

宋词章法“疏密” 与“虚实”的美学内涵

谷 青

(陕西师范大学 文学院, 陕西 西安 710062)

[摘 要] “疏密”与“虚实”是宋词章法中两个极为重要的美学范畴, 两者的美学内涵呈现出丰富性与复杂性。在不同的语境中, “疏密”与“虚实”的美学内涵存在着差异。具体而言, 宋词章法的“疏密”范畴主要有三层内涵: 词意显隐, 忽离忽合; 浓句淡语, 互相调剂; 郁结宕逸, 松紧相谐。而章法的“虚实”则主要体现在前实后虚, 由实生虚以及前虚后实, 虚提实证两个主要方面。只有结合不同的语境对“疏密”与“虚实”的含义进行具体分析, 才能认识到其真正的美学内涵。

[关键词] 宋词; 章法; 疏密; 虚实; 美学内涵

[中图分类号] I206.2

[文献标识码] A

[文章编号] 1000-3541(2015)03-0026-05

Sparse and dense and Virtual and real of the aesthetic connotation about Song Ci

GU Qing

(School of Literature, Shanxi Normal University, Xi'an 710062, China)

Abstract: *Sparse and dense and Virtual and real* is the song composition in two extremely important aesthetic category. Aesthetic connotation of both show the richness and complexity. The characteristics of the traditional thinking China heavy intuitive understanding makes the speech on the house when adopting aesthetics category is often with a subjective color. Therefore, in different contexts, The aesthetic connotation of *Sparse and dense and Virtual and real* also exist differences. Only when *Sparse and dense and Virtual and real* is placed in a different context specific analysis, In order to realize the true aesthetic connotation.

Key words: Song Ci; Composition; Sparse and dense; Virtual and real; aesthetic connotation

“章法”一词广泛运用于诗文、书法和绘画实践中, 指的是作品整体的组织结构和布局谋篇。绘画即中的章法亦称为构图法, 东晋顾恺之称之为“置陈布势”, 即“若以临见妙裁, 寻其置陈布势, 是达画之变也”^[1](p.146)]。谢赫称之为“经营位置”, 为六法之一^[2](p.149)]。“置陈布势”与“经营位置”的提出, 可以看出章法构图在绘画中有着重要的地位, 是“画之总要”^[3](p.14)]。清代邹一桂更是认为: “以六法言, 当以经营为第一。”^[4](p.369)]好的章法构图能让画面合于天地, 自然流畅, 还能“时出新意, 别开生面”, 体现出整体变化中的和谐统一。“山峰有高下, 山脉有勾连, 树木有参差, 水口有远近, 及屋宇楼观布置各得其所, 即是好章法”^[5](p.117)], “凡作画者多究心笔墨, 而于章法位置往往忽之, 不知古人丘壑生发不已, 时出新意, 别开生

面, 皆胸中先成章法位置之妙也”^[6](p.99)]。胸中有章法, 方能不落窠臼, 远近参差自然浑成。

词亦讲求章法。沈祥龙在《论词随笔》中说: “词有三法, 章法、句法、字法也。章法贵浑成, 又贵变化。”^[7](p.4049)]刘熙载在《艺概·词概》中也论及作词章法的重要, “词以炼章法为隐, 炼字句为秀。秀而不隐, 是犹百琲明珠, 而无一线穿也”, “制一词, 须布置停匀, 血脉贯穿。过片不可断意, 如常山蛇, 首尾相应为佳”^[8](p.3176)], 章法是贯穿作品始终的气脉, “布置停匀”方能“首尾相应”“血脉贯穿”, 否则一片僵死, 毫无生气可言。

无论是绘画, 还是宋词创作, 章法的布置无不围绕着重对立统一的哲学法则来展开。绘画构图讲求宾主、开合、疏密、虚实、繁简、参差的相间呼应, 而词之章法

“不外相摩相荡，如奇正、空实、抑扬、开合、工易、宽紧之类而已”^[8]（p. 3698），亦如“名园之树，国手之棋，起复相应，疏密得宜。峰腰云断，水面风移。千岩万壑，尺幅见之”^[9]（p. 3299），疏密相间、虚实相生，对立中有统一，变化中有浑成，得绘画章法之三昧，亦是宋词章法之三昧。那么作为宋词章法的疏密与虚实有着怎样的美学内涵？这一章法的运用对宋词的表现有着怎样的美学意义？这是本文论述的核心问题。

