



词别是一家，曾经边缘的宋词



李清照在《词论》里提出“词别是一家”，主张捍卫词的文体特色，不赞同苏轼以诗为词的作法。宇文所安的专著《只是一首歌：中国11世纪至12世纪初的词》可以看作对“词别是一家”的延伸思考。他强调“苏轼确立宋词写作分水岭”这个学术共识，又把关注点扩展到写作手法之外，即，成为文学体裁之前，词作为一种表演实践，怎样渗透在普通人的娱乐生活和官场社交中。从11世纪到12世纪初的百余年间，词的首要功能并非个人言志，更不以文本传阅，作者、歌女和观众共同组成的被暧昧和激情包围的小世界，组成完整的词的世界。



谢稚柳《春后西湖》

A 爆款词作者柳永和欢场舞台

关于柳永，最广为人知的一则掌故是说他言行轻浮，为仁宗厌弃，逐他“且去填词”，他从此纵情欢场，自称“奉旨填词柳三变”。这则传闻出现在柳永去世50年后，被证明是编造的。它的出现和流传，佐证了“填词”不被视为士族的正途，浅斟低唱的词不符合宋代的时代精神，被放逐在道德理想之外。

柳永在史料中几乎没有留下痕迹，学者们无法考据他的确切生卒年份，只知道他在11世纪的30年代考中进士，有过一段宦游经历。他写过许多羁旅行役的词，也提到对踏入仕途的悔恨，比如名篇《雨霖铃》，长亭骤雨，兰舟催发，烟波暮霭这些具体的细节催化了分离别的痛。柳永创造过太多“相看泪眼”或“免恁牵系”的情境，但并没有充满说服力的考据证明这是作者的自传声音，甚至，作者柳永和词里的叙述者，不是必然合一的。自12世纪以后，读者所知的柳永，来自他写的慢词和长调，把作者生平和词作的内容勾连起来。这很可能是严重的误读。在柳永的时代，讲述作者的经验和想法，是古典诗歌的功能。词是舞台表演的半成品，词的文本供歌女演唱，不以书籍的形式传播。

在他的大部分作品里，柳永塑造了一个放浪形骸的文人，沉溺于风月场中的恋爱游戏。他扮演了一个伤情者的形象，曾是声色犬马世界里的玩家，浪掷了青春，错过了爱人，带着悔恨，回望逝水年华。“恁意怜娇态”或“催促少年郎”这样香艳的想象，很可能是为了娱乐观众而虚构的场景。他的这些慢词在汴京和商业发达的大城市里，被知名的歌女们演绎得恰到好处，表演大受欢迎，他成了那个时代的爆款作者。

柳永书写的世界里充斥着个人的缠绵，陈列女子对爱情的渴望，展示男子的热望，他塑造的男女关系，在他的时代前所未有的。歌女唱着他的词，表演思慕爱人、牵挂爱人的痴心女子，成为现场男性观众的集体倾慕者。洞悉了成年男女世界秘密的女子们演绎柳永创造的那些不确定的、复杂的情爱关系，激起观众欲望，心潮翻滚的观众也明白，歌女的深情只是幻觉，游弋在“真心话”和“看似真心话”之间——这种关于“不确定”的默契和共识，是词作和表演的双重主题。低微的女性在不确定关系中用柔弱的方式捍卫自己的感情和意志，《瑞鹧鸪·宝髻瑶簪》就是对这种情态的生动呈现。柳永虚构了一个名伶，一曲阳春值千金，王孙帝子争相追逐，但是姑娘回眸，她心里存着“缘情寄意，别有知音。”

在这个世界里，柳永是制造游戏的人，也深陷其中，被其所羁绊。他因私德被非议，但“正统”奚落他，很可能是因为他颠覆了中国传统中关于爱情与欲望的书写。柳永词作里的一部分女子，掌握了亲密关系的主动权。“盈盈背立银缸，却道你但先睡。”《斗百花》里这个天真的女孩，她抗拒作为欲望对象的不自在，拒绝被看。《菊花新》的少妇风情万种，不仅“放了残针线。脱罗衣、恁情无限”，更会留取帐前灯，好让少年郎时时看自己的娇媚容颜。她主导着那个夜晚，不羞于袒露自己的欲望，她渴望被爱人凝视，也设计了“被看”的方式。

柳永为慢词打开新的话语场，因为他，女性在流行文学中争取到有限的自主性，即便是男性作者想象的自主，这仍然冲击甚至颠覆了精英文学塑造的消极女性。

B 在宋代官场网络里传播的词

柳永的另一则著名传闻是他曾求问晏殊：“我们都填词，为何我被皇帝厌恶？”晏殊回他：“因为我从不写‘针线闲拈伴伊坐’这种词。”这个段子传开时，柳永已经身故，他和晏殊很可能从未谋面，这则传闻是后人附会的。晏殊写过许多与“往事旧欢”有关的词，措辞之露骨，更甚于柳永。上述这种轶闻的产生，揭示了在官场网络中作为社交方式的词，和市民社会里消费的词，是不同的。

