

中国古典文学基本知识丛书

唐五代词

黄 进 德

上海古籍出版社

中国古典文学基本知识丛书

唐五代词

黄 进 德

上海古籍出版社

1132965

中国古典文学基本知识丛书

这套丛书是向中等以上文化程度的读者介绍中国古典文学的基本知识，内容包括文学史上比较有影响的作家和作品，重要的文学活动和文学流派，以及文学体裁方面的基本知识。丛书的编写力求观点正确，内容充实，叙述简明扼要，文字通俗易懂。

中国古典文学基本知识丛书

唐五代词

黄进德

上海古籍出版社出版

(上海瑞金二路 272 号)

新华书店上海发行所发行 上海市印刷四厂印刷

开本 787×960 1/32 印张 5 插页 3 字数 80,000

1987 年 10 月第 1 版 1987 年 10 月第 1 次印刷

印数：00,001—10,000

统一书号：10186·750 定价：0.90 元

目 次

引 言	1
一、词的起源	11
二、唐五代词发展概况	25
三、敦煌写本曲子	35
(一) 发现和被劫	36
(二) 整理和研究	42
(三) 作者和时代	45
(四) 思想与艺术	52
四、唐代诗客曲子词	78
五、温庭筠和花间词派	94
(一) 温庭筠	98
(二) 韦 庄	109
(三) 皇甫松	115
(四) 牛峤和牛希济	117
(五) 孙光宪	119
(六) 李珣和欧阳炯	125
六、李煜和南唐词	134
(一) 冯延巳	135
(二) 李 璟	142
(三) 李 煜	144
结束语	157

引 言

人们通常所说的“唐、五代词”，确切地说，应该称之为“唐、五代曲子”。因为在现存的唐代文献（包括敦煌卷子）里，它们全都被称之为“曲”、“曲子”，而不叫“词”。唐末昭宗乾宁年间段安节凭他“耳目所接”撰成的《乐府杂录》，一连叙说了《安公子》、《黄鹂叠》、《离别难》、《夜半乐》、《雨霖铃》、《还京乐》、《康老子》、《得宝子》、《文叙子》、《望江南》、《杨柳枝》、《新倾杯乐》、《道调子》等十三种曲名的来历，无一例外地但称“曲”、“曲子”；敦煌卷子中所见的词也多称“曲子”，如《御制曲子》、《大唐五台曲子》、《云谣集杂曲子》、《曲子鹁踏枝》、《曲子长相思》、《曲子浣溪沙》、《曲子望远行》、《曲子感皇恩》、《曲子捣练子》、《曲子喜秋天》、《曲子还京洛》、《曲子名目》、《伤蛭曲子》、《曲子送征衣》等等；这些，都是明显的例证。

最早把“曲子”和“词”联缀成为一个词的是欧

• 1 •

阳炯(896—971)。他在后蜀广政三年(940)为《花间集》所作序言里写道：

因集近来诗客曲子词五百首，分为十卷。

跟欧阳炯同时代的孙光宪(?—968)的《北梦琐言》卷六，也记有：

晋相和凝(898—955)，少年时好为曲子词，布于汴洛。泊入相，专托人收拾、焚毁不暇。然相国厚重有德，终为艳词玷之。契丹入夷门，号为“曲子相公”。

从现存的文献资料看来，“曲子词”这个名目，大约在赵宋王朝建立以前二十年光景方始出现。作为一种抒情诗体特称的“词”这个名称，更为晚出。正如王重民《敦煌曲子词集·叙录》所指出的：

特曲子既成为文士摘藻①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。遂又统称古曲子为词。

因此，我们说，宋词实渊源于唐曲子。

那末，曲、曲子和词三者之间的关系又是怎样的呢？

先说曲和曲子的关系。曲，一开始只是笼而统之地称之为曲，并无大小之分。根据体段的长短来分大曲、次曲、小曲，这是后来的事情，始见于《唐六典》。大曲，由许多遍相连的小曲组合而成，

