

诗词论丛

吴世昌著 吴令华编

北京出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

诗词论丛/吴世昌著; 吴令华编. —北京: 北京出版社, 2000
(吴世昌学术文丛)

ISBN 7 - 200 - 04037 - 1

I. 诗... II. ①吴... ②吴... III. ①诗歌 - 文学研究 - 中国
②词(文学) - 文学研究 - 中国 IV. I207.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 13514 号

诗 词 论 丛

SHI CI LUN CONG

吴世昌 著

吴令华 编

*

北 京 出 版 社 出 版

(北京北三环中路 6 号)

邮 政 编 码: 100011

网 址: [www. bph. com. cn](http://www.bph.com.cn)

北京出版社出版集团总发行

新 华 书 店 经 销

北 京 瀛 洲 印 刷 厂 印 刷

*

850×1168 32 开本 13.25 印张 250 000 字

2000 年 10 月第 1 版 2002 年 2 月第 2 次印刷

印数 2001—5 000

ISBN 7 - 200 - 04037 - 1

I · 620 定价: 18.00 元

目 录

唐宋词概说·····	(1)
花间词简论·····	(23)
宋词中的“豪放派”与“婉约派”·····	(40)
论词的读法·····	(55)
诗词用譬喻释例·····	(111)
漫谈《小山词》用成句及其他·····	(113)
有关苏词的若干问题·····	(121)
周邦彦和他被错解的词·····	(147)
片玉词 (36 首) 笺注·····	(160)
《片玉集》中误字校记·····	(223)
周邦彦《少年游》赏析·····	(228)
宋词作家论·····	(231)
辛弃疾 (传记)·····	(255)
论五言诗起源于妇女文学·····	(304)
新诗和旧诗·····	(318)
略谈诗词用韵·····	(330)

诗人的风趣·····	(337)
郁达夫旧诗用僻典·····	(342)
蒋彝其人其诗·····	(345)
有关诗词的书札·····	(354)
《罗音室诗词存稿》初版自序·····	(377)
《罗音室诗词存稿》再版自序·····	(383)
《罗音室诗词存稿》词跋·····	(385)
罗音室诗词选·····	(389)
编后记·····	(415)

唐宋词概说

一、词和乐府

研究中国古典文学的人，一提到各时代的代表作，就举汉代的乐府、唐诗、宋词、元曲。这四种文学体裁，名称虽然不同，但广义地说，都是诗，都是韵文。元曲虽有一部分是剧本，其实也是用韵文组成的诗剧。从另一角度来看，这些作品又都是歌曲。不但乐府这名称起源于西汉前期主管音乐舞蹈的官府，乐府诗其实就是这个官府收集来的民歌——当时称为“歌诗”。收集者也记录了这些民歌的乐谱曲调，《汉书·艺文志》称为“歌声曲折”，简称为“曲”，配曲的辞即是歌曲，也称曲子。唐人的七言绝句是可唱的歌，所以也是“乐府”。宋词即从唐诗演变而来，所以词也就是宋代的“乐府”：许多宋人的词集即以“乐府”为名，可以证明此点。词的起源不只是唐人绝句的演变，这点下文要说到。词一开始即是要配合音乐歌唱的，在这一意义上它是不折不扣的宋代乐府。宋代的

乐府（词）到元代变成更复杂的歌曲——有散曲、散套等种类，这些歌曲的集子有的也名为某人的“乐府”。集合许多套散曲作为戏园中演唱故事的材料，即成为我们称之为“杂剧”的元曲。元曲也就是元代的“乐府”。因此，一切汉乐府、唐诗、宋词、元曲本来都是可歌的曲子词。但每当一种新的歌唱体裁起来代替原有歌曲时，原有的、已成为传统的“体裁”，就退居于“古典”的、专为诗人雅士所欣赏、仿作的地位。而新的体裁来自民间的作品则为当时流行的歌辞。民间制造的歌辞比较真实朴质，有新鲜的内容和生气，但在艺术性方面却往往比较粗糙、鄙野，即所谓“言不雅驯”。文人把这些民歌加以修改或仿作，提高了它的文字技巧和艺术性。有时把杂乱的民歌整齐化、规范化，把它从“歌”的地位提高到“诗”——从里巷歌谣提高到乐府雅词，于是这一种体裁便成为某一时代的代表作，成为当世诗人的主要作品。词在宋代的兴盛大体上也不出这一历史演变的轨迹。但由于它特有的性质，它的发展又有不同于别的文学体裁之处。

