词学公案的颠覆性启发性探索
——读木斋《曲词发生史》

吕肖奂
(四川大学 中国俗文化研究所,四川 成都 610064)

词的起源发生问题,是一个充满各种可能、带着悬疑色彩的音乐文学史公案。见于现存文献的线索稀少而破碎,就像一个推理小说预先设置的谜案一样,没有给探案者留下太多的痕迹,却留下了无数吸引探案者不断探析的魅惑力,吸引着极具好奇心与探索勇气者的浓厚兴致。至少从宋代开始就有人试图破解这一公案了,七八百年来无数的"侦探"为此公案留下了丰富多彩的结案语,每个结案语都是艰苦探索的结果。这些结案语可谓众说纷纭,各有其理又各存其疑,让后来者望而生畏而又更加好奇。木斋先生无疑是极具好奇心与探索勇气的后来者之一,他对这一公案执着地探析了好多年,最终将他的结论以及他探案过程,都呈现在这部新见迭出、启人心智的《曲词发生史》中。艾勒里·奎因的推理小说中,侦探常常在故事发生不久,就根据仅有线索而将案情分析得头头是道,让你感觉到谜底已经揭晓,但很快,他又根据这些线索却从另一立场、角度分析,将已有的结论完全推翻,让旁观者和读者感到更有道理,案情就在这样的驳辩与推理中不断向前推进,直到真相大白。

对木斋而言,前人的种种结案"判词",就是不同侦探一次次条分缕析的阶段性成果。而他,就是要采取剥茧抽丝、逐条辩驳的手法,在对前人"判词"的辨析中,于无疑处生疑,坚持不破不立的立场,将先驱们精心构筑的稳固大厦一步步解构颠覆。事实证明,对待一个历史悠久的公案,这种方法无疑是最具成效的。

整个绪论部分由"词的界说"到"曲词发生史研究述评",就是在对已有"判词"的辨析乃至颠覆中,建构起个人全新的曲词发生理论系统的。在对诸家旧说的辨析中,木斋指出词体的最大特征不是其配乐性,而是歌诗(或声诗)的词律化或词牌化;词不是起源民间,而是发生于宫廷;词乐不是以北方胡乐为主的燕乐,而是以南方清乐为主的"新清乐";词的发生不在隋唐之际或中唐,而在盛唐;词的开创者并非敦煌曲子词或中唐张志和等人,而是李白;词并非是由民间产生而渐入宫廷,而是反向运动,由宫廷而流向民间。重新界定了词体定义后,木斋对曲词发生的时间、地点、人物、过程、原因等等都有了"一家之言"。这些颇具颠覆性的结案语,足以产生石破天惊之震撼效果。

但如果仅从这些似乎故意与众不同的结案语来看,木斋似乎是在有意反其(公论)道而行之,有意逆天而行,有意新天下之耳目,甚或有有意哗众取宠之嫌。然而,当细读完全书,我们的印象会彻底改观,因为其探索的过程远比其得出的结论更为丰富精彩。全书十一章所呈现出的思辨理性、推理论证的角度与方式,以及大量的新问题、新论据、新论点,不仅让人感受到作者探索公案时严谨执着的精神,而且会因其视野开阔、思考深入而深受启迪。譬如在对《中国大百科全书》中词的界说进行辨析时,木斋指出词就是歌诗的词律化或词牌化,这就将词从乐府诗、歌诗等其他音乐文学中分离了出来。这个似乎是显而易见却颇为人们忽略的词体定义,成为木斋重新探求词体起源发生的起点。找到了这一线索,可谓找到了破案的关键。

以此为基点,木斋认为,词体的发生时间在盛唐,他的论据是歌诗的词律化一定与近体诗歌的格律

作者简介:吕肖奂(1965 -),女,河南灵宝人,文学博士,四川大学中国俗文化研究所教授、博士生导师。主要研究方向为宋代文学。

化进程保持一致。这个线索的发现,其实比其词起源于盛唐说的论点更吸引人。因为词起源于盛唐,是前人曾有的说法,而诗词一致的格律化进程却是很少有人关注到的,可以说是木斋的新发现。多数人认为词的格律化晚于诗歌,而忽略了词的前身是歌诗,歌诗是诗的一种,当然可以随着其他诗一起格律化。只是歌诗的词律化难度显然较大,能够做出这种大胆创举的人,也就是使歌诗发生“质变”的作者,既要精通音乐,又要精通文学,还要极具创造力,所以只有李白那样的天才诗人才可以创造出来,这样的论据和推理,实在为李白是词家鼻祖的旧说夯实了根基;而歌诗的词律化,因其难度过大,所以没像诗歌的格律化那样比较容易被当时诗人接受,最后一直到中晚唐才被其他文人接受模仿,乃至发扬光大。木斋让令人生疑的问题终于有了足够的理论根据。

