



张毅 / 主编

词林观止

CILIN GUANZHI

百年复几许，慷慨一何多。
子当为我击筑，我为子高歌。
招手海边鸥鸟，看我胸中云梦，蒂芥近如何？
楚越等闲耳，肝胆有风波。

生平事，天付与，且婆娑。
几人尘外相视，一笑醉颜酡。
看到浮云过了，又恐堂堂岁月，一掷去如梭。
劝子且秉烛，为驻好春过。

岳麓书社

张毅／主编

词林观止

张毅 马兴祥 徐利华／评注

岳麓书社

图书在版编目(CIP)数据

词林观止/张毅主编. —长沙:岳麓书社, 2003

ISBN 7-80665-281-7

I. 词… II. 张… III. 词(文学) — 中国 — 古代 — 选集
IV. I222.82

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 018886 号

责任编辑 杨云辉

封面设计 黄朝

词林观止

张毅 主编

张毅 马兴祥 徐利华 评注

岳麓书社出版发行(长沙市新民路 10 号)

湖南省新华书店经销 湖南省长沙市宏发印刷厂印刷

2003 年 7 月第 1 版第 1 次印刷

开本: 787×1092 毫米 1/16 印张: 23.5

字数: 370 千字 印数: 1-6,000

ISBN7-80665-281-7

I·606 定价: 36.00 元

如有印装质量问题 请与承印厂调换

厂址: 长沙市芙蓉中路造化塘 29 号 邮编: 410007

本社邮购电话: 0731-8885616 邮编: 410006

前言

—

唐诗过后是宋词，所以传统的说法是词源于诗，是诗歌的一种变体。宋人胡仔在《苕溪渔隐丛话》中说：“唐初歌辞，多是五言诗，或七言诗，初无长短句。自中叶以后，至五代，渐变成长短句。及本朝，则尽为此体。”认为词是由五、七言近体诗演变而成。也有人认为词是从乐府诗里变化出来的，如朱熹《朱子语类》说：“古乐府只是诗，中间却添许多泛声，后来人怕失了那泛声，逐一添个实字，遂成长短句，今曲子便是。”正因为如此，词被称为“诗馀”，当做广义的诗体的一种。南宋作家编次文集时，有的将词作为附录，列于诗后，标名“诗馀”。这种文体分类的名称，后来成为词的代名，如明人张綖将所编词谱题作《诗馀图谱》；于是有诗降而为词，词为诗之馀波别派之说，认为“诗馀”即“诗之馀”。

词最初由曲子词发展而来，是受合乐歌曲影响较深的音乐文学，“倚声填词”与作诗毕竟有所不同，何况“诗之馀”的说法隐含诗尊词卑之义，故清代词学家认为以“诗馀”名词并不妥当。汪森《词综序》云：“自古诗变为近体，而五七言绝句传于伶官乐部，长短句无所依，则不得不更为词。……古诗之于乐府，近体之于词，分镳并骋，非有先后。谓诗降为词，以词为诗之馀，殆非通论矣。”为了推尊词体，清人在考镜词体源流、制定词谱词律方面倾注了大量心血，取材益富，持说益严。谈平仄之不足，进而论上去；论上去之不足，更进而言四声；言四声之不足，更



进而言清浊阴阳，以至词律较诗律更为严格，体式更为复杂。清末词学家况周颐在《蕙风词话》里直言：“词之为道，智者之事，酌剂乎阴阳，陶写乎性情。自有元音，上通雅乐。……曲士以诗馀名词，岂通论哉？”又说：“诗馀之‘馀’，作‘赢馀’之‘馀’解。唐人朝成一诗，夕付管弦，往往声希节促，则加入和声。凡和声皆以实字填之，遂成为词。词之情文节奏，并皆有馀于诗，故曰‘诗馀’。世俗之说，若以词为诗之剩义，则误解此‘馀’字矣。”这种对“馀”字的新解是尊词体主张的体现，但并没有能改变词源于诗的传统观念。

自近代以来，随着民间俗文学的价值及其意义受到重视，词的起源问题有了新的说法。1905年，刘师培在《国粹学报》发表《论文杂记》，认为“夫民谣里谚，皆有抑扬缓促之音，声有抑扬，则句有长短。乐教既废，而文人墨客，无复永言咏叹以寄其思，乃创为词调，以绍乐府之遗。……足证词曲之源，实为古诗之别派。至于六朝，乐章尽废，故词曲之体，亦始于六朝。”意谓词起源于六朝民间乐府。王国维在《戏曲考原》中也说：“楚词之作，《沧浪》、《凤兮》二歌先之；诗馀之兴，齐梁小乐府先之。”所谓齐梁小乐府，指的是六朝民间小调。后来，胡适在《〈词选〉自序》中明确提出“词起源于民间”的说法，在现代词学界风靡一时，反响很大。这除了受新文化运动和新思潮影响外，还在于得到了词乐研究方面的支持。

