

詞學新探

孫正剛

天津人民出版社

I207.23/7

词学新探

孙正刚 著

首都师范大学图书馆



20779896

天津人民出版社



779896

词 学 新 探

孙 正 刚 著

★

天津人民出版社出版

(天津市赤峰道124号)

天津新华印刷二厂印刷 天津市新华书店发行

★

开本 787×1092毫米 1/32 印张 4 3/8 字数 88,000

一九八〇年九月第一版

一九八〇年九月第一次印刷

印数 1—44,000

统一书号：9072·11

定 价：0.37元

262/22

目 录

周序	(1)
一 简述	(4)
(一) 订名	(4)
(二) 倚声	(7)
(三) 辨体	(11)
二 调与题	(21)
(一) 词调	(21)
(二) 词题	(32)
三 格律	(43)
(一) 字句	(47)
(二) 押韵	(52)
(三) 平仄	(59)
(四) 对仗	(65)
四 散论	(69)
(一) 字音, 词义	(69)
(二) 叠字	(70)
(三) 双声叠韵	(71)
(四) 虚字助词	(73)
(五) 炼字	(74)
(六) 特殊句型	(75)

(七) 章法和对比手法	(77)
(八) 句读	(78)
后记	(81)
寇跋	(84)
附录 新词韵	(86)

周 序

正刚《词学新探》行将付梓，嘱为弁言，欣感之怀，百端交集。

回忆与正刚初相结识，时在一九四零年，我因求学历程异常坎坷，三九年才得考入燕大，而入学实在四零秋，彼时正刚已是高班级，而年龄反不若马齿之长，仍以弟视之，亦即弟呼之，至今遂已垂垂四十载。

我与正刚之交，交在词。未名湖畔，若有我二人偕行形影，必各有新阕，而相与推敲之时也。前岁赠正刚律句，颌联云：“明湖照绿当时鬓，宝篋怀丹别后心”，四十年交期，十四字约略尽之。

正刚治词，严于音，细于律，严处一声不能假借，细处只字辨于毫芒。每填一曲，往往于关键紧要字骈罗并列异文至四至五，必就吾以定取舍，我亦不辞，一言而抉其得失高下，正刚未尝不欣然服所断，抵掌商量，寸心甘苦，以为课余之一乐事。

正刚严于音，细于律者如此，或以为过。余则不然。凡治一事，习一业，以精为可贵乎？以粗为能事乎？学词而不审音按律，岂复是词！艺术之事，必有规律，违其规律，即丧其体质。故曰律诗而不谐平仄，便非律诗。若是者何不另

作“自由体”而仍以诗词名之？平仄格律（包括对仗骈俪），本源全由吾国汉语之具四声，不论四声，岂复有汉语，况在音乐文学乎？初学者昧于此理，或自假于“重内容”，而摒规律于“形式主义”之列，犹以为知所重轻。重内容，盖谓不可徒具形式，而非谓可无形式；言规律，固以为必如此方能表其内容达于美善之境。何尝一言音律即等于“轻内容”乃至“废内容”？道理至明，本不复杂，特时时为强辞以夺其理耳。

吾与正刚之审音按律，亦非孤立于只字，拘墟于一音，必细察其上下前后左右之种种关系，然后乃尽得其宜。音律绝非呆法死律可以尽之，宽严奇正，盖处处有辩证法则在也。

前人讲东坡“大江东去”，误“遥想公瑾当年，小乔初嫁，了雄姿英发”^①为“遥想公瑾当年，小乔初嫁了，雄姿英发”；又误“故国神游，多情应笑，我早生华发”为“故国神游，多情应笑我，早生华发”，翻曰：“东坡不拘拘于格律”，“只要词佳，可以打破格律”云云。此诚笑谈。试思乐曲节奏，自有句读停顿，戏剧曲艺，莫不皆然，岂有可以任意将下句之字“唱入”上句，上句之字“歌归”下句之事？即今日之白话新曲，亦难有“不按句逗”的“唱法”与

