

●桐城派研究

# 试论桐城文派与晚清词论的关系

邵康慧

(武汉大学 文学院, 湖北 武汉 430072)

**摘 要:**桐城派文论在清代通过文传师授产生广泛影响,对词体发展有理论贡献,余绪波及近代。方苞推崇“雅洁”风格与姚鼐“阴阳刚柔”理论为词体在美学上提供另一种思路。谭献注意到词与古文相通,蔡桢、蒋兆兰等将古文笔法引入词论,沈祥龙主张词家应兼通古文诗赋;在修辞和篇章结构方面,古文可资借鉴,其法度体格与叙议功能为词境开拓提供参照。词与文均注重行气,“潜气内转”正是从桐城文派辗转接续的一个重要批评话语。

**关键词:**桐城文派;晚清词论;古文笔法;潜气内转;破体

**中图分类号:**I209.9

**文献标识码:**A

**文章编号:**1003-4730(2021)04-0016-10

**收稿日期:**2020-08-18

**DOI:**10.13757/j.cnki.cn34-1329/c.2021.04.003

**作者简介:**邵康慧,女,上海市人,武汉大学文学院硕士研究生。

清世工词者,往往以诗文兼擅<sup>[1]</sup>。自姚鼐树立桐城文派,在清代文学史上渐成一巨宗。除在文论方面有所变革,对其他文学体式的发展也发挥了作用。学界对桐城派组成人员与文论思想已有不少研究,然而除了刘诗能先生的《况周颐词论与桐城派文论关系辨析》<sup>[2]</sup>一文外,尚乏与词学的沟通;彭玉平先生《论词体与其他文体之关系——以况周颐为中心》<sup>[3]</sup>的第一部分从文体相通的角度细绎了词与古文的关系,则又未牵及桐城。桐城文派虽未留下词学方面的扛鼎之作,但因在古文创作上入门庭特正、持论广博,其流风余绪一直波及到近代,在文体的美学特质、创作的笔法间架、篇章的理脉行气等方面为词提供了丰厚的参考借鉴。

## 一、雅洁风格论

蒋兆兰,清末民初人,与况周颐、朱孝臧等人皆有往来。在《乐府补题后集甲编后序》中,他自述“刻意作词,用功十五六年”,读者称赏,然而“五十后,悔不复作,专治古文”<sup>[4]</sup>。叶恭绰谓其“论词颇有见地。”<sup>[5]</sup>《词说》中他较有开创性地将桐城文派的论文观点引入词学批评,如:

古文贵洁,词体尤甚。方望溪所举古文中忌用诸语,除丽藻语外,词中皆忌之。他如头巾气语、南北曲中语、世俗习用熟烂典故及经传中典重字面皆宜屏除净尽。务使清虚骚雅,不染一尘,方为笔妙。至如本

色俊语,则水到渠成,纯乎天籁,固不容以寻常轨辙求也。<sup>[6]4630</sup>

“方望溪所举古文中忌用诸语”指的是沈廷芳《书方望溪先生传后》称引方苞所云:“南宋元明以来,古文义法不讲久矣。吴越间遗老尤放恣,或杂小说,或沿翰林旧体,无雅洁者。古文中不可入语录中语,魏晋六朝人藻丽俳语,汉赋中板重字法,诗歌中隽语,南北史佻巧语。”<sup>[7]</sup>蒋氏逐次摭析这五类禁语,细致地将望溪文法移校于词,排除了魏晋六朝人的华缛藻采,认为古文中忌用而词中不忌,由此追求“清虚骚雅,不染一尘”的词境。张炎《词源》论姜夔词“不惟清空,又且骚雅,读之使人神观飞越”<sup>[8]259</sup>。蒋兆兰借古文风格,用古文手段,而归于词体的雅正之旨,显出其“词以白石为宗”<sup>[9]</sup>,兼收浙常的主张。与沈祥龙“词宜清空,然须才华富,藻采缛,而能清空一气者为贵。清者不染尘埃之谓,空者不著色相之谓。清则丽,空则灵,如月之曙,如气之秋。表圣品诗,可移之词。”<sup>[10]4054</sup>在论述思路上如出一辙。一谓“古文贵洁”,一谓“词宜清空”,蒋兆兰将方苞论文语移于词,沈祥龙则出之以《诗品》。其表述方式也很相似,蒋谓“能清空一气者为贵”,沈谓“务使清虚骚雅”;蒋谓“不染尘埃”,沈谓“不染一尘”。蒋兆兰在《词说·自序》中称自己“阐述前贤时彦相承之统绪,撰为一书”<sup>[6]4625</sup>,是诚有矣。不过他没有拘于诗词间的比附,而是直接把握文体特征,跨文类思考。明辨“除丽藻语外,词中皆忌之”,也

充分见出他在转嫁文论观点时的细致和谨慎。如方苞言,“古文气体,所贵澄清无滓。”<sup>[11]614</sup>而吴铤就评其“修词最雅洁,无一俚语俚字,然其行文,不敢用一华丽非常字。此其文体之正,而才亦不及古人也”<sup>[12]607</sup>。因古文家追求简练,桐城文派(方、刘、姚中则以方苞为最)时常遭到“不能动人”<sup>[12]617</sup>的诟病,文字明练有余,而韵致确嫌不足。这对以抒情为本位的词而言,是很核心的缺陷。蒋兆兰作此区分,是非常精确的。

词体之“洁”,以“能特立清新之意,删削靡曼之词”<sup>[8]255</sup>,与方苞病古文“句佻且稚”“辞繁而芜”<sup>[11]112</sup>相契合。力避俚俗,不蔓不枝,在语言风格与表达效果上达成了统一,转接顺遂。但“洁”这一单字看起来具有相对单纯明白的内涵,使用时存在习焉不察而服务于孤立论述的可能,需进一步考察。方苞集中以“洁”论文者,最明晰的一则载于《书萧相国世家后》。班固在《汉书》中承用司马迁《萧相国世家》的选材,独增萧何劝刘邦入汉中一事,方苞认为与萧何传“气象规模不类”,柳宗元谓《史记》“洁”非指“辞无芜累”,而是指“明于体要,而所载之事不杂,其气体为最洁。”<sup>[11]56</sup>方苞《与孙以宁书》亦云“古之晰于文律者,所载之事,必与其人之规模相称。”<sup>[11]136</sup>这是他读史而尤有体悟的地方。尽管经过方苞的推而广之,“义以为经而法纬之,然后为成体之文”<sup>[11]58</sup>在其文论系统中渐成为可被用来丈量后世各类文章的标尺准绳——“凡文之愈久而传,未有越此者也。”<sup>[11]117</sup>但这源于他对记事之文的一种认识。有关议论与叙事的排布、虚实详略的措注,都本于此。

以“洁”论文体风格,简明而较为新颖。不过阅方苞集,所谓“方望溪所举古文中忌用诸语”,用他本人的话来说,与“雅”关系更为密切。方苞《答程夔州书》云:“用佛氏语则不雅”“即宋五子讲学口语亦不宜入散体文,司马氏所谓言不雅驯也。”<sup>[11]117</sup>事实上,方苞论文甚少直接以“雅洁”一词的面目出现,这种标准多数时候是以描述性的方式渗透在其评语中的。作为一个连缀的语词,它概括了文章的整体风貌,郭绍虞先生就说:“义法之说可视为‘雅洁’之称之同义词。”<sup>[13]</sup>当“雅”与“洁”作为分立的单词时,“洁”更偏于对“体要”分寸的把握,即形式与内容需相称;尽管“其气体为最洁”很可能直接打通了蒋兆兰对词“情绪骚雅,不染一尘”的感受。“雅”这一范畴在词学批评史上担负着另一量级的重任,显然不适宜这样具体的

