

[文章编号] 1671-881X(2010)04-0438-09

梁武帝《江南弄》七曲研究

许云和

[摘要] 梁武帝的《江南弄》七曲,不是单纯地描绘女性的艳歌,其深层的目的是歌仙道,咏长生。《江南弄》歌词之所以体现出了诸多词性方面的特征,绝非偶然,乃是作者为适应某一种新的音乐形式(即佛曲或胡吹旧曲)的要求而刻意求变的结果。因此,《江南弄》是可以定性为词的。《江南弄》产生于梁代制礼定乐的大背景之下,具体说来,它是梁武帝为天监十二年元会间庆祝其生日而精心制作的乐歌。

[关键词] 《江南弄》;仙道;佛曲;词性特征

[中图分类号] I207.22 [文献标识码] A

梁武帝《江南弄》七曲即《江南曲》、《龙笛曲》、《采莲曲》、《凤笙曲》、《采菱曲》、《游女曲》、《朝云曲》,属清商曲辞。这组歌曲之所以为世所重,主要是它牵涉到了中国文学史上的一个重要问题即词体起源,至于其它方面,学者则较少论及。本文讨论的问题是:《江南弄》的名义、来源;《江南弄》与仙道;《江南弄》与佛曲;《江南弄》的历史背景。研究和讨论这些问题,不仅可以进一步弄清《江南弄》的体制性质,同时还可以扩大对《江南弄》其它方面的了解,从而更深入地认识它的文学史意义。

一、《江南弄》的名义、来源

关于《江南弄》的命名,吴兢《乐府解题》云:“《江南行》、《江南曲》、《江南弄》,一也。”按此,则《江南弄》称之为“弄”就并无特别之处,不过就是歌曲的一个不同称呼罢了。然考之现存文献,知歌曲名之为“弄”,与其称之为“行”、“曲”等其实是大有区别的。一般说来,歌曲名之为“弄”,应具有两个最为显著的形态特征,一是歌词之外应有叠字散声。《乐律全书》卷六云:“诗辞之外应更有叠字散声以发其趣,曰弄,曰引,曰叠字,曰散声,盖即操缦之别名也。”《吕氏家塾读诗记》卷一引张载曰:“古之乐章只数句诗不能成曲调,此所以有弄有引,善歌者知如何为弄,如何为引。”照此,则弄就是指歌辞之外的叠字散声,乃操缦之别名。但是,歌辞之外的叠字散声有的是弄,有的是引,究竟什么样的叠字散声才算是弄呢?《乐律全书》卷二十七云:“古操缦有二种,正风、雅、颂皆无繁声,变风雅则有之,无繁声者谓之引,又谓之操,言其有节操也;有繁声者谓之弄,又谓之畅,言其能和畅也。”又同书卷六云:“添减存乎其人,不必拘于十三声也。是故有添减者则谓之弄,无添减者则谓之引。”照此说来,弄就是变风变雅中的繁声,它们或咏一言而滥及数律,或章句已阕而乐音未终,其声音特征往往表现为贵泛音而尚吟猱,声促节而隳杀,而这些都是通过叠字散声的形式来发挥的。二是歌曲所用乐器应主于丝竹。《通志》卷四十九云:“主于丝竹之音者则有引有操有吟有弄,各有调以主之,摄其音谓之调,总其调亦谓之曲。凡歌行,虽主人声,其中调者皆可以被之丝竹;凡引、操、吟、弄,虽主丝竹,其有辞者皆可以形之歌咏,盖主于人者有声必有辞,主于丝竹者取音而已,不必有辞,其有辞者通可歌也。”^[1](第626页)依此,则弄是主于丝竹之音者。而且,有的还为之细分,有时专主琴,嵇康《琴赋》云:“于是曲引向阕,众音将歇,改韵易调,奇弄乃发。”《乐府诗

集》引《琴书》曰：“邕性沉厚，雅好琴道。嘉平初入青溪访鬼谷先生，所居山有五曲，一曲制一弄。山之东曲，常有仙人游，故作《游春》；南曲有涧，冬夏常绿，故作《绿水》；中曲即鬼谷先生旧所居也，深邃岑寂，故作《幽居》；北曲高岩，猿鸟所集，感物愁坐，故作《坐愁》；西曲灌水吟秋，故作《秋思》。三年曲成，出示马融，甚异之。”^[2]（第855-856页）有时又主瑟，沈约《赵瑟曲》云：“邯郸奇弄出文梓，萦弦急调切流征。”有时又主于笛，《世说新语·任诞》云：“王子猷闻桓子野善笛而不识，遇桓于岸上，车中客有识之者云：此是桓子野。王使人谓曰：闻君善吹笛，试为我一奏。桓子时以贵显，素闻王名，即便下车踞胡床，为作三弄，毕便去，客主不交一言。”^[3]（第760页）就《江南弄》而言，其每曲皆有和声，且歌词中又每有叠字如“舞春心。舞春心”之类，而此叠字与和声就是属于歌辞之外的叠字散声，其“音节顿挫，声□激越”，即世所谓繁声者，之所以名其为弄，此应是其一。其二，《江南弄》主于丝竹，如《龙笛曲》主于笛，《凤笙曲》主于笙，沈约的《秦筝曲》主于筝，其称之为弄，也缘于此。

《江南弄》共七曲，其曲名来源，有的《乐府诗集》已引《古今乐录》作了说明，但有一些则未有说明，且有的说明存在明显的错误。下面我们就根据现有的一些文献对它们逐一进行考察。

