

词牌、曲牌与文人、乐人之关系

项 阳

本文从宋代王灼的相关论述切入，探讨教坊体系的上下相通性，宫廷、京师与各级地方官府之用乐机构和官属乐人承载体系内传承的一致性，乐人与文人在词曲创作层面的相关性，创作完成之后乐人二度创造——表演与展现的意义；以声律、曲牌为中心，探讨曲子—曲子词—诸宫调—戏曲—声乐曲器乐化之过程；从只曲到套曲，把握以乐为中心的创造性演化。文人从依曲填词到依词格创制，在有宋一代词牌彰显文学意义。后世文人依牌而创，乐人循曲而衍，使曲子词之词牌/曲牌成为同一根脉下的两大体系。

宋代那些脍炙人口的佳作也许非是本词牌或称曲牌的初创，而是若干人共同将本牌子“捧红”，依曲填词脱颖而出，被后人传诵。如此引出一个话题，即曲子与词究竟是怎样的关系？曲牌与词牌所指是一个概念的不同表述还是两个概念？如是一个概念，何以有两种称谓？如是两个概念，却何以其间有千丝万缕之联系？所谓《临江仙》、《鹊踏枝》、《浪淘沙》、《望江南》、《西江月》、《满江红》之类，为何既称为词牌又称为曲牌，这之间究竟有怎样的差异？何以这些词牌或曲牌具有全国普适性意义？它有怎样的传播渠道？既然曲子词这种样态音乐与文学密不可分，何以乐谱早已生发而词作没有与乐谱并置，只以词的文学部分问世？在没有录音、录像、广播等传播设备和手段的状况下，如何保障曲子在全国范围内传唱，其曲调又如何相对不走样地在全国流行？

笔者认为，曲子与词在表述上形成这种差异的缘由在于，音乐与文学皆依各自视角表述，会更多关注其独特的一面。从乐之视角的表述应以王灼最为深刻，王灼有云：“古人初不定声律，因所感发为歌，而声律从之，唐、虞禅代以来是也，余波至西汉末始绝。西汉时，今之所谓古乐府者渐兴，晋、魏为盛，隋氏取汉以来乐器、歌章、古调并入清乐，余波至李唐始绝。唐中叶虽有古乐府，而播在声律则渺矣，士大夫作者，不过以诗一体自名耳。盖隋以来，今之所谓曲子者渐兴，至唐稍盛，今则繁声淫奏，殆不可数。古歌变为古乐府，古乐府变为今曲子，其本一也。后

世风俗益不及古 故相悬耳。而世之士大夫 亦多不知歌词之变。”^①王灼从音声视角把握歌与曲子发展脉络最为清晰。王灼辨析文人与曲子之歌章的关系 意味深刻。依王灼的认知 唐中叶之前乐府能够播在声律者鲜矣！可见“词”与乐的密切关联是在唐中叶之后。王灼辨析了从隋到唐中叶词曲关联性渐强的过程 词依声律传播 即所谓“声依咏 律和声”。五代出现了对曲子词的命名 至宋方显“繁声淫奏 殆不可数”。

相关文献中唐诗入乐记载颇多 诸如“旗亭赌唱”。唐以律诗为主导 因齐言声律结构相对单一 诗人甚至可以不必考虑声律的意义。换言之 这声律结构之复杂恰恰是从唱词之词格长短多变开始。在唐诗盛行的情状下 曲子词仅“稍盛” 有李白等写词为证：“在明皇朝 则有李太白应制清平乐词四首……(欧阳炯)因集近来诗客曲子词五百首 分为十卷。”^②这是五代十国时期追记李白制《清平乐》一事 可见曲子词之谓彰于五代。由于五代十国短暂 学界在表述时常常将其“忽略”。探讨唐诗向宋词之演化 五代十国时期是承上启下的重要环节 毕竟“曲子词”这一称谓确立于此时。以长短句、多种词格、曲牌为标志 牌子与内容分离、“旧瓶装新酒”为重要特征(瓶子为“招牌”) 宋代在多种宫调中使用达到鼎盛 并影响说唱与戏曲生发。延续千载的曲子词 应是这样的发展过程。

一、词牌 文人以诗一体自名

曲子词 王灼称为曲子 这是重乐的表述。王灼以声律为中心 曲子如同当下的歌曲 曲词结合 只不过当下歌曲常常先词后曲(亦有少数先曲后填词 诸如《长江之歌》、《河水水》)。作为曲子 从最初的专词专曲变为一曲多词 依相同曲调和词格填写与既有牌名毫不相干的内容 却依然以该曲牌称之 只不过这曲子词强调词的存在。士大夫从唐诗的传统 与诗一体自名 将本是一个概念者各自表述。词牌与曲牌究竟是怎样的关系？词牌是以文人、文学为中心的表述 曲牌是以乐人、声律为中心的表述 词牌以文学论 曲牌以音声技艺形式论。曲牌怎样形成？其后怎样传播？这是很有意思的话题。由于论者没有把握乐籍制度的存在 既往重在探讨词之格律与词之内容 鲜有把握“音乐文学”的特殊性意义。

先看文人。文人的成长可分进入社会之前和之后两个阶段。前一阶段苦读诗书 做到“满腹经纶”。后一阶段部分人由科举进入官场 其后依旧延续文人气质(一部分人只将诗书作为阶梯 进入官场则专心为官) 且有相当数量作品传世 另一部分科举失利 所谓落第举子、布衣终身的一群。这两部分共同构成文人群体 但人们对前者常强调文人而忽略他们的“官身”。学子们未入仕时与在各地官属乐人群体接触 是他们把握音声体裁与内容的最直接方式 是专业乐人群体才使曲子词鲜活起来。

