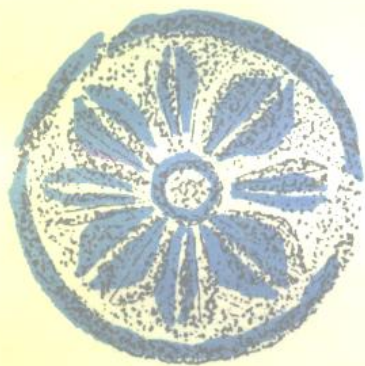


词林观止

陈邦炎 主编

上

上海古籍出版社



词苑胜览

名家精讲

浅切详明

宜诵宜赏

精选各个朝代、各个流派的词作七百余首，纵可观察词的发展演变，横可欣赏词的千姿百态。与《古文观止新编》、《古诗观止》配套。

91801

J222.0
5



200195092

词 林 观 止

(上 册)

陈邦炎 主编

上海古籍出版社

[222.8

551

91800

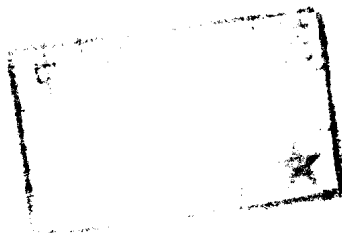


200195127

词 林 观 止

(下 册)

陈邦炎 主编



上海古籍出版社

沪新登字 109 号

词林观止

(全二册)

陈邦炎 主编

上海古籍出版社出版

(上海瑞金二路272号)

新华书店上海发行所发行 江苏如东印刷厂印刷

开本850×1156 1/32 插页10 印张42.5 字数943,000

1994年4月第1版 1995年3月第2次印刷

印数: 4,001—9,000

ISBN 7-5325-1645-8

I·836 平装定价:31.60元

序 言

从唐人所编《雲谣集杂曲子》及后蜀赵崇祚所编《花间集》的出现到现在,约一千多年的时间内,词的总集,代有编选,或断代,或通代,或广收,或约取,品类已不可谓不多,但对于不少读者来说,仍有不足之感。作为读者,最好一编在手,既可遍览从唐到清末的历代名作,进而循其发展、演变的历史轨迹作全面的纵向观赏,又可遍览不同流派、不同品味的作品,从而对词的风貌之千殊万别作全面的横向观赏。这两方面的要求引导了这部《词林观止》的编选。

词这一文学体式,历唐、五代、两宋、金、元、明而到清末,其疆域代有开拓,原来的蕞尔小邦,逐渐蔚为泱泱大国。凡观光斯国者,应有“美哉,泱泱乎”(《左传·襄公二十九年》载吴公子札语)之叹。只惜前代不少词论家、词选家蔽于某些传统偏见,而人为地限制了观光的范围,缩小了审美的视野。

对词的偏见之一是:把词目为“艳科”,视作“小道”,倡为“诗庄词媚,其体元别”(王又华《古今词论》中引李东琪语)之说。

这一说法,流行久远,当然并非无所见而云然。词异于

DJ97/03

诗、或者说优于诗之处，主要在于突破了比较呆板的以齐言体为主的旧形式，变为句式长短错综的新结构；同时，它在四声阴阳的处理、韵脚的变化、韵位的安排上，或舒缓或促急，或低抑或高亢，或和谐或拗怒，从而发展和丰富了律诗以平仄相配、隔句押韵为定则的比较简单旧格局，形成音韵更多变、更美听的新曲调。俞平伯在《唐宋词选释前言》中说：“假如把五、七言（诗）比做方或圆，那么词便是多角形；假如把五、七言比作直线，词便是曲线。”这一“多角形”和“曲线”的特点，使词的体式与诗相对而言，其韵味更绵邈永长，其音节更摇曳宛转，确比句式整齐、音律少变的古、近体诗更适于容受以婉艳见长、以柔媚见美的作品。从词开始成熟、定型的晚唐五代这一特定时期看，以温庭筠为鼻祖、以西蜀词人为主体的“花间派”，及以冯延巳、李煜为首的南唐词人群，在总体上确是充分发挥了词的这一特长，而向阴柔美、女性美倾斜，从而使词在诗外别树一帜，步入了文学殿堂。上述词为“艳科”、“诗庄词媚”的说法之盛行，当系有见于此。

