

# 宋代无名氏词中的孤调及其词史意义

刘尊明<sup>\*</sup>

〔摘要〕宋代无名氏词中的孤调,主要有三种类型:采自民间的新声之调;赋咏本调的创始之调;歌舞相兼的歌舞剧曲。这些孤调的形成,既跟宫廷大曲与杂曲的局限性有关,也受到民间词曲艺术水准的限制。宋代无名氏词孤调的词史意义主要表现在两大方面:一是创制了一批形式多样的歌舞剧曲,二是反映了民间词曲创作的活跃状态和本真风貌。

〔关键词〕宋代;无名氏;词调;孤调;词史意义

据笔者依《全宋词》进行检索、统计与考订,两宋无名氏共存词1590首,共用词调凡306调,尚不计其中多达235首失调名词作所用词调的数量,其用调总数已远远超出了两宋任何一个具名的大家词人或名家词人,其用调实践与创作成就已不容小觑;虽然其中沿用唐宋已有词调共188调,但首见和仅见于宋无名氏词的新调共118调,也仍然有力地显示了两宋无名氏在词调运用上的开拓与创新之功。历代对宋代无名氏词的关注和研究都较为薄弱,故笔者拟从用调方面来全面探讨宋代无名氏词的创作成就,本文即先从考察宋代无名氏词中的“孤调”入手。

在宋代无名氏词所用118个新调中,首见于无名氏词而为文人词所沿用的常用词调为41调,占宋代无名氏所用词调总数的比例仅为13.3%,占宋代无名氏所用新调的比例仅为34.7%;而仅见于宋无名氏词所用“孤调”达77调之多,占宋代无名氏所用词调总数的比例则为25%,占宋代无名氏所用新调的比例更高达65.3%。那么,这些只在宋无名氏词的创作中运用和出现过的所谓“孤调”,具体的创制情况如何?有哪些类型和特征?对宋代词调繁衍和词体发展有何贡献和意义?这是我们研究宋代无名氏词用调首先需要加以考察的内容。

我们可以将两宋无名氏词仅用的77个孤调,分为四种类型:(一)采自民间的新声之调,约为22调;(二)赋咏本调的创始之调,约有34调;(三)歌舞相兼的歌舞剧曲,约有14调(另有始见无名氏之《金盏子[慢]》1调亦属同类);(四)体调不详的残词之调,约有7调。第四类的7个词调为:《头盏曲》、《六么》(大曲)、《啄木儿》、《宴清堂》、《金落索》、《秋千儿》、《庆青春》,所存词作皆为残句,其体调形式难以考订,除《六么》大曲附入歌舞剧曲类加以考察外,其余姑略而不论。以下我们主要对宋代无名氏词中前三种类型的孤调分别加以考察和分析。

<sup>\*</sup> 文学博士,深圳大学人文学院教授,518060。本文为国家社科基金项目“以词调为中心的唐宋词体与词史研究”(12BZW035)阶段成果。

## 一、采自民间的新声之调

宋黄升曾论曰：“唐词多缘题，所赋《临江仙》则言仙事，《女冠子》则述道情，《河渚神》则咏祠庙，大概不失本题之意。尔后渐变，去题远矣。”<sup>①</sup>这个论断得到了明清以来词论家的认同和沿用。从早期词的创作情形来看，词与曲的配合大多具有缘题而赋、赋咏本调的特征。换言之，属于创调之作或早期创作的词篇，其歌词的内容往往与词调的意义恰相应合。这种情形和特征不仅在从唐五代一直到北宋的词坛上都有着较普遍的表现，而且也表现在各个具体词调的创作演变历程中。因此，考察一个词调的若干词作究竟孰先孰后，何为创调之作而何为依调之篇，一个重要的判断依据就是歌词的内容与词调的含义是否相互应合以及相合的程度如何。词曲相合，便是赋咏本调或缘调而赋；词曲相合的程度越高，属于创调的性质就越突出。否则，便多为后来倚调之作，而非早期创始之篇。

在宋无名氏词所用孤调中，有一部分应该是采选或沿用民间的新声之调，这从歌词内容并非赋咏调名本意这一点上即可得到证明。属于这种类型的孤调主要有：《真珠髻》《冒马索》《枕屏儿》《镜中人》《扫地舞》《鞦红》《二色宫桃》《金钱子》《新水令》《伊州曲》《倾杯序》《转调贺圣朝》《水仙子》《水晶帘》《荔子丹》《行香子〔慢〕》<sup>②</sup>《香山会》《娇木笏》《六州4》《六州6》《十二时3》《十二时5》<sup>③</sup>，共计约22调。下面试举例进行分析。

如《真珠髻》一调，不见唐宋文献记载，其创调情形已难详考。从调名取意看，似与女性发型头饰有关，则此调的音乐内容大致是表现女性生活题材，当属描写闺情一类的曲调。然而无名氏此词题作“红梅”，为咏梅词。从词作内容与调名本意的关系看，此词显然不是赋咏本调，应非创调之作。从词作形式看，全篇105字，双片，上片10句4仄韵，下片10句5仄韵，属于长调慢词之体制。词载南渡之际黄大舆编《梅苑》卷一。《梅苑》是一部咏梅词专题词选，据编者自序称该书编定于己酉之冬<sup>④</sup>，即宋高宗建炎三年（1129），所收为唐五代至北宋咏梅词，则无名氏此词当为北宋之作无疑。综上所述，大致可以推断，《真珠髻》一调盖来自北宋民间新声，其本调当为表现女性生活的闺情之曲，无名氏词乃采用其调以咏梅，属于非赋本意的倚调之作，而创调之作则散佚不传。

