

【中国古代】

诗词

名篇

任晓松
闻友明

……
选注

诗

司

名
篇

君不见，黄河之水天上来，奔流到海不复回。君不见，高堂明镜悲白发，朝如青丝暮成雪。人生得意须尽欢，莫使金樽空对月。天生我材必有用，千金散尽还复来。烹羊宰牛且为乐，会须一饮三百杯。岑夫子，丹丘生，将进酒，杯莫停。与君歌一曲，请君为我倾耳听：钟鼓馔玉不足贵，但愿长醉不愿醒；古来圣贤皆寂寞，惟有饮者留其名。

【中国古代】

诗词

名篇

任晓松
闻友明

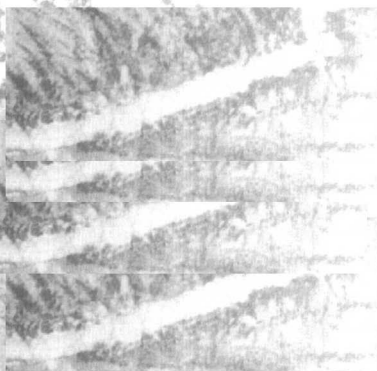
……选注

寺

司

篇

■ 君不见，黄河之水天上来，奔流到海不复回。君不见，高堂明镜悲白发，朝如青丝暮成雪。人生得意须尽欢，莫使金樽空对月。
天生我才必有用，千金散尽还复来。烹羊宰牛且为乐，会须一饮三百杯。岑夫子，丹丘生，将进酒，杯莫停。与君歌一曲，请君为我倾
耳听：钟鼓馔玉不足贵，但愿长醉不愿醒；古来圣贤皆寂寞，惟有饮者留其名。



(京)新登字 002 号

图书在版编目(CIP)数据

中国古代诗词名篇/任晓松, 闻友明选注. - 北京: 人民文学出版社, 2000. 1

ISBN 7-02-003026-2

I. 中… II. ①任… ②闻… III. ①诗歌-作品集-中国-古代
②词(文学)-作品集-中国-古代 IV. I222

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 41743 号

责任编辑: 管士光

人民文学出版社出版

(100705 北京朝内大街 166 号)

北京冠中印刷厂印刷 新华书店发行

字数 317 千字 开本 850×1168 毫米 1/32 印张 16.125 插页 2

2000 年 1 月北京第 1 版

2000 年 1 月北京第 1 次印刷

印数 1-5000

定价 22.60 元

前 言

最初走入中国古典诗词的艺术宝山,读者一定会有美不胜收的惊喜,也一定会有目不暇给的惶惑。因此在把读者请入宝山的同时,我们特奉上一份导游图,以指引路径,俾览其胜概。

最古老的歌诗,早在文字出现之前便已在先民中口耳相传了,只是由于年代久远,绝少流传下来。可视为汉语诗歌雏型的,是以双音为基本句式的二言诗。如传为黄帝时代的《弹歌》:

断竹,续竹。

飞土,逐宍(古“肉”字)。

这首比较原始的狩猎之歌,描述了原始人制造工具、追捕野兽的劳动过程。二言诗的文学意义在于,确定了中国诗歌的双音诗节。尽管时代完成了从古歌二言诗到《诗经》四言诗、汉代五言诗及其后七言诗、长短句的过渡,但双音诗节一直是诗句的基本单元,因此诗词格律中才有了双平双仄相间相对相粘的规律。

反映西周初年到春秋中叶约五百年间社会生活的《诗经》,是我国最早的一部诗歌总集,收诗三百零五篇,以四言为基本句式,因此又被称为四言诗。四言诗往往是二言诗

的拼合与拓展,如|关关/雎鸠|、|之子/于归|;“有夏歌辞,实启风骚”(《吕氏春秋》)。到战国时代,南方楚国的诗歌,绍承《南风歌》而兴起的“楚辞”体,则是汲取散文而又影响辞赋与骈文的长句;到汉乐府的杂言,文人诗的五言,中国诗歌终于找到了以双音诗节为基础,以三字尾或三字顿调节诗句长短律的最佳句式,这便是东汉后期出现的五言古诗。

五言古诗是全篇由五字句构成的诗,是中国古典诗歌的重要形式之一,也是孕育唐代格律诗(五绝、五律、七绝、七律及排律)的直接母体。五言诗虽只较四言诗增加一字,但却打破了千年一贯制的双音诗节,一个游离的单音使原来单一的双音停顿变化出多种停顿节奏:

