

樂府「古辭」釋名

張建華

江蘇師範大學
文學院中國古典文獻學
研究生

摘要

樂府「古辭」的界定一直存在較大爭議，但學界對《宋書》所收古辭皆無異議。本文通過詳細考察《宋書》所收古辭的內外部特徵，從而歸納出古辭的一般特徵，即古辭乃兩漢產生的、在兩漢魏晉由聲樂系統而入器樂系統歌唱的民歌。首先，篇題名或曲調名與古辭內容有一定聯繫；其次，具有入樂的特點，這種入樂的特點是指由聲樂系統而合器樂系統，其入樂又是一個長期演變的過程，即在兩漢魏晉諸朝，將漢樂府民歌逐步由聲樂系統過渡到器樂系統；最後，還具有民間文學性的特性，這種民間文學性對古辭的創作群體和流傳方式作了規定和限制。

關鍵詞：《宋書》、入樂、民歌、樂府古辭

壹、《宋書》對古辭的描述

「古辭」亦稱「古詞」，是樂府歌詩中的專有名詞。古辭之名最早見諸《宋書·樂志》，其云：「凡樂章古辭，今之存者，並漢世街陌謠謳，〈江南可採蓮〉、〈烏生〉、〈十五〉、〈白頭吟〉之屬是也。」¹但《宋書》此語只是一般性的描述，並未對古辭作出明確的界定，因此引起後人聚訟紛紜，甚至有許多學者把樂府「古辭」與「古樂府」混為一談。²這種概念的混淆，嚴重阻礙了學術研究的進程，故對古辭正名溯源顯然很有必要。既然《宋書》是古辭的濫觴，故我們解決古辭的界定問題，就必須回到《宋書》來探源。

首先是對《宋書》那句描述語的理解。第一，「凡樂章古辭」，這就道出古辭的一個特性，即是入樂的，而且是有章節的。第二，「並漢世街陌謠謳」，關於「謠謳」的解釋，清杜文瀾〈古謠諺·凡例〉、朱自清《中國歌謠》等都有過深入探討。《爾雅》曰：「徒歌謂之謠。」徒歌即不配樂器的清唱。《楚辭·大招》王注云：「徒歌曰謳。」則「漢世街陌謠謳」即兩漢清唱的民歌。這種清唱僅僅說明其並未配備樂器，但歌唱時都遵循一定的聲樂系統（聲樂旋律）。上文說古辭是「入樂」的，這裏又云其為「清唱」，是否矛盾？看似如此，實則不然。我們所說的「入樂」並非古辭來自民間之初即入樂（合器樂系統），而是從民間采集後經音樂機構裏樂工的加工後方入樂、方分製成若干解（章曲），如經夜誦員的夜誦。³至於徒歌與入樂的樂歌的區別，我們可以援引朱光潛《詩論》中的一段話來說明：「『徒歌』完全在人聲中見出音樂，『樂歌』則歌聲與樂器相應。『徒歌』原是情感的自流露，聲音的曲折隨情感的起伏，與手舞足蹈諸姿相似；『樂歌』則意識到節奏、音階

¹【南朝梁】沈約：《宋書》（北京市：中華書局，1974），549。《晉書》出自唐人手筆，較《宋書》為晚出，其對樂府「古辭」之表述云：「凡樂章古辭，今之存者，並漢世街陌謠謳，〈江南可採蓮〉、〈烏生十五子〉、〈白頭吟〉之屬也。」【唐】房玄齡：《晉書》（北京市：中華書局，1974），716。此當是撮錄《宋書》而略有差誤，《宋書·樂志》之《校勘記》辯之曰：「『烏生十五』各本並作『烏生十五子』。按《樂府詩集》二六引《永嘉技錄》，〈相和〉有十五曲，六曰〈十五〉，十二曰〈烏生〉。蓋〈烏生〉與〈十五〉自是二曲。〈烏生〉古辭云：『烏生八九子。』《宋書·樂志》以〈烏生〉、〈十五〉駢連書之，後人又誤加『子』字，合〈烏生十五子〉為一曲。今訂正。」【南朝梁】沈約：《宋書》，561。

²如錢志熙的〈樂府古辭的經典價值——魏晉至唐代文人詩的發展〉，雖言「古辭」價值，實論「古樂府的魅力」參見錢志熙。〈樂府古辭的經典價值——魏晉至唐代文人詩的發展〉，《文學評論》，2期（1998）：61-74。但也有學者很早即注意到「古辭」當與「古樂府」分別而論，如彭麗天〈《樂府詩集》古辭校正〉注云：「此所謂『古辭』乃用以名郭書所傳各曲中較古之作品（多取其無主名者），非僅書中注明『古辭』者之謂。」參見彭麗天。〈《樂府詩集》古辭校正〉，《清華學報》，1期（1937）：152。

³【南朝梁】劉勰，范文瀾注《文心雕龍注》曰：「夜誦即繹誦矣」，「謳謠初得自閭里，州異國殊，情習不同，必抽繹以見意義，諷誦以協聲律，然後能合八音之調，所謂才是夜誦者此也。」參見【南朝梁】劉勰，范文瀾注：《文心雕龍注》（北京市：人民文學出版社，1958），107。梁海燕〈『采詩夜誦』與漢武帝之郊祀禮樂〉持異說：「『夜誦』就是夜中歌頌的意思，『誦』的內容正是後面『趙、代、秦、楚之謳』等民間俗樂歌詩，「正是對承擔『夜誦』任務的樂府藝人用所采俗樂娛祭神靈的樂舞場面的簡單概括」，參見梁海燕。〈『采詩夜誦』與漢武帝之郊祀禮樂〉，《國學學刊》，1期（2011）：124。

