



凤凰文库
海外中国研究系列

刘东主编

CRAFTING A COLLECTION

缔造选本

《花间集》的文化语境与诗学实践

The Cultural Contexts and Poetic Practice of the Huajian Ji
(Collection From Among the Flowers)

「美」田安著

马强才译

江苏人民出版社



凤凰文库
海外中国研究系列

刘东主编

CRAFTING A COLLECTION

缔造选本

《花间集》的文化语境与诗学实践

The Cultural Contexts and Poetic Practice of the Huajian Ji
(Collection From Among the Flowers)

「美」田安著

马强才译

江苏人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

缔造选本:《花间集》的文化语境与诗学实践=
Crafting a Collection: The Cultural Contexts and
Poetic Practice of the Huajian Ji
(Collection from Among the Flowers)/ 田安等著.
马强才译. —南京:江苏人民出版社,2015. 12
(凤凰文库·海外中国研究系列)
ISBN 978-7-214-17168-9

I. ①缔… II. ①田… ②马… III. ①词(文学)—诗词研究
—中国—古代 IV. ①I207.23

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 317925 号

Crafting a Collection: The Cultrual Contexts and Poetic Practice of the Huajian ji by Anna M. Shields, was first published by the Harvard University Asia Center, Cambridge, Massachusetts, USA, in 2006. Copyright © 2006 by the President and Fellows of Harvard College. Translated and distributed by permission of the Harvard University Asia Center. The Simplified Chinese edition published 2016 by Jiangsu People's Publishing Ltd. 江苏省版权局著作权合同登记:图字 10-2010-071

书 名 缔造选本:《花间集》的文化语境与诗学实践

著 者 [美]田安
译 者 马强才
责 任 编 辑 许尔兵
装 帧 设 计 陈 黎
出 版 发 行 凤凰出版传媒股份有限公司
江苏人民出版社
出版社地址 南京市湖南路1号A楼,邮编:210009
出版社网址 <http://www.jspph.com>
经 销 凤凰出版传媒股份有限公司
照 排 江苏凤凰制版有限公司
印 刷 江苏凤凰扬州鑫华印刷有限公司
开 本 652毫米×960毫米 1/16
印 张 21 插页 4
字 数 310千字
版 次 2016年6月第1版 2016年6月第1次印刷
标 准 书 号 ISBN 978-7-214-17168-9
定 价 48.00元

(江苏人民出版社图书凡印装错误可向承印厂调换)

出版说明

要支撑起一个强大的现代化国家,除了经济、政治、社会、制度等力量之外,还需要先进的、强有力的文化力量。凤凰文库的出版宗旨是:忠实记载当代国内外尤其是中国改革开放以来的学术、思想和理论成果,促进中外文化的交流,为推动我国先进文化建设和中国特色社会主义建设,提供丰富的实践总结、珍贵的价值理念、有益的学术参考和创新的思想理论资源。

凤凰文库将致力于人类文化的高端和前沿,放眼世界,具有全球胸怀和国际视野。经济全球化的背后是不同文化的冲撞与交融,是不同思想的激荡与扬弃,是不同文明的竞争和共存。从历史进化的角度来看,交融、扬弃、共存是大趋势,一个民族、一个国家总是在坚持自我特质的同时,向其他民族、其他国家吸取异质文化的养分,从而与时俱进,发展壮大。文库将积极采撷当今世界优秀文化成果,成为中外文化交流的桥梁。

凤凰文库将致力于中国特色社会主义和现代化的建设,面向全国,具有时代精神和中国气派。中国工业化、城市化、市场化、国际化的背后是国民素质的现代化,是现代文明的培育,是先进文化的发

展。在建设中国特色社会主义的伟大进程中,中华民族必将展示新的实践,产生新的经验,形成新的学术、思想和理论成果。文库将展现中国现代化的新实践和新总结,成为中国学术界、思想界和理论界的创新平台。

凤凰文库的基本特征是:围绕建设中国特色社会主义,实现社会主义现代化这个中心,立足传播新知识,介绍新思潮,树立新观念,建设新学科,着力出版当代国内外社会科学、人文学科的最新成果,同时也注重推出以新的形式、新的观念呈现我国传统思想文化和历史的优秀作品,从而把引进吸收和自主创新结合起来,并促进传统优秀文化的现代转型。

凤凰文库努力实现知识学术传播和思想理论创新的融合,以若干主题系列的形式呈现,并且是一个开放式的结构。它将围绕马克思主义研究及其中国化、政治学、哲学、宗教、人文与社会、海外中国研究、当代思想前沿、教育理论、艺术理论等领域设计规划主题系列,并不断在内容上加以充实;同时,文库还将围绕社会科学、人文学科、科学文化领域的新问题、新动向,分批设计规划出新的主题系列,增强文库思想的活力和学术的丰富性。

从中国由农业文明向工业文明转型、由传统社会走向现代社会这样一个大视角出发,从中国现代化在世界现代化浪潮中的独特性出发,中国已经并将更加鲜明地表现自己特有的实践、经验和路径,形成独特的学术和创新的思想和理论,这是我们出版凤凰文库的信心之所在。因此,我们相信,在全国学术界、思想界、理论界的支持和参与下,在广大读者的帮助和关心下,凤凰文库一定会成为深为社会各界欢迎的大型丛书,在中国经济建设、政治建设、文化建设、社会建设中,实现凤凰出版人的历史责任和使命。

“海外中国研究系列”总序

中国曾经遗忘过世界，但世界却并未因此而遗忘中国。令人嗟讶的是，20世纪60年代以后，就在中国越来越闭锁的同时，世界各国的中国研究却得到了越来越富于成果的发展。而到了中国门户重开的今天，这种发展就把国内学界逼到了如此的窘境：我们不仅必须放眼海外去认识世界，还必须放眼海外来重新认识中国；不仅必须向国内读者移译海外的西学，还必须向他们系统地介绍海外的中学。

这个系列不可避免地会加深我们150年以来一直怀有的危机感和失落感，因为单是它的学术水准也足以提醒我们，中国文明在现时代所面对的绝不再是某个粗蛮不文的、很快就将被自己同化的、马背上的战胜者，而是一个高度发展了的、必将对自己的根本价值取向大大触动的文明。可正因为这样，借别人的眼光去获得自知之明，又正是摆在我们面前的紧迫历史使命，因为只要不跳出自家的文化圈子去透过强烈的反差反观自身，中华文明就找不到进入其现代形态的入口。

当然，既是本着这样的目的，我们就不能只从各家学说中筛选那些我们可以或者乐于接受的东西，否则我们的“筛子”本身就可能使读

者失去选择、挑剔和批判的广阔天地。我们的译介毕竟还只是初步的尝试,而我们所努力去做的,毕竟也只是和读者一起去反复思索这些奉献给大家的东西。

刘 东

献给我的双亲：

尼古拉斯·L. 希尔兹与乔安娜·尼科尔·希尔兹

致 谢

动手写作本书已十年有余,其间我曾游历几个大陆,到过不少国家,需要感激的人自然很多。整个研究和写作过程,有幸得到指导老师、访问学者、社会名流及亲朋好友的提携启予。在哈佛大学,我跟着宇文所安(Stephen Owen)教授,研习中国诗歌之学,遂有幸获得一位海人不倦的良师益友,甚至当我离开剑桥镇数载之后,仍时常得其教益和提携。在此,我非常乐于表达对他的不胜感激之情。在印第安纳大学,我跟柏夷(Stephen R. Bokenkamp)教授攻读博士学位,再次获得一位非同寻常的良师益友。他以广博的知识,开阔了我有关中古中国研究的学术视野;同时,他的学术兴趣,也带动了我自己的学术兴趣。几番寒暑,他海人不倦,勉励支持我完成学业。因此,我要感谢他对我学术上的教导。当然,我对他的感激,远非如此。我经常讲,我曾拥有一个很多人梦寐以求的最佳论文答辩委员会。柏夷、林登鲍姆(Peter Lindenbaum)、司徒琳(Lynn Struve)、张英进等答辩教授,对我博士论文所提出的修改意见,促使它蜕变为一部专书。再次感谢他们的批评阅读,以及和颜悦色的鼓励!我还要感谢印第安纳大学的伊若泊(Robert Eno)教授,他治学严谨、坚毅,也为我所学习和效仿。

这些年来,我曾到几所大学供职任教,遂获多位同仁的良多教益。他

们或拨冗阅读本书部分章节，或倾听我描述相关内容，或给我中肯评论。这些，都影响到了本书写作和完善。我在马里兰大学工作时，与齐皎瀚(Jonathan Chaves)、高化岚(Philip Kafalas)、梅尔清(Tobie Meyer-Fong)和萨进德(Stuart Sargent)等治古代中国学的学者，交往讨论，并从中获益匪浅。自任密歇根大学访问学者始，我就想感谢白一平(William Baxter)、林顺夫、唐纳德·洛佩兹(Donald R. Lopez, Jr.)、陆大伟(David Rolston)和夏富(Robert Sharf)等人为本书所提的建议和评论。至亚利桑那州立大学，我有幸遇到愿意跟我交换部分研究成果和学术心得的同事。我要谢谢托德·布朗(Todd Brown)、诺贝尔·宾宁顿(Nobel Pinnington)和前同事、现任职剑桥的胡司德(Roel Sterckx)等，感谢他们向我抛出了学术友谊的橄榄绿枝以及对第一章所作的笃论高言。

本书的第三章，曾以“撷诗之英：唐和蜀的选本”为题，发表于《唐研究》第十五、十六期(1997—1998)。在此，要感谢《唐研究》杂志允许以现在的形式出版。书稿完成后，承蒙白润德(Daniel Bryant)和柯睿(Paul W. Kroll)二人厚爱，仔细通读了全文，并提出一些金玉良言。同时，还要非常感谢傅君励(Michael A. Fuller)，他既阅读了我的博士论文，也阅读了本书最后几章，并提出中肯有用的建议。邓百安(Anthony DeBlasi)、傅飞岚(Franciscus Verellen)和袁书菲(Sophie Volpp)等，也阅读和评论了部分章节。我感谢他们给予的及时反馈和中肯评论。我还要感谢亚利桑那大学普罗沃斯特作者支持基金(Provost's Author Support Fund)，帮助完成了本书的索引。最后，非常感谢哈佛大学亚洲中心的两位审稿人，对本书给出了大量修改建议和多处订正，从而极大地提高了本书质量。当然，书中尚有一些错误和不妥，则都是因我力所不逮而致。

说到家庭，很高兴我的孩子们——托米(Tommy)、米歇(Michael)和杰克(Jack)，能容忍妈妈深夜时分尚呆在办公室，以及经常投入他务而无暇照料他们。谢谢他们！同时，由衷地感激我的丈夫——斯蒂芬·何嘉地(Stephen Hegarty)。他是我的一位知音。很多夜晚，我们一起听“词”，交

流感受,探寻意蕴。这些,都深远影响到本书的面貌。他的支持和爱心,使得这整个事情成为现实。最后,为了报答养育之恩,我将本书献给双亲:父亲尼古拉斯·L. 希尔兹(Nicholas L. Shields, Jr.),引领我亲近书籍,教会我无畏艰难;母亲乔安娜·尼科尔(Johanna Nicol Shields),以其一生,向我展示一位妻子、母亲和学者,辛勤耕耘,收获幸福。“谁言寸草心,报得三春晖”!

目 录

绪 论 1

上部 文化语境

第一章 时代之“风”:唐文化与曲子词 15

第二章 诗人之“位”:十世纪蜀国朝廷与文化 55

第三章 撷诗之“英”:唐和蜀的选本 95

下部 诗学实践

第四章 由仿到创:《花间集》的诗艺 127

第五章 体、象、声:花间词里的性别 177

第六章 神女:《花间集》中的仙子形象 225

结 论 281

译后记 295

参考文献 298

表

- 表 1 《花间集》中的前、后蜀诗人 85
- 表 2 《花间集》所列十八位诗人职官及所知唐代品秩 90
- 表 3 《花间集》中创作《菩萨蛮》的诗人 148
- 表 4 《花间集》中创作《酒泉子》的诗人 186
- 表 5 《花间集》中创作《浣溪沙》的诗人 196
- 表 6 《花间集》中创作《临江仙》的诗人 239
- 表 7 《花间集》中创作《女冠子》的诗人 258

绪 论

公元 940 年，西蜀朝中一群文人，编成一部九至十世纪诗人的词选。身为书中的词作者之一，蜀国诗人欧阳炯，受托将其命名为《花间集》，并撰写序言。作为今存最早按照唐代诗选标准而编辑成书的当代文人词（欧阳炯称之为“曲子词”）选，《花间集》规模较大，收录大部分生活于蜀国的十八位作者、凡五百余首词作。长期以来，人们视《花间集》为词体定型成熟的奠基性选本。欧阳炯在序中，盛赞蜀中君臣文雅风流，正是如此，蜀中诗人方能开风气之先，编成词集一部。选集中的词作，以九至十世纪的流行曲调写成，但与之前选本中所收、流传至今的文人或民间乐词异趣，《花间集》词的灵魂，为浪漫爱情这一永恒主题。蜀人对于爱情乐辞的喜好，反映到选集的命名上：书名之“花”，不仅是指词作写景描述的春天里真实的千花百卉，也是指整个选集所示美丽妇人的花容月貌。

欧阳炯有一首词较好体现了整部书的风格特征与艺术特色。

贺明朝

欧阳炯

忆昔花间相见后，

只凭纤手，
暗抛红豆。
人前不解，
巧传心事，
别来依旧。
辜负春昼。

碧罗衣上蹙金绣，
睹对对鸳鸯。
空裊泪痕透。
想韶颜非久，
终是为伊，
只凭偷瘦。^①

该词选入《花间集》，其中“花间”一词，似乎恰好启发欧阳炯以之命名全书。整部选集，与此词题材相类者，可谓比比皆是。通过描述词中女主人公暗思韶颜流逝而伤怀哭泣，欧阳炯书写她的欲望，且加以评论。尽管词中抒情主人公，因无力“巧传”心中的爱恋，忧愁郁闷，而诗人却将她的感情，清晰传达给该词的受众。表演文学具有一种反讽特性，即抒情主人公面向的对象，与词作的听者、读者，往往并非一人。这恰恰是花间词的作者，老练娴熟地用以创作曲子词的文学技艺之一。序中，欧阳炯夸耀西蜀朝中诗人继承某些唐代前辈诗人之衣钵，并强调他们的作品，颇具艺术“巧”思。《花间集》中，诗人们着墨描绘美人，抒写儿女情长，恰好证实了欧阳炯的说法。

本书探察《花间集》成书的文化语境及其词作的诗学艺术，并强调二者之间的有机联系。过往研究，常视《花间集》为宋词先声，或是词走向

^①《花间集注释》，第221页。

成熟与定型的过渡阶段。尽管直至晚清,《花间集》仍拥有众多读者,但在明清读者眼中,当伟大的宋词诞生后,它已失去吸引力,几乎算是词体文学“草创”阶段的样式。现代读者中,很少将该选本当成一部选集来考量;相反,学者们却更为关注其中每一诗人的词作,尤重晚唐诗人温庭筠和韦庄,以及他们各自对于词体形成的贡献。此类观点,我认为,未能凸显该选本在几个关键方面的重要价值。仅考虑《花间集》对后世词体“范式”的贡献,人们就可肯定选集的价值。且不管人们希望在中国文学史中给予“词”这一文体何等地位,仅就《花间集》对于后来词体“范式”形成的贡献,自可肯定选集的价值。然而,我们无需“一叶障目”,将自己的目光聚焦于单一文学样式之上,可以尝试全面考察唐代文化对于《花间集》的深远影响。其次,忽视成书地域及大部分诗作的创作环境为蜀国的事实,以及此地的独特文化语境,我们会误解蜀国诗人所拥有与运用的曲子词概念。最值得注意的是,不了解朝廷文化对选集编纂的影响,我们就无法明白花间词中模仿与创新的重要意义。

我意欲从历史与文学的双重角度,来研究该选集,以刷新我们对《花间集》的认识。在书的前半部分(第一章到第三章),我认为花间词,乃唐代文学和文化潮流的产物。作为文化产品,它们极能反映十世纪蜀国的社会文化风貌。同时,《花间集》作为选本,要维护曲子词的地位,证明此体为风雅文学。在第二部分(第四章到第六章),我考察此集的诗学背景,以证明它自己作为一种文体,在诗艺方面有着一贯性。因而,我既要探究九、十世纪中国填写乐词的文化活动,也考察其结晶——《花间集》。通过追踪该选集的历史和文学方面的语境,我希望在中国文学史的更大背景中,确定《花间集》的地位,特别是它对爱情文学的发展推动作用,以及揭示当它推出新文体时所承受的文化压力。

在绝大多数文化中,选文对于文体范式的形成相当重要,要理解中国文学的体式发展,尤需关注此点。部分原因在于,相对而言,中国文学传统里,缺乏有关文体问题的大量讨论。六朝时期,诸如陆机《文赋》、刘

颺《文心雕龙》等文论,以推理方式,探索文体的内在一致特性,然而他们的影响,直到清代晚期,仍未激起广泛反响。^①然而,与《文心雕龙》同时,梁朝宫廷编成的分体选集——《文选》,选入的作品,成为范式,影响到以后数个世纪里相关文体发展。我们看到,在唐代,为了提高或改进文学技艺,出现了很多有关诗歌技法以及某类文体的讨论,但是缺乏对所有文体的通盘铨论。六朝、隋唐作家常常借用选本的编集和序言,来尝试探究进行文体分类、确定特定文学形式的内在特征。诚如余宝琳所言,六朝、隋唐文学传统中,已有一系列的选文手段,既有个人努力,想要制造经典,也有官方参与,意欲规导文化。很多六朝、隋唐选本,拥有共同的价值目标,即欲保存“绝佳”。^②创设选本,目的是建立文学和文化典范,诸如《文选》之类,经常坦言选者的雄心,而其他较少有所主张的选本,经常貌似谦卑地声明,除却取悦读者外,别无他求。^③

研究单一或多个文体的选本时,关键是要记住不同文学体式在六朝、隋唐社会和政治生活中所扮演的角色。以《文选》中的经典作品为例,选来保存的文体,意味着代表风雅文学的恰当表达,以及文士生活的基本内容。因为唐代扩大和改革科举制度,此类模式,成为文士学习教育和职业生涯中,最为重要的内容。然而,当某些文体,或如曲子词,处于社会边缘地带,尚未成为主流,或如六世纪编成的《玉台新咏》所选艳情诗歌,代表非正统主题,选编者往往不得不小心翼翼,为所选体裁中的作品进行辩护。由于有关新文体的其他讨论往往鲜见,他们的萃选、筛汰、排列、前言和题跋,常常暗示了时代的文学品味,故而此类选本,尤需审慎考察平议。这些选本内容,无论是正统或是异端,所有文学选文,皆为他人的遵循、反对或挑战,提供目标和范式。因此,选本有助于我们理

① 参见宇文所安:《中国文论读本》(译者案:中译本为《中国文论:英译与评论》),第134页、第210页及其之后。

② 余宝琳:《诗之定位:先秦两汉文学选本和经典》,第167—168、171页。

③ 与《文选》同时成书的《玉台新咏》,编选抱负正好相反相对,参见康达维:《去芜存菁》(*Culling the Weeds and Selecting Prime Blossoms*),第200—241页。

解文学史,把握推动文学演变的动力,摸清文体超越时代的因素。

我既从文化活动,也从文学特征方面,来探察《花间集》词,重新将词的文体研究,引向关注它的历史、形式。过去几十年里,不少学者研究文学体裁时,已有此历史化转向。^① 尧斯(Hans Robert Jauss)在一篇影响颇大的文章中,发明“期待视野”一词,以描绘读者与作者如何通过文学史,回应一种不断变化的文体密码,并强调说,对文体展开历史的研究,是理解这些转变的关键。^② 尧斯强调文体的历史背景,为注重形式的共时研究,提供了一个必要补充。尽管茨维坦·托多洛夫(Tzvetan Todorov)的著作,基本上聚焦于形式,但他有关文体的定义,即“分散特征的法则汇编”^③,也强调必须既要研究法则汇编形成的历史过程,也要研究个别文体的形式特征。^④ 社会学家皮埃尔·布迪厄(Pierre Bourdieu),则从一个更加异类的规则视野,说明文体在社会品位和文化价值的等级排列中,具有重要地位。《花间集》特别适合运用共时加历时方法来研究。作为第一部宣称歌词是一种风雅文体的选集,它既标明文学史上此时此刻正在发生转变,也在进行文体界定。就像我们将要看到的,本书对于《花间集》文化语境的研究,对于理解曲子词自身的诗艺而言,自是

① 文体研究及相关理论,已成为文学研究的一个活跃领域,尤其是自二十世纪七十年代开始,其探究视角,屡有变化,丰富多样。就我所理解的文体密码及其形式的发展而言,对我影响最大的著作是纪言(Claudio Guillen)的《作为系统的文学:文学史论文集》(*Literature as System; Essays Toward the Theory of Literature History*)、托多洛夫的(Todorov)《话语特性》(*Les genres du discours*)、福勒(Fowler)的《文类:文学的体与式导论》(*Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*)。对于文体的历时性研究,我认为,热奈特和托多洛夫主编的《文体理论》(*Theorie des genres*)、勒瓦尔斯基(Lewalski)主编的《文艺复兴时期文体研究:理论、历史和阐释》(*Renaissance Genres; Essays on Theory, History and Interpretation*)、皮埃尔·布迪厄的《文化产品的场域》(*The Field of Cultural Production*)等,最为有用。

② 汉斯·罗伯特·尧斯(Hans Robert Jauss):《中世纪文学体式论》(*Literature medieval et theorie des genres*),热奈特·托多洛夫主编,第56—57页。

③ 译者案:现多译为“散文理论”。

④ 托多洛夫:《话语特性》(*Les genres du discours*),第49页。托多洛夫强调,须要两种研究,指出:“文体,可谓诗学的必然演化,与历史的偶然发生,在文学史上的交集;如此,他们建立起一个专门的特殊方法,以有效研究文学中的原则风貌。”(第52页)

必不可少。

《花间集》中的证据表明,在十世纪的蜀国,乐曲已经融入精英文化。在第一章,我将重新审视唐代文人创作乐词的文献依据。所谓乐词,即曲子词。在阅读历史文献与文学材料时,我认为,曲子词折射着中、晚唐文化趋势的一个重要侧面,即九世纪时,文人与妓女之间的爱情文化,相当发达。在中、晚唐的大量文学体裁中,包括词在内,可以看到爱情文化的勃兴。唐代爱情诗歌,深远影响了唐代及晚些时候的乐词对爱情主题的处理。然而,从更加广域视野来看,就它们在唐代文化和文学中的重量而言,人们忽视了曲子词实乃精英文学的一个部分。从宫廷乐队上千人规模的盛大演出,到酒馆瓦肆中歌女只身孤影的独奏表演,唐代社会的各个层面,演唱和聆听歌曲随处可见。历史文献表明,尽管唐代文人没有经常创作歌词,歌词写作却与娱乐文化的兴盛紧密相关。除了纯乎出于个人兴趣,诗人很少有心去创作歌词;而且,歌词与娱乐场所相联,似乎更会对准备步入官场的文人仕途,带来消极影响。这一社会禁忌,可能会导致唐代诗人,仅愿在同仁圈子里,传播和提倡歌词。最终结果,唐代将近三百年间,留给我们的文人雅词,仅有区区百余首。《花间集·序》指出,该书代表精英文化,在陈述和描写方面,迥异于唐代曲子词,也体现了这一蜀国诗选集的真正革新。支持此类声称的前、后蜀历史证据,暗示歌词确乎是十世纪蜀地文化的重要部分。

《花间集》中,除了几位晚唐和一位十世纪诗人与蜀国无直接关联外,其他十三位诗人,十世纪时皆活动于蜀,且大多数曾在前、后蜀朝中为官。在第二章,我通过探查歌词的社会和政治语境,来勘察这些前、后蜀诗人的地位。《花间集·序》认为,选集证明成都朝廷风流雅致,也说明蜀国朝廷承接了南朝宫廷的优雅之风。该选集,产生于中原之外的地方性朝廷,为中古文化史上,值得重视的大事。此时,中原与边疆的传统联系,被完全割断。十世纪时,以前的边疆地区,繁荣兴盛成为新中心,几乎影响到了中国文化、社会、政治等方面的风貌。文化向心力驱使唐

代文人,在中国大陆四散开来时将唐代文化的影响,带到了新的“十国”,也在“五代”政权延续。然而,不同地区,对这些影响的吸收和转化,也各有千秋。蜀中地区,因为地理位置与中原隔阂,加之物华天宝,与其他地区和国家相比,更为封闭独立和繁荣兴盛,遂强力影响到蜀国的社会风貌和政治环境。

《花间集》的序和词作,能让我们一瞥蜀地社会政治的变化及其对蜀地文化的影响。当我们查验有关前、后蜀官场的记载时,可以清楚地看到,蜀国文人群体,可谓鱼龙混杂,而有词作入选《花间集》的官员,大多数皆居处成都。蜀地文化活动,也反映了这一社会分化,层级丰富,令人惊讶。尽管传统的历史学家,已普遍把蜀国文化,当成腐化堕落和享乐主义的典型,而加以贬斥,但诸如器乐、歌曲和绘画以及文学创作等,可谓蜀国地道的风雅行为,说明蜀地文化的价值评判体系,层次丰富多样,文化也是多元并存。有关十世纪前后蜀国的历史记载,尽管有脱漏亡失或只字不提,却也揭示出公元940年前后,即《花间集》成书时,赏乐听歌已经成为人们喜闻乐见的文化活动。除却历史学家批评《花间集》成书之际后蜀的享乐主义风气,文献记载也显示,后蜀君主孟昶(934—965)在成都,关心复兴、重建传统精英文化的核心内容,即开科取士、雕刻经典、印刷《文选》和恢复翰林学士制度。十世纪,在其他王国中,尤其是中国东南地区,也可发现类似存继唐代文化传统的努力。在此相对独立的地区,尤其是成都地区,有着令人瞩目的价值追求,即蜀国君主冷落典则俊雅的文学和政治追求,却热衷扶植境内的声娱文化,崇尚的“文”或文化,概念相对活泛宽松。

重新审视今存有关蜀国历史的文献记载,我们发现《花间集》是那个时代很多部选集(绝大多数已经亡佚)中,至今尚流传的文学著作之一。至今尚存的重要选集《才调集》,收录唐代诗人1000首诗作,系后蜀朝中一位名叫韦毅的官员所编。在第三章,我考察蜀国文人编辑选集时所处的语境,尤其是他们对一些唐代先辈诗人编选的诗歌选本的镜借。在晚

唐和前蜀诗人韦庄所编《又玄集》的自序、蜀国文人韦毅所编《才调集》的自序、《花间集》的序言中,我们发现相类的编纂选集的方法,即通过选取最佳文本,来提升个别行家里手和同行圈子的新颖品位。在中国诗学传统中,编纂一部诗歌选本,有着重要的文化目标。儒家选本的典范——《诗经》,不管编者是否明言指示,站在传统的开端,影响着整个中国诗歌选编历史中所有选本序言的修辞表达。然而,唐代的最后一个世纪,少数几部今存选集的序言,表明文学价值正在改变,也暗示选择诗歌的种类范围已得到拓展。

韦庄《又玄集》祖述唐代诗人,但它的审美判断,影响到蜀国的文学品位。尽管《又玄集》和《才调集》的前序,赞同相似的选录策略,但二者之间的差别,证明各自的眼光识力可能会产生不同结果:韦庄的选本,有300首诗歌,包括很多与早前选本相似的诗歌以及对唐代诗人的评价,温和谦虚而不显山露水;而韦毅的选本,内容几乎一味集中到男欢女爱和燕饮雅集。在《花间集》序中,欧阳炯的文章为选集提供的品位迥然有异:他赞扬歌词,并把《花间集》词,看成是蜀国朝廷雅致文化的产物。在中国文学史上,罕有人像他那样为歌词辩护,宣称填词是一种风雅行为。然而,为了鼓吹受人质疑的文学创作,欧阳炯的言说,机智巧妙,因而颇能煽动人心。

长期以来,传统或现代的读者,已意识到,《花间集》有着一以贯之的风格。几位学者已承认,《花间集》作为一个整体,展现了某种文体在风格和形式方面的一致特征。我在本书第二部分,即四、五、六3章,将曲子词当成一个文体概念,来研究《花间集》。就《花间集》展现的文学观念来看,它利用了汉语术语“体”一词所具有的多层含义,涵有形式、风格和体裁(这些出现在一些中古时期的文学讨论中)等义。该选集中的曲子词,运用格律形式和结构章法,来配合一定声韵曲调。正如上文已言,《花间集》关注的核心,是浪漫爱情。在高度“诗”化的描述,与稍微有点松散和更加通俗的表达之间,该选集的风格,范围十分狭窄,但使用这些风格,也会导致一个结果,即适合描述爱情小插曲。诗人欧阳炯在序中

认为,创造艺术品的巧、工,能与自然造化相媲美。在《花间集》曲子词的结构和语言中,在整个选本的组织编排中,在每个诗人词作顺序的排列中,对这一技术和工艺的强调,可谓比比皆是。尤为甚者,无论是在对仗的修辞结构,抑或是每行每句的结构组织,还是用字组词的推敲上,蜀国诗人采用模拟和借用。此点,为该选本的核心技艺。蜀国诗人对于模仿和技艺的兴趣,就像共有的文学价值观,出现在创作和演唱歌词的朝廷文化中。整部选集里,我们都能发现,诗人关注并意识到了曲子词的演唱功能。这特地知会我们要采用相应的阅读策略,即以曲牌名来展开阅读。根据有关九、十世纪词作创作、演唱的记述,我们知道,表演者往往会演唱同一声调下的系列乐词;因此,我想通过考察来揭示、重构十世纪的表演活动。按照词牌来阅读词作,通过揭示蜀国诗人——选集中主要作品的创作者,可以获得的核心主题和抒情主人公类型,诠释该选集的文学技巧。同时,通读不同诗人的作品,发现模仿在整部选集中的重要意义。不仅如此,这一阅读策略,允许不同诗人的曲子词,对他人的作品说话,实现本来在演唱中产生的对话及意义系统。

长期以来,人们认为温庭筠的词风,对整本《花间集》产生了重大影响,因而我在第四章,考察选集中一些他最有影响的曲子词,即那些《菩萨蛮》词,并考察了《花间集》中其他诗人的同一词牌词作。将不同诗人采用这一重要词牌所作曲子词并置同勘,不仅表明蜀国诗人如何模仿温庭筠颇有影响的模式,也表明他们如何规避模仿温氏极端风格带来的弊端。温庭筠《菩萨蛮》的风格,为句法精巧、意象密集,可谓数个世纪来传统的意象与诗艺的一个浓缩集合。温氏以崭新的姿态,停留于华美事物的表面,并不深入内里,集中精力对六朝“宫体”诗展开探索。当蜀国诗人述写爱恋情景、刻画身处奢华环境中的美丽妇人时,说明他们把温庭筠,当成一个范式加以采纳汲取;同时我们也看到,他们在词作中,对温氏风格里最晦涩含混的表达,有所扬弃,转而着力营造情绪氛围。就像选集中很多词牌格律所证即双片形式,晚唐和蜀国诗人经常创作的杂言

韵文形式,允许诗人去试验以片或行为单位,创造一种场景。本书第二部分的三章,为了考察蜀国诗人所用词作形式方面的模仿和创新,我选择阅读部分词牌下词作。

在第五章,我考察花间词中的“情事”,以及描绘男性和女性情人的不同手段。在此,文士诗人填词的雄心,变得更加明显。温庭筠大量采用密集描写的风格,以述写闺阁弃妇。吸收温氏风格的蜀国诗人,循着他的引领,而将这些妇人,描写成安静无语,或者因为情势所逼而沉默寡言。不过,这一有窥私嗜好的典型视点,并非选集中营造爱情痛苦情景的唯一手段。除了极少数词作,我们可读解为第一人称抒情主人公在表述渴望和哀伤,尚有大量词作(可能有一百来首),可以读成第一人称男性声音的讲述。过去,从第三人称视角描绘女性的现象,较为突出夺目,以致人们常常忽略有些花间词从不同性别的抒情主人公来展开描述。然而,我认为少数描绘男性的词作,对于我们理解选集的诗学观念,非常关键,因为它显露出花间诗人吸收从“诗”歌借鉴来的技艺,尤其是使用真正的第一人称声音,依循惯例而被人们当成一个男性声音来阅读。在这一章,我考察选集中最为重要的两个词牌——《酒泉子》与《浣溪沙》词作的风格、声音和性别之间的复杂关系。人们经常认为,在乐词中创造一个男性声音,常见于南唐诗人李煜的词作,可谓一个发展。其实,花间词作中,业已出现,而且非常重要。在北宋,诗人使用男性声音以变换性别。它在《花间集》中出现,即曲子词作为一个文体而出现,表明晚唐和蜀国诗人将男性声音,视为描写女性的一个替代性视角,可用来描写和记述爱恋情事。

在第六章,我认为部分花间词作,承继古代描写男性凡人邂逅女仙的传统,故重点考察《临江仙》和《女冠子》两个词牌下词作。薛爱华(Edward Schafer)和柯素芝(Cahill)为了强调此二词牌中道教活动和道教观念的核心地位,已经成套考察了这些词作。然而,我认为,如果不将那些词作放到整个选集的语境中,就无法理解《花间集》对于“道教”的利用。前蜀宫廷与道教有着尤其紧密的联系,有大量证据表明在整个十世

纪的成都,道教人士和道教活动相当重要。因此,有关蜀国朝廷的文献记载,至少说明《花间集》中出现的道教语言,作为选集词作一个特征,没有在宋代继续产生广泛影响。然而,花间词对于道教意象及女仙叙述的运用,有一个独特的使用范围,而对此范围作出入微洞察实乃必要。我们不能将所有暗用道教意象或仪式活动典故的词作,都笼统归类为“道教”词作,然而我们也不能将那些用法,完全当成宗教语言的俗套搬用而不加重视。因为,六朝、隋唐的文学传统中,女仙有能力选择去与留,故采用一个“邂逅女仙”叙事模式,能够将男女恋爱者之间的关系问题化。于是,女仙不仅是渴求的对象,也是爱情中潜在的最终仲裁者。在此章,我要强调说,有几位诗人按照这个传统来写作。他们认为,遇仙主题中的男性声音,可用来颠覆传统的俗世爱情模式,即男人不再充当爱情双方的主导角色。不仅如此,在那些使用道教仪式的诗歌中,最突出的部分是《女冠子》,诗人引入道教语言的方式,仍在俗常爱情词作的范围之内,极少能有所超越。《花间集》运用道教语言,让我们看到:一方面,作为蜀国朝中出现的一个文化,道教产生影响,另一方面,此乃十世纪唐代文学趋势的余绪。这一趋势,在词体历史中,没有成为主流,但在此选本中,女仙的出现,带来一个描述爱情的新维度。

《花间集》里形式创新、开掘传统和变换抒情主人公等,强力说明选本的文学特性较为复杂,证明该选本成功孕育出新文体。欧阳炯在其序中争辩说,蜀国的选本及其中诗人,继续着乐府诗人、南朝诗人和唐代诗人的工作。因而,若将文学当成一种社会现象,人们肯定可以看到,十世纪独立而富裕的蜀国,延续和支撑着六朝、隋唐文学的血脉。然而,从文学史的视点来看,欧阳炯为词作辩护,认为词作是一文雅活动,并不能充分说明《花间集》所标示的在中国诗歌发展史上的重要转变。确实,《花间集》后,数代读者皆视其为重要选本。通过重新认识该选本的文化 and 文学语境,我希望不仅展示它与唐代文学的联系,同时希望诠释蜀地词人,如何运用一种特别而又巧妙的方式,言说论述词体的未来模式。

上部

文化语境

第一章 时代之“风”：唐文化与曲子词

唐文宗朝(827—840)末年,诗人白居易(772—846)和刘禹锡(772—842),分别创作了十二首《杨柳枝》“曲子”,全为按曲而作。二人皆在第一首中矜夸自己写作的首创之功。

杨柳枝(十二首之一)

六么水调家家唱,
白雪梅花处处吹。
古歌旧曲君休听,
听取新翻杨柳枝。^①

杨柳枝(十二首之一)

塞北梅花羌笛吹,
淮南桂树小山词。^②

① “六么”和“水调”,中唐盛行的两个曲调名,一直传到宋代。“白雪”作为一个曲调,可以追溯到战国时代。(《全唐五代词释注》,第184页)

② “梅花落”曲调,由西晋诗人所创。“淮南桂树”,指西汉淮南王刘安(字小山)所作楚辞《招隐》第一句中的桂树。(《全唐五代词释注》,第158页)

请君莫奏前朝曲，
听唱新翻杨柳枝。^①

白、刘二人都宣称自己在“新翻”民间曲调《杨柳枝》，内容、形式新颖，较之“前朝”歌诗，更适合时代风气。诗人公开矜夸自己有创作歌词的才能，使得这些作品，在今存唐代歌词中显得非同寻常，而今存唐代乐辞的绝大多数，并未吸引、刺激人们关注其创作过程。乐辞，唐代称为“曲子词”，即依照固定的曲调名（“曲子”），而编写的歌词^②。他们二人为自己的歌词谱写了新曲，类似一个勋业，甚至使他们的作品，更加新奇出彩。^③他们在其他《杨柳枝》词中，并未自高身价，也没有自我要宝，而是代之以很多柳、柳枝以及著名有柳之地的隐喻用法。因为“柳”与“留”谐音双关，在传统社会，每当人们离别之时，就会折柳以示别情离绪，而诗人也经常在其《杨柳枝》绝句中，巧妙提及柳枝一样的女人，正与她们的心上人依依惜别。^④

白居易和刘禹锡写作歌词之后数十年，诗人薛能（约 817—880 后）创作一套《杨柳枝》，序中称自己看到该曲调及其内容十分流行而不禁悲叹。他申辩说，感觉同时诗人皆蹙脚萎靡，故自我奋起而始唱金声玉振：

此曲盛传，为词者甚众。文人才子各炫其能，莫不条似舞腰、叶

① 《全唐五代词释注》，第 158 页。

② 此处我要注明的是，任半塘的重要著作《唐声诗》，讨论唐代与音乐有关的诗体。与之不同，我根据自己对唐代曲子词的理解和定义，故意排除声韵格律。任半塘强调，唐代存在一个所谓的“声诗”，为独特的诗歌，即入乐的齐言诗，隶属一定曲调。因此，照其定义来看，“杨柳枝”绝句，就是“声诗”，而非“曲子词”。本章最后，我要详加解释，因为我们知道，运用一个曲调来填写曲子词的创作活动，要早于“曲子词”使用杂言韵文的时间，故我们不能仅仅依靠杂言韵文，来定义唐代的“曲子词”创作实践。

③ 任半塘的这一结论，见氏著《教坊记笺订》（第 76 页），并有王昆吾《隋唐五代言语杂言歌辞研究》（第 88 页）的补证。唐代诗话《本事诗》，载有一个相关故事，说白居易为他的歌女樊素，创作《杨柳枝》新词，却未提及按照何曲何调填写。郭茂倩《乐府诗集》，对此有简要讨论（卷 81，第 1142 页）。

④ 刘氏套词最后一首的尾句，还提到其他曲子，即《竹枝词》，他以此曲调，创作了 11 首著名词作及一首诗序。见《全唐五代词释注》，第 64 页。

如眉翠，出口皆然，颇为陈熟。能专于诗律，不爱随人，搜难抉新，誓脱常态。虽欲弗伐，知音其舍诸。^①

薛能之序告诉我们，在九世纪后期（薛能《杨柳枝》曲写于877年），他与其他“骚人墨客”一道，坚持写作《杨柳枝》曲。在薛能看来，绝大多数诗人使用的意象，如用杨柳来喻指女性，未脱白、刘二人词作的蹊径窠臼。在晚唐，或因曲调名本身所反映的内容，或因部分文人创作才能不济，按《杨柳枝》而作的歌词，流传至今者，题材范围明显狭窄有限。就像挤独木桥过河，依据这一曲调填写的歌词，已经变成文人逞才显能的另一重要战场。^②薛能还为他的乐词^③创作了新声，那些既真正懂得音乐又训练有素的诗人，方能知音同赏而将他引为同调。几十年后，由薛能之眼看来，白、刘二人之间，于九世纪三十年代友情唱酬的插曲，似乎是一种激励，相互之间既在斗采竞奇，又有彼此借鉴化用。然而，大量唐代《杨柳枝》歌词，无法支撑薛能关于曲调流行程度的评论：在白、刘二人写作二十四首四行歌词前，仅有五首四行《杨柳枝》歌词留存后世；之后几十年中，唐代仅有五十九首留存，且还包括薛能自己的十九首词作。^④

① 《全唐诗》卷561，第6518页。又收入《全唐五代词释注》，第389页。后来，薛能在他的系列《杨柳枝》曲子词中，附带有对于刘和白的嘲讽，说他们的歌，用字生僻，并不太知音（第400页）。宋代学者洪迈，在其《容斋随笔》中，说薛能词作浅薄，而应该鄙弃。洪迈的评论，又见于史氏《唐五代词集释汇评》称引（第286—287页）。

② 除了词作选入《花间集》的诗人之外，在唐代文人词作数量方面，凭着流传至今的19首“杨柳枝”歌和3首“十枝词”曲，薛能排在刘禹锡（47首词）、白居易（38首词）和晚唐诗人司空图（23首词）之后，位列第四。然而，我们在排位时没有考虑易靖，至于原因我后文有述。（《全唐五代词》）

③ 又见于《乐府诗集》卷81，第1143页。

④ 此统计数据及其推论所提到的大量乐辞，均以《全唐五代词》和《全唐五代词释注》所收为准。它排除了《花间集》中收录的唐代诗人皇甫嵩和温庭筠的十首《杨柳枝》乐辞，原因我会在下文解释。村上哲见已指出，把《杨柳枝》形式等同于规整的绝句，会低估《杨柳枝》词作为“词”的价值。因为我采纳《全唐五代词》编者的概念，认为凡是依据一个现有文献记录证明的曲调名而创作的文本，俱可称之为词，故而我在此处有关曲子词的讨论，实已包含它们。

白居易、刘禹锡创作的《杨柳枝》词和薛能所作的诗序,吊起了我们的胃口,意欲一窥唐代诗人如何受到吸引而创作乐词并矜夸己作。只不过,此类证据,在唐代文献中比较罕见。对于研究这一逐渐在宋代称之为“词”的文体的学者而言,如何解释唐代文人曲子词量少而分散的那部分词作,与《花间集》中通贯一致的曲子词选文之间的关系,可谓一个久悬而未决的问题。接下来,我避开从文体发展的背景(过去人们评估定位《花间集》的一个语境)来讨论九至十世纪的曲子词,而是考察其文化和文学史背景,从而提供一个考察唐代歌词的新视角。为了理解《花间集》在中国文学中所取得的成就,我们首先必须明白有关乐词发展的文献记载中存有巨大断裂,并考虑那些断裂暗示的问题。公元940年,欧阳炯为《花间集》这部包含500首文人曲子词的选本写作序言,宣称他本人及其蜀国的同僚诗人,都依循着唐代先辈诗人,尤其是盛唐时代诗人李白(701—约762)及晚唐诗人温庭筠(812左右—866左右)等开辟的道路,而温氏作品收入该选本中。^① 相对于今存的几部唐时诗人选集的标准而言,《花间集》里500首歌词,构成一部较大选集^②,尽管说它未必是最早的文人曲子词选,却是今存最早者。然而,当我们追溯《花间集》的唐代先声时,却发现要证明很多问题尚有些困难。为何说我们有大量证据支撑说明唐代社会各阶层都参与声娱,接触曲子词演奏? 为何说有大约100首乐辞可以证明唐代文人有兴趣创作曲子词? 在形式和题材上,《花间集》中的曲子词,展示出与其他今存唐代乐辞存有什么重大差异? 《花间集》诗人,包括该选本中的唐代诗人,所创作的词作,与那些《花间集》之外的唐代诗人的作品,有所不同? 抑或质言之,我们面临的问题是

① 这些归于李白名下的词作,是否真为他所作,早已是一椿学术公案,但重要的是欧阳炯认为他确乎是一位曲子词作者。有关李白的作者权问题,参见本章第80条注释。

② 唐代流传于今的最大两个诗歌选本,《御览诗》和《又玄集》,分别包含286首(原本有310首)和300首诗作。这两部选本今存的引述和前序,显示当时可能有过更大规模的选本,如顾陶的《唐诗类选》(我们将在第三章讨论该书),选辑了1232首诗作。《玉台续咏》,今只有残本的盛唐选本,据说最初选有670首诗歌。

那些已佚唐代作品为何没有顺利流传下来？我们无法完全依靠追问此类创作和保存方面的问题，作为唐代曲子词的可得证据，来回答上述问题，但是我们通过综合考量体裁的历史特征，能够发现更为保险可靠的——即使仍是部分的——答案。

本章为了给曲子词提供一个更为广阔的唐代精英文化图景，我将在唐代声娱和九世纪文人“爱情文化”的大背景中考察曲子词的创作。当我讨论九世纪的爱情文学时，作为一种将《花间集》与对它影响最大的中古文学先声联系在一起的手段，聚焦于《花间集》词作中同样出现的爱情诗文的几个关键传统。最后，我要重新核实唐代文人曲子词的数量。最为重要的是，为了证明一套乐辞是否属于《花间集》词，可以得出十分不一样的结论，于是我未将《花间集》词中的唐代乐辞当成唐代曲子词来加以考量。当我重新设定研究《花间集》方向，以朝向唐而不是宋的时候，希望藉此逆转很多文体史研究中可以看到的潮流，即以“成熟”形态的眼光去估价早期文体，或者说仅仅于早期创作中一味搜寻种子。后来，它生根发芽，开出绚丽的花朵。十世纪的《花间集》，将“曲子词”当成一种文学形式来呈现，但同时也显示创作曲子词，是蜀国朝廷社会的一种文化活动。这两方面的声称，与唐代文化和文学背景有违，显然令人惊异。在唐代，曲子词仅仅是一种声娱的形式，同时也是唐代精英可以忽视的一个文学趣味。

就其宣称与内容而言，《花间集》作为一个信号，标示按曲填辞的文人活动中，确乎发生某种改变（并非仅是渐进发展的产物）。其他学者业已指出，《花间集》是第一部将曲子词作为一种可以接受的文人写作的样式而加以捍卫的选集，不过学者们近来方才开始考虑唐代文化中写作乐辞所关涉的社会涵义，以及《花间集·序》试图掩盖的涵义。^① 在唐代，

^① 比如，参见杨海明：《唐五代词史》，第102—103页；吴熊和：《唐宋词通论》，第283页。从词选的历史语境中去考察这一宣称，可以参看余宝琳《宋词及其经典：词选白议》（*Song Lyrics and the Canon: A look at Anthologies of Tz'u*），第73—79页。

曲子词是娱乐文化的一个组成部分,而按照曲子创作乐辞的文人雅士,在其作品中显示他们自己可能愿意且有兴趣投身娱乐世界。通过把曲子词赞扬为蜀国宫廷的一项消遣活动,《花间集·序》暗示说,从九世纪到十世纪,发生了明显转变,社会认可乐辞创作。对比其他唐代文人曲子词中的很多主题,《花间集》诗人将描述爱情,即男女之间的浪漫关系,作为他们关注的核心。它在中国文学选本中,几乎是前所未有地稳定一致地用一种单一文学样式表达一种单一文学主题。不仅如此,《花间集》诗人们一边倒似的为他们的乐辞选用杂言、双片(或者选择那些规定为两节乐辞的曲调)形式,而与之相反,那些未收入《花间集》中的今存大多唐代文人乐辞,是规整的单节形式。《花间集》中的乐辞,因此代表一个概念相当明确的文学体裁,因为它们的内容和主题稳定一致,且不同曲调的乐辞之间,都有浪漫爱情主题,而它们的稳定一致性,标示有一套相对有限的修辞策略、段落结构和声韵形式,以及韵文格律联结着固定的曲调。就像我在后边几章论说的,《花间集》中曲子词的概念如此清楚,部分原因在于蜀国编纂者们的选择和安排,还有部分原因在于蜀国诗人们模仿式的创作。通过观察《花间集》曲子词所背靠的晚唐历史文化的大背景,我们能重新将该选本与其唐代前辈相联,并揭示蜀国诗人的超越之路。

唐代燕乐与曲子词

有大量唐代文献可证,唐代文坛流行歌唱各类形式的歌,文人雅士喜欢听声乐表演并因此由诗歌转向乐词创作。诸如《旧唐书》和《新唐书》的乐“志”文献记载,九世纪像《乐府杂录》之类讨论音乐的文本和相似的掌故资料,以及小说和诗歌中发现的描述歌唱的资料,当然还包括敦煌发现的乐辞,都为我们勾勒出一幅唐代社会各阶层演唱音乐的错综

复杂而又生机蓬勃的画卷。^①然而,假如我们聚焦于那些人们特地当成某种文体而加以保留的唐代文人曲子词,比如一套附属一个至少有外在证据确定曲调名称的多行诗篇(至少要有押韵和固定格律等特征),就会发现有关唐代文人对此活动感兴趣的证据,既支离破碎又零星散乱,而与歌词在唐代的发展进程并不相符。对于文学史家而言,他们面临的麻烦,是难于将自身尚未确定而变动不居的标签,贴到那些是或者可能是用以歌唱的文本上。^②如果文人从事创作唐代逐步衰落而消失殆尽(假如歌词没有逐步成为宋代最为重要的文学体裁)的文体,可能会很容易因为其数量和内容方面的原因,而将唐代曲子词看成一个次要的、内容庸常的诗歌样式而加以忽视。然而在唐代消亡后几十年间,我们发现蜀国文人、《花间集》和稍后的南唐诗人及李璟(916—961)、李煜(937—978)和冯延巳(903—960)等诗人,创作且流传着更多的乐词,并保留至今。十世纪时诸国的历史文献证据,非常零散且没有系统,但表明曾经出现的曲调名要比现存记载所示为多。这足以告诉我们,至少在十世纪,文人雅士更为常见地将曲子词保存下来。

对于唐代文人而言,创作曲子词,并非一项中立不倚的社会活动。很多学者已经注意到,曲子(melodies)是整个隋唐“燕乐”(一个用来指代包含俗乐、胡乐等音乐的术语)传统的一个部分。这一源头意味着,无论

① 相对于其他资料而言,唐代时期有关音乐的最为重要的一些文献资料,是杜佑《通典》里有关音乐的章节、《新唐书·乐志》中有关仪式和音乐的记载及段安节的《乐府杂录》。过去一个世纪,有关唐代音乐的论著中,对本章最有参考价值的是:岸边成雄:《唐代音乐史的研究》、施议对:《词与音乐关系研究》、毕铿:《唐代音乐与乐器》、毕铿主编:《来自唐朝的音乐》(第五卷)、嵇穆:《段安节的〈乐府杂录〉》、任半塘:《唐声诗》、王昆吾:《隋唐五代宴乐杂言歌辞研究》等。最近编写的有关隋唐音乐的权威历史资料,是吉联抗辑译的《隋唐五代音乐史料》。

② 保守一点讲,其他学者已经阐述这一观点。在《宋词研究:唐五代北宋篇》的绪论中,村上哲见讨论了唐五代时“词”概念的变化(第7—20页)。杨海明对于词在唐宋时代的发展的研究,也怀疑唐代是否有一个称作“词”的一致性文本群;然而,他强调词作内容超越其形式特征,因而回避唐代之“词”是否已有一个独特的形式规范的问题。(参看杨海明:《唐宋词史》,第71—72页。)最近,王昆吾指出,学者应该重视唐代的音乐特性并因而应该使用术语“曲子词”,而不是用后来才出现的术语“词”,来定义唐代的创作。王氏看来,宋代广泛使用术语“词”,强烈暗示对于当时诗人而言,文辞已经比音乐更为重要(第16—17页)。

是否为皇家宫廷举办的奢华演奏,抑或是廉价酒馆中的招徕表演,它们永远与娱乐相关。^① 不仅如此,宫廷宴乐的表演者,几乎都是女乐人,包括歌姬、舞伎和女伶等(她们参加除仪式以外的宫廷活动表演)。除了宫廷和权臣家宴的表演环境,这些曲子还经常由女性在长安、洛阳、扬州和其他重要州府的娱乐场所表演,这表明无论何处,都有女性在歌唱词作,也有男人娱乐其中。^② 因此,若无强力的政治利益和文学诱惑来刺激,文人不会从事曲子词的创作,他们一般不会为了应付考试而准备一篇乐词,也不能藉此提升即将踏上仕途之人的名声,恰巧相反,它们甚至可能会给写作它们的诗人带来轻薄名声。^③ 事实上,流传至今的大多数唐代曲子词的作者,诸如白居易、刘禹锡、薛能、温庭筠等男性,都曾因描写或迎纳歌女而“闻名”。尽管很多唐代诗人以诸如乐府之类的其他形式创作歌词,或者将其诗歌入乐,大量证据表明,选择涉足创作曲子词歌词的唐代诗人(三百年间的 109 位)数量有限。^④ 此外,这些诗人中的大多数,今天仅有一两首歌词留存,事实上预先阻止我们对有关词作中的文人品

① 王昆吾追踪曲子词编写、演唱和流传的重要场所。在这些场所中,最著名者,为宫廷音乐机构,包括歌唱家、乐师和作曲家,然而,相关逸闻趣事,与敦煌曲调一道,证明曲子词在宫廷外的娱乐世界中,广泛盛行(第 18—23 页,第 59—60 页)。魏玛莎(Marsha Lynn Wagner)有《莲舟:词起源于唐代民间文化》一书,就像她的书名所示,认为民间歌曲,早于文人曲子词。杨海明在《唐宋词论稿》之“论唐五代词”中也强调,民间乐人是曲子词的最初作者(第 86—87 页)。然而,王昆吾建议说,隋唐文献的状态,最终不能回答“起源”的问题,而且,他指出“民间”音乐的重要性,超过“文人”音乐,或者刚好相反。整个唐代,二者相互影响,但限于文献,我们对此知之尚少(第 82—83 页)。

② 岸边成雄:《唐代音乐史的研究》,第 90—98 页。王昆吾:《隋唐五代燕乐》,第 72—77 页。

③ 唐圭璋和潘君昭在《论词的起源》中解释说,这是唐代影响曲子词保存的一个重要因素(第 25—26 页)。林顺夫在《词的特性之形成》中也讨论了燕乐的名声,第 12—13 页。参看荣之颖(Angela Jung Palandri):《元稹》(第 69—70 页),讨论晚唐时人对元和体代表人物元稹和白居易的评论。然而,晚唐时代,人们评论白居易及周围相关诗人时,目标不在文人曲子词的独特性,而在元和时代诗作的常见内容。鲜有证据表明,唐时的诸多歌词写作行为中,人们只认为曲子词写作,最为轻佻堕落,但它们与娱乐场所相关,肯定会危害未来踏上仕途之人的名誉。

④ 任半塘《唐声诗》,将“声诗”定义为一种与音乐相关的特别的诗歌,并列出国代文人写作歌词时可以得到乐曲范围(卷一,第 1—10 页、第 341—346 页)。

位,得出过于宽泛的结论。^① 曲子词可能会玷污作者名声,显然会引人追问作品的流传问题。对此,我将在本章结束时加以检验。

即使有关文人创作歌词的文献证据缺乏,唐代正史以及其他文献,皆可证明唐代文人雅士,从帝王到地方官员,花费大量金钱和时间从事声娱。也许这些证据文献中最重要一个文本,是盛唐有关帝国音乐教育的记载,即唐玄宗(712—756)时翰林学士崔令钦编纂的《教坊记》(有关帝国音乐教育驻地的记载)。^② 《教坊记》和唐代官史中有关音乐的章节,以及其他有关音乐和娱乐的记载,描述了帝国宫廷中演奏者的分类、用来演唱的音乐种类以及乐官、演奏者和歌曲的名称。一些文献甚至说,唐代某些时期,燕乐演奏者有成千上万。^③ 尽管皇家所雇伶人的数量和种类有所变化,如安史之乱后大幅下降、教坊解散,而到晚唐最后几位皇帝统治时期方又建立,他们在宫廷的演奏必然强力影响长安和洛阳两地上层人士的音乐品位。^④ 帝国宫廷中俗乐的演奏者、乐师和舞者,可能与地方大员和士大夫家庭所蓄的规模小一点的乐团,彼此同声呼应。^⑤ 此外,假设帝国的宫廷音乐机构从教坊区招募演奏者,以及吸收外国地区与民间社会中的音乐,士大夫欣赏的音乐表演的风貌,可能也会受到不

① 除却温庭筠、皇甫嵩、李白和易静等人外,《全唐五代词》尚收录 109 位唐代诗人的词作,其中,84 位诗人至少有两首词作。

② 据推断,唐玄宗为了区分娱乐演奏与仪式用乐,建立教坊以训练精通俗乐的音乐人。引述自王昆吾:《隋唐五代燕乐》,第 20 页。

③ 王昆吾(《隋唐五代燕乐》第 18—22 页)引述这些有关朝廷区分乐师及其擅长分工的讨论。《新唐书》说盛唐鼎盛之时,宫中可称之为“乐人”者,有“数万”,包括各种乐器演奏家、歌唱家和大量归属各个官署的学徒。(《新唐书》卷 22,第 477 页)译者案:《新唐书》原文云:“唐之盛时,凡乐人、音声人、太常杂户子弟,隶太常及鼓吹署,皆番上,总号音声人,至数万人。”

④ 例如,《新唐书》提到唐宣宗大中(847—860)初期,帝国宫廷中有超过 5000 乐人,其中,有 1500 人专擅民间俗乐。宣宗非常喜好音乐,他自己还“制新乐”,以供盛装丽人演唱和舞蹈。(《新唐书》,卷 22,第 478 页)

⑤ 戴何都(Robert des Rotours, 1891—1980)在其《唐末妓女》(*Courtisanes chinoises a la fin Tang*)中,描述可能是帝国宫廷之外士大夫家庭乐队中的部分女性乐人(第 12—14 页)。此类乐团的规模,歌姬应该是从 12 人到 100 人。地方节度使和刺史家中,也蓄有歌姬(称为“官妓”),她们的驻地则称为乐营。有关这些女人及其生活的讨论,参见戴何都的论著及高世瑜《唐代妇女》(第 64 页)。

同社会和种族的影响。^① 唐人所见,毕铿(Lawrence Picken)曾描述为一个“音乐的持续世俗化”运动,即精英音乐从宫廷应用,扩散到最小的酒馆瓦肆,扩展到那些仪式用乐、民间谣曲和国外音乐混杂交融的领域。^②

学者们对唐代民间文化了解越多,就越会重新考虑他们对乐词早期历史的解释。二十世纪初,敦煌发现的几百首词作,肯定已然引导学者,重新审视唐代流行文化的产物。尽管敦煌文书中发现的很多词作,写作的时间尚有可疑,但它们的发现,已激发学者们放弃以旧有的“自上而下”方式去考察歌词史,即只是关注文人创作而忽略俗文学的开展。^③ 对词作出现的最早探索,可以追溯到宋代文人,他们认为唐代诗人开始通过增减字词来篡改诗歌韵文形式而尝试创作歌词,形成“长短句”,宋人视此为宋词的标志。这一观点,为最有影响的言论,可能是由胡适在二十世纪提出,直至二十世纪七十年代仍为很多学者所坚持。^④ 今天,人们对敦煌文书及其所记载的民间文化更为熟悉也多加欣赏。基本上,学者

① 正史中的乐志等,可以证明太常乐吸收民间和外国音乐。在初唐,不同地域传来的音乐资源,保持着相对独立,但是自盛唐伊始,新乐器变得更为重要,聘用外国歌姬,于是,中外音乐明显有更大的交互影响。(《新唐书》,卷22,第476—477页)

② 毕铿:《唐代音乐与乐器》,第77页。

③ 从敦煌文书发现开始,有很多学者已经研究其中的曲子词,但在二十世纪七十年代以前,文本分散于世界各地,以致大多学者很难做深入研究。目前对于敦煌的探究,部分因为对皮藏各地的文本的大量复制和刊发,而变得可能,肯定也会产生歌词研究的新成果。任半塘在《敦煌曲初探》(1954)和《敦煌曲校录》(1955),以及他后出、增补、校注敦煌歌词的《敦煌歌词总编》中,建议说有545份曲子词文书。他把这些文书分为三个大组:普通杂曲,此中包含的曲子我们已经讨论;定格联章及长篇定格联章;大曲。在《敦煌曲初探》中,任氏说有248份可以系年,但是其中仅有几十份能确定为唐时文书。饶宗颐与戴密微合著的《敦煌曲》(Airs de Touen-houang; Textes à des VIIe-Xe siècles),以及他的《词集考》,考订每首词作的年代,但未一视同仁将文书的时间全加考察。任半塘将敦煌题名《云谣集》的曲子词,判定编成于922年以前(《敦煌曲初探》,第204页)。

④ 胡适在《词的起源》一文中,大致概述词的发展情况,表达了他的见解。有了敦煌的证据后,大量中国和西方学者,开始重新审视这一观点。早期的重要论文,有陈世娟(音):《重探曲的兴起》。村上哲见于1974年对宋词的出现重新作了考察,引出歌词编写、传播中的社会阶级问题。(《宋词研究——唐五代北宋篇》(1974),第83—87页)正如我在本章第二节所论,反思追问宋词发展的一个必要步骤,是将词体何时出现问题与杂言韵文形式运用的问题分开讨论。

们由此相信唐代民间乐人和乐词作者开始用新曲调写作歌词，而且文士诗人从事创作的时间下限亦在此时。只是，曲子词创作到底源起何时，人们尚未达成共识，依然聚讼纷纭。敦煌文献证据并未从根本上改变唐代文人喜欢创作曲子词的图景。与之相反，它为《花间集》提供一个“民间”补充，更加证明九、十世纪，各类人都喜欢写作、演奏和赏听这些曲子。尤其是考虑到难于确定敦煌歌词的时间，我们不能倚靠它们来回答文人是否有兴趣创作曲子词的问题。假如曲子词与音乐娱乐和歌伎舞女关联紧密，我们反而应该寻找唐代文化中的转变，即对于精英诗人而言，编创歌词已转变成一项颇具吸引力的消遣。

唐代“爱情文化”

在《花间集》曲子词中，常见主题为男女之间的浪漫爱情。最普遍的是集中描述一位幽居深闺的弃妇，沉默无言而忧伤满怀，但是我们偶尔会听到这些妇人的声音、或者她们男性恋人的声音，正在追述她们的经历。《花间集》词作，强力吸引我们关注爱情场景的精巧结构，以及运用精挑细选的意象而传达出来的主要情怀。它们都是浪漫爱情的速写勾勒。下面两首《更漏子》词作，就非常具体地展示了恋人之间生离死别的忧郁色彩。

更漏子(六首其二)

温庭筠

星斗稀，
钟鼓歇，
帘外晓莺残月。
兰露重，
柳风斜，
满庭堆落花。

虚阁上，
倚阑望，
还似去年惆怅。
春欲暮，
思无穷，
旧欢如梦中。^①

更漏子(一首其一)

韦 庄

钟鼓寒，
楼阁暝，
月照古桐金井。
深院闭，
小庭空，
落花香露红。

烟柳重，
春雾薄，
灯背小窗高阁。^②
闲倚户，
暗沾衣，
待郎郎不归。^③

① 《花间集注释》，第18页。

② 大多版本的文字为“水”而非“小”，但李谊注释说一作“小”，因此我此处依此翻译。尽管李谊引用白居易一诗中的“水窗”为证，但“小窗”一词在选集中分别出现了八次（而“水窗”，不仅没有这么多，压根儿就没有），并且就上下文来看，似乎更应是“小窗”。《花间集注释》，第106页。

③ 同上。

就像我在后边章节中所论，两首词作在风格和修辞方面的相似性，绝非巧合。然而，在此我想说，爱情的普遍情状，即恋人们的分离，对于我们理解这些词作的意境和行为，相当重要。我们对于这些短小精悍作品中“何事”的理解，首先要受传统上描写独处寡居和时间流逝的意象所影响：钟鼓、重露以及残月，都标明黄昏到来，而两首歌词上片中的“落花”，暗示春暮时分，美丽的弃妇正在“嗟我怀人”。因人物形象背对闺阁、重复熟悉的姿势（“还似去年惆怅”）并为离别黯然流泪，两首词作描述情侣分离之事，可谓昭然若揭。两首词作中，妇人无名，绝没有阻碍我们对于她们的情感或景况的感知；相反，有人可能会说，正因为这些女人身上带有的常人气质，即特点平庸、姿态常见、无名隐秘，方能将爱情的哀伤情绪带入所有此类场景之中，否则只能系于某人某事。

此类温庭筠、韦庄所作的爱情小插曲，能与中、晚唐文人的写作联结，即多种文体中表现爱情主题，从而创造宇文所安所谓的“爱情文化”。根据唐代文献的描述，我们知道长安、洛阳及其他府道治所中的娱乐场所，正是唐代文人最常遭遇音乐表演并与女性伶人交往的地方。此类女性伶优，如非大部分，很多也是价格高低有别、供人攀花折柳。^①在对诗人邂逅歌女的描述中，爱情文化诞生了。在宇文所安有关爱情的文章中，即《中国“中世纪”的终结：中唐文学文化随笔》，他指出：“通过描述个体的选择和男女之间有违社会伦常的关系，预示中唐时代爱情文化冉冉升起。”^②当然，文人和妓女之间的爱情，在唐代并非一件新鲜事儿，而是像宇文所安已经在其他地方所指出的，九世纪时“烟花路柳，招摇过市，

① 如何把中文的“妓”，翻译成贴切的英文，确是一件棘手之事。为了试图体现她们的各种娱乐技能（歌唱、舞蹈和吟诵）在其职业中的重要性，薛爱华（Edward Schafer）借用日文“艺伎（geisha）”一词，但是我发现，与其好处相较，此词会变本加厉，带来更多麻烦。这些女人，进行交易的“娱乐”市场，有音乐演奏，还有色情表演。处于此市场顶端的女人，身份可能最好翻译为“交际花”，因为她们有经济来源，显然过着奢靡的生活，而能选择追求者。《北里志》讲述的故事，主要关注那些文人发现和追捧的女人，而非那些才能和价格皆低一点的烟花贱质。

② 宇文所安：《中国“中世纪”的终结》，第131页。

盛况空前”。^①从九世纪初到唐朝末年,有关爱情的故事、轶闻、诗词和歌曲,以前所未闻的数量出现。唐代创作曲子词的文士,投身参与了这一爱情文化;通过创作和保存他们的词作,暴露自己涉足民间乐界,亦即娱乐场所。^②然而,这不是一个只有男女关系的世界;诚如罗吉伟所言,在“非正式的男性读者群”中,唐代爱情故事记述,虽小心翼翼地设定在私下圈子中交流,却也在公开传播。^③同时,恰如薛能批评其他诗人词作所示,与其他文化消遣中的竞赛一样,文人也会通过创作乐词来一较才学高下。

尽管我参考了宇文所安的著作,而我在本书使用的浪漫“爱情”(romance)这个术语值得说说,因为我的使用有点不同,作为一个主题类型,浪漫爱情会出现于各种文体。简而言之,中、晚唐爱情文学中的“爱情”,指向一个标准的故事,其情节如次:某位丽人遇到一位才比宋玉、貌如潘安的年轻男子;他们有一段短暂的交往,其间他有或没有对于未来的承诺;接着,他抛弃她,离开她,并未将他们的关系看得太重。中、晚唐文学中,这一故事有两个最吸引人的形式:第一,结局糟糕,关系中断,双方都很抱憾。分离和失去的伤痛,无论是爱情过程中抑或是爱情终结后的体验,成为一种惯例,在中国中古文学的浪漫爱情描写中,很少有皆大欢喜的圆满结局。第二,这个故事,假定男性恋人,十分自由,无拘无束,而女性恋人,则弱质多情、单丝不线。^④尽管唐传奇从九世纪开始,就对

① 宇文所安:《柳枝听到了什么:〈燕台〉诗与中唐浪漫文化》,第83页。

② 有些词学学者已经探讨了整个唐代娱乐场所和文人词作兴起之间的联系。参见孙康宜《中国曲子词的演进》(第12—15页)、魏玛莎《莲舟》(第79—103页)、刘尊明《唐五代词的文化关照》(第117—120页)。在此简要的讨论中,我想将这些关联,定位在九世纪的高雅文化中。

③ 罗吉伟(Paul F. Rouzer):《代妇立言:中国“早期”文学作品里的性别及男性社会》(*Articulated ladies: gender and the male community in early Chinese texts*),第227页。

④ 宇文所安已指出,对于传奇故事而言,假定自由选择适用于爱情中的双方,实际上“爱情文化建立在一个持续自由选择的虚构故事之上”(《中国“中世纪”的终结》,第133页)。我有点不同意对此叙述作如此读解,因为我相信,在爱情诗歌中,注定的忧伤,要比故事的任何部分更为悠久和强烈,而且,如果恋人双方中女性一方,假定拥有与男方相同的自由,关系将可避免注定失败。哀婉的“弃妇”形象,不管是在叙事作品还是诗篇短章中,都是源于她无能为力改变自己的命运。

爱情有着长期的探索，而此时的诗与歌，也显示出对浪漫爱情的兴趣与日俱增，而长期存在的描述爱情的中古诗歌的某些小类，被一大群有影响力的诗人，所吸收和改造。文人爱情词作，可谓九世纪此类文化发展的一个代表。

唐代爱情文化，既有发生的场所，也有一定话语。对这些场所最重要的代表性记载，当属晚唐文臣孙棨（公元 880 年前后）所著《北里志》。《北里志》中有关妓女及其男性追慕者的故事，展现出一幅在首都长安平康里特别浮艳的男女交往图景。^① 孙棨讲述的，不仅有人们身陷此类爱情的风流韵事，也包括诗歌、词作和重要的历史细节，颇可藉之了解彼时教坊里的风俗人情等情况。罗吉伟在对《北里志》的分析中指出：

毫不出人意表，这一与世隔绝的世界，通过重复传统、习俗和前景，快速生产自身的特有文化。今存文本中，妓女文化与赶考士子之间的关系，描述最为充分。后者好像已经赋予妓女以艺术训练和独特价值，他们经常提及的女性伴侣，能够编写韵文或参与文人交往。^②

正如《北里志》摆明的，妓女迎合的不仅仅是性爱：男性文人挑出并争夺智慧与美貌并重的女人，而赢得这些佳人的芳心，应该凸显出获胜文人的优秀出众。书中的故事，描述同性或异性之间的竞争：女人之间为了欲求的男人，男人之间为了欲求的女人，恋人之间则为了掌控他们的关系。尽管我们知道孙棨本人是一位常客，并且也可能想要将此圈子描述得比现实更加动人，但他宣称将娱乐场所的真实情状展示给我们。不

^① 有关《北里志》及其歌妓的两个重要研究，为戴何都（Robert des Rotours, 1891—1980）《唐代的妓女》（*Courtisanes chinoises a la des Tang*）和石田干之助《长安之春》。早一点的译本，有李豪伟（Levy, Howard S）的《北里志》（*Record of the Gay Quarters*）。有关唐代社会女性乐人歌妓的讨论，包括《北里志》中的长安歌妓，参看高世瑜：《唐代妇女》（第 56—74 页）。有关词与女性歌妓之间的关系的探究，参看李剑亮《唐宋词与唐宋歌妓制度》。

^② 罗吉伟：《代妇立言：中国“早期”文学作品里的性别及男性社会》，第 251 页。

管孙氏是否给他的故事添油加醋,《北里志》让我们探究“中国文人和上层男性的精神世界以及……妓女在文人圈子性爱中所扮演的角色。”^①

在九世纪后期,除《北里志》外,尚有不少中、晚唐作品,将浪漫恋爱作为自己的主题:中唐传奇故事,有些讲述爱情的寻找和失去;唐代诗歌选集,有数百首诗作,描述歌女及其恋情;其他文献中的逸闻趣事,诸如《本事诗》^②,描述妓女和文人的际遇。相当多的此类作品,证明中、晚唐文人书写中,爱情主题出现。然而,不同文体的历史,极大影响到他们各自对于浪漫爱情的描述。相较于传奇小说探索叙述浪漫爱情中的诸多限制(阶级、金钱、家族未来或壮志未酬),唐代诗歌对爱情的处理,趋向遵从传统、罔顾史实,具有理想化和简单化的特征。中唐传奇反映出,当男性文人顺利完成职业追求和婚配联姻之后,追求富贵功名之心正在改变,而有关爱情主题的唐诗,严守传统狭窄有限的内容,鲜作此细致的描述。造成整个九世纪书写浪漫爱情的诗歌相对保守的原因较为复杂,并且对于它们的探究,会超出本文的研究范围。然而,通过简单勘察中古诗歌中的爱情书写,我们能够识别一些唐代已有并影响晚唐、五代十国时期歌词的修辞和形式的重要特征。

我已经大致概述的爱情书写,就像中国诗歌自身一样历史悠久。《诗经》中的爱情诗,证明其时代久远。然而中、晚唐爱情诗歌的文学传统,更应追溯到南朝的宫体诗和其他乐府诗歌,尤其是收入梁代选本《玉台新咏》中的歌诗。在九世纪,就像大文体类别中的作者的选择影响到他们对于爱情的探索,小一点的细类诗歌传统亦是如此。自南朝到唐代,这些细类,通过标题、形式以及对于妇人、艳遇者和弃妇的描绘与期望等,而得以区分。我并不认为,就像我们感知到的,中、晚唐的爱情话语,与南朝有关美人、宫女或相关题材的诗歌,总是保持一致。但是,康

① 罗吉伟:《代妇立言:中国“早期”文学作品里的性别及男性社会》,第252页。

② 有关此书的研究,参看孙广仁(Graham Sanders):《字斟句酌:中国传统的诗艺能力观》(*Words well put: visions of poetic competence in the Chinese tradition*),第158—278页。

达维所言的“艳情诗歌”的独特性，作为更大的诗歌传统下的一个小类，恰好为今存《玉台新咏》及徐陵之序所证明。^①该书与同时更有影响和更为正统的选本——《文选》大为不同。梁、陈宫廷艳情诗，反映了文人之间相互品评、争竞的文化氛围，而不能简单以为是他们与宫女暗通款曲的产物。余宝琳曾探究南朝末期宫体诗艺的重要性，认为“一首宫体诗作者想要应对和追求的，与其说是一位恋人，毋宁说是他的同侪诗人。诗人们都会曝露于品评的目光之下，从而寻求并试图获得赞赏之言。”^②爱情追求的预期，比如说，在一首描述春日早晨徘徊于闺房中妇女的诗作中，可能仍是以《玉台新咏》中的宫体诗歌来描述，集中笔墨描述女人的妆容颜貌，而非其内心痛苦或爱情景况。正如康达维和其他人已经指出的，《玉台新咏》中的咏物诗与描写丽人的诗作之间，本质上相似。^③在文人文学中，我们大致能说，南朝后期诗歌出现的有关女人和爱情的各种描写，且此类描写常常由题目所暗示，既适合特定对象，如班婕妤和秦罗敷，也适合寻常感情状态，如离别难或者弃妇怨。

《玉台新咏》诗人的品位，往后流传到初唐，也持续影响到之后继续创作的宫体诗；^④在初唐诗歌选本中，我们发现鲜有诗作采用《玉台新咏》中的题目。但是，唐玄宗时期的奢华和享乐，广泛影响到社会文化的各个方面，可能已经改变了这一诗歌品位。在很多盛唐诗歌选本、文人诗作目录中，常可见到宫怨诗歌的身影。在盛唐，宫怨诗成了常用的标题；尽管宫怨诗一般描写一位弃妇，可能居处一座宫殿或某处阁楼，但对此唐代小类文体传统而言，四行诗形式（齐言或散句；五言或七言）的运用变得更加重要。尽管他们避免静态、文饰的“宫体”诗，盛唐诗人将略带艳情和阴柔的风格，转换到他们的四行诗句中。在唐代诗歌中，我们看到

① 康达维：《汰芜存精》，第234—235页。

② 罗吉伟：《写他人之梦》(Writing Another's Dream)，第73页。

③ 康达维：《汰芜存精》，第237页。译者案：中国古代的诗学话语中多将二者划归咏物类。

④ 同上，第239页。

有两类修辞潮流在宫体绝句中交会:热衷书写情绪和重视诗艺技法(包括娴熟、轻巧以及机智),都超越了描写弃妇的诗歌范围。^①在宫怨绝句诗中,我们发现较少诗歌会有专门的固定题目(尽管老的乐府古题仍然有时会用到),且倾向从更宽范围的描写恋爱中妇人的诸多诗歌传统中吸收养料。唐代诗人试图尽量扩大各种范围的事例,包括:各种“怨”体,比如春怨、玉阶怨;各种宫体诗变体,比如宫词;包含作为女性“情”感的要素,如闺情(上文已提及)、春情,诸如此类者。当前对于唐代宫怨诗歌的一个研究,揭示出表达该题目类别所包含的女性的受弃和“怨”的方式的幅度,同时也暗示说盛唐之后,此类诗歌的题目变化更多,过去可能清晰的题目类别之间的内容界限,比如,以“长相思”为题和描写歌女身处困境的诗作,正变得模糊不清。^②

唐代“宫怨”传统,是值得进一步研究探掘的话题,此处我仅聚焦于影响到《花间集》诗作的少数几个关键因素:^③绝句传统,已经根植于民间乐词,尤其是分段乐词;以及很多源于歌谣传统以爱情为主题的乐府,显

① 尽管谢立义(Daniel Hsieh)的《绝句演进史》(*The Evolution of Jueju Verse*),研究止于初唐,但追溯了魏晋六朝绝句体中此类诗歌价值形成过程,并概述了唐代继承的传统遗产(第229—232页)。宇文所安《盛唐诗》(第101—103页),讨论了盛唐诗人王昌龄的爱情绝句对这些要素的发挥和推展。

② 郑华达:《唐代宫怨诗研究》。郑氏讨论了整个唐代的很多诗作,并分别讨论了这些诗作中使用的特殊意象和视点,但他没有正式、明晰界定术语“宫怨”类别,尽管他说“紧锁宫苑”“春日弃妇”“哀叹年华流逝”是宫怨诗的关键因素(第1—8页)。在某些情况下,他似乎建议说“宫”和“宫苑”,是两个重要术语,但是在其他时候,他似乎更想讨论“怨”,而不管上述二词的分别。在他的分析中,考察的诗歌,题目范围较宽,除却我此处所列还包括其他很多乐府诗题。较早且有影响的文章,有缪文杰(Ronald C. Miao):《宫体诗:文雅地处理魅惑和爱恋》(“Palace-Style Poetry: The Courtly Treatment of Glamour and Love”, in Ronald C. Miao, *Studies in Chinese Poetry and Poetics*, Vol. 1, San Francisco: Chinese Materials Center, Inc. 1978)。

③ 很多传统评论者和现代学者业已指出,唐代的绝句传统与乐词审美发展之间的联结,尽管有关乐词形式发展的传统观点,坚持说歌词是文人在绝句形式上增减字词以适应民间乐曲,但已遭到普遍扬弃。

示出与敦煌曲子词的明晰联系。^① 但是《花间集》的文人乐词，与描写妇人和爱情的文人诗歌，尤其是与唐代宫怨诗歌之间，表现出较强的美学关联。^② 前述言及，唐代诗人在爱情故事的基石上，构建了他们精炼的情景短章。虽然题目可能用来标示闺阁背景及其弃妇对象，但是唐代诗人，也尝试采用匿名主人公，以方便自己施展拳脚。在此类诗歌中，采用传统意象，标志历史境况与社会情势（比如，将女性对象作为一个历史形象来塑造）的重要性有所下降，而灵活巧妙地创造出一致情感遂变成了主要目标。直接抒情是罕见的；对于情景和对象的描述是必要的。下面三例盛唐“怨”诗，会告诉我们一些此类形式的文学价值。

青楼怨

王昌龄

香帟风动花入楼，
高调鸣箏缓夜愁。
肠断关山不解说，
依依残月下帘钩。^③

春怨

李白

白马金羁辽海东，
罗帷绣被卧春风。

① 参看傅汉思：《乐府诗》(Yuefu poetry, by Hans H Frankel) (第94—98页)，该书对乐府中以绝句形式写就的吴声歌和西曲歌等“主题多为爱情”的诗作有一番鸟瞰。

② 对于唐代宫怨诗传统的精要概述，包括对此细类文体的诗艺的评论，参看胡若诗(Florence Hu-Sterk)：《唐代宫怨诗：闺中少妇的幽居生活》(“Les poemes de lamentations du palais’sous les Tang, La vie recluse des dames de la Cour”, *Etudes chinoises*, 11. 2 1992)。

③ 据《唐文粹》，王昌龄还有两首诗歌以《青楼曲》为题。此题既不见于《玉台新咏》，也不见于《乐府诗集》。李国胜校注《王昌龄诗校注》(台北：文史哲出版社，1973年)，第144、146页；《全唐诗》卷143，第1445页。

落月低轩窥烛尽，
飞花入户笑床空。^①

春 怨

刘方平

纱窗日落渐黄昏，
金屋无人见泪痕。
寂寞空庭春欲晚，
梨花满地不开门。^②

这三首绝句，女主人公皆无名无姓，幽居独处，闺阁背景、春令风物以及感情暗示亦皆相类，且接着通过音乐、泪痕或女人困乏（较为老套）来表达。相关的三个“怨”，绝非女主人公所宣明；相反，诗人允许情景细节来暗示传达情感，即主人公是“无言”。当李白将月与花拟人化时，最为巧妙地破坏了情景的悲怆气氛，窥探到弃妇“床空”却含“笑”。这些绝句的艺术成就——轻巧灵动而有点出人意料地运用传统意象，都表明对于宫体诗传统及《花间集》大部分爱情词作中的形象而言，技艺和巧思皆相当重要。

中、晚唐诗人接着写作此类宫体诗，但他们突破宫怨绝句的形式和主题之限，将书写女人或爱情的诗歌范围极大拓宽。诸如白居易和元稹等中唐诗人，因诗歌描述美丽的妓女以及沉湎爱情而闻名遐迩；^③又如，

① 李白《春怨》，见王琦注《李太白全集》（中华书局，1977年），第1175页。《全唐诗》，卷184，第1880页。

② 刘方平《春怨》，见《全唐诗》卷251，第2840页。此诗收录于两部唐代选集，《御览诗》和蜀国唐诗选本《才调集》。参看傅璇琮编《唐人选唐诗》，第377、876页。

③ 我在《定义经验：中唐诗人元稹的艳诗》（Defining Experience: The ‘Poems of Seductive Allure’ (yanshi) of the Mid-Tang Poet Yuan Zhen (779—831)）中已经探究元稹试图将此类诗歌融纳进广义概念的“文”之中。

且不论李商隐是否真的陷入一系列爱情事件，但他确实写了她们；^①还有，传奇故事的作者，在他们的叙事中，点缀插入爱情诗作；最后，就孙棨所记来看，妓女和文人在北里借用诗作来传情达意、山盟海誓和割恩断义。^②就像是情侣们感情的载体，倾向更少描述而更重表达，此一诗作类型，后来颇为流行。诗人们因此能统合六朝隋唐爱情乐府，比如《子夜歌》中女人用更直白的口吻表达她们对于或者关于负心郎的感情。此类诗歌中最著名者为《莺莺传》（元稹所作）中崔莺莺所用，以招引张郎来会面：

待月西厢下，
迎风户半开。
隔墙花影动，
疑是玉人来。^③

如此精炼的诗作（绝句最常见的形式为四行），通过一种匿名，甚至是没有性别的声音（此特征便于将诗作安放嵌合到不同语境），传达一个恋爱者的爱情感受。在唐代故事和佚事中，当此类诗歌在文人雅士和妓女参与者圈子中流传时，它们有特定语境含义，且经常会丢失原初题目。然而，当人们将它们编选入某位诗人的作品集中或者选集中时，往往会赋予标题（尽管此类情况十分常见）。因此，通过一代代传承，它们与历史情境日益脱离。与之相反的演化，也是可能的：正像温庭筠的事例，在随后的朝代，爱情诗作或乐词自身，能衍生出关于诗人自身的故事。或者，就像上面《莺莺传》中所嵌崔莺莺吟诵的诗作，人们将作品与虚构人物形象相结合，且当成是“人物们”的作品而收录、流传。这一独特的诗作，当蜀国文人韦毅《才调集》（我将在第三章深入

① 参见宇文所安：《柳枝听到了什么：〈燕台〉诗与中唐浪漫文化》。

② 罗吉伟：《代妇立言》（第269—283页），讨论了《北里志》所记逸闻趣事中嵌入的诗歌。

③ 就我所知，蜀国时期的《才调集》，是今存最早收录此诗的文献。傅璇琮：《唐人选唐诗新编》，第963—964页。也可参见王梦鸥：《唐人小说研究》，卷二，第255页。

探讨的一部收录 1000 首诗作的选集)选录时,题为“答张生”,归到一位名为“崔莺莺”的女人名下。

今存唐代文人乐词与爱情文化交叉却非完全重合。尽管我们在爱情曲子词中,看到运用相似传统技法来描写闺中少妇和情侣的悲叹,但今存曲子词的主题多样,表明对于文人创作的曲子词作而言,标题至关重要。《花间集》外的唐代文人词作中,尽管爱情可能是一个常见主题,却并非意味着绝无仅有。与其说共享着同一主题,很多唐代词作,则更像是隐括着词牌名,而这些题目甚至有时会出现在一首词作的首行。很多此类词牌,明显在启发作者写作爱情内容。有些词牌,诸如“忆秦娥”“桃花曲”和“离别难”等,诱使诗人创作的词作,或描绘歌咏丽人,或述写花容月貌女子与心上人鸾分凤离。正如我们上文已经指出的,“杨柳枝”词作,内容与之相仿。一首晚唐诗人段成式(?—863)创作的“杨柳枝”,可谓九世纪词作运用“柳”枝隐喻的典型:

杨柳枝

段成式

嫩叶初齐不耐寒,
和风时拂玉阑干。
征人去日曾攀折,
泣雨伤春翠黛残。^①

此处,我们看到薛能在其同僚诗人之间传播“柳”诗中的意象,即通过春天脆弱的柳条来勾画描摹女性形象:蹙眉恰似柳叶弯弯,妆残,或者泪水流过而弄花脸庞。有关挥手道别的标示之物,也是恰到好处:在第三行中,树枝和音信都“折断”了,弃妇念及,泪流满面而妆容受损。在大量此类《杨柳枝》中,皆可见作者通过特别的意象(柳枝、眉毛、青春和春残)组合,来书写离愁别绪。现存文人词的主体、大量“杨柳枝”词,表明

^①《全唐五代词释注》,第 311 页。

了唐代文人“曲子词”中爱情主题的重要性。

除却《花间集》中的“杨柳枝”词，尚有 88 首唐代“杨柳枝”词，是唐代词作数量最多的单个曲调（《花间集》中这个曲调有 10 首）。“杨柳枝”词在唐代文士诗人中盛行的原因，可能比较简单：词作结构是规整的四行，绝大多数此标题的现存唐代词作，采用绝句诗歌形式的声、韵规则。换句话说，创作一首“杨柳枝”词，要求掌握与绝句相类的诗歌技巧。事实上，在 545 首敦煌词作中，只有一首该曲调词作，以杂言韵文创作，没有提到柳、妇人、离别或其他与文人处理“柳枝”相联的意象。这暗示唐代文人在创作时，要比民间歌曲作者，更加关注曲调名的意蕴。^① 文人对曲调的关注，可追溯至曲子词及其更早的中古对应物——乐府。到了唐代，六朝乐府的音乐背景已经过去数世纪了，题目成为乐府创作的特有内容和情感符号，因此诗人在创作时坚持不懈地遵从它们。与此同时，近于绝句形式的“杨柳枝”，曲调名提供了一套主题，可能也意味着词与曲名相联，且更经常保存到诗人的作品集中。

