陈廷焯的破体辨体论与“沉郁”说

赵建章，陈晓宇

（青岛大学 文学与新闻传播学院，山东 青岛 266071）

摘　要：陈廷焯继承了常州词派推尊词体的理论要旨，但又在三个方面丰富、发展、升华了这一理论主张。一是破体尊词，通过比附诗骚、以诗衡词的方式来观照词体，提升词体的地位和品格。这种观照涉及到词之起源、题材立意、语言、风格等方面。二是辨体言词，指出词在外在特征、体性特质、审美追求等方面的特殊之处在于沉郁婉曲，在辨体自尊一路上确认了词体独特的审美价值。三是沟通“比兴”和“沉郁”。作为创作手法，比兴是实现沉郁的手段。作为审美特征，比兴和沉郁都是“言有尽而意无穷”的蕴含状态。比兴和沉郁互释，体现了陈廷焯对古典诗词审美本质的深刻认识。

关键词：陈廷焯；破体；辨体；沉郁；比兴

中图分类号：I206.2　　文献标识码：A　　文章编号：1672-1217(2024)01-0110-08

收稿日期：2023-11-19

作者简介：赵建章（1969-），男，山东昌邑人，青岛大学文学与新闻传播学院教授，文学博士；

陈晓宇（1998-），女，山东青岛人，青岛大学文学与新闻传播学院硕士研究生。

DOI:10.16284/j.cnki.cn37-1401/c.2024.01.007

陈廷焯（1853-1892），字伯与，号亦峰，江苏丹徒人。光绪十四年（1888）中举，次年，应礼部试，落第而归。他一生致力于诗词创作与研究，著述颇丰，《白雨斋词话》思想成熟，理论甚精，尤为后世所重。陈廷焯继承了常州词派推尊词体的理论要旨，不仅通过比附诗骚、以诗衡词的方式来观照词体，而且注重对词体固有体性特征的辨析，在破体尊词与辨体自尊两条路径上建构了自己的尊词理论。在打破了诗词界限的同时，又对诗词各自的边界有所划定，在处理诗词文体问题时，陈廷焯以比兴释沉郁，不失为颇具启示意义的创见。

一、破体尊词：诗词一理，根柢风骚

诗骚作为中国古代文学史上的巨作，一直被奉为儒家经典，备受推崇。陈廷焯众多词学观点，一再比附诗骚，尤其是以诗骚作为词之源头，意欲在词与诗骚之间建立联系。“倚声之学，千有馀年，作者代出。顾能上溯《风》《骚》，与为表里，自唐迄今，合者无几”①，陈廷焯从词体的历史流变角度着眼，将词体源头远绍《风》《骚》。“《风》《骚》既息，乐府代兴，自五七言盛行于唐，长短句无所依，词于是作焉。词也者，乐府之变调，《风》《骚》之流派也”②，从合乐的角度来看，诗与词亦一脉相承，皆属《风》《骚》流派。需要说明的是，从词史发展实际来看，敦煌词才是词体之源头，而陈廷焯之所以称《风》《骚》为诗词之源，是出于对诗骚“温厚和平”的内在精神的体认。在确立了诗骚与词的源流关系之后，词的创作需要学习《诗经》和《楚辞》也就理所当然了。但在这一过程中，诗、骚地位和意义又有所不同。“《风》诗祗可取去意，《楚辞》则并可撷其华”③，对《诗经》的学习只可取其抒情言志的感怀之意，而《楚辞》无论在形式上还是内容上都值得取法。其中，尤以“沉郁顿挫，忠厚缠绵”的艺术表现和思想内蕴为词之创作取法学习的主要对象。不过，陈廷焯对于《楚辞》的意与辞两个方面，似乎又有本末之分：“幽深窈曲，瑰玮奇肆，《楚辞》之末也；沉郁顿挫，忠厚缠绵，《楚辞》之本也。舍其本而求其末，遂托名于灵均，吾所不取。”④

①[清]陈廷焯著，屈兴国校注：《白雨斋词话足本校注》自序，济南：齐鲁书社，1983年，第1页。

②[清]陈廷焯著，屈兴国校注：《白雨斋词话足本校注》卷七，第538页。

③[清]陈廷焯著，屈兴国校注：《白雨斋词话足本校注》卷九，第687页。

④[清]陈廷焯著，屈兴国校注：《白雨斋词话足本校注》卷九，第687页。

(C)1994-2024 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

当然，意的“沉郁”和辞的“幽深”互为表里，陈廷焯在这里只是提示学习者不要被《楚辞》的形式所迷惑，因而忽视了诗骚的共同本质，即“忠厚沉郁”。

这一诗词同源的主张，为陈廷焯的破体尊词理论筑造了坚实的基础，至少在三个方面具有极为重要的意义。一是将词之源头上攀《风》《骚》，在理论层面上为词脱掉了“小道”的帽子。二是将词纳入《风》《骚》统绪，明确了词要表现诗骚“忠厚”的诗教精神，这对词之创作提出了诗教层面的要求，即追求“温厚和平”这一诗教之正。三是将词与诗视为一脉。既然如此，那么词之创作题材、立意、风格、语言与诗相类相趋便顺理成章了。

