

DOI:10.13718/j.cnki.xdsk.2016.06.016

安史之乱是词体兴起的重要机缘

焦 宝

(吉林省社会科学院《社会科学战线》编辑部,吉林 长春 130033)

摘 要:词体文学产生于盛唐宫廷文化氛围中,无论从音乐角度还是从词作者角度来看,只有盛唐宫廷文化为词体发生提供了条件。唐代乐人主要围绕宫廷和官府而存在,乐人与文人合作的酒筵游戏环境更是围绕宫廷和官府展开。民间既不存在孕育词的音乐系统,也不存在有能力依调填词的词作者,近百年来流行的词体起源于民间说是没有根据的。词体文学的兴起与成立,与安史之乱造成的唐代社会动荡密切相关。安史之乱以后,唐王朝走向衰微,方镇势力崛起,唐宫廷数次遣散乐人,乐人散落幕府,原本熟悉宫廷文化的文人士大夫将词体创作带入地方。安史之乱后的宫廷音乐文化凋敝,实际上是宫廷音乐文化传播不断下移的过程,而这正是词体兴起的重要机缘。

关键词:安史之乱;乐人;词体;词乐;宫廷文化;音乐文化;全唐五代词;燕乐

中图分类号:I206.2 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-9841(2016)06-0118-08

词的起源问题从词学研究一开始便备受关注,“但是直到现在,还是众说纷纭,莫衷一是。要说清楚词的起源问题,首要的是要界定什么叫词。也就是说,首先要弄清词这种文学样式的本质特征是什么,怎样划清词与古近体诗,特别是杂言的乐府诗等韵文的界线”^[1]。传统说法中这个界线一般以词的参差句式为区分标准,但唐圭璋先生提出了新的看法,他说:“作为文学样式之一的‘词’,必然是起源于劳动人民,而决不可能起源于梁武帝、隋炀帝或其他封建文人。其次,‘长短句’固然是词的重要特征之一,但这并不是唯一的依据。词的产生是与特定的音乐因素分不开的。而特定的音乐因素还与一定的历史条件密切相关。在进行研究的时候,如果不把以上各点放入探讨范围之内,恐怕不易得出圆满的结果……我们知道,与‘词’相配合的乐曲,是隋唐时属于‘燕乐’系统的‘新声’。”^[2]此后学界论及词的起源,燕乐多成为立论基点,由于各人对燕乐的理解不同^[3],燕乐界定标准的确立并没有终结词体起源的争论,反而让这一问题更加复杂。但是,自清末民初新词学伊始,就有一块基石存在,即词与乐与歌之间存在密不可分的联系。乐是词在当时存在的方式,歌则是词在当时的传播方式。龙榆生说:“取唐宋以来之燕乐杂曲,依其节拍而实之以文字,谓之‘填词’。”^[4]这已是词学研究的共识,当下词学研究正是在这一基础上发展而来的,如“词得以产生的前提条件是隋唐燕乐,词乐是燕乐的重要组成部分”^[5]等,都承认了词与乐的关系。本文追溯安史之乱前的词与词传播,不打算在词的起源问题上纠缠。按曾昭岷等主编《全唐五代词》的分类方法和依据,追溯安史之乱前的词,“在早期阶段,在‘词’与非‘词’之间存在较广阔的中间地带或交叉地带”^{[6]前言17},本文据该书(也包括部分该书未收录,但依据其选编原则可见于其他版本词集中之早期词作)中安史之乱前的词作进行分析,进而探讨词的起源问题。

收稿日期:2016-06-15

作者简介:焦宝,文学博士,吉林省社会科学院《社会科学战线》编辑部,助理研究员。

基金项目:国家社会科学基金项目“金元明词集的编刻与传播研究”(11BZW056),负责人:李静。

一、安史之乱前的词是宫廷文化的产物

(一)词作者受宫廷文化影响

词乐纷繁复杂,本文先避繁就简仅论作为文学的词之创作者。收录于《全唐五代词》中的词作者,正编有沈佺期、杨廷玉、李景伯、中宗朝优人、李隆基、李白,副编有乔知之、贺知章、崔液、张说、王之涣、王昌龄、王维、岑参。以下先据《全唐五代词》提供的作者介绍,对正副编所收15位词作者进行说明。

正编词作者6人:(1)沈佺期,高宗时进士,官至给事中。身为言官,品低位重,历任中书舍人、太子詹事^{[6]正编,p1}。(2)杨廷玉,虽非显宦而身份特殊,为武则天表侄,尽管仅担任过嘉兴令这样的地方官职,却能接近宫廷^{[6]正编,p2}。(3)李景伯,高宗时名相李怀远之子,对宫廷和官方音乐、饮宴文化非常熟悉,本人曾担任要职^{[6]正编,p3}。(4)中宗朝优人^{[6]正编,p5}。优人是古代列入贱民的人,但由于职业关系而能够进入宫廷。(5)李隆基,即唐玄宗,好音乐,晓音律,被奉为梨园始祖^{[6]正编,p6}。(6)李白,天宝初三年间,他实际上是玄宗的御用文人,生活在宫廷当中^{[6]正编,p7}。

