

詞學概說



词学概说

吴 丈 蜀 著

中 华 书 局

1983年·北京

词 学 概 说

吴 丈 蜀 著

中 华 书 局 出 版

(北京王府井大街36号)

新华书店北京发行所发行

四川新华印刷厂印刷

787×1092毫米 1/32·4⁵/₈印张·87千字

1983年6月第1版 1983年6月成都第1次印刷

印数 00,001—45,000 册

统一书号: 10018·508 定价: 0.45元

前 言

词是一种和音乐有密切联系的文学形式，最初称为曲子词。在词的创始时期，是用来配合乐曲演唱的，先有乐曲，然后根据乐曲的长短、节奏，填上词句，所以写词叫“倚声填词”，也就是依照曲谱填写歌词的意思，词就是曲子词的简称。明代徐师曾在他所著的《文体明辨》中，曾给词下一定义：“凡依已成曲谱作出歌词，便曰‘填词’。填词行，而词之名始立。”他并对词的形式加以概括：“调有定格，字有定数，韵有定声。”

词起于唐代，盛于宋代。它上承唐诗，下启元曲，是我国诗歌主要的形式之一，也是格律诗的另一种形式。词到南宋时期，才逐渐与音乐脱离，不再用来歌唱，成为一种独立的具有特殊形式的文学体裁。

唐、五代和两宋的词人，都给后人留下大量的作品；而宋代词人留下的作品更多，辑入唐圭璋同志编的《全宋词》中的词，有一万九千九百多首。其中不少作品，不仅有较高的艺术价值，也有一定的思想内容，成为我国宝贵的文化遗产，至今为广大读者所喜爱。

词到元代，由于杂剧和散曲的兴起，取代了词的地位，词坛趋于冷落。明代亦重视戏曲，写词的人也为数不多。但从明末开始，词坛又开始兴旺起来，直到近代，不断出现较有成就的词人，留下了大量的作品。

词是由长短句组成,形式比较活泼;而且一首词中可以换韵,比格律诗灵活,声律也比较和谐,更具有音乐性。因此,喜爱词这种文学体裁的人比较多。直到现在,词在各种文学形式中,仍然是受到重视的一种,所以对词的研究和整理工作,就是有必要了。可是要对词进行研究和整理,必须先掌握有关词的一些知识。本书的写作,就是介绍一些有关词的基本知识,使能有助于研究前代词人留下的作品,从中吸取有益的东西,古为今用,为探索新体诗形式创造条件。同时也是让对词有兴趣的读者知道,作为一首词,要受严格的格律制约,即便有正确的思想内容,如果不遵守词的格律,写出来的作品也不能称为词。决不是只按某个词牌的句数、每句的字数,照样填写出来就称为词。但是这个道理很多人不知道,所以常常出现只填字而非填词的作品。

本书是一部知识性作品。除了词的写作和欣赏方面的知识不属本书讨论范围,没有涉及,其余有关词的一些基本知识,在本书里几乎都谈到了。其中还以较多的篇幅介绍词的格律。由于词律和诗律有密切关系,所以附带也扼要地介绍了诗的格律。而词韵和诗韵也有密切关系,因而在本书中也简要地介绍了诗韵。但是本书不是为了教人作词而写的。作词不是轻而易举的事,除了需要懂得词的格律,还要具备相当的古汉语知识和历史知识,也要懂得写诗词的特殊修辞方式。这三者缺一不可。可是这三项条件中的任何一项,都不是轻易能够掌握的。所以,在没有具备这三项条件以前,最好不要写旧体诗词,以免浪费精力。

词这种文学体裁是前人创造的;而从事词的研究工作,所

研究的对象都是前代词人及其作品。基于这个原因，所以本书所举的词例，都是前人的作品，其中包括从唐代到清季的作品，主要是宋代作品。前人的作品中，由于受时代的局限，内容虽有比较健康的，但多数是抒写个人的得失，或是茶余酒后、春花秋月的无聊吟咏，缺少社会意义；许多作品还夹杂糟粕。本书为了举例的需要，虽然尽可能选取较有思想内容的作品，但其中也不免有情调不健康的作品。这是需要加以说明的。

