

柳永“屯田家法”探论

赵晓兰

(四川师范大学 文学院, 四川 成都 610068)

摘要:“屯田家法”是柳永慢词的基本创作路径。柳永以词为本位,吸纳并整合赋体文学的异质艺术因子。他以赋笔入词,词中多用铺叙、对句和领字,确立了慢词的新体式,开创了宋词发展的新纪元。

关键词:柳永;“屯田家法”;赋笔

中图分类号:I207.22 **文献标识码:**A **文章编号:**1000-5315(2005)05-0093-07

柳永是词史上最具创造力的词人之一。关于其词体观念及创作路径,前人曾以“柳氏家法”、“屯田蹊径”、“屯田家法”言之。如宋人王灼曰:“诗与乐府同出,岂当分异?若从柳氏家法,正自不得不分异耳。”[1](卷2,35页)清人张思岩引《古今词话》曰:“真州柳永少读书时,以无名氏《眉峰碧》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。”[2](卷18,483页)近人蔡嵩云曰:“周(邦彦)词渊源,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。”[3](4912页)王灼笔下的“柳氏家法”,相对于苏轼的词学思想而言,即苏轼一派认为,“诗与乐府同出”,皆重在抒写个人情性,“岂当分异”,而柳永精通音律,认为诗词异体,“正自不得不分异”。《古今词话》所言之“屯田蹊径”,盖重在“作词章法”。而蔡嵩云之言,以为“屯田家法”的关键在于“写情用赋笔”。笔者认为:蔡嵩云之说大体能涵盖王灼及《古今词话》之说。作为词史上罕有其匹的天才词人,柳永以其独到的眼光、过人的勇气及非凡的艺术才能,以词(尤其是其音乐性)为本位,吸纳并整合赋体文学的异质因子,开创了宋词发展的新纪元。这里的“赋笔”,既指源自《诗经》的“敷

陈其事而直言之”[4](卷1,3页)的艺术手法,更指对作为文体的“赋”,涵纳楚辞、汉大赋、六朝抒情赋乃至唐变文、传奇等的艺术元素的摄融。通过对赋体文学异质艺术因子的吸纳融汇,创立慢词的新体式,这正是“屯田家法”的精髓所在。

慢词的创作源远流长。慢词,指配合慢曲子的歌词,而“唐中叶渐有今体慢曲子”[1](卷5,112页)。约成书于晚唐的《云谣集杂曲子》一书中,收录的百字以上的慢词已有《内家娇》(104字)、《倾杯乐》(110字)。成书于宋初的《尊前集》,收录的慢词有杜牧《八六子》(90字)、后唐庄宗《歌头》(136字)、钟幅《卜算子慢》(89字)、尹鹗《金浮图》(94字)等。“宋朝循旧制,教坊凡四部。其后平荆南,得乐工32人;平西川,得139人;平江南得16人;平太原,得19人;余藩臣所贡者83人,又太宗藩邸有71人,由是四方执艺之精者皆在籍中”[5](《乐考》,1283页)。“宋初置教坊,得江南乐,已汰其坐部不用。自后因旧曲创新声,转加流丽”[6](《乐志》,3345页)。宋初教坊新声的出现对慢词的发展

