



# 唐代文学

主编 傅璇琮 罗联添

## 研究论著集成

·第八卷(下)·

三秦出版社

I206.2-53

F960

:8.2

# 唐代文学 研究论著集成

• 第八卷 (下) •



## 论文摘要

台湾部分一九四九——二〇〇〇

本卷主编 ■

王国良 王基伦 李丰楙  
杨文雄 郑阿财 黄文吉

主 编 ■ 傅璇琮 罗联添

副主编 ■ 陈友冰 (执行) 戴伟华 李丰楙

三 秦 出 版 社



\*20029934\*

## 图书在版编目 (CIP) 数据

唐代文学研究论著集成. 第8卷, 1949~2000. 唐代文学研究论文摘要/傅璇琮, 罗联添主编; 王国良等分卷主编. —西安: 三秦出版社, 2004. 10

ISBN 7-80628-886-4

I. 唐... II. ①傅... ②罗... ③王... III. ①古典文学-文学研究-著作-简介-中国-唐代②古典文学-文学研究-论文-文摘-中国-唐代 IV. J206.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 058929 号

## 唐代文学研究论著集成 (第七、八卷)

---

|      |                                        |
|------|----------------------------------------|
| 主 编  | 傅璇琮 罗联添                                |
| 分卷主编 | 王国良 王基伦<br>李丰楙 杨文雄<br>郑阿财 黄文吉          |
| 出版发行 | 三秦出版社<br>新华书店经销                        |
| 社 址  | 西安市北大街 131 号                           |
| 电 话  | (029)87205106                          |
| 邮政编码 | 710003                                 |
| 印 刷  | 西安市永惠彩色印刷厂                             |
| 开 本  | 890×1240 1/32                          |
| 印 张  | 56.5                                   |
| 字 数  | 1393 千字                                |
| 版 次  | 2004 年 10 月第 1 版<br>2004 年 10 月第 1 次印刷 |
| 印 数  | 1-3000                                 |
| 标准书号 | ISBN 7-80628-886-4/I·178               |
| 定 价  | 135.00 元                               |

---

## 词曲的特质

郑 騫

词曲是同类别的文学作品而同中有异。同在形式规律，异在内容风格。正和许多同胞兄弟一样，面貌神态尽管相似，而性情行为并不相同。

先说相同之点。词曲都是配合音乐能够歌唱的诗，其组织成分当然是文字与音乐。它们所使用的文字是唐以来一般文学作品所使用的文字。国风、楚辞以及汉魏六朝诗赋骈文所使用的文字，在词曲里固然少见；宋元时代的语体文及方言俗语，也不像一般所想象的那样普遍使用。它们所配合的音乐，则是隋唐以来，中国音乐受了外国特别是印度的影响，演变而成的一种新乐。这种新乐虽然自宋以后还在不断演变，随时有新的成分加入，如金元胡乐及明清的民间音乐，但总是未离其宗。它和六朝以前的中国古乐、现在流行的西洋音乐，都不一样。因为要配乐，词曲都有固定的格式，即所谓词调、曲调，或称词牌、曲牌，如《西江月》、《采桑子》、《粉蝶儿》、《混江龙》之类。这些也就是乐谱。既是乐谱，句法当然是长短不齐的居大多数，所以词曲都是长短句，而不再是通篇五言或七言。以前虽有杂言诗，作品毕竟不多；而且杂言诗是纵横变化，随意长短的，词曲句法长短，则要配合乐谱，看起来似较通篇五言或七言为有弹性，实在并非伸缩自如。作诗只调平仄，填词制曲还要细分四声。词及南曲，每个调子中都有若干字的四声是固定的，该用平声或上或

去或入，不能移易，名篇佳作，莫不如此。北曲虽只有平上去三声，其分配组织之严格，也是一样。四声或三声之外，字的阴阳清浊，也有相当精细的考究。以上种种，组成词曲本身相同而与诗相异的特点。

以上是说词曲在形式规律方面的同点。当然不免有异，详见下文。但那些异点，都是后天环境、人为的歧异，不碍于此同胞兄弟之面貌相似。

在性行也就是内容风格方面，词曲虽云相异，却也是异中有同。这弟兄两个的性行都是偏向潇洒轻俊美秀疏放，而缺少庄严厚重雄峻，它们都只能作少爷而不能作老爷。所不同者：词是翩翩佳公子，曲则多少有点恶少气味；词所表现的是中国文化的阴柔美，曲所表现的则是中国文化衰落时期一般文人对于现实的反应。以下分开来说。

