

词体本色论中的绘画语言与词学阐释*

习 婷

内容提要 词学史上的本色论内涵始终在变化。画论中对色彩的认知与词论中对词体艳丽本色的体认及尊体诉求有着相似性，是色论词的逻辑起点。艳丽本色论借用绘画语言，围绕设色技法、白描雅化以及静穆境界阐释其内涵。词之设色强调情与辞的浓淡、疏密配合，追求辞淡而情浓之艳。艳词雅化则讲究用白描画法处理情景关系，实现色淡而味浓之韵。穆境的提出，意味着本色探讨由技法上升到词人性情与词学境界的层面。绘画语言的使用体现了词体创作与审美追求的视觉转向，也昭示出词在协律之外的另一条尊体路径。

关键词 本色 设色 白描 穆

词学史上援画论词的现象已经得到揭示，“勾勒”“设色”等绘画术语，“南宗”“北宗”等画派概念及以品定等的批评方式也得到关注^①。如果把视角聚焦到某一具体词学概念的阐述上，绘画语言的使用关联着批评话语和批评策略的选择与作用问题。中国古典文学理论中的“本色”概念最早见于《文心雕龙·通变》：“夫青生于蓝，絳生于茜，虽逾本色，不能复化。”^②刘勰的“本色”是以事物原本颜色来比喻文体的本源性特征。宋代诗词批评中，“本色”往往与“当行”并用^③，强调是此而非彼的区别性特征。《后山诗话》云：“子瞻以诗为词，如教坊雷大使之舞，虽极天下之工，要非本色。”^④“子瞻以诗为词”说明陈师道的本色论是在诗词辨体的语境中提出的，点明了词体协律而歌的音乐本色。《文心雕龙》与《后山诗话》中的“本色”分别来源于两个话语系统：一是绘画的，一是音乐的。词学批评中的本色论内涵始终处于变化与调整中，音乐话语因声律派的传承而脉络清晰，柔、清、轻、俊、脆等风格范畴的提出，都是对音乐本色的标举^⑤。绘画话语其实也参与到了对词体本源性特征的阐释中，提炼了形神有别的设色技法，提出了白描雅化的途径及浓淡归于静穆的审美境界。本文尝试从绘画话语的使用来梳理词体本色内涵的接受与衍变过程，为已有研究补充一个观察视角^⑥，并由此映照词学史上两种不同的尊体路径。

* 本文为国家社会科学基金重大项目“中国词学通史”（项目编号17ZDA239）阶段性成果。

① 参见孙克强《词论与画论——援画论词在词学批评中的作用和意义》，《中国社会科学》2008年第1期。

② 刘勰著，詹锳义证《文心雕龙义证》，上海古籍出版社1989年版，中册，第1093页。

③ 参见龚鹏程《诗史本色与妙悟》，学生书局1993年版，第94—98页。

④ 何文焕辑《历代诗话》，中华书局1981年版，上册，第309页。

⑤ 张惠民《“本色论”三题》（《汕头大学学报》1985年第2期）在协律的音乐性基础上进一步讨论了词体的音乐艺术风格，提出柔与轻为音乐的本色内涵。对声律与词体本色关系的论述，多见于有关浙西词派和晚清声律学的研究成果中，如曹明升《雍乾学人群体风貌与清代词学复兴的进境》（《学术研究》2014年第1期）、陈水云《嘉道以还“声律词派”的发展与词学成就》（《清代词学发展史论》，学苑出版社2005年版，第278—322页）、管圣骞《词为声学：晚清词学的基础观念》（《文学遗产》2021年第4期）等。

⑥ 关于词体本色的研究主要有：施议对《传统词学本色论的推进及集成》，《河南大学学报》2005年第4期；徐安琪《花间词学本色论新探》，《文艺研究》2008年第6期；王卫星《古典词论中的“本色”概念辨析》，《河南师范大学学报》2011年第5期；岳淑珍《唐宋词学批评中的本色论》，《中州学刊》2015年第11期。

一 绘画之色与词体本色

色是物体的显性特征，也是绘画的表现对象。《周礼·考工记》云：“画绩之事，杂五色。”^①文徵明在《秋岭归云图》题跋中说：“余闻上古之画，全尚设色，墨法次之，故多用青绿。”^②可见，色彩是早期绘画主要的构成元素。南朝谢赫《古画品录》云：“画有六法……一气韵生动是也，二骨法用笔是也，三应物象形是也，四随类赋彩是也，五经营位置是也，六传移模写是也。”^③“随类赋彩”是摹形的重要手段。南北朝时期还有一种白画，即“只勾线，不设色的绘画……如袁倩画《天女白画》《东晋高僧白画》，宗炳画《嵇中散白画》等”^④。白画又称白描。这种仅用线条勾勒的画法多用于人物画。人物白画的出现意味着线条可以作为唯一的塑形手段，设色也由此仅具备装饰的辅助作用。山水成为独立的绘画题材后，水墨又取代了设色画法。水墨仍以墨的浓淡干湿区分色块，与白画的线条造型法并不相同，但在审美理念上异质而同趣，都是化繁为简，由写实转而写意，遗貌而取神。因此清人方薰《山静居画论》有言：“世以水墨画为白描，古谓之白画。”^⑤唐代张彦远云：“然今之画人，粗善写貌，得其形似，则无其气韵；具其彩色，则失其笔法。岂曰画也！”在人物画中，白描笔法能得神韵，而空善赋彩，则难以生动，“运墨而五色具，谓之得意。意在五色，则物象乖矣。夫画物特忌形貌彩章，历历具足，甚谨甚细，而外露巧密”^⑥。在山水画中，水墨写其精神，而设色更多的是象其形貌。由此可见，白描与水墨画法的出现降低了色彩在绘画中的重要性，更促使色彩的表现要求从摹形转变为传神。

