

FDU 宋词导读 1. 基础知识

本文根据赵惠俊老师课堂笔记整理而成，并参考以下教材：

- 伤离别与共春风：至情至性唐宋词（刘少雄）
- 唐宋词十七讲（叶嘉莹）
- 词学名词释义（施蛰存）
- 人间词话：叶嘉莹讲评本（王国维 & 叶嘉莹）

欢迎批评指正！

1.1 An Introduction

1.1.1 词的核心情绪

我们从一首词的鉴赏开始这门课程，了解最核心的词体所表达的情绪是什么。

蝶恋花

王诜 (shēn)

钟送黄昏鸡报晓。

昏晓相催，世事何时了。

万苦千愁人自老，春来依旧生芳草。

忙处人多闲处少。

闲处光阴，几个人知道。

独上小楼云杳杳 (yǎo)，天涯一点青山小。

这首词的上下阕是比较割裂的。

上阕从大处着笔，写时序更替、世事变迁、人生多愁易老，且以自然宇宙的无限性作衬托，一种无奈之感充盈于字里行间。

下阕推进到个人处境，写自己门庭冷落，知音难觅，心中的无聊和苦闷无处排遣。

- 上阕前两句 "钟送黄昏鸡报晓。昏晓相催，世事何时了"：
在春花秋月的流转中，在昏晓相催的变化里，时间就这样流逝了，仿佛没有起点，也没有终结。
这自然催生一种对过往的怀念。
苦也好，乐也好，喜也好，悲也好，过去的一切都幻化成了 "春花秋月"，都是值得被怀念的。
上阕第三句 "万苦千愁人自老，春来依旧生芳草"：
但是时间的流逝又不以人的意志为转移的。
在某个瞬间，在某个场合下，一个人会突然体会到生命的渺小和短暂。
那一刻最核心的情绪就是悲伤，悲伤的来源就是生命的有限性。
宇宙为什么要让我知道生命是短暂的，是渺小的，是有限的？
这就是中国诗歌最核心的、写得最好的主题——悲叹。
它有两方面组成：一方面是生命的有限性，另一方面是感知到这个事实却无法改变。
从这里我们可以看出词的最核心的情绪就是悲叹，就是在时间的流逝中，对于过往的怀念。
一切皆可怀念，一切都是 "春花秋月" 中逝去的生命。
- 下阕前两句 "忙处人多闲处少。闲处光阴，几个人知道"：
这种情绪往往是在人很闲的时候才感受得到，真的很忙的时候，是感受不到时间的流逝的。
当你忙完了，暮 (mò) 然回首时，才会发现原来已经过去了这么久。
因此词的这种悲叹的情绪，只有在闲处才能捕捉得到。

下阙第三句 "独上小楼云杳杳，天涯一点青山小"：

词人只要一登高，就会悲伤的不得了。

在登高的状态下，原来辽阔的云层也是有边际的，原来很大的青山也看上去很渺小。

看到那一个画面是能勾起我们悲叹的情绪的。

但这一逻辑的前提是什么？前提是生命是美好的，是值得留恋的，这也是中国诗歌最核心的力量。

即使我的生命短暂渺小有限，但也是生命的实体，也能感知到自己真正存在过。

"不要温和地走进那个良夜 (Do not go gentle into that good night)".

1.1.2 词的美感特质

王国维在《人间词话》中写道：

词之为体，要眇 (miǎo) 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。

"要眇宜修"，是指词具备女性阴柔之美，在内容与形式上都有着细致美好的特质。

诗除抒情外，还可叙事、说理和议论；

词则以言情见长，所言者多为男女情事、个人身世之感。

词，因为配合着盘旋起伏、曲折变化的音乐，时间意识特别强烈，幽怨缠绵，最能发挥中国文辞的抒情特性。

词用精巧的修辞来装饰，配合长短参差的句式、起伏变化的语调，顿挫有致，多了一种婉转曲折的韵味。

词是狭深的，其题材要么是伤春，要么是悲秋，要么是失恋，但它又能触及这些题材最深之处。

词是最能表达隐约幽微的情感的一种文体，其阴柔中的韧性，足以代表宋文化的精神特质。

宋文化的精神特质是什么呢？

宋代积贫积弱，不若汉唐之富强，边境群狼环伺，先后是辽、金两大强敌，最后是横扫欧亚的蒙古。

但国势贫弱的宋，却是自汉朝之后，年祚最长的朝代，因此宋绝非不堪一击的弱国，仍有它顽强的一面。

宋词代表中国文化阴柔的一面，但所谓阴柔不是一味的缠绵软弱，而是要有一种 "韧性"。

这种韧性，来自认真热诚的生命态度，不屈不挠的精神，抒发为文自有一种格调、一种骨气。

词虽写感伤之情，但不卑不亢，抑扬有致，正呼应了宋人 "知其不可为而为之" 的积极入世情怀。

如同春天的生命，像野草一般，柔中带刚，总有着无穷的生机。

菩萨蛮

李白 (疑后人伪作)

平林漠漠烟如织，寒山一带伤心碧。

暝色入高楼，有人楼上愁。

玉阶空伫立，宿鸟归飞急。

何处是归程？长亭更短亭。(另作：长亭连短亭)

这首词的主人公到底是游子还是思妇呢？不同的人来朗读会带给听众不同的感受。

词就是唐宋时期配合燕乐演唱的流行歌词，是听觉的艺术。

想想我们为什么喜欢读词？如果你更喜欢现代流行歌曲的话，又是为什么？

这些配合着音乐旋律，在都市中传唱的歌曲，不论古今中外其实都有着基本的主题，

大都吟唱着时空流转中人事变化的无奈心声，抚慰着孤独、寂寞、失意的灵魂。

童年消逝，爱情幻灭，青春不在，理想落空，好梦难成，这些都是古典词和流行歌曲中常见的内容，

也是人之常情，我们当然都不会陌生，自然容易引起共鸣。

代言体是指词人代人设辞，假托他人身份、心理和口吻语气来创作，最典型的是男子作闺音：

清平乐 (yuè)