先从词调的组成上看词的风格。绝大多数的词调，都是由单式（三五七言）、双式（二四六言）两种句法合组而成。完全单式句的词调像《玉楼春》，完全双式句的像《十二时》，占极少数，而且都只是小令。这样单双句式相配合的组织，造成了音律的和谐。尤其要注意的是：多数词调的组成，都是双式句比较多，单式句比较少。越是讲究音律的词家所常用的调子越是如此，音乐性越高的调子越是如此。这种双多单少的配合方式，使词的音律舒徐和缓，不近于立体而近于平面。这是构成阴柔美的条件之一。自然，词调的音律也有纵横跌宕、近于立体不近于平面的，如《水调歌头》、《归朝欢》这两个调子。它们之所以纵横跌宕，正因为其中句式单多双少。但像这样的调子，不仅在词调里占少数，而且只有所谓豪放派，不甚拘音律的词人才用。所以我说：从词调的组成上，也就是从音律上看，词所表现的风格是阴柔之美。

再从作词所用语汇及表现方法来看。词中字面都是轻灵曼妙

的，古朴典重的字面简直不用。表现方法则华饰多于素描，优美多于壮美，很少痛快淋漓奔放显豁之作，多是隐约含蓄，托兴深微，一唱三叹。“画屏金鹧鸪”，“柳丝袅娜春无力”，正好入词；“鄂杜秋天失雕鹗”，“芭蕉叶大梔子肥”，便只好入诗。“碧云天，黄花地，秋色连波，波上寒烟翠”是词；“无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来”，便只好入诗。“今宵剩把银缸照，犹恐相逢是梦中”，入诗即嫌其轻；“夜阑更秉烛，相对如梦寐”，入词即嫌其直。“三十功名尘与土，八千里路云和月”，与“壮志饥餐胡虏肉，笑谈渴饮匈奴血”，虽同在一首词里，前两句像词，后两句就不大像。如上所述，已可知词的性质是怎样的。宋人论词，虽说有婉约、豪放两派，但我们衡量词史上的名家，究竟有多少可属婉约派？有多少可属于豪放派呢？一般公认的比例数，大致是五比一。所谓正变多少之分，不只在音律方面如此，在语汇及表现方法上也是如此。诚然，词所用的语汇及表现方法未免稍为狭窄，但这正是词的本质。

总而言之：词之代表阴柔之美是无可置疑的，有时也作阳刚的表现，则是因为“两仪虽分，同出太极”。词之所以有此性分，则因为它的全盛时代在南北两宋。宋朝的一切，都足以代表中国文化的阴柔方面，不只词之一端。最后我们要注意，柔并不是一味的软绵绵，而要有一种韧性。所以粗犷叫嚣固然是词之异端，纤艳猥薄的靡靡之音也同为魔道。词有韧性，才能成为文学之一体。中华民族也仗着历代相传的一股韧劲儿，才能屹然立国，从古至今。

除了极少数的纤艳猥薄之作，我们在词里找不出毛病来；那样的作品，也只有没出息的不成其为词人的作者去作，正经词家决不肯为此。词的气质既是如此纯良，所以我说它是翩翩佳公子。曲则也有好处，也有毛病，虽与词同是善良人家的孩子，气质却有点驳杂，所以我说它多少有点恶少气味。现在先说说曲的

好处。

曲与词一样是配合音乐能够歌唱的诗，形式规律都差不多；只有几点比词进步，至少是换了个样儿。

第一，词较诗进步的地方，就是句法长短各异。但是词的格式还是死的，虽然不像五七言诗的平板堆积，而句法字数仍有一定，不能随便增减摊破。到了曲，特别是北曲，因为许加衬字，它的弹性比词更大，更易于伸缩变化，也就更能发挥其作用。

第二，曲韵比词韵更为合理，更为活泼适用。韵部的分合既与近代口语相近，又有四声通押之例，入声分派于平上去三声之例，凡此种种都使作者对于韵的运用更能周转自如，更能发挥音律的妙用。词韵则既不如诗韵之古，又不似曲韵之新。押韵之外，曲在句子里边的平仄配合，即所谓调律方面，也因入声之分派于平上去三声，而增加了不少方便。

