

# 清代词体学论稿

## 序

词本艳科，无关风旨，不涉教化，故晚唐两宋文人视为娱情之物，诗歌之馀事，以时尚流播于士夫市缙歌女之口，所谓有井水处皆歌柳词者。其体则与曲同源于唐曲子，故每调皆有定谱，以拍为句，倚音填字，所谓一曲有一曲之谱，一均有一均之拍，一拍一字，不敢辄增损。字音所叶则不必诗韵，通语而已。惟不以平仄，而讲求阴阳四声五音，操觚者亦鄙之为末技小道。朝改物换，时过境迁。词渐乐失谱亡，词之轻歌曼舞之节，浅斟低唱之韵，遂变成文人案头翰墨，书面文章品从，清道咸以来常州词派又大倡尊体兴寄。一入风雅，词遂沦为要眇宜修之诗矣。

词体之学盛于清。清之学人以朴学为根基，力挽明代轻浮佻薄之风，集汉学与宋学之大成。于词学亦能溯源辨体，求古存真。于是词韵之编、谱律之帙，或刊之内府，或流布士林，词乐文献如姜谱张说者更得以重现人间。此于鲍恒兄《清代词体学论稿》已得概见。

鲍恒兄生长徽歙，学有根柢，其音韵之学师承渊源有自。间喜填词，深谙倚声家之三昧。近颇治音律。此《清代词体学论稿》为其五年前在津草得，已得海内方家嘉誉。而归皖后又于教务之暇，字揣句摩，推敲点定，今方交由人民文学出版社出版，真可谓九朽一罢精益求精之至矣。

鲍恒兄此作于清代词体学之著述，钩稽辑佚，条疏缕理，尽备尽善。所谓披沙拣金，往往见宝。如其中对方成培《词架》稿

本之发现,实乃词学之一大收获。至于鲍恒兄此书于词体体制源流之探幽发微,于乐律音韵之系统架构,皆周密精辟,求证严谨。此词学中不可多得之书也,徽中方成培、凌廷堪之后一人而已。

二〇〇七年元旦刘崇德序于津门南郭书屋

## 第一章 引论——词体与词体学

近年来,词学研究呈现出多元化的发展趋势。在词学文献的搜集与整理、词学思想、词人及词作的研究、尤其在词的文化学研究方面均取得了长足的进步。但同时我们也注意到一种倾向——即词学研究与诗学研究的界线变得越来越模糊。在词的鉴赏、文本的分析、词作家的研究等诸多方面,更多的采用了诗学的话语体系和评价标准而缺少词学本身的特征。说得更明确一些,就是词学研究越来越向诗学靠拢,从而使其看上去更像是诗学而非词学。究其原因,除了推尊词体的社会需求外(此种意识自清一直延续至今),更主要的则在于对词体——这个词学最基本的研究对象关注不够,其研究创获不多,有意或无意间对词的本体研究有所忽略。胡明先生在《一百年来的词学研究:诠释与思考》一文中,曾把 20 世纪词学研究分为“体制内”和“体制外”两大派别,并断言“体制内”即词的艺术形式的研究工作已经做完,无须再加以研究,因此所谓“体制内”派也就绝无存在的必要。这种观点虽似显武断,但也确实反映了当前词学研究重“体制外”而忽视“体制内”的一个现实。

众所周知,在学术研究的过程中,对于研究对象认识的深入程度,常常是衡量一个学科发展状况及研究水平的一个重要标志,其中,对于研究对象外在形式特征的认识与把握又是第一步和最基础的工作,由此方可进入到对研究对象本质以及内部具体特征的探究与推求。词之有体,上不似诗,下不类曲,在中国

古代各种文体形式中最具特色,也最为复杂和精巧。实际上,词的体式,不仅仅是艺术形式的问题,更是涉及到词的创制、功能、艺术风格以及内在艺术特质的重大理论问题,故对词体的探讨和研究,应该是词学研究最基础和最重要的一个方面,具有极其重要的理论意义和实践意义。以此观之,重新回归词的本体研究,进一步探求与深入讨论词体的特点并由此确立其在词学研究中的地位,仍然是当今词学研究值得高度重视的问题。