的關係，而要把這種關係用樂器的聲音表出，對於自然節奏需多少加以形式化。所以『徒歌』理應在『樂歌』之前。」⁴第三，最後一個分句，意為「像〈江南可採蓮〉、〈烏生〉、〈十五〉、〈白頭吟〉這一類的」，《宋書》在這裏只是舉出幾個例子以作比勘而已。

班固《漢書·藝文志》云：「自孝武立樂府而采歌謠，於是有代趙之謳，秦楚之風，皆感於哀樂，緣事而發，亦可以觀風俗，知薄厚云。」⁵《宋書》中的「謠謳」實即指這裏的「歌謠」。一些學者對「歌謠」的看法有一些分歧，認為「歌謠」並不一定就是民歌，「歌謠的意義，僅在於有無章曲，合樂或者徒歌，原本並不是現在人們所說的『民歌』的意義」，「班固所說的『歌謠』，僅具有有無章曲、和樂或者徒歌的區別，而決不是『民歌』的意義。漢武帝立樂府采歌謠，這種歌謠中儘管會有『民歌』，但『歌謠』的概念決不同於『民歌』，它同時就包括社會各階層，尤其是中下層文人的創作」。⁶這種分析是有道理的，但我們這裏所論是「街陌」謠謳，似乎已將古辭從「社會各階層」中剝離出來。⁷另外，最初的「謠謳」是不是民歌、是否入樂並不重要，所重在於采集的歌辭是否配以民間的聲樂系統歌唱。宋鄭樵在《通志·樂略》中說：「武帝定郊祀，乃立樂府，采詩夜誦，則有趙、代、秦、楚之謳，莫不以聲為主。」⁸元吳萊在《論樂府主聲》中亦云：「及武帝定郊祀，立樂府，舉司馬相如等數十人作為詩賦，又采趙、代、秦、楚之謳，使李延年稍協律呂，以合八音之調。如以辭而已矣，何待協哉！必其聲與樂家抵牾者多。」⁹也正如錢志熙先生所言：

所謂樂章古辭都來自街陌謠謳，我以為不能簡單地理解為現存的相和歌辭及其他雜曲歌辭其作品本身來自民歌，然後再配以樂府的音樂；而是主要指相和歌辭在音樂上所用的各種曲調來自民間聲樂系統。所謂的秦聲、楚聲，即是指原本在秦地、楚地流行的歌曲調。¹⁰

因為「漢世街陌謠謳」都是徒歌，所以其曲調主要是指其高度音樂化唱腔。那麼《漢書》裏所指的「聲曲折」，當然也是指某地高度音樂化的唱腔，而非歌譜。這就如同我們現在所說戲曲裏的豫劇、越調、京劇、昆曲等各有自己一定的腔調，即使不配備樂器，單聽其

⁴朱光潛。《詩論》（合肥市：安徽教育出版社，2006），9。

⁵【東漢】班固：《漢書》（北京市：中華書局，1962），1756。

⁶趙敏俐。《漢代歌詩史論》（長春市：吉林教育出版社，1995），29，146。

⁷詳可參見李羅蘭。〈漢樂府民歌作者的社會層〉，《文學評論》，6期（1988）：142。

⁸【宋】鄭樵：《通志》（杭州市：浙江古籍出版社，2000），卷49，626。

⁹【元】吳萊：《論樂府主聲》，【明】唐順之（主編），《荊海稗編》，卷37，《文淵閣四庫全書》（臺北市：臺灣商務印書館，1986），冊953，728。另張永鑫認為：「從字面上看，『采詩夜誦，有趙代之謳，秦楚之風』給人以一種采集民間歌詩的感覺，但在實際上，他大抵是從事於創制新聲曲，亦即新雅樂而已。」參見張永鑫。《漢樂府研究》（南京市：江蘇古籍出版社，1992），62。

¹⁰錢志熙。《漢魏樂府的音樂與詩》（鄭州市：大象出版社，2009），62。

清唱，我們也可以分出其所屬腔調。正因為每一地的歌辭都配以一定的音樂化唱腔，所以李延年只能「略論律呂」，不宜大動刀斧，才能既「合八音之調」，又不削弱其娛樂欣賞之功能。還有的學者對「漢世」是否有過采詩之制心存疑慮，這似乎從根本上否定了古辭來自民間聲樂系統的說法。¹¹我們認為，漢世采詩是不辨的事實，¹²《漢書·禮樂志》除明言「采詩夜誦，有趙、代、秦、楚之謳」外，又曰：「是時河間獻王有雅材，亦以為治道非禮樂不成，因獻所集雅樂。天子下大樂官，常存肄之，歲時以備數。然不常御，常御及郊廟皆非雅聲。」而如此眾多之「非雅聲」是朝中那些御用文人所不能勝任的，則必來自民間聲樂系統無疑。當然，這裏的「非雅聲」可能還包括趙敏俐所言的「中下層文人的創作」。

其次，讓我們分析一下《宋書》所錄古辭的特徵，從表1約略可以得到如下幾點推斷：

表1 《宋書·樂志》所收「古辭」（16首）匯總

篇目	曲調	與篇目名相關詩句	備註
江南可採蓮	江南	江南可採蓮	〈江南〉，《通志》作〈江南曲〉
東光乎	東光乎	東光乎！蒼梧何不乎！	「乎」，左克明《古樂府》作「平」
雞鳴高樹顛	雞鳴	雞鳴高樹顛	
烏生八九子	烏生	烏生八九子	〈烏生八九子〉又名〈烏生〉
平陵東	平陵	平陵東，松柏桐	
上謁（五解）	董桃行	吾欲上謁從高山	
來日（六解）	善哉行	來日大難，口幹唇燥	
東門（四解）	東門行	出東門，不顧歸	
羅敷（三解）	豔歌羅敷行	秦氏有好女，自名為羅敷	《樂府詩集》作〈陌上桑〉，《玉臺新詠》作〈日出東南隅行〉
西門（六解）	西門行	出西門，步念之	
默默（四解）	折楊柳行	默默施行違	
白鵠（四解）	豔歌何嘗	飛來雙白鵠	曲題一作〈飛鵠行〉，《樂府詩集》作〈豔歌何嘗行〉，《玉臺新詠》作〈雙白鵠〉
何嘗（五解）	豔歌何嘗行	何嘗快獨無憂？	與〈豔歌何嘗〉同調，《樂府詩集》不載此篇
為樂（四解）	滿歌行	為樂未幾時	
洛陽行（八解）	雁門太守行	孝和帝在時，洛陽令王君	
白頭吟（五解）	與〈權歌〉同調	願得一心人，白頭不相離	〈權歌〉即〈權歌行〉