收稿日期:2005-03-20

作者简介:赵晓兰(1948—),女,江苏镇江人,四川师范大学文学院教授。

产生了积极的推动作用。

北宋王朝结束了五代十国长期的分裂局面,重新建立了统一王朝。“华夏民族之文化,历数千载之演进,造极于赵宋之世”[7](245页)。都城汴京,是一个“太平日久,人物繁阜”,“八荒争凑,万国咸通”[8](《序》,4页)的政治、经济、文化中心。柳永漫游的杭州、扬州、苏州、金陵、成都等地,都是经济发达、文化繁荣的著名都会。繁华的城市、丰富的社会生活,形形色色的平民阶层人物,人生大舞台正上演着一出出人间悲喜剧,丰富多姿、色彩斑斓的社会生活已远非形制短小的小令所能涵纳,而平民阶层琐屑庸常的日常生活也绝不是以含蓄蕴藉见长的小令所能尽情展现的。在柳永生活的时代,慢词已具备了发展的一切客观条件,教坊新曲的繁盛,民间慢词的创作基础,都市生活的繁荣,商品经济的发达,市民阶层消费娱乐的巨大需求,催生着慢词的进一步发展。生逢其时的柳永身为寒士,留连秦楼楚馆,既熟谙音律,又独具文学秉赋,在一个晚唐五代以迄北宋前期词坛“同样向着歌词之诗化的途径默默进行着”[9](《论柳永词》,129页)的时代,自觉地从根深叶茂的中国古典文学创作、从华夏大地最早的诗歌创作手法——“六义”中的“赋”中吸取养分,从文体地位最为特殊的汉大赋中寻取异质艺术因子,找到了对慢词形式最适合的表现手法——赋笔,从而将慢词创作带入康庄大道,为慢词的发展开出了无限广大的法门。千年后的今天,当我们回顾其时诸多词人视慢词为畏途,多创作句法与近体诗相近的小令的前尘影事,饱览具出位之思的柳永融汇赋法创作的名篇佳制时,仍不能不叹服于柳永宏阔的艺术视野和巨大的创造能力。

二

赋本为诗的“六义”之一。汉代以后,赋作为一种最具民族特色的文体,以铺陈、叙事、描绘为其特色。“赋者,铺也,铺采摘文,体物写志也”[10](卷2,134页);“诗缘情而绮靡,赋体物而浏亮”[11](《文赋》,241页);“赋起于情事杂沓,诗不能取,故为赋以铺陈之,斯于千态万状层见叠出者吐无不畅,畅无或竭”[12](卷3,86页)。汉帝国的兴盛,大汉帝国的声威,汉代社会生活的多姿多彩,赋予汉赋作家繁富的题材和宏阔博大的胸怀。汉大赋正是以其铺陈扬

厉、汪洋恣肆的恢宏气度,成为文学史上一道眩目的风景。生当北宋中叶太平盛世的柳永,其所处的社会、文化背景,与大汉盛世恰有诸多相似之处。用其文体属性诗文两栖、铺排雄肆的赋笔入词,以开拓慢词发展的新空间,实在也是历史的必然选择。

柳永“屯田家法”以赋笔为其当行本色,而在其赋笔中,对慢词发展最具影响力即为其铺陈、铺叙手法。“柳耆卿《乐章集》,世多爱赏,其实该洽,序事闲暇,有首有尾”[1](卷2,36页);“耆卿词,细密而妥溜,明白而家常,善于叙事,有过前人”[12](卷4,108页)。诸家之说,皆就此艺术手法立论。在词中运用铺叙手法并非自柳永始。敦煌慢词中已有此手法,敦煌词中的《倾杯乐》对深闺女子心态意绪的细致刻划,对女子体貌举止的层层描摹,均极富民间词叙事极多、写景极少、善铺陈渲染的特色。晚唐五代文人的词作也有善铺陈者,如后唐庄宗李存勖《歌头》以“赏芳春”、“夏云多”、“露华浓”、“岁时暮”为序,描绘四时景色,钟幅《卜算子慢》叙写思妇哀怨心态,皆层次分明,细致入微。柳永词即以敦煌词及前此文人慢词为基础,涵纳赋体文学的艺术元素,融叙事、写景、抒情、状物为一炉,创造出一种“曲处能直,密处能疏,鼻处能平,状难状之景,达难达之情,而出之以自然”[13](3585页)的词风,从而深刻地影响了宋词发展的历史进程。

柳永词对赋笔的运用突出表现在他以都会为题材,咏都会繁华、颂承平气象的一类词里,如《迎新春》:

嶰管变青律,帝里阳和新布,晴景回轻煦。
庆佳节、当三五。列华灯、千门万户。遍九陌、
罗绮香风微度。十里然绛树。鳌山耸、喧天箫鼓。
[14](17页)