## 第一节 词体辩证

### 一 词体之结构

何谓词体?简言之,即词的体格或体制,也就是构成词的诸要素的结构方式和词的艺术表现形式。若就词体本身而言,有三点至为重要:

其一,词的艺术形式是由哪些因素构成的,在这些构成因素中哪些又是最核心的因素。

其二,词体的这些构成要素是如何组织与结合的,组合的原则与规律是什么。

其三,由这样一些要素构成的这种特殊的组合形式具有何种艺术功能与美学风格。

词体观乃是人们对于词的形式及本质特征的认识,对词体构成要素及其作用理解和认识的不同,自然就会形成不同的词体观,而不同的词体观则又深刻地影响到对于词体的不同定义。仅从外在形式特征来看,在中国古代各种文体中,词是最富有鲜明形体特征的艺术形式之一。所谓调有定格,字有定数,韵有定声。谢桃坊先生在《中国词学史》中认为词“体现了中国古典格

律诗体艺术技巧的高度成熟和极端化”。这种“极端化”正是说明词在形式上具有十分明显的特色。这也可从词的专业性名词之多、术语意思之晦、解读歧义之繁中窥见一斑。这种“极端化”同时也揭示了词的结构之复杂和精巧。表面看来，由于词具有较为明显的形式特征，似乎很容易加以辨别，实际上，也正由于词体结构的过于复杂，反而导致了对于词体的认识容易产生众多的分歧，从而也就使得词体成为最难定义的艺术形式之一。宋陆文圭《词源跋》说“词与辞通用”，似乎将词之为文的功能予以格外注意，而清常州派则以《说文》“词，意内而言外”（张惠言《词选》序）来说词，似乎更注重词之内涵意义的开掘。孔尚任《蘅皋词序》则言“夫词，乐之文也”，则又强调词体之于音乐的渊源关系。历代有关词的别称之多，也是中国古代文学各种艺术形式中所仅见，如称词为“曲子”、“曲子词”、“乐章”、“歌曲”、“歌词”、“浩歌”、“乐府”、“寓声乐府”、“近体乐府”、“琴趣”、“樵歌”、“渔唱”、“笛谱”、“鼓吹”、“小词”、“长短句”、“绮语”、“语业”、“痴语”等等，此亦表明词体定义之困难。近代学者胡云翼先生在《宋词研究》一书中首以现代文体观念来直接定义词体，认为“词就是诗。所谓词者，不过表明词在诗里面的一个特殊色彩而已。……词就是抒情诗。”<sup>①</sup>又云：“其实词不但是诗，与诗没有何等的差异，而且是形式更适宜于抒情，音节更响亮，内容更系情感的。可以说是诗中之诗，——抒情诗。”<sup>②</sup>应该说，从某种意义上来说，这种说法确有道理，但若对词体的形态作仔细的分析，这个定义则又显得过于笼统，其形式的因素多少被忽略了。因此，对词体的

---

① 《宋词研究》15页，巴蜀书社1989年版。

② 《宋词研究》17页，巴蜀书社1989年版。

分别则是词学研究首先不能回避的问题。

必须指出的是，词体的形成本身就是一个动态的发展与演变的过程，而人们对词体的认识——即词体观也是伴随着词体的演进逐步发展和不断加深的。我们注意到这样一种现象，人们对词体的认识从一开始就是在与诗体的比较中获得的。如宋人常称词为“诗馀”，把词定义为诗之馀事，正是相对于诗体的主体地位而言的。换言之，诗体始终是辨别与认识词体最重要的参照物。从某种意义上来说，词体的观念正是在与诗体的互动中逐步清晰与固定下来的，而历代学者辨别词也往往是从词体与诗体的比较中来加以区别。这些比较虽然不是对词体的科学的表述和严格的定义，但却是最简单与最明了的认识方法。当然，这种与诗体的比较可以从不同的角度和侧面来进行，但以形体要素加以区别则最为直接。就形体要素言之，我们注意到古代学者主要从别言和别声两个方面来对词体和诗体加以区分。

