

版权所有 翻印必究

图书在版编目 (CIP) 数据

唐宋名家词导读新编 彭玉平著 广州：中山大学出版社，2009.12
ISBN 978-7-306-05812-2

I ①唐… II ②彭… III ③词 (文学) — 作品集 — 中国 — 唐代 ④宋词 — 选集
③词 (文学) — 文学评论 — 中国 — 唐代 ④宋词 — 文学评论 IV ①I205.6
②I205.64

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 123456 号

责任编辑：安瑶扬

封面设计：皓意设计·缪露茵

责任校对：陈瑶霞

责任技编：黄少伟

出版发行：中山大学出版社

编辑部电话 (020) 85358888 85358889

发行部电话 (020) 85358888 85358889

地址：广州市新港西路 113 号

邮编：510275 传真：(020) 85358888

印刷者：广州市番禺市桥印刷厂

经销者：广东新华发行集团

规格：787mm×1092mm 1/16 印张 12.5 千字

版次：2009 年 12 月第 1 版 2009 年 12 月第 1 次印刷

定价：25.00 元

本书如有印装质量问题影响阅读，请与承印厂联系调换



目摇录

序 施议对（员

第一编摇词学论略

第一章摇词名释例	（圆
一、曲子	（圆
二、长短句	（猿
三、诗余	（缘
四、倚声	（愿
第二章摇词的起源	（员
一、诗词同源说	（员
二、词源《诗经》说	（员
三、隋代初唐说	（圆
四、六朝乐府说	（猿
五、六朝浮艳说	（猿
第三章摇词的体性	（缘
一、胡夷里巷之曲	（缘
二、词为艳科	（苑
三、要眇宜修	（怨
四、词心与词境	（圆
第四章摇词的体制	（圆
一、小令、中调、长调	（圆
二、令、引、近、慢	（圆
三、词调与结构	（圆



摇录



第五章摇词的风格	(圆)
一、本色与非本色	(圆)
二、婉约、豪放的语源及发展	(圆)
三、从风格到流派	(圆)

第二编摇唐五代名家词

李隆基

好时光（宝髻偏宜宫样）	(猿)
-------------------	-----

李摇白

菩萨蛮（平林漠漠烟如织）	(猿)
忆秦娥（箫声咽）	(源)

张志和

渔歌子（西塞山前白鹭飞）	(源)
--------------------	-----

刘禹锡

忆江南（春去也）	(源)
----------------	-----

白居易

忆江南（江南好、江南忆、江南忆）	(源)
------------------------	-----

温庭筠

菩萨蛮（小山重叠金明灭）	(源)
菩萨蛮（水精帘里颇黎枕）	(缘)
菩萨蛮（玉楼明月长相忆）	(缘)
更漏子（玉炉香）	(缘)
更漏子（柳丝长）	(缘)
梦江南（千万恨）	(缘)
梦江南（梳洗罢）	(缘)

皇甫松

摘得新（酌一卮）	(缘)
梦江南（兰烬落、楼上寝）	(缘)
采莲子（菡萏香连十顷陂、船动湖光滟滟秋）	(缘)

韦摇庄

菩萨蛮（人人尽说江南好）	(缘)
菩萨蛮（如今却忆江南乐）	(源)
荷叶杯（记得那年花下）	(源)