本书在写作过程中，引用了前人研究词学得出的比较合理的论断。书中另有一部分论点，不敢苟同前人的说法，而是个人的见解。这些个人的见解很可能有片面性，希望得到专家和读者的指正。

书中也引用了经过前人整理的一些资料。由于所引用的资料过多，未能一一注明出处，特为提出，并向前代和当代的词论家表示谢意。

目 录

前 言	1
第一章 词的起源	1
第二章 词的流派	15
第三章 词的分类和体裁	
壹 词的分类	21
式 词的体裁	25
第四章 词的异名和有关词的专用语	
壹 词的异名	29
式 关于词调的一些专名	32
叁 关于词的一般用语	35
第五章 词牌、词谱、词调	
壹 词牌	38
式 词谱	42
叁 词调	44
第六章 诗韵和词韵	
壹 诗韵概说	51
式 词韵	54
第七章 诗律和词律	
壹 近体诗格律要点	62
一 用韵	63

二	平仄安排·····	63
三	对仗·····	65
四	格式·····	65
式	词的基本格律·····	72
一	押韵·····	72
二	平仄安排·····	86
三	对仗·····	91
四	领句字·····	95
五	其他规则·····	100
第八章	词在声律上的特殊要求·····	105
第九章	句式	
壹	一般句式·····	111
式	特殊句式·····	119
第十章	词与诗的区别·····	130

第一章 词的起源

词是诗歌体裁之一种,所以,要讨论词的起源,先得谈谈诗歌形式的演变过程。

我国的诗歌,从现有的可资依据的史料来看,最早的是公元前六世纪编定的《诗经》中收集的作品。其中的诗以四字一句的占多数,另一部分是诗句字数不等的长短句。而从句数看,不论四字一句的诗或是长短句诗,都是有多有少,并不一致。既然《诗经》中的作品是我国最早的诗歌,所以《诗经》作品的形式也就是我国诗歌最早的形式。

到了公元前三——四世纪,有楚国的屈原、宋玉等人写的楚辞流传下来。楚辞的形式是句数多少不定,句子字数不等,并在句中或句末加语助词“兮”、“些”或“只”这一类字。

从汉代开始,通篇是五字一句的五言^①诗形式形成,取代了四言诗和楚辞的地位。当时的五言诗不限句数,可长可短,后人称为五言古体诗,不同于初唐时期形成的近体诗^②要受格律约束。与五言古体诗同时出现的还有乐府^③诗,乐府诗有五言诗,也有长短句诗。

① 照过去的说法,一个字称为一言,所以全篇五字一句的诗称五言诗,全篇七字一句的称七言诗。余类推。而一首诗中字数不整齐的称杂言诗。

② 近体诗即格律诗。而唐代以前流行的不受格律约束的诗通称古体诗,又称古诗。近体诗就是与古体诗相对而言,不是指的近代。

③ 乐府——参看第四章第壹节。

到三国时，曹丕写了两首完整的七言诗。七言诗一直到齐、梁时才逐渐流行，而诗的格律也在这时期开始萌芽。

以后到了初唐，近体诗的形式已经确立，从此五言近体诗和七言近体诗形式一直保存下来，与不受格律限制的古体诗并列。近体诗分绝句和律诗两类，绝句诗每首限定四句，律诗限定八句。另有一种排律，又称长律，不受句数限制，只须保持近体诗的格律，可以由十句到上百句不等。

公元七世纪末到八世纪中期，即唐玄宗开元前后，逐渐形成词这种文学形式。经过五代到两宋，是词的全盛时期。

宋亡以后，在元代流行的诗歌形式是散曲。散曲分小令和套数两类，套数又称套曲。小令只是一首曲，而套数是由几首曲组成。曲的形式接近于词，它与词的主要区别在用韵上比较灵活，也比词更口语化。

