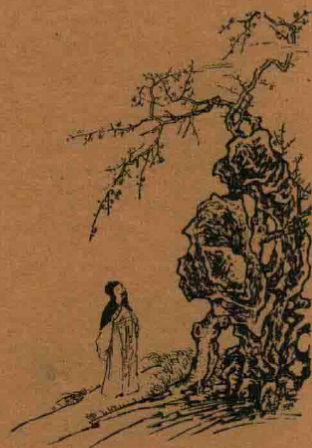


宋词画谱

【明】汪氏编 蔡维整理



山东画报出版社

宋词画谱

〔明〕汪氏编 綦维整理

山東畫報出版社

图书在版编目(CIP)数据

宋词画谱 / 【明】汪氏编；綦维整理. — 济南：山东画报出版社，2018.7

ISBN 978-7-5474-2545-9

I.①宋… II.①綦… III.①宋词—选集②版画—作品集—中国—明代 IV.①I222.844 ②J227

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第079351号

宋词画谱

【明】汪氏编 綦维整理

项目统筹 徐峙立

责任编辑 布吉帅

装帧设计 王芳

出版人 李文波

主管单位 山东出版传媒股份有限公司

出版发行 山东画报出版社

社址 济南市胜利大街39号 邮编 250001

电话 总编室(0531)82098470

市场部(0531)82098479 82098476(传真)

网址 <http://www.hbcbs.com.cn>

电子信箱 hbcbs@sdpress.com.cn

印刷 山东临沂新华印刷物流集团有限责任公司

规格 150毫米×250毫米

24.25印张 198幅图 180千字

版次 2018年7月第1版

印次 2018年7月第1次印刷

印数 1-3700

书号 ISBN 978-7-5474-2545-9

定价 98.00元

如有印装质量问题，请与出版社总编室联系更换。

前言

如果将辉煌灿烂的中国古代文化比喻成一条汹涌奔流的大河，那么中国文学和美术，无疑是两条水量丰沛的重要支流，而宋词与明版画，则又是这两条支流上最绚丽迷人的浪花。这部《宋词画谱》（原题《诗馀画谱》）便是将这二者合而为一，其精美绝伦、耀人眼目，自可一望而知。

中国是一个诗的国度，曾经产生了无数优美动人的诗歌，滋养着一代又一代的中国人。在中国文学史上，向以楚骚、汉赋、唐诗、宋词、元曲、明清小说并称，各为一代文学之最。除汉赋与明清小说外，楚骚、唐诗、宋词、元曲都是诗歌，可见诗歌在中国文学史上举足轻重的地位。同时，这样的表述也明确传达出在不同历史时期不同诗体盛行的情形。其中的骚、词、曲，都是专指某一种诗体，而唐诗之“诗”，则不仅指传统的古体诗，还指在唐代最终完成定型的近体诗。近体诗对诗歌的字数、平仄、对仗、押韵等都有严格的规定。正是这严整的格律使近体诗充分体现出汉语言用语简练、内蕴丰厚、音韵和谐的特点，从而成为中国文体美的突出代表。而在中国诗歌史上堪与近体

