

元曲宫调“音乐”论向“声情”说的转义及其历史文化原因

张婷婷*

【摘要】元代之前,有关宫调的理论,均不出于“音乐”论的范畴,但自元曲产生之后,曲论者纷纷讨论宫调的“声情风格”,由此而形成了“宫调声情说”。产生这种转向的主要原因在于:金元时代战乱频繁,尤其是少数民族的南侵,使得宋代的礼乐制度及职官设施遭到严重破坏,但却造就了各民族多元艺术的融合,并最终形成了独特的元曲文艺风格。在民族融合过程中,各民族音乐的乐律具有较大差异,无法形成统一的标准,加之当时乐律不讲、音声失传,礼乐大乱,雅音杂俗,俗乐甯雅的历史文化背景,这最终导致曲论者放弃对音律的讨论,转而探寻宫调声情的风格特点。

【关键词】元曲;宫调“音乐”论;宫调声情说;曲律舛谬

宫调是元曲研究不可回避的重要问题,也是晚近以来学术界争论颇多、分歧较大的题域,以至于迄今为止学界尚无完全令人信服的结论。在元代“曲”体文学中,“宫调”占有重要地位,无论散曲或杂剧,在曲调首曲牌前一般均要详细标明“宫调”,各家曲谱也以宫调为纲,曲牌为目,例以曲文,范以格律。因此,宫调与元曲有着密切的联系,甚至就是元曲艺术的有机组成部分。在元曲产生之前,有关宫调的理论甚多,历代论者或将宫调与政治相联系,或与阴阳相对应,或与五行相参照,宫调的内涵总不出于音乐研究的范畴。但是到了元代,曲家言及该问题,纷纷避开宫调的音乐内涵而转向讨论其声情风格。虽然晚近以来学术界对宫调问题的讨论始终没有停止,但是各家各派却众说纷纭,莫衷一是,宫调似乎成为元曲研究的密码,一时鲜有能解者或破密者。因而,为了更深入地探讨其个中原因,本文另辟蹊径,采诸家学者之说,据金元时期史料,旨在重新探寻元曲宫调“音乐”论转向“声情”论的历史文化原因,并尝试分析其转向的历史文化意义。

一、学界对于元曲宫调乐律内涵的论争

“宫调”作为一种音乐术语,其本意主要是指代以“调名”为标志的特定调高调式,例如【中吕羽】

*文学博士,南京艺术学院艺术学研究所副教授,210013。本文是江苏省社科基金项目“中国古代表演艺术理论研究”(12YSC014)、江苏高校优势学科建设工程资助项目(PAPD)、江苏高校哲学社会科学优秀创新团队项目“中国特色艺术理论建构与文化创新研究”(2015ZSTD008)的阶段性成果。

系以俗律中吕为宫的羽调式,而【越(商)调】系以俗律黄钟为宫的商调式,诸如此类,它们可说都具有明确的音乐指意性^①。这是唐宋以来对“宫调”内涵的理解,但是延至元代,制曲方家虽然对宫调时有记载,但都未涉及音乐性质,他们纷纷转向讨论宫调的声情特征和曲调风格,如《唱论》《中原音韵》《南村辍耕录》等,均著录有宫调,为十七种:“大凡声音,各应于律吕,分於六宫十一调,共计十七宫调。”^②根据当时实际用调的情况,周德清归纳出“自轩辕制律一十七宫调,今之所传者一十有二”^③的结论。周氏略去后五种宫调,料简出三百三十五章曲牌,分门别类,一一归纳,将其置于所属宫调名下。陶宗仪《南村辍耕录》也抄录了“宫调声情说”,但字里行间中,却透露出宫调解释上的某种迷惑:“金章宗时,董解元所编《西厢记》,时代未远,尚罕有人能解之者,况今杂剧中曲调之冗乎?因取诸曲名,分调类编,以备后来好事稽古者之一览云。”^④实际上,他著录的曲牌,仅为八宫调,与周德清之书相较,少了小石调、越调、商角调、般涉调凡五种。从现存文献资料看,元曲宫调小令用调为十种,散套用调为十二种,杂剧用调仅九种,今存元刊本杂剧,每套曲子前,甚至均未标明宫调,但有元代的散曲集三种:《阳春白雪》《太平乐府》《乐府新声》,皆曲以调聚,以宫调为序。

那么,究竟如何认识元曲的宫调呢?事实上对此问题,明代曲家已经表现出非常大的困惑。纵观明代曲家的观点,他们大致抱持两种态度:一种态度是对宫调顶礼膜拜,一一标明元杂剧每一出套曲的宫调,如臧晋叔的《元曲选》;又仿照元曲“北九宫”,臆造出“南九宫十三调”之说,如沈璟的《南曲全谱》。另一种态度是对宫调系统表现出极大的困惑,希望能摸索出名实相符的宫调解读方法,如明代曲家张琦,在《衡曲麈谭》中写道:

古律数九九八十一以为宫,三分而损益之以为徵、商、羽、角,此律吕之大较也。复之一阳始生,律应黄钟,递而推之为大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟,凡十有二律。……然未有舍十二律而自为神明者。今按之曲谱,大抵誇张附会者什之八九,夷考其调,仅有黄钟、南吕二家,诸如仙吕、大石、越调、双调之名,不知从何根据。如谓舍十二律别有流畅,则此黄钟、南吕犹然十二律中之名义也,而曲谱竟别创为仙吕诸调,又何说耶?如仍出诸十二律,则宫调之音,当叙自黄钟始,今南曲谱独首仙吕,又何说耶?且也,黄钟为宫,不必更有正宫之名矣;夹钟、姑洗、无射、应钟为羽,不必更有羽调之名矣;夷则为商,不必更有商调之名矣;今谱之有宫、商、羽三调,而又无角、徵二声,独何欤?”^⑤

