
宋代词的演唱形式考述

张 鸣

内容提要 在宋代，曲子词作为音乐文学，最有活力的传播方式就是唱和听。一篇完整的词，应是“乐、辞、唱”统一的整体，离开演唱就谈不上其艺术内容的完整表现。宋代，曲子词的演唱形式多种多样，规模不一，演唱程序也各不相同。比较常见的，有小唱、群唱（群讴、合唱）、歌舞演唱等几种形式。其中小唱最为普遍，从市井勾栏瓦舍的商业表演到皇家宫廷宴会、官府宴会、士大夫雅集宴会，以至于士人家宴，无不采用。几种形式相比，群唱和歌舞演唱形式，更多用于娱乐、仪式、社交、应酬的场合，其目的主要是娱乐；小唱则除娱乐、应酬等目的之外，涉及较多抒情因素，有更好的抒情效果，更能充分发挥歌词作品的抒情作用。在宋代，唱词成为社会各阶层文化生活的重要内容，歌词演唱的需要，大大促进了词的创作的繁荣和发展。如果离开“唱”这一环节，词的创作兴盛的现象就不大容易解释。因此，研究词史，就不能不研究“唱”。

关键词 宋词 演唱形式 小唱 群唱 歌舞演唱

序 说

唐宋词作为一种音乐文学，其艺术内容的构成，主要有三个要素：音乐、文辞和演唱。一首词的艺术效果，固然可以通过文辞阅读去实现，但脱离音乐和演唱，毕竟是不完全的。就词的写作和艺术功能的实现过程而言，是先有乐曲，再倚声填词，然后付之歌唱。因此，可以说乐曲是一首词的基础，文辞是作品的核心，是基于乐曲的创作，而演唱则可以看作是基于乐曲和文辞的二度创作，是对乐曲和文辞的再度诠释。演唱水平的优劣高下，是直接关系到一首词的艺术表现力能不能得到充分发挥的重要因素；而演唱的风格，甚至可以引导歌词写作的风格倾向^①。

宋人俞文豹《吹剑续录》记载，苏轼问一个善歌的幕下士：“我词比柳词何如？”那人答道：“柳郎中词，只好十七八女孩儿，执红牙拍板唱‘杨柳外（岸），晓风残月’。学士词须关西大汉执铁板唱‘大江东去’。”^②在这个著名的故事中，这位善歌之士对苏、柳词差别的判断，最值得关注之处在于，不同风格的词，要由不同的歌者以不同的方式唱。很显然，词的“唱”被放在了关键的地位，可见宋人对于“唱”的重视。可以说，在宋代，曲子词作为音乐文学，最有活力的传播方式就是唱和听。一篇完整的曲子词，应是“乐、辞、唱”统一的整体，离开演唱就谈不上其艺术内容的完整表现。

讨论词的演唱，首先应该区别歌法和演唱形式，不宜笼统对待。词的歌法，主要指词的具体唱法，怎么发声、怎么吐字等技巧和方法，涉及专门的音乐艺术问题，这方面的文献记载往往比较笼统，尤

① 关于演唱风格如何影响唐宋词文学风格的问题，拟另文讨论。

② 《说郛》卷二四引。

其是缺少音响资料，限于学识，这里暂不涉及^①，本文只侧重考察曲子词的演唱形式。当然，这里所说的演唱，主要指词的演艺性歌唱，不包括个人自娱性歌唱。

宋代曲子词的演唱形式，多种多样，规模不一，演唱程序也各不相同。谢桃坊先生《宋词演唱考略》^②一文把宋词演唱按三种情形分类，一是宫廷朝会、圣节、曲宴合乐中的唱词部分，一般规模较大，由教坊担当。二是贵族士大夫家中的家宴演唱^③。三是一般的小唱，清唱小词，执拍板伴奏。谢氏认为小唱是最为普遍常见的形式，甚是^④。不过谢先生的分类前两项是演唱场合，后一项是演唱形式，这样分类并不合理，首先是标准不统一，其次这样分类并不能完全反映宋词演唱的情况。实际上，在宋代，无论宫廷宴会合乐、官府迎来送往和节序庆典宴会、士人家庭宴会，还是士大夫的雅集结社、宴会娱宾，以至市井勾栏瓦舍的商业演出，各种场合，都有小唱的表演。因此演唱场合和演唱形式最好分开看。以演唱形式分类应该较为合理。

如果从形式上看，宋代词的演唱，比较常见的，大致上可以分为小唱、群唱（群讴、合唱、齐唱）、歌舞演唱等几种情形，分别缕述如下。

一 小 唱

耐得翁《都城纪胜》云：“小唱，谓执板唱慢曲、曲破，大率重起轻杀，故曰浅斟低唱。”^⑤张炎《词源》下“音谱”云：“惟慢曲、引、近则不同，名曰小唱，须得声字清圆。以哑筚篥合之，其音甚正，箫则弗及也。”^⑥这种演唱一般是歌者一人执拍板清唱，有的也用若干简单乐器如筚篥、琵琶、箫、笙、方响等伴奏^⑦。歌者有男有女，但以女性为主，宋人且以女性演唱为本色^⑧。

① 关于词的歌法，参沈括《梦溪笔谈》卷五：“古之善歌者有语，谓当使‘声中无字，字中有声’。凡曲止是一声清浊高下如萦缕耳，字则有喉唇齿舌等音不同，当使字字举本皆轻圆，悉融入声中，令转换处无磊砢，此谓‘声中无字’，古人谓之‘如贯珠’，今谓之‘善过度’是也。如宫中字，而曲合用商声，则能转宫为商歌之，此‘字中有声’也。善歌者谓之‘内里声’。不善歌者，声无抑扬，谓之‘念曲’；声无含蕴，谓之‘叫曲’。”又张炎《词源》上卷保存之《讴曲旨要》歌诀八首是研究歌法的重要文献，可惜解读比较困难。参近人蔡桢《词源疏证》和赵尊岳《玉田生讴歌要旨八首解笺》、饶宗颐《玉田讴歌八首字诂》两文（均见《词学》第二辑，华东师范大学出版社1983年出版）。不过，因资料限制、尤其是缺少音响资料，诸家的解读难说真正圆通，还有许多问题无法解决。另元人燕南芝庵的《唱论》虽是元代史料，主要针对唱曲，但也有一些内容和唱词有关，词曲都是歌唱艺术，虽有区别，但也有一脉相承之处，可以参看。周贻白有《唱论校注》，可惜有的内容仍是不大清楚。

