

隋唐五代燕樂雜言歌辭集

(上)

任半塘
王昆吾

編著

巴蜀書社

任半塘
王昆吾
編著

隋唐五代燕樂雜言歌辭集（上）

巴蜀書社

一九九〇年·成都

喬雅堂

一九八七年

任半塘



前言

隋唐五代是中國藝術史上一個特別燦爛的時代。經過幾百年的戰亂和各民族文化的融合，在新的統一形勢下，中國人民創造了一種嶄新的文化。無論是詩歌還是小說，無論是繪畫還是雕塑，無論是音樂、舞蹈還是戲劇，每一種藝術樣式，都在這個時代建樹了輝煌的里程碑。描述和理解這段歷史，是廣大文史研究者的願望和目標；而對詞的起源及其音樂背景的探討，則是當代文學史家和音樂史家熱切關注的課題。

詞的起源的研究，是在本世紀初才走上科學的道路的。由於敦煌曲子辭的發現，由於作爲專門學科的中國音樂史的建立，人們逐步肯定了兩個基本的事實：詞是隋唐燕樂的產物；詞的前身，稱作『曲子』。這樣一來，便勾畫出了早期詞史的基本輪廓。但是，燕樂的內容是甚麼呢？是以九部伎或十部伎爲代表的西域樂，還是西域音樂同中原音樂的融合？長短句歌辭是如何產生的呢？是由於琵琶音律的變化繁多，還是由於劉禹錫、白居易等人的『依曲拍爲句』？……在許多重要的細節問題上，人們仍然沒有擺脫疑惑。歷史資料總是在否定着人們的種種猜測。當一部份學者把燕樂歸結爲九部伎或十部伎的時候，人們卻發現：十部伎中的樂曲，除《破陣子》外，並沒有哪一支演變成爲後世的詞調。當一部份學者把燕樂看作西域樂的代名的時候，人們卻注意

到：《教坊記》所載的數百支樂曲，其主體部份，卻仍然是漢族俗樂歌曲。當一部份學者開始意識到中原音樂的重要地位的時候，人們面前卻展現了另一種事實：唐代民歌，乃以『吳音』、『蜀聲』、『楚調』、『蠻歌』最具特色；琴歌稱盛於吳楚巴蜀；中晚唐文人曲子辭多作於江南；凡可考見籍貫的佛教歌讚辭作者，幾乎都活躍在吳楚地區；而唐代廣為流行的曲子，如《竹枝》、《漁父》、《楊柳枝》、《南歌子》、《長相思》、《烏夜啼》等等，恰恰產生和流行在長江流域。隨着經濟重心的南移，南方音樂無疑佔有比中原音樂更為重要的地位。至於說琵琶音律變化繁多，五七言詩不易與之配合，長短句詞遂應運而生；至於說盛唐曲多配近體詩，『依曲拍爲句』的方式出現後，曲調纔轉爲詞調，——人們也不難發現這些說法的錯誤：前者乃把音律上的變化繁多誤解爲聲音上的變化繁多，而後者則把劉禹錫表述『依曲拍爲句』的時代誤解爲因聲度辭的實際發生時代。看看中國的傳統器樂曲（例如琴曲）吧，其中不是早已產生了衆多的長短句辭嗎？看看教坊曲和敦煌曲吧，它們不是說明：在盛唐以前，早就存在大量的長短句曲調和作品嗎？還可以看看唐代市民和散樂伎人在歌場、戲場中的音樂實踐，他們所用的口耳相傳的方式，證明新興的樂曲，只有配合歌辭才能流行；證明唐初孔穎達所說的『依聲而作詩』，是早已通行的撰詞方法。顯而易見：詞的發生史的研究，首先面臨着全面掌握歷史資料的問題。

從另一方面看，上述種種誤解也可以說是由傳統的詞史理論造成的。資料問題，歸根結底還是研究觀念的問題。在關於詞的起源的研究中，詞生於詩的觀念，是成見最深的一個習慣觀念。

