

敦煌本白居易诗再考证

谢 思 炜

敦煌写本白居易诗，为唐人手抄的一部相对完整的白居易作品，编号为伯五五四二^①。王重民《敦煌古籍叙录》著录^②，文学古籍刊行社1955年影印（附影印宋本《白氏文集》后）。此卷袖珍折叶装本，存八页半，首载《寄元九微之》诗一首及元稹《和乐天韵同前》诗，以下载《上阳人》等《新乐府》诗16首（王重民著录15首，漏《道州民》一首），末首《盐商妇》仅存一行。此卷遇至尊空格，是唐人写本原式。王重民疑为《新乐府》在“当时单行之原帙”，又《寄元九微之》诗（见于《白氏文集》卷九，即《初与元九别后忽梦见之及寤而书适至兼寄桐花诗怅然感怀因以此寄》）“同为元和四年作品”（应为元和五年），故此卷“盖据元和间白氏稿本”。学者也大多认为，此卷是《文集》编定前的“残篇”^③。此卷起页虽完整，但并无题名，不知是否原样，虽经前人著录为“《白香山诗集》”，以下仍概称为敦煌写本白居易诗（简称敦煌本）^④。

一、敦煌本的构成和排列

从此卷的作品构成来看，虽以《新乐府》作品为主，但开始却录入白居易、元稹的两首唱和诗，王重民疑不应列入。另一种可能是，此卷原由两部分组成，一部分抄自《元白唱和集》，另一部分抄自《新乐府》单行本^⑤。当然，抄手也可能是比较随意地抄录，开始两篇另据单篇流传的作品抄入。

此卷收录《新乐府》作品，与《白氏文集》内所收最大的不同是排列顺序，表面看来杂乱无章，与《文集》所定顺序之间找不出任何可对应的线索。对此，论者往往只能归因于抄写的任意性，或《新乐府》流传本自身的混杂。但是否可以设想，《新乐府》除《文集》中的顺序外还可能有其他排列顺序，敦煌本恰恰反映了《新乐府》组诗的某种较早的流传形式呢？《新乐府》50首原是白居易据李绅、元稹二人之作创制，李绅首唱20首，元稹择和12首，白居易继而扩充为50首。“五十之数，殊不为少，自宜稍积时日，多有感触，以渐补成其全数”^⑥。而白居易既然是继续李、元之作，当然最有可能是首先运用李、元原题，而后补充创制新题。李作今亡，仅存元稹《和李校书新题乐府十二首》（《元氏长庆集》卷二四）。敦煌本的排列顺序虽与《白氏文集》不符，但却出人意料地与元稹《新题乐府》之间存在着一致！

敦煌本的排列顺序为：1.《上阳人》2.《百炼镜》3.《两珠阁》4.《华原磬》5.《道州民》6.《别母子》7.《草茫茫》8.《天可度》9.《时世妆》10.《司天台》11.《胡旋女》12.《昆明春》13.《撩绫歌》14.《卖炭翁》15.《折臂翁》16.《盐商妇》。

元稹《新题乐府》的排列顺序是：1.《上阳白发人》2.《华原磬》3.《五弦弹》4.《西凉伎》5.《法曲》6.《驯犀》7.《立部伎》8.《骠国乐》9.《胡旋女》10.《蛮子朝》11.《缚戎人》12.《阴山道》。

由此对比可以看出，敦煌本与元稹《新题乐府》共有的《上阳（白发）人》、《华原磬》、《胡旋女》三题，前后顺序并无颠倒，而且同样以《上阳人》为首篇，这不应该被看作是巧合。关于《新乐府》诗的排列顺序，陈寅恪曾作如下推测：“微之诗以《上阳白发人》为首。上阳宫在洛阳，微之元和四年以监察御

