

November 2013

On the Artistic Origin of Wen Tingyun's Music Bureau Style and Its Influence on Ci-Poetry

Qinghai Liu

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Liu, Qinghai. 2013. "On the Artistic Origin of Wen Tingyun's Music Bureau Style and Its Influence on Ci-Poetry." *Theoretical Studies in Literature and Art* 33, (6): pp.111-120. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol33/iss6/12>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

论温庭筠乐府体的艺术渊源及其对词体的影响

刘青海

摘要: 温庭筠的乐府体艺术主要渊源于李贺,兼法李白与六朝乐府,主要通过环境烘托、兴托引喻等富于暗示性的手法以及绮丽的语言,形成以绮艳为主的艺术风格。其乐府体对温庭筠的词体创作发生了明显的影响,在中晚唐的文人词创作中引入了文人乐府的浮艳风格,并对以后的文人词产生了深远的影响。温庭筠乐府诗对词体绮艳风格形成的影响,可以一直追溯到中唐诗人韩翃乐府中的婉媚之调。这种婉媚之调经由李贺乐府的发展,在温庭筠乐府诗中得以深化。

关键词: 温庭筠 乐府体 词体 渊源 影响

作者简介: 刘青海,上海师范大学人文与传播学院副教授,主要从事中古诗歌史及文学史研究。本文为国家社会科学青年基金项目“晚唐文学变局中的‘温李新声’研究”(12CZW027)、上海高校一流学科(B类)建设计划规划项目、上海师范大学重点学科建设古典文献学阶段性成果。电子邮箱: qinghai@shnu.edu.cn

Title: On the Artistic Origin of Wen Tingyun's Music Bureau Style and Its Influence on Ci - Poetry

Abstract: Wen Tingyun's poetry of Music Bureau style inherits mostly from Li He but also from Li Bai and the Music Bureau poetry of the Southern Dynasties. The artistic character of Wen's Music Bureau style comprises of a suggestive way of representation and a flowery language, and the style exerts an obvious influence on Wen's Ci - poetry. Wen Tingyun introduced a pompous style into the literati's Ci - poetry of late ages, but the influence of Wen's style on Ci - poetry can be traced back even to Han Hong in the Dali period in the Tang Dynasty.

Key words: Wen Tingyun Music Bureau poetry Ci - poetry origin influence

Author: Liu Qinghai is an associate professor in the College of Humanities and Communications, Shanghai Normal University (Shanghai 200234, China) with main research interest in the history of Chinese medieval poetry. Email: qinghai@shnu.edu.cn

中晚唐时期,诗歌体制方面有一个重要的特点,就是作为旧的乐章体制的乐府体和作为新的乐章体制的词体的并存。这两者之间的影响关系一直没有得到深入的研究。中晚唐诗坛上有不少作者如张志和、王建、刘禹锡、白居易、皇甫松、韦庄等,都是词体和乐府体兼作的,其中温庭筠的表现尤其突出。温庭筠在古乐府和词体两个方面都用力甚勤,并且风格上都具有错彩镂金的特点;其词体创作奠定了他在词史上的“开山”地位,而其

古乐府虽然在晚唐亦可名家,在学习李白、李贺的基础上,也形成了某种个人风格,但在古乐府发展史上,实不能与张籍、王建、白居易、孟郊、李贺诸家媲美。从诗歌发展史的角度来看,温庭筠乐府体创作的一个很重要的作用,就是直接影响了他个人的词体创作,并促使了文人词风的某种转变,是乐府体影响词体的一个重要环节。本文拟从追溯温庭筠乐府体的艺术渊源入手,研究他在乐府体写作上的特点,进而探索其词体创作与乐府体

创作的关系。

—

温庭筠的古乐府创作,论其艺术渊源,于长吉体用力最勤,兼学李白与六朝乐府。

温庭筠集中共有古乐府五十七首,其中十九首为七言。其七言乐府多宗长吉,在意象和风格上追求一种新奇和浓丽相结合的效果。“怪丽不典”(胡应麟 14)者如“商风刮水报西帝”之类亦不少,但不是主要的。李贺乐府,陆放翁言其“五色炫耀,光夺眼目”(范晞文 422),整体的风格是很秾艳的。其遣词造语,时有奇句,而不免入于怪,往往“无天真自然之趣”(李东阳 12),且以“结撰密”、“锻炼工”(李维桢《昌谷诗解序》)(陈伯海 1938)著称。毛先舒《诗辨坻》卷三云其“设色秾妙,而词旨多寓篇外。刻于撰语,浑于用意”(郭绍虞 49)。温庭筠乐府得其“设色秾妙”、造语新奇处,而失其题外远旨。在“炼色揣声”两方面,与长吉体有疏、密之别,紧、慢之殊。胡震亨《唐音癸签》云:“(飞卿)七言乐府,似学长吉,第局脉紧慢稍殊,彼愁思之言促,此淫思之言纵也”(胡震亨 62)。《三唐诗品》云“歌行炼色揣声,密于义山,疏于长吉。刘彦和谓‘穷力追新’,陆士衡谓‘雅而能艳’者”(陈伯海 2608)。也就是说,相对李贺乐府,温庭筠古乐府的意象密度较低,声调较和缓,所表达的情感不如长吉那样别心镂肝地激烈,也缺少李贺那种奇险的想象力,而是“调多清逸,语多闲婉”(许学夷 291),表现出一种“流丽平典”(韦毅 290)的风格之美。陆时雍《唐诗镜》云“深着语,浅着情,是温家本色”(6)。如《生襍屏风歌》一诗,主要通过宫内阴森的景象的描绘与壁画和梦境的交错来表现主题,^①色调和风格虽较一般意义上的长吉体稍明亮些,但仍是属于浓丽雅艳一种,很能代表温庭筠学长吉体歌行的特点:

玉墀暗接昆崙井,井上无人金索冷。
画壁阴森九子堂,阶前碎月铺花影。绣
屏银鸭香蕙濛,天上梦归花绕丛。宜男
漫作后庭草,不似樱桃千子红。

风格逼近长吉,但缺乏警策之句,《诗源辩体》卷

二十六言“后人学贺者但能得其诡幻,于佳句十不得一,奇句百不得一也”(许学夷 262),飞卿亦难逃此讥。至于长吉乐府之“骨劲神秀”则并失之,《载酒园诗话》所谓“勉强效之,全窃形似”(贺裳 353),其长实不在此。

李贺乐府在浓丽奇僻之外,还有声调响亮、气势豪壮的一种,代表作为《雁门太守行》。温庭筠《塞寒行》,无论主题、风格,似乎都受到此诗的影响:

燕弓弦劲霜封瓦,朴簌寒鸱睇平野。
一点黄尘起雁喧,白龙堆下千蹄马。河
源怒触风如刀,剪断朔云天更高。晚出
榆关逐征北,惊沙飞进冲貂袍。心许凌
烟名不灭,年年锦字伤离别。彩毫一画
竟何荣,空使青楼泪成血!

整首诗气骨苍然,慷慨悲壮,对南北朝到初盛唐的乐府都有很深的汲取,可称晚唐边塞诗的杰构。清人余成教《石园诗话》卷下称道温庭筠“韵格清拔”(郭绍虞 1772),所指当为此种。周咏棠《唐贤小三昧集续集》以为“健如生猱,较浓丽诸作,进得一格”(刘学锴 81)。长吉体中晚唐诗人所学往往只有浓丽一种,温庭筠能取鉴李贺乐府歌行中此种壮气矫健的风格,无论是他自己学长吉体的成就,还是与并时诸人相较,确实也可称得上是“进得一格”。

从温庭筠现存的乐府歌行来看,他对长吉体的学习经历过一个大量模拟的阶段,尤其是模拟李贺最为脍炙人口的那些名作,如《郭处士击瓿歌》、《箜篌歌》全学长吉《李凭箜篌引》,《晓仙谣》主要取法长吉的《天上谣》、《梦天》,《塞寒行》拟《雁门太守行》。这些作品在构思、意象、句法上都留下了比较明显的模拟的痕迹,但在艺术上可以说并不成功。如“三十六宫花离离”(《郭处士击瓿歌》)句从长吉“三十六宫土花碧”(李贺《金铜仙人辞汉歌》)化出,长吉以“土花碧”状宫殿荒冷,苔藓丛生,“碧”字作韵脚,在视觉上有一种定格的效果,极具个性与表现力;温庭筠此句以“花离离”三字变化之,徒得其浓丽,而全失原句的精神,意思又流于虚泛。又如《晓仙谣》中,“银河欲转星厖厖”从“天河夜转漂回星”(李贺《天上谣》)化出,“下视九州皆悄然”从“遥看齐州九点

烟”(李贺《梦天》)化出,都是徒袭其字面,而于李贺乐府之神情乃至内在精神则颇为疏远。再如《鸡鸣埭曲》,前八句铺陈君臣太平沉醉之象,如“红妆万户镜中春,碧树一声天下晓”;中六句写陈之倏忽而亡,最后以怀古作结“殿巢江燕砌生蒿,十二金人霜炯炯。芊绵平绿台城基,暖色春容荒古陂。宁知玉树后庭曲,留待野棠如雪枝”。这种以流丽之笔敷写荒凉之境的手法源自老杜,李贺又以齐梁纤细之笔变化之。温庭筠此种,尚带盛唐的丰腴,风格近于大历。这种现象一方面说明温庭筠的古乐府确实与长吉体有很深的渊源,他对李贺古乐府的学习与模仿,固然是中晚唐流行的一种风气的表现,但更多地是个人的一种积极主动的选择;也正因为如此,温庭筠乐府体的写作,一开始就是从拟长吉体开始的,所以他的乐府歌行或多或少都有受长吉体影响的痕迹。这种影响,无论从题材的偏好(咏史、艳情和神仙)还是处理题材的方式(普遍的艳情化)以及语言的风格和意象的联缀方面都有表现,但温庭筠着意取法的,还是对于浓丽风格的一种偏好。

温庭筠乐府也兼学太白,清人薛雪《一瓢诗话》甚至誉其为“晚唐之李青莲”(153)。如《公无渡河》,无论句法、章构还是意象、风格,显然都渊源于太白《公无渡河》:

黄河怒浪从天来,大响汹汹如殷雷。
龙伯驱风不敢上,百川喷雪高崔嵬。
三十三弦何太哀,请公莫渡立徘徊。
下有狂蛟锯为尾,裂帆截棹磨霜齿。
神椎凿石塞神潭,白马谿赳赤尘起。
公乎跃马扬玉鞭,灭没高蹄日千里。

冯班云“飞卿学太白,有其一体,视之长吉,奇峭不如,而波澜稍宽”(韦毅 290)。李贺亦学太白,所以这首诗的造语,亦间有类长吉者。《醉歌》则颇得李白乐府自然之妙处,而辞藻之艳丽又是晚唐风气的体现,呈现出浓艳中尚带自然的风格:

檐柳初黄燕初乳,晓碧萋萋过微雨。
树色深含台榭情,莺声巧作烟花主。
锦袍公子陈杯觞,拨醅百瓮春酒香。
入门下马问谁在,降阶握手登华堂。
临邛美人连山眉,低抱琵琶含怨思。
朔风绕指

我先笑,明月入怀君自知。劝君莫惜金尊酒,年少须臾如覆手。
洛阳卢仝称文房,妻子脚秃舂黄粮。
阿耨光颜不识字,指挥豪雋如驱羊。
天犀压断朱鼯鼠,瑞锦惊飞金凤皇。
其余岂足沾牙齿,欲用何能报天子。
弩马垂头抢冥空,骅骝一日行千里。
支颐瞪目持流霞,碧芜狼藉棠梨花。