一、疏密相间，层次分明

清代沈宗骥在《芥舟学画编》中说：“盖局法第一当论疏密。”^[10]（p. 231）郑绩言：“浓处必消一淡，密处必间以疏。”^[11]（p. 412）画中密处几欲填塞天地，不使透风，疏处则又极空旷，可以走马，通体密者，间以一两处疏空，画面便不迫塞，有灵气往来其间，疏朗的画面，间以几处繁密，画面更富层次变化，更显自然生意，所谓“密不嫌迫塞，疏不嫌空松”，^[10]（p. 231）疏密相间，方如天成。对于绘画而言，潘天寿认为疏密主要指的是“画材与画材的排比问题，其中涉及到画材与线的排列交叉问题”。也就是说，绘画中的疏密是指画面中物像安排的紧密程度以及笔墨运用的粗细松紧，“无疏不能成密，无密不能见疏”，疏密相间互用，才能使画面松紧有致，在对立中实现变化统一。

词中章法亦讲求疏密。陈廷焯在《白雨斋词话》中论及作词章法时言：“词贵疏密相间。昔人谓梦窗之密，玉田之疏，必兼之乃工。然兼之实难。竹垞词，人知其疏矣，未知其密也。”^[12]（p. 3835）陈廷焯所说的疏密可以从梦窗词与玉田词的特征来理解。“梦窗之密”体现在两个方面，一个是指辞藻意象运用的密丽集中，因此其词被讥为“七宝楼台”，另一方面指的是吴文英词对物像描摹的工致细腻。而玉田词则追求“清空”，不依靠密丽意象与辞藻的堆叠，不求对物像工细的描摹，于空疏之处传神。陈廷焯则认为，疏与密都不能成为词的最高境界，疏密相间才是词中妙境。

词论家运用“疏密”这一概念带有一定的主观色彩，再加上“疏密”一词本身具有丰富的意义所指，比如绘画中的疏密与虚实、聚散、浓淡、松紧等范畴存在意义上的相通，其内涵呈现出多义性与丰富性，因此在词论中疏密一词既可以指情感表现的深浅，命意的显隐，也可以指辞藻运用的密丽与清疏，还可以指对客观物像描摹的细腻工致与大笔写意，这些相对立的艺术手法，都构成了疏密的两极。因此，我们对“疏密”内涵的把握也必须具体而全面。

（一）词意显隐，忽离忽合

深而晦，不如浅而明也。惟有浅处，乃见深处之妙。譬如画家有密处，必有疏处。能深入而不能显出，则晦。

能流利不能蕴藉，则滑。能尖新不能浑成，则织。能刻画不能超脱，则滞。一句一转，忽离忽合，使阅者眼光摇晃不定，技乃神矣^[13]（p. 2557）。

《词径》中的疏密与深浅相对应，主要指的是词中情感命意表达的隐晦处和浅明处。“密”指的是词中的含蓄蕴藉之处，“疏”指词中明朗显达之处，疏密深浅相间，才能使词作蕴藉而不流于晦涩，明朗而不流于易滑。孙麟趾论梦窗词时说：“梦窗足医滑易之病，不善学之，便流于晦。”^[13]（p. 2553）梦窗词之所以隐晦正在于他的词中缺乏主体情感明晰的表达。温庭筠的《菩萨蛮》（小山重叠）的意旨之所以众说纷纭，正在于通篇只是对描写对象相对冷静客观的描述，缺乏主体情感的抒发。因此，在运用典故、写景、虚写等艺术手法让词作含蓄蕴藉的同时，还需要对作品的主旨以及词人的情感较为明晰地表达出来，这种看似浅显的直抒胸臆，不但使作品消除隐晦的弊端，而且会加强词作的抒情效果，呈现出更加摇曳多姿的艺术魅力。就以清真词为例，来感受一下词意显隐，疏密相间的词法之妙。