词既然是中国古代韵文之一种，且与别的韵文有同样的地位，为某一时代的“乐府”，那么它和别的韵文又有什么不同之处？它自己具备怎样的特色？下文试分别阐述。

二、词的特点

词起于晚唐。晚唐诗人如白居易、刘禹锡、温庭筠、韦庄等都写过不少词。在他们的集子中，有的作品从体裁上看明显地是词，因为它的句子长短不齐：如《忆江南》、《长相思》等。有的则分明是七言绝句，然而标题却用的是词调名，如《清平乐》、《浪淘沙》、《竹枝》、《杨柳枝》等。另有一种，如皇甫松的《采莲子》，则是在七绝的每句下面加两个重复的衬字：即第一第三两句的衬字也相同。（见附录例词）由此可知这样的绝句是一些采莲的姑娘们合唱的：有人先唱一句，大伙儿合唱那重复的衬字。另一人再唱第二句，大伙儿又合唱下面的衬字。如此轮流着唱下去。另一个例子是孙光宪《竹枝》，把七言绝句的每一句破成上四下三两句，然后在这两个断句下面嵌入重复的衬字。例如：

门前春水竹枝白苹花女儿，
岸上无人竹枝小艇斜女儿。
商女经过竹枝江欲暮女儿，
散抛残食竹枝饲神鸦女儿。

宋人大曲演奏时的领队称为“竹竿子”，大概是从“竹枝”演变出来的。如果如此，则每句前四字由竹枝唱，

后三字由女儿接唱，而不是把“竹枝”和“女儿”当作衬字来合唱。

从这两个例子，可以知道，唐人的七绝先被用作唱词，唱时有时还须循回重复，如王维的《渭城曲》。后来，歌唱者还嫌仅仅是重复在音调上变化不够大，就加些衬字进去。但只加衬字仍嫌太单调，不能适应新的乐调，有的是从外国传来的乐调，如《伊州》、《凉州》、《菩萨蛮》、《苏幕遮》等，那就只好把唐人诗中整齐的五言或七言句子打破或参互配合，改为从二言到七言都有的长短句，以适应乐调的结构和节奏。所以，词和别的诗体最主要、最显著的不同是：

（一）它的句子长短不齐，所以又称为“长短句”。

（二）它是配合乐调的歌词，所以又称“乐章”或“乐府”。

这两个特点使任何一首词必须属于某一个词调，每一个词调又有特定的格律：如全首词是用一个韵到底，还是用好些个韵参差互押，每一个调子有多少句，各句的长短，全首词共有多少字，都有严格的规定。尤其重要的是每一句中各个字的平声或仄声也有严格规定，不能乱用；用错了就配合不上乐谱，不能唱了。所以写这种诗体称为“填词”，即要挑选最合适的字填进某一词调的严格规定的谱中：不仅在意义方面它是最合适的，同时在读音方面它的声调也是符合这一词调的特定要求的。这样做诗，仿佛戴了脚镣手铐的舞蹈，但在高才的、熟练的词人作品中，读

者丝毫不觉得他在做时受到任何这样的拘束。自宋以来词作数量之多，词调体裁之繁，即可证明这一点。

三、词的数量

词调的数量是随时间而增加的。据康熙朝编的《钦定词谱》，共收八百二十六调，每调，可能有几个不同的体裁，所以共有二千三百零六体。近人吴藕汀编的《词名索引》则有一千八百二十五调（调名）。这些不同的词调以字数的多少分为“慢词”（即长调）、中调、小令三种。小令最短者为《十六字令》，只有四句十六字，至多为五十八字。五十九字至九十字为中调，超过九十字为长调。——最长的是吴文英的《莺啼序》，有四叠二百四十字，其次是柳永的《戚氏》共三叠二百十二字。但最为词人所爱填的是五十字以内的小令或八十字以内的中调。词调的数量之多是由于宋人的创调。宋代大作家如柳永、周邦彦、姜夔、史达祖等都是音乐家，他们不满足于现存的流传于民间的小调，便自制乐调，再按调填词。宋以前的词调不多。《花间集》虽然共收十八个作者五百首词，却只有八十七个词调，而且以小令、中调为主，百字以上的长调一首也没有。这五百首是文人仿歌女的酒令、民歌而作，欧阳炯序文所谓“诗客曲子词”。由于其题材大都是歌楼、酒肆、惜别或爱慕、相思之词，所以不宜太长。词之所以有长调，是由于宋代文人扩大了它的题材范围，

