

唐宋词

唐宋词
鉴赏辞典

唐·五代·北宋

上海辞书出版社



新
一
版

唐宋词鉴赏辞典

新一版

唐五代
北宋

赵
榛
初
题



上海辞书出版社文学鉴赏辞典编纂中心编
唐圭璋 缪钺 叶嘉莹 周汝昌 俞平伯 施蛰存等撰写

上海辞书出版社

出版说明

本书是中国文学鉴赏辞典系列之一。词是中国韵文之一，也是诗体的分支。它产生于隋唐而兴盛于南北宋，并流播于同时代的辽、金，产生了不少著名的词人和脍炙人口的作品，形成了与唐诗、元曲并峙的中国诗歌发展的三大巅峰。

本书自 1988 年出版以来，一直广受读者欢迎。然而随着时代的发展和人们文化需求的变化，本书无论从内容和形式来说，均有必要进行修订和改版。鉴于此，我社在进入新世纪后，即请有关专家对第一版进行了较为广泛和深入的修订，并于 2010 年推出第二版。本次改版，主要是在第二版基础上对本书进行更新换代，其中包括：扩大开本、革新版式、放大字体、调整体例、改进装帧、提升品位；又汲取新的研究成果，对有些资料信息进行了适当的修订，在附录中增加了《词人年表》，以期更好地服务读者，推广优秀民族文学遗产，提升全民的文化素质。不当之处，尚祈批评指正。

上海辞书出版社

2015 年 7 月

凡 例

一、本书收录唐、五代、南北宋，及辽金三百三十余位词人的词作共一千五百余篇。

二、本书正文中作家、作品的先后排列次序，一般参照张璋、黄畬编《全唐五代词》和唐圭璋编《全宋词》《全金元词》。

三、每位作家的首篇作品前，均载其小传，无名氏从略。

四、本书原则上采用一首词配一篇鉴赏文章的形式，也有少数作品几首合在一起赏析。

五、本书使用规范简化字。在可能产生歧义或针对某些人名时，酌用繁体字和异体字。

六、本书选收作品依据张璋、黄畬编《全唐五代词》和唐圭璋编《全宋词》《全金元词》。对于其他版本出现的字词句异文，一般不作校勘说明，必要时在注释和赏析中略作交代。

七、词中的疑难词句和掌故史实，一般在赏析文章中申释，个别在原作末酌加简释。

八、本书涉及古代史部分的历史纪年，一般用旧纪年，夹注公元纪年，但省略“年”字。

九、本书涉及的古代地名，夹注今地名。

十、本书附录有词人年表、唐宋词书目、词学名词解释、名句索引、词牌简介以及篇目笔画索引等。

《唐宋词鉴赏辞典》

撰稿人(以姓氏笔画为序):

丁稚鸿	万云骏	于 飞	马兴荣	马祖熙	马 群
马以珍	马承五	王水照	王运熙	王季思	王思宇
王镇远	王中华	王少华	王双启	王达津	王学太
王步高	王延梯	王元明	王筱云	王玉麟	王锡九
王汝澜	韦 乐	方智范	邓广铭	邓小军	邓乔彬
毛 庆	叶嘉莹	史双元	艾治平	朱世英	朱易安
朱金城	朱德才	江辛眉	汤华泉	汤贵仁	汤易水
吕智敏	刘乃昌	刘庆云	刘逸生	刘学锴	刘文忠
刘德重	刘立人	刘竞飞	刘扬忠	刘燕歌	刘衍文
刘 刘	连弘辉	孙艺秋	孙映逵	孙绿江	羊春秋
许永璋	许理珣	许 雁	李国章	李济阻	李家欣
李维新	李廷先	李向菲	李达武	吴企明	吴汝煜
吴曼青	吴奔星	吴世昌	吴调公	吴小如	吴丈蜀
吴无闻	吴 锦	吴小林	吴熊和	吴战垒	吴庚舜
吴翠芬	吴惠娟	杨仲贤	杨牧之	杨海明	余恕诚
苏者聪	何林辉	何念龙	何国治	何林天	何均地
何满子	宋 廓	沈祖棻	沈文凡	张 旭	张勃之
张明非	张燕瑾	张忠纲	张仲谋	张宏生	张清华
张秉戍	陆 坚	陆永品	汪耀明	陈长明	陈来生
陈耀东	陈书录	陈允吉	陈邦炎	陈华昌	陈祖美
陈祥耀	陈仁凤	陈顺智	陈 忻	陈永正	陈志明
陈庆元	陈振寰	邱鸣皋	邱俊鹏	范之麟	林东海
林家英	林昭德	林从龙	罗忠族	周溶泉	周义敢
周汝昌	周振甫	周啸天	周笃文	周满江	周家群
周锡鞞	郑临川	宛敏灏	宛新彬	胡国瑞	胡中行
侯 健	赵其钧	赵昌平	赵义山	赵兴勤	俞平伯