但是，词在初期之偏于婉艳柔媚，与其说是词体使然，不如说是某些词调的音乐属性使然。词是“倚声”之作。它最初是来自音乐、附丽于音乐的，而乐曲本身自有其由节奏、旋律、音容、声情构成的风貌。晚唐、五代词以小令为主，当时惯用的词调如《浣溪沙》、《菩萨蛮》、《临江仙》、《更漏子》、《女冠子》、《采桑子》、《蝶恋花》等等，无论从调名本意看，或从其声调之轻柔宛转看，都是便于抒写儿女之情、显示艳媚之美的。不过，局部不能概括全体，从后来发展了的词调全体看，另一些词调如《破阵子》、《六州歌头》、《沁园春》、入声韵的《满江红》等等，则都是并不适于填婉艳柔媚之词的刚健雄阔之调。而

且，词调固有其音乐属性，词的创作主体则是作者。词作之或婉艳柔媚，或刚健雄阔，在更大程度上还要取决于作者所写的题材、所用的语言、所倾注的情思、所表现的境界。何况就词的演变而言，它与音乐的结合后来逐渐解体，多数词调的音乐属性日益淡化，成为可以广泛容受各种不同作品的载体。例如，上面提到的晚唐五代词人惯用的《菩萨蛮》调，从这部《词林观止》所收部分同调词看，在温庭筠笔下固然填写了那些绮丽浓艳之作，而韦庄所作已如陈廷焯所说，“意婉词直，一变飞卿面目”（《白雨斋词话》）；相传为李白所作的“平林漠漠烟如织”一首，其词格则如俞陛云所说，“苍茫高浑，一气回旋”（《唐五代两宋词选释》）；后来到了辛弃疾笔下，其“郁孤台下清江水”一首，更如梁启超所评，“《菩萨蛮》，如此大声镗鞳，未曾有也。”（梁令娴《艺蘅馆词选》引）又如：历代词人常用的《贺新郎》调，以苏轼的“乳燕飞华屋”一首为始见，其后，名作累出。这部《词林观止》在宋词部分收苏轼、叶梦得、李玉、张元幹、辛弃疾、刘过、刘克庄、吴文英、文及翁、蒋捷等人的作品十四首，在清词部分收吴伟业、顾贞观、纳兰性德、陈维崧、朱彝尊、蒲松龄、万树、郑燮、俞樾、谭献、朱孝臧、梁启超等人的作品十四首。读者试加检阅、对比，当可看到这二十八首同调词或婉曲，或清疏，或豪放，或沉郁，或凄咽，或雄张，质素不同，风貌各异，阴柔、阳刚各见其美，而《贺新郎》调只是一个载体而已。可以说，词在初登文学殿堂时，多数作品之以婉艳柔媚为特征，固与当时所用词调之音乐属性有关，但在词与音乐脱离后，连词调已非左右词作风貌的决定因素，那就更不能归因于词体，说什么“诗庄词媚，其体元别”了。

事实上，词作向婉艳柔媚倾斜，只是晚唐、五代这一特定

历史时期的短暂现象。当时的多数作者不用这一新兴文体言志述怀，只在绮宴伎席上为应歌而作，因而形成了追求这方面美感效应的写作风尚。如果沿流探源，在词的萌芽时期，就尚处于民间状态的敦煌词而言，其朴拙的色彩并未显示婉艳柔媚的特美；就盛唐、中唐的少数文人词而言，如多数人承认为李白作的《菩萨蛮》、《忆秦娥》以及张志和的《渔歌子》、戴叔伦和韦应物的《调笑令》、白居易的《忆江南》等，也非婉艳柔媚之作。进入北宋以后，随着词体日益流行、创作日益繁荣，为了歌咏小令难以容纳的题材、抒写小令无法铺叙的内容，中、长调之流行为理所必至、势所必然；而中、长调之大量流行，就为一些作者提供了驰骋其奔放的感情、抒发其豪气壮怀的便利。在“一洗绮罗香泽之态、摆脱绸缪宛转之度”（向子湮《题酒边词》）的苏轼词出现以前，已有范仲淹的《渔家傲》（塞下秋来风景异）、张昇的《离亭燕》（一带江山如画）、王安石的《桂枝香》（登临送目）、刘潜的《水调歌头》（落日塞垣路）、李冠的《六州歌头》（秦亡草昧）、尹洙的《水调歌头》（万顷太湖上）、沈唐的《望海潮》（山光凝翠）、蔡挺的《喜迁莺》（霜天清晓）、裴湘的《浪淘沙》（雁塞说并门）、张舜民的《江神子》（七朝文物旧江山）和《卖花声》（木叶下君山）等等为其前驱。初则涓涓细流，逐渐汇为洪流，而词作之主要向阴柔美、女性美倾斜的局面则受到愈来愈大的冲击。

