

唐诗创作与歌诗传唱关系研究

吴相洲摇著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

唐诗创作与歌诗传唱关系研究 / 吴相洲著. — 北京 : 北京大学出版社, 2014.5.14

ISBN 978-7-301-26111-1

I. ①唐… II. ①吴… III. ①唐诗—文学研究 IV. ①I207.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第141111号

书名：唐诗创作与歌诗传唱关系研究

著作责任者：吴相洲著

责任编辑：马辛民

标准书号：ISBN 978-7-301-26111-1

出版发行：北京大学出版社

地址：北京市海淀区中关村北京大学校内

网 址：http://www.pku.edu.cn 电子邮箱：bjd@pku.edu.cn

电 话：邮购部 010-62750174 发行部 010-62750175 编辑部 010-62750176

排 版 者：兴盛达打字服务社

印 刷 者：

经 销 者：新华书店

开 本：787毫米×1092毫米 1/16 印 张：18.5

定 价：35.00元

定 价：35.00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，翻版必究

本著作为：

国家社科基金项目(2014—2015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

本著作的出版

获得北京市社会科学理论著作出版基金资助
特此致谢！

目摇摇录

引言言	(员)
第一章摇从歌诗角度研究唐诗需要首先弄清的几个问题	(愿)
摇第一节摇诗和乐的关系	(愿)
摇第二节摇歌诗创作对诗人整个创作风格的影响	(愿)
摇第三节摇唐代旧题乐府入乐情况的基本估计	(猿)
第二章摇论初唐近体诗体式的形成与诗歌入乐之关系	(远)
摇第一节摇一个值得重视的现象	(远)
摇第二节摇从永明体谈起	(苑)
摇第三节摇初唐人探讨诗律的具体情境	(苑)
摇第四节摇入乐诗歌在声律上的特点	(苑)
摇第五节摇声律探索者的音乐素养和职责	(苑)
摇第六节摇相关的几个问题	(苑)
第三章摇盛唐诗的繁荣与歌诗传唱	(愿)
摇第一节摇唐玄宗与盛唐歌诗的繁盛	(愿)
摇第二节摇盛唐著名诗人的歌诗创作	(愿)
摇第三节摇盛唐人的风雅观与歌诗创作	(愿)
第四章摇中唐元白诗派的创作与歌诗传唱的关系	(愿)
摇第一节摇元白新乐府创作与歌诗传唱的关系	(愿)
摇第二节摇元白等人的歌诗创作	(愿)
第五章摇晚唐“才子词人”的歌诗创作	(猿)
摇第一节摇晚唐歌诗生产的特点与才子词人的出现	(猿)
摇第二节摇才子词人的行止、性格和才艺	(猿)
摇第三节摇才子词人的价值观念	(猿)
摇第四节摇才子词人的歌诗	(猿)
结摇论	(猿)
主要参考文献	(猿)
后摇记	(猿)

引摇摇言

摇摇就与音乐关系而言,可以将唐诗分为两类:一类不入乐,只供人们诵读;一类入乐,像歌词一样可以歌舞。这种入乐入舞的诗,我们称之为“歌诗”。^①

在唐代,歌诗传唱曾是一个普遍的客观存在。人类社会只要有生活,就离不开歌声,歌唱活动,历代有之。先秦的周诗、楚辞、汉乐府、魏晋南北朝乐府民歌以及唐宋词、元散曲中的部分作品都是入乐的歌辞。而唐人所唱,除了句式长短不齐的杂言歌词以外,还有齐言的诗。

明代胡震亨《唐音癸签》卷一曾列举了唐诗各体的名称,如云:

有曰“咏”者,曰“吟”者,曰“叹”者,曰“唱”者,曰“弄”者。

咏以永其言,吟以申其郁,叹以抒其伤,唱则吐于喉吻,弄则被诸丝管。此皆以其声为名者也。^②

胡氏把唐诗称为“唐音”,就取其入乐歌唱的特点。人们习惯把盛唐诗风称为“盛唐之音”,也包含这个意思。我们不能把唐人在诗题中加入“行”、“引”、“歌”、“词”等名称,看作毫无实际意义;不能把唐