晏殊15岁时考中进士，有神童美名，他受仁宗器重，一生身居要职，在11世纪上半叶权倾朝野。晏殊的家宴有盛名，宴会现场集合了宋朝政坛最有权力的男人们，大多是位高权重的士大夫，即使偶尔有年轻男子受邀，但这群人的年龄在30至60岁之间，不会有少年郎。他们在酩酊时，听到晏府家班

的小歌女们唱起缠绵的词，这让他们有一瞬间远离仕宦烦忧，被勾起心底的柔情，甚至可能因此落泪。晏殊在宴席中写过一首《浣溪沙》，挽留一位想要提前离席的高官：“只有醉吟宽别恨，不须朝暮促归程。雨条烟叶系人情。”宽别恨，系人情，寥寥几个字创造了一种象征性的“失恋”，酒精和少女的歌声让那位政务缠身的官员想起在私人生活贪恋、然而不被公共价值认可的东西。

国家、功名、家庭，都淡去了，身居高位的男人们片刻之间沉溺于惆怅的柔情，早已消逝的爱情和不在场的情人以温柔的力量瓦解了他们的雄心——这显然和社会约定俗成的等级观念与价值体系相悖。而晏殊特别的才能在于，他的小令控制了逃避主义的尺度。

C 词的表演属性走向终结

晏几道是晏殊的第七或第八个儿子，宋代的历史文献中几乎没有留下关于他生平的记录，对他的生卒年份的考据，来自晏氏家谱——他生于1038年，卒于1110年，是苏轼的同辈人。晏几道和苏轼是北宋文化里耐人寻味的一组对照。苏轼拥有激烈的情性，且随时会在作品中展示，晏几道则用尽办法在写作中遮掩锋芒。苏轼革新了词的写作，晏几道仿佛留在父辈迷恋的小令传统里，用固执的保守主义呵护旧日风格，但他在自己的时代里写出了新的东西，用新的修辞给小令的陈旧的文体注入了新的可能。最后，晏几道对小令的改造，和苏轼的“以诗入词”，殊途同归地终结了小令的致幻和表演属性。黄庭坚是晏几道的好友，他敏锐地意识到：“士大夫传之，以为有临淄之风耳，罕能味其言也。”世人恭维晏几道子承父风，其实很少有人读懂他。

晏殊写《红窗听》，开始于“记得香闺临别语。彼此有、万重心诉。”晏几道

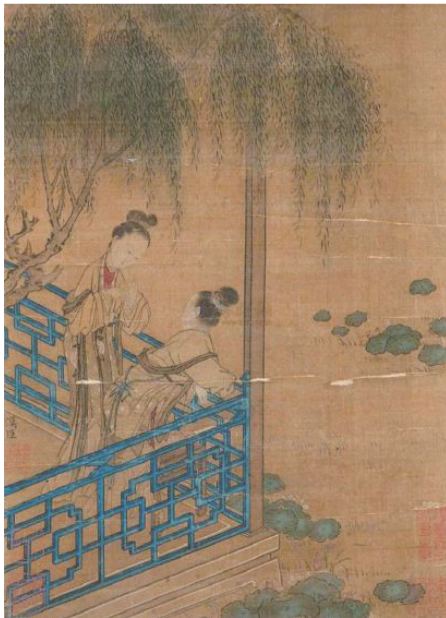
的《玉楼春》结束于“忆曾挑尽五更灯，不记临分多少话。”父子俩在回忆的主题迷宫里分道而行，晏殊一次次在酒酣时写下，“我记得。”而晏几道总是踟蹰的，他说：“我忘不了分别的场面，却想不起许多的细节。”他赋予“往事旧欢”这个词作的永恒母题以新的写法——当下的欢愉触动记忆的开关，时间变形，虚实之间，真相已经模糊，逝去时光在言语中被再现、被重建。

李清照批评小晏的词“苦无铺叙”。她有底气作这判词，论意识流的小令写作，没有人能比肩她的《南歌子》——“翠贴莲蓬小，金销藕叶稀。旧时天气旧时衣。只有情怀、不似旧家时。”以景入情，情理清晰，而时间的痕迹历历在目，正如宇文所安赞叹的，这样的词简单又完美。

这首《鹧鸪天》可能是晏几道最让人心碎的作品：“彩袖殷勤捧玉钟，当年拼却醉颜红。舞低杨柳楼心月，歌尽桃花扇底风。从别后，忆相逢，几回魂梦与君同。今宵剩把银缸照，犹恐相逢是梦中。”时间在此刻和过去之间飘来荡去，词的叙述者在宴会上重逢阔别的旧情人，思绪把他带回“拼却醉颜红”的年华。当年的舞和当年的歌嵌在绵长的时光里，一瞬间的记忆融入川流不息的时间。他们分开了许久，他在记忆里复刻相逢相遇的场面，反复地在梦里回到爱情开始的时刻，在梦里寻找他渴望的人。直到命运终于让他们重逢，他却夜不成眠，提灯看她，又不敢看。

晏几道执着于对过去的完美重复，这些在意识中再现的场面，总会在清醒时散去，所以他写下的一字一句，是关于失去、关于幻梦的破灭。至此，词的表演属性走向末路，作为文体蕴藏的潜能，将由苏轼开启，苏轼用他独一无二的语言辨识度，让词不再是原来的词。

据《文汇报》柳青



宋苏轼《荷塘消暑图》