语境。但细考之下,我们发现它使得方苞的“雅洁”论与词的关系产生了更强的张力。一方面,它指向内容。张炎《词源》主张“词欲雅而正,志之所之。”<sup>[8]266</sup>“稍近乎情可也。”<sup>[8]263</sup>要“屏去浮艳”<sup>[8]264</sup>。“志之所之”原为诗论,所谓“诗者,志之所之也”。据《诗大序》,“雅”即“言天下之事,形四方之风”“雅者,正也,言王政之所由废兴也”<sup>[14]</sup>。方苞“义法说”的“义”,或者说言之“有物”,本质上就出儒家义理,而在内涵上与此相通。门人雷鋐评其文“非阐道翼教人伦风化不苟作”<sup>[11]903</sup>,以载道为要,其创作便绝非“为情所役”<sup>[8]266</sup>,有失雅正精神的。有清一代,率先标举醇雅之风而对词坛产生巨大影响的浙西词派,其宗主朱彝尊论词即欲“通之于《离骚》《变雅》之义”<sup>[15]453</sup>,若极其能事,“亦足以宣昭六义,鼓吹元音”<sup>[15]950</sup>。另一方面,“雅”指向形式层面,而颇近于“洁”字本意,指语言的典雅和文字的精炼。朱彝尊《词综·发凡》批评明词:“陈言秽语,俗气熏入骨髓。”<sup>[16]</sup>认为南宋后古文日趋冗长,而欣赏罗鄂州小集的“极其醇雅”“简而有要”<sup>[15]485</sup>。方苞则称赞申谦居文“无世俗芜浊之气”,批评归有光“其辞号雅洁,仍有近俚而伤于繁者。”法随义生,在形式与内容上都提出了要求。

且“雅”内涵之典重使“雅洁”往往终归于正。自王灼《碧鸡漫志》以音乐论中正,引“中正则雅,多哇则郑。”<sup>[17]</sup>为至论,论风雅正声可谓尊尚词体之正最基础和有力的路径,此其一。浙派词人吴锡麒云:“论其正则以雅洁为宗,推其变亦以纵横见赏。”<sup>[18]</sup>花间而下,素以婉约为词家之正轨,此其二。不拘于时俗,拨乱反正,此其三。不惟词论如此,清对方苞古文成就的定位也几以“正”为公论。文能“承八家正统”<sup>[19]</sup>,经术接程朱道统。体正法严,持道自重。“或病其迂,或患其简”<sup>[11]903</sup>,乃从反面证之。吴铤云:“方望溪堂庑甚大,而妙远不测处,概乎其未有闻,故风韵绝少,然文体极正。”<sup>[12]607</sup>恽敬云:“本朝作者如林,其得正者方灵皋为最。”<sup>[20]</sup>章炳麟《菴汉微言》云:“明末猥杂佻说之文,雾塞一世。方氏起而廓之。”<sup>[21]</sup>全祖望说:“世称公之文章,万口无异辞。”<sup>[11]902</sup>

正是这种“正”的意味,使“雅洁”愈发顺理成章地被目为与“醇雅”“雅正”等词意蕴相通的理念,并进入批评范畴的同一序列。如郭麐曹尔堪词“颇为雅洁”<sup>[22]</sup>,董士锡评方苞文“学醇而词雅”<sup>[23]</sup>,包括清代制艺的“清真雅正”之训等,在艺境上都有着相似追求。

## 二、阴柔审美论

蒋兆兰对方苞文论的化用首在拈出文与词在风格上的共通之处,不过虽说“本同而未异”,他认为词体在“洁”这一风格论范畴里要走得更远一些,如前所述,这受到词尚雅正观念的强烈辐射。蒋兆兰于词用功数十年,五十岁后转治古文,专心不怠。在理论上有所建树,在创作上亦勤勉以求。因此从他的批评中我们能看到创作手法在经历文体转换时,是通过何种实际操作进入彼方的。作为桐城文派三祖之一的姚鼐,其“阴阳刚柔”理论同样被批评家使用到对词体的审视中,然而运用方式却更具形而上色彩,这与理论本身的特质也有着直接的关系。

严既澄《驻梦词》跋云:

昔人有言:“韩退之以文为诗,以诗为词,虽极天下之工,要非本色。”余亦向持此论,以为一切文体,胥各自有其特征,岂可比而齐之,乱其畛域?词之气骨,略逊于诗,至其缠绵幽咽,疏状入微,若姚姬传所谓得阴柔之美者。求诸古近体诗中,惟七言绝句庶几得其一二。斯吾所谓词之特质,论词者所当依为主臬者也。胜清三百年间,词人辈出,可谓洋洋乎大观矣。然试执此以绳,纳兰才高,时或失之纵恣;竹垞则华妆盛饰,真美反掩而不彰,其能掇周、柳之流风,嗣南唐之逸响者,惟项忆云庶乎近之<sup>[24]</sup>。

严既澄明言他对破体之论不予采用,盖因一切文体“各有其特征”,为文手段不能交叉施用。紧接着他开始比较诗、词间的差异。“辞之待骨,如体之树骸”<sup>[25]</sup>,词则风姿更盛。严既澄认为词的气骨健拔不如诗,于是顺势论其“缠绵幽微,疏状入微”的本色行当。随即用一个单句提起对这样词体风格的概括,使用的便是姚鼐所说的“得阴柔之美”。姚鼐此说主要见于《复鲁絜非书》和《海愚诗钞序》,他认为“文章之原,本乎天地;天地之道,阴阳刚柔而已。”二者“并行而不容偏废”,不过非圣人所不能为。即便是“文章之至”如《易》《诗》《书》《论语》,也间或偏优,因为“天地之道,协和以为体,而时发奇出以为用者,理固然也。”接下来的话说得委曲得多,不过也见出其偏好:“其在天地之

用也,尚阳而下阴,伸刚而绌柔,故人得之亦然。文之雄伟而劲直者,必贵于温深而徐婉;温深徐婉之才,不易得也。然其尤难得者,必在乎天下之雄才也。”<sup>[26]</sup><sup>48</sup>之所以将这段文字悉数摘引,是为了对照严既澄的论述逻辑。除了严氏所体认的词体风格有近于阴柔美外,“词之气骨,略逊于诗”的微妙地位,正与阴处下相类,是其立论的一个重要支点。严氏在《题忆云词》一诗下曾自注“定庵七绝、忆云小词,皆幼年所心爱。”<sup>[27]</sup>故“求诸古近体诗中,惟七言绝句庶几得其一二”应是其沉潜其中,而有所会悟之语。不过快语“斯吾所谓词之特质,论词者所当依为主臬者也”,并以此为准绳,检测三百年间一切词人词作,浑然不觉“乱其畛域”,不免显得有几分自负。究其原因,一方面是其标准落到“阴柔之美”,便多少带上几分含浑,远理性而近直感,另一方面“道”分阴阳,非此即彼,思索文体审美特性时,与其中一端相匹配,还是比较自然的,也有其先例。曾国藩就曾取是说,称“大抵阳刚者,气势浩瀚;阴柔者,韵味深美。浩瀚者,喷薄出之;深美者,吞吐而出之。”<sup>[28]</sup><sup>24</sup>随后将他所辑《经史百家杂钞题语》中的十一类“古文辞”分入“宜喷薄”“宜吞吐”两类。

