

唐五代詞選集

黃進德選注

黃進德選注

唐五代詞選集

黃進德題



上海古籍出版社

滬新登字 109 號

責任編輯：蓋國樑

中國古典文學名家選集

唐五代詞選集

黃進德 選注

上海古籍出版社出版

(上海瑞金二路272號)

與華書店上海發行所發行 上海中華印刷廠印刷

開本850×1156 1/32 印張15.25 插頁4 字數243,000

1993年2月第1版 1993年2月第1次印刷

印數：1—5,000

ISBN 7-5325-1215-0

I·590 定價 7.90 元

征夫數載萍寄他邦。空便。無消息。夢裏相逢。鳳歸雲。倒。霜月不愁。聽砧杵聲。散。酒行歌。當此。佳節。飄零。更。飛魂。想君薄倖。更不忍。

征夫數載萍寄他邦春興無消息要將殘
霄月不愁聽砧杵幾處酒行歌散驚殘
佳節魂夢反飛魂想君薄行雲不思
望誰為傳書曰表安裏腸何偏幾三書
血淚同祝元元石礫無那度一擲亦盡又

東添香 又題

陳宏獨生修得聖書征衣裁縫了遠

[illegible]

讀書人馬說

... (faint text) ...

如珠建把金釵掛簪垂
天涯遊

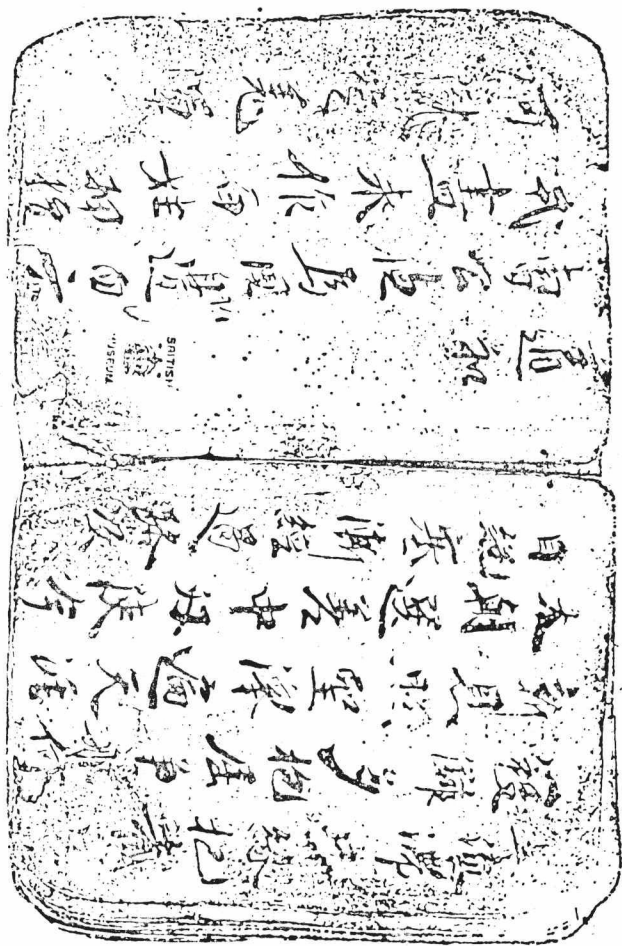
習歇枕上長虛待次鄉園故目卷顏進

[illegible]

1

懷素草書 草書 長卷 宋 蘇軾

未時休餘十散



敦煌寫本“斯五五五六——二”

海嶽鴻嘯呼別津源健此迨市塵
 山河堅志一心思抱主憂劉舉出入
 步臣留里故室往來未嘗不幾過歸
 主南巖巒上切感斯多由子念劉余
 長伏氣性在蓬萊山虎綈拋花碧
 溪水烟中常晚超聞道君王詔守
 服星表疑臺高徹喜得誦金門期
 帝美交不辭千万里同前雲水空
 書見十并功積取無盤築光盤坐
 靈壁不逢青眼論終日塵塵似
 飲食珠常滿欲上龍門看借
 晏文重點額同前仙境是瀟湘
 拋花淚永賢殿奏博霞閣翠綠
 殊常挂體關即天宮遊戲湖酌