诗媲美的诗体只有“词”。

词最初称为“曲词”或“曲子词”，是配合一种叫作“燕乐”的新兴俗乐演唱的歌词。燕乐是以隋唐中原民间音乐为主，又吸收融合少数民族及外国音乐而形成的极富生命力的新声，不但广泛流行于民间，也深受统治者喜爱。词与音乐的配合要求高度严密，因此每一调词的片数、句数、字数及用韵、平仄等也都有严格的规定。填词用的曲调，又叫“词牌”。一个词牌对应一种格式，这就和律诗格式相对固定完全不同。词牌的名称最先就是乐曲的名称。如《菩萨蛮》，便是唐玄宗时的教坊曲名。据说女蛮国人到唐朝廷进贡，她们头上高髻金冠，身上披满璎珞，像菩萨，教坊便谱成《菩萨蛮曲》，并成为风行一时的曲子。后来依调填词，便成为词牌名。《西江月》《蝶恋花》等都属于此类。唐人作词常以调为题，就是词的内容和曲调名相一致。如《浪淘沙》亦是唐玄宗时教坊曲名，后用为词调。刘禹锡作有九首《浪淘沙》词，每首都咏浪淘沙事，如“九曲黄河万里沙，浪淘风簸自天涯”“濯锦江边两岸花，春风吹浪正淘沙”等。宋黄昇所编《唐宋诸贤绝妙词选》卷一《巫山一段云》注云：“唐词多缘题，所赋《临江仙》则言仙事，《女冠子》则述道情，《河渚神》则咏祠庙，大概不失本题之意。尔后渐变，去题远矣。”的确，到宋代只有在创为新调，也就是按词制调的时候，才会出现上述情形。因为词牌大多据词的内容命名，如本书中所录柳永《黄莺儿》词，《词谱》便谓其“咏黄莺儿，取以为名”。除此之外，词的内容很少会和词牌相一致。而且，词牌名甚至还常因后写的词作有名而改变，如《如梦令》原

名《忆仙姿》，因后唐庄宗所写此调词中有“如梦，如梦，残月落花烟重”等句子，便改名为《如梦令》。苏轼的《念奴娇·赤壁怀古》词更是广为传诵，《念奴娇》便又叫《大江东去》或《酹江月》，乃是取苏词头一句和最后三字而易名。总之，大多数词的词牌只是表明其所用的曲调，与词题及词的内容毫无关系。与之前的乐府诗一样，词后来和音乐逐渐分离，这时，词牌则只指其对应的固定格式。与音乐分离后的词，成为诗的别体，故又称作“诗馀”。因其句子长短不一，又称作“长短句”。

词牌有很多，一个词牌有时又有若干变体。清康熙五十四年（1715）钦定《词谱》，共收八百二十六调，二千三百零六体。根据篇幅的长短，词又被分为小令、中调和长调。一种说法认为，五十八字以内为小令，五十九字至九十字为中调，九十字以外的为长调。中调又称“近”“引”，长调又称“慢词”，这在一些词牌上也有反映，如本书所选的柳永《过涧歇近》、王安石《千秋岁引》，另如《木兰花慢》《声声慢》等。也有一些人主张不能拘泥于字数，只约略分为令词与慢词。事物的发展都是由简而繁的，词也是先有小令，后有中调、长调。虽然唐五代也出现了一些篇幅较长的词作，但只是试作的雏形，直到北宋柳永才大量创作慢词，其后苏轼、秦观、黄庭坚等人相继而作，慢词便逐渐兴盛起来。慢词的兴盛也意味着词这种新的诗体的真正繁荣。