摇圆



女冠子（四月十七、昨夜夜半）	（远）
思帝乡（春日游）	（远）
李存勖	
忆仙姿（曾宴桃源深洞）	（远）
薛昭蕴	
浣溪沙（倾国倾城恨有余）	（远）
毛文锡	
甘州遍（秋风紧）	（远）
牛希济	
生查子（春山烟欲收）	（远）
欧阳炯	
南乡子（画舸停桡）	（远）
江城子（晚日金陵岸草平）	（远）
和摇凝	
江城子（竹里风生月上门）	（远）
顾摇寰	
诉衷情（永夜抛人何处去）	（远）
孙光宪	
浣溪沙（蓼岸风多橘柚香）	（远）
谒金门（留不得）	（远）
酒泉子（空碛无边）	（远）
李摇珣	
巫山一段云（古庙依青嶂）	（远）
南乡子（归路近）	（远）
酒泉子（秋雨联绵）	（远）
冯延巳	
鹊踏枝（谁道闲情抛掷久）	（远）
鹊踏枝（秋入蛮蕉风半裂）	（远）
鹊踏枝（萧索清秋珠泪坠）	（远）
鹊踏枝（庭院深深深几许）	（远）
鹊踏枝（六曲阑干偎碧树）	（远）
采桑子（花前失却游春侣）	（远）
清平乐（雨晴烟晚）	（远）
谒金门（风乍起）	（远）





- 南乡子（细雨湿流光）（**怨**）
- 李摇璟
- 摊破浣溪沙（手卷真珠上玉钩）（**怨**）
- 摊破浣溪沙（菡萏香销翠叶残）（**怨**）
- 李摇煜
- 一斛珠（晓妆初过）（**怨**）
- 玉楼春（晚妆初了明肌雪）（**怨**）
- 菩萨蛮（花明月暗笼轻雾）（**怨**）
- 捣练子令（深院静）（**怨**）
- 清平乐（别来春半）（**怨**）
- 临江仙（樱桃落尽春归去）（**怨**）
- 破阵子（四十年来家国）（**怨**）
- 望江南（多少恨）（**怨**）
- 乌夜啼（林花谢了春红）（**怨**）
- 乌夜啼（无言独上西楼）（**怨**）
- 浪淘沙（往事只堪哀）（**怨**）
- 浪淘沙（帘外雨潺潺）（**怨**）
- 虞美人（春花秋月何时了）（**怨**）

第三编摇北宋名家词

- 潘摇阆
- 酒泉子（长忆观潮）（**怨**）
- 寇摇准
- 踏莎行（春色将阑）（**怨**）
- 林摇逋
- 点绛唇（金谷年年）（**怨**）
- 柳摇永
- 雨霖铃（寒蝉凄切）（**怨**）
- 蝶恋花（伫倚危楼风细细）（**怨**）
- 定风波（自春来）（**怨**）
- 迷仙引（才过笄年）（**怨**）
- 戚摇氏（晚秋天）（**怨**）
- 夜半乐（冻云黯淡天气）（**怨**）



玉蝴蝶（望处雨收云断）	（景元）
望海潮（东南形胜）	（景元）
八声甘州（对潇潇暮雨洒江天）	（景元）
范仲淹	
苏幕遮（碧云天）	（景元）
渔家傲（塞下秋来风景异）	（景元）
剔银灯（昨夜因看《蜀志》）	（景元）
张耒	
一丛花（伤高怀远几时穷）	（景元）
天仙子（《水调》数声持酒听）	（景元）
木兰花（龙头舴艋吴儿竞）	（景元）
谢池春慢（缭墙重院）	（景元）
晏殊	
浣溪沙（一曲新词酒一杯）	（景元）
浣溪沙（一向年光有限身）	（景元）
鹊踏枝（槛菊愁烟兰泣露）	（景元）
踏莎行（小径红稀）	（景元）
破阵子（燕子来时新社）	（景元）
山亭柳（家住西秦）	（景元）
宋祁	
玉楼春（东城渐觉风光好）	（景元）
欧阳修	
采桑子（轻舟短棹西湖好）	（景元）
采桑子（群芳过后西湖好）	（景元）
朝中措（平山阑槛倚晴空）	（景元）
踏莎行（候馆梅残）	（景元）
生查子（去年元夜时）	（景元）
蝶恋花（越女采莲秋水畔）	（景元）
玉楼春（尊前拟把归期说）	（景元）
南歌子（凤髻金泥带）	（景元）
浪淘沙（把酒祝东风）	（景元）
王安石	
桂枝香（登临送目）	（景元）



