文学知识

(二)

黄兵明 主编

北京银冠电子出版有限公司

需要全本请访问 www.ertongbook.com

目　录

◎宋词鉴赏……1

◎词学名词释义……22

◎宋词鉴赏

宋词是中国古代文学皇冠上光辉夺目的巨钻，历来与唐诗并称双绝，都代表一代文学之胜。

唐诗的兴盛和发展，达到了古代诗歌史上的巅峰。词萌芽于隋唐之际，兴于晚唐五代而极盛于宋。广义来说，词本属诗之一体，然逐渐与传统诗歌分庭抗礼，经宋代无数词人于此倾注深情，寄托豪兴，驰骋才华，精心琢磨，创作出大量晶莹、灿烂、温润、磊落，反映时代精神风貌而且具有不同于传统诗歌艺术魅力的瑰宝，遂与唐诗如峰并峙，各有千秋。

近代学者王国维《人间词话》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方。诗之境阔，词之言长。”这里比较诗词体制的短长，也是对唐宋之诗与词进行比较，抓住关键，颇具特识，当然也不可能将两者特征全部概括。下面拟就词体的特殊性与审美价值、宋词的基本风貌作浮光掠影的介绍，附述一些有关词的常识，以供读者参考。

一、曲子词与长短句

词初名曲、曲子、曲子词。 简称“词”， 又名乐府、近体乐府、乐章、琴趣，还被称作诗余、歌曲、长短句。归纳起来，这许多名称主要是分别说明词与

音乐的密切关系及其与传统诗歌不同的形式特征。

我国古代诗乐一体，《诗三百篇》与汉魏六朝乐府诗大都是合于音乐而可歌唱的。“乐府”原为汉时政府音乐机关之名。汉以后的五、七言古体诗和唐以后的近体诗始为徒诗而不可歌。唐人的拟乐府古题与新乐府不再合乐，实为古体诗了。 唐代绝句也有可配乐歌唱的， 或称“唐人乐府”，有时与词相混，如《阳关曲》、《杨柳枝》等，也被作为词调名。

唐宋之词，系配合新兴乐曲而唱的歌词，可说是前代乐府民歌的变种。当时新兴乐曲主要系民间乐曲和边疆少数民族及域外传入的曲调，其章节抑场抗坠、变化多端，与以“中和”为主的传统音乐大异其趣；歌词的句式也随之长短、错落、奇偶相间，比起大体整齐的传统古近体诗歌来大有发展，具有特殊表现力。曲子词、近体乐府、诗余、长短句之名由此而得。作词一般是按照某种乐调曲拍之谱填制歌词。曲调的名称如《菩萨蛮》、《蝶恋花》、《念奴娇》等叫做“词调”或“词牌”，按照词调作词称为“倚声”或“填词”。宋词唱法虽早已失传，但读者当时的倚声或后来依谱所填的词，仍然可以从其字里行间感受到音乐节奏之美，或缠绵宛转，或闲雅幽远，或慷慨激昂，或沉郁顿挫，令人回肠荡气，别有一种感染力

量。

前人按各词调的字数多少分别称之为“小令”、“中调”或“长调”。有的以 58 字以内为小令，59 字到 90 字为中调，91 字以上为长调； 有的主张 62 字以内为小令， 以外称“慢词”，都未成定论。词调中除少数小令不分段称为“单调”外，大部分词调分成两段，甚至三段、四段，分别称为“双调”“三叠”“四叠”。段的词学术语为“片”或“阕”。“片”即“遍”，指乐曲奏过一遍。“阕”原是乐终的意思。一首词的两段分别称上、下片或上、下阕。词虽分片，仍属一首。故上、下片的关系，须有分有合，有断有续，有承有起，句式也有同有异，而于过片(或换头)处尤见作者的匠心和功力。我们看到宋代许多词人于此惨淡经营，创造出离合回旋、若往若还、前后映照的艺术妙境，在一首词中增添了层次、深度和荡漾波澜。