无独有偶,吉城《寄沅止广词合钞序》借姚鼐这一文论论词,同样经过了曾国藩的转承,悉陈如下:

曾国藩:昔姚惜抱先生论古文之途,有得于阳与刚之美者,有得于阴与柔之美者,二端判分,画然不谋。余尝数阳刚者约得四家:曰庄子,曰扬雄,曰韩愈、柳宗元。阴柔者约得四家:曰司马迁,曰刘向,曰欧阳修、曾巩。然柔和渊懿之中必有坚劲之质、雄直之气运乎其中,乃有以自立<sup>[28]</sup><sup>24</sup>。

吉城:昔桐城姚惜抱之论文也,曰阴阳刚柔;湘乡曾文正循用其说,复从而推衍之。余以为文则然已,词亦有之。词家之温李,文家之子政、稚圭也,所为柔美者也;词家之苏辛,文家之相如、子云也,所谓刚美者也。体制殊别,其含蕴天地之菁英,艺近于道,则无不同<sup>[29]</sup>。

在《复鲁絜非书》中,姚鼐已将欧阳修和曾巩的才性偏归于“柔之美”<sup>[26]</sup><sup>94</sup>,曾国藩在“阴柔”行列中增加司马迁、刘向二人,再在“阳刚”行列中补足四个对位<sup>①</sup>。吉城认为“文则然已,词亦有之”。虽然体

①梁绍辉指出曾国藩有凑数癖,且一定以成数是八为得意,于是有勉强成文、敷衍凑数现象。详见其《曾国藩评传》第十章“曾国藩的印章之学”中论“阴阳刚柔的艺术风格”一节,南京大学出版社,2006年版,第402-501页。



制殊别,但就含蕴天地菁英、“艺近于道”而论,便无不同了。在古城和严既澄的语境中,“文”已非特指“古文”,而当文与词被含括到更高单位的“艺”时,“阴阳刚柔”理论的阐释力反而进一步增强。因为该主张的提出本就是针对历代区分风格的愈趋细密,依《易经·系辞》“一阴一阳之谓道”,将众多的不同风格纳入阳刚、阴柔两类,并进而指出了二者的区别和联系,既对举成文,又调剂为用<sup>[30]</sup>。概括力强,且贴合传统的审美范式。姚鼐自己对“艺”与“道”之间的关系也有明确的论述。他认为诗文都是“技”,古人藉以达“道”,提出“夫文者,艺也。道与艺合,天与人一,则为文之至。”<sup>[26]49</sup>不过古城运用这一论断为他沟通文词的批评方式托底,稳当之余也有淡化文体独立品格之嫌。考察姚鼐的文论,我们发现这与其本人的批评理路有密不可分的关系。

首先,姚鼐诗文兼善,诗亦有桐城一派,他认为“诗之与文,固是一理,而取径不同。”<sup>[26]290</sup>前述“阴阳刚柔”理论便非唯文论,他在《述庵文钞序》中评述完对方的古文成就后,末云“若夫先生之诗集及他著述,其体虽不必尽同于古文,而一以余此言求之,亦皆可得其美之大者云。”<sup>[26]62</sup>总体来说辨体意识不强。其次,他重才高、好多能。据姚鼐集中所载,戴震曾向他转述王凤喈“不畏姬传”之语,说姚鼐“好多能,见人一长,辄思并之”专学精,杂学粗,因此不足畏。姚鼐听后“悚其言”“多所舍弃,词其一也。”<sup>[26]646-647</sup>尽管如此,时人对姚鼐词作评价也不低,丁绍仪《听秋声馆词话》云:“虽专门家无以过”<sup>[31]</sup>。谭献《篋中词》云:“夫惟大雅,卓尔不群,倚声得此,文儒乃为游艺。”<sup>[32]451</sup>以姚鼐的王氏评语的重视程度来看,固然他说“夫天之生才虽美,不能无偏”,但仍“以能兼长者为贵”,还是颇赏多能的。在他的心目中,“论文之高卑以才也,而不以其体。”<sup>[26]270</sup>“文之至”者,“通乎神明,人力不及施也。”<sup>[26]94</sup>第三,姚鼐论文讲妙悟、谈活法<sup>①</sup>。他认为:“古人文有一定之法,有无定之法。”“二者相济而不相妨。”<sup>[33]49</sup>吴德旋自述其在钟山向姚鼐请益:“先生

以禅喻文,谓须得法外意。”<sup>[33]208</sup>吴铤《文翼》则索性说:“望溪论文以义法,惜抱论文以妙悟。”<sup>[12]612</sup>

后人对桐城文派的认识时常停留在对“义法”论的片面认识上,而不知即使是方苞本人,也曾讥言徒拘于作文律法之人“强不知以为知”<sup>[11]111</sup>。他认为“夫周、秦以前,学者未尝言文,而文之义法无一之不备焉。”<sup>[11]111</sup>“夫法之变,盖其义有不得不然者。”<sup>[11]64</sup>无意为文而臻其极,才是“自汉以前之书所以有驳有纯,而要非后世文士所能及”<sup>[11]117</sup>的最高境界。蒋兆兰所云“至如本色俊语,则水到渠成,纯乎天籁,固不容以寻常轨辙求也。”<sup>[6]4630</sup>在方苞文论中未始不能找到依托。或者说这也是文学创作在本质上所共享的一种公理,批评家在思索文体本色与破体的可能性、可操作性时,自然地重申和强调这一点,适不足怪。

### 三、写作借鉴论

光绪四年(1878年)二月初三日,谭献在日记中写道:“填词。长短句必与古文辞<sup>②</sup>通,恐二十年前人未之解也。”<sup>[34]</sup>与谭献同时代的沈祥龙,后来的蒋兆兰、况周颐,以及更晚的蔡桢等人,对此俱富心会。有时他们会使用桐城派习用的术语,有时只是点出一些词与古文相通的特点。有些并非派中之人,但对桐城文论都可以说较为熟悉。

要言之,可为谭献所说的相通之处提供三种阐释。其一,谓谋篇布局。谭献在评点辛弃疾《汉宫春·立春日》时便指出其“以古文长篇法行之”<sup>[35]3994</sup>。这当中比较明显地带入了文章学的结构观念:

春已归来,看美人头上,袅袅春幡。无端风雨,未肯收尽余寒。年时燕子,料今宵梦到西园。浑未办、黄柑荐酒,更传青韭堆盘? 却笑东风从此,便薰梅染柳,更没些闲。闲时又来镜里,转变朱颜。清愁不断,问何人会解连环? 生怕见花开花落,朝来塞雁先还<sup>[36]5</sup>。

余寒尚在,已省得东风碌碌,更忧见花开花落;料燕子梦中归去,又怕塞雁先还;今宵未至,而复恐

①姚鼐对方苞的态度较为复杂,尊方蕴含着追立桐城文系的企图,而在治文与治学观点上实际多有龃龉。如对义法论,姚鼐就颇不以为意。不过在创作与文论上,他还是呈现出了对方苞以及刘大櫆观点的部分吸收。详参《姚鼐与乾嘉学派》第五章,学苑出版社,2007年版,第103-110、123-127页。