在明代曲家中,张琦精填词,善制曲,曾选辑元、明散曲,分类汇集为《吴骚合编》,又撰有《南九宫订谱》,不可谓不精通音律,可是他认为宫调的用法已经混乱不堪,多数曲家妄自附会宫调之名,根本不理解乐律上的指义,甚至以彼宫调之名,作此曲调之曲。因此,不能不愤起批评,痛加指责,扭转时风,匡正浇讹。张琦所生活的明代,曲子调性已经转为由笛子音高来确定。更明白地说,即由笛子吹奏音调的高低来具体确定曲子的调高,而传统以宫调系统来规定音高的方法已遭到了废弃。宫调已名存实亡,其乐理意义已基本消解。

上文论述表明,宫调的用法在明代已颇为混淆,尽管后代曲家试图恢复其音乐功能的努力,始终没有断过。但要获得宫调意义的一劳永逸的最终答案,似仍为悬置在古今学者心中百思不解的一大疑问。诚如近代曲学大家吴梅所说:“宫调之理,词家往往仅守旧谱分类之体,固未尝不是,但宫调究竟

①洛地先生认为,“在宋人,宫调是音乐性质的宫、调。所以,纵使自古至今的燕乐研究,众说纷纭,歧义百端,这个大范围并不错。”参见洛地:《词乐曲唱》,北京:人民音乐出版社,1995年,第214页。

②十七宫调的具体名称为:黄钟、正宫、大石调、小石调、仙吕、中吕、南吕、双调、越调、商调、商角调、般涉调、道宫调、高平调、歇指调、角调、宫调。参见燕南芝庵:《唱论》,《中国古典戏曲论著集成》第一册,北京:中国戏剧出版社,1959年,第160页。

③周德清:《中原音韵》,《中国古典戏曲论著集成》第一册,北京:中国戏剧出版社,1959年,第224页。

④陶宗仪:《南村辍耕录》,北京:中华书局,1997年,第332页。

⑤张琦:《衡曲麈谭》,《中国古典戏曲论著集成》第四册,北京:中国戏剧出版社,1959年,第271页。

是何物件,举世且莫名其妙,岂非一绝大难解之事!”^①然笔者仍不揣冒昧,努力在撷取学界有关宫调各种理论的基础上,将影响最广的观点拣绎归纳为以下六种:

1. 宫调声情说。这种说法出自元人燕南芝庵《唱论》。他认为每种宫调演唱时,都要唱出自己的声情风格——譬如仙吕调唱必须清新绵邈,南吕宫唱不能不感叹伤悲。“宫调声情说”提出之后,即被元明以来的曲家频繁转引或称述,几乎无人对此观点持有异议。但晚近以来的学者却纷纷否定,他们用每一宫调的声情比照散曲、杂剧作品,一一对应附,认为多数作品均不合乎声情风格,故视之为大谬,认为不足以服人。

2. 形式论。以清康熙年间曲家王正祥为代表,他在《新定十二律京腔谱序》中提出,宫调名称的出现,根源于上古相旋为宫之法,“以律为经,复以律为纬,每律得十二调,合之十二律,共得八十四调。盖其时未有牌名,因调而为之歌章,故有诸公诸调之称谓。”自从牌名出现后,音乐的性质均由牌名规定,宫调仅为形式而已。“北曲所唱,较之八十四调与牌名迥异,唱头原以牌名当是时也。及至欲去其宫调之名,而奈因优伶之辈,借正乐而为糊口之计,岂可舍其宫调之名矣。因而于中生巧,言宫调太繁,省其八十四为四十八。……大抵即有牌名则断乎不可更以宫调称谓之矣。乃元人所分六宫十一调,已非后学典则。”^②

3. 音域说。此说出自杨荫浏《中国古代音乐史稿》,他认为宫调并不代表乐曲调高,也不具备规定乐曲调式的作用,而是发挥了规约音域范围的功能,供同一宫调的曲子在相近的音域内选择音高。犹如作者所说:“现存的南北旧谱中的《燕乐》宫调名称,……它们只是依高低音域之不同,把许多适于在同一调中歌唱的曲调,作为一类,放在一起,其作用只在便于利用现存旧曲改创新曲者,可以从同一类中,拣取若干曲,把它们联接起来,在用同一个调歌唱之时,不致在各曲音域的高低之间,产生矛盾而已。除此之外,别无奥妙可言。”^③

4. 调高调式说。代表人物孙玄龄,他在《元散曲的音乐》一书中认为,元曲宫调“仍有某中乐理关系依稀地存在——这种乐理关系,仍然是在调高和调式两个方面。具体的表现为:有同调式而不同调高的宫调,也有同调高而不同调式的宫调。”^④

5. 限定乐器管色之高低。这一主张主要由吴梅提出。他认为“宫调者,所以限定乐器管色之高低也。”^⑤以吴梅为代表的曲家,他们纷纷以笛调来标注元曲宫调调高。

6. 换韵说。这一说法以洛地先生、俞为民先生为代表。两位先生通过对宫调历史脉络的疏理,对诸宫调与元曲的用韵一一对比后,得出宫调的实质即在用韵的结论。标宫调名则是提示剧曲中各套首曲的符号标志。

