

花间词人与词体文学的演进

李博昊^{1,2}

(1. 吉林大学珠海学院 中文系 广东 珠海 519041 2. 澳门大学 中文系 澳门 999078)

摘要:花间词人笃意于制词,其创作实践促使词的声调格律、题材取向、审美规范、抒情方式等趋于定型,纵然此后诸家在词学领域或开疆拓土,或精雕细琢,花间词人的创作方法与审美取向业已成为作词的典范,启后人无限法门。花间文人于作品中传达出的人生虽苦但希望犹存的情感,使词在晚唐五代成为了文士漂泊心灵得以休憩的港湾。而此种情感亦与国人坚韧的品性相契合,使词之初起即具有了令文人广泛接受的心理条件。起于俗的词体文学在花间文人手中渐成于雅,登上了主流文坛,焕发出蓬勃的生命力。

关键词:花间词人;词体文学;演进

中图分类号:H04 **文献标识码:**A **文章编号:**1003-8477(2013)11-0132-04

《花间集》是我国文学史上的第一部文人词集,五代后蜀赵崇祚所编,选录了18位词家500首词作。这些作者创作风格大体一致,构成了一个松散的创作群体——花间词派,18位词家即后世所谓的花间词人。花间词人于词体文学发展上有筚路蓝缕之功,当为词坛不祧之祖。经过他们的努力,词体文学超越了南朝宫体、北里倡风的“秀而不实”,成为了别于“蓬舟”的“阳春白雪”、“无愧前人”的高雅云谣。由民间通俗词到花间词人的“诗客曲子词”^{[1](p4)}表明词体的发展进入了文人化的崭新时代,词体文学创作的传统亦同时于花间词人的实践中得到了确立,影响此后千年的词坛。兹分论之。

一

词起自民间,初时带有明显的通俗文学痕迹,用语浅俗、不拘声律、情感质朴、可唱可演,留存至今的敦煌曲子词集中表现了词体萌芽时拙朴的自然状态。为别与民间创作使词得以进入文人的欣赏视野,花间词人“镂玉雕琼,拟化工而迴巧”^{[1](p4)},“裁花剪叶,夺春艳以争鲜”^{[1](p4)}多层次、多角度地对民间通俗词进行醇化。

唐五代所用词调很多源于盛唐教坊曲,《花间集》七十七调中即有五十四调见于《教坊记》。^{[2](p137)}然花间诸家于调名的

选择上颇为挑剔,多取教坊曲之雅者,花间词人中用调数量居前五位词家所用调名如下(不计存目词)^[3]

孙光宪用29调:浣溪沙 河传 菩萨蛮 河渚神 虞美人 后庭花 生查子 临江仙 酒泉子 清平乐 更漏子 女冠子 风流子 定西番 河满子 玉蝴蝶 八拍蛮 竹枝 思帝乡 上行杯 谒金门 思越人 杨柳枝 望梅花 渔歌子 定风波 南歌子 应天长 遐方怨

韦庄用22调:浣溪沙 菩萨蛮 归国遥 应天长 荷叶杯 清平乐 望远行 谒金门 江城子 河传 天仙子 喜迁莺 思帝乡 诉衷情 上行杯 女冠子 更漏子 酒泉子 花木兰 小重山 怨王孙 定西蕃

毛文锡用22调:虞美人 酒泉子 喜迁莺 赞成功 西溪子 中兴乐 更漏子 接贤宾 赞浦子 甘州遍 纱窗恨 柳含烟 醉花间 浣溪沙 月宫春 恋情深 诉衷情 应天长 河满子 巫山一段云 临江仙

欧阳炯用20调:浣溪沙 三字令 南乡子 献衷心 贺明朝 江城子 凤楼春 南歌子 渔父 巫山一段云 春光好 西江月 赤枣子 女冠子 玉楼春 更漏子 定风波 木兰花 清平乐 菩萨蛮