① “歌诗”一名,最早见于《左传·襄公十六年》,云:“歌诗必类”,意指诗歌演唱。《墨子·公孟篇》:“诵诗三百,弦诗三百,歌诗三百,舞诗三百”中含义相同。到汉代演变成对歌词的一种通称。《汉书·艺文志》“诗赋五类”最后一类就是“歌诗”。唐人仍沿用这种称呼,如白居易《与元九书》:“知文章合为时而著,歌诗合为事而作。”陆龟蒙《丁隐君歌》序:“好古文,乐闻歌诗。”(《全唐诗》,第 28 卷,第 78 页,北京,中华书局,1960)《全唐诗》中共出现过 10 次,如柳宗元《鼓吹铙歌·东蛮》:“歌诗铙鼓间,以壮我元戎”(《全唐诗》,第 5 卷,第 10 页,北京,中华书局,1960)独孤及《奉和中书常舍人晚秋集贤院即事寄赠徐薛二侍御》:“图籍凌群玉,歌诗冠柏梁”(《全唐诗》,第 10 卷,第 10 页,北京,中华书局,1960)。但任半塘先生认为:“‘歌诗’仅用于肉声,不包含乐器之声,其义较狭;‘声诗’云云,则兼赅乐与容二者之声。——此其大别也。”(见其《唐声诗》上编,第 4 页,上海,上海古籍出版社,1984)我认为用“歌诗”作为入乐入舞的诗的通用的称呼还是比较合适的。

② 《唐音癸签》,第 1 卷,第 1 页,上海,上海古籍出版社,1984

人把某个诗人称作“词人”，看作是一个没有实际内容的称呼；也不能将唐人所说的“今日听君歌一曲，暂凭杯酒长精神”、“与君歌一曲，请君为我侧耳听”、“君歌且休听我歌，我歌今与君殊科”这样的歌，当作是在读诗。杜甫《屏迹三首》其一：“独酌甘泉歌，歌长击樽破。”^①《苏端薛复筵简薛华醉歌》：“座中薛华善醉歌，歌辞自作风格老。”^②《夜归》：“白头老罢舞复歌，杖藜不睡谁能那。”^③刘禹锡《酬令狐相公六言见寄》云：“今日便令歌者，唱兄诗送一杯。”^④这些都是对当时诗人作歌、唱歌的描写。任半塘先生在其《唐声诗》中对唐诗传唱的情况曾有详细的描述，以大量的材料证明了唐诗中相当一部分作品作为歌词被人们普遍演唱。

萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》说：“夫一代有一代之音乐，斯一代有一代之文学，唐诗宋词元曲，皆所谓一代之音乐文学也。”^⑤朱谦之《中国音乐文学史》也认为是音乐的变化催生了文学的变化：“自汉代通西域，传入西方音乐，中国音乐和文学中发生重大的变化。北朝和西方交通频繁，输入音乐的机会更多，迄于隋唐，音乐由七部增到九部十部，大半皆是外来的新乐，华夏旧声不绝如缕，文学上乃发生第二次变化。”^⑥书中在描述“外国音乐渐次输入的经过”以后又说：“因此，中国音乐界才有各项新的乐器，文学上才有新的文体——五七绝诗发生。”^⑦以上二家之论，也许绝对了一些，但都强调了这样一个意思：音乐是一代文学赖以形成的重要因素。