晏几道

- 临江仙（梦后楼台高锁） (灵稼)
 蝶恋花（醉别西楼醒不记） (灵苑)
 鹧鸪天（彩袖殷勤捧玉钟） (灵怨)
 鹧鸪天（醉拍春衫惜旧香） (灵园)
 鹧鸪天（小令尊前见玉箫） (灵园)
 阮郎归（天边金掌露成霜） (灵稼)
 思远人（红叶黄花秋意晚） (灵稼)

苏辙

- 水龙吟（似花还似非花） (灵苑)
 水调歌头（明月几时有） (灵园)
 念奴娇（大江东去） (灵园)
 临江仙（夜饮东坡醒复醉） (灵稼)
 定风波（莫听穿林打叶声） (灵苑)
 卜算子（缺月挂疏桐） (灵愿)
 洞仙歌（冰肌玉骨） (灵园)
 八声甘州（有情风万里卷潮来） (灵园)
 江城子（老夫聊发少年狂） (灵稼)
 江城子（十年生死两茫茫） (灵苑)
 蝶恋花（花褪残红青杏小） (灵愿)
 永遇乐（明月如霜） (灵园)
 行香子（清夜无尘） (灵园)
 浣溪沙（软草平莎过雨新） (灵稼)

黄庭坚

- 念奴娇（断虹霁雨） (灵稼)
 定风波（万里黔中一漏天） (灵苑)
 清平乐（春归何处） (灵怨)
 归田乐引（对景还销瘦） (灵园)

李之仪

- 卜算子（我住长江头） (灵园)

秦观

- 望海潮（梅英疏淡） (灵原)
 水龙吟（小楼连远横空） (灵苑)
 满庭芳（山抹微云） (灵愿)



鹊桥仙（纤云弄巧）	（圆苑）
踏莎行（雾失楼台）	（圆苑）
浣溪沙（漠漠轻寒上小楼）	（圆苑）
贺 摇 铸	
横塘路（凌波不过横塘路）	（圆苑）
芳心苦（杨柳回塘）	（圆苑）
六州歌头（少年侠气）	（圆苑）
晁 补 之	
摸鱼儿（买陂塘）	（圆苑）
周 邦 彦	
瑞龙吟（章台路）	（圆苑）
满庭芳（风老莺雏）	（圆苑）
苏幕遮（燎沉香）	（圆苑）
齐天乐（绿芜凋尽台城路）	（圆苑）
少年游（并刀如水）	（圆苑）
六摇丑（正单衣试酒）	（圆苑）
兰陵王（柳阴直）	（圆苑）
曹 摇 组	
品摇令（乍寂寞）	（圆苑）

摇苑

第四编摇南宋名家词

朱敦儒

相见欢（金陵城上西楼）	（圆苑）
-------------------	------

李清照

渔家傲（天接云涛连晓雾）	（圆苑）
如梦令（昨夜雨疏风骤）	（圆苑）
凤凰台上忆吹箫（香冷金猊）	（圆苑）
一剪梅（红藕香残玉簟秋）	（圆苑）
醉花阴（薄雾浓云愁永昼）	（圆苑）
永遇乐（落日熔金）	（圆苑）
武陵春（风住尘香花已尽）	（圆苑）
声声慢（寻寻觅觅）	（圆苑）



摇曳

张元干

贺新郎（梦绕神州路） (圆猿)

岳摇飞

满江红（怒发冲冠） (圆苑)

朱淑真

减字木兰花（独行独坐） (圆愿)

陆摇游

钗头凤（红酥手） (圆员)

卜算子（驿外断桥边） (圆猿)

夜游宫（雪晓清笳乱起） (圆源)

诉衷情（当年万里觅封侯） (圆缘)

杨万里

昭君怨（午梦扁舟花底） (圆苑)

张孝祥

六州歌头（长淮望断） (圆怨)

念奴娇（洞庭青草） (猿员)

辛弃疾

摸鱼儿（更能消） (猿缘)