①摘(chī 痴)藻：铺张辞藻。

小曲则相当于大曲的一遍。顾名思义，次曲的体段大抵介于大曲与小曲之间。小曲，又称曲子，大多只有一、两遍，独立成为一首歌曲。有很多小曲原本就是自体生成的隻曲。但，也有不少小曲是从大曲中摘遍而来的。譬如《教坊记》胪列曲名总共有二百七十八个（大曲名四十六，又别见曲名五、大曲名十三，计三百四十二），其中用“子”命名的有六十五个，约占全数的四分之一。它们中间大多有“母曲”存在，如《破阵子》之有《破阵乐》，《千秋子》之有《千秋乐》在。由此看来，“大曲”与“小曲”（即“曲子”）之间确实存在着母子关系。不过，我们也要注意，也有的象《何满子》、《安公子》之类，虽以“子”名，并非小曲，从现存的敦煌曲传辞看，它们都是地道的大曲。因此，确切地说，只能讲唐调名凡称“子”者，多数都是小曲。

再说曲和词的关系。清代刘熙载《艺概·词曲概》说：

词即曲之词，曲即词之曲。

宋翔凤《乐府馀论》也说：

以文写之则为词，以声度之则为曲。

他们所说的“曲”，主声，指音乐；“词”，主文，指文字。很清楚，曲与词的关系在乐曲歌辞中，本来就是一个事物的不可分离的两个方面。原先，曲子词是喉之歌喉、被诸管弦的音乐文学。后世在习惯

上，名“曲”或“曲子”的，也可以概指文字；而名“词”的，则已不能兼指音乐。因为自从“词”的名称专指一种独特的诗体以来，它便逐渐脱离音乐而存在了。

曲子之名，既盛行于唐、五代三百多年，其影响自然会及于后世。尽管赵宋文人的曲子歌辞已被纳入“词”的系统，但口边称说，仍然往往沿习唐人，而喜欢用“曲子”这个词儿。例如，张舜民《画墁录》里有这么一段记载：

柳三变(永)既以词忤仁庙(宋仁宗赵祯)，吏部不赦改官。三变不能堪，诣政府。晏公(殊)曰：“贤俊作曲子么？”三变曰：“只如相公亦作曲子。”公曰：“殊虽作曲子，不曾道：‘彩线慵拈伴伊坐’。”

晏殊、柳永对话，彼此都把“词”称做“曲子”；熙宁间，杨绘辑有《京本时贤本事曲子前后集》，秦观咏十美人的《调笑令》十首，也都用“曲子”二字联缀在一起。再如王灼《碧鸡漫志》也说：“盖隋以来，今之所谓曲子者渐兴。”朱熹《语类》里还有“长短句，今曲子便是”的说法。从这些例证可以看出，直到南宋时代，“曲子”仍然作为“词”的代称，流传人口。

还应该指出，“词”在唐代文献(包括敦煌写本)里，通常被用来作为“辞”的省体。换句话说，在唐代，“词”、“辞”二字往往是混杂不分的。这类例子不少。如，开元二十四年十一月二十七日《充

右丞相制》有云：“张九龄器识宏远，文词博达”，宰相张说称许张九龄是“后出词人之冠”；敦煌写本《捣练子》：“堂前立，拜词娘，不觉眼中泪千行”，“词父娘了，入妻房，莫将生分向耶娘”；《维摩碎金》中的“个个推词”，《李陵变文》中的“丈夫百战宁词苦”等等，比比皆是。辞、词二字在司马迁、韩愈手里已被混用，到文天祥才严格区别开来。

作为与“乐曲”相对而言的“歌辞(词)”，本来是个所指范围极其广泛的概念。它囊括一切配乐歌唱的音乐文学。不过，由于各个时代所配的音乐不同，用以配乐的歌辞名称也就不完全相同。在先秦，配合雅乐的歌辞是《诗经》；在汉魏六朝，配合清乐的歌辞是乐府；到了隋、唐以后，配合燕乐的歌辞则有齐言、近体的声诗，长短句曲子和大曲三项。