在对歌诗的词律化后来为什么会大行其道时,木斋追溯到大多数士大夫文人不精通音乐这一古代特殊的音乐现象,也是可以令人拍案叫绝的观点。不少士大夫不精通词乐、声乐却想要写歌词,词律化或词牌化无疑减轻了他们的音乐负担,让他们全力以赴地在文字上创造,从而提升了歌词的音律感和美感。这自然是促进歌诗词律化繁荣进程的重要因素。

对词乐的探索,无疑是木斋用力最勤之处,他用六章篇幅来论证词乐即燕乐这个早成定案的问题。作为一个外行,我一直以为燕乐既然是大家都公认的宴享之乐,这个概念是从演唱演奏之场合中得出的,那么它是与其他场合相对而言的,不同场合上演的音乐在风格情调上当然是有区别的,譬如说与郊庙祭祀音乐相较,燕乐肯定不会那么庄严肃穆;跟军队行进及战争音乐相比较,燕乐肯定不会那么慷慨激昂。所有在宴享之际演奏演唱的音乐,就都应该是燕乐,来自里巷的民间音乐可以是,来自胡夷的西域胡乐可以是,来自汉魏六朝的传统本土清乐也可以是,高雅的雅乐可以是,通俗的俗乐也可以是,只要燕享的人们乐意听,那么这些音乐就都可以演奏演唱。如此以来,燕乐就是个涵盖极大的概念,涵盖所有适宜于燕享场合的音乐,包括了木斋在绪论里所说的雅乐与俗乐、清乐与胡乐、民间乐与宫廷乐等等。我自认为这是个融通的看法,觉得没有必要区分燕乐与清乐等概念。

但在阅读了木斋的六章之后,我的看法被完全改变。他在六章中描绘出的燕乐,是一个发展变化的动态过程,每个朝代甚至不同时段的燕乐,都有不同的内容、风格以及审美时尚,因此如果将其作为固定的形态,就会曲解词体发生时燕乐的当时状态。这让我想到,与郊庙祭祀时所用的具有神圣性、礼仪性、封闭性、传承性的雅乐相比,燕乐具有娱乐性、通俗性、流行性、变动性,自然是俗乐,燕乐的历史就是俗乐的历史,而俗乐一向比雅乐更丰富多彩。

很少有人关注过北朝与南朝燕乐风尚的差异对隋唐燕乐的影响,而隋、初唐与盛唐对南北朝燕乐范式的不同选择,更是人们忽略的问题。隋与初唐沿袭了盛行于北朝的以胡乐为主体的燕乐,而盛唐则选择了南朝以清乐为主体的燕乐,为了表示区别,木斋称盛唐选择的南方燕乐为清乐,因此在这里,燕乐与清乐成了相对的概念。

在“盛唐的音乐变革”一章中,木斋详细描述了唐玄宗如何吸纳南朝清乐范式、改变北朝燕乐胡曲范式,为盛唐燕乐变革所作的贡献。这一点不仅为词乐、词体均发生于盛唐提供了坚实的论据,也为词体因词乐的南方化而实现向本土的回归并开创新局面做出了证明,而且启发我们想到与唐初盛期极其相似的宋初盛期:宋初六十年词创作的低迷,也是南方燕乐尚未被位于北方的宫廷吸纳的结果。唐宋宫廷音乐都有由北方风气转向南方化的过程。

这就是其颠覆性的探索过程给我的一些启发。而这种颇有启发性的论证,远远不止这一二处。譬如通过对各代《燕歌行》的比较,指出曹丕的《燕歌行》可能就是汉魏之际燕乐所用的歌诗(歌行),不同时代的诗人为《燕歌行》之“燕”注入了燕子、燕地等新的内涵,曹操、曹丕等人是汉魏之际燕乐的变革者,是清商乐、清乐的开创者等等,都是言之有据、令人信服的言说。

当然,有些问题似乎还值得继续探讨。譬如,木斋先生十分反感当代意识形态指导影响之下的民间说,认为不少对词学发生问题的“谬论”,都源于“文学来源于民间”这一说法,因而提出词源于宫廷说,词最早属于宫廷文化。这种要么来源于宫廷与要么来源于民间的二元对立说法,是否可以更通融一些?