尽管浙派领袖朱彝尊已流露出上攀风骚、推尊词体的意图，但他仍坚持词为小技观①，因而不能在理论上完全实现对词体的推尊。常派领袖张惠言摒弃了“词为小道”的偏见，以“意内言外”对词的内涵进行了界定，明确了词体“比兴寄托”的抒情方式，在破体视角下将词体与古代诗学传统相联结，名正言顺地将词纳入了诗教统绪，实现了词向诗的进一步靠拢，但其以政治道德内涵对词中兴寄进行理解的阐释方式常遭后人诟病。

作为深受儒家正统熏陶的传统士人，陈廷焯自然要求文学创作“根柢风骚”。但将这一创作原则用以论词，则是他的独到之处。“作词之法，首贵沉郁，沉则不浮，郁则不薄。顾沉郁未易强求，不根柢《风》《骚》，乌能沉郁？十三国变风，二十五篇《楚辞》，忠厚之至，亦沉郁之至，词之源也。不究心于此，率尔操觚，乌有是处？’②足见其推尊词体的良苦用心。陈廷焯认识到，词欲提升品格，获得和诗一样的地位，就必须“根柢风骚”，在诗教这一创作原则上与诗取得一致，具体到创作实践上，就是要求词在题材立意、艺术风格、语言上向诗靠拢。

首先，在题材立意上，要求词人抒写感时之语，意有所寓，旨有所归。陈廷焯认为，无论是诗还是词，都是作者用来寄感的载体：“诗词所以寄感，非以徇情也。不得旨归，而徒骋才力，复何足重？’③在他的观念里，词不是用来“吟赏风月以自蔽惑”④的，词欲与诗同尊，就必须与深广的社会生活相联系，寄托个人的襟怀性情，抒写更广泛的社会内容。从这一立场出发，陈廷焯对抒写家国身世之感，寄寓君国之忧、忠爱之忱的作品格外推崇。他将王沂孙与“骚坛首座”杜甫比肩，将王沂孙推尊到“词坛首座”的高度，“王碧山词，品最高，味最厚，意境最深，力量最重。感时伤世之言，而出以缠绵忠爱。诗中之曹子建、杜子美也。词人有此，庶几无憾”⑤。具体来说，“少陵每饭不忘君国，碧山亦然。然两人负质不同，所处时势又不同。少陵负沉雄博大之才，正值唐室中兴之际，故其为诗也悲以壮。碧山以和平中正之音，却值宋室败亡之后，故其为词也哀以思。推而至于《国风》《离骚》，则一也”⑥。尽管少陵和碧山的创作才能不同，所处时代背景不同，但二人的文学作品皆发“感时伤世之言”，内蕴“缠绵忠爱之心”，在风骚之义这一创作旨归上达到了高度一致。

其次，将诗与词的风格相参，要求词人开拓视野，丰富词之创作的艺术风格。“诗有诗境，词有词境，诗词一理也。然有诗人所辟之境，词人尚未见者，则以时代先后、远近不同之故。一则如渊明之诗，淡而弥永、朴而愈厚、极疏极冷、极平极正之中，自有一片热肠，缠绵往复。此陶公所以独有千古，无能为继也。求之于词，未见有造此境者。一则如杜陵之诗，包括万有，空诸倚傍，纵横博大，千变万化之中，却极沉郁顿挫，忠厚和平。此子美所以横绝千古，无语为敌也。求之于词，亦未见有造此境者”⑦。这里的“词境”“诗境”虽用“境”字，却非“意境”“境界”之“境”，而是指诗词创作的艺术风格。诗之风格之所以比

---

①“词虽小技，昔之通儒巨公，往往为之。盖有诗所难言者，委曲倚之于声，其辞愈微，而其旨愈远。善言词者，假闺房儿女之言，通之于《离骚》、变雅之义，此有不得志于时者所宜寄情焉耳”，参见朱彝尊《曝书亭集》卷四十“陈纬云《红盐词》序”，《四库备要》，北京：中华书局，1989年，第84册，第323页。

②[清]陈廷焯著，屈兴国校注：《白雨斋词话足本校注》卷一，第9页。

③[清]陈廷焯著，屈兴国校注：《白雨斋词话足本校注》卷十，第771页。

④“诗外有诗，方是好诗；词外有词，方是好词。古人意有所寓，发之于诗词，非徒吟赏风月以自蔽惑也”，参见屈兴国：《白雨斋词话足本校注》卷十，第754页。

⑤[清]陈廷焯著，屈兴国校注：《白雨斋词话足本校注》卷二，第174页。

⑥[清]陈廷焯著，屈兴国校注：《白雨斋词话足本校注》卷二，第194-195页。

⑦[清]陈廷焯著，屈兴国校注：《白雨斋词话足本校注》卷十，第781-782页。

(C)1994-2024 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

词之风格更宽阔，只是因为时代之先后，而并非因为诗词之间在风格上有不可跨越的界线。词之创作既可以创造“绚烂至极而归于平淡”的艺术风格，也可以营造出千变万汇、磅礴阔大的艺术风貌。在“温厚和平”的诗教原则下，陈廷焯主张词之创作追求多元的艺术风格，不断拓宽词体的边界。

