

# 唐代酒令与令词

沈松勤

(浙江大学中文系,浙江杭州310028)

[摘要]酒令是唐代酒筵间十分常见的一种有规则的游戏活动。盛唐以后,酒令普遍采用了曲子歌舞的形式,因此,作为酒令节目的酒令著辞大量涌现。酒令著辞的创作和演唱表现为依调撰辞与依曲唱辞,从而直接推动了按谱填词、以词合乐的小令创作,并孕育了令词。所以,唐五代小令词体在曲体形态上带有不少酒令著辞的痕迹。

[关键词]酒令艺术;曲子歌舞;小令词体

[中图分类号]I207.23 [文献标识码]A [文章编号]1008-942X(2000)04-0065-09

## Drinking Game Verses of the Tang Dynasty

SHEN Song-qin

(Department of Chinese Language and Literature, Zhejiang University, Hangzhou 310028, China)

**Abstract:** Drinking games were popular over the Tang Dynasty feast tables. As they began to be played in the form of verbal expressions accompanied by body movements, they gave rise to a large number of rhymed verses. These drinking game verses as created in set musical tunes promoted the literary practice of writing verses to pre-tuned music. Many of the Tang Dynasty poems therefore betray the evidence of the drinking game verses of the time.

**Key words:** drinking game verses; Tang Dynasty poems; short song-poem style

—

20世纪30年代,夏承焘先生著有《令词出于酒令考》一文,文中引范摅《云溪友议》关于晚唐文人裴虬、温庭筠《添声杨柳枝》被“饮筵竞唱”并“打令”的记载,指出:“此等倚声曲,而兼可充饮筵打令,足知二者之关系。尊前歌唱,为词之所由起,得此殆益可了然矣。”<sup>①</sup>从而提出了令词起源于酒令的论断。

所谓“饮筵打令”就是行酒令,是唐代尊前筵间十分常见的一种有规则的游戏活动。在这一活动中,又设有令官,时称“律乐事”或“席纠”。席纠是酒令游戏的具体组织者,也是饮筵上的核心人物。担任席纠的,往往是歌舞妓。中唐以后,这些歌舞妓又有了专门的名称,即“饮妓”或“酒妓”,孙棨《北里志》记载的歌妓,主要就是“能歌令”、“善令章”并“常为席纠”的饮妓。那么,唐代酒令的具体内容表现何在?具有什么样的表现特征?又是怎样具体地演化为小令词的?由于唐人所撰酒令专著早已佚失不存,现存皇甫松的《醉乡日月》也残缺不全,再者,在宋人那里,对唐代酒令的内容就已“皆不能晓”<sup>②</sup>,所以,夏先生凭其直觉和整体性把握,提出了令词起源于酒令的论断,而没有做

<sup>①</sup>参见《词学季刊》1936年第3卷第2号。按在唐五代,词主要是小令,现存长调慢词仅十首而已。

具体的阐发。至20世纪90年代,王昆吾从唐人诗文和一些残存的酒事记载中,钩稽唐代酒令的吉光片羽,著成《唐代酒令艺术》,最大限度地恢复了唐代酒令艺术的历史风貌,为我们进一步认识词的起源和歌妓在词体形成过程中所起的中介作用,提供了极为珍贵的依据。

唐代酒令既有其音乐上的曲调,又有其文学上的著辞。王昆吾根据当时酒令的本事及有关记载,具体考定了酒令所拥有的著辞曲调,它们是《还京》、《柘枝》、《红娘子》、《抛毬乐》、《调笑》、《义扬》、《倾杯乐》、《回波乐》、《三台令》、《杨柳枝》、《长相思》、《山鹧鸪》、《扫市词》(又称《扫市舞》)、《绿钿》(又名《金钿》)、《下水船》、《天仙子》、《采莲》、《定西番》、《巫山一段云》、《醉胡子》、《醉思乡》、《河渎神》、《醉花间》、《胡蝶子》、《黄羊子》、《望远行》、《上行杯》、《离别难》、《南歌子》、《遐方远》、《凤云归》、《浣溪沙》(一作《浣沙溪》)、《南乡子》、《怨胡天》、《荷叶杯》、《鹦鹉杯》、《醉乡游》、《醉公子》、《醉浑脱》、《师(狮)子》(以上40曲均见《教坊记》)、《轮台》、《金刚舞》、《夜叉歌》、《昔昔盐》、《阿鹊盐》、《饮酒乐》、《阿曹婆》(亦作《曹婆》)、《江朝》、《繁露》、《舞引》、《五遍》、《曲江春》、《莫走》、《鞍马》。此外,曾被用做酒令著辞曲调的还有《竹枝》、《柳枝》、《清平调》、《想夫怜》、《感恩多》、《菩萨蛮》、《玉树后庭花》(以上7曲亦见诸《教坊记》)、《水调》、《渔父》、《莫辞酒》、《桃花行》、《谪仙怨》、《金缕衣》、《醉妆词》、《思越人》、《宫中行乐词》等,共计70曲,其中属于教坊曲的,有47支之多。在这些曲调中,有的在隋代唐初就已有之,但更多的盛行于盛唐尤其是中晚唐时期,又广泛流行于民间的尊前筵间<sup>[2]</sup>,同时,自中唐以后,不少则又成了令词的曲调与词调。

