

历

代

诗

文

名

著

新

选

湖北教育出版社

罗漫 主编

宋词新选



(鄂)新登字 02 号

图书在版编目(CIP)数据

宋词新选/罗漫主编. —武汉:湖北教育出版社, 2001
(历代诗文名著新选)

ISBN 7-5351-2916-1

I. 宋… II. 罗… III. 宋词-选集 IV. I222.844

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 18628 号

出版 发行:湖北教育出版社
网 址:<http://www.hbedup.com>

武汉市青年路 277 号
邮编:430015 电话:83625580

经 销:新 华 书 店

印 刷:文字六〇三厂印刷

(441021·湖北襄樊盛丰路 45 号)

开 本:850mm × 1168mm 1/32

5 插页 29 印张

版 次:2001 年 6 月第 1 版

2001 年 6 月第 1 次印刷

字 数:695 千字

印数:1—5 000

ISBN 7-5351-2916-1/I·82

定价:43.00 元

如印刷、装订影响阅读,承印厂为你调换

词体出现与发展的诗史意义

——代前言

罗 漫

一、从诗体史系统对词进行定位

对于词或词体,传统意见以及迄今为止的研究成果,都只有音乐史角度的定位,而没有诗体史角度的定位。

一般认为,词的名称,是和曲调相对而言的。隋唐以来,从西域和中国周边国家传入的音乐“胡部新声”,逐渐和中原一带汉族民间音乐相融合,产生了燕乐。燕乐既不同于汉族传统祭祀音乐的雅乐,也不同于“前世新声”的汉魏六朝时的清乐。为配合这种多姿多彩、节奏灵活的新兴音乐的推广应用,出现了被称为“曲子词”或“曲子”的歌词。这种歌词就是我们今天所说的“词”或“词体”。但是,这种词曲合一的情况只维持在宋代。到了元代,唐宋燕乐趋于衰落。明代以后,宋词曲谱几尽失传,词便成为单纯具有格律形式的诗歌一体了。

如此表述,纯粹是从音乐史角度对词和词体进行研究和定义,只看到词是与曲相对而言的艺术形式。尽管也承认“失乐之词”是诗之一体,但究竟如何判定词在诗史系统中的独立地位则尚属阙如;对词是诗之本体的本质特征也缺少全面与深刻的说明;对诗之一体何以演化为词,更是只有历史的而无逻辑的说明。

要改变仅仅从音乐史角度给词定位的传统看法,就必须从诗

体史的系统给词重新定位,使词的定义能够在音乐史和诗歌史的双重系统中,得到更为完善的表述。

本文所谓诗体史系统,指从原始歌谣到当今诗歌所形成的诗体系统。中国诗体史可分为四大历程:偶言历程、奇言历程、奇偶言历程、白话历程。偶言历程的起源、发展和终结(就其总体趋势而言的终结)处在上古至先秦时代。《诗经》是四言高峰,《楚辞》是六言高峰(略去《离骚》体的单句句尾语气词“兮”不计,《九歌》体的各句中语气词“兮”不略)。偶言历程终结之后是奇言历程。此时中国的文学语言发生了一次巨大变革:几乎所有的四六言句式统统被驱入赋体之境,诗歌语言则舍弃了原来的轻车熟路而冒险踏荒,开始了由汉至唐跨越千年的五七言诗的创作与完善。先是五言诗达到成熟,《古诗十九首》是其标志,至唐,五七言各体全面达到尽善尽美之境。唐以后的诗,其主流依然是五七言体式,在诗体创造方面几无拓荒之作。宋诗、清诗虽然甚有可观,但也只是在汉唐诗境的“熟土”上“精耕细作”。词体的出现与发展,冲破了汉唐诗歌五七言一统天下的定局。词体句式将偶言与奇言融合为一体,开辟了一条宽广的诗语道路,在世界文学的格律诗体中,其体式的数量之多,恐怕也是独一无二的。据清代万树《词律》所载,词共有 660 调,1180 余体。康熙时王奕清等所编的《钦定词谱》,列出 826 调,2306 体。后来还有人继续补辑^①。元散曲是宋词的变化,变化之一是音乐由以柔婉为主的燕乐变为以刚劲为主的北曲,变化之二是诗语中可以有大量衬词及方言俚语,在风格上更接近于白话。白话诗的兴起,应该把明清两代的民歌时调考虑进去。从明清时调到现代新歌词均属白话历程,其特点是突破以“字词”或“词组”为节奏的古典诗词语言,改用以“语”即白话为节奏的新诗语言。