^① “当年”，谓“正当年”“年力正富”，非“昔年”义。“了”，全然，“了雄姿英发”，犹言“全然一派……气度气象”；“了”字此种正面用法，六朝唐宋之后，至明人尚偶一见之，后唯反面句如“了无意味”“了不可辨”之类用之，正面句用法遂不为人知，将“了”字归于上句“初嫁”之下，正缘此故。试思“初嫁”，谓容光焕发时也；“初嫁了”是何语？只一寻思，便知东坡绝无如此造句造语法矣。

“谱法”。此理又至明，本不复杂，而误解误说者尚如彼。则正刚此书，固有其不可没者矣。

我年十五岁，即自学为词，至今不能尽弃。“声音之道，感人深矣”，虽似陈言，岂无至理。因略举所感，以复于正刚。

一九七九年四月末、己未清和初吉 天津周汝昌漫语于北京东城。

一 简 述

作为我国文学史上的韵文形式之一——词，兴起于中唐，发展于五代，极盛于两宋。这里，先分为三个问题来谈：

- (一) 订名 词的本名和别名很紊乱，需要订正。
- (二) 倚声 谈谈词和音乐的关系。
- (三) 辨体 辨别诗、词、曲的共同点和不同点。

(一) 订 名

广义来讲，词就是诗，尤其是抒情诗。中国文学发展史里的抒情诗一直是非常发达的，词可做为抒情诗的一个部门，因此以写爱国词著名的辛弃疾可称为爱国诗人。王力先生给词下的定义是很精确的：“一种律化的、长短句的、固定字数的诗。”（《汉语诗律学》，第509页）

根据学者们的研究，词最初的本名应该是“曲子词”。现代歌曲总在右上角写明“某人词、某人曲”，前者指写歌词的人，后者指制歌谱的人，有时两方面是一个作者。“曲子词”这个原始名称是说词与歌唱、配乐有极密切的关系。已发现的最早的词编成了一部《敦煌曲子词集》。敦煌在中

国西北部，保存了极珍贵的大批中古时期的文物，但其精华都被帝国主义者借考古为名劫走了，大部分已经不在中国了。有时把“词”字去掉而叫“曲子”。王重民先生《敦煌曲子词集·叙录》里说：

“……是今所谓词，古原称曲子。按曲子源出乐府，郭茂倩称曲子所由脱变之乐府为‘杂曲歌辞’，或‘近代曲辞’；……是五七言乐府原称词（即辞字），或称曲，而长短句则称曲子也。特曲子既成为文士摘藻之一体，久而久之，遂称自所造作为词，目俗制为曲子，于是词高而曲子卑矣。”

这种说法是正确的。这里“曲子”一名既不同于汉乐府以来的曲子，又不同于元曲。有时也叫“今曲子”。宋王灼《碧鸡漫志》和朱熹《朱子语类》里都有过“今曲子”一名。后来“词”取“曲子”一名而代之。从宋代开始，知识分子把自己写的叫“词”，把民间流行的无名氏的作品叫“曲子”，他们认为词较“雅”而曲子较“俗”。宋人词集以“词”名者占大多数。勿庸多举例，最著者如：晏殊《珠玉词》、晏几道《小山词》、李清照《漱玉词》、张炎《山中白云词》等。

从词的句子有长有短来看，词又名“长短句”。如：秦观《淮海长短句》、辛弃疾《稼轩长短句》、刘克庄《后村长短句》等。另外，词又名“乐府”，但不同于汉魏六朝之乐府诗，因此又叫“近体乐府”、“寓声乐府”、“新乐府”。如：欧阳修《欧阳文忠公近体乐府》、苏轼《东坡乐府》、贺铸《东山寓声乐府》、赵长卿《惜香乐府》、文天祥《文山乐府》、元好问《遗山先生新乐府》等。