第三，词所用的文字，大部是典雅的；曲则加入若干后起的新字及方言俗语，或者单用，或者很巧妙地与典雅的文字调和在一起。这样，语汇就宽广了很多。

第四，词只是一首一首的单位。最长不过二百余字，而且这样长的调子占极少数，普通所谓长调总是在百字左右，小令更不必说。篇幅既小，自然施展不开。曲则小令之外又有套数；更可以扩大起来，与另一种文体，即作为宾白用的散文，合起来写成剧本。波澜气势当然比词大得多。

曲比词有这几种方便，所以能尽量发挥。无论抒情纪事，写景状物，都能酣畅淋漓，尽态极妍。而且所采用的题材，比词也要广泛。这不能不说是中国文学一种进步。对于以前各种文体，曲确有点汇集众流的意思。所可惜者，它只是把众流汇集在一个狭窄干涸的河床。这就是说：它不但受了音律的限制，同时也受了时代的不良影响，使它不能生出真正浩翰流转、光华灿烂的势派。

曲虽许用衬字，毕竟不能离了本格，又有四声阴阳等考究，

其所受音律上的限制，自不必说。若夫时代的不良影响，则因为曲是元明两朝的产物。凡是读过历史的人，都知道这两朝的政治社会不怎么清明健全，是中国文化的衰落时期。其情形大致有如下述：在上者的施为是凶暴昏虐，在下者的风气是颓废淫靡。政治的黑暗情形，社会的畸形状态，暴君之昏虐，特权阶级如元之蒙古人、明之藩王及豪绅，与一部分疆臣吏胥之贪纵不法，使有心之士，对于现实生出一种厌恶恐怖与悲悯交织而成的苦闷。他们受不了这种苦闷，而又打不开它，于是颓废下去。颓废的结果便是淫靡。同时又有一般人，很热中而又不得志。于是或者假撇清，满心功名富贵，满口山林泉石；或者怨天尤人，大发牢骚。旁人看去，则只见其鄙陋无聊。我以为曲有四弊：颓废、鄙陋、荒唐、纤佻。颓废与鄙陋如上所述。荒唐是由颓废生出来的。人一旦颓废了，就把是非真伪都不当回事，胡天胡帝，信口雌黄。这种情形，在散曲里较少，在剧曲里颇多。试把元人杂剧及有名几种南戏传奇翻阅一过，就可以发现许多荒唐谬悠的地方，如关目结构之无情无理，时代地理人物官爵之颠倒错乱。这不完全是作者的知识不够，而是他们根本不想去注意这些事。纤佻则是淫靡风气的反映，是从抒写男女之情上生出来的毛病。古今中外的文学，没有不写男女之情的，这是正当而优美的人类情感，无可非议。但在写出来的时候，要写得蕴藉深厚，若写得太露太尽而流于纤佻轻薄，那就失去其正当优美。元明曲里边，每涉到男女之情，常是容易犯这种毛病，于是连累到整个的曲。近代戏曲小说专家马隅卿先生，就曾自名其藏书室为“不登大雅之堂”。这四弊，尽够说明曲所表现的是中国文化衰落时期一般文人对于现实的反应。这四弊使曲的气质驳杂，而不免成为一个恶少。

（原载《中国文化论集》一辑，1953年3月；

又载《景午丛编·上编》1972年1月）

## 唐五代词的发展趋势

陈弘治

昔人论词，断自唐代。这是因为词是继唐诗而起的一种可歌的新声乐辞，故不必远溯到唐以前。有唐早在武后时代，便重新声而不重占曲，李景伯、沈佺期和裴谈所作的《回波乐》，恰好是唐词的前驱。稍后，有崔液《踏歌词》、张说的《舞马词》等。而唐明皇最好新声，其所作《好时光》一词，正足以表现出那个花团锦簇的时代背景来。此时代的大诗人李白，相传也作词，《全唐诗》收有六调十四首，当然不乏有出自后人伪托之作；至如《忆秦娥》与《菩萨蛮》，或高古或凄怨，允为千古名作。其真伪虽难确定，然其文学艺术性之高，则为无可置疑之事，难怪黄升《花庵词选》推为“百代词曲之祖”。

