

中 学 生 文 化 素 质 提 高 丛 书

SONGCI

宋词精粹解读

蔡义江 编著



ZHONGHUA BOOK COMPANY

中華書局

中
学
生
文
化
素
质
提
高
丛
书

SONGCI
宋词
精粹解读

蔡义江 编著

中华书局

图书在版编目(CIP)数据

宋词精粹解读 / 蔡义江编著. - 北京: 中华书局, 2004
(中学生文化素质提高丛书)

ISBN 7-101-03927-8

I. 宋… II. 蔡… III. 宋词 - 文学欣赏 - 青少年读物
IV. I207.23

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 033001 号

书 名 宋词精粹解读

(中学生文化素质提高丛书)

作 者 蔡义江

插 图 赵 骥 李 晶

责任编辑 毕于慧

出版发行 中华书局

(北京市丰台区太平桥西里 38 号 100073)

印 刷 北京未来科学技术研究所有限责任公司印刷厂

版 次 2004 年 1 月第 1 版

2004 年 1 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/850×1168 毫米 1/32

印张/8³/₈ 字数/135 千字

印数/1-5000 册

国际书号 ISBN 7-101-03927-8/G·735

定 价 13.00 元

导 言

词,萌芽于隋,兴起于唐,成熟于晚唐、五代,大盛于两宋,是唐宋新兴的诗歌体裁。

词,原本是音乐文学,是为配合乐曲而填写的歌词,所以全称为曲子词,简称为词。既然要按曲子节奏填词,就很难都用整齐的五、七言来填,因为曲子总有长短快慢;所以除有极少数的例外,一首词中句子总是长短参差的,故词又称长短句。词还有乐府、歌曲、乐章等名称,也都可以看出它与音乐的关系,只有较为晚出的诗余之称,是忽略了词与音乐之间的关系的。所谓诗余,是将词说成是诗的诗余(贬低词的说法),或以为词是由诗增减字数、改变形式而演化成的。这都是只着眼于诗词语句篇章的异同而没有考虑音乐对词的产生的决定性作用而形成的片面看法,因而是不太符合实际的。

诗,也有配乐唱的,主要是乐府。乐府与词的根本区别在于:一、乐府起于汉代乐府机构所采集的民歌,所配的音乐是以前的古乐,叫雅乐,还有汉魏以来的清商曲,叫清

乐。而词所配的音乐，则是以隋唐以来大量传入中国的胡乐为主体、包含部分民间音乐成分，共同结合形成的一种新乐，叫燕乐（也作宴乐）。燕乐所用的乐器也与以前不同，主要是极富表现力的琵琶，以后则有觿栗。词所配合的就是这种当时极受欢迎而广为流行的新音乐、新曲调。二、乐府以及也被拿来唱的声诗，都是先有诗，然后才配以乐的；词则是先有乐曲（词调）而后才倚声填词的。这一区别也很重要，由此我们知道乐府歌行中的长短句是自由的，作者可凭自己的意愿或长或短，并自己决定如何用韵；而词的长短句则是规定的，是必须与曲子相配合的，是由每一个词调的格律要求所决定的，犹律诗之格律规定“诗有定句、句有定字、字有定声、双句押韵、中间对仗”，不能任意违反一样。在这一点上，每一词调都像是一种不同格式的律诗。词，虽然也有乐府之称，其实它比近体诗更讲究声韵格律，所以又被人称之为近体乐府。

词除句有长短外，尚有些体裁特点是有别于诗的。首先是每首词都有个词调，也叫词牌。它表明词写作时所依据的曲调乐谱，因而也就等于是词在文字上的格律规定。词在初起时，词调往往就是题目，名称与所咏的内容一致；以后继作时，因为内容不同，又另加题目或小序（当然也可以不加），词调便只有曲调与格律的意义了。也有作者在择调时，有意识让词调的名称同时充当题目用，那是另一码事，词调还是词调，不是题目。一个词调，调名往往不止一

个,如《木兰花》又名《玉楼春》,《蝶恋花》又名《凤栖梧》、《鹊踏枝》……等等,之所以有两名或数名,原因不尽相同,其中一个为本名,其它是别名。别名多的,可多至七八个。一调数名,是较普遍的;反之,也有两调同名的,就只是个别的了。这方面,有《词名索引》(中华书局)之类的书可查,兹不赘述。