唐代文人词作的主体部分，诸如《忆江南》《忆长安》《好时光》等更为常见的曲子，似乎刺激当时人们咏怀金碧辉煌的宫廷中度过青春年华。这里有两首白居易的词作，表明这一视角（在第四章还会看到，《花间集》词人韦庄再次使用此视野）：

忆江南（三首其一）

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？

^① 任半塘：《敦煌歌词总编》，第一卷，第 515—516 页。

忆江南(三首其三)

江南忆，
其次忆吴官。^①
吴酒一杯春竹叶，
吴娃双舞醉芙蓉。
早晚复相逢？^②

如此怀旧追述，内容可能包括与歌女的年少轻狂，或者将歌女当成远方“风景”的一部分来加以描述。有些曲子标题，几乎无有暗示爱情内容。现存唐代以六朝道教曲调《步虚词》创作的词作，很多时候（并非一直），需书写世俗男性遭遇女仙的故事。其他曲调名，诸如“清平乐”^③“拜新月”^④等，可能已经提示曲调的起源，或者诸如“一七令”等，提示曲调的形式，即第一行至第七行字数从一递增到七。一些曲调名，如“踏歌词”，或由更长的军事套舞“西河剑器”衍化而来的“剑器词”^⑤，揭示它们与其他音乐或舞蹈片段相关。文人词作中的多样内容，根植于曲调的变化，但是如此多样性可以与我们在敦煌词作中发现的多样内容，包括爱国情

① 在第二首词作，白居易说到杭州。在此，他提到战国时代的吴，意指苏州。

② 《全唐五代词释注》，第180—181页。刘禹锡也创作了两首该曲调的词作（他们一起创作），但是白居易曲调的主题，为地点；刘氏词作，则注重描述境况，即晚年相遇于洛阳。刘氏词作，明白晓畅，描写他们醉玉颓山，“共惜艳阳年”。（《全唐五代词释注》，第156页）

③ 任半塘在《教坊记笺订》（第67页）中区分了“清平乐”和“清平调”两个曲调，并说只有前者可按乐而舞。根据唐史中的记载，他指出曲调名渊源于太常乐曲调，并非自“清”“平”调式演化而来。

④ 此曲调名暗示当时人们有敬畏新月的风俗。任半塘：《教坊记笺订》，第99—100页。

⑤ 《全唐五代词》和《全唐五代词释注》中有十一首《踏歌词》，其中七首词作（产生于盛唐）描写舞妓，其他晚一点的四首，由刘禹锡创作，就像他的《竹枝词》，反映他所寄寓地区的乡里民俗。《全唐五代词释注》，第6、40、45、176—178页。有三首由中唐诗人姚合创作的“剑气词”文人词，描写舞蹈动作；杜甫在一首讲述观看舞蹈表演的诗序中，也有描写。参看任半塘：《教坊记笺订》，第105页；《全唐五代词释注》第230—232页。

怀、军事出征、边塞生涯、避世隐居和佛教主题等,来相比较。^①相比之下,唐代文人词作的主题,似乎有所缩减,主要书写诸如别情离意、丽人娇娃、故园风物以及偶尔的征人远戍等。这些主题,系数个世纪民间歌曲和文人拟作乐府的老套题材。

于是,九世纪爱情文化,从多种渠道,塑形了唐代文人词作。我们知道,所谓“曲子”的旋律,乃唐代精英社会的重要声娱方式之一。在白居易和刘禹锡的词作以及其他很多描写歌伎的诗作中,我们有证据表明唐代男人赏听这些歌曲并偶尔创作乐词。最常见的演奏地点,或为娱乐场所,或为文人僚友的燕饮雅集。就娱乐场所的语境而言,此场合中的浪漫爱情既是主题也是交易,文人有时会自然而然地写作爱情词作。此外,有可能这些爱情“曲子”的音乐背景,在它们的内容中发挥一定功能。这些曲调,决定调式、乐器和节拍等音乐元素,皆与忧伤情绪相关。我们能够考证一些曲调的音乐关联,如歌女与琵琶相联、中亚与羌笛相联、鼓乐与军事套舞相联、诸如商曲等调式与忧伤相联^②,但对于大多数“曲子”的音乐背景,我们似乎一无所知。^③

九世纪的诗歌、传奇和佚事之类作品,诠释了爱情对于文人的吸引力,但曲子词明显不是探索此主题的最为重要的文学载体。罗吉伟曾说,在男性文人圈子中,相对于歌词,文人偏爱用诗歌来表达唐传奇中的

① 任半塘《敦煌曲初探》将 545 首敦煌词作的主题,分成 20 大类,其中有 6 类最多。在任半塘划分的 20 类中,有 5 类集中写女人或爱情(怨思、爱情、闺情、北里和伎情),总共有 94 首。然后,在其他主题类别中,有 298 首集中于佛教,数量上远超其他词作之和。

② 毕铿编《唐代宫廷音乐》卷三(*Music from the Tang Court, vol3, 1—19*)之《拼合:后庭玉树花》(Piece: A Jade Tree's Rear-Court Blossom' Gyokuju gotei-ka Yushu houting-hua)(第 1—19 页),尝试复原此类“商”调。也可参看对《何满子》(不太能翻译确切,就白居易而言,何满子是一个女性歌者的名字)的复原。(第四卷)第 10—21 页,白居易自己说歌“从头便是断肠声”(第二首)。《花间集》中有五首《何满子》,敦煌文书中有四首。敦煌曲子词,多写征人戍守的逆旅乡愁;与之相较,《花间集》转而描述伤情,但与其他词作并无二致。然而,比白居易对于心情的评说更为有趣的,是他对于结构的评价。白氏说明这个曲调“一曲四调歌八迭”,可能意味着绝句应该适合该曲调;但是《花间集》中,此曲调词作有一曲二片、每片六行者(不包括毛文锡创作的仅有一阙之作)。这可能标示《花间集》中此曲调与中唐的曲调不尽相同。

③ 对唐宋时代此独特曲调名的音乐形式的复原努力,参看丘琼荪:《燕乐探微》,第 93—98 页。

爱情交往,意味着他们仍然明白诗歌的重要地位。^①这也暗示乐词作为一种文学样式,在唐代处于次要地位。但是,今存唐代文人词作,可否很好反映出了唐代的创作实践?抛开白居易和刘禹锡的热忱不论,如若创作乐词为九世纪时人普遍的消遣方式,诗人是否普遍保存他们的词作?他们是否在他们文集中将这些词作当成歌诗(一定曲调名下的诗歌文本)来保存,或者他们在不同的标题或形式下保存它们?假如我们要明白后来蜀国诗人在《花间集》中保存乐词的动机,就必须首先认识曲子词在唐代的定义、收录和流传诸问题。

唐代曲子词:定义问题

就其本性而言,文体史,即在文学记录中寻求清晰的前后承继关系。曲子词的文体史,亦不例外。然而,人们普遍注重事物的渐进、稳定“发展”,事实上遮掩模糊了文学记录中存在的空隙或断裂,以致使我们不得不重估我们头脑中的文体衍变模式。唐代有关歌词发展的记载,包含很多此类空隙。尽管这些问题,源于数个世纪里文献的日渐散佚,但有些需要重新勘验。在文体发展的早期,对其加以记述的文献缺乏;而对其加以论说的文本(试图规约形式法则和主题范围的著作)一般出现得更晚,常常与文体最流行的时刻一致或马上跟进。描述唐代文人创作曲子词的文献记载较为缺乏,以致我们难于弄清曲子词在不同语境或不同时代间的迁变。因此复原文体的早期发展史,基本倚靠词作本身的证据,以及有关他们创作或演奏的零散历史记载。当然,正如我们在白居易、刘禹锡和薛能的作品中所见,词作能告诉我们很多,它们在各种诗歌类型中体现诗歌形式的技术趋向和主题偏爱,但是它们往往对自己的起源缄默其口。

^① 罗吉伟:《代妇立言》,第265页,第21条注释。

为做到了然于胸,我们首先得意识到,将一个作品确定为唐代传来的一首“词”,恐怕值得推究。在歌曲中,词的形式定义,开始超越我们此处所用的曲子词的简单定义,即“词是按照一定词牌曲调来创作的歌词”。不像唐代曲子词,词的乐府概念所指,经常包括:有固定韵律结构的杂言韵文。然而,就像我们从上文已经考察的词作中弄清楚的,杂言韵文,并非唐代创作歌唱乐词的一个必要之物,并且事实上,在中唐以前,文人雅士可能会避免使用杂言形式。正如我已经指出的,为了对此展开讨论,我将韵文的形式问题抛开,并且完全依据一首诗歌作品是否使用一个已知曲调名来确认它是否为一首曲子词。最理想的是人们应该仅仅倚靠唐代材料去判定某一作品是否为一首曲子词,但是很多作品也仅仅通过它们后来在宋、明和清代读者手中的编辑和分类,方才贴上标签。因此,在勘验唐代曲子词的发展中,我们应该与证据的问题较真,首先要确定今存可被认为是曲子词的作品数量,其次是将文人给杂言韵文(一种成为文体的关键形式特征)所作诗序系年。关注词作在整个唐代的流传确实重要,却较为困难,因为所有依靠今存证据而得出的结论,会受到已经散佚的词作、选本里存在的各种可能性的冲击。通过追溯现存乐词(很少有源于盛唐,多产生于中唐,即安史之乱后至820年,而大部分产生于晚唐)而得的模式,说明在晚唐文坛和民间社会,人们对词作的兴趣骤然升起,但对如此转变,即倾向传诵词作,可能也有其他令人信服的解释。因为敦煌文书出版而带来歌词研究界的革新,应该能提醒人们警惕注意到仅靠目前存留的作品来展开讨论颇为危险,然而当前对唐代乐词兴起的描述,需要我们更加注意流传的时间和作品的分散等问题,即便那些能够确知的作品亦不外如此。

今存唐代曲子词的数量问题,与九至十世纪间歌词创作中的形式变化问题相关,最重要的转变是从齐言韵文到杂言韵文以及使用两片歌词形式。尽管在中、晚唐有各种不同的诗歌形式,唐代文士诗人的歌词并

未收入《花间集》，表明人们对齐言韵文或者数行等长五言或七言诗句的特征，即“诗”的标准音节，往往情有独钟。然而，作品入选《花间集》的唐代诗人，有温庭筠、皇甫嵩和韦庄等，更喜欢杂言或者每行长度不一的韵文。对于那些传统文体而言，从运用整齐诗句写作乐词到以不等长句写歌词的形式改变，也许有些微不足道，然而杂言韵文渐趋成为一个最重要的词体特征，永远使它与对手——规整的“诗”，相区别。杂言韵文自身，在唐代并非一个新的形式发展。尽管其踪影，甚至可以远在《诗经》中看到，且汉魏以来的很多八代诗人，在创作乐府时已经特地使用杂言韵文，但及至唐代，齐言韵文仍是诗歌的常态。在唐五代时期，使用杂言韵文创作歌词的文士诗人，已然改变了此一文体发展道路。由于唐人鲜有使用“长短句”的记述流传至今，任何结论只能带有推测性质，但是在韵文形式方面发生转换的意义，允许作出一定程度的合理推测。

在唐代，歌词可以用多种方式和不同形式来创作，但是这些歌词写作实践仅有一个子集，即唐代曲子词，发展衍化为称为“词”的文体。^① 不管他们在曲子词起源上处于何种地位，学者们同意今存《花间集》之外的唐代词作，与选入《花间集》的词作，在形式和内容方面大为不同。解释这些不同，是文体史家的任务，然而当前的解释，更像避重就轻地绕开了文献记载中的一些问题。为了诠释唐代存在大量不同的歌唱活动，包括所谓“声诗”，词牌出现前的齐言韵文的独特歌词小类，学者任半塘在其重要的《唐声诗》中，考察了唐代诗歌、唐代乐志和曲调谱录等文献中的记载。唐代歌曲创作和搬演的方式，包括将诗歌与旧曲调结合、为老诗谱上旧曲、为旧曲填上新词，以及同时谱写新曲与新词。可见，任何种类的歌，可以采用齐言或者杂言韵文为词。通过关注文人的声诗活动，任半塘强调说，它比预料中早来，并接着与按曲填词写

^① 王昆吾：《隋唐五代燕乐》（第7页），列有一份图表，说明民间和文人层次上的曲子词创作发展。然而，他仅仅认为此类体式的创作（音乐为首，诗歌其次），只是配乐而已。

作杂言韵文的实践,重迭交会,但在整个晚唐,文人更情愿使用齐言韵文。任半塘的分析,包括将不同时代以相同曲调名创作的词作拿来比较,发现整个八、九世纪的今存唐代文人诗中,包含更多为歌而作的齐言韵文形式。^①任氏根据自己对歌词的定义,排除作品的音韵特征:他辩称,为特定旋律创作的作品(除非此类作品有一篇前序特别指出,我们不能武断臆测作者的意图,更不能说它按照一定旋律来创作),其形式标志只有曲调名。^②然而,任氏认为,唐代歌词文本,蜕变为声诗和曲子词两类。

因为作品命名具有一定偶然性,以及曲子词与其他诸如乐府诗之类唐代已成熟稳定的诗体有所重迭,倚靠曲调名来识别曲子词的策略,引发了严重的问题。在全部唐代的诗歌文体中,乐府确乎最富于变化,甚至更为确切点说,唐人也许未视其为一个文体,而在整个朝代,人们认为它是一个拥有众多面貌的诗歌模式。渊源于歌诗以及汉魏六朝文人的拟作之诗,唐代乐府的语言长度和音韵形式,可谓丰富多样。在唐代诗人的作品中,可以发现用旧乐府题创作的齐言诗作、用旧乐府题创作的杂言诗作以及用乐府新题创作的齐言诗作(三字题包括一个最后经常标示“歌”的字,诸如曲、引、行)、按照明确定义为“新题”(白居易、李绅和元稹等人的新题乐府)来创作的杂言韵文以及其他被视为曲子词的作品,却被宋代学者郭茂倩放在不同的题目下,最常见的是置于近代曲辞部分。质言之,收入郭氏颇具影响力的十二世纪选集——《乐府诗集》中的,既有齐言也有杂言韵文。通过关注节律、声韵和音调平衡,我们能发现唐代乐府中每种可能存在的变体:从采用旧乐府题目的完全规范的绝句,到刻意为之的杂言“古”诗片段。在与音乐相联的唐代作品中,作者

① 任半塘:《唐声诗》,第1—10页,讨论声诗的概念,第341—346页,概述声诗与曲子词之间的区别;第371—372页,比照流传下来的唐五代十国时期的齐言与杂言形式词作的唐代曲调。在37个曲调中,有3个从唐代开始就有两种形式的词作。

② 参看王昆吾:《隋唐五代燕乐》,第62—62页,概括了识别曲子词的标准。

有时也采用乐府术语指代乐辞片段和按乐而歌的文字,或者指代我们现在会识别为曲子、曲或者曲子词的歌词。今天我们将一首诗歌作品断定为—首歌词文本,方法多根据命名和保存作品的手段。但是,也有曲子的标题明显与乐府标题重合,诸如“长相思”等,既是乐府旧题也是《教坊记》中所列曲子的一个标题,或如乐府标题“折杨柳”和曲子词标题“杨柳枝”,二者皆以七言绝句成篇。^①加之,标题相似,内容重迭,比如一首以旧乐府标题创作的有关离愁的作品与将离别作为其主题的曲子词,警示我们不要轻率认为两种文本之间会截然不同。

看到在作为乐府保存的作品与那些作为曲子词保存的作品之间,有着上述重合和关联,我并不认为就此能说唐代诗人已经意识到这两种文体之间存有明确界限。但是,作品与音乐之间的关系到底如何?这更是件棘手之事。我们对于唐代,尤其是九世纪(大多今存曲子词产生的时代),乐府的音乐特征知之甚少。尽管人们往往推断说乐府在九世纪已发展成一个音乐化的文体,但中唐“新乐府”可能已经靠上音乐并作为歌和朗诵的韵文来流传,如白居易就宣称,他采用的创作新乐府的方式,易于与音乐相连。^②在缺乏有关某些乐府入乐的明证的情况下,我们仅能依靠作品外的证据,去将一首歌词判别为归属相应旋律的曲子词。最后,尽管我们试图判定一个特殊的“音乐—文学”创作活动,即按曲作词,最终必须依靠可能会遮蔽文学活动的文本证据。通过注意这一文本证据,我们发现,整个九世纪带有曲子词标题的作品数量,呈上升趋势,然而,除了一些特例,在晚唐诗人的选集中,我们没有看到旧题乐府作品的

^① 然而,《花间集》中,就《杨柳枝》而言,同一曲调下,有两种格律形式。任半塘讨论过今存唐代或唐五代十国之间同调异体,认为乐谱中记录的唐代曲子乐,随着朝代覆亡而遗失或改变。他说,除了少数例外,通过加字,某一形式可能已经“演化”为另一形式(任半塘:《唐声诗》,第368—372页)。王昆吾接着讨论这个问题,认为齐言与杂言形式的关联,并不明显,可能因为它们属于:大曲、唐代创作的新曲或现存不同曲调的歌曲和舞曲(第87—92页)。他们的考虑,或有未周,即有可能是后来的杂言词曲调,虽填上了新词,却用了旧曲调名。

^② 参看他于20首“新乐府”序中的评价。《白居易集》,卷三,第136页。译者案:白氏声称“其体顺而肆,可以播于乐章歌曲”。

数量有着相应的攀升。

在1986年版的《全唐五代词》(一部搜罗全面的唐五代十国歌词总集)中,学者张璋、黄畬使用了如下标准,将唐代留存下来的作品判为歌词(他们使用了术语“词”):(一)使用曲调名作为标题,(二)作品至少出现在其他词选或词话中。他们完全清楚地知道,在唐代的十分相近的作品类型中,很难能做到笃定识别,而采用后世的定义进行判断,可能会有所误判混淆。^① 尽管我并不完全同意他们的收录取舍,但我要提醒的是,从某个角度来看,《全唐五代词》收录保存了今存在唐代可能已经被认为曲子词作品的最低数量。为了重申上述观点,收录于诸如《全唐五代词》这样一部“词”选中的某个唐代作品,意味着倚靠唐代以后所作的区分,而此时词体形式已经包含着更为宽泛的概念内涵。在此,出现两个相互呼应的问题:一方面,可能会忽视按曲歌唱的作品,其标题唐后不存或者未被今存任何唐代历史文献所记载;或许,另一方面,某人会收录那些最初并非遵循或者入于词牌名所指的旋律,但仅仅是后来被人入乐并赋予曲调名。

很多词学者强调,词从盛唐到唐末,有一个“渐进”或者“缓慢”的发展过程。^② 正如上文所示,记录唐代社会各个层面出现曲子词表演的文献资料颇为可观,然而记载文人乐于创作歌词的文献证据,尚有诸多启人疑窦之处。对唐代文人词主体的进一步分析,无法支撑普遍赞同过的

^① 《全唐五代词》,第3—4页。

^② 比如,孙康宜《词的演化:从晚唐到北宋》,哈佛大学,1998年,第26页)视温庭筠为词体惯例演进中的拐点,云:“公元850年后,词体渐渐获得其独立的结构原则,并逐步脱离乐府的惯例”;魏玛莎《莲舟》,第106页)说:“随着中唐文人盛行模仿民间曲子”,“显然,句式参差不齐的长短词,并非突然在850年后涌现,相反,却是长期、渐进发展过程的结果。”(第119页)还请参看孙康宜所言,云:“在温庭筠和韦庄所代表的诗体分裂表象的背后,五代曲子词中有一个缓慢达成的趋同潮流。”然而,今存唐代曲子词并不支持对于“趋同”的说法,事实上,《花间集》表明,将此时段词作彼此并置,温氏作品显得独树一帜。在有关初、盛唐词作发展的讨论中,有类似描述;因为鲜有证据能提供细节支持有关此早期的结论,学者们只能简单地推测渐进的发展。其他的事例,参看唐圭璋、潘君昭:《论词的起源》,第22—23页。

观点,即认为歌词有“渐进”发展过程;然而,要看到这一点,我们必须在大量有证据证明为歌词的作品中去辨别。《全唐五代词》编者想要搜罗完备的出发点值得赞赏,但我不认为我们真拥有 1000 首唐代文人曲子词——张璋和黄畬所编录的词作数量——来将曲子词确立为有清晰发展脉络的唐代文人文体。这个数量,会产生误导,包含的词作,既有无法断定年代者,也有非主流文人创作的词作。此类最重要的实例,有 154 首词作归属或者放置于九世纪道士吕岩名下,又有由一个名叫易静的道士所作 500 首《望江南》词以描写各样战争策略,即用歌词创作“兵法”。就像《全唐五代词释注》编者在他们的绪论和注释中摆明的,吕岩(后来被当成神仙信仰的吕洞宾)名下的词作,明显有参差出入,表明它们源出多人之手。此外,吕岩的生活时代,人们姑且系于十世纪,即活动于唐代末期。^① 归于易静名下的词作,宋代目录学著作《郡斋读书后志》,称引宋代皇家书目《崇文书目》,初步将其归为一个唐代作者;某一清代词选编纂者,把这些作品归于唐代文人李靖。^② 由于,唐代流传下来的《望江南》曲调,除此之外未见有更多记载,要说这些词作为李氏所作,不仅没有多大说服力,甚至几乎不太可能。进一步而言,这些 500 首词作,以杂言韵文写就,完全能用曲调题目成功驾驭主题,内容为“战法”策略。这两个特征,说明其可能出现的时间,会比易静创作时间要晚。^③ 因此,我认为这两组词作,甚至不太可能是唐代后期之作,应该与当时主流的文人创作活动有较大距离,并因而决定将其排除在本书讨论之外。排除吕岩和易静之后,剩下的今存唐代词作中,我们

① 有关历史人物吕洞宾存在的证据的概述,参看康豹(Katz)《神仙的多样形象:永乐宫中的吕洞宾造像》(*Images of the Immortal: The Cult of Lu Dongbin at the Palace of Eternal Joy*),第 52—54 页;又参看巴尔德里安-侯赛因(Baldrian-Hussein)《北宋文学中的吕洞宾》(*Lu Tung-pin in Northern Sung Literature*)。

② 《全唐五代词释注》,第 450 页。

③ 围绕五百首《望江南》兵法词作的细致考论,参看王兆鹏:《唐宋词史论》,第 215—234 页。王兆鹏认为,自明代开始就有人质疑李靖名下词作当为贗伪,进一步说这些词作不会早于晚唐,更像来于十世纪,甚至其中的一些迟至十一世纪。

还应该排除归于盛唐诗人李白名下的 18 首词。对此，不少学者已有颇具说服力的质疑考辨。^① 假如我们以《全唐五代词》作为文献基础，排除这三位诗人的词作后，会得到 441 首已知的唐代文人曲子词。这并非意味着，能说明唐代留下的成千首诗作因题目中有乐词标识而得以保存，实情仅仅是我们有外在证据证明，这些作品为适合演唱的词，拥有固定的曲调。

当我们检验整个唐代留下的这 441 首词作，甚至更为关键的是，将《花间集》与未收入《花间集》中的文人词对比区分，我们会发现证据中存在严重的失衡。首先，441 首中，接近三分之二的文人词作，源于九世纪（假如难以确定大多词作的写作年代，亦无法将其与诗人生平事迹相挂钩，就只能作出这样粗略的保守估计）。因此，证据表明在中、晚唐，词作数量有大幅度攀升。其次，在这 441 首文人词作中，有 78 首词作，即 12 首为皇甫嵩作、66 首为温庭筠作，已经选入《花间集》中。^② 假如我们把《花间集》中的唐人词作，从 441 首唐代文人词中移出，则只剩下 363 首作于八、九两个世纪而没有保存在《花间集》中的文人曲子词。但是，就在这数量不多的 363 首唐代文人词中，我们还会看到更为严重的失衡。仅有白居易、刘禹锡、薛能和司空图四个诗人有超过十二首词作留存；然而，这四个人的 130 首词作，占了整个今存文人词作的三分之一还多。换个角度来看，109 位诗人中的绝大多数（84 位），代表着唐代文人词作，却仅有少得可怜的几首词作留存。总而言之，我们从《全唐五代词》中分离出来的 441 首整个唐代的文人词，分布情况极不均衡，颇能说明：九世纪时期的创作活动，正在不同的诗人群体之间播散，并且有相当大一部

① 对此题名，最新和最彻底的反驳，参看白润德(Daniel Bryant)：《论李白名下词作之真伪》。

② 《花间集》外，尚有 10 首皇甫嵩词作和 4 首温庭筠词作见于他处。与《全唐五代词》编者相同，我也倾向认为韦庄为五代诗人。

分文献依据,收录于《花间集》并构成九世纪词作的主体。^①

有趣的是,敦煌词作之中,亦有相似的分布失衡。任半塘曾指出,545首敦煌曲子词中,无论是根据内部暗示(可以确认编写时间)还是诸如避讳词汇等外在线索(仅能用来判断传录的大致时间),仅有248首可以确定时间。然而,可以确定时间的248首词作中,仅有几十首完全能确定为唐代,其余的可以定在十到十一世纪。^②剩下不到百首无法确定时代的词作中,大多数学者粗率臆断说有唐代词作。事实上,大多数有关唐代乐词的学术讨论中,已将无法确定时代的敦煌词作计算在内。这些臆断,并无作品内证支撑。无法系年的敦煌词作,似乎与那些可以确定时间的敦煌词作的模式相类,也与文人词描写的模式相同。这些可以确定时代的敦煌词作中,一些词作来自盛唐,也许有几十首来自中、晚唐,其他则来自五代和北宋初期。即便我们知道八世纪时民间乐人在创作歌词,如对文人词作和民间乐词中的证据作保守解释,则暗示唐代社会各阶层的诗人可能已经逐步将他们的歌诗当成乐词来加以保存,亦即是可能已经根据与诗歌作品关联的乐曲名来进行文字创作。换言之,今存唐代曲子词的证据,可能根本无法反映创作或流传的实情,相反,却会指向文献的保存流传问题。

九世纪曲子词数量的攀升,与歌词中使用杂言韵文这一后来被定义为词体的正式、核心形式,有着复杂的联系。在本书的讨论中,因为有关唐代杂言韵文发展的证据尚存疑问,我判断某一作品是否为曲子词时,已经将韵文问题置之度外。在曲子词中使用杂言韵文,确实有意义,却非断定唐代为“歌词兴起”时代的一种手段。白居易和刘禹锡词作的序

① 我倾向赞同村上哲见,对《全唐五代词》收入的部分词作,以及该书对词作数量的估算,皆有所质疑。同我此处一样,他认为曲子词,奠定了后来的文体。然而,因为村上哲见的著作出版于1976年,并没有使用更为综合的1986年版《全唐五代词》,而是采用了规模相对较小的1936年版林大椿《唐五代词》作为基础文献。参看村上哲见:《宋词研究》,第99—103页。

② 任半塘的系年,参见他《敦煌曲校录》(第220—265页)及其《敦煌歌辞总编》中对于每首词作大意的解说;也可参看刘尊明:《唐五代词的文化观照》中的讨论(第75页)。

言,以及其他中唐乐歌中的描述,告诉我们一些中唐诗人将他们的创作实践,从按乐作诗转向为新乐编写歌词,即一种有时标示为“倚声填词”的创作实践。^①宋代诗人大多相信,中唐乐词创作活动发生了转向。^②从中唐作者的诗作及其他作品中很多有关音乐和演出的记述中,我们可知白居易、刘禹锡及其他与元稹同时期的人,沉迷且精通于音乐填词和声乐演奏,因而他们意欲让词作与自己演奏的乐曲更为贴合,似乎就是情理之中的事情。同时,没有作品收进《花间集》的四位诗人,即白居易、刘禹锡、薛能和司空图等,每人今存词作有十多首,而大多数为形式规整的题为“杨柳枝”的四行诗。假如这一创作实践的重要转变发生在晚唐,那么大多数今存唐代文人词作,包括那些九世纪词作,为何在齐言韵文中发现?^③任半塘努力建立“声诗”文类,试图诠释文人使用杂言韵文创作歌词是九世纪以后的发展。通过考察我们上文清理出的唐代文人词,即排除吕岩、易静和李白等人名下词作之后的441首,我们可以直接肯定任氏观点。在这一系列词作中,有177首,或百分之四十,为杂言韵文。然而,设若我们从这441首词作中排除掉《花间集》中唐代诗人温庭筠和皇甫嵩的78首词作,我们发现仅有57首词作,或者保存在《花间集》外的363

① 对于这一转向,最清晰的描述,出现在中唐诗人元稹《乐府古题序》对同时代曲子词创作的描述。参见杨军编:《元稹集编年笺注》,第266—293页。

② 施议对将歌词音乐的发展概括为三个阶段,即选择伴奏诗歌的音乐、选择诗歌来符合音乐和按曲调填词。见施议对:《词与音乐关系研究》,第5页。

③ 任半塘:《唐声诗》(第371—374页)指出,更为精通音乐的诗人,可能已经运用杂言韵文,去更为贴切地配合曲调旋律。这也许能解释歌词文本形式的转变。毕铿从另一角度争辩说,新传入的中亚音乐,导致从齐言韵文转向杂言韵文。中国诗歌渐趋音节化,一节唱起来就是一拍;而中亚音乐是杂言声韵(“在不同音乐组合中的不同模式里,安排两个或者更多的延续时间来组成节拍”)。毕铿强调说,假设中国诗歌仍然保持格律模式,因而词人不得不发展杂言韵文来配合音乐。毕铿的结论,补充任氏观点:我们知道白居易和刘禹锡可称为知音人,因此他们可能已经有兴趣写作更切合曲调的词作。然而,事实上,大多数这些诗人词作,采用齐言韵文。参看毕铿:《中国杂言曲子词作品的音乐含义》。

首唐代词作中,仅有百分之十五的词作,采用杂言韵文形式。^①

通过将《花间集》诗人词作从唐代剥离,我们得到的曲子词形式发展的图景非常不同:在规模略小、363首唐代文人词作整体中,我们看到在整个九世纪文人词中,杂言韵文的运用频率未见显著升高。相反,我们发现杂言韵文,集中于诸如“一七令”或“忆江南”等几个曲调。更为关键,唐代诗人词作中最为常见的曲调名,像“杨柳枝”“竹枝”等四行、七言、单章词作,与绝句并未有截然的区别。假如我们聚焦于《花间集》中的唐代词作,如此重估的意义就会变得更为非凡而引人注目:《花间集》所选温庭和皇甫氏作的78首词作中,有63首,或百分之八十一,采用了杂言韵文。如果我们考察词牌名而不是词作,就会发现与之一致的比例:《花间集》中,二人使用22个词牌,其中就有18个,或百分之八十二,采用杂言韵文。因此,相对于其他唐代文人词,《花间集》词作说明杂言为曲子词的标准形式,而非仅是一种“特例”。《花间集》外今存唐人词作与选入《花间集》中的词作之间的差异,清楚表明两种类别词作,为乐词作为一种文体的发展提供了两类证据。且不论这一差异,是否归因于编写、传播和保存中的改变,两类词作为我们提供的唐代曲子词的图景明显有别。^②

① 此处我将齐言韵文的概念外延,放得开一些,以致能包括,比如,只有一行加了衬字的七言绝句。此类诗句,应该严格视之违背了七言体制,而非不同的杂言形式,但是即便是采用广义概念,我们看到七言韵文是标准,而杂言韵文仍仅出现在诸如《一七令》《忆长安》等曲调中。设若我们通过曲调,而非运用词作来比较,唐代诗人采用的68个曲调(排除那些仅有李白、吕岩、温庭筠和皇甫嵩等人采用的曲调)中,29个曲调有杂言韵文词作,占38%的比重。

② 分析此类形式时,我打算不考虑分节问题,一来此类问题较为简单,二来九世纪时诗人较为喜欢创作唱和、联句诗(二者用于歌唱或吟咏)之类的分节之诗。尽管唐宋时代的人物传记资料中,提及十来个唱和诗选本,只是今天皆已亡佚,我们估计这些选本中的大多数诗篇,已收入每位诗人的别集之中。序言和逸事,能让我们一窥有关联句韵文和分题诗作(参看《文苑英华》)的情况,但是此类信息,并不常常反映在别集自身之中。保存联句韵文的行为,掩盖了此类作品在我们的文本记录的原初分节结构,并隐藏了潜在用来说明唐代曲子词使用分片的证据。假如我们拿90%是两片形式的花间词作,与敦煌词作相比,我们发现大多敦煌曲子词,为两片形式,但是,就像前面已经指出的,大多数敦煌词,不能确定年代,且能确定年代的曲子词多非唐代作品。

我们接着能根据文人词作的流传和整个唐代文人词作采用杂言韵文的现象得出什么样的结论？首先，有关唐代词作流传的证据，似乎说明文人按照词牌创作歌词，流行时间要晚一点。曲子词先在民间娱乐中出现，文人慢慢变得热衷创作这些曲牌的词作。我们还要考虑一下其他说法。对于今存九、十世纪间文人乐词的兴起，最为合理的解释，当是乐歌的创作、歌词作品的传写以及作品的保存传播等发生改变。上文我们看到，有关中唐诸如白居易等词人“倚声填词”的描述，支持我们强调说创作实践发生变化。然而，今存词作无法证实此点。这可能会牵出有关传写的问题。诗人意识到民间歌曲与娱乐轻佻相联，为了掩饰歌诗源于歌曲的事实，他们可能已经把自己的歌诗当成其他种类的诗歌作品来保存。因此，最初可能为曲子词的作品（不管是齐言或杂言韵文），可能已被冠以其他题目来加以保存，藉此诗人能让已作脱离与演唱歌曲的干系。在某位诗人文集中，假如歌词是以齐言韵文来创作或者后来以此传播，它应该与其他齐言诗作相区别。为了能够将此类作品冠以普通或常见的题目，此类文人韵文的内容，肯定会有传统可以追溯。

最后，我们也许要考虑，既因时代变迁，又因创作歌词会让诗人名声有亏，唐代歌曲作品未能留传下来的问题。中唐翰林学士王涯（765—835）的《翰林歌词》，即是此类已佚乐词作品的一个例子。宋代学人沈括（1031—1095），曾对该书有所讨论。在沈氏看来，这一已佚文献，选录倚声填词之作，皆为杂言韵文的词作。^① 因此，我们也许看到的是，两条发展脉络的巧合，让我们将“歌词兴起”定位于九世纪：一是“倚声填词”的兴起（鼓舞人们使用杂言韵文）；一是诗人将曲子词当成“曲子词”来保存而招致的非议有所降低。于是，歌词会在某人文集中作为词作出现，隶属某个曲调名下。长期以来，人们应该忽略了一种可能性：晚唐、五代时

^① 吴熊和：《唐宋词通论》有引述和讨论（第27—28页）。

期的杂言词作,甚至那些来自八、九世纪的词牌名,也许已经是属于旧曲调名,此时却旧曲翻为新声。设若果真如此,它将会使得整个有关杂言韵文出现的争论,变得无关紧要,结果是,我们了解到的九世纪音乐活动,并无足够历史文献支撑。

九到十世纪,杂言韵文为何以及如何成为人们喜爱的歌词形式?因为缺少新发现的歌词作品宝藏或者欠缺唐代音乐志载,尚无法对此做出回答。但是,即便考虑到唐代诗人对于任何形式曲子词的兴趣,以及《花间集》外诗人的歌词数量,仍然无法支持说整个九世纪曲子词创作的流行程度逐步增加。相反,我们拥有的是:(一)主要为九世纪诗人群体中流传的词作;(二)诸如白居易、刘禹锡等少数诗人自我保存的文士词作;(三)由他人保存其作品的诗人词作。此外,我们发现,在今存唐代文人曲子词中,既无主题也无形式的连贯性。已有证据表明,在十世纪的五代十国,而非唐朝,歌词数量有显著攀升。同时,不管聚焦蜀国还是南唐,我们发现在十世纪诗人的诗词作品中,主题趣味和形式类型的选择明显趋窄。十世纪,可谓曲子词作为一种文体而诞生的时代。更确切地说,《花间集》是今存最早,也应该是第一部选集,从内容和形式两个前提,选取标准的曲子词。正如我们在下两章将会看到的,虽然《花间集》编者将曲子词定义为一个他们历史时代的文体,但是《花间集》模式继续刺激和影响宋代词人。

最后,因为两个问题扭结在一起,即曲子词的内容及其作者的声誉,我会转而讨论唐代文化中歌词的地位。《旧唐书》中,所述最有影响力的曲子词作者,温庭筠,让我们体会到唐代歌词,为何会给某人带来“污名”。

温庭筠者,太原人。本名岐,字飞卿。大中初应进士,苦心砚席,尤长于诗赋。初至京师,人士翕然推重。然士行尘杂,不修边幅,能逐弦吹之音,为侧艳之词,公卿家无赖子弟裴诚、令狐滂之徒,

相与菑饮酣醉终日。由是，累年不第。^①

在此，创作歌词虽未直接导致温庭筠放荡不羁，却标示他从早期的前途似锦沦落到后来的自甘潦倒，而且词作的香艳程度正好反映出他堕落的程度深浅。酣醉与淫乱，与这个浪子形象，紧密相联。后来的记载，在此勾勒速写的基础上添油加醋，常常言说特别事例以明温氏行为失检，尤喜讲述他沾染歌词之事。这些后出的故事，可能具有一定的真实性，但也可能是从温庭筠的香艳诗词中生发而来。^② 另外一位词作也收入《花间集》的晚唐诗人皇甫嵩，尽管生平传记缺乏，我们还是知道他尚著有一部今天仅存吉光片羽的书，即《醉乡日月》。^③ 由于我们对皇甫嵩的生平知之甚少，更无从知晓他是否科举出身或出世为官，故而无法判定这些作品对于他或短或长的生涯有否影响。^④ 然而，他的爱情词作与他有关醉乡的文字之间，似乎联系明显：两种作品的内容，皆为书写文人出入娱乐场所的常见形象要素。

即便诸如白居易和刘禹锡等留给我们十来首词作的诗人，有关他们的官史传记中，偶尔可见对这些词作的赞赏性评论，更为常见的则是对此只字不提。^⑤ 在史官看来，设若歌词与民间娱乐文化和歌姬舞女相联，歌词写作似乎就会既无关紧要也会令唐代文人尴尬。当然，这绝不是说，只要文人参与此类社会生活，就必定会名声有损。在九世纪的传奇和诗作中，人们将放荡浪子的姿态和行为称为风流，而一些男性文士年

① 《旧唐书》卷 190，第 5078—5079 页。他的朋友裴诚也有五首词作留存，收入《全唐五代词释注》（第 222—225 页）。

② 具体事例，可以参看《唐诗纪事校笺》卷 54 中的故事（第 1474—1478 页）。

③ 《说郛》卷 58，第 24a—28a 页。

④ 有关皇甫嵩生平资料的概述，参见陈尚君：《唐代文学丛考》之“花间”词人事辑（第 370—373 页）。

⑤ 有一个例外，即《旧唐书》和《新唐书》的刘禹锡传，应该会提到他的《竹枝词》。然而，它们仅仅当成他的作品来提及，而不是用来说明他的音乐才华或风流雅好。有关曲子词在刘氏全集中的地位，参看瞿蜕园编：《刘禹锡集笺证》的讨论（第 1575—1576 页）。若非他的很多作品中，音乐主题显得举足轻重，官史里的白居易传，既不会提到他的词作，也不涉及他的音乐爱好。

轻时也会投身其中,显然说明在充满竞争的娱乐社会中,风流是一种吸引男性和女性的方式。当然,一旦某位青年男子爬上梦想的官位,或者将会缔结一场有社会利益的婚姻,风流行为可能就会抛诸脑后,而且早年创作的诗词文赋,凡涉浪荡不羁,即便巧思佳制,亦会从个人自选集中筛除。此类集子,实乃仕途前程的敲门砖。这些文化力量,肯定影响到唐代文人歌词的保存:很多因素,劝说男性文士放弃编写此类歌词,而几乎没有更多动力怂恿他们在文集中保存词作或者还鼓励他们传播词作。

我对唐代曲子词文化语境的强调,意图引发人们注意歌词相对于其他文学形式的身份地位,并凸显我们掌握的有关九至十世纪词作的两种证据之间的差异——《花间集》中收录的词作和除此之外流传的词作。无论那些词作来自九世纪或十世纪,如果我们对唐代歌词的等级体系一无所知,就无法欣叹《花间集》中曲子词的继承和创造。在《花间集》中,温庭筠的“侧艳之词”,奠定了这本蜀国选集中大多词作的主题和情感基调,而他运用的文学形制,显然是《花间集》中其他词作的标准。假如九到十世纪,即由唐至蜀,人们对爱情歌词的新兴趣,确乎反映了社会文化风气的改变,那我们接下来就必须探究是何者在推动它。

第二章 诗人之“位”：十世纪蜀国朝廷与文化

公元 940 年夏，蜀国中书舍人欧阳炯，为《花间集》作序，描述选集的编创过程，云：

今卫尉少卿，字弘基（即赵崇祚）^①。以拾翠洲边，自得羽毛之异；织绡泉底，独殊机杼之功。^② 广会众宾，时延佳论，因集近来诗客曲子词五百首，分为十卷。^③

欧阳炯通过提及《花间集》编者的“表字”与“官衔”，表明该选本是一连串社会活动的产物，强调这一曲子词选本，代表了西蜀文士的艺术品位。然而，这些文人雅士是谁？他们又为何要讨论曲子词，而非诗、赋这

① 此序未提及赵崇祚之姓氏，但是其身份可以从《九国志》（卷 7，第 5a 页）和《十国春秋》（卷 51，第 757—758 页）中得到确认。本文相关官名的翻译，除非特别标示，均采自贺凯（Hucker）《中国古代官名词典》（Charles O. Hucker, *A dictionary of official titles in imperial China*, Stanford University Press, 1985）。

② 龙宫织女的“织绡”，指一种居住于深渊或海水中的南海之龙（蛟龙的一种）所纺织的一种神奇织物。参见薛爱华：《朱雀：唐代的南方意象》（Edward H. Schafer, *The Vermilion Bird: Tang Images of the South*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967, 第 217—221 页）及《神女：唐代文学中的龙婆雨女》（*The Divine Woman: Dragon Ladies and Rain Maidens in Tang Literature*, 1973, 第 26—27 页）。

③ 《花间集注释》，第 1 页。

两种传统的风雅文体呢?更为重要的是,赵崇祚,身为蜀国朝官,为何觉得有必要编纂一部收录500首词作的十卷本选集?

欧阳炯的描述,似乎对唐代官员演奏或讨论曲子词而可能招致非议之事,置若罔闻。就欧阳氏自身而言,仅仅几十年之后,即蜀国垮台、宋代建极之时,即招来此类非议。后蜀统治时期,欧阳炯受擢为平章事,登上蜀国文官的最高位置。公元965年,欧阳炯为宋朝俘虏之后,又曾于赵宋第一朝出任翰林学士,受召至便殿演奏一些乐曲。御史中丞刘温叟听到此事,上谏激烈抨击,说“禁署之职,典司诏命,不可作伶人事”。宋太祖回应道:

朕顷闻孟昶君臣溺于声乐,炯至宰相,尚习此伎,故为我擒。所以召炯,欲验言者之不诬耳。

刘温叟接着承认自己劝谏有失草率,没有体谅到皇帝的“鉴戒之微旨”。结果,太祖“自是亦不复召炯矣”。^①在宋代史家看来,欧阳炯集中代表了蜀国的堕落腐朽:他雅喜长笛,不但凭此声乐伎艺而获得官位,而且接着因为坚持创作乐曲而一路高升。欧阳炯有关蜀地精英谈论和选编曲子词的描述,与后来史家对蜀国官员的批评(宋代史家可能会说是堕落)之间的出入参差,彰显了蜀国政治和文化生活,特征为离经叛道。^②本章,我会探讨蜀国宫廷文化的狎昵特征,即君主和大臣一道,“溺于声乐”。在这一潮流中,文人雅士侧身享乐至上的世界,认为作曲、歌唱和填词,皆无可厚非、值得追求。^③

必须高度重视曲子词在唐代受人诟疑的地位,因为欧阳炯与其他《花间集》编者,力图抹去歌词所代表的娱乐活动:包括学习和演奏下里

①《宋史》,卷498,第894页。

②在《宋史》中,记载有与之相似、南唐第二位君主李煜的故事(卷478,第862页)。

③本章标题“诗人之位”,化用自余宝琳。在她有关选本和中国经典的文章——《诗之定位》,题目来自弗雷斯塔(Neil Fraistat)的《诗之定位:诗歌选本里的互文性和排序》(*Poems in Their Place: Intertextuality and Order of Poetic Collections*)。我会在第三章考察《花间集》中的排序和编排,而此处我会集中于该选本的历史语境。

巴人之乐、与歌姬交往、偶然与她们及其他类别的妓女浪漫邂逅。考察蜀国的文化语境,会让我们看到,在此环境中,该选集可能已然被定位成一次雅正文学的尝试。假如《花间集》不仅将歌词塑造成一种精英文学活动,而且也充当为一种文化资本,即用来向诗坛和文人索要地位的宣言,我们就必须更进一层,关注此宣称成为可能的条件。正如我们在前一章所见,即便在一定的娱乐语境中,对于文人雅士而言,编写和演奏曲子词,可谓一种流行风尚,而创作过爱情词作的唐代诗人,有时会因为轻佻浮浪而招尤致诟。与之相反,我们发现,前、后蜀时期,蜀国朝中最高层官员,创作了一些歌词。很明显,势必情势有些改变,方才促使九世纪末至十世纪中叶,人们能够对正统文学作出如此挑战。在此,我希望罗列十世纪蜀地与之相关的一些社会政治发展状况。

尽管现在普遍认为唐宋转型使得中国在社会、政治和文化等层面发生诸多变革,而那些变化,在十世纪文献记载中难于发现,部分因为此时期的历史记载,支离破碎而又散见各处。要考察南方诸国的发展情况,尚有其他困难,似乎源自南唐统治者所作的宣称:独立王国的君主们,皆声称自己不仅承祚唐代之天命所归,也接续着唐朝的文化传统。各地政权,为了宣示自己的存在价值,且出于更为紧迫的政治需求,不得不说自己延续着唐代大业。作为结果,今存南唐文献记载,与其说倾向强调自己的独创性,还不如说注重彰显他们为唐代的文士子孙、政治官制和文学活动的代表。中国版图之内,巴蜀大地,因其地理相对封闭隔绝,形成政治上的独立自完,并在中国历史上,不断强化其文化特色。自陈汉蜀国(302—347)政权以来,某位成功人士,得益于四川的相对隔绝封闭,以及中原地区的权力逐鹿而无暇他顾,第一次创立一个独立王国。除却有段时期为后唐控制而蜀地陷于群龙无首状态(925—934),有两个政权相继宣布建极,而蜀地独立:由王建创立、其子王衍继承(919—925在位)的前蜀政权(907—925);由孟知祥创立、其子孟昶(934—965在位)继承的后蜀政权(934—965)。对于蜀地的政治历史而言,政权更迭当然重要,但是,就像我下文将要诠释,前蜀

的很多政治和社会形态,继续影响着后蜀。我会将公元 907 年至 965 年之间,甚至可以推广溯源至九世纪后期,即王建羽翼渐丰而奠定统治的时段,合理地看成一个文化前后相连的时期。

目前有关唐宋变革背景下社会、政治改变的探讨,对我们接下来概述十世纪蜀地文化风貌,追索有关五代十国的零星历史记载中社会地位、政府职务和文学技艺之间的潜在关联,尤为有用。九世纪的官员,必须拥有全面的文学才能,而文人所能谋得的官职有限,更为文学竞争火上浇油。整个八世纪及九世纪初叶,因为长安设科取士,能够比其他地方提供更多的临时差遣,故而人文荟萃,文学竞争的中心,当然在此。然而,整个九世纪后半叶,中央朝政日渐腐败,全国各地爆发一系列叛乱,道府治所的影响力和独立性增强,因而我们可以看到,有一个文化去中心化过程,并波及文学活动。节度使“朝廷”,为那些在长安未能谋得一官半职的文士,提供一官半职和文化环境。地方政权的文化环境,虽未与中央直接争竞,但事实上却迅速繁荣起来,似乎形成了各处的地方文风。正如前文有关晚唐娱乐场所的讨论所示,诗人对于曲子词的兴趣,不仅仅是单纯的文学现象,而是从两种矛盾力量的纠葛中发展起来的,即政治层面的抑制(与文人娱乐场所相关的潜在不利条件)和社会层面的鼓励(歌曲作为文人社会交往和相互竞争的一个部分)。十世纪诗人对曲子词的兴趣,还受到文学所处的政治环境和社会语境的急剧改变的影响。我们发现,所有旧时唐朝帝国外围地带形成的新“中心”,地方风雅文化欣欣向荣,自唐帝国晚期,大多数即已有显著发展。尽管自宋代开始,历史学家贬低割据政权,但十世纪各国独自为政的格局,恰是推动诸多宋代继续发展的社会和文化的重要因素。应该以一种关注其积极贡献的眼光,来研究这些地方政权。^①

^① 傅飞岚曾明确指出前蜀君主王建借用道教来建立统治的合法性。参见傅飞岚著:《科仪与君权:道教仪式在前后蜀建国中的作用》,第 59 页。

在十世纪新崛起的文化中心之中,最为重要者,无如长期作为府治并是前、后蜀首都的成都,以及南唐首都金陵。西蜀和南唐的朝廷,充斥着大量诗人。他们的社会阶层和政治背景虽各各有异,但在写作和传播曲子词方面,远较唐代词人所为公开得多。本章,为了揭示《花间集》诗人身为特定政治环境的参与者,我将描述蜀国的政治、社会和文学文化之间的关联。在此政治环境里,这些诗人,与其说依靠出身或考试成功,还不如说凭倚自身才华而博取官职和赢得奖赏。当然,才华的含义自身也更为广泛,将会包括文学、艺术和音乐等方面的技能天赋。根植而独立发展的朝廷文化,培育起蜀国花间诗人的词作,却并未继续存在于四川的征服者——宋朝,但是直到南宋,人们还能感觉到,《花间集》以及其他蜀国宫廷生活方式等,仍在发挥影响。虽然对于蜀国编辑和收集词作的文化语境的探究,并不能完全解释曲子词为何在蜀国精英中流行,然而,对于蜀国朝廷和朝臣的细致考察,有助于我们理解蜀国朝中高官如何也会成为歌词的编写者。即便是唐代的最后几十年中,我们也不会看到此现象。

修史问题

鸟瞰十世纪蜀地文化史之前,首先我必须申明,今存有关这个时期的历史资料,相当有限。因为蜀国政权较为独立,接下来的几代儒家史学家,所述蜀国历史,必定有所偏狭。然而,十世纪蜀国的历史图景,绝非仅是儒者借以言理立论的那些东西。中国古代,历史的编修,胜利接任的政权,组织编修前朝历史,是为正史;其中,对于分裂时期,假如没有视为道德沦丧,就会看成不得人心,故而分析历史编纂,往往会较为复杂和棘手。就五代十国时期而言,因为正史仅视北方中原地区的“五代”(梁、后唐、晋、汉、周),为李唐王权的合法继承者,历史编纂显得尤为混乱。宋代历史学家,一致判定南方“十国”,皆为割据作乱,因而是彻头彻尾的僭伪政权。^① 所

^① “十国”通常是指:前蜀、后蜀、闽、吴越、南唐、荆南、南汉、南平、楚和吴。

幸,今存一些私修南方诸国史中的描述,抵消、反驳了宋代官史中普遍存在的吹毛求疵语调,而今存十国历史文献中,有关南唐的资料,最为丰富完备。^①

似乎有两波南方诸国史的编写高潮:第一次是在十世纪末叶,彼时赵宋刚刚完成一统江山;第二次则贯穿于整个十一世纪。尽管根据宋代传记所载,我们知道在南方诸国中,当地政权准许历史编修,但是,当时的大多数史书,已经亡佚不存。今存文献中,第一波描述,由私家自发编写,他们往往更喜欢记载些自己感兴趣的事件,而非为了鉴往知来。第二波历史记载,来自宋代官修史家。他们必须审慎叙述宋代统一前的历史,毫不留情地谴责分离割据者的野心。随着时间流逝,批评口吻日渐加厉。

蜀地自身的历史编写,似乎发生在前、后蜀政权垮台后的一段时间之内。尽管蜀国独立后,开国君主王建,没有组织编修“唐史”;然而后蜀孟昶,诏令编修“前蜀史”,并令人撰写自己的当朝实录。这些史书的部分片段,一直流传到元代。宋时,与五代流传下来的历史记载一道,有很多卷的蜀国历史文献,摆在历史编纂者面前。^② 今天尚存的片段,为当时两部笔记小说中的描述:第一部,是孟昶朝何光远所撰《鉴戒录》;另一部,是身为蜀国首都成都府下辖荣州县令勾延庆在后蜀亡后不久撰写的《锦里耆旧传》。这两部书,记载的内容十分庞杂,将当时的神怪之事,与朝中发生的重要军、政事件相联,俱未称赞前蜀政权。另有两部价值稍逊的蜀国历史资料,为十一世纪中期成书的《蜀梼杌》和十三世纪中叶面

① 对十世纪历史编修的一个较好概论,有谷月涵(Peter Kurz):《宋时五代十国史料概观》(*Survey of the historical sources for the five dynasties and ten states in song times*),同时也可以参看谷月涵早期有关南唐文献的研究《南唐(937—975)史料》,而有关另外一个南方国家文化的研究,请参看薛爱华:《闽国》。

② 参见《宋史》卷203(第5090页)中有关《后蜀高祖实录》30卷和《后蜀主实录》30卷作者李昊之本传。梁享国16年,有实录34卷。相对而言,这一有关31年统治的实录,数量明显超过。王赓武:《旧五代史及五代时期的历史撰写》,考察《旧五代史》中采用基本覆盖五代时期实录的卷数(第17页)。我们只能说,虽不乏文献记载,但相应地缺少有关蜀国历史的详细记录,以致宋代史家想要忽视这些政权。

世的《蜀鉴》。^① 此类笔记著作,作者根据个人兴趣,集中书写蜀地人物的品格瑕疵。想要全面了解和认识十世纪蜀地历史,一般而言,此类文献作用不大。

北宋初期,诸如今天尚存断简残篇的《九国志》和《五国故事》等其他私史家,也对蜀国历史有简略描述。^② 其他著作,如《花间集》诗人孙光宪的《北梦琐言》,完全集中记述唐、五代十国时期名人们谐趣好玩而扣人心弦的逸闻趣事。此类私人写史活动,似乎至宋代统一后,迅速减少,甚至到了南宋时代,基本完全绝迹。^③ 比照《宋史》和《元史》中的“艺文志”,我们就会发现,整个宋代存在的南方诸国史书及蜀国历史记载,至少延续到几个世纪后,方从内府书库中散佚消失。

宋代史官对待南方政权的态度,渐次转换,可在两部五代史中清楚看到。974年编纂的《旧五代》,将南方诸国降格入“世家”或“僭伪”之列。^④ 一个世纪后,欧阳修纂《五代史记》(后来命名为《新五代史》),增补“十国”,位于书末,再次列于“世家”。这些篇章中,有关南方诸国的信息,仅见于诸国历代君主的本纪之中;然而,欧阳氏提供的信息,似乎精心选取,用来诠释每一僭越政权内部的根基腐化。^⑤ 十世纪成书的另外一部重要的宋代

① 北宋蜀人张唐英撰《蜀桡机》,得名于《左传》中所引楚国编年史《楚桡机》,桡机意为“残暴的猛兽”,书前有序成于1071年。书名表明其内容:诠释两蜀政权留给后代的魔证。张氏承认已经阅读和采用《鉴戒录》《锦里耆旧传》以及一些后蜀实录。然而,其描述目标,仅在于呈现蜀国君主的过失(张唐英:《蜀桡机序》,卷1,第1a—2b页)。约十三世纪中叶成书的《蜀鉴》,经赵宋偏安到长江以南之后,反而关注蜀地军事史,以作为不久将来备战的镜鉴。有关这些文本的史源出处列表,参看谷月涵:《宋时五代十国史料概观》,第205页。

② 谷月涵:《宋时五代十国史料概观》,第192—193页。

③ 徐敏霞点校《十国春秋》时所作《点校说明》,第1—2页。谷月涵说,北宋初期,有关十世纪的口耳相授、亲眼目击的描述,声音还很盛,而且,当时人们,对那段历史,颇感兴趣。这或许说明,相对于已经亡佚的私修史书的卷帙浩繁,更为混杂和小量一些的文献,当时极有可能确实存在。

④ 谷月涵:《宋时五代十国史料概观》,第189页。

⑤ 公元1036年至1053年间,欧阳修私撰名为《新五代史》的史书,直至身后方才有官方刊本。有关欧阳修生活时代修史途径的分析,参看戴仁柱(Richard Davis's)译本的导言。通过探索政治混乱时期君主的道德问题,欧阳氏尤为乐于讨论正统理论,并发掘出五代时期很多非正统政权。

历史著作,即司马光于十一世纪编写的《资治通鉴》,为了适应全书体例,有关南方诸国史实的叙述,散入有关北方政权史实的叙述之中。^①然而,与《新五代史》一样,该书选择的历史事件,诸如灾异凶兆、宫廷阴谋和君主荒淫等,明显用来说明分离叛乱、谋位篡权者的道德堕落。

清初学者吴任臣,著《十国春秋》,试图统合有关南方诸国历史的零星记载。为了叙述南方十国的历史,他采用编年与纪传相结合的复合撰史体例。尽管吴氏的描述,征引各类史料,但,除非事件记载参差出入,皆未标示文献的来源出处,因此,其中的一些传记条目,显然含有一定不可考知的记载。尽管吴任臣勤于著述,却非训练有素的历史学家,因此,该书对于材料似乎未加甄别,缺少历史学家必备的审慎态度。尽管如此,为了编写历史传记,他竭力收集有关两蜀朝中各级官员(从军机官员、内阁大臣到宫廷画师)的资料。就存在 18 年时间的前蜀而言,吴氏收集到有关 89 人(包括王氏的宗亲、交游和十多位义子)的传记资料;就存在 31 年的后蜀而言,吴氏发掘出 86 位人物的传记资料。尽管后蜀持续的时间,几乎是前蜀的一倍,但《十国春秋》中有关两个政权历史书写的篇幅,却大致相当。^②

吴氏提供的后蜀资料,相较于前蜀而言,并未与存在时间成正比,数量上反而更少,反映出今存十世纪蜀国的史料,有关后蜀政权者,占有的比重相对较少。导致前、后蜀政权的文献资料覆盖范围的差异,原因应该有二。首先,后蜀史官,大多系前蜀朝中旧员,亲承记录前朝衰亡,以供孟昶镜鉴。然而,宋代重新一统之后,鲜有史官需要撰写有关后蜀这个南方诸国之外、显为僭伪政权的历史事实。其次,今存史料,大都倾向认为,后蜀政权可谓和平、繁荣。因此,宋代史家能够看到的有关后蜀的文献记载,尤其是那些蜀国的稳定和繁荣的记述,似乎就不能支持有关

① 两部宋代收录逸闻趣事和地理材料的类书,《太平广记》和《太平御览》,包含有关蜀国的信息,但是对于重构政治历史而言,它们并无多大用处。

② 蜀国拥有的地理版图,与吴越(907—978)、吴(902—937)或南唐(937—975)等其他王国相比,可谓伯仲之间,只是,与稍后吴任臣编纂的五代十国的史书相比,有关前、后蜀的文献材料略少。然而,在《十国春秋》有关十国的材料中,蜀国史料为第三多。

割据政权的衰败堕落的言说,故而宋代历史学家可能情不得已地简单选择了径直忽略这一段历史记载。

前、后蜀资料的数量,与政权存在时间的比例不合,暗示作者在重构蜀国历史文化和撰写《花间集》(940年成书)诗人传记之时,一定同时考虑到了两个政权。对于前蜀朝廷,我们有一个较为全面的图景,而有关后蜀的记载,则是既稀缺不足而又轩轻出入。《花间集》十八位诗人中,有十四位曾是前后蜀、或前蜀、或后蜀的官员;至少有五位,甚或八位诗人,公元940年,即后蜀政权初期,尚健在。^①似乎,《花间集》在宫廷圈子中的成败,应该会影响诗人及其后台靠山的政治生涯,然而因为有关后蜀政权的记载相对缺乏,几乎不可能考述选本的接受情况以及接下来对诗人仕途的影响。仅有欧阳炯可算例外,所撰序言及其对于选本的贡献,似乎较为明确。虽然没有充足的文献支撑,但我们尚能从中管窥编选者的文学、政治生涯;只是,很遗憾,我们无法知道他们期望的结果是完成?抑或受挫?于是,因为今存的历史记载有限,接下来,有必要对蜀国朝廷,作一番考述。

除了上述历史文献问题,有关前、后蜀的历史资料中,尚有一个重要,却又难以把握的问题,即历史学家在何等程度上,意欲把蜀国,当成政治腐朽和道德沦丧的南朝政权(东晋至陈,317—589)的翻版来进行描述?不管历史学家是否公开提及,几乎在每一文本中,我们都能感觉到在回应南朝历史叙述模式。甚至,当时的蜀人也有此感觉,以为蜀国宫廷生活,系南朝翻版:欧阳炯《花间集·序》,描写蜀国宫廷的优雅精致,明显会引发人们联想南朝的豪家巨族。但是,历史学家更加关注诸如著名的陈后主或隋炀帝等作为奢靡原型的南朝君主。这些君主,忘记自己的政治职责,纵情声色,以致身败名裂、丧家亡国。我们无法忽视有关蜀

^① 孙光宪(968年在世)与和凝(898—955),《花间集》选本中的两位诗人,并未生活于蜀地(尽管孙氏生于蜀地并在此度过青年时代),皆于940年在世;然而,二人均与其他政权君主有联系:孙氏曾侍荆南君主高季兴;和氏历仕北方梁、唐、晋、汉、周等五代。

国的历史记载中所存在的南朝魅影,但这并不意味着,凡是比照南朝传说来述说蜀国历史的记载,我们就必须抛弃。相反,最好还是比较相关历史事件的不同描述,确定作者的政治倾向,并在它们出现时,揭示这一偏见。作为一个原则,我假定:虽然我们拥有不止一种文献,记述君王荒淫无度的逸事,但相对诸如兴建土木、书目图谱或蜀国君主以外的其他人的传记中的记载,似乎不太可靠(假如还有价值)。接下来,我会把南朝堕落模式的潜在影响,放在恰当的地方进行解释。

缔造蜀国朝廷:蜀地文化的社会政治语境

从前蜀 907 年建立,到后蜀 965 年为宋所灭,繁荣的蜀地政权,以很多方式模仿唐朝,相信自己为天命所归,能取而代之。我们发现一些证据表明,前、后蜀君王,通过一定程度上复制唐代官制、采用唐代之旧名来命名和建构职官系统,并通过解释一些暗示权利从唐转向蜀的预兆,故意唤起人们对于唐代的联想。^①然而,这些君主,在成都所建,绝非唐代模式的翻版。就势必会交织在一起的政治、社会和文化而言,蜀国君主和朝臣,都在创立一个新世界。甚至仅从有关前、后蜀官员及名士并不完备的传记资料来看,蜀国君臣,明显是一个鱼龙混杂的群体。在这些传记中,我们发现一些从中原而来的难民、农民出身的军人、本地文人、道士、国师、僧侣、伶人、画师以及其他在这个世界中谋求发达的人。蜀国朝廷,鱼龙混杂,自开新风,所培育出的文化,似乎相应地具有别样风情。

十世纪,蜀地历史,分为三个阶段:王建、王衍父子(907—925 在位)

①《新五代史》中的一个故事,可谓一个明例,标示象征权利的交接转换:公元 912 年,在挟持僖宗逃往成都的晚唐宦官田令孜宅中,发现唐朝册封蜀国继任者的诏书。王建接受册封,意味着他的接任合法。《《新五代史》,卷 63,第 788 页)对发生于王建统治初期的此事及其他解释为预兆有利统治的事件的一些讨论,参看傅飞岚:《杜光庭(850—933)》,第 157—161 页。傅飞岚对于杜光庭的研究,也包括前蜀的广义文化史,尤其是,杜光庭作为“宫廷道士”,如何帮助王家确立统治合法性。

的前蜀政权、前蜀覆亡至后蜀宣告独立之间短暂的可谓群龙无首时期(925—933)和孟知祥(他称帝不到一年即死去)、孟昶(一直统治到宋朝征服后,934—965在位)父子统治的后蜀政权。除却政权更替,我们发现:从九世纪末至十世纪之间,正像很多官员自前一政权幸存下来而继续服务于继起政权,蜀地在政治、社会和文化方面,前后颇为连贯。尽管西蜀正式独立的时间不足百年,但几十年间游离于中原的政治控制和文化大一统之外,保证此处整个九世纪培育起来的文化,具有一种相对独立的特色。有关前后几位君主的记载表明,在崇敬唐代模式的同时,君主及其朝臣们,都乐意根据自己的品位,创造和扶持文学、绘画及音乐等艺术活动。简单概述宋代史家的裁定并不难,即他们将蜀国文化当成颓废和堕落之物而加以抛弃,我下边引述的逸事,清楚地表明着这一点,但历史记载揭示一些更为复杂和有趣的事。蜀地文学、宗教、美术和音乐作品,确实彰显着那个时代的享乐主义风气。与之同时,它们标明一种生机勃勃的文化,以及投身此种文化的热情程度。这在十世纪的其他王国中,只有南唐能与之媲美。因此,与唐人将歌词排除于官史记载之外相比,《花间集》由一帮后蜀朝中官员的作品汇集而成的事实,似乎显得比较凸兀。当把《花间集》还原进其他蜀地宫廷文学和音乐娱乐的文化语境之中时,似乎它仅仅是当时地域品位的一个事例而已。

要回答欧阳炯在《花间集》序言中引发的问题,即谁是蜀文化的创造者,我们必须倚靠上述史料中所见零散的人物传记,并给出尝试性的结论。然而,这些传记资料,一直暗示的结论,与其他学者所提的那些结论,并无二致:活跃于蜀地政界、社会和文坛方面的文士,身份多重,且极端混杂。由野心勃勃、足智多谋之人所建立的王国里,任何才干之士,都愿意效力一个广纳贤才的政权。依凭自身的才干,为自己缔造的政权服务,容易取得成功,而在很多南方王国,衡量某人成功与否的标准,与其说是财富和职衔,还不如说是出身贵贱和家族名望。

研究北方五代政权的历史学者王赓武,考察了北方政治和军事结构

的变化,认为五代政权让那些以前不在朝廷任职的人,即出身寒微、戎狄蛮夷和纯粹行伍出身的人,担任大量军、政要务。^①王氏未估算这些新兴政治寡头的文化影响力,然而包弼德已提供有关十世纪社会和文化趋势的一些有说服力的概观。利用中日学界社会历史方面的学术成果,包弼德指出,文人,他称之为“士”,在这一时期,经历了一系列的转变。包弼德指出,“在朝中和各级地方,似乎有些与世代行伍有别的家庭,长期垄断着学术、管理等要求有教育和文学才能的职务。”^②他强调说,这些人的出现,满足了中国各地新兴政权对各级职官的需求。他们对自己士绅身份的宣示,不再立足于出身甚或门阀,而是立足于共享的中国文化。作为新兴的“文化精英”,这个转化后的士人阶级,能通过文化、教育以及诸如辅佐“拥有权力却缺乏文学才能、历史知识和儒学教养的人”^③而获得政治地位。换句话说,士人阶层的转化,既依靠各方君主慧眼识英才、知人善用之能力,同时也依靠士人自身对时代变迁的适应能力。

907年,蜀地第一个独立王国,由王建建立。与其他人不同,王氏的非凡一生,能够与时俱进,也会任贤举能。王建先世,故为“饼师”,据说年少时曾为无赖,横行河南省许县舞阳一带,“以屠牛盗驴贩私盐为事”。^④他加入唐朝军队,剿灭王仙芝874年至877年发动的叛乱。因在此役及其以后数役屡获军功,迅速爬升到唐代军界高层,得到权势太监剑南(四川)节度使田令孜的提携。唐僖宗回到长安后(从880年黄巢围攻京师时开始撤退到四川),王建就升为五神策军使之一。886年,他任剑南西道(四川西部)利州刺史。^⑤20年间,通过一系列谨慎机警的结盟、建军、奇袭和巧妙操纵他的敌人,王建能够打击和团结唐朝剑南东道和剑南西道的节度使。到了905年,他控制了整个成都周边地区。907年,朱温

① 王赓武:《五代时期北方中国的权力结构》(1963)。

② 包弼德:《斯文:唐宋思想的转型》,第50页,注64。

③ 同上书,第52页。包弼德讨论时,特拈出南唐事例。

④ 《十国春秋》卷35,第481页。

⑤ 同上书,第482页。

结束自己操控的唐代傀儡政权，建立梁代。后一百天，九月，王建宣布自己为蜀国皇帝。^① 尽管贺凯的研究主要集中于北方中国，但他概述的整个十世纪中国的政权形式，同样也适合用来概括王建对蜀国的统治：

唐代之后，每一新国或新朝的建立者，同时也是好战军阀，已经发展起他自己的势力或靠山；他们渴求威望和权力，且拥有一定程度的实践经验。如此局面，需要实力强大且受人拥戴的中央政府来收拾残局。^②

这种政治形态的维持与成败，严重倚靠统治者个人的能力和年寿，以及他们的肱股大臣的能力。

尽管学界对于王建政府的构成及其对权力的掌控，缺少深入探研，但一致认为他具备三个方面的实力，以致能在蜀地建立一个独立王国：第一，他久经沙场，治军严明；第二，有一帮忠诚的心腹骨干；第三，政府开明，能起用文士。^③ 最后一点，即任用文士或文官方面，王建在十世纪统治者中，似乎鹤立鸡群。朱温篡夺李唐王权时，有很多士人举家逃离唐朝首都，甚至阔别中原，到各个府道、节度谋求更好的前程。整个十世纪，陆陆续续进行的这一移民潮，改变了中国大地上的社会面貌。确乎如此，很多李唐官员，来到可以施展个人才华和大展宏图的地方谋求一官半职，并且很多人受到王建之类当权者的欢迎和优待。欧阳修在《新五代史》中描述这类情形云：

蜀恃险而富，当唐之末，人士多欲依建以避乱。建虽起盗贼，而为人多智诈，善待士，故其僭号，所用皆唐名臣世族……^④

①《资治通鉴》，卷266，第8685页。

②贺凯：《中国古代官名辞典》，第38页。

③杨伟立：《前蜀后蜀史》，四川省社会科学院出版社，1986年，第55—63页。或可参看曾国富：《八〇年代以来五代十国史研究述议》，《中国史研究动态》，1989年4期，第19页。

④欧阳修：《新五代史》，卷63，第787页。

《资治通鉴》对于蜀国建立的评述,有所不同:

蜀主虽目不知书,好与书生谈论,粗晓其理。是时,唐衣冠之族多避乱在蜀,蜀主礼而用之,使修举故事,故其典章文物有唐之遗风。^①

司马光指出,唐代典章制度,因为文士的传带,对蜀国朝政影响深巨。然而,一条蜀国的记载,显示王建并未仅仅搜罗唐代“衣冠之族”,甚或来自中原的文士,而在其统治之初,对自己的朝臣,不论来自何地,凡属才干之士都公开旌奖擢用。选用之后,也不论他们居官何地,都要进行训导、教育和规正。^② 王建也善于运用宗教方式,确保自己在蜀国的合法统治地位。正如傅飞岚所言,唐时已有声望的著名道士杜光庭,通过为王氏称帝提供登基仪式和顺天承命的证据,而效力王氏政权。^③ 王建意识到,自己需要从多种渠道,确立统治合法性,并向既有经验又有文化的辅臣虚心求教,确保奠定其统治之初的稳定局面。

唐朝文士,确乎能到蜀国朝中谋得一官半职。《十国春秋》中有关这些人的传记文献,显示王建政府中的部分文官,来自唐朝的世代簪缨之家。然而,传记资料并未说明成都仅是长安的一个翻版:“《十国春秋》中89位文士和武人的传记,只有17位官员声称先祖曾为官唐朝,而其中又只有9位可以确认出自六朝和隋唐时期的门阀世家。”^④ 诸如《花间集》词人韦庄,9位豪族成员之一,在蜀国朝中地位甚高。其他诸如杜荷,虽来

① 《资治通鉴》,卷266,第8685页。又见《十国春秋》所引,卷35,第501页。

② 《锦里耆旧传》,卷5,第8b—9b页。

③ 傅飞岚:《斋醮与王权》(*Liturgya and Sovereignty*)及《杜光庭(850—933):中国中古时代的道士》(*Du Guangting (850—933): Taoiste de cour a la fin de la Chine medievale*)。

④ 该术语,来自姜士彬(David Johnson):《中古中国的寡头政治》(*The Medieval Chinese Oligarchy*),第33页。我对于门阀官员的定义,立足郡望(choronyms),即宗族的地域联系。排除掉皇子、王建养子和五个宦官,我统计到了89人。89人之外,有13人不知其出生地域。除了文献遗失,十世纪记录本身存世量就少,故而传记材料,对传主籍贯的交代,往往不够。那时,很多人来自五湖四海,很少有人带有,甚至没有身份证明,来到王建朝中(政府自身必需时去组织建设)。然而,王建意欲任用先祖曾在唐朝为官或出身豪门的人,并希望天下皆知他任用带有此类家族纽带的人,故似乎不会有太多之人籍贯不明。

自杜陵杜家之类的望族,因家庭背景而轻易获得一个低级职位,然而,终因才能有限,一直未获晋升。^①

相对于北方的“五代”,南方诸国的政府面貌,虽非全受唐代官僚家庭左右,却能见其影响。通过考察十世纪某个世族的命运沉浮,姜士彬(David Johnson)已经指出,在中原地区,北方五代篡权者有强烈反对贵族的情感,以致肆意杀害很多贵族出身的官员。^②如此迫害,在前蜀从未发生过,但是我们也并未看到今存文献言及前蜀朝廷对唐代精英文士有强烈的偏爱。事实上,89位传主中,籍贯相同的最大一群人,凡23位,俱来自蜀地。^③传主中,有几位来自蜀地,包括祖先曾在蜀地府县为官,或唐朝时曾任蜀地官员,但大多数皆无此背景。真实的情况是,蜀籍官员在政治等级中,并不身居要位;相反,他们大多身沉诸如中枢、台阁和秘府等需要文学才华的下僚(但有时威望较高)。他们之中,有些人,因而受命于翰林院(标示文才的官职)。^④大多数传记,仅简单记载为“事前蜀王建”或“事前蜀”,我们缺乏专门的任职记载,因而不能追踪整个蜀国官场的社会背景,但,假如我们将前蜀官员传记与后蜀官员传记相比,就会发现后者几乎没有明言身份为唐朝世族或明言世代在唐朝为官者。这说明,就社会阶级而言,因为连续不断的政权更迭和移民风潮,蜀国政府

① 杜荷抱怨自己位沉下僚,并说他曾抱怨蜀地新社会政治的秩序:“无他才艺,以贵胄仕高祖为博士,常耻其官卑。诘执政陈启自述门阀,云:‘昔年入贡,仕在花树韋史部先德之前;今日通籍,班在新津冯长官田小男之后。’”《十国春秋》卷42,第625页。

② 姜士彬:《一个大姓的末年:晚唐宋初的赵郡李氏》(*The Last Years of A Great Clan: The Li Family of Chao Chun in Late T'ang and Early Sung*),第67—68页。

③ 89人的传记中,49位并非来自蜀地或王家乡“许”县。

④ 杨伟立,一位当代历史学家,曾分析王建任用士人的情况。他从《十国春秋》传记中,筛选出49位官员身份。在他考察的49人中,14位来自蜀地,占他统计的文士总数中的28%。这一数字,接近我所统计的89位中来自蜀地的23位,或26%。在杨氏对文士的分析中,蜀地是人员最多的地区。只是,杨氏所持的“诗人”标准,并未一以贯之,并排除了一些低层文官(比如《花间集》诗人尹鹗),却未给出解释说明,因而,我考察的语境更大,根据我们所拥有的全部89位官员的传记资料,得出结论。参看杨伟立:《前蜀后蜀史》,第59—62页。

和朝廷社会,渐趋更为混杂融合,可能也更加本土化。^①

当我们观察前蜀和后蜀官员们的各种仕宦之途,蜀地社会文化的这一混杂特征,就显得意义重大,且清楚明白。首先,因为唐代贵族失去特权,而前蜀又未能成功恢复科举制度,爬上要职的基本途径,证明仅为个人对君主的“侍”,而非家庭出身或身份等级。^② 不仅如此,官员一旦为自己谋得一官半职,往往也就能给自己的子侄安排一个好位置。此外,比较军事才能、能言善辩、著书立说和传释经典等,“侍”的内容,变得十分宽泛。^③ 最后,很多两蜀官员,藉由自己的文学才华,包括编辑和演奏曲子词,而获得职位。当然,唐代时候,未有人如此。相反,唐代经常奖励个人功劳,包括军功和文名,且荫荫制度允许五品及其以上官员子嗣不经考试而入“流”品,自是保证裙带关系。其他诸如对唐朝的稳定构成常年威胁的权宦和朋党等,同样也是蜀国积弊。然而,与唐代朝廷相异,前蜀政府,似乎至少,完全建立于帝王好恶之上。

这个系统,就好的方面来看,创立了一个良性环境,在其中,上进和有能力的人,无需凭藉出身和富贵,而通过自己独有的才能,在蜀国朝中扬名立万;而最坏的一面,君主好恶,意味着蜀国朝政,常因个人的一时

① 移民持续涌入,让我们对于蜀国职官的理解难上加难。孟知祥本人,与跟他来到蜀国的随从们,一道来自太原(根据后蜀所记他们的传记),但是,他和很多随从,一生的大部分时间在中原地区度过。因此,如果真像姜士彬所言,北方君主积极根除前代唐朝的官僚家庭、唐代世家大族或唐代官宦子弟的影响,到了后蜀时代,就只能被进一步冲淡消释,意味着后蜀官僚中的成员们,似乎可能已经更为鱼龙混杂。当地才士(意为从十世纪初就生活在蜀地的拥有文学才能的人)的影响,似乎应该也已得到提升,比如,后蜀政府擢用吸纳此类人士为官。

② 有强力证据表明,孟昶曾恢复科举考试。尽管没有文献详细描述后蜀开科的频率与规模,至少整个后蜀时期有奖擢进士。《十国春秋》中有传的四位文人,暗示整个后蜀时期都能取得“进士”。(《十国春秋》,卷 53,第 785—786,814 页)更多证据见于杨九龄《蜀桂堂编事》所记蜀地文献。据晃公武《郡斋读书志》提要(第 2b、2a 页)及《宋史·艺文志》(卷 203,第 5116 页),该书载诗、赋、策题及知举登科人姓氏。杨氏选本的概况,见于《十国春秋》卷 56,第 817 页。

③ 此类擢升的两个事例,可以参看王先成和蒲禹卿之传。先成,蜀新津人,投笔从戎。当王建挥军进入四川,王先成献奇策帮助攻伐,论功行赏,官至夔州刺史。(《十国春秋》卷 42,第 618 页)蒲禹卿“当布衣时”就“慷慨好直言”,不惧批评劝谏王衍(译者案:作者误为“王建”)。尽管蜀国朝中权臣反对,王衍提拔蒲氏为右补阙(在唐朝,此为朝中谏官,隶属中书省)。(《十国春秋》,卷 43,第 632 页)

兴致所摇撼。因此,王建治下,有才华和经验的韦庄,能贵为宰执,并影响了前蜀政治决策和官僚制度。公元894年,韦庄可能已年过六旬,仅仅中过进士;至901年,他受命为王建的掌书记。王氏后来成为四川节度使。^① 王建十分感激韦庄的尽职,以致在韦庄将要征召回长安时,上书请留,以便能继续为官四川。^② 907年,蜀国建立之后,韦庄很快得到高位重权,数年间,由左散骑常侍,迁判中书门下事,再升至判中书门下事,爬上王建朝中文官极致。《蜀梼杌》描述说,韦庄常参与制定“开国制度”。^③ 如此有才能和文学头脑的人,当然能在蜀国朝廷掀起一阵“唐风”。王建朝中,韦庄既为高官,亦是活跃的诗人,主持文学讨论,扩大自己的文坛影响,甚至还在成都郊外浣花溪畔,重建诗人杜甫旧居,即传说中的“草堂”。韦庄还因慷慨关照下层寒士或功名蹭蹬之人而闻名,因为有王建幕后撑腰,他甚至还赠授他人官职。^④ 可能,要估算韦庄的影响,就不得不关注王建朝廷的文化氛围,但影响肯定深巨。^⑤ 很多学者认为,韦庄居蜀所作哀怨之词,表达了忧伤之情,而叶山(Robin Yates)却加以反驳,颇值得参考。他认为,韦庄实际上“希望跻身政治舞台中心,实

① 任何意义上的唐五代历史记载中,皆没有韦庄的传记。叶山认为,黄巢叛乱,文书丢失,结果也导致历史学家对于蜀国产生偏见,并带来这个遗漏。叶山《浣纱:韦庄(834?—910)生平及作品》,第II页。有关韦庄登第时间及官职的信息,来自夏承焘《唐宋词人年谱》中的《韦端己年谱》,第58页以后。

② 韦庄之弟嵩,于韦庄文集《浣纱集》前“序”中指出这点。参看《全唐文》,卷889,第5b页。又见《唐诗纪事校笺》卷68,第1020页。

③ 《蜀梼杌》,卷1,第5页。英语译文取自叶山《浣纱》,第35页。据《蜀梼杌》(卷1,第4—5页)和《十国春秋》(卷40,第593页),韦庄死于910年8月。

④ 公元900年,即韦庄第一次出使蜀地任稍后成为节度使的王建掌书记之前一年,韦庄奏请追赐十四位词人才子为进士及第并为朝廷撰写了追赠表,罗隐(当时仍在世)也得以特赐科名。有关追赠之事,最早的记载,见于王定保《唐摭言》(第116—119页),但该书说追赠之人,系温庭筠之弟温庭皓而非温庭筠。《全唐文》卷889(第3b—4a页)说赠予温庭筠。对该文本的讨论,参看叶山《浣纱》,卷14(第31页及注132),叶山最后得出结论,以为《唐摭言》有误。也可参看夏承焘《唐宋词人年谱》,第21—22页。

⑤ 有关他对于蜀国官员选拔的影响的讨论,参考何汝泉、钟大群:《韦庄和前蜀政权》,《西南大学学报》1990年第02期,第34—35页。

现平生抱负,力挽狂澜,光复帝国荣光。”^①考虑到王建朝中大臣的身份类型颇具有代表性,我要说蜀国其他官员,不管是外来移民还是本地土著,都有这种想要攀龙附凤而实现胸中抱负的鸿鹄之志。

王建传国于王衍。实际上,衍为蜀地宫女所生,最初并非王建立储之选。幼主登基,国柄控于辅臣之手。此乃帝制准许的政治模式,意味着像王衍那样弱小的君主,在位期间,能够追求奢靡享乐。就蜀国和宋代史家看来,此时的宫廷文化,为通宵达旦的声娱宴饮,皇帝身边宠臣与嫔妃宫娥皆参加。^②我们发现极强有力的证据说明前蜀第二位君主王衍在位期间,宫廷盛行声乐以及其他种类的演出活动。

蜀地“溺于声乐”

王衍治下,因为声乐,蜀国变得恶声远扬,甚或臭名昭著。后蜀君主孟昶,继续保有此名声,并被宋代历史学家详细记载。如《资治通鉴》叙述的故事,就令史家信服,让他们一致谴责王衍的品位及其昏庸无能:

(蜀降于后唐之后)魏王(李继岌)通谒李廷安献蜀乐工二百余人,有严旭者,王衍用为蓬州刺史,帝(庄宗,李存勖)问曰:“汝何以得刺史?”对曰:“以歌。”帝使歌而善之,许复故任。^③

此段佚事,颇类欧阳炯与大宋皇帝赵匡胤之间的故事。应该不是一种巧合:两个故事表达着同样的观点,即蜀国君主胡乱任命那些缺乏或者不具吏能才德的伶人为高官(在蜀国,朝廷之外,选拔优秀人才任地方

① 叶山:《浣纱》,第39页。

② 王衍的伙伴,有两个最成功,是韩昭和潘在迎,皆有小传见于《十国春秋》卷46(第660—661页)。韩累官至礼部尚书兼成都尹,潘历官内皇城使,显系朝中“特务机关”的官长。简言之,二人皆倚靠朝廷,取得荣华富贵。

③ 《资治通鉴》,卷274,第8955页。司马光于此有机会从一个故事得出两个观点:一个是有关蜀国政府的腐败堕落,另外一个是关于后唐国君的软弱无能,不知鉴借王衍用人之失以自警。

官)。几乎有关前、后蜀堕落或乱政的故事中,皆可见到声娱,但是很多时候,史家对于声乐的强调,更像来源于历史书写的需要,而非历史事实。与王衍统治最接近的历史叙述模式,为南朝腐败统治末期的荒淫无度。当时,陈后主纵情享乐,沉湎声色,奢靡挥霍,以致国库空虚。当然,此类故事的最早模式,为《诗经》中的郑卫之声,但史家书写蜀史,则更多依靠南朝掌故。为了阅读这个模式时前后连贯,或者至少去理顺它,我们应该通过诸如有关宫廷享乐和乐师伶人的记载,或者通过《花间集》诗人的词作及其官职等其他种类有关蜀国朝廷盛行歌唱的文献,充实这些“音乐—政治”的佚事趣闻。

显然王衍为穷奢极欲的音乐热爱者,但有关王建统治最初几年的大兴土木的文献记载表明,他对于音乐娱乐的“上好”,早于他懦弱的儿子。907年,蜀国建立前夕,王建在成都,新建或重新命名了一系列宫殿、桥梁和其他建筑。他带来了一个新变,将民间的“乐营”(原本用来命名各道府治所或节度军镇的乐坊),改名为“教坊”。后者,原系长安城中宫廷音乐官署之名。^①文献中提到大量前蜀乐人,表明该地乐坊,已像唐代的教坊,诸如歌姬、艺伎及乐师等,已有固定演出场所。其他一些有关王建设立音乐娱乐的文献证据,来自他自己的陵墓。该墓1941年发掘,墓室墙壁装饰,奢华程度可谓冠绝一时,有24块刻着歌舞姬的石板,为整个墓室成功营造出音乐场境。^②但,有关王建统治的记载中,蜀国宫廷中音乐和歌唱的故事,最为常见。有关王建爱好的确凿文献记载,可从他扩建宫苑以建设宣华苑之事而略见一斑。此后花苑,于919年至921年间修建,设有奢华的宫殿、庭除和亭榭。^③后来,他还修浚一条穿过教坊的特

①《十国春秋》,卷35,第501—502页。在唐代,乐营是属于节度使官衙的音乐组织名称。机构名称的改变,摆明王氏有意扩充提升这些机构至帝王规模。

②冯汉骥:《前蜀王建墓发掘报告》,第15页。有关此墓的概论性的整体研究,也可参看秦方瑜《王建墓之谜》(四川大学出版社,1995年)。

③《蜀梼杌》,卷1,第142页。

殊运河,便于舟载邀集男女伶人。^①

记叙王建嬉游于宣华苑和蜀国周围的故事中,常常提到乐曲和曲子词(按一个固定词牌名标示的曲调来歌唱的文字),而且这些故事显示王建不仅是一位有鉴赏力的听众,同时还是一位歌曲创作者。