从唐五代到两宋，除了词体的发展以外，在语言、风格、题材等方面，词也有一个不断发展的过程。词和文学史上不断出现的许多新文学样式一样，也是先

产生于民间，后来为文人采用，并逐渐被推向精美的极致。整个唐代，民间词的创作都十分繁盛。任半塘编著的《敦煌歌辞总编》有一千二百多首，这些词大部分是敦煌地区的民间艺人创作的，其他地区的情况可以想见。直到晚唐，文人词才逐渐发达起来。至五代，已形成西蜀花间词派和南唐词派两个卓有成就、也富有影响的文人词派。花间派以绮丽柔靡的艳情词，确立了“词为艳科”的传统；南唐词则以清新的辞笔、深婉的情致，呈现出更为动人的风貌。北宋前期的词坛，以晏殊、欧阳修等为代表的高层文士，继承五代词风余绪，主要写作反映士大夫生活情趣的侧艳词。而长期徘徊在官场之外的柳永，则远绍敦煌民间词，创作了大量反映市民情调的风情词。两者在语言上有雅俗之分，题材上有广狭之别，风格上也有含蓄和平直的不同，但在内容上却都以写男女之情为主，并没有越过“艳科”的藩篱。到北宋中叶，苏轼大大开拓了词体的堂庑。他以超人的才情，将词转换为像诗一样言志抒怀的工具。词的题材与风格在他手中空前丰富，词的表现技巧也得到空前提高。而他对词突出的贡献则在于豪放词的创作。他的豪放词数量虽不多，但雄奇磊落的面貌彻底改变了词的传统形象，给词带来革命性的变革。北宋后期的词坛则是名家林立，秦观、黄庭坚、贺铸等各擅胜场。精通音律的周邦彦更以富艳精工的词作进一步推动了词的发展，并奠定了其承前启后的大宗匠的地位。宋室南渡前后，山河破碎的惨痛局势使许多词人的词作发生了巨大转变，风格上由前期的柔婉哀怨转为慷慨悲壮，内容上由闲愁别恨而变为思乡复国。张元幹、张孝祥、叶梦得等莫不如此，

李清照则是其中杰出的代表。稍后的辛弃疾继承苏轼余风，将其生平遭际、情怀抱负尽诉于词，真正将词发展到“无意不可入，无事不可言”的登峰造极的地步。随着政治形势的缓和，南宋词渐渐走向清雅深婉，代表人物有姜夔、吴文英等。

《诗馀画谱》所选之词来自南宋无名氏所编的《草堂诗馀》，这部书成书的时间应在南宋庆元元年（1195）之前，故其所录词止于南宋上半叶，这应该是收录辛弃疾（1140—1207）词作少的原因。其所录以秦观、苏轼、黄庭坚、柳永四家为最多。除托名李白的《菩萨蛮》（平林漠漠烟如织）和《忆秦娥》（箫声咽）创作年代难以确定外，其余都是宋词，诸如范仲淹的《渔家傲》（塞下秋来风景异）、王安石的《桂枝香》（登临送目）、宋祁的《玉楼春》（东城渐觉风光好）、秦观的《踏莎行》（雾失楼台）、《望海潮》（梅英疏淡）、柳永的《雨霖铃》（寒蝉凄切）、李清照的《如梦令》（昨夜雨疏风骤）、《凤凰台上忆吹箫》（香冷金猊）及张孝祥的《念奴娇》（洞庭青草）等，都是脍炙人口的名作。至于苏轼的《蝶恋花》（花褪残红青杏小）、《水调歌头》（明月几时有）、《念奴娇》（大江东去）、《水龙吟》（似花还似非花）、《满庭芳》（蜗角虚名）、《八声甘州》（有情风万里卷潮来）等更是在词史上首屈一指的伟大作品。可以说，《诗馀画谱》的选词基本体现了以名家名作为主要的思想，也大略反映出南宋前期以前的宋词概貌。由于采用了可靠的底本，其中的讹误也较少。所以，在选词的精到、信实等方面，《诗馀画谱》都远胜于黄凤池所编的《唐诗画谱》。在《唐诗画谱》所收的一百五十余首唐诗五绝、六绝、七绝中，

除屡见不鲜的作者、诗题错谬之外，还有割裂原诗、误收宋人词作等诸多错乱，六绝中更有大半为伪作。相比之下，《诗馀画谱》的情况要好得多，这也反映出这位未留下名字的编者汪氏较高的文学素养和审慎的编订态度。

唐诗与宋词是中国诗歌史上最灿烂夺目的明珠，其高度的艺术成就、丰厚的思想内涵以及不胜枚举的名篇佳作，都奠定了各自在诗、词发展史上的巅峰地位。它们历久不衰，深受各时代、各阶层人民的喜爱，也成为后世多种艺术的源泉。于是，在版画艺术高度发展的明代，像《诗馀画谱》和《唐诗画谱》这样的著作自然就应运而生了。画谱的编者，请书法家书写诗词，画家绘出诗意画，然后据之刻为版画，使唐诗、宋词与明版画完美结合起来，构成诗、书、画三美合一的佳作。

