

歌诗演唱与相和歌辞艺术的原生态考察

王传飞

提 要 深受以演唱为中心的歌诗艺术实践影响,相和歌辞艺术形成了不同于一般徒诗、诵诗的独特个性:其曲题与歌辞的音乐、情感属性有密切关系;解艳趋乱对诸调曲、大曲歌辞形制有重要影响;附加套语提示着歌辞的艺术职能;相和唱奏方式形成了歌辞语言丰富多样的复叠现象;填词之设皆为演出的相和歌辞表现出独特的叙事形态和叙事技巧。凡此种种,显示了相和歌辞作为歌诗演唱文本的原生态艺术魅力,也启发了解读乐府歌诗艺术的潜在视阈。

关键词 相和歌辞 歌诗演唱 歌辞艺术 原生态

“相和,汉旧歌也。丝竹更相和,执节者歌。”(《宋书·乐志》)相和歌是汉乐府歌诗中最有代表性的艺术样式,具有特殊的艺术魅力,其流风遗韵至唐代而不绝,对汉魏六朝乃至隋唐诗歌都产生了重要影响。^① 凡治汉代诗歌者,莫不给予特别关注。相和歌演唱的文本依据即相和歌辞。作为相和歌仅存的文字形态,相和歌辞兼具两种身份:歌诗演唱文本和文学文本。仅从文学文本的角度来看,它也具有一般文人诗的文字艺术特点,当然可以视同一般的叙事诗或者抒情诗,以对待文人案头诗歌的套路来研究,以往的文学史和研究者大都正是这样做的。但这与相和歌辞的特质显然是有出入的,相和歌辞在其本质上与文人徒诗毕竟属于两种文本模式。深受以表演为中心的歌诗艺术实践影响,相和歌辞身上积淀了除文学外还有音乐歌舞、表演、艺术消费等多种艺术因素,自然会生成不同于一般徒诗、诵诗的艺术个性。由此新角度,始能对相和歌辞艺术的原生态特征有所新认识。

一 曲题所见歌辞的音乐与情感属性

曲题一般是歌曲初创时留下的,往往概括了该曲的初辞内容和音乐演唱属性。后代依旧题制新辞或拿新辞合旧曲的时候,新辞跟旧曲在歌辞内容上可能就会不相合、不统一,另有一个表示歌辞内容的题目;但曲题仍然表示新歌辞在音乐属性和演唱特点上与初

^① 《宋书·乐志》提到《江南》、《乌生》、《十五》、《白头吟》等,初为“街陌谣讴”,“后被之管弦,即相和诸曲是也”。南北朝时期张永、王僧虔二《技录》、释智匠《古今乐录》对宫廷所奏相和歌及诸调曲、大曲的表演体制、表演组织等分别有所记载与说明。《乐府诗集》对部分魏、晋乐奏辞也有明确标注。某些相和歌辞还直观保留着诸如“我欲竟此曲,此曲悲且长。今日乐相乐,别后莫相忘”之类用为娱乐演唱的内部标志。这都说明了相和歌辞作为乐府相和歌演唱文本的不争事实。

配辞的某种延续性和一贯性,比如《雁门太守行》“洛阳令”就是以旧曲《雁门太守行》的音乐体制演唱新辞“洛阳令”的内容。这在汉、魏乐奏辞中是常见现象。

相和古题的形式是多样化的。常见情况是以原创古辞的首句数字为题,除“相和曲”一类外,吟叹曲、四弦曲、诸调曲又多加上表示音乐性质的“吟”“叹”“弦”“行”等字眼,显示出各类相和歌辞不同的音乐特点。此外,也有以地名为题者如《陇西行》,以乐器为题者如《箜篌引》,以歌辞内容关键词为题者如《白头吟行》,以乐曲性质为题者如《大雅吟》等等。又有《东门行》《西门行》《东西门行》《却东西门行》《顺东西门行》一组曲题,大概其歌辞在音乐表演方面是有联系的,今天已经难知其详。另外,还有一类较典型的“歌行”题目,如《长歌行》、《短歌行》、《艳歌行》、《放歌行》、《伤歌行》、《怨歌行》、《燕歌行》、《满歌行》,都带有“歌行”二字,取题与其他相和歌曲颇有不同,曲题中的关键字或表示音乐特点如“长”“短”“艳”;或表示情感倾向如“伤”“怨”“放”“满”(通“慊”),它们可能源于世俗歌咏中的常见熟调,曲调旋律、音乐风格或情感倾向相对稳定因袭,易于随时编词哼唱,后为乐府采入,加工成诸调“行”曲。