水龙吟（楚天千里清秋） (猿苑)

水调歌头（带湖吾甚爱） (猿愿)

菩萨蛮（郁孤台下清江水） (猿园)

祝英台近（宝钗分） (猿园)

青玉案（东风夜放花千树） (猿猿)

清平乐（茅檐低小） (猿缘)

西江月（明月别枝惊鹊） (猿远)

贺新郎（甚矣吾衰矣） (猿苑)

破阵子（醉里挑灯看剑） (猿怨)

永遇乐（千古江山） (猿园)

陈摇亮

水龙吟（闹花深处层楼） (猿猿)

刘摇过

沁园春（斗酒彘肩） (猿缘)



姜摇夔

- 点绛唇（燕雁无心） (猿愿)
- 齐天乐（庾郎先自吟愁赋） (猿愿)
- 扬州慢（淮左名都） (猿愿)
- 暗摇香（旧时月色） (猿愿)
- 疏摇影（苔枝缀玉） (猿愿)

史达祖

- 双双燕（过春社了） (猿苑)

刘克庄

- 贺新郎（北望神州路） (猿愿)

吴文英

- 风入松（听风听雨过清明） (猿愿)
- 莺啼序（残寒正欺病酒） (猿愿)
- 八声甘州（渺空烟四远） (猿愿)

王沂孙

- 齐天乐（一襟余恨宫魂断） (猿愿)
- 眉摇妩（渐新痕悬柳） (猿愿)

张摇炎

- 解连环（楚江空晚） (猿愿)
- 高阳台（接叶巢莺） (猿愿)

蒋摇捷

- 虞美人（少年听雨歌楼上） (猿愿)

- 跋 (猿苑)



摇怨



序

唐以诗名宋以词，此所谓一代有一代之胜也。唐诗与宋词，共同为中国诗歌创造了两大辉煌。

中国素有诗国之称。“不学诗，无以言。”古时候，作为乐歌的诗已为各诸侯国之公卿、大夫所广泛引用。不仅于祭祀、宴会、典礼，用作仪式中之一项重要程序；而且于社交场合，用作交际工具。据统计，顾栋高《春秋大事表》所载有关借赋诗以达致社交目的之事件，即有 100 余例。学诗与立言，在诗国早已形成风气。

当今社会，文明、进步，学诗立言的传统，更加得以发扬光大。不仅仅诗国贤俊，大多雅好讽咏；即使是蕃邦鬼佬，对此亦未遑多让。香港回归，中英争拗。一方引用唐人李白诗句——“两岸猿声啼不住，轻舟已过万重山”，比喻谈判前景；另一方以美国杰克·伦敦（Jack London）诗句——“宁化飞灰，不作浮尘”，表达最后观感。前者系原著，标准国货；后者乃译作，亦已经中国化。可见诗国魅力。

诗的世界，舞之、蹈之，友之、乐之，在于“正得失、动天地、感鬼神”；词之与诗，有一定区别，其所创造，却同样具有一种“能自立于天地之间”的感动力。“昨夜西风凋碧树。独上高楼，望断天涯路”；“衣带渐宽终不悔。为伊消得人憔悴”；“众里寻她千百度。蓦然回首，那人却在灯火阑珊处”。三个阶段，一样可将人生引领至最高境界。

“在心为志，发言为诗。”词之与诗相比较，志为其共通之处，而言则各异，说明乃两种不同的乐歌样式。王国维说：“词之为体，要眇宜修。能言诗之所不能言，而不能尽言诗之所能言。诗之境阔，词之言长。”谓阔与长，或者能与不能，这是就境界创造的角度所进行的论断，侧重于志，而言之自身以及发言的方法及方式，仍需进一步加以体认。