作者简介:李博昊(1982—),女,吉林大学珠海学院中文系,讲师,澳门大学博士研究生。

基金项目:广东省教育厅高等学校千百十人才培养工程基金资助项目;吉林大学珠海学院“百人工程”骨干教师培养计划项目。

温庭筠用 19 调：菩萨蛮 更漏子 归国遥 酒泉子 定西番 杨柳枝 南歌子 河渌神 女冠子 玉蝴蝶 清平乐 遐方怨 诉衷情 思帝乡 梦江南 河传 蕃女怨 荷叶杯 新添声 杨柳枝

花间词人所用词牌略去了《教坊记》中诸如《煮羊头》、《麻婆子》、《黄羊儿》、《剡碓子》、《舞一姐》、《墙头花》、《想夫怜》、《恋情欢》等有失风雅者^{[4][p41]}，于声调文情的配合上亦十分留意。沈祥龙《论词随笔》曾言，“词调不下数百，有豪放，有婉约，相题选调，贵得其宜，调合则词之声情始合”。花间词人着力寻求声辞配合的最佳方式，选调上别刚柔哀乐，同时注重语调的缓急、叶韵的疏密、句子的长短。《甘州遍》一调出于唐大曲《甘州》，为边塞曲，调高且亮，大量的短句令其繁音促节，紧张急迫，乃慷慨之调，适宜抒发激越之感。毛文锡有“秋风紧，平碛雁行低，阵云齐。萧萧飒飒，边声四起，愁闻戍角与征鼙。青冢北，黑山西，沙飞聚散无定，往往路人迷。铁衣冷，战马血沾蹄。破蕃奚，凤皇诏下，步步蹀丹梯。”文题相和，声情相谐，描摹了奋战之景，展现了边塞之苦。而《更漏子》一调，音节和婉，细腻柔美。上下阕均有四个三言奇句，前片两仄韵、两平韵，后片三仄韵、两平韵。韵部平仄转换，适合传达幽杳之情。毛熙震有“烟月寒，秋夜静。漏转金壶初永。罗幕下，绣屏空。灯花结碎红。人悄悄，愁无了。思梦不成难晓。长忆得，与郎期。窃香私语时。”淡淡的情感从平静的韵律中缓缓流出，忧伤但不哀怨。

花间词人多缘调而赋，不失调名本意。前举《更漏子》一调，温庭筠有词六首，孙光宪有词六首，牛峤有词三首、欧阳炯有词二首，皆抒夜深闺阁恋人之感，音容相称、声情谐合，使《更漏子》后成为约定俗成的抒写月夜怀人之调。花间词人有时亦用同一曲调表达不同的内容与情感，显示出词与音乐脱离的痕迹，促使词体文学独立化、文人化。温庭筠有《定西番·其一》，“汉使昔年离别，攀弱柳，折寒梅。上高台。千里玉关春雪，雁来人不来。羌笛一声愁绝。月徘徊。”文题相合，慷慨凄婉，有军乐格调，而《定西番·其二》“海燕欲飞调羽。萱草绿，杏花红。隔帘栊。双鬓翠霞金缕。一枝春艳浓。楼上月明三五。琐窗中。”此首内容与调名的关联已不明显，军乐慷慨之色业已褪去，惆怅哀怨之情感抒发得细腻而含蓄。调名与内容的分离拓展了词的表现范围，后来出现的调名外小序、自注部分弥补了文题不合的矛盾，使得某一词调可以长久广泛地流传。

以词调形式论，花间词人的创作多用小令。尽管敦煌曲子词中令、引、近、慢均已出现，但花间词人偏爱小令。小令短小却情韵悠长，如李渔所言，乃“如临去秋波那一转，未有不令人销魂欲绝者也。”然张炎所说的“词之难于令曲，如诗之难于绝句。不过十数句，一句一字闲不得，末句最当留意，有

