

论南宋词乐关系变化对“清空”范畴生成的影响

康晓莹¹ 牟海艳²

1 四川师范大学 文学院, 四川成都, 610000;

2 四川电影电视学院 电视学院, 四川成都, 610036;

摘要: 先秦至宋代诗乐关系大致经历了从“声依永”到“永依声”的变化。诗乐关系的变化衍生出不同文学样式,推动着中国诗歌史、音乐文学史的发展进程。张炎提出的“清空”概念,是“永依声”这一范式下词论批评的典型理论产物。这一概念的形成受两方面的影响:一方面,南宋音乐的发展为“清空”范畴的生成奠定了基调;另一方面,宋词评价风向的转变成为词学范畴的产生作了铺垫。其中,实词与虚词的策略性运用、管乐器的音色特点以及典故与意象构建的互文融合共同塑造了“清空”这一美学范畴。

关键词: 词乐关系; 永依声; 清空; 审美范畴

DOI:10.69979/3041-0673.25.03.035

自《诗经》始,诗乐二者就在历史语境下不断交流互动,并因时代差异而衍生成不同的文学样式,从《诗经》发展到汉乐府诗与清商乐,再由清商乐发展到唐声诗,而后唐声诗又让位于唐宋词,文学样式的生成,共同推动着中国诗歌史、音乐文学史的发展进程。文学样式的流变在某种程度上反映的是人们审美趣味的变化,而审美趣味的变化势必会影响到一个时代审美风尚的生成。“清空”是张炎在《词源》中提出的词学理论,体现了南宋文人独特的审美理想,“词要清空”成为后世词学家所追捧的创作理念和词学批评标准之一。

学界对“清空”审美范畴的研究多集中在历史现象层面,主要关注“清空”这一审美范畴的理论界限及其美学涵义。事实上,“清空”范畴的形成受到当时音乐发展、文学风气转变等多种因素的影响。唐代燕乐的传入推动了传统“声依永”的诗乐关系模式逐渐转变为“永依声”,为“清空”范畴的产生提供了适宜的语境土壤。此外,宋代管乐器的发展为“清空”范畴的生成奠定了基调,宋词评价风向的转变也为词学范畴的产生作了铺垫。在这种背景下,张炎撰写了词学史上的奠基之作——《词源》。它保留了音律知识,分析了词乐关系,并提出“雅正”“清空”等词学审美范畴,促使宋词走向规范化、清雅化的道路。

1 “声”为“清空”范畴的生成奠定基调

张炎将词的美学特征定位为“清空”,则意味着词所“倚”之“声”也具有“清空”的特点。因此,要想探究音乐“清空”的审美特质是在何种情况下生成的,须先对“倚声填词”之“声”加以说明。

《乐记》将“声”的产生归结于人心之所感:“感

于物而动,故形于声。声相应,故生变。变成方,谓之音。”^{[1] (2527)} 音乐的产生离不开人情绪的波动,且音乐有其独特的审美特征,且不同时代的音乐它们的审美特征不尽相同。唐中叶之前诗乐遵循“声依永”关系,音乐与诗歌联系紧密,但与诗相比,乐处于劣势地位,乐的制作须符合诗歌的平仄与诗所传递的思想感情,乐永远为诗服务。此时的音乐整体呈现出“中和”的审美特质,这与儒家思想长期占据主导地位有关。

随着异域音乐的传入,音乐“中和”的审美特质发生了明显改变,燕乐以及燕乐乐器的流行使得音乐逐渐情感化。北宋弦乐器盛行,而到了南宋,管乐器备受时人喜爱。蔡宽夫《诗话》云:“唐起乐皆以丝声,竹声次之,乐家所谓‘细抹将来’者是也。故王建《宫词》云:琵琶先抹绿腰头,小管丁宁侧调愁。近世以管色起乐,而犹存细抹之语,盖沿袭弗悟尔。”^{[2] (106)} 其他文献诸如沈括《梦溪笔谈》、徐养源《管色考》等亦有关于管乐器在宋时被使用的记载,可见管乐器是宋时广为流行的乐器,其对于“清空”范畴的生成具有重要作用。