综上所述,虽然中国古代乐律的产生及其发展,宫调本义的流传衍变等问题,元杂剧的乐理分析,音高调式、尾曲结音等研究,学界已有充分的讨论与周延的归纳,均可备一说,足堪参考。但是在金元一代,为何曲家论及宫调纷纷避开其乐律属性的问题而不言宫调乐理,却统统转向探讨“宫调声情”论呢?从学术研究的角度看,如果再从“文”与“乐”结合的角度对宫调的乐律属性下一结论,已无法得出令人信服的结论,其结局只能是各持一端,见仁见智。因而必须另辟蹊径,针对元代曲家描述宫调性质的转变以及宫调内涵转义的复杂历史背景中去探寻其文化原因,因而笔者从金元时代“曲律舛谬”的角度,提出个人的管窥之见,以供学界进一步探讨和研究。

①吴梅:《顾曲麈谈·论宫调》,上海:上海古籍出版社,1997年,第7页。

②王正祥:《新定十二律京腔谱序》,《善本戏曲丛刊》第三辑,台北:台湾学生书局,1984年,第13—16页。

③杨荫浏:《中国古代音乐史稿》,北京:人民音乐出版社,1981年,第582页。

④孙玄龄:《元散曲的音乐》,北京:文化艺术出版社,1988年,第230页。

⑤吴梅:《顾曲麈谈》“论宫调”,第7页。

二、元曲宫调乐律论向宫调声情说的转义

从乐律论角度来看,宫调的本意乃是指调高调式。正如元稹《琵琶歌》所说:“琵琶宫调八十一,旋宫三调弹不出。”^①具体而言,“宫”为调高,“调”为“调式”,如假设黄钟为C,黄钟宫即相当于今天的C大调。“宫调在我国有两个系统:一是十二宫七调‘八十四调’系统;一是七宫四调‘二十八调系统’。”^②前者即元稹诗中所涉及的“八十四调”,由十二宫相旋七调而得,为宫廷雅乐之用调;后者为唐代教坊中“俗乐”的用调系统,称为“隋唐燕乐二十八调”。《新唐书·礼乐十二》载:

自周、陈以上,雅郑淆杂而无别,隋文帝始分雅、俗二部,至唐更曰“部当”。

凡所谓俗乐者,二十有八调:正宫、高宫、中吕宫、道调宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫为七宫;越调、大食调、高大食调、双调、小食调、歇指调、林钟商为七商;大食角、高大食角,双角,小食角、歇指角、林钟角、越角为七角;中吕调、正平调、高平调、仙吕调,黄钟羽。般涉调、高般涉为七羽。皆从浊至清,迭更其声,下则益浊,上则益清,慢者过节,急者流荡。其后声器浸殊,或有宫调之名,或以倍四为度,有与律吕同名,而声不近雅者。其宫调乃应夹钟之律,燕设用之^③。

唐代的音乐文化与前此各朝大体相同,约有两大体系:一为“大唐雅乐”,一为“燕乐”。前者主要由先秦及两汉“郊庙音乐”演变发展而成;后者则是以“燕飨音乐”为基础的再综合与再创造。这两类宫廷音乐,隋唐以前并无太大区别,经常混杂使用,至隋文帝时始将雅乐与燕乐分门别类。雅乐与燕乐的分立必然使宫调出现两个系统——雅乐八十四调与燕乐二十八调。而与元曲宫调有直接关联的,似当为燕乐二十八调。

在五代十国时期,音律开始舛乱。延至宋代,燕乐音律系统开始发生变化,其“不复为一个‘轮转’系统,只是对具体乐曲、唱调的调高、调式的标记”^④。实际上,唐燕乐所用的二十八调,在宋代已不复全部使用,据《宋史·乐志》载:“宋初置教坊,……所奏凡十八调,四十大曲”^⑤,张炎在《词源》中也说:“今雅俗只行七宫十二调,而角不预焉”^⑥。宋代文献经常将雅乐“八十四调”与俗乐“二十八调”相互混淆,宫调的指义既有“俗调名”,又有“俗律调”,甚至还包含了“雅律调”,这样的情况在《碧鸡漫志》中,不乏例子。“唐史又云,其声本宫调。今《凉州》见于世者凡七宫曲,曰黄钟宫、道调宫、无射宫、中吕宫、南吕宫、仙吕宫、高宫,不知西凉所献何宫也。然七曲中,知其三是唐曲,黄钟、道调、高宫者是也。”^⑦其中黄钟宫、无射宫是“雅律调名”,仙吕宫、高宫与道调宫则是“俗调名”,中吕宫、南吕宫则为“俗律调名”,三种称名相互混用,即便谙熟音律的王灼也不得不感慨“予谓:黄钟即俗呼正宫,昆仑岂能舍正宫外,别制黄钟《凉州》乎。”^⑧雅律与俗律的混乱,各类称名的裹杂,再加上律吕乖违,已经将宫调系统打乱,宫调已与音乐实践不相符合,因此流传于民间的俗乐便弃宫调不用。尽管唐宋以来宫调的具体指意即有所变化,在“俗调名”、“俗律调”与“雅律调”三种名称相互混乱,但总未逸溢出音乐范畴,宫调仍具有相当明确可靠的音乐性质。然而,让人费解的是:与唐宋的音乐家不同,金元时期的曲家,论及“宫调”时,都避而不谈其音乐性质,却转向讨论“宫调声情”,认为每一种宫调都具有一类声情特征,或适于展现清逸之情,或合宜刻画富贵之感,或有惆怅雄壮之风格,或具高亢激越之

