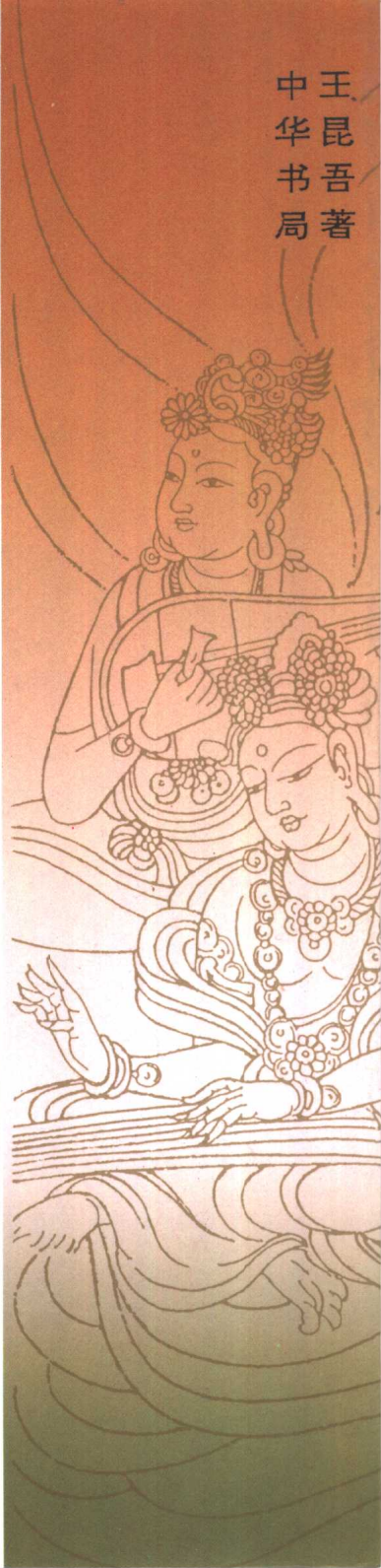


王昆吾 著
中华书局

隋唐五代燕乐杂言歌辞研究



隋唐五代燕乐杂言歌辞研究

王 昆 吾 著

中 华 书 局

图书在版编目(CIP)数据

隋唐五代燕乐杂言歌辞研究/王昆吾著. —北京: 中华书局,
1996.

ISBN 7-101-01467-4/H · 132

I. 隋…

II. 王…

III. ①词(文学)—文学研究—中国—隋唐时代②词(文学)—文学
研究—中国—五代十国时期

N. I 207.23

中国版本图书馆 CIP 数据核字(95)第 08527 号

1997 3.26

三联书店图书馆

No. 7752061

中 华 书 局 出 版

(北京王府井大街 36 号)

新华书店北京发行所发行

北京冠中印刷厂印刷

*

850×1168 毫米 1/32·18³/₄ 印张·445 千字

1996 年 11 月第 1 版 1996 年 11 月北京第 1 次印刷

印数 1—3000 册 定价: 28.00 元

目 录

第一章 绪 论	1
第二章 隋唐燕乐	11
一、“燕乐”的名义和“词”的名义	13
二、隋唐燕乐的内容及其性质	18
三、西域乐舞的输入	25
四、汉族音乐对胡乐的吸收	35
五、关于乐律、乐器和夷夏之辨	42
小 结	50
第三章 曲 子	53
一、曲子及其特征	53
1. 隋唐曲子的节奏	56
2. 隋唐曲子的曲体	58
3. 隋唐曲子的题材和风格	61
二、风俗歌、妓歌和曲子的产生	63
1. 风俗歌	65
2. 妓 歌	72
三、杂言曲子辞	83
1. 调 名	84
2. 齐杂言同调异体	87
3. 篇章体制	92
四、关于“依调填辞”	99
1. 敦煌曲子辞的“依调填辞”	100

2. 文人曲子辞的依调填辞	106
3. 对词律的评价	113
小 结	119
第四章 大 曲	123
一、魏晋大曲	124
1. 魏晋大曲的体制及其配辞特点	126
2. 魏晋大曲的形成	131
3. 魏晋大曲产生和流行的时代	135
二、唐大曲一百二十一曲	140
1. 宫廷燕乐大曲	141
2. 教坊大曲	149
三、唐大曲的体制与歌辞	176
1. 唐大曲的体制	176
2. 唐大曲曲辞	181
3. 杂言大曲辞	187
小 结	196
第五章 著 辞	199
一、著辞和酒筵歌舞、酒令伎艺	200
1. 酒筵歌舞	200
2. 酒令伎艺	202
3. 著辞同酒筵歌舞、酒令伎艺的关系	206
二、著辞和曲子辞	211
1. 著辞发展的历史条件	211
2. 著辞的曲调特征	222
3. 唐著辞对于后世歌辞的影响	228
三、杂言著辞	232
1. 送酒辞	233