李白 (疑后人伪作)

禁庭春昼，莺羽披新绣。
百草巧求花下斗，只赌珠玑满斗。

日晚却理残妆，御前闲舞霓裳。
谁道腰肢窈窕，折旋消得君王。

这位宫中的美女“斗草”很厉害，大获全胜（斗草：以对仗形式互报花草名，多者为赢）。
晚上又化妆去皇帝面前跳舞，只有她用“折旋”的方式跳出的霓裳舞才配得上我们英明伟大的皇帝。
毫无疑问，这位美女就是杨贵妃。
作者（大概率不是李白）在这里暗讽唐明皇因美色误国。

梦江南（二首）
皇甫松

兰烬落，屏上暗红蕉。
闲梦江南梅熟日，夜船吹笛雨潇潇。
人语驿边桥。

又

楼上寝，残月下帘旌。
梦见秣陵惆怅事，桃花柳絮满江城。
双髻坐吹笙。

这首词写的是情人离别的惆怅，在梅雨沥沥的夜晚诉说着最后的情话。
后半夜的残月都要落下了（天快亮了）才能睡得着，在梦境里又回忆起了曾经的美好时光。
这首词的性别是模糊的，美好往事的空间也被放在了江南，只有江南的春天才有那种与众不同的浪漫。

况周颐《蕙风词话》

人静帘垂，灯昏香直。
窗外芙蓉残叶，飒飒作秋声，与砌鼎相和答。
据梧暝坐，湛怀息机。
每一念起，辄设理想排遣之。
乃至万缘俱寂，吾心忽莹然开朗如满月，肌骨清凉，不知斯世何世也。
斯时若有无端哀怨，怅触于万不得已，即而察之，一切境象全失，
唯有小窗虚幌、笔床砚匣，一一在吾目前。
此词境也。

三十年前，或月一至焉。
今不可复得矣。
吾观风雨，吾览江山，常觉风雨江山外，有万不得已者。
此万不得已者，即词心也。

词构建一个幽闭的空间，因为幽闭而时间凝滞。
但进入这样一个词境之后，突然有一种万不得已、无可奈何的哀怨，
因为即使是达到这样一个境界，真实的时间却还在无情的流逝。
能达到这样一个境界，能感受到这种无可奈何，事实上这是青春的体现，是青春的惆怅。
我看风雨，我看江山，总能感到一种无可奈何的情绪，就是在风雨江山外，我们的生命是有限的、渺小的。
这就是词，它的“狭”总是落在“无可奈何”上，它的“深”总是能把这种“无可奈何”最生动地表达出来。
在中国的文学里边，词是一个跟中国过去的载道的传统脱离，而并不被它限制的一种文学形式。
它突破了伦理道德、政治观念的限制，完全是唯美的艺术的歌词。

1.1.3 婉约与豪放

古人认为婉约的词才是正统，因此很少选豪放的词，而现代更看重豪放。

张綖《诗余图谱·凡例》

词体大略有二：一体婉约，一体豪放。

婉约者欲其辞情蕴藉，豪放者欲其气象恢弘。

盖亦存乎其人，如秦少游之作，多是婉约；苏子瞻之作，多是豪放。

大抵词体以婉约为正。

词的婉约与豪放并不完全是二元对立的。

苏轼和辛弃疾也会写婉约的词，而李清照和柳永也会写豪放的词。

西江月

苏轼

闻道双街风带，不妨单著鲛绡。

夜香知与阿谁烧，怅望水沉烟袅。

云鬓风前绿卷，玉颜醉里红潮。

莫教空度可怜宵，月与佳人共僚。

这就是一首香艳的词，写的是一位美人邀请男子共度春宵。

最后一句化用了诗经里的“月出皎兮，佼人僚兮”，这种士大夫身份与歌词的疏离感也是豪放的体现。

念奴娇·书东流村壁

辛弃疾

野棠花落，又匆匆过了，清明时节。

划(chǎn)地东风欺客梦，一枕云屏寒怯。

曲岸持觞，垂杨系马，此地曾轻别。

楼空人去，旧游飞燕能说。

闻道绮陌东头，行人长见，帘底纤纤月。

旧恨春江流不断，新恨云山千叠。

料得明朝，尊前重见，镜里花难折。

也应惊问，近来多少华发。

没有什么收复中原的豪情，也没有壮志难酬的悲愤，

就是故地重游，回忆与一个女孩子相爱的点点滴滴。

“帘底纤纤月”是用“月”来描述女孩子的脚，这让专门写婉约词的词人都受不了。

双声子

柳永

晚天萧索，断蓬踪迹，乘兴兰棹东游。

三吴风景，姑苏台榭，牢落暮霭初收。

夫差旧国，香径没，徒有荒丘。

繁华处，悄无睹，惟闻麋鹿呦呦。

想当年，空运筹决战，图王取霸无休。

江山如画，云涛烟浪，翻输范蠡(li)扁舟。

验前经旧史，嗟漫哉，当日风流。

斜阳暮草茫茫，尽成万古遗愁。

豪放词就要一味地大谈理想吗？

事实上，最好的豪放词也是以婉约为依托的。

念奴娇·赤壁怀古

苏轼

大江东去，浪淘尽、千古风流人物。

故垒西边，人道是，三国周郎赤壁。

乱石崩云 (另作 "乱石穿空")，惊涛裂岸 (另作 "惊涛拍岸")，卷起千堆雪。

江山如画，一时多少豪杰。

遥想公瑾当年，小乔初嫁了，雄姿英发。

羽扇纶巾，谈笑间，檣櫓灰飞烟灭。 (另作 "强虏灰飞烟灭")

故国神游，多情应笑我，早生华发。

人生如梦，一尊还酹江月。

苏轼去过的 "赤壁" 不是真正的三国古战场，那里也并非像他写得那样 "江山如画"。

(他的大粉丝陆游去了，骂骂咧咧地走了)

