

中国古代文体丛书

词

王景琳 徐甸 著

人民文学出版社

中国古代文体丛书

词

王景琳 徐匄 著

人民文学出版社

一九九四年·北京

(京)新登字002号

图书在版编目(CIP)数据

词/王景琳、徐匋著。-北京:人民文学出版社,1994.7

(中国古代文体丛书)

ISBN 7-02-001835-1

I.词… II.①王… ②徐… III.①词(文学)
-文学研究-中国-古代 ②文学研究-词(文学)
-中国-古代 IV.I207.23

中国版本图书馆 CIP 数据核字(94)第 00057 号

责任编辑:管士光
封面设计:了之
封面题字:林东海

人民文学出版社出版

(100705 北京朝内大街166号)

北京市人民文学印刷厂印刷 新华书店发行

字数117,000 开本787×960毫米1/32 印张6.3125 插页2

1994年7月北京第1版 1994年7月北京第1次印刷

印数 00,001—20,030

定价 3.90 元

目 录

引言	1
第一章 词的起源	3
第一节 词的名称与历代对词起源的探索	3
第二节 诗歌的发展和词的孕育	10
第三节 词与音乐的关系及词的诞生	12
第二章 词调	
——词的体制特点之一	21
第一节 词调与宫调	21
第二节 词调的名称	27
第三节 词调的分类	34
第三章 词的结构与句法	
——词的体制特点之二	43
第一节 词的分片	43
第二节 词的句式	51
第三节 词的领字句	62
第四章 词的声韵格律	
——词的体制特点之三	66
第一节 词的平仄	66
第二节 词的对仗	74
第三节 词韵与词的押韵	78
第五章 早期词的体式	92
第一节 敦煌曲子词的发现	92
第二节 敦煌曲子词的体式	95

第三节 早期词体的特点	101
第六章 小令的发展与完善	111
第一节 从齐言杂言并存走向长短句	112
第二节 小令分片体制的确立	121
第三节 小令的定型化	129
第七章 长调的兴盛	139
第一节 长调的兴起	139
第二节 长调的魅力	148
第三节 长调的格律化	155
第八章 词体的革新	162
第一节 词体变革的推动力	163
第二节 词的诗化以及与乐的分离	170
第三节 词体的革新	176
第九章 词体的僵滞与衰落	186
第一节 词调的僵滞	187
第二节 审音用律的日趋精严	191
第三节 词体的衰落与蜕变	198

引言

词是一种在音乐的怀抱中孕育出来的新体抒情诗。它兴于唐,盛于宋,上承唐诗,下启元曲,堪称有宋一代文学的代表。在文学史上,词以其特有的抑扬顿挫的音乐美、错综变化的韵律、长短参差的句法以及所抒发的浓烈深挚的感情,成为一种深受人们喜爱的文学体裁。

但是比起诗文来,词体的发展好像一下子就在晚唐五代以至宋时蔚为大观,攀上了耀眼的顶峰,而顷刻间就又衰落了。自宋以后,填词吟词,虽代不乏人,但无论从文体发展的角度,还是从表现手法、美学成就来看,都终究未能跳出唐宋人的窠臼。其中最典型的,就是号称词学“中兴”的清代。浩如烟海的清词,读来读去,不是效法温庭筠、韦庄等花间词人;就是学李煜、苏轼、辛弃疾;要不然就是以周邦彦、姜夔、张炎为宗自立门户,再没有什么创新,也再没能有质的变化。纵观词体的发展演变过程,和诗体不大一样。它兴盛得快,衰落得也快,并且在短短几百年里形成固定格式之后,就再没有发展变化。那么,词体发展的这些特点是怎样形成的呢?制约其体式嬗变的内在原因又是什么呢?让我们从词的起源、词的体制特点等方面入手,去阐述词体发展演变的历史过程,及其推动词体变革、导致衰落的原因吧。