红 罗 复 斗 帐(2 1 2)

动 摇 微 风 发(2 2 1)

儿 今 日 冥 冥(1 2 2)

黄 泉 下 相 见(3 2)

日 出 东 南 隅(2 3)

其中上二下三即 2 + (2 + 1)的句式最为普遍,这种句式连贯起来,使诗歌在节奏上形成颇具跃动感的长短律。所以梁钟嵘在《诗品序》中说:“五言居文词之要,是众作之有滋味者。”七言句则是在五言句结构中再加入一个双音诗节,即 2 + 2 + (2 + 1)。七言以上可依此类推,都是双音诗节的延展。

五言诗形式一直延续了数百年,其间经过四声二元化(平仄)的调节。至唐代又进一步完善成格律诗。所谓格律诗便是对诗的语言结构作出某种规范和律定,大致可归纳

为以下四条：

1. 隔句用韵(首句可韵可不韵), 韵字通常为平声;
2. 句内双平双仄相间;
3. 一联内平仄相反; 两联间平仄相粘;
4. 句尾不可出现三连平或三连仄。

根据这四条原则, 一首平声起的五言绝句可表示为:

—	—			—
			—	—
		—	—	
—	—			—

(加点为用韵处。下同)

第二句需押韵, 故末之仄声字改为平声, 又根据第四条原则, 将第三字改为仄声, 以避“三连平”。那么一首仄起的五言绝句便可表示为:

			—	—
—	—			—
—	—	—		
			—	—

七言绝是在五绝句前根据第二条原则再加双平或双仄; 律诗则是绝句格式的重复或可说是叠加, 只是中间两联要求对仗, 而且往往在对仗中用典; 排律则是律诗形式的扩张。

在此基础上, 对每句第一、三、五字的平仄要求可适当放宽, 即所谓“一三五不论, 二四六分明”。当然“不论”不是不管, 而是可以在该位置上平仄互救, 句内第一字该平而仄, 则第三字该仄而变平, 或一联内上句该平而仄, 下句相对应处该仄而平, 诸如此类, 不一而足。

格律诗(包括绝句、排律、组律)出现以后,古诗、乐府、歌行等已有的诗歌样式与之并行不悖,使诗坛呈现出百花齐放的局面。其后虽有词、曲等新体出现,并流行于宋元,即所谓宋词元曲,而就诗而言,则宋元明清各代,都沿用固有的各种样式,至今仍风流未末。

语言演进,决定着诗歌形式的变化;社会发展,则促成了诗歌内容的丰赡。

从“饥者歌其食,劳者歌其事”的风雅之诗,到“寓情草木,托意男女”以香草美人为寄托的楚辞,再到“感于哀乐,缘事而发”的汉乐府和“志深笔长,梗概多气”的曹魏诗歌,风骚精神和汉魏风骨成为中国传统诗歌伏脉千年的主调。至两晋南北朝时期,阮籍之“咏怀”,左思之“咏史”,潘岳之“悼亡”,郭璞之“游仙”,以及陶渊明归隐躬耕的田园之歌,谢灵运、谢朓登览行游的山水之唱,乃至伤于轻靡的梁陈“宫体”,无不以各自的独特诗心和视角在文坛据一席位,并为后代的诗词创作做出铺垫。至于齐永明年间沈约等人所倡导的将汉语声律与诗歌中对偶形式相结合的“永明体”新体诗,以及融合南北诗风,用永明体创作了大量五言诗的庾信,更对唐代诗歌产生了直接的影响。

唐代是诗歌发展的高峰,不仅风骚精神和汉魏风骨更为彰显,六朝诗歌所吟咏的各种题裁均被光大,而且出现了异彩纷呈的不同创作主潮和灿若星河的庞大作家群体。其中有继承陶(渊明)谢(灵运、朓)传统,开创出山水田园诗派的王维、孟浩然,以及中唐的刘长卿、韦应物、柳宗元;有好奇尚勇,被推为盛唐边塞诗派代表的高适、岑参,以及其后的李益、卢纶;有以乐府诗见长,人称“张王乐府”的张籍、王

建；又有以开创“即事名篇”之“新乐府”称名的白居易、元稹。更有祖桃楚骚、承于乐府、亲于鲍（照）谢（灵运、朓）、好尚游侠、倾心道家浪漫精神的李白和远绍风雅、心折汉魏、推尊庾信、“转益多师”、崇尚儒家入世精神的杜甫。被推为“诗仙”的李白和被推为“诗圣”的杜甫，是唐代诗坛上光彩夺目的双子星座。而在唐王朝走过它的“开元全盛日”之后，李贺、李商隐的诗歌又为唐代诗坛涂上了一抹凄迷艳丽的落日霞彩。

