

# 别是一家，曾经边缘的宋词

《只是一首歌》与宋词研究的别样视角

柳青

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。

早期的婉约词即便不被视为引人堕落的违禁品，至少是边缘的文化产品。宋代在政治、道德等各种层面严格寻求统一性，不一致的个体的感受和声音不被允许出现在约定俗成的价值体系里。高官士大夫的本职是守护公共价值，于是，填词成为他们私生活里的秘密，许多位高权重的男性反复书写失落的爱情和瞬息间的悲欢，那些被一体化的系统排挤出的剩余物，既是被藐视的话语，也暴露了严苛的道德理想怎样辜负了人性的需求：自上而下认可的价值体系和世俗实际经验中运作的价值体系之间，存在着无法回避的裂痕。

## 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。

柳永的浪子形象，也是以讹传讹。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伤离别的痛。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 and 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，讲述作者的经历和想法，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。

宋词分为慢词和小令两大类。大部分小令创作或表演于高官们的社交宴会，经常是在户外助兴。慢词是封闭空间里长时间的完整演出，是勾栏瓦舍的欢场里特有的，观众的欲望对象是歌女以及歌女在演唱中制造的幻象。

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，展示男子的欲望，他塑造的男女关系，在他的时代前所未有。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。这个场景含蓄地指向高官家宴现场所不能容忍的权力关系翻转。歌女被普通观众追捧，形成市民生活里的价值体系；歌女表演幻象，出售幻象，金钱和权力追逐购买幻象，却不能掌握她，更不能买断她。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，游戏在“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。”



▲ 宋苏轼《荷塘消夏图》



▲ 谢稚柳《春后西湖》

在这个世界上，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，却道你应先睡。”《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“放了钱针线。脱罗衣、恣情无限。”更会留取帐前灯，好让少年郎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。最出名的那首《定风波》塑造了一个格外果决的少妇，“恨薄情一去，音书无个”，这样的深闺思妇在中国文学史上是很多的，但这个不一样，她吸取了教训，决心不做被动的等待者，并付诸于行动，“镇相随，莫抛躲。针线闲拈伴伊坐。”这可不是“悔教夫婿觅封侯”，而是驯服丈夫，让他顺从她的意愿，在日常的家庭场景中陪伴左右。

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。恰恰是这点，造成柳永的名声急转直下。

## 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，为何我被皇帝厌弃？”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。在花园饮宴的特定情境里，词张开了一个疏离于男性公共世界的结界，它是感性的，专注于自我，它把大一统的理想短暂地排斥在外。

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。另一首《浣溪沙》有这样的下半阙：满目山河空念远，落花风雨更伤春。不如怜取眼前人。“空念远”三字微言大义，他袒露了逃避责任的渴望，忧思前途，但逃避的方向不是向过去寻求虚无的慰藉，而是接受此时此刻的诱惑，怜取眼前人，活在当下。

## 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。

## 相关链接

# 流动的文本和被过滤的词

直到11世纪的最后20年，词不被视为“文学”。

柳永在《玉蝴蝶》里写了这样的场景：“亲持犀管，旋叠香笺。要索新词，樽人含笑立尊前。”写下来的词作要交给歌女，她们是专业的音乐人，歌声为文字赋灵韵。填词人的著作权是模糊的，是歌女们收集且保存了过往的歌词。

晏几道在给自己文集的自序里写道：“家有莲、鸿、藕、云，品清讴客，每得一解，即以草授诸儿。吾持酒听之，为一笑乐而已。”小要在宴席间兴致所至，小令一挥而就，草稿就交给了家班歌女。后来朋友散去，家境中落，家班散了，歌女们有了新雇主：“昔之狂篇醉句，遂与歌儿酒使流于人间。自尔邮传滋多，积有窜易。”他自己对这些作品是不看重的，形容为“狂篇醉句”。自从把词笺递给歌儿酒使，那些歌词不再是他的。歌女们各奔前途，歌词在传唱过程中也变得面目全非。当他的好

