

敦煌《高兴歌》及其文化意蕴

王小盾

王公特达越今古，六尺堂堂善文武。
但令朝夕醉如泥，不借钱财用如土。(1)
远近咸知用度惯，轻弃隋珠君玉环。
绿酒长令能涨海，黄金不用积如山。(2)
嵇叔夜，阮仲容，冰玉琢，成千钟。
为与刘伶千日酒，醉卧南山百尺松。(3)
一言道合即知音，酒如泉水肉如林。
有胆浑沦天许大，泰山团作小于心。(4)
瘦木杯，犀酒角，长铺抵唇声澹澹。
白日林里访山涛，夜向瓮前寻毕卓。(5)
珊瑚杓，金叵罗，倾酒淙淙如龙湫。
酒若悬流注不歇，口如沧海吸黄河。(6)
鹅儿黄，鸭头绿，桑落蒲桃看不足。
相令唯忧日势斜，吟欢只怕时光促。(7)
挑金灯，燕玉烛，绿珠嫦娥送歌曲。
遮莫酒如黑黯湫，终须欲入蛤蟆谷。(8)
点清酒，如竹叶，沾着唇，甜入颊。
尊中湛湛旁人怯。酒熏花色赤翩翩，
面上紫光凝默默。(9)
凤凰杯，玛瑙盏，左旋右旋大虫眼。
千车鹿脯作资财，百只枪筹是家产。(10)
无劳四字犯章程，不明不快酒满盛。
银碗浑擎张口泻，君听且作澹澹声。(11)
箏笛相和声沸天，更将新曲入繁弦。
为听十拍《黄花酒》，打折一条白玉鞭。(12)
新开九醞气氛氲，嫌何昔日孟尝君。
壶觞百杯徒浪饮，章程不许李稍云。(13)
彻晓天明坐不起，酩酊醅酏芳筵里。
回头吐出莲花杯，浮萍草盖泛香水。(14)
暖淳淳，本无骨，嚥入喉中声啾啾。(15)

纳面酒，勃咄跳，拨醉尝却三五瓢。
 心头旧酒逢新酒，半似含消半未消。（16）
 今年九月寒应早，高幡百度尊前倒。
 人醉何愁不得归，马识酒家来去道。（17）
 入凝冬，香满室，红地炉，相厌膝。
 银铛乱点野驰酥，垒垒酒消鱼眼出。
 户外多应冻慄寒，筵中不若三春日。（18）
 孔夫子，并颜渊，古今高哲称大贤。
 辩士甲乙鲁仲连，何晏马融老郑玄。
 桃花园里看无地，走入壶中却有天。（19）
 璨然可观辞赋客，兴治文章光惮赫。
 人生一代不荣华，彭祖徒劳年七百。（20）
 醉眠更有何所忧，衣冠身外复何求。
 但得清尊消日月，莫愁红粉老春秋。（21）

这篇作品题为《高兴歌》或《酒赋》，经整理，得如上21首。它载在七种敦煌写卷之中。即：巴黎国家图书馆藏六种，伯希和编号为2488、2544、2555、2633、3812、4993；又伦敦大英博物院藏一种，斯坦因编号为2049。从文学角度看，它没有什么惊人之处，无非用一些粗俗的语言，抒发了及时行乐的思想感情而已。但它居然在敦煌一地，便传写七本，这就使人不得不正视它的历史存在。此外，它把作者名题为“以诗驰名上元、宝应间”的文豪刘长卿，它的篇名时而作《高兴歌》，时而作《酒赋》，说它是“赋”吧，它的诗体形式又与唐代所有雅俗之赋不同。这些怪怪奇奇之处，又不免使人对它发生某种兴趣。为了探明这些奇异现象中蕴藏的文化信息，我对它作了如下发掘。

一、作者时代与写本时代

《高兴歌》的写本多半残缺不全，校理起来非常费事。但有一点却明白无误：有题款的六本中，五本皆题作者名为“江州刺史刘长卿”。其实，这一点正好启人疑窦：一、根据各种文献，刘长卿并未就任江州刺史；二、以《高兴歌》同现存的刘长卿诗比较，二者的风格、题材均大不相类；三、《高兴歌》所写的北方景物，不合刘长卿的游历范围；四、辞中对唐代文人诗句颇多袭用，这种做法也不合刘长卿的身份、为人。这些事实只能引出这样一个结论：《高兴歌》不是刘长卿的作品，“江州刺史”云云，乃嫁名。