^① 参考今人吴藕汀著《词名索引》修订本,中华书局 1984 年版。

偶言历程、奇言历程、奇偶言历程和白话历程,既是中国诗歌长河的不同流程,也是中国诗歌长河“一脉多流”的特异现象。“四大历程”这种以诗语为标志的诗史区划,尽管比较粗疏,但它的简洁性与明了性,正十分利于研究者从诗体史的角度和系统给“词”进行定义和定位。

可以这样说:词是诗之一体,是中国诗人(民间诗人与士大夫诗人)在偶言诗与奇言诗之后所创制的一种新兴诗体,是中国诗史发展到奇偶言历程时与唐宋燕乐相结合的文化产物。其产生之初,以整首的“奇言词”和一首之中的奇言词句为主导,逐渐向大规模的“奇偶言混成词”过渡。其特征是奇偶言混合使用,重新启用被汉唐诗人放逐到赋体领域的四六言句式,同时广为接纳由赋体四六言携带回来的对仗工稳、声律美听、词藻艳丽丰赡等修辞特点,尤其是接纳了赋体铺张排比与迂回往复的创作手法。赋的偶言与诗的奇言在新条件下的自由组合,亦即骈文句式与五七言诗歌句式合流之后,为配合抒情音乐的各种曲调的不同需要,在句式的外在形态与内在结构上,进行了重组与创新^①;在一组词句的格律上,也进行了平上去入、清浊唇齿等方面的调适与变化,这些特点使词在古典诗歌中“别是一家”,显示出鲜明的个性特征。也使词在失去由音乐所附加的可以演唱的“飞翔之翼”以后,也还能在由特殊格律所规范的文学轨道上向前推进。

如上所述,词体在发展的过程中,并非一开始就是“奇偶言混成”,而是先有大量的挟带有浓烈的五七言诗歌风调的奇言词作为开路先锋,方才杀出了五七言诗的重围;接着再与由二四六言构成

① 外在形态指一字句到九字句等的不同句式;内在结构指上三下四、上三下五之类与诗句不同的结构,以及用“看、正、待、念、那堪、休说、谁料、恰似、更能消、便纵有、当此际、算而今”等等作领字的领字句。

的纯偶言词会师整编,形成诗赋合流又别具姿态的新文体,最终进入一个与五七言诗风光迥异的诗歌世界的别一洞天。

二、奇言诗笼罩下的奇言词

汉唐奇言诗具有跨越千年的创作传统,其强大的惯性力量迫使绝大部分新兴的曲子词乖乖就范,只能在“奇言”的轨道上调速前进。如传为李白所作的《菩萨蛮》是“七七五五/五五五五”句式;韩翃的《章台柳》及柳氏的《杨柳枝》是“三三七七七”(仄韵)句式;张志和的《渔歌子》是“七七三三七”句式;白居易、刘禹锡、温庭筠等的《忆江南》是“三五七七五”句式;白居易的《长相思》是“三三七五/三三七五”句式;刘禹锡的《潇湘神》是“三三七七七”(平韵)句式;韩翃的《生查子》是“五五五五/五五五五”句式;温庭筠的《南歌子》是“五五五五三”句式;欧阳炯的《三字令》则由 16 个三字句构成……。

