

中國詞史大綱



北新出版

中國詞史大綱



北新書局

中國史大綱



一九三三年八月付版
一九三三年九月初版

每冊實價七角

編著者	胡雲翼
發行人	李志雲
發行所	北新書局
印刷者	大華印局

總發行所
上海四馬路中市
北新書局

電報掛號一一六三

分發行所

北平成都開封南京廈門重慶
廣州武漢昆明貴陽溫州濟南
北新書局

中國詞史大綱目錄

第一編 唐五代詞

第一章	詞的起源.....	一
第二章	最初的詞人溫庭筠.....	二五
第三章	從晚唐詞到五代詞.....	二九
第四章	西蜀詞(上)韋莊.....	三五
第五章	西蜀詞(下).....	三九
第六章	南唐詞人馮延巳.....	四七
第七章	詞聖李煜.....	五一
第八章	五代末年三詞人.....	六一
第九章	唐五代詞人補誌.....	六七
第二編	北宋詞	
第十章	北宋詞的發展.....	七九

第十一章	北宋初期的詞壇·····	八三
第十二章	晏殊·····	八九
第十三章	歐陽修·····	九五
第十四章	張先·····	一〇三
第十五章	晏幾道等·····	一〇七
第十六章	慢詞的起來與柳永·····	一一七
第十七章	秦觀·····	一三三
第十八章	歌詞的革命者蘇軾·····	一三九
第十九章	黃庭堅·····	一四九
第二十章	元祐前後的詞人·····	一五三
第二十一章	樂府詞的復興與周邦彥·····	一六九
第二十二章	女詞人李清照等·····	一七九
第二十三章	北宋詞人補誌·····	一九一

蘇軾《蘇軾詩集注》卷之四

關於蘇軾詩集注，有蘇軾詩集注卷之四。

(一) 蘇軾詩集注卷之四，蘇軾詩集注卷之四，蘇軾詩集注卷之四，蘇軾詩集注卷之四。

蘇軾詩集注卷之四，蘇軾詩集注卷之四，蘇軾詩集注卷之四。

(二) 蘇軾詩集注卷之四，蘇軾詩集注卷之四，蘇軾詩集注卷之四。

蘇軾詩集注卷之四，蘇軾詩集注卷之四，蘇軾詩集注卷之四。

蘇軾詩集注卷之四，蘇軾詩集注卷之四，蘇軾詩集注卷之四。

(三) 蘇軾詩集注卷之四，蘇軾詩集注卷之四，蘇軾詩集注卷之四。

蘇軾詩集注卷之四，蘇軾詩集注卷之四，蘇軾詩集注卷之四。

(四) 蘇軾詩集注卷之四，蘇軾詩集注卷之四，蘇軾詩集注卷之四。

蘇軾詩集注卷之四，蘇軾詩集注卷之四，蘇軾詩集注卷之四。

蘇軾詩集注卷之四，蘇軾詩集注卷之四，蘇軾詩集注卷之四。

(五) 丁藥園 樂園閑話說：「詞者詩之餘也。以詩經證之，則詞又有合於詩：殷雷之詩曰：『殷其雷，在南山之陽』，此三五言調也；魚麗之詩曰：『魚麗，於醫鱸沙』，此二四言調也；遠之詩曰：『遭我乎騶之間焉，並驅從兩肩兮』，此六七言調也；江汜之詩曰：『不我以，不我以』，此疊句調也；東山之詩曰：『我來自東，零雨其濛，鸛鳴於垤，婦歎於室』，此換韻調也；行露之詩曰：『厭浥行露』，其二章曰：『誰謂雀無角』，此換頭韻也。凡此煩促相宣，短長互用，以啓後人協律之原，豈非三百篇實祖禰哉」。

(六) 汪森 序詞綜說：「自有詩而長短句卽寓焉，南風之操，五子之歌，是已。周之頌三十一篇，長短句居十八；漢郊祀歌十九篇，長短句居其五；至短簫鐃歌十八篇，篇皆長短句，誰謂非詞之源乎？」

我們試分析上面這許多詞的起源說，其共同的錯誤，都是認定長短句就是詞，所以大家極力去追尋長短句的來源。以爲只要找到長短句最古的來源，便是詞的最古的來源了。於是把詞的淵源越說越遠：從唐代李白的菩薩蠻和憶秦娥，說到隋代隋煬帝的夜飲朝眠曲，說到梁代梁武帝的江南弄和沈約的六憶詩，說到漢代的郊祀歌和短簫鐃歌，說到周代詩三百篇的長短句，最後更說到唐虞時代的南風操與五子歌去了。要是這樣去追求，真如汪森所說，