但这五个题款，却给了我们探求《高兴歌》创作时代的线索。它至少可以说明：这个时代的上限在刘长卿时代。

按刘长卿是个由盛唐入中唐的诗人。据傅璇琮《唐代诗人丛考》考证，他是略晚于天宝六年的进士，曾当过长洲（今苏州地）尉、南巴（今属广东）尉、淮西鄂岳转运留后、睦州（今属浙江）司马。大约在大历末（779年），迁升随州刺史。安史之乱以后，他才进入创作盛期并享盛名。这一时间正与所谓“江州”相合。据《旧唐书地理志》，唐代前期曾有两次江州之置，一次在武德四年（621），一次在乾元元年（758）。天宝元年（742）至乾元初，江州称浔阳郡。《高兴歌》既然有“江州刺史刘长卿”的题款，那么，它应当创作在再置江州（乾元元年）以后。

除刘长卿外,《高兴歌》第13首还提到一个唐代人物李稍云。

李稍云的身份,可属民间机智人物一类。他的主要历史贡献在于酒令创制。李肇《国史补》卷下论酒令说:“国朝麟德中,壁州刺史邓宏庆始创‘平’‘索’‘看’‘精’四字。令至李稍云而大备,自上及下,以为宜然。大抵有律令,有头盘,有抛打。盖工于举场,而盛于举幕”。对这段话可以有两种理解:一、“四字令”至李稍云而大备;二、律令、头盘、抛打三大酒令型式至李稍云而大备。从《高兴歌》所说“无劳四字犯章程”看,应理解为前者。元稹诗《寄吴士矩端公五十韵》有云:“予时最年少,专务酒中职。……曲庇《桃根》盏,横讲‘捎云’式”。所谓“横讲”,应即《高兴歌》说的“章程”,盖二者均出自李稍云。李稍云的名望,大约在民间更盛。故敦煌写本伯3093所载的《佛说观弥勒菩萨上生兜率天经讲经文》特别提到他,说:“京罗纒里合今时,丽句高吟抛古调,诗赋却嫌刘禹锡,令章争笑李稍云。”至于《太平广记》卷二七九引《广异记》,则记载了这样一个关于李稍云的故事:

陇西李稍云,范阳卢若虚女婿也。性诞率轻肆,好纵酒聚饮。……明年上巳,与李蒙、裴士南、梁褒等十余人,泛舟曲江中,盛选长安名倡,大筑歌妓。酒正酣,舟复,尽皆溺死。

这里涉及四人名。其中卢若虚为武后长安年左拾遗卢藏用之弟;裴士南之兄裴士淹,乃开元末郎官;李蒙于开元元年博学宏词科及第,则见于《登科记考》卷五;《全唐文》三六一又说李蒙是开元五年进士,《太平广记》引《独异志》同,并谓此年及第进士三十人,泛舟曲江,与声妓篙工尽皆溺死。尽皆溺死之说未必可靠(见《登科记考》卷五按语),进士三十人之数亦与《通考·选举考》所云“二十五人”不合。但上述记载却可以肯定两个事实:

- 一、李稍云是开元时人;
- 二、李稍云这个酒令人物,曾活跃于举场与妓女群中。

弄清这两点很重要,因为它意味着:《高兴歌》创作在李稍云的酒令章程仍具有很大影响的时代,这时代在肃、代、德三朝。另外,《高兴歌》的创作,同“举场”间接有关。关于这两点,拟另文讨论。

至于《高兴歌》的写本时代,以下几种大致可考:

1、伯4993。此本所载第8首中,“姮”写“恒”,且缺末笔,乃回避穆宗李恒讳,应写于长庆年间(821—824年)。

2、伯2633。此本中有题记一行,云:“辛巳年正月五日记。”但记干支,不用年号,应当是慑于吐蕃兵威,未敢用中朝之历所致。这应当发生在张义潮率土归汉之前或稍后。《张淮深变文》说:“叹念敦煌虽百年阻汉,没落西戎,尚敬本朝。”此可证不记年号乃因于“没落西戎”。《张义潮变文》说:“诸川兵马还来劫掠沙州。”乃记大中年间事。此可证敦煌归汉后,战场仍呈犬牙交错之势。据姜亮夫《莫高窟年表》考证,张义潮收复沙州在大中四年(850年)。此前一辛巳为贞元十七年(801),此后一辛巳为咸通二年(861)。按6342斯曾载张义潮咸通二年收复凉州贺表,是知伯2633不当在咸通二年仍省年号。因此,它应该写于贞元十七年。

