

词学史上的“潜气内转”说

彭玉平

内容提要 “潜气内转”这一概念始于三国繁钦《与魏文帝笺》，原是形容声乐的运气技巧，唐宋词及明清戏曲演唱中的喉转与此密切相关。清代学者开始将这一概念用于评论书法、诗歌等，而在光绪年间，不少学者以“潜气内转”为基本方法和特征沟通骈文与词两种文体，其中在词学批评中的影响为最大，并一直持续到民国年间。潜气内转主要体现在长调中，讲究笔法内转深潜，并在结构上体现出浑化的特征。潜气内转的结构段落与静字有关，勾勒技法起了重要作用。潜气内转往往潜伏在丽密字面与四言句式之下，其宗旨在于通过内转形成力量，表达厚重的情感，部分地承传了六朝骈文的若干审美特点。晚清梦窗清真词风盛行，“潜气内转”为晚清词风的发展提供了重要的理论支持，并为词体特性及词史发展的价值重估奠定了基石。

小令与长调因其字数不同，作法自来有异，历代词学家多有论及。一般而言，小令因其字数较少，故其作法如同诗中绝句，讲究寄兴言情，以求意在言外之致；长调则因其篇幅较长，其作法略似诗中律诗，注重结构安排，以得顿挫潜转之妙。而长调之中，依张炎《词源》所论，又约分两种风格类型：清空骚雅与质实密丽，前者以姜夔为典型，后者以吴文英为楷式。清空者以妥溜之笔写清雅流丽之思，质实者以宛曲之法运内转深潜之气。然清空多赖天赋，质实要在工力。质实密丽看似有辙可寻，其实稍有阻隔，即呈呆相，“七宝楼台”之讥，因是而起。故欲明长调之制，不可不先明长调之作法。而关乎质实密丽风格之作法，尤为紧要，盖其居长调之首要，而涵盖大半之词人也。其作法者何？谓“潜气内转”者是也。然关乎长调之潜气内转者，前人虽多有发明，而揭出之功则在清人。清人品评梦窗词，即多持潜气内转之观念。若周济说梦窗词“每于空际转身”^①，戈载评梦窗词“貌观之雕绩满眼，而实有灵气行乎其间”^②，况周颐则言之更为详尽，其语云：“……（梦窗）芬菲铿丽之作，中间隽句艳字，莫不有沉挚之思，灏瀚之气，挟之以流转。”^③诸家所评皆重在字面之密丽与笔法之深潜上。而吴梅则直称梦窗词“潜气内转，上下映带，有天梯石栈之巧”^④。是以“潜气内转”堪称吴文英词的点睛之笔。吴文英之外，清人评及周邦彦、辛弃疾、朱彝尊等人词，也常使用“潜气内转”一词，而晚清谭献最为杰出。在清代词学发展过程中，周济所提出的“问途碧山，历梦窗、稼轩，以还清真之浑化”^⑤之学词途径，素为后人视为不二法门，而此数家之词，正以擅长潜气内

转而驰名，则厘清潜气内转之要义，不仅可明清代词学之源流，亦可明长调作法之根本。

一 “潜气内转”的声乐溯源：从喉转长吟到词曲唱法

“潜气内转”一词最早出现于三国繁钦《与魏文帝笺》一文，用以形容年方十四的都尉薛访车子的声乐技巧。薛访车子“能喉转引声，与笛同音”，演唱时“潜气内转，哀音外激，大不抗越，细不幽散，声悲旧笛，曲美常均”^⑥。繁钦提及的喉转与潜气内转都涉及到演唱时的运气发声等技巧性的问题，而这种演唱方式是为了表现与胡笛相似的悲声，只是胡笛之悲音是吹奏出来，而喉转之悲声则是通过气息的控制和流转表现出来，在悲声外激之前，要将即将发出的声音流向内回环曲折，避免声音的过于抗越或过于幽散，从而将悲声的力度与厚度淋漓尽致地表现出来。在繁钦看来，薛访车子喉声与胡笛之音相似，堪称“诡异”^⑦。《说文》释“诡”为“变”，则繁钦所称乃在其音声之新变，有异乎平时所听闻者。

曹丕在接获繁钦笺后曾有复函，即今流传之《答繁钦书》，其中也提到薛访车子“喉转长吟”^⑧的特色，不过其评价不如繁钦之高而已。“喉转长吟”其实与“潜气内转”有直接的关联。《文选》录成公绥《啸赋》有“响抑扬而潜转，气冲郁而纛起”之句，李善注云：“言声在喉中而转，故曰潜也。”^⑨这意味着喉转与潜气内转，只是表述角度的不同，其在本质上是一致的，而所谓“大不抗越，细不幽散”正

是喉转、潜气内转后的表现形态,是指把即将喷发的悲哀情感进行有意调整、抑制和向内转向后,从而形成的更具力度的悲情盘旋、蓄势待发,但又不使沉重之音激越、不使细弱之音发散的情感状态。就繁欬的语境而言,“潜气内转”的目的是为了“哀音外激”,主要是针对哀音的表现技巧和表达效果而言。

作为一种基本的声乐技巧,“转喉”在唐宋乐府、声诗的演唱中都有着广泛的使用。唐诗中写及“转喉”者不一而足,如薛能《赠歌者》有“一字新声一颗珠,转喉疑是击珊瑚”之句,张祜《歌》诗有“皓齿娇微发,青蛾怨自生。不知新弟子,谁解转喉轻”,又其《听歌》其一云:“儿郎漫说转喉轻,须待情来意自生。只是眼前丝竹和,大家声里唱新声。”都是对“转喉”所带来的美妙之音的赞赏。宋代李清照《词论》所追忆的唐代李八郎演唱乐府声诗也是因擅长“转喉发声”,才使得“众皆泣下”,并使当时驰誉南北的曹元谦、念奴黯然失色^①。可见,喉转在听觉艺术中的审美效果是极具穿透力的。

魏晋与唐宋时期所称“喉转”究竟是怎样的演唱形态?现在已难以确证,但明代四大腔系中的昆山腔,正是以转喉押调、字正腔圆为基本特点^②。沈宠绥《度曲须知》说魏良辅“别开堂奥,调用水磨,拍捭冷板,声则平上去入之婉协,字则头腹尾音之毕匀,功深镕琢,气无烟火,启口轻圆,收音纯细”^③。其中便有对与“喉转”相关的描述。所谓“启口轻圆,收音纯细”,其实与晋代袁山松《歌赋》所说的“朱唇不启,皓齿不离,清气独转,妍弄潜移”^④的演唱方式十分类似,其中气息的潜转是关键,而唇齿的动作则是极其细微的。

喉转其实是用一种特殊的发声技巧将字音与旋律结合起来。叶长海说:“昆山腔重在‘转喉’,把字音和音乐旋律的结合固定化了,平上去入四声各分清浊,一共八个字调,每个字调与旋律有相应的结合。”^⑤沈宠绥所强调的平上去入四声与字的头腹尾音的结合,应该是总结了魏良辅的转喉理论,只是“向来衣钵相传,止从喉间舌底度来,鲜有笔之纸上者”^⑥而已。据《南词引正》和《曲律》记载,魏良辅对昆曲唱腔的改革重点在平仄四声的“逐一考究,务得中正”上,以及“过腔接字”的迟速及“稳重严肃”的心态上^⑦。但实际上要得这种平仄四声和过腔接字的中正稳重之态,关键仍在气息的运转,所以魏良辅要求唱曲之音“发于丹田”^⑧,这才是昆曲转喉之基石。沈宠绥“字则头腹尾音之毕匀”一句乃是与发于丹田之气有着直接的对应关系。一字一音的平直因为将一字分化为头、腹、尾三个部分,则意致的婉转自然就可摆脱一字一音的局限了。沈宠绥《度曲须知·字母堪删》说:

予尝考字于头腹尾音,乃恍然知与切字之理相通也。盖切法即唱法也。曷言之?切者,以两字贴切一字之音,而此两字中,上边一字,即可以字头为之,下边一字,即可以字腹、字尾为之。如东字之头为多

音,腹为翁音,而多翁两字,非即东字之切乎?箫字之头为西音,腹为麤音,而西麤两字,非即箫字之切乎?翁本收鼻,麤本收鸣,则举一腹音,尾音自寓,然恐浅人犹有未察,不若以头、腹、尾三音共切一字,更为圆稳找捷。试以西麤鸣三字连诵口中,则听者但闻徐吟一箫字;又以几哀噫三字连诵口中,则听者但闻徐吟一皆字,初不觉其有三音之连诵也。夫儒家翻切,释家等韵,皆于本切之外,更用转音二字(即因、烟、人、然之类),总是以四切一,则今之三音合切,奚不可哉。^⑨

在“切法即唱法”的理念之下,用切字之理来分解字的头腹尾音,使得虽是止唱一字,依然有“圆稳找捷”的艺术效果,以反切三字来吟唱一字,每字的平仄阴阳清浊不同,由此也就带来了声调的转变,其抑扬顿挫之感因此会更为明显,音调之婉转自然会给听众带来丝丝缕缕的听觉享受。

这是对单字的唱法,可以见出转喉的重要性。但歌词总是连字成句的,则字与字之间衔接的唱法也同样是不可忽视的,这就涉及到魏良辅所说的“过腔接字”问题了。《梦溪笔谈》卷五《乐律》云:

凡曲……当使字字举本皆轻圆,悉融入声中,令转换处无磊块,此谓“声中无字”,古人谓之“如贯珠”,今谓之“善过度”是也。^⑩

如何才能使字与字的转换处无垒块呢?清人徐大椿《乐府传声》云:

一字之音,必有首腹尾,必首腹尾音已尽,然后再出一字,则字字清楚。若一字之音未尽,或已尽而未收足,或收足而于交界之处未能划断,或划断而下字之头未能娇然,皆为交代不清。^⑪

沈括所谓“磊块”就是指各种声母的响声^⑫,字与字的交接处没有“磊块”,其实就是要求字音过渡的自然协和,特别是不能让子音掩盖住元音。因为后一字的声母往往接上一字的韵母,如果不能把下一字的声母融化掉,则旋律难免会有停顿感的。

沈括虽然是从“古之善歌者”角度起论,但也时时切合着宋词的唱法。只是当宋词唱法在南宋末年渐趋失传之时^⑬,这种极富艺术魅力的转喉技巧自然也就随之消歇,而后在明代昆曲中再次得到重视。而昆曲的唱法当然与宋词的唱法会有差距,未可一概以后例前,但在喉转的艺术上自然是可能相通的。这种音乐上的流变,此处不必一一详考^⑭。但如何将这种声乐特点部分地保留在填词的文字之中,就自然会引起词学家的注意。张炎《词源》便暗示了这种相通的可能,他说:“举本轻圆无磊块,清浊高下萦缕比。”又说:“词中一个生硬字用不得。”凡此无非是为了“歌诵妥溜”^⑮的需要。因为“歌喉所为,喜于谐婉者,或玩辞者所不满,骚人墨客乐称道之者,又知音者有所不合”^⑯,这种词人与歌者的矛盾在两宋之时几乎是不可避免的,所以如何让词人填词为歌者预设方便,以免拗折歌者嗓子,就成为兼通音乐与填词的张炎所极为关注的问题。张炎记其先

人“每作一词，必使歌者按之，稍有不协，随即改正”^④，歌者对词人的指导意义由此可见，“生硬字”的问题就是在这种背景中被提出的。

其实在明清传奇之唱曲讲究以反切来唱圆一字的同时，熟悉音乐的词人也同样追求“填词宜审音，审音宜认字，先讲反切则字清，遍习乐器则音熟”^⑤的。刘永济曾总结其间关系云：“韵之与唱，关系尤切。……唱曲之诀，在唱一字不失本字之音，填词之要，在用一韵不出本部之外。字归本音，则音正；韵归本部，则韵谐。音正、韵谐，则无棘喉涩舌之失。古人之词，付之歌喉，唯求谐协。苟能谐协，即可为韵。”^⑥唱曲之音律影响而及填词之格律，可见一斑。而“潜气内转”作为声乐的运气方式也因为与“文气”的相通而被移用到词体上。当然薛访车子与李八郎的喉啞与潜气内转是为了悲情表达得淋漓尽致，而昆曲的喉啞更多地为了表现出音声的流丽悠远，未必限于悲情一路，但在以潜气内转表现出音声的细柔婉转上，仍是相似的。这也是笔者探讨潜气内转时，在无法明了宋词唱法的前提下，对于昆曲喉啞的声乐技巧不能不有所关注的原因所在。

二 潜气内转与长调之笔法

作为声乐表现艺术与审美特点的“潜气内转”有可能对词体产生影响吗？要回答这个问题，首先必须明确作为戏曲的唱法与作为案头文学的填词作法的差异。换言之，如果简单地以切字或“声中无字”来考虑两者的关系，则就失去了基本的逻辑前提。在词的唱法失传之后，这种影响只能是将“切法即唱法”的理念贯彻到词的笔法、句式或结构之中，也就是通过笔法的婉转变化而调整全篇结构，从而更曲折、细腻并富有力度地表达情感而已。清人词学批评范畴中的“潜气内转”正是在这样的理论背景下才有了基本的解读维度。

“潜气内转”从批评者的角度而言，更多地属于一种审美体验；而在作者而言，则需要通过特殊的笔法将这种感觉传达给读者。所以，“笔法”是潜气内转的基石。词笔的“涩”和“留”因此而应受到格外的关注。因为文气下潜内转，所以不会平易畅达，而是以深细幽涩为外在特征，谭献就曾把“词尚深涩”^⑦作为一项基本的审美取向，其评姜夔、项莲生、冯煦词都使用了“幽涩”一词^⑧，以与平滑的张炎等人的词风相区别。我们不妨看看谭献心目中“潜气内转”的典范之作，谭献曾评价辛弃疾《水龙吟·登建康赏心亭》的“裂竹之声”，乃是潜气内转所致^⑨。此词作于宋孝宗淳熙元年（1174）秋，作者时任建康留守叶衡幕府参议官。辛弃疾有安邦定国之才，却长期沉滞下僚，悲情历历，但融情入典，痕迹婉妙。周济说稼轩“敛雄心，抗高调，变温婉，成悲凉”^⑩，这种“敛”、“抗”、“变”，其实正是潜气内转的过程，而“成悲凉”则是潜气内转的目的所在。陈洵说：“稼轩纵横豪宕，而笔笔能留，字字有脉络如此。”^⑪

这种“笔笔能留”与谭献的“潜气内转”正可谓不谋而合。如果喷薄而出，没有这种“留”的笔法，则情感势难积聚，等盘旋蓄势已足，则“裂竹之声”的心理震撼也就自然形成了。前引成公绥《啸赋》有“响抑扬而潜转，气冲郁而燥起”之句，所谓“燥起”即“疾”的意思^⑫，也是指在盘旋郁结之后的有力发出。

就具体作法而言，潜气内转涉及到许多笔法问题。沈祥龙云：“词之妙在透过，在翻转，在折进。‘自是春心撩乱，非关春梦无凭’，透过也；‘若说愁随春至，可怜冤煞东风’，翻转也；‘山映斜阳天接水，芳草无情，更在斜阳外’，折进也。三者不外用意深，而用笔曲。”^⑬其实透过、翻转、折进虽然笔法各异，都不过是为了避免表现的平滑而已，使情感表达形成一定的回旋空间，从而激发出更强的力度。陈洵《海绡词说》“词笔莫妙于留”^⑭的说法，正是建立在这种曲笔基础之上的。

潜气内转的宗旨是为了酿造情感的厚重、力度与穿透力。周济《介存斋论词杂著》云：“初学词求空，空则灵气往来，既成格调求实，实则精力弥满。”^⑮从空到实，从灵气往来到精力弥满，反映了填词的不同阶段特征，而厚实与力度则是更高的创作境界。况周颐《蕙风词话》卷二云：“重者，沉著之谓，在气格，不在字句。于梦窗词庶几见之。……沉著者，厚之发见于外者也。”卷一云：“梦窗密处，能令无数丽字——生动飞舞，如万花为春，非若雕玉蹙绣，毫无生气也。如何能运动无数丽字？恃聪明，尤恃魄力。如何能有魄力？唯厚乃有魄力。”厚与力的问题，其实都离不开潜气内转的创作方法问题，如果说“潜”是为了厚的话，潜并内转——即挟之以流转的瀛瀚之气，则是为了在曲折盘旋之后形成一种力度。也就是况周颐所说的要“郁勃久之，有不得已者出乎其中而不自知”^⑯，在压缩、周转之后的强烈而自然的外泄，才能造就惊心动魄的艺术效果。这一过程不仅需要文气的充沛和流转，更需要力量的支撑。梦窗词的空际转身与绝大魄力，可以《霜花腴》为例：

翠微路窄，醉晚风、凭谁为整敝冠。霜饱花腴，
烛消人瘦，秋光作也都难。病怀强宽。恨雁声、偏落
歌前。记年时、旧宿凄凉，暮烟秋雨野桥寒。 妆
鬓英争艳，度清商一曲，暗坠金蝉。芳节多阴，兰
情稀会，晴晖称拂吟笺。更移画船。引佩环、邀下婵娟。
算明朝、未了重阳，紫萸应耐看。

陈洵分析曰：

此泛石湖作，非身在翠微也。次句乃翻杜子美宴
蓝田庄诗意，言若翠微路窄，则谁为整冠乎。翻腾而
起，掷笔空际，使人惊绝。三四五，座中景，如此一
落，非具绝大神力不能。起句如神龙夭矫，奇采盘空。
至此则云收雾敛，旷然开朗矣。……芳节二句，用反
笔作脱，则晴晖句加倍有力。“多阴”映“暮烟疏雨”。
“稀会”映“旧宿凄凉”。夹叙夹议，潜气内转。……
上文奇峰叠起，去路却极坦夷，岂非神境！《霜花腴》