从入乐的角度来研究唐诗，是一个极重要的视角，会使我们对唐诗的认识变得更加全面、清晰。

首先，这种研究有助于对诗歌创作具体情境的认识。我们过去对唐诗的研究往往只是从文本出发，单纯就文本来研究。其实在文

① 仇兆鳌《杜诗详注》，第5卷，第184页，北京，中华书局，1983。

② 同上引书，第1卷，第104页。

③ 同上引书，第1卷，第104页。

④ 瞿蜕园《刘禹锡集笺证》，外集，第1卷，第184页，上海，上海古籍出版社，1989。

⑤ 《汉魏六朝乐府文学史》，第1卷，北京，人民文学出版社，1984。

⑥ 朱谦之《中国音乐文学史》，第1卷，北京，北京大学出版社，1984。

⑦ 同上引书，第1卷。

本形成之前,诗人创作的具体情境,对其诗歌特点的形成有着重要的作用。例如我们可以把诗人的具体创作情境划分为这样几类:应酬唱答、消遣娱乐、仪式庆典、登临游览、独自创作。在这几种创作情境中,前三种都可能与歌诗演唱直接相关。研究这种具体的创作情境,对于准确把握诗人的创作动机,无疑大有裨益。

其次,有助于揭示诗歌创作某些特点的形成与其他艺术的关系。各种艺术之间不是孤立发展的,诗歌艺术与其他艺术之间也存在着相互借鉴的关系,特别是诗歌与音乐之间,更有着内在的联系。现存的唐诗当中就有大量的以听歌看舞为题材和以听歌看舞相关内容为题材的作品。光写乐器演奏的作品就俯拾即是:《听董大弹胡笳声兼寄语弄房给事》、《琴歌》、《听安万善吹觱篥歌》、《听蜀僧濬弹琴》、《听颖师弹琴》、《琵琶行》……诗人们能被这些乐曲深深地打动,说明他们对此有深刻的理解。这种理解对他们作诗无疑是有帮助的,而且帮助是多方面的,不仅仅是给他们提供了写作的题材而已。所以从音乐的角度来思考,可以使我们对唐诗某些特点找到新的认识途径。

第三,有助于深入理解诗人的创作动机。诗的价值的实现有多种方式,被歌舞演唱,是一个重要的非常有效的方式。诗被歌舞演唱,就会增强其感人心的力量,就会得到更加广泛的传播。每个诗人都希望自己作品价值得到更充分的实现,作品价值实现的情况直接影响着诗人的创作趣味和倾向。

第四,有助于解决唐诗研究中其他一些问题。例如有的作品作为诗是一个题目,作为歌词可能就是另外一个题目。沈雄《古今词话·词辨》上卷引《柳塘词话》云:“唐人绝句作乐府歌曲,皆七言而异其名,如无名氏之《小秦王》,一名丘家筝者。”^①郑樵《通志二十略·正声序论》云:

古之诗曰歌行,后之诗曰古近二体。歌行主声,二体主文。
诗为声也,不为文也。浩歌长啸,古人之深趣。今人既不尚啸,

^① 唐圭璋《词话丛编》第8册第1页,北京,中华书局,1986。

而又失其歌诗之旨,所以无乐事也。凡律其辞则谓之诗,声其诗则谓之歌,作诗未有不歌者也。诗者乐章也,或形之歌咏,或散之律吕,各随所主而命。主于人之歌者,则有行,有曲。主于丝竹之音者,则有引,有操,有吟,有弄。各有调以主之,摄其音谓之调,总其调亦谓之曲。凡歌、行虽主人声,其中调者皆可以被之丝竹。凡引、操、吟、弄虽主丝竹,其有辞者皆可以形之歌咏。盖主于人者,有声必有辞,主于丝竹者,取音而已,不必有辞,其有辞者,通可歌也。近世论歌行者,求名以义,强生分别,正犹汉儒不识风雅颂之声,而以义论诗也。且古有长歌行、短歌行者,谓其声歌之长短耳。崔豹、吴兢,大儒也,皆谓人寿命之短长,当其时已有此说,今之人何独不然?呜呼!诗在于声,不在于义,犹今都邑有新声,巷陌兢歌之,岂为其词义之美哉,直为其声新耳。礼失则求诸野,正为此也。^①

可见从音乐入手,有助于对有些诗题、诗意的理解。

总之,歌诗是研究唐诗的一个重要的视角,有助于我们更清晰、更全面地把握唐诗创作的情况,同时,对歌诗这种诗歌创作的原生态的研究,对我们今天的艺术实践也会提供一定的借鉴。

