

中 / 国 / 传 / 统 / 文 / 化 / 知 / 识 / 小 / 丛 / 书

ZHONGGUO
CHUANTONG
WENHUA
ZHISHIXIAO
CONGSHU

26

宋词、元曲

吉林人民出版社



《中国传统文化知识小丛书》

宋

词

王佳泉

编著

元

曲

于心含

编著

吉林人民出版社

《中国传统文化知识小丛书》

编 委 会

主 编	胡维革		
副 主 编	陈立忠	胡晓岩	郝国昆
编 委	(按姓氏笔画排列)		
	于晶娜	田毅鹏	
	厉永平	李书源	
	陈立忠	陈虹妮	
	周玉和	郝国昆	
	胡晓岩	胡维革	
	赵永春	程舒伟	
	雷 庆	颜震华	
	魏克威		
责任编辑	刘慧杰		

目 录

宋词	(1)
一 词的缘起和发展	(1)
二 宋词的繁荣	(5)
三 词的形式格律	(12)
四 宋代八大词人	(18)
五 宋词名作例析	(29)
元曲	(45)
一 追根溯源话元曲	(45)
二 元曲产生的历史背景及所折射的社会 现实	(47)
三 初解元杂剧：剧本	(51)
四 再解元杂剧：角色及演出	(55)
五 三解元杂剧：作家、作品及分类	(60)
六 四解元杂剧：重点作家介绍	(63)
七 元散曲的分类及介绍	(81)
八 元散曲的主要作家及作品	(86)

宋词

词与诗经、楚辞、汉乐府一样，都来自民间乐歌、徒歌，并与音乐有密切关系，词是韵文中的主要形式之一。词至宋代才出现了百花争妍、空前繁荣的盛况，其思想性、艺术性均达到了最高水平，成为与唐诗、元曲相媲美的艺术奇葩。宋词以它众多的流派和多样化的艺术风格，在中国文学史上占有重要地位，是我国古代文学宝库中极为珍贵的遗产。

一 词的缘起和发展

词有许多别名，如曲子词、曲、曲词、曲子、诗余、乐府、长短句等等。从形式上看，词同古代乐府诗的确十分相似，但事实上，古乐府却并非是词的源头。关于这一点宋人王灼在《碧鸡漫志》中有清楚的记述，他说：

盖隋以来，今之所谓曲子者渐兴，至唐稍盛。今则繁声淫奏，殆不可数。

他所说的曲子，是指隋唐时期广为流行的西域音乐——燕乐（即宴乐）。而所谓曲子词者即曲之词之意也。因此我们可以说，词即燕乐之歌词，简称词。也正因为这样，在唐宋时代，懂音乐的词人是按照乐谱的音律节拍来写词的，因此写词称做填词，又叫依声。后来一般词人大都是按照前人作品的字句平仄来填写，于是词开始逐渐脱离音乐，而最后成了一种新的文学样式。

关于词的缘起除了与音乐有密切关系之外，还有一点也是很重要的，那就是它的民间源头。曲子词的创作首先是盛行于民间。现存最早的词作是发现于敦煌莫高窟的盛唐词的抄本。而其中绝大多数作品是民间词。相传是李白所写的《菩萨蛮》、《忆秦娥》，被称为“百代词曲之祖”，但从词的发展的因果关系看，丝毫找不出它对盛唐以至中唐文人的影响，因此一般词论家都认为它是后人的伪作。因为一直到中唐，文人们所熟悉的词调仍是远比《菩萨蛮》、《忆秦娥》都更为简短的小令如《长相思》、《渔父》之类，且都表现出明显的学习民间创作的气息和迹象。由此也可知道，正是到了中唐，民间词的广泛流行，引起了爱好民间艺术的文人的兴趣，开始学习模仿，于是词始传于文人社会。白居易、刘禹锡等人“依《忆江南》曲拍为句”，正是文人学习模仿民间曲词创作的明例。

