

DOI:10.13880/j.cnki.cn65-1210/c.2023.01.013

先唐西域音乐东渐与歌诗之演变

杨 贺^{1,2}

(1.福建师范大学文学院,福建 福州 350007;2.江苏第二师范学院文学院,江苏 南京 210013)

[摘要] 从音乐文化交流史的视角考察先唐西域音乐东传所带来的音乐文化的革新及其与文学演变的关系。西乐东传的过程也是其与汉地音乐广泛融合并同化为新“华乐”的过程。在这一过程中,南方音乐文化优势得以凸显,奠定了以南方音乐为主导的艺术格局。汉魏西乐东渐对乐府歌诗影响深远。六朝胡戎乐东传不仅推动了南北歌诗的融合,也为音乐文学的繁荣发展提供了艺术土壤。先唐西乐东传与民族融合、乐制更迭、佛教东传等密切相关。先唐西乐东渐丰富了中国音乐的艺术内涵,催生了新的音乐文化和文学,也为音乐和文学的唐宋因革奠定了艺术基础。

[关键词] 先唐;西域音乐东渐;歌诗演变

[中图分类号] I207.22

[文章标识码] A

[文章编号] 1671-0304(2023)01-0116-09

The East-bound Transmission of Music from the Western Regions and Evolution of Songs and Poems in the Dynasties before Tang Dynasty

YANG He^{1,2}

(1.College of Literature, Fujian Normal University, Fuzhou 350007, Fujian, China;

2.College of Literature, Jiangsu Second Normal University, Nanjing 210013, Jiangsu, China)

Abstract: From the perspective of the history of music cultural exchange, this paper investigates the innovation of music culture brought by the transmission of music from the western regions to the east in the early Tang Dynasty and its relationship with the evolution of literature. The process of this transmission is also the process of its extensive integration with Chinese music and assimilation into the new “Chinese music”. In this process, the advantages of southern Chinese music culture were highlighted and the artistic pattern dominated by it was established. The eastward spreading of western regions music in Han and Wei Dynasties had a profound influence on Yue Fu Ge and poetry. The Eastern biography of eastern spreading of Hurougyue in the Six Dynasties not only promoted the integration of northern and southern songs and poems, but also provided the artistic soil for the prosperity and development of music literature. The transmission in the early Tang Dynasty was closely related to the integration of nationalities, the change of music system and the east-bound spreading of Buddhism. Western regions music in the early Tang Dynasty gradually enriched the artistic connotation of Chinese music, gave birth to new music culture and literature, and laid the artistic foundation for the revolution of music and literature in the Tang and Song dynasties.

[收稿日期] 2022-09-12

[基金项目] 国家社会科学基金重大项目“敦煌佛教文学艺术思想综合研究(多卷本)”(19ZDA254);江苏省社科基金青年项目“佛教音乐中国化语境下的唐代韵文文学研究”(21ZWD003);中国博士后科学基金第71批面上资助项目(2022M710026)。

[作者简介] 杨贺,女,河南洛阳人,福建师范大学文学院博士后,江苏第二师范学院文学院副教授,主要从事唐代文学、敦煌和宗教文学研究。

Keywords: previous dynasties before Tang Dynity; east-bound transmission of western regions music; evolution of songs and poetry

中国音乐艺术的发展史是内部音乐不断更新的历时过程,也是外部不同地域的音乐相互交流的历史。先唐西域音乐的东渐推动了中国音乐由上古乐舞向中古伎乐的演变,并影响了近世俗乐的发展。先唐西域音乐的东渐与这一时期的歌诗演变有着密切的关系。汉魏西域音乐参与了乐府“新声”的建构,六朝胡戎之乐东渐及其与南方清商乐、民间音乐的互渗开启了南北歌诗交流之先河,亦为词、曲艺术的萌芽奠定了深厚的文艺土壤。我们从音乐文化交流的角度,通过考察先唐西乐东渐在音乐和文学史上的意义,重新审视乐体与文体的关系,探究中国音乐文学发展的动因。

一、先唐西域音乐的东渐历程

汉代西域乐舞与中土音乐进行大规模的交流,其中包含着从印度和西域输入的佛教音乐。汉代丝绸之路的开通以及西域都护府的设置,使西域的“城郭之国”与汉朝在政治、经济、文化上来往密切,尤其是汉朝与西域音乐文化交流频繁。汉武帝时细君公主、解忧公主先后和亲乌孙,中原的乐伎大量传入西域。其后,龟兹王娶乌孙公主,夫妇二人多次游历长安,汉武帝赐给他们乐队、仪仗等。至此,以秦汉乐舞为主体的华乐逐步融入西域音乐,后人将吕光在前秦末征战西域时得来、且在凉州发生变革的龟兹乐舞称之为《秦汉伎》。张骞凿空西域以后,西域音乐大量东渐,一部分西域音乐被汉地宫廷音乐家李延年等改制而成为乐府新声的一分子,另一部分西域音乐则渗入民间音乐。据《晋书》载:

胡角者,本以应胡笳之声,后渐用之横吹,有双角,即胡乐也。张博望入西域,传其法于西京,惟得《摩诃兜勒》一曲。李延年因胡曲更造新声二十八解,乘輿以为武乐。后汉以给边将,和帝时,万人将军得用之^{[1]715}。

学界相关研究成果证明《摩诃兜勒》当为源自印度佛曲。宫廷乐师李延年因张骞从西域带回之佛曲而更造鼓吹乐曲,使其融入汉代宫廷音乐中。公元前59年,汉朝中央政府在乌磊城设立西域都护府,郑吉为第一任都护。西域都护府的成立标志着西汉对西域统治的完全确立。西域都护府的设