第一章

词的起源

滚滚的长江，人们一眼便可看到它浩瀚的江面，然而它的源头究竟在什么地方，究竟怎样汇成了这滔天大水，却需要穷尽源头的一弯弯溪流，才有可能发现它的滥觞。词，在两宋时进入了它的全盛时代，若要想找到它的发轫地，大概也需像长江溯源那样，沿着一条条线索来一番详尽的“勘察”。

第一节 词的名称与历代对 词起源的探索

在“勘察”词的源头之前，我们对词的种种正名、别称有一个了解，也许并不是无意义的。

五代孙光宪《北梦琐言》卷六说：“晋相和凝，少年时好作曲子词。……契丹入夷门，号为‘曲子相公’。”欧阳炯《花间集·序》也说：“因集近来诗客曲子词五百首，分为十二卷。”词在唐五代时被称为“曲子词”。所谓“曲子”就是歌谱，“词”就是歌词。“曲子词”这个名称最清楚地说明了词由两部分组成——作为音乐部分的“曲子”和作为文辞部分的“词”。同时也最清楚地说明了词的特性。

作为“曲子词”的“曲子”易于理解，它是音乐。那么，作为“曲子”的歌辞有什么特点呢？其中最显而易见的，便是句子的“参差不齐”。词的句式繁富变化，少则一字，多则十馀字，与句式整齐的近体诗走的显然是另一条路子。于是，抛开音乐，仅从形式上着眼的一种最省力的名称，就是所谓“长短句”。如秦观的词集题为《淮海居士长短句》，辛弃疾的词集题为《稼轩长短句》，刘克庄的词集题为《后村长短句》。

词被称为“长短句”，尽管是执其一端而名之，偏颇很大，但究竟还是就词的特点而说的，还搔着了些痒处。而把词称为“乐府”，那就与词又远了一大截子。然而宋人确实又是这样称词的。如苏轼的词集题为《东坡乐府》，周紫芝的词集题为《竹坡居士乐府》，杨万里的词集题为《诚斋乐府》。称词为“乐府”，大概是因为词能“倚乐而歌”，与前代乐府诗有某些相似之处。乐府诗能歌，词也能歌，而且都由音乐与歌辞两部分构成，既然乐府诗称之为乐府，那词似乎也可以此称之了。这样，词就又有了“乐府”之名。

词也被称为“诗馀”。所谓诗馀，大概含有两层意思。其一以为绮艳言情的词在位于文学之巅的诗文面前，只能等而下之，是诗的馀绪，是小道，含有轻视之意。其二则以为填词是出于诗人之馀事，如宋人在编诗集时，把词编入，附于诗后，才标题为诗馀。如范仲淹的《范文正公诗馀》、吴潜的《履斋诗馀》。

词的别名、俗称、雅号、小名，实在是古今文体中

最五花八门的。除以上所说，还有把词称作“乐章”的，如柳永的《乐章集》、洪适的《盘洲乐章》；有称“歌曲”的，如姜夔的《白石道人歌曲》；有称“琴趣”的，如黄庭坚的《山谷琴趣外篇》、晁补之的《琴趣补篇》；还有称“别调”的，如刘克庄的《后村别调》；还有称“语业”的，如杨炎的《西樵语业》等等。从这一个个名称上，就已经足可看出词体这种文学形式是多么生动活泼了。

尽管词的名称繁多，但这些名称大抵都没有离开音乐或歌辞这两个方面。因而古往今来的治词者，在探讨词的起源时，也免不了沿着词的名称的内涵上溯。名称与词本身相近的，自然能够摸着几分；名称离词远的，往往就溯到岔道上去了。因而在探讨词的起源这样一个“老大难”问题时，常常是“众说纷纭”，仁者见仁，智者见智。

在对词起源的种种说法中，影响较大的，可以归纳为这样几种：

一种是从长短句入手，极力向上探寻，一直溯到上古歌谣与《诗经》。如清初汪森在《词综·序》中说：“自有诗而长短句即寓焉，《南风》之操、《五子之歌》是已。周之《颂》三十一篇，长短句居十八。汉《郊祀歌》十九篇，长短句居其五。至《短箫铙歌》十八篇，篇皆长短句，谓非词之源乎？”清人丁澎在《药园闲话》中则认为《诗经》为词祖，他举《召南·殷其雷》说：“此三、五言调也”；举《小雅·鱼丽》说：“此二、四言调也”；举《齐风·还》说：“此六、七言调也”；举《召南·江有汜》说：“此叠句调也”；举《豳风·东山》说：“此换韵