虽然六朝梁武帝（萧衍）作的《江南弄》就具有了词的雏形，但是词作为既适合于歌唱又具有独立艺术价值的文学样式，是到了中、晚唐才逐渐形成的。词最初是唐代音乐的产物，主要是配合燕乐的，如龙榆生《词体之演进》所言，张炎《词源》的八十四调之说，本于《隋书·音乐志》所讲的燕乐系统的八十调，而燕乐在当时原称俗乐，实只二十八调，其所包涵乐曲，虽或源出雅部，而变为胡声，杂有俚曲。教坊曲是隋唐燕乐的典型代表，崔令钦《教坊记》所录曲名三百二十多个，都是当时的流行新曲。在《燕乐探微》中，著名燕乐研究专家丘琼荪曾考得唐代法曲的二十五个曲调名，其中以初盛唐时期从民间歌曲、边曲中采集改造的新声最多，可证成上说。

20世纪初敦煌石室中发现的曲子词，亦是词源于民间的有力证据。因为敦煌曲子词中有一些可能是盛唐作品，那末，在此之前，在中原地区，民间必先已有相当长的酝酿过程。《旧唐书·音乐志》说：“自开元以



来，歌者杂用胡夷、里巷之曲。”胡夷指外来乐曲，里巷即指民间流行的乐曲，歌者综合运用这些乐曲制成的新声即是燕乐。就音乐而言，秦以前用的是雅乐，汉魏六朝乐府用的是清乐，在统一了南北朝之后，隋唐流行将胡部乐和中原乐结合起来的新乐——燕乐，词即由此产生。与主要用丝竹乐器演奏的清乐不同，燕乐的首选乐器是琵琶，而且是从西域龟兹传入的四弦四柱的曲项琵琶，又称“胡琴”。琵琶曲是唐乐的骄傲，唐诗中有许多关于琵琶曲的美妙描写，如王翰《从军行》的“葡萄美酒夜光杯，欲饮琵琶马上催”。白居易《琵琶行》的“千呼万唤始出来，犹抱琵琶半遮面。转轴拨弦三两声，未成曲调先有情”。以及“轻拢慢捻抹复挑，初为霓裳后六么。大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语。嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘。间关莺语花底滑，幽咽泉流水下滩。”据说就是在这样优美动听的乐曲声中，一首首“琵琶词”应运而生。从音乐方面看，词是燕乐发展的副产品。

就文学样式而言，词是诗、乐结合的新创造，并经历了一个从以音乐曲牌为主到以诗意为中心的转变，这也是词体形成的过程。清代的词学家多崇尚南宋词，并以雅派词或格律派词为楷模，以为“词至南宋始极其工”（朱彝尊《词综发凡》），未免有过分看重词的格律和声韵技巧之嫌。若仅以格律言，则词实为长短不齐的“句读不葺之诗”，难以真正划清两者间的界限。近代以来词体研究的进步，主要体现为以进化论为基础的文体演进观和纯艺术的审美境界说的建立。王国维在《人间词话》中说：“四言敝而有《楚辞》，《楚辞》敝而有五言，五言敝而有七言，古诗敝而有律绝，律绝敝而有词。盖文体通行既久，染指遂多，自成习套，豪杰之士亦难于其中自出新意，故遁而作他体，以自解脱。一切文体所以始盛终衰者，皆由于此。……诗至唐中叶以后，殆为羔雁之具矣。故五代北宋之诗，佳者绝少，而词则为其极盛时代。即诗词兼擅如永叔、少游者，词胜于诗远甚。以其写之于诗者，不若写之于词者之真也。”由此即可得出词为有宋一代文学之代表的结论，其地位在宋诗之上。此论一出，则词体自尊，诗余之说不攻自破。

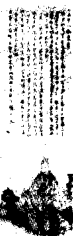
王国维论词标举纯艺术的境界说，强调真与美的结合，以为“境非独谓景物，喜怒哀乐，亦人心中之一境界。”他说：“词以境界为最上，有境界则自成高格，自有名句。五代北宋之词，所以独绝者在此”。又说：“大家之作，其言情也必沁人心脾，其写景也必豁人耳目。其辞脱口而出，无



矫揉妆束之态，以其所见者真，所知者深也。”他之所以贬低南宋词，在于其言情写景不像北宋词那样真切明快，而是如雾里看花，终隔一层，有雕饰、晦涩之病。在谈到词体特征时，王国维说：“词之为体，要眇宜修，能言诗之所不能言，而不能尽言诗之所能言。诗之境阔，词之言长。”所谓“要眇”是一种幽约细腻的真挚情思，“宜修”则指表达此种情思须用精美的语言意象，主要着眼于词的表情特征和意境风格，偏重于从审美境界方面来探讨词与诗的区别。