宫廷与民间尤其是底层民间的确是两个互不搭界的阶级或阶层,两个阶级相对独立,基本没有往来的可能,但士大夫文人却是介于两个阶级之间的阶层。在宫廷与民间两个上下阶级之间,士大夫文人承上启下或是自下而上,都是有可能的。李白由布衣入宫廷成为翰林待诏,可谓自下而上,后又离开长安漂泊民间,又可谓自上而下。唐宋不少文人有李白这样的经历。士大夫文人阶层是否可以成为二元对立之外的第三元?士大夫文人没有创造力,全靠从其他阶层借鉴才有灵感?士大夫文人有没有属于自己的音乐系统?士大夫文人在词发生之前,燕享之时没有音乐?那些歌诗声诗难道都是宫廷宴享时才产生使用?士大夫在歌诗词律化中有无主体意识?我们在文学研究时往往会忽略士大夫阶层的独立性。

乐府、教坊虽是宫廷音乐机构,但其中既有宫廷乐人的创作,也有民间采风的习俗。音乐传播的障碍比文学传播的障碍要小得多,宫廷与民间在音乐方面的交流要容易一些。宫廷与民间应该都有各自的歌诗系统,宫廷有雅乐与燕乐,而民间不懂文学的庶民百姓也会唱歌,也有属于自己阶层的音乐,民间的音乐歌诗更原始或原生态。只是宫廷的文献留存较多,而民间的书面记录比较少而已,但各个阶层都有各自的歌诗系统是可能的。而李白同时受两者启发,创作了词律化的歌诗,这有无可能?木斋先生的好辩而决不挑衅或鄙薄他人的探案态度,鼓励我也想探讨一下音乐文学问题了。

木斋先生颠覆性的结论以及论证,是否可以完全改变文学史上的定见或成见,我不敢妄下断语,但他对燕乐史、词学史研究的贡献则显而易见,无需说明。特别是他处处生疑的怀疑精神、严谨细致的辨析理路,会启发更多的学者深入思考问题,会为目前研究界各自为政、互不搭界、波澜不惊的状态注入很多活力,因而推进学术研究在更加热烈的争鸣中发展。

论词体源流

黄坤尧

(香港中文大学 联合书院)

关于词体源流,众说纷纭,讨论已多。最近木斋《曲词发生史》考察曲词源起,包括音乐成分及歌词制作,引发出一些新说,带出新的思考,大家不期然又作热烈的讨论。大抵曲词就是唐代的流行歌曲,就歌曲而言,有大曲,有曲子。大曲是一组歌曲,例如木斋所引隋炀帝《水调河传》歌五曲、入破六曲,全是五七绝的近体声诗,共十一首。[①]小曲就是个别的曲子,例如旗亭画壁选唱王之涣、王昌龄、高适等名家诗作。至于词体则有声诗及长短句二体,早期多用声诗配曲,后来衍为长短句,例如李白《清平乐》、《菩萨蛮》、《忆秦娥》,白居易、刘禹锡的《忆江南》等,都属标准词体,但作品极少,要在《花间集》出现之后,始能进入文学史的视野,蔚为大观。木斋所论曲词只取狭义的长短句体,但衡诸唐代歌曲的音乐背景,例如清商乐、清乐、燕乐、法曲,甚至羯鼓曲等,其实都可以配词唱出。从文学史的角度着眼,我们有理由将唐代以前的一些作品,例如梁武帝、沈约《江南弄》、梁武帝《上云乐》、陈后主《玉树后庭花》、隋炀帝、王胄《纪辽东》诸曲既具清乐背景,又多出于宫廷制作,或可视作词调的滥觞,以至词体的雏型,甚至直接列作词体等,但木斋基于近体诗句法的限制,不肯认作曲词,或可再作考虑了。

① 木斋云"隋炀帝此首《水调河传》,虽为燕乐体式,也应兼容清乐特质。"又云"隋炀帝《纪辽东》和《水调》两组歌诗,显示了浓郁的配乐声诗性质,或七言,或五言,七言为多,或七言、五言交错,若从长短句及配乐歌辞两个标准来说,都已经可以视为曲词。"《曲词发生史》北京:光明日报出版社,2011 年 9 月,第 88 – 89 页。

作者简介:黄坤尧(1950 –),男,广东中山人,香港中文大学联合书院教授,指导硕士、博士研究生论文。主要研究方向为古代文学、声韵训诂。