲修论词主涩，足为特识。近世之词，多流于滑。药滑之法，惟一涩字，庶几能除其病根。大抵师法北宋者，易染此症。若从梦窗、白石、清真等人入手，便绝无此失矣。”^②都提出以涩治滑的问题。

谭献尤其注意到词的纤滑之弊，一再提出词之能涩的重要性，谓：“秋舫先生词名甚著，窃尝议其剽滑，不能多录。”^③将滑视为词的弊端之一。又言：“南宋词蔽，琐屑短钉。朱厉二家，学之者流为寒乞。枚庵高朗，频伽清流，浙派为之一变。而郭词则疏俊少年尤喜之。予初事倚声，颇以频伽名隲，乐于讽咏。继而微窥柔厚之旨，乃觉频伽之薄。又词尚深涩，而频伽则滑矣，后来辨之。”^④郭麟为浙派末期的代表词人，谭献在这里直接指出其词之滑的弊端，其作为常州派干将对词认识得十分通透，并在自己的创作中注重以涩御滑，宗柔厚之旨。又说：“莲生古之伤心人也。荡气回肠，一波三折，有白石之幽涩，而去其俗。有玉田之秀折，而无其率。有梦窗之深细，而化其滞。”^⑤在谭献等看来，“涩”是词中的高境而非弊端，梦窗词过犹不及在于“滞”。“涩”在于笔涩，而且所谓的一笔三折亦是书法用笔。舍我提出晚近的梦窗热与谭献提倡梦窗之涩有很大的关系，谓：“近数十年，作者多趋重梦窗，盖因仲修有涩字之论。涩即辣练之简称，而梦窗则专以辣练见长者也。如‘黄蜂频扑秋千索，有当时纤手香凝’，‘断红若到西湖底，搅翠澜，总是愁鱼’等句，皆想入非非，非率而操觚者所能做到。惟辣练太甚，则难免牵强不通，学者所当慎也。”^⑥可见，谭献对于涩的提倡是十分用力的，尚涩的主要目的是治滑。著名京剧作家翁麟声言：“所谓骨肉停匀，多力丰筋，如幅国须眉，柔媚中别有刚劲气者也。蒋廷黻评云：‘填词自毗陵诸老出而其道始尊，尝闻吕庭芷先生述皋文、北江绪论，尚主生涩字。于灵芬馆不甚许可，以其过于流动，失之滑也。是卷沉郁顿挫，深得涩字三昧。’所谓‘涩’者，凝练峭拔之意也。无气魄人为词，易流靡弱。”^⑦翁氏认为“涩”即凝练峭拔之意，可谓知之者也。

因此，词学批评中涩的第一要义在于治滑。这与书法创作时用笔尚“涩”以求“涩势”以及书法线条的沉着厚重是相通的，而且“涩”在词学批评中的含义有涩笔、涩意、涩境以及涩势等。晚近词学的“梦窗热”体现的是常州词派及其后续的词学立场，因此，可以说“涩”是常州词派振浙西词派之蔽的重要内容，具有鲜明的理论旗帜意义。

第二，“涩”具有独立自觉的理论品格。不少词学家将“涩”与“滞”等同起来，是很不恰当的，如陈匪石认为：“世人病梦窗之涩，予不谓然。盖涩由气滞，梦窗之气，深入骨里，弥满行间，沉着而不浮，凝聚而不散，深厚而不浅薄，绝无丝毫滞相，浅尝者或未知之耳。但必有梦窗之气，而后可以不涩。”^⑧这里“沉着而不浮，凝聚而不散，深厚而不浅薄”正是梦窗词能涩的特点。涩与滞的区别在于如果一味堆砌而不能使其流转生动，就会流于滞，而涩则不同，虽然如穿珍珠，但有气势与脉络，自成一种生动之势。谭献说：“咽而后流，得涩字法。”^⑨又如况周颐云：“近人学梦窗，辄从密处入手。梦窗密处，能令无数丽字，一一生动飞舞，如万花为春，非若琉璃蹙绣，毫无生气也。如何能运动无数丽字，导聪明，尤恃魄力。如何能有魄力，唯厚乃有魄力。梦窗密处易学，厚处难学。”^⑩况周颐可谓是深知梦窗者，见出其词