副编词作者9人:(1)乔知之,官至右补阙,是武后时期与皇室关系密切之人,《本事诗》《唐诗纪事》等均有关于乔知之和武承嗣争夺窈娘的故事^{[6]副编,p951}。(2)贺知章,著名诗人,官显位重,经历了整个开元盛世^{[6]副编,p952}。(3)崔液,崔氏为唐代名门望族,也是文学世家。崔液中进士科第一名,其兄崔湜丰神绝伦,与皇室关系暧昧,崔液能够接触到皇室和宫廷文化^{[6]副编,p953}。(4)张说,三次为相,掌文学之任凡30年,为开元前期一代文宗,品评文苑,奖掖后进,深孚众望。他为文俊丽,用思精密,朝廷大手笔,多特承帝旨撰述,尤长于碑文墓志。长期高官显位,其词作风格正是在这一身份特征影响下形成的^{[6]副编,p955}。(5)王之涣,虽为太原王氏,但已“沉沦下僚”。虽精研文章,但仅以恩荫调补冀州衡水主簿,是最不可能接触到宫廷和皇室文化的。但他诗名甚著,为人豪放不羁,常击剑悲歌,作品多被当时乐工制曲歌唱,名动一时^{[6]副编,p958}。(6)崔国辅,其诗语言秀丽,风格雅蓄,擅长描摹红颜情思,这些题材非常适合用小词表达,更重要的是和后世词为“艳科”风神相似^{[6]副编,p959}。(7)王昌龄,出身贫寒,进士及第,选博学宏词科,超绝群伦,但官位不显。开元年间,王昌龄与孟浩然、李白等相交,又与岑参、綦毋潜、李颀等诗人交游,皆有诗^{[6]副编,p960}。(8)王维,与其弟王缙皆有才名,他官位尊崇,与皇室交往密切,但在安史乱中曾受伪职。《后唐书》本传载:“禄山宴其徒于凝碧宫,其乐工皆梨园弟子、教坊工人。维闻之悲恻,潜为诗曰:‘万户伤心生野烟,百官何日再朝天?秋槐叶落空宫里,凝碧池头奏管弦。’”说明王维与宫廷乐工熟识^{[6]副编,p963}。(9)岑参,出生于官僚家庭,但父亲早死,家道衰落。天宝三载中进士,授兵曹参军。天宝八载充安西四镇节度使高仙芝幕府书记,赴安西,十载回长安。十三载任安西北庭节度使封常清判官,再度出塞。安史乱前岑参主要活动在塞外,但在中进士前就已至长安献书求仕,奔走京洛,漫游河朔,对京都生活也是熟悉的。他在安史乱后的至德二载才回朝^{[6]副编,p965}。

从上述可见,15人中除王之涣不能确认是否接触过宫廷及宫廷文化之外,其他14人或中进士,或历显宦,均与宫廷有联系,可认为是受到了宫廷文化影响的文人词作者。

(二)词作反映宫廷娱乐生活

安史之乱前的词,见于《全唐五代词》正编的有:沈佺期《回波乐》一首,杨廷玉《回波词》一首,李景伯《回波词》一首,中宗朝优人《回波词》一首,李隆基《好时光》一首,李白《连理枝》二首、《清平乐》五首、《菩萨蛮》二首、《忆秦娥》一首。见于副编的有:乔知之《杨柳枝》一首,贺知章《柳枝》一首,崔液《踏歌词》二首,张说《舞马词》六首,王之涣《梁州歌》一首,崔国辅《采莲子》一首,王昌龄《采莲子》二首,李白《秋风清》一首,王维《一片子》《渭城曲》各一首,岑参《长命女》《六州歌头》各一首。其他作品总集、选集收录而《全唐五代词》未收的作品有:虞世南《织锦曲》一首,长孙无忌《新曲》二首,谢偃《踏歌词》三首,李峤《水调歌》一首,杨太真《阿那曲》一首,崔怀宝《忆江南》一首等。

