

唐五代詞話新

許廣其



344
唐五代词评析

徐育民

•
山西人民出版社出版 (太原并州北路十一号)

山西省新华书店发行 山西新华印刷厂印刷

•
开本: 850×1168 1/32 印张: 11.125 字数: 251千字

1987年2月第1版 1987年2月太原第1次印刷

印数: 1—3,000册

•
书号: 10088.986 定价: 2.70元

秋月春花皆不朽

願拋心力作詞人

奉題

宜長公學有論詞專著

周汝昌在北京

序 言

徐育民同志对唐五代词作了全面的研究，著作了《唐五代词评析》，把提纲寄给我，要我说几句话。我对唐五代词，缺少象育民同志那样的全面研究，因此对唐五代词的评析方面，育民同志已经作了全面的阐述，听说这部书资料丰富，又作了深入的理论探讨，对唐五代词的代表作品作了深入浅出的分析，这些我就不说了。这里只想对唐五代词谈一点粗浅的看法。

夏承焘先生在《唐宋词选·前言》里，谈到词的前身的民间小调，“见于唐朝崔令钦《教坊记》的《曲名表》里。从这些曲名来推测它的内容”，“有些可能是反映渔民生活的，如《渔父引》《拔棹子》等；有些是反映军人生活的，如《破阵子》《怨胡天》《怨黄沙》等。”这些词的前身的民间小调，对唐五代文人词的产生和发展是有影响的。夏先生又指出“敦煌石室里发现了几百首写本曲子词，”“有写沦陷于外族的痛苦的，有写得归故土的欢悦的，有歌颂‘归义军’的民族英雄的”。“还写了征夫思妇的厌战情绪，反映了商人的生活，旅途的辛苦，妓女的苦痛和愿望，歌女的恋情，也写出了人民的真挚的恋歌”。这样的民间词，比起編集晚唐五代十八家文人词的《花间集》来，它所反映的生活面更为广阔些，有的民间词所表达的恋情也更为真挚。当然文人词在艺术上更为精工。

陆游《跋花间集》：“方斯时，天下岌岌，生民救死不暇，士大夫乃流宕如此，可叹也哉！或者亦出于无聊故邪？”按欧阳炯《花间集序》，称：“自南朝之宫体，扇北里之倡风。何止言之不文，所谓秀而不实。”这样的词，所以称为“流宕如此”。这样的词，是“绮筵公子，绣幌佳人”，“举纤纤之玉指，拍按香檀；不无清绝之词，用助娇娆之态”。序又称：“以拾翠洲边，自得羽毛之异；织绡泉底，独殊机杼之功。”“拾翠”见曹植《洛神赋》：“或拾翠羽”，“织绡”，见左思《吴都赋》，“泉室潜织而卷绡”。相传鲛人在泉底织绡，极为轻细。这两句说明《花间集》词的特点，象鲛人在泉底织的绡那样的轻细，象拾的翡翠羽毛那样的轻艳，这是当时这些词的特点。这样的词，自然不适宜用来反映“天下岌岌”的形势，和“生民救死不暇”的苦难了。这样的词，已经背离了民间词用词来反映生活的深度和广度了，陆游《跋花间集》二称：“历唐季五代，诗愈卑而倚声者辄简古可爱。”说唐末五代诗格卑而词简古可爱，这跟文人词吸取民间的新体词来创作有关，又都是短篇，近于“南朝之宫体”，所以称为“简古可爱”吧。其实，唐末五代的《花间集》词，它的特点是一种轻细柔艳的新体，用来写艳情的，称为“简古”好象不够恰当吧。这也说明婉约派词的特点，所以后来苏轼突破这种婉约派词，创作豪放派词，打破词为艳科的局限，是值得称道了。

