

论朝鲜半岛词文学的产生

王小盾

内容提要 进行词文学创作,对朝鲜半岛人来说,意味着对一种较难掌握的外来文学体裁的适应。从现有资料看,主要有两个事件影响了这种适应过程:一是宋、丽之间的文人交往和典籍交流,二是“唐乐”歌辞的东传。“唐乐”歌辞是以词曲同体的方式从中国传入的,代表了一种移植性的文化交流方式;高丽文人词则是长期接触和学习的结果,代表了一种渐进性的文化交流方式。后者是朝鲜半岛产生词文学的主流方式,至晚始于高丽宣宗王运(1084—1094在位)之时。经验证明,只有辨明文学事物同音乐事物的联系与区别,辨明词作品内容要素和形式要素(曲调)的文化内涵,才能正确认识朝鲜半岛词文学的产生过程。而建立这一认识,则有助于建立关于古代东方文学的文化层级性的深刻理解。

关键词 “唐乐”词;文人词;文化传播;文学层级

一 本论题的背景

“词”是一种以依调填辞为特色创作方法的汉语诗歌体裁。同古近体诗相比有两个形式特点:一是较接近口语,二是具有较特殊的格律——每首有规定字数,大多是长短句;平仄之外分辨四声;大体上沿用诗韵,但有转韵、藏韵、多韵等特殊规则;在起结、过片、转折、迭字等方面,采用特殊的修辞手法。由于这些格律要求,朝鲜半岛诗人鲜能作词。徐居正《东人诗话》卷上说:“乐府,句句字字皆协音律,古之能诗者,尚难之。”许筠《鹤山樵谈》说:“我国音律不同中原,固无作歌词者。”李晔光《芝峰类说》卷一说:“我国人不解音律,虽作小词,其不能合曲,固也。”洪万宗《旬五志》卷下说:“我东人不解音律,自古不能作乐府歌词。”^[1]这些话意味着,在朝鲜半岛,词文学的产生是一件不简单的事情。

“词”在传入朝鲜半岛之前,已经有一段孕育、发展的过程,表现出多种形态。它的前身是隋唐的燕乐曲子辞——是在胡乐东渐以后,由于西域音乐、中原音乐、南方音乐的交融而产生的。《乐府诗集》所说的“近代曲辞”、《碧鸡漫志》所说的“今之所谓曲子”、《词源》所说的“长短句”,都是“词”

的早期名称^[2]。这些名称意味着,“词”的历史起点在隋代。不过,人们通常说的“词”,则指一种特殊的作家文学体裁,即文人按调谱所创作的格律诗。它其实是曲子辞的蜕变形态,是经过中晚唐酒令辞阶段的过渡到宋代才产生的^[3]。这个过程贯穿隋唐五代,大致经过了民间辞、乐工辞、饮妓辞、文人辞等四个阶段。在民间辞阶段,曲子曾作为“胡夷里巷之曲”流行,代表作品有《云谣集杂曲子》;在乐工辞阶段,曲子曾作为教坊歌曲流行,其文本表现是《乐府诗集·近代曲辞》;在饮妓辞阶段,曲子曾作为酒筵改令曲流行,《尊前集》是这种特殊的曲子辞的结晶;在文人辞阶段,曲子辞曾作为格律范本辞流行,其早期作品见于《花间集》。因此,词的格律特征反映了一种文化积累:在民间辞阶段,获得歌调;在乐工辞阶段,获得依调撰词的曲体规范;在饮妓辞阶段,增加众多的改令令格;在五代以后的文人辞阶段,这些令格转变成由词谱所规定的种种格律。因此,词在中国的起源过程可以看作曲子辞的若干形态相更替的过程^[4]。

据此不难判断,朝鲜半岛出现词文学,其事必定发生在中国文人词成熟以后,也就是发生在高丽前期。关于这个事件,韩国学者车柱环所著《中国词文学论考》^[5]、柳己洙所著《历代韩国词总集》^[6]

有所涉及,中国学者罗忱烈《高丽朝鲜词说略》^[7]、李宝龙《韩国高丽词考论》^[8]等文亦曾讨论。今综合各方面资料,再作论证,以期认识东亚文学艺术交流的若干规律。

二 高丽朝的“唐乐”词和文人词

朝鲜半岛词的产生,其踪迹乃隐藏在高丽时期词文学的资料当中。这种文学作品可分两大类:一类是载在《高丽史·乐志》中的“唐乐”词70首;另一类是散见于高丽以来子史诸书中的文人词作,其数在150首左右。下面是这些作品的简况:

(一)《高丽史·乐志》中的“唐乐”词:

1. 队舞辞16首:

《献仙桃》7首,即:王母唱《献仙桃·元宵嘉会》词;王母3人唱《献天寿慢·日暖风和》词;乐官奏《献天寿令(唯子)》,唱“阆苑人间虽隔”词;乐官奏《金盏子慢》,王母唱“丽日舒长”词;乐官奏《金盏子令(唯子)》,两挟舞,唱“东风报暖”词;乐官奏《瑞鹧鸪慢》,王母唱“海东今日”词;乐官奏《瑞鹧鸪慢(唯子)》,两挟舞,唱“北暴东顽”词。这7首作品,主题皆是为西王母祝寿,多为杂言体。其中《献仙桃·元宵嘉会》和《瑞鹧鸪慢》均用七言8句体。

《五羊仙》2首,即:乐官奏《中腔令》,王母等5舞人唱《步虚子令·碧烟笼晓》词;乐官奏《破字令》,王母等5舞人唱《破字令·缥缈三山》词。另外,舞中有乐官奏《中腔令》,妓18人唱《中腔令·彤云映彩色》词,其辞应即《寿延长》舞中之辞。各辞曲调不同,但都以五羊仙祝寿为主题。

《抛球乐》4首,即:乐官奏《折花令》,众舞妓唱《折花令三台·翠幕华筵》词;乐官奏《水龙吟令》,众舞妓唱《水龙吟令·洞天景色》词;乐官奏《小抛球乐令》,舞队唱《小抛球乐令·两行花窍》词;乐官奏《清平令》,舞队唱“满庭罗绮”词。此舞的特点是有折花、抛球的舞蹈动作,以“窈窕神仙,妙呈歌舞”为主题。

《莲花台》1首,即乐官奏《白鹤子》,2童女唱《微臣》词,杂言4句。但此舞另有2首歌唱,辞未存。其一是乐官奏《献天寿令(慢)》,2童女唱《献

天寿令·日暖风和》词;其二是乐官奏《唯子令》,2童女唱《唯子令·阆苑人间》词。此舞的特点是由女童化妆为莲花仙子而歌舞。

2. 曲破辞6首,即《惜奴娇》曲破之辞。《高丽史·乐志》未记此曲之表演形式,但录其辞。其辞依韵可分为“春早皇都冰泮”“夸帝里”“景云披靡”“骋轮纵勒”“莫如胜槩”“楼起霄宫里”等6首,均为杂言辞。据《乐学轨范》卷四所载《惜奴娇曲破》的《初入排列图》^[9],此曲包含“擷遍”“入破”“虚催”“催袞”“催拍”“中袞”“歇拍”“煞袞”等段落。

3. 歌曲辞,“令”“慢”诸曲辞48首。包括:

作者可考为柳永(1045年前后在世)的曲辞8首,即:《转花枝》(令)、《夏云峰》(慢)、《醉蓬莱》(慢)、《倾杯乐》、《雨淋铃》(慢)、《浪淘沙》(令)、《御街行》(令)、《临江仙》(慢)各1首。诸篇原未署作者,但见于《乐章集》,唯篇名、辞句略有不同。例如《转花枝》,一本《乐章集》题调名为《传花枝》;《雨淋铃》,在宋代词集中又名《雨霖铃》或《雨零铃》;《临江仙》,调名于《花草粹编》作《临江仙引》,于《词谱》作《临江仙慢》^[10]。

作者可考的其他曲辞7人8首,均为北宋作品,即:《少年游》,据考即晏殊(991—1055)词之上阙;《洛阳春》,据考即欧阳修(1007—1072)“纱窗未晓黄莺语”词;《金殿乐》(慢,踏歌唱),原辞2首,皆咏仙居生活,后一首据考即苏轼(1036—1101)《行香子》;《黄河清》(慢),咏“大晟奏功”,据考为晁端礼(1046—1113)词;《感皇恩》(令),原辞2首,皆咏骑行人,前一首据考为赵企(字循道,约1063—1120)词;《帝台春》(慢),据考即李景元(字甲,1099前后人)词;《花心动》(慢)2首,前首咏美人厌夏,后首咏春夜,《花庵词选》《草堂诗余》属阮逸之女作^[11]。