词调中有些用字也可一提:带“子”字的,如《采桑子》、《卜算子》等,“子”就是曲子的省称。带“令”字的,就是令曲或小令;一般是字少调短的词,当起于唐代的酒令。带“引”字“近”字的,则属中调,一般比小令要长而比长调要短(不足一百字)。带“慢”字的,是慢曲子,即慢词,大部分是长调。此外,还有局部改变原词调字数、句式的“摊破”、“减字”、“偷声”,以及增加乐调变化的“犯”等,就不一一介绍了。每一词调都表达一定的情绪,有悲有喜,有调笑有嗟叹,有宛转有激昂……也有对不同情绪有较大适应性的,这也就是音乐曲调的情绪。曲调既已失传,我们就难以确知,只能从有关记载、当时的代表词作以及词调的句法、用韵等去了解、分析和揣度了。

其次,词的分片,也是它与诗明显不同处。词除极少数小令是不分段的单片词(称单调)外,绝大部分都分为两段(称双调)。一段叫一“片”,片也就是“遍”,是音乐已奏了一遍的意思。乐曲的休止或终结叫“阕”,所以片又叫阕。双调词通常称第一段为上片或上阕、前阕,第二段为下片或下

阙、后阙。上下片的句式，有的相同，有的不同。长调慢词中有少数是分三段，甚至四段的，称“三叠”、“四叠”。三叠的词中，又有一种是“双拽头”的，即一叠与二叠字句全同，而比三叠来得短，好像前两叠是第三叠的双头，故名。如周邦彦《瑞龙吟》，便是双拽头，而他的《兰陵王》就不是。四叠词极少，今仅见吴文英《莺啼序》一调，共二百四十字，是最长的词调。片与片虽各成段落，但在作法上上下片的关系也有讲究。下片的起句叫“换头”，在作法上又称“过片”。如张炎《词源·制曲》云：“最是过片，不要断了曲意，须要承上接下。如姜白石（《齐天乐》）词云：‘曲曲屏山，夜凉独自甚情绪！’于过片则云：‘西窗又吹暗雨。’此则曲之意脉不断矣。”

此外，词的押韵与诗多数是偶句押韵，少数是句句押韵，或一韵到底，或若干句一转的情况都不一样。词的韵位，大都是其所合的音乐的停顿外，不同曲调音乐节奏不同，不同词调的韵位也各别，有疏有密，变化极多，有时一首词中韵还可分出主要和次要来。如苏轼《定风波》，以“声”、“行”、“生”、“迎”、“晴”五个平声韵为主，而其中又夹杂进三处仄声韵为宾，即“马”与“怕”押，“醒”与“冷”押，“处”与“去”押。这样的押韵法，是诗中所未有的。当然，词的用韵，从合并韵部、通押上去声来看，又比诗的用韵要宽些。至于词的字声，基本上与诗的律句由平仄互换组成相似，但变化也很多，有些词调还在音乐的紧要处，要求分出

四声和阴阳来。

词最初源于民间,《敦煌曲子词》的发现,为这一点提供了充分的证据。文人词在初盛唐几乎是凤毛麟角。到唐白居易、刘禹锡时代,词才算略有一席之地,但所作多半是《忆江南》之类颇似由绝句形式改造而成的小令,作者填词,也只是偶一为之。

到晚唐温庭筠、韦庄,词的创作才出现了重大的飞跃。有了一批专长于填词的作家,词的体裁形式和表现技巧也完全成熟了。温、韦都是唐末重要的诗人,同时又都是词的大家。以他们为首,包括一批五代的词作者共十八人,就有五百首词被五代后期蜀人赵崇祚收录在他所编的《花间集》一书中,从而被人称之为花间派。这些词人和作品有个共同的特点,即基本上都是为娼家妓女和教坊乐工创作的,这完全适应了当时南方都市经济发展的需要。爱情相思、离愁别恨,几乎成了这些词的唯一主题,同时词的语言风格,当然也是绮靡艳丽的,因为它们都是“花间(花,喻指妓女)尊前”唱的歌曲。乍一看,这个头似乎开得不好,但问题恐不能这么孤立地简单地看,要没有花间派词人的努力,没有这种为满足都市生活需要而创作流行的新曲子词的普遍热潮的形成,词这种新体裁和与之相适应的语言艺术技巧,就不可能成熟得这么快,词对后来文坛的影响也不可能那么大,诗歌发展的历史就要推迟。而且说到底词的兴起,也不可避免的总会要经过这样一个阶段的,不管