调也”；举《召南·行露》说：“此换头调也。”从而得出结论“凡此烦促相宜，短长互用，以启后人协律之原，岂非三百篇实祖弥哉”（转引自徐钊《词苑丛谈》卷一）。此说本意大概是为词不能登大雅之堂的地位抱打不平，故力图从起源上确认它与诗同出一源，不必厚此薄彼。但这种说法显然是为“长短句”之一叶所障目，因而只是认准词的句式这一个特点去用力探索，却未及其余。固然，《诗经》是能唱的，句式也长短参差。但词是“倚声填词”，即先有乐调后有词；《诗经》却是采诗配乐，即先有诗后配乐。而且，词的一个乐调可容纳十几首、几十首乃至上百首歌词，而《诗经》却没有这样固定的格式。确切地说，上古歌谣及《诗经》都只能说是“杂言诗”而已，与词并不搭界。

又一种看法则既抓住词的特殊句式，又兼顾词可“倚乐而歌”的特性，认为词起源于前代的乐府诗。如南宋胡寅在向子理词集《酒边词·序》中说：“词曲者，古乐府之末造也。”明人徐师曾《文体明辨序说》谓：“诗馀者，古乐府之流别，而后世歌曲之滥觞也。”还有人从诗歌发展史的角度予以阐发，如清徐巨源说：“乐府变为《趋》、《艳》，杂以《捉搦》、《企喻》、《子夜》、《读曲》之属，流为诗馀，流为词，词变为曲，而乐府尽亡。”（见周亮工《书影》）更有人端出梁武帝萧衍的七首《江南弄》，认为这便是词了。徐钊《词苑丛谈》评《江南弄》：“此绝妙好词，已在《清平调》、《菩萨蛮》之先矣。”梁启超《词之起源》中更进一步断言：“凡属于《江南弄》之调，皆以七字三句、三字四句组

织成篇。七字三句，句句押韵，三字四句，隔句押韵。……似此严格的一字一句，按谱制调，实与唐末之倚声新词无异。”这一说法确实兼顾到了词特有的曲子与歌辞两方面，而且《江南弄》不仅有曲有辞，还有一定格式，比词起源于《诗经》的说法显然进了一大步。那么，这真的已是正确的结论了吗？这里不妨先引两首萧衍的《江南弄》看一看：

众花杂色满上林，舒芳耀绿垂轻阴，连手躑躅舞春心。
舞春心，临岁腴，中人望，独踟蹰。

美人绵眇在云堂，雕金镂竹眠玉床，婉爱寥亮绕红梁。
绕红梁，流月台，驻狂风，郁徘徊。

从格式上看，这两首《江南弄》很像词。但词之所以为词，更重要的还在于它所紧紧托身的音乐条件。词所配的音乐属燕乐系统，并不是什么样的音乐与歌辞配合起来都可以称之为词，而《江南弄》所配合的又是什么音乐呢？《乐府诗集》卷五十引《古今乐录》说：“梁天监十一年冬，武帝改西曲，制《江南上云乐》十四曲，《江南弄》七曲。”可知《江南弄》所配的乐曲并非属于燕乐系统的新声，而是梁武帝加工了的、流传于江南一带的吴声西曲。吴声西曲属“清乐”（汉魏南北朝时的俗乐）的范畴，自陈朝以后，便被视为“古曲”而受到冷落，“清乐遭梁陈之乱，所存益鲜，隋室以来，日益漏缺。……自长安（武则天年号）以后，朝廷不重古曲”（《通典》卷一四六）。《江南弄》的音乐自隋时就已“日益漏缺”，而且在武则天后就不为人所重视，那它怎么会是词的先声呢？从音乐系统上说，它与词完全是两股道上跑的车。这说明《江

