

# 《花间集》的诞生

——基于后蜀初年伎乐建设及“诗客曲子词”创作的考察

杨传庆

**内容提要** 《花间集》的编选不是仅仅为了满足后蜀统治者的淫乐需求，也不可认为其与南朝“宫体”一脉相承。若将《花间集》的诞生置于后蜀初年（934—940）这一较为精确的历史坐标之中，可以发现，《花间集》哀集的历史契机是由于乐曲沦散，后蜀伎乐建设对新曲词产生迫切的需求。孟昶执政之初对前蜀王衍淫佚亡国的镜鉴，是《花间集叙》批评南朝“宫体”与“倡风”以及《花间集》编选尚雅黜俗的背景语境。唐季五代“诗客”词人并不被动迎合乐曲，而是敢于突破传统乐曲规定，积极创制新调。他们创作的声律谐婉、歌词精雅的“诗客曲子词”，强化了曲子词的文学性，提升了艳词的审美层次，满足了编选者对新型歌词的需要。

**关键词** 《花间集》 后蜀初年 伎乐建设 《花间集叙》 诗客曲子词

作为第一部文人曲子词总集，《花间集》在中国文学史上占有重要地位，南宋陈振孙以之为“近世倚声填词之祖”<sup>①</sup>。不过今人论及花间词的性质、功用，《花间集》却无光辉形象可言。或言其为“香艳文学”<sup>②</sup>；或以之为“淫乐生活”所需，《花间集叙》“理论上并没有新建树”<sup>③</sup>；或因其专选香艳纤巧的“艳歌情词”，而将其视为王衍《烟华集》的“姊妹编”<sup>④</sup>。前贤学者还从不同角度强调其与南朝“宫体”的相承关系<sup>⑤</sup>。由于后蜀（934—965）文献史料的缺乏，对《花间集》编纂的认识往往只能联系前蜀（907—925）王衍“溺于声乐”（《唐宋词通论》，第174页）的笼统背景。重要学者的原初性论断是后续研究的基石，但也可能带来认识上的定势，因而有重加省思的必要。关于《花间集》，我们仍然要问：后蜀初年哀集《花间集》的历史契机是什么？为什么《花间集叙》要针对南

① 陈振孙撰，徐小蛮、顾美华点校《直斋书录解題》卷二一，上海古籍出版社1987年版，第614页。

② 罗根泽《中国文学批评史（二）》，古典文学出版社1957年版，第180页。

③ 罗宗强《隋唐五代文学思想史》，中华书局2003年版，第284页。

④ 肖鹏《群体的选择——唐宋人词选与词人群通论》，凤凰出版社2009年版，第160、159页。

⑤ 吴熊和先生认为“花间词也就是齐梁宫体与晚唐五代倡风的结合”（《唐宋词通论》，浙江古籍出版社1985年版，第176页）；杨海明先生也说花间词“上承南朝宫体诗之传统，下挽晚唐五代之‘娼风’”（《唐宋词史》，天津古籍出版社1998年版，第118页）；方智范、邓乔彬等先生认为欧阳炯主张“词应上承齐梁宫体，下附里巷倡风”（《中国词学批评史》，中国社会科学出版社1994年版，第21页）。其后学人多沿用这种说法，如田安说：“《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。”（《缔造选本——〈花间集〉的文化语境和诗学实践》，江苏人民出版社2016年版，第6页）沈松勤《花间词的规范体系及其词史意义》一文从广义“宫体”及“创作主体论”角度立论，认为花间词是“宫体”与“娼风”的交集，别具精意覃思（参见《文学遗产》2020年第6期）。按，因学者们所据《花间集》底本不同，故有“倡风”“娼风”之异。

朝“宫体”与“倡风”？为什么此时能够编成《花间集》这样的“诗客”曲子词集？如果将《花间集》置于后蜀初年（934—940）这一较为精确的历史坐标之中，应该可以得出更为丰富与深入的认识。

## 一 后蜀初年的伎乐建设与《花间集》的哀集契机

后蜀明德元年（934），孟知祥称帝半年即卒，年仅十五岁的孟昶继位。孟昶袭位之后，“颇勤于政”，“孜孜求治，与民休息”<sup>①</sup>。后蜀初年，是蜀地自然灾害高发期，明德四年（937）春，饥荒蔓延，米价疯涨。广政元年（938）到广政五年（942），蜀地地震六次，其中广政元年地震“屋柱皆摇”<sup>②</sup>，余震三日才止。另有洪水灾害，广政元年秋八月，大水；广政二年（939），洪水肆虐成都，冲毁了孟氏祖庙。频繁的自然灾害使孟昶倍感惊惧，也增加了政局的不稳定性。因地震频发，孟昶问大臣：“顷年地频震，此何祥也？”臣对以“强臣阴谋之事，愿以为虑”。而广政三年（940）六月，妖尼正是以“地又数震，此叛乱之兆”蛊惑孙延应、王彦洪作乱<sup>③</sup>。

面对自然灾害，孟昶即位半年即颁劝农桑诏，“惠爱其人，捐租五年”<sup>④</sup>；同时加强集权，与权臣李仁罕等进行了激烈斗争，“即位数月，执仁罕杀之，并族其家”<sup>⑤</sup>。此外，孟昶惩治贪腐聚敛，提倡俭素，“褥无锦绣诸饰”<sup>⑥</sup>；反对奢靡，广政四年（941）五月作官箴颁行州郡，中有“下民易虐，上天难欺”“尔俸尔禄，民膏民脂”之语<sup>⑦</sup>。经过数年的治理，到广政二年，在击溃来犯的后周军队之后，蜀中渐趋安定，“边陲无扰，百姓丰肥”<sup>⑧</sup>。可以说，《花间集》纂编的广政三年，正是后蜀在政治、经济上积极图治，而文化建设也将提上日程之时，其中就包括歌舞伎乐的建设。