“朔风绕指我先笑,明月入怀君自知”,颇有太白之自得。“劝君莫惜金尊酒”以下,豪迈跌宕处,受到李白《将进酒》、《答王十二寒夜独酌有怀》的影响较为明显。

此外,六朝“乐府《子夜四时歌》之类,每以前句比兴引喻,而后句以实言证之”(洪迈 13),飞卿乐府亦多此种,举数例如下:

团团莫作波中月,洁白莫为枝上雪。
月随波动碎潏潏,雪似梅花不堪折。
李娘十六青丝发,画带双花为君结。
门前有路轻别离,惟恐归来旧香灭。
(《三洲词》)

买莲莫破券,买酒莫解金。酒里春容抱离恨,水中莲子怀芳心。
吴宫女儿腰似束,家在钱唐小江曲。
一自檀郎逐便风,门前春水年年绿。
(《苏小小歌》)

百舌问花花不语,低回似恨横塘雨。
蜂争粉蕊蝶分香,不似垂杨惜金缕。
愿君留得长妖韶,莫逐东风还荡摇。
秦女含颦向烟月,愁红带露空迢迢。
(《惜春词》)

以上三例,都是前四句比兴引喻,后四句以实言证之。可见他对于六朝乐府比兴引喻的体制是极为熟悉且运用自如的。其《江南曲》、《西州词》学六朝乐府《西洲曲》等的转韵体制,虽不能逼真古调,自有一种风味。这些都可以见出其乐府与六朝乐府的渊源之深。当然,温庭筠对南朝乐府的取法是非常丰富的,比如其乐府在“设色的浓艳,声情的绮靡,辞彩的繁复”等方面都受到南朝乐府的影响,^②而且在题材、人物、场景诸方面都对

后者有诸多借鉴。^③这些学界已经有了比较详尽的论述,此处不赘。

乐府因为在格律方面较古体和格律诗都要自由,本来是最具抒情性的一种诗体。无论是南朝乐府还是李白、李贺乃至张籍、王建、白居易诸家乐府,其内在的精神其实都是“感于哀乐,缘事而发”,是写人情之真,抒发人生之感激哀乐。但温庭筠的乐府,其基本性质是模拟而非独创的,这突出地表现在其乐府虽然渊源有自,但无论是学李贺还是李白,都仅仅只有在风格、意象和造语上的相似,而未能领略李白、李贺乃至南朝乐府的真精神,因而不能在取法前人的基础上自成一派。这和他偏重形式的诗歌观念也是有关系的。其《上蒋侍郎启二首》其二云“味谢氏之膏腴,弄颜生之组绣。劳神焦虑,消日忘年。虽天分不多,尚惭于风雅;而人功斯极,劣近于讴歌”。这里的“人功”,也无非是六朝颜谢诗文中的一种雅艳之美,这也正是温庭筠乐府的底色。温庭筠是颇以其诗歌在上述“人功”方面的造就自得的。这也就造成了他在模拟旧题时,只追求在形式上与古人争胜,一味地在盛唐被淘洗干净、又在大小历后逐渐复兴的齐梁丽藻和绮艳风格上下功夫,而李白、李贺乐府中那种强烈的主体性在其乐府诗中基本消失了。其在乐府诗上的成就,当然也就不能与李白、李贺等前代大家、名家相比。前人评价其乐府文多于情,有为文造情之弊病,其实已经触及其乐府艺术的真病。

二

温庭筠的词,每以风格之绮艳与客观化之描写而著称。之前的文人词如白居易、张志和以及同时的韦庄等人的词中绮艳风格并不明显,敦煌词更是以朴素风格为本色。所以,我们追溯温词的绮艳风格与客观化描写的渊源时,就不能不考虑到同为绮艳风格的古乐府的影响。

上文在论述温庭筠古乐府的渊源时我们指出,温庭筠的古乐府总体上追求一种浓丽的风格,因为兼学李白和六朝乐府,其浓丽中又透出自然,总的来说具有浓而不腻,藻绘而不失清新的特点。这种藻绘绮丽而不失清新雅韵的特点,也渗透到其词体,并成为其词体风格的重要特点之一。以其《菩萨蛮》(小山重迭)为例:

小山重迭金明灭,鬓云欲度香腮雪。
懒起画蛾眉,弄妆梳洗迟。照花前后镜,
花面交相映。新帖绣罗襦,双双金鹧鸪。

这是一首闺怨词,写美人晨起梳妆的懒怠娇慵。这个题材在诗中并不罕见,之前有王建《春词》、元稹《离思五首》前两首、李贺乐府《美人梳头歌》,但在词中却是崭新的题材。温词的笔触如同舞台上的灯光,先照美人的眉目:因浓睡未醒,只见眉山隐隐,额头残留的蕊黄在金色的晨光中明灭不定;如雪的香腮上,流云般的乌发若有飞动之势。之后写美人画眉、梳洗、簪花,末以“新帖绣罗襦,双双金鹧鸪”结之,针线极密。结语点其身份,亦暗示其幽恨,虽然只是一点春情,却如同抁土作人最后吹一口气,整首诗都活了。回看其眉山、额黄、香腮、乌发,乃至头上所簪之花朵、绣金罗襦上成双的鹧鸪,何等的艳丽惊人,以错彩镂金来形容恐不过分;却又无一不是幽怨。而这一点幽微的怨情,全是通过客观的描写来表现的,无一句主观的抒情。王国维《人间词话》论飞卿之词品云“‘画屏金鹧鸪’,飞卿语也,其词品似之”(转引自唐圭璋4241),正是点出飞卿词这一重要特色,即飞卿词既是艳丽的,同时又是客观化和富于暗示性的。以这首诗而论,最艳丽的两句无过于“照花前后镜,花面交相映”,其丽固远胜于“人面桃花相映红”。因后者只是一般地将女子的容颜与鲜花相比,而此二句的含蕴则要丰富得多,不仅写出在女子临镜梳妆时所见镜中自己青春姣好的容貌与所簪鲜花的交相辉映,而且还表现出妆台前簪花女子的姣好容颜这一实相与其在前后两面镜中所成之双重影像之间的交相辉映。^④这种多重影像的“交相”辉映无疑加深了艳丽的程度,甚至形成某种令人眩晕的效果。而在对多重影像的注视中,极具特色地表现出闺中女子的寂寞自赏。这种对女性美的表现,在温庭筠之前是没有的,却见于其古乐府,如《莲浦谣》之“水清莲媚两相向,镜里见愁愁更红”,《春晓曲》之“衰桃一树近前池,似惜红颜镜中老”,但艺术上都不如这两句成熟。可见温词这种对美的个性化表现,正是从其古乐府中来的。