自此之后，词体研究已不仅局限于声调格律的形式探讨，而更深入到了词的情思韵味和境界创造，具有现代文艺学的性质。在这方面，缪钺的《论词》颇有代表性，此文立论本王国维的“词之为体，要眇宜修”之说，但作了更为透彻的论述。以为“词之所以别于诗者，不仅在外形之句调韵律，而尤在内质之情味意境。外形，其粗者也；内质，其精者也。自其浅者言之，外形易辨，而内质难察。自其深者言之，内质为因，而外形为果。……欲明词与诗之别，及词体何以能出于诗而离诗独立，自拓境域，均不可不于其内质求之。格调音律，抑其末矣。”也就是说，诗、词都是用来表达人类情思的，而人之情思中的更细美幽约者，诗体不足以表达，或者不能曲尽其妙，于是词遂肇兴，别创新体。这种新的词体，有各种殊异之调，而每调中句法参差，音节抗坠，较诗体为轻灵变化而有弹性，适宜于表达诗所难以表达的要眇之情和凄迷之境。与诗做比较，词体具有其文小、其质轻、其径狭、其境隐的艺术特征。

按照缪钺的说法，虽然诗词均须用具体物象来表达情思，但词中所采用的，尤必取其轻灵细巧者，如“微雨”、“断云”、“疏星”、“淡月”等。即便是在词中言悲壮雄伟之情，亦取资于微物，极幽细精美之能事。惟其如此，故能造成一种特殊词境，表达人生要眇不能自言之情，言近旨远，以小喻大，得隽永之趣。这就使词的本质趋于轻巧。但所谓质轻，非谓其意浮浅，而是指情思表达的轻灵巧妙。极沉挚之思，用词来表达，亦出之以轻灵，如晏几道《鹧鸪天》词写久别重逢，曰：“从别后，忆相逢，几回魂梦与君同。今宵剩把银缸照，犹恐相逢是梦中。”其情思与杜甫《羌村》诗中的“夜阑更秉烛，相对如梦寐”相同。老杜诗意沉痛而量极重，小晏词则质量轻灵婉约，惟其轻灵，反更多妍美之致，故凝重有力，此不如诗，而摇曳生姿则诗不如词，词中句调的长短变化亦有助于此。文能说理叙事和言情写景，诗则言情写景为多，有时亦可说理叙事，至于词，则



惟能言情写景，不宜于说理叙事。盖词为中国文学体裁之中最精美者，幽约怨悱之思，非此不能表达，然亦有许多材料和辞句不宜入词。其体精，故其径狭；其径狭，故其境隐。词人皆灵心善感之人，借词之要眇宜修之体，发其幽约难言之思，其词境如雾中之山，月下之花，风华绝妙正在迷离隐约处。若论“寄兴深微”，在中国文学的各种文体中，殆以词为极则。

词是融合音乐组织以配合文字声调组织的一种新文体，它与诗的区别是明显的，不仅表现在格律句式方面，也体现在情思、意境和风格方面，故诗显而词隐，诗沉着而词婉约，诗尚能敷畅，而词尤贵酝藉。但词作为一种抒情写意的文体，也可以说是属于广义的诗类，初期的文人词，无论是就曲谱填词，或是将民间歌曲加以改造提高，都与近体诗有着密切的关系。前辈词家把精研南朝小乐府及晚唐律绝作为学词的一条门径，自有其相当的道理。诗、词、曲，是中国古代不同时期有代表性的抒情文学样式，在其发展演变过程中，词处于中间阶段，所以说词“上不可似诗，下不可似曲。然诗、曲又俱可入词”（《词苑丛谈》卷一）。从其自身的演变来看，词的诗化或雅化，形成了词史上的一条重要线索。

二

尽管中唐就已经有文人从事词的写作，但自晚唐温庭筠等人大量作词后，词才作为一种与诗面貌不同的抒情文体流行于世，并因《花间集》的婉约香软风格，形成“诗庄词媚”的基本格局。经过西蜀和南唐词的过渡，词在宋代发展为最具影响力的代表文体，不仅词人众多，词体也有小令、中调、慢词等各种样式，至于词的艺术风格，更呈现出各种不同流派争奇斗艳、百花齐放的特色。唐圭璋等编的《全宋词》，搜集到词人一千三百余家，词作两万余首，无论数量和质量都很可观。正如言诗者必推崇唐诗一样，谈词者要标举宋词。

宋词的发展可大概分为北宋与南宋两个时期，故前人有“词至北宋而大，至南宋而深”的看法。冯煦《宋六十一家词选·例言》说：“北宋大家，每从空际盘旋，故无椎凿之迹。东坡以下，渐于字句求工，而昔贤疏宕之致微矣。此亦南、北宋之关键也。”以为北宋之词尤争气骨，南宋则专精声律。周济《介存斋论词杂著》说：“两宋词各有盛衰：北宋盛于文士，而衰于乐工；南宋盛于乐工，而衰于文士。”“北宋有无谓之词以应



歌，南宋有无谓之词以应社。”指出北宋与南宋词风的不同，还在于“应歌”与“应社”的不同，北宋词多要付乐工或妓女歌唱，注重音乐声调谐和之美，以自然取胜；而南宋词多用于文人间的交际或诗社团体的联谊，演变为文人雅士的酬唱，故以技巧工丽见长。这仅是就大概而言，若着眼于词体的演进和词风的变化，则可将两宋词划分为五个发展阶段。