②清代中期以降,一方面是古文家特别是桐城古文家乐于使用“古文辞”概念,另一方面是这一概念也渗入了骈文派或其他派系文章家的趣味。不过这时期的骈文“古”意盎然,且在文体形态上追攀六朝,骈散有所交融。关于“古文辞”与“古文”的具体关系,参见曹虹《异轡合轨:清人赋予“古文辞”概念的混成意趣》,《文学遗产》2015年第4期,第121-128页。

朝来万事。整首词前呼后应,“极回荡之致”。虚实相生,又都在情理之中。下阕层层递进,悒郁已极,遂问何人能破此局。末句徒见不忍,结得深沉。方世举《兰丛诗话》云:“长篇大作,不知不觉,自入文体……安得同短篇结构乎?”<sup>[37]</sup>而词在体制上又不同于诗。在篇幅方面,最短的词是十四字的《竹枝》,只当得七言绝句的一半,最长的词是《莺啼序》,也不过二百四十字。且莫说比散文拘紧,比起长短不拘的古诗来,也更没有回旋的余地<sup>[38]</sup>。故在给定容量中要重视安排。沈义父《乐府指迷》已经指出:“作大词,先须立间架,将事与意分定了。第一要起得好,中间只铺叙,过处要清新,最紧是末句,须是有一好出场方妙。”<sup>[39]</sup>蒋兆兰《词说》云:“词之为文,气局较小,篇不过百许字,然论用笔,直与古文一例。大抵有顺笔,有逆笔,有正笔,有侧笔,有垫笔,有补笔,有说而不说,有不说而说。起笔要挺拔,要新警。过片要不即不离。收笔要悠然不尽,余味盎然。”<sup>[6]4634-4635</sup>对起笔、过片、收笔的要求虽稍详尽,但与沈义父的关注点是一致的。“有说而不说,有不说而说”则见出魏禧文论的痕迹:“古文之妙,只在说而不说,说而又说,是以极吞吐往复参差离合之致。”<sup>[40]</sup>近人蔡桢(嵩云)《乐府指迷笺释》为沈义父此段加称“大词小词作法”,并详加说明,指出“作大词须讲章法、句法、字法。起始运意,即在布局。炼句、炼字,尚居其次。先立间架,即所谓布局也。布局须虚实相生,顺逆兼用,脉络起伏,联贯统一。则成词后,庶乎斐然有章。”“事与意均有主从之殊,故布局时即须分定。起句、末句、过变,乃词之肯綮所在,造句下字,均须不落平凡,故运意时尤不可轻易放过,此大词作法也。”“炼句固小词所重,然亦未可全无章法,特内容较大词为简耳。”<sup>[41]</sup>蔡桢认为:“词之作法,炼字炼句外,尤贵炼章。”<sup>[42]</sup>故于此多有阐发。以柳永《戚氏》为例,云其“用笔极有层次。初学慢词,细玩此章,可悟谋篇布局之法。”<sup>[43]4916</sup>蔡桢自己也作词,论词往往相当细致。如同我们常以内容与结构为纲,蔡桢对慢词作法有更简洁的表述:“作慢词,全篇有全篇之意,前遍有前遍之意,后遍有后遍之意。故运意时,须先分主从,庶词成后联贯统一,脉络井然。”<sup>[43]4904</sup>支撑着这种对运意和章法的重视的,便是他对作词义法的认识:“言有物,有序,有则,古文辞然,词亦然。故古文辞有义法,词亦有义法。”<sup>[42]</sup>这当中桐城派文论的影响不言而喻。

其二,指与比兴相对的赋法。谭献自云与庄棫“以比兴柔厚之旨”“相赠处者二十年。”<sup>[32]307</sup>主张“作者之用心未必然,读者之用心何必不然”<sup>[35]3987</sup>,故而时有比兴之论;饶是如此,他对赋法也多有心会。如评何兆瀛《壶中天慢·缙尘人老》云“赋、比、兴皆备。”<sup>[32]228</sup>评蒋春霖《扬州慢·野幕巢乌》云“赋体至此,转高于比兴矣。”<sup>[32]258</sup>以后者为例:

野幕巢乌,旗门噪鹊,谯楼吹断笳声。过沧桑一霎,又旧日芜城。怕双雁、归来恨晚,斜阳颓阁,不忍重登。但红桥风雨,梅花开落空营。劫灰到处,便司空见惯都惊。问障扇遮尘,围棋赌墅,可奈苍生。月黑流萤何处,西风黯、鬼火星星。更伤心南望,隔江无数峰青<sup>[44]</sup>。

黄昏至夜深,笔笔道来,人事与景象一一陈于目前。时空流转,心绪亦随之蜿蜒,自然生出沧桑之感。沈祥龙指出词中亦有赋比兴,且比兴多于赋:“诗有赋比兴,词之比兴多于赋。或借景以引其情,兴也。或借物以寓其意,比也。盖心中幽约怨悱,不能直言,必低徊要眇以出之,而后可感动人。”<sup>[10]4048</sup>蔡桢则强调了赋法的地位,其《柯亭词论》云:

慢词作法,须讲义法,与古文辞同。词尚空灵,妙在不离不即,若离若即,故赋少而比兴多,令引近然。慢词亦然,曰比曰兴,多从反面侧面着笔。赋者,敷陈其事而直言之,便是从正面说。至何者宜赋,何者宜比兴,则须相题而用之,不可一概论。慢词作法,须讲义法,与古文辞同。古文用笔,有正反侧。然有时何尝不用正笔,亦在相题用之。宜用反侧,即用反侧,宜用正笔,即用正笔。此例诗词古文中甚多。故曰不可一概论<sup>[10]4048</sup>。

所以是否词中比兴必多于且优于赋?应该说答案是否定的,赋比兴的具体使用要视其语境。蔡桢选择笔法作为引入古文辞之义法的切入点,类似前引蒋兆兰所云“然论用笔,直与古文一例。大抵有顺笔,有逆笔,有正笔,有侧笔,有垫笔,有补笔。”不过两人口中笔法的内涵不尽相同。“笔法”原出现于古人书论,而被借用到文论、词论之中。周济“词笔不外顺逆反正,尤妙在复在脱。复处无垂不缩,故脱处如望海上三山妙发”<sup>[45]</sup>中的“无垂不缩”便是一例。刘熙载《艺概·经义概》云:“笔法之大者三:曰起,曰行,曰止。而每法中未尝不兼具三法,如起,便有起之起,有起之行,有起之止也。”<sup>[46]178</sup>“笔法,初非本领之所存,然愈有本领,愈要讲求笔法,笔法所以达其本质也。”<sup>[46]179</sup>可见“笔法”的含义比较丰富,出现在文论中时也少有明确