他不管真实的历史，也不管真实的风景，因为如果不是 "江山如画"，又怎能容得下 "一时多少豪杰" 呢？

接下来他 "遥想公瑾当年"，说他刚刚迎娶小乔，英姿飒爽，轻轻松松地击破曹操百万雄师。

事实上，周瑜的形象不是 "羽扇纶巾" 的儒者形象，而且赤壁之战发生的时候小乔已经嫁给周瑜十年了。

但苏轼就是要让小乔在周瑜立下不朽功业之际嫁给他，塑造这样一个他理想中完美男人的形象。

苏轼又试想，要是周瑜的魂魄又回到这里，看到一个奇怪的人，年纪轻轻便满头白发，会说些什么呢？

这个问题没有答案，苏轼只是把它消解在 "人生如梦" 的感慨中，

用他手中的酒纪念这江水和月亮，又回到了婉约词的那种通透。

这种以婉约词为依托的写法，才是最好的豪放词，放出去又收回来。

他放出去的是万丈豪情，是壮志难酬的悲愤，最后又收回到 "人生如梦，一尊还酹江月"，

收回到词的永恒的主题——生命是如此的有限，如此的渺小，

这样的豪情在江月面前算得了什么，自己又算得了什么。

他放出去的是豪情，收回来的是悲叹。

吴世昌《词林新话》

对词的大家来说，不但一个人作品丰富多彩，甚至一首词中也是如此。

所以没有一个人甚至没有一首词可以用派别名称来概括的。

"大江东去" 是豪放吗？

除了写实的自然风物外，古人讨个漂亮的老婆，东坡也要发思古之幽情，这也是豪放？

也是 "一洗绮罗香泽之态" 吗？

没有婉约派和豪放派，只有婉约词和豪放词。

豪放词不是奔放，它是以婉约为依托，在豪情与悲叹之间收放自如。

([王水照: 苏轼豪放词派的涵义和评价问题](#))

1.2 基础知识

1.2.1 词体

在现代观念中，"诗词" 代表两种文学形式：

一种是 "诗"，它是从商周时代以来早已有了的韵文形式；

一种是 "词"，它是起源于唐五代而全盛于宋代的韵文形式。

在宋以前人的观念中，"诗" "词" 二字很少连用，因为在当时，词还没有成为一种文学形式的名称。

诗是一种抒情言志的韵文形式，例如《诗经》中的诗都可以配合音乐歌唱。

从文学的观点定名，称之为 "诗"；

从音乐的观点定名，称之为 "曲辞"，简称 "辞"。

到汉代五言诗产生以后，诗逐渐成为不能唱的文学形式，于是“诗”与“辞”便分了家。此后凡是能作曲歌唱的诗，题目下往往带一个“辞”字（后简化为“词”字）。当时的“词”字是“歌词”的意思，并不表示一种独特的文学形式。

在晚唐五代，新兴了一种长短句的歌词，它们的句法和音节更能便于作曲，而与诗的形式渐渐地远了。

《花间集》在序文中将这一类的歌词称为“**曲子词**”。

每一首曲子词都以曲调名为标题，例如“菩萨蛮”，代表这是菩萨蛮曲子的歌词。

南宋初期，曲子词又被称为“**诗余**”，意味着“曲子词”已从诗的领域中离析出来了。

此后，“词”作为一种新兴的文学形式的固有名称被确定下来。

为明确起见，我们把歌词的“词”字写作“辞”，而把“词”字专用以代表一种文学形式。

- ① **长短句**:

“长短”二字不可含糊地解作“长短不齐”。

汉魏的诗以五言为主，而到了唐代，七言诗盛行。

故唐人把七言句称为长句，五言句自然就称为短句。

中晚唐时期，配合乐曲的歌诗产生了五七言句法混合的诗体，称为“**长短句**”。

后又衍生出三五七言歌诗。

其中三言句往往连用二句，可以等同于一个七言句；或单句用作衬字，那就不属于歌诗正文。

在北宋中叶以后，“长短句”就成为“曲子词”的别称了。

- ② **近体乐府**:

汉武帝建置乐府以后，合乐吟唱的诗称为“乐府歌辞”，或称“曲辞”，后世简称“乐府”。

到了唐代，古代的乐曲大多已经失传或不再流行，诗人们虽然仍用“乐府”为题作歌词，事实上已不能吟唱。

那时候“乐府”几乎已成为一种诗体的代名词，与音乐无关，于是就出现了“**乐府诗**”这个名称。

盛唐诗人运用乐府诗体，写了许多反映新的社会现实的诗，

但他们不用乐府旧题，而自己创造新的题目，例如杜甫的“兵车行”。

这一类的诗，称为“新题乐府”，简称“**新乐府**”。

这就造成一种很有趣的现象：

唐代诗人集中的所谓“乐府”几乎全是乐府诗，

而许多真正配合音乐而写的五七言诗，例如“凉州词”，却从来不被视为乐府，而隶属于绝句或长短句。

北宋人把《花间集》这一类的曲子词称为乐府，算是给乐府这个名词恢复了本义。

欧阳修大概认为旧体乐府都是诗，形式和长短句的词不同，故将其词集定名为“**近体乐府**”。

但“近”字是一个有限度的时间概念。

我们应当说，“近体乐府”是北宋人给词的定名。

因为当时“词”这个名称还未确立，所以不能说“近体乐府”是“词”的别名。

- ③ **琴趣外篇**:

琴曲本是古乐、雅乐，在音乐中占有很高的地位，而词曲是民间俗曲。

宋人为了提高词的地位，最初称之为“雅词”，后来更尊之为“琴操”，可谓是对词曲的莫大推崇。然而这个比拟却是不伦不类的，因为词曲与琴曲是完全不同的。

所有的“琴趣外篇”，都不是作者自己选定的书名，

而是南宋时出版商汇刻诸名家词集时，为了编成一套丛书，便一本一本的题为某氏“琴趣外篇”。

于是“琴趣外篇”就成为词的别名了。

- ④ **诗余**:

“诗余”，可解作“诗人之余事”，字面意思就是在诗歌写作之外的其他的诗体形式。

南宋人编诗集，如果把词作也编进去，则附于诗后，标题曰“诗余”，以代替北宋人的“乐府”或“长短句”。

到了宋末元初，随着唐宋燕乐不断被元乐取代，士大夫填词和音乐的关联度就越来越弱了。

只有一些像姜夔(kuí)、吴文英、周密和张炎等真正懂音乐会谱曲的人，他们的词才会像以前一样和音乐捆绑在一起。

到了明代，张綖(yán)把他的词谱题作《诗馀图谱》以后，"诗馀"才成为词的别名。很多词家将"诗馀"解释为"诗体演变之余派"，其实是不对的。

1.2.2 词调

• (令·引·近·慢)

令和慢是词的两大类。

唐五代至北宋前期，词的字句不多，称为**令词**(奇数句为主)。

北宋后期，出现了篇幅较长的词，称为**慢词**(偶数句为主)。

从令词发展到慢词，还经过一个不长不短的形式，称为**"引"或"近"**。

明代把令词称为**小令**，引和近称为**中调**，慢词称为**长调**(主要以字数划分)。

唐代人宴乐时，常以唱歌劝客饮酒，歌一曲为一令，于是就以"令"字代"曲"字。

"慢"，古作"曼"，是延长引伸的意思。歌声延长，自然就唱得迟缓了。

- "清波令" → "清波引"
- "诉衷情" → "诉衷情近"
- "定风波" → "定风波慢"

隋唐燕乐以打击乐(羯鼓)和弹拨乐(琵琶 & 箜篌)为主，节奏短快。

(唐玄宗就是当时最出色的羯鼓表演艺术家)

宋代燕乐里管乐(笙箫 & 笛箫)所占比重更高，节奏绵长。

若一首词篇幅较短，且主要以五七言为主，则称为令词；

若一首词篇幅较长，且主要以四六言为主，则称为慢词。

• (阙)

音乐演奏完毕，称为"乐阙"。

一首词称为一阙，这是词所特有的单位名词。

按宋代的惯例，无论单遍的小令，或双曳头的慢词，都以一首为一阙。

分为上下片的词，可以称为上下阙，或日前后阙。

但无论上下或前后，合起来还是一阙，不能说是二阙。

• (双调·重头·过片·双曳头)

元明以来，很多人把两叠的词称为**"双调"**。

这其实极不适当，因为"双调"是宫调名，词虽有上下两叠，但只是一调，不能称为双调。

一首令词，若其上下叠句式音韵完全相同，则称为**"重头"**(与元曲的"重头小令"的含义不同)。

"重头"只有小令才有，例如南歌子、渔歌子、浪淘沙和江城子等。

词从单遍发展为两遍，最初是上下两遍句式完全相同，例如采桑子、生查子、卜算子和蝶恋花等。

后来人们在下遍开始处稍稍改变音乐的节奏，

因而就相应地改变了歌词的句式，例如清商怨和忆秦娥等。

凡是下遍开始处的句式与上遍开始处不同的，就称为**"换头"**，又称**"过片"**。

唐宋词最多有四叠。

三叠的慢词，若第二叠与第一叠句式音韵完全相同，则称为**"双曳(yè)头"**(也可称"双拽头")。

因此并不是所有三叠的慢词都是"双曳头"。

送元二使安西

王维

渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新。

劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人。

苏轼根据白居易的"相逢且莫推辞醉，听唱阳关第四声"

推断出阳关三叠是第一句只唱一遍，而剩下三句各唱两遍。

这首七言绝句搭配渭城曲唱出来，反复唱多遍以增加文本容量——阳关三叠。

- (添字·摊破·减字·偷声)

一首词的曲调虽有定格，但在歌唱之时，还可以对音节韵度略有增减（韵脚也可能变化），使其美听。增叫做**添字**，又称**摊(tān)破**，例如添声杨柳枝和摊破浣溪沙；减叫做**减字**，又称**偷声**，例如减字木兰花。

木兰花	减字木兰花	摊破木兰花
燕鸿过后莺归去。	天涯旧恨，	南浦东方落暮潮。
细算浮生千万绪。	独自凄凉人不问。	袂褰人归，相并兰桡。
长于春梦几多时。	欲见回肠，	回身昵语不胜娇。
散似秋云无觅处。	断尽金炉小篆香。	犹碍华灯，扇影频摇。

闻琴解佩神仙侣。	黛蛾长敛，	重泛青翰顿寂寥。
挽断罗衣留不住。	任是东方吹不展。	魂断高城手漫招。
劝君莫作独醒人。	困倚危楼，	佳期应待鹊成桥。
烂醉花间应有数。	过尽飞鸿字字愁。	为问行云，谁伴朝朝。

- (遍·序·歌头)

词调名有称为遍、序或歌头的，都表示它是出于大曲。

大曲以许多曲子连续歌奏，有十多遍到几十遍不等，一遍就是一支曲子。

从大曲中摘取其一遍来谱词演唱，就称为“**摘遍**”，简称“**遍**”。

例如“甘州遍”就是指大曲《甘州》的一遍。

大曲的第一部分是**序曲**，有散序和中序之分。

《霓裳羽衣曲》先散序六遍，没有拍子，故不能配舞；

接着才是有节拍的中序，舞女便从此开始跳舞，因此中序又称为拍序。

例如“霓裳中序第一”就是《霓裳羽衣曲》中序的第一遍。

大曲的舞，开始于中序第一遍，而歌则未必都开始于中序第一。

以歌计数，谓之**歌遍**，歌遍之第一遍，谓之**歌头**。

“水调歌头”这个词牌名，只表示歌词属于水调，还不知道它是哪一个大曲的歌头。

- (犯)

词调名有用“犯”字的就表示这首词的曲调是**犯调**。

犯调的本义是宫调相犯，这完全是词的乐律方面的变化。

唐人认为十二宫都可以相犯，而姜白石则以为只能犯商、角、羽三调。

他的理由是：只有住字相同的宫调才可以相犯。

所谓“住字”，就是每首词最后一个字的工尺谱字。

不懂音乐的词人，只能按现成词调填词，不会创造犯调。

但宋词中另外有一种犯调，不是宫调相犯，而是各个词调之间的句法相犯，即结合不同调式。

(例如周邦彦的曲子“六丑”，演奏和填词都很难，展现他自己高超的填词技巧)