（一）江南曲

其来源《乐府诗集》于题下无说，然其《江南》古辞下引《乐府解题》云：“《江南》古辞，盖美芳晨丽景，嬉游得时。若梁简文‘桂楫晚应旋’，唯歌游戏也。按梁武帝作《江南弄》以代西曲，有《采莲》、《采菱》，盖出于此。”按，《乐府解题》说误，《江南弄》七曲中《江南曲》或出于《江南》古辞，《采莲》、《采菱》则不然。《襄阳耆旧传》及梁元帝《纂要》并云：“古歌曲有《阳陵》、《白露》、《朝日》、《鱼丽》、《白水》、《白云》、《江南》、《阳春》、《淮南》、《驾辨》、《绿水》、《阳阿》、《采菱》、《下里》、《巴人》。”^[4]（第376页）谢灵运《道路忆山中》诗云：“《采菱》调易急，《江南》歌不缓。”李善注曰：“《楚辞》曰：‘涉江采菱发阳阿。’王逸曰：‘楚人歌曲也。’古乐府《江南》辞曰：‘江南可采莲。’吕延济注：“《采菱》、《江南》皆楚、越歌曲也。”可见《江南》与《采菱》并非同一支曲子，至于《江南》与《采莲》，也自不同，详下说。

（二）龙笛曲

《乐府诗集》于题下引《古今乐录》曰：“马融《长笛赋》曰：近世双笛从羌起，羌人伐竹未及已，龙鸣水中不见已，截竹吹之声相似。然则《龙笛曲》盖因声如龙鸣而名曲。”按，此说不可从，龙笛的形制，《元史》说它“制如笛，七孔，横吹之管，首制龙头，衔同心结带。”^[5]（第1773页）《乐书》卷一百四十九述其来历云：“昔黄帝使伶伦采竹于嶰谷，以为律，斩竹于昆溪以为笛，或吹之以作凤鸣，或法之以作龙吟。”同书又谓：“《风俗通》曰：笛，涤也，所以涤邪秽，纳之雅正也。长尺四寸，七孔。《乐书》曰：笛之涤也，可以涤荡邪气，出扬正声，七孔，下调，汉部用之。盖古之造笛，剪云梦之霜筠，法龙吟之异韵，所以涤荡邪气，出扬正声者也，其制可谓善矣。”是《龙笛曲》所由者来远矣，应不在汉世。

（三）采莲曲

其来源《乐府诗集》于题下无说，然《乐府诗集》卷五十引《梁书》曰：“羊侃性奢侈，善音律，姬妾列侍，穷极奢侈。有舞人张静婉容色绝世，腰围一尺六寸，时人咸推能掌上舞。侃尝自造《采莲》、《棹歌》两曲，甚有新致。乐府谓之张静婉《采莲曲》，其后所传，颇失故意。”按，古不见有《采莲》，是《采莲》为羊侃新造，并为梁乐府所录，武帝是当朝天子，其《采莲曲》自是用张静婉《采莲曲》曲调。《乐书》卷一百八十五：“《采莲》之舞，衣红绘，短袖，晕裙，云鬟髻，乘彩船，持花。唐和凝《采莲曲》曰：‘波上人如潘玉儿，掌中花似赵飞燕’是也，今教坊双调有焉。”由此观之，后来的《采莲》之舞也并袭梁张静婉所舞。上引《乐府解题》说《采莲曲》出于《江南》，误。

（四）凤笙曲

其来源《乐府诗集》于题下无说。按，《列仙传》云：“王子乔者，周灵王太子晋也，好吹笙作凤凰鸣，游伊、洛之间，道士浮丘公接以上嵩高山，三十余年求之于山上，见栢良曰：‘告我家七月七日待我于缑氏山巅。’至时果乘白鹤驻山头，望之不得到，举手谢时人，数日而去。亦立祠于缑氏山下及嵩高首焉。”《凤笙曲》之曲名，当来源于此。

(五)采菱曲

其来源《乐府诗集》于题下无说。然上引《襄阳耆旧传》、梁元帝《纂要》及李善注谢灵运《道路忆山中》诗,知《采菱》实为古楚曲,《江南弄》之《采菱曲》当出于古之楚曲。上引《乐府解題》言其出于《江南》,误。

(六)游女曲

其来源《乐府诗集》于题下无说。按,《韩诗外传》云:“郑交甫过汉皋遇二女,妖服佩两珠。交甫与之言曰:‘愿请子之佩。’二女解佩与交甫而怀之,去十步采之,即已亡矣,回顾二女,亦即亡矣。”《列仙传》云:“江妃二女者,不知何所人也。出游于江汉之湄,逢郑交甫,见而悦之,不知其神人也。谓其仆曰:‘我欲下请其佩。’仆曰:‘此间之人皆习于辞,不得,恐罹悔焉。’交甫不听,遂下与之言曰:‘二女劳矣。’二女曰:‘客子有劳,妾何劳之有。’交甫曰:‘橘是柚也,我盛之以笥,令附汉水,将流而下,我遵其傍采其芝而茹之,以知吾为不逊也,愿请子之佩。’二女曰:‘橘是柚也,我盛之以笥,令附汉水,将流而下,我遵其旁采其芝而茹之。’遂手解佩与交甫,交甫悦,受而怀之,中当心,趋去数十步,视佩,空怀无佩。顾二女,忽然不见。”此故事当是《游女曲》之来源。