启功先生有言：“唐以前诗是长出来的，唐人诗是嚷出来的，宋人诗是想出来的，宋以后诗是仿出来的。嚷者，理直气壮，出以无心；想者，熟虑深思，行以有意耳。”（见《启功韵语》所收墨迹。北师大出版社，1989年）“长”、“嚷”、“想”、“仿”，各赋一字，便已鲜明概括出各时各代诗之特色。比较唐诗与宋诗，我们确可看到唐诗“出以无心”而近于自然，宋诗则“行以有意”而入于法度，正如曾季狸在《艇斋诗话》中所概括的：

后山（陈师道）论诗说“换骨”，东湖（徐俯）论诗说“中的”，东莱（吕本中）论诗说“活法”，子苍（韩驹）论诗说“饱参”，入处虽不同，然其实皆一关捩，要知非悟入不可。

黄庭坚也说：“诗非苦思不可为，余及第后方知此。”由于宋人的“苦思”和求法，宋诗中少了唐诗的风流和自然，却多了令人玩味的理趣和智识。如果可以用李白《早发白帝城》中诗句来概括唐人之诗的话，就是：

两岸猿声啼不住，轻舟已过万重山。

那我们也可以用苏轼《戏书李伯时画御马好头赤》的两句诗来概括宋诗的风格特色，则是：

蹄间三丈是徐行，不信天山有坑谷。

宋诗明显拉大了诗句间的逻辑跨度，黄庭坚答友人赠水仙花，结联竟断以“坐对真成被花恼，出门一笑大江横”；苏轼题绿筠轩，能扯上“若对此君仍大嚼，世间那有扬州鹤”；而汲江煎茶，竟成了“大瓢贮月归春瓮，小杓分江入夜瓶”。拉大诗之间架结构的结果，不仅使诗增加跃动感，而且使诗增加了信息量，黄庭坚“青山好去坐无钱”（《次韵裴仲谋同年》）、“明珠论斗煮鸡头”（《次韵王定国扬州见寄》）属前者；苏轼“三过门间老病死，一弹指顷去来今”（《过永乐文长老已卒》）属后者。“青山”句活用晋支遁“买山而隐”典，言青山绿水是好去处，然自己却无钱购买以归隐。“明珠论斗”，将是何等豪奢，却继之以“煮鸡头”，原来所谓“明珠”不过是与之相似的鸡头米，如此一波三折，律动跳跃，往往令人拍案解颐。苏轼三过门本是实录，一过时文已老，二过时文已病，三过时文已卒，此时自然会因其奉佛而生出“一弹指顷”已俱历去世、今世、来世之感叹。极概括、极简约的纪实之笔，却能富含禅机，增加人生信息量，所以此联最为后人所称道。“出新意于法度之外，寄妙理于豪放之中”（苏轼语），这便是宋诗不同于唐诗之处。

宋以后诗确是“仿”出来的，或尊唐，或宗宋，或效李白，或仿杜甫，但也并非一无可取。首先，宋以后的诗坛上出现了数量可观而自具风格的歌行作品，如金代元好问的《范宽秦川图》、《赤壁图》，元代萨都刺的《中秋月夜泛舟于金陵石头城》、黄潜的《苕溪风雨中章德茂同泛》、郭钰的《郭恒惠牙

刷得雪字》，明代高启的《登金陵雨花台望大江》、张简的《醉樵歌》、唐寅的《把酒对月歌》、李梦阳的《林良画两角鹰图》，以及清代吴伟业《圆圆曲》等，这些诗除保持了歌行体铺排描写，流转如弹丸的特色外，还体现出不同于唐宋作品的新特点，即大量用典和谐谑幽默。唐寅《把酒对月歌》从诗题到内容全化用李白诗歌及事典，但能够见出自家之性情，是“仿”得比较好的一例；郭钰的《郭恒惠牙刷得雪字》以“但当置我近清流，莫遣孙郎空漱石”作结，巧用晋人孙丞“枕流漱石”之典，言因有牙刷，故不需漱石砺齿，谐谑而巧妙。