浓淡是区分色彩风格的主要范畴^⑦。就设色山水而言，元代黄公望在两晋以来的青绿山水之外，开创了浅绛山水的新样式。明人詹景凤曾说：“李龙眠绢画园居十二景，为十二册，每册长尺余。内有重着色者，有浅绛者。”^⑧青绿之重着色即浓者，浅绛为淡者。就设色花鸟而言，也有如徐熙与黄筌的差异，“徐熙是水墨淡彩……黄筌的画法，则是先用淡墨勾勒轮廓，然后施以浓艳的色彩，着重于色彩的表现”（《中国绘画史》，第229页）。而画论中往往将设色之浓淡风格与格调之雅俗合而论之。米芾曾从赋色品第徐、黄的雅俗、高下：“徐熙、徐崇嗣，花皆如生。黄筌惟莲差胜，虽富艳，皆俗。”^⑨赵孟頫云：“作画贵有古意，若无古意，虽工无益。今人但知用笔纤细，傅色浓艳，便自为能手。殊不知古意既亏，百病横生，岂可观也？”^⑩赵孟頫认为“傅色浓艳”会失去古雅之意。清人张庚《浦山论画》则曰：“古人有云：‘画要士夫气。’此言品格也。第今之论士夫气者，惟此干笔俭墨当之，一见设重色者，即目之为画匠，此皆强作解事者。古人如王右丞、大小李将军、王都尉、文湖州、赵令穰、

① 阮元校勘《十三经注疏·周礼疏》卷四〇，艺文出版社2013年版，第3册，第622页。

② 孔广陶撰，柳向春校点《岳雪楼书画录》（与顾文彬著，柳向春校点《过云楼书画记》合刊）卷一，上海古籍出版社2011年版，第241页。

③ 俞剑华编著《中国画论类编》，人民美术出版社1986年版，第355页。

④ 王伯敏《中国绘画史》，上海人民美术出版社1982年版，第82页。

⑤ 俞剑华编著《中国历代画论大观》第七编《清代画论（二）》，江苏凤凰美术出版社2017年版，第69页。

⑥ 张彦远《历代名画记叙论》，《中国画论类编》，第33、37页。

⑦ 水墨画也有墨的浓淡深浅运用，其原理还是来自于彩色的浓淡深浅，即所谓“墨分五色”。浓墨易痴钝，淡墨忌模糊。

⑧ 詹景凤《詹东图玄览编》卷一，卢辅圣主编《中国书画全书》，上海书画出版社1992年版，第4册，第12页。

⑨ 米芾《画史》，《中国历代画论大观》第二编《宋代画论》，第175页。

⑩ 赵孟頫《松雪题跋》，《中国历代画论大观》第三编《元代画论》，第115页。

赵承旨俱以青绿见长，亦可谓之画匠耶？盖品格之高下，不在乎迹，在乎意。”^①张庚虽然反对“一见设重色者，即目之为画匠”的做法，但也恰恰证明了时人以设色浓淡区分品格雅俗的批评理念。

在绘画创作与理论的发展中，色从主体构成元素降为辅助的装饰元素，对其表现能力的要求也从摹形的写实转变为传神的写意，审美的标准随之确定为“艳而不俗”“淡而不薄”^②。画论中对色彩的认知与词论中的本色体认及尊体诉求有着相似性，这是以色论词的逻辑起点。

文学之色与绘画之色的关联源于孔子以“绘事后素”论诗。“绘”“素”引申到文学领域，被表述为“质”与“文”的相互依存关系，正是孔子所说的“文质彬彬”。质指文章内在之意，文指外在文辞修饰。《文心雕龙》将“色”定义为文章的显性风貌，并指出文章之色由辞、情、物三者共同造就，且相互作用与牵制，而不仅仅是修辞的问题。《文心雕龙·诠赋》又将情、景、辞的相互作用比喻为绘画之着色：“原夫登高之旨，盖睹物兴情。情以物兴，故义必明雅；物以情观，故词必巧丽。丽词雅义，符采相胜，如组织之品朱紫，画绘之着玄黄，文虽杂而有质，色虽糅而有本。此立赋之大体也。”（《文心雕龙义证》，上册，第304页）