由於這種觀念的影響，人們把由文人創作、有定調、具固定格律等形式當作詞體的標準，把詞的產生年代斷在中唐。人們還不斷地編輯着唐五代詞，從風格和格式上，嚴詩詞之辨。這樣一來，所謂詞是一種音樂文學、產生於『胡夷里巷之曲』之說，實際上便變成了空話。中唐文人辭是怎麼產生的？僅僅是因為『依曲拍爲句』之法的應用嗎？或者是因為曲長辭短，『五七言詩不易與之配合』嗎？其實不是。研究一下唐代文化史就可知道：盛唐與中唐之交的一個重要事件，是安史之亂。它破壞了教坊，使樂在宮廷轉變爲樂在民間，它摧殘了中原，使南方的地方經濟獲得相對的獨立。妓女走上地方化、商業化的道路，服務於飲筵，導致了文人酒令著詞風尚的全盛。因此，這時候的文人長短句，其本質仍然是曲子，這時候的文人辭格律，主要源於酒令令格，而非源於樂曲；這時候並沒有出現詞的產生，而只是出現了曲子辭的文人化或酒令化；或者說，過去是樂人辭因聲度詞、文人辭採詩入唱，中唐以後便不再有這種分工（參本書後記）。用詞生於詩的觀點，是無法解釋這段歷史的。嚴詩詞之辨，實際上也難以取得成功。如果把詞看作是文人依譜而作的格律詩，那麼，嚴格意義上的詞，乃是宋以後的產物；如果把詞看作是燕樂曲子辭，那麼，問題便不是甚麼詩詞之辨，而應當是徒詩與歌辭之辨、一般歌辭與曲子辭之辨、曲子辭中聲詩（採詩入唱之辭）與著辭（因聲度詞之辭）之辨。而這樣一來，對唐五代詞的研究和蒐集，便必然轉變成對隋唐五代燕樂歌辭的研究和蒐集；詩詞之間的關係與差別，必然要置於音樂文學發展史的廣闊視野中，予以考察。

讀者面前的這部書，正是基於上述理由而編輯出來的。

《隋唐五代燕樂雜言歌辭集》（下簡稱《雜言集》）是半塘師『唐藝發微』工作的一個組成部份。一九五六年，在《教坊記箋訂》前言中，半塘師已提出了編輯這部歌辭總集的設想。隨着《唐戲弄》、《唐聲詩》、《敦煌歌辭總編》等著作的完成，全面整理隋唐五代雜言歌辭的任務，便提上了議事日程。

《雜言集》是作為《聲詩集》（見本書附錄）的姊妹篇來編輯的。由於詞的起源問題常被歸結為長短句辭的產生問題，在我們的研究中，所以纔有了聲詩與雜言的分野。這一分野的確立，包有研究策略的考慮，因為上面說的『聲詩』和『雜言』，還只是文學形式的概念，而科學的分類，卻應當反映事物的內部聯係。按照這種分類，應當把『聲詩』規定為按採詩人唱方式配樂的歌辭；作為它的對立概念的，則是按因聲度辭之法創作的『曲子辭』。李清照說：『樂府、聲詩並著，最盛於唐。』這裏即以『樂府』與『聲詩』並舉，反映了樂工歌辭與詩人歌辭的對立，或因聲度詞之法與選詞配樂之法的對立。

但是，『聲詩』多為齊言近體，卻畢竟是個顯而易見的事實。詩人之作多以五七言律絕的形式採入歌曲，而大量雜言曲子辭則按因聲度詞的方式創作出來，這就在現象上，造成了齊言歌辭與雜言歌辭的對立。這一對立表明：雜言與音樂之間，經常有不同於齊言的另一種聯係。由於雜

言配樂需要更細緻的辭曲對應，故隋唐五代的雜言曲子辭，一般都是依調而作的歌辭，隋唐五代的雜言琴歌，一般都是『因調隨吟』的即興歌唱；隋唐五代的雜言謠歌，一般都是實際演唱的記錄。而在齊言歌辭中，詩聲拼合的情況則很普遍。換句話說：大部份齊言歌辭與雜言歌辭之間，構成了兩種性質不同的辭樂關係。從雜言歌辭中，纔能看到真實的音樂律動。對隋唐五代雜言歌辭進行單項研究，有助於認識這種音樂律動。