《诗大序》云：“发乎情，止乎礼义。”发之与止，显示出一种过程与结果。在这一意义上讲，词之与诗相比，其发言方式之不同处，主要体现在对于礼义与情相互关系的处理上。就宋人经验看，戴上面具作载道之文、言志之诗，卸下面具作言情之词，其于发与止的控制与调节，非常注意分寸，用现代的话讲，就是很有个度。这是种尺度，也是量度。既一定又不一定。当中一段斜坡，角度较大，就看如何把握。笼统地讲，有宋一代，对待礼义与情，亦即天理与人欲，卫道与卫才，大致两种倾向：或者将礼义（天理）摆在第一位，将情（人欲）摆在第二位；或者纵容人欲，不怕下犁舌地狱，将情摆在第一位。两种倾向，各有各的



摇员



摇圆

抉择，而词则偏重于后者。因而，其发言方式，与诗相比，也就有不同的取向。即，主要凭借着感情及感觉以相感动，而不仅仅是精神及意志。

“记得绿罗裙，处处怜芳草。”如果说，哪里有中国人，哪里就有诵读乐歌的声音，那么，似乎还应当说，凡是有情感的地方，就有词的踪迹。

诵读名篇，追寻往迹，这应是十分美好的一种艺术享受。

彭教授玉平为名家导读，这是很有意义的一件事。玉平教授出身科班，根底深厚。既已有广阔的文学理论基础，又潜心词业，作专门研究。言传意会，颇能得其佳处。与论诗词，每多卓见。乃当今一位具有多方面发展潜能的学者。所撰《唐宋名家词导读新编》，去取得当，精粹汇集；导向明晰，有镜可借。尤其在发言方式上，有关解说，更是下了一番功夫。这是目前所见一部较为完善的读本。

发言方式，也就是言传形式，这是作者与读者沟通的一种手段。不同作者，不同乐歌样式，具有不同的言传形式。比如柳永，其所谓“变旧声，作新声，出《乐章集》，大得声称于世”（李清照语），所谓“写情用赋笔，纯是屯田家法”（蔡嵩云语），就是一种重要的形式或手段。乃柳永之所独有，亦系探测其艺术殿堂的一种重要途径。历来为声家之所乐道。但词界对此，因为习惯于从词话到词话，从本本到本本，陈陈相因，人云亦云，至今仍然少见有人顾及于此，不知究竟。这是令人遗憾的一件事。玉平教授“导读”，就若干慢词入手，对于今、昔、今结构方式以及“从对面写来”的独特表现手法，作了精辟分析。谓：“笔法从现在到过去，又从过去折回现在，最后从现在宕想将来，时序错综，而情感一脉贯串。”（评《浪淘沙慢》语）谓：“‘想佳人’两句，宕开前情，用假想之词，从对面写来，反衬游子思归的殷切心理。”（评《八声甘州》语）以时间顺序推移及空间位置变换说柳词，既成功地揭示其奥秘，将“家法”清楚呈现，就像曾经与作者共同经历过一般，又为今日之读词、品词，树立了一个很好的典型，说明必须认真地“读原料书”（吴世昌语），方才有所收获。这一导向，实实在在，中规中矩，令知所进退，亦便于操作，有别于时下多数选本、读本之所作泛泛之谈，十分难得。

这是柳永，“导读”录词九篇，于编中居第四，可见乃特别标榜。至于其余作家，除李煜、苏轼、辛弃疾以外，尽管录词较少，或者仅有一篇，其所解说，亦多体会有得之言，颇堪把玩。

“换我心，为你心。始知相忆深。”手此一编，不时诵读，细加品赏，对于词的艺术世界，词学真传，必将有所领悟，入室登堂，相信也并非一件难事。因为之序，并与读者诸君共勉。