「自有詩而長短句卽寓焉」。然則，詩的起源不同樣就是詞的起源嗎？這可能說得通嗎？若必如此說，則誠如俞彥所云：「溯其源流，咸自鴻濛上古而來，如億兆黔首，固皆神聖裔矣。」這豈不是大笑話？他們這些詞的起源說，其致誤之由，是在只知道詞是長短句，而不知道長短句不一定是詞，有時也可以是詩。詩體裏面固然以整齊的四言，五言，七言體佔多數，但不整齊的長短詩也實在不少。詩三百篇裏面有不少的長短句的詩，漢魏六朝樂府裏面有不少的長短句的詩，這是用不着舉例了的；唐人詩也有不少長短句，如李白的蜀道難，李賀的將進酒，要舉例也不可勝數。這許多長短句向來都是稱之爲詩，稱之爲樂府，而不會稱之爲詞。我們能夠因爲後來有了長短句的詞，就追上去說一切長短句的詩都是詞，而認爲詞的起源嗎？只要我們認定詩體的長短句是不能否認其爲詩的，那末，不但南風操與五子歌應該說是詩，不但詩經裏面的長短句都是詩，不但漢樂府裏面的郊祀歌與短簫簫歌是詩；即梁武帝的江南弄，沈約的六憶詩，隋煬帝的夜飲朝眠曲也都是詩，而不能說是詞。

嚴格說起來，詩和詞本沒有很明顯的劃界，一篇長短句的樂府詩，在體製的類似上，本不妨說牠是詞。但是在文學史上既把詩詞分立，各自爲體，我們便要把詩與詞二者的界綫與源流劃清，而不容相混；我們便得將詞的起源發達史劃成一條有線索的脈絡，以別於詩的發

達史的線索脈絡。從先秦時代直到唐代，是詩歌的全盛時代，我們正不應該強取詩歌中的長短句較近于詞者，謂爲詞的起源，這實在是混淆了詩與詞的眉目。而且就時代的關係說，詞體也決不會起源于悠遠的梁隋時代，而發展乃遲到晚唐五代，中間竟孤絕數百年，毫無線索可尋，這是無法可以解釋的。至于遠徵先秦、漢、魏，妄欲爲詞選擇遠祖，更是笑話了。其實，不僅這些遠徵懸擬的詞的起源論不可靠，即如黃昇所謂李白的菩薩蠻憶秦娥「二詞爲百代詞曲之祖」的話也全屬謬誤。我們從多方面的證明，知道菩薩蠻憶秦娥二詞不僅不是李白的作品，也不是盛唐時代的產物：

(一) 蘇鶚杜陽雜編說：「太中初，女蠻國貢雙龍犀，明霞錦。其國人危鬢金冠，瓔珞被體，故謂之菩薩蠻。當時倡優遂製菩薩蠻曲，文士亦往往效其詞。」南部新書亦載此事。則李白之世，唐尙未有斯題，何得預填其篇耶？

(二) 後蜀趙崇祚編花間集，錄晚唐諸家詞，而不及李白。

(三) 郭茂倩編樂府詩集，遍錄李白的樂府歌辭，並收中唐的調笑、憶江南諸詞，而獨不收菩薩蠻憶秦娥二詞。

(四) 歐陽炯序花間集數到唐詞，只說「在明皇朝則有李太白之應制清平樂調四首。」

若李白別有他詞，何以歐陽炯絕不提及？

這些都是使我們懷疑菩薩蠻 憶秦娥二詞爲李白所作的強有力的證據。胡元瑞在其筆叢裏說：「予謂太白在當時直以風雅自任，卽近體盛行七言律，鄙不肯爲，寧屑事此？且二詞雖工麗，而氣衰颯，於太白超然之致，不啻穹壤。藉令真出青蓮，必不作如是語。詳其意調，絕類溫方城輩。蓋晚唐人詞嫁名太白耳。」依我們看來，這兩首詞也不一定是溫方城（卽溫庭筠）的作品，但其爲晚唐五代人詞則可斷言。文學史上的慣例，一個名作家往往容易成爲箭垛式的人物，什麼作品都向他身上去堆。這大約是晚唐五代無名作家的詞，好事者爲抬高詞的價值，故意將此二詞嫁名李白，以廣流傳。黃昇不察，編入他的唐宋諸賢絕妙詞選裏面，署爲白作，後人遂據爲定論，謂李白爲作詞的老祖宗。或者，是黃昇立意和趙崇祚的花間集爭勝，明知其僞，也濫收着以矜其蒐集之宏富，亦未可知。原來黃昇之編唐宋諸賢絕妙詞選，只求蒐集廣博，疎誤之處甚多。如山花子一詞，實李璟之作品，（有南唐書載馮延巳與李璟之談話可證）乃題爲李後主詞，卽此可見編者之不忠實。至於尊前集錄李白詞多至十二首，全唐詩更增爲十四首，自更不可靠。於此，更可證明五代兩宋一般人有意把李白當成箭垛式的詞人了。我們知道李白爲盛唐詩人，文譽甚著，若果填新詞，創製新詞，當時必