(七)朝云曲

《乐府诗集》引《古今乐录》曰:“宋玉《高唐赋》序曰:‘楚襄王与宋玉游云梦之台,望高唐之观,独有云气变化无穷。王问玉曰:‘此何气也?玉曰:‘所谓朝云也。’王曰:‘何谓朝云也?玉曰:‘昔者先王尝游高唐,怠而昼寝,梦见一妇人曰:妾巫山之女也,为高唐之客,闻君游高唐,愿荐枕席。王因幸之。去而辞曰:妾在巫山之阳,高丘之阻。旦为朝云,莫为行雨,朝朝暮暮,阳台之下。旦朝视之如言,故为立庙,号曰朝云。’郦道元《水经注》曰:‘巫山者,帝女居焉。宋玉谓帝之季女,名曰瑶姬,未行而亡,封于巫山之台,精魂为草,实为灵芝。所谓巫山之女,高唐之姬也。’”郭茂倩谓《朝云曲》取于此。按,郭说是。

二、《江南弄》与佛曲

《江南弄》是词还是诗,古来争论不已。宋代的朱弁,明代的杨慎、王世贞,清代的毛奇龄、徐钊和近代的梁启超等,都认为《江南弄》已具词的形态,梁启超说:“凡属于《江南弄》之调,皆以七字三句、三字四句组织成篇。七字三句,句句押韵,三字四句,隔句押韵。……似此严格的一字一句,按谱制调,实与唐末之倚声新词无异。”并且,有的学者还发现,《江南弄》诸曲都是前三句用一个韵,后四句换另一个韵,且第四句均是第三句末三字的重复。另外,同时的沈约和昭明太子萧统,也写了同题的《江南弄》,句式和用韵情况与武帝所作全部相同。从这些情况来看,《江南弄》已合乎词“调有定格,字有定数,韵有定声”的标准,因此称其为词就未为不可了。而王国维、夏敬观、林谦三、龙沐勋等人则不同意这种说法,龙沐勋说:“世人未遐详考,仅见词为长短句法,遂刺取《三百篇》中之断句,以为词体之所托始;有或谬附于南朝乐府,如沈约《六忆》、梁武帝《江南弄》之类,以词为乐府之余;并为皮傅之谈,未观其通者也。一种新兴体制之进展,必有所依傍,与一定之步骤;词体之发达,必待新兴乐曲大行之后。”^[6](第44页)他们认为,这种新兴乐曲就是隋唐燕乐,词即因其大行而生,就时间上说,梁武帝的《江南弄》出于隋唐燕乐之前,自不是这种新兴乐曲催生的东西,因此就不得称其为词。

但是,冷静的思考后我们发现,关于《江南弄》的词性特征,上述诸家无论是肯定还是否定,都基本上是在对《江南弄》歌词形式本身的考察和研究上,我们认为,要全面认识《江南弄》的歌词性质,这是远远不够的。在对《江南弄》的歌词性质作出判断之前,实际上我们还应该弄清楚这样的问题,这就是《江南弄》所呈现的歌词特征是乐府歌词制作中一种偶然的行为所致,还是在采用了某一种新的音乐形式之后,必然导致的结果呢?如果是后者,这又将是一种什么样的音乐形式呢?

关于这个问题,其实当时一些相关的文献已透露过一些消息,只不过是简略而已。《乐府诗集》卷五十引《古今乐录》曰:“梁天监十一年冬,武帝改西曲制《江南》、《上云乐》十四曲。”又曰:“《江南弄》、《三洲》韵。”说明《江南弄》和《上云乐》一样,都是在西曲的基础上改造而来,而且,《江南弄》的改制,还与一首著名的西曲——《三洲歌》有着极为密切的关系。《古今乐录》所提供的王籍是一条重要的线索,通过

它展开分析,我们将会获得不少意外的发现。

《古今乐录》说《江南弄》用了西曲《三洲歌》之韵,很容易让人想到《江南弄》是步西曲《三洲歌》原韵而成,但是,在实际的考察过程中我们却发现,《江南弄》既没有用《三洲歌》歌词与和声的原韵,也没有用其歌词与和声的韵式。这究竟是怎么一回事呢?读《古今乐录》的另一个记载我们才恍然而悟,原来这与法云新改《三洲歌》的事情紧密相关。根据《古今乐录》的记载,在创作《江南弄》的同一年也就是天监十一年,梁武帝曾令法云改西曲《三洲歌》之和声,其文略曰:“《三洲歌》者,商客数游巴陵三江口往还,因共作此歌。其旧辞云:‘啼将别共来。’梁天监十一年,武帝于乐寿殿道义竟,留十大德法师,设乐,敕人人有问,引经奉答。次问法云:‘闻法师善解音律,此歌何如?’法云奉答:‘天乐绝妙,非肤浅所闻,愚谓古辞过质,未审可改以不?’敕云:‘如法师语音。’法云曰:‘应欢会而有别离,啼将别可改为欢将乐。’故歌。歌和云:‘三洲断江口,水从窈窕河傍流。欢将乐,共来长相思。’”仔细分析法云所改《三洲歌》和声可以看到,其韵式是前两句用一韵,后两句则换用另一韵。而《江南弄》的韵式亦复如此,比如《江南曲》中,“舒芳耀绿垂轻阴,联手躡蹀舞春心。舞春心”用一韵,而“临岁腴,中人望,独踟蹰”则用另一韵,其它六曲的用韵形式与此相同。这就表明,《江南弄》乃是用了法云修改的《三洲歌》和声的韵式而非其原韵。所以,智匠说《江南弄》用“《三洲歌》韵”的意思就应该是用了法云新改《三洲歌》和声的韵式而非其它。

