

《北宋词史》贯通着陶尔夫与诸葛忆兵两代学人的心志与神髓。年纪阅历、性情志趣、文化积淀、思维惯性等方面的或同或异，给这部书以天然的多元互补和繁富开放的优势，有鉴于它远离武断与偏浅，贴近客观与精微。

北方文艺出版社

陶尔夫
诸葛忆兵
著

北宋词史



北宋词史

陶尔夫
诸葛忆兵
著

图书在版编目 (CIP) 数据

北宋词史: 全2册 / 陶尔夫, 诸葛忆兵著. -- 哈尔滨: 北方文艺出版社, 2014.1

ISBN 978-7-5317-3238-9

I. ①北… II. ①陶… ②诸… III. ①宋词—词曲史—北宋 IV. ①I207.23

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 318792 号

北 宋 词 史

Beisong Cishi

作 者 / 陶尔夫 诸葛忆兵

责任编辑 / 宋玉成 徐丽华

装帧设计 / 韩 冰

出版发行 / 北方文艺出版社

邮 编 / 150010

网 址 / www.bfwy.com

经 销 / 新华书店

地 址 / 黑龙江现代文化艺术产业园 D 栋 526 室

印 刷 / 北京东君印刷有限公司

开 本 / 710×1000 1/16

字 数 / 538 千

印 张 / 32

版 次 / 2014 年 9 月第 1 版

印 次 / 2014 年 9 月第 1 次印刷

书 号 / ISBN 978-7-5317-3238-9 定 价 / 88.00 元 (全 2 册)

修订说明

1999年，与刘师敬圻商定，由我来完成《北宋词史》。刚开始，我有一定的畏难情绪。主要是出版时间有限定，而我对北宋词史许多方面没有专门研究，大致只能做到人云亦云。刘师敬圻鼓励我说：任何一部文学史，不可能所有的章节都精彩，只要总体具有独特性，其间某些章节比较出彩，就可以在学术界立足。《北宋词史》出版后，我一直对自己所关心的词史重点问题保持浓厚的兴趣，陆续有论文发表。《北宋词史》更换出版社，再度出版，我曾做过两点修订：其一，性爱心理与词体的兴起^①，试图解释词体兴盛最重要的条件和原因。其二，“采莲”题材^②，明确宋词中“采莲”话题乃是“采莲”歌舞场景的描写。

这次再版，我又在以下几个方面做了比较大的修订：

首先，以往北宋词史大致是从晏欧时期开始讨论。晏欧之前，北宋有近八十年的历史，总是被简单敷衍过去。南宋初年王灼已经对这段词史的发展过程不能理解，提出疑问。我试图勾勒出这段词史的大致面目，回答王灼等的疑问，并对其做出为什么是这样的说明^③。其次，“以诗为词”是词史上最为重

① 《性爱心理与词体的兴起》，《文学评论》2004年第3期。

② 《“采莲”杂考——兼谈“采莲”类题材唐宋诗词的阅读理解》，《文学遗产》2003年第5期。

③ 《宋初词坛萧条探因》，《文学遗产》2009年第2期；《论范仲淹承前启后的词史地位》，《河北学刊》2010年第4期。

要的创作现象之一，也是聚讼纷纭的问题。我在前两版《北宋词史》的叙说中，大致是抓枝节而不见纲领。这次重版，我力图阐述诗词之辨实质在于教化与娱乐。诗言志，其功能目的为政治教化；词言情，其功能目的为声色娱乐^①。性爱心理与词体的兴起，北宋初期词坛概貌，“以诗为词”之辨，三个问题的讨论中，解决问题的学术立场是一致的，贯穿着相同的学术观点。此外，还有诸多的修订。如对北宋后期被词史基本忽略的重要作家曹组的研究^②，对苏轼生平经历与性格形成的论述等等。

《北宋词史》出版之后，个人学术兴趣有了不断的转移，如前几年一直醉心于范仲淹研究，出版了《范仲淹研究》和《范仲淹传》；近几年一直关注宋代科举与文学创作互动关系研究，发表了多篇论文。此外，也是由于个人学术能力的限制和时而疏懒等原因，北宋词史诸多问题研究，并没有得到太多的推进。我期待《北宋词史》对自己来说是一个开放的学术空间，在今后的重版中有持续的修订和不断的提高。