置极大推动了中原与西域的文化交流,汉乐与西域各民族音乐交流更为密切。汉乐府“相和歌”正是兼收并蓄周边民族音乐之精华,并辅以其乐器伴奏而形成。汉乐府歌曲除了“郊祀歌”“房中乐”之外,其他均沿用各民族民歌原词整理改编的宴乐性质歌曲,并镶嵌有许多未译的少数民族语调衬词,如《乐府诗集》云:“辞者其歌诗也,声者若羊吾夷伊那何之类也。”^{[2]377}东汉时,东胡鲜卑慕容部南下并西渐,逐步建立了强大的吐谷浑国。由慕容部带至西域的《慕容可汗》《吐谷浑》《部落稽》《钜鹿公主》《白净王》《太子企喻》等鲜卑乐曲与“《西凉乐》杂奏”。东汉安帝时,西域的角抵成为汉代“百戏”的一部分,其综合了音乐、舞蹈杂技、武术等多种艺术门类。

南北朝西域音乐东渐并渗入宫廷音乐和民间俗乐中,这极大丰富了中国古典音乐文化的语境,推动了古典音乐史由秦汉乐舞向中古歌舞伎乐的转变。永嘉之乱以后,衣冠南渡,中国北方进入五胡十六国时期,由此国家陷入分裂状态。晋室南渡后,北方成为胡族天下,民族融合、战争、使者往来和佛教东传等因素使北方与西域展开了密切的文化交流。西域音乐以及演奏家、歌唱家、作曲家、舞蹈家大量进入北朝,其中影响最大的是龟兹乐和西凉乐。此时,印度和西域佛曲也大量传入北朝。随着南北文化交流加强,西域音乐(以及佛乐)随之南传,并被南朝宫廷音乐和民间俗乐吸收。这一时期频繁的战乱和灾祸使秦汉至魏晋一脉相承的宫廷音乐逐步走向衰落,而西域胡戎乐的东渐则加速了汉魏宫廷雅正音乐传统的解体。北朝大规模的西域胡戎音乐东渐主要是北魏和北周时期。北魏道武帝、太武帝和孝文帝在宫廷雅乐的重建与增修的过程中采用“以胡乐入雅乐”的做法使来自西域的少数民族音乐与汉族音乐实现了融合。据《魏书》载,天兴元年(398)冬,道武帝拓跋珪“诏尚书吏部郎邓渊定律吕,协音乐”^{[3]2827}。北魏太武帝拓跋焘又在宫廷雅乐中加入了胡夏国的古雅乐、凉州的西凉乐和悦般国的鼓舞。胡夏国的“古雅乐”是标准的胡乐。凉州的西凉乐是太武帝在平凉州后,“得其伶人、器服,并择而存之”。西凉乐是由龟兹乐和凉州当地的音乐融合而成的。据《隋书》

载:

西凉者,起苻氏之末,吕光、沮渠蒙逊等,据有凉州,变龟兹声为之,号为秦汉伎。魏太武既平河西得之,谓之西凉乐。至魏、周之际,遂谓之国伎^{[4]378}。

龟兹国即今新疆库车一带,龟兹音乐与天竺及阿拉伯音乐的关系很深。其后,北魏“又以悦般国鼓舞设于乐署”^{[3]2828}。悦般国由北匈奴(今新疆西北部)后裔建立,故我们认为其鼓舞当由北匈奴和西域音乐融合而成。北魏孝文帝继续增修宫廷雅乐,太和初因“于时卒无洞晓声律者,乐部不能立,其事弥缺”,只能通过“方乐之制及四夷歌舞(东夷、西戎、南蛮、北狄),稍增与太乐”^{[3]2828}。孝文帝广纳四夷歌舞之举使“金石羽旄之饰,为壮丽于往时矣”^{[3]2829}。从以上史料所载知,北魏道武帝、太武帝、孝文帝在宫廷雅乐的建立与增修过程中,大量吸收了俗乐和四夷之乐,如安国乐、高丽乐、龟兹乐、疏勒乐等。其后,北周武帝娶突厥可汗之女为妻,大批西域乐人随突厥公主出嫁队伍进入中原内地,这使西域乐舞在北周风靡一时。据《旧唐书》载:“周武帝聘虏女(突厥可汗女)为后,西域诸国来滕,于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐,大聚长安,胡儿令羯人白智通教习,颇杂以新声。”^{[5]1069}随突厥皇后入周的龟兹乐人苏祇婆善胡琵琶,且通晓龟兹乐调理论,苏祇婆加深了龟兹乐律对汉地音乐理论和实践的影响。北齐统治者亦沉迷于胡戎乐,一些西域乐人以乐伎得以封王开府。《北史·恩幸传》载:

武平时(570—575)有胡小儿,俱是康阿驮、穆叔儿等富家子弟,简选黠慧者数十人以为左右,恩眄出处,殆与阁官相埒。亦有至开府仪同者,其曹僧奴、僧奴子妙达,以能弹胡琵琶,甚被宠遇,俱开府封王。又有何海及子洪珍,开府封王,尤为亲要。洪珍侮弄权势,粥狱卖官。其何朱弱、史丑多之徒十数人咸以能舞工歌及善音乐者,亦至仪同开府^{[6]3055}。

文献中所提到的曹、安、史等姓乐人皆来自西域昭武九姓之后,昭武位于今中亚阿姆锡尔两河流域。这些乐人凭借着精湛的音乐技艺极得昏聩的北齐统治者之爱。此后,随着南北文化交流加强,这些西域音乐南下,并渗入南朝宫廷音乐和民间俗乐中。刘宋顺帝宫中有“羌胡伎”,南齐郁林王萧昭业“尝列胡伎二部夹阁迎奏”。南齐乐昏侯萧宝卷出游,沿途奏羌胡伎乐、鼓角横吹乐^{[7]103}。南齐

文学家王融用西凉乐曲《阳翟新歌》作辞云:“怀春发下蔡,含笑向阳城。耻为飞雉曲,好作鸚鸡鸣。”《陈书》载名将章昭达奉命出征,有所克捷,“必盛设女伎杂乐,备尽羌胡之声,音律姿容,并一时之妙”。^{[8]184}陈后主派宫女学习乐舞,演奏被称为“代北”的北方箫鼓为乐^{[4]309}。按《隋书》载:“西凉乐曲《阳翟新声》《神白马》之类,皆生于胡戎,非汉魏旧曲也。”^{[2]1051}梁乐府中收《大白净皇太子》《小白净皇太子》《雍台》等十四支“乐府胡吹旧曲”。西域音乐先是进入北魏雅乐系统,其后历经数代最终为隋唐乐舞所承继,隋唐七部乐、九部乐和十部乐中均有大量西域乐舞。

