

唐宋词曲关系新探

——曲调、曲辞、词谱阶段性区分的意义

丨文◎戴伟华 张之为

元稹《乐府古题序》：“(操引谣讴歌曲词调)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，而又别在琴瑟者。……斯皆由乐以选词，非由调以选乐也。”“(诗行咏吟题怨叹章篇)九名皆属事而作。虽题号不同而悉谓之诗，可也。后之审乐者，往往取其词度为歌曲，盖选词以配乐，而非由乐以定词也。”按，“由乐以选词，非由调以选乐”方之于“选词以配乐，而非由乐以定词”，则“由调以选乐”中“调”当为“词”之误写，即“由乐以选词，非由词以选乐”。元稹所论因文类不同而产生词、乐相配合的不同关系，未必能反映古代有关文类的实际，但对人们研究词与音乐关系有很大启发。

显然，唐代诗与音乐联系的实际，有“由乐以选词，非由词以选乐”和“选词以配乐，而非由乐以定词”两种情况。

(一)由词以选乐。词在先，而以词配乐。薛用弱《集异记》卷2：“开元中，诗人王昌龄、高适、王之涣齐名。……三诗人共诣旗亭，赏酒小饮。……俄而一伶拊节而唱，乃曰：‘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。’寻又一妓讴之曰：‘开箴泪沾臆，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。’……须臾，次至双鬟发声，则曰：‘黄河远上白云间，一片孤城万仞山，羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。’之涣即掀歛二子曰：‘田舍奴，我岂妄哉！’因大谐笑。”王昌龄等人之诗非为歌而作，但都为歌令所歌。其词和乐的配合，是歌伶选词配乐的过程。

(二)由乐以定词。无论是哪一种情况，都是乐调在先，伶人唱诗人绝句，不会为某一绝句专作一曲调，而是选一曲调以唱其诗。

故讨论词曲关系时，可以将“曲调”看成“词”生产的第一阶段。曲调可独立于曲辞而存在，当辞与曲相配时也不专为词所用，但可以生成词。从齐言(多为绝句)可唱入曲看，曲调和曲辞的结合应是相当宽松和自由的，无固定的对应关系。因此，乐以定词的过程也是相当宽松和自由的，无固定的对应关系。曲

《元氏长庆集》(卷23)《四部丛刊》上海涵芬楼景江南图书馆藏明嘉靖本，第1页。

(唐)薛用弱《集异记》中华书局1980年版，第11页。

词与辞，二者概念难以明确分离。通常，词指脱离音乐而存在的文学样式，辞指与音乐相配的文学样式。就曲调和曲辞的关系问题，王昆吾先生提出文字辞的格律包括近体诗律和唐五代曲子辞的格律，与音乐皆无必然联系(参见其《唐代酒令艺术》，东方出版中心1995年版，第90页；《唐代诗乐二问》，载《起源与传承——中国古代文学与文化论集》，凤凰出版社2010年版，第223页)。

调是固定的,曲辞是自由的。如江苏民歌《月儿弯弯照九州》,依其乐谱,既可唱“寒雨连江夜入吴”,也可唱“胡马胡马远放燕支山下”,也可唱“汴水流泗水流”。曲子并不能规定辞的辞式以及平仄和押韵。

在词、曲关系中,“由词以选乐”方式意义并不大,原因在于丰富的曲谱往往去演唱齐整的文字辞。但这一过程有参考价值,毕竟已在寻找曲调之乐句与配辞之词句彼此谐调的关系,已在注意一首齐言诗(如绝句)的词句韵字安放的位置,已在尝试将诗歌结构、节奏与曲调结构、节奏之间布放的规则。而“乐以定词”、“依调填词”对解释乐、词相配才具有实际意义。

所谓“依调填词”应有如下方式(1)有调无辞。在这一状态下,会导致一“(曲)调”式而多“辞”式。经过不断调协必然会形成约定俗成的固定格式。首次依调填词便成了带有指向性和示范性的创造工作。(2)有调有辞。“有辞”应来源于两个方面,一是民间曲和辞已经存在;二是有文人和艺人已尝试配辞了。在这一状态下,会导致一“调”式而趋向一“辞”式。而多种情况下,与其说文人在依调填辞,还不如说文人在“和辞”,辞和乐是松散的,新和之辞与已有之辞在格式上必须对应。其必然的结果,是在一种曲调下,有了统一的文字格式,无论词谱出现还是没有出现,指导人们按约定俗成的形式去写作的词式已实际存在,并被应用。换言之,在词谱正式出现以前,客观的“词谱”已在创作中形成而且在创作中发生作用。

由曲调到曲辞,尚存在辞和乐紧密结合的共生关系,而“词谱”的实际存在,词和乐就可以分离而独立存在。其后文人中有音乐知识和演唱能力的人,仍然迷恋于词体起源时的乐辞关系,其实已不具有发生学的意义,只是不懈追求艺术精细的显示以及知识运用的满足。

事实上,北宋有音乐才华的词人在写作中不满足于“和辞”(按文字格式完成),尝试直接去“依调填词”,或改造旧有词牌,或自谱曲调着辞,这样就会出现新的“词谱”。其实验的另一层意义,让人们由此一窥发生期的乐、辞结合的状态,但这一状态真实程度值得怀疑,因为这一过程已经融入了若干年人们探索的经验,多少会带有后人写作经验的想象。

