

词学研究论文集

华东师范大学中文系

古典文学研究室

编

上海古籍出版社



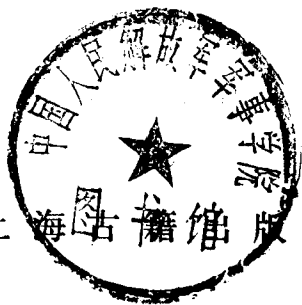


2 037 6558 6

詞学研究论文集

(1949—1979年)

华东师范大学中文系
古典文学研究室编



上海古籍出版社

词学研究论文集

(1949—1979年)

华东师范大学中文系
古典文学研究室编

上海古籍出版社出版
(上海瑞金二路272号)

新华书店上海发行所发行 江苏省如东县印刷厂印刷

开本 850×1156 1/32 印张 17.25 字数 482,000

1982年3月第1版 1982年3月第1次印刷

印数：1—14,000

统一书号：10186·310 定价：(七)2.00元

编辑说明

建国以来，我国古典文学研究者运用马克思主义、毛泽东思想，以历史唯物主义观点，对古代文学的作家、作品和文学史进行新的探讨和评价，取得了一定的成就。在词学研究方面，也有了不少成果。为了把这些成果加以适当集中以便于研究者的参考，我们从国内报刊上发表的六百多篇词学研究文章中选录了四十一篇，编成这本《词学研究论文集》。

已收入讨论专集、资料汇编（如《李煜词讨论集》、《李清照研究资料汇编》）的论文，本集均未收入。

本集所收论文，有些发表较早，往往已经不能代表作者现今的意见，但为了忠实于历史，反映当时的研究实况，我们未作任何论点上的修改。

我们在编选时，必有取舍不当之处，尚请读者指正。

本集由马兴荣编选，施蛰存参订。陈怀良、周圣伟、宋路霞曾参加索引部分的校核工作。

华东师范大学中文系古典文学研究室

一九八〇年十月

目 录

关于词的起源问题·····	阴法鲁 (1)
论词的起源·····	唐圭璋 潘君昭 (15)
谈谈词的艺术特征·····	龙榆生 (27)
词话论词的艺术性·····	万云骏 (39)
婉约派词研究中的几个问题·····	吴文治 (44)
略谈词家抒情的几种方法·····	刘永济 (55)
词的欣赏·····	王季思 (59)
词论十评·····	夏承焘 (71)
试谈周济《介存斋论词杂著》·····	念 述 (81)
刘熙载的词品说·····	丘世友 (93)
《人间词话》随论·····	徐翰逢 (105)
敦煌曲校臆补·····	张次青 (113)
敦煌词校议·····	蒋礼鸿 (129)
《唐宋词选》前言·····	俞平伯 (143)
唐宋词叙说·····	夏承焘 (156)
宋词发展的几个阶段·····	龙榆生 (169)
论北宋前期两种不同的词风·····	冯其庸 (186)
宋词发展的社会意义·····	詹安泰 (209)
论温庭筠词的艺术风格·····	胡国瑞 (223)
读温飞卿词札记·····	施蛰存 (234)

论温韦词·····	唐圭璋 潘君昭	(241)
读韦庄词·····	夏承焘	(250)
读冯延巳词札记·····	施蛰存	(257)
欧阳修在词史上的地位·····	邓魁英	(266)
论柳永词·····	唐圭璋 潘君昭	(277)
论苏轼词与北宋词坛·····	陈志宪	(296)
论苏轼对词境的扩大和提高·····	叶柏村	(304)
清真词的艺术·····	王兰馨	(321)
论婉约派词人秦观·····	朱德才	(333)
张孝祥和他的《于湖词》·····	宛敏灏	(342)

——纪念词人诞生八百三十周年

辛词初论·····	程千帆	(364)
试谈辛弃疾词·····	龙榆生	(383)
辛弃疾漫游吴楚考·····	蔡义江 蔡国黄	(395)

——探索其史传中的一段空白

谈陆放翁和他的词·····	刘遵贤	(405)
陆游的词·····	夏承焘	(415)
论姜白石及其词·····	唐圭璋 潘君昭	(423)
词人王沂孙事迹考略·····	吴则虞	(442)
读《遗山乐府》·····	沈祖棻	(450)
薑斋词论略·····	吴则虞	(458)
论陈维崧的《湖海楼词》·····	钱仲联	(473)