中国的木刻版画也有悠久而辉煌的历史，早于欧洲五百多年，可以说是世界版画的发源地。明代则是版画艺术的鼎盛时期，取得了空前绝后的艺术成就，而万历更是版画发展的黄金时代。郑振铎在《中国古代版画史略》中说：“中国木刻画发展到明的万历时代（1573—1620），可以说是登峰造极，光芒万丈。其创作的成就，既甚高雅，又甚通俗。不仅是文士们案头之物，且也深入人民大众之中，为他们所喜爱。数量是多的，质量是高的。差不多无书不插图，无图不精工。”精丽工巧可以说是万历版画的特点，这在徽派版画中表现得尤为突出。安徽的歙县是徽派版画的产生地，那里自古就是造墨的中心之一，精细的墨模的雕刻由来已久。民间艺人们易凹版的墨模为凸版

的版画，他们秉持传统技艺，并以精益求精的精神，创作出大批穷工极巧、美轮美奂的版画。徽派版画的制作，绘、刻、印皆精，在当时的出版界领袖群伦，成为那个时代木刻版画的旗帜。各地的书商纷纷出重金聘请徽州的木刻家，徽派版画的势力于是笼罩全国，徽派木刻家们也成为万历黄金时代的支柱。

这部《诗馀画谱》由宛陵（今安徽宣城）汪某编，也未留下刻工的名字，但郑振铎在为此书写的跋中谓“固一望而知其亦为徽派名家也”，并誉之为“罕见精绝之品”。他又在《中国古代版画史略》中满怀深情地写道：“《诗馀画谱》一名《草堂诗馀意》，出版于万历四十年（1612），是撷取了《草堂诗馀》里的最精粹的宋词百篇，每篇为作一图而编成的。一词一图，相映成趣。正像吴汝纶序里所说的‘案头展玩，流连光景，益浸浸乎情不自己’。词中固有画，画中亦有词。宋词多绵远窈渺之音，最难传以形象。像‘无可奈何花落去，似曾相识燕归来’之类怎样见之于画幅呢？但我们的徽派木刻画家们却能深深地体会或悟会出作者的情意来，而把它们幻化为清隽幽雅、神韵鲜朗的木刻画，使之能耐人吟味不已。非有大修养、大功力的画家是决达不到这样的境界的。更难能的是每一幅画都是完美之作。以一百幅巨帙的木刻画集，而幅幅精妙，这样的艺术家是头等的，是不惜付出全副的艰深的创作力量出来的。这书的编者是新安汪某（未悉其名），其木刻画的作者们则不能知道了。但置之徽派作品里，这无疑地是最上乘之作之一。”郑振铎认为木刻画的作者已无从查考，但后来的研究者依据图上“汪馆”“佐堂”的印记，认为绘画者应是

这位生平不详的姓汪名馆字佐堂者。一些画上还题有仿郭熙、仿王右丞、仿沈石田等，这些应是汪馆辑摹名家画稿而成。大部分则未有题记，或为汪馆自作。书写词的书法家中，董其昌、陈继儒是生前身后皆享盛名的大家，许光祚、秦舜友、罗廩、自彦等少数几位生平亦可考知（参见附录二）。其余如朱光祚、朱国光、孙胤科、余士愕、余恢、金以式、陆羽王、林子丘、陈维新、沈云焄、王文翰、何眉良、孙之彦、张冲、孙大启、林芳、黄冕仲、沈良史、王之度、张汾、余汝明等，大约只是万历时江浙一带稍具声名者，或为与编者相熟之人，其生平已皆不可知，唯赖此谱以留其书作，传其姓名。