2. 改令辞	236
3. 杂言著辞探源之一——嘲	241
4. 杂言著辞探源之二——改令和还令	244
小 结	248
第六章 琴 歌	251
一、琴曲在隋唐燕乐中的地位	251
二、琴歌和隋唐五代琴歌文献	258
1. 关于琴曲配辞的问题	258
2. 隋唐五代琴歌文献	266
三、杂言琴歌	272
1. 杂言琴歌和杂言谣歌	272
2. 杂言琴歌和杂言曲子	275
3. 《胡笳十八拍》和杂言琴大曲	280
4. 宫声十小调: 琴曲与词调的关系	291
5. 关于韩愈《琴操》	296
小 结	300
第七章 谣 歌	303
一、对谣歌与歌曲关系的历史回顾	305
二、隋唐五代谣歌	316
1. 民间谣歌	316
2. 文人谣歌	323
3. 隋唐五代谣歌的特点	339
三、杂言谣歌辞	346
1. 骚体——谣歌和传统音乐的关系	347
2. “三三七”体——在民歌影响下的 文人谣歌辞, 曲子的谣歌化	349
3. “吟”和长篇杂言谣歌	352

4. 杂言谣歌辞中的声辞	356
小 结	360
第八章 讲 唱	363
一、隋唐五代的讲唱艺术	363
1. 俗讲	363
2. 转变	367
3. 唱词	372
4. 说话	375
二、佛教歌唱的音乐源流	381
1. 呗赞音乐和西域梵声的输入	381
2. 唱导和佛教音乐的部分汉化	383
3. 佛曲和中国佛教音乐系统的形成	387
三、唐代佛教歌唱的音乐	389
1. 佛教讲唱中的梵声	390
2. 佛教讲唱中的俗乐	398
四、杂言讲唱辞	406
1. 杂言俗讲歌辞	406
2. 杂言佛教唱词	410
3. 杂言民间唱词	413
4. 关于《五更转》和《十二时》	420
5. 关于“三三七七七”体	427
小 结	431
关于佛教音韵之学同汉语四声说	
关系的一点讨论	436
第九章 隋代杂言歌辞概述	439
一、南北文化融合形势下的隋代音乐	439
二、“近代曲辞”的兴起	445

三、隋杂言	455
小 结	466
关于隋代歌辞史料的一点讨论	468
第十章 结 论	469
附 录:敦煌舞谱校释	485
征引书目	507
术语索引	533
曲调名索引	561
后 记	587

第一章 绪 论

就其出发点而言,本书是关于词的起源问题的一部较具实证风格的论著。为便于在更广阔的视野中考察这一问题,本书的研究对象,包括了宫廷祭祀乐歌以外的全部隋唐五代长短句歌辞。

作为“唐艺发微”工作的组成部分,本书所使用的研究方法和其它词史著作有所不同。即:它把词和作为其前身的隋唐燕乐曲子都看作历史的现象,因而是将其安置在隋唐五代文化史的背景上加以理解的;它认为长短句歌辞的形式特征关联于它们的传播方式,因而主要依据歌唱、吟诵、表演等艺术形式的发展探讨了它们的形成;它认为每一种文学体裁的产生和发展都是民众活动和作家活动相互交流的产物,因而注意从宗教、风俗等各种历史资料中勾稽出这一过程的线索。本书的最终目的,是建立关于隋唐五代音乐文学的系统认识;而当它为此展开论述的时候,实际上,它也建立了关于隋唐五代音乐史的系统认识。

本书所讨论的问题,是从关于词和关于隋唐燕乐的传统课题以及这些课题所蕴含的矛盾中产生出来的。当我着手这项研究的时候,我所面对的,即是众多的疑问。例如就词史研究而言,历史记载和理论家的论述之间,呈现了这样一些矛盾:

一、长短句生于填实泛声的命题(朱熹《语类》卷一四〇)和词为诗余的命题,是词学理论所提出的最早两个命题。这两个命题影响了宋以来的各种文学理论。其共同点,是把长短句词形成的历史,视为文人诗歌体裁自行运动的历史。这种看法恰好同大量的历史记载相冲突。例如,它无法解释环绕曲子辞的众多文化现象:既