到了中唐，尝试创作长短歌词的诗人，便渐渐地出现了。据林大椿辑《全唐五代词》所载，计有：韦应物《三台》、《调笑》，刘长卿《谪仙怨》，张志和《渔歌子》，元结《欸乃曲》，王建《宫中调笑》，刘禹锡《忆江南》、《竹枝》，白居易《忆江南》、《长相思》，韩翃《章台柳》等。综观上述的词人与作品，对于中唐的词，我们可得下列几点结论：（一）这时期的词人，都是由诗人所兼；凡作词者，皆兼作诗歌乐府，前述几位词人，没有一位不是唐代享负盛誉的诗人，所以中唐可说是“诗人词”的时期。（二）这时期的词，风格情调未脱于诗，所有作品大都介乎词与诗之间，无论在形式上、辞句上或意境上，都很像诗，如张

志和《渔歌子》俨然就像王、孟自然派的诗风，韦应物《调笑》俨然就像边塞派的诗风，而王建《调笑》与他的宫体诗相类似，白居易《忆江南》也似他那平易近人的诗歌，都尚未有后世标准词型那种“华饰隐约”、“清灵曼妙”的风格情调可言。（三）民歌、外乐、古曲以及就唐诗变化而歌之，是这时期词调的四大来源。模仿民歌的，如元结《欸乃曲》、刘禹锡《竹枝》；吸取外乐的，如韦应物、王建的《调笑》；沿用古曲的，如白居易《长相思》；就唐诗变化而来的，如张志和《渔歌子》、韩翃《章台柳》等。

刘、白之后，诗人刻意填词，助长词体进展的，首先要推温庭筠。他在晚唐的文坛上，与李商隐、段成式齐名，以繁缛艳丽相夸，号为“三十六体”，一时风靡。由于他出入酒楼妓院，故不以里巷俗曲之声为嫌；又因他洞晓音律，故所倚曲调亦渐见繁复。长短句式的词体，到此才普遍为诗人用以抒写情性，而填词风尚也大行于朝野之间。温氏是晚唐词坛上第一位专业的词家，著有《握兰》、《金荃》二集，盖取其“香而软”之意。他的作品，大都以女性为题材，无论写容色、姿态，写器用、服饰，写居处、景物，喜用藻丽辞句，令人感到一种金碧辉煌的富贵气和香泽馥郁的脂粉气。晚唐词人，除温庭筠外，值得一提的，要算是皇甫松和韩偓了。韩偓本来就很喜欢作艳体诗，集名《香奁》可见一斑，所以他的词也都属侧艳一类的。而皇甫松的词，虽有部分不入侧艳之流，但他曾被前人称许过的作品，如《天仙子》等，却仍不脱晚唐唯美的风格。综观以上晚唐词人，我们可得下列几点结论：（一）中唐之时，诗人虽有填词者，但都以诗为主，把填词只当作一种尝试，作品大都附诗以传。而晚唐时期填词的风气业已大开，且已产生了词的专家和专集，如温庭筠即是；虽温集均已散佚，但其现存词作之多，远非前此词人所可比拟。（二）这时期词的风格情调，始渐脱离诗的藩篱而独立，换言之，

即诗词的异点渐趋显著，像温庭筠所创词调《清平乐》、《归国谣》等，无论音节上或意境上，已形成与诗绝不相类的风格。（三）这时期的词，所写的主题多是绮情艳思、离恨别怨，所选取的陪衬景物多是烟、月、春雨、香雾、鸳鸯、凤凰、水晶帘、玻璃枕等，色彩华艳，香泽浓厚，造成了绮靡的风格，题材很狭隘，内容很贫乏。（四）这时期的词人，在写作上多持冷静的观点，作客观的描摹，所有作品大都是唯美之作，虽然写成的作品，娴雅婉丽，精妙绝人，却掩隔新鲜的生命，缺乏生动的实感。（五）晚唐这种精美而缺乏个性的词，除了符合当时唯美的文风之外，也正是词在初起时所有的一般现象，因为词在当时，原只不过是供歌妓酒女在筵席前歌唱的曲子而已，所以晚唐的唯美词可以说是一种“歌者词”。