作者未明的曲辞32首,除以上所说《感皇恩》(令)、《金殿乐》(慢,踏歌唱)外,另有30首,可分五种情况:(一)《万年欢》(慢)4首,皆咏“圣主理化感四塞”。(二)《还宫乐》、《清平乐》、《水龙吟》(慢)、《行香子》(慢)、《游月宫》(令)、《满朝欢》(令)、《天下乐》(令)等7首,

皆为献寿辞，咏神仙来祝皇寿或“神仙队”之舞者。

(三)《忆吹箫》(慢)、《醉太平》、《千秋岁》(令)、《风中柳》(令)、《西江月》(慢)、《桂枝香》(慢)等6首，皆咏相思或离愁。(三)《月华清》(慢)、《惜花春早起》(慢)、《爱月夜眠迟》(慢)等3首，皆咏调名本意，亦即创调之辞。

(四)《荔子丹》、《安平乐》、《太平年》(慢，中腔唱)等3首，皆咏宴乐。(五)《汉宫春》(慢)、《百宝妆》、《雨中花》(慢)、《迎春乐》(令)、《庆金枝》(令)、《感恩多》(令)、《解佩》(令)等7首，咏风景与人物。其中《感恩多》(令)被《词谱》归为《山花子》体^[12]；《汉宫春》(慢)被《词谱》归为张先《汉宫春》体^[13]；《解佩》(令)体则见于《词谱》卷一五，有5种大同小异的体式^[14]。

(二)其它高丽词^[15]：

1. 作于宋徽宗赐乐(1114—1116年)以前的词，5调5首。即：高丽宣宗王运(1049—1094)所作《添声杨柳枝》1首；金克己(1150?—1204?)所作《采桑子》《锦堂春》《玉楼春》《望江南》(《忆江南》)，共4调4首^[16]。其中《采桑子》与《词谱》所载和凝词体略同^[17]。

2. 作于宋徽宗赐乐(1114—1116年)以后的词，32调141首。即：《更漏子》1首，慧谔作；《临江仙》(令)5首，分别为李奎报、郑誦、李承休、李詹(2首)所作；《望江南》2首、《渔家傲》1首、《浪淘沙》(令)2首、《桂枝香》5首、《清平乐》1首，共11首，皆李奎报词；《沁园春》1首、《江神子》1首、《太常引》1首、《大江东去》1首、《人月圆》1首、《水调歌头》2首、《玉漏迟》1首、《洞仙歌》1首、《满江红》1首、《木兰花》(慢)2首，共12首，皆李齐贤词。又《鹧鸪天》10首，李齐贤作5首，元天锡作4首，金九容作1首；《浣溪沙》5首，李齐贤作2首，郑誦作2首，李谷作1首；《蝶恋花》2首，李齐贤、元天锡各作1首；《菩萨蛮》3首，李齐贤作2首，权遇作1首；《巫山一段云》77首，李齐贤作32首，李谷作8首，郑誦作8首，权近作8首，权遇作8首，金九容作1首，安鲁生作12首；《梦乡仙》1首，闵思平作；《朝中措》4首，闵思平作3首，金九容作1首；《南歌子》(又名《南柯子》)2首，李谷、李詹各1首；《阮郎归》2首，元天锡、

成石璘各1首。又《画堂春》《卜算子》《长相思》《少年游》各1首，共4首，金九容作；《剔银灯》1首，崔执钧作；《虞美人》1首，李詹作。

3. 权贵妃所作词3调3首，即《谒金门》《踏莎行》《临江仙》(令)各1首。权贵妃生卒年不详，一说即《明史》所记权贤妃，乃朝鲜朝人^[18]。

三 关于高丽“唐乐”词的来源

关于高丽词的数目，有不同的统计数据，未有定说；本文故详细列出以上清单，以便作进一步讨论。在这场讨论中，最关键的问题是如何看待高丽“唐乐”词的来源，影响最大的说法见于罗忱烈先生《高丽朝鲜词说略》一文，即认为《高丽史·乐志》“唐乐”辞大多出自高丽词人之手。此说有四个要点：

(一)从词调看，“在‘唐乐’67首词中，除柳永等15首采自中国之外，其余52首极可能是高丽词人作的。因为其中《献天寿慢》《金盏子令》《折花令》《荔子丹》等17个词调，从来没有在我国词籍里出现过；而且《献仙桃》《寿延长》等词组，都是颂圣贡谏的整套歌舞剧曲，显然出于御用文人之手，不是用现成的宋元人词可以拼凑出来的”。也就是说，“词调为宋元所无的竟然多至17个，除是他们的‘自度曲’外，是不容易解释的”。