名集，想见觉翁得意。于空际作奇重之笔，此诣让觉翁独步。^③

陈洵从夹叙夹议处分析其潜气内转之妙，或翻腾，或盘空，或遥接，或反脱，或映衬，或迭进，将梦窗腾挪之笔力描摹殆尽，堪称深得梦窗之用心。其实尤可注意的是：梦窗词往往在起句即将文气潜伏，如《霜花腴》之“翠微路窄”，先言山路崎岖而无法重阳登高，故转为游湖。刘永济承谭献之说云：“词家起句，有以扫为生之法。……盖先扫去一层意思，然后入本题也。”^④所谓“以扫为生”乃是在起笔即将文气潜伏，然后再转出意思。特别是吴文英，“惟其情至深微，非可径达，说来大费经营”^⑤，特殊的艺术手法与特殊的情感内容有着一定的对应关系。开笔即潜气，则随着结构的曲折变化，文气也就愈显深厚了。

王灼批评谢无逸词“如刻削通草人，都无筋骨，要是力不足”^⑥。就是因为笔力不足，导致通阕词转折无力。周济评清真《拜新月慢》（夜色催更）：“全是追思，却纯用实写。但读前阕，几疑是赋也。换头再为加倍跌宕之，他人万万无此力量。”评清真《氏州第一》（波落寒汀）：“竭力追逼得换头一句出，钩转思牵情绕，力挽六均。”评清真《浪淘沙慢》（晓阴重）：“空际出力，梦窗最得其诀。”“钩勒劲健峭举。”评清真《夜游宫》（叶下斜阳照水）：“此亦是层迭加倍写法，本只‘不恋单衾’一句耳，加上前阕，方觉精力弥漫。”^⑦周济评论吴文英“每于空际转身，非具大神力不能”^⑧，“梦窗立意高，取径远”^⑨，其实都说明了内转（“空际转身”，“取径远”）与神力的密切关系。

空际转身虽需要神力，却不能让人看出使力的痕迹，方才为高。这种自然的外泄就是况周颐语境中的“拙”，是一种经过细致雕琢却浑然不见雕琢痕迹的美。况周颐云：“梅溪词‘几曾湖上不经。看花南陌醉，驻马翠楼歌’，下二语人人能道，上七字妙绝，似乎不甚经意，所谓‘得来容易却艰辛’也。”^⑩因为是从“艰辛”造就而来，又在外在形式上泯灭了艰辛之痕，所以具有特别厚重的审美意义。况周颐将这种过程概括为“经意而不经意”^⑪，也依然是这个意思。这也是刘永济《诵帚词笈》所说的“学古人高妙，当从古人所以致此高妙入手”的意思所在，梦窗词的丽密与厚力堪称“高妙”，而致此高妙的手段当然不离“潜气内转”四字。试再看吴文英《花犯·郭希道送水仙索赋》：

小娉婷，清铅素靥，蜂黄暗偷晕。翠翘欹鬓。昨夜冷中庭，月下相认。睡浓更苦凄风紧。惊回心未稳。送晓色、一壶葱蒨，才知花梦准。湘娥化作此幽芳，凌波路，古岸云沙遗恨。临砌影，寒香乱、冻梅藏韵。熏炉畔、旋移傍枕，还又见，玉人垂绀鬋。料唤赏、清华池馆，台杯须满引。

《花犯》为周邦彦创调。晚清朱祖谋瓣香独奉吴文英，亟称此词具潜气内转之妙。细绎此词，确实颇多转折之妙。开头三句写水仙花瓣、花蕊、花叶，看似顺势而下，但接以“昨夜冷中庭，月下相认”一句，则逆回起笔。“睡浓”以下二

句，渐次写睡浓、凄风紧、惊回、心未稳四事，但一事一转，十二字中实有四层转折，而不离“昨夜冷中庭”之一“冷”字。接下仍有数转^⑫。这种频繁的转折并非在同一层面上的笔法变化，而是“愈转愈深”，先下潜再上扬，从而使整首作品的词气形成一种宛转曲折之妙。如果说朱祖谋称誉此词有潜气内转之妙，只是一种感觉的话，陈匪石则将这种感觉具体化了。其中数转与回护、旁衬，使得这首写水仙的咏物词因此而别具意蕴，尤其令读者读来，有九曲回肠、别具幽径之美。这或许可以视为吴文英词的独特魅力所在。先著、程洪在评说吴文英《珍珠帘》（密沈炉暖余烟袅）一词时云：“用笔拗折，不使一犹人字，虽极瑣嵌，复有灵气行乎其间。”^⑬常州派理论家周济对梦窗词用笔拗折、灵气往返的认同，也有着同样的背景。

三 钩勒、静字与长调结构之浑成

从词的体制来看，潜气内转主要是针对长调创作而言，因为字数的增多，必然带来结构的复杂和情感的丰富，要在有限的文字中将这种结构艺术和情感内容充分彰显出来，潜气内转就成为不能不倚靠的一种方法。清人刘体仁云：“中调、长调转换处，不欲全脱，不欲明黏，如画家开阖之法，须一气而成，则神味自足。”^⑭沈祥龙云：“长调须前后贯串，神来气来，而中有山重水复、柳暗花明之致。”^⑮两家所论都将词的“气”与结构的关系放到了一个十分重要的位置，而“不欲明黏”、“山重水复”则是文气沉潜、回环并积聚的过程。

刘永济将“局势变换而气脉贯串”^⑯作为长调的要则，也是源于对长调体制的独特体认。其实，安排结构就是调停文气，长调尤需这样的“安排”观念。美籍学者高友工曾说：“长调在它最完美的体现时，是以象征性的语言来表现一个复杂迂回的内在的心理状态。”^⑰心理状态是通过结构方式表现出来的，如果失却了“复杂迂回”，则长调的艺术魅力自然就会受到了影响。周济论词有“以无厚人有间”^⑱之说，所谓“无厚”乃指文气也，所谓“有间”乃指结构也。陈匪石将文气分为舒、敛二类，而“潜气内转，千回百折，气之敛也”，与“劲气直达，大开大阖”的“气之舒”形成明显的对照^⑲。词气虽有舒、敛之不同，要以敛为主，因“敛”气才能与词体要眇宜修的特质更密切地结合起来。所以陈匪石《声执》卷上云：

盖词之用笔以曲为主，寥寥百字内外，多用直笔，将无回转之余地，必反面侧面，前路后路，浅深远近，起伏回环，无垂不缩，无往不复，始有尺幅千里之观、玩索无尽之味。两宋名家随在可见，而神妙莫如清真、梦窗。^⑳

在曲笔中营构精妙的结构艺术，是词论家们共同强调的话题。

与吴文英并得潜气内转之誉的，还有周邦彦。陈匪石

《声执》即将清真与梦窗并列，认为他们在长调结构上并得神妙之致。试看周邦彦《六丑·蔷薇谢后作》：

正单衣试酒，恨客里、光阴虚掷。愿春暂留，春
归如过翼。一去无迹。为问花何在，夜来风雨，葬楚
官倾国。钗钿堕处遗香泽。乱点桃蹊，轻翻柳陌，多
情为谁追惜。但蜂媒蝶使，时叩窗牖。东园岑寂。
渐蒙笼暗碧。静绕珍丛底，成叹息。长条故惹行客。
似牵衣待话，别情无极。残英小，强簪巾幘。终不似
一朵、钗头颤袅，向人欹侧。漂流处、莫趁潮汐。恐
断红、尚有相思字，何由见得。

这是清真名作，历代好评如潮。但从潜气内转的角度而言，更可见出其别有一番风神。周济评“愿春暂留”三句为“千回百折，千锤百炼”^⑩。陈匪石则评曰：“至其悱恻缠绵，沉郁顿挫，转折操纵，不使一直笔平笔，而用意皆透过一层，且觉言中有物，南宋诸家未尝不学步，而苦不能及。”^⑪事实上，陈匪石在分析此词时重点正是分析其如何转折，如何透过的。不仅如此，陈匪石分析清真其它作品，也往往瞩目于此。如评说清真《花犯·梅花》第二句为“倒戟而入”^⑫，评说《氏州第一》（波落寒汀）下阕云：“‘渐解’接‘顿来’，似一转，然实‘催老’二字之神髓，与前结紧承。‘奈犹被、思牵情绕’，忽又一转。……‘欲梦高唐’，则于无可奈何中谋所以慰其悬望者，拍转自身，并作开笔。”^⑬凡此对转笔结构的分析，堪称别具慧眼。

似乎不能回避的问题是：当一阙词的结构处于如此复杂的回环转折之中时，如何才能维护整体的浑成呢？要回答这个问题，除了讲究情景配合及前后呼应之外，还需要强化结构中的段落意识。而要形成一个相对完整的意思段落，就不能不提及领字问题和钩勒笔法。张炎即认为词“合用虚字呼唤”，从而避免“堆垛叠字”的毛病^⑭。沈义父《乐府指迷》也有“腔子多有句上合用虚字”^⑮之说。两人所论都着眼于词的音乐性和演唱特征，所以张炎说乃是出于“付之雪儿”^⑯的需要，而沈义父更是立足“腔子”而言的，都是就“乐家歌诗之法”^⑰而提出了虚字问题。张炎、沈义父所谓“虚字”，其实就是领字，因为与音乐的密切关系，所以领字也被称为领调^⑱。领字既是因词乐而起，则其音乐意义是首先应予关注的。所谓“呼唤”，首先便是旋律意义上的引导与呼应作用。领字的恰当使用，能使作品形成一种流动的气韵和节奏。但由虚字领起的结构段落，其文气乃是显性的，与潜气内转的情形恰好相反，所以这里不拟讨论其具体作用和意义。