所谓“别言”，即以词在语言形式上的特征来与诗体相区别。与诗体整齐的语言形式相比较，词体的句式具有明显的长短变化，而这种句式长短的变化正好成为词体的重要标志：

宋朱翌在《猗觉寮杂记》卷上中就指出：“古无长短句，但歌诗耳。”认为古代只有歌诗，并无长短句，长短句只应是词的专名。朱弁更是以“今之长短句”<sup>①</sup>来对词加以指称，宋王炎《双溪类稿》卷一〇亦云：“今之长短句，盖乐府曲之苗裔也。古律诗至晚唐衰矣，而长短句尤为清脆，如幺弦孤韵，使人属耳不厌也。”

宋胡仔《苕溪渔隐词话》卷二云：“唐初歌词多是五言诗，或七言诗，初无长短句。自中叶以后至五代渐成长短句，及本朝

---

<sup>①</sup> 参见《风月堂诗话》卷上。

则尽为此体。”

宋张炎《词源》卷下亦云：“粤自隋、唐以来，声诗间为长短句。至唐人则有《尊前》《花间》集。”

其实，“长短句”本亦诗法。施议对先生曾考之，唐人习称七言为长句，而称五言为短句，故长短句实为诗体之名。由此可知，古诗句法从《诗经》为四言，汉魏乐府为五言，至唐又增七言，虽然句法或四言、或五言、或七言，但整体观之，诗句多以齐言为特征，虽间有杂言，皆为枝节，始终不是主流。词体则不然。词之句法，从一言至十数言不定，且一篇之内，长短相交，变化多端，与诗体相比，词体的长短句式，则是一个显而易见的形式特征，宋人正是借诗之“长短句”来凸现词体的特点，因此，“长短句”亦就自然成为词的代名词，而宋人也多有以长短句为自己的词集命名者，如苏轼之《东坡先生长短句》、秦观之《淮海居士长短句》、辛弃疾之《稼轩长短句》、张孝祥之《于湖先生长短句》、王琪之《滴仙长短句》、米芾之《宝晋长短句》、释惠宏之《石门长短句》、李纲之《李忠定公长短句》、戴复古之《石屏长短句》、魏了翁之《鹤山先生长短句》等。

值得注意的是，长短句只是词的语言形式的外在特征。词何以有句式长短的变化，其内在的原因是什么，句式长短本身并不能回答，况且有些词在句式形体上与诗几乎没有分别。清李渔《窥词管见》第二则云：

词之关键，首在有别于诗固已。但有名则为词，而考其体段，按其声律，则又俨然一诗，觅相去之垠而不得者。如生查子前后二段，与两首五言绝句何异。竹枝第二体、柳枝第一体、小秦王、清平调、八拍蛮、阿那曲，与一首七言绝句何异。玉楼春、采莲子，与两首七言绝句何异。……凡作此

等词，更难下笔。<sup>①</sup>

这里“有名”的“名”指的是词牌，标了词牌的便是词，而未标词牌则与诗并无二致。如李渔所举《生查子》，上下两片，每片四句，每句五字，与诗之五言绝句完全一致，而《玉楼春》词，亦分上下两片，每片皆为四句，每句皆为七字，从外在形式上与诗之两首七言绝句亦无分别，若言分别之处则在于有了《生查子》和《玉楼春》这样的“名”而已。由此可见，仅以句式的长短来区别词体是远远不够的，还必须求之于词在形式上另一重要特征——即词牌。词牌之名，其本质则是词体的音乐性特征的一个体现，因此，以“声（即音乐）”来别词也就成为认识词体的最重要的一个方面。

所谓“别声”，正是以词的声乐性特征作为区别词体与诗体的一种方法。

讨论词体的结构，不能不涉及词体的起源。从词的发生与起源来看，尽管从古到今历代学者的看法不尽相同，但对于词体源于音乐大多无疑义，这从词之别称大多与音乐有关即可看出，历代称词有“曲子”、“曲子词”、“乐章”、“歌曲”、“歌词”、“浩歌”、“乐府”、“寓声乐府”、“近体乐府”、“琴趣”、“樵歌”、“渔唱”、“笛谱”、“鼓吹”等等，这些称名无不包涵着丰富的音乐内涵。历代学者对此亦多有具体论述，如：