晓阴翳日，正雾霭烟横，远迷平楚。暗黄万缕。听鸣禽按曲，小腰欲舞。细绕回堤，驻马河桥避雨。信流去。想一叶怨题，今在何处。（《扫花记》）

苍苔沿阶，冷萤黏屋，庭树望秋先陨。渐雨凄风迅。淡暮色，倍觉园林清润。汉姬纨扇在，重吟玩、弃掷未忍。登山临水，此恨自古，销磨不尽。（《丁香结》）

空见说、鬓怯琼梳，容销金镜，渐懒趁时匀染。梅风地溽，虹雨苔滋，一架舞红都变。谁信无凭，为伊才减江淹，情伤荀倩。但明河影下，还看稀星数点。（《过秦楼》）

前两首词作均是先通过景物的描写来进行氛围的渲染与意境的营造，情感表达含蓄蕴藉，至结句情感直接抒发，或怨或恨，点出全篇的情感命意所在。有深有浅，有密有疏，情感从酝酿到爆发，呈现出层次性和流动感，让读者的审美情感也随之波动，意动神摇，作品也因此提升了艺术感染力。《过秦楼》一词则是先将情感直接抒发，而后通过景物和典故将几欲喷发的情感收回，由显入隐，由疏入密，感情一步步转向沉郁，章法的转变正体现着情感的起伏和变化，清真词的章法之所以备受推崇，这在于他深谙其中的灵妙之处。

（二）浓句淡语，互相调剂

沈祥龙《论词随笔》有言：“长调须前后贯串，神来气来，而中有山重水复、柳暗花明之致。句不可过于雕琢，雕琢则失自然。采不可过于涂泽，涂泽则无本色。浓句中间以淡语，疏句后接以密语，不冗不碎，神韵天然，斯尽长调之能事。”^[7]（p. 4050）陈匪石《声执》论及作词结构时有云：“疏密之用，笔之变化，实亦境与气之变化。如画家浓淡浅深，互相调剂。”这些文字中所提到的

疏密与浓淡相对应,那么疏密具体所指是什么呢?陈匪石解释道:“大概绵丽密致之句,词中所不可少。而此类语句之前后,必有流利疏宕之句以调节之,否则郁而不宣,滞而不化,如锦绣堆积,金玉杂陈,毫无空隙,观者为止生厌。”^[14] (p. 4951) “密”指的是辞藻密丽精炼的修饰之处,而“疏”则是指自然流畅,不求修饰的本色之语,“疏密相间”指的是精美的修饰语句与自然的本色语句相互协调统一。

《蕙风词话》论及宋代词人萧东父《齐天乐》(蜜沉炉暖余香袅)一词时,称之为:“‘软玉分稠,腻云侵枕,犹忆喷兰低语。’秾艳极矣,却不堕恶趣。下云:‘如今最苦。甚怕见灯昏,梦游间阻。’极合疏密相间之法。”^[15] (p. 4485) “软玉分稠,腻云侵枕,犹忆喷兰低语”是词中密丽精炼之处,而接下来的“如今最苦”一句则洗去粉泽,运用自然平易的语言直接抒写内心最为切实的感受,因此,况周颐称之为“极合疏密相间之法”。对宋代词人冯去非《喜迁莺》一词的品评中也涉及“疏密相间”一语:“此词多矜炼之句,尤合疏密相间之法,可为初学楷模。”^[15] (p. 4444) 全词如下:“凉生遥渚。正绿菱擎霜,黄花招雨。雁外渔灯,蛩边蟹舍,绛叶表秋来路。世事不离双鬓,远梦偏欺孤旅。送望眼,但凭舷微笑,书空无语。慵看清镜里,十载征尘,长把朱颜污。借箸青油,挥毫紫塞,旧事不堪重举。闲阔故山猿鹤,冷落同盟鸥鹭。倦游也。便檣云拖月,浩歌归去。”

冯去非的这首词中多“矜炼之句”,这些严谨精炼的语句正是词中密丽之处,如“绿菱擎霜,黄花招雨。雁外渔灯,蛩边蟹舍,绛叶表秋来路”,“借箸青油,挥毫紫塞,旧事不堪重举”,对偶工切,色泽相称,细腻精严。密丽之中又间有“送望眼,但凭舷微笑,书空无语”,“慵看清镜里,十载征尘,长把朱颜污”“倦游也。便檣云拖月,浩歌归去”等自然疏朗的词句,疏密相谐,让作品更富层次性和节奏感。