从歌诗的角度来研究唐诗,可以使我们对唐诗研究中的许多问题作出新的解释。例如我们可以提出这样一些问题:自盛唐以来,诗人们一直致力于诗歌声律的探讨,而这与诗歌入乐有没有关系呢?整个盛唐是诗歌创作的繁盛期,也是歌诗创作的鼎盛时期,这两个繁盛其同时出现是否“纯属巧合”?到中唐元白等人新乐府的创作与当时歌诗创作是一种什么样的关系?源中晚唐以来出现了一批致力于歌诗创作的“才子词人”,他们是以什么样的心态进行创作的呢?他们的创作给当时的诗坛带来了哪些新的变化?很显然,这些都是学术界没有提出或没有作出明确回答的问题。

然而,唐诗研究界由于对唐代这个很普遍的艺术活动认识不足,很少有人从歌诗这一角度来研究唐诗。任半塘的《唐声诗》和王昆

^① 《通志二十略》,第 愿 愿 页,北京,中华书局,愿 愿 愿。

吾的《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》对唐诗入乐的情况作了详细的研究,但他们师徒只是把研究放在文献工作上,对这些入乐的诗在诗坛上的地位及其对其他诗歌创作的影响未予论述。而其他学人也很少从诗歌入乐的角度来考察唐诗。任半塘的《唐声诗》这样一部功力深厚的著作出版多年,研究唐诗的人却很少引用甚至提到它,这一现象就足以说明歌诗研究与诗歌研究的分家情况是多么严重了。笔者不揣浅陋,欲在歌诗研究与诗歌研究两方面做一些沟通工作。

全书共分五章,第一章对歌诗创作在唐代诗歌创作中的地位和作用作了理论上的考察,属于逻辑分析,后面四章则从事实层面进行考察,属于历史分析。具体是从初盛中晚四个时段依次进行考察,而在每个时段集中论述一个问题,这样既照顾了时间的前后,又不至于使论述面面俱到,散漫无际。这四个问题分别是:初唐人对近体诗律的探索与歌诗传唱的关系,盛唐诗的繁荣与歌诗传唱,中唐元白诗派的诗歌创作与歌诗传唱,论晚唐“才子词人”的歌诗创作。

在这四个问题的研究中,都大致按照这样一个路数:先描述这一个时段歌诗艺术生产的特点,人们对歌诗创作的态度,在此基础上分析歌诗的特点以及其对整个诗歌创作的影响。在具体的论证过程中,特别注意了材料的引证,努力做到观点从材料中得出,力避空泛之论。

必须指出,彻底弄清唐代歌诗创作与诗歌创作的关系,需要花很大的篇幅,不是这三十几万字所能做到的。例如,由于受上述题目所限,还有许多著名的歌诗作者如李益、李贺、张仲素、刘禹锡、孟郊等人无法论及或较详细论及。同时也有很多问题没有涉及到,因为这些问题的解决还有赖于其他问题的解决,如整个唐代,齐言的歌诗与杂言的长短句一直被演唱,何以到晚唐五代以后,长短句逐渐增多而歌诗逐渐减少?其间演变的详细情况的描述也有待于对当时音乐演变的特点和诗乐配合规律的明确揭示。近年来,在唐代乐曲的复原工作上已经有了一些进展,可能成为我们解决这些问题的突破口。这些问题的最后解决,还需要学者们综合古代文学、音韵学、古音乐学等各方面的知识进行长期的研究。

说到从音乐的角度来研究唐诗,有人不免提出这样的疑问:音乐

的流传、变化是很快的,记录唐代音乐的曲谱、舞谱今天所存无多,何谈从音乐的角度来研究唐诗?其实,这只是看到了音乐变化的一面,而没有看到音乐传承还有其相对稳定的一面。记录唐代的曲谱、曲谱固然所剩无多,但后来的宋词、元曲、明清传奇所入曲调,仍然与唐代一脉相传,正如丘琼荪先生所言:

隋唐燕乐,久已失传,法曲霓裳,徒成佳话。两宋之俗乐,自是唐代之遗,因时世推移,旧调已多陵替。昔之二十八调,至宋初实存十七调。元明以降,仅存十三调。然穷流溯源,则是一脉相承的。今日之乐,不论昆弋皮黄,管弦杂曲,其乐调无一不是隋唐燕乐调之遗,可断言也。^①

而记录这些音乐的资料就丰富多了,我们仍可从中窥及唐代音乐的某些面貌特征。

在这里,有必要对古音乐知识在这一研究中的所起的作用做一个适当的估计,以澄清人们的另一个疑虑。近年来,人们在谈到从音乐的角度来研究唐诗时,往往会提出这样一个疑问:你懂音乐吗?其实,懂得音乐固然极为重要,不懂也有大量的文章可作。能够恢复古乐,固然难得,也十分重要,掌握古代音乐发掘方面的专门知识,无疑会给某些问题的解决找到极为重要的支撑,但我们今天所能见到唐代的乐谱、舞谱毕竟有限,所解决的问题也有限。然而,有关唐代歌诗传唱与唐诗创作关系的研究不能在这有限的基础上展开,也不应该在这有限的基础上展开。决不能得出这样的结论:不能恢复古乐,就不能研究歌诗。萧涤非《汉魏六朝乐府文学史·绪论》说:

窃谓在今日而谈乐府,其第一著即须打破音乐之观念。盖乐府之初,虽以声为主,然时至今日,一切声调,早成死灰陈迹,纵寻根究底,而索解无由,所谓入乐与未入乐等耳。侈言律吕,转滋淆惑。故私意以为今日对于乐府之鉴别,宜注意下列两点:
(一)文学之价值,(二)历史之价值。^②

① 丘琼荪《燕乐探微·叙》,第1页,上海,上海古籍出版社,1982。

② 《汉魏六朝乐府文学史》,第1页,北京,人民文学出版社,1959。

在萧先生看来,不能复原古音乐照样能研究乐府,这话是不错的。我想补充的是,不能复原古音乐,但也可以从音乐的角度来研究古代诗歌。歌诗是一个与音乐密切相关的文化活动,在当时是一个立体的存在,这一活动可分解为多个层面,如作者、歌者、听看者、歌词、曲调等,曲调只是其中一个层面,而这每一个层面,都可能影响到诗人的创作。如研究某一首歌诗在当时如何传播,如何受到人们的欢迎,诗人们对歌诗创作的态度等等,就可以不借助复原音乐来完成,而这些对于深入认识诗歌创作恰恰有着重要的作用。

研究歌诗,还有一个认定哪些作品确曾入乐传唱的问题。在这方面,任半塘、王昆吾已经做了相当的基础工作。他们编的《隋唐五代燕乐杂言歌辞集》分为“正编”,收录有材料证明入乐歌唱的作品;“副编”,收录虽有歌词特点可徵,然其音乐性质尚待考实之作品;“附录”《声诗集》,收按《唐声诗》标准认定的齐言的近体歌诗。这一成果对于我们研究唐代诗人的哪些诗曾被入乐歌唱提供了便利。但也应该指出,任、王二氏在认定时特别强调齐言、杂言之别(当然,这对于研究词的起源极其必要),使许多歌诗未能收入进来。如《丁都护歌》是有材料证明在唐代继续流传的乐府旧题的曲调,但李白的《丁都护歌》既非杂言,又非近体,所以其《杂言歌辞集》、《声诗集》就均未收入。有鉴于此,本书研究唐代歌诗时,不执著于齐言、杂言之分,除了那些后世常见的词牌如《清平乐》、《菩萨蛮》以外,不分古体、近体,不论旧题乐府还是近代曲辞,只要有材料证明在唐代传唱或应该传唱,一概纳入考察范围。