京都赋是汉大赋的代表,也是汉大赋的主要门类,萧统《文选》第一卷至第六卷(赋甲、赋乙、赋丙)即为“京都上”、“京都中”、“京都下”。这些赋铺张扬厉,踵事增华,极尽夸张铺陈之能事。与班固《两都赋》等鸿篇钜制相比,柳永的都会词似乎连“具体而微”也算不上,但就其“较近于图画,用在时间上绵延的语言表现在空间上并存的物态”,“有几分是‘空间艺术’”[15](第十一章,203页)而言,这些词确是继承了汉大赋“体物”以彰显大汉声威的传统的。事实上,柳永的这些都会词早已引起关注。宋人黄裳《书〈乐章集〉后》曰:“予观柳氏《乐章》,喜其能

道嘉祐中太平气象,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。”[16](卷35,1120册239页)祝穆亦引范镇之言曰:“仁宗四十二年太平,镇在翰苑十余载,不能出一语咏歌,乃于耆卿词见之。”[17](卷10)柳永的都会词,充分展现了仁宗时物阜民康的承平气象,承载着明快积极的时代精神,这与汉大赋是一脉相承的。

柳永用以体物见长的赋笔入词还体现在他的咏物词里。本用于花间尊前娱宾遣兴的曲子词似乎并没有咏物的功用,柳永的咏物词有《黄莺儿》、《受恩深》、《望汉月》、《望远行》、《临江仙引》、《瑞鹧鸪》、《木兰花》等近十首,其中《黄莺儿》、《望远行》等为慢词。以下即以其《黄莺儿》为例:

园林晴昼春谁主。暖律潜催,幽谷暄和,黄鹂翩翩,乍迁芳树。观露湿缕金衣,叶映如簧语。晓来枝上绵蛮,似把芳心、深意低诉。

无据。乍出暖烟来,又趁游蜂去,恣狂踪迹,两两相呼,终朝雾吟风舞。当上苑柳秣时,别馆花深处。此际海燕偏饶,都把韶光与。

这首词咏黄莺,它“具有在时空两个方面把事物加以展开的意义”,“不假比兴,直接表现事物的时空状态”[18](第一章,7页)。它以时为序,自“暖律潜催”的初春向“上苑柳秣”的春深时节作纵向铺陈,在纵向铺陈、时光的流逝之中,又对黄莺的行踪、性状进行了细致的横向铺陈,翩翩黄莺“乍迁芳树”,其羽金色耀眼,其声婉转动听,“乍出”、“又趁”刻划出黄莺的轻盈欢快,其“呼”、其“吟”、其“舞”莫不充分展现了黄莺踪迹的“恣狂”,篇末海燕的“都把韶光与”,侧写出黄莺占尽春光的骄人英姿。纵横交织,时空完整,对黄莺的吟咏刻划备足无余,《钦定词谱》称其咏黄莺儿,取以为名。此调以此词为正体。晁词、无名氏词皆变体也[19](卷24,1628页)。柳永用以体物的咏物词,不仅成为此调的正体,还因其对词的题材及创作手法的突破,为宋人开拓出咏物词的蹊径。柳永之后咏物词渐盛,至南宋时大盛,柳永的开创功不可没。

柳永的俗词上承敦煌词传统,以叙事见长,明快浅近,委婉细密,如著名的《定风波》:

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,腻云殢。终日厌厌梳梳裹。无那。恨薄情一去,音书无个。

早知恁么,悔当初,不把雕鞍锁。问鸡窗,只与蛮笺象管,拘束教吟课。镇相随,莫抛躲,针线闲拈拌伊坐。和我。免使年少、光阴虚过。[14](29页)

柳永的雅词,前人称其“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”[20](87页)。笔者认为,柳永雅词的层层铺叙,在其景与情的铺叙。柳词铺叙的景,大多是羁旅行役,“登山临水”所见“萧瑟兮草木摇落而变衰”之秋景,柳词铺叙的情,大体是“悲忧穷戚兮独处廓”、“去乡离家兮徕远客”、“贫士失职而志不平”[21](《九辩》)之情。从这些情景兼融的词作中,我们可以深切感受或隐隐窥见从宋玉《九辩》到东汉后期抒情赋乃至魏晋南北朝时期以王粲《登楼赋》为代表的抒情小赋的深刻影响,当然,赋笔的铺叙是始终贯穿其中的。