钟振振	钟陵	洪柏昭	秋如春	姜书阁	姜逸波
施蛰存	施议对	施绍文	祝振玉	夏承焘	袁行霈
秦惠民	钱仲联	钱鸿瑛	徐培均	徐永瑞	徐永年
徐桦	徐少舟	徐应佩	徐翰逢	高建中	高章采
高原	倪木兴	陶尔夫	聂在富	顾伟列	顾易生
顾复生	唐圭璋	唐玲玲	唐葆祥	梁守中	梁鉴江
盖国梁	崔海正	黄清士	黄进德	黄宝华	黄墨谷
黄拔荆	萧鹏	曹济平	曹光甫	曹慕樊	蒋凡
蒋哲伦	董扶其	董乃斌	谢桃坊	谢楚发	程千帆
程郁缀	程中原	曾绍皇	赖汉屏	雷履平	蔡厚示
蔡义江	蔡毅	缪钺	臧克家	臧维熙	潘君昭
霍松林	薛祥生	魏同贤			

1988年第一版

责任编辑：汤高才

助理编辑：康萍 张国强

审订者：陈振鹏 李廷先 钟振振

2011年第二版

责任编辑：康萍 吴东昆

审订者：钟振振 王兆鹏 刘尊明

序言(一)

宛敏灏

词,原是配合隋唐以来燕乐而创作的歌辞,后来逐渐脱离音乐,成为一种以长短句为主的诗体,以格律诗的面貌流传至今。宋词向来与唐诗并举,可见它已成为这个历史时期文学上最有成就的代表。现略述词在唐五代和两宋的发展过程及其流派。

—

词的最初全称是“曲子词”。“词曲本不相离,惟词以文言,曲以声言耳”(清刘熙载《艺概》)。所以,“曲子”或“词”都是它的简称。后来“词”终于占了优势,成为通用名称。

曲子词包括民间曲子词和后蜀欧阳炯所称诗客曲子词。前者可以晚清在敦煌发现的《云谣集杂曲子》及其他曲子的残卷为代表;后者可以《花间集》为代表。试将二者加以比较,便可明了词的产生及其初期发展情况。

(1) 敦煌曲子词绝大部分是无主名的作品;而《花间集》里的作品皆有主名,其作者除少数外,皆有行实可考。

(2) 《花间集》中较长的词,如薛昭蕴的《离别难》(87字),欧阳炯的《风楼春》(77字),毛熙震的《何满子》(74字),都是引近而非慢词。但敦煌曲子里已有《倾杯乐》《内家娇》等百字以上的长调。

(3) 在形式上,二者同调名作品的格式并不完全一样。又,在敦煌曲子里,同调名作品的句法也有出入,《花间集》里这种情况就比较少。试就韵、字数、单双叠等方面比较即知。

(4) 从内容上看,《花间集》里的作品绝大多数是描写男女间的悲欢离合。像鹿虔扈的《临江仙》写亡国之痛,孙光宪的《后庭花》赋陈后主故事,这类词就很

少。至于敦煌曲子词，所写的内容就广泛得多。王重民在其《敦煌曲子词集叙录》里说：“有边客游子之呻吟，忠臣义士之壮语，隐君子之怡情悦志，少年学子之热望与失望，以及佛子之赞颂，医生之歌诀，莫不入调。其言闺情与花柳者，尚不及半。”又指出：如“生死大唐好”、“早晚灭狼蕃”等句，则是异族统治下敦煌人民的壮烈歌声，绝非温飞卿、韦端己辈文人学士所能道出。

(5) 就语言方面比较，花间作品重词藻典雅，而敦煌曲子词则用朴素语言。温庭筠词固好用金玉锦绣等字雕琢；就是色彩较为平淡的韦庄词也和敦煌词有所不同。以韦词《思帝乡》两首和敦煌曲子词《菩萨蛮》一首为例：同样描写恋人的山盟海誓，韦词是“说尽人间天上，两心知”，敦煌曲子干脆一句话：“枕前发尽千般愿。”同样作坚决之辞，韦词说：“妾拟将身嫁与，一生休。纵被无情弃，不能羞。”敦煌曲子却说：“要休且待青山烂，水面上秤锤浮，直待黄河彻底枯。白日参辰现，北斗回南面，休即未能休，且待三更见日头。”