大部分词的句式长短不齐，押韵也变化多端。例如为唐宋词人所常用的词调《菩萨蛮》，系唐代时据从东南亚传入的乐曲所制。北宋魏夫人依此调所填的词云：

溪山掩映斜阳里，楼台影动鸳鸯起。隔岸两三家，出墙红杏花。绿杨堤下路，早晚溪边去。三见柳绵飞，

需要全本请访问 www.ertongbook.com

离人犹未归。

本词调全首八句，句句押韵。上片前两句七言押仄韵，本词用仄声中上声“纸”韵；后两句五言押平韵，本词押平声中“麻”韵。下片四句均是五言，前两句押仄韵，本词用仄声中的去声“遇”和“御”韵；后两句押平韵，本词押平声中“微”韵。通常近体诗八句的，全篇都是七言句，或都是五言句，隔句押同一个韵，首句也有押韵的。两者比较，词调显然别呈错综参差之美。本词上片写景色，下片写女主人公的行动与心理活动，环境与人物、人物的动作与内心，通过五、七言长短参差的句式、“麻”、“微”平韵和“上”、“去”仄韵的交替迭代，臻于多角度、多层次地情景交融的美妙境界。

平仄诸韵分别具有声情之美。一般说来，平声声调长，不升不降，宜于慢声吟唱，表达不尽的情意、盎然的韵味。仄也称“侧”，是不平之意。诗词中仄声包括上、去、入三声，声调都是短的。上声是升调，去声是降调，入声是特别短促。以欹侧短促的仄声押韵，易于寄寓奇拗不平的感慨，令人激动不已。不少词调中平仄诸韵递押，也就是长短声调递用、平调与升、降调或促调递用，不仅声调抑杨顿挫，激荡而和谐，蕴蓄的感情也显得更加丰富曲折。这是我们诵读

宋词时所值提注意的。

词调有一般诗体中罕见的一字、两字句，或八字以至十字以上的长句，交错迭出。例如蔡伸《苍梧谣》(即《十六字令》)：“天！休使圆蟾照客眠。人何在？桂影自婵娟”。开头以一字句振起全篇，接以七字、三字、五字句，又有摇曳的余韵。再看辛弃疾的《唐河传》：

春水，千里。孤舟浪起，梦携西子。觉来村巷夕阳斜。几家？短墙红杏花。晚云做些儿雨，折花去。岸上谁家女？太狂颠！那边，柳棉，被风吹上天。

这里二字句、三字句、四字句、五字句、七字句，押平韵的、仄韵中上、去声的，错综递用，宛如大珠小珠落玉盘，描绘出无边春色的生意盎然，青春少女的天真娇憨，全词在写作上对前举魏夫人《菩萨蛮》似有所借鉴，而写来更加清新活泼、跌宕多姿，也与所用词调更加灵活多变有关。相对说来，《菩萨蛮》句式保留较多五、七言诗体痕迹。

词中的长句也能使情意更加宛转，气势更见浩瀚：

问君能有几多愁？恰似一江春水向东流。对潇潇暮雨洒江天，一番洗清秋。渐霜风凄紧，关河冷落，残阳当楼。(柳永《八声甘州》)

柳词中“ 渐 ”字下领三个四字句，实为十三字句。再如刘克庄《沁园春》中的“ 叹年光过尽，功各未立；书生老去，机会方来 ”，也当为十七字长句。

长短句比诸齐言体提供选词用语方面远为灵活的条件。李清照《声声慢》的运用大量叠字就是著名的例子：

寻寻觅觅，冷冷清清，凄凄惨惨戚戚。……梧桐更兼细雨，到黄昏点点滴滴。

前人对此评价极高：“ 此乃公孙大娘舞剑器手 ”，“ 出奇制胜，真匪夷所思。 ”王又华《古今词论》略云：“ 晚唐诗人好用叠字语，义山(李商隐) 尤甚，殊不见佳。 ”“ 如《菊诗》：‘ 暗暗淡淡紫，融融冶冶黄。 ’亦不佳。 ”李清照《声声慢》“ 起法似本于此，乃有出监之奇。盖此等语，自宜于填词家耳 ”。晚唐诗人李商隐是造语的高手，李清照却更能“ 出奇制胜 ”、“ 青出于监 ”，除其绝世才华外，还因为“ 曲子词 ”、“ 长短句 ”这个在当时来说属于现代化的有多功能设备的舞台使得她得以充分施展其绝技。本词开端一连十四个叠字，一波三折而一气贯串，诗中无此句法。“ 到黄昏点点滴滴 ”，七字句而上三下四，于诗属拗句，而在句法参差的词中则读来十分自然，断续连绵细雨凄清入耳的声情也充分而又有余不尽