蜀主以文思殿大学士韩昭、内皇城使潘在迎、武勇军使顾在珣为狎客,陪侍游宴,与宫女杂坐,或为艳歌相唱和,或谈嘲谑浪鄙俚褻慢,无所不至,蜀主乐之。在珣,彦朗之子也。^②

在这个故事中,王建因行事不轨而德行有亏:即过度沉湎宴游,身边的“狎客”,不伦不类,更为荒诞,还允许他们接近自己的宫女。最后一点,他还放低身价,与朋友们创作轻佻放浪之曲,一起戏谑嘲弄。内外混杂,荒唐纵欲,似乎会“无所不至”。

王衍的游宴队伍中,经常包括他的母亲、姨妈以及她们的女伴。史家以为,她们同样会导致宫廷堕落。传记资料、今存诗作和历史文献,表明衍母以及诸位阿姨,皆能写作某些体裁的诗歌。事实上,史家之所以谴责王衍,原因之一,就是他允许妇人参与宫中公开的文学活动,而对于后蜀君主孟昶的谴责之一,是宫人花蕊夫人,创作了著名的100首宫词。^③

二年八月,衍北巡,以宰相王锴判六军诸卫事,旌旗戈甲,百里不绝。衍戎装披金甲,珠帽锦袖,执弓挟矢,百姓望之谓如灌口神。后妃钱于升仙桥,以官人二十人从。至汉州,驻西湖,与官人泛舟奏乐,饮宴弥日。九月,驻军西县,自西县还。至益昌,泛舟,巡阆中。

①《锦里耆旧传》,卷6,第7A页。杨伟立:《前蜀后蜀史》(四川省社会科学院出版社,1986年),讨论了仍然保持华丽的宣华苑之布局与历史。(第86—88页)。

②《资治通鉴》,卷272,第8892页。韩昭取代《花间集》诗人毛文锡为文思殿大学士,而王建最初任命毛氏担任此职。毛氏不经王氏允许,就在王宫中举办婚宴,王建遂罢贬了他。

③何光远在《鉴戒录》中,将前蜀之亡,或多或少归咎于徐氏姐妹,即王衍之母与姨母。就在对此相同的“北巡”的讨论中,她们巡游四川,包括参访重要的道教场所,并讨论二人所作纪念之诗,何氏最后说“议者以翰墨文章之能非妇人女子之事”。(《鉴戒录》,卷5,第1a—1b页)

舟子皆衣锦绣，衍自制《水调银汉曲》，命乐工歌之。郡民何康女有美色，将嫁，衍取之，赐其夫家百缗，其夫一恸而卒。^①

紧接着此段文字，描述了另一宫廷声乐之事，即“命宫人李玉箫（《花间集》词人李珣之妹）歌衍所撰宫词”。^②就一些资料来看，王衍不仅是位歌、诗的鉴赏家，自身还是一位诗人。宋代陈振孙的目录学著作——《直斋书录解题》，著录王衍诗词选集，名为《烟花集》，据说为五卷 200 首。《十国春秋》描述说王衍的诗作十分流行，“凡有所著，蜀人皆传诵。”^③如今，他仅有两首词作留存；除此之外，似乎宋以后即已亡佚。^④

《资治通鉴》和《蜀梼杌》所记的佚事，仅仅将声乐描写为前蜀堕落的一种表现；而其他故事，表明声乐欢娱，为蜀国弊政最严重的症候。何光远，后蜀朝官，以一个简短的标题——“亡国音”，描述了王衍沉湎酒色的细节。其中，他明确提到沉迷酒色的南朝陈后主之事。^⑤

又内臣严凝月等竞唱《后庭花》《思越人》，及搜求名公艳丽绝句，编为《柳枝词》。君臣同座，悉去朝衣，以昼连宵，弦管喉舌相应，酒酣则嫔御执卮，后妃堪乱，令手相招，醉眼相盼，以至履舄交错，狼籍杯盘。

是时，淫风大行，遂亡其国。《后庭花》者，亡陈之曲……《思越人》者，亡吴之曲……《柳枝》者，亡隋之曲。^⑥

在此有关王衍宴游的描写中，我们再次看到，君主与醉酒官员，超越伦常，高调猥杂，甚至宫中嫔妃参与其中，打成一片。一如既往，内与外、

① 《蜀梼杌》，卷 1，第 13b—14a 页。

② 同上书，第 14a 页。

③ 《十国春秋》，卷 37，第 531 页。

④ 今存王衍名下第一首词作《醉妆词》，实粗俗不堪，似乎太过轻浮而显得不太可信。参看《唐五代词集释汇评》（第 765—767 页）所汇集的对这首词作的评价。

⑤ 何光远在这个故事开头，竟然将王衍描述为一种妖怪，即“昼作鬼神，夜为狼虎”。《鉴戒录》，卷 7，第 2b 页。

⑥ 同上，第 2b—3b 页。

男与女，荒唐厮混，为欢作乐。^① 为了强化他对前蜀朝廷政治腐朽堕落的批评，何光远列举他们所搬唱的歌曲：《后庭花》《思越人》《柳枝》。事实上，三首乐曲，皆与亡国有关。^② 人们认为，陈、吴、隋三朝，皆因君主行为堕落或宠溺某位女人而导致朝政荒废、纲常紊乱。^③ 通过提到相似的历史，何光远能够因此攻击王衍写作曲子词以及连带的放纵行为。

然而，从文学史立场来看，我们应该注意到，这些故事描绘的即使不是五类，至少也有四类编写歌词的途径：在《资治通鉴》的记载中，男人们“为艳歌”并“相唱和”；在《蜀梼杌》中，王衍据已有的《水调银汉曲》，“制”作歌词；在《鉴戒录》故事中，君主和内臣所唱，也许包含现成曲调的歌词，又“搜求名公艳丽绝句，隐为《柳枝词》（隐为《柳枝曲》，在此语境中，‘隐’意为‘无所贡献’。译者案：即隐括之意）”，但接下来嫔妃们自己为曲调“填词”。“制艳曲”，可能已经意为：将已有曲调，与文字合在一起，或者，简直几乎可以算是“倚声填词”的一种方法。然而，当“唱和”行为用于歌曲之时，暗示作词者应该使用相同的曲调来填入新的文字。《蜀

① 如此狎昵杂处，自非恰当，可谓王衍的另外一项败德之事，或者，至少是史家最关心的一个问题。另有蜀国朝臣李龟祚，劝谏王衍，警告他若继续沉湎荒淫而不理朝政，必会招来亡国之祸。《十国春秋》，卷43，第638页。

② 《后庭花》与陈后主有关。何光远接着引用晚唐诗人杜牧《过华清池》一诗。该诗，同样运用《后庭花》的典故，以暗示唐朝日趋衰亡。“思越人”，用了著名美人西施的故事，她覆亡吴国。“柳枝”曲，据何光远所言，其起源时间在隋，内容多写过去由铺张奢侈的隋代皇帝所栽柳树的堤岸。尽管当代学者对此的真实起源已有不同观点，此解释，是有关此曲的一个流行故事。《花间集》中有四首《思越人》，也收录有十三首《杨柳枝》，所有的这些，都是七言绝句体，而其他九首《柳枝》除了一首外，也是七言绝句体。整个唐五代时期，“柳枝”可能是“杨柳枝”曲调的一个常见简称。

③ 张唐英在《蜀梼杌》中，通过增加唐玄宗时期杨贵妃喜爱的“霓裳羽衣”曲，来强化何光远的指证。杨氏乃该曲的著名演奏者。张氏将该曲增入此名单，相对于追求历史事实，更倾向回应儒家修史的道德关怀。（《蜀梼杌》卷1，第16a页）。饶宗颐使用《蜀梼杌》这一文段，来将“思越人”曲调定位于923年前，而《蜀梼杌》则说这个逸事发生在923年。这说明，此类逸事文献记载，须要仔细考辨。（饶宗颐：《敦煌曲》[Airs de Touen-houang]，第234页。）公元923年，生活于蜀地的何光远，在《鉴戒录》中，并未给出这个故事的精准时间。设若此事完全为真，则当发生于919年至925年之间，即王衍在位期间。

柁机》中，“制”的使用，明确认为王衍宴会上，乐曲实为新作。^①《鉴戒录》的故事，应该会让我们想起，后蜀的歌词写作，大约发生在《花间集》出现的十来年内。我们可据此推知，男人们根据已有曲调填词制作新歌，也会化用他人绝句编入四行七言“柳枝”曲中。通过依声“填”入他们自己的话语，而创作新歌。尽管未能找到同样的唐代故事，来说明这些同时存在的不同创作方式，但《鉴戒录》中歌词的各类编写行为，提醒我们反思自己对于晚唐曲子词创作，是否知之甚少。^②至少，这一系列的创作活动，表明君主，或参与宫廷燕饮的人们，对歌词有极大热情，也说明蜀国宫廷人员，音乐技能高超。

就像任何学养有素的儒士读者所期待的，王建沉湎酒色故事的高潮，是前蜀王国的覆灭。十世纪二十年代，中原的后唐，派遣间谍到蜀国，寻觅一举制敌的侵略机会。924年4月，后唐密使李严，为了这个目的，来到成都。

庄宗遣李严聘蜀，衍与俱朝上清，而蜀都士庶，帘帷珠翠，夹道不绝。严见其人物富盛，而衍骄淫，归乃献策伐蜀。^③

后唐伐蜀，仅用了两个月时间。王衍及其亲属、宫人和高官，受俘而递解至洛阳。926年4月，流放王氏宗亲于长安城郊；6月，大臣们移交权力。^④牛希济，《花间集》词人之一，侧身降俘官员之列，而带到洛阳之后，有战败之诗一首，流传中原，广为人知（他在后蜀继续为官）：^⑤

① “制”，作曲子词或曲子的动词，相似用法，还见于《新唐书》有关宣宗及其官人的故事中（卷22，第476页和卷22，第478页）。

② 然而，何光远也许在他的史书中，径直将这些创作实践，一视同仁地涵括进他的故事。

③ 《新五代史》，卷67，第792—793页。此故事，尚有其他版本，略有不同，见于《资治通鉴》（卷273，第8921页）。

④ 《资治通鉴》，卷274，第8956页以后。《十国春秋》，卷37，第555—56页。

⑤ 与他较为知名的词作一道，牛氏留下了十七篇文章，收入《全唐文》。相对于他词作的轻佻，这些文章，关注历史事件、当代政治及身份立场。参看刘尊明：《于“花间”香风中行“教化之道”——论“花间词人”牛希济的散文创作》（《南京师大学报》，1992年第02期）。

满城文物欲朝天，
不觉邻师犯塞烟。
唐主再悬新日月，
蜀王还却旧山川。
非干将相扶持拙，
自是吾君数尽年。
古往今来亦如此，
几曾欢笑几潸然。^①

另外一首由前蜀诗僧远公所作的《伤悼前蜀废国》，表达了相似情感：“乐极悲来数有涯，歌声才歇便兴嗟……”^②“歌声”，不仅仅为常用隐喻，而是写实：《资治通鉴》记载，宋初，来自前后蜀的乐工，不少于 200 余人。^③ 这些诗人的伤悼，也许是为了宽慰其他人，即前蜀王氏宗族。他们权力旁落，受尽凌辱，苟且偷生。

尽管后唐统治，只有很短的一段时期，但从蜀国宫廷带来的“歌声”，几乎销声绝迹。接下来一段时期，群龙无首（925—934），后唐官员孟知祥，逐步巩固他对该地区的控制。926 年年初，后唐庄宗皇帝，委派军事经验丰富的高级将领、太原人孟知祥，以西川节度使身份监管蜀地。^④ 事与愿违，后唐将领孟知祥，看上了成都及其周边地区的富庶殷实。在他代表后唐政府统治四川的八年时间里，孟知祥接手未遭太大劫掠的壮丽宫殿。他从后唐获得的权力，以及蜀地名望，日渐丰隆，却越发不愿与人

① 此处译文，立足于《鉴戒录》（卷 7，第 4b 页）所提供的诗歌文本，而《全唐诗》卷 760（第 8631 页）和《全五代诗》（第 847 页）中，有另外两个版本。除了最后一行第二个字不是“曾”而是“会”，《全唐诗》中版本，文本当源于《鉴戒录》。

② 《鉴戒录》，卷 5，第 4b 页。

③ 《资治通鉴》，卷 274，第 8955 页。粗略对比，九世纪中期的教坊乐人数量，以及送往后唐的乐人数量，说明相对于盛唐宫廷乐坊中的数千乐人，蜀国教坊规模要小。然而，对比宋朝收服其他南方王国而俘获的乐人数量，从蜀地带来的 200 乐人（可能并未包括教坊中的乐人），数量可谓较大。

④ 《十国春秋》，卷 48，第 680 页。

分享财富,开始与心腹密谋脱离后唐。^①

934年,后唐庄宗刚刚驾崩,孟知祥便宣布自己为蜀国皇帝。^②他任命随已来蜀之人,为新蜀国政权(似乎是一定程度上的军事政权官僚机构)的高官。他们中,有些人是孟氏太原同乡,有些则来自中原地区。^③但与王建一样,孟知祥也在很多官职上,尤其是那些需要文学技能的位置,起用蜀地文人。这些蜀人,部分曾仕于前蜀。925年,后唐征服前蜀时,庄宗曾下诏宽赦很多前蜀官员:

诏蜀朝所署官四品以上降授有差,五品以下才地无取者悉纵归田里;其先降及有功者,委崇韬随事奖任。^④

除却几百位皇族宗亲和宰执高官,殒命他乡或羁押中原,品秩低一点的大部分前蜀官员,不仅幸免于难,还可能在孟知祥的节镇中为官,并因而在他的后蜀朝廷谋得一官半职。^⑤随从至蜀,以及当地愿意侍奉外来统治者而出任官职之人,尤其是那些经验老到而渴望功名的人士,皆

①《新五代史》，卷64，第798页。征服蜀国之后，大量犒赏的钱财布帛运到长安，但宫中烧毁或遗失之物并无记载。当他预感要受命镇守成都时，孟知祥事实上反对向国家乞求已经解运出去的犒赏。《十国春秋》卷48，第682、699页。

②《资治通鉴》，卷278，第9102页。

③对于这些人的评述，参见《十国春秋》，卷51，第757—763页。

④《资治通鉴》，卷274，第8951页。同时，请参看《五代会要》卷17，第281—282页。《资治通鉴》中有此诏令，文字多一点，似乎是诠释释意。《五代会要》的版本，说明后唐需要有技巧的官员，因为据记载，它的惩治仅仅局限于中央高官和军事官员，而那些没有才华的人，则仅仅遣散而已。

⑤李昊可谓前蜀、两蜀之间以及后蜀时期为官的文人典型。他历任前蜀中书舍人和翰林学士，陪伴王衍到洛阳投降，并因此获得后唐任命，为官成都。孟氏统治时，他再次为官，爬上人生顶点，似乎担任权力很大的观察推官。在后蜀，李氏很快升至“一人之下万人之上”，最终位兼将相。《十国春秋》卷52，第775—776页（译者案：应该是第769—776页）。姜士彬在《门阀士族的式微》中，曾考察他的事例，第70—72页。其他的事例，为欧阳彬（资料记载不一，可能为欧阳炯亲属），娴于音乐和辞赋，并因进献辞赋而在前蜀时期任翰林学士。前蜀覆亡之后，他在孟知祥麾下任职，累官至尚书左丞。（《十国春秋》卷53，第779—780页。）似乎有些才华横溢和经验丰富的文人，即使他们曾效忠其他君主，也会因为对朝廷而言，颇有价值而受到重用。

打心底里拥戴孟知祥。^①但孟知祥却在蜀地享国短暂:建国数月之后,偶感不适,旋即驾崩,留下一个年仅四岁的儿子孟昶接替皇位。^②

尽管孟昶年幼无知,所幸朝中有得力大臣而非堕落腐败之官,辅佐他度过早年统治,并逐步掌控自己的朝廷。^③不像王衍,他没有野心勃勃的外戚(至少没有一位与当地有联系或有影响者),并且,更为重要的是,他似乎受到良好的教育,而准备为君执政。如此教育,可能让他更加渴望,也能够,塑造自己朝中的文化。尽管有关后蜀的历史记载,零星而又散乱,但各种历史记录和传记资料表明,孟昶朝中,充满了文学、艺术和音乐活动。有件发生于941年(《花间集》序言完成后第二年)的佚事,记述孟昶对两个官员宣誓:“王衍浮薄而好轻艳之辞,朕不为也。”^④来自后蜀和宋代的各类文献,证明孟昶随着年龄渐增,而日益耽于声乐,却未见有证据说明史家谴责王衍追求享乐放荡。

事实上,有关后蜀孟昶31年统治的记录,说明他成功地重建了一些东西,在成都培育起接近唐代的风雅文化。他统治期间,组织编写的图籍,散见于宋代文献目录中,说明后蜀君臣已经有兴趣去维持和促进人们对正统文学传统的研讨。就蜀国职官名和著作名来看,他们还选编考

① 孟知祥始任职蜀地时,尚未有自己的军队,但在庄宗死后,孟氏麾下之人,开始拥戴他。有关孟知祥的职业和辅臣的研究,参看阿姆托尔(Brigitte Amthor)《孟知祥(874—935):后蜀开国之君》(Meng Chih-hsiang (874—935), *der erste Kaiser von Hou-Shu: die Entstehung und Gründung des Reiches Hou-Shu 925—934*)。

② 《资治通鉴》卷279,第9123页。《蜀梼杌》,严厉谴责前蜀政权,认为孟知祥统治蜀地,算是明君,云:“知祥好学问,性宽厚,抚民以仁惠,驭卒以恩威,接士大夫以礼。薨之日,蜀人甚哀之”。《蜀梼杌》卷下,第3b页。

③ 《新五代史》记述说,直到948年,权相张业死后,孟昶方才通过自己任命和信赖的宰相,真正开始自己统治蜀地(那时,孟昶可能已经处于自己在位的最后二十年)。《新五代史》卷64,第804页。

④ 《蜀梼杌》,卷2,第6a页。吴任臣全文引述这段文字,并加了一个注脚,说明孟昶食言,指出孟氏有一首“相见欢”词(作者尚存在争议)。《十国春秋》卷49,第712页。

试时文,致力恢复科举考试系统。^①孟氏任命历史学家——大权在握的李昊,总纂保存在位时“实录”。蜀国朝廷中的富官,翰林学士母昭裔,出私财请人镂版刊印“九经”、《文选》以及唐朝类书《初学记》《白氏六帖》等。^②之所以刊印此类书籍,是为了满足恢复科举考试后,人们对标准文本的需求。据说,孟昶也曾诏令编辑韵书——《古今韵会》,五百卷。^③孟昶身边,花蕊夫人,聪慧伶俐,掌管后宫,也以能诗而著名。根据宋代书目文献的著录,以及《全唐文》和《全唐诗》中发现的后蜀官员所作的断篇零章或诗歌证据,可以看到蜀国上下皆有此类文学编选的兴趣。整个北宋,编辑唐代诗文的文献资料,多来自蜀地。这不仅说明蜀地私家藏有大量图籍(也许是避难文人所收藏),也说明他们热衷收藏和保存唐代著作,甚至整个时期肯定都是热情不减。^④

后蜀朝中,有关经典文学研究、音乐演奏,甚至是绘画造像等方面的审美趣味,皆有蓬勃发展。十至十一世纪间,郭若虚《图画见闻志》(北宋早期一部有关画家、画作一重要的文献),有五代十国时期重要画家的小

① 通过归纳处理自己记载中的大量职官名,吴任臣的十国史,重编百官表。在他所发现的有关蜀国文官的证据中,吴氏提示说有翰林院(翰林及画家居处的地方,有大量文献证据),弘文馆,亦或崇文馆(考虑到这二者都是传统的文士所处的地方,似乎弘文馆与崇文馆并不同时存在,似乎暗示名称有变或书写有误。后唐时期,也有相似的名称变化,见《五代会要》卷18,第305页)。介绍朝廷时,他指出,国子监中,至少有四个阶层的学者。他还指出,当时还有华林秘府所藏。(《十国春秋》卷114,第1655页)

② 《十国春秋》,卷52,第768页。参看李致忠《历代刻书考述》(第35—40页)有关十世纪蜀地刊刻此书及其他文书的讨论。李氏特别强调,蜀地印刷术的发展,关键有文化和经济因素的推动,指出后蜀政权为此类事业,相对于其他地方,给予了更多支持。也可参看杜希德(Twitchett)《中古中国的印刷和出版》(*Printing and publishing in medieval China*),第30—31页。

③ 《十国春秋》,卷49,第712页。考虑到蜀地官员的地域背景,实乃纷纭有别,以及可能有多种口音或方言(孟氏家族来自太原),可能需要按照新标准而编写韵书,以建立雅言。十世纪,部分因为整个中国大陆,移民之潮,范围广大,语言发生大的变动。有关十世纪语言发展,进而刺激人们关注声韵的深入讨论,参看中田勇次郎(Nakata):《唐五代诗韵考》以及白润德(Bryant):《十世纪中国诗歌的韵类》。

④ 有关宋人如何看待早期北方选本的考察,参看谷月涵《选本知识的政治学:宋太宗的图籍编修工程》。谷月涵讨论了蜀国藏书转运到开封之事:几近13000卷图籍,从成都递解至开封。与之相对,大致有20000卷,来自南唐的图籍(第295—297页)。

传。郭氏所记的有关艺术传承的 59 位画家中，有 31 位来自蜀地，且他们中很多人曾司“翰林图画院事”，即活跃于蜀国朝廷的虚职。^① 这些画家中，最著名者，为黄筌（903—965 在世），任官后蜀，并对宋代宫廷绘画的发展有所影响。他的儿子，也曾侍奉孟昶和赵宋王朝。^② 有关父子画家的记载，表明了此类人所从“事”的种类：

阮知诲，成都人，善绘事，兼长写貌。前蜀时，写先主真，称首出。乾德中，写后主象于大圣慈寺。高祖明德初，复写帝象于三学院及绘皇后、玉清公主二象于内庭。知诲事两朝，多画皇姑贵戚影像，累授翰林待诏银青光禄大夫，检校尚书左仆射，兼御史大夫上柱国子。

阮惟德，有父风，事后主为翰林待诏，尤善状官闱禁苑、帝戚富贵之事，有《宫中赏春》《公子夜宴按舞舞帛》等图。^③

通过蜀地翰林画院的画师之手，皇家宫苑和临幸寺庙，皆藻饰图绘，并有史料详细记录。同时，蜀国画师传记中的简略描述，说明蜀地君臣，对于视觉艺术的欣赏，往往与他类审美活动，交织在一起。比如，《十国春秋》的黄筌传中，我们看到黄筌所作“雉”图，逼真传神，诱得苍鹰下击，以致孟昶令欧阳炯作文以记之。^④ 欧阳炯还创作过一首著名的咏物诗，为一首咏赞绘画的长诗，记述贯休和尚所绘罗汉画像。^⑤ 在其他有关后蜀画家的传记中的佚事，提到翰林学士徐光溥创作了一组“歌”，来赞美黄筌、黄居寀父子所绘《秋山图》。^⑥ 后蜀翰林画院的画师，所绘粉本的标

① 郭若虚：《图画见闻志》，苏帕（Alexander Coburn Soper）翻译为《Experiences in painting》。

② 《十国春秋》，卷 56，第 818—820 页。

③ 同上书，第 33—34 页，包括六位前蜀和十四位后蜀画家的小传，其中有些人供职于两个政权。儿子阮惟德，并没有出现在《十国春秋》，而其父则有小传见于其中。

④ 同上。

⑤ 《全五代诗》中，有两首欧阳炯题画诗（第 1169—1170 页）。他咏赞贯休《罗汉图》的诗作，可谓混合艺术形式的跨界之举，实乃蜀国朝中常见的典型。

⑥ 《十国春秋》，卷 56，第 820 页。

题,让我们联想起其他文献描绘的相似世界:“宫中赏春”“公子夜燕”“长门醉客”“按乐”。^①因此,我们可以了解蜀地为何要提倡绘画,部分缘于孟昶及其宫人想要运用非常艺术化的方法,来努力点缀他们的宫廷生活。^②

后蜀流传下来的文献记载,引述那些描绘宫廷演奏音乐、兴建奢华宫殿和君臣光顾教坊的故事,也揭示了孟昶在位时“孟浪轻佻和反复无常”的一面。^③孟昶对于教坊的支持,有《宋史·音乐志》为证。其中,史家指出,宋初至少有 139 位乐工,俘获自后蜀教坊。与之相对,宋朝军队从荆南和南唐所俘,分别只有 32 位和 26 位。^④花蕊夫人的“宫词”,描绘蜀国宫廷,证实蜀国宫廷之中,满是擅长文学和音乐的才子,由君主及皇亲国戚庇护支持。她的“宫词”,就像下面两首所写,让我们一瞥歌舞升平的皇家宫苑生活:

宫词(一五七首之一一)

花蕊夫人

御制新翻曲子成,

六宫纔唱未知名。^⑤

尽将麝薰来抄谱,^⑥

①《十国春秋》，卷 56，第 820 页。

②有关南唐画作的形象和此类绘画的临摹品的记载中，最著名者为《韩熙载夜宴图》，恰能为蜀地音乐和绘画的记载，提供有用的对照。有关《夜宴》的记载文献的讨论，参看巫鸿：《重屏：中国绘画的媒材和表现》，第 29—71 页。不管后来的评论者，是否将此画看成是韩熙载腐化堕落或李煜的糟糕统治的证据，他们经常认为画作表现南唐君臣“沉湎”于酒色声乐，恰似批评蜀地文化的话语。

③《十国春秋》，卷 49，第 718—720 页。

④《宋史》，卷 142，第 3347—3348 页。

⑤“六宫”是一个古代典故，指帝王嫔妃所住宫室。

⑥“麝薰”是一种源自中亚的以竹为管、以芦为首的乐器，武则天首次首次在宫廷圈子盛行。它常用来演奏悲伤曲调，尤其常常用来演奏燕乐。段安节在《乐杂录》中，说它在唐代盛行，并记载了中唐时代的几位最著名的演奏家（《乐杂录》，第 34—35 页）。到了宋代，它成为教坊大乐“风”部的领奏乐器。

先按君王玉笛声。^①

宫词(一百首之五五)

舞头皆着画罗衣，

唱得新翻御制词。

每日内庭闻教队，

乐声飞出跃龙池。^②

藉此二诗，我们看到蜀国君主涉足宫廷音乐生活，御制曲子和歌词，且亲自吹笛演奏。尽管孟昶名下仅有一首词作流传至今，后蜀宫廷纸醉金迷的名声，却显然广为人知。^③至于蜀地文学和文化活动的广度，无论是宋代文献，甚或现代历史学家，皆可谓知之甚少。后蜀显然继承了前蜀的一些风气，比如盛行歌唱和其他种类的音乐演出，并且好像对于文学的提倡，也已经大体上超越前蜀，比如皇帝和其他文人提倡转向经典文本研读。宋代第一个皇帝，亲口告诉我们，称“孟昶及其朝臣溺于声乐”；而《花间集》及其他文本中，记录蜀国朝臣确乎“溺于声乐”。此类记载，往往仅为只言片语，却为我们说明蜀文化图景，铺垫了相关语境，因而我们能够马上将目光转向成书于后蜀早期的《花间集》，能更加清楚明白看到该曲子词选本，所牵涉的社会、政治问题。

① 《全唐诗》，卷 798，第 8972 页。到了现代，花蕊夫人的生卒年及其亲属关系，已经得到讨论，参看浦江清《花蕊夫人宫词考证》。我同意认为她是孟氏宠幸的贵妃之说，但是我要指出，她所描写的宫廷生活，为整个十世纪的蜀国宫中生活。

② 《全唐诗》，卷 798，第 8977 页。

③ 孟昶此词，请参见《全唐五代词释注》，第 1132 页。这首《木兰花》（其创作者、原初词牌和最早文字，尚有争议）词作的故事，因有苏轼之评，历来备受关注（王水照《苏轼选集》，第 287—291 页）。有关此事的资料和文献，参见《全唐五代词纪事汇评》，第 923—926 页。苏轼词作的翻译，以及对其“记载”的讨论，参看艾朗诺（Ronald C. Egan）：《苏轼一生的言说、形象和事迹》（*Word, Image and Deed in the Life of Su Shi*），哈佛大学出版社，1995 年，第 345 页及注 78。

蜀地“花间”:《花间集》的语境

940年夏,即欧阳炯写序吹嘘《花间集》之时,孟昶年方20岁。他正在学习如何当一位蜀国皇帝,同时,似乎也正在形成自己的文学和音乐品位。在此语境中,《花间集》的一些特征,具有多重意义,以致令数个世纪的评论者感到迷惑。正如本章前述,由于后蜀宫廷娱乐充满竞争,人员鱼龙混杂,唐代和蜀国官员作品的一个选本,不仅应该看成文学文本,还应当成一部政治和社会文献来阅读。尽管我们不能判定除了欧阳氏,是否还有其他人,参与该选本词选的商讨取舍,但可能有十位《花间集》诗人,与后蜀中书舍人欧阳炯一道,于公元940年,活跃于巴蜀大地。即使欧阳炯《花间集·序》未能引人关注生产这部选集的文人团体,但序言提及的已经闻名西蜀的文士,本身能吸引人去注意词作。一些诗人,诸如韦庄、毛文锡、牛峤及其侄子牛希济等,前蜀时已声名鹊起,已于十五年前故去。公元940年,欧阳炯自己还是一位资历尚浅、野心勃勃的小小文官;人们认为,稍后一段时期尚在世者,包括欧阳炯及三位《花间集》词人——尹鹖、阎选和鹿虔扆(参看表1),即后来所谓的“五鬼”成员。

表1 《花间集》中的前、后蜀诗人

姓名	生活年代和为官时间	《花间集》中的职衔	入选词作数量
韦庄	834?—910;唐、前蜀	相	48
牛峤	878年进士;前蜀	给事	32
张泌	唐、前蜀(?)	舍人	27
毛文锡	934年在世;前蜀	司徒	31
牛希济	前蜀、后唐	学士	11
欧阳炯	896—971;前蜀、后蜀	舍人	17
顾夐	前蜀、后蜀(?)	太卫	55

续 表

姓 名	生活年代和为官时间	《花间集》中的职衔	入选词作数量
魏承班	925 年 在 世; 前 蜀	太 卫	15
鹿虔泉	前 蜀、后 蜀(?)	太 保	6
阎 选	前 蜀、后 蜀(?)	处 士	8
尹 鹗	前 蜀、后 蜀(?)	参 卿 ^①	6
毛熙震	前 蜀、后 蜀(?)	秘 书 ^②	29
李 珣	前 蜀、后 蜀(?)	秀 才 ^③	37

注:本表尽可能给出生卒年及进士及第时间。这些人,大多数生平事迹已不可考。陈尚君在其《花间集诗人事辑》(《唐代文学丛考》,第368—420页)一文中,已详考有关这些诗人中每一位的现存记载。我假设陈氏文章彻底解决问题,不再提供每位诗人的完整生平传记,但是会包括,也仅提供与我讨论最为相关的信息。在表中,诗人名单按照选本中出现的顺序排列,我会在第三章讨论这个顺序及其含意。

王建时期的宰相韦庄,有48首词作收入《花间集》。他可能在910年去世之前,曾有力推动了前蜀的宫廷音乐。我们知道,至少有十位《花间集》诗人,与韦庄一道,为官前蜀。除此之外,张泌可能仕于唐朝而非前蜀;另有阎选和李珣,生活于前蜀,但可能未曾入仕。《花间集》中,有十位曾仕于前蜀,他们是:韦庄(《花间集》中的职衔为“相”);毛文锡(《花间集》中的职衔为“司徒”);^④牛峤(职衔是“给事”,他878年进士及第,说

① 此处翻译仅是尝试性的,因为唐代或宋代俱无相等职官名。它可能是一个省称或美称。(陈尚君:《“花间”词人事辑》,《唐代文学丛考》,第413页)

② 陈尚君(《“花间”词人事辑》,第414页)建言说,“秘书”并非《全唐诗》编者误认为是“秘书监”的省称,即皇宫秘书的长官,官阶为从三品,而是“秘书郎”,协助文书,正六品。

③ “秀才”头衔说明李珣通过进士考试,但陈尚君(《“花间”词人事辑》,第415页)认为这是一个美称,类似晚唐之事。他似乎没有在后唐为官,但可能生活到后蜀时期。

④ 据《十国春秋》,毛文锡为唐太仆卿(正三品)毛龟范之子。他少年闻名,十四登进士第,到蜀国为官前,曾仕于唐。前蜀建立,官翰林学士承旨,接着迁礼部尚书,后判枢密院事。公元914年,王建新创文思殿,进大学士,拜司徒。公元916年,因为在某处王宫中为他女儿举行婚宴,贬为茂州司马。据长期客游蜀地的僧人贯休所记,毛氏善琴,以诗闻名。参见陈尚君:《“花间”词人事辑》,第383—388页。

明他不能活到后蜀为官);^①顾复(职衔为“太尉”,他可能也在后蜀供职);^②魏承班(王建养子之子,职衔也是“太尉”,于925年被杀);^③毛熙震(职衔为“秘书”,应该与毛文锡有亲属关系);^④欧阳炯;牛希济(职衔为“学士”,为官前蜀,并在后蜀覆亡时,赋诗一首);^⑤尹鹖(职衔为“参卿”);鹿虔扈。《花间集》诗人阎选(职衔是“处士”,貌似为闲散者之雅称)和李珣(先祖为波斯人,雅称“秀才”)^⑥生活于前蜀,可能到后蜀方才谢世。

十位诗人之后,再加上两位我们能确定曾为官蜀地的诗人,共有十二位,皆与前蜀有关。他们创作了《花间集》500首词作中的295首。这十二位诗人,亦见于后来仿照《花间集》而选编的《尊前集》中,为其中75首以上匿名词作的作者。尽管韦庄以及诸如牛峤、毛文锡等可能年长一点的诗人,也许唐亡以前就已有词作,而花间词的创作时间,似乎起自

-
- ① 牛峤为唐代名相牛僧孺之孙,因此也是安定牛氏家族一员。其生平事迹,我们确定具体时间者,仅知于878年登进士第。公元907年前,任王建秘书。接着,前蜀开国,升至监管秘书的职务(秘书监),即此处所言“给事”。在《鉴戒录》中,他的身份为秘书监,此职可能是兼职。据宋代书目《郡斋读书志》,他著有文集三十卷。另参看陈尚君:《“花间”词人事辑》,第376—380页。
- ② 除此官职之外,有关顾复,我们所知不多。他曾在前蜀朝中为御史或军事官员,并在蜀国覆亡时幸免于难,即意味着他活到940年之后。“太尉”这一官衔,可能也是一个死后所赠之衔。参看陈尚君:《“花间”词人事辑》,第400—402页。
- ③ 魏承班是王宗弼(王建养子之一)之子。前蜀覆亡,魏与王宗弼及其他家庭成员,一道罹难。公元918年,魏为驸马都尉,职守为皇家侍卫。“太尉”之职衔,可能反映稍后的职位,抑或可能是赠衔。参看陈尚君:《唐代文学丛考》,第410—411页。
- ④ 陈尚君推测,毛熙震生活到后蜀,甚至可能迟至公元946年赵宋破蜀之时。尽管没有证据,但考虑到两蜀用人,常以裙带关系,可能毛熙震是毛文锡后裔。
- ⑤ 牛希济为牛峤子侄,因而同样出自名门望族,但是入蜀时间尚不确定。他约生于872年前后,唐亡流寓入蜀,前蜀时任翰林学士。据《北梦琐言》和《鉴戒录》,后来官至御史中丞(四品)。公元927年,前蜀覆亡,随王氏宗族前往洛阳,接着受到后唐明宗的重新任用。明宗明显赏识牛氏有关蜀亡之诗。此诗不像其他前蜀官员受明宗之令而所作之诗皆讽刺前蜀政权。明宗拜他为雍州节度副使。因为后唐文献记载中没有更多有关他的信息,陈尚君推测,牛氏并未活到后唐败亡。参看陈尚君:《“花间”词人事辑》,第388—390页。
- ⑥ 李珣之妹李舜兹,为王衍昭仪,自身亦能诗。李珣有一个词作别集,名《琼瑶集》,至少在蜀地流传。来自成都的北宋作者王灼,曾在最早的词话《碧鸡漫志》中,提及此集。参看陈尚君:《“花间”词人事辑》,第415—416页。《花间集》外,李珣尚有十八首词作收入《尊前集》。

907年,终于《花间集·序》完成的940年。^①这些与蜀国有关的十二位诗人之词,是今存360首词作的主体,其中,大多数可能作于十世纪的前三十年间。这个数量,几乎等于《花间集》中唐代文人词作以外,今存363首唐代文人词作,或者,等于整个唐代三百年间的今存文人词作数。不管是政治、社会抑或文化,明显有某些东西,强烈刺激蜀地去创作和保存曲子词。

然而,我在此必须提请大家注意,尽管流传有关曲子词的佚事,然而我们未在任何今存十世纪文献中发现与《花间集》有关的逸闻趣事。从十世纪历史学家的视角看来,这并不令人惊讶,然而,从欧阳炯序言中的宣称及注重修辞来看,有人也许期望该选本能传至宋代,甚至能流芳百世。就两宋出现的大量《花间集》版本来看,以及宋人书目不断提及,我们知道该选本十分流行。^②宋代“词话”中言及《花间集》词作,证实蜀亡以后,该选本仍流传较广。然而,据书目文献记载,我们知道其他很多蜀国图籍,已散佚多时。有关此段历史,记录最为全面的文献当属《十国春秋》,但有关前、后蜀历史的记载,篇幅并不匀称,表明史家轻视书写后蜀政权的史实。据《十国春秋》的编年,有关孟昶统治期间历历可数的故事,大多发生于948年以后,且绝大多数事件集中发生于宋军征伐前夕。^③《花间集》的出现,有可能是940年及其前后,只是成书的具体经过,与孟昶统治前十年的其他事件,一道消失无痕。更为可能的是,宋军征伐西蜀后,流存下来的普通政令文书中,应该不会提到此类文学选本。

① 有关《尊前集》成书时间及内容的讨论,参看余宝琳所编《宋词之声》中白润德(Bryant)《起源信息不确:南唐曲子词的文献传统》(Messages of Uncertain Origin: The Textual Tradition of the Nan-T'ang erh-chu tz'u),第299—307页。

② 就后跋判断,已知最早版本为1148年(绍兴十八年)刊刻,说明当时还有其他多种版本。跋文作者晁谦之,显然监管1148年版的校刊,称选集中的词作为“唐末才士长短句”,有意忽视该书源于蜀国的事实。《唐宋词籍序跋汇编》,第339页)相反,南宋诗人陆游却在其跋文中,负责地指出该选本产生于颓废的五代之时。《尊前集》的出现,也证明《花间集》在北宋的传播和流行。

③ 粗略统计,吴任臣所作的孟昶在位编年,凡38页,而只有5页关注934年至940年间的事情。

诗文选本，可能会出现于已经亡佚的偏重文学而不太正式的文献中。或许，不管是从官史，还是私史看来，《花间集》乃轻浮香艳的宫廷产物，无足轻重，亦无需理睬。然而，历史学家的轻忽，并未影响到该选本的传播流行，蜀国宫廷和后来宋代读者，喜欢诵读花间之词。

即使并无历史记载证明《花间集》对集中作者（除了欧阳炯外）的仕途有所助力，但选本前序和词作顺序，明白揭示该书与蜀国朝廷的文化野心和政治生活密切相关。本章开篇所引序言，欧阳炯矜夸蜀地有讨论曲子词的群体及编选词作入集的官员赵崇祚。赵崇祚的官衔，为“卫尉少卿”。此官衔，始于北齐，唐宋沿用，权职逐步减少，终沦为闲职。^① 我们无法判定蜀国此官衔的具体职掌，但该职衔的历史和官名说明，即使不在皇帝身边，也是接近皇帝的区域。更为关键的是，从《九国志》我们了解到，赵崇祚的父亲赵廷印，曾辅佐孟知祥来蜀。到了孟昶朝，仍然位高权重，且喜欢举办奢华的欢饮宴会，又好招聚文人雅士，故而声明远播。^② 因此，欧阳炯希望能打动读者的富丽、典雅之风，来自一个与后蜀宫廷密切相关、真实存在的娱乐圈子。

整本《花间集》皆见欧阳炯对于官职的兴趣，并构成该选本的特征之一。后世读者发现，此若非赤裸裸的欺骗，也是做张做智：未提及政权官僚体系（唐、前蜀、后蜀、梁和后唐官制——至少——由十八位诗人代表）底层的诗人，他根据诗人的生卒先后，安排词作顺序，并列每人的官衔（或官阶，或虚衔）（参看表2）。

^① 贺凯，《中国古代官制辞典》，第565页。

^② 《九国志》，卷7，第5a页。在948年，赵崇祚受孟氏封为“宋王”。据说，当孟昶有重要国事难决，就到赵宅中请问咨议。

表 2 《花间集》所列十八位诗人职官及所知唐代品秩

诗人(《花间集》 顺序)	官衔、品秩	生活时间或为官时间
温庭筠	助教;从七品或从八品	812 年前后—866 年前后
皇甫嵩	先辈;无官阶	唐
韦 庄	相;正一品	834? —910;唐、前蜀
薛昭蕴 ^①	侍郎;正三品	约卒于 906 年前后;唐
牛 峤	给事;从五品	878 年进士;前蜀
张 泌	无;无	唐;前蜀(?) ^②
毛文锡	司徒;正一品	934 年尚在世;前蜀
牛希济	学士;无,常附随于其他品秩	前蜀、后唐
欧阳炯	舍人	896—971,前蜀,后蜀
和 凝	学士 ^③	898—955,梁、后唐、晋、汉、周
顾 夔	太尉;正一品	前蜀、后蜀(?)
孙光宪	少监;官阶不知 ^④	约 894—968 以后,前蜀、江南
魏承班	太尉;正一品	925 年卒;前蜀
鹿虔扈	太保;正一品	前蜀、后蜀(?) ^⑤
阎 选	处士;无	前蜀、后蜀(?)
尹 鹖	参卿;不知	前蜀、后蜀(?)
毛熙震	秘书;从六品或九品	前蜀、后蜀
李 珣	秀才;无	前蜀、后蜀(?)

① 此人姓名,最有可能为薛昭纬,而非昭蕴,此身份最早由王国维在其《人间词话》中考证出。参看陈尚君:《唐代文学丛考》(第 373—374 页),补证诗人姓名事实上当为薛昭纬。

② 此诗人可能曾在前蜀为官,但是他也可能曾在其他南方政权出仕。参看陈尚君《“花间”词人事辑》,第 381—382 页。《花间集》和《才调集》皆有他的身影,表明他是唐亡之后一段时间入蜀。

③ 公元 935 年,和凝在后唐统治时,官翰林学士,并同时兼任他职。公元 939 年,为翰林学士承旨。参看陈尚君:《“花间”词人事辑》,第 396—397 页。

④ 孙光宪为蜀人,并在前蜀时为陵州判官(四品上至三品下)。公元 937 年后,到达荆南,作为旅居文士,仕途一直顺利亨通。他曾劝说荆南统治者归宋,并因此在投降后受赏一官半职。尽管曾在荆南官居宫廷图书馆馆长(检校秘书监,正三品),任期直到公元 940 年后。此处《花间集》中的官职,因此可能反映孙氏在荆南的一个较低职位。只是,我们没有其他记载。参看陈尚君:《“花间”词人事辑》,第 404—406 页。

⑤ 鹿虔扈是否曾在后蜀为官,文献记载尚有出入。对各家说法,陈尚君有概述(《“花间”词人事辑》第 412 页)。

选本以晚唐诗人温庭筠的诗作开头，官衔为“助教”（也许他从来没有拥有过）。^① 从一个朝代到另一个朝代，他没有受到任何评价。因为官职最小的诗人，处于选集最末，也许，选本并非精确按照年代先后排序。尽管如此，通过如此排序，欧阳炯让人觉得，有一个井然有序的“诗客”群体（他如此称呼选本中创作填词的文人），共处相似的文雅环境。然而，选本中最早的词人，温庭筠，约生于 812 年，比《花间集》问世时间，尚早一个世纪；此外，部分诗人，可能从未踏上仕途宦旅。尽管四库馆臣指出，这在某种程度上，《花间》类似于梁代的《文选》，于诗人姓名前加上美称，但欧阳炯有所创新，且没有任何六朝隋唐的选本先例，可资借鉴。^②

相对于简单依照生卒年排列，欧阳炯标出诗人官衔，会更具创新性。他的排序，以及所附官衔，也标示该选本的另外一个特征，能暗示它来自十世纪：其中的诗人，生活于鱼龙混杂的社会环境。尽管欧阳氏隐晦地宣称他们所有人的身份为“诗”人，但有人可能会辩驳，说他放宽了“诗”的概念，从而越过唐代“诗”的概念外延。该选集中，韦庄和牛峤及其侄子牛希济，属于社会阶层的顶端，代表了唐代两大世族；皇甫嵩，来自一个受人尊崇的唐代官宦家庭，而毛文锡同样来自一个唐时世代簪缨的家庭。社会阶层的另一端，我们发现，有李珣、阎选和魏承班等。李氏为波斯家族，唐代灭亡之前移居四川。阎氏，乃一位普通诗人。魏氏，可能为所有人中最独特者，乃王建某位养子的儿子，因为其父的贪吝残忍，^③于前蜀覆亡时，与家族其他人一道，于 925 年被杀。诗人的宗教背景，同样是五花八门，但都符合前文提到的形态特征：尽管十八位诗人中，有些人

① 夏承焘在其《唐宋诗人年谱》中，列举温庭筠曾任此职的证据（第 411—413 页）。

② 《花间集》的 1148 年版，及《四库全书总目》依据的 1188 年版，都维持此点独特之处，因此，可能是该选本的原初形态。现代整理者，一般保留此职官。《四库全书总目提要》编者描述说：“于作者不提名而题官，盖即《文选》书字”。（转引自《花间集注释》，第 403 页）然而，这一点，可能已有唐代先例，参看吴企明：《唐人选唐诗传流散佚考》有关武则天时期编纂的诗选《珠英学士集》的讨论（第 131—132 页）。元代学者马端临曾指出，崔融，作为编者，将其选集按照诗人官职大小排列，并于选集中详列官名职衔。

③ 《资治通鉴》，卷 274，第 8945 页。

生活于唐代或移居至蜀,但至少有一位,可能为地道蜀人。其中,只有欧阳炯一人,有不止一种材料,证明确乎为蜀人,其他诸如顾夔、鹿虔扈、阎选、尹鹖和李珣等,至少有一种材料,称他们为蜀地诗人。张泌,可能曾经也是蜀人,或可能曾为移居西蜀的文士。尽管孙光宪 940 年时已离蜀,但他生长于蜀,并曾任前蜀州县长官。因此,远比很多学者认识到的程度要严重,《花间集》基本上就是一个地域性产物,书中的作者,曾于十世纪上叶,生活在成都,或在此声誉鹊起。

抛开欧阳炯的政治联系及其不断上升的社会地位不论,通过序言中的赞扬,也彰显《花间集》的地方色彩。序言的结尾,欧阳炯解释该选本的题目和意图,再次言及先前使用过的战国时宋玉的著名典故,即郢地(南方楚国的首都)歌者:

昔郢人有歌阳春者,号为绝唱,^①乃命之为《花间集》。庶以阳春之曲,将使西园英哲,用资羽盖之欢;南国婵娟,休唱莲舟之引。时大蜀广政三年夏四月日欧阳炯序。^②

使用楚国典故的目的比较清楚:暗示蜀国诗人,就像那些来自楚国能唱“阳春”的天才歌者,可谓当时一流作者和表演者的代表。不止如此,欧阳炯宣称,应该视《花间集》中的歌,为整个中国之最佳。抛开时代不论,两个城市,具有相似性,在此也同样有此暗含:郢,南方楚国之都,有天下闻名的乐工和画师,而正如欧阳炯所言,成都正是或很快就是如此。通过将选本命名为《花间集》,欧阳炯进一步凸出这一比照。我们可将其理解为“坐在花间选取的歌曲”或“从花间选取的歌曲”。这是因为,“花”,本身含义丰富,既可指文人,蜀国朝廷中的“秀才”,也确乎能暗指宫中美人,为歌词的创作者和演唱者。“花”甚至还有可能是描述歌词本

①《文选》中,我们发现《宋玉对楚王问》一文,宋玉告诉楚王,很少有人能“和”“阳春”“白雪”之歌。

②“郢”,战国时南方楚国之都,欧阳炯将成都与之比拟对照。“西园”,暗指魏和西晋都城中的禁苑,帝王及其宫人在此嬉戏游乐。

身,即从一个歌词的百花“园”中,挑选出最为艳丽耀目的那一朵。这不禁让人回想起,前文所述序言,称赵崇祚,披沙拣金,选取“羽毛之异”。我感觉,欧阳炯希望人们对书题作如此解读。

通过将孟昶及其朝臣,与曹丕及其随行人员,即著名的建安文人集团,相比照,欧阳炯想要得出如下结论:建议君臣们选择此书,“用资羽盖之欢”,并用之取代普通的南国女子的“莲舟之引”。接下来一章,我将考察欧阳炯说这些话时的文学主张,但是,在此请让我强调他的社会、政治方面的诉求。他不仅强调说歌词选本值得君主(唐代诗人从未作过如此声称)扶植提倡,而且,通过将孟昶和曹丕相提并论,他还暗中地将自己(因为他是一位有功之人)及同僚们,塑造成“西园”雅集的魏国才士。正如我上文所言,未见有文献记载说编者将《花间集》进献给孟昶,但是,据序中影影绰绰的暗示,不排除该选集有向上进献的可能性。值得注意的是,孟昶本人从该选集缺席,可能并非简单意味着在940年,二十岁的他,还没有创作多少曲子词(人们所知他在位的最后时期才有填词)。编选者还遗忘了王衍,因为他创作曲子词的名声更为响亮,但是如果将其收入,则会冒犯到孟昶。然而,该选本的几个特征——书名、序言、编排和诗人头衔,似乎意图讨好选入的诗人及其所代表的社会,以及掌控整个朝廷的君主。至于该选集的内容问题,即爱恋主题和受人诟病的香艳轻浮风格,我会在接下来的章节中讨论。

六十多年间,蜀地几代君主,不仅大力兴建乐游宫苑,还组织宫中开展文学竞争,创造出专注艺术欣赏的文化氛围。音乐和歌唱,构成蜀国宫廷生活图卷中浓墨重彩的一笔。同时,各种渠道的文献资料表明,绚烂夺目的“锦城”(成都长期如此被称呼)文化图景中,它们可谓最为耀眼夺目的部分。各种文献证据表明,所有阶层的蜀国官员,均参与到宫廷文化生活之中。从某个角度来看,西蜀文化发展的背景,可谓各种社会阶层和宗教背景的人所共同创造出的新社会,而很多蜀国官员的职业非同寻常,说明蜀地社会运作中出现新秩序。由此,蜀地只是由众多相似

种类的社会和政治关系系统合到一起的王国,因为各种因缘巧合,进而形成颇具特色的地方文化。假如南方诸国有抱负的官员,就像我们在蜀国政权中所见,能够利用一系列的文化技巧,包括诗歌、音乐和绘画等,去赢得声名和官位,那么,当我们在彼时众多更加严肃的政治文献中,发现通俗的文学创作时,就应该丝毫不会感到新奇。

唐亡后数十年间,各地独立王国之中,蜀地文化绝非独一无二,却显得非同寻常。这也许是因为当地君主十分嗜好轻佻的声娱,而群臣又投其所好。南唐有足够文献资料证明,其他君主也喜好欣赏音乐和歌曲,并且几乎所有南、北方政权中,都能发现有关歌词的零星记载。然而,《花间集》与其他十世纪选本不同,展现了蜀国诗人,与他们的社会关系和政治地位暗中关联,能让我们一睹文化转型期内,一群人会如何运用自己的文学才华。事实上,这些诗人选择词作成为他们喜爱的艺术形式,折射出蜀地音乐文化的欣欣向荣。

第三章 撷诗之“英”：唐和蜀的选本

人们常将花间词当成词史上的早期作品来阅读，故学者们将该选集作为一个整体看成第一部词选著作来加以考察。正如余宝琳所言，词体“自身形态的发展演化，免不了要与未定型的原初特征形成对照”，因而词选的历史，显示编者一直注意确立该体裁的法度。^① 欧阳炯《花间集·序》所言，展示了人们回答处理曲子词起源于唐代娱乐世界之类问题的策略，唐五代曲子词演化成宋词，文人雅士和编选者们，仍在推动词体进一步向前发展。然而，《花间集》的编者，身为蜀国朝官，也许没有看到，他们自己正是曲子词选编的开山者。相反，他们更像把自己视为参与中国文学文化活动中的平凡人物，为了证明自己才华而创造一部选本，以收录自己和其他诗人的文学作品。本章，我将从如下视角考察《花间集》：将其作为诗歌作品选本，放到一系列中古时期的选本以及编选实践中去考察。^② 尤其是，

① 余宝琳，《宋词及其经典》，第71页。

② 在此，我交叉混用“集”(anthology)和“选”(collection)。尽管《文选》事实上为一部“选”，而术语“集”，在整个唐代，既用来指编集某位作者的所有存世作品，也指选编不同作者的作品(常见名为“总集”)。假如唐代诗歌的一部选集，使用了“集”之外的术语，譬如晚唐选集《唐诗类选》，我们将在下面的讨论中提及。可能因为《文选》的典范地位，使得唐代编选者，骑虎难下，硬着头皮模仿其书名。

为了说明韦庄《又玄集》、蜀国官员韦毅《才调集》和《花间集》三个选本之间的承继和影响关系,我将《花间集·序》与两本和蜀地有关联的重要唐诗选本的序,比照对读。尽管今存的唐代选本和序言较为稀罕,我也只能避难就易,仅仅概述三部九世纪选本及其编选实践,但现有的文献资料说明,整个唐代,尤其是整个九世纪,选本的种类,正日趋丰富多彩。当我们观察十世纪《花间集》所处的早期选本语境,以及对《又玄集》和《才调集》的镜鉴,无论是《花间集》与早期文学选本模式的联系,还是其自身的创新性,都变得更为清晰可捉。与早期诗歌选本相较,《花间集》编者,做了一些不同寻常的选择,但是这些选择,多向我们传达十世纪蜀地的文学品位,而较少向我们讲述曲子词文体的浮现过程。

本章所考察的《又玄集》《才调集》和《花间集》三书之序,表现出相似的编选手段——最为关键的,它们共同关注的仅为选本择取“最佳”(此关注经常见于选本序言),并且它们依据的是个人喜好或小圈子品位,而非文学或道德的范本先例。三篇序言,皆赞扬欣赏者的鉴赏能力,与第二章所概述的蜀地文化环境(即宫廷娱乐和小圈子品位)相吻合。但是,每一位作者对其编纂动机和选集意图的定义会略有所不同:韦庄视自己为大量唐代诗歌的功臣和考官,以陶冶培养未来的读者;韦毅将选集描述为个人爱好的产物,能给他人带来欢娱乐趣;欧阳炯应他人之请而写作序言,不仅捍卫曲子词选本的地位,而且更为重要的,将宫廷为中心的填词社会活动,当成一个优雅文学社会的标杆来加以肯定。三位作者,都确信自己或所属同仁圈子皆才华横溢,即能通过自己细致的阅读和讨论,而判定“最佳”诗词。两位蜀地作者,韦毅和欧阳炯,将他们的选本,描写成可以满足特定场合、特定人群的潜在娱乐资源,称他们的选本可供一定场合中相关人士消遣娱乐。这种肯定价值的方式,可以追溯到梁朝选本——《玉台新咏》。后世的批评,将十世纪的此类观点,当成最为轻浮和堕落观点,加以谴责。但是,就像蜀国宫廷的新社会所体现的,五代十国时期实质性的社会变革,恰值蜀国朝廷宣称自己继承唐代之

时,这些十世纪选本的文学选择,表明他们充分意识到自己所继承的文学传统,并在恰当的时候意欲忽视某些传统要素。

唐代选本

公元900年之前的唐代文献中,有关诗歌选本或收录不止一位诗人诗作的选集,证据约有两类。第一类证据,最强有力,却也最为普通,是诗选本身及其序言。^①唐代三百年间,只有八部选本流传至今,而其中只有六部附序。这些选本出现的时段,也颇不均衡:八部今存选本中,五部来自八世纪后期,两部来自九世纪前几十年,最后一部——韦庄的《又玄集》,成书于900年,正是唐王朝气息奄奄之时。换句话说,今存选本,多集中于唐代的一个过渡时期,即盛唐末至九世纪初的区区几十年间。至于唐代的其他时期,可能有助于理顺诗选发展历程的选本,已然亡佚。第二类证据,我们可以称之为“踪迹”证据,主要包括:书录详细著录的选本、今尚存序言而书已亡佚的选本、书目中提及却已亡佚的选本。九世纪,这个与三部后来出现的选本有关的时代,我们仅有一部今存序言而书已佚失的选本,而那些书目中提及的选本,其内容及体例,我们无从而知。考虑到有关文学选本的证据,既稀罕又未在整个唐代均匀分布,我们只能审视今存的文本、序言之中所述唐代文学选本的模式,并对九世

^① 过去几十年里,有关选本的可资参考的研究中,我发现以下最为重要:康达维编译的《文选》(第1—70页)及其《去芜存菁》(第200—241页);余宝琳《诗之位:早期中国文学中的选本和经典》(第163—196页)以及收入她所编的《声音》(第70—103页)中的《词及其经典:词选一探》。至于唐代选本,参考吴企明《唐音质疑录》(第127—183页)中的《唐人选唐诗流传三十考》及《唐代诗选学略论》;陈尚君《唐代文学论丛》(第184—222页)中的《唐人编选诗歌总集叙录》。麦大维(David McMullen)《唐代的国家和学术》中对于唐代文学发展的考察,包括对于一些选本的讨论。对于选本与文学潮流之间关系的更为宽泛的考察,参看王瑶:《中国文学批评与总集》。

纪的选本发展状况作出一些推断。^① 我们也应考虑诸如九世纪编纂的个人选集等其他种类的文学选本,可能已经在文学风气的分化中,发挥一定作用。^②

唐代文人,继承了南朝两种颇具影响却又十分不同的选集模式:《文选》和《玉台新咏》。这两部书,入选作品的性质和范围,都大相径庭。两部书之中,《文选》选材更宽,着意从广义的文体范围来选择文本,从而影响到整个唐代文人。他们既将其当成摩习的材料,也将其看作选本的典范。通过编写诸如1200卷的《文思博要》等,初唐学者增补《文选》,但因《文选》为帝王所编,加之内容精要,故续作虽多,却仍受人追捧。^③ 唐代帝王和文人对于编辑选本的兴趣,尽管今存文献实例不多,但安禄山叛乱前几十年间,有丰富的历史记载,表明君王普遍较为关注和支持编辑文学选本,尤其是武则天和唐玄宗时期,朝中赋诗作文之人,可谓济济多士。^④ 宋代出现的传记中,我们发现文献提到安史之乱前,皇帝曾命令编辑了数千卷选本,如受武则天命而编写的《三教珠英》1300卷,再从中编出诗歌选本《珠英学士集》五卷。^⑤ 从太宗到玄宗朝,七、八世纪的君主们研读和提倡《文选》。朝中文人,响应帝王号召,皇上对于该选本的大

① 傅璇琮在其所编《唐人选唐诗》中,为每一本唐人选集撰写“前记”。对于每一部选集而言,这些前记皆为重要的目录学信息资源,且包含对每一选本文学价值的一些讨论。参见傅璇琮编《唐人选唐诗新编》。

② 陈尚君在《唐人编选诗歌总集叙录》(《中国诗学》第2辑,南京大学出版社,1992年)中,将唐人选集区分为七大类:一、通代选诗;二、断代选诗;三、诗文合选;四、诗句选集;五、唱和集;六、送别集;七、家集。他的分类,有助于理解不同种类选本的特性,比如,唱和选集,倾向于收录不超过三位诗人的诗作。至于此阶段某些较大数量出现的选本,我将在后文论述。我在此的讨论,想从宽泛一点的议题切入,以探究整个唐代收录他人文学作品的选本编纂行为,因此将会用的例子,包含的作品可谓众体兼备。

③ 麦大维:《唐代的国家和学术》,第212页。陈尚君《唐人编选诗歌总集叙录》(第199—201页),提到唐代三部标题为“文选”的续集或拟作,以及明显按照其模式编选的选本之书目文献记录。所有陈氏讨论的唐代诗文合选的书名中,卷数倾向二十及更多。

④ 麦大维:《唐代的国家和学术》,第218—220页。

⑤ 同上。也可参看吴企明:《唐人选唐诗传留散失考》(第131—132页)。

量评解,并通过选集当代作品,进行增补续编。^①然而,安史之乱后,文献记载中很少再有如此宽范围、以宫廷为中心的编选活动。相反,我们发现规模小一点的诗歌选本见于文献记载。这些选本,集中选择短时期内、特定地域,特定诗学风格和诗人群体的作品。

唐代读者和选者,在《玉台新咏》中,发现了一个迥异的模式,即专门选取汉魏六朝爱情“乐府”和梁朝“宫体”诗。《文选》意味着综合,而《玉台新咏》,就其序言来看,目的较为“谦虚”:为宫女提供娱乐消遣。^②《文选》意欲保存传统意义上的杰作佳制,而《玉台新咏》不仅以“新”名书,而且实质上革新选本内容,公开推崇当代风尚。^③《玉台新咏》为我们提供了一个文学选本的特殊实例,即宫廷诗选本,选取一个较短时段中宫廷诗人自己创作的作品。与梁朝宫廷崇尚绮靡浮华的风尚一致,“宫体”诗注重述写丽人娇娃和男欢女爱,故唐太宗朝的北方学士,将它看成是堕落的南国诗歌而予以鄙弃,但唐太宗本人赞赏过,也曾创作过“宫体”诗。^④唐初几十年里,南朝诗歌受到贬抑。在此批评潮流中,《玉台新咏》也受到牵连。尽管诗人们一定会阅读和模仿其中的作品,但在唐太宗爱好或宫廷盛行《文选》的氛围里,徐陵的选本不再受到帝王们的重视。^⑤然而,唐代长年批评《玉台新咏》之事,从侧面说明它在整个唐代仍有流传,或者至少十分常见。^⑥八世纪中后期,李康成,一位我们知之甚少的文士,编辑了一本规模较大、优秀的《玉台新咏》“后”集,即《玉台新咏后集》,据说收录 209 位诗人凡 670 首诗作。^⑦此举证明,八世纪后期,仍有

① 麦大维:《唐代的国家和学术》,第 223—224 页。

② 康达维:《去芜存菁》,第 233—234 页。

③ 同上书,第 236 页。

④ 麦大维:《唐代的国家和学术》,第 214 页。

⑤ 康达维:《去芜存菁》,第 239 页及注释 61。

⑥ 比如,在唐代选本《中兴间气集》的序言中,作者用典故云“《玉台》陷于淫靡”,并以同样方式批评其他选本。参看傅璇琮《唐人选唐诗新编》,第 456 页。

⑦ 傅璇琮:《唐人选唐诗新编》,第 316 页。傅氏从诗话及其他材料中,辑录得此选本的 79 首完整诗作及 10 首残诗。很明显,该书明代时亡佚散失。

人编选爱情之诗。人们认为《后集》乃前代选本的接续,说明尽管批评之声仍未消歇,但唐代诗人一直受《玉台新咏》诗学品位的熏陶。引申之,创造一本中唐时代的梁朝选本“后集”,也暗示人们仍将《玉台新咏》看成值得后世效仿的某种类型的文学选本。

安禄山叛乱引发的危机及后果,在八世纪后期的文坛,激起一股强烈的复古思潮,而这个思潮的影响,可在几部今存诗选中见到。^①余宝琳有关隋唐选本的文章——《诗之定位:早期中国文学选本和经典》,考察了刚好是安史之乱前后出现的三个选本:殷璠《河岳英灵集》(753年)、芮挺章《国秀集》(750年后至760年间)和元结《篋中集》(有760年序)。^②余宝琳对唐代选本的讨论,聚焦于编选者所持的诗学观念,即勃兴的“反自然”之风。通过她所谓的“反”,编选者以儒家学说为根基,察知到当代文风中的堕落腐朽。^③以殷璠颇有影响的著作为起点,余氏追溯复古(即否定当前潮流、捍卫诗歌传统)思潮的发展历程,并找到其根源自“早期诗学强调道德和政治相表里的立场”。^④三部选本中,有一本,即元结的《篋中集》,编成于安史之乱爆发后不久,序言颇为振聋发聩。元结以《诗经》为价值标准,来说明自己选择的合理性,并痛批同时之人。

近世作者,更相沿袭,拘限声病,喜尚形似,且以流易为辞,不知丧于雅正,然哉!彼则指咏时物,会谐丝竹,与歌儿舞女,生污惑之声于私室可矣;若令方直之士、大雅君子,听而诵之,则未见其可。^⑤

如果联系序言的写作时间,元结的义愤填膺,或许更易理解。叛乱破壁毁珪,爆发仅仅五年,元结脑中所谓的腐化堕落,当指开元、天宝年

① 关于复古反应,参考麦大维:《唐代的国家和学术》,第243—248页。

② 余宝琳:《诗之定位:早期中国文学中的选本和经典》,第163—196页。

③ 同上书,第195—196页。

④ 同上书,第189页。译者案:作者原本引自余宝琳的翻译,现依傅璇琮《唐人选唐诗新编》本《篋中集序》引用(第299页)。

⑤ 同上书,第193页。

间的文学。然而，恰好是这些编者悲叹的所谓时代颓风，同时也提醒人们注意，当时有很多文人正在创作、阅读和选录元结等人反对的诗歌。不惟如此，从他们的大声疾呼，我们可以看到，与当时应该提倡的文风相悖，其他种类的选本，正在流行，迎合着令人生厌的世俗品位。尽管这些“另类”选本，今存甚少，但从中我们能发现一种既非排他亦非论战的选本编选方式。

今存有三部八世纪后期至九世纪初选本：《中兴间气集》（785—790）、《御览诗》（元和时期，806—820）和《极玄集》（九世纪初），展示了一系列唐诗的选编方式。这些著作，规模相对不大，《中兴间气集》收录 26 位诗人 142 首诗作，《御览诗》选录 30 位诗人 286 首诗作，《极玄集》收录 21 位诗人 98 首诗作，选录的诗歌主题和体式显然有限。^① 尽管《中兴间气集·序》似乎是回应元结《篋中集·序》，但是选集内容，却偏好“古体”，即早期作品中的质朴诗歌，以掩饰编者对于当前诗学品位的偏好。^② 宇文所安对这些选本中所登录的八世纪后期诗作有所分析，认为相对于开元和天宝年间，此时诗坛，保守主义盛行。他评论这些选本中收录的诗人，说他们“没有视自己为永恒的优秀标准的维护者，而认为自己为主流诗歌技艺的继承者”^③。这些选本中的诗人，皆擅长写作近体诗，尤精于对句俪偶。

这三部选本，与其说统合时代风气、选录了代表文体，毋宁说，从某些侧面，向我们展示了八世纪后期到九世纪初的诗歌之风。如《御览诗》，大致可以认为成书于 814 年到 817 年之间，由中书舍人、翰林学士

① 我此处所列诗人及诗作数，见于傅璇琮所编《唐人选唐诗新编·序》。据说，《中兴间气集》最初包含 140 首诗作；《又玄集》原来收录 30 位诗人 310 首诗作；《极玄集》原本有 100 首诗作。有关这些选本的不同版本，参考傅璇琮：《唐人选唐诗新编》，第 363—367 页、第 451—455 页、第 527—531 页。

② 在公开承认“风雅”标准和批评其他选本方面，《中兴间气集·序》，显得猛烈激进，并使其修辞和选本内容之间的对比，显得更为突出。人们也许会怀疑序作者在模仿当时受人赞赏的元结的儒家口吻，以简单推介《中兴间气集》本身。

③ 宇文所安：《盛唐诗》，第 253—254 页。

令狐楚受宪宗之命而编成,只选择五言、七言近体诗,涉及诗人甚多。其中,选取的诗作,绝句和律诗平分秋色,并未反映元和时期的文学景致。^①当宋代及其以后读者,考察唐代各期文学的发展时,会认为《御览诗》似乎尤为非同寻常,因为,尽管成书于元和时代,却未收录诸如白居易、元稹或韩愈(768—824)等任何一位后世认为是该时代代表诗人的诗作,相反,却编入一些几十年前、以诗艺著名的诗人们的风格轻艳的诗作。^②《御览诗》中诗作,主题多为燕饮、闺怨、节令,具体内容皆不外此类主题的常见范围。《极玄集》尝试略微拓宽幅度。该书编者姚合(781—859在世),以盛唐诗人王维(699—761)的诗作开篇,但所选多是李端(738?—786)、钱起等著名大历(766—780)诗人的作品。此外,他还选录了八世纪皎然之类颇具才华的诗僧之作。尽管《极玄集》未收闺怨诗,但入选诗作,突破了近体诗雅集、燕饮、唱酬等常见题材。总之一句话,九世纪初的这两部选本,让我们能管窥编者对几十年间诗坛风尚的独特取舍。至于《篋中集》之类更引争议的选本,也能让我们看到价值观的调和中庸。

考察了今存八世纪后期和九世纪初的一系列选集后,我们也许应该用一些篇幅来评估一下唐代最后几十年间诗歌编选方面的变化。初、盛唐选本的功能,可由今存或唐代文献记述的多种选本来说明。这些选本,关涉题材宽泛,既有描述君王宴赏等特殊事件的宫廷诗歌选本,也有试图保存、传播那些可归类为风教传统的作品的综合性、教育性大部头著作,更有某一时期诗坛的小型选本。唐代前期,无论是《文思博要》之类的大规模编选项目,抑或是则天皇帝文人集团的选集,占主流者,都是以宫廷文化为中心的选本。就宋代书录和唐代文献记载来看,皇帝诏谕编纂和进献朝廷的选本,数量有下降之势。然而,据《新唐书·艺文志》和宋代书目记载,我们发现有多数产生于九世纪、规模较小(五卷或五

① 有关《御览诗》一些颇有特色的研究,参看余宝琳:《御览诗:九世纪初的帝王品味》。也请参看傅璇琮:《唐人选唐诗新编》,第363—367页。

② 余宝琳:《御览诗》。

卷以下)的诗选著作。其中的大多数,显系个人,或小范围诗人,编纂而成。^①据书名,以及其他记载中的简短提要,我们知道,这些选本中包含唱和集,收录两位或多位诗人的赠答酬唱之作。^②我们能从文人本传中的只言片语,对这些选本的一些内容和编者,做一些推断:^③范围宽泛或综合博取的选本,明显鲜见。^④即使与《极玄集》和《御览诗》等精短选本相比,这些收录往还诗作的小选本,选录的范围较为特别。诸如《极玄集》之类,编纂目的在于:让人看到短时期内、某些诗人的“最佳”诗作,而诗人编辑一部包含自己与他人唱和往还的选本,则是为了展露自己及同仁所具有的文学才华以及社会裙带关系。^⑤九世纪,这些由几位诗人编成的小一点诗选,说明唐代社会文化中,文名才气具有新的功用。此类文学选本,能将某人姓名与其他可能声望更著的文人攀附相联。

各种书目文献简略提及十多部唐人选本,但由于流传至今的选本实属凤毛麟角,我们很难精确描绘更为详实的唐代文学选本的全景风貌。然而,根据我们对九世纪其他方面的文化发展的了解,可以把握一些趋势,并进而成为选本的潜在受众。正如我在第一章所言,到了九世纪,不

① 根据《旧唐书》和《新唐书》的“艺文志”,吴企明考辑了超过六十本已经亡佚的诗选书名,并且还增加了几种宋代文献中发现的其他几部书名。参看《唐代诗选学略论》,第162—164页。

② 《新唐书》的“艺文志”,包括从题目上可以判定包含唱和诗作的十四个选本,大多为九世纪诗人所作。参看《新唐书》卷60,第1623—1624页。

③ 比如,见《三舍人集》,元和时代令狐楚和两个官员王涯和张中素三人的五言、七言绝句选。这些由一小帮朋友或同事编选的诗集,往往意味着是一种自我推销。参看蒋剑云:《令狐楚作品传留及散失考述》,第151页。吴企明《唐人选唐诗传留散失考》也提及,第151页。参看《唐诗纪事》对于此选本的记载(卷42,第1152页)。

④ 这些小一点选本中的一个著名例外,可以在一部性质明确为儒家已佚九世纪选集的序言中发现。此已佚作品,书名为《唐诗类选》,由文士顾陶所编,前有公元856年所作之序(《全唐文》,卷765,第21b—23a页)。在其序中,我们听到对殷璠和元结的呼应(顾氏赞扬二人的著作),也有对顾、陶眼中看来在当时普遍常见的“浮伪流艳之辞”及“郑卫之音”的严厉批评。在他的序言及书名中,他坦诚自己服膺于“诗”,即指“兴类”,指向以“诗”的六艺为首要的选择和安排的标准。顾氏使用了“选”,忽略了更为常见的“集”,强调自己编纂的严格标准。但是,他也想做到兼收并蓄;该书有20卷、至少收录有1232首诗作。

⑤ 对于创作和编辑此类选本的一个仔细分析,参看贾晋华:《唐代集会总集与诗人群研究》(北京大学出版社,2001年)。

管是因为流放贬谪、为官地方和避乱逃亡,抑或是想避开朝中日益危险的政治倾轧,更多的诗人流离于都城之外的各府道治所进行文学创作。这些文学创作的新环境,导致私人文学活动的急剧攀升。因为同时缺乏文坛中心和文学价值坐标,诗人们编纂诗歌选本时,应该感到海阔凭鱼跃,可以随心所欲,根据个人的品位和志愿,而不用参考首善之区的潮流风向,也可罔顾文学传统的认可与否,甚或轻视当前社会的流风品尚。当然,前提是他们真要如此选择。由于书名鲜能透露正文内容,而且,亦无序言存留,我们无法想知那些可能已经左右任何已知著作的编纂活动的规矩法则。文学私人化加剧,似乎带来意料不到的“原本”结果:七、八世纪受朝廷之命而编写的文学选本,即使它们在唐代已经亡佚,也经常见于不同的历史记载中;而很多此类私人选本,情况则不同,唐末时候确乎因政局风谲云诡而消失殆尽,甚至也不见于宋代书目文献。^①《御览诗》和《极玄集》之后,九世纪初的选本,直到公元900年韦庄的《又玄集》出现,其间未见有他书流传至今。^②然而,与九世纪的其他选集相异,《又玄集》为今存选本中,显得较为接近原初形态的一部;^③更为重要的是,韦庄在该选本的前序中,具体描述了编成过程。该书带有唐代选本独有的历史眼光,表明编者乐于照顾后代读者的需求,努力保存唐代的最佳诗歌。

《又玄集》:为后世选唐诗

考察《又玄集》,这部晚唐文本,韦庄的声称和选择,就会呈现出更大

① 陈尚君指出,今存唐代诗歌总集,仅占曾著录的十分之一。(《唐代文学丛考》,第184页)

② 敦煌发现的曲子词集——《云谣集》,为非文人词作选本的证据。只是,不能更为精确地判定,此选本成书于922年前。至于这部选集的时代,参看任半塘:《敦煌曲初探》,第204页。我同意村上哲见《宋词研究》(第162—168页)所言,这些词作的作者为民间艺人。

③ 韦庄《又玄集》,据其他文献资料的记载来看,直到元代仍有传本,但是其后就亡佚散失,到1950年,方才在日本一家图书馆重见天日,而原初的300首诗作,仅散失一首。根据这一底本编辑的现代版本,参看傅璇琮所编《唐人选唐诗》,第574—575页。

的意义。韦庄选本的核心方法，与上述八世纪后期至九世纪初期的选本不同：第一，韦庄自序，雄辩地论证自己的编选资格；第二，选本所选作品，几乎为二百年间唐代诗人作品，并不限于选取离自己最近的唐代诗人作品；第三，相对任何已知的唐代选本，入选诗人的范围更广。韦庄《又玄集·序》，公开将自己的编著，与姚合《极玄集》相联，云：“昔姚合撰《极玄集》一卷，传于当代，已尽精微，今更采其玄者，勒成《又玄集》三卷。”^①韦庄选编，不仅意欲承继姚合之志，也想在范围和诗作数量上皆有所扩展。相对于姚合选本登录 21 位诗人 100 首诗作，韦庄选录了 150 位诗人凡 300 首诗作^②；而且，韦庄还选录了姚合未收的杜甫（712—770）和李白等盛唐诗人作品，并将时间延后，囊括很多晚唐诗人。尽管该书明确向姚合的著作致敬，书名却又暗用《老子》的开篇之句——“玄之又玄，众妙之门”。^③唐时，《老子》颇为盛行。序言的中间部分，韦庄赞扬诗歌具有引发读者内心感受到自然世界的独特力量，即一种既神秘莫测又妙不可言的力量，从而直接解释书名之由来。

韦庄编纂选集之时，似乎打算创造一部选本，可以代表唐代“大手名人”之作，并彰显当时人们空前注意保存“有唐一朝的名家佳作”^④。所有选家，都试图说服人们确信自己有着良好判断力，而不管此判断是否反映或针对诗坛的当前风尚。除此之外，他们别无选择。余宝琳所考察的部分八世纪选本中，编者取则儒家典范，避免受到诗坛中仅仅为过眼云烟似的时尚东西所蔽眼蒙心。诸如《御览诗》和《极玄集》之类，关注特定时代或某些风格的选本，几乎不需要为编选作辩护：它们唯一目标，就是

① 此处的翻译，我采用高步瀛《唐宋文举要》为底本，第 1582—1585 页，同时也参考了李谊《韦庄集校注》，第 559—575 页。

② 今存本中包含 146 位诗人的 299 首诗作。傅璇琮讨论此选集序言、目录及诗作、诗人实际数目之间的参差出入和其他相异，并指出就此而言，未能正确划分或归类所收诗作。（傅璇琮：《唐人选唐诗》，第 576—577 页）

③ 楼宇烈：《老子周易王弼校释》，第 I 页。

④ 傅璇琮：《唐人选唐诗新编》，第 673 页。

呈现彼时人们所公认的最佳作品。然而,就《又玄集》而言,韦庄回护的不仅是自己对于唐代诗歌的个人偏好,也包括他有权根据个人而不是依赖先辈的品位来选择自己喜欢的作品。我们可以看到,几十年后,韦毅编成《才调集》,序中对韦庄的宣称有所响应。两人所选,皆从个人喜好,虽然事实上多系见于其他文献中的唐代流行之作,但也有一些独特的选择,需要人们公允对待。我们可以仔细看看,这两人所言合理性,是否令人信服。首先,韦庄《又玄集》序云:

谢玄晖文集盈编,止诵澄江之句;曹子建诗名冠古,唯吟清夜之篇。^① 是知美稼千箱,两岐奚少,繁弦九变,大濩殊稀。^② 入华林而珠树非多,阅众籁而紫箫唯一。^③

所以撷芳林下,拾翠岩边,沙之汰之,始辨辟寒宝,载雕载琢,方成瑚璉之珍。^④ 故知颌下采珠,难求十斛;^⑤管中窥豹,但取一斑。

自国朝大手名人,以至今之作者,或百篇之内,时纪一章;或全集之中,微征数首。但掇其清词丽句,录在西斋;莫穷其巨派洪澜,任归东海。总其记得者,才子一百五十人;诵得者,名诗三百首。……

① 韦庄提及谢朓的《晚登三山还望京邑》和曹植的《公宴诗》,二者皆选入《文选》,且非常著名。参看《文选》,卷 27,第 589—590 页和卷 20,第 423 页。

② “两岐”之麦,是《后汉书》中所言献给皇帝的嘉禾(卷 31,第 1100 页)。“九变”,指《周礼》中一系列的音樂片段(卷 22,第 71 页)。“大濩”(译者案:作者误作“大护”),是见于《吕氏春秋》和《周礼》中的谣谚,参看陈奇猷《吕氏春秋校释》,此处,代指十分优秀的音乐作品。

③ “众籁”和“紫箫”,可能是回应庄子有关“地籁”“人籁”和“天籁”的比较。所有《庄子》中典故出处的篇章及行数,皆见于哈佛燕京《庄子引得》。“紫箫”,最早见于三首诗作,说明韦氏将该词,作为优秀之意来使用,具有时代性。

④ “辟寒之宝”,见于九世纪的逸闻故事集——《酉阳杂俎》,乃曹魏时的一个故事。昆明国献上一只神鸟,能咳吐金子,宫娥们争相以之为钗珥,并说它们为“辟寒金”,因为该鸟不畏寒冷。参看段成式《酉阳杂俎》卷 16,第 8a—8b 页。韦氏使用此语,意指稀罕的无价之宝(或其他饰物)。“瑚璉”,见于《论语》。

⑤ 黑龙颌下之珠,出自《庄子》(第 32—44 页),描写不可得的珍贵之物,珍珠价值千金,仅见于最深海处,或在黑龙颌下。

但思其食马留肝，徒云染指；^①岂虑其烹鱼去乙，或至伤鳞。^②
自惭乎馐肠易盈，非嗜其熊蹯独美。然而律者既采，繁者是除。^③

何知黑白之鹅，^④强识淄澠之水。^⑤左太冲十年三赋，未必无瑕^⑥；刘穆之一日百函，^⑦焉能尽丽。是知班、张、屈、宋，亦有芜辞；沈、谢、应、刘，犹多累句。虽遗妍可惜，而备载斯难；亦由执斧伐山，止求嘉木；挈瓶赴海，但汲井泉。等同于风月烟花，各是其植梨橘柚。^⑧

昔姚合所撰《极玄集》一卷，传于当代，已尽精微。今更采其玄者，勒成《又玄集》三卷。记方流而目眩，^⑨阅丽水而神疲。^⑩鱼兔虽存，筌蹄是弃。^⑪所以金盘饮露，唯采沆瀣之精；^⑫花界食珍，但享醍醐之味。^⑬非独资于短见，亦且贻于后昆。采实去华，俟诸来者。光

① 马肝，据说有毒，参看《史记》卷26，第1390页。“染指”，用《左传》故事，描述某人伸其手指浸入不属于他的汤中，参看杨伯峻编《春秋左传注》，第677—678页。

② 此句可能包含两个与鱼相关的典故。第一个，“烹鱼去乙”，指《礼记》所言，食用鱼肉之时，需要剔除危险的小刺。参看《礼记正义》卷8，第21a页。第二个，“伤鳞”，可能是用河上公评《老子》第60条，即“治大国如烹小鲜”，评论云“烹小鱼不去肠，不去鳞，不敢挠，恐其糜。”参看郑成海编《老子河上公注疏证》，第407页。

③ 尽管韦庄选本中的大部分诗作，都有纪有“律”，但“律”在此不是指音韵，而相对于需要删除的“繁”杂而言，即自律。

④ 《太平御览》，卷919（第3a页）引述一本已佚之书，即《秦记》，讲述有关符殷的故事，他能通过品尝而告知所食之鹅为黑为白。

⑤ 《吕氏春秋》引述孔子的话，说易牙能通过品味而区分两条河中之水。该书评论说易牙真是一位“知味”之人。参看《吕氏春秋》卷18.3，第1168页。

⑥ 典出《文选》之左思《三都赋》。

⑦ 刘穆之是南朝刘宋时学者，书中说他作为皇帝的秘书，每天撰成书信百封。《宋书》卷42，第1305页。

⑧ 韦氏引述一段《庄子》的文段。其中，庄子说，就像粗梨橘柚，尽管每种都有不同风味，却都可口，古代帝王的礼义法度，皆独特不群，不矜于同而矜于治。

⑨ 根据李善对《文选》中严延年诗的评论，方流者，标示玉石所在。

⑩ 据《韩非子》，“丽水”蕴有金子。

⑪ 鱼“筌”兔“蹄”，典出《庄子》（26章，48则）讨论有效之方法，一旦捕得鱼、兔等猎物，“筌”和“蹄”，就可以抛开一边。

⑫ “金盘”指汉代青铜仙人像，手举金盘以采集露水（以供皇帝饮用求长生不老）。

⑬ 韦氏提及食用修佛途中佛教寺塔的“花界”之“珍”。“醍醐”，精制的奶油，象征修佛途中的最高境界。

化三年七月二日前左补阙韦庄述。

此序有很多引人注目的地方,但是最惹人注意者,为选者韦庄本人。与其说赞美自己选入集中的诗作,或者赞扬源自《诗经》的诗歌选集传统,毋宁说韦庄反而选择解释自己所扮演的角色,即有辨别能力的鉴赏家和编选者。这一点,不仅重要,而且必要。韦氏列举大量事例,说明人们普遍认为无论是诗坛还是自然界,往往只存在一个“最佳”。他引述谢朓与曹植之诗歌为证,说明就连盖世无双的才子诗人,也会有白璧微瑕之作。如此,要完成精挑细选最佳的任务,几乎难以实现。他实际在为自己的选编开脱。通过一连串比喻,韦氏告诉我们,他是如何“阅”“采”“集”以及最终“记”唐诗之精华珍宝。序中征引的一系列典故,凸显了两个观点:首先,“沙汰”的任务,需要大量劳动和匠心技巧。就像“辟寒之宝”和“瑚琏”典故所言,所有劳作(即其选编)的结果,皆可为无价之珍,令人惊异赞叹。不仅如此,他强调说,如此的筛选工作,就能产生一部精当的选本。这是“颌下采珠”和“管中窥豹”两个比喻的要旨。尽管韦庄慨叹欲从“洪澜”般的作品中分类整理颇为困难,最终他坚定地声称:自己的选本,包含300首“名篇”,正好符合《诗》三百篇之数,且暗示该书有功于唐代经典的选定和传播。

韦庄运用香气和味道的比喻,这在为选政张本的语境中并不多见,但他在例子之上迭加例子的做法,似乎过于奇诡。与其说他将自己的原则定位为认可先例,不如说他强调自己的“味”(文学的)觉,能引导他寻求唐诗之精华和“律”诗之则例。然而,通过使用“味”的比喻,韦氏开始谦和起来,否定自己的技巧:担心自己可能“食(马)肝”而不知味,无意间会毁坏、丢弃什么,或者通过他的努力清除和整理,已经毁坏糟蹋了诗坛之“鱼”。但是,就像他在开篇章中将一个潜在的困难(大量诗歌需要全部整理)转化为支持其工作的一个理由(如果读者想发现最好的诗作,选汰撷取工作就成为必要),告诉我们其工作不仅是赋予“熊蹯独美”之价值,而且事实上他已经“繁者是除”,或者用辨别之力来选择恰当的诗作。

接下来两个与“味”相关的典故，为前后两个辩论之间，一个关键性过渡。韦庄提及两个故事：有人吃鹅肉能说出鹅羽是白还是黑；某人通过品尝而能够区分两条河流之水。他怀疑自己是否有能力从事此举，坦言实乃勉力而为。接下来的几行，他聪明地将话题从自己的资格（对此他将要再次言说）转而言说人们能够选择的诗人作品。

韦庄预料到，有人可能会质疑他是否有资格成为诗坛采花酿蜜之蜂，于是拿自己的选本与萧统《文选》暗中对比，表示要像萧统一样去芜存菁。他将目光瞄向《文选》中战国、汉和南北朝时代的所有著名诗人，指出即便伟大的诗人，也会有“芜辞”和“累句”。然而，他的选本，目的仅为提供“最佳”，故须排除任何细微的瑕疵。韦庄此处暗示：《文选》因为体裁宽泛，过于包容，辨别力或有不足。他的描述中，“备载斯难”之“难”，确实可能应读解为“令人不满”（译者案：即非难之意）。人们为了目标而卯足劲，韦庄说，这就是为何有人为了一棵树而砍伐整座山。假如某人目标是追寻完美，又何必将时间浪费在过多的东西上？此段结尾，他用了同类选本常见的比喻，即水果自有“味”道，人们选食之时，应该关注品质，而不是外貌。如此，韦庄声称要含英咀华的观点，就得到了凸显。

