

欧阳修词之应歌及“风流心性”

杨晓霭

(兰州理工大学 文学院, 甘肃 兰州 730050)

摘要: 欧阳修词之应歌, 在倚声填词、付与歌喉的过程中充分展现了“风流心性”。在酒筵歌席间即兴命笔, 以率真自然的情感抒发、鲜明生动的个性表达和男女情爱的大胆描写, 直接展现其风流意态, “写尽风流、唱响风流”, 又“不着一字, 尽得风流”, 借“曲江花”“红树霞”一类意象暗传聚散之感, 或以“垂杨手种”“尊前衰翁”一类挚语寄寓人世情怀, 不直言“风流”而情韵自深, 不刻意超逸而气度清远。应歌作为欧阳修词创作的实践方式, 为其风流心性提供了具身的、可闻可见的艺术表现形式, 而风流心性作为其内在的精神气质与审美个性, 则赋予应歌之词以深挚的情感意蕴和独特的艺术品格。二者相融相生, 应歌使其风流心性得以声腔化、文本化, 风流心性则使其应歌创作超越应景娱宾的世俗功能, 升华为具有高度个人印记和审美价值的文学行为。应歌与风流心性的交融, 使得欧阳修在词的创作中, 既充分保留了音乐文学的现实功能, 又通过比兴与声律, 尽显其情感底蕴与精神高度。

关键词: 欧阳修; 词; 歌唱; “风流”

中图分类号: I206.2

文献标识码: A

文章编号: 1672-1217(2026)03-0093-09

收稿日期: 2025-03-10

基金项目: 教育部哲学社会科学后期资助项目(20JHQ044): 北宋词应歌史研究。

作者简介: 杨晓霭(1962-), 女, 甘肃泰安人, 兰州理工大学文学院教授, 文学博士。

DOI:10.16284/j.cnki.cn37-1401/c.2026.03.010

当今所谓“词”, 兴起之初, 即为“曲子”“曲子词”, “只是一首歌”^①。“应歌”是指为歌唱而创作, 广义即指“词”的歌唱。欧阳修词之应歌, 在倚声填词、付与歌喉的过程中充分展现了“风流心性”。“应歌”与“风流心性”又如何相生相融? 仅从词义看, “风流”与“心性”的词义均十分丰富。“风流”既有褒义, 也有贬义。“心性”, 仅从日常生活层面看, 包含先天赋予的本性、后天塑造的品性, 可谓人的本来面目和当下情感状态。欧阳修应歌之词, 自唱“风流”“风流心性”, 其神韵何在? 对这一问题的探讨, 绝不是为了添几段才子轶事, 而是欲借这位北宋中叶政坛巨擘、文坛宗师应歌中的表现, 去打开几个贯通宋代士人精神史与词体演进史的关键。当我们侧耳倾听欧公的歌唱时, 方能窥得风流心性的神韵。

一、写尽风流, 唱响风流

据《全宋词》^②所录欧阳修词, 直咏“风流”者有9处, 见《浪淘沙》(今日北池游)、《浣溪沙》(叶底青青杏子垂)、《千秋岁》(画堂人静)、《看花回》(晓色初透东窗)、《蝶恋花》(百种相思千种恨)、《洞仙歌令》(情知须病)、《望江南》(江南柳)、《宴瑶池》(恋眼喉心终未改)、《夜行船》(闲把鸳衾横枕), 归纳起来, 可分三类: (一)“各自是风流”——天生丽质之风流; (二)“纵使花时常病酒也是风流”——花前病酒之风流; (三)“堪恨风流成薄幸”——多情薄幸之风流。

(一)“各自是风流”——天生丽质之风流

欧阳修写“花”, 写“柳”, 写“月”, 写“颜色”, “天”所赋予的轻柔, 天所赋予的亮光, 天所赋予的美貌, 这些都是“天”生的本色。这种“风流”, 不是人的举止, 不是情的道德; 剥离了伦理, 剥离了欲望。如《望江南》:

①[美]宇文所安:《只是一首歌——中国11世纪至12世纪初的词》, 麦慧君、杜斐然、刘晨译, 北京:生活·读书·新知三联书店, 2022年。直接以“只是一首歌”命名全书, 强调“中国11世纪至12世纪初的词”为“歌词”的表演性。

②唐圭璋编:《全宋词》, 北京:中华书局, 1965年。本文所引宋词, 如无特别说明, 均据此书, 下文不再一一出注。

江南柳，花柳两相柔。花片落时粘酒盏，柳条低处拂人头。各自是风流。

江南月，如镜复如钩。似镜不侵红粉面，似钩不挂画帘头。长是照离愁。

“花”与“柳条”的“风流”，是风之流动的视觉呈现。杨花柳絮轻柔、“柳条”轻柔，这是江南本然的状态。花片只是“粘”，柳条只是“拂”，全无重量。因为“柔”，落必粘盏，低必拂人。一落一拂，花片与柳条并不需要人类的品评或占有，它们仅凭自身的轻软，就已自足地随风流动。下片将“月”与“柳”并置，以“不侵”“不挂”两组否定，凸显“月”的超然清冷，与柳对人的亲近形成强烈对比。比出了以孤独见永恒、以澄明观离愁的“月”之风流本真，而一位通脱潇洒的词人形象也跃然纸上。

《宴瑶池》则是一种被“颜色殊常”瞬间点燃的惊艳。“恋眼侬心终未改。向意间长在。都缘为、颜色殊常，见馀花、尽无心爱。都为是风流。至他人、强来厮坏。从今后、若得相逢，绣帏里、痛惜娇态。”此“风流”实为佳人独有的、无可替代的个人魅力。既是词人痴迷不改的根源，也是他人“强来厮坏”的祸端。深情、怨慕、痛惜构成全词的情感“燃点”。“风流”在这里更是被提纯为一种一见钟情式的排他性。它不需要理由，只需一次瞳孔的聚焦，“只是因为人群里多看了你一眼”。