它发生在何时何地。这就是历史，而历史是不能任意取舍割裂的。

不在《花间集》、不属花间派的五代词人中还有三位大词家，那就是南唐中主李璟、后主李煜和冯延巳。他们一部分词与花间派的题材、风格相近，只不过反映的是宫廷贵族的私情密约、风流逸乐的生活，在艺术境界上，则委婉蕴藉，有明显的提高。另一部分风格哀怨的抒情词，特别是南唐亡国以后，李煜过着“日日以眼泪洗面”的臣虏生活，所作之词，尽是伤悼身世遭遇、寄托故国之思的哀音，这就一扫“为侧艳之词”的花间风格，而以纯朴的白描手法来抒发内心真实而深切的感受，把词境推向了唐五代词的艺术最高峰。

北宋前期的词是唐五代词的延续，虽题材略有扩大，但基本上仍不出爱情、相思、离别、游宴、赏景等范围，如欧阳修这样的大作家，许多严肃的内容都见诸其诗文而并不写在词中，这就是词在发展过程中形成的传统题材内容对作家影响的具体表现，因此论词者有词是“艳科”的说法。另一方面，欧词与冯延巳词又常常相混，还混作二晏词，这又说明欧阳修、晏殊、晏几道等人的词与五代冯延巳词在题材风格上并没有太大的区别。

在柳永之前，从中晚唐到北宋初，词基本上都是抒情的小令，且已发展到了极高的艺术水准。柳永创作了不少慢词，提高了词体的表现能力，扩大了词的题材领域，是他

对词发展史的一大贡献。他是一位长期出入于妓馆教坊的落魄文人，对当时都市生活的需求和市民的心态都有相当深刻的体验和理解，加之又有诗歌才能和音乐素养，所以他的词写出来，便广为流传，所谓“凡有井水处，即能歌柳词”。此外，长于写慢词的尚有张先、秦观等人，他们也都为词的发展注入了新的活力。

词发展到这一时期，作者既多，词体渐渐不依附于音乐而成为独立文体的倾向也就自然产生了。同时，打破词只写绮语艳情、限于狭隘题材的传统观念而用来反映更广阔、更丰富的现实生活及感受的革新想法也随之而产生了。苏轼以他非凡的天才开始了这方面的实践尝试。他放笔挥洒，诙谐谈笑，深沉感慨，把咏怀古迹诗的内容写入词中，这就是著名的《念奴娇·赤壁怀古》（大江东去）。此外，如围猎、记游、述梦、咏物、感慨人生、隐括唐诗、唱和古人、酬答朋友，以及描写农村风物等等，都一一入词。诗与词的界线被冲破，词的传统婉约风格被改变，词的题材内容得到了解放，苏轼被称为词豪放派的代表。在东坡之前，范仲淹曾以《渔家傲》（塞下秋来）写过边塞征戍事，可谓开了豪放词的先河，但终究只是偶作。东坡词虽对词的传统是一次巨大的冲击，但当时并没有形成气候，倒是招来了一些讥议，说他的词是“长短句中诗也”，“不协音律”，“要非本色”等等，只是到了南渡后，他的影响才显示了出来。