2013年7月于山东威海

诸葛忆兵

① 《“以诗为词”辨》，《北京大学学报》，2011年第1期。

② 《论曹组生平及其词作》，《兰州大学学报》，2010年第6期。

引言

引言

在源远流长的中国古代文学河流里，追溯本源，诗歌恐怕是最古老的文学样式。鲁迅在《门外文谈》中假设原始人“抬木头，都觉得吃力，却想不到发表，其中有一个叫道‘杭育杭育’，那么，这就是创作。”如果将这种“杭育杭育”的节奏，配上有意义的文字，作为一种号子来喊叫，那就是原始诗歌。流传至今的上古诗《弹歌》，两个字一节拍，就是这种伴随劳动过程的产物。

到了春秋时代，作诗、言诗蔚然成风。经过系统整理，汇集成第一部诗歌总集——《诗经》。庙堂祭祀、外交应对、亲朋酬答，都离不开诗歌的创作和应用。在长江中下游地区之古老的楚国，楚辞作为一种别具地方语言特色的诗歌体式也在悄悄萌芽、发生、发展。屈原和他的巨作《离骚》的出现，宣告楚辞体式的完全成熟，并走向鼎盛。从此，《诗经》和《楚辞》就成为中国古代诗歌的两大文学源头。

中国古代诗歌，不仅有悠远绵长的历史，而且，历代都有出类拔萃的诗人或诗篇涌现。《诗经》《楚辞》之后，有汉代的乐府、汉代的文人五言诗、魏晋的拟古乐府、南北朝的民歌、南朝的新体诗等等。从诗歌形式上来说，变四言为五言、七言，且辅之以杂言；变随意而发为讲究声律音韵，且趋于格律化，纷繁复杂，五彩缤纷。唐代，则是中国古代诗歌的全盛时期：李白、杜甫、王维、白居易、李贺等等，群星闪烁，光彩耀人；古体诗、格律诗，诸体俱备；山水诗、田

园诗、边塞诗，诗境全面拓展；诗风或飘逸奔放，或沉郁顿挫，或秾丽凄清，或绵邈绮艳，或奇崛险怪，百花齐放，争奇斗艳。清人编纂的《全唐诗》，共收录2200余位作家的诗歌48900多首。古代中国堪称泱泱诗歌大国。

在这一片灿烂辉煌的诗的百花园里，宋词是一朵鲜艳夺目的奇葩。它悄悄在民间萌芽生成，于花前月下汲取着芬芳的养分，日益滋润成熟，终于成为一种可以与唐诗分庭抗礼的新抒情格律诗体。它从一开始就把注意力侧重于个人的享乐私生活，突出表现抒情主体享受人生过程中的细腻感官感受、幽隐心灵体验、曲折情感历程，形成“言情”与“侧艳”的文学特征。其间，又不乏天才作家“满心而发，肆口而成”的随意挥洒淋漓。他们可以咏叹历史古迹，寓意深邃；可以感慨现实人生，视野开阔；可以关切国家命运，慷慨激昂。宋词的抒情功能在他们手中有了极致的表现和复杂的变化。词的风格表现更是多姿多彩，琳琅满目，美不胜收。如晏殊的温润秀洁、柳永的靡曼谐俗、苏轼的清雄旷逸、周邦彦的精美典丽、李清照的清新流畅、姜夔的清空骚雅、辛弃疾的沉郁顿挫、吴文英的密丽幽邃、王沂孙的晦隐缠绵等等，名花异卉，绚丽缤纷。历代有无数读者为之折腰倾倒，“堕情者醉其芬馨，飞想者赏其神骏”（沈增植《菌阁琐谈》），各取所爱，各得其所。唐圭章先生编纂的《全宋词》共辑录两宋词人1330余家，作品约20000首。孔凡礼先生又编得《全宋词补辑》，增收词人100余家，作品430余首。

从全部中国词史的发展过程来看，大体上经历了兴起期（唐五代北宋）、高峰期（南宋）、衰落期（元明）、复兴期（清）四个不同历史阶段。北宋词正处于词之兴起的重要阶段，歌词之丰富多样的体式句式、声韵格律、风格题材，都酝酿乃至成熟于这一阶段，它为南宋词之创作高峰期的到来做好了充分的准备。