建国三十年来的词学研究·····	马兴荣	(484)
------------------	-----	-------

【附录】一九四九——一九七九年词学研究论文索引·····		(496)
------------------------------	--	-------

关于词的起源问题

阴 法 青

一 问题的提出

词是唐代产生的一种文学体裁，和当时的音乐有密切关系。唐代音乐的成分中，主要是中原音乐，此外也包含西域音乐等。所谓西域音乐，即指我国西部兄弟民族的音乐以及中亚和印度等地的音乐。在解放以前，我们有些文学史和音乐史研究者，在引用古代有关西域音乐的文献时，肯定过多，缺乏具体分析，因而导致若干片面的和错误的论断，传播过一些不正确的影响。解放以后，关于这个问题的研究，已逐渐走上康庄大道，取得了很大的进展。上述的偏向和错误，也不断地得到讨论纠正。但近年来有些论著对于唐代音乐的分析和词体起源的解释，还存在可以商榷的地方。如《宋词选·前言》说：

宋人王灼《碧鸡漫志》说：“盖隋以来，今之所谓曲子者渐兴，至唐稍盛。今则繁声淫奏，殆不可数。”这里所谓曲子就是指隋、唐时期流行的西域音乐——燕乐（即宴乐），那是代表西北民族刚健风格的新音乐，和中国原有的清乐有所不同。这两种体系和性质不同的音乐配合着不同的歌词形式。曲子词主要是用来配合燕乐的。词是这种新兴的曲子词的简称。

《读词常识》第一章说：

宴乐的主要成分是西域音乐，是中国西部各兄弟民族的音乐，以及中亚细亚和印度的音乐。……燕乐就是以这种大量传入的胡乐为主体的新乐，其中自然也包含着一部分民间音乐的成分。它是中外音乐交融结合而成的一种新音乐。……词是“胡夷里巷之曲”，它所配合的音乐主要就是燕乐。燕乐的主要乐器是琵琶。……琵琶……在音律上有

很大发展,可以用它来创制出无数动人美听的新鲜乐曲。……词的产生和创作,其大部分就是为了配合这种流行的新乐的曲调。

燕乐是由于常用在宴会上而得名的(燕与宴通)。对于这个名词所代表的内容,还有不同的理解。但如果以燕乐代表隋、唐时代兴起的新音乐,那末,认为这种燕乐以西域音乐为主体,和中原传统音乐“清商乐”(清乐)属于不同的系统,是不妥当的。如果以燕乐代表隋唐时代传入中原地区的西域音乐,那末,认为词主要是用来配合这种燕乐的歌词,也是不妥当的。因为那样,就太夸大西域音乐的影响了。而《读词常识》似乎还认为,词的产生和琵琶有关,未免夸大了一种乐器的作用。

有一种《中国文学史》第十三章说:

词所以兴起于唐代,是和当时随着城市经济的繁荣而繁荣起来的音乐有关。在当时,西域音乐(胡乐)大量传入中国,曲调繁多,从宫廷到民间都很流行;同时,唐代民间乐曲也很发达,故“自开元以来,歌者杂用胡夷里巷之曲”。这种中外音乐都很盛行的情况,有力地促进了词的发展。

另一种《中国文学史》第十三章说:

配合词调的音乐主要是周、隋以来从西北各民族传入的燕乐,同时包含有魏、晋、南北朝以来流行的清商乐。燕乐的乐器以琵琶为主,琵琶有二十八调,音律变化繁多,五七言诗体不容易跟它配合,长短句的歌词就应运而生。《旧唐书·音乐志》:“自开元以来,歌者杂用胡夷、里巷之曲。”所谓里巷之曲是当时民间流行的俚曲小调,如《渔歌子》、《望江南》等。所谓胡夷之曲是当时外国传进来的乐曲,如《苏幕遮》、《菩萨蛮》等。

两书解释词的起源问题比较全面,但仍然倾向于认为产生词的音乐以西域传来的为主。后者也夸大了琵琶所起的作用。当时所谓“胡夷之曲”,并不全是外国传进来的,也有边疆兄弟民族的乐曲。

看来,这个问题还有继续探讨的必要。

二 唐代的新音乐是不是以西域音乐为主

在中原地区,在某些时期特殊的局部环境中,有以西域音乐为主的情况;但就唐代形成的整个的新音乐说,不是以西域音乐为主,而是以中原地区的民间音乐为主,大量吸收了西域音乐,西域音乐在新兴的唐代音乐中占有重要位置。