《诗馀画谱》是第一部以词配图的版画作品，之后《唐诗画谱》等方纷然刊行。《唐诗画谱》在立意、形制等方面都有传袭《诗馀画谱》处，但其流布、影响却似较《诗馀画谱》更为广大。《唐诗画谱》屡经翻刻，还曾流传到日本，并为《四库全书总目》所著录。《诗馀画谱》却传本甚稀，20世纪郑振铎从三个残本中仅得九十七图，影印于《中国版画史图录》中。而《中国版画史图录》成于抗战时期，当时印制便少，今天已很不容易看到。为了使这份珍贵的文化遗产重新走入寻常百姓家，我们对此进行了整理翻印，并将书名中的“诗馀”改作大众更为熟知的“宋词”。因为其中收录的词作，除署名李白的两首不能确定创作年代外，其余的均是宋人作品。这次出版，除了影印原有的书画作品外，我们还对宋词做了较详尽的注释，希望能以此帮助普通读者轻松地读懂宋词，并在全面理解宋词的基础上，更深入地领会明版画的动人魅力。

当年，郑振铎先生愤慨于中国版画之灿烂历史为世界学人忽视、误解，乃倾二十余年之力，艰难搜集历代版画，终在国难之际，印成《中国版画史图录》四十册巨著，偿其书生报国之愿。今日，吾辈不揣浅陋，愿步郑先生之后尘，为传承民族文化、弘扬民族精神聊尽绵薄之力，亦是幸甚至哉！只是功力殊浅，虽是尽心竭力，错谬之处，仍恐难免，敬乞方家赐教！

綦 维 2005 年 12 月于山东大学

目 录

诗余画谱序	一
题诗余画谱	五
捣练子 秋闺 秦观	六
如梦令 春景 秦观	九
如梦令 春景 秦观	一二
如梦令 春景 李清照	一五
如梦令 春恨 秦观	一八
如梦令 冬景 秦观	二一
浣溪沙 春恨 苏轼	二四
浣溪沙 春恨 晏殊	二七
浣溪沙 春闺 秦观	三〇
浣溪沙 渔父 黄庭坚	三三
菩萨蛮 闺情 李白	三六
菩萨蛮 秋闺 秦观	三九
菩萨蛮 秋闺 秦观	四二
卜算子 送春 皎如晦	四五
卜算子 孤鸿 苏轼	四八
忆秦娥 秋思 李白	五二
清平乐 春景 赵令畤	五六

阮郎归	春闺	秦观	五九
阮郎归	初夏	苏轼	六二
阮郎归	咏茶	黄庭坚	六六
画堂春	春怨	秦观	七〇
画堂春	春怨	秦观	七三
海棠春	春晓	秦观	七六
眼儿媚	春景	秦观	七九
柳梢青	春景	秦观	八二
柳梢青	春暮	蔡伸	八五
西江月	劝酒	黄庭坚	八八
柳梢青	重阳	苏轼	九一
西江月	苏轼	九五	
桃源忆故人	春闺	秦观	九九
桃源忆故人	冬景	秦观	一〇二
南歌子	端午	苏轼	一〇五
南歌子	秋日	仲殊	一〇九
鹧鸪天	春闺	秦观	一一二
鹧鸪天	秋意	辛弃疾	一一五
鹧鸪天	重阳	黄庭坚	一一九
鹧鸪天	渔父	黄庭坚	一二三
玉楼春	春景	宋祁	一二六
玉楼春	天台	周邦彦	一二九
醉落魄	咏茶	黄庭坚	一三三
踏莎行	赏春	黄庭坚	一三六
踏莎行	春旅	秦观	一四〇
小重山	初夏	沈蔚	一四四
临江仙	春景	晁补之	一四七
临江仙	夏景	欧阳修	一五〇