根据《文心雕龙》的思路，词色应该是词的辞、情、景三者共同造就的风格特征。与诗文稍有不同的，词的文体风格惯性大于作者的风格个性，因此词色作为集合概念，更多的是讨论词区别于其他文体的整体风格，即词之本色。王世贞《艺苑卮言》有言：“词者，乐府之变也。昔人谓李太白菩萨蛮、忆秦娥，杨用修又传其清平乐二首，以为词祖。不知隋炀帝已有望江南词。盖六朝诸君臣，颂酒赓色，务裁艳语，默启词端，实为滥觞之始。故词须宛转绵丽，浅至儇俏，挟春月烟花于闺幃内奏之，一语之艳，令人魂绝，一字之工，令人色飞，乃为贵耳。”^③“春月烟花”是景，“一语之艳”是情，“一字之工”是辞。王世贞道出的是词的情、景、辞特性，合之构成词的艳丽之风。而《金粟词话》云：“词以艳丽为本色，要是体制使然。”（《词话丛编》，第1册，第723页）

艳丽本色论较之协律本色论晚出。但事实上，审音用字对于填词者有极高的乐理要求，能够做到词人屈指可数。尤其是在词体诞生之初，严密的声律规则并没有建立，但词体风格却伴随《花间集》的面世而得以奠定。对于一般创作者而言，词可以仿效的独特体性，是花间词具备的本源性特征，即内容本色，亦是欧阳炯所说的雕琢辞藻而至工巧，言唱艳情以助妖娆的艳丽之风。艳丽的内涵在于绮辞和艳情。邹祗谟论辞绮云：“花间绮琢处，于诗为靡。而于词则如古锦纹理，自有黯然异色。”^④张炎论情艳则曰：“簸弄风月，陶写性情，词婉于诗。盖声出莺吭燕舌间，稍近乎情可也。”^⑤

本色经由《花间集》确立，即成为词的文体规范，后世词学主要对其进行创作上的仿拟和理论上的阐释。在创作上，艳丽使词陷入铺辞雕琢与赋情淫艳的双重责难中。就辞而言，尚密丽者失于雕琢，雕琢致涩，涩即意不明而伤气；就情而言，“字字言闺阁事”，则“语懦而意卑”^⑥，还会招致淫褻的攻伐。一如绘画之色，艳丽本色在后代仿拟创作中，失去了本源正当性。在理论阐释上，词评家需要围绕艳丽做更多细致的辨析，在矛盾中不断调整表述分寸，才能为艳丽本色张目。因此，设色的创作技法、艳丽本色的雅化与词体推尊构成了艳丽本色论的基本内涵。而绘画中设色的技法、色彩的审美标准等都是可借鉴的资源。

① 《中国历代画论大观》第七编《清代画论（二）》，第30—31页。

② 周积寅编著《中国历代画论：掇英·类编·注释·研究》，江苏凤凰美术出版社2013年版，第507页。

③ 唐圭璋编《词话丛编》，中华书局1986年版，第1册，第385页。

④ 邹祗谟《远志斋词衷》，《词话丛编》，第1册，第651页。

⑤ 张炎《词源》卷下，《词话丛编》，第1册，第263页。

⑥ 王炎《双溪诗余》“自序”，王鹏运辑《四印斋所刻词》附录《宋元三十一家词》，上海古籍出版社2012年版，第793页。

二 辞淡情浓的设色之法

艳丽本色是批评观，而相应的创作论即“设色”。谢章铤云：“设色，词家所不废也。”^① 设色的目的在于维护词的艳丽本色。但“设色”不仅仅是一个修辞的概念^②，还带着画论中更为丰富的内涵，进入到词体创作论当中。清代方薰《山静居画论》云：“设色不以深浅为难，难于彩色相和，和则神气生动，否则形迹宛然，画无生气。”^③ 增加文采的修辞相当于绘画中为每个景物上色的“以色貌色”。但无论绘画还是作词，整体画面的“彩色相和”才是更为重要的，其目的在于实现“神气生动”。因此况周颐说作词须是“深浅浓淡……务要侷色揣称”^④。绘画之色的浓淡深浅在词中即体现为情与辞的浓淡搭配。词之艳丽不仅在于辞之形，还在于情之神。

如果仅就辞采而言，浓淡变化见于语句之疏密。张炎曰：“词之语句，太宽则容易，太工则苦涩。如起头八字相对，中间八字相对，却须用功著一字眼，如诗眼亦同。若八字既工，下句便合稍宽，庶不窒塞。约莫宽易，又著一句工致者，便觉精粹。此词中之关键也。”^⑤ 工整的对仗句可视为意象、实字密集的修饰句，而宽易之句往往多用虚字以区别上句。刘体仁曰：“惟片言而居要，乃一篇之警策，词有警句，则全首俱动。”^⑥ 张炎与刘体仁都提到了句法实则是营造浓淡、疏密的相间相应。