在新诗出现以前，我国的诗歌再没有新的形式出现。

关于词的起源，过去就有几种说法。

第一种说法是：自有诗就存在长短句^①形式，因此，有诗的长短句形式，就是长短句形式的词的开端。持这种论点的，是清初人汪森。他在与朱彝尊合编的《词综》的序中指出，《孔子家语》中的《南风歌》，《书经》中的《五子之歌》，《诗经》中“颂”^②这部分中的十八篇，汉《郊祀歌》中的五篇和汉乐府十八篇《短箫铙歌》，都是长短句形式，因此他认为这些诗就含有词的因素。汪森这种说法，显然不能成立，因为构成一首词的

① 词别称长短句。这里实指句子有长有短。

② 《诗经》分风、雅、颂三部分，颂是第三部分。

条件,虽然长短句是其中之一,但不论从音乐关系上和格律要求上,初期的诗与词相比,都没有共同之处。不过从诗歌形式的发展情况来看,词原是诗不断发展的产物,汪森此说也有道理,但词的真正起源并不在这里。

第二种说法是词起源于《诗经》。上面提到的汪森已提出《诗经》的颂中有十八篇是长短句。另据清初的徐钊(qiú)在《词苑丛谈》中引《药园闲话》里的论点,认为《诗经》中的《殷雷》篇里有三字句和五字句,《鱼丽》篇里有二字句和四字句,《还》篇里有六字句和七字句,《江汜》篇里有重叠句式,《东山》篇里有换韵调,《行露》篇里有换头^①调。于是认为以上这些句式开启后代的词的形成。

由于《诗经》中的诗是流传下来最早的诗,而词是诗的另一种形式,从广义言,词起源于《诗经》是有道理的;而且《诗经》里收集的作品,经前人考证,都是配上乐曲供演唱用的,正好词在前期也是配有乐曲供乐工或歌女演唱。从这一点来看,词与《诗经》中的诗,是有相同之处,认为词来源于《诗经》,也不无理由。可是《诗经》作品虽供演唱用,原是先有诗然后配上乐曲,而且没有固定的格调,毕竟不同于按固定的乐曲而填上词句的词。所以,认为词是起源《诗经》之说,并不确切。

第三种说法是词起源于乐府。宋人王应麟在《困学纪闻》中引了致堂一段话:“古乐府者,诗之旁行也;词曲者,古乐府之末造也。”徐师曾在《文体明辨》中又说:“按诗馀^②者,古乐

① 关于换头,参看第四章第三节。

② 诗馀是词的别称 参看第四章第一节。

府之流别，而后世歌曲之滥觞^①也。”清初周亮工也有这种见解。他在《书影》中引徐巨源的话：“乐府变为《趋》《艳》^②，杂以《捉搦》(nuò)、《企喻》、《子夜》、《读曲》^③之属，流为诗馀，流为词，词变为曲，而乐府尽亡。”清初顾炎武也有这种观点。他在《日知录》中说：“三百篇^④之不能不降为楚辞，楚辞之不能不降为汉魏^⑤者，势也；是则三百篇之不能不降为乐府，乐府之不能不降而为词者，亦势也。”

以上这一些人都是认为词是来源于乐府。本来乐府诗是从民间收集来配上乐曲供演唱用的，而词在产生的初期也是来自民间并且是供演唱的；而且乐府诗中有的就是由长短不一致的句子组成的，句数也有多有少；用韵也比较自由，一首诗可以转韵。从这些方面来看，认为词起源于乐府是有一部分理由的。可是乐府诗是先有诗然后配曲，并非“倚声填词”；而且句数、用韵都未有限制，不受格律约束，并非“调有定格，字有定数，韵有定声”。所以还不能认为乐府相同于词。

第四种说法是词导源于梁武帝萧衍。持此说的有徐铉和近人梁启超。徐铉认为梁武帝萧衍作的《江南弄》“此绝妙好词，已在《清平调》、《菩萨蛮》^⑥之先矣。”梁启超说：“……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