有唱和，必有批評。何以當時諸詩人無唱和之作？李白之後何亦絕無繼響？中唐的白居易、韋應物諸人既累作詞，何以絕不光顧名詩人李白填過的菩薩蠻、憶秦娥諸詞調？直至晚唐歌詞風行，始有填此二調者，中間孤絕，不止百年，這是講不通的。我們之所以認定此二詞不是李白的作品，也不是盛唐時代的作品，便是因為把這兩首詞攔在盛唐，於詞發展的線索脈絡，絕對解釋不通的緣故。（按尊前集與全唐詩載唐玄宗好時光一詞，出自開元軼事，亦係偽作。）

○ ○ ○ ○ ○

上面的論證，打破了許多古人遠徵懸擬的詞的起源說，打倒了許多古人臆測無據的詞的起源說，把論詞起源的妖氛，一掃而空了。然而，詞究竟是怎樣起來的呢？現在且先讓我們來談談詞的起源的理論。我以為：——

詞體的起來，完全是從詩歌裏面進化出來的。

無論從「詩的形體」方面看，從「詩的內容」方面看，或從「詩的音樂性」方面看，詩體都有逐漸進化爲詞體的必然趨勢。詩的發展便是朝着詞體的路向走的。熱鬧了一千多年的詩體到了唐代已經是最後光燄之發揮，經過了這最後的一個光燄時期，於是當時的所謂「新

體詩」又變成「舊詩」了，又有更新的詩體，詞，起來了。從詩到詞的進化的趨勢和痕跡，我們可以很清楚的看得出來。

第一，從「詩的形體」看：

關於詩歌的形體研究，大體說來，不外字句和格律二者。從字句方面說，中國詩體總是朝整齊的方向變：最初是四言，由四言變爲五言，由五言又變爲六言與七言。這種變化是很簡單的，也就是自然的轉變，並非由人力爲之推進，也並非由那幾位大詩人有意識提倡起來的變化。其間的變化也並沒什麼精妙的大道理。只是大家做四言詩做懶了，偶然有人做出時新的五言，於是大家都爭着去做五言的新玩意兒；五言詩又做厭了，偶然有人做出時新的七言，於是大家都爭着去做七言的新玩意兒。這種變化完全是無意識的變化，時髦的流行，找不出其中的什麼原理原則。不過我們能夠看出一點，却是在幾次的變化當中，總不會打破詩的整齊的形式，這可以說是變化中的共同點。可是，整齊的詩句要往前變化，不是沒有限制的。當四言變爲五言時，他們沒有想到七言；當五言變爲七言時，他們也不會想到八言和九言。直到七言也用慣了，做厭了，不能不變了，這時才「碰壁」了。照着形體不失整齊的原則變化下去，則只有提倡八言詩和九言詩。你看，每句詩都有八個字九個字那樣冗而且長，

那無論如何是使不得。「碰壁」之餘，只好回頭來想法子。可是，難道回轉來作二言詩和三言詩嗎？每一句都是兩個字三個字那樣短而且促，意思都說不完全，那也萬萬使不得。然而，這時候四言詩，五言詩和七言詩都已用舊了，做厭了，新的社會已經在要求新的時髦品了。這時詩體的變化，只有打破整齊的形式，只有向長短句的一條路去求新發展，別無他路可走。而且詩史上早已有很多長短句的詩的好例子，詩三百篇裏面，樂府裏面，唐代李白賀諸人的詩裏面，那無數的長短句的詩，都是暗示後來詩的形式有一條不復整齊的長短句的路可以走去。

再就格律方面講，中國詩歌的格律，永遠是朝着嚴密的方向進展的；時代越後，詩歌格律之嚴益甚。進展到了唐代的近體詩，一般詩人之用心於研求格律，已經超過用心思於充實詩的內容了。這時似乎應該有一種反動起來，作打破格律的運動，讓詩歌走上自由詩的路去。可是，這種希冀也是絕無實現可能的。我們知道自由詩的能夠起來，至少應該那時代的學術文藝有了自由主義的思潮作背景。先秦時代以後，中國的學術文藝史，只有儒教的思潮，只有復古的思潮，那一個時代有自由主義的影兒？既然沒有自由主義思潮擺動一個新時代出來，一切政治、法制、教育、倫理、……都還在依照古典法則進行，自然不會單獨產生