南唐词突过了《花间集》词。刘熙载《艺概》卷四，称：“冯延巳词，晏同叔得其俊，欧阳永叔得其深。”这就是王国维《人间词话》称：“冯正中词，虽不失五代风格，而堂庑特大，开北宋一代风气。”冯煦《田印斋刊阳春集序》，称冯延巳词，当时“周师南侵，国势岌岌”。“翁负其才略，不能有所匡救，危

苦烦乱之中，郁不自达者，一于词发之。”指出他的词“忧生念乱”，它所反映的生活较为深广，所以超过《花间集》词。南唐词的最高成就当推李煜，王国维《人间词话》称：“词至李后主而眼界始大，感慨遂深，遂变伶工之词而为士大夫之词。”这是正确的。又称：“主观之诗人不必多阅世，阅世愈浅则性情愈真，李后主是也。”这话可以商讨。李煜的词的最高成就，在他遭受亡国之痛，过着俘虏生活中所作，他的悲惨遭遇非《花间集》中词人或其他南唐词人所能比，他有那样的经历，感慨遂深，所以能写出那样的词来，并不是“阅世愈浅”才能写出来的。但是从另一方面讲，他做了俘虏，不了解宋太宗赵匡义的忌刻，还让家妓唱他的《虞美人》词：“小楼昨夜又东风，故国不堪回首月明中。”他不了解宋太宗不能容忍他的故国之思，用牵机药把他毒死。这又说明他的不懂世故。原来他是词人，不是政治家。作为词人，要性情愈真，愈能把真实感情表达出来，作品愈能感人，这真是他的词成功的所在。他不是政治家，不会治国，不会用人，也缺乏政治斗争经验，终于触怒宋太宗被毒死。正由于他缺乏这种世故，所以性情愈真，才能写出这样感动人的作品来，成了南唐最杰出的词人。

育民同志嘱写几句话，就提点粗浅想法，请育民同志和读者指正。

周振甫

1986年春节

唐五代词评析

目 录

序言

第一章 词的产生与发展 (1)

第一节 什么是词 (1)

第二节 词的形式特点 (2)

第三节 词的起源与发展 (12)

第四节 词和诗、曲的一般区别 (22)

第二章 敦煌曲子词 (28)

第一节 敦煌曲子词的发现 (28)

第二节 敦煌曲子词的社会内容 (30)

(一) 反映农民起义的雄伟英勇 (30)

(二) 描写沦陷边区人民的爱国思想 (31)

(三) 反映商人的生活命运 (33)

(四) 表现妓女的苦痛和怨恨 (34)

(五) 描述征人离妇的复杂感情 (35)

(六) 揭示妇女失恋被弃的内心悲伤 (37)

(七) 抒写落魄文人的悲凉与不满 (41)

第三节 敦煌曲子词的艺术特色 (42)

(一) 艺术构思新颖、巧妙, 想象丰富 (42)

(二) 语言通俗生动, 自然朴素, 生活气息浓厚	(44)
(三) 运用民歌的比兴手法	(47)
第四节 敦煌曲子词的地位与影响	(48)
第三章 唐代早期文人词	(56)
第一节 概说	(56)
第二节 唐代早期文人的词	(57)
(一) 李 白	(57)
(二) 刘长卿	(70)
(三) 张志和	(72)
(四) 韩 翃	(77)
(五) 韦应物	(80)
(六) 戴叔伦	(82)
(七) 王 建	(83)
(八) 刘禹锡	(86)
(九) 白居易	(102)
第三节 唐代早期文人词的特点及其在 词史上的地位	(113)
第四章 晚唐代表词人温庭筠	(116)
第一节 温庭筠的生平、创作概述	(116)
第二节 温庭筠作品评介	(120)
(一) 《菩萨蛮》十四首(选八首)	(120)
(二) 《更漏子》六首(选二首)	(130)
(三) 《杨柳枝》八首(选一首)	(136)
(四) 《南歌子》七首(选二首)	(138)
(五) 《梦江南》二首	(139)

