

永明体与音乐关系研究

YONGMINGTI
YU YINYUE GUANXI YANJIU

吴相洲



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS



永明体与音乐关系研究

YONGMINGTI YU YINYUE GUANJI YANJIU

吴相洲 著

国家社科基金项目(2003-2005年度)成果

教育部省属高校人文社会科学重点研究基地首都师范大学中国诗歌研究中心规划项目成果

本书出版获得首都师范大学文学院22建设规划项目经费资助



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS



图书在版编目(CIP)数据

永明体与音乐关系研究/吴相洲著. —北京:北京大学出版社,
2006.7

(京华学术文库)

ISBN 7-301-10917-2

I. 永… II. 吴… III. 永明体-关系-音乐-中国-研究

IV. ①I207.209②J609.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 083613 号

书 名: 永明体与音乐关系研究

著作责任者: 吴相洲 著

责任编辑: 徐丹丽

标准书号: ISBN 7-301-10917-2/I·0819

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 电子信箱: pkuszw@yaho.com.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962

编辑部 62752022

印 刷 者: 三河市新世纪印务有限公司

经 销 者: 新华书店

650mm×980mm 16 开本 14.75 印张 166 千字

2006 年 7 月第 1 版 2006 年 7 月第 1 次印刷

定 价: 18.00 元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010-62752024

电子邮箱: fd@pup.pku.edu.cn

作者简介

吴相洲，男，1962年9月生，辽宁义县人，首都师范大学文学院教授、博士生导师，中国诗歌研究中心研究员，享受政府特殊津贴，入选首批新世纪百千万人才工程国家级人选，北京市创新拔尖人才。主要研究魏晋南北朝隋唐五代文学，著作有《中唐诗文新变》、《传统的批判》、《唐诗十三论》、《唐诗创作与歌诗传唱关系研究》等19种，发表论文90余篇。

责任编辑 徐丹丽

封面设计 奇文云海 
qwyl_cn@yahoo.com.cn

引 言

永明体的出现是中国诗歌史上的一件大事,诗律探索从此步入了新的阶段,诗歌的体裁也从此有了新的划分。20 世纪的学人对这一个大事件给予了热情的关注,写下了一系列论著。然而,由于人们对永明体核心问题——永明体产生与音乐关系——的认识出现了偏差,导致对这一大事的描述极不准确。所以笔者认为有必要对永明体的产生与音乐之关系进行重新清理,使永明体的描述更加接近原貌。

之所以把这一工作叫做“重新清理”,是因为在 20 世纪以前人们对永明体与音乐的关系本有接近事实的认识。如《旧唐书·文苑传序》谈到沈约在诗歌史上的地位时说:“近世惟沈隐侯斟酌二南,剖陈三变,摅云、渊之抑郁,振潘、陆之风徽,俾律吕和谐,宫商辑洽,不独子建总建安之霸,客儿擅江左之雄。”^① 可见在古人的眼中,沈约等人创立永明体的实质就是作一种合乐的诗歌。可以说,自永明体产生之后,许多诗评家、词论家、曲学家都认为诗歌韵律与音乐有关,如同词有词谱,曲有曲谱,诗也有“谱”,诗律同词律、曲律一样,都是诗歌与音乐相结合的产物。明人张玉成《七言律准自序》云:“律者何? 诗之为道,通于乐者也。诗言志,而以律宣之,

^① 《旧唐书》,第 190 卷上,第 4982 页,北京:中华书局,1975。

律所以谐声也。又,律者,法也,譬兵家之有纪律也。”^①人们一致认为,这种诗与乐的自觉结合,正是始于永明体。如清代万树《词律·发凡》就说:“自沈吴兴分四声以来,凡用韵乐府,无不调平仄者。至唐律以后,浸淫而为词,尤以谐声为主。倘平仄失调,则不可入调。周柳、万俟等制腔造谱,皆按宫调,故协于歌喉,播诸弦管,以迄白石、梦窗,各有所创,未有不悉音理而可造格律者。”^②有人甚至以为沈约所作《四声谱》是一种类似于曲谱的东西。^③

进入20世纪以来,学界却出现了正好相反的观点,认为永明体的出现是诗乐分离的产物。如1906年,渊实在《中国诗乐之变迁与戏曲发展之关系》一文中就说:“沈、谢四声八病之说一度出世,而风靡天下。……然虽严设规律,于音律上无有何等之关系。”^④此后如朱光潜的《中国诗何以走上律的路》,郭绍虞的《永明声病说》、《声律说考辨》都力主此说。主要理由是:一、沈约等人讲究声律只是为了诵读的方便,因为这时诗歌已不入乐,所以要在文字本身追求一种音乐美,而不是真的和音乐有什么关联;二、沈约等人在谈四声的时候也谈五音,虽然四声与五音并用,二者之间只是一个借用的关系。

