

南朝时代中原旧曲的“新声化”现象^{*}

王志清

(吉首大学 文学与新闻传播学院,湖南 吉首 416000)

摘要:南朝时代,以相和歌为代表的中原旧曲和南方新声—吴声、西曲在共存中实现着新、旧递嬗,在此种音乐背景下,旧曲显示出“新声化”趋向。音乐的“新声化”包括曲调和体式的新变,曲辞的“新声化”主要反映为曲辞内容的艳情化。中原旧曲“新声化”在乐府史上的意义体现在:延续了中原旧曲的艺术生命力;丰富了乐府诗的创作方式;显示了音乐在乐府艺术中的重要位置。

关键词:南朝;旧曲;吴声;西曲;新声化

中图分类号:J6

文献标识码: A

文章编号: 1007-4074(2010)02-0021-06

基金项目:国家社科基金资助项目(09CZW023);湖南省教育厅项目阶段成果(09C801);吉首大学博士科研启动基金资助(jsdxkyzz200802)

作者简介:王志清(1972-),女,山西大同人,博士,吉首大学文学与新闻传播学院副教授。

中国古代音乐、音乐文学的发展是一个新旧递嬗、不断变迁的过程。唐以前,中国音乐文学的主要形式是乐府诗,与之配合的乐府音乐,就其中的俗乐而言,大致可以晋迁江左为界,分为前后两期,前期对应着以相和歌为代表的中原音乐,后期对应着吴声、西曲等南方新声。宋人郭茂倩论乐府历史:“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”^{[1](P884)},认为晋室南渡后在南方民谣基础上发展起来的、抒发男女情爱的“艳曲”开启了音乐上的浮靡一途。尽管郭氏本着正统音乐观批评南朝“艳曲”,但实际上注意到东晋以后新音乐的迅速发展和深刻影响。简言之,晋迁江左开始了中国音乐史上的新阶段。这一阶段的重要特征是:由中原旧

曲、南方新声和北方少数民族乐歌构成多样化的音乐格局并发生着新旧音乐的变迁。然而,这一变迁并非猝然发生和简单的取代。中原音乐在其总体的衰落中局部显示出“新声化”现象,这种自我更新和转化说明音乐的变迁未曾完全失去连续性,而正仿佛一条前波与后浪融汇的、流动的河。对中原旧曲“新声化”的分析可以使我们更为清晰的认识乐府音乐的递变轨迹以及在此影响下乐府文学形态的生成。

一、中原旧曲“新声化”的音乐背景

音乐具有鲜明地域特征,《吕氏春秋·音初》记载有四方之音的起源。东晋以前,作为统治中心和文化中心的北方流行着以相和歌为代表的音乐形

* 收稿日期:2009-11-15

式。相和歌起源于汉代“街陌讴谣”，魏晋以来发展成为具有复杂表演体制和精美艺术形态的清商三调歌诗以及综合歌舞艺术大曲，它们主要收录在郭茂倩《乐府诗集》“相和歌辞”一类中。而在南方，“吴歆越吟，荆艳楚舞”^{[2](P111)}历史悠久。三国时期吴地流行一种五言四句的短小歌谣，孙皓入晋应晋武帝之请于宴席上演唱的《尔汝歌》即是此类歌谣。《宋书·乐志》：“吴歌杂曲，并出江东，晋宋以来，稍有增广”^{[3](P550)}，吴地歌谣所以在晋室南渡后“稍有增广”是由于统治中心和文化中心的南移为其创造了新的发展机遇。《乐府诗集》：“盖自永嘉渡江之后，下及梁陈，咸都建业，吴声歌曲起于此也”^{[1](P640)}，郭茂倩从时间和地域两方面界定了吴声歌曲。流行于建业一带的吴声以及稍晚于荆州一带兴起的西曲即成为南方新声的主体，它们收录于《乐府诗集》“清商曲辞”一类中。“中原旧曲”是相对于南渡以后在南方本土民谣基础上发展而来的流行新声吴声、西曲而言的。