（二）纵使花时常病酒也是风流——花前病酒之“风流”

“醉翁”小词 240 多首，“花”139 处、“春”96 处，^①尚不计具体的花名以及借代类的作品，已是满纸飘香了。花前病酒之“风流”，当来自南唐中主宰相冯延巳《鹊踏枝》：“谁道闲情抛弃久？每到春来，惆怅还依旧。日日花前常病酒，不辞镜里朱颜瘦。河畔青芜堤上柳，为问新愁，何事年年有？独立小桥风满袖，平林新月人归后。”“花”极美，却易凋零；“酒”可醉人，亦能伤身。花开绚烂却短暂，最易引发生命短促、年华老去的唏嘘，而许多“闲愁”源于抱负难展、人生失意，起于理想与现实的落差。“酒”自古以来就是对抗这种焦虑的暂时慰藉品。据《全宋词》所录欧阳修词检索，欧公词中的“酒”65 处、饮 10 处、酌 2 处、杯 6 处、盏 11 处、尊（樽）26 处、瓿 1 处、筵 5 处、席 2 处、宴 8 处、醉 34 处，尚有“宴”“席上”“座上”“饮”“会饮”“小饮”“晚饮”“独饮”“招饮”“陪饮”之类，差不多是凡歌即有酒有宴了。“纵使花时常病酒，也是风流”的“宣言”，写于《浪淘沙》（今日北池游）：

今日北池游，漾漾轻舟，波光潋滟柳条柔。如此春来春又去，白了人头。好妓好歌喉，不醉难休。

劝君满满酌金瓯。纵使花时常病酒，也是风流。

此词刘德清系于庆历五年（1045）三月十八日，欧阳修时任河北转运使、权知成德军，居镇阳（今河北正定县）。^②“北池”即镇阳潭园，又称北潭、后潭，据沈括《梦溪笔谈》，这个“潭”不过是一个小池而已，^③却是当地嬉游佳盛处，欧阳修身临其境的诗作《后潭游船见岸上看者有感》：“喧喧谁暇听歌讴，浪绕春潭逐彩舟。争得心如汝无事，明年今日更来游。”^④“北池”这一特定时空里的“风流”，是由“轻舟、波光、柳柔”与“好妓、金瓯、病酒”共同“酿造”的“乐境”，是“可消费”的景观。上片结句：“如此春来春又去，白了人头。”把“风流”逼到“时间”面前，能抓住的只剩眼前这一瞬“好妓好歌喉”，于是“不醉难休”便不是纵欲，而是对“流年”最本能的抵抗。以酒色为盾，挡住“白了人头”的惊惶。下片结句“也是”二字，表现了一种主动选择的人生态度：即使付出健康的代价，也要换取尽兴的“风流”。欧公确实为“风流”付出过代价，他的被贬滁州，诬陷者所举“通奸”“铁证”就是他的“江南柳，叶小未成阴”之词。

这首词中的“风流”，可谓是向死而欢的悲欣交集：它既是对“白了人头”的无奈承认，又是对这无奈的纵情挥霍；既把人生无常当底牌，又把酒色歌舞当筹码，在一张小小的北池水面上，赌一个“此刻即永恒”的幻境。幻境之“幻”，总是“空肠断、损风流心性”。这一层意蕴，欧公在《洞仙歌》中唱得“奈酒到愁肠，醉了还醒”：

情知须病，奈自家先肯。天甚教伊恁端正。忆年时、兰棹独倚春风，相怜处、月影花光相映。

① 本文有关欧阳修词中用“词”出现次数，如“花”“春”“酒”等，均据《全宋词》所录欧阳修词统计。

② 刘德清：《欧阳修纪年录》，上海：上海古籍出版社，2006 年，第 179 页。

③ 胡道静校证：《梦溪笔谈校证》卷二四，上海：上海古典文学出版社，1957 年，第 779 页。

④ [宋]欧阳修著，李逸安点校：《欧阳修全集》卷五十六《居士外集》卷六，北京：中华书局，2001 年，第 806 页。

别来凭谁诉，空寄香笺，拟问前欢甚时更。后约与新期，易失难寻，空肠断、损风流心性。除只把、芳尊强开颜，奈酒到愁肠，醉了还醒。

《洞仙歌令》为《洞仙歌》的短词。其宫调的衍生，夏敬观《词调溯源》指出，“林钟商俗呼歇指调”，“《洞仙歌》见《教坊记》。《宋志》因旧曲造新声，入本调。又入‘夷则商’。柳永词入‘夹锺羽’，又一首入‘夷则羽’，又一首入‘黄锺羽’。”^①其翻调实践的律吕依据可从李玫《“燕乐二十八调”文献通考》一书表1~19《四调式七调域综合观念总表》^②见出。将这五种不同调域的宫调，参考《云谣集杂曲子》^③、《乐章集》中的三阙《洞仙歌》^④，以及燕南芝庵《唱论》情感基调的描述列表如下：

宫调名	俗名	调式	音高基准(宫音)	情感基调
林锺商	歇指调	商调式	林钟(G)	歇指唱，急并处歇 ^⑤ 。
夷则商	商调	商调式	夷则(bA)	商调唱，凄怆怨慕。
夹锺羽	中吕调	羽调式	夹钟(bE)	中吕宫唱，高下闪赚。
夷则羽	仙吕调	羽调式	夷则(bA)	仙吕调唱，清新绵邈。
黄锺羽	般涉调	羽调式	黄钟(bB)	般涉唱，拾掇坑堑。