魏晋南北朝时期佛教在中国迅速传播并开启了中国化历程,在这一过程中,大量来自印度和西域的佛教音乐开始传入汉地,其与汉地宫廷音乐、民间音乐深度融合,从而开启了佛乐的华化之路。印度原始佛教重视音乐作为弘法的方便法门以引导众生皈依三宝。印度原始佛教音乐多依佛经制偈赞且配以歌舞伎乐以歌颂佛菩萨,文体形式上既有短篇赞佛之歌,亦有长篇叙事歌曲。佛教经西域传入中土,西域诸国自古以来既是佛国,也是歌舞发达之地,故佛教在此地传播过程中吸收了当地丰富的歌舞伎乐艺术。在北朝,来自印度和西域的大量佛乐由胡僧传入,如西域僧人帛尸黎密多罗,作“胡呗三契”,授弟子觅历“高声梵呗”,月氏后裔支昙龕“裁制新声,梵响清美,四飞却转,反折还弄”^{[9]498}。又据《洛阳伽蓝记》载:“至于大斋,常设女乐,歌声绕梁,舞袖徐转,丝管寥亮,谐妙入神……于时金花映日,宝盖浮云,幡幢若林,香烟似雾。梵乐法音,聒动天地。百戏腾骧,所在骈比。”^{[10]170}此可见来自西域的歌舞伎乐、杂技、幻术和汉地的百戏、民间俗乐相融合并以寺庙为演唱场所,这不仅吸引众多信众,也对隋唐燕乐歌舞产生了深远影响。在南朝,佛乐大量吸收清商乐和民间俗乐初步开启了中国化的发展趋势,同时也与清商乐和民间俗乐一起参与了宫廷雅乐建设。南齐的竟陵王萧子良于武帝永明元年(483)“招致名僧,讲语佛法,造经呗新声”^{[7]698}。萧子良所制经呗新声借鉴了南朝清商乐。其后梁武帝也创制了一批清乐化的佛教供养音乐。梁武帝时期,宫廷所制四十九首三朝之乐中“须弥山伎”的曲子即取材于佛经中神话景观,第四十二“青紫鹿伎”、第四十三“白鹿伎”均

吸收了域外佛教歌舞伎乐的艺术形式。南朝佛教音乐是以汉地清商乐为基础吸收印度和西域佛教音乐曲调和乐器而成,至唐,演变为燕乐精华之法曲。须指出的是,佛乐的表演者多为身兼多艺的艺僧,如“唱导篇”中的法愿:“家本事神,身习鼓舞,世间杂技,及蓍爻占相,皆备尽其妙。”^{[19]517} 故印度和西域佛乐与中国民间俗乐艺术相融合。综观前贤对印度原始佛教音乐及其思想传入之后对中土音乐的影响主要在以下四个方面:其一,原始佛教的“一音”“圆音”“随国俗言音解习佛经”观念为中土普及了重视美音的音乐观^{[11]163}。其二,印度佛乐为中土增添了新的音乐体裁,即佛曲、呗赞和转读^{[12]26-38}。其三,佛乐的表演艺术如拟声手法歌声腔修饰方法、转喉、长引等影响了古典戏曲的演唱艺术。其四,佛乐在中土的传播使音乐与宗教结盟,这推动了佛乐的俗化和俗乐的佛化,使佛乐与宫廷音乐、文人音乐、民间音乐广泛交流,加快了音乐的融合与发展^{[13]103}。

秦汉时期东西方向上的音乐交流不仅使华夏礼乐文化传播向西域和更广阔的世界,也推动了本土音乐文化由上古乐舞向中古伎乐的转换。魏晋南北朝西域音乐强势席卷中原,加速了上古雅乐的衰落,消解了古典音乐雅俗之隔阂,使本土的清商乐与胡乐渐有合流,进一步加快了中古歌舞伎乐的发展趋势。

二、西域音乐东渐之原因

西域音乐能够渗入中土音乐,其迥异于本土音乐的艺术质性固然重要,但其作为一种外来文化也必须具备能够被同化入本土文化结构中的艺术因子以及适应本土受众审美传统的内容。正如凡·韦勒克在文化比较中所说:

没有一个作品可以归结为外国影响,或视为只对外国产生影响的一个辐射中心——艺术品绝不仅仅是来源与影响的总和,它是一个个整体。从别处获得的原材料在整体中不再是外来的死东西,而是已化合在另一个新的解构之中^{[14]52}。

西域音乐与中土音乐进行了多层次的融合形成了多彩瑰丽的音乐艺术品——唐宋燕乐。唐宋燕乐绝不是西域音乐与中土音乐的简单混合,而是经过中土乐工、文人、帝王等各个阶层受众的筛选、加工而形成。在这一过程中,西域音乐与中土

音乐异质性的艺术因子丰富了后者的风格,同质性的艺术因子则与后者深度融合而发生质变,其后形成一种新的艺术类型并由此产生新的音乐审美思潮。以西域音乐与中土音乐的异质性论之,农耕文化背景下形成的中土音乐具有舒缓、典雅、柔丽的风格,而西域音乐风格则更加多样化,具有浓郁的地域色彩。一方面,西域音乐表现出慷慨悲壮、凄凉沉郁的风格。音乐风格系乎风土自然,西域荒寂不毛的高原大漠孕育了慷慨悲壮、凄凉沉郁风格的音乐,例如汉代传入的羌笛和胡笳。羌笛原是羌族牧人的乐器,其音色不太明亮,吹奏时流露出哀婉孤寂的大漠情调使其成为忧愁、哀怨的代名词。又如来自匈奴的胡笳音色清直凄凉,东汉古诗云:“啼呼哭泣,如吹胡笳。”岑参云:“君不闻胡笳声最悲”“胡笳一曲断人肠,坐客相看泪如雨。”^{[15]2053} 另一方面,西域音乐节奏紧凑,音色较高,风格多样,相较于舒缓的古雅乐呈现出“新声奇变”的艺术魅力。西域恶劣的气候、农耕与游牧混合的生产方式又使人们“惯于射猎和征伐音乐成为战斗鼓角和疾速往来的马上生涯的模仿,于是有了凌厉的声调和迅猛的节奏”^{[16]85}。六朝以来西域传入的乐器种类越来越丰富,所演奏的音乐风格多样,极大地提高了音乐的表现力。如羯鼓在龟兹、高昌、疏勒、天竺音乐中均用之,且在唐代羯鼓之地位在琴之上,据《羯鼓录》载其音调风格多变:“其声焦杀乌烈,尤宜促曲急破,戟杖连碎之声。又宜高楼晚景,明月清风,破空透远,特异众乐。”^{[17]3} 又如来自龟兹的箜篌音色可高亢悲凉,也可深沉浑厚。唐燕乐吸收了大量西域音乐,《文献通考》载其现场演奏的艺术效果云:

铿锵铿锵,洪心骇耳,抚箏新靡绝丽。歌音全似吟哭,听之无不凄怆……感其声音者,莫不奢淫躁竞,举止轻飘,或踊或跃,乍动乍息,蹠脚弹指,撼头弄目,情发于中,不能自止^{[18]3964}。

此可见西域音乐风格相较古雅乐风格多样,节奏多变。从现存唐代音乐文献知,西域音乐起初节奏悠闲舒缓,进而节奏急促,同时舞者随着音乐旋转跳跃、摇头弄目,风格颇类新疆歌舞。唐酒令曲中保留的西域乐曲,如《酒胡子》《胡饮酒·破》《胡渭州》均有旋律明快,节奏高低跳跃,乐章短小的特点。西域音乐风靡汉地,至唐形成了燕乐,凌廷堪认为相较于节奏阐缓的古乐,燕乐高于雅乐

二律,即西域音乐繁声多变的风格对古雅乐的冲击。汉末,宫廷雅乐累遭战火劫掠而失传,新朝天子欲广采乐人,以备太乐时,终因“乐工散亡,器法堙灭”^[11474]“乐章亡缺,不可复知”^[11679],只能采集民间流行乐曲以重建太乐,此时西域音乐便随之进入宫廷音乐之中。如《宋书》云:

自晋迁江左,下逮隋、唐,德泽浸微,风化不竞,去圣逾远,繁音日滋。艳曲兴于南朝,胡音生于北俗。哀淫靡曼之辞,迭作并起,流而忘反,以至陵夷。原其所由,盖不能制雅乐以相变,大抵多溺于郑、卫,由是新声炽而雅音废矣^[21884]。

西域音乐以其独特的异域风情吸引了上至帝王下至平民各个阶层的受众,经过长期的流播,有着广泛的群众基础,故能随俗乐共同参与宫廷雅乐建设。西域音乐自身与中土音乐同质性的艺术特征是其东渐的又一原因。秦汉至六朝音乐发展的一个明显趋势是民间音乐逐渐取代古雅乐,歌舞伎乐由初露锋芒到风靡一时。南北朝分立以后,旧曲隐退,民间俗乐兴起。汉代民间俗乐最大的特点是以娱乐效果和刺激性为原则,具有众艺杂陈、穷欢极娱的特点^[19141]。《魏书》中言其乐府“兼奏燕、赵、秦、吴之音,五方殊俗之曲。四时飨会亦用焉”^[1312828]。西域乐舞多元的艺术特征与中古伎乐艺术内涵一致,符合了当时受众的审美需求。北朝统治者尤其沉迷西域音乐,北魏宫廷中的音乐活动也多是诸多民族乐舞荟萃的综合性演出。《资治通鉴》载高洋执政数年后,自矜功业,终日游乐,“(齐显祖)或身自歌舞,尽日通宵,或散发胡服,杂衣锦彩……或令崔季舒、刘桃枝负之而行,担胡鼓拍之”^[12012504]。西域地处世界文化交流的核心地带,故其乐舞艺术形式多样,艺术风格缤纷多姿。季羨林曾说过世界上四大古文化体系是中国、印度、希腊和伊斯兰,而这四个文化体系汇流的地方只有一个,就是中国的敦煌和新疆地区,再没有第二个^[211206-213]。西凉乐所用乐器既有竖箜篌、曲项琵琶、五弦琵琶及箏箏等西域乐器,也有中土传统乐器钟磬笙箫等,故其音乐风格兼有西域和中土特色,音乐风格“最为闲雅”。西域乐舞多样的形式、追求刺激性的娱乐效果与这一时期中古伎乐有着同质性的艺术内涵,这种同质性决定了它在中土拥有广泛的群众基础。

先唐大规模的民族融合以及远抚四夷的民族政策、开放包容的音乐制度是西乐东渐的政治原

因,而丝绸之路开通后东西方之间频繁的经济往来是西乐东渐又一原因。汉魏与西域的交往有遣使、贸易、和亲和战争等手段,在这一过程中汉地加强了对西域的控制,也加快了文化交流。至南北朝时期,少数民族入主中原,长期的民族融合使西域音乐深深融入汉地音乐文化中。我们以往的研究多认为汉唐是封建王朝上升时期,其宏大的魄力、先进的文化格局使其对异域文化能够兼收并蓄。前贤对此研究透彻,此不赘述。须指出的是,这确是西乐东渐的原因,但是汉地包容性极强的政治制度下所形成的开放式文化格局是西乐东渐的直接原因。考汉地之乐制,汉魏乐制看似雅俗分立,实则是一种开放包容的乐制,这为不同地域、民族音乐的融合提供了便利。以汉乐府为例,《汉书》云:

武帝定郊祀之礼,……乃立乐府,采诗夜诵。有赵、代、秦、楚之讴;以李延年为协律都尉;多举司马相如等数十人,造为诗赋,略论律吕,以合八音之调,作《十九章》之歌,以正月上辛,用事甘泉圜丘,使童男女七十人俱歌^[2211045]。