根据上面的比较，有些问题我们获得一个初步印象，如：令词和慢词是同时兴起的。所谓南唐以来但有小令，慢词盖起自宋仁宗朝的说法，并不正确。词在民间创始时，内容原很丰富。说什么词为艳科，以婉约为正宗也不符合事实。更重要的是敦煌曲子词还保存了原始词的本来面貌，而《花间集》存词则显示所谓“诗客”们接受这一新的形式而加以发展。大体上是沿着如下方向进行的：

(1) 排斥俚言俗语，让它典雅化起来。炼字琢句，逐渐由浅显走向浑成，但尚无晚宋词晦涩之弊。

(2) 词在民间初创阶段，体式尚不怎样严格。到了诗人手里，便从章句、声韵上去考究，使得形式渐渐固定下来。

(3) 民间词的内容是多方面的，但那些寄情声色的诗客，供奉内廷的词臣，为了自己或统治者消遣的需要，写了大量艳词。

经过这样一个阶段，固然使得词渐失其民间文学本色，但由于体制和作法更加成熟，奠定了后来在两宋大发展的基础。

二

由于诗客曲子词大盛于两宋而民间曲子词今存资料绝少，故论述词的发展只得取材于文人的创作而研讨其流变。

既然词是乐章，因而在其发展进程中，视其与音乐关系如何，形成了不同的两条道路；贯串着宋代三百多年历史，成为影响词风的因素之一。

这两条道路是:(一)创制新调,要求歌辞与音乐密切配合。(二)恢张词体,革新歌辞抒写的内容。

《花间集》共收七十七调。见于唐崔令钦《教坊记》所载的调名如《曲玉管》《夜半乐》《倾杯乐》《兰陵王》等,不见于晚唐五代词而见于宋词,可见宋人采用旧调的范围较广。但唐宋乐曲不一定完全相同。如白居易的《杨柳枝》不同于朱敦儒的;韦应物的《三台》不同于万俟雅言的;张祜的《雨霖铃》不同于柳永的。大致唐诗人习惯为五、六、七言绝句,如何使声拍相合是乐工的事。宋词人则每用旧调衍其声,并配以参差长短的句子。这说明自唐迄宋曲与辞的配合逐渐讲究起来。

北宋柳永、周邦彦等通晓音律,既本古乐以翻新调,又善于创作谐合音谱的歌辞。但张炎还嫌周邦彦没有作到尽善尽美。在其所著《词源》里说:“……崇宁立大晟府,命周美成讨论古音,审定古调。……而美成诸人又复增演慢曲、引、近,或移宫换羽为三犯四犯之曲。按月律为之,其曲遂繁。美成负一代词名,所作之词浑厚和雅,善于融化诗句,而于音谱且间有未谐。”按方千里等和周词简直四声不敢稍异,张炎还指摘他“间有未谐”,可见此派对于合乐要求之高。

就今日存词来看,温庭筠但分平仄,晏殊已注意到去声,柳永更重视分去上。此后周邦彦、姜夔、张炎等对字声的要求一个比一个严格。姜夔在过巢湖时作了一首平韵《满江红》,序里指出《满江红》旧调用仄韵多不协律,如末句用“无心扑”三字(按此为周邦彦词句),歌者将心字融入去声方谐音律。并说明他这首词“末句云‘闻珮环’,则协律矣”。因知姜夔是反对让歌者融声以谐律的。张炎在《词源》里记载他的父亲张枢“每作一词必使歌者按之,稍有不协随即改正”。并举《瑞鹤仙》“粉蝶儿扑定花心不去”句改“扑”为“守”乃协,说明“雅词协音虽一字亦不放过”。又举《惜花春起早》“琐窗深”句改“深”为“幽”仍不协,改为“明”字歌之始协,说明虽同为平声,亦“有轻清重浊之分”。“深、幽”与“明”词义正相反,是重视协律已不惜改动歌辞的句意。

与此相反的一条道路就是黄庭坚所谓“寓以诗人之句法”(《小山词序》),要求“清壮顿挫,能动摇人心”(同上),而把协律放在第二位。

黄庭坚词,晁补之曾讥诮他是“著腔子唱好诗”。苏轼“以诗为词”更为明显,他简直在词的发展中划下一条分界线。

当时因袭唐五代词风的作家,如晏幾道自述其作词动机是“病世之歌词不足以析醒解愠”(《小山词自序》),因别制新词由家伎“品清讴娱客”(同上)。还是以能应歌为主。秦观所作也是“语工而入律”(宋叶梦得《避暑录话》)。苏轼却于此时给词另辟一条新的途径。王灼说:“东坡先生以文章余事作诗,溢而作词曲,高