宋王灼《碧鸡漫志》卷一云：“古人初不定声律，因所感发为歌，而声律从之。……盖隋以来，今之所谓曲子者渐兴，至唐稍甚，今则繁声淫奏，怠不可数，古歌变为古乐府，古乐府变为今曲子，其本一也。”

宋张炎《词源》亦云：“古之乐章、乐府、乐曲，皆出于雅正，粤

---

<sup>①</sup> 《词话丛编》本 549 页。

自隋唐以来，声诗渐为长短句，至唐人则有尊前、花间集，迄于崇宁，立大晟府，命周美成诸人，讨论古音，审定古调，沦落之后，少得存者，由此八十四调之声稍传，而美成诸人，又复增演慢曲引近，或移宫换羽，为三犯四犯之曲，按月律为之，其曲遂繁。”

宋朱熹《朱子语类》卷一四〇亦云：“古乐府只是诗，中间却添许多泛声。后人怕失了那泛声，逐一声添一个实字，遂成长短句。今曲便是。”

宋沈括《梦溪笔谈》卷五云：“诗之外又有和声，则所谓曲也。古乐府皆有声有词，连属书之，如曰贺贺贺，何何何之类，皆和声也。今管弦之中缠声，亦其遗法也。唐人乃以词填入曲中，不复用和声也。”

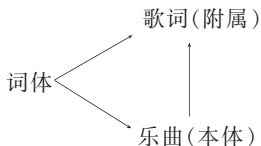
明胡震亨《唐音癸签》卷一五《乐通》四亦云：“古乐府诗，四言五言有一定之句难以入歌，中间必添和声，然后可歌，如妃呼、伊阿那之类是也。唐初歌曲，多用五七言绝句，律诗亦间有采者，想亦有剩字剩句于其间，方成腔调。其后即以所剩者作为实字，填入曲中歌之，不复别用和声，则其法愈密，而其体不能不入于柔靡矣，此填词所由兴也。”

清方成培《香研居词麈》卷一：“古者诗与乐合，而后世诗与乐分。古人缘诗而作乐，后人倚调以填词。自古诗变为近体，乐府之学几绝。唐人所歌多五七言绝句，必杂以散声，然后可被之管弦，如阳关必至三叠而后成音者。后来遂谱其散声，以字句实之，而长短兴焉。”

以上诸家各自表述的重点和角度或有不同，但是，认为词是可歌可唱合乐的歌词则是高度一致的。这也清楚的表明，词体是由作为音乐的曲调和作为文学的歌词两个基本的要素所构成。因此，歌词与曲调也就成为词体的两个最基本的结构要素。但是，这两个要素在结构上并非是平行的构成关系，其中，音乐

是词体结构中最根本的要素。若以历时言之,当是先有乐曲,然后才有歌词;若就共时而言,乐曲是结构的本体和基础,歌词则是附载在乐曲之上的附属物。换言之,若无曲调,绝无歌词。

词体之结构可简示如下:



由此可见,词在形式上的主要制约因素应该是音乐,而合乐也就自然成为词体最基本也是最核心的要求。一词之句之多少、每句之长短、平仄与四声、分段与押韵等等,无不取决于乐曲,不通音乐者为词则甚难,故清李佳《左庵词话》卷上云:“词必通音律而后精,然宫商角徵羽、平上去入一字之判,微乎其微。能于音律之学确有所解者,百无二三,此境未易言也。”<sup>①</sup>刘熙载《艺概》因此称“词学”为“声学”,其因亦正在于此,这些足以说明乐曲在词体结构中的决定性地位。

实际上,词在形态上也正是以音乐为中心逐步展开的。关于这个过程,学者们多有描述。今人龙榆生先生在《词体之演进》一文中明确指出:“词原乐府之一体,词不称作而称填,明此体之句度声韵,一依曲拍为准,而所依之曲拍,又为隋、唐以来之燕乐杂曲,即所谓今曲子者是。其所以上不类诗,下不入曲者,固以所依之曲调,既不为南北朝以前之乐府,又不为金、元以后之南北曲,非文辞之风格上有显然之差别也。诗、乐本有相互关系,诗歌体制,往往与音乐之变革,互为推移。”又云:“词既依唐、

