

# 唐代“解曲”对比结构的审美特征<sup>①</sup>

罗 希

内容提要: 唐代“解曲”自西域传入,与中原传统音乐融合形成了解曲式曲体。作为一种不循中国音乐传统且能充分抒发情感的音乐表达方式,从音乐角度审视,解曲式曲体具有对比结构的形式美特征;从思想角度审视,解曲式曲体则具有兼容并蓄的多元审美风韵。对解曲式曲体特有风格的研究是隋唐音乐审美文化研究领域中的一个重要组成部分,同时解曲式曲体的运用对于丰富我国传统音乐曲式结构意义重大。

关键词: 解曲 解曲式曲体 对比美 胡乐 隋唐燕乐

中图分类号: J609.2 文献标识码: A 文章编号: 1002—4743 (2012) 01—0110—09

## 一、解曲以及解曲式曲体的溯源

“解曲”(jiě qǔ)一词,最早见于陈旸《乐书》:“然解曲,乃龟兹、疏勒夷人之制,非中国之音,削之可也。”<sup>②</sup>“解曲”是隋唐时代对外来音乐术语的意译,取“消解、破解”之义,它是胡乐<sup>③</sup>的一个重要组成部分,主要源自西域的龟兹、疏勒乃至葱岭以西的昭武九姓地区。据《隋书·音乐志》的记载,“解曲”<sup>④</sup>南北朝末期传入中原,作为特殊的音乐类型逐渐为隋唐伎乐所采用。由于曲风强烈奔放,具有很强的情感表现力,其曲调遂为隋唐燕乐广泛吸收,常用作他曲的结尾。《隋书·音乐志》记载:

《龟兹》者,其歌曲有《善善摩尼》,解曲有《婆伽儿》,舞曲有《小天》,又有《疏勒盐》。

《疏勒》,歌曲有《亢利死襁乐》,舞曲有《远服》,解曲有《盐曲》。

《安国》,歌曲有《附萨单时》,舞曲有《末溪》,解曲有《居和祗》。

① 本文为陕西省西北大学研究生创新基金(10YZZ08)项目成果。

② [宋]陈旸撰《乐书》卷一六四《解曲》,文渊阁《四库全书》本第19册,台湾:商务印书馆,1986年,第76页。

③ 这里所说的“胡乐”系指广义的西域音乐。

④ 本文“解曲”为隋唐解,是出自龟兹、疏勒、安国等西域少数民族地区的音乐,与汉魏时期专指乐曲结构单位的“解”意义不同。汉魏“解”源于中原,相当于分节歌的“段”,取分割之义,同“遍”、“章”,在实际唱奏中并无实在的音乐功能或音乐内容。

《西凉》者，其歌曲有《永世乐》，解曲有《万世丰》，舞曲有《于阗佛曲》。<sup>①</sup>

此处的“解曲”有《婆伽儿》、《盐曲》、《居合祗》、《万世丰》等，显然是指一类曲子。从曲名来看，基本上是胡语的音译。然而，遗憾的是，现在无法将原音拟构出来。由曲名可知解曲的外来性，这些来自龟兹、疏勒、安国等西域地区的音乐在隋唐时期大放异彩。

古代西域音乐在形式上与中原传统音乐大相径庭，而这种音乐风格的传入为中原传统音乐体系注入了新的活力，并促进了新的中原音乐表现形式出现，解曲式曲体便是在这一背景下诞生的。乐曲和舞蹈是一对孪生姐妹，虽然今日已无法聆听隋唐时代的胡音，然而却可以根据人们对当时胡舞的描述约略推知对其伴奏胡乐的风格。刘言史在《王中丞宅夜观舞胡腾》中对当时来自异域歌舞给予了形象、生动的艺术概括——“石国胡儿人见少，蹲舞尊前急如鸟。织成蕃帽虚顶尖，细氎胡衫双袖校，手中抛下蒲萄盏，西顾忽思乡路远。跳身转毂宝带鸣，弄脚缤纷锦靴软。四座无言皆瞪目，横笛琵琶遍头促。乱腾新毯雪朱毛，傍拂轻花下红烛。酒阑舞罢丝管绝，木槿花西见残月。”<sup>②</sup>诗中描写当时石国舞蹈腾跳旋转、节奏明快，风格迥异于中原舞蹈，其相应的伴奏胡乐风格便也可推想而知。唐代是一个开放的时代，随着中原人审美渴望的增强及西域文明的传入，以“解曲”为代表的更能满足人类本质审美需求的胡音胡乐受到了中原人的喜爱和追捧。它的炽热、激昂的音乐表达形式，豪健刚劲的艺术节奏，异域生活风情的表现风格，给中原人耳目一新的感官享受，逐渐成为了宫廷宴乐的主流，穿胡服、化胡妆、说胡语，成为唐帝国三都（西都长安、东都洛阳、北都太原）的一种时尚，同时唐人开始逐渐喜爱风格多样乐曲的有机重构，<sup>③</sup>这实际上也是人类内在审美潜意识的体现。由此催生了一种新的曲体结构，即在对比美法则下形成的“A+B的二部曲体”<sup>④</sup>，这种特殊的曲体结构即利用解曲特有的胡乐韵味与前曲风格进行区别，称为解曲式曲体。