毫无疑问,宋以后人研究的谱、辞相配的方法或规则应是身兼音乐家和文学家二职的文人使乐和辞不断协调以达到理想境界的过程,而不能以之解释“乐—辞”结合的原初状态。姜白石词谱是词成熟期的产物,所谓成熟有两层意思,其一,词与曲谱的配合实质上已是词依曲谱填写的实践过程;其二,所谓自度曲,辞与曲的配合已经在已有的写作经验以及声、辞配合规则下进行,它只是其他定式的翻版。

一、缪荃孙疑惑之解

缪荃孙云:“宋人词集,校订至难,而柳词为最。如《倾杯乐》八首,‘楼锁轻烟’一首,九十四字,分段;‘离宴殷勤’一首,九十五字;‘木落霜洲’一首,一百四字,均不分段;‘禁漏花深’一首,一百六字,分段;‘冻水消痕’一首,一百七字,分段;‘水乡天气’一首,‘金风淡荡’一首,一百八字;‘皓月初圆’一首,一百十六字,均不分段,或作《古倾杯》,或作《倾杯》。宜兴万红友云:‘柳集‘禁漏’一首,属仙吕宫;‘皓月’、‘金风’二首属大石调;‘木落’一首属双调;‘楼锁’、‘冻水’、‘离宴’三首,属林钟商;‘水乡’一首,属黄钟调,或因调异而曲异也。然,又有同调而长短大殊者,只可阙疑。”缪荃孙指出柳词八首的字数和分段情况,实已提出疑问。而引万树

(清)缪荃孙《柳公乐章校勘记跋》,《艺风堂文集》,宣统二年刻民国二年印本。

语,以为字数不同可能是调不同而造成的,这只是部分释疑。但也有同调而长短大不同的情况,如“‘楼锁’、‘冻水’、‘离宴’三首,属林钟商”、“楼锁”九十四字、“冻水”一百七字、“离宴”九十五字等,又如何解释?事实上,乐曲调高的改变,并不影响其基本结构,与配合的曲辞字数也无关联。一个曲子不同调并不影响与之相配合的歌辞字数的多少,即同一曲子不同调而歌辞字数可以相同,同一调子字数也可以不同。只能如前所述是按照演唱曲子的状态创作的,即刘禹锡“和乐天春词,依《忆江南》曲拍为句”之意,这里有一个前提,白居易《忆江南》词在先,而刘禹锡写作在后,故白、刘二人所作词式相同。如真依照《忆江南》原曲写作,因对《忆江南》曲子的“曲拍”理解不同,依曲填的词的结构、字数等未必相同。

郑文焯批校《乐章集》序云:“耆卿词以属景切情,绸缪宛转,百变不穷,自是北宋倚声家妍手。其骨气高健,神韵疏宕,实惟清真与之颉颃。盖自南唐二主及中正后,得词体之正者,独《乐章集》可谓专诣已。以前此作者所谓长短句,皆属小令,至柳三变,乃演赞而未备,而曲尽其变,非得以工为侪体而少之。”柳永博学善属文,尤精于音律,其前作词多用小令,而柳永“变旧声为新声”,创作大量慢词,李清照说的“变旧声为新声”,大概是指柳永将原来有的词调加以改造,变成符合自己表达要求的慢词,如将原有的《浪淘沙》改变为歌指调《浪淘沙》,我们熟知的李煜《浪淘沙》54字,柳永则变为《浪淘沙》(歌指调)就有135字。

其实,说增为多少字,也是不确当的,归根到底是音乐调式、声腔的更新。《乐章集》中91字以上的长调有七十多个。柳永以慢词创作开创了词史的新时代。他的词体现了“新声”的特点,在当时引起很大反响,陈师道《后

山诗话》云:“柳三变游东都南北二巷,作新乐府,馥馥从俗,天下咏之,遂传禁中,仁宗颇好其词,每对,必使侍妓歌之再三。”叶梦得《避暑录话》云:“为举子时,多游狭斜,善为歌辞。教坊乐工,每得新腔,必求永为辞,始行于世,于是声传一时……余仕丹徒,尝见一西夏归朝官云:‘凡有井水饮处,即能歌柳词。’言传之广也。”所谓“新声”、“新乐府”、“新腔”,显示出柳词与以往词作的新、旧差异,其差异不在于字句,主要在于调式、声腔。

柳永《玉楼春》用大石调,《乐府杂录》载:唐太宗朝,“三百般乐器内挑丝竹为胡部,用宫商角羽并分平上去入四声,其徵音有其声无其调。”可见原来声和调是分开的,则出现徵音有声无调的现象。柳永所用大石调,则为“入声商七调”之一。这是一种理论形态,在实际创作中,并非如此。因为文字之词和音乐之调本为二途,宋人所谓“依声填词”,是声成谱后,以文字来适应音乐之调。《词源》云:“词以协音为先,音者何,谱是也。古人按律制谱,以词定声。”^①谱是依律而制成的,即用十二律和五音相配的规则来组合成旋律和调的高低,有节奏呈现乐段、乐章。乐谱初与文字无关,也无所谓四声或平仄。词是应歌而作,乐谱并不能严格要求字的平仄和四声搭配,但必须要求句段的长短和字音的缓促去适应音

仙吕宫、大石调、双调、林钟商、黄钟调确定的是乐曲的调高。参见杜亚雄《中国乐理》,上海音乐学院出版社2007年版,第174页;童忠良《中国传统乐学》,福建教育出版社2004年版,第132页;陈应时《中国乐律学探微》,上海音乐学院出版社2004年版,第26页。