风格的绮丽与客观化的描写是温庭筠词的重要特色,也是其古乐府的重要特色。试将上引

《菩萨蛮》与其古乐府《春愁曲》比较:

红丝穿露珠帘冷,百尺哑哑下纤梗。
远翠愁山入卧屏,两重云母空烘影。凉
簪坠发春眠重,玉兔熅香柳如梦。锦迭
空床委坠红,颺颺扫尾双金凤。蜂喧蝶
驻俱悠扬,柳拂赤栏纤草长。觉后梨花
委平绿,春风和雨吹池塘。

穿露的红丝、冷冷的珠帘、屏风上的远翠愁山、烘影的云母、坠发的凉簪、双双的金凤、喧闹的蜂蝶、红栏外的绿杨芳草、绿芜上雪白的落花、池塘上的和风微雨,这些鲜活的意象叠加在一起,构成了一幅极为绮丽的画面。“锦迭空床委坠红,颺颺扫尾双金凤”,以极其艳丽的色彩和意象来表现女性的居所,有一种艳极生哀的惊心动魄之美。前引《菩萨蛮》之结句“双双金鸂鶒”以艳丽之意象隐闺中独处之自怜,可以说正是古乐府中这种手法在词中的发展。点其身份,亦暗示其幽恨,虽然只是一点春情,却如同抔土作人最后吹一口气,整首诗都活了。李调元《雨村词话》卷一:“温庭筠喜用‘簾簌’及‘金鸂鶒’、‘金凤凰’等字,是西昆积习”(转引自唐圭璋 1385)。⑤指出飞卿词风格具有错彩镂金的特点,并认为受到其骈体文风的影响。这个说法并不完全符合实际,因为相对于骈体,其古乐府对词体风格的影响应该是更直接和具体的。“远翠”二句,以深闺之中卧屏上所画之远翠愁山,映带闺中女子眉间的愁恨,卧屏上云母的光影明灭,也烘托出女子内心游丝无定的心绪,写闺中的意绪极为细密。这种完全以环境烘托人物心绪的写法,于乐府诗未免有纤巧过曲之嫌,却正成了词的曲致婉媚之好,并造就了“小山重迭金明灭”这样的名句。又如“凉簪坠发春眠重,玉兔熅香柳如梦”,写美人春睡,凉簪坠髮,室内香气氤氲,窗外柳色如烟,一如闺中人的春梦,看不分明。这和温庭筠《菩萨蛮》(水晶帘里)词上片的内容、造境是很相似的。“水精帘里颇黎枕,暖香惹梦鸳鸯锦。江上柳如烟,雁飞残月天。”只是在词中,大约由于歌调的关系,意思反而要显豁一些,意境也提炼得更加优美了,但二者之间的嬗递关系还是很明显的。

温庭筠的古乐府学习南朝乐府,善用比兴引喻,如“船头折藕丝暗牵,藕根莲子相流连”(《张

静婉采莲曲》),“拾萍萍无根,采莲莲有子。不作浮萍生,宁为藕花死”(《江南曲》),“捣麝成尘香不灭,拗莲作寸丝难绝”(《达摩支曲》)。这种利用谐音双关婉转达情的艺术手法,也同样为其词体所习用,如《菩萨蛮》(蕊黄无限)“心事竟谁知,月明花满枝”,《菩萨蛮》(宝琴钿雀)“鸾镜与花枝,此情谁得知”,“知”、“枝”谐音,写此心惟月下牡丹花知道;又《菩萨蛮》(满宫明月),以梨花兴起离愁,自然地引出次句“故人万里关山隔”,都是此种。又唐人有折柳送别的习俗,温词亦用其来兴起离别相思之意,如《菩萨蛮》(玉楼明月):“玉楼明月长相忆,柳丝袅娜春无力”,以柳丝无力兴起下文“门外草萋萋,送君闻马嘶”的离别场景,袅娜的柳条,萋萋的芳草,人语、马嘶,构成词体中离别最典型的场景,赋与兴浑然一体,可谓自然入妙。同样的手法见于下一首:

满宫明月梨花白,故人万里关山隔。
金雁一双飞,泪痕沾绣衣。小园芳草绿,
家住越溪曲。杨柳色依依,燕归君不归。
(《菩萨蛮》)

“杨柳色依依”,用“昔我往矣,杨柳依依”的字面,正以眼前的“杨柳”兴起昔日的离别,但一点即住,很自然地引出下句。相对而言,这里的“芳草”很容易被直认作是赋,其起兴的作用,须得将其与“燕归君不归”合起来读才能看出。而用芳草兴起盼归之意,也是温庭筠乐府中习见的一种手法,如《堂堂曲》“碧草无人归不得”,《西州词》“西州人不归,春草年年碧”,同是化用“芳草生兮萋萋,王孙游兮不归”(《楚辞·招隐士》)句意,又“燕归君不归”这一句,用回到旧居的燕子与来年尚未归来的游子相形,其实也用了传统的比体。可见下阕中,温庭筠有意识地选取了芳草、杨柳、燕子这些寻常的景物(且都是闺中人的视角),以此来取譬托兴,并且加以错综地表现,构成复杂的意象组合,表达出既丰富又和谐的意境。这种通过叠加自然意象来造境抒情的方式,在诗中并不鲜见,在词中却可以说是全新的。这应该说是温庭筠的创造,并对后世婉约词的意境产生了极为深远的影响。通过绿杨、芳草、燕子、梨花这样的意象组合来表达离思春怨,在词体中反复出现,如“绿杨堤下路,早晚溪边去。三见柳绵飞,离人犹