以上兩方面情況，決定了《隋唐五代燕樂雜言歌辭集》的編輯原則。一方面，作為『唐藝發微』體係中的一部份，它必須象《唐戲弄》、《唐聲詩》一樣，以抉微發隱、說明隋唐五代文化的某一側面為目標，它必須注重文學的藝術表現，注重文學的民衆基礎，注重文學資料同其它史料的結合。另一方面，它作為同音樂律動、同民間風俗聯係較為密切的一部作品集，編輯中，必須注意曲調辨別，注意對曲子辭、謠歌辭、琴曲歌辭、大曲歌辭等不同音樂文學體裁進行辨別，以便為中國音樂學和中國語言音樂學的研究，提供一個資料基礎；它對於佛教講唱辭、酒筵遊戲唱辭，以及賽神、祈禱等月節活動中的歌辭，必須悉數收入，以期為唐代文化研究提供一把新的鎖鑰。從上述立場出發，考慮到音樂文學同單純文學相較，其體易明，其用較晦，我們慎於刪剔，列有副編，收錄了一批待考歌辭；考慮到本書要為詞史研究服務，我們根據《凡例》中所立『依調填辭』一項，把辭式演為後世詞調的作品，均當作曲子辭看待，輯入正編；並把對酒筵著辭影響極大的嘲謔辭、改令辭，也視為待考歌辭，輯入副編。為了使讀者對隋唐五代燕樂歌辭的總貌有一

個比較全面的了解，我們還附錄了按《唐聲詩》理論編輯的《聲詩集》，和反映隋唐五代佚辭情況的《佚人佚辭紀要》。我們認為：一部歌辭總集，既然要尊重音樂文學配樂方式的多樣性，既然要尊重音樂文學流傳方式的特殊性，那麼，它的編輯，必然會具備與一般文學總集不同的一些特點。

本書的編輯原則，其要點已見《凡例》。其中有幾個比較複雜的問題，這裏再作一些補充說明。

一、關於燕樂歌辭的範圍。

燕樂是一個音樂史的範疇。它的內容，一方面要根據它與其它範疇的關係來確定，另一方面，要根據它的實際運動來確定。

我們的基本看法是，燕樂有兩個對立的範疇：在歷史的縱綫上，它與清樂對立，它代表隋唐五代的新興音樂；在歷史的橫綫上，它與雅樂對立，它代表這一時代的藝術性（非儀式性）音樂。因此，凡是產生在隋唐五代，凡是用於娛樂而非用於宮廷祭祀的歌辭，都是燕樂歌辭。

概念是認識的工具。過去人習慣用訓詁方法解釋事物，而在實際上，歷史概念總是不能用它初始涵義來限定的；對它的認識，總是在它取得完成形態的時候明確下來的。譬如『清樂』（『清商樂』），它作為漢魏六朝漢族藝術性音樂總稱的概念，就是在隋唐之際，即在它取得完

成形態的時候，才得到正式確定的。在此之前，它曾作爲調性名稱，代表了漢代新興的一種特殊風格的音樂；曾作爲樂署名，代表了曹魏時代與『太樂』、『鼓吹』相區別的一批俗樂；曾作爲漢族燕樂和俗樂的集合概念，代表了北魏宮廷所收集的中原舊曲和江南吳聲西曲。我們現在所使用的『清樂』範疇，正是上述全部內容的總和。同樣，既然『燕樂』在盛唐時候已是與『先王之樂』、『前世新聲』相區別的一個音樂羣概念（參《夢溪筆談》五）；既然它在宋代人的用法中，已代表二十八調系統的全部俗樂（參《宋史·樂志》一七）；既然在隋唐五代，胡樂入華引起樂律、樂制、樂調上的新的創造，滲透了十部伎、二部伎、法部樂曲、教坊曲、民間歌曲、琴曲、散樂等各個方面；那麼，我們就應承認前面所設的『燕樂』定義，即把它看作隋唐五代藝術性音樂的總稱，把宮廷祭祀歌辭以外的隋唐五代歌唱作品，都判爲燕樂歌辭。

舉一個例子：隋煬帝楊廣等人所作的《紀遼東》算不算燕樂歌辭？有人說不算，理由是：它是『屬於廟堂音樂的「雅樂」』，是『仿樂府舊題，屬告廟慶功的雅樂（晉傅玄有《征遼東》，晉武帝命作，是用於廟堂的鼓吹曲）』。這裏首先涉及到這樣一個問題：『廟』樂章和『堂』樂章到底是不是一回事？按古代音樂的分類，『廟』樂章指宮廷祭祀天地、祖宗、鬼神的樂章，在《樂府詩集》中稱『郊廟歌辭』；『堂』樂章指宮廷宴飲饗射的樂章，在《樂府詩集》中稱『燕射歌辭』。『廟』『堂』之分，恰是雅樂與燕樂之分。很顯然，二者不可混爲一談。這裏存在的另一個問題是：鼓吹樂是不是雅樂？按自漢代以來，鼓吹樂乃『天子宴羣臣之所用焉』