以上文字显示虽然汉代太乐典雅乐,但乐府作为朝廷音乐机关以民间乐人为乐师且兼采四方之乐。由汉至西晋雅俗分立的乐制一直存在。东晋南迁以后,常年的战乱,经济凋敝,宫廷音乐大量散佚,而重建和经营雅乐需要巨大的经济开支,加之自汉代以来各民族与文化的深度融合,南北朝统治者在重建乐制的过程中有意地消除了雅乐和俗乐的界限。在北朝,据《魏书》载北魏乐官制度将三乐署一太乐、总章、鼓吹合为一,这直接导致了由太乐兼领俗乐。在南朝,朝廷皆以太乐掌俗乐。据《宋书·百官志》载太常官属“太乐令一人,丞一人,掌凡诸乐事”^[12311229]。南朝自宋至隋,以太乐掌管俗乐的乐制一以贯之。如《隋书》载:“梁太常统太乐、鼓吹等令丞,又置协律校尉、总章校尉监,掌故乐正之属,以掌乐事。太乐又有清商署丞。”^[141724]又“陈承梁,皆循其制官”^[141741]。隋代亦以太乐兼掌俗乐,至唐十部伎等燕乐亦归太乐领导,则是沿隋之旧制。唐初,太常下辖乐官兼典民间乐人,如《新唐书》载:“唐之盛时,凡乐人、音声人、太常杂户子弟隶太常及鼓吹署,皆番上,总号音声人,至数万人。”^[1241477]这种开放、包容的乐制为中外音乐交流提供了兼收并蓄的政治环境,使外来音乐不仅能

在民间广为流播,同时也能进去宫廷音乐体系中,从而使外来音乐在保留自身艺术特征的同时,也被赋予了符合本土审美习惯的内容,从而有利于形成新的音乐样式与风格。

先唐佛教的传入和普及也客观上推动了西域音乐的东渐。公元3世纪以后,西域佛教的传播和发展进入初部兴盛的阶段。据《汉书》载丝绸之路自玉门、阳关通往西域有南北两道:北道从鄯善旁南山北,波河西行至莎车;南道西踰葱岭则出大宛、康居、奄蔡焉。汉唐时代南道以于阗为中心,北道以龟兹为经济交通中心,龟兹和于阗均是佛教文化中心,也是歌舞伎乐繁盛之地。唐九部乐所奏乐曲,如西凉乐中的《于阗佛曲》,龟兹乐中的《善善摩尼》《婆伽儿》,天竺乐中的《沙石疆》均为西域佛国之伎乐。原始佛教教义强调佛徒传教时要“从众生心意所好而为说法”“随智而转”,即根据受众不同的根器采取相应的方便法门传教。故佛陀在传教伊始即大量吸收世俗音乐以传唱偈赞和讲经布道。如鸠摩罗什所译《大智度论》云:“菩萨欲净佛土,故求好声音,欲使国土中众生闻好声音,其心柔软,心柔软故易可受化。”^{[25]613}由此我们可以判定,佛教经西域传入中土,吸收了大量的西域乐舞。六朝时期佛教在中土大兴,随之来自印度和西域佛教音乐也广为传播。

三、西域音乐东渐与唐前歌诗演变

汉魏时期西域音乐作为“新声”渗入乐府,其曲调所蕴含的西域风情影响了乐府歌辞的题材和风格。西域音乐作为一种外来文化进入中土音乐,不可避免要经中土受众的改造以符合其固有之审美习惯。西域音乐最早经过李延年等宫廷乐工之手而成为乐府歌诗的曲调,继而由李延年之类的乐师和司马相如之属的文人为其配上歌辞。这一过程中,西域音乐对乐府歌诗的影响不仅是提供了新的音声资源,更重要的是西域音乐所代表的西域自然与人文现象在乐府歌诗中有淋漓尽致的展现。西部边地雄浑壮观、悲凉慷慨的自然风光和戎马倥偬的军旅故事被改编为乐府歌辞传唱。这其中以张骞出使西域带回的横吹曲为例,乐府音乐家李延年将其改编为新声二十八解,及最早的汉代“横吹曲”。《乐府诗集》“横吹曲辞”序云:“魏晋以来,二十八解不复具存,而世所用者,有《黄

鹄》等十曲,其辞后亡。”又引“《乐府题解》曰:汉横吹曲,二十八解,李延年造。魏、晋以来,唯传十曲:一曰《黄鹄》、二曰《陇头》、三曰《出关》、四曰《入关》、五曰《出塞》、六曰《入塞》、七曰《折杨柳》、八曰《黄覃子》、九曰《赤之扬》,十曰《望行人》”^{[21]311}。其中《出塞》一首云:“侯骑出甘泉,奔命入居延。旗作浮云影,阵如明月弦。”横吹曲辞所用乐器有鼓、角,故其声情雄浑壮阔,这样的音乐风格使其多用于军中,故其歌辞题材多反映边地风物和军事生活。新的音乐呼唤着新的歌辞体式。唐末诗人皮日休《杂体诗并序》论及汉代新声云:“在汉代,李延年为协律,造新声。雅道虽缺,乐府乃盛。饶歌、鼓吹、拂舞、予、俞,因斯而兴,词之体不得不因时而易也。”^{[15]7101}秦汉时期,上古雅乐衰落,四言雅乐歌辞不再适合汉代俗乐新声,这一时期兴起的歌辞体式是新体的五言民歌民谣。故历来人们认为李延年的“新声”是后汉乐府五言歌诗产生的重要因素。诚然,汉魏乐府中反映西域风情的音乐作品不在少数。但是鉴于汉魏西域音乐传入的数量有限,且不同空间音乐的融合并影响于文学需要一定时间,故这一时期西域音乐主要是为乐府歌诗提供了新的音乐素材和曲辞题材。

六朝时期,西域音乐对南北朝乐府歌诗影响较大。一方面,西域胡戎乐造就了北朝文人拟乐府雄壮悲凉、粗犷质朴的风格,也推动了南朝乐府以哀音配丽辞的美学风格。北魏建构宫廷乐制时采取“以俗入雅”之法,宫廷乐官对俗乐采取了“戎华兼采”“随时歌谣”“不准古旧,辨雅、郑也”^{[3]2828}的态度,故西域音乐大量进入北魏音乐。作品的文化属性及其文化功能,不是单由作品自身,而是由作品与处于某种特定文化背景中的人这两者的相互关系来决定的。表现在乐府歌诗的创作上,北朝乐府民歌和文人拟乐府均呈现出悲凉沉郁的风格。如《陇头流水歌辞》三曲:

陇头流水,流离山下。念吾一身,飘然旷野。
朝发欣城,暮宿陇头。寒不能语,舌卷入喉。
陇头流水,鸣声呜咽。遥望秦川,心肝断绝^{[2]368}。

这三首歌辞以陇头流水起兴,道尽北方边地苦寒环境,以及百姓苦于兵役战事而流利在外之苦。陇头流水的呜咽之声伴着秦川大地百姓的苦难之声,使歌辞呈现出悲壮苍凉的格调。这种诗风后经文人之手而进入北朝文人乐府诗中。如无名

氏《木兰诗》、温子升所创作的《安定侯曲》《敦煌乐》《凉州乐歌》,董绍的《高平牧马诗》,这些乐府诗化胡戎乐之凄凉为壮美,中国文人乐府诗第一次出现壮美的艺术画面^{[26][65]}。郑樵在《通志乐略》中论及唐代乐府歌诗时提及“声失则义起”,意思是虽然乐府歌诗的音乐会散佚,但后世乐府诗的题材和立意往往受前代乐府歌诗的影响。西域音乐“焦杀鸣烈”“愁苦”“怨切”“促曲急破”的特征演变为盛唐边塞诗中金戈铁马的不羁豪情。另一方面,西域音乐的大量输入使乐府声、辞关系的乖离,传统的“歌永言、声依永”的方法改为因声制辞或因声改辞,即《文心雕龙》所云:“增损古辞,多者则宜减之。”但是对于新声的兴起,刘勰并不排斥,认为文体也应该随乐变而调整,即《通变》篇云:“通变无方,数必酌于新声。”新声为四言以外的其他体裁,如五言、六言、七言等歌诗发展提供了新的音声资源。

在南朝,西来的佛乐歌辞也推动了偈赞体佛理诗和杂言体歌诗的发展。印度原始佛教音乐兴盛,梁慧皎《高僧传》载鸠摩罗什与其门生慧睿语曰:“天竺国俗,甚重文制,其宫商体韵,以入弦为善。凡觐国王,必有赞德,见佛之仪,以歌赞为贵。经中偈颂,皆其式也。”^{[9][53]}佛教以偈赞体歌诗的形式来“赞佛功德”“明佛世尊所有胜德”。南朝宋、齐、梁、陈四朝君主崇佛,梁武帝时达到全盛。印度和西域佛乐传入南朝,但是梵汉、胡汉语言的差异,使西域偈赞和梵语偈赞很难流传,故《高僧传》指出:

自大教东流,乃译文者众,而传声盖寡,良由梵音重复,汉语单奇。若用梵音以咏汉语,则声繁而偈迫。若用汉曲以咏梵文,则韵短而辞长。是故金言有译,梵响无授^{[9][57]}。

偈赞诗体不仅能够“奏谐弦管”,且歌舞伴奏,音声“明彻雄朗”,有“哀雅”之风,曲辞“文情婉丽”“理致清高”,具有“每清响一举,道俗归心”^{[27][97]}的艺术效果。南朝佛教兴盛,随着印度和西域佛乐流播,众多佛教受众尝试作汉语偈赞,由此产生了大量赞佛、礼佛、颂扬佛法的四言和称赞佛徒、佛教事物的五言偈赞。四言偈赞如范泰《佛赞》、梁简文帝《菩提树颂》,谢灵运《佛赞》《菩萨赞》《缘觉声闻赞》。五言偈赞如支遁的《菩萨赞》《月光童子赞》,谢灵运所作五言六句《维摩诘经中十譬赞八首》以及五言八句《无量寿颂》。西来的佛乐重视美音演法,故曲调丰富、曲折,且包含众多句法参差的杂

言歌辞。如《高僧传》载佛乐音声之美云:“释昙迁,姓支,本月支人……巧于转读,有无穷声韵,梵制新奇,特拔终古。”^{[9][50]}声调曲折的佛乐及其杂言歌辞在一定程度上推动了南朝乐府杂言歌辞的发展。据释智匠《古今乐录》载,梁武帝天监十一年曾设乐召见善解音律的十大德法师,席间法云认为古乐府《三洲歌》的和声辞声韵单调,曲辞句式单一,故太过质朴,故主张将其和声辞“啼将别共来”改为三言、五言、七言错杂,且两句之间换韵的新句式,即“三洲断江口,水从窈窕河傍流,欢将乐,共来长相思”。新和声辞韵式丰富,句式长短不齐。受其影响,南朝乐府中产生了新的组曲《江南弄》,即前三句逐句押韵,后四句顶针领起后换韵,韵式变化与《三洲歌》新和声相类。乐府歌辞体式的变化在一定程度上反映了西乐东渐对歌诗句式的影响。齐梁时期,佛经转读音乐韵律的发现及在文人诗歌中国的运用催生了永明体,并对日后律诗、歌行体的发展影响深远。

西域具有故事情节的歌舞戏推动了戏曲艺术的萌发。北齐、北周时期,西域有情节的表演性歌舞在中原地区流传得相当广泛^{[28][56-57]}。北朝时期,一批西域流动艺人将西域富有故事情节、且重视舞台表演效果的歌舞戏带入汉地,他们的表演或在“恃其音技,估衙公王之间”,或“逞伎寺内”^{[4][33]}。王小盾先生指出“他们聚集之处,遂出现了以‘歌场’‘戏场’‘变场’为名的种种专门表演场所。这种歌场、戏场的风俗也可以追溯到古印度和西域。”^{[29][125]}这些西域乐舞最大的艺术特征是以歌舞娱乐性极强,以简单的舞台表演手段表演具有故事情节的内容,如《苏幕遮》《大面》《拔头》等。这些“歌舞戏”在其后的唐代音乐得到了长足发展,为宋元戏曲艺术奠定了艺术基础。《大面》出于北齐“合歌舞以演一事”。又如《钵头》,据《旧唐书·乐志》载:“拔头出西域。胡人为猛兽所噬,其子求兽杀之,为此舞以像之也。”^{[5][107]}唐代十部伎中的《西凉伎》有歌、舞、科白和简单情节,且其舞台表演具有感人至深的效果。此外,佛教音乐中一些富于故事情节的偈赞歌辞的创作与表演也推动了“以歌舞演故事”的戏曲艺术的发展。佛经大多富有丰富、完整、曲折的故事情节,偈赞歌辞制作多本于内典,一些佛曲辞制作植根于佛教故事,故它们均有佛曲戏的性质^{[30][183]}。西域歌舞戏和佛曲戏初具以歌舞演故事的