3、伯2555和伯2488。此二本讹别字较少,相反,在伯2633中倒有转误的痕迹。例如此二本中之“嵇叔夜”,在伯2633中写为“嵇叔也”;伯2555中的“冰玉琢”,在伯2633中写为“永玉琢”;伯2555中的“兴治文章”,在伯2633中写为“兴剑仗将”;伯2488中的“访山涛”,在伯2633中写为“放山桃”。据此推测,此二本的抄写时代应不晚于伯2633,即写于

德宗年间或稍前。

4、斯2049和伯2544。此二本的讹别字大体相同，伯2544中，且有许多误从斯2049的迹象，可判二本同一源流，时代相距不远。但从误字规律看，二本似较晚出。例如“刘伶”二字，在伯2555、2488、2633中分别作“刘灵”或“刘零”，斯2049和伯2544则写作“刘虚”，乃因“刘灵”或“刘零”之形而误（繁体手写，此三字上部皆为“雨”）。故知二本不合写于它数本之前。又此二本写“挑金灯”为“燃金灯”，乃因伯2633已误写为“兆金灯”，二本再误。又此二本写“嵇叔夜”为“奚淑也”，乃因伯2633已误写为“嵇叔也”，二本再误。据此推测，二本应写于伯2633之后。

大致考定《高兴歌》的抄写年代，也是很重要的。因为可以据此判断《高兴歌》的创作时代的下限，即唐德宗贞元17年（801）或唐穆宗长庆年间（821—824）。同时，可以判断《高兴歌》的篇名演变过程。按伯2555原题“高兴歌”，伯2488原题“高兴歌、酒赋一本”，伯2633、斯2049和伯2544三本皆题作“酒赋”。以上诸写本乃按其抄写年代顺序排列。由此可知：这篇作品最早是称作“高兴歌”的，后来二名兼用，再往后便以“酒赋”的名义行世。下面还要谈到：篇名演变过程，实际上反映了这篇作品从歌辞到讲唱辞到读本的性质变化过程。

二、文学性质与伎艺性质

尽管《高兴歌》曾托作者名为刘长卿，我们却不能把它果真看作是作家文学的作品。因为它的内容和它的抄写情况，均表明了它的俗文学身份。

在抄写中，它是同以下一些作品类聚在一起的：

伯2488：《貳师泉赋》（乡贡进士张侠撰），《渔父歌沧浪赋》（前进士何蠲撰），《秦将赋》，《高兴歌·酒赋一本》。

伯2544：《酒赋》，《锦衣篇》，《汉家篇》，《老人篇》，《将进酒》，《老人相问叹诗》，《藏钩》，《龙门赋》（河南县尉卢翊撰），《北邙篇》，《兰亭序》。

伯2555：《王昭君》等诗55首，孔璋《代表邕死表》，咏物诗16首，敦煌落蕃人诗59首，刘商《胡笳十八拍》等，《高兴歌》，闺怨诗8首等，《月赋》等，《冀国夫人歌词》七首，马云奇诗等14首。

伯2633：《慨新妇文》，“正月孟春犹寒”辞，《酒赋》，《崔氏夫人娶女文》，杨蒲山《咏孝经》18章。

伯3812：高适、殷济、武涉等人诗，《高兴歌》，刘商《胡笳十八拍》。

斯2049：《洛阳篇》（即刘希夷《白头吟》），《汉家篇》（即高适《燕歌行》），王翰《饮马长城窟行》（无作者及篇题），李白《将进酒》（无作者及篇题），……《酒赋》，《锦衣篇》，《老人相问叹》诗，《藏钩》诗，河南县尉卢翊《龙门赋》，《北邙篇》。