<sup>①</sup> 《词话丛编》本 3103 页。

宋间所谓今曲子之节拍而成，则吾人考求词体之建立，与其进展之步骤，不得不于乐曲方面，加以深切注意。”任二北先生《词曲通议》亦云：“词源于诗，而流为曲；曲源于词，而流为小曲，为乱弹、戏文——此词曲源流之显然者也。顾词曲皆合乐之韵文，先有音乐，后有文字；乐成而文始生，乐变而文亦变。其所以成者，即其所源，其所以变者，即其所流。”吴世昌先生在《词林新话》卷一·6中更是明确指出：“词乃是先有音乐调子，然后按调作长短句，不是做了长短句，然后又把它音乐化了。先得新腔，然后按腔作歌。”

应该说这些对词体结构要素以及本质特征的论述是符合词体本身实际状况的，也为学术界所公认，本无疑问。但问题是，若从历时的角度来看，词体又是一个动态的、不断发展与演变的历史过程。与其他文学形式相比较，词从发生到最后的定型，经历了一个十分漫长的历史时期（可以说贯穿了从唐至清的数百年）。在这个历史演变的过程中，词体的内涵以及形式结构要素都已经发生了重大的变化，而这种变化又深刻地影响到对词体本身、词的意义以及价值的判断和认识，从而造成了词学研究中的模糊与定位的误差。因此，对词体的演变过程进行全面的考察，于词学研究具有特别的意义。

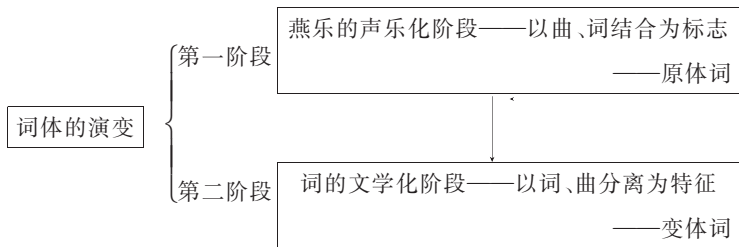
## 二 原体词与变体词——词体的两种基本形态

如前所述，从历时的角度来看，词体的发生与发展是一个长期的动态的演变过程，而这个过程又是以词体的两个基本结构要素——歌词和乐曲的互动贯穿始终的。歌词和乐曲在词体结构中的此消彼长以及位置和作用的变化，构成了词体在发生与演变的动态过程中的两个重要的历史阶段：

其一，为燕乐的声乐化阶段——以曲、词结合为标志。

其二，则是词的文学化阶段——以词、曲分离为特征。与这两个阶段相对应的是产生了两种既有联系又有区别的词体——即与燕乐的声乐化阶段相对应的原体词和与词的文学化阶段相对应的变体词。而原体与变体的分野，根本则在于词体内部结构要素的变化。

词体的演变过程可简示如下：



这里，我们将词体分为原体词与变体词两种，表面看来，其与词学史上传统的正、变二体之说多有相似，实际上却有着本质的区别。其根本的不同，就在于正、变二体乃风格之异，原、变二体则在结构之别。

关于词体之正、变，明张綉既已提出，其《诗馀图谱》凡例云：“词体大略有二：一体婉约，一体豪放。婉约者欲其词调蕴藉，豪放者欲其气象恢宏。盖亦存乎其人……大约词体以婉约为正。”可见，张綉视婉约之词为正体，而以豪放之词为变体。

明王世贞《艺苑卮言》有“词之正宗与变体”一条，明确提出词有正宗与变体之别，其语云：“言其业，李氏、晏氏父子、耆卿、子野、美成、少游、易安至矣，词之正宗也。温、韦艳而促，黄九精而险，长公丽而壮，幼安辨而奇，又其次也，词之变体也”。<sup>①</sup>