长期以来，人们已经习惯于把唐曲子(包括齐言、杂言歌辞)统称为唐词。约定俗成，从行文方便考虑，我们仍然把这个小册子定名为《唐五代词》。

词，和唐代近体诗相比，在形式上最显著的差别就是以句式长短不一者居多。因此，大家就径把“长短句”当作词的别名。但，实际上所谓“词”，重在它是乐曲歌辞。古往今来，举凡乐曲歌辞无不齐言、杂言并用。唐五代曲子歌辞也不例外。如《醉公子》、《生查子》、《采莲子》等都是五七言诗，并非长短句。至于不用“子”命名的曲子而实际上

是五七言诗并非句式参差不齐的，那就更多了。试看现存最早的词集《花间》、《尊前》，便可了然。《花间集》五百首中，齐言的有一百零八首，占总数的五分之一以上；《尊前集》所收的二百八十九首中，齐言的有一百三十五首，将近是全数的一半（现存集内李煜等人的作品或谓明人后补，未在统计之列）。因此，我们只能说，词的句式以杂言为主。词与一般近体诗的主要区别在于它是歌辞，在于它和音乐结合的关系上，而并非句式的必然不同。

词与乐府相比，一般来说，就它句式的参差不齐、被诸管弦以及早期曲调与内容相关合等方面来看，自有其相同之处。因而从宋代开始有好多词集，直接题作乐府，如欧阳修的《欧阳文忠公近体乐府》、苏轼的《东坡乐府》、贺铸的《东山寓声乐府》、元好问的《遗山先生新乐府》等等。但是，词篇有定句、句有定字、字有定声、韵有定位，格律化要求比汉魏六朝乐府来得严格。而它们所配的音乐更不相同。

词，一称诗馀。诗馀是晚起的名称，大约始自南宋。何以要把词称做诗馀呢？常见的解说有两种。一种认为词是诗的下降。“馀”，有馀绪，賸义，含有轻视、贬低的意味。这种说法，早就为人所不取。另一种看法是从时间上着眼，所谓“诗亡然后词作，故曰‘馀’也。”（明俞彦《爱园词话》）这也不

符合实际。清代汪森在康熙十七年(1678)所作《词综序》里指出：

当开元盛日，王之涣、高适、王昌龄诗句，流播旗亭(酒肆)；而李白《菩萨蛮》等词，亦被之歌曲。古诗之于乐府，近体之于词，分镳并骋，非有先后。谓诗降为词，以词为诗之馀，殆非通论矣。

可惜他的“近体之于词，分镳并骋，非有先后”这一正确论断，未能引起大家的重视，以致在他以后还有不少人依然认为：词出于唐代的近体诗，是由律诗、绝句变化而来的。清人宋翔凤《乐府馀论》说：“谓之‘诗馀’者，以词起于唐人绝句，如太白之《清平调》，即以被之乐府；太白《忆秦娥》、《菩萨蛮》，皆绝句之变格，为小令之权舆(萌芽)；旗亭画壁赌唱，皆七言断句。后至十国，遂竞为长短句。自一字、两字至七字，以抑扬高下其声，而乐府之体一变。则词实诗之馀，遂名曰‘诗馀’。”况周颐《蕙风词话》卷一，说得更加具体而微。他说：“‘诗馀’之‘馀’，作‘赢馀’之‘馀’解。唐人朝成一诗，夕付管弦，往往声希节促，则加入和声。凡和声皆以实字填之，遂成为词。词之情文节奏，并皆有馀于诗，故曰‘诗馀’。”按照他们的推测，由近体诗蜕变为长短句词的过程大体是这样：诗“声希节促”，不便歌唱，乃加入和声，以调剂音声节奏，发展到后来又把原先的和声，“以实字填之”，遂成杂言句式的