苏轼的实践证明：词是可以脱离音乐而成为独立文体

的。但更重要的是社会需求，当时社会上对合乐的歌词的需要并没有减低，仅仅把词当作一种新诗体来创作的人，难免会被人讥为不能歌、不懂协律，即便他才名高如苏轼。这样，到北宋末期，词风就又回到讲求音律的路子上去了。宋徽宗设立了一个“大晟府”，相当于汉代的乐府机关，请了一批精通音律的人来整理乐曲，制作歌词。“好音乐，能自度曲”的周邦彦和“元祐诗赋科老手”万俟咏就成了大晟府的主持者，他们奉旨“依月用律，月进一曲”，凡所制作，都成为典型而被人所效仿。周邦彦也确是一位天才，他既精音律，又善辞章，能写出保持传统风格，投合上至宫廷贵族、下至市儉妓女各阶层人的口味的音律优美的词曲来。所以旧时被推崇为宋词的集大成作家，也被人称之为格律派。李清照是这个时期的最后一位天才的女词人，她的词清新婉约，但不绮靡浮弱，有一部分已是南渡后感叹身世不幸之作，有很强的艺术感染力。她与周邦彦等人的词风并不一样，但也极讲究声律。在创作上主张“词别是一家”，不应与诗相混；又自视极高，对诸多前辈词家包括苏轼在内，都有过尖锐的批评。

宋室南渡后，由于国土大半沦丧，一部分有爱国思想的人愤慨痛心，他们要表达内心的不平，除著文赋诗外，也利用起这一早已十分流行的词体来了。词既用来写家国之恨、民族恨，自然又走上了豪放派的路子。苏轼当年播下的词体革新的种子，埋藏了一段时间，终于到这时候开花结

果了。张元干、张孝祥、陆游、辛弃疾、陈亮、刘过，还有南宋后期的刘克庄、刘辰翁等，都在抒写国家兴亡的感慨中拿起了词这个“武器”。其中最突出的自然就是辛弃疾。他不但与苏轼并称“苏辛”，成为宋词豪放派的代表，而且可算得上是宋词中成就最高的真正的集大成者。他不但存词数量最多（六百多首），题材风格也最为多样；他不但能用词直接记述重大史实，如写金主完颜亮欲投鞭渡江，至瓜洲受阻，被哗变金兵所杀，恰值辛氏奉表南归，得以亲见的情形说：“落日塞尘起，胡骑猎清秋。汉家组练十万，列舰耸层楼。谁道投鞭飞渡？忆昔鸣騊血污，风雨佛狸愁。季子正年少，匹马黑貂裘。”等等；也能用香草美人手法写出“肝肠似火，色笑如花”的合乎传统婉约风格的作品来，如《摸鱼儿》（更能消）之类，还能作《祝英台近》（宝钗分）、《粉蝶儿》（昨日春如）一类“昵狎温柔”之词；他的农村词更是活泼清新，一派生机。他擅长使事用典，也能信手白描；他在苏轼“以诗为词”的基础上，更进一步“以文为词”，如《沁园春·将止酒》云：“杯汝来前！老子今朝，点检形骸。甚长年抱渴，咽如焦釜，于今喜睡，气似奔雷。漫说刘伶，古今达者，醉后何妨死便埋。浑如此，叹汝于知己，真少恩哉！”人谓此词是《毛颖传》（见《七颂堂词绎》），即是一例。总之，稼轩是大才，能无所不容。这样，词体又一次突破了倚声的局限而得到了解放。

慷慨悲歌和忧国情怀只是南宋时代闪光的一面，相比

之下,另一面的情况:习于苟安、追求声色,过着醉生梦死的生活要严重得多,也普遍得多。那些人当然不会欣赏革新派词人的作品。也还有些不同程度上对现实感到失望的人,他们躲进了艺术王国,在专心制曲填词上寄托自己的生活乐趣,竭力追求词在声律格调上的严谨与完美。这样,周邦彦就成了他们崇拜和效法的对象,而词则因此而明显地趋向典雅化。最初的代表人物是长于音律又艺术感觉敏锐的白石道人姜夔,后来则有史达祖、吴文英、蒋捷、周密、张炎、王沂孙等人。他们被人称之为格律派,也有人说他们是典雅派、风雅派。他们的艺术风格其实也不尽相同:“姜白石如野云孤飞,去留无迹。”(张炎《词源》)故人称“清空”;史达祖风格虽说与之相近,却涉尖巧而多钩勒;吴梦窗则绵密秾丽、才情横溢,被人比作李长吉或李商隐,张炎讥其为“如七宝楼台,眩人眼目,拆碎下来,不成片段”(《词源》),苛刻之论,未免皮相。咏物词在这一时期特盛,那些成了遗民的词人多借此以寄托亡国之痛。宋亡入元之后,词多模仿前贤而缺乏创新,已趋于衰落了。