史分务东台，此诗本和公垂之作，疑是时李氏亦在东都，故于此有所感发。若果如是，则微之诗题之次序，亦即公垂之次序。惟观微之所作，排列诸题目似无系统意义之可言，而乐天之五十首则殊不然。……自《七德舞》至《海漫漫》四篇，乃言玄宗以前即唐创业后至玄宗时之事。自《立部伎》至《新丰折臂翁》五篇，乃言玄宗时事。自《太行路》至《缚戎人》诸篇，乃言德宗时事。自此以下三十篇，则大率为元和时事。其以时代为划分，颇为明显也。”^⑦此言元稹《新题乐府》为何以《上阳白发人》为首篇，虽属推测，但至少说明这种排列自有其一定原因。因此，敦煌本与此顺序相符合，也不应看作是偶然的。据此不妨作出这种假设，白居易的《新乐府》组诗在写出、编定中经过若干时日，在未经系统编定前或许曾暂时采用元稹《新题乐府》的顺序并有所流传，而敦煌本所根据的正是这样一个流传本。

二、敦煌本与《新乐府》的编定过程

《新乐府》的编定过程，陈寅恪先生在考察《新乐府序》时已有所涉及。据日本神田本（神田喜一郎藏平安末期抄本）等抄本，《新乐府序》的原貌，是在“序曰”之下先列“《七德舞》”等50篇之目及小序（被刊本移至序后作为目录），而后接“凡九千二百五十二言”等序文，文后署“唐元和四年左拾遗白居易作”^⑧。那波本和绍兴本则均在序文末另行注“元和四年为左拾遗时作”，马元调本等将此注调整到“新乐府并序”题下。与《文集》不同的是，清卢文弨《群书拾补》所据明正德严震刊《白氏讽谏》，在序末别行署“唐元和壬辰冬长至日左拾遗兼翰林学士白居易序”。“元和壬辰”（元和七年）与“元和四年”显然不符，岑仲勉并指出“左拾遗兼翰林学士”不合唐人结衔之例^⑨。陈寅恪则认为：“其所署官衔左拾遗，自有可议……乐天亦时改其旧作。或者此《新乐府》虽创作于元和四年，至于七年

犹有改定之处，其‘元和冬长至日’数字，乃改定后随笔所记之日耶？否则后人传写，亦无无端增入此数字之理也。”^⑩陈氏的这一推测将《新乐府》的完成延长至“元和壬辰”，虽未提出其他坚证，但所述各点确实较为合乎情理。因此，严本《讽谏》的这段文字亦不能轻易否定。

关于《白氏讽谏》“元和壬辰冬长至日”这段文字，陈寅恪等人都仅据卢校本转引。太田次男又调查了台湾所藏一种明刊本《白氏讽谏》，证实了这段文字的存在^⑪。笔者最近又调查了北京图书馆所藏的两种明刊本《白氏讽谏》，一种为“四川布政司参政曾大有重刊”本，与太田次男所见台湾藏本同^⑫；另一种为明刻公文纸印本，为太田氏等人未见。这两本在序末均有“唐元和壬辰冬长至日右拾遗兼翰林学士白居易序”一段文字（卢校“右”作“左”），所不同的是，曾本此文与序文连行而下，而公文本则在序文末另行署。这样，在所知的几种《白氏讽谏》本中，只有光绪翻刻宋刊《新雕校证大字白氏讽谏》本^⑬没有这段文字，而几种明刻本都有这段文字。

此段文字中最为可疑的即是“左（右）拾遗兼翰林学士”的结衔。今按此为序文，署名与否及格式自不能按照正式行制、上书来要求。除对结衔质疑外，还应进一步检查白集序文的一般体例。检白集，凡诗文序，所序无论单篇或成组，并无在文末署名之例。与《新乐府序》同一时期的《秦中吟序》、《和答诗序》《有木诗序》，序末均无署名，规模宏大之《策林》，序文亦无署名。据此来看，神田本尽管在各个方面足称绝无仅有的善本，但此序文后的署名格式却不合白集体例，反而是刊本注文“元和四年为左拾遗时作”更近白集原貌。就此句中的“作”字来看也显然是题注语气，而绝不类书序文体具名。此类题下注为白集编辑通例，《前集》尤多，以宋绍兴本保存最完整。比较各本，窃疑几种明刻本《讽谏》序末文字最近原貌，但原文似应作“唐元