花間集卷第一

五十首

溫助教

庭筠
五十首

菩薩蠻

十四首

更漏子

六首

歸國遙

二首

酒泉子

四首

定西番

三首

楊柳枝

八首

南歌子

七首

河瀆神

三首

女冠子

二首

玉胡蝶

一首

菩薩蠻

溫庭筠

前言

我國向以「詩國」著稱。唐詩、宋詞被推爲「一代之勝」，雙峯對峙，蔚爲壯觀。而處於兩峯之間的唐五代詞却很少引人注目。這也並不奇怪。因爲鳥瞰唐代整個藝苑，詩，獨占鰲頭。就連被後人譽爲「與詩律可稱一代之奇」（南宋洪邁《容齋隨筆》語，見《唐人說薈·例言》引）的唐人傳奇小說也還局促一隅，更無論孕育、誕生於胡夷里巷，久久方登上藝壇、僅占一席之地的曲子詞了。

曲子詞，原是囀之歌喉、被諸管弦的音樂文學。在音樂文學系統中，曲和詞（辭）本來就是一個事物不可分離的兩個方面。清人劉熙載《藝概·詞曲概》說：「詞，卽曲之詞；曲，卽詞之曲。」宋翔鳳《樂府餘論》也說：「以文寫之則爲詞，以聲度之則爲曲。」很清楚，所謂「曲」，主聲，指音樂；「詞」，主文，指文字。在其誕生之初，尤其側重主聲，也就是音樂性這一方面。因此，現存的唐代文獻（包括敦煌寫本曲子）裏，都但稱「曲」、「曲子」，而不以「詞」名。相沿成習，直至南宋前期，「曲子」之名依然流傳未替。王灼《碧雞漫志》卷一：「蓋隋以來，今之所謂曲子者漸興，至唐稍盛。今則繁聲淫奏，殆不可數。古歌變爲古樂府，古樂府變爲今曲子，其本一也。」朱熹《朱子語類》一四〇也有「長短句，今

曲子便是「之說」。可見「曲子」可以涵蓋文字；反之，「詞」，却未必兼指音樂。北宋以後，樂譜失傳，很多倚聲填詞之作就無法入樂。

樂曲和歌詞，所指範圍均極寬泛，可以囊括一切配樂歌唱的音樂文學。就樂曲而言，雅、俗之辨，由來已久。雅樂，用於郊廟祭祀，以樂鬼神；燕樂用以宴饗朝會，以悅耳目、娛賓客，多採俗樂。前者曲調刻板，節奏緩慢重複，以平和中正爲本，典雅純正爲尙，莊嚴肅穆；後者却能不斷從俗樂中汲取營養，注入新鮮血液，曲調生動瀏亮，節奏明快多變。它們給人的心理感應，判然各別。早在戰國初期魏文侯就曾直言不諱地宣稱：「吾端冕（古代朝服、祭服）而聽古樂（即雅樂），則唯恐臥；聽鄭、衛之音，則不知倦。」逮至唐代，封建經濟發展到了鼎盛時期。大唐帝國一度國力強盛，聲威遠播，邊庭各族紛紛內附，從而大大促進了中外文化的交流和融合。唐太宗時，燕樂擁有十部之多。十部伎，據《唐六典》卷十四載，指燕樂、清樂、西涼、天竺、高麗、龜茲、安國、疏勒、高昌、文康等十種伎樂。其中除燕樂、清樂可算是「華夏正聲」外，其餘八部都是裔樂或外樂（統稱胡樂）。顯然，十部燕樂的主要成份是裔樂，也就是我國西北部甘肅、新疆維吾爾自治區一帶兄弟民族的音樂。杜佑《通典》卷一四六說：「自周隋以來，管弦雜曲將數百曲，多用西涼樂；鼓舞曲多用龜茲樂。」可知裔樂中影響較大者當推西涼樂、龜茲樂，尤以龜茲樂爲最。《舊唐書·音樂志》說：「自開元已來，歌者雜用胡夷里巷之曲。」降及天寶十三載，唐玄宗下令將胡樂併入法曲，並改定樂曲名稱，於太常寺內勒石爲記，標