以章法精严著称的周邦彦词同样追求浓淡相间的词法,其《少年游》(并刀如水)一词被周济称为“本色佳制”,用近乎口语化的语言展现出真实细腻的情感,清新疏朗,洗去凡艳。但本色之中仍点缀有“锦幄初温,兽烟不断”富有绮艳色彩的词句,正如《古今词论》引毛稚黄所言:“吴盐新橙,写景清晰。锦幄数语,似为上下太淡宕,故着浓耳。”^[16] (p. 608) 又如秦观《望海潮》(梅英疏淡)一词,下阕追忆西园夜饮一事,“华灯碍月,飞盖妨花”,可谓“炼字琢句,精美绝伦”^[17] (p. 117),以下则转笔伤今,语出疏宕,化密为疏,运笔空灵。

(三) 郁结宕逸, 松紧相谐

郁结与宕逸之情的松紧收放同样构成了宋词疏密相间的章法特征。在郁结难解的层层密意之后,或以阔远的景物将情绪宕开,或以高逸洒脱之志得以解脱,使词

作的情感节奏不断发生转折变化,起伏跌宕之中体现词人细腻丰富的情感变迁。

寒蝉凄切。对长亭晚,骤雨初歇。都门帐饮无绪,留恋处、兰舟催发。执手相看泪眼,竟无语凝噎。念去去千里烟波,暮霭沉沉楚天阔。(柳永《雨霖铃》)

到此因念,绣阁轻抛,浪萍难驻。叹后约丁宁竟何据。惨离怀、空恨岁晚归期阻。凝泪眼、杳杳神京路。断鸿声远长天暮。(柳永《夜半乐》)

第一首词写离别情,首句至“竟无语凝噎”均是描写离别时的“郁结蟠屈”之情,至“念去去”句“乃凌空飞舞”,正所谓“曲处能直,密处能疏”。第二首词作从“到此因念”至“空恨岁晚归期阻”皆是情感郁结难解之处,亦是词中“曲处密处”,至“凝泪眼”三句直笔展开,两首词都以阔远的景物将情绪宕开,疏密相间,松紧相谐,极富动荡变化之妙^[17] (p. 84)。

柳永的另一首词作《凤归云》(向深秋),上片描写深秋晓行之景,展现羁旅苦辛,下片转向情感抒发,“驱驱行役,苒苒光阴,蝇头利禄,蜗角功名,毕竟成何事,漫相高”,情感表达节奏密集,充满愤懑之意,而结句归于“幸有五湖烟浪,一船风月,会须归去老渔樵”,将上文紧张的情绪和密集的节奏舒缓宕开,在隐逸中获得精神的解脱,起伏跌宕,极富对比感和冲击力。

二、虚实并用, 相间相生

清代蒋和在《学画杂论》中论及绘画章法时有言:“大抵实处之妙皆因虚处而生,故十分之三天地位置得宜,十分之七在云烟锁断。”言及树石布置时说:“树石布置须疏密相间、虚实相生,乃得画理。”^[18] (pp. 117-119) 在绘画章法中,“虚”指的是画面的留白之处,这些空白之处并非纸素之白,而是在画面中其他艺术形象的衬托之下,幻化作天、水、烟、道路、日光,所谓“虚实相生,无画处皆成妙境”^[19] (p. 348)。南宋画家马远的《寒江独钓图》,只画一叶扁舟,上有一位老翁俯身垂钓,船旁以淡墨寥寥数笔勾出水纹,四周都是空白,大面积的空白之处让人感受到的是江天一色的广阔浩渺,而空白的这一妙处却必须借助于画面中的扁舟渔翁才得以彰显,而扁舟渔翁的孤独兀傲也因大面积的留白虚处得以体现,“画中的‘空白’与‘实形’紧密相关,一‘虚’一‘实’构成矛盾的两个方面。‘实形’往往规定着‘空白’所涵某种或某些物像的可能性,规划出联想或想象的范围。人们凭借‘实形’对‘空白’进行种种可能的想象,而想象的虚幻景象又丰富、充实着‘实形’,达到虚实交织,相互生发。”^[20]