南弄》并非新调的先声，不过是旧曲的遗响而已。如果硬让词远远地和《江南弄》去挂钩，显然有些生拉硬扯。

第三种看法认为词起源于唐代近体诗，是近体诗经过加散声、和声和泛声而成的。沈括《梦溪笔谈·乐律》说：“古乐府皆有声有词，连属书之，如曰‘贺贺贺’‘何何何’之类，皆和声也。今管弦之中缠声，亦其遗法也。唐人乃以词填入曲中，不复用和声。”朱熹《朱子语类》中说：“古乐府只是诗中间添却许多泛声，后来人怕失了那泛声，逐一声添个实字，遂成长短句，今曲子便是。”方成培《香研居词尘》也说：“唐人所歌，多五七言绝句，必杂以散声，然后可比之管弦，如《阳关》诗，必至三叠而后成音，此自然之理。后来遂谱其散声，以字句实之，而长短句兴焉。”这里所谓散声、泛声、和声，都是指演奏时，为调和声多辞少的矛盾，于乐曲旋律之外另外加的声音。如王维著名的七绝《渭城曲》（又名《送元二使安西》）演变为长短句《阳关三叠》，原诗作：

渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新。劝君更进一杯酒，西出阳关无故人。

经过一番添加和声、散声和泛声，却成为：

渭城朝雨，一霎浥轻尘。更洒遍客舍青青，弄柔凝千缕柳色新。更洒遍客舍青青，千缕柳色新。休烦恼，劝君更进一杯酒。人生会少，自古富贵功名有定份，莫遣容仪瘦损。休烦恼，劝君更进一杯酒，只恐怕西出阳关，旧游如梦，眼前无故人。只恐怕西出阳关，眼前无故人。

又作：

渭城朝雨浥轻尘，更洒遍客舍青青。弄柔凝千缕，
更洒遍客舍青青；弄柔凝翠色，更洒遍客舍青青；弄柔
凝柳色新。休烦恼，劝君更进一杯酒，人生会少，富贵
功名有定份。休烦恼，劝君更进一杯酒，旧游如梦，只
恐怕西出阳关，眼前无故人。休烦恼，劝君更进一杯
酒，只恐怕西出阳关，眼前无故人。

这里的“一霎”、“更洒遍”、“弄柔凝千缕”、“休烦恼”、“人生会少”、“自古富贵功名有定份”、“莫遣容仪瘦损”、“旧游如梦”、“只恐怕”、“眼前”等词句都是配乐歌唱时添加的散声或泛声，而那许多的叠句，则是和声。这种长短参差的句式和篇章结构，已很有点词的意味，然而，它仍属于歌诗的范畴，还不是词。首先这其中没有什么固定之法，句式、篇幅的采用完全依据乐曲的长短而定。《渭城曲》原诗是四句二十八字，配上短些的甲曲调，添加的字句就少些；配上长些的乙曲调，添加的字句就多些。其次，歌辞的创作带有很大的随意性，完全是为配合乐曲而设，本身还不能形成独立的审美价值和文学价值。当它们从乐曲中脱离出来之后，往往显得结构松散，语意重复，读来索然无味。这说明即使把和声、泛声、散声由“妃呼豨”、“伊何那”之类虚词填为实词，也仍然只是勉强凑数而已，和词是大不相同的。

以上所列举的有关词的起源的种种探索，尽管有缺陷，有不足，甚至有谬误，但毕竟是在荒山荆棘中开出的一条条新路，虽然未必条条都能通向光明之彼岸，有些甚至只是一条死路，然而单是这一个“此路不通”的路标，也可使后人少走一些弯路。

第二节 诗歌的发展和 词的孕育

从前人对词的起源的探索中,透露出一个重要的信息,即词的出现,决不是“前不见古人”的,词的特点的形成,每一方面都离不开前代诗坛土壤的孕育与诗歌艺术之露的浸润。

从外在形式上看,词与前代诗歌最显著的区别,在于它的句式长短参差,形式灵活,好像很是随心所欲,而骨子里却又极有法度,不仅严于近体诗,更严于日后亦可合乐歌唱的曲(这里是就成熟了的词体而言)。这种既精心讲求格律,又有参差不齐的艺术形式,一方面适合音乐的特殊要求,另一方面也是从诗歌句式、格律的长期发展中孕育而成的。

