



大家小书
大家写给大家看的书



唐宋词概说

吴世昌 著

北京出版集团公司
北京出版社

(207.23
302



唐宋词概说

吴世昌 著

北京出版集团公司
北京出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

唐宋词概说 / 吴世昌著. — 2 版. — 北京 : 北京出版社, 2016. 1

(大家小书)

ISBN 978-7-200-11558-1

I. ①唐… II. ①吴… III. ①唐宋词—诗词研究
IV. ①I207.23

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 213780 号

总策划: 安 东 高立志

责任编辑: 高立志

责任印制: 宋 超

装帧设计: 北京纸墨春秋艺术设计工作室

· 大家小书 ·

唐宋词概说

TANG-SONG CI GAISHUO

吴世昌 著

*

北京出版集团公司 出版
北 京 出 版 社

(北京北三环中路 6 号)

邮政编码: 100120

网 址: www.bph.com.cn

北京出版集团公司总发行

新 华 书 店 经 销

大厂益利印刷有限公司印刷

*

880 毫米 × 1230 毫米 32 开本 8.875 印张 167 千字

2016 年 1 月第 2 版 2016 年 1 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-200-11558-1

定价: 38.00 元

质量监督电话: 010-58572393

序 言

袁行霈

“大家小书”，是一个很俏皮的名称。此所谓“大家”，包括两方面的含义：一、书的作者是大家；二、书是写给大家看的，是大家的读物。所谓“小书”者，只是就其篇幅而言，篇幅显得小一些罢了。若论学术性则不但不轻，有些倒是相当重。其实，篇幅大小也是相对的，一部书十万字，在今天的印刷条件下，似乎算小书，若在老子、孔子的时代，又何尝就小呢？

编辑这套丛书，有一个用意就是节省读者的时间，让读者在较短的时间内获得较多的知识。在信息爆炸的时代，人们要学的东西太多了。补习，遂成为经常的需要。如果不善于补习，东抓一把，西抓一把，今天补这，明天补那，效果未必很好。如果把读书当成吃补药，还会失去读书时应有的那份从容和快乐。这套丛书每本的篇幅都小，读者即使细细地阅读慢慢地体味，也花不了多少时间，可以充分享受读书的乐趣。如果把它们当成

补药来吃也行，剂量小，吃起来方便，消化起来也容易。

我们还有一个用意，就是想做一点文化积累的工作。把那些经过时间考验的、读者认同的著作，搜集到一起印刷出版，使之不至于泯没。有些书曾经畅销一时，但现在已经不容易得到；有些书当时或许没有引起很多人注意，但时间证明它们价值不菲。这两类书都需要挖掘出来，让它们重现光芒。科技类的图书偏重实用，一过时就不会有太多读者了，除了研究科技史的人还要用到之外。人文科学则不然，有许多书是常读常新的。然而，这套丛书也不都是旧书的重版，我们也不想请一些著名的学者新写一些学术性和普及性兼备的小书，以满足读者日益增长的需求。

“大家小书”的开本不大，读者可以揣进衣兜里，随时随地掏出来读上几页。在路边等人的时候，在排队买戏票的时候，在车上、在公园里，都可以读。这样的读者多了，会为社会增添一些文化的色彩和学习的气氛，岂不是一件好事吗？

“大家小书”出版在即，出版社同志命我撰序说明原委。既然这套丛书标示书之小，序言当然也应短小为宜。该说的都说了，就此搁笔吧。

吴世昌先生和词学

吴令华

在词学界，吴世昌先生是比较特立独行的一位。他贡献了一些与前人和同时代人不同的观点，打破了词坛众口一词的沉闷空气。这本小书选了他关于词学的论文，供读者比较研究。

清代词学兴盛，尤以张惠言的常州派为著。张惠言尊崇词体，主张作词要比兴寄托，意内言外，发展到极端，不免偏颇荒谬，贻害久远。词学界素重传承，老一辈词学家，或师朱孝臧，或尊况周颐，对词学的发展做出了各自的贡献。世昌先生与众不同，他读词，纯出于爱好，开始也读过张惠言的书，但越看越糊涂，总感觉与词本身对不上号，只好抛开不管，自己摸索，断句，找韵脚，查典故，求真意，逐渐形成对词这一文学体裁的真切理解。