从乐器形制与声学特征考察,管乐器在宋代音乐清雅化进程中具有天然的审美优势。宋人典籍所载民间流行的管乐器,常见的有笛、笙、箫、竽、篪等,其发声原理与构造特征共同指向清雅音色的生成。从乐器种类与数量上看,与北宋相比,南宋管乐器种类、数量显著增加,新增乐器包括官笛、横箫、竖箫、箫管、倍四、银字中管、中管倍五等。以笛与笙为例,古代竹笛多由音孔、膜孔和吹孔组成,通过空气振动产生声音,音色圆润而悠长;笙作为我国最古老的吹奏类乐器之一,由笙簧、笙笛、笙斗三部分组成,音域广阔,高音空灵,

中音婉转，低音厚重，能够形成高中低音域交织的立体声场，这种“虚实相生”的声学特质正契合文人雅士追求的“中和之美”。此外，不同材质、不同大小的管乐器音色不同，所传递的情绪也不同，如木箏音色坚实，竹箏音色低沉；大箏音色洪亮，小箏音色高亢。^[3]

^[106]管乐器自身独特的发声原理与音色特点，决定了它的音色有很强的调和性，且能够扩大音乐表现力，这也是管乐器能够与弦乐器、鼓乐器等其他乐器合奏的重要原因之一。管乐器自身空灵婉转的音色特点能够渲染出凄清的氛围，再搭配上能够营造清幽氛围的词，使得“清空”意境油然而生。

从词乐关系的发展来看，音乐风格的确定影响到了词的创作风格的定型。两宋民间音乐迅速发展，引起文人对词乐关系的关注。关于词的起源问题，文人提出了诸如“泛声”“和声”“缠声”“散声”等说法，本质上是对管乐器装饰性演奏技法的理论总结。这类通过指法控制形成的特殊声效，不仅催生出倚声填词的创作范式，更直接塑造了词体特有的空灵句式和虚实相生的节奏韵律。佩特在《文艺复兴：艺术与诗的研究》一书中提出：“一切艺术都持续不断地渴望达到音乐状态。”

^[4]^[106]音乐作为听觉艺术，词作为视觉艺术，二者有着本质的不同。宋词因和声、缠声而兴起，是因为宋“声”的影响力远远超出宋代文学艺术的影响力，对宋“声”的推崇使得宋代文学不自觉也向宋“声”靠拢，这也解释了为何宋词会具有音乐的部分特质。而宋词创作通过吸收管乐器的声韵特质，在视觉符号系统中实现了听觉美学的转化。尤其当文人以“数声渔笛”等管乐意象构建意境时，实质是在文学层面完成了对管乐声效的审美转译，最终使得“清空”从音乐技法升华为文学范畴。

2 宋词评价风向的转变与词学范畴的产生作了铺垫

如果说“声”的变化为“清空”审美范畴的出现奠定了基调，那么词的出现和发展，直接促成了“清空”范畴的形成及“清空”审美内涵的定格。

词刚刚产生与兴起时，其地位和价值是极被人轻视的。陈世修以“娱宾遣兴”定位冯延巳词作的评语，恰折射出早期文人对词体功能的认知局限。自晚唐五代迄北宋中期，词被看作是“小厕读物”，文人多将其排除在文学正统之外，这种创作与评价的悖离状态严重制约了词学理论的发展。直至张先、柳永等革新派词人突破传统藩篱，通过创作实践实现词体功能的扩容与审美境界的拓展，特别是《时贤本事曲子词》作为首部系统性

词话专著的问世，标志着词学批评意识开始觉醒。随着词体逐步获得与诗同构的抒情表意功能，其文体价值在苏轼“以诗为词”的理论倡导下实现根本性转折，为词学范畴体系化建构不可或缺的准备。