地传达出来了。

当然，词调中也有全首齐言的，如《生查子》上、下片实为两首五言绝句，《玉楼春》上、下片实为两首七言绝句。词体并不完全丢掉整齐之美。

二、词体的格律与自由

李清照《词论》对词的音律提出很严格的要求：“盖诗文分平侧(仄)，而歌词分五音，又分五声，又分六律，又分清、浊、轻、重。”有些词调既押平韵，又押仄韵。仄声之中，有要求专押上、去或入声的。各个词调的句式的长短与句中词语的平仄也是有规定的。传统诗歌中，以律诗的格律最严，字数、平仄、对偶都按修辞、审美、音韵学原则规定。故元代方回《瀛奎律髓》说过：“文之精者为诗，诗之精者为律。”倚声填词，每个字都须按照曲拍的谱填写，在审音协律方面有比律诗要求更加严密之处，这使词的语言音调显得特别精美。然而词体之所以为广大作者所乐于运用、成功地运用，除精审的格律外，更因其在运用时还有相当大的自由。词律也有比诗律远为解放者。

首先，词有大量不同音律句式的调和体，作者可以在极为广泛的范围内选择符合创作需要的词调。据清康熙时编的《词谱》所载，有 826 调、2306 体，还有好多尚未收入。各种词调的长短、句式、声情变化

需要全本请访问 www.ertongbook.com

繁多，适应于表达和描绘各种各样的情感意象，或喜或悲，或刚或柔，或哀乐交迸、刚柔兼济，均有相应的词调可作为宣泄的窗口。

再者，词调与体的变化和创造原是没有限制的。懂得音律的作者可以自己创调与变体。康熙《词谱序》云：“词寄于调，字之多寡有定数，句之长短有定式，韵之平仄有定声，杪忽无差，始能谐合。”然试看《词谱》所载同一词调诸体的句式、平仄、押韵、字数常颇有出入，可见古人填写时有着相当程度的自由。词韵常比诗韵宽，有时平仄以至四声可以通押或者代替，也有押方言音的。如《满江红》词调，一般押仄声中入声韵，以寄寓磊落不平之感，岳飞的《满江红》(怒发冲冠)，抒发激烈的壮怀，读来使人慷慨悲愤，押的便是入声韵。然而姜夔的《满江红》(仙姥来时)，遐想湖上女神，却换押平韵，声情遂变作缓和舒徐，富有潇洒优游的情趣。姜夔《长亭怨慢》自序云：“予颇喜自制曲，初率意为长短句，然后协以律，故前后阕多不同。”该词中有句如：“阅人多矣，谁得以长亭树？树若有情，不会得青青如此！”“日暮，望高城不见，只见乱山无数。韦郎去也，怎忘得玉环分付？”写景抒情，卷舒自如，浑如散文。但由于作者深谙音律，故虽随意为长短之句，而自然合乎律度，

适应歌者口吻。“从心所欲不逾矩”，这是一种自由与规律高度统一的产物。

词的格律宽严有一个发展过程。唐到北宋前期还比较宽松，而北宋后期至南宋则越来越严密。各时期不同作家对审音协律也有不同要求。如有人认为苏轼的词不协音律，有则为之辩护。陆游《老学庵笔记》云：世言东坡不能歌，故所作乐府多不协律。晁以道谓：“绍圣初，与《跋东坡七夕词后》又云：‘歌之曲终，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。”《跋东坡七夕词后》又云：“歌之曲终，觉天风海雨逼人。”从其他记载也可看到苏轼的代表作如《水调歌头》(明月几时有)、《念奴娇》(大江东去)也都被“善讴者”歌唱或赞赏过，说明还是合乐可歌的，只是有些地方突破声律的束缚。大凡过于不守音律也许失却词的韵味，遵律过严也会成为枷锁，重要的是运用音律为情意服务。如《声声慢》调在李清照以前作者多押平韵，而李清照却选押仄韵，又用了话多齿音、舌音字，创造了情景交融的特殊艺术效果。可见她要求作词的严辩音律，却正是自由地运用之以突破陈规进行创造，而不是作茧自缚。宋代许多绝妙好词，虽然长短错落，自由卷舒，有的类同口语、散文，而吟诵起来的韵味