饶宗颐先生在论及《花间集》编选时说：“观孟昶暱于舞倡，赵廷隐家养有伶人。时教坊部头且以俳優为乱，《花间集》之编成，正为教坊歌舞演唱之用。”<sup>⑨</sup> 尽管史料佚失造成后蜀初年教坊的记载阙如，但饶先生关于《花间集》为后蜀教坊建设服务的看法，洵为不刊之论。并且《花间集》在何种条件下编选，以及为何由赵崇祚担纲，也仍然有值得推阐的空间。饶先生之论涉及两条史料：一为广政三年“正月上元，观灯露台，舞娼李艳娘有姿色，召入宫，赐其家钱十万”；一为教坊部头孙延应，“赵廷隐之优人，以能选入教坊”<sup>⑩</sup>。赵廷隐为赵崇祚之父，后蜀重臣，其家伶人被选入教坊且成为部头，表明宫廷教坊迫切需要乐舞人才。由此观之，赐钱将市井之李艳娘召入宫中，也不能仅以孟昶狎昵舞娼视之，从当时现实来看，由于教坊乐舞人才缺乏，重建之时必须网罗舞姬乐工。

五代时期的战乱对音乐破坏极大，乐工、乐伎、乐器、乐曲最易流散或损毁，即所谓世乱乐崩，人亡音息。后周王朴奏疏论及梁、唐、晋、汉音乐时说“乐之缺坏，无甚于今”<sup>⑪</sup>，此言并无夸大。后

① 张唐英撰，王文才、王炎校笺《蜀梼杌校笺》卷四《后蜀后主》，巴蜀书社1999年版，第448、471页。

② 《蜀梼杌校笺》卷四《后蜀后主》，第340页。

③⑩ 《蜀梼杌校笺》卷四《后蜀后主》，第342页。

④ 王腾《辩蜀都赋》，杨慎编，刘琳、王晓波点校《全蜀艺文志》卷一，线装书局2003年版，上册，第13页。

⑤ 欧阳修撰，徐无党注《新五代史》卷六四《后蜀世家》，中华书局1974年版，第3册，第804页。

⑥ 吴任臣撰，徐敏霞、周莹点校《十国春秋》卷四九《后主本纪》，中华书局1983年版，第2册，第741页。

⑦ 《蜀梼杌校笺》卷四《后蜀后主》，第345页。

⑧ 勾延庆纂《锦里耆旧传》（与张唐英撰《蜀梼杌》、吴兰修撰《南汉纪》合刊）卷七，王云五主编《丛书集成初编》，商务印书馆1939年版，第3855册，第27页。

⑨ 饶宗颐《词集考（唐五代宋金元编）》，中华书局1992年版，第330页。

⑪ 薛居正等《旧五代史》卷一四五《乐志下》，中华书局1976年版，第6册，第1938页。



竖箜篌、箏与铜钹、贝<sup>①</sup>。而宋初开封繁塔伎乐乐器同样缺少了乐舞表演中重要的伴奏乐器竖箜篌、箏与吹叶。乐器种类的减少和伎乐队乐器数量的变化,反映了乐人的流失与乐队结构的变化。后蜀伎乐未用铜钹,而增加了方响作为打击乐器,又将此前立部伎特有的大鼓添入,体现了在前蜀伎乐流散之后乐器编制上的调整,也能反映后蜀之时坐、立二部伎乐混处的现实<sup>②</sup>。可以说,后蜀初年面临着乐舞伎乐建设上的诸多问题,而乐曲之搜罗当是其中重要的方面。当此之时,卫尉少卿赵崇祚着手编选歌曲,“广会众宾,时延佳论”<sup>③</sup>,其于哀集新曲极为重视,正是为了给“西园英哲”提供“阳春之曲”。

后唐同光四年,赵崇祚随父赵廷隐驻军入蜀。崇祚颇有学养,能与“尤善六书之学”<sup>④</sup>的林罕讨论小学。并且“俭素好士”,多与耆旧宿儒交往<sup>⑤</sup>。从对蜀中曲子词的熟悉程度来看,他肯定不如欧阳炯、顾夔等由前蜀入后蜀的一干官员,《花间集》中也没有他的曲子词,但他能够“独抒机杼之功”,领衔《花间集》哀集任务,与其显赫的家族及亲近宫廷的新贵身份密切相关。赵廷隐墓的发掘为我们提供了有关赵崇祚及其家庭的信实史料。其父赵廷隐为孟昶倚重,《花间集》哀集之际赵家正处鼎盛之时。赵崇祚明德二年(935)至明德四年(937)为大理少卿,广政三年之职是卫尉少卿,而据房锐考证,其生年不早于唐昭宗天复三年(903),则其而立之年已位居显宦<sup>⑥</sup>。据《唐六典》,“大理卿之职,掌邦国折狱详刑之事”;“卫尉卿之职,掌邦国器械、文物之政令,总武库、武器、守宫三署之官属,少卿为之二”<sup>⑦</sup>。后蜀之制当去唐不远,从赵崇祚的官职多多少少可以看出其武人家出身,不过“卫尉少卿”之职负责皇帝祭祀、朝会、巡幸所用卤簿、仪仗、旗鼓、笛角等,其中自然会涉及乐舞表演。此外,赵崇祚家的文化氛围也能助力其编成《花间集》。《北梦琐言》记赵家宅第云:

后枕江渚,池中有二岛屿,遂甃石循池,四岸皆种垂杨,或间杂木芙蓉,池中种藕。每至秋夏,花开鱼跃,柳阴之下,有士子执卷者,垂纶者,执如意者,执麈尾者,谭诗论道者。(孙光宪撰,贾二强点校《北梦琐言》,中华书局2002年版,第431页)

可见,赵家是文人雅士荟萃之地,所以赵崇祚才能“时延佳论”。同时,赵家又不缺伎乐歌舞,这由孟昶宫廷从其家招揽伶人便可得知。而通过赵廷隐墓出土的精美伎乐俑(如[图1]),也能一窥赵家乐舞生活的多彩。这无疑为《花间集》歌曲的选编试验带来方便,所以说赵崇祚哀集的新曲经家中伎乐演奏当是合理的推测。欧阳炯在《花间集叙》中说“唱云谣则金母词清,挹霞醴则穆王心醉”,以