最后，词欲“温厚和平”，不仅要在内容上寄寓忠爱缠绵之情，语言上也要符合诗教“以雅为贵”的要求。即使是闲情之作，“根柢于《风》《骚》，涵泳于温、韦，以之作正声也可，以之作艳体亦无不可”①，陈廷焯批评柳永之“昨宵里恁和衣睡，今宵里又恁和衣睡”着力写去，适形粗鄙，批评辛弃疾之“道无书、却有书中意。排几个人人字”一味纤巧，不可语于大雅，而称赞张先“望极蓝桥，正暮云千里，几重山，几重水”、周邦彦“旧时衣袂，犹有东风泪”、贺铸“芭蕉不展丁香结，枉望断天涯，两厌厌风月”皆极其雅丽，极其凄秀。对于诗词语言是否可以互参的问题，“昔人谓诗中不可着一词语，词中亦不可着一诗语，其间界若鸿沟。余谓诗中不可作词语，信然；若词中偶作诗语，亦何害其谓大雅？且如‘似曾相识燕归来’等句，诗词互见，各有佳处。彼执一而论者，真井蛙之见”②，陈廷焯认为诗中不可着词语，而诗语可以向词语中渗透，得其所宜，锦上添花。

陈廷焯欲打破诗词界限，破体尊词，不得不面临诗和词在体制上的天然差别，以及前人对诗词界限的认识甚至偏见。为解决这一问题，陈廷焯不仅把诗骚确立为词的源头，而且对词的创作提出了“沉郁”这一要求，以实现诗词一理。因此可以说，正是破体尊词的理论追求，促使陈廷焯对“沉郁”这一古已有之的概念进行了新的阐释，并把它与诗论中的核心概念“比兴”融为一体。

二、辨体自尊：委曲深婉，贵取沉郁

陈廷焯的破体思路在理论层面上提升了词的品格地位，为词之创作指明了方向。同时，他也敏锐地捕捉到了词体固有的特征，指出了词在外在特征、体性特质、审美追求等方面的特殊之处，在辨体自尊一路上肯定了词体的审美特性和价值。

其一，词质轻量小，惟有“沉郁”这一高境。陈廷焯从诗词创作出发，指出诗歌可以以古朴、冲淡、巨丽、雄苍等不同的风格取胜，而词惟有沉郁这一高境；诗歌虽然也有短小的体制，但可以根据需要采用大的体制，在较长的篇幅中无所不谈。词则受到先天体制的限制，一旦放纵感情和形式，即使再工致精巧，也会趋于浅显浮夸。“诗词一理，然亦有不尽同者。诗之高境，亦在沉郁，然或以古朴胜，或以冲淡胜，或以巨丽胜，或以雄苍胜。纳沉郁于四者之中，固是化境，即不尽沉郁，如五七言大篇，畅所欲言者，亦别有可观。若词则舍沉郁之外，更无以为词。盖篇幅狭小，倘一直说去，不留余地，虽极工巧之致，识者终笑其浅矣。”③ 从另一角度看，这对词人的创作才力提出了极高的要求，词人不可不发挥细敏的才思，进行绵密地构思，将感情抒发得恰到好处，才能创作出“沉郁”之词。

其二，词低回往复，婉曲缠绵，宜发幽怨之音，传凄婉之神。陈廷焯认为无论是诗还是词，都是在作者内心积郁了深厚的情感不得不发的情况下进行创作的。诗尚可以直抒胸臆，词则须以婉转曲折的表达方式来抒情，“诗词皆贵沉郁，而论诗则有沉而不郁，无害为其佳者，杜陵情到至处，每多痛激之辞，盖有万难已于言之隐，不禁明目张胆一呼，以舒其愤懑，所谓不郁而郁也。作词亦不外乎是。惟于不郁处，犹须以比体出之，终以狂呼叫嚣以为耻，故较诗为更难。”④ 这种看法正出于他对词之体制特征和审美特性的理解与认识。一方面，词篇幅短小，风格软绵，所以创作时须对感情和形式有所节制，另一方面，词之句式长短参差，自有节奏流动之感，既适合用来表现一些反复缠绵、凄婉哀怨的思想感情，又易产生流动起伏的节奏美和委曲缠绵的情韵美，这是诗所不具备的。

同样是作者内心郁积的怨慕之情、忠爱之意，以诗出之未必佳，却不妨是一首好词，是因为这种情意以及传达这种情意所塑造的意境适于词，而与诗不合。陈廷焯评周密《献仙音·吊雪香亭梅》一词时指出，

---

①[清]陈廷焯著，屈兴国校注：《白雨斋词话足本校注》卷六，第524页。

②[清]陈廷焯著，屈兴国校注：《白雨斋词话足本校注》卷六，第572页。

③[清]陈廷焯著，屈兴国校注：《白雨斋词话足本校注》卷一，第10页。

④[清]陈廷焯著，屈兴国校注：《白雨斋词话足本校注》卷六，第503页。

(C)1994-2024 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

这首词的题旨即杜诗“回首可怜歌舞池”之意，而“以词发之，更觉凄婉”①。评高似孙所作的《游园咏》时，陈廷焯亦有此论，称高诗“可谓凄怨”，而王沂孙《法曲献仙音·聚景亭梅次草窗韵》与高诗虽旨意相同，然“较高诗更觉凄婉”②。