书手们抄什么或不抄什么，看起来是很偶然的，但其中总有一些所以使他们如此的原因。把这原因考虑在内，我认为上述写卷说明了这样一些问题：

一、在不同的写卷中，《高兴歌》身份不同。在伯2544和斯2049二种诗歌专集中，《高兴歌》是用于文学欣赏的读物。因为这两种写卷中的作品，大都是歌行体诗，有比较相近的艺术风格。在伯2488和伯2633二卷中，《高兴歌》的身份是说唱辞。这一方面因为伯2488题作“《酒赋》一本”，正类同所谓“《王陵变》一铺”、“《季布骂阵词文》一卷”、“《悉达太子赞》一

本”；另一方面，此二卷中的《武师泉赋》（说李广故事）、《秦将赋》（说秦赵之战）、《姽婳新妇文》（又名《姽婳书》）、《崔氏夫人耍女文》等，都是故事说唱作品。至于在伯2555卷中，《高兴歌》的风格则与其它作品迥异，仅接近《胡笳十八拍》后的《十九拍》。考虑到《胡笳十八拍》是琴曲歌辞；《高兴歌》紧随其后，以“歌”为名，且用“三三七七七”民歌体；又此卷中颇多歌辞作品，如《王昭君》副题为“安雅词”，《明堂诗》用《行路难》的和声调，末二句作乐工惯有的颂圣之腔，此后又有《冀国夫人歌词》七首和《陆州歌》（《清夜怨》）等——故可判断，《高兴歌》在此卷中，身份乃是歌辞。

二、若按前面所判定的写本时代排列，则《高兴歌》的身份变化有一条很清晰的线索。即在流传早期，它以《高兴歌》为名，用作歌辞；嗣后以《高兴歌·酒赋一本》为名，用作故事说唱辞；尔后抄入歌行诗集，用作文学读本，此时篇名固定为《酒赋》。

三、伯2555是一个内容十分丰富的写卷。它的特点是：二百多篇诗文中，五分之四以边客征妇的遭际与感慨为主题；诗作多按体裁类集，如一处以七绝47首成组，另一处又以五律8首为组；在按体裁编集的诗作中，颇多失作者名氏及篇题的作品（其实乃张谓、岑参、高适、冷朝光、蒋维翰、郑遂初、上官昭容、颜寄、王诤等诗人之作）；即使无作者名氏可考的作品，艺术水平亦不低。但《高兴歌》却与此不同。它只言饮酒作乐，而绝无大漠悲沙的感激；它技巧粗糙，却一反不注重作者名氏的常例，冠上个“江州刺史刘长卿”的托名；在整个写卷中，它不仅格调最低，而且辞式也最俗。怎么解释这些现象呢？我认为：只能把《高兴歌》解释为伯2555号写卷的编辑者的自己作品。它同其他作品的艺术差距，实即此人的创作能力同欣赏范围的差距。托名一举，乃是作者的自我掩饰。作者应同歌妓有某种关系，故《冀国夫人》、《明堂》、《王昭君》等歌辞得以进入集中；《蛾眉怨》等8首皆以“怨”为题，皆五律，皆征妇题材（此适与《云谣集杂曲子》中多数作品同），应当也是妓歌之辞；至于七绝47首成组、七绝咏物诗13首成组，均似同筵歌有关。另外，《胡笳十八拍》后面有篇“落蕃人毛押牙遂笳一拍因为十九拍”的歌辞作品，明显是唱诵或抄写《胡笳十八拍》时的即兴创作；《高兴歌》紧随其后，格调其之接近，应当也是唱辞人或抄辞者的创作。

综上所述，我们可以给《高兴歌》的文学性质和技艺性质作一个初步判断：它曾经是歌辞，曾经用于说唱，亦曾作为文学读物流传。但不管它用途如何，它的俗文学性质却未改变。这不光因为它有过口耳传授的历史，也不光因为它实际上是无名氏之作，而且因为它的内容同作家文学截然有别。它的语言，如“绿酒长令能涨海”、“口如沧海吸黄河”等等，明显缺少基本文学语言的素养；它的情趣，如“远近咸知用度惯”、“不明不快酒满盛”等等，明显来自市民或村民阶层；它的比喻，如“左旋右旋大虫眼”、“垒垒酒消鱼眼出”等等，则关联于山野乡村的常见景物。此外，它实际上缺少艺术个性。它对及时行乐的处世态度的强调，它着重说理而非抒情的艺术特色，它对文人诗句的拼凑，它的杂乱的形象和隐约可见的说教气，实际上，正好反映了唐代俗文学的普遍特点。