“钩勒”则是协调具有潜气内转特点的长调结构的重要方法。周济评论周邦彦词曾多次使用“钩勒”这一术语。如云：“……钩勒之妙，无如清真。他人一钩勒便薄，清真愈钩勒愈浑厚。”^⑲又云：“清真浑厚，正于钩勒处见。”^⑳又评清真《浪淘沙慢》（晓阴重）结拍云：“钩勒劲健峭举。”^㉑又因为“清真词多从耆卿夺胎”，故周济在评论柳永词时，也注意到其钩勒的特点：“柳词总以平叙见长。或发端、或结

尾、或换头，以一二语勾勒提掇，有千钧之力。”^㉒清真的浑厚得益于其勾勒之妙。换言之，因为有着精妙的勾勒，所以在文意的转折中能保持结构的完整性，并通过这种勾勒将意思的丰厚内涵包容收缩在一首作品之中。勾勒本是绘画术语，指用简要的线条勾画出物象、景象的轮廓，重在形的描摹^㉓。词学中的勾勒是“用以说明作者对于描画某事物时，用笔由浅入深，层层钩画模勒出之的意思”^㉔。从结构上说，勾勒一般处于“留”笔之后，用一种简约而婉转的笔法将留笔补足，所以刘永济说：“留之作法，因有种种情思，种种言语，留待后来敷写，初不急急说出。此种作法，在初为留，在后便为钩勒。钩勒者，愈转愈深，层出不穷也。”^㉕所以以笔法转换带来情思意味的深厚，就是勾勒的主要目的所在。如吴文英《绛都春》词就比较典型地体现了留笔与勾勒的关系。其词云：

南楼坠燕。又灯晕夜凉，疏帘空卷。叶吹暮喧，
花露晨曦秋光短。当时明月娉婷伴。怅客路、幽尚俱远。
雾鬟依约，除非照影，镜空不见。别馆。秋娘乍识，
似人处、最在双波凝盼。旧色旧香，闲雨闲云情终浅。
丹青谁画真真面。便祇作、梅花频看。更愁花变梨霰，
又随梦散。

陈洵评云：“‘南楼坠燕’，从姬去时说起，一留；‘疏帘空卷’，待其归而不归，一留；‘叶吹’二句，空中着笔，又一留。忆当时，怅恨路远，‘雾鬟依约’复‘明月娉婷’，‘镜空不见’复‘疏帘空卷’，笔笔断，笔笔续，而脉络井井，字字可循。”^㉖质言之，此词上阕基本上只写出一种空幻之感，至换头“别馆”“秋娘”云云，始将上阕的空幻之感以勾勒之笔落实，所谓“笔笔断，笔笔续”，“续”方为勾勒之具体内容。故陈文华为陈洵之说论评曰：“揆厥评文，重点有二：‘留’与‘复’是也。留属藏笔，复为呼应。”^㉗所谓复笔也即是以勾勒的方式呼应前文的留笔而已。再如吴文英《珍珠帘》（蜜沉炉暖）乃写因闻箫鼓而思旧姬。陈洵分析其勾勒特点说：“起七字千锤百炼而出之。‘蜜沉’伏‘愁香’，‘烟袅’伏‘云渺’。‘麟带’，旧意；‘舞箫’，今情。作两边勾勒。”^㉘因为或呼应着，或对照着，所以主旨就在这种两边勾勒中体现出来了。

在夏敬观看来，吴文英词之所以被张炎讥为“如七宝楼台”，质实晦昧，就是因为少用虚字之故，而在转接提顿处多换以实字。试将同调之词略作比较，即可见出吴文英词的这一特色，如《解连环》，周邦彦多用虚字领起，而吴文英所用领字就明显较少；再如《双双燕》，史达祖就不乏领字，而吴文英有时则无一领字。其实无论是虚字、实字，其功用是相仿的，都是涉及到文气的提顿和意思的转接。夏敬观说：

清真非不用虚字勾勒，但可不用者即不用。其不用虚字，而用实字或静辞，以为转接提顿者，即文章之潜气内转法。……清真造句整，梦窗以碎锦拼合。整者元气浑仑，碎拼者古锦斑斓。不用勾勒，能使潜

气内转，则外涩内活。^⑥

夏敬观的这一分析堪称允当，揭出了清真多以实字或静辞勾勒的特点及其与“潜气内转”之关系。虚字的作用虽然很大，但需要谨慎使用，不能强化过甚，以至喧宾夺主，因为虚字多了，便成“空头字”了，“不若径用一静字，顶上道下来，句法又健”。不过静字同样也不可多用^⑦。沈义父《乐府指迷》曾以柳永为例说明静字的作用云：“近时词人，多不详看古曲下句命意处，但随俗念过便了。如柳词《木兰花慢》云：‘拆桐花烂漫。’此正是第一句，不用空头字在上，故用‘拆’字，言开了桐花烂漫也。有人不晓此意，乃云：此花名为拆桐，于词中云开到拆桐花，开了又拆，此何意也。”所谓“空头字”乃是指在节拍转换之处以虚字领起，“头”处不免有“空”的感觉。而沈义父认为这些地方——尤其是全阙开头一旦以虚字领起，容易使全篇句法被引入虚而软的方向，欲在起笔压住全篇，不免力量未足。所以，在陆辅之《词旨》列举的属对38则中，位于开端的对句就有13则，有14则因为原作无存，而无法判断其位置。而所举乐笑翁奇对23则，位于开端的也有14则，这与张炎《词源》卷下要求的“起头八字相对”^⑧也是一致的。沈义父所谓从“顶上道下来”，又说：“大抵起句便见所咏之意，不可泛入闲事，方入主意。”^⑨其中不无以四字对句起笔而形成平正有力的笔势在内。陆辅之《词旨》说：“对句好可得，起句好难得。收拾全藉出场。”^⑩从某种程度而言，陆辅之对起笔四言对句的重视及其对虚字的慎用，在宋元词论家中有一定的代表意义。后来词家，观点容或有异，而重视起笔，则如出一辙。

沈义父所谓“静字”其实就是实字。蔡嵩云云：“所谓静字，乃实字而以肖事物之形者，与动字两相对待。静字言已然之情景，动字言当然之行动，分别在此。空头字者，言此等虚字，用之过多，徒占词中地位，其实无取，故不如代以一静字为愈。”^⑪夏敬观提到的“实字或静辞”当即渊源于沈义父。所谓静字乃是描写已经客观呈现之情景，而动字则可能是想象中尚未进行或者尚未完成的行动。因为已经呈现之情景，不需要再用虚拟的语气，因此一般使用实字来表达，如吴文英之“翠微路窄”、“南楼坠燕”等，即在起句用静字直入，然后再层层下潜，而中间转接“无虚字处，或用潜气内转法”^⑫，刘永济评说吴文英《三部乐·赋姜石帚渔隐》“句法苍劲”，即“缘于转换句意处不用虚字领起”，而“直捷换写”^⑬。句法的雄健和苍劲与实字有着非常密切的关系。句间转接如果使用虚字，则可能会因为语气的明显转折而致文气流离；如果不用虚字，则通过文意的转换而带动文气的内转。而尚未完成的动作，则可以用虚字来表明行动的状态，只是这种虚字也不宜多用，以免形成整首词的空滑状态。

词学史对梦窗词的争议往往离不开对其密实词风的评价，张炎从梦窗词的密实中看到是“凝涩晦昧”^⑭，冯煦看到的是“幽邃而绵密，脉络井井”^⑮，况周颐看到的是“生

动飞舞，如万花为春”^⑯，王易看到的是“长于行气，特其潜气内转，不似苏、辛之显”^⑰。同一密实，在不同的人看来，差异居然如此之大。其实，吴文英词的丽与密相辅而行，若不能体会其“密”，则会对其“丽”也予以贬评。张炎“七宝楼台”之喻即源于对吴文英词密与丽的双重隔膜。如其《踏莎行》“润玉笼绡，檀樱倚扇。绣圈犹带脂香浅”数句，写肌肤、檀口、妆饰，都艳丽异常。再如其《塞翁吟》“心事称吴妆晕红”，“七字兼情意、妆束、容色”^⑱，其密其丽都非一般词人所能具有。如其《声声慢》开头“檀栾金碧，婀娜蓬莱”八字，其用意不过描写修竹、楼台、杨柳、池塘四物，在意象密集的同时，用语也极绮丽。然同是针对此八字，张炎认为“太涩”，陈澧认为“极炼”，陈洵认为“殊有拙致”，要是对其密丽词风有不同之体认而已^⑲。然所谓“涩”、“炼”与“拙”都不过是表面之印象，而在四种意象之中，吴文英只是旨在表现其今昔之感而已。再如《应天长》上阙云：“丽花斗靥，清麝灏尘，春声遍满芳陌。竟路障空云幕，冰壶浸霞色。芙蓉镜，词赋客。竞绣笔、醉嫌天窄。素娥下，小驻轻骊，眼乱红碧。”写昔日元宵景象，文采绚丽，“真有万花为春之概”^⑳。而这种现象上的密丽极其容易使人忽略其内在行气。而一旦悟得其潜气内转之特征，则密丽不仅不足为其病，反而可以成其无可替代之特色。