¹¹張永鑫，《漢樂府研究》，58-68。

¹²關於漢世采詩說，詳可參見李錦旺。〈漢樂府「采詩」說再認識〉，《重慶師範大學學報》，1期（2004）：54-57。

第一，篇名與曲調名多有關聯，有的篇名即是曲調名，《宋書》此類占所收古辭數56%；第二，篇名全部與古辭內容有關聯，《宋書》此類占所收古辭數100%；第三，曲調名與古辭內容有關聯的占56%；第四，同一曲調可以有兩首或多首古辭，如〈白鵠〉與〈何嘗〉同屬〈豔歌何嘗行〉或〈豔歌何嘗〉；第五，同一曲調也可以有多個名稱，如〈豔歌何嘗〉又稱〈豔歌何嘗行〉、〈飛鵠行〉、〈雙白鵠〉，〈豔歌羅敷行〉又稱〈陌上桑〉、〈日出東南隅行〉。

由上述推斷我們可以進一步得出兩點：

第一，古辭之篇名與古辭之內容一定存在某種關聯性。這主要是因為古辭是「緣事而發」。正因為是「緣事而發」，故其敘述的內容和抒發的感情往往切合題意。如〈江南可採蓮〉、〈東光乎〉、〈雞鳴桑樹顛〉、〈烏生八九子〉及〈平陵東〉皆是直接以歌詩中的詩句為題。〈上謁〉、〈來日〉、〈東門〉、〈羅敷〉、〈西門〉、〈默默〉、〈白鵠〉、〈何嘗〉及〈為樂〉皆截取歌詩中相關詞句為題。〈洛陽行〉及〈白頭吟〉二篇則是取歌詩中相關詞句，再加上一個表示音樂特性的「行」或「吟」字作為題名。這些歌詩的題名中，有的是歌詩的題眼或中心內容，如〈江南可採蓮〉、〈羅敷〉、〈為樂〉、〈洛陽行〉及〈白頭吟〉等。〈江南可採蓮〉即寫江南採蓮人採蓮時的歡快勞動場景；〈羅敷〉即寫羅敷採桑的場景和婉拒使君無禮要求；〈為樂〉即寫勸人及時行樂；〈洛陽行〉則是對洛陽令王君的褒獎和讚頌；〈白頭吟〉寫多情女希望和有情郎白頭偕老，永不變心。可以說這五篇歌詩都是緊緊圍繞題名展開，題名即是歌詩的中心內容所在。其他幾篇所寫內容也與歌詩內容有很緊密的關係，如〈東門〉、〈西門〉中「東門」、「西門」也是歌詩所記故事發生的起始地點，所以是歌詩內容的一個重要線索。後世的擬樂府則多是援古題以寫新意，篇題之名往往與歌詩內容相左，這也是「古辭」和「擬樂府」的顯著不同。

第二，古辭的曲調名同篇題名和歌詩內容也多有關聯。這主要因為古辭是依辭譜曲，故曲調名往往與篇題名和歌詩內容相關。正如元稹〈樂府古題序〉中所言：「樂府選詞以配樂，非由樂以定詞。」¹³這正好與後來依譜填辭或依調填辭的宋詞相反。明俞彥針對唐代詞作內容多符合題意，而宋代詞作內容與題意往往不符的情況而推論：「古人大率由詞而制調，故命名多屬本意；後人因調而填詞，故賦寄多離原詞。」¹⁴古辭的成形是一個動態過程，最初由一人草創，之後又經許多人的口口傳唱，不斷加工。這種形式從音樂的傳承類型上說，稱為「群體傳承」，每一位參與者既是傳承者，同時又是受傳者，「前輩的歌唱技巧和方法，歌唱內容和機智，漸漸地使他們成熟起來，他們不僅掌握了唱詞的韻味格律，唱會了各種各樣的曲調，而且具備靈機應變、『見子打子』的即興編唱能力」，¹⁵所以古辭起初

¹³【唐】元稹：〈樂府古題序〉，《元稹集》（北京市：中華書局，2000），254。

¹⁴【清】徐鉉，王百里校箋：《詞苑叢談校箋》（北京市：人民文學出版社，1988），88。

¹⁵伍國棟。《中國民間音樂》（杭州市：浙江教育出版社，1995），165-166。

並未協律，並未配以樂器歌唱，只是民眾以當地的聲樂系統清唱而已。逮及古辭被兩漢音樂機構搜集來時，為娛樂和欣賞的需要，才由音樂機構裏的樂工按照古辭所在地的聲樂系統進行加工，為每首古辭配以一定的曲調，這個曲調名往往即是古辭的篇題名，或者與篇題名和歌詩內容相關。需要說明的是，為古辭協律，並非拋棄其聲樂系統，而是按照其原有聲樂系統，為其配備曲式結構和演唱結構。