戏曲之雏形,是后世诸宫调、杂剧曲牌产生的重要源头。此后,隋唐至宋代,西域乐舞与中原地区的滑稽戏、参军戏进一步融合、演变院本、杂剧等成熟的戏曲形式。先唐是西域音乐大量输入时期,由隋至唐,西域音乐与本土音乐深度融合且新声迭出。唐代轮值轮训的乐制^{[31]49-50}和佛教及其音乐中国化的实现^{[11]165}极大地推动了各类音乐的融合与发展^{[32]117-138}。多元音乐的融合、传播催生了一种综合音乐环境,这种环境下经乐工、歌者等精通音乐者改造而产生的新声兼具不同类型音乐的艺术形态。新声在其传播过程中,文人、歌者、民间艺人纷纷参与歌辞制作和艺术表演,从而为歌诗的发展和演变提供了一种新的互动共生的音乐生态环境。我们从上表中可以清楚看出,同一个新曲调名下诗、词、曲、戏等文体形式处于一种共生的艺术状态之中,如龟兹乐中有众多大曲,这些大曲在其传播和表演过程中产生了声诗、词、曲、戏等文体形式,而这些文体形式也极大地推动了新声的流播。

四、余论:文体与乐体关系之思考

隋唐时期,西域音乐与中土音乐的全面融合对诗、词、曲等体式的音乐文学的兴盛起到了至关重要的作用。西域音乐在隋唐燕乐中占据着重要的分量,其所用乐器繁多,曲调丰富,且艺术形式多样。开元、天宝年间,西域音乐的全面融入中土音乐,为乐府和声诗的兴盛提供了新的音声资源,新的音声及其乐律使声、辞关系重新调整。乐府在换新词的过程中产生长短句歌辞,文人的律绝则被以新声传唱成为声诗,或配合燕乐新声制新辞,新歌词兼有曲、词、戏等多种文体形式。安史之乱以后,宫廷无力承担庞大的音乐机构的开销而开始裁撤音乐机构,并实行雇佣制,从民间广泛地选拔乐人为其服务。宫廷西域音乐随之一同流入民间。宫廷乐人由中原流播至西蜀、边塞、江南等各地以民间商演为生。据《唐会要》载:

宝历二年九月,京兆府奏:“伏见诸道方镇,下至州县军镇,皆置音乐,以为欢娱,岂惟夸盛军戎?实因接待宾旅。伏以府司每年重阳上巳两度宴游,及大臣出领藩镇,皆须求雇教坊音声,以申宴饯。今请自于当已钱中,每年方图三二十千,以充前件乐人衣粮。伏请不令教坊收管,所冀公私永便。”^{[33]736}。

这种商演进一步促进了不同地域、不同层次

的音乐交流。宫廷音乐的下移使雅、胡、俗音乐进一步融合,推动了歌舞伎乐的群众化和通俗化,古典音乐史进入了以隋唐燕乐为主的阶段。

在经济发达,远离战乱的成都,由于唐玄宗和唐僖宗入蜀避难,其满城歌舞笙箫情景让人叹为观止。“安史之乱”中杜甫颠沛流离至成都,满城音乐之声让诗人挥笔写下“喧然名都会,吹箫间笙簧”^{[15]2302}。又“锦城丝管日纷纷,半入江风半入云。此曲只应天上有,人间能得几回闻?”^{[15]2447}陈陶也在《浙川座上听金五云唱歌》诗中,记述了他在成都的听歌见闻:“蜀王殿上华筵开,五云歌从天上来。满堂罗绮悄无语,喉音止驻云裴回。管弦金石还依转,不随歌出灵和殿。”^{[15]8472}歌舞伎乐的融合与普及,促进了小型商业乐舞的繁荣,而文人与乐人频繁交游使潜存于中国民间的音乐文学传统与文人文学和市民文学相渗透,从而加快了古典音乐及其文学的发展,并催生了词、曲艺术的萌芽。唐人的宴会多有歌舞伎乐相佐,且多用柏板敲打,以凸显歌舞之节奏,使获得曲调抑扬顿挫、优美动听之效。文人们则依照歌舞曲拍填以新词和酒令,以满足宴会娱乐之需。如张祜《正月十五夜灯》诗云:“三百内人连袖舞,一时天上著词声。”^{[15]5838}著词即依曲调填歌词,如后蜀花蕊夫人《宫词》云:“新翻酒令著词章,侍宴初闻忆却。”^{[15]8979}同一曲调可以配上不同的词,如刘禹锡诗云:“踏曲兴无穷,调同词不同。”^{[15]4104}又薛能《舞者》忙。”云:“筵停匕箸无非听,吻带宫商尽是词。”^{[15]6487}酒宴上,文人和歌妓配合,使一些原本流行的西域乐曲演化为曲(词)调,曲(词)调的丰富推动了词体的生成。黄翔鹏先生于《碎金词谱》中辑出唐大曲《舞春风》,中有宋人柳永之词片段《瑞鹧鸪》,黄先生将其译为当代乐谱,其音乐风格颇近今新疆维吾尔族音乐,音乐风格深沉、凄怆^{[34]18}。此外,西域音乐对民间俗乐及其文学也有较大影响。据学者考证,前蜀皇帝王建墓石棺基座上的24乐伎图描绘的正是唐代“坐部伎”演奏的瞬间场面^{[35]63}。图中乐伎使用乐器达20种,以龟兹乐为主,以汉地清商乐为辅,兼杂以天竺、扶南、高丽等国之乐。图中乐伎所奏的乐曲为“蜀宫伎乐”,这种地方音乐与竹枝词、川剧高腔等民间音乐文学的形成关系密切。此正说明西域音乐对中国音乐和文学的深远影响。