(二)从内容看，“我们既不能证明那些词全是宋代的作品，更不能证明那些无名氏作者都是中国人”。那些颂圣之词“断不是宋朝的作者跑到高丽去歌功颂德的，所以我推测出于高丽王朝御用文人之手”。

(三)从词作品的艺术水平看，这些作品显露了高丽身份。比如说，“柳词中的《传花枝》，全是市井无赖语”，所以必是高丽人自作。“如果是宋徽宗赐给高丽王作燕乐，这个玩笑就开得太大了。”

(四)从文化相似性方面看，高丽奉中国正朔，不仅“书同文”，而且衣冠文物、典章制度也与中国大同小异。“当唐诗、唐五代和宋词流行时，也一定在彼邦流传。”“如果把他们的词按年代放进元明清的词籍里，大概也不容易分辨出来。”由此可以说，在《高丽史·乐志》中，出现了宋词和高丽词的相混。

这四条，主要涉及两个词学史问题：创调词的归属问题和高丽“唐乐”词的文化性格问题。关于后一个问题（高丽“唐乐”词的文化性格），我曾在《〈高丽史·乐志〉“唐乐”的文化性格及其唐代渊源》一文^[19]（以下简称《“唐乐”性格及渊源》）中作过详细讨论；现在，拟着重谈谈创调词的归属问题。

据以上统计，《高丽史·乐志》所载“唐乐”共有70首作品。其中可考为宋代作家的词作16首，在《高丽史·乐志》中未署作者名；其来历，是通过同中国资料的比证而被确认的。这就意味着，除此之外的54首词，可能有两个来源：其一，如罗先生所说，可能是高丽文人创作的；其二，可能和以上16首作品一样，来源于中国，只是未见直接的记录。

到底是哪一种推测更接近历史真实呢？既然创调词具有词曲一体的特性，那么，应该考察作品所用的曲调。分析表明，这54首作品使用了两类曲调：一是队舞、曲破之曲，约14曲；二是“令”“慢”诸曲，约26曲。其中《献天寿慢》《献天寿令》《中腔令》《破字令》《步虚子令》《清平令》《白鹤子（微臣）》《嚤子令》《太平年》《荔子丹》《惜花春早起慢》《游月宫令》等12曲，在宋词中未有同名作品，即是罗先生所说的创调之曲。

那么，这些曲调是不是像罗先生所说的那样，是作为“自度曲”而产生的呢？显然不是。因为“自度曲”是一个词学概念，指通晓音律的文人自己的作品谱写新曲；而上述曲调，却首先是队舞曲，即《献天寿慢》《献天寿令》《中腔令》《破字令》《步虚子令》《清平令》《白鹤子（微臣）》《嚤子令》等8曲；其次是与队舞同场表演的“慢”曲或“令”曲，即其它4曲。如果说“自度曲”是作家或文人的行为，那么“队舞”就是艺术家或艺人的行为；如果说前者是书斋里的活动，那么“曲破”、“令”唱、“慢”唱就是教坊和歌舞场中的活动。这意味着，若依照“自度曲”的面貌来揣度队舞曲的创调，那就是缘木求鱼。

“自度曲”是一个中国说法，最早见于《汉书·元帝纪》，云：“元帝多材艺，善史书，鼓琴瑟，吹洞箫，自度曲，被歌声。”应劭说，这指的是元帝能自制歌曲：“自隐度作新曲，因持新曲以为歌诗