志着胡音漢樂大融合至此臻於化境。『自此樂奏全失古法。以先王之樂爲雅樂，前世新聲爲清樂，合胡部者爲宴樂。』（沈括《夢溪筆談》卷五）樂曲既變，歌詞亦隨之改觀。原先三、四、五、六句的雅頌式古詩，也就漸次被以參差不齊的長短句爲主的新歌詞所取代。

創作樂曲歌詞的一般過程，大體可以分爲「樂始」、「樂成」兩個階段。「樂始」階段，先有歌詞而後依詞譜曲；「樂成」階段，曲譜既成乃按譜而配詞。由隋入唐的著名學者孔穎達，結合當時讌樂歌詞創作的實踐經驗，在《毛詩正義·詩大序》的疏裏，三次講到詩與樂、歌與聲之間的關係，指出「初作樂者，準詩而爲聲；聲既成形，須依聲而作詩。」是以「其音可久。詩雖絕，樂常存。」的確，有不少燕樂始辭早已亡佚，但曲譜却仍流傳於社會。唐崔令欽《教坊記·曲名表》所列，便是明證。王安石也說：「古之歌者，皆先爲詞，後有聲。故曰：『詩言志，歌永言，聲依永，律和聲。』如今先撰腔子，後填詞，却是『永依聲』也。」（趙令時《侯鯖錄》卷七引）王灼《碧雞漫志》卷一更謂「今先定音節，乃製詞從之，倒置甚矣」。當然，也間有例外。如《謫仙怨》，先是唐玄宗於入蜀途中，追悔當初不聽張九齡之言乃狼狽至此，「因上馬索長笛，吹笛曲成，潸然流涕」，時有司「旋錄成譜」。大曆中，劉長卿始倚譜撰詞。（參見寶弘餘《廣謫仙怨·序》）但，類此者罕觀。隋唐讌樂曲辭大多創自民間，始辭早就亡佚。幸而還有清光緒二十六年（一九〇〇）發見的敦煌寫本曲子的存在，我們才能賴此得以窺知原始曲子歌辭之一斑。

現存敦煌曲子取材廣泛，思想內容較為複雜。有唐一代，邊患迭起，征戰頻繁，千家萬戶利害所繫。因此，反映有關邊塞生活的歌辭也多。這裏，既有抒寫將士慷慨報國的豪情壯采之作，如「生查子」（三尺龍泉劍）；也有不少展示獨處深閨的少婦的幽思願望，以曲折地表露她們對征夫的關切或怨懟，如「鳳歸雲」（征夫數載、綠窗獨坐）、「宮春怨」（柳條垂處）等，傳達了開、天間府兵制弛廢後廣大人民「平胡虜」、「罷遠征」的強烈呼聲。寫本曲子詞中，為數最多的，自然還是以婚姻愛情生活為題材的篇什。它們敞開青年男女心靈的窗扉，展示他（她）們愛情生活中的喜怒哀樂。誠然，其中不無像「竹枝子」（高捲朱簾）那種表露「潘郎」對二八「蕭娘」一見傾心、熱切追求的歡愉歌唱，但由於一夫一妻制一開始就只是對女子一方提出片面的貞操要求，而並非對男子一方作出嚴肅認真的道德規範，因此出現頻率最高的不能不是少女失戀和婚變的哀歌。其中有「望江南」（天上月）、「南歌子」（悔嫁風流婿）那樣抒寫閨中少婦對蕩子的譴責和鬱憤的悲歌；也有如「天仙子」（燕語鶯啼）、「拋毬樂」（珠淚紛紛）那樣痛定思痛，傾吐自己追悔莫及、無可告訴的創痛的哀訴；更有「望江南」（莫攀我）那樣直接發自被侮辱、被損害的妓女的不甘凌辱的呼喊。也有不少作品繪聲繪色地活畫出當時知識分子複雜微妙的心態。如「謁金門」（長伏氣），高唱「聞道君王詔旨，服裏琴書歡喜。得謁金門朝帝庭，不辭千萬里。」它和李白「南陵別兒童入京」、「仰天大笑出門去，我輩豈是蓬蒿人」一樣，活現出走「終南捷徑」的士子「身在江湖，心存魏闕」的神情態度。而「浣溪沙」（捲却詩書）所宣泄的，則是對「時世