无法解释唐五代辞乐关系的丰富性,也无法解释燕乐杂言歌辞曾在民间发生发展的事实,以及文人杂言曲子辞曾同近体诗歌并行发展的事实。

二、历代词论贯穿了两个主题:“本色”和“雅正”。本色说推崇《花间》,推崇词的“婉约”、“艳丽”、“小语致巧”和“曼衍绮靡”,这种理论往往同模拟风尚相关;雅正说推崇南宋,推崇词的“清空”、“醇雅”、“约情敛体”和“正大和平”,这种理论往往同道学风尚相关。词史研究总是摆脱不了这两种理论的影响,因而总是把关于文学的历史形式的判断混同于关于文学内容的伦理判断和审美判断。例如杨慎、王世贞身处模拟风尚正盛的明代,故他们依据词的“本色”之说,溯词源于六朝;清代是号称“词学中兴”的时代,亦即充分肯定作为士大夫摘文一体的词的地位的时代,故汪森、朱彝尊等人依据词的“雅正”之说,溯词源于远古。这种词史研究实已被主观的价值标准所左右,无法达到对词的真实本质的认识。

三、近代以来的词史研究,已能根据词的音乐文化背景,来考察它的产生和形成。但这些研究尚未建立同历史事实相吻合的基本概念。例如当学者们用“近体诗已经渐近了音乐的状态,到了词便完全成为音乐的状态”来解释词的形成的时候(刘尧民《词与音乐》),他们便把格律和音乐这两个不同的概念混为一谈,忽视了近体诗和长短句同样可以纳入曲子歌唱的事实,以及宋以后词往往脱离音乐而成为案头之作的的事实;当学者们用“曲子就是指隋唐时期流行的西域音乐——燕乐”来解释“燕乐”和“曲子”的时候(胡云翼《宋词选·前言》),他们实际上是按十部伎等宫廷宴飨乐的概念来理解燕乐和曲子的,而未注意到这种理解同历史事实相悖:十部伎中的乐曲,除《破阵乐》外,并没有哪一支发展成为后世的词调;当学者们用“唐代音乐的成分中,主要是中原音乐,此外也包含西域音乐”来解释词的音乐属性的时候(阴法鲁《关于词的起源》),他

们的解释又同唐代曲子辞的实际面貌有隔：《竹枝》、《杨柳枝》、《南歌子》、《渔父》、《望江南》、《忆江南》、《长相思》等广泛流行的曲子，恰恰是产于江南，而不是产于中原或西域。

上述情况意味着：在过去的词史研究中，还存在相当程度的混乱；人们并没有为自己的研究对象，找到符合其本来性质的位置。其主要原因在于：人们习惯于孤立地描写纯文学的或作家文学的表面顺序，习惯于站在作家文学的立场上或“雅正”的立场上来评判事物，习惯于在官方史料（例如正史乐志）和理论家言论（例如诗话词话）所提供的狭小范围中讨论问题。这里既有认识方法上的失误，也有视野或者说资料占有方面的失误。为了避免重复失误，本书打算依靠隋唐五代的原始资料来进行研究，尽可能充分地占有这些资料，并对它加以客观的解释。同时，本书打算建立一套从历史事实中提炼出来的概念，以描写环绕隋唐五代燕乐歌辞而存在的各种事物关系。

本书之所以重视概念的准确性和系统性，乃因为概念是一种关系网的结点，它总是反映了对事物的规律性的认识；而过去词史研究中的混乱现象，正是从概念的混乱开始的。合理的概念一般具有两重属性：既同事物的逻辑内容相符合，又同事物的历史内容相符合。例如“曲子”，如果定义恰当，它便既能反映曲子、大曲、谣歌等音乐体裁的相互关系，又能反映清乐、燕乐等音乐史阶段的相互关系。概念的两重性还表现为：合理的概念，既要具备充足的概括能力，又要尊重历史上的约定俗成。“曲子”也就是这样一个曾被唐代人使用、具有明确而广阔的外延的概念。有鉴于此，本书拟根据以下三项原则——（一）求得理论的简明性和深刻性，（二）求得概念的逻辑内容和历史习惯的统一，（三）注意概念在逻辑上和历史上的双重本质——来建立自己概念体系。为便于下文的讨论，兹将本书所使用的主要一些概念简述如下：