自晚唐温庭筠辈致力于词以后，到了五代，填词的风气便非常普遍，并且已由中原推广到西蜀、江南一带。当时的西蜀和南唐，作者云蒸，号称词国，成为词坛的代表区域。词体至此，若春花怒放，烂漫成林。试看以西蜀为主的《花间集》中诸词人，其所依曲调，双叠者居大半，比起前此之《梦江南》、《摘得新》等仅用单片者，显有长足的进步（此就形式上论）。而南唐的君臣，并皆爱好文学，工于倚声，今传二主词及冯延巳《阳春集》，所倚之声虽多为唐以来旧曲，仍与《花间》无大出入，然其内容技巧，则已脱尽原始里巷杂曲的面貌，而日进于精妙娴雅的境域了（此就内容上论）。故陆游《老学庵笔记》云：“诗至晚唐五季，气格卑陋，千篇一律，而长短句独精巧高丽，后世莫及。”综观五代的词人与作品，我们可得几点结论如下：（一）就地域上而言，这时期的词人，可分为两群，即西蜀与南唐：西蜀的代表作品为《花间集》，南唐的代表作品为《二主词》与《阳春集》。（二）就风格上论，西蜀作家除韦庄外，皆宗晚唐温庭筠，多客观之作，喜浓艳雕饰；南唐作家则多主观之作，尚清隽白

描。（三）就内容上论，西蜀词人多限于写男女情思，其作品不过是逐弦吹之音所写的一些艳曲而已；南唐词人则在男女情思之外，兼写身世之感，使词注入了新鲜的生命和个性，成为可以抒情写意的个人创作，开创了宋词的新机运，诚如王国维所说，“遂变伶工之词，而为士大夫之词”。

总之，中唐之词未脱于诗，晚唐五代之际是词的滋长时期，其性质只是一种徒供歌唱玩赏的艳曲。当时的作品，大都是供歌妓们在宾筵别席上来遣情助兴的，由于要符合歌唱时的环境气氛与歌唱者的身份口气，所以它的风格自然和诗划境而趋于独立。虽然如此，词在当时仍始终被认为是小道末技，而不曾取得与诗文同样的地位。但是经过韦庄、冯延巳及李后主用以抒写身世之感，注入新鲜的生命和个性后，它便逐渐开始突破题材狭隘的藩篱，拓展意境高远的境界，使得词在进入两宋后，一跃而成为有宋的代表文学，足以与诗文分庭抗礼了。

（原载《中国文化复兴月刊》十二卷四期，1979年4月）

## 唐五代几位关键性的词家

陈弘治

本篇论文所谓唐五代关键性的词家，是指温庭筠、韦庄、冯延巳和李煜四位。因为词虽胚胎于初唐、盛唐，成立于中唐，但

盛唐与中唐时期的作家，都为诗人所兼，即所谓“词家皆诗人”也；一切作品也都介乎诗与词之间，尚未有词所特具的风格情调可言。中唐之后诗人专心致力于词，助长词体进展的，首推温庭筠。温氏所创词调，如《归国谣》、《酒泉子》、《定西番》等，其词语参差缓急，错落有致，与唐诗的音节和韵味，绝不相类，在修辞上及意境上才完全脱离诗的藩篱而独立。且唐人的词，大都附诗以传，词之有专集，自温庭筠开始，《新唐书·艺文志》著录其作品有《握兰集》三卷、《金荃集》十卷。到此时词才成其为词，到此时词才有所谓专家，故论词者必以温庭筠为大宗。温词见于《花间集》者共六十六首，林大椿所辑《全唐五代词》即收七十首。审其内容，无非是些闺情怨别之作，题材甚为狭隘，内容多为艳情，因而不得不求辞藻的华丽以作点缀，其写闺帏陈设、美人妆饰之辞，如“水晶帘里玻璃枕，暖香惹梦鸳鸯锦”（《菩萨蛮》）、“金雀钗，红粉面”（《更漏子》），真可说是“镂金错彩，炫人眼目”，故黄升《花庵词选》说：“温词极流丽，宜为《花间集》之冠。”然温词中亦有少数淡雅清俊，臻于清丽、精妙之境，确具生香活色之美，而足见其倩盼之姿者，如“花落子规啼，绿窗残梦迷”（《菩萨蛮》）、“知我意，感君怜，此情须问天”（《更漏子》）。要之，温词虽有“画屏金鹧鸪”所呈现的秾艳而无个别生命的缺失，但其用字遣词之精炼，铸语造境之浑涵，以及用景透情手法之高妙，却有别人所不可企及之处，使得五代十国的词人，深受他的影响，而成就了他那“花间鼻祖”的地位，也奠定了“词为艳科”的基础。