词。于是，音节也就得以极抑扬高下之致。正因为如此，“词之情文节奏，并皆有馀于诗”，故有“诗馀”之称。很清楚，在他们心目之中，“加入和声”乃是由诗变词的关键所在。

既然如此，我们就不妨先来考察一下什么叫做“和声”？然后再来研究一下和声在乐曲歌辞中究竟起什么作用？

和声，用最通俗易懂的话说，就是帮腔。但它并非专为“群相随和”集队合唱而设。乐曲歌辞中的和声，指的是为求歌唱时发声顺畅、谐和而附加的象声词。它是用来记录声音的文字符号。如果把它抽掉，无伤于理。因此，和声的“和”，仍读平声而不读去声。通常和声辞缀于句子的末尾，但也有的嵌在句子中间。

乐曲歌辞里带有和声，自来久矣。早在汉代，**《铙歌》**十八曲里就有不少。例如，**《朱鹭》**里的“路訢邪”、**《战城南》**和**《巫山高》**里的“梁”以及**《有所思》**里的“妃呼豨”、**《临高台》**里的“收中吾”等等，都是和声辞。这些象声辞本该用小字书写，以便跟歌辞正文区别开来。但后来抄工不谙内情或贪图省事，把歌辞的正文和写声的小字混同一体，搞得“声辞相杂”（沈约语），无由分辨，以致令人感到扞格难通。比较而言，唐曲子里的和声辞容易分辨出来。但值得注意的是，和声在唐曲子里已经有了

新的发展。上面已经说过，汉乐府歌辞里的和声，有声无义。而唐代燕乐歌辞中的和声则往往声义兼备，由泛泛抒情变而为即事即景咏怀。如张说(yuè 悦)《舞马词》里的“圣代昇平乐”、“四海和平乐”，佚名《破阵乐》里的“秦王破阵乐”，意在表示祝颂和欢忭；皇甫松《竹枝》辞里的“女儿”和《采莲子》里的“年少”，则隐含着爱慕的情意。至如敦煌曲《十二月》，一连用了四个“也”字，显然是象啼泣之声。当然，仅仅用以象声的和声辞也还是有的。例如《纥那曲》里的“纥那”、《欸乃曲》的“欸乃”和《得体歌》里的“得体纥那也”、“纥囊得体那”等等，都是行舟用力之声的实录，别无深意。至于象《添声杨柳枝》之以“漏迢迢”、“无寻处”等实字填声，并用以增韵、足意，那是稍晚才出现的情况。它标志着和声辞发展的最高阶段——与主辞融合为一，则又当别论。

最早把和声与曲子的产生硬扯在一起的是北宋的沈括。他在《梦溪笔谈》卷五“乐律”里写道：“诗之外又有和声，则所谓曲也。古乐府皆有声、有词，连属书之，如曰贺贺贺、何何何之类，皆和声也。今管弦中之缠声，亦其遗法也。唐人乃以词填入曲中，不复用和声。”其实不然。唐宪宗元和元年(806)进士皇甫湜的儿子皇甫松，在他所作的《竹枝》、《采莲子》诸调中，和声照旧出现。从现存

的唐曲子歌辞看，和声是乐谱腔调中所固有的成份，而不是可有可无、可多可少的临时附加音符。因此，无论是原始传辞还是后起的模拟歌辞都是一个样儿。和声的出现并不专以齐言、近体为限。如敦煌曲《悉曇颂》明明是杂言、长短句，但歌辞中照有“鲁流卢楼”等和声存在。

燕乐本来就以一字多腔取胜，而不存在如况周颐所估猜的那种“声希节促”的弊病，因此也就无需乎专待和声来调谐音声。换句话说，燕乐歌辞情文节奏原就有馀于诗，不必乞助于和声。所以说，况周颐对“诗馀”这一别名的由来所作的解说，也可能出于主观想象，未必可信。