① [唐]元稹:《元氏长庆集》,上海:上海古籍出版社,1992年,第139页。

② 洛地:《词乐曲唱》,第312页。

③ [宋]欧阳修、宋祁撰:《新唐书》卷二十二,北京:中华书局,1975年,第473页。

④ 洛地:《词乐曲唱》,第312页。

⑤ [元]脱脱等修:《宋史》卷一百四十二,北京:中华书局,1977年,第3349页。

⑥ 张炎:《词源》,俞为民、孙蓉蓉主编:《历代曲话汇编》(唐宋元编),合肥:黄山书社,2006年,第196页。

⑦ 王灼:《碧鸡漫志》卷三,俞为民、孙蓉蓉主编:《历代曲话汇编》(唐宋元编),第78页。

⑧ 王灼:《碧鸡漫志》卷三,第78页。

色彩,演唱时曲子时,必须明确其曲牌所归属的宫调,唱出符合该宫调的声情。其中,对宫调风格特色作系统归纳并形成一家之言的,当首推燕南芝庵的《唱论》:

仙吕调唱,清晰绵邈。南吕宫唱,感叹伤悲。中吕宫唱,高下闪赚。黄钟宫唱,富贵缠绵。正宫唱,惆怅雄壮。道宫唱,飘逸清幽。大石唱,风流酝籍。小石唱,旖旎妩媚。高平唱,条物澁漾。般涉唱,拾掇坑塹。歇指唱,急并虚歇。商角唱,悲伤宛转。双调唱,健捷激袅。商调唱,凄怆怨慕。角调唱,呜咽悠扬。宫调唱,典雅沉重。越调唱,陶写冷笑。^①

燕南芝庵认为,金元流行的六宫十一调,具有各具特点的声情风格,演唱时应明确曲牌的宫调声情,展现不同的曲调风格。自燕南芝庵提出“宫调声情”论后,这段著述即被元明以来的曲家反复转引或称述,^②但是深谙曲律的曲家在引述过程中,几乎无人对此观点有任何异议,也不曾提及宫调其他具有乐理性质的含义,仅仅将燕南芝庵记录的一个错误之处“仙吕调”更正为“仙吕宫”。即便到了明代,曲家已经完全不理解宫调的音乐属性与声情风格具有何种联系,但也不敢怀疑元人的这种说法,如王骥德在《曲律》中提出“无射之黄钟,是清律也,而曰富贵缠绵,又近浊声,殊不可解”,却仍坚定地沿袭此说,并认为“此其法本之古歌者,而今不得悖也”^③。“宫调声情论”遂被曲律家们遵奉为填词制曲的金科玉律,他们不仅将各宫各调的曲牌广为集纳,厘定部类,薄属甲乙,便于查考,还强调曲家制曲的必须“审音”、“识律”,根据曲子的风格,选取具有相应声情的宫调的曲牌进行创作。至此,“宫调”的指义完全产生了改变,失去了原来的乐律指义,而成为元曲曲调声情的标志。那么,产生这一转义的历史原因是什么呢?下文第三部分和第四部分则从“曲律舛谬”的视角,依据金元时期的史料立说,分析金元时期礼乐制度的建构与宫调乐律的恢复,探析元曲宫调“音乐”论转向“声情”转义,并寻求其理论转化的历史文化原因。

三、“曲律舛谬”视角中金元时期的礼乐建构与宫调恢复

金元时代战乱频繁,尤其是少数民族的南侵,不仅直接导致南宋王朝覆灭,同时也使宋代的礼乐制度及职官设施遭到严重破坏,但中原文化的影响仍然十分巨大。少数民族政权既然继承了汉族文化,那么就不能不进行系统性的礼乐建构活动,如《金史》所载:“初,太宗取汴,得宋之仪章、钟磬、乐虞,挈之以归。”^④元使臣赞曰:“天辅草创,未遑礼乐之事。太宗以斜也、宗干知国政,以宗翰、宗望总戎事。既灭辽举宋,即议礼制度,治历明时,纘以武功,述以文事,经国规摹,至是始定。”^⑤尤其是金章宗时期,章宗以开明的态度,仿效宋制,创立金朝各项典章礼乐制度,试图恢复传统礼乐秩序。明昌六年(1195)的祭孔活动,即是恢复汉文化礼乐制度的一项重大标志性事件。^⑥这次盛典之曲辞被记录下来,《孔氏祖庭广记》更有完整的记录:

【洁洗宫】来宁之曲 其词云:

有功者祀,德厚流光。猗欤将圣,三纲五常。百代之师,久而愈芳。灵宫对越,神其鉴飨。

盥洗

【洁洗宫】净宁之曲:

楚楚祀仪,听征莫缀。爰清其持,玄扈悦。非持之清,精诚是浼。神之来思,式钦嘉齐。

①燕南芝庵:《唱论》,《中国古典戏曲论著集成》第一册,第160—161页。

②例如元代周德清的《中原音韵》、陶宗仪的《南村辍耕录》、明代朱权的《太和正音谱》、臧晋叔《元曲选·序》,等等。

③王骥德:《曲律》,《中国古典戏曲论著集成》第四册,北京:中国戏剧出版社,1959年,第103页。

④[元]脱脱等修:《金史》卷三十九,北京:中华书局,1975年,第882页。

⑤《金史·太宗本纪》记曰:“夏四月癸亥,敕有司:以增修曲阜宣圣庙工毕,赐衍圣公以下三献法服及登歌乐一部,仍遣太常旧工,往教孔氏子弟,以备祭礼。”参见[元]脱脱等修:《金史》卷三,第66页。

