

王双启

宋
詞
精
賞



宋词精赏

王 双 唐



首都师范大学图书馆



21134581

百花文艺出版社



1134581

宗 祠 精 赏

王 双 启

百花文艺出版社出版 (天津市赤峰道130号)

河北香河延福屯印刷厂印刷 新华书店天津发行所发行

开本787×1092毫米 1/32 印张10 1/2 插页2 字数240,000

1987年7月第1版 1987年7月第1次印刷

印数1—25,000

I S B N 7—5306—0011—7 / I · 11 定价: 2.00元

目 录

- 一 苏幕遮 (碧云天)范仲淹(1)
- 二 鹤冲天 (黄金榜上)柳 永(18)
- 三 踏莎行 (候馆梅残)欧阳修(35)
- 四 临江仙 (梦后楼台高锁)晏几道(50)
- 五 桂枝香 (登临送目)王安石(66)
- 六 水调歌头 (明月几时有)苏 轼(83)
- 七 念奴娇 (大江东去)苏 轼(101)
- 八 满庭芳 (山抹微云)秦 观(119)
- 九 青玉案 (凌波不过横塘路)贺 铸(127)
- 十 瑞龙吟 (章台路)周邦彦(152)
- 十一 凤凰台上忆吹箫 (香冷金猊)李清照(173)
- 十二 满江红 (怒发冲冠)岳 飞(187)
- 十三 念奴娇 (洞庭青草)张孝祥(200)
- 十四 水龙吟 (楚天千里清秋)辛弃疾(212)
- 十五 沁园春 (登楼西驰)辛弃疾(232)
- 十六 暗香 (旧时月色)、疏影 (苔枝缀玉)姜 夔(245)

十七	莺啼序（残寒正欺病酒）	吴文英(280)
十八	醉蓬莱（扫西风门径）	王沂孙(297)
十九	解连环（楚江空晚）	张炎(309)
后 记		(319)

一、范仲淹 苏幕遮

碧云天，黄叶地，秋色连波，^{黄叶}波上寒烟翠。山映斜阳天接水，芳草无情，更在斜阳外。黯乡魂，
追旅思，夜夜除非，好梦留人睡。明月楼高休独倚，
酒入愁肠，化作相思泪。

宋词的艺术魅力，往往非常鲜明地表现在它那精巧优美的语言上，读者乍一接触，就会立即被吸引住，但觉“词句警人，余香满口”，美感油然而生。清代词人邹祗谟在所著《远志斋词衷》里评论这首词说：

范希文〔苏幕遮〕一调，前段多入丽语，后段纯写柔情，遂成绝唱。

点出“丽语”、“柔情”，颇为中肯确切，只是把丽语归入前段，柔情纯属后段，稍觉生硬了一些。丽语柔情，用美丽的语言抒写委婉的感情，这样的作品在宋词里最为常见，可以说，这是“婉约词”的基本特征。把这四个字拿

来品评一首词，似乎算不得什么特殊的赞誉，可是，要说出这首“绝唱”的动人之处却只好用这四个字。最鲜明地体现特征，也就体现了一种标准的、典范的美。譬如，花红叶绿，这是一般现象，但在描写荷花的时候，如果能突出地把这红绿两种颜色点染出来，就能写成动人的诗句，像杨万里的“接天莲叶无穷碧，映日荷花别样红”就是例子。咏荷可以抓住红花绿叶，论词可以抓住丽语柔情，其间的道理是一致的。前人论词，务求精当，褒贬一字，分寸不爽。对于“丽语柔情”这四个字，我们还可再作仔细推究。为了解释什么是“丽语”，不妨拿它和“艳语”作一比较。丽语显得疏朗清俊，有一股淡雅自然的韵味，艳语则浓腻娇媚，刻意修饰的气息较重，二者还是有些差别的。如大家熟知的白居易《长恨歌》里的“梨花一枝春带雨”可算丽语，“金屋妆成娇侍夜”应是艳语。晚唐、五代词，多作艳语，如温庭筠之“逐弦吹之音，为侧艳之词”便是。到北宋初年，在范仲淹的笔下，词的语言已经从浓艳走向清丽，这就透露出来了一点迹象，词为“艳科”的局面将要被打破了。再说“柔情”。婉约词之抒情，皆委婉细腻，曲尽其致，然细思之，又有分别，大略可得二类：一是代言拟作，一是直抒胸臆。前者只能设身处地，描摹口吻，不是说自己而是说别人，或是充当别人的代言者。冯延巳的名作〔谒金门〕里的“闲引鸳鸯香径里，手授红杏蕊”等句，描写宫人的神思情态，可谓维妙维肖，但宫人毕竟是第三者；〔长命女〕“再拜陈三愿”，