北宋初期词坛是小令、慢词同时并存的阶段，作者的个性未能充分表现，彼此的作品也容易混淆。当时小令的作者以晏殊、欧阳修为代表，其一部分作品为男女间的绮语艳歌，是要给歌者去唱的，故模仿歌女的声口填词，内容较为简单，不出花间酒下的相思离别，所以用不着标明题目。但他们主要继承南唐词风，把词更加美化、深化，使之富有温婉的情韵和端丽的风调；其个人抒情之作注意致力于提高令词的风格，在作品中寓以诗人句法，所以显出是宋词，而不是晚唐五代词。

造成北宋词风大变化的第一人是柳永，他采用市井新声为乐工歌女填词，自创了许多曲调词牌，把源于民间的慢词发扬光大。比起晏、欧等人来，柳永《乐章集》反映的生活内容是较为广阔的，除以男欢女爱、羁旅行役为主要题材外，也有一些怀古抒愤、写景咏物和歌功颂德的词。他大胆用通俗的词句写与歌妓的恋爱，反映别离后旅途漂泊的诗人情绪，脱尽了以往《花间》词习用的填词术语和腔调。其慢词的写作特点是能铺叙开来，使词体恢张，便于驰骋才情，风格则雅俗兼备，受到朝野上下的喜爱，于是士大夫杯酒交欢之际流行的令词，渐为原本悦于俗耳的慢词所压倒。

北宋词风至苏轼为又一大变，进入含苞怒放的创造时期，涌现出许多风格各异的优秀词人，他们用新体词来抒发自己的情志，与应乐工歌妓要求所作的歌者之词大异其趣。苏轼的《东坡乐府》属诗人之词，即用社会流行的新兴词体表现士大夫的自我人格和浩气逸怀，音律虽疏，而词的内容日趋充实，疆域益见扩大。因他“以诗为词”，故所咏的题材极为广泛，有叙事的，有咏史的，有抒情的，有说理的，有谈禅的，正是“无意不可入，无事不可言”，从多方面开拓了词的题材和表现领域。词的内容变复杂了，所以题目就成为了需要，作家的创作个性也就更易张显出来。他在写作上不尚雕琢，不重词藻，不严格律，随手挥洒而自然高妙，为人指出向上一路。和苏轼同时和稍后的一些词人，如秦观、贺铸、晏几道等人，均以绝妙好词见称。秦观将身世之感打并入艳词，感叹漂零，抒写伤心人

的情殇，对景物和心理的刻画细致入微，被推为婉约之宗。晏几道继承晏、欧的词风而又变本加厉，把令词的技巧更加推进一步，因其由贵公子沦为漂零王孙，故词风凄苦而哀感顽艳。贺铸的令词情意缠绵，语言工丽，与小晏相近，但一些长调写得慷慨激昂，大气磅礴。此一时期，不仅作者的性情抱负能充分表现在“曲子词”中，词体也因饶有诗意而日趋于雅丽，或风格道上，与原本那种语娇声颤的流行歌曲也就相去日远了。

结束北宋词坛的是周邦彦、李清照等人。周邦彦精通音律，作词以协律为主，于音律和谐之内，益求词句之浑雅，所以他的词是极适宜于演唱的。他在词史上曾被推为集大成者，其《清真集》中所咏的题材多为艳情、羁旅以及咏物、怀古之作，透露出士子的怀才不遇和沦落漂泊之感。他在作词技巧上能集合各家之长，修辞醇雅，下字用韵讲究法度，长调尤尚铺叙，使词的艺术技巧更臻完善，替南宋雅派词人开了一条先路，成为由北宋至南宋词风转变的枢纽。李清照是南渡之际的杰出女词人，其词以寻常语度入音律而清丽晓畅，当时即被称为“易安体”。她的前期词反映婚后生活的较多，有纯情的歌唱和离别的愁思；后期词写于南渡之后，因国破家亡、夫妻永别，词风沉痛凄苦而哀痛欲绝。她在《词论》中倡导词“别是一家”，认为作词要守音律、贵铺叙、主情致、尚典重，这样才能既无柳永“词语尘下”之病，又无苏轼“多不协律”之讥，为文人学士所乐闻，亦为伶工歌妓所善习。最符合这种审美标准的是周邦彦的清真词。