为何早期文人词绝大部分都选择奇言句式呢?根本原因就是奇言比偶言对大多数诗人来说更熟练、更习惯、更易把握。借用清人刘熙载《艺概·词曲概》的两句话来说,就是“唐末小诗,五代小词,虽小却好,虽好却小”。诗词开始分道之际,两者的特征差异不会很大。如刘禹锡、白居易的《竹枝》和刘禹锡的《浪淘沙》,就纯与七言绝句无别,所以词之句式与诗之句式,除了拥有总体类同的奇言形态之外,在艺术特征方面,也是“虽小却好,虽好却小”。

奇言诗对早期词的外在笼罩与潜在控制,在中国第一部文人词的总集《花间集》中有着最典型的体现。《花间集》收录了晚唐五代的 18 家词 500 首。据笔者统计,全集使用了 76 个词牌(包括同调异名),其中 25 个词牌纯用奇言句,纯用偶言句的词牌一个也没有;全集总数为 4113 句,奇言 3286 句,偶言 827 句;奇言句占总句数的 79.9%,偶言句占 20.1%。《花间集》这种奇言句式(主要是

五七言句式)占绝对优势的词体形态对后世影响甚大,以至两宋时代,一些词家直接用“五七字语”或“五七言”作为词体的代称。例如北宋初期的词人晏几道(叔原)在《小山乐府》自叙中说:“叔原往者浮沈酒中,病世之歌词,不足以析醒解愠,试续南部诸贤(花间词人)绪余,作五七字语,期以自娱。”又如南宋末年张镃为史达祖词所作的《梅溪词序》云:“况欲大肆其力于五七言,回鞭温韦之途,掉鞅李杜之域,跻攀风雅,一归于正,不于是而止。”由“五七言”被宋人作为词体别称这一事实来看,可以肯定宋人同样将词看作诗之一体,并且确认奇言诗就是词的母体。根据本节前述的考察,这一看法在早期词史中是完全成立的。

从定量分析的结果得出以下结论:

在奇言诗全面成熟之后兴起的新诗体——词,它最早成熟的形式乃是奇言词;构成早期词的主要成分的也是奇言句式。晚唐五代,是词史上以奇言词占统治地位的重要阶段。由此可见,词体的演进也与其它诗体的演进一样,总体上遵循着先简后繁、先易后难的认识规律和创造规律向前发展。

三、偶言词与奇偶言混成词的起源与发展

偶言词与奇言词几乎是同时产生的,只是后来偶言词发育不良,未能成长壮大。这并不奇怪,因为从诗体盛衰的角度看,偶言诗的主潮是在春秋以前,其变体——骚体,到战国末年宋玉之时就已式微;后世虽有一些偶言诗的新变体或四言余波,但已经无法与五七言诗体的狂涛巨澜相抗衡了。宋人洪迈编唐人绝句总集,共得五言 2500 首,七言 7500 首,而六言不满 40 首。这种差异,说是天壤之别也不为过。由此不难预测偶言词的生命力、发展机会和最终命运——它们在整个词林中,不过是聊备一格而已。现存最早的文人偶言词是戴叔伦和韦应物的三首《调笑令》,韦应物还有

两首《三台令》。戴叔伦、韦应物之后,王建写有不少偶言词,计有《宫中三台》2首,《江南三台》4首,《调笑令》4首。

《花间集》中没有一首纯偶言句式的词,这和全部敦煌曲子词没有一首纯偶言词一样,都是值得深思的事。在全集 500 首词中,偶言句式超过 80% 的只有两首;超过 50% 的只有 10 首,这 10 首分属《赞成功》、《河满子》、《贺明朝》和《凤栖梧》4 个词牌。

《云谣集》一共 30 首,所收皆为无名氏作品,多数为流行于三陇一带的民间曲子词。其中长调、中调较多。《倾杯乐》有 111 字、110 字两首;《内家娇》有 104 字、100 字 2 首;《拜新月》有 85 字、84 字 2 首;《凤归云》有 83 字、81 字、78 字、78 字 4 首;《洞仙歌》有 76 字、74 字 2 首;《天仙子》有 68 字 2 首;《柳青娘》有 66 字、62 字 2 首;《破阵子》有 61 字 4 首……。以上《柳青娘》2 首是奇言作品之外,均是奇偶言混成型的作品。