盎然，富有节奏感。个中奥妙是很值得我们体味的。有些例子，则未必可取。如张炎《词源》记其父张枢“作《惜花春早起》云：‘琐窗深’。‘深’字音不协，改为‘幽’字；又不协，再改为‘明’字，歌之始协。此三字皆平声，胡为如是？盖五音有唇、齿、喉、舌、鼻，所以有轻清重浊之分，故平声字可为上、入者此也。”按“深”“幽”与“明”情景大不相同，竟如此改来改去，即使改得完全适应歌喉，遵律虽严，却并是值得效法的文学创作态度。

三、词境的有限与无限

词体也有其局限性。一般说来，词的篇幅不长。《词谱》所载，最短的单调《竹枝》为 14 字，最长的《莺啼序》为 240 字，不比诗歌行数可以无限增多。王国维所谓词“不能尽言诗之所能言”，并云：“诗之境阔，词之言长。”言下之意，词的境界比诗狭窄。词的篇幅短小，是对词境及其表现能力的一种严酷限制。

然而，有限制必有反限制。明王夫之《薑斋诗话》云：“论画者曰：‘咫尺有万里之势。’‘势’字宜若眼。若不能势，则缩万里于咫尺，直是《广舆记》前一天下图耳。五方绝句以此为落想时第一义。”艺术作品欲于有限篇幅内涵蕴阔远意境，关键在于写出

所描绘形象的磅礴气势。诗中最短小的是五绝，尤宜注意于此。词的篇幅亦不足盈尺，但宋代许多杰出词人挥洒其传神妙笔，成功地在这画框里渲染出浩瀚无际、绵邈不尽的景象和情意，激发出读者丰富的联想、杳渺的遐思。这些词的意境，即“长”而“阔”。

孕蓄无限于有限，以有限体现无限。这是宋代词人创造的艺术辩证法。例如秦观《鹊桥仙》的“金风玉露一相逢，便胜却人间无数”及“两情若是久长时，又岂在朝朝暮暮”诸句，概括天上人间的悲喜剧，歌颂地久天长的爱情，由一变到无数，在刹那中见永恒，欢乐中有悲哀，悲哀中也有欢乐。苏轼《送参寥》云：“咸酸杂众好，中有至味永。”王夫之《薑斋诗话》云：“以乐境写哀，以哀景写乐，一倍增其哀乐。”《鹊桥仙》个中滋味，是哀？是乐？难以分辨，读来但觉意味深长，咀嚼不尽，在时间、空间、情意方面都是无限的。

晚清谭献《复堂词话》云：“侧出其言，旁通其情，触类以感，充类以尽，甚且作者之用心未必然，而读者之用心何必不然；言思拟议之穷，而喜怒哀乐之相交，向之未有得于读者，今遂有得于词。”此论旨趣颇有与近代西方接受美学思想相通之处。宋代许多作者努力加深和扩大词境的创作，为这种理论批评

的产生提供了基础。

四、词为“小道”与“别是一家”

诗余之名，一说是由于唐人乐府七言绝句之衍变为长短句；一说是指诗降为词，词是诗之余绪，这里反映出对词的轻视。当初民间新曲主要是通过歌女们的曼低唱传到文人手中的。这些文人大都生活比较浪漫，在对酒当歌之际，为了佐欢遣兴，销愁解闷，漫笔偶成，付诸歌喉。在这种条件下产生的歌词，自然多属描写男女情爱、留连光景之作，而词也就被视为“小道”“艳科”，不登大雅之堂。作者们对于这具有许多优越性的新兴诗体，既非常喜爱，又当作一种游戏笔墨。正如南宋初年胡寅《酒边词序》所说：“词曲者，古乐府之末造也。然豪放之士，鲜不寄意于此者，随亦自扫其迹，曰：谑浪游戏而已。”这使当时有些流传之词常常作者难明，更有大量佚失。南宋大诗人陆游也因存在轻视词体观念而抑制自己这方面的创作。其《长短句自序》云：“乃有倚声制辞，起于唐之季世。则其变愈薄，可胜叹哉！予少时汩于世俗，颇有所为，晚而悔之。”并表示“今绝笔已数年”，不再犯此“过失”了。可见这观念给词坛造成多大的损失。