韦庄坦言，己书题目及编选动机，实受中唐选家、《极玄集》编者姚合的刺激启发。结尾，韦氏再次回到自己要努力的目标，将他的选本，描述成目光锐利、洞察幽微的劳动成果。选诗之时，感觉就像溪流迎面而至，水流冲来的翠玉、黄金，需要定神分判。他转回到味道与挥霍之喻，以肯定自己选本之“精”：就像汉代传下来的青铜金盘中收集到的露水，或者是“花界”中佛所享食的醍醐，选本保存留下了诗坛菁华。这个类比，能将韦氏作为选者的努力，拔高升华，即帮助读者“享”此选本：正如神仙吸允沆瀣，或者如菩萨享用醍醐，韦庄选取诗歌，供读者品鉴，因此保证读者接触到的只有最佳诗歌。结尾，韦庄说“非独资于短见”，否认编纂选本时带有任何自我动机，并邀引未来的读者做同样之事。

尽管韦庄提到其他前代编选者的著作,却没有提及伟大的编选者孔子及其树立的传统,也几乎未花时间来描述自己选录的具体诗作及其所代表的趣味;并且,除了他已经自我设想出的那些事情,也未提及诗学标准。他所具备的从事这一任务的资质,似乎只是艰辛的工作,以及博采取精的意识。并且,他似乎确信已经完成自己所描述的“采实去华”的任务。序言对诗中精“华”的强调,力度非同一般,贯穿始终:从开篇对于“华林”和“众籁”祈求,到列举历史事例说明唐前最好的诗人作品中也会有芜累。最终,这些例子证实,确如韦庄所言,编者是具有识力的赏鉴家。今天能见到的唐代选本序言中,我们很难见到先例,带有如此独立审美判断预设。然而,我们或许可以通过比对九世纪规模略小的选本中编者们所作的相似描述来定位韦庄。这些选本,只选录已作或同时作家,编成的时间,常为作者在世,或生命后期,或身后编选的全集流通之前。这些仅收录一位诗人作品的选本,诗人自序中可以强调仅依靠个人品位或爱好,来论说选择取舍的合理意义。^①韦庄确实想让他著作,成为具有代表性的选本,同时,显然确信自己有资格、有能力提炼唐代诗坛之精华。

公元900年,唐朝覆亡以前,该朝经典尚未确立。这应该是宋代诗人和文人的任务:在以手抄书卷形式传下来的唐代诗歌洪“澜”之中,排列名次顺序,选取精华,从而确立经典。肯定有一部分诗歌,选入不止一部著作之中。这说明它们一直受到整个朝代读者的欣赏,并能“占尽风情”得天独厚而流传下来。同时,可能也决定了某些诗作在九世纪后期的名气大小。作为一部由个人编纂的唐代诗歌选本,我们必须假设《又玄集》保存了韦庄的个人品位。首先,韦氏偏好“律”诗,偶有“古风”、乐府或其他诗歌形式。他选入的几首乐府,已见于他书收录,说明它们相

^① 当时,言说此等地位的小规模选集之序,有两个例子,即司空图的《擢英集序》和韩偓(据传)《香奁集序》。韩偓之序,参看高步瀛《唐宋文举要》,第1578—1581页。

对有名。盛唐杰出诗人较为突出，杜甫、李白和王维放于选本前，但八世纪后期的诗人，诸如《极玄集》中较为凸出者，也是为数不少。似乎，韦庄希望保存那些最能让人想起某位诗人形象或名声的文本，比如，一大堆作品中，杜甫的代表作，为五言、七言律诗，包括安史之乱时作的《春望》；李白代表作，为《蜀道难》；王维代表作，是律诗，包括《观猎》；高适（716—765）代表作，为《燕歌行》；杜牧代表作，为《秦淮》；元稹则是《连昌宫词》。诸如卢纶和钱起等八世纪后期的长安诗人，韦庄选入的代表作，亦见于姚合《极玄集》。并且，诸如贾岛（779—843）《哭孟郊》、白居易和刘禹锡的唱和诗作，要么是呈给他人，要么为他人而作，韦庄的选本也大量选录。从宋代开始，千百年来的唐诗编选和排序情况，我们当然了解。从我们的眼光看来，《又玄集》虽范围广博，却也并非令人吃惊的“无匹”选本。尽管韦庄选入了释道、妇人之诗，但这些诗作，几乎还是前人选过的作品，即诸如清江、皎然等著名僧人和薛涛（768—832年在世）、鱼玄机（844—868）等名媛才女创作的作品。总之，韦氏作为编者，虽高调宣称选本乃自我赏鉴的结晶，但实际上，似乎为成书之前，若非数个世纪，至少也是几十年间，大量读者的赞赏推重所促成。

韦庄在其有生之年，还采取其他手段，去维护那些他认为值得保护或提倡的诗人之利益。他曾写诗歌，悼念一位他认为人们不该轻视忽略的诗人及其作品，也曾修葺重建四川成都的杜甫“草堂”。^①一方面，此类姿态，乃韦庄所处混乱时代的“风气”使然，是当时人们想要为后代保存唐代典章文物的早期表达；另一方面，也可看成是文学标准混杂不明的时代，人们想要制定相关体例，而过去时代的“最佳”之概念，与其说是尚存争议，毋宁说更像是一种哀悼。韦庄之序，暗示自己意欲制造经典，但是他的努力，主要朝向个人喜好，以及陶冶培育当前或未来读者的欣赏趣味。如果不是因为韦氏身居要职而能逃脱一劫，《又玄集》也许已随其

^① 有关此类成就的一个讨论，参看叶山：《浣纱》，第31页及注132。

他选本一道,在唐朝覆亡后散佚殆尽。901年,他到蜀中王建军中任掌书记一职。就像第二章所述,很多文献说明,前蜀建国初年,韦庄对当地文化影响甚巨。他的文学作品,包括《又玄集》,因为任职于蜀,从而摆脱与那些编纂于长安的文本一道散佚的厄运,得以留存至今。但是,十世纪中期的蜀地选本《才调集》,说明韦庄的选本,也只是蜀地文学选本的一种模式而已。^①

“自乐所好”:《才调集》

唐代覆亡,并不标志着诗歌选本编选活动的终结,恰好相反,有关十世纪文学活动的记载说明,编选活动继续走向繁荣和多样。南唐的书目文献,在当时所有的“南方”政权中,也许最为完备丰富。尽管这些文献太过支离琐碎,却证明该国诞生了多种选本,既有个体诗人的小型别集,也有朝廷大臣编创的同仁选本,还有较为综合的大型总集。^②前、后蜀流传下来的历史记录,较南唐更不系统完备,仅仅能让我们一瞥成都朝中的文学、音乐和艺术活动的大致情况。据吴任臣《十国春秋》里的零散记载,我们知道,蜀地文人编辑的选文种类,与南唐相比,并无二致。部分前蜀选本的记载,流传至今,如由刘赞编纂的《蜀国文英》八卷、^③王衍御纂的《烟花集》二百卷,以及诸如《花间集》诗人李珣的《琼瑶集》之类的个人作品的别集。尽管根据记载,后蜀有十来部选本,但收录两位及其以上诗人的诗选,流传至今者,仅有《才调集》和《花间集》两部。这两部选本,尽管编选方式十分不同,却都在文学史上有着举足轻重的地位。

蜀亡之后,韦庄的选本,可能流传有限,而后蜀官员韦毅的《才调集》,选录178位诗人凡1000首诗作,得天独厚,已然成为很多晚唐诗人

① 刘吉编的《江南续又玄集》十卷,证明韦庄的选本,在南唐也是一个文学选本的范式。该书见于唐圭璋:《南唐艺文志》(第349页)以及陈尚君:《唐人编选诗歌总集述录》(第197页)的讨论。

② 参看唐圭璋:《南唐艺文志》,《中华文史论丛》第3辑(1979年第3期),第349—356页。

③ 《十国春秋》,卷43,第637页。

作品的一个重要来源。似乎，十世纪以降，该书的流传，即不绝如缕。尽管它带有独特的唐代眼光，可能并未影响到宋代读者的口味。到了十七世纪，有些人以为它误导人们的判断，导致明、清读者对上乘唐诗的理解偏向浅薄，故须重新审视该书。^①《十国春秋》描述说，韦毅为官后蜀，历任孟知祥、孟昶两朝，曾升任御史，且接下来可能曾任某部尚书。除此之外，我们对他的生平事迹知之甚少。^②假如韦毅于后蜀政权确乎如此位高权重，应该会知道韦庄（910年去世），肯定也该知道后来爬上后蜀最高官位的欧阳炯以及《花间集》序言中描写的谈论曲子词的一干朝臣。我在第二章勾勒的蜀国音乐文化以及其他艺术赏鉴行为，自当是韦毅选本产生的背景。

韦毅的《才调集·序》，模仿韦庄的鉴赏家口吻，并略加自我贬低，来自谦示逊。韦毅也许不太有把握自己能否胜任编写唐代诗歌选本的任务，但是他仍然试图让人信服，自己所选诗歌皆为佳作。而且，尽管从清代甚或现代人的唐诗观念来看，它绝不可能称为代表之作，但，韦毅自我肯定的语调略显轻微，而该选本较前辈著作，篇幅要长三倍，故能脱颖而出，彰显自身的博综优势。下面为韦毅自序全文：

余少博群言，常取得志，^③虽秋萤之照不逮，而雕虫之见自佳。^④古人云，自听之谓聪，内视之谓明也。^⑤又安可受诮于愚鹵，取讥于书厨者哉。^⑥暇日因阅李杜集，元白诗，其间大海混茫，风流挺特。

① 傅璇琮所作此选集的“前记”中，提及这一批评审视（《唐人选唐诗新编》，第687—688页）。然而，他也引述一位十八世纪评论者对于韦毅品位的赞扬。

② 《十国春秋》，卷56，第811页。

③ 据《石刻全书》和《全唐文》的校订，将“所”读为“取”。

④ “萤照”，可能是用匡衡囊萤读书故事；“雕虫”，此处意为妙笔藻辞。作文用事，“雕虫”，可为积极义，也可为消极义。韦毅显然取其积极义。

⑤ 引文来自《史记》卷63《商鞅传》（第2233页），话出自商鞅谋士张辽之口，献上商鞅控制秦国之计。正如语句所示，他强调自强不息和自控自制。

⑥ “书厨”，典出《南齐书》，指代某人为学勤奋却著述缓慢。参看《南齐书》卷39，第685—686页。

遂采摭奥妙,并诸贤遘章。^①句不可备录,各有编次。或闲窗展卷,或月榭行吟,韵高而桂魄争光,词丽而春色斗美。

但贵自乐所好,岂敢垂诸后昆。今纂诸家歌诗,共一千首,每一百首成卷,分之为十目,曰才调集。庶几来者,不谓多言,他代有人,无嗤薄鉴云尔。^②

韦毅此序,可截然分为三个部分:第一部分,说明自己能胜任选本的编纂工作;第二部分,解释所选诗歌的特性和质量,概括出选本自身的功能;第三部分,向未来读者宣说。开篇第一行,韦毅笃定言说自己对于文学的经验和热爱。他以两种昆虫来作比喻:借“萤”照,形容自己的研究视野;以“雕虫”,说明对佳作的喜好,彰显自己渴望能操持选政。追溯语源,杨雄曾以“雕虫”之喻,批判汉赋;裴子野作《雕虫论》,批评当时注重雕琢的文风。后世固定用“雕虫”,来形象比喻“文学创作无病呻吟和吟风弄月”。然而,韦毅通过说“自佳”,来辩称自己对“雕虫”的醉心。这个短语,不仅将自己年轻时的研读内容,与“借光”的萤火形象相对照,也意指自己喜欢阅读,足以明白选择取舍的合理与否。通过引用《史记·商鞅传》中倡导省察自己心智的名句,韦毅进一步申发这一句的含义。同是自我肯定,韦庄摆出自己去芜存菁工作的艰辛繁难,而韦毅则强调依靠自我判断的重要性。尽管文学传统中已有先例,但此类争辩,比唐代选本更为保守,要么趋向文学惯例,要么来捍卫“诗道”,引领诗歌脱离庸俗的流行风气。这两个论述,常常追溯至孔子和《诗经》。韦庄声称,自己通过辛勤工作,以及对真“精”的深入理解,有资格来编辑选本。相反,韦毅虽言自己才能有限,却仍说茹古涵今之人,有权彰显自己的个性。“又安可受谗于愚卤,取讥于书厨者哉”,语气中不乏自我开脱,却暗示他在某种程度上渴望能胜任自己的角色,仍然勉力编出了自己的选本。

① 叠韵词“奥妙”(音译采用蒲立本的构拟),统和“秘密、深邃”和“优秀、奇特”之意。此处,韦毅确乎回应韦庄的“精微”,而他的“众奥”,典出《老子》“众妙之门”。

② 我选用《唐人选唐诗新编》(第691页)本为底本。

何等诗歌，值得他选录呢？韦毅称之为“奥妙”。这是九世纪文学批评文章中发展起来的用语之一，用以指代优秀诗作，同时也暗用了韦庄《又玄集》的“精微”典故。韦毅对“歌诗”的用途，作了更为清楚的描述：“或闲窗展卷，或月榭行吟”。取悦读者，确乎为这些诗歌的要点。设若该选本为今存公元850年后的唯一诗选文本，则其中声调单一（或者也许是单一旋律）的唐代诗歌，就会完全颠覆我们头脑中的唐代文学图景。所选诗人，倾向明显：选集中的大部诗人，来自晚唐，且有一半的篇幅，仅仅选录了20位诗人的诗作（整个选本178人的12%）。韦毅高度评价的九世纪诗人，明显来自他取诗最多的诗人名单：韦庄（63首）、温庭筠（61首）、元稹（57首）、李商隐（40首）和杜牧（28首）。^① 韦毅也喜欢有道教倾向的诗人，诸如曹唐（约797—约876）、许浑（约788？—约854？）、罗隐（833—910）和顾况（约717？—820）。尽管我们不能证明，该选本首先考虑赞赏温、韦二位唐代诗人的作品，但正如我们在《花间集》中所见，韦毅对二人作品的明显偏好，似乎反映了蜀国风尚。

选本作为整体，最值得称道的地方，是用各家诗作，形成了一种相似风貌。面对唐代诗歌的“洪澜”，韦毅几乎只是独取爱恋题材诗作。这些诗作，或系描写丽人、时令、百花的咏物诗，或为描绘离别相思的即兴短章，以及少许彻头彻尾的怀古之诗。序言中，只是象征性地承认“李杜”诗坛双峰耸立的地位。然而，韦毅编纂的唐代诗歌选本，收录1000首诗作，却并无杜甫之诗。^② 盛唐诗人王维、孟浩然（689—740）和高适等，也仅各有两首诗作，但是一位“佚名”诗人，有些人怀疑可能是韦毅自己，却

^① 韦毅所谓的“二十佳”，留下来者有十五首诗作，只有李白、王建和顾况，主要活动于八世纪。

^② 与其他选本的鸡零狗碎不同，该书似乎已经激怒了《四库全书》的编者，他在《总目提要》中提要该书时，指出几处归名有误、几行异文以及与词牌不符。然而，他注意到，很多今存诗作，仅见于韦毅选本，因而强调韦氏著作值得查阅参考。这部书的特点，他们判定：“毅生于五代文敝之际，故所选取法晚唐，以秣丽宏敞为宗，救粗疏浅漏之习，未为未见”。评论文段收入《花间集注释》，第403—404页。

有 50 首诗作。^① 对于某些诗人而言,韦毅做他人之不能做,保存他们的作品。最重要的例子是元稹,其“艳诗”,今仅见于此选本。^② 对于像杜牧和白居易等其他多产诗人而言,韦毅的选择,会造成一个假象,即诗人的文学兴趣和文学能力颇为有限。同韦庄一样,韦毅也编有两卷僧侣和妇人诗作,但他仅是在直接采纳韦庄之选的基础上,新增入 50 余首诗作而已。^③ 更重要的是,韦毅选集中有很多零散篇什,系不少晚唐作家的今存作品,而此书以外,对于他们,我们则一无所知。这些人中,诸如张蠙和词人张泌(有词作收入《花间集》)等,可以考知,与西蜀有关,但绝大多数诗人,仅有一首或两首作品,我们就没有线索确定其生活时代或活动地域。

韦毅选本还有一个引人瞩目之处,即选集中“歌”体诗作虽突出,却将曲子词拒之门外。《才调集》编选的体裁特征,很能说明十世纪中期蜀地,人们认为韵文之中,曲子词与各种诗体,截然有别。韦毅用书名,即才子“曲调”之选集,表达自己对于歌诗的兴趣。并且,选集本身,也证实,编者有此喜好倾向。很多乐府旧题诗作之中,标题中有歌、歌词、曲、谣,甚至词等字眼,标示体裁。该书中,有数十首这样的诗作。比如说,韦毅所选 63 首温庭筠诗作中,就有 34 首诗作标题,含有此类字眼。《才调集》中,尚有不少其他诗人关注歌唱或歌女,因而共有百余首诗歌,描写声娱情景。然而,除却一些“柳枝”曲,韦毅没有选入任何一首用《花间集》中的词牌名所写之诗,也没有任何一首杂言韵文诗作。正如我在第一章已言,“柳枝”和“杨柳枝”,为整齐的四行七言形式,与绝句格律相

① 更有甚者,清代《全五代诗》的编者李调元,在他所编书的蜀地部分,将很多匿名诗歌归到韦毅名下。

② 参看花房英樹、前川幸雄:《元稹研究》(第 194—202 页)讨论区分元氏诗歌的原因及“艳诗”的意义,以及田安:《定义经验》中对于这些诗作在元稹更大的全集中的地位之探研。

③ 当考察其他方式时,此类重合可能更加惹人注目:韦庄选录的 43 首僧道和才女之诗中,有 31 首见于韦毅著作。傅璇琮讨论此重合,并说韦毅仅仅照搬韦庄之选。《唐人选唐诗》,第 688—689 页)。

侔。我们无法知道,有多少诗作的标题,暗示它确乎是“歌”,也无法排除一些无此类标题的诗作也是“歌”的可能性,尤其是那些规整的四行诗。然而,除了选入两首七言绝句形式的《杨柳枝》,韦毅抛开按曲调创作的词,选集中也不见任何杂言诗,恰好说明他正在区分曲子词与其他种类的歌诗。

《又玄集》作为一部选本,对《才调集》产生了影响,以致后者纳入很多它已选的诗作。韦庄个人的影响,也较为明显,因为他是选集中作品数量最多的诗人。尽管《才调集》诗作和《花间集》词作,体裁形式上不同,但两部蜀地选本之序,语言相似,则明白可捉,尤其是它们对于韵文和歌诗的功能,拥有相同的定位。韦毅宣称,己所抉择之诗,适合“闲窗展卷”和“月榭行吟”;欧阳炯认为,歌词能供撑着“羽盖”游园的宫人、泛舟放唱的歌女消遣娱乐。两部选集的主题,同样有较大重合:二者所选,基本上皆为爱恋之诗。从时代风气和地域品位的视角来看,韦毅选取唐代诗作,与《花间集》一道,代表着相同时代、同一地域的文学趣味。只是,欧阳炯《花间集·序》赞同韦毅对于个人兴趣的肯定,进而肯定文人雅士的品位,即一大群文士品评取舍文学作品的社会活动。欧阳炯对“时代最佳”的捍卫,说明《花间集》呼应着具有相类出发点的唐代选本,但欧阳氏捍卫“最佳”的背景,却有别于任何一部今存唐代选本。

《花间集》:捍卫蜀地朝廷的风调

第二章,我追溯《花间集》诗人和编者的社会与政治背景,指出该书的序言、词作排序及词人官衔等方面,映射出强烈的地方色彩。但是,因为欧阳炯卖力地将选集与唐代选本相联,更为重要的是,与南朝选本相联,这些地方色彩,遂得到一定程度的遮掩。研究该序的学者指出,欧阳氏努力将选本放入诗学传统,想为新文学体裁的曲子词,谋得合法地位。尽管我同意《花间集·序》为词体发展史上对词体的一次重要的肯定,但

我也会强调,欧阳炯并不十分热衷将曲子词作为一个文学形式来提倡,而更想将蜀国朝廷,描写成济济多士、风雅文学盛行。于是,他将词作本身,当成蜀地雅正审美品位的证据,来加以赞赏肯定。

《花间集·序》的形式及其对选本内容的描述,集合了一系列颇具特色的文学偏好。首先,该序采用骈文形式。尽管与今存八世纪的序言相比,此点显得非同寻常,但很多九世纪后期和十世纪之序,常用此形式。因为需要对偶、用典,骈文写作偏难,但这并未阻止文士用来创作,反而激起他们以此写作而展示才力学识。欧阳炯通过用骈文写作,明显将自身与高雅文学传统因素相联。尽管一些中唐作家,已为了平白的散文形式而抛弃骈文写作,但到了晚唐,温庭筠等人喜欢骈文,并以此名家,故而骈文创作,仍然较为流行。^①其次,尽管从他解释编纂过程,我们会发现他可能曾协助编选词作,但欧阳炯只是序言作者,却非编者本人,而他自己的词作,也选入书中。姑且不论欧阳炯序中已提及南朝之事,我们发现,包括序言作者本人的词作,皆指向徐陵《玉台新咏》所代表的模式。整部书中的曲子词,似乎都在回应此南朝选本(或许也将《花间集》与唐代《玉台新咏》补续之作《玉台后集》相联)。由于包括本人的作品,欧阳炯评价选集之时,不能过度或者直接赞扬蜀地曲子词自身。相反,就像我们接下来所见,他通过追溯曲子词的亲缘关系、确认作者的类别、将选集作为一种消遣呈供给朝中同事和君主,而将选集作为一个整体来进行推销。他争辩的套路,与早期诗歌选本序言相比,大致相同,但是,意趣迥然有异。^②

① 比如说韦庄之序,即以很多骈偶文句写成。其他九世纪骈偶文序言之例,尚有司空图的选本《擢英集》之序,以及韩偓自己的《香奁集》之序。运用骈偶文为序之所以重要,并非对于选本而言是必要因素,相反,而是作为表达一系列语言雅致、典丽的美学价值的手段。

② 与《花间集》序相对应,采用有趣的争辩性的骈文形式,可以在一部简短而今天已经不存的南唐选本《御制春雪诗集》的序和跋文中见到。《御制春雪诗集》的作者徐铉(916—992)是一位重要的十世纪作者,创作了两部献给南唐皇帝的文献,就其自序来看,选本中包含有21首诗作。选集中的诗人都是南唐朝中官员,而他们职衔都见于序言。尽管他的选集要小得多,但徐铉的用词用语正好像欧阳炯序那么华丽。参见《全唐文》卷881,第11a—14a页。

镂玉雕琼，拟化工而迥巧；裁花剪叶，夺春艳以争鲜。是以唱云谣，则金母词清；挹霞醴，则穆王心醉。^①名高白雪，声声而自合鸾歌；^②响遏青云，字字而偏谐凤律。^③《杨柳》《大堤》之句，乐府相传；^④《芙蓉》《曲渚》之篇，豪家自制。^⑤莫不争高门下，三千璫瑁之簪；^⑥竞富樽前；数十珊瑚之树。^⑦

则有绮筵公子，绣幌佳人，递叶叶之花笺，文抽丽锦；举纤纤之玉指，拍按香檀。不无清绝之辞，用助娇娆之态。自南朝之宫体，扇北里之倡风。^⑧何止言之不文，所谓秀而不实。^⑨

有唐已降，率土之滨，家家之香径春风，宁寻越艳；处处之红楼

-
- ① 据一本三世纪寻回的匿名文本，过去认为来自公元前四世纪的《穆天子传》所载，当周穆王踏上神奇之旅造访，西王母为他唱《白云歌》。
- ② 在选入《文选》的《宋玉对楚王问》中，大臣宋玉告诉楚王鲜有几位歌者能赓“和”“阳春白雪”之歌。一个有关高适、王昌龄和王之涣的著名唐代佚事，暗用这两首乐歌之事以作为普通人，尤其是普通的歌女，应该不会知道的精英乐歌的事例。参见魏玛莎《莲舟》（第106—107页）中对这个故事的讨论。
- ③ 《列子》讲述的乐工秦青的故事。“凤律”指传说中生活在黄帝时代的乐工伶伦所创立的音律。
- ④ “杨柳”和“大堤”，见于郭茂倩《乐府诗集》所记，来自南朝的两个曲调。在郭茂倩看来，两首曲调，经过历史上汉乐府长期传承下来而都是出现在南朝后期。参看《乐府诗集》，卷48，第705页。
- ⑤ 提到这两首歌，评论者们还没有一个一致意见。两者都不见于《乐府诗集》，因而现代评论者尽力在不同诗作中去发现欧阳炯《花间集》的语源。傅恩(Fusek, Lois)《花间集》(Among the Flowers; the Hua-Chien Chi)第34页注第10条，认为此处意为常见主题，而非词牌之名。然而，此句及之前几句对仗工整，驱使我相信欧阳氏提及的是他所知而我们已经不得而知的实实在在的词牌名。
- ⑥ “玳瑁簪”来自《史记》(卷78，第2395页)，为赵国平原君(公元前三世纪)派使者见楚国春申君的故事。使者想展示他的优雅，因而穿戴玳瑁簪，佩戴宝剑。然而，当他到达楚国，尴尬地发现，举国上下皆足着镶珠之鞋、头戴玳瑁之簪。参见魏玛莎，《莲舟》，第106—107页。
- ⑦ 珊瑚树故事来自《晋书》(卷33，第1007页)和《世说新语》(卷30，第8页)有关炫富竞奢的故事：晋武王和他舅舅王恺，与石崇竞奢争侈。皇帝赏给王恺一株珊瑚树；石崇看到就将它弄碎，并命自己的管家拿出他所收藏的所有珊瑚树，在大小和美丽方面都要比弄碎王恺的好。
- ⑧ 典出《北里志》。参看戴何都(Robert des Rotours, 1891—1980)所翻译的《北里志》(Courtisanes chinoises à la fin des Tang (Pei-li tche. Anecdotes du quartier du Nord, par Souen K'i), Paris, P. U. F., 1968, 200 p.)
- ⑨ “言之不文”(《左传》，第1106页)和“华而不实”(《论语》，卷9，第22页)皆为孔子所言。

夜月,自锁嫦娥。^①在明皇朝,则有李太白应制《清平乐》词四首,^②近代温飞卿复有《金筌集》。^③迩来作者,无愧前人。

今卫尉少卿字弘基,以拾翠洲边,自得羽毛之异;织绡泉底,独殊机杼之功。广会众宾,时延佳论。因集近来诗客曲子词五百首,分为十卷。以炯麓预知音,辱请命题,仍为序引。^④

昔郢人有歌《阳春》者,号为绝唱,乃命之为《花间集》。庶使西园英哲,用资羽盖之欢;南国婵娟,休唱莲舟之引。^⑤

时大蜀广政三年夏四月日欧阳炯叙。^⑥

在评价欧阳炯的文章之前,我想回顾一下其他学者所概括的序言主旨。序中有三个因素,已吸引了大多数批评者的注意:第一,欧阳炯引人联想到南朝宫廷的文雅精致;第二,回应徐陵的观点,宣称选本的主旨,在于提供愉悦;第三,将温庭筠作为蜀地诗人的唐代先驱,而单独列出。^⑦我同意这些说法,但要强调,欧阳炯的社会和政治诉求,同样较为重要。至少,对于他而言,与文学主张,可谓半斤八两。

①“越艳”指的是西施,“嫦娥”是神话传说中一个从自己的丈夫那儿窃取长生不老药而飞到月亮的女人。

②《全唐诗》,卷164,第1703页。参看白润德《论李白词作的真伪》(*On the Authenticity of the Tz'u Attributed to Li Po*),第105—136页。

③《金筌集》,作为一部温庭筠的诗歌选本,最初见引于此序。同时,也见于《新唐书》卷60,第1607页。由于该选本已经亡佚,无法清楚知道其中是诗词兼收还是只收词作。有关其文献证据的讨论,参考罗吉伟:《写他人之梦》(*Writing another's dream: the poetry of Wen Tingyun*)(第60—61页)和吴熊和《唐宋词通论》(第178页)。

④此处,“知音”意为通晓音乐之人。

⑤这两行中提到的景观,指西晋的“西园”,并因此暗指诸如曹丕和王粲等王公贵族及诗人骚客。

⑥《花间集注释》,第1页。

⑦不少学者已经仔细分析这篇序言,并得出有关其主张的一些值得参考的结论。吴熊和最感兴趣的是欧阳炯重提齐梁“宫体”以作为曲子词的模范,他争论说这个选本最终目标就是编成一个曲子词本(吴熊和:《唐宋词通论》,第283页)。杨海明通过集中考察选本牵涉的文化和经济问题,认为欧阳炯的一个真实的目标,是重提南朝宫廷的贵族特性。(杨海明:《唐五代词史》,第102页)我赞同杨氏所言,尽管我如此做的依据有些不同,以为南朝诗人的社会地位对于欧阳炯而言是重要的。此外,余宝琳已经指出,欧阳炯为了将歌词作为一个文人文体来捍卫,而采用了大量的策略(余宝琳:《宋词及其经典》,第73—75页)。

欧阳炯之序，与其说是在肯定一种新文体，还不如说是在夸赏朝廷中填写歌词的社会活动，并将其定位成文雅、机智和精巧的社会缩影。欧阳炯把曲子词创作，当成一个文人技艺而加以肯定时，选择创造该文体的历史，并确定其开创者。但是，假如我们仔细分析他用来支持其论辩的事例，就会发现他并不十分关注界定曲子词的文体形式（今天，大多数学者较为关注），而更倾向于把曲子词看成是特定场所、某些类型的人们表达情感的一种管道。不仅如此，假如我们比照欧阳炯所引唐初选本之序，就会更加清楚地看到，相对于某首词作的质量和特性，欧阳炯更重视曲子词的编写及其使用的语境。对于其他选本而言，孔子及其删“诗”举动，堪称重要的典范，但欧阳炯考虑到词作会关涉作者的道德评价问题，故一直避而不谈。某些选家会说自己所选诗作，诠释了诗人和国家的道德状况，欧阳炯则试图将价值定位在诗人自身。他建议说，作品体现诗人们的素养和才华，映照了他们所处社会的文明程度。

我们发现，序言开篇的观点，颇令人惊异。欧阳炯描述说，人工匠作，可以超越自然天成。他所用两个有关技艺的比喻，即“雕琼”和“裁花”，系精心选择，用以展现艺术家如何采用生料而将自己刻画于美丽事物之中。能工巧匠创作之时，可臻于“化工”之境。于是，艺术家“夺春”之艳。中国文学传统中，像欧阳炯这般肯定艺术胜过自然，可谓鲜有前例。即便是徐陵《玉台新咏·序》，也隐忍克制，仅说该选本代表了文学大潮的一脉支流。他说，就像泾、渭二河之水，宫体诗歌，不与其他文体争竞，而是并道而驰。^①我们在《才调集·序》中也看到，韦毅对于他所选之诗，有个相似的说法：“韵高而桂魄争光，词丽而春色斗美”。在韦氏、欧阳氏两序中，作者坚称，文学不仅能媲美，甚至还可超越自然之美。但是，正如下文我们会看到，这仅是欧阳炯勇敢迈出的第一步，要为自己欣

^① 穆克宏编：《玉台新咏笺注》，中华书局，1985年，第12页；也可参看康达维：《去芜存菁》，第233—234页。

赏的艺术形式,创造一个“历史”。按欧阳炯的定义,“歌”,是艺术技巧的一种展示;正如西王母和周穆王、宋玉和秦青的故事所诠释的,“歌”,亦是古已有之的事情。欧阳氏似乎有意选择这些给君王演奏的故事,来劝诱《花间集》曲子词的读者,即蜀国君主。欧阳氏概述曲子词的演化史,聚焦词体开创者,即那些出生“豪家”之人。此处,欧阳炯卖力地将“歌”(尤其是爱恋歌)定位成社会现实的产物。南方的社会文化氛围中,歌的力量,受到驯化:构成风雅社会文化的一部分,为朝中文人与宫女之间,相互影响的一个关键要素。然而,在当时,整个时代,就如欧阳炯申明的,循规蹈矩以致拘俗守常,南朝“宫体”遂“扇北里之倡风”。这一句,表明欧阳炯坚持精英论:曲子词的质量,会随作者的社会地位高低和男女性别而变化。但是,即便他贬低曲子词的后来开拓者,仍建立起一个清楚的发展脉络,即源自南朝贵族,中经长安“歌儿舞女”演绎,再由蜀地接继(它所暗示的),终而回复到原初的精英格调。

上述讨论的末句,揭示了另外的事,甚至鼓舞欧阳炯开始为技艺辩护。他动用了儒家的话,来强调朝中男性诗人的文雅诗歌,与歌女献唱的俚曲小调之间的对比:“何止言之不文,所谓秀而不实”。欧阳炯巧妙地借用《左传》中孔子之言,故而颇有点暗度陈仓的意味。原初语境中,孔夫子讨论人们传达“意”或“志”的重要性以及在此交往中对“文”的需要,或者,我已经翻译成“文雅”。缺乏“文”,孔夫子说,人们的话就会行而“不远”,或者没有影响力。欧阳炯使用的第二个短语,“华而不实”,暗度陈仓,改变了含义。儒家经典中,术语“文”,意为花样或修饰,就原初含义而言,意为过错和失当。然而,正如欧阳炯所论,就“美”而言,人工却能超越自然。他似乎颠覆传统,宣称文饰的价值,即就填词写作而言,本身具有文饰之美。

在欧阳炯看来,唐代因为财富充盈、美女如云(创作曲子词必要的组成要素),加之朝中人才济济,摆脱了南朝后期的萎靡庸俗。他提及两个唐代事例来支持自己的观点:唐玄宗奢华宫廷娱乐的点缀——盛唐诗人

李白，以及晚唐风流文人温庭筠。但是，提到这些重要的唐代先辈后，欧阳炯将曲子词的历史，延续至花间诗人，且自鸣得意地说（因为他的词作，选本也有登录）：“迩来作者，无愧前人”。欧阳炯言说蜀地诗人投身于唐代精英和南朝贵族的消遣娱乐活动之后，通过描述选本的编纂过程（第二章已经讨论），接着论说《花间集》为蜀地精英共同努力的结晶。结尾部分，解释选集的题名，说明编辑的目标，将才华横溢的曲子词作者，与古代楚国的歌者相对比，并将选本推荐给西园雅集的人们。“西园”之典，将蜀国朝臣，比拟为建安时代的天才文士。接着，欧阳炯以一个看似随手拈来的句子作结——“南国婵娟，休唱莲舟之引”，但事实上，他在回应徐陵《玉台新咏·序》中的话。徐陵赞扬传播选集之诗的“宫女”，她们将“宫体”诗，当成妇女需要掌握的知识。他提示说，选本会受到她们喜欢：“惟属意于新诗，庶得代彼皋苏，蠲兹愁疾”。^① 欧阳炯比徐陵的目标要高，试图让蜀国朝中，刮起一股曲子词旋风。然而，他要文雅的《花间》词，替代近于粗鄙的“南国之歌”，而供采莲女歌唱。这既用了《玉台新咏》之典，也再次将选集中曲子词作为风雅文学来加以提倡。序言结尾，欧阳炯明显谦虚，掩饰自己在苦心经营、雄心勃勃地努力为蜀国朝中诗人争取社会地位和文学才名。

《花间集》中，香“艳”绮丽的程度，较《玉台新咏》更进一层。欧阳炯对此巧妙肯定，并精心掩藏。两部选本中，“艳”这个术语，主要指作品内容为男女爱情，有时也指色情。这个“艳”，可谓选本的“瑕疵”。序言中，欧阳炯试图摆出居高临下之态，赞扬美的时候，忽视道德价值问题，但是他自己，将坦然面对无法避免的双重批评：对于一些读者而言，《花间集》曲子词，文雅有余，无病呻吟，除了技“巧”外，一无是处；对于另外的一些读者而言，词作内容，皆为海淫海盗。偏听则暗，看不到蜀国宫廷享乐世界的全貌。如此，欧阳炯十分努力想要做的事，即争辩创作、讨论和选择

^① 翻译来自康达维：《去芜存菁》，第 233 页。

曲子词,是文人本色的社会活动,就会变得毫无意义了。尽管到了北宋,曲子词在文坛的地位,不再怎么受人质疑,但《花间集》之后,对于逐步称之为“词”的捍卫方式,就像词本身分化为不同体式,可谓同归而殊途。^①有人将“词”描述为一定场合、特定人群所喜爱的活动,而诸如李清照之类的诗人,将“词”作为表达特定情感的文学手段来加以肯定,赋予词体以文学表达上“别是一家”的地位。我们看到,北宋时,针对曲子词的描述或讨论的话语中,词体日臻成熟完备。欧阳炯对于晚唐和西蜀曲子词的讨论,确乎为最早描述曲子词的话语之一,但他描述的填词创作和传唱行为,到宋代发生了巨大改变。

欧阳炯之序,试图赋予文人填词活动以合法地位,当属首次。阅读选集内容之时,我们发现,为歌而填写的词,基本上以杂言韵文形式写成。这说明,蜀国诗人步武他们所认定的唐代先辈,但也善于让曲子词的形式格律,具有前后一致的外貌,亦即赋予曲子词清晰的题材范围和写作传统。曲子词的此类一致外貌,恰好导致人们长期视《花间集》为文人词的重要选本,可谓词体发展的分水岭。希望第三章,我已经诠释了蜀地诗人如何逐步开始创作曲子词,以及为何他们想要参与编选此类新文体的选本。《花间集》中的蜀地诗人,与他们之前的唐代文学传统有着千丝万缕的联系。我们在《花间集》的编排、序言和曲子词作品中看到,这些十世纪的诗人,面对传统因素,相时而动,既能让自己有所归属,又能抽身远离。从某种意义上讲,所有唐代以后的诗人,必得面对一个声势更加浩大和重若千钧的传统,并于其中调适自己的地位;但是就蜀地而言,曲子词诗人谋得文化独立和文学自由,以便按照自己的品位来填词创作。接下来的章节中,我们会看到,他们通过创作,继承唐代,进而创造出什么。

^① 对于词在后来一段时间的状况,参看艾朗诺(Ronald C. Egan):《北宋时期词体的名声问题》(“The Problem of the Repute of Tz'u during the Northern Sung”, in *Voices of the Song Lyric in China*), 第212—213页。

下部

诗学实践

第四章 由仿到创：《花间集》的诗艺

欧阳炯《花间集·序》一开篇，就亮出自己的审美偏好：

镂玉雕琼，拟化工而迥巧；裁花剪叶，夺春艳以争鲜。^①

在这一句中，欧阳炯坦言，自己相信在艺术创作中，“巧”和“工”最为重要。与其他熟知悠久文学传统的人一样，欧阳炯认为，艺术模仿自然，但他还更进一步说，诗人们的作品，通过巧妙模仿，能够与自然造化争奇“夺”艳。正如我们在第三章所见，欧阳炯在为《花间集》中的爱情曲子词回护时，意味深长地援引了儒家对于“文”的肯定，但是他的主要精力，花在从美学效应和社会诉求方面来重新立论。就他追求精英文学的眼光看来，技巧，彰显文臣的写作才华。此开篇句，告诉我们，技艺，尤其是模仿技巧——“拟”，为成功之宝；如果某人要与自然竞争，他就必须洞幽察微，方能体认和重塑自然。此模拟，并非简单地持斧伐柯，相反，应该写出比“春艳”本身更好、更美的韵文。^②接着，欧阳炯引述著名的神话传说，证明确有技艺超群的艺术家的存在；只是，他没有转而回答艺术家的模仿技

^①《花间集注释》，第1页。

^②指《诗经》第158首诗中之句：“伐柯如何，匪斧不克。”然而，欧阳炯对于“化工”的肯定，说明人工做出来的东西，能够超越其自然模范。

艺如何能日臻完美。相反,花间词的模仿诗艺,证实了欧阳炯的主张。我们会看到,花间词人,并不太关注各种模“拟”技巧,而注重大家共享却数量有限的一系列文学技术。这些技术,用以塑造因爱伤怀的感人形象。

《花间集》中,诗人从一首词到另一词作,模仿他人风格、借用他人语词。尽管选本中模仿的最重要的风格典范,是其中最早的诗人温庭筠,但后世诗人并未画地为牢而忘记自己手头所拥有的其他资源。相反,为了自己的创作,他们发掘六朝隋唐爱情诗歌这块富矿,而不管它是下里巴人之作,还是文人雅士之诗。受传统“述而不作”主张的影响,欧阳炯公开宣称,自己不太关注独创性,而这些词作支持了他的说法。《花间集》词,根植于古老的传统,藉由模仿前辈大师,而茁壮开花,借助吸收时曲的鲜活语言,而生机勃勃。结果,风格一致,但同时也具有令人意想不到的独特风貌。《花间集》中的诗人,证明自己为能工巧匠,不仅有能力去模拟和戏仿他人语句,而且还有能力将曲子词定型为一种文学体式。就像我们在第一章所见,除了温庭筠的词,今存唐代诗人的词作,多为诗歌,且都简短而平庸。人们阅读《花间集》外的唐代文人曲子词,会得出这样的印象:诗人们确乎在尝试创作题材轻松、语言机智和风格轻佻的诗歌,故兴会所至,偶尔也会创作曲子词。《花间集》中词,尽管只是文学百花园内不太起眼、含苞待放的花朵,却也显出注重细节意象、营造一致情绪、推敲新颖辞藻、做到雅俗共赏,乃至平声押韵、音调平衡等曲子词新事物,故能摇曳春风、亭亭玉立。就像我们将会看到的,《花间集》诗人之所以将曲子词当成风雅活动来展示,关键是因为他们有能力将学自“诗”歌传统中的技术,运用于曲子词创作之上。欧阳炯将他本人及写作曲子词的同仁,当成“诗客”来推介,而他们的词作,也证明他所言属实。

我们看待《花间集》词作的眼光,不应仅从词体的承继者们、宋人的价值评判的角度,也应避免用之前的唐代乐府和诗歌背景来框定它们。否则,既会看不见《花间集》的“鲜活”感,也会忽略了它的原创性。显然,

欧阳炯在谈论蜀地文人编辑选集之时,为集中的曲子词,描述了一个完全虚构、历史辉煌的文人雅事。诗人们为了跻身精英之列,为了让社会普遍接受倚声填词,试图掩饰《花间集》的新颖之处。在此章及接下来两章,为了探究《花间集》歌词的很多诗学成就,我会勘验欧阳炯所谓的“继续”。即便缺乏其他晚唐诗人写作曲子词的文献依据,我也不会说只有《花间集》中诗人才是九或十世纪用这种方式创作曲子词的文士。但是,蜀国诗人,通过努力选择确立唐代典范,并接着创编一部词作选本,表明他们在定义这个文体时,有着特别的利益考量。对于他们而言,选本囊括了才华横溢之士,浓缩了蜀国朝廷品位。

就像我第一章所示,在某些方面,《花间集》词,与今存唐代词,有着显著的不同。在《花间集》曲子词中,我们能够察觉到形式格律和主题倾向的一致,因而我们将曲子词当成一种文体来加以讨论。接下来,为了描绘该选集所取得的巨大成就,我会成套考察不同词牌的词作。我之所以如此分析,心中实有两个假设:首先,纵观中国文学的“爱情”描述手法,曲子词的形式特征,导致一些微妙却又重要的转变。尤其是,采用流行的杂言格律、双片形式,改变了诗人创造爱情场景的方式。比方说,曲子词的杂言语句,导致营造视觉或情态场景的手段,更加支离破碎;而阙间变化,允许诗人,从上片过渡到下片,变换时间或空间,甚或改变说话者身份。尽管在诸如李商隐和温庭筠(后者当然是《花间集》最重要的诗人)等实实在在的晚唐诗人作品中,已有排列意象、传写忆念的艺术手法,但是正如我们将要看到的,曲子词语句长短参差,刺激诗人偏好这一风格。这不仅体现在某些特定诗人的作品中,甚至就连形式本身也是如此。引导我分析阅读的第二个假设,即创作这些曲子词,既是为了歌唱也是为了阅读。从诗歌到曲子词的形式变化,就作品自身而言,十分明显可见,但是有时必须探察词作演奏方面的特殊含意。然而,当我关注词作的演奏内涵时,新兴文体的一些特别倾向,如使用匿名抒情主人公或乐于“言”或“述”某人情感等,就会呈现出更大的意义。正如我希望论

释的,探究《花间集》词作的演唱情状,会极大推进我们对曲子词的文学认识。我们可以设想,当某位歌者演唱给一个听众欣赏时,曲子词的形式和主题之间,可能会交互影响。如此,能够更好理解这个新兴文体对于中国诗人的吸引力,以及《花间集》对于后世词体的影响。

《花间集》中形式和风格的创新

尽管花间词的内容,大多源自唐代爱情文化,但因为形式和风格方面的重要创新,该选本在中国诗歌史上的地位必须得到肯定。花间词运用杂言韵文作为曲子词的常见音韵形式,并且,相对于诗歌往往单阙成篇,词体更喜欢用上下两片形式。不论我们考察采用杂言韵文的词作数量,抑或使用杂言韵文词牌的数量,《花间集》的偏向都较明显:选集里500首词作中的392首(78%),为杂言韵文;77个词牌中的66个(88%)只有杂言形式。^① 如果比较《花间集》外唐代文人杂言词作的数量,花间诗人对于杂言韵文的偏爱,显得较为突出,即此外仅有57首长短句。正如我第一章所言,大多数学者同意,如此从匀称齐言到错落杂言的转变,至少,代表了文人创作行为和音乐能力的一个变化,诗人越来越有技巧,也越来越喜欢创作高度贴合曲调韵律结构的乐词。我也认为,此转变,可能代表了传抄活动的一个变化,或者,可能仅为一种新风,人们喜欢用歌词的原初形式来记录,即可能比文献记载暗示的更为普遍、常见地运用杂言韵文。

《花间集》偏好的两片短歌形式,即所谓的“小令”,有些是首见于《花间集》,同时也是文人曲子词中的新鲜事物。^② 这些创新的证据,甚至更加突出:《花间集》外的唐代文人雅士使用的、见于《花间集》中的曲调名

^① 选集77个词牌中,有3个既有杂言也有齐言的形式。

^② 有24个词牌首见于《花间集》,而不见于《教坊记》、敦煌文书或今存唐代文人诗人的词作中。这24首词作中,有21首在《花间集》中为双片词作形式。

里,68个曲牌中只有6个(11%)有两片词,而总计363个词牌中仅有11个(3%)有双片。^①但是在《花间集》中,77个词牌中的52个(68%)只有双片形式,其他7个的格律既有单阙也有双片。如果再看看词作数量,我们对《花间集》偏重两阙歌词的印象会更深:500首词作中有373首(75%)采用双片形式。《花间集》偏爱双片形式,可谓时代倾向,敦煌发现的民间乐歌中,也有同样的偏好。敦煌曲子词中,收录于《云谣集》和其他文献的各种短歌,53个词牌中的34个(65%),是为双片形式。^②《花间集》和敦煌遗书中两片形式词作的比例相似,不能仅仅解释为曲调的重合,因为《花间集》77个词牌名中,仅有16个同样见于敦煌谣曲。因此,《花间集》中保留的双片形式,尽管可能反映了十世纪时,双片形式广泛流行,但同时也说明,此点确为该选本的一个新特征。^③ 降及宋代,双片形式衍化为小令和慢词的主要形式。

正如我第一章曾言,将文人词当成个人的诗歌文本来保存,会掩盖某一曲调下套词所对应的众所周知的演奏活动。为了演奏乐曲需要,可能会创作出多阙曲子词。可惜的是,无论是有关文人雅士,抑或社会流行的文献资料,皆未见记载着精英诗人抛开一阙转而运用双片的原因。

① 《花间集》外,我们拥有的8个双片词牌,分别是:“滴仙怨”“忆秦娥”“长相思”“八六子”“菩萨蛮”“酒泉子”“巫山一段霞”和“浣溪沙”。这个数量不包括李白、吕岩和易静名下的词作词牌名(除非,就像《菩萨蛮》,有其他按照此牌填写的今存唐代词作)。

② 张璋《接着任半塘《敦煌歌辞总编》的《全唐五代词》,第856—955页。敦煌曲子词中,我排除了曲调名已亡、只存片段和单一曲调下填写的一套歌词,如“归去来”和“五更转”系列。然而,我不能确定,单片和双片形式之间的区别,是否有助于分析敦煌文书对歌唱活动的书写。敦煌文书中,相同曲子下词作形式的变化,通过重复申说(有时用“又”,或“同前”,又或“又同前”,来暗示重复前面的音乐曲调),来标示某个乐曲的空间排列,但是,双片曲子词中,并不标示段落划分,而重复的词作间,用韵也没有改变。参看饶宗颐《敦煌曲》(Airs de Touen-Houang),所举(伯希和)P2838、P3836、P3333、P3821等例。考虑到民间和精英传统中,传抄和保存歌曲也有相似的不同,仅依靠一片或双阙形式,来推断曲调名的时间,似乎并不可靠。比如,参看《全唐五代词》(第856页)对“虞美人”的讨论。

③ 十世纪时,双片形式流行,同样可以得到南唐文献的支持。在冯延巳《阳春集》和南唐二主的《南唐二主词》(二者都成书于《花间集》后)中发现有34个曲调,其中有25个为上下片形式(74%)。这34个词牌中仅有18个见于《花间集》。

这个转变,由《花间集》来明白彰显。然而,与朝向杂言韵文发展的情势相似,我会推断说,诗人倚声填词的兴趣和技能,日益上升,也推动了此一改变。《花间集》中发现的双片形式,一般而言并非双叠,即下片与上片的声调形式并非重复。这说明,词的乐曲结构,本身有两个不同部分,决定了词作的格律形态。^①当时的文人,为了创作更加贴合旋律结构的词作,可能盛行填写两部分不同声韵和格律结构的歌词。

曲子词作为一种文体,更偏重杂言形式和双片音韵模式。在中国文学的发展史上,这两个形式方面的创新,其重要性再怎么夸大也不为过。这些形式变化,为《花间集》词的爱情描写,带来新的修辞手段,并从数首成套词作,到独立单首词作,再到最小单位的句,全方位影响到诗人对于此类情景的书写。尽管花间词的杂言韵文形式中有很多五、七言句,杂言韵文要求诗人掌握使用其他长短语句,并在需要之时来构成单句、对句,甚或用于前后数句。运用两字、三言甚至是四言诗句,打断了五、七言诗句有规律的重复、匀称、节拍等。当然,这些短一点句子,是从古代韵文和六朝乐府流传到唐代,并已长时间成为五、七言句的句法要素(五、七言句的停顿,分别可分成 2/3 或 4/3),但是在词作的杂言语句中,它们以新的方式,与前后句法单位分割组合。^②

长期以来,学者已注意探讨词作的杂言格律、散文句法,与情感表达和视觉意象的片段化之间的联系,但却常常将这些发展,看成是宋人的创新。^③然而,趋向此类散漫断片或排列意象创作风格的发展,在诸如李贺、李商隐、温庭筠等人的唐“诗”中已能见到,而明显长足发展则在《花

① 然而,若无双迭词的音乐记号,我们无法排除存在两片并非同一旋律的曲子词的可能性。换句话说,考虑到演奏与传写之间可能存在区别,曲子词的音韵格律并不能充分证明基于此而推导出有关音乐背景的论点。

② 整个唐代诗歌中,皆能发现杂言韵文形式,但是它们被主流的五、七言韵文所遮蔽。诸如李白等诗人,尤擅音律,也因为试验杂言形式而闻名。我们发现,在唐代诗歌的细类中,尤其是诸如乐府和其他歌诗形式中,那些标示为“旧”或“谣”者,多为杂言韵文。

③ 对于此类诗、词之间实质上的文体差异的讨论,以及有关语句安排和时代的讨论,参看宇文所安:《词语的含义:词传统中作为一个价值的“真”》(收入余宝琳编《声音》,第 58—62 页)。

间集》的曲子词中。音韵变化最多和长度最大的词作,即宋代慢词,由断续而零碎的叙述、场景、时间和声音等,取代“诗”歌形式的散漫连续性。《花间集》里形式简短的小令之中,我们发现一些此类实验。小令体式,常见套路为描述和拟态:简短的意象,搭配变化的句法,一起为词作,创造出单一的情绪。《花间集》中,这些协调的情态因素,作为一个整体,为人们理解选本中简单而恒常的爱情故事,提供基础。同时,我们应该引起重视,音乐一定会结合类似片段化的意象和情感的东西来演奏。在歌唱一首词作前,乐器应该已经调好一定节奏和一个调式,准备叙说某个情景,且似乎也已经唤起听众的情绪,带领听众跟着词中意料之外的转变而跳跃腾挪。

小令上下两片的形式,允许《花间集》诗人,尝试开发运用“换头”,即从上片过渡转换到下片。^①当然,“诗”歌传统里,未见某一诗体,有此戏剧性转变。由于分章,带动视点和抒情主人公的变化,也是汉魏乐府传统的重要部分,尤其是来自佚名的民间传统乐府或文人诗人所拟民间传统中的乐府。唐代长“诗”形式,经常通过换韵,允许诗人改变声音或情绪以及在宏大时空之间跨越。唐代的联句诗作(两位以上诗人创作的诗作)和绝句组诗(一位诗人创作),尤其是那些展示诗人胸怀才智和高下争竞的绝句组诗,也采用了场景和声音的变化。然而,花间词形式短小精干,场景和声音的转变受到限制,有时甚至受到压制,而分片成为转换的关键之处。正如我们将会看到的,《花间集》诗人尝试在片与片之间变换时间、空间和声音,且不同词牌的变化程度也会有所不同。这些词作中,未见占据主流地位的单一创作模式,相反,诗人根据他们创作风格需要,可从一系列的备选方案中进行取舍抉择。

^① 严格说来,换头,是指不同音律结构的片之间的分阙过片,但不是所有的学者能发现这个区分。参看施议对《词与音乐关系研究》,第193页。译者案:词从单片发展为双片,凡是下片开始处的句式与上片开始处不同,即为换头。

这些形式变化,与《花间集》在爱情诗歌王国里的风格创新相匹配。^①《花间集》爱情词,已经深植于汉魏以来的爱情诗歌传统,可追溯到六朝时期的谣曲和文人乐府;然而,正如我在第一章所论,蜀地词作的直接源头,当属九世纪的爱情诗歌以及孕育它们的文化氛围。我们发现,在这些九世纪文本中,诗人运用多种手段来想象和记录爱情经验。爱情诗歌,可谓文人雅士与歌儿舞女交往中,一种流行的通情传意的形式,男性文人创作出来,献给某位特定的歌女,并当场在男女听众面前演唱。随着这些诗作的流传和模仿,也不管是否真有其事,相关“故事”,经常会混入某位诗人的传记之中。很多爱情诗歌的价值,依靠读者个人的独力发掘:读解时常以为两位(或更多)真实之人,身陷一场精心演绎的爱情游戏,借用这些诗作巧传心事。这些诗作的标题,常常显示接收诗歌之女性的姓名或雅号,并且很多诗人并不希望署有自己姓名的爱情诗作流传久远。为了争取靠山,文人卷入激烈的竞争,此时,一定程度的臭名昭著,或“风流”名声,可以为人容忍。相反,很多九世纪诗人,尽管也与娱乐教坊之人交往,但他们文集中描写弃妇的“闺怨”和咏赞丽人的绝句,未能锐意开新,皆未超越这些主题的陈腐老套的意象。因此,此类诗作的素材,也是高度约定俗成,而诗作自身展现出的情感和行为,不外乎人们所能接受的范围。

与其说花间词的内容,代表了文学文化中的一个全新趋势,毋宁说它渊源于中、晚唐的文学风气。但是,与花间诗人的预设一致,词作不仅仅是爱情诗歌的音乐化翻版。就主题范围来讲,晚唐和蜀地诗人的词作,类似于更为传统的唐代“闺怨”和“宴饮”诗作,描述的场景范围,完全不出恋爱者和匿名参与者常常进入的场所。九世纪,一些诗作喜欢搬弄历史上的爱情故事,到了《花间集》,喜欢用曲子词,来述写爱情主题。偷

^① 目前对于选集风格,包括传统和现代读者,在讨论它的时候,所用的一些关键词汇,颇可参考的介绍,请参看顾农、徐侠:《花间派词传》,第1—32页。

听恋爱中烦扰苦恼的乐趣,可谓自编自演:词人及其听众,扮演所有的角色——参与者、叙述者和旁观者。爱情“诗”,常常局限从恋爱者一方的视角来叙写伤感,而词作,则能够扩大,从爱情参与双方的视角来叙写;同时,爱情词作对于相遇和分离的描述,能够结合过去与现在,且能使发生的一系列背景不停转变。既想掩饰诗人身份,又要显示文学技巧,唐代爱情诗歌,间接提及恋爱双方,而在《花间集》词作中,以匿名女性形象和匿名男性恋人(当他说话时,代表风流薄幸的男性恋人)之间的事件取而代之。描绘的女人,暗示为妓女或者其他可以苟且的女人。她既怨恨他抛弃爱情,也悔恨他曾积极追求她。就像我们将在第五章所见,曲子词的声音,给我们展示一个与其说是类型化的,毋宁说是特殊诗作中的抒情主人公;主人公们为文学塑造的男性或者女性,即使由第一人称来陈述,他们也并不代表某位作者的本人经验。如此匿名,确实衍生自歌词演唱:歌词可摆脱特殊历史或环境的约束,任何歌唱者能任选观察的叙事者或哀怨的恋爱者的声音,并且他或她,能自己创作歌曲。

《花间集》中出现的爱情描述,具有遵从传统和人物匿名特性,部分源于该选集的语言。九世纪诗人经常试验句法和锤炼语词,努力捕捉新奇意象,创作出令人难忘的对句。然而,除却在这方面并不特别有影响的温庭筠这个重要例外,《花间集》诗人倾向避免使用九世纪韵文中文约义丰、意象密集的语言,而偏好主从结构或句法松散的风格。尽管他们仍然珍视雕琢之力,并巧妙化用“诗”歌佳句,但也日趋嗜好方俗词语和经常作为直接说话而出现的议论说理。诗人们通过使用“虚”词和逻辑连词,尤其是那些暗示时间关系的词汇,来标示主从关系。正如我们将要看到的,通过运用此类手段,诗人能够在形式上,从一首词过渡到另一首词,甚或,从上一片过渡到下一片。技艺的“高”“低”搭配,推敲锤炼和信手拈来之间,巧妙地交互辉映,自身成为曲子词文体的一部分。最后,尽管《花间集》词作,有时曲调伤感,但机智与幽默的数量,却也令人惊讶。在整本选集中,这一点常以会话来实现。然而,目前学界对《花间

集》中此类语言和风格的运用程度,研究尚显不足,常常认为它是蜀国诗人通过模仿和借用而创造的结果。

众所周知,诗坛中的模仿与影响,难以精确估算。复制化用描写技术或用语造句,为最易识别的模仿类型,但是在诸如爱情词作之类的文体中,有时很难分清何为风格的模仿何为纯粹的词语重复。当二者都不显山露水之时,尤其难以区分。^① 当某个“诗”体形式,仍处于发展的早期阶段,影响显得隐隐微微和遮遮掩掩。爱情诗歌数个世纪的固有传统特征及其隐喻用典的明显一致性,可能有时会误导我们把主题传统当成影响。薛爱华,讨论《花间集》词作“女冠子”(他译为“The Capeline Cantos”,我则译为“The Daoist Nun”)的传统时,强调我们应该将此类传统,视为诗坛共享之工具,而没有讨论影响的问题:

也许最好不要认为这些短语是“陈词滥调”或“套话”,而是作者为了彰显技艺而需要使用的部分语汇。它们考验他的才力、评测他的技巧,考验他的奇思。通过克服词汇传统强加的限制及其所带来的声调、气氛之局限,塑造优秀的韵文,极度挥洒自己的才华。^②

考虑到花间词人在传统和词汇的双重局限下创作,肯定会有词作的意象与用语几乎算是重复再现。确认《花间集》中的受动影响和主动模仿,并非是不可能完成的任务,但是它需要对个体案例进行审慎掂量。

为了排除这些障碍而讨论问题,我聚焦于同一词牌的词作,并成套

① 在一篇公认的优秀文章中,某位学者似乎偶然地将这两个现象合并。泽崎久和在他有关《花间集》模仿的研究中,指出诸如“残红”“惆怅”“晓莺”等二字短语的重复,为不同词作之间的模仿(他使用了传统的词汇“沿袭”)。然而,一些此类词汇中,为复合连绵词,经常出现于爱情韵文中,其他则是《花间集》数量有限的词汇中,十分常见的短语。它们反复出现在一句或一片中,位置并不一致,故而它们的出现,不能认为是模仿。(《花间集的沿袭》,《词学》第9期,1992年7月,第90—120页)

② 薛爱华:《女冠子:写道姑为神圣恋人的韵文》(The Capeline Cantos: Verses on the Divine Loves of Taoist Priestesses),第20页。

阅读大量词作。用此方法分析花间词,重要原因有三:首先,也是最重要的,尽管选集的编纂者分开选取每位诗人的词作,而歌唱者,正如我们在第二章讨论的故事中所见,应该会使用他们自己的歌词或者他们所选他人的歌词,一口气演唱同一曲调下的几首相关词作。因此,成套阅读某个词牌下的词作,允许我们重构还原十世纪的演奏活动。^①其次,正如对于词作的细致考察所揭,蜀地诗人倾向于从其他诗人同词牌的成套词作中借用语句和意象(尽管也有一些不同曲调间借用短语的事例)。这一点,部分因为音韵要求:似乎诗人从其他诗人同一词牌(因此,音韵结构)词作中化用三字或四字形式的短语来“插入”已作文句中(经常是同样的位置),比挪用不同格律结构的词作应该更为容易。同时,借来的短语,似乎也更适合同一词牌下新词的声韵格律。另外,有可能出于音乐方面的考虑,即为了音韵、旋律甚或声调等方面的原因,而在同词牌的词作中进行借用。最后,通过比较采用相同音韵结构的词作,我们能在修辞、造句和炼字等层面上,更为确切地区别文体上的借用。不同的格律形式,需要不同的修辞手段。通过阅读一个词牌下系列词作,我们排除了形式变化的困扰,能够更为容易地理解诗人如何用模仿方式创作词作。蜀地诗人巧妙地模仿取法、涵容超越他们的唐代前辈,从而创造出自己的统一风格。将他们的词作与他人词作对读,能让我们识别那些独特的诗学选择,进而区分模仿和创新。

因此,阅读同一词牌下的系列词作,能让我们更加接近各个层面上对诗人创作和歌者演唱的要求。同时,还带来其他意想不到的好处:当它们出现在一整套词作以及整个选本中,就揭示了该选本的核心主题。对《花间集》风格范围进行讨论之时,我着重考察经常重复的特征。就形

^①正如白居易和刘禹锡所示,此类创作不仅限于蜀地,亦非十世纪的一个发明。有关此类创作的证据,还能从《花间集》中北方诗人和拟创作的词作里发现。比如,和凝两首《何满子》词,最后两行的起句,所用短语相同。两首词作,明显是描写同一妇人,但第二首让我们看到了新变。

式而言,我查验同词牌的系列词作的修辞结构,以及通过分片而创造的阙间联结。我还关注一片之内,句与句之间的联系以及每一句的句法。尽管我会讨论某些特殊词作中的押韵,但不会分析处理整个选本中的用韵,而且,除了少数几处,也不会讨论格律问题。就像其他学者已经指出的,《花间集》中出现了一些有趣的格律和声韵,但是,这部选集提供的词“谱”建立之前所创立的声韵证据,未能受到宋代方才出现的标准的公平评价。诸如中田勇次郎(1936年)以及近年来的白安妮、青山宏等学者,已经考察了十世纪“诗”和“曲子词”的用韵情况,既分析了此段时期的格律和声韵特征,也研究了单一诗人或选集中的用韵情况。^① 这些研究倾向于证实曾经的假说,即发生在唐宋之际的某些音韵改变以及某些地域方言,可能影响了诗人的用字用韵。然而,《花间集》外,与之相当,可以确定为九、十世纪的文人曲子词文献,相对缺乏,所以我对仅仅依据选本中的音韵、声调特征而得出适用于整个时代、各个地域的结论表示怀疑,而认为仅可适当用来评价某位诗人的独特用法,看看他们所用与他人所遵从的类型有何差别、到底有何深长意味。

尽管《花间集》的核心内容本身并不新颖,但仔细阅读词作,发现某些爱情故事因素在选集中占据主流,达到隋唐五代诗歌传统中从未达到的空前高度。本章及接下来的两章,我将考察本人所发现的《花间集》作为一部文学总集的核心要素,并探讨选本的形式和风格创新,以及与此类较为重要的新题材因素之间的关系。本章讨论的“菩萨蛮”词作,诗人似乎正在接近和偷窥弃妇所处的场景,即处于闺阁时空的“中介状态”。“中介状态”,一个时空状态转变到另一个时空状态的中间,既是描述“弃

^① 青山宏考察了《花间集》的用韵和声调特征。他指出,与唐代文人曲子词相比,该选集中的韵律,具有原初性和分化性,说明选本从唐代文化背景中脱颖而出。参看青山宏:《唐宋词研究》,第227—267页。对于《花间集》格律上表现出来的音韵学方面的特征,参看白安妮:《十世纪中国诗歌的用韵表》和中田勇次郎:《唐五代词韵考》,第551—588页。如果考察对象更宽,《花间集》的音调特征,实能显示部分早期曲子词的音调特征,如施议对:《词与音乐关系研究》(第208—216页),而从宋代开始,出现很多词的格律著作。

妇”的含蓄假定,也是词作通过使用节令意象和时间线索一直暗示、传达的某种状态。词中描述的很多中介状态和过渡时刻,以及梦寐,可谓《花间集》中最常见和最重要的一种。弃妇身处与世隔绝的空间之内,也允许诗人在词作中,加入艳情笔致。在第五章,我将考察《酒泉子》和《浣溪沙》词作中的声音和性别的运用。这两个词牌中的词作,诗人似乎更为经常实验摸索在相互影响的词作之间改变声音,既使用男性声音也使用女性声音。结果,这些词作,表明诗人对恋爱中的性别视角较为着意上心,且说明他们对自己所承继的传统中的抒情主人公做了一定的修改。最后,在第六章,我将探究花间词一个重要的“子集”——词牌具有道教意味的词作,诠释选集中运用神仙或宗教故事、意象和器物的范围。尽管在整个汉魏六朝隋唐文学传统中,可看到对于道教的相似运用,《花间集》诗人却是首次,并且可能真正是最后一次,以如此完全时髦别致的方式将这类材料引入爱情词作。这些词作,不仅包含了其他词牌词作中出现的题材和问题,也扰乱了整部选集中的爱情描叙。与现实社会中的两性关系刚好相反,少数“道教”词作,通过借助叙写女仙与世俗男人之间的情事,为我们带来一个别样视角,以打量堕入浪漫爱河的双方。因此,尽管《花间集》呈现给我们的主题范围狭窄,但按词牌分组阅读,能让我们看到单一词牌词作在风格、技法和主题上偶尔出现的微妙差别,允许我们在整个选本中进行系联或区分。

花间体的典范:温庭筠和韦庄

早在北宋时代,对于词作读者而言,《花间集》的风格为何,就已经是件麻烦事儿。对于宋代熟悉蜀国历史的文人而言,选本风格,同它的时代和王国一起划归“颓废”之列。明清时代的词作读者和作者,试图更为精准地追踪选本风格的发展踪迹。从清代词话到最近研究《花间集》的学者,大多数读者,强调选本的词作风格(有时称之为“花间体”),乃后唐

诗人温庭筠的一个创造，并为蜀地诗人所效仿蹈袭，^①而常常认为韦庄词作的风格，则与温氏十分不同，对于蜀地诗人而言，地位次之，且吸引力更小。就像《花间集·序》所示，欧阳炯选集中他的蜀国同道，认为温庭筠与李白一道，系曲子词先驱，尤其赞许温氏为曲子词的早期创造者之一。作品顺序和选取数量，进一步证明，蜀国诗人对于温庭筠和韦庄的尊崇：《花间集》的正文，温庭筠居于选本首位，有16首词作；韦庄则排在第三，有48首词作。韦庄在该选集中地位突出，似乎源于他在王建前蜀政权身居高位或他对于蜀国文化的全面影响。我认为，温庭筠的重要性，应在其下。我还要指出，还有其他两个因素，似乎影响到《花间集》的风格和面貌，然而事实上对于这两因素，我们未有今存文献来加以坐实：首先是流行乐曲对蜀地诗人的影响，可以从他们在整个词作中使用的方俗词汇中感知到；其次是讨论交流词作的聚会雅集，一定已经影响到《花间集》编者对于词作的选择。选者编选词作的过程，可能导致一部分词作明显体现了温庭筠和韦庄的影响，因而，《花间集》词可能比其他已经留存下来的词作更为趋同相似。然而，佚名所编的曲子词选集《尊前集》，亦收录了一些花间诗人的词作。《尊前集》本以《花间集》为模范，并选入很多相同词作。有120首《花间集》词作见于《尊前集》，就连词作的编排顺序，也同于蜀地选本。尽管我同意学界的一致意见，将温、韦看成是该选集的两个风格标杆，但我也要说明，其他《花间集》诗人的风格，则能中庸调和而酌取两端。虽然篇幅不允许将《花间集》和《尊前集》的风格作一番比较分析，但是，就像其他学者已经指出的，选入两本选集中的每位诗人，两部选本所登录的作品，风格似乎十分一致。^②

且让我将温、韦二人分别创作的两首词并置，以展示两位诗人最为迥异的风格。“菩萨蛮”词牌的词作，包含二人所能代表的最为极端风

^① 温庭筠作为花间诗人风格范式的重要性，已有清代词家和评论家的评论。有关温氏名声变化的基本情况，参看收入《唐五代词集释汇评》中有关温氏的评论，第230—236页。

^② 比如，参看蒋哲伦：《尊前集和早期文人词》，第39—41页。

格。此两种特征,或工笔描绘,或热情发露。

菩萨蛮

温庭筠

小山重迭金明灭。^①

鬓云欲度香腮雪。^②

懒起画蛾眉。^③

弄妆梳洗迟。

照花前后镜。

花面交相映。^④

新帖绣罗襦。

双双金鹧鸪。^⑤

就历代评论来看,温庭筠的“菩萨蛮”词作,可谓其风格的代表,而这首词尤为论家重视、称引。^⑥ 这首词作中的特征:叠加细致描摹的意象、缺乏叙述语境、偷窥狂似地聚焦于妇人形貌、避免直接的情感描述等,皆被看成是温氏风格的标志。温氏所描述的对象之间的联系,常常模糊费解:恰如“小山重迭”,是指示妇人发间?还是描绘她窗外的景物?抑或是在卧室屏风上的图案?“照花前后镜”,带来相似的解释麻烦:这并不

① 此句的含义,历来聚讼纷纭,尚莫衷一是。在注释中,李谊给出了对于此句最流行的两种读解:一部分人说“山”象征妇女的头发,弄成了一个堆叠的发髻;其他人则认为她卧室屏风上所绘之“山”。(《花间集注释》,第4页注释2)张以仁在其《温飞卿旧说商榷》中,对所有温庭筠“菩萨蛮”词作进行分析时,讨论了这些解读的起源,参看《花间集论集》,第2—3页。

② 发如云、腮似雪,都是诗中描写女性的常见意象。叶嘉莹:《唐宋词十七讲》,对于开篇这一联中的意象,有详细讨论(第24—29页)。

③ “蛾眉”,诗中描写女性的另一个常见形象,指将眉毛画或描成修长或弯曲,就像蛾的触须。译者案:联系今天所见唐代传世图像,这个解释似乎有点牵强。

④ 李谊认为此句是在描写一位妇人,头发中别着花朵,用前后两面镜子照着自己。其他的可能是,花朵不仅是别于妇人发髻,也可能是镜子背后或刻或画的花朵。然而,下一句,妇人的脸确实是一容光焕发的“花面”。

⑤ 《花间集注释》,第4页。

⑥ 有关这首词作及其系列的历代评论,参看《唐五代词集释汇评》,第253—270页。

过是妇人映照在双面铜镜中的脸？或是其发髻间的花朵？抑或可能是妆台上的雕花？这两句貌似有大量可信的解读，但任何一种，皆未能改变这首词作整体上意脉跳跃和精炼简约的风格。上片开篇的对句和下片开篇句，皆缺乏明示动作行为之词，增强了词作的静态之感。这首词的历代读者，认为温庭筠擅长浓墨重彩的描绘，却对叙述说事缺少兴趣，甚至对于传达女抒情主人公的感情也不是很上心。

韦庄，则相反，避免温庭筠的晦涩，喜欢更为直白的风格。如我们在他五首同词牌词作的第五首中所见：

菩萨蛮

韦庄

洛阳城里春光好。

洛阳才子他乡老。^①

柳暗魏王堤，^②

此时心转迷。

桃花春水绿。

水上鸳鸯浴。

凝恨对残晖。

忆君君不知。^③

与温庭筠令人眼花缭乱地排列意象相对比，韦庄的词作提供一曲简单明了，几乎是“洛阳美人”演唱的谣曲。上片之开篇对句，用迭句似的“洛阳城”“洛阳才子”，迅速点明词作的主题（洛阳美人）和题材（洛阳是年轻恋人的场所），而用第二个对句完成描述。下片，我们走近洛阳，看

① “洛阳才子”，原型是汉代文人贾谊。此处，韦庄用此短语来指代自己。

② “魏王堤”，唐代建成于洛阳，树柳夹岸，成为唐时洛阳文人喜欢聚集的地方。当然，因为与“留”有谐音关系，柳，也与恋人离别相联。在其他地方道府治所都有柳堤，常为爱情约会和娱乐游玩的地方。王衍在位时，新建宣华苑，同样修建了柳堤。

③ 《花间集注释》，第77页。

到春光正“好”，典型的洛阳佳丽，受“才子”抛弃，日渐色衰爱弛。^①温庭筠通过着力摹绘不知名女性的外貌细节而创造出一个动人形象，韦庄则围绕对比回忆与现实中的洛阳（说话者不在那儿）和春光来谋篇布局。韦庄的词作，也带给我们大量性别不明的声音：尽管最后的两句强力表明第一人称说话者（运用动词“对”和“忆”，暗示直接陈述，并使用了第二人称“君”来确认），但说话者性别则模糊不明，或为已经被“洛阳才子”抛弃的妇人，也可能是正在回忆旧时爱情的“洛阳才子”本人。传统的爱情诗歌，倾向把说话者定位成一位妇人，而男人不太会对已然逝去的爱情“抱憾”，因为身为男性，特征之一往往就是四海为家，但在下片，没有其他性别标识去最终解决性别问题。在一首可能由女人或男人演唱的歌词中，韦庄的词作不需要我们在说话者是男性还是女性间做出一个选择。正如我在第六章更为充分的探究所示，如此性别模糊，是一些《花间集》词人吸纳“韦庄体”的一个特征。

很多二十世纪词学者，已经对比过两位诗人的风格，指出两人代表《花间集》风格范围的两个极端。^②一定程度上，我赞同认为温、韦二人风格相映成趣的观点，并且会在本章及接下来的章节中，充分吸收学界对于二人风格的已有研究。此处，且让我概述一下过去几十年内，学者有关温、韦的主要观点。叶嘉莹采用王国维《人间词话》中很多颇有影响的论词术语，将温氏词风格贴上“客观”标签，而韦庄词风则为“主观”。她说温氏对于妇人及其外貌的细致观察，为他词作的描绘铺写，赋予清和平允和“客观”冷静品性。相反，韦庄使用男性或女性第一人称声音，从主人公视角以过来人的口吻讲述浪漫故事，让其词作带有“主观”色彩。

① 宇文所安说，就像在这首词作中，韦庄的“菩萨蛮”词，形成有关“南国”和洛阳乐事的书写系列。（宇文所安：《中国文学作品选》，第566—567页）叶嘉莹也指出，这些词作的“江南”，乃记忆和想象中的地方，并非这些词作的创作之地。（叶嘉莹：《温庭筠、韦庄、冯延巳、李煜》，第74—75页）

② 清代评论者周济在《介存斋论词杂著》中，把他们当成相反相成的才子类型加以讨论。见《唐五代词集释汇评》引述，第231页。

叶氏从传统批评中借用语词,又将温氏词风概括为“富丽”,而将韦氏词风定位为“清瘦”。这两个术语,说明两位诗人都使用了描述性意象。^①在《词体的演进》一书中,孙康宜分析了前后相似的语句,但她事实上将风格差异定位于诗人的句法之上。孙康宜说,温庭筠的风格是“并列”结构,或者句法繁密并缺乏连接词,而韦庄的风格是“主从”结构,或者说句法开放充满暗示逻辑关系及链接语词。在温氏词作中,说话者缺失、每首词中上下两片之间没有连结、强调描绘而情感内容偏少,导致有趣的模棱两可。孙康宜所言温庭筠的“言外意的修辞策略”,即一个情景的意义,须由读者仔细综合诗人提供的丁点或部分的意境和情景而获得。另一方面,韦庄采用说话者和逻辑连接,在行与行之间创造一个叙述线索,形成孙康宜所谓的“直言无隐的修辞。”^②

村上哲见在《宋词研究:唐五代北宋篇》中,为做到知人论世,考察温庭筠生平,并深入晚唐文化语境来追寻其词风。尽管他指出,相对于温庭筠,韦庄有“相反风格”,但他同样认为,《花间集》主要受到温氏的影响。村上哲见还将温庭筠对《花间集》蜀地诗人的影响,同晚唐诗人李商隐对于北宋初期名为“西昆”派的诗人群体的影响,做了一个重要的勾连比照。西昆派,得名于西昆诗人作品选——《西昆酬唱集》。村上哲见认为,温庭筠和李商隐,都做到风格创新,但是只有在他们死后很久,通过后世诗人的阅读和模仿,才发挥巨大的影响效应。^③受村上哲见启发,罗吉伟研究温庭筠诗歌,强调后来诗人对于温氏的借鉴亦发挥了重要作用,进而指出前人对于温氏词风的概述过于简单。罗吉伟说,温氏词风,并非如前人所言,与他诗歌风格相异,实际上,温氏诗风与词风十分一致。罗吉伟解释说,温氏只有少数词作意象密集,很多则用“句法‘开

① 叶嘉莹:《温庭筠、韦庄、冯延巳、李煜》,第16—17、60—62页。并参阅她《迦陵论词丛稿》,第18—20页。叶氏的用语,回应着龙榆生《唐宋名家词选》所用术语,其中,龙榆生将温庭筠的语言描述为“丽密”,将韦庄的语言描述为“清疏”。参看《唐五代词集释汇评》第233页引述。

② 孙康宜:《词体的演进》,第33—62页。译者按:此处有参考孙奭学先生译文。

③ 村上哲见:《宋词研究》,第134—143页。

放”的语句,并直白言及词中主人公的感情。”^①罗吉伟指出,论者之所以将温氏风格确定为“富丽”,实因为他们长期反复阅读小量的相类词作,尤其是“菩萨蛮”词,事实上,温氏的其他词作,刚好与上述判断相反,学者们却很少考察。^②罗氏承认温氏“富丽”的“主从”风格,对蜀地诗人影响甚巨,蜀地诗人通过模仿,能够创造出一个新文体的风格。温庭筠身后很久,凭着一定阅读传统,此一发展方才为人赏识肯定。^③

温庭筠对于《花间集》诗人的影响,使得他在词史上占有异常突出的地位,其杰出、重要,就像罗吉伟所言,可能正是因为《花间集》而被放大。^④学者刘尊明也强调温庭筠的影响,指出:如果没有温庭筠词作,唐词的主体部分,以及,相应地,我们对于早期词体的理解,可能会截然不同。^⑤这些学者用不同方式,通过拿温氏风格及其精擅的形式,与其他晚唐诗人词作相比对,说明其他晚唐诗人未能媲美温氏多才多艺,进而凸显他的独特性。与其他晚唐诗人相比,温庭筠的特色,肯定会引发人们追问,即为何温庭筠对《花间集》诗人如此重要?温氏独特词风,要比唐代历史记载或今存诗歌所暗示的,更为流行?温氏在自己的几部文集中,皆未以蜀国诗人模仿创作所表明的方式,于多种文体之间,来明晰界定词风的特性。相反,诚如罗吉伟所言,温氏创造了一个“个人风格(通过使用密集意象和雕琢措辞,造成‘客观’感),并对香艳传统做重新发明”。^⑥晚唐,仅因一卷词作,温庭筠就变得更为著名?我们没有唐代证

① 罗吉伟:《写他人之梦》,第62页。

② 青山宏对《花间集》中温、韦两位诗人词作运用诸如“梦”等用语和特殊时刻及季节的分析,提供了更多证据,说明二人之间的相似,并认为在两位诗人作品之中,这些特征的相似不少,既有关联而非相互区别(《唐宋词研究》,第65—70页)。尽管我同意共享词汇的含义[整本选集都有的一个特征,正如青山宏对李珣和顾夔所作的进一步分析所揭示,(《唐宋词研究》第117—227页)],但我会争论说,温、韦之间,整体风格的差别,仍然十分明显。

③ 罗吉伟:《写他人之梦》,第68页。

④ 同上书,第61页。

⑤ 刘尊明:《唐五代词的文化观照》,第135—139页;罗吉伟《写他人之梦》,第15—16页及其全部。

⑥ 罗吉伟:《写他人之梦》,第68页。

据,去支持此一假说。从温庭筠死(866年左右)到《花间集》941年编纂成书的几十年间,沧海桑田、风云际会,他的词作自不可能仅仅因口耳相授、演奏听闻而闻名遐迩。实际上,应该存在一个包含其词作的文本,可能是《花间集》序言提及的《金筌集》,抑或其他选本,如《握兰集》,助之流通传播。^① 罗吉伟接着叶嘉莹,提醒我们不要断然说温庭筠已经编好自己的词集,或者说《花间集》将当时词作搜罗殆尽。^② 他的词作,更像是同其他作品一道,保存于上述集子中。温庭筠作为词人的名声,可由《花间集》收录他的词作和《两唐书》的传记(都提及他的“侧艳之词”)来证明。^③ 然而,晚唐文献中,未见有专门因为词作而赞扬或非议温氏者。

那么,为何蜀国词人,在温庭筠死了近百年后,继续将这个独特的诗人当成他们词作的一个风格典范? 因为今存晚唐文献有限,我仅能推测温庭筠词作在蜀地的流传情况。温庭筠之子,温宪,在886年或887年间,曾任山南道位卑权轻的幕僚官员;他的儿子温顼,温庭筠之孙,在王建治下的前蜀政权为官。此事说明,温家在唐代灭亡之后,已永久定居四川。^④ 温氏孙温顼,可能是温庭筠《金筌集》某个版本的传播者。《金筌集》可能收录一些温氏词作。欧阳炯的《花间集·序》,提及温氏著作之名,说明蜀地尚存该书。再者,人们知道,韦庄曾将温庭筠作为被忽视的

① 对于这部归于温庭筠名下选集的内容的一个推测分析,参看宇文所安的《晚唐》,第530—533页。

② 罗吉伟:《写他人之梦》,第61页和注释36。他还说,温氏词作,“因为主题‘堕落’(比如色情),他的正式诗集,皆不收”(注释37),即意指遗弃艳情诗作,且可能包含欧阳炯所言《金筌集》和《握兰集》中的词作。

③ 《旧唐书》,卷190,第5078—5079页;《新唐书》卷91,第3787—3788页。其他较早提及词人温庭筠的文献,为成书于唐代的佚名《玉泉子》(《唐五代词集释汇评》引述,第229页)。也许,有关词人温庭筠最为著名的故事,当属宰相令狐绹,窃取温庭筠一首“菩萨蛮”词作为己作,献给唐宣宗。该事,最初见于温氏死后一个多世纪方才成书的《北梦琐言》(卷4,第29页)(再见于《唐诗纪事》)。夏承焘将这个故事收入他的《唐宋词人年谱》,第406页。罗吉伟在《写他人之梦》中,指出因为文献稀少、零散和前后矛盾,很难重构传记述评(第11—15页)。

④ 《十国春秋》(卷42,第625页)确认温宪为“从事”,也许是个省称,或者只不过是个卑职,可能是秘书职位。夏承焘《唐宋词人年谱》讨论了多种材料中有关温宪的故事(第396—397页)。

才子而加以肯定,假如他已经知道温氏某部包含词作的选本(因为韦庄自己喜欢写作歌词),应该会在前蜀朝中获得,并传播这些选本。^①或许,韦庄手头已有一本包含温庭筠词作的作品集。《才调集》中温氏较为显眼,有61首诗作(任何一首也不与《花间集》重复)见收,同样说明温氏作品在蜀地留存而在其他地区已不可获得。^②因为文献证据不足,我们无法确定温庭筠词作,在其死后至《花间集》编成(940年)之间的流传情况。显然,就《花间集》和《才调集》来看,温氏诗、词,俱为蜀国诗人欣赏。

模仿温庭筠:《菩萨蛮》词

温庭筠的“富丽”风格,尤见于其十四首《菩萨蛮》。尽管该词牌,见于盛唐有关乐坊的文献,即《教坊记》中,但是温、韦之外,今存仅有五首唐代文人《菩萨蛮》词,且其中三首,作者尚存争议。^③然而,《花间集》中,温氏14首词作之后,尚有27首分别由韦庄、牛峤、和凝、孙光宪、魏承

①《全唐文》卷889有一篇韦庄的纪念性韵文(第3b—4a页),本书第二章也已提及。参看叶山《浣纱》(第30—31页)中的讨论,以及大量注释中的第132条。

②《才调集》,见傅璇琮编:《唐人选唐诗新编》,第730—746页。蜀地欣赏温庭筠,也欣赏他带有音乐标题的诗作:《才调集》所选61首中的28首的标题,有诸如谣、曲、兴和词等字眼暗示音乐特性。这些诗作,皆非曲子词,因为它们不是按照别处所记录的标题,即曲调名,来进行创作;相反,它们是温庭筠根据乐府传统而创作的特殊作品(61首中的其他作品,也可以看成乐府,但是它们的标题,没有标示与音乐的关联)。九世纪,温氏各类诗歌文本,流散四处,尚能寻得,也可得到如下事实的支持:无一首温氏乐府见于《文苑英华》,说明《文苑英华》编者未能获得蜀地尚有流传的文本。这个观点,见于宇文所安的《晚唐》。

③《尊前集》中,有据传为李白所作的三首《菩萨蛮》。白润德《论李白名下词作之真伪》一文,已解释了这个归名带来的诸多问题(参见注释85)。然而,章璋在未提及作者尚有争论的情况下,就将它们收入《全唐五代词》,而命运多舛的唐代末主李晔,据信在《尊前集》中有两首《菩萨蛮》词作。很多唐代词作,证明唐代确有《菩萨蛮》词。虽该词牌的起源,尚不清楚,但是它们应该来自域外。《教坊记》记载的曲调,盛唐时已存在,然而将词牌名与一位外国美女的发型相联的佚事,似乎源于九世纪中叶。事实上,可能为晚唐的发明。这可以说明,温庭筠及其后继者的词作中,为何笔触聚焦于女性的脸和形貌。对于“菩萨蛮”曲调和舞蹈的一些风貌的构拟,参看毕铿编:《来自唐朝的音乐》,卷4,第59—70页。任半塘的《教坊记笺订》,概述了有关该词牌起源的各种观点(第89—90页)。《云谣集》中虽未见有《菩萨蛮》词,但在敦煌遗书中,有13首“菩萨蛮”。