五种宫调分属商调式与羽调式，以悲婉为核心情感底色，以动态起伏为声调表达特征。从欧公《洞仙歌令》的词式看，当属本调即歇指调。其间抒情脉络十分清晰：以甘愿为情所困(痴)起篇，以回忆昔日美好(恋)承接，以面对今日离散与约定成空(痛)转出，以借酒消愁却陷入更深的清醒之痛(绝望)结束。深情缠绵、哀婉凄恻，充满了爱而不得的无奈与借酒浇愁的绝望。燕南芝庵《唱论》“歇指唱，急并虚歇”是对歌唱的指引。应歌之词，为了配合演唱，便于流行，其描写的情感，一般即以歌唱者的口吻，抒写众人之情，此阙《洞仙歌令》即以歌唱者“自家”身份写出。词里的“风流”经历了三重变化：被对方“端正”照亮的惊艳；因别离而不断自我磨损的“心性”；连酒都无法麻醉的永恒清醒。整首词的情感逻辑也十分清晰：先被惊艳→被迫别离→空寄相思→后约成虚→风流自损→无计浇愁。“损风流心性”五字：“损”是慢性的、不可逆的；“风流”由最初的昂扬变成“心性”里的一道创口；受创的不是情感，而是“心性”本身。“风流”至此已由外在的浪漫经验，内化为自我耗损的心理结构。“酒”是风流的标配解药，此处却失效了；“强开颜”是表演，“还醒”是结果；于是“风流”连最后的避难所也被拆除了。词人只能带着“损坏了的心性”在清醒与醉倒之间徘徊。既无法忘却，也无法沉溺。“损风流心性”一句，正是把风流从豪情、浪漫、欢场、罪责里彻底剥离，还原为一份最轻的、却也最绝望的“体检报告”：这颗心，因为曾经过于端正地爱过，于是再也补不回原来的形状。这只能是一种被美所伤、被时间所蚀、被距离所空的“慢性自毁”。

“慢性自毁”式的“空断肠”之“损”，又见《夜行船》(闲把鸳鸯横枕)：

闲把鸳鸯横枕。损眉尖、泪痕红沁。花时良夜不归来，忍频听、漏移清禁。

一饷无言都未寝。忆当初、是谁先恁。及至如今，教人成病，风流万般徒甚。

全词协仄声韵，“风流”二字，出现在煞声重唱的结句处，读起来便有一种狠重感。这个“风流”需要放到整首词的伤逝语境中来体味：它既是“忆当初”的“往事风流”，又是“如今枉自风流”，含着“空负一场繁华”的悔痛。具体可分三层：第一，语义层。由“风流”转“徒甚”。“风流”原本指花月欢情、缱绻韵事，但紧接“万般徒甚”，立刻跌落为“徒然”“枉费”，于是“风流”在此被语境反讽，所有当年自矜的柔情蜜意、所有被词人

①夏敬观：《词调溯源》，王云五编：《民国丛书》第五编第54册，上海：商务印书馆，1935年，第159、160页。

②李玫：《“燕乐二十八调”文献通考》，北京：科学出版社，2019年，第20页。

③任仲敏编著，何剑平、张长彬校理：《敦煌歌辞总编》上，南京：凤凰出版社，2014年，第94-104页。

④柳永三阙《洞仙歌》，见薛瑞生：《乐章集校注》卷上“中吕调‘佳景留心惯’”、卷下“仙吕调‘乘兴’”、卷下“般涉调‘嘉景’”，北京：中华书局，1994年，第152、190、231页。

⑤“歇指唱，急并处歇。”“处”一作“虚”。关于燕南芝庵《唱论》，郭小青：《〈唱论〉之研究》(博士学位论文，中国艺术研究院，2012年)考证认为，《唱论》实为谈论词乐的歌唱问题之专论。李玫《“燕乐二十八调”文献通考》第六章《元明文献中的相关资料》有详说。

甘之如饴的艳遇，如今只剩“教人成病”的苦果。词人以“病”与“泪”为证，把“风流”的正面价值彻底掏空，变成“负资产”。第二，情感层。悔多于忆。上片“闲把鸳衾横枕”以空床独卧的静态画面开篇，衾枕犹存而人已远去；过片“忆当初、是谁先恁”，不是甜蜜的追怀，而是带刺的自诘，谁先招惹了这段孽缘？于是“风流”在此转成一种“自悔多情”的心理符号。它不再是风姿潇洒的夸饰，而是“早知如此，何必当初”的懊恼。第三，修辞层。反跌见意。欧阳修惯用“顿挫”之法，先把“风流”高高捧起，再重重摔下。“风流万般”四字声调宽缓，似在回味；紧接着“徒甚”短促，如当头棒喝。一扬一抑之间，把少年情事的绮丽外衣撕开，露出中年（或晚年）的空虚与创痛。因此，这里的“风流”是一种“反讽式的风流”，表面仍在说柔情，骨子里透着的却是“多情自古空余恨”。

以上三首词，同写“风流”，恰好反映了“风流”的三种面相：《浪淘沙》，上片“波光潋滟柳条柔”，是“酝酿”之景；下片“好妓好歌喉，不醉难休”，把醇酒美人、及时行乐写得雍容不迫，风流呈“华贵而含蓄”之态。《洞仙歌令》，宋人所作多写“春尽”“花落”“佳人迟暮”一类感喟。这种“风流”便不是欢娱，而是“风流总被雨打风吹去”的苍凉，顿挫之间别有一种郁勃之美。《夜行船》中的不醉无归，痛饮狂歌，风流以泼辣爽朗见长。由是可见，欧公花前病酒之“风流”的多般气象。