中国古代音乐发展史表明:(1)音乐来自民间,是人民生活的反映和升华。社会不断地发展,人民生活不断地发生变化,新的音乐就永远不断地涌现出来,通过各种渠道浮升上来。(2)历代的新音乐都是继承了旧音乐的成就和传统,在新的社会条件下发展起来的。(3)中国一向是个多民族的、幅员辽阔的国家。各民族的音乐有不同的民族形式,各地区的音乐有不同的地方特点。但就全国规模的发展的总趋势看,这些音乐因素互相接触融合,就产生了以中原音乐为主,概括国内民族特点和地方特点,或者还吸收外来音乐而成的中国风格。在各个历史阶段,中国风格是有发展的。

宋沈括《梦溪笔谈》卷五说:“自唐天宝十三载,始诏法曲与胡部合奏。自此乐奏全失古法,以先王之乐为雅乐,前世新声为清乐,合胡部者为宴乐。”这里勾画出音乐发展史上的三个阶段:雅乐指西周到春秋时代形成的中国风格(到唐代已失传);清乐指西汉到南北朝形成的中国风格;宴乐(燕乐)指唐代形成的中国风格,其中包含了“胡部”——西域音乐,但并不是以西域音乐为主。

西汉设置乐府,搜集各地的民歌,加以整理。汉乐府曲大致分为两类,即“鼓吹曲”(武乐)与“相和歌”(普通音乐)。魏、晋时代,在继承了相和歌的基础上有新音乐发展起来,即“清商三调”。南北朝时代的南朝,在继承了相和歌与清商三调的基础上有新音乐发展起来,即“吴歌”和“西曲”。北魏将吴歌、西曲、清商三调以及相和歌等统称为“清商乐”。到隋唐时代,清商乐便成为汉代以来中原和南方各地传统音乐的总名称。

在唐代,高度发展的封建经济,南北朝以来,国内各民族及其

文化的又一次大融合，给音乐的繁荣创造了有利条件。当时继承了清商乐，在中原并在西部和其他民族地区搜集民间音乐，同时也吸收了中亚和印度等地的音乐因素，经过广大人民的选择和音乐家的实践，中原音乐和西域等地的音乐结合起来，因此产生了唐代音乐。唐代音乐是我国音乐发展史上继清商乐而起的又一个高峰，形成了当时的新的中国风格。

古代关于西域音乐的历史文献，由于材料来源、具体条件、著者成见和叙述方法的局限，有不少记载是靠不住的或不能全信的，必须批判地加以分析和评价。如杜佑《通典·乐典》说：“周、隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐；鼓舞曲多用龟兹乐。”（西凉，今甘肃武威；龟兹，今新疆库车。）而《旧唐书·音乐志》则写为：“周、隋管弦杂曲数百，皆西凉乐也；鼓舞曲皆龟兹乐也。”这样就又加重了一层。从这条记载推想，当时西域音乐似乎已占统治地位，其实不然。杜佑根据的是周、隋宫廷的音乐材料，其中大部分是从北魏继承下来的。北魏、北周都是鲜卑族建立的政权，宫廷中采用的西域音乐比较多（西凉乐已经是西域音乐和中原音乐融合而成的），这种情况不能代表北朝的民间音乐活动。又如白居易《法曲》诗自注说：“天宝十三载，始诏诸道调法曲与胡部新声合作，识者深异之。”而沈括则又增益一句：“自此乐奏全失古法。”皇帝下一道命令，何至于从此“乐奏全失古法”？过去，我们也常常征引隋代的“九部乐”和唐代的“十部乐”，来证明西域音乐占了主要地位；实际上，这些都是宫廷宴会时乐舞表演的节目次序单，目的在炫耀皇帝的“威德”，不能反映当时整个新音乐的内容。《新唐书·舆服志》说：“开元来，太常乐尚胡曲。”元稹《法曲》诗说：“女为胡服学胡装，伎进胡音务胡乐。”这是描写一部分贵族阶层的风尚，不能认为从都市到乡村全是这样。

唐代音乐是中原地区的民间音乐、传统音乐和传进来的西域音乐等因素融合而成的，其中以中原民间音乐为主体。当唐代音乐酝酿成熟的时候，这些因素都或多或少地有了发展和提高。就一般情况说，这时产生的或流传的乐曲也就程度不同地具备了或