与《真珠髻》相类似的词调，还有《枕屏儿》、《相思引》（即《镜中人》别名）、《水晶帘》等，大致皆属描写女性生活、赋咏闺思恋情一类的曲调，但无名氏词所写或咏梅，或祝寿，很难认定为赋咏本意的创调之作，而应该属于对民间新声的采用。至于《鞦红》、《二色宫桃》等调，原为咏牡丹和宫桃之曲，无名氏词皆用以咏梅，虽题材相近，亦终非本调。最典型的例子，莫过于《冒马索》和《扫地舞》两调了。

据宋曾公亮等撰《武经总要前集》卷六“制度三”之“诸家军营九说·绳营”记载：“凡绳营，所以援马。若入敌境，刍秣不给，即须寻择水草放牧，每人给冒马索一条，入夜则为绳营，以护畜产。其制立枪为杠，凡两重，上系冒马索，连绊相续，马居营中，布官健牧人四面卫马，使不得逸出营外。”据此可知，《冒马索》一调盖来源于民间或军营牧马生活之歌唱。此调于两宋仅见无名氏孤词，然此词载录于《梅苑》卷二，为咏梅之作，与本调之意已毫不相关，盖采用牧马之歌以为咏梅之调，内容题材虽然与本调不合，而清远激健的声情却得以保留下来。

<sup>①</sup>黄升编：《花庵词选·唐宋诸贤绝妙词选》卷一，沈阳：辽宁教育出版社，1997年，第21页。

<sup>②</sup>〔朝鲜〕郑麟趾撰《高丽史·乐志》卷七一《乐二·唐乐》中，收录了一批北宋词曲，在有些调名后以小字加注“慢”、“令”、“曲破”等字，盖以标示曲体类型或演唱特征，兹加方括号“〔 〕”以表示。明景泰二年朝鲜活字本，《四库全书存目丛书》影印本，史部第160册，济南：齐鲁书社，1996年。

<sup>③</sup>对于一些调名相同而词体差异较大的词调，笔者姑考订为同名异调，在调名后标序号或括注“令”“慢”以示区分。有关考订，部分参考了田玉琪《词调史研究》的相关意见，北京：人民出版社，2012年。

<sup>④</sup>黄大舆《梅苑序》云：“己酉之冬，予抱疾山阳，三径扫迹，所居斋前更植梅一株，晦朔未逾，略已粲然。于是录唐以来词人才士之作，以为斋居之玩，目之曰《梅苑》。”清文渊阁四库全书本。

至于《扫地舞》一调,应来自于扫地劳动之歌舞。唐崔令钦《教坊记》所记初唐盛教坊“曲名”中有《扫市舞》<sup>①</sup>,中唐时似曾流行,白居易哭吊杨虞卿诗有“何日重闻扫市歌”之句,注云“师皋醉后善歌扫市词”(《哭师皋》),应即指《扫市舞》之歌与词。然唐五代并无《扫市舞》词传世。宋初潘阆有《扫市舞》词一首,歌词仅为“三/三/七/三”四句之单片体<sup>②</sup>,或为采用唐教坊曲填词者。宋无名氏《扫地舞》词,调名虽与《扫市舞》仅一字之差,然歌词为“三/三/七/三/三/四/三/三”句式之双叠体<sup>③</sup>,与潘词前四句句式相同而多出后四句,且用韵、平仄和修辞也有所不同,是否为同调已不得其详,有可能是在《扫市舞》旧曲的基础上翻制的新调。无名氏词载《梅苑》卷七,为咏梅之作,已完全逸出“扫地舞”或“扫市舞”的调名本意,乃依调填词之篇,盖采用已然流行的民间新声。

在两宋无名氏词所用孤调中,其对民间新声的采用,也包括散落民间的宫廷音乐或来自大曲的摘遍曲。如《二色宫桃》、《转调贺圣朝》等调,即带有宫廷乐曲的色彩;而《新水令》、《伊州曲》、《倾杯序》、《六州》等,或由大曲摘遍而成。

## 二、赋咏本调的创始之调

这些仅见于宋无名氏词的孤调,一部分词调正如上文所考,是对民间新声之调的采用;而另有相当一部分词调,当属赋咏本调的创调之作。这些具有创始性质的词调有:《误桃源》《庆春泽》《玉梅香慢》《早梅香》《马家春慢》《春雪间早梅》《鬓边华》《落梅风》《绕池游》《结带巾》《贺圣朝(慢)》《楼心月》《柗陵歌》《永裕陵歌》《花酒令》《醉瑶池》《庆千秋》《福寿千春》《还宫乐》《清平乐1》《太平年[慢]》《金殿乐[慢]》《安平乐》《游月宫[令]》《倚西楼》《花前饮》《惜寒梅》《古阳关》《檐前铁》《林钟商小品1》《林钟商小品2》《甘露滴乔松》《花落寒窗》《碧玉箫》,共计约34调。