人们总是将融为一体的东西依分类各自表述 刻意强调其某一层面特性 有意无意地将密切关联的意义置于被忽略的地位。笔者以为 与宋词相比 唐诗还不能称之为严格意义上的音乐文学 或称唐诗与乐的关系远不及宋词这样紧密。文人士大夫刻意强调其文学意义 把握词格创填“以诗一体自名”，似乎可完全脱离乐而存在 但这种长短句的特征恰恰源自曲子——曲子词 就是依声律而为。当文人只是将其置于书案 当然“不知歌词之变”。关键在于如何理解和把握曲子的声律意义 认知曲子词为乐人与文人共创的结晶。

曲子是曲词结合 声律为专业乐人主导承载 虽然乐人中亦有词的佳作 但词作的主宰终究是文人。以齐言为特征的唐诗 文人不必过于在意声律的存在 依韵律而为即可 作为“长短句”的曲子词 却打破了旋律结构的规整性 体现词格差异性以及重声律的意义。曲子与词融

为一体,这差异性是从各自表述中来。所谓“在音声者,因声以度词,审调以节唱,句度长短之数,声韵平上之差,莫不由之准度”^③,就是这个道理,这是依音声而论。

从乐与乐人的视角必重旋律与乐调,更重二度创作。专业乐人将曲子展示,属二度创作,其演唱之音声技艺是保证曲子唱词内容有效传播的必要手段。由不同旋律音调结构成特色独具的“这一首”,以曲牌名之。同一曲牌下,可依声律和词格不断填撰新的词章。有意思的是,文人与乐人密切合作,其词作融入曲子并得到社会认同之后,文人的本初任务即告完成,其后便以专业乐人主导。也许是文人更强的独立性或称文学需要不断创新,在受旋律音调结构制约所成词格的前提下,依词格以填撰新词由后继文人不断展开,成为程式化的“词牌”表达。不同词牌程式化的词格,决定了该词牌的独特性。依此词格、韵律创填相关内容,形成该词牌的格律。同一词牌,格律相同但表达的内容却绝然不同,如此决定这是词而非为诗。由于文人、文学之强势,加之其时社会上虽有乐谱也难以汉字那样直观达意,导致学界将目光聚焦在所谓“音乐文学”上。不可否认,宋词这种“文学体裁”是在与声律密切关联中逐渐被文人群体推重而成。文史学界研究力量之大、话语权之强,使得“词牌”的称谓更为彰显,但我们还是应该把握曲子——曲子词的发生学意义。

必须回到历史语境中辨析文人如何获取乐的相关知识,以当下语境去把握显然会导致偏颇。作为曲子这种多宫调体系下曲体变化多端的音声样态,若不是有相对专业的训练,要想进入创作状态显然不可能。文人究竟怎样获取这种专业声律知识呢?既往研究说到教坊必以宫廷、京师论,似乎这曲子及其承载者都集中于京师、宫廷,这就令人不解:既如此,那些居于各地的文人在无乐谱刊载的情况下何以把握这些曲子的实际音调?在曲子“繁声淫奏,殆不可数”的宋代,虽说以曲名之、声律为先,然而,我们看到的更多是词作,同时期风靡之旋律却极少存世,这是何道理?教坊只是言及京师、宫廷,乐谱不刊,难道这繁声淫奏也仅限于京师?也许论者会以白石道人歌曲反证宋代词乐曲谱之存在。的确,白石道人自度曲之乐谱弥足珍贵,但姜夔在词史上远非一流,所谓“若周邦彦、姜尧章辈,自制谱曲,稍称音律,而词气又不无卑弱之憾”^④,他在“稍称音律”的前提下创新词,词曲集于一身(在某种意义上反映出曲子词的本初样态),虽有“慢”、“令”(《扬州慢》、《鬲溪梅令》)等体裁,但《角招》、《暗香》、《杏花天影》之类显然不为社会所熟悉。作者虑及世人不知如何演唱,故将词曲一并写出。我们感佩姜夔之创新意识,也体味创新的艰难与无奈(高扬白石道人的意义在于宋代词曲结合之例证,并非文学视角的把握)。试想,风靡两宋诸如《浪淘沙》、《满江红》、《卜算子》、《西江月》、《临江仙》、《八声甘州》、《木兰花》、《望江南》、《念奴娇》、《感皇恩》、《水龙吟》、《千秋岁》等等,何以不见其时曲谱?与苏轼、秦观、辛弃疾、晏殊等大家之词作相应的宋代乐谱安在?这些大词家在没到京师之前如何掌握与词相关之声律,仅仅是依词格而作,各地乐人又何以传?