王士禛《花草蒙拾》亦云：“州谓苏、黄、稼轩为词之变体，

<sup>①</sup> 《词话丛编》本 385 页。

是也。谓温、韦为词之变体，非也。夫温、韦视晏、李、秦、周，譬赋有高唐、神女，而后有长门、洛神。诗有古诗录别，而后有建安黄初三唐也。谓之正始则可，谓之变体则不可。”<sup>①</sup>

清徐《词苑丛谈》卷一：“李氏、晏氏父子、耆卿、子野、美成、少游安至矣 词之正宗也 温 韦艳而促 黄九精而刻 长公骤而壮，幼安辨而奇，又其次也，词之变体也。”（按：此条所记与王世贞《艺苑卮言》同，但徐 未言出处，或别有所本，故一并录之。）

以上诸说，虽正、变二体的具体作家作品的归属有所不同，但均认为词有正体——即以婉约为宗，亦有变体——即以豪放为变，其着眼点俱在词的风格特征上。实际上，这里的所谓“词体”与其“词派”之说多有相似。吴熊和先生在其《唐宋词通论》中曾明确指出：“后来论诗派、词派的，着眼点都不外乎析派与辨体两个方面。”<sup>②</sup>可见析派与辨体从来都是联系在一起的。正因为如此，宋金人论词体多以个人风格特征为分别。吴熊和先生《唐宋词通论》曾详列宋金人所标“词体”有：

白乐天体 辛弃疾《玉楼春》自注：“效白乐天体。”

花间体 辛弃疾《唐河传》自注：“效《花间集》。”又《河渌神》自注：“女诚词，效花间体。”

南唐体 吕胜己《长相思》自注：“效南唐体。”

柳永体 《碧鸡漫志》称为“柳氏家法”，“惟是浅近卑俗，自成一体。”仇远《合欢带》自注：“效柳体。”

东坡体 元好问《鹧鸪天》自注：“效东坡体。”

易安体 侯赜《眼儿媚》自注：“效易安体。”辛弃疾《丑

① 《词话丛编》本 673 页。引文标点同原书，下引《词话丛编》者同。

② 《唐宋词通论》154 页，浙江古籍出版社 1985 年。

奴儿近》自注：“博山道中效李易安体。”

朱希真体 辛弃疾《念奴娇》自注：“效朱希真体。”

吴蔡体 元好问《中州乐府》卷一：“百年来，乐府推（蔡）伯坚与吴彦高，好吴蔡体。”

稼轩体 戴复古《望江南》：“诗律变成长庆体。歌词渐有稼轩风。”蒋捷《水龙吟》自注：“效稼轩体，招落梅之魂。”

介庵体 辛弃疾《归朝欢》序：“灵山齐庵菖蒲巷，皆长松茂林，独野樱花一株，山上盛开，照映可爱。不数日，风雨催败殆尽。意有感，因效介庵体为赋。”介庵，赵彦端字。

白石体 谭宣子《玲珑四犯》自注：“重过南楼，用白石体赋。”黄升《阮郎归》自注：“效姜尧章体。”<sup>①</sup>

刘扬忠先生在其《唐宋词流派史》中更是清理出“易安”、“稼轩”诸体等多达三十一一种，而木斋于其《走出古典——唐宋词体与宋诗的演进》一书中则又增补了十六种词体。如此多的词体，难免让人眼花缭乱，不易辨认。实际上，上述诸体，与其说是词体，倒不如说是词家，是不同词人在其词的创作上所表现出的不同的风格特征，实与词的结构体制无关。所谓正体与变体，亦不过是词的较大的风格差异性而已。应该说，这种所谓词的分体只是注意到词的创作风格上的差异性，而正、变之说，更是包含了分析者个人主观的价值判断，均不能对词体作出科学的概括。因此，我们认为词体只能从词的结构以及发生与发展的历史过程中去加以把握，而原体词与变体词正是对这一过程的客观的描述。