厭良賢」的現實的憤懣和抗議。下開南宋後期隱逸詞的先河。值得注意的還有像《贊普子》（本是蕃家將）、《菩薩蠻》（敦煌古往）、《酒泉子》（每見惶惶）、《獻忠心》（自從黃巢作亂）、《望江南》（曹公德），等等。這一宗曲子詞雖非一時一地一人所作，散而無統，但如果我們有心把它們連綴成一系列，則將可以依稀看到李唐王朝由如日中天轉而日薄西山以至頹光返照的種種情景，自有其不朽的文獻價值。從總體上看，敦煌寫本曲子詞正如王重民所說的「今茲所獲，有邊客游子之呻吟，忠臣義士之壯語，隱君子之怡情悅志，少年學子之熱望與失望，以及佛子之贊頌，醫生之歌訣，莫不入調。其言閨情與花柳者，尙不及半。」至於「生死大唐好」、「只恨隔蕃部，情懇難申吐；早晚滅狼蕃，一齊拜聖顏」等句，則直是外族統治下敦煌人民之壯烈歌聲，絕非溫飛卿、韋端己輩文人學士所能領會，所能道出者矣！它們如此多側面地燭照社會生活的各個層面，足徵詞在其誕生、發展的初期遠非「豔科」二字所能概括得了的。它深深地植根於社會生活的土壤之中。除有六篇作品記有作者姓名以外，其餘都是無主名之作。從詞的內容看，它們的作者大抵來自社會各個階層、各行各業。其寫作年代，據考證，蓋始自七世紀中期末下迄十世紀四十年代，上下幾及三百年。

敦煌曲子歌辭基本上產生於社會下層，因此還保留着許多民間文學固有的原始形態。其一，語言通俗易懂，表情坦率自然，風格清新爽朗。如《送征衣》（今世共你）化用俗諺「心穿石也穿，愁甚不團圓」以爲收煞，直截了當地吐露出思婦對征夫忠貞不二的情懷，倍覺真切感人。當然，坦率並不意

味着絕對排斥含著。倘若使用得宜，反而愈加耐人玩索。如《菩薩蠻》（枕前發盡），乍看起來仿佛用博喻，以超極表至極，是男女相愛「之死矢靡它」的誓辭，實則明話反說，意在言外，借以宣泄對負心漢隱埋心底的憤慨，鞭策分外有力。其二，長於鋪敘，緣事言情，觸類引發，富於生活氣息。晚唐五代以後，詞專主抒情。但這些早期詞作則不然。敘事居多，就連寫景也很少。如《傾杯樂》（憶昔筭年）從妙齡少女待字閨中的儀態，容止寫到由於媒妁的「誘眩」、挑逗，秉承父母之命誤嫁「狂夫」而帶來的獨守空房的懊惱和悵悵。全詞長達百字以上，一氣呵成，脈絡分明。《別仙子》（此時模樣），起首借月比人。由月亮的圓缺聯想人間的離合，由月影窺人，一直追溯到當初臨別依依的情景。通篇從男子一方追憶落墨，觸景生情，構思綿密，刻畫傳神，堪稱上乘之作。尤足稱道的則是《鵲踏枝》（叵耐靈鵲），以擬人化的手法，借助少婦與靈鵲對話，一「鎖」一「放」的矛盾衝突，譜寫思婦微妙的心曲，造語拙樸而韻味雋永。其三，不為格律所囿，隨意用襯，以方言叶韻。如上面提到的《菩薩蠻》中的「上」、「直待」、「且待」都是襯字。有了它們，那種急切的口吻和熾烈的感情便可得到更充分的表達。《臨江仙》（岸闊臨江）除用「向」為襯字外，又有襯句「撩亂」、「歸去也」。用此襯句，使飄泊者感慨時世、悵然歸隱的神情態度更為突出。《菩薩蠻》以方言「浮」、「枯」相叶，可以看出處於草創階段流行民間的詞比之後起者留有較多的自由馳騁的餘地。