若将情的影响一并考虑进来，疏密与浓淡所起的作用就有所不同。陈匪石《声执》云：“疏密之用，笔之变化，实亦境与气之变化。如画家浓淡浅深，互相调剂。大概绵丽密致之句，词中所不可少。而此类语句之前后，必有流利疏宕之句以调节之，否则郁而不宣，滞而不化，如锦绣堆积，金玉杂陈，毫无空隙，观者为之生厌。”（《词话丛编》，第5册，第4952页）“绵丽密致之句”往往是意象密集而遮掩了情意，“流利疏宕之句”自是以虚字呼唤点醒情意。辞色的由浓到淡，与情采的由隐到显相配合，做双向调节，这样才能做到陈匪石所说的境与气的变化。如《古今词论》引毛先舒评周邦彦《少年游》曰：“只起句‘并刀似水’四字，若掩却下文，不知何为陡著此语。吴盐新橙，写境清晰。锦幄数语，似为上下太淡宕，故着浓耳。”^⑦ “锦幄初温，兽香不断，相对坐调笙”之所以与上句“并刀如水，吴盐胜雪，纤手破新橙”及下句“低声问、向谁行宿，城上已三更”相比而设色较浓，是因为柔柔袅袅的锦幄、兽香与似水如雪的并刀、吴盐在色觉感官上形成了温暖香软与清冷凌冽的鲜明对比。所以从遣辞上看，这是“上下”“淡宕”而间“着浓”。但从情采上来看，从“纤手破新橙”的客气招待到“相对坐调笙”的拘谨与克制，情绪已经蓄积到了顶点，于是才有“向谁行宿”之问。在辞采的由浓转淡中，情采却是由隐而转显，由淡而转浓的。又如况周颐评宋萧东父《齐天乐》是“极合疏

① 谢章铤《赌棋山庄词话》卷八，《词话丛编》，第4册，第3421页。

② 《词论与画论——援画论词在词学批评中的作用和意义》提到“设色”为词的重要创作手法，并将其解释为“词作的语言华美、修辞工丽”。施议对《落想·设色·定型——饶宗颐“形而上”词法试解》（《词学》第13辑，华东师范大学出版社2001年版），将设色解释为“布景”“用典”。周云龙《试论词的设色》（《中国韵文学刊》1997年第1期），列举六种设色之法。谷青《宋词中设色的运用及其美学认知》（《重庆社会科学》2014年第12期），参照绘画中的色彩搭配原则，分析了宋词中色彩词的运用及其效果。该文中的“设色”更偏重绘画概念原义，而非文学批评概念。彭玉平、彭建楠《〈栩庄漫记〉初探》（马兴荣、邓乔彬主编《词学》第29辑，华东师范大学出版社2013年版），关注到李冰若以“设色”评《花间集》。

③ 《中国历代画论大观》第七编《清代画论（二）》，第72—73页。

④ 况周颐《蕙风词话》卷一，《词话丛编》，第5册，第4416页。

⑤ 《词源》卷下，《词话丛编》，第1册，第265页。

⑥ 刘体仁《七颂堂词绎》，《词话丛编》，第1册，第620页。

⑦ 王又华《古今词论》，《词话丛编》，第1册，第609页。

密相间之法”。词云：“软玉分裾，腻云侵枕，犹忆喷兰低语。如今最苦。甚怕见灯昏，梦游间阻。”^①上句无非写同床共枕的亲昵，“软玉”“鬓云”等代字使辞色极浓极密，下句则纯述情意，以别后相思之苦及时截断上句流入淫褻的去路，辞浅气疏而情却浓挚。

《蕙风词话》这段批评集中诠释了何谓情与辞的浓淡相宜，其中情采的作用是关键：“张文潜〔风流子〕：‘芳草有情，夕阳无语，雁横南浦，人倚西楼。’景语亦复寻常，惟用在过拍，即此顿住，便觉老当浑成。换头‘玉容知安否’，融景入情，力量甚大。此等句有力量，非深于词不能知也。‘香笺’至‘沉浮’，微嫌近滑。‘幸风前’四句，深婉入情，为之补救，而‘芳心’、‘翠眉’，又稍稍刷色。下云‘情到不堪言处，分付东流’，盖至是不能不用质语为结束矣。”^②深婉之情救滑，刷色之语紧接质语作结，仍是以情采补辞采之不足。“质语”是不假雕饰的直抒情意之语。如“须作一生拚。尽君今日欢”^③等“尽头艳语”^④，辞极浅质，而词色却极浓艳，全因情艳之故。这种情的显露又被视为“刻意、俊语、浓色”。《古今词论》引述毛先舒语曰：“词家刻意俊语浓色，此三者皆作者神明，然须有浅深处，平处，忽着一二乃佳。如美成秋思，平叙景物已足，乃出醉头扶起寒怯，便动人工妙。”^⑤周邦彦《华胥引·秋思》上阙云：“川原澄映，烟月冥蒙，去舟如叶。岸足沙平，蒲根水冷留雁唼。别有孤角吟秋，对晓风鸣轧。红日三竿，醉头扶起还怯。”^⑥就辞藻而言，“川原澄映”等叙景之语实在难称浅易，而是雕琢。连续的景物铺陈，也使得情隐而不现，仍旧被称为“平处”。“醉头扶起还怯”是抒情主人公的直接登场，以一场宿醉解释了“冷”“孤”“鸣”的主观感受，也使连缀的景物即刻有了着力点，因而成了“浓色”。