所谓原体词，是指保留了词体原生结构状态的词。从历时的角度来看，也就是最早形成的词体。

---

<sup>①</sup> 《唐宋词通论》156—157页，浙江古籍出版社1985年。

讨论词体,必然涉及词体的起源,这是一个十分复杂的问题。如前所述,从词体的起源来看,词体的形成源于音乐,词学界并无大的分歧。但是,词与音乐结合的过程如何,尤其是词体形成的具体细节,则大多模糊不清。其实,就音乐与诗歌的关系而言,并非始于词,中国古代的诗歌几乎都是可以歌唱的,“诗经”、“楚辞”、“汉乐府”都是合乐的歌舞之词。那么,词何以能特立独行呢?这里有两个因素至为重要:

其一,词所依附的音乐是一种与中国传统音乐系统不一致的新的外来音乐——即燕乐。

其二,词与燕乐独特的结合方式。

关于燕乐及其性质,学者们多有讨论。从中国古代音乐发展历史过程来看,先秦的古乐为雅乐,是庙堂之乐。《诗》中的雅、颂就是雅乐诗歌。汉魏六朝的音乐则为清乐。乐府诗就是配合清乐的歌词。清乐之始是相和三调(平调、清调、瑟调),或称清商三调(宫、商、角),行于中原。六朝的吴歌、西曲称清商乐(因其清调以商为主,故称清商),行于江南。唐宋词的配合音乐主要是燕乐。燕乐源头可上溯到北朝的魏、刘、周。南北分裂造成了音乐上的南北分界。在北方少数民族统治地区,中原旧乐与西域胡乐融合,并以胡乐为主,逐步形成了与清乐不同的北乐系统。隋统一后,隋文帝对南北曲进行汇集整理,于雅乐外置七部乐:即国伎(西凉伎)、清商伎、高丽伎、天竺伎、安国伎、龟兹伎和文康伎。其后隋炀帝又置九部乐:清乐、西凉、龟兹、高丽、天竺、康国、安国、疏勒、礼毕。唐贞观十四年,太宗平高昌,得高昌乐。使协律郎张文收造燕乐,去礼毕乐,合为唐十部乐:即燕乐、清商、西凉、龟兹、安国、康国、疏勒、高昌、高丽、天竺。燕乐的主要部分应该是西凉乐与龟兹乐。

但是,燕乐绝非是为词专设的音乐,词也不是直接从燕乐中

产生,词与燕乐只是通过“唱”——即声乐的形式而得以相联系的,而“唱”正是燕乐声乐化的最直接的体现。

其实,从词乐的发展言之,作为词乐的燕乐从隋至中唐一直是乐舞曲,是以器乐为主,辅以舞蹈,偶尔配上歌词,但声词的结合并不紧密。有的虽配有歌词,但往往是以朗诵的形式出现,即所谓的咏而非歌,换言之,歌词的作用在早期的燕乐中无足轻重。我们今天看到保存在日本的唐乐大多有乐而无词(这些乐谱主要是中唐以前传到日本的),可为明证。杨荫浏先生《中国古代音乐史稿》云:“《燕乐》中包含各种音乐。声乐、器乐、舞蹈、百戏等,都在《燕乐》的范围以内。但歌舞音乐在隋、唐《燕乐》中却占有最重要的地位。”<sup>①</sup>杨先生曾专举《霓裳羽衣曲》为例,《全唐诗》卷四四四,白居易二十一《霓裳羽衣》注云:“凡法曲之初,众乐不齐。唯金石丝竹次第发声,霓裳序初,亦复如此……散序六遍无拍,故不舞也。……中序始有拍。亦名拍序。……凡曲将毕,皆声拍促速,唯霓裳之末,长引一声也。”<sup>②</sup>杨先生据此述其表演情况:

一 散序六段;器乐独奏、轮奏,不舞、不歌。

二 中序十八段,节奏有定;抒情的慢舞;可能有歌。

三 破十二段,节奏急促;有舞,可能无歌。结尾时节奏放慢,最后一音拖长。

又云:“另据记载,全曲共 36 段;其中只有曲谱、没有歌词的部分,约占一半。前面的六段器乐,是没有歌词的;若后面的十二段破,只舞不歌,也没有歌词,则馀下有歌词的部分,就只是中

---

<sup>①</sup> 《中国古代音乐史稿》220 页,人民音乐出版社。

<sup>②</sup> 《全唐诗》第十三册,4970 页,中华书局。