在进一步的考察中我们还注意到,法云所改《三洲歌》和声不仅在韵式上为《江南弄》所取法,在其它方面对《江南弄》也产生了深刻的影响。

首先是表现在和声上。一般说来,西曲歌的和声多是整齐的句子,比如《乌夜啼》的和声为:“夜夜望郎来,笼窓不开。”《襄阳蹋铜蹄》的和声为:“襄阳白铜蹄,圣德应干来。”《那呵滩》的和声为:“郎去何当还。”而《三洲歌》原和声则为:“啼将别共来。”亦为整句。经法云增删后,《三洲歌》的和声变作了“三洲断江口,水从窈窕河傍流。欢将乐,共来长相思”,成了长短参差的五、七、三、五言句,与西曲和声句式大异,将句式由整齐变为散句,意味着和声声节的顿挫与旧制相较已有了很大的不同,当然是音制上的一次大的革命。与法云所改《三洲歌》相同,《江南弄》的和声声节也都是长短句,为三、五字句,诸如《龙笛曲》的“江南音,一唱直千金”,《采莲曲》的“采莲渚,窈窕舞佳人”等等。由于《江南弄》是在法云所改《三洲歌》后写成,且本身在韵式上就存在着借用《三洲歌》的关系,所以这种相同就并非偶然,它显然也是承袭了法云的做法的。

其次是表现在歌词的句式上。在考察中我们还留意到,《江南弄》不仅是用了法云新改《三洲歌》和声的韵式,而且还仿其和声的句式创为歌词的句式。新改《三洲歌》和声的句式是:“三洲断江口,水从窈窕河傍流。欢将乐,共来长相思。”为五、七、三、五字句,长短参差,而《江南弄》歌词的句式则为七、七、七、三、三、三、三字句,兹如《龙笛曲》,歌云:“美人缥缈在云堂,雕金镂竹眠玉床,婉爱寥亮绕红梁。绕红梁,流月台,驻狂风,郁徘徊。”查《乐府诗集》所录全部西曲歌,或以五言成歌,或以七言成曲,绝无以长短句成篇者。从这点上来讲,《江南弄》歌词的句式无疑是接受了法云新改《三洲歌》和声的句式的影响的,只不过是稍作了一些改变而已。

由于《江南弄》这些在形式上大异于以往歌词的表现,就使我们不能不有这样的看法,这就是《江南弄》的这一系列变化肯定是为了适应某一种新的音乐形式的需要而产生的,否则,它的词句结构是不会无端地兴起这样深刻的革命的。联想到新改《三洲歌》的法云为释子身份,且事情又是在一场法会后进行的,就很容易让人考虑到《江南弄》的音乐形式与佛教音乐可能存在的关系。南北朝时代,婆利、龟兹、扶南、高丽等十余国有献方物者,其中就有诸杂伎音乐。据《古今乐录》,梁乐府胡吹旧曲就有《大白净皇太子》、《小白净皇太子》^[2](第362页),此二曲今虽不传,但它还是给我们透露了一些重要的信息。首先是,由其曲名观之,可知二曲并属佛曲,乃歌白净王之子萨婆悉达,即释迦佛的。其次是,二曲虽名隶北歌,然《旧唐书·乐志》言其“与北歌校之,其音皆异”,说明它们并不属于北歌系列。既不属于北歌系列,其最大的可能当然就是出于西域诸佛国了。由此可见,在南朝已有不少佛曲自西域输入,当时名之曰“胡吹旧曲”实际上就是对其出处来源的一个说明,也就是这种“胡吹旧曲”的输入,渐而为南朝人士所

熟悉,因此《江南弄》的作者梁武帝才能够制《善哉》、《大乐》、《大欢》、《天道》、《仙道》、《神王》、《龙王》、《灭过恶》、《除爱水》、《断苦轮》等十篇正乐祖述佛法,又作法乐《童子伎》、《童子倚歌梵呗》^[7](第 305 页),这些作品的制作,其音乐形式显然不会是梁武帝无复依傍的独创,其中有“胡吹旧曲”的影响,是不言而喻的。另外,在那个时代,于法会经宴后作伎乐是经常之事,比如上举法云改《三洲歌》就是在—场道义之后的设乐过程中进行的,而法云所预华林园光华殿千僧大会,会后也是“众妓繁会,观者倾城,莫不称叹”,这说明当时佛教活动与清乐有着非常密切的联系,而这种联系本身就是佛乐渗透清乐的一个媒介,比如齐竟陵王萧子良“招致名僧,讲论佛法,造经呗新声”^[8](第 698 页),所谓“经呗新声”,当然不会是纯粹的佛曲,而应该是佛曲与清乐的结合体。在这样的情况下,精通翻译,能“自唱自导”的法云借用梵唱的形式来修改《三洲歌》的和声就未始不可能,而梁武帝在法云新改《三洲歌》和声的启示之下,采用佛曲的音乐形式创为《江南弄》也就是很自然的事了。

通过对《江南弄》的形成过程的历史考察,我们可以看到,《江南弄》在歌词形式上所呈现的种种特征,其实并不是乐府歌词创作中的一种偶然行为所致,它完全是作者为适应某一种新的音乐形式而在歌词句式上刻意求变的结果,这种新的音乐形式很可能就是西来佛曲即当时所谓胡吹旧曲。因此,《江南弄》在歌词形式上所呈现的种种特征就与以往歌词中出现的长短句形式有着本质上的不同,比较而言,它与隋唐间配合燕乐二十八调演唱的词倒是一脉相承。我们知道,隋唐燕乐的一个重要来源是西域胡部伎乐,而南朝乐府中的胡吹旧曲也生于此间,所以《江南弄》与词的音乐形式应该是同源的,从这个意义上讲,《江南弄》可以说是已著词之先鞭,称其为词,不亦可乎!