貳、古辭的音樂特性

古辭在結構上有明顯的音樂特點。古辭既然是「樂章」，必然留有入樂的痕跡。

首先，從篇題名上看，「行」、「吟」等是其入樂的特點，例如〈洛陽行〉與〈白頭吟〉等。在《詞苑叢談》裏已有此說。王運熙先生也注意到這一點，他認為：「樂府詩題同一般詩歌題目有所不同，它原先不僅是歌辭的題目，還兼指歌辭的聲譜，是一首有聲有辭的歌曲曲名，有些類似後來的詞牌名。因此，樂府詩的題目，明顯地帶有音樂性的標識。」¹⁶對於王運熙先生的這一論斷，筆者不能完全苟同。如果說詩題中帶有明顯的「行」、「吟」等音樂特性的古辭，其詩題「還兼指歌辭的聲譜」，那麼，古辭中還有許多未具明顯音樂特性的詩題該怎麼解釋呢？根據古辭命名的規律和特點（以歌詩中的詩句或詞句命名），以上所舉兩篇古辭在民間傳唱時篇題名應稱〈洛陽〉、〈白頭〉，但由於入樂之後，曲調名與篇題名既具有某種相似或相同性（曲調名與篇題名有某種關聯），無論稱篇題名或稱曲調名，音樂機構裏的演奏人員都在意識上具有指代的同一性，故久而久之，以曲調名代稱古辭的篇題名，或以篇題名代稱古辭的曲調名，都可以為樂工認同和理解。《樂府詩集》中許多歌詩的篇題名都帶有明顯的音樂特點，可能即是因此之故。關於樂府命題，明吳訥《文體明辨》所舉普通的有十二類，不普通的有七類，共十九類；陳鐘凡將十二類中原無例證者一一補充完整；羅根澤又將餘下七類也補充例證。這十九類論述所有樂府命名之種類，古辭篇題命名當然也全部囊括其中，從中亦可見出其與音樂之關係。如其釋「吟」：「籲嗟嘅歎，悲憂深心，以呻其鬱者曰吟。」¹⁷「籲嗟嘅歎」，「呻其鬱」，已見出其入樂歌唱之痕跡。

其次，古辭多分有解，又有豔、趨、亂、聲。郭茂倩《樂府詩集》云：「《古今樂錄》曰：『儵歌以一句為一解，中國以一章為一解。』王僧虔啟云：『古曰章，今日解，解有多少。當時先詩而後聲，詩敘事，聲成文，必使志盡於詩，音盡于曲。是以作詩有豐約，制解有多少，猶詩〈君子陽陽〉兩解，〈南山有台〉五解之類也。』又諸調曲皆有辭、有聲，而大曲又有豔、有趨、有亂。辭者其歌詩也，聲者，若羊吾夷伊那何之類也，豔在曲之前，趨

¹⁶王運熙、王安國。《漢魏六朝樂府詩》（上海市：上海古籍出版社，1986），5-6。

¹⁷羅根澤。《羅根澤古典文學論文集》（上海市：上海古籍出版社，1985），133-135。

與亂在曲之後，亦猶吳聲西曲前有和，後有送也。」¹⁸

從表1可以看出，古辭多分解，這是古辭入樂後，分為若干樂章進行演出的痕跡。楊蔭瀏《中國古代音樂史稿》通過對解的歸納，認為「文學家們，一般常從歌詞的角度，視「大曲」中的分『解』為等同於歌詞的分『章』，……是不夠全面的」，他認為「解」還有音樂的特性：「在速度上一定是快速的；它不是慢曲，而是『急遍』」，「它在情調上……而可能是強烈、奔放、熱情的……它不是文曲而是武曲」，「它常用在樂曲的末尾；在地位上，它前面的樂曲是主體，它是一個附件上去的部分」，「有時在用一個曲調配合多節歌詞，作多次反復歌唱的歌曲中，或在作多次演奏的器樂曲調中，每反復一次，就可以在其後用一次『解』」，「有時一個完整的樂曲之後僅用『解』一次」，「有些獨立的快速曲調，特別適宜於用作別的樂曲的『解』。」楊蔭瀏先生除歸納論述「解」的特點外，還舉有〈二人臺〉等現存民間歌舞音樂為實例以證其說，所以楊蔭瀏先生的論述較為可信。而從其論述，我們可以清晰地了解到「解」在古辭中的音樂特點，即是快速「急遍」的，配合多節歌詞，反復出現。這恰可以說明古辭是分為不同樂章進行演奏。由表1可知，「解」在古辭中是很常見的。此外，楊蔭瀏先生對「豔」、「趨」、「亂」也有精彩論述：「『豔』與『趨』從字義看來，可能與歌舞的形象和動作有著聯繫；歌音宛轉抒情的部分配合著『豔』麗的舞姿；而歌音緊張的部分則配合著快速的舞步——所謂『趨』。『亂』在「大曲」中比較少見，它可能是『趨』的另一名稱——對歌曲的同一部分，可以從歌舞音樂的角度稱之為『趨』，亦可以從一般歌唱音樂的角度稱至為『亂』。」¹⁹楊蔭瀏先生論述「豔」、「趨」、「亂」是以相和曲中的「大曲」為例，是因為「大曲」結構相對複雜，而其他結構較為簡單的古辭則不需要這種複雜的音樂編制。在古辭中，許多篇目都標注有「豔」或「趨」，或二者俱存。如〈羅敷〉古辭末尾細字云：「前有豔詞曲，後有趨。」〈白鵲〉古辭末尾細字云：「『念與』下為趨曲，前有豔。」〈何嘗〉古辭末尾細字云：「『少小』下為趨曲，前為豔。」〈為樂〉古辭末尾細字云：「『飲酒』下為趨。」²⁰由此可知，我們不但可以「豔」、「趨」、「亂」來判斷古辭具有音樂特點，還可以反過來推理，凡具有這些音樂編制的樂章，極有可能是「大曲」。