⑥[元]脱脱等修:《金史》卷一〇《章宗本纪》,第235页。

降升

【南吕宫】肃宁之曲：

衣冠袞封，玄王之宗。春秋陈祀，玄王之宫。清洙或涸，东山或童。此封此祀，承承无穷。

奠币

【沽洗宫】溥宁之曲：

仰惟圣猷，宏赐尊显。宿燎设悬，展诚致奠。旅币申申，于粢洗腆。崇报孔明，不坠敬典。

酌献 先圣

【沽洗宫】德宁之曲：

巍巍堂堂，道德孰俪。屈于一时，信于万世。王号尊崇，公封相继。□辰之良，洁严以祭。

酌献兗国公

【宫调同前】：

好学潜心，簞瓢乐内。具体而微，人进我退。洙泗之乡，神之所在。其从圣师，庙食作配。

酌献邹国公

【宫调同前】：

醇乎其醇，优入圣域。祖述唐虞，力排杨墨。思济斯民，果行其德。祀为上公，兹宜配食。

亚终献 酌献

【宫调同前】

法施于人，修经式诲。如明开盲，如声破聩。棲迟衰周，光华昭代。俨然南面，门人列配。

送神

【沽洗宫】归宁之曲：

筵豆威仪，孔将孔惠。三献备成，四方所视。神保是飨，永光阙里。神之聿归，貽厥孙子。

仍遣太常乐工，教孔氏子弟，各执其艺，以备祭祀。^①

从上述材料不难发现，宫调名称被详细标注于每首曲子之前，与元代散曲、杂剧互为印证，似宫调在当时被实际运用的坚强证据，自明代迄今，未见有人援引，可发前人未发之覆。在此，必须稍加提及的是，《孔氏祖庭广记》凡十二卷，由孔子五十一代孙孔元措编纂，所据材料主要为孔圣四十六、四十七、四十九共三代孙前后相继修撰，最后定名为《祖庭广记》。元措在先祖旧作的基础上，复补入三百零二事，增益甚多，故遂于书名后缀以“广记”二字，诚如元措所云：“圣愈远来者难考，乃与太常诸公讨论传记及诸典礼，于二书之外得三百二事，皆往古尊师之懿范，皇朝重道之宏规，前此所未见闻者。于是增益二书，合为一编及图。”^②此书先刊版于金正大四年（1227），后又重梓于蒙古壬寅年（1242）。时金朝已亡，蒙古尚无年号，故凡涉及纪年之事，则仅以干支代之。上引材料涉及宫调之事甚多，为当时人记当时事，且可与《金史》比勘附照，金代在对礼乐文化的恢复与建构中，试图恢复雅律系统，在祭祀大典中，详细标明每支曲子的雅律调名，由此，“金乐所以流传元代得修用之，实本于此。”^③这也说明，宫调在当时仍然具有规范音乐乐律的属性。

《孔氏祖庭广记》所载之祭祀活动，《金史》明白提及章宗曾搜取所谓宋之旧乐工，同时又补钟磬，调音律，试图恢复象征汉文化正统的雅律制度，以显示自身权力统治的合法性。但礼乐制度中断废弛已久，古律早已失传，加之宋代以来“音律舛乱”，金代音律已与前代大不相同，遂不得不以变通的方式重新“定律”，具体方法则为取音之“和谐”者，即可取而用之，如《金史·乐志》所云“今之钟磬，虽崇

①《孔氏祖庭广记》卷五，《四部丛刊续编》本。

②《孔氏祖庭广记·引》，《四部丛刊续编》本。

③[清]嵇璜：《续文献通考》，杭州：浙江古籍出版社，2000年，第3702页。

宁之所制，亦周、隋、唐之乐也。阅今所用乐律，声调和平，无太高太下之失，可以久用。唯辰钟、辰磬自昔数缺，宜补铸辰钟十五，辰磬二十一，通旧各为二十四虞。”^①由于受到战乱的严重破坏，钟鼓礼器散亡，遂不得不增补或更新乐器。至于音律的调节，则不按照器物的标准确定音声高低的原有做法，转而采取以声音听之和諧的方式来确定律吕，以求达到与乐器定音相同的效果，《金史·乐志》云：“‘尝观宋人论乐，以为律主于人声，不当泥于其器，要之在声和而已。’于是，命礼部符下南京，取宋旧工，更铸辰钟十有二。又以旧钟姑洗、夷则皆高五律，无射高二律，别铸以补之，乃协。又琢辰磬各十有二，以其半少劣，择其谐者而用之。”^②从当时“以旧钟姑洗、夷则皆高五律，无射高二律”的做法，即不难发现，金代乐律系统已经极为混乱，尽管称名仍沿袭雅律，但音声实质早已偏离于其称名所指。乐队演奏，必须统一调高，规范调式，各个声部与乐器才能相互协调，彼此统一，否则便会引起声调的混乱，不能产生和谐性的共鸣，故遭到毁损的乐律如何重新获得合理性的整顿，从来都是恢复乐制秩序的头等大事。所以，《孔氏祖庭广记》所载祭孔活动，凡涉及雅乐演奏，每首曲子之前，无不一一详细标明宫调，以便统一乐队演奏，足证金代宫调仍具有音乐性指义，发挥了规范演出的实践性作用，惟乐律舛乱，元声无定。尽管律吕名称同于古制，但是无论音声实质或音高标准都不可避免地与古法雅律相去甚远，不过借其名称而无其实而已。然而在音乐艺术中，又不能不有调高调式的规范，因此在元曲作品中，我们时常会看到有关曲子定调的描述。譬如，元曲前期作家如白朴、关汉卿等，多为“金之遗民”，他们当时颇以“会歌舞，会吹弹”自诩，都是通晓音律的一代曲家，往往在自己的作品中标明宫调，特别是关汉卿的《谢天香》杂剧，更有一段言及宫调的对白可供佐证：