② 收入谢桃坊著《宋词辨》，上海古籍出版社1999年版。

③ 编辑于雍熙三年（986）的《家宴集》五卷就是为家宴应歌而编的唱本，可证宋代家宴唱词的盛行。

④ 王兆鹏《歌妓唱词及其影响》一文也认为小唱是宋代最普遍的演唱形式（见《唐宋词史的还原与建构》，湖北人民出版社2005年版，第130页）。

⑤ 中国商业出版社1982年版。

⑥ 《词话丛编》本，中华书局1986年版。

⑦ 关于唱词的伴奏乐器，参见苏轼《水调歌头》（昵昵儿女语）小序：“建安章质夫家善琵琶者，乞为歌词。”知此是为琵琶曲所作之词。又姜夔《过垂虹》诗：“自做新词韵最娇，小红低唱我吹箫。”姜夔《角招》小序：“予每自度曲，吹洞箫，商卿辄歌而和之。”姜夔《凄凉犯》小序：“予归行都，以此曲示国工田正德，使以哑筚篥吹之，其韵极美。”吴文英《还京乐》，小序：“友人泛湖，命乐工以箏、笙、琵琶、方响迭奏。”（小唱的具体演唱情形参看本文附图河南白沙宋墓壁画《小唱图》，转引自吴钊《追寻逝去的音乐踪迹》，东方出版社1999年版）

⑧ 苏门六君子之一的李廌有一首《品令》词，调侃一位擅长唱词的老翁：“唱歌须是，玉人檀口，皓齿冰肤。意传心事，语娇声颤，字如贯珠。老翁虽是解歌，无奈雪鬓霜须。大家且道，是伊模样，怎如念奴？”虽玩笑诙谐，却反映了一种普遍的观念。南宋刘克庄《翁应星乐府序》说：“长短句当使雪儿、啖春莺辈可歌，方是本色。”（《后村先生大全集》卷九七）王炎《双溪诗余自序》也说，词的歌唱，如果“非朱唇皓齿，无以发其要妙之声”。到南宋末年，吴自牧《梦粱录》卷二〇记述杭州唱词风习仍是：“但唱令曲小词，须是声音软美。”这种以软美的女声歌唱为本色的风气，对宋词的艺术风格产生了重要的影响。宋人王灼《碧鸡漫志》卷一说：“今人独重女音，不复问能否。而士大夫所作歌词，亦尚婉媚。”

“小唱”是宋代最普遍的演唱形式，从市井勾栏瓦舍的商业表演到皇家宫廷宴会、官府宴会、士大夫雅集宴会，以至于士人家宴，无不采用。

《东京梦华录》卷五记载京瓦伎艺有“小唱李师师、徐婆惜、封宜奴、孙三四等，诚其角者”^①，这都是擅长“小唱”的著名歌妓。又《东京梦华录》卷二“东南楼街巷”载汴京城中瓦市：“瓦中多有卖药、卖卦、喝故衣、探博、饮食、剃剪、纸画、令曲之类。”^②这里的“令曲”当指小唱歌词的唱本，结合卷五“小唱李师师”条看，可见“小唱”这种唱词形式大受听众欢迎，在勾栏伎艺表演中占有重要的位置，商业性质也非常鲜明。

“小唱”不仅在市井勾栏中流行，还是官府迎来送往宴会上主要的演唱形式。官妓唱词侑觞，是宋代官府宴会的主要节目，见于各种史料的记载很多。如陈师道《后山谈丛》卷三载：“文元贾公，居守北都（北京大名府），欧阳永叔使北还，公预戒官妓办词以劝酒，妓唯唯。复使都厅召喻之，妓亦唯唯。公怪叹，以为山野。既燕，妓奉觞，歌以为寿，永叔把盏侧听，每为引满。公复怪之，召问，所歌皆其词也。”^③唱欧阳修词为欧阳修本人劝酒，当然有很好的效果，这位官妓的确很聪明。从具体情形看，其演唱形式也是“小唱”。

至于一般家宴的“小唱”情形，可参看附图河南白沙宋墓壁画《小唱图》^④。



河南白沙宋墓壁画《小唱图》

这幅壁画刻画了宋代士人家宴唱词的场面，夫妻对坐，左二执拍板者为唱词的歌伎。这是了解宋代士人家宴唱词最为直观的材料。

除了市井勾栏、官府和家庭宴会，宫廷中大型宴会合乐演出中的歌词演唱，由“歌板色”一名承担，应该也是“小唱”形式。

《东京梦华录》卷九“宰执亲王宗室百官入内上寿”条记载北宋天宁节宫廷宴会（徽宗寿辰赐宴）整套乐舞表演的程序和节目，场面宏大，内容丰富，以大曲和队舞表演为主，其表演的基本程序是以皇帝进酒和赐酒为顺序，每一盏酒，即有歌舞或杂剧、百戏的表演。“第一盏，御酒，歌板色一名唱《中腔》一遍讫，先笙与箫、笛各一管和，又一遍，众乐齐举，独闻歌者之声。宰臣酒，乐部起《倾杯》。……第二盏，御酒，歌板色唱如前。宰臣酒，慢曲子。”如此依次递进，一共九盏，即有九段表演，在杂剧、百戏表演和乐器演奏中穿插的唱词节目是：“第六盏，御酒，笙起慢曲子。宰臣酒，慢曲子。……第七盏，

① 《东京梦华录》卷五，邓之诚校注，中华书局1982年版，第132页。

② 《东京梦华录》卷二，第66页。

③ 《后山谈丛》卷三，中华书局2007年版，第44页。

④ 转引自吴钊《追寻逝去的音乐踪迹》。

御酒，慢曲子。宰臣酒，皆慢曲子。……第八盏，御酒，歌板色一名唱《踏歌》。宰臣酒，慢曲子。……第九盏，御酒，慢曲子。宰臣酒，慢曲子。……”^①显然，这种宫廷宴会上由“歌板色”一名唱“慢曲子”，其形式也是“小唱”。

南宋的宫廷宴会乐舞，继承了北宋的制度。吴自牧《梦粱录》卷三“宰执亲王南班百官入内上寿赐宴”条记载，南宋宫廷宴会（谢太后生日赐宴）乐舞表演情形，与《东京梦华录》所载表演节目稍有不同，而演出程序则大同小异，演出同样共有九段，每段或歌舞、或百戏，“第一盏，进御酒，歌板色一名唱《中腔》一遍讫”；“第八盏，进御酒，歌板色长唱《踏歌》。宰臣酒，慢曲子”；第九盏，表演内容与《东京梦华录》所载也基本相同，只是“慢曲子”只唱一首^②。

此外，南宋周密《武林旧事》卷一“圣节”条记载的南宋百官入宫内上寿的宴会乐舞程序与以上不同，全部表演乐舞只有三段，表演节目也简单得多，但词的演唱仍是重要组成部分：“第一盏，送御酒，歌板色唱《祝尧龄》。……第二盏，赐御酒，歌板起《中腔》。……第三盏，歌板唱《踏歌》。”^③

以上可见，北宋、南宋宫廷宴会的歌词演唱，都是大型合乐中的一个组成部分，但这种由教坊“歌板色”一名执拍板歌唱的形式，与一般“小唱”并无根本的区别。

又《武林旧事》卷八“皇后归谒家庙赐筵乐次”一节，记载宋度宗皇后归谒家庙时宴会上的唱词表演，在“歇坐”之后的一组演唱中，有的节目还特别注明了用“小唱”的形式：

皇后归谒家庙（用咸淳全后例）赐筵乐次：……○歇坐。第一盏，觥篥合，小唱《帘外花》。第二盏，琵琶独弹《寿无疆》。第三盏，箏琶、方响合，《双双燕》神曲。第四盏，唱赚。第五盏，鼓板、觥篥合，小唱《舞杨花》。○再坐……