在靖康之难中，汴京沦陷，北宋灭亡，这一历史剧变振荡了整个中国，在民族矛盾极尖锐而统治阶级内部矛盾复杂化的时代，南宋的爱国人士慷慨悲歌，藉以激励人心，恢宏士气，一时间爱国词人辈出。气高天下的东坡词风，由辛弃疾挟以归南，转相流播，与民情国势相推移摩荡，造成悲凉感愤、盘礴磊砢之稼轩词派，为当时词坛风气转折的一大关键，故可称为辛弃疾和辛派词人的时期。他们的词是英雄抱负的充分表现，表现了大义凛然的民族气节，一洗儿女情态，把词从离情别绪、红情绿意的浅斟低唱中解放出来，代之以慷慨淋漓、豪迈雄浑的悲壮声调。英雄词人辛弃疾肝肠似火，色笑如花，大部分作品是激昂慷慨的爱国词，充满了报国激情，气势磅礴，风格豪放。他还写了一些反映农村生活的清丽新鲜的词篇，也有些是婉约含蓄的缠绵情词，表现出词风的多样化。他对词体的运用非常熟练，并富有创造精神，其成就之大与用力之专，堪称翘楚。和辛弃疾同时代或稍后的一些作家，如张元干、张孝祥、陆游、陈亮、刘过等



人，都能用词来发抒自己的爱国情怀，反映当时的民族矛盾，悲愤气填膺，浩歌声振荡，和辛词有相似之处。

爱国词人的作品奏出了宋词的最强音，但南宋的局面终究是屈辱苟安的时期较多，所以中期以后苏、辛一派终了，开始了以姜夔、吴文英、张炎等为代表的词学发展阶段，形成骚雅词派，走的是讲求音律格调、注重辞藻字面的创作道路。姜夔精通音乐，能自制许多新谱，改正许多旧调，他的词有十七首注明宫调和乐谱。他以清超的诗人笔锋，写出格调高雅的作品，词风清空古雅，如野云孤飞，去留无迹。吴文英的梦窗词，多数为有关歌姬弃妾之离情别恨的作品，追求音律的协调与词句的秾丽，虽然字面华美，所表现的情感却似有难言之隐，以至于有的内容晦涩。但也时有写得空灵生动的佳篇。自姜、吴之后，周密、王沂孙、张炎等词家，注重声律和谐与咏物工巧，所作非沉博绝丽，即清空拔峭。文人才士联吟结社，知音者相与商订，对于音律之研究、文字之推敲，乃各竭精殚思，于遣辞造语和音律上更追求工协雅正，为一时风气之所在。宋末元初，许多南宋遗民词人发出凄凉叹息，借咏物的隐喻抒写亡国悲痛，已是“亡国之音哀以思”了；反不如金源词坛，因有元好问挟中州万古英雄气作词，有一种高蹈流走的豪情在。

宋词的发达可归结为两个方面，一是文学发展过程中的词体兴盛，二是宋代社会现实生活的影响。诗体至宋已衰，难以在体式上有进一步的创新；而新兴的词由晚唐、五代而入宋，恰好是青春的少年时代，又如一块初辟的田园，宋代作家把握住了这个机会，用词写出了新的意境和新的风格，反映了文体进化的必然趋势。此外，宋词的兴盛带有市民文化的色彩，与城市里的声色歌舞关系密切，北宋的汴京和南宋的杭州是两个极度繁荣的大都市，发达的商业，各种歌舞宴乐，都是培养词艺的温床。市井新声的流传是促使宋词发展的一个重要原因，也使大部分词具有娱乐性、艳情性、软媚性和通俗性，成为一种影响最大、流行最广的音乐文学样式。

三

以文体演进观为基础，王国维提出“凡一代有一代之文学”的主张，这主要是针对某一时期某种文学体裁的总体成就和发展而言，并不意味着

一个时期就只有一种文学样式。就整个词林的发展历史来看，宋词的繁荣与清词的复兴，形成了两个高潮时期，但在两个高峰之间的元明词，也有自身的特点和价值。

相对于宋词的辉煌以及清词的中兴，即使是在当时的人看来，元明词的发展也算不得乐观，然而也仍然存在着一些优秀的作品。白朴山川满目的天籁词，张翥婉丽雅正的蜕岩词，以及萨都刺那些慷慨怀古的作品，显示出元代词坛流行的隐逸风调、元词近曲类诗的特点，以及北宗词不失豪放俊爽的独特风貌。有明一朝，除了在永乐、成化年间，词坛上充斥着大量的台阁体、理学体以及类似于打油诗一类的词作之外，其他时期都有一些较为出色的作家，以及一些既重视情感，又颇具艺术特色的词作。简单说来，永乐以前的明初，词作家大都由元入明，其中较为著名且创作成就较大的是刘基、杨基和高启，他们经历了元末明初的动荡以及明初朱元璋的残酷虐待。弘治、嘉靖期间，可谓明词的中兴时期，有专门以词名家的张縠，但更多的是不以词名家的词人。隆庆、万历以后，随着通俗文学小说和戏曲的日益繁荣，明代词坛重又衰落，可是仍然涌现了一些有名的女词人，留下了一些优秀作品。