《乐府诗集》“相和歌辞”包括相和引、相和曲、吟叹曲、四弦曲、平调、清调、楚调、瑟调等小类，其中既有汉乐府古辞，也有魏晋文人所作歌诗。尽管相和歌辞在魏晋时发生文人化转向，但总体而言，叙事性、情节性以及与此相联系的较为长大的篇制成为其重要特征。至于清商三调则分调式演唱、多段歌辞之间穿插有“解”，大曲则前有艳、后有趋和乱，属于更加复杂的综合歌舞艺术。南方新声吴声、西曲则是一种小型的抒情歌诗，以抒发男女相思情爱为主，具有浓厚的市井文化气息，体式上则以五言四句为主，曲式上的最大特征是“前有和，后有送”。所谓旧曲“新声化”，是指中原旧曲入南后在曲调或曲辞方面反映出向南方新声靠拢的趋向，呈现出吴声、西曲的部分特征。这一现象发生的基础和前提是：中原旧曲进入南方后虽然处在不断衰落之中，但依然有相当数量的旧曲可以实现歌唱和表演，并且具有成熟的音乐表演形式。这一现象发生的现实动因是：吴声、西曲在朝野上下广泛为人接受，成为主流的娱乐音乐形式，形成新的音乐审美方向，它自身所具有的音乐渗透力影响至当时的多种乐歌。

永嘉乱后将近一百多年间，包括相和歌在内的中原旧乐辗转于北方少数民族政权，间或随乐人南迁，或作为战利品零星流入南方。东晋安帝义熙十二年(417年)，因羌主姚兴死，子姚泓嗣立，兄弟混战，关中扰乱，刘裕趁此时机北伐。义熙十三年九

月刘裕进入长安后，注意文化的保存，其中包括对中原音乐的收集，《隋书》对此记载颇详：“清乐，其始即相和三调是也，并汉来旧曲。乐器形制并歌章歌辞，与魏三祖所作者，皆被于史籍。属晋朝廷播，夷羯窃据，其音分散。苻永固平张氏，始于凉州得之。宋武平关中，因而入南，不复存于内地。”^{[4](P377)}关于中原旧曲在南朝的传唱情况主要记载于陈代智匠《古今乐录》一书，此书引述今已失传的张永《元嘉正声伎录》、王僧虔《大明三年宴乐伎录》两部记载刘宋宫廷音乐的文献，对于中原旧曲在南朝的传承、表演体制、新变情况有较为详细的记录。

刘宋宫廷中保存的相和歌乐类完备、数量基本完整。我们今天看到的《乐府诗集》“相和歌辞”各小类全部依据张永《元嘉正声伎录》著录，并且“其曲调先后，亦准《伎录》为次云”^{[1](P377)}。两部乐录既是宫廷音乐文献，那么，《伎录》中曲调先后也即是宫廷实际表演曲目的顺序。据《古今乐录》，刘宋相和曲调具体留存情况如下：相和引，古有六引，存四引；相和曲，古有十七曲，存十五曲；吟叹曲，古有八曲，存四曲；平调曲，荀勖所撰记载西晋宫廷音乐的《荀氏录》记载六曲，宋有七曲；清调曲，《荀氏录》六曲，存六曲；楚调曲，《荀氏录》七曲，刘宋时三十八曲；楚调曲，五支曲调及七曲“但曲”。显然，刘宋所存相和各小类曲调数量基本完整。至于三调反比《荀氏录》更多，大概是智匠所见《荀氏录》已经残缺不全；楚调远远超出《荀氏录》，应该是《荀氏录》将大多数楚调曲另列大曲中，其后沈约《宋书·乐志》即采用这样的分类。

刘宋时清商三调具有成熟的表演形态。据《古今乐录》及所引述的刘宋时的两部乐录，三调的表演首先是一段管乐引奏曲，所谓“高下游弄”，然后是“四器俱作”的弦乐引奏曲，最后进入正歌部分，即“歌弦”，在多部歌弦之间有一个“送歌弦”，在每首歌辞不同段落之间又存在配合舞蹈的“解”。^{[5](P68-69)}传至南方的中原旧曲并没有凝固僵化，依然处在变化之中。这种变化大概以萧齐为界，集中在三调的弦乐引奏曲和送歌弦两部分。张永《伎录》说平调曲演奏时的弦乐引奏曲是“四器俱作”；(清调曲)“未歌之前，有五部弦，又在弄后”，紧接着智匠指出：“晋、宋、齐止四器也”；(瑟调曲)“未歌之前有五部，弦又在弄后”，紧接其后，智匠指出“晋、宋、齐止四器也。”这说明，三调正歌之前的弦乐引奏曲大概在梁、陈时代增加了乐器数目。《古