孙克强编者《唐宋人词话》,河南文艺出版社1999年版,第144页。

《李清照集·词论》,中华书局1962年版,第79页。

《后山居士诗话》,商务印书馆1937年版,第7页。

《避暑录话》,中华书局1985年版,第49页。

《乐府杂录》,古典文学出版社1957年版,第42页。

①《词源》,唐圭璋编《词话丛编》,中华书局1986年版,第255页。

乐的节奏和旋律,前者表现为词的长短句形式,后者表现为词的平仄和四声的运用。最初用词去配合音乐因理解的不同也会发生差异,这有一个“以词定声”约定俗成的过程,故在已经用文字形式成型的词牌中看不出原初的形态,而在初始阶段这一现象应该存在。至此,有两点提出来讨论:第一,李清照提出的柳永词协律,在创作形态上只是指柳词仍然是应歌而作的,注意词文和音乐的协调。第二,李清照提出的词的歌唱和押韵的关系,只是理论形态,而非实际状态。无论她认为协律的柳永,还是不够协律的欧阳修,其创作的《玉楼春》在押韵上都存在押上声和押入声的现象。柳永《玉楼春》(五之一,大石调):“昭华夜醮连清曙。金殿霓旌笼瑞雾。九枝擎烛灿繁星,百和焚香抽翠缕。香罗荐地延真驭。万乘凝旒听秘语。卜年无用考灵龟,从此乾坤齐历数。”^⑫押上声。《玉楼春》(五之三,大石调):“皇都今夕如何夕。特地风光盈绮陌。金丝玉管咽春空,蜡炬兰灯烧晓色。凤楼十二神仙宅,珠履三千鸂鶒客。金吾不禁六街游,狂杀云踪并雨迹。”^⑬押入声。而欧阳修《玉楼春》:“江南三月春光老。月落禽啼天未晓。露和啼血染花红,恨过千家烟树杪。云垂玉枕屏山小。梦欲成时惊觉了。人心应不似伊心,若解思归归合早。”^⑭押上声。“湖边柳外楼高处。望断云山多少路。阑干倚遍使人愁,又是天涯初日暮。轻无管系狂无数。水畔花飞风里絮。算伊浑似薄情郎,去便不来来便去。”^⑮押入声。那么,“如押上声则协,如押入声,则不可歌矣。”不是自相矛盾吗?

依张炎的说法,“古人按律制谱,以词定声。”柳永不是按律制谱,而是“以词定声”。像柳永这样熟悉俚俗宴乐的人,他是按曲拍填词,而非按曲谱填词,换言之,他是尝试按有声的当下演唱的曲子在创作,而非按已定的

曲谱、字谱在写作,更不是在后人所理解的依词谱平仄或四声去写作的,至少柳词中有相当一部分是在这样的状态下完成的。故柳永创作的《倾杯乐》八首,字数不同,有分段、不分段之差异。

值得注意的是,柳永八首《倾杯乐》,乐曲调式不同。^⑯散水调有《倾杯》和《倾杯乐》。

《倾杯》(散水调):“鹭落霜洲,雁横烟渚,分明画出秋色。暮雨乍歇。小楫夜泊,宿苇村山驿。何人月下临风处,起一声羌笛。离愁万绪,闻岸草、切切蛩吟如织。为忆。芳容别后,水遥山远,何计凭鳞翼。想绣阁深沈,争知憔悴损、天涯行客。楚峡云归,高阳人散,寂寞狂踪迹。望京国。空目断、远峰凝碧。”

《倾杯乐》(散水调):“楼锁轻烟,水横斜照,遥山半隐愁碧。片帆岸远,行客路杳,簇一天寒色。楚梅映雪数枝艳,报青春消息。年华梦促,音信断、声远飞鸿南北。算伊别来无绪,翠消红减,双带长抛掷。但泪眼沈迷,看朱成碧。惹闲愁堆积。雨意云情,酒心花态,孤负高阳客。梦难极。和梦也、多时间隔。”^⑰

同是散水调之《倾杯》和《倾杯乐》,其曲调应该相同,从文字词看出,其结构应该是一致的,不同处如下:(1)《倾杯》“为忆。芳容别后,水遥山远,何计凭鳞翼”。《倾杯乐》“算伊别来无绪,翠消红减,双带长抛掷”。二句实

^⑫ (宋)柳永著、薛瑞生校注《乐章集校注》,中华书局1994年版,第46页。

^⑬ 同注^⑫,第50页。

^⑭ 黄余笈注《欧阳修词笺注》,中华书局1986年版,第82页。

^⑮ 同注^⑭,第80页。

^⑯ 谢桃坊认为柳永数首《倾杯乐》的字数、格律均有很大差异,且宫调不同,这只能说明其制词所据的音谱有异。在词乐配合关系上,谢桃坊不同意洛地“律词形成与音乐关系不大”的观点,坚持唐宋歌谱的存在意义。参见其《音乐文学与律词问题——读洛地〈律词之唱,歌永言的演化〉》,《浙江艺术学院学报》2005年第4期。

^⑰ 同注^⑫,第237、243页。

同,“算伊别来无绪”可点断成:“算伊。别来无绪。”(2)《倾杯》“想绣阁深沈,争知憔悴损、天涯行客”。《倾杯乐》“但泪眼沈迷,看朱成碧。惹闲愁堆积”。这是在两个相同乐段间配词的差别,前者为5+5+4,后者为5+4+5。比较散水调的《倾杯》和《倾杯乐》,可知在柳永那里,已用成熟了的乐、词相配的规则在写作词,此其一;但又有乐、辞原初自由相配的痕迹,即乐和辞相配的灵活性,此其二。