又有人称词为“诗余”，对词含有轻视之意。我们认为词是诗的发展，词比诗就形式而言可以说是进步了，叫“诗余”不妥当。著名的有张耒《柯山诗余》、王炎《双溪诗余》，清康熙年间所编《历代诗余》等。

此外，词的别名还很多，编为一部词集时更有人巧立名目。不一一备举，例如：

“歌曲”	王安石《临川先生歌曲》
	姜夔《白石道人歌曲》
“琴趣外篇”	欧阳修《醉翁琴趣外篇》
	晁补之《琴趣外篇》
“大曲”	史浩《鄮峰真隐大曲》
“乐章”	刘仙伦《招山乐章》
“别调”	刘克庄《后村别调》
“遗音”	石孝友《金谷遗音》
“笛谱”	宋自逊《渔樵笛谱》
“渔谱”	张辑《清江渔谱》
“渔笛谱”	周密《苹洲渔笛谱》
“渔唱”	陈允平《日湖渔唱》
“樵歌”	朱敦儒《樵歌》
“痴语”	高观国《竹屋痴语》
“语业”	杨炎正《西樵语业》
“绮语债”	张辑《东泽绮语债》

除此之外，还有叫“倚声”的。

总结以上，词的正名和别名在二十个以上。“曲子词”是本名，“词”一名最普遍，可以说是正名。叫“长短句”和“乐府”还可以，其它各名至多只是词集的别名，悉应从略。

至于“曲子调”是什么意思呢？吾师顾羨季先生有一段精辟的论断：

“词之一名，至宋代而始确立。其在有唐，只曰‘曲子’……‘子’者，‘小’义，如今言‘儿’。故曰：曲子者，所以别于大曲也。奚以别乎？曰：大小之分而已。又，‘曲’者，‘谱’义，指声。……‘词’、‘辞’通，指文字。是故，曲子词者，谓依某一乐章之谱所制之辞。”（《释曲子词寄玉言》）

看来这和今天“某人词”、“某人曲”的划分并无差别。宋以后词人多按谱填词，“词”一名称就大行于世了。

（二）倚 声

古代民歌往往经过“采风”，统治阶级一方面可以了解民间疾苦，采取一些缓和阶级矛盾的措施，一方面把民歌配乐演唱。所配的乐历代有所不同：《左传》叙述许多人在外交场合、宴会时唱《诗经》里诗的一章或几句，是配合“雅乐”来歌唱的。汉武帝时成立的乐府，采集来的民歌也叫“乐府”，所配的乐是“清乐”。唐代给曲子词配的乐叫“燕乐”，也叫“宴乐”。《阳春集·序》说：

“金陵盛时，内外无事，亲朋宴集，多运藻思，为乐府新词，俾歌者倚丝竹歌之，所以娱宾而遣兴也。”

先采集歌词再给词配乐的过程是“按词制谱”，一谱既经确定，再写词时字句虽可小有出入，但已经是“按谱填词”了。

词在南北朝时已有萌芽。《乐府诗集》卷50载有梁武帝萧衍《江南弄》七首，每首七言三句，三言四句换韵，七言第三句末三字重叠一下即为三言第一句，格律很谨严。外有萧统三首、沈约四首，格律全同，看来并非偶然巧合，似有“按谱填词”的可能。《乐府诗集》卷79载有隋炀帝杨广《纪辽东》二首，每首八句，句式为七五七五七五七五，四句一换韵，格律很谨严。外有王胄二首，格律全同。我们读汉乐府《上邪》、《有所思》、《东门行》、《孤儿行》虽亦句有长短，但无格律之可言。

《敦煌曲子词》的发现，为词的起源提供了有力的证明。最早写作于七世纪中叶，也有晚唐之作。可举一首《菩萨蛮》为例：

“枕前发尽千般愿，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。”