在进入北宋词的讨论以前，首先对词与音乐之关系、词的起源、词的审美风貌之演化以及词在北宋以前的发展情况，作一个必要的介绍。

一、词是音乐文学

词，是音乐文学，是一种句式长短不齐的用以配乐歌唱的抒情诗。其特点是每首词都有固定的词调，而且“调有定句，句有定字，字有定声”，不能随意增减变换。词的格律变化繁复而严格。词与传统的诗歌体式有鲜明的区别。

1. 词的诸多名称

“青史应同久，芳名万古闻。”词，作为新兴的诗体形式，她的出现，迄今至少已有一千三四百年之久了。作为一种诗体，她也跟人一样，具有健旺的生命活力；跟人一样，代代相传，永不衰歇。词的历史，可以称得上是十分久远了。在这漫长的历史发展过程中，由于词的性质、特点与传统诗歌有明显区别，因此更为社会各阶层人民所喜爱，她的“芳名”，比之诗更多也更为复杂。在进入词史的正式论述以前，深感有必要对之进行介绍与分析。《管子·正第》说：“守慎正名，伪诈自止。”《旧唐书·韦湊传》说：“师古之道，必也正名；名之与实，故当相符。”通过正名，使词史的内容与名称相符，是词史逻辑展开的必要准备。

词的诸多名称，或因其音乐特征或因其独特形式而获得，诸如曲子词、乐府、长短句、诗余等等。词的每一种“芳名”的讨论，都是对词的性质与特征的各个侧面的体认过程。

曲子词：曲子，是词的最早名称，与今时所说的“词”“歌词”意义相同。但在唐五代却很少使用“词”这一称谓。例如在敦煌藏经洞里发现最早的民间词集，其名称是《云谣集杂曲子》（共30首），一些单篇则称之为曲子《浣溪沙》、曲子《捣练子》、曲子《感皇恩》等。“曲子”，即指倚谱所填之歌词而言。王重民在《敦煌曲子词集·叙录》中说：“是今所谓词，古原称曲子。按曲子原出乐府，郭茂倩曲子所由脱变之乐府为‘杂曲歌辞’，或‘近代曲辞’。……是五七言乐府原称词（即辞字），或称曲，而长短句则称曲子也。特曲子既成为文士摘藻之一体，久而久之，遂称自所造作为词，目俗制为曲子，于是词高而曲子卑矣。”唐五代之所以把这种配乐歌词称之为“曲子”，任半塘认为：“其含义的主导部分是音乐性、艺术性、民间性、历史性，都较词所有为强。”^①直至宋代，人们还习惯于称词为“曲子”。如张舜民《画墁录》卷一所载：柳永进见晏殊。“晏公曰：‘贤俊作曲子么？’三变曰：‘只如相公亦作曲子。’”宋神宗熙宁间杨绘编了一册被视之为“最古之词话”的书籍，书名是《时贤本事曲子集》。南宋王灼论词之起源时说：“盖隋以来，今之所谓‘曲子’者渐兴，至唐稍盛。”（《碧鸡漫志》卷一）朱熹在《朱子语类》中也说过“长短句今曲子便是”之类的话。可见“曲子”之称，影响深远。称“曲子”为“词”，是文人词

^① 《关于唐曲子问题商榷》，《文学遗产》1980年第2期。

出现以后的事。五代欧阳炯在《花间集叙》中最先提出“曲子词”这一名称：“因集近来诗客曲子词 500 首，分为十卷。”与欧阳炯同时的孙光宪在《北梦琐言》卷六中说：“晋相和凝，少年时好为曲子词。”至宋，“词”才逐渐取“曲子”而代之。顾随说：“词之一名，至宋代而始确立。其在有唐，只曰‘曲子’。……‘子’者，小义，如今言‘儿’。故曰：曲子者，所以别于大曲也。奚以别乎？曰：大小之分而已。又，‘曲’者，‘谱’义，指声，‘词’、‘辞’通，指文字。是故，曲子词者，谓依某一乐章之谱所制之辞。”（《释曲子词寄玉言》）在现存 250 余种宋词之别集中，以“词”名集者约有 165 家（包括词作甚少近人广为搜集命名在内）。其著名者如潘阆《逍遥词》、晏殊《珠玉词》、张先《张子野词》、晏几道《小山词》、毛滂《东堂词》、陈与义《无住词》、李清照《漱玉词》、张元干《芦川词》、张孝祥《于湖词》、陈亮《龙川词》、史达祖《梅溪词》、刘过《龙洲词》、吴文英《梦窗词》、朱淑真《断肠词》、卢祖皋《蒲江词》、戴复古《石屏词》、张炎《山中白云词》、刘辰翁《须溪词》、汪元量《水云词》、蒋捷《竹山词》等等。如果剔除“词高曲子卑”的偏见与“词领导曲子”的误解，按约定俗成的惯例把“敦煌曲子”称为“敦煌曲子词”“敦煌民间词”“敦煌词”都是可以的。也正是在这个意义上，我们才把这部书称之为《北宋词史》。