用典更为精致，是宋以后诗的另一可取之处。元代黄庚写“棋声”，以“烂柯人去收残局，寂寂空亭石几寒”作结，很是恰切。使用王质观棋烂柯的典故，历来多取其沧桑变化之意，而句中用作观棋本事，将典事落到实处，使全篇神采飞动。又萨都刺之《鹤骨笛》，通篇不见“鹤”字、“笛”字，但句句不离鹤，句句不离笛，巧用鹤、笛典事，道出鹤虽声断楚天，但其魂魄却寄寓骨笛曲中。用典变化出奇，微妙贴切。

宋代以后，文人的社会地位大大下滑，在元代竟出现了“九儒十丐”的社会排行，王朝易代之际，文人“间于齐楚”的尴尬与心灵创痛更十倍于体肤之饥寒，所以表现困顿处境和易代之思的作品往往生动感人。金代李俊民对困顿的解释是：

未必书生气尽寒，食常不足为居闲。

——《代乐仲和张温甫处督米》

元代吕思诚对清贫的态度是：

瓶中有醋堪浇菜，囊里无钱莫买鱼。

——《典衣戏作》

与对自身苦难的调侃不同，诗人对时代的苦难则留下了深深的思考。请看元赵孟頫的《牧废苑》：

一片中原地，纷纷几战争。

至今将不去，留与后人耕。

一片江山，无论哪个王霸之君都不曾带走，而后代的百姓却在那土地上耕作生息。正所谓“霸业回头一笑空，山河千古送英雄”（元代元淮《石头城》）。纷繁变乱的历史在诗人笔下竟是如此简单，又是如此深刻，以至于令人震惊，令人警醒，又令人叹息。此外，元代虞集《挽文丞相》之“不须更上新亭望，大不如前洒泪时”，言文天祥遇害时，南宋王朝已经覆灭，连东晋诸君可以对泣之半壁山河也不复存在，用典透辟，出语沉痛。由明入清之钱谦益在《后秋兴》中叹道：

海角崖山一线斜，从今也不属中华。

更无鱼腹捐躯地，况有龙涎泛海槎。

诗以南宋之亡喻南明之亡。南宋的最后一片领地便是崖山，元兵至，陆秀夫负帝昀沉海，南宋遂亡。诗人慨叹：如今天下尽属清朝，欲投水殉国亦捐躯无地了。同时人吴伟业在《过淮阴有感》中写道：

浮生所欠只一死，尘世无由识九还。

我本淮王旧鸡犬，不随仙去落人间。

诗中充满了对未能追随明帝殉难而屈身改仕异族的叹恨与自责。此类作品，非历其事则不可出焉。

研究中国近代思想史的人曾把龚自珍比作“中国的但丁”，说他是旧时代的最后一人和新时代的第一人。以思想之敏锐论，他的确该当此誉。例如他提出《西域置行省议》，建议加强边疆建设，防止外国入侵，并在《己亥杂诗》中说“五十年中言定验”，出此言后四十五年，即光绪十年（1884），新疆果设为行省。早在鸦片战争前七年，他已对英帝国主义的侵略面貌有所觉察，提出：“近惟英夷，实乃巨诈。拒之则叩关，狎之则蠹国。”出此言后一年，即道光十四年（1834）九月，英吉利兵船闯入广东内河，炮击虎门炮台后退至澳门。这一年，英国输入中国的鸦片增至二万一千七百八十五箱。直至死前二年，龚自珍在畏祸南归的途中，仍一路作诗，对水患、土地兼并、选官制度、国防建设等问题提出意见和建议，最著名的一首便是：

九州生气恃风雷，万马齐瘖究可哀。

我劝天公重抖擞，不拘一格降人材。

然而“天公”并没有“重抖擞”，第二年，即1840年，鸦片战争爆发，1841年初，英军侵占香港，二月，攻陷虎门，1842年，清政府与外国侵略者签订了近代史上第一个不平等条约，包括赔银、五口通商、割让香港等款项。香港从此落入英人之手，不堪一击的清王朝由此走上半封建半殖民地的道路。

以思想识见之先觉论，龚自珍的确称得上是“中国的但丁”，但以传统诗歌之创作论，此誉则当让位给较龚自珍晚出的黄遵宪。

黄遵宪存诗千首，二十年的外交生涯使他“走遍寰球西复东”，也使他“吟到中华以外天”。东洋的“径尺玻璃纸片鱼”，南洋白人“涂身百花露，影过壁留香”的种种风情，以及

美国总统竞选中的种种醒聩，无不尽入诗囊。康梁变法失败后，他以“箠藏名士诛连籍，壁挂群雄豆剖图”的警人诗句，描绘出当时人人噤若寒蝉，国土为帝国主义列强瓜分殆尽的惨痛局面。他能“熔新理想以入旧风格”，将现代科学文化知识与传统典事相融合，以“倘使乘桴更东去，地球早辟二千年”写徐市入海；以“移桃接李尽成春，……白人换尽旧红人”写美洲开发，无不出人意表，精采纷呈。他以“旧瓶装新酒”的诗歌创作成为传统诗歌的殿军和“诗界革命”的先锋。传统的诗歌形式在黄遵宪手中可以说画上了完满的句号，但同时也开出了新的生面。