在这些情景兼融的作品中,柳永的艺术手法并非一成不变、整齐划一。有的作品重在平叙、实说,将身之所历、目之所见纳入词中,真切质实,鲜明如画。这些词注重形象间的客观联系,空间景物是连续的、全景式的,气势雄健,宏丽壮阔,与温庭筠等“撇开一切具体性,而一味地以象征手法把非特指的、因而更加纯粹的感情世界描绘出来的作品”[22](104页)大异其趣,如《夜半乐》:

冻云黯淡天气,偏舟一叶,乘兴离江渚。渡万壑千岩,越溪深处。怒涛渐息,樵风乍起,更闻商旅相呼。片帆高举。泛画鹢、翩翩过南浦。

望中酒旆闪闪,一簇烟村,数行霜树。残日下,渔人鸣榔归去。败荷零落,衰杨掩映,岸边两两三三,浣纱游女。避行客、含羞笑相语。

到此因念,绣阁轻抛,浪萍难驻。叹后约丁宁竟何据。惨离怀,空恨岁晚归期阻。凝泪眼、杳杳神京路。断鸿声远长天暮。[14](37页)

关于《夜半乐》,唐圭璋先生曾有一段精彩的评述:“此首三片。上片记泛舟所经。中片记舟行所见。下片抒远游之感。大气磅礴,铺叙尽致。起首,点天气黯淡,乘兴泛舟。‘度万壑’两句,记舟行之远。‘怒涛’三句,记舟行所遇。‘片帆’三句,记舟行之速。中片写景如画,皆从‘望中’二字生发。霜树烟村,酒旆闪闪是远景,渔人鸣榔,游女浣纱是近

景。下片触景生情,语语深厚。初念抛家飘泊,继叹后约无凭,终恨岁晚难归。沉思千般,故不觉泪下。‘到此’以下,皆曲处密处,至‘凝泪眼’三句,乃用直笔展开,极疏荡浑灏之至。”[23](74页)

《戚氏》长达212字,时空转换,开阖动宕,是其时空前的鸿篇巨制。“《离骚》寂寞千年后,《戚氏》凄凉一曲终”[1](卷2,36页),将《戚氏》与《离骚》对举,可见其词作地位之一斑:

晚秋天。一霎微雨洒庭轩。槛菊萧疏,井梧零乱惹残烟。凄然。望江关。飞云黯淡夕阳间。当时宋玉悲感,向此临水与登山。远道迢递,行人凄楚,倦听陇水潺湲。正蝉吟败叶,蛩响衰草,相应喧喧。

孤馆度日如年。风露渐变,悄悄至更阑。长天净,绛河清浅,皓月婵娟。思绵绵。夜永对景,那堪屈指,暗想从前。未名未禄,绮陌红楼,往往经岁迁延。

帝里风光好,当年少日,暮宴朝欢。况有狂朋怪侣,遇当歌,对酒竟留连。别来迅景如梭,旧游似梦,烟水程何限。念利名、憔悴长萦绊。追往事、空惨愁颜。漏箭移、稍觉轻寒。渐呜咽、画角数声残。对角窗畔,停灯向晓,抱影无眠。[14](35页)

《戚氏》谋篇布局之章法及气势历来备受称道,清人蔡嵩云曰:“第一遍,就庭轩所见写到征夫前路。第二遍,就留连夜景写到追怀昔游。第三遍,接写昔游经历,仍落到天涯孤客竟夜无眠情况。章法一丝不乱。惟第二遍自‘夜永对景’至‘往往经岁迁延’、第三遍自‘别来迅景如梭’至‘追往事空惨愁颜’,均是数句一气贯注。”[3](4916页)柳词的气势既源于其题材的拓展、物象的宏丽,但与其章法结构的大开大阖、跌宕起伏,以及篇中对句、领字的运用(详下文)等都有密切关系。