乐府：原指汉武帝所设置的音乐机构，其所搜集创制合乐歌唱的诗称之为“乐府歌辞”，或称“曲辞”。后世则简称“乐府”。因乐府机构的主要任务是创制乐谱、训练乐工、采集歌辞、受命演出，所以自汉及唐，凡郊祀、燕射、鼓吹、清商、舞曲、琴曲等均在乐府机关管辖范围之内。因之，汉魏六朝可以入乐的古诗，包括后来袭用乐府旧题或摹仿乐府体裁而创作的新题乐府一般均称之为“乐府”。而词被称之为“乐府”则与上述情况有所不同，它主要是用“乐府”这一名称表述其可以入乐歌唱这一特点，是填词以配乐的抒情诗。所以不少词人的别集用“乐府”来命名。如苏轼的《东坡乐府》、周紫芝的《竹坡居士乐府》、徐伸《青山乐府》、赵长卿《惜香乐府》、康与之《顺庵乐府》、曹勋《松隐乐府》、姚宽《西溪居士乐府》、杨万里《诚斋乐府》、赵以夫《虚斋乐府》等等。有的词集为了强调并突出其音乐与作品的时代性，还另创“近体乐府”“寓声乐府”之称。如周必大《平园近体乐府》、贺铸《东山寓声乐府》等。

长短句：本指诗歌之杂言，与词之长短句有别，但前人则有用以代指词的

创作。汪森在《词综序》中说：“自有诗而长短句即寓焉，《南风》之操，《五子》之歌是已。周之《颂》31篇，长短句居十八；汉《郊祀歌》19篇，长短句居其五；至《短箫铙歌》18篇，皆长短句，谓非词之源乎？”汪森只从词的字句长短错落这一方面与古代诗歌相类比，并由此而探词之本源，自然会流于形式表面而失其根本。故王昶在《国朝词综序》中对此做了补充：“汪氏晋贤叙竹垞太史《词综》，谓长短句本于‘三百篇’并汉之乐府，其见卓矣，而犹未尽也。盖词实继古诗而作，而诗本乎乐，乐本乎音，音有清浊、高下、轻重、抑扬之别，乃为五音十二律以著之，非句有长短，无以宣其气而达其音。”从音乐乐谱的旋律高下、抑扬变化来看词之句式长短，就科学得多了。因为它从是否合乐这一本质上将一般诗歌与入乐歌唱的词明显区分开来。最早的苏轼词集就曾名曰《东坡长短句》（见《西塘耆旧续闻》），另有秦观《淮海居士长短句》、陈师道《后山长短句》、米芾《宝晋长短句》、赵师侠《坦庵长短句》、张纲《华阳长短句》、辛弃疾《稼轩长短句》、刘克庄《后村长短句》等。

诗余：主要用于词集的名称，最早出现于南宋。如最早的词选即以《草堂诗余》命名，毛平仲的《樵隐词》也曾称之为《樵隐诗余》，稍后有王十朋《梅溪诗余》、廖行之《省斋诗余》、韩元吉《南涧诗余》、张镃《南湖诗余》、汪莘《方壶诗余》、黄机《竹斋诗余》、王迈《臞轩诗余》、葛长庚《玉蟾先生诗余》、黎廷瑞《芳洲诗余》、刘将孙《养吾斋诗余》等。直至明代，“诗余”方始作为词的别名使用。最明显的是张綖的词律专著便命名为《诗余图谱》。这里的“诗余”即词的别称。王象晋《诗余图谱序》中说：“诗亡而后有乐府，乐府亡而后有诗余。诗余者，乐府之派别，而后世歌曲之开先也。”徐师曾在《文体明辨·诗余》中说：“按诗余者，古乐府之流别，而后世歌曲之滥觞也。”但是，因为“诗余”二字含有诗高而词卑的轻视之意在内，所以也有人反对用“诗余”名词。汪森说：“古诗之于乐府，近体之于词，分轡并驰，非有先后。谓诗降为词，以词为诗之余，殆非通论矣。”（《词综序》）