1934年,陈寅恪先生发表了《四声三问》一文,提出永明体的产生是受佛经转读影响这一著名论点。此后几十年来,有赞同者,如罗常培、张世禄,美籍汉学家梅祖麟、梅维恒,日本平田昌司等;有反对者,如香港饶宗颐、语言学家俞敏。但因陈文只着眼于四声知识之来历,也没有把佛经转读当做一项音乐活动来考察,所以后

① 张玉成辑注:《七言律准》,万历四十四年(1616)刻本。

② 《词律》,第15页,上海:上海古籍出版社,1984。

③ 纪昀《〈沈氏四声考〉后序》云:“或曰:‘休文之为《四声谱》也,安知不胪列句图,标举音律如《曲谱》之宫调工尺然?’”这种推测虽然不符合实际情况,却符合诗律与词曲律一脉相通的道理。

④ 《新民丛报》,1906年77号。

人都都继续探讨四声、八病等知识是否来自于梵文,均未从诗与乐的关系这一角度来考察二者之间的联系。1980年代任半塘在《唐声诗》中认为近体诗律与音乐有关,可谓空谷足音,遗憾的是任先生未对这一问题做具体论述。

由于20世纪以来的学人们极力将它的产生看做是与音乐分离的产物,致使永明体产生原因和永明声病说内涵形成来自音乐上的规定性得不到充分的揭示。近十几年来,探讨近体诗形成的文章、著作很多,但往往只是对永明体到沈宋这一时段的诗人所作的新体诗作数量上的统计,划分平仄,看某一个诗人有多少合律的诗作,试图以此来描述出近体诗发展的过程。其实这种做法根本无法达到这一目的。“数”、“量”之类指标是离本质最远的一些要素,完整的数量统计也不一定反映事物的本质,更何况对平仄的统计本身就是一件很难的事情,一个简单的问题就是无法照顾到诗人所使用的方言。正如启功在《诗文声律论稿》中所指出的那样:“在古代韵书创立之后,古代作者按韵书所规定的字音作诗文,我们有书可据,它的韵律是较易考察的;如果古代某作者在某些字上是按他自己的方音写作的,这用他的方音读去,可能完全合律,但我们对那位作者的方音掌握不够时,判断那种作品是否合律,就较难精确了。”^①而且对作家作品的事后统计只是挹流而非探源,因为它并不关心诗人们作新体诗的动机,因而无法回答这样的问题:人们为什么作近体诗,近体诗是按什么样的要求设计的?所以要想真正揭示永明体产生的真相,必须回到永明体产生的具体情境当中,找到沈约等人创立永明体的真正动因,弄清永明诸家是根据什么来创立永明体的。

有鉴于此,笔者决定对永明体与音乐的关系重新进行考察,揭

^① 《诗文声律论稿》,第127—128页:北京,中华书局,2002。

示永明体产生的真实情况,对这种两种截然相反的观点做出更加接近客观的判断。笔者坚信,系统考察永明体产生与音乐之关系,不仅可以揭示出永明体产生的真实情况,找到这种新体诗产生的真正动因和永明声病说诸多内涵的真正来历,澄清学界诸多错误认识,而且对于进一步描述出整个近体诗发生发展乃至完善的过程以及揭示诗律和词律、曲律之间的关系有着重要的意义。

当然,永明体产生与音乐之关系是一个极其复杂的课题,涉及到音乐、音韵等学科,难度系数很大。所以展开本课题的研究要联合有关专家,集体攻关,从理论上弄清诗律与乐律之间的内在联系,从事实上考察永明体产生的具体情境,特别是要考察永明诸家诗歌创作与当时歌诗传唱的关系,弄清沈约等人提出声病说时四声、八病知识的来源(是直接来自梵文还是自民间歌者)及这些内涵来自音乐方面的规定性等。

本书分五章展开论述:

第一章,从理论上分析永明体产生与音乐之关系:如四声与五音的关系;八病与入乐的关系^①;"轻重"、"清浊"与入乐的关系等。

第二章,从事实上考察永明体的产生与音乐之关系:如以四声来标音的历史考察;永明体与宫廷歌舞娱乐时选诗入乐活动的关系;大量新体诗为入乐歌词现象分析。

第三章,辨析"诵读说"和"转读说"这两个在永明体产生这一问题上有着重要影响的观点,以求彻底弄清永明体的产生与音乐之间的关系。

第四章,继续考察永明体到初唐沈宋体诗律的发展变化过程,进一步从事实上印证永明体的产生与音乐的关系:如初唐人探索

^① 关于沈约时代是否已有"八病"之名,学界历来存在争论,但肯定与否定均无坚实证据,估仍其旧。

近体诗律的具体情境；初唐入乐歌诗声律特点分析；声律探索者的音乐素养和职责考察等。

第五章，考察词律和曲律与音乐之关系，从理论上进一步印证永明体的产生与音乐的关系，如来自词律的印证，来自曲律的印证。

目 录

引 言	(1)
第一章 永明声律说与音乐关系的逻辑分析	(1)
第一节 诗和乐在形式上的一致性	(1)
第二节 永明声律说的内涵	(16)
第三节 四声和五音的关系	(25)
第四节 “八病”与入乐的关系	(31)
第五节 “清浊”、“轻重”与入乐的关系	(37)
第六节 两个相关问题	(44)
第二章 永明体与音乐关系的历史考察	(48)
第一节 选诗入乐的需要	(48)
第二节 声病说源于民间歌诗传唱	(56)
第三节 永明新体诗多为入乐歌词	(83)
第四节 以四声来标识音乐的历史考察	(92)
第三章 “诵读说”与“转读说”辨析	(103)
第一节 “诵读说”辨析	(103)
第二节 “转读说”辨析	(133)
第四章 来自初唐近体诗完善过程的印证	(164)
第一节 初唐人探讨近体诗律的环境	(164)
第二节 入乐诗歌在声律上的特点	(182)
第三节 声律探索者的音乐素养和职责	(187)

第四节 唐人对沈宋的评价及事实印证	(191)
第五章 来自词律和曲律的印证	(199)
第一节 来自词律的印证	(200)
第二节 来自曲律的印证	(208)
结 论	(221)
主要参考文献	(223)
后 记	(227)

第一章 永明声律说与音乐关系的逻辑分析

词有词律,曲有曲律,皆为人乐而设置,人们对此看法是一致的。因为词曲是入乐的,许多词曲学家对词律曲律与音乐之间的关系有明确的表述。那么在词曲产生之前,诗是入乐的,诗也有律,诗律是否也与音乐有关呢?人们对此看法却正好相反,普遍认为诗律与音乐无关。从一般逻辑来看,这显然是说不通的。所以,要想证明永明体的产生与音乐的关系,必须首先弄清永明声律说与音乐之间的逻辑关联。

第一节 诗和乐在形式上的一致性

这里从诗与乐最一般的内在联系说起。

说永明体的产生与音乐有关,是因为笔者相信一个简单的道理,即诗律和乐律之间存在着相互规定、相互制约的关系,诗乐在形式上有一致性。音乐是讲究旋律的,旋律是音乐的生命。而诗歌讲究韵律,这种韵律与乐的旋律一样,都是为了审美的需要,从本质上说,都是为了适应人生理上对节奏的需求。诗的韵律和乐的旋律之间这种一致性是诗、乐最本质的联系。

对于诗律与乐律之间的关系,古人早有明确的认识。中国古代的诗歌一直是可以演唱的,周代的歌诗、楚辞、汉乐府、魏晋南北

朝乐府民歌都是如此。因而人们对诗歌韵律的探讨一开始就与乐律联系起来。人们在谈到诗律的时候,往往直接借用乐律术语;如范晔《狱中与诸甥侄书》、陆厥《与沈约书》、刘勰《文心雕龙·声律》所言:

常谓情志所托,故当以意为主,以文传意。以意为主,则其旨必见;以文传意,则其词不流。然后抽其芬芳,振其金石耳。……性别宫商,识清浊,斯自然也。^①

自魏文属论,深以清浊为言,刘桢奏书,大明体势之致。岨岨妥帖之谈,操末续颠之说,兴玄黄于律吕,比五色之相宣,苟此秘未睹,兹论为何所指邪?故愚谓前英已早识宫徵,但未屈曲指的,若今论所申。……一人之思,迟速天悬;一家之文,工拙壤隔;何独宫商律吕,必责其如一邪?^②