余不尽之意始佳”则道出了小令写作难度之大。令词的写作极见作家功力，且易记忆、利于词作的广泛流传，故花间词人择此一类难作者尽力为之，并力图使其精致化、文人化。顾夐有《荷叶杯》“一去又乖期信。春尽。满院长莓苔。手授裙带独徘徊。来么来。来么来。”词写相思，语朴而情深，字字紧扣所要表达的怀人之感。“春尽”两句点名庭院久荒。“手授”两句描摹无聊怅惘之情态。末两句重叠一问，凄伤无限，悲慨之感欲喷薄而出却强被抑制，情感的表达反复低回。不需长篇描绘，惆怅心境已明白展现。

花间词人所用诸调不囿于单遍，亦多有一曲两段者，较之刘禹锡、白居易、王建、韦应物、戴叔伦之《忆江南》、《潇湘神》、《调笑》诸曲仅用单遍者，有了长足的进步。^{[4][p41]}温庭筠所填词牌中已有十一种属于双调词。韦庄的廿二种词牌，包括了十七种的双调词。届临温韦之时，双调词即将蔚为传统，美学体式亦于此时确立，晏几道《小山词》收词 250 首，无一用单调词牌。欧阳修传世 171 首词，悉数为双片词。时至南宋，单调词亦乏人问津。李清照 79 首词作，属单调者仅三首《如梦令》而已。^{[5][p23-25]}虽然宋人自柳永之后亦用慢词，但在宋代使用频率最高的 48 个词调中，小令为 34 调，占 70% 之多。且花间词人精心择用的词调已为宋代诸家肯定与接受，宋人作《浣溪沙》755 篇，《菩萨蛮》598 篇，《清平乐》355 篇，《谒金门》231 篇。^{[6][p108]}花间影响之深广，可见一斑。

二

吴绮《记红集凡例》言词“皆以声情为主，若声不流利，则情亦滞涩，歌喉少戾，听者废然，何况作者先为劣调乎？词既不顺，虽有秦青、韩娥，亦难按拍矣。”^{[2][p130]}声律之美是词作得以流传的一个重要条件，声律不美之作往往无力与新声美腔争高下而趋于消逝，因此，花间词人在格律上精雕细琢，力求“声声而自合鸾歌”，“字字而偏谐凤律”。大别于敦煌曲子词的民间状态。以《菩萨蛮》为例，敦煌曲子词有“枕前发尽千般愿。要休且待青山烂。水面上秤锤浮。直待黄河彻底枯。白日参辰现。北斗回南面。休即未能休。且待三更见日头”，此首虽“可能为历史上最古之菩萨蛮，亦文艺极高之作”，^{[7][p34]}但平仄多误，“上”、“直待”、“且待”均为衬字，表明词律尚未精研，词调亦未定型。温庭筠有《菩萨蛮》“水精帘里颇黎枕，暖香惹梦鸳鸯锦。江上柳如烟，雁飞残月天。藕丝秋色浅，人胜参差剪。双鬓隔香红，玉钗头上风。”“一、二两句‘枕’、‘锦’二字上声寝韵，幽抑曲折，三、四两句忽转为平声先韵，轻快清明，皆能极和谐变化之妙，且‘先’韵之音色极为优美……‘藕丝’二句，‘丝’、‘色’、‘浅’、‘参’、‘差’、‘剪’诸字，声音皆相似，多为齿头音，读之恍如见其纤美参差之状。”^{[8][p23-24]}温庭筠作《菩萨蛮》十五首，完成了此调的定型——四十四字，前后两片各两仄韵、两平韵，平仄转递。又《南歌子》一调，敦煌曲子词中

的诸首作品有仄起亦有平起,有合律亦有不言平仄者,至温庭筠之《南歌子》七首,诸首均五句二十三字,字字合平仄,且平仄如一。民间词作不拘格律乃是常态,一些中唐文人用同一词调所作诸词平仄亦迥异。张志和的五首《渔父》、王建的四首《宫中调笑》,字声的运用并不严格。而“花间鼻祖”温庭筠作词谨守格律,又多用拗句。他的《定西番》三首,每首八句,拗句即占四句。拗处亦一一相对。三首一百五十字,亦无一字平仄不合。^{[9](p319-320)}“及飞卿出而词格始成”,成而大盛,盛而有继,乃是花间词人笃意制词之功绩。