第一章 从歌诗角度研究唐诗 需要首先弄清的几个问题

要想揭示歌诗传唱这一在唐代很普遍的艺术活动对唐诗创作到底产生了哪些影响,并不是一件简单的事情。在对这种原生态的事实进行描述之前,有必要对其中各个要素之间的种种逻辑关联作出揭示。这种逻辑分两个方面:第一,诗与乐之间的本质联系,要从艺术形式上,弄清诗和乐在本质上有何联系,只有找到这种联系我们才能谈唐代歌诗创作与其他诗歌创作的关系。第二,歌诗创作对诗人整个诗歌创作的作用,是从创作主体的角度,弄清诗人对歌诗传唱的态度、歌诗创作的特点,进而分析诗人因歌诗创作而给其整个诗歌创作特点带来的影响。这是本章第一节、第二节所要揭示的内容。从歌诗的角度来研究唐诗还有一个事实需要加以澄清,即唐代到底哪些诗是入乐的?当然这是一个极其复杂的问题,其中那些标明是属于近代曲辞的容易判定,而近代曲辞以前的旧题乐府的入乐情况的判定就很难了。但要使本课题的研究得以开展,必须对唐代旧题乐府入乐的情况做一个基本估计,所以,第三节就集中探讨一下唐代旧题乐府的入乐问题。

第一节 摇诗和乐的关系

诗和乐本来是两种艺术,完全可以独立存在,其形式就是纯粹供人们阅读的诗和没有歌词的音乐。然而当这两种艺术结合到一起的时候,会产生更加美妙的艺术效果。而这两种艺术形式能够结合到一起,说明二者之间肯定具有某种本质上的联系。这种本质上的-致性,使它们相合而成为一体,这种本质上的差异性,又使它们不断地走向分离。

先说诗乐相合的一面。

一、诗是乐歌必不可少的组成部分。音乐可分为纯音乐和声乐，而声乐又分为词和曲两部分，可见声乐是不能没有歌词的。在声乐当中，诗的作用巨大。音乐是要用来感人心的，而纯音乐的语言是抽象的，远不如诗的语言来得明确。晋代陶侃曾说过这样的话：“丝不如竹，竹不如肉。”我想，器乐之所以不如人的歌唱动听，并非是其声音不如人的声音，而是人的歌唱已不是纯粹的声音，这种声音中已经加入了能明确传达情意的歌词（诗），这是器乐所无法比拟的。正如段安节《乐府杂录》所云：“歌者，乐之声也，故丝不如竹，竹不如肉，乃居诸乐之上。”^①元燕南芝庵《唱论》亦云：“取来歌里唱，胜向笛中吹。”^②《礼记·乐记》：“诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也。三者本于心。”^③所以刘勰《文心雕龙·乐府》云：“乐辞曰诗，诗声曰歌”，“诗为乐心，声为乐体。”^④宋郑樵《通志·乐略第一》云：“乐以诗为本，诗以声为用。”^⑤两家都认为诗是乐的根本，乐是诗的形式和实现的手段，作为声乐，二者缺一不可，理想的境界就是实现两者的完美结合。如齐王僧虔《启》中所说：“诗叙事，声成文。必使志尽于诗，音尽于曲。”^⑥特别是古代，并不是像现在这样的一词一曲，而是一曲多词，在这种情况下，词的作用就显得更加重要了。

二、诗乐在形式上的一致性。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，都是为了符合人的生理上对节奏的需求。诗的韵律和音乐的旋律之间这种一致性是诗、乐最本质的联系。这一点在现代人的美学著作中已经有了较为明确的揭示。如汪济生《系统进化论美学观》在谈到音乐和感情的关系时说：

音乐和感情的关系之所以引起这样长久、艰难的论争，绝不

① 《中国古典戏曲论著集成》，第 1 册，第 521 页，北京，中国戏剧出版社，1959 年。

② 同上引书，第 521 页。

③ 《周礼·仪礼·礼记》，第 1 册，第 100 页，长沙，岳麓书社，1982 年。

④ 赵仲邑《文心雕龙译注》，第 1 册，第 100 页，南宁，漓江出版社，1982 年。

⑤ 《通志二十略》，第 1 册，第 100 页，北京，中华书局，1982 年。

⑥ 见《乐府诗集》，第 1 卷，第 100 页，上海，上海古籍出版社，1982 年。

是偶然的,这两者之间确实有纠缠难解的地方。其一,是音乐活动和情感活动,似乎有很大的同步性。音乐的创作和欣赏,差不多总是与情感的抒发和共鸣同时并存。其二,是音乐本身的物质运动过程,似乎和情感本身的物质运动过程有着十分相似的性质,即是说它们似乎表现出运动节奏的一致性。^①