《花间集》、《云谣集》及其它敦煌曲子词的资料分析显示:在现存唐五代词的绝大多数中长调中,都采用了奇偶言混成的方式;纯奇言的中调虽有出现,但比例不大;纯奇言的长调则未曾出现;纯偶言的中调和长调两者皆未出现;纯用奇言句式的,以小令最为常见;纯用偶言句式的,也仅见于中晚唐人的小令,但比例甚小,五代词及民间词中则未见纯用偶言句式的作品。上述史实体现了这样一个规律:

在中长调的词体中,纯奇言词由于本质上是奇言诗的一个分支变体,所以逐渐失去了竞争的优势;纯偶言词更是由于偶言诗的主潮消逝已久而彻底失去了竞争能力。求新求变求大求全的艺术思维,在决定选择一种可以代替纯奇言词或纯偶言词的新词体时,只能是兼容具有这两种体式之长的新型词体——奇偶言混成词。只有这种新形式,才是词体巨人的躯干和主脑,是词体彻底告别传统诗体而独立存在的外观标志。词史上许多是词是诗争论不休难以定性的作品,清一色是纯奇言或纯偶言的作品,没有一首是奇偶

言混成的作品,因为只有奇偶言混成,才是词体既不同于偶言诗也不同于奇言诗的唯一特质。

四、音乐对早期的奇偶言混成词 并不具有绝对的约束力

在奇偶言混成的早期词作中,《河传》一调是较为特殊的。它由二、三、四、五、六、七言组合而成,偶言诗的“二四六”句式和奇言诗的“三五七”句式它都具有。在《花间集》7位诗人的18首《河传》中,温庭筠3首,韦庄3首,张泌2首,顾夔3首,阎选1首,孙光宪4首,李珣2首,竟然有12种不同的体式,每位词人都创造了一种至三种与别人不尽相同的体式。这种“一调多体”的现象可以说明什么问题呢?我以为表明了音乐对词并不具有绝对的控制作用,很多时候歌词也可以强迫曲调适应自己。上述词作明显是配合同一曲调的,但歌词句式却各不相同(现代歌曲也有同一曲调适应不同字数的几段歌词的现象);更为重要的,我以为还表明了音乐并不是使词走向奇偶言混成的唯一因素,歌词随情景需要而自行调节也是主要因素之一。《河传》的不同体式表明:歌词有时可以强迫曲调适应奇言句式,有时也可以强迫曲调适应偶言句式。曲调不变,歌词可变,奇偶言混成的结构也就可以根据曲调的长短进行合适的安排了。慢词曲调较长,节奏舒缓,所以奇偶言句式便可以相对自由地进行组合。这就是慢词中能够见到大量偶言句的主要原因。此外,还可以将传统的先有曲后有词的关系倒过来考察。大量事例表明:并非任何时候都是先有曲后有词,有的时候反而是先有词后有曲。如唐代是先有王维的诗《送元二使安西》,后有《阳关》之曲;先有李白的词《清平调》3首,后有“梨园弟子约略