据考,唐代酒令中最主要的有律令、骰盘令和抛打令三大类型,其中抛打令最晚出,约始于盛唐,盛行于中晚唐。而抛打令的出现,是唐代酒令歌舞化进程中的一个重要的事件,它是唐代酒令实现歌舞化的一个根本标志。抛打令具有律令、骰盘令所不具有的三大特征:

第一,抛打令普遍使用了妓乐,所有关于抛打令的记载,同时都是对妓乐的记载,这些妓女往往是专门的歌舞妓,所以她们所表演的抛打歌舞总是艺术化的歌舞,换言之,抛打令是由歌妓与文人共同创作的一种酒令。

第二,抛打令不仅在节目内容上实现了歌舞化,而且在组织形式诸如“灼灼传花枝,纷纷度画旗”、“歌舞送飞毬,金觥碧玉筹”上实现了歌舞化,这与律令仅用筹箸取令、骰盘令仅用掷彩取令,已不可同日而语了。

第三,在唐代的各种酒令中,只有抛打令拥有一批专门的歌舞曲目,是具备独特文化性格的酒令歌舞。在当时,除抛打歌舞外,还有送酒歌舞和著辞歌舞。送酒歌舞是“一曲送一杯”形式的歌舞,它虽然最早体现了酒令的歌舞特点,是唐代酒令歌舞化的先导,也源于以歌妓为娱乐中介的饮筵,但无专门的歌舞曲目,或者说所有观赏性的歌舞节目都可用以送酒。著辞歌舞虽然有其曲目如《回波乐》、《倾杯乐》、《三台令》等,但这些曲目是同送酒歌舞并用的,而拥有专门曲目的抛打令歌舞的出现,则不仅标志了唐代酒令艺术的一项特殊创造,也标志了唐代酒令艺术的全面成熟;同时,由它完成了与律令、骰盘令的融合,使中晚唐时期的律令、骰盘令有时也具有了歌舞内容,又实现了与送酒歌舞、著辞歌舞的结合,使酒令歌舞普遍采用了曲子歌舞的形式,从而导致了配合音乐和舞蹈的、作为酒令节目的依调撰辞和依曲唱辞的酒令著辞的大量出现<sup>[2]</sup>。而在中晚唐大量出现的酒令著辞中,便包括了作为词体的令词。

## —

那么,酒令著辞是怎样依调而撰和依曲而唱的?在曲体上又具有哪些特征?不妨先看下列两组作品。韦应物《调笑》:

胡马，胡马，远放燕支山下。跑沙跑雪独嘶，东望西望路迷。路迷，路迷，迷路。边草无穷日暮。

河汉，河汉，晓挂秋城漫漫。愁人起望相思，江南塞北别离。别离，别离，离别。河汉虽同路绝。<sup>①</sup>

刘禹锡《抛毬乐》：

五色绣团圆，登君玳瑁筵。最宜红灯下，偏称落花前。上客如先起，应须赠一船。

春早见花枝，朝朝恨发迟。及看花落后，却忆未开时。幸有《抛毬乐》，一杯君莫辞。

白居易《代书诗一百韵寄微之》：“密坐随欢促，华尊逐胜移。香飘歌袂动，翠落舞钗遗。筹插红螺碗，觴飞白玉卮。打嫌《调笑》易，饮讶《卷波》迟。”自注：“抛打曲有《调笑令》，饮酒曲有《卷白波》。”又《想东游五十韵》：“《柘枝》随画鼓，《调笑》从香毬。”又《醉后赠人》：“香毬趁拍回环匼，花盞抛巡取次飞。”段成式《酉阳杂俎》续集卷三：“饮彻，命引进妓数四，支鬟撩鬓，缥若神仙。其舞杯闪毬之命，悉新而多思。”由此可见《调笑令》、《抛毬乐》是抛打令中常见的、由歌妓主持其间的两支酒令曲。韦应物、刘禹锡的两组著辞就是分别根据这两支曲调创作而成，并由歌妓依曲歌唱于饮筵之上的，在具体的创作方法和辞体结构上，共同体现了唐代酒令著辞的总体特征。

### (一)在同一曲调下“令征前事为”的创作特征

北宋刘攽指出：“唐人饮酒，以令为罚。韩吏部(愈)诗云：‘令征前事为。’白傅(居易)诗云：‘醉翻发衫抛小令。’今人以丝管歌讴为令者，即白傅所谓。……其举故事物色，则韩诗所谓耳。近岁有以进士为举首者，其党人意侮之，会其人出令，以字偏傍为率，曰：‘金银钗钏铺。’次一人曰：‘丝绵绸绢网(網)。’至其党人，曰：‘魑魅魍魎魁。’”<sup>②</sup>这就是说，“令征前事为”是指按照统一的令格依次行令，即后令须在前令所规定的事物、句式下进行。