词之被轻视虽是其不幸，在另一种意义上却是其

大幸。因为作者们于此卸下在作传统诗歌时的庄重礼服，换上便装，得以没有顾忌地尽量抒发自己心底蕴蓄的哀感顽艳之情，形式上也解除峨冠博带的束缚，只求赏心悦耳，随意采用新鲜活泼的语言、“里巷”“胡夷”的曲调，使作品具有活跃的生命力。在中国古代，诗受到特殊重视。《诗·大序》云：“正得失，动天地，感鬼神，莫近乎诗。”诗的社会作用与价值被如此尊崇，诗坛上出现了大量反映现实的不朽之作。到了宋代，在诗中说理、博学的成份越积越重，文学之士不能自己的一往深情、万种闲愁便习惯倾吐于“诗余”“小道”。宋诗自有巨大成就，但或谓整个南北宋可称道的言情之诗，只数陆游《沈园》两首七绝，这也可说是其时诗坛的遗憾了。

北宋欧阳修是一位兼擅古文诗词的大文学家。他论诗主张“触事感物，文之以言，善者美之，恶者刺之”。他在词中则大谈其儿女私情，不讲什么“美刺”。其《玉楼春》云：“人生自是有情痴，此恨不关风与月。”大胆揭示“情”是人自身所固有的，表示了对爱情的热烈、执着追求。这里反映出某种新意识的萌芽，具有反封建礼教性质。宋代词人多倡言“多情”。豪放如苏轼，王保珍《东坡词研究》中列举其“重复使用‘多情’一辞”达十八处之多。“痴亦绝人”、

“疏于顾忌”的晏几道《点绛唇》公然宣称“天与多情”，谓其有情出于天所赋与，殆为人性之觉醒。此类观念实为明汤显祖“世总为情，情生诗歌”等论点的先导。

正式宣布词的独立地位的是李清照的《词论》。她挂出词“别是一家”的招牌，总结词的特殊创作规律，把那些“学际天人”的大学问家、诗人、文章家视为门外汉，而睥睨一切，大有惟我独尊的豪概。李清照倾注其主要精力于词。南宋王灼《碧鸡漫志》说她：“作长短句，能曲折尽人意，轻巧尖新，姿态百出，闾巷荒淫之语，肆意落笔，自古搢绅之家能文妇女，未见如此无顾忌也。”从其论的侧面可以看到李清照词的调度艺术成就及其词中的反传统精神。

从清新之笔抒写多情善感是初期歌词的特色，也是当时词人的开辟与新探；对传统诗歌来说是一种解放；但仅以如此写法为词的“本色”，也会成为限止词体发展的框套，故北宋中期苏轼等“以诗为词”，赋予词体以诗歌的多种职能，大幅度地丰富了“小词”的表现能力与范围，实为词之再解放。

五、婉约与豪放——宋词中的两种主要艺术风格

明张綖：“少游多婉约，子瞻多豪放，当以婉约为主。”清王士禛加以补充道：“仆谓婉约以易安为

宗，豪放惟幼安称首”。(见《花草蒙拾》)这些从宏观角度概括宋词中两川主要艺术风格，而以秦观、李清照和苏轼、辛弃疾分别为其代表作者。这几乎已成为宋词研究中的通论。前代论词者多崇尚婉约而以豪放为别调，近世论者则有独推豪放为积极而以婉约为低靡。那些硬把宋代词人划分为对立的两派并在其间强分优劣的，均不免有其片面性或属机械论，有些学者完全否论两种风格流派的存在，也似矫枉过正。按词中之豪放与婉约乃属艺术风格范畴，犹南宋严羽论诗“大概”有“优游不迫”与“沉着痛快”，清姚鼐论散文风格之分阳刚与阴柔，近世王国维论美学之有宏壮与优美。两种概念本身有着相当的模糊性，两者相互关系也是辩证的，并非壁垒分明。宋代词人之分派乃后人参照其代表作品的主要特色而作大概的归纳，不是说其作品都是清一色，不妨碍他们创作或欣赏多种艺术风格，尤其大作家往往是多面手，更不是说婉约、豪放之外，词坛别无其他艺术风格存在。

“婉约”一词，早见于先秦古籍《国语·吴语》的“故婉约其辞”，晋陆机《文赋》用以论文学修辞：“或清虚以婉约，每除烦而去滥。”按诸诂训，“婉”“约”两字都有“美”“曲”之意。分别言之：“婉”为柔美、婉曲。“约”的本义为缠束，引伸为精炼、

需要全本请访问 www.ertongbook.com