① 滥觞——原指长江发源的地方水小只有一杯。这里指起始。

② 趋、艳都是大曲中的段落。艳在曲的前一部分，趋在曲的后一部分。关于大曲，参看第三章第三节。

③ 《捉搦》等四种都是齐、梁时乐府曲名。

④ 《诗经》收三百零五篇诗，一般以“三百篇”作为《诗经》的代称。

⑤ 汉魏——指汉魏时期流行的五言古诗。

⑥ 指李白作的三首《清平调》，和传说是李白作的《菩萨蛮》词。

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。”

梁武帝作的《江南弄》共有七篇,下面录两篇来研究:

众花朵色满上林,舒芳曜彩垂轻阴,连手躩蹀舞春心。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。

从这两篇作品可以看出,它们的结构形式完全相同,正如梁启超所说“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”。还可以看出,两首作品都是前三句用一个韵,后四句换另一个韵;而且第五句都是第四句末三字的重复,称为叠句。

梁武帝的另五篇诗的结构形式和用韵情况,也和以上两篇完全相同。不仅如此,与梁武帝同时的沈约也写了四篇《江南弄》,诗式和用韵情况与梁武帝所作全部相同,已达到“调有定格,字有定数,韵有定声”的标准。

徐铉和梁启超的论点比较有说服力。除了梁武帝、沈约的作品可作例证而外,还有当时和稍后的陶弘景写的《寒夜怨》、陆琼写的《饮酒乐》、徐陵写的《长相思》、僧法云写的《三洲歌》和徐勉写的《送客曲》等,都是定字定句的作品,已具备词的形式。

虽然梁武帝等人的诗已具备词的形式,但还不能认为是严格的词。因为梁武帝等人的作品从声律上要求还不完善,而词是格律诗的另一形式,须受严格的格律限制。词的格律又来自诗的格律。可是梁武帝时代诗的格律正是酝酿阶

段,还没有正式形成,所以梁武帝等人的作品不可能合乎后代格律形成后的标准。此外,梁武帝等人的作品,并不是根据既定的乐曲填词的,由于梁武帝写了《江南弄》,沈约才根据这首诗的字句形式仿作四首;沈约写了《六忆诗》,隋炀帝才根据它的形式写成《夜饮朝眠曲》。可以看出,《江南弄》和《六忆诗》虽然都经人照着格式写了诗,毕竟与词的形式正式确立后使用的词牌的性质不同,所以与后代的“倚声填词”还有区别。

词的起源的第五种说法,认为词出于唐代的近体诗,经过增加散声、泛声与和声而形成的。

《全唐诗》在词部的小注中有这么一段话:“唐人乐府原用律绝等诗杂和声歌之。其并和声作实字,长短其句以就曲拍者为填词。”

方成培在《香研居词麈(zhǔ)》中说:“唐人所歌,多五七言绝句,必杂以散声,然后可被之管弦。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。故词者,所以济近体之穷,而上承乐府之变也。”朱熹在《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。”

以上三种说法,方成培提到散声,朱熹提到泛声,而《全唐诗》的词注中提到和声。按散声、泛声与和声,都属音乐范围,在汉魏乐府中就开始使用。而词在最初是随着乐曲供演唱的,和音乐有密切的关系,所以就用得上散声、泛声与和声。

所谓散声,就是在词曲演奏时,于乐曲旋律之外另加的音声。因为五七言绝句的句式是整齐的,而乐谱音声的安排就不那么整齐,为了在歌唱时使文字和音乐的配合趋于协调,只

好在演奏时根据实际需要在琴弦上增加一些谱外的音声。这就是方成培说的“唐人所歌，多五七言绝句，必杂以散声”的道理。这种用散声的方式经过一段时间，为了演唱上的更加方便，于是“遂谱其散声以字句实之，而长短句兴焉”。近人刘毓盘在《词史》中考证出唐玄宗李隆基作的词《好时光》原是五言诗；在演唱时添加散声，并把散声填入字句，便成为长短句的词。现把《好时光》的原诗和经填入散声后的《好时光》长短句并录如下。