上世纪以来，文艺日益依附于政治，词的多种姿态被强分为豪放、婉约两派，进而独尊豪放，贬斥婉约，

甚至上纲到现实主义与反现实主义、进步与保守、革命与不革命的高度，以派论词竟成为词坛的主流。对这种无视事实，不对作品自身做分析，以贴标签代替学术研究的粗暴做法，世昌先生极为反感。1982年，他应约到日本讲学，提出“北宋没有豪放派”这一颠覆性的论点，振聋发聩，轰动了日本汉学界，《朝日新闻》报道：“吴世昌创立新说，向传统词论观挑战！”沉闷了几十年的词坛，开始出现生动活泼的局面。

世昌先生对自己所处的中国词坛状况忧心忡忡。为清除强加于“词”的种种外在负担，返本归真，他晚年做出了持久的、坚韧的努力。篇篇文章，都有很强针对性，读来可以感到他的急切与期盼。有时用词激烈尖刻，以至引起一些人的不满和误解。但我从偶尔涉猎的一些词学文章中，感到他的努力还是有成效的。今天的词学界，似乎已不再拘泥于按两派论词品，也不动辄强求寄托，穿凿附会的解词也有所减少。

先生读词，不是从名家注释中囫圇吞枣，而是自己一字字咀嚼，一句句体会，细微到标点的斟酌，并着重全词的把握，由此，得出了一些与众不同的新解。试举数例：

晏几道的《鹧鸪天》“彩袖殷勤捧玉钟”上结“舞

低杨柳楼心月，歌尽桃花扇底风”，这联描写歌舞盛席的名句，为历代名家赞赏，即“舞跳到月将落，歌唱到风欲尽”，酣畅淋漓。但是，舞到月落好懂，唱到风尽怎么讲？历来注家的解释都是：画有桃花的扇子下的风如何如何。但是，扇底的“风”怎么唱尽？讲不清楚了，只好说月是实写，风是虚写，或说风是扇下的回声等，总之都不妥帖，读者依然一头雾水。世昌先生说：“风”乃《国风》之“风”；“扇”是歌扇，一面画图，一面写有曲目，客人就目点歌，歌女依点倚声。歌儿唱得太好，直至将扇上之曲目都唱尽了。抗战前北平欢场犹有此风，先生亲见过。这样一解释，明白易懂，全词豁然贯通了。

又如李后主的《浪淘沙》：“流水落花春去也，天上人间。”春去何处？“天上人间”在哪里？一处抑或两处？总给人以含混的印象，难以把握。先生点拨：加两个问号“天上？人间？”就清楚了。

再如众家多爱说苏东坡填词不守格律，最常举的例子有两首：一是《念奴娇·赤壁怀古》中的“遥想公瑾当年，小乔初嫁了，雄姿英发。”一是《水龙吟·次韵章质夫杨花词》中的“细看来不是杨花，点点是，离人泪。”先生以为，这两个都算不得东坡不守格律的例子，而是后人断句错误造成的。《念奴娇》中的“小乔”句

应读作“遥想公瑾当年，小乔初嫁，了雄姿英发”。“了”当解作“全”，“全然”“整个”之意。与苏同时代的秦观，就有“醉卧古藤阴下，了不知南北”（《好事近·梦中作》）的句子。并没有人把它破读成“醉卧古藤阴下了，不知南北”，来说秦观不守格律。或曰：“了”的这种用法多置于“无”“不”之前，秦观合而东坡不合。那我们再看唐韩偓的《宫柳》诗：“幸当玉辇经过处，生怕金风浩荡时。”用法与东坡基本一致。《汉语大词典》解做“极其”“非常”。清代张宗橐在《词林纪事》中取笑有人句读“了雄姿英发”为“如村学究说书，不顾上下语意联络，可一喷饭也”。看来他也不知道这个“了”作副词，是唐宋人的习语，只好自以为是的“喷饭”了。比东坡晚约百年的稼轩，填了二十首《念奴娇》，其中四首用东坡韵，换头分别为：“堪叹黄菊凋零，孤标应也，有梅花争发。”“憔悴何处芳枝，十郎手种，看明年花发。”“酒罢归对寒窗，相留昨夜，应是梅花发。”“自是不日同舟，平戎破虏，岂由言轻发。”除第一首可议外，其余都只能是六、四、五句式。再晚一百多年，元代萨都刺也有一首《念奴娇·登石头城次东坡韵》，其同位句是：“寂寞避暑离宫，东风辇路，芳草年年发。”既标明“次东坡韵”，自然要依照东坡原词的格式。以此反推东