自从晚唐温庭筠开香艳小词的蹊径，以秾艳密丽取胜，而赢得“花间鼻祖”的尊号，五代西蜀的词人，追寻此种风气，继续加以发展，于是“绮靡侧艳”遂成为西蜀《花间》词派的特色。在西蜀《花间集》里，作品的内容虽仍脱不了言情说爱，但在作风上却能初步转变温庭筠那种“浓妆艳抹”的习气，而用清疏淡

雅的辞句与白描直抒的手法，刻画其缠绵婉转的深情，使得作品的风格呈现出清秀雅丽的气质而成为西蜀词坛的重镇的，是那位有“洛阳才子”与“秦妇吟秀才”之称的韦庄。韦庄词散见于《花间》、《尊前》等集，王国维辑为《浣花词》一卷，凡五十四首。由于他的为人与温庭筠类似，同为风流浪漫的文人，故其作品的中心情调，亦十九不离闺帷言情之作。不过，韦庄情词的内容，与那些泛写宫女歌妓者有所不同，此在西蜀《花间集》中，最为特出。如《女冠子》的“四月十七日，正是去年今日”、《荷叶杯》的“记得那年花下，深夜，初识谢娘时”、《浣溪沙》的“忆来惟把旧书看，几时携手入长安”等词语，其中皆显有事实，而非泛泛之词。像这些词篇的内容，在他的生活过程上，必定有某些情爱的纠葛，有实际切身生活的感受，也就是说在儿女情思外兼有身世之感。因而他的作品充满着新鲜的生命与真切的感情，是作者生命与身世的整个表现，不像温词那样专写宫女歌妓的儿女情思，只像一幅华丽而没有明显个性与生命的仕女图。这种鲜明真切、极具个性的风格，不仅为韦词的一大特色，而且更是晚唐五代词在意境方面的一大演进；词在韦氏手中，已不只是徒供歌唱的艳曲而已，而是确实可以抒情写意的个人创作了。

五代时期，承接温庭筠词风而受其影响的，大都限于《花间集》中的作者；而继续韦庄词风而加以推展的，则主要在《花间》以外的南唐词人。现今南唐词作流传下来的少数词人，都有他们特殊的风格和成就，尤其是冯延已与李后主。冯词今传有《阳春集》百余首，是五代词人中产品最多的一位作家。在其词篇中虽亦多言闺情离思，然其用字造句清新秀美，毫无浮艳轻薄之习，而与韦庄同以白描见称。如果以韦庄与冯延已相较，则韦词中所写的情事，一方面虽然真切劲直，具有鲜明的个性，但另一方面却又不免过于拘限落实，所写的往往只限于一人一时、一地一事而已，因此在意境上不易让读者得到更深更广的联想。冯

词则不然，他一方面既较温词为主观而且个性鲜明，一方面又不似韦词那样拘限落实，而可以令读者产生较深广的联想和超现实的心灵感情的体认，因此冯词的表情写意又较韦词更深入，更含蓄，如“独立小桥风满袖，平林新月人归后”（《鹊踏枝》）、“酒余人散后，独自凭栏干”（《临江仙》）。这也就是《人间词话》之所以说冯词“堂庑特大”及“温韦之精艳所以不及正中者，意境有深浅也”，而以“深美闳约”称许正中的缘故。冯煦《唐五代词选·序》说：“吾家正中翁，鼓吹南唐，上翼二主，下起欧晏。”正确说明了冯氏在词史上的成就和地位。