（三）“堪恨风流成薄幸”——多情薄幸之风流

多情薄幸之风流，见于《浣溪沙》（叶底青青杏子垂）、《千秋岁》（画堂人静）、《看花回》（晓色初透东窗）、《蝶恋花》（百种相思千种恨）。《浣溪沙》（叶底青青杏子垂）：

叶底青青杏子垂。枝头薄薄柳绵飞。日高深院晚莺啼。

堪恨风流成薄幸。断无消息道归期。托腮无语翠眉低。

本词应歌创作的时段，现代整理者均考订为皇祐元年（1049）知颖州时^①。欧公已年逾四十，宦游多年，久别家属，词中借闺怨以自抒羁旅之思。全词以景起兴：杏青、絮飞、莺啼，皆初夏典型景物，色彩清淡，声音悠远。又移情入景：深院、晚莺，映出“静”与“空”，烘托人物孤寂。旧日美好情事竟化作今日的负心之别离。其间的“风流”，有注者以为“这里代指曾经多情的男子”。^②“风流”成为人物的代名词，不再是一种可供把玩的姿态，而是一道深深的“伤口”：它把曾经的缱绻变成今日的“薄幸”，把“青杏”“柳绵”“晚莺”这些春物统统染上一层“空”与“恨”。于是“风流”被赋予了伦理的重量：它从自我陶醉的能指滑向道德谴责的所指；由“北池病酒”的狂欢，跌成“深院无语”的幽怨。《千秋岁》（画堂人静）同样的是“难管束”的“风流”之境：

画堂人静，翡翠帘前月。鸾帷凤枕虚铺设。风流难管束，一去音书歇。到而今、高梧冷落西风切。

未语先垂泪，滴尽相思血。魂欲断，情难绝。都来些子事，更与何人说。为个甚、心头见底多离别。“风流难管束，一去音书歇”的“风流”，犹如一种绝对的否定力量：它否定空间，使“画堂”化为冷宫；它否定时间，使“音书”永断；它否定身体，使“魂”与“血”俱尽；它否定语言，使“更与何人说”成为终极沉默。全词的声情，可以从宫调、词意、声腔三个方面来看。《千秋岁》感情基调依托歇指调的骨架，把词中“滴血相思”的绝望填入顿挫之间。在激越、突停、拖曳的跌宕抒发中，把咽泪之相思寓于高梧、西风的肃杀，上片“鸾帷凤枕虚铺设”先布空帏，下片“滴尽相思血”再倾血泪。上片句式四五七五五三七，下片五五三三五五三七，参差中三字顿天然契合“急并”的节拍，把“魂欲断，情难绝”的哽咽描写得声泪并下。格律谱前后片各五仄韵，句句押韵，声口短促，协韵处选用“血、绝、说、别”入声字，唱来“急”处如珠滚盘，“歇”处突然收住，激越未竟而哀情溢出，一声急板，一声呜咽，形成外紧内咽的特殊韵味。

《看花回》，《乐章集》注明入“大石调”，柳永两阕均为68字短调，而欧公填作101字长调：

晓色初透东窗，醉魂方觉。恋恋绣衾半拥，动万感脉脉，春思无托。追想少年，何处青楼贪欢乐。当媚景，恨月愁花，算伊全妄风帏约。

^①王秋生辑注：《欧阳修苏轼颍州诗词详注辑评》，合肥：黄山书社，2004年，第153页。《浣溪沙》题下注：“此词与《浣溪沙·湖上朱桥响画轮》诸首同为皇祐元年（1049）知颖州时作。”吴熊和主编：《唐宋词汇评·两宋卷》第1册，杭州：浙江教育出版社，2004年，第250页，《浣溪沙》条：“欧阳修皇祐元年己丑知颖州日作，时修年四十三。”

^②[宋]欧阳修著，胡可先、徐迈校注：《欧阳修词校注》卷三，上海：上海古籍出版社，2015年，第345页。

空泪滴、真珠暗落。又被谁、连宵留著。不晓高天甚意，既付与风流，却恁情薄。细把身心自解，只与猛拚却。又及至、见来了，怎生教人恶。

上片以六四六四五四四七结构节奏；下片以三五三五七六六三五结构节奏，长短错落，显出情绪的起伏波动。感情抒发，由景入情，由情入景，情景交织，细腻刻画痴情人从眷恋、怨恨、猜忌到试图决绝，却最终因再见而心软、爱恨难分的复杂心理，写尽了情爱的无奈与挣扎。此处的“风流”，是上天赋予的。令痴情人不解的是，为什么老天爷付与“我”深情、多情、为爱执着的本性，却又恁是让“我”遭遇如此薄情之人、而又承受这般无奈的痛苦。下片的“风流”与上片的“风流”，一明一暗，正好形成对比。上片“青楼贪欢乐”，是往事，只是少年行为，在表象，而下片“既付与风流”是一生本性，是痴情，在内心。

《看花回》调名取自刘禹锡诗“无人不道看花回”^①，只要看到词牌，便有了乐景写哀的艺术效果。悲愤诘问、爱恨激烈之情，以深婉含蓄的笔法写出，也契合了刚劲中见缠绵、顿挫中有余韵的“风流蕴藉”^②声情。《蝶恋花》（百种相思千种恨）中的“风流”，与《看花回》相比，却无法推卸给天意，只能以小石调的婉转韵律，承载深挚而压抑的愁绪，在自己体内反复地引燃、反复地灼伤，遂成“懊恼风流心一寸”：