因着字面之密丽，潜气内转之价值就得更得以彰显出来了。因为密丽容易在表面上掩饰清气之流转，词人既不愿在文字表面失去密丽的意趣，又欲表现出情感的周折和波澜，如此便自然需要潜气内转的手法了。像《莺啼序》这样篇幅长的词调更是如此。其实从吴文英选择的若干词调如《倦寻芳》、《丑奴儿慢》、《古香慢》、《高阳台》、《秋霁》、《西平乐慢》、《宴清都》、《烛影摇红》等，也可略窥端倪。这些词调虽然长短不一，但在句式上的一个共同特点是四字句特别多。如《宴清都》下阙云：“人间万感幽单，华清惯浴，春盎风露。连鬟并暖，同心共结，向承恩处。”除了换头六字之外，一气连下五个四字句。而《扫花游》上阙云：“草生梦碧，正燕子帘帷，影迟春午。倦茶荐乳。看风签乱叶，老沙昏雨。古简蟬篇，种得云根药蠹。最清楚。带明月自锄，花外幽圃。”除了“种得”一句、“最清楚”一句以及“正”、“看”、“带”等领字之外，都是四字句式。《丑奴儿慢》的歌拍“天虚鸣籁，云多易雨，长带秋寒”、过拍“遥望翠凹，隔江时见，越女低鬟”和煞拍“乘风邀月，持杯对影，云海人间”，都是连续三个四字句。再如《倦寻芳》开头便是连续四个四字句，换头以下也是连续三个四字句，《高阳台》的起拍、歌拍、煞拍都是四字句，《秋霁》的起拍、过拍、煞拍都是颇为整齐的四字句。《烛影摇红》的起拍、歌拍、过拍、煞拍也都是四字句，而且歌拍和煞拍都是连续四个四字句。这些或几乎整阙、或半阙、或连续数句规整的四字句，往往处于起拍、歌拍、过拍、煞拍这些音节的重要转换处，无疑会使全词行气端肃有余而灵动不足。而《西平乐慢》更是通阙以四字句为主，仅以少量五字、六字

和七字句连缀其间，兼以调长而韵少，在节奏上也呈现出紧迫而快捷的感觉^①。故音节之密也是吴文英词值得注意之一特色。

从结构上而言，句式也往往是对句与单句交叉而成，如此文气的转折才能形成自然之势。刘永济说：“凡词四字对句必密丽，对句之后，承以单句必疏宕。”^②所论甚是。如吴文英《古香慢》云：“怨蛾坠柳，离佩摇蕙，霜讯南圃。漫忆桥扉，倚竹袖寒日暮。”前面三个四字句无非是写深秋之景色，而“漫忆”一句虽仍是四字句，但其旨在引出“倚竹”一句，将描写对象过渡到桂花之冷艳上，词气也在经过四个密实的四字句沉潜后轻浮上来。当然也有先以疏宕之单句逸出文气，然后带出两个四字对句，将文气收束住的。如吴文英《瑞龙吟·送梅津》三片的结尾分别是：“吴宫娇月烧花，醉题恨倚，蛮江豆蔻。”“新园锁却愁阴，露黄漫委，寒香半亩。”“生怕遣楼前行云知后。泪鸿怨角，空教人瘦。”无论是写梅津之文采风流，还是写两人之分别，都抑扬有度，浮沉自如，可见所谓潜气并非一潜到底，事实上有潜有浮，只是总体上呈现出下潜的趋势而已。而能从学理上由其密实而看出潜气内转的，仍当属夏敬观。他在为况周颐之说诠释时说：“实字能化作虚字之意使用，静辞能化作动辞使用，而又化虚为实，化动为静，故能生动飞舞，是在笔有魄力，能运用耳。能运用，则不丽之字亦丽，非以艳丽之字填塞其间也。密在字面，厚在意味。”^③字面的密丽，正是“潜”气“内”转的体现，若是气浮外转，则字面固然不会密实，但意味也同样不会深厚了。

静字既然是替代虚字之不足，则其作用仍是相似的，只是更隐蔽而已。沈义父所云静字从“顶上道下来”乃是直入本意之意，所以句法甚健。刘熙载说：“词中承接转换，大抵不外纤徐、斗健交相为用，所贵融会章法，按脉理节拍而出之。”^④所谓“斗健”也大致与实字使用有关。虚字的转接提顿是明的，实字的转接提顿则是暗的，因为是暗的，所以文气下潜而内转。况周颐主张“词中转折宜圆”，但这种“圆”不在笔圆、意圆，而在神圆^⑤。笔圆往往有赖于虚字，而神圆则由实字转出。玄修解释况周颐此意云：“转折笔圆，恃虚字为转折耳；意圆，则前后呼应一贯；神圆，则不假转折之笔，不假呼应之意，而潜气内转。”^⑥虚字、实字在转折上的明暗之分，玄修析之甚明。但毕竟是“潜”气是“内”转，所以由清真词的这一特点，就不能不提及况周颐提到的填词“暗字诀”：

作词须知暗字诀。凡暗转、暗接、暗提、暗顿，必须花大气真力斡运其间，非时流小惠之笔能胜任也。骈体文亦有暗转法，稍可通于词。^⑦

况周颐弟子赵尊岳曾将况周颐的这一理论屡加强化，其云：“词中回顾、留应、顿挫、曲折，不但长调中一字一句须加注意，即短调小令，亦不可少加忽略，以自悖其理脉。盖一切暗转深入，均不过运用回顾、留应之笔出之。”又云：“暗转则于前后左右，别辟新义；甚或唾弃其原义，而读者

不觉其疵累。作者自具其理脉，为尤不易也。”^⑧既要自具理脉，又要另辟新义，以潜气内转为核心的暗字诀的宗旨，大约不出乎此了。

四 潜气内转：从书法、骈文批评到词学范畴

潜气内转虽然在三国时期就已经用来形容发声的艺术技巧，并在唐宋乐府、声诗及明代戏曲的演唱中以或“喉啞”或“潜气内转”的概念被强调着。但在清代之前，其内涵一直限于声乐方面。而从清代开始，“潜气内转”则开始较多地被用于书法与诗文批评之中。清代赵怀玉《王履吉各种书跋》云：“右王履吉……书陶靖节《归去来辞》、玉川子《谢寄新茶歌》，潜气内转，字字以凝炼出之，洵为小楷极则。”^⑨刘熙载《艺概》卷五亦云：“张伯英草书隔行不断，谓之‘一笔书’。盖隔行不断，在书体均齐者犹易，惟大小疏密，短长肥瘦，倏忽万变，而能潜气内转，乃称神境耳。”^⑩清代邱炜萋亦云：“或问林筠台、符子琴二君书法孰优，余按林、符均用正锋，如昔人论粤三家诗，独得古雄直是也，惟符则加以潜气内转。”^⑪赵怀玉认为王履吉的书法带着魏晋的风韵，在潜气内转中带着“凝练”的特点。而刘熙载则认为张伯英的草书在变化中不失整体之感。邱炜萋认为符子琴的书法通过“潜气内转”的方法而成就“雄直”的风格。则雄直、凝练、整体是潜气内转所带来的书法艺术风貌。这与此前分析长调通过潜气内转的方法而带来情感的力度与厚度，其实是彼此衬合的。

当然也有仅仅是将潜气内转作为一种表达特点而贯穿在多种文学艺术中的。清代邱炜萋即云：“书家有正锋，文家有正格，诗家有正声，正非直而不曲之谓，乃通而能达之谓，或潜气内转，或清气往来，其志和，其音雅，作者矜平，读者躁释……此境良非易到，殆所谓雅正者非耶。”^⑫在邱炜萋看来，无论是诗文还是书法，其实都讲究雅正通达，至于是通过潜气内转还是清气往来，方式固然有不同，但雅正的宗旨是一致的。谭献曾评点曹子建《王仲宣诔》云：“此书家谓中锋也，不尚姿质而骨干伟异。”^⑬不尚姿质，所以有拙涩之貌，骨干伟异正是因为潜气内转才能造就的。

与潜气内转进入到书法批评领域时间相近，在诗歌批评领域，也不乏用潜气内转来评论诗歌的若干创作特征。林昌彝云：“盛唐七古，高者莫过于李、杜两家，然太白妙处在举重若轻，子美妙处在潜气内转，此两家不传之秘。”^⑭徐世昌录诗话评江之纪诗云：“白圭堂诗潜气内转，长于古而不精于律，七古尤多佳制。”^⑮林昌彝、徐世昌二人在文体上皆是以七古为论述对象，尤其是杜甫的七古素被视为沉郁顿挫的典范，则杜诗沉郁顿挫的特点与潜气内转正有着相通之处。

最早以“潜气内转”评论文章的或为毛生甫，方东树在《魏武论》一文末尾引用毛生甫语云：“潜气内转，最行文妙处。”^⑯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。光绪十八年（1892），朱一新将其掌教广州广雅书院期间的讲学和答问辑成《无邪堂答问》。以“潜气内转”论骈文与词，不仅影响到骈文理论，也开始影响到词学理论。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。”^⑩