高似孙《游园咏》云：“翠华不向苑中来，可是年年惜露台？水际春风寒漠漠，官梅却作野梅开。”王沂孙《法曲献仙音·聚景亭梅次草窗韵》：“层绿峨峨，纤琼皎皎，倒压波痕清浅。过眼年华，动人幽意，相逢几番春换。记唤酒寻芳处，盈盈褪妆晚。　　已销黯。况凄凉、近来离思，应忘却、明月夜深归辇。荏苒一枝春，恨东风、人似天远。纵有残花酒，撒征衣铅泪都满。但殷勤折取，自遣一襟幽怨。”两相比较，虽都寄寓着作者的亡国之思、幽怨之感，然高诗整齐简约，言情慨然直露，近于议论，而王词委曲缠绵，哀情融于景中，情景交融，言外自有无穷幽怨。王词吟咏梅，上阕由景物渲染兴起，布满苔藓的梅枝铺展了一层又一层，娇弱洁白的梅花缀于其间，映于平静的水面。年华悄然已逝，再度逢春，梅花盛开之景象使词人不由得回忆起当年唤酒寻芳的场景。下阕抒写身世之感，千回万折之后，“已销黯”三字点明了词人凄凉的心境。如今往昔盛事不再，词人也不得不自劝“应忘却、明月夜深归辇”，“应忘却”恰说明了忘却之难，亡国之恨，欲露不露，更为沉痛。就怨东风吧，把我和友人吹得那样遥远，我多想“聊赠一枝春”给友人，然终究只是一片痴想。结二句点景写情，写梅花残败之景，实抒惜春之情，而词人的盛衰之感、漂泊之悲、自我勉励之意都隐于纱幕之后，若远若近，若隐若现，哀情无限。

其三，词以“沉郁顿挫之致”为审美追求。昔人称王士祯词写得好，陈廷焯不苟同，他认为王士祯的小令能够以婉约绵邈的风韵取胜，不过是其高妙诗艺的延续罢了，终因缺少“沉郁顿挫之致”而有缺憾，“渔洋小令，能以风韵胜，仍是做七绝惯技耳。然自是大雅，但少沉郁顿挫之致。昔人谓，渔洋词为诗掩，抑又过矣”。③　陈廷焯认为，作词惟有“以沉郁顿挫出之”，才能与词之审美特性相契，达至佳境。如果没有深沉的情思贯穿其中，就只能流于泛情，格调不高，“温厚和平，诗教之正，亦词之根本也。然必须沉郁顿挫出之，方是佳境；否则不失之浅露，即难免平庸”④。王沂孙、庄棫二人就是因为作词能以“沉郁顿挫”出之，而被陈廷焯标举为词坛大家，“碧山有大段不可及处，在恳挚中寓温雅；蒿庵有大段不可及处，在怨悱中寓忠厚；而出以沉郁顿挫则一也，皆古今绝特之诣”⑤。要之，陈廷焯视“沉郁顿挫之致”为词之创作的审美理想和最终追求。

既然如此，“沉郁顿挫之致”便成为陈廷焯评词、选词的重要标准之一。他以此为准绳对“在超逸中见沉郁”的梦窗词给予了极高评价：“梦窗在南宋，自推大家。惟千古论梦窗者，多失之诬。”⑥ 沈义父《乐府指迷》有云：“梦窗深得清真之妙，其失在用事下语太晦处，人不可晓。”⑦ 陈廷焯驳论道：“其实梦窗才情超逸，何尝沉晦？梦窗长处，正在超逸之中见沉郁之意，所以异于刘、蒋辈，乌得转以此为梦窗病？’⑧在沈义父看来，吴文英作词用事堆垛、措语晦涩，而陈廷焯则认为这正是吴文英展现才情的一方天地。吴词构思丽密，运笔研炼，意蕴幽邃，不落凡俗，可见沉郁之意，与“既不沉郁，又多枝蔓”⑨的刘过、蒋捷词相比，高下立见。张炎《词源》云：“吴梦窗如七宝楼台，眩人耳目，碎拆下来，不成片段。”⑩ 陈廷焯不以为然，他认为梦窗词即使是于一字一句间求之，亦无不工雅精妙。⑪

---

①[清]陈廷焯著，屈兴国校注：《白雨斋词话足本校注》卷二，第171页。

②[清]陈廷焯著，屈兴国校注：《白雨斋词话足本校注》卷二，第193页。

③[清]陈廷焯著，屈兴国校注：《白雨斋词话足本校注》卷三，第254页。

④[清]陈廷焯著，屈兴国校注：《白雨斋词话足本校注》卷九，第686页。

⑤[清]陈廷焯著，屈兴国校注：《白雨斋词话足本校注》卷十，第756页。

⑥[清]陈廷焯著，屈兴国校注：《白雨斋词话足本校注》卷二，第144页。

⑦[宋]沈义父撰，蔡嵩云笺释：《乐府指迷笺释》，北京：人民文学出版社，2018年，第54页。

⑧[清]陈廷焯著，屈兴国校注：《白雨斋词话足本校注》卷二，第145页。

⑨“刘改之、蒋竹山皆学稼轩者，然仅得稼轩糟粕，既不沉郁，又多枝蔓，词之衰，刘、蒋为之也”，参见屈兴国：《白雨斋词话足本校注》卷一，第108页。

⑩[南宋]张炎撰，夏承焘校注：《词源注》，北京：人民文学出版社，2018年，第17页。

⑪“若梦窗词，合观通篇，固多警策；即分摘数条，亦自入妙，何尝不成片段耶？梦窗之妙，在超逸中见沉郁，不及碧山梅溪之厚，而才气较胜”，参见屈兴国：《白雨斋词话足本校注》卷二，第145页。