《帘外花》和《舞杨花》两篇，特别注明了用“小唱”方式演唱。《帘外花》词调，今存否不详。《舞杨花》词调则为宋高宗亲制，康与之填词，是一首慢词作品^④。这是皇家大型宴会上同样使用“小唱”形式的最直接证据。

宋代宫廷中还有各种小型宴会，在这类场合，唱词是重要的节目，形式上也多是“小唱”。胡铨的《经筵玉音问答》^⑤提供了这方面的重要材料。《经筵玉音问答》详细记录了宋孝宗在宫中举行的一次小型酒宴的过程，对了解宋代宫廷的“小唱”很有帮助，节录如下：

隆兴元年癸未岁，五月三日晚，侍上于后殿之内阁……时将日暮，上唤内侍兰香燃金花烛二炬，又唤玉梅取扇。上谓予曰：“今夕热，寝宫逼窄，不若中书卿所卧处凉。”予答曰：“中书固多凉处，然臣老病之躯，必择暖处方可睡，幸所寝处有两槐树，终夕可以不扇，但恐砌蛩聒耳可恶。”旨唤内侍厨司满头花办酒，上坐于中，御七宝交椅，绣龙曲屏风，旨以青玉团椅兀赐予坐于东向之侧。旨谓宦子王隆曰：“胡侍读年老，岂可无椅坐者。”乃入内取通朱螺钿屏风至，旨谓予曰：“此乃朕向来普安邸太上所赐物也。”

上御玉荷杯，予用金鸭杯。初盏，上自取酒，令潘妃唱《贺新郎》，旨令兰香执上所饮玉荷杯，上注酒，顾余曰：“《贺新郎》者，朕自贺得卿也，酌以玉杯者，示朕饮食与卿同器也，此酒当满饮。”

① 《东京梦华录》卷九，第220—222页。

②③ 《知不足斋丛书》本。

④ 见宋张端义《贵耳集》（《丛书集成初编》本）卷下：“慈宁殿赏牡丹，时椒房受册，三殿极欢，上洞达音律，自制曲，赐名《舞杨花》，停觞命小臣赋词，俾贵人歌以侑玉卮为寿，左右皆呼万岁。词云：‘牡丹半坼初经雨，雕槛翠幕朝阳。娇困倚东风，羞谢了群芳。洗烟凝露向清晓，步瑶台、月底霓裳。轻笑淡拂宫黄。浅拟飞燕新妆。杨柳啼鸦昼永，正秋千庭馆，风絮池塘。三十六宫，簪艳粉浓香。慈宁玉殿庆清赏，占东君、谁比花王。良夜万烛荧煌。影里留住年光。’此词载康与之乐府，或与之应制拟作也。”

⑤ 全文见清道光十三年刻本《胡澹庵先生文集》卷八，《全宋文》卷四三一九据以收录。又《知不足斋丛书》、《笔记小说大观》有单刻本。

予乃拜谢，上自以手扶，谓予曰：“朕与卿，老君臣，一家人也，切不必事虚礼。”《贺新郎》有所谓“相见了，又重午”句，旨谓予曰：“不数日矣。”又有所谓“荆江旧俗今如故”之说，上亲手拍予背曰：“卿流落海岛二十余年，得不为屈原之葬鱼腹者，实祖宗天地留卿以辅朕也。”予忽流涕答曰：“小臣三迁岭海，命出虎口，岂期今日再见天日！”上亦拭泪曰：“卿被罪许久，可谓无辜，天下知之，不在多说。”乃就座，食两味八宝羹。……

次盏，予执尊立于上前曰：“臣岭海残生，误蒙知遇，天诏俾之还乡足矣，复赐之录用，宠矣。今乃赐之以百世之恩，真小臣万载之幸。前杯已误天手赐之酒矣，但礼有施报，小臣固不当以草茆之语上渎神聪。适面奉玉音^①，有君臣相聚一堂之说，不避万死，辄奉玉卮，一则以以上陛下万岁之寿，二则以谢陛下赐酌百世之恩，三则以见小臣犬马之报。”乃执尊再拜酌酒。上再三令免拜，亦且微揖。潘妃执玉荷杯，唱《万年欢》，此词乃仁宗亲制。上饮讫，自执尊坐，谓予曰：“礼有施报，乃卿所言。”予再三辞避，蒙旨再三劝勉，上乃亲唱一曲，名《喜迁莺》，以酌酒。且谓余曰：“梅霖^②初歇，惜乎无雨。”予乃恭揖，饮讫，各就座。上谓余曰：“朕昨苦嗽，声音稍涩。朕每在宫，不妄作此，只是侍太上宴间，被旨令唱，今夕与卿相会，朕意甚欢，故作此乐，卿幸勿嫌。”予答曰：“方今太上退闲，陛下御宇，政当勉志恢复，然此乐亦当有时。”上答曰：“卿顷霎不忘君，真忠臣也，虽汉之董、汲，唐之房、魏，不过是也。”食两味：鼎煮羊羔，胡椒醋子鱼。……

次盏，蒙旨潘妃取玉龙盏至，又令兰香取明州虾脯至，特旨令妃劝予酒，予再辞不获。上旨谓妃曰：“胡侍读能饮，可满酌。”歌《聚明良》一曲。上抚掌大笑曰：“此词甚佳，正惬朕意。”上又谓予曰：“此妃甚贤，虽待之以恩，然不至如他妇人，即唱劝酒事便可见矣。”上又令妃酌酒，上饮讫，谓予曰：“卿可酌一杯，以回妃酒。”予曰：“内外事殊，小臣今夕蒙恩如此，使臣杀身以报陛下则所当然，欲使臣酌酒以回妃则不可，臣恐明日朝臣议臣之非。”上乃拱手答曰：“朕知卿此心忠直，通于神明，此朕之误言也。”予遂又取酒再拜劝，上跃然满饮之，又自取酒亲酌赐予。……^③

胡铨在宋高宗绍兴八年（1138）上书反对和议，乞斩秦桧，得罪朝廷，“谪监广州都盐仓，改签书威武军判官事”^④。绍兴十二年又被除名编管新州^⑤。绍兴十八年（1148）再贬海南吉阳军，直到绍兴二十六年秦桧死，才从海南放还。隆兴元年（1163），宋孝宗即位，重新起用胡铨，除知饶州，召至行在所，随即任为秘书少监，擢起居郎，兼侍读学士等^⑥。宋孝宗初即位时有志收复失地，胡铨作为主战派的代表人物，受到特别重视。隆兴元年五月，宋孝宗初即位不久，就在宫中举行酒宴款待胡铨，以表示格外的恩遇，胡铨因此十分感动，便写了这篇《经筵玉音问答》记载经过。文中透露了宋代宫中酒宴唱词的许多有趣情节，以下几点值得特别注意：

第一，皇妃甚至皇帝本人亲自唱词为臣下劝酒，可见宫廷和民间的唱词侑酒并无两样。孝宗侍太上（高宗）宴时，“被旨令唱”，可见宫中后妃、皇帝、太子唱词乃是十分普遍的情形。