从唐末开始，这种节奏明快、对比强烈的曲体，逐渐由宫廷转向民间，并对宋明以后的民间音乐产生了重要影响。虽然现在已经不能再聆听到隋唐伎乐，但是其鲜明的曲调风格经过民间辗转流传，今天我们仍可在诸如长安古乐等燕乐遗响中，感受到“解曲”的某些音乐元素。

## 二、解曲式曲体的音乐形式美

解曲式曲体的形式美以“徐始”“疾终”表现出来。《太平御览》卷五六八引《乐志》曰：“凡乐，以声徐者为本，声疾者为解。”<sup>⑤</sup>从这句话可知，“解”的节奏为“疾”，与“徐”相对应，因此“解曲”具有节奏快、情绪热烈等特点，其结尾也以欢腾的旋律结束。随着胡乐在中原的流传，人们发现相比于以慢板结束的中原传统乐曲结构，以快节奏终止的解曲式曲体更能满足审美感官需要。“解曲”因此得到了更多的关注和喜好，而其活泼新颖的曲风也逐渐为本土音乐广泛吸收。

① [唐]魏徵《隋书》卷十五《音乐志》第十，中华书局，1973年，第379页。

② [清]曹寅，彭定求等编纂《全唐诗》卷四六八《王中丞宅夜观舞胡腾》，中华书局，1980年，第5323页。

③ 王德坝《论解曲组合与解曲扩展补正》，《星海音乐学院学刊》1987年第3期。

④ 吕洪静《隋唐解曲浅说——西安鼓吹乐源流考之三》，《交响》1986年第4期。

⑤ [宋]李昉等《太平御览》卷五六八，中华书局，1960年，第2566页。

当旋律“意尽而声不尽”<sup>①</sup>时,“解曲”便形成了用后曲“解”前曲的新曲体样式。“初隋有《法曲》,其音清而近雅;……隋炀帝厌其声澹,曲终复加解音。”<sup>②</sup>可以看出,解曲的特征一定与“音清、声澹”从曲调到情绪表现都形成鲜明对比,具有解除原曲无法自然结束的困境。

解曲式曲体在结构上具有不对称的特征,呈现出非对称的对比性结构。这种不对称的美是对称美的反动或异动,它拓宽、深化了音乐审美的维阈。一般来说,对称美给人以匀称、均衡、连贯、流畅的感受,因而体现着娴静、稳重、庄严,但也显得平淡、单调、缺乏生机和妙趣。非对称美则往往给人以突起、高古、雄浑、激扬的感觉,表现在音乐上,则呈现出欢快、流畅、不假思索的美感。“自古奏乐,曲终更无他变。隋炀帝以清曲雅淡,每曲终多有解曲,如元亨以来乐解,火凤以移都师解之类是也。”<sup>③</sup>这种对立的解曲式曲体结构是将解曲作为对前面清淡曲调的完美拉长和补充。随着隋唐艺术蓬勃发展,“形式”首先成为了艺术构成的重要因素。<sup>④</sup>