林钟商有《古倾杯》和《倾杯》之分。^⑮二调由古、今之异而应有区别,但从两首同为林钟商的词看,区别不会很大。

《倾杯乐》见于敦煌乐谱,这应该是古倾杯乐调。陈应时《敦煌乐谱〈倾杯乐〉》采用“挈拍”说解决两首貌似差异的同名乐谱其实是重合的。^⑯两首《倾杯乐》为不同调高不同调式,用“变宫为角”或“清角为宫”两种转调方法使两首《倾杯乐》转为同调高同调式,那么这两首曲子的旋律基本上能达到重合。音乐上的问题即使解决了,文字形态的词又如何认识?敦煌曲子辞中两首《倾杯乐》也在句式上存在很大差异:

之一:忆昔笄年,未省离合,生长深闺院。闲凭着绣床,时拈金针,拟貌舞凤飞鸾,对妆台重整娇姿面。知身貌算料,□□岂教人见。又被良媒,苦出言词相诱炫。每道说水际鸳鸯,惟指梁间双燕。被父母将儿匹配,便认多生宿姻眷。一旦聘得狂夫,攻书业抛妾求名宦。纵然选得,一时朝要,荣华争稳便。

之二:窈窕逶迤,体貌超群,倾国应难比。浑身挂绮罗,装束□□,未省从天得至。脸如花自然多娇媚。翠柳画娥眉,横波如同秋水。裙生石榴,血染罗衫子。观艳质语软言轻,玉钗坠素绾乌云髻。年二八久镇香闺,爱引猫儿鹦鹉戏。十指如玉如葱,凝酥体雪透罗裳里。堪聘与公子王孙,五陵年少风流婿。^⑰

第一首是112字,第二首是113字。字数

相近,句式相距很大。王重民《敦煌曲子词集》收杂言《倾杯乐》二首,仅校字,不点断。^⑱敦煌乐谱有《倾杯乐》,欧阳詹《韦晤宅听歌》:“等闲逐酒倾杯乐,飞尽虹梁一夜尘。”^⑲鲍溶《范真传侍御累有寄因奉酬十首》:“玉管倾杯乐,春园斗草情。”^⑳可以这样来考虑,音乐上的《倾杯乐》曲子,差异不大,或用陈应时的解释,两种《倾杯乐》乐谱可以重合。但如配合曲子作歌辞,因人们理解乐段的停顿不同就会产生不同的句段。这一可贵的材料暗示着乐调“旧声”与“新声”的联系,李清照说的“变旧声为新声”至今已成抽象的描述,但因柳永林钟商《古倾杯》和《倾杯》变得具体可以触摸,尽管仍很模糊。

可以说,柳永创作的词“变旧声为新声”是真正依曲子的“曲拍”写作的,故有一曲多调、一调又有字异、体异之特点。字多或少很容易理解,如《月儿弯弯照九州》既可以唱成7个字,也可以唱成3个字,又可以唱成9个字。字式方面的问题易于解答,而体式方面的问题会复杂得多,即现代意义的符干、休止符等确定在何处,而听者又如何去感觉和判断其所在的位置。于此可以简单解释缪荃孙的“分段”与“不分段”之感。《四库全书总目提要》指出毛晋《乐章集》刻本有“分调之显然舛误者”,云:“宋人词之传于今者,惟此集最为残缺。晋此刻亦殊少勘正,讹不胜乙。其分调之显然舛误者,如《笛家》‘别久’二字,《小镇西》‘久离缺’三字,《小镇西犯》‘路辽绕’三

^⑮ 同注^⑫,第104、106页,词例略。

^⑯ 陈应时《敦煌乐谱〈倾杯乐〉》,《交响》1993年第3期。

^⑰ 《敦煌歌辞总编》,上海古籍出版社2006年版,第199、210页。

^⑱ 《敦煌曲子词集》,商务印书馆1950年版,第49、50页。

^⑲ 《全唐诗》,中华书局1999年版,第3922页。

^⑳ 同注^⑭,第5551页。

字《临江仙》‘萧条’二字，皆系后段换头，今乃截作前段结句。”^{②①}此亦属分段问题，柳词情况特殊，他是据曲子作词的，乐段影响词的句段，后人不明其乐段，则不明其句段，难以分段正是曲和辞联系太紧太密之故。而这一切多少反映了曲与辞最初合作的形态。在音乐为调式，在文学为体式。所谓填词经历了以曲子的“曲拍”（表演）作辞、以词谱（文字谱）作词的两大阶段，一旦文字谱成，同调词的体式应该趋向一致了。

柳永有较高的音乐素养，又热衷于新词的创作，对曲子把握的灵活性，也就造成了同调体式的丰富性，在这丰富性下面不难体会到一个流行歌辞的作者在不断尝试，以达到曲子与辞的和谐、协调的理想境界。

词经唐至五代令词在格律上日趋成熟，而柳永的“新声”词还处于创作调适阶段，如押韵，令词韵密，而柳永“新声”慢词韵疏，声韵主要靠曲子自身的韵律，而不必依赖文字的声律。词脱离音乐而独立存在时，词所呈现出的形式美就不得不靠文字自身的四声或平仄来获取，故成熟的令辞用韵较密。姜白石《长亭怨慢》：“予颇喜自制曲，初率意为长短句，然后协以律，故前后阙多不同。”^{②②}