(C)1994-2024 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

在常州词派内部，陈廷焯称张惠言“不知梦窗也”①，董毅在《续词选》中所选《唐多令》《忆旧游》两首词也“绝非梦窗高诣”②。在陈廷焯心目中，梦窗：《高阳台·落梅》一篇“既幽怨，又清虚”③，是“集中最高之作”：“宫粉雕痕，仙云堕影，无人野水荒湾。古石埋香，金沙锁骨连环。南楼不恨吹横笛，恨晓风、千里关山。半飘零，庭上黄昏，月冷阑干。　寿阳空埋愁鸾。问谁调玉髓，暗补香瘢。细雨孤鸿，孤山无限春寒。离魂难倩招清些，梦绾衣、解佩溪边。最愁人，啼鸟晴明，叶底青圆。”梅花带着“宫粉”淡淡的颜色和脂粉香味，如天上的仙云一般飘落到地上，落梅缥渺无依的身影，正与“野水荒湾”的寂寥景象相吻合。梅花飘落固然令人惋惜，然其高洁之香气依旧弥漫于古石之间，受到人们的敬赏。接下来，“金沙锁骨”的典故从另一视角表达了词人的爱梅之心。写梅之落至此，已缴足了题面，便宕开一笔，转入了离别之情的抒写，因而有千里关山之说。“南楼不恨吹横笛”一句，暗含着《梅花落》的典故，梅花凋零，亦是离别，其中针线细密，自有脉络可寻。下片合用“寿阳”“调玉髓”“梦绾衣”“解佩溪边”多个典故，既有梅花已落，一切美好的往事只能在梦中追寻之意，又与上片的“宫粉”“野水荒湾”以及“千里关山”的离别之情遥相呼应。最后，梅花落尽，梅子长成，仍是剪不断的愁思萦绕心头，意犹未尽。整首词写得生动细致，幽渺绵密，各种情愫与落梅缠绕在一起，极虚极活，情味隽永。

在辨体一路上，陈廷焯对词固有的审美属性进行了辨析。而无论是要在有限的篇幅里将情感抒发得恰到好处，还是要将内心郁积的怨慕之情、忠爱之忱表现得含蓄不露、深厚缠绵，亦或是追求“沉郁顿挫之致”的审美理想，都离不开“沉郁”这一关键。那么，陈廷焯念念不忘的“沉郁”究竟有何深意？

> 所谓沉郁者，意在笔先，神馀言外。写怨夫思妇之怀，寓孽子孤臣之感。凡交情之冷淡，身世之飘零，皆可于一草一木发之。而发之又必若隐若现，欲露不露，反复缠绵，终不许一语道破，匪独体格之高，亦见性情之厚。④

“意在笔先”指的是构思成熟，然后下笔，“神余言外”则是要求词之创作要有含蓄不尽的韵味，突出了构思和兴象神韵的重要性。或“托志帏房，眷怀君国”或“托事于物”来抒写幽情苦绪、身世之感，明确了词之创作有两种含蓄的表达方式。“发之又必若隐若现，欲露不露，反复缠绵，终不许一语道破”，强调了作词要以逶迤深厚的情意和绵邈悠长的韵味为审美追求。可见，陈廷焯是从构思立意这一角度来定义“沉郁”的，对词之创作的表现方式及其所追求的审美效果予以了充分关注。

在中国文学批评史上，对“沉郁”的解释大致可分为两种。一种看法将“沉郁”视为一种风格。《沧浪诗话·诗评》云：“子美不能为太白之飘逸，太白不能为子美之沉郁。”⑤ 严羽将“沉郁”与”飘逸”对举，其称“沉郁”为风格之意不言自明。《金史·文苑传》云：“秉文之文长于辨析，极所欲言而止，不以绳墨自拘。七言长诗笔势纵放，不拘一律，律诗壮丽，小诗精绝，多以近体为之，至五言古诗则沉郁顿挫。”⑥ 至清代以后，学者普遍采认“沉郁顿挫”为杜诗风格的说法，田雯《古欢堂杂著》云：“子美为诗学大成，沉郁顿挫，七古之能事毕矣。”⑦ 贺贻孙《诗筏》云：“子美诗中沉郁顿挫，皆出于屈宋，而助以汉魏、六朝诗赋之波澜。”⑧ 邵长蘅《二家诗钞》云：“子美自许沉郁顿挫，碧海鲸鱼，后人赞其铺陈排比，浑涵汪茫，正是此种。”⑨《四库全书总目》于王士祯《精华录》所撰“提要”云：“律以杜甫之忠厚缠绵，沉郁顿挫，则有浮声

---

①“张皋文《词选》，独不收梦窗词。以苏、辛为正声，却有巨识。而以梦窗与耆卿、山谷、改之辈同列，不知梦窗也”，参见屈兴国：《白雨斋词话足本校注》卷二，第 148 页。