解曲式曲体结构充分体现了音乐形式美法则中的“对比美”与“平衡美”。

### (一) 对比美

曲式是音乐形式美的一种表达方式,而二部曲式代表的是一种典型的对比形式。<sup>⑤</sup>解曲式曲体首先体现的是对比美。

1. 节奏对比。解曲式曲体的一个主要特点就是:前后两部分节奏快慢对比强烈。仅由某一类节拍组成的单一节奏型易于产生单调感,而有规则变化的节奏会使乐曲产生积极的生气,使听众的心理感受形成急与缓的起伏变化。不同节奏的乐曲具有不同的功能,音乐中的快节奏通常表现兴奋、欢悦的情绪,多用于祝捷、丰收等庆典;中速用于抒发情感,多用于宫廷宴乐;慢速则多表现庄重、沉稳,多用于庙堂、祭祀等。在乐曲中节奏对比带来的结构张弛,往往能够增强各部分乐段的功能。因此前慢后快的解曲式曲体能够加强乐曲的活力,更有利于激发听众内心的情感。

长安古乐富含唐朝音乐的因子,经历代民间口头传承将唐乐传统保留至今,今天从古乐中仍可感受其韵味。<sup>⑥</sup>长安古乐中,坐乐的套词部分通常包含有解曲式曲体结构:<sup>⑦</sup>同唐代大曲中序的“正擷”结构相似,节拍较慢的称为“平拍”,附在“平拍”后面较快的称为“行拍”,行拍的设置是为了通过鲜明的对比使较慢的前曲结束的更加完满。<sup>⑧</sup>李石根指出“大曲中序中的‘擷’可能就是套词诸体裁中的‘平拍’(慢板)所在。而‘正擷’也可能就是‘行拍’(快

①〔唐〕南卓《羯鼓录》:“琬曰‘曲下意尽乎?’工曰‘尽。’琬曰‘意尽即曲尽,又何索尾焉?’工曰:‘奈声不尽何?’琬曰‘可言矣夫,曲有不尽者,须以他曲解之,方可尽其声也。《耶婆色鸡》当用《柘》急遍解之。’工如所教,果相谐协,声意皆尽。工泣而谢之即言於寺卿。”(王云五主编《丛书集成初编——乐府杂录及其他二种》,台北:商务印书馆,1946年,第16页。)

②〔宋〕欧阳修,宋祁撰《新唐书》卷二二《礼乐志》,中华书局,1975年,第176页。

③〔宋〕陈旸撰《乐书》卷一六四《解曲》,第75页。

④王耘《唐代美学范畴》,学林出版社,2005年,第173页。

⑤王次炤《音乐形式的构成及其存在方式》,《音乐研究》1990年第1期。

⑥程天健,李宝杰编《长安古乐研究论文选集》,西安地图出版社,2000年,第6页。

⑦吕洪静《隋唐解曲浅说——西安鼓吹乐源流考之三》,《交响》1986年第4期。

⑧吕洪静《隋唐解曲浅说——西安鼓吹乐源流考之三》,《交响》1986年第4期。

板)之所在”。<sup>①</sup> 经过对《西安鼓乐: 西安鼓乐古曲谱集——四调八拍坐乐全套》<sup>②</sup> (赵庚辰传谱、马西平译谱) 中“套词”进一步韵曲比较,发现其前后两部分形成结构分割对比,后半部分节奏繁促,是一种典型的解曲式曲体结构;前半部分需要反复,过渡处注明“进入行拍”,但未注明曲名,仅在古乐谱中有所保留,如:

谱例 1<sup>③</sup>谱例 2<sup>④</sup>

右图《送神章》是长安古乐曲谱保留“行拍”乐曲之一(根据余铸先生传谱、冯亚兰先生译谱),它是左图《柳含烟》的“解曲”,用来构成节奏和气氛上的对比。古乐中“行拍”多使用二拍子,与前半部分四拍子相比,二拍便于表达快节奏风格。“V”为换气符号,在古谱中标记为“下”,记于谱字右下方。此曲换气的位使吟唱产生“进行曲”式的顿挫感,形成有力的加速。除《送神章》以外,还有《将军令》、《一江风》、《银纽丝》<sup>⑤</sup>等曲目同样具有解曲式功能。

上述解曲式曲体中,节奏较慢的曲段会使听者审美感受留有时间的余地,从而对曲段的每一信息进行充分的加工,当音乐有了细微的变化时,人们能够明显地察觉到后曲《送神章》节奏变化所带来的不同感受。<sup>⑥</sup>而在快速的节奏中,审美感知会对旋律变化自觉地忽略,信息加工不充分,微小的细节信息被自然地忽略,仅从整体层面去体会音乐。这样,通过慢到快的前后节奏变化,音乐的节奏对比将引起听众的情感跌宕(其中后半部分的快节奏带来的主要是对异域曲调风格和形式的感受)。