处出神入天，平处尚临镜笑春，不顾侪辈。或曰：‘长短句中诗也。’为此论者，乃是遭柳永野狐涎之毒。诗与乐府同出，岂当分异？”（《碧鸡漫志》二）可见当时有人反对走这条路，王灼为之辩护。

前人对苏词的评价大都很高，看法也大体相近。晁补之说：“苏东坡词，人谓多不协音律。然居士词横放杰出，自是曲子中缚不住者”（宋吴曾《能改斋漫录》十六）。胡寅说：“眉山苏氏一洗绮罗香泽之态，摆脱绸缪宛转之度，使人登高望远，举首高歌，而逸怀浩气超然乎尘垢之外，于是花间为皂隶，柳氏为舆台矣。”（《向子湮酒边词序》）刘辰翁说：“词至东坡，倾荡磊落，如诗如文，如天地奇观，岂与群儿雌声学语较工拙？”（《辛稼轩词序》）从上面这些话看，苏轼词的特点是于音律渐疏，而内容更为丰富，作者的性情抱负更能表现于字里行间，因而词境扩大，词体始尊。

他的影响如何呢？王灼说：“东坡先生非醉心音律者，偶尔作歌，指出向上一路，新天下耳目，弄笔者始知自振。”（《碧鸡漫志》二）有哪些人继承这条向上的路呢？元好问说：“坡以来，山谷、晁无咎、陈去非、辛幼安诸公俱以歌词取胜。吟咏性情，留连光景，清壮顿挫，能启人妙思。亦有语意拙直，不自缘饰，因病成妍者。皆自坡发之。”（《遗山文集·新轩乐府序》）按其他学东坡者如叶梦得、向子湮辈尚多，不一一列举。

词到苏轼，确是一大转变。于是词遂成为“句读不葺之诗”（李清照评苏词语），一种以长短句抒写广泛内容的新体诗。到后来曲谱散佚，那些严于声律而忽视文辞的作品，声价自减，日即湮没。惟有不完全依赖曲谱以存的歌辞，仍为爱好文学者所传诵。

因此，苏轼及其同派词人的贡献是扩大词的歌咏范围，不仅延长了词的生命，并使其获得新的发展。他对南宋爱国词人的影响尤其显著，使之留下了更为丰富多彩的词篇。

上述两条道路虽各有所偏，但在创作实践中名家仍力求兼顾。如苏轼的词并非不能歌唱，不过要关西大汉执铁板唱“大江东去”（宋俞文豹《吹剑录》述幕士答东坡语）。晁以道尝见其酒酣自歌《阳关曲》，陆游也说“试取东坡诸词歌之，曲终觉天风海雨逼人”（以上见陆氏《老学庵笔记》）。至精于音律的词家如周邦彦、姜夔、张炎等，也是词章能手，写了很多传诵至今的词作。

这两条道路一直贯串在词的发展史中并明显影响词的风格。大体说来，重视音乐关系者词多婉约，不受束缚者词多豪放。自明张綖谓“词体大略有二：一体婉约，一体豪放”（《诗余图谱》），论词者好就词的风格分为如此两派，但这仅仅

是粗线条的区分。张缜又说：“婉约者欲其词调蕴藉，豪放者欲其气象恢宏，然亦存乎其人。”人，不能脱离其所生活的时代和社会，因而当时政治经济的影响无往而不表现在其作品中。我们试从这个角度进一步略述唐宋词的流变及其重要作家。

三

明清以来之论词者，尝有拟词于诗而评其盛衰。如清尤侗谓：“唐诗有初、盛、中、晚，宋词亦有之。”（《词苑丛谈》序）清刘体仁则合五代及宋去看，他说：“词亦有初、盛、中、晚，不以代也。”（《词绎》）意见各殊，由来已久。明俞彦早就反对说：“唐诗三变愈下，宋词殊不然……南渡以后矫矫陡健，即不得称中宋也。”（《爱园词话》）诗词各有其发展经过，无互相比照必要。为了说明方便，似可将词在唐宋的发展历程分为四期：（一）唐五代和北宋初年；（二）北宋中叶到南渡；（三）南宋前期的壮怀高唱；（四）晚宋的哀感低吟。