二、曲牌:声律为先、乐人主体承载

2005年初夏,笔者在中国传媒大学主办的“音乐传播学学术研讨会”上,以《历史上的音乐传播方式》为题,重点探讨了在没有当下广播电视、录音设备的状态下,历史上其音声形态如何传播的问题。许多研究要么以当下的样态把握历史,要么从自然传播加偶然传播认知,这样的解释比较苍白。鉴于音声形态特性,我提出应该是国家意义上制度下的组织传播和自然传播相结合的样态,如此形成广泛性和同一性。这样认知主要是考虑到作为音声形态的特殊性(在其时须以活态传承),再就是在研究过程中把握住乐籍制度下官属乐人群体的持续性和普

适性存在。

这种以曲名之的音声样态,有一个相对固定“终身继代不改其业”^⑥的传承群体将其连绵不绝地延续,这当然是指乐籍中以俗乐为主导的女乐承载。当曲子成为一个时代音声形态之潮流,当这个群体以其专业乐人的身份广布各地,将音声技艺体系内传承面向社会传播,文人与这个群体紧密接触,有持续性学习声律的机会,然后依曲不断填撰新词,新词完成又会融进女乐群体成为其二度创作或称表演之用,这“本初”创作多在文人与乐人的唱和中完成,通过乐籍体系实现异地传播。文人不可能都集中在京师,也不会只在京师与乐人群体紧密接触。各地的文人群体,他们既不可能常态性地在宅第中听看京师教坊乐妓的演唱,也不可能常来常住于京师。既往研究忽略了教坊体系的上下相通性,忽略了地方官府中官属乐人普适性存在,如果不能够对府县教坊、州府乐营等地方官府普设乐机构(以俗乐为主兼为礼用)以及官属乐人(侧重女乐)规定性承载的“小令三千”有基本把握,我们的讨论将毫无意义。

从本质属性上讲,唐宋教坊以俗乐为主导,曲子承载是女乐的专利。地方官府用乐机构中乐人之身份及其承载值得我们充分重视。文献中称这个群体为乐籍、官妓、官伎、乐妓、乐伎、角妓、歌妓、官娼、官倡、府娼、郡娼,她们归属府县教坊、州府教坊、州府散乐、乐营^⑦等等,她们首先面向官府,并为社会服务。文人出身的官员以特权享有这个群体的表演,并为之唱和,那些未入仕的文人则到官属乐人的服务地点,诸如青楼妓馆、茶楼酒肆、勾栏瓦舍中欣赏,这是他们所能及的“学习场所”。《武林旧事》卷六“瓦子勾栏”条载,诸多瓦子勾栏“城内隶修内司,城外隶殿前司”^⑧,这显然有官方直接参与管理的意义,所谓“或有路歧不入勾栏,只在耍闹宽阔之处做场者谓之打野呵,此又艺之次者”^⑨,这是讲不上档次的卖艺行为,但主流还是官方。《梦粱录》载,临安府清明前各酒库新酒上市,要举行盛大仪式:“官私妓女新丽妆著,差雇社队鼓乐,以荣迎引。至期侵晨,各库排列整肃,前往州府教坊,伺候点呈。”^⑩“宋时城中官沽有八楼,曰和乐,曰和丰,曰中和,曰春风,曰泰和,曰西楼,曰太平,曰丰乐,皆属户部点检。所楼各有库,每库只直数人,官妓数十人,饮客登楼则以名牌点唤侑觞,谓之点花牌。金银器皿取自库中,往往学舍士夫所据,外人未易登也。”^⑪“酒楼由官家经营,直隶户部。八楼之中,每处有官妓数十人,她们每天的饮客更多是“学舍士夫”,这官沽八楼为这两种人所据,非一般人所可住。乐妓陪酒,重在展示技艺,如此将酒更多售出,也为国家增加税收:“自景定以来,诸酒库设法卖酒,官妓及私名妓女数内,拣择上、中、甲者,委有娉婷秀媚,桃脸樱唇,玉指纤纤,秋波滴溜,歌喉宛转,道得字真韵正,令人侧耳听之不厌。官妓如金赛兰、范都宜、唐安安、倪都惜、潘称心、梅丑儿、钱保奴、吕作娘、康三娘、桃师姑、沈三如等,及私名妓女如苏州钱三姐、七姐,文字季惜惜,鼓板朱一姐,媳妇朱三姐、吕双双、十般大胡怜怜,婺州张七姐、蛮王二姐、搭罗丘三姐、一丈白杨三妈,旧司马二娘,裱褙陈三妈,屐片张三娘,半把伞朱七姐,轿番王四姐,大臂吴三妈,浴堂徐六妈、沈盼盼、普安安、徐双双、彭新等。后辈虽有歌唱者,比之前辈,终不如也。”^⑫这是对乐妓技艺的品评。酒业官卖,此处虽讲京师,但国家制度下各地应该有统一性,相关文献展示州府郡县应有此群体存在。这种样态直到明代依旧:“唐、宋皆以官妓佐酒,国初犹然。”^⑬《金瓶梅词话》云:“隔壁乐家常走的一个女儿,姓申,名唤申二姐,诸般大小时样曲儿,连数落,都会唱……又问:‘你记得多少小唱?’申二姐道:‘……小的大小也记百十套曲子。’”^⑭这里的小唱当为小令,属于乐籍中女乐的基本技艺。人们在描述侑酒的同时,很少对这一群体的技艺全面把握。所谓“吃花酒”,即官妓们与“学舍士夫”有多层面的互动。在这种文人辞赋与官妓之演唱的互动层面上,促进了演艺文化前行。