②“至董氏《续词选》，祗取梦窗《唐多令》《忆秋游》两篇，此二篇绝非梦窗高诣”，参见屈兴国：《白雨斋词话足本校注》卷二，第 148 页。

③“梦窗《高阳台·落梅》一篇，既幽怨，又清虚，几欲突过中仙咏物诸篇，是集中最高之作，《词选》何以不录”，参见屈兴国：《白雨斋词话足本校注》卷二，第 151 页。

④[清]陈廷焯著，屈兴国校注：《白雨斋词话足本校注》卷一，第 20-21 页。

⑤[宋]严羽著，张健校笺：《沧浪诗话校笺》“诗评”，上海：上海古籍出版社，2012 年，第 579 页。

⑥[元]脱脱等：《金史》卷一百十“列传第四十八”，《四库备要》，北京：中华书局，1989 年，第 33 册，第 695 页。

⑦郭绍虞编选，富寿荪校点：《清诗话续编》，上海：上海古籍出版社，1983 年，第 700 页。

⑧郭绍虞编选，富寿荪校点：《清诗话续编》，第 174 页。

⑨[清]高步瀛选注：《唐宋诗举要》卷一，上海：上海古籍出版社，1978 年，第 47 页。

(C)1994-2024 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

切响之异矣。”①

另一种看法认为，“沉郁”与创作主体之“思”关涉，与写作手法关系紧密，指的是文学创作过程中一种深刻缜密的运思。仇兆鳌《杜诗详注》对“沉郁顿挫”注释得极为详尽，引录刘歆“沉郁之思”与陆机“思之沉郁”的例子，标明了文学创作中“沉郁”与“思”之间不可分割的关系：“刘歆《求方言书》：子云澹雅之才，沉郁之思。陆机《思归赋》：伊我思之沉郁，怆感物之增悲。……”②而无论是“沉郁之思”还是“思之沉郁”，实际上都在强调一种深邃缜密的运思，钟嵘《诗品序》中“资生知之上才，体沉郁之幽思”③可为之佐证。此外，仇兆鳌对诗教、沉郁、比兴三者之间的关系有所论述：“以故敦厚温柔，托诸变雅变风之体；沉郁顿挫，形于曰比曰兴之中。”④ 出于对“意”与“法”的本末关系的清楚认识，吴瞻泰将“沉郁”提升至“意”的核心地位，《杜诗提要》云：“少陵自道曰‘沉郁顿挫’。其沉郁者意也，顿挫者法也。意至而法亦无不密。以意逆志，是为得之。”⑤ 这意味着，“沉郁”带有审美追求的成分，属于创作主体意识的范畴。桐城古文家方东树认为“沉郁”与创作主体的奇崛笔力、章法顺逆息息相关，是创作主体胸中真气盘旋的重要表现，这亦是从“沉郁”与创作主体、文学作品之间的联系着眼来进行分析的，“杜公所以冠绝古今诸家，只是沉郁顿挫，奇横恣肆，起结承转，曲折变化，穷极笔势，迥不由人”⑥，“大约飞扬峰兀之气，峥嵘飞动之势，一气喷薄，真味盎然，沉郁顿挫，苍凉悲壮，随意下笔而皆具元气，读之而无不感动心脾者，杜公也”⑦。在对“沉郁”的认识上，陈廷焯与仇、吴、方三人同声相应。

陈廷焯标举“沉郁”，契合于词体幽曲深微的审美特性，使诗词一理成为可能。以“沉郁”评陟词人和词作，又确立了词体的最高范本。“沉郁”沟通了诗论和词论，为推尊词体找到了理论上的依据。而“比兴”和“沉郁”的互释，则最终实现了破体尊词的理想。

三、兴与沉郁：意在笔先，神余言外

《文心雕龙·辨骚》以为“虬龙以喻君子，云蜺以譬谗邪：比兴之义也”⑧，陈廷焯显然不满足于这样的定义，不仅明确指出字字譬喻不能称为“比”，而且标明“兴”与“比”不同，对“比”、“兴”的具体涵义进行了更细致的界定：

> 或问比与兴之别，余曰：宋德祐太学生《百字令》《祝英台近》两篇，字字譬喻，然不得谓之比也。以词太浅露，未合风人之旨。如王碧山咏萤、咏蝉诸篇，低回深婉，托讽于有意无意之间，可谓精于比义。……若兴则难言之矣。托喻不深，树义不厚，不足以言兴。深矣厚矣，而喻可专指，义可强附，亦不足以言兴。所谓兴者，意在笔先，神余言外，极虚极活，极沉极郁，若远若近，可喻不可喻，反复缠绵，都归忠厚。求之两宋，如东坡《水调歌头》《卜算子》，白石《暗香》《疏影》，碧山《眉妩》《庆清朝》《高阳台》等篇，亦庶乎近之矣。⑨

前文已经论述过陈廷焯破体尊词的思路，他认为将忠厚之情表现得最尽致的，就是曲折深婉的词体；而词体之所以曲折深婉，与其“不外比兴”的体性特征有不可分割的关系。这里有三个问题值得注意：其一，陈廷焯对“兴”和“沉郁”之间关系的认识。“南渡以后，国势日非，白石目击心伤，多于词中寄慨。不独《暗香》《疏影》二章，发二帝之幽愤，伤在位之无人也。特感慨全在虚处，无迹可寻，人自不察耳。感慨时事，发为诗歌，便已力据上游。特不宜说破，只可用比兴体，即比兴中亦须含蓄不露，斯为沉郁，斯为忠厚。若王子文之《西河》、曹西士之和作，陈经国之《沁园春》，方巨山之《满江红》《水调歌头》，李秋田之《贺新