三、文人诗、民间说唱及其他

作为一篇俗文学作品，《高兴歌》却是具有鲜明的文化个性的。这正好通过它的艺术无个性表现了出来，或者说，通过它广泛接受各种文学艺术品种影响的特色表现了出来。

以下是它同几个主要文艺品种的关系：

一、文人诗。除掉有意题名为“江州刺史刘长卿”一点外，《高兴歌》附庸风雅的味道很

浓，在许多方面都有表现。例如在使用对仗上，“但令”和“不惜”、“千日酒”和“百尺松”一类手法，多到很勉强的地步，这表现了同近体诗的关联。又如《高兴歌》喜欢用典，“隋珠”、“玉环”、“绿珠”、“姮娥”等故事，嵇叔夜、阮仲容、山涛、毕卓等人物，均是文人诗中常见典故。至于“珊瑚杓”、“金叵罗”等酒器名，“酒如泉水肉如林”、“口如沧海吸黄河”等比喻，亦可能取自诗文，因为这些事物均非敦煌乡民所易见。此外，《高兴歌》还有很多文字直接抄自文人作品：

第七首：“鹅儿黄，鸭头绿，桑落蒲桃看不足。”——杜甫《舟前小鹅儿》：“鹅儿黄似酒，对酒爱新鹅。”李白《襄阳歌》：“遥看汉水鸭头绿，恰似蒲桃正醅醑。”

第八首：“挑金灯，燕玉烛，绿珠姮娥送歌曲。”——顾况《李供奉弹箜篌歌》：“燕玉烛，点银灯，光照手，实可憎，只照箜篌弦上手，不照箜篌声里能。”

第十八首：“入凝冬，香满室，红地炉，相厌膝，银铛乱点野驼酥；金盃酒消鱼眼出。”——岑参《玉门关盖将军歌》：“暖屋绣帘红地炉，织成壁衣花氍毹，灯前侍婢泻玉壶，金铛乱点野驼酥。”

第十九首：“走入壶中却有天”。——李白《下途归石门旧居》：“壶中别有日月天”。

上面这些模拟或抄袭，可分两种情况：一种是对前代文人文学因素的吸收，典故、名物的模拟属此类。这种模拟其实是非自觉的。或者说：这里的文人文学因素，其实不是作为模拟的对象，而是作为表层文化在深层文化中的沉积，进入《高兴歌》的。《高兴歌》提到的孔子、山涛、马融、刘伶、赵玉环、阮咸、颜回、郑玄、彭祖、“千日酒”、“九醞酒”等等，虽然也见诸载籍，但并不妨碍它们同时也作为下层群众的口头故事的题材流传。这些名物均在“包罗野史传记小说诸家”的《太平广记》中列有专目，便是一证。另一种情况是对当代文人文学的模仿或抄袭，上列李白、杜甫、岑参、顾况等人诗句的被模拟属此类。按李、杜、岑、顾四人年齿相近。李白最早，生于武后长安元年（701）卒于肃宗宝应元年（762）；顾况最晚，约生于玄宗开元中期（726—736）卒于宪宗元和初（806前后）。倘若《高兴歌》的作者与刘长卿同时，那么，李、杜、岑、顾都可说是略早于他的同代人。这种情况，既证明了盛唐诗对敦煌俗文学的影响，又证明了俗文学必定要对当代文人文学有所吸收的规律。