调抚丝竹”之曲^①；北宋周邦彦的咏柳名作《兰陵王慢》“不是他迁就于歌者，而倒是歌者要迁就于他”^②；南宋姜夔的自度曲也是先成文词而后制谱，他在自制曲《长亭怨慢》小序里说：“予颇喜自制曲，初率意为长短句，然后协以律，故前后阙多不同。”^③夏承焘先生评此词云：“没有受音乐牵制的痕迹”^④，韩经太先生更进一步认为此词已由“倚声填词”，“彻底变为倚词谱声了”^⑤。宋人王灼的《碧鸡漫志》是中国第一部词学专著，其开篇就说：“或问歌曲所起，曰天地始分，而人生焉，人莫不有心，此歌曲所以起也。……故有心则有诗，有诗则有歌，有歌则有声律，有声律则有乐歌。永言即诗也，非于诗外求歌也。今先定音节，乃制词从之，倒置甚矣。”又说“今人……以词就音，始名乐府，非古也”。再看现代，也是先有刘半农的新诗《教我如何不想他》，后有赵元任的独唱曲；先有田汉的词《义勇军进行曲》，后有聂耳的曲；先有光未然的《黄河大合唱》，后有冼星海的交响曲。正因为曲与词的关系是一种互为适应的关系，所以，词的奇偶言自由组合虽说有为音乐服务的一面，但并非完全是音乐促成的、决定的，更多的时候还是词体自身追求变异、追求新奇、追求适合主客体情景需要的美视美听而形成的结果。

这一发现可以圆满解释早期小令、早期慢词不规范无定型的形成原因。众所周知，无论是小令还是慢词，其早期大多没有固定的形态。我以为，词的定型并非是音乐使之定型，而是句式和平仄

① 见李潜《松窗杂录》、乐史《杨太真外传》。这也是歌词强迫曲调适应自己的一例。

② 韩经太：《宋词与宋世风流》，《中国社会科学》1994年第6期。

③ 夏承焘：《姜白石词编年笺校》，上海古籍出版社1981年版，第36页。

④ 《姜白石词编年笺校》，第11页。

⑤ 《宋词与宋世风流》，《中国社会科学》1994年第6期。

使之定型。什么时候句式和平仄统一了,某一词调也就定型了。当音乐不幸消亡之后,定型了的句式和平仄便永久性地支配着词体的生存。这乃是词史上铁定的事实。早期小令的不定型,最典型者莫过上举的《河传》。早期慢词的不定型,试以柳永为例:长调在柳永阶段,格律很不固定。突出表现在他的长调中几乎没有两首是用同一体式的。就是他自己创制的长调,各体的字数与句式也时有差异。如两首同属中吕调的《轮台子》,“一枕清商如梦”一首共 20 句 114 字,“雾澈澄江”一首则是 27 句 141 字,竟相差 7 句 27 字,远非稍有出入的问题了;前首奇言 9 句,偶言 11 句,后首奇言 14 句,偶言 13 句,前首奇言比例略低而后首略高。这种同调不同体的情形与前述《云谣集》的《倾杯乐》2 体、《内家娇》2 体、《拜新月》2 体、《凤归云》2 体、《洞仙歌》2 体完全一致。这足以说明相同的一首音乐,完全可以用不同格式的几首歌词去配合它。换言之,奇偶言自由组合并非完全由音乐来决定,作家完全可以在一定程度上抛开音乐,采用诗赋合流的句式写出歌词,只要这首歌词具备悦耳的音乐性、上口的吟唱性即可。由于奇偶言混成型的歌词形式,在句式变化,字数多寡、奇偶相生方面拥有很大的自由度,加上美学效果和音乐效果都得到不同程度的增强,所以奇偶言混成词调大量涌现。其趋势后来居上,大大超过了以小令为主的纯奇言词调或纯偶言词调。

综上所述,早期词提供的信息表明:词如果要突破小令的“丛林”式格局,在词体上有长足的发展,就必须大量吸收偶言句式,利用奇言句式与偶言句式的艺术合力来扩展词体的规模,才能在格律诗的世界里,营造出一方中国词的“森林”。如今,我们十分自豪地看到:从唐代到今天,在 1000 多年的时间里,由于一代又一代词人的辛勤“种植”,数以十万计的中国词,业已蔚为东方大观,它拥有 1000 多个“树种”、2000 多类“树冠”形态,堪称规模巨大的艺术“词林”,成为世界格律诗天地中最壮丽的景象之一。