施议对

乙酉大雪后五日于濠上之赤豹书屋

词学论略

第一编



诗与词是古代韵文的两种重要体式。唐诗宋词均被誉为“一代之文学”（王国维《宋元戏曲考》），在中国文学史上具有举足轻重的地位。

词是一种文体，而词学则是关于词的专门之学，按照龙榆生在《研究词学之商榷》一文中所作的概括，词学的内容主要包括图谱、音律、词韵、词史、校勘、声调、批评、目录等八个方面，并以此建构起独立的词学体系。由于词乐失传，有关词的音乐方面的情况现在了解得比较少，但歌词俱在，我们仍有多种途径可以解读曾经的历史。而了解词体名称的流变、词的渊源、词的特质、词的体制、词的风格诸问题，则将有利于我们自如地进入唐宋词的阅读境界。

第一章摇词名释例

作为一种介于诗与曲之间的文体，“词”这一名称是直到北宋中叶才逐步稳定下来的。在“词”名确立之前或同时，乃至稍后，还有各种各样的异称。即就主流名称而言，从早期的曲子、乐章、乐府，到后来的长短句、诗馀、倚声、填词等，纷繁变化，不一而足，这还不包括那些偶尔被使用的琴趣、樵歌、寓声乐府、乐府遗音、馀音、依声、渔笛谱、渔唱、渔谱、渔歌、棹歌、歌曲、浩歌、痴语、绮语、箬语、语业、唔歌、雅调、鼓吹等。这些名称或据音乐而起，或由文学以定，各取一端以彰显词体体性。择其要者，词的异称主要有列数种。

一、曲摇摇子

词是配合隋唐以来新兴的燕乐的新体诗，是以音乐为本体的，在“词”名尚未定型之前，多依据其音乐性而定名为曲子或相近的曲子词、曲、歌曲等名称，体现出词与音乐的紧密关系。

“曲子”是词最初的名。1900年在敦煌发现的以盛、中唐为主要创作年代的词集便叫做《云谣集杂曲子》，这个“曲子”不是乐谱的记录，而是歌词的编集，可见“曲子”乃是作为“词”的名称而使用的。白居易在其《忆江南》调下注云：“此曲亦名《谢秋娘》。”曲子作为词体的名称不仅在盛、中唐时期流行，而且在词体有了其他新的名称后，依然在一些场合被使用。如五代和凝因为擅长作词而被称为“曲子相公”。

宋代词人平时言说，也多说曲子，如宋初潘阆《逍遥词附记》即说自己作“《酒泉子》十一曲”，张舜民《画墁录》记柳永为求升职而去拜见当朝宰相晏殊，晏殊见面即问：“贤俊作曲子么？”柳永回答：“只如相公亦作曲子。”两人一问一答，虽然在情感上颇显微妙，但双方都以“曲子”来指代词则是一致的。



可见，在北宋时期称呼词为“曲子”或单称“曲”（或“歌”），还是相当普遍的事情。所以，北宋最早的一部词话也就叫做《时贤本事曲子集》。

南宋时期词名已通行，但仍不乏以曲子来代称词的，如王灼《碧鸡漫志序》即说：“客舍无与语，因旁缘是日歌曲，出所闻见。”这里的歌曲就是指的词。《碧鸡漫志》开篇就是“或问歌曲所起”，其所探讨的正是词的起源问题。又说：“古歌变为古乐府，古乐府变为今曲子，其本一也。”（卷一）“今曲子”其实就是说的“当代的词”而已。至其论各人作词，多写“制曲”或“作曲”等等，可以看出“曲子”在词体发展过程中的强势地位。

一些词集也以曲子为名，如姜夔的《白石道人歌曲》、柳永的《乐章集续添曲子》等等。以曲子称词，鲜明地体现出词与音乐的紧密关系。即如我们现在有流行歌曲，其实流行的不仅仅是音乐，歌词也传播众口的，但我们不称之为流行歌词，而称之为流行歌曲，其原因是一样的。当然，在词体发展到后来，虽然词与曲子两种称呼依然并存，但渐渐有了高下雅俗之分，以词为高雅、以曲子为低俗的观念在文人中渐渐形成。如北宋后期的张炎，其词与曹组风格近似，以滑稽著称，时人称为“曲子张观察”（王灼《碧鸡漫志》卷二），在王灼的言语之中，其实是带有贬义的。所以，王重民在《敦煌曲子词集叙录》中说：“持曲子既成为文士攤藻之一体，久而久之，遂自称所造作为词，目俗制为曲子，于是词高而曲子卑矣。遂又统称古曲子为词。”