把本来是谈情说爱或茶余酒后怡情悦性的民间小调，扩充为说理、写景、议政、讽世、评人、论史、发牢骚、掉书袋（用典故）的一种无所不包的文体，内容丰富复杂了，短短的小令乃至中调容纳不下这些文人的作品，就挤破了小令和中调的框儿，改变了原有形式。

词的作者，以宋一代而论，有名可指者凡一千四百八十五人（据《全宋词》）。词的数目无法统计，但可以用《全宋词》来估计：此书共三千九百二十页，每页平均五首至六首，约计在二万首以上。这些当然只是幸而流传下来的。平均每人只得十三四首。其实大作家如辛弃疾一人传下来的就有六百二十六首（据邓广铭统计），吴文英有三百三十八首，其他如晏几道、苏轼、周邦彦等每人也有二三百首。我们平常在一般词选中读到的真是沧海一粟了。

四、词的来源

上文已说到自唐以来的民间小调和贵族的酒令到后来发展成为词中的小令。前者是相思、闺怨、描写女性美貌之类的民歌。而《花间集》序文正有“唱《云谣》则金母词清”之语，也称词为“云谣”，可见二者的渊源关系。但敦煌曲子因为是未经文人加工的民间小调，所以口头俗语的气氛更重，字句的长短有时也不合规格，或用土音押韵，但内容却是真实的新鲜的。下面的例子可以说明这种现象。

抛 乐

珠泪纷纷湿绮罗。少年公子负恩多。当初姊姊分明道：“莫把真心过与他。”子细思量着：淡薄知闻解好磨（么）？

这种朴质而真切的女子自白口吻，不是文人所能代表或模仿的，只有民歌中才有。

“酒令”是古代中国在社会活动中的一种风俗。《史记·滑稽列传》：淳于髡说到“赐酒大王之前，执法在傍，御史在后”的“执法”，就是执行酒令和纠令的。唐代则以歌女行酒令，即唱一些曲子劝客饮酒。在行酒令时所唱的曲子即是“小令”。孙 的《北里志》说当时歌女“自幼丐育……初教之歌令，而责之甚急”。又介绍歌女中“天水仙哥……善谈谑，能歌令，常为席纠。”又说郑举举“亦善令章，尝与绛真互为席纠”。“席纠”即古代的“执法”“御史”。晏几道的一首《鹧鸪天》说：“小令尊前见玉箫，《银灯》一曲太妖娆。”作者在《小山词》的跋文中自己承认他的词都是为他朋友家中的歌女写的劝酒之词，但是词中的内容却是“古今不易”的“感物之情”和“悲欢离合之事”。并且因为他的不满于当时的歌词，才写作这一编以“补乐府之亡”。这和李白所谓“哀怨起骚人”有同一感慨，同一抱负。当然，晏儿道的作品只限于男女之情，离合之事，范围较小，但可说明当时

词中小令的由来、性质和它在文娱生活中所占的地位，也即是这一文学体裁在北宋文学史上所占的位置。

宋词第三个来源便是继承唐代原有的曲子以及从唐代大曲摘下来的片段。崔令钦《教坊记》录存“曲名”二百七十八调，其中大部分是舞曲，只有乐而无辞，有的恐怕连乐谱也早已失传，只留下曲名。有的却传到宋代，成为当时文人最喜填的调子，如《浣溪沙》、《临江仙》、《菩萨蛮》、《梦江南》等，直到现在还为填词者所乐用。唐代的《教坊记》还保存四十六个大曲的调名，其中《绿腰》、《凉州》、《薄媚》、《霓裳》等，也是宋人集中常见的调名。但大曲是用许多曲调构成或用一个曲调重叠变换以构成的长篇歌舞，宋人摘取时只能采用其中的片段，这是从宋人词调本身的名称中也可以看出来的：如《水调歌头》、《六州歌头》、《江梅引》、《莺啼序》、《霓裳中序第一》等。