2. 音程、调式及调性的对比。解曲式曲体二部乐段之间存在明显的音程差异。旋律有狭音程(同度、二度、三度)和广音程(四度、五、六、七、八度)之分。谱例1《柳含烟》旋律多由狭音程构成,曲调平和、安静,而它的解曲《送神章》(尺调,徵调式)却有四度、六度、八度的广音程,表现出一种开阔、跳跃的情感,并且八度音程的跳进使人感到声音始终悬挂在高处,情绪饱满亢奋。这样的音程显著差异使两乐段相得益彰,将听众置于“蝉噪林逾静,鸟鸣山更幽”之境。

解曲式曲体调性及调式的变化都是对乐曲主体的背离,虽然是对乐曲主体的背离,却不会将

① 李石根 《西安鼓乐全书》第二卷,文化艺术出版社,2009年,第7页。

② 马西平译著 《西安鼓乐: 西安鼓乐古曲谱集——四调八拍坐乐全套》,西安交通大学出版社,2009年。

③ 雷家骥主编 《长安古乐谱》,三秦出版社,1991年,第76页。

④ 译谱 Encore 版来自于冯亚兰教授提供的资料。

⑤ 吕洪静 《隋唐解曲浅说——西安鼓吹乐源流考之三》,《交响》1986年第4期。

⑥ 刘源 《对音乐速度差别感受阈限的研究》,《重庆师范大学学报》2009年第4期。

乐曲割裂开,反而能在背离中表现出乐曲的自由感。唐人很善于运用“犯调”和“转调”的技巧来实现调式调性的变化。在被称为源于唐并且保留唐代燕乐因子的“长安古乐”中,移调<sup>①</sup>的技术沿用至今。通过调性的强性对比,在变化中求统一,变化为主,统一为辅,形成“对比调”,这样的对比让人感觉瑰丽、活跃、鲜明、强烈、直快、眩目、豪情和奔放,这种强性乐律对比适合表达粗犷的内容和豪迈的情调。

解曲式曲体中的调式调性对比增强了音乐色彩的差异。这里音乐的“色彩”是音色、曲调、和声、调性、音区的变化投射到人们内心而产生的“有差别”的心理反应,是通过对比手段实现的,而这种差别反应越是强烈则人的内心越是能得到满足。解曲式曲体通过调式调性的对立、矛盾、差别、衬托来扩大这种差别感,从而使内心反应的差别具有相当的张力,进而使满足感更加强烈。心理学的研究表明事物的对比在人的内心可以引起感受的反方向拉扯力。这种力取决于对比结果差别的大小,对比差异面越大,所造成的性格力度则越强,也就越会使人得到审美满足,人的内心感觉会变得富有层次感而生机勃勃。<sup>②</sup>通过调式调性对比,解曲式曲体可将乐曲中的局部差异性更引人入胜地表现出来,乐曲的层次美不断迸发,乐曲的色彩更加强烈,进而使听者享受到音乐带来的美感。

在上述无限扩大的反向张力驱使下,唐人通过解曲式曲体这一有限时间内的形式美来衬托时人理想的远大和对无限空间的向往。比起宋人大规模对“调”的问题进行形而上的讨论来说,唐代人更喜欢将音律回归到音乐中,通过音乐的色彩变化享有丰富的感性生活。因此,解曲式曲体的特色在于通过特殊声音组合形成色彩差异,使听觉经验和心理联想构成情感的多面。由于音乐形式是和音乐思维紧密联系着的,解曲以其强烈的异域风格突破了中国传统音乐中的单调感,是在礼乐文化背景下平衡自身情感需要的形式表现。

## (二) 平衡美

解曲式曲体的平衡美主要体现在:二部结构中乐段间的精神内涵相互映衬、烘托且不显杂乱重叠,使整段乐曲平衡在“情”“礼”之中,情来自胡音(解曲)带来的愉悦感,而礼则由中原音意合一的前曲表现。