定义。在古人观念中,既不同于“炼句”“炼字”,也不能等同于篇法。近于落笔时的文势所趋,运笔时的上下考量。既立足于全局考量,也精微到具体所处的“不得不然”“唯其是尔”。蔡桢明确指出“古文用笔,有正反侧”。正、反尚易于理解,“侧”可参考蒲松龄《作文管见》中的界定:“至于谓之正面不可,谓之反面不可,是即所谓侧面。”<sup>[47]</sup>《艺概·经义概》《作文管见》均系度人金针之作,制艺之道虽无美名,但它提供的一些实际的技法,还是能帮助我们理解一些古人习用的批评话语的,而且像刘熙载在分析时文作法时,本就不时借助古文文法加以说明。在《艺概·词曲概》中他对词之章法多有揭示,“词之章法,不外相摩相荡,如奇正、空实、抑扬、开合、工易、宽紧之类是已。”“所贵融会章法,按脉理节拍而出之。”这几对范畴有些较为为人所熟知,如奇正、工易,而如“宽紧”,刘熙载虽用以论词,却并未在《词曲概》中对其本身进行解释。查检《艺概》,则在《经义概》中有更明白的阐发,“文之颺处为宽,拍处为紧。用宽用紧,取其相间相形。”非独谓词之章法,又云“文局有宽有紧”,故其实是从文论中拿来的。其他范畴如“空实”“抑扬”“开合”,亦然:

空实:文局有先空后实,有先实后空<sup>[46]177</sup>。

抑扬:抑扬之法有四,曰:欲扬先抑,欲扬先抑,欲扬先扬,欲抑先抑。沉郁顿挫,必于是得之<sup>[46]181</sup>。

开合:古文,小开大合,大开小合,俱有之<sup>[46]179</sup>。

这对我们落实“相摩相荡”之义也大有裨益。明乎章法,然后进一步达到双向、全面的融会,最后按照所谓“脉理”“节拍”流淌于笔端,自然成文。方苞要求一篇古文之中“脉相灌输”而不可增损,“然其前后相应,或隐或显,或偏或全,变化随宜,不主一道。”<sup>[11]64</sup>刘熙载将这种较为传统的文论加以“节拍”,从而适应于词论,也显得恰如其分。金圣叹云:“古人文,必照事用笔,每每如此。”<sup>[48]</sup>在这种有的放矢的“妙笔”编织之下,自成佳构。就像同是铺叙展衍,柳永长于平铺直叙,而周邦彦则极尽回环吞吐之妙;沈祥龙说词中比兴多于赋,蔡桢则补充“然有时何尝不用正笔”,贵在相宜相济,不在一较高下。

最后,词既然能吸收更为成熟的诗论中的“赋比兴”、古文法度中下字运意的用笔与篇章结构,自然会有提倡兼收并蓄的观点出现。沈祥龙在《论词随笔》中提出:“词家于古文诗赋,亦贵兼通矣。”虽则“词于古文诗赋,体制各异”,但“不明古

文法度,体格不大,不具诗人旨趣,吐属不雅,不备赋家才华,文采不富”。引贺裳《皱水轩词筌》云:“填词亦兼辞令议论叙事之妙。”<sup>[10]4059</sup>一方面,“体格”兼及体制、风格,沈祥龙要求词向古文靠近,他还引用了王世贞《艺苑卮言》所云:“填词虽小技,尤为谨严。”可觐此言有提高词体地位的用意。另一方面,我们注意到词确实可以蕴含辞令、议论、叙事的功能。宋真德秀编《文章正宗》,正集分辞令、议论、叙事、诗歌四类,续集则分叙事、议论两类。元人陈绎曾撰《古文谱》七卷,分养气法、识题法、式、制、体、格、律,其中“式”下分“叙事”“议论”“辞令”三子目。刘熙载也指出“文法虽千变万化,总不外于叙议二者求之。”<sup>[46]179</sup>苏轼以议论入词者即不在少数,而敦煌词、联章体等在叙事方面的突出表现也不应被遮掩。这些是词体在抒情性与音乐性之外,可从古文体制中广加采撷与发衍之处。

#### 四、词文一体论

被视作桐城派“中兴大将”的曾国藩在咸丰二年(1852年)的日记中写道,“因读辛、刘词,又大悟韩文之妙实从子云、相如得来。”<sup>[28]277</sup>领悟韩愈文章妙处乃从司马相如与扬雄的辞赋中来。而触动出这种感发的机缘,却是阅读辛弃疾与刘过的词作。日记中这样的破体之思不时有之:同治三年(1864年)五月三日,“写零字甚多”<sup>[28]49</sup>,于是悟作字之道:“二者并进,有着力而取险劲之势,有不着力而得自然之味。着力如昌黎之文,不着力如渊明之诗;着力则右军所称如锥画沙也,不着力则右军所称如印印泥也。二者阙一不可,亦犹文家所谓阳刚之美、阴柔之美矣。”<sup>[28]49</sup>这种触类旁通的灵感是个人的,但其中也蕴含了他对各文体、技艺的思考与体认。咸丰九年(1859年)五月十二日,“偶思古文之道,与骈体相通。由徐、庾而进于任、沈,由任、沈而进于潘、陆,由潘、陆而进于左思,由左思而进于班、张,由班、张而进于卿云,韩退之之文比卿云更高一格。解学韩文,则可窥六经之阃奥矣。”<sup>[28]224</sup>“卿云”即司马相如与扬雄。不仅是尊韩之语,溯流别、合骈散的用心也跃然纸上。从文章学角度而言,他要沟通古文与骈文,被认为自为一派(湘乡派),自李祥在《论桐城派》中的率先指认,到钱基博在《现代中国文学史》中的承叙,其“正反合”式的恢廓基本上是为人所认可的。但托辞于“妙悟”,在不同文类之间跳跃、联结,即便治学门

径宽广如曾国藩,又不无理据支撑,仍有不成体统之嫌。后来陈廷焯《白雨斋词话·自序》中所说的“后人之感,感于文不若感于诗,感于诗不若感于词。诗有韵,文无韵。词可按节寻声,诗不能尽被弦管。”<sup>[49]</sup>从接受者的角度出发,辗转相因,以诗为中转串接起词与文,才在比较主观的兴感层面搭建起了可堪对两种文体进行比较的支架。在区分韵文与散文这一传统思维模式的笼罩下,仍稍嫌曲折;但较之曾国藩不可测识的论文心得,其表述已颇具学理化色彩。

那么“辛、刘词”“韩文”“子云、相如(赋)”三者何以相通相继呢?首先,韩愈在《进学解》中就已自述其“下逮庄骚,太史所录,子云相如,同工异曲。”<sup>[50]</sup><sup>46</sup>稼轩词本身也有“以文为词”的评价。虽然“以文为词”由于前述原因,不像诗词曲之间含有代降意味,而往往单独与辛词关联起来进行探讨。应当说曾国藩的联想并非无本之木。明人杨慎《词品》引陈子宏评《沁园春·止酒》云:“此又如《宾戏》(班固)、《解嘲》(扬雄)等作,乃是把做古文手段寓之于词。”近日词人“以东坡为词诗,稼轩为词论”,以为“此说固当”<sup>[51]</sup>。清人刘体仁云:“稼轩词‘杯汝前来’,《毛颖传》(韩愈)也。‘谁共我,醉明月’,《恨赋》(江淹)也。皆非词家本色。”<sup>[52]</sup>然正是这些要非本色之处,铸就了辛、刘词别开生面的新样式。学者们已通过具体分析作品总结出了一些“以文为词”的手法与规律。条分缕析,探寻辛之“妙手都无斧凿痕”<sup>[36]</sup><sup>287</sup>、韩之“师其意,不师其辞”<sup>[50]</sup><sup>207</sup>浑化意趣背后具有可操作性的法则。<sup>①</sup>这些在化用过程中留下的痕迹,以及内在理趣的贯通,都可能是曾氏下此判断的抓手。其次,我们不难体会三者文字表征上都显露出雄奇瑰玮的阳刚美。姚鼐论古文分阴阳、刚柔,在实际创作时却还是偏向阴柔渊雅一路;曾国藩循用其说,复从而推衍之,然完全倾向于阳刚一端。咸丰十一年(1861年)他复书答次子纪泽,就称“余好古人雄奇之文,以昌黎为第一,扬子云次之。”<sup>[28]</sup><sup>564</sup>更进一步说,如果回归到尚未经受现代学人目光审视的,曾国藩自己的话语系统中,那么这一问题在其熟读精思下被直接还原到了一个更为本质的层面——“二公之行气,本之天授。”至于“人事之精能”的区