兹先以《误桃源》一调为例。北宋张耒《明道杂志》记载了此词的创作本事:“掌禹锡学士,厚德老儒,而性涉迂滞。尝言一生读书,但得佳赋题数个,每遇差考试辄用之,用亦几尽。尝试监生,试《砥柱勒铭赋》。此铭今具在,乃唐太宗铭禹功,而掌公误记为太宗自铭其功。宋涣中第一,其赋悉是太宗自铭。韩玉汝时为御史,因章劾之。有无名子作一阕嘲之云:‘砥柱勒铭赋,本赞禹功勋。试官亲处分,赞唐文。秀才冥子里,銮驾幸并汾。恰似郑州去,出曹门。’‘冥子里’,俗谓昏也。”<sup>④</sup>张耒(1054—1114)为苏门四学士之一,掌禹锡(990—1068)为张耒前辈人,于真宗天禧三年(1019)进士及第,主要在仁宗朝为官,一度管勾国子监,则张耒所记其试监生之事当在仁宗朝。无名氏词嘲讽掌禹锡试监生出《砥柱勒铭赋》一题,而误记此铭为唐太宗自铭其功,因以宋涣赋取为第一名的故事,歌词内容与曲调本意正相符合。据此,我们大致可以判断,无名氏《误桃源》一词乃赋咏本调的创始之作,创作时代即在北宋仁宗朝。值得注意的是,从张耒原书所记创作本事看,明言“无名子作一阕嘲之”,即作者为无名之子(或即佚名之太学生),创作目的和内容乃为嘲讽掌公出题考试有误,作品的性质属曲子词,这些都没有疑问和歧义,但原书并未指明此阕歌词所用词调为何名。这首无名氏词除了见诸北宋张耒《明道杂志》的记载之外,在宋元其他词集和文献中均未见选录和著述。直至明代,陈耀文辑《花草粹编》卷一收此词,于作者处署出《明道杂志》,而于调名题作《梦桃源》,于词后转引了《明道杂志》所记创作本事<sup>⑤</sup>。至清代,《钦定词谱》卷三收《误桃源》一调,仅列一体,所收词作亦注出《明道杂志》,于作者署为“无名氏”,于调名下亦引录了《明道杂志》所记本事,又于词后注明“无他首

①崔令钦:《教坊记》,北京:中华书局,2012年,第18页。

②沈括《梦溪笔谈》卷二五载潘阆《扫市舞》词,清文渊阁四库全书本。

③任半塘《教坊记笺订》云:“《梅苑》所载一首有两片,而用韵不同,实系两首。”北京:中华书局,2012年,第88页。

④张耒:《明道杂志》,《全宋笔记》第二编第七册,郑州:大象出版社,2013年,第15页。

⑤陈耀文:《花草粹编》卷一,保定:河北大学出版社,2007年,第51页。

可校”<sup>①</sup>。探寻此词创作本事和传播源流,可见此词原始的曲调名称未能记载下来,明人陈耀文编《花草粹编》选录此词,盖据创作本事和词作内容而拟补调名为《梦桃源》,至清人编《钦定词谱》录此词又改此调作《误桃源》,《全宋词》据《明道杂志》收此词为《误桃源》,于调名未出校语说明,盖径以《钦定词谱》为据也。尽管《误桃源》的调名是后人所补拟,其取名盖源自东晋陶渊明《桃花源记》所写武陵渔人误入世外桃源之故事,但鉴于无名氏此词针对时事即事而作的性质,其词必为创始之作,其调亦必与其词之声情内容相应合,则《误桃源》为允当可信也。即使不是《误桃源》,也必有其他一调与之相应,为之所用也。甚至有可能,此首歌词与曲调皆为无名氏所创制,专为嘲掌公而作也。

又如《结带巾》一调,据宋龚明之《中吴纪闻》卷六“结带巾”条记载:“宣和初,予在上庠,俄有旨令士人结带巾,否则以违制论。士人甚苦之,当时有谑词云:‘头巾带,谁理会?三千贯赏钱新行条例。不得向后长垂,与胡服相类。法甚严,人尽畏。便缝阔大带向前面系。和我太学先辈,被人叫保义。’”<sup>②</sup>由此可见,此词乃作于北宋徽宗宣和(1119—1125)初年,为太学士人嘲讽政府“有旨令士人结带巾”而作的“谑词”。《全宋词》据《中吴纪闻》录此词,注云:“案原无调名,此据《花草粹编》卷五。”考原书正文虽未明记此词所用调名,但此则纪闻既题作此,而本事记载中又重复了“结带巾”三字,歌词内容亦嘲讽“结带巾”之事,则此三字很可能既是此则纪闻的题名,亦为这首“谑词”的调名,《花草粹编》以《结带巾》为此词的调名应该是确切可信的。由此可见,此词大致亦属赋咏本调、曲词合一的创调之作;与上述《误桃源》一调相类似,《结带巾》一调也很可能是因时事而专题创制的新曲,二调皆因具有很强的针对性和讽刺性,而未能得到宋代词人的沿用,以致成为孤调。

两宋无名氏词所用孤调中,带有明显的赋咏本调的创调性质的,还有两批较集中的典型实例,其一为《梅苑》所载一批咏梅词,即多属赋咏本调。如《玉梅香慢》《早梅香》《春雪间早梅》《落梅风》《惜寒梅》等,这些词调从名称看皆属咏梅之曲,而歌词的内容亦属咏梅,正反映了词与调合的创始特征。即使是《梅苑》所载像《庆春泽》《马家春慢》等调被用来咏梅,大致与本调之内容声情亦相符合,也略具早期创作缘调而赋的创始特征。其二为《高丽史·乐志》所载《还宫乐》《太平年[慢]》《金殿乐[慢]》《安平乐》等,皆为颂圣祝寿、歌咏升平之作,歌词内容与调名本意相合,应该都属于宫廷乐歌的性质。