1. 解曲重视旋律的情感表达。解曲式曲体中的“情”主要体现在解曲乐段,其风格源于西域音乐。西域音乐受古印度音乐影响巨大,西域音乐对“情”的重视可以溯源至古印度音乐体系中对“情”的强调。在古印度吠陀时期,印度有《梨俱吠陀》和《娑摩吠陀本集》,前者更注重旋律对颂歌的配合传达,后者的目的正是要摆脱语言的束缚,强调通过音乐的自由表达,传达人的情感。“娑摩”一词本身就是“旋律”的意思。<sup>③</sup>可见,在印度音乐早期形成阶段,已经开始重视对音乐旋律本身的发展,而大量吸收古印度音乐因素的龟兹伎、安国伎、疏勒伎、康国伎、高昌伎等构成的唐代燕乐则充满了旋律对情感的完美表达。解曲作为上述伎乐中的组成部分,充满了抒情风格,由它所构成的解曲式曲体具有充分表“情”的力量。

2. 强调“礼”依然是隋唐音乐的重点。虽然丰富的感性生活冲击着唐人“情”的世界,但

① 移调是指在调性音乐中将音乐整体从原来的调移高或移低到另一个新调,该旋律所有的音程、和弦、标记等内容都保持不动。

② 吴锡民《立体的构架多重的意蕴》,《外国文学研究》1990年第2期。

③ (德)汉斯·希克曼著;王昭仁,金经言译《上古时代的音乐:古埃及、美索不达米亚和古印度的音乐文化》,文化艺术出版社,1989年,第116页。

是遵循“天地”或自然秩序转化成的社会制度，强调“礼”的重要性依然是乐曲的主要功能。唐朝举国上下一方面维护着传统儒家的礼的思想，包括礼乐和文人音乐，同时也享有丰富的胡乐所带来的感性生活。唐太宗、魏征认为音乐没有感情内容，只能起社会作用，《旧唐书·音乐志》记载“太宗曰：礼乐之作，盖圣人缘物设教，以为撙节。……悲欢之情，在于人心，非由乐也。将忘之政，其民必苦；然苦心所感，故闻之则悲耳。何有乐声哀怨，能使悦者悲乎？……尚书右丞魏征进曰：古人称‘礼云礼云，玉帛云乎哉！乐云乐云，钟鼓云乎哉！’乐在人和，不由音调。太宗然之。”白居易进一步提出音乐可以反映政治，“臣闻：乐者本于声，声者发于情，情者系于政。盖政和则情和，情和则声和；而安乐之音由是作焉；政失则情失，情失则声失；而哀淫之音由是作焉。斯所谓声音之道，与政通矣。”<sup>①</sup>，他在《法曲》后半部写到“法曲法曲合夷歌，夷声邪乱华声和。以乱干和天宝末，明年胡尘犯宫阙。”<sup>②</sup>诗人一方面强调胡音胡舞的危害，一方面又竭力抒发对于胡音胡舞的喜爱之情。

这种矛盾心理在唐代张说的诗文中体现更为明显。张说的诗文中竭力描写胡乐的艳丽，却又建言玄宗取消“泼寒胡戏”的表演，认为其不符合传统礼仪，“泼寒胡未闻典故，裸体跳足，盛德何观；挥水投泥，失容斯甚。法殊鲁礼，褻比齐优，恐非干羽柔远之义，樽俎折冲之礼。”<sup>③</sup>对泼寒胡戏颇有微词的还有并州清源县尉吕元泰，《唐会要》卷三十四载“比见都邑城市，相率为浑脱。骏马胡服，名为苏莫遮。旗鼓相当，军阵之势也；腾逐喧噪，战争之象也。锦绣夸竞，害女工也；征敛贫弱，伤政体也；胡服相效，非雅乐也；浑脱为号，非美名也。安可以礼仪之朝……非先王之礼乐……”<sup>④</sup>这样的矛盾心理体现在音乐思想上，便是一方面强调本土古典雅乐的重要性，通过慢板节奏和平缓的旋律产生宁静、悠远的理趣，而另一方面又对这种旋律单一、缺少活力和昂扬向上的雅乐表现出强烈的不满。

唐人的矛盾心理源自礼乐文明对汉人内在精神价值的牵绊。中原音乐是在礼乐文明基础上形成的。自周朝以来形成的礼乐系统，是礼与乐的相辅相成。在重伦理的儒学体系中，艺术通常只是教化的辅助工具。“斯文”<sup>⑤</sup>（诸如写作、统治和行为方面适宜的方式和传统）传统自周朝开始从未消失，乐与礼的这种复杂关系导致中原音乐长期受制于礼，缺少以情为主的音乐表达。