别,“昌黎则造句之工夫居多,子云则选字之工夫居多。”<sup>[28]</sup><sup>564</sup>各有所长,不构成相通或相争的直接关系。言下之意,“行气”即曾国藩所肯定的韩、扬“妙处”落到实处的一种表述。呼应了他所说的“雄奇以行气为上”<sup>[28]</sup><sup>564</sup>。在次年,也就是同治元年(1862年)八月四日写就的《与纪泽书》中,曾国藩说自己“近年颇识古人文章门径”“至行气为文章第一义,卿、云之跌宕,昌黎之倔强,尤为行气不易之法。”<sup>[28]</sup><sup>43</sup>从“大悟韩文之妙实从子云、相如得来”至此,已过十年有余。一个月后,曾国藩在日记中自叙“本日作行书,能摅写胸中跌宕俊伟之气,稍为快意。”随后抒发了他对艺、道的思索与感悟,“大抵作字及作诗古文,胸中须有一段奇气盘结于中,而达之笔墨者却须遏抑掩蔽,不令过露,乃为深至。”以至于“不特技艺为然,即道德、事功,亦须将求知见好之心洗涤净尽,乃有合处。”<sup>[28]</sup><sup>205</sup>

若论文“气”贯通,本非新论。况周颐《蕙风词话》卷一云:

作词须知“暗”字诀。凡暗转、暗接、暗提、暗顿,必须有大气真力,斡运其间,非时流小惠之笔能胜任也。骈体文亦有暗转法,稍可通于词<sup>[53]</sup><sup>443</sup>。

夏敬观《蕙风词话论评》:“文赋诗词,皆须知此法,即潜气内转也。”<sup>[54]</sup>随着晚清以来的“梦窗热”,“潜气内转”成为词坛愈加炙手可热的批评话语。如况周颐所言,它被认作一种骈体文作法而援引入词,但这种观念实则不尽准确。

清代较早以“潜气内转”评论文章的,一为吴铤,一为毛岳生。吴铤(1800—1832),“年十八补县学生”<sup>[55]</sup>,得向李兆洛请益文章之事。年二十四,从吴德旋问古文法。有《文翼》三卷,道光十六年(1836年)刊本。其评欧阳修《释秘演诗集序》云:“直起、直落、直转、直接、直收中具无穷变化,纯是潜气内转,可与子长诸表序参看。”<sup>[12]</sup><sup>604</sup>起、落、转、接、收与转、接、提、顿,讲的都是笔力与文势,吴论中的“直”与况论中的“大气真力”亦颇相契。吴铤直接标举过“潜气内转”,并下以规约:“行文贵潜气内转,所云柔澹之思,萧疏之气,清婉之韵,高山流水之音也”,以此为准则筛选出作家“惟永叔、子固集中最多。”<sup>[12]</sup><sup>610</sup>这都与姚鼐阴柔之论吻合。且吴集中还以“雄奇之思”与“柔澹之思”对

①参考刘扬忠《辛弃疾词心探微》,齐鲁书社,1990年版,第238-246页;邓乔彬《唐宋词艺术发展史》,安徽师范大学出版社,2013年版,第147-149页;王水照《王水照自选集》,上海教育出版社,2000年版,第81-104页。



举:“气之灏然而行者,发于外也;气之充然以静者,郁于中也。一则以雄奇之思结而成,一则以柔澹之思蕴而出,故志为气之帅。”<sup>[12]610</sup>“气之充然以静者,郁于中也”可以说是“潜气”的具象化描述。吴铤继引李翰语云:“文章如千军万马,风恬雨霁,寂无人声。”认为“真能合雄奇与柔澹而为一,惟司马子长、韩退之能之。”<sup>[12]610</sup>不过他评韩愈《答吕医山人书》云“颇有矜气,不能潜气内转。”<sup>[12]613</sup>可见这种合阳刚阴柔而为一的境界不在一篇之中,而在于整体创作,既可以为雄奇之章,也能作柔澹之文。两种风格中,吴铤又以前者为高,他认为如侯方域、魏禧一类的作家只能得其矜气,不足为取,张惠言则不喜其矜气(以为不是正宗),这两方都不能识《答吕医山人书》“笔力似《孟子》,机趣似《国策》”,乃“第一等文字”<sup>[12]613</sup>。显示出吴铤与乃师异轨的阳湖面目。除欧阳修《释秘演诗集序》外,他还在韩文中拈出了两篇柔澹型文章:“退之以雄奇简峻胜,而于潜气内转处尚少,惟《董邵南》、《王秀才序》则能以此擅场,在集中为别调。”<sup>[12]597-598</sup>三篇赠序均为短篇,而转折多气长者,曲尽吞吐之妙,“迨古而波折自曲,简炼而规模自宏,最有法度,而转换变化处更多。”<sup>[12]613</sup>以上是吴铤《文翼》中言及“潜气内转”的内容。毛岳生(1791—1841),字生甫,曾从姚鼐学。他的观点则见于方东树在《魏武论》一文末尾所引:“潜气内转,最行文妙处。”<sup>[56]</sup>毛生甫虽然没有区别骈文、散文,而是泛称,但对于文章的“潜气内转”之行文妙处,显然已经有着深切的体会。<sup>[57]</sup>光绪十八年(1892年),朱一新《无邪堂答问》明确提出骈文和词体是相通的,以此对“潜气内转”作了新的诠释,也使之真正成为骈文批评的重要概念<sup>[58]</sup>,其语云:

骈文自当以气骨为主,其次则词旨渊雅,又当明于向背断续之法。向背之理易显,断续之理则微。语语续而不断,虽悦俗目,终非作家。惟其藕断丝连,乃能回肠荡气。骈文体格已卑,故其理与填词相通。潜气内转,上抗下坠,其中自有音节,多读六朝文则知之<sup>[59]</sup>。

需要注意的是,“骈文体格已卑,故其理与填词相通”所提供的重要信息不仅在于后半句二者相通之“果”,也应看到“骈文体格已卑”这一“因”。

从韩愈“气盛则言之长短与声之高下皆宜”,到刘大櫟《论文偶记》“神气”说,“气”本是古文批评中的一个重要的基本范畴。朱一新《复傅敏生妹婿书》云:“夫骈文不运以古文之气,则涂附可