五、奇偶言混成型的慢词在唐宋时代的发展

慢词是指配合慢曲的歌词，慢曲是与急曲相对而言的名称，其曲调舒缓顿挫。慢词在晚唐已开始有文人写作，如杜牧的《八六子》，全词 90 字，是现存最长的唐词。19 句中，偶言词占 15 句。符合上文所述长调多用奇偶言混成的词学法则。柳永的《八六子》押仄韵，但开头 6 句、结尾 2 句的句式与杜词相同。

慢词在两宋获得了巨大的发展，柳永是最大的功臣。如将以下几个证据综合起来理解，柳永与《云谣集》可能存在一定的联系。

(一)《云谣集》共有 13 个词调，柳永《乐章集》用了其中 4 个，几占三分之一。柳永以这 4 调写了 14 首词，即《倾乐杯》3 首、《倾杯》4 首、《古倾杯》1 首、《洞仙歌》3 首、《凤归云》2 首、《内家娇》1 首。这些作品数几占《云谣集》总数的二分之一。

(二)柳词所谓“古倾杯”之“古”何指？可能就是他见过前人《倾杯乐》之词与曲的见证。我拿柳永《古倾杯》前 3 句与《云谣集》中的《倾杯乐》(110 字体)的前 3 句仔细比较，证实二者格律全同——

《云谣集》：忆昔笄年，未省离合，生长深闺院。

《古倾杯》：冻水消痕，晓风生暖，春满东郊道。

格 律：仄仄平平，仄平平仄，平仄平平仄。^①

这种情形比他的《八六子》和杜牧的《八六子》更为接近。其它的《倾杯乐》与《倾杯》均无此格式。

(三)敦煌词中有 206 首《十二时》的法曲小令，此调不见于《花

① “未省离合”的“省”读平声即 xīng。宋人陈彭年等修《广韵》，“省”字有三读：“桑经切，平青心。又苏挺切，苏佞切，耕部。”第一读为平声、青韵、心母。“昔”、“合”为入声字。

间集》和唐人词中，柳永之前及同时人也未见有作品，惟柳永有《十二时·秋夜》慢词1首。

(四)柳永出生前后“大曲”及“因旧曲”而创制的“新声”已在朝野广为传播，说明柳永时代确有许多古诗词曲在社会上流传。《宋史·乐志》载：“太宗洞晓音律，前后亲制大小曲及因旧曲创新声者三百九十。”太宗在位的年代为976—997年，共22年。柳永的少年时代即在其后期度过。既然太宗“因旧曲”所创制的“新声”与大小曲一起，总数多达390调，而现存的柳词只有126调，现存张先词只有96调，那么在这些为数甚众的“旧曲”之中，就有可能包括《云谣集》的许多曲调。所以柳永的《古倾杯》才特地标明“古”字，并在前3句中亦步亦趋。

根据上述理由，可以明确的是：在柳永出生前后，宋代慢词萌生与发达的音乐条件已经相当成熟。柳永正是充分利用了这一优越条件的第一个杰出词人，所以才可能开创出慢词勃兴的新纪元。

柳永最著名的自创长调《戚氏》共48句，212字，是北宋以前最长的词调。奇言18句，偶言30句，以偶言句为主（苏东坡也曾填过《戚氏》之词，无疑是受柳永影响）；柳永的另一著名长调《夜半乐》31句，144字，奇言11句，偶言20句，也以偶言为主。

在其他词人的慢词名作中，如周邦彦的《六丑·蔷薇谢后作》（140字）、康与之（或范周）的《宝鼎现》（157字）、吴文英的《莺啼序》（240字）等等，均是奇偶言混成的形式，可见这种形式对词体发展的贡献之大。

六、奇偶言混成词与流利顿挫的音律之美

对一首词来说，奇言与偶言，并不仅仅只是字数的划分，它对音节的流利与顿挫起着很大的调控作用。一般说来，纯奇言词或奇言句占三分之二左右者，诵读起来就会有行云流水般的轻松、畅