词之起于民间而盛于文人社会，看似偶然，其实这种情况在整个中华乃至世界文学史上也是常演常新的事情。绝大多数的文学样式都是兴起于民间，然后在文人专家的手中臻于极致，但也趋于末路，于是又一种新的样式又在民间诞生了，词的产生和发展也是这样。现代文化学可以告诉我们，民间亚文化对于正统文化的冲击、反抗以至超越，正是人类文化发展的规律之一。

到了晚唐、五代的时候，文人词有了进一步的发展。首先是致力于词创作的文人明显增多，在西蜀和南唐形成了两个创作中心，风气很盛，完全不同于中唐文人之偶尔填词了。其次是采用的词调更多，不再局限于几个简短的小令，而开始出现长调，形式格律渐趋复杂。更重要的是开始出现具有特殊风格的著名词家，如温庭筠、韦庄、李煜等。他们的优秀词作都是足资载入中华艺术史册的。

这个时候有一个比较重要的情况是文人词与民间词开始分道扬镳。晚唐、五代时的民间词早已不限于抒写闺情愁怨，而开始反映市民阶层较为广阔复杂的社会生活；文人词则相反，作为晚唐五代词人代表作的《花间集》，几乎千篇一律都是抒写绮靡生活中的艳事闲愁，已真正成了醉生梦死的靡靡之音。

词非宋产，好词也并非尽是宋人所作，然而何以要独标宋词作为中华此一国粹之名呢？盖因词至宋代获得了空前的繁荣，取得了不可超越的巨大成就，使词的艺术生命得到了最大限度的发扬。那么宋代又何以会出现如此一段历史性的辉煌呢？简言之，是宋代特殊的历史条件导致了宋词的繁荣。也就是说，是中国社会的发展和文学发展到宋代之后共同为词的兴盛创造了充分必要的条件。

就社会历史条件来说，一方面宋王朝的建立，结束了安史之乱以来两百年变乱的局面，出现了一个宋王朝自诩为“百年无事”、“偃武修文”的承平时期。社会安定，特别是城市经济空前发展，市民人口急骤增加，在北宋初期尤其如此，而这就为词的发展提供了必要的物质基础。另一方面，纵观有宋一代，又是一个积贫积弱的历史阶段。宋王朝不仅始终面临着西北和东北地区少数民族的压迫和入侵的威胁，国内的阶级矛盾也相

当尖锐，因此在所谓的“百年无事”之后，又长期处于内外交困、危急存亡的艰难窘困之中。这就为有宋一代文人词客提供了无穷的时代感慨与内心冲突。此正所谓“国家不幸诗家幸”，处此多难多艰之世，文学岂能一味绮靡缠绵下去？

就中国文学的发展历史来看，到了宋代恰是到了一个亟待变革的关键时期。处于中国文学前期位置的诗与文都呈现了明显的衰败之势。如果说在散文创作方面尚有欧阳修倡导的古文运动上承韩愈的“文起八代之衰”的话，那么在韵文创作上就实在无甚建树了。《西崑》诗的风靡一时，充分显示了宋初诗歌创作的深陷窘境。在刚刚过去的唐代诗人的巨大身影之下，宋诗显得异常卑琐贫弱。鲁迅先生曾说：“诗至盛唐，好诗作绝”。这决非故作惊人之语。一种文学样式，包含的艺术可能性并不是无限的，经过几代人的冥思苦想，花样翻新，是完全可能几平穷尽的。正所谓：

李杜文章万古传，至今已觉不新鲜，
江山代有才人出，各领风骚数百年。

一个时代有一个时代的文学，宋人理应有宋人的辉煌，然而那定是宋人另辟蹊径的新的创造。不能否认，宋代的诗歌创作也是取得了相当的成就的。然而彪炳史册、泽被后世，为宋人赢得千秋荣耀的，却无疑是宋词。