---

①[清]永瑢等：《四库全书总目》卷一七三“精华录十卷”，北京：中华书局，1965年，第1522页。

②[唐]杜甫著，[清]仇兆鳌注：《杜诗详注》卷二四《进雕赋表》，北京：中华书局，1979年，第2172-2173页。

③[南朝梁]钟嵘著，曹旭集注：《诗品集注》，上海：上海古籍出版社，2011年，第83页。

④[唐]杜甫著，[清]仇兆鳌注：《杜诗详注》附编“附进书表”，第2351页。

⑤[清]吴瞻泰撰，陈道贵、谢桂芳校点：《杜诗提要》“评杜诗略例”，合肥：黄山书社，2015年，第4-5页。

⑥[清]方东树著，汪绍楹校点：《昭昧詹言》卷十四“通论七律”，北京：人民文学出版社，1961年，第379页。

⑦[清]方东树著，汪绍楹校点：《昭昧詹言》卷八“杜公”，北京：人民文学出版社，1961年，第212-213页。

⑧[宋朝梁]刘勰撰，王运熙、周锋译注：《文心雕龙译注》，上海：上海古籍出版社，2010年，第37页。

⑨[清]陈廷焯著，屈兴国校注：《白雨斋词话足本校注》卷八，第610-611页。

(C)1994-2024 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

凉》等类，慷慨发越，终病浅显”①。陈廷焯认为，姜夔在词作中寄托盛衰兴废之感而无迹可求，是因为这种感受是通过含蓄不露的方式表达出来的，如果直陈明述自己的身世之感，就不“沉郁”。也就是说，“沉郁”通过“比兴”表现出来，“比兴”是实现“沉郁”的手段。

其二，陈廷焯对“兴”和“沉郁”的界定。陈廷焯定义“兴”和“沉郁”这两个概念的用语十分相似，甚至相同。着眼于词之创作的构思立意、审美韵味，两个概念都使用“意在笔先，神于言外”、“反复缠绵”来进行定义。“发之又必若隐若现，欲露不露，反复缠绵，终不许一语道破”，“沉郁”倾向于界定创作主体对镜花水月般的美感特征的营造。“极虚极活，极沉极郁，若远若近，可喻不可喻”，“兴”则倾向于从创作主体的审美愉悦以及内在生命的感应与交流来进行界说。“沉郁”渗透着词人的主体意识和精神，“兴”则是词人主体意识的流露和激发读者审美体验的关键。“兴”和“沉郁”可谓对词人审美心态、审美追求进行界说的两个方向。

其三，陈廷焯对“兴”的界定，标志着他对文学审美本质的认识。从对“兴”的现代阐释来看，对“兴”的理解不同，对文学审美本质的理解就会出现差异。“兴”有比兴之兴，指表现方式；有感兴之兴，指创作过程中情感的兴起或接受过程中作品给读者带来的审美感受；还有“兴趣”之兴，指“情趣恰隐寓于意象”的艺术境界。比兴之“兴”，以朱自清先生为代表，他认为比兴之“兴”指的是一种托事于物的表现方式，且托寓的内容是教化。换句话说，这种教化不是直接表现出来的，而是寄托在事物之中用“兴”的方式传达出来的，这从情感及其表现方式角度来对“兴”进行界定的。感兴之“兴”，以叶嘉莹先生为代表，从创作活动的过程进行阐释，将“兴”理解为感兴之兴，“所谓‘兴’者，有感发兴起之意，是因某一事物之触发而引出所欲叙写之事物的一种表达方法”②，这仅是从情感萌发的状态、“心物”之间兴发感动的作用上来解释“兴”的，并没有对表现方式进行规定，这样一来，既可以选择直露的表现方式，也可以采取含蓄的表现方式。还有一种看法，以朱光潜先生为代表，他所言之“兴”指的是已经脱离比兴旧规的一种创作境地和审美效果，“《诗经》中比兴两类就是有意要拿意象来象征情趣，但是通常很少完全做到象征的地步，因为比兴只是一种引子，而本来要说的话终须直率说出。例如‘关关雎鸠，在河之洲’，只是引起‘窈窕淑女，君子好逑’，而不能代替或完全表现这两句话的意思。象‘昔我往矣，杨柳依依；今我来思，雨雪霏霏’，情趣恰隐寓于意象，可谓达到象征妙境，但在《诗经》中并不多见。”③ 朱光潜认为，惟有情景交融、浑然无迹的艺术境界，才具有“兴”的意味。

总之，陈廷焯所言之“兴”，不仅要求词人托深广喻，树沉厚义，而且规定托喻的指向不能太具体，“极虚极活，极沉极郁，若远若近，可喻不可喻”，要能把读者带入一个具有多重意蕴的审美空间，使读者进行变幻无穷的艺术想象，而非坐实于某种比附之意。在对“兴”的理解上，朱光潜先生或与陈廷焯心有灵犀。

陈廷焯所言之“兴”，旨在突出情感和意象妙合无垠的艺术境界，指向的是一种情味深厚、意味深永的审美体验。“兴”是词之所以具有感染力的艺术特征，而非一般意义上的比兴修辞手法。具体来说，“兴”是词之艺术性的媒介，而不同于词之审美性的全部；“兴”是构成词之艺术形象、审美意境的重要成分，而不同于艺术形象、审美意境本身；“兴”无限接近于词带给读者的审美感受和体验，同时又特指一种幽深婉曲、若即若离的特殊美感。对“兴”的发掘和定义，意味着陈廷焯的词学思想已经触及到诗词审美本质这一问题。