值得注意的是：文人诗对俗文学的影响，主要体现在语汇、典故、修辞手法等表现手段方面。在其他方面，《高兴歌》接受的是另外一些艺术种类的影响。

二、民间故事说唱。唐代说唱艺术可依其表演特性区分为四类：宣讲佛经的故事说唱称俗讲，配合图画的僧俗故事说唱称转变，间插说白的故事表演称唱词文，以散说为主的单纯故事说唱称说话。敦煌文学作品，除文人诗外，均可归属上述四类。例如所谓“俗赋”（《燕子赋》、《晏子赋》、《韩朋赋》、《丑妇赋》等），说故事，用第三人称，有角色及对话，语言谐谑（尤其是《丑妇赋》），且在伯2653、3716、斯5752等写本中彼此类集，实即说话底本。《庐山远公话》、《韩擒虎》、《唐太宗入冥记》、《叶净能诗》、《秋胡》等文亦同此。至于《酒赋》、《貳师泉赋》、《渔父歌沧浪赋》、《秦将赋》、《驾行温汤赋》，则应是唱词文所用的底本。因为这些作品也说故事，类集在伯2488、2621、5037等另一批敦煌写卷之中，且在使用韵文或四六文方面，同“俗赋”有别。可以说，民间故事说唱构成了《高兴歌》产生的一个主要氛围。

《高兴歌》的许多素材，显然是取自说唱艺术的。前面所述《太平广记》十一条专目的故事又见于《高兴歌》，是一证。此外一条证据是：《高兴歌》对历史人物的理解，与正史所载并不相

同，也与文人典故的用法不同。例如郑玄、马融，均以治经学闻世，《高兴歌》却说：“何晏、马融、老郑玄，……走入壶中却有天”。此类说法盖本诸小说野谈。按《殷芸小说》曾云：袁绍宴郑玄，“会者三百人，皆使离席行觞，自旦及暮，计玄可饮三百余杯，而温克之容，终日无怠。”《殷芸小说》作于南朝齐梁之交，其所述郑玄饮酒一事，实乃魏晋时的传说，《世说新语·文学》注引《郑玄别传》已先言之。何晏、马融善酒之说，当亦有所本。至于《高兴歌》将孔子列为善酒人物，则本于《论衡·语增》。《论衡》云：“传语曰：‘文王饮酒千钟，孔子百觚。’欲言圣人德盛，能以德将酒也。”所谓“传语”，即故事传说。这明白无误地表明：《高兴歌》的素材是同故事传说有关的。

《高兴歌》在使用说唱辞的素材的时候，也使用了它们的观念。“章程不许李稍云”，这同《佛说观弥勒菩萨上生兜率天经讲经文》所说的“令章争笑李稍云”内容一致。它可能是在敦煌广泛流行的一句成语，而其产生基础，则是当时市民与文人攀比的普遍心理。《高兴歌》中的孔子形象，也和《孔子项托相问书》、《搜神记》中的孔子形象有某种类似，即：在这些敦煌说唱作品中，孔子都是庶民主角的陪衬。在唐代，嘲弄文人的风气甚为流行，旧题李义山的《杂纂》中，就曾把“穷措大唤妓女”、“老鸦似措大饥寒剔吟”、“措大解音声——解则废业”、“仆人学措大体段”等列为讥讽对象。《高兴歌》也表现了同样的观念。

总之，《高兴歌》在内容——题材、思想观念等方面，明显接受了来自其他说唱作品的影响。这是由它们服务于同一社会阶层的特性决定的。

三、民歌。《高兴歌》所使用的以“三三七七七”为主体的歌辞形式，早见于汉以前的春歌（《成相歌》），而在北朝以至唐代的民歌中特别发展。《高兴歌》的曲调和歌唱方式，均源于此类民歌。

按唐五代的“三三七七七”体歌辞有两种类型。一是只曲曲子辞，李白《桂殿秋》、刘禹锡《潇湘神》、韩翃《章台柳》、和凝《解红》、李煜《捣练子》、欧阳炯《赤枣子》属此类；另一类是联章曲子辞，平仄韵兼用，四百余首《五更转》、《十二时》是其代表。这两类作品的文学性和格律特征很不一样，但却有一点共同：它们基本上都有民歌渊源可考。如：

《赤枣子》——教坊曲名。欧阳炯用于咏闺情。梁代《咄咄歌》：“枣下何纂纂，荣华各有时，枣欲初赤时，人从四边来。”张祜《读曲歌》：“郎去摘黄瓜，郎来收赤枣。”《苏小小歌》：“中擘庭前枣，教郎见赤心。”均说明民间以赤枣入歌，由来已久。此正是《赤枣子》所从出。