夫音律所始,本于人声者也。声含宫商,肇自血气,先王因之,以制乐歌。故知器写人声,声非学器者也。故言语者,文章神明枢机,吐纳律吕,唇吻而已。古之教歌,先揆以法,使疾呼中宫,徐呼中徵。夫商、徵响高,宫、羽声下;抗喉矫舌之差,攒唇激齿之异,廉肉相准,皎然可分。今操琴不调,必知改张;摘文乖张,而不识所调。响在彼弦,乃得克谐,声萌我心,更失和律,其故何哉?良由内听难于聪也。故外听之易,弦以手定;内听之难,声与心纷。可以数求,难以辞逐。凡声有飞沈,响有双叠。双声隔字而每舛,叠韵杂句而必睽。沈则响发而断,飞则声扬不还。并辘轳交往,逆鳞相比。迂其际会,则

① 范晔:《狱中与诸甥侄书》,见《宋书·范晔传》,第69卷,第1830页,北京:中华书局,1974。

② 陆厥:《与沈约书》,《南齐书》,第52卷,第898—899页,北京:中华书局,1972。

往蹇来连。其为疾病，亦文家之吃也。夫吃文为患，生于好诡，逐新趣异，故喉唇纠纷。将欲解结，务在刚断。左碍而寻右，末滞而讨前，则声转于吻，玲玲如振玉；辞靡于耳，累累如贯珠矣。是以声画妍蚩，寄在吟咏；吟咏滋味，流于字句；气力穷于和韵。异音相从谓之和，同声相应谓之韵。韵气一定，故余声易遣；和体抑扬，故遗响难契。属笔易巧，选和至难；缀文难精，而作韵甚易。虽纤意曲变，非可缕言；然振其大纲，不出兹论。……音以律文，其可忘哉？^①

可见范晔、陆厥、刘勰几家都是从乐律的角度来谈诗的音律，说明诗的声律和乐律之间，存在着天然的联系。尤其是刘勰《文心雕龙·声律》更是从音乐的角度详细地阐述诗歌声律的合理性。

这种诗律与乐律之间的对应关系，在后世诗人那里几乎成了一种共识。如元稹《乐府古题序》云：“在音声者，因声以度词，审调以节唱。句度短长之数，声韵平上之差，莫不由之准度。”^②意谓诗的句数长短和句子中平仄的运用与能否歌唱有着直接的关系。近人任半塘先生治唐代之音乐文学，刻意区分齐言和杂言，依据就是元稹这段话。刘尧民《词与音乐》也曾依据元稹这段话来分析诗歌与音乐的关系：

诗歌组织的要素是“字”与“句”，这恰适合于音乐的“音”与“拍”，“音阶”分清浊，“音数”有多少；拍式有长短，拍数又有多少。诗歌既要和音乐相融合，那么诗歌字数的多少，和字音的

^① 《文心雕龙·声律》，见赵仲邑《文心雕龙译注》，第289—290页，南宁：漓江出版社，1982。

^② 冀勤校点：《元稹集》，第23卷，第254页，北京：中华书局，1982。

高低清浊便要 and 音阶的高低、清浊、音数的多少相当。而诗歌的句法的长短和句数的多寡,也要和音乐的拍式与拍数相当。^①

这里讲的是在“因声以度词”的情况下,“声”对“词”的要求。可以看出,这种要求是极其严格的,规定性是极强的。

宋人吴曾《能改斋漫录》还指出了“因声以度词”这种做法流行的具体时间:“迄于开元、天宝间,君臣相与为淫乐,而明皇尤溺于夷音,天下薰然成俗。于时才士,始依乐工拍但疑为‘担’之声,被之以辞。句之长短,各随曲度,而愈失古之‘声依永’之理也。”^②不知吴曾这一则记载出自何处,如果有可靠的依据,可以判定,因声以度词成为一种风气并不是很久远的事。^③

元稹在《乐府古题序》中还谈到了诗与乐关系的另一种情况,即“选词以配乐”。什么是“选词以配乐”呢?光从字面上看,很容易理解为给某一歌词谱曲。其实这是现代人的理解,古代的情况与此不同,“选”是“检选”的意思,是选那些人们认为合适的诗人某一曲调歌唱。如歌者刘采春以唱《啰唖曲》出名,就专门选取当时著名诗人的作品唱入《啰唖曲》。元稹有《赠刘采春》诗云:“新妆巧样画双娥,慢里恒州透额罗。正面偷轮光华笏,缓行轻踏皱纹靴。言词雅措风流足,举止低回秀眉多。更有恼人断肠处,选词能唱望夫歌。”^④《望夫歌》即《啰唖曲》。“选词”就是当时著名诗人的作品。范摅《云溪友议》说:“采春所唱一百二十首,皆当代才子所