和壬辰冬长至日云耳”，即只记时日，无署名^⑭，亦不用“序”等字样。白集中与此相近的例子如《曲江感秋二首序》（卷十一）：“时二年七月十日云耳。”《商山路有感序》（卷二十）：“长庆二年七月三十日，题于内乡县南亭云耳。”此外作者只有在为文集作序时，才十分郑重地具署时间姓名，如《因继集重序》等。由此推测，神田本及其他刊本都可能是看到“元和壬辰”与“元和四年”的矛盾，而只取其一。神田本做得更彻底一点，将题注完全改为序文署名，但却不自觉违反了白集序文的一般体例。明刻《讽谏》则很可能是据题注格式，在序末妄增“右拾遗兼翰林学士”的题衔。白氏官职实为“左拾遗”，明刻本作“右拾遗”（卢校虽作“左”，但可能是以意改），亦露出添改痕迹。

此外，导致疑误的一个重要因素是“元和四年为左拾遗时作”这条题注所在的位置。那波本和绍兴本此注均在序文后另行，所在位置极易被人误以为是序末具文。其实，翻检整部白集，所有诗文序均是连行到底，无另行具署之例。在刊本中，此注虽在序后，但不与序文连行，亦证明它与序文并非一体。那末，它为何不按体例加在“新乐府并序”题下呢？据太田次男对神田本卷题格式的考证，“新乐府”原来并非作为50首作品的总题在序文前单占一行出现，而是作为诗体名称列于卷三卷题内，与“讽谕三、杂言，凡二十首”同占一行^⑮。所以，“新乐府并序”这行标题原来并不存在，题注自然无法加在其下。此外，即使太田氏的这一考证尚属孤证（仅止神田本一本如此），白集中其他组诗序与题注并存的例子也可供参考。所找到的一例为《和微之诗二十二首并序》（卷五二，刊本作“二十三首”），日本金泽本、那波本和绍兴本均在序后此组诗的第一首《和晨霞》题下有注：“此后在上都作。”由此可证，白集编辑时所加题注，在组诗中亦多附于具体篇名之下。题注不可厕于诗题与序

之间，原因大概是在作者心目中题与序的关系更为紧密（事实上唐宋人无论自作或編集常常有题序混淆的情况）。《新乐府》这条题注的情况又稍有不同，在首篇《七德舞》题下另有一条长注，再厕入“元和四年”之注亦有杂乱之感。马本将此注调整到“新乐府并序”题下，在后人看来固然眉目更为清楚，但显然不合于白集原有体例。那波本、绍兴本现存的形式无论是編集时的原貌，还是出于后人的改动，总之形成一种极特殊的格式。但无可否认，“元和四年为左拾遗时作”这段文字只能是编辑时所加的题注，而非原序中文字；而明刻本所保留的“元和壬辰”一段文字则才可能是原序中所署时日。

其实，正如陈寅恪先生已指出的，题注与序文所记时间的不同，恰恰说明写作《新乐府》与最后编定，经历了一段时间。《新乐府序》当然是在作品全部编定后所作，题下注则是作者后来在编辑诗卷时一一补记作品创作时间，因此会有“元和壬辰”与“元和四年”的不同。由此，便提供了一个佐证，说明敦煌本所据有可能是元和七年《新乐府》最后编定之前的一个流传本。