不过，这在唐代、尤其是在抛打令盛行以后，具有了歌舞内容，通常具有了音乐上的曲调，与丝管歌舞相伴而行，互为一体。关于唐代饮筵行令的情景，在中唐以来的诗人笔下，屡有所及。如刘禹锡《历阳书事七十韵》：“兴来从请酒，意坚即飞觥。令急重须改，欢冯醉尽呈。”贾竦《春池泛舟联句》：“杯停新令举，诗动采笺忙。”杜牧《后池泛舟送王十秀才》：“城日晚悠悠，弦歌在碧流。夕风飘度曲，烟屿隐行舟。问拍拟新令，怜香占彩毬。当筵虽一醉，宁复缓离愁。”花蕊夫人《宫词》：“新翻酒令著词章，侍宴初闻忆却忙。宣使近臣传赐本，书家院里遍抄将。”所谓“重须改”、“拟新令”、“新令举”、“新翻酒令”，意指在一次行令过程中，必须具备两个或两个以上的酒令，前一令结束后，改换新令，紧接而行。但这里的“新令”，并非指代表音乐部分的曲调，而是指改换文学部分的著辞，就是前一著辞演唱完毕后，紧接着在同一曲调的规定下，翻出新的著辞；而新的著辞则又须“令征前事为”，在令格上与前一著辞相呼应、相统一。韦应物的《调笑》和刘禹锡的《抛毬乐》均遵循了这一原则。如韦辞的第一章描写“塞北”，第二章翻出“江南”，前章末云“路迷”，后章末云“路绝”，表达了两地的日夜离情，即在“令征前事为”中，完成了“共看明月应怜泪，一夜乡心五处同”的离别主题。刘辞则从筵间“香毬趁拍回环匼，花盞抛巡取次飞”的眼前事物落笔，前章写“应须赠一船”——送酒；后章依此翻出“一杯君莫辞”——劝酒。依次巡酒，彼此歌唱，前后呼应。这是内容上的令格。韦应物《调笑》上下两章均用“二、二、六、六、二、二、六”句式，每章四韵，且均以“胡马，胡马”、“河汉，河汉”发端，都出于“东望西望路迷。路迷，路迷，迷路。边草无穷日暮”、“江南塞北别离。别离，

<sup>①</sup>《韦苏州集》调作《调啸词》(《四部备要》本)、《尊前集》诸本于二词“迷路”、“离别”叠句，分别改作“东望西望路迷。迷路，迷路，边草无穷日暮。”与“江南塞北别离，离别，离别，河汉虽同路绝”(《彊村丛书》本)，苏辙《栾城集》卷一三有《效韦苏州(调啸词)》二首，亦作两字三句倒迭(中华书局1990年版，第257页)，实为本体《尊前集》诸本误改。

别离,离别。河汉虽同路绝”的转应格式。刘禹锡《抛毬乐》前后两章均用五言六句,每章三韵,也都可以抛毬传花为题面。这是形式上的令格。可见韦应物、刘禹锡在依曲调作辞的同时,还体现了在“令征前事为”中依令格作辞的特征。在现存的唐代酒令著辞中,这一特征是十分常见的。再看范摅《云溪友议》卷下所载:

裴郎中虬,晋国公次子也。足情调,善谈谐,举子温岐(庭筠)为友。好为歌曲,迄今饮席多是其词焉。……二人又为《添声杨柳枝》词,饮席竞唱其词而打令也。词云:“思量大是恶因缘,只得相看不得怜。愿作琵琶槽那畔,美人长抱在胸前。”又曰:“独房莲子没人看,偷折莲时命也拼。若有所由来借问,但道偷莲是下官。”温岐曰:“一尺深红蒙曲尘,天生旧物不如新。合欢桃核终堪恨,里许元来有别人。”又曰:“井底点灯深烛伊,共郎长行莫围棋。玲珑骰子安红豆,入骨相思知不知。”

据此,裴虬、温庭筠的四首《添声杨柳枝》写于同时,为筵间“打令”而作。裴辞的第一首以“愿作琵琶槽那畔”喻“下官”见“美人”而起爱怜之心;第二首以“独房莲子”喻“美人”,向她提出“偷莲”(即偷情)的要求。温辞先以“桃核”喻“美人”与“下官”的欢合,“终堪恨”、“有别人”,则是对“天生旧物不如新”的具体说明,意谓“下官”又另有新欢,“美人”被玩弄;后以“烛”喻“嘱”,以“围棋”喻“逾期”,“深烛伊”、“莫围棋”是“美人”回忆当初与“下官”相“合欢”时的心愿,继以“骰子安红豆”引出“入骨相思知不知”,对“下官”因另“有别人”而逾期予以委婉的谴责。裴虬二首写“下官”狎邪之行,温庭筠二首则代言“美人”被玩弄,一前一后,一男一女,合起来是一个有始有终的艳情故事,在内容上体现了统一的令格。同时,四章辞式一致,而且分别以琵琶、莲子、桃核、骰子四物为题面,共同表达艳情,并都运用了双关语,在形式上又体现了前后一致的令格。