南宋词学的理论自觉催生了词学范畴的系统化建构。在“倚声填词”的具体实践层面，由于填词需要一定的音乐天赋与经济支持，大部分文人对词的创作多是有心无力。直到南宋，杨缵、张镠、张炎、周密、王沂孙、沈义父、陆辅之等人开创了词话史上第一个理论创作高峰，他们的词学理论在词坛上起到了肃正作词风气、规范作词秩序的作用。张炎等词论家依托前期积累的批评经验，在《词源》等著作中构建起完整的词学理论框架。正是基于两宋文人对词体价值认知的历时性演进，“清空”等核心范畴在理论自觉的语境中完成其审美内涵的定型。

3 “永依声”模式下南宋词的创作与“清空”范畴的生成

《词源》论述“清空”之前，先对制曲、句法、字面、虚字等提出了一系列规范，包括作词之前要先定曲、命意，然后“思量头如何起，尾如何结”^[5]^[13]等等。张炎认为“词之作必须合律。……音律所当讲究，词章先宜精思，俟语句妥溜，然后正之音谱，二者得兼，则可造极玄之域”^[6]^[26]。词合乐律、合音韵既是词作形式层面的要求，又是使词的内容符合情感表达方面的要求。整体上看，实词与虚词的策略性运用、管乐器的音色特点以及典故与意象构建的互文融合共同塑造了“清空”这一美学范畴。。

第一，实字平仄声韵的交错使用形塑了“清空”的意境空间。平声韵中的清冷字系，如清、烟、空、寒等，因其发音的悠远绵长，天然具备构筑空明意境的声学特质。如姜夔《暗香》以“月”“雪”“笔”等清冷平声字串联，营造出冰玉交辉的澄澈之境。而仄声实字，如绝、咽、折、别等，虽具峭拔力度，但在“清空”词体中往往被控制使用，正是为维系音韵的疏朗特质。这种以平声字为主、仄声字为辅的声韵布局，本质上是通过实字音响的虚实调控，在听觉维度建构起符合“清空”的意境结构。

第二，虚字的使用更有利于“清空”范畴生成。张炎《词源》指斥“堆叠实字”^[7]^[16]的滞涩与“尽用虚字”^[8]^[16]的俚俗，他认为最完美的搭配乃是虚字、实字交替使用，“用之得其所”^[9]^[16]。在古代诗词中，那些能够表示主体意向、情事转折，或者表达语意连接的字被称

为虚字，常见的虚字有任、正、看、怕、以、但、甚、莫是、还又、那堪、更能消、最无端、却又是等。虚字的作用正在于配合实字使用，使得整句话的意蕴更丰富，情感表现更突出。关于实词，张炎并未直接陈述其用法，而是概括提出“句法中有字面，盖词中一个生硬字用不得。须是深加锻炼，字字敲打得响，歌诵妥溜，方为本色语”^{[10] (15)}。也就是说，词要读来顺畅，不得使用太拗口的字词，且需字字有讲究，实际上是通过虚字的节奏性穿插，在词的语意密度与情感强度间建立动态平衡，使“清空”意境既保有具体可感的意象支撑，又具备烟云舒卷的流动性。

第三，管乐器的声学特性重塑了“清空”词体的声韵基因。南宋雅词伴奏乐器以管色为主，其清冷幽咽的音质构成“清空”范畴的物质载体。《词源》强调小唱须“声字清圆”，实乃要求词体声韵与管乐振频达成谐振。“雅词协音，虽一字亦不放过”^{[11] (81)}，姜张二人在创作中严格遵循这一准则，的词风清虚疏朗，平仄搭配得当，音律谐美，符合“永依声”要求，配合乐曲能够营造凄清幽冷的氛围，其词作通过精妙的平仄搭配与音律设计，在管乐伴奏下营造出凄清幽冷的意境空间。以《凄凉犯》为例，姜夔在“绿杨巷陌秋风起”等句式特意选用“陌、侧、瑟”等齿音字，这些舌尖摩擦音的发音特性恰与箏筑的顿挫指法形成声学共振，使得“边城离索”的意境在管乐颤音中幻化为苍烟落照的视觉图景。