情采是艳词的根本，甚至可以改变词句的显色。对于苏轼《青玉案·送伯固归吴中》，况周颐《蕙风词话》评曰：“‘曾湿西湖雨’是清语，非艳语。与上三句相连属，遂成奇艳、绝艳，令人爱不忍释。”^⑦“曾湿西湖雨”这句“清语”，在“春衫犹是，小蛮针线”的语境中，转变为“奇艳绝艳”之语。“犹是”足见珍爱情深，更见对“曾湿西湖雨”的眷恋怀念。以“针线”这一极细微的事物贯穿了昔日的缱绻与今时的爱重，而用语却实在浅近，正如沈祥龙所说：“词韶丽处，不在涂脂抹粉也。……盖皆在神不在迹也。”^⑧韶丽自是可以通过情采展现，而并非只能借助辞采。如果浓辞配以浓情，就难免用力过重，极易造成骨力外露或浓腻板滞。明代何良俊曰：“夫语关闺阁，已是秾艳，须得以冷言剩句出之，杂以讪笑，方才有趣；若既着相，辞复浓艳，则岂画家所谓‘浓盐赤酱’者乎？”^⑨况周颐“艳而有骨，只是艳骨”所带的贬义也在于此^⑩。

沈祥龙说词之设色应该“如粲女试妆，不假珠翠而自然浓丽，不洗铅华而自然淡雅”^⑪。这说明在辞的表征之下，需要情这一内在因素平衡或作用于词色。情与辞一隐一显，一浓一淡，浓淡与显隐的平衡既使词的艳丽本色呈现出形神有别的韵味，又能增加摇曳生姿的美感。

① 唐圭璋编《全宋词》，中华书局1965年版，第5册，第3555页。

② 况周颐《餐樱庑词话》，况周颐原著，孙克强辑校《况周颐词话五种（外一种）》，浙江古籍出版社2014年版，第215页。

③ 赵崇祚编，杨景龙校注《花间集校注》，中华书局2014年版，第2册，第599页。

④ 关于“尽头艳语”，参见彭玉平、王卫星《词学史上的“尽头艳语”论》，《求是学刊》2011年第5期。

⑤ 《古今词论》，《词话丛编》，第1册，第607页。

⑥ 周邦彦《清真词》，《全宋词》，第2册，第604页。

⑦ 《蕙风词话》卷二，《词话丛编》，第5册，第4426页。

⑧ 沈祥龙《论词随笔》，《词话丛编》，第5册，第4055页。

⑨ 何良俊《曲论》，中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社1959年版，第4集，第8页。

⑩ 关于“艳骨”的解释，参见梅向东《论况周颐词学的“艳骨”说》，《文学遗产》2006年第3期。

⑪ 《论词随笔》，《词话丛编》，第5册，第4054页。

三 色淡味浓的白描雅化

“艳丽”虽是实际创作中的自觉追求，却一直遭受词论家的攻伐。艳与雅原是辨体与尊体的矛盾^①。持论者在批评话语和批评策略上选择借色取喻，其目的正在于消解“艳”字自带的负面含义。故而陈廷焯曰：“吾于竹垞，独取其艳体，盖论词于两宋之后，不容过刻，节取可也。竹垞静志居琴趣一卷，生香真色，得未曾有。”^②其《词则·闲情集》曰：“艳词至竹垞，空诸古人，独抒妙蕴。其味浓，其色澹，自有绮语来，更不得不推为绝唱也，故所选独多。”^③情辞赋色的形神分殊，给“艳丽”本色的雅化提供了空间：以真代艳，置换情的内核，以淡笔写真情，追求色淡而味浓^④。

赵尊岳说：“作淡语当出以极清之笔，真类白描水墨。写景即随意作眼前语，不必于景物上细加刻划，亦不必于虚字上惺惺作态。……夫以真情驱使词笔，而后融情入景，妙绪纷来。”^⑤赵尊岳的这段表述可谓以白描水墨方法对词作详细注解，即以淡笔写真景与真情。情、辞的搭配效果已由上文揭出，而以白描写词则要求在情和辞都归于淡的情况下获得浓厚的韵味，其中的关键是情景关系的表现形式。