① 《旧唐书》:“龟兹乐……乐用竖箜篌一,琵琶一,五弦琵琶一,笙一,横笛一,箫一,篳篥一,毛员鼓一,都昙鼓一,答腊鼓一,腰鼓一,羯鼓一,鸡娄鼓一,铜钹一,贝一。”(刘昫等《旧唐书》卷二九《音乐二》,中华书局1975年版,第4册,第1071页)《新唐书》:“龟兹乐,有弹箏、竖箜篌、琵琶、五弦、横笛、笙、箫、篳篥、答腊鼓、毛员鼓、都昙鼓、侯提鼓、鸡娄鼓、腰鼓、齐鼓、檐鼓、贝,皆一;铜钹二。”(欧阳修、宋祁《新唐书》卷二一《礼乐十一》,中华书局1975年版,第2册,第470页)

② 岸边成雄在考察王建墓乐器编制时说:“就唐制而言,在王建墓的十七种乐器外,似还应有五弦、都昙鼓(或毛员鼓)、方响、大鼓、杖鼓等五种乐器。这些乐器在王建墓中未有反映或者说在前蜀未曾被使用,是可以得到解释的。五种乐器中的大鼓,原属立部伎所特有。自中唐至晚唐,立部伎这种在堂下演奏的较大规模的乐舞渐呈颓势,而小型精炼的在堂上演奏的坐部伎则愈见兴盛,因而在承袭了唐末俗乐的前蜀宴飨乐中,未有大鼓。”(岸边成雄著,樊一译《王建墓棺床石刻二十四乐伎》,《四川文物》1988年第4期)按,因岸边成雄当时未亲见王建墓出土文献实物,所以在乐器数量判断上有误差。

③ 欧阳炯《花间集叙》,赵崇祚辑,李一氓校《花间集校》,人民文学出版社1958年版,第1页。后文所引《花间集叙》及《花间集》词作均出自《花间集校》,不一一注出。

④ 《十国春秋》卷四三《林罕传》,第2册,第637页。

⑤ 马永易《实宾录》卷六“忘年友”条,《景印文渊阁四库全书》,台北“商务印书馆”2008年版,第920册,第358页。

⑥ 关于赵崇祚及赵廷隐生平,参见房锐《〈花间集〉编者赵崇祚考略》,《中华文化论坛》2015年第2期。

⑦ 李林甫等撰,陈仲夫点校《唐六典》卷一八,中华书局1992年版,下册,第502、459页。

西王母与周穆王瑶池饮宴之典故，点出服务于宫廷的曲子词之清美及令人心醉的感染力。欧阳炯梳理歌词之作时又云“迩来作者，无愧前人”，而其所称“前人”的代表就是为帝王宫廷创作曲词的李白与温庭筠。据此可知，赵崇祚、欧阳炯认为乐曲沦散以后，新兴的“诗客曲子词”同样可以服务于宫廷的游乐宴饮。所以，我们不宜仅依据前蜀统治者溺于声色来笼统认定《花间集》的编选动机，后蜀歌舞伎乐建设对新曲子的迫切需求是其得以哀集的历史契机。



[图 1]

## 二 前蜀之教训与《花间集叙》对“宫体”“倡风”的批评

后唐同光四年（926）四月，乞降后唐的前蜀后主王衍及其宗族在行赴洛阳途中的秦川驿被屠杀。王衍沉湎酒色，与近臣狎褻酣饮，“男女杂坐，褻慢无所不至”<sup>①</sup>，其亡国殒命，正缘于此。由于同是亡国之君，加之北宋历史书写的需要，孟昶常被认为与王衍是一路货色。清代吴任臣在梳理孟昶史料后称其“劝农恤刑，肇兴文教，孜孜求治，与民休息，要未必如王衍荒淫之甚”，并且指出后蜀之亡，主要是“用匪其人”，与前蜀之亡国原因有异<sup>②</sup>。实际上孟昶并不荒淫<sup>③</sup>，特别是后蜀初年图治之时，后蜀君臣恰是将荒淫败德的王衍作为反面典型加以借鉴的。

后唐天成二年（927）三月，尚为孩童的孟昶随母入川，对于王衍亡国并未亲历，其对前蜀奢靡失国的教训当首先来自于母亲李氏的教诲。《五国故事》记孟昶继位之初情形：

昶尚年少，乃与其母后同官数年余，遂迁新官而居。……昶之母后即后唐积庆公主之从车也，尝在并门，累从征伐，各历艰难，由是颇务慈俭，常戒昶以固福寿为怀。而昶亦能禀之，寝处惟紫罗帐、紫碧绫帷褥而已，无加锦绣之饰。至于盥漱之具，亦但用银，兼以黑漆木器耳。（佚名《五国故事》卷上，鲍廷博辑《知不足斋丛书》，中华书局1999年版，第4册，第363页）

由此不难想象，孟昶母亲在其执政之初对其严格教导。母教首在戒侈靡淫逸，并且具有持续性。据《玉壶清话》云：“国母李氏有贤识，昶在国或纵侈过度，往往诤于庭。”<sup>④</sup>在母教的深刻影响下，对