朱一新从“骈文导源汉魏，固不规规于声律对偶”^⑪的角度提出了骈文的风骨问题，回肠荡气的骈文风骨离不开对微妙的“断续之理”的把握。值得注意的是，朱一新此则答问其实是从骈文的话头而导向填词的，其“骈文体格已卑，故其理与填词相通”一句乃是其中关键，朱一新在此句后并补充解释说：“文与诗异流而同源，骈文尤近于诗，倚声亦诗之余也。”^⑫可见其在文体上持诗文同源异脉的观点，他能从潜气内转的角度看出骈文与填词的相通，正是与这种文体观念密不可分。

光绪年间持“潜气内转”以论诗文者大增，而在理论上约可分为两途：一者侧重在骈文方面，一者侧重在填词方面。而肇其端倪者，则允推朱一新。王先谦、李详与孙德谦于骈文理论方面大体承续了朱一新的观念。王先谦云清代骈文“行气之工，提枢机而内转，故能洗洋自适，清新不穷。俚体如斯，可云绝境”^⑬，就以潜气内转为骈文绝境之重要特征。清末李详评汪中《述学》“能潜气内转”^⑭，又评六朝骈文云：“六朝俚文，色泽虽殊，其潜气内转，默默相通，与散文无异旨也。”^⑮则“潜气内转”的理论空间进一步覆盖到散文领域了。而孙德谦则不仅以“潜气内转”品评骈文，更从骈文的角度对“潜气内转”的内涵加以明确阐释。其云：

……阅《无邪堂答问》，有论六朝骈文，其言曰：“上抗下坠，潜气内转。”于是六朝真诀，益能领悟矣。盖余初读六朝文，往往见其上下文气似不相接，而又若作转，不解其故，得此说乃恍然也。试取刘柳之《葺周续之表》为证：“虽汾阳之举，辍驾于时艰，明扬之旨，潜感于穷谷矣。”上用“虽”字，而于“明扬”句上，并无“而”字为转笔，一若此四语中，下二语仍接上二语而言，不知其气已转也。所谓“上抗下坠，潜气内转”者，即是如此。每以他文类推，无不皆然。读六朝文者，此种行文秘诀安可略诸？^⑯

孙德谦是结合自己阅读《骈体文钞》及朱一新《无邪堂答问》的体会来说的，他将朱一新对骈文潜气内转的概括誉为“六朝真诀”，可见其推崇之意。孙德谦认为读六朝骈文“须识得潜气内转妙诀，乃能于承转处迎刃而解，否则上下语气，将不知其若何衔接矣”^⑰。又说：“至如宋来骈体，秀采外扬，潜气内转，往往寻变入节，极抗坠之能。”^⑱孙德谦甚

至认为无论骈文散文，能潜气内转者，方能成就文学之经典。他说：“夫文无骈散，各具攸能。……其善者为之伏采旁流，得比兴之妙。潜气内转，极抗坠之能手。桓所谓辞义典雅，足传于后者矣。”^⑲可见“潜气内转”在孙德谦文学观念中的重要意义。

刘师培曾详细考察过收入《后汉书》列传中的各家奏议论事之文，认为其因为经过范曄的润饰改削，而“转折之法于焉可见”。魏晋及此后文章，无不讲究转折之妙，只是有的借助虚字以明转，如陆机、庾信等，斯为下品，而“始终贯串，转折无迹”方是文章胜境。刘师培认为魏晋善用转笔作者，范曄之外当推傅亮和任昉两家。他说：“两君所作章表诏令之类，无不头绪清晰，层次谨严，但以其潜气内转，殊难划明何处为一段何处转进一层，盖不仅用典入化，即章段亦入化矣。”^⑳作为对骈文创作特征的概括，“潜气内转”因为契合骈文的创作实践，而获得了广泛的认同。民国年间研究六朝骈文的论著如刘麟生、钱基博所作，都对这一特征予以充分重视。这是对骈文研究的新的“发现”，也因着这种发现，而使得骈文的地位得以提升。

在光绪年间，将“潜气内转”这一概念在骈文和填词领域进一步丰富和完善的应该是谭献。谭献虽长朱一新14岁，但其受《无邪堂答问》的影响却是明显的。《复堂日记续录》有多处读《无邪堂答问》的记录，如光绪二十四年三月二十三日与六月二十三日都有阅读记载，其语云：“阅朱氏《无邪堂答问》。精理名言，持之有故，此有用之书。颇思一一标识之。”“又阅《无邪堂答问》。精纯粹审，言外有无穷之慨，足以信今传后。”^㉑谭献对《无邪堂答问》一书评价之高，可见一斑。

谭献对骈文夙具兴趣，其《复堂日记》中有多条阅读《文选》、《骈体正宗》、《骈体文钞》等的记录，谭献并曾校订点评《骈体文钞》，而首言“潜气内转”的繁钦之文即被收入《文选》、《骈体文钞》。谭献《〈续骈体正宗〉叙》即用“夫车子一歌，潜气内转”为典故，虽然仍是从声乐角度来使用的，但可见他对这一术语之熟悉。而在他点评的《骈体文钞》中更是用到诸如“转喉”、“内转”等概念，其意与“潜气内转”颇为相近。如其评束广微《玄居释》云：“遂为两可之言。世变日亟，转喉触讳，故不敢一用诋諆清楚。”^㉒至于涉及转笔运气的评点就更多了，如评点李公辅《霸朝集序》云：“归美推大，运转如意，颇觉规模阔远，而蹊隧分明，气已渐浊。”评梁简文帝《东宫上掘得慈觉寺钟启》云：“转折有长篇法。”^㉓运转而气浊，实已含有潜气内转的意思了。又如谭献评刘子政《上灾异封事》云：“章法之完密，提掇起伏之明画，往古未有，来着莫继。”评李士恢《上隋高祖革文华书》云：“障川回澜之力，可谓凤皇一鸣。”评伏文表《与阮籍书》云：“垂缩进退，处处双写，故无病于复钟，而大有回薄之味。”评吕仲悌《与嵇茂齐书》云：“尚有内转之气，故丽而不缚。”评陆士衡《豪士赋序》云：“顿挫回薄，意内言外。”^㉔所谓“提掇起伏”、“障川回澜”、“垂

缩进退”、“内转之气”、“顿挫回薄”，其实就是潜气内转的另外一种表述。

在光绪四年之时，谭献已然意识到“填词，长短句必与古文辞通，恐二十年前人未之解也”^⑩。他自己在批点《骈体文钞》时，也时时由骈文旁涉到词体。如评潘安仁《哀永逝文》云：“《招魂》、《大招》、《哀李夫人赋》而下，益婉益哀，殆亦如乐府诗之流为填词耳。”又评伏知道《为王宽与妇义安主书》云：“六朝小启，五代填词。”^⑪大约正是因为先具备了这种文体观念，所以在阅读朱一新《无邪堂答问》时，对其中认为骈文“其理与填词相通”的观点才会起强烈的共鸣，也因为随着编纂《篋中词》等词选，而将朱一新等在骈文领域使用的潜气内转一词转移到填词领域。除了在《复堂词话》中评辛弃疾《水龙吟·登建康赏心亭》云：“裂竹之声，何尝不潜气内转。”^⑫又在其编选的《篋中词》中评朱彝尊《百字令》（横街南巷）、郭夔《绿意》（乙卯上巳）、易顺鼎《台城路》诸词时，都揭出其“潜气内转”之妙。

此后，由于《篋中词》的广泛流传及谭献词学地位的确立，以“潜气内转”论词更成一时风气。况周颐提出神圆说，夏敬观便以“潜气内转”为之阐释^⑬。况周颐提出“暗字诀”，并直言“骈体文亦有暗转法，稍可通于词”，夏敬观也认为“文赋诗词，皆须知此法，即潜气内转也”^⑭。蒋兆兰《词说》也认为词“论用笔，直与古文一例”，这种一例之处，便包括“无虚字处，或用潜气内转法”^⑮。

但晚清民国的词学之所以对潜气内转如此关注和认同，实与梦窗清真词风的盛行息息相关。自王鹏运、朱祖谋四校梦窗词，并朱祖谋为之“小笺”，夏承焘为之“后笺”，杨铁夫为之“通释”，陈洵、刘永济为之解说，梦窗词的特点也因此为更多词人所认知，再加上当时词社、唱和等，主其事者亦往往以追和梦窗词为一时风气，故词之潜气内转说由此风行一时。朱祖谋题廖恩焘《忏庵词》云：“胎息梦窗，潜气内转，专于顺逆伸缩处求索消息，故非貌似七宝楼台者所可同年而语。”此将潜气内转与梦窗词的特点结合起来，实与晚近梦窗词风的流行有莫大之关系。梦窗词之质实，宋人张炎《词源》已深相诟责，认为乃如“七宝楼台”，凝涩晦昧。张炎是主张“词要清空”之人，所以对虚字（领字）颇为重视，而周邦彦与吴文英恰恰是极少使用虚字的。夏敬观即曾经指出清真多用实字或静辞转接提顿者，正是借用了文章的潜气内转之法。夏敬观《跋清真词》：“美成词……复能以张弛控送之笔，使潜气内转，开合自如。”又在《跋梦窗词》中认为“梦窗步趋清真”，只是认为梦窗不及清真而已^⑯。但实际上“吴文英极沉博绝丽之观，擅潜气内转之妙”^⑰，至其是否如夏敬观所说之“梦窗过涩”，其实在民国年间的看法并不一致。陈匪石即认为：“白石、梦窗皆善练气。但白石之气清刚拔俗，在字句外，人得而见之；梦窗之气，潜气内转，伏于字句中，人不得而见之。”又说：“世人病梦窗之涩，予不谓然。盖涩由气滞，梦窗之