则完全是替别人说话。为什么晚唐、五代时期的词采的这种方式的特别的多？可能是作者过多地考虑到他们所填的词要交付给乐工歌妓拿到酒席筵前去歌唱这个实际的用场，而较少地考虑到把填词作为抒发自己的思想感情的手段，才出现了这种情况的。而邹祗谟所说的“柔情”，当是属于直抒胸臆的那一类。由此可见，“丽语柔情”四个字并不是一般的、浮泛的评论之词。即或邹祗谟是凭他的直觉作出的判断，我们也有必要把隐藏在他的直觉的后面的根据发掘出来，结合词的历史发展过程来理解他的评论。

这首〔苏幕遮〕词的作者范仲淹是以道德、政绩、文章名重天下的北宋第一名臣，是一位值得崇敬的历史人物。可是，他竟然作了这样一首语丽情柔的小词，这岂不是违反了“文如其人”的道理了吗？古人曾经产生过这样的疑惑，并且试图作过解释，如明人杨慎的《词品》里就曾说什么“天之风月、地之花柳、人之歌舞，无此不成‘三才’”。其实，填写婉约小词跟范文正公的人品道德并不相水火，即便是征歌顾曲，甚至眷恋歌妓，也不过是那时的达官贵人们的一般生活习尚，本不足为怪的。南宋人姚宽的《西溪丛语》里就有这样一条关于范仲淹的记载：

公守鄱阳，喜乐籍，未几，召还到京，以纳脂粉饗其人，题诗云：“江南有美人，别后长相忆。何以慰相思？赠汝好颜色。”至今墨迹在鄱阳士大夫家。

这条记载，让我们看到了范仲淹生活中的另一块小天地。况且，〔苏幕遮〕词写的不过是羁旅之愁、离别之思，抒发的也不过是人之常情，这对“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”的范文正公是绝无玷污之嫌的。

《范文正公集》未收词作，近人朱祖谋编《彊村丛书》，辑有《范文正公诗余》一卷，只得六首，而其中还有一首不可靠的。从仅存的五首词看，我们总的感觉倒是文如其人的。首先应该称道的是，范仲淹在词的创作上，也像他推行“庆历新政”一样，表现了一种可贵的革新精神。被欧阳修称作“穷塞主之词”的那首〔渔家傲〕是值得特别重视的作品。欧阳修的话虽不乏戏谑的成分，但却道出了一个真理，就是我们常说的：生活是创作的源泉。所谓“穷塞主”，即穷塞之主，以主人公的身份与态度生活在极其遥远的边塞地方，用我们今天的话说，就是把他称作能够深入边塞生活的作家。有了边塞生活的体验，他才能描绘出“四面边声连角起，千嶂里，长烟落日孤城闭”的开阔雄浑的景象，抒发出“浊酒一杯家万里”，“将军白发征夫泪”的悲壮苍凉的感情，为词的创作开辟了新的天地。其次，即便是写作传统的婉约词，范仲淹也不是一味追摹前人，而是总要拿出一点自己的东西来，给读者一点新的感受。

为了鉴赏〔苏幕遮〕词，我们应当对作者范仲淹的生平、创作有个大致了解，但我们所了解到的情况却难以直接与这首词联系起来。它写于什么时间、什么地点，与之

相关的人物是谁、事件是什么，类似这些具体问题，都是回答不出来的。在诗词鉴赏中，经常遇到这种情况，非独此篇为然。唯其如此，大概才会出现《本事诗》、《本事词》、《本事曲》之类的著作，专门评介那些有“本事”的作品。其实，文学作品都是有本事的，只不过是有的可考有的不可考罢了。对于数量更多的本事无可考的作品，我们只好就诗论诗、就词论词，从它的字句本身去开掘、去分析了。