百种相思千种恨。早是伤春，那更春醪困。薄倖辜人终不愤。何时枕畔分明问。

懊恼风流心一寸。强醉偷眠，也即依前闷。此意为君君不信。泪珠滴尽愁难尽。

“懊恼风流心一寸”七字，拆开来是三组对冲：“风流”本指潇洒多情，却被“懊恼”死死钳住；“风流”本当张扬，却被压缩到“心一寸”；“一寸”极小，却盛得下“百种相思千种恨”的极大。于是，“风流”在这里，成为了无法言说的情愫。它既不能像北池词那样高声自矜，也无法像《千秋岁》那样怨天，而只能化作“强醉偷眠”也摆不脱的郁闷，一种失去语言、失去听众、失去行动的纯粹痛感。“难尽”的相思、怨恨、懊恼、失望之“愁”，逐层铺展，柔婉深沉，怨而不怒。

二、不着一字，尽得风流

即席应歌，往往有着生动的“本事”。欧阳修即席应歌的本事，有西京钱幕宴饮的《临江仙》（柳外轻雷池上雨）、滁州送别歌宴的《临江仙·记得金銮同唱第》、扬州平山堂雅集的《朝中措》（平山阑槛倚晴空）。下面即以此三次应歌创作为例，阐释其中所体现的“风流”个性。

（一）西京钱幕宴饮：《临江仙》“风流”之天然本性

《钱氏私志》：

欧文忠任河南推官，亲一妓。时先文僖罢政，为西京留守，梅圣俞、谢希深、尹师鲁同在幕下，惜欧有才无行，共白于公，屡微讽而不之恤。一日，宴于后园，客集而欧与妓俱不至，移时方来，在坐相视以目。公责妓云：“未至何也？”妓云：“中暑往凉堂睡着，觉而失金钗，犹未见。”公曰：“若得欧阳推官一词，当为汝偿。”欧即席云：“柳外轻雷池上雨，雨声滴碎荷声。小楼西角断虹明。阑干倚遍，待得月华生。燕子飞来栖画栋，玉钩垂下帘旌。凉波不动簟纹平。水精双枕，傍有堕钗横。”坐皆称善。遂命妓满酌赏欧，而令公库偿钗。^③

故事发生在宋仁宗天圣九年（1031），欧阳修时年二十五岁。钱氏子弟给他的评价是“有才无行”。这一定性可谓是从才情气质跨越到道德品行的最为严肃的评价。但非常值得审视的是，欧阳修借“清新绵邈”的

^①[清]毛先舒：《填词名解四卷》卷二，四库全书存目丛书编纂委员会编：《四库全书存目丛书》，济南：齐鲁书社，1997年，第425册，第176页：“《看花回》，取唐刘禹锡诗‘无人不道看花回’”。

^②龙建国疏证：《〈唱论〉疏证》，南昌：江西教育出版社，2015年，第76页：“大石唱，风流蕴藉。”

^③[宋]钱世昭：《钱氏私志》，查清华、潘超群校点：《全宋笔记》第二编第7册，郑州：大象出版社，2006年，第121页。

仙吕调《临江仙》^①，把一件令人尴尬、被视为庸俗的艳遇，唱成了一幅充满诗情画意的夏日风情景观。这种对生活情趣和感官之美的坦率追求，恰如其分地体现了他惊世才华与不羁行为的相互成就。青年欧阳修不替自己的行为辩解，而用一首绝妙的词作来回应，以才掩行，使人们关注的焦点从“他与歌妓的暧昧”转移到了“他惊人的才华”，展现了他将生活体验转化为永恒艺术的非凡能力。正是这种能力，让他的“无行”不再是道德瑕疵，而成为一种独特的、充满魅力的个性标签。使这首词的艺术价值超越了事件本身的道德争议，才华在这里起到了“正名”的作用，即将一次“失礼”的行为，变成了一段流传千古的文坛佳话。什么叫“有才无行”？这首词的意义正在于用极致的“才”，将所谓的“无行”升华为一种令人艳羡的“名士风流”。联系全词，可作三层解。其一，才思敏捷，当场倚马可待的才子风流，是受历代文人推重的才情之美，是为天赋。其二，多情蕴藉，温柔体贴的性情风流。词中不写戏谑，不涉轻薄，而写雨后新凉、小楼虹影、枕畔钗横，意境清丽幽婉，对女子既有怜惜，又有体贴，是深情而不褻狎、多情而能蕴藉的婉约风流。其三，放达自适，不拘小节的名士风流。他与妓相善、宴饮迟至，不以为忤，反而以词自解、以才自显，表现出随性自适放达。

（二）滁州送别歌宴：《临江仙》“风流”之飘逸清远

这则本事出自释文莹《湘山野录》卷上《欧阳公谪滁州》：

欧阳公顷谪滁州，一同年（忘其人）将赴阙倅，因访之，即席为一曲歌以送，曰：“记得金銮同唱第，春风上国繁华。如今薄宦老天涯，十年歧路，空负曲江花。闻说阆山通阆苑，楼高不见君家。孤城寒日等闲斜，离愁难尽，红树远连霞。”其飘逸清远，皆（李）白之品流也。公不幸晚为谗人构淫艳数曲射之，以成其毁。予皇祐中，都下已闻此阙歌于人口者二十年矣。嗟哉！不能为之力辩。^②