（钱大尹云）张千，将酒来我吃一杯，教谢天香唱一曲调咱。

（正旦云）告宫调。

（钱大尹云）商角调。

（正旦云）告曲子名。

（钱大尹云）【定风波】。^③

从上述对话即可知道，唱曲之前必须绳之以宫调，以便更好地确定音调，获得好的预设性演出效果。取《孔氏祖庭广记》与关汉卿杂剧《谢天香》等文献相互参证，当能进一步证实前述金元之际的宫调，确实尚存在音乐属性的作用，在演出实践活动中运用。但是要统一宫调的属性，实为不易之事，既面临技术方面的困难、乐律混乱的窘迫，也有声音之不传的尴尬。然而，即便举全国之专长乐律的文士进行礼乐的建构去恢复雅乐，也难以重现宫调的古制。因此，统一宫调的乐律已无现实的历史条件，曲家只能寻求变通之法，重新寻求宫调对元曲的规范作用，重新建构宫调的理论。

四、“曲律舛谬”背景下元代宫调理论转向的历史文化原因

由上文我们可以看到，金代尚有恢复礼乐制度的文化建构，并开展了一系列整理及补铸礼器的工作，然而金元易代，元代乐律系统较之前朝，显得更加混乱，“乐户子孙犹世籍河南，仅能肄其钟鼓铿锵，不复究其义矣。”^④即便宫廷雅乐也融入了各少数民族的音乐元素，出现了“雅俗兼用”的现象，打破了“世俗之乐，岂可施于帝王之前”^⑤的限制，甚至雅乐与蒙古族俗乐——“国朝乐”，二者均被列为祭祀音乐，时常交换更替演奏。据《析津志·岁纪》记载，元朝太庙祭祀：“四孟以大祭，雅乐先进，国朝乐后进，

① [元]脱脱等修：《金史》卷三十九，第883页。

② [元]脱脱等修：《金史》卷三十九，第883页。

③ 王季思主编：《全元戏曲》第一册，北京：人民文学出版社，1999年，第223页。

④ [民国]柯劭忞：《新元史》卷九一，长春：吉林人民出版社，1995年，第1869页。

⑤ [元]脱脱等修：《金史》卷三十九，第886—887页。

如在朝礼”；又云“每月一荐新，以家国礼，喝盏乐。”^①所谓“国朝乐”、“喝盏乐”，皆是元人喜爱的俗乐，而较之汉族音乐，无论音乐风格或音律系统，都与后者存在一定差异，具有鲜明的北方少数民族特征，诚如元人陶宗仪言：“达达乐器，如箏、秦琵琶、胡琴、浑不似之类。所弹之曲与汉人曲调不同。”^②因此，各民族音乐相互交叉、相互渗透、相互影响、相互促进，既共同发展又彼此旁助，由此形成了多元化的音乐文化局面。在这一过发展变化程中，也不可避免地出现了律吕标准难以统一，无法规范的情况，即使与俗乐比照，雅乐系统虽然显得较为规范和稳定，但是也徒有其唱名而缺乏准确的实际音高，不过拾掇唐宋遗绪而已。诚如赵孟頫《乐元》所言：“今之乐以四清混于七音之中，岂不谬乎？”《草木子》卷三下引熊朋来《律论》，也从制律的角度阐述了元代音律混乱，音声系统大变的实际状况：

元熊朋来《律论》，黄钟流行，诸律本无间断也。算法之起，始因律管有长短，此算家因律以命术，非律以命算也。犹之方田焉。田生五谷，岂知我为圭箕弧环，律和五声，岂知我为正变倍半，皆算家命之耳。故固之钟律者，以耳齐声，后人不能，始假数以正其度，雅乐之不可兴，声音之不可传也^③。

熊氏认为，古代黄钟元音，有如灯灯之火递相流传，不相间断，算家则根据音律实际，总结规律，制定算法，确保音声规范，稳定乐教秩序。若音乐不传，宫商失落，律吕之算法时有变化，后人多根据枯燥的律吕数据，后人则以推算的方法衡量音乐，脱离了音乐表演活动的实际，难以更好地审音协律，以正法度，遂出现“声音之不可传”的现象。

针对雅律失传的状况，虞集序《中原音韵》时便有言云：“我朝混一以来，士大夫歌咏，必求正声，凡所制作，皆足以鸣国家气化之盛，自是北乐府出，一洗东南习俗之陋。大抵雅乐之不作，声音之学不传也久矣。”^④雅律之学不兴，声音之道不传，即使稍懂音律之文士儒生，也多将古律抛弃一边，避而不谈，任由乐师定律起调，随意演奏，有如胡祇通《礼乐刑政论》所说：