二 宋词的繁荣

北宋前期的词坛，以晏殊、欧阳修为前导，几乎完全承袭了晚唐五代的绮靡词风，局限于抒写离别相思之情，风格依旧柔靡无力，主要是继承了冯延巳的“娱宾遣兴”的创作追求。王国维在他那部著名的《人间词话》中就明确指出：“开北宋一代风气”的是冯延巳。这一点也不奇怪，身处南唐小朝廷“金陵盛时，内外无事”的冯延巳，作词只为“娱宾遣兴”，而这就同身处北宋初期“百年无事”的欧阳修等人呈现了惊人的巧合与一致性。欧阳修讲他作词也多是“聊陈薄技，以佐清政”。于是我们看到，这位在诗文革新上均有巨大建树的大师级的人物，在词的创作上，却无所贡献，实在令人遗憾。事实上，在北宋初期，词之尚不能成大气候，关键在于人们头脑中的词的观念还相当落后和保守。比如在欧阳修等文坛领袖人物的眼中，词不过是“小道”“末技”“诗之余”，当然尚不足登大雅之堂。

一般讲词至柳永而一变。事实上柳永的贡献主要是他发展了长调体式，并且善于运用民间俚俗的语言和铺叙的手法来组织较为复杂的内容，反映下层市民的生活。也正因为如此，柳永的词风行一时，达到了“凡有井水饮处，即能歌柳词”的程度。

柳永是精通音律、爱好民间艺术的词人。他独具的秉赋与才质，特有的经历和遭遇，成就了他一代词人的历史地位。在他之前的文人词，多是《浣溪沙》、《玉楼春》一类较为简短的词调，且多七言句式，说明人们还只是习惯于选择近乎诗体的

词调来填词。而柳永的一本《乐章集》所用的100多个词调中，绝大多数是前所未见的。因此我们可以说，是柳永使词的调式完备化了。此外，北宋文人词有俚雅之分，也是从柳永开始的。他完全不顾士大夫文人的轻视和排斥，使用极其生动的俚言俗语来反映中下层市民的生活，加上他那纯熟的表现技巧，便成就了这份历史性的业绩。

然而无论是晏、欧的词，还是柳永的词，无论是小令，还是长调，也无论是写士大夫的逸致，还是反映市民的闲情，北宋初期的词都还没有突破“词为艳科”的旧藩篱。也就是说，词的内容仍局限于表现男女相思离别之情。整个词坛依然是一片柔弱无力的“靡靡之音”。

时代呼唤着变革，词也期待着大师的出现。是苏轼苏东坡，以其横空出世的手笔揭开了词史新的一页。关于这一点，胡寅在《酒边词》序中有一段话说得极为精辟：

……眉山苏氏一洗绮罗香泽之态，摆脱绸缪宛转之度，使人登高望远，举首高歌，而逸怀浩气，超然乎尘垢之外，于是《花间》为皇隶，而柳氏为舆合矣。

苏轼对于词所作的变革和建树是多方面的。其中主要表现在以下两个方面，一是他极大地扩展了词的选材范围，二是他创立了一种充满生气和力量的豪放风格。然而归结起来，苏轼的最大贡献在于他打破了人们头脑中那旧有的狭隘的词的观念，从而在内容和形式两个方面实现了对词的空前解放。在旧有的观念看来，一是词必须协音律，不协音律者，即便极天下之工，亦非词之本色；一是认为词与诗有别，其要者在于诗言志，词抒

情。而苏轼的变革恰恰在于打破这些束缚和限制。他的旗帜是“以诗为词”，也就是把词提高到诗的水准来对待，把词看成是与诗一样“可以兴、可以观、可以群、可以怨”的文学新体式。在苏词中，既有志向的展露，也有情怀的抒发，或雄浑博大，或旷达遥远，无不率先垂范、独步一时。

对于苏轼对词的这一巨大历史建树的意义来说，无论怎样评价都不过分。王灼在《碧鸡漫志》中是这样评价的：

东坡先生非醉心于音律者，偶尔作歌，指出向上
一路，新天下耳目，弄笔者始知自振。

应当承认王灼的这一评价是比较准确的。苏轼所解决的，的确不是一般的技巧、方法问题，而是一个根本的方向问题。因此他提高的不只是个人的某篇作品的水平，改变的也不只是个人作品的风格，他所提高的是整个词的地位，改变的是整个词的境界。因此我们完全可以说，没有苏轼对词的变革，就不可能有与唐诗、元曲并称之为宋词。