南宋黄升编《花庵词选》，总喜欢给那些原来无题的作品加上个简单的题目，范仲淹这首〔苏幕遮〕就被他加上了“别情”二字，像这样笼统浮泛的标题，其实是可有可无的。宋词里的抒写离别相思之情的作品，往往要用景物作映衬，而且多是上片写景，下片抒情，讲求情景交融，构成境界。范仲淹这首〔苏幕遮〕词，也是这样一种大致的格局，但具体内容、具体写法还是有其独特之处的。

碧云天，黄叶地，秋色连波，波上寒烟翠。

色彩鲜明耀眼，是这首词给予我们的最强烈的感觉。登楼远望，一派秋光尽收眼底，怎么描绘呢？用碧、黄、色、翠四个字“压住阵角”，把开阔的景观支撑起来。从大处落笔，用色彩点染。秋季天高云淡，显得格外旷远，碧空万里，白云朵朵，又显得格外明朗。碧云，是碧蓝的天空飘浮着白云，不要误认为云是碧色的。描绘天空，强调碧色，于是把这个字放在最前，写成了“碧云天”一个短

李

句。从高楼上俯视远望，秋季的山林原野色调最为斑斓，而其中主要的是草木衰萎呈现出来的黄色。黄色最为明快，能够与别的颜色形成强烈对比，艺术效果非常突出。这儿的“黄”字和“碧”字形成对比，互相映衬。“黄叶地”与“碧云天”恰成对偶句，故其对比映衬更加鲜明。应该提醒，不要把“黄叶地”误解为“黄色的树叶落在了地上”，因为落叶呈枯褐色，且污秽糜烂，看起来已经不美了。这里写的是站在楼上往下看，树上的黄叶也像贴着地面铺开一般，远望连成一片，所以说“黄叶地”。细心的读者或许还会提出问题：既然要突出黄色，写它的美，那为什么不用“黄花地”就像王实甫《西厢记》里的描写一样呢？单从字面看，“花”当然比“叶”更美，但崔莺莺的唱词是描写在通往十里长亭的路上所看到的秋景，距离较近，看得真切，见到路旁有黄花，就可以用“黄花地”了，而范仲淹是登楼远望，居高临下，只能看到连成一片的林木，所以写“黄叶地”才符合真实。

如果把“碧云天，黄叶地”和北朝民歌《敕勒歌》里的“天苍苍，野茫茫”比较一下，就可以发现两者描写的侧重点是有差别的，虽然都是从大处落笔，写天、写地，但前者强调的是触目所见的色彩，后者则是并列分述天空和大地。由此可知，放在句首的字，往往用来表达作者所强调的那一层意思。强调色彩，正是这首词在写景上的突出特点。古代诗词里，多有以点染色彩而著称的名句，如杜甫的“两个黄鹂鸣翠柳，一行白鹭上青天”，王安石

的“缲成白雪桑重绿，割尽黄云稻正青”都是。描绘景物而突出色彩，尤其能给人以“诗中有画”的感觉。“碧云天，黄叶地”这幅诗中之“画”，是立体的，有空间感，仿佛令人身临其境，而这种“境”也就是我们常说的“境界”，是构成词的美感效应的重要因素。

〔苏幕遮〕词描绘秋景，是从大处落笔，把我们能够看到的空间范围都包括进去，故而景观极其开阔。前两句写天、写地，是上下两个方位，下面的句子要向远处伸延开去，于是，目光就顺着江河的水流望到了远方——“秋色连波，波上寒烟翠”。秋色，就是秋景，但仔细品味起来，这两个词儿还是有区别的。秋景，比较质实，它强调的是构成景观的实体；秋色，就比较空灵了，当然也要有构成景观的实体作依据，但它强调的却是秋季的自然景观所特有的那种色调，那种气氛，它的内涵更为丰富，颜色、声音、气味、温度等等感觉都可包容进去。秋色也可以说成秋光，人们习惯用这种比较空灵的字眼表示一种舒适、美好的关于季节的感受，所以，春色也可以说成春光，而对于炎热的夏天和寒冷的冬天就不用这类词儿了，只能说夏景、冬景，这虽是常见的语言习惯，但其中还是有道理可寻的。秋色的“色”字，本来不仅指颜色，但用在这儿却有了强调颜色的特殊作用，它与前边的“碧”、“黄”和后边的“翠”字紧相连属，收拢前二字，引发后一字。承前启后，可谓关键。“秋色连波”，风吹水面起波浪，这里只用一个“波”字，就把水和风都表现了出