到南渡前后，一方面，由金人入侵、中原沦陷及偏安一隅的南宋之屈辱乞和所带来的时代巨变和民族创伤，改变了一代词人的创作环境和心态；有一大批作者笔下产生了大量以阳刚见美的爱国篇什。这批作者以被周济推为“由北开南”（《宋四家词选目录序论》）的辛弃疾为巨擘。前乎辛者主要有叶梦

得、朱敦儒、李纲、张元幹等南渡词人以及岳飞、陆游、张孝祥等；后乎辛者则有陈亮、刘过、黄玠、刘克庄、陈人杰、刘辰翁等。这一有鲜明时代印记的庞大作者群，不仅在晚唐五代词外，也在北宋词外开拓了新的疆域。另方面，一种文学体式总要不断地“踵其事而增华，变其本而加厉”（萧纲《文选序》）。词到北宋后期，已有在形式上向更高审美层次发展的趋势，终于出现了集词律、词法之大成的周邦彦。南渡后，在一批师承周邦彦的词人中，形成了内容日益要求雅正、音律日益要求精审的创作风尚。其后更有姜夔以其词作之清虚峭拔特立于周、辛两家之外而别成一派。其词风虽乏慷慨激越的色彩，却与婉艳柔媚绝缘。可以说，南宋后期的重要词人大都出入于周、辛、姜三大家，而其中不少入而能出、具有独特艺术造诣的作者，如史达祖、吴文英、刘辰翁、王沂孙、张炎等，又显示各自的个性、各自的色彩，从而使南宋的词作总和呈现出前所未有的多极化的美。词发展到南宋之末已经可以说是“极其变”（朱彝尊《词综·发凡》中语）了。何况与南宋词平行的还有金词，以后有元词、明词，特别是名家辈出、千峰呈秀的清词。以停滞、片面的观点，只把视野局限在晚唐、五代及北宋初期，而得出词为“艳科”、“诗庄词媚”的结论；这是一种满足于流连小邦而不愿观光大国的保守心态，阻碍了从词的历史总和观赏其变态纷陈、众美咸备的全貌。

二

另一对词的偏见是把词看作一个短命的文学体式，认为它到宋末已经死亡。王国维、胡适曾以他们的一代有一代之

文学的主张来谈论词。王国维在《宋元戏曲考序》中视宋词为“后世莫能继”的“一代之文学”。胡适在《词选序》中说：“词到了宋末，早已死了。”其后，刘大杰更在其《中国文学发展史》中提出：“词到了张炎，工力殆尽，技巧已穷，艺术形式已难再进展了。……于是另有新兴的散曲，来替代这衰老凝固的词。”这些说法曾拥有大批响应者，但其立论本出于王、胡、刘等人对宋末词人、词作的偏见，而又把这一对作家、作品的评价问题与词的体式是否仍有生命力的问题两相混淆。至于元代散曲事实上不能也并未替代词，而且到了清代，散曲的创作反而远不如词的创作之繁荣。