在上述作品中,《回波词》(即《回波乐》)四首见于《乐府诗集》,是上层饮宴时的乐曲。“《回波词》商调曲,盖出于曲水引流泛觞。后为舞曲。中宗朝内宴……《教坊记》又有大曲《回波词》。”^{[7]3}沈佺期《回波乐》创作于“内宴”,内容是向帝王陈情^{[6]正编·p2},初次传播范围亦仅限于“内宴”,群臣皆“撰词起舞”。李隆基《好时光》见于《尊前集》,内容轻柔香艳,词意轻纤,亦当为佐酒饮宴之词^{[7]9}。李白词多应制之作,《清平乐》《清平调》自不待言,《忆秦娥》等也似为君臣之间难言之隐语^{[7]26}。在副编词作中,除去诗作或从诗作中截取入乐者,张说《舞马词》可视为对皇帝的“拍马词”,乔知之《杨柳枝》涉及上层人士之间的纠纷^{[6]副编·p951}。不难发现,词在安史之乱前是上层人士享乐游戏的产物,就其社会功用来说,有如《回波词》的“自要荣位”、李景伯的进言献谏、《舞马词》的奉承矜耀、《清平乐》的“应制”之作等,虽兼有其他功用,但并不曾有人以作诗的态度作词,所以沈佺期才能公然要好处,杨廷玉才能恬不知耻。词从一开始便是娱乐的产物,是在相当有限的范围内传播的。

词既然以宴饮场合的即兴作品居多,其记录和传播自然相当不利,传播范围相当有限。如沈佺期所处的宴会,虽然大臣均“撰词”,却只有沈佺期的一首因为特色突出而流传下来,其他人的作品早已无传。可以想见这种“撰词”娱乐活动在唐时宫廷的繁盛,也可看出正是在宫廷文化氛围中才有这种“撰词”活动繁盛的可能。值得注意的是,“盛唐之后声乐演唱对于声乐曲和声乐歌词的文化消费需求的旺盛,盛唐以来的优秀诗人,越来越多地参与到这一时代的潮流之中,从而最终引发新兴曲词的发生和确立”^[8]。

二、安史之乱前民间不存在词产生的两大要件

安史之乱前有无民间词作产生以及有无民间词作者,不能根据上述材料就给出否定答案。据《全唐五代词》的认定标准,早期词的判定依据在于依隋唐燕乐音乐系统之调而填词^{[9][10]},如果能在民间寻找到隋唐燕乐音乐系统和依调填词这两个要件,就可以证明民间词确实存在。那么,民间存不存在这两大要件呢?

(一)民间不存在隋唐燕乐系统

关于燕乐之华夷成分比重,学界虽有歧见,但基本上都承认隋唐燕乐是宫廷音乐文化的一种。虽然隋唐宫廷音乐中并无燕乐这一部类,但今人仍视燕乐为隋唐宫廷音乐的代表。那么,燕乐和民间音乐是什么关系呢?反对将燕乐视作词乐而将民间音乐视作词乐者认为:以唐代燕乐指代包括民间乐曲在内的整个唐代中原流行俗乐,是后人的笼统称谓。实际上燕乐只是融合了外来乐曲的宫廷俗乐,即宫廷乐曲中“合胡部者为燕乐”。此外,尚有前朝旧曲的“清乐”,以及“非部伍之声、俳优歌舞杂奏”的百戏(即《唐会要》卷三十三所称“散乐”)。百戏历代以来均涉足宫廷,唐代亦然,但不属于燕乐,民间乐曲更被排斥在燕乐之外。实际上,燕乐对民间乐曲仅是“杂用”,从未被视为一体^[11]。既然“民间乐曲更被排斥在燕乐之外”,那么,肯定了燕乐的宫廷俗乐属性也就否定了其民间性,肯定了词与燕乐的关联性也就肯定了词的宫廷性。这样的逻辑关系是顺畅的。很多先生已经意识到坚持词源于民间说和词乐是燕乐说两者之间的矛盾,如李昌集就提出词起源于唐代中华民间歌曲音乐,以此重新考量燕乐问题。有的学者坚持燕乐说,进一步提出燕乐就是二十八调音乐系统,可令人奇怪的是,已经得出二十八调系统不可能是民间音乐这样言之凿凿的结论,在“民间至上”的平民史观惯性思维下,作者还是小心翼翼地声明:“学术界倾向于认为:民间音乐是隋唐燕乐的组成部分之一,从属于二十八调音乐系统,被包含在隋唐燕乐之中,这是学术界确定的两者之间的逻辑关系。所以,‘民间’说、‘隋唐燕乐’说,学术界向来就不用此说否定彼说。”^[12]不过,作者提出的两点确实值得我们注意:“首先,词乐出自二十八调,二十八调作为一个完整、复杂而庞大的音乐系统,它的创制,经过了隋代持续九年的开皇乐议,经过了唐代建国以后的不断论争、修改、整理和规范,历时近两百年,集中了两个朝代的力量和数代音乐家的智慧,这才建设成功如此灿烂辉煌的音乐艺术——隋唐燕乐,事见《隋书·音乐志》并新、旧唐志等。要把这样创制出来的音乐系统定