词有调律亦须有文辞,花间诸作内容上乃乐府相传的“杨柳大堤之句”,或为豪家自制的“芙蓉曲渚之篇”,其中虽有展现南方风情的如李珣的《南乡子》“归路近,扣弦歌,采真珠处水风多。曲岸小桥山月过,烟深锁,豆蔻花垂千万朵。”有抚今思昔的如欧阳炯的《江城子》“昨晚金陵岸草平,落霞明,水无情。六代繁华,暗逐逝波声。空有姑苏台上月,如西子镜,照江城。”有描绘边塞风光的如孙光宪的《定西番》“鸡禄山前游骑,边草白,朔天明。马蹄轻。鹊面弓离短帙,弯来月欲成。一只鸣髀云外,晓鸿惊”,但数量最多为闺阁怀人之作。尽管此前敦煌曲子词内容上已“有边客游子之呻吟,忠臣义士之壮语,隐君子之怡情悦志,少年学子之热望和失望,以及佛子之赞颂,医生之歌诀。”^{[2](p163)}但花间词人于众多题材中独钟情于“闺情与花柳”。此或因文人词之初起即遇晚唐五代乱世,家国归属之感的缺失使词人的创作不易广且深,只能是向纵深发展。且诗歌发展至唐题材涵盖面甚广,词若谋得一席之地必要致力于诗歌涉猎较少且难有佳作的闺情题材。词以男女燕婉之思为突破点向狭深切入,终为自身寻得一条合适的发展道路。在这里,词人不需“托于忠君爱国、劝善惩恶之意,以自解免”^{[10](p4)}亦不需承担言志和载道的责任,人之真性情得以畅快地表露。牛希济有《生查子》,“春山烟欲收,天淡星稀小。残月脸边明,别泪临清晓。语已多,情未了,回首犹重道。记得绿罗裙,处处怜芳草。”言别离时的万端心绪和轻轻叮咛,感情深婉且悠长。薛昭蕴有《谒金门》,“春满院,叠损罗衣金线。睡觉水晶帘未卷,帘前双语燕。斜掩金铺一扇,满地落花千片。早是相思肠欲断,忍教频梦见。”言相思之苦,无限凄伤。花间词人着意于表达春愁秋怨、离情别绪此后成为词体文学发展中的主流创作倾向,即使是苏东坡、辛幼安一类所谓的豪放派作家亦有此类创作,“词为艳科”在内容上得到了确立。

为更好地传情达意,花间词人于情感表达上亦别于敦煌曲词一路,将“缘情”发展到一个新的层次。敦煌民间词往往“用直截了当的短句来抒发情感或开启疑窦。”如“悔嫁风流婿。风流无准凭。”“叵耐不知何处去。正值花开谁是主。”“莫攀我。攀我太心偏。”“悔”、“叵耐”、“莫”的使用“常令人感到