所谓“官私妓女”显示身份不同,这在宋代较为普遍。“官妓佐酒”是国家制度下的普遍样

态,如此显现制度下乐人群体承载的一致性,亦给地方官府中的文人学习音声的机会,这是我们最应该把握的。在音声形态必须活态承载的情况下,如果忽略了出于需要而在各地官府普置相关机构管理官属乐人群体,这个群体以“小令三千”为制度规范,体系内传承面向社会传播以及群体的专业性,则很难理解各地文人如何获取专业声律经验,何以在各地能够与京师有相对一致的曲子形态及音调,这也是少见乐谱的道理,即在官属乐人体系中有京师与地方上下一致性音声旋律的活态传承^⑩,正是这“小令三千”不断规范、积累,不“断链”地承继,各地官府所辖有这一群体的普遍性存在,方具各地文人群体“声律学校”的意义。文人之于音声、曲子的直接经验正是通过这一群体的存在而获取。这些词曲不断创造和承载的动态过程显现传习创造的互动意义。下一条史料是文人向乐人习学声律的明确表达,这属于声律的深入把握。其实作为一般声律知识,文人亦要向乐工学习:“有游心声律者,反从乐工受业,俳优得志,肆为奇譎,务以骇人听闻。常见缙绅子弟,顶圆冠,曳方履,周旋尊俎间。而怡声恭色,求媚贱工,唯恐为其所诮。甚者习其口吻,法其步趋,以自侈于侪辈。彼拂弦按拍,执役而侑酒者,方且公然嘲谑,目无其坐上人,不有作者出而正之,殆不知其流弊之所止也。”^⑪论者应当建立官属专业乐人普适性存在和普适性承载的理念,如果没有这个前提,忽略了这个群体的承载有着相对同一性,忽略了他们会不断将府县教坊、州府教坊、乐营之创造融入这个体系既而广泛流通的意义,那么,许多问题也许永远不可能讲清楚。

关汉卿《钱大尹智宠谢天香》第二折:“(钱)张千将酒来。我吃一杯。教谢天香唱一曲调咱。(旦)告宫调。(钱)商角调。(旦)告曲子名。(钱)定风波。(旦唱)自春来惨绿愁红。芳心事事。(张咳嗽科)(旦改云)已已。(钱)聪明强毅谓之才。正直中和谓之性。老夫著他唱自春来惨绿愁红。芳心事事可可。他若唱出可可二字来。便是误犯俺大官讳字。我扣厅责他四十。听的张千咳嗽了一声。他把可可二字改为已已。哦。这可字是歌后韵。已字是齐微韵。兀那谢天香。我跟前有古本。你若是失了韵脚。差了平仄。乱了宫商。扣厅责你四十。则依著齐微韵唱。唱的差了呵。张千准备下棒子者。”^⑫这是文人与乐人互动关系的绝妙释解。文人懂音律,乐人功底深厚。牌子、调名随你点,而且即兴改辙韵创作,显现专业素质。文人在这样的环境中对声律从“懂”到“通”。文人总是与女性乐人有更多交往,所谓“声色娱人”。

三、词曲结合:文人乐人互动共创

在曲子这种体裁定型之后,文人们不断参与新音声体裁的创作过程,文人与乐人紧密合作成为社会时尚。文人需要承载小令三千——曲子的女乐与之应和,个体的创作经这个群体广泛传播也会以为荣耀。经过学习与熏陶,新的文人会不断加入这个行列,从而不断激发起新的创作欲望。《板桥杂记》中有举子与青楼乐妓的互动:“旧院与贡院遥对,仅隔一河,原为才子佳人而设。逢秋风桂子之年,四方应试者毕集,结驷连骑,选色征歌,转车子之喉,按阳阿之舞,院本之笙歌合奏,回舟之一水皆香。或邀旬日之欢,或订百年之约。蒲桃架下,戏掷金钱;芍药栏边,闲抛玉马,此平康之盛事,乃文战之外篇。若夫士也色荒,女兮情倦,忽裘敝而金尽,遂欢寡而愁殷。虽设阱者之恒情,实冶游者所深戒也,青楼薄幸,彼何人哉!”^⑬《续板桥杂记》亦载:“贡院与学宫毗连,院墙外为街,街以南皆河房,每值宾兴之岁,多士云集,豪华者挟重货择丽姝侨寓焉,寒素之士,时亦拏伴闲游,巡莲访藕,好风引梦,仙路迷人,求其独清独醒者,殆无二三也。”^⑭这就是文人与官属乐人之互动关系。文人未入仕前到官属乐人“服务场所”学习,入仕后则享有所谓特权,要么持度牒将乐妓调出,要么依制由官府配给用于府邸,所谓“三品以

上,所有女乐一部,五品以上,女乐不过三人”^⑩,诸如“崔紫云,兵部尚书乐妓,词华清峭,眉目端丽”^⑪,应是依品级为官员府邸专用乐妓的记录。

文人群体虽与女乐群体互动,但有一批人停留在依曲、依词格进行创作的层面,或称只在于“单曲”、“只曲”,显现独立性的同时也使“词牌”与音声渐行渐远,最终成为文人孤芳自赏之物,淡化词曲相互为用,成为所谓的案头文学体裁。以一个牌子表达完整意义的思想内容而存在,这是词牌个体完整的表现。曲子中的词作为主导,却不能称之为曲子的主体。在“繁声淫奏,殆不可数”的时代,文人士夫依曲填词不断更新却“以诗一体自名”,这当然不能说是本末倒置,却恰恰反映出文人的主体意识和乐人的卑贱身份导致了社会呈现如此样态。