性为‘民间音乐’，可能不恰当。其次，作为学术研究范畴，民间音乐指居住在相同环境中的居民集体口头创作和流传的音乐作品，专家指出它的特点：储存关系——作为保护传统文化自然屏障的地理环境在现代传播媒介产生之前，人们的口和耳曾经是使民间音乐流传不息的唯一工具，其沿袭方式一种是纵向的，一代传给一代；一种是横向的，一地传于另一地。但后者的传播范围极其有限：仅限于那些接受‘类似音乐特质’的社会群体。一旦超越这一群体的居住地域，就会受到某种阻碍。于是人们就说：‘一乡一调’‘十里不同音’。这类民谣中有一层很重要的意思：一个特定的地域只能‘储存’一种与它的环境相宜的主要音乐风格。”^[12]这说明，民间音乐只能在生长它的地域内纵向流传，难以在非生长地域横向流传，这种传播模式相近于方言。戴伟华说：“方言的存在可以用于同一方言区域的交流，不能用于上层社会的交流，也很少用方言入诗。”“历代诗人中不乏向民间学习的优秀诗人，他们作过不少有益的尝试，但不管是谁，这种学习是相当有限的。”他以杜甫为例指出：“杜甫的儒家立场是有代表性的，作为大众接受的民间传统节日尚且如此反感，更何谈去学习带有强烈地域色彩的风俗民情以化为自己创作的材料和营养。”^{[13]98-99}任半塘先生论刘禹锡也说：“诗序备述建平《竹枝》声乐，确为创举。自来民间俚艺受文人重视如此者，史无二例。”^[14]民间音乐的传播特点，从根本上决定了这种音乐没有直接成为词乐、孕育词体的可能性^[15]。

总之，对于隋唐燕乐系统，不论这一系统究竟为何物，究竟包含什么东西，是否可能在其发展早期杂用过胡乐或民间曲子^①，其成立和发展必然是在专门音乐家手里成形，必然是在有资格也有能力使用的场合下才使用的。所以，肯定词的宫廷音乐属性，是词学研究的一个不可否定的成果。简言之，民间或有隋唐燕乐系统或曰音乐体系的要素或素材，但不可能有可供词发生的燕乐系统或音乐体系。也就是说，民间不存在词产生的音乐环境。

（二）民间不存在依调填词的创作形式

考察民间是否有依调填词这一创作形式，实际上是考察民间是否存在“调”的系统、是否存在有能力进行依调填词的民间创作者。肯定民间存在依调填词这一创作形式，是假定这些民间创作者能够接触到宫廷文化中的燕乐音乐体系，熟悉“依调填词”的词创作，进而假定这些人的作品都没有传承下来，只是在当时产生了巨大影响，致使宫廷文人不得不重视起来并向民间学习。这里先要解决一个问题，所谓“狭儿歌女、路歧伶瞽、纤夫村妇在市井里巷、江头田边‘唱曲儿’”^[9]，这是怎样的一种创作方式？是不是词的创作方式？

“自古以来，有个说法，歌唱有两类。南北朝时的大音韵家沈约（441—513）修《宋书》说‘凡乐章、古词……诸曲，始皆徒歌既而被之弦管；又有因弦管金石，造歌以被之……’。其后，唐孔颖达说‘初作乐者，准诗而为声；声既成形，须依声而作诗’……可以清楚地明白：‘以乐传辞’、‘以（定）腔传辞’与‘以文化乐’、‘依字声行腔’是两类不同的唱，在我国是自古就有这两类的。”“民间文艺（如‘曲子’），方言为语、应口成辞，随心行腔，本来是具有相当大的随意性、地方性及‘粗俗’不饰；渐脱地方性、随意性，渐趋于格范、程式、规则化，乃一切（古典）文艺发展的必然定势……从而使原先具有各各特定色彩的地方唱腔演化为一类‘以（通用之）文（体）化乐’、‘以（通用韵谱之）字声行腔’的唱，其过程往往由文人为之。”^[16]如果仅仅“方言为语、应口成辞，随心行腔，本来是具有相当大的随意性、地方性及‘粗俗’不饰”，那么，市井里巷、江头田边的演唱就不能算是词的创作方式，因为就算是从学界认为是民间词铁证的敦煌词中，也可发现已有一定的“格范、程式、规则化”并依照一定曲谱歌唱，并非随心行腔。那么这些“狭儿歌女、路歧伶瞽、纤夫村妇在市井里巷、江头田边‘唱曲儿’”，自然就不是词了，也不能说是词的源头。

回到民间是否存在有创作能力的词作者的问题上来，因为要考察的是词的源头，界定“民间”就

^① “民间音乐”这个概念是不确切的。民间只有歌谣、只有曲子、只有调，而不能有系统性的音乐。也即民间只有音乐的基质素材没有音乐的系统。这是由中国古代的音乐制度决定的。

不能界定为“民间文人”(如不仕文人及释道界文化人等),而仅仅依据传统看法认作是“狭儿歌女、路歧伶瞽、纤夫村妇”所处之“市井里巷、江头田边”。这个民间,是否存在有能力进行创作的词作者呢?