王昆吾在总结唐代酒令著辞的创作过程时指出:“依曲拍拟订令格,依令格写作著辞,然后进入著辞的演唱。令格在这里是一个联系曲调与歌辞的过渡形式,有它自己的独立性。<sup>[2]</sup>而不同的令格要求自然会产生不同的辞式,同时,相同的曲调有时往往有不同的令格要求。因此,唐人的酒令著辞的辞式是多种多样的,不同的作者依同一曲调而作的著辞也是多变的。试看王建的《调笑令》:

团扇,团扇,美人并来遮面。玉颜憔悴三年,谁复商量管弦。弦管,弦管,春草昭阳路断。

胡蝶,胡蝶,飞上金枝玉叶。君前对舞春风,百叶桃花树红。红树,红树,燕语莺啼日暮。

这组《调笑令》表现了宫女被遗弃后的凄凉,在形式上也有统一的令格。但与韦应物的《调笑》相比,一为三句倒迭,每首四韵;一为两句倒迭,每首三韵,辞式有异。《全唐诗》卷八九〇于韦应物《调笑》题下注云:“一名《宫中调笑》,一名《转应曲》,一名《三台令》。”“调笑”应指其游戏特点,“转应”即指其格式;“三台”当指其曲调类型,或者说是抛打令歌舞融合了著辞令歌舞后的一种新型的酒令曲。从韦、王《调笑令》的辞式观之,均以六言为基本句式。六言句是初盛唐时期《回波乐》、《倾杯乐》、《三台令》诸曲调类型的常格,唐高宗时许敬宗说:“窃寻乐府雅歌,多皆不用六字,近代有《三台》、《倾杯乐》等艳曲之例,始用六言。<sup>[4]</sup>如武则天的表侄杨廷玉作《回波乐》:‘回波尔时廷玉,打獵取钱未足。阿姑婆见作天子,旁人不得枨触。<sup>[5]</sup>’中宗时李景伯作《回波乐》:‘回波尔时酒卮,兵儿志在箴规。侍宴既过三爵,喧哗窃恐非宜。<sup>[6]</sup>’在中晚唐,这一格式仍被保存下来,如王建的《宫中三台》两首、《江南三台》四首均为六言四句,但随着行令格式的不同要求,其辞式也随之变化。下列记载中的改著辞令,也可明此:

方干姿态山野,且更兔(唇)缺,然性好凌侮人。有龙丘李主簿者,不知何许人,偶于知闻处见干,而与之传杯酌。龙丘目有翳,改令以讥之。……“揩大吃酒点盐,军将吃酒点酱。只见门外著篱,未见眼中安障。”龙丘答曰:“揩大吃酒点盐,下人吃酒点酢。只见半臂著发,未见口唇开皂。”一座大笑。<sup>[7]</sup>

方干貌陋唇缺,味嗜鱼鲊,性多讥戏。萧中丞典杭,军卒吴杰患眸子赤。会宴于城楼饮,促

召杰 杰至 ,目为风掠 ,不堪其苦 ,宪笑命近座女伶裂红巾方雨帖脸 ,以障风。干时在席。因为令戏杰曰：“一盏酒 ,一捻盐。止见门前悬箔 ,何处眼上垂帘。”杰还之曰：“一盏酒 ,一脔鲊。止见半臂著发 ,何处口唇开皂。”一席绝倒。<sup>[8]</sup>

前一组改著辞令为方干讥李龙丘目有翳 ,李龙丘讥方干唇有缺 ;后一组改著辞令为方干讥吴杰患眸赤 ,吴杰讥方干患唇缺。从曲调类型而言 ,这两组著辞显然源出《三台令》、《回波乐》、《倾杯乐》的六言辞式 ,但后一组著辞在六言四句的基础上变化成了“三、三、六、六”的辞式。而同样以六言为基本句式的 ,白居易《宴桃源》则又自成一格。其一云：“前度小花静院 ,不比寻常时见。见了又还休 ,愁却等闲分散。肠断 肠断 ,记取钗横鬓乱。”其二：“落月西窗惊起 好个匆匆些子。鬟鬓癡轻松 ,凝了一双秋水。告你 ,告你 ,休向人间整理。”其三：“频日雅欢幽会 ,打得来越来越杀。说著暂分飞 ,蹙损一双眉黛。无奈 无奈 ,两个心儿总待。”这也说明了由于令格的不同 ,著辞的辞式包括句式、叶声、押韵等也随之不同。再以《抛毬乐》、《上行杯》、《荷叶杯》、《三台令》为例 ,前引刘禹锡《抛毬乐》为“五、五、五、五、五”式 ;皇甫松《抛毬乐》二首则为“五、五、三、五、五、五”式 ;冯延巳《抛毬乐》八首又为“七、七、七、七、五、七”式。韦庄《上行杯》二首上下片为“六、三、四、七”;“六、七、三、三”式 ;孙光宪《上行杯》二首上下片则为“六、三、四、七”;“四、三、三、三、四”式。温庭筠《荷叶杯》三首单片为“六、二、三、七、二、三”式 ;韦庄《荷叶杯》二首则分上下片“七、七、三、三、七”;“三、三、六、六、五”式 ;顾夐《荷叶杯》九首又为单片“六、二、五、七、三、三”式。前述王建《宫中三台》、《江南三台》六首均为“六、六、六、六”式 ;韦应物《三台》二首也均为“六、六、六、六”式 ;冯延巳《三台令》三首则为“二、二、六、六、六、二、二、六”式。这又进一步说明了由于令格的不同 ,同一曲调下的著辞格式也随之有异的创作事实。