三、《江南弄》与仙道

由于《江南弄》七曲都是以女性为描写对象,其中充满了对女性容貌、情态的著意渲染,因此长期以来人们都以艳诗目之,称之为“激越之辞”,“靡丽之音”^[1](第 628 页)。笔者以为,这只是《江南弄》给我们的表层印象,深入研究我们就会发现,这些表层印象的背后实际上还隐藏着作者的另外一个更深层的创作意图,这就是歌神仙,咏长生。仔细体味,我们可以感受到其间弥漫的仙乐气氛是相当浓厚的,这与当时歌男女、述风情的吴歌、西曲有着明显的不同。下面,我们就通过一些相关的材料对《江南弄》的这一特点逐一进行考察。

(一)江南曲

《古今乐录》曰:“和云:阳春路,娉婷出绮罗。”

众花杂色满上林,舒芳耀绿垂轻阴,连手躑躅舞春心。舞春心,临岁腴,中人望,独踟蹰。

按,此曲从场面上看,似乎是写歌舞之曲,描绘舞者舞蹈春天的到来,然由其中的“中人望,独踟蹰”之句,则可以看出是写舞者作女仙缥缈情态。宋玉《登徒子好色赋》云:“臣观其丽者,因称诗曰:‘遵大路兮揽子祛,赠以芳华辞甚妙。’于是处子悦若有望而不来,忽若有来而不见。意密体疎,俯仰异观,含喜微笑,窃视流眄。”诗用此典,表现的正是对女仙“悦若有望而不来,忽若有来而不见”的怅惘和期盼,又,其中的“临岁腴”之句,有岁丰仙人出的意思,可见《江南曲》实际上是一首望仙之歌。《江南曲》的仙曲性质,我们还可以从昭明太子的同题《江南曲》中获得印证。昭明太子歌云:“枝中水上春并归,长杨扫地桃花飞,清风吹入光照衣。光照衣,景将夕,掷黄金,留上客。”所谓的“光照衣”,即是女仙扮相,而究其实,此仙应是神仙上客紫清上宫九华真妃安灵箫。《真诰》卷一云:“紫微王夫人见降,又与一神女俱来,神女著云锦襦,上丹下青,文彩光鲜,腰中有绿绣带,带系十余小铃,铃青色黄色更相参差。左带玉佩,佩亦如世间佩,但几小耳。衣服儵儵有光,照朗室内,如日中映,视云母形也。云发鬢鬢,整顿绝伦,作髻乃在顶中,又垂余髮至腰许,指著金环,白珠约臂,视之年可十三四许。……夫人既入户之始,仍见告曰:今日有贵客来相谗论好也。于是某即起立,夫人曰:可不须起,但当共坐自相向作礼耳。夫人坐南向,某其夕先坐承床下西向,神女因见就同床坐东向,各以左手作礼。作礼毕,紫微夫人曰:此是太虚上真元君金台李夫人之少女也。太虚元君昔遭谪居山学上清道,道成,受太上书,累为紫清上宫九华真妃也。王景暕姓安

名郁嫔，字灵箫。”其中的“衣服儻儻有光，照朗室内，如日中映，视云母形也”，即诗所谓“光照衣”之景象，而所谓“贵客”，即诗所言“上客”，指神女灵箫。

(二)龙笛曲

《古今乐录》曰：“《龙笛曲》，和云：江南音，一唱直千金。”

美人缥缈在云堂，雕金镂竹眠玉床，婉爱寥亮绕红梁。绕红梁，流月台，驻狂风，郁徘徊。

按，此曲是美人弄笛之歌，诗用韩娥余音绕梁，三日不绝故事，极写美人弄笛声音之美，所谓“绕红梁，流月台，驻狂风，郁徘徊”，形象地描绘了她的演奏技巧和效果，宛然如在目前。然诗云“美人缥缈在云堂，雕金镂竹眠玉床”，则知弄笛之人并非世间人物，乃是神仙中人。云堂即缙云堂，《云笈七签》卷一百云：“黄帝往炼石于缙云堂，于地炼丹，时有非红非紫之云见，是曰缙云，因名缙云山。”^[9]（第545页）玉床，《云笈七签》卷九十八：“（太真夫人）或呼明生坐，与之同饮食。又闻空中有琴瑟之音，歌声宛妙，夫人亦时自弹琴，有一弦而五音并奏，高朗响激，闻于数里，众鸟皆为集于岫室之间，徘徊飞翔，驱之不去，殆天人之乐，自然之妙也。夫人栖止，常与明生同石室中而异榻耳，若幽寂之所，都唯二人。或行去，亦不道所往之处，但见常有一白龙来迎夫人，即著云光绣袍，乘白龙而去，其袍专是明月珠缀著衣缝带玉珮，戴金华太玄之冠，亦不见有从者，既还，即龙自去不知所在。石室玉床之上有紫锦被褥，绯罗之帐中有服玩之物，瑰金函奁，玄黄罗列，非世所有，不能一一知其名也。”^[9]（第535页）按此，则此曲是歌太真夫人罗敷。昭明太子有同题《龙笛曲》，和云：“江南弄，真能下翔凤。”歌云：“金门玉堂临水居，一嚬一笑千万余，游子去还愿莫疎。愿莫疎，意何极，双鸳鸯，两相忆。”可与此曲互为印证。诗中的“下翔凤”当指太真夫人弹琴众鸟驱之不去之情景。“金门玉堂”指神仙居处。《真诰》卷十一：“告中茅山东有小穴，阴宫之阿门，入道差易，后当以渐斋修而寻求之，灵宗垂念，便以为造金门而登玉房也，但存迟速之间，不敢悞迟。”可见二曲是用同一事，唯所写情景稍异耳。