班、尹鹖、毛熙震和李珣等人所作的《菩萨蛮》词(参见表 3)。

表 3 《花间集》中创作《菩萨蛮》的诗人(以书中出现先后为序)

诗 人	词作数量	诗 人	词作数量
温庭筠	14	魏承班	2
韦庄	5	尹 鹖	1
牛 峤	7	毛熙震	3
和 凝	1	李 珣	3
孙光宪	5		

表 3 说明,蜀地编者对于温氏《菩萨蛮》词作的高度欣赏:总共收入他 14 首《菩萨蛮》(选本中单个词牌下一位作者名下词作的最大数量),并将它们置于温词之首,而温词又位于选本之首。不仅如此,加上其他诗人所作 27 首词作,《花间集》中统共有 41 首《菩萨蛮》,为单个词牌下词作数量的第二多,仅次于 57 首的《浣溪沙》。《菩萨蛮》词分为两片;上片有两行七言句,紧随其后为两个五言句;下片包含四行五言句。由于五、七言句为齐言诗歌的标准句式,大多数花间诗人遵从这些诗句的常见停顿(分别在第二和第四字之后),并据此结构他们的诗句。下片四句,倾向组成对句,并常为两联对仗。然而,双片的押韵与诗体用韵相异。因为韵脚落于句尾而不隔行押韵,故押韵见于对句,并在每一对句后发生变化:上片押韵为 AA(一个仄声韵)BB(一个平声韵);下片为 CC(一个新仄声韵)DD(一个新平声韵)。运用来自绝句的五、七言句,以及《花间集》中词作声韵格律较为固定,皆说明《菩萨蛮》起源时代较早。^①然而,《菩萨蛮》的初期形式,可能已然如此,而温庭

^①《唐宋词研究》,第 258—263 页。青山宏通过将它们的稳固特性,与《花间集》中诸如“河传”和“酒泉子”等音韵变化多端的曲调对比,考察了《花间集》中所有“菩萨蛮”词作的用韵和声调。

筠创作该词牌词作,则是今存最早的唐代作品。并且,当我们将《花间集》中《菩萨蛮》词作当成一个整体来考察,很快就会清楚发现,温词影响了选本中其他诗人的创作。

温氏十四首《菩萨蛮》,内容一致,包括三个基本要素:描绘环境,不管是自然世界还是幽闭闺阁;描绘女性外貌,着眼于服饰装扮和脸部容颜;偶尔简略传达女性情感,并可能伴有细节叙述。青山宏已经分析了温氏所有《菩萨蛮》词的内容,指出词中的季节常为春季,时间多是黄昏,背景多为女性的华丽闺房。他还指出,尽管鲜有词作使用明显的第一人称,但仍有一些有关她的情感暗示,说明主题“关于”女人,故大多数温氏词作,抒情主人公为女性。^① 女性情感,有时通过一个疑问句(诸如“游子在何处”)来明白传达,但是正像大多数的描述,并不直白言说。确实,有人会说这三点是所有唐代诗歌的构成要素,但是,更为专门的,情景交融,则成为宋代以降,词体文学诗艺的核心部分。在温庭筠及其后来的词人手中,这三个因素的任何一点,都能用以加强其他二者的功用。自然环境,为物形象的情感舞台;闺阁庭院,神秘莫测,遮掩人物,诱人一窥究竟;情感心理,要么通过景物细节暗示,要么通过偷听隐身或仅部分能见的女性主人公的凄怨而得以交流传达。

余宝琳阅读温氏的香艳曲子词之后指出,注重描摹的风格,部分源自崇尚雕饰的爱情诗歌描述传统。温庭筠带有南朝后期风格的诗和词,都是对此传统的一种回应与转化。南朝乐府中的描写,日趋俗套和蹈袭,温庭筠通过拒绝透露某些细节和展示对于私密环境的惊鸿一瞥,而让描写技术恢复活力。相对于我们在爱情诗歌中已见的描写,他的描绘技艺,呈现的爱情小品,更为香艳、晦涩。^② 温氏创作爱情小插曲的艺术手段,亦充分汲取诸如书写藏身之所和时光流逝等经久不衰的传统主

① 青山宏:《唐宋词研究》,第14—16页。

② 罗吉伟:《写他人之梦》,第79—94页。

题。然而,对于这些艺术传统,温氏要比其他人用力更勤地探索一些主题要素,而他的沙汰取舍,对选本中其他诗人的词作影响深巨。纵观温氏之词,可知“中介状态”为一个突出因素。所谓“中介状态”,即两个状态之间的过渡或暂停时期,梦,可谓此状态的一个最常见表现。“中介状态”概念,导源于人类学的仪式研究,而最直接来自阿诺·范·根内(Arnold van Gennep)的早期研究,后经维克多·特纳(Victor Turner)进一步丰富发展,用以探讨表演和“社会戏剧”。^①他们常常用“中介状态”这个术语,来描述有限时间和(有时)空间从一个状态到另一个状态的转换,见于诸如通过性仪式(rite of passage)或选择性季节仪式(collective seasonal rite)等仪式活动。阿诺·范·根内颇有影响地将仪式流程三分为分离(separation)、转换(transition,即中介阶段)和再融合(reincorporation),提供了一个理解人类仪式扮演及其参与者预示转化的方法。在对“中介状态”进行的人类学描述中,进入此段时期之人,身体常常与其他人分开,周围的世界似乎已将社会生活的正常法则,搁置一边。^②按照仪式逻辑,此段自由时期,界限隔开参与者,将他们从自己之前的状态解放出来,并允许他们发生转化。

“中介状态”在温庭筠及其他很多《花间集》诗人词作中,表现为既是对恋爱者状态的传统描写,也是通过一系列意象来表达一个主题。汉魏六朝到唐代诗歌所描述的浪漫爱情,突出分手言别的阶段,即最初的爱情邂逅相遇或确定爱情关系之后,至最终决定相处或终止关系之前的时期。这段时期的爱情诗,所述情景的艺术感染力,大致如此,即由抒情主人公正期盼听到或了解心上人的事实,来创造传达。正如我们在第一章于唐代绝句中所见,与爱情诗歌的传统意象一致,情绪常常让人觉得可

^① 阿诺·范·根内(Arnold van Gennep):《仪式的阶段》;维克多·特纳(Victor Turner):《从仪式到剧场:人类表演的严肃性》(*From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, 1982)和《表演的人类学研究》(*The Anthropology of Performance*, 1986)。

^② 参看维克多·特纳在其《从仪式到剧场》中对阿诺·范·根内概念的发展(第26—27页)。

疑和捉摸不透(不管此疑问是由主人公直接言说,还是通过模糊景物来简单暗示陈述),以及审慎运用并非特定却能引起回忆的背景细节。在描绘弃妇的诗作中,妇人通常孤身独处幽闭空间之内;同时,她们好像置身于六朝隋唐妇女必须正常进入的社交圈子之外。

当我们考量《花间集》的爱情小诗时,发现中介状态的空间、时刻和季节,十分常见,就像是这些词作的标准要素一样。妇女不仅困于闺阁,而且还凭窗、倚栏和侧对灯火。凄凉伤感的情景,经常发生在拂晓和薄暮,而季节,最常见为暮春时分,恰好是物候更替之时。就人们身体的中介状态来看,他们经常徘徊于两个空间的临界点,即处于有限视域观察者看得见的边缘,却又不完全曝露出来。通过凸显门扉、窗户和围墙等将幽闭妇人与世隔开的事物,以及通过采用诸如进入闺阁的梦游、飞鸟、香味和声音等穿透且能引人注意的界限因素,诗人把隔绝、束缚,当成主题。诗人尚在关注其他种类的中介状态:半梦半觉、似醉非醒,以及情绪方面对于心上人回来与否的失望伤心与重燃希望之间。此类身心的“中介状态”,由整个《菩萨蛮》词作(当然也是整个选本)来表现。就像仪式的中介阶段,闺房的中介状态及其艳情意味,允许某些种类的自由转换。诗人们的作品,塑造深居简出和匿名无姓的女性主人公,行为如若放到其他场合,往往有失检点(诸如,酗酒沉醉或整日慵眠、出声抱怨或说出在闺房外不太会说出的希望、意愿等)。就像我在接下来词作中所揭示的,《花间集》诗人在多个层面探索“中介状态”,并成为—个行之有效的诗艺,帮助定义选集中的爱情概念。

温庭筠对爱情诗歌传统惯例的回应,是将其分解为不相连的要素,丢弃其中最为明白晓畅者,将最为富丽和香艳的部分,重新组成一幅拼贴画。这些词作的读者,必须借助自己有关此写作传统的知识,来重构有关此情此景的叙述,但是温庭筠的静态描绘,往往会破坏叙述的连贯流畅。

菩萨蛮(十四首其三)

温庭筠

蕊黄无限当山额，^①
宿妆隐笑纱窗隔。
相见牡丹时，^②
暂来还别离。

翠钗金作股，
钗上蝶双舞。^③
心事竟谁知？
月明花满枝。^④

菩萨蛮(十四首其六)

玉楼明月长相忆，
柳丝袅娜春无力。
门外草萋萋，
送君闻马嘶。

画罗金翡翠，^⑤

① 张以仁《花间集词论》，曾讨论对此句最常见的四种解读（第 22 页）。我同意李谊及其他人所言，“蕊黄”指唐代妇女所用脂粉。

② “牡丹时”，发生在暮春，亦是情侣们常见的相会之时。显然，唐代以前，牡丹非室内培育，但八、九世纪时，人们十分喜爱。牡丹，尤其是最为盛行的红牡丹，常常用来比喻一位迷人的女性。参看薛爱华：《多情的牡丹》(Passionate peonies)。

③ 金或镀金金属做成有股的首饰，常常镶嵌有翠羽之类。蝴蝶往往也是金属做成，焊接于钗端，因为常常用金属细丝做成，故而当穿戴者移动时会摇动或舞动。

④ 《花间集注释》，第 6—7 页。

⑤ 金翡翠缝缀于女人华美长袍，即“画罗”之上。就像温氏第一首《菩萨蛮》中的女子，罗襦上绣着“金鸂鶒”。

香烛销成泪。①

花落子规啼,②

绿窗残梦迷。③

两首词作的背景和主人公如出一辙,皆近距离细致描绘弃妇的闺阁。温庭筠第三首《菩萨蛮》词作中,我们发现对句之间,较为松散活泛,但是上下两片之间,却形成较强的结构对称:上下两片的开端,皆用对句描述妇人的外貌,而紧接着用一个对句,告诉我们爱情状况。在此,片与片之间的对称结构,帮助我们将两个尖锐对立的妇人形象,合并进整个情景中。破题句描绘妇人扑着“蕊黄”粉的额头,接下来的句子,继续告诉我们那是“宿妆”,但我们似乎随即从妇人的脸部移开,藏身于“纱窗”之后,偷瞄着她。接着,我们获得零零星星的信息,知道故事为:暮春相会,却又迅速分离。从而,我们能够明白,妇人为何要宿妆而眠。下片以妇人绾结青丝的发饰开篇。我们头脑中有关这位盛装情妇的图像,变得更为丰满细致。并且,接下来的对句中,她(或诗人)担忧“心事竟谁知”。我们能将此句,与上片所暗示的感情状态,联系到一起。此词最后一句,转向自然景物:月明如霜,照亮缀满枝头的花朵。意象精巧,令人驻足痴想:花朵,象征比喻女人,可谓古老而陈腐。月下之花,恰如月下生辉的女人,映入我们眼帘,而女人的心,恰如树枝,隐藏不明,涵“满”情意万千。词作最后一句,并非直接爽快回答谁知心事,而是一个间接回应,表明温庭筠娴熟、擅长绝句诗艺。绝句之作,结句常常言有尽而意无穷,以引人共鸣的意象,令人遐思浮想。

温氏第三首《菩萨蛮》,内容十分简单:如花似玉的女人,欢会之后,

① 唐时,蜡烛往往会加入香料,燃烧时会放出浓郁的芳香。

② 杜鹃有很多传说和别名。爱情诗中,该典故常暗示,人们相信“子规”因心上人背叛而泣血化成(一个蜀国国王)。此杜鹃典故,用“子规”一词,与短语“子归”形成双关。本阙还有双关,柳丝之丝,正好双关“思”,即情侣间的想念。草萋萋,与妻子之“妻”谐音双关。

③ 《花间集注释》,第9页。

独坐闺房。这首词作的描写技艺，层次极为复杂，就像温庭筠创造的“剪影”——从女人的脸部，到爱情事件的过程，回到妇人的发钗，窥探她的思绪，接着转向她闺房外的景物——较难理出一个逻辑顺序。变换持续而迅速，扰乱了故事的时间序列：“宿妆”似乎暗示她离开前的那一夜，但下片发生的时刻，似乎有所不同，即她的心上人已离开一些时日之后。诗句细致描绘妇人的容颜以及点缀蝴蝶的精美发钗，告诉我们时间可能是春天，而她生活奢华，可以购买昂贵的首饰，但她心中的情感，并未有丁点透露。这首词提醒我们，温氏擅长运用“凝视”。前文我已提到，叶嘉莹以“客观”来定位温氏描摹女性形象的特色。罗吉伟解释叶氏采用此术语的原因，并给出一个有关“客观”的新颖解释：诗人置身于自己所描述的景物之外，即置身事外。此技艺，犹如窥私：它带领读者进入一个私密隐蔽、非礼勿视的空间，即妇女的闺房，却没有暗示出现一位男性参与者或叙述者。温氏运用此艺，让描写闺中少妇的词作，基本上带有富艳之魅。这首词作的倒数第二句，即“心事竟谁知”，为一种反讽，因为我们对于她的痛苦，只能一知半解。我们，听者或读者，可以猜度她的感情，可是她们外貌美丽，绝少泄露内心的情绪。这首叙写个人经验的词作，充满反讽意味。温庭筠及其他《花间集》诗人，对此尤为敏感。

温庭筠的第六首《菩萨蛮》词，可能与第三首所描写的妇人相同，情况一致，视点却变得模棱两可。中国诗歌，常缺代词，故说话者身份不明。曲子词，与爱情诗作中的声音运用一致，营造出晦涩含混而引人入胜的语境：《花间集》中很多爱情词，可以同时用第一人称和第三人称来阅读。正如我们在韦庄的第五首《菩萨蛮》词中所见，第一人称声音，常常通过及物动词的出现来标示，而不是通过所述主人公，尤非所述的情感；但在温氏词中，视点能在毫无预示的情况下，于上下片之间发生转换。温氏第六首《菩萨蛮》词的破题句——“长相忆”，最适合解读成第三人称声音。接下来对于自然世界的观察：柳丝袅娜，折射出她的感情纷乱；青草萋萋，对比着她的懒散忧伤；既能解读为她的感受，也可以解读

为全知视角诗人的描述。^①然而,上片的最后一句——“送君闻马嘶”,使用代词“君”,表明第一人称声音。动词“闻”的使用,进一步标明,该句是第一人称在陈述自己的感官体验,因为仅有说话者,才能体验句中描述的“闻”。词作上片,说明温氏描述妇人受弃情节的艺术手段,较我们前文所见,显得更为松散、更少叙述,但是,他以过片而再次发生转换。

下片的开篇对句,温氏转向“客观”观察者的声音,着墨描述妇人及其闺房。从中,我们发现作者精心安排,叠加常见意象:烛成泪(悲伤之泪)、花正落(春之将暮和妇人见负的标志)、子规啼(象征分开的情侣)。温庭筠没有试着整合意象,反而鳞次栉比般堆砌排列。尾句表明,她与心上人唯一的联系方式:以梦寐为媒、以神游为桥,已然失灵,只落得“残梦迷”。动词“迷”,告诉我们,不仅是她的梦魂已迷失了方向,而且还受梦困扰、诱惑,甚至是蛊惑。^②以“残”来修饰形容“梦”,也说明事物曾经美满,而眼前只有“片段、残留”。此片,已经通过泪烛和落花等表现存留短暂的意象、暗示爱情已经结束的标志,来预示这些贪欢之梦,残痕依稀。尾句中的“残梦”与首句中的“长相忆”,似乎是同时同地发生的两个事件,共同将情景搞得扑朔迷离。心上人抽身离开之后,她的私人空间秩序,不再具有正常时间序列和因果关系,而是通过破题和结尾句中奠定词作框架的梦、“忆”,所具扭曲时间的力量来决定。

温庭筠重叠情凄意切的意象,似乎常常让女主人公沉默无语,来阻碍她直抒情怀。其他《花间集》诗人,尽管他们重复温氏巧妙安排的意象,似乎更在意抒情主人公(不论是观察的还是在讲话的)心绪。这主要体现在,他们在选集中,收录声音明白突出的词作,即韦庄之词。韦庄在其词作中表达的情感,并非剪不断理还乱,亦非晦涩难明,反而是直白陈述:

^① 参看张以仁《花间集论集》对此句话一系列解读的讨论,第37—38页。

^② 将动词“迷”与梦魂相连,相似的用法,可参看温氏的第二首“河传”、薛昭蕴的第六首“浣溪沙”和“离别难”,还可参看韦庄自己的第五首《菩萨蛮》中的“此时心转迷”句。

菩萨蛮(五首其三)

韦庄

如今却忆江南乐,^①

当时年少春衫薄。

骑马倚斜桥,

满楼红袖招。^②

翠屏金屈曲,

醉入花丛宿。^③

此度见花枝,

白头誓不归。^④

韦庄看似随口道来,详述忧愁哀伤,混合着欢乐的回忆,显得颇为独特。恰与温庭筠高度密集的香艳绮丽情景形成鲜明对比。韦庄很多词作,以直率的男人声音,讲述爱情欢会,以致有论者将其解读为韦氏自传。^⑤ 不管它们是否为老年韦庄对于自己年少时荒唐奇遇的自白坦承,词作的亲切热忱风格,却感染了一些《花间集》诗人,像他那样,渴望回到过去的快乐时光。尽管他的影响,在《浣溪沙》词作中可以明显感觉到(就像我们将会在下章见到的),然而蜀国诗人的《菩萨蛮》词中,也能发现取法韦氏,用明显的男性声音和及时行乐的旷达言语。他对于方言俗语的嗜好,也是一面映照影响的镜子,我们可以感觉到,它影响了蜀国诗人写作“菩萨蛮”。尤其是,他词作中带有指示词的主宾句法和直抒胸臆的表达,在唐代近体诗中鲜有出现。比如说,韦氏词作开篇言“如今却

① 此处,韦庄提及的江南,部分意为“南方”,那儿是气候温暖、美酒飘香、丽人成行和歌舞繁华。

② 红袖之楼,为多功能建筑,既有酒馆,也有歌姬,女人们挥着衣袖,以招徕生意。

③ 韦庄回忆自己曾访问歌姬闺房,那儿装饰有画屏。“花丛”,是她的内部房屋,即闺阁。

④ 《花间集注释》,第74页。

⑤ 叶嘉莹:《嘉莹论词丛稿》(第53—56页)和夏承焘《唐宋词人年谱》(第30页),为持此观点的代表。叶山《浣纱》反驳此观点(第45—47页)。

忆”，明显有口语风范，通过短语“如今”及副词“却”，强调过去的年少轻狂与当下生活形成的对照。韦庄使用其他诸如当时、此度（词作中相应地翻译为“back then”和“now”）等时间短语，同样表明他偏好表达对于时间流逝、今昔对照的感受。

大多数蜀国诗人，首先是有技巧的模仿者和匠师，既能从更为悠久的历史诗歌传统中，也能从他们的“导师”——温、韦那儿撷取素材，并将这些因素结合起来，形成一致特征并暗示来源。牛峤的两首《菩萨蛮》词作，显示他既掌握了温庭筠浓墨重彩的工笔风格，也学会了韦庄的直白声音：^①

菩萨蛮（七首其一）

牛 峤

舞裙香暖金泥凤，^②

画梁语燕惊残梦。^③

门外柳花飞，

玉郎犹未归。^④

愁匀红粉泪，

眉剪春山翠。

何处是辽阳？

锦屏春昼长。^⑤

① 尽管牛峤事实上唐代登进士第，但本书讨论中，我会将他当成蜀地诗人来对待。牛峤健康地活到前蜀，并在王建朝身居高位，因而我相信他在蜀国朝廷中的声望，直接导致其词作在蜀地流传和保存。相反，尽管诗人张泌和薛昭蕴可能生活在蜀，并为官前蜀（推测除了《花间集》中收录的词作外没有更多的证据），似乎是不太为人所知为蜀国朝臣。因此，我会将他们视为晚唐诗人。

② 此处，与温氏词中盛装丽服的女人一样，这里的女人衣裙上绣着的“金泥凤”，因为行走活动而全身发热。

③ 爱情词作中，燕子为寻常之物，因为春天它们迁徙回来之时，情侣们却往往不能如此。

④ “玉郎”，指高贵、匿名的恋人。

⑤ 《花间集注释》，第141页。

牛峤的第一首词作，对温氏风格的模仿，相当完美，几乎达到以假乱真的地步。^①很像温庭筠的第三首《菩萨蛮》，该词开篇对句即着墨描绘妇人：第一句，紧紧盯着妇人的衣着服饰以及刺激感官的“暖香”；第二句退后观看，燕子呢喃，将她从残梦（温庭筠在其第六首菩萨蛮中用过同样的短语）中“惊”醒。接下来一句，与内心满怀哀戚相比，举目“门外柳花飞（同样来自温庭筠第六首的‘门外草萋萋’）”，闺外世界，绿色充盈、生机勃勃。牛氏上片的最后一句，点明情况：情人还未归来（同样来自温庭筠第三首词作中句子：“暂来还别离”）。就章法和词汇来看，牛词的上片，就是温氏《菩萨蛮》风格的模仿习作。

牛词的下片，极像温庭筠第三首《菩萨蛮》词：过片一联，细致描写妇人外貌；第三句是（或向）妇人提出的一个疑问；结句最后带给我们一个静谧的意象。如果我们将二人词作的两片并排，两者相似之处，就会不言而喻。

愁匀红粉泪，	翠钗金作股，
眉剪春山翠。	钗上蝶双舞。
何处是辽阳？	心事竟谁知？
锦屏春昼长。	月明花满枝。

牛峤描绘妇人粉脸的对句中，甚至也在模仿对应温氏嗜好、成对结双的意象（让我们想起温氏的“蝶双舞”）：妇人以泪洗面，敷粉的红脸，挂着“两行愁”痕，双眉高耸，如春山立翠。两片词作的章法安排，明显受到唐代绝句“起承转合”的影响：二者的开篇两句（避免对仗），旨在交代整片里的景物和抒情主人公；修辞性问句，功能是整片的“转”；而结句，以单一意象，为词作带来余音绕梁、弦外之音。（事实上，这两片，都能看成是单独的“闺怨”绝句）温庭筠的结句，强调妇人的孤单寂寞：“心事竟谁

^① 清代评论者陈廷焯，在其《词则》中评价此词，谓牛峤为温庭筠的拙劣翻版（见于《唐五代词集释汇评》，第786页）。

知?月明花满枝。”牛峤词作中,结句以同样的方式,传写妇人的情感心事。牛氏词中,妇人提问“何处是辽阳?”似乎仅仅突出她形只影单、茕茕孑立。不仅如此,作为十世纪的诗人,故意错乱年代,提及“辽阳”,一个当时已不复存在的地名,恰似张飞打岳飞。它暗示抒情主人公的心上人,就像唐代男性,正在辽阳行役征途。那是千山万水之外的东北,当时地处西南的蜀国文人,自然不会前往。因此,牛峤此句使用“辽阳”,实乃向唐代先辈致敬,甚至,似乎说明他嗜好唐代闺怨诗,遵循传统而不尝试突破。最后一句,“锦屏春昼长”,从时间的维度,说明独处闺房的空寂。温氏言“花满枝”,暗示女人充满心事;牛氏用“屏”,诠释了情侣们的分别,而他用动词“长”,描写春日的缓慢流逝,不仅强调女人的厌烦无聊和时光难挨,也强调了一对情人分处天南地北、相会遥遥无期。

从牛峤的第一首词,我们看到,对温庭筠的模仿,不仅局限于模仿温词各片的章法结构,甚至还扩展到模仿对句和句法,且还搬用温氏的用字造语。然而,牛峤的第二首《菩萨蛮》词,说明他不仅具备只模仿一位大师的能力,在此,他还模仿韦庄。

菩萨蛮(七首其二)

牛 峤

柳花飞处莺声急,

晴街春色香车立。

金凤小帘开,

脸波和恨来。

今宵求梦想,

难到青楼上。

赢得一场愁,

鸳衾谁并头?^①

①《花间集注释》,第142页。

此词第二句——“晴街春色香车立”，暗示观察者为男性。韦庄词作，常以男性眼光写就。风月场所中的妇女，常常侧身此类“香车”之中，穿行八街九陌，似乎青年男子站立街边，投来钦慕的目光。接下来两句，当我们看到，“金凤小帘”撩开，射来责备嗔怨的眼光。我们明白，原来词作观察者，是位遭拒或负心不忠的男性情人。下片的句法，简易明了，用一个时间词汇修饰行动，以与上片相对比，且实义动词后边是直接宾语。^① 开篇两句——“今宵求梦想，难到青楼上”，逻辑关系十分清楚。接下来的三、四句——“赢得一场愁，鸳衾谁并头”，让我们听到带有韦庄特色的随口而来、明白晓畅的声音。动词短语“赢得”，表明确为第一人称声音，且与后面的“一场愁”相似，显而易见，实为口语。^② 结尾句，继续出现口语腔调。此句，我可能翻译得太过高雅，显得十分接近反讽语气——“今夜谁与伊同眠？”

牛峤第二首《菩萨蛮》词作，想要一吐为快，与第一首中的蕴藉、忧郁气氛，形成鲜明的对照。就牛峤看来，或许也是从《花间集》编者看来，这个对比，只能是有意为之。牛峤这两首词作，显然已经吸纳温氏风格，选择身处妇人与外界隔绝的闺房来观看爱情；并采纳韦氏风格，从另一个视角，一个在外的男人，从执手依依惜别的地方想象着妇人。不仅如此，牛峤第一、二首《菩萨蛮》词，在《花间集》中的排序，说明选集注重承接连续，让人能将它们当成系列词作加以阅读。第一首词，描述“门外柳花飞”，第二首词作开篇即用“柳花飞处”，继续加以深入拓展。第一首词，

① 译者案：即动宾结构。

② 审慎运用口语结构和所谓的“令字”，很快成为词艺的分野：太多，某人的词作就会是通俗之音；太少，则只是披着歌词形式外衣的近体诗。使用口语白话及强烈标示第一人称的词汇，也成为宋代词坛判定“本色”与否的根据。孙康宜有关北宋词人柳永的章节中，讨论了“令字”的发展（《词体的演化》，第123—133页），宇文所安在《词语的含义》一文中，评价了类型（或体）的意义。孙康宜讨论了柳永使用令字的现象，尤其是他开篇使用“心理动词”（《词体的演化》，第130页）。我要指出，本章及接下来几章的词作中，我们还会看到同样的运用。换句话说，“令字”形式，见于人们对北宋慢词的批评之中，却可能远在十世纪的小令中，已成为重要体式。

描述妇人“舞裙”上的“金泥凤”，第二首词进一步作呼应，描述车帘上的“金凤”。人们依次阅读这两首词作，不管结果是否有如预期，相信都会听到从一个单一视点来讲述的故事的两个方面，获得的审美愉悦自比阅读其他诗人作品更为丰富。

精雕细琢、分散描绘而句意断续，可能为温氏词作，或模仿他的蜀国诗人的词作中，最为明显的风格要素。但是，温庭筠风格吸引《花间集》诗人的主题因素之中，我们应该注意到，诗人重复使用“中介”心理状态，尤其是描述梦寐和沉醉。就像我上文所言，常见的爱情状态，即与心上人分开的弃妇，本身处于爱与弃的中介状态。如此一个状态，普遍伴有渴望与担忧，并永远会受记忆依稀和梦境难续的困扰：如果她不能唤起记忆，或梦回旧事，那么爱情就会荡然无存。不仅如此，做梦状态，是他们自身处于无论是睡眠还是死亡的醒觉与完全失去意识之间的状态；照这样，他们感受到爱情正经历分离相思的转化状态。就如我们在温庭筠第六首《菩萨蛮》词中所见，梦是《花间集》诗人的一个手段，用来描绘爱情世界中的实与虚。^① 遮遮掩掩和独处隐居的意象，引领读者置身妇人闺阁，恍惚感觉“别有洞天”。这说明她的居处，存在于正常时间或空间之外。神话传说(或 quasi-historical, 历史传说)和宗教典故，出现在词作中(在第六章，我考察了部分此类词作)，但作者只是想要传达给读者一些基本知识。没有使用典籍中的掌故旧事，加重了歌词背景的“别有洞天”感，但是这个写作技艺，也要求诗人能对近体诗修辞传统之外的爱情场景产生情感共鸣。利用梦、黄昏和分离等情景中潜在的中介状态，为诗人所用的一个方法；试验改变声音，则是另外一个方法；还有其他手段，用来在抒情主人公的情感以及包括或男或女的爱情故事之中，构造精巧的对偶和前后呼应。词体发展到后来，出现有关第三类方法的全面

^① 我要说，梦是《花间集》的一个关键主题因素，可由数量得到证实。通过青山宏的“《花间集》索引”，《花间集》中，“梦”一词，至少在110首独立词作中出现了112次。因此，选集中几乎有四分之一的词作提到梦游或梦态。

讨论,重点围绕术语“情”“景”而展开。因为《花间集》诗人处于词体历史的开端,使用积淀传承到相当晚近的标准去评价他们的作品,自是驴头不对马嘴。然而,我们应该试着确认他们为此文体所贡献的艺术手法,尤其是在探索中介状态和构建爱恋情景方面的尝试。

温庭筠不仅使用香闺绣阁或自然世界的些小细节,来建立一种情绪,还使用相似细节,来加强他词作的中介特征。

菩萨蛮(十四首其八)

温庭筠

牡丹花谢莺声歇,
绿杨满院中庭月。
相忆梦难成,^①
背窗灯半明。^②

翠钿金靥脸,^③
寂寞香闺掩。
人远泪阑干,^④
燕飞春又残。^⑤

这首词,可谓中介状态的一次实验:牡丹花“谢”、绿杨满院和春又

① 此句——“相忆梦难成”——可谓绝佳之例,能回答诗人是否故意引述温庭筠、打算提及温氏词作或仅仅是借用一个用语等问题。《花间集》中“梦难成”三字短语,尚有其他四例。按照它们出现的顺序,分别是:薛昭蕴《小重山》“愁极梦难成”(《花间集注释》,第119页)、毛文锡《虞美人》“梦难成”(《花间集注释》,第175页)、魏承班《生查子》“愁恨梦难成”(《花间集注释》,第332页)和《诉衷情》“思想梦难成”(《花间集注释》,第328页)两用。其中,仅有魏氏诗句,说明是在巧妙模仿温庭筠。就像温庭筠所言,回忆念想,让梦很难实现,魏氏对照第一感觉,并接着暗示,梦真难实现。三字短句,因为其声韵结构(仄平平)和平声音韵及其最后一字“cheng”容易入韵,便于“插入”五、七言句的结尾。

② 参见张以仁《花间词论集》(第47—48页)对于此句中“背”字含义的探讨。

③ 金“靥”是贴在脸上或其他部位(诸如某人雪白的脖子)的小装饰,以引人注意。

④ 李谊注释说,“泪阑干”短语,也见于白居易的名诗《长恨歌》,用以描写仙界的杨贵妃出现在唐玄宗使者面前时的脸庞。参看《花间集注释》,第11页。

⑤ 《花间集注释》,第11页。

残,告诉我们,季节正是春夏之交。莺声渐歇,说明物候已换,但也说明夜晚和黄昏的到来。女主人公梦“难成”,连记忆、梦游都也不能;她深陷于想回忆却又很难如此做的困境之中。甚至她的外貌,就像灯光半明,也是一半隐于阴影。上下两片中,她的外貌,处于两种状态之间,既在暗明(或明了)之间,也在自然世界与室内环境之间,即在栏杆之上。最后一句,明白点出主题——“春来人不归”,与传统别无二致。温庭筠通过选择春天将尽之时而非春风又绿江南岸的时候,作为他的背景,变得更有影响力。外部世界,时光荏苒,流年暗度,对应着闺阁之内,时日难捱,寂寞无聊,加强了词作中孤独寂寞和别有洞天的感觉。

之后,蜀国的另一位诗人——毛熙震,也模仿温庭筠的细致笔触。他效仿温氏,运用自然环境及室外光线、声音等意象,来暗示读者,抒情女主人公忧愁困苦。但是,他没有温氏那种突然转换。通过借用此类描绘技艺,毛熙震也以温氏的习惯,来探索中介状态主题。^① 毛氏有三首《菩萨蛮》,其中两首,彰显着他的灵巧超绝:

菩萨蛮(三首其一)

毛熙震

梨花满院飘香雪,

高楼夜静风筝咽。

斜月照帘帷,

忆君和梦稀。

小窗灯影背,

燕语惊愁态。

屏掩断香飞,

行云山外归。^②

^① 陈廷焯评价这首词作说“幽艳得飞卿之意”。(《唐五代词集释汇评》引述,第889页)

^② 《花间集注释》,第369页。

与大多数蜀地诗人相似,毛熙震描述的情景,时间与情绪相协调:上下片背景皆为暮春,一个皓月当空之夜,抒情女主人公站立在她的“高楼”上。毛氏所用每一个意象,皆非新颖独创,但经过精挑细选,每一个意象,皆能加强前者的效果,整体上创造出前后一致的情感。梨花白净如“雪”,吹落满院,标志春残,与“夜静”中的箜篌之声,形成句法对仗。女主人公闺阁的帘帷,映照着月光,继续围绕第一句的“白”做文章,并暗示有厚厚的窗帘遮着,或许暗示意图为昏昧幽暗的房间。我们发现,在这个光线微弱的闺阁,除了说话人转向回忆,她的梦“稀”少难成。这一片的尾句,毛氏将时光荏苒、春天流逝、回忆和梦寐,放到一起。

过片之际,毛氏以闺怨诗歌常见的策略,来了一个有趣的逆转:下片目光不再盯着女人的闺房,每一句皆将视角从女主人公身上移开。她的声音,我们在上片最后一句中听到过。与充满皎洁月光和风筝呜咽的周围世界相对,女主人公所处的楼阁,此时只感觉到昏暗隐晦。她就像温庭筠第八首《菩萨蛮》词作中的女人,坐在“半明”灯光之下。与牛峤的词相似,她因燕子的呢喃而“惊”叹感慨自己的愁闷(牛氏第一首《菩萨蛮》的第二句“画梁语燕惊残梦”)。欢快的燕语,让妇人意识到自己的孤独;第三句显示屏风隔离阻断“香飞”,即第一句所描写的梨花飘飞。此句书写着双重孤独:女人因与心上人分离而忧伤,更为屏风遮掩阻隔(或看见)而愁困。最后一句,再向后回撤一步:“行云”,隐喻颠鸾倒凤,或者,在这儿,描述心上人,自“山外归”。此句运用“云雨”典故,暗示与神仙欢会,通过使用短语“云外归”所营造的意象,强调距离遥不可及。云消散,或“归”去,然而心上人却未回归。个人认为,这些意象,可谓爱情诗歌的常见要素。毛氏围绕动态的外部景物与静寂的妇人黑暗闺阁景致之间的对比,来选取安排每个意象,收到良好的艺术效果。自然世界的活泼与内心世界的静寂,形成鲜明对照,可谓《花间集》诗人的常用艺术手法之一。动静相对,暗示这样的感觉,即尽管室外世界,时间正常流逝,节候换新,而闺房之内,时间却是停顿难捱。女主人公夹在两个世界之间,

能够感觉外部世界的生机勃勃,自己却无法打起精神参与其中。

毛氏第三首《菩萨蛮》词,同样将自然环境和室内世界并置对照,以描述抒情女主人公的中介状态。

菩萨蛮(三首其三)

毛熙震

天含残碧融春色,

五陵薄幸无消息。

尽日掩朱门,

离愁暗断魂。

莺啼芳树暖,

燕拂回塘满。

寂寞对屏山,

相思醉梦间。^①

毛氏开篇的对句给我们一个印象深刻的对比:第一句,“天含残碧融春色”,调墨弄笔;第二句,“五陵薄幸无消息”,暗示一位薄幸之人,近乎平淡无奇。在这个对句中,毛氏运用这首及其他词作常见的内、外环境对照,形成一种艺术张力。外部世界为温暖、活泼和明媚的春天景物,代表生机蓬勃;内部世界保持安宁、静谧,衬托女人的哀戚伤怀。外部自然风光的旖旎美丽,与描写女人“尽日掩朱门”之句所展示的内部世界,正可谓天壤有别。不仅是她“掩”,而且她的精神,还是“断”。“断魂”,暗示一种信念,即魂魄能够在梦中穿越而到达喜爱之人身边。这一句说明,即使是梦所提供的联系途径,也被无情截断。“断肠”,经常翻译为“心碎”(heartbreak)或“心痛”(heartache),在《花间集》中更为常见,但是

^①《花间集注释》,第370页。

因为与梦游相连,似乎有些诗人更偏爱使用“断魂”(或“魂断”)。^①

相对于上片,下片的结构截然有别:开篇对句,转向自然世界,而结尾一联,再次聚焦于弃妇。就像上片的开篇句,下片前两句——“莺啼芳树暖,燕拂回塘满”的自然意象,暗示生机勃勃。结尾两句,毛氏转向隐居的妇人,她正面对着屏风,上面的山川,恰似现实中阻隔她与心上人的万重关山,包围着她。最后一句,又回到其他词作中所见的梦和知觉之间模糊迷蒙的临界状态,但是这次,女主人公逃离“相思”幻想的手段为“酒”。因为毛氏先前已经表明,女主人公不能移魂随他,似乎说此处的酒乡梦,为她所能拥有的全部。毛熙震描绘的妇人,就像温庭筠第八首《菩萨蛮》词作中的女人,其梦“难成”,绝望中回忆逝去的爱情。酒精提供了一个渠道去幻想。然而,幻想被无情打断。

温庭筠的词作,总关注那些似乎与妓女有关的华丽室内世界;温氏笔下的女性闺阁,充满绫罗绸缎、明珠宝玉、蜡烛焚香和其他首饰。尽管蜀国诗人描绘相同种类的事物,但他们的目光转向自然环境,使之与词中的室内世界平分秋色。对于温庭筠,女性衣饰的细节缄默无言:它们是惹人注目和易记的意象,但除非女人们“泪流满面”或用其他来标示,它们很少揭示女人的情感状态。后来,《花间集》诗人仿效温氏,尤其是他们想用来营造艳情效果之时便刻画的女人的服饰装扮,但是当他们转向自然世界,则要比温庭筠所做要多,明显偏好讲述细节。我们在毛熙震的词作中发现,他注意运用白色的梨花、皎洁的月光、鸟儿的呢喃或飞拂的燕子等重叠相关的自然意象,以对照室内世界的平静寂寞。若不深究,此技艺仅仅言说可怜的悖论:雨“泪”和枝头的“连”或“断”,就像情侣间的联系。然而,就其最微妙处而言,此技艺带来一个通感,在任何感情词汇出现之前,或者,事实上,在任何人物登场之前,就已将情绪介绍传

^① 该选本中有 25 处使用“断肠”,以及类似“肠断”的变通说法。又有五处使用“断魂”,十一处使用“魂断”或“梦魂断”,更有多处单独使用的打断之梦,暗示魂飞梦游。《花间集》中有五处用“断魂”,最典型者,为《何满子》中的“断魂何处相寻”。参看《花间集注释》,第 310 页。

达。大多数情况下,在一首词作中,诗人想要表达一种情感,而苦心经营、明白传达和精巧琢磨的句子,由多种因素来决定传达情感,效果应该非常好。

蜀国诗人李珣第一首《菩萨蛮》词的上片,可谓形式精巧的范例:

菩萨蛮(三首其一)

李珣

回塘风起波纹细，
刺桐花里门斜闭。
残日照平芜，
双双飞鹧鸪。

征帆何处客？
相见还相隔。
不语欲魂销，
望中烟水遥。^①

李珣破题句中的“塘风”，就像毛熙震词作中燕子拂过的“回塘”一样，引领读者注意：这首词作的破题句，打算叙说分离。此句，李珣似乎在辉映温庭筠第四首《菩萨蛮》词作的第二句。温庭筠言“水纹细起春池碧”，李珣则相应写到：“回塘风起波纹细”。但是，温庭筠词作中，那句到底所指为何，不明不白：一口真实的池塘？抑或就像他在词作破题句中所描写的鸳鸯，是妇人衣服上的刺绣图案？就像接下来的句子所示，李珣句中的景物，为自然世界的一部分，并非绘画或刺绣中的景观。书写离情别绪的诗歌，常常描写“刺桐”，因为它们浑身长满荆棘并在夏天开花。此时此景，常常与离别相关。这些树木掩映之间，预示我们，离别在即，我们看到门扉“斜闭”。“残日”，说明渐进黄昏，但是，可能也暗示叙

①《花间集注释》，第388页。

写的饯别送离已届尾声。我们看到:风起、门闭、日落,以及上片末句中的“双双飞鹧鸪”。当然,这一“双”字,提醒读者联想到成“双”结对的人儿即将东劳西燕。但是这一句,也可能是李珣对于温庭筠最聪明的模仿。温庭筠第一首《菩萨蛮》,最后一句,为我们描述妇人罩衣上刺绣的“双双金鹧鸪”。李珣沿用温庭筠描写人造器物的技艺,但李氏词作则取材自然,并将其转化为一个自然物象。实事求是,李珣的诗句,未必如温氏那么有影响,但是他对于温氏诗句的聪明化用,想必已经给他后来的诗人和《花间集》编者留下一定印象。

下片,李珣运用自然景物来映衬女主人公的欲望:正如她将要“魂销”(《花间集》中常用的一个短语,用来描述诸如极度忧伤,或有时记忆中极大的欢乐等,一个情感危机时刻),望中“烟水”遥遥,似欲消散于茫茫天际。在这些句子中,李珣玩弄情态动词“销”,以描写转瞬即逝的事物(香,也可是挥发),同时,可能也是传写精神紧张状态的融合或消失。上片通过一些意象,暗示离情别绪,到了下片,她目送着征棹扬帆启航,直到“孤帆远影碧空尽”。这首词作的中介形态,与上文所见闺阁诗歌不同:此处,日薄西山之时,女主人公不再立于卧室的窗前,而是肃然驻足于河边或岸上。下片——“征帆何处客?相见还相隔”,所强调的也不同:不再盯着女主人公,而是描写她眼中所见。“望中烟水遥”,当她视野中无所有时,词作也就画上尾声。

情之类:《菩萨蛮》中的艳情和及时行乐

正如我们在温庭筠及其模仿者的词作中所见,中介状态,可谓整个《花间集》中最为重要的主题之一,其中尤以《菩萨蛮》系列词作最为突出。它构成词作的爱情故事,而且整个选本的空间和时间意象,都明确将它传达。若从单方面而言,闺房的中介空间,限制、阻隔弃妇,但换一个角度来看,这个有限而私密的空间,似乎也允许感情放纵和性爱幽会

之举。选集中的诗作,以不同方式,利用这一“方便”。其中之一,即可以窥视,甚至有时可相当公开地言说艳情。这正好出现在一些《菩萨蛮》词,尤其是那些温庭筠创作的词作之中。其他的便利,如韦庄喜欢的一个主题,即因今昔对比而烦恼,则更为经常地出现在下一章考察的《浣溪沙》词作中。《花间集》中的艳情,可与光谱相对比,紫色端,最为“冷淡”,或最不淫荡,代表一个女人内心的肉欲;“红色”一端,最为热烈,代表了最为直接的性爱欢会场景描述。大多数《花间集》词作,属于光谱中的黄绿部分,即展示给我们的只是对女性发肤的一瞥或对春宵一刻的暗示,但是有些蜀国诗人,似乎专门琢磨过爱情词作的“红”艳色彩。温庭筠的想入非非,只是一位女人的服饰和外貌所暗示的片刻而香艳的细节,并非用词作来描绘性爱欢会。此类妄想,确实影响了《花间集》诗人。就像我们已经看到的,温庭筠的艳情,可谓静态描写,只是窥视者陶醉于看到意料之外、简单暴露的红润皮肤或凌乱头发,如此而已。温氏词作中的“行动”,常常较为轻微,如描述女人走到阳台远眺。

就整体而言,蜀地诗人描述的事件,包含的内容,自非仅为凭窗依栏,而要得多得多。就像这两首前蜀诗人魏承班的词作所示,很多描绘性爱欢会的诗人,十分巧妙地使用更具叙事色彩的艺术手段。

菩萨蛮(二首其一)

魏承班

罗裾薄薄秋波染,
眉间画得山两点。^①
相见绮筵时,
深情暗共知。

① 李涪注释说,此句之“得”,还有其他异文,他自己选择了“时”。我以为“得”字正确,因为下一句,出现了“时”。参看《花间集注释》,第321页。

翠翘云鬓动，
敛态弹金凤。^①
宴罢入兰房，
邀人解佩珰。^②

(二首其二)

罗衣隐约金泥画，
玳筵一曲当秋夜。
声颤颯人娇，
云鬓袅翠翘。

酒醺红玉软，
眉翠秋山远。
绣幌麝烟沉，
谁人知两心。^③

在这两首词作中，魏承班以细致笔触描述的细节，与温庭筠的兴趣相同：着力书写对女子长袍（罗衣，揭示女人的外形和可能的皮肤）、妆容和肤色的视觉及感觉。这些细节，在魏氏词作中，就像在温氏词作中一样，显得香艳绮靡。但是，魏承班在描绘爱情游戏的过程上，则超越温氏：他提供给我们的，不仅是最初的暗送秋波和调情挑逗，还包括接下来的鱼水欢会。为了将听众带入私密场景，让他们获有身临其境之感，魏氏同其他诗人一样，描绘弃妇暴露与隐藏的两种情态。两首词作的上下两片，将公开聚会和私会情景并置，而不是将闺房之外的自然世界与室

① “金凤”代指琵琶类弦乐器，通常由歌舞伎演奏。

② 下文我会解释，这一句交代不明，不知是她邀请他，或者他邀请她，去解佩珰。我觉得女性恋人当为“邀请者”，因为她的行为和外貌，更适合这个观点。参看《花间集注释》，第321页。

③ 同上书，第322页。

内的人工环境相对照。我们作为魏承班词作的接受者,不管是听众还是读者,感觉身临其境,似乎参与到欲望的交换行为之中。

第一首的上片,女主人公向其他男人,同时也向我们,展示自己。魏承班将妇人表演的抛头露面,与互相倾慕的男女之间暗通款曲(但是我们,当然知道,一切都是秘密进行)相对比。下片,我们看到事情的另一面,妇人为一个秘密选择的伴侣表演,并接着将我们引入欢会的“兰房”。大多诗人会在此打住,岔开话题,但是魏承班最后加入一个令人想入非非的细节:妇人请人来“解佩珰”或宽衣解带。如与其他诗人避免渲染性爱欢会相对读,无论是谁发出邀请(“邀人”这个词,似乎是有意含混),都显得姿态直露,令人惊讶。第二首词作,似乎从另外一个角度,重演同样的情景。这首词,甚至更为露骨,女人展示着才、貌。似乎,她歌唱时,因为胆怯或期待,声音发颤,而她的伴侣,此刻可能正顾盼着她。但是,下片我们看到,宴会上,她饮了酒,有点飘飘然,身心放松,脸儿红艳,眉画涂污得像秋山渐“远”。魏氏接着描写麝香之烟,营造出云遮雾掩的氛围,仿佛给情侣们以隐私空间。但结尾的两句,很明显,重新回到我们喜欢的上下文中,描述情侣们“表演”,似乎拉出一位前面隐藏的叙述者。魏氏问道“谁人知两心?”我们不能将此反问(就像牛峤的第一首《菩萨蛮》词作中的“何处是辽阳?”),看成是主人公的思索追问。通过颇有指向意味的“两心”,此处诘问,明显在向听或读的人发问。提问者,已注意叙述欢会的过程,最终让我们醒悟,可能与他本人一样,同为整个事件的窥视者。

香艳绮靡的花间词,一贯利用表演文学的反讽潜力:诗人为了满足人们的欲望,刺探私密而隔绝的空间,进而让艳丽的妇人出场。如此利用曲子词的表演特征,当与空间密切有关。假如我们静心设想这些词作的表演语境,就会意识到:这些词句,描写朦胧隐晦、帘遮幕掩、香烟弥漫的闺房,常常会在日落黄昏的花园和灯火通明的宫殿之中、一群嘈杂拥挤的文人和批评鉴赏家的面前,歌唱搬演。类于香艳的“宫体”乐府,曲

子词带有一种矛盾,即它们所描述的私人世界与它们表演的公开场合之间形成对照。《花间集》曲子词诗人,经常通过引人注意往者不可谏与“现在”时刻之间的对照,也在探索利用表演文学的时间悖论。就其最复杂的现象而言,如此并置,抒情主人公为听者或读者,痴迷地重述着过去的事件。

简言之,叹息过去而凸显现在的写作策略,只是想要重复诗歌中古老的及时行乐主题。韦庄的第四首《菩萨蛮》,可能是早期词作中最为著名者。

菩萨蛮(五首其四)

韦庄

劝君今夜须沉醉,
樽前莫话明朝事。

珍重主人心,
酒深情亦深。

须愁春漏短,
莫诉金杯满。

遇酒且呵呵,
人生能几何?^①

这首词,展示了韦庄词作最为口语化的一面,以设宴招待朋友的口吻,来言志抒情。结尾句——“人生能几何”,简洁明了,也许是中国宴饮诗歌中最为常见的描述。但是,韦庄似乎在尝试某种风格,好像正在模仿流行歌曲中的粗鄙口语。该词读来有如一篇散文,韦庄虚构了一位身处热闹欢场的人物。果真如此,其他《花间集》词人可能也会扮演该角色。

^①《花间集注释》,第75页。

牛峤七首《菩萨蛮》词的最后一首，混合了温庭筠的细腻笔触和韦庄的直抒胸臆，以描写及时行乐的宴饮，表现友情，并加入艳情色彩：

菩萨蛮(七首其七)

牛 峤

玉楼冰簟鸳鸯锦，
粉融香汗流山枕。
帘外辘轳声，
敛眉含笑惊。

柳阴烟漠漠，
低鬟蝉钿落。
须作一生拌，
尽君今日欢。^①

牛氏词作上片，模仿温庭筠铺陈意象的技法，转而细致描述闺房以及身处其中的妇人。破题句也通过述写一个爱情事件来逗引读者，接着迅速转向其他：最初，我们看到“冰簟”一张，此意象首先说明女主人公孤独而眠，但是接着我们看到，“粉汗”溶流枕头，我们知道，她有点儿“忙”。外边的“辘轳声”，显然让女人“含笑惊”。这告诉我们：我们正听着一首晨曦恋曲，同时，正偷听着情侣的亲热缠绵。

就像温庭筠经常做的那样，牛峤运用过片技法，故下片转而聚焦其他情景。描写性的连绵词“漠漠”，修饰“柳阴”，再次强化了上片里的早晨氛围。尽管两句并非对仗，但“漠漠”烟雾，就像很多其他《菩萨蛮》词作中（整部选集中）的屏风和窗帘，凸显了第二句中女主人公的身只影单。然而，更为重要的是，她低落的鬓发和蝉钿，经常标志一个女人的孤

^①《花间集注释》，第145页。

独慵懒，而此处则暗示鱼水之欢后的萎靡疲态。词作结句，注入一个新的声音和风格，与先前的句子形成惊人的对照。女主人公告诉她的男人（我们现在确定出现）：“须作一生拌，尽君今日欢！”这样的言语，有两点令人惊讶：首先，她的话风，近乎粗俗，且显突兀，与前面精雕细琢的描绘大相径庭。牛氏《菩萨蛮》下片，动词“作”和短语“一生”，含义直白，作用类似“一场愁”，常常描述“受弃”状态，用来加强口语的感染力。牛峤与韦庄相类，似乎明白词中关键时刻出现方言的冲击效果，故此处最后一句采用直言说，用新的眼光来塑造常见的沉默无语、精心修饰和浓淡相宜的女性形象。女主人公向心上人许诺——“尽君今日欢”，恰似韦词中东道主奉劝客人举杯饮酒时所说之话。牛氏之词让我们看到，女主人公允诺，实现或者“尽”她心上人之“欢”。词中此情此景，既是性爱欢愉，也是情感愉悦。^① 韦庄劝说友人及时行乐的词作，主人和客人面对“人生能几何”的追问，都能把酒尽兴。与之相类，牛氏词中的女性说话者，当遭遇自己的悲哀命运，承诺给她客人以欢乐。这首词，表达及时行乐之意，却带有艳情意味，暴露了爱恋双方的权力不对等。

从牛峤之词我们可以看到，他已经有选择地模仿温庭筠、韦庄的风格特征，而且在艳情方面超越温氏，在平白口语方面胜过韦庄。就像我们在牛氏其他《菩萨蛮》中所见，他小心谨慎地学习模仿温庭筠的描绘技艺，并在此运用而收到不错的效果。但是香艳的感官刺激，显得过度而庸俗，甚至还有意为之。可能，蜀国诗人似乎已经乐于加入到模仿和借用的游戏之中：“学”习某位前辈，诗人能够通过将其推向极致，从而彰显自己对前人风格的掌握。某些诗人，模仿温庭筠的风格，几乎奉之若神明，达到十分深入的惟妙惟肖的地步。牛词上下片之间的转换、李珣运

^① 我们要指出，牛峤没有因为使用口语（偶尔有点粗俗）和直白的求欢而幸免于后来批评家的评论：清代评论家王士禛将其标记为“狎昵已极”。参看《花间集注释》，第146页，注释4。其他读者已经将这首词作的结尾句归于韦庄，尽管不是他的《菩萨蛮》词（参见《唐五代词集释汇评》，第788—789页）。

用温庭筠的双鸂鶒意象,以及魏承班集中描写女主人公的长袍和脸庞,似乎都可以看成如下事例:模仿温庭筠的修辞结构(有些是他们自己从绝句中取得)、描写技术、遣词用字以及易于识别和容易复制的诗歌因素。然而,主题或立意,同样也要研究和重申。本章考察的“梦”主题,可能是这种惟妙惟肖模仿的又一事例。《菩萨蛮》词作,表明两方面的信息:首先,人们自觉模仿温、韦二人的风格,牛峤即是最精于此道之人;其次,就像我们在毛熙震的作品中所见,人们更为综合、巧妙地揣摩其他诗人的风格。事实上,选集中出现两种模仿,说明蜀国编者心目中“拟”的概念,范围足够宽域,既可是依葫芦画瓢,也可是加“巧”用新。

模仿在《花间集》中所扮演的核心角色,也应该还原到书写爱情的诗歌的更大语境中,并在该传统技艺的核心部分去探寻考察。我先前已经指出,唐代的爱情诗歌和蜀国的爱情词作,皆沿承着数个世纪以来的写作惯例和修辞技法。爱情故事的情节——男子遇到女子、男子离开女子、女子忧愁悲伤——绝少改变,但是诗人对于爱情的情景或插曲的构建,会有所改变。而且,当爱情从“诗”体转移到曲子词,就拥有了新风貌。欧阳炯骄傲地将“巧”当成蜀国诗人最重要的美学兴味来加以肯定,从而重置诗歌的价值秩序,认为他们从个人的言志抒情,转而创造、书写一个虚构、匿名人物的经验。基于这些理由,模仿反映了花间诗人们有关爱情歌词的一个审美想象力的套路。《花间集》诗人通过他们的创作,欧阳炯通过他的序言,将模仿定价为彼辈所用文体的一个关键因素。事实上,虽就正统文学传统来看,欧阳炯的争论站不住脚,却没有降低他在词体史或文学史上的贡献。

在本章,我们已经看到,《花间集》诗人在其词作中,认同和复制他们晚唐先辈的艺术手段,并有选择地运用模仿来创作他们自己的爱情小词。很多时候,我已注意将温庭筠注重铺陈雕琢的词作与韦庄多为叙述直白的词作相对比,并已强调蜀地诗人所利用的,为二者代表的两极风格的中间地带。就像我会在其他词牌系列词作中诠释的,蜀地诗人的选

择,与其说是在个体诗歌模式之间取舍,还不如说是在诗歌风格和定位之间权衡。在接下来的一章,我将继续研究模仿,尤其是主题方面的模仿,但是我要指出,温、韦之间的对比,可能被过度解读了,二人以及效法他们的蜀地诗人,要比我们已知的更为大气广博。尽管他们借用和吸纳唐代典范,蜀地诗人为主人公增加情态含混的意象,来为他们的词作营造出一致的情感基调。蜀地诗人发展自家风格时,虽未抛开传统习惯或先辈范例,但却倾向更加中庸和谐地混合调适各种元素。并且,就如我们将会在其他词作所见,他们探索承续、回应和巧妙模仿的对象,不仅是他们的先辈,还有可能是其他诗人。

第五章 体、象、声：花间词里的性别

《菩萨蛮》词中，我们看到了温庭筠的巨大影响以及韦庄对稍后的花间诗人略弱一点的作用。模仿和化用，为蜀地诗人写作曲子词的基本技艺。用典使事和模仿诗风，既能表达对前人的遵从，也能傍棵大树来自高身价。想必任何民间乐人，能依照爱情乐词的范围宽泛且众人皆知的写作惯例，为乐曲配上易于记诵而又雅俗共赏的歌词，但可能仅有诗人愿意填词时模仿不同的唐代诗人风格或混合使用诗语与方俗。《花间集》中，蜀地诗人复制先辈们的“体”(style)，包括技法、用语和用字。联系《花间集》提倡的匿名与虚构的传统(用明显不是某人声音或多个声音来写)，我们就不会惊讶诗人们在模仿方面的兴趣从何而来。罗吉伟曾说温庭筠的诗“体”为“表面诗作”(poetry of surfaces)。如此说法，不仅概言温氏喜好细致描写，也说明他不愿藉由细致描写的美丽事物表面而作更深入一点的洞察。不管是温氏本人还是某位模仿者，他们践履的这种诗风，通过层叠暗示性意象和堆积简单感情，以造成深度的视觉幻象。我们在《菩萨蛮》词作中所见的模仿和借用，说明蜀地诗人嗜好温、韦及其诗艺。他们将曲子词写作技艺，当成自家孩儿一样，紧攥于拳。而且，就像我们在大量后来诗人的《菩萨蛮》词作中所见，后世诗人也在有选择

地进行模仿。像李珣和欧阳炯等蜀地诗人,用十分不同的方式,做到叙事繁复而情态一致,常常避开温氏最为断片化的描述和韦氏最为口语化的言说。后来的《花间集》诗人所掌握的巧拟技艺,反映了蜀地曲子词的文学自觉意识,且是出现真正文体意识的一种重要标志。^①

第四章的《菩萨蛮》词作,帮助我们将模仿戏拟从惯例传统中区别出来,而本章中的《酒泉子》和《浣溪沙》词作,则允许我们通过考察声音和视角的运用,来强增我们对该选集中诗艺的认知。我考察了包含第一人称说话者的《菩萨蛮》词作,着重指出蜀地诗人模仿韦庄更加口语化的风格并偏好直接的抒情声音。然而,就像我在第四章的开篇所言,我们不能就此认为蜀地诗人使用第一人称声音的原因,仅仅是模仿韦庄。因为,只要我们泛览一下六朝隋唐的佚名乐府,就会发现直接话语的运用,在爱情诗、歌中可谓为时已久的现象。《菩萨蛮》词中,韦庄的松散句法和强力声音,是对温庭筠密集句法和逞才使巧风格,一种口语化的对立平衡。显然,蜀地诗人对于韦氏风格的亮点和价值,理解得相当到位。在接下来对于另外两个词牌,即《酒泉子》和《浣溪沙》词作系列的分析中,我要强调说,尽管温、韦之间有一些明显差异,然而二人词体并不如其他人所言真的那么针锋相对。不仅如此,就他们以及踵武他们的花间诗人而言,一首词的风格,在很大程度上,由它运用的视点来决定。在其他诗人创作的《酒泉子》和《浣溪沙》词作中,温、韦相异风格的影响仍然可见,但它们不像在《菩萨蛮》中那么突出。我们发现,后来的诗人,再次在温、韦两位诗人之间抉择取舍,并探索他们没有涉足的领域。尽管我

^① 然而,我应该指出,《花间集》中的模仿,不是像宋明诗人宗唐那样,或想与唐代诗人一争高低,或模仿借鉴。后来的诗人,阅读唐诗时,往往以为能藉之寻绎诗人心志;在后代读者的眼中,唐代诗人的目标,或者意愿,“志”,表露于他们的作品中。如果某人要以杜甫的声音写作,就不得不充分理解杜甫的遭遇以及他对情势的反应。北宋及其后来对于唐代诗人的“模仿”(似乎没有一个英语单词能够足够贴合此汉语概念),就像任何的文学模仿,皆依托专门的阅读和阐释活动,但《花间集》词人实践的行为并非如此。有关部分北宋人对这个问题的看法,参看萨进德:《能否后来居上?——宋代诗人与唐诗》(*Can Latecomers Get There First? Sung Poets and Tang Poetry*)。

犹豫是否将后来诗人的风格看成是综合基础上的创新，但他们在爱情曲子词中郑重谨慎使用不同声音，表明他们超越以前的唐代诗人的词作，向前迈出了重要一步。

通过审查“视点”，《花间集》的词作，大致可判为两大阵营：有些使用一个匿名的第三人称观察者来描绘一个女性人物（有些转变成部分词作中的第一人称女性声音）；有些使用一个男性第一人称说话者。前者数量最大，但第二类，在选集中发挥着重要而独特的影响。因而，形成两个有趣的数量略少的词作类别：一者是由能令人信服地读成或译成第三人称或第一人称视点的词作；另外一部分，相对较少，用一个明显但性别不定的第一人称声音写成。在这两个少一点词作类别中，视点或声音的模糊，肯定根源于曲子词的演奏需要。如此含混难明，可能允许任何歌者，而不管是男性或女性，来演奏上述二类曲子词。然而，如此解释，并未忽视如此使用声音对于文人的影响，即在表达爱情的欲念和忧伤的词作中出现一个中性声音。^①我们将会看到，本章所考察的词作，为了创造此类声音，诗人似乎有时会故意掩隐性别暗示。我认为，整个六朝、隋唐诗歌的阅读传统，对这些词作施加压力，使得它们倾向使用一个男性或女性的声音。

六朝、隋唐的爱情诗歌传统以及暗示声音的用词造句，是判定视点最为有效的手段。南朝宫体诗和唐代闺怨诗传统，要求从匿名的第三人称观察者的有利位置，而不是从牵连到情景中的一个男性观看者，来感知，并对妇人的脸部和服饰展开描写。尽管，此类诗歌中的观察者匿名，无法据诗歌语言来确定性别，这些对于闺中妇人的描写，简直就是一种

① 方秀洁对曲子词里性别声音的讨论，对本章特别有参考价值。参看《确定词作性别：声音和歌曲中的女人意象》(Engendering the Lyric: Her Image in Voice and Song)，见于余宝琳编的《声音》(宋词中的声音)；以及《写欲：朱彝尊〈精致居琴趣〉中的爱情词作》和《宋词中的角色和面具》。当前对早期词作中声音的研究，也探索了人物性别不定而带来的多元解读，从不同视角，考察一些我在本章所谈论的相同问题，参看麦嘉·赛梅(Maija Bell Samei)：《性别角色和诗中声音：中国早期词作中的弃妇》。

窥私。就像方秀洁已注意到,有此视角的六朝“宫体”诗,“运用此诗艺,限定了女性的形象外貌,然而当她的内心,展露无遗之时,充满爱慕渴望,无暇他顾。”方氏声称,“诗中的典型女性形象,迎着欲眼的注视,受到调戏挑逗”,与很多《花间集》词作一致,但这些诗人不只是能观看妇人,或描写欲望。^① 第一人称声音,不管是男还是女,倾向选用最为常见的词语和句法来言说展露自己。比如说,运用诸如忆、想或忘等情感或观念的及物动词,置于语句的开头,明白彰示第一人称说话者。此类语句,经常作为接下来要进行描写或叙述的文段的框架,并预示那些文段的内容和主旨。正如读者所料,看到的妇人形象,沉默无语,内心难以捉摸,她的脸和外貌,是传达内心状态的唯一渠道。读者(或听者)的假定,诗或词之中,“忆”,是匿名说话者在直接言及他或她自己的经验。

就像我们在《菩萨蛮》词作系列中所见,并且会在一些《酒泉子》和《浣溪沙》词作中再次看到,《花间集》描写女性主人公的词作中,“富丽”特征尤为突出明显。《菩萨蛮》词描写繁花、香氛、雾气、青烟、帷帘(有时是暖色,有时是冷色调),以及光线晦暗的室内世界。大部分此类事物,同一些《菩萨蛮》词所探索的主题,即梦寐状态和中介状态的空间、时间,一道在《浣溪沙》系列词作中再次出现。大部分这些词作中,女主人公沉默无语;其内心状态,通过体貌外表及周围的自然和器物而得以暗示表现。这一点,有力地说明,如此描写女主人公的方式,暗示的诗学价值,为“含蓄”,或“蕴藉”。此术语,以及其他相类者,成为中、晚唐时有关诗歌价值讨论的一个部分。该术语是指读者阅读或倾听缺乏描述的诗文之后,心头萦回着不可名状的含义。此类讨论,将此价值与读者对于“言外”或“象外”之意的阅读接受期待相联。^② 比如,在写景绝句中,言有尽而意无穷,往往由一个结尾句,间接传达情感,带来感情共鸣。诸如《菩

① 方秀洁:《确定词作性别》,第114页。

② 参看宇文所安:《九世纪初的诗学观念和诗歌创作》(《中国“中世纪”的终结》,第122—129页)对此诗学价值的讨论,尤其是它与诗艺之间的联系,颇值得追问审视。

萨蛮》等词作，有相似趋势，似乎是运用一个自然意象，来固定地映衬女性形象，但，绝非此妇人的明显镜照或标志。温庭筠的第三首《菩萨蛮》，尾句的“花满枝”意象，可能即为此类事例。温庭筠在他的词作及其他种类的诗作中，运用此策略，表明他自己坚持的诗学理念，手法老到；其他《花间集》诗人对此技巧的模仿，说明他们已认识到它的威力。

当《花间集》词里的妇人发话，她们或用第三人称观察者的反问句（如“何处是辽阳？”）之类宽慰的简短言语，来哀悼她们的困苦，或用较为直白，有时用近乎口语化的表达（如“尽君今日欢！”），来邀请她们的伴侣。后者包含的女性声音，常常见于《子夜歌》之类的乐府以及文人拟作乐府之中，尤其常见于敦煌曲子词，但在《花间集》中并不常见。当它出现在香艳语境之中，此类表达（如描写一场性爱欢会），经常显得性感妖艳、摇荡人心。就像我们在牛峤的第七首《菩萨蛮》词中所见，声音听起来几近不堪入耳，而非其他妇人那般端庄含蓄。《花间集》中，这种声音如此之少，我们不必感到惊讶。甚至诸如描绘南方妇人的季节性仪式——采莲，《南乡子》系列等公然提及妇人之歌的词作，都倾向描写此类妇人，却很少让我们听到她们直抒胸臆的声音。显然，当欧阳炯说花间词作将要取代“莲舟之引”时，他的头脑之中，应当已有此类词作端庄文雅的风格标准。^①

相对于受温庭筠的偷窥癖模式影响较大的《菩萨蛮》词作，在一些《酒泉子》词和全部《浣溪沙》词作中，我们发现数量更多的词作，运用一个明显为男性或性别不明的第一人称声音。第一人称男性声音的词作，与第三人称的词作，在很多方面都有所区别。在男性声音的词作中，以及少数性别定位不明的词作中，无论是句法，还是用词，都更加明白平易，包括使用口语词汇和部分“虚”词；它们的意象要更为简单明了，且有

^① 欧阳迥将已作八首“南乡子”，与李珣及其他蜀地诗人相对比。这些诗人，创作了《花间集》里十八首“南乡子”中的十首。

更明晰的意脉联系;而且,词中主人公,常常坦露他们的情感。尽管接下来我要指出,韦庄的《菩萨蛮》词中,作者自己扮演着某个角色,但我们在这些词作中,会看到所有上述特征。蜀地诗人创造自己的第一人称男性声音时,往往步武效仿韦庄的风格(尽管他们没有模仿他最朴素平实的一面)。我们在整个《花间集》中听到的鲜明第一人称男性声音,确实是六朝、隋唐边塞和宴饮乐府歌行中直率、热情的男性声音的一个延续。尽管这些声音,在唐代后期的流行程度有所降低,但在整个晚唐的韵文中皆有分布。诸如乐府诗以及闺怨诗等细类“诗”体(常与乐府在内容和传统上重迭),经常在它们的标题中,宣示它们的体裁信息,人们并不将之读解为诗人个体经验的表达,而为一种“虚拟”,无疑是一种创作。此类诗歌的冲击力,因此取决于诗人以何类情感和传统意象来塑造一个形象的艺术能力。^①一位卓越的唐代诗人,为了写作一首合格的闺怨绝句,自身不必是一位偷窥者。以同样的方式,由词牌名标示确定为曲子词的文本,似乎已经唤起同样的阅读活动;词中的声音,人们理解为虚构之物,理解为书写爱情故事而常用的文学特征。

然而,我想要指出,花间词作中的男性声音,亦可认为来源于唐代诗歌中一个不同声音——“即事诗”中暗示自我身份的声音。有此认识,我以为《花间集》诗人,尤其是其中的蜀地诗人,应该因为创新而受到赞扬。在唐代即事“诗”中,诗人寻求捕获他个人对某一情境的反应,既是主动亦是受动,向他人抒写。受标题中给出的暗示的引导,阅读此类诗作的人,往往假定其中描述的经验 and 感情,皆为真实可信,可谓自传式表达。这一诗性“真”实,系由诗人和读者共同造就:诗人根据传统,述写个人对环境的反应;读者藉由诗学实践和文体形式,预期着诗歌的面貌。部分因为词体尚处于发展早期,即读者有关曲子词的文体阅读期待,亦且正

^① 此传统,较为复杂,而最大的例外,可能是李白。他创作乐府时,绝不拘泥严守乐府的传统形式和主题。然而,他持续破坏颠覆唐代这一诗歌小类的惯例规约,作用仅仅使得这些规则,在其他诗人的作品中变得更为明显。

在形成，故解析《花间集》中隐晦不明的声音，颇为困难。跟其他唐代诗歌文体相比，文人曲子词还没有一个稳定的形式或主题方面的特征，唐代曲子词的阅读活动，有时受作者意图或语境所左右。极而言之，一方面，我们有白居易和刘禹锡的“竹枝”“杨柳枝”等部分歌词，由诗人自己明确定位和声称，书写着他们的个人历史；可另外一方面，我们有温庭筠的曲子词，极少有证据表明，在述写一个仕途无望的浪子形象，但后来读者却据之重构此形象。

人们并未因一些温庭筠词作以及少数几首的韦庄词作所培育起来的阅读期待视野，而顺势将《花间集》词当成述写个人经验的诗作来阅读。除却温、韦二人，阻碍人们将《花间集》词当成历史传记加以读解，部分原因，肯定源于我们掌握的诗人生平信息相对缺乏。^①然而，人们长期将南唐君主李煜及其大臣冯延巳的第一人称、男性声音词作，尤其是李煜的哀伤词作，解读为书写他们生活经历的作品。^②他们与蜀地诗人同时。考虑到这些阅读传统的不同，我们应该根据“词”体特征的发展过程和文人对于词的接收历史，重估《花间集》词中第一人称男性声音的价值。整个《花间集》，诗人常常步武温庭筠的典范，用词描绘弃妇，创造一个精美、工笔和静态的风格。尽管在此类词作中，通过巧妙地植入方言俗语，诗人们提倡一个相对于民间乐曲而言，更多属于唐代诗歌，尤其是爱情诗歌的风格。同样，我想要说，花间诗人对男性声音词作的发展，代表了一种努力，即从新异角度重新将曲子词引向文人审美趣味；通过使用一个男性追求者的自白声音，诗人让作为一种文学体裁的词作，具有情感真挚的风味，即带上诗歌的“真”实特性。

由于除了词作本身以外而别无他证，我们只能推测诗人关于曲子词

① 清代学者张惠言(1761—1802)，可谓注意结合温庭筠生平事迹来分析词作的讽喻之意的著名人物。张氏的很多解释，与后来评论者对于他解读的批驳，收入《唐五代词集释汇评》。叶嘉莹在《迦陵论词丛稿》已批评张氏的解释，第10—17页。

② 白润德《南唐词》的导言，注意追述李煜词作的一种阅读传统，第xiii—xx页。此一传统，注意发掘李词内容与李氏生平的关联。

的意图如何,但《花间集》蜀地编者对于词作的选择取舍,揭示了一些模式。男性声音的曲子词,从来不是整部选集中作为某一特别词牌的唯一词作而单独出现,且鲜有两至三首词作成组抱团出现。我们发现,男性声音的词作,更常见于四首及其以上的词作组中,而《浣溪沙》则是词作组中,男性声音十分突出的词牌之一。姑且不论是否会有读者偶尔能够看出:描写弃妇的词作当属该选集的正体,而词作组中包含男性声音词作的此一倾向,能让人将词作连续阅读或当成对话来阅读。至于男性声音词作在选本中的数量,目前已有一位学者估计,选集中仅有百分之二十左右的词作,以男性声音写就。我不同意这个推断,认为应该包括声音既可能是男也可是女的词作。^① 若如此统计,则意味着选集中至少有100首词作包含第一人称男性声;或者,换句话说,数量几乎为李煜词作的三倍之多。^② 今存十世纪诗人作品中,李氏词作,最爱使用第一人称男性声音。在《花间集》的《酒泉子》和《浣溪沙》词中,相对于女性抒情主人公的词作,男性声音的词作经常以一种有关爱情经验的双重映照方式而成组出现。在两首牛峤《菩萨蛮》词中,我们看到有此两种视点的并置,但我要指出,就整体而言,它在《菩萨蛮》词作中并不常见。在《浣溪沙》词作中,蜀地编者明显将男性声音和女性声音的词作并置,组成一套,以引起人们关注某位诗人对于不同风格的运用。^③ 如此并置两性声音的词作,也见于其他词牌,以及几次出现在单首词作中的上下两片(孙光宪有三首此类词作),但是《浣溪沙》词作,作为选集中数量最多者,能够让我们在其中发现形式上相对保持一致的词作主体。

① 王兆鹏:《唐宋词史论》,第58页。我要说,相比王氏所言,《花间集》使用男性声音,更为重要,但他在本章(第57—63页)讨论词中主人公的转变,不仅新颖也颇有价值。

② 除了上文白润德的引述,很多宋词学者业已指出,李煜的男性声音词作,代表了第一人称经验。比如,孙康宜《词体的演进》说:“李煜的大多词作(除了他早年创作的叙事性词作),皆被视为直接表达,揭示了他内心深处最为个人的感情。”(第66页)

③ 似乎,诗人们暗示此类词作会一起演奏。退一万步讲,蜀地编者的选择,已预示来了这种可能性。

蜀地编者收入男性声音曲子词，已为该选集带来深刻影响，同时，我要特意指出，此举也给作为文体的曲子词的发展带来严重后果。其中，后果之一，拓宽了词作范围，男性声音能言说爱情的消失和欲求。就像我上文所述，《花间集》词作中的男性声音，不仅可以追溯至六朝、隋唐乐府，也能追踪到自我言志抒情的唐诗。^① 在诸如贬谪、唱和等盛唐诗歌小类中，表达因为远离亲、朋而带来的思念和忧伤，可谓一个常见的特征。中唐诗人通过扩展诗歌的主题范围的试验，即允许最低限度的个人经验和情感，使得这些诗歌小类显得尤为特别。^② 在晚唐爱情诗歌中，诗人表达一种新的艳情、向妇人更为直接地言说的感情。男性声音歌词，使得那些欲望的表达，甚至变得更为直率。^③ 如此发展，挑战了文学和社会设定的界限。“诗”中，诗人面向儒家所赞成的关系，即朋友和家人，表达爱意和思慕；但曲子词诗人，无疑违背了“诗”歌的社会惯例，通过借助此类声音，来表达对某些妇人的渴慕。他们希望与这些妇人，发生性爱关系，或者发生那些儒家道德允许的社会关系。然而，因为受到继承自乐歌传统的匿名声音惯例的深巨影响，以及持续地偏爱描写妇人形貌而超过继承自六朝、隋唐爱情诗歌中表达男性欲望的自白传统，这个运动的冲击力，在《花间集》中大打折扣。过去对于《花间集》的解读，采用我已经批评过的一种时空策略，即寻求后来传统中开出花朵的种子。我认为这个朝向男性声音的运动，隐伏于《花间集》中，仅到后来方才受人质疑是否为词体本色。《花间集》中已有互不相容的力量，即个别和类别之间、男性和女性情感表达之间的紧张，而从十世纪的词体完全递嬗为宋“词”的历程之中，它一直持续存在。在考察《酒泉子》和《浣溪沙》词作后，我将在本章末尾，讨论《花间集》中运用男性声音的值得进一步追问的含义。

① 参看赛梅：《对九、十世纪歌词中男性声音范围的一个讨论》（第175—190页）。

② 有关这个话题，参看宇文所安：《特性与独占》及《机智与私人生活》，在《中国“中世纪”的终结》第12—33页及第83—106页。

③ 罗吉伟在《代妇立言》，已考察了晚唐这些表达的限度，以及李商隐对于这些范围的超越违背（第286—309页）。

窄小的风格范围:《酒泉子》词

二十六首《酒泉子》词,为《花间集》里的第三大词作组(与同样为 26 首词作的《临江仙》并列)。该词牌下词作,较为重要,因为:它们呈现出至少 18 种形式变化;18 位《花间集》诗人中的 11 位填有此调词作,并展示了一系列个体风格;而且,除了 4 首时代不确定的敦煌词作之外,它们是词史上今存最早的《酒泉子》词作(参考表 4)。^①

表 4 《花间集》中创作《酒泉子》的诗人

诗 人	词作数量	诗 人	词作数量
温庭筠	4	牛希济	1
韦 庄	1	顾 复	7
牛 峤	1	孙光宪	3
张 泌	2	毛熙震	3
毛文锡	1	李 珣	4

《花间集》中《酒泉子》词的形式,变化较大,说明尽管该曲调名早已见诸《教坊记》,但这些诗人所采用的声调或格律,可能尚且变动不居。某位诗人词作中的音韵格律变化,进一步支持了这个推测。比如,李珣

^① 此处所列数据,采自青山宏对于《花间集》词牌声律形式的分析(《唐宋词研究》,第 240—249 页)。词牌“酒泉子”,见于《教坊记》(任半塘:《教坊记笺订》,第 129 页)。至于四首敦煌《酒泉子》词作,参看任半塘:《敦煌歌辞总编》,第 438—444 页、第 489—490 页(这首词作的第二阙亡佚)及第 493—498 页。尽管三首词作的音律结构(4/7/7/5 和 7/7/7/5),与任何一首《花间集》中《酒泉子》不同,但第一首敦煌词作与《花间集》中一首的用韵特征有一相似之处,即在开篇第一行中所示,首先押平声韵,接着变为押仄声韵(任半塘假定是笔误或字迹漫漶,警醒人们勿据之判定其他两首完整词作的声韵特征,第 494 页)。第一首词作的内容(第 438 页),提及王“宫”受侵,人民感到大难临头;其他两首完整词作(第 494—498 页),属于一套,分写“马”“剑”主题。在《敦煌曲初探》中,任半塘将第一首词作系于 895 年之后;而《敦煌歌辞总编》通过讨论手稿的物理证据,认为它可能要早很多。

四首《酒泉子》，每首皆有不同的音节、用韵和声调格律。^①《花间集》中，《酒泉子》词最常见的声韵格律为：上片为4/7/3/3/3，下片是7/7/3/3/3（在第二行，有时用五言句取代七言句）。然而，两片末尾最后的三字句组，更应视为两句，即倒数第二句为3-3字（有时在第六字有一个错叶仄韵），而最后一行为3字句（最后一字回复到主要平韵上）。^②这些三字句，为《酒泉子》格律最显著的特征。正如我在前面章节中已言，曲子词的韵律参差多样，会引发文人雅士进行更多的声韵尝试。正如花间诗人在此词牌及其他词牌中的章法安排，三字句或句子片段中，往往包含一个单独的意象或叙事因素，并与其他三字句段，形成照应关系。^③在一系列词作中使用三字短句，显然没有顺应我们在《菩萨蛮》词作中所见以及将会在《浣溪沙》中再次看到的五、七言句潮流。与长一点句子中常见的散漫冗长不同，诗人采用的三字句组来堆积互不相干的细节，更加趋向段片琐碎。对此，我们在温庭筠作品已有发现。通过关注该词牌词作的格律变化，我们应该会明白词句长短的变化，并非意味着声韵格律的差异，而是词人随机应变，通过增减字数而改变语句长短的创作实践。^④一般而言，词中某个单句的长短变化（比如，用五言句取代七言句），并非该词与同词牌下其他词作的截然之别；然而，重复使用变动过的一句或多个句子（用一个3/3的对句来代替一个7/7对句），常常导致部分句子的修辞结构发生实质性改变。

①《花间集》中只有其他一首词牌，即《河传》，音、韵、调的变化程度能与之比肩。《河传》既未见于《教坊记》，也不见于敦煌文书。在《花间集》总共77个词牌中，41个的音律形式，变化不止一种。青山宏指出，《酒泉子》的变化，证明《花间集》代表了词史上的转变时期。（青山宏，《唐宋词研究》，第257页）

②因此，第一片是4/7/3-3/3，第二片是7/7(或5)/3-3/3。

③很多其他曲调，拥有3/3行组合的对称音律形式（《花间集》中，“更漏子”为一重要词调），而3/3/3组合相对较为少见。3/3组合，可以理解为一个有停顿的七字行，却加入其他有三连音符结构的三个音节的不平衡。有一首欧阳炯所作“三字令”词，完全是用三字句写就。其他是用3/3/3组合的有“西溪子”“献忠心”“离别难”和“相见欢”等。

④毕铿使用“酒泉子”为例说明中国诗人可能不会脱离一首歌的基本韵律或音调结构而在一个句子中插入或减少词语。参看毕铿：《中国词作的音乐含义》，第5—77页。

《酒泉子》词作较短,最长的格式,仅45字,全以简短语句组合而成,显然限制了词作内容与格律的范围。温庭筠四首《酒泉子》的第二、三首,诠释了格律的限制,并展示出作者的才力。他能超越这些限制,将个人印记于词作之中。我已经指出,温氏及其他几个诗人在此词牌词作中,运用复杂错叶韵。在接下来的两首词作中,主韵为平声韵,开篇句即用韵(标为R1);次韵押仄声韵,在上片的第二句出现(标为R2);第三次要韵,还押仄声韵,出现于下片。尽管我只是出于偶然,而要评价这首词作的音韵特质,但识别一定词牌的用韵复杂性,亦颇为重要。此类错叶用韵,为《花间集》曲子词的另一要素,与诗歌的格律形式截然有别。与唐代曲子词作相比,它们彰显出令人意想不到的内在形式的完善与提高。

酒泉子(四首其二)

温庭筠

日映纱窗,^{R1}

金鸭小屏山碧。^{R2}

故乡春、烟霭隔,^{R2}

背兰缸。^{R1}

宿妆惆怅倚高阁,^{R3}

千里云影薄。^{R3}

草初齐、花又落,^{R3}

燕双双。^{①R1}

四首其三

楚女不归,^{②R1}

①《花间集注释》,第25—26页。

②“楚女”指《高唐赋》中襄王梦见的神女之事。我会在第六章具体讨论《花间集》诗人对此故事的运用。

楼枕小河春水。^{R2}
 月孤明、风又起，^{R2}
 杏花稀。^{R1}

玉钗斜篸云鬢髻，
 裙上金缕凤。^{R3}
 八行书^①、千里梦，^{R3}
 雁南归。^{②R1}

尽管温庭筠词并非经常出现如此模式，但这两首词作还是结成了一对：第一首典型在描绘弃妇，但是第二首，至少上片，从一个心倾神驰的男性视角进行描述。明显，两首词作所写皆为季节变换之时，即暮春时分，而意象与诗句相映成趣。

第一首词，时间为早晨，描绘了一幅我们熟悉的室内物品拼贴画，以及沉默无语的妇人。她动作轻微，向闺房之外张望。诗作强调她从“高阁”上第一眼所见及其接下来看到的境况：胜春时节，燕子双飞。“惆怅”为仅有的情感词汇，并不具体明确，且通过她宿妆醒来而得以表露传达。尽管心上人缺席，没有在情景中出现，却显现于稀“薄”的“千里云”端。这说明他言而无信，因而妇人慨叹红颜“薄命”。

此处的三字句，给我们带来一系列意象组合，也表露温庭筠对拼贴画面的嗜好。上片，3-3/3系列句式，刻意不连贯：尽管可以将第一组三字句中的前两句解读为一个倒装句（“故乡春、烟霏隔”），但第三句“背兰缸”，似乎让我们还未明白其含义，就已感觉身临其境。“故乡春”是屏风

①“八行书”典故，指汉代马融所写的一个文本，其中一封信被描写为仅有八行的文本。最后，在一首唐代诗歌中用作情信的典故。参看《花间集注释》，第26页，注5。

②《花间集注释》，第26—27页。在这首词作中，我理解为一种替代方式：某些作品的最后一行，“归”是作为“飞”的一个替代。这与温庭筠不同，温氏没有避免于同一首词作中两次运用同一个“字”。同时，肯定为了避免重复押韵（归作为韵脚出现在第一行）。

上描绘的景物?那些“烟霏”来自“金鸭小屏”或“兰缸”?女人扑灭灯火的姿势,说明她已在黎明醒来,等着大概远在烟霏一端的心上人。下片,三字句的意旨更为明晰:“草初齐、花又落,燕双双”。每一短句,通过言说她身处困境的不同意象,标示季节(暮春)中的特殊时刻。“草初齐、花又落”,形成对偶,加深了痛苦不断反复的感觉,而典型的温氏意象、成“双”鸟儿的出现,功用亦是如此。

第四首《酒泉子》,显然以温氏最少见的方式,用男性视角来开篇(“楚女不归”)。^①上片,避免描述华丽的闺房,月光、春水、夜风和杏花等自然意象,使得该词既与前面的词作,也与温氏其他词作大相径庭。尽管下片开篇,刻画妇人的静态形象,描写她的斜鬓和绣有金缕凤的衣裙,却似乎转向女人的闺房,因为接下来的“八行书、千里梦”,似乎说明更应将这几行解读为记忆或梦想中的意象。第三首《酒泉子》,发生在早晨,第四首则在晚上,但它们的意象,互相呼应:刻画女性主人公的词作中,我们看到了“花又落”之类带有阴柔气息的意象;而在男性主人公词作中,我们看到“风又起”等洋溢着“阳”刚感的意象。一首,是“千里云”,而另一首,是“千里梦”。两首词作,皆以鸟意象作结,意味不同,相映成趣:对于妇人而言,双飞之燕,则反衬她的孤独;对于男人而言,雁飞鸣叫,说明一个事实,即开篇句所言,她不会归来。尽管是从男性恋爱者的角度来写,温庭筠的第四首《酒泉子》,却描述着常见的受弃情形。

晚唐诗人张泌两首《酒泉子》中的第一首,重写温庭筠第三首《酒泉子》中的孤独情景。

酒泉子(二首其一)

张 泌

春雨打窗,
惊梦觉来天气晓。

^① 因为这首词作使用了男性视角,青山宏未单独加以评论。(《唐宋词研究》,第6页)