从中国古代诗论的发展来看，南朝钟嵘《诗品序》最早揭示了文学作品这种“文已尽而意有余”④的审美效果。晚唐司空图有“近而不浮，远而不尽，然后可以言韵外之致耳”⑤“象外之象，景外之景”⑥的说法。到了南宋，严羽也注意到司空图发现的这一现象，《沧浪诗话·诗辨》云：“盛唐诗人，唯在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处，透彻玲珑，不可凑泊，如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽

①[清]陈廷焯著，屈兴国校注：《白雨斋词话足本校注》卷二，第123页。

②叶嘉莹：《迦陵论诗丛稿》，北京：北京大学出版社，2014年，第11页。

③朱光潜：《诗论》，北京：生活·读书·新知三联书店，1984年，第64-65页。

④[南朝梁]钟嵘著，曹旭集注：《诗品集注》，上海：上海古籍出版社，2011年，第47页。

⑤[唐]司空图撰，郭绍虞集解：《诗品集解》附录一“与李生论诗书”，北京：人民文学出版社，1963年，第47页。

⑥[唐]司空图撰，郭绍虞集解：《诗品集解》附录一“与极浦谈诗书”，北京：人民文学出版社，1963年，第52页。

(C)1994-2024 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

而意无穷”①，并推究到“妙悟”这一审美心态对于诗人创作的重要性。清初王士祯在充分把握诗歌创作流变过程的基础上，正式提出了诗学纲领“神韵说”，并用“清远”这一概念对神韵进行了诠释。不难看出，陈廷焯所说的“沉郁”和“兴”，正是古典美学和诗论“神韵说”和“意境说”的重要内容。从这个意义上说，陈廷焯的“沉郁”说既是王士祯“神韵说”的词学余脉，又可视为王国维“意境说”的理论先声，丰富了中国的神韵诗学，是中国古代诗学发展过程中的重要环节。

陈廷焯以“比兴”释“沉郁”，相当于把古典诗论最核心的理论内涵糅合进了他的词论当中。因此，只要在词的创作中实现了“沉郁”，词体也就达到了与诗体一样高的境界。“沉郁”说可以说是陈廷焯推尊词体的理论结晶。

结语

陈廷焯以“沉郁”与“比兴”这两个极具代表性的诗论范畴论词，实际上已预设了诗与词之间的边界，以及界域之间的跨越与渗透。在破体和辨体两条路径上，陈廷焯既能够在划定诗词界限时，充分考虑破体与越界的可能性和处理的现实性，又能从大处、整体着眼，对词体的文体特征作直观、整全的领悟，这是其词学思想的独到之处。如果说常派领袖张惠言已经注意到了词体“低回要眇以喻其致”的审美特质，那么陈廷焯“沉郁顿挫之致”的审美追求则在创作论意义上给词人指出了一个具体明确的方向。相较于前者主要着眼于词体的审美属性，后者在如何使词体自身的审美价值得到最大程度实现这一问题上进行了深入探究。然而，若以为攀援诗骚，则文体出身自然高贵，未免是笼罩于经学光环下的牵附之论。“根柢风骚”作为陈廷焯用来推尊词体的虎皮大旗②，又有其保守的一面。

Chen Tingzhuo's Theory of Breaking Down and Recognizing the Boundaries Between Literary Genres and the Theory of Chenyu

ZHAO Jian-zhang, CHEN Xiao-yu

(School of Literature and Journalism, Qingdao University, Qingdao 266071, China)

Abstract: On the one hand, Chen Tingzhuo inherited and expounded the theoretical gist of Changzhou Ci school's theory of breaking down the boundaries between literary genres and respecting Ci. On the basis of the theory of "homology of poetry", he asked Ci to be closer to poetry in terms of subject matter, language, style and so on, and constructed a more harmonious theory of breaking down the boundaries between literary genres and respecting Ci. On the other hand, Chen Tingzhuo attached importance to the discrimination of the inherent characteristics of Ci, pointed out the differences between Ci and poetry in external characteristics, institutional characteristics, artistic pursuit and other aspects, and affirmed the independent aesthetic value of Ci along the way. Chen Tingzhuo requires the creation of Ci to be deep and gentle, implicit and not revealed, and takes "the way of Chenyu and cadence" as the aesthetic pursuit, and "Chenyu" as the criticism standard of Ci is rooted in his discrimination of the body characteristics of ci. In addition, "Bixing" and "Chenyu" are inseparable from each other, and the investigation and definition of the specific meaning of "Bixing" and "Chenyu" indicates that Chen Tingzhuo's Ci theory has touched on the aesthetic essence of poetics.

Key words: Chen Tingzhuo; broken literary genres; recognized literary genres; Chenyu; Bixing

[责任编辑　唐音]

①[宋]严羽著，张健校笺：《沧浪诗话校笺》，上海：上海古籍出版社，2012年，第157页。

②吴承学：《中国古代文体学研究》第二章《对“文本于经”说的文体学考察》，北京：人民文学出版社，2011年，第44页：“在许多批评家那里，文本于经的说法，并非仅仅是纯文体发生学的考究，在五经崇高地位的光环之下，尊经在很多时候已成为一种理论策略：名为尊经，实则尊体，五经已经成为一些文体的虎皮大旗，这在后代一些出身非古或品位未尊的文体那里表现得最为明显。”

(C)1994-2024 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net