三

除了运用铺陈、铺叙手法,柳词的“赋笔”还突出表现在词中对句的运用上。

朱光潜先生曾经对“中国诗何以走上‘律’路”、“赋对于诗的影响”进行了深入的探讨。朱先生指出,中国诗的转变“尤以律诗的兴起为最重要”,“它的最大特征是丢开汉魏诗的浑厚古拙而趋向精妍新

巧。这种精妍新巧在两方面见出,一是字句间意义的排偶;一是字句间声音的对仗”。中国诗走上“律”的路,最大的影响是“赋”,诗和散文的骈俪化都起源于赋。因为“赋侧重横断面的描写,要把空间纷陈对峙的事物情态都和盘托出,所以最容易走上排偶的路”。朱先生认为,赋对于诗有三点最重要的影响。一是意义的排偶,赋先于诗;二是声音的对仗,赋也先于诗;三是律诗与赋一样,意义的排偶也先于声音的对仗。故“意义的排偶和声音的对仗都发源于词赋,后来分向诗和散文两方面流灌”[15](第十一章,198—217页)。这是一个精辟的论断。

《诗经》中已偶有对句出现。《楚辞》则逐渐有意于排偶,在《楚辞》中我们可以见到这样的句子:

朝骋骛兮江皋,夕弭节兮北渚。鸟次兮屋上,水周兮堂下。捐余袂兮江中,遗余佩兮醴浦。[21](《湘君》)

汉赋则从偶作骈语逐渐演变为有接连数句乃至十数句用骈语者,如:

尔乃龙吟兮泽,虎啸山丘。仰飞纤缴,俯钩长流。触矢而毙,贪铎吞钩,落云间之逸禽,悬渊沉之魃魈。[11](张衡《归田赋》)

魏晋以后,由于技巧日趋成熟,从意义排偶到声音的对仗,成为词赋的普遍追求,词赋的排偶对诗和散文的影响也更加明显。从陆机的《文赋》我们可领略其时赋对词藻、骈偶考究之一斑:

位中区以玄览,颐情志于典坟。遵四时以叹逝,瞻万物而思纷。悲落叶于劲秋,喜柔条于芳春。[11](陆机《文赋》)

唐时,除了律诗成熟、律赋定型外,受高度繁荣的诗文影响,传奇的创作也日趋繁盛。传奇作品的语言流畅传神,也时有对句出现。宋人陈师道曰:“范文正公为《岳阳楼记》,用对语说时景,世以为奇。尹师鲁读之,曰:‘传奇体尔。’”[24](310页)即就这一特点而言。传奇中以对语铺陈状物者时有所见,如《游仙窟》:

芙蓉生于涧底,莲子实深;木栖出于山头,相思日远。未曾饮炭,肠热如烧;不忆吞刃,腹穿似割。[25](25页)

敦煌变文中亦可见用对语者,如《伍子胥变文》:

子胥哭已,更复前行。风尘惨面,蓬尘映天,精神暴乱,忽至深川。水泉无砥,岸阔无边。

登山入谷,绕涧寻源。[26]

敦煌曲子词中已有对句出现,如《内家娇》:

两眼如刀,浑身是玉,风流第一佳人。及时
衣著,梳头京样,素质艳丽青春。[27](1283页)

在五代、宋初的词作中我们也可以看到这样的
句子,如韦庄《更漏子》:

钟鼓寒,楼阁暝,日照古桐金井。[28](卷
3,42页)

又如范仲淹《苏幕遮》:

碧云天,黄叶地。秋色连波,波上寒烟翠。
[14](11页)

与前辈词人相比,柳词中对句的运用十分频繁,
日本学者宇野直人曾对柳词中对句所占的比例作过
细致的统计,其结果是:《花间集》为311/500,《敦煌
曲子词集》为45/162,柳永《乐章集》为311/213(左
为对句数,右为作品总数)[29](192页),柳词中对
句所占的比例最高。