文人中另有一批“心甘情愿”浪迹青楼,先与乐妓耳鬓厮磨“从乐工受业”,然后专心致志为其进行创作,这是参与到多种音声技艺形式之中的意义,这曲子——曲牌便成为新形式中的“元素”。当曲子既作为一种体裁样式又成为新体裁的元素而存在,以曲牌作为最小单位成为乐妓们展示技艺的选择(所谓“小令三千”,曲牌丰富多彩),亦在发展中将其连缀建立不同的宫调体系,形成所谓“套曲”样态,这就是孔三传的意义:“泽州孔三传者,首创诸宫调古传,士大夫皆能诵之。”^⑫籍内专业乐人创制,文人跟进,乐人创制影响士大夫,这是集世间曲牌演绎故事而被传诵者。在这个过程中先为“诸宫调”既而为杂剧,毕竟这曲子、诸宫调、戏曲有着发生发展的序列,这就是“曲子的发生学意义”^⑬之所在,曲子是为其后多种音声技艺形式的母体。在后两种音声形态中因“讲故事”依人物内心刻画与剧情变化之需而刻意选择曲牌以唱词填充,还要考虑宫调之统系,即所谓“配调安腔,选声酌韵”^⑭。如此,这曲子既作为只曲“相对完整”意义上的表现,亦为诸宫调、杂剧提供连套式的“服务”,这是“同一种东西”在发展过程中因使用之不同而显现的差异。参与后一种创作的文人是真正既懂声律又懂词作规律的剧曲作家,《录鬼簿》所载多属此类。以声律为中心、在独立艺术门类中成为主导,当然是为曲牌的意义。笔者一直困惑:何以乐人为主体,文人参与或称乐人与文人共同创造的音声样态,最终却是以文人、文学为主体的平面文本存世?这显然不符合这种音声样态在社会中的实际位置。

学界认知古代文人远比现代文人“懂乐”,这是从群体意义上的考量。从乐本体讲来,乐人为文人之师毋庸置疑,前引《雨中随笔》所记的意义在此。虽然社会将乐人、特别是女乐视为操贱业之群体,但回到历史语境,官属乐人终身继代所具有的专业性,制度下生存的体系化,加之音声形态作为时空艺术的特殊性,由于文人与乐人的这种相须、相惜,方使得在密切接触中不断创造。王灼所谓“古歌—古乐府—今曲子”的脉络,是以乐为主线。专业乐人群体性存在保障了其所承载者,新创不断融入活态传承,不断积累与积淀,以乐作为主脉不断延续。乐人承载首先在于其为一种技艺,无论声、乐、舞,能够被社会所认同绝非一日之功,须经长期训练方能达到技与艺的完美结合。掌握技巧技能是他们服务于社会、赖以生存的饭碗,这是乐人与文人最本质的不同。

由于音声之特殊性以及乐人在社会中的地位,他们虽承载技艺,却是不许读书应科举的一群。换言之,这个群体没有文人掌握“文化”的先决条件(虽然其承载也是传统大文化的构成),因此,乐谱的发明是在文人帮助下完成的。乐人是一个专业且终身继代的群体,他们口口相传将定型的曲牌音调延续。令新生曲牌之曲调得到社会认同,有几个要素:群体性的专业人士,不断续的口口传承,掌握音声技艺,体系内传承,面向社会广泛传播。曲子是要唱的,曲子词是曲子之词,这是关键所在。在文人的意义上,一旦曲词生成,既可在书斋案头独自把玩,亦可邀三五同道一起品味,要以整体印象示众,乐妓携乐队二度创作不可或缺。进入活态传播之统系,方具真正意义上的传播。这种传播主渠道就是各级官府的所谓府县教坊、州府教坊、府

州散乐、乐营，这是官妓之所在，均可归入教坊体系。

《说郛》载：“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。惟新进士设有顾吏，故便可行牒，其所赠之资则倍于常数。诸妓居平康里，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，颇有知书言话者。”^②“吕士隆知宣州，好笞官妓。官妓皆欲逃去，会杭州一妓到，士隆喜之，留不使去。一日，郡妓复犯小过，士隆欲笞之。妓诉曰：‘某不敢辞罪，但杭妓不自安也。士隆愠而舍之。’”^③陶宗仪在此显指教坊之女乐为用，虽言京都事，但后一条显现地方官府这一群体的存在是不争的事实。她们在进入这个行当之先，必定要接受相关技艺训练。朝士对于官妓非任意为之，“须假诸曹署行牒，然后能致于他处”。所谓唐之北里，元之青楼，应是官妓群体所宅之地。《青楼集》是有元一朝百年之各地名妓的记录，非仅限于京城。鉴于《元典章》与《通制条格》作为国家法律的相关记载，青楼均为官妓无疑，如此方显制度下“网络体系”的意义。这女妓总与“小令三千”——曲子紧密相连，记载地方官妓的文献有相当数量，的确非仅限于京师。

《洞微志》记有曲牌《喝驮子》纳入教坊体系的过程：“此曲单州营妓教头葛大姊所撰新声。梁祖作四镇时，驻兵鱼台，值十月二十一日生日，大姊献之，梁祖令李振填词，付后骑唱之，以押马队，因谓之葛大姊。及战，得胜回，始流传河北，军中竞唱。俗以押马队，故讹曰‘喝驮子’。庄皇入洛，亦爱此曲，谓左右曰：‘此亦古曲，葛氏但更五、七声耳。’”^④这是地方官府中乐妓创制，随之被纳入体系内的表述。《文酒清话》云：“唐封舜臣性轻佻，德宗时使湖南，道经金州，守张乐燕之，执杯索《麦秀两歧》曲，乐工不能，封谓乐工曰：‘汝山民，亦合闻大朝音律！’守为杖乐工。复行酒，封又索此曲。乐工前乞侍郎举一遍，封为唱彻，众已尽记，于是终席动此曲。封既行，守密写曲谱，言封燕席事，邮筒中送与潭州牧。封至潭，牧亦张乐燕之，倡优作褴褛数妇人，抱男女篋管，歌《麦秀两歧》之曲，叙其拾麦劝苦之由，封面如死灰，归过金州，不复言矣。”^⑤可见，京师与地方教坊所承载之曲目确有相通性，不习则被责。官员封舜臣识音律，能将该曲唱出。也许这首曲子刚刚在京师传开，还没有通过乐籍体系传至地方，封舜臣卖弄完全是自取其辱。