① 玉音：《全宋文》卷四三一九作“玉旨”，据《知不足斋丛书》本《经筵玉音问答》校改。

② 梅霖：《全宋文》卷四三一九作“梅林”，据《知不足斋丛书》本《经筵玉音问答》校改。黄裳《喜迁莺》词亦作“梅霖”（见《全宋词》，中华书局1965年版，第378页）。

③ 见《全宋文》卷四三一九。引文据《知不足斋丛书》本《经筵玉音问答》校正。徐钊《词苑丛谈》卷六“纪事”节引《玉音问答》删改较多，不足凭据。《词苑丛谈》于此条后附王士禛《读宋胡忠简公经筵问答》绝句两首，其一云：“玉荷杯内酌流霞，宫漏无声江月斜。亲听君王歌一曲，南屏钟动柳啼鸦。”可参看（见上海古籍出版社1981年版，第123页）。

④ 杨万里《宋故资政殿学士朝议大夫致仕赐紫金鱼袋赠通议大夫胡公行状》，《杨万里集笺校》卷一一八，中华书局2007年版，第4500页。

⑤ 《建炎以来系年要录》卷一四六绍兴十二年七月癸巳：“诏（胡）铨除名，新州编管。”王明清《挥麈录·后录》卷一〇：“至壬戌岁（1142）……秦讽台臣论其前言弗效，诏除名勒停，送新州编管。”

⑥ 杨万里《宋故资政殿学士朝议大夫致仕赐紫金鱼袋赠通议大夫胡公行状》，《杨万里集笺校》卷一一八，第4501页。

第二，次盏胡铨进酒，不唱，只有一段祝酒辞，大约是不会唱，因此是由潘妃唱仁宗亲制《万年欢》祝酒。说明进酒劝酒时一般都要唱词才合礼数，自己不唱则由歌者代唱。

第三，可见一般小型酒宴劝酒唱词的程序，虽简略，但与《东京梦华录》、《武林旧事》等书记载宫廷大型宴会时程序略微类似，每次劝酒时都须唱词。

第四，透露了宋仁宗所作歌词直到南宋还在宫中演唱的消息。仁宗度曲作词，史有明载，据《宋史·乐志十七》，“仁宗洞晓音律，每禁中度曲，以赐教坊，或命教坊使撰进，凡五十四曲，朝廷多用之”。胡铨所记又是明证。《高丽史·乐志》所载北宋词有《万年欢》慢词四首，不知有没有宋仁宗的这首作品^①。

第五，关于劝酒歌词的选择，也很值得注意。酒宴初盏，宋孝宗令潘妃所唱《贺新郎》，是南宋初词人甄龙友所作，词云：

思远楼前路。望平堤、十里湖光，画船无数。绿盖盈盈红粉面，叶底荷花解语。斗巧结、同心双缕。尚有经年离别恨，一丝丝、总是相思处。相见也，又重午。清江旧事传荆楚。叹人情、千载如新，尚沉菰黍。且尽尊前今日醉，谁肯独醒吊古。泛几盏、菖蒲绿醕。两两龙舟争竞渡，奈珠帘、暮卷西山雨。看未足，怎归去。^②

酒宴次盏由宋孝宗亲唱的《喜迁莺》词，则是北宋末黄裳所作，题为《端午泛湖》，词云：

梅霖初歇。乍绛蕊海榴，争开时节。角黍包金，香蒲切玉，是处玳筵罗列。斗巧尽输少年，玉腕彩丝双结。舫彩舫，看龙舟两两，波心齐发。奇绝。难画处，激起浪花，飞作湖间雪。画鼓喧雷，红旗闪电，夺罢锦标方彻。望中水天日暮，犹见朱帘高揭。归棹晚，载荷花十里，一钩新月。^③

可以说，这两首词都是宋孝宗亲自挑选的。从词的内容和宋孝宗的解释看，酒宴小唱，选择什么歌词，大有讲究。这次宴会，时间是五月初三，端午节前两天，甄龙友的《贺新郎》和黄裳的《喜迁莺》都是咏端午的节令歌词。《贺新郎》有“相见了，又重午”之句，故宋孝宗对胡铨说：过不了几天就是端午了。《喜迁莺》首句“梅霖初歇”写端午节季候，宋孝宗唱此词时虽临近五月端午，但时节无雨，因此唱这首词就稍嫌不够对景，故宋孝宗要表示“惜乎无雨”。这都说明选择歌词作品不仅要时间、节令、情景相合，而且季候特点也应一一相合才算完美。此外，宋孝宗解释选唱《贺新郎》的用意是：“朕自贺得卿也。”显然和词调名的寓意有关，而此词又有“荆江旧俗今如故”之句，表现纪念屈原的习俗在民间依然如故，宋孝宗于是对胡铨说：“卿流落海岛二十余年，得不为屈原之葬鱼腹者，实祖宗天地留卿以辅朕也。”可见特定场合的“小唱”，借他人的作品表达自己的意思，还要选择具有特别的针对性的歌词。最值得注意的是，最后潘妃歌《聚明良》一曲为胡铨劝酒，宋孝宗抚掌大笑说：“此词甚佳，正惬朕意。”又说：“此妃甚贤，虽待之以恩，然不至如他妇人，即唱劝酒事便可见矣。”为什么潘妃唱《聚明良》词，宋孝宗会非常满意，且对潘妃如此赞赏有加？到底《聚明良》是一首什么作品，什么内容？因此词今已不存，详情无法得知，不过，从此词的调名可以大致推知一些特别的意思。关键在“聚

① 《万年欢》是北宋教坊所奏十八调四十大曲之一，见《宋史·乐志》。吴熊和先生说《高丽史·乐志》保存的《万年欢》，乃是一组大曲曲词（见《吴熊和词学论集》，杭州大学出版社1999年版，第41页）。但潘妃唱《万年欢》，显然是小唱形式，必非大曲可知。《宋史·乐志十七》所谓“仁宗洞晓音律，每禁中度曲，以赐教坊，或命教坊使撰进，凡五十四曲，朝廷多用之”的记载，并未说明是大曲还是一般小词，当也包含一般小词在内。又《宋史·乐志十七》载，“真宗不喜郑声，而或为杂词，未尝宣布于外”。又据上引张端义《贵耳集》卷下载宋高宗洞达音律，曾自制《舞杨花》词调。可见宋代皇帝制曲填词，是比较普遍的事。

② 甄龙友，字云卿，永嘉（今浙江温州）人，迁居乐清（今属浙江）。高宗绍兴二十四年（1154）进士。《贺新郎》词见《全宋词》，中华书局1965年版，第1560页。

③ 黄裳（1044—1130），字勉仲，延平（今福建南平）人，神宗元丰五年（1082）进士。《喜迁莺·端午泛湖》词见《全宋词》，第378页。

明良”的“明良”一语。此语当出自《尚书·皋陶谟》：“乃赓载歌曰：‘元首明哉，股肱良哉，庶事康哉！’”这里的“元首”指帝王，“股肱”指大臣。“明良”即谓君明臣良之意。宋孝宗与胡铨正是一君一臣，潘妃唱《聚明良》词以酌酒，不仅非常切合当时情景，而且借以表达了歌颂君明臣良之意，难怪宋孝宗如此满意，如此赞赏^①。