今乐录》：“凡三调，歌弦一部竟，辄作送歌弦，今用器”，这说明“送歌弦”开始也是有歌声有器乐伴奏的，但到智匠所处陈代，出现了纯器乐演奏的情况。^{[5](P68)}清商三调在南朝传承中表演体制上产生的新变化，说明它还处在音乐表演的实践状态中，其自身具备的艺术活力，保证了它可以实现一定程度的自我更新。

中原旧曲相和歌在南朝的传承颇为复杂，其曲调的传承有“不传”、“不歌”等情况。《古今乐录》：“宋唯《箜篌引》有辞；三引有歌声，而辞不传”，杨明认为这里的“歌声”不是指器乐谱，而是指具体的唱腔和唱法，只有器乐谱和歌辞并不一定能实现歌唱，还需要有知音者将歌辞配入曲谱。^[6]这就是说，晋、宋、齐演奏的相和四引中只有《箜篌引》有歌辞，其他三引只留存唱腔而歌辞无存。吟叹曲至陈代，《王明君》可歌，“《大雅吟》《楚妃叹》二曲，今无能歌者”，这两支曲调由石崇制作的歌辞尚存，但陈时两曲唱腔、唱法无存，因而也就不能实现歌唱了。三调至陈时，有“传者”与“不传”，指的是唱腔而非歌辞，因为智匠提到的“不传”曲调《乐府诗集》尚著录歌词，所以“传者”是指在陈代尚可实现歌唱的曲调。但即便“传者”也有“不歌”的情形，比如清调曲“荀氏录所载九曲，传者五曲。晋、宋、齐所歌，今不歌”，就是说，清调曲中有五曲在陈代依然可以演唱，但由于宫廷审美趣味的改变，已不被歌唱，或已不被列入宫廷曲目了。

综上，中原旧曲相和歌在刘宋时代保存较为完整，具备成熟的表演体制，随后的传承中，部分失去唱腔、唱法，部分失去歌辞，部分虽可歌，但已不被列入宫廷曲目。相和歌在南朝的传承中存在的种种复杂情况，表明南朝时人对其接受是有选择的。尽管不能简单的认为中原旧曲在南朝已退出娱乐舞台，消极的等待着消亡，但旧曲的衰落毕竟是事实，吴声西曲作为新的俗乐形式，代表着南朝娱乐乐歌的主流方向。宋齐时代的王僧虔在宋末上书指出当时旧曲的寥落之状，“又今之清商，实由铜雀……而情变听改，稍复零落，十数年间，亡者将半。”^{[7](P595)}《南齐书》：“自宋大明以来，声伎所尚多郑卫淫俗，雅乐正声，鲜有好者。”^{[7](P811)}这里所言郑卫淫俗，实指吴声西曲，而雅乐正声实指清商三调歌诗。吴声、西曲在南朝的兴盛有两个关键性的事件：第一，据《宋书·乐志》记载，宋明帝年间，西曲《襄阳乐》《寿阳乐》《西乌夜飞》“并列于乐官”。吴声主要曲调产生于东晋、刘宋时期，西曲主要曲

调产生于宋、齐时代，既然后起的西曲已正式被列入刘宋宫廷用乐，那么，吴声的宫廷音乐地位就更为稳固了。第二，天监十一年冬，梁武帝大规模改制西曲，新制《江南弄》和《上云乐》；此年，梁武帝于乐寿殿为十大德法师设乐，与法云讨论西曲《三洲歌》的和声问题；还是在这一年，敕法云改吴声《懊恼歌》为《相思曲》。这说明天监年间是梁武帝宫廷音乐文化建设较为集中的时期，梁武帝及宫中乐人王金珠等为大型宫廷组曲《吴声十曲》新制曲辞大概也在此年前后。萧梁宫廷通过新撰歌词和改制曲调，完成了吴声、西曲的宫廷化过程。