① 《十国春秋》卷四六《韩昭传》，第2册，第660页。

② 《十国春秋》卷四九《后主本纪》，第2册，第743页。

③ 参见张邦炜《昏君乎？明君乎？——孟昶形象问题的史源学思考》，《四川师范大学学报》2009年第1期。

④ 文莹撰，郑世刚点校《玉壶清话》（与文莹撰，杨立扬点校《湘山野录续录》合刊）卷四，中华书局1984年版，第34页。

于唯声色是好的王衍，孟昶时时引以为戒。《蜀梼杌》广政四年（941）记云：“昶好学，凡为文皆本于理，尝谓李昊、徐光溥曰：王衍浮薄，而好轻艳之辞，朕不为也。”<sup>①</sup>孟昶还对俳优的淫靡不正之风严格管理，“广政元年上巳，游大慈寺，宴从官于玉溪院赋诗。俳优以王衍为戏，命斩之”<sup>②</sup>。成都大慈寺前有市场，每逢集市，游人如织，又有俳优伎艺表演。特别是上巳日蚕市大集，“至时货易毕集，闾阖填委，蜀人称其繁盛”<sup>③</sup>。孟昶为何在上巳日斩杀“以王衍为戏”的俳优呢？前人多以为俳优讽刺王衍，引起孟昶不满，为维护统治者形象，故杀之。除此之外，还有另一种理解角度：俳优所演正是王衍荒淫之事以博众乐，此乃狎亵宣淫，于社会风化大不利，故斩之。不仅是对于俳优，即便是朝廷大臣也会因佻达不端受到处罚。广政十一年（948），官拜中书侍郎兼礼部尚书、同平章事的徐光溥“坐以艳辞挑前蜀安康长公主”，“罢守本官”<sup>④</sup>。

另外，从《鉴诫录》对王衍宫廷的批评中，我们也可以感受到后蜀初年的文教氛围：

内臣严凝月等竞唱《后庭花》《思越人》，及搜求名公艳丽绝句，隐为《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，后妃填辞，合手相招，醉眼相盼，以至履舄交错，狼藉杯盘。是时淫风大行，遂亡其国。（何光远《鉴诫录》卷七“亡国音”条，《知不足斋丛书》，第8册，第36页）

可以说，孟昶初年“戒王衍荒淫骄佚之失”<sup>⑤</sup>，以王衍为鉴诫，反对淫乐，这是《花间集》编纂的背景，也正是欧阳炯在为《花间集》这一由后蜀官方主持编选的曲子词集作序时批评南朝“宫体”及“倡风”的动机所在。

欧阳炯（896—971）是蜀地文人，前蜀时为翰林学士，曾随王衍赴洛，侥幸躲过屠杀。后蜀明德二年（935）四月，任中书舍人，撰写《花间集叙》时又为“武德军节度判官”，系赵廷隐副手。欧阳炯曾拟白居易讽谏诗五十篇献孟昶，孟昶“手诏嘉美，赉以银器、锦彩”<sup>⑥</sup>。其献诗很可能发生在后蜀初年孜孜求治之时，当是配合孟昶施政的行为，而其《花间集叙》对南朝“宫体”与“倡风”的批评同样也是以前蜀为鉴诫的反映。

《花间集叙》“自南朝之宫体，扇北里之倡风；何止言之不文，所谓秀而不实”数句涉及对南朝“宫体”及“倡风”的批评<sup>⑦</sup>，此数句观点鲜明，批评也最有针对性。“南朝之宫体”当是指梁、陈宫体诗，特别是陈后主时期，陈代宫体诗出现“高潮”<sup>⑧</sup>。陈后主“荒于酒色，不恤政事”<sup>⑨</sup>，与江总、孔范等“狎客”“专以诗酒为娱，不恤国政”<sup>⑩</sup>。《陈书》记云：“后主每引宾客对贵妃等游宴，则使诸贵人及女学士与狎客共赋新诗，互相赠答，采其尤艳丽者以为曲词，被以新声，选宫女有容色者以千百数，令习而歌

① 《蜀梼杌校笺》卷四《后蜀后主》，第345页。

② 《蜀梼杌校笺》卷四《后蜀后主》，第340页。

③ 《五国故事》卷上，《知不足斋丛书》，第4册，第362页。

④ 司马光编著，胡三省音注，“标点《资治通鉴》小组”校点《资治通鉴》卷二八八《后汉纪三》，中华书局1956年版，第20册，第9405页。

⑤ 《蜀梼杌校笺》卷四《后蜀后主》，第471页。

⑥ 《宋史》卷四七九《西蜀孟氏》，第40册，第13894页。

⑦ 贺中复《〈花间集序〉的词学观点及〈花间集〉词》（《文学遗产》1994年第5期）、刘扬忠《唐宋词流派史》（福建人民出版社1999年版）、彭国忠《〈花间集序〉：一篇被深度误解的词论》（《学术研究》2001年第7期）等均指出《花间集叙》对“宫体”“倡风”的否定，可参看。

⑧ 归青《南朝宫体诗研究》，上海古籍出版社2006年版，第295页。

⑨ 李延寿《南史》卷一〇《陈本纪下》，中华书局1975年版，第1册，第306页。

⑩ 魏徵等《隋书》卷二二《五行上》，中华书局1973年版，第3册，第624页。

之，分部迭进，持以相乐。”<sup>①</sup>《隋书》又记云：

及后主嗣位，耽荒于酒，视朝之外，多在宴筵。尤重声乐，遣宫女习北方箫鼓，谓之《代北》，酒酣则奏之。又于清乐中造《黄鹂留》及《玉树后庭花》《金钗两臂垂》等曲，与幸臣等制其歌词，绮艳相高，极于轻薄。（《隋书》卷一三《音乐志》上，第2册，第309页）

流行于陈宫廷之宫体新声，歌辞艳丽轻薄，又由“有容色”之宫女歌舞并陈，成为声色娱乐之具。“北里之倡风”，《史记》言商纣“好酒淫乐，嬖于妇人”，“于是使师涓作新淫声，北里之舞，靡靡之乐”<sup>②</sup>；《抱朴子外篇·崇教》云“濮上北里，迭奏迭起”<sup>③</sup>。“北里”又指唐代长安平康坊，乃娼家聚居之地。北里之乐妓与花客间的歌诗酬唱自是偏于俗俚<sup>④</sup>，“平康名妓”赵鸾鸾所作之《云鬓》《柳眉》《檀口》《纤指》《酥乳》诸诗，也令人想见“北里倡风”之艳俗淫靡。而前蜀王衍正是“北里倡风”的推动者，《鉴诫录》记其“或狂游玉垒，书‘王一’于倡楼，或醉幸青城，溺内家于灌口”<sup>⑤</sup>；《蜀梼杌》也云“衍好私行，往往宿于娼家”，“宴怡神亭，妇女杂坐，夜分而罢。衍自执板，唱《霓裳羽衣》及《后庭花》《思越人》曲”<sup>⑥</sup>。故而《花间集叙》对“宫体”“倡风”的批评，针对的是离其颇近的前蜀的淫艳俗曲，而不只是距其较远的历史。