有些相和曲题的生成是音乐上予以适当变换的结果。上面提到的《东西门行》《却东西门行》《顺东西门行》之类可能就是这样。又如《长歌行》、《短歌行》,《文选》卷二十七《长歌行》李善注称“行声有长短”。在音乐学上,“可以通过变奏的手法,把旋律或节奏加以变化,使音乐的色彩和情绪产生变异……缓慢的曲调是悠扬缠绵的,但当把节奏紧缩为复拍子时,悠扬缠绵的情调立时变得焦急紧迫了”^①。从古人有关歌咏中略可见出《短歌行》、《长歌行》因此而形成的曲辞风格差异,比如:“短歌微吟不能长”(曹丕《艳歌行》),“置酒高堂,悲歌临觞”“短歌可咏,长夜无荒”(陆机《短歌行》),“短歌是唱,孰知身后”(张率《短歌行》),“短歌行,无乐声”(王建《短歌行》),“为君举酒歌短歌。歌声苦,词亦苦,四座少年君听取”“从古无奈何,短歌听一曲”(白居易《短歌行》),“短歌行,短歌无穷日已倾”(僧皎然《短歌行》),“长歌破衣襟,短歌断白发”(李贺《长歌续短歌》);有关《长歌行》的如:“长歌正激烈”(古诗),“迨及岁未暮,长歌乘我闲”(陆机《长歌行》),“幸逢道念戚,且取长歌欢”(谢灵运《长歌行》),“幽篴且未调,无使长歌倦”(沈约《长歌行》),“人生须达命,有酒且长歌”(王昌龄《长歌行》)等。^②结合具体的歌辞比较,《长歌行》、《短歌行》二题都常用来咏叹生命易逝的内涵,但《长歌行》似乎常因此而趋欢,而《短歌行》则往往多忧患之情。

可见,虽然今天已失去了相和歌的曲谱音律,无法复原演唱,但相和曲题中的音乐标记和相关信息,对我们了解相和歌辞的音乐特性和情感特点仍有一定的引导、提示作用。

二 解艳趋乱与相和歌辞的文本形制

有关相和诸调曲中的分“解”和大曲表演体制中的“艳”、“趋”、“乱”,音乐史学界有过较多探讨,但一般仅着眼于音乐概念的解读和它们在相和歌艺术中的音乐学意义,至于解、艳、趋、乱对于相和歌辞艺术的意义,却少有探讨。其实,解、艳、趋、乱不光具有音乐学的意义,其遗留的符号标志及其内涵也是相和歌辞作为歌诗演唱文本的重要文体构成和

① 朱道忠:《音乐与古诗词之审美比较》,《星海音乐学院学报》,1996年第4期。

② 除有特殊说明外,本文所引相和歌辞文字,皆据上海古籍出版社1998年版《乐府诗集》。

文体特征。

(一) 艳、趋、乱对大曲歌辞的影响

“大曲又有艳、有趋、有乱……艳在趋之前,趋与乱在曲之后,亦犹吴声、西曲前有和,后有送也。”(《乐府诗集·相和歌辞》“总叙”)艳、趋、乱是大曲表演时在正曲前或后添加的唱奏单元。有些艳和趋、乱无词,纯为器乐、舞蹈表演,如瑟调《艳歌罗敷行》古辞“日出东南隅”篇,与相和曲《陌上桑》“日出东南隅”辞同,以大曲形式演出时多了“艳”和“趋”,《宋书·乐志》所录歌辞仅有正曲三解,无艳辞和趋辞,只在篇末标示“前有艳歌曲,后有趋”,学者多认为其艳、趋部分仅是器乐,并无歌辞。而多数情况下艳或趋、乱皆有配词,《宋书·乐志》所载汉魏旧辞多有注明。这为了解相和歌辞的整体构成及各部分在实际演唱中的地位,提供了直观依据。一般地说,艳和趋、乱的添加使大曲曲体得以延展,增加了表演容量,同时又把整个表演划分成相对独立、自成风格的三大部分。

艳和趋、乱的对相和歌辞艺术有明显影响:

一是丰富了歌辞艺术内涵,增强了表现力。其中的艳有助于情感的铺垫与展开,如《步出夏门行》曹操《碣石》篇,在音乐表演上,艳是一段“序曲”,而其艳辞“临观异同,心意怀犹豫”云云,于下面的四章歌辞明显具有情绪上的铺垫、引发作用。趋、乱辞则时有情感上的归结、引申作用,如《满歌行》乐奏古辞“为乐”篇的趋辞。而对于故事性较强的歌诗,趋、乱辞则往往会配合正曲唱辞推动情节发展和情感的转折变化以至于高潮的实现,如《妇病行》、《孤儿行》。因为“乱”部音乐往往“众音毕至”,最为繁复,其对应的歌辞也往往是情节或情感发展的高潮。

二是在整体结构上,艳、趋、乱打破了分解制词带来的相对整齐对称章法而显得错落、曲折;同时随着艳、趋或乱与正曲部分不同的乐歌舞变化,歌辞内容也会自然变化,从而提供了比诸调曲分解表演更加丰富多变的艺术享受。

三是艳、趋、乱与正曲部分的相对独立性,也给歌辞制作与处理带来了灵活性。比如《步出夏门行》魏明帝“步出夏门”篇趋辞,就截取其父《丹霞蔽日行》、其祖《短歌行》有关文辞而成。又如瑟调曲《艳歌何尝行》古辞“飞来双白鹄”篇,本四解四段歌辞,到以大曲形式演唱时,就添加了前艳后趋,艳无辞而趋有辞:

飞来双白鹄,乃从西北来。十五五,罗列成行。(一解)妻卒被病,行不能相随。五里一反顾,六里一裴回。(二解)吾欲衔汝去,口噤不能开。吾欲负汝去,毛羽何摧颓。(三解)乐哉新相知,忧来生别离。踟蹰顾群侣,泪下不自知。(四解)念与君离别,气结不能言。各各重自爱,道远归还难。妾当守空房,闭门下重关。若生当相见,亡者会黄泉。今日乐相乐,延年万岁期。(“念与”下为趋曲,前有艳。)

“趋”辞显然本不属于原“白鹄”篇,是由他词截取拼合而来。若从文人徒诗的标准来看,其前后内容联系稍嫌不紧,好象各唱各的,缺乏必要的承接、过度。然而在歌诗演唱中,有了歌者的声情暗示,观众很容易明白歌诗形象的转化。且自古以来,就有将动物情爱与人类互相比拟的现象,所以这首大曲歌辞的演唱形式和歌辞结构,是符合世俗接受心理的。不仅于此,灵活的趋辞处理更进一步提升了歌诗艺术的现场表现力和效果。先演唱一段双白鹄的生别离悲剧,再续唱一段人间夫妇的生别离悲剧,犹如一出“二幕”歌剧,通过中间“换幕”式的改唱,歌诗艺术形象由曲辞的“双白鹄”转换到趋辞的“君”与“妾”。人、鸟虽异,其情一也。鸟的悲情与人的悲情前后呼应衬托,相得益彰,亦如音乐表现上的彼此

“相和” , 颇能激发场上欣赏者的情感联想。这无疑丰富了歌诗演唱的情境与艺术趣味 , 增强了艺术感染力。

(二) 解对诸调曲辞的影响

分“解”现象在相和歌诸调曲中极为常见 , 《宋书·乐志》与《乐府诗集·相和歌辞》皆有所标注。据杨荫浏的研究 , 解是在一段歌诗演唱后的器乐演奏段落 , 或伴有舞蹈 , 一解为第一次演奏 , 二解为第二次演奏 , 余类推。^① 解的插入 , 比较平均地将歌诗艺术整体分成数个表演段落 , 且使乐舞、歌声各有独立表现的机会 , 从而更相唱和 , 营造出歌声与丝竹乐舞各为主体、错落变换的视听效果。被“解”分的声乐单元 , 其唱法、唱腔基本相似 , 可以变换不同的歌辞反复演唱。

“解”对相和歌辞比较突出的艺术影响有三方面 :

一是使得歌辞语言整体上具有对称性特点。为解所分的曲辞长度大体相似 , 大多数歌辞的句式也类似。如《善哉行》古辞 , 六解 , 每四句唱辞后一解 , 唱辞皆为四言 ; 《雁门太守行·洛阳令》古辞 , 八解 , 除一解前唱辞五句外 , 余皆六句 ; 《燕歌行》曹丕“秋风”篇 , 七解 , 除末解前唱辞三句外 , 余皆二句。