增。”<sup>[56]1333</sup>明清以来,骈文批评家逐步认识到,骈文文气虽然不像古文那样流畅雄肆,但同样以深厚充沛为尚<sup>[58]</sup>。实际“转”这一概念在古代文章学中,也主要用于散体文批评中。“作文不知转笔,圣叹所谓老鼠入牛角也。转笔有痕迹亦非善于用转笔者也。”<sup>[60]</sup>评价的对象虽是小说,仍是从对古文的批评理路而来。骈文一般通篇由整齐的排偶句组成,不难于典雅庄重,却难于曲折变化。“潜气内转”强调笔法的转换和语意的曲折,旨在打破排偶句式对意脉的束缚,其引古入骈、沟通骈散的倾向是显而易见的<sup>[61]</sup>。正是立于这一角度,以骈文名世的李详说“六朝俚文,色泽虽殊,其潜气内转,默默相通,与散文无异旨也”<sup>[62]</sup>;精研古文的蒋兆兰将“中间转接叠用虚字,须一气贯注。无虚字处,或用潜气内转法。蒙常谓作一词能布置完密,骨节灵通,无纤毫语病,斯真可谓通得虚字也”<sup>[6]4635</sup>归于“词之用笔与古文一例”一则中;而“桐城嫡派”林纾以“潜气内转”为“文笔之最难”,“凡省闲言空调,承接曲折,不按常法是也。”<sup>[63]</sup>一仍用于评价韩、欧、庄子之文。

“词亦文之一体。”况周颐便是从这种为文的普遍规律出发,说昔人名作(词作)“亦有理脉可寻,所谓蛇灰蚓线之妙。”<sup>[53]4432</sup>况氏弟子赵尊岳把握住这一思想,极重视“暗转”不悖“理脉”。清人邹祗谟(1627—1670)引朱承爵《存馀堂诗话》“长篇须曲折三致意,而气自流贯,乃得”,指出“此语可为作长调者法,盖词至长调而变已极。”“南宋诸家凡以偏师取胜者无不以此见长。而梅溪、白石、竹山、梦窗诸家,丽情密藻,尽态极妍。要其瑰琢处,无不有蛇灰蚓线之妙,则所云一气流贯也。”<sup>[64]</sup>所谓“曲折致意”“蛇灰蚓线”“气自流贯”,在文章学中都有更为翔实的描述,如梅曾亮《舒伯鲁集序》云“文气贵直,而其体贵曲,不直,则无以达其机。不曲,则无以达其情。”<sup>[65]</sup>刘大櫟《论文偶记》云:“古人行文至不可阻处。便是他气盛。非独一篇为然,即一句有之;古人下一语,如山崩,如峡流,觉拦挡不住,其妙只是个直的。”<sup>[66]</sup>需要指出的是,不同于邹祗谟对长调的特别关注,况周颐选来分析词之理脉的“昔人名作”《眼儿媚·萍乡道中》(范成大)是一首双调四十八字的小令,过片开头“春慵”二字“紧接”上阕末句“困人天气,醉人花底,午梦扶头。”<sup>[53]4432</sup>的“困”“醉”而来,况氏赞云“细极”。恰如赵尊岳所说,“不但长调中一字一句需加注意,即短调小令,亦不可少加忽略。”<sup>[67]</sup>这让



我们想到,上文持阴柔为选词标准的严既澄以为七绝与项词差可近之,也只在于有限篇幅中的婉而成章。

## 五、余 论

“桐城三祖”所留下的词作,我们现在能看到的只有姚鼐集中所存八首。他说“词学以浙中为盛,余少时尝效焉。”<sup>[26]646</sup>后惧学杂则不能精于一道,遂弃之。八首词中四首咏物,中规中矩。吟咏芦花、秋蝶、残蝉,庶几一秋所作。据其自述,应创作于乾隆三十一年(1766年)。下字运意,手法类似。“正天澹云闲,夕阳春水。”(《三姝媚》)<sup>[26]643</sup>“正是新霜缀满,素烟细挂。”(《桂枝香》)<sup>[26]644</sup>“正欲向东家又依残照”(《台城路》)<sup>[26]645</sup>“正余寒蛩抱残绿。”(《长亭怨》)<sup>[26]645</sup>写景状意,惯用“正”字带起,锤炼不足。饶有意味的是,有学者在分析姚鼐名篇《登泰山记》,对“苍山负雪,明烛天南。望晚日照城郭,汶水、徂徕如画,而半山居雾若带然”的断句问题进行讨论时,从词中领字的角度看待“望”,佐证它应为单音节词而不依附于“南”或“晚”字<sup>[68]</sup>。作者为确定释意,还穷尽考察了《惜抱轩文集》中的98例“望”字。他的这种说法是有一定道理的,我们仅放目姚鼐自己的数首词作,便可理解。试看《三姝媚》中的“看碧云玉宇,满榼秋气”,《桂枝香》中的“望袅袅弱枝,隔篱垂瓦”,“望”字含义无疑明朗得多。且作补充。

由此可见,两种文体间的渗透不是完全单向的。当代研究者普遍认为,文学史发展到宋代,由于文体的繁衍和成熟,破体成为拓展文学表现力的手段<sup>[69]</sup>。对文体两两之间正变高下的区分与不论有意无意的尊体说之间达成了一种颇具张力的辩证关系。考察这些跨越了韵、散文关系,打通古文与词体关系的批评话语,在时间轴上距离桐城文派之兴盛已经过一段时间的沉淀与酝酿。适逢清末民初,渐识西学,各种传统文体开始纷纷进入一个有待整理反顾的场域。朱孝臧手批《海绡词》云“卷二多朴拙之作,在文家为南丰,在诗家为渊明。”<sup>[70]</sup>王国维说“南丰之于文,不必工于苏、王,姜夔之于词,且远逊于欧、秦,而后人亦嗜之者,以雅故也。”<sup>[71]</sup>将文与词、诗自然地并置在一起,而不问体用或本色。严既澄主张“东西文化不但有调和的可能,并且是非调和不可。”<sup>[72]</sup>审视的目光愈来愈充满总结与新变意味。而蒋兆兰作为少数能将桐