与其他传本比较，敦煌本既无《新乐府》诗的总序，也无各首小序及题下、文中注，只有《胡旋女》一篇有题下注：“天宝年中外国进来。”这首诗的格式与宋绍兴本及《文苑英华》、《乐府诗集》所载白诗相合，即题下不载小序，只有注文。神田本等抄本、《讽谏》本及其他刊本（那波本等删去全部小字注文，另作别论），则在每首诗题下首列小序，次列注文，如这首《胡旋女》，小序为：“戒近习也。”次为注文：“天宝末康居国来献之。”这两种格式哪种更近于白集原貌，似难以判断。就敦煌本而言，如果根据以上所述，假定它保留了《新乐府序》撰成前的形式，小序与总序当然应同时撰成（据神田本小序原含在总序内），题注则有可能成于小序之前，创作当时（题注分两类，一类为随作随注，一类为事后补注，这两种形式在白集中均已得到

充分运用），那末它只保留了一条题注而不载小序，应该说是完全合理的。

对上列敦煌本和元稹《新题乐府》的排列顺序，还可以以它们同有的三篇为线索，划分为三段：第一段自《上阳人》至《华原磬》，在这一段中敦煌本较元稹诗多出《百炼镜》、《两珠阁》两篇；第二段自《华原磬》至《胡旋女》，敦煌本计6篇：《道州民》、《别母子》、《草茫茫》、《天可度》、《时世妆》、《司天台》，元稹诗也是6篇：《五弦弹》、《西凉伎》、《法曲》、《驯犀》、《立部伎》、《骠国乐》；第三段自《胡旋女》以后，敦煌本存《昆明春》、《撩绫歌》、《卖炭翁》、《折臂翁》、《盐商妇》5篇，元稹诗为《蛮子朝》、《缚戎人》、《阴山道》3篇。这样一对比，多少可以看出一点问题来。在第二段中，元稹的8首诗（含《华原磬》和《胡旋女》）均与乐舞供献有关，陈寅恪谓元诗排列“似无系统意义之可言”，亦不全面，元诗之编排是以题材而非时代为序。在第三段中，元诗的3篇则均有关边疆事务。敦煌本的排列亦并非毫无系统可言，粗略言之，第一段自《上阳人》至《华原磬》4篇，言宫内；此下《道州民》至《天可度》4篇，言臣子（《草茫茫》一篇题旨稍有疑）；《时世妆》以下，言各种变怪及民间疾苦。不难看出，这种编次从《新乐府序》中所规定的“为君、为臣、为民为物为事而作”的各项任务中还可以寻出一点逻辑根据来。

由此来看，敦煌本的排列也存在两种可能：一种可能是抄写者以较大的随意性选择若干诗篇，以至这个写本无法反映《新乐府》某个流传本的完整面貌^⑩。另一种可能则是，白居易本人在《新乐府》诗的编排上曾颇费斟酌，在较早阶段曾考虑参照元稹《新题乐府》，以题材为序，并根据自己50篇之作有所调整，最后在元和七年才编定为现在《文集》中的形式；敦煌本恰恰反映了较早阶段的一种编排，其中与乐舞有关的一组作品已被作者安

排在其他地方。当然，还应考虑到另一因素：元稹只是择和李绅原作中的12篇，另8篇是否为白居易所和及其篇名，都不得而知，敦煌本或《新乐府》可能有的早期编排形式是否与李绅原作有更直接关系，因此也无法证实。由于缺少其他更坚实的证据，以上对敦煌本与《新乐府》诗编排过程的考察，还只是一种推论。但不管怎样，敦煌本确属全集编定前的一种零本，具有其他各种传本（包括日本抄本）所不具有的特殊文献价值。

三、敦煌本的文字

敦煌本如果确实源出于《白氏长庆集》编定前十馀年的元和年间，而且属于士庶僧徒所咏的民间传本，其文字自然会与作者手定本及其所从出本有相当差异。王重民曾取与《白氏讽谏》等对校，日本平冈武夫校本、太田次男《神田本白氏文集研究》都取为重要参校本，黄永武《敦煌所见白居易诗二十首的价值》又重新作有细致校勘，并举证说明其独特价值。笔者试就某些异文再加辨析。