二是分“解”往往造成声腔、旋律的重复和歌辞的对称、整齐 , 为避免单调呆板 , 有时会从歌辞方面作些调节。因“解”而换韵就属于这种现象。而分“解”演唱形成的相对独立唱辞单元 , 也恰为歌辞灵活换韵创造了条件。相和歌辞往往在分“解”处换韵 , 正是由此而来 , 这影响了后来的排律韵法和绝句艺术。此外 , 分“解”或换韵处有时也正是情节转折、叙事模式转换处 , 详后文。

三是分“解”造成各演唱单元相对独立 , 时常带来所配歌辞在整体上缺乏连贯性和逻辑性 , 显得各段唱辞因缘承续关系不明 , 甚至有割裂、拼凑之嫌。而在辞义上 , 要么全篇主题不太集中统一 ; 要么就是同样主题在不同的唱段中重复演绎 , 似乎删除一、两段唱辞并不影响辞旨传达。比如《西门行》乐奏古辞 , 六解间虽有文辞变化 , 但翻来覆去只咏唱一个意思 : 及时作乐。而《白头吟》古辞各单元唱辞看不出明确的逻辑与情感联系 , 既唱了弃妇怨恨 , 但整首歌辞又不全是这一内容。大体上是有关人之相交、相知、相弃、相离的世俗情事。有些唱辞现在看来 , 甚至不详何意。这种受歌诗演唱体制影响的制辞 , 与讲究辞章、重视文辞表现力、追求个性化的文人徒诗显然不同。很难想象一首优秀的文人徒诗 , 会出现文意简单重复、文辞枝蔓、章法疏散甚至凌杂的现象。而这在一些乐奏相和歌辞中却不妨存在。再如《善哉行》的乐奏古辞 :

来日大难 , 口燥唇干。今日相乐 , 皆当喜欢。(一解) 经历名山 , 芝草翩翩。仙人王乔 , 奉药一丸。(二解) 自惜袖短 , 内手知寒。惭无灵辄 , 以报赵宣。(三解) 月没参横 , 北斗阑干。亲交在门 , 饥不及餐。(四解) 欢日尚少 , 戚日苦多。以何忘忧。弹筝酒歌。(五解) 淮南八公 , 要道不烦。参驾六龙 , 游戏云端。(六解)

一、五解前的两段歌辞同旨 , 唱人生苦多欢少 , 当及时行乐 ; 二、六解前的两段歌辞同旨 , 唱游仙之逍遥 ; 三解与四解前歌辞各是一意 , 整体结构比较松散。若是文人诗 , 最起码会将二解、六解前两段游仙之辞连属行文 , 而不致被其他的意义层隔断。可见 , 用于娱乐演唱的歌辞与专注文字艺术的文人徒诗 , 完全属于功能不同的两种艺术创造系统。艺术消费

^① 杨荫浏:《中国古代音乐史稿》,北京:人民音乐出版社1981年版,第116、117页。

经验告诉我们,与文人徒诗相比,用于歌诗演唱的歌辞,往往不是歌场听众关注的唯一对象,甚至也不是主要对象。人们更被歌者、器乐的声色、声情所吸引,歌辞在欣赏中倒时常成了一种模糊的存在状态。同时与文人徒诗以文字为中心、意义与形式美都要靠文字去承载与呈现不同,因“解”而制、用于娱乐演唱的多段歌辞也无需负载过多、过深的意义。

三 歌场套语所示相和歌辞艺术职能

在存世的一些相和歌辞中,正曲歌辞外,往往还会有专为歌场演唱之需设计的附加套语。有开场白性质的说唱,如“主人且勿喧,贱子歌一言”(鲍照《东武吟行》)、“请君膝上琴,弹我《白头吟》”(张籍《白头吟行》)等;有下场诗似的颂语,如“今日相对乐,延年万岁期”(《白头吟》古辞)、“圣主享万年,悲吟皇帝延寿命”(《王子乔》古辞)等。歌场套语是相和歌艺术表演的产物,内容虽外在于唱辞正文,但也是歌辞文本的有机组成部分。

歌场套语对正确认识相和歌辞性质与职能有重要意义。上举套语,呈现出活生生的歌诗演唱场景,使得相和歌辞“填词之设,皆为登场”的娱乐演唱职能一目了然。歌场套语也因此成为我们进一步将相和歌辞与文人徒诗相区别对待的重要标志,引导我们重新认识和评价歌辞的思想内涵和情感倾向。