城派文论如何在方法论上具体指导词学创作明示出来的批评家,他给我们的启示或许在于一种文体真正进入另一种文体后该如何进行有效变形,这是理论的魅力,也是创作的幸运。

## [参考文献]

- [1]赵尔巽.清史稿[M].北京:中华书局,1977:13361-13362.
- [2]刘诗能.况周颐词论与桐城派文论关系辨析[J].兰州大学学报(社会科学版),2010(3):43-51.
- [3]彭玉平.论词体与其他文体之关系——以况周颐为中心[J].文学遗产,2019(2):168-172.
- [4]蒋兆兰.乐府补题甲编.清末民国旧体诗词结社文献汇编本[M].北京:国家图书馆出版社,2013:185.
- [5]叶恭绰.广篋中词[M].北京:人民文学出版社,2011:177.
- [6]蒋兆兰.词说[M]//唐圭璋.词话丛编.北京:中华书局,1986.
- [7]沈廷芳.隐拙斋集[G]//《清代诗文集汇编》编纂委员会.清代诗文集汇编.上海:上海古籍出版社,2010:539.
- [8]张炎.词源[M]//唐圭璋.词话丛编.北京:中华书局,1986.
- [9]冒广生.冒鹤亭词曲论文集[M].上海:上海古籍出版社,1992:495.
- [10]沈祥龙.论词随笔[M]//唐圭璋.词话丛编.北京:中华书局,1986.
- [11]方苞.方苞集[M].上海:上海古籍出版社,1983.
- [12]吴铤.文翼[M]//余祖坤.历代文话续编.南京:凤凰出版社,2013.
- [13]郭绍虞.中国文学批评史[M].天津:百花文艺出版社,2008:320.
- [14]孔颖达.毛诗正义[M]//十三经注疏.北京:中华书局,1980:269-270.
- [15]朱彝尊.曝书亭全集[M].长春:吉林文史出版社,2009.
- [16]朱彝尊.词综[M].上海:上海古籍出版社,1978:14.
- [17]王灼.碧鸡漫志[M]//唐圭璋.词话丛编.北京:中华书局,1986:80.
- [18]吴锡麒.与董琴南论词书[M]//吴锡麒.有正味斋骈体文笺.清嘉庆十三年(1808)刻本:14.
- [19]戴衢衡.重刻方望溪先生全集序[M]//方苞.方苞集.上海:上海古籍出版社,1983:906.
- [20]恽敬.上举主笠帆先生书[M]//恽敬.恽敬集.上海:上海古籍出版社,2013:348.
- [21]章太炎.蓟汉三言[M].沈阳:辽宁教育出版社,2000:56.
- [22]郭麐.灵芬馆词话[M]//唐圭璋.词话丛编.北京:中华书局,1986:1533.
- [23]董士锡.亦有生斋文集序[G]//《清代诗文集汇编》编纂委员会.清代诗文集汇编.上海:上海古籍出版社,2010:455.
- [24]项鸿祚.项莲生集[M].杭州:浙江古籍出版社,2018:222.
- [25]刘勰.文心雕龙[M].上海:上海古籍出版社,2015:181.
- [26]姚鼐.惜抱轩诗文集[M].上海:上海古籍出版社,1992.
- [27]严既澄.题忆云词初日楼诗驻梦词合刊.民国二十一年(1932)铅印本:2-3.
- [28]曾国藩.曾国藩全集[M].长沙:岳麓书社,2011.
- [29]古城.寄沅止广词合钞序[M]//曹辛华.民国词集丛刊.北京:国

- 家图书馆出版社,2016:5.
- [30]邓乔彬.阳刚、阴柔与崇高、优美[M]//邓乔彬.比较诗学.芜湖:安徽师范大学出版社,2013:257.
- [31]丁绍仪.听秋声馆词话[M]//唐圭璋.词话丛编.北京:中华书局,1986:2769.
- [32]谭献.篋中词[M].罗仲鼎,俞浣萍,点校.北京:人民文学出版社,2015.
- [33]姚鼐.惜抱轩尺牍[M].合肥:安徽大学出版社,2014.
- [34]谭献.复堂日记[M].石家庄:河北教育出版社,2001:278.
- [35]谭献.复堂词话[M]//唐圭璋.词话丛编.北京:中华书局,1986.
- [36]辛弃疾.稼轩词编年笺注[M].邓广铭,笺注.上海:上海古籍出版社,1993.
- [37]方世举.兰丛诗话[M]//郭绍虞.清诗话续编.上海:上海古籍出版社,1983:774-775.
- [38]詹安泰.关于宋词的批判继承问题[M]//詹安泰.詹安泰词学论集.汕头:汕头大学出版社,1999:44.
- [39]沈义父.乐府指迷[M]//唐圭璋.词话丛编.北京:中华书局,1986:283.
- [40]魏禧.日录论文[M]//王水照.历代文话.上海:复旦大学出版社,2007:3611.
- [41]沈义父.乐府指迷笺释[M].北京:人民文学出版社,2018:09.
- [42]蔡桢.前言[M]//蔡桢.作法集评唐宋名家词选,抄本.
- [43]蔡桢.柯亭词论[M]//唐圭璋.词话丛编.北京:中华书局,1986.
- [44]蒋春霖.水云楼诗词笺注[M].刘勇刚,笺注.上海:上海古籍出版社,2011:50.
- [45]周济.宋四家词选目录序论[M]//唐圭璋.词话丛编.北京:中华书局,1986:1644.
- [46]刘熙载.艺概[M].上海:上海古籍出版社,1978.
- [47]蒲松龄.作文管见[M]//蒲松龄.蒲松龄全集.上海:学林出版社,1998:302.
- [48]金圣叹.天下才子必读书[M].合肥:安徽文艺出版社,2003:11.
- [49]陈廷焯.白雨斋词话[M]//唐圭璋.词话丛编.北京:中华书局,1986:3750.
- [50]韩愈.进学解[M]//马其昶.韩昌黎文集校注.上海:上海古籍出版社,1986.
- [51]杨慎.词品[M]//唐圭璋.词话丛编.北京:中华书局,1986:503.
- [52]刘体仁.七颂堂词绎[M]//唐圭璋.词话丛编.北京:中华书局,1986:619.
- [53]况周颐.蕙风词话[M]//唐圭璋.词话丛编.北京:中华书局,1986.
- [54]况周颐.蕙风词话辑注[M].屈兴国,辑注.南昌:江西人民出版社,2000:28.
- [55]徐成志,王思豪.桐城派文集叙录[M].合肥:安徽大学出版社,2016:201.
- [56]方东树.考槃集文录[M]//《续修四库全书》编委会.续修四库全书.上海:上海古籍出版社,2002:236.
- [57]彭玉平.词学史上的“潜气内转”说[J].文学评论,2012(2):203-204.
- [58]奚彤云.中国古代骈文批评史稿[M].上海:华东师范大学出版社,2006:145.
- [59]朱一新.无邪堂答问[M]//朱一新.朱一新全集.上海:上海人民出版社,2017:135-136.
- [60]俞万春.结水浒全传[M].上海:上海古籍出版社,1994:311.
- [61]余祖坤.论古典文章学中的“潜气内转”[J].中南民族大学学报(人文社会科学版)2012(1):158.
- [62]李详.答江都王翰菜论文书[M]//李详.李审言文集.南京:江苏古籍出版社,1994:1061.
- [63]林纾.文微[M]//王水照.历代文话.上海:复旦大学出版社,2007:6531.
- [64]邹祗谟.远志斋词衷[M]//唐圭璋.词话丛编.北京:中华书局,1986:650.
- [65]梅曾亮.舒伯鲁集序[M]//柏枧山房诗文集.彭国忠,胡晓明,校点.上海:上海古籍出版社,2005:371.
- [66]刘大魁.论文偶记[M].北京:人民文学出版社,1959:4-5.
- [67]赵尊岳.填词丛话[M]//屈兴国.词话丛编二编.杭州:浙江古籍出版社,2013:2737.
- [68]邓景滨,汪欣欣.登临送目,“望”归何处?——姚鼐《登泰山记》中“望”字考析[C]//钱宗武,姚振武.古汉语研究的新探索 第十一届全国古代汉语学术研讨会论文集.北京:语文出版社,2014:321.
- [69]蒋寅.中国古代文体互参中“以高行卑”的体位定势[J].中国社会科学,2008(5):163.
- [70]陈洵.海绉词笺注[M].刘斯翰,笺注.上海:上海古籍出版社,2002:495.
- [71]王国维.古雅之在美学上之位置[M]//谢维扬,房鑫亮.王国维全集.杭州:浙江教育出版社,2010:110.
- [72]严既澄.评东西文化及其哲学[J].民铎,1922(3):1.

责任编辑:陈寿富