此外,两宋无名氏词孤调中其他属于赋咏本调的作品也不在少数,如《事林广记》癸集卷十二所载《花酒令》词,写酒筵花酒行令的娱乐游戏,开篇即直揭“花酒”二字,结拍更唱“酒满金卮花在手,且戴花饮酒”,属于赋咏本调的创始之作;又如《花草粹编》卷四引《古今词话》所载《花前饮》词,写花前饮酒的享乐生活和浪漫情调,有句云“告你休看书,共我花前饮”,即取词句三字为调名,创调的性质也非常明确;又如《截江网》、《翰墨大全》等书所载《醉瑶池》《庆千秋》《福寿千春》等调之作,皆为祝寿词,《汴京句异记》卷四引《苕溪诗话》所载《倚西楼》写闺情,《钦定词谱》卷十六引《古今词话》所载《檐前铁》写羁旅等,大致也都属于赋咏本调的创始之篇或早期之作。

### 三、歌舞相兼的歌舞剧曲

在仅见于两宋无名氏词所用孤调中,还有一部分属于以歌舞相兼表演故事为主要特征的“歌舞剧曲”,包括“大曲”、“队舞曲”(或称“舞曲”)、“转踏”、“曲破”等多种类型。宋代大曲渊源于唐五代大曲而又有新的变化,是一种融器乐、舞蹈和歌唱为一体的结构较为复杂的大型歌舞曲,其中的歌唱部分或配合舞蹈演唱的歌词便运用了一些曲子词调,而两宋词坛流行的杂曲词调也有相当一部分来自于大

<sup>①</sup>王奕清等:《钦定词谱》卷三,北京:中国书店,2010年,第44页。

<sup>②</sup>龚明之:《中吴纪闻》卷六,《宋元笔记小说大观》,上海:上海古籍出版社,2001年,第2917页。

曲的摘遍或裁截。“队舞”又称“舞队”，是宋代宫廷乃至地方都特别盛行的一种较大型的歌舞表演，故队舞曲又称“舞曲”。“转踏”也是一种歌舞相兼、诗词递转以演述故事的艺术形式，与舞曲相类，亦多用于队舞表演。至于“曲破”，则是裁截大曲“入破”以下的急曲部分独立为用的音乐体裁。宋以来历代也多有将“队舞”、“转踏”、“曲破”等音乐体裁统称为“大曲”者，今人又有“歌舞曲”或“歌舞剧曲”之称。过去的词史研究多只注意到宋代文人词中的各类“大曲”或“歌舞曲”创作，而对于无名氏词中的同类创作却较少关注。实际上，在两宋无名氏词的创作中，用于表演故事的歌舞剧曲或各类大曲之调数量并不少，主要有：《六么》（残）《九张机》《献天寿〔慢〕》《献天寿令》《金盏子令》《瑞鹧鸪〔慢〕》《寿延长中腔令》《寿延长破字令》《步虚子令》《五羊仙破字令》《折花令》《小抛毬乐令》《清平令破子》《惜奴娇〔曲破〕》《万年欢〔慢〕》《金盏子〔慢〕》，共约16调。其中，前15调皆属仅见于无名氏词“孤调”中的大曲之调或歌舞剧曲，《六么》原题作“王子高六么大曲”，歌词仅存残句二句11字，其余14调歌词都属全篇；《九张机》为“转踏”，《惜奴娇》为“曲破”，《万年欢〔慢〕》盖亦属“曲破”类或大曲词，其余《献天寿〔慢〕》《献天寿令》等12调，乃《高丽史·乐志》所载《献仙桃》《寿延长》《五羊仙》《抛毬乐》等五种队舞中所歌之曲，其中《金盏子〔慢〕》为首见无名氏而得到流行的常用之调，因同属大曲或歌舞曲，故连类及之，放在这里一起考察。

首先，值得我们关注的是被列为“转踏”的《九张机》一调两组凡20首作品。

原作载录于南宋初期曾慥所编《乐府雅词》卷上。此为宋人选宋词的一部重要词集，正编分上中下三卷，另有《拾遗》上下二卷，自序署时“绍兴丙寅上元日”，编成于绍兴十六年（1146）。自序称：“‘九重传出’，以冠于篇首；诸公《转踏》次之。”<sup>①</sup>按原书目录，卷上分为三类，依次为“转踏”、“大曲”、“雅词”。“转踏”一类，首收无名氏《集句调笑》8首，以下为郑彦能（郑仅）《调笑》12首、晁无咎（晁补之）《调笑》7首、无名氏《九张机》20首。“大曲”一类，仅收董颖《道宫薄媚》10首；“雅词”一类，收欧阳修等文人词。卷中至卷下，皆收有名氏之文人雅词；《拾遗》二卷，所收则多为无名氏词。

所谓“转踏”，是从北宋中前期开始流行的一种歌舞相兼以演述故事的艺术形式。王国维《宋元戏曲史·宋之乐曲》论曰：“其歌舞相兼者，则谓之传踏（曾慥《乐府雅词》卷上），亦谓之转踏（王灼《碧鸡漫志》卷三），亦谓之缠达（《梦粱录》卷二十）。北宋之转踏，恒以一曲连续歌之。每一首咏一事，共若干首则咏若干事。然亦有合若干首而咏一事者。”“传踏之制，以歌者为一队，且歌且舞，以侑宾客。宋时有与此相似，或同实异名者，是为队舞。”“此种词前有勾队词，后以一诗一曲相间，终以放队词，则亦用七绝，此宋初体格如此。然至汴宋之末，则其体渐变。”<sup>②</sup>王国维大致以“转踏”为歌舞曲，与宋代的队舞曲相似甚至是同实异名者。刘永济《宋代歌舞剧曲录要》则标举“歌舞剧曲”一名，分大曲、舞曲、曲破、法曲、鼓子词、转踏、赚词共七类，“转踏”为“歌舞剧曲”之一种。刘书所录转踏一类作品共计九种，除《乐府雅词》所收外，另录秦观《调笑令》10首、毛滂《调笑》10首、洪适《番禺调笑》12首、洪适《渔家傲引》16首<sup>③</sup>。