元明两代的词人很少专门以词名家，但在词的方面也有杰出的成绩。如明中叶的杨慎是非常著名的学者，被认为是有明一代最博学之人，他不但有众多的词集选本，而且还有六卷本的《词品》，其中便包含有他的词学理论。他创作的《廿一史弹词》中的秦汉部分的开场词中，有家喻户晓的《临江仙》（滚滚长江东逝水）词。他的其它一些词作，或者活泼灵动，颇具思致，或者凄艳幽香，接近《花间》、《草堂》情调。又如唐寅、文徵明长于书画，这使他们创作的词多具备诗情画意。唐寅的词虽然直白如话，好用俚俗语，但也能写得含蓄蕴藉。文徵明把绘画的技巧运用到词的创作中，其构思和运笔体现出笼天地于形内、挫万物于笔端的艺术技巧。

曲化是元明词创作中常见的一种现象，同时也是影响到词之发展的一个重要因素，但这并不意味着曲作家所作的词都被曲化了。正如严迪昌先生在《元明清词》一书中所说：“词曲混淆，固是明词一弊，然而以散曲某种自然清新、真率大胆的情韵入词，实在是别具生趣，不得视以为病的。文体相淆，无疑会消解特定文体，容或不伦不类；从情韵上以新济旧，应是可喜的出新手段之一种。利弊每共生，会转化，全看高手的能



耐，平庸者不能掌握火候，就难望其项背。读明人词，似须认识这一特点，始能发见其佳处。”如王九思善长曲学，曾著《碧山乐府》五卷，及杂剧《沽酒游春》等，他的词《碧山诗馀》受其曲学的影响，多诙谐嘲戏之作；但其中也有把隐逸之乐写得清新自然的作品。又如屠隆本工戏曲，曾著传奇《彩毫记》、《昙花记》及《修文记》等，但他的一些词丝毫没有显示出曲化的痕迹。实际上，戏曲的创作和词的创作二者可以相互结合起来，高手能够使二者完美地融合在一起，最明显的例子莫过于汤显祖。他是中国戏曲史上著名的作家，其“临川四梦”传唱至今，他的词作也多是为其戏曲而创作，但依然是词而非曲，可作为独立的佳词来欣赏。

因宋人在词的创作方面取得的杰出成就，使得元明的词人将其奉为效仿的典范。如张翥是标志元词风气转变的重要作家，被视为元代雅派词的正宗，可他在词的创作中祖述周邦彦而取法姜夔，受清真词、白石词的影响很深。再如张綖是明代少有的以词名家的作者，他在《诗馀图谱》中把词划分为豪放和婉约两派，作词则以婉约为主而追步秦观，在不乏风流绮丽的同时，又很含蓄蕴藉。出于明代的女词人，大都以李清照作为效法学习的榜样，如沈宜修、张倩倩、叶小纨和叶小鸾等，都是如此，这成为明代词坛上一道独特而亮丽的风景线。她们的词作或清新流丽，含思婉转；或沉郁凄凉，感人至深，均很接近于李清照的易安体。

随着明末的日益衰落，以及清军的入关，涌现出了一批以抗清复明为旗号的爱国词人，其中最著名的是陈子龙和夏完淳。他们用词来表达在翻天覆地的时代中所感受到的巨大刺激，写出了明词史上最为悲壮而又瑰丽的一章，为明词的发展画上了一个完美的句号。陈子龙的词以抒发国破家亡的深悲巨痛为主，将历史巨变所带来的人事变迁写得触目惊心，即便描写男女之情也带上了时代的悲剧色彩。夏完淳的词则类于杜甫《春望》中所说的“感时花溅泪，恨别鸟惊心”，带有鲜明的时代烙印，作词的抒情特质在这时已转向诗的“言志”功能，其以诗为词已经不止局限于形式和内容上的突破，而是进一步强化了词的社会功能和社会价值。

四

清代的词坛被誉为词林发展史上的一个“中兴时期”，这种说法并不意味着清词只是宋词的简单重复或再现，而是以一种经过了时代浸染和词

自身蜕变之后的新发展。无论是就清代词坛的总体形态而言，还是清词本身的内在特质，都发生了一些新的变化，最值得注意的就是词家辈出而又流派纷呈。

流派是指具有共同的或者相似的理论主张，以及相同或相似的创作风格的若干作家组成的一个团体或者群落，流派的产生是文学繁荣的标志。清代词坛上的流派纷呈，是建立在对词这种文学样式的群体认同基础之上的，或者说到了清代，词才最终确立了自己与诗、与文一样的独立地位，才真正从创作实践到理性认同都进入了成熟时期。而地域是文学流派形成的客观环境因素，清代词坛的风格流派便呈现出一种很明显的地域性特征。