二、依调式填词与依辞式和词

所谓依曲调填词，曲调演奏有器乐和声乐之别，声乐可唱“曲”，可唱“辞”。依声填辞就有了依器乐（或唱腔）填辞和依唱辞填辞两种。^{②③}

大量七绝的演唱，反映了以声就辞、以辞入曲的事实，而声辞的分列、乐曲和歌辞的互不制约的内在关系，才能使齐言歌唱成为唐代音乐文艺繁荣的重要组成部分。^{②④}填词之事实出于二途，一是依曲拍而填词；一是依歌辞而填词。无论哪一种方法，最后都归结到依词谱而填词。这也展示了乐—辞—词的演进

过程。有时讨论的“本色词”和“非本色词”不同部分反映了填词方法或途径的差异。

（一）依调填词

鲟阳居士《复雅歌词序》：“迄于开元天宝间，君臣相与为淫乐，而明宗犹溺于夷音，天下熏然成俗。于是才士始依乐工拍弹之声，被之以辞。句之长短，各随曲度，而愈失古之‘声依咏’之理也。”^{②⑤}“依乐工拍弹之声，被之以辞”非常清楚地道出曲子辞产生的初始状态，即依器乐之乐配文字之辞。温庭筠“善鼓琴吹笛，亦云有弦即弹，有孔即吹”^{②⑥}，是说温庭筠长于器乐演奏，《旧唐书》温庭筠本传云“能逐弦吹之音，为侧艳之辞”^{②⑦}，这句话举凡论及温词的人都会提到，但并未深思，其实这也是鲟阳居士“依乐工拍弹之声，被之以辞”的意思。

张志和《渔父词》，颜真卿《浪迹先生玄真子张志和碑》云其“因酒酣乘兴击鼓吹笛”^{②⑧}，张能器乐。《太平广记》卷27引《续仙传》云：“鲁国公颜真卿与之友善，真卿为湖州刺史，与门客会饮，乃唱和为《渔父词》。其首唱即志

^{②①} 《四库全书总目提要》，中华书局1965年版，第1807页。

^{②②} 《白石道人歌曲》，中华书局1985年版，第52页。

^{②③} 王昆吾先生提出宋以后依调填辞的两种情况：一是依照音乐之调填辞，调的规范是曲式；二是依照吟诵之调填辞，调的规范是平仄谱，并指出两者大抵有一个并存的时期。参见其《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，中华书局1996年版，第99、100页。

^{②④} 洛地《“词”之为“词”在其律——关于律词起源的讨论》（《文学评论》1994年第2期）曾提出“律词”的概念，《“律词”之唱，“歌永言”的演化——将“词”视为“隋唐燕乐”的“音乐文学”是20世纪词学研究中的一个根本性大失误》（《浙江艺术职业学院学报》2005年第1期）提出近体诗格律成熟促成了文人律词，律词与音乐关系不大。

^{②⑤} 谢维新《古今合璧事类备要》，《四库全书》本。

^{②⑥} （唐）孙光宪《北梦琐言》，上海古籍出版社1981年版，第137页。

^{②⑦} 《旧唐书》，中华书局1975年版，第5079页。

^{②⑧} 《颜鲁公集》，上海古籍出版社1992年版，第63页。

和之词,曰:‘西塞山边白鸟飞。桃花流水鳜鱼肥。青箬笠。绿蓑衣。斜风细雨不须归。’真卿与陆鸿渐、徐士衡、李成矩共和二十五首,递相夸赏。”^②赏在词,不在音乐,诸人唱和之《渔父词》,首唱乃张志和词,故他人唱和之词体式当同张词。

(二) 依词(辞)式和词(辞)

唐代以齐言诗(以七言绝句为多)入乐,可视为依某一固定诗式和词(诗),因为乐调对词式没有制约作用。

段安节《乐府杂录》:“《杨柳枝》,白傅闲居洛邑时作,后入教坊。”^③这与卢贞和白诗的序“白尚书曾赋诗,传入乐府,遍流京师”意同。而白居易接触到的《杨柳枝》原是有辞的,白居易《杨柳枝二十韵》小序云:“《杨柳枝》,洛下新声也。洛之小妓有善歌之者,词章音韵,听可动人,故赋之。”^④白序所谓“词章音韵”,当指歌辞和音乐。从白居易所作《杨柳枝》看,原辞也应是七言四句。作为原曲子的《杨柳枝》是什么样子,因无乐谱在,已不能知晓,但从《杨柳枝二十韵》涉及音乐的内容,还是能了解《杨柳枝》曲子的基本格调:“唳鹤晴呼侣,哀猿夜叫儿。玉敲音历历,珠贯字累累。袖为收声点,钗因赴节遗。重重遍头别,一一拍心知。塞北愁攀折,江南苦别离。”^⑤于此可以用“哀怨愁苦”来概括。有关音乐方面值得注意的是,“音”和“字”的配合、收声和节拍的恰到好处。从“取来歌里唱,胜向笛中吹”句可知,《杨柳枝》在当时有器乐和声乐两种形式并存,器乐多用“丝竹”之管乐,如笛、芦管、胡笳等。^⑥器乐无辞,声乐有辞。换言之,器乐按曲谱吹奏,而声乐是按曲谱唱歌辞。“乐童翻怨调,才子与妍词”(白居易《杨柳枝二十韵》),前者指曲调,后者指曲辞。