快之感;反之,纯偶言词或偶言句占三分之二左右者,吟唱起来就会有节奏舒缓、顿挫、跳跃诸种感觉。

晚唐五代及宋初小词之所以给人流利华美之感,其主要的奥秘便是以奇言为主或纯是奇言。由于奇言多,韵脚密,故多数小令比慢词更加流利上口,其乐音也更为优美动听。也正是这一特点,使小词在唐宋之交能够比五七言诗争取到更多的读者、歌者和听众。不仅如此,宋初的小诗也出现了“词化”的倾向。文莹《湘山野录》卷上说:“寇莱公(寇准)……富贵之时,所作诗皆凄苦愁怨。尝为《江南春》二绝云……”这两首小诗如下:

波淼淼,柳依依。孤村荒草远,斜日杏花飞。江南春尽离肠断,蘋满汀州人未归。

杳杳烟波隔千里,白蘋香散秋风起。日落汀洲一望时,愁情不断如春水。

这两首小诗都曾被当作小词对待。在我看来,定为“词化小诗”较好。在词体出现之初,“词化小诗”是词体的探路前驱^①;在词体兴盛之后,“词化小诗”则是词体影响的产物。宋代秦观的“女郎诗”《春日》、姜夔的《过垂虹》等均属“词化小诗”。胡仔《苕溪渔隐丛话》前集卷四二引《直方诗话》说:“东坡尝以所作小词示无咎、文潜,曰:‘何如少游?’二人皆对云:‘少游诗似小词,先生小词似诗。’”“词化小诗”的特点,便是在诗的形式之中,注入奇言词新丽的视觉要素,并使之具有更多更强的娱人与自娱、感人与自感的艺术效果。

偶言为主的奇偶言混成词将会使读者充分感受到词的顿挫之美,这种美既不同于四六言赋之美,也不同于五七言诗之美,而是比奇言诗偶言赋更繁复更多样化的美:奇言诗偶言赋由于句式的整齐划一,它们的音律之美相对来说是单调的静态的,而配乐的词

① 所谓的“唐声诗”,许多例子实际上均可视作“词化小诗。”

体的音律之美则是复杂的流动的飞扬的。例如：

波落寒汀，村渡向晚，遥看数点帆小。乱叶翻鸦，惊风破雁，天角孤云缥缈。宫柳萧疏，甚尚挂微微残照？景物关情，川途换目，顿来催老。渐解狂朋欢意少，奈犹被思牵情绕。座上琴心，机中锦字，觉最萦怀抱。也知人悬望久，蔷薇谢、归来一笑。欲梦高唐，未成眠，霜空已晓。（周邦彦《氏州第一》）

在上述句子中，有些奇言句实际上须读如一个奇言句加一个偶言句，如“甚尚挂——微微残照”、“觉——最萦怀抱”；有些偶言句则须读如两个奇言句，如“也知人——悬望久”。这种情况，五七言诗及四六言赋中极为罕见，但在柳永之后的奇偶言混成词中却比比皆是。叶嘉莹先生还专门从句尾词（词组、短句）的字数是单是双，区分为“单式句法”和“双式句法”。如“微微——残照”或“微微残照”是双式句法。“悬望——久”或“悬望久”则是单式句法。并认为：“在词调里边，如果双式的句法多……它表现的感情的情调，是缠绵往复低回。如果单式句法较多，它表现的（情调）就比较飞扬悠远。”^① 我以为，所谓双式句法，本质上即是赋体句法；单式句法，即是奇言诗的结尾句法。由于单式句法使词具有流利感，双式句法使词具有顿挫感，所以一首词如能将单式的流利与双式的顿挫融合起来，就会获得音调的和谐优美。换言之：赋体句法的顿挫配合诗体句法的流利，其音律之美将胜过赋体或诗体。同时，从操作技术上讲，其难度也将大大超过赋体或诗体：词人大都会写诗，诗人却不一定写词。苏轼诗词兼善，但在《东坡乐府》的 282 首词中，纯七言的《浣溪沙》就写了 43 首，占总数的七分之一强，难怪他的两个学生要说“先生小词似诗”了。