填词布局,亦重虚实。《词说》有言:“填词之法,首在炼意。命意既精,副以妙笔,自成佳构。次日布局。虚实相生,顺逆兼用,转捩紧凑,或离或即,波澜老成,

前有引喙,后有妍唱,方为极布局之能事。”^[21] (p.4635) 沈祥龙在《论词随笔》中论及作词章法:“词换头处谓之过变,须辞意断而仍续,合而仍分。前虚则后实,前实则后虚,过变乃虚实转捩处。”^[7] (p.4051) “左虚右实,右虚左实”、“前虚则后实,前实则后虚”,无论是绘画,还是作词,无不讲求章法布置的虚实相间相生。

然而,对于不同的艺术门类而言,虚实相生的内涵存在着差异,这就需要我们以具体艺术作品为出发点,结合不同艺术门类的特点来理解虚实相生这一美学法则的内涵。潘天寿认为绘画章法中的虚实指的是“有画与无画的问题,凡有画处为实,无画处为虚”,而在宋词章法布置中,虚实相生的内涵会更加具体而切实,与绘画中的虚实所指有所不同,但两者在虚实对立相生这一本质上却是一致的,若想准确领悟宋词创作中“虚实相生”的章法之妙,还需我们从词作中细细体味。

(一) 前实后虚,由实生虚

这里的“实”指的是客观存在的景物或生活事件,虚则是指由“实”所引发的情思和想象。先是对眼前景物或事件进行描摹,而后由“实景实地”生发出种种幽微情思和穿越时空的丰富想象,这些情思与想象看似斑驳交错,缥缈难寻,却都由眼前景物触发并与之有着密切的关联,虚处皆由实处生。以柳永词为例,柳词的章法多采用上景下情的结构模式,上片写眼前景物,下片往往转入对往事的追忆、对情事的设想,下片种种皆由上片景物触发,由实生虚,层次分明。

景萧索,危楼独立面晴空。动悲秋情绪,当时宋玉应同。渔市孤烟袅寒碧,水村残叶舞愁红。楚天阔,浪浸斜阳,千里溶溶。临风想佳丽,别后愁颜,镇敛眉峰。可惜当年,顿乖雨迹云踪。雅态妍姿正欢洽,落花流水忽西东。无懊恨,相思意,尽分付征鸿。(柳永《雪梅香》)

花发西园,草薰南陌,韶光明媚,乍晴轻暖清明后。水嬉舟动,楔饮筵开,银塘似染,金堤如绣。是处王孙,几多游妓,往往携纤手。遣离人、对嘉景,触目伤怀,尽成感旧。别久。帝城当日,兰堂夜烛,百万呼卢,画阁春风,十千沽酒。未省、宴处能忘管弦,醉里不寻花柳。岂知秦楼,玉箫声断,前事难重偶。空遗恨,望仙乡,一饷消凝,泪沾襟袖。(柳永《笛弄弄》)

这两首作品的上片都对眼前景物进行细致的描写,或言秋景萧索,或言春景明媚,下片均是由此景触发的种种追忆以及相思离情,前实后虚,逐渐完成由虚实自然过渡,将读者的情绪一步步引入词人的情感氛围之中。

与柳永词这种情景虚实层次分明的章法相比,吴文英词中前实后虚章法运用得更加细腻而富于变化。

水云共色,渐断岸飞花,雨声初峭。步帷素袅。想玉人误惜,章台春老。岫敛愁蛾,半洗铅华未晓。叙轻

棹。似山阴夜晴,乘兴初到。心事春缥缈。记遍地梨花,弄月斜照。旧时斗草。恨凌波路销,小庭深窈。冻涩琼箫,渐入东风郢调。暖回早。醉西园、乱红休扫。(吴文英《扫花游》)

起首从眼前实景写起,展现春雪飘飞时的天地之景。接下来便由此展开了层层联想。先是联想到雪花渐渐堆积,使天地如素色步帷一般,一片纯白,这纯白轻柔的雪花让玉人误以为是柳絮在空中飘飞,从而产生了惜春之情。接下来想到夜雪初晴时的景色,以及由此引发对雪夜访戴式的洒脱风度的倾慕。下片同样虚写,“记”字引发对旧时种种的追忆,结句则设想雪晴春暖之后醉游西园的适意自在,步步虚,步步转,一步一境,层层相扣,却又句句不离春雪之实,章法之妙,令人赞叹。