- (句读)

标准的句读是不使用感叹号和问号的。

顿号——大多数上三下四或上四下三，可能对应于乐曲中的休止符。

逗号——一般不是韵脚。

句号——韵脚。

词靠韵脚来区分意义单元，一韵对应的就是一个意义单元。

下面这首词上下片各换韵四次，形成“仄—平—仄—平”的节奏：

昭君怨
万俟咏

春到南楼雪尽。惊动灯期花信。
小雨一番寒。倚阑干。
莫把阑干倚。一望几重烟水。
何处是京华。暮云遮。

下面这首词通篇押入声韵：

雨霖铃
柳永
寒蝉凄切。
对长亭晚，骤雨初歇。
都门帐饮无绪，留恋处、兰舟催发。
执手相看泪眼，竟无语凝噎。
念去去、千里烟波，暮霭沉沉楚天阔。
多情自古伤离别。
更那堪，冷落清秋节。
今宵酒醒何处，杨柳岸、晓风残月。
此去经年，应是良辰好景虚设。
便纵有、千种风情，更与何人说？

这里“寒蝉凄切”是单独的意义单元，先营造一种伤感的氛围，再徐徐引出离别的主题。因此不可连读为“寒蝉凄切，对长亭晚，骤雨初歇”。
整首词最关键的一句就是“多情自古唱离别”，他一定要把这个句子唱得很重。读的时候就要稍微停一下，音乐也要绵长。
如果连读成“多情自古伤离别，更那堪，冷落清秋节”就没有那种顿挫的意味了。

1.2.3 燕乐

燕乐，即词所依托的音乐，是唐宋时代最为流行的一种俗乐（与雅乐相对）。
燕乐是中国音乐史上第三个重要的音乐时代。
在此之前的中国古典音乐，有先秦时代的雅乐以及汉魏以来的清商乐这两个音乐时代。
燕乐在南北朝后期到隋唐之际开始兴盛，成为唐宋词最主要的音乐依托。
“燕”者，“宴”也。

燕乐的音乐来源，可以追溯到古南亚和古中亚地区的音乐，如天竺乐、波斯乐。
北朝至唐以来，中国与西域各国的贸易往来和军事冲突都促进了文化的传播。
而音乐文化也沿着丝绸之路从域外传入西域，再从西域传入中国。
《隋书·音乐志》记载：

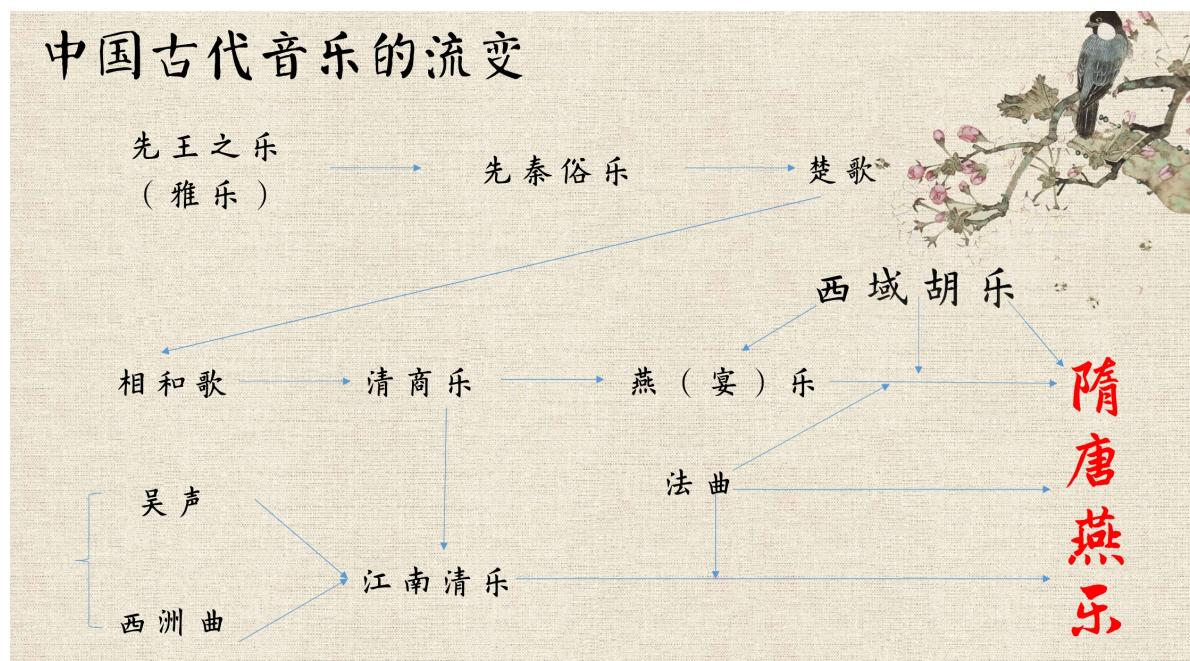
始开皇初定令，置七部乐，一曰西凉伎，二曰清商伎，
三曰高丽伎，四曰天竺伎，五曰安国伎，六曰龟兹伎，七曰文康伎。
又杂有疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗倭国等伎。
及大业中，炀帝乃定清乐、西凉、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽礼毕，以为九部。

隋代宫廷的这九部乐中，除清乐和礼毕乐为南朝乐、
高丽乐为东方朝鲜半岛的音乐之外，其余都来自西域及中亚地区。
疏勒乐、龟兹乐来自天山南路，康国乐、安国乐来自葱岭西，
天竺乐等大概也是经过西域诸地的中转而传入内地的。
唐太宗时平西域高昌，遂得高昌乐。
又命协律郎张文收撰造燕乐，去除礼毕，这样就合为唐十部乐。
《宋史·乐志》记载：