诗，从本质上讲就是歌。诗之初起，都是为了歌唱或可以歌唱的。我们从清人所刻《诗经乐谱》中仍可看到用工尺谱所记以钟、鼓、琴、瑟等演奏乐章的各式分谱。而“旗亭画壁”的故事，更留下唐代伶人歌唱诗人作品的生动记录。乐曲演进，语音变迁，歌词形式也随着更新，便出现兴于唐而盛于宋的“词”。

词即是一种可以配乐歌唱的新体抒情诗。在文学史上，词以其特有的抑扬顿挫的音乐美、错综复杂的韵律、长短参差的句法及其所抒发的真情实感，成为一种深受人们喜爱的文学样式。词最初产生于民间，开始在民间流行，大约到了中唐，文人们才特别地注意到这一文体，并开始采用这一形式写作，经过五代和宋代，词成为最受人们喜爱的文体之一，同时产生了许多杰出的词人和优秀的作品，从而在文学史上产生了“唐诗宋词”的说法。宋以后，词这一体裁仍有新的发展，尤其是清代，词人之众，作品之多，呈现出一

种繁盛景象，至于流派继出，各树旗帜，更是前代所未有。

词与诗最明显的区别就在于它与音乐有着更密切的联系，就其根本特性来说，词是一种倚乐而歌的诗体，是音乐语言与文学语言高度结合的产物。最初，词是配合“燕乐”而兴起的。所谓“燕乐”，即隋唐之际伴随“胡部新声”大量涌进而盛行起来的新型民族音乐，它的特点是数目繁多、节奏灵活，当时的人们，根据燕乐的繁复变化，从择腔分调到句式变化、字声以及用韵都加以精心的安排，创制出数以千计的词调和体式，然后依据这种固定的格式来填词，这就是所谓“倚声填词”。由于合乐的关系，词这种文体便具有了它独自具有的特点，大体说来，有以下几点：

一、每首词都有表示音乐性的调名，如《浣溪沙》、《水调歌头》、《清平乐》，每一词调的句式、字数、平仄与押韵的位置，都与乐调相配合而有定规，即所谓“调有定句，句有定字，字有定声”。需要指出的是：每一个调名本来意味着一种词的格式，但也有两种特殊的情形，即“同调异名”——同一个词调有几种不同的名称，如《长相思》又名《双红豆》、《山渐青》，《蝶恋花》又名《一梦金》、《鹊踏枝》。另外，还有两调不同但其别名却相同的情况，如《相见欢》和《锦堂春》的别名均为《乌夜啼》、《浪淘沙》与《谢池春》别名俱为《卖花声》，如不加辨认，往往就会发生误会；“同调异体”——同一词调有几种不同的体式。前人编《词谱》，往往以出现最早或影响最大的体式为“正体”，而将其他与此词调相同而体式不同的列为“别体”，称作“又一体”。其实，“别体”和“又一体”是相对“正体”而言的，意思是在字数、句式、用韵等方面二者存在着差别，但这种差别一般说来并不大。同时还

应指出，词调是指写词时所依据的乐谱、乐调，它并不是词题。词在发展之初，调名和词的内容常常是一致的，因此调名也就是词题。后来，随着词的发展，词调与词题越来越不一致，作者往往只按着原乐曲的曲调填写与原调本事不同的词，为了点明词旨，说明所写词的内容，便需要另有一个题目，如陆游的《卜算子·咏梅》、辛弃疾《水遇乐·京口北固亭怀古》。

二、一首词大多分为数片，每分一段就称“一片”。词的分片是由乐曲的分段而来的，音乐奏一遍为一段落，两段为一曲时，词就分两片。少数长调慢曲有三段、四段的，词也就有三片四片的。初期的词一般只有一段，所以不分片，后来才有了二、三甚至四片的词，而以两片最为常见。只有一片的词称为“单调”，两片的称为“双调”，三片、四片的称为“三叠”、“四叠”。双调词一般说来上下两片的字数、押韵的位置和平仄格式相同或基本相同，但也有稍有出入或差别很大的。三叠、四叠的词较少见，都属于长调（慢词）词一类。