未归”(魏夫人《菩萨蛮》)、“忆郎还上层楼曲,楼前芳草年年绿”(张先《菩萨蛮》)、“长安紫陌春归早。鞞垂杨、染芳草。被啼莺语燕催清晓”(晏殊《迎春乐》)等,可谓举不胜举。在后世词体中,某种意义上可以说已经凝固为某种范式。

温词对传统的比兴引喻最具个性化的一种运用,乃是他擅长利用自然界中成双成对的事物,来兴起闺中人独居无偶的幽怨。这种手法在南朝民歌中已经出现,如“乌鸟双双飞,侬欢今何在”(《江陵乐》)之类。文人拟乐府之作,更加之以藻丽,如“独寝鸳鸯被,自理凤凰琴”(刘孝威《独不见》)。温庭筠乐府如《照影曲》“桃花百媚如欲语,曾为无双今两身”,以女子照影时的形、影双双反衬其幽闺独处。又如《懊恼曲》“野土千年怨不平,至今烧作鸳鸯瓦”,千年野土烧作鸳鸯屋瓦,其中寄托着难以磨灭的男女之情。从意象的熔炼来说,鸳鸯本是民间用来形容男女爱情的最典型的自然意象,鸳鸯瓦可以说是这一意象的一种新的变化,诗人用来表现怨情之深。从这些地方都可以看出温庭筠的曲折巧思,在艺术上是对乐府体、民间词及之前的文人词主要取兴于比较自然的意象的一种发展。在运用这一手法时,其特点首先在于其取譬的对象非常广泛,手法也极为活便,同时他有意识地用极为富丽的形象来表现,由此与幽独偶居的女性之间形成一种更为鲜明的对照。最著名的例子,即前述之《菩萨蛮》以“新帖绣罗襦,双双金鸂鶒”点出春情幽恨。再如《菩萨蛮》(翠翘金缕)开头写“翠翘金缕双鸂鶒”,末以“玉关音信稀”结,可知正以“双鸂鶒”兴起闺中思妇对行役之人的怀念。这种笔法,在温词中毋宁说是普遍的,如《菩萨蛮》(蕊黄无限)下阕以“翠钗金作股,钗上蝶双舞”兴起下文中无人可知的“心事”,《菩萨蛮》(凤凰相对)以首句“凤凰相对盘金缕”兴起词尾“音信不归来”,又以末句“社前双燕回”来加深对照,都是这类。

飞卿乐府,初看全是丽藻,细读仍不免文胜于情,顾璘《批点唐音》甚至讥其“全无兴象”(陈伯海 2607),大约正是出于这样一种印象。其乐府总的来说,因情意不深,辞藻太丽,比兴的功能是很弱的。但他于比兴之道,其实是颇有心得的,自云“素励颀蒙,常耽比兴。未逢仁祖,谁知风月之情;因梦惠连,或得池塘之句。莫不冥搜刻骨,默想劳神”(《上盐铁侍郎启》)。从“常耽比兴”可

见,飞卿是视比兴为诗歌创作中最基本的表现手法之一的。这里将比兴与“池塘生春草”这样情景俱到、兴会标举的佳句连文,结合上引诸例,可见他对比兴的基本理解,从情景关系来讲,是景中含情这一种。这种比兴艺术在其乐府中最集中的一个表现,即结语往往能在景物描写中微露兴象,创造出一种比兴在有无之间的妙境:

莫沾香梦绿杨丝,千里东风正无力。
(《郭处士击瓿歌》)
不逐秦王卷象床,满楼明月梨花白。
(《无衣曲》)
郎心似月月易缺,十五十六清光圆。
(《张静婉采莲曲》)
吴波不动楚山晚,花压阑干春睡长。
(《湖阴词》)
荷心有露似骊珠,不是真圆亦摇荡。
(《莲浦谣》)

清人黄周星《唐诗快》云“结处忽推开作深情闺语,若远若近,不即不离,飞卿故善用此法”(刘学锴 20),正点出这一特点。此种若在词中,则尤为妙境。如其《菩萨蛮》(蕊黄无限)结句“心事竟谁知,月明花满枝”,除上文指出的谐音双关外,正如浦江清先生指出的,“在意境上,则对此明月庭花能不更增幽独之感,是语音与意境两方面关联,条融得一切不隔”(74)。又《菩萨蛮》:

翠翘金缕双鸂鶒,水纹细起春池碧。
池上海棠梨,雨晴红满枝。绣衫遮笑靥,
烟草粘飞蝶。青琐对芳菲,玉关音信稀。

这首词的章构,与《菩萨蛮》(小山重迭)一首相似,都因结句一点,一切景语皆化为情语。因玉关人杳,而觉眼前青琐所对之芳菲乃至一切良辰美景皆成虚矣。《菩萨蛮》(竹风轻动)这首,在换头处“两蛾愁黛浅,故国吴宫远”点醒,是其变化处。这种手法,在温词中实在是普遍。

从上述对温庭筠对比兴手法的广泛运用可知,温词在取譬托兴方面,深得“一切景语皆情语”之妙,尽管他笔端的情感主要是男女之情,且往往是浅淡的惆怅。这在词史上看,可以说是一种极大的创造。在温庭筠以前的唐代文人词,其

主要的手法是赋,比兴是很少见的。温词对比兴的广泛运用,可以说极大地丰富了词体的表现功能,为后世词家开了无数方便法门。例如五代冯延巳的词,就在这方面受益良多。但另一方面,温词的取譬托兴,主要还是对情景关系的处理,以赋而兴为主,而非“为芳草以怨王孙,假美人以喻君子”(李商隐《谢河东公和诗启》),所以并没有具体的寄托,后世的文人为推尊词体,将温词解释为君臣寄托,是没有根据的。