除了这些来源以外，再有便是文人的“自度曲”。现在大家所习知的是姜夔自制的十七调，他连乐谱也传下来了，因此特别为后世所注意。其实别的大家如柳永、苏轼、周邦彦、史达祖、吴文英等也有不少是他们自制的词调，因为未曾注明乐谱，遂不为后人所知。词调之所以繁多，其来源不外如此。

但是，撇开词调、乐谱等等暂时不谈，就词论词，则宋人所继承而赖以发展的主要遗产有两部分：一是来自西蜀的《花间集》，一是从江南传下来的南唐二主词和冯延

已的《阳春集》。再一个是《尊前集》，则是经《花间集》选剩下来的词集，其中也有不少有价值的作品。

唐末是一个军阀混战乘机割据的时代。当时中原民不聊生，只有西蜀和江南两地因为交通阻隔，成为两个比较和平的“绿洲”，保存着差强人意的安逸繁荣的局面。《花间》结集于后蜀主孟昶的广政三年（941），已在温庭筠卒后七十多年。集中共选温词六十六首，第一卷即选五十首，可见选者赵崇祚以温庭筠为不祧之祖。他虽然在蜀做官，所选作品却不限于蜀国文人。又如孙光宪虽是蜀人，却长期在荆州高季兴部下做官（926—963）。《花间》编集时他也不在成都，而他的词却被选入六十一首之多，仅次于温词。其中有的说到“木棉”和“越禽”，说到“铜鼓与蛮歌”，说明是咏南方的风物，可见编选者的材料来源不限于成都一地，他和当时别处的文人也是有联系的。所以《花间集》不应看做是某一地方作家的选集，而应该是代表中国在10世纪30年代到11世纪40年代这一百多年新兴起来这种新的诗体的总集。北宋词家奉《花间》为词的正宗，把此书的作品认为“本色词”，不是没有道理的。

《花间集》的许多作品中有一特点，即在简短的小令中若隐若现地包含着一些动人的故事。所以不论是写客观的背景或主观的感情，都是真切动人的，不像后人作品那样只是些浅薄的、俗套的描写和空疏的议论。

宋人所继承的另一部分遗产，即来自江南的两个君王

(李煜, 915—961、李煜, 936—978) 和一个宰相 (冯延巳 904—960) 的作品, 在描写自然风景、女性美和相思、惜别等类题材方面, 和《花间集》是很接近的。可是李煜词中的悲苦情调是用亡国的代价换来的, 这是《花间》词派中任何人所不能具有、无法表达的。清代词人郭麐评李煜说:

作个才人应绝世, 可怜薄命作君王!

但这两句话不仅适用在被赵匡胤俘虏的李煜身上, 也适用在俘虏者赵匡胤自己第七代的皇孙赵佶 (徽宗, 1082—1135) 身上——他也正是这样一个只会做诗、抚琴、绘画而不会治国、御侮, 终于被敌人俘虏去的“薄命君王”。李煜在被俘以后写的传诵千古的《虞美人》(见附录例词五), 其中最著名的句子如“小楼昨夜又东风, 故国不堪回首月明中”, “问君能有几多愁, 恰似一江春水向东流”, 最为他的俘主赵灵 (太宗) 所痛恨。这首词正好表达了他在拘囚的生活中怀念故国的感情——这使他不能不付出他最后仅有的代价——他自己的生命, 因为不久 (978年) 他便被毒死了。而在一个半世纪以后赵佶被掳北去, 在路上写的“易得凋零, 更多少无情风雨”, “天遥地远, 万水千山, 知他故宫何处。”(《燕山亭·见杏花作》) 却因为他的掳主是异族人, 不理睬他词中的含义, 没有立刻被处死。

北宋词人大都继承《花间》和南唐的传统。晏殊 (991—1055)、欧阳修 (1007—1072) 诸人的作品, 有的可与《花

间》词人或冯延巳的作品“乱楮叶”，有几首的著作权一直有争论，两人的集子中都收着。例如冯延巳的《蝶恋花》“几日行云何处去”、“谁道闲情抛弃久”都被收入欧阳修的集子中，以至引起后人不少争论。