据《乐府雅词》卷上所载，无名氏《九张机》共分为两组，第一组结构较完整，前有骈文一段云：“醉留客”者，乐府之旧名；《九张机》者，才子之新调。凭戛玉之清歌，写掷梭之春怨。章章寄恨，句句言情。恭对华筵，敢陈口号。”下接七言四句诗一首，首二句云“一掷梭心一缕丝，连连织就九张机”，盖有解题和领起的作用。这与无名氏及郑仅等《调笑》转踏的形式完全一样，骈文即“致语”或“念语”，有时也称“勾队”，七言四句诗称“口号”，皆用于歌舞或队舞表演前的开场部分。中间唱词共11首，前9首按“一张机”至“九张机”顺序排列，与“五更转”“十二时”等民间俚曲歌调相类，盖属定格；每首词皆为32字之单片，平仄韵通押（转换），词体形式完全一样；后2首不用“九张机”之定格，各以“轻丝”“春

①曾慥：《乐府雅词·引》，沈阳：辽宁教育出版社，1997年，卷首。

②王国维：《宋元戏曲史》，天津：百花文艺出版社，2002年，第33页、第35页。

③刘永济：《宋代歌舞剧曲录要》，北京：中华书局，2010年，目录第1—2页，正文第84—124页。

衣”二字领起,内容依然是“写掷梭之春怨”,盖有收束之意,除首句少一字外,词体与前9首皆同。末尾又有七言四句诗一首,另缀“敛袂而归,相将好去”二句,即“放队”诗,又称“遣队”,为歌舞或队舞表演结束时的套式。后一组只有9首词,原题“同前”,盖承前省略了开头的致语、口号及末尾的放队。可见,无名氏这两组《九张机》共20首词,虽形体相同,同调叠唱,却与一般杂曲歌词的同调联章体并不相同,而是用于队舞表演中的歌唱部分,其性质为歌舞相兼,属于宋代歌舞曲或歌舞剧曲中的“转踏”一类。将《九张机》与无名氏及郑仅等文人《调笑》转踏词相比较,虽同为以一曲连续歌唱以演述故事,但其间在结构类型上也略有不同。其一,《调笑》转踏乃为王国维所说“每一首咏一事,共若干首则咏若干事”,《九张机》转踏则为“合若干首而咏一事者”(见上文引录);用刘永济的分类,前者为“分咏体”,后者为“专咏体”,也正是从这一点上刘永济将《九张机》视之为转踏一类中的“别体”<sup>①</sup>。其二,《调笑》转踏歌咏故事,皆以一诗配一词,诗在前,词在后,诗词内容相互关联,诗皆为七言八句体,诗之末尾二字,用作词之开头二字,形成呼应递转的鲜明特色;而《九张机》每首词前却没有七言八句诗,径以曲词按序叠唱以演述故事,诗词组合递转的特色略有欠缺。这或许与《九张机》作为北宋转踏词的初期作品有关。

关于《九张机》一调,除《乐府雅词》载录无名氏两组20首词作之外,并不见于唐宋其他文献记载,也没有其他文人的创作,此调的创始情形已难详考。至于《九张机》的创制年代,《高丽史·乐志》则为我们提供了较确切的史料。该书卷七一“用俗乐节度”条记载:“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,请用于燃灯会,制从之。十一月辛亥,设八关会,御神凤楼观乐。教坊女弟子楚英奏新传《抛毬乐》、《九张机》别伎,《抛毬乐》弟子十三人,《九张机》弟子十人。”据吴熊和考证,高丽文宗二十七年,即宋神宗熙宁五年(1072),正好紧接熙宁四年通使之后,北宋派遣的乐师已在高丽开城教成《踏莎行》《抛毬乐》《九张机》等中国歌舞了<sup>②</sup>。《九张机》在神宗熙宁五年就传到高丽国了,当是此年来访的高丽使者回国时,教坊女弟子奉命随同东渡高丽而传授教习的,说明《九张机》等“转踏”曲在宋神宗熙宁年间就已在汴京教坊演唱了,其创制时间当在此时或更早,原曲应该来自于市井民间的织妇之歌,而为教坊所采进和加工,并由才子翻制新词,用于歌舞或队舞表演。《高丽史·乐志》虽记载了此曲传入高丽的史实及时间,却未能将曲词记载下来;而曾慥在《乐府雅词》中予以收录时,则已延迟了约七十年左右的时间了。曾慥之所以能收录此调词曲,大概与靖康之难后宫廷乐章散佚民间有关。从以上文献资料可见,曾慥《乐府雅词·引》所谓“九重传出”者,当亦包括《九张机》一曲在内。由此看来,现存两宋转踏类曲词,当以无名氏《九张机》为最早,其他无名氏及郑仅、晁补之、秦观等《调笑》转踏则为稍后之作,影响所及,至南宋洪适等仍有创作。