词到元代确曾进入了一个衰落时期，但这并不是词体本身注定了必然要走上这条道路，而另有其外界原因，主要是元代的政治环境、文化环境造成的。终元之世，不仅是词，是整个传统文化的萎缩。而且，也不能说元词就无可取之处；本编“元代部分”所收录的篇什，尽管难与唐、五代、两宋词比肩，也应视作词苑财富的一部分。到明末清初词又复兴的事实，更说明词在宋代以后并非难以为继，而清词不仅上承宋词，还有一些方面进入宋词未开之境，展现其自身的时代特色。例如，陈维崧词，就其气魄之大、笔力之劲而言，宋代词人中罕有人可与匹敌，在显示词的阳刚美方面，开拓了苏、辛也不曾开拓的新天地。朱彝尊词中，作为他与其妻妹冯寿常（字静志）相爱记录的《静志居琴趣》八十三首，则如陈廷焯所评：“尽扫陈言，独出机杼。艳词有此，匪独晏、欧所不能，即李后主、牛松卿亦未尝梦见。”又如，顾贞观以词代书信寄吴汉槎的《金缕曲》两首，以及王国维的那些探索人生、富有哲理的小令，也都是别开新境之作；此外，清代词人如纳兰性德、厉鹗、项廷纪、蒋春霖、张

景祁、王鹏运、文廷式、郑文焯、朱孝臧等人的作品也都各具特色，足与宋代的名家、大家抗衡。应当说，在唐、五代、两宋词外，又有了金词、元词、明词，再加上清词，这才是词的总和，才是全部词史，才能看出词在我国是一条流量愈来愈大、流域愈来愈广的长河。

前面说到，词的体式在很大程度上只是一个载体。载体的容受物是作品；作品如果平庸空洞、言之无物，会为人淡忘而失去其生命，但不能说载体本身就也随之死亡。主宰载体的是作者，而作者总是代有新人的。不同时代的作者有其不同的时代印记，而同一时代的作者也各有其个性色彩。他们的身世、品性、气质、情思以及写作才能、审美意趣是多样化、多重性的，其从事写作的动机、写作时的心态也因人而异，因而其笔下的作品必然千差万别，变态无穷。从作家、作品的总体来看，作者队伍总是常新的，创作之树总是常青的。各个时代的作者都会以其内涵各不相同、质素各不相同、风貌各不相同的作品为包括词体在内的各种文学载体注入新的生命。从本编宋代部分后入选的大量词作，读者当可看到这一点。

三

还有一个对词的偏见来自要求文学流派、文学作品定于一尊的主张。不少前代的词论家对不同流派的作品多无兼收并蓄的雅量，因而在词的领域内长期存在着正与变、本色与非本色之争，而这一争论又与把词简单地分为婉约与豪放两类有关。从北宋直到近代，对词的评价有两个极端。一个极端

是：对于文学，我国古代一向有重源轻流、崇古卑今的传统，在词的领域内表现为视晚唐、五代、北宋初期词为极诣、为典范，因而“一洗绮罗香泽之态、摆脱绸缪宛转之度”的苏轼词一出现，就有人感到其不合式，连当时“苏门六君子”之一的陈师道也说：“子瞻以诗为词，如教坊雷大使之舞，虽极天下之工，要非本色。”（《后山诗话》）后来，在词的发展过程中，其流派虽然已演变为千门万户，一些词论家则习惯把它只分为婉约、豪放两派。这一概念在宋代已露端倪，而开始明确提出的是明代的张綖。他在《诗余图谱·凡例》后附识云：“词体大略有二：一体婉约；一体豪放。……大抵词体以婉约为正。”徐师曾也在《文体明辨序说·诗余》中说，词“要当以婉约为正，否则，虽极精工，终乖本色”。这一看法，曾长期起过导向作用；明、清两代流行的一些词选，在作家、作品的取舍标准上就深受其影响。另一个极端是把上述主张倒转过来，如刘熙载在《艺概·词曲概》中说：“太白《忆秦娥》，声情悲壮，晚唐、五代惟趋婉丽，至东坡始能复古。后世论词者，或转以东坡为变调，不知晚唐、五代乃变调也。”在刘熙载以前，宋人王灼已在《碧鸡漫志》中贬抑柳永而推崇苏轼，称苏词“指出向上一路，新天下耳目，弄笔者始知自振”。胡寅则在《题酒边词》中认为，有了苏词，“于是《花间》为皂隶，而柳氏为舆台矣”。这些都是重豪放而轻婉约的主张，而变本加厉、形成一边倒局面的则是从二十世纪五十年代初到七十年代末。这期间内发表的词学论著、文学史、词选几乎无例外地一律倒向豪放派，如胡云翼在其《宋词选》的前言中就声明，他的选本“以苏轼、辛弃疾为首的豪放派作为骨干”。这三十年中对词的研究范围及审美视野之空前窄小，在文学批评史上打下了它的特有的时代