(三)采莲曲

《古今乐录》曰：“《采莲曲》，和云：采莲渚，窈窕舞佳人。”

游戏五湖采莲归，发花田叶芳袞衣，为君侷歌世所希。世所希，有如玉，江南弄，采莲曲。

按，五湖指太湖，《水经注》卷二十九：“范蠡灭吴返至五湖而辞越，斯乃太湖之兼摄通称也。虞翻曰：是湖有五道，故曰五湖。韦昭曰：五湖，今太湖也。”太湖为仙家出没之地，《真诰》卷十一：“间耆宿有见语茅山上，故昔有仙人乃有市处，早已徙去。后见包公问动静，此君见答，今故在此山，非为徙去。此山洞庭之西门，通太湖包山中，所以仙人在中住也。”“游戏”一词，常形容神仙在太湖的隐居生活。《列仙传》：“范蠡字少伯，徐人也。事周师太公望，好服桂饮水，为越大夫，佐勾践破吴。后乘轻舟入海，变名姓，适齐为鱄夷子，更后百余年，见于陶，为陶朱君，财累亿万，号陶朱公。后弃之兰陵卖药，后人世世识见之。”《云笈七签》卷一百一十一：“郭四朝者，燕人也，秦时得道，来句曲山南，所住处作塘，遏涧水令深，基墟垣墙，今犹有可识处。四朝乘小船游戏其中，每扣船而歌。”^[9]（第608页）“如玉”形容仙女面目姣好，《真诰》卷一云：“（紫微王夫人）二侍女年可堪十七八许，整饰非常，神女及侍者颜容莹朗，鲜彻如玉，五香馥芬，如烧香婴气者也。”昭明太子《采莲曲》有“江花玉面两相似，莲蓬藕折香风起”之句，其“玉面”、“香风”之形容，与武帝此曲同调，或同用一事，写紫微王夫人二侍女。

(四)凤笙曲

《古今乐录》曰：“《凤笙曲》，和云：弦吹席，长袖善留客。”

绿耀克碧雕管笙，朱唇玉指学凤鸣，流连参差飞且停。飞且停，在凤楼，弄娇响，间清讴。

按，乐府古辞《王子乔》及曹操《气出倡》都曾写到过与《凤笙曲》同样的情节，《王子乔》云：“玉女罗坐吹笛箫，嗟行圣人游八极，鸣吐衔福翔殿侧，圣主享万年，悲吟皇帝延寿命。”《气出倡》云：“吹我洞箫鼓瑟琴，何闇闇，酒与歌戏。今日相乐诚为乐，玉女起，起舞移数时。鼓吹一何嘈嘈，从西北来时，仙道多驾烟，乘云驾龙，郁何蓊蓊。遨游八极，乃到昆仑之山，西王母侧。”此事《云笈七签》卷九十六说得更为详细：“夫人既白日升景在王屋山，时九微元君角山王母三元夫人双礼珠，紫阳左仙石路成，太极高仙伯延善公子，

西成真人王方平,太虚真人南岳赤松子,桐柏真人王子乔等,并降夫人小有清虚上宫绛房之中,时夫人与王君为宾主焉,设琼酥绿酒,金觞四奏,各命侍女陈曲成之韵,于是王母击节而歌。”^[9](第 528 页)可见此曲乃描写魏夫人设宴张乐招待王子乔等众仙的情景。其和声“弦吹席,长袖善留客”差不多就是对这一主题的概括。

(五)采菱曲

《古今乐录》曰:“《采菱曲》,和云:菱歌女,解佩戏江阳。”

江南稚女珠腕绳,金翠搔首红颜兴,桂棹容与歌采菱。歌采菱,心未怡,翳罗袖,望所思。

按:由“解佩戏江阳”一语可知此曲乃歌江妃二女解佩与郑交甫故事,事已见前引。前半幅写春日汉女菱歌,心未有怡的情景,后半幅“翳罗袖,望所思”句则化用《高唐赋》“扬袂鄣日,而望所思”之句意,主要写灵妃“鸣珮虚擲,绝影焉追”的怅惘。江淹有同题《采菱曲》,句有云:“高彩隘通壑,氛丽广川。歌出濯女曲,舞入江南弦。乘鼉非逐俗,驾鲤乃怀仙。”与梁武帝《采菱曲》同用一事,不过是偏于描写广川菱歌女乘鼉、驾鲤的飘渺飞举之状及期盼成仙、长寿的心情而已。

(六)游女曲

《古今乐录》曰:“《游女曲》,和云:当年少,歌舞承欢笑。”

氛氲兰麝体芳滑,容色玉耀眉如月,珠佩螺危戏金阙。戏金阙,游紫庭,舞飞阁,歌长生。

金阙在琼台之上,《云笈七签》卷八:“金阙后圣太平李真天帝上景君曰:金阙之中有上景之气,气色郁郁,晖照十方,乃后圣之灵都,太平之所会也。”^[9](第 38 页)紫庭,天皇所居,其“治在玉清气紫微宫,光耀五色,华盖九重,前洞泥丸,后开幽门,下临六合,上连紫云,百灵宿卫,飞阁交通,玉殿朱陛,内有金房,中有太真号曰天皇”^[9](第 249 页)。《真诰》、《云笈七签》载有四朝太素三元君法,云修炼此法人可“得长生世上,寿无亿年,时乘黄晨绿盖龙辇,上诣紫庭,役使万神”。嵇康《重作四言诗七首》之七云:“徘徊钟山,息驾于层城,徘徊钟山,息驾于层城。上荫华盖,下采若英,受道王母,遂升紫庭,逍遥天衢,千载长生,歌以言之,徘徊于层城。”可见道家关于人得道可以飞升紫庭以享天福的思想在魏晋时代即已广泛传播,《游女曲》写的就是众女得道飞升紫庭、游戏天上的欢快和愉悦。