反映了在封建社会里青年男女誓死相恋的坚决态度，不庸俗。从格律上看，后代已定型的《菩萨蛮》第三、四、八句全是五言，这首就不然，第三、四、八句分别是六、七、七言。但是“面”“直待”“且待”很象后来曲里的“衬字”，使句子音节灵活谐婉，便于歌唱。清代万树《词律》把一个词调字句微有出入的都叫“又一体”，其实歌唱时仍是允许有一定的灵活性的。（如京剧《盗御马》袁世海唱“蹑足潜踪朝前往”，裘盛戎唱“我趁着月无光大胆地前闯”，含义不同，但同是二黄摇板，腔调也相类似。）《菩萨蛮》一调

经过一段时期之后，多数作者习于采用、广大人民喜闻乐见的是第三、四、七、八句都是五言句，逐渐成为定型。后代再写这调无不即按这种体式写。总之，词要有较严格的格律，但亦有一定的灵活性，不要把格律看得太死板。在唐、宋时词要歌唱，字句尚可伸缩，今天只是诵读和欣赏，字句更不必“墨守成规”了。

诗之发展成为词，词之发展成为曲，在规律上很有相似之点：语言走向通俗，句式更加灵活，配乐日益谐调。词在知识分子手里逐渐僵化了，元曲就取而代之。元曲更能符合广大人民要求，语言通俗易懂。试看关汉卿《大德歌》一首语言通俗到怎样程度：

“郑元和，受寂寞。道是你无钱怎奈何！哥哥家缘破，谁着你摇铃唱挽歌？因把亚仙门前过，恰便是司马泪痕多。”

石孝友《金谷遗音》有几首白话词，选三首：

“你又痴，我又迷，到此痴迷两为谁？天，天，天怎知！长相思，极相思，愿得姻缘未尽时，今生重共伊。”（《长相思》）

“好恨这风儿，催俺分离。船儿吹得去如飞，因甚眉儿吹不展，亘耐风儿。不是这船儿，载起相思。船儿若念我孤栖，载取人人篷底睡，感谢风儿。”（《浪淘沙》）

“我已多情，更撞著多情底你。把一心十分向你，尽他们劣心肠，偏有你。共你，撇了人只为你！宿世冤家，百忙里方知你。没前程阿谁似你。坏却才名，到如今都因你。是你，我也没星儿恨你！”（《惜奴娇》。以上俱见《宋六十名家词》本。）

但读起来太象曲了。就整个词坛来讲，白话不占主要地位，曲就不然。词所配的音乐，南宋以后失传，这也加速它走向衰落。

宋词人大多通晓音律。周邦彦、姜夔多自度曲。姜夔吹洞箫伴奏。吴文英《还京乐》“命乐工以箏、笙、琵琶、方响迭奏。”黄庭坚在《念奴娇》唱时用笛子伴奏。苏轼对音律有修养，说他不通音律是近于诬蔑的。请看陆游的话：

“世言东坡不能歌，故所作乐府多不协律。晁以道谓：‘绍圣初，与东坡别于汴上，东坡酒酣，自歌《阳关曲》。’则公非不能歌，但豪放不喜剪裁以就声律耳。试取东坡诸词歌之，曲终，觉天风海雨逼人。”（《老学庵笔记》）

苏轼的《阳关曲》三首平仄四声大多和王维《渭城曲》（即《送元二使安西》）相吻合。他又曾染括陶渊明《归去来辞》为《哨徧》，序里说：

“使就声律，以遗毅夫，使家僮歌之。时相从于东坡，释耒而和之，扣牛角而为之节，不亦乐乎？”

《能改斋漫录》说苏轼把穆天子事写入《戚氏》：

“随声随写，歌竟篇就，才点定五六字。”