柳永不但在词中多用对句,词中的主干句式亦
多用四言句,这些四字句多为两个双音节词的组合,
往往有骈偶的趋向。“以四言句作为主干句式,既
可形成词体外观的整齐均衡之美,亦可形成内在节
奏韵律的匀停和谐之妙。再适当配以其它字数的句
式,词体便能在错落有致、变化多姿而又匀称和谐、
修短有度中发散更大的审美诱惑”[30]。柳词中对
句及四言句的频繁运用,是柳永以赋笔入词,也即
“屯田家法”的重要组成部分。

“对句易于言景,难于言情”[31](《词品》上卷,
840页)。柳词中的对句,常用于对景物的描绘铺陈。
对句的整饬均衡,带给作品令人赏心悦目悦耳的形
式之美,而铺陈的语言形式,既能拓展空间,获取空
间的完整,又随时间的延续得到时间的完整。伴随
着作者丰富的想象、强烈的感情色彩的对客观景物
的时空状态的展开,往往使作品具宏伟博大的场景
与气势,如《笛家弄》:

花发西园,草薰南陌,韶光明媚,乍晴轻暖
清明后。水嬉舟动,袂欹宴开,银塘似染,金堤
如绣。[14](16页)

又如《望海潮》:

东南形胜,三吴都会,钱塘自古繁华。烟柳
画桥,风帘翠幕,参差十万人家。云树绕堤沙。
怒涛卷霜雪,天堑无涯。市列珠玑,户盈罗绮,
竞豪奢。[14](39页)

词本为和乐之长短句,其对句必然有其特异之
处。清人沈祥龙曰:“词中对句贵整炼工巧、流动脱
化,而不类诗赋”[32](4043页)。在柳词中,词的对
句的“流动脱化”、“整炼工巧”是通过仗的自由灵
活、对句形式的多样化、对句与散句的灵活搭配、领
字的运用(详下文)等手法实现的,整饬中寓参差错
落,而情思的缠绵、意脉的贯通使得这些对句动宕流
走,韵致摇曳,毫无因讲求对仗而带来的板滞与生硬
之弊。如《满江红》:

暮云初收,长川静、征帆夜落。临岛屿、蓼
烟疏淡,苇风萧索。几许渔人飞短艇,尽载灯火
归村落。遣行客、当此念回程,伤飘泊。[14]
(41页)

再如《雪梅香》:

景萧索,危楼独立面晴空。动悲秋情绪,当
时宋玉应同。渔市孤烟袅寒碧,水村残叶舞愁
红。楚天阔,浪浸斜阳,千里溶溶。[14](13
页)

在上述这些传诵的名篇里,正是铺叙、对仗等手
法的成功运用,使柳词享有“长调尤能以沉雄之魄,
清劲之气,写奇丽之情,作挥绰之声”[33](87页)的
盛誉。

四

清人周济曰:“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”
[34](1615页),这里的“以一二语勾勒提掇”,即指
柳永慢词中对领字的成功运用。王力先生曾论及词
的这种修辞特点,一是“在词里,副词可提到主语
的前面”,二是“副词后面有所省略。譬如‘但’等
于‘但有’、‘但见’或‘但觉’,‘更’等于‘更有’,
‘空’等于‘空徐’”等等,称:“本来,唐五代的词里还没有
‘一字豆’,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。”[35](659—660
页)

前文已述及,铺叙是赋最重要的创作手法,而意
义的排偶和声音的对仗都源于词赋。柳永以赋笔入
词,为慢词的发展开拓出巨大空间。然而,由于铺叙
和对句的广泛运用,致使用以合乐的词易产生堆垛
板滞之弊,领字的运用似即为救弊而产生。

领字是词的句法特点之一。词本为合乐之唱

词,在发端、换头、句首等词意转折处用领字领起下文,可使句式灵动,词意纾徐,情韵悠扬,悦耳动听。柳词中领字的广泛运用,是柳词的重要创作特色,在“很少”用此手法的北宋时期,尤为难能可贵。