① 孙麟趾：《词迳》，陈凝远校，载唐圭璋：《词话丛编》第三册，第2553页。

② 舍我：《天庐词话》，载朱崇才：《词话丛编续编》，第2292页。

③ 谭献：《复堂词话》，载唐圭璋：《词话丛编》第四册，第4011页。

④ 谭献：《复堂词话》，载唐圭璋：《词话丛编》第四册，第4008页。

⑤ 谭献：《复堂词话》，载唐圭璋：《词话丛编》第四册，第4011页。

⑥ 舍我：《天庐词话》，载朱崇才：《词话丛编续编》，第2292—2293页。

⑦ 翁麟声：《怡簪词话》，载杨传庆、和希林：《辑校民国词话三十种》，台北：花木兰文化出版社，2016年，第199页。

⑧ 陈匪石：《旧时月色斋词谭》，载屈兴国：《词话丛编二编》，杭州：浙江古籍出版社，2013年，第2601页。

⑨ 谭新红：《重辑复堂词话》，载葛渭君：《词话丛编补编》，北京：中华书局，2005年，第1291页。

⑩ 况周颐：《蕙风词话》，载唐圭璋：《词话丛编》第五册，第4447页。

有魄力、沉厚而能飞动的特点。

严迪昌提出:“涩之中有味、有韵、有境界,虽至涩之调,有真气贯注其间。其至者,可使疏宕,次亦不失凝重,难与貌涩者道耳。”^①所谓密、厚、沉着,正是从涩笔中来,涩不止在貌,而是要有真挚、丰富的情感内涵。孙克强认为“涩”作为一种美学范畴与“思想感情的深沉执着相联系”。^②涩不仅是笔法上的,更是情感意境层面的。梦窗词用典生涩、语言晦涩都造成了如刘熙载所言“如有物以拒之”的倾向。陈廷焯亦云:“人谓梦窗多晦语,殊不知梦窗词于沉静中笔态犹自飞舞。”^③可见,涩与滞的区别在于笔力之有无与章法脉络之生动与否。赵尊岳云:“用字研炼,首推梦窗。梦窗有真情真意,以驱策此若干研炼之字面。又全篇气机生动,使实字不致质滞,此大笔力也……”^④近人宣雨苍说:“雅正如白石,不善学者将流为平滑。然妆如稼轩,不善学者将流为粗犷。蕴藉如碧山,不善学者将流为纤巧。斟酌饱满如梦窗,不善学者将流为堆砌敷衍,无所不至。”^⑤梦窗词虽以涩著称,但却是饱满的,之所以能够达到这种效果,与其用笔之涩密切相关,由于能涩,所以笔力遒劲,情感真挚,才能有饱满之说。夏敬观认为真正能做到“涩”是要“外涩内活”,而“今之学梦窗者,但能学其涩,而不能知其活。拼凑碎锦,而又扞格不通,其弊等于满纸用呼唤字耳”。^⑥

晚清词学家以“涩”来评价吴文英词是包含着较为正面的价值判断的,具有丰富的内涵。这是从笔力上来说的,所谓魄力大,才能运笔迟涩飞动,能令无数丽字——生动飞舞,康有为论六朝笔法亦有密、厚之例,实与涩相辅相成。晚清词学对涩的关注还有一个问题,就是对于一些过于“熟”的词调,要肯于追求涩感。如吴三立曾于朱庸斋论词言:“至兄论填《金缕曲》调应注意之点,在求生、求新、求涩、求硬、求拙,正是填此类‘熟调’之奥要。兄曾举晚清诸大词家所实践者为例,尤足征。”^⑦吴氏认为“《金缕曲》之调太熟了。乾嘉前之作家,每喜填之。特别是陈迦陵,一填便数首。全集中怕有数十阙,均用《贺新郎》名。到了晚清,此风似已稍变,词家有意‘避熟就生’。如《金缕曲》一调,张氏《迦庵乐府》,陈氏《海绡词》,连一首都没有。《彊村语业》中,一二卷共有四五首,三卷则无之,而《彊村词剩》只有一首。而大作《分春馆词》才一首耳。从名人词集中,不难看出此种趋势。反过来说,晚清词家所用较生的调,清初词家殊少染指”。^⑧因此,对“涩”的追求也体现出晚清词家的自觉意识,“涩”作为晚近词学批评的经典概念,具有独立自觉的理论品格,在词的创作、批评方面都发挥了重要的指导作用。

此外,词学批评的“涩”有古涩的含义,带有较为浓郁的复古倾向。郑文焯曾云:“梦窗词喜用古通韵,如庚、阳、歌、麻之类,其《法曲献仙音》乃以‘冷’与‘上’、‘浪’叶,后学多误会,毛、杜二家校刻,并指为非韵,余别有辩证一则寄净半塘前辈。至人谓其词为涩体,不知其行气清空,正如朱霞白鹤,飞荡云表。”^⑨这里古通韵应该是指古人用韵比较宽,很多平水韵不能通押的也能通押,吴文英很喜欢用这种古韵,以致被人理解为非韵,这也是其词涩的一个方面,但这种涩法包含着古拗的含义,有古涩的意味。蒋敦复评陈同叔词云:“古艳幽秀,兼梦窗、碧山之胜。”^⑩这里的古艳,同样是指其词不染凡艳,古奥脱