① 参见叶嘉莹《唐宋词十七讲》岳麓书社 1989 年版，第 246 页。

七、形式的意义

德文本《歌德谈话录》载有歌德的一个十分重要的见解：“内容人人看得见，涵义只是有心之人得之，形式对大多数人是一个秘密。”在歌德看来，形式所包蕴的秘密，比内容与涵义更难把握。那么，形式又是什么呢？英国语言学家怀尔德的《通用英语词典》认为“形式”的第一个含义是“一切事物各部分之关联组合”^①。亦即形式是指一事物的整体形状、内部结构及其联接方式。形式是美的主要成分之一，它的两种潜在功能是限定和聚合。就格律诗而言，若干词汇和句子被一些规则所限定所聚合，就造成了作品的生命形式；而作品之美则蕴含在这一特殊的生命形式之中。英国美学家克莱夫·贝尔甚至还将艺术及其魅力一古脑儿归结为“有意味的形式”^②。这是一个具有世界影响的说法。除去其中极端的、模糊的、带有神秘色彩的成分之外，这一说法还是极有价值的。当古今诗人反复苦吟、再三推敲其作品的时候，已不是在寻找其内容之真，而主要是在完善其形式之美。遗憾的是，很长时期以来，学术探讨往往过于重内容而轻形式，许多卓有成就、史有定评的词人，也被冠以“形式主义”、“唯美主义”或“格律派”的恶名而加以贬低。20世纪的中国词学界，除了龙榆生、王力等大家之外，致力于词的形式研究的并不太多。文学史、诗史、词史，几乎清一色是内容史，亦即思想史、情感史、认识史、风格史等等，形式及其秘密被排挤在“遗忘的角落”。

在我看来，走向新世纪的词学研究，应该将“定性分析与定量分析相结合”的思维之路，向着“词林”的整体格局、纵深地带、“植

① 玛·布尔顿著《诗歌解剖》引，中译本，三联书店1992年版，第1页。

② 克莱夫·贝尔：《艺术》，中译本，中国文联出版公司1984年版。

物群落”、“稀有树种”直至“生态环境”等等领域不断推进、延伸、扩展……或许只有这样,才可能更真实地展示东方“词林”的深层奥秘与独特风光。

以上意见,曾经以论文的形式发表在《中国社会科学》1995年第5期,转载于英文版《中国社会科学》1999年第1期,转载于《中国古代、近代文学研究》1996年第2期;另外,《中华词学》第二辑(1995)也以加“编者注”的形式发表过本文的简写稿。现将原文加以大幅度压缩,供朋友们吟赏宋词时参考。本词选原拟由我个人完成,后来由于其他工作的冲击,只好邀请曾晓峰、白灵阶楚生等几位朋友加盟。感谢祝祚钦先生对本书的长期关注。希望读者在披阅之余,能将对释文、选目、体例方面的高见惠赐我们,也许将来这本书会由于得到你的指点而一展新颜。

为了方便读者,本书的写作在以下几个方面作了尝试:1. 难字注音移到正文之中,读者不必到“注释”部分翻检就可以极快地通读全词,提高阅读效率;2. 个别正文的韵脚字与今音差别较大的,适当注出中古音,主要据中华书局的《古今字音对照手册》(1981)和《汉字古今音表》(修订本,1999),以及《王力古汉语字典》(2000),解决读者对韵律的疑惑;3. 难字注音随见随注,典故也随见随注,希望经过多次的阅读领会,提高读者的记忆效率和掌握相关知识的效率;4. 尽可能多地提供串解,因为将诗歌语言转化为比较准确的散文语言难度较大;如此处理,缘于二十多年前,我曾向业师张启成教授(《诗经》专家)请教:“阅读古典诗文,为何我懂的地方他作注,我不懂的地方他却 not 注?”师言:“因为你懂的地方他懂,你不懂的地方他也不懂。”为避免这类缺憾,本书的注释尽可能不留空白;五、串解有时提供散文意义(逻辑涵义)和诗语意义(艺术涵