冯延巳在词的演进史上的成就，虽已敲开了北宋一代的词运，具有承先启后的地位。但若就文学上的成就和地位而言，则李后主在用笔方面所拓出的博大开朗的气象（即所谓眼界大），及其由纯真性情的感受而直探人生核心所形成的深广悠扬的意境（即所谓感慨深），却又远超于冯氏之上。后主词今存四十余首，词篇中的情调，随其身世遭遇的三次转变，形成三种绝不相同的面貌：第一时期的作品，寄情声色以自娱，风格华艳温馨；第二时期则伤子痛妻，形神俱老，于是写别离怀抱及其他伤感情调的词篇，也就应运而产生，而且以黯淡萧索的作风取代了第一期的华艳温馨；入宋后的第三时期作品，也是后人所最推崇赞誉的作品，全都是自怨自诉的亡国哀音，他用凄婉的笔调来写不堪回首的悲怀，血泪迸发，感人至深，无论就思想内容或就艺术技巧说，都达到了小词的最高境界。他在这时期所写出来的词，都是大开大合，从大处落笔着墨，境界大，感慨深，词句精炼，力量充沛，具有强大的感人力量，如“春花秋月何时了，往事知多少”（《虞美人》）、“流水落花春去也，天上人间”（《浪淘沙》）等，发出他对整个人生感到破灭的沉痛的哀叹，不仅是悲慨，而且是郁结，这种“以血书”而“哀怨凄绝”感人至深的作品，成为后主词的最显著的特征，也是后主词的独具风格。王国维《人

《人间词话》称：“温飞卿之词，句秀也；韦端己之词，骨秀也；李重光之词，神秀也。”沈雄《古今词话》引沈谦说：“后主疏于治国，在词中犹不失为南面王。”后主在文学上的地位与成就，已尽在这些话中了。

（原载《庆祝阳新成楚望先生七秩诞辰论文集》，1981年2月）

## 从《人间词话》看温、韦、冯、李四家词的风格——兼论晚唐五代时期词在意境方面的拓展

叶嘉莹

综观温、韦、冯、李四家词，我们可以清楚地看到他们的风格确实有明显的不同之处，也可以清楚地看到《人间词话》对于他们的评语虽然极短，却确实有非常精到的见解。飞卿之词全以辞藻之精美以及对于这词藻之排列组合的错综变化取胜，没有鲜明的个性和感情。欣赏飞卿的词，最好是站在纯美的角度，做完全艺术性的欣赏，如此就会发现其音节与意象之跳接的精美微妙，确有其过人之处。至于在内容方面，则读者虽然有时可以自信这些纯美之意象产生若干联想，然而却并不可便指实为作者之用心。张皋文的《词选》与王国维的《人间词话》对于飞卿之所

以有不同的评价，便因为张皋文往往把自己偶然之联想便指为作者之用心，因此便不免有牵强附会之处，而王国维只从飞卿词之纯艺术性之成就立论，因此只评飞卿词为“句秀”，称其“精艳绝人”，又以“画屏金鸂鶒”来比拟飞卿的词品。“画屏金鸂鶒”原来就是一种不具生命力和个性的、徒以精美之外形供人赏玩的艺术品而已。中国诗中有一部分作品，如南朝的宫体诗，晚唐、五代的艳词，他们的性质就很像这种供人赏玩而无鲜明之个性的画屏上的金色的鸂鶒鸟。飞卿词在这一类作品中，虽然表现之艺术最为精美，予人之联想最为丰富，然而在风格上言之，它毕竟仍然是属于晚唐、五代徒供歌唱赏玩的艳词之作。不过，他的作品确实乃是所有的“金鸂鶒”中最精美的一双，而且是美到具有某种象喻意味的。

至于端己的成就，则在于他能把个人之生命感情带到了不具个性的徒供歌唱的艳词之内，写成了真正属于一己抒情的诗篇。他的好处，第一在于感情之深挚真切，其辞藻虽不及飞卿之“精艳绝人”，然而清新劲健，别具活泼之生命与鲜明之个性，所以《人间词话》乃称其“情深语秀”，而且将之比拟为“弦上黄莺语”，“黄莺语”自然是有活泼之生命的，即使那乃是人所弹奏出来的“黄莺语”一样的弦音，这一份流利生动的弦音中也充满着弹奏之人的感情与生命，而这种鲜明真切的个性的表现，便正是端己词的特色。从不具个性的艳曲，到具有鲜明个性的情诗，这是晚唐、五代词在意境方面第一度的演进。

至冯正中的词，则独以意境“深美闲约”见长。我在前面已曾把正中与端己做过比较，说端己所写的乃是感情之事迹，是有拘限的，正中所写的则是感情之境界，是没有拘限的。斯固然矣，但是我却未曾把正中与飞卿在这方而做过比较。从表面看来，飞卿词之易于引起人丰富之联想，似乎也是不为现实所拘限的，与端己之写现实情事者当然正同，而与正中之不为现实所拘