(一)音乐文学的总体概念:

歌辞——所有歌唱之辞的总称。先秦的“歌诗”、“笙诗”、“弦诗”、“舞诗”，汉以来的“相和歌辞”、“清商曲辞”，隋以来的“近代曲辞”、“曲子辞”，以及历代谣歌辞、琴歌辞、讲唱歌辞，皆属歌辞。凡具一定歌调、旋律特征较丰富的吟词，亦属歌辞。音乐文学史所研究的歌辞，主要是具备诗歌形式的歌辞，因此，歌辞是和徒诗相对立的一个概念。

(二)音乐种类的基本概念:

雅乐——宫廷祭祀音乐。广义的雅乐，包括太常署所掌的各种音乐。在我们的用法中，专指祭祀天地、鬼神、祖宗的仪式音乐。又称“郊庙音乐”。其特点是用于祀神而非用于娱人，用作仪式而非用作艺术；是对前代已经僵化的音乐风格的模仿。在汉魏六朝，它是与清乐相对立的一个概念；在隋唐五代，它是与燕乐相对立的一个概念。

燕乐——隋唐五代雅乐以外的全部艺术性音乐的总称。原指宫廷燕飨音乐，称“燕射音乐”。东晋以来，少数民族音乐和外国音乐陆续输入汉地，在宫廷燕乐、教坊乐、民间流行音乐中，都出现了汉乐同胡乐相融合的现象。以胡乐同汉乐的融合为特征的“燕乐”一名，遂代表了隋以来全部娱乐性质的音乐。它的形成，以隋唐时代的南北统一为历史条件。它的内容，包括隋唐的胡乐、清乐，尤其是各种新兴俗乐。燕乐二十八调，是它在乐律上的主要特征。作为宫廷燕乐的十部伎、二部伎，作为十部伎、二部伎第一套节目的《宴乐》，是胡乐与汉乐融合的具体实例，因而是燕乐得名的一个依据。

清乐——又称“清商乐”，汉魏六朝娱乐性音乐的总名；作为隋唐燕乐的一个来源和一个组成部分，指燕乐中的六朝旧曲系统和隋唐时候的南方音乐系统。原为音乐调性名，汉代指具有此种调性风格的俗乐。曹魏时设立清商署，与太乐、鼓吹二署对立，清乐遂成

为汉地全部艺术音乐的总称。清乐作为一个音乐史范畴,是同燕乐相对立的概念;作为一个音乐种类,是同燕乐中的胡乐和新俗乐相对立的概念。

胡乐——汉族以外的各民族的音乐。汉代胡乐主要包括北狄乐和西域乐二系;东晋以后主要包括印度乐、朝鲜乐和新疆地区的少数民族音乐。唐人所称的“胡乐”,兼包伊州、凉州、渭州、氏州、甘州等边境地区的音乐。在我们的用法中,胡乐专指汉族统治区以外传入的音乐。边地音乐已具华夷融合的性质,属新俗乐。

俗乐——民间音乐。太常署所掌雅乐、燕飨仪式乐以外的全部音乐。在汉魏六朝,是清乐的主要内容;在隋唐五代,是燕乐的主要内容。包括教坊乐,不包括太乐、鼓吹乐。是与广义的雅乐相对立的一个概念。

(三)音乐体裁的基本概念:

曲子——唐宋时代的流行歌曲。与谣歌相区别,它是具有一定章曲形式,有调名,能入乐的音乐作品;与大曲相区别,它是最小的、有完整音乐结构的、独立的音乐单位;与相和曲、清商曲相区别,它是燕乐范畴内的歌曲。曲子产生于谣歌。谣歌经专门艺人加工,配为器乐,获得流行,便是曲子。在现在的音乐史著述中,曲子又称“艺术歌曲”。在唐代,曲子有“小曲”、“杂曲”诸名。

谣歌——徒歌和无章曲之歌。其特征是不配入器乐,无一定谱式,结构不稳定。它是流行过程中的民间集体创作。文人即兴徒歌,亦属谣歌。民间谣歌,通过集体歌唱,以较固定的曲式流行,称“歌谣”;歌谣的涵义较谣歌宽泛。谣歌的对立概念是曲子。接受曲子艺术的影响,上升为曲子,是谣歌发展的一种趋势。