第六，宋孝宗亲唱《喜迁莺》给胡铨劝酒之后，对胡铨说：“朕昨苦嗽，声音稍涩。朕每在宫，不妄作此，只是侍太上宴间，被旨令唱，今夕与卿相会，朕意甚欢，故作此乐，卿幸勿嫌。”胡铨答曰：“方今太上退闲，陛下御宇，政当勉志恢复，然此乐亦当有时。”宋孝宗答曰：“卿顷宴不忘君，真忠臣也，虽汉之董、汲，唐之房、魏，不过是也。”这一段应答，透露了宋代上层人物对词的微妙态度，一方面以此表示对大臣的恩遇，另一方面则要做辩解，害怕引起误会，这是从皇帝到士大夫对词的典型看法，偶尔为之作为一时的娱乐手段是可以的，但不能沉溺于其中。宋孝宗的辩解和胡铨的回答都十分有趣^②，典型地体现了社会上层站在主流文化立场上对曲子词的复杂心理。

总之，《经筵玉音问答》的这段记载，对考察宋词“小唱”的具体情形，是不可多得的材料。

二 群 唱

宋人唱词，又有多人合唱的形式，宋代文献多称为“群唱”，又称“群讴”、“合唱”、“齐唱”等等。

“群唱”，如冯取洽《沁园春》：“难忘处，是阳春一曲，群唱尊前。”蒋捷《大圣乐》：“更听得，艳拍流星，慢唱寿词初了，群唱莲歌。”又王明清《玉照新志》卷四：“李汉老邴，少年日作《汉宫春》词，脍炙人口。所谓‘问玉堂何似，茅舍疏篱’者是也。政和间，自书省丁忧归山东，服终造朝，举国无与立谈者。方怅怅无计，时王黼为宰相，忽遣人招至东阁，开宴，延之上座，出家姬数十人，皆绝色也。汉老惘然莫晓。酒半，群唱是词以侑觞，汉老私切自欣，大醉而归。又数日，有馆阁之命，不数年，遂入翰苑。”^③这是权贵家中数十人的“群唱”。又陈世崇《随隐漫录》卷二载，景定二年（1261）四月九日，储皇生辰，宋理宗令陈郁“述《宝鼎儿》，俾本宫内人群唱为寿，上称得体”^④。这是宫中庆寿的“群唱”。

“群讴”的说法，亦见陈世崇《随隐漫录》卷二：

庚申八月，太子请两殿幸本宫清霁亭，赏芙蓉、木犀。韶部头陈盼儿捧牙板歌“寻寻觅觅”一句，上曰：“愁闷之词，非所宜听。”顾太子曰：“可令陈藏一撰一即景快活《声声慢》。”先臣再拜承命，五进酒而成。二进酒，数十人已群讴矣。天颜大悦，于本宫官属支赐外，特赐百匹两。词曰：“澄空初霁，暑退银塘，冰壶雁程寥寞。天阙清芬，何事早飘岩壑。花神更裁丽质，涨红波、一奁梳掠。凉影里，算素娥仙队，似曾相约。闲把两花商略。开时候、羞趁观桃阶药。绿幕黄帘，好顿胆瓶儿着。年年粟金万斛，拒严霜、绵丝围幄。秋富贵，又何妨、与民同乐。”^⑤

按，庚申为宋理宗景定元年（1260），“先臣”指陈世崇之父陈郁，字藏一。这是宫中赏花宴会的“群唱”，由教坊数十人演唱。

宋代文献，也有把“群唱”称为“合唱”的，如《东京梦华录》卷九“宰执亲王宗室百官入内上

① “聚明良”一语的出处，得到北京大学中文系孙静教授的指教提醒，特志谢忱。

② 据《宋史·乐志十七》载，天圣中，仁宗“尝问辅臣以古今乐之异同，王曾对曰：‘古乐祀天地、宗庙、社稷、山川、鬼神，而听者莫不和悦。今乐则不然，徒虞人耳目而荡人心志。自昔人君流连荒亡者，莫不由此。’帝曰：‘朕于声伎固未尝留意，内外宴游皆勉强耳。’”宋孝宗对唱词的态度，正好可以同仁宗的这两句辩解对照解读。

③ 《说库》本，浙江古籍出版社1986年重印。

④⑤ 《笔记小说大观》本，江苏广陵古籍刻印社1983年重印。

寿”条记载北宋天宁节宫廷宴会（徽宗寿辰赐宴）整套乐舞表演中的节目：“第五盏，御酒，独弹琵琶。宰臣酒，独打方响。凡独奏乐，并乐人谢恩讫，上殿奏之。百官酒，乐部起《三台》舞如前。毕。……乐作，群舞合唱，且舞且唱，又唱《破子》毕。”

又如周密《癸辛杂识》续集卷下“多景红罗缠头”条：“张于湖知京口，王宣子代之，多景楼落成，于湖为大书楼扁，公库送银二百两为润笔，于湖却之，但需红罗百匹。于是大宴合乐，酒酣，于湖赋词，命妓合唱，甚欢，遂以红罗百匹犒之。”^①这是官府宴会合乐的“群唱”。

“齐唱”也是多见于宋代文献的说法。如晏殊《拂霓裳》：“乐秋天。晚荷花缀露珠圆。风日好，数行新雁贴寒烟。银簧调脆管，琼柱拨清弦。捧觥船。一声声、齐唱《太平年》。”词中所说用于齐唱的《太平年》，是宋词词调，又作《太平年慢》，北宋时曾经传到高丽宫廷^②。又晏殊《望仙门》：“太平无事荷君恩。荷君恩，齐唱《望仙门》。”高观国《玉楼春》：“卫姬郑女腰如束，齐唱阳春新制曲。曲终移宴起笙箫，花下晚寒生翠縠。”辛弃疾《鹊桥仙》：“今朝盛事，一杯深劝，更把新词齐唱。”梅坡《千秋岁引》：“齐劝芳樽斟玉液，齐唱新词翻玉笛。”又如赵长卿《临江仙》：“水调悠扬声美，幽情彼此心知。古香烟断彩云归。满倾蕉叶，齐唱《传花枝》。”此词小序说：“夜坐更深，烛尽月明，饮兴未阑，再酌，命诸姬唱一词。”^③词中用于“齐唱”的《传花枝》，也是词调名，在宋词中，最早见于柳永《乐章集》，入大石调^④。

从上可见，“群唱”一般是较为大型的宴会上的表演形式，宫廷、官府宴会以及一些贵族的家宴也都采用。

关于“群唱”的材料，最著名的是周密《齐东野语》卷二〇关于张镒的一段记载：张镒功甫，号约斋，循忠烈王（张俊）诸孙，能诗，一时名士大夫，莫不交游，其园池声妓服玩之丽甲天下。张镒尝在家中开牡丹会，宴请宾客赏花：