画堂深、红焰小，
背兰缸。

酒香喷鼻懒开缸，
惆怅更无人共醉。
旧巢中、新燕子，
语双双。^①

张泌此词，在很多层面上，接续温氏《酒泉子》：运用的音韵结构，整体上同于温词，包括一个双声叠韵和押了三个相同韵脚（窗、钢和双）。然而，其间又有些不同，说明张氏意欲模拟，而不仅是“窃”温氏之作。语句醒目标示张、温二人词作的上片十分相似：

日上纱窗， ^{R1}	春雨打窗， ^{R1}
金鸭小屏山碧。 ^{R2}	惊梦觉来天气晓。 ^{R2}
故乡春、烟霭隔， ^{R2}	画堂深、红焰小， ^{R2}
背兰缸。 ^{R1}	背兰缸。 ^{R1}

温氏以晴朗的春晓开篇，张氏相对地以惊梦之雨开篇；温氏词作中的华丽闺房，由张氏词作中与之相对的“深”闺和细小红焰所取代，以致光线幽微、朦胧影绰，并以两个三言对偶句来强化它们之间的对比。张氏第二句言“惊梦觉来”，表明第三人称说话者。两首词作上片的结尾，意象相同：温氏词作中，观察者眼中的妇人，背对着灯火；张氏词作中的说话者，转身背对灯火。

然而，过片之时，张泌有新动向，以呼应温庭筠词作中的“惆怅”（宿妆惆怅）。尽管张泌词作中的说话者，伤怀无人来“共醉”，却宁愿从酒坛中寻求安慰。结尾，张氏化用温词末句中的春天景物，转而描写爱巢中

①《花间集注释》，第161页。

嬉戏的恋人和鸟儿：

草初齐、花又落，
燕双双。^①

旧巢中、新燕子，
语双双。^②

在这些句子中，张氏对温词的模仿，可谓惟妙惟肖，表明他精善娴熟此道，而他又有所改变，以致能在旧有基础上去描述新的情景。温词最后一句，描述妇人起身自“高阁”外望，草、花和燕子正弥漫满眼帘。张氏与之不同，以说话者饮酒求醉和伤怀“无人共醉”，来引出他词作的最后一句，而句中的“巢”和“燕”，则喻指情侣的形象。温庭筠词中清楚描写的闺阁女人，却并非一定用了强力的第一人称声音，然而在张氏词作中，我们拥有一个性别不明的第一人称说话者。把张氏词作当成是温氏词作的对照来阅读，我们可能会倾向将张氏词作中的说话者当成一位弃妇（“懒”字强化了此印象），但是除了室内布景，则没有强力的内在线索来证明。假如我们将说话者听成一位妇人，清晨饮酒，则为词作增加一个温氏词中没有的略显玩世不恭的语调；将张氏词作中说话者当成一个男性来阅读，就使得张氏对于温庭筠词作的戏仿，更具喜剧效果，因为他已从新视角，用其他诗人的语句，来隐括其他诗人的简要描述。张氏自己成为温庭筠词“巢”中的新来之“燕”。

张泌词作，从修辞结构到造语用韵，显示出诗人模仿温庭筠词作所能达到的逼肖程度。可是，他仍然摒弃了温氏更为独特的风格特征：温庭筠描绘，张氏则讲述并评论这种讲述。对比温氏和张氏，可见：不同的视角，为词作建立起不同的口吻。蜀地诗人李珣的两首《酒泉子》词，告诉给我们，《花间集》诗人能够离温庭筠甚至更远，却仍然保持对于“离愁”之作的步武模仿。

① 《花间集注释》，第25—26页。

② 同上书，第161页。

酒泉子(四首其二)

李 珣

雨渍花零，^{R1}
红散香凋池两岸。^{R2}
别情遥、春歌断，^{R2}
掩银屏。^{R1}

孤帆早晚离三楚，^{R3}
闲理钿箏愁几许。^{R3}
曲中情、弦上语，^{R3}
不堪听！^{①R1}

(四首其三)

秋雨联绵，
声散败荷丛里。
那堪深夜枕前听，^{R1}
酒初醒。^{R1}

牵愁惹思更无停，^{R1}
烛暗香凝天欲曙。
细和烟、冷和雨，
透帘中。^{②R1}

在很多方面，这两首词作可以结合为一体：运用同样的格律、声韵（“听”）皆表达对于不堪卒听的声音（先是乐声，后是雨声）的相同感受；第一、二首中分别描写晚春和秋天的雨以及存在于两个时间点之间的意

①《花间集注释》，第385页。

②同上书，第386页。

象。两首词作中,强烈的情感表达与内心感受相连。在此,“听”(不堪听和那堪听)暗示第一人称声音,但只有第二首《酒泉子》词,人们能清楚判定说话者的性别。^① 该首词,“别情”、屏风掩映说话者、“孤帆”起程、拨弄“钿箏”等,都暗示在描述一位女性主人公。此妇人,好像几乎不堪忍受“情”的各种暗示,而上下两片,却密集出现“别情”“孤帆”“愁几许”“曲中情”和“弦上语”等。音乐传达出的情感,令人不忍卒听,如此隐喻,可谓相当老套,但部分因为娱乐文化的繁兴,中晚唐时变得相当流行。白居易的《琵琶行》,可能是当时最为著名的事例。白氏诗中,诗人为琵琶女的音乐和言辞所动,而李珣对此隐喻有所变换:他的词作中,妇人孤居独处,自弹自赏,甚至接着,“不堪听”自己所奏之乐。李珣已传达出演者和听众(们)双方之形象,并将他们结合为同一抒情主人公。通过取消中间的转述者,写出赏听音乐、陶醉其中的感受。当一个歌者演奏词作时,可能更会有此感觉。

第二首词,以春雨败花意象开篇,标志着弃妇的韶华流逝;第三首词,以秋雨“联绵”意象开篇,标明该词主题。与第二首词作中“情”不可抑而弹弄音乐来抒发积郁不同,第三首词作依靠连续的意象来暗示说话者的感情痛苦。虽然第三首词作的主人公性别含混不明,但因为每首词作上片的第三句,两者之间的对比较为明显。第二首的女主人公哀悼“别情遥、春歌断,掩银屏”,而第三首的主人公在词中同样位置,强调无尽的感情:“那堪深夜枕前听?酒初醒。”说话者,未被屏风“掩”或“隔”,而是受“无停”之情所“牵”“系”和“惹”。(后文讨论的几首《浣溪沙》词作中,我们将会看到相同的隐喻用法)此处,第三首词作,运用视觉和触觉意象来营造情绪:秋雨联绵,蜡炬成灰,细烟冷雨吹入说话者的房中。词

^① 即便中国的评论者,似乎也不太肯定这首词作的主人公;比如,近期的一个版本,即沈祥源、傅生文:《花间集新注》(第449页),编著者没有明确暗示说话者的性别,尽管他们指出李珣四首《酒泉子》的其他三首,主人公是女性,而在其他文本(《全唐五代词释注》,第987页)中,编著者指出所有四首词作的抒情主人公皆为女性。早一点的刊本中,一般没有因为评论而突出词作抒情主人公的性别。

中对自然景物的关注、对于情感的压抑、述说酒“醒”，以及缺少其他标示女性的事物，允许读者将这首词作既当成男性声音来阅读，也可当成女性声音来阅读。这也算是某种保守：尽管说话者传达着常见的痛苦（那堪……听？），但与其说此情此感让位于景物描写，毋宁说是主人公的直接表达。

尽管李珣第三首《酒泉子》中的秋天景物，似乎远离温庭筠的春闺，但他们的诗作中，却有很多共同关注点：不管景物是否为情感状态的反衬，还是映照暗示，始终将情、景并列；使用中介状态时刻（季节的变换、黎明、黄昏）；描写模糊记忆以及酒和梦的力量。回看张泌《酒泉子》词，我们看到，他以破晓时分春雨打窗而惊醒梦中之人来开篇（“春雨打窗，惊梦觉来天气晓”）。李珣词中为秋雨，但它也飘入说话者的意识，让他（或她）觉来并清醒知道“天欲曙”。这些词作的情绪，确乎皆较狭窄，限于“惆怅”、“别情”和“愁”绪，但词作提供的描写视角和风格选择的范围之宽，着实令人吃惊。温庭筠第二首《酒泉子》词，展示他偏爱静态描述女主人公，但在第三首词作中，他也灵光乍现，试验男性视角，只是到了下片，又恢复到细致描写。与温庭筠相对，张泌和李珣的词作，避免窥阴癖似的描写及静态风格，而选择从词中主人公的视角来写。温庭筠念念不忘的是他女主人公的外貌和她们的闺房，依靠读者对于爱情传统的熟悉，来感知理解他的片段化场景，而张泌和李珣为了明白晓畅，则以诗中主人公为线索，用连贯模式来展开词作。同样是塑造“感知”主人公的细类文体，唐代写景诗中的观看者，构建景物，并基于传统的“观”和对偶的要求（比如，由头到脚观看，或从远距离到眼前），而传达他对景物的反应。与之相异，这些爱情词作，围绕感知者受到景物刺激引发的反应来创作，而刺激引发，无论如何，往往皆非一一对应或前后连贯。可能有时会有常见感觉的转换，尤其是在上片（李珣词中穿透花朵和说话者意识的雨），从外部世界到室内世界，但在下片，诗人恰好轻巧机灵地闪回到自然世界，或者继续逗留在闺房内部。

在宋代,感观体验的前后不连贯,作为一种诗歌结构的力量,成为词体特征的一个核心要素,并直接标示第一人称说话者充当词作视角。正如《酒泉子》的章法结构,曲子词中的杂言诗句,推动诗人于各片中,实验安放不同的意象和情感反应;尽管偶然在某些成对词作中出现一致,但并非所有的词作,都坚持一致的模式。然而,《酒泉子》词并没有说明诗人意欲在男、女主人公感知之间画上一道可能的界线鸿沟。为了研究这个问题,我们转向视角范围甚至更为宽阔的一套词作——《浣溪沙》。

超越韦庄:《浣溪沙》词

对于《花间集》而言,《浣溪沙》词作可谓举足轻重。在选本的 77 个词牌中,《浣溪沙》词作数量最多:选入了 10 位诗人的 57 首词作。因选集中每位诗人选入的词作量大,该词牌也显得突出:五位诗人(薛昭蕴、张泌、顾夙、孙光宪和毛熙震)中,每人有超过 7 首的《浣溪沙》。正如我们接下来所见,颇为有趣的是这些词作数量相对较大的词作组中,似乎出现了某种连续。不仅如此,显然因为该词调下的词作量大,选集中,《浣溪沙》词列于每位入选诗人作品之首。结果,读者将《浣溪沙》当成填有该词的诗人所入选作品中最为重要的词牌(参看表 5)。

表 5 《花间集》中创作《浣溪沙》的诗人

诗 人	词作数量	诗 人	词作数量
韦 庄	5	顾 夙	8
薛昭蕴	8	孙光宪	9
张 泌	10	阎 选	1
毛文锡	2	毛熙震	7
欧阳炯	3	李 珣	4

选集中,《浣溪沙》的音韵格律,为前后最为一致的词牌之一:上下两

片,各有三个七言句。^① 也就是说,作为选集中最流行的格律形式,不仅仅是齐言句式,而是采用晚唐诗歌最常见、杂言形式曲子词中最经常出现的句式:七言句。^② 这适合用来修正中和我在第四章所做有关《花间集》中杂言韵文的重要性的评判:尽管《花间集》诗人使用杂言韵文形式的数量空前,但诗人仍喜欢用齐言曲调来创作,甚至在那些确定为后蜀诗人的作品中,亦是如此。^③ 然而,我认为,这表明某些格律奠定于唐代的曲子词,流行持久,而非表明十世纪时人们仍偏好创作或保存齐言格律词作。《花间集》中的很多杂言词牌晚出(因为词牌首先出现在《花间集》中,能说明系后出),表明蜀地诗人,渐趋采用杂言形式新曲调。尽管使用人们熟悉的七言句来写作,《浣溪沙》词作的格律,还是给习惯于用诗写作的诗人带来挑战:上下两片各仅三行,此结构破坏了七绝及其他七言诗歌形式的匀称感。^④ 就像我们接下来所见,对偶是花间词作的一个重要现象,但在三联句结构中,却明显未见。^⑤

① 77个词牌中,好像有一个是“浣溪沙”的变体:它名为“浣沙溪”。毛熙震有一首这个词调的词作,其形式略异于《浣溪沙》,因为它有两阙7/7/7/3句式。这个形式见于敦煌《浣溪沙》词,存在于《云谣集》和各种曲子词中。《浣溪沙》词牌,也出现在《教坊记》中(任半塘《教坊记笺订》,第78页)。任半塘在《教坊记笺订》中,说7/7/7/3式阙要比7/7/7形式为早(第78页),并没有进一步论证此结论。这个形式,有几个异名。参看闻汝贤《词牌汇释》,第381—382页。

② 《唐声诗》中,任半塘收录53首五言声诗,64首七言声诗。然而,因为任氏将声诗作为一个细类,选录时有意限定了范围。

③ 《花间集》中有二十首“杨柳枝”齐言韵文(有两种形式的词作)词牌词作,也支持此结论。

④ 唐诗中有六句歌形式,但仅有一首今存唐代文人歌词,即韩偓所作的《浣溪沙》,两片各三句。六句歌词,通常结构为三联,2、4、6句末尾押韵,第1句可押可不押,却并不是《浣溪沙》的声韵模式。考虑到《花间集》中,双片词作每一片的句数,最为常见的形式,为四句一阙,此类结构肯定反映了各片音律都有固定数量。

⑤ 大多数《浣溪沙》词的声韵格律,上下两片都押平声韵,置于2、3、5和6行之末,而第一行可押可不押。在一些词作中,下片开篇句,以仄声字结尾,经常是入声字,与以平声韵形成鲜明对照。(青山宏:《花间集的词(4)》,第74页)。青山宏指出,这一格律,有两个例外。尽管明显偏向声韵平衡,却无持续的单一音韵形式,而整个选本中的很多词调,确乎都是如此。就这一声韵格律、修辞结构而言,倾向选择两种模式:要么开篇两句,共同形成一联(采用诗歌的对偶句),且最后一句另用修辞特征(尽管它与第二行押同一韵);要么破题句,引出最后的两句,组成对仗。

与整个选本呈现的模式相类,大多数《浣溪沙》词的主人公,且不论他们是观察者(就像最常见者)还是说话者,皆清楚标示为男性。然而,这个模式有几个例外:有几首词作,所用声音,当为男性或性别不明。不管是因为诗人的设计,还是因为《花间集》编辑者的安排,这些词作,皆非某位诗人词作组的第一首,却常见于一组之中,并经常出现在结尾。^①晚唐诗人张泌、蜀地诗人顾夔的词作,皆从女性视角转向男性视角,可以看成是并置相异视点对同一事物的观察。景物、妇人(偶尔为男人)和情绪,《菩萨蛮》和《酒泉子》中我们发现的三个成分,同样出现在《浣溪沙》词中。相对于《菩萨蛮》词经常隐藏情绪,《浣溪沙》词则更多使用修辞问句,来表达情怀心绪。与很多小令相同,《浣溪沙》词的上片,铺垫该词的背景和情绪;而情感状态,或修辞问句,经常见于下片第三句。下片前两句,表明词作倾向严守对仗(平行、排比),而感情的表达常常留给结尾句。

与《菩萨蛮》或《酒泉子》有异,57首《浣溪沙》词,无一为温庭筠所作。正因如此,《浣溪沙》词也值得关注。就《菩萨蛮》词的数量、选录和排列等方面来看,蜀地诗人及《花间集》编者,过分重视温氏风格的影响。《酒泉子》词亦是如此。然而,《浣溪沙》词,让我们有机会看到花间诗人,只是模仿温氏的风格,而非将温氏词作,当成范例来加以直接模仿。正如我在本章开篇所论,我们发现,相对于诗人的个人诗风,一首《浣溪沙》词的风格(由此我们现在可以确认模仿和词汇借用),更加依靠观察的视点。与此同时,《花间集》中,每位诗人的偏好,即他们的诗艺,特别关注狭窄主题,喜好范围有限的用字用语,也开始受到注意。

我们看到,韦庄的《菩萨蛮》词,可谓他运用通俗口语和直抒胸臆的极致;而在《浣溪沙》中,他呈现一个更为平静而忧伤的情感。尽管韦庄

^① 这个男性声音词作模式(从来不是作为某个词调的单独词作或两首词作中的一首,且在组合中后者更为常见),可用来解读整个选本,仅一首我确认当属例外。

第五首《浣溪沙》，仍然句法平易和用语质实，但对于爱情主题的处理，似乎比之前的更近于温庭筠。然而，通过改变声音的使用，韦庄继续将自己与温庭筠区别开来。接下来的三首词作中，分别从一个匿名观察者的视点、一个第一人称男性声音和一个第一人称女性声音，描写了一系列的弃妇。

浣溪沙(五首其一)

韦庄

清晓妆成寒食天，
柳球斜袅间花钿，
卷帘直出画堂前。

指点牡丹初绽朵，
日高犹自凭朱栏，
含颦不语恨春残。^①

即使经过翻译，韦庄整体上用语平易、句法简单，仍明晰可见，但此处他力避运用自己《菩萨蛮》词中带有浓郁方俗色彩的词语。这首词作，描写闺阁中(或正好在外)的妇人：春残时分，妆扮之后，来到室外，指点花朵，倚靠栏杆(大概正默默想着忧伤)，颦眉蹙额，不语含恨。她的“恨”，不仅因伤感春残花落，亦为心上人愆期未至。词作的季节标识，框定妇人的外表和情感：寒食时分(春末)，牡丹始“绽”。韦氏运用初夏盛开且因花朵风华亮丽而著名的牡丹，既标识了季节时令，又暗示了女人形象。尽管牡丹花常常隐喻浓妆艳抹、花枝招展的妓女，而韦氏却选择绽放的牡丹意象，来说明一个中介时刻：妇人身处春夏之交。有了前面物象的暗示，词作最后用“春残”一词，自是水到渠成。最后，我们可能怀

① 在他处，我已将“残”翻译为“保留”或“残留”，但是当它与诸如“春”等暗示时间的词汇搭配时，我使用诸如“waning”来表达时间流逝的感觉。就像温庭筠三首《菩萨蛮》和牛峤的第一首《菩萨蛮》，当指色彩或香味时，我将“can”翻译为“fading”。参看《花间集注释》，第69页。

疑，该词是否真的描写春天里的弃妇，或者更确切地说恰好相反——运用“弃妇”来隐喻“春残”。就像妇人指着牡丹，词作将妇人当成春天里的事物来“指点”。最后一句，仅仅暗示了她的感情状态，就像我们看到，她正“含颦不语”。此处，使性子或颦眉，只能解读为“恨”春光之消逝。但是我们要比她自己更能理解她的状态，因为我们看到，她也可谓一个“残”，正在“凋零”，失去自己的青春姿色。这是窥私式视点给诗人造成的麻烦挑战：通过代她讲话，营造情景，来揭示妇人的内心状态（她自己不能陈述）。

韦庄第三首《浣溪沙》的焦点十分不同：尽管词作以男性说话者的意识和眼睛开始，而目的则是为男性说话者，带来一位他“暗想”中的远方的女性形象。

浣溪沙(五首其三)

韦庄

惆怅梦余山月斜，
孤灯照壁背窗纱，
小楼高阁谢娘家。^①

暗想玉容何所似？
一枝春雪冻梅花，
满身香雾簇朝霞。^②

与《酒泉子》词一样，第一行使用“惆怅”，奠定了词作的情感基调，但没有明言“梦”者的性别。词作破题句，一开始，就摆明第一人称说话者。接下来的描写句，似乎从月光照临的阁楼，转向一个记忆中或梦境里的

① “谢娘”，爱情诗歌和词作，常常用来暗示一个妓女的名字。在《花间集》中，出现了9次，并与其他六次提及“谢家”。“谢娘”作为一个典故，用以暗示妓女，参考金启华：《全宋词典故考释辞典》中的例子，第989—990页。

② 《花间集注释》，第70—71页。

景象。再一次，妇人坐于灯前，留给人们背影轮廓，隐藏自己的庐山真面目。上片尾句——“小楼高阁谢娘家”，韦庄与其他诗人不同，并未转移目光，刻画背投剪影的意象，无意将妇人身份定格为一位妓女。

过片句，回到第一人称声音，以“暗想”（我悄悄地想）标明说话者想要陷入更深的想念或梦想中，以便能凝视妇人的“玉容”。结尾的对句，“一枝春雪冻梅花，满身香雾簇朝霞”，让我们知道“何所似”一句更为清楚地表明，他是如何浮想联翩，将她想象成何等形象。整个下片的用语和句法，皆相当精巧。修辞问句——“何所似”，与其说是揭示男性说话者的情感（在开篇句中所揭露的情感），毋宁说来自于诗人的疑问。此句及其回答，用了一个出自《世说新语》的著名典故。谢安随兴创作了一诗句：“白雪纷纷何所似？”他的侄子和侄女接着此句用白盐和柳絮作答。^①韦庄继续那个游戏，回应谢安的问题，云：“一枝春雪冻梅花。”词尾两句，明显为严整的对仗：“一枝”对“满身”、“春雪”对“香雾”，以及比喻中用花的“冻”来对朝霞的“簇”。词作给人的印象，并非开篇句描述的为分离情侣的再次相聚而惆怅，亦非一首精心安排、自觉为之的小“诗”。

通过雅致精工且用典使事的对句，而非直接的感情陈述，来结束此词，韦庄表明自己的词风，要比他《菩萨蛮》词系列中直抒胸臆的男性主人公来得更为含蓄。他的《浣溪沙》词，作为实例，进一步向我们说明，他的词风，范围较广。就像我们在他第五首《浣溪沙》词所见，韦氏有时允许词中女性主人公直接表达她的思念和惆怅。

浣溪沙（五首其五）

韦 庄

夜夜相思更漏残，
伤心明月凭阑干，
想君思我锦衾寒。

^①《世说新语校笺》，第72页。

咫尺画堂深似海，
 忆来唯把旧书看，
 几时携手入长安？^①

正如开篇句——“夜夜相思更漏残”所示，第五首词的主题，为感时伤逝：漏壶滴水声，“夜夜”重复，嘀嗒回响。就像任何被迫分离的恋人，说话者走出房外，斜靠着她的栏杆。与先前词作中恋爱者所梦不同，她想象着不在场的心上人，看到他正也想象自己身着“锦衾”。（如此形象，燃起她心中的希望，因为她假设，他此时正孤身只影）与前面的词作相似，韦庄在首句，使用感官动词“相思”，来塑造第一人称说话者^②，让人意欲质疑情侣言说吐露的声音是否可靠，并以第三句中含义清晰的“想君思我”来回答此问。尽管词中主人公，确乎直接说话，且上片中的声音，不能判定是男是女；但倚靠栏杆和水漏之声，皆与妇人闺房景色相关，成为说明性别的唯一线索。

下片起句，“咫尺画堂深似海”的景象，事实上近在眉睫，却感觉距离遥远，说明她关注心上人的距离，并加深了说话者心中夜长难捱的感觉。接下来的两句，继续描写她对于时间流逝的感伤，说话者既沉湎于过去，又向往着未来。对于过去，因为记忆势不可挡，她只能重读以前的书信；当她展望未来，想象他们将来重聚之时，她定会欢呼雀跃。再次阅读上片的“凭栏杆”，和此片的“书”信（弃妇平时收到的）与“画堂”，我们越发相信，声音为女性所发。在前一章，我们注意到，大量《花间集》诗人的主题，喜欢书写“眼前”时刻，而韦庄则是他们中的代表人物。然而，相对于我们在第四章考察过的词作中所见的及时行乐、纵欲为欢主题，这首词作对于时间的处理，聚焦于当前时刻的痛苦不堪，以及男人和妇人共有的情感。做梦（经常有酒相助）与回忆，是所有沉浸恋爱的人，用来逃避现

① 《花间集注释》，第72页。

② 我把相思理解为“想你”，但它在其他语境中，也可理解为“想他（她）”。

实的典型方法，但正如我们在此所见，诗人往往描述说，此类逃避皆行不通，要不然，即便实现，也只以心碎收场。然而，不像表达受弃后的忧伤，只能由妇人发声言说，此处，男女两性声音，皆可吐露伤时感怀之情。

《浣溪沙》词，显示韦庄擅长以不同风格填词，包括刻意为之的文雅精工，以及客观描写的风格；然而，与之同时，他似乎更为适合使用无论是男是女的第一人称声音的直抒胸臆风格。我们应该会想到有关韦氏最著名的故事，即诗歌《秦妇吟》，以第一人称女性声音叙述而写成。第一人称声音，证明是他所选择，也是他所擅长的一个模式。^① 陈述句法和口语色彩，为韦庄词作的一个要素，但它们是特定诗学选择的结果，用以配合使用第一人称说话者。在此方面，他和温庭筠，仍然代表了选集中词风光谱的两个极端。当我们考察《花间集》里其他诗人的词作，还会看到这两种风格的对比，或被其他人拉大，或偶尔会被放大。

晚唐诗人薛昭蕴和张泌的《浣溪沙》，说明后来的诗人，认识到温、韦的典范地位，但是它们也显示，相对于将温、韦各取一端，两位诗人可能更倾心于中庸调和，以致词作更为晓畅、连贯。两位诗人的词作，从选用意象到结构对句，皆显示出他们对于诗艺的追求、选择。薛昭蕴，《花间集》中仅有 19 首词作，却有八首为《浣溪沙》（第二多者仅有五首），说明蜀地编者尤为欣赏他《浣溪沙》词的风格。^②

浣溪沙(八首其一)

薛昭蕴

红蓼渡头秋正雨，
印沙鸥迹自成行，
整鬟飘袖野风香。

^① 在词作中，韦氏也使用第一人称女性声音，风格同于他使用第一人称男性声音的典型口语风格。这恰是蜀地诗人没有模仿的。比如，见《思帝乡》第二首词作（《花间集注释》，第 101 页。）

^② 对于这首词作的相应批评的一个讨论，参看张以仁：《花间词论集》，第 223—246 页。

不语含颦深浦里，
几回愁煞棹船郎，
燕归帆尽水茫茫。^①

此第一首词的每一句，显示了薛氏模仿和化用的技巧。薛氏使用一种我们已习以为常的模式：用上片来为下片的感情和行为铺路搭桥。在此，故事发生于户外，秋天，津渡口。（整首词作极像我们第四章所考察的李珣第一首《菩萨蛮》）破题句让我们知道背景和情绪：渡口意象，暗示行旅开始，以及接下来恋人之间的临歧言别，而秋雨加深读者关注此传统的分别季节所带来的伤感情愫。“红蓼”，生长于岸边的某种真实花朵，但它们也暗示情景中妇人的仪态（女人如花）。最后，句末短语“秋正雨”中的修饰语“正”（就在那个时候），把读者注意力引向关注将要发生的事情的当下性。

接下来的句子更加精益求精。“印沙鸥迹自成行”，需要详加解说。笔迹意象——沙鸥踪迹，好似图像，“印”于沙粒之上。踪迹“成”，或者“自成”行。但是印下的踪迹，仅通过有洞察力的诗人之眼，方才成为一行诗文。这个惹人注目的意象，并非薛氏独有，它改编自有此隐喻的其他诗人韵文，而它本身则源自中国文字创始人仓颉的传说。韩愈在与友人孟郊唱和往还的《联句》诗中，写有“沙篆印回平”。李贺之诗，有一联重写了同样的意象：“汰沙好平白，立马印青字。”后来，诗人杜牧也试试身手，有句：“沙渚印麕蹄。”^②薛昭蕴通过描写飞鸟所留下的踪迹，就像它们在仓颉神话中所为，重新运用该意象，并接着通过看到不仅单独的印迹而是成行的“印”下的文书，来加重对照比拟。除非我们考虑到写景作品如何讲述一个分别的情景，否则，薛氏的改写，似乎在上下语境之中，颇显得平白无故。于是，鸟迹文本的文句，说明锦书寄出、收到。就像我

^① 《花间集注释》第110页。

^② 宇文所安的《中国“中世纪”的终结》，对此意象的三个例子有所讨论，第34—35页。韩愈、李贺和杜牧诗句的翻译，皆采自宇文所安的译文。

们在蜀地诗人的《菩萨蛮》词中所见，从惆怅秋雨，到沙上成“行”文字，到下片最后一句中扯动她的衣袖和扬飞头发的狂暴、阳刚的“野风”，每个自然细节都用来传达暗示情绪。

尽管不是妇人的声音，下片却转向妇人。短语“不语含颦”，点化自韦庄第一首《浣溪沙》词作中的“含颦不语恨春残”句。然而，在薛氏词作中，我们发现站在岸边的妇人，倒影于“深”浦之中，而不是斜倚栏杆。她的身上，带有双重晦暗不明：沉默，且为倒影烦扰。下一句，“几回愁煞棹船郎？”解释她出现在河边的原因，并通过一个疑问句揭示其情感。如同在很多描写弃妇的词作中所见，这个疑问句，似乎不是由她本人而是由诗人发出。但是，词句“燕归帆尽水茫茫”，马上告诉我们，妇人的“船郎”，已经准备离开。到处都是“归”燕，与载着恋人而几乎“尽”于茫茫远处的船帆形成鲜明对比。当她眺望河面，河水显得“深远”，即重叠词“茫茫”的意义。除了倒数第二句中的“愁煞”只是属于女人的暂有情感外，这首词作创造了一个情景之间的暗中照应，而非纯用景物来细说言传。

薛昭蕴精巧的诗句，表明他乐于写作意象和格律更为复杂的词作。薛氏第一首词，集中描述离别之时的自然语境，故不太类似温庭筠。然而，薛氏的第二首词作，为了自己的目的，模仿温氏的描写技巧。

浣溪沙(八首其二)

薛昭蕴

钿匣菱花锦带垂，
静临兰槛卸头时，
约鬟低珥算归期。

花茂草青湘渚阔，
梦余空有漏依依，
二年终日损芳菲。^①

①《花间集注释》，第111页。

在这首词作中,我们可以发现温氏独有风格的迹象表征,具体表现在:关注闺阁陈设的器物、瞥视妇人的容颜和发髻、缺少直接的感情表达。但是,与温氏不同,薛氏在上下语境中,将情景的细节,十分明晰地联结,而不允许意象支离破碎、各自为政。破题句中的意象,为菱花宝镜映照“锦带垂”。第二句说明时间为日之夕矣,即“卸头时”。妇人卸下头发的撩人细节,也说明白天的活动暂告一段落,而她“算归期”,告诉我们,心上人最终未出现。如同韦庄的第五首《浣溪沙》,此首词作的主题,为时间的流逝以及期望与现实之间对照下的失落。首先,下片开篇句,似乎仅像装饰点缀,一个绿草茵茵的花园,一条汤汤大河分开沙渚,但繁茂的花园和宽阔(由春雨引起的)的河流,标识着时间为晚春,而心上人应该已经回来。就像韦庄第三首词作中山月斜下和依稀“梦余”消散,薛氏的词作之中,我们见到水漏悠远而“依依”的声音进入相同的“梦余”。漏声没有实际意义,因为它仅仅标示,惊醒她对心上人的记忆梦想,而非良人回来之时。^①词作最后一句,将上下两片联结到一起,绾结词作对于时间主题的探索,接着言说妇人在上片结尾计“算”的结果:由她算来,已苦等了“二年终日”。时间流逝,已“损芳菲”,既令她红颜暗消日损,也让她精神备受折磨。

利用对照期盼与现实之间的张力,薛昭蕴在主题和形式上,统合上、下两片。《菩萨蛮》词中的主题要素,再次出现:即用来描写对象的中介状态的黄昏、梦寐和感怀时间的流逝等典型意象,以及闺阁妇人的脸庞和外貌,还有自然世界生机勃勃的背景对照着内心世界的空虚沉静。然而,在这首词作中,它们可谓用来暗示对时光流逝的另类书写。将她“静临兰槛”,和短语“卸头时”并列,说明妇人的期望已然落空:她曾为某个没有到来的人,精心梳妆打扮,此时不得不默默卸下。卸妆时的黄昏之景,也许暗示恋人欢会的开始,而最后一句,妇人卜算心上人回来的意

^① 几位诗人的《更漏子》词,尤其是温庭筠的词作,颇喜欢此主题。

象，否定了这种可能性。下片开篇前两行，茂草碧绿，河流深幽，吸收着春雨（暗示情侣的重聚时刻），与滴答计算着长久分离的水漏“依依”之声，形成对照。上片末句，妇人对于将来，充满想法期盼（算归期），而至于下片，则深感失望，遂以回望过去（“二年终日”）结尾。无一字虚设，也没有任何虚词或俗语。将本词的修辞结构作为一个整体来看，上下两片互相呼应：都是以描写当前时刻开篇，并迅速指向另外的时刻。上片以妇人计算展望从现在到心上人回来的时刻，而下片又以诗人回溯计算从现在到恋人离开的时刻作结。

与温庭筠相类，薛昭蕴偏爱刻画沉默安静的女性主人公。两位诗人，都注意细致描写深居室内环境中的女性，而非让她们直接言说。因为，开头，描述女主人公范围极窄的情感（在这两首词作中“愁”和“惆怅”之间的区别可忽略不计），诗人能够将一个闺阁情景，仅仅拆分为少数的细节，并营造出一个静态氛围。然而，就像温庭筠词作所示，最为片段零散和静态细致的描写，会给读者造成障碍，往往难以理解这些情景速写的含义功用。《花间集》中的大多数诗人，没有模仿温庭筠最为晦涩的一面；而牛峤的《菩萨蛮》组词，以及张泌此处的词作，皆为选集中的例外。

浣溪沙（八首其一）

张 泌

钿毂香车过柳堤，
桦烟分处马频嘶，^①
为他沉醉不成泥。

花满驿亭香露细，
杜鹃声断玉蟾低，^②

① “桦”，桦树皮做成的火把。

② 人们认为蟾为月中之神物，“玉蟾”因此是月亮的一个代指、委婉说法。

含情无语倚楼西。^①

张泌之词,对表面上毫不相干的情景事物,视线一扫而过,并作相应的细节描写。此处,读者想要重组一个故事,就需要关注每一句里的线索。开篇句告诉我们,一辆华丽的马车正经过“柳堤”。就像我们在牛峤第二首《菩萨蛮》词中所见,华丽的马车,似乎载着一位妓女;而柳堤则为人们浪漫约会时喜欢选择的地点。但接下来一句,似乎将我们带到下述空间:或马车外,或房子里,或桦烟弥漫之处。马嘶,常常标示男性情人,到达或离开。他骑着马,与乘坐马车之人,形成对照。这两句,尽管没有构成对偶,却让我们看到诸多层面上的对称:第一句,我们看到一辆马车,里边载着(我们推测)一位妇人,经过柳堤;第二句,某个“分处”,烟雾笼罩,通过马嘶传来,而暗示情景。通过穿越和进入一个标示为私密或浪漫之处的双重意象,将描述女性和男性的词句,安排为对举结构。上片尾句,说明一个特定时刻,亦即“为他沉醉不成泥”。此句,明白易晓,我们已经推测到那位行为者如何。该句也加重了词作的色情意味,且句法简单,使得妇人的向往,变得清楚可捉。在此语境中,沉醉不是为了逃避现实,而是加剧无法逃避之感。这就是,为何她“不成泥”。

片与片之间,张泌用了改换,来标示时间的变化:我们在下片中发现了花、露和黎明,以取代上片里的烟和沉醉。开篇前两句,已非对偶,建立起新的情景。花朵覆盖湛露,说明正是破晓时分,落山之月,进一步将此坐实。显然,词作将我们带入天明后的分别情景中。其他细节:杜鹃哭泣(一个分开的暗示),使用动词“断”(“断开”,也在暗示“某人离开某人”)形容它的声音,并说明“满”院花朵掉落于庭院的地上,暗示一场劳燕分飞之事即将来临。两句之末,张氏所选用的两个动词“细”和“低”,作为最后的押韵字,强化传达出光线熹微和花枝末梢的感觉。词作尾句,“含情无语倚楼西”,张泌再次使用了韦庄和薛昭蕴曾用过的一个短

^①《花间集注释》,第152页。

语(韦庄第一首《浣溪沙》的“含颦不语”；薛昭蕴第一首《浣溪沙》的“不语含颦”)。然而,在张氏的词作中,她的感情,成功地完全“隐”藏了起来。

尽管张泌第一首词作复刻着温庭筠,但他第二首和第三首《浣溪沙》词,表明他善于从不同视角来写作浪漫爱情故事。

浣溪沙(十首其二)

张 泌

马上凝情忆旧游，
照花淹竹小溪流，
钿筝罗幕玉搔头。

早是出门长带月，
可堪分袂又经秋，
晚风斜日不胜愁。^①

(十首其三)

独立寒阶望月华，
露浓香泛小庭花，
绣屏愁背一灯斜。

云雨自从分散后，
人间无路到仙家，
但凭魂梦访天涯。^②

这两首词作,需要考察的不仅是它们与之前的艳情、晦涩之词的区别,还有它们不同于其他任何一首词,因为它们的修辞结构,几乎一致。两首词作的上片破题句,都预示着一位男性说话者。第二首词作的开

① 《花间集注释》，第 152—153 页。

② 同上书，第 153 页。

篇,“马上”一词,告诉我们词中人物是位男性,而且使用动词“忆”,暗示一个第一人称声音。第三首词作,完成了相同目的,用开篇句,告诉我们说话者正“独立”张“望”,共同暗示一个男性说话者。

两首词作破题句中的行为,“忆”和“望”,安置于引人注意的开篇句中的相同位置,作为接下来两句的框架,并让我们看到说话者无法掌控的空间,或瞅见与某人相关的鲜明而静态的意象。两首词作的上片,都以一个男性声音开篇,从一个固定位置,集中视线或凝视对象(句尾用一个押韵字),紧接着转而描写背景(其他韵),再接着用妇人身体部位的特写作结(最后一个韵)。第二首词作之中,后二句书写主人公回忆“旧游”:春花和流水的自然背景,以及诸如她的钿箜和玉搔头等妇人仪态的暗示性细节。第三首词作中的后两句,描写了一个春夜景色,以及对于一位妇人背影的一瞥。自相矛盾的是,第二首词作中后二句里的意象,因为记忆清晰,显得明快且具体细致,但在第三首词作中,即使说话者确实是在街上盯着妇人的闺阁,但他的目光不能穿过由“浓”露、香氛和绣屏等产生的层层掩映。

两首词作的下片,都以一个时间的突然转变而开篇。在第二首词作中,男性恋人将自己带回当前时刻,并担心未来,自我反问“可堪分袂又经秋?”结尾句,未回答这个没有答案的疑问,直截了当地说:“晚风斜日不胜愁。”第三首下片,说话者通过传统的女仙形象,表达他与情人之间的关系。甫一开篇,就回忆说自从“云雨”“分散”,似乎是写两个分开的恋人。结尾两行,以空间而非时间,来表现分离:妇人的“仙家”,远到只能由“魂梦”这种《花间集》词作中如此常见的神游手段来到达,即远在“天涯”。

两首词作证明,张氏有意采用不同风格。开篇句,“马上凝情忆旧游”,定位说话者的性别和地位(男性,骑马),以宣示主题(“忆”)。然而,接下来的两个描写句中的回忆内容,几乎未用动词,皆为静态情景;“小溪流”而不是“小流溪”(不能用来押韵),映照花朵并“淹”(因为倒映在

水中)浸着翠竹。此片的最后一句,甚至更为简练,让我们看到闺房之物以及代指女人的“玉搔头”。但下片,张氏恢复并强化第一人称声音,转而运用诸如“可堪”(我怎能听?)和“不胜”(势不可挡或没完没了)等更具口语色彩的短语,来表达说话者的忧伤。在第三首词作中,同样出现诗风的相似变动。每一片首句,“独立寒阶望月华”和“云雨自从分散后”,使用直接陈述句和鲜明男性声音。随之而来,仙女般的妇人意象,是爱情词作的一个重要内容。可是,长期以来人们并未将此当成首创而加以重视。这个隐喻,继续延伸暗写前面句子中以“云雨”典故隐晦暗示的女仙降临。结尾,张氏提及需要梦中到达“天涯”以造访消逝的意中“神仙”。

尽管张泌这些曲子词,在描写与表达两种模式之间往复切换,但他《浣溪沙》词里的声音,表达着的感情,惊人相似。两首词作之中,开篇句皆可确定为第一人称男性口吻的声音,且传达的情感,呼应着选集中其他部分以女性声音传达的情感。在《酒泉子》词中,李珣的说话者,哭诉“不堪听!”并追问“那堪听?”在《浣溪沙》词作中,短语“那堪听”出现了六次,三次见于强力男性声音的词作(张泌的第二首和李珣的两首),三次见于女主人公的词作。同样的中性感情,出现在张泌第三首词作中,即男性说话者倚靠梦游,而这,正是《菩萨蛮》及其他词作中,女性说话者常常用以突破时空阻隔去会见男性情人的手段。

然而,在这些词作中,还是允许男性主人公的表达略异于女性主人公的表达,尤其是在更为艳情的曲子词中:妇人不是想象看到英俊男人,也不是表达她们对于亲密行为的渴望。这种渴望,超越了她们普遍的希望,即与心上人共度“良辰”或“欢会”。同时,男性的渴望,很少用第一人称声音述说或坦言;相反,而是通过窥探似的回忆一位妇人来实现。《花间集》曲子词的艳情描写,往往止步于性爱遭遇阶段,其中,仅仅对肌肤一瞥,稍稍感情暗示,即可奠定感情基调,且最后,听众眼中,并不能看到最为私密的场景。大量艳情,仅为静态描写,但是,就像我们在魏承班的调情式《菩萨蛮》中所见,少数诗人也叙述性爱欢会的具体过程。艳情曲

子词中的声音如何,是一个有趣的问题:为了最大限度做到文学意义上的本色得体(在此范围内我们能依据今存唐代诗作重构这些边界),诗人不得不采取一个旁观者立场,以允许他们控制视野,与主人公的行为保持距离。相对于选集中其他任何诗人所为,欧阳炯的词作,可能更加接近恋爱者,由此,后世读者发现它们过于色情。^①

浣溪沙(三首其三)

欧阳炯

相见休言有泪珠,
酒阑重得叙欢娱,
凤屏鸳枕宿金铺。

兰麝细香闻喘息,
绮罗纤缕见肌肤,
此时还恨薄情无?^②

这首词作,可谓聪明词人运用陈词滥调和老套主题,而精心创作的优秀诗作的绝佳之例:陈词滥调以一种新的,或者,在此,淫靡的,方式组合。开篇句的第一个词——“相见”,表明情侣们的欢会,接着欧阳炯用如下要素来强化巩固:酒(用来放松和助兴)、屏(用来隐藏)、枕(让人注意到情侣正在床上)、香(用来营造昏暗迷离和香味的气氛)和若隐若现的纤缕绮罗。

然而,我们应该注意到,欧阳炯卖力地描写这些事物,实用来渲染情景心绪。比如,没有描写情侣饮酒或者业已沉醉;相反,只是描写逐渐减轻的酒“阑”,以致能够重叙他们的欢娱。这个细节,增加了情景的隐私感,因为它表明,这不是喧闹的公开宴会,而是能让他们安静单独相处、

^① 见《全唐五代词释注》注释,第911页。

^② 《花间集注释》,第210页。

说话诉衷情和做其他事情的私密时刻。欧阳氏很清楚，主人公会招致争议：绝非其他爱情词作中经常出现的留恋“往事”，而是描述当下“欢娱”，此情此境中，可谓过往的幸福与当前性爱欢乐的混合交织。该片的最后一句，就像我们可以预见的，两位恋人，身处妓女香闺中的常见器物之间，一起度过整宿良宵。

下片，为选集中对于性爱欢会的最为露骨和最为深入的细致描述，但句法也甚为精巧。对前一对偶句的逐字翻译，出现了我们预料中的模棱两可：

兰	麝	细	香	闻	喘	息
Orchid	musk	thin	fragrance//	hear	breathing	in/out
绮	罗	纤	缕	见	肌	肤
Ornate	gauze	fine	crochet//	see	sinew	flesh

当我们阅读下片时，有两个选择：可以继续从上片所显示的第三人称观察者视点来阅读，或者我们可以转向，以第一人称男性声音来阅读。第一种选择，产生了我上边的翻译，其中诗人及其听众，确乎成为性爱欢会的旁观者。而且，因为“闻”和“见”，两个感官动词，强力说明，为第一人称男性声音，男主人公，正在感受着他心上人的声音和容颜。该片的结尾句，仍未坐实这个判断。反问句——“此时还恨薄情无？”可以读解为一个全知全能叙述者做出的评论，但也可以理解为“薄情”者自身发出的颇具揶揄意味的疑问。我将此句解释为第三人称观察者做出的评论，因而与很多其他《花间集》爱情词作中的疑问句有异。不仅如此，此处似乎在回应他三首《浣溪沙》第一首结尾句中的疑问：“此时心在阿谁边？”诗人向上片已描绘过的弃妇，提出这样的问题。因此，我接着将以第三人称来阅读下片，并将该句解读为：观察者对自己如此细致描写的亲密场景最后所作的促黠揶揄式评论。

最后，必须指出，就像本章已经考察过的很多词作，欧阳炯词作中的第一人称和第三人称之间的选择，仅是英语译文面临的问题，并不出现

于中文文本。不管谁正在听或者看,读者仍能置身于一次香艳的性爱欢会场景。但在欧阳炯及其他蜀地词人的艳情词作中,诗人对于说话者或声音作出选择的意义,显得较为明显。在“中立”的第三人称视角的情况下,性别预设为男性。这不仅因为诗人自己为男性,而是因为传统的爱情诗歌,从南朝宫体诗到唐代闺怨绝句,基本上内容都是描写男性渴慕花颜月貌之佳人。因为如此描述,绝大多数诗作,皆细致描绘一位妇人的脸颊、外貌和举止等,并偶尔增加感情表达,以造成她楚楚可怜或妖冶妩媚的艺术效果。《花间集》中的艳情词作,固守于该传统。这些词作所褻渎的清规戒条,实为艳情文学之节度。欧阳氏突破了文学描写私密关系的适当尺度,而非冒犯了双性之间的合宜礼数。

作为说明《花间集》诗人巧妙通过改变声音而操控风格的最后一个例子,就让我们看看蜀地诗人顾夔的两首《浣溪沙》词。在他的八首系列词作中,顾夔既有从男性视角也有从女性视角来言说别情离意。^①他描写弃妇的《浣溪沙》词,确乎以选集中精雕细琢、注重描写的主流风格写就。八首词作中的两首,以明显为男性身份的第一人称创作,但由男性声音表达的情感,却与其他六首词作中女性主人公所表达的情感一致。因男、女主人公的性别差异,他八首《浣溪沙》词作的最后两首,在风格韵味和情感表达方面,形成反差。

浣溪沙(八首其七)

顾 夔

雁响遥天玉漏清,
小纱窗外月胧明,
翠帷金鸭烛香平。

何处不归音信断?

^① 在其他诸如《荷叶杯》和《献衷心》等词牌中,顾夔在男性与女性视角之间前后变换。

良宵空使梦魂惊，
 簟凉枕冷不胜情。^①

(八首其八)

露白蟾明又到秋，
 佳期幽会两悠悠，
 梦牵情役几时休？

记得泥人微敛黛，
 无言斜倚小画楼，^②
 暗思前事不胜愁！^③

考虑到两首词作互相呼应的艺术手法，有可能顾夔想让这些词作由乐人连续演奏；《花间集》编者也确实将它们如此并列安排，自会让人获得一种从两个相反视角书写别离的感觉。两首词作的开篇句，营造着同样的秋夜背景，并且在结尾句，每个主人公都以同样的方式言说离愁别恨。在第七首词作中，开篇句里，人们熟悉的大雁意象（人们常视之为信使，同时因为它们的迁徙，也象征着回归），说明时令为秋季，并定下愁绪基调。天空中大雁低鸣回响，对应着标志夜晚消逝的玉漏“清”响。“玉”露白和“月胧明”，皆与女性，或与水相关的“阴”性意象联结，表明夜色凉如水。这一句告诉我们，我们进入妇人的香闺深阁，因而邂逅到熟悉的陈设装潢：在此，香烟缭绕，翠帷点缀金鸭。炉中檀香已燃烧殆尽，直至烟“平”，能够直接暗示夜晚行将结束，或者它也可说明，翘首以盼的心上

①《花间集注释》，第258页。

② 我已考察过的所有版本，皆未提及说有以“书”修饰“楼”的。然而，考虑到《花间集》中，常见“画楼”一词（出现六次，在诸如“画堂”“画梁”等相似组合中，“画”经常见到），故该词似乎更应是“画楼”。我猜测，该词文本传承史中，非常明显，“书”取代了“画”。因此，我翻译时，实有“校订”。

③《花间集注释》，第259页。

人从未到来。无论哪种情况,上片中的情景,不管是否以一个妇人声音来传达,都展现着妇人闺阁的私密空间。

第七首词作下片开篇句中的问句——“何处不归音信断?”进一步证实抒情主人公为女性,因为现实中经常是夫妇双方中的女性一方,留待家中,担心远行在外的丈夫。开篇句中的雁声,已经预示,她所言“音信”杳然,因为当它们迁徙回归途中的鸣叫回响,却没有为望眼欲穿的妇人带回只言片语。该词的最后两句,既可解读为叙事也可解读为演说的声音;我选择后者,仅仅是为了凸显与第八首词作的相似性。当她告诉我们良宵(例如此晚)“空使梦魂惊”,我们明白上片事实上是在书写一个失望之人的期待和渴望。为增强此情此感,词作以凉簟和冷枕(换句话说,一个“空床”)意象,诱发出情感的反应:“不胜情!”我们在张泌第二首《浣溪沙》的结尾句中,看到一个相似语句。从女主人公的角度而言,这个短语的含义,相当于“无语”。翻译得更文雅点,她的感情似乎绵绵无尽,令人“不胜”;在那种状态中,她无法进一步交流言说。^①

下一首词作,即顾氏八首组词的最后一首,开篇句同样以简洁的用语,奠定词作的情、景,其中短语“又到秋”,谐音双关“又到愁”(他使用“愁”,作为最后一行的押运字)。相对于前首词中的细节描写,第八首中的秋天意象,似乎完全刻意描写平“白”:露水全部为“白”,以“蟾”代指的月,就像第七首词作中的胧明之月,正好也为“明”。这首词中的露与月,意象方面的重要性,赶不上主题方面的意义:它们都提示时光的流逝,证明他慨叹“秋又来”。通过转向描述说话者的记忆,第二句进一步推进此点。说话者以重叠词“悠悠”,描述他恋情只能“佳期幽会”,让人想起时空的遥远。就像我们在其他词作中所见,从描写事物转到表达内心状

^① 由“不胜”接宾语而组成的短语,宾语为感情名词。诸如“忧”“感”“悲”“恨”“娇”和“春”等,压迫着说话者与观察者,让他们郁结于心(无论是积极还是消极的方式)。此类短语,在整本选集中至少出现了十五次,五次见于《浣溪沙》尾句。这是似乎恰好为满足形式需要而借用词汇之例。

态，或者转向描写对时间的感受，经常是在暗示第一人称声音，而且此处的第三句，说明这首词亦不例外。对心上人魂“牵”梦萦、受爱情驱“役”煎熬的意象，都暗示一个感觉自身陷足情网的第一人称说话者。这个隐喻的相似用法，还见于李珣第三首《酒泉子》，那儿说话者云：“牵愁惹思更无停。”疑问句——“几时休？”——引出说话者的心理，担忧再次旧梦重温，而绾结上片对于时光流逝的感怀。正如我们在薛昭蕴第二首《浣溪沙》所见，弃妇计“算”心上人的归期，对于时间过去与未来的困扰，为浪漫爱情中的双方都会体验到的一种情状。

根据下片的开篇句，我们坚信，应以第一人称男性声音来阅读第八首词作。我们再次看到“记得”——这一韦庄及其他人用以标示第一人称记忆的用语。由此，我们看到说话者，正想象着“轻颦”的妇人。《花间集》中，短语“记得”出现了六次，见于五首词作，皆清晰标识第一人称男性说话者声音。接下来的几句，述写他对心上人的忆念。^① 下片的修辞结构，与张泌的男性声音《浣溪沙》词的上片结构一致。在张泌的词作中，男性说话者“忆”和“望”。假如我们将顾夔的词作当成张泌的词作阅读，于是男性恋人正瞻望到妇人“无言斜倚小画楼”，并因此能够看透她的心事，知道她正“暗思前事”。我们已经司空见惯的“无语”以及第二句中的“小画楼”意象，表明说话者仍在描绘他忆念中的妇人。然而，对于最后一句，我们可能有两种阅读理解：既可能是男主人公正在回忆“前事”，表达他自己的感情；也可是前面诗句的一个延续，他正在想象自己的心上人，往事如烟，忧愁结心。恰如我们在顾氏的第七首词作中所见，回答疑问的，既非“暗想”，亦非口语“不胜愁”。就像我们在韦庄第三、四首《浣溪沙》词作中所见，恋人们的“暗想”，可能既包括设想缺席恋人的感情（“想君思我锦衾寒”），也包括想象她的容颜。如此别有用心地将词

① 五首词作是：韦庄《荷叶杯》第二首、牛峤《酒泉子》、牛希济《生查子》第一首、顾夔《浣溪沙》第八首及《荷叶杯》第四首。例外者，有薛昭蕴《浣溪沙》第三首，也使用此短语来开始下片，以女性说话者的记忆，来结构最后两行。

作连续排列,引发人们去考虑关注曲子词的接受语境(包括歌唱表演语境和上下文本语境)的重要性。成组配套阅读或表演时,词作的感情彼此呼应,声音既不会比他者更为悲痛,也不会更为哀伤。这些词作告诉我们,对于失去爱情的抒怀写恨,不仅是对弃妇而言,男性恋人也能言说他们的忆念和渴望,但是男女两性的表达仅仅相似,而非一模一样。总之,我需要凭借此一发现,来检验《花间集》中男、女两性主人公之间存在的一些差异。

在第四章,我与大多数学者的观点相似,认为温庭筠喜欢铺陈藻绘的风格,相对于韦庄更为松散和口语化的风格,对其他花间诗人有更大的影响。然而,在本章,我已经骑虎难下,怀疑我们曾过分夸大了温庭筠的影响,故而观点明显前后矛盾。我要说,前辈诗人的风格体式对花间诗人词作有影响,然而他们对于视角和声音的选择,于己作影响更大。就像我们在《菩萨蛮》《酒泉子》和《浣溪沙》等词牌中所见,以第三人称观察者视角而创作的词作,关注情、景以及身处其中的妇人。尽管一些以此方式写作的曲子词,在下片转向第一人称男性声音(因选集中四分之三的词作用两片形式写就,我们相信此点会成为绝大多数诗人的选择),但大多数仍完全保持从偷窥旁观的视点来观察对象。听众从自然风景(秋雨、春草)、闺阁陈设(凉簟、香氛),有时从表露妇人感情的疑问语句,以及从观察者的评论诘问等线索,来推断妇人的情感状态。如此刺激感官、铺陈描绘的风格,明显呼应着温庭筠;然而,就已经考察过的数位诗人的《酒泉子》和《浣溪沙》词而言,让我们已经能够在词牌内区分剥离温氏词风的要素以及与温庭筠无关的模式。

后来的《花间集》词人,模仿温庭筠词风最常见的特征,主要体现为:描绘妇人及其闺阁时,细致描绘充满隐喻的意象;偏好静态描写、很少运用动词也很少出现行为动作;努力创造一个感情隐而未发的气氛,在曲子词中成功实现唐诗“言外之意”的审美趣味。但是,就像《酒泉子》和《浣溪沙》词所示,蜀地诗人可以采用其他的视角和声音,并且,相应的,

形成其他风格。我们确乎能肯定，选集里的早期诗人之中，最早使用第一人称说话者，当属韦庄。韦氏在《花间集》中，要比其他任何诗人，更常运用此法。然而，它也是六朝隋唐歌诗传统的一个重要部分，尤其是在乐府及其他形式题为“谣”的诗歌中。从一首词到另一首词（偶然在一首单独词作中），出现从受观察的妇人和说话的男人，到被观察的妇人和说话的女人之间的转变，表明了诗人有意如此选择。假如词作主人公标明为男性，我们听到的浪漫爱情邂逅，为第一人称回忆，以一种直白和常为口语的方式讲述，而在这个语境中，口语，说明了真诚。但如果第一人称男性声音，在“忆”或“想”某位妇人，词作风格通常也会发生转变，退回到以女性为中心的词作中所采用的描写性的静态风格。尽管我能从诸多其他词牌词作中找出更多证据，但我想《酒泉子》和《浣溪沙》中的证据，只是说明花间诗人完全明白视角选择取舍的后果，甚至试验在一系列词作中采用不同的视角以造成对比映照。^①

设若我们撇开男、女两性主人公词作之间公认的风格差异不谈，就会发现每一词作表达的感情要旨立马就会显得大致相同。对于《花间集》浪漫爱情词作中的男人和妇女，爱恋故事永远不变，由此而来的感情种类也不会变。男女两性，对于浪漫爱情故事的态度，明显相似，来自两个源头：一者，这些爱情词中情感（“愁”和“惆怅”）的自身传统及相应特征；二是，《花间集》所根植的模拟依仿式创作^②。浪漫爱情诗歌的传统，与其他中古部分小类诗歌相似，对于特定事物有着稳固一致的情感反应。每当他或她应该快乐幸福和无忧无虑的时候，回归的燕子唤起心中的离情别绪、雁过使人想起某人的信函没有寄送或收到、春景引发爱河

① 我先前曾言，在选集中，这两个词牌，相对较为重要：放到一起，26首《酒泉子》和57首《浣溪沙》，占了整部选集的17%比重。

② 对此话题，宇文所安已经指出：“诸如‘爱’‘盼’‘哀’等词，皆为常见范畴，仅是用来传达别致独特而又持续变化的感情状态的粗浅手段。通过运用表现范畴的语言，曲子词寻找别致新颖的传达感情状态的方法，更为特别、直接和富有变化。”参看宇文所安：《词语的含义》，余宝琳编：《声音》，第46页。

中人感到孤单和心碎。不像后来的诗人,晚唐和蜀地诗人在曲子词中大声表达疑惑:“我如何表达这独特的情感?”他们赞赏点化借用其他诗人的用语和主题,与之相似,他们似乎已经乐于建立“惆怅”和“渴慕”之间的关联。对于《花间集》诗人而言,问题不是“我如何表达这个情感?”而是,一个更早,或者更紧迫的问题:“我究竟怎样能传达?”然而,他们需要表达的情感,并不比“愁”或“感”更为特别。

花间诗人模仿借鉴和化用语汇,亦会导致此类情感描述的趋同。就像我们在三个词牌词作组中已经看到的,诗人随心所欲地借用其他诗人词作中三字、四字短语进入他们自己的诗句中。尽管我只是提到发生于某些词牌词作组中的实例,花间诗人却未局限于此,而是将短语和诗句从一个词牌腾挪到另外一个词牌。如此借用,可以在不同诗人的作品中,创造一个形似的表达。我们也不应忽视蜀地编者在意创造整个本范围内的感情相似;他们的选择,可能实际上已经排除了那些他们认为使用过于轻佻不恭以致不能代表蜀地精细敏锐和才华横溢的声音而写就的词作。我们不能判定这些原因之中何者发挥的作用更为关键,但是不可否认,它们所造成的结果则是一致的。

从词作的演奏者及其听众的角度来看,风格和视角的变换,应该会带给他们表演行为更多自由空间。如此范围,已经明确划分了精英文士表演者和那些为精英人士进行表演的人,各自所拥有的优势。传统文士写作浪漫爱情小诗的方式,即描写闺阁妇人对于分离的反应,哪怕成为花间词稳定的标准模式,但仍然有很多词作使用男性或女性第一人称,或者不惹麻烦的中性声音。这些选择,既会带给演奏者以灵活便利,也可使读者能够理解词作。六朝隋唐诗歌传统,确保闺阁小诗能被理解;而第一人称声音的可理解性,则由使用感官和行为的动词来确定,并由方言奠定说话主体的时、空感。此二者,皆为民间乐词世界的诀窍。旋律、乐器和节奏等音乐元素,同样重要,都会影响听众对自己所听到的词汇的理解,甚至也会在演奏者开始演奏之先,真能引发听众产生一定情

绪。正如我们在词作中经常所见，诗人对于记忆和做梦等结构手段的运用，在不牺牲叙述连贯性的情况下，允许他们在诗歌多样风格之间左右摇摆。在演出的语境中，当听众欣赏一个新歌时，模仿和化用其他词作之典故，就会加强他们对于相似的感觉，并且也会增加文雅趣味，否则不过是无尽愁绪的重复书写而已。

此类对爱情愁绪表达的贡献，不禁让人对词作中表达的欲望充满好奇，也想追问这些欲望对于《花间集》后曲子词流派有何重要意义。我前面认为情感表达的范围，除了受制于风格变化，同样取决于视点的改变，从而让我们看到这些浪漫爱情词作的“浪漫爱情”之匠“心”。《花间集》向我们展现一系列变幻莫测的“瞥见”景象，描述发生在一位幽居深闺的妇人（常为被动）与一位行役在外的男人之间的情事。就像我们已经看到的，诗人喜欢描述少数几类浪漫情事：除了偶尔的香艳邂逅，或合欢团聚，这些词作绝大多数详写悲欢合散的情景。尽管表现离愁别绪来自六朝隋唐爱情诗歌传统，但花间诗人对于离愁、相思的偏爱沉迷程度却是前所未有的。正如很多学者已经指出的，在中古的文体发展史上，《花间集》值得注意，即用简单形式表达简单主题：浪漫爱情。这会引领我们追索，何等文化力量和文学力量，会促使花间诗人作出如此选择。

宇文所安曾指出，唐代的浪漫爱情传奇，“未反映风月场所的社会实况，而反映由其最深层的关注所激发出来的小说中的风月场所文化。”^①因为这些故事由男性创作，故转移或者忽略了实际的婚恋习俗中人们对社会、经济地位差异的关注。爱情传奇，将妇人描述为对等行为者，她们的行为产生的结果，与她们心上人的行为同等并重。宇文所安说，如此描述，并非“植根于一系列自由选择的虚构小说中的爱情文化”故事的必要因素。然而，在《花间集》的浪漫爱情词作中，通过细察男、女两性主人公

^① 宇文所安：《中国“中世纪”的终结》，第133页。

之间明显连续的情感,我想,我们在选集中发现了一个稍微不同的“爱情文化”。我们当然应该承认,一些细致描写妇人外貌和举止的词作,颇为香艳迷人,而很多《花间集》爱情词作似乎也不过如此。尽管如此,使用第一人称男、女声音(只是少数)词作,皆以相似用语,描述主人公的内心情感状态。情感不分性别,男女主人公皆承认为情所困。诗人一般喜欢描写无助的女性恋人,但我们也听到男性声音感慨自己无能为力或无法改变的境况。特殊的意象,让这一点彰显无疑:李珣言“牵愁惹思”;顾夙说“梦牵”和经历煎熬,或言爱如劳“役”。

在《酒泉子》和《浣溪沙》中,我们发现很多由男性或女性视角看来无能掌控的事例。比如,在韦庄的男性声音词中,我们发现说话者试图通过想象来忆念她的脸庞,甚或一厢情愿地想象她也在思慕着他,以排遣恋人不在身边的空虚缺憾。想象、梦寐和回忆,可谓无能为力恋爱者面前可选的三条康庄大道,但是我们知道,这些方式最终也可能会功败垂成。在薛昭蕴的第二首《浣溪沙》词作中,女主人公只身留下,只有残梦依稀,而水漏之声象征时间不可避免地流逝,正“依依”透进来。^① 出现在李珣《酒泉子》词作和张泌《浣溪沙》词作中的以“那堪听”起头的反问句,基本上承认爱恋之人正面对一些他(或她)无力改变却仍然不得不忍受的事情。人们也许仅仅能通过提及描写表现恋爱和丽人的诗学传统,即暗示弃妇哀怨自己的困苦,来解释说明这个无能为力之感。传统的影响必定不容忽视,但我们也不得不衡量使用完全相同的语言来表达渴慕情感的男性主人公声音的影响。他的声音,系传统中不容忽视的部分。

本章开篇,我曾指出:花间诗人在爱情词作中使用男性声音,是为了将曲子词打造为一个恰当的文学活动,即试图让诗之“真”成为词本色得体制而所做的部分努力。假如此点为真,那么为何诗人用男性声音写作时,要使用与女主人公所用或相关的声音? 此类声音,近乎言说惆怅感

^① 译者案,原句为“梦余空有漏依依”。

伤、无能为力。我们应该寻找这个问题的各种答案。尤其是，我们不应忽视对爱情诗歌中风教意图的传统解读。这不是说，此类爱情词作，讽喻蜀地诗人与王建及其他蜀地统治者之间的关系，只是说明以男性声音写就的曲子词，表达因心上人身在“远”方而产生的无助或无望之情，可能会偶尔使用，或偶尔当成对其他种类权利关系的评论来阅读。演奏曲子词的前、后蜀宫廷背景，肯定会强化作如是解释的可能性。

至于爱情关系，即现实中文人雅士与风尘女子之间的交往，当然会受到社会地位和经济权利的左右。尽管有一些逸闻趣事，说明最为著名的高级妓女，有选择她们心上人的自由，但大多数此类妇人几乎不能随心所欲。就此而言，爱情词作反映了如下社会现实：在现实社会及其相关文学描述中，往往无法选择自己的伴侣，情侣双方中的女性一方。弃妇永远忠贞不渝，可谓恒常不衰的爱情理想。通过在他们词作中偶尔标示男性的无能为力，花间诗人不仅让人想到传统文学对妇人权力之危险的描述，即“红颜祸水”或“祸国”殃民妇人的意象，而且也树立了一个新的爱情理想，即男主人公成为一个多情、善感和忠诚的恋爱者。正如赛梅已言，弃妇角色体现的美德，集中了诸如忍耐、恭顺和忠诚等中国的核心道德传统，并且人物形象体现出的这些美德，恰是她们坚忍忠贞的原因之一。^①《花间集》标示为男子气概声音的词作中，诗人收回了这些美德，并给他们添加上自己对于浪漫爱情的观念。《花间集》展示的描写浪漫爱情的次要文本，可谓老故事的推陈出新：面对分离而无可奈何，男性恋人也能不断渴慕并在记忆、沉醉和梦寐中重温鸳梦。

当我们侧耳倾听时会发现，面对无法回避的“情”时，濒临崩溃的男主人公，并不像惯常的妇人那样“默默”“黯然”和“无语”，而是坦言自己的无能为力。人们时常会发现，这些曲子词中的男子，以第一人称措辞

^① 赛梅：《性别角色与诗中声音：唐五代词里的“弃妇”》(Gendered persona and poetic voice: the abandoned woman in Tang and Five Dynasties song lyrics), 第15页。

陈述他们的经历。他们“忆”“想”，并以诗词形式，存记他们的经历。花间诗人，偏好可望而不可即的艳丽妇人，恰与他们直白口语男性说话者，形成对照。这些曲子词告诉我们，男人和女人，都受时间与空间局限，而无法驾梦重温，回到他们的激情时刻；然而，不像沉默的女主人公，曲子词中的男主人公，能够运用他们的第一人称声音去陈述，并因而在意念中重温那些经历。我要指出，后世读者指摘《花间集》，是因为我们已看到的源自温庭筠的富艳风格，而非诗人实验使用男性声音。不仅如此，甚至《花间集》中第一人称声音（无论是男性或女性）的独特显著，常常会因曲子词自身的借用点化和词汇贫乏而大打折扣。我们应该认真对待欧阳炯对于“巧”的强调，或许当我们阅读看似技艺平平的词作时，甚至也要作如是观。它可能已经掩盖了选本中一个真正的创新。

曲子词创作，作为文人雅士的一项社会活动，欧阳炯及其伙伴等当时活着的花间诗人，以两种途径宣示其合法性：通过将民间乐曲中的直白女性声音边缘化，并代之以娴静动人的妓女形象，而为曲子词在精英社会争取到一席之地。与此同时，通过偶尔从乐府和诗歌中借用来第一人称男性声音，他们将风雅特征，嫁接到一个受人质疑的体裁上。欧阳炯在他的序言中，以这些措辞宣传选集，然而，有点令人惊讶，他没有提及“情”之世界。诗和歌，已经宣示了对这个世界的合法占有。因而，或许，有了欧氏如此宣示，不需要再审查选集中描述的情感种类。这些情感种类，包括或男或女所经历的动摇、痴迷和无能为力等。今天，尽管花间词对于男、女两性欲望的描述，正好适合成为当下有关性别、情色话题的讨论对象，但对爱情词作中情感表达的领域，尤其是选集中书写的离愁别绪，仍然缺少细致而透彻的分析。也许，这是因为开展研究所需要的历史记载有限，无法支持人们过多推测如此表达的社会背景或心理基础。下一章考察的一些词作，将男性或女性面对爱情的无能为力，作颠倒性描述。对此展开分析，会允许我们重新考察《花间集》和新兴文体对情感和欲望的表达。

第六章 神女：《花间集》中的仙子形象

正如下面这首《临江仙》词作的描述，整本《花间集》出现了神仙打扮的女性人物，或是降谪凡世过着烟花粉黛般生活的瑶姬琼英：

临江仙(二首其二)

孙光宪

暮雨凄凄深院闭，
灯前凝坐初更。
玉钗低压鬓云横。
半垂罗幕，
相映烛光明。

终是有心投汉佩，^①
低头但理秦筝。
燕双鸾耦不胜情。

^①典故“汉佩”，暗示的故事，非常著名，出处多源：据《列仙传》所载，凡尘男人郑交甫，在汉江之湄邂逅两位神女，并解佩玉作为爱情信物而授之。参看《列仙传校笺》，第52—57页。

只愁明发,^①

将逐楚云行。^②

在此,孙光宪混合使用信手拈来的典故:上片,妇人深锁闺院,外表十分平常普通;下片则通过一些典故,暗示汉水神女(下凡邂逅有德君子)故事,而鸾凤(拖着下凡之车)和楚云(从女仙访问归来的表征)等意象,让她显得超凡脱俗。然而,在一首《临江仙》词作中运用此类典故,却非偶然为之:就像其他很多这一词牌的词作,以及暗示与神女有关的其他词作,这首词,整合了传统里女仙邂逅有德君子的世俗爱情故事。

就历代相关评论来看,《花间集》的早期读者,已注意到某些曲子词的内容与它们的词牌名之间存有关联。^③ 在第一章,我们就听到薛能抱怨《杨柳枝》词中充斥着大量以杨柳喻女人的俗滥老套。当唐代声调已成明日黄花,宋人不再用旧有声韵填词,而是采用旧有格律,创作新调,于是,完全将词牌和内容匹配结合来进行创作的风气,就消失殆尽。结果,鲜有学者在晚唐五代词作中,追踪词牌名与词作内容之间的关联。但是,《花间集》中有着大量此类关联的事例:比如温庭筠创作的《更漏子》词,几乎总是以包含“漏”(或者经常用“钟漏声”)或者时间流逝的意象来破题开篇。又如,《南乡子》词,基本依照惯例,描述“南方”事物,包括少女采摘南国之花、行走于河畔、温润之气候以及寻欢作乐之情状等。主题与词牌名之间的联系,可能实际上已通过词牌自身的旋律和声韵而加以强化(比方说,“南乡”之词,可能已经采用易于识别的南方曲调或典型的南方乐器)。只是,这些旋律和声调,今天我们已经无从获知。在一

① “明发”典出《毛诗》第196首(即《诗经·小雅·小宛》),诗中此语,标示一段邂逅之情的终结。

② “楚云”典出《文选》中《高唐赋》和《神女赋》,暗指楚襄王遇见神女之事。参看《花间集注释》,第299—300页。

③ 在《五代诗话》中,清代文人王士禛引述南宋黄升之语,云:“唐词多缘题所赋,《临江仙》则言仙事,《女冠子》则述道情……大概不失本题之意,尔后渐变,去题远矣。”参看王士禛:《五代诗话》,第182页。(译者案:人民文学版为第209页)

些花间词中，词牌名与内容之间的关联，支持了我整本书一以贯之的观点：即晚唐和西蜀的曲子词，首先为当时社会中鲜活有力的一种音乐娱乐活动，其次才是晚唐和西蜀诗人加以改变并着力提倡的一种文学形式。

本章，我将考察内容与词牌名相符的词作中一个十分重要的部分：即词牌名的含义为追忆邂逅相逢的神女或女冠人物的“临江仙”和“女冠子”。^①《花间集》中，此二词牌之词，尤其是那些蜀国诗人所作，用一种十世纪时堪称空前绝后的方式，开掘利用鬼怪故事和神仙传说。因而，本章探索《花间集》里一种连宋代词人亦未广泛采用的独有特征。《花间集》中，诗人采用两种匠心独运之法，驱遣运用故事，以彰显道教题材词牌的词作与其他词作之间的区分差别。那些描述遭遇女仙的词作，明显利用了风雅文学传统，将描述女仙的传统加以转变，而带入乐府文体之中。这种对文学材料的移花接木，性质上类似于我们在第五章里男性声音词作中所见到的对于声音的化用，同时它们也有一个相似的目标，即抬升曲子词文体的地位。同时，运用女仙及遭遇的神怪形象，还能建立起体式特征。《花间集》里，与其他带有细腻的愁思和轻佻的色情等内容的爱情词作相比，一些包含女冠装扮人物或与求仙访道相关的词作，建立起迥然有异的肃穆庄重之感。体式姿态如此变易，在一种新的方向上，拓展了花间词的表现范围。尽管作为一个整体，它在《花间集》中只算小打小闹，数量相对较小，却是鹤立鸡群，声闻九皋。与之相较，敦煌、南唐和北宋前期词作中，女仙故事和道教题材鲜有出现，恰可证实花间词在此方面可谓独树一帜。因此，《花间集》中此类传统的出现，展示了选本中的特殊宗教风格，令人印象深刻，亦即欧阳炯在他序言中所强调过的特征之一。

^① 还有诸如《巫山一段霞》和《河传》等其他与道教相关的词牌名，但篇幅不允许我在这里去考察它们。然而，相信我由《临江仙》和《女冠子》词作得出的结论，同样适于解释整部《花间集》中其他与道教有关的词作。

近几十年来,部分学者为了说明他们所认同的道教基本特征,已经对《花间集》中相关词牌下的词作展开考察分析。薛爱华有关《女冠子》和《巫山一段霞》(他分别翻译为“The Capeline Cantos”和“A Bit of Cloud on Shamanka Mountain”)的论文,以及柯素芝有关《临江仙》(“The Transcendent Who Presides Over the River”)的论文,都颇有说服力地指出这些词牌下的曲子词,集合了大量道教语汇和道教意象。通过在每一首词作中仔细辨认道教典故,并将那些典故置于邂逅女仙及其他神怪形象的故事框架之内,薛爱华和柯素芝(后者在前者的领导下)试图说明:“当道教主题……得到恰如其分地严肃对待,预想中的‘艳情’或相似的感情情愫,就退居为一种次要角色。”^①更晚近一点,有李丰楙考察了五代以前游仙诗(包括六朝乐府和唐代爱情诗)与五代曲子词之间的关联。他对于中、晚唐将女神(神女或仙子)当成歌女形象加以描述的现象及其在隋唐五代诗歌中的多重含义的考察,对我的研究讨论尤为有用。^②此外,晚近如颜进雄,对“游仙”主题发展的研究,分析某些唐代诗人对于道教素材的运用,也很有助于我们更加细致入微地理解中古诗人处理相似主题和意象的一系列诗艺手段。^③

本章我将重新把艳情和爱情因素,带入有关道教影响唐、五代文学的讨论之中,勘验薛爱华和柯素芝的一些结论,也希望作为一个整体,展示《花间集》在多种层次上运用游仙访道文学传统。唐代爱情诗歌中的道教意象,引人注目,且与唐代文化景观之中道教风行的境况密切相关。就像我在第二章所言,道教对西蜀文化有着相当重要且不可小觑的强力影响,尤其对于前蜀,亦即《花间集》中大部分蜀国诗人的填词创作之时的社会文化,影响尤为深巨。尽管我会说,这些词作的爱情框架,最终比道教的影响,更为重要,但此类词作,通过彰显诗人能够乞灵于神、道的

① 薛爱华:《女冠子:写道姑为神圣恋人的韵文》,1978年,第17页。

② 李丰楙:《六朝隋唐游仙诗论集》,台湾:学生书局,1996年。

③ 颜进雄:《唐代游仙诗研究》,台北:文津出版社,1996年。

多样方式,说明六朝、隋唐之时故事传说的丰富多彩。

《花间集》中的女仙、女冠:借用的类别

近期研究六朝隋唐道教之学的一些论著,已引领我们更加深入了解唐时人们信奉的,以及由宗教组织和经典所传布的道教。罗浩(Isabelle Robinet)、戴思博(Catherine Despeux)和柯素芝等人的著作,考述过六朝隋唐时妇女在道教文本和道教语境里的地位。^①当我们阅读那些使用道教语言和道教主题的六朝隋唐诗文之时,综合利用这些研究成果,可谓相当重要,但我们也应牢记,还有其他的话语和材料,可能确乎塑形了这些作品。倘就《花间集》而言,这就意味着,需要复原选本的历史语境以及西蜀的文化背景。“爱情”式阅读与“道教”式阅读,可以并行不悖:一直以来,人们能将一位闺阁妇人看成是仙女下凡,或能从显系邂逅神仙的事件中,看到性爱暗示。道经中关于人神交通的传说,其自身也在不断粉饰那些联系。^②本章我希望阐明的是,对于那些展露一系列文化意义的作品,有必要施行细读,并在解释文学意蕴的同时,考虑其宗教渊源。

当人们试图测衡六朝隋唐某位作家对道教活动及道教文书的接触程度时,往往会因缺乏支撑证据而备感挫败。虽然,可能“因为当时的道教,表明自身能满足整个社会对于精神、文化和政治的需求,唐代可谓道教历史上,名副其实的黄金时代”,不过,就整个地域、宗族或朝代来看,

① 请参阅柯素芝:《出世与神情——西王母在中世纪中国》、戴思博:《道教中的女性》。有关刻画道教女性的文学作品的早期探究,可参看柯素芝:《神女》。有关男女性别的讨论,参看罗浩《道教的存想(Meditation taoiste)》(1979, Bernos 主编的《性别与宗教》,第51—71页)。既对唐代道教,又对道教中的女性,作了颇有参考价值的概述,参看戴思博在孔丽维(Livia Kohn)主编的《道教手册》中撰写的文章(第339—412页)。

② 这一粉饰,已有道教学者探究。比如,可参看薛爱华:《最神秘的玉女(The Jade Women of Greatest Mystery)》(第387—398页)、柏夷发表在罗佩兹(Lopez)主编的《中国的宗教活动》(第166—179页)一书中的《真诰》(Declarations of the Perfected)。

唐代文人并非都整齐划一地醉心和信奉道教或唐代另一十分有影响力的宗教,佛教。^① 唐代受过教育的男子,当然熟悉《老子》和《庄子》,唐玄宗时期甚至规定科举考试二书内容,但正统的史官文献,并不记载人们参加宗教的情况,以致除了依靠文人别集所记之外,我们难于全面认知了解他们的个人宗教活动。因此,除了假定唐代文士业已拥有普通的“道教文化知识”(可能不包括熟悉每部道经的传授),现代读者必须穷搜博讨寻检各种资料,来说明某位诗人以持续一致、学识渊博的方式运用道教典故。^② 纵使有足够的证据(诸如与道士交游、与道教流派有个人或宗族联系,或者长期客居在诸如茅山一类的重要道教名胜),支撑说明某位诗人对道教十分趋好,但诸如阅读传统如何或其他唐代文人如何理解典故等问题,仍然悬而未决。^③ 会否有其他不太精通道教的文人,仅仅将道教读物,甚至是道经,当成有关“神”“怪”的普通典故,来加以阅读爬梳?或许当时有些人,为了一些我们今天无从知晓的政治或性爱方面的寓言意义,而试着阅读过去的掌故?唐代的中国社会,肯定会有一片巨大的“灰色地带”,那儿道书发挥着影响、斋醮活动盛行、各种司空见惯的传说交织混合,全面影响着文人雅士的文学创作。混淆误解唐代各种用事用典,比如将所有提及“仙”者皆看成道教典故,或者反之,将此类典故,当成与道教了无瓜葛的陈词滥调,其危险在于:我们可能会无法理解文人作品流传的复杂语境,也可能因而看不见作品已然承载的多重渊源。

① 孔丽维主编的《道教手册》,第339页。

② 薛爱华对唐代诗人曹唐的研究,表明为了创造一个真实可信的道教文学形象,可以集合调用各种资源。[参见《时间之海上蜃景:曹唐的游仙诗(Mirages on the Sea of Time: The Taoist Poetry of Ts'ao T'ang)》(1985)]同时请参看柯睿(Paul W. Kroll)关于李白诗歌中的道教研究,即《李白写大鹏的狂诗》《李白超越宇宙的措词》和《凌绝顶上的诗韵:登泰山》(收入林顺夫和宇文所安主编的《歌词声音的活力》一书)。这一研究表明,为了重新发现后人认为非正统和不相干的材料,就需要超越对唐代诗歌和文化的为人所接受的解释。

③ 要讨论九世纪诗人所用的不同方式,就会用到这类材料。参见宇文所安:《晚唐》,第300—319页。

六朝隋唐道教中，长期存在秘传男女结精成神的性爱双修，而道典中有人神联姻的文学描述。此类记述，往往又与其他来源的女仙传说混杂糅。如是，我们很难区分认定花间词及九、十世纪普通爱情诗歌之中有否运用道教故事，并难以确知文人对于道教意象的接受情况。柯素芝(Cahill)已研究六朝隋唐图像和文学中的西王母(中国信仰中的最高女神)形象，指出这位道教最高女神，在唐代文献资料中，往往传达两种信息，即长生不老和仙凡交通。^① 甚至唐代爱情诗中，诚如柯素芝所揭，西王母的形象，大多时候，表现为不食人间烟火。与其说她现身作为广受欢迎的情人，还不如说常常扮演爱情的见证人和牵线搭桥者。当然，这并不意味着其他女仙故事中的神女，亦是如此。^② 唐人笔下，凡间君子邂逅的仙女，多是诸如洛水女神、湘妃和巫山神女(或者是我下文将要讨论的高唐神女)之类。诚如霍克斯(David Hawkes)数十年前在《访仙》一文中所言，邂逅遇仙的叙事，在南北朝以前就已流传，并且好像可以溯源至先秦时代的原始宗教。^③

我们发现，魏晋南北朝文学之中，描述遇仙之人与有名有姓或匿名女神邂逅交往的作品，可谓花样繁多。除了少数例外情况，大河神女的传说，自身并不专属于中古时期的某个道教派别，然而此时的道徒们，津津乐道人神交通(惯例是指尘世男子和神女之间)的故事。凡夫俗子与女性神仙之间寻求精神和合的行为，发展为与神仙高道进行诸如“合气”

① 柯素芝：《出世与神情：西王母在中世纪中国》，第9页。对于西王母的姓名，我这里提供的翻译是高汀(Paul Rakita Goldin)在《西王母姓名的含义，Spirit-mother of West》中提出的，第83—85页。下文我会保存中文题目。

② 同上书，第58页。

③ 霍克斯《寻找女神》。霍克斯区分了《楚辞》中两个人物——湘君和湘夫人，认为二者都受一位男性萨满教徒所追求。他崇奉某条大河的女神或女神们。据霍克斯所言，更加著名的《离骚》，同样包含一位追求一位“女仙”(fair one)的男性人物，无疑是展示萨满教活动影响的“尘世诗歌”。

之类的行为。这些,集中见于四世纪以降的上清、灵宝两派经典。^①但是,这一上清、灵宝传统经典中的发展潮流,肯定推动促进了与之同时存在的引人入胜的神女故事。唐前署名的文人传奇和匿名的志怪小说中的女仙故事,俱可证明它们持久不衰的文化感染力。^②简言之,唐代作者和读者,所承继的描述女神女仙的文学传统,已是极端的龙蛇混杂,范围包括较广:既有道经中对闭月羞花却只能精神上接近的女神的颂赞,也有离奇玄幻、充满艳情、引领男人步入神怪世界的“玉女”传说。

我们能够理解,也容易发现,在唐代文学作品中,作家们倾向融汇不同的影响,以致来自世俗文人创作的或民间传说中的女神,明显与道教活动发生关联,而无法绝世独立。可能因为中国文学的主流传统,具有保守特性,即倾向将完全为宗教性质的作品边缘化,此类邂逅遇仙的世俗故事,反而能得到较好保存。然而,我们还发现,唐代及其以后的道教,有再度吸纳此类故事的实例。这样的事例,也见于晚唐和前蜀宫廷道士杜光庭所撰的女仙传记——《墉城集仙录》。在这本颇有影响的天道教文献中(作于913年,或者在前蜀王建统治时期),杜光庭提供了大量女仙志传,包括重要的巫山神女以及得道飞天的女仙。^③因而,此类女仙在文学舞台上日渐世俗,并不意味着她们丢失了自己在宗教传统中的重要性。恰好相反,我们应该会想知,为了迥然有异的目标,这些女性形

① 今天,对于诸多中古道教文献中,各种性交行为的情况,人们仍知之甚少。然而,无论道教类书,还是天师道书(同时也在上清经、灵宝经和佛典中发现)都表明:中古道教的一些派别,尘世男女的性交活动,为重要的仪式行为。上清经的仪式文书,坚持主张用精神交合,取代性交结合。(贺碧来(Robinet):《道教:一个宗教的生长》,第121页)上清经中,有关此类结合的一个重要故事,为杨羲和女仙安妃(一个西王母的裔孙)之间的交往。有关《真诰》对他们精神求偶、订婚和交合的一个翻译和注解,参见柏夷:《真诰》,第166—179页。在同一卷,柯睿(Paul W. Kroll)已经翻译了一系列其他女神所作的歌曲,即尤英夫人,去引诱凡间君子许弥,并劝他加入她的天堂王国(参见柯睿:《女神的引诱歌曲》,第180—187页)。

② 康儒博(Robert Ford Campany)曾说,人类和非人类(其中神女与人类之间的接触只是一种类型)之间性接触的故事,常见于六朝时期的志怪。参看康儒博:《奇异书写:六朝志怪》(*Strange Writing: Anomaly Accounts in Early Medieval China*),第263—264页。

③ 孔丽维主编:《道教手册》,第394—395页。

象,受到世俗文学和宗教传统的竞相利用。在唐代,肯定受到道教文学的主题和意象多涉艳情的影响,人们心目中的道徒形象,即道教女观,往往声名狼藉,沦为男人寻芳遇艳或窃玉偷香的去处,而其中的女冠,很多来自王谢人家(下文考察《女冠子》词时,我会讨论这一问题)。这一声名,势必刺激滋生了“神女即歌妓”的隐喻,即将“妓”女暗中描写为女仙或道姑。该隐喻,流行于唐代社会。李丰楙认为,这是中晚唐文学的一个特别发展,他甚至还将此类诗歌归类为“仙妓诗”。^①