琴歌——配合琴乐的歌唱。琴歌的传统形式是相和歌唱,即歌、乐间奏,不完全入乐。又称“弦歌”或“引和”。因此,琴歌同配入其它乐器的曲子歌唱有别,是介于曲子与谣歌之间的一种歌唱形

式。部分琴歌受曲子歌唱的影响，倚曲而歌，产生了依调填辞，但其主流，仍为较富谣歌特征的相和歌。

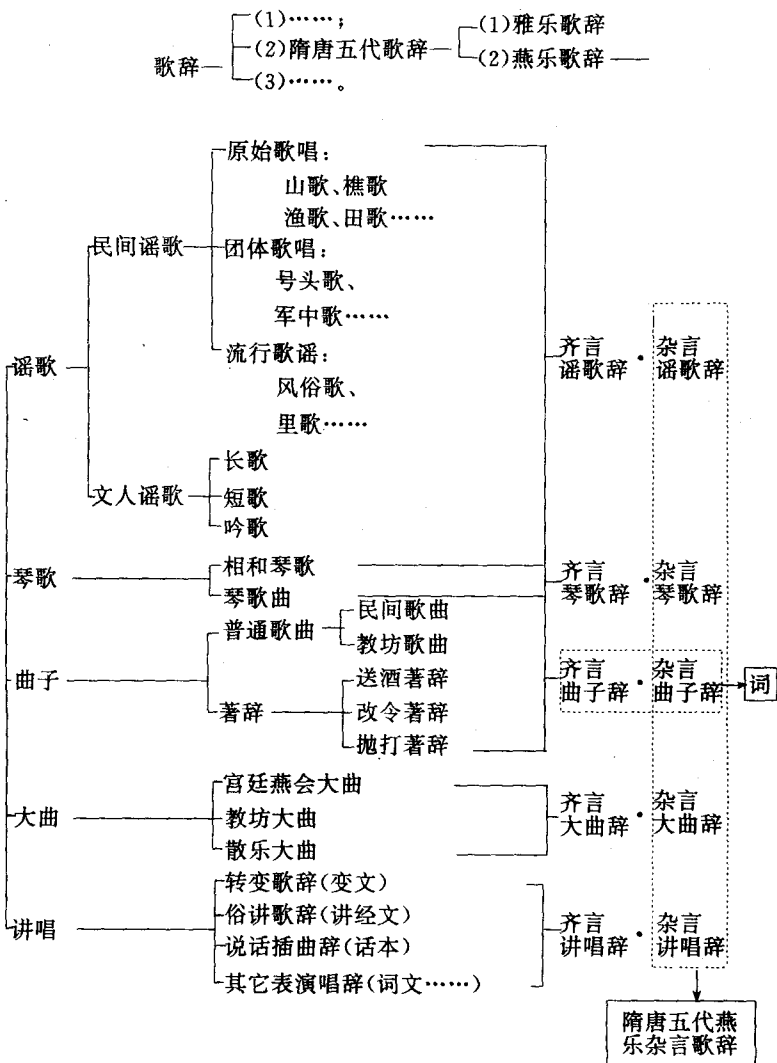
大曲——数支不同音乐结构的乐曲的编组。一般包括器乐曲、歌曲、舞曲三部分。现在可考的大曲，最早产于曹魏时代的清商署，集合清商曲与相和歌的乐曲而成，我们称之为“魏晋大曲”。它的结构，包括“艳”、“曲”（正歌）、“趋”、“乱”几部分。唐宋大曲是对魏晋大曲、西域大曲的继承。在它的结构中，有“序曲”，有“排遍”，有“急破”。一般以器乐曲缓奏（配合缓舞）为“散序”，节拍稳定、伴有歌唱的部分称“中序”，“中序”的曲子联唱称“排遍”，“排遍”之后的急舞之曲称为“破”，破曲之后时有送曲。“歌头”、“摘遍”、“破曲子”等名，是从大曲中取出部分乐曲单独演唱或演奏而产生的名称。许多流行曲子产生于“歌头”、“摘遍”和“破曲”。

（四）几种特殊的音乐体裁概念：

讲唱——叙述与歌唱、表演相结合的通俗艺术，其同类形式在现在被称为“曲艺”。在隋唐五代，讲唱主要包括“转变”（配合图画宣示进行的故事说唱）、“俗讲”（演绎佛教经义的通俗说唱）、“说话”（杂有歌唱的故事叙述）等表演形式。它综合运用了曲子歌唱、谣歌、器乐相和、吟诵等多种声乐体裁，是同单纯的曲子歌唱、谣歌等等相对立的一个概念。