何谓“真情”？以况周颐“寄托”之论释之，庶几相近。况周颐曰：“身世之感，通于性灵即性灵，即寄托，非二物相比附也。横亘一寄托于搦管之先，此物此志，千首一律，则是门面语耳，略无变化之陈言耳。”^⑥真情即个人“通于性灵”的“身世之感”。“真”的关键在于因人而异、因时而异、因景而异，而非千篇一律。何谓“真景”？即眼前所见之景。曾季狸《艇斋诗话》云：“东坡论作诗，喜对景能赋，必有是景，然后有是句。若无是景而作，即谓之‘脱空’诗，不足贵也。”^⑦这里的“对景能赋”相当于画中临景写生，都是强调创作中所见之实景，与夏敬观所谓“皇甫松词，善写眼前景物，而情即融于景中”^⑧同义。何谓“情景真”？真情配真景，即眼前之景兴当下之情。《织余锁述》云：“蕙风尝读梁元帝《荡妇秋思赋》，至‘登楼一望，唯见远树含烟，平原如此，不知道路几千’，呼娱而诏之曰：‘此至佳之词境也。看似平淡无奇，却情深而意真。求词词外，当于此等处得之。’”（《况周颐词话五种（外一种）》，第341页）况周颐从《荡妇秋思赋》中读出的词境正是因眼前所见之景感叹思人念远之情的即时情景关系，又曰：“元遗山木兰花慢云：‘黄星几年飞去，淡春阴、平野草青青。’平野草青青，只是幽静芳情，却有难状之情，令人低徊欲绝。善读者约略身入景中，便知其妙。”^⑨“身入景中”正说明景的真实性可以让读者身临其境去感受景所兴发的情。夏敬观《蕙风词话论评》云：“处当前之境界，柢触于当前之情景，信手拈来，乃有极妙之词出，此其真，乃由外来而内应之。”（《词话丛编》，第5册，第4588页）夏敬观拈出的“当前”“外来而内应”的解释可谓切中“情景真”之肯綮。

“真”是前提，但在词中见出真情则需要技巧与方法：表现情景即时的对应关系，关键在于遗其

① 将“艳”与“雅”作为一对相关概念进行梳理，参见冯乾《清代词学中的“雅”与“艳”》，《复旦学报》2022年第3期。

② 陈廷焯《白雨斋词话》卷三，《词话丛编》，第4册，第3836页。

③ 陈廷焯编选《词则·闲情集》卷四，上海古籍出版社1984年版，下册，第983页。

④ 关于“艳词”的发展脉络及相关批评，参见张宏生《艳词的发展轨迹及文化内涵》，《社会科学战线》1995年第4期；杨柏岭《晚清词家对艳词体性的文化诠释》，《安徽师范大学学报》2004年第4期。

⑤ 赵尊岳《填词丛话》，张再林、郝闻达整理《赵尊岳词学文集》，河南文艺出版社2016年版，第280页。

⑥ 《蕙风词话》卷五，《词话丛编》，第5册，第4526页。

⑦ 曾季狸《艇斋诗话》，丁福保辑《历代诗话续编》，中华书局1983年版，上册，第284页。

⑧ 夏敬观《五代词话》，葛渭君编《词话丛编补编》，中华书局2013年版，第5册，第3487页。

⑨ 《蕙风词话》卷三，《词话丛编》，第5册，第4465页。

貌而取其神的写景之法。景的神、貌之别在诗话、词话中多有讨论，如：“明秀集，乐善堂赏荷词：‘胭脂肤瘦薰沉木，翡翠盘高走夜光。’溇南老人诗话云：‘莲体实肥，不宜言瘦，似易赋字差胜。’龙壁山人云：‘莲本清艳，赋得其貌，未得其神也。’”^①《左庵词话》云：“李义山咏蝉、落花二律诗，均遗貌取神，益见其品格之高。推此意以作词，自以白描为妙手，岂徒事堆砌者所能见长。”^②写神之法考较的是作者观物之眼，极能体现个性，景与情之间的联系来自个体体验，而非群体经验，因而更真切。正如况周颐评价北宋画家郭熙与金人许古对山的描写时说：“郭能写山之貌，许尤传山之神。非入山甚深，知山之真者，未易道得。”^③姜夔《鹧鸪天》中的“笼纱未出马先嘶”即运用遗貌取神的写景之法，况周颐评曰：“七字写出华贵气象，却淡隽不涉俗。”^④由此可见，脱去景物之繁复色貌，抓取其兴发情绪的精髓部分，或者是呈现其个人情绪中的独特感受，由此写出的景物，其色虽淡而其情却因为与景物之最为传神部分的唯一对应关系而愈发真实且富于感染力。正如况周颐所说：“词有淡远取神，只描取景物，而神致自在言外，此为高手。”^⑤他评刘招山《一剪梅》过拍“杏花时节雨纷纷。山绕孤村。水绕孤村”句时，说的正是“淡远取神”。此句只是寻常景语，并无丝毫雕饰刻画，但山之笼罩、水之缠绕与离别情绪之萦绕心头契合无间，因此“绕”便取得山水之神，更是达情的点睛之笔。

此种“景中寓情”的白描手法堪称高妙。在况周颐的论述中，仍然可以看到受画论影响的清晰痕迹。他评党承旨^⑥的《月上海棠》词云：“融情景中，旨淡而远，迂倪画笔，庶几似之。”^⑦倪瓒的水墨山水正是以疏朗画笔、简淡景物著称，“旨淡而远”的神韵与况周颐所谓的“其淡入情，其丽在神”^⑧的词色审美理想同一机杼。从根本上说，以真心、真情观物，抉出情景之间最为贴切的对应关系，是真的内涵；从方法上说，用最为简练、明确、清晰的语言及结构来表现这层关系，是淡的笔法。两者合之，便是词之白描。白描水墨既是文人画的选择，也是词体艳丽本色雅化的方法。