他认为,纯音乐节奏和情感节奏二者虽然有区别,但有互相接近的趋势。他说:

这两种运动虽然发生在两个系统,但从总体来看,却又处于人体神经系统的总体之中,所以它们必然会发生相互的作用和影响。如听觉系统听到音乐音调产生的快感,自然会增加情感情绪的节奏的活跃,而情感情绪的活跃和愉悦,也自然希望得到听觉系统的同步活动来共鸣和助兴。这两种活动各自的具体目的虽不同,但从本质上来说仍然都是要使肌体得到美感和快感。所以,在一些抒情性的音乐活动(尤其是歌唱)中两者就被要求结合起来了。^②

黑格尔早就指出,音乐的任务就是用它的节奏唤醒人的内在节奏。他说:“分配给音乐的艰巨任务就是要使这些隐藏起来的生命和活动单在声乐里获得反响,或是配合到乐词及其所表达的观念,使这些观念沉浸到上述感情因素里,以便重新引起情感和同情共鸣。”^③可见诗的韵律和音乐的节奏都是为了适应人的情感的节奏而设置的,这种形式上的一致性也是诗乐的本质联系之一。

这种情感的节奏好像是很玄妙的,其实是实际可感的。朱光潜《咬文嚼字》一文对此有生动的描述:

领悟文字的声音节奏,是一件极有趣的事。……我读音调铿锵、节奏流畅的文章,周身筋肉仿佛作同样有节奏的运动;紧

① 《系统进化论美学观》,第 104 页,北京,北京大学出版社,1985 年。

② 同上引书,第 104 页—105 页。

③ 《美学》,第 3 卷上册,第 304 页,北京,商务印书馆,1987 年。

张,或是舒缓,都产生出极愉快的感觉。如果音调节奏上有毛病,我的周身筋肉都感觉局促不安,好像听厨子刮锅烟似的。……我因此深信声音节奏对于文章是第一件要事。^①

这种一致的节奏,不光是简单的节拍,细分起来还有“比例”、“力度”和“运动”等内容。音乐上这些内容是明确的,易于理解的,诗的这些内容似乎不那样明显,但也是存在的。诗的句式和韵脚就决定了节拍,而诗的平仄正与表情的力度相关。诗乐节奏的一致性,使人们在进行诗乐创作时自觉地照顾对方的需要。汪济生说:

我们知道,在中枢部的艺术想像活动中,语言仅仅是物质外壳,在纯中枢部的游戏活动中,只要语言文字所标志的想像表象内容不变,语言文字本身的感性性质——字音字形甚至字色——都是无关紧要的。然而在中枢部的综合游戏中,字音字形甚至字色就不是无关紧要了,它们被求美求全的人们充分地挖掘利用起来,以追求声、形、情、文俱佳之效果。对文学语言的节奏、音韵的精心布列、推敲选择就是其表现之一。这种追求的集中形态就是语音的诗、词的规范。这种精心制作过的文学语音虽然不能完全摆脱标志内容的任务而尽情遵照“美音体系”来编织自己,然而毕竟也能比毫不雕琢的语音占有更多的音乐美要素,从而能够在一定程度上打动人的听觉器官,使听觉器官和中枢部的艺术想像共同进入游戏状态,这也就在一定程度上造成了中枢部游戏的综合活动形态。^②

总之,诗的音步、音强、平仄、韵脚都可以从属于乐的音密、音长、音强、音高、音色等方面来分解,诗声与乐声之间存在着一定的决定关系。诗的平仄与感情的表达有着直接的关系,四声歌诀就清楚地表明了这一点:“平声平道莫低昂,上声高呼猛烈强,去声分明哀远道,入声短促急收藏。”这样,句子中间的平仄搭配就与感情的高低起伏与歌唱的抑扬婉转联系起来。而韵脚的平仄相间,更是演唱的必然