第三，聲、辭雜寫，也是古辭入樂之一特點。「聲」在古辭中沒有實際意義，本是古辭記音的字。起初或有粗細之別，或為樂工所能識別，久而相混，不可區別。《宋書·樂志四》曰：「漢鼓吹鏡歌十八篇，按《古今樂錄》，皆聲、辭、豔相雜，不復可分。」²¹《樂府詩集》卷54引《古今樂錄》云：「古〈鐸舞曲〉有〈聖人制禮樂篇〉，聲、辭雜寫，不可

¹⁸【宋】郭茂倩：《樂府詩集》（北京市：中華書局，1979），376-377。

¹⁹楊蔭瀏。《中國古代音樂史稿》（北京市：人民音樂出版社，2004），115-119。

²⁰以上據《宋書·樂志三》，參見【南朝梁】沈約：《宋書》，617-621。

²¹【南朝梁】沈約：《宋書》，667。

複辨，相傳如此。」²²除〈饒歌〉和〈鐸舞歌〉外，〈巾舞歌〉一篇也是古辭中聲、辭雜寫嚴重者。聲、辭雜寫是導致這些篇章不可句讀，甚至無法解讀的主要原因。余冠英說：「饒歌文字有許多是不容易看懂的，主要是沈約所說的『聲辭相雜』。」²³羅根澤以〈饒歌〉為例，指出聲、辭雜寫的幾種情況：「這裏『妃呼豨』三字就是聲，就是標音的字，它毫無有意義。『聲』有的在篇中，如上所舉。有的在篇首，如〈饒歌〉的〈上邪〉之發端的『上邪』二字。有的在篇末，如〈饒歌〉中的〈臨高臺〉之最後『收中吾』三字。」²⁴「聲」除被認為「標音」字外，也存在另一種可能，即可能是外來語或「虜言」的譯音，因為聲、辭雜寫在〈饒歌〉中表現最為明顯，而〈饒歌〉則是在西漢時由夷族傳入。即使有學者認為，〈饒歌〉起初可能是有聲（音樂）無辭，但既然有聲，必有記聲之字，則此記聲之字必用外來語。若依此外來語填辭，必將其譯為漢音，而後方可制曲作樂。

第四，古辭多有疊唱。疊唱亦即重章疊句，是指文學作品中，在不同段落的同一位置，相同或相近的語句重複出現的一種表現手法。其作用在於加深印象，渲染氣氛，深化詩的主題，增強詩的音樂性和節奏感，使感情得到盡情的抒發，給人以「百轉千回」、「繞梁三日」的感受。古辭中運用疊唱最為典型的是〈江南可採蓮〉一篇：

江南可採蓮，蓮葉何田田。魚戲蓮葉間，魚戲蓮葉東，魚戲蓮葉西，魚戲蓮葉南，魚戲蓮葉北。

這篇古辭後五句只更換一字，句式整齊，反復吟唱，具有很強的律動感，即強弱節拍有規律的交替，促動節奏有規律地組合與推進。陳鐘凡認為：「此詩前三句一人獨唱，後四句，眾人之和曲也。」²⁵而這種一人領唱，眾人和唱的形式，頗似勞動號子，其特徵是：「節拍規整、曲調簡樸、音樂材料多重複、結構常無明顯收束感。」²⁶但這種疊唱更可能是樂工為合樂，或為了將一曲分製成若干解而增添。這種增改，或是將一句拆分為數句，或變動一句之一二字，對所要表達的內容來說，存在一定的重複性，但從音樂性上來講，卻是一種形式美。又如〈白鵲〉之「五里一反顧，六里一徘徊」，此二句實為同意，但讀來平仄起伏，可以想見當時演唱時亦跌宕生情。疊唱不單表現在整個句子的疊唱，也表現在詞語或短語的疊唱。例如〈羅敷〉中：「日出東南隅，照我秦氏樓。秦氏有好女，自名為羅敷。羅敷喜蠶桑，採桑城南隅。」〈西門〉中：「夫為樂，為樂當及時。」〈雞鳴高樹顛〉中：「舍

²²【宋】郭茂倩：《樂府詩集》，784。

²³余冠英。《樂府詩選·前言》（北京市：人民文學出版社，1954），5。

²⁴〈何為樂府及樂府的起源〉，參見羅根澤，《羅根澤古典文學論文集》，130。

²⁵陳鐘凡。《中國韻文通論》（北京市：中華書局，1927），126。

²⁶黃允箴等。《中國傳統音樂導學》（上海市：上海音樂學院出版社，2006），7。

後有方池，池中雙鴛鴦。鴛鴦七十二……」等，這種循環往復的形式，類似修辭中的頂真。陳望道《修辭學發凡》說：「頂真是用前一句的結尾來做後一句的起頭，使鄰接的句子頭尾蟬聯而有上遞下接趣味的一種措辭法。多見於歌曲。」²⁷這種疊唱既朗朗上口，又便於記憶，為歌詩的傳唱提供極大便利。陳先生還舉一首樂府古辭作例證，即〈平陵東〉：「平陵東，松柏桐，不知何人劫義公。劫義公，在高堂下，交錢百萬兩走馬。兩走馬，亦誠難，顧見追吏心中側。心中側，血出漉，歸告我家賣黃犢。」這首古辭正好來自《宋書·樂志三》。陳望道先生明確說，這種現象「多見於歌曲」，是可證明這一特點也是古辭入樂的痕跡。另外，這種疊唱在音樂上有其對應關係，如承遞式音樂結構方式和手法，即民間所謂「連環扣」或「扯不斷」，其特點是「音樂某一陳述環節的『終點音』（可以是一個音，也可以是幾個音）同時又是新音樂環節的『起點音』，使音樂獲得承前遞後的發展」，²⁸這種樂思與文思的對應，正說明古辭的音樂特性。