西乐东渐不仅为汉地歌诗提供新的音声、体

裁和题材,其崭新的伎艺性质与中原固有之音乐伎艺融合从而产生了变文、戏曲、宝卷、词话等中西合璧的音乐文体形式。音乐的伎艺特征决定了音乐文学的文本特征。正如王小盾所说:“敦煌作品的文本特征乃是其伎艺特征的表现,完全可以把文本归类的实质,确定为表演形式的分类。”^{[29][115]}这一条同样适用于敦煌以外的音乐文学,原因是“歌诗的文学意义和文学功能是依附于音乐艺术的本体上”。汉乐府兼“歌辞、舞辞、戏辞”三位一体的文本特征是由于“汉代乐府歌诗依附于整个娱乐艺术文化中,与倡优表演的形式,观听者审美的需要息息相关”^{[136][102]}。秦汉及以后倡优艺术向着伎艺化的方向发展,在民间发展为重故事性的讲唱艺术。西域音乐的东渐将异域的说唱伎艺与本土讲唱艺术融合,从而孕育出新的、更高形式的讲唱文学形式。宋代以后,讲唱艺术说唱兼行的伎艺特征演化为韵散组合的鼓子词、诸宫调、词话、宝卷等文体形式。

要之,音乐与文学作为文化现象存在,音乐与文学变迁的历史也是民众文化生活变迁史的一部分。因此不同民族和阶层之间的音乐交流影响音乐文学的传播和新文体的产生。新文体的产生与传播又反过来促进了音乐的普及和艺术形式的多样化发展。西域音乐东渐的过程也是不断华化融入中土音乐体系的过程,而东西方音乐的交流经过先唐的质变,最终在唐代实现了质变。但是音乐上的质变只是唐代文学演变的外因,内因则是唐代文学自身的成熟所决定的,归根结底文体的不同主要取决于文学不同的表达方式。东西方音乐交流对文学文体的影响是多样的,需要我们根据具体情况判断。王小盾先生认为中古时代的胡乐入华代表了中国历史上规模最大的一次东西方音乐文化交流。这一交流运动演奏出“胡乐传入—同中原音乐融合—接受南方音乐反拨”^{[116][89-90]}这样一支三部曲。中古时代西域音乐东渐对文学的影响则要归结为“西乐东渐—同汉地音乐融合并接受其反拨—为汉地文学所用—接受汉地文学的改造”这样一支四部曲。

[参考文献]

[1]房玄龄.晋书[M].北京:中华书局,1974.

- [2]郭茂倩.乐府诗集[M].北京:中华书局,1979.
 [3]魏收.魏书[M].北京:中华书局,1974.
 [4]魏徵.隋书[M].北京:中华书局,1973.
 [5]刘煦.旧唐书[M].北京:中华书局,1975.
 [6]李延寿.北史[M].北京:中华书局,1974.
 [7]萧子显.南齐书[M].北京:中华书局,1972.
 [8]姚思廉.陈书[M].北京:中华书局,1972.
 [9]慧皎著.高僧传[M].汤用彤,注.北京:中华书局,1992.
 [10]孙景琛.中国乐舞史料大典杂录编[M].上海:上海音乐出版社,2015.
 [11]王小盾.原始佛教的音乐及其在中国的影响[J].中国社会科学,1999,(2).
 [12]王小盾.经呗新声与永明时期的诗歌变革[J].文学遗产,2007,(6).
 [13]王小盾.论中国乐部史上的隋代七部乐[J].中国音乐学,2009,(4).
 [14]韦勒克.比较文学的名称与实质[M]//比较文学研究资料.北京:北京师范大学出版社,1986.
 [15]彭定求.全唐诗[M].北京:中华书局,1960.
 [16]王小盾.南乐北渐和中国音乐风格的形成[J].中国社会科学,1990,(5).
 [17]南卓.羯鼓录[M].上海:上海古籍出版社,1958.
 [18]马端临.文献通考[M].北京:中华书局,2011.
 [19]钱志熙.汉魏乐府的音乐与诗[M].郑州:大象出版社,2009.
 [20]司马光.资治通鉴[M].天津:天津古籍出版社,1998.
 [21]季羨林.中国文化与东方文化[M].南昌:江西教育出版社,1996.
 [22]班固.汉书[M].北京:中华书局,1964.
 [23]沈约.宋书[M].北京:中华书局,1974.
 [24]宋祁.新唐书[M].北京:中华书局,1975.
 [25]龙树.菩萨释净佛国土品第八十二下[M].鸠摩罗什,译.上海:上海古籍出版社,1991.
 [26]李建栋.北朝东西部文学交流研究[M].合肥:安徽师范大学出版社,2016.
 [27]田青.佛教、基督宗教、少数民族宗教音乐[M].北京:人民音乐出版社,2004.
 [28]郎樱.西域歌舞戏对中原戏剧发展的贡献[J].西域研究,2003,(1).
 [29]王小盾.敦煌文学与唐代讲唱艺术[J].中国社会科学,1994,(3).
 [30]杨贺.论唐“佛曲戏剧”概念及其成因[J].学术交流,2015,(3).
 [31]项阳.词牌、曲牌与文人、乐人之关系[J].文艺研究,2012,(1).
 [32]袁静芳.中国佛教音乐文化[J].中国音乐学,2016,(2).
 [33]王溥[J].唐会要[M].上海:上海古籍出版社,2006.
 [34]黄翔鹏.大曲两种——唐宋遗音研究(下)[J].中国音乐学,2011,(1).
 [35]赵蕴玉.旧作蜀宫乐伎图回述[J].文史杂志,1996,(5).
 [36]钱志熙.汉乐府与“百戏”众艺之关系考论[J].文学遗产,1992,(5).

(责任编辑:任屹立)