从文学创作的文化基础看,唐代社会仍旧是一个文化士族或世家的社会,能够享受教育文化权利的人是少数,能够接触到文学教育的更是少数。“贞观中,天下丰饶,士子皆乐乡土,不窥仕进。至于官员不充,省符迫人。赴京参选,远州皆衣粮以相资送,然犹辞诉求免”,直到“玄宗时,士子殷盛,每岁进士至省者,常不减千余人”^[17]。大乱之后士人将仕宦视若畏途,但更重要的是说明能够接受教育的文人数量极少,朝廷选士才会如此费力,甚至到了玄宗时代能够参与科举考试的士子也才“千余人”而已。唐代虽与六朝不同,但在教育制度中,官学的入学制度仍然表现出了强烈的等级观念。唐代官学分为六种不同等级的学校:弘文馆、崇文馆;国子学;太学;四门学、律、书、算学;州县学;职业教育学校。弘文馆和崇文馆是贵族学校,国子学是公侯学校,太学是卿大夫学校,什么品级官员的子孙进入相应等级的学校,制度严密,界线分明,执行严格。更重要的是唐代将私学纳入国家教育体制,这在中国教育史上是第一次。朝廷采取的方法有二:一是统一教育内容,颁定《五经正义》,使天下书生士子、官私学生都必须修习;二是在科举制中以《五经正义》的解释作为考试的标准和规范,私学教师和学生必须严格按照国家法定教材进行教育活动,并通过科举考试踏上经邦纬国的政治之路^[18]。在这样的教育体系中,能够识字的人已是少数,一旦进入到这一体系,就进入了国家“养士取士”逐渐统一的系统当中,从而脱离了本文所讨论的“民间”。

依调填词的技术性要求很高,尤其是长短句的诗歌结构,看似较七言诗体更加自由,却并非没有规则,所以今天我们能够看到的词作者大多是上层甚至是宫廷音乐文化圈内的创作者。以李白为例,李白词的问题虽然历来聚讼纷纭,但在他供奉翰林之后创作的词却是可以肯定的。也就是说,词只有在上层文化圈才可能产生,而且产生于上层文化相应的消费需求。如果说上述论证还是推测,那么从传承下来的词作看,词的创作者是以宫廷音乐文学背景下的文人为主体的。即使如本文所论的安史之乱甚至是之后的黄巢起义对词所依托的音乐文化产生了巨大影响,使词的创作者和音乐文化不断下移与扩散,“唐宋词的创作主体主要是文人士大夫”^[19]的观点仍是不易之论。

考察安史之乱前的词作者,还不能少了另一群人,那就是乐人。词要经过双重创作才能完成,乐人的音乐创作是文人依托于音乐填词的基础。乐人的主要服务对象不是民间,如果有人诗词写得好,乐人会争相求取,其目的首先是抬高自己的声誉,以增加服务于上层及宫廷的机会,比如“李益诗名与贺相埒,每一篇成,乐工争以赂求取之,被声歌供奉天子。又称,元微之诗,往往播乐府”^[20]。这里暂不论安史乱前的乐人情况,留待后文说明。

三、安史之乱推动词乐文化的扩散与下移

“岐王宅里寻常见,崔九堂前几度闻。正是江南好风景,落花时节又逢君。”这是代宗大历五年杜甫在潭州所作的《江南逢李龟年》。杜甫描绘了安史之乱对个人命运尤其是像李龟年这样的乐人命运造成的影响。整个时代因安史之乱发生了天翻地覆的变化,此处要论述的正是安史之乱对词的传播要素如李龟年这样的乐工们产生的影响,以及这种影响对词体成立的作用。

安史之乱前的开元及天宝初年,是唐王朝礼乐臻于完备的鼎盛时期。从武德九年“修定雅乐”开始,到“唐之盛时,凡乐人、音声人、太常杂户子弟隶太常及鼓吹署,皆番上,总号音声人,至数万人”^[21]⁴⁷⁷。这种皇家倡导下的大规模音乐人才培养,为词体发生提供了音乐土壤。本文认定词与音乐的关系建基于百年词学研究所确认的基础之上,虽然本文不再赘述确证这一命题的真伪,但以下几点需要说明:

(一)“俗”不等于民间

“俗”更多地是指“乐工之词”,不能简单等同于民间性。《独异志》载陈子昂故事:“陈子昂,蜀射

洪人。十年居京师，不为人知。时东市有卖胡琴者，其价百万，日有豪贵传视，无辨者。子昂突出于众，谓左右：‘可攀千缗市之。’众咸惊，问曰：‘何用之？’答曰：‘余善此乐。’或有好事者曰：‘可得一闻乎！’答曰：‘余居宣阳里。’指其第处。‘并具有酒，明日专候。不唯众君子荣顾，且各宜邀召闻名者齐赴，乃幸遇也。’来晨，集者凡百余人，皆当时重誉之士。子昂大张宴席，具珍羞。食毕，起捧胡琴，当前语曰：‘蜀人陈子昂有文百轴，驰走京毂，碌碌尘土，不为人所知。此乐，贱工之役，岂愚留心哉！’遂举而弃之。异文轴两案，遍赠会者。会既散，一日之内，声华溢都。时武攸宜为建安王，辟为记室。后拜拾遗。归觐，为段简所害。”^[22]操琴不失为雅事，但陈子昂却视为“贱工之役”，“毫不留心”。虽然文人善音律并不少见，但善则善矣，文人对音乐的一般态度由此可见一斑。这也说明，在唐代，乐为贱役、乐工为贱工的观念已经形成。所以，文人和乐人并非平等交往，文人总是自认为地位高于乐人。比如：“梨园弟子有胡雏者，善吹笛，尤承恩宠。尝犯洛阳令崔隐甫，已而走入禁中。玄宗非时托以他事，召隐甫对，胡雏在侧。指曰：‘就卿乞此得否？’隐甫对曰：‘陛下此言，是轻臣而重乐人也。臣请休官。’再拜将出。上遽曰：‘朕与卿戏耳！’遂令曳出，才至门外，立杖杀之。俄顷有敕释放，已死矣。乃赐隐甫绢百匹。”^[23]¹⁷即使面对“尤承恩宠”的乐人，崔隐甫也以重乐人为由向皇帝抗辩，而帝王也不得不回应“朕与卿戏耳”这样的话，由此可见当时乐人地位之低下已是不争的事实，文人对音乐与乐人的轻视也可想而知。

讨论文人对音乐与乐人的态度，方可确认文人与早期词的关系问题，即在不知乐、不善乐或以与乐工相从为耻的时代，早期词的创作者与文人还是乐人的关系谁更接近，以及文人是否为早期词的主要创造者。从这一点也可想见，为什么《旧唐书》会说：“词多郑、卫，皆近代词人杂诗……词多不经，不复载之。”^[24]可以认定，“俗”的特性不能等同于民间性，而更接近于乐人较低的文学修养在词体创作上的反映。尤其是在早期词即安史之乱前文人的词创作中，还处于模仿乐人创作的阶段，“俗”成为这一时期词作的普遍特性。比如几首《回波乐》，虽是文人创作，却是俗词。

（二）音乐文化围绕宫廷和官府展开

唐代乐人不止在宫廷，但围绕宫廷和官府展开，曲子词正是“依赖酒筵游戏中文人与妓女的合作关系的演变而成立”^[25]。乐人与文人合作的酒筵游戏围绕宫廷和官府展开。唐代乐户隶太常，与历代乐户的别籍身份一致。乐户籍又分散各地，听令于地方官府，官府可以召令乐户籍。《明皇杂录》载：“唐玄宗在东洛，大酺于五凤楼下，命三百里县令、刺史率其声乐来赴阙者，或谓令较其胜负而赏罚焉。时河内郡守令乐工数百人于车上，皆衣以锦绣，伏厢之牛，蒙以虎皮，及为犀象形状，观者骇目。时元鲁山遣乐工数十人，联袂歌《于菟》。《于菟》，鲁山文也。”^[26]地方所掌音乐除正常乐户籍之外，还有各方镇所掌之乐。“一般来说，使府所掌乐舞可分两类：一是原始的四夷之乐和里巷之乐，即来自边地或民间的音乐，这类音乐未经使府中的乐师整理，也不用于进献。二是经使府整理的乐舞。这种音乐因要用于仪式，一般是模仿宫廷雅乐的。安史之乱以后，后一类音乐渐多，使府自造礼乐，进献于宫廷，故其风格多雅缓。”^[13]⁵⁰“不难看出，安史之乱前后方镇所进乐章有很大的差异，前者多娱乐之用，后者则多关乎政治，具有一定的仪式性。”^[13]⁵¹

需要指出的是，地方音乐的发展和进步离不开太常及皇家音乐机构中技艺高超的专业乐人的指导。《旧唐书·王虔休传》载：“虔休性恭勤，俭省节用，管内州仓庾皆积粮储，可支军人数岁。又尝撰《诞圣乐曲》以进……先时，有太常乐工刘玠流落至潞州，虔休因令造此曲以进，今《中和乐》起此也。”^[27]依旧围绕宫廷展开，有能力融合地方音乐、创制新乐并在新乐基础上进行文学创作的是这些太常乐工，一般地方音乐人才达不到这样的技艺水平。文人与乐人的合作，除了皇家和地方举行的各种宴会唱和之外，在安史乱前主要还有各类节庆活动和科考之后的“曲江游宴”。

安史之乱以后，方镇势力兴起，文人入幕渐成风气。经过安史之乱的冲击，刘玠那样流落地方的太常乐工为数众多，幕府中文人与乐人的合作日渐突出。《唐国史补》载：“古之饮酒，有杯盘狼藉、扬觶绝纓之说，甚则甚矣，然未有言其法者。国朝麟德中，璧州刺史邓宏庆，始创平、索、看、精四