涂染上时代色彩。

音乐史上的各个阶段，如清商乐，如燕乐，是就音乐发展的总趋势而划分的。有继承关系，又有区别。前后过渡的时期很长，不能截然划分，判若鸿沟。清商乐到了唐代虽然渐渐衰败了，但它所起的作用仍然是显著的，它的若干成就也被新音乐所吸收。唐代的“法曲”是清商乐、民间音乐和“法乐”（宗教音乐）相结合的产物；唐代的大曲是继承了清商乐的“相和大曲”，而又借鉴西域乐大曲所创造的大型乐曲形式。就乐曲而论，为广大人民所喜爱的、在社会上扎了根的乐曲，更是不容易消失的；虽然因时因地而有所改变，但其主要部分会成为“音乐幽灵”，长期地辗转流传着。有的乐曲虽然消失了，但其中某些旋律却保存下来，成为新乐曲的一种因素。李白《听胡人吹玉笛》诗：“胡人吹玉笛，一半是秦声；十月吴山晓，梅花落敬亭（山）。”白居易《杨柳枝》词：“《六幺》《水调》家家唱，《白雪》《梅花》处处吹；古歌旧曲君休听，听取新翻《杨柳枝》。”《梅花落》是东汉以来流行的横吹曲，《白雪》是清商乐曲。此外，清商乐中如《乌夜啼》在唐代变为教坊杂曲；《玉树后庭花》、《泛龙舟》变为大曲，《堂堂》、《明君》（王昭君）变为法曲。这类乐曲在流传过程中，有些经过加工改编，即所谓“加减节奏”或“因旧曲造新声”；有些改动不大；当然也可能有长期保持原样或只是沿用旧曲名的，大概都占少数。

唐代音乐中包含了各民族地区的音乐因素，如乐曲《伊州》出于今新疆，《赞普子》出于今西藏，《南诏奉圣乐》出于今云南，等等。也包含了外国音乐因素，如乐曲《柘枝》来自中亚，《婆罗门》来自印度，等等。这类乐曲传入中原后，一方面对唐代音乐的形成起了一定的作用，一方面本身也受到不同程度的中原化，原封不动的大概占少数。

中原地区有丰富的民间音乐和音乐遗产。在这种情况下，如果说，隋、唐时代中原地区的广大人民在音乐活动中，把土生土长的反映自己生活的民间音乐和世代继承的传统音乐都放在一边，而以西域音乐为主，那是难以想象的事情。

至于根据有关西域乐器和乐律盛行于中原的记载来说明西域音乐占了统治地位,这种见解也是不能成立的。当时西域乐器和乐律传进来,受到中原人民的欢迎,丰富了演奏的声音,提高了技巧,促进了音乐艺术的发展;但不能使中原音乐离开自己的传统和基础,而进入另一种发展轨道,形成另一种体系的风格。风格的特点主要表现在乐曲的内容、旋律、音色、节奏变化和曲式结构上,采用哪一种乐律或哪些乐器,关系是不太大的。比如用古琴演奏《东方红》,《东方红》是一首中国民歌;用钢琴或提琴演奏,《东方红》还是一首中国民歌。古琴和钢琴,不仅乐器不同,而且使用的乐律也不同。我们可以用同样的道理理解唐代的音乐。

三 词主要是配合西域音乐的吗

词最初是唐代音乐的产物。它主要是配合中原乐曲的,也有一部分是配合西域和其他地区的乐曲的。唐代的乐曲很多,但只有少数的曲名和有关文献保留下来。成批的乐曲,《唐会要》卷三十三著录天宝十三载“太乐署供奉曲名及改诸乐名”二百四十多曲,崔令钦《教坊记》著录唐玄宗时教坊演奏的乐曲三百二十多曲(此书可能经过后人订补)。其他书中也记载了一些。

教坊是政府的俗乐机构,是为封建统治阶级享乐而设置的,但也是搜集民间音乐并安置、训练乐工的地方,传播音乐的地方。教坊曲可以说是当时最流行的、代表最高水平的乐曲。近人根据曲名和有关文献进行考证,估计在教坊曲中,西域乐曲或具有西域情调的乐曲约占十分之一强;即使说,有些乐曲更改了曲名,文献缺如,已无痕迹可寻,充其量也不过占十分之二。其余的,大多数是中原地区的民间乐曲和传统乐曲。这种民间乐曲,大概很多都更改过曲名;有一些还可以从曲名上看起来,如《摸鱼子》、《刘碓子》、《煮羊头》等。