从唐五代到北宋初叶，跨越的时间很久，可以说是令词发展极盛时期。刘子庚《词史》有《论隋唐人词以温庭筠为宗》《论五代人词以西蜀南唐为盛》两个章目，这一说法是符合实际的。温庭筠以前诗人存词甚少，相传为李白作的有《菩萨蛮》《忆秦娥》。刘禹锡的“和乐天春词”还自注“依《忆江南》曲拍为句”，可见文人接受民间词的形式，“依声填词”还不甚习惯。到温庭筠才“能逐管弦之音为侧艳之词”（《旧唐书》本传）。据说唐“宣宗爱唱《菩萨蛮》词，令狐相国（绹）假其新撰密进之，戒令勿他泄，而遽言于人，由是疏之”（宋孙光宪《北梦琐言》）。庭筠宦途失意，却在词的创作方面颇有成就，艺术造诣很高，甚至掩其诗名，后为西蜀所重视，赵崇祚辑《花间集》，以温词压卷，选录达六十六首之多。此集凡录作者十八人，就中与温并称的有韦庄。其他皇甫松属晚唐，和凝属后晋，孙光宪属荆南，余皆蜀人。他们词的风格都与温庭筠近似。按唐末五代之乱，北方都市多被破坏，惟西蜀、南唐尚能保持安定，社会经济有些发展，都市出现一定繁荣。更加之统治者的享乐需要，于是适合宴会演唱的令词便兴盛起来。

南唐词家以后主李煜及冯延巳为最著。李煜早年写过一些如“花明月暗笼轻雾”（《菩萨蛮》）等绮靡无聊作品，及至国破家亡，才意识到“无限江山，别时容易见时难”（《浪淘沙》），而发出“自是人生长恨水长东”（《相见欢》）的哀叹，王国维说：“词至李后主而眼界始大，感慨遂深。”（《人间词话》）冯延巳在五代词人中是位重要作家。陆游《南唐书》记载“玄宗（李璟）尝……从容谓曰：‘吹皱一池春

水(冯氏《谒金门》词句),何干卿事?’延已对曰:‘安得如陛下‘小楼(吹彻)玉笙寒’之句!’陆游斥其“稽首称臣于敌……而君臣相语乃如此”,其实这种政治影响在李璟和冯延巳的词里已隐约有所反映。到李煜明说“故国不堪回首月明中”(《虞美人》),则与《花间集》里鹿虔哀的“烟月不知人事改,夜阑还照深宫”(《临江仙》)同一伤感。就其大者言之,西蜀、南唐的词风可以说同属于花间一派。余风及于北宋初期,虽经改朝换代,也没有多大改变。

宋初令词作家,向来推重晏殊、晏幾道父子及欧阳修。宋刘攽说:“晏元献(殊)尤喜江南冯延巳歌词,其所自作亦不减延巳。”(《中山诗话》)。清刘熙载说:“冯延巳词,晏同叔得其俊,欧阳永叔得其深。”(《艺概》)幾道为殊幼子,行辈较晚,但所作仍继承花间词风,成为此派最后一位重要作家。陈振孙说“叔原在诸名胜集中独近逼花间,高处或过之”(《直斋书录解題》),黄庭坚说:“独嬉弄于乐府之余……士大夫传之,以为有临淄公(晏殊)之风耳,罕能味其言也。”(《小山词序》)北宋真、仁两朝是专制政权巩固,都市商业经济繁荣的盛世。神宗以后的社会,则是农村经济渐濒崩溃。由于晏氏父子所处时代背景不同,反映于其词作也就有闲雅和婉及感伤艳丽之别。

花间派的令词发展到一定阶段,已不能满足各方面的需要。于是革新派词人先后兴起。从北宋中叶直到南渡,最著名的词家柳永、苏轼、周邦彦都曾致力于此。柳永创作慢词,苏轼变词风为豪放,都是针对花间派令词而进行的改革。到周邦彦又把花间、革新两派之长融合为一,被誉为“集大成”(清周济《宋四家词选目录序论》)的词家。他们对于词的革新都有很大贡献的。关于柳永,清宋翔凤说:“耆卿失意无聊,流连坊曲,遂尽收俚俗语言编入词中,以便伎人传习。一时动听,传播四方。其后东坡、少游、山谷辈相继有作,慢词遂盛。”(《乐府余论》)柳词善于铺叙,唯有慢词才能大开大阖;东坡恢张词境,也需要余地供其驰骋。周邦彦提举大晟府,在慢曲创调填词方面贡献更多。这对于后来词的发展影响很大。自东坡以洒脱旷达之气入词,词体已由形式的解放进而为内容的革新。周邦彦无“大江东去”之词,然如其两首《西河》“金陵”及“长安道”之清劲,亦庶几风格近似。这一时期其他著名词人,尚有张先、贺铸及苏门四学士中的秦观、黄庭坚、晁补之等。张先、贺铸也曾为词体革新努力。张先《安陆集》中已多慢词;贺铸的《六州歌头》“少年侠气”与苏轼的《江城子》“老夫聊发少年狂”同样是抒写豪情壮志之作。秦七、黄九并称,而晁补之认为“黄鲁直间作小词,固高妙然不是当行家语,自是著腔子唱好诗……近世以来,作者皆不及秦少游”(宋吴曾《能改斋漫录》)。李清照却说“秦即专主情致而少故实……黄即尚故实而多