就“言之不文”来说，并不是指辞藻绮丽与否，而是指没有精心构思结撰，也就是缺乏《花间集叙》所言“镂雕”“裁剪”的功夫。关于“秀而不实”的理解，以往多从思想内容的角度加以认识。“秀而不实”被认为是孔子痛惜颜回早逝，未能有所成就之语，即所谓“秀而不实，得无恸焉”<sup>⑦</sup>。梁、陈“宫体”，出自宫廷，为帝王及才学之臣所作，本有优良之质，这应是欧阳炯以之为“秀”的原因。但因其追求淫靡之娱乐，加之梁、陈朝国祚短暂，君臣荒淫误国，故被视为亡国之音。而“倡风”流行之时辅以淫逸的艳词俗曲，自是粗俗而短命的。所以，“秀而不实”不是从情感、内容角度对“宫体”“倡风”的批评，而是指其乃是亡国之音，没有生命力。

《花间集叙》是一份必须公开的文本，其对“宫体”的批评与有唐一代的“宫体”认识具有延续性。唐初魏徵批评萧纲等“启其淫放”，“词尚轻险”，并云“此风扇于关右”“流宕忘反”<sup>⑧</sup>；李百药同样指出“宫体”诗“弥尚轻险”，“杂遘以成音，故虽悲而不雅”<sup>⑨</sup>；《周书》也批评宫体“以淫放为本，其词以轻险为宗。故能夸目侈于红紫，荡心逾于郑、卫”<sup>⑩</sup>。不难看出，唐初史家均认为“宫体”诗淫放轻浮，声曲流宕。唐德宗贞元时期的杜确论及“宫体”时说，萧纲、庾肩吾“始为轻浮、绮靡之词，名曰‘宫体’。自后沿袭，务于妖艳，谓之摘锦布绣焉”<sup>⑪</sup>。与史家多联系政教风化不同，杜确指出“宫体”在艺术上的不足是“摘锦布绣”。所谓“摘锦布绣”，正是指“宫体”文辞运用的铺陈无节制，缺乏“雕镂”“剪裁”之美，因而流于艳俗。由晚唐入五代的韩偓所作《香奁集》自序

① 姚思廉《陈书》卷七《列传第一》，中华书局1972年版，第1册，第132页。

② 司马迁《史记》卷三《殷本纪》，中华书局1982年版，第1册，第105页。

③ 葛洪撰，杨明照校笺《抱朴子外篇校笺》卷四，中华书局1991年版，上册，第165页。

④ 岸边成雄著，梁在平、黄志炯译《唐代音乐史的研究》第四章第三节“北里之性格与活动”对北里之乐妓、花客有较详实的描述（台北“中华书局”1973年版，下册，第399—420页）。

⑤ 《鉴诫录》卷七“亡国音”条，第2b叶。

⑥ 《蜀梼杌校笺》卷二《前蜀后主》，第175、178页。

⑦ 李隆基《颜子赞》，周绍良主编《全唐文新编》，吉林文史出版社2000年版，第1部第1册，第520页。

⑧ 《隋书》卷七六《文学》，第6册，第1730页。

⑨ 李百药《北齐书》卷四五《文苑传》，中华书局1972年版，第2册，第602页。

⑩ 令狐德棻等《周书》卷四一《庾信传》，中华书局1971年版，第3册，第744页。

⑪ 杜确《岑嘉州诗集序》，陈铁民、侯忠义校注《岑参集校注》“附录”，上海古籍出版社1981年版，第463页。

中也有对“宫体”的认识，此序与《花间集叙》在时间上相距较近<sup>①</sup>。韩偓在序中说：

遐思宫体，未降称庾信攻文；却谓《玉台》，何必使徐陵作序？粗得捧心之态，幸无折齿之惭。柳街青楼，未尝糠粃；金闺绣户，始与风流。（韩偓《香奁集序》，《香奁集》，毛晋汲古阁刻本，第1a—1b叶）

“未降”“何必”明显可见其对庾信、徐陵的轻蔑与不屑<sup>②</sup>。韩偓以西施“捧心之态”与谢鲲“折齿之惭”两个典故对比，前者美妍，而后者轻佻；“柳街青楼”与“金闺绣户”之比同样是强调俗、雅之别。因此韩偓强调其“香奁诗”不同于宫体，这些诗歌“在士大夫口”，绮美而不艳俗，符合士大夫审美格调。可以说，《花间集叙》对“宫体”诗“扇北里倡风”及“言之不文”的批评与韩偓对宫体诗的认识具有一致之处。此外，后蜀监察御史韦毅编选的《才调集》也可与《花间集》联系观照<sup>③</sup>。韦毅主张所选之诗“韵高而桂魄争光，词丽而春色斗美”<sup>④</sup>，此集将白居易《秦中吟》十首置于卷一，似能标榜讽喻，实则选温、韦之诗颇多。《四库全书总目》称其于“五代文敝之际”，“取法晚唐，以秣丽宏敞为宗，救粗疏浅弱之习”<sup>⑤</sup>。概而观之，《花间集》与《才调集》这两种诞生于后蜀的诗词选本在追求绮美文雅的审美宗尚上也有相近之处。