欧阳公“顷谪”知滁州是庆历五年（1045）八月，十月到任。庆历七年（1047）闰三月移知扬州，在滁十三个月。从庆历到皇祐，二十年间“都下”一直在传唱，不愧为一支经典的《送别》曲。《临江仙》的歌唱宫调，与柳永同时代的张先作送别词，入“高平调”。在燕乐二十八调中，“高平调”是“南吕调”的别称，^③被描绘为“高平唱，条拗（ǎo）混漾”^④，大意是形容其曲调如水浮动由弯曲走向通畅的状态。参读张先词义，^⑤欧公送别与张先完全不同，他以今昔对照入笔，开篇追忆金銮同榜、京华春风的少年盛事，语调明快清亮，应与仙吕调清扬之音相合，继而跌落到“薄宦老天涯”的沉沦漂泊，音节由扬转抑，在平缓低回中透出苍凉，“十年歧路，空负曲江花。”以浅语写深悲，婉转沉郁，需通过舒缓的节奏强化沧桑感，而“离愁难尽，红树远连霞”的结尾，则需以渐弱的旋律收束，形成余韵悠长的效果。这些情感表达应是仙吕调“绵邈”（幽约、绵长、飘逸）的声情本色。释文莹“飘逸清远，皆（李）白之品流也”的评论，可谓声与情、曲与词的双重肯定。^⑥对欧公应歌，释文莹亦不禁感叹：不幸在晚年被奸邪小人捏造了几首淫靡艳情的小词，拿来当作暗箭射向他，借此造成对他的诋毁与陷害。“谬托欧词”在宋人笔记中多有记载，曾慥《乐府雅词序》亦有引用，几成公

①《乐章集》录有《临江仙》《临江仙引》，入仙吕调的有《临江仙》“梦觉小庭院”、《临江仙》“鸣珂碎撼都门晓”，分别见薛瑞生《乐章集校注》卷下，第196、204页。“鸣珂碎撼都门晓，旌幢拥下天人。马摇金辔破香尘。壶浆盈路，欢动一城春。扬州曾是追游地，酒台花径仍存。凤箫依旧月中闻。荆王魂梦，应认岭头云。”此阙与欧词词式相同。

②[宋]文莹撰，郑世刚点校：《湘山野录》卷上，北京：中华书局，1984年，第15页。歌词文本与罗泌编订稍异，如“空负”作“孤负”。此据今通行本作“空负”。《湘山野录》完成于神宗熙宁至元丰初年间（约1068—1078年），大约十年时间。二十年之计，或可理解为在释文莹撰述《湘山野录》的神宗熙宁年间，已有二十年了。

③参见李玫：《“燕乐二十八调”文献通考》，北京：科学出版社，2019年，第21页。

④龙建国疏证：《〈唱论〉疏证》，第76页：“高平唱，条拗混漾。”

⑤张先词入高平调《临江仙》：“自古伤心惟远别，登山临水迟留。暮尘衰草一番秋。寻常景物，到此尽成愁。况与佳人分凤侣，盈盈粉泪难收。高城深处是青楼。红尘远道，明日忍回头。”

⑥“仙吕调唱”，在《唱论》十七宫调中排在首位，或可说明其曲调与歌词的组合具有广泛的接受度，传唱度较高。释文莹“此阙歌于人口者二十年”的记载，当然有欧阳修的名人效应，或也在说明仙吕调唱的优美，而他对这首词的风格以李白之品流来评价，也许正是“临江仙”本调的魅力。一支曲子长期流行，需要以音乐适配性为基础，而仙吕调的声情特征应是其广为传播的关键。

案。其实，这些故事不是正好从反面说明了欧公词之应歌风流心性的广泛传播和深远影响吗？

（三）扬州平山堂雅集：《朝中措》“风流”之洒脱超迈

“黯然销魂者，唯别而已矣！”别情离绪留在人心中，是幽幽约约的一抹惆怅，令人黯然神伤。欧阳修《朝中措》（送刘仲原甫出守维扬），以洒脱和豪放掩饰着这份神伤：

平山阑槛倚晴空，山色有无中。手种堂前垂柳，别来几度春风。

文章太守，挥毫万字，一饮千钟。行乐直须年少，尊前看取衰翁。

这首词的创作本事，肖鹏、王兆鹏两位先生经过现场勘查，作了十分科学细致的资料辨析，指出：“嘉祐元年（1056）闰三月初九，刘敞由知制造出守扬州，刚从翰林学士转判太常寺的欧阳修在汴京家中设宴为之饯行，即席作《朝中措》词赠别。”^①《朝中措》是宋太宗亲自“因旧曲造新声者五十八”^②曲中的一支，属黄钟宫，今见填词欧阳修为最早，被后代词家奉为正体。“黄钟宫唱，富贵缠绵。”^③正适合歌唱庄重高朗、豪迈旷达，而又无尽留恋的情感。词中“文章太守，挥毫万字，一饮千钟”，是对“风流”最直接的描摹，也是令人最为艳羡的“风流”。

欧阳修守维扬，建平山堂，种杨柳，赏荷花，饮美酒，携客往游，“一饮千钟”，戴月而归等浪漫故事，引得后辈不胜向往。绍圣四年（1097）进士中第的叶梦得，亲历平山堂，聆听曾经见过欧阳修的老僧讲述荷花侑酒的故事，津津乐道的便是这些情节。“公每暑时，辄凌晨携客往游，遣人走邵伯，取荷花千余朵，以画盆分插百许盆，与客相间。遇酒行，即遣妓取一花传客，以次摘其叶，尽处以饮酒，往往侵夜，戴月而归。”^④已届知天命之年的欧阳修，已经超越了男女情爱和个人得失，其风流心性展现为一种融汇了人生智慧的旷达与超然，正如肖鹏、王兆鹏所说：“其时欧阳修老病缠身，加之刚从契丹出使归来，旅途劳顿，疲惫不堪，心情灰暗，情绪低落，进取之心消退，故词中规劝好友刘敞趁着年轻享受生活。”可是，在词中，哪能看得出这位“衰翁”的一点衰飒气象呢？“行乐直须年少”，看似消极，实则是对生命有限的深刻认识。