此外，词还有其他许多名称，或创用与词集本身特色有关的称谓，实际与“词”的性质逐渐疏离了。如有称“歌曲”者，王安石《临川先生歌曲》、姜夔《白石道人歌曲》便是。有称“琴趣”者，如欧阳修《醉翁琴趣外篇》、黄庭坚《山谷琴趣外篇》、晁补之《琴趣外篇》、晁端礼《闲斋琴趣外篇》。有称“乐章”者，如柳永的《乐章集》、刘一止《苕溪乐章》、洪适《盘洲乐章》、谢懋

《静寄居士乐章》。有称“遗音”者，如石孝友《金谷遗音》、陈德武《白雪遗音》、林正大《风雅遗音》。有称“笛谱”者，如周密《蘋洲渔笛谱》、宋自逊《渔樵笛谱》。有称“渔唱”者，如陈允平《日湖渔唱》。有称“樵歌”者，如朱敦儒之《樵歌》。有称“语业”者，如杨炎正之《西樵语业》。有称“痴语”者，如高观国之《竹屋痴语》。有称“鼓吹”者，如夏元鼎《蓬莱鼓吹》。还有称“绮语债”者，如张辑之《东泽绮语债》。

由上可见，词的“芳名”、别号，纷繁众多，在所有诗体形式之中，没有任何一种诗体像词这样被人们从不同角度来加以概括、掂量与赞许。这一方面说明词体形式之被普遍喜爱，同时也说明，词体形式是一个多面体，与传统文化、中外交流以及时代社会需求的潜移默化密切相关。

2. 燕乐的形成及其发展

如前所述，词的性质既然是用以配乐歌唱的抒情诗，那么词之起源就跟音乐有着难以分离的紧密关系了。“每首词都有固定的词调，而且调有定句，句有定字，字有定声，不能增减变换”，这些特点也都是由音乐乐谱决定的。正是因为词有着上述特点，所以又进一步证明，词的产生是中国诗乐结合进入新阶段的产物。

泱泱诗国，历史悠长，诗乐结合，相得益彰。纵观中国古代诗名，可以看出，诗、乐、舞三者，几乎是不可须臾分离的三姊妹。她们各展所长，相依为伴，共同展示着中国古代文学艺术的风采。“情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”（《毛诗序》）这段话形象地表达了诗、乐、舞三者之间的姊妹情亲。

中国诗乐结合的传统，大体经历了三个不同历史阶段。沈括在《梦溪笔谈》卷五中说：“外国之声，前世自别为四夷乐。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。”

第一阶段是秦以前。那时流行的音乐，统称“雅乐”，《诗经》中的作品就是雅乐流行时期的歌诗。《墨子·公孙篇》说：“诵诗三百，弦诗三百，舞诗三百。”可见当时《诗经》中的作品与乐、舞结合十分紧密。《史记·孔子世家》也说：“三百五篇，孔子皆弦歌之。”《左传》襄公二十九年（前544）吴国季札到鲁观乐，乐工曾为他歌“周南”“召南”“邶”“鄘”“卫”“齐”“豳”，

又歌二“雅”及“颂”，季札对之多有评论。《诗经》中的“风”“雅”“颂”，就是按不同音乐类型来划分的。《楚辞》也是配乐歌辞，《离骚》是楚乐曲《劳商》的音转。《九歌》是楚地祭神仪式的歌辞。“雅乐”所用的乐器，主要是钟、鼓、琴、瑟。唐宋时所说的“雅乐”，实际上是仿古的拟作，主要用于郊庙祭享，装点门面，已非原来纯正的“雅乐”了。