各地官妓之宅地是世人吃花酒、打茶围之所在，宅店一体。所谓“词山曲海，千生万熟，三千小令，四十大曲”^⑥。小令三千是宋代以降对乐妓的基本规范，此话语在其后千年之中为多种官书正史、野史稗编、地方志书以及乐人手抄的自律文本所不断提及。虽有泛指多数之意义，但的确显现规范性曲目的承载。如果没有专业技艺的训练，不懂得一两种乐器，不训练嗓音，不懂音律之妙，没有“技艺”，则不可能赢得前来品味者的青睐。

将在籍女乐完全等同于色娱之妓女是一种误区，殊不知这些官妓为声色娱人之群体，国家制度对入仕官员有规范：只能欣赏其技艺，却不能收为妻妾，否则便会被参劾，毕竟这是身份有天壤之别的两个群体。当然，有官员倚权仗势破坏制度则另当别论：“呜呼！我朝混一区宇，殆将百年，天下歌舞之妓，何啻亿万，而色艺表表在人耳目者，固不多也。”^⑦“梁圆秀，姓刘氏，行第四。歌舞谈谑，为当代称首。喜亲文墨，作字楷媚，间吟小诗，亦佳。所制乐府，如《小梁州》、《清歌儿》、《红衫儿》、《圪转儿》、《寨儿令》等，世所共唱之。又善隐语。其夫从小乔，乐艺亦超绝云。”“王金带，姓张氏，行第六。色艺无双。邓州王同知娶之，生子矣。有谮之于伯颜太师，欲取入教坊承应，王因一尼为地，求间于太师之夫人，乃免。”“王玉梅，善唱慢调，杂剧亦精致。身材短小，而声韵清圆，故钟继先有‘声似磬圆，身如磬槌’之谓也。”“金莺儿，山东名姝也。美姿色，善谈笑。搦箏合唱，鲜有其比。贾伯坚任山东佾宪，一见属意焉，与之甚昵……由是台端知之，被劾而去，至今山东以为美谈。”^⑧青楼是为“天下歌舞之妓”的场所，“色艺表表在

耳目者”固然最佳,但夏庭芝更为看重技艺,哪怕是“身材短小”、“身如罄槌”,只因“声似罄圆”也同样收录。邓州同知娶王金带是违制之举,一旦被谪,落得丢官弃爵。有意思的是,社会并不以为耻,还以为“美谈”。

四、曲子在教坊体系下的发展演化

学界研究曲子更多以文人为中心,将乐人视为松散无序,谈教坊只讲宫廷、京师,看不到乐人全国性的群体效应,忽略乐人体系内承载之主体性,很是遗憾。乐籍制度下各地官属乐人普适性存在是为文人参与创作的“温床”,没有这个大前提一切都是虚妄!文人掌握曲子词的创作规律、在熟悉曲牌基本旋律的基础上新创,并不意味着文人之音声技艺较之乐人更为优秀。乔建中论曲牌有云:“曲牌是中国音乐特别是汉族音乐传统音乐中的特有现象。凡是在结构组织上相对标准化,旋律进行上规范化,借‘依声填词’之法制曲、可以多次使用并允许在流传使用中变化的有文字标题的声乐曲和器乐曲,都称为曲牌。简言之:曲牌者,程式性、可塑性、复用性、标题性乐曲之谓也。”^③此论最接近实质,承继了王灼从“乐”的视角把握的思路。

曲牌是以乐人为中心的称谓,即用于演唱的曲调名牌。曲牌由曲子而来,最初曲词合一,专曲专用。在流变过程中,一些优秀的曲子由于脍炙人口,人们更愿意在保留曲调的基础上继续创作,从而曲同词异,这是曲与词的新组,还有在教坊体系中能够演唱的意义。同一曲牌可以由相同或不同作者配上内容截然不同的歌词,当然要在词格基本相同的前提下,使新创唱词与既有曲调相合,即“旧瓶装新酒”。自然也可有些微差异,即多种“又一体”^④。曲牌为“曲之招牌”。这种被社会有着广泛认同度的曲牌积累到相当的量,教坊乐人们开始将曲牌依不同宫调系统串联起来演绎故事(这里凸显音声技艺、度曲技法的意义,在创作过程中少不了文人参与)。这种创造由教坊体系地方官府中的乐人首开先河,这是孔三传创制诸宫调的意义。

“说唱诸宫调 昨汴京有孔三传编成传奇灵怪入曲说唱。今杭城有女流熊保保及后辈女童皆效此,说唱亦精,于上鼓板无二也”^⑤。加上前及《碧鸡漫志》中的记述,这些是为诸宫调与孔三传最具代表性的材料。前谓孔三传是泽州人氏,后称其为汴京人氏。《骨董琐记》中有以下言语:“宋太宗灭北汉,夺其妇女随营,是为营妓之始。后复设官妓,以给事州郡官幕不携眷者,官妓有身价五千,五年期满归原寮,本官携去者,再给二十千,盖亦取之勾栏也。营妓以勾栏妓轮值一月,许以资觅替,逐及罪人之孥,及良家系狱候理者,甚或掠夺诬为盗属充之,最为秕政。南宋建国,始革其制。”^⑥