唐代是乐受制于礼的突破变化时期。此时期将“社会行为”、“精神伦理”和“感性经验”<sup>⑥</sup>视为同等重要，由三者共同构成社会精神价值核心。来自西域的音乐更富于人类自然的活力与自由。“解曲”在曲律上，满足了唐人张扬、慷慨的感性需求；解曲式曲体是一种恰当的平衡这两种“精神需要”的出口。“合礼”与“合情”在唐人这里以“礼”的立场原则互相排斥，又以“情”的直觉感受出发相互（传统文化和西域艺术）吸收融合，艺术的纯粹审美性在此时凸显，<sup>⑦</sup>表现为胡乐在燕乐中的融合，以解曲的引入和解曲式曲体的利用为代表。

① [唐]白居易；顾学颉校点 《白居易集》卷六五《策林六十四复乐古器古曲》，中华书局，1979年，第1364页。

② [清]曹寅，彭定求等编纂 《全唐诗》卷四二六《法曲—美列圣，正华声也》，第4690页。

③ [后晋]刘昫等 《旧唐书》卷九七《张说传》，第2510页。

④ [北宋]王溥撰 《唐会要》卷三四，中华书局，1955年，第626页。

⑤ [美]包弼德著；刘宁译 《斯文：唐宋思想的转型》，江苏人民出版社，2000年，第2页。

⑥ 罗艺峰 《儒家音乐伦理的三个基本模式》，西安：第二届汉唐音乐史研讨会大会报告，2011年7月。

⑦ 王耘 《唐代美学范畴》，第170页。

3. “合礼”与“合情”的平衡美感。“情”“礼”作为中国传统音乐审美中的一对范畴，两者一直处于此消彼长的关系，而解曲式曲体是对两者的平衡，其特殊结构具备“合礼”与“合情”的平衡美感。前曲“合礼”与后曲（解曲）“合情”相映生辉而又互不干扰。解曲式曲体前半部表现为意义的传达，其“礼”往往需要语义的表述，对听者来说情感的平和才不至于“情令智昏”而失“礼”。后半部“解曲”是完全形式化的情感抒发，这里“解”的定义为：“不需歌唱而只需用器乐演奏或以器乐为舞蹈伴奏的部分”，<sup>①</sup>从这一点可推知，解曲的后置可以使接受者将注意力集中在解曲本身带来的愉悦感上，进而忽略前曲语义等外在内容因素所造成的干扰。解曲式曲体的平衡结构实质是将人类的理性思维前置，而审美感知相对集中在后半部的形式因素上。解曲式曲体结构在前曲“晓之以礼”的基础上，通过不被语言意义限定的后曲（解曲）达到“动之以情”，从而在这种“情”“礼”平衡美中将情感表达功能最大程度发挥，获得直接的审美愉悦。唐人在信守“合礼”文化精神的同时将“合情”的艺术表现奉为精神生活的必需品。可以说，具有以上两种审美理想的解曲式曲体正是二重情感碰撞的产物，它标志着新的审美情趣成为唐帝国音乐艺术的时尚主流。

### 三、唐人接纳解曲式曲体的审美心理因素

带有胡风的解曲式曲体满足了唐人对生命自由感的诉求。胡乐大量的进入，使中原音乐在盛唐时期已由“雅”“俗”并立演变为“雅”“俗”“胡”三足鼎立的局面。<sup>②</sup>胡乐这时已从一片侧叶成长为一支粗壮的枝干，这与胡乐所体现出的生命自由之美感不无关系。岑参在《田使君美人舞如莲花北极歌》中描述到：

美人美如莲花旋，世人有眼应未见。高堂满地红氍毹，试舞一曲天下无。此曲胡人传入汉，诸客见之惊且叹。慢脸娇娥纤复眴，轻罗金缕花葱笼。回裙转袖若飞雪，左树右拥生旋风。琵琶横笛和未匝，花门山头黄云合。忽作《出塞》《入塞》声，白草胡沙寒飒飒。翻身入破如有神，前见后见回回新。始知诸曲不可比，《采莲》《落梅》徒枯耳。世人学舞抵是舞，姿态岂能得如此。<sup>③</sup>