诗乐结合的第二阶段是清乐。流行于汉魏六朝的音乐习惯上称之为清乐，“乐府诗”就是用清乐配合歌唱的歌词。“清乐”，是“清商曲”的简称，最早是汉魏时期的平调、清调、瑟调，即所谓清商三调（宫调、商调、角调）或相和三调，流行于中原。其后，晋室南渡，六朝出现的吴声、西曲则称之为清商调，流行于江南。《旧唐书·音乐二》：“清乐者，南朝旧乐也。永嘉之乱，五都沦覆，遗声旧制，散落江左。宋、梁之间，南朝文物，号为最盛；人谣国俗，亦世有新声。后魏孝文、宣武，用师淮汉，收其所获南音，谓之清商乐。隋平陈，因置清商署，总谓之清乐，遭梁、陈亡乱，所存盖鲜。”仅“四十四曲存焉”。清乐随历史的发展实亦接近消亡。清乐所用的乐器主要是丝竹，即箏、瑟、箫、竽。

上述两个发展阶段，诗乐相配合的关系是先有歌辞而后配乐。郭茂倩《乐府诗集》卷二十六《相和歌辞一》说：“当时先诗而后声，诗叙事，声成文，必使志尽于诗，音尽于曲。是以作诗有丰约，制解有多少。”这与配合燕乐而产生的曲子词已大有不同。

诗乐结合的第三个阶段是燕乐。燕乐出现于隋唐，是唐代文化艺术全面繁荣的重要标志之一。

当历史进入隋唐之际，中国古代音乐出现了一个大融合、大发展与大高涨的历史时期，可以毫不夸张地说，这是中国古代历史上空前绝后的音乐狂飙运动。这一运动，推进了诗歌的发展与文化艺术的全面繁荣。由于隋代结束了200余年南北分裂的历史局面，唐代又在此基础上进一步促进多民族国家的统一和发展，政治空前稳定，经济高度发展，古代称之为“胡乐”的西域音乐，通过友好往来，通过经商、通婚、宗教传播、建立武功等多种渠道，源源不断地进入中原内地，受到内地人民群众的普遍欢迎，同时还与传统的民间音乐相互交融汇合，形成了全新的音乐类型：“燕乐”。这种“燕乐”比之清乐、雅乐具有更大的艺术吸引力，它节奏鲜明，旋律欢快，色调丰富，乐曲演奏手段丰富多彩，善于表情

达意，显示出历久不衰的创造力与生命力。这种艺术氛围，吸引了许多民间乐工、歌妓直至文人、词客，他们一时技痒，便开始按谱填词，渐成风俗，日久天长，广泛传唱，最终形成了“词”这一新的诗体形式。

然而，燕乐的形成与词的产生是一个历史的动态过程，并非一日之功。就现有文献来看，燕乐是中外文化交流的产物，是一个渐进的历史过程。早在十六国与北朝时期，燕乐就开始进入孕育阶段了。前凉张重华永康三年（348），天竺就曾送给前凉音乐一部，歌曲有《沙石疆》，舞曲有《天曲》，乐器有凤首箜篌、琵琶、五弦、笛、铜鼓、毛员鼓、都昙鼓、铜钹、贝等九种为一部，另乐工12人（见《隋书·音乐志下》）。公元383年前秦大将吕光受命率七万兵力通西域，385年带回龟兹乐，因受西凉太守阻拦，遂攻下西凉并讨平周边州郡。吕光为武威太守，后于389年自立为“三河王”。吕光不仅带回胡乐，还有乐器箏、腰鼓、羯鼓等。

在漫长的丝绸之路上，骆驼一队接着一队，战马连着战马，络绎不绝。单调的驼铃之声，驱走了沙漠上远古的寂寞，随身携带的乐器，倾吐着羁旅乡愁，异国情调的乐曲抚慰着疲惫的心灵，引起了美好的回忆。一种崭新的音乐，就这样慢慢地在丝绸之路上孕育、积累、逐步成长。