众宾既集，坐一虚堂，寂无所有。俄问左右云：“香已发未？”答云：“已发。”命卷帘，则异香自内出，郁然满坐。群妓以酒肴丝竹，次第而至。别有名姬十辈皆衣白，凡首饰衣领皆牡丹，首带照殿红一枝，执板奏歌侑觞，歌罢乐作，乃退。复垂帘谈论自如，良久，香起，卷帘如前。别十姬，易服与花而出。大抵簪白花则衣紫，紫花则衣鹅黄，黄花则衣红，如是十杯，衣与花凡十易。所讴者皆前辈牡丹名词。酒竟，歌者、乐者，无虑数百十人，列行送客。烛光香雾，歌吹杂作，客皆恍然如仙游也。^⑤

当然这是南宋大贵族之家的豪奢行为，并非普通的“群唱”。但“群唱”的形式在一般较为大型的宴会上还是很多见的。比较特别的是，“群唱”还用在大曲歌舞的表演中，成为大曲歌舞表演的重要组成部分，如《齐东野语》卷一〇载，《乐府混成集》中有《霓裳》一曲，“共三十六段，尝闻紫霞翁（杨缵）云：‘幼日随其祖郡王曲宴禁中，太后令内人歌之，凡用三十人，每番十人，奏音极高妙。’”^⑥《霓裳》是著名的大曲，其中歌唱的段落显然是用“群唱”的方式表演。

① 《癸辛杂识》，中华书局 1997 年版，第 209 页。

② 《太平年》为宋词词调，《高丽史·乐志二》载北宋时传至高丽的无名氏作《太平年慢》一首：“皇州春满群芳丽。散异香旖旎。鳌宫开宴赏佳致。举笙歌鼎沸。永日迟迟和风媚。柳色烟凝翠。唯恐日西坠。且乐欢醉。”《全宋词》据以收录（第 3829 页）。

③ 《全宋词》，第 1811 页。

④ 见《乐章集》卷上，《彊村丛书》本。

⑤ 《齐东野语》卷二〇，中华书局 1983 年版，第 374 页。

⑥ 《齐东野语》卷一〇，第 187 页。

三 歌舞演唱

曲子词作为音乐文学，与舞蹈本来就是孪生艺术，从产生的初期开始，就与舞蹈关系密切。唐宋词调有许多本来就是歌舞曲，早期的曲子词演唱就有大量与舞蹈相伴的形式。宋代歌词的演唱越来越以“小唱”为主，但与舞蹈相伴或与舞蹈一体的歌唱仍是唱词的一种重要形式，仍然十分流行。见于宋人记载的歌舞演唱，主要有以下两种形式，一种是大曲歌舞、队舞等各种歌舞曲的歌唱表演；一种是歌舞伎个人载歌载舞的表演。

歌舞曲的歌唱表演，主要是指大曲、队舞及“转踏”等歌舞中与舞蹈相伴的唱词表演。这种表演的场合，多是在宫廷宴会或士大夫家庭宴会上。

宫廷宴会中的歌舞表演，可以《东京梦华录》卷九“宰执亲王宗室百官入内上寿”条记载北宋天宁节宫廷宴会（徽宗寿辰赐宴）的一段乐舞表演为例：

第七盏，御酒，慢曲子。宰臣酒，皆慢曲子。百官酒，《三台》舞，讫，参军色作语，勾女童队入场。女童皆选两军妙龄容艳过人者四百余人……舞步进前成列。或舞《采莲》，则殿前皆列莲花，槛曲亦进队名。参军色作语问队，杖子头者进口号，且舞且唱。乐部断送《采莲》，讫，曲终复群舞，唱《中腔》毕，女童进致语……参军色作语，放女童队，又群唱曲子，舞步出场。^①

士大夫家宴的歌舞表演可以史浩《渔父舞》为例：

四人分作两行迎上，对筵立。渔父自勾，念：“鄮城中有蓬莱岛，不是神仙那得到。万顷澄波舞镜鸾，千寻迭嶂环旌纛。光天圆玉夜长清，衬地湿红朝不扫。宾主相逢欲尽欢，升平一曲渔家傲。”

勾念了，二人念诗：“渺渺平湖浮碧满，奇峰四合波光暖。绿蓑青笠镇相随，细雨斜风都不管。”

念了，齐唱《渔家傲》，舞，戴笠子：“细雨斜风都不管。柔蓝软绿烟堤畔。鸥鹭忘机为主伴。无羁绊。等闲莫许金章换。”唱了，后行吹《渔家傲》，舞。

舞了，念诗：“喜见同阴垂匝地，琼珠簌簌随风絮。轻丝圆影两相宜，好景依家披得去。”念了，齐唱《渔家傲》，舞，披蓑衣：“好景依家披得去。前村雪屋云深处。一棹清歌归晚浦。真佳趣。知谁画得归缣素。”唱了，后行吹《渔家傲》，舞。

舞了，念诗：“波面初惊秋叶委，风来又觉船头起。滔滔平地尽知津，济涉还渠渔父子。”念了，齐唱《渔家傲》，舞，取楫鼓动：“济涉还渠渔父子。生涯只在烟波里。练静忽然风又起。赢得底。吹来别浦看桃李。”唱了，后行吹《渔家傲》，舞。

舞了，念诗：“碧玉粼粼平似掌，山头正吐冰轮上。水天一色印寒光，万斛黄金迷俯仰。”念了，齐唱《渔家傲》，将楫作摇橹势：“万斛黄金迷俯仰。轻舸不碍飞双桨。光透碧霄千万丈。真堪赏。恰如镜里人来往。”唱了，后行吹《渔家傲》，舞。

舞了，念诗：“手把丝纶浮短艇，碧潭清泚风初静。未垂芳饵向沧浪，已见白鱼翻翠荇。”念了，齐唱《渔家傲》，取钓竿作钓鱼势：“已见白鱼翻翠荇。任公一掷波千顷。不是六鳌休便领。清昼永。悠扬要在神仙境。”唱了，后行吹《渔家傲》，舞。

舞了，念诗：“新月半钩堪作钓，钓竿直欲干云表。鱼虾细碎不胜多，一引修鳞吾事了。”念了，齐唱《渔家傲》，钓，出鱼：“一引修鳞吾事了。棹船归去歌声杳。门俯清湾山更好。眠到晚。鸣榔艇子方云扰。”唱了，后行吹《渔家傲》，舞。

舞了，念诗：“提取鲙鳞归竹坞，儿孙迎笑交相语。西风满袖有余清，试倩霜刀登玉缕。”念了，齐唱《渔家傲》，取鱼在杖头，各放鱼，指酒尊：“试倩霜刀登玉缕。银鳞不忍供盘俎。掷向清波

① 《东京梦华录》卷九，第222页。

方围圉。休更取。小槽且听真珠雨。”唱了，后行吹《渔家傲》，舞。

舞了，念诗：“明月满船唯载酒，渔家乐事时时有。醉乡日月与天长，莫惜清尊长在手。”念了，齐唱《渔家傲》，取酒尊，斟酒对饮：“莫惜清尊长在手。圣朝化洽民康阜。说与渔家知得否。齐稽首。太平天子无疆寿。”起，面外稽首祝圣。唱了，后行吹《渔家傲》，舞。