声也。”^[20]此事在后来被各种典籍反复提及；这些典籍在引用故事的同时，往往表示度曲是专门“材艺”，非乐师不能办。同样，史书也往往把“度曲”记为乐师之责。例如《宋书·乐志》引张华语说“识乐知音，足以制声，度曲法用率非凡近所能改”；又如《唐诗纪事·李益》说“其《受降城闻笛诗》，教坊乐人取为声乐度曲”^[21]。尽管到南宋以后，在姜夔等词人中出现了“自度曲”“自制腔”的风尚；但从北宋以前——大晟乐传入高丽以前——的记录看，非专业乐师“自度曲”的事例并不多见，仅有十来条记录。例如说北齐后主“自能度曲……别采新声，为《无愁曲》”^[22]、唐“玄宗度曲，欲造乐府新词”^[23]、唐国子司业段安节“善音律，能自度曲”^[24]、后唐庄宗李存勖“知音，能度曲”^[25]、北宋名将高怀德“自为新声，度曲极精妙”^[26]、北宋词人柳永善度曲，其作品按宫调分类编辑^[27]、北宋词人贺铸“尤长于度曲”^[28]、北宋词人杨绘（字元素）自制《劝金船》曲调，时称“自撰腔”^[29]等。这些记录说明：第一，“制声度曲”是专门之事，掌于宫廷乐官，本是乐府事务；第二，“度曲”需要专门才能，所以在北宋以前，关于文人“度曲”的记载不多；第三，尽管如此，西汉以来，仍有汉元帝、北齐后主、唐玄宗、后唐庄宗等帝王以及段安节、柳永、贺铸、杨绘等作家，掌握了“度曲”的技术，并进行了“自度曲”的创作。综合起来看，在中国，“自度曲”是一个非常稀薄的音乐传统。

由此返观罗先生的论证，其中的不合理就是显见的了。第一，既然词调产生于“度曲”，那么，首先要看高丽是否有关于度曲的记录，以确定它是否具备度曲的传统和度曲的条件，而不能随意揣测。第二，既然度曲是一种音乐行为，那么，就不能把词调的产生归结为“御用文人”的创作，而要关注乐人在词调创制上的作用。第三，既然“《献仙桃》、《寿延长》等词组，都是颂圣贡谏的整套歌舞剧曲”，那么，要辨明其来历，就应该考察“颂圣贡谏”的风俗背景，以及这种成套的“歌舞剧曲”的文体渊源。令人遗憾的是，罗先生并未关注这几方面情况。

不过，《“唐乐”性格及渊源》一文对高丽“唐乐”音乐来源的论证，却恰好可以填补这一空白。比如：高丽“唐乐”是乐、器、工、衣的组合，是

系统地传入高丽的。这就意味着，文词附着于歌曲，所谓创调词实质上就是乐曲始辞。又如，通过和《宋史·乐志》《东京梦华录》《武林旧事》《鄮峰真隐漫录》等书的相关记录相比较，我们知道，高丽“唐乐”的音乐品种，恰好是流行于宋代音乐品种，其表演方式也是宋代方式。这说明，作为其中一个组成部分，“唐乐”乐曲是在宋代创制的。另外，从曲名和曲辞看，这些曲调的本来身份是宋代歌曲。比如《游月宫》辞云“玄宗游月宫”，可见此曲得名于唐玄宗游月宫的故事。《宋史·乐志》也为此提供了旁证，说《游月宫》是宋太宗改制的小曲。又如《白鹤子（微臣）》辞云“住在蓬莱，下生莲蕊”云云，可见此曲配合出于拓跋魏的唐舞《莲花台》；而据《宋史·乐志》，它恰好归属于教坊队舞小儿队中的柘枝队。再如《献天寿慢》《献天寿令》《中腔令》《破字令》《步虚子令》等曲表演西王母来贺嘉会，《荔子丹》辞云“簇神仙会赴瑶池”，说明这些曲调均曾用于宋代的“上元观灯”活动和天宁节寿庆。另外，任半塘先生说过：《太平年》是由唐曲《太平乐》演变而来的^[30]。

事实上，有一个重要办法，可以证明“唐乐”曲调都来自宋代歌曲。这就是考察宋代词调的产生途径。据中韩两方面资料，第一条途径是沿用唐五代的旧曲。在《教坊记》所载盛唐教坊乐曲343曲中，至少有135曲被宋人用为词调；而其中《献天花》《风中柳》《抛球乐》《清平乐》《还宫乐》《天下乐》《贺圣明》《帝台春》《浪淘沙》《感皇恩》《临江仙》《感恩多》《西江月》《万年欢》《倾杯乐》《金殿乐》《雨霖铃》等近20支曲调，载入《高丽史·乐志》，是高丽“唐乐”的曲调^[31]。第二条途径是出自教坊等宫廷音乐机构，由其制作而成。例如《宋史·乐志》记载：“太宗洞晓音律，前后亲制大小曲及因旧曲创新声者，总三百九十”；太宗之时，“其急慢诸曲几千数”。“仁宗洞晓音律，每禁中度曲，以赐教坊，或命教坊使撰进，凡五十四曲”^[32]。太宗所制曲含大曲18曲、曲破29曲、琵琶独弹曲破15曲、小曲270曲、因旧曲造新声者58曲，共390支乐曲；其中大曲有《万年欢》《清平乐》二曲，琵琶独弹曲破有《帝台春》曲，小曲有《游月宫》曲，“因旧曲造新