今之老师宿儒，礼学乐学，绝口不谈，并以所假之器，略不考较，一听贱工俗子。是将古人之饰文末节，复不能举明而并绝之也。^⑤

从“礼学乐学，绝口不谈”不难看出，一方面律吕之学几近绝迹，少有人知晓；另一方面较之前朝，元代多民族融合的潮流已打破了以往音乐法度整齐划一地的传统制定模式。各个兄弟民族乐律自成一统，统一音律的历史性条件始终未能出现。正如吴澄《送萧九成北上序》所说：“自古一统之世，车必同轨，书必同文，行必同伦。今则器用各有宜，不必同轨也；文字各有制，不必同文也；国土各有俗，不必同伦也。车不同轨，书不同文，行不同伦，而一统之大，未有如今日。”^⑥由此可见，统一广阔的疆域容易，统一多异民族不同的制度与风俗却大为不易，即便是音律，也难以做到。具见古律不传，音律无定，歌调只能以通变之法，谐以音韵歌意即可，而宫调的音乐性质，已在历史发展中产生了微妙变化。尽管就名称而言仍不难看出其与前代俗乐的关系，但实际指义已不甚相同，譬如徐渭便认为《中原音韵》为音乐定音寻律，实已脱离了固有传统，直接批评周氏“区区详订，不过为胡人传谱”^⑦。北方民族音乐融入中原所而形成的北曲，音律皆高于汉音，有如徐氏所言“今日北曲，宜其高于南曲”徐氏又云：

中原自金、元二虏猾乱之后，胡曲盛行，今惟琴谱仅存古曲。余若琵琶、箏、笛、阮咸、响之属，其曲但有【迎仙客】【朝天子】之类，无一器能存其旧者。至于喇叭、唢呐之流、并其器

①熊梦祥：《析津志辑佚》，北京：北京古籍出版社，1983年，第213页。

②陶宗仪：《南村辍耕录》卷二十八“乐曲”，北京：中华书局，1997年，第349页。

③叶子奇：《草木子》卷三下，北京：中华书局，1959年，第58页。

④虞集：《中原音韵序》，《中国古典戏曲论著集成》第一册，北京：中国戏剧出版社，1959年，第173页。

⑤胡祇通：《礼乐刑政论》，《紫山大全集》，《全元文》卷一四九，第5册，南京：江苏古籍出版社，2000年，第293页。

⑥吴澄：《送萧九成北上序》，《全元文》卷四七七，第14册，第115页。

⑦徐渭：《南词叙录》，《中国古典戏曲论著集成》第三册，北京：中国戏剧出版社，1959年，第239页。

皆金、元遗物矣。乐之不讲至是哉!^①

【迎仙客】【朝天子】等都是元曲常用之曲牌,所谓“无一器能存其旧者”,便足以说明中原流行之元曲曲调,旋律与音律已具有自身的独特性风格,大不同于前代,宫调之名不过唐宋之遗而已,名实乖舛,遂不能不引起文人雅士的慨叹,又如虞集所言“黄钟九寸之管,既无定论,不过随所置律,而上下损益以为声,均存而律不可辨矣。然以夹钟为律本者,亦不知何当?但知其愈高急,则愈哀怨耳。今民俗之声乐,自朝廷官府皆用之。士大夫或依声而为之辞,善听者或愕然不知其归也。前朝文士,或依旧曲谱而新其文,往往不协于律,歌者委屈融化而后可听焉。”^②“乐之不讲”成为元人的普遍现象,不仅一般文人少见依据律吕寻找今乐与古乐声律之关系者,甚至专门之乐师亦时有将乐律混淆之事,遂不能不出现“今之俗乐视夫以夹钟为律本者,其声之哀怨淫荡”的文化现象。

显然,限于当时乐律不讲、音声失传,礼乐大乱,雅音杂俗,俗乐窜雅的历史条件,一味拘泥于古制,津津于律吕,寻求统一的宫调系统,也是不切合历史实际的想法。故元人遂有意寻找定律的通变之法,提出制曲作乐不必拘泥于古调,只要曲意协于曲调风格即可,“歌调且因今之曲调。而谐之以雅辞。庶乎音韵和而歌意善。则得矣。毋但泥古而废之。而长用胡乐也。”^③如何做到协于雅词,区别于俗调,在元人的观念中,二者最本质的区别便是声情风格的差异,“大抵乐惟取其和。后世乐多悲壮。所以不善。”雅乐的声情风格为中正平和,俗乐与胡乐的声情风格则雄浑高亢,“俗乐多胡乐也。声皆宏大雄厉。古乐声皆平和。”乐曲的声情风格,符合了“和”的特点,便不至于偏离雅乐的范畴太远,“莫若因古人之遗器。庶得其声之近。若今道家金钟玉磬及琴笙埙篪之属。皆古之遗器也。以协其声。使与草木之类毋相夺伦。谅必得中和之调。岂不胜于致祥致荒。而甘用世俗之乐也。”^④在元声无定的情况下,再言宫调的调名指称已少有知音识律者,而其曲调的风格则是最能辨识“雅”与“俗”的标准,因而元人往往善谈乐曲的“味道”,如说元曲具有“蛤蜊”之味,“吾党且谈蛤蜊,别与知味道者道”^⑤。故而元曲的创作时,“首明腔,后要识谱”,明腔,即要求剧作家根据作品的文意味道,选择宫调,顺应宫调的声情风格,即为合乎音律,否则便“有伤音律”,“作乐府,切忌有伤音律”,且如女真【风流体】等乐章,皆以女真人音声歌之,虽字有舛讹,不伤于音律者,不为害者。”^⑥【风流体】为女真族流行之乐曲,无论在散曲或杂剧中都有运用,属于双调,具有“健捷激袅”声情风格,周德清认为演唱该曲,要歌以女真之音声风格,则为合律,而双调之“健捷激袅”的声情特征,与叶子奇所认为的胡曲风格“宏大雄厉”也是基本一致的,吴梅先生曾对【风流体】乐曲进行分析,也认为该曲“纯以叠句作波澜,调至流利,与正宫【笑和尚】【叨叨令】意味略同。”^⑦从【风流体】的合律标准来看,元人尤其强调乐曲曲牌应顺应宫调具有的情感倾向,以调合情,以曲和味,才能感动于人。也可见,乐律大乱的情况下,再言宫调的音乐属性,已无人能解,如果能根据曲子的文意,选择符合表现的曲牌填词制曲,并创作出符合该曲牌所属宫调的声情特征,对于元曲的创作,才具有实际的运用性与规范性。