著辞——隋唐五代用于酒宴、配合行令游戏的歌唱和歌唱之辞。主要采用依调填辞的方式进行创作。就其音乐体裁的性质而言，它是曲子。它区别于一般曲子的特点是：专用于酒宴，配合舞蹈；曲调节奏迅急，以西域舞曲为重要渊源；篇制短小，富谐谑风格，适于酒令游戏中的即兴表演。著辞风尚起于北朝民间，中唐以后，盛行于有文人和妓女参加的歌舞筵席。唐五代文人曲子辞，半数以上是著辞。著辞是同一般曲子辞相对立的一个概念，代表了曲子发展的一个特殊阶段。

从逻辑平面看,本书所叙述的基本概念构成如下分类关系:



以上这个图表,除显示了隋唐五代燕乐歌辞的类别外,还有几个可注意之点:

(一)每一个音乐概念或音乐文学概念,都处在一定的关系之中。这里主要有两种关系:在不同层次的概念之间,存在从属关系;在同一层次的概念之间,存在相互对立和相互转化的关系。这些关系都不是等同关系。例如:民间谣歌是谣歌的具体,二者不能等同;教坊曲是曲子的具体,二者也不能等同。

(二)同层次概念的关系,可以表现为并列,也可以表现为组合。从属于大曲概念的“散序”、“歌头”、“排遍”、“入破”等较小的概念,即构成组合关系。但本表只列出了构成并列关系的概念,以使读者获得一个较为清晰的关于分类体系的印象,并由此注意到发生在并列概念之间的转化关系。例如谣歌和曲子便是一组非常重要的并列概念。谣歌是曲子所由产生的基础,曲子是谣歌的提高;谣歌的艺术化形式或曲体稳定化形式便是曲子,曲子用于清唱亦可转化成谣歌;谣歌为曲子歌唱提供了丰富的艺术手段,曲子影响于谣歌,也促进了原始歌唱向集体歌唱、流行歌谣的演进。这种相互作用的情况,实即隋唐五代燕乐歌辞之所以具有那么丰富的发展形态的原因。在民间谣歌和文人谣歌之间,在一般曲子和著辞曲之间,在转变和俗讲之间,在曲子和大曲之间,也特别明显地表现了这种由相互作用、相互转化而导致新的歌辞现象层出不穷的情况。

(三)齐言歌辞和杂言歌辞是同一层次的概念,它们以同一种音乐体裁为存在条件。因此,应当根据音乐体裁的具体特性来分析齐言辞和杂言辞的关系,应当承认其间的转化是互相的。例如填实和、泛声,它只可能是转化中的一种途径,不会是转化的唯一途径;这种现象不仅发生在齐言转化为杂言方面,而且发生在杂言转化为齐言方面。

(四)宋以后的“词”，只是曲子辞一系的发展结果。它不能代表隋唐五代的全部歌词。相反，作为一个独立存在的文学体裁的概念，它意味着对歌辞总体概念的否定。具体地说：如果把“词”看作是音乐的文学，那么它便是每一时代歌辞总体的一部分，它的本质是“曲子”（它是作为曲子辞而区别于其它歌辞的）；如果不这样看，那么它就不是音乐的文学，它是曲子的变质。“词”的概念一旦独立，就标志着这种变质。变质了的“词”的概念，在隋唐五代是不适用的。

这幅图表自然不可能尽数概括本书将要论述的各种关系；不过，它所强调的注意事物联系的观念，却是贯穿在全书之中的。除了以音乐体裁为主线的逻辑叙述外，本书还按另一条线索——历史的线索，叙述了杂言歌辞的发展。——在隋代，有政治统一形势下的中西音乐、南北音乐的融汇，有以此为背景的“近代曲辞”的兴起。在初盛唐，以教坊乐为中心，新兴俗乐获得了成功的总结，各种音乐体裁的创作都达到了空前的规模。在中晚唐，各类艺妓（“营妓”、“官妓”、“饮妓”、“私妓”……）成为极为活跃的一支音乐艺术的力量，酒筵著辞导致了文人曲子辞创作的高度发展。唐末以迄十国，《尊前》、《花间》、《云谣》陆续结集，它们反映了曲子歌唱的普及，也反映了曲子辞的文学化倾向。这种倾向，便酝酿了作为文人诗歌一体的“词”的产生。

以下，本书便拟从作为这段历史的起点的事物——燕乐开始，试作具体论述。