打破格律的自由文藝，自然不會有不講格律的自由詩起來。歷代詩歌的進化始終只是朝着格律嚴整的方向走。因此，進化到了格律很嚴的近體詩，還不能向自由解放的路向去，還不能不朝着比近體詩格律更嚴複的新詩體，詞，的圈套裏去受束縛。

第二，從「詩的內容」看：

詩的內容也是展向詞體之路，其趨勢亦明顯可見。在古代，詩的內容實是很廣泛的，從「詩言志，歌永言」的話看來，似乎一切韻文都可以說是詩。所以詩經裏面那些廟堂的雅頌是詩，魏晉時代那些如「道德論」的作品也是詩，宋代那些講理學的韻文也是詩，舉凡韻文皆可入詩的範疇。可是，詩的範疇雖廣，無詩趣的作品則極多，一般社會並不歡迎。我們細察詩歌的實際趨勢，却是向着抒情詩的一條路發展的。詩歌本是情緒的文學，只有向抒情方面進展才是詩之正路。我們看歷代的詩歌，留下了許多抒情詩的成績，膾炙人口的很多是抒情詩，特別是情詩。詩三百篇中的國風，魏晉六朝的樂府歌謠，情詩實佔其重要部分。不過這都是平民的創作，在文人社會裏面，則極少藻豔的情詩。唐人歌行與新體詩，雖愛寫宮怨閨情，亦多描摹少婦之幽思哀感，並不繪飾豔情。然而，情詩實在是詩園裏最美的花朵，誰個詩人不想長成幾朵麗花來綴飾自己的生命？他們只是沒有胆子去放肆寫這種詩。因為：自

從孔子刪詩後，詩被尊爲經，一般儒教徒極力把詩體抬到一個莊嚴的地位，認爲神聖的教化作用，嚇得歷代的詩人都不敢用詩體來寫男女的私情，致失諷人之旨。在這情形之下，最需要是一種新詩體起來，那要是一種最好讓詩人任意去抒寫而不被君子們嘲罵的新詩體。

詞起於燕樂，本是用以悅耳目，快心意者，自然流於纖豔輕薄，自然要繪飾男女之私情，才能博得一般社會的歡迎。所以號「詞爲豔科」，所以儒者斥「詞爲末技」，鄙不屑爲。

有了詞體，儒者們雖薄詞而不爲，却有一般浪漫的文人喜歡用詞體來抒寫愛情，他們毫無顧忌的寫着穠豔的情詞。如溫庭筠的「偷眼暗形相」（南鄉子）；韋莊的「陌上誰家年少足風流」（思帝鄉），都是前人詩中難找的豔句。至歐陽炯的「晚逐香車入鳳城」（浣溪紗），竟爽直地寫出作者追逐女人的輕狂態度；張泌的「蘭麝細香聞喘息」（浣溪沙），更大胆地描繪男女牀第間的私情。即如北宋歐陽修，晏殊，司馬光諸人，雖都是嚴正的詩文家，而都有很好的豔情小詞。大概自晚唐至北宋的小詞，都是些無題的情詩。（因爲都是言情，所以不須有題）這很可以看出詞的體用，只是在抒情詩的一方面。沈義父樂府指迷上有「一段話說得很好」。

作詞與作詩不同，縱是用花草之類，亦須略用情意，或要入閨房之意。……如只直詠花草，而不著些豔語，又不似詞家體例。

李東琪也說：「詩莊詞媚，其體元別」。這更是明白告訴我們詞的內容是以抒寫「艷情」為旨歸。

既然詩體的進化是向着抒情詩，特別是情詩，一方面開展；而詞體的起來恰是適應文人寫情的需要，不顯然是詞體具備了抒情詩，特別是情詩，的意義嗎？所以說，詩歌的內容也是朝着詞體進化的。



我們上面用了許多的話，分析詩歌的形體與內容，看出詩歌處處都朝着詞的方面進化，有衍為詞的可能；但是，這也僅是有可能性而已，充盈了詩衍為詞的本身條件而已。要問詩究竟經過一種什麼變化才衍為詞？詞究竟憑藉一種什麼媒介的導引方才起來？這其中變遷的關係脈絡，我們還得作進一步的研究：——

第三，從「詩的音樂性」看：

我們在研究詩歌與音樂的關係當中，能夠完全看出詩衍為詞的脈絡淵源。直可以斷然的