第三节	温庭筠词的艺术风格及其形成的原因	(142)
第四节	温庭筠在词史上的地位与影响	(151)
第五章	花间词体	(155)
第一节	花间词产生的社会背景	(155)
第二节	花间词概述	(158)
第三节	《花间集》代表作家——韦庄	(163)
(一)	韦庄生平简介	(163)
(二)	韦庄代表作品评介	(164)
一、	《菩萨蛮》五首	(165)
二、	《应天长》二首 (选一首)	(178)
三、	《荷叶杯》二首 (选一首)	(179)
四、	《清平乐》四首 (选一首)	(182)
五、	《浣溪沙》五首 (选二首)	(183)
六、	《思帝乡》二首 (选一首)	(185)
七、	《女冠子》二首	(187)
(三)	温庭筠、韦庄词的风格比较	(189)
(四)	韦庄在词史上的贡献与影响	(195)
第四节	《花间集》其他作家	(197)
(一)	皇甫松	(197)
(二)	薛昭蕴	(204)
(三)	牛 峤	(208)
(四)	张 泌	(210)
(五)	牛希济	(215)
(六)	欧阳炯	(219)
(七)	和 凝	(223)
(八)	顾 夐	(226)

(九) 孙光宪	(229)
(十) 鹿虔扈	(235)
(十一) 李 珣	(237)
第五节 花间词在词史上的地位和影响	(239)
第六章 南唐词	(248)
第一节 南唐词产生的社会背景	(248)
第二节 李 璟	(249)
(一) 李璟生平简介	(249)
(二) 李璟作品评介	(251)
一、《应天长》	(251)
二、《望远行》	(252)
三、《浣溪沙》二首	(253)
(三) 李璟词的艺术风格及其影响	(257)
第三节 冯延巳	(258)
(一) 冯延巳生平简介	(258)
(二) 冯延巳作品评介	(259)
一、《鹊踏枝》	(259)
二、《采桑子》	(266)
三、《清平乐》	(267)
四、《谒金门》	(267)
五、《喜迁莺》	(271)
六、《抛球乐》	(271)
七、《三台令》	(273)
(三) 冯延巳词的艺术特色	(274)
一、意境丰美	(274)
二、风格深婉	(275)

三、语言疏朗	(276)
(四) 冯延巳在词史上的地位与影响	(277)
第七章 南唐后主—李煜	(278)
第一节 李煜生平、思想简介	(278)
第二节 李煜作品评介	(282)
(一) 李煜前期词	(282)
一、《浣溪沙》	(282)
二、《一斛珠》	(284)
三、《玉楼春》	(285)
四、《菩萨蛮》	(288)
五、《清平乐》	(289)
(二) 李煜后期词	(292)
一、《破阵子》	(292)
二、《望江南》四首	(296)
三、《乌夜啼》二首	(299)
四、《浪淘沙》	(306)
五、《虞美人》	(310)
第三节 关于李煜词的思想性、艺术性评析	
兼及“共鸣说”	(317)
(一) 李煜词的思想性	(317)
一、感情颇真	(318)
二、感慨颇深	(319)
(二) 李煜词的艺术性	(320)
一、概括性很高	(320)
二、形象性很强	(321)
三、语言精炼、优美，善于白描	(322)

四、形式和谐完整	(323)
(三) 李煜词的流传与传统美学观念	(324)
第四节 李煜在词史上的地位与影响	(326)
(一) 创造了抒情词的典范	(326)
(二) 扩大了词的境界	(327)
论唐五代词人创作心理形成的因素 (代	
结语)	(329)