作为服务于歌舞伎乐的歌词集，《花间集》的编选自然会摒弃淫俗，崇文尚雅，要与“宫体”“倡风”严格区分。但由于孟昶小王朝短命而亡，加之花间词与“宫体”“倡风”之诗在题材及娱乐功能上有相似之处，后蜀“声乐”再次与政治联系起来。赵匡胤灭后蜀，招欧阳炯演奏乐曲，遭到御史中丞刘温叟抨击：“禁署之职，典司诰命，不可作伶人之事。”赵匡胤答曰：“朕尝闻孟昶君臣溺于声乐，炯至宰司尚习此技，故为我所擒。所以召炯，欲验言者之不诬也。”<sup>⑥</sup>两朝君臣对待曲子词的态度大不相同，孟昶朝臣纂编“诗客曲子词”，以供“西园英哲”之用，而赵匡胤君臣则戒“伶人事”。若将二人换位，则肯定不会有《花间集》之哀集，而曲子词将如何发展，也只能打上历史问号！

### 三 “诗客曲子词”创作的勃兴

陆游跋《花间集》时曾说：“唐季五代，诗愈卑，而倚声者辄简古可爱。”<sup>⑦</sup>的确，文人曲子词的兴起是唐季五代最引人注目的文学史现象。欧阳炯在《花间集叙》中说赵崇祚“拾翠洲边，自得羽毛之异；织绡泉底，独抒机杼之功”。《花间集》的哀集恰逢“诗客曲子词”创作勃兴之时，这为赵崇祚鉴选出歌谐辞美的理想杂曲子词提供了词作文本上的保障。

晚唐时期，杂言曲子词相较之前有了迅速发展，这是曲子词发展到新阶段的一个重要标志。田安曾统计唐代曲子词杂言比例的变化：晚唐之时，杂言曲子词比例已高于80%，完全摆脱了对近体诗的依赖<sup>⑧</sup>。曲子

① 吴在庆《韩偓〈香奁集〉和〈香奁集序〉撰成时间探赜》一文认为《香奁集序》撰写“最早在后梁开平四年(910)”（《厦大中文学报》第6辑，厦门大学出版社2019年版）。

② 参见吴冠文、章培恒《〈玉台新咏〉撰人讨论的几个遗留问题》（《复旦学报》2011年第3期）一文对“遐思”两句的解读。

③ 关于《才调集》编选的时间，陈尚君先生认为“此集编成当在广政中后期”（参见陈尚君《唐人编选诗歌总集叙录》，《唐诗求是》，上海古籍出版社2018年版，下册，第663页）。

④ 韦毅《才调集叙》，傅璇琮、陈尚君、徐俊编《唐人选唐诗新编》（增订本），中华书局2014年版，第919页。

⑤ 永瑤等《四库全书总目》卷一八六，中华书局1965年版，下册，第1691页。

⑥ 《宋史》卷四七九《西蜀孟氏》，第40册，第13894页。

⑦ 陆游《陆放翁全集·渭南文集》卷三〇《跋花间集》，中国书店1986年版，上册，第186页。

⑧ 此为田安据张璋、黄畬编《全唐五代词》（上海古籍出版社1986年版）对晚唐曲子词使用“杂言韵文”的情况进行考察的结果（参见《缔造选本——〈花间集〉的文化语境和诗学实践》，第41—51页）。

词杂言比例提高，首先是因为文人曲子词对传统教坊旧曲的扬弃。游历蜀中的孙光宪曾记前蜀黔南（州治在今重庆彭水）节度使王保义之女“梦异人”所授乐曲一事，其云：

王蜀黔南节度使王保义，有女适荆南高从海之子保节。未行前，暂寄羽服。性聪敏，善弹琵琶，因梦异人，频授乐曲。……其曲名一同人世，有《凉州》《伊州》《胡渭州》《甘州》《绿腰》《莫鞞》《项盆乐》《安公子》《水牯子》《阿滥泛》之属。凡二百以上曲。所异者，徵调中有《湘妃怨》《哭颜回》，常时胡琴不弹徵调也。（《北梦琐言逸文补遗》“王氏女”条，《北梦琐言》，第453页）

剔除故事的神异色彩，可以看出前蜀之时，唐代教坊旧曲仍流行于西蜀，而这些曲调所作曲词仍为齐言绝句体。如《水牯子》一曲，据《唐声诗》即“水鼓子”，《乐府诗集》“近代曲辞”所录此曲歌词正是七言绝句。然而我们发现这些传统曲调，在唐季五代杂言曲子词中并未使用。此外文人杂言曲子词的创作还体现出对“歌者杂用胡夷里巷之曲”<sup>①</sup>的抛弃，《教坊记》中所载《柳青娘》《别赵十》《煮羊头》《唐四姐》《黄羊儿》《措大子》《醉胡子》《麻婆子》《刺历子》《剝碓子》《胡撺子》《唧唧子》《大宝》《大姊》等“里巷鄙俚之曲”<sup>②</sup>不见于花间词人的创作，就证明了这一点。

欧阳炯在《花间集叙》中说：“杨柳大堤之句，乐府相传；芙蓉曲渚之篇，豪家自制。莫不争高门下，三千玳瑁之簪；竞富樽前，数十珊瑚之树。”这里实际上指出了晚唐五代不同类型曲子词并存的情形。一类是“乐府相传”者，即延续传统乐曲倚声填词，其中包括文人齐言曲子词与高度服从传统乐曲要求的一般杂言曲子词。如《花间集》中有三十多首按照《杨柳枝》《竹枝》《浪淘沙》《八拍蛮》等传统曲调填词的齐言曲子词。另一类是“豪家自制”者，即不被旧曲捆绑，敢于对乐曲进行革新创制，并对歌词加以雕镂裁剪，体现了真正的“诗客曲子词”本色。从唐季五代文人的创作来看，他们多能驾驭多种曲调创作杂言曲子词。据《花间集》可知，韦庄四十八首词，用二十调；张泌二十七首词，用十三调；毛文锡三十一首词，用二十二调；孙光宪六十一首词，用二十五调；鹿虔扈六首词，用四调；阎选八首词，用五调；尹鹖六首词，用五调。并且在创作时，他们积极创制新曲调，如韦庄自创九调，改造五调；毛文锡自制十三调；欧阳炯创制五调；尹鹖自创三调。在他们创制的词调中，《杏园芳》《月宫春》《接贤宾》《赞成功》等七调仅见于这一时期，由此也可见这些“诗客”在自制新调上的努力与能力。而唐人所用的《杨柳枝》《渔歌子》《何满子》《离别难》等，到了五代词人手中也被改造为新的曲调。如《渔歌子》一调，系唐教坊曲，单调始于张志和，二十七字，五句，四平韵，此一体式在五代和凝、欧阳炯、李珣处易名为《渔父》，而魏承班、顾夐、李珣、孙光宪名为《渔歌子》的曲子词已与张志和《渔歌子》体式完全不同，纯粹成为新曲调。魏承班《渔歌子》云：