从篇题上看，敦煌本16篇全部为三字题，包括被认为不合体例的“撩绫歌”所加“歌”字，及“上阳人”截去“白发”二字。这似乎是传写中有意实行的整齐排比，而非出于偶然。

敦煌本字句，除明显讹误外，异处往往较他本拙朴。例如：养男多以杨为字（《道州民》）。他本“养男”均作“生男”。

但愿将军更策勋（《母别子》）。他本“策勋”作“立功”，讽谏本作“立勋”。

至今阴雨风寒夜（《折臂翁》）。他本“阴”、“风”二字互易。

身死魂归骨不收（《折臂翁》）。他本“魂归”作“魂飞”或“魂孤”。

“养男”是唐代口语，平冈武夫认为是抄写者用自己的日常语言加以改变^⑭。“策勋”一词又见于《木兰辞》，为民间喜用的“华彩”语言，较泛语“立功”更有生活气息。白诗上文已有“去年破虏新策勋”，刊本可能是为避重而改。“阴雨风寒”、“魂归”两例，也都较他本更近常语。这些异文自然不能认为出自作者所首肯的定本，但却使我们更接近了唐代的生活气氛。

敦煌本有许多异于通行刊本，而与讽谏本、《文苑英华》、卢校本以及神田本等日本古抄本相合的异文。对于确定这些传本的源流谱系，决定文字的优劣取舍，敦煌本都是非常重要的参照。有些一向被认为是讹误的文字，由于在抄本中得到印证，也应重新考虑。例如《上阳人》：

扶入车中不敢哭。他本“敢”作“教”，讽谏本、高野本、猿投本、管见抄本^⑮等作“敢”。

脸似破莲胸似玉。他本“破莲”均作“芙蓉”，讽谏本作“红莲”。

天家遥赐尚书号。他本“天家”作“大家”，神田本等抄本作“天家”。

“敢”字由上文顺下，叙上阳人自己之心情，从修辞上讲未必逊于“教”字，有抄本支持，说明唐时确有两种异文。黄永武谓白诗喜用“不敢”，并举出多例。从修辞上看，“不敢”、“不教”实有叙述语式上的区别，“不敢”为自述式，“不教”为第三人称语式，而白居易此诗中恰好存在着叙述语式的混淆，故作者本人也很可能在不同写定本中徘徊于两者之间。

“破莲”于义似难解，但讽谏本作“红莲”，极有可能是疑于“破”字而做改动，反而证明“破莲”必有根据，绝非笔误。黄永武从白集中找出多例，认为白诗对荷莲多喜用“破”字，如《龙昌寺荷池》：“残红半破莲”；《开襟》：“红破莲房坠”；《池上诗》：“荷破叶犹青”。以上各例中的“破”字，均就莲

荷本身而言，以“残破”之本义解释均无碍。但在《上阳人》中，“破莲”用来比喻美人之脸，如以“残破”之义释之显然不妥。今试作一解：“破”有尽、遍义，如“读书破万卷”，为唐人常语，详张相《诗词曲语辞汇释》。今按尽、遍亦可谓满，故“破”亦可作满解。如《樊南文集补编》卷一《为荥阳公论安南行营将士月粮状》：“大数虽破上供，馀用悉资当府。”“破”即足、满之义。又如《太平广记》卷一百五《李惟燕》：“是时塘水竭而塘外水满，惟燕便心念：塘破当得水助。半夕之后，忽闻船头有流水声。惊云：塘阔数丈，何由得破？久之，稍觉船浮。及明，河水已满。”前后两“破”字、两“满”字，其义实同。故“破莲”或即“满莲”之义，喻人脸如圆满之莲花？其改“破莲”为“芙蓉”，或因“脸”、“莲”音近相犯？