友努力寻回这些散落的作品结成集，他再度读到自己的词作只感到陌生，掩卷恍然。

半个多世纪的时间里，词的文本是不稳定的，有的词在表演过程中被修改过，有些作品被同时归在不同的作者名下，有些佚名的文本假托为名家之作。这些偏离于公共生活的感性话语，真诚地再现了被伦理纲常压抑的人类经验，是边缘化的，被轻视的，“为笑乐而已”。

11、12世纪之交，苏轼和他的门生们把填词提升为精英文学活动，苏轼明确地表达了“词就是诗”的观念。“作者论”的意识主导并影响了词文本的保存。比如《乐府雅词》收录欧阳修的83首词，编者直言悉数删除署名为欧阳修但他认为德行有亏的词。之后的《近体乐府》又过滤了一部分疑似欧阳修的词，编者认为这些过于香艳的俗词是欧阳修的政敌别有用心归到他名下的，以此中伤这位文坛领袖的形象。有一首被《近体乐府》删去却出现在《全宋词》

里的《蝶恋花》，写新婚之夜：“几叠鸳鸯红浪皱。暗觉金钗，碾破声相扣。一自楚台人梦后。凄凉暮雨沾湘绣。”如此具体地描写欢好的细节，是不是欧阳修的“真作”？纵然欧阳修确凿地写了孟浪的艳词，“写风流”也未必等同于作者“真风流”。但是，在12世纪的编纂者看来，文学泰斗也是道德楷模，不该被看到这样浮浪的一面。

12世纪中期，成熟的印刷文化来临了，但道学化的时代氛围加剧了作品保存状况的偏颇和扭曲。在1149年写成的《碧鸡漫志》里，作者王灼把伦理评判和审美评判视为一体两面，他声讨柳永是鬼魅一般的“野狐涎”，认同朝廷对伤风败俗的曹组的词作全面封禁。然而，面对李清照，他的伦理信念和审美原则分裂了。王灼态度纠结，他无法否认李清照的天才，但他严厉批判她在作品和私生活中显露的“道德败坏”。王灼的判词代表了那个时代的共识——“少年便有诗名，才力华赡，本朝妇

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散在绵长的时光里，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。这里没有夙愿得偿的宽慰，反而被双重的失落笼罩了，时间过去了那么久，他徒劳地在灯下寻找梦里的她。他企图重历的旧人和旧事，是无法抵达的目的地，那是已经无可奈何失落了的世界。

晏几道执着于对过去的完美重复，而这是现实无法作出的补偿，那只能是记忆，梦境，或酒醉时谵妄的想象。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。他和他父亲的词，打开了两个截然不同的世界。晏殊的《破阵子》写曲终人散后的女子：“多少襟怀言不尽，写向蛮笺曲调中。此情千万重。”晏殊家宴上的那些中老年成功男性，或多或少在年轻时有过“求得人间小会”的经历，那些女孩成为他们生命中的过客，当他们功成名就时听着小歌女唱着“言不尽、千万重”的深情，这些被倾注了强烈情感的词在表演中实现完美的幻象，仿佛失落的青春往事能被寻回、被弥补。晏几道反复写着“相寻梦里路，飞雨落花中”“撩乱春愁如柳絮，悠悠梦里无寻处”“一夜梦魂何处，那回杨柳楼中”……这样的词是一种“元表演”，它们关于再现本身，揭穿了小令的致幻机制——也许梦里醉里能实现旧日重来，但一切终究是回不去的。于是，技艺纯青的歌女越是明白地唱出这“求不得”的怅然，她的技艺越是被摧毁，因为这种技艺制造幻象的力量被瓦解了。

至此，词的表演属性走向末路，它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，不再“只是一首歌”。

王灼读到了什么让他作出这样的评语？今天的读者是再也看不到了，男作者对李清照的非议顽强地流传至今，她的作品却未能在时间长河里幸存。《梅苑》收了她的五首词，写梅花自然不会有淫言媚语。《乐府雅词》保留了她的23首词，有严重道德洁癖的编者一丝不苟地排查并剔除了她的侧调艳曲。面对被前赴后继的男性文人扭曲塑造后的“李清照”，今天的读者再也看不到她无所羞畏、肆意落笔时写下了什么。