五、词的发展

北宋词人中首先摆脱《花间》和南唐影响的是柳永(987—1053?)。这个宁愿“把浮名换了浅斟低唱”的落拓才子，因为经常和歌女舞伎打交道，为他们写曲子，所以比较了解她们的真实情况，善于用她们的口语表达她们的感情和思想。那当然和西蜀达官、南唐宰相的感情和思想大不相同。他能把绮罗香泽之态和羁旅落拓之感融合在一起。如《雨霖铃》^①内“今宵酒醒何处？杨柳岸、晓风残月”，即使不认字者，听人唱着也知是好景，好句。又如《八声甘州》^②的“渐霜风凄紧，关河冷落，残照当楼”，

① 《雨霖铃》：“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，竟无语凝咽。念去去、千里烟波，暮霭沉沉楚天阔。多情自古伤离别，更那堪冷落清秋节。今宵酒醒何处？杨柳岸、晓风残月。此去经年，应是良辰好景虚设。便纵有、千种风情，更与何人说？”——编者加注

② 《八声甘州》：“对潇潇暮雨洒江天，一番洗清秋。渐霜风凄紧，关河冷落，残照当楼。是处红衰翠减，苒苒物华休。唯有长江水，无语东流。

不忍登高临远，望故乡渺邈，归思难收。叹年来踪迹，何事苦淹留？想佳人妆楼望，误几回天际识归舟？争知我，倚阑干处，正恁凝愁！”——编者加注

可说前无古人。至于他的长调，有人比之以六朝小赋，可以《戚氏》^①、《望海潮》^② 为代表。我们这里举他的《忆帝京》（见附录例词）为例，这首词的最后两句：“系我一生心，负你千行泪。”“负”，即“欠”。曹雪芹在《红楼梦》中写欠泪还泪的故事，可能是从这两句得到的启发。^③ 柳永除了善用亲切的口语谈家常外，还会用细致的刻画来描绘离愁别恨，能移情入景，即景传情。但因为和他来往的女子都是歌女舞伎，虽然亲切，却缺乏一种高尚、幽雅、雍容、华贵的气象。柳永又擅长创调，尤其是善于铺叙景致、发抒感慨的长调，这显然是由于他尽量吸收里巷民歌的结果。所以有人说只要有井水喝的地方，就有人唱他的词。毫无问题，他是一个为被压迫的伎女所喜爱的平民词人——无怪当时传说他死后的丧葬还是姑娘们凑钱来替他料理的。

六、小晏和大苏

虽然也是为歌女写曲子，然而创造了和柳永绝不相同的意境和情调的是晏几道（1030—1106），宰相晏殊的小儿子。他虽是相门公子，但他因舍己为人而弄到穷困不堪。黄庭坚在《小山词》序中评论他的性格道：

① 《戚氏》见本书《论词的读法》第一章末。——编者加注

② 《望海潮》见本书《宋词作家论》柳永条。——编者加注

③ 当然，在这以前，白居易和冯延巳也有过这样的说法。

余尝论叔原固人英也，其痴亦自绝人……仕宦连蹇而不能一傍贵人之门，是一痴也。论文自有体，不肯作新进士语，此又一痴也。费资千百万，家人饥寒，而面有孺子之色，此又一痴也。人百负之而不恨，己信人，终不疑其欺己，此又一痴也。

他传世二百多首精致美妙、清丽婉转的作品大都是他一面喝酒一面写，写完了立即付歌女演唱的小令。这又不同于柳永和苏轼的长调。他的小令虽有深沉的、悲凉的感慨，却没有颓废伤感的气氛。这大概和上文黄庭坚所论述的他的性格有关。他的《临江仙》被梁启超评为创造了“华严境界”的上品（见《艺蘅馆词选》）^① 上文所说柳永词中所缺乏的高尚幽雅、雍容华贵的气象，二晏填补了这一空白。这首《临江仙》是最好的说明。晏几道和他的父亲可以说是《花间》的嫡传。毛晋说，晏氏父子可以追配李氏父子^②，都是经历了升平繁华景象以后，又归乎平淡隽永，乃至悲凉深沉的作风。至于文字之优美，即使初学者

① 《临江仙》：“梦后楼台高锁，酒醒帘幕低垂。去年春恨却来时。落花人独立，微雨燕双飞。记得小 初见，两重心字罗衣。琵琶弦上说相思。当时明月在，曾照彩云归。”《艺蘅馆词选》乙卷：“康南海（有为）云起二句，纯是华严境界。”（《唐宋名家词选》引）——编者加注

② 毛晋《小山词跋》。参见本书《宋词作家论》晏几道条。——编者加注