气深入骨里，弥满行间，沉着而不浮，凝聚而不散，深厚而不浅薄，绝无丝毫滞相。”^⑱

自朱一新、李详、谭献等人纷纷提出在潜气内转上骈文与散文、填词可以互通之后，晚清民国论词者大多接受了这一说法。况周颐由骈文之暗转而移论于词，在晚清的语境中，似乎也带有一定的共识意义。而其弟子夏敬观更将文赋诗词在“潜气内转”的基础上打通而论，故其论评况氏词话，便多从这种相通处引申，堪称得其微旨。至夏敬观、陈匪石诸人对潜气内转的具体解读也不离乎此。这种理论风行的基石虽然与晚清民国词人对词体特性的认知有了新的发展，更与这一时期梦窗、清真词风的流行有着直接的渊源关系。可以说，若不能从潜气内转的角度揭出清真与梦窗词的重要特征，则要在审美风尚和创作路向上弘扬梦窗、清真词风，就难免存在着理论瓶颈的问题。

五 结语

词之抒情功能虽然不限一格，但哀感顽艳之悲情始终是其最重要的情感底色。钱钟书《诗可以怨》一文曾引用张焯言《曹云霖诗序》云：“……盖诗言志，欢愉则其情散越，散越则思致不能深入；愁苦则其情沉着，沉着则舒籁发声，动与天会。”复引陈兆仑《消寒八咏序》云：“……盖乐主散，一发而无余；忧主留，辗转而不尽。意味之浅深别矣。”钱钟书因此总结说：“乐的特征是发散、轻扬，而忧的特征是凝聚、滞重。”^⑲清代宋翔凤《香草词序》自道其填词“期敛散越之意，约以宛转之言，挹之靡尽而留其有余”^⑳，实际上正是以此表明其侧重于表达凝聚、滞重的情感特点，“散越之意”是被排除在外的。当词体把这种“凝聚、滞重”的悲情作为文体的重要特性之后，相应的对词体的规范或憧憬便大都以悲情为基本的坐标。胡寅《酒边集序》梳理词曲源流，认为词源于楚辞，而“骚辞者，变风变雅之怨而迫、哀而伤者也”^㉑，则“怨迫、哀伤”之成为词体的特性，也是十分自然的事情。清代吴锡麒《张谿卿露华词序》云：“……昔欧阳公序圣俞诗，谓‘穷而后工’，而吾谓惟词尤甚。盖其萧寥孤寄之旨，幽夤独造之音，必与尘事空交，冷趣相洽，而后托么弦而徐引，激寒吹以自鸣，天籁一通，奇弄乃发。”^㉒则在词人的观念里，虽然苦境愁音在诗歌中同样可以得到表现，但“惟词尤甚”，词体在这方面是更为倚重的，特别是优秀的词作更离不开“萧寥孤寄之旨，幽夤独造之音”的。潜气内转本来就是繁欤用来形容哀感顽艳之悲音悲情的，当同样以悲音悲情为主体情感的词体形成之后，特别是在北宋中后期直至南宋长调流行之时，要在一种相对复杂的结构中表达落寞悲凉之情，潜气内转的重要性遂得到了空前的重视和强调。悲愁之音的沉着、主留、孤沉而深往，都意味着潜气内转作为填词的一种基本创作方式，其作用和价值都是不可忽略的。而晚清光绪年间对此的发明，不仅意味着词学理论的发展渐趋精微，而且为

词史的价值重估和审美判断提供了新的理论基石。

- ①周济《介存斋论词杂著》，唐圭璋编《词话丛编》第二册，中华书局1986年版，第1633页。
- ②戈载《吴君特甲乙丙丁稿跋》，《宋七家词选》卷四，宣统三年扫叶山房石印本。
- ③况周颐撰，屈兴国辑注《蕙风词话辑注》，江西人民出版社2000年版，第99页。
- ④吴梅《乐府指迷笺释序》，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》，人民文学出版社1963年版，第91页。
- ⑤周济《宋四家词选目录序论》，唐圭璋编《词话丛编》第二册，中华书局1986年版，第1643页。
- ⑥萧统编、李善注《文选》，中华书局1977年版，第565页。
- ⑦萧统编、李善注《文选》，第565页。
- ⑧严可均校辑《全上古三代秦汉三国六朝文》，中华书局1958年版，第1088页。
- ⑨萧统编、李善注《文选》，第262页。
- ⑩李清照著，王仲闻校注《李清照集校注》，人民文学出版社1979年版，第194页。
- ⑪明末余澹心《寄畅园闻歌记》云：“当是时，南曲率平直无意致，良辅转喉押调，度为新声，疾徐高下清浊之数，一依本宫，取字齿唇间，迭换巧掇，恒以深邃助其凄泪。”转引自张潮辑《虞初新志》卷四，河北人民出版社1985年版，第66页。
- ⑫沈宠绥《度曲须知》，中国戏剧出版社1959年版，第198页。
- ⑬严可均校辑《全上古三代秦汉三国六朝文》，中华书局1958年版，第1783页。
- ⑭叶长海《曲学与戏剧学》，学林出版社1999年版，第63页。
- ⑮沈宠绥《度曲须知》，第242页。
- ⑯魏良辅《曲律》，中国戏剧出版社1959年版，第5页。
- ⑰魏良辅《曲律》，第5页。
- ⑱沈宠绥《度曲须知》，中国戏剧出版社1959年版，第223—224页。
- ⑲沈括著，胡道静校证《梦溪笔谈校证》，上海古籍出版社1987年版，第231页。
- ⑳徐大椿《乐府传声》，中国戏剧出版社1959年版，第170—171页。
- ㉑参见刘尧民《词与音乐》，云南人民出版社1982年版，第146页。
- ㉒南宋时唱词渐趋消歇，与其时词人多写长调，不方便演唱有一定关系。宋代胡仔《苕溪渔隐丛话》卷二云：“中秋词自东坡《水调歌头》一出，余词尽废。然其后亦岂无佳词，如晁次膺《绿头鸭》一词，殊清婉。但樽俎间歌喉，以其篇长惮唱，故湮没无闻焉。”明代俞彦《爱园词话》亦云：“唐之诗，宋之词，甫脱颖，已遍传歌工之口。元世犹然，至今则绝响矣。即诗余中，有可采入南剧者，亦仅引子。中调以上，通不知何物，此词之所以亡也。”俞彦说“元世犹然”不免是想当然了，但中长调词渐离歌工之口，确实是一个事实。《词话丛编》第一册，第174、400页。
- ㉓关于唐乐、昆曲中转喉的特点及其与佛经转读的渊源关系，参见康保成《从“啞喉”看昆曲的发声技巧及渊源》，上海戏剧学院学报《戏剧艺术》2003年第6期。
- ㉔张炎《词源》，《词话丛编》第一册，第254、259页。
- ㉕刘将孙《新城饶克明集词序》，《养吾斋集》卷九，《文渊阁四库全书》第1199册，台北商务印书馆1986年版，第84页。
- ㉖张炎《词源》，《词话丛编》第一册，第256页。
- ㉗谢章铤《词后自跋》引许癸皞语，许癸皞字秋史，有《梦月山馆词》。谢文载《赌棋山庄全集》，《近代中国史料丛刊续编》第15辑第141册，台北文海出版社1975年版，第153页。
- ㉘刘永济《词论》，刘永济《宋词声律探源大纲·词论》，中华书局2007年版，第185页。
- ㉙《篋中词》卷四，沈辰垣等编《御选历代诗余》（附《篋中词》、《广篋中词》），浙江古籍出版社1998年版，第23页。
- ㉚参见《篋中词》卷四，第6页。
- ㉛谭献《篋中词》今集卷二，第542页。
- ㉜周济《宋四家词选目录序论》，《词话丛编》第二册，第1643页。
- ㉝陈洵《海绡说词》，上彊村民编，唐圭璋笺注《宋词三百首笺注》引，上海古籍出版社1979年版，第158页。
- ㉞参见萧统编、李善注《文选》，第262页。
- ㉟沈祥龙《论词随笔》，《词话丛编》第五册，第4057页。
- ㊱陈洵《海绡说词》，《词话丛编》第五册，第4840页。
- ㊲唐圭璋编《词话丛编》第二册，第1630页。
- ㊳况周颐撰，屈兴国辑注《蕙风词话辑注》，江西人民出版社2000年版，第99、98、250页。
- ㊴陈洵《海绡说词》，《词话丛编》第五册，第4842页。
- ㊵刘永济《微睇室说词》，上海古籍出版社1987年版，第77页。
- ㊶刘永济《微睇室说词》，第61页。
- ㊷王灼《碧鸡漫志》卷第二，《词话丛编》第一册，第83页。
- ㊸周济《宋四家词选》眉批，《词话丛编》第二册，第1648—1650页。
- ㊹周济《介存斋论词杂著》，《词话丛编》第二册，第1633页。
- ㊺周济《宋四家词选目录序论》，《词话丛编》第二册，第1644页。
- ㊻况周颐撰，屈兴国辑注《蕙风词话辑注》，第86页。
- ㊼况周颐撰，屈兴国辑注《蕙风词话辑注》，第12页。
- ㊽参见陈匪石编著、钟振振校点《宋词举》（外三种），江苏古籍出版社2002年版，第35页。
- ㊾程洪撰，胡念贻辑《词洁辑评》卷四，《词话丛编》第二