至此 ,我们可以清楚地看到酒令著辞创作的两个基本原则和特征 :一是“令征前事为 ”,在同组著辞中 ,既有内容上的令格的规定性 ,又有形式上的令格的规定性 ,前后呼应 ,声息相通 ;二是依曲拍拟订令格 ,依令格写作著辞 ,不同的令格要求 ,产生了不同的包括句式、叶声、押韵在内的著辞格式 ,致使著辞体式多种多样 ,丰富多彩。明乎此 ,唐末五代小令词为什么于同调之下存在多变不定的体式现象 ,也就可以找到某些答案了。

## (二)在同一曲调下的联章体特征

其实 ,这一点在上文的叙述中已透露了个中消息。酒令著辞的创作既然遵循了在同一曲调下“令征前事为 ”的原则 ,那么其曲体特征自然也就表现为联章。这从现存中唐以后筵间常用于行酒令的《三台令》、《抛毬乐》、《调笑令》、《荷叶杯》、《上行杯》、《杨柳枝》、《南歌子》、《天仙子》、《河渎神》诸曲著辞基本上为联章这一事实中 ,也可得到有力的佐证<sup>①</sup>;而其中的大部分则又是词中成熟的小令。不仅如此 ,在中唐原本非酒令曲调而被用作行令佐酒的某些成熟的令词 ,如刘禹锡的《忆江南》二首、白居易的《忆江南》三首、皇甫松的《梦江南》二首等同样是联章 ,在晚唐五代用以佐酒的“诗客曲子词”中 ,以联章体形式出现的 ,也就更多了。这从具体的曲体特征上又进一步佐证了夏先生“小令出于酒令”的论断。综观这些联章的创作方式和结构方式 ,大致可分别归纳为以下两类。

先看其创作方式。

白居易《醉歌·示伎人商玲珑》云：“玲珑再拜歌初毕 ,谁道使君不解歌。……玲珑玲珑奈老何 ,使君歌了汝便歌。”又其《劝我酒》云：“劝我酒 ,我不辞 ;请君歌 ,歌莫迟。”所指即为“一曲送一杯”的送酒著辞 ,并说明了送酒著辞不仅由歌妓主持其间 ,而且由歌妓与饮者即席依同一格调而作 ,用相互送酒的方式进行。如宪宗元和末三位歌妓张云容、萧凤台、刘兰翘与平陆尉薛昭于婚筵的一组送

<sup>①</sup> 现存少数酒令曲辞如中唐戴叔伦《调笑》为只曲单章 ,这极有可能原本有着与此组成联章的第二首或第三首 ,但失传了。

酒著辞<sup>[9]</sup>：

脸花不绽几含幽，今夕阳春独换秋。我守孤灯无白日，寒云垄上更添愁。（萧歌送张、薛酒）

幽谷啼莺整羽翰，犀沉玉冷自长叹。月华不忍扃泉户，露滴松枝一夜寒。（刘歌送薛酒）

韶光不见分成尘，曾饵金丹忽有神。不意薛生携旧律，独开幽谷一枝春。（张和酒歌）

误入宫垣漏网人，月华净洗玉阶尘。自疑飞到蓬莱顶，琼艳三枝半夜春。（薛和酒歌）

四人依次巡酒，依次作辞，依次歌以送酒，依次歌以和酒，前后声息相通，主题相同。这种“使君歌了汝便歌”的即席创作的方式，在改著辞令中也屡有所见。《丛书集成》初编本《唐摭言》卷一三“敏捷”条载：

白中令镇荆南，杜蕴常侍廉问长沙，时从事卢发致聘焉。发酒酣傲睨，公少不怿，因改著辞令曰：“十姓胡中第六胡，也曾金阙掌洪炉。少年从事夸门地[第]，莫向尊前喜气粗。”卢答曰：“十姓胡中第六胡，文章官职胜崔卢。暂来关外分忧寄，不称宾筵语气粗。”公极欢而罢。

“白”为胡姓，“卢”为望族，门第悬殊。卢发依仗这一点，在尊前向曾在朝中“掌洪炉”的节度使白敏中呈气使态，令之不满。据此，两人先后为令主，即席写了这组前改后答的著辞令，依次歌唱而饮。前文所举方干与李龙丘，方干与吴杰，以及《全唐诗》卷八七九所收沈亚之与小辈，令狐楚与顾非熊，令狐卓与张祜，姚岩杰与卢肇，裴勋父子，高骈与薛涛，南唐烈祖与齐丘、徐融，吴越王与陶穀所著酒令，也属此类。此类著辞联章，显然属即兴创作，是临时确定的酒令节目，其创作方式与诗人聚首唱和并无二致，颇能见出著辞者敏捷的才思。而另一类著辞联章则出一人之手，这类著辞主要属于事先预定的酒令节目或由某人据饮筵情形负责作辞，然后付诸歌妓，歌以佐酒。前举韦应物、王建的《调笑令》和刘禹锡的《抛毬乐》等即属此类。再看皇甫松的《摘得新》：