① 《词与音乐》,第46页,昆明:云南人民出版社,1985。

② 吴曾:《能改斋漫录》,第537页,上海:上海古籍出版社,1979。

③ 但是笔者发现《乐府诗集》卷四十九载有许多“倚歌”,如倚歌作“因声以填词”解,那么,可以说早在南北朝时就有大量的“因声以填词”的作品。

④ 《云溪友议》卷下,第63—64页,上海:古典文学出版社,1957。

作。”^①可见“选词以配乐”检选的依据,除了题材、主题等内容上的要素外,就是长短、音韵等形式上的要素,如刘采春所选就都是七言绝句。可见其中音韵是最关键的因素。在古代,往往是一曲多词,一词多曲,与现今一词一曲有很大不同。那么乐人是凭什么来将某一词配某一曲呢?凭的就是音韵,乐人完全可以根据某一首诗音韵的高低变化将其唱入某一曲调,音乐家把这叫做“以字声行腔”。清初毛奇龄《西河词话》卷一曾记明朝末年一个宫廷乐人根据字声弹唱词调的故事:

崇祯甲寅(案:崇祯无甲寅,或甲申之讹。)京师梨园有南迁者,自诉能弦旧词。试其技,促弹而曼吟,极类拈箏家法,然调不类箏。坐客授蒋竹山长调令弦,辄辞曰:口僵碍吟叹何也。时徐仲山贻九日唱和词至,诵而授之,歌裁数过,指爪融畅。询其故,云:吾我传者,无调而有词,无宫徵而有音声,词雅则音谐,音谐则弦调。^②

故事清楚地表明,乐人完全可以凭借诗的字音来歌唱,“以字声行腔”是一个极其普遍的现象。清谢元淮在其《填词浅说》中表示:“吾欲广征曲师,将历代名词,尽被弦管。”做法就是:“其原有宫调者,即照原注,补填工尺。其无宫调可考者,则聆按拍,先就词字以谱工尺,再因工尺以合宫调。工尺既协,斯宫调无讹。必使古人之词,皆可入歌,歌皆合律。其偶有一二字隔碍不叶者,酌量改易。”^③从这个设想中我们可以看出,在诗歌合乐的过程中,字音、

① 《云溪友议》卷下,第64页,上海:古典文学出版社,1957。

② 《词话丛编》,第565—566页,北京:中华书局,1986。

③ 同上书,第2510页。

工尺、宫调三者是互相生发的。近人蔡嵩云《柯亭词论》说：“词讲四声，宋始有之，然多为音律家之词。文学家之词，分平仄而已。音律家之词，原可歌唱，四声调叶，为可歌之一种要素。”^①也清楚地表明，四声协调是诗歌入乐的重要因素。

《能改斋漫录》说“因声以度词”，“愈失古之‘声依永’之理”，说明古人的诗乐配合，更多的是采取另外一种形式，即“声依永”，就是将诗的声音拉长，以入乐歌唱。“以字声行腔”，应该是“声依永”一个具体的表述。当然，一首诗还可以入不同的曲调来演唱。如明杨慎《词品》所云：“唐人绝句多作乐府歌，而七言绝句随名变腔。如《水调歌头》、《春莺啭》、《胡渭州》、《小秦王》、《三台》、《清平调》、《阳关》、《雨淋铃》，皆是七言绝句而异其名，其腔调不可考矣。”^②“随名变腔”，说的就是诗与曲调配合上的灵活性。当然，选词以配乐还包括将诗配入新创的歌曲，如苏轼说的“倚其辞以制曲”^③，情形如今人为某一词谱曲。但更为普遍的选择配乐应该是指“以字声行腔”。

唐人曾直接将这种“选词以配乐”叫做“陈音韵”。《云溪友议》卷下“温裴黜”条云：

裴郎中诚……举子温岐为友。……二人又为新添声《杨柳枝》词，饮筵竞唱其词而打令也。词云：“思量大是恶因缘，只得相看得不得怜。愿作琵琶槽那畔，得他长抱在胸前。”又曰：“独房莲子没人看，偷折莲时命也拚。若有所由来借问，但道

① 《词话丛编》，第4899页，北京：中华书局，1986。

② 同上书，第431页。

③ 《醉翁操序》，见薛瑞生《东坡词编年笺证》，第2卷，第388页，西安：三秦出版社，1998。