中国古代自来对乐谱就不予重视，大都以口耳相传的方式来传续音乐，所以音乐的流失一向是十分严重的。王灼《碧鸡漫志》卷一在详考自汉至唐的音乐流变及流失情况后说：“唐歌曲比前世益多，声行于今、辞见于今者，皆十之三四，世代差近尔。大抵先世乐府，有其名者尚多。其义存者十之三，其始辞存者十不得一，若其音则无传，势使然也。”宋代时的唐曲，声、辞并存者只有十之三四，特别是“若其音则无传，势使然也”一句已足以凸显古代音乐传播的现实了，所以作为词乐的燕乐，在南宋中后期即面临着“无传”的危险，连音律的讲究也变成一种困难的事情，则“曲子”一名也就随之而沉浮了。宋末张炎《词源》描述当时词人云：“今词人才说音律，便以为难。”（卷下）在这种情况下再以“曲子”相称，确实有些勉为其难了。

二、长摇短摇句

从句式形态上说，诗也有杂言体，如李白《蜀道难》等；词也有齐言体，如《浣溪沙》、《玉楼春》等，句式与七律相同，只是换韵不同而已，但从一种文体的标准形态来看，长短句仍可视作词的主要句式特点。“长短句”之称实际上标志着词已逐渐摆脱了音乐的附属地位，是以词的语言句式特点取代了音乐特



点。作为乐府的一种，词伴随着燕乐的变化而变化，也随着燕乐的发展而发展，当词乐渐行消亡，词的演唱功能逐渐失传之后，“长短句”这一称呼就曾经一度流行开来。施蛰存在《词学名词释义》中甚至认为在北宋时期，长短句是词的“本名”。

按照施蛰存在《词学名词释义》中的说法，长短句在成为词的本名之前，在中、晚唐时期，还曾是诗体的名称。唐诗中的七言诗往往被称为“长句”，五言诗被称为“短句”，如杜甫有“近来海内为长句，汝与山东李白好”的诗句，此“长句”即指七言歌行，白居易称自己的七言歌行《琵琶行》为“长句歌”。七言称为“长句”，五言也就不言而喻被视为短句了。中、晚唐时产生了一种将五、七言混杂在一起的诗体，即被时人称为“长短句”。韩偓《香奁集》中就将这一类句式混杂的歌诗编入长短句一类，但这类长短句既无固定之格式，也无特定词牌来限定诗歌的长短，也不是配合燕乐来演唱的作品，所以并非词体的代称。



溯源

作为词体的长短句与作为诗体的长短句确实有着一定的渊源关系，宋代胡仔《苕溪渔隐丛话》云：“唐初歌辞，多是五言诗，或七言诗，初无长短句。自中叶以后，至五代，渐成长短句。及本朝则尽为此体。”中唐至五代时期的长短句是指的诗歌，而“本朝”流行的长短句则是词体了。这一层意思，张炎在《词源》中也有类似表述：“粤自隋唐以来，声诗间为长短句。至唐人则有《尊前》、《花间》集。”（卷下）词的长短句来自唐声诗中的长短句，这很可能是宋人的一个共识。盖在略显随意的长短句歌诗的基础上，增加了词牌、燕乐等形式因素，遂将一般意义上的长短句，变成了有一定规范的长短句。所以，王力的《王力词律学》说：“若从格律一方面说，词是渊源于近体诗的。”近体诗的格律是针对五、七言两种句式而立的，借鉴格律与借鉴句式应该是同步的。作为词体的长短句，其对作为歌诗的长短句在句式上的借鉴是昭然可见的。