叶梦得所记的故事，与《朝中措》一起，传播广远。曹冠《霜天晓角》词写“荷花令”，序曰：“荷花令用欧阳公故事，歌《霜天晓角》词，擘荷花，遍分席上，各人一片，最后者饮。”人们还将《朝中措》与苏轼《西江月·平山堂》连起来歌唱，唱得人人心里旌摇荡。晁说之有诗，题目即为：《席上有唱欧公送刘原甫辞者，次日又有唱东坡三过平山堂词者，今联续唱之感怀作绝句》，他的感怀之作，唱出了对两位“风流人物”的满腔追思：“龙门不见鬓丝垂，莫唱平山杨柳辞。纵使前声君忍听，后声恼杀木肠儿。”^⑤

苏轼的“三过平山堂词”作于元丰二年（1079）四月，自徐州移知湖州，途经扬州时。^⑥《西江月·平山堂》：

三过平山堂下，半生弹指声中。十年不见老仙翁，壁上龙蛇飞动。

欲吊文章太守，仍歌杨柳春风。休言万事转头空，未转头时皆梦。

人生如梦，世事沧桑，这是最能引人共鸣的感伤，可以把天下人“一网打尽”。

以“平山堂”为共同空间纽带的歌唱，犹如一场跨越时空的对话，串联起了北宋文坛两代宗师的深厚情谊与精神传承。自称“衰翁”的欧阳修，以昂扬、明快的格调，建立了平山堂的文化地标，确立了“文章太守”的风流范式，苏轼则将个人的身世之悲融入对“老仙翁”的怀念，以深沉、悲壮的格调，唱出了“仍歌杨柳春风”的风流韧性。隔着遥远时空回响的，何尝不是最动人的文化灵魂？

纵观以上三个故事，欧阳修的“风流心性”呈现出一条清晰的演进脉络：从洛阳的“才子风流”，到滁州的“谪臣风流”，再到汴京的“衰翁风流”。其核心始终是对“情”与“美”的执着。青年时，这份执着指向具体

①《欧阳修〈朝中措〉词的现场勘查与词意新释》，《北京大学学报（哲学社会科学版）》2018年第1期。

②[元]脱脱等：《宋史·乐志》，北京：中华书局，1977年，第10册，第3355-3356页。

③龙建国疏证：《〈唱论〉疏证》，第76页：“黄钟宫唱，富贵缠绵。”

④叶梦得：《避暑录话》卷上，[清]永瑢等：《文渊阁四库全书》，台北：台湾商务印书馆，1986年，第863册，第631页。

⑤北京大学古文献研究所编：《全宋诗》卷一二〇七，北京：北京大学出版社，1998年，第21册，第13744页。

⑥苏轼“三过平山堂”确切时间，历来有两说。此依多数年谱、教材所采用的说法。

的爱人与生活；中年时，转向对人生际遇的感怀；晚年时，则升华为对生命本身的观照。他始终是一位“词人”，无论身处何地，遭遇何事，都能将内心的波澜化为笔下的烟云。这种将生命体验不断艺术化的能力，正是其“风流”的最高境界。风流心性何尝不是一种在任何境遇下都能保持精神自由与审美情趣的生命姿态。

余 论

欧阳修的“风流心性”不仅是欧公放纵个性的表现，更是其词作艺术魅力的重要来源。这种心性体现在对男女情爱的率真表达、对友情的真挚珍视以及对人生际遇的豁达超然。通过具体本事的场景还原，我们可以看到欧阳修如何在席间创作中，将这些特质转化为艺术表达，使其词作既符合应歌的场合需求，又超越了单纯的娱乐功能，达到了更高的艺术境界。宋人范公偁《过庭录》记录有欧阳修喜爱张先《一丛花》而呼子野“‘桃杏嫁东风’郎中”的故事。^①“情之所钟，虽贤者不能免”^②，才符合自命“情痴”^③的欧阳文忠公心性。即使真有“小人”“或作艳曲，谬为公作”，亦可见欧公“吟咏之余，溢为歌词”“盛传于世”的影响之巨。倘若真有“小人”伪作，亦恐难“小”得欧公“风流”。幸好历代刻欧词者，谨慎删削，否则，千载之下，怎能再“听”如此韵味悠长的歌声？

自号“姑溪居士”的李之仪，论词追求神韵，主张“语尽而意不尽，意尽而情不尽”，他在《跋吴师道小词》中评价了《花间》、柳永、张先之后指出：“晏元宪、欧阳文忠、宋景文则以其余力游戏，而风流闲雅，超出意表。”^④“风流闲雅，超出意表”八个字，揭示了这些北宋巨公在“公事”“正学”之外，信手点染小词，而追求精神享受与审美自由的心性。拆开来看：“风流”是强调自由、超脱、不拘一格的创作姿态，而“闲雅”指向含蓄、蕴藉、典雅的艺术表现。他们的风流，已经不是魏晋名士越礼纵酒的狂放，而是“士君子风流”，至少包含襟怀洒落和笔墨高华两层意蕴。胸中有万卷、有天下，却又能把“余力”交付给闺情、花草、小醉、微吟，透露出一种政事之外还有人生的从容；遣词炼句自然华贵，不刻意求工而自能传达“闲雅”之风度。“闲”是时间状态，也是心理距离。唯其“闲”，才能不被功利、格律、题旨绑住；唯其“雅”，才能既不放诞到粗鄙，也不拘谨成道学。之所以“闲”，因为应歌唱个小词并不是“正事”“大事”“公事”，只是“余力游戏”，所以能任情而发，随手写来，无复拘检。由此所达到的“雅”，虽为“余力游戏”，却绝不堕入市井油滑或轻薄褻诨，仍保持士大夫的品藻与学养，语言典丽，意象清空，音律圆融。正因为“风流”又“闲雅”，便产生了“超出意表”的“溢出”效果：题材上，小令小词原本只宜写闺思、艳情，却写出了“人生自是有情痴”“泪眼问花花不语”的宇宙感怀；风格上，小词本是“诗余”，却能让它与古诗、古文同列，成为宋代文学冠冕；心境上，一首小词常把身世、时序、哲理轻轻点破，使人窥见一个广大而自在的精神天地。正由于有这些接地气的应歌创作，让我们看到了一个更为立体、鲜活的欧阳修。他不仅是那位以儒家“忧以天下，乐以天下”为奋斗理想的文忠公，不仅是“超然独骛，众莫能及，故天下翕然师尊之”^⑤的文章宗师，也是一位“奈酒到愁肠，醉了还醒”的