三

上述对温词产生了重要影响的温庭筠乐府体的风格,陆时雍《唐诗镜》称之为“丽而浮”:“庭筠诗如浪蕊浮花,初无根蒂,丽而浮者,伤其质矣”(1)。这是一般地论温诗。具体到其乐府,尤其是其乐府诗与词体相通的这部份特质,可能“浮艳”更为贴切。浮则伤骨,艳则伤质。这种浮艳的风格,正满足了当时作为应歌佐酒的词体的要求,并迅速地流行开来,温词也因此成为文人词的开山鼻祖。而对于乐府诗来说,这种缺少风骨、文过于情的“浮艳”风格,显然是不值得肯定的,所以胡应麟在论唐人七言歌行的发展时,认为张籍、王建、李贺的乐府为正变,“古意未失”,列卢仝、马异、刘叉为“旁蹊”,温庭筠乐府则是“更事绮绘,渐入诗余,古意尽矣”(50),评价不可谓不低。

这种被视作乐府诗旁支末流的浮艳风格,在中晚唐是如何逐渐发展起来并在温庭筠这里对词体发生重要影响的呢?这里有必要对唐代乐府体的发展做一个简单的追溯。

初唐歌行是在齐梁乐府的基础上发展的。男女之情本是六朝民歌最重要的主题之一,演而为齐梁宫体,则将女性美和其他器物之美等量齐观,其实是将女性物化,空有绮艳之形式美。胡应麟《诗薮》云“唐七言歌行,垂拱四子,词极藻艳,然未脱梁陈也”(50)。正指出初唐歌行尚带齐梁丽藻的这种情况。盛唐以李、杜、高、岑、王维等大家、名家为代表的乐府体,则完全洗尽了宫体的余习,风骨和兴象兼备,音节鲜明,文质半取,风骚两挟,可以称之为唐体。安史之乱后,随着时代的巨变,士人心态和诗歌风气都发生了较大的变化,乐府的风格也开始趋向浮艳。当时大量的诗人在南方游宦或者避祸,江南意象大量地进入诗歌,而这

些风景在某些诗人笔下,往往氤氲着一种软媚的情调。这其实在某种程度上意味着齐梁体的复兴,但不是将女性物化,而是将一切的情感和景物的调子都表现得婉媚多情。这种写法在韩翃乐府诗中已有表现,许学夷最早注意到此点:

韩七言古,艳冶婉媚,乃诗余之渐。如“重门寂寞垂高柳”、“把君香袖长河曲”、“平芜霁色寒城下,美酒百壶争劝把”、“朝辞芳草万岁街,暮宿春山一泉坞”、“残花片片细柳风,落日疏钟小槐雨”、“池畔花深鬪鸭栏,桥边雨洗藏鸦柳”等句,皆诗余之渐也。(231)

贺裳《载酒园诗话·又编》称韩翃为“柔媚之祖”,主要指其五七言律体的“修辞逞态”的清靡诗风而言(郭绍虞 334)。其七言古从题材上看,全都是酬赠唱和之作,所表现的都是友朋之思,与男女之情绝不相关。但诗人长期宦游南方,笔下的风景自然地带有六朝丽色,声调较之于李杜歌行,别具一种曼声缓歌的情调。许学夷所谓“艳冶婉媚”,即就此种语言风格上的藻丽与声调上的和缓悠扬而言。

韩翃之后,李贺是乐府体趋向浮艳的关键性人物之一。其乐府中“声调婉媚”的句子就更多了,如“啼蛄吊月钩阑下”、“天河落处长洲路”、“鸦啼金井下疎桐”、“落花起作回风舞”、“露脚斜飞湿寒兔”、“兰脸别春啼脉脉”、“况是青春日将暮,桃花乱落如红雨”、“楼头曲宴仙人语,帐底吹笙香雾浓”、“桐英永巷骑新马,内屋深屏生色画”、“春风烂熳恼娇慵,十八鬟多无气力”、“衰兰送客咸阳道,天若有情天亦老”、“芳草落花如锦地,二十长游醉乡里。红缨不重白马嘶,垂柳金丝香拂水”等句,许学夷以为“尽入诗余”(262)。其《美人梳头歌》,宋人胡子“尝以此歌填入《水龙吟》”(88-89)。二作声调、体制有别,而意象、风格则一。可见其乐府体与后世的词体在风格和意象上的高度相似。具体地说,在诗余化的进程中,李贺的七言古在韩翃七言古“渐入诗余”的基础上有何发展?从上引诸例来看,意象偏于阴柔(包括对女性意象的描写)是一个很重要的方面,赵璘《因话录》卷三所谓“属意花草蜂蝶之间”(《笔记小说大观》93),上引“桐英”、“衰兰”、

“新马”、“落花”、“疎桐”等皆是。另外,韩翃笔下已有的带有六朝丽色的江南景色,与诗人对青春和生命短暂易逝的咏叹,在李贺诗中开始合流,如《残丝曲》:

垂杨叶老莺哺儿,残丝欲断黄蜂归。
绿鬓少年金钗客,缥粉壶中沉琥珀。花
台欲暮春辞去,落花起作回风舞。榆荚
相催不知数,沈郎青钱夹城路。

这首诗的表现手法,受到李白《乌栖曲》全用赋法,在不动声色的描述中表现主题的影响,而主题则是从对历史兴亡的感慨转向了一般地抒写韶华易老的感慨,钱澄之所谓“才子佳人,老不自觉”(姚文燮 208)。乌发的少年和着金钗的女子,持缥粉壶,斟琥珀酒,酣醉于花台之上,直至春归日暮。杨叶老,莺哺儿,丝欲断,蜂归来,落花起舞,榆荚相催,青钱满路,句句都是春归暮景。将青春的酣宴与春归日暮双行夹写,以浓丽之语,写惆怅之词,直接开启了晚唐温李的浮艳风格。