标记。

词在流行了一段时期后，必然拥有愈来愈多的创作倾向不同、艺术个性各异的作者，进而形成众多的流派，而词作的风貌也由单一日趋纷繁。这是词的发展的必然走向，也是它的成熟和繁荣的征象。同时，词既长期与众多的文学体式分镳齐驱、共存并茂，还不可避免地会彼此渗透、互相浚注，因而逐渐引入外来的变异成份，出现了以诗为词、以文为词等等现象，也是符合它的发展规律的。对于词的发展来说，这是累积而后大、汇注而后深的演进过程，而作为累积、汇注成份的众多词派、无数词作，既都已融入词的整体，本无必要再区别其孰为“正”、孰为“变”、孰为“本色”、孰为“非本色”，并以此为抑扬取舍的标准。至于分词为婉约、豪放两派，实不能包罗词的全貌。持这一主张者每以苏轼、辛弃疾为豪放派的代表，而苏与辛的词风则并不相同。苏词原非“豪放”两字所能概括；辛词中那些抒发忧国之情的篇什，与其说是“豪放”，还不如说是沉郁雄健。就现存词作而言，仅以刚与柔、重与轻、阔与深、直与曲、密与疏、浓与淡、雅与俗……这些对立的概念粗线条地加以区别，其风貌之千殊万别、流派之千门万户，又岂止豪放、婉约两类而已。

刘勰在《文心雕龙·通变》中说：“文律运周，日新其业。变则其久，通则不乏。”词的演进也是如此，它在承传中不断变化，不断出新，从而生生不息，久而不乏。一千几百年的词史，是一部不断改变和丰富词的风貌、不断扩展其美学领域的历史。分裂这一统一的领域，从偏爱、偏见出发而厚彼薄此；无论其所薄者是“正”还是“变”，是“本色”还是“非本色”，是“婉约”还是“豪放”，都非观光词国之道。只有从不同流派的作品

之千岳竞秀、百川争流，方可见词这一泱泱大国之盛、之美。

在现行的词选中，这部《词林观止》是一部时间跨度最大的历代词选，上起唐代，下迄清末，书中所收篇目则力求包罗各个流派的作家、各种风貌的作品。但绵延一千几百年之久的词坛上，名家如林，佳作似海，在作家与作家间、作品与作品间，每感取舍为难，编选时常不得不割爱，编成后则深感有遗珠之憾。

为供阅读时参考，本编在每位作家下附有小传，在每首词作下缀以“注释”和“讲析”两部分。当然，重要的还是词的原作。一些寄兴深微、含思幽邃之作，有赖于读者自己领会其深层意蕴，寻绎其多重内涵，做到披文入情、观文见心。对于某些篇什的言外之旨、味外之味，以及本不固定的极其空灵缥缈的词思、词境，读者更可以驰骋其遐思、联想，如周济所说，“指事类情，仁者见仁，智者见智”（《介存斋论词杂著》），甚且如谭献所说，“作者之用心未必然，而读者之用心何必不然”（《复堂词话》）。阅读和欣赏是一个再创造过程，而美感经验常是在再创造中产生的。

陈邦炎

1993年7月

凡 例

- 一、本书共收作者 278 家、词作 736 首。其中，唐词15家、38首；五代词20家、82首；敦煌曲子词12首；北宋词47家、153首；南宋词60家、168首；金词15家、31首；元词31家、41首；明词31家、48首；清词59家、163首。
- 二、书中，作家按生年先后排列；其生年不详者，大致推断其在世年代，酌定排列次序。易代之际的作者，凡以遗民自居而未出仕新朝者，归入前代。入选的作品，主要按作者原集中的次序排列。
- 三、词作的字句，主要以词人的本集为准，间或参以通行选本，择善而从。其有异文者，一般不出校记。
- 四、词作的断句、分片，主要依据《钦定词谱》及万树《词律》。凡《词谱》、《词律》注“韵”或“叶”者，标以句号；注“句”者，标以逗号；注“读”或“豆”者，标以顿号。
- 五、本编使用简体字排印；可能产生歧义而读者又难以断定者，酌用繁体字。