五、结语

从历史文化角度考察,我们发现,多元民族的融合促使了不同特征的文化交流与彼此影响并互

①徐渭:《南词叙录》,第239页。

②虞集:《叶宋英自度曲谱序》,《全元文》卷八二二,第26册,第144页。

③叶子奇:《草木子》卷二“原道篇”,第21页。

④叶子奇:《草木子》卷二“原道篇”,第21页。

⑤钟嗣成:《录鬼簿》“自序”,俞为民、孙蓉蓉主编:《历代曲话汇编》(唐宋元编),合肥:黄山书社,2006年,第315页。

⑥周德清:《中原音韵》,《中国古典戏曲论著集成》第一册,北京:中国戏剧出版社,1959年,第231页。

⑦吴梅:《南北词简谱》卷上,王卫民编校:《吴梅全集》,石家庄:河北教育出版社,2002年,第166页。

为借鉴的历史文化现象。这从元曲宫调“音乐”论向“声情”说转义的文化现象也可以得到验证。从历史文化角度来看,自蒙古人入主中原之后,各民族生活习俗与文艺风格在各方面或隐或显地发生了改变,这种改变不仅意味着社会政治的更迭,更预示了一个不同于以往的思想时代的到来,少数民族文化与汉人文化发生历史性的交融,生成了具有蛤蚧味道的元曲艺术,也造就了独特的文艺风格。诚如刘祜先生的分析:“来自塞外蒙古民族的粗犷豪迈、勇猛刚毅,及进取、上升时所呈现的蓬勃生气、精神气质,还有这一民族原初朴实本色的天性,伴随着突如其来、旋风般的马蹄,荡涤、冲击了中原汉族的方方面面,诸如习惯的,物质的,精神的。”^①在多元艺术的融合下,不同风格的音乐艺术相互影响、互为借鉴,然而各民族音乐的曲体乐律,具有较大的差异性,难以形成统一化的标准,加之宋代以来,乐律混乱,雅乐“八十四调”与俗乐“二十八调”相互混淆,宫调的指义既有“俗调名”,又有“俗律调”,甚至还包含了“雅律调”,已使时人难以分辨,造成创作上的困难,故而弃宫调而不用。金元以来更是音声失传,礼乐大乱,雅音杂俗,俗乐窜雅、乐律不讲,故而,元代曲家不得不以通变的态度制曲,重新寻找宫调的规范作用,提出制曲不必拘泥于古调,只要作品内容协于曲调所属的宫调声情风格即可。可见,宫调的声情理论,对于元曲的创作实践,实际上是可以起到有效的规范作用的。所以,元代两部研究音乐的专书——《唱论》《中原音韵》,以及陶宗仪的《南村辍耕录》——皆放弃音律的讨论,转而探寻宫调声情的风格特点,个中原因,亦如上所述,似已不难窥之矣。

(责任编辑:邓晓东)

Shifting from Music to Emotion in the Theory of *Gongdiao* in *Yuanqu* and Historical-Cultural Causes for This Change

ZHANG Ting-ting

Abstract: Before the Yuan Dynasty, all the discussions of *gongdiao* 宫调 (literally pitch and tone in ancient Chinese music) belonged to the category of music theory. However, after *yuanqu* 元曲 (a type of musical poetry and drama in the Yuan Dynasty) became popular, scholars began to pay particular attention to the emotional implications of *gongdiao* when *yuanqu* was accepted as a form of performing arts, thus leading to the recognition of *gongdiao* as a notion of performing rather than music proper. This change was due to the following factors. Frequent wars in the Jin and the subsequent Yuan dynasties and the southward invasion of the northern ethnic minorities seriously damaged the system of rites and music of the Song Dynasty and caused the fusion of the arts of various ethnic groups, leading to the formation of the unique style of *yuanqu*. During this process, no unified standard was formed because melodies from various ethnic groups differed greatly from each other. In addition, at that time, melodies received insufficient attention, the patterns of tones of the traditional music had been lost, the order sustained by the traditional rites and music were greatly disturbed, and the elegant music and folk music were integrated into each other. All this diverted the music theorists from focusing on the musical aspect of *gongdiao* to its emotional styles.

Key words: *yuanqu*; *gongdiao* as a musical notion; *gongdiao* as a performing notion; disorder in melodies

^①刘祜:《勾栏人生》,《华夏审美风尚史》第七卷,北京:北京师范大学出版社,2016年,第123页。