① 严迪昌:《清词史》,南京:江苏古籍出版社,1990年,第440页。

② 孙克强:《梦窗词在词学史上的意义》,载《文学遗产》2006年第6期。

③ 陈廷焯:《云韶集》卷八,载孙克强:《白雨斋词话全编》,北京:中华书局,2013年,第186页。

④ 赵尊岳:《填词丛话》卷三,载《词学》第四辑,上海:华东师范大学出版社,1986年,第75页。

⑤ 宣雨苍:《词谰》,载朱崇才:《词话丛编续编》,第2457页。

⑥ 夏敬观:《蕙风词话论评》,载唐圭璋:《词话丛编》第五册,第4592页。

⑦ 李文约:《朱庸斋先生年谱》,香港:素茂文化出版社,2012年,第257页。

⑧ 李文约:《朱庸斋先生年谱》,第255页。

⑨ 郑文焯:《批校唐五代词选》,载桥川时雄:《文字同盟》第二卷,(日本)东京:汲古书院,1990年影印本。

⑩ 蒋敦复:《芬陀利室词话》,载唐圭璋:《词话丛编》第五册,第3637页。

俗。陈兼与评金松岑(天羽)《水龙吟·游花埭》云:“深人无浅语,幽复浓至,亦近于涩体也。”^①由此可见,梦窗之涩是有古拗的特点的。正如晚清碑学尚涩笔乃至战掣笔以求汉魏碑版书法的古奥残剥之气,词的创作追求涩的境界,也是针对浙派末流轻浮纤媚的词风而发的。如北宋词以浑成著称,但并不纤滑,周邦彦词就被称为有涩之味,还有姜夔词也有幽涩之名。因此,晚近词学尚涩,追求两宋词家的涩境与涩味,带有复古意味。

结 语

严迪昌曾在其《清词史》中提到“时代情绪”的概念,每一个时代都有其特定的社会情景,孕育出特定的“情绪”,这种情绪在其特定的时代里具有普遍性与典型性,同时又集中地反映在那些深刻领悟、全面参与、积极探索的仁人志士身上,就文艺思潮而言,则集中地体现在那些代表了时代审美风尚的文人身上。晚近书学、词学乃至画学同以“涩”为尚,就是一种典型的“时代情绪”的体现。清代词学有“中兴”之誉,在有清一代学术史上占据着其应有的分量,一般认为晚清有“诗界革命”“小说界革命”,而唯独没有词的革命,其实不然,以晚清四大词人为标志的词学仍然体现出一派生机,乃是显学无疑,而且词作为一种以抒情为主旨的诗体,必定更能凸显特定时代背景下士人的心态心绪。那么在这样的时代背景下词学的革变是什么呢?晚清词学转变的一个重要特点就是开辟出新的理论境界。例如况周颐的“重、拙、大”之论就一扫本色论旧说,具有崇高的美学品格,指出向上一路。值得注意的是“重、拙、大”不仅是晚清词学批评的重要范畴,同时也是碑版书法的最高审美,体现了晚近时期各种文艺门类的融合与交叉。同理,“涩”这一概念范畴在晚近时期的经典化现象,从更深层面上反映了在内忧外患社会情景中文人寻求文化自救的心理与心态。词学批评之尚“涩”与陈廷焯之“沉郁”,谭献之“柔厚”,况周颐之“重、拙、大”实为相通相融。“涩”代表的是一种自持、自重的文化操守,体现的是晚近文人寻求文化自信的雄强心理。

^① 陈兼与:《读词枝语》,载刘梦芙:《近现代词话丛编》,合肥:黄山书社,2009年,第100页。

[责任编辑 马丽敏]

Ci Theory and Calligraphy Theory: the Style of “Se” of Ci Poetry in Modern Times from the Perspective of Art History

DU Qing-ying

Abstract: The important concept of “Se” (obscure) of ci poetry in modern times has a deep relationship with calligraphy. In the Han and Wei Dynasties, calligraphy creation has the artistic conception of “Se”, which requires writing with firm strokes against the trend, resulting in a thick and powerful writing effect. “Se” can cure slippery, taking bridling strokes with elegance as the highest artistic conception. In the late Qing Dynasty, stone inscription study is in great prosperity due to the influence of epigraphy. The calligraphers, in the pursuit of the sense of epigraph in calligraphy creation (that are archaic and abstruse), wrote strokes for “Se”, even with the “writing of trembling”. Ci poetry and calligraphy are in favor of “Se” due to the multiple artistic identities of literati in late Qing Dynasty. “Se” is the mood of times in specific historic scenarios, which reflects their cultural ethics of self-restraint and self-respect.

Key words: ci theory, calligraphy theory, Se, stone inscription study