舞了，渔父自念遣队：“湖山佳气霭纷纷，占得风光日满门。宾主相陪欢意足，却横烟笛过前村。歌舞既终，相将好去。”念了，后行吹《渔家傲》，舞者两行引退，出，散。^①

《渔父舞》是一种小型队舞，也是宋代队舞的代表性作品之一。表演主角为“渔父”，另有四人参加。《渔父舞》的表演也由勾队致语开始，念一首诗，介绍舞蹈的环境、内容。勾队之后，进入正式舞蹈，共分八段，每段念诗一首，唱《渔家傲》词一段，共唱八首词。舞蹈则分为戴笠子、披蓑衣、划楫、摇橹、钓鱼、得鱼、放鱼、饮酒八段，表演渔父的生活内容。最后再以《渔家傲》曲词伴舞一段，自念遣队词，在《渔家傲》乐曲中退场。值得注意的是其中念诗、唱词和舞蹈的配合，先是在《渔家傲》乐曲中起舞，舞过一遍之后，念诗，此时应无舞蹈，只是朗诵。念过诗之后，齐唱《渔家傲》词，此时则是边舞边唱。诗与词的衔接，是词的起句重复诗的末句，造成词响应诗的效果，这一点与转踏歌舞极为类似。这种形式反复八段，诗和词的内容分别与各段表演的舞蹈动作相配，与舞蹈情节相合。唱词的表演性特点，在这里体现得十分鲜明，歌词内容的表演性和演唱时与舞蹈相合的表演性都很鲜明。

以上两例，大略可见宋代歌舞表演中唱词的配合情形。见于宋代文献中的歌舞曲的歌唱表演，情形较为复杂丰富，限于篇幅，此处不再一一举例。关于“转踏”歌舞的唱词表演，可参看拙文《宋代“转踏”歌舞与歌词》^②。

在宋代曲子词的演唱中，还有一种载歌载舞的形式也十分常见，主要是小型宴会上由歌舞伎一人承担的演唱。唱词的歌伎，许多都是歌舞兼长的，这从唐五代词起就有许多描写，如五代毛熙震《后庭花》描写一位歌舞兼擅的舞伎：“轻盈舞妓含芳艳。竞妆新脸。步摇珠翠修蛾敛，腻鬟云染。歌声慢发开檀点。绣衫斜掩。时将纤手匀红脸，笑拈金靥。”^③ 宋词中同样有许多载歌载舞的具体描写，如柳永《长寿乐》：“向尊前，舞袖飘雪，歌响行云止。”柳永《思归乐》：“皓齿善歌长袖舞。”晏殊《少年游》：“风流妙舞，樱桃清唱，依约驻行云。”晏几道《鹧鸪天》：“舞低杨柳楼心月，歌尽桃花扇底风。”这些都是载歌载舞的形式，歌伎的表演，舞和歌，相辅相成，相得益彰。载歌载舞的形式还有几点应注意。一是载歌载舞者，不限于一般小词的演唱，也见于较大型的歌舞曲的演唱，如上引史浩《渔父舞》中唱词的部分，就是边舞边唱的。又如转踏歌舞的表演，也是由舞队边舞边唱^④。二是载歌载舞的演唱主要由歌舞伎承担，但也有士人自歌自舞的。据吴曾《能改斋漫录》卷一一：“淮宁府城上莎，犹是公（钱惟演）所植，公在镇，每宴客，命庞籍分行划袜，步于莎上，传唱《踏莎行》，一时胜事，至今称之。”^⑤ 按《踏莎行》词调本是一种歌舞曲，曾在北宋时传到高丽^⑥，钱惟演和庞籍等人分行传唱《踏莎行》，是自歌自舞的例子。不过士人的这种自歌自舞的情况在宋代并不多见，这和宋代士大夫文化性格有关，北宋刘攽《中山诗话》曾说“古人多歌舞饮酒”，“今时舞者必欲曲尽奇妙，（士人）又耻效乐

① 史浩《鄮峰真隐大曲》卷一，《彊村丛书》本。

② 载《立雪集》，人民文学出版社2005年版，第527—553页。

③ 《花间集》卷一〇，李一氓校本，人民文学出版社1981年版。

④ 参见拙文《宋代“转踏”歌舞与歌词》。

⑤ 《能改斋漫录》卷一一，上海古籍出版社1979年版，第328页。

⑥ 《高丽史》卷七一《乐志二》载：“文宗二十七年二月乙亥，教坊奏女弟子真卿等十三人所传《踏莎行》歌舞，请用于然灯会，制从之。”高丽文宗相当于北宋神宗时代，真卿应是北宋朝廷应高丽之请派往高丽传习歌舞的女艺人。

工艺，益不复如古人常舞矣”^①。

除了以上两种形式，宋代歌舞演唱还有舞蹈、唱词分别由舞者、歌者交替进行^②，歌者为舞蹈伴唱，或舞者为歌唱助兴等情形^③。在这些场合，一般是舞则不歌，歌则不舞，也可以说是舞者不歌，歌者不舞。

总之，宋词中歌舞演唱的表演形式比较复杂，采用什么形式，和表演规模、表演目的、表演场合有关，也和词调乐曲类型有关，大曲和队舞的表演有唱词相伴，即使小词的歌唱也有伴以舞蹈的情形。有的词调，演唱时可能就要求伴以舞蹈如《踏莎行》。有人认为词的演唱和舞蹈的关系是“大曲歌舞相合，而小唱则歌而不舞”^④。这一判断显然忽略了曲子词演唱形式的复杂性，不太符合实情。

总 说

宋代曲子词演唱的以上几种形式，以“小唱”流行最为广泛。而且“小唱”也有边歌边舞的，因此可以说“小唱”是宋词演唱的最主要形式。几种形式相比，群唱和歌舞演唱，更多用于娱乐、仪式、社交、应酬的场合，其目的主要是娱乐。“小唱”则除娱乐、应酬等目的之外，演唱时涉及较多抒情的因素，有更好的抒情效果，更能充分发挥歌词作品的抒情作用。

总之，在宋代，演唱是实现曲子词艺术功能的重要手段，可以说，如果没有演唱，作为音乐文学的词，其艺术元素就不完整。总结以上，对词的演唱可以有以下几点认识。

第一，宋代，演唱是实现曲子词艺术功能的重要途径，词虽然可以通过文字文本阅读欣赏，但主要的艺术功能要在演唱之中才能完整实现，演唱的水平高低直接关系到一首词的艺术审美效果能否充分发挥。虽然宋代并不是所有的歌词作品都曾经付诸演唱，也不是所有歌词都能唱，但在宋人看来，词毕竟是如李清照《词论》所言，是以“可歌”作为基本要素的，“可歌”方为本色的词，如不可歌，词的音乐文学性质也就无从完全体现，其艺术功能的实现也就是不完整的。