于是,我们发现,在《花间集》成书前的几个世纪里,唐代文学中使用女仙、神女和道姑形象的范围,相当宽泛。然而,与小说或诗歌相比,《花间集》对这一素材的使用,在几个关键方面都有所不同。就像我第一章所述,《花间集》中曲子词显著的文体特征,为倾向超脱具体的社会情境或历史语境。我此前曾强调,为了创作出可以重复传唱及没有具体指向的曲子词,花间诗人依赖爱情传统,而并不注重反映时代特征。女仙故事和道教意象,让花间诗人能避免指涉当时的某位女性,并普遍克服了使用“歌妓如仙”的滥俗老套隐喻。通过在曲子词中引入有关女仙和道教宗教活动的掌故,花间词人也在表明,他们既熟知描述此类故事和行为的文雅诗文,也有能力用雅正文学的语言来熟练驱遣此类意象。相对而言,敦煌曲子词,较少使用女仙故事和道教特有的典故。^② 在佚名所编、题名《云谣集》的词选中,有三个词牌可能与道教相关,即《天仙子》《洞仙歌》和《凤归云》。尽管每一词牌下各有两首词作,却无一包含任何有关神女或女仙传说的典故。今存佚名《杂曲子》一书中,有三个词牌与道教相关,即《别仙子》(一首词)、《临江仙》(三首词)和《谒金门》(四首词)。这些词作中,仅三首有道教典故,而内容多写求仙访道,并非与神

① 李丰楙:《忧与游:六朝隋唐游仙诗论集》,第385—389页。

② 任半塘:《敦煌歌辞总编》,第58—135、150—166、324、350、394、406、463、517—522页。李丰楙:《忧与游》,第376—382页)也分析敦煌词的道教内容,认为道教的影响极小,说其中并不多见的道教典故,仅仅用来传达“歌妓像神女”的喻意。

仙进行精神或性爱的交通。与佛教对上述文书(包括词牌名)的巨大影响相比,敦煌曲子词中,道教总体上显得全无声息,格外引人注目。就两个宗教传统的影响来看,对于文人“曲子词”和众所周知的民间“曲子词”而言,它们的重要性颇为不同。这似乎反映了两个宗教传统,在不同社会层面上,有着不同的文化影响力。整个唐代,道教持续对文人文学的所有类别产生影响。它在《花间集》曲子词中出现,恰好增强了该选本编者的宣称,即标示所有词作,为文人文学作品。

就像我在第二章所言,宫廷道士杜光庭的作品,以及大量有关王氏朝廷在经济上支持宫廷道教活动的记载,证明在蜀国文化景观中,崇道之风甚为强劲。因而,在十世纪的蜀国,两股文化趋势似乎融合混一:首先,唐代文人雅士对道教故事的吸纳运用,尤其是女仙造访尘世男子的故事以及“仙记”中的相关隐喻(借用李丰楙颇为恰切的术语:“仙妓”);其次,蜀国君主对于道教和道教文化活动的“上好”,催生了有关神仙题材的绘画、道教女仙传记以及描写道姑、河神的曲子词(比如《花间集》中的部分词作)。参考今存为数不多的诗人生平资料,应能甄别出“花间”诗人们的宗教信仰。正如我们应该能在大量蜀地诗人的词作中看到,相对于唐代诗人,蜀国文士不仅对道教用语和宗教活动更为熟稔,也更加乐于在自己的作品中吸收那些话语。

为了能区分《花间集》运用的道教故事,我在此借用许理和(Erik Zürcher)描述中古佛、道二教的语汇和概念相互影响时所作的分类。许理和提出“形式借用”(最简单和最容易识别的语言借用种类,包括用语在内)、“概念借用”(当“一个用语,表示一个清楚定义的概念……已保留一些它的原初意义”)和“复合借用”(改编采用一组相同的思想观念)等术语。^① 我下文的分析很快就要提及,大多数创作《临江仙》和《女冠子》

^① 许理和:《佛教对道经的影响》,第84—147页。译者案:在中国古代文学的用事论中,可能对应的是“正用”“意用”和“合用”。

的诗人，恰好属于“形式借用”范围，亦即，他们所借用的道教用语，已成为世俗诗歌语汇的一部分，或者它们在世俗爱情语境中的含义，人们已是耳熟能详。这一类借用，常见于描写女人外貌的词作，用仙子来作比方；或见于描绘女人居处的词作，将妇人闺阁比喻为女仙的瑶台仙界。我认为第二类，即概念借用，泛围相当广泛，既见于使用女仙或神女故事的词作，也包括使用与道教相关的特殊意象来为浪漫邂逅营造一层神秘色彩的词作。在那些采用形式借用的词作中，道教意象有“点缀”老套传统之功，而在那些可归类为概念借用的词作中，或使用“遇仙”故事框架，或创造一个神秘、仙界的氛围，以增加情事插曲的艳情感和吸引力。无一首《花间集》词作，采用许理和所定义的“复合借用”。这一发现，支持了我前文摆明的观点，即该选集的核心主题，为浪漫爱情。使用如此一个笼统的借用，危险在于，可能说明存在事实上不能清晰定义的独特传统（在此，指道教学说“传统”之外独立存在的爱情诗歌“传统”），而事实上，确有一大片类同重合和交互影响的区域。我们下文将要看到，有一些道教典故，并未成功融入曲子词。这可能意味着，花间诗人们有意使用了一种无法完全融入文人诗或曲子词中的语言。

《花间集》中《临江仙》和《女冠子》词，为我们提供了绝佳机会，以勘验前面几章推导出的观点，即确认选本在风格、主题和主人公等方面的重要开拓。通过注意曲子词中的基本要素，我们发现主人公、情景和情感等方面的相似元素。为了让词作中的凡俗庸常平添几分神秘色彩，中介状态主题显得尤为重要，而感时伤逝和沟通困难（说话受限或以肢体言语交流）的主题，亦是十分常见。尽管《临江仙》和《女冠子》词，与《菩萨蛮》《酒泉子》和《浣溪沙》等词牌词作，在塑造刻画男、女主人公方面相类，但因为女仙故事框架的运用，而导致它们对于爱恋中无能为力特征的刻画有所不同。邂逅女仙，男性恋人寻求结合（或受赐机会结合），随后女仙离开，选择去到一个遥不可及的地方。这一情节，与男人们抛弃柔弱无助的闺中女子而远去的凡世爱情故事恰好相反，同时，这可能确

乎已经成为一个吸引文人和增加故事趣味的因素。此类女仙故事中第一人称男性主人公声音,已经深深植根于主流文学传统,而该类声音中最重要的早期形象,为“高唐神女”“神女”(都是宋玉所创)以及曹植的“洛神”。它们皆已收入《文选》,并为唐代文人所广泛模仿借鉴。因此,花间词中访求女仙的第一人称男性声音,是诗人自觉援引和借鉴“雅”文学传统的独特因素的另一事例。^① 当我们通读这些词牌下词作时,就会更加清楚地看到,《花间集》诗人在描述人神交通之时,他们不管说话的抒情主人公是男是女,皆选择使用情感的常用表达和普通的爱恋故事意象,而仅有少数《临江仙》和《女冠子》曲子词的作者,尝试采用一种与其他词作截然不同的方式来驱遣调用道教意象或道教主题。但是,我们前文已经看到,原创性并非通过《花间集》诗人自己来肯定确认,因而我们会毫不诧异地发现在其他词牌的曲子词中,诗人同样也在模仿、借用和点化(pasting-together)其他诗人的作品。

《临江仙》和《女冠子》词作的一个显著特征是经常描写室外景物。本书第四、五章考察的词作,描写的女性形象常常类似囚徒,禁锢于闺阁之中:她受禁而隐匿,“隔绝”或“深锁”于烟雾、屏风、窗帘、高墙和大门之后。她的感情层次,仅仅为:从闺楼外望、乘坐有帘马车出游或盘桓于庭院的封闭空间。^② 我们看到,就像李珣的第一首《菩萨蛮》词和薛昭蕴的第一首《浣溪沙》词,少数几首词作所描写的女性形象,身处室外环境。她们大多驻足河岸(在本章我们看到这一形象与水仙河神之间的一个呼应),正向乘船远去的心上人挥手致意、大声道别。在这两首词作中,尽管其中的女性不再受窗帘和院墙约束,河道本身却在女子与她们注视和

① 与之相对,在上清经《真诰》中,有大量诗歌,为女性神仙写给世俗男人。当她向接受者传达时,好像是用第一人称女性声音。这些诗歌,试图劝诱凡尘男性,到天国进行精神而非肉体的结合。女仙传达升仙许诺时,往往用大量文字,描写天国仙界的玉楼琼宇。有关这些诗歌的两个研究,参看柯睿:《女神的引诱歌曲》和《紫气女的圣歌》(第149—211页)。

② 王兆鹏:《唐宋词史论》(第71—72页),讨论了唐五代词作中女性题材的内涵,但却未能别开生面地谈到道教主题的词作。

倾慕的对象之间形成一道鸿沟。可是，该选本中出现的男性形象，无论出现在街道、马背之上，抑或那些扬帆起航的船上，常常在室外环境中，整体上处于自由状态（这当然要排除几首描述男女恋人同时参与的欢会场面的词作）。然而，在那些描述遭遇女仙或与其他种类的神怪交通的词作中，我们经常发现自己被带入一个室外场景。自然环境的各种事物中，求仙访道之人（阳刚），泰然面对女仙（阴柔）的萍影芳踪。这一艺术手法，与使用自然意象来建立词作情感基调的方法，可谓旗鼓相当，但是对于遇仙词作而言，自然世界，与其说是人类感情的投影，还不如说是此情此景中的重要一员。风景更实实在在地构成妇人形象：构成她的气味、外貌，有时则是勾勒她来去自由和变化莫测的要素。这个从自然世界，尤其从诸如云、雨和雾等自然界中的阴性意象，来塑造神女的技法，最早可追溯至《楚辞》。但是在《花间集》中，整体上数量最多者，是囚禁于室而卖弄风情的女人，因而《临江仙》《女冠子》和其他相似主题词牌中出现的神女，呈现着重要的另类女主人公，即人物形象拥有神奇而玄妙莫测的神秘力量。

最后，为了完成有关《花间集》的一个研究，需对《临江仙》和《女冠子》词做一些定量分析。有 26 首词作的《临江仙》和 19 首词作的《女冠子》，分别为选本中词作数量第三多和第四多的词牌。^① 这两个词牌下的词作，几乎占了整个选本的 10%。这些词作的另一常见特征，是词牌名与词作内容往往一致。除此之外，我们再也找不到有此特征而数量更多的词牌词作组。我们应该看到，这并不意味着每一首《临江仙》词会提及一位河神或每一首《女冠子》词作会描述一位女冠，但是，在这些词牌中，神仙，或遭遇行踪不定的女仙的典故，数量明显要高出一截。对于蜀国

^① 正如第四章所言，包含 169 首词作的《浣溪沙》(57 首)、《菩萨蛮》(41 首)、《酒泉子》(26 首)、《临江仙》和《女冠子》等五个词牌，占了整个选集 500 首词作中的 34%。相反的，这五个之外的大多数词牌(83%)，往往都少于 10 首词作。这是否反映了唐代和蜀国文人的偏好或者是蜀国编选者的喜好，我们只能据此推断；然而，这五个词牌在所选 18 位诗人的词作中，仍较为凸出。

诗人而言,这两个词牌也最为重要。他们创作了统共 26 首《临江仙》词作之中 20 首和总共 19 首《女冠子》词作之中 10 首,而温庭筠或韦庄名下则一首也没有。正如我第二章所言,前蜀(大部分《花间集》词的创作时期)君主,尤其喜欢支持道教势力,设置相关官署,似乎导致道教强力影响到当时社会文化的各个层面。^①有趣的是,我们发现与“道教”相关的词牌中,编者倾向成对选取某位诗人的词作:《临江仙》中有七对词作、《女冠子》中有七对词作、《巫山一段霞》中有三对词作(该词牌下的全部词作)。尽管两首词作之间,偶尔会有时代先后关系,但更为常见的是并无明显联系。可能因为格律和声韵方面的细微变化,成对词作,反映了可以反复传唱的音乐背景或演奏活动。接下来,我会更加深入地探究成对阅读这些词作的重要意义。

《临江仙》词中的“求仙”

《临江仙》词,为我们前文已经考察的词作,带来了一个有益的补充。因为相对于其他词牌,《临江仙》的格律极不规则,甚至在《花间集》中也尚未定格。《花间集》中《临江仙》的格律,大致为两片“7/6/7/4-5”字(最后一句可分为四字句和五字句两种不同形式)。因此,《临江仙》比《菩萨蛮》(前片为 7/7/5/5,后片为 5/5/5/5)或《浣溪沙》(两片皆为 7/7/7)格律变化更大,也比《酒泉子》(4/7/3-3/3)更长。我们将会看到,《临江仙》的格律,缺少对偶,并进而影响到词作的修辞安排:我们发现,句与句之间,对偶结构更少,而语法上的连续性增多,而在五言或七言句的词作中,情况则有所不同。同时,作为结果,行与行之间,内容主旨趋向不连续,与前后行的内容,与其说形成呼应,还不如说是镜照。就像青山宏所言,《临江仙》词的韵律组合简单,共有五格,尽管用韵根据格律结构而有

^① 这一见解,可由六首全部为蜀国诗人创作的《巫山一段云》和十首蜀国诗人创作的同样使用“遭遇女仙”和道教的词汇与主题的《河传》词(总共 18 首)来支持。

所变化,但上下两片都用一个平声韵。^①《临江仙》词牌,已见于《教坊记》和敦煌文书,也见于《花间集》和《尊前集》。我们当然不知道,盛唐时候的格律,与十世纪时候的形式是否相像。与《浣溪沙》一样,《临江仙》向我们展示了一套没有温庭筠体的词作(参见表6)。尽管蜀国诗人创作的诗词,在音韵结构方面仅仅与其他人略有不同,而五代官员和凝采用的形式又略有不同,再次标明蜀地风格的存在。^②

表6 《花间集》中创作《临江仙》的诗人

诗人	词作数量	诗人	词作数量
张泌	1	鹿虔扈	2
毛文锡	1	阎选	2
牛希济	7	尹鹗	2
和凝	2	毛熙震	2
顾夙	3	李珣	2
孙光宪	2		

柯素芝经过研究后,认为五代时期的《临江仙》词作,包括稍晚于《花间集》的佚名所编《尊前集》收录的一些词作,可以当成“求仙”主题的一种特异文本来阅读。柯素芝将这一寓意寻访的故事,追根溯源至《诗经》和《楚辞》,而接下来六朝时期,迭经变化,融入道教因素。她将此故事,看成是《临江仙》系列词作的基本框架。为了分析《临江仙》词作结构,柯素芝将“访仙”的故事,分解为以下六个情节要素:背景、女仙显灵、女仙与王交通、宴会、传情和旁观者现身出场。她声明说,这六个因素,并非

① 青山宏:《唐宋词研究》,第248页。

② 同上。和凝的版本,近似两首绝句组合,格律为7/6/7/7,全词押一韵,分布于每一片的第二、三和四句之末。相对而言,除了顾夙的一首词,格律为两片7/6/7/4-3-3,蜀地版本倾向将每一片的最后一行,析分为四、五言两句。正如我在第五章所言,蜀地曲子词,形式更多为杂言形式。这表明,对于蜀地诗人而言,音乐背景更为重要。尽管,它们的格律常为前三句为7/6/7而结尾分化为4-5或5-5句式,但敦煌“临江仙”词,要比蜀地词作略微不规则。

一个不落地出现于每一首词作,但每一首词作至少会包含其中一些。^①有了前面的阅读作为铺垫,我们应该能从爱情词作中立马认出此类情节,也能从中找出交代背景、刻画女人形象、暗示或直述爱情邂逅、分离、表达感情和外部观察者的近距离评价(经常是一个巧妙表达)等。“访求”词作的结构,就像柯素芝所揭,与爱情词作的特征如出一辙。柯素芝还指出《临江仙》词(这些词作因“求仙”主题而显得重要)中大量的稳定风貌。这些风貌特征,包括:重复某些字词,描写诸如光线、空气和季节等沉默或浑浊状态的事物,塑造安静或“无语”女性的形象,以及书写忧伤、怨恨和失望感情的泛滥失控。^②

尽管我同意柯素芝对于这些词作的核心因素的指认,但我还要说,这些特征,事实上将《临江仙》词作,与选集中其他词作,强力联系在一起。第四章,我关注爱情词作里中介状态的重要性,强调说中介时刻和中介空间,折射了弃妇的心理状态,即处于梦寐世界与现实世界之间,感到自己前途未卜。我已经指出,重复,可谓选集的一个技巧特征。朝廷里集体创作背景和诗人喜欢模仿借用,皆能导致此点。在第五章,我们看到,沉静或“无语”(短语是“无语”或“不语”等),是选集中曲子词的重要艺术特征,塑造女主人公形象的要素之一。简言之,这些关键意象和主题,需要在选集更大的背景中,而不仅仅是在道教语境中去寻绎。若再将《临江仙》词,与选集中其他词作对比通读,它们修辞技法,或新颖独特,或传统老套,就变得炳若观火。就像我们下文将看到的,有些词作以一种独特的方式,使用“女仙一遇仙者”故事。

首先,需提请读者注意,有十首《临江仙》词,根本未提及神女或女仙典故,而反复重复着前文常见的情景:内心忧伤的丽娥佳人,身处华美藻饰的闺房。

^① 柯素芝:《六朝隋唐的性爱与神怪》,第200—201页。

^② 同上书,第201—202页。

临江仙(三首其一)

顾 夔

碧染长空池似镜，
倚楼闲望凝情。
满衣红藕细香清，
象床珍簟。
山障掩，
玉琴横。

暗想昔时欢笑事，
如今赢得愁生。
博山炉暖澹烟轻，
蝉吟人静。
残日傍，
小窗明。

(三首其三)

月色穿帘风入竹，
倚屏双黛愁时。
砌花含露两三枝。
如啼恨脸，
魂断损容仪。

香烬暗销金鸭冷，
可堪辜负前期。
绣襦不整鬓鬟欹。
几多惆怅，

情绪在天涯。^①

两首词作中的女人,可能是同一个人,时间为日薄西山至华灯初上。阳台、珠翠首饰、声音哀怨以致不忍卒听的琴、檀香燃尽的青铜香炉、为命运而饮泪啜泣的女人,描写困境的所有典型意象,集合于此。是否选择用第一人称女性声音来阅读第一首词作(我已经采用),为两首词作之间,唯一值得重视的差异。我们前面已经看到,诸如“望”“想”等语言线索,表明是一个第一人称说话者,功能近于牛峤《浣溪沙》词中颇近口语的话:“赢得一场愁”。^② 尽管第三首词作,使用了其他很多词作中标明第一人称语气的修辞问句“可堪辜负……”,而在此,它好像是叙述者对事件所作的评论,且通过描写女人的服饰和面容的词句,来突显这一印象。词作的意象,或叙事框架之中,未见任何有关神怪或女仙的暗示。

与本章开头提及的孙光宪第二首词作相似,此处的《临江仙》词,主题及用语,很明显与神怪相关。孙词上片,显然在描述一位俗世女人。她身处阁楼之内,呆坐于帷帘之后。直至下片,诗人才加入暗示,原来她是神仙下凡。

临江仙(二首其二)

孙光宪

暮雨凄凄深院闭,
灯前凝坐初更。
玉钗低压鬓云横。
半垂罗幕,
相映烛光明。

^①《花间集注释》,第272—274页。

^②牛氏的词句,在他七首《浣溪沙》的第二首,是“赢得一场愁”,而顾夐的词句是“赢得愁生”。译者案:此处作者有误,“赢得一场愁”当出自牛峤七首《菩萨蛮》的第二首,并且《花间集》中,牛氏并无《浣溪沙》词。

终是有心投汉佩，
低头但理秦筝。
燕双鸾偶不胜情。
只愁明发，
将逐楚云行。

词中的汉水神女典故，出自魏晋时期的佚名典籍《列仙传》。因为女人既不像汉水神女（她被一位俗世男子始乱终弃）也不像高唐神女（在宋玉的《高唐赋》中，她抛下了楚王），身处幽闺、只身孤影，故跟着汉水神女出现的“鸾凤”和“楚云”，此处好像仅为修辞点缀。孙氏词作告诉我们，诗人用何种手段将典故嵌入神女故事之中，目的与其是作为一种修辞技巧，还不如说是为了引入一个特殊的叙事或观察点。这种“形式借用”，仅在混杂数个无关联的典故。这些典故，没有改变词作用典的基本框架。

然而，相比孙氏词作，蜀国诗人阎选的《临江仙》词，更为有趣，且前后更为一致。阎选的两首词作，将楚襄王与巫山神女的梦中相会故事，作为一个叙事框架来使用。^① 唐代纪游和写景之诗，同样以乐府古题“巫山高”来写作，其中巫山背景经常出现，而读者也期待描写风景的诗人引用《文选》中的《高唐赋》及其相关的意象。宋玉《高唐赋》，描写“先王”与神女在离长江不远的巫山邂逅相遇，她告诉楚王如何去见她，而在《神女赋》中，襄王自己“梦与神女遇”。^② 六朝、隋唐诗歌中，与巫山神女相关的典故为“云雨”，源于她告诉楚王的一句话：“旦为朝云，暮为行雨。”^③ 唐代诗人更为频繁地使用“云雨”故事，但常常纯粹作为一个艳遇典故，而不

① 在某种程度上，我们对宋玉，知之不多，而他名下的文字片段，包括这首赋作，真实与否，尚值得怀疑。对于康达维而言，“最为可信的描述，说他在楚襄王的宫廷任职”，即赋中所描述的那位“襄王”形象。参看康达维《文选》，卷一，第388页。

② 与神女遭遇的“做梦人”，可能也是宋玉；然而，在唐代诗歌中，诗人用此故事时，表明他们认为襄王是拜访女仙而受接待的人。有关“做梦人”身份的讨论，参见罗吉伟：《代妇立言》，第60—61页，注释第40条。

③ 《文选》，卷19，第876页。此处采用康达维译文（《文选》，第一部分，第一卷，第327页）。

是作为一个高唐传说或神女故事,来加以驱遣运用。

临江仙(二首其一)

阎 选

雨停荷芰逗浓香,

岸边蝉噪垂杨。

物华空有旧池塘。

不逢仙子,

何处梦襄王?

珍簟对欹鸳枕冷,

比来尘暗凄凉。

欲凭危槛恨偏长。

藕花珠缀,

犹似汗凝妆。^①

词中用巫山典故,来叙述邂逅交通很久以后发生的一个情景,但词作的视角,在某种程度上非同寻常:我们好像经由一位身处现场的旁观者之眼,观看襄王、神女相会。词作一开篇,“雨停荷芰逗浓香”,就暗示神女降临。“雨停”表明相遇欢会的结束,而香气浮动说明神女曾经来过。上片结尾,说话者漫不经心地看着眼前的风物,告诉我们:“(我)不逢仙子。”^②这一句,语义较为含混,可作二解。它好像是问:“何处梦襄王?”这可能是说“神女”渴望梦见心上人。与之相反,原初故事之中,襄王梦与神女相

①《花间集注释》,第341页。

②我将此译为“transcendent girl”(超凡脱俗的女子),几乎不能接近“仙”加上助词“子”后所传达的熟悉、甚至亲切的语调。在此语境中,助词不仅暗示“仙”为女性,而且传达出亲密感。这种语调,如果与“女仙”之类的特殊道教名称相比,可能会更清晰。此类名称,用以传达“仙子”一词所缺少的一个性别特性和感情中立。《花间集》中,也有词牌名“天仙子”,其下词作的主题类型,与已讨论的词牌相似。此外,《花间集》中,仅有和凝“天仙子”词,使用了“仙子”一词。其中,将如此称呼的妇人,明显描成一位世俗弃妇。该词并不常见于道教文书之中,也说明了它的世俗特征。

遇。如此，就像我们在韦庄《浣溪沙》“想君思我锦衾寒”一句中所见，这可能是恋爱之人，一厢情愿地想象对方思念自己的又一实例。除此之外，本句可能意味着，此情此景之中，说话者表明自己像是一个亲历邂逅现场的人，而非扮演受弃留下的襄王角色。词作结尾，诗人仍化身襄王，扮作闯入者，而身份为（或想成为）正追求女仙的男性恋人。

上片的说话者，俯瞰“神女”走后的自然景物，直到下片，他方才发现已无处觅芳踪。他的目光，回望到我们熟悉的居所：女人闺房。然而，与我们前文所见的闺房，形成有趣的对比：前文描写的闺房，大多华丽藻饰，此处则空落冷寂、尘灰满布。说话者好像扮演着两个角色：他想象自己为传统的女性，正从闺房向外观望自己的心上人；同时，他正在寻求一位从室内消失的妇人。田园景物，同样暗示失去恋人后的身心状态。尽管这首词的叙事，根基于襄王与高唐神女的故事，但度越说话者的视野之时，弥漫于自然风光中的“恨”，则为人们所共感，并非个人独有的体验。最后一次向外延望，他仿佛看见了一位非常放荡的神女意象：荷花点缀雨点（藕花珠缀），对他而言，显然就像汗珠悬挂粉脸（汗凝妆）。这个意象，充满色情意味，暗示邂逅欢会之后，有人离去；同时，让词作朝向当下，即人间，男性抒情主人公正在回味自己曾经的艳遇。

阎选的这两首词作，混合取材于各种“诗”体传统：既有设身处地亲证古代传说故事，又有楚襄王邂逅神女的故事，还有尘世情侣蝶离鹑背的故事。阎氏第二首词作，更加注重化用古代描写巫山的乐府和诗篇。^①这里，说话者既亲临邂逅萍聚的现场，同时又通过他的想象或梦寐，重演“金风玉露一相逢”。

^① 乐府古题“巫山高”，出现在《乐府诗集》的汉“铙歌”部分。21首“巫山高”，有9首来自齐、梁和陈时代；12首来自唐代。然而，在唐代诗人文集中，有更多的诗作使用了巫山故事传统，但却没有照搬套用“巫山高”为题。

临江仙(二首其二)

阎 选

十二高峰天外寒。 ^①	欲问楚王何处去?
竹梢轻拂仙坛。 ^②	翠屏犹掩金鸾。 ^③
宝衣行雨在云端。	猿啼明月照空滩。
画帘深殿，	孤舟行客，
香雾冷风残。	惊梦亦艰难。

阎氏的整首词作,随处可见唐代巫山诗歌描写传统的影响。薛爱华在他关于《花间集》和《尊前集》中的《巫山一段霞》的研究文章中,已经言简意赅地评论过那些传统。薛爱华认为山之色、高和湿润(包括云、雨和雾),为此类主题最重要的自然因素,而猿啼、彩霞,以及诗人访问或朝拜女仙神祠等,为最重要的风景细节。^④李端《巫山高》,为此主题的著名诗歌,既收入唐代选本《御览集》,又收入西蜀选本《才调集》中。李端之诗,开篇即云“巫山十二重,皆在碧虚空。”^⑤另外一位我们了解不多的中唐诗人李涉,在一套《竹枝词》中,运用了同样意象。其中,第四首开篇云:“十二峰头月欲低。”^⑥阎选同样使用“十二峰”开篇,但他事实上并非第一位重复此意象的花间诗人。《花间集》中的晚唐诗人,皇甫嵩,也化用了李端的诗句。皇甫嵩《天仙子》词,以“十二晚峰高历历”作结。^⑦诗人能够根据自己选择的

① 十二峰指巫山群峰。此典提示读者想起楚襄王与神女的巫山故事。

② 仙坛,道书中少见,《花间集》也仅在此出现一次。

③ 此句语法明晰,含义却有些晦涩:鸾,神话中的生物,据传能载神女上天。此处,鸾可能画或雕于屏上,暗示的情况是:“尽管神女及其恋人已经离去,人世间的器物上仍留有他们的线索。”与之相对,金鸾,可能指神女本人,暗示的情况是:我们看到一位平常弃妇掩映于屏风之后。

④ 薛爱华《巫山一段霞》,第103—104页。

⑤ 《全唐诗》,卷285,第3242页。

⑥ 《全唐五代词释注》,第135页。

⑦ 《花间集注释》,第59页。

性别和主题框架,灵活地描述巫山及其传说,变化的幅度较大。^①《花间集》中运用该故事的曲子词,诗人选择重点描述遭遇之人,而非述写自然景物。

不像那些只在诗歌或乐府的题目中标示巫山的地点和传说的诗人,阎选在自己的词作中,能随心所欲地组合景物的细节意象。词作中,他虚构一位游访该地的传统角色,看到“十二高峰”以及位于山脚可能是女仙神庙的“仙坛”。只是,此次游访,到底是实地勘察,还是仅为梦寐幻游?上片末句对“深殿”(宫殿)的描述,让人无法区分到底是现世景物,还是女仙居处的阆苑琼霄之虚幻景物。下片,重述前面词作中的访道求仙之人。他好像是在室内环境或室外景物中,寻觅邂逅对象的萍影芳踪。沙滩“空”空如也,猿鸣凄清,形成一种转换:从遇仙者的梦寐(或者梦见在追索遭遇者踪迹),转换到“行客”的南柯梦醒,就像楚襄王,觉来惆怅满腹。^②阎选充分利用遇仙者故事,进而通过将遇仙者的梦寐,迭加于襄王艳梦之上,进一步深化该主题。在这些词作中,主人公追寻心上人,叙述所有的故事:襄王、女仙以及他自身的故事。

阎选的《临江仙》词,是《花间集》诗人运用“概念用典”的典型事例,虽让我们看到该词牌词作中,有高唐神女典故最为协调妥帖的运用,但高唐神女不是《临江仙》词作中唯一出现的神女仙姬。蜀国高官、花间诗人牛峤之侄牛希济创作的七首《临江仙》词作,因为两个因素,而与其他创作此词牌词作的诗人不同:首先,他是选集中唯一拥有超过三首《临江仙》的诗人;其次,每一首词作,都会采用不同的仙凡交通故事来作为主

① 李端聚焦于景物的高深和宽广,而刘禹锡,在一首题为《巫山神女庙》的诗歌中,述写女仙的爱恋心路:“巫山十二郁苍苍,片石亭亭号女郎。晓雾乍开疑卷幔,山花欲谢似残妆。星河好夜闻清佩,云雨归时带异香。何事神仙九天上,人间来就楚襄王。”参看瞿蜕园《刘禹锡集笺证》,第1441—1442页,或《全唐诗》,卷361,第4083页。

② 李珣在他第一首《巫山一段霞》中,运用了极为相似的艺术手法,描述一位造访者,从襄王梦中醒来,同时诗人将邂逅双方、梦和造访者的亲眼所见,有意混淆到一起。参看《花间集注释》第376—377页。同时也参看薛爱华在《巫山一段霞》中的翻译和评论,第114—115页。

题。七首词,作为一个系列,创造出构思巧妙和引人入胜的一系列邂逅神怪的爱情故事。诗人的艺术自觉,完全可以得到证明:牛氏没有像阎选那样,让老旧故事牵着鼻子走;相反,他谈“论”讲述她们,描述她们的性格和居处,就像导游,带引人们走近中国的著名女仙。牛氏通过每首词作开篇句中一看便知的典故,点明词作故事的来源。比如说,第一首词作开篇即云“峭碧参差十二峰”,所谓“十二峰”正是指代巫山。第四首开篇云:“江绕黄陵春庙闲”。“黄陵”将我们带到传说中舜帝的配偶、湘妃的神庙,而《楚辞》中湘君和湘夫人的叙述者,也在寻找他们。第五首词作,开篇句“素洛春光潋滟平”,告诉我们,牛氏将使用洛水神女故事(诗人曹植首先讲述)。每一首词作在它的开篇句陈述其典故来源,接着,讲述传说故事,恰如一个隐括翻版。这七个有关于邂逅女仙的不同文本,最终说明牛希济与其说像一位独特的道教诗人,毋宁说更像一位技艺高超的诗人,精于熔冶各种材料,来为文作诗。我们也必定会赞赏《花间集》编选者的品位和眼光,以及他对这七首词作的收录保存之功。因为《花间集》中,牛氏 11 首词作中的另外四首,分属四个不同词牌,显然,编者认为《临江仙》系列,当属牛氏代表之作。

与阎选第一首词作的首句相似,牛希济第一首词作的开篇,让人对巫山故事中的风景名胜,浮想联翩。

临江仙(七首其一)

牛希济

峭碧参差十二峰,
冷烟寒树重重。
瑶姬宫殿是仙踪。^①
金炉珠帐,
香霭昼偏浓。

^① 瑶姬为巫山神女别称。

一自楚王惊梦断，
 人间无路相逢。
 至今云雨带愁容。^①
 月斜江上，
 征棹动晨钟。^②

要理解牛、阎二氏创作之时各自所受修辞技巧和文学传统的影响作用，有效的办法是比较他们词作意象之间的差异。尽管有些照搬原句，因描述内容和修辞手法的相似而惹人注意，但两位诗人在各自诗作中，没有使用同样的词汇和语句。下面，为两首词作中发现的相似意象，已用斜体标明。

阎选《临江仙》的上片

十二峰寒
 仙坛
 宝衣行雨在云端
 画帘，殿(宫)
 雾、冷风

下片

楚王去
 翠屏犹掩金鸾
 猿啼明月照空滩
 孤舟行客
 惊梦

牛希济《临江仙》上片

峭碧参差十二峰
 冷烟，寒树
 瑶姬，*宫殿*，*仙踪*
 金炉，珠帐
 香霏浓

下片

楚王惊梦断
 人间无路相逢
 至今云雨带愁容
 月斜江上
 征棹动晨钟

这一对比展示，不仅说明两位诗人汲取相同的巫山故事传统，而且

① 李道指出，牛希济此处，借用唐代诗人玉溪生的诗句。参看《花间集注释》，第200页。

② 《花间集注释》，第200页。

它也说明两位诗人运用了相似的叙述手段。两首词作,上片描述的情境中,未出现任何一个人类或者神仙,而仅有标示他们出现的“踪”迹。下片,接着描述夜晚的邂逅相遇,并迅速跳到次日破晓时分。所有适合此故事的意象,恰好各司其职:“十二峰”、仙踪、楚王以及暗示魅惑和遮掩的云与雾。牛氏词作的上片,明显描述与月亮女神嫦娥广寒宫相类的天宫景物。与嫦娥一样,瑶姬居处宽广的玉宇琼楼之中。它标志此处为一天宫别院。深入她居处的宫殿,我们发现香烟氤氲缭绕,而它在人世间常常暗示恋人的幽会之所。阎选与之相似,在词作中暗示一个闺房背景,描写雾气笼罩的“画帘深殿”。两首词作的上片,都呈现一个明显带有奇幻色彩的景观,源自诗人的想象,没有具体形态,奇异而充满艳情意味。

尽管使用相似意象,但牛希济在下片,从上述情景以及主线故事,退回至现实。他不再以旁观者角度描写情景,转而评述这个传说:“一自楚王惊梦断”。在第二句,“人间无路相逢”,他把叙述者,拉回现实世界。^①通过运用时间短语“一自”和“至今”,形成句法延续,将一、二句联结在一起。相对于阎选使用前后不连贯的意象(“欲问楚王何处去?”“翠屏犹掩金鸾”“猿啼明月照空滩”),他为下片提供一个连贯的叙述线索。与阎选化用传说故事(说话者好像重新扮演着楚王,展开寻访)相异,牛氏词作把巫山故事仅仅当成一个故事来呈现。以征棹意象作结,标志牛氏结束复述,并将读者带回现实世界和滚滚红尘。阎选词作融合梦中情景,由猿啼惊醒的梦者来展开叙述;而在牛氏词作中,铃铛声在清晨空气中飘荡,完全敲碎幻想,让人回到河边的飘渺仙境。与牛氏七首《临江仙》词中的大多数相类,他在此拉开观察者与描述对象之间的距离。他的叙述方法,尤其是下片中的评述式“概括”,强调角色为古代叙事诗中的表演者。

牛希济的第五首词作,以一种更加有意为之的方式,明用曹魏诗人

^① 这一句好像在模仿张泌的第三首《浣溪沙》的一句:“人间无路到仙家。”参看《花间集注释》,第153页。

曹植的《洛神赋》，描写洛水神女，再次讲述一位女仙的故事。洛水神女，过去认为是宓妃，即传说中的伏羲之妹，溺亡于洛河而为神。在早期的辞赋文学中，曹植《洛神赋》，因带艳情色彩以及对女仙外貌的细致描写而著名于世。牛希济似乎用他自己的方式，写作相似的语句。^①

临江仙(七首其五)

牛希济

素洛春光潋滟平，
千重媚脸初生，
凌波罗袜势轻轻。
烟笼日照，
珠翠半分明。^②

风引宝衣疑欲舞，
鸾回凤翥堪惊，^③
也知心许恐无成。
陈王辞赋，^④
千载有声名。

牛氏同样运用第三人称观察视角来描述洛水女神的降临和离开。传说中神祇出现的地方，女仙自由来去，现身于自然世界。此处，阳光普照，河流涟漪。她举足移步，轻盈而优雅，像很多光彩照人的女人，既超凡脱俗又活色生香，外貌更因“半分明”而魅力大增。下片第一句，描述

① 康维达译《文选》，卷三，第357页。

② 这里对女仙的描写，让人想起曹植《洛神赋》对她外貌的描述：“披罗衣之璀璨兮，珥瑶碧之华裾。戴金翠之首饰，缀明珠以耀躯。”（《文选》卷三，第359页）

③ 李谊注释说牛氏是改写自唐代类书（译者案：作者认为该书是《百科全书和典故手册》）《初学记》所引陆机《浮云赋》的文句，也被其他诸如韩愈等诗人化用改写。参看《花间集注释》，第204页。

④ 陈王，即诗人曹植。参看《花间集注释》，第203—204页。

她的宝衣正被风吹到一边，刚劲的风，吹拂着女性人物的长袍罗裙。但是，此处描述的遇仙者，与曹植赋中的人物相似，尚未同床共枕，即已抽身离去。牛氏通过描述风可能因风侵袭“惊”吓而正要告别“鸾”（两种神话动物，尤以雌雄出现，匹配一对），向我们传达这些信息。

词作尾句，牛氏作为诗人现身，言说自己重述洛水神女故事的寓意。尽管神女及其追慕者，皆真心实意，而他们的欲望最终未能如愿以偿；然而，诗人却能平心静气，确信自己的作品会如曹植那样，千古流传。这最后一句，暗示如此不朽“声名”，与任何转瞬即逝的人神结合相较，才更加令人心向往之。牛氏重复“千”字，好像在此言说：上片，涟漪荡漾，映照“千重媚脸初生”，而下片，我们发现，诗人允诺声名持续“千载”。女仙风华绝代，完全没有满足诗人通过写作而得到永生的企盼。欲望满足可能带来狂喜，但欲望受挫，却能带来千古声名。对于以一场人神交通的诱人序曲来开篇的一首词作而言，这样的结尾收束，稀奇而难得。花间诗人常常运用最后一句，笔锋一转，遇仙经历之后，重新“回”到现实世界，但牛氏却别树一帜，渴望自己以诗人身份涉足情景之中。

牛氏第三首词作，聚焦于女性，描述一对凡身肉胎的恋人。其中，我们看到，他有意运用相似的手段，来呈现一个神怪故事。

临江仙(七首其三)

牛希济

渭阙宫城秦树凋，

玉楼独上无聊。^①

① 渭河、秦树和玉楼全都暗示萧史故事。秦穆王带擅长吹箫的萧史到自己宫中，与他的女儿弄玉婚配，并为他们建造玉楼。后来，他们骑着鸾凤飞仙升天。牛氏稍稍调整了故事，述写弄玉的意念，并让萧史骑着虬龙（像鸾一样，特别是与凤凰配对时，伴随着男性）下降，迅速带着她升天去。甚至尽管萧史就传统理解而言，是一位吹箫人，而这个故事的其他文本，皆记载弄玉善于吹箫。（李谊注引，恰好就是一个此类不同文本的例子，《太平广记》记载这个故事，同样描述善于吹箫的弄玉，以自己的箫声招来凤凰，并且最终跟自己的丈夫升天，只是她坐着凤凰，而他坐着虬龙。见《花间集注释》，第202页）

含情不语自吹箫。
调清和恨，
天路逐风飘。

何事乘龙人忽降？
似知深意相招。
三清携手路非遥。^①
世间屏障，
彩笔画娇饶。^②

与其他词作相类，此处通过第一句提及渭河和“秦树”，预示将要描述的故事：萧史，吹箫人，与他的妻子，秦穆公之女弄玉，一同升天。有两个因素，将零散片段串成故事整体，从而让第三人称声音，显得更加自然而然：首先，用“含情不语”，描写我们经常在《浣溪沙》词作中见到的女性举止。^③ 这似乎更像是一位观察者对弄玉行为的品头论足，而不像是她的自述。描述她的箫声响彻云霄，也使人想起一个外部的叙事者和观察者。整个下片，再次表明牛希济对这个故事的评说，强烈暗示应该当成第三人称来加以阅读，因为牛氏对此故事提出一个疑问（“何事乘龙人忽降？”），将动机归结为人物自身（“似知深意相招”），并通过描述人世间所有的弄玉图像来结束。而她，正是他重述的故事中的女主人公。该词下片的每一行，都从邂逅现场的情景，回撤现实，变动极大。

这首词作的叙事为顺叙：上片描述孤独的女人正盼望某人，下片转至他们的神奇邂逅和奇幻旅程。上片以弄玉含“恨”箫声“天路逐风飘”作结，下片开篇则言“乘龙人”（男性恋人，箫史）“忽降”，大概因为她的悲

① 三清，指道教玉清、上清、太清等三处仙境。

② 《花间集注释》，第202页。

③ 我们发现，孙光宪与和凝的两首《临江仙》词作中，“含情无语”和“含情遥指”，与选本中的其他相类语句，皆用第三人称视角，描写女性对象。

情乐音而引起他注意。一旦邂逅会合后,他们就望“三清”而去。“三清”一词,不管它在道教文献中的重要性如何,此处显然仅仅意为“天”而已。^①与上文描述洛神的词作相似,此词的最后一句,牛氏转换视点,通过提到弄玉的图画和她在“世间”的故事,来组织自己的故事讲述。尽管未在这个结尾句中提及自己的文学技巧,他却再次指出,在保存和重述此类传说之时,艺术技巧相当重要。不仅如此,他可能也提出一个有关弄玉惊讶自己的恋人突然出现的不同解释:萧史,不是因她充满感性的箫声所引,也可能因她绝美妖娆而“招”至。

提及画屏上的丽娃娇娥,本身自非独此一家的原创,却是咏赞图画和描绘女仙文学的一部分,而牛氏词作结尾,引人入胜且充满逻辑。牛氏通过将其观众从词中的亲密情景拉开,巧妙地指向自己对于故事中“娇娆”的欣赏,并断言自己有权评说和重新阐释这个故事。就像他在前一首词作中所做,提及曹植对于洛水女神的刻画,并强调说自己的作品,就像那些画屏,将因为自具的娇娆多姿而长存于世。循着更为严密的思路推导,联系文献记载蜀地绘画文化繁荣以及欧阳炯等蜀国宫廷诗人创作题画诗之事,我们应该容易设想牛氏七首词作的背景,即是对一系列主题为“遇仙”的绘画图卷的题赞。如此贴合,可能永远仅是推论,但是牛氏有意为之的艺术技巧,肯定迎合了蜀国文学和图像艺术方面的赏鉴品评之人。

阎选和牛希济创作的《临江仙》词作,表明这两位诗人,不仅能在语言和描述方面,熟练处理邂逅女仙的传统,也能利用这些传统,来创造出前后一致的剧情。相较而言,孙光宪和顾夙创作的《临江仙》词作,显示他们满足于肤浅隐括(或者根本就没有隐括)游仙的风流韵事。然而,整个《临江仙》词作,多描述人间的事物和空间。就像《菩萨蛮》和《浣溪沙》词作着眼于弃妇的痛

^① 此处所用“三清”,可谓典型事例,说明研究一位诗人对术语的运用时,需要具体情况具体分析。其他唐代诗歌,也有相似的难题,请参看柏夷对诗人运用“碧落”一词的分析(《道教和文学:李白问题》,第57—72页)此处,柏夷在这篇文章中,使用许理和有关语言借用的概念,已经成为一个模式。

苦，《临江仙》词作，围绕受弃的人类恋爱者的命运展开。为何诗人不喜欢使用人类视角？这似乎无足轻重，然而它也凸显了花间词，持续不断地取代前世的俗文学传统。不像道教有关仙界女性的颂章或将女仙特征虔诚地枚举而出的诗篇，这些曲子词立足于发生风流韵事的凡尘人间。

然而，正如我们在阎选的两首词作和牛希济的第一首、第五首词作中所见，颇为明显的俗世爱情词作，与那些描述遇仙词作之间一个重要区别，就是经常颠倒男、女两性形象的关系，即女神成为有权决定是否付出爱的一方。词作具体描述神女的女性特征，以进一步强调她的身份角色，为一个独立自由之人，可随其所欲，甚至变化无常，出入天国和尘世。在同一句，为了改变爱情中的力量关系，将主人公塑造成一位受人抛弃的男性恋人。尽管她们最终仅是穿着神仙的云锦霞帔，却像俗世女人般卖弄风情，但词作将“神”女，描述成能够随心所欲、来去自如，而她们的男性恋人，则只能表达懊悔和绝望之情。似乎，能将此一百八十度扭转颠倒加以“定型”的唯一方法，是借鉴运用文学传统中的女仙主题。《临江仙》词作中塑造的男、女恋爱双方，完全与遇仙传统一致，但若不按照构成《花间集》大多数爱情词作中的“无助女性”惯例来阅读，似乎更加有趣。而且，正如牛希济小心翼翼地告诉我们的，这些词作的抒情主人公，是有话未吐的男性诗人（或者画家）。考察《女冠子》词作之后，我将继续考察这些词牌中性别、角色的范围，以及它作为一个整体，对我们阅读《花间集》的爱情词作产生了何等影响。

解读《女冠子》：相约女观

与《临江仙》一样，《女冠子》词牌，见于《教坊记》和《尊前集》，却没有在敦煌词作和南唐诗人的词作中出现。^①然而，《女冠子》词作中使用道

^①《尊前集》中三首《女冠子》的作者是蜀国诗人欧阳炯（2首）和尹鹖（1首）。

教典故,绝非蜀国专有:唐代诗人也在《女冠子》中实验运用道教语言。薛爱华,在他关于五代《女冠子》词作的文章——《女冠子:写道姑为神圣恋人的韵文》中,探讨六朝隋唐时期道教女冠称谓的发展。其中,他将“女冠子”翻译为“capeline”(女帽),而完全对应和更为正式的译文,则为“nu daoshi”。^① 在唐代地位突出的道教上清派中,人们因为她们特异的帽饰,而称之为“女道士”或“女冠”。^② 然而,词牌没有拘守惯例,用了我们上边已熟悉的术语——“仙子”。词中的后缀“子”,标明带有些微的轻佻感。^③ 与我的设想吻合,这些词牌名,具有非正式的色彩,因而我会更加活泛一点,遂将它翻译为“道姑”,一个可能有言外之意、代指一位女性道士的普通称谓。很多《临江仙》词作复述著名的女仙故事,且词作内容多与“水”紧密相关;与之相类,很多《女冠子》词作,不管词中女人的行为是否像道姑,却明显拿普通妇女与道姑对照。

《女冠子》的格律,在《花间集》中较为固定;一韵到底,分为上下两片,字数不同,分别为:4/6/3/5/5和5/5/5/3。押韵有点与众不同:上片开头两句押仄声韵,除此之外,词作都固定押一个平声韵,包括上片的第三、五句和下片的第二、四句(最后一句)。《花间集》编者倾向成对选录《临江仙》系列词作,并同样如此收录《女冠子》词作。这些“对”中,只有几对好像有内在的时间线索或叙述逻辑将彼此联结,然而,成对收录,可能反映出当时存在的、我们已经不能详知的音乐演奏规矩。

① 薛爱华:《女冠子:写道姑为神圣恋人的韵文》,第14页。他还指出,宋代时,此语好像已成为称呼道教祭司的正常术语。他将“冠”一词译为“capeline”(帽子),指女人的帽饰。道教信徒,通过他们的独特冠服,通常是黄冠或莲花冠,来与常人区分。

② 孔维丽,《道教手册》,2000年,第384页。

③ 汉语史上,此助词的出现,时间难以确定,但是唐宋时期,变得越来越频繁。比如,《汉语大词典》引述的最早文本,为唐代的《游仙窟》(卷4,第163页)。据任半塘所言,它出现于很多《教坊记》词牌(总共343个中的69个),暗示它用于“小曲”类词牌,且该助词用来将“小曲”与“大曲”相区分。尽管任半塘没有言说该助词在其他语境中的历史,他指出唐代之前的魏晋六朝曲调中未有。他因而推测,“子”作为标示轻微义的助词,不会晚于盛唐。(任半塘:《教坊记笺订》,第123页)

《临江仙》系列无温庭筠之词。与之相异，有两首《女冠子》词为温氏所作（参看表7）。就像《菩萨蛮》词，温氏创立的典范，为其他诗人所步武。温氏的两首词作，描述一位离身去“求仙”的美丽妇人，但是，正如我们应该看到的，他笔下的主人公，既可能是道姑也可能是宫女，二者之间的区别并不明显。

柯素芝有关六朝、隋唐文学中西王母的重要论著，讨论了唐代文学中道姑的角色以及她们与此精神之母的关系。她将唐代妇女可能选择出家向道的主要原因概括如下：

她之所以皈依道教的原因很多：作为丈夫死后的避难或退隐的手段；作为改嫁前暂时守寡洁身自好的方式……作为一种皇家女眷成员在崇尚节俭运动期间遭遇放逐时的生存策略；一种规避宫廷阴谋和危险的方法；一种逃婚和离家出走独立过活的方式；一种获得教育的途径。此外，还有一些父母希望能治愈女儿而将生病的女孩送到一个女观中；饥荒年月，父母可能将饥肠辘辘的女儿转手入道以期谋生。除了这些动机，当然，还有难以衡度的名副其实的宗教修道。^①

柯素芝马上提请人们注意研究唐代道姑时会遇到的重要问题：文学和历史方面的资料，要么过度集中记述上层社会，要么对道姑生活的记载失之泛泛，而没有提供关于她们的宗教行为或日常功课的大量实证。然而，就柯素芝概述的女性出家动机来看，很明显，其中，成为道姑的女人，从此过上与儒家准许的家庭关系，即女儿、妻子和母亲等角色无关的生活，同时她们需要从这些道观中获得唐代普通妇女没有的技能和自由。

^① 柯素芝：《出世与神情》，第216页。

表 7 《花间集》中创作《女冠子》的诗人

诗 人	词作数量	诗 人	词作数量
温庭筠	2	孙光宪	2
韦 庄	2	鹿虔扈	2
薛昭蕴	2	毛熙震	2
牛 峤	4	李 珣	2
张 泌	1		

与欧洲中世纪的修女相似,道姑们,以家庭关系为基础,采用“母亲”和“姐妹”等“虚拟血缘关系的术语”,重构一个家庭等级。^① 道教女冠组织,通过滥用“夫人”和“姐妹”等称谓,与男性兄弟等级制度相对照。在欧洲,亦是如此。此乃唐代社会值得重视的实状。然而,中国社会的很长一段时期内,道观经常接纳旧时曾为妓女、皇帝妃嫔等有婚外性经验史的女人,有时道观仅是她们再婚以前的短暂过渡。因而,女观和妓院,能提供同等相似的性爱自由。无独有偶,欧洲中世纪和文艺复兴时期的文学中,有大量关于修女行为不检点的笑话、妓女冒充修女的故事,并拿修道院与妓院相比类通观。诚如上文所言,唐代诗人经常运用道教女冠,或者用“女仙”来替代称呼歌舞姬和妓女。但是,唐诗中也有部分描写女人进入道观的诗作,尤其是描述“宫女”从皇宫到道观的转变,即李丰懋所言的“‘送宫人入道’诗”。^② 在踏上这条道路的女人中,最著名者,有唐朝的九个公主,还包括受命入道的两位唐睿宗女儿,以及唐玄宗著名的宠妃杨贵妃和很多年老色衰的宫人。^③ 戴思博(Catherine Despeux)

① 柯素芝:《出世与神情》,第 227 页。

② 李丰懋:《悠与游》,第 293—294 页。

③ 薛爱华在《玉真公主》中曾讨论这些公主中的一位,即众所周知的女真公主(第 1—23 页)。关于公主受命入道的一个细致研究,参看查尔斯·本(Charles Benn)《洞玄授度:711 年的一次授道箬仪式》(*The Cavern-Mystery Transmission: A Taoist Ordination Rite of A. D. 711*) (University of Hawaii Press, 1991)。查尔斯·本指出“从 618 年到 906 年,在 212 位度入道籍的人里,有 17 个唐室公主(包括太平、金仙和玉真公主)”(第 104 页)关于唐代公主进入道观的意义和机制的讨论,参看李丰懋:《悠与游》,第 294—300 页。

曾指出宫廷妇女走上这一道路可能获得的益处：

这些女人通过转而信奉宗教而脱离社会。她们仍能发挥政治影响，同时能够避开无处不在、无时不有的宫廷阴谋。她们从自己新身份的经济特权上获得利益，并拥有大量的个人自由。记载显示，她们经常过着一种放荡不羁的生活，或远足旅游，或献身艺术，或舞文弄墨。^①

简而言之，在唐代文化景观中，道观耸立于显要位置，而唐代社会进入道观中的女人，经常引人注目。道观，似乎成为那些曾经结过婚、做过侍妾或犯下淫乱等社会问题的女人们的天堂乐土和避风之港。受此名声的刺激，常人脑海和精英文学之中，盛行“道姑如妓女”的比喻。

不仅如此，唐代文学中，“道姑如妓女”的比喻，显然与“仙子如妓女”的比喻，拥有共同的基础。考察后一个比喻的事例，有助于考察《女冠子》词牌系列中道教女性的前后源流。孙棨，晚唐时《北里志》的作者，写有一诗赠妓女王福娘，明显将她描绘为宗教神系之外的“仙”子。

赠妓人王福娘

孙 棨

彩翠仙衣红玉肤，
轻盈年在破瓜初。^②
霞杯醉劝刘郎赌，^③
云髻慵邀阿母梳。^④

① 孔维丽：《道教手册》，第 389 页。

② “破瓜”，在棱型瓜上切割，切开会分为两个“八”瓣，总数就是十六，恰是一个女孩性成熟的年龄。因此也是第一次性经验的委婉用语。作为性成熟隐喻的用法，至迟可以追溯到西晋诗人孙绰；它也出现在《花间集》所收录的和凝《何满子》中。

③ “刘郎”指“刘晨”，在《幽冥录》中，他与阮肇沿着一条溪流去寻找仙子。

④ “阿母”，此处指歌楼或妓院里的女性。柯素芝在她有关西王母的著作中，也探讨过这首诗作，认为此语，也暗示西王母的形象。对她而言，阿母是一个惯用的术语。参看柯素芝：《出世与神情》，第 237—238 页。

不怕寒侵缘带宝，
 每忧风举倩持裾。
 谩图西子晨妆样，^①
 西子元来未得如。^②

此处，可谓使用神仙故事的典型：提及诸如“仙衣”和“刘郎”等，也提到“阿母”（房屋中的夫人），即柯素芝所说的西王母故事。然而，该诗并未明确交代诗中妇人的职业。诸如沉醉、乱发和衣冠不整等，暗示提供性娱，都会证明她可能是某种形式的妓女，而“破瓜”典故，却将此揭示得显露无遗。尽管孙棨赞赏追求时尚（据《北里志》记载，孙氏此诗明显是写给他所梳拢的一位妓女），然而描写她所有的职场装扮，实为了勾勒人物形象。在《女冠子》系列词作中，我们看不到如此程度的坦率直白，但道姑的服饰装扮、行为举止，确实与孙棨笔下的歌妓类似。这首诗，作为一个绝佳之例，有助于我们了解晚唐诗人如何调用道教意象来描绘妓女。孙棨利用道教语言，奉承诗中的女主人公，然而，使用此类语言，未能遮掩她的真实身份。

《女冠子》系列词作运用道教意象的范围，要比《临江仙》系列词作更宽一点。在《临江仙》词作中，诗人借用邂逅神女的叙事框架。然而在《女冠子》中，鲜有单纯的叙事，只有更加综合地运用可能暗示神仙或真人出现的意象和情景。少数词作通过提及一位追寻女仙或已被遗弃的“刘郎”，来让人联想到一个耳熟能详的故事。“刘郎”，指的是南朝时《幽冥录》中记载的两位男人的故事。刘晨和阮肇，到天台山去采寻草药，迷路之后，突然在一棵桃树旁绝壁中发现一条小径，路边有条山间流淌而来的小溪。沿波讨源，他们遇到两位“玉女”，遂与她们在山间王国过着

① “西子”，著名美人西施的非正式叫法，她由越国献给吴王，以干扰其心志，遂致夫差亡国。

② 《全唐诗》，卷 727，第 8328 页。此诗，韦毅也选入《才调集》，题为《赠妓人》（傅璇琮：《唐人选唐诗》，第 804—804 页）。此诗最早出现在《北里志》，由诗人孙棨自己赠给王福娘。参看罗吉伟：《代妇立言》，第 275—276 页。

幸福的生活,但是当男人决定返回己家时,发现人世间已经过了七代。过了一段时间,两位男人消失,可能再度前往寻找他们的神仙伴侣。正如“谢娘”往往用来泛称一位妓女,到了唐代,在爱情诗作中,“刘郎”和“阮郎”成为男性恋人的熟套代称。不像悠久的中古遇仙文学传统,刘郎和阮郎的故事情节简单,少有相关意象能供诗人采用。因此,我们毫不意外的看到,提到“刘郎”的诗人,以一种好像不会引入这个故事的其他因素的方式,来提及“刘郎”(此类典故较“阮郎”更为普遍,尽管二者经常是一对)。^①但是,与《临江仙》系列一样,也有六首《女冠子》,没有使用任何与道教人物或事物有关的典故。

薛爱华对于《女冠子》的大量评论,丰富了我们对这些文本的理解,但是因为他没有看到这一词牌系列的解释框架可能超越了《女冠子》的道教关联,其读解完全低估了爱情和艳情写作传统在这些词作中的重要性。下面是他译作前面的一段导言,正好展现其解释框架的局限性:

当道教题材……带上它们对应的庄重色彩,“艳情”和情感方面预设的相似性,就沦为次要角色……《女冠子》最显著的形式特征,是不断重复使用部分词汇和短语(也是其他词作的一个形式特征),会不可避免地导致读者将它看成是“俗套”诗作……简言之,有可能是一种城市口语传统,支撑精擅词作形式的作者,创作的民间曲子词中的俗套之词。但是,如果这是真的,我们就必须警惕,不能天真以为,开发利用这些语汇,无论从何种角度来看,都是“纯”乎如此。不可否认,荷马史诗虽源自当时的民间文学,却通过纯正的诗人技

^①《花间集》中有十二处用了“刘郎”典故,其中《女冠子》有五,《临江仙》有二,《浣溪沙》有二,其他三处用典出现在三个不同的词牌中。十二次用典中,有四处提到刘郎和阮郎。因此,这个词牌系列中出现的其中七个典故,名义上都关注神仙。这说明诗人在创作词作时,会注意到词牌的字面意义。我们也应该看到晚唐诗人曹唐的游仙诗的可能影响,那些诗作关注在非人间的旅游,也包括刘、阮二人在天台山的游历。曹唐的十四首同题诗被收入《才调集》(傅璇琮:《唐人选唐诗》,第795—799页)。有关这些诗作与道教故事和其他诗作的关联的讨论,参看宇文所安《晚唐》。也可参看颜进雄:《唐代游仙诗研究》,第389—392页。

艺,而焕发出无与伦比的光芒。^①

正如我在第四、五章所言,“稳定地重复字词”,可谓整本选集的一个形式特征,以至于我已将它看成蜀国词体的构成要素。薛爱华所谓的受“一种城市口语传统”影响的词作,与我所强调的蜀国廷臣以巧妙模仿方式创作的词作,并没有太大不同。然而,若拿“道教”词作,与其他词牌下的系列词作,或选本中更多的词作相对照,薛爱华认为《女冠子》词作中的道教意象无论如何都是“纯粹”或流于形式的观点,就有点立不住脚。

薛爱华单独列出而加以评论的《女冠子》词的特征有:多描写女性服饰;营造香气氤氲、云雾缭绕的气氛;色调多为蓝、绿;注意描摹女人的妆容;刻画她们内心的“沉默”或“欲说还休”;言说“轻视、后退、抑制和消退,以及其他一些必须顺从地去做或部分掩藏品性、行为和感情的概念”的话语。^② 这些特征,证明他对于《女冠子》词的特色,过度敏感。就像我在第四、五章所言,这些特征,为典型的爱情传统,而非这一词牌甚或“仙”字词牌系列所特有。薛爱华还讨论这一系列中更加特别、为我所赞同的两个形式:有些诗人提到“醮坛”(一块为了举行仪式而清洁过的高台,薛爱华翻译为“净坛”);两次使用“步虚”典故(道士在地上的一块方形区域中模仿神仙漫步天庭的步伐)。^③ 在接下来考察的词作中,我们将会看到,这些因素确实改变了一首词的语调,但它们不一定将词作故事弄得全为宗教之事。

与《临江仙》词作相似,《女冠子》词的内容,范围较为宽泛,有些几乎完全没有道教意象,而有些则十分突出地使用道教故事和典故。在十九首《女冠子》词作中,人们目前认为有六首未使用与神仙事物或形象有关的典故。这六首词作,有两首为韦庄所作,有三首来自牛峤的四首词作,

^① 薛爱华:《女冠子》,第17页。

^② 同上书,第20—22页。

^③ 这一行为,在中古文学中,它的历史及其运用,参看柏夷:《灵宝经中的步虚辞》。也可参看薛爱华:《步虚》。

有一首来自毛熙震的两首词作。我们发现，一些《女冠子》词，仅为“形式借用”，如温庭筠的两首词作和牛峤四首词作的第四首（我们以前指出，温庭筠及其模仿者牛峤，十分注重以俗艳笔触来描绘女性，因而他们的作品中普遍缺少道教意象，自然也属情理之中）。在“概念借用”的层面，我们发现数首词作使用了邂逅女仙的故事。类似阎选和牛希济的《临江仙》，这些《女冠子》词作（包括那些李珣和鹿虔扈的词作），故事发生于室外的自然环境中，然情节仍为传统的爱情讲述。我们所考察的运用道教故事的词作中，薛昭蕴创作的两首词作，细致描述道姑为求仙而举行斋醮仪式，颇具宗教意味。这些词作，没有任何爱情的提示，因而为该词牌系列中最为严肃庄穆者。

在几首最为世俗的《女冠子》词作之中，我们看到了受人抛弃的艺妓。下面由牛峤和毛熙震创作的词作即为实例：

女冠子（四首其四）

牛 峤

双飞双舞，
春昼后园莺语。
卷罗帏，
锦字书封了，
银河雁过迟。^①

鸳鸯排宝帐，
豆蔻绣连枝。
不语匀珠泪，

① 锦书，用《晋书·列女传》（卷96，第2523页）中的一个故事，其中记载一位妻子在锦缎里织出诗歌，寄给她的丈夫（译者案：此处指《晋书·列女传·窦滔妻苏氏》中所言苏蕙织回文诗的著名故事）。后来，意为一个女人给他恋人的书信。雁，传统视为捎信者，此处上升到天上的银河。

落花时。^①

女冠子(二首其二)

毛熙震

修蛾慢脸，^②
不语檀心一点。
小山妆，^③
蝉鬓低含绿，
罗衣澹拂黄。

闷来深院里，
闲步落花傍。
纤手轻轻整，
玉炉香。^④

这两首词作颇为相似，都对弃妇作了细致刻画：第一首描述她的闺房，第二首描述她的容颜和外貌。牛词中的意象，现实中本该成双结对：一封信、眼泪和标示春天逝去的物候，暗示她受弃独处。毛熙震则进一步隐匿这些线索，仅仅暗示她的“闷”和闲。

进一步深入神仙世界。在温庭筠的词作中，我们发现有关道姑的暗示，但温氏描写此类女性的方式，说明她们的穿着打扮，并不合乎身份与情志。

①《花间集注释》，第134页。

②人们解释此“慢”为“曼”（外形可爱）。“慢”的如此用法，还出现在阎选的《虞美人》（“脸慢笑盈盈，相看无限情”）。

③“檀心”指女人嘴唇描画后的颜色（红）和形状（一个紧结，或心形）。“小山”，或指她的发型，即头上盘出小“山”模样，或者可能是指她的眉毛的样子。我同意李谊的注解，以为此处当为“发式”。

④《花间集注释》，第357页。

女冠子(二首其一)

温庭筠

含娇含笑，
宿翠残红窈窕。
鬓如蝉，
寒玉簪秋水，
轻纱卷碧烟。

雪胸鸾镜里，^①
琪树凤楼前。^②
寄语青娥伴，^③
早求仙。^④

词作以温庭筠惯有的窥私风格写就，上片描述妇人穿着晨装，卖弄风情地“含娇含笑”。她宿妆而眠，外貌若隐若现，而下片更甚，瞥见她的胸脯。词作中的这些情景，透出轻微的艳情色彩。下片接着介绍神仙居处里的相关事物：鸾镜、琪树、凤楼以及青娥伴。然而，这些事物，与上片中的传统香艳语调相对应，不太像神仙世界的一部分，而更像是诗人在夸赞恭维他的女性主人公。甚至结尾句“早求仙”，都不太像是对一位入道新人的劝勉，更像是劝勉人寻找一位神“仙”，与恋人共度良宵。^⑤ 假设

① “鸾镜”应该是指背面装饰鸾凤图案可拿在手里的镜子。鸾凤与镜子结合，当是从东晋的故事开始，谓一只鸾凤为己之镜中影所惊。这个典故，唤起女性顾影自怜。关于中古文学使用鸾凤的讨论，可参看何贍（James M. Hargett）《担任副手：中国上古、中古文学中的鸾凤》，第249—252页。

② 琪树，据说（在《山海经》及后来的资料中）生长在西王母的世界中及天台上，因此与神仙相联。（薛爱华：《女冠子》，第37—38页）“凤楼”，常用来暗示一位神仙居处。

③ 妇女的“青娥伴”穿着年轻女仆的服色，但是温庭筠可能也趋向用一个典故指其他青色调的信使，如此鸟，从西王母处带信来。

④ 《花间集注释》，第41页。

⑤ 在他有关这首词作的讨论中，青山宏提到，就像唐代故事《游仙窟》中那样，神仙洞府，比喻那些要离开的男人，曾经的性爱幽会之地。（《唐宋诗研究》，第21—22页）

相信她的表现合乎身份,我们至少会追问:温庭筠认为,用何种方式描述一位道姑,方才恰如其分?然而,事实上,温庭筠并没有给我们足够的线索,以便肯定地判定女主人公的身份或职业——或许情景如此,即一位艺妓,为了成为一位女冠,而宣告放弃她先前的生活。^①

温庭筠的第二首词作,描写闺阁妇人,并使用了有关神仙的典故意象。但,情景中隐隐包含一位求仙访道的男性恋人形象。

女冠子(二首其二)

温庭筠

霞帔云发,
钿镜仙容似雪。

画愁眉,
遮语回轻扇,
含羞下绣帟。

玉楼相望久,
花洞恨来迟。
早晚乘鸾去,
莫相遗。^②

尽管没有描述骑着鸾凤远离的男性恋人,上片开篇句仍着眼于恋人幽会的“花洞”中那半遮半掩的娇媚妇人身上。这两首词作,反复使用与隐藏相关的意象,令人印象深刻:“含”(压抑或隐藏)一词,两首词作中出现了三次,且第二首词作中,妇人甚至用一把扇子“遮语”,接着她还羞涩地放下窗帘去掩隐他俩。与温庭筠的大多词作相似,为了描绘刻画细

^① 参看张以仁在《花间词论集》(第174—181页)中对这首词作在现代《花间集》版本中的不同解读的分析。

^② 这最后一句,我翻译时,将其与第一首词的最后一句相对应,显然也是一个直白句。消极命令式的语气助词“莫”,显示妇人是在对她正在离开的恋人说话。《全唐五代词释注》的编者也暗示这一解读,注释“遗”为“遗弃”(第366—367页)。也可参看《花间集注释》,第42页。

节，词中缺乏叙述线索。归根结底，神仙来去的意象，同样为了细致描述恋人幽会的香艳情景。

温庭筠的最佳模仿者，蜀国牛峤，同样用道教典故，来描述一位俏丽女人的外貌打扮。他四首《女冠子》词中，只有第三首，以各种时髦、新颖方式来描述神仙。

女冠子(四首其三)

牛 峤

星冠霞帔，^①

住在蕊珠宫里。^②

佩丁当，

明翠摇蝉翼，

纤珪理宿妆。

醮坛春草绿，

药院杏花香。^③

青鸟传心事，^④

寄刘郎。^⑤

牛峤之词，读来颇为有趣，挑战我们的阅读习惯。一方面，这首词作大量使用一些神仙事物的典故，包括妇女的“星冠”和“霞帔”，以及她居

① “星冠”和“霞帔”指道教服装，尽管“莲冠”，经常为黄色，更加常见。薛爱华指出，“星冠”在道教经典文本中，有一些场合出现（《女冠子》，第29—30页）。从《高唐赋》开始，文学中的女仙，常常穿着“霞”色。道教文书中，神仙多穿着“帔”，一种据说是用羽毛做成的（标示有可能飞举至天空）黄色或粉色服装。

② 按诸道教文书，诸如《黄庭内景经》之类，描述蕊珠宫坐落在道教天庭一处特别的地方。因此，这儿与温庭筠用“凤楼”描述女性居处相类。

③ “醮坛”，上文已言，同“药院”一样，指道教场所。草药是道士培育和着迷的，以此达到长生和成仙。

④ 传统以为“青鸟”是西王母的信使。

⑤ 《花间集注释》，第133页。

处的“蕊珠宫”。接着往下阅读,我们会当成“道教”之诗:女主人公或是一位道姑,或是一位住在典型的远离人间烟火的九霄琼瑶之中的女仙,正发信给她人世间的恋人。但是相对于其他《花间集》词及温庭筠两首《女冠子》词,牛峤词中的女性,似乎少了一点仙气。

牛峤词作的章法,与温庭筠的第一首相似:上片近距离观察,细致描写女人的外貌(牛峤甚至通过“理宿妆”显示在响应温庭筠的“鬓如蝉”和“宿翠”),而下片讲述她的情感和行为。每首词作的上片,都描述女人的外貌装扮;而下片都讲述一位“青”使带信给离去的恋人。到了下片,温庭筠的视线,仍停留于女人的闺阁之中,而牛峤则移至室外,描绘春天的独特景象。“醮坛”,道教特有的献祭仪式。牛峤此处借用,暗示酒宴上发生一场浪漫插曲。^① 尽管牛峤的意象,令他的词作描写,接近“遇仙”的世界,而词作的修辞结构,当与温庭筠第一首词比较时,说明他想描叙爱情场景,而非仙界的奇幻风貌。由于我们目光过分狭窄,只关注词作的道教典故,意味着可能看不到牛峤尝试要将此类主题传统(包括世俗文人对道教意象的运用)与爱情传统巧妙结合。在牛峤的词作中,我们再次发现他十分巧妙地模仿温庭筠。此时,温氏可能不仅只是艳情小词的行家里手。

与温庭筠和牛峤只借用术语相比,张泌、鹿虔扈和李珣的词作,则更加巧妙地将道教意象与爱情传统结合在一起。鹿、李二人用他们的作品,描述爱情受阻,并采用刘郎故事作为他们的叙事框架。就像我们在《临江仙》词作中所见,从描写到叙述的转变,尽管并非更加完全或大量使用道教典故所必须的一个标志,却能实质上改变爱情小诗的情感基调。在接下来两首张泌和鹿虔扈的词作中,我们会看到道教意象与修辞结构、叙事传统结合在一起,并可见到类似《菩萨蛮》和《浣溪沙》中的女性主人

^① 如此运用,可能借自唐代诗人李商隐。李是一位聪明的诗人,描述一位和尚和官员,在一个“醮坛”发现一位美丽歌女的情景。《《全唐诗》,卷541,第6226—6227页)

公。鹿虔扈模仿张泌，可谓亦步亦趋：鹿氏不仅采用张氏的结构和意象，还使用了张泌的第二韵（上片三、五句和下片二、四句中的平声韵），包括押了两个相同之字（即深和阴）。^① 我已经在译文中标出两位诗人词作之间的重复，也包括略微改写的意象。

女冠子	女冠子
张 泌	鹿虔扈
露花烟草，	凤楼琪树，
寂寞五云三岛， ^②	惆怅刘郎一去，
春正深。	正春深。
貌减潜销玉，	洞里愁空结，
香残尚惹襟。	人间信莫寻。 ^③
竹疏虚槛静， ^④	竹疏斋殿迥， ^⑤
松密醮坛阴。	松密醮坛阴。
何事刘郎去？	倚云低首望，
信沉沉。 ^⑥	可知心？ ^⑦

两首词作的修辞结构一致：上片交代弃妇的居处和季节，而下片转向描写室外景况，那儿妇人正为所失而哀怨伤怀。我们看到，鹿氏词里

① 薛爱华首次指出这两首词作的相似性，并在他有关词语重复的讨论中，探究这个问题（《女冠子》，第 17—18 页）。也可参看张以仁关于鹿虔扈词作与《花间集》中其他词作之间的关系的探讨（《花间词论集》，第 269—274 页）。

② “五云”是那些五彩霞光的云；“三岛”，东海中的三个仙岛：蓬莱、方丈和瀛洲。

③ 就像李谊注释（《花间集注释》，第 159 页），“信”在两首词作中，貌似可有理地解读为“真的”或者“书信”。在两首词作中，假设使用“信”和“信沉沉”，我都翻译为“书信”。

④ “槛静”此处直译为“虚槛”。它可能指为了举行某种仪式，而用围墙或栏杆圈出的空地，在语意或者构词上与“醮坛”相类，或者仅仅可能意为情侣曾经幽会的地方。

⑤ “斋殿”，好像是指用来辟谷或祭宴的建筑，与斋堂和斋宫相近。

⑥ 《花间集注释》，第 159 页。

⑦ 《花间集注释》，第 335—336 页。

的“凤楼”、张氏词中的“五云三岛”，两首词作之中的妇人所处，似乎为一个神仙世界。每一首，时间皆为春杪：张氏云“春正深”，鹿氏说“正春深”。鹿虔扆只是简单调整了两个字的顺序而已。然而，两首词作中的妇人，都在忧郁地守望，鹿氏词中是“愁结”，张氏词中是“貌减”。鹿氏显然从下片首句就化用了张氏对句，并只改动了三个字：将“虚槛静”改为“斋殿迥”。张氏以伤悼刘郎远去作结，鹿氏则于前面，即上片，传达了同样的信息，并以一个弃妇口吻的疑问句作结。鹿虔扆重写张泌词作，再次说明蜀国诗人沉迷于创造性借用，也说明《花间集》编者欣赏诗人的高超模仿技能。^①

尽管不太清楚使用结果将如何，两首词作中的道教仪式法器，却较为扎眼显明。道教因素，是否改变了爱情的基本动向？两首词作的下片，女主人公明显访问了一片“疏处”，估计是她与刘郎的相会之地。尽管位置交代清楚，我们却看不到妇人举行专门的仪式，也没有看到她以任何具有象征意味的方式进入仙界。她似乎脱离自然环境，而其他词作中的妇人，则脱离她们闺房中的陈设。用来描述环境的用语，醮坛和斋殿，非常专门，但疑问句“何事刘郎去？”及“可知心？”好像与之相反，似乎太过熟滥。不唯如此，这两首词作中，男、女两性情侣之间的关系，与原来身为凡夫俗子的刘、阮故事，恰好相反。原初故事中，二人就像襄王和曹植，与神女相遇，都是女仙发现他们。这些词作，将他们的女性主人公，塑造成受到恋人抛弃的妇人，她们引导刘、阮进入神秘世界。张泌云“寂寞五云三岛”，说明这一视点，暗示女性主人公活在世俗世界；而鹿虔扆“人间信莫寻”句，将这一点挑破，几至不言自明。不像《临江仙》中邂逅女仙的叙事框架改变了男性的爱情义务和女性的参与角色，这里的刘、阮故事，仅仅重申了正在漫游的男性与受到拘束的女人之间的相似

^① 我们发现，在孙光宪的第三首《女冠子》词作中，有对这些词作中的部分因素，更具创造性的改变翻新。其词作的最后两句为：“春晚信沉沉，天涯何处寻。”（《花间集注释》，第290页）

传说。这实际上将爱情作了道教化处理，但仍通过只身影单的女主人公追问“他在何处”，来言传她的悲伤隐忍。

鹿虔扈的第二首《女冠子》词，通过强调邂逅的背景，而非恋爱双方的惯常情感，来继续创造更别有洞天（并且原生的）的氛围。李珣的两首《女冠子》词，确乎相类，诗人避免描写女性主人公的身材外貌或感情状态，转而强调邂逅的情景和事件。

女冠子（二首其二）

鹿虔扈

步虚坛上，^①

绛节霓旌相向，^②

引真仙。

玉佩摇蟾影，^③

金炉袅麝烟。

露浓霜简湿，

风紧羽衣偏。^④

欲留难得住，

却归天。^⑤

相对于我们前文已经阅读过的任一词作，这首词所展示的道教意象和语境更为清晰，并且同时也带有明显的艳情意味。上片的最末两句，与爱情词作相似，暗示一次性爱幽会。身体动作，带动玉佩叮咚，金炉中

① 步虚仪式，参见本章第 262 页注③。

② 这些锦幡和旗帜显然可能是“引真仙”仪式的徽标。李珣注释说这一句用韩偓《六言三首》其三中的诗句“绛节霓旌久留”（李珣《花间集注释》，第 336 页）。

③ 玉佩，可能缀于神仙的腰带上。当她们行走或脱掉袍子时，玉佩会摇动。“蟾影”，蟾是癞蛤蟆的委婉说法，指代月亮。

④ “羽衣”是神仙服饰，参看本章第 267 页注①。

⑤ 《花间集注释》，第 336 页。

麝香袅袅升起,共同暗示的情境,人们自不难想见。霜融化而成的浓露,表明即将黎明,揭露邂逅双方,正处于他们最为热情激烈的时刻。急速上升的风,将羽衣吹到一边。此情此景,无论是词中两位恋人,还是读者或听众,都会感到面红耳热。通过避免直接描写邂逅双方,并讳言欢会场景的具体情况,鹿氏远比其他花间诗人,更为成功地将宗教色彩与艳情意味扭结融合到了似是而非的遇仙故事之中。

“步虚”仪式在词作开篇出现,表明渴望邂逅真神圣仙。节旄和旗帜,用来招引或吸引“真仙”。步虚仪式的使用,将这首词作,与步虚词相连。后者是唐代及六朝社会的重要乐曲,也是大量唐代诗人创作的一种道教赞歌。标题步虚“词”,让唐代曲子词的发展历史,显得更为悠久。^①大多数唐代诗、词所提及的一些道教素材,最常见者为遇仙故事。^②鹿虔扈确实对此传统了然于胸,并在此化用它;在《花间集》中,只有此首和下文李珣的一首词,有两次提及这个仪式。此外,在《花间集》中鹿氏使用“真仙”一词,当属独一无二,而且“真”,意味“完美”,选集中仅出现四次:三次出现于《女冠子》词中、一次出现于《临江仙》词中。“真仙”为道教神仙的正式称谓,就语气而言,与“仙子”大有不同。玉佩,为凡人佩戴,也为神仙佩饰,但是“羽衣”典故,则将来访者尊奉为神仙。不像其他词作中的神奇事物那样四散发射其影响,鹿氏词作中的每一事物,都参与营造一种氛围:举行专门仪式的情景。那儿,按照仪式规矩,陈设着相应的装饰,可以遮掩着参与者,正适合遇仙者邂逅神女。就像我们在其他词作中已见,直接描写女性的脸庞和形貌,为一种简便的方式,将她塑造成性幻想对象(而且不是一个特别有价值的对象)。鹿氏对她外衣及摇动的玉佩,轻轻一瞥。这并不比直接描写缺乏艳情色彩,但香艳描写,与其

① 比如,《乐府诗集》收录总共 47 首“步虚词”和一些“步虚吟”。其中的 12 首,来自唐前(《乐府诗集》,第 1099—1106 页)。对于这些词作与灵宝经的关系,参看柏夷《步虚词》。

② 在《全唐五代词释注》中,有十首此词调词作,但是其他收录入《全唐诗》。参看《全唐五代词释注》,第 126—127、175—176、212、258—259、404、428 页。

说关注看不见的事物，还不如说注重通过暗示来刻画外表。

在这首词作中，缺乏有关“真仙”性别的暗示，甚至更具挑逗意味。下片，没有性别指示线索，加之缺少代词，让我们无法弄清楚，只能任其含混不明。与女仙（同时，“阳”刚之风正吹动羽衣）相遇的文学传统，引导我们把造访者读解为女性，但是书写尘世爱情的文学传统，则会暗示访问之后离开的人，可能为男士。神仙的霓裳羽衣，并不能助我们确认，男神女仙都可能穿戴玉佩和羽衣，并且男女道徒皆能“步虚”。鹿氏词中抒情主人公的性别，颇为含混不明，而纯粹的爱情词作或邂逅女仙的词作，则更为清晰地标示出角色的性别。这首词作描述的情景，似乎是一次性爱欢会，不管是真实的还是梦寐之中。然而，运用道教意象并间接描述女性主人公，使得这首词作，相对于其他描绘邂逅神仙的词作（比如那些我们已经在牛希济《临江仙》词作中所见），有一个受人欣赏的原创性改变。

李珣第一首《女冠子》词，性别同样模糊含混，似乎刻画了一位邂逅俗世君子的神仙。因为与鹿氏第二首词作十分相似，以致我们应该假设它们并非巧合。但由于两位诗人都活动于前蜀，我们不能判定到底是谁在模仿谁。

女冠子(二首其一)

李珣

星高月午，
丹桂青松深处。^①
醮坛开，
金磬敲清露，^②

① “丹桂”是一种红色树皮的桂树。与道教长生丹药中用到的“桂”相联系，此处明显是故意运用；正如薛爱华所言，在视觉情境中，红绿两种树的对比，也较为重要。（《女冠子》，第53页）

② 磬，用石头做成。此处，它们由镀金装饰。无论是佛教寺庙还是道教庵观，都比较常见。在《花间集》中，仅在李珣的两首《女冠子》词作中出现。

珠幢立翠苔。

步虚声缥缈，
想象思徘徊。^①
晓天归去路，
指蓬莱。^②

李珣通过采用一些与鹿虔扈词中相同的装饰器物，来构设词中情景：“醮坛”备好，为了迎接神的降临，而用“珠幢”（取代了“节”）装饰了场地。时机好像成熟：星斗高挂、月至中天，正是夜晚最为深幽、神秘之时。磬音响起，宣告法事开始，或许预告女神降临，但在李氏词作中，甚至吝于提到她的服饰装扮。下片，恰似我们所见的很多词的下片，事件发生于幽会之后；第一句，“步虚声缥缈”，暗示她此时此刻业已离开他们幽会之处，或许正出现在他的记忆之中，而仪式音乐已经消逝无痕。正如《菩萨蛮》和《浣溪沙》中试图以梦为媒而与心上人交往接触的弃妇，此处的恋爱者，孤独地通过“想象（她的心上人）”，试图幻想她能再次出现。但是，破晓的天空，仅有她归去后的踪迹。这些痕迹，就像太阳渲染飞机留下的尾气，指向“蓬莱”，或神仙洞府。

与鹿虔扈相似，李珣进入神圣场所，亲历一次仙凡幽会，但李氏词作更少暗示在这个事件中发生了什么或谁参与其中。李氏聚焦于幽会前后发生的事，即深夜至拂晓。凡俗现世结构，类似爱情词作，然而相比我们在其他述写凡人约会的词作中所见，仪式背景和道教典故，创造出更像神仙洞府的氛围。而且，尽管我已经再次将李氏词作读解为一位女仙造访俗世男人，但与鹿氏词作相像，李氏词中的角色，性别并不突出。这

① “想象”一词，可暗示不同层面的含义。薛爱华将其翻译为“actualize her image”（仿佛看到她），并解释为“fixing, or ‘actualizing’, of astral deities in parts of one’s body”。柏夷描述这一行为的细节云：“就我们所知，‘持续冥想’或‘持续存想’，两种方法，包括创造和操作意象，去实现欲望目标。”（《早期道教图像》，第288页。或许，恋爱之人的“欲望目标”，此处指：带回已经离开的心上人。然而，该词出现在很多唐代诗歌中，仅仅意为“想象”。）

② 《花间集注释》，第383页。

些特征的影响日深：诗人进一步远离爱情词作传统，更令人佩服的是，他刻画了神仙身上的超凡气质。李氏词作，不仅是《花间集》中的杰作之一，也是少数稳定和严肃使用道教意象的例子之一。

除却词牌名意为“道姑”外，仅有两首《女冠子》词作，即薛昭蕴所作，明显是直接提及一位道姑，而非某位传说中的女仙或一个按神仙模样打扮的红尘女性。薛氏的第一首词作，描写一位妇人，从男性世界离开，出发访道寻仙，而第二首，显然是在描述同一妇人随后的生涯，即现在转变成为一名道姑。当然，薛氏刻画的神女，就像我们曾经看到的“仙子”，遇到一位玩弄感情的“刘郎”。然而，他的词作是该词牌词作中，唯一从女仙角度来述写的词作。在阅读这两首词作时，我赞同薛爱华的解释。两首词作描写的情景很清楚，本质上是道教的，并展示出与闺中渴望几乎了无瓜葛的情境。

女冠子(二首其一)

薛昭蕴

求仙去也，
翠钿金篦尽舍。
入崖峦，
雾卷黄罗帔，
云雕白玉冠。^①

野烟溪洞冷，
林月石桥寒。
静夜松风下，
礼天坛。^②

① 此处，妇人穿着道士的黄帔和白冠。

② “天坛”应该是指造出来的祭天之处，但是因为这些由皇帝主持，此处天坛似乎用来做其他种类的祈神仪式。参看薛爱华对“天坛”的解释。（《女冠子》，第46页）也可参看《花间集注释》，第123页。

该词破题,“求仙去也”,突兀而又明晰:不仅告诉我们妇人去向何方,而且通过使用见于句尾的散文句式“也”,为她离去的姿态,增加了决绝感。这一开篇句,让我们有机会能在《女冠子》词牌内展开“互文性”阅读。假如我们回想起温庭筠笔下举止优雅而卖弄风情的女子,宣称她的“青娥伴”,会给自己带来轻佻的生活,也就会回想起,我们没有办法从温庭筠的描述中,判断女性主人公的动机是否严肃端庄。但是,我们阅读薛氏的开篇句时,能获得轻松之感,随后的叙述就像是温氏故事的续集。温氏笔下的妓女在第二首词作的结尾句中宣称:“早求仙”,而薛氏词作则直接描述到有人已经“求仙去也”。我们不能断定,薛氏的词作,是否有意在回应接续温氏之词,但是薛氏词作中,肃穆庄重的女性,只是刻板地站立着,与温词中的女子,永远浓妆艳抹、服饰华丽,形成鲜明对照。薛氏词作中的女主人公,不仅仅抛开她的女性装束,即她的魅力和欲望,而且逃出闺房,步入一个炎凉而阴气(雾气、洞穴、溪流、月光)杂陈的自然世界,并在天坛(一个特别崇尚阳气的神坛)完成献祭仪式。至此,我们完全将其他词作中涂脂抹粉的“仙娘”,抛于九霄云外。

薛氏的第二首词作,大致可以解读为接着深入描写这个女人的职业:即一位身处瑶台银阙的女仙。

女冠子(二首其二)

薛昭蕴

云罗雾縠,
新授明威法箬。^①
降真函,
髻绾青丝发,
冠抽碧玉簪。

① 李谊注释说,此句中“明威”,指的是神圣仪式中具有“神明之威”(《花间集注释》,第124页)。然而,柏夷(和他私下交谈时)建议说此处“明”,可能事实上是“盟”的借代,就本句而言,当指一种名为“盟威”的授度。