歌唱者在选择七绝入曲时,看重内容。《云溪友议》卷下:“湖州崔郎中刍言,初为越副戎,宴席中有周德华,德华者,乃刘采春女

也。虽啰唳之歌不及其母,而杨柳枝词采春难及,崔副车宠爱之异,将至京洛,后豪门女弟子从其学者众矣。温、裴所称歌曲,请德华一陈音韵,以为浮艳之美,德华终不取焉。二君深有愧色。所唱者七八篇乃近日名流之咏也。滕迈郎中一首:‘三条陌上拂金鞵,万里桥边映酒旗。此日令人肠欲断,不堪将入笛中吹。’贺知章秘监一首:‘碧玉装成一树高,万条垂下绿丝绦。不知细叶谁裁出,二月春风似剪刀。’杨巨源员外一首:‘江边杨柳曲尘丝,立马凭君折一枝。唯有春风最相惜,殷勤更向手中吹。’刘禹锡尚书一首:‘春江一曲柳千条,二十年前旧板桥。曾与美人桥上别,恨无消息至今朝。’韩琮舍人二首:‘枝斗芳腰叶斗眉,春来无处不如丝。灞陵原上多离别,少有长条拂地垂。’又曰:‘梁苑隋堤事已空,万条犹舞旧春风。那堪更想千年后,谁见杨花入汉宫。’”^⑦诸家之篇不都是为杨柳枝曲而作,而周德华擅长唱《杨柳枝》歌曲,所选之唱辞只是在内容和杨柳枝相关。

唐代文人以自己熟悉的写作方式去理解音乐,并为乐曲写词。刘禹锡《竹枝》序:“四方之歌异音而同乐,岁正月,余来建平,里中儿联歌竹枝,吹短笛击鼓以赴节,歌者扬袂睢舞,以曲多为贤。聆其音,中黄钟之羽,卒章激讦,如吴声。虽伶仃不可分,而含思宛转,有淇澳之艳音。昔屈原居沅湘间,其民迎神,词多鄙陋,乃为作九歌,到于今荆楚歌舞之。故余亦作竹枝九篇,俾善歌者扬之,附于末,后之

^② 《太平广记》,中华书局1962年版,第180页。

^③ 同注,第41页。

^④ 《白居易集》,中华书局1979年版,第724页。

^⑤ 同注^④,第725页。

^⑥ 有关《杨柳枝》研究,可参看沈冬《小妓携桃叶,新歌踏柳枝——〈杨柳枝〉考》,载其《唐代乐舞新论》,北京大学出版社2004年版,第92页。

^⑦ 范摅《云溪友议》,古典文学出版社1957年版,第66页。

聆巴歛知变风之自焉。”^⑳这一段话表明：刘禹锡对音乐的修养，能分辨出建平里中小儿联歌之《竹枝》中黄钟之羽。联歌之歌辞不能确指，但似为类似屈原《九歌》之辞，而非如刘所作之七言四句。刘禹锡以当时文人习惯之作绝句以实之，这在中唐词中较为普遍，正说明音、辞的对应是宽松的。刘禹锡大多以当时写作熟悉的七言四句为主。

即使形式为长短句的作品，也有不少是“和辞”的结果。白居易《长相思》的写作也可视为和吴二娘词而成。叶申芑《本事词》卷上：“吴二娘，江南名姬也，善歌。白香山守苏时，尝制《长相思》词云：‘深画眉，浅画眉，蝉云鬢髻云满衣。阳台行雨回。巫山高，巫山低，暮雨潇潇郎不归。空房独守时。’吴喜歌之。故香山有‘吴娘暮雨潇潇曲，自别江南久不闻’之咏，盖指此也。”^㉑杨慎《升庵集》卷57：“吴二娘，杭州名妓也。有《长相思》一词，云：‘深花枝，浅花枝，深浅花枝相间时，花枝难似伊。巫山高，巫山低，暮雨潇潇郎不归。空房独守时。’白乐天诗：‘吴娘暮雨潇潇曲，自别江南久不闻。’又‘夜舞吴娘袖，春歌蛮子词。’自注：‘吴二娘歌词有暮雨潇潇郎不归之句。’今《绝妙词选》以此为白乐天词，误矣。”^㉒杨慎的意见是对的。“暮雨潇潇”应为吴二娘所作，吴二娘，只云为江南名姬，但从“白香山守苏”云云，吴二娘当为苏州名妓，歌操吴语，故云“蛮子词”。白居易为北人，不熟悉吴语。白居易当有兴趣于《长相思》曲子，作“汴水流”，以应吴二娘歌辞。沿大运河南下，经瓜洲古渡再东去苏州，故有“流到瓜洲古渡头，吴山点点愁”，白居易留恋苏州，其《忆江南》“最忆是杭州”，是忆杭州美景；而“其次忆吴宫”，是忆苏州的吴娃。白居易长庆二年(822)为杭州刺史，宝历元年(825)为苏州刺史，次年以病罢官归洛阳。病归洛阳时念杭州美景和苏州丽人，作《忆江南》三