西域音乐进入内地，最先在西部边陲碰撞、融合。先是敦煌。敦煌是丝绸之路上的明珠，通往西域的必经之路，地处鸣沙山下，故称沙州城。丝绸之路至此分南北两路，南出阳关，北经玉门关。阳关在敦煌城西南70公里，玉门关在城西北80公里。胡汉乐在此交融形成《敦煌乐》。诗曰：“客从远方来，相随歌且笑。自有敦煌乐，不减安陵调。”（见《乐府诗集》卷七十八《杂曲歌辞十八》）次在武威（即凉州）。吕光等据有凉州，胡汉乐在此融合，变龟兹声为之，号“秦汉伎”；后魏太武既平河西后谓之“西凉乐”；至魏、周之际，又称之为“国伎”，在内地广为流传，至唐仍盛行不废。岑参《凉州馆与诸判官夜集》诗云：“弯弯月出照城头，城头月出照凉州。凉州七里十万家，胡儿半解弹琵琶。”杜牧《河湟》诗云：“唯有凉州歌舞曲，流传天下乐闲人。”北魏孝武帝元恪（499—515）以后，西域音乐再次传入。据《魏书·世宗纪》所载，当时与之有关各国，不断派使臣来朝，西域音乐也不断传入，以曲项琵琶、五弦箜篌、直胡、铜鼓、铜钹等为演奏乐器，对听众有很强的感染力。北齐后主高纬（565—576），给西域乐人曹妙达、安未弱、安马驱等以封王开府的优厚待遇，

可见其对胡乐的赏识。北周时，西域诸国尽为突厥所灭。天和三年（568），周武帝宇文邕与突厥通婚，“西域诸国来媵，于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐，大聚长安。胡儿令羯人白智通教习，颇杂以新声。”（《旧唐书·音乐二》）西域音乐与民间音乐的融合已进入长安洛阳腹地。这次通婚，还引进了音乐家苏祇婆与五旦七声的乐律。

以上是隋建国前中国北部与西域音乐文化之交流融汇盛况，可视之为燕乐形成的初始期。隋统一后，是燕乐的定型期。

隋建国后，龟兹乐更为盛行，并开始分成三部：西国龟兹、齐朝龟兹、土龟兹。隋文帝对南北音乐进行汇集整理，分别雅俗，于雅乐外置七部乐：一曰西凉伎，二曰清商伎，三曰高丽伎，四曰天竺伎，五曰安国伎，六曰龟兹伎，七曰文康伎。隋炀帝时，又定为九部乐，即：清乐、西凉、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕。（见《隋书·音乐下》）

唐代是燕乐的繁盛期。唐建国初期，按隋制置九部乐。太宗贞观十四年（640），太宗平高昌，得高昌乐。又命协律郎张文收造燕乐，去礼毕曲，合为唐十部乐。从太宗至玄宗的百年左右时间，唐以前称之为西域或少数民族的国名，已成大唐帝国的郡县，其势力范围已越过葱岭。通过欧亚大道，唐与中亚、西亚、南亚的经济文化交流已臻于极盛。“胡部新声”再次传入内地，唐代的音乐又出现一个新的繁荣高潮。首先是坐部伎与立部伎的设立。《新唐书·礼乐十二》载：“又分乐为二部：堂下立奏，谓之立部伎；堂上坐奏，谓之坐部伎。”“坐部伎”演奏的六部乐之第一部就是“燕乐”。其次是教坊的设置。教坊是教授与传习伎艺的场所，隋代实已开始。据《通鉴》卷一百八十所载，隋大业十三年十月于洛水之南置十二坊以养“艺户”（即“其家以伎艺名者”）。又《隋书·音乐下》载：“大业六年于关中为坊，以置魏、齐、陈乐人子弟。”唐时官中有两教坊之设。《旧唐书·职官志》：“武德（高祖年号）以来，置于禁中，以按雅乐，以官人充使，则天改为云韶府，神龙（中宗年号）复为教坊。”唐玄宗酷爱俗乐并公开引入宫廷，开元二年（714）另设内外教坊。自此教坊与太常寺并行。太常主郊庙，教坊主宴享。除歌舞外，外教坊还负责排练演出其他俳优杂技，直至唐末。最值得注意的是教坊曲与唐宋流行词调之间的密切关系。据崔令钦《教坊记》所载开元、天宝年间的教坊曲共324曲（内杂曲278，大曲46），演变为唐五代词调的有79曲，它们是：

抛球乐 清平乐 贺圣朝 泛龙舟 春光好 凤楼春 长命女
柳青娘 杨柳枝 柳含烟 浣溪沙 浪淘沙 纱窗恨 望梅花
望江南 摘得新 河渚神 醉花间 思帝乡 归国谣 感皇恩
定风波 木兰花 更漏长 菩萨蛮 临江仙 虞美人 献忠心
遐方怨 送征衣 扫市舞 凤归云 离别难 定西番 荷叶杯
感恩多 长相思 西江月 拜新月 上行杯 鹊踏枝 倾杯乐
谒金门 巫山一段云 望月婆罗门 玉树后庭花 儒士谒金门
麦秀两歧 相见欢 苏幕遮 黄钟乐 诉衷情 洞仙歌 渔父引
喜秋天 梦江南 三台 柘枝引 小秦王 望远行 南歌子
鱼歌子 风流子 生查子 山花子 竹枝子 天仙子 赤枣子
酒泉子 甘州子 破阵子 女冠子 赞普子 南乡子 拔棹子
何满子 水沽子 西溪子 回波乐