《桂殿秋》——一名《桂华曲》。白居易《于醉后听唱桂花曲》诗注：“此曲韵怨切，听辄感人。”毛奇龄《西河词话》卷二指白诗“月宫幸有闲田地，何不中央种两株”句云：“甚鄙俚。”此适可见《桂华曲》犹存民歌特色。此曲曲名不见于各种乐书，亦因为它是在民间流传的。

《解红》——据陈旸《乐书》及和凝辞，它是儿童舞曲，常舞于百戏之后。

《潇湘神》——《乐府诗集》编入“近代曲辞”。一说为“《竹枝》之流”。白居易曾论《竹枝》唱法云：“前声曳断后声迟”，“前声断咽后声迟”，此正与《潇湘神》首句断为“三三”合。民歌《竹枝》本出三巴，流在湖湘，刘禹锡娴习此曲。刘氏所作《潇湘神》，既然（1）咏“斑竹枝”，（2）写沅湘之事，（3）涉及湘神，（4）首句“曳断”为三言二句，那么，可以判定它源于《竹枝》一类民歌。

《捣练子》——产于民间送征衣主题的歌曲。敦煌曲子辞“孟姜女”二组十首，已作“三三七七七”平韵体，与李煜辞同。李辞二首，一写寒砧声，一写闺思，均表现了同民歌的关

联。

《五更转》、《十二时》——均产于南朝，分别见《乐府诗集》三三和《高僧传》一一。均在隋代改制为“艳曲”，见王通《文中子·周公篇》和《隋书·音乐志》。至唐代曾用作太常供奉曲，见《唐会要》三三和《乐府杂录》。但主要流传在民间。现存唐五代的《五更转》、《十二时》辞共四百二十首，其中三百六十多首出自敦煌石室。

除上述诸调之外，白居易《新乐府》五十首，也是关于“三三七七七”体为民间歌辞常体的证据。新乐府的本来性质，据郭茂倩的说法是“辞实乐府，而未尝被于声”；据元稹的主张则是“寓意古题，刺美见事”。故《乐府诗集》中“新乐府辞”十一卷，率多五、七言诗。但白氏作新乐府，却自称以讽喻为体而以“播于乐章歌曲”为用。既有主声之旨，辞体便特出于众。试看：

杏为梁，桂为柱，何人堂堂李开府。磬砌红轩色未干，去年身歿今移主。高其墙，大其门。谁家第宅卢将军。素泥朱板光未灭，今岁官收别赐人。……（《杏为梁》）这种以“三三七”发端的作品，在五十首中竟多达二十一首，若把辞中插有“三三七七七”的作品也计算在内，则达三十二首。这些作品且都用“首章标其目”的形式，恰如敦煌写卷之用《汉家篇》命名高适的《燕歌行》、用《洛阳篇》命名刘希夷的《白头吟》。这进一步证明“三三七七七”体确是白居易对民间歌辞常体的模仿。元稹《乐府古题序》曾说不可以句读短长为歌、诗之异，这正好从侧面证实：在唐代，人们一般都是把杂言看作歌辞特征之一的。

总之，《高兴歌》是一篇按民歌曲调创作的歌辞作品。它以“三三七七七”与七言四句间用，其中又加以句式的参差，这表明它是按民间谣歌方式歌唱的。在《五更转》、《十二时》等用于讲唱的作品中，同样可以看到这些特征。《高兴歌》和《五更转》、《十二时》共有的另一个特征是：它们都是联章歌辞。民歌产生于山野、集体劳动场合和踏歌歌场，“反复以竞胜”、“新词宛转递相传”是它的特有歌唱形式。《高兴歌》以二十一首成组，正反映了民歌的反复歌唱的特色。此外，《高兴歌》以酒歌为线索，穿插种种历史典故，并有多种标题，这也同民间歌调往往用于说唱的现象一致。

四、小 结

《高兴歌》二十一首，是产于中唐前期的一组俗文学作品。它共有七个写本。根据其中五本所记的“江州刺史刘长卿”字样，它的创作年代的上限可定在肃宗乾元年间；根据其中二本为题记情况和避讳情况，它最晚产于德宗贞元17年（801）。

《高兴歌》的抄写时代是：伯2555、伯2488二本，大约写于唐德宗年间或稍前；伯2633约写于德宗贞元17年；伯4993写于穆宗长庆年间；斯2049和伯2544二本，写于唐穆宗以后。它是流传很广的一篇作品。