第一章

词的产生与发展

第一节 什么是词

广义的说，词就是诗，一般讲诗歌的著述，都把词包括在内。例如王瑶先生的《中国诗歌发展讲话》一书，就专有一节谈词。但是词是一种具有严格音乐形式的诗，是一种依照乐谱写作出来的可以歌唱的曲词。宋翔凤在《乐府余论》中说：“以文写之则为词，以声度之则为曲。”在这里正说明了词与音乐的密切关系。刘永济先生在他的《词论》中解释词的含义时也说：“词者……掇拾旧闻，约有两谊：一者，乐家有声有词，古人缘词制调，后人倚声填词，略声举词，故曰词也；……二者，词者音内而言外，音属宫调，言指歌词，宫调内而难知，歌词外而易见，简内称外，故曰词也。”所以词最初的名称叫“曲子词”。顾羡季先生对“曲子词”的含义有一段精辟的论述：“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，从宋

代开始，文人便把自己写的词，简称为词了。

第二节 词的形式特点

词既是配合音乐的一种韵文形式，它必然有自己的特点。

第一，每一首词，都有一个词调。

词调是用来规定这首词的音律的，所以每个词调的字数、字声、用韵的位置都有一定，不能任意改动。词调又叫词牌、词牌子。清人万树编的《词律》有六百六十调，一千一百八十余体。

《康熙词谱》增订到八百二十六调，二千三百零六体。一个词调往往有很多体。所谓“体”，是根据字句、押韵、平仄三个因素来加以区别、判断的。比如《酒泉子》一调，有二十体，字数从四十字到五十二字，有的一韵到底，有的换韵，更有的三换韵，有的字数虽多，而句式不同、平仄不同，起句有的用韵，有的不用韵，一种差别就成为一体。又如《临江仙》一调有十四体，《河传》一调，有十七体。以上谈的是词中同调异体，词中还有一调多名的现象。如《忆仙姿》就是《如梦令》，《罗敷艳歌》就是《丑奴儿令》。还有一调而名多至十余个的。

关于词调的来源，历来说法不同，大体上有以下几种：

(1) 沿用古曲调名：

唐朝开元、天宝年间崔令钦所著的《教坊记》中的“曲名表”，记录当时教坊妓女所唱的三百三十五个曲调。其中已有《破阵子》、《兰陵王》、《浪淘沙》等曲名。后来词调沿用了古曲调名，但形式已完全不同了。就拿《浪淘沙》为例，唐代刘禹锡等人所作，仍是七言绝句形式，而后来的《浪淘沙》，才是长短句。

（2）因前人诗句得名：

如《蝶恋花》，取自梁元帝“翻阶蛱蝶恋花情”。《满庭芳》取自吴融“满庭芳草易黄昏”。《点绛唇》取自江淹“明珠点绛唇”。《鹧鸪天》取自郑嵎“家在鹧鸪天”。《踏莎行》取自韩翃“踏莎行草过青溪”。《西江月》取自卫万“只今惟有西江月”。这类例子极多，不胜枚举。

（3）用古人名、物名或故事为名：

如《念奴娇》因唐代著名歌女念奴而得名。一说念奴是唐明皇宫女。《苏幕遮》用西域妇女帽名。《荔枝香》一名，据《唐书》记载：杨贵妃生日，命乐工奏新曲，未有曲名，正遇上进奉荔枝，因名《荔枝香》。《菩萨蛮》一名来源于唐大中年间女蛮国贡献时人的打扮：“危髻金冠，璎珞被体”，号称“菩萨蛮队”。此外如《祝英台近》、《昭君怨》等都由故事而得名。

（4）截取法曲、大曲名：

唐大曲有《水调》、《霓裳羽衣曲》、《六么》，词调则有《水调歌头》、《霓裳中序第一》、《六么令》。又如《法曲献仙音》。

（5）用词所咏的内容命名：

如《女冠子》咏女道士。《望梅花》、《暗香》、《疏影》皆咏梅花。《鹊桥仙》咏七夕。《临江仙》咏水仙。大凡古词调名，多与词意相关，词调可以起到词题的作用，后来，词调渐渐演变只成为一种体式的名称，与所咏内容无关。这种演变的原因，清人徐钊在《词苑丛谈》中分析说：“大率古人由词而制调，故命名多属本意。后人因调而填词，故赋寄率离原词”。这就是说，词逐渐走向了“由乐定词”、“依声填词”的道路。