疵病”(宋胡仔《苕溪渔隐丛话后集》)。陆游《老学庵笔记》谓易安“讥弹前辈，概中其病”。这位杰出的女词人于汴京破后南渡，流离转徙，词情为之一变。她说：“伤心枕上三更雨……愁损北人，不惯起来听。”(《添字丑奴儿》)“中州盛日，闺门多暇，记得偏重三五……如今憔悴，风鬟雾鬓，怕见夜间出去……”(《永遇乐》)，具见政治大变动对于作家的影响。

南宋百五十年，几与内忧外患相终始。早在北宋范仲淹防守西夏时，就写过边塞词，对当时的词风未见影响，欧阳修还取笑他是穷塞主。及至金、蒙贵族统治者相继入犯，国内主战主和势力互为消长。这种关系国家兴亡的政治社会影响反映于词中者特别显著，其前期激于爱国热情，表现为壮怀高唱；及末期大势已去或为亡国遗民，但有哀感低吟而已。因此整个南宋词坛，约可分慷慨愤世和感喟哀时两派。时间略有先后，然亦互相交错。

慷慨愤世的词家当以辛弃疾为代表。向来苏、辛并称，苏也曾写过“会挽雕弓如满月，西北望，射天狼”(《江城子》)，同为革新派的贺铸也写过“不请长缨，系取天骄种，剑吼西风”(《六州歌头》)。这究竟是少量的。稼轩则抑郁不平之气皆寄之于词。同一词风的作者除岳飞、李纲、赵鼎诸将相外，稍前则有请斩秦桧之胡铨。其词说：“欲驾巾车归去，有豺狼当辙。”(《好事近》)因送胡铨而获罪的张元幹有词说：“梦绕神州路，怅秋风、连营画角，故宫离黍。”(《贺新郎》)以《六州歌头》使张浚罢席的张孝祥，在闻采石战胜时写词说：“我欲乘风去，击楫誓中流。”(《水调歌头》)并世的有大诗人陆游，前人评其词“纤丽处似淮海，雄慨处似东坡”(明杨慎语)；“超爽处似稼轩”(明毛晋语)。《谢池春》云：“壮岁从戎，曾是气吞残虏……望秦关何处？叹流年又成虚度！”《诉衷情》云：“当年万里觅封侯，匹马戍梁州……此生谁料，心在天山，身老沧洲！”这些与辛弃疾的《鹧鸪天》“壮岁旌旗拥万夫，锦襜突骑渡江初……却将万字平戎策，换得东家种树书”很相似。其他如“元知造物心肠别，老却英雄似等闲”(《鹧鸪天》)；“有谁知？鬓虽残，心未死”(《夜游宫·记梦》)；“云外华山千仞，依旧无人问”(《桃源忆故人》)，也都是愤慨语。陈亮、刘过皆尝与稼轩交游，其词不仅风格相同，甚至体制、句法亦甚近似。陈亮《水调歌头》送章德茂使虏云：“尧之都，舜之壤，禹之封，于中应有、一个半个耻臣戎。”刘过《贺新郎》“弹铗西来路”云：“男儿事业无凭据，记当年击筑悲歌，酒酣箕踞。”刘克庄晚出，追踪稼轩。其《贺新郎·送陈子华赴真州》云：“两淮萧索惟狐兔，问当年祖生去后，有人来否？多少新亭挥泪客，谁梦中原块土，算事业须由人做。”陈人杰《沁园春·丁酉感事》也说：“谁使神州，百年陆沉，青毡未还……渠自无谋，事犹可做！”更晚的吴潜，其词如“报国无门空自怨，济时有策从谁吐”

《满江红·送李琪》；“抖擞一春尘土债，悲凉万古英雄迹”（《满江红·金陵乌衣园》），依然辛派词风。这时祸国殃民的是贾似道，外患已换了蒙古。此派到文及翁和文天祥还有风格豪迈的词，其后便告结束。