其次,《高丽史·乐志》所载五支队舞曲及其所歌十余词调,也格外引人注目。

这五支队舞各有曲名,曰《献仙桃》《寿延长》《五羊仙》《抛毬乐》《莲花台》。原书对每支队舞的舞队人员、表演节次、形式内容都有很详细的文字记载。兹以《献仙桃》一曲为例。开头一段文字,详细规定和描述了舞队上场及表演的节次和内容:首先是舞队人员的分工和列队,包括舞队、乐官、妓人、竹竿子以及由一妓扮演的王母等;其次为“乐官奏《会八仙》引子”,竹竿子先舞蹈而入,念诵“致语口号”,乐官又奏《会八仙》引子,舞队舞蹈而进;最后是扮演王母的妓人舞蹈而进,奉仙桃盘,唱《献仙桃》“元宵嘉会”一词。以下依次奏乐、唱词、舞蹈,都有明确的文字记载。末尾部分又有一段文字,记乐官奏《千年万岁》引子,舞队回旋而舞,三匝而退;竹竿子致语(即放队),乐官奏《会八仙》引子,竹竿子舞蹈而退;王母等亦从舞蹈而退<sup>③</sup>。可见这种队舞曲体现了舞、乐、歌三者相结合,歌唱中急

①刘永济论《九张机》云:“此曲不知作者,曾慥《乐府雅词》列入传踏一类,盖别体也。通首咏织妇春怨之情,与《调笑》传踏以一诗一词分咏一故事者异。”《宋代歌舞剧曲录要》,第121页。

②吴熊和:《高丽唐乐与北宋词曲》,《吴熊和词学论集》,杭州:杭州大学出版社,1999年,第40页。

③[朝鲜]郑麟趾:《高丽史·乐志》卷七一,第691—693页。

曲和慢曲相搭配,场面较为宏大,表演井然有序。《献仙桃》这套队舞,共唱词7首,所用词调依次为《献仙桃》《献天寿[慢]》《献天寿令[催子]》《金盏子[慢]》《金盏子令[催子]》《瑞鹧鸪[慢]》《瑞鹧鸪[慢催子]》。其中,《献仙桃》之体式与《瑞鹧鸪》相同,《瑞鹧鸪[慢]》亦即《瑞鹧鸪》,皆为七言八句齐言体,而《瑞鹧鸪[慢催子]》与《瑞鹧鸪》体式不同,盖为变调或异调。这样,此套队舞唱词所用词调,不计重复和同调异名,实际共用6调。其余四支队舞曲的结构形式和表演特征,与《献仙桃》大致相同。《寿延长》队舞曲共唱2词,调名为《中腔令》《破字令》;《五羊仙》队舞曲亦唱2词,调名为《步虚子令》《破字令》;《抛毬乐》队舞曲共唱7词,凡用4调,即《折花令》《水龙吟令》《小抛毬乐令》《清平令破子》,除《小抛毬乐令》唱词4首外,余3调各唱词1首;《莲花台》队舞曲亦唱2词,与《献仙桃》队舞曲所唱《献天寿[慢]》《献天寿令[催子]》曲词皆同,盖《莲花台》队舞曲又重复演唱了这两调歌词。总计上述五支队舞曲唱词共用14调,除《瑞鹧鸪》(含《献仙桃》及《瑞鹧鸪[慢]》)《水龙吟令》(即《水龙吟》)2调已见唐宋词、《金盏子[慢]》(即《金盏子》)1调首见无名氏词而另有宋代文人词沿用之外,其余11调皆仅见于无名氏队舞曲。从五支队舞曲来看,除《抛毬乐》一曲为唐教坊曲名、已见唐五代小令词和柳永长调词之外,其余四曲皆不见唐宋词坛用于创作与歌唱。换言之,这五支队舞曲及曲中所用11调曲词在中国本土都已经失传,幸赖《高丽史·乐志》得以保存。

关于这五支队舞曲的创制时代及其传入高丽的时间,历来皆以为属北宋之作无疑,而在具体时间和细节上却略有分歧和出入。清人编《钦定词谱》,已据《高丽史·乐志》采录中国本土已经失传的北宋词曲,注谓“按宋以大晟乐赐高丽,其乐章皆北宋人作,故《高丽史·乐志》有宋词一卷”<sup>①</sup>,乃将《高丽史·乐志》所载北宋词曲与宋徽宗朝赐高丽以大晟乐等同起来。吴熊和认为这是一种“混同”,他考证“高丽传入宋乐,绝非自大晟乐始,早在宋神宗熙宁时期,双方交流就已络绎不绝,屡见于宋人典籍”;认为“两国的文化交流集中在宋神宗、哲宗、徽宗三朝,其中,神宗一朝尤为关键。……音乐文化交流亦以熙宁、元丰间为最盛”。《高丽史·乐志》卷七一“用俗乐节度”条记载,在高丽文宗二十七年十一月,即宋神宗熙宁五年(1072),“教坊女弟子楚英奏新传《抛毬乐》、《九张机》别伎”(已见上文引录),吴先生据以考证,认为“《抛毬乐》是一种队舞大曲”,在《高丽史·乐志》所载宋代词曲中,《抛毬乐》等“可能是传入时间最早的一组曲子”。对于《献仙桃》《五羊仙》,吴先生考证说:“这两套歌舞曲在内容上都属于楚英所演奏的‘王母队歌舞’,由歌舞伎扮演西王母祝贺圣寿。”另据《惜奴娇[曲破]》及《万年欢[慢]》曲词中的祝颂之语,吴先生认为以上这些歌舞曲大致都是歌颂宋神宗之作,盖于宋神宗朝上元灯节时歌舞表演用以祝寿颂圣<sup>②</sup>。另外,也有学者虽然认为“高丽‘唐乐’主要是在北宋太宗至徽宗这150年间形成的,是北宋时候的‘新乐’”,但却“把‘唐乐’传入高丽的时间确定为宋徽宗之时”,对于《献仙桃》等队舞曲,则认为是宋徽宗朝作为元宵灯节和天宁圣节的祝寿活动而创制的<sup>③</sup>。