王沂孙的《天香》(孤峤蟠烟)一词同样也是运用前实后虚的章法结构,这首作品通过吟咏龙涎香以寄托故国之思。上片实写龙涎香的产地、制造过程,以及焚香的器具、香的形状,以及弥漫四处的香气,是对龙涎香的正面实写。而下片则提空逆入,追忆往昔焚香之时与焚香之地,此处之虚正是由上片实处所引发,虚实相生使得词作结构既浑然一体又曲折变化。

(二) 前虚后实,虚提实证

与触景生情的常见模式不同,前虚后实的章法结构是先空际设想,写追忆,言梦境,而后反跌入实,如梦方醒,陡然一惊。

露蛩初响,机杼还催织。婺星为情慵懒,伫立明河侧。不见津头艇子,望绝南飞翼。云梁千尺。尘缘一点,回首西风又陈迹。那知天上计拙,乞巧楼南北。瓜果几度凄凉,寂寞罗池客。人事回廊缥缈,谁见金钗擘。今夕何夕。杯残月堕,但耿银河漫天碧。(吴文英《六么令》)

小娉婷,清铅素靥,蜂黄暗偷晕。翠翘欺鬓。昨夜冷中庭,月下相认。睡浓更苦凄风紧。惊回心未稳。送晓色、一壶葱茜,才知花梦准。(吴文英《花犯·郭希道送水仙索赋》)

《六么令》一词上片是词人想象中天上的场景,下片由对天上织女的种种想象回到人间七夕实景,结句又从人间仰望银河天宇,思绪再次回到对上天仙界的无尽想象,前虚后实,虚实相应。《花犯》一词以水仙为描写对象,词人没有直接描写眼前水仙的美丽姿容,而是从如仙境般美妙的梦幻写起,“自起句至相认,全是梦境”(海绡翁),虚处着笔,传达出水仙不染尘俗的神韵和气质。“惊回”一句由梦境回到现实,让人恍然了悟原来之前所述只是一梦,虚实转换,实处皆虚。

周邦彦《蓦山溪》(楼前疏柳)一词也运用了前虚后实的章法结构。上片先言对楼前疏柳的追忆,令人黯然神伤,而后才写十载归来之后的现实场景,“前虚后

实,钩勒无迹”^[22](p.4874),与吴文英词有异曲同工之妙。以豪放著称的辛派词人也擅用这一艺术手法,在他们的多首词作中,总是以美好的追忆照亮理想,而以悲凉的现实黯淡梦想,对比之中,更见词人的一腔壮志和爱国之情,如辛弃疾的《破阵子》(醉里挑灯看剑),以及陈与义的《临江仙》(忆昔午桥桥上饮)皆是又追忆转入现实,描写的场景如此真实,令人仿佛正置身其中,而“梦”“忆”两字却让这一美好的场景化作虚幻的回忆,回归现实,悲凉一转,炙热的目光随之黯淡,虚实对比转换之中极具艺术感染力。

陈匪石《声执》论及词之结构时说:“叙景叙事,描写逼真,而一经点破,虚实全变。例如忆往事者,写梦境者,或自己设想者,或代人设想者,只于前后着一语,或一二字,而虚实立判。就点破时观之,是化实为虚。就所描写者言之,则运虚于实。”^[14](p.4951)这些描写细腻逼真的景与事,如置读者于目前,让人感受到无比的真实,但前后一语或一二个字便可以将读者从真实中引入追忆或梦境,眼前的实景霎时间转换成虚幻。

“虚提实证”也是宋词中具有代表性的一种章法特点。“虚提”指的是对景物或情感笼统的概括,犹如绘画中的大笔写意,“实证”则是对“虚提”中所涉及的景物和情感进行具体细致的描摹,让人身临其境,如在目前。如柳永《玉蝴蝶》(望处雨收云断)一词,“晚景萧疏,堪动宋玉悲凉”是虚提,没有具体描写晚景,而是以“萧疏”和“悲凉”渲染出一种情思氛围,而接下来“水风轻、苹花渐老,月露冷、梧叶飘黄”则是实写景物,让并不切实的晚景具体化真实化,如在目前,这即是“实证”。这一手法以清真词运用的最具代表性。