此外，敦煌曲子歌辭中還有一些聯章對答，寫得比較精彩的則有《南歌子》（斜倚朱簾立、自從

君去後）、《定風波》（改書學劍、征戰儂儂）。聯章對答的成功運用，不僅可以彌補曲子篇幅短小限制表情達意的缺陷，利於情節的展開；而且一問一答，針鋒相對，妙趣橫生，有助於演唱效果的提高。這種體裁淵源有自，影響也很深遠。

敦煌寫卷保存早期曲子風貌比較完整而有系統的當推《云謠集雜曲子》。它是我國現存最早的詞集，按調排列，凡一卷三十首。所錄十三個詞調中，除《內家嬌》外，《教坊記·曲名表》均有著錄。歌辭內容以寫征婦怨思與五陵少年的狂蕩為主，與後來的《花間集》不外裙裾脂粉、花柳風情者異趣。文字雅俗不一，定非一人所作。俚俗之詞亦不如民間流傳的《五更調》、《十二時》之甚。大抵探自民間而經文人潤色。調與題合，令慢兼包，單雙疊並存，字數不定，韻脚不拘，平仄通押，兼用方言，敘事特多而寫景極少；從內容、體格看，多為盛唐產物。所以近人朱孝臧有跋謂「其為詞拙樸可喜，洵倚聲椎輪大輅；且為中土千餘年來未睹之秘籍。」（見《彊村遺書》）詞之有專集，表明這種新興文體已扎根於羣衆之中。但由民間流傳到文人染指，還需得經歷一段漫長的醞釀過程。

樂曲初入市井、宮廷，樂工們一時難以找到合適的現成歌辭，往往只好配以當時流傳人口的詩句，勉強湊合，以應付演唱的需要。比較接近人民、善於從民間文藝中汲取營養的大詩人李白，憑藉其特有的敏感，大膽創作了《菩薩蠻》（平林漠漠）和《憶秦娥》（簫聲咽）二闕，開創了文人創作曲子詞的新紀元。宋人黃昇譽之為「百代詞曲之祖」（《唐宋諸賢絕妙詞選·卷一》）。但到九世紀三十年代

劉禹錫「依曲拍爲句」製作《憶江南》詞——標誌着詞體確立的開端，其間的時間差距仍有近八十年之久。稍後，溫庭筠獨步詞壇，才算真正出現了第一個致力於詞的創作的作家。

五代，廣袤的中原地區，成了軍閥角逐的場所。軍閥割據稱雄，相互火併，兵連禍結，生靈塗炭。先後出現過梁、唐、晉、漢、周五個朝代，整整折騰了半個世紀。那裏人烟斷絕，荆榛蔽野，州縣皆爲丘墟，瘡痍滿目，慘不忍睹。而偏安一隅的南方九個政權，攻伐較少，社會比較安定，生產仍繼續有所發展。尤以地處長江上下游的西蜀、南唐爲最。它們給詞的長足發展提供了沃土。

《花間集》是西蜀詞的結集，也是我國第一部詩客曲子詞總集。後蜀趙崇祚輯，廣政三年（九四〇）歐陽炯序。凡十卷，選錄溫庭筠以下唐五代十八家詞五百首。詞人大都是五代蜀人或流寓入蜀者，只有溫庭筠、皇甫松、和凝、孫光憲等少數作家例外。《花間集序》明確交代選詞標準爲：「鑲玉雕琢，擬化工而迴巧；裁花剪葉，奪春豔以爭鮮」，藝術至上。曲子來自「樂府相傳」，歌辭則爲「豪家自製」。選錄目的在於供「綺筵公子」、「繡幌佳人」，「遞葉葉之花箋，文抽麗錦；舉纖纖之玉指，拍按香檀。不無清絕之詞，用助妖嬈之態。」庶使西園英哲，用資羽蓋之歡；南國嬋娟，休唱蓮舟之引。」應當指出：歐序所昭示的，是編選者的取捨準則，未必能體現出所有詞人的主觀創作意圖。換言之，我們不能因爲趙崇祚應歌而輯《花間集》，就此斷然排除原作者爲抒情而作的可能。毋庸諱言，《花間集》裏女人、相思一類的咏嘆占去了相當多的篇幅，但是如果進行認真的篩選，作細緻縝密的分析研