称营妓为宋太宗时方有,实属误解,乐营在两晋已有之。讲营妓在勾栏轮值,属于当时实际情况。论者关注这条材料在于孔三传恰在这一时期。人们更多关注女妓,常常将与之相伴的男性乐工“忽略”,殊不知这男性乐工亦属乐籍,他们亦会被派往勾栏轮值应差。是否孔三传为泽州被遣入汴京的官属乐人呢?如若不是长期浸润在这样的氛围之中,对曲子有整体而全面的把握,对曲子的宫调有深层认知,断不能梳理这些曲子依宫调入归统系之中,这是对乐有深层把握的人所成者。当这种形态或称新的组合创制完成,文人参与其中,依孔三传等人创造的曲牌组合系统去编创演绎故事,则有诸如《西厢记诸宫调》、《刘知远诸宫调》等传世佳作(当然不限于此)。诸宫调属戏曲前身,换言之,说唱是一人多角的演出样态。在此基础上,教坊专业人员看到了这种被梳理之后依不同宫调规律性组合曲牌展演故事所具有的巨大潜力,中国的戏曲在此基础上方有实质性的发展。

戏曲产生后的数百年间,其主流创作模式一直延续这种依规律性宫调组合曲牌演绎故事

的样态(以声律为主体,明代“四大声腔”下的戏曲全是这样的创制,创腔显现风格)这就是所谓曲子—曲牌—曲牌联缀(一人多角说故事,说唱的意义,分角色、行当,穿插科白、场面,戏曲的意义)这曲子为多种音声技艺形式之母体,这母体以乐人为主导。曲牌在成为新形式元素的同时,其自身亦有发展。在发展过程中一个曲牌非仅为一宫,而是在不同“组合”中适应新音声形式和剧情的需要在不同宫调系统中应用,这就是乐籍女乐面对欣赏者“请曲牌、请宫调”的意义。论者亦应把握元明时期曲牌自身之新创,这恰恰是与词牌最大不同者。王灼以下这段论述颇具典型意义:

《开元天宝遗事》云:“念奴有色,善歌,宫伎中第一。帝尝曰:此女眼色媚人。”又云:“念奴每执板当席,声出朝霞之上。”今大石调《念奴娇》,世以为天宝间所制曲,予固疑之;然唐中叶渐有今体慢曲子,而近世有填连昌词入此曲者,后复转此曲入道调宫,又转入高宫、大石调。^⑤

这里以《念奴娇》为例,把握一曲多变、一曲多调并在此基础上不断被填入新词的过程,可谓词曲之变尽在其中。

这依曲填词成为社会多重意义上用乐母体的广泛、丰富性时尚。在《世尊如来菩萨尊者名称歌曲》中,明成祖将世俗社会教坊体系中广泛应用的357个曲牌钦赐寺庙,虽然依旧是依曲填词,却被填入了佛教劝化的内容,诸如“《显五性之曲》即《梁州》,《布法云之曲》即《醉太平》,《证圆融之曲》即《清江引》,《摧波旬之曲》即《豆叶黄》,《成善趣之曲》即《梅花酒》,《具六根之曲》即《风流体》”^⑥等等。与此同时,明成祖同样以“钦赐”的方式将曲牌《迎风辇》、《天下乐》、《圣贤记》、《青天歌》、《迎仙客》、《步步高》、《醉仙喜》用于《大明御制玄教乐章》^⑦之中。这旧瓶装新酒,可依使用场合显现风格差异,融入佛教与道教。时至当下,笔者在实地考察中常见僧道和着曲牌吟诵经文、宣卷的场景。

更有意思的是,教坊乐系中的曲子还被用于国家礼仪的场合,如此被赋予了“礼乐”意义。当然,这要经过改造,使之在国家意义的嘉礼与宾礼场合中成为亦礼亦俗的作品。诸如《感皇恩》、《醉太平》、《天下乐》、《乐太平》等等,有些是为礼仪场合专创,有些曲目则是将自然界之物为曲名再转意为用者,诸如《朝天子》,学者考订原名《朝天紫》:“《朝天紫》——本牡丹名,见陆游《牡丹谱》——今讹为《朝天子》类。”^⑧在庄重场合使用,曲词当然要作处理,使之符合仪式需要,在仪式中使用显现风格上的差异,这就是“俗曲礼用”。《钦定续文献通考》云:“永乐间定《耕耜宴飨乐章》:一奏本太初之曲,二奏仰大明之曲,三奏民初生之曲。《会典》曰:初观耕讫,教坊司承应,用大乐百戏。嘉靖九年续定教坊司承应,用大乐、队舞、村田乐、杂戏。”又云:“嘉靖十年仁寿宫落成宴飨乐章:一奏本太初之曲《朝天子》……二奏仰大明之曲《殿前欢》……三奏民初生之曲《沽美酒》、《太平令》……四奏品物亨之曲《醉太平》……五奏御六龙之曲《清江引》、《碧玉箫》……上进膳曲《水龙吟》、《大清歌》、《上清歌》、《开天门》。”^⑨这是皇帝参加耕耜宴飨仪式以及皇宫新殿落成宴飨仪式所用的乐曲,这种俗曲礼用沿至清代,所谓“国初亦设立教坊司,而朝会宴享所奏,有用时俗曲调者,盖沿明代之旧也”^⑩。从仪式中记载的曲目看,的确如此。作为庞大的曲牌系统,其中一部分在发展过程中完成了声乐曲向器乐曲的转变。换言之,许多曲牌在多种场合可以作为专门器乐曲使用,这在国家礼仪用乐中表现得尤为突出,《明史》、《明会典》中记录了一些仪式场合将既往声乐曲牌器乐化使用的样态,从多地有官府礼仪用乐传承的乐队后人保存的曲本以及活态演奏中亦可确认这一点,曲牌以器乐化的样态