感喟哀时的词人，举其著者则前有姜夔，后有张炎。其间史达祖、吴文英等亦有对故国河山之恸的表现。到周密、王沂孙等亲见亡国惨变，则深感黍离之悲。姜夔比辛弃疾晚十余年。周济说：“白石脱胎稼轩，变雄健为清刚，变驰骤为疏宕。”（《宋四家词选目录序论》）按辛、姜为南宋并时二大词宗，发越、含蓄，作风迥然不同。白石重音律，尚典雅，自是远绍清真。宋翔凤谓其“流落江湖，不忘君国，皆借托比兴，于长短句中寄之”（《乐府余论》）。今检《白石道人歌曲》，殊多感慨乱离、俯仰身世之作：“自胡马窥江去后，废池乔木，犹厌言兵”（《扬州慢》）；“绿杨巷陌，西风起、边城一片离索”（《凄凉犯》）；“最可惜一片江山，总付与啼鸪”（《八归》）；“南去北来何事？荡湘云楚月，目极伤心”（《一萼红》）；“今何许？凭阑怀古，残柳参差舞”（《点绛唇》）。感时伤事，一以清空含蓄之笔出之。沉郁悲凉，回肠荡气。

史达祖词以《绮罗香·春雨》及《双双燕·春燕》最为后世传诵。然其身世潦倒之感，故国河山之思，时亦见于词中，如“思往事，嗟儿剧；怜牛后，怀鸡肋。……三径就荒秋自好，一钱不值贫相逼”（《满江红·书怀》）；“天相汉，民怀国……老子岂无经世术，诗人不预平戎策”（《满江红·出京怀古》）；“楚江南，每为神州未复，阑干静，慵登眺”（《龙吟曲》）。吴文英词或病其晦涩，或称其幽邃。无论为“晦”为“邃”，要皆难于索解。故集中虽有感慨之作，不必强为附会。其较为明显者，如《贺新郎·陪履斋先生沧浪亭看梅》云：“乔木生云气。访中兴英雄陈迹，暗追前事。战舰东风慳借便，梦断神州故里。”南宋时沧浪亭为韩世忠所有，此为怀韩之作。

蒙古铁骑南下，宋王朝疆域日渐迫促，终于覆灭。周密、王沂孙、张炎等皆痛遭神州陆沉，身受压迫。斜阳衰柳，但余蝉曳残声了。周密早岁效吴文英之工丽，晚作则似张炎之凄清。其《一萼红·登蓬莱阁有感》云“好江山何事此时游”，具见其感喟之深。王沂孙词如“病叶难留，纤柯易老，空忆斜阳身世”（《齐天乐·蝉》）；“千古盈亏休问，叹漫磨玉斧，难补金镜……看云外山河，还老桂花旧影”（《眉妩·新月》），无论抒情咏物，皆情调凄咽，亦可窥见其亡国落拓的悲伤。张炎是及见临安安全盛的贵公子，而晚年不免于卖卜寄食，宜其不胜盛衰兴亡之感。《高阳台·西湖春感》云：“东风且伴蔷薇住，到蔷薇、春已堪怜！……莫开帘。怕见飞花，怕听啼鹃。”《八声甘州·饯别沈秋江》云：“短梦依然江表，老泪洒西州。

一字无题处，落叶都愁。……空怀感，有斜阳处，最怕登楼。”凄咽苍凉，无限感慨。其他如刘辰翁的《兰陵王·丙子送春》《永遇乐·上元》《宝鼎现·春月》诸词，都是辞情悲苦。蒋捷的《贺新郎·兵后寓吴》《虞美人》（少年听雨歌楼上），汪元量的《六州歌头·江都》《莺啼序·重过金陵》等，亦皆怀念故国，感慨平生。

总之，自诗客接受民间曲子词的形式从事创作，又经沿着两条道路进行革新发展，到北宋晚年的词坛，一般已奉周邦彦为典范。及汴都失陷，诗人乃一变浮靡作风为严肃态度，或悲歌慷慨，或感喟情深。辛、姜同是这一时期的重要作家，影响及于宋末。

唐宋词是我国古代文学光辉遗产，至今犹为人们所喜爱。这里，略述其发展过程及主要流派，聊备本书读者参考。错误之处，尚希指正！

一九八七、十二

序言(二)

周汝昌

近年来,中国出版界出现的诸般特色之一,是很多诗词鉴赏一类书籍相继印行。这是一个新兴的可喜的现象。它并非只是一种“风气”。由于历史的原因,向来极少这类著作问世,几乎形成了一个文化方面的空白;而读者却非常需要这方面或由个人撰写或集众家赏析而成的读物,来解决他们在欣赏唐宋名篇时所遇到的困难,提高他们的欣赏能力。本辞典的编纂,正是这一历史要求背景下的一部鸿篇巨制。