所谓长短句，其最初的意义主要是指五、七言的错综而已，长不过七言，短不过五言，所以北宋前期的词人虽然不以“长短句”来称呼词体，但以“五七言”相称，实际上是表示长短句的意思。晏几道《小山乐府自叙》就说自己作词是“续南部诸贤绪余，作五七字语，期以自娱”，突出“五七字语”，其实就是突出词体长短不一的句式特点。

作为词体的长短句最早是什么时候由谁提出，现在看来还是个问题。不少学者把这个提名权交给了苏轼，缘由是苏轼在《与蔡景繁书》中说：“颁示新词，此古人长短句诗也。”但仔细考察苏轼此语，苏轼并非将“新词”称为“长短句”，而是以古人长短句体的诗歌来比喻“新词”的句式特点。而且苏轼这里的“新词”也不完全是文体意义上的指称。苏轼话语中的“词”更多是从词语的角



度来说的，如他在《与朱康叔书》中自道将陶渊明的《归去来辞》櫟括为般涉调《哨遍》词，其与陶渊明原作的区别是“虽微改其词，而不改其意”，“词”是与“意”相对比而言的。所以，施蛰存在《词学名词释义》中说：“从唐五代到北宋，‘词’还不是一个文学类型的名称，它只指一般的文词（辞）。无论‘曲子词’的‘词’字，或东坡文中‘颁示新词’的‘词’字，或北宋人词序中所云‘作此词’、‘赋墨竹词’，这些‘词’字，都只是‘歌词’的意思，而不是南宋人所说‘诗词’的‘词’字。”施蛰存的说法是大体可从的，但也说得过于绝对了。实际上，如果在唐五代和北宋时期所使用的“词”字可以作歌词来理解的话，则与作为文体的“词”已是咫尺之间了，因为作为文体的“词”本来就可以理解为唐宋时期以长短句和燕乐为主要标志的一种歌词的简称。如苏轼《张子野词跋》说：“子野诗笔老妙，歌词乃其余波耳。”其《跋黔安居士渔父词》说：“鲁直作此词，清新婉丽。”等等，这里提到的“歌词”或“词”都已初步指称词体了。只是这种文体的指向还是不彻底的，它还时时与“词语”之“词”纠葛在一起。

明乎此，苏轼文中的“长短句之诗”实际上正是针对“新词”而言的，与唐五代多以曲子称词相区别，北宋时期的词人对词的关心已悄然从音乐而向文学方面过渡了。黄庭坚《念奴娇》（断虹霁雨）词前小序中说：“客有孙彦立，善吹笛，援笔作乐府长短句，文不加点。”贺铸《清商怨》词也有“要自销凝，吟郎长短句”之句，则已是明确用“长短句”来作为词体的称呼了。宋代不少词人将自己的词集以“长短句”来命名，如秦观的词集名《淮海居士长短句》，张孝祥的词集名《于湖居士长短句》，等等，都是其例。在南宋的一些词话中，“长短句”作为词体的名称已经相当广泛地被运用了，如王灼《碧鸡漫志》卷二称曹组“每出长短句，脍炙人口”，“长短句虽至本朝盛，而前人自立，与真情衰矣”，等等。以长短句称词已是十分自然的事情了。



摇缘

三、诗摇摇头

曲子是从音乐角度来命名的，长短句是从句式特点来称呼的，虽各取一端，不能无偏，但也是从不同角度符合词体的体制特点的，所以，虽然对这些并不周延的称呼在学术界也存在着争议，但并不涉及到词体的价值判断问题。“诗馀”的出现所带来的不仅仅是词体名称的变化，而且涉及到词与诗的关系以及词体的地位问题，因而它主要属于文人阶层的一种意识反映。

如果从词体命名的先后顺序来看，诗馀是晚于曲子和长短句的，是相对后起的一个概念。曲子侧重强调其音乐性，长短句转而以文学性为主，诗馀则是就词与诗的关系而起的一个新名词。“诗馀”最初由谁提出，现在已难具体考订。清