柳如眉，云似发。鲛绡雾縠龙香雪。梦魂惊，钟漏歇。窗外晓莺残月。几多情，无处说。落花飞絮清明节。少年郎，容易别。一去音书断绝。（《花间集校》，第196页）

变为双调，五十字，前后段六句，四仄韵（入声韵），在内容上也改易渔父隐居之意，变为一首闺怨情词。另有《何满子》一调，唐末薛逢所作仍为五言绝句，和凝所制曲词则为六句，三平韵，三十六、三十七字两种小令体式；而尹鹖所作则为双调，七十三字，前后段各六句，三平韵；毛熙震所作又有双调七十四字体。五代词人不仅改造、创新小令曲调，他们还杂言“中调”的创制充满兴趣。特别是欧阳炯、薛昭蕴、尹鹖三人共创中长调十一调，占据唐五代中长调三分之一，如欧阳炯《凤楼春》（七十七字），薛昭蕴《离别难》（八十七字），尹鹖《秋夜月》（八十七字）、《金浮图》（九十六字）。欧阳炯《凤楼春》词云：

凤髻绿云丛。深掩房栊。锦书通。梦中相见觉来慵。匀面泪脸珠融。因想玉郎何处去，对淑景谁同。小楼中。春思无穷。倚阑颺望，暗牵愁绪，柳花飞起东风。斜日照帘，罗幌香冷粉屏空。

① 《旧唐书》卷三〇《音乐三》，第4册，第1089页。

② 龙榆生《词体之演进》，《龙榆生全集》，上海古籍出版社2015年版，第3卷，第144页。

海棠零落，莺语残红。（《花间集校》，第106页）

此调句式多变，三、四、五、六、七字句参差使用；意群也变化多端，收结奇偶交错，词人积极追求句式、意群的复杂组合，“开了宋词中长调复杂组合的先河”<sup>①</sup>。另如薛昭蕴《离别难》：

宝马晓鞴雕鞍。罗帏乍别情难。那堪春景媚。送君千万里。半妆珠翠落，露华寒。红蜡烛。青丝曲。偏能钩引泪阑干。良夜促。香尘绿。魂欲迷。檀眉半敛愁低。未别。心先咽。欲语情难说出。芳草路东西<sup>②</sup>。摇袖立，春风急。樱花杨柳雨凄凄。（《花间集校》，第53—54页）

此调多用三字句，以平韵为主，句句押韵，平仄夹协，上下片换韵，片中又夹仄韵。全词韵部多变，鞍、难、寒、干为一韵，媚、里为一韵，烛、曲、促、绿为一韵，迷、低、西、凄为一韵，别、咽、出、立、急为一韵，“共五部韵，交互错杂，最为少见”<sup>③</sup>。平声韵与上、去、入声韵错杂，其促节拗抑与缱绻离情很好结合，局部既富于变化，又实现了声情谐美。这些杂言曲子词正是欧阳炯所言“无愧前人”之作。

唐季五代“诗客曲子词”中同调杂曲子词在体式上变动不居的现象非常明显。论者以敦煌曲子词格律为参照，来考察《花间集》中的同调异体之作，指出花间词“大部分词调已经发生变格或混乱”，花间词体式具有不稳定的特征。并且认为花间词某些词调的“迷乱”“也是一个颇值深思的有趣现象”<sup>④</sup>。诚如论者所言，某些敦煌曲子词格律上确实存在较花间词更为稳定的一面。为什么会出现这样的现象？窃以为这与“诗客”们创作曲子词对乐曲的突破有关。花间词体式的诸多“变格”，正是“诗客”们敢于突破乐曲之曲度节奏的体现，不像敦煌曲子词中文人词那般完全受制于乐曲的规定性。如《木兰花》一调，敦煌曲子词一首见于S.329卷，词云：

十年五岁相看过，为道木兰花一朵。九天远地觅将来，移将后院深处坐。又见蝴蝶千万个，由住尖良不敢坐。傍人不乃苦项须，恐怕春风斩断我。（任半塘编著《敦煌歌辞总编》卷二，上海古籍出版社2006年版，上册，第538页）<sup>⑤</sup>

此调韦庄所作上片第三个七字句破作两个三字句，并且将下片换韵；魏承班所作则将上片一、三句都破为两个三字句，下片不换韵；毛熙震所作则上下片第一、三句均破为三字句，下片不换韵，毛词如下：

掩朱扉，钩翠箔。满院莺声春寂寞。匀粉泪，恨檀郎，一去不归花又落。对斜晖，临小阁。前事岂堪重想着。金带冷，画屏幽，宝帐慵熏兰麝薄。（《花间集校》，第187—188页）

将一个七言句破为两个三字句，自然是会对乐曲产生影响，但是这样的改变对于这些“诗客”而言，应该不是着力重点，文学上的需求应当更强。两个三字句在写景、写人、叙述、抒情上都较一个七字句有更丰富的空间，这是“诗客曲子词”产生“变格”之因。“诗客”们对乐曲改制创新，其目的不仅是使乐曲变化多姿，更在于为情感抒写服务，进而增强曲子词的文学性能。