单从唱辞正文上看,有些情感是主悲的,但由歌场套语提示,我们知道这些悲情文字其实偏偏是用来娱乐宾客和观众的。比如清调曲《塘上行》“蒲生”篇,“叹以谗诉见弃,犹幸得新好,不遗故恶焉”,(《乐府诗集》卷35引《乐府解题》)但由篇中“今日乐相乐,延年寿千秋”的歌场套语看,其制词及演唱目的,并非只是为弃妇鸣不平,反映女性悲剧命运,更是为了用弃妇悲剧以为娱乐之资换取世人“今日乐相乐”的心理满足。又如楚调曲《怨诗行》曹植“明月照高楼”篇亦演唱“愁思妇”的婚姻悲剧,结篇歌辞云:“我欲竟此曲,此曲悲且长。今日乐相乐,别后莫相忘。”同样,“悲且长”的曲子是用为“乐相乐”的艺术消费需要的。面对场上以悲为美、以悲为乐的艺术消费者,演唱者的悲情演绎越充分,现场感染力越强,就越证明歌诗表演的成功。从生活中的悲剧性“现实”到“舞台”上的悲剧“艺术”,正是歌诗表演改变了相和歌辞的性质和价值评判,歌诗艺术家们关注更多的是歌诗表演的娱乐功效,而不是政治干预和社会批判价值。这也启示我们解读作为“场上艺术”的相和歌辞及其他歌诗艺术所应有的正确视角和接受心理。

四 相和唱奏方式与歌辞语言的复叠

“丝竹更相和,执节者歌”,相和唱奏方式是相和歌表演中普遍存在且最突出的艺术特色。概括起来,其具体的形式主要有歌声相和、声乐与器乐相和、器乐之间相和等。^①有些相和,特别是器乐相和,在现存相和歌辞中没有具体体现,比如诸调曲中正曲演唱之

^① 逯钦立《“相和歌”曲调考》认为相和方式有三种:以歌和歌;以击打乐器相和;管乐器相和或弦乐器相和。(逯文载《文史》第十四辑,北京:中华书局1982年版,第221—222页。)刘明澜《中国古代诗词音乐》则概括为:“以人声相和”、“以某一种管乐器或某一种弦乐器相和”、“以丝竹相和”。(中国科学文化出版社2003年版,第33—36页。)又崔炼农《相和唱奏方式与辞乐关系——乐府唱奏方式研究之一》,从构成因素的角度将“相和”唱奏方式归纳为“人声相和”、“击节相和”、“歌吹相和”、“弦歌相和”、“丝竹相和”等五种;又从表演计划的角度归并为“即兴的”和“预先编排的”两种,又从曲体结构的角度归并为“曲内音乐单元相和”与“乐曲相和”两种。(崔炼农:《西南民族大学学报》2004年第1期。)

前弄、弦相和的部分就无法落实到歌辞中。而有些相和唱奏,对歌辞语言形式乃至篇章构成的影响,则是深刻多样的。比如现存诸调曲多辞、解相间的形式,就是为了实现各段唱辞的声乐与“解”处器乐前后更相唱和而形成的;大曲文本中的艳辞是适应序曲与正曲两部分形成引、和唱奏的需要而存在的;趋辞与乱辞的增加,则反映了正曲与趋、乱部分相和的情形。而唱辞的复叠,则是相和歌辞中非常典型、多见的语言形式特点,有些复叠现象,也是歌诗表演中相和唱奏方式的更细腻的表现。在具体的歌诗演唱中,因曲调、旋律特点和情感表现的不同,相和的具体位置、具体形式和特点也会灵活变化,没有固定统一的模式。相应的,歌辞中复叠唱和的语言形式也表现出不同的特点。就现存汉魏歌辞来看,主要有四种类型:

(一)和唱之辞在不同位置上间断性反复出现。如《上留田行》曹丕辞、《乌生》古辞即如此。《乌生》和辞“啍我”在表演中五次和唱,将乌鸦命运的悲剧性色彩渲染得浓郁感人,同时也将歌辞分成“二、四、四、四、四、二”的对称体式。与此不同,在诸调曲《秋胡行》曹操辞“晨上散关山”篇中,“歌以言志”一句是在每段末缀以该段首句同时复唱的,全篇形成“晨上散关山……歌以言志。晨上散关山。(一解)有何三老公……歌以言志。有何三老公。(二解)我居昆仑山……歌以言志。我居昆仑山。(三解)去去不可追……歌以言志,去去不可追(四解)”的对称体式。这种复现和辞的意义,一是进一步明确歌章与音乐的段落部位,二是对各段唱辞有强调点题作用,三是反复宣扬“歌以言志”的演唱意义,体现制词者的个体意志。