突兀,语调极端。”^{[5](p16-17)}。且由于“敦煌词曲不仅用于歌舞,或许还用于讲唱,用于扮演。”^{[2](p168)}故在表现手法上多叙事体和戏剧体。如《鹊踏枝》“叵耐灵鹊多瞒语。送喜何曾有凭据。几度飞来活捉取。锁上金笼休共语。比拟好心来送喜。谁知锁我在金笼里。愿他征夫早归来。腾身却放我向青云里。”^{[7](p74)}对话体与拟人法的使用,显露出民间文学拙朴浅白的艺术特色。又《捣练子》四首“孟姜女”、“长城路”、“堂前立”、“辞父娘了”及《凤归云》“演故事”二首“幸因今日。得观娇娥。”、“儿家本是。累代簪缨。”均是带有一定的故事情节的篇章,所用的联章技巧,令戏剧功能更加凸显。而文人的创作则是情景交融,浑圆一体,委婉有致。前举温庭筠的《菩萨蛮·水精帘里颇黎枕》“深闺遥怨亦即于藕断丝连中轻轻逗出。通篇如锦绣繁弦,惑人耳目,悲秋深隐,几似无迹可求。”^{[11](p16)}又韦庄《浣溪沙》“夜夜相思更漏残,伤心明月凭栏干,想君思我锦衾寒。咫尺画堂深似海,忆来唯把旧书看,几时携手入长安?”上片言人之忆己,下片言己之忆人。忆深而见难,语浅而情深。在此后众多抒情词中,这类作品或许内容不够广泛、描写不够深刻,但它开李煜、苏轼、辛弃疾等人词作先河。虽然后主、苏辛等人用词这个文学载体抒写性情、学问、胸襟、抱负,对词坛的贡献非温韦可比,然追根溯源,温韦当是值得重视的作家。^{[9](p165)}

三

宋绍兴本《花间集》有晁谦之跋,肯定了花间词作“情真而调逸”、“思深而言婉”,可谓工矣,但同时认为花间词文之靡靡,无补于世。明汲古阁覆宋本有陆游为《花间集》作跋,指出“方斯时,天下岌岌,生民救死不暇,士大夫仍流宕至此,可叹也哉!或者,亦出于无聊故耶?”^{[11](p223,237)}内容上多闺情,风格上多婉媚,罕见杜子美“致君尧舜上,再使风俗淳”的抱负,几无陆放翁“寂寞已甘千古笑,驰驱犹望两河平”的悲愤。不似民歌单纯质朴,亦无直接的社会意义,晁、陆之批评似有一定的道理。然就是花间词人所确立的“这种新的文学样式,唤醒了、解放了人们心中一直在礼教约束下的那一份对美和爱的追求……有对美和爱的追求,就是人心还没有全死的表现……而那种对美和爱的追去,那一份美好的心灵,竟和对五代战乱局面的忧患意识结合了起来。”^{[12](p165)}鹿虔扈有《临江仙》,“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。”“有《黍离》、《麦秀》之悲……其章法之密、用笔之妙、感喟之深,实胜后主‘晚凉天净月华开’一首也。”^{[13](p26)}韦庄有《菩萨蛮》,“洛阳城里春光好,洛阳才子他乡老。柳暗魏王堤,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。”“表面上看是故乡之思,骨子里说是故国之思……更进一步说,不仅有故国之思

也,且兼有兴亡治乱之感焉。”^{[11]p24}不似诗歌那样令人增加深重的历史沧桑感与现实的荒芜感,只是婉婉地表达与细细地诉说,焦灼不安的情绪亦于平淡地文字中得到释放。

作为一种新兴的文体样式,词所包涵的深层次的内质,并非传统的价值精神可以解释。人生充满了欲望与忧患,痛苦和焦灼,这种情感在诗歌之中表现为对国家的忠诚与对苍生的挚爱,然当国家倾覆、人民流离至不可复错,士人内心的幻灭之感常常令其感到无有所依。在晚唐五代那个战乱频仍、政权屡更的时期,“汲汲顾景惟恐不及”的时代精神在诗歌之中已不能找到完美的宣泄之点,而花间词人于此时寻觅并开拓出了词这样一个新的精神归宿,他们从另一角度忠实地表达了现实人生不如意的种种,于其中展现出一种真实而又立体的自我。华美婉媚的文字下面蕴含着一种淡淡的悲剧色彩、隐隐的人生希望与浅浅的超脱之念。温庭筠有《梦江南》,“千万恨,恨极在天涯。山月不知心里事,水风空落眼前花。摇曳碧云斜。”字字堪恨,句句堪伤,似言闺情,亦可做他解。人生多愁,诸恨何能免却?但纵然极恨,熹微之晨光似就在眼前,令人心不至于绝望。故而清代周之琦评温庭筠“方山憔悴彼何人《兰畹》、《金荃》托兴新。绝代风流乾闥子,前生应是楚灵均”,同张惠言一般,注重温词内在的意蕴,认为其同屈子香草美人传统间存在承继关系。韦庄有《思帝乡》,“春日游,杏花吹满头。陌上谁家年少足风流,妾拟将身嫁与一生休。纵被无情弃,不能羞。”“足风流”与“一生休”极为有力地表现了意志之坚决与感情之真挚。其感情之品质亦引人联想,此词虽不必有儒家“择善固执”之修养与楚骚“九死未悔”之忠爱的用心,但其所写的用情的态度与殉身的精神,却可引发读者一种深沉的感动与丰美的联想。^{[8]p38}