究，仍然可以發現這五百首歌辭中也不乏內容新穎別致、格調清新可喜之作。即令題材近似、思想內容無甚足述但在藝術上却有特色的作品，也不能一概擯除和否定。

就以溫庭筠而論，他是花間詞人的鼻祖。劉熙載《藝概·詞曲概》嘗謂：「溫飛卿詞精妙絕人，然類不出乎綺怨。」要言不煩，道出了溫詞的特色。不錯，據孫光憲《北夢瑣言》卷四載：「宣宗愛唱《菩薩蠻》詞，令狐相國假其新撰密進之，戒令勿他泄，而遽言於人，由是疏之。」今存此調十四首詞當即應歌之作。我們固不能像常州派詞論家那樣刻意求深，膠柱鼓瑟，把它們一一坐實爲「感士不遇」，（《詞選》卷一）但那些抒寫閨婦愁苦之詞，恐怕未必全然沒有心存托喻，隱寓自身沉淪失路之感。今人張伯駒說：「飛卿詞意在筆先，神餘言外。」「自寫性情，不必求勝於人，已自人不能勝。」（《叢碧詞話》）不失爲鞭辟入裏，論世知人的獨到見解。溫詞向以穩麗著稱，然而《更漏子》、《望江南》諸闕，則以流麗取勝。其中《更漏子》（星斗稀）一首，淡而有致，又何讓韋莊的同調詞（鐘鼓寒）！又如《南歌子》（手裏金鸚鵡，倭墮低梳髻）。前者用語明白如話，饒有民歌風味；後者以拙重之筆，凸現相思之苦，各呈異彩。就總體而言，溫詞多客觀描摹，技巧精美，溫馥綺麗，別具風神。爲應歌而作，自須嚴守格律，講究平仄四聲，從而加速了詞體格律化的進程。溫庭筠好用《河傳》、《荷葉杯》、《訴衷情》一類押韻、換韻頻數的詞調，促節繁音，旋律多變，抑揚宛轉，富於節奏感、音樂性。溫詞上播宮廷，流傳飲席，連敦煌寫卷中也雜有他的作品，傳播之廣泛，由此可見。所用詞調有十九個之多，其中有些還

屬首倡，也非同時期其他詩客所及。當然，溫庭筠有不少詞刻意求工，雕績滿眼，以致人物的儀態風神有時反被那些金碧輝煌的珍麗物色所掩，已早爲人所詬病。

比之溫庭筠晚出的韋莊，是五代詞壇巨擘。遭時喪亂，流寓巴蜀，官至宰相，晚年堪稱顯達。所作詞也以寫女人、相思居多，但多傾注着自己在現實生活中的真情實感。一些詞話、筆記野史說他有寵人爲蜀主王建所奪，因有《謁金門》（空相憶）、《荷葉杯》（絕代佳人，記得那年）、《小重山》（一閉昭陽）以及《女冠子》（四月十七，昨夜夜半）諸作，以寄追念悵快之情。據今人夏承燾考證，這種說法都「無徵難信」。（見《韋端己年譜》）上列詞裏反覆吟咏：「碧天無路信難通，惆悵舊房櫳」、「天上嫦娥人不識，寄書何處覓」、「如今俱是異鄉人，相見更無因」、「菩薩蠻」（夜夜相思，也有「咫尺畫堂深似海，憶來唯把舊書看，幾時攜手入長安」之語，從這些哀婉動人、悲愴欲絕的情語看，詞人有睽違久遠的鍾情者在，那是確然無疑的。不過，詞裏着意吐露的却是詩人自己的身世飄零之感，顫動着感世傷時的靈魂。與一般代人立言，抒寫纏綿風情、離愁別恨的應歌之作，自有明顯的差別。從《菩薩蠻》（人人盡說）、「未老莫還鄉，還鄉須斷腸」，和同調（如今却憶）「此度見花枝，白頭誓不歸」一類詞語中，讀者更可以多少感受到那個世積亂離的時代脈搏。韋莊長期宦游江南，受到南方樂曲民歌的熏陶，所作歌詞風格疏淡，與劉禹錫、白居易所作比較接近，而有別於溫詞。溫詞往往在一首乃至半闋詞裏，敘寫幾件事或含有幾層意蘊，簡直「密不容針」；而韋詞一首一事一意，可謂「疏可走馬」，