强化文学性是“诗客曲子词”的重要追求。在兼顾乐曲美之外，“诗客”们的创作还追求“清绝之辞”，即在下语用字时有雕饰，在情意表达上有精思，提升文辞的艺术表现力，做到精美雅致，实现“拟化工而迴巧”“夺春艳以争鲜”，彻底改变曲子词“言之无文”的面貌。我们认为与“宫体”诗相比，花间词更具抒情境界，特别是提升了艳情书写的审美层次。沈松勤先生曾以温庭筠《菩萨蛮》（宝函钿雀金鸂鶒）词为例，指出此词“在语体及表情达意上”，较宫体诗而言，“深曲而不失圆润明

① 金志仁《唐五代词调史述要》，《海莹轩诗词曲论稿》，北岳文艺出版社2016年版，第62页。

② 关于此处句读一直难有定论，今多作“未别心先咽，欲语情难说。出芳草，路东西”。此从《花间集校》。

③ 夏承焘、吴熊和《怎样读唐宋词》，浙江人民出版社1957年版，第59页。

④ 汤涪《敦煌曲子词地域文化研究》，上海古籍出版社2004年版，第227、220页。

⑤ 此词原失调名，任半塘编著《敦煌歌辞总编》卷二称其“咏调名本意，可能为始辞”，并将其与欧阳炯“儿家夫婿心容易”一首比较，称欧阳炯词颇受其影响。汤涪经过考察认为该“失调名曲子词应该是唐《木兰花》的始辞和正体”，并据该词所在写本的题记推测此词的“抄写最迟当在唐昭宗景福二年（893）”（《敦煌曲子词地域文化研究》，第260、259页）。此词文字从汤著。

艳，隐微却不失婉转流丽”<sup>①</sup>。另如鹿虔扈《思越人》：

翠屏欹，银烛背，漏残清液迢迢。双带绣窠盘锦荐，泪侵花暗香消。珊瑚枕腻鸦鬟乱。玉纤慵整云散。苦是适来新梦见。离肠怎不千断。（《花间集校》，第171页）

此词写女子长夜思念情人。词中密集运用“翠屏”“银烛”“绣窠”“锦荐”“珊瑚枕”“鸦鬟”“玉纤”等词，可谓藻藻丽。词人善于借物写情，“双带”二句写锦席上的盘绣团花“花暗香销”，真是巧思妙想，而写团花，又实是女子青春暗销的写照。下阕写女子慵懒之“乱”“散”，同样是写其内心的苦闷郁结。末二句写美好梦境的破灭，更加增添了现实的无尽痛苦。全词艳而情深，不落艳俗，这自然是词人精心结撰的结果，正如论者所云：“辞熔句冶，镂玉鏤金”<sup>②</sup>。可以说花间词的艳情是被审美化了，也正因此，“艳科”才会成为“词”文体的特性，并广为文人士大夫所接受。如北宋李之仪即称赞“《花间》所集”以“韵”胜，称其“语尽而意不尽，意尽而情不尽”，主张“专以《花间》所集为准”<sup>③</sup>。之所以能有如此深刻的影响，原因就在于对士大夫而言，《花间》词之“艳情”能使其获得当下人生的审美感知。此外，像近体诗中成熟的景、情关系处理，在“诗客曲子词”中也已取得很大进展。如上引欧阳炯《风楼春》结句“海棠零落，莺语残红”，薛昭蕴《离别难》结句“樱花杨柳雨凄凄”，都是以景结情，极为隽美，令人惘然不尽。

至后蜀广政初年，以文学性为核心的“诗客曲子词”已然勃兴，它们在音乐与文辞上均能满足卫尉少卿赵崇祚的审美需求。肖鹏将《花间集》视作艳情歌词选，但又强调其“选型的特殊性”，他说：“这确实是个意外，选歌选出了文学个性，选成了‘《花间》体’，成就了一个充满宗派意味的选派之卷。”<sup>④</sup>实际上，这并不是个“意外”，而是编选者有意鉴选曲子词的结果。正如陈匪石所言：“（《花间集》）甄选之旨，盖择其词之尤雅者，不仅为歌唱之资，名之曰诗客曲子词，盖有由也。”<sup>⑤</sup>

要而言之，后蜀初年伎乐建设对新曲新词的迫切需求，是《花间集》诞生的历史契机；孟昶执政之初对前蜀王衍淫乐失国的鉴戒是《花间集叙》批评“宫体”“倡风”，以及《花间集》哀集尚雅黜俗的背景语境；而唐季五代勃兴的“情真而调逸，思深而言婉”<sup>⑥</sup>的“诗客曲子词”，则是《花间集》得以编选成功的文本基础。《花间集》首次对“诗客曲子词”加以汇集，其诞生是曲子词发展史上的一个里程碑。《花间集》的编选体现了对“诗客曲子词”的维护与推尊，而《花间集叙》以《阳春》《白雪》自况新曲子词，强调新曲子词辞精、调美与律谐，在理论上引领曲子词走上了文士雅化之路，为“词”这一新兴文体在未来的大发展奠定了坚实基础。

[作者简介] 杨传庆，南开大学文学院副教授。发表过论文《词学史上的东坡艳词批评》等。

(责任编辑 马旭)

① 沈松勤《花间词的规范体系及其词史意义》，《文学遗产》2020年第6期。按，关于《花间集》艳情词的选择，罗争鸣《〈花间集〉编纂背景及编纂原则探析》（《天津大学学报》1999年第2期）、李飞跃《〈花间集〉的编辑传播与新词体的建构》（《中州学刊》2012年第3期）均指出其对轻薄俗艳之作的摒弃态度。

② 姜方铤《蜀词人评传》，成都古籍书店1984年版，第117页。

③ 李之仪《跋吴思道小词》，曾枣庄、刘琳主编《全宋文》，上海辞书出版社、安徽教育出版社2006年版，第112册，第139页。

④ 《群体的选择——唐宋人词选与词人群通论》，第166页。

⑤ 陈匪石《声执》卷下“花间集”条，唐圭璋编《词话丛编》，中华书局1986年版，第5册，第4953页。

⑥ 《宋绍兴本晁谦之跋》，《花间集校》“附录”，第223页。