来，既精炼，又巧妙。值得注意的是，在下句的句首紧接着又用了—个“波”字——“波上寒烟翠”。这种首尾相接的写法是我国古代诗的一种特殊的章法和句式，称作“辘轳体”。辘轳是古时井上打水的器械，绳子两头各拴一个水斗，摇动转轴，一个上来一个下去，交替着接连不断地把水打上来。用同样的字词使上下两句首尾相接，这种修辞手段能造成层层迭进、接连不断的效果，很有表现力，古代诗人经常采用，在通俗的说唱文学中使用得尤其多。

景色向远处伸延，沿着水流看去，到很远处就不清晰了，于是用“烟”字来描写。烟，是水气云雾迷茫一片的景象，古典诗词里经常使用烟花、烟草、烟柳、烟树以及风烟、云烟、荒烟、暮烟等等词语来描绘这种景象。范仲淹这首词用的是“寒烟”，“寒”字点出季节，说明这是秋景。远处的景色，本来就看不清晰，只能写出一片迷茫的寒烟，但仍要强调它的色彩，故而又加上了一个“翠”字。翠，这里是指苍翠之色，它不像“碧”、“黄”那么具体，表示的色调比较宽泛，这正符合远望之所见。北宋的梅尧臣也有一首〔苏幕遮〕词，其中有“满地残阳，翠色和烟老”的句子，与“寒烟翠”很相近，相互比较，可以帮助我们了解“翠”字所显示的色调。

描绘秋景强调色彩，是范仲淹这首词的突出特点，“碧云天，黄叶地”先声夺人，一上来就能抓住读者。范仲淹这诱人的句子对后代作家是有影响的，元代王实甫的《西厢记》杂剧第四本第三折“长亭送别”里有一支描写

秋景的曲子，跟它非常接近，且看：

碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞。晓来谁染
霜林醉，总是离人泪。

显然是受到范仲淹词的启发，并且把它发展了。景观范围已占满了天地四方，颜色既有明点又有暗藏，抒情之深婉，构思之新巧，都有突破前人的地方。

山映斜阳天接水，芳草无情，更在斜阳外。

词的写法，多是开始写景，然后过渡到抒情，这个过渡很重要，也讲究技法，既要连接得紧密，又要转换得自然。在这几句里，“斜阳”二字两度出现，可见它是景物描写的重点。描写落日，用意很多：时间推移，由白天到了黄昏时分；色调变化，前几句是明写色彩，这几句已写到夕阳映照之下的景物，但那落日余晖的红色光芒却是暗中交代的；加重抒情气氛，因为黄昏景色是最能触人愁思的。用“斜阳”来作转换的枢纽，完成由写景到抒情的过渡，顺理成章，不露痕迹，处理得很好。

“山映斜阳”，重点不在山，而在斜阳，山是被斜阳映带出来的。日落西山，太阳沉没到山背后，山峦起伏的轮廓变得格外清晰，所以，夕阳和山经常被放在一起描写，像杜牧的“斜辉更落西山影”、王禹偁的“数峰无语立斜阳”都是有名的诗句。这里用了一个“映”字，当然是说夕阳的光辉在映照，但这光辉的特点——红色，却

没有点明。不像“野水碧千里，夕阳红半楼”（宋人徐玑诗句）那样着重点染色彩。这也许是因为前几句里写色彩的字眼儿已经很多了，笔锋须要转换，关于颜色的表现手法就由显露变得含蓄了。细心的读者应该觉察到这一点，用自己的想像把景物色调的变化捕捉住，从而使得自己所感受到的东西比作品所直接提供的东西更为丰富。我们说鉴赏是再创造，这一点就是一个具体的要求。“山映斜阳天接水”，从句子表面看是并列地描绘两组景物：山与斜阳、天与水，其实，后者在这个句子里只是陪衬，因为前边已经用“秋色连波”两句充分地作过描写了，这儿的“天接水”只不过是作一点补充，给那“波上寒烟翠”的迷茫景象勾勒出一个明显的轮廓罢了。