一日燕乐，二日清商，三日西凉，四日天竺，五日高丽，
六日龟兹，七日安国，八日疏勒，九日高丽，十日康国。
而总谓之燕乐。

来自西域的地方乐种，也被称为 "胡部新声"。

它们进一步向内地传播，来到了中国的西凉地区，形成了西凉乐，
随后进入了隋唐国都长安，并最终形成了一种新的风靡天下的音乐体系，迎来了燕乐的繁盛时期。
在长达一个多世纪的时间里，燕乐由域外转入内地，并和中国传统的本土音乐相结合，
逐步形成了隋唐之际开始繁盛并且一直延续到宋代、前后长达数百年的一个新的音乐时代。



- 先王之乐 (周文王、周武王、周公)——雅乐 (诗经中的雅和颂)
- 先秦俗乐——流行于西周晚期至春秋中期 (诗经中的十五国风)
- 楚歌——秦汉之际流行的歌曲 (其文本形式的典型特征就是 "兮" 字在中间)
- 相和歌——西汉吸收了匈奴音乐
- 清商乐——东汉末年兴起的音乐 (乐府诗，例如古诗十九首)
- 五胡乱华，衣冠南渡——音乐分为南北两个流派
 - 中原音乐 + 江南音乐 (吴声 & 西洲曲) → 清乐
 - 中原音乐 + 西域胡乐 → 燕乐
- 法曲——佛教音乐 (天竺乐)
南北朝都很信奉佛教，于是法曲大行其道，影响到清乐和燕乐
- 两宋之后燕乐走向衰落 (西域胡乐的传入被切断) 被元曲取代

忆秦娥

李白 (疑后人伪作)

箫声咽，秦娥梦断秦楼月。

秦楼月，年年柳色，灞陵伤别。

乐游原上清秋节，咸阳古道音尘绝。

音尘绝，西风残照，汉家陵阙。

一个女孩子被凄楚的箫声惊醒，望着明月，不由得想起在灞桥边折柳送别征人的情景。
桥边青青的柳色不曾变过，离别的景象历历在目，只是所送之人却一去不回。
每个重阳节她都独自一人登上乐游原，向西远望。
年年等待，年年苦盼，却一直了无音讯。
萧瑟的秋风中，只看那夕阳映照在帝王的陵墓前。

与前面说过的《菩萨蛮·平林漠漠烟如织》和《清平乐·禁庭春昼》一样，
这首词“倚声填词”的技巧太成熟了，不太像盛唐诗人李白写的。
因为在盛唐的时候，哪怕一个文人在写曲子词，他也不太会倚声填词，
他也不会真的写出这种长短参差错落的形态，而是写成七言诗的句式。

现在我们来看看这三首清平调：
(这是当年唐玄宗令李白写的，因此署名李白是没有争议的)

清平调 (三首)

李白

云想衣裳花想容，春风拂槛 (jiàn) 露华浓。
若问群玉山头见，会向瑶台月下逢。

一枝红艳露凝香，云雨巫山枉断肠。
借问汉宫谁得似，可怜飞燕倚新妆。

名花倾国两相欢，常得君王带笑看。
解释春风无限恨，沉香亭北倚阑干。

争议点就在于：这到底是曲子词还是传统的乐府诗？
如果“清平调”是隋唐燕乐，则它们就属于曲子词；
如果“清平调”是传统的清商乐，则它们就属于乐府诗。
这个例子说明燕乐的体系和清商乐的体系在唐代的乐坛上是并行发展的。

唐代的声诗与乐府诗的创作很像，诗人只负责写诗，如何入乐歌词是乐工的事情。
为燕乐填写歌词时，诗人也通常将其写成七言绝句的形式，歌女歌唱时自行调整。
王昌龄被称为“七绝圣手”，最擅长的就是边塞诗和宫怨诗。
但他从未去过边塞，只是将其写成类型化的流行歌曲 (七言绝句) 的形式来表达边塞的主题。

从军行 (其四)

王昌龄

青海长云暗雪山，孤城遥望玉门关。
黄沙百战穿金甲，不破楼兰终不还。

出塞二首 (其一)

王昌龄

秦时明月汉时关，万里长征人未还。
但使龙城飞将在，不教胡马度阴山。

王之涣也没有去过边塞：

凉州 (其一)

王之涣

黄河远上白云间，一片孤城万仞山。
羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。

王之涣的绝句和王昌龄的绝句混着读毫无违和感——因为它们是类型化的，而不带有真情实感。

(杂交版本)

青海长云暗雪山，一片孤城万仞山。

黄沙百战穿金甲，春风不度玉门关。

高适和岑参真正去过边塞，他们的诗读罢会有不一样的感觉：

走马川行奉送封大夫出师西征

岑参

君不见走马川行雪海边，平沙莽莽黄入天。

轮台九月风夜吼，一川碎石大如斗，随风满地石乱走。

匈奴草黄马正肥，金山西见烟尘飞，汉家大将西出师。

将军金甲夜不脱，半夜军行戈相拨，风头如刀面如割。

马毛带雪汗气蒸，五花连钱旋作冰，幕中草檄(xí)砚水凝。

虏骑闻之应胆慑，料知短兵不敢接，车师西门伫献捷。

燕歌行

高适

汉家烟尘在东北，汉将辞家破残贼。

男儿本自重横行，天子非常赐颜色。

摐(chuāng)金伐鼓下榆关，旌旆(jīn pèi)逶迤(wēi yí)碣石间。

校尉羽书飞瀚海，单于猎火照狼山。

山川萧条极边土，胡骑凭陵杂风雨。

战士军前半死生，美人帐下犹歌舞。

大漠穷秋塞草腓(féi)，孤城落日斗兵稀。

身当恩遇常轻敌，力尽关山未解围。

铁衣远戍辛勤久，玉箸应啼别离后。

少妇城南欲断肠，征人蓟(jì)北空回首。

边庭飘飖那可度，绝域苍茫无所有。

杀气三时作阵云，寒声一夜传刁斗。

相看白刃血纷纷，死节从来岂顾勋！

君不见沙场征战苦，至今犹忆李将军。

敦煌歌辞是燕乐曲辞，与声诗对立，通常由乐工以第一人称来倚声填词。

- 《云谣集杂曲子》是现存最早的词集，而《花间集》是现存最早的文人写的词集
- 敦煌曲子词除极少数文人词以外，绝大多数是无名氏的作品，包括部分民间词创作。其题材广阔，内容丰富，多写歌女的恋情、妓女的怨恨、商人的豪富、旅人的离愁、社会的动荡和征战的痛苦。其风格质朴，感情淳厚，语言直白，形式多样，保留着词刚产生时的原始状态。