宝髻宜宫样，脸嫩体红香，眉黛不须画，天教入鬓长。
莫倚倾国貌，嫁取有情郎，彼此当年少，莫负好时光。
(原诗)

宝髻偏宜宫样，莲脸嫩体红香，眉黛不须张敞画，天教入鬓长。莫倚倾国貌，嫁取个有情郎，彼此当年少，莫负好时光。(经增散声后的长短句)

后一首第一句的“偏”，第二句的“莲”，第三句的“张敞”，第六句的“个”，都是配合散声增添的字，以致把原是五言诗变成了长短句的词。

所谓泛声，即歌唱时将有字的音使就曲拍。照朱熹的说法，“后来人怕失了那泛声，逐一声添个实字，遂成长短句”。看来那泛声在演唱时确可增强艺术效果，所以“后来人怕失了”，于是“逐一声添个实字”，使词调固定下来。

散声和泛声的性质和作用基本相同，不同的是前者添加音声，后者引长音声。不论是添加或引长的音声，经过“逐一声添个实字”，于是改变了绝句诗原有的句式，成为长短句式的词。

所谓和声,是指过去乐曲中使用的复叠演唱的做法,与西洋音乐和声的含义不同。宋人沈括在《梦溪笔谈》中说:“诗之外又有和声,则所谓曲也。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。今管弦中之缠声,亦其遗法也。唐人乃以词填入曲中,不复用和声。”近人况周颐在《蕙风词话》中说:“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。”沈括谓“以词填入曲中”,况周颐谓“以实字填之”,都是指用实字填入用和声的地方,于是成为长短句的词。

事实上,不论散声、泛声与和声,虽各有不同,但其性质则一,都是在原乐曲之外根据需要添加的音声,目的是便于演唱,增强音乐效果。

前人更有把散声、泛声与和声集中在一首诗中使用的。如无名氏将王维著名的七言绝句《渭城曲》(又名《送元二使安西》)演变为长短句《阳关三叠》,就是这种类型。

先看王维的《渭城曲》:

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。

再看经过添加散声、泛声与和声而成的长短句《阳关三叠》:

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。

把《渭城曲》和《阳关三叠》加以对照,就可看出,《渭城曲》是一首七言绝句,二十八字;而经过添加散声、泛声与和声的《阳关三叠》长短句,字数增加到一百一十三字,将原作增多三倍。在《阳关三叠》中,如“更洒遍”、“弄柔凝千缕”、“弄柔凝翠色”、“休烦恼”、“人生会少,富贵功名有定份”、“旧游如梦”、“只恐怕”和“眼前”等词句,都是演唱时添上的散声或泛声;而其中大量的重叠句,又是和声。

再把这两首作品从艺术性方面比较,就可看出,前者凝炼,后者散漫;而《渭城曲》中表现的情感是健康的,前两句写景,后两句是劝酒辞令,感情真挚。可是《阳关三叠》平空添入了“人生会少,富贵功名有定份”、“旧游如梦”等消极颓废,宣扬宿命观念的糟粕。所以从词句的思想性和艺术性来对比两首作品,《渭城曲》都胜过《阳关三叠》。

但从音乐上考虑,《渭城曲》只有二十八字,而且每句句式相同,以这样的歌词配乐曲演唱,显然有局限性,即便配上乐曲演唱,也不会取得良好的音乐效果。可是经过乐工添上散声、泛声与和声,原诗的字数增加了三倍,使乐工在谱曲时有施展技巧的广阔的余地;而且把原诗的七个字一句的单调句式改变为参差的长短句,使乐曲也随之起伏变化,丰富多采。加以大量使用了反复叠唱的和声字句,使人听起来缠绵悱恻,荡气回肠,加重了送别时依依惜别的气氛,增强了艺术感染力。

所以,五七言绝句诗为了演唱上的需要,适当增加散声、泛声与和声而成为长短句,确有必要。

方成培、朱熹和沈括对散声、泛声与和声的论点,都说明