四 浓淡一归于穆的境界

况周颐对品读花间本色提出了更高的境界要求，即“穆”：“词有穆之一境，静而兼厚、重、大也。淡而穆不易，浓而穆更难。知此，可以读花间集。”^⑨画论中亦将“静穆”视为最高的审美境界。

况周颐认为穆之首要在于静，《蕙风词话》云：“词境以深静为至。韩持国胡捣练令过拍云：‘燕子渐归春悄。帘幕垂清晓。’境至静矣，而此中有人，如隔蓬山。思之思之，遂由浅而见深。盖写景与言情，非二事也。善言情者，但写景而情在其中。此等境界，唯北宋人词往往有之。持国此二句，尤妙在一‘渐’字。”^⑩“燕子渐归春悄，帘幕垂清晓”是字面描写的场景幽静。但捕捉、描绘出这一场景的，显然是帘后之人。如此美景，只有从容平和的“闲人”才能见之赏之。“渐”字之妙在于写出

① 《蕙风词话》卷五，《词话丛编》，第5册，第4539页。

② 李佳《左庵词话》卷下，《词话丛编》，第4册，第3163页。

③ 《蕙风词话》卷三，《词话丛编》，第5册，第4462页。

④ 《蕙风词话》卷二，《词话丛编》，第5册，第4437页。

⑤ 《蕙风词话续编》卷一，《词话丛编》，第5册，第4533页。

⑥ 况周颐以“松秀”评党承旨词，也受到画论中“松秀”与白描观念的影响（参见彭玉平《论词之“松秀”说》，《文学评论》2016年第5期）。

⑦ 《蕙风词话》卷三，《词话丛编》，第5册，第4459页。

⑧ 《蕙风词话》卷二，《词话丛编》，第5册，第4430页。

⑨ 《蕙风词话》卷二，《词话丛编》，第5册，第4423页。

⑩ 《蕙风词话》卷二，《词话丛编》，第5册，第4425页。

了早春燕子渐次归来，又还没有到春暖风熏、燕子呢喃之时的事实，同时更用舒缓、松弛的节奏写出了“闲人”的悠闲自得。清代画论将“静”视为书画的最高境界。如清人高秉《指头画说》云：“论书画者夥矣，多言理法，言笔墨，言家数，亦有言气韵味气韵气势气魄者，而少言及静之一字也。书画至于成就必有静气，方为神品。”^①

画中静气如何获得？恽格云：“画至神妙处必有静气，盖扫尽纵横余习，无斧凿痕，方于纸墨间，静气凝结，静气今人所不讲也，画至于静，其登峰矣乎。”^②恽格认为画之静气是脱去了“纵横气”，高秉则认为是脱去了“火气兼霸气”。“纵横气”与“霸气”相近，王鉴《染香庵题跋》云：“独华亭董文敏脱尽纵横气味，真如天骏腾空，绛云出岫，乃所谓士大夫画，非具仙骨，岂能梦见其万一。”^③所谓“火气”，邵梅臣《画耕偶录》释曰：“夫人处世，绚烂之极，归于平淡，即所谓脱火气，非学问不能。”^④“纵横气”“火气”“霸气”的脱去，都是指超越了技巧上和形式上的刻挚与雕琢，融学问涵养于创作中，赋予作品一种庄严肃穆的精神面貌与气格。故而范玠《过云庐画论》将静和穆合而言之：“渊深静穆之品，非粗浮可比。若笔墨精洁，增改不得，此工夫也，犹可至也。其神气渊穆，必有道之士为之。能识其妙者，胸次亦不凡矣。”^⑤由此可知，静穆是画家胸次、学问的体现，而不是人工刻意的绘画技巧。

词论中穆境的提出，同样意味着词体本色内涵由创作技法上升到了词人性情与词学境界的层面。赵尊岳讲述了从淡笔的创作技法进入静穆之境的过程：“片玉之神，固不易学。退而学其笔，以求进于神，则写景造语之际，当先屏除粉藻之字，支离之句，纤颖之积习，而求全于通篇，先以所立之境，盘桓酝酿于心目之间，久之或可得一浑成之句语。然后体察此句语，或涉于侧艳浮犷者，又当屏而弃之。逮是味渐生，词意徐兴，则当就中自择至淡之一境，即思绪所及之光景。取其渊远静穆之一境。此境一得，即不再纷其思虑，求其字藻，而即以所得之境，奋笔出之，正亦前人所谓喷薄之说。”（《填词丛话》，《赵尊岳词学文集》，第281页）赵尊岳由笔求神、臻于静穆的过程需要避浓就淡的甄别与自觉。