酌一卮，须教玉笛吹。锦筵红蜡烛，莫来迟。繁花一夜经风雨，是空枝。

摘得新，枝枝叶叶春。管弦兼美酒，最关人。平生都得几十度，展香茵。

《摘得新》教坊曲名，有曲有词者，首见于此。由此观之，也是一支行令劝酒曲。这组联章是一组成熟的“诗客曲子词”，第一首送酒，第二首劝酒。一写花红易衰，逝者如斯，人生苦短，情调悲观；一写管弦美酒，枝枝叶叶，春光满眼，情调欢快，同样是一组典型的在依次巡酒中主客对唱的送酒辞。或以为“劝酒内容的送酒辞，应当是由两人的作品集合而成的。例如韦庄的《上行杯》二首，分明是由主客二人分唱的。又如孙光宪《上行杯》二首，一首写‘分衿此地’、‘无辞一醉’、‘伫立’、‘骎骎征骑’，一首写‘故人相送’、‘金船满捧’、‘离棹逡巡欲动’；一首为送行人的语气，一首为行人的语气；一首在陆，一首在水；一首骑马，一首乘船——说它们只是韦庄或孙光宪一人作品，就很值得怀疑<sup>[12]</sup>”。其实不必怀疑。在临时确定的酒令节目中，无论是送酒、劝酒著辞，抑或改著辞令，虽然由两人或两人以上在依次巡酒中即席而作，彼此歌唱，其作品也都由两人或多人集合而成，但在预定的酒令节目中，著辞的创作却突破了这一方式，其作品均由一人创作而成，上述著辞便证明了这一点。而这种创作方式较诸在临时确定的酒令节目中即兴依次而作，有了充足的运思时间，也是酒令著辞从即席而作的游戏或嘲谑性质向抒情化和审美化发展的重要途径。

再看其结构方式。

刘永济在《宋代歌舞剧曲要录·总论》中，曾将宋代鼓子词、转踏、诸宫调、赚词等剧曲的联章方式分为两类，“一为横排式，一为直叙式。横排式者，并列同性质的故事，以同一词调歌咏之；直叙式者，直述一故事的首尾，亦以一调反复歌咏”。唐五代酒令联章结构方式，也可作如此观。或者说，宋代歌舞剧曲的曲体结构方式，在唐五代酒令曲体中已露端倪。前文所举著辞作品，均可分别归入直叙式和横排式两类。下面再以由多首组成的联章为例，作进一步说明。属于直叙式的如温庭筠的《南歌子》七首：

手里金鹦鹉，胸前绣凤皇。偷眼暗形相。不如从嫁与，作鸳鸯。  
 似带如丝柳，团酥握雪花。帘卷玉钩斜。九衢尘欲暮，逐香车。  
 眸堕低梳髻，连娟细扫眉。终日两相思。为君憔悴尽，百花时。  
 脸上金霞细，眉间翠钿深。欹枕覆鸳衾。隔帘莺百啭，感君心。  
 扑蕊添黄子，呵花满翠鬟。鸳枕映屏山。月明三五夜，对芳颜。  
 转眄如波眼，娉婷似柳腰。花里暗相招。忆君肠欲断，恨春宵。  
 懒拂鸳鸯枕，休缝翡翠裙。罗帐罢炉熏。近来心更切，为思君。

《南歌子》是兼具教坊身份的酒令著辞曲。以上七首分别以女子“胸前凤皇”、“团酥雪花”、“连娟细眉”、“眉间翠钿”、“花满翠鬟”、“娉婷柳腰”和“翡翠裙”等互为关联的物色题面，直叙其“偷眼”相君，顿生爱慕之情，转为思恋不已到双方终于在鸳衾、鸳枕欢聚，以及别后忆君之苦、思君心切的故事，前后递进，首尾完整。这种前后递进、直线叙述的联章结构，可以称之为“纵列时间结构”。和凝《江城子》五首写一夜情人相会的情节，第一首写一更时女子为迎接恋人的到来，先是梳妆烧香，然后燃烛，以作准备；第二首写二更时女子心诚意切地等待对方前来的情形；第三首写三更时迫不急待地出门相迎；第四首写四更时双方绣闹相欢；第五首写五更时执手相别，也典型地体现了这一结构方式。又冯延巳《抛毬乐》八首，第一首写“且莫思归去，须尽笙歌此夕欢”，为宴间留客之辞；第二首写“款举金觥劝，谁是当年最有情”，为新开筵后的劝酒之辞；第三首写“且上高楼望，相共凭栏看月生”，为筵间待月之辞；第四首写“登高欢醉夜忘回”；“情厚重斟琥珀杯”时的祝福：“但愿千千岁，金菊年年秋解开”，即为筵间祝寿之辞；第五首写“仿佛《梁州曲》，吹在谁家玉笛中”，为筵间吹笛之辞；第六首写“重待烧红烛，留取笙歌莫放回”，为留客再宴之辞；第七首写“归去须沉醉，小院新池月乍寒”，为再劝酒后的送客之辞；第八首写“咫尺人千里，犹忆笙歌昨夜欢”，为宴后余情之辞。场面欢乐，气氛热烈，也有着空间上的转换，但以宴会的前后次序为主线，同样属于“纵列时间结构”。