往来云过五，
 去住岛经三。^①
 正遇刘郎使，
 启瑶城。^②

在此，我们看到忙碌中的女神，然而，第一次能确信她的角色，并将其角色解读为一位神仙。她已得授法箓天章，即获得成为一位新道徒的传度记录。^③ 虽然她依然修饰打扮，但我们看到她现在身着青、碧二色（神仙世界中常见的两种冷色调）道袍。^④ 尽管倒霉的“刘郎”只能在人间等待她的出现，女仙却随心所欲地来到又离去，并在旅途中变换往来于五云和三岛等神仙世界之间。当她身处仙宫，未起身赴会，就已切盼尘世中的情人之消息。通过利用词牌的字面意义，薛氏二词，彰显和重复了很多词作中相似的诗艺。这些词作，运用典故来为他们的俗世爱情披上一层神圣外衣。同时，薛氏第二首词的结句，甚至再次回到《花间集》的关注点，集中述写女性的动机：她们与彻头彻尾的尘世男子之间的关系。十分奇特的是，这最后一首从女仙视角讲述人神恋的词作，与描述闺中妓女的词作极其类似。薛氏笔下的女仙，上片里穿着若隐若现的衣服，头发用精致的丝带和发簪绾起来；下片，这个道姑，就像是其他词作中的俗世妇人，正在迅速地打开刚从“刘郎”处捎来的信件（“正遇刘郎使”）。尽管她的法箓，可能已经将她度越到神圣阶层的地位，却绝对没有让她超脱爱情的网罗纠缠。简而言之，我们一定可以断定：与大多数《女冠子》词相似，这首词中出现的道教仪式法器，并未从根本上动摇词

① “五云”是说在神仙王国。“三岛”指蓬莱、方丈和瀛洲仙岛。

② 《花间集注释》，第124页。

③ 查尔斯·本讨论了此类传授法箓的角色，并指出他们得到的各种文本，重要性上实有细微差别。张万福，亲历了唐代两位公主公元711年的受戒。参看查尔斯·本：《洞玄授度：公元711年的一次授道箓仪式》，第76—77页。

④ 薛爱华：《女冠子》，第47页。

作对于爱情的述写目标。

我先前已指出,《临江仙》和《女冠子》词,因为两个原因,对于我们阅读《花间集》至关重要:两个词牌的词作几乎占了选集总量的10%,同时它们诠释了一种曲子词创作实践,即将词作的内容与词牌名相切合,这在宋词中几乎绝迹。然而,通过对《花间集》诗人使用道教意象的考察,我已经得出结论:一般而言,这些词牌的词作,都是传统爱情主题的变奏。这个变奏,既可以是简单地使用一二道教术语,也可是复合运用道教仪式服饰和器物而综合展示一位邂逅的神仙;但是最终这些故事,都保留在第4章和第5章所探索的爱情文学传统的界限范围之内。通过为读者指出这些词牌词作中频繁出现的道教意象,薛爱华和柯素芝的研究颇为重要,但他们认为所有这些词作中道教思想都极为重要,则并不经得起推敲勘验。

与前几章所考察的爱情传统相比,这些词牌下词作显示出对其他词作中采用的题材和技术革故立新,乃至显得有点盛气凌人。尤为有趣的是,诗人尝试运用遇仙故事,书写男女两性关系。就像我们在牛希济和李珣的词作中所见,当女性恋人是一位道徒时,性别角色就会发生颠倒:妇人煽起幽会,并能一时兴起而结束它。在某种程度上,如此性别角色的颠倒,好像是我们在第五章看到的感情表达的翻版,人们偷听到男、女主人公表达同样的遗憾、失望的情感。但在遇仙词作中,当情景具体而形象时,女性角色的能力远为增强,女仙构成了变化莫测的自然环境的一部分。《菩萨蛮》和《浣溪沙》都表明花间词人如何常常用自然环境来构设一首词的基调;而在描写与女仙交往结合的词作中,当她成为整体环境的一部分时,女性特征不再怎么受周边环境的影响。就像自然本身,她完全神秘莫测、无拘无束。尽管文学和宗教中有关此类女仙的描述可谓历史悠久,但六朝隋唐道教方能清楚明白地传达女仙故事。道书中有关此类故事,最引人注意者,当属杨羲和安妃之间的故事,见于据研究应当产生于四世纪的《真诰》之中。在那个叙述中,男主人公“在与女

仙的关系中扮演女性”，包括结婚仪式的角色和交往行为的性别定位，皆阴阳颠倒^①；而在有关邂逅玉女的世俗叙事中，也常常让男性人物显得无能为力（或者至少是非常愿意获得快乐）。

在赋予女性恋人拥有如此令人敬畏的能力的传奇、诗作和曲子词中，作家们极大地提升了爱情邂逅者们手中的筹码。假设男性，作为尘世恋人，顺利赢得女仙芳心，即便是“春风玉露一相逢”，也表明就他自己而言，他是一个有能力的形象；倘若他失败了，甚或仅仅瞥了一眼她，他仍然是处于寻求女仙的正宗老旧传统中。爱情故事的框架之内，性爱结合，为男、女人物带来不同结局：作为一个向女仙求婚的人，男性形象暗中宣告了自己高高在上，而女性魅力则被高度放大。而且，花间词作中，纵然我们阅读邂逅女仙这一颠倒的关系中，也会发现男性情人总是邂逅女仙故事的叙述者。牛希济巧妙且不断地提醒我们，即便当记忆和传说消逝之时，有诗、词、绘画等进行艺术渲染，这些遇仙故事，依然存活流传。《花间集》中，我们未见有从女仙视角来讲述的遇仙故事。这个声音，世俗文学传统中无有；再说，花间诗人更喜欢描绘受弃者的心痛悲戚，不论那人是被抛弃的闺阁妇人或者运气不佳的男性求婚者。不仅如此，正如最为香艳的《浣溪沙》词所示，《花间集》的艳情，基本上属于窥伺性质，而女性主人公，不管是无精打采还是积极活动，正是男性诗人想看或想描绘的对象。事实上，暴露她们身心，正是此类词作具备的部分娱乐功能。

对于我们理解《花间集》编选者更为远大的目标而言，考察蜀国诗人使用道教意象，就有着重要的潜在价值。在传统的阅读语境中，实验一种边缘性文体，花间诗人审慎地公开宣示，遇仙诗的文学先例，可谓广泛而多源。温庭筠，与很多其他晚唐诗人相像，偶尔在词作中使用神仙隐喻；而蜀国诗人则在他们词作中加大使用道教意象的力度。这应该看成

^① 柏夷：《真诰》，第170页。

是蜀国诗人努力使曲子词变成一种合法化的文人活动所作的部分尝试。假如赞同欧阳炯的做法,即将技艺作为精巧曲子词的特点来加以肯定,我们就必须看到《临江仙》和《女冠子》中使用道教意象,也正是蜀国诗人技艺的另一实例。这些词牌,表明他们的独创之处,并不仅仅体现为别具匠心地将神仙叙事与世俗爱情故事混合。词中常有的道教法器和女仙故事,实质上为创作爱情词作时所借用的神怪意象。《花间集》中大量出现的此类词作,证明此一诗歌品位,确实为编辑本书的蜀国鉴赏家所推崇。事实上,既非当时民间歌曲作者(恰如敦煌词所证实),亦非很多继续这一趋势的词作者,在发扬光大蜀国词作的宗教特质。此外,本章尚未讨论到,蜀国词人创作的诸如《巫山一段霞》《天仙子》和《河传》等词牌,同样提及神仙,也能支持这个结论。

最后,《临江仙》和《女冠子》词,尽管使用道教意象、叙事,但基本主题仍与选集中其他词牌词作相联。这恰好说明将选集当成一个整体来加以阅读,可谓相当重要。不管我们是否将运用梦寐看成是传达艳情的工具,也不论是否把使用记忆看成诗人重塑爱情邂逅的手段,但所有这些词作,都同样注重书写时光流逝引起的感伤,或者交流阻隔而受到压抑的感情。就像我在这几章所做,采取一种阅读策略,即没有集中关注特殊典故和某位诗人的词作(到底写谁,我们知之甚少),而考察选集所处的十世纪蜀国的大语境,可以让我们对超越时间的文化和文学之间的交互影响,看得更为清楚明白。这一群蜀国诗人,为了灵感和素材,而前瞻他们的唐代前辈和高雅文学传统,又以自己的技艺,培育了曲子词。

结 论

五代以后的几个朝代里，当人们评论蜀国的政治风貌以及十世纪乱世中蜀国的兴衰成败时，往往会提到有关《花间集》的故事传说。有首鹿虔扈的词，吸引了历代读者的注意，很多读者相信它哀悼蜀国及其宫中乐府歌词和美人娇娥的风流云散。

临江仙(二首其一)

鹿虔扈

金锁重门荒苑静，
绮窗愁对秋空。
翠华一去寂无踪。
玉楼歌吹，
声断已随风。

烟月不知人事改，
夜阑还照深宫。
藕花相向野塘中，
暗伤亡国，

清露泣香红。^①

正如学者张以仁所揭,该词收入公元940年编辑成书的《花间集》,故绝不可能哀挽公元965年方才覆灭的后蜀,只能是咏叹前蜀之亡。^②鹿虔扈更有可能仅仅采用了“亡国之音”诗歌传统,变《花间集》中十分寻常的孤愁之情,为闺怨伤怀。与唐诗描写故国旧址相像,这首词描写的风景,不止映射抒情主人公的内心情感;宫阙依旧,人去楼空,这些风景,只是映衬与暗示送别之后物是人非的伤怀。考虑到词中称赞蜀国因以著名的“玉楼歌吹”,我们能够理解后代读者视这首词为蜀亡挽歌的原因所在。宋代以降的读者,很快都会从这首词与李煜(南唐末代国主)数首显系哀悼故国的词作之间,发现意境的辉映成趣。^③读者联想到很多中国历史上腐败堕落而劫数难逃的王朝的故事,认为《花间集》包蕴了对自身文化的自觉评价。甚至即便它并非如此,依然有很多人坚信不疑。与《花间集》一样,这首词的作者,与其面向未来展望自己无法掌控的后世的阅读接受,还不如说后退到古代文化传统中,去汲取创作的灵感源泉。

我已在本书探察了蜀国文化与曲子词创作之间的关系,强调文学史和文化史结合的视角,为我们理解《花间集》提供了一条新途径,从而既将它看成是一件文化产品,也看成是一部诗作选本。贯穿晚唐和十世纪蜀国的政治、社会变革,催生了该选本的编纂问世;与之同时,蜀国文人所处相对独立的新文化环境,让他们为了融入风雅文化而能自由地提倡一种新式之“文”。尽管这一特立的蜀国文化审美品位,在宋朝征服蜀国后受到口诛笔伐,但仍可于《花间集》及其他前、后蜀文化产物中,觅得萍影芳踪。《花间集》标明它所选录的曲子词,既是一种实践——即某些朝

①《花间集注释》,第334页。

②张以仁:《花间集论集》,第263—269页。

③张以仁(同上书,第264—265页)列举一些读者为例,说明有人注意将李煜与鹿虔扈之间,作等量齐观。李煜的生命历程与他哀挽自己王国的诗作之间的关联,请参见白润德(Bryant):《南唐词人》,第xxix—xxx页。

廷人士在一定时空中的所作所为,同时,收录的全部词作,亦为一类成熟定型的文体式样。作为历史语境的宫廷文化,与作为一种文学力量的宫廷创作之间的关联,可以在《花间集》词作的诗艺中看到,即表现为狭窄的声音、共有的摹仿、重复的主题以及变化中求新等技法。尽管我们无法了解《花间集》的编选,在多大程度上忽略了蜀国乐词风格和声音口吻的丰富多样,但有两种可能性的证据显现于《尊前集》。该书由宋人编纂,选录同一批诗人创作的风格相近的词作。若非《花间集》的编者选取可彰显蜀国品位范围的词作,就是《花间集》的风格流行深远无匹,从而刺激了《尊前集》的佚名编者倾向选取《花间集》诗人更多的存世作品。^①假如前者为真,《花间集》中的一致性,可能不仅是选录和编辑的结果,而是蜀国曲子词的一个代表;设若后者为实,那么我们有足够证据说明宋代读者欣赏《花间集》的风格,进而连带开始观照该选集在接受史。

尽管有很多迹象表明,整个清代,词人往往把此选本当成一部文学作品来阅读和评点,但我对于《花间集》的研究,未能充分考察它对后来的历史影响。就《花间集》的刊刻流传来看,它在整个北宋与南宋流传广泛。^②尽管后来几个朝代的诗人,并未继续大量模仿它独特的艺术风格,但清代文士的词话不断提到《花间集》,也说明该选本一直拥有读者。^③我们知道,后世词人即使选择不遵从《花间集》的形式规则和风格典范,也会重视它在词体发展历史上的显要地位。在很多重要方面,我不同于以往读者对十世纪历史和选集本身的解读,强调蜀国文化对于《花间集》的作用。宋、元、明、清词话之中,围绕该选本而产生的纷纭聚讼,让我们有机会一窥它的接受史和影响史。正像前面所示,宋太祖时期对欧阳炯

① 《尊前集》中的作品,与《花间集》中的作品,次序一致,使得学者 Shizukuishi Kochi 认为它刻意模仿《花间集》的模式。(白润德(Bryant):《不确定起源的信息》,第 306 页的注释)

② 晁谦之,曾为 1148 年版《花间集》写跋文的文人,描述说当时尚有不少其他版本(《花间集注释》,第 395 页)。该书今有三个宋本、四个明本、大量清本和二十世纪刊本。似乎,该书自汤显祖刊本之后,流传不断。

③ 词话经常评论《花间集》,也与词体自身在明清时代颇为流行有关。

及后蜀王朝有所批评,因而不少人认为宋代的早期文化应该受到蜀国政治气候的消极影响,并且《花间集》的一些宋代读者将该选集归类为蜀国数十年间堕落腐败的产物。然而,随后几百年的词作创作、选录整理和理论探索过程中,人们逐步漠视该选本的历史情景。明、清读者,反而从文学角度,认识词体历史。他们一般首先从形式规则上,次之从基本风格上,来界定词体。二者,乃词体,这个更大事物的部分内涵。因而,在后来的评论中,形式与风格问题,经常纳入有关本色与否的讨论之中。^①

当《花间集》中曲子词在宋代递变演进为词体,词的作者与读者,开始着手为此文体,创造历史、归纳范型。喜欢填词的文人,有着正当理由,去为它的历史辩解:在中国文学传统中,创建一个有说服力的发展模式,最常见的一个方法,就是建立一套价值体系。当代词学研究者杨海明在他《唐宋词论稿》中,已总结出如下三种处理词体历史的最常见方式:“时代之音”说,认为诗歌反映一个时代的道德之“声”;一个欣欣向荣、由盛而衰的生物学模式,虽源自历史禅代观念,但同样适用于文学递降;“革故鼎新”论,视文体稳步朝着满足某些特定表达需要而演化推进。^② 尽管我会将其看成有关《花间集》的评论而大体同意他的分类,并会分别称呼前两者理论为历史学模式和生物学模式,而第三个,则是一个范畴经济学理论;但我会更进一步推衍说,在这三个方法上,有着部分的重叠。第一种理论来源于儒家思想,并能追溯到《毛诗·大序》,而第二种和第三种,则源于宋人对于文学经典与文学历史的重读和定义。

由宋迄清,我们能发现,运用上述方法评论《花间集》的代表人物。从宋朝开始,部分人为了对“词”加以捍卫之需,努力将词融入精英文学经典,或者强调无论如何“词”也是一种“诗”。正如余宝琳所示,让词合法化的一个策略,就是调适采用《诗经》的阐释学,为曲子词建立一种发

^① 关于词的接受和理论史,有参考价值的描述,请参见谢桃坊:《中国词学史》。

^② 杨海明:《唐宋词论稿》,第1—3页。

展历程和等级体系。^① 毫不出人意表,很多诸如此类的争论,实质上几乎都是历史决定论。明、清之际,诗人们生活的世界,曲子词早已失去与娱乐场所的紧密关联(尽管并非为它们抒“情”文学的特征),因而他们选择依靠自己对于正统诗歌创作的认知,来重新“发明”这一文体。这一做法,诗和词都会欢迎。然而,明、清诗人试图将《诗经》和《楚辞》的文体特征扭合,以致他们将争论的基础,从风格转向功能。比如,清代文学学者张惠言(1761—1802),将温庭筠词作当成寓言来重加解读,正是这一诠释运动的激进代表。^② 基于同样的态度,他们反对使用方俗语汇(五代和宋时,无论是豪放,还是婉约风格词作,基本常用此艺术特征)。这表明他们对于词体的“占有”程度,以及掌控词体的重新发明。因此,明、清词话中,有关《花间集》的评论,一般可以理解为:大批文人,醉心重树词体传统,而产生的部分讨论。

王灼的《碧鸡漫志》,在某种程度上,可以视为最早的词话,其中有对蜀国曲子词的最早评论:

唐末五代,文章之陋极矣,独乐章可喜,虽乏高韵,而一种奇巧,各自立格,不相沿袭。……诸国僭主中,李重光、王衍、孟昶、霸主钱俶,习于富贵,以歌酒自娱。^③

王灼对“僭主”风气以及演奏此类曲子词的朝廷,所作的冷嘲暗讽,掩饰了他对十世纪“乐章”的独特风格的些微赞赏。在此,王氏暗示,十世纪词作,只是“奇巧”有余,实与国主奢靡相关。诗人陆游(1125—1210)为南宋刊本《花间集》所作跋文之中,明确将历史情景与文学作品联系在一起:

^① 余宝琳:《宋词及其经典》,第81—87页。

^② 罗吉伟:《写他人之梦:温庭筠诗论》,强调张氏对于温庭筠的解读,是对温庭筠词作的重要而新颖的发现;在清代以前,人们只是原则上,将温视为一个“诗”人(第61—62页和注释第38条)。也可参见张以仁:《花间词论集》对张惠言评论的探讨。

^③ 王灼:《碧鸡漫志》,《词话丛编》,第82页。

《花间集》，皆唐五代时人作。方斯时，天下岌岌，生民救死不暇，士大夫乃流宕至此，可叹也哉！或者，出于无聊耶！^①

该版本的第二篇跋文之中，陆氏稍稍缓和自己的批评语气，认为生活于大中(847—860)朝以后的唐代诗家，不再像前辈那样才华横溢，故缺少“闷妙浑厚之作”。陆游把这些晚唐诗人描叙为“倚声作词者”，而他们的作品乏善可陈，实因才力不济，并说他们“本欲”已词为“酒间易晓”。^② 陆游的两篇跋文表明，对于宋代及其以后数代读者而言，认为“衰乱之世”仅能产生卑陋文学作品的传统论调，一直都是不绝如缕、有人共鸣。这些读者，还会预见到，有人会将“词”作为一个进化的文体加以叙述，即“词”从创造力衰竭的唐代末期“诗”坛，超拔脱颖而出。

几十年后，南宋藏书家陈振孙，在其藏书目录《直斋书录解题》中，调和陆游的批评，捍卫《花间集》，作持平之论：

《花间集》，十卷。

蜀欧阳炯作序，称卫尉少卿字宏基者所集，未详何人。其词自温飞卿而下十八人，凡五百首，此近世倚声填词之祖也。诗至晚唐五季，气格卑陋，千人一律，而长短句独精巧高丽，后世莫及。此事之不可晓者。放翁陆务观之言云尔。^③

今存文献中，陈振孙最早将《花间集》描述为奠定词体的重要选本。在他的书录中，陈振孙不仅首次将此选本归类于“歌词类”，也明确提到《花间集》为“倚声填词之祖”，而评价中的用语，也为其他人所采用，连二十世纪的评论家王国维都仍在使用的。这里，陈振孙采取了一种更为文学的方式，立足于选本的艺术价值，来为“词”体代为说项。陈氏调用关于

① 《花间集注释》，第400页。

② 同上。这些跋文及其他《花间集》的今存版本序跋，都由金启华收集到了《唐宋词集序跋汇编》，第339—348页。

③ 陈振孙：《直斋书录解题》卷21，第614页。

生命体从出生走向成熟的隐喻,来总结概述曲子词的诞生兴起。在他看来,若非旧文体渐趋“气格卑陋”和“千人一律”而受人厌弃,新文体就不能出现。就唐代而言,曲子词兴起以前,日薄西山、气数将尽的文体是“诗”;因为歌词为九世纪出现的充满朝气的“新”文体,故《花间集》曲子词,自是精巧雅致。以此类推,一些后来使用这一新陈代谢比喻的读者,会说《花间集》在词体历史上的地位太过靠前,亦即它与接下来的宋词相较,显得较为“稚嫩”。

对于一些明、清读者和填词者而言,《花间集》之所以引人入胜,不是因为它作为一个文学范式,而是因为它所引发的文体问题。针对词体所受批评,而采取的辩护策略之一,是借用诗的阐释学传统,以权衡词的某些流派;然而,采用正统的诗学语言,来捍卫一个非正统形式,会引发新的问题。在不断壮大的词学文献中,不同的读者,创造出不同的价值等级体系。例如,我们会看到,明代文士王世贞,就用诗的阐释话语,将《花间集》与另外一部词选《草堂诗余》,相勘比对。^①

《花间》以小语致巧,《世说》糜也;《草堂》以丽字取妍,六朝喻也。即词号称诗余,然而诗人不为也。何者,其婉变而近情也,足以移情而夺嗜。……此之变体也。

在诗歌阐释学(或更为学究一点的《诗经》阐释学)中,有“正”有“变”,而后者为道德堕落所致。当一个人用这样的阐释结构,去检验诗歌的历史时,“离经叛道”就会在某个单一的文体中,划出一条清晰的堕落之路;然而,这一框架体系,能照搬套用以考察所有的文体历史。此处,王世贞的讨论有所例外,主张词体自身是“乐府”诗的一个变体。顺此推导,即使就词体传统来看,《花间集》中的富艳绮丽,也显得谲而不正。王氏对该集的批评,不仅是因为它用技巧去创造浅薄的媚词,还因它用美感来唤起全部的感官欲望。或者,为了颠覆驳斥欧阳炯对《花间

^① 王世贞:《艺苑卮言》,《词话丛编》,第385页。

集》的儒家式捍卫,王世贞颇有说服力地指出,《花间集》实际上是“秀而不实”。

十六世纪后期和十七世纪初期,社会文化中盛行主“情”(感觉或感情)思潮。与之相表里,晚明,“词”作为一种文学体裁,再次受到关注而死灰复燃。^① 晚明戏剧家汤显祖(1550—1616)生活的时代,《花间集》相当程度上受到了这一文化趋势的实质影响。作为最著名的言“情”论者,汤显祖本身也倚声填词,于1575年助刊《花间集》,并为新刊本撰写简要评点。据汤氏所言,该选本显然已亡佚数个世纪,却在十六世纪早期(正德初),获于成都一座佛教寺庙。该寺为王彦宣华宫故址。^② 汤显祖于写作《牡丹亭》之际,为了保存前代图籍、引发他人欣赏,遂倡刻《花间集》。不同于词话中所见的估价式讨论,汤氏关于《花间集》词的评论,多系临时评赏和兴会随感。人们认为他关于词体演化的简单评论,纯为单一文体选本的前言或后跋,而非刻意回应诸如王世贞和其他明代词体读者的更具争论性的断言。然而,汤显祖的玉茗堂新刊《花间集》,可能比任何一部词话,更能对《花间集》本身的未来,产生较大影响:今存《花间集》的清代刊本,似乎齐刷刷地源自十六世纪,且清代词话,不断反复提到该选集,表明彼时人们,仍在阅读此本。

晚明和清代的其他《花间集》读者,并不满意王世贞将该选集一概抹杀。清代学者和词人王士禛(1634—1711),对于明人的批评攻击,做了明确驳斥。在其词话著作《花草蒙拾》(题名源自《花间集》和《草堂诗余》的书名)中,王士禛以“温韦非变体”这一颇具论辩色彩的话,来作为开

① 对于词史中的这一运动,参看孙康宜:《明末词人陈子龙:忠与爱的冲突》(今有中译本:《陈子龙、柳如是诗词情缘》,李爽学译,台北允晨,1992年)以及《柳氏和苏三:女人气或女性主义?》(收入余宝琳编:《宋词的声音》,第167—187页)。同时也请特别参考李惠仪(wai-Yee Li):《附魅与祛魅:中国文学中的爱恋与幻想》,尤其是第50—64页。

② 尽管在1952年,他还不能看到目前中国所保存的一些版本,白思达(Glen Baxter)在《花间词》中,追溯了《花间集》的编刻源流(第80—91页)。这些跋文,收录于《唐宋词集序跋汇编》中(第339—348页)。

头。通过回护温、韦，王士禛颠覆了明人批评中的“正”“变”等级。通过使用公认的诗歌谱系，王士禛说，就像汉代诗人为了六朝和唐代诗歌铺平了道路一样，温、韦代表了词体的先驱者。他不仅将温、韦作为词祖来捍卫，还说：“花间字法，最着意设色，异文细艳，非后人纂组所及。”^①王士禛将《花间集》当成一个选本加以赞扬的做法，并未得到其他清代读者的云合响应。就收入清代词话中的其他讨论来看，以后数辈读者，很少再将《花间集》看成整体加以关注，而多集中评点讨论其中的个别诗人的词句与风格，尤其关注温庭筠和韦庄的词作。清代词人为了复兴一个久已失去音乐功能的文学创作活动，从五代和宋代词作中寻找乐词典范。他们在此寻求过程中，似乎已经发现，《花间集》有狭隘拘墟之弊。

在二十世纪的《花间集》接受史上，王国维扮演的角色，可谓举足轻重。他所创作的独特而颇具影响力的《人间词话》，不仅将温庭筠和韦庄塑造成《花间集》，同时也是词体文学自身的开山宗祖。王国维对于该选本的几条评论，集中揭示美学特征，忽略了历史语境问题，也将“诗”体阐释学中内含的等级体系等闲视之。在此，词的历史，置于一种情感的实用经济学模式，即文体特征的出现，是为了满足特殊的表达之需。

善乎陈卧子之言曰：“宋人不知诗而强作诗，故终宋之世无诗。然其欢愉愁苦之致，动于中而不能抑者，类发于诗余，故其所造独工。”五代词之所以独胜，亦以此也。^②

尽管陈子龙维护的仅为宋代之词，但我们看到王国维将此观点推广至“词”，合情合理地将词视为“情”的载体，并追溯至该文体的初创阶段，即溯源至《花间集》的时代。与前代评论者喜欢争锋决断的口吻相比，王

^① 王士禛：《花草蒙拾》，《词话丛编》，第673页。王士禛辩论婉约和豪放这一对宋代出现的相对相反风格的相对地位，部分想要肯定和捍卫《花间集》的精致风格。在他看来，由苏轼和黄庭坚发展起来的豪放风格，对于词体的真实属性而言，是为“变体”。

^② 译文取自李又安(Rickett)：《王国维人间词话：中国文学批评研究》，第62—63页。译者案：此则词评文字，见《人间词话》第五十三则（《王国维全集》第一卷，第476页）。

国维对于词体价值的回答方式,似乎平心、包容。尽管不少二十世纪词学研究者,还循着清代文人铺设的思路,而王国维的著作,却侧身于《花间集》传统的文学接受史之末。无独有偶,人们也认为,王氏之词,乃古典词的绝唱。二十世纪,词作者和鉴赏家,转为小众,以词为媒而聚集的文学社团,业已消逝,文体历史的问题,与其说是寻求当代诗歌范式的一个部分,还不如说是变成了学者们学术讨论的由头。

在给出结论之前,我还想再讨论一下本研究应该提及的一些奠基基础的探索。考虑到人们逐步将词体形式识别为“词”,《花间集》完成了多个第一:它给旧有词牌名,以新的形式(不管这些词牌是否有新的声调),它选取新的声韵格律,并且推动曲子词使用杂言韵文形式。也许宋“词”中最重要的形式发展,当属更长的乐词形式,即慢词的出现,诗人用它来更为充分地抒写情感世界,并成为这一文体的“范围”。然而,《花间集》中短一点的两片小令形式,持续发挥影响,奠定慢词的双片形式以及修辞结构。花间诗人,试验用“换头”,来标示主人公或声音、时空的变换,而稍后诗人的作品中,该技艺出现的数量,有增无减。词学者经常将小令和慢词区别对待,但这样做,恐怕未必有助于重新检验两种形式所共享的修辞策略的种类。结果,《花间集》中词作,反映了选集中其他诗人对于曲子词和唐诗传统,有着强烈的界定意识。希望我对于《花间集》中每一位诗人的词作所采用的模仿和对话的关注,以及对整个选集中内在互文性的重要性的关注,能够启发人们对其他诗人的诗艺作相似考察,而诸如此类的探索,有助于弄清在不同时代、不同诗人之间发挥功用并允许我们超越风格类别和诗人群体来展开阅读文体的核心特征。

尽管《花间集》的主题和传统,继承自唐代以及六朝爱情诗,但不管是与其他现存的选本相比,还是与唐代及其以前时代的个体诗人作品相较,花间诗人用一种史无前例的强烈程度,开掘利用它们。显而易见,一些《花间集》主题中最重要的内容,也受到宋代词人关注,包括:尝试中介状态,留意年华似水,纠结于梦寐、宿醉、回忆等状态以及描述寤寐思服

的情人。然而，随着文体逐步成熟，这些主题，在词中日臻普遍，诗人在他们的词作中，会对这些主题进行公开考评。在很多文明的文体发展史中，质疑传统和关注一个文体本色与否的话语的出现，实乃普遍而常见。这些转变，表明该文体的读者和作者群，正在积极地参与研讨，并重塑该文体的构成要素。花间集中不断反复着“愁”（选集中至少出现了109次），而李清照却在其著名的《声声慢》结尾问道：“这次第，怎一个‘愁’字了得！”他们之间的差别，正是这一变化的典型实例。从更长远的眼光来看，宋代诗人视词为处理“情”感问题的一个载体，而我们至少可以将这一点看成是花间诗人对“交往遇阻”主题所作探索的一个必然结果（假如我们不愿说是“成熟”）。

正如第五章所述词作表明的，尽管选集有继承自温庭筠风格中的窥伺名声，但《花间集》中的声音，不仅仅为窥听到的闺怨。欧阳炯宣称花间词将取代“莲舟之引”，表达出很想取代民间乐歌中“下层”女性声音的愿望，而《花间集》中的词作，通过变换说话视角，来彰显此点。就像我们偶尔会发现，旁观者变换为说话主人公，选集中的女性形象，从一首词到另一首词，甚至有时是从上片过渡到下片，发生着变化。选集中少数第一人称男性声音，为时所重视而为无数代读者所忽略的，是一个考察爱情的必要的透视点。蜀国诗人将男性声音与女性声音，在会话中并置的做法，确乎标志诗人意识到这二者可以互相替代。在最后两章，我强调说，花间诗人蓄意采用诗歌中以及甚至在六朝辞赋中发现的声音传统，他们所用的一系列视角技法，是他们将词体合法化的一个关键部分。在此，我想提出另外一个问题：如此将风雅文学传统因素，移花接木、占为己有，在某种程度上，是否代表了曲子词的一个男性化趋势？

在第五章，我指出运用记忆和想象中强势的第一人称男性声音，是为了反衬词中冷酷无情地描写的更为无望、无语的女性主人公。第六章，“道教”词作中使用的女仙形象，为此观点提供了另一支撑。在描绘邂逅女仙的词作中，将男性塑造成因追求而受弃的恋人，但他们的形象，

并非自我无语沉默，寸步难移。通过呈现凡间男子寻找女仙的声音，《花间集》诗人利用一个描写无力为之的男性的古老模式，为曲子词带来文学与精神的共鸣。这就是将《花间集》作为一个整体来通读的好处：当我们纵览不同风格流派的词作时，会发现不同性别的声音，是影响诗人描写爱情的一个关键特征。事实上，在花间词中，描写邂逅女仙的主题，只是少数，但它们的出现，使得那些将女性作为软弱无力形象出场的爱恋情景的描写，不再单一，充满趣味。

《花间集》中抒情主人公的性别，也应置于词在后代继续发展的更大语境内考察。在宋代文学领域，词体自身，开始成为“婉约”的标准代表，而与主流诗歌中的“豪放”传统，相映成趣；与之同时，词体内部，出现一个相反的风格等级，其中英雄气的豪放风格，作为一种等而次之的词风，而为人接受，然而女性气的婉约风格“逐步被赋予正体地位”。^① 通过并置《花间集》中发现的男、女两性声音，尤其是《花间集》编者如此明显地将它们看作互补的一对概念，或许有助于对比研究宋词中这组辩证对立的观念。就像我在此所为，在单一词牌形式范围内，对照分析男性声音和女性声音的词作，排除不同格律形式中发现的变动不居的修辞策略，会更加清晰地凸显诗人用以建立声音和性别的语言技巧。检验诸如北宋柳永等用各种视角来填词的诗人，能够帮助我们对词体中的声音结构，作出历史性定位。深入理解了词体中用以建构声音的性别密码，也能用来观察女性创作的词作中的“女性”问题，还能藉之观察女性词人，在一个文体深受性别传统影响的情况下，如何努力创造她们自己认可的声音。^②

最后，我希望本书的研究，能有助于探索中国文学中的爱情描写，尤

① 方秀洁：《词体兴起》，第108页。

② 在诗作及选本的前言中，对该问题的尝试性探索，可以参见雷麦伦(Robertson)：《变换身份：作者前言和诗歌文体中的性别与自我刻画》，收入魏爱莲和孙康宜主编的《明清女作家》，第171—217页。

愿它能彰显以此类描述为主的文体的重要性,并进而指出跨越文体界限进行比较研究实乃可能。《花间集》里“中介状态”主题的发展,是文体和文化合力塑形爱情描述方式的一个显例。该选本中的词作,通过运用诗歌传统中久已存在的写作惯例,来区分邂逅和渴慕的时间与地点,因而常见的闺阁、阳台、庭院和河畔等意象,频繁地重复出现。同时,通过使用季节和昼夜的更替时分、通过描述主人公倚靠门槛或窗户,以及依赖梦寐和沉醉等手段,来混淆真切现实与目想心存。这些时空,经常被标示为“中介状态”,以致诗中主人公,几乎永远被描述为处于诸多意识之间。尽管曲子词描述主人公身陷“中介状态”的文学手段,可上溯至六朝诗歌,但蜀国诗坛的同仁氛围,可能会引导彼地诗人,围绕某一主题创作诗歌,以便能一较文采高下,从而会摹仿借用和琢磨推敲。就像薛能对于其他诗人“柳”意象的批评所示,爱情诗歌传统,可能在平庸诗人的手中,彻底沦为陈俗老套,然而,诗人调用一系列情景、感情和情绪,来尝试写作单一主题,自可展示他的文学技能。哪怕是曲子词,这样微不足道的文体,他们也会抓住机会,展露自我。

不过,《花间集》对于“中介状态”的探索,还揭示了十世纪蜀国文化与文学之间的交叉互动。曲子词中浪漫邂逅的中介状态,折射出当时的人们,需要定位探索宫廷之外、其他时空背景里,爱情中的各种变数。^①曲子词描述的世界中,无能为力、不由自主的男、女主人公,都由诗人安全地框定在虚构范围内,而作为曲子词的音乐表演,应将此凸显得更为清楚。演奏之时,如此急切地“忆”和“想”的声音,应该已由其他声音所取代,并被未来其他版本用来歌唱的爱情词作所接续,因而消融了当下和紧迫的幻觉。演奏之时,爱情场景,甚或艳情场面,对人的鼓荡刺激,既能加强,亦能掌控。

《花间集》曲子词“描述”浪漫爱情,受到特定社会语境、文化氛围和

^① 对此,请参看方秀洁:《刻画欲望》,第446—447页。

文学力量的影响,对于其中一些,我们今天的认识尚未沾洽。由宋至清,词体写作,日渐变得依样画葫芦而远离声乐功能,爱情的“描述”作出调整,以适应创作场合和接受时空的迁变。通过增强词体中超越时代的文学性,以及词中口语因素的逐步消逝,人们将词体向“诗”体靠拢。与此同时,“情”,尤其是爱情感觉的表达书写,逐步由词让位给其他文体。在明清文学世界,戏剧、历史演义和传奇小说,成为描述浪漫爱情越来越有影响力的文学样式,作家也借用这些文体,创作出新的爱情文学作品。在文士文学中,尽管《花间集》是词体的起始点,但它仅是古老而悠久的中国爱情文学中的一个片段;而其中的爱情小令,颠覆了原来简单按照生命成熟或升降轨迹来进行的分类模式。表现欲望和渴慕的“花间词”,实乃“巧传心事”的诗人们,所生活的文雅社会的袅袅回音。

译后记

准备停笔，告别一段生涯。几年来，似已形成习惯，每天看看译稿，盼望杀青时的潇洒，向往自由轻松的未来。光阴如水送舟，两岸芳草鲜美、落英缤纷，赏心悦目的同时，津渡远离，让人无法尽有如释重负的快感。但丁走过人生中点后，是否开始回望过去？临歧言别，方才发现，与《花间集》中诸多背对灯烛、斜倚栏杆之人，早已接下不解之缘。

2009年秋，有幸得到进入清华大学国学研究院作博士后研究的机会，从此开始了我人生中一段美妙而又难忘的经历。清华园里，玉兰花两度灼灼逞妍，跟从陈来、刘东两位老师学习，日新其业。两位老师，风格有别，皆具赤子情怀，想要接续八十多年前清华国学院的传统，以研究的方式指导青年学子。刘师精力充沛，讲话慷慨激昂，鼓励我们追寻沉潜高明的学问。借着聊天交流，刘师为我们讲述国外的中国学现状，指掌学者的研究理路，娓娓道来，如数家珍。立斋二楼的办公室里，有时听刘师谈论讲学，忘记时光流逝，直至夜里十一点多。耳濡目染，我们渐渐对海外中国学，有了更为丰富的知识和深入的理解。讲得兴起，刘师常常会抽出刚刚刊行的新书，评点一番，再送给在场的青年朋友们。

有一次，刘师说有部美国人写的《花间集》研究，有些观点颇为有趣，

值得古代文学研究界镜借。翻阅一过,我为书中的论述所吸引。该书视野较为开阔,从社会语境和艺术传统两个方面,考察《花间集》的生成,对于中国中古文学世界,尤对声娱社会和爱情文学,有着全面的把握。作者眼光敏锐、视角独特,抓住词作的爱情书写,从视角、意象、性别等因素,勘验《花间集》的艺术成就。同时,该书提供了大量有关《花间集》的研究信息,展示出西方学界对中国中古文学中的文体等级、性别意识、抒情身份、宗教情结等问题的研究兴趣,可谓古代文学、思想史研究者的他山之石。交流看法后,刘师问能否写篇书评,然后着手翻译介绍,并慨允列入著名的海外中国研究丛书。年少轻狂,心中跃跃欲试,遂有翻译之事。

从着手翻译到今天,已三年有奇。寒暑几番,备尝艰辛。尤其是,自进入杭州师范大学以来,忙于适应新的工作环境和处理私人俗务,总觉力不从心,翻译工作也是断断续续。有时,为了一句话的翻译花费上几天时间的思索,甚至为了捉摸一个词的翻译,往往反复尝试多次。云开见日,欢忭莫名,真有点“一语泪双流”的疯狂。比如,书名“crafting a collection”,精制、铸造、打造,皆曾浮入思虑,几番改动,最终确定今名——“缔造”,以突显花间诗人的创造和贡献。又如,第四章,作者援引人类学理论来解释花间词的情景书写,借用特纳的“liminality”理论。该术语,已有人类学专家译为“阈限性”,总觉稍显生硬,且有失贴切,故索性翻译为“中介状态”,更能传写该术语的内涵。再如,书中大量使用“romantic”一词。为了表明作者运用的该术语含义,可能与汉语“爱情”有别,往往翻译为浪漫爱情,以突显西方学者眼中的“特殊”男女关系。诸如此类,皆经反复思索,偶然而得。如何做到信、达、雅,可谓译者的目标。译作应该既要保持原文的某些“陌生”感,为作者留下空间,又要变成“中文”,让读者觉得熟悉。经验欠缺,译者决定先直译,再修订润色。如此一来,前后行文风格,会有参差。数易其稿,尚觉部分地方有失妥帖,仍存遗憾。吃过苦头以后,心中对译者事业,倍生敬意。

翻译工作,积年累月,得刘东老师、出版社王保顶先生不断鼓励和谅解,给予了足够的包容,由着我慢慢完成。在此,谨致谢忱!内子姚永辉博士,这些年来,诤友启予,对于译稿的部分内容,曾提出修改意见,让我避免了一些错误。遇有疑难,还曾向陶然、卞东波、张若兰、沈松勤诸位师友请教,也曾获作者田安教授的热心帮助,在此一并致谢。只是,翻译进程中,时有“少眼”昏花之状,亦有思路堵塞之窘,敢请读者宽宥和指正。

马强才

2014年6月1日于杭师大怒园

参考文献

- Amthor, Brigitte. *Meng Chih-hsiang (874—935), der Erste Kaiser von Hou-Shu*. Frankfurt: Verlag Peter Lang, 1984.
- Aoyama Hiroshi 青山宏. *Kakanshū sakuin* 花间集索引. Tokyo: Tokyo daigaku Tōyō bunka kenkyūjō, Tōyogaku bunken sentā, 1974.
- . *TōSōshi kenkyū* 唐宋词研究. Tokyo: kyūko shoin, 1991.
- Aoyama Sadao. “The Newly Risen Bureaucrats in Fujian at the Five Dynasties-Sung Period, with Special Reference to Their Genealogies.” *Memoirs of the Tōyō Bunka* 21(1962):1-48.
- Backus, Charles. *The Nan-chao Kingdom and Tang China's Southwestern Frontier*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1981.
- Baldrian-Hussein, Farzeen. “Lü Tung-pin in Northern Sung Literature.” *Cahiers d'Extrême-Asie* 2 (1986):133-69.
- Bao Gendi 包根弟. “Tan Huajian ji zhong di ‘yue’ yu ‘liu’” 谈花间集中的‘月’与‘柳’. *Furen xuezhì* 13 (1984): 543-60.
- Benn, Charles D. *The Cavern-Mystery Transmission: A Taoist Ordination Rite of A. D. 711*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1991.
- Birrell, Anne. *New Songs from a Jade Terrace*. London: George Allen and Unwin, 1982.
- Bokenkamp, Stephen R. “The Declarations of the Perfected.” In *Religions in Practice*, ed. Donald Lopez, Jr., 166-79. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- . *Early Daoist Scriptures*. Berkeley: University of California Press, 1997.

- . “The ‘Pacing the Void’ Stanzas of the Ling-bao Scriptures.” Master’s thesis, University of California, Berkeley, 1981.
- . “Taoism and Literature; The *Pi-lo* Question.” *Taoist Resources* 3.1 (1991): 57-72.
- Bol, Peter. *“This Culture of Ours”: Intellectual Transitions in T’ang and Sung China*. Stanford: Stanford University Press, 1922.
- Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production*. Ed. Randal Johnson. New York: Columbia University Press, 1933.
- Bryant, Daniel. *Lyric Poets of the Southern T’ang; Feng Yen-ssu, 903-960, and Li Yü, 937-978*. Vancouver: University of British Columbia Press, 1982.
- . “Messages of Uncertain Origin: The Textual Tradition of the *Nan-T’ang erh-chu tz’u*.” In *Voices of the Song Lyric in China*, ed. Pauling Yu, 298-348. Berkeley: University of California Press, 1994.
- . “On the Authenticity of the Tz’u Attributed to Li Po.” *T’ang Studies* 7 (1989): 105-36.
- . “The Rhyming Categories of Tenth-Century Chinese Poetry.” *Monumenta Serica* 34(1979-80): 319-47.
- Cahill, Suzanne E. “Sex and the Supernatural in Medieval China; Cantos on the Transcendent Who Presides over the River.” *Journal of the American Oriental Society* 105(1985): 197-220.
- . *Transcendence and Divine Passion: The Queen Mother of the West in Medieval China*. Stanford: Stanford University Press, 1993.
- Campany, Robert Ford. *Strange Writing: Anomaly Accounts in Early Medieval China*. Albany: State University of New York Press, 1996.
- Cao Yin 曹寅, ed. *Quan Tang shi* 全唐诗. Beijing: Zhonghua shuju, 1979.
- Chang, Kang-i Sun. *The Evolution of Chinese Tz’u Poetry, from Late T’ang to Northern Sung*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- . *The Late Ming Poet Ch’en Tzu-lung: Crises of Love and Loyalism*. New Haven: Yale University Press, 1991.
- . “Liu Shih and Hsü Ts’an: Feminine or Feminist?” In *Voices of the Song Lyric in China*, ed. Pauline Yu, 169-87. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Chao Gongwu 晁公武. *Junzhai dushu zhi* 郡斋读书志. Shanghai: Commercial Press, 1933.
- Chaves, Jonathan. *Mei Yao-ch’en and the Development of Early Sung Poetry*. New York: Columbia University Press, 1976.

- . “The Tz’u Poetry of Wen T’ing-yun.” Master’s thesis, Columbia University, n. d.
- Chen Qiyun 陈启云, ed. *lü shi chungiu jiaoshi* 吕氏春秋校释. Shanghai: Xuelin chubanshe, 1984.
- Chen Shangjun 陈尚君. *Tang dai wenxue congkao* 唐代文学丛考. Beijing: Zhongguo shehui kexue chubanshe, 1997.
- Chen Shih-chuan. “The Rise of the Tz’u, Reconsidered.” *Journal of the American Oriental Society* 90, 2(1970): 232–42.
- Cheng Te-k’un. “The Royal Tomb of Wang Chien.” *Harvard Journal of Asiatic Studies* 8(1944–45):234–40.
- Chow Tse-tsung and Wayne Schlepp. “Ten P’u-sa-man Poems from Tun-huang.” In *Interpreting Culture Through Translation: A Festschrift for D. C. Lau*, ed. Roger T. Ames, with Chan Sin-wai and Mau-sang Ng. Hong Kong: Chinese University Press, 1991.
- Demiéville, Paul, and Jao Tsong-yi, eds. *Airs de Touen-houang: Texte s’à chanter des VIIIe-Xe siècles*. Paris: Editions du centre national de la recherche scientifique, 1971.
- Despeux, Catherine. *Immortelles de la Chine ancienne*. Paris: Pardès, 1990.
- Des Rotours. Robert. *Courtisanes chinoises à la fin des T’ang entre circa 789 et le 8 janvier 881: Pei-li tche (Anecdotes du quartier du Nord) par Souen K’i*. Paris: Bibliothèque de l’Institut des hautes études chinoises, 1968.
- Dong Gao 董浩 et al., eds. *Quan Tang wen* 全唐文. Beijing: Zhonghua shuju, 1983.
- Duan Anjie 段安节. *Yuefu zalu* 乐府杂录. In *Jie gu lu, Yuefu zalu, Biji manzhi*, 18–46. Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1988.
- Duan Chengshi 段成式. *Youyang zazu* 酉阳杂俎. Beijing: Zhonghua shuju, 1981.
- Dubrow, Heather. *Genre*. London: Methuen Press, 1982.
- Egan, Ronald. “The Problem of the Requite of Tz’u During the Northern Sung.” In *Voices of the Song Lyric in China*, ed. Pauline Yu, 191–225. Berkeley: University of California Press, 1994.
- . *Word, Image, and Dead in the Life of Su Shi*. Cambridge, MA: Council on East Asian Studies, Harvard University, 1994.
- Fan Ye 范晔. *Hou Han shu* 后汉书. Beijing: Zhonghua shuju, 1973.
- Fang Xuanling 房玄龄 et al. *Jin shu* 晋书. Beijing: Zhonghua shuju, 1974.
- Feng Han-i. “The Tomb of Wang Chien.” *Archives of the Chinese Art Society of America* (1955):11–20.

- Fong, Grace S. "Contextualization and Generic Codes in the Allegorical Reading of T'zu' Poetry." *Tamkang Review* 19(1988-89):663-79.
- . "Engendering the Lyric: Her Image and Voice in Song." In *Voices of the Song Lyric in China*, ed. Pauline Yu, 107-44. Berkeley: University of California Press, 1994.
- . "Inscribing Desire: Zhu Yizun's Love Lyrics in *Jingzhiju qinqu*." *Harvard Journal of Asiatic Studies* 54 (1994): 437-60.
- . "Persona and Mask in the Song Lyric." *Harvard Journal of Asiatic Studies* 50(1990): 459-84.
- . *Wu Wenying and the Art of Southern Song Ci Poetry*. Princeton: Princeton University Press, 1987.
- Fowler, Alistair. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982.
- Fraistat, Neil, ed. *Poems in Their Place: The Intertextuality and Order of Poetic Collections*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1986.
- Frankel, Hans. "T'ang Literati: A Composite Biography." In *Confucian Personalities*, ed. Arthur Wright, 65-83. Stanford: Stanford University Press, 1962.
- . "Yueh-fu poetry." In *Studies in Chinese Literary Genres*, ed. Cyril Birch, 69-107. Berkeley: University of California Press, 1974.
- Fu Chongju 傅崇矩, ed. *Chengdu tonglan 成都通览*. Chengdu: Ba Shu shushe, 1987.
- Fu Xuanzong 傅璇琮, ed. *Tang ren xuan Tang shi xinbian 唐人选唐诗新编*. Xi'an: Shaanxi renmin chubanshe, 1996.
- Fusek, Lois, trans. *Among the Flowers: The Hua-chien chi*. New York: Columbia University Press, 1982.
- Gao Buying 高步瀛. *Tang Song wen juyao 唐宋文举要*. Beijing: Zhonghua shuju, 1982.
- Gao Shiyu 高世瑜. *Tangdai Funü 唐代妇女*. Xi'an: San Qin chubanshe, 1988.
- Geng Xiangyuan 耿湘元. "Huajian ciren Wen Tingyun yu Wei Zhuang" 花间词人温庭筠与韦庄. *Zhonghua xueyuan* 37(1988): 121-35.
- Gimm, Martin. *Das Yueh-fu Tsa-lu des Tuan An-chieh; Studien zur Geschichte von Musik, Schauspiel und Tanz in der T'ang-Dynastie*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1966.
- Gou Yanqing 勾延庆. *Jinli qijiu zhuan 锦里耆旧传*. In *Duhua zhai congshu*, in *Baibu congshu jicheng* 39.

- Gu Nong 顾农 and Xu Xia 徐侠, eds. *Huajian pai ci zhuan* 花间派词传. Changchun: Jilin renmin chubanshe, 1999.
- Guillén, Claudio. *The Challenge of Comparative Literature*. Trans. Cola Franzen. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- Guo Maoqian 郭茂倩. *Yuefu shiji* 乐府诗集. 4 vols. Beijing: Zhonghua shuju, 1979.
- Guo Yuntao 郭允滔. *Shu jian* 蜀鉴. In *Shoushan ge congshu*, in *Baibu congshu jicheng* 52.
- Hanabusa Hideki 花房英树 and Maegawa Yukio 前川幸雄. *Gen Shin kenkyū* 元稹研究. Kyoto: Ibundō shokan, 1977.
- Hargett, James M. "Playing Second Fiddle: The Luan-bird in Early and Medieval Chinese Literature." *Toung Pao* 75(1989): 232-62.
- Hawkes, David. "The Quest for the Goddess." *Asia Major* 13(1967): 71-94.
- He Guangyuan 何光远. *Jianjie lu* 鉴诫录. In *Xuejin shi yuan*, in *Baibu congshu jicheng*, series 46.
- He Ruquan 何汝泉 and Zhong Daqun 钟大群. "Wei Zhuang yu Qian Shu zhengquan" 韦庄与前蜀政权. *Xi'nan shifan daxue xuebao*, no. 2(1990): 32-38.
- Hiraoka Takeo 平冈武夫 et al. *Tōdai no shijin* 唐代の诗人. Vol. 4 of *Todai kenkyū no shiori*. Kyōto daigaku, Jinbun kagaku kenkyūjo, 1960.
- Hong Mai 洪迈. *Rongzhai suibi wuji* 容斋随笔五集. Taipei: Taiwan Commercial Press, 1956.
- Hsieh, Daniel. *The Evolution of Jueju Verse*. New York: Peter Lang, 1996.
- Hu Kexian 胡可先. "Beimeng suoyan zhi yi" 北梦锁眼质疑. *Xuzhou shifan xueyuan xuebao* (March 1987): 6-11, 29.
- Hu Shi 胡适. "Ci di qi yuan" 词的起源. In *Ci xue lunhui* 词学论会, ed. Zhao Weimin 赵为民 and Cheng Yuzhui 程郁缀. Taipei: Wunan tushu chubanshe, 1989.
- Hu-Sterk, Florence. "Les 'poèmes de lamentation du palais' sous les Tang: La vie recluse des dames de la Cour." *Études chinoises* 11. 2 (1992): 7-33.
- Hua Lianpu 华连圃. ed. *Huajian ji zhu* 花间集注. Changsha: Shangwu yinshu guan, 1937.
- Hua Zhongyan 华钟彦, ed. *Huajian ji zhu* 花间集注. Zhengzhou: Zhengzhou shuhua she, 1983.
- Hucker, Charles O. *A Dictionary of Official Titles in Imperial China*. Stanford: Stanford University Press, 1985.
- Ishida Mikinosuke 石田干之助. *Zōtei Chōan no haru* 增订长安の春. Tokyo:

- Heibonsha, 1967.
- Iwama Keiji 岩间启二. *On Teiin kashi sakuin* 温庭筠歌诗索引. Kyoto, 1977.
- Jauss, Hans Robert. “Littérature médiévale et théorie des genres.” In *Théorie des genres*, ed. Gérard Genette and Tzvetan Todorov. Paris: Éditions du seuil, 1986.
- Ji Yougong 计有功. *Tang shi ji shi jiaojian* 唐诗纪事校笺. Ed. Wang Zhongyong 王仲镛. Chengdu: Ba Shu shushe, 1989.
- Jia Jinhua 贾晋华. *Tangdai jihui zongji yu shiren qun yanjiu* 唐代集会总集与诗人群研究. Beijing: Beijing daxue chubanshe, 2001.
- Jiang Jianyun 姜剑云. “Linghu Chu zuopin chuanliu ji sanshi kaoshu” 令狐处作品流传及散失考述. *Jinyang xuekan*, no. 2(1992):91-94, 60.
- Jiang Zhelun 蒋哲伦. “Zunqian ji he zaoqi wenren ci” 樽前集和早期文人词. *Shanghai shifan xueyuan xuebao* 4(1983): 39-41.
- Jin Qihua 金启华. ed. *Quan Song ci diangu kaoshi cidian* 全宋词典故考释辞典. Changchun; Jilin wen shi chubanshe, 1991.
- Jin Qihua 金启华 et al., eds. *Tang Song ciji xu ba huibian* 唐宋词集序跋汇编. Nanjing; Jiangsu jiaoyu chubanshe, 1990.
- Johnson, David G. “The Last Years of a Great Clan: The Li Family of Chao-chün in Late T'ang and Early Sung.” *Harvard Journal of Asiatic Studies* 37. 1(1977): 5-103.
- . *The Medieval Chinese Oligarchy*. Boulder: Westview Press, 1977.
- Katz, Paul. *Images of the Immortal: The Cult of Lü Dongbin at the Palace of Eternal Joy*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1999.
- Kishibe Shigeo 岸边成雄. *Tō dai ongaku no rekishiteki kenkyū—gakusei hen* 唐代历史的研究. Tokyo: Tokyo daigaku shuppankai, 1960-61.
- Kohn, Livia, ed. *Daoism Handbook*. Leiden: Brill, 2000.
- Kondō Mitsuo 近藤光男. “Kakanshū no teiyō o megutte” 花间集の提要をめぐって. *Tō kyō Shinagaku hō* 5(1959): 77-93.
- Kong Fanjin 孔范今, ed. *Quan Tang Wudai ci shizhu* 全唐五代词释注. 3 vols. Xi'an; Shaanxi renmin chubanshe, 1998.
- Kroll, Paul W. “The Divine Songs of the Lady of Purple Tenuity.” In *Studies in Early Medieval Chinese Literature and Cultural History: In Honor of Richard B. Mather and Donald Holzman*, ed. Paul W. Kroll and David R. Knechtges, 149-211. Boulder: T'ang Studies Society, 2003.
- . “Li Po's Transcendent Diction.” *Journal of the American Oriental Society* 106(1986): 99-117.
- . “Seduction Songs of One of the Perfected.” In *Religions of China in Practice*,

- ed. Donald S. Lopez, Jr., 180-87. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- . “Verses from on High: The Ascent of T'ai Shan.” In *The Vitality of the Lyric Voice: Shih Poetry from the Late Han to the T'ang*, ed. Shuen-fu Lin and Stephen Owen 167-216. Princeton: Princeton University Press, 1987.
- Kurz, Johannes. “The Politics of Collecting Knowledge: Song Taizong's Compilations Project.” *T'oung Pao* 87(2001): 289-316.
- . “Sources for the History of the Southern Tang (937-975).” *Journal of Sung-Yuan Studies* 24 (1994): 217-35.
- . “A Survey of the Historical Sources for the Five Dynasties and Ten States in Song Times.” *Journal of Sung-Yuan Studies* 33(2003): 187-224.
- Laozi Zhouyi Wang Bi jiaoshi 老子周易王弼校释. Ed. Lou Yulie 楼宁烈. Taipei: Huaxin shuju, 1981.
- Lewalski, Barbara Kiefer, ed. *Renaissance Genres: Essays on Theory, History, and Interpretation*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- Li Fang 李昉. *Taiping guangji* 太平广记. Beijing: Renmin wenzue chubanshe, 1959.
- LiFengmao 李丰楙. *You yu you: Liuchao Sui Tang youxian shi lunji* 忧与游: 六朝隋唐游仙诗论集. Taipei: Xuesheng shuju, 1996.
- Li Guosheng 李国胜, ed. *Wang Changling shi jiaozhu* 王昌龄诗校注. Taipei: Wenshizhe, 1973.
- Li Jianliang 李剑亮. *Tang Song ci yu Tang Song geji zhidu* 唐宋词与唐宋歌妓制度. Hangzhou: Zhejiang daxue chubanshe, 1999.
- Li Jing 李璟 and Li Yu 李煜. *Nan Tang erzhu ci jiaoding* 南唐二主词校订. Ed. Wang Zhongwen 王仲闻. Beijing: Renmin chubanshe, 1957.
- Li Tiaoyuan 李调元. ed. *Quan Wudai shi* 全五代诗. Annot. He Guangqing 何光清. Chengdu: Ba Shu shushe, 1991.
- Li, Wai-yee, *Enchantment and Disenchantment: Love and Illusion in Chinese Literature*, Princeton: Princeton University Press, 1993.
- Li Yanshou 李延寿 et al. *Nan shi* 南史. Beijing: Zhonghua shuju, 1974.
- Li Yi 李谊, ed. *Huajian ji zhushi* 花间集注释. Chengdu: Sichuan wenyi chubanshe, 1986.
- . *Lidai Shu ci quanji xubian* 历代蜀词全辑续编. Chongqing: Chongqing chubanshe, 1992.
- . *Wei Zhuang ji jiaozhu* 韦壮集校注. Chengdu: Sichuan sheng shehui kexueyuan chubanshe, 1986.
- Li Zhizhong 李致忠. *Lidai keshu kaoshu* 历代刻书考述. Chengdu: Ba Shu

- shushe, 1989.
- Lie xian zhuan jiaojian 列仙传校笺. Ed. Wang Shumin 王叔岷. Taipei: Zhongyang yanjiu yuan, Wenzhe suo, 1995.
- Lin, Shuen-fu. "The Formation of a Distinct Generic Identity for Tz'u." In *Voices of the Song Lyric in China*, ed. Pauline Yu, 3 - 29. Berkeley: University of California Press, 1994.
- . *The Transformation of the Chinese Lyrical Tradition: Chiang K'uei and Southern Sung Tz'u Poetry*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- Liu, James, J. Y. *Major Lyricists of the Northern Sung, A. D. 960 - 1126*. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- Liu Qingyun 刘庆云. *Cihua shi lun* 词话十论. Changsha: Yuelu shushe, 1990.
- Liu Xun 刘昫 et al. *Jiu Tang shu* 旧唐书. Beijing: Zhonghua shuju, 1975.
- Liu Yaomin 刘尧民. *Ci yu yinyue* 词与音乐. Kunming: Yunnan renmin chubanshe, 1982.
- Liu Yiqing 刘义庆. *Shishuo xinyu* (*A New Account of the Tales of the World*). Trans. Richard Mather. 2d ed. Ann Arbor: Center for Chinese Studies, University of Michigan, 2002.
- . *Shishuo xinyu jiaojian* 世说新语校笺. Ed. Xu Zhen'e 徐震堦. Beijing: Zhonghua shuju, 1987.
- Liu Yongji 刘永济. *Ci lun* 词论. Shanghai: Guji chubanshe, 1981.
- Liu Zunming 刘尊明. *Tang Wudai ci di wenhua guanzhao* 唐五代词的文化观照. Taipei: Wenjin chubanshe, 1994.
- . "Yu 'Huajian' xiangfeng zhongxing 'jiaohua zhi dao': Lun 'Huajian ciren' Niu Xiji de sanwen chuanguo" 于“花间”香风中行“教化之道”——论“花间词人”牛稀济的散文创作. *Nanjing shifan daxuebao* 2(1992): 60 - 64.
- Lo, Winston Wan. *Szechwan in Sung China: A Case Study in the Political Integration of the Chinese Empire*. Yangmingshan, Taipei: University of Chinese Culture Press, 1982.
- Long Yusheng 龙榆生. *Tang Song ci gelü* 唐宋词歌律. Shanghai: Guji chubanshe, 1980.
- Lu Xinyuan 陆心源, ed. *Tang wen shiyi* 唐文拾遗. Taipei: Wenhai chubanshe, 1962.
- Lu Zhen 路振. *Jiu guo zhi* 九国志. Annot. Zhang Tangying. In *Shoushan ge congshu*, in *Baibu congshu jicheng* 52.
- Luo Kaiyu 罗开玉. "Wang Jian shi zenyang zoushang geju daolu di?" 王建是怎样走上割据道路的. *Sichuan shifan daxue xuebao* (December 1984): 95 - 101.

- Luo Liantian 罗联天. *Liang Han Wei Jin Nan Bei chao wenxue piping cailiao huibian* 两汉魏晋南北朝文学批评材料汇编. Taipei: Chengwen, 1978.
- . *Sui Tang Wudai wenxue piping cailiao huibian* 隋唐五代文学批评材料汇编. Taipei: Chengwen, 1978.
- McCullough, Helen Craig. *Brocade by Night: Kokin Wakashū and the Court Style in Japanese Classical Poetry*. Stanford: Stanford University Press, 1985.
- McMullen, David, *State and Scholars in T'ang China*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Meng Qi 孟启. *Ben shi shi* 本事诗. Beijing: Zhonghua shuju, 1959.
- Miao, Ronald C. "Palace-Style Poetry: The Courtly Treatment of Glamour and Love." In *Studies in Chinese Poetry and Poetics*, vol. 1, ed. Ronald C. Miao, 1-42. San Francisco: Chinese Materials Center, 1978.
- Miao Yue 缪钺 and Ye Jiaying 叶嘉莹. *Cixue gujin tan* 词学古今谈. Taipei: Wanjuan lou tushu, 1992.
- . *Lingxi cishuo* 灵溪词说. Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1987.
- Murakami Tetsumi 村上哲见. *sōshi kenkyū: Tō Godai Hoku Sō hen* 宋词研究: 唐五代北宋篇. Tōkyō: Sobunsha, 1976.
- . "Yōryūji shikō" 杨柳枝词考. *Kaga hakase taikan kinen Chūgoku bunshō tetsugaku ronshū*. Tōkyō: Kodansha, 1979.
- Nakata Yūjirō 中田勇次郎. "Tō Godai shiin kō" 唐五代词韵考. *Shinagaku* 8. 4 (1936): 65-102.
- Needham, Joseph, et al. *Science and Civilisation in China*. 6 vols. to date. Cambridge: Cambridge University Press, 1954-96.
- Okamura Shigeru 岡村繁. "Tōmatsu ni okeru kyōkushishi bungaku no seiretsu" 唐末における曲子词文学の成立. *Bungaku kenkyū* 65 (1968): 85-126.
- Owen, Stephen. *An Anthology of Chinese Literature: Beginnings to 1911*. New York: W. W. Norton, 1996.
- . *The End of the Chinese Middle Ages: Essays on the Mid-Tang*. Stanford: Stanford University Press, 1996.
- . *The Great Age of Chinese Poetry: The High Tang*. New Haven: Yale University Press, 1981.
- . *The Late Tang: Chinese Poetry of the Mid-Ninth Century (827-860)*. Cambridge: Harvard University Asia Center Publications, 2006.
- . "Meaning the Words: The Genuine as a Value in the Tradition of the Song Lyric." In *Voices of the Song Lyric in China*, ed. Pauline Yu, 30-69. Berkeley: University of California Press, 1994.

- . *The Poetry of the Early T'ang*. New Haven: Yale University Press, 1977.
- . *Readings in Chinese Literary Thought*. Cambridge: Council on East Asian Studies, Harvard University Press, 1992.
- Ouyang Xiu 欧阳修 et al. *Wudai shi ji* 五代史记. Trans, with an introduction by, Richard L. Davis as *Historical Records of the Five Dynasties*. New York: Columbia University Press, 2004.
- . *Xin Tang shu* 新唐书. Beijing: Zhonghua shuju, 1975.
- . *Xin Wudai shi* 新五代史. Beijing: Zhonghua shuju, 1974.
- Palandri, Angela. *Yuan Zhen*. Boston: Twayne, 1977.
- Picken, L. E. R. "The Musical Implications of Chinese Song-Texts with Unequal Lines, and the significance of Nonsense-Syllables, with Special Reference to Art-Songs of the Song Dynasty." *Musica Asiatica* 3(1981): 53 - 77.
- . "Secular Chinese Songs of the Twelfth Century." *Studia musicologica Academiae scientiarum hungaricae* 8(1966): 125 - 72.
- . "T'ang Music and Musical Instruments." *Toung Pao* 50(1969): 74 - 122.
- Picken, L. E. R., ed. *Music from the T'ang Court*. 5 vols. to date. Oxford: Oxford University Press, 1981 - 90.
- Pulley blank, Edwin. *Lexicon of Reconstructed Pronunciation in Early Middle Chinese, Late Middle Chinese, and Early Mandarin*. Vancouver: University of British Columbia Press, 1991.
- . *Middle Chinese: A Study in Historical Phonology*. Vancouver: University of British Columbia Press, 1984.
- Qi Huamei. "Hua'jian ji zhi yanjiu" 花间集之研究. *Taiwan shengli shifan daxue yanjiu qikan* 4 (1960): 507 - 604.
- Qin Fangyu 秦方瑜. *Wang Jian mu zhi mi* 王建墓之谜. Chengdu: Sichuan daxue chubanshe, 1995.
- Qiu Qionsun 丘琼荪. *Yanyue tanwei* 燕乐探微. Ed. WeiFei 隗芾. Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1989.
- Qu Tuiyuan 瞿蜕园. ed. *Liu Yuxi ji jianzheng* 刘禹锡集笺证. 3 vols. Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1989.
- Rao Zongyi 饶宗颐. *Ciji kao* 词籍考. Hong Kong: Hong Kong University Press, 1963.
- Rao Zongyi, see also under Demiéville, Paul Ren Bantang [Erbei] 任半塘 [二北]. *Dunhuang geci zongbian* 敦煌歌辞总编. Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1987.
- . *Dunhuang qu chutan* 敦煌曲初探. Shanghai: Wenyi lianhe chubanshe, 1954.

- . *Dunhuang qu jiaolu* 敦煌曲校录. Shanghai: Wenyi lianhe chubanshe, 1955.
- . *Jiaofang ji jianing* 教坊记笺定. Beijing: Zhonghua shuju, 1962.
- . *Tang sheng shi* 唐声诗. Shanghai: Zhonghua shuju, 1982.
- Rickett, Adele. *Wang Kuo-wei's Jen-chien tz'u-hua: A Study in Chinese Literary Criticism*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 1977.
- Robertson, Maureen. "Changing the Subject: Gender and Self-inscription in Authors' Prefaces and *Shi* Poetry." In *Writing Women in Late Imperial China*, ed. Ellen Widmer and Kang-i Sun Chang, 171 - 217. Stanford: Stanford University Press, 1997.
- Robinet, Isabelle. *Daoism: Growth of a Religion*. Trans. Phyllis Brooks. Stanford: Stanford University Press, 1997.
- . "Sexualité et taoïsme." In *Sexualité et religion*, ed. Marcel Bernos, 51 - 71. Paris: Cerf, 1988.
- Rouzer, Paul. *Articulated Ladies: Gender and the Male Community in Early Chinese Texts*. Cambridge: Harvard University Asia Center, 2001.
- . "Watching the Voyeurs: Palace Poetry and the *Yuefu* of Wen Tingyun." *Chinese Literature: Essays, Articles, and Reviews* 11(1989): 13 - 34.
- . *Writing Another's Dream: The Poetry of Wen Tingyun*. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- Sage, Steven F. *Ancient Sichuan and the Unification of China*. Albany: State University of New York Press, 1992.
- Samei, Majia Bell. *Gendered Persona and Poetic Voice: The Abandoned Woman in Early Chinese Song Lyrics*. Lanham, MD: Lexington Books, 2004.
- Sanders, Graham. "Poetry in Narrative: Meng Ch'i (fl. 841 - 866) and *True Stories of Poems (Pen-shih shih)*." Ph. D. diss., Harvard University, 1996.
- . *Words Well Put: Visions of Poetic Competence in the Chinese Tradition*. Cambridge: Harvard University Asia Center, 2006.
- Sargent, Stuart. "Can Latecomers Get There First? Sung Poets and T'ang Poetry." *Chinese Literature: Essays, Articles, and Reviews* 4(1982): 165 - 212.
- . "Contexts of the Song Lyric in Sung Times: Communication Technology, Social Change, Morality." In *Voices of the Song Lyric in China*, ed. Pauline Yu, 226 - 56. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Sawazaki Hisayoshi 泽崎久和. "Huajian ji di yanxi" 花间集的沿袭. *Cixue* 9 (1992): 90 - 120.
- Schafer, Edward H. "Cantos on 'One Bit of Cloud at Shamanka Mountain.'" *Asiatische Studien* 36 (1982): 102 - 24.

- . “The Capeline Cantos; Verees on the Divine Loves of Taoist Priestesses.” *Asiatische Studien* 32 (1978): 5–65.
- . *The Divine Woman: Dragon Ladies and Rain Maidens in T'ang Literature*. San Francisco: North Point Press, 1980.
- . *The Empire of Min*. Rutland, VT: C. E. Tuttle, 1954.
- . “The Jade Women of Greatest Mystery.” *History of Religions* 17(1978): 387–98.
- . *Mirages on the Sea of Time: The Taoist Poetry of Ts'ao T'ang*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- . *Pacing the Void: T'ang Approaches to the Stars*. Berkeley: University of California Press, 1977.
- . “Passionate Peonies.” *Schafer Sinological Papers* 30 (1985).
- . *The Vermilion Bird: T'ang Images of the South*. Berkeley: University of California Press, 1967.
- Shen Xiangyuan 沈祥源 and Fu Shengwen 傅生文, eds. *Huajian ji xinzhu* 花间集新注. Nanchang: Jiangxi renmin chubanshe, 1997.
- Shen Yue 沈约. *Song shu* 宋书. Beijing: Zhonghua shuju, 1974.
- Shi Shuangyuan 史双元. *Tang Wudai ci jishi hui ping* 唐五代词纪事会评. Hefei: Huangshan shushe, 1995.
- Shi Yidui 施议对. *Ci yu yinyue guanxi yanjiu* 词与音乐关系研究. Beijing: Zhongguo shehui kexue chubanshe, 1989.
- Shields, Anna M. “Defining Experience: The ‘Poems of Seductive Allure’ (*yanshi*) of the Mid-Tang Poet Yuan Zhen (779–831).” *Journal of the American Oriental Society* 122.1 (2002): 61–78.
- Sima Guang 司马光 et al. *Zizhi tongjian* 资治通鉴. Beijing: Zhonghua 1963.
- Sima Qian 司马迁. *Shi ji* 史记. Beijing: Zhonghua shuju, 1972.
- Soper, Alexander Coburn, trans. *Kuo Jo-hsu's Experiences in Painting (T'uhua chien-wen chih): An Eleventh Century History of Chinese Painting*. Washington, DC: American Council of Learned Societies, 1951.
- Sun Guangxian 孙光宪. *Beimeng suo yan* 北梦锁言. Shanghai: Guji chubanshe, 1981.
- Tang Guizhang, 唐珪璋. “Nan Tang yiwen zhi” 南唐艺文志. *Zhonghua wenshi luncong*, no. 3 (1979): 337–56.
- Tang Guizhang, ed. *Cihua congbian* 词话丛编. Beijing: Zhonghua shuju, 1986.
- Tang Guizhang and Pan Junzhao 潘君昭. “Lun ci di qi yuan” 论词的起源. In *Cixue yanjiu lunwenji* 词学研究论文集. Shanghai: Guji chubanshe, 1982.

- Tang Song ci yanjiu lunwenji 唐宋词研究论文集. Zhongguo yuwenxue shebian, 1969.
- Tang Wudai biji xiaoshuo xuanyi 唐五代笔记小说选译. Chengdu: Ba Shu shushe, 1990.
- Todorov, Tzvetan. *Genres du discours*. Paris: Éditions du seuil, 1978.
- . *La notion de littérature et autres essais*. Paris: ; Éditions du seuil, 1987.
- Tuotuo 脱脱. *Song shi 宋史*. Shanghai: Hanyu da cidian chubanshe, 2004.
- Turner, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York: Performing Arts Publications, 1986.
- . *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: Performing Arts Publications, 1982.
- Twitchett, Denis. *Printing and Publishing in Medieval China*. London: The Wynkyn de Worde Society, 1983.
- . *The Writing of Official History Under the Tang*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1992.
- Twitchett, Denis, and John K. Fairbank, eds. *The Cambridge History of China*, vol. 3, *Sui and T'ang China, 589 - 906*, pt. 1. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1979.
- Upton, Beth Ann. "The Poetry of Han Wo (844 - 923)." ph. D. diss., University of California, 1980.
- van Gennep, Arnold. *The Rites of Passage*. Trans. Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee. Chicago: University of Chicago Press, 1960.
- Verellen, Franciscus. *Du Guangting (850 - 933): Taoiste de cour à la fin de la Chine médiévale*. Mémoires de l'Institut des hautes études chinoises, 30. Paris: Collège de France, Institut des hautes études chinoises, 1989.
- . "Liturgy and Sovereignty: The Role of Taoist Ritual in the Foundation of the Shu Kingdom (907 - 925)." *Asia Major*, 3d ser. 2. 1(1989): 59 - 78.
- von Glahn, Richard. *The Country of Streams and Grottoes: Expansion, settlement, and the Civilizing of the Sichuan Frontier in Song Times*. Cambridge: Council on East Asian Studies, Harvard University, 1987.
- Wagner, Marsha. *The Lotus Boat: The Origins of Chinese Tz'u Poetry in T'ang Popular Culture*. New York: Columbia University Press, 1984.
- Wan Yunjun 万云骏 and Zhao Shanlin 赵山林. "Zenyang du youguan Tang Song ci di shuju" 怎样读有关唐宋词的书籍. *Wen xian* (July 1987): 231 - 36.
- Wang Dang 王澐. *Tang yu lin 唐语林*. Shanghai: Gudian wenxue chubanshe, 1957.
- Wang Dingbao 王定保. *Tang zhiyan 唐摭言*. Shanghai: Guji chubanshe, 1978.

- Wang Gungwu "The *Chiu wu-tai shi* and History-Writing During the Five Dynasties." *Asia Major* 6.1 (1957): 1-22.
- . *The Structure of Power in North China During the Five Dynasties*. Kuala Lumpur: University of Malaya Press, 1963.
- Wang Kunwu 王昆吾. *Sui Tang Wudai yanyue zayan geci yanjiu* 隋唐五代燕乐杂言歌词研究. Beijing: Zhonghua shuju, 1996.
- Wang Li 王力. *Hanyu shi lü xue* 汉语诗律学. Shanghai: Jiaoyu chubanshe, 1962.
- Wang Meng'ou 王梦鸥. *Tang ren xiaoshuo yanjiu* 唐人小说研究. 2 vols. Taipei: Yiwen yinshu guan, 1973.
- Wang Qi 王琦, ed. *Li Taibai quanji* 李太白全集. 4 vols. Annot. Wang Qi. Beijing: Zhonghua shuju, 1957.
- Wang Shizhen 王士禛. *Wudai shihua* 五代诗话. Shanghai: Commercial Press, 1937.
- Wang Wencai 王文才. *Chengdu chengfang kao* 成都城坊考. Chengdu: Ba Shu shushe, 1986.
- Wang Yanping 王炎平. "Lue lun Qian Hou Shu di guoqing he guoyun" 略论前后蜀的国情和国运. *Sichuan daxue xuebao* (January 1991): 81-93.
- Wang Yao 王瑶. "Zhongguo wenxue piping yu zongji" 中国文学批评与总集. In *Guanyu Zhongguo gudian wenxue wenti* 关于中国古典文学问题. Shanghai: Gudian wenxue chubanshe, 1956.
- . *Zhongguo wenxue sixiang* 中国文学思想. Shanghai: Tangdi chubanshe, 1951.
- Wang Zhaopeng 王兆鹏. *Tang Song ci shi lun* 唐宋词史论. Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2000.
- Wang Zhongmin 王重民, ed. *Dunhuang quzi ci ji* 敦煌曲子词集. Shanghai: Commercial Press, 1956.
- Wei Hu 韦轶. *Caidiao ji* 才调集. In *Tangren xuan Tangshi xinbian*, ed. Fu Xuancong. Xi'an: Shaanxi renmin chubanshe, 1996.
- Wei Zhuang 韦庄. *Youxuan ji* 又玄集. In *Tangren xuan Tangshi xinbian*, ed. Fu Xuancong. Xi'an: Shaanxi renmin chubanshe, 1996.
- Wen Ruxian 闻汝贤. *Cipai huishi* 词牌彙释. Taipei, 1963.
- Wen xuan* 文选. Comp. and prefaced by Xiao Tong 萧统. 6 vols. Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1986.
- . Trans. Davied R. Knechtges as *Wen xuan, or Selections of Refined Literature*. 4 vols. Princeton: Princeton University Press, 1982-97.
- Wixted, John Timothy. *The Song-Poetry of Wei Chuang (836-910 A. D.)*.

- Occasional Paper no. 12. Tempe: Center for Asian Studies, Arizona State University, 1979.
- Wong, Tak-wai. "Baroque elements in Wen T'ing-yun's Tz'u Poetry." In *Proceedings of the Tenth Congress of the International Comparative Literature Association, New York, 1982*, vol. 2, *Comparative Poetics/ Poétiques comparées*, ed. Anna Balakian et al. New York: Garland, 1985.
- . "Toward Defining Chinese Baroque Poetry." *Tamkang Review* 8. 1 (April 1977): 25 - 72.
- Workman, Michael E. "The Bedchamber Topic in the Tz'u Songs of Three Medieval Chinese Poets: Wen Tingyun, Wei Chuang, and LI Yü." In *Critical Essays on Chinese Literature*, ed. William H. Nienhauser, Jr. Hong Kong: Chinese University of Hong Kong, 1976.
- Wu guo gushi 五国故事. In *Zhibuzu zhai congshu*, in *Baibu congshu jicheng* 29.
- Wu Hung. *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Wu Qiming 吴启明. *Tang yin zhiyi lu* 唐音质疑录. Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1986.
- Wu Renchen 吴任臣. *Shiguo chunqiu* 十国春秋. Beijing: Zhonghua shuju, 1983.
- Wu Xiongh 吴熊和. *Tang Song ci tonglun* 唐宋词通论. Hangzhou: Zhejiang guji chubanshe, 1985.
- Xia Chengtao 夏承寿. *Tang Song ci luncong* 唐宋词论丛. Shanghai: Shanghai gudian wenxue chubanshe, 1956.
- . *Tang Song ciren nianpu* 唐宋词人年谱. Shanghai: Guji chubanshe, 1979.
- Xiao Zixian 萧子显. *Nan Qi shu* 南齐书. Beijing: Zhonghua shuju, 1972.
- Xu Jian 徐坚. et al. *Chuxue ji* 初学集. Beijing: Zhonghua shuju, 1962.
- Xu Ling 徐陵. comp. *Yutai xinyong jianzhu* 玉台新詠箋注. Ed. and annot. Mu Kehong 穆克宏. Beijing: Zhonghua shuju, 1985.
- Xue Juzheng 薛居正 et al. *Jiu Wudai shi* 旧五代史. Beijing: Zhonghua shuju, 1976.
- Yan Jinxiong 颜进雄. *Tangdai youxian shi yanjiu* 唐代游仙诗研究. Taipei: Wenjin chubanshe, 1996.
- Yang Bojun 杨伯峻. ed. *Chunqiu Zuo zhuan zhu* 春秋左传注. Beijing: Zhonghua shuju, 1985.
- Yang Haiming 杨海明. *Tang Song ci fengge lun* 唐宋词风格论. Shanghai: Shanghai shehui kexueyuan chubanshe, 1986.
- . *Tang Song ci lun gao* 唐宋词论稿. Hangzhou: Zhejiang guji

- chubanshe, 1988.
- . *Tang Wudai ci shi* 唐五代词史. Shanghai: Jiangsu chubanshe, 1987.
- Yang Jun 杨军. ed. *Yuan Zhen ji biannian jianzhu* 元稹集编年笺注. Xi'an: San Qin chubanshe, 2002.
- Yang Weili 杨伟立. *Qian Shu Hou Shu shi* 前蜀后蜀史. Chengdu: Sichuan sheng shehui kexueyuan chubanshe, 1986.
- Yao Silian 姚思廉 et al. *Chen shu* 陈书. Beijing: Zhonghua shuju, 1973.
- . *Liang shu* 梁书. Beijing: Zhonghua shuju, 1973.
- Yates, Robin D. S. *Washing Silk: The Life and Selected Poetry of Wei Chuang (834? - 910)*. Cambridge: Council on East Asian Studies, Harvard University, 1988.
- Ye Jiaying 叶嘉莹. *Jialing lunci conggao* 迦陵论词论稿. Shanghai: Guji chubanshe, 1985.
- . *Tang Song ci shiqi jiang* 唐宋词十七讲. Changsha: Yue lu shushe, 1989.
- . *Wen Tingyun, Wei Zhuang, Feng Yansi, Li Yu* 温庭筠, 韦庄, 冯延巳, 李煜. Taipei: Da'an chubanshe, 1988.
- . *Zhongguo cixue ti xiandai guan* 中国词学礼现代观. Taipei: Da'an chubanshe, 1988.
- Yoshikawa, Kōjirō. *An Introduction to Sung Poetry*. Trans. Burton Watson. Cambridge: Harvard University Press, 1967.
- Yu, Pauline. "Poems for the Emperor: Imperial Tastes in the Early Ninth Century." In *Rhetoric and the Discourses of Power in Court Culture*, ed. David R. Knechtges and Eugene Vance. Seattle: University of Washington Press, 2005.
- . "Poems in Their Place: Collections and Canons in Early Chinese Literature." *Harvard Journal of Asiatic Studies*. 50.1 (1990): 163-96.
- . "Song Lyrics in the Canon: A Look at Anthologies of Tz'u." In *Voices of the Song Lyric in China*, ed. Pauline Yu, 70-103. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Yu, Pauline, ed. *Voices of the Song Lyric in China*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Yuan Xingpei 袁行霈. "Wen ci yishu yanjiu: jianlun Wen, Wei cifeng di chayi" 温词艺术研究: 兼论温韦词风的差异. *Xueshu yuekan* 2(1986): 48-54.
- Zeng Zhaomin 曾昭岷. *Wen, Wei, Feng ci xinjiao* 温韦冯词新校. Shanghai: Guji chubanshe, 1988.
- Zha Jizhao 查继超. *Cixue quanshu* 词学全书. Guizhou renmin chubanshe, 1990.
- Zhang Shiming 张式铭. "Lun Huajian ji ci di chuanguang qingxiang" 论花间集词的

- 创造倾向. *Wenxue yichan* 1 (1984): 52-63.
- Zhang Tangying 张唐英. *Shu Taowu* 书樗杌. In *Yihai zhuchen*, in *Baibu congshu jicheng* 35.
- Zhang Yiren 张以仁. *Huajian ci lunji* 花间词论集. Taipei: Academia Sinica, 1996.
- Zhang Zhang 张璋 and Huang Yu 黄畬, eds. *Quan Tang Wudai ci* 全唐五代词. Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1986.
- Zheng Chenghai 郑成海. ed. *Laozi Heshang gong zhushu zheng* 老子河上公注疏证. Taipei: Huaxin shuju, 1978.
- Zheng Huada 郑华达. *Tangdai gongyuan shi yanjiu* 唐代宫怨诗研究. Taipei: Wenjin chubanshe, 2000.
- Zheng Xuemeng 郑学檬. *Wudai Shiguo shi yanjiu* 五代十国史研究. Shanghai: Renmin chubanshe, 1991.
- Zhou Fan 周汎 and Gao Chunming 高春明, eds. *Zhongguo lidai funü zhuangshi* 中国历代妇女装饰. Hong Kong: Sanlian shudian youxian gongsi; Shanghai: Shanghai xuelin chubanshe, 1988.
- Zhou Zumuo 周祖谟. *Tang Wudai yunshu jicun* 唐五代韵书集存. Beijing: Zhonghua shuju, 1983.
- Zhu Hengfu 朱恒夫. *Xinyi Huajian ji* 新译花间集. Taipei: Sanmin shuju, 1998.
- Zhu Xiaozang 朱孝臧, ed. *Qiangcun congshu* 彊村丛书. Shanghai: Guji chubanshe, 1989.
- Zunqian ji 樽前集. In *Qiangcun congshu*. Shanghai: Guji chubanshe, 1989.
- Zürcher, Erik. "Buddhist Influences on Taoist Scripture." *T'oung pao* 66 (1980): 84-147.

本书超越既有研究多视花间词为“宋词先声”或是词走向成熟定型的过渡阶段的判定，关注《花间集》的“选集”特性，从历史和文学的双重视角，透视选本编成的文化语境，分析曲子词的诗学特征，并强调两者之间的密切关联，意欲凸显该选集在中国文学史上的开拓性地位。分上下两编：上部（第一章到第三章）勾稽《花间集》产生的社会文化背景，认为选本乃唐代文学与文化发展趋势的代表，同时也是10世纪蜀国社会风尚的产物；下编（第四章到第六章）选择部分词牌，成组解读词作，考察《花间集》的诗学特征，尤其关注爱情主题的诗作，揭示花间诗人继承模仿前代文学传统的同时着力创新，从而确立自身独有的艺术品位和风范的特征。

田安教授本书提及大量已有研究，为普通或专业读者带来极大便利。她的著作继承发扬傅恩(Lois Fusek)教授1982年的探研，并向前推进了一大步。她翻译通达，观点平允，巧妙定位文学史上有关选本和体式的各种重要问题，重新引导人们反思早已司空见惯的批评定位。该书全面而深入的研究，既有助于我们对此十世纪经典的认识了解，也为以后的深入研究，尤其是从现代文学观念出发的研究，夯实了基础。

——白安妮(Birrell, Annie)，剑桥大学(University of Cambridge)教授

通过将《花间集》选本重新当成选集加以研究，《缔造选本》一书能比任何已有研究更好地勾勒、追踪词体在唐、五代的演化，及其所带来的各种重要且长期存在的有关体式发展的各种问题。

——倪豪士(WH Nienhauser)，威斯康星大学教授



上架建议：中国文学

ISBN 978-7-214-17168-9



9 787214 171689 >

定价：48.00元