第五，樂府古辭有明顯的拼湊分割現象。這種拼湊分割是為了入樂時遷就音律，對本辭所作的必要調整，或者有援引他詩成句而入古辭，從而造成了古辭與本辭文字的歧異，有時甚至有較大出入。這種拼湊分割，可能會造成古辭通篇不夠渾然一體，文氣不夠貫通，文義前後聯繫不夠緊密，甚至脫離主旨，有些突兀感，不太可解。遼欽立云：「割辭成曲，不問文義，是固古辭之特色矣」，「是殆李延年割辭成曲，以協音律，故存此刪削合併之跡也」，「是樂辭之分拼離合，皆曾見之漢武一朝，則凡古辭雜湊之曲，必並出當時伶工之手，此其重在音律不問文義，固漢曲之特色，其不始于曹魏明矣。」²⁹余冠英則總結古樂府的拼割方式，總結出八種情況：「本為兩辭合成一章」；「併合兩篇聯以短章」；「一篇之中插入他篇」；「分割甲辭散入乙辭」；「節取他篇加入本篇」；「聯合數篇各有刪節」；「以甲辭尾聲為乙辭起興」及「套語」。³⁰余冠英先生所舉之例子，多為古辭，而其所總結之情況，亦多見於古辭。這種拼湊分割的原因，主要在於為協律、分章、制解之便。故我們可以相信，拼湊分割也是古辭入樂之痕跡。

參、古辭的民間文學性

樂府古辭在內容到形式上都有自己獨特之處，即古辭皆保持著質樸寫實的民間文學特徵。「感於哀樂，緣事而發」，「饑者歌其食，勞者歌其事」的現實主義精神是對樂府古辭

²⁷ 陳望道。《修辭學發凡》（上海市：上海教育出版社，2001），220。

²⁸ 李吉提。《中國音樂結構分析概論》（北京市：中央音樂學院出版社，2004），93。

²⁹ 遼欽立。〈漢詩別錄〉，載於《漢魏六朝文學論集》，遼欽立（西安市：陝西人民出版社，1984），92，94-95。

³⁰ 余冠英。〈樂府歌辭的拼湊和分割〉，載於《古代文學雜論》，余冠英（北京市：中華書局，1987），148-157。

內容的很好概括。

段寶林在《中國民間文學概要》從內容方面、創作和流傳方式上，論述了民間文學的主要特點：「民間文學在內容方面的特點是它直接地、鮮明地表現了廣大人民的階級性和進步性，也就是直接的人民性」，「民間文學是用傳統的民間形式創作和流傳的文學作品，它具有口頭性、流傳變異性、傳統性和集體性」，並進一步總結了民間文學的立體性：「首先，民間文學作品在民間口頭流傳時，必須會產生種種不同的說法，這即是民間文學作品的『異文』」，「其次，民間文學作為一種口傳的文學，是與表演性相聯繫的」，「第三，民間文學與人民生活有密切的聯繫，它往往是在一定的文化空間觸景生情的即興創作」，「第四，民間文學有多功能性、實用性」，「第五，民間文學有多種科學價值」。³¹樂府古辭完全符合民間文學這些特徵，以下詳論之。

首先，是古辭的人民性。所謂人民性，實際是有創作者和作品思想內容所決定的，民間文學的創作者主要是廣大的下層勞動者，而非由貴族的、上層的統治階級或御用文人所創作的。需要說明的是，古辭的作者是不可考證的，我們只有從它的內容推知它的創作群體，並判斷其反映的思想。從古辭的內容上，我們不難看出，其創作者主要為下層勞動者。這裏以《宋書》所收錄16首古辭為例簡要說明。一、〈江南〉描繪江南勞動人民採蓮時的歡快場景（也有學者認為可能為隱喻生殖崇拜和男歡女愛）。二、〈東光〉描寫士兵苦於長久戰事，《樂府廣序》云：「〈東光平〉，諷時也。似有〈鄭風·清人〉之刺。一曰漢武帝征南越久未下而作。」³²三、〈雞鳴〉一首也是下層人民對達官貴人的諷刺，《樂府廣序》說：「〈雞鳴〉，刺時也……〈雞鳴〉與『尺布』之謠，同為諷時之作。」³³四、〈烏生〉是一首寓言，表達了勞動人民在災禍到臨時的無奈和無助，《采菽堂古詩選》曰：「『魂魄飛揚』語奇，正是哀其壽命……見患至本不可避。」³⁴五、〈平陵東〉是一首描寫勞動人民救贖被官府（一說強盜）劫取的「義公」的事，《樂府詩集》卷28云：「崔豹《古今注》曰：『〈平陵東〉，漢翟義門人所作也。』《樂府解題》曰：『義，丞相方進之少子，字文仲，為東郡太守。以王莽篡漢，舉兵誅之，不克，見害。門人作歌以怨之也。』」³⁵這些門人在治世是僕奴，在亂世是荒民。六、〈上謁〉，《樂府詩集》作〈董逃行〉，並引崔豹《古今注》曰：「〈董逃歌〉，後漢游童所作也。終有董卓作亂，卒以逃亡。」³⁶可見這很可能