(二)同一句式略变个别字眼在一个部位上多次和唱。最有代表性的就是《江南》古辞。后四句叠唱相和,只是变换了一个方位词。王汝弼云:“前三句当系唱词,后四句当系和词。和词可能是按东西南北四个不同的方位,由四个人轮唱”。^①这样的演唱形式影响了《江南》的独特用韵,唱辞三句,“莲、田、间”成韵,是句句押韵;和辞四句,则“西、北”成韵,是隔句韵。^②总之,通过多重叠唱相和,营造了飘忽灵动、欢快热闹的演出效果。

(三)相同唱辞在连续位置上叠唱一次。如《精列》魏武帝“厥初生”篇:

厥初生,造化之陶物,莫不有终期。莫不有终期。圣贤不能免,何为怀此忧。原螭龙之驾,思想昆仑居。思想昆仑居。见期于迂怪,志意在蓬莱。志意在蓬莱。周、孔圣徂落,会稽以坟丘。会稽以坟丘。陶陶谁能度?君子以弗忧。年之暮奈何,时过来微。

全辞四处单句叠唱,分布均匀整齐。此外《秋胡行》魏武帝“愿登泰华山”篇,是每歌段首二句连续唱和,形成了“愿登泰华山,神人共远游。愿登泰华山,神人共远游……(一解)天地何长久,人道居之短。天地何长久,人道居之短……(二解,下各段类此)”的对称性语言形式。其《苦寒行》“北上太行山”中的叠唱部分略有区别,首句五言中只复唱后三字,成“北上太行山,艰哉何巍巍。太行山,艰哉何巍巍……”模式,余各段依此。也有只叠唱每段第一句者,如《塘上行》乐奏辞“蒲生我池中”篇:“蒲生我池中,蒲生我池中……(一解)念君去我时,念君去我时……(二解,下各段类此)”这类复叠方式,有时是配合歌

① 王汝弼:《乐府散论》,西安:陕西人民出版社1984年版,第46页。

② “西、北”是“一、七”韵与“灰、堆”韵的通押。汉古诗“凛凛岁云暮,蟋蟀夕鸣悲。凉风率已厉,游子寒无衣”,即类此。

声旋律的特征性部位出现的,对音声与唱词有强调和突出的意义;有时起到舒缓节奏旋律,或衔接、铺垫的作用。

(四)顶真似的复叠唱和。最典型的例子是相和曲《平陵东》古辞:

平陵东,松柏桐,不知何人劫义公。劫义公,在高堂下,交钱百万两走马。两走马,亦诚难,顾见追吏心中恻。心中恻,血出漉,归告我家卖黄犊。

顶真式叠唱用于整首歌诗表演。唱辞被自然分成四小节,每节三句,句法对称整齐。“劫义公”“两走马”“心中恻”三句顶真式叠唱,首尾相接、蝉联而下,且每一复叠之后,随之变换韵脚,犹如音乐中的“鱼咬尾”手法,使旋律悠悠不绝,藕断丝连,婉转动人。今读其辞,仍能感受到内在的旋律美。同时,对于唱辞内容、结构来说,也自然起到了起承转合、串联文脉的作用。

总之,相和歌辞中的复叠唱和是丰富多样的。《淮南子·缪称训》云:“丝管金石,小大修短有叙,异声而和。”又《齐俗训》云:“叩宫而宫应,弹角而角动,此同音之相应也。”^①相和歌演唱也常是如此,上举复叠现象,正是“异声而和”或“同音相应”的音声相和方式的体现。正是这种歌诗演唱方式,生成了相和歌辞独具特色的语言特点,使歌辞语言的形式美和音乐美大大增强。这种初由歌诗演唱所积累起来的艺术经验,也逐渐转化成后世文人诗艺术技巧之一,比如唐人歌行中,就常见复叠语言形式。