字令,至李稍云而大备,自上及下,以为宜然。大抵有律令,有头盘,有抛打,盖工于举场,而盛于使幕。衣冠有男女杂履舄者,长幼同灯烛者,外府则立将校而坐妇人,其弊如此。又有击球、畋猎之乐,皆溺人者也。”^{[23]61}宴饮中律令小词“工于举场,而盛于使幕”的情况,一方面说明文人在这一过程中所起的重要作用,另一方面说明“使幕”已成为词创作与传播的重要环境。从安史乱前的宫廷文化为主导,到安史乱后的“盛于使幕”,词体传播环境的下移成为明显的趋势。

(三)词体兴起于音乐文化传播的下移

安史乱后,大唐王朝一直没有恢复元气,一步步走向败亡。在这样的条件下,乐人一次次被遣散,所谓中兴之世的乐人数量也大不如前。《新唐书》载:“大中初,太常乐工五千余人,俗乐一千五百余人。宣宗每宴群臣,备百戏。帝制新曲,教女伶数十百人,衣珠翠缙绣,连袂而歌,其乐有《播皇猷》之曲,舞者高冠方履,褒衣博带,趋走俯仰,中于规矩。”^{[21]478}“咸通间,诸王多习音声、倡优杂戏,天子幸其院,则迎驾奏乐。是时,藩镇稍复舞《破阵乐》,然舞者衣画甲,执旗旆,才十人而已。盖唐之盛时,乐曲所传,至其末年,往往亡缺。”^{[21]478}乐工数量从数万人下降到六千余人,技艺水平仅“中于规矩”。咸通年间更是凄凉,《破阵乐》盛大气象早已随着盛唐的远去而远去,“十人而已”的凄凄惨惨,正是这一时段唐王朝宫廷音乐“亡缺”的真实写照。

这种亡缺直接影响到围绕宫廷的音乐文学传播活动。《唐摭言》记载安史乱前围绕宫廷文化的士人“曲江游宴”的情形是:“曲江游赏,虽云自神龙以来,然盛于开元之末。何以知之?案实录:天宝元年,敕以太子太师萧嵩私庙逼近曲江,因上表请移他处,敕令将士为嵩营造。嵩上表谢,仍议令将士创造。敕批云:‘卿立庙之时,此地闲僻;今傍江修筑,举国胜游。与卿思之,深避喧杂。事资改作,遂命官司。承已拆除,终须结构。已有处分,无假致辞!’”^{[28]29}开元、天宝间曲江之盛,已成“举国胜游”之地。同书又载:“曲江亭子,安、史未乱前,诸司皆列于岸浒;幸蜀之后,皆烬于兵火矣,所存者惟尚书省亭子而已。”^{[28]32}安史乱后凋敝情形亦可想见。即使后期稍有恢复,均不如以前之盛。《北里志》载:“自大中皇帝好儒术,特重科第……近年延至仲夏,京中饮妓,籍属教坊,凡朝士宴聚,须假诸曹署行牒,然后能致于他处。惟新进士设筵顾吏,故便可行牒,追其所赠之资,则倍于常数。诸妓皆居平康里,举子、新及第进士,三司幕府但未通朝籍、未直馆殿者,咸可就诣。如不吝所费,则下车水陆备矣。其中诸妓,多能谈吐,颇有知书言语者。”^[29]唐王朝宫廷音乐的凋敝亡缺,并非真正意义上的“亡缺”,而是一种可以推测的下移过程,“礼失求诸野”,正是因为礼乐散落到了下层。在这个意义上考察《北里志》所述资料便会发现这种下移的迹象。较之以前,这一时期的文人士子和乐人的接触与交往就更加容易了。正是缘于此,联系乐人散落幕府、文人入幕等现象,可以认为宫廷音乐文化的凋敝反倒成为词体文学发展繁盛的一个重要契机。

四、结 语

词创制之初,确实是不登大雅之堂,甚至到了欧阳修的时代,仍被视作佐酒清欢的薄伎,可见相对诗之雅,词之俗是与生俱来的。然而,俗却并不能于民间,从其产生的文化环境来看,只有宫廷的音乐文化与宴饮环境,才为词的产生提供了可能。早期词的主要创作者,是那些能够接触到宫廷文化的文人士大夫。正是通过他们,将词创作带入到士大夫生活中。孕育词的宫廷音乐文化,也随着“安史之乱”的爆发走出了盛唐宫廷,此后唐王朝的历次裁汰乐人,更使得音乐文化的传播不断下移,这与文人士大夫的创作一起,最终促进了词体文学的成立。