《贺新郎》一首是当场为歌妓所写。从以上几个例子看来，谁能说他不懂音律呢？只能说他有时不愿受格律的束缚，《念奴娇》和《水龙吟》的句式和一般作者颇有出入。本来一词不限一体，这反而能说明苏轼掌握了词的灵活性。姜夔《白石道人歌曲》在自度曲旁注上“工尺谱”，夏承焘先生考订极详。但至多使这十几个词调能按古人谱来唱，绝大部分词怎样唱（今天新谱曲当然不在此例），无从得知。词一经和乐脱离了关系，也就加速它的僵化和死亡。总之，词与

歌唱有密切的关系，所以叫“倚声”。（这里和一般把填词叫“倚声”的意思有所不同）。

（三）辨 体

词与以前的诗、乐府，和以后的曲都有密切关系，即继承而又发展的关系，在我国韵文系统上是一脉相承的。词是承诗之前，而启曲之后的。辨体最好是拿一篇作品通篇来辨，单凭一句是靠不住的。除去诗句在词或曲里有时被搬用外，在大多数情况下即便是一句往往也能“十之八九”地判断其为诗、词或曲。

1. 词与诗的关系

诗、词很难从内容上加以区别。因为它们本来可以写相同的题材。例如杜甫《羌村三首》第一首末两句“夜阑更秉烛，相对如梦寐。”诗人经过兵慌马乱，一年后才回家，到晚上破例点上了蜡烛，和家人团聚，反而将信将疑，自问：

“难道是在做梦吗？”写得亲切、真挚。晏几道《鹧鸪天》末两句“今宵剩把银釭照，犹恐相逢是梦中。”与杜甫诗意基本一致，但一是五古，一是词。苏轼的《水调歌头》“明月几时有？把酒问青天。”不妨说是来自李白的《把酒问月》

“青天明月来几时？我今停杯一问之。”辛弃疾最善于把经、史、子、集的句子熔铸在他的词里。如《论语》里有“甚矣吾衰也”和“二三子”等句，辛弃疾就在《贺新郎》里写出：“甚矣吾衰矣！……知我者，二三子。”司马迁在《史记·李将军列传·赞》里引俗谚“桃李不言，下自成

蹊”歌颂李广，辛弃疾在《八声甘州》里就有一句“桃李无言”。陶渊明的《读山海经》“众鸟欣有托，吾亦爱吾庐。”辛弃疾在《水调歌头》里一字不改地搬用过来。杜甫诗“云卧衣裳冷”，辛弃疾在《贺新郎》、《菩萨蛮》里两次搬用。外此之例尚多，不能悉举。毛主席在词的风格和表现手法和“豪放派”的苏、辛有着密切的关系，《水调歌头》“子在川上曰：逝者如斯夫！”可以说是继承辛弃疾的手法并发扬光大。这句话在《论语》原文下还有“不舍昼夜”四字。重要的是毛主席把孔子原话的消极因素转化为积极因素，说明时间过得飞快，我们更要抓紧时间，高速度地进行建设。再如杜甫《登高》“不尽长江滚滚来”，在辛弃疾写《南乡子》时，由于押韵的关系，就只改了一个字而成为“不尽长江滚滚流”了。我们能从一字之别来判断诗词的不同吗？以上是就词可以搬用诗或其它的句子而言。但既名创作，搬用究是占极少数的，更多的还是靠自己写。

早期的词和七言绝句关系最密切，简直二者不易分辨。中唐时期刘禹锡等人所作《浪淘沙》就是七言绝句。另一词调《小秦王》也即七言绝句。《瑞鹧鸪》也即平起的七言律诗，《玉楼春》也即仄韵的七言律诗（只第五句平仄微有出入），《生查子》纯系五言，《浣溪沙》纯系七言，《鹧鸪天》只把七言律诗第五句改为两个三字句。

再从词的句式来看，尽管从一言到十几言句都有，但主要还是四、五、七言句。少于四言的是截取四、五、七言的一部，多于七言的是在四、五、七言的基础上发展变化的。因此，作词的基本功仍是作五、七言诗。从整个词的调、体