一方面，以相和歌为代表的中原旧曲作为一种传统音乐形式尚未退出宫廷舞台，但呈现无可挽回的衰落趋势；另一方面，吴声西曲作为新的流行音乐已深入人心。至此，旧曲、新声在共存中实现着新、旧递嬗，也正是在此种音乐背景下，旧曲显示出“新声化”趋向。

二、旧曲“新声化”的乐、辞体现

旧曲的“新声化”体现在音乐和曲辞两方面。音乐的“新声化”包括曲调的新变和体式的新变，两者之间存在密切关系，可彼此参证；曲辞的“新声化”主要反映为曲辞内容的艳情化。

部分旧曲音乐的“新声化”有明确的文献记载，较为典型的曲调是《王明君》和《凤将雏》两曲。相和歌辞吟叹曲《王明君》本为汉曲，晋乐所奏是石崇新制的歌辞。王僧虔《伎录》：“《明君》有间弦及契注声，又有送声”。^{[1](P4425-426)}“送声”本是吴声西曲的音乐特征。《乐府诗集》论相和大曲的音乐体制：“艳在曲之前，趋与乱在曲之后，亦犹吴声西曲前有和，后有送也”^{[1](P377)}，又，《古今乐录》：“凡歌曲终，皆有送声。《子夜》以持子送曲，《凤将雏》以泽雉送曲。”^{[1](P641)}刘宋时《明君》在演变过程中受到流行新声的影响，歌曲结尾增加了“送声”。从体式来看，石崇辞篇幅较为长大，铺叙王昭君出塞和亲的经历、抒写其心情，具备典型的相和歌体式特征。刘宋鲍照和梁代施荣泰的同题之作则转变为五言四句的短小体式。从《王明君》演化而来的新题《明君词》和《昭君叹》，分别有梁代武陵王纪、陈代张正见、梁代范静妇沈氏之作，也全部为五言四句。又据《古今乐录》，“吴声十曲”之三为《凤将雏》，“吴声十曲：一曰《子夜》，二曰《上柱》，三曰《凤将雏》，……《凤将雏》以上三曲，古有歌，自汉至梁不改，今不传。”^{[1](P640)}《凤将雏》本为汉曲，沈约《宋书·乐

志》推断：“《凤将雏》者，旧曲也。应璩《百一诗》云‘为作陌上桑，反言凤将雏’。然则《凤将雏》其来久矣，将由讹变以至于此乎？”^{[3](P549)}由于歌辞无存，不能据体式确认，但智匠所处陈代正是吴声西曲流行的时期，他所见音乐文献的数量或目睹宫廷新声表演的机会都较后人多，所言必有依据，尽管存在《子夜》原为汉曲的疑问，但还是不易随意否定其记载。由汉曲衍化、讹变而来的吴声新曲并非偶然现象，《古今乐录》：“半折、六变、八解，汉世已来有之”^{[1](P640)}。比较汉曲《王明君》在刘宋时代添加“送声”实现“新声化”的方式，由汉曲衍化而来的曲调既已列入新声曲调，仅以旧曲“新声化”而论恐已不够，其新曲的面目实已较为清晰了。

部分旧曲音乐的“新声化”虽无明确文献记载，但其体式实已反映出受到吴声西曲的音乐影响。南朝以旧曲而用五言四句新声体式的略举如下：刘宋汤惠休《江南思》《杨花曲》、鲍照《王明君》、袁伯文《楚妃叹》、谢惠连《猛虎行》等；梁代朱超《城上乌》（注：此曲系从汉乐府古辞《乌生八九子》中演化而来）、王台卿及无名氏《陌上桑》、施荣泰《王明君》、武陵王纪《明君词》、范静妇沈氏《昭君叹》、吴均《楚妃曲》等；陈张正见《明君词》及《泛舟横大江》（注：《泛舟横大江》系简文帝从魏文帝《饮马长城窟行》中演化出的新题）、殷谋《日出东南隅行》等。可见整个南朝时期，旧曲体式的“新声化”现象较为突出。南朝时代旧曲体式的“新声化”有一个特殊现象，即通过局部摘唱旧曲而实现篇制的缩短，甚至完全出现五言四句新声体式。这一现象集中在萧齐宫廷演奏的舞曲中。根据《南齐书·乐志》和《乐府诗集》“舞曲歌词”题解：晋拂舞歌《白鸠篇》七解，齐乐奏最前一解，《济济篇》六解，齐乐奏最前一解，《淮南王舞歌》六解，齐乐所奏，前是第一解，后是第五解；《碣石舞歌》四章，齐乐所奏是前一章。首先要说明的是，晋拂舞歌是否中原旧曲？《晋书·乐志》曰：“《拂舞》出自江左，旧云吴舞也。”又《乐府解题》：“读其辞，除《白鸠》一曲，余并非吴歌，未知所起也。”所以，并不能够确定《拂舞歌》各篇全部属于吴舞，而《拂舞歌》属于东晋南朝以前产生的旧曲则无疑，因此，我们还是将之作为中原旧曲看待。有学者认为：这种乐歌体式的精简，是在很大程度上受到吴歌、西曲影响的结果。^{[8](P100)}集中于舞曲歌词的摘唱现象全部出现在萧齐时代的宫廷音乐中，萧齐时代也正是吴声流行，特别是西曲逐渐盛行的时期，摘唱后的四句歌词容量接近吴声、西曲的典