（6）用民歌、祀神曲和军歌名：

例如《竹枝》、《渔歌子》、《二郎神》、《河渚神》、《征部乐》等。

(7) 采用地名为名：

如《六州歌头》、《八声甘州》、《梁州令》（即《凉州令》）、《扬州慢》等。

(8) 以字数命名：

如《十六字令》、《二十字令》、《百字令》（即《念奴娇》的别名）。

(9) 以季节命名：

如《春光好》、《夏初临》、《秋宵吟》、《秋风清》等。

(10) 以乐调、音节为名：

如《徵招》、《角招》、《声声慢》、《玲珑四犯》等。

关于词调来源，仅供参考，大多不可信。徐钊曾驳斥说：“宋人词调，不下千余，新度者即本词取句命名。余俱按谱填缀，若一一推凿，何能尽符原指。安知昔人最始命名者，其原词不已失传乎？且僻调甚多，安能一一传会载籍，自命稽古。学者宁失阙疑，毋使后人徒资弹射可耳。（《词苑丛谈》）”

由于词调与内容大多无关，所以不少词人在调名之后又另加一词题。如苏轼的《江城子》，词题是“密州出猎”。辛弃疾的《水调歌头》，词题是“盟鸥”。有的词前边还有序，如南宋姜夔的自制曲几乎每首有序，他的《扬州慢》序一向为人推重。

“淳熙丙申至日，余过维扬。夜雪初霁，茅麦弥望。入其城则四顾萧条，寒水自碧。暮色渐起，戍角悲吟。予怀怆然，感慨今昔，因自度此曲。千岩老人以为有《黍离》之悲也。”这篇序可以做一篇优秀的散文独立存在。但是，词比起诗来，更多“无题”，特别是五代、北宋文人词，作品前面只有词调，很少有词

题。梁启勋在《曼殊室随笔》中说：“诗以无题为例外，凡无题者亦特署“无题”二字作代表。词则几以有题为例外，无题为当行。”其原因，大概就是王国维在《人间词话》中说的：“诗词中之意，不能以题尽之也，”所以“无题”。梁、王观点更多适用于唐、五代的文人词，从发展来看，词逐渐走向有题，从苏轼、辛弃疾这些大词家的集子来看，“无题”的词已占少数了。这是一个客观规律，因为有词题，可以减少“一任读者猜哑谜，随各人之主观以糊猜一通”（梁启勋语）的毛病，便于准确深入地理解词的内容。

词调与音乐既有密切关系，因此每一个词调都体现一定的声调感情。古人填词之前，首先要选择词调。这就要求作者应当知道哪个词调适合于表达哪种思想感情，一定要使作品的感情与词调的曲调感情吻合起来。但要注意，词调的声调感情与词调的名称是不完全一致的。例如《寿楼春》这个词调，不能因为它调名里有个“寿”字，就可以填写祝寿的词，实际上它的声调是悲哀的。又如《贺新郎》的调子是慷慨激昂的，不能拿这个词调去填祝贺结婚的词，因为它与“燕尔新婚”的感情不相符。由此可见，正确地选择词调，才能恰当地表达作品的思想感情。我们了解这一点，也有助于掌握每首词的感情基调。

第二，长短句，也是词的形式的特点之一。

词句十之八、九是长短句。因此宋代人就有把词称作长短句的。象北宋秦观的词集叫《淮海居士长短句》，南宋辛弃疾的词集叫《稼轩长短句》。词的形式为什么是长短句，原因是多方面的，根据古今词学研究者的意见，大致有如下四点：

（1）为了适应音乐发展的需要。

词的长短句之所以特别多，是因为它是配合音乐的旋律的，