“文艺作品没有创造性的形式,很可能不美,不能打动人心,艺术作品能够感人,不但依靠新内容,也要依靠新形式。”^{[14]p127}花间词人确立的“词”这种全新的活泼的文体样式,在诗歌发展至唐已呈盛极难继的情况下,为诗国别开生面,丰富了中国文学的表现形态,展现了中华民族的千年不辍的活的文化精神。他们创作中表达出的对诸般美好的追求与向往,挽救了乱世中人们即将坍塌的社会理想,细致幽杳、绵密隐约的文字打动心灵,最终支撑着国人走过艰难的战乱岁月,开启了从容静好的新生活。此即是花间词人伟大的历史功绩。因此台湾大学方东美才会讲“五代战乱后中国的人心不死,而且到宋朝在文化上还有了很好的成就,就因为五代的小词。”^{[12]p165}或许花间词人的创作尚未成熟到能让词的这种

价值完全显露,然作为可倾吐内心闲愁别恨的载体,令人收获宁静与平和、安定与从容,确是花间词之初起即具有的品性气质。也正因如此,被视为“小道”与“末技”的词才会被后世文人接受,上有达官贵族的“一场愁梦酒醒时,斜阳却照深深院”,下有落魄文士的“鸳鸯独宿何曾惯,化作西楼一缕云”,词这种从民间走来的通俗文学终进入了文人雅文学的殿堂,其体日尊,几至可与诗歌并肩而立。但无论后世词如何“堂庑特大”、“感慨遂深”,如何“幽洁如屈宋”、“悲壮如苏李”,世之言作词者,亦多以花间词人为圭臬,花间遗风,犹存于千载以下的词坛。

参考文献:

- [1]赵崇祚.花间集校[M].李一氓,校.北京:人民文学出版社,1981.
- [2]吴熊和.唐宋词通论[M].杭州:浙江古籍出版社,1989.
- [3]曾昭岷,曹继平,等.全唐五代词[M].北京:中华书局,1999.
- [4]龙榆生.龙榆生词学论文集[M].上海:上海古籍出版社,2009.
- [5][美]孙康宜.词与文类研究[M].李爽学,译.北京:北京大学出版社,2004.
- [6]王兆鹏.唐宋词史论[M].北京:人民文学出版社,2000.
- [7]任二北.敦煌曲校录[M].上海:上海文艺联合出版社,1955.
- [8]叶嘉莹.迦陵论词丛稿[M].石家庄:河北教育出版社,1997.
- [9]陆蓓容.大家国学·夏承焘卷[M].天津:天津人民出版社,2008.
- [10]聂振斌.中国现代美学名家文丛·王国维卷[M].杭州:浙江大学出版社,2009.
- [11]俞平伯.读词偶得·清真词释[M].北京:人民文学出版社,2000.
- [12]叶嘉莹.唐五代名家词选讲[M].北京:北京大学出版社,2007.
- [13]唐圭璋.唐宋词简释[M].上海:上海古籍出版社,1981.
- [14]宗白华.美学的散步[M].合肥:安徽出版集团安徽教育出版社,2006.

责任编辑 邓 年