① 《朱光潜美学文集》,第 4 卷,第 144 页,上海,上海文艺出版社,1983 年。

② 《系统进化论美学观》,第 144 页,北京,北京大学出版社,1983 年。

要求。研究声乐的人士指出这种上仄下平安排,“便于歌唱时拖腔拉音。”^①至于韵脚的合辙押韵,更是唱词必不可少的。研究声乐的人说:“它能加强唱词的节奏感,使咬字发音色调一致,增加听觉上的美感,便于记忆,并有利于深刻地表达出思想感情,从而引起听众的共鸣。”^②研究音乐的人还指出:

歌曲上的表情音色,实际上都是靠母音(韵母)表现出来的。……每个母音的发音,在声音的效果上都有各自的特性。从感情表现的角度来分析母音的特性,大致上可以分为“明母音”和“暗母音”两类。例如“蚤”、“葵”、“藻”等母音发音比较明朗,属于明母音。“怎”、“燥”等母音发音比较沉闷,属于暗母音。如果我们再进一步的细分,那么“蚤”音的发音有“尖锐”感;“葵”的发音有“脆亮”感;“燥”音比较沉闷;“怎”音则还要暗闷一些。^③

唱词演唱要达到字正腔圆的效果,而要达到这一效果,对每个字都要处理得当。正如研究音乐的人士指出:

在我国传统的演唱中,非常重视声音的圆润、优美。认为最好的声音须具备甜、脆、圆、润、水五个特点。要达到这种声音,首先必须使口咽腔咬字发音的部位、作形、状态、感觉等都符合声乐音响学的要求和特点。换言之,即口咽腔要掌握竖、立、圆的作形及以竖为主的咬字发音原则,并能综合运用多种共鸣腔体,才能使声音圆润。在这个基础上,如能加上对字的头、腹、尾的正确布局——字头短、韵母长、字尾清,就能达到字正腔圆的共同要求。^④

可见歌唱中咬字发音自有其内在的规律。

反过来说,诗的音韵直接影响到演唱,诗人们在诗的创作时,为了入乐,必须在声律上做些准备。中国古代诗词的格律,在很大程度

① 余笃刚《声乐艺术美学》,第 151 页,北京,高等教育出版社,1998 年。

② 许讲真《语言与歌唱》,第 28 页,上海,上海文艺出版社,1983 年。

③ 沈思岩《声乐讲座》,第 15 页,北京,人民音乐出版社,1982 年。

④ 许讲真《语言与歌唱》,第 28—29 页,上海,上海文艺出版社,1983 年。

上就是为了便于歌唱而设置的。如律诗,既讲平仄,又讲韵脚,句式的长短和多少都有规定,无疑为歌唱提供了很大的方便。陈国权《歌曲写作教程》在谈到对四声的讲究有利于入乐歌唱时说:

我国普通话的语音声韵有四种:第一声阴平,第二声阳平,第三声上声,第四声去声。同时由于词、字的作用不同,还有重读、轻读之分。四声和读音轻重对旋律的音高和节奏有一定的影响和制约,……曲调与歌词四声结合得非常贴切、准确,这种四声和曲调吻合的情况,我们称之为“字正”。……“字正”是曲与词在声韵结合上的基础,对于生动地表达词意,对于加强歌曲的美感,对听懂词义都是有重要意义的。^①

其实,对于诗律与乐律之间的关系,古代的人们早已有了明确的认识。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、陆厥、刘勰所言:

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。^②

自魏文属论,深以清浊为言,刘桢奏书,大明体势之致。龠龠妥帖之谈,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?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?^③

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,

① 陈国权《歌曲写作教程》,第1页,北京,人民音乐出版社,1980。

② 范晔《狱中与诸甥侄书》,见《宋书·范晔传》,第23卷,第1111页,北京,中华书局,1959。

③ 陆厥《与沈约书》,《南史》第18卷,第1111页,北京,中华书局,1959。