凡是配过或填过歌词的乐曲,都应当称为“词调”;但一般所说的词调或“词牌”,却是指唐、宋时代经常用以填词的大致固定的一

部分乐曲，约计八百七十多个（包括少数金、元词调）。有些词调往往不止一个名称、一种格律，所以在调名上还存在一些纠葛。唐宋词调中大约有八十个出于唐代的教坊曲，其中可以称为西域乐曲或具有西域情调者，有《苏幕遮》、《婆罗门引》、《柘枝引》、《伊州令》、《赞普子》（赞浦子）、《沙塞子》、《西河》、《甘州令》、《梁州令》（凉州）、《酒泉子》等，约占十分之一强，充其量也不过占十分之二。用这种统计方法来衡量，本来并不完全合理，但可以反映当时的大致情况。在宋代音乐中，西域音乐因素占的比重更小。因此不能说，词所配合的音乐主要是西域音乐。

大部分词调出于民间乐曲，如《二郎神》、《欸乃曲》、《竹枝词》、《潇湘神》等。《二郎神》原来是纪念二郎的乐曲。二郎是谁，传说不同，大都认为是指战国末年李冰的次子。李冰父子在蜀中修建都江堰，治水的事迹为后人所传诵。《欸乃曲》词原来配合的是湘水、潇水上的船夫曲。“欸乃”就是船夫号子中经常出现的呼喊声。《竹枝词》出于巴渝民歌。《潇湘神》的前身为《潇湘送神曲》，是潇水、湘水一带民间祭祀湘妃时迎神送神所用的乐曲。刘禹锡《浪淘沙》词：“令人忽忆潇湘渚，回唱迎神两声。”白居易《夜闻筝中弹〈潇湘送神曲〉感旧》诗：“殷勤湘水曲，留在十三弦；苦调吟还出，深情咽不传。”这类民间乐曲和西域音乐根本没有关系。

词调也有出于琴（七弦琴）曲的，如《相思引》、《虞美人》、《风入松》、《长相思》等。《相思引》又名《琴调相思引》。《乐府诗集》卷五八：“按《琴集》有《力拔山操》，项羽所作也。近世又有《虞美人》曲，亦出于此。”又卷六〇：“《琴集》曰：《风入松》，嵇康所作也。”托名项羽、嵇康所作，未必可信，但《虞美人》、《风入松》确是琴曲。《长相思》原名《湘妃怨》，是民间祭祀娥皇、女英时所用的乐曲。古代有个神话：虞舜巡游云南，使二妃——娥皇、女英留居潇湘间。舜死了之后，“二妃啼，以涕挥竹，竹尽斑。”白居易依照《湘妃怨》的节拍填词，此曲因而成为词调，名《长相思》。白词第二首：

深画眉，浅画眉，蝉鬓鬢云满衣，阳台行雨回。 巫山高，巫山低，暮雨潇潇郎不归，空床独守时。

用《湘妃怨》曲调写巫山神女的传说。白居易又有《听弹〈湘妃怨〉》一诗：

玉轸朱弦瑟瑟徽，吴娃徵调奏《湘妃》。分明曲里愁云南，似道“萧萧郎不归”。

自注：“江南新词有云：‘暮雨萧萧郎不归’。”他所说的“江南新词”即指《长相思》词。“玉轸朱弦瑟瑟徽”，指装饰华丽的七弦琴（瑟瑟，一种碧珠）。由此可以推断，《长相思》的前身即《湘妃怨》，《湘妃怨》是琴曲。既然如此，就很难说词配合的乐曲都是或大部分是琵琶曲。词的产生和琵琶的传入并没有必然的因果关系。

还有不少词调出于清商乐，但情况比较复杂。有词调采用清商乐曲而且保留旧曲名者，如《玉树后庭花》、《白苧》等。《玉树后庭花》，陈后主作诗，陈太乐令何胥作曲，原为清商曲，至唐代仍然流传。唐太宗时，御史大夫杜淹说：