(七)朝云曲

《古今乐录》曰:“《朝云曲》,和云:徙倚折耀华。”

张乐阳台歌上谒,如寝如兴芳掩暖,容光既艳复还没。复还没,望不来,巫山高,心徘徊。

按,在《高唐赋》里,宋玉言神女是“帝之季女”,名瑶姬。《锦绣万花谷前集》卷三十引《集仙传》述其身世云:“云华夫人名瑶姬,王母第二十三女,尝游东海,过江上,有巫山焉,留连久之。时大禹理水,大风卒至,禹因拜夫人求助,夫人即授禹策檄,召鬼神之书。禹尝诣之,顾盼之际,变化形质,千态万状。禹初甚疑,后乃信夫人,授以上清宝文理水之册,禹拜授,遂导波决川,以成功焉。”诗所谓“如寝如兴”、“复还没,望不来”云云,就是描写瑶姬“顾盼之际,变化形质,千态万状”的情态,而“巫山高,心徘徊”之句,则写大禹初疑其狡狴怪诞而非真仙也。

四、《江南弄》七曲产生的历史背景

武帝天监十一年改西曲制《江南弄》七曲,同时沈约也作《江南弄》四曲,昭明太子作《江南弄》三曲。很明显,沈约、昭明太子的《江南弄》是应制之作,创作年代应与武帝同时^①。另据《通典》卷一百四十五,“梁有吴安泰善歌,后为乐令,精解声律,初改四(西)^②曲别【制】^③《江南》、《上云乐》。”^[10](第 757 页)可知《江南弄》七曲的创制还有当时著名音乐家吴安泰的参与。这就给我们提出了问题,萧梁君臣父子为什么要天监十一年冬这个时间集中制作这一问题的歌曲呢?

首先我们注意到的一个情形是,梁有三朝乐,为元会所奏,而《隋书·音乐志》所载梁三朝乐中有“四十四设子导安息孔雀凤凰文鹿胡舞登连上云乐歌舞伎”,据《古今乐录》,现存周捨的《上云乐》及梁武帝亲的《上云乐》七曲并属此伎目中的辞曲。《古今乐录》虽未指《江南弄》七曲为此伎目中的辞曲,但它既

是与《上云乐》七曲同时改编的曲目,就理应存乎此伎目中而为元会所奏,这就表明,《江南弄》七曲实际上也是为天监十一年冬稍后也即天监十二年的元会而作。

其次是梁武帝生于宋孝明帝大明八年(464),天监十二年(514)恰好是他50岁的寿辰,作为封建帝王,其年有大规模的庆贺是显然的。天监十一年冬与天监十二年正月之间相距不过一月的时间,因此,他天监十一年冬与臣下改西曲制《江南弄》就应该是既为天监十二年的元会,也为元会间庆祝其50岁大寿之用。也就是这个原因,所以才会有沈约和昭明太子的同题奉和之作。而仔细考察作品的内容,我们也能看出歌词中本身就有祝寿的意味,比如,沈约《秦筝曲》云“寿万春,欢无歇”,《朝云曲》云“极万世,度千秋”,这样的祝福毫无疑问是送给梁武帝的。即在武帝自己所作的《江南弄》七曲中,也无处不有自寿的意味,比如《游女曲》中的“戏金阙,游紫庭,舞飞阁,歌长生”之句,就是他渴望长寿的内心世界的反映。

再次是,据《隋书·音乐志》,宋齐以来三朝乐共49个乐目,梁天监四年,武帝专门下诏令罢其中的凤凰衔书伎,因三朝乐49个乐目这时已罢其一,必要有以补其缺,所以另创新的伎目就是必然的,《上云乐》、《江南弄》十四曲自然也就应运而生了。那么,武帝在天监十一年为什么会用《上云乐》、《江南弄》十四曲来代替传统的凤凰衔书伎而不用其它内容的伎目呢?其中的原因,他在诏书中说得很清楚,“朕君临南面,道风盖阙,嘉祥时至,为愧已多。假令巢侔轩轸,集同昌户,犹当顾循寡德,推而不居。况于名实顿爽,自欺耳目。一日元会,太乐奏凤凰衔书伎,至乃舍人受书,升殿跪奏,诚复兴乎前代,率由自远,内省怀惭,弥与事笃。可罢之。”^[7](第303-304页)可见武帝之所以要用《上云乐》、《江南弄》十四曲来代替传统的凤凰衔书伎,实际上有两方面的原因。一是凤凰衔书伎所表现的内容并不合宜,对于自己来说有名实顿爽,自欺耳目之嫌,《金楼子》卷一载凤凰衔书事云:“四十三年春正月庚子朔,文王在酆,九州诸侯咸朝,五纬聚房心,周之分野。时有乌衔丹书集于周社,文王乃献洛西赤壤之国方千里,请除炮烙之刑,纣许焉,赐以弓矢钺,使专征。天下大悦。有凤凰衔书而至,文王稽首受命。是岁即位,化被江汉之域,以受命之始年也。”按此,则凤凰衔书伎演绎的主要就是一个武王伐纣之瑞,用于比况武帝立国当朝,无怪乎武帝要感觉不妥了。另一个更重要的原因是在武帝看来,他治国之所以嘉祥时至,并非是以其勤奋国事之能而招徕,而是自己道风常扇,佛日连辉的结果,出于这样的认识,罢弃不合时宜的凤凰衔书伎,代之以宣传佛、道的《上云乐》、《江南弄》十四曲也就是很自然的事了。需要加以说明的是,梁武帝曾于天监三年宣布舍道事佛,称老子之道为邪法,但是,大量的事实表明,此后武帝并未真正与道教决绝,相反倒是力促三教的融合,在《述三教诗》中,他以佛、老为二圣,儒释道为三英,已经把老子的地位与释迦佛等同,所以天监十一年创作的《上云乐》、《江南弄》十四曲兼有佛、道的内容也就是可以理解的了。