正因为把词称为诗馀，不仅含有贬低、蔑视的意味，而且很容易导致对词体的产生作出种种曲解，因此，我们不采取这种说法。

一、词的起源

关于词的起源，历来说法不一。归纳起来，主要的则有下列两种。

一是仅从作品句式的长短不齐着眼，认定词起源于梁武帝的《江南弄》。早在南宋，朱弁《曲洧（wěi 音委）旧闻》就曾说过：

词起于唐人，而六代已滥觞矣。梁武帝有《江南弄》、陈后主有《玉树后庭花》、隋炀帝有《夜饮朝眠曲》，岂独五代之主蜀之王衍、孟昶，南唐之李璟、李煜……以工小词为能文哉！

不错，现存于郭茂倩《乐府诗集》卷五十的梁武帝《江南弄》七首，确乎全是杂言。但，据该书所引《古今乐录》说：

梁天监十一年冬，武帝改西曲，制《江南上云乐》十四曲、《江南弄》七曲。

很清楚，梁武帝的《江南弄》是由吴声西曲改制过来的。而吴声西曲则属于清商乐系统。再从《乐府

诗集》著录的几首《江南弄》来看，它们的句式也很不相同。如，梁武帝的，每首七句，其句式是：七、七、七、三、三、三、三；初唐王勃的，虽然也是杂言体，而十句的句式却是三、五、七、七、七、七、七、三、三、七；中唐李贺的，则又是七言八句的齐言体。从上述几家所作句式的判然各别可以推知，它们是沿用乐府古题写的诗，而不是依照当时流行的乐曲节拍填写的唱辞。所以，梁武帝的《江南弄》只能算是杂言体的六朝吴歌，而不能视为词的雏形。

我们知道，杂言体诗古已有之。早在《诗经》时代就已产生。汉魏六朝乐府民歌中也时有出现，只是数量多寡不等而已。如果光以句式的参差不齐作为标志去探索词的起源，那必然导致漫无准的，治丝愈棼。

二是根据歌辞与音乐曲调的结合上加以考察，确认词起源于隋。南宋王灼《碧鸡漫志》卷一说：

盖隋以来，今之所谓曲子者渐兴；至唐稍盛，今则繁声淫奏，殆不可数。

张炎《词源》也说：

粤自隋、唐以来，声诗间为长短句。

郭茂倩《乐府诗集》卷七十九《近代曲辞》首列隋炀帝和王胄所作《纪辽东》四首。所谓“近代曲辞”，按照郭茂倩的说法：“近代曲者，亦杂曲也。以

其出于隋、唐之世，故曰近代曲也。”它包括隋文帝开皇初所定七部乐、隋炀帝所立九部乐、唐高祖武德初所用九部乐以及太宗著令的十部乐，“总谓之燕乐”。所以说，近代曲辞之与燕乐歌辞，称谓有别而所指则一。

《纪辽东》四首是大业八年(612)隋炀帝用兵高丽时所作。这里，姑举其一首为例：

辽东北剪长鲸。风云万里清。方当销锋散马
牛，旋师宴镐京。前歌后舞振军威。饮至解戎
衣。判不徒行万里去，空道五原归。

它显然是用以张皇军威、歌颂非正义战争的庙堂乐章。不过，从它们的分片、立格、叶韵、平仄来看，无一不合后来长短句词的体式。因此，它们不应被排斥在燕乐歌辞的范围之外。至于《隋书·音乐志》著录的隋文帝仁寿元年(601)牛弘等所制的《上寿歌辞》，从体式看，三言四句、五言二句，各为对偶，而承之以七言一句，且叶平韵，已逼近后世的词体。但《隋书》既已明确标示它是“创制”的“雅乐歌辞”，自然就不能算在燕乐曲辞之列了。

除此以外，还有《泛龙舟》、《穆护砂》(即《穆砂子》)、《安公子》、《水调》、《河传》等，它们的最初歌辞已早亡佚，但是根据《隋书·音乐志》、《教坊记》、《乐府杂录》、《碧鸡漫志》的记载，可以肯定，它们都是隋代燕乐的调名。由此看来，词起源于