- 册,第1360页。
- ⑤刘体仁《七颂堂词绎》,《词话丛编》第一册,第619页。
- ⑥沈祥龙《论词随笔》,《词话丛编》第五册,第4050页。
- ⑦刘永济《词论》卷下,刘永济《宋词声律探源大纲 词论》,第165页。
- ⑧[美]高友工《小令在诗传统中的地位》,《词学》第九辑,华东师范大学出版社1992年版,第20页。
- ⑨周济《宋四家词选目录序论》,《词话丛编》第二册,第1643页。
- ⑩参见陈匪石《声执》卷上,《宋词举》(外三种),第188—189页。
- ⑪陈匪石编著、钟振振校点《宋词举》(外三种),第190页。
- ⑫周济《宋四家词选》眉批,《词话丛编》第二册,第1647页。
- ⑬陈匪石编著、钟振振校点《宋词举》(外三种),第87页。
- ⑭陈匪石编著、钟振振校点《宋词举》(外三种),第91页。
- ⑮陈匪石编著、钟振振校点《宋词举》(外三种),第107页。
- ⑯张炎《词源》,《词话丛编》第一册,第259页。
- ⑰沈义父《乐府指迷》,《词话丛编》第一册,第281页。
- ⑱袁孝《全唐诗话》云:“雪儿,李密之爱姬,能歌舞。每见宾僚文章有奇丽入意者,即付与雪儿叶音律以歌之。”此处“雪儿”乃泛指歌伎。何文焕辑《历代诗话》,中华书局1981年版,第230页。
- ⑲刘熙载《艺概·词曲概》云:“玉田谓‘词与诗不同,合用虚字呼唤’。余谓用虚字正乐家歌诗之法也。”刘熙载撰,刘立人、陈文和点校《刘熙载集》,华东师范大学出版社1993年版,第140页。
- ⑳杜文澜《憩园词话》云:“玉田所云虚字,今谓之领调。”《词话丛编》第三册,第2862页。
- ㉑周济《介存斋论词杂著》,《词话丛编》第二册,第1632页。
- ㉒周济《宋四家词选目录序论》,《词话丛编》第二册,第1643页。
- ㉓周济《宋四家词选》眉批,《词话丛编》第二册,第1650页。
- ㉔周济《宋四家词选》眉批,《词话丛编》第二册,第1651页。
- ㉕关于钩勒如何从绘画术语过渡到词论术语,可参考孙克强《词论与画论——援画论词在词学批评中的作用和意义》,《中国社会科学》2008年第1期。
- ㉖刘永济《微睇室说词》,第12页。
- ㉗刘永济《微睇室说词》,第69页。
- ㉘转引自刘永济《微睇室说词》,第68页。按,刘永济此引文不知引自何处,检唐圭璋编《词话丛编》所收录陈洵之《海绡说词》,虽有解说此篇文字,然文字绝不相同。
- ㉙陈文华《海绡翁梦窗词说论评》,台北里仁书局1996年版,第210页。
- ㉚陈洵《海绡说词》,《词话丛编》第五册,第4848页。
- ㉛玄修《况夔笙蕙风词话论评》,《同声月刊》第二卷(1942年)第二号。
- ㉜沈义父《乐府指迷》,《词话丛编》第一册,第281—282页。
- ㉝张炎《词源》,《词话丛编》第一册,第265页。
- ㉞沈义父《乐府指迷》,《词话丛编》第一册,第279页。
- ㉟陆辅之《词旨》,《词话丛编》第一册,第302页。
- ㊱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》,第71页。
- ㊲蒋兆兰《词说》,《词话丛编》第五册,第4635页。
- ㊳刘永济《微睇室说词》,第72页。
- ㊴张炎《词源》,《词话丛编》第一册,第259页。
- ㊵冯煦《蒿庵论词》,《词话丛编》第四册,第3594页。
- ㊶况周颐撰,屈兴国辑注《蕙风词话辑注》,第98页。
- ㊷王易《词曲史》,江苏教育出版社2005年版,第135页。
- ㊸况周颐撰,屈兴国辑注《蕙风词话辑注》,第98页。
- ㊹刘永济《微睇室说词》云:“起八字陈澧谓‘极炼’,陈洵谓‘殊有拙致’。而张炎论词则诋为‘太涩’。”第39页。
- ㊺“万花为春”原是况周颐对吴文英词之评价,此处乃刘永济用以具体品评此词。参见刘永济《微睇室说词》,第78页。
- ㊻刘永济评说《西平乐慢》调的特点说:“此调甚长而止七韵,声调非常紧迫。盖四字句读之必快。此调多四字句,愈到后阙,韵愈少,调愈紧迫,极不易填。”见刘永济《微睇室说词》,第10页。
- ㊼刘永济《微睇室说词》,第39页。
- ㊽玄修《况夔笙蕙风词话论评》,《同声月刊》第二卷(1942年)第二号。
- ㊾刘熙载《艺概·词曲概》,刘熙载撰,刘立人、陈文和点校《刘熙载集》,第139页。
- ㊿况周颐撰,屈兴国辑注《蕙风词话辑注》,第11页。
- ①玄修《况夔笙蕙风词话论评》,《同声月刊》第二卷(1942年)第二号。
- ②况周颐撰,屈兴国辑注《蕙风词话辑注》,第27—28页。
- ③赵尊岳《填词丛话》,沈泽棠等著,刘梦芙编校《近现代词话丛编》,黄山书社2009年版,第262页。
- ④赵怀玉《亦有生斋集》文卷八,顾廷龙主编《续修四库全书》第1470册,上海古籍出版社2002年版,第108页。
- ⑤刘熙载撰,刘立人、陈文和点校《刘熙载集》,华东师范大学出版社1993年版,第164页。
- ⑥邱炜萋《五百石洞天挥麈》卷九,《续修四库全书》第1708册,第238页。
- ⑦邱炜萋《五百石洞天挥麈》卷九,《续修四库全书》第1708册,第207页。
- ⑧李兆洛选辑《骈体文钞》,岳麓书社1992年版,第581页。
- ⑨林昌彝《射鹰楼诗话》卷十八,上海古籍出版社1988年版,第414页。
- ⑩徐世昌辑《晚晴簃诗汇》第三册,中国书店1989年版,第380页。
- ⑪方东树《考槃集文录》卷一,《续修四库全书》第1497册,第236页。

- ⑩朱一新《无邪堂答问》卷二，中华书局2000年版，第91—92页。
- ⑪朱一新《无邪堂答问》卷二，第89页。
- ⑫朱一新《无邪堂答问》卷二，第91页。
- ⑬王先谦《骈文类纂》，浙江古籍出版社1998年版，第27页。
- ⑭李详《汪容甫文笺序》，《李审言文集》，江苏古籍出版社1989年版，第275页。
- ⑮李详《答江都王翰棻论文书》，《李审言文集》，第1061页。
- ⑯孙德谦《六朝丽指》，王水照编《历代文话》第九册，复旦大学出版社2007年版，第8432页。
- ⑰孙德谦《六朝丽指》，《历代文话》第九册，第8460页。
- ⑱《复王方伯论骈文书》，孙德谦《四益宦骈文稿》，上海瑞华印务局民国25年（1936）铅印本。
- ⑲《吴郡骈体文征序》，孙德谦《四益宦骈文稿》。
- ⑳刘师培《中国中古文学史讲义》，上海古籍出版社2006年版，第116页。
- ㉑《复堂日记》，河北教育出版社2001年版，第395、398页。
- ㉒李兆洛选辑《骈体文钞》，第619页。
- ㉓李兆洛选辑《骈体文钞》，第69、702页。
- ㉔李兆洛选辑《骈体文钞》，第181、221、335、340、415页。
- ㉕《复堂日记》，第278页。
- ㉖李兆洛选辑《骈体文钞》，第592、696页。
- ㉗谭献《复堂词话》，《词话丛编》第四册，第3994页。
- ㉘玄修《况夔笙蕙风词话论评》，《同声月刊》第二卷（1942年）第二号。
- ㉙玄修《况夔笙蕙风词话论评》，《同声月刊》第二卷（1942年）第二号。
- ㉚蒋兆兰《词说》，《词话丛编》第五册，第4634—4635页。
- ㉛夏敬观《忍古楼文》（稿本六册）第六册，上海图书馆藏。
- ㉜陈匪石《声执》，《宋词举》（外三种），第205页。
- ㉝陈匪石《旧时月色斋词谭》，《宋词举》（外三种），第219页。
- ㉞钱锺书《七缀集》，上海古籍出版社1985年版，第109页。
- ㉟宋翔凤《朴学斋文录》卷二，《续修四库全书》第1504册，第336页。
- ㊱施蛰存主编《词籍序跋萃编》，中国社会科学出版社1994年版，第168页。
- ㊲吴锡麒《有正味斋骈体文》卷八，《续修四库全书》第1468册，第664页。

[作者单位：中山大学中文系]
责任编辑：李超