（《隋書·音樂志》語），它的性質，無疑可判屬燕樂。晉代樂官沿襲曹魏三分之法，『太樂』與『鼓吹』分署，就是說：鼓吹樂由專門的燕樂機關掌管，它的燕樂性質，在制度上也得到了肯定。這進一步表明：無論是隋代的《紀遼東》，還是晉代的《征遼東》，都不能判屬雅樂。

其實，隋代《紀遼東》的音樂性質是很容易確定的。《樂府詩集》把它收入『近代曲辭』，《通志·樂志》把它列入『蕃胡四曲』，這已經說明：即使《紀遼東》與樂府舊辭名稱相近，它也不該被簡單地看作是『仿樂府舊題』。在音樂上，它屬於隋唐燕樂時代。何況，它的四首作品是依調填辭的，它的音樂源流是有案可稽的。它以七言五言相間，合於煬帝親見的日嚴寺『七五爲章』的唱導辭法（見《續高僧傳》四〇），並合於敦煌寫本斯五五八八所載的四十五首《求因果》曲辭辭調。我們有理由認爲：在佛教誦唱盛行『新聲』的隋代，《紀遼東》是一支根據民間歌曲加工而成的燕樂曲調。

二、關於《樂府詩集》的音樂史料價值。

《樂府詩集》一百卷，北宋元豐間人郭茂倩撰（據《建炎以來繫年要錄》、《蘇魏公文集》五九、陸心源《儀顧堂續跋》一四）。它的第一個特點是：全書按樂制分爲十二類，每類有序，辨明分類標準及樂制沿革。各類又按樂調繫辭，每調有注，辨明歌樂本源。它是一部按音樂劃分類屬的總集，可資考鏡歌辭源流。

《樂府詩集》的第二個特點是：它依據各種專門的音樂著作編撰。『郊廟歌辭』以下，多錄

自歷代正史《樂志》，『鼓吹曲辭』以下，兼錄自《元嘉正聲技錄》、《大明三年宴樂技錄》、《古今樂錄》、《樂苑》、《歌錄》、《樂府解題》，『琴曲歌辭』又兼錄自各種琴書；『雜曲歌辭』和『近代曲辭』中頗多無出處、無作者名氏的作品，應直接錄自各種唱本。因此，它基本上可看作一部歌辭的總集。在若干早期歌辭集佚失的情況下，它提供了一批甚可信憑的歌辭資料。

但《樂府詩集》是按調名錄辭的，它把原始歌辭與擬題之作一例收載，便造成歌辭與非歌辭的相互參雜。在不同的類屬中，這種情況有不同的表現。

第一種情況：基本上可肯定為歌辭專集的類屬。這主要有『近代曲辭』、『琴曲歌辭』、『舞曲歌辭』三類。按照『近代曲辭』的小序，郭茂倩對『近代曲辭』有兩個規定：第一，它屬於『燕樂諸曲』；第二，『其所存者概可見也』。加上它多收無名氏作品（其實乃王維、王涯、張仲素、張祜等人之作）的特點，我們就可推斷：這一類是以趙宋時仍有曲調演技記載的唱本為著錄根據的。所以說，『近代曲辭』四卷，是歌辭專卷。第二類（『琴曲歌辭』）有這樣一些著錄特點：一、它徵引了十幾種琴書，若作諸本互校，可以發現它均以時代最近的琴書為著錄根據；二、『琴曲歌辭』中所收的作品，與今存別集有較大的文字出入，細加辨析，這些作品乃按演唱需要作了改動；三、有些作品，文意不甚連貫（如鮑溶《湘妃列女操》），明顯地保留了唱奏間用的痕跡。因此，『琴曲歌辭』四卷，也可視為歌辭專集。至於『舞曲歌辭』，則多具本事，多