以歌女的口吻赌咒发誓：

菩萨蛮

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。

这很符合卑微歌女的形象：

只有青山烂、黄河枯、三更见日头，你才能抛弃我！

这是一种完全被动的姿态，其情感上的冲击力远远不如两汉的《上邪》：

上邪！我欲与君相知，长命无绝衰。

山无陵，江水为竭，冬雷震震，夏雨雪，天地合，乃敢与君绝。

只有青山烂、黄河枯、冬雷夏雪、天崩地裂，我才会和你分手！

这是一种勇敢追求爱情的姿态。

以歌女的口吻痛骂渣男：

抛球乐

珠泪纷纷湿绮罗，少年公子负恩多。

当初姊姊分明道，莫把真心过与他。

子细思量着，淡薄知闻解好么？

我怎么想也想不通，那个负心的人真的知道我的好吗？

以思妇的口吻思念征夫：

凤归云（闺怨）

征夫数载，萍寄他邦。

去便无消息，累换星霜。

月下愁听砧杵，拟塞雁行。

孤眠鸾帐里，往劳魂梦，夜夜飞飏（yáng）

想君薄行，更不思量。

谁为传书与，表妾衷肠。

倚牖（yǒu）无言垂血泪，闇（àn）祝三光。

万般无奈处，一炉香尽，又更添香。

这首词用词很典雅，显然是一首文人填的词。

我们可以在其中看到盛唐的符号——“捣衣”

盛唐实行府兵制，即士兵自己准备作战物资。

因此有捣衣的行为，将衣服中的丝绒捣开使其更加保暖。

这说明盛唐已经有慢词了（尽管当时的主流是令曲）。

中唐以后，府兵制瓦解，变为征兵制，士兵无需自己准备冬衣了。

后来棉花得到广泛种植，准备冬衣只需“裁衣”就可以了，“捣衣”的意象就这样消失了。

下面是一首拍皇帝马屁的词：

感皇恩

当今圣寿比南山。

金枝玉叶尽相连。

百僚卿相列排班。

呼万岁，尽在玉阶前。

金殿悦龙颜。

祥云驾喜悦，两盘旋。

休将舜日比尧年。

人安泰，争似圣明天。

“休将舜日比尧年”：不要把尧舜的时代和今天比，他们不配！

只有敦煌曲子词中才会出现这样拍马屁拍到无以复加的词。

（文人会经常写，但肯定不好意思把收录到自己的词集里）

敦煌曲子词有很多世俗性的表演。

以武将的口吻嘲讽儒生无能，只会纸上谈兵：

定风波

攻书学剑能几何。
争如沙塞骋倭儻 (luó)
手执绿沉枪似铁。
明月。龙泉三尺斩新磨。

堪羞昔时军伍。
漫夸儒士德能多。
四塞忽闻狼烟起。
问儒士。谁人敢去定风波。

唐朝文人以司马相如为榜样，以书剑两全为荣。

你们文人一天到晚攻书学剑，就算学到司马相如的水平又能怎么样？不过都是纸上谈兵。
征战边关还得是我们武人，手持绿沉枪，腰挂着龙泉宝剑，不是你们的花拳绣腿比得了。
如果此时此刻边关有侵略者进犯了，问问你们这帮儒生，哪个真敢亲上战场，平定风波呢？

儒生针锋相对，又骂了回去：

又

征夫倭儻未是功。
儒士倭儻转更加。
三尺张良非柔弱。
谋略。汉兴楚灭本由他。

项羽翹据无路。
酒后难消一曲歌。
霸王虞姬皆自刎。
当本。便知儒士定风波。

我看你们武人的能耐也就那样了，我们文人的聪明才智要比你们有用的多。

你别看张良也就三尺高，柔柔弱弱的，但他的谋略能够让西楚灭亡，让汉朝建立。

你们武人最崇拜的项羽走投无路时在干什么？

他束手无策，只能在酒后慷慨悲歌，最后落得个自刎而死的下场。

一经对比便可知真正能平定风波的还是我们文人。

中唐的文人已经开始倚声填词，但仍是以写诗的态度写词，
这与敦煌曲子词中民间曲词的那种面貌很不一样。

忆江南
白居易

江南好，风景旧曾谙。
日出江花红胜火，春来江水绿如蓝。
能不忆江南。

江南忆，最忆是杭州。
山寺月中寻桂子，郡亭枕上看潮头。
何日更重游。

江南忆，其次忆吴宫。
吴酒一杯春竹叶，吴娃双舞醉芙蓉。
早晚复相逢。

白居易晚年在洛阳，借“忆江南”这首曲子写自己对江南风景的眷恋。

第一段先给出一个总的描绘：

江南的好风景我曾经是见过的，“日出江花红胜火，春来江水绿如蓝”。

二三两段分别描述了杭州和苏州（白居易在这两地做过刺史）

秋天江南最美好的就是杭州的 "桂花" 和 "潮头".
春天江南最美好的就是苏州的美酒和美女.

中唐的倚声填词关键在于拟声, 而填词时仍是按照写诗的方式进行的.
一个典型的例子就是刘禹锡的《竹枝词》:
(这是刘禹锡在重庆做官时按民歌填的)

竹枝词 (其二)

刘禹锡

山桃红花满上头, 蜀江春水拍山流.
花红易衰似郎意, 水流无限似侬愁.