还有以五、七言声诗为曲辞的 30 曲：

破阵乐 还京乐 想夫怜 乌夜啼 墙头花 皇帝感 忆汉月
八拍蛮 怨胡天 征步郎 太平乐 胡渭州 濮阳女 杨下采桑
大酺乐 合罗缝 山鹧鸪 醉公子 叹疆场 如意娘 镇西
金殿乐 得蓬子 采莲子 穆护子 凉州 伊州 伴侣 突厥三台
四会子

另有 40 余曲入宋后转为词调。可见教坊曲流传的广泛并具有经久不衰的强大艺术生命力。唐五代词所用词调 180 左右，其中出身教坊曲者，几占半数。教坊曲实已成为词调的主要来源。

由上可见，燕乐的形成经历了 300 年左右漫长的历史时间。燕乐的形成同时也在孕育着词这一新的诗体形式，从选词以配乐到曲乐以定辞，中间又跨越了相当长的历史时空。它要解决的是音乐旋律曲拍与歌辞之间的差异和矛盾。

3. 声诗与乐曲的配合演唱

开始，词与乐曲旋律节拍并非配合得完美无间，天衣无缝。受乐曲决定的长短句歌辞的出现，是较为后来的事。最先，与燕乐杂曲相配歌唱的歌辞多为“声

诗”。简而言之，即选择现成五、七言诗来配乐歌唱。元稹在《乐府古题序》中，对此有充分具体的论述：

《诗》讫于周，《离骚》讫于楚。是后诗之流为二十四名：赋、颂、铭、赞、文、诔、箴、诗、行、咏、吟、题、怨、叹、章、篇、操、引、谣、讴、歌、曲、词、调，皆诗人六义之余，而作者之旨。由操而下八名，皆起于郊、祭、军、宾、吉、凶、苦、乐之际。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。而又别其在琴、瑟者为操、引，采民氓者为讴、谣，备曲度者总得谓之歌、曲、词、调。斯皆由乐以定词，非选词以配乐也。由诗而下九名，皆属事而作，虽题号不同，而悉谓之诗可也。后之审乐者，往往采取其词，度为歌曲。盖选词以配乐，非由乐以定词也。

（《元氏长庆集》卷二十三）

这一大段话对声诗与词作了区分。“声诗”原是“徒诗”（即不入乐的诗），“后之审乐者，往往采取其词，度为歌曲”，这就是“声诗”了。“歌词”本备曲度，“因声以度词，审调以节唱，句度长短之数，声韵平上之差，莫不由之准度”，“斯皆由乐以定词，非选词以配乐也。”这就是“歌词”，即我们所说的“词”。

在唐代，选用“徒诗”配合歌唱，十分流行。薛用弱《集异记》中《王之涣》的故事，就是选择名诗入乐歌唱的典型：

开元中诗人王昌龄、高适、王之涣齐名，时风尘未偶，而游处略同。一日，天寒微雪，三诗人共诣旗亭，贳酒小馔。忽有梨园伶官十数人，登楼会燕。三诗人因避席隈映，拥炉火以观焉。俄有妙妓四辈，寻续而至，奢华艳曳，都冶颇极。旋则奏乐，皆当时之名部也。昌龄等私相约曰：“我辈名擅诗名，不自定其甲乙，今者可以密观诸伶所讴，若诗人歌词之多者，则为优矣。”俄而一伶，拊节而唱曰：“寒雨连江夜入吴，平明送客楚山孤。洛阳亲友如相问，一片冰心在玉壶。”昌龄则引手画壁曰：“一绝句。”寻又一伶讴之曰：“开筵泪沾臆，见君前日书。夜台何寂寞，犹是子云居。”适则引手画壁曰：“一绝句。”寻又一伶讴曰：“奉帚平明金殿开，强将团扇共徘徊。玉颜不及寒鸦色，犹带