是变革就难免遭遇阻碍，对于苏轼“以诗为词”的反对与非议者也是史不绝人的。而指责最多的一点就是批评苏轼的词不合音律，有的人竟然认为苏轼不懂音律。包括李清照在内的许多词家高手都曾这样指责。对于这一点，我们首先需要明确苏轼不是不懂音律，他的词合音律的并不少。问题的关键在于词的创作是以音乐为主，还是以文学为主。苏轼“以诗为词”，要把词提高到诗的新水平，自然不肯屈服于音律的束缚而使词停留在音乐附庸的水平上。因此他决不为迁就音律而损害内容，而是要打破词在音律上过于严格的限制。陆游说他“豪放，不

喜剪裁以就音律”，而非不懂音律。二人可谓知音。

苏轼的巨大成就震撼了当时的词坛。然而由于旧观念的根深蒂固，使他开辟的革新之路，并未获得充分发展。苏门词人不少，但只有黄庭坚、晁补之、贺铸的词风略带豪放之气；相反苏门最著名的词人秦观词风却更近于柳永。时人无不盛赞苏轼词的杰出成就，但却不承认他的“以诗为词”是词家新的美学原则与创作规范。陈师道说苏词“虽极天下之工，要非本色”，这是很有代表性的一种观点。这种保守而又狭隘的所谓词家正统观念在很大程度上延缓和阻碍了词的发展与提高。甚至直到今天，在词的各类选本和对宋词成就的具体评价当中，仍能感受到这种旧观念的存在。比如在对“婉约派”和“豪放派”总体成就孰高孰低的最后判断以及选本的篇章分配上，总有一种观点认为，婉约词才更像真正的词，于是多生出一份偏爱。这中间的根本问题在于，是把词始终作为曲之词——音乐的附庸来对待，还是把词提高到一种文学新体式的高度来发展。应当说历史已经证明，如果宋代之人始终迷恋所谓真正的词而一味小心翼翼地依声填词，就不会有今天词的成就，当然也就不会有与唐诗、元曲并称之为宋词了。“存在先于本质”，当我们今天再来评价和欣赏宋词的时候，又有什么理由不承认豪放派那极天下之工的词就是真正的词呢？

遗憾的是从柳永、秦观到周邦彦一脉相承的强调音律、形式的创作倾向统治了北宋末年的词坛，直到北宋的灭亡。周邦彦正是以其高度形式化、音律化的创作而被称为“集大成”者的词人的。

周邦彦身为朝廷管理乐府的官吏，精通音律，工于度曲制调，在词调的审订上作了一些精益求精的工作。此外，他与柳

永不同，周词的语言风格由俚俗而趋于典雅，因此周词超越柳词而更为上层士大夫文人所赏鉴。故而周被称为北宋词坛泰斗。南宋人陈郁称他“二百年来，以乐府独步”。客观的评价，周邦彦开南宋姜夔、史达祖一派形式格律词风之先河，对于丰富词的艺术形式所做的贡献是功不可没的。但是，奉其为词坛泰斗，赞其二百年独步就显然过誉了。周邦彦在词的形式格律方面所做的工作，虽有一定意义，但其代表的却无疑是一种保守的、狭隘的旧观念，客观上是使词停留在音乐附庸的位置上。因为无论在形式上怎样合于音律、技巧上怎样精熟，都不可创造发展出今天我们看到的与唐诗、元曲并立的宋词。曲尽其妙的代价将是放弃词的诸多文学价值。更何况周邦彦的词在内容上多的是粉饰太平、歌功颂德之作。作为北宋末年朝廷的一个贡奉文人，他大概也只能如此。