型体式，所以上述推论是有道理的。

南朝时代旧曲内容上的“新声化”体现为放弃乐府古辞的叙事情节而直接进入抒情，并着力开掘古辞中的艳情内容。这一趋向始自刘宋谢灵运乐府。从乐府古题《陌上桑》中演化出的《日出东南隅行》描写罗敷夸夫、巧拒太守的故事，叙事性、情节性突出，陆机《日出东南隅行》基本脱离乐府本事，只就罗敷美貌生发开去，细腻刻画美女的体态容貌，并且，陆作演化出众女游春、歌舞欢会的场景，由一个具有社会意义的、带有揶揄嘲讽色彩的民间故事完全转向对女性美丽形貌的描写，陆作距离古辞已很远了，而谢灵运的同题之作进一步放弃了陆机乐府诗中的情节线索和场景摹写，只利用陆作描写女子容貌的第一个片段，不做正面摹写，而直接进入抒情写志，并且，由于突出女性“皎洁秋松气，淑德春景暄”的美好品质，作品被赋予了较深厚的寄托之义。再如《豫章行》。古辞“白杨初生时，乃在豫章山”以寓言形式反映生离的悲剧，陆作将之转化为人生实景。谢灵运同题之作放弃了陆诗离乡远游的中心情节，以其中“寄世将几何？日昃无停阴”为情感触发点，直接进入人生苦短主题的抒发。因此，谢灵运一般只截取陆机乐府诗最易触发感情的某种意境，直接切入主题，集中抒发情志。并且，谢作没有陆作因感情表达的反复回环而造成的诗意繁复现象，乐府篇制大为缩短。

尽力开掘中原旧曲的艳情内容尤以梁陈时代最为显著。魏晋乐所奏乐府古辞《鸡鸣》与《相逢狭路间行》主要情节相似，描写富贵之家奢华的生活和一门贵盛情景，梁简文帝从中演化出新题《鸡鸣高树巅》，其辞曰：“碧玉好名倡，夫婿侍中郎。桃花全覆井，金门半隐堂。时欣一来下，复比双鸳鸯。鸡鸣天尚早，东乌定未光”，已将描写中心转向名倡碧玉以及男女情事。古辞《陌上桑》在梁代吴均、王台卿以及无名氏的同题之作中，继续陆机、谢灵运放弃罗敷巧拒太守的情节的创作思路，从对女性美貌的精细描写深入至女子相思情绪的抒发，吴均之作：“袅袅陌上桑，荫陌复垂塘。长条映白日，细叶隐鹑黄。蚕饥妾复思，拭泪且提筐。故人宁如此，离恨煎人肠”，歌词中出现的是一个陷入相思离恨之苦的女子形象，王台卿之作：“令月开和景，处处动春心。挂筐须叶满，息倦重枝阴”，隐约出现的则是一个春心萌动的女子形象。相和吟叹四曲之一《楚妃叹》晋乐所奏石崇四言一篇，依据刘向《列女传》铺叙楚庄王妃劝诫庄王的史实，歌颂楚妃懿行