“芳草无情，更在斜阳外”，已经点出了“情”字，显然是全词由写景转入抒情的标志。但是，我们必须明确地认识到这样一点：在诗词里，一切景语皆是情语，写景总是为抒情服务的，即便是通篇写景的作品也总要表达作者的某种情绪，而所谓“山水诗”、“写景诗”之类的名称则不过是题材上的分类而已。范仲淹这首词，景观的开阔照应思绪的渺远，色彩的斑斓反衬愁苦的深重，丽景和柔情是紧密结合，融为一体的。

“芳草”这个词儿，需要特别加以说明。一般是把春天生长的青草称作芳草，这首词写的是秋景，青草已经变得枯黄，怎么还称作芳草呢？原来这儿并不是描写芳草本身，而是着重借用它的象征意义。在我国古典文学里，

“芳草”二字是有特指的含义的，离别、相思、送行、望归等等，都可以用它作词藻。追溯它的源头，当始于《楚辞》里的淮南小山《招隐士》中的名句：“王孙游兮不归，春草生兮萋萋。”此后，江淹的《别赋》里有“春草碧色，春水绿波，送君南浦，伤如之何”的句子，白居易的“古原草”诗里有“又送王孙去，萋萋满别情”的句子，牛希济的〔生查子〕里有“记得绿罗裙，处处怜芳草”的句子，历代沿袭下来，形成一种传统，“芳草”的象征意义、特指意义就在诗词语言中确立起来了。范仲淹这首词里的“芳草无情”四个字是很有分量的，〔苏幕遮〕词写到这儿，好像是突然打开了作者的心扉，直接向读者倾诉他的情思。怨恨芳草无情，是因为它把离别的愁苦带给人们，让人们遭受折磨，而它自己却无动于衷，所以显得那么冷漠，冷漠得甚至可以说是有点残酷；另一方面，说芳草无情，也就暗示出了作者是有情的，因为他懂得离别的愁苦，而且也正在默默地承受着这种愁苦的煎熬。“无情”两个字的含义是丰富的、复杂的，其表达方式是委婉的、含蓄的。还有，不能把“更在斜阳外”一句切断，它是紧紧连在“无情”二字之后，用作迭进层次的补充说明的。

“在”字，这里是“布满”的意思，芳草贴着地面连成一片，一直伸展到了斜阳之外的天边。芳草的一望无际说明了愁绪的广漠无垠，经过这样的补充，“无情”的程度才能显示出来。此处两用“斜阳”，也像上文两用“波”字一样，是连接、转折、层层迭进的需要。应当指出的是，

前后两次使用“重文”，很可能是出自作者的一种非常细致的修辞考虑。用一次，会显得孤单、兀突；用两次，就能在文字结构上取得一种匀称与平衡的效果，由前后照应而产生一种稳定感，这当然要好得多了。

这首词在上片结尾的地方完成了由写景到抒情的过渡，写到下片，就转入抒情了。

黯乡魂，追旅思，夜夜除非，好梦留人睡。

下片一开始，作者就用非常凝炼的语言直接地、集中地把自己的愁苦诉说了出来，“黯乡魂，追旅思”六个字是非常醒目的，它像是标题一样，概括了全词的抒情内容。

“黯乡魂”是个重叠复合的词语，好像摄影艺术里的“迭印”画面一样，包含着两重意思，即：恨别与思乡。江淹《别赋》的头一句话是：“黯然销魂者，唯别而已矣！”“黯然销魂”概括了这篇赋作的全部内容，故以之为引领，分别描写各种人物的离别。范仲淹择取了《别赋》首句的词语和含义，又加上了一层思乡的内容，合成了“黯乡魂”三个字，意谓因为思乡而黯然销魂。但仔细分析起来，思乡是以思人为核心的，倘若没有人，那末，所谓“乡”也就落空了。如果落到了像古诗所说“欲渡黄河船，欲归家无人”，亦即杜甫《无家别》所描写的那种情况，那就必然会感到“远近理亦齐”，而“思乡”的具体内容就会发生变化了。再说“追旅思”。追，是追怀，回