在句首等词意转折处用有引领作用的字联系或过渡上下文,似乎早在《楚辞》中已有其例:

冀枝叶之峻茂兮,愿俟时乎吾将刈。

怨灵修之浩荡兮,终不察夫民心。

固时俗之工巧兮,偃规矩而改错。[21]

(《离骚》)

去白日之昭昭兮,袭长夜之悠悠。

何况一国之事兮,亦多端而胶加。[21]

(《九辩》)

在汉大赋中我们似也能不时发见起引领、连接作用的语辞:

于是伯乐相其前后,王良、造父为之御,秦缺、楼季为之右。

既登景夷之台,南望荆山,北望汝海。[11](枚乘《七发》)

魏晋南北朝的抒情赋中也有类似的用法:

本不达于危行,又无情于禄仕。

莫不随狐兔而窟穴,与风尘而殄瘁。

但坐观于时变,本无情于急难。[36](庾信

《哀江南赋》)

郭煌变文中亦可见这样的句子:

唯见江鸟出岸……又见长洲浩汗……

若有失乡之客,登岫岭以思家。[2](《伍子胥变文》)

柳词中对领字的运用技巧已十分纯熟。其中以单字的领字最为常见,后人称“一字豆”或“一字领”。这些字大多是去声,多数是虚字,如“但”、“正”、“渐”、“更”等,也有用动词者,如“对”、“望”、“念”、“叹”等。一字豆可以用于三字句前构成四字句:

对长亭晚。[14](《雨霖铃》,21页)

乍迁芳树。[14](《黄莺儿》,13页)

一字豆也可用于七字句前构成八字句:

算九衢红粉皆难比。[14](《尉迟杯》,21页)

叹浪萍风梗知何去。[14](《夜半乐》,53页)

但一字豆最常见的用法是用于四字句前构成五

字句:

渐霜风凄紧。[14](《八声甘州》,43页)

动悲秋情绪。[14](《雪梅香》,13页)

一字豆可以领起二句,此二句如均为四字句,则多用对句:

念去去、千里烟波,雾霭沉沉楚天阔。

[14](《雨霖铃》,21页)

奈好景难留,旧欢顿弃。[14](《内家娇》,28页)

一字豆还有领起三句的,此三句中往往有两句是对句:

愿天上人间,占得欢娱,年年今夜。[14]

(《二郎神》,29页)

奈芳兰歇,好花谢,惟顷刻。[14](《秋蕊香引》,25页)

一字豆最多可领四句,其中一般至少有二句为对句:

奈泛泛旅迹,厌厌病绪,迩来谙尽,宦游滋味。[14](《定风波》,21页)

柳词中用二字作领字者,有“早是”、“又是”、“况有”、“幸有”等:

早是伤春情绪,那堪困人天气。[14](《内家娇》,28页)

况有狂朋怪侣,遇当歌,对酒竞留连。

[14](《戚氏》,35页)

柳词中用三字作领字者,有“又争似”、“更那堪”、“便纵有”、“争知我”等:

又争似从前,淡淡相看,免恁牵系。[14]

(《慢卷袖》,21页)

便纵有千种风情,更与何人说。[14](《雨霖铃》,21页)

柳词对领字的创造性运用,成功地避免了慢词长句可能出现的质实、堆垛、板滞之弊。领字对长句乃至多句的引领,往往使词体既有空灵摇曳之姿,又有一气贯注之势。柳永之后,北宋词人逐渐开始尝试领字的运用。南宋时,对领字的运用逐渐成为词的重要创作手法。南宋末年,张炎《词源》卷下有“虚字”一条,沈义父《乐府指迷》也论及词中虚字的运用,其后的论词著作中,对领字(或虚字)的探讨时有所见,领字的运用已成为慢词创作不可或缺的重要部分,这是柳永对慢词创作的又一重大贡献。