美德及楚国的清明政治,由于叙述史实,故篇制长大,颇有颂歌恢宏之气势。梁简文帝《楚妃叹》、王筠《楚妃吟》、吴均《楚妃叹》完全放弃了石崇辞的历史内容和歌颂赞美意味,石崇辞中着意刻画的深明大义的楚妃形象已转化为一个美艳的、满含深闺愁怨的女子。

旧曲艳情化的典型例子则是为梁陈文人热衷的曲题《三妇艳》。《乐府诗集》卷三十“平调曲”题解:“……又有《大歌弦》一曲,歌‘大妇织绮罗’,不在歌数,唯平调有之,即清调‘相逢狭路间,道隘不容车’篇,后章有‘大妇织绮罗,中妇织流黄’是也。张永《伎录》:‘非管弦音声所寄,似是命笛理弦之余’。王录所无也,亦谓之《三妇艳》诗。”^{[1](P441)}这说明,刘宋时代的平调曲中有一独特的曲调《大歌弦》,曲辞摘唱清调曲《相逢行》末一部分,曲题名也被称为《三妇艳诗》。最早为《大歌弦》作辞的是刘宋南平王刘焯。刘焯卒于元嘉三十年,因其皇族身份,必然熟悉元嘉年间朝廷的音乐情况,因此,刘焯的《三妇艳》实是拟调而作的乐歌。《三妇艳》虽从《相逢狭路间行》摘出,但它放弃了原曲题、曲辞本身包含的其他意味,在独立为一曲之后描写中心完全转移至女性容态一面,更在此后渐渐滑向艳情。这一曲题本来具有书写其他主题的衍生能力,事实上,刘宋谢惠连、孔欣分别据题立意,一写处世艰难,一写隐逸之志,突破了原辞描写富贵人家享乐情景之格局。也就是说,从旧曲题中单独摘取出《三妇艳》这样一个极具艳情暗示意味的新曲题,本身就已说明了创作的兴趣和关注点。不仅如此。梁陈文人更通过对三妇身份和行为的改造,迎合了当时宫体诗的写作趣味。试比较《三妇艳》诸作:

大妇裁雾縠,中妇织冰练。小妇端清景,含歌登玉殿。丈人且徘徊,临风伤流霰。(刘焯)

大妇拂玉匣,中妇结珠帷。小妇独无事,对镜理娥眉。良人且安卧,夜长方自私。(沈约)

大妇年十五,中妇当春户。小妇正横陈,含娇情未吐。所愁晓漏促,不恨灯销烛。(陈后主)

很明显,由子妇转而为妻妾,由家庭富贵、安适生活之景转而为男女情事,《三妇艳》诗的改造是乐府诗写作倾向艳情的一个突出例子。

三、旧曲“新声化”的乐府史意义

南朝时代中原旧曲“新声化”在乐府史上的意义体现在:一、延续了中原旧曲的艺术生命力。二、丰富了乐府诗的创作方式。三、显示了音乐在乐府

艺术中的重要位置。

中原旧曲至少在南朝陈代以前保存着较为完整的曲目以及唱腔、唱法,尤其是清商三调歌诗可以成熟的艺术表现形式实现歌唱表演,但自吴声、西曲的兴盛并被正式列于乐官,成为宫廷主流的娱乐俗乐后,中原旧曲整体处于衰落状态。就在新旧音乐的递嬗进程中,中原旧曲的创作相反却呈现出繁荣之势,尤其以萧齐王融、梁武帝、梁简文帝、梁元帝以及沈约等的旧曲创作最为突出,其间固然有诗歌创作总体兴盛的背景,但同时与中原旧曲在新旧递嬗过程中一定程度自我更新、自我丰富的“新声化”有关。“新声化”在一个新的意义上延续了中原旧曲的艺术生命力,使之汇入主流音乐的潮流中,在更为开阔的音乐空间焕发艺术活力,并与流行新声、北方乐歌共同形成南朝时代多元化的音乐格局,极大推进了乐府诗的创作。