李商隐七古如“柔肠早被秋眸割”、“海阔天翻迷处所”、“衣带无情有宽窄”、“香眠冷衬铮铮佩”、“蜡烛啼红怨天曙”、“蟾蜍夜艳秋河月”、“醉起微阳若初曙,映帘梦断闻残语”、“前阁雨帘愁不卷,后堂芳树阴阴见”、“低楼小径城南道,犹自金鞍对芳草”、“云屏不动掩孤颦,西楼一夜风箏急。欲织相思花寄远,终日相思却相怨”、“姚瑟惜惜藏楚弄,越罗冷薄金泥重。帘钩鸂鶒夜惊霜,唤起南云绕云梦”等句,也都属“诗余之调”(许学夷 288)。温庭筠乐府七言更是“尽入诗余”,许学夷《诗源辩体》卷三十一论云:

庭筠七言古,声调婉媚,尽入诗余。如“家临长信往来道”一篇,本集作《春晓曲》,而诗余作《玉楼春》,盖其语本相近而调又相合,编者遂采入诗余耳。其它略摘以见。如“四方倾动烟尘起,犹在浓团梦魂里。后主荒宫有晓莺,飞来只隔西江水。”“为君裁破合欢被,星斗迢迢共千里。象尺熏炉未觉秋,碧池已有新莲子。”“回颦笑语西窗客,星斗寥寥波脉脉。不逐秦王卷象床,满楼明月梨花白。”“玉墀暗接昆崙井,井上无人

金索冷。画壁阴森九子堂,阶前细月铺花影。”“百舌问花花不语,低回似恨横塘雨。蜂争粉蕊蝶分香,不似垂杨惜金缕”等句,皆诗余之调也。(290)

从许学夷所举的例子来看,他所谓的“声调婉媚”,无疑是包括胡应麟的“藻绘”在内的,同时又包含着声律方面的内容。乐府和词的声律不同,但二者又有接近的地方,如上引许学夷所举诸例都是仄韵,“且上、去二声杂用,正合诗余”(许学夷 263),这是声律方面的特点。所以,所谓“声调婉媚”实际上指的是以闺阁春情为主要的表现对象,在绮丽藻绘的语言风格的基础上形成的一种婉媚多情的阴柔之调。如被后人误收入词集的乐府七言《春晓曲》:

家临长信往来道,乳燕双双拂烟草。
油壁车轻金犊肥,流苏帐晓春鸡早。笼
中娇鸟暖犹睡,帘外落花闲不扫。衰桃
一树近前池,似惜红颜镜中老。

这首诗与李贺《残丝曲》一样,都写暮春之景,风格也都十分秾艳。最显著的变化是温庭筠《春晓曲》所写的伤春意绪,从李贺诗中一般的韶华易老的感慨,变为闺中女子红颜易老的惆怅,情景也从室外的春台酣饮转为闺中寂寞之景。写作手法也有变化,《春晓曲》中的女性并未露面,但从诗中的描写可知是一位女性:出则油壁轻车,入则流苏帐下,窗外乳燕双双,落花数点,房中晨鸡惊晓,娇鸟酣睡,最后以“衰桃一树近前池,似惜红颜镜中老”点出闺中春怨的主题。这种以闺情为主题、形式为七言八句的短古,无论主题、风格与声调,都和词体最为接近,无怪乎被错认作《玉楼春》词而收入《草堂集》。

本文主要论述了温庭筠乐府体的艺术渊源,以及温庭筠乐府浮艳一体对温庭筠词体所产生的影响,并试图追溯此种浮艳风格在乐府诗史上的发展。我们看到,在李贺和李商隐的古乐府体中,作为词体重要特点的浮艳这一艺术风格(具体表现在意象、语言和声调诸方面)已经基本具备了。这让我们想到另一个问题,与温庭筠诗风接近的李贺、李商隐为什么没有同时从事词体的创作。夏承焘《瞿髯论词绝句》论温庭筠一首云“昌谷

樊川摇首去,让君软语作开山”(518),说的就是这个问题。在他看来,诗庄词媚,李贺和杜牧、李商隐等人没有选择词体创作,是对于词体软媚作风的一种拒绝。但我们现在看来,这种“软媚”的诗风在诗中其实也是存在的,可见这个问题是比较复杂的。从本文的讨论中,我们想到这样一种可能性,温词和温庭筠乐府诗最大的区别,可能主要还是在李贺和李商隐的乐府诗,细究则多有本事或寄托,并不是真正的代言体,这也许是李贺、李商隐不创作词体的原因之一。

注释[Notes]

本文所引温庭筠诗词文均出自曾益等《温飞卿诗集笺注》(上海:上海古籍出版社,1998年)。

①据詹安泰先生《读夏承焘先生的〈温飞卿系年〉》,诗乃影射庄恪太子求子不得事。载詹安泰《宋词散论》(广州:广东人民出版社,1981年),131。

②这几个方面,沈文凡、李博昊“试论温庭筠的乐府歌诗与诗词体式过渡”有较详细的论述,《长春大学学报》2(2006):43-46。

③可参看汪艳菊“论温庭筠的咏史乐府——兼论中晚唐诗人革新乐府诗的努力”,《唐都学刊》1(2007):20-25。

④浦江清《词的讲解》说此首时也认为“前后镜中人面交相映的美态,在飞卿以前尚无人说过”,但他将“花面”直接解释为人面,恐误。载《浦江清讲古代文学》(南京:凤凰出版社,2010年),71。

⑤这里的“西昆”,所指当为多侧词艳语的李贺、李商隐、温庭筠的古、律之诗。参看许学夷《诗源辩体》卷三十(北京:人民文学出版社,1987年),292。

引用作品[Works Cited]

《笔记小说大观》第一册。扬州:江苏广陵古籍刻印社,1983年。

[The Grand Compilation of Chinese Ancient Sketches and Stories. Vol. 1. Yangzhou: Jiangsu Guangling Ancient Books Block Printing Press, 1983.]