有曲調流傳的旁證，它的著錄，同樣可以作為歌辭判別的依據。因而，以上三個類屬中的隋唐五代雜言作品，全部被錄入本書正編。

第二種情況：基本上收載歌辭，但間附擬題之作的類屬。這主要有『雜曲歌辭』和『雜歌謠辭』兩類。『雜曲歌辭』是以『新聲』和『雜用』為輯錄標準的；但其中若干曲調，其作品時代跨度較大，表現了擬題痕跡。據此，我們僅將其中一調一辭的情況，或曲調與作品時代相近的情況，或雖沿用舊題，而格調明顯新創，並有唐代曲調流傳記載作為旁證的情況，視為『新聲』，採入正編。『雜歌謠辭』一類，情形較為複雜。如張志和等人的《漁父歌》，已是曲子辭，卻因古辭有《漁父歌》，而編為謠歌；如張籍《吳楚歌》，本合唐音，乃因與晉辭同名，而繫在古調；此外，王通《東征歌》因有歌唱本事而著錄，李白《襄陽歌》因用舊題而著錄，李賀《鄴城童子謠》因倣古歌風格而著錄，例各不同。因此，我們在肯定這些作品至少接受了謠歌影響的同時，僅將其中有歌唱本事或有曲調流傳記載、確非擬古的作品，判為歌辭。這兩類中的其餘隋唐五代作品，一般只看作待考歌辭。

第三種情況：漢魏六朝作品多為歌辭，隋唐五代作品多為擬作的類屬。『鼓吹』、『相和』、『橫吹』、『清商』、『新樂府』等類別，屬此種情況。這是由『鼓吹』、『橫吹』、『相和』、『清商』所屬的清樂系統的歷史階段性決定的。對於這些類別中的隋唐五代雜言作品，我們一般參照歌唱和曲調流傳的旁證，以決定是否予以輯錄。

三、關於『依調填辭』

劉禹錫《憶江南》，依白居易同調曲辭的曲拍爲句，數首皆作『三五七七五』辭式，既載在《尊前集》，又載在《樂府詩集》『近代曲辭』。敦煌本《蘇莫遮》六首，一意聯貫，辭式大同小異，題作『大唐五臺曲子』。皇甫冉《迎神》、《送神》二首，同一辭式，前首叶平，後首叶仄，序稱『秉筆爲迎神、送神詞，以應其聲。』——這三種作品，儘管或有調名，或無調名；或辭式如一，或體段間有異同；或同聲用韻，或平仄間叶；它們的性質，都屬曲子辭，它們的寫作方法，都叫『依調填辭』。

『依調填辭』是燕樂曲子辭的重要特徵。它的產生，乃由於西域節奏樂器大量輸入後，樂曲曲度穩定，節奏鮮明，因聲度詞，有法可依；更由於一批優秀曲調廣泛流行，頻繁使用，或在歌場，連沓成章，或在伎筵，屢換新辭。——它顯然是作品音樂性的一種表現。後人把依調填辭造成的格律範例稱作『詞調』，而追溯其始，它實在也可當作鑒別隋唐五代歌辭的一條依據。

這一依據的客觀可靠性，大量曲子辭實例已經作出了證明。那麼，在那些沒有採用典型的燕樂曲子爲調名的作品中，『依調填辭』是不是也同音樂必然有關呢？我們經過多方考察，得出的結論是肯定的。以下幾組作品，便是通過考察而判爲歌辭作品的：

例一：隋僧海順《三不爲篇》三首，每首七十字，辭式全同，平仄用韻，俱甚謹嚴。載在《續高僧傳》一五、《全唐詩》八〇八、《全隋文》三五。

據《續高僧傳》，海順原爲河東蒲坂人，「容貌方偉，音韻圓亮」，曾「荷帙登堂，諮參講肆」。他通常講說的內容是「自任則樂」，「隨物則苦」——與《三不爲篇》的主題正好相同。由此可作初步推斷：《三不爲篇》是用於唱導的一個底本。

海順居住在蒲州（今屬山西）。此時此地的唱導音樂，《續高僧傳》曾作過描述，云：「東川諸梵，聲唱尤多」，「新聲助哀」，《般遮》屈勢」，「音詞雄遠」，「動衷情抱」，「般遮」是梵唄的代名，「哀」是描寫轉讀唄讚音樂風格的常用語。故所謂「新聲助哀」，《般遮》屈勢」，指的是河東梵唄兼採新聲，用爲唱導音樂。《三不爲篇》以四言爲骨幹，略同偈讚常式，惟轉折處俱增二字，有嘹亮雄遠之勢。由此可作進一步推斷：它所配合的，是兼採新聲的唄讚音樂。漢語詩歌的四聲之法，是通過對佛教轉讀唄讚的研究，而得到自覺應用的。顯而易見，佛教聲唱，亦是造就講究平仄用韻、講究辭式辭法的歌辭作品的重要途徑。這些作品的音樂性質各不相同，未必都是燕樂曲子，但它們是依調填辭的，是用於歌唱的。《三不爲篇》無疑就是這樣一種歌辭。