唐诗宋词,并列对举,各极其美,各臻其盛,是中外闻名的;而喜爱词的人,似乎比喜欢诗的人更夥,从写作和诵读来说,都是如此。广义的“诗”(今习称“诗歌”者是),包括了词;词之于诗,以体裁言,实为后起,并且被视为诗之旁支别流,因而有“诗余”的别号。从这一角度来说,欣赏词的要点,应该在诗之鉴赏专著中早就有所总结和抉示了,因为二者有其共同质性。但词作为唐末宋初时代新兴的文学体制,又有它自己的很多很大的特点特色。如今若要谈说如何欣赏词的纲要与关键,我想理应针对上述的后一方面多加注意讨论才是,换言之,对如何欣赏诗(无论是广义的,还是狭义的)的事情,应当估计作为已有的基础知识(例如比兴、言志、以意逆志、诗无达诂……),而不必在此过多地重复赘说。

基于这一认识,我拟乘此撰序之便,将个人的一些愚见,贡献给本辞典的读者。

我想叙及的,约有以下几点:

第一,永远不要忘记,我国诗词是中华民族的汉字文学的高级形式,它们的一切特点特色,都必须溯源于汉语文的极大的特点特色。忘记了这一要点,诗词的很多的艺术欣赏问题都将无法理解,也无从谈起。

汉语文有很多特点,首先就是它具有四声(姑不论及,如再加深求,汉字语音还有更细的分声法,如四声又各有阴阳清浊之分)。四声(平、上、去、入)归纳成为平声(阴平、阳平)和仄声(上、去、入)两大声类,而这就是构成诗文学的最基本

的音调声律的重要因子。

汉语本身从来具有的这一“内在特质”四声平仄，经过了文学大师们长期的运用实践，加上六朝时代佛经翻译工作的盛行，在梵文的声韵之学的启示下，汉文的声韵学有了长足的发展，于是诗人们开始自觉地、有意识地将诗的格律安排，逐步达到了一个高度的进展阶段——格律诗（五七言绝句、律句）的真正臻于完美，是齐梁以至隋唐之间的事情。这完全是一种学术和艺术的历史发展的结果，极为重要，把它看成人造的“形式主义”，是一种反科学的错觉。

至唐末期，诗的音律美的发展既达到最高点，再要发展，若仍在五、七言句法以内去寻索新境地，已不可能，于是借助于音乐曲调艺术的繁荣，便生发开扩而产生出词这一新的诗文学体裁。我们历史上的无数语言音律艺术大师们，从此得到了一个崭新的天地，于中可以驰骋他们的才华智慧。这就可以理解，词乃是汉语诗文学发展的最高形式。（元曲与宋词，其实都是“曲子词”，不过宋以“词”为名，元以“曲”为名，本质原是一个；所不同者，元曲发展了衬字法，将原来宋词调中个别的平仄韵合押法普遍化，采用了联套法和代言体，因而趋向“散文化”，铺叙成分加重，将宋之雅词体变为俗曲体，俗语俚谚，大量运用；谐笑调谑，亦所包容；是其特色。但从汉语诗文学格律美的发展上讲，元曲并没有超越宋词的高度精度，或者说，曲对词并未有像词对诗那样的格律发展。）

明了了上述脉络，就会懂得要讲词的欣赏，首先要从格律美的角度去领略赏会。离开这一点而侈谈词的艺术，很容易流为肤泛滥语。

众多词调的格律，千变万化，一字不能随意增减，不能错用四声平仄，因为它是歌唱文学，按谱制词，所以叫做“填词”。填好了立付乐手歌喉，寻声按拍。假使一字错填，音律有乖，那么立见“荒唐倒字”——倒字就是唱出来那字音听来是另外的字了。比如“春红”唱出来却像是“蠢闰”，“兰音”唱出来却成了“滥饮”……这个问题今天唱京戏、鼓书、弹词……也仍然是一个重要问题。名艺人有学识的，就不让自己发生这种错误，因为那是闹笑话呢。

即此可见，格律的规定十分严格，词人作家第一就要精于审音辨字。这就决定了他每一句每一字的遣词选字的运筹，正是在这种精严的规定下见出了他的驾驭语文音律的真实功夫。

正因此故，“青山”“碧峰”“翠峦”“黛岫”这些变换的词语才被词人们创组和选用。不懂这一道理，见了“落日”“夕曛”“晚照”“斜阳”“余晖”，也会觉得奇怪，以为这不过是墨客骚人的“习气”，天生好“玩弄”文字。王国维曾批评词人喜用“代字”，对周美成写元宵节景，不直说月照房宇，却说“桂华流瓦”，颇有不取之