这首诗给人一副艳丽随性的气派，反映出胡乐风格中充满旺盛生命力的异域情怀。唐人潜意识地选择了胡乐，因为它充满了对生命自由的尊重，是理想的音乐。以解曲的引入为代表，唐人对胡乐的态度是对生命自由感向往的具体表现。

#### （一）对物质世界的自由向往

唐人的社会心态是愉悦而躁动的，当唐帝国蒸蒸日上的时候，音乐无疑在很大程度上体现了时代精神：意气奋发，积极向上，所谓“声音之道，与政通矣”<sup>④</sup>。本土传统慢节奏、舒缓的音乐远远不能满足当时的精神需求和审美要求。

1. 新奇感。表现为对胡文化的好奇，唐代人对于自身以外的事物充满好奇感，并从内心容

① 冯洁轩 《说“解”》，《艺术探索》1995年第1期。

② 〔日〕岸边成雄著；梁在平，黄志炯译 《唐代音乐史的研究》，中华书局，1973年，第2页。

③ 〔清〕曹寅，彭定求等编纂 《全唐诗》卷一九九《田使君美人舞如莲花北极歌》，第2057页。

④ 〔清〕阮元校刻 《十三经注疏》卷三十七《礼记·乐记》，中华书局，1980年，第1527页。

纳这种差异,产生“同化之风气”<sup>①</sup>。这种好奇感一方面源于唐人对生命自由的向往,另一方面源于胡文化本身对生命活力的自然崇尚。唐人特别对来自西域的文化十分憧憬,因为西域文化受印度文明和波斯文明影响,这两种文明是与中华文明完全不同并被认为是充满活力的文化,因此会使唐人产生新奇感。<sup>②</sup>

文化差异在于不同的地域酝酿出各自的文化特征,“沙漠地方,大概行长音之乐,因曲不长则闻之不明瞭也。……住于都会者,住于山间者,住于海边者,各异其歌谣之旋律,此皆自然淘汰之结果。”<sup>③</sup> 在日常生活与宗教活动中,这些民族善于通过音乐旋律表达自身对生命的热爱和对自由的向往。胡乐类型多样,或长广,或短凑,或轻歌曼舞,或欢腾奔悦,或歌游牧生活,或唱商贾旅程。通过来自异域的音乐,唐人可以在内心和位于沙漠、草原、山间、大海的人的情感沟通。在唐人接受迥异于自身文化的胡乐过程中,这种好奇感是驱使融合的动力之一。

2. 满足感。唐帝国经贞观之治后,国力大增,重启丝路,经营西域的战略重返最高当局的政治框架。随着帝国对敦煌、西域的重新控制,接受异族,融合文化,使异族充分感受到大唐帝国的恩威,是民族政策和政治统治的基本导向,而这一过程本身又带给唐人充分的心理满足。“夷狄亦人耳,其情与中夏不殊。人主患德泽不加,不必猜忌异类。盖德泽洽,则四夷可使如一家;猜忌多,则骨肉不免为仇敌。”<sup>④</sup> 接受异族,最好的办法就是喜好异族的艺术,尤其是音乐、舞蹈等。在高大自负的中原文化面前,胡类皆属蛮夷。唐代曾流行过的“夷夏之辨”正好说明了这一点。这样,在当政者的心里,潜藏着易于接受异域文化风格的强烈情感。皇家宫廷大盛胡乐、胡舞,致使地方随之而动。中唐时,大诗人白居易外任杭州、苏州太守时,就曾教授杭州、苏州歌妓学习他在宫廷里学到的具有西域风情的《霓裳羽衣舞》。这种愉悦的满足感融合到音乐形式表达当中,迅速蔓延至全国。

## (二) 精神世界的自由超越

佛教的传入使胡汉两家从思想领域形成共识,佛教的盛行使两者的心灵世界更加接近。

1. 中原地区的佛教在唐代发展达到鼎盛。佛教八大宗形成于唐,其中拥有善于思辨的唯识宗,重视日常行为的禅宗,如净土宗、三论宗、天台宗、律宗、华严宗、密宗都在这一时期形成各自的思想并确立重要地位。经历汉魏的佛教,使中国人的思想结构产生轮回转世的观念,形成此岸世界对彼岸世界超脱、自由的向往。西域音乐大多数原为宗教音乐。生活在南亚、中亚的各民族从历史上就有很强烈、很虔诚的宗教信仰传统,其音乐活动更多地伴随着宗教信仰。唐以前,南亚、中亚一带的宗教以佛教为主,辅以祆教,故其地民族音乐也多以赞佛、颂佛、悦佛的法曲为主。