五 服务于歌场演唱的歌辞叙事特点

相和歌的娱乐演唱职能与特点,也影响和生成了相和歌辞独特的叙事形态。

(一)两种叙事角度、语言模式及其转换

相和歌辞是用为伎人场上演唱依据的,故填词之设,皆为演出。其服务于歌者演唱的叙事模式主要体现为两种:一是全知叙事角度和语言模式,一是角色叙事角度和语言模式。前者表现为“全知”视角,歌者以“全知”身份和语言方式交代关节,唱叙故事;后者表现为故事中的角色视角,歌者以角色身份和语言方式演绎故事。又因为歌诗艺术以伎人演唱为主,所有的故事、情感、对白、动作、感叹、议论等等都由歌者唱出,而相和歌还没有形成后世剧本那样各种文体要素齐备、规范的脚本,歌者要演绎唱辞的全部内容,往往需要变换身份。所以我们看到在一些相和歌辞中,两种叙事角度和语言模式常常是交错运用、自然转换的。

《豫章行》晋乐所奏古辞“白杨”篇就是这样。开头四句,歌者即以“全知”视角和语言模式,交代了白杨原本安然的生活状态:“白杨初生时,乃在豫章山。上叶摩青云,下根通黄泉。”这同时也是预示听众,后面唱辞中“我”的形象即此白杨也。接下来,演唱白杨惨遭“山客、大匠”斧锯之灾,“身在洛阳宫,根在豫章山……何意万人巧,使我离根株”的不幸遭遇。这时的唱叙主体已变成了“我”、“吾”,表明歌者已转为“白杨”的口吻、化作“白杨”的角色身份在娓娓歌唱了。“我”的现实身份虽是歌者,而这时的“舞台”身份则是“白杨”。这样,就实现了从开场的“全知”模式到后来角色模式的情境转换。而叙事转换之际,也正是歌辞故事情节即白杨命运的转折之时,如此,演唱形式与歌辞内容达到了统一。

^① 《二十二子》本,上海:上海古籍出版社1986年版。

《相逢行》晋乐所奏古辞“相逢狭路间”篇,更有叙事模式的多次转换:

相逢狭路间,道隘不容车。不知何年少,夹毂问君家。君家诚易知,易知复难忘。
黄金为君门,白玉为君堂。堂上置樽酒,作使邯郸倡。中庭生桂树,华灯何煌煌。兄
弟两三人,中子为侍郎。五日一来归,道上自生光。黄金络马头,观者盈道傍。入门
时左顾,但见双鸳鸯。鸳鸯七十二,罗列自成行。音声何雍雍,鹤鸣东西厢。大妇织
绮罗,中妇织流黄。小妇无所为,挟瑟上高堂。丈人且安坐,调丝方未央。

开头四句少年询问的一幕,犹如后代戏曲中的引子或者楔子,是有意设计的一个由头,以“全知”模式交代了事情的因由,便于引出后面的“正题”。从第五句唱辞开始,随着韵脚的转换,叙事也自然转换为角色模式。此时,歌者已俨然化身“相逢狭路”、为“少年”所问的那个非常熟悉“君家”的角色,在给“少年”娓娓道来“易知复难忘”的“君家”故事。“入门时左顾”辞下,再次回到全知模式,演唱少年至“君家”后所亲见。最后两句唱辞,又一次换作角色模式,是歌者以“小妇”的情态声口唱出的。正是叙事模式的多次转换,丰富了歌诗表演情境和故事情节。

此外,在广为人们熟知的《孤儿行》古辞、《妇病行》古辞、《东门行》古辞等故事性更强的相和名曲中,适应歌诗演唱的叙事特色也非常突出和明显。如《东门行》古辞,除了上述叙事模式的转化外,还有“丈夫”与“妻子”角色的交错转换,其对白式的个性化语言,已颇具后世戏剧人物对白的雏形。

(二) 强化歌场效果的铺叙夸张技巧

相和歌是以丝竹演唱为主的,诸调曲及大曲又受分解制辞等音乐、表演体制影响,形成相对独立的歌乐表演单元,因此相和歌辞远不像成熟的叙事诗那样长大复杂,而常常表现为叙事的不完整性和片段性。为了使这有限的叙事,在歌诗表演中增强娱乐性、趣味性和吸引力,必然借助一些形式技巧,铺叙、夸张就是相和歌辞中非常突出的艺术手段。