第四，典籍引用、意境营造也是“清空”形成的主要影响因素。其一，用典无形能够促成“清空”范畴的生成。张炎在《词源》中极为看重词的用事，认为用事“要体认著题，融化不涩”^{[12] (20)}。他尤为夸赞姜词“犹记深宫旧事”一句，认为姜夔写词“用事不为事所使”^{[13] (20)}。这一句化用了寿阳公主的典故，“飞近蛾绿”四字写尽梅花轻盈飘落姿态，梅花飘落在公主额上，化为“梅花妆”，此时的梅花不再是没有生命力的自然物，而是变成美的标志，梅花特殊的价值与内涵在此刻彰显。需要注意的是，“词要清空”并不意味着词就没有“质实”之处，并且这种“清空”并没有规定词的内容一定要和自然景物相关，相反，只有生动形象、令人读来清新自然的词才会有“清空”之感。其二，悠远意境的形成是“词要清空”的关键。《词源》杂论部分有一段张炎对周邦彦词的评价：“美成词只当看他浑成处，于软媚中有气魄。”^{[14] (32)}周邦彦的词选词清新，用事流畅，若能加上如姜夔词那样高远的意趣，必定是“清空”词的典范之作，这也正说明意境是“词要清空”的

重要影响因素。张炎评价姜夔词“如野云孤飞，去留无迹”^{[15] (16-17)}。“野云”，指为常见、无名且变化万端的云，意味着姜夔用词贴切而不繁丽；“如野云孤飞，去留无迹”则意味着姜夔词使人读来有“片叶不沾身”之感，多体会到的是一种悠远、绵延的意境。田同之极力赞扬张炎的“清空”说，他在《西圃词说》中写道：“清空则灵，质实则滞，玉田所以扬白石而抑梦窗也。”^{[16] (1238)}一个“灵”字，既展现出对词所营造的意境之灵动、灵气的追求，又展现出对词人创作选词用字之灵妙的要求。

4 结语

无论是“雅正”还是“清空”，它们都是宋末元初特定的历史语境与特定文化背景下文人思想观念的产物。南宋词人称赞具有“清空”特质的词，这符合南宋以来很大一部分文人的审美观念与审美心理。“清”这一概念，有超尘绝俗的韵味。“空”并不意味着“无”，它更多的是以“空灵”的意蕴呈现。“空”却不失质感，不失灵气，虚与实相生相映。整体上看，“清空”范畴传递出来的是一种优雅、自然而又灵动的感觉，它不仅融合了道家审美理想，也融入了佛教超然出世、根尘绝念的涅槃之感。而这种“清空”境界，是在南宋“永依声”模式下，词伴随着燕乐的发展而衍生出的审美之境，是音乐与文学结合的产物。

参考文献

- [1] 阮元校刻. 十三经注疏 附校勘记[M]. 北京: 中华书局, 1980.
- [2] 胡仔纂集, 廖德明校点. 苕溪渔隐丛话[M]. 北京: 中华书局, 1981.
- [3] 李飞跃. 唐宋燕乐的转型与词体嬗变[J]. 文艺研究, 2023, (04): 104-117.
- [4] Pater, Walter. The Renaissance: Studies in Art and Poetry. Berkeley: U of California P, 1980.
- [5][6][7][8][9][10][12][13][14][15] 张炎著, 夏承焘校注, 沈义父著, 蔡嵩云笺释. 词源注 乐府指迷笺释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1963.
- [11] 蔡桢疏证. 词源疏证[M]. 北京: 中国书店, 1985.
- [16] 张璋, 职承让等. 历代词话[M]. 河南: 大象出版社, 2002.

作者简介: 牟海艳(1996.10.03), 性别女, 民族汉, 籍贯, 四川成都, 助教, 学士, 四川电影电视学院