陈将亡也，有《玉树后庭花》；齐将亡也，有《伴侣》。闻者悲感。所谓“亡国之音哀以思”。以是观之，亦乐之所起。

唐太宗说：

夫声之所感，各因人之哀乐。将亡之政，其民苦，故闻以悲。今《玉树》、《伴侣》之曲尚存，为公奏之，知必不悲。

两个人的音乐理论都有问题，但说明了当时的《玉树后庭花》仍然是陈朝的旧曲。《教坊记》著录此曲，同时列入杂曲和大曲中。列入大曲者，当已经过扩充改编。唐玄宗时，也改编为法曲。大曲结构复杂，具备“散序”、“中序”、“破”等部分。词调中先有《玉树后庭花》或《后庭花》，金、元时代又有《后庭花破子》。后者大概出于大曲的“破”段。

《白紵》原为一种吴地舞蹈的名称。配舞的乐曲也称《白紵》。在唐代宫廷中，《白紵》列入清商乐。李白诗：“醉客满船歌《白苧》，不知霜露入秋衣。”①戴叙伦《白苧辞》：“新裁白苧胜红绡，玉佩珠璎金步摇（首饰）。回鸾转凤意自娇，银筝锦瑟声相和。”武元衡《春日偶作》诗：“纵横桃李枝，淡荡春风吹。美人歌《白苧》，万恨在蛾眉。”可见《白紵》的舞蹈和歌曲仍然流行于唐代。词调《白苧》或作《白

纒》，虽然是由北宋人开始填词，但和清商乐《白纒》应有继承关系。

词调采用清商乐曲而更改旧曲名者，如《西江月》的前身是《步虚词》，《相见欢》和《锦堂春》的前身大概是《乌夜啼》。怎样知道的呢？因为《西江月》又名《步虚词》，《相见欢》又名《乌夜啼》，《锦堂春》本名《乌夜啼》，这样，就显示了这些乐曲相应地互有关系的迹象。词调产生异名，大都是有原因的，这种异名或象征一首新词的主题，或摘引词中的名句或美丽词藻，或反映词调的源流变迁。《步虚词》和《乌夜啼》应当是由于最后一种原因而保留下来的异名。《步虚词》又名《步虚歌》，《乐府诗集》卷七八列入《杂曲歌辞》中，并引《乐府解题》说：“步虚词，道家曲也，备言众仙缥缈轻举之美。”相传三国时曹植游山，忽闻空里诵经声，“解音者则而写之，为神仙声。道士效之，作步虚声”。此说未必可信，但乐曲的流传一定有很长的历史，到唐代仍然盛行。《全唐诗话》卷一记李行言，“中宗时为给事中，能唱《步虚歌》”。唐宪宗时，施肩吾作《闻山中步虚声》诗：“何人步虚南峰顶，鹤唳九天霜月冷；仙词偶逐东风来，误飘数声落尘境。”《步虚歌》被教坊采集，在教坊曲中改名《西江月》，但在其他场合未必都称为《西江月》。词调《西江月》出于教坊曲。《高丽史·乐志》所载《步虚子令》词，和《西江月》的又一体相似，可能就是《西江月》的异名。

《相见欢》和《锦堂春》格律不同，为什么同出于《乌夜啼》曲？按《乐府诗集》卷四七《清商曲辞》中著录《乌夜啼》，卷六〇《琴曲歌辞》中著录《乌夜啼引》。本来是南北朝的乐曲，到唐代仍然盛行，教坊杂曲中就有《乌夜啼》，《教坊记》说“亦入琴操”。白居易《池鹤八绝句》诗自注：“琴曲有《乌夜啼》、《别鹤怨》。”“《别鹤怨》在羽调，《乌夜啼》在角调。”他所说的琴曲《乌夜啼》，即《乌夜啼引》。元稹《听庾及之弹《乌夜啼引》》诗：“君弹《乌夜啼》，我传乐府解古题。良人在狱妻在闺，官家欲赦乌报妻。乌前再拜泪如雨，乌作哀声妻暗语。后人写出《乌啼引》，吴调哀弦声楚楚。”《乌夜啼引》和《乌夜啼》不完全相同。就所属宫调说，在唐、宋时代，《乌夜啼引》在角调，《乌夜啼》不知在何调；词调《锦堂春》在商调，《相见欢》不知在何调。因

此推断《相见欢》出于《乌夜啼引》，《锦堂春》出于《乌夜啼》。

这一类更改名称的情况，无论乐曲或词调都是经常有的，只是有些留下了线索，有些没有留下来，还有待进一步发掘整理。当然，乐曲在长期流传过程中都会或多或少地有所发展变化。