雅与俗、文人与民间,一直是百余年来现代文学史观念下中国文学研究的关键词。然而,当平民文学、白话文学的观念兴起,因为以平民文学为活文学,进而宣判庙堂文学的死刑,词的宫廷出身,在这样的史观下被有意无意遮蔽了。近年来,以白话为中心、以平民(小百姓等)-文人(文士阶层等)这样的含混概念构建起来的二元对立的文学史观已渐为学界所摒弃。胡适推举平民文学,其本意并不在文学研究,而是一种“有意的革命”,即确立“民众至上”的观念以实现民治,这实际上

是学术研究的求善之维。今天,我们固然无法苛责前人,却尤须警惕求善而近伪。回到历史语境中,对出身于宫廷却又具有“俗”属性的词体文学的兴起,进行反思式的考察,是对雅与俗、文人与民间二元对立史观的反省,这种反省并非意在否定民间从而走向“平民至上”的反面。相反,将无论是诗词曲还是传奇小说的创作权,还给真正的创作者,是对一部文学史主要是文人创作史这一事实的尊重,体现的是对求真而向善的追求,毕竟,求真是学术研究的基础,求善唯有在真实基础上才有达成的可能。

参考文献:

- [1] 徐英. 燕乐界定说的困惑——关于词体起源问题的再思考[J]. 暨南学报(哲学社会科学),1993(1):118-124.
- [2] 唐圭璋,潘君昭. 论词的起源[J]. 南京师大学报(社会科学版),1978(1):57-63.
- [3] 李伯敏. 关于燕乐的商榷——兼及词之起源[J]. 学术月刊,1990(2):65-66,22.
- [4] 龙沐勋. 研究词学之商榷[J]. 词学季刊,1934(4):1-18.
- [5] 王兆鹏. 词学史科学[M]. 北京:中华书局,2004:1.
- [6] 曾昭岷,曹济平,王兆鹏,刘尊明. 全唐五代词[M]. 北京:中华书局,1999.
- [7] 王兆鹏. 唐宋词汇评:唐五代卷[M]. 杭州:浙江教育出版社,2004.
- [8] 木斋. 论盛唐声诗和绝句为唐词发生的前夜[J]. 新疆大学学报(哲学人文社会科学版),2008(4):120-127.
- [9] 李昌集. “词体发生于民间”与“词起源于隋唐燕乐”——答岳珍学友商榷文[J]. 徐州师范大学学报(哲学社会科学版),2005(3):24-34.
- [10] 李昌集. 华乐、胡乐与词:词体发生再论[J]. 文学遗产,2003(6):60-80.
- [11] 战化军. 论唐代燕乐与民间乐曲的关系及词的产生[J]. 齐鲁艺苑,1991(2):39-44.
- [12] 乔建中. 音地关系探微——从民间音乐的分布作音乐地理学的一般探讨[M]//土地与歌——传统音乐文化及其地理历史背景研究. 济南:山东文艺出版社,1998:259-282.
- [13] 戴伟华. 唐代使府与文学研究[M]. 桂林:广西师范大学出版社,2007.
- [14] 任半塘. 唐声诗:下编[M]. 上海:上海古籍出版社,1990:380.
- [15] 岳珍. 关于“词起源于隋唐燕乐”的再思考——与李昌集先生商榷[J]. 文学遗产,2004(5):71-84.
- [16] 洛地. 词乐曲唱[M]. 北京:人民音乐出版社,1995:253-254.
- [17] 封演. 封氏闻见记校注[M]. 赵贞信,校注. 北京:中华书局,2005:81.
- [18] 宋大川. 隋唐教育论[J]. 北京社会科学,2001(3):94-99.
- [19] 沈松勤. 唐宋词社会文化学研究[M]. 杭州:浙江大学出版社,2000:27.
- [20] 王灼. 碧鸡漫志[G]//中国古典戏曲论著集成:第1卷. 北京:中国戏剧出版社,1959:109.
- [21] 欧阳修,宋祁. 卷22 礼乐志十二[M]//新唐书. 北京:中华书局,1975.
- [22] 李昉,等. 太平广记[M]. 北京:中华书局,1961:1331.
- [23] 李肇. 唐国史补[M]. 上海:上海古籍出版社,1979.
- [24] 刘昉,等. 卷30 音乐志三[M]//旧唐书. 北京:中华书局,1975:1089-1090.
- [25] 王昆吾. 唐代酒令艺术[M]. 上海:东方出版中心,1995:241.
- [26] 郑处海. 明皇杂录[M]. 北京:中华书局,1994:26.
- [27] 刘昉,等. 卷132 王虔休传[M]//旧唐书. 北京:中华书局,1975:2651-2652.
- [28] 王定保. 唐摭言[M]. 上海:中华书局上海编辑所,1959.
- [29] 孙棻,等. 教坊记 北里志 青楼集[G]. 上海:古典文学出版社,1957:22.

责任编辑 韩云波

网 址:<http://xbbjb.swu.edu.cn>