综而论之,“屯田家法”体现了柳永的词体观

念,是柳永的基本创作路径。柳永以词为本位,摄融赋体文学的异质艺术因子,创立了慢词的新体式。柳永以赋笔入词,创造性地运用赋体文学的铺叙、铺陈、体物手法,融叙事、写景、抒情为一炉,开创了既

细密真切又跌宕开阖的词风。柳词多用对句,对领字的运用独具匠心。正是由于“屯田家法”的成功实践,柳永开创了宋词发展的新纪元,也奠定了他在词坛的不朽地位。

参考文献:

- [1]王灼.碧鸡漫志[M].岳珍校正.成都:巴蜀书社,2000.
- [2]张思岩.词林纪事[M].成都:古籍书店,1982.
- [3]蔡嵩云.柯亭词论[A].唐圭璋.词话丛编[M].北京:中华书局,1986.
- [4]朱熹.诗集传[M].上海:上海古籍出版社,1980.
- [5]马端临.文献通考[M].北京:中华书局,1986.
- [6]脱脱,等.宋史[M].北京:中华书局,1977.
- [7]陈寅恪.邓广铭《宋史职官志考证》序[A].金明馆丛稿二编[M].上海:上海古籍出版社,1980.
- [8]孟元老.东京梦华录[M].邓之诚注.北京:中华书局,1982.
- [9]缪钺,等.灵谿词说[M].上海:上海古籍出版社,1987.
- [10]刘勰.文心雕龙[M].范文澜注.北京:人民文学出版社,1978.
- [11]萧统.文选[Z].北京:中华书局,1981.
- [12]刘熙载.艺概[M].上海:上海古籍出版社,1982.
- [13]冯煦.蒿庵论词[A].唐圭璋.词话丛编[M].北京:中华书局,1986.
- [14]唐圭璋.全宋词[Z].北京:中华书局,1980.
- [15]朱光潜.诗论[M].北京:三联书店,1984.
- [16]黄裳.演山集[M].文渊阁四库全书[Z].台北:台湾商务印书馆,1986.
- [17]祝穆.方舆胜览[M].文渊阁四库全书[Z].台北:台湾商务印书馆,1986.
- [18]万光治.汉赋通论[M].成都:巴蜀书社,1989.
- [19]钦定词谱[M].北京:中国书店,1983.
- [20]龙榆生引夏敬观《手评乐章集》[A].唐宋名家词选[M].上海:上海古籍出版社,1980.
- [21]洪兴祖.楚辞补注[M].北京:中华书局,1983.
- [22]村上哲见.唐五代北宋词研究[M].西安:陕西人民出版社,1987.
- [23]唐圭璋.唐宋词简释[M].上海:上海古籍出版社,1981.
- [24]陈师道.后山诗话[M].何文焕.历代诗话[Z].北京:中华书局,1980.
- [25]汪辟疆.唐人小说[Z].上海:上海古籍出版社,1988.
- [26]王重民,等.敦煌变文集[M].北京:人民文学出版社,1957.
- [27]孔范今.全唐五代词释注:下册[M].西安:陕西人民出版社,1998.
- [28]赵崇祚.花间集[M].贵阳:贵州人民出版社,1981.
- [29]宇野直人.论柳永的对句法[A].王水照,等(编选).日本学者中国词学论文集[C].上海:上海古籍出版社,1991.
- [30]苏涵.从柳永词四言句论词体建构的语言美学问题[J].山西师范大学学报(社会科学版),1999,26(4).
- [31]沈雄.古今词话[A].唐圭璋.词话丛编[M].北京:中华书局,1986.
- [32]沈祥龙.论词随笔[A].唐圭璋.词话丛编[M].北京:中华书局,1986.
- [33]郑文焯.与人论词遗札[A].龙榆生.唐宋名家词选[M].上海:上海古籍出版社,1980.
- [34]周济.宋四家词选目录序论[A].唐圭璋.词话丛编[M].北京:中华书局,1986.
- [35]王力.汉语诗律学[M].上海:上海教育出版社,1982.
- [36]曹道衡.汉魏六朝辞赋与骈文精品[M].长春:时代文艺出版社,1995.

[责任编辑:唐 普]