“天家”，过去多据蔡邕《独断》而以“大家”为是。其实《独断》原文为：“亲近侍从官称曰大家，百官小吏称曰天家。天子无外，以天下为家，故称天家。”故“天家”、“大家”均有据。唐人用“天家”之例，如《全唐文》卷四四二潘炎《李树连理赋》：“此乃兴圣主之符，表天家之姓。”《樊南文集补编》卷一《为濮阳公附送官告中使回状》：“诏开垂露，降自天家。”卷十一《为马懿公郡夫人王氏黄篆斋第二文》：“珠囊锦帙，来自天家。”陈寅恪《元白诗笺证稿》所引唐人称“大家”数例，均合“亲近侍从官”之身分，而与此诗中普通叙事者之口吻不合。平冈校本因而据抄本取“天家”。

敦煌本另有一处异文与他本均不同：

五神微暗少光色，四星煌煌如火赤（《司天台》）。他本“五神”作“北辰”。

“北辰”涵义明确，“微暗”亦就星光而言。相反，敦煌本“五神”之义却十分费解，如释为“五方之神”（即五方之帝），于“微暗”等语显然不合。黄永武认为，“五神或谓木火土金水

五行及五行之神，五行气行于天，质具于地”，亦缺少书证。今按，金、木、水、火、土五曜亦可称为五神^⑩，如作“五曜”解，则此句句意自然通顺。但此句似还应与下句“四星”合起来考虑。今试作一解：此句“五神”与下句“四星”实为互文，合起来即是指所谓“九宫贵神”，即太一、天一、招摇、轩辕、咸池、青龙、太阴、天符、摄提。九神“位列星座”，“实司水旱”，天宝三年因术士苏嘉庆上言，而由玄宗亲祀。文宗大和二年监察御史舒元舆上奏，降为中祠。会昌中李德裕等人又上言，合为大祠（《旧唐书·礼仪志四》、《全唐文》卷七百六李德裕《论九宫贵神合是大祠状》）。如从他本作“北辰”（或将“五神”释为五曜），本句句义固然显豁易解，但下句“四星”则没有着落。日本古抄本“四星”作“五星”，当然文义顺畅。然而，是否可以如此推测：这两句原来即有两种文本，一本作“五神”、“四星”，一本作“北辰”、“五星”。前一种文本所反映的恰恰是唐代流行的一种天文概念，它与《司天台》诗托言“昔闻西汉元成间”似有所不合，但这种“不合”本身是否恰恰是暗指现实的一种方式呢？由此来看，这两种文本均有可能出自作者之手，其不同或许是由于作者“旧句时时改”。前一种看来不甚通顺的文本，也许恰恰是最早出于作者之手的文本。其他流传本作“北辰”、“四星”，说明它们也出于前一种文本，但却作了改动，只是这种改动绝不会出于作者之手。但这三种文本之间更有可能是这样一种演变关系：五神、四星——北辰、四星——北辰、五星，即看起来最通畅的文本反而并非是出于作者之手，而是最后由他人改定的。

当然，敦煌本也有一些异文属于笔误或混用，不足深凿。如：

养男多以杨为字（《道州民》）。他本“杨”作“阳”，神田本、猿投本作“杨”。

平冈武夫认为“杨为字”也许表现了道州民为感激阳城，而以“阳”的各个同音字取名，后人没有考虑这一点，而校改为“阳”^②。但是，“杨”字虽有神田本支持，敦煌本上文“一自阳城来守郡”，亦作“杨诚”（平冈本失校），至少就敦煌本来看应属混用，无法看出以同音字取名的涵义。“阳”、“杨”唐代多混用，如两《唐书·阳峤传》，《大唐新语》作“杨峤”；《新唐书·元结传》“礼部侍郎阳浚”，《唐摭言》同，《太平广记》卷四八五作“杨度”（“度”为误字），《登科记考》亦作“杨浚”。