三、词的句式以长短参差不齐为主要特色。近体诗以整齐的五七言为特色，乐府诗、古体诗虽然间有杂言，但一般也以大致整齐的句式为主，唯独词在句式上别开生面，从一字句到十一字句都有，这其中的原因还是要归结为词要配合燕乐演唱这一根本特点上来，也就是说，词体的长短句式是适应乐曲的需要而产生的。另外，词还有一种特殊句式，那就是领字句。所谓“领字句”，就是以一个字、两个字或三个字领起一句或数句，这种句式是与诗句的用法、句式完全不同的。如以一字领单句的：“对——长亭晚”；又如三

字领二句的：“不如向——帘儿底下，听人笑语。”领字句在词句中起着调节语气、节奏以配合乐曲歌唱的作用，同时又限定着词意的表达，其作用是不应低估的。

四、较之近体诗，词的声韵格律更加严密和复杂，这是因为词与音乐有密切的联系，每个词调都是以一种固定的格式来适应乐曲的节拍的，同时，词的句式是参差不齐的，词的韵位因此也就富于变化，而且词中所用的字除像诗一样遵守平仄、对仗的规律外，有些还要分四声和五音。这些严格的声韵格律的要求，使词比诗更具有音乐性和节奏感。当然，在有些方面，词又表现出相当的灵活性，如词的押韵与诗比较起来，可以通押、换韵甚至可以多次换韵，但是，规定押甲韵的地方，无论同一词调的词有多少首，也不能改为乙韵。由此可见，词之“灵活”，是在极其严格的束缚之下显示出的灵活，它看似无法，实则有法，表现出词与诗之不同及其优越性。

词也与其他一些文体一样，有许多“别名”，这些名称从不同的方面表现出词的文体特点，如，因为词与音乐有特殊关系，它又被称作“曲子词”、“乐府”、“乐章”、“歌曲”；因为词的句式参差不齐，它又有“长短句”之称；因为词是近体诗之后产生的一种新体抒情诗，更有人认为它是由近体诗变化而形成的，所以它还有“诗余”的称谓，当然，这种名称也反映出看不起词体的倾向，认为词是诗的“下降”，是诗的“馀绪剩义”。这些不同的名称反映出词不同方面的特点，把它们综合起来，便可以对词的文体特点得出较为全面的认识。

早期词的代表是敦煌曲子词，从这些作品可以大体了

解词在民间流传初期的形态,虽然与唐宋文人词比较,敦煌曲子词还显得不够完美和谐,语言也过于浅露,带有浓重的民间风味,但它在词的发展史上,仍具有重要的地位和意义。词的兴起引起了文人的注意,他们介入词的创作,使词体的面貌焕然一新。在唐、五代和北宋初期,文人们写作的体式多为小令,这是因为小令形式短小、句式参差,便于表现作者某一种情绪和感受。但因其篇幅狭小,不适合表现较为阔大的题材和复杂的情怀,故至晏殊、欧阳修发展到一定程度以后,便出现了以大力填制长调而著称的张先和柳永,特别是柳永,他或将唐五代旧调旧曲敷衍加工为长调,或将唐代教坊曲中前人不曾用为曲调的乐曲度为新的词调,从而把词的发展带入一个新的阶段。其后,秦观、贺铸,特别是周邦彦等人为长调的格律化作出了重要贡献,使长调的体式与小令具有了平分秋色的地位。

词作为一种新体诗。在一般文人的观念中与传统意义上的诗是有区别的,即所谓“诗庄词媚”、“词别是一家”。因此,离愁别绪、男欢女爱便成了词的主要题材,温婉柔美也就成为词的突出风格,后人把这些词人的作品概括为“婉约”二字,称其为“婉约派”。另有一些词人打破了传统观念,他们扩大了词的题材范围,抒发了更复杂的感情,同时,对严格的音律限制有所突破,后人称这一派词人为“豪放派”,因为其代表人物是苏轼和辛弃疾,人们又称之为“苏辛词派”。在苏、辛的同时或以后,确有一些词人以写作“豪放词”而著称,但更多的作者却仍然走着传统的老路,金元明清词坛可谓久盛不衰,但似乎“婉约”一派的影响更为明显。这种状况的形成,或许正说明了“婉约”的题材,“婉约”的艺