蝶恋花	春暮	苏轼	一五四
蝶恋花	春暮	欧阳修	一五七
蝶恋花	感旧	秦观	一六〇
蝶恋花	离别	苏轼	一六三
渔家傲	春景	王安石	一六六
渔家傲	秋思	范仲淹	一六九
渔家傲	冬景	欧阳修	一七三
渔家傲	渔父	谢逸	一七六
行香子	晚景	苏轼	一七九
千秋岁	春景	秦观	一八三
江神子	春别	苏轼	一八七
过涧歇	夏景	柳永	一九一
蓦山溪	春景	黄庭坚	一九五
千秋岁引	秋思	王安石	一九九
洞仙歌		苏轼	二〇三
满庭芳	佳人	苏轼	二〇七
满庭芳	警悟	苏轼	二一一
凤凰台上忆吹箫	离别	李清照	二一五
满庭芳	吉席	胡浩然	二一九
水调歌头	游览	黄庭坚	二二二
水调歌头	中秋	苏轼	二二六
水调歌头	快哉亭	苏轼	二三〇
烛影摇红	春恨	王诜	二三四
黄莺儿	咏莺	柳永	二三八
汉宫春	康与之		二四二
汉宫春	咏梅	晁冲之	二四六
八声甘州	送参寥子	苏轼	二四九
八声甘州	追和东坡韵	晁补之	二五三

金菊对芙蓉	辛弃疾	二五七
念奴娇	中秋 叶梦得	二六一
念奴娇	咏月 李邕	二六五
念奴娇	赤壁怀古 苏轼	二六九
念奴娇	过洞庭 张孝祥	二七四
念奴娇	荷花 仲殊	二七八
桂枝香	金陵怀古 王安石	二八一
水龙吟	赠妓 秦观	二八五
水龙吟	咏笛 苏轼	二八九
水龙吟	杨花 苏轼	二九四
水龙吟	醉翁亭 黄庭坚	二九九
石州慢	感旧 张元幹	三〇二
昼锦堂	闺情 无名氏	三〇六
雨霖铃	柳永	三〇九
二郎神	七夕 柳永	三一三
望海潮	春景 秦观	三一七
贺新郎	夏景 苏轼	三二一
风流子	初春 秦观	三二五
风流子	秋思 张耒	三二九
贺新郎	夏景 赵善抗	三三三
白苎	冬景 柳永	三三六
十二时	秋夜 柳永	三四〇
玉女摇仙珮	佳人 柳永	三四三
金明池	春游 秦观	三四七
诗余画谱跋		三五—
附录一	词作家生平简介	三五三
附录二	书画家生平简介	三六三

诗餘画譜序

《诗》非圣人不能删也^[1]，何也？诗者，情也。邪正异情，一橐于性^[2]。使今之删者，若桑间濮上^[3]，必致一概吐弃，乌论存而不议乎？故穷性情之变，才得性情之依归。噫，难言哉！然其为言，微而婉曲而多中^[4]。作者喻志，闻者感通^[5]。变而为骚，雕镂矣；变而为汉魏，浸淫矣^[6]；再变而为贞观开元之律^[7]，法虽严而情则滞矣！故复通之以诗餘。诗餘者，昉乐府而以趣收者也^[8]。其词祖李青莲^[9]。青莲韵渐胜于淳熙、元丰间^[10]，滥觞至胜国，降而为歌曲^[11]。情愈衍愈无极，虽风气使然，而雅道蠹矣^[12]！我明骚雅大备，随吐一言，辄矜仿体^[13]。盖欲力追大雅，以还作者之初。而词曲蔓芜，较元尤甚；正始之音^[14]，不其杳然。然感奋固自有情，征词遣韵即未尽合，要以动愚夫妇之创怨人人自易也^[15]，庶几可以言诗餘而删者或可存乎^[16]？旧刻有《草堂》一集^[17]，俱唐宋名流声吻，肖物付情，会景协韵，称词之宗。好事者删其繁、摘其尤，绘之为图，且征名椽点画^[18]。彼案头展玩，流连光景，益浸浸乎情不自己^[19]，岂不可兴、可观乎^[20]？第不知于吾夫子所删者何若也，吾又焉敢以揣议。

虎林闻复道人符卿吴汝馆^[21]