首，“江南好，风景旧曾谙”为总忆江南风景；“江南忆”二首分写。一在物，一在人，重点在人，故《忆江南》三首皆因吴二娘而发，不言而喻。而《长相思》可以说是和吴二娘之歌辞，词非泛语，而有实指。过去解释这首词的人忽视了“吴山”二字，吴指苏州，《忆江南》：“江南忆，其次忆吴宫。吴酒一杯春竹叶，吴娃双舞醉芙蓉，早晚复相逢。”^㉓以吴宫代指苏州。“吴娃双舞醉芙蓉”，指吴二娘，所云“夜舞吴娘袖，春歌蛮子词”指吴娘能歌善舞。《长相思》：“汴水流，泗水流。流到瓜洲古渡头。吴山点点愁。思悠悠。恨悠悠。恨到归时方始休。月明人倚楼。”^㉔此用吴二娘所歌曲子，写对吴二娘的相思。“归时”，即言自己回到苏州，到那时遗憾才结束。恨，遗憾。此乃《忆江南》“早晚复相逢”之期待。“早晚”，或云是“何时”意思，从全词和背景看，应作“迟早”，即或迟或早，今方言云“早晚会来”，即“一定会来”。《忆江南》和《长相思》写作时间较近，或为同时之作。大约在宝历二年白居易罢官由苏州归洛阳不久。今人多据朱金城《白居易年谱》认为此词写于开成三年(838)，^㉕可能不确。其一，按常理，人离开眷恋之地，别后时间容易造成错觉，一日不见，如隔三秋。其二，从词中可见热情、激情尚在。“早晚复相逢”、“恨到归时方始休”，自我感觉相会不远。如写于开成三年，则事已过去十多年，吴娘已老，不复有词中的情致了。其三，刘禹锡有依曲拍和白词，又刘词有

^⑳ 刘禹锡著、瞿蜕园校笺《刘禹锡集笺证》，上海古籍出版社1989年版，第868页。

^㉑ 叶申芑《本事词》，古典文学出版社1957年版，第35页。

^㉒ 杨慎《升庵全集》，商务印书馆1937年版，第712页。

^㉓ 曾昭岷《全唐五代词》，中华书局1999年版，第73页。

^㉔ 同注^㉓，第74页。

^㉕ 朱金城《白居易年谱》，上海古籍出版社1982年版，第294页。

“多谢洛阳人”语，或谓刘、白二人必然为同时在洛阳而作。据《唐五代文学编年史·中唐卷》宝历二年十一月，“刘禹锡自和州、白居易自苏州北归，遇于扬州，同游半月。”“后复携手北归洛阳。”^④在扬州二人有诗相赠，这就是白居易《醉赠刘二十八使君》和刘禹锡《酬乐天扬州初逢席上见赠》。白诗云：“为我引杯添酒饮，与君把箸击盘歌。诗称国手徒为尔，命压人头不奈何。举眼风光长寂寞，满朝官职独蹉跎。亦知合被才名折，二十三年折太多。”^⑤刘诗云：“巴山楚水凄凉地，二十三年弃置身。怀旧空吟闻笛赋，到乡翻似烂柯人。沉舟侧畔千帆过，病树前头万木春。今日听君歌一曲，暂凭杯酒长精神。”^⑥二诗都提到“歌”，而且是白居易自歌。从诗中可知刘之处境，白居易以歌劝慰，激励刘禹锡，故刘云“今日听君歌一曲，暂凭杯酒长精神”。这一情绪在其后的刘禹锡《忆江南》中有所体现，白、刘二人的《忆江南》当作于宝历三年（827）暮春，刘作第一首纯为酬答白居易的原辞，第二首亦回应自己的处境，“春过也，共惜艳阳年。犹有桃花流水上，无辞竹叶醉樽前。惟待见青天。”^⑦“竹叶醉樽前”和白词“吴酒一杯春竹叶”相应。一般情况下，中原地区桃花在清明节前后开，三月底、四月初就落花。白居易在洛阳，三月十七日征为秘书郎，故诗有“共惜艳阳年”之期勉，而刘自己尚前途未卜，故有“惟待见青天”之焦虑。可和刘、白唱和诗参读。刘作词时间应在其时，或在稍后。而《长相思》“深画眉”和“深花枝”或为白居易记录吴二娘两段歌辞。

从音乐与曲辞配合的实践亦可看出，“和辞”仍是主要方式。康骈《剧谈录》卷下：

《广谪仙怨词》台州刺史窦宏余撰：玄宗天宝十五载正月，安禄山反，陷没洛阳，王师败绩。关门不守，车驾幸蜀。途次马嵬驿，六军

不发，赐贵妃自尽。然后驾发行次骆谷，上登高下马，谓力士曰：“吾苍惶出狩长安，不辞宗庙，此山绝高，望见秦川，吾今遥辞陵庙。”因下马望东再拜，呜咽流涕，左右皆泣。谓力士曰：“吾听九龄之言不道于此。”乃命中使往韶州以太牢祭之。因上马，遂索长笛吹一曲，曲成，潸然流涕，竚立久之。时有司旋录成谱，及銮驾至成都，乃进此谱，请曲名。上不记之，视左右曰：“何曲？”有司具以骆谷望长安，下马后，索长笛吹出对。上良久曰：“吾省矣。吾因思九龄，亦别有意。可名此曲为《谪仙怨》，其旨属马嵬之事。”厥后以乱离隔绝，有人自西川传得者，无由知，但呼为《剑南神曲》，其音怨切，诸曲莫比。大历中，江南人盛为此曲。随州刺史刘长卿左迁睦州司马，祖筵之内，吹之为曲。长卿遂撰其词，意颇自得，盖亦不知本事。词云：“晴川落日初低，惆怅孤舟解携，鸟去平芜远近，人随流水东西。白云千里万里，明月前溪后溪，独恨长沙谪去，江潭春草萋萋。”余在童幼，亦闻长老话谪仙之事，颇熟，而长卿之词甚是才丽，与本事意兴不同。余既备知，聊因暇日，辄撰其词，复命乐工唱之，用广不知者。其词曰：“胡尘犯阙冲关，金辂提携玉颜。云雨此时消散，君王何日归还。伤心朝恨暮恨，回首千山万山，独望天边初月，蛾眉犹在弯弯。”^⑧