比如瑟调曲《艳歌罗敷行》古辞“日出东南隅”篇,该辞最大的特点就是充分运用铺排、夸张的叙事技巧,营造了浓郁的喜剧氛围。歌辞叙事,实际上是围绕着“罗敷”角色的“舞台”设计展开的:一是让“罗敷”舞台形象成为观众心中完美的“好女”化身;二是通过其他人物角色的戏剧性反应和“罗敷”角色本身声情笑貌、举手投足的演唱等,在喜剧化氛围中完成人物形象塑造,满足现场人们的视听娱乐享受。为了实现这样的表演设计,铺叙、夸张技巧显得尤为重要。反映到歌辞上,一解前主要铺叙罗敷的外表之“好”,有对“罗敷”穿戴打扮、劳动工具的正面细腻描绘,有对路人、农人反应的富有喜剧色彩的侧面夸张叙述,从而把罗敷仪表、气质、勤劳品性之“好”展示得非常充分。至于现实生活中的采桑女是否真是这样呢,并不重要,呈现在观赏者眼前的“罗敷”只是一个歌者化身的“舞台”艺术形象。人们从这一艺术形象中所获得的审美乐趣,是远远超越生活实际的。歌者的声情色相与夸饰铺排的艺术技巧,营造了歌诗表演现场的视听冲击力。歌诗中“行者”、“耕者”、“犁者”乃至后来“使君”对罗敷之美的反应,实际上也正是听众、观众对歌者“舞台”形象的反应。接下来二解前设计了一个矛盾冲突较强的戏剧化情节:“使君”艳羡“罗敷”之美,相邀共载,罗敷宛然坚拒。这实际上仍可看作前一歌段铺叙“罗敷”之“好”的延续。只是上面是“行者”“耕者”“犁者”,这里又添了个“使君”而已。长期以来,这个情节被人们理解为本诗揭示主题的关键部分。其实和其他两解一样,只是用来铺叙、塑造“罗敷”“好女”形象的重要组成部分和艺术手段之一,主要展示“罗敷”心性“好”的

一面,让观众进一步被罗敷的贞洁之美所打动。同时,情节本身的矛盾冲突,“使君”的准丑角化效果,也更能增进人们的观赏趣味。最后一段歌辞的铺叙、夸饰艺术好似锦上添花。如果歌诗表演仅侧重告诉听众一个有关教化的主题,这一段是完全可以不要的。但从歌场表演的角度看,这“夸夫”的一段铺叙要是没有了,演出中的“乐子”也就没那么充分了。歌者在唱这一段的时候,一定是口齿伶俐、张扬炫耀、声色飞舞的,其现场气氛也达到最高潮。对于观赏者来说,什么普通采桑女遭遇太守轻侮的故事、主题并不重要,“罗敷”形象声色之美,“罗敷”嫁得金龟婿、得享富贵荣华的身世命运之“好”,以及“夸夸其谈”、铺排生动的舞台艺术形式,才是人们喜闻乐见的;在喜剧化的声色之境和美好的生活梦想中,获得艺术消费的快感与满足,才是人们看演出的主要目的。这也是《艳歌罗敷行》歌诗表演的主要艺术职能所在。

类似的夸张、铺叙技巧,在前文所举的《相逢行》古辞“相逢狭路间”篇中也有精彩运用。还有一种说教训诫类歌诗演唱,如《折杨柳行》古辞“默默施行违”篇,虽属以事明理,却也能通过铺叙手法的运用寓教于乐。首二句先是简要点明“行违”则“罚来”的社会道理,以下铺叙一连串人们耳熟能详的有关典故,都是点到即止,不加展开。因为道理人人懂,故事个个熟,人们感兴趣的是绵绵不断的一串类似的典故,从歌者口里轻巧、娴熟、有趣地铺排“数落”出来,人们更多地从这种“耍嘴皮子”的表演形式里获得了艺术趣味和欣赏快感,至于那一串串词语的含义倒是其次的。

综上所述,相和歌辞虽然历越时空,早已远离了声色鲜活的歌场,但作为相和歌表演艺术整体的文本部分,其身上蕴涵、积淀的音乐与表演艺术因子,仍以或隐或显的状态存在着,时时提醒人们其不同于一般文人徒诗的独特品质。因此将相和歌辞以及其他一些乐府歌辞还原为歌诗演唱文本的身份,可以让我们更多地从音乐表演、娱乐消费和“舞台”效果的角度去理解它的原生态艺术特征,由此进一步挖掘其丰富的艺术内涵,扩展我们艺术理解的潜在视阈,从而获得比对徒诗和文人案头诗的理解更加别开生面的艺术享受。歌诗艺术视野下的相和歌辞艺术原生态考察,也启示我们对中国古代诗歌艺术形态进行新的思考与研究。

(作者通讯地址:王传飞 珠海 北京师范大学珠海分校文学院 519087)

(责任编辑 晓 宁)