词体对于前代的诗歌,真正有点兼收并蓄、广采博取的意思,能吸收的通通吸收,能借鉴的通通借鉴。自《诗经》始,至近体诗的出现,诗歌中从一言到九言的句式都已成熟。特别是近体诗中,单是五七言诗句的节奏划分,就种类繁多,千变万化。这些从一言到九言的句式的完善与成熟,都直接孕育了更为丰富多彩、节奏抑扬的词的句式,成为词的句式的“导夫先路”者。

如果说前代诗歌句式的完备,为词体提供了外形与骨架的话,那么,近体诗对声律、对仗的探求则为词的生命注入了新鲜血液。南北朝时期,周颙对汉字平上去入四声的发现,引导了诗歌发展史上的

一次重大变革

周顒总结了四声的规律，沈约等人则开始探索如何使声律和谐的规律。他发现诗歌中声律的轻重搭配，音韵变化，就像绘画中五色相衬会显得更加美丽，又像音乐中高低不同的音调交织在一起，会更加动听一样。这确是沈约对诗歌声律结构的创见。从正面来说，要讲四声的搭配；从反面来说，沈约还有所谓作诗应回忌“八病”的理论。像这样自觉地运用四声，注重声律的轻重缓急变化，使一句之内和两句之中的音声“尽殊”、“悉异”，避免单调雷同，大大丰富了诗歌的形式美，成为唐代成熟格律诗——近体诗的先声。

不过，按照四声的平上去入四类来排列诗律，可供排列组合的声律组合过于繁复，极不易于掌握，连创始者沈约也不能不有“声病”之叹。针对这种缺欠，唐人又进行了声律的改革，其中最突出的贡献，是根据声调有轻重、低昂之分，把四声二元化，分为“平仄”。“平”指平声，平声发音平和，音调和缓，读时声音可以延长而调不变。而“上去入”三声，音调都短而急促，有升有降，读时不能延长，故一律归为“仄”。这实际上是把四声的错综相配发展为平仄相配的问题，就避免了笼统讲“四声八病”的拘泥与繁琐，为诗歌的声律美开出一条生机勃勃的新路。当然，近体诗不光讲究声律上平仄的和谐，而且讲究对仗、用韵、粘对、拗救等等。这些都为诗歌艺术技巧的繁荣开辟了广阔的领域。

词，作为一种全新的文学样式，就是在充分吸吮

了前代诗歌的乳汁的基础上才破土而出的。词体的各种句式,尽管变化极多,却都可以从前代诗歌中寻出端倪;它的格律,尽管与诗有种种不同,却又都源于近体诗平仄、对仗、拗救的基本法则。晚唐康骈《剧谈录》所记载的三首《谪仙怨》词,三首词出自三人之手,三个时期,而四声平仄却如出一辙,即使稍有差异,也都在近体诗可以通融的范围之内,这说明作者是有意按一定的平仄规律去填写的,同时这也反映了诗律在词律形成过程中留下的鲜明印记。总之,诗歌艺术经验的繁荣丰富,从根本上改变了以往齐杂言歌辞不讲平仄的面貌,加速了词体的形成。不然的话,词这种依赖音乐而流传的文体,或许只能在街头巷尾游荡一时,终将随着时间的流逝而自生自灭。

第三节 词与音乐的关系及 词的诞生

诗歌中的杂言句式、多变的节奏与精严的格律,都在不同程度上哺育了词,但若追根论底的话,它们终究只能算是词的远亲,那么,谁又是词的真正血亲呢?

我们知道,就词的根本特性来说,它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。所谓“以文写之则为词,以声度之则为曲”(宋翔凤《乐府余论》),“词即曲之词,曲即词之曲”(刘熙载《艺概》)。词与音乐这种互为依存的亲密关系,在文