而横排式联章则打破了这一“纵列时间结构”的方式，表现为具有空间幅度的结构。如顾夐《荷叶杯》：

春尽小庭花落，寂寞，凭槛敛双眉。忍教成病忆佳期，知摩知，知摩知？  
 歌发谁家筵上，寥亮，别恨正悠悠。兰癡背帐月当楼，愁摩愁，愁摩愁？  
 弱柳好花尽折，晴陌，陌上少年郎。满身兰麝扑人香，狂摩狂，狂摩狂？  
 记得那时相见，胆颤，鬓乱四肢柔。泥人无语不抬头，羞摩羞，羞摩羞？  
 夜久歌声怨咽，残月，菊冷露微微。看看湿透缕金衣，归摩归，归摩归？  
 我忆君诗最苦，知否，字字尽关心。红笺写寄表情深，吟摩吟，吟摩吟？  
 金鸭香浓鸳被，枕腻，小髻簇花钿。腰如细柳脸如莲，怜摩怜，怜摩怜？  
 曲砌蝶飞烟暖，春半，花发柳垂条。花如双脸柳如腰，娇摩娇，娇摩娇？  
 一去又乖期信，春尽，满院长莓苔。手捻裙带独徘徊，来摩来，来摩来？

这组联章的主题是女子的别恨，但该主题不是以循序渐进的情事发展为线索，而是从一个个不同的空间表达出来的，或者说是通过跳跃式的各个不同的画面加以展现的。其实这是将时间空间化了，是心理化的时间。

又牛希济《临江仙》七首，第一首写巫山神女，第二首写十洲神女，第三首写三清神女，第四首写黄陵神女，第五首写洛水神女，第六首写汉水神女，第七首写洞庭神女，组成联章，用于歌唱佐酒，也典型地体现了横排式的结构。这种结构方式虽然在内容上分写七位不同的神女，与顾夐《荷叶杯》以不同的情事空间分咏同一女子的离情别恨不同，但借诸位神女在不同环境空间中的心事情态，反映了现实生活中同类女子共同具有的情感和心理，性质相一，主题相同，所以，它同样打破了按照时间进程中的个别人物或事件进行直叙的模式，创作出了更具空间幅度的结构形态。

## 三

酒令著辞的创作及其特征,大致如上所述。但上述均为文人士大夫社会中的饮筵艺术活动,据敦煌词《内家娇》云:“善别宫商,能调丝竹,歌令尖新”。又《苏莫遮》云:“善能歌,打难令。”酒令艺术在文人士大夫社会以外的民间也十分流行,因此民间著辞创作自然也相当繁荣。综观现存敦煌著辞,其创作特征和曲体形态与文人士大夫之作相一致,但较诸文人士大夫之作,在体用上更丰富。如著辞曲《凤归云》两首演陌上桑故事,前章(幸因今日)为锦衣公子问;后章(儿家本是)为东邻儿答。又《南歌子》两首,问答更多:

斜隐朱(珠)帘立,情事共谁亲?分明面上指痕新。罗带同心谁绾?甚人踏破裙?蝉鬢因何乱?金钗为甚分?红妆垂泪忆何人?分明殿前实说,莫沉吟。

自从君去后,无心恋别人。梦中面上指痕新。罗带同心自绾,被狲儿踏破裙。蝉鬢朱(珠)帘乱,金钗旧股分。红妆垂泪哭郎君。妾似南山松柏,无心恋别人。

前章七问,后章七答,唐时称为“问头”<sup>①</sup>。“问头”为民间讲唱之体,因此,这些以问答形式演唱故事的联章,不仅用于饮筵歌舞送酒,或许还用于歌场讲唱。任半塘先生进而指出:“此类风情问答所反映之故事情节,势必超过讲唱技艺,而进入戏弄扮演,庶可充分表达歌唱时所必需有之面部惊慌及身体瑟缩等”<sup>⑩</sup>。当然不能因此说这类曲辞联章就是戏弄或变文,而只能说明民间的饮筵艺术与其他音乐文艺的相互影响和渗透。根植于佛门或歌场的佛曲、俗曲联章是“作为插曲,协助讲白”<sup>⑪</sup>的,属于讲唱艺术,而根植于饮筵的著辞联章则是用来行令佐酒的,属于燕乐歌舞艺术。两者源流不同,品性各异。