《高兴歌》的流传经过，证明了俗文学作品往往具有多种艺术功能这一规则。最初，《高兴歌》是作为一篇依民间歌调创作的歌辞作品记录下来的。但最晚在贞元年间，它就被用入说唱，而被称作“《酒赋》一本”。再往后，它逐渐被人们熟悉和喜爱，当作文学读物抄录下来，这时，它才有了《酒赋》这样一个稳定的名称。它具有男性特色，表明当时的敦煌地区活跃着一批男性说唱艺人。

《高兴歌》的内容与形式，都为认识唐代文化提供了极可宝贵的线索。它说明：

盛唐诗歌的影响，曾波及边陲，远较其他时代的文学影响为大。这种影响，造成了俗文

学作品中的语汇和修辞手法的变化。但就总体而言，俗文学仍然有其独立的发展。这一发展以说唱艺术或曰曲艺的繁荣为基础。这些文学作品或艺术作品拥有自己的一套观念、典故、成语和表现手段的程式。它们既向民间歌辞吸取音乐手段又在文学素材上互相取资，因而成为唐代文学中的一个大国。

但和作家文学相比较，俗文学作品却是缺少艺术个性的作品。这一方面决定于它的流传形式：它往往是通过口耳来传播的，具有一定的集体创作性质；另一方面，也决定于它所产生的文化基础。它接受包括佛教讲唱在内的其它说唱作品的影响，重视社会效果，强调惩恶劝善，因而往往以人生态度作为作品主题；它服务于市民或村民，为适合他们的思维习惯和审美习惯，往往通过大家熟悉的典故来说明事理；它由粗通文墨的人物创作，它使用比较普遍的社会观念，它迎合人们的习俗和道德，因而常常使用旧的题材和旧的意识。《高兴歌》就是这样。在题材、思想、艺术趣味和艺术风格等方面，它和王梵志诗、《渔父歌沧浪歌》、《龙门赋》、《搜神记》、《孝子传》等等作品有很多相同之处。

通过《高兴歌》，我们可以看到表层文化（士大夫文化）如何积淀成为基层文化（庶民文化）的过程，也可以看到每一阶层的文化成品都拥有特定的社会属性的事实。但要把上述事件说清楚，就还要解决《高兴歌》的作者问题，以及《高兴歌》的思想源流问题。限于篇幅，这些问题拟放在另文中作专门讨论。

（上接第98页）

祖无择确实是有不法事，但是当时又有多少官吏不假公济私、贪污受贿呢？其所列罪状看来都凿凿有据，只是这一些罪状也可以加之于许多高级官员的身上，就连王安石也不能免。王安石事后对神宗说：“陛下遣一御史出，即得无择罪，乃知朝廷于事但不为，未为之而无效者^①。”听似专横的奉承话，却恰恰道出了王安石自己的心情和当时官场的实情。

王子韶在熙宁时被目为“十钻”之一^②。其承望安石风旨而发无择不法事是有理由的。一则，王安石是他的后台；二则，子韶妻父沈扶闲居杭州时，谋造宅舍，每每于本州干借捍行役兵，知州祖无择又守法不与^③。这又使子韶与无择存此芥蒂。故王安石使王子韶出按淮浙，可谓得其人矣。“无择未就狱，客寄僧舍，随行惟一仆指使。家又素贫，资用罄竭，常将银唾，壶一只质钱。秀民畏恐，皆不敢留质，日就僧寺假贷数百钱，以供朝夕。或有怜者，为之具馔，狱囚见之，皆为号泣”。^④如是，则不得为贪官也。

熙宁三年王安石专政时，司马光、富弼均坚辞求出。无择也慨然乞分司西京御史台，并作《请王安石乞分司西京避谗而去因以述怀》以明心志：“割断攀缘宰相权，忧危争似我身全。试观竿上抛生体，且拟波中戏钓船。名利不求还独乐，是非莫辩只高眠，何当对景幽堂坐，更得闲吟度百年。”他分司西京十余载，与司马光、文彦博、富弼等为“真率会”，评击新政，当时号为“洛阳九老”。

①《宋史》卷三三一。

②《宋史》卷三二九。

③《长编》卷四五三。

④《郾溪集读补》页一。