夏敬观在解释况周颐的“穆”境时说：“依黯在情，静穆在神。”^⑥静穆的前提是情之依黯。韩维写幽静之景，而悠闲之人、淡宕之情只在若隐若现之间，是淡景之情之依黯。梦窗词天光云影、腾天潜渊，是浓色之情之依黯。情或融于景，或潜伏于意，庶几能做到依黯。但神之静穆，却不是技法层面的问题。陈匪石论词境时进一步揭示了深静之境与性情学养的关系：“仇述庵问词境如何能佳。愚答以‘高处立，宽处行’六字。能高能宽，则涵盖一切，包容一切，不受束缚。生天然之观感，得真切之体会。再求其本，则宽在胸襟，高在身分。名利之心固不可有，即色相亦必能空，不生执着。渣滓净去，翳障剔除，冲夷虚淡，虽万象纷陈，瞬息万变，而自能握其玄珠，不浅不晦不俗以出之。叫嚣僂薄之气皆不能中于吾身，气味自归于醇厚，境地自入于深静。此种境界，白石、梦窗词中往往可见，而东坡为尤多。若论其致力所在，则全自养来，而辅之以学。”^⑦神致、境界的静穆是摒除了名利、色相等一切外在干扰之后所达到的于万象万变中探骊得珠的境界。静穆从何而来？从性情涵养与学问修养中来。因此，词之静穆是性情平和、学养深厚的自然流露。

不仅是静，重、大、厚无一不是从性情中来。况周颐云：“如何能运动无数丽字，恃聪明，尤恃魄

① 《中国历代画论大观》第八编《清代画论（三）》，第103页。

② 笪重光《画筌》，《中国历代画论大观》第六编《清代画论（一）》，第10页。

③ 《中国历代画论大观》第九编《清代画论（四）》，第19页。

④ 《中国历代画论大观》第九编《清代画论（四）》，第214页。

⑤ 《中国历代画论大观》第六编《清代画论（二）》，第196页。

⑥ 夏敬观《蕙风词话论评》，《词话丛编》，第5册，第4588页。

⑦ 陈匪石《声执》卷上，《词话丛编》，第5册，第4950—4951页。

力。如何能有魄力，唯厚乃有魄力。”^① 梦窗最为难得的亦是其厚处。厚并非仅词意之厚，还有魄力之厚，即“千钧之力”。厚从何而来？从性情学养而来。陈廷焯云：“所谓沉郁者，意在笔先，神余言外，写怨夫思妇之怀，寓孽子孤臣之感。凡交情之冷淡，身世之飘零，皆可于一草一木发之。而发之又必若隐若见，欲露不露，反复缠绵，终不许一语道破，匪独体格之高，亦见性情之厚。”^② 陈廷焯对于“沉郁”的解释，可以作为常州词派解读飞卿词之浓色的最佳注脚。“凡交情之冷淡，身世之飘零，皆可于一草一木发之”即情景交融，“若隐若现，欲露不露，反复缠绵，终不许一语道破”则是含蓄、隐约与多变的“花间词笔”。而“性情之厚”才是飞卿词浓而能穆的根底。况周颐谓花间词“浓而穆”，意味着浓色审美由“万花为春”“生动飞舞”之活，转入深静、凝重、醇厚之穆境。可以说，况周颐的“穆”调和了艳丽本色与“重拙大”词旨的矛盾，其最终目的在于推尊词体。

结 语

伴随着燕乐兴起而诞生的词与音乐的关系不言而喻。协律而歌的本色论在词学史中始终占据重要地位。从宋代的陈师道、李清照、姜夔、张炎到清代的万树、凌廷堪、戈载、孙麟趾、包世臣等，这些谨守声律的词人，从字音特点推求词体风格，使得音乐本色论形成了清晰的纲目，即以协律为根本，以清雅为风格，以周邦彦、姜夔、张炎为模范，追求宛转抑扬的声音之美。晚清“词为声学”观的建立，从音乐与声律的角度系统地回答了词之所以为词的问题。相较而言，艳丽的内容本色在创作上有着更早的自觉，在理论上却始终迫于尊体观念的影响，需要寻找雅化的途径。绘画中对色彩的运用与审美的认知为词学提供了经验。梳理词论中围绕艳丽词色所使用的绘画语言，也可见出一条区别于音乐本色论的雅化与尊体脉络。晚近词论中借用书法、绘画理论的现象并不鲜见^③。这固然是因为晚近词家兼擅多艺，但他们在声音之外，从视觉角度探讨词体内容审美特性的用心也是明显的。

[作者简介] 习婷，女，中南大学中文系副教授。出版过专著《龚自珍词学研究》等。

(责任编辑 马 昕)

① 《蕙风词话》卷二，《词话丛编》，第5册，第4447页。

② 《白雨斋词话》卷一，《词话丛编》，第4册，第3777页。

③ 关于书画理论与词学批评的研究，参见《论词之“松秀”说》；杜庆英《况周颐“重拙大”与晚清碑学》，《文艺研究》2016年第10期；姜荣刚《“重拙大”源于书论说——晚清词学转向的文化与文学史背景分析》，《文艺理论研究》2017年第3期；杜庆英《词论与书论：文艺史视野下晚近词学尚“涩”之风探蠹》，《求是学刊》2018年第6期。