注：

①黄永武重编《敦煌古籍叙录新编》（新文丰出版公司，1986年）新编为伯二四九二号。1972年我国公布的《坎曼尔诗签》（《文物》1972年第2期郭沫若《坎曼尔诗签试探》），有所谓“坎曼尔元和十五年抄”白居易《卖炭翁》诗，已被证实为今人伪造，见杨镰《坎曼尔诗签辨伪》，《文学评论》1991年第3期。据黄永武《敦煌所见白居易诗二十首的价值》（《敦煌的唐诗》，洪范书店1987年），敦煌另一写卷伯三五九七号抄有白诗三首，一为《白侍郎蒲桃架诗一首》，不见于白集，《全唐诗》卷五百二编入姚合名下，题为《蒲萄架》；另外两首为《诗两首七言》，即白集卷二十《夜归》及卷五三《拓枝妓》。此卷为“乾符四年二月二十日灵图寺僧某”所抄，时距白居易谢世三十一年。

②商务印书馆，1958年。此题记撰写时间：1936年12月。

③参见花房英树《白氏文集的批判研究》第125页。

④太田次男先生在最近撰成的《关于白诗唐代钞本》（载《史学》第63卷第4号，1994年8月）中谈到，1991年6月在巴黎国立图书馆再次调查了此本原件，现将叙及原件形制的文字转译如下：“可能在敦煌发现时此小型本（15.6×10.8cm粘叶装，墨迹，九页半，后缺）呈折叠样式（折叠处因摩擦留下明显痕迹，其所在行的文字模糊不清），为恢复原样在每页加上了类似于冷布的织物。这样，如要拍摄原本有些破损的本文，便会产生很多不清楚的地方。用原有的照片对照后发现，照片并不是在加上织物之前而是在这之后拍摄的。当然，加上冷布的并不限于此本。由于这个原因，照片不必说，即使看到实物也仍有不清楚之处，但在有些地方也有可能从破损处

四周残留的墨迹来推定其文字。”

⑤《敦煌古籍叙录》未说明此卷前是否有残缺。此卷起页虽完整,为“寄元九微之”诗题,并署“白乐天”名,但因无卷首题名和其他标识,不排除此前页仍载有元、白唱和诗的可能。理由是,据推测《元白唱和集》并不以此篇为首篇,元、白之作在《唱和集》中理应以唱和为系,并各首分署姓名。

⑥陈寅恪《元白诗笺证稿》,上海古籍出版社,1978年,128页。

⑦《元白诗笺证稿》第127页。

⑧据太田次男、小林芳规《神田本白氏文集研究》(勉成社,1982年)所载影印原件。

⑨《论〈白氏长庆集〉源流并评东洋本〈白集〉》,《岑仲勉史学论文集》第135页。

⑩《元白诗笺证稿》第129页。

⑪见《关于台湾国立中央图书馆所藏本〈白氏讽谏〉》,《日本中国学会报》第30集(1978年10月)。

⑫此曾大有本北图共藏有两本,一本有张宋颀、郑振铎藏书印。此外还有一影抄本,有傅增湘校记。

⑬中华书局1958年影印。

⑭朱金城笺校《白居易集笺校》(上海古籍出版社,1988年),已怀疑署名为后人所加,但未详言。

⑮《神田本白氏文集研究》第173页。

⑯但据常识也不难判断,即使是摘抄,人们一般也是按照原书的顺序摘抄,而不会打乱顺序随意乱抄。

⑰平冈校本《序说一》,第7页。

⑱各本简称据平冈校本。

⑲六朝至唐流行的星神画像便有五星神像、七曜神像(五星加日月)、五星二十八神像等,均接受了印度天文学的影响。参见《隋唐画家史料》(文物出版社,1987年),江晓原《星神画像——域外天文学来华踪迹》(《中国典籍与文化》1994年第4期)。

⑳平冈校本《序说一》第8页。

作者工作单位:北京师范大学中文系

(本文责任编辑:冯惠民)