从明崇祯初年到清顺治朝的四十多年的时间，是以陈子龙、李雯等为领袖的云间词派盛行的时期，云间属于当时的松江府（府治在今天的上海市松江县）。这一派词人标举南唐、北宋词，称他们的创作是“皆境由情生，辞随意启，天机偶发，元音自成，繁促之中尚存高浑，斯为最盛也”（陈子龙《幽兰草·题词》）。他们标榜天机自然的高浑境界，追求典雅婉妍的风格旨趣，但因纠缠于传统的“词为艳科”的观念之中，有意同当时动荡的社会局势保持距离，所以创作实践与理论主张并非相一致。虽然如此，云间词派还是开启了一个词风转变的历史时代的到来。清初改变词风的大作家当属吴伟业，他把动荡不安的时代变迁、家国之痛，以及自己在出处问题上的内心感受结合起来，写入词中，沉郁顿挫之情中交织着一股慷慨激昂之气。另外，在明末清初的词坛上还有浙江嘉善地区的“柳州词派”，以及以王世贞为首的广陵词人群体，后者是有清第一次形成的大规模的词人流派。王世贞以其诗歌的“神韵”理论来指导作词，故自然流丽之中难见雕琢痕迹。一些在当时并未形成流派的遗民词人，如王夫之、屈大均等，也创作出了不少好的作品。

从清顺治七年到康熙二十七年之间的四十多年，为阳羨词派活跃的时期。这是清初另一个规模更大的词学流派，他们把自己的词学传统上溯到宋代的蒋捷，而将陈维崧作为自己的宗主和领袖。这一词学流派开始从观念上反拨“词为艳科”、“小道”的传统偏见，在理论上主张崇情主意、不拘一格，把词提到与“经”、“史”并驾齐驱的地位。从创作实践来看，他们把“哀民生之多艰”和“惟歌生民病”的诗学传统，运用到词的创作之中，用民生疾苦和家国之痛的切肤感受，代替词人风流的“浅斟低唱”和



“假红倚翠”，从内容的深厚和广博上提升了词的格调。可以说，到了这一词派出现，清词的嬗变才真正形成。陈维崧作为阳羡派的一代词宗，其小令写得“波澜壮阔，气象万千”；而其长调则结合了赋的铺排和歌行的叙事方法，并以史实入词，于稼轩的豪放之外另辟蹊径。阳羡派发展到康熙中叶后逐渐衰微，但有一些作家深受陈维崧嘉陵词的影响，创作出杰出的作品。如郑板桥“别有趣”的《板桥词》，在传统的温情密丽的作品之外，更有一些亦庄亦谐、快意恩仇的作品；词的要眇宜修的美感，被一种“毁尽文章抹尽名”的破坏色彩所代替，洋溢着一种反传统、反束缚的叛逆精神。蒋士铨也是一位心仪嘉陵词的词人，且创作成就较大，他的《铜弦词》在柔美情韵之外，独弹雄奇惊悍之音，多有与传统不相谐和的声音。另外黄景仁、洪亮吉的词，也同样将所谓“盛世”时期的词人的不平心态表现了出来。他们这些被称为属于阳羡派之“流韵余响”的词人作家，都有一种与现实社会相对抗的情绪，即使是在看似一片歌舞升平的现象下面，也依然如此。

康熙十七年之前的清代词坛重镇在山清水秀的南方，随着清朝统治的渐趋稳固，词坛重心开始北移。正值阳羡派衰落和浙西词派渐兴之间，在北京的词坛上活跃着被称为“京华三绝”的曹贞吉、纳兰性德和顾贞观。曹贞吉的《珂雪词》“寄托遥深”，以苍茫浑厚取胜，重在内心忧愤之情的抒发，陈维崧评其为“雄深苍稳”。纳兰的《饮水词》以才气运词，凄绝冷艳的格调辅以深厚真挚的感情，得南唐二主词之情致，其悼亡篇可称千古一绝，读之令人心碎肠断。顾贞观的《弹指词》出入于南、北宋之间，有“集大成”之誉。他们三人虽然没有立帜结派，但走的都是“独抒性灵”、不拘一格的创作道路。

在清康熙王朝渐渐稳固了自己的政权，天下大一统的局势业已形成的时候，词坛上再次诞生了另外一个影响更大、延续时间长达百年之久的词派，这就是以朱彝尊为旗帜的浙西词派。浙西词派的词人实际上并不完全是浙江人。这一词派的创作在初期适应了当时的政治形势，从追求一种荡胸豪气的流溢转向了对醇雅章法的摩刻，审美情趣也由真实情感的抒发转向了外在的虚幻朦胧之“韵趣”的讲求。朱彝尊作为该派的宗主，其词既有愤然慷慨之作，又有轻逸流丽之篇，或重情的渲染，或主景的描绘，多有足以传世的不朽篇章。浙西词派的鼎盛时期是在雍正、乾隆的清中叶，厉鹗的词论及其出色的创作使得浙派词风大畅。他的《论词绝句》十二

首，发展了前期朱彝尊为代表的“雅正”之趣的主张，标举清空、清婉和意在言外的审美情趣。他的词写得“幽隽清绮”（王煜《樊榭山房词钞序》），词境清淡幽微，擅长于对秋色的描绘，设景布局和构思立意均体现出一种“幽隽”的风格。厉鹗的审美主张鲜明的代表了中期浙派词人的词学观，浙江、江苏等地的一批浙派词人都直接和间接的受到了他的影响。到了嘉道时期，浙西词派步入了晚期发展阶段，其回归传统的柔婉作风始发生变化。被称为浙派殿军的郭麐，作词不专主一家，他从性灵的角度提出对主体个性的认同，其词于灵活圆转之中贯之以气韵的神通。这矫正了浙派后期词的流弊，使之能一直延续到嘉道时期。