显现,这是曲牌音乐本体意义上的又一大优势。

王灼当然不知身后事,但他打通的这条脉络,为我们循此下探提供了广阔的研究空间,教坊体系的上下相通性,宫廷、京师与各级地方官府之用乐机构和官属乐人体系内传承的一致性,乐人与文人在词曲创作层面的相须性,一度创作完成之后乐人二度创作——表演与展现的把握;以声律、曲牌为中心,曲子—曲子词—诸宫调—戏曲—声乐曲器乐化;从只曲到套曲,或在曲牌基础上完成板式变化——在器乐中称之为板式变化体,在戏曲中称之为板腔体者,这的确是以乐为中心的创造性演化。受曲子(曲子词)影响,进入文人、文学层面,从依曲填词到依词格创制,如此在有宋一代彰显词牌的文学意义。后世文人依牌而创,却没有了两宋时期的“胜景”,在持续发展方面给人以若有所失之感。

- ①③②⑥⑦③⑤ 王灼:《碧鸡漫志》《中国古典戏曲论著集成》一,中国戏剧出版社1959年版,第106页,第110页,第115页,第145—146页,第148—149页,第142页。
- ② 吴任臣:《十国春秋》卷五六,中华书局1983年版,第812页。
- ④ 周德清:《中原音韵·序》《中国古典戏曲论著集成》一,第173页。
- ⑤ 刘肃:《大唐新语》卷二“极谏第三”,中华书局1984年版,第18—19页。
- ⑥ 拙作《地方官府用乐机构和在籍官属乐人承载的意义》,载《音乐研究》2011年第1期。
- ⑦⑧ 周密:《武林旧事》,影印文渊阁《四库全书》本,台湾商务印书馆2008年版,史部第590册第245页。
- ⑨⑩⑬ 吴自牧:《梦粱录》《西湖文献集成》,杭州出版社2004年版,第71页,第249页,第249页。
- ⑩ 田汝成:《西湖游览志》卷一三,影印文渊阁《四库全书》本,史部第585册第212页。
- ⑫ 谢肇淛:《五杂俎》卷八《人部四》,上海书店2001年版,第157页。
- ⑬ 《金瓶梅词话》第六十一回,人民文学出版社1985年版,第815页。
- ⑭ 拙作《轮值轮训制——中国音乐主脉传承之所在》,载《中国音乐学》2001年第2期。
- ⑮ 陈庆浩、郑阿财、陈义主编《越南汉文小说丛刊》第二辑,台湾学生书局1992年版,第5册第31页。
- ⑯ 施绍文、沈树华:《关汉卿戏曲集》,中国国际广播出版社2011年版,第212页。
- ⑰ 余怀:《板桥杂记》《明清娱情小品撷珍》,学林出版社1999年版,第616页。
- ⑱ 珠泉居士:《续板桥杂记》《明清娱情小品撷珍》,第638页。
- ⑲ 王溥:《唐会要》卷三四,中华书局上海编辑所1955年版,第630页。
- ⑳㉑ 陶宗仪:《说郛》卷七七上,卷七八上,影印文渊阁《四库全书》本,子部第880册第316页,第346页。
- ㉒ 郭威:《曲子的发生学意义》,中国艺术研究院研究生院2010年博士学位论文打印本。
- ㉓ 冯梦龙叙王骥德《曲律》《中国古典戏曲论著集成》四,第47页。
- ㉔ 祝穆:《古今事文类聚》后集卷一七,影印文渊阁《四库全书》本,子部第926册第257页。
- ㉕ 燕南之庵:《唱论》《中国古典戏曲论著集成》一,第162页。
- ㉖㉗ 夏庭芝:《青楼集》《中国古典戏曲论著集成》二,第7页,第17、24、29、36页。
- ㉘ 乔建中:《曲牌论》《土地与歌》,山东文艺出版社1998年版,第212—229页。
- ㉙ 康熙五十四年编纂的《御定词谱》、《御定曲谱》中有相当数量的“又一体”。
- ㉚ 邓之诚:《骨董琐记》卷四,中国书店1991年版,第125页。
- ㉛ 拙作《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》,载《中国音乐》2009年第1期。
- ㉜ 《大明御制玄教乐章》《道藏》,上海书店出版社1988年版,第19册第858—860页。
- ㉝ 王骥德:《曲律·自序》《中国古典戏曲论著集成》四,第59页。
- ㉞ 《钦定续文献通考》卷一一六,影印文渊阁《四库全书》本,史部第629册第356、358页。
- ㉟ 《皇朝文献通考》卷一七四,影印文渊阁《四库全书》本,史部第635册第817页。

(作者单位 中国艺术研究院音乐研究所)

责任编辑 山木