参考各种意见,我们认为,《高丽史·乐志》所记“唐乐”中的中国词曲属于北宋之作固无疑问,其传入高丽的时间应该在宋神宗、哲宗和徽宗三朝都有发生,其作为“唐乐”被著录似乎不是一次性完成的,应该有一个集结形成的过程;即使是将“唐乐”传入高丽的最后时间确定在徽宗政和年间,也不能由此论定其中的词曲作品都是徽宗朝创作的。在《高丽史·乐志》所著录的57调共计72首北宋词曲中<sup>④</sup>,有15首词作可考定其作者,分别为柳永8首、晏殊1首、欧阳修1首、苏轼1首、李甲1首、阮逸

①王奕清等:《钦定词谱》卷九,《迎春乐》一调所收无名氏词后注语,第159页。

②参见吴熊和:《高丽唐乐与北宋词曲》,《吴熊和词学论集》,第35—36页、第38—42页。

③参见王小盾:《从〈高丽史·乐志〉“唐乐”看宋代音乐》,《隋唐音乐及其周边:王小盾音乐学术文集》,上海:上海音乐学院出版社,2012年,第99—100页、第102—103页。

④《高丽史·乐志》“唐乐”著录北宋词曲共计57调72首,其中无名氏队舞曲五套共用14调凡18首(2调2首重出不计),无名氏《惜奴娇[曲破]》1调6首(一作8首,兹据《钦定词谱》校订为6首),无名氏杂曲词共用30调凡33首,总计无名氏词曲共用44调凡57首;其中可考姓名者凡8人15首,共用15调,其中2调与无名氏词曲重出。

女1首、赵企1首、晁端礼1首,其中只有赵、晁二人晚年进入徽宗朝,苏、李、阮三人皆神宗、哲宗朝词人,而柳、晏、欧三人更是真宗、仁宗朝词人,以此类推,其他57首无名氏词曲的创作年代大致与有名氏词情形相似,在北宋中前期和后期应该也都有分布。就上述大曲、转踏、队舞曲等类作品而论,《高丽史·乐志》已明确记载《九张机》《抛毬乐》传入高丽的时间在宋神宗熙宁五年,则其在中国本土的创制时间当为同时,甚至稍前或更早;至于《献仙桃》《寿延长》《五羊仙》等用于上元灯节表演王母祝寿的队舞曲,究竟是歌颂宋神宗,还是为宋徽宗而作,似乎难以详考与遽断,鉴于《九张机》《抛毬乐》等转踏曲及队舞曲在神宗朝已经创制并传入高丽,又鉴于《高丽史·乐志》将《抛毬乐》与《献仙桃》等队舞曲排列在一起,则《献仙桃》等队舞曲或与《抛毬乐》为同时及稍后之作的可能性似乎更大。

#### 四、宋代无名氏词孤调的形成原因及词史意义

在宋代无名氏词所用306个词调中,有188个词调为沿用唐宋已有词调,所占比例为61.4%;有118个词调为首见和仅见于宋代无名氏词的新调,所占比例为38.5%。高达38.5%的创新率显示了宋代无名氏词对词调创制和词史发展所作出的贡献与成就。然而在宋代无名氏词所用118个新调中,却有77个词调属于仅见于无名氏词的“孤调”,所占比例也高达65.3%;换言之,在宋代无名氏词所用118个新调中,只有41调得到宋代词人的采用,其流行率或应用率则只有34.7%。因此,我们有必要对宋代无名氏词中孤调的形成原因及其词史意义进行探讨与揭示。

考察宋代无名氏词孤调的形成原因,大致有以下三个方面:

首先,一批宫廷歌舞大曲不适合在民间传唱和流行。《高丽史·乐志》所载《献仙桃》《寿延长》等队舞曲,皆以队舞的形式在宫中表演,所用歌曲除少量采用流行词调如《瑞鹧鸪》《水龙吟》等调之外,其余12调皆属队舞所有,除《金盏子[慢]》1调传入民间为文人词采用外,其他各调都没有在歌坛流行开来。《高丽史·乐志》所载《惜奴娇[曲破]》一套6首,从内容看与《献仙桃》等队舞曲相近,盖亦用于宫中表演;“曲破”为大曲特殊形式,其乐曲既有多段结构,其歌词亦有多种体式,这支“曲破”也只有其中的一段被截取出来成为词调,如贺铸等人所作《惜奴娇》10首,即与《惜奴娇[曲破]》中的第5首体式大致相同,盖用“曲破”的摘遍曲。《万年欢[慢]》一套4首,盖亦属“曲破”或大曲词,其情形大致与《惜奴娇[曲破]》相类似。至于《乐府雅词》所载《九张机》“转踏”词,内容虽写民间织妇生活与情感,却主要在宫廷表演,与队舞相类,也不利于流传,盖因靖康之难后散落民间,曾慥方有机会录入《乐府雅词》。以上这些歌舞大曲皆属宫廷所有,歌舞相兼,结构宏大,其内容也主要为颂圣祝寿、歌咏升平,因此也就影响了它在民间的流行。即使是演唱文人与仙女艳遇故事的“王子高《六么》大曲”,虽属民间所有,却仍然不利于传唱,因此只留下残句,也没有以摘遍曲的形式成为词调。