嘉靖、道光而后，伴随着清王统治的日益瓦解，清代词坛上重新出现一个较大的词派——常州词派，这一词派也长达百年之久，但其中堪称大家的词人并不是很多。张惠言是此词派的宗主，虽然他无意开创一个新的流派，但从推源溯流的角度来看，其开创之功不可没。他在理论上提出词的尊体观念，但是又试图用复古的方式，把传统儒家的雅正的诗教观念纳入到词作之中来。常州词派发展到周济才开始光大门庭，他从“学词途径”的角度多方面探讨了词作与时代、作家与现实的种种关系，突破了张惠言以“温柔敦厚”的诗教论词的狭隘和不足。可惜的是，他的这种种努力，并没有得到后来词作家的重视，在一定程度上限制了常州词派的新发展。

道光、咸丰以后的清代词坛，在常州词派以外产生了不少的词作名家，如龚自珍、项鸿祚、谭献等。他们把那个动荡不安的社会局势纳入到词的创作之中来，就像杜甫的“诗史”一样，创作出了一批堪称是“词史”的作品。还有所谓“清末四大家”的王鹏运、朱孝臧、郑文焯和况周颐，他们的作品成为清代词坛即将衰落之前的一丝回光返照。王鹏运的作品虽然宗尚常州词派，但是与现实政治保持了较密切的关系，在时事的书写之外，更刻意表现自己的“词心”。文廷式在词的创作方面重意崇气，成为稼轩词风的异代接踵者。王国维的《人间词》以“意境两忘，物我一体”的境界为最终的追求，也创作出一些可以传世的作品；但是他那种悲观厌世的想法，也随着其境界理论进入到词的创作里，在一种“流水落花春去也”的叹息中，送走了清代词坛曾经有过的辉煌和灿烂。



五

词选是自宋代就有了的。南宋曾慥选编的《乐府雅词》，是最早的一部宋词总集，编者以“雅正”为选录标准，于欧阳修不选其艳词，以为出自伪托；也不选柳永、晏殊、晏几道、秦观等人的艳词，以为软媚俚俗。由此可知当时词坛崇雅避俗的风气。黄昇的《花庵词选》由两个选本组成，前十卷为《唐宋诸贤绝妙词选》，收唐至北宋词人的作品；后十卷为《中兴以来绝妙词选》，专收南宋词人的作品。书中所选各家均系以小传，有的附有评语，除可考见词人身世外，也可据以探究词风流变，这种做法对后人选词极有启发。赵闻礼的《阳春白雪》分正、外两集，正集八卷专选风格婉约的词人的作品，外集一卷则多收张元幹、辛弃疾、刘过等人的悲壮豪放之作，这对后人将宋词分为婉约、豪放两派，想必有所启发。周密的《绝妙好词》为南宋词选本，编选标准偏重于声调格律的严谨，故多选录婉柔轻妙合律之什，而不选激昂雄豪的出格之篇，所选以姜夔、史达祖、吴文英、王沂孙以及周密自己的作品为主，可见其审美趣味偏于轻柔圆赋一路。无名氏的《草堂诗馀》分前集二卷、后集两卷，选辑唐五代词和宋词，而以周邦彦、柳永、苏轼、秦观四家词为多；其特点是按季节和内容分题编选，颇方便歌妓按季节、场合选调演唱。由于具有此种实用价值，流传也就很广，旧时与《花间集》并称。此外，阙名的《乐府补题》是一部南宋遗民的词选，所录全为宋亡后的遗民词。

清代的词选也很多，影响大的有三种。一是由朱彝尊编选、汪森增补的《词综》三十卷，收唐五代和宋金元词人的作品，全书贯彻“以醇雅为宗”的选录标准，极力推尊南宋姜夔等人的骚雅词风，是反映浙西派词学理论的著名词选。二是张惠言编的《词选》，这是一部反映常州词派“比兴寄托”主张的选集，所选的苏轼、秦观、周邦彦、辛弃疾、张孝祥、王沂孙等人的词，对词坛风气的转变有很大的影响；但书中以政治寄托解说温庭筠、韦庄等人的艳词，则有失之穿凿附会的地方。三是周济的《宋四家词选》，专选宋代词人的作品，以周邦彦、辛弃疾、王沂孙、吴文英四家共领一代，其他词人则分属这四人之后作为附庸，并提出“问涂碧山（王沂孙），历梦窗（吴文英）、稼轩（辛弃疾），以还清真（周邦彦）之浑化”的学词主张。这是一部标榜常州派学词门径的词选，对当时以至近代的词论与创作有莫大的影响力。