³¹ 段寶林。《民間文學概要》（第四版）（北京市：北京大學出版社，2009），7-8，16-17。

³² 【清】朱嘉徵：《樂府廣序》，《續修四庫全書》（上海市：上海古籍出版社，2003，據上海辭書出版社圖書館藏清康熙清遠堂刻本影印），冊1590，367。

³³ 同上註，368。

³⁴ 【清】陳祚明：《采菽堂古詩選》，《續修四庫全書》（上海市：上海古籍出版社，2003，據天津圖書館藏清刻本影印），冊1590-1591，617。

³⁵ 【宋】郭茂倩：《樂府詩集》，409。

³⁶ 同上註，504。

也是一首民歌。七、〈來日〉首尾雖言行樂求仙，中間則曰「親交在門，饑不及餐。歡日尚少，戚日苦多」，是有憂時悲生之意，陳沆《詩比興箋》曰：「憂時將亂，欲救不能者之作也。」³⁷其言不虛。與十四、〈為樂〉頗似。八、〈東門〉整首以敘事手法，寫下層勞動者困窘至極，鋌而走險。九、〈羅敷〉寫勞動婦女婉言拒絕使君。十、陳祚明評〈西門〉說：「〈東、西門行〉仿〈國風〉『出自北門』之意，皆貧士失職者所作。」³⁸十一、〈默默〉，朱乾《樂府正義》：「此悲賢人去國而歌以送之。」³⁹此一首與十五、〈洛陽行〉同為下層人民懷念賢人之作。十二、〈白鵲〉一首也是寓言，喻面對病婦而不能施救，無可奈何，誠為淒苦！十三、〈何嘗〉一首前言富貴之盛，後言貧賤之苦，前後對照，似為勞動人民的諷刺詩。十六、〈白頭吟〉寫感情破裂的愛情故事，審其情趣，應為下層勞動者的婚戀詩。通過以上簡要分析，《宋書》16首古辭都可認為是下層勞動人民，反映了他們「勞者歌其事」和對統治階級諷勸的思想傾向，表達了勞動人民的願望和追求。

其次，是古辭的創作和流傳。一、古辭的口頭性與集體性。古辭的口頭性既表現在創作方式上，也表現在流傳過程中。樂府古辭本是采自「趙、代、秦、楚」的謠謳，起初並未入樂，也只是活在廣大勞動人民的口頭，靠口口相傳。但這種清唱是按照一定的聲樂系統歌唱的，靠此可以辨出「趙、代、秦、楚」的地方特色。一首謠謳的最初並不是有許多人在一起經過研究而創作成，乃是由一人草創，只是這最初的作者已經不可考知，後來眾人傳唱，便不斷加工。正如朱光潛所說：「民歌必有作者，作者必為個人，這是名理與事實所不可逃的結論」，〈一首歌經個人作成之後，便傳給社會，社會加以不斷的修改、潤色、增刪，到後來便逐漸失去原有面目。〉⁴⁰這些古辭原只是在民間傳唱，後來經過樂府機構或其他管道，將這些古辭搜集到音樂機構，由樂工加工夜誦，使其協律，以供皇帝皇妃和王公貴族娛樂之用。但這些古辭除了在宮廷演唱外，在民間仍然傳唱不衰，直到後來留意者不斷搜集整理，昔其著作多已亡佚。今存郭茂倩《樂府詩集》乃是根據前人著作和有關宮廷記錄，增刪編排而成。二、古辭的變異性。這些古辭在傳唱過程中，也並非隻字不差，相反而是異文重重。筆者在研究古辭過程中，對每首古辭都詳加校勘，發現每首古辭的字句都有許多不同之處，這也許並非單由轉錄抄刻所造成，而是與古辭的傳唱過程有一定關係。所以研究古辭乃至樂府（尤其是漢樂府民歌），不能單取一種所謂「善本」，而應該將許多不同版本集合在一起，或許才能見古辭原來的面目。舉最簡單的〈江南〉為例，其中詩句「蓮葉何田田」、「魚戲蓮葉間」、「魚戲蓮葉西」之「蓮」，《藝文類聚》皆作「荷」。為何另外幾句中的「蓮」字不作「荷」，單就這幾句作「荷」呢？這是個值得思考的問題。而如果要深入研究

³⁷【清】陳沆：《詩比興箋》（上海市：上海古籍出版社，1981），30。

³⁸【清】陳祚明：《采菽堂古詩選》，621。

³⁹轉引自黃節。《漢魏樂府正義》（北京市：中華書局，2008），43。

⁴⁰朱光潛，《詩論》，14。

這個問題，就必須了解到古辭在流傳中不斷變異的特點。三、古辭的傳統性。古辭的傳統性是指古辭在創作原則、體裁、語言藝術特色等形式上有很大的穩固性。古辭在創作原則上都由一人草創，眾人傳唱，不斷加工，已論如上文。就其體裁而言，都是街陌謠謳，或者說是歌詩，具有強烈的現實主義色彩。漢樂府歌詩本身是一個較為穩定的歌詩系統，另外，其對漢以前的詩歌（《詩經》、《楚辭》）和其他文體（箴銘、格言、謠諺）都有所繼承。⁴¹其語言古拙質樸，敘事為其最主要的藝術手法。所以，古辭的傳統性主要表現在其創作和流傳過程中。

總之，樂府古辭，是漢代民間文學的代表，高有鵬說：「漢樂府民歌成為漢代民間文學的重要內容；特別是長篇民間敘事詩的出現，標誌著漢代民間文學的成熟發展」，「漢代民間歌謠以樂府民歌為典型，其形式多樣，內容豐富，標誌著漢代民間文學所取得的重要成就。」⁴²呂肖奐也認為：「民謠與《詩經》中的大部分詩歌還有大多數樂府民歌一樣，都屬於民間文學。」⁴³而漢樂府民歌的主要組成部分即是樂府古辭。

綜上所論，我們對樂府古辭已經有一個較為深刻的認識，在以上認識基礎上，筆者對古辭作如下界定：古辭乃兩漢產生的、在兩漢魏晉由聲樂系統而入器樂系統歌唱的民歌。其特徵：首先，篇題名或曲調名與古辭內容有一定聯繫；其次，具有入樂的特點，這種入樂的特點是指由聲樂系統而合器樂系統，其入樂又是一個長期演變的過程，即在兩漢及魏晉諸朝，將漢樂府民歌逐步由聲樂系統過渡到器樂系統；最後，還具有民間文學性的特性，這種民間文學性對古辭的創作群體和流傳方式作了規定和限制。