是金人的一声鞞鼓宣告了北宋的灭亡，也惊醒了北宋词人的春梦。张元干在《兰陵王》一词中写到：

寻思旧京洛，正年少疏狂，歌笑迷著。障泥油壁
催梳掠。曾驰道同载，上林携手，灯夜初过早共约。又
争信飘泊？

繁华梦破了，不相信的飘泊开始了。亡国的掀天巨浪，冲击着每一个词人的创作，使他们的词风不能不有所改变。

李清照，本是闺阁词人，工于写别恨离愁，南渡之后故乡故国之思使其成了一代词人大家。朱敦儒，本以高士自许，一心一意唱他的“插梅花醉洛阳”，南渡之后也发出了“回首妖氛未扫，问人间英雄何处”的感叹。

与此同时，更有一批置身抗敌前线的爱国词人，如岳飞、李纲、张元干、张孝祥等人，把杀敌报国的雄心壮志直接带到了词中。他们所建立起来的爱国主义词作新传统把豪放刚健的词风提高到了一个历史的新阶段。岳飞的一曲《满江红》，“千载而后读之，凛凛有生气”，真正是千古绝唱。张元干、张孝祥的创作，慷慨多气，抑郁悲壮，抒发豪情又揭示时弊，无不成一时之绝响。

时代的呼唤与词的期待又一次显示出异常的焦急与深情。历史条件也更加成熟。于是一代大师以“金戈铁马，气吞万里如虎”的气势，猝然降临词坛。陆游与辛弃疾，这两位伟大的爱国主义作家以及团结在他们周围的陈亮、刘过等一批作家，以其毋庸置疑的创作实绩，上承苏轼的革新精神，再一次历史性地扩大了词的艺术内涵，从而把词的艺术价值和地位提高到历史的新高度，确立了词在中国文学史上的崇高地位。陆游虽然也是大师级的人物，但他的文学创作以诗为主，杰出的诗歌成就更为人称道。辛弃疾把一生的创作精力都倾注在词的创作上，是真正的词人。词家之有辛弃疾，正如诗家之有李杜，曲家之有关马白郑。《四库全书总目提要》中讲：辛弃疾的词，“慷慨纵横，有不可一世之概”。

纵观中国文学的历史，有这样一个颇具意味的现象，那些一心就想弄文学的人，充其量也只能成为二三流的作家，而那些一流的大师级的人物却总是那些本不想当作家而不得已成了作家的人。屈原是这样，李白、杜甫又何尝不是？辛弃疾更是一个典型的例子。他们无不本意“致君尧舜上，再使风俗淳”，然而却怀才不遇，一腔忠愤、满腹经纶发而为诗、为词，于是在他们的期待之外，成就了另一番千古业绩。

继苏轼之后把词的豪放风格发扬光大，直到推向极至，使之蔚然成为一大宗派，成为词坛主流，主要应归功于辛弃疾。辛弃疾不仅是豪放派最杰出的代表作家，而且是南宋词坛的代表词人，是整个词的世界里最伟大的词人。是他的创作把词推向了最高峰。没有辛弃疾的创作，就没有足与唐诗、元曲并称之宋词。

辛派词作在内容上的最大特点是那充溢于字里行间的强烈爱国情思和雄视百代的英雄气概。形式上的最大特点则在于把苏轼的“以诗为词”精神进一步发展为“以文为词”的新境界。辛派词人以纵横驰骋的才情、自由奔放的散文笔调挥洒耕耘于词的世界。在他们的笔下，无不可写之题材，无不可达之意境。词的形式获得了最大限度的解放，真正成了文学的一个新体式。辛弃疾是真正的词坛泰山北斗，他的大量作品都成为词界经典和规范，其影响远远超出豪放派的范围。即使像姜夔这样风格迥异的词人，也不免要仿而效之。

南宋后期词人岳珂、戴复古、刘克庄、方岳、文及翁、文天祥、刘辰翁、蒋捷、汪元亮等基本上是遵循辛派的创作道路一脉相承下来的。特别是刘克庄、刘辰翁，词学造诣颇高，堪称后劲。