第二，词的演唱又是歌唱者对歌词内容的二度创作，演唱的过程是对词的感情内容作诠释的过程，使词的感情内容和风格通过演唱充分地表达出来。这会影响到词的风格表现。更重要的是，词调的声情风格和歌词感情内容之间的配合，要靠演唱者的诠释演唱进行调整，用同一个词调歌唱不同内容的歌词时，就声情内容的配合而言，这个调整十分重要，演唱水平的高低就要从这里衡量。吴小如先生《词学论荟题记》引杨荫浏先生说：同一词牌的乐调，只能说基本相同，但实质上却从来没有绝对相同，分毫不差的，具体的声腔也必然由于各具特色而有所差异^⑤。同一词调与不同内容歌词之间的感情风格差异，就要靠演唱者在演唱中进行调整使之谐和。当然在宋词已失去乐谱的情况下，演唱的这一层意义已经退居幕后，以至于今天我们对词调的音乐声情的认识已经十分模糊，比如李清照的《声声慢》和陈郁的所谓“快活《声声慢》”如何统一于同一词调的声情风格之下，感情完全不同的两首词其歌词内容风格和词调声情如何实现谐和，其中详情都很难弄清楚了。

第三，词的演唱还有一个值得注意的问题，词人为应歌而作词，歌者的演唱又是二度创作，歌者

① 《历代诗话》本，中华书局1981年版，第294页。

② 参见史浩《花舞》：“……后行吹《三台》……舞上花茵，背花对坐，唱《折花三台》……又唱……唱了，起舞，后行吹《折花三台》一遍。舞讫，相对坐，取盆中花插头上，又唱……又唱……唱了，侍女持酒果置茵上，舞，相对自饮。饮讫，起舞《三台》一遍，自念遣队……”又史浩《剑舞》：“乐部唱《剑器》曲破。作舞一段了，二舞者同唱《霜天晓角》……乐部唱曲子。作舞《剑器》曲破一段，舞罢，二人分立两边。……乐部唱曲子。舞《剑器》曲破一段，作龙蛇蜿蜒曼舞之势。”（均见《鄮峰真隐大曲》卷二，《彊村丛书》本）

③ 舞者以舞容为歌唱助兴的表演，见史浩《柘枝舞》之“花心”扮演者在舞蹈前的念语所说：“但儿等名参乐府，幼习舞容。当芳宴以宏开，属雅音而合奏。敢呈末技，用赞清歌。”（《鄮峰真隐大曲》卷二，《彊村丛书》本）

④ 陈能群《论大曲与小唱之不同》，《同声月刊》第1卷第9号（1941年）。

⑤ 见《文学评论》1986年第2期。

要对词的内容作诠释演绎，并作不同的艺术处理，词的内容又是从歌者角度去表达，因此词的抒情主体其实是双重的，即词作者和歌者的双重主体。大部分应歌之词都不能简单看作是词人夫子自道。起码在歌唱的当时，其抒情主体是双重的。当词不再付诸歌唱之后，这一特点也相应消失，但在词的抒情特点上仍留下了痕迹。这一点，今天读词时应该特别注意。

第四，词的演唱在当时又是与写作相表里，互为促进的，演唱的需要促进了歌词的写作，唱词作为文化生活的重要内容，广泛流行，各个社会阶层都把唱词作为重要的文化消费对象，这个局面促进了词的创作的繁荣和发展，如果离开“唱”这一环节，词的创作兴盛的现象就不大容易解释。因此，研究词史，就不能不研究“唱”。

第五，演唱又是宋词传播的主要方式。无论小范围的传播还是大范围的流传，都是以歌妓乐工的传唱为主。叶梦得《避暑录话》卷下记载一西夏归朝官说：“凡有井水饮处，即能歌柳词。”这个“歌”字是关键。关于词的演唱与传播的关系，王兆鹏《歌妓唱词及其影响》一文有较全面的考察，可以参看^①。

最后，引一个故事结束本文。北宋王辟之《澠水燕谈录》卷七记载：“石曼卿天圣、宝元间以歌诗豪于一时。尝于平阳作《代意寄师鲁》一篇，词意深美。……曼卿死后，故人关咏梦曼卿曰：延年平生作诗多矣，独常自以为平阳《代意》一首最为得意，而世人罕称之。能令予此诗盛传于世，在永言尔。咏觉，增广其词，度之节拍，引以声韵，于是天下争歌之。他日，复梦曼卿谢焉。”^②《诗话总龟》前集卷三五亦载其事，谓关咏将石延年诗改写为歌词，“度以《迷仙引》，于是人争歌之”^③。这个故事带有一点传奇色彩，但对了解词的歌唱传播特点，却非常有帮助。石延年字曼卿，是北宋仁宗时期“以歌诗豪于一时”的著名诗人，当时被称为“诗豪”。关咏字永言，生卒年不详，宋仁宗朝曾任秘书监等职。石延年《代意寄师鲁》诗，以诗歌的形态存在时，“世人罕称之”，而关咏改写为歌词之后，结果大不相同，确实是非常有意思的现象。下面不妨看看石延年的原诗和关咏的改作，比较一下二者的差别：

石延年《代意寄师鲁》

十年一梦花空萎，依旧山河损桃李。雁声北去燕西飞，高楼日日春风里。眉黛石州山对起，
娇波泪落妆如洗。汾河不断天南流，天色无情淡如水。

关咏《迷仙引》词

春阴霁。岸柳参差，裊裊金丝细。画阁昼眠莺唤起。烟光媚。燕燕双高，引愁人如醉。慵缓步，眉敛金铺倚。嘉景易失，懊恼韶光改，花空萎。忍厌厌地。施朱粉，临鸾鉴，腻香销减摧桃李。独自个凝睇。暮云暗，遥山翠。天色无情，四远低垂淡如水。离恨托、征鸿寄。旋娇波、暗落相思泪。妆如洗。向高楼、日日春风里。悔凭栏，芳草人千里。^④

关咏的改作，从艺术上看，并不比石延年原诗更好，却“天下争歌之”，确实值得玩味。关咏其人，并不以词著名，他流传至今的词只有这首据石延年诗改写的《迷仙引》，但是他为了使友人的诗歌能够“盛传于世”，并没有采用其他方法，而是把它改写为歌词，让它伴随音乐传唱。从“天下争歌之”的结果看，他达到了预期的目的。这个故事包含的深意，正好可以引苏轼的两句诗作为注脚：

“试问高吟三十韵，何如低唱两三杯？”^⑤

[作者简介] 张鸣，北京大学中文系教授。发表过论文《宋金“十大曲”（乐）笺说》等。

① 见王兆鹏《唐宋词史的还原与建构》。

② 《澠水燕谈录》卷七，中华书局1981年版，第88页。

③ 《诗话总龟》前集卷三五引《古今诗话》，人民文学出版社1998年版，第344页。

④ 诗词均据《诗话总龟》前集卷三五引《古今诗话》。

⑤ 苏轼《赵成伯家有丽人，仆忝乡人，不肯开樽，徒吟春雪美句，次韵一笑》，《苏轼诗集》卷四七，中华书局1982年版，第2526页。