例二：初唐王績、張鷟所作問答辭七首，皆「三五五」式。王績二首題《春桂問答》，見《全唐詩》三七；張鷟所作《問李樹》二首、《問蜂子》一首、《雙燕子》二首，見《遊仙窟》。《遊仙窟》是一篇話本性質的說唱文學作品，這一點有很多跡像表明：它是散韻合體的，全文八千字，有詩歌八十五首，它使用了大量駢文和口語散文，與敦煌說唱作品相同，而與唐代的

文言小說不同；它有故事情節，情節和敦煌說唱作品《下女夫詞》相似；它所用的「面非自家面，心是自家心」一類韻語，與《下女夫詞》的「酒是自家酒」等等，如出一吻；它風格諧謔，露骨地描寫了男女戀情，符合市民情趣；它大量採用了方言俗語，顯然曾用於說講；文中第一人稱稱謂不一，時稱「余」，時稱「下官」，時稱「僕」，時稱「少府」，顯然經過口頭流傳；文中有「著詞」一段，顯為歌辭，由此可以推斷：《遊仙窟》中《問李樹》等等韻文，是用於歌唱的。

此外，從唐代民間盛行的「問頭」伎藝中，我們也可以看出《問春桂》、《問李樹》、《問蜂子》等等作品的淵源所自。「問頭」又稱「款頭」，名見敦煌說唱作品《唐太宗入冥記》和《燕子賦》。孟榮《本事詩》、王定保《唐摭言》，都記載了張祐與白居易以「目連變」、「問頭」相嘲戲的故事。這說明「問頭」同「目連變」一樣，是民間的一種說唱伎藝。至於「問頭」手法在話本中的使用例證，有《敦煌變文集》所載的《下女夫詞》、《晏子賦》、《孔子項託相問書》和《茶酒論》；它在表演性曲子辭中的使用例證，則有《敦煌歌辭總編》所載的失調名《六問枕不平》、《南歌子·風情問答》和《定風波·問儒士》。王績、張鷟的「問頭」之作，依調填辭，與上述「風情問答」、「問儒士」等作品性質接近，亦可判為曲子辭。

例三：敦煌本《無心律·行路難》，原作十六首，今存十二首。每首一三八字，辭式一致。載在斯六〇四二號寫本和日本龍谷大學藏本。

《無心律·行路難》的『依調填辭』特色是非常顯著的。例如：每首分三段，每段辭式固定，而且首段『君不見』等五字，末段『行路難，行路難』等八字，各首皆同，這只有在 استخدام 同一歌調的情況下才會產生。又如：辭中『勸君迷路諸人輩』、『君等若其不信者』、『贈言同志諸人輩』等等，顯為講唱用語；每首中重複見的『行路難』字樣，與主題毫無關涉，顯然是和聲，是《行路難》曲特有和聲的遺留。另外，這組作品幾乎每首都做到了一韻到底，韻字且對四聲作了分判。因此，說它是歌辭，或者進一步，說它是一篇曲子辭，理由都是很充分的。

《行路難》出自漢末的民間葬歌，經晉代袁山松改製，成為歌曲。劉宋鮑照、蕭梁吳均、費昶、王筠等均曾作辭。他們的作品，幾乎全以『君不見』起首，且聲情、語氣約略相同。可見《行路難》的曲調是流傳有緒的。《無心律·行路難》既然使用了『君不見』、『行路難』等和聲辭，那麼，它所配合的，很可能就是六朝時的曲調。

《行路難》流傳至唐，不僅付之歌唱，而且奏入笛樂。這在李益、岑參、王昌齡、韋應物等人的詩篇中均有反映。因此，唐代《行路難》辭，有很大一部份可確定為歌辭。例如韋應物所作的《行路難》，一名《連環歌》，辭中有云：『上客勿遽歡，聽妾歌《路難》』，旁人見環環可憐，不知中有長恨端。』這表明：就韋辭言，《連環歌》乃是由其內容所得的名稱，《行路難》則是由其曲調所得的名稱。又如賀蘭進明《行路難》五首，分別使用兩種大同小異的辭式：敦煌本《共住修道·行路難》八首，辭式雖不相同，卻有共同的和聲。——這些作品進一步說明：唐