目 录

序言	1
----	---

凡例	1
----	---

唐

李 白	1
-----	---

菩萨蛮 (平林漠漠烟如织)	1
---------------	---

忆秦娥 (箫声咽)	3
-----------	---

韩 翃	7
-----	---

章台柳 (章台柳)	7
-----------	---

柳 氏	8
-----	---

章台柳 (杨柳枝)	8
-----------	---

张志和	9
-----	---

渔歌子 (西塞山前白鹭飞)	10
---------------	----

戴叔伦	11
-----	----

调笑令 (边草)	11
----------	----

韦应物	12
-----	----

调笑令 (胡马)	12
----------	----

调笑令 (河汉)	14
----------	----

王 建	15
-----	----

调笑令 (团扇)	15
----------	----

调笑令 (杨柳)	16
----------	----

刘禹锡	17
-----	----

忆江南 (春去也)	17
-----------	----

潇湘神 (湘水流)	18
-----------	----

潇湘神 (斑竹枝)	18
-----------	----

白居易	20
-----	----

花非花 (花非花)	20
-----------	----

忆江南 (江南好)	21
-----------	----

忆江南 (江南忆)	21
-----------	----

长相思 (汴水流)	24
-----------	----

皇甫松	25
-----	----

梦江南 (兰烬落)	25
-----------	----

梦江南 (楼上寝)	26
-----------	----

竹枝 (木棉花尽竹枝荔枝垂	
---------------	--

女儿)	27
-----	----

采莲子 (菡萏香连十顷陂	
--------------	--

举棹)	28
-----	----

采莲子 (船动湖光滟滟秋	
--------------	--

举棹)	28
-----	----

温庭筠	30
-----	----

菩萨蛮 (小山重叠金明灭)···30
菩萨蛮 (水精帘里玻璃枕)···32
菩萨蛮 (玉楼明月长相忆)···33
菩萨蛮 (南园满地堆轻絮)···35
更漏子 (柳丝长)·····36
更漏子 (玉炉香)·····37
南歌子 (手里金鸂鶒)·····39
梦江南 (千万恨)·····40
梦江南 (梳洗罢)·····41
河传 (湖上)·····42
张 曙 ·····44
浣溪沙 (枕障熏炉隔绣帷)···44
韩 偓 ·····45
生查子 (侍女动妆奁)·····45
王丽真 ·····47
字字双 (床头锦衾斑复斑)···47
无名氏 ·····48
醉公子 (门外狷儿吠)·····48
菩萨蛮 (牡丹含露珍珠颗)···49
后庭宴 (千里故乡)·····51

五代

李存勖 ·····53
一叶落 (一叶落)·····53
忆仙姿 (曾宴桃源仙洞)·····54
和 凝 ·····56
薄命女 (天欲晓)·····56
天仙子 (洞口春红飞蔌蔌)···58

江城子 (初夜含娇入洞房)···59
其二 (竹里风生月上门)····60
其三 (斗转星移玉漏频)····61
其四 (迎得郎来入绣闱)····62
其五 (帐里鸳鸯交颈情)····62
韦 庄 ·····64
浣溪沙 (夜夜相思更漏残)···64
菩萨蛮 (红楼别夜堪惆怅)···65
菩萨蛮 (人人尽说江南好)···66
菩萨蛮 (洛阳城里春光好)···68
荷叶杯 (记得那年花下)····69
清平乐 (野花芳草)·····70
谒金门 (春雨足)·····71
思帝乡 (春日游)·····73
女冠子 (四月十七)·····74
女冠子 (昨夜夜半)·····75
木兰花 (独上小楼春欲暮)···76
薛昭蕴 ·····78
浣溪沙 (红蓼渡头秋正雨)···78
小重山 (春到长门春草青)···79
谒金门 (春满院)·····81
牛 峤 ·····82
定西番 (紫塞月明千里)····82
江城子 (鹧鸪飞起郡城东)···83
牛希济 ·····84
生查子 (春山烟欲收)·····85
尹 鹖 ·····87
菩萨蛮 (陇云暗合秋天白)···87