2. 拥有共同的文明母体。胡乐通过不同的传入路线最终汇集到长安城,虽然在传入过程中音乐形态有所变化,在不同地区形成不同特色的乐舞类型,但他们共同的母体仍是印度文明。孔德指出“天竺文化,实为西域文化所祖,诸国多濡其佛教。”<sup>⑤</sup> 即使在丝路西端的昭武九姓诸国在当时仍“尚浮屠法,祠祆神”,可知佛教与祆教并行在粟特地区,这是从思想领域形成的共

① [日] 田边尚雄著; 陈清泉译 《中国音乐史》, 台湾: 商务印书馆, 1965 年, 第 177 页。

② [日] 田边尚雄著; 陈清泉译 《中国音乐史》, 第 177 页。

③ [日] 田边尚雄著; 陈清泉译 《中国音乐史》, 第 184 页。

④ [北宋] 司马光 《资治通鉴》卷一九七“贞观十八年条”。

⑤ 孔德 《外来音乐流传中国史》, 台湾: 商务印书馆, 1934 年, 第 41 页。

识,与当时中原盛行的宗教精神形成共鸣。

中华文明发展至唐代已达到成熟,胡乐的广泛接受是对另一种来源于文明发达地区(古印度和波斯)文明的呼应和理解。在传统文化发达的唐代,这种不为他人只为自在感受的情感表达是迥异于前后代的。西域地区的曲调通过音乐的形式,通过不同文明间的情感同构达成,照射到唐人的情感中,相互呼应,体现为对自由的追求。解曲式的曲体是不同地域情感融合的表达。作为唐人审美活动的投影,这种曲体拥有与唐人情感变化相类似的形式,对比可以引起强烈的心理变化,是唐人内在情感的外在表达。

因此,解曲式的音乐形式美是实现情感共振的特殊途径,也是唐人对生命意识的表达,内心听觉在不同的时间区段中流动并以相对应的逻辑式样形成各自有机的生命结构。

唐帝国的强盛,在文化上表现为一种海纳百川的包容性。唐人开阔的、炫耀的文化心态在文明交往中表现为一种大气、自信的行为,通过乐调的“胡化”将自由情感的表达推向了新的高度。

由以上分析产生本文对于“解”的另一种溯源,即追寻到梵语“Vimukti”一词,佛教用该词表达“解脱”之意,<sup>①</sup>“the release from suffering and rebirth (saṃsāra) attained through a realization of the Four Noble Truths.”这句话指通过四圣谛(苦谛、集谛、灭谛、道谛)从痛苦和轮回中解脱。在 *Buddhānusmṛti - A Glossary of Buddhist Terms* 中,用“freedom”<sup>②</sup>一词解释“Vimukti”,因此解曲的说法有可能来自于佛语“解脱”。因其曲风欢快雀跃,符合唐人对自由的理解和向往,故用“解”来称呼。

解曲式的曲体表达,具有“对比结构”的形式美特征,它兼容并蓄了多元的审美风韵,体现了古代音乐文化克服地域、方国、部族的限制实现统一的内在性,表现出复杂的、流动的多重情感。胡乐不羁的情感表达方式构成了唐代文化审美体系中的重要组成部分。上到宫廷下到民间为唐人所钟爱,成为一种不循中国音乐传统形式却又具有丰富情感的表达方式。胡乐的流行促成了唐帝国音乐世界雅俗胡三足鼎立的开放局面。唐人张扬自我、崇尚生命、放浪形骸、随遇而安的个性在音乐领域表现为对胡乐的喜爱,而盛唐一代充分展示出了这样一种自我满足的文化风貌。

(作者系西北大学文学院博士研究生)

责任编辑:王文洲

责任校对:李文博

① *A Dictionary of Buddhism*. Oxford University Press, 2003. <http://glossary.buddhistdoor.com/word/5127/vimukti/%20vimutti>.

② *Buddhānusmṛti - A Glossary of Buddhist Terms*. <http://glossary.buddhistdoor.com/word/5127/vimukti/%20vimutti>.