其次,一批宫廷杂曲词调也难以在词坛流行。除上述宫廷歌舞大曲之外,另有一批杂曲词调也多带有宫廷乐歌的性质,如《六州》《十二时》《浣陵歌》《永裕陵歌》等调,皆属宫廷鼓吹曲,用于郊庙祭祀等礼仪活动,具有较浓厚的礼仪性质,自然不宜在社会上流行开来;又如《高丽史·乐志》所载《还宫乐》《太平年[慢]》《金殿乐[慢]》《安平乐》《行香子[慢]》《游月宫[令]》等,亦多属带有享乐性质和富丽风情的宫廷歌曲,内容多描写宫廷生活,歌功颂德,粉饰升平,故其艺术生命力也非常有限,难以为广大民众所喜爱。

其三,一些民间歌曲词调也具有一定的艺术局限性。一是一些无名氏曲词具有一定的俚俗性和谐谑性,影响了这些曲调的生命力。如《花草粹编》卷四引《古今词话》所载《花前饮》,赋咏本意,同书卷七所载《香山会》,描写艳情,声情都较为俚俗谐谑;即使是如前文所述《误桃源》《结带巾》之作,虽不无讽刺丑恶现象的积极意义,却也带有滑稽谐谑的游戏色彩。二是一些无名氏歌调带有较强的适

用性和应用性,也不利于歌唱和流传。如《花酒令》为酒筵行令之曲,《醉瑶池》《庆千秋》《福寿千春》等,皆为祝寿庆贺之调,适用范围狭窄,成为孤调也就在所难免了。三是无名氏歌词的艺术水准一般不高,缺少名作,故影响力也有限。如《高丽史·乐志》所载《游月宫[令]》,敷演玄宗游月宫故事,通篇无叶韵,或为宫廷艺人即兴应急之作。这样的歌调自然会昙花一现,随生随灭。

尽管如此,我们对两宋无名氏词所用孤调的词史意义仍当给予充分肯定,主要表现在两大方面:

一是创制了一批形式多样的歌舞剧曲,既对宋代词调的发展繁荣起到了推动作用,也丰富了宋代词曲的艺术形式。《高丽史·乐志》所载《献仙桃》《寿延长》等五支队舞曲,反映了乐、舞、歌相结合的歌舞剧曲在北宋中后期的宫廷所呈现的繁荣景象,它对流行词调如《瑞鹧鸪》《水龙吟》的采用,以及《金盏子[慢]》从队舞曲中独立为歌坛词调,也反映了宋代大曲与杂曲、歌曲与舞曲相互为用、共同发展的格局与特征;《高丽史·乐志》的著录,不仅反映了中朝两国音乐文化交流的历史情形,而且也保存了一批在中国本土已经失传的曲词作品,形成与宋代文人大曲舞曲作品的比较与互补,其词学价值和词史意义不言而喻。《九张机》从“九重传出”、进入《乐府雅词》这部宋人词选,则不仅丰富了我们对于“转踏”类曲词早期特征的认识,也反映了宋词发展历程中民间与宫廷的紧密联系与互动关系。即使是“王子高《六么》大曲”残句,对管窥宋代大曲在民间的创作和流传情况,也颇有参考意义。

二是反映了民间词曲创作的活跃状态和本真风貌。虽然是仅见于无名氏的孤调,就杂曲词调来看且多是单篇零章,却反映了以无名氏为主体的民间词曲创作异常活跃、丰富多彩、灵活自由、朴野本真的状态与风貌。如《玉梅香慢》《早梅香》《落梅风》等,皆属咏梅专曲;《醉瑶池》《庆千秋》《福寿千春》等,则属祝寿专曲;《六州》《十二时》《柘陵歌》等,乃专用于宫廷礼仪的鼓吹曲;而《新水令》《伊州曲》《倾杯序》等,或源于大曲摘遍曲;《花酒令》《花前饮》等,盖来自酒宴令曲。说明无名氏在民间的词曲创作并不冷落单调,反而状态活跃,空间广阔,形式多样,令慢兼具。就创作类型和特征来看,赋咏本意、曲词相合的创始之调占大多数,而像《误桃源》《结带巾》这样的即人即事而作的曲词,也颇具民间创作的真率风貌与嘲谑个性。即使是像《游月宫[令]》那样的应急之作,以《真珠髻》《冒马索》《扫地舞》等调来咏梅等,也都反映了民间词曲创作自由本真一面的风貌与特征。

(责任编辑:高峰)

## Exclusive Tune Patterns in the *Ci* Poems by Anonymous Poets in Song Dynasty and Their Significance in the History of *Ci* Poetry

LIU Zun-ming

**Abstract:** The exclusive tune patterns written by anonymous poets in the Song Dynasty can be divided into three categories: the tunes derived from folk songs; newly created ones; those borrowed from singing and dancing performances. The formation of the exclusive tune patterns was influenced by the limitations in *daqu* 大曲 (literally big suite) in the court and *zaju* 杂曲 (literally miscellaneous melodies) and restricted by the artistic quality of folk poems and songs. The historical significance of the exclusive tune patterns in the *ci* poems by anonymous poets in the Song Dynasty includes the following two aspects: on the one hand, they created a batch of singing and dancing performances in various forms; on the other, they reflected the active creation and true style of folk songs and poems.

**Key words:** Song Dynasty; anonymous poets; tune pattern; exclusive tune pattern; significance in the *ci* history