这就是以一个女孩子的口吻, 简单质朴地表达对负心汉的嗔怪.
负心汉就像我头上戴着的桃花一样, 他的情谊像花会谢一样, 他会把我抛弃的, 抛弃之后我怎么办?
我就和我眼前的蜀江春水一样有无限的惆怅.

下面是刘禹锡的一首燕乐曲词:

杨柳枝

刘禹锡

清江一曲柳千条, 二十年前旧板桥.
曾与美人桥上别, 恨无消息到今朝.

这表达的是人面桃花、物是人非的感慨.

下面是白居易和刘禹锡在宴席上唱和的词, 展现了唐代的词呈现女性情感的三种方式.

春词

白居易

低花树映小妆楼, 春入眉心两点愁.
斜倚栏干背鹦鹉, 思量何事不回头.

一位女子在那里惆怅, 蹙着眉头, 斜倚着栏杆.
她在想些什么呢? 她在想远方的人, 背过身去, 不想看到成双成对的鹦鹉而感到一种人不如鸟的惆怅.
白居易以傲慢态度来耍玩他笔下的女性, 将她们的情感限制在相思上.
"你不就是在思念情人吗? 我看出来了但我就是不说."

相比之下, 刘禹锡格调就高一些:

和乐天《春词》

刘禹锡

新妆宜面下朱楼, 深锁春光一院愁.
行到中庭数花朵, 蜻蜓飞上玉搔头.

一个打扮得很漂亮的女孩子, 来到春光烂漫的院子里, 却隐隐透出一丝愁绪.
她到了庭中数起了花朵, 站在那里很久很久, 迟迟不动, 突然间发现蜻蜓飞到她的玉簪上.
她和庭中的花一样美, 连蜻蜓都误把玉簪当作花朵了.
这里刘禹锡没有投射自己的情感, 没有喜也没有悲, 而是以一种冷淡静观的角度观测.

刘禹锡写完一首还没有尽兴, 又写了一首, 境界又更上一层楼:

和乐天《春词》依《忆江南》曲拍为句

刘禹锡

春去也, 多谢洛城人.
弱柳从风疑举袂 (mèi), 丛兰裛 (yì) 露似沾巾, 独坐亦含颦 (pín).

他依然在写一个女孩子，但不是直接来写，
而是从“春去也”这个季节的变迁来写，从“由春及人”的方式来写。
所以这首词的落脚处不再是这个女孩子本身，而是一种情。
春天为什么要向洛阳人道歉？
因为洛城的花开得最好，洛城的女孩子最美，
春天的离去会让这些女孩子感受到自己年华的逝去（所谓“如花美眷，似水流年”）
这种惆怅不仅女孩子会有，男性也会有，这是男女共通的情感。

这首词展示了“倚声填词”的成熟面貌，也标志着词进入的青春时代。
后来的《花间集》里最好的词都刻意与白居易那种褻玩式的词保持距离，
更多选择的是刘禹锡的写法，一是冷淡静观，二是由物及人的言情。
所以从刘禹锡开始，词从它的少年时代走了出来，迈向了它的青春时代。
那么词的青春时代究竟是怎样的呢？我们下一章再见分晓。

1.3 必背篇目

1.3.1 望江南 (天上月)

望江南
敦煌曲子词

天上月，遥望似一团银。
夜久更阑风渐紧。
为奴吹散月边云。
照见负心人。

1.3.2 菩萨蛮 (禁庭春昼)

清平乐 (yuè)
李白 (疑后人伪作)

禁庭春昼，莺羽披新绣。
百草巧求花下鬥，只賭珠玑滿斗。

日晚却理殘妝，御前閑舞霓裳。
誰道腰肢窈窕，折旋消得君王。

深宫里春日的白天，只见到黄莺鸟长出了新的羽毛。
在花下挖空心思玩“斗百草”，输赢的赌注需要成斗的金银珠宝。

到了晚上，整理下并不完整的妆容，在御前很随意的跳起了霓裳羽衣舞。
谁知这曼妙的身姿，不久就把君王逗的开心起来。

- 斗百草：又称鬪百草，一种中国民间游戏。竞采花草，比赛多寡优劣，常于端午行之。

1.3.3 忆江南 (江南好)

忆江南
白居易

江南好，风景旧曾谙。
日出江花红胜火，春来江水绿如蓝。
能不忆江南。

江南忆，最忆是杭州。
山寺月中寻桂子，郡亭枕上看潮头。
何日更重游。

江南忆，其次忆吴宫。
吴酒一杯春竹叶，吴娃双舞醉芙蓉。
早晚复相逢。

1.3.4 忆江南 (春去也)

忆江南
刘禹锡

和乐天《春词》依《忆江南》曲拍为句。

春去也，多谢洛城人。

弱柳从风疑举袂 (mèi)，丛兰裊 (yì) 露似沾巾，独坐亦含颦 (pín)

- 裊: 同 "浥", 打湿、沾湿。
- 颦: 即 "蹙", 皱眉。
- 白居易《春词》"低花映树小妆楼，春入眉心两点愁。斜倚阑干背鹦鹉，思量何事不回头。"
- 刘禹锡《和乐天春词》"新妆宜面下朱楼，深锁春光一院愁。行到中庭数花朵，蜻蜓飞上玉搔头。"

1.3.5 梦江南 (兰烬落)

梦江南
皇甫松

兰烬落，屏上暗红蕉。
闲梦江南梅熟日，夜船吹笛雨潇潇。
人语驿边桥。

更深烛尽，画屏上的美人蕉已经模糊不辨。

渐渐进入梦乡，梦中的江南，正是青梅熟时；在静谧的雨夜中，江中的行船传来悠扬的笛声，桥上驿亭边也传出阵阵人语，诉说着难忘的故事。

1.3.6 梦江南 (楼上寝)

梦江南
皇甫松

楼上寝，残月下帘旌(jīng).
梦见秣(mò)陵惆怅事，桃花柳絮满江城。
双髻坐吹笙。

The End