本书应中华书局之约,为提高中学生文化素质而作,也适合大学生和广大宋词爱好者阅读。全书所选篇目虽则不多,却尽可能挑选宋词之精粹,照顾各流派代表作,同时突出重点作家作品。原本打算基本上以上彊村民(朱祖谋孝臧)所选《宋词三百首》为基础的,因为那是一部被徐调

乎推崇为“最平正无疵”、“最精粹的词选”。但毕竟朱氏是晚清至民国初人，对词的看法仍不脱传统观念，选词的标准以浑成为归、典雅为上，侧重于格调声律。因此，像拓展词境界的范仲淹《渔家傲》（塞下秋来）、苏轼《念奴娇》（大江东去）等名篇都未入选，苏辛清新可喜的农村词也被忽略。所以，我们这次精选时，还是突破了《三百首》的篱樊，有近三分之一作品不在该书之列。此书的注译评说，力求深入浅出，把学术性与普及性结合起来。宋词版本众多，同一首词，往往有一二处或多处异文，我在选录时，已尽量多方参校，择善而从。考虑到此书是普及读物，所以除个别字句有说明外，一般都不出校记，以免繁琐。工作是严肃认真的，效果如何，犹待读者和专家们的批评指教。

蔡义江

2003年惊蛰于北京
东皇城根南街84号寓所

目 录

导言.....	1
范仲淹二首	
苏幕遮(碧云天).....	1
渔家傲(塞下秋来风景异).....	5
张先一首	
天仙子(水调数声持酒听).....	9
晏殊一首	
浣溪沙(一曲新词酒一杯).....	13
宋祁一首	
木兰花(东城渐觉风光好).....	17
欧阳修二首	
采桑子(群芳过后西湖好).....	22
蝶恋花(庭院深深深几许).....	26
柳永三首	
望海潮(东南形胜).....	31
雨霖铃(寒蝉凄切).....	36
八声甘州(对潇潇暮雨洒江天).....	40
王安石一首	
桂枝香(登临送目).....	44

晏几道一首

鹧鸪天(彩袖殷勤捧玉钟)..... 49

苏轼六首

念奴娇(大江东去)..... 53

水调歌头(明月几时有)..... 59

临江仙(夜饮东坡醒复醉)..... 63

定风波(莫听穿林打叶声)..... 67

江城子(老夫聊发少年狂)..... 70

浣溪沙(簌簌衣巾落枣花)..... 74

秦观二首

满庭芳(山抹微云)..... 78

鹊桥仙(纤云弄巧)..... 83

李之仪一首

卜算子(我住长江头)..... 87

周邦彦二首

六丑(正单衣试酒)..... 91

蝶恋花(月皎惊乌栖不定)..... 96

贺铸一首

青玉案(凌波不过横塘路)..... 99

李重元一首

忆王孙(萋萋芳草忆王孙)..... 103

张元干一首

贺新郎(梦绕神州路)..... 107

陈与义一首

临江仙(忆昔午桥桥上饮)..... 111

李清照三首

如梦令(昨夜雨疏风骤).....115

醉花阴(薄雾浓云愁永昼).....119

声声慢(寻寻觅觅).....123

岳飞一首

满江红(怒发冲冠).....128

张孝祥一首

念奴娇(洞庭青草).....133

陆游三首

钗头凤(红酥手).....137

诉衷情(当年万里觅封侯).....143

卜算子(驿外断桥边).....146

范成大一首

忆秦娥(楼阴缺).....150

辛弃疾十二首

清平乐(茅檐低小).....153

水龙吟(楚天千里清秋).....157

青玉案(东风夜放花千树).....161

摸鱼儿(更能消几番风雨).....165

菩萨蛮(郁孤台下清江水).....170

祝英台近(宝钗分).....174

鹧鸪天(陌上柔桑破嫩芽).....178

西江月(明月别枝惊鹊).....181

木兰花慢(可怜今夕月).....184

丑奴儿(少年不识愁滋味).....188