誌謝

作者向兩位匿名審查專家為拙作提出之寶貴修改意見深表謝忱，並感謝貴刊英文編修小組為拙作英摘精闢之潤飾。

⁴¹葛曉音。〈論漢樂府敘事詩的發展原因和表現藝術〉，載於《漢唐文學的嬗變》，葛曉音（北京市：北京大學出版社，1990），8。

⁴²高有鵬。《插圖本中國民間文學史》（開封市：河南大學出版社，2001），141-142。

⁴³呂肖奐。《中國古代民謠研究》（成都市：巴蜀書社，2006），136。

參考文獻

- 【東漢】班固：《漢書》（北京市：中華書局，1962）。
- 【南朝梁】劉勰，范文瀾注：《文心雕龍注》（北京市：人民文學出版社，1958）。
- 【南朝梁】沈約：《宋書》（北京市：中華書局，1974）。
- 【唐】房玄齡：《晉書》（北京市：中華書局，1974）。
- 【唐】元稹：〈樂府古題序〉，《元稹集》（北京市：中華書局，2000）。
- 【宋】鄭樵：《通志》（杭州市：浙江古籍出版社，2000）。
- 【宋】郭茂倩：《樂府詩集》（北京市：中華書局，1979）。
- 【元】吳萊：《論樂府主聲》，【明】唐順之（主編），《荊海稗編》，卷37，《文淵閣四庫全書》（臺北市：臺灣商務印書館，1986），冊953，728。
- 【清】陳沆：《詩比興箋》（上海市：上海古籍出版社，1981）。
- 【清】徐鉉，王百里校箋：《詞苑叢談校箋》（北京市：人民文學出版社，1988）。
- 【清】朱嘉徵：《樂府廣序》，《續修四庫全書》（上海市：上海古籍出版社，2003，據上海辭書出版社圖書館藏清康熙清遠堂刻本影印），冊1590。
- 【清】陳祚明：《采菽堂古詩選》，《續修四庫全書》（上海市：上海古籍出版社，2003，據天津圖書館藏清刻本影印），冊1590-1591。
- 王運熙、王安國。《漢魏六朝樂府詩》（上海市：上海古籍出版社，1986）。
- 伍國棟。《中國民間音樂》（杭州市：浙江教育出版社，1995）。
- 朱光潛。《詩論》（合肥市：安徽教育出版社，2006）。
- 余冠英。〈樂府歌辭的拼湊和分割〉，載於《古代文學雜論》，余冠英（北京市：中華書局，1987），148-157。
- 余冠英。《樂府詩選》（北京市：人民文學出版社，1954）。
- 呂肖奐。《中國古代民謠研究》（成都市：巴蜀書社，2006）。
- 李吉提。《中國音樂結構分析概論》（北京市：中央音樂學院出版社，2004）。
- 李錦旺。〈漢樂府「采詩」說再認識〉，《重慶師範大學學報》，1期（2004）：54-57。
- 李羅蘭。〈漢樂府民歌作者的社會層〉，《文學評論》，6期（1988）：142。
- 段寶林。《民間文學概要》（第四版）（北京市：北京大學出版社，2009）。
- 高有鵬。《插圖本中國民間文學史》（開封市：河南大學出版社，2001）。
- 張永鑫。《漢樂府研究》（南京市：江蘇古籍出版社，1992）。
- 梁海燕。〈『采詩夜誦』與漢武帝之郊祀禮樂〉，《國學學刊》，1期（2011）：124。
- 陳望道。《修辭學發凡》（上海市：上海教育出版社，2001）。

- 陳鐘凡。《中國韻文通論》（北京市：中華書局，1927）。
- 彭麗天。〈《樂府詩集》古辭校正〉，《清華學報》，1期（1937）：152。
- 黃允箴等。《中國傳統音樂導學》（上海市：上海音樂學院出版社，2006）。
- 黃節。《漢魏樂府正義》（北京市：中華書局，2008）。
- 遼欽立。〈漢詩別錄〉，載於《漢魏六朝文學論集》，遼欽立（西安市：陝西人民出版社，1984），92，94-95。
- 楊蔭瀏。《中國古代音樂史稿》（北京市：人民音樂出版社，2004）。
- 葛曉音。〈論漢樂府敘事詩的發展原因和表現藝術〉，載於《漢唐文學的嬗變》，葛曉音（北京市：北京大學出版社，1990），8。
- 趙敏俐。《漢代歌詩史論》（長春市：吉林教育出版社，1995）。
- 錢志熙。〈樂府古辭的經典價值——魏晉至唐代文人詩的發展〉，《文學評論》，2期（1998）：61-74。
- 錢志熙。《漢魏樂府的音樂與詩》（鄭州市：大象出版社，2009），62。
- 羅根澤。《羅根澤古典文學論文集》（上海市：上海古籍出版社，1985）。

Explanation of Yuefu Guci

Jian-Hua Zhang

Chinese Classical Literature
Jiangsu Normal University
Graduate Student

Abstract

The definition of Yuefu Guci has created considerable controversy. However, the words of the *Song Book*, which was written by ancient scholars, are received without objection. This paper reports a detailed investigation of the *Song Book*, which possesses the internal and external features of the Yuefu Guci. In addition, this paper summarizes the general characteristics of the Yuefu Guci, which was based on the instrumental system of folk singing and was produced during the Han, Wei, and Jin Dynasties. The article title or name of the song (accompanied by the contents of ancient speech) have connections to particular music features, which are characterized by the evolutionary process of the vocal system being combined with the instrumental system of music during the Han, Wei, and Jin Dynasties. Particularly, Han folk songs gradually transitioned to the instrumental system from the vocal system. The influence of folk literature on the formation of groups, as well as the spread of ancient speech, resulted in regulations and restrictions.

Keywords: *Song Book*, instrumental music, folk, Yuefu Guci