旧曲的“新声化”通过多种途径实现,从较为长大的旧曲篇章中截取接近新声体式的一部分、并立新题的“摘唱法”是其一;从旧题中演化新题、放弃叙事情节而直接进入抒情中心的“新题法”也是其一。我们注意到萧梁时代旧曲新题的现象十分突出。乐府古辞《鸡鸣》演化出梁刘孝威《鸡鸣篇》、梁简文帝《鸡鸣高树颠》以及陈张正见《晨鸡高树鸣》,乐府古辞《乌生》演化出吴均《城上乌》,《王明君》演化出梁简文帝的《明君词》、梁范静妇沈氏的《昭君叹》等等。新题曲辞内容一般从叙事转向咏物或抒情,体式较原曲辞明显缩短或直接采用五言四句。我们认为这一创作方式所以具有“新声化”特点,是因为吴声、西曲基本属于抒情诗,并不铺叙情节内容,虽然在西曲中出现联章叙事,即几章歌词构成相对完整的一个故事情节,但这种分章的形式以及其融叙事于抒情中的方式,和乐府古辞明显不同,总体来看,尤其是梁陈时代出现的旧曲新题歌词,其以简短的篇幅直接进入抒情中心的做法更靠近吴声、西曲的面貌。

旧曲的“新声化”实际上显示出音乐在乐府艺术中的重要地位,显示出流行音乐、主流音乐在乐府艺术中的渗透效应和影响力。所谓一代有一代之文学,其实是一代有一代之音乐文学。部分旧曲的“新声化”实际上已经成为新声,只是借用了一个旧题而已,旧题仅仅说明乐府艺术的传统性,而旧曲音乐上的“新声化”形成的是新曲式、新体式,借用一个旧的曲题外壳,实际上最终蜕变出的是一个新的音乐形式,在这个过程中,新音乐始终是居于

决定地位的。

参考文献:

[1] 郭茂倩. 乐府诗集[M]. 北京: 中华书局, 1979.

[2] 庾信撰、倪璠注. 庾子山集注[M]. 北京: 中华书局, 1980.

[3] 沈约. 宋书[M]. 北京: 中华书局, 1975.

[4] 魏征. 隋书[M]. 北京: 中华书局, 1973.

[5] 王传飞. 相和歌辞研究[M]. 北京: 北京大学出版社, 2009.

[6] 杨明. 乐府诗集“相和歌辞”题解释读[J]. 古籍整理研究学刊, 2006(3).

[7] 萧子显. 南齐书[M]. 北京: 中华书局, 1972.

[8] 曾智安. 清商曲辞研究[M]. 北京: 北京大学出版社, 2009.

(责任编辑: 粟世来)

On the Refreshing of Old Music in Central Plains in Southern Dynasty

WANG Zhi-qing

(College of Literature and Journalism, Jishou University, Jishou, Hunan 416000, China)

Abstract: In the Southern Dynasty, old music in Central Plains (comprising the middle and lower reaches of the Huanghe River), represented by “Xiang” and “Ge”, achieved a state of co-existence with Wuqu and Xiqu, the new music in the south while experiencing a transitional period from the old to the new. In such a musical background, southern new music showed a trend of “refreshing”, including the changes in tunes and style in music, and the erotic content of speech in Quci (poems) as well. The significance of this refreshing is that it has made the old music full of energy, enriched the composition of Yuefu (a government office in the Han Dynasty for collecting folk songs and ballads; such folk songs and ballads, or their imitation written by scholars) poetry, and put music in an important position in Yuefu art.

Key words: Southern Dynasty; old music; Wusheng (music in the south); Xiqu (music in the south); refreshing

(上接第 20 页)

On the Traits of Novels of Rhythmical Prose Characterized by Parallelism and Ornateness during the Early Years of Republic of China

DENG Wei

(College of Literature and Journalism, Chongqing Technology and Business University, Chongqing 400067, China)

Abstract: The novels of rhythmical prose characterized by parallelism and ornateness emerged during the Early Republic of China, which is a special phenomenon in Chinese literature history. It reflects a great transfer of the development of novels from the Qing Dynasty to the Republic of China after the ebb of pursuit of enlightenment. This kind of novels guides the rise of the “School of Mandarin Duck and butterfly”, and embodies the literature needs of modern civil society. On the base of “Love” which was divorced from the circumstances of social politics and reality, this kind of novels formed its own meanings, and indicated the literature language construction of “love story” was once transferred from ancient prose to rhythmical prose characterized by parallelism and ornateness.

Key words: novels characterized by parallelism and ornateness; rhythmical prose characterized by parallelism and ornateness; love story; literature language