南宋词坛除豪放派这一主流之外，还存在着一支逃避现实、偏重形式格律的创作逆流。以姜夔、史达祖、吴文英为代表，上承北宋周邦彦的词风，刻意追求形式，讲究词法，推敲声韵，形成了一个以格律为主的形式主义流派。后期还有王沂孙、张炎、周密等人。其中张炎的成就尤高，与姜夔并称。然而无论这种一味讲究格律、务求典雅的形式主义词风再怎样精益求精，也无力摆脱其苍白、空虚的痼疾，最后只能随着南宋小朝廷的灭

亡而走向沉寂了。

三 词的形式格律

词就其内容来讲，它是抒情诗，是诗的一种。从这个意义出发，可以说词人也就是诗人。然而词又不同于一般的诗，而是一种配合着音乐来歌唱的诗，因此在形式上词就具有了一系列不同于诗的新的要求和特点。特别是在早期，词作为音乐的附庸，决定词人作词完全是选定词牌曲调之后依声填词，其形式上的要求更为严格。

词的这种严格的形式格律要求，简单地讲，就是所谓的词有定调、调有定句、句有定字、字有定声。也就是说，依据所选择的词调的不同，一首词的句数、每句的字数不同，而每个字的平仄以及词的韵脚也不同。而且这一切都是确定不变的。古代杰出的词人正是在不断的创作实践中熟练地掌握了这些复杂而又严格的规矩限制之后，才写下了这许多内容绚烂多彩、风格千姿百态的美妙词章的。要了解和继承这份珍贵的文化遗产就必须认识并掌握词的形式特点和要求。

（一）词调和词调的名称

词调是指填词时所依据的乐谱。词调的来源主要有这样几个方面：一是直接取自西域音乐；二是乐工歌伎或词人创造的；三是国家音乐机关制定的。词调有很多种，每一种都有特定的名称，叫做词牌。有些词调的名称来自乐曲的名称，如“菩萨蛮”，“西江月”；有些来自词作的题目，如“渔歌子”是歌咏渔夫生活的，“更漏子”是歌咏春夜闺情的。但是到了后来，词的

调名与词的题目已没有什么关系了。因此词人作词时常要在词调之下另外写上题目或小序。如苏轼的《念奴娇》题目是“赤壁怀古”；辛弃疾的《破阵子》小序是“为陈同父赋壮语以寄”。当然也有不写题目或小序的。但是不写题目，也并不等于调名就是词题。这种有调无题的词，正如那些无题的诗，或者像那无标题音乐。

从词的长短上看，一般把词分为小令、中调、长调。以 58 个字以内者为小令，59—90 个字为中调，91 个字以上为长调。从分段上看，词有单调、双调、三叠、四叠之别。词的一段叫一阙，又叫一片。阙是曲终的意思，片则是遍，因此，一阙一片就是乐曲演奏了一遍的意思。这同现在的歌曲分成一段一段是一样的。同一首歌的第一段与第二段或第三段，只是歌词不同，而曲调是相同或大体相同的。单调不分段的词往往是小令，如“渔歌子”、“如梦令”等。双调的词分为前后两阙或上下两片，小令、中调、长调都有。三叠四叠的词都是长调。三叠分三段，如“兰陵王”，四叠分四段，只有“莺啼序”一调。双调是最常见的词调形式。

关于词调还有同调异名和同调异体两种情况。所谓同调异名，是说一种词调有几种名称。如“忆秦娥”又名“秦楼月”，“卜算子”又叫“缺月挂疏桐”，“念奴娇”又名“百字令”、“百字谣”、“大江东去”、“酹江月”。词调的别名大都取自这一词调的某一著名作品。

所谓同调异体，是说一种词调有几种别体。如“江城子”有单调的，也有双调的；“满江红”有押仄韵的，也有押平韵的。此外别体还表现在字数差异或句法差异等方面。前人在编撰词谱时，在“正体”的后面一般都要罗列各种“别体”或“又一