坡的《念奴娇》，换头的断句也当是“六、四、五”。

再说《水龙吟》，东坡和章质夫，章的原词后三句是：“望章台路杳，金鞍游荡，有盈盈泪。”五、四、四句式。东坡词相应的句子却被一些词家标点为“细看来不是杨花，点点是，离人泪”。变成七、三、三句式，且又被举作东坡不守格律的证据。先生说：其实这句同样可断为五、四、四句式：“细看来不是，杨花点点，是离人泪。”丝毫不妨碍原意。前面提到，既明言“和”，不可能不守原词韵律，这是一般常识。

说到断句，先生在《论词的读法》一文中还指出柳永《引驾行》“红尘紫陌”，万树《词律》的断句有八处错误，造成对本词的错解。读者可以比较两种断法，何者更贴近原意。

还有一个分片的问题。周邦彦的《隔浦莲》“新篁摇动翠葆”，这首词知之者略鲜，分行录下：

新篁摇动翠葆。曲径通深窈。

夏果收新脆，金丸落惊飞鸟。（内向对句）

浓霭迷岸草。蛙声闹。

骤雨鸣池沼。水亭小。（平行对句）

浮萍破处，帘花檐影颠倒。

纶巾羽扇，困卧北窗清晓。（平行对句）

屏里吴山梦自到。

惊觉。

依然身在江表。

此词分片，宋代即有歧异，关键在“水亭小”一句属上片还是下片。先生反复研读，认为应属上片。此词虽句杂长短，实有规律存乎其间。从上面分行排列可清楚看出：上片首先六、五言，次五、六言，是内向对句。以下两列五、三言，是平行对句。下片开始为四、六言之平行对句。上片调紧句峭意繁韵密，下片前半韵调疏松语意闲散，悠闲摇曳，最后两句骤紧，转而留下不尽的回味。若以“水亭小”属下片，则上片整齐之句法韵律全被破坏，下片亦因多此三字而将两排对句扰乱，全词文义与音韵节奏配合之美也全被抹杀了。

从以上数例可看出先生读词之用心与功力，故每每能品出真意，做出新解。

世昌先生的治学之路也有明显的个性特点。他少小失学，靠工读自学，在没有师承，多方摸索中前进。他对中国文化的强烈爱好，一起步即对汉语语言学的文字学、训诂学和音韵学的三个分支均做过不同程度的探索，

并取得世人瞩目的成绩。同时，他由英文专业转到中国文学研究，又在世界名校牛津大学执教十多年，视野相对开阔。以广博的中国文化功底，借鉴西方的科学理论和方法来研究中国文学，读原料书，大胆怀疑，用科学的方法求证，这便是世昌先生与前辈一些学者不同的治学之道，在词学研究上亦是如此。从不人云亦云；从不大而化之，凭印象说话。如说苏东坡是给词增加了新的内容，北宋并没有一个豪放派，所谓豪放词在苏词中亦只占极小部分，是他做了全面的分析后得出的结论，凭数据说话，他人难以驳倒。

“虽尊师说，更爱真理，不立学派，但开学风。”既是夫子自况，也是他的梦。

2015年仲春于北京

目 录

唐宋词概说	(1)
花间词简论	(23)
宋代词论略	(40)
宋词中的“豪放派”与“婉约派”	(64)
柳永	(79)
晏殊	(86)
晏几道及其《小山词》	(91)
苏东坡和宋词	(103)
周邦彦和他被错解的词	(129)
辛弃疾	(145)
史达祖	(198)
论词的读法	(202)
诗词用譬喻释例	(259)
《罗音室诗词存稿》词跋	(261)

唐宋词概说

一、词和乐府

研究中国古典文学的人，一提到各时代的代表作，就举汉代的乐府、唐诗、宋词、元曲。这四种文学体裁，名称虽然不同，但广义地说，都是诗，都是韵文。元曲虽有一部分是剧本，其实也是用韵文组成的诗剧。从另一角度来看，这些作品又都是歌曲。不但乐府这名称起源于西汉前期主管音乐舞蹈的官府，乐府诗其实就是这个官府收集来的民歌——当时称为“歌诗”。收集者也记录了这些民歌的乐谱曲调，《汉书·艺文志》称为“歌声曲折”，简称为“曲”，配曲的辞即是歌曲，也称曲子。唐人的七言绝句是可唱的歌，所以也是“乐府”。宋词即从唐诗演变而来，所以词也就是宋代的“乐府”：许多宋人的词集即以“乐府”为名，可以证明此点。词的起源不只是唐人绝句的演变，这点下文要说到。词一开始即是要配合音乐歌唱的，在这一意义上它是不折不扣的宋代乐府。宋代的乐府（词）到元