当然,《江南弄》七曲的产生,还与梁代制礼定乐、欲成就礼乐辉煌的大背景有着密切的关系。梁氏之初,乐缘齐旧,武帝思弘古乐,天监元年乃下诏访百寮。然“是时对乐者七十八家,咸多引流略,浩荡其词,皆言乐之宜改,不言改乐之法”^[7](第287-288页),于是素善钟律,详悉旧事的梁武帝干脆亲定礼乐,从而拉开了有梁一代制礼定乐的序幕。从《隋书·音乐志》的叙述来看,这项工作实际上持续了很长的时间,一直到普通中都还在进行。参加的人员也很多,如沈约、萧子云、任昉、周捨等,都曾预其事。而正乐的范围也不限于雅乐,元会、法会等所用之鼓吹乐、清商乐、相和曲、舞曲等,均有所改定,比如所用汉《鼓吹铙歌十八曲》中的《朱鹭》改为《木纪谢》,《思悲翁》改为《贤首山》,《艾如张》改为《桐柏山》,《上之回》改为《道亡》,《拥离》改为《忱威》,《战城南》改为《汉东流》,《巫山高》改为《鹤楼峻》,《上陵》改为《昏主恣淫慝》,《将进酒》改为《石首局》,《有所思》改为《期运集》,《芳树》改为《于穆》,《上邪》改为《惟大梁》。西曲中的《三洲歌》敕法云改之,舞曲歌词中的《白紵歌》令沈约改其辞为《四时白紵歌》,吴歌中的《上声歌》歌词则为武帝自改。《相和五引》乃在普通中荐蔬以后,敕萧子云改诸歌辞而为之。由此可见,从天监元年开始的定礼乐,乃是由朝廷组织发起的一项大规模的礼乐文化建设工程,天监十一年所制《上云乐》、《江南弄》十四曲就是它的一个组成部分。

注 释:

- ① 冯惟讷《古诗纪》卷七十七云:“《玉台》新本、《乐府》、《英华》并作昭明,今从《艺文》作简文。按《玉台》旧刻称简文为皇太子,后人遂谬以为昭明,故诸诗系名多错互也。”笔者按,冯氏误甚,考《南史》及《梁书》,简文帝生于天监七年,天监十一年始四岁,岂得为此诗乎?应从《玉台》新本、《乐府》、《英华》作昭明。
- ② 按:“四曲”《广博物志》卷三十三、《御定渊鉴类函》卷一百八十五作“西曲”,应依二书作“西曲”,《通典》误。
- ③ 按:“别”字后当有脱文,疑为“制”字。

[参 考 文 献]

- [1] 《通志》,北京:中华书局 1987 年版。
- [2] 《乐府诗集》,北京:中华书局 1979 年版。
- [3] 余嘉锡:《世说新语笺疏》,上海:上海古籍出版社 1993 年版。
- [4] 《初学记》,北京:中华书局 1962 年版。
- [5] 《元史》,北京:中华书局 1976 年版。
- [6] 龙沐勋:《词体之演进》,载《词学研究论文集》,上海:上海古籍出版社 1988 年版。
- [7] 《隋书》,北京:中华书局 1973 年版。
- [8] 《南齐书》,北京:中华书局 1972 年版。
- [9] 张君房:《云笈七签》,济南:齐鲁书社 1988 年版。
- [10] 《通典》,北京:中华书局 1984 年版。
- [11] 吴正子、刘辰翁:《笺注评点李长吉歌诗》,《文渊阁四库全书》本。
- [12] 朱载堉:《乐律全书》,《文渊阁四库全书》本。
- [13] 吕祖谦:《吕氏家塾读诗记》,《文渊阁四库全书》本。
- [14] 陆时雍:《古诗镜》,《文渊阁四库全书》本。
- [15] 陈 旸:《乐书》,《文渊阁四库全书》本。
- [16] 王叔岷:《列仙传校笺》,北京:中华书局 2007 年版。
- [17] 许维通:《韩诗外传集释》,北京:中华书局 1980 年版。
- [18] 梁启超:《饮冰室合集》,北京:中华书局 1989 年版。
- [19] 释道宣:《续高僧传》,上海:上海古籍出版社 1996 年。
- [20] [日]吉川忠夫、麦谷邦夫:《真诰校注》,朱越利译,北京:中国社会科学出版社 2006 年版。
- [21] 陈桥驿:《水经注校证》,北京:中华书局 2007 年版。
- [22] 嵇 康:《嵇中散集》,上海:商务印书馆 1940 年版。
- [23] 佚名氏:《锦绣万花谷前集》,上海:上海古籍出版社 1991 年版。
- [24] 萧 绎:《金楼子》,台北:商务印书馆 1987 年版。

(责任编辑 何坤翁)