《广谪仙怨词》名称不确。窦宏余撰时本无题目，全文只是《谪仙怨》的序，文云“用广不知者”，意谓以己作《谪仙怨》阐明本意，广传天下之不知本事者。后人不察，遂加题“广谪仙怨”。

^④ 傅璇琮编《唐五代文学编年史·中唐卷》，辽海出版社1998年版，第881页。

^⑤ 同注^④，第557页。

^⑥ 同注^⑤，第1047页。

^⑦ 同注^⑥，第64页。

^⑧ 《剧谈录》，古典文学出版社1958年版，第54页。

曲调有其本意,则追求曲调情感与曲辞的配合,而曲调情感与曲辞情感的分离是必然的,这在汉魏乐府的发展中已得到验证,如《蒿里行》本为哀歌,曹操用以写时事。刘长卿《谪仙怨》虽和曲调本意不合,但他为《谪仙怨》首次配词,而窦宏余虽然意在恢复曲调和曲辞的本事结合,但实际写作中,并未依曲填辞,而是依辞式填辞,二者在修辞上力求一致:“白云千里万里,明月前溪后溪,独恨长沙谪去,江潭春草萋萋。”“伤心朝恨暮恨,回首千山万山,独望天边初月,蛾眉犹在弯弯。”“千里万里”、“前溪后溪”和“朝恨暮恨”、“千山万山”、“萋萋”和“弯弯”辞格一致。可以肯定,窦宏余不是依曲调填辞,而是依刘长卿《谪仙怨》的辞式在填辞。

文人作词更重内容情感,曲调称名有时为内容代替,正体现了文人词的文体特征,与音乐渐行渐远。王灼《碧鸡漫志》:“《乐府杂录》云:李卫公为亡妓谢秋娘撰《望江南》,亦云《梦江南》。白乐天作《忆江南》三首,第一江南好,第二第三江南忆,自注云:‘此曲亦名《谢秋娘》。’每首五句。予考此曲自唐至今皆南宫,字句亦同,止是今曲两段。盖近世曲子无单遍者。然卫公为秋娘作此曲已出两名,乐天又名以忆江南又名以谢秋娘,近世又取乐天首句名以江南好。”^④这里的一调多名,称《谢秋娘》、《忆江南》、《江南好》,说明曲子辞已有了由明曲调到重内容的分别。

余 论

关于词的起源问题,成果很多,要想达成共识,尚需时日。比如沈冬以《杨柳枝》为个案分析,^⑤试图找到词体演进的规律,但仍在有许多疑问:其一,《杨柳枝》对词演进不具代表性,因为其基础是七言四句。其二,以题和内容的关系来判别倚声之始没有充分理由,反

而背离了词本为乐歌的事实。其三,添声之说只是推测,和“和声”、“泛声”说的原理一致,“新添声”为何意,尚可进一步考察,新添声之词受原辞影响太大,于第三句添声三字,也是仄声。事实上,温庭筠《新添声杨柳枝》“一尺深红朦曲尘”仍为七言四句,《杨柳枝》加上‘添声’、‘新添声’当为宋词后起之事。于此,另有专文论述。

词起源于燕乐,为应歌而作。但曲调的具体记录难以反映当时曲调、曲辞相配合的实际,而有关曲、辞相配的阐释多半是理论形态上的。敦煌曲谱也未反映出与曲辞的对应关系。因此,在讨论中只能立足于词,乐不详则求诸词也。在分析曲调一曲辞一词谱三个阶段时,要注意到这只是一种大致进程,对每首词而言,应有自己的“三阶段”,而词谱也包括依辞式填词的第一首辞式,这第一首辞式已客观上具有了词谱意义。^⑥依唱辞填辞的不断调协必然形成约定俗成的固定格式,乐谱失传后并不影响词式的传承,相反词式的定式地位会得到巩固。

作者单位:华南师范大学文学院

^④ 《碧鸡漫志》,古典文学出版社1957年版,第90页。

^⑤ 同注^④,第92—141页。

^⑥ 谢桃坊《律词申议》(《南阳师范学院学报》社会科学版2003年第2期):“燕乐曲的第一首倚声制作的歌辞,是为‘始辞’,词学界称为‘创调之作’。……因有了始辞的格律规范,即使不懂音乐的文人亦可以依据它的声韵格律作词,称为‘填词’。每个词调的始辞与模拟之作的创作过程是完全不同的。这两种情形不宜混淆,尤其不宜以后者的创作情形而否定倚声制词的事实。某曲始辞经过许多文人的模拟,遂使该乐曲成为具有独特格律意义的词调。”“我们可以设想如《满江红》这支北宋新声乐曲,柳永倚声制词之后,张先、苏轼、晁端礼、秦观、晁补之、周邦彦、岳飞等模仿柳词声律,于是形成律词。”