作为燕乐的一个分支,唐代酒令艺术经过了一个不断发展、不断丰富的过程,尤其是盛唐时期抛打令出现以后,使先前的律令、骰盘令也具有了歌舞内容,也使酒令歌舞普遍采用了曲子歌舞的形式,而现存的酒令曲,大部分见于《教坊记》,原本为宫廷燕乐曲调,随着安史之乱教坊妓流落社会,这些曲调也走出了宫廷,开始广为社会各阶层的饮筵所运用,从而丰富了酒令曲调,也丰富了文人和民间依调撰辞、按曲唱辞的酒令著辞的创作;酒令著辞的创作则又直接推进了小令词体的成熟,韦应物、王建、刘禹锡、白居易、皇甫松、温庭筠、韦庄、牛希济、冯延巳等人笔下以及敦煌民间歌辞中的不少酒令著辞便同时又是成熟的小令词体。又值得令人注意的是刘禹锡的《忆江南》和乐天春词,依《忆江南》曲拍为句”:

春去也,多谢洛城人。弱柳从风疑举袂,丛兰癡露似沾巾。独坐亦含靡。

春去也,共惜艳阳年。犹有桃花流水上,无辞竹叶醉尊前。惟待见青天。

吴熊和师在论词与音乐的关系时,开宗明义地指出:“乐、曲、词三者迭兴是渐进之序的,并非同时并起”。在“‘依曲拍为句’这种以词合乐的方式出现后,曲调才转为词调,词体也在这时始告确立”<sup>⑫</sup>。刘禹锡的这组《忆江南》便是词体成熟的一个重要标志,也标志着“依曲拍为句”——按谱填词的观念在中唐文人中业已萌芽。而这两首小令均以“春去也”发端,则明显是一组按内容和形式令格创作而成的重句联章(白居易《忆江南》三首,分别以“江南好”、“江南忆”、“江南忆”发端,也属重句联章),据第二首“无辞竹叶醉尊前”云云,又显然是用于送酒。《忆江南》属教坊曲,但非酒令

<sup>①</sup>《唐摭言》卷一三“矛盾”条:“张处士(祜)《柘枝》诗曰:‘鸳鸯钿带抛何处?孔雀罗衫属阿谁?’白乐天(居易)呼为‘问头’。祜矛盾之曰:‘鄙薄问头之诮,所不敢逃,然明公亦有《目连经》、《长恨(歌)》词云:‘上穷碧落下黄泉,两处茫茫都不见。’此岂不是目连访母耶?’(参见《丛书集成》初编本)

著辞曲，而这组联章却又具有了依次巡酒、依次送酒的送酒著辞的功能；酒令著辞有按令格而作的特征，却无“依曲拍为句”的规定，但二者在这组联章中兼而有之。所有这些，绝非巧合，而是以曲子歌舞为形式的依调撰辞、按曲唱辞的酒令艺术的一种必然延伸和发展。或者说，“以曲拍拟订令格，以令格写作著辞”，并按曲而唱的酒令联章，孕育了“依曲拍为句”这种按谱填词、以词合乐的方式；反之，按谱填词、以词合乐的方式，又促使了酒令联章的“令词化”。

任何一种新兴的文艺样式并非是凭空而起的，而是在与原有相关样式的不断交叉、不断透渗中，创造性地转化而成的。这种转化往往具有一个由众多规范所组成的系统，而标志其根本特征的又往往是其中占支配地位的核心规范，支配性规范的移位常常会导致文艺样式的根本性转化。在唐代，酒令艺术在当时综合的音乐文艺中转化成为自足自立的燕乐的一个分支，小令词体又从酒令艺术中实现了以词合乐，使燕乐曲调转化为词调，也同样如此。而支配酒令艺术和小令词体全面成熟的核心规范有二，一是以曲子歌舞为形式的依调撰辞和“依曲拍为句”；二是酒令艺术中的组织或核心人物歌妓的歌舞佐酒。两者不仅相并而行，而且是相辅相成的。正是在此基础上，才进而确立了以歌妓为中介、歌舞主体与文学主体互为驱动的音乐文学系统。这一系统又成了温庭筠以后词赖以繁衍的渊薮。

### [参考文献]

- [1]陈振孙.直斋书录解题(卷一一)[M].上海:上海古籍出版社,1983.322.
- [2]王昆吾.唐代酒令艺术[M].上海:东方出版中心,1996.76-82,55-59,121,63.
- [3]刘攽.中山诗话(历代诗话)本[M].北京:中华书局,1982.298.
- [4]许敬宗.上恩光曲歌词启[A].董浩,等.全唐文(卷一五二)[Z].北京:中华书局,1983.1550.
- [5]张鷟.朝野金载(卷下)[M].北京:中华书局,1997.37.
- [6]刘餗.隋唐嘉话(卷下)[M].北京:中华书局,1997.41.
- [7]王定保.唐摭言·“矛盾”条(卷一三)[Z].《丛书集成》初编本.
- [8]王谠.唐语林校证(卷七)[Z].北京:中华书局,1987.687.
- [9]李昉.太平广记(卷六九引《传奇》)[M].北京:中华书局,1986.429-430.
- [10]任半塘.敦煌歌辞总编(卷三)[Z].上海:上海古籍出版社,1987.640.
- [11]任半塘.敦煌歌辞总编(卷四)[Z].上海:上海古籍出版社,1987.1046.
- [12]吴熊和.唐宋词通论[M].杭州:浙江古籍出版社,1985.1.

[责任编辑 徐 枫]