陈伯海等《唐诗汇评》中册、下册。杭州:浙江教育出版社,1996年。

[Chen, Bohai, et al. Selected Remarks on Tang - Dynasty Poetry. Vol. 2 & Vol. 3. Hangzhou: Zhejiang Education Publishing House, 1996.]

范晔文《对床夜语》,丁福保《历代诗话续编》上册。北京:中华书局,1983年。

[Fan, Xiwen. Night Remarks on Poetry. A Sequel to Commentaries on Poetry across Dynasties. Vol. 1. Ed. Ding Fubao. Beijing: Zhonghua Book Company,

1983.]

郭绍虞等编《清诗话续编》第一、三册。上海:上海古籍出版社,1983年。

[Guo, Shaoyu, et al. A Sequel to Selected Commentaries on Poetry of the Qing Dynasty. Vol. 1 & Vol. 3. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1983.]

洪迈《容斋三笔》,景印文渊阁《四库全书》第851册。台北:台湾商务印书馆,2008年。

[Hong, Mai. Three Writings from the Rong Studio. Complete Library in Four Branches of Literature. Wenyuange version facsimile edition. Vol. 851. Taipei: Taiwan Commercial Press, 2008.]

胡应麟《诗薮》。上海:上海古籍出版社,1958年。

[Hu, Yinglin. Gems of Poetry. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1958.]

胡震亨《唐音癸签》。上海:古典文学出版社,1957年。

[Hu, Zhenheng. Remarks on the Prosody in the Tang Poetry. Shanghai: Ancient Literature Publishing House, 1957.]

胡仔《苕溪渔隐丛话》,廖德明校点。北京:人民文学出版社,1962年。

[Hu, Zi. Collected Remarks on Poetry from Tiaoxi Yuyin. Annotated. Liao Deming. Beijing: People's Literature Press, 1962.]

李东阳《麓堂诗话》,《丛书集成初编》第2576册,据知不足斋丛书排印本。上海:商务印书馆,1936年。

[Li, Dongyang. Commentaries on Poetry from Lutang. Zhibuzhu Studio Series typography edition in Congshu Jicheng. Vol. 2576. Shanghai: Commercial Press, 1936.]

刘学锴《温庭筠全集校注》上册。北京:中华书局,2007年。

[Liu, Xuekai. Critical Annotations to the Complete Works of Wen Tingyun. Vol. 1. Beijing: Zhonghua Book Company, 2007.]

陆时雍《唐诗镜》,景印文渊阁《四库全书》第1411册。台北:台湾商务印书馆,2008年。

[Lu, Shiyong. The Mirror of the Tang Poetry. Complete Library in Four Branches of Literature. Wenyuange version facsimile edition. Vol. 1411. Taipei: Taiwan Commercial Press, 2008.]

浦江清“词的讲解”,《浦江清讲古代文学》。南京:凤凰出版社,2010年。

[Pu, Jiangqing. “Explicating Ci - Poetry.” Pu Jiangqing's Lectures on Ancient Literature. Nanjing: Fenghuang Press, 2010.]

唐圭璋《词话丛编》共五册。北京:中华书局,1986年。
[Tang, Guizhang. *Collected Commentaries on Ci - Poetry*. 5 vols. Beijing: Zhonghua Book Company, 1986.]
韦毅《才调集补注》,殷元勋注、宋邦绥补注,《续修四库全书》第1611册。上海:上海古籍出版社,2002年。
[Wei, Hu. *Collected Talented Poetry*. Annotated. Yin Yuanxun and Song Bangsui. *A Sequel to Complete Library in Four Branches of Literature*. Vol. 1611. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 2002.]
夏承焘《夏承焘集》第二册。杭州:浙江古籍出版社浙江教育出版社,1998年。
[Xia, Chengtao. *Collected Works of Xia Chengtao*. Vol. 2. Hangzhou: Zhejiang Ancient Books Publishing House,

Zhejiang Education Publishing House, 1998.]
许学夷《诗源辩体》。北京:人民文学出版社,1987年。
[Xu, Xueyi. *Investigating the Style of Ancient Chinese Poetry*. Beijing: People's Literature Press, 1987.]
薛雪《一瓢诗话》。北京:人民文学出版社,1979年。
[Xue, Xue. *Poetry Commentaries from Yipiao*. Beijing: People's Literature Press, 1979.]
姚文燮《昌谷诗集注》,《三家合注李长吉歌诗》。上海:上海古籍出版社,1998年。
[Yao, Wenxie. *Annotated Poetry of Li He. Three Scholars' Annotations to the Poetry of Li He*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1998.]
(责任编辑:查正贤)

(上接第101页)

杨伦《杜诗镜铨》,20卷。上海:上海古籍出版社,1980年。
[Yang, Lun. *Annotated Poems of Du Fu*. 20 vols. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1995.]
元稹《元稹集》,60卷,冀勤校点。北京:中华书局,1982年。
[Yuan, Zhen. *The Collected Works of Yuan Zhen*. Comp. Ji Qin. Beijing: Zhonghua Book Company, 1982.]
曾枣庄“说‘吴体’”,《古典文学知识》2(2012):136-40。
[Zeng, Zaozhuang. "On the Wu - Style Poetic Metrics." *The*

Knowledge of Classical Literature 2 (2012): 136 - 40.]
张忠纲《杜甫诗话六种校注》。济南:齐鲁书社,2002年。
[Zhang, Zhonggang. *Critical Annotations to Six Books on Du Fu's Poetry*. Ji'nan: Qilu Publishing House, 2002.]
赵谦《唐七律艺术史》。台北:台湾文津出版社,1992年。
[Zhao, Qian. *A History of the Art of Seven - Character Regulated Poetry in the Tang Dynasty*. Taipei: Taiwan Wenjin Press, 1992.]
(责任编辑:查正贤)