也有词调采用清商乐曲名而实无关系者，如李煜《菩萨蛮》词改名《子夜歌》，大概是由于词中有这样的句子：“花明月暗笼轻雾，今宵好向郎边去。”《菩萨蛮》是外国传来的乐曲，和南朝的吴歌不会有瓜葛。这一类毕竟占少数。

从种种情况考察，词所配合的乐曲主要是中原地区的民间乐曲，也有传统乐曲。词所配合的音乐和清商乐，并不是两种体系和性质不同的音乐。

四 词是什么时候产生的

关于这个问题，今天也有争论。大致可以分为三派：（1）“远在六朝，梁武帝（萧衍）所作的《江南弄》就具有了词的雏形。但是，词作为一种既适于歌唱又具有独立艺术价值的诗体，并且在音节和句型的长短方面都形成一套固定的格律，却是到了中、晚唐才渐渐形成的。”（2）“词的产生最早是起于隋代。宋郭茂倩编的《乐府诗集》，于《近代曲辞》部分首列隋炀帝和王胄作的《纪辽东》，它的句式、字声和韵位跟后来的词都没有什么不同。”（3）“词大约是初盛唐产生、从中唐以后流行起来的新诗体。”

这些分歧反映了对词的特征理解不同。现在试先对词的特征加以分析。否则，只以长短句为标志去搜索它的踪迹，必致漫无边际，治丝愈茧。第一，在唐代，词是配合当时社会上广泛流行的乐曲（即俗乐曲）的唱词。流行乐曲包括中原地区的民间乐曲、传统乐曲、各种新作的乐曲、西域乐曲、其他兄弟民族乐曲及外来乐曲，等等。这些乐曲都是有艺术生命的活的乐曲。因此，词和乐府诗、新乐府诗以及庙堂乐章是有区别的。第二，词是依照乐曲节拍而填写的长短句唱词，只有少数词调始终保持齐言形式。为了适应乐曲的要

求,而当时的声韵学也提供了条件,词有固定的严密的格律,有显著的音乐节奏感。以上两个特点应当结合起来。

虽然唐代音乐是在继承了清商乐的基础上发展起来的,虽然清商乐的一部分已经被融化在唐代音乐里,有些清商乐曲依然流行于唐代;但就各个时代音乐风格的整体说,唐代音乐和清商乐毕竟是属于不同历史阶段的艺术,是有区别的。而配合唐代音乐的词和配合清商乐的乐府诗,毕竟是属于不同历史阶段的文学体裁,也是有区别的。不能离开孕育词的土壤,而从乐府诗的园地里寻觅词的萌芽。

在现存乐府诗中,汉、魏时期的作品有些杂言体,如《战城南》、《孤儿行》等;而南北朝时期的作品,则绝大部分是五七言诗,只有极少的杂言体。杂言体也出于民间,但那时并没有得到充分发展。

梁武帝《江南弄》算不算词的雏形呢?

众花杂色满上林,舒芳耀绿垂轻阴,连手躡躡舞春心。舞春心,临岁腴,中人望,独踟蹰。

《乐府诗集》卷五〇引《古今乐录》说:“梁天监十一年冬,武帝改西曲,制《江南上云乐》十四曲,《江南弄》七曲。”七曲即七首诗。这里说明了梁武帝改变“西曲”民歌的形式,作成乐府新诗;即使是依照乐曲作的,也不能认为是一百多年以后才产生的词的雏形。如果是的话,那就是已经透露了“红杏枝头春意闹”的消息,为什么以后的词坛长期寂寥,竟然“曲高和寡”,后继无人?唐代王勃、李贺都作过《江南弄》,形式都和梁武帝作的不同。王勃《江南弄》是杂言体:

江南弄,巫山连楚梦,行云行雨几相送。瑶轩金谷上春时,玉童仙女无见期。紫露香烟眇难托,清风明月遥相思。遥相思,草徒绿,为听双飞凤凰曲。

李贺《江南弄》,七言八句。他们的作品不是依照当时流行乐曲的节拍而填的唱词,而是沿用乐府古题而作的诗,是不能唱的。王勃虽然采用长短句形式,作品也不能列入词的范畴。

隋、唐时代,传统乐曲所发生的影响可以分为四类:(1)人民大众喜爱的乐曲,仍然普遍流行。这类乐曲生命力旺盛,在当时也列