海绡翁在《海绡说词》中对清真词的章法有着精辟的解析,其中多次提到了清真词“虚提实证”的章法特点。《满路花》(金花落烬灯)一词,上片末句“更当恁地时节”为虚提,而下片则是对这一情绪细腻具体的展开,是其实证处,即海绡翁所言“前用虚提,后用实证”。《法曲献仙音》(蝉咽凉柯)一词,上片末句言“向抱影凝情处”,下片自“叹文园”以下皆是对“抱影凝情处”的展开描写,所谓“虚提实证,是清真度人处”。《花犯》(粉墙低)一词吟咏梅花,起首句“粉墙低,梅花照眼,依然旧风味”,虚笔提起,下句并没有对“旧风味”进行详解,而是描写梅花之美。直至“去年胜赏曾孤倚。冰盘同宴喜”才展现出“旧风味”的具体事件场景,“旧风味从去年虚提”,也是虚提实证章法的

运用。由虚生实,简繁相间,章法层次清晰分明,这也正是清真词“下笔运意,皆有法度”的具体体现。

中国传统文化重体悟和直觉的思维模式使得许多美学范畴内涵呈现出开放式的特点,没有一个具体确定的概念式内涵,而是呈现出模糊性、多义性、复杂性的特征。评论家在运用的时候又往往带有主观色彩,因此,在不同的语境中,同一美学术语其内涵也不尽相同。因此,作为词学中重要美学范畴的疏密与虚实,只有将其放在不同的语境中具体分析,才能认识到其真正的美学内涵和意义。

参考文献

- [1]顾恺之.魏晋胜流画赞[C]//中国古代画论精读.北京:人民美术出版社,2011.
- [2]谢赫.古画品录[C]//中国古代画论精读.北京:人民美术出版社,2011.
- [3]张彦远.历代名画记·叙论[C]//中国古代画论精读.北京:人民美术出版社,2011.
- [4]邹一桂.小山画谱[C]//中国古代画论精读.北京:人民美术出版社,2011.
- [5]蒋和.学画杂论[C]//中国古代画论精读.北京:人民美术出版社,2011.
- [6]方薰.山静居画论[C]//中国古代画论精读.北京:人民美术出版社,2011.
- [7]沈祥龙.论词随笔[C]//词话丛编.北京:中华书局,2005.
- [8]刘熙载.艺概·词概[C]//词话丛编.北京:中华书局,2005.
- [9]江顺治.续词品十二则·布局[C]//词话丛编.北京:中华书局,2005.
- [10]沈宗骞.芥舟学画编[C]//中国古代画论精读.北京:人民美术出版社,2011.
- [11]郑绩.梦幻居画学简明[C]//中国古代画论精读.北京:人民美术出版社,2011.
- [12]陈廷焯.白雨斋词话[C]//词话丛编.北京:中华书局,2005.
- [13]孙麟趾.词径[C]//词话丛编.北京:中华书局,2005.
- [14]陈匪石.声执[C]//词话丛编.北京:中华书局,2005.
- [15]况周颐.蕙风词话[C]//词话丛编.北京:中华书局,2005.
- [16]王又华.古今词话[C]//词话丛编.北京:中华书局,2005.
- [17]唐圭璋.唐宋词简释[M].北京:人民文学出版社,2010.
- [18]蒋和.学画杂论[C]//中国古代画论精读.北京:人民美术出版社,2011.
- [19]宣重光.画筌[C]//中国古代画论精读.北京:人民美术出版社,2011.
- [20]桂雍.虚实相生美学原则在艺术中的不同体现[J].合肥工业大学学报:社科版,1986,(2).
- [21]蒋兆兰.词说[C]//词话丛编.北京:中华书局,2005.
- [22]陈洵.海绡翁说词[C]//词话丛编.北京:中华书局,2005.

(作者系陕西师范大学文学博士)

[责任编辑 洪 军]