代变成更复杂的歌曲——有散曲、散套等种类，这些歌曲的集子有的也名为某人的“乐府”。集合许多套散曲作为戏园中演唱故事的材料，即成为我们称之为“杂剧”的元曲。元曲也就是元代的“乐府”。因此，一切汉乐府、唐诗、宋词、元曲本来都是可歌的曲子词。但每当一种新的歌唱体裁起来代替原有歌曲时，原有的、已成为传统的“体裁”，就退居于“古典”的、专为诗人雅士所欣赏、仿作的地位。而新的体裁来自民间的作品则为当时流行的歌辞。民间制造的歌辞比较真实朴质，有新鲜的内容和生气，但在艺术性方面却往往比较粗糙、鄙野，即所谓“言不雅驯”。文人把这些民歌加以修改或仿作，提高了它的文字技巧和艺术性。有时把杂乱的民歌整齐化、规范化，把它从“歌”的地位提高到“诗”——从里巷歌谣提高到乐府雅词，于是这一种体裁便成为某一时代的代表作，成为当世诗人的主要作品。词在宋代的兴盛大体上也不出这一历史演变的轨迹。但由于它特有的性质，它的发展又有不同于别的文学体裁之处。

词既然是中国古代韵文之一种，且与别的韵文有同样的地位，为某一时代的“乐府”，那么它和别的韵文又有什么不同之处？它自己具备怎样的特色？下文试分别阐述。

二、词的特点

词起于晚唐。晚唐诗人如白居易、刘禹锡、温庭筠、韦庄等都写过不少词。在他们的集子中，有的作品从体裁上看明显的是词，因为它的句子长短不齐：如《忆江南》《长相思》等。有的则分明是七言绝句，然而标题却用的是词调名，如《清平乐》《浪淘沙》《竹枝》《杨柳枝》等。另有一种，如皇甫松的《采莲子》，则是在七绝的每句下面加两个重复的衬字，即第一、第三两句的衬字也相同。（见附录例词）由此可知这样的绝句是一些采莲的姑娘们合唱的：有人先唱一句，大伙儿合唱那重复的衬字。另一人再唱第二句，大伙儿又合唱下面的衬字。如此轮流着唱下去。另一个例子是孙光宪《竹枝》，把七言绝句的每一句破成上四下三两句，然后在这两个断句下面嵌入重复的衬字。例如：

门前春水竹枝白苹花女儿，
岸上无人竹枝小艇斜女儿。
商女经过竹枝江欲暮女儿，
散抛残食竹枝饲神鸦女儿。

宋人大曲演奏时的领队称为“竹竿子”，大概是从“竹枝”演变出来的。如果如此，则每句前四字由竹枝唱，后三字

由女儿接唱，而不是把“竹枝”和“女儿”当作衬字来合唱。

从这两个例子可以知道，唐人的七绝先被用作唱词，唱时有时还须循回重复，如王维的《渭城曲》。后来，歌唱者还嫌仅仅是重复在音调上变化不够大，就加些衬字进去。但只加衬字仍嫌太单调，不能适应新的乐调，有的是从外国传来的乐调，如《伊州》《凉州》《菩萨蛮》《苏幕遮》等，那就只好把唐人诗中整齐的五言或七言句子打破或参互配合，改为从二言到七言都有的长短句，以适应乐调的结构和节奏。所以，词和别的诗体最主要、最显著的不同是：

（一）它的句子长短不齐，所以又称为“长短句”。

（二）它是配合乐调的歌词，所以又称“乐章”或“乐府”。

这两个特点使任何一首词必须属于某一个词调，每一个词调又有特定的格律：如全首词是用一个韵到底，还是用好些个韵参差互押，每一个调子有多少句，各句的长短，全首词共有多少字，都有严格的规定。尤其重要的是每一句中各个字的平声或仄声也有严格规定，不能乱用；用错了就配合不上乐谱，不能唱了。所以写这种诗体称为“填词”，即要挑选最合适的字填进某一词调的严格规定的谱中：不仅在意义方面它是最合适的，同时在读音方面它的声调也是符合这一词调的特定要求的。这样做诗，仿佛戴