^①范公偁：《过庭录·张子野一丛花词》：“张先子野郎中《一丛花》词云：‘伤高怀远几时穷。无物似情浓。离愁正引千丝乱，更东陌、飞絮蒙蒙。嘶骑渐遥，征尘不断，何处认郎踪。双鸳池沼水溶溶，南北小桡通。梯横画阁黄昏后，又还是、斜月帘栊。沉恨细思，不如桃杏，犹解嫁东风。’一时盛传，欧阳永叔尤爱之，恨未识其人。子野家南地，以故圣都，谒永叔，闻者以通，永叔倒屣迎之曰：‘此乃‘桃杏嫁东风’郎中。’”见孔凡礼点校：《墨庄漫录 过庭录 可书》，北京：中华书局，2002年，第363页。

^②南宋俞文豹：《吹剑录》：“杜子美流离兵革中，其咏内子云：‘香露云鬟湿，清辉玉臂寒。何时倚虚幌，双照泪痕干。’欧阳文忠、范文正，矫矫风节，而欧公词云：‘寸寸柔肠，盈盈粉泪，楼高莫近危栏倚。’又：‘薄幸辜人终不愤，何时枕畔分明问。’……情之所钟，虽贤者不能免，岂少时作耶？”见[元]陶宗仪：《说郛》卷二十七，[清]永瑢等：《文渊阁四库全书》，第877册，第503-504页。

^③欧阳修：《玉楼春·尊前拟把归期说》：“尊前拟把归期说，欲语春容先惨咽。人生自是有情痴，此恨不关风与月。离歌且莫翻新阕，一曲能教肠寸结。直须看尽洛城花，始共春风容易别。”

^④[宋]李之仪：《姑溪居士前集》卷四十，[清]永瑢等：《文渊阁四库全书》，第1120册，第580页。

^⑤[元]脱脱等：《宋史》卷三一九《欧阳修传》，第30册，第10381页。

多情、敏感、甚至有些任性放达的文人词客。

作为欧阳修词创作的实践方式，应歌场所为其风流心性提供了表达空间，歌舞演唱为其风流心性提供了具身的、可闻可见的艺术表现形式，而风流心性则赋予应歌词作以深刻的情感内涵和艺术魅力。二者相互成就，使欧阳修的词作既适合歌舞宴席的演唱，又具有超越时代的艺术价值。与欧公同时代的沈唐，填有一阕《望海潮》，字里行间流露着对“风流”的追念与向往：“山光凝翠，川容如画，名都自古并州。箫鼓沸天，弓刀似水，连营十万貔貅。金骑走长楸。少年人一一，锦带吴钩。路入榆关，雁飞汾水正宜秋。追思昔日风流。有儒将醉吟，才子狂游。松偃旧亭，城高故国，空馀舞榭歌楼。方面倚贤侯。便恐为霖雨，归去难留。好向西溪，恣携弦管宴兰舟。”这里可把时代的“风流”唱得周全，真正是“数风流人物，还看今朝”。

欧阳修词之应歌及所表达的风流心性，正是宋代士大夫留给我们的一个心灵窗口。研究它，不仅仅是在阐释一个词语，也不仅仅是在解析一首宋词，而是在为现代人寻找一种深情而不沉溺、潇洒而不放荡的生命诗学。

Ouyang Xiu's *Ci* Poetry and "Literary Charm and Temperament"

YANG Xiao-ai

(College of Literature, Lanzhou University of Technology, Lanzhou 730050, China)

Abstract: The *ci* poetry of Ouyang Xiu composed for singing reveals his distinctive *fengliu xinxing* (a refined and romantic disposition). Through the process of composing lyrics to established tunes and entrusting them to vocal performance, his works often emerged spontaneously at banquets and musical gatherings, expressing sincere emotions, vivid individuality, and bold depictions of romantic love, thereby directly presenting his elegant and uninhibited temperament. At the same time, his lyrics frequently convey the spirit of *fengliu* through suggestion rather than explicit statement. Images such as “flowers by the Qu River” and “rosy clouds among red trees” subtly evoke the sentiments of reunion and separation, while intimate expressions like “willows planted by hand” and “an aging man before the wine cup” convey reflections on human life and emotion.

As a practical mode of composition, writing *ci* for singing provides a tangible and performative artistic medium through which Ouyang Xiu's inner temperament can be expressed. Conversely, his *fengliu* disposition endows these performance-oriented lyrics with profound emotional resonance and distinctive aesthetic character. The interaction between performative composition and personal sensibility enables his works to transcend the conventional function of entertaining guests and responding to occasions, transforming them into literary expressions marked by personal identity and aesthetic value. In this way, Ouyang Xiu's *ci* retains the practical function of musical literature while revealing the depth of his emotions and the refinement of his spirit.

Keywords: Ouyang Xiu; *ci* poetry; singing; *fengliu*

[责任编辑 唐音]