声者”有《瑞鹧鸪》《倾杯乐》二曲。这些乐曲，以及宋教坊龟兹部乐曲《感皇恩》^[33]，都在高丽“唐乐”中用为歌曲。第三条途径才是词人的“自度曲”。在北宋之时，最擅此道的词人是柳永。据统计，柳永现存词作216首左右，使用了至少133种曲调（一说150种），其中始见于《乐章集》的曲调接近一百之数^[34]。通过以上三条途径，北宋人积累了数千支词曲之调，大部分未留下名称；而其中留下了名称的，则往往和高丽“唐乐”相对应。这恰好和高丽朝的音乐情况形成鲜明对比——从现有记录看，高丽宫廷并没有创制汉文词曲的传统。既然如此，我们怎么能把高丽“唐乐”中的无名氏作品，在不作任何考证的情况下，就依凭“不是用现成的宋元人词可以拼凑出来的”等主观猜测，把它们判作高丽“御用文人”的作品呢？

总之，罗忼烈先生关于高丽王朝御用文人创词的说法是不能成立的；相反，综合各方面资料可以判断：高丽“唐乐”中的70首词作品，基本上是和“唐乐”曲调一起传入高丽的，出自宋代人之手。尽管其中有54首无名氏作品，占77%的比重；但在这54首作品中，有26首属于表演文学，此即队舞辞16首、曲破辞6首、《万年欢》组曲4首。这些作品配合结构完整的乐舞，显然是由乐人制作的，是词、乐同体的传播物。剩下28首作品，有21首使用了见于《词谱》《词律》的词调，也就是说，其词曲之调是在中国流传有绪的。除此之外，只剩下《忆吹箫》《月华清》《醉太平》《荔子丹》《太平年》《惜花春早起》《游月宫》等7首作品了。这些作品是不是有中国渊源呢？有的！——如上所说，《游月宫》是宋太宗所制小曲；《太平年》由唐曲《太平乐》演变而来；《忆吹箫》见于宋曹勋《松隐集》^[35]；《月华清》有马庄父、洪叔玑之作，见于宋代黄升所编《中兴以来绝妙词选》^[36]；《醉太平》也被徐叔柔、刘过等人用为词调，见于《阳春白雪》和《绝妙好词笺》^[37]。这些词调都不能说是创自高丽人的。相反，根据《“唐乐”性格及渊源》一文所论“唐乐”东传的年代——1073年前后，教坊传入《踏莎行》《抛球乐》《九张机》别伎和王母队歌舞；1113年，晁端礼作《黄河清慢》，为“唐乐”词中年代最晚的作品；1114年和1116年，宋徽宗分别赐下“新乐”

和“大晟雅乐”——可以推断，高丽“唐乐”词曲是在政和六年（1116）以前传入高丽的。

当然，关于高丽“唐乐”词作品是否在传入之后有所增改，我们认为未可否定。因为在这些作品中，略有疑似高丽作者的痕迹。比如《桂枝香慢》，描写的是一位思念“金门献赋”之郎君的深闺女子，说到这位郎君在“上国”“已擢高第”。如果说“上国”指的是宋国，那么，这首词的口吻便属于一位高丽女子。尽管这可能是一首代言词，“上国”云云可能是增饰，但不排除“唐乐”词中有高丽人的某种创作。不过，有人因“海东”“北暴东顽”二词比较陌生，便判断《瑞鹧鸪（慢）》两首是高丽人所作词^[38]，这种做法却是无理的。首先，这两首词都是《献仙桃》队舞词，其一为“王母”所唱，云“海东今日太平天，喜望龙云庆会筵”，“妾献皇龄千万岁，封人何更祝遐年”云云；其二为舞人所唱，云“北暴东顽，纳款慕义争来”，“一年一庆上元回，愿醉万年杯”云云。前文说到，其风俗背景明显是《“唐乐”性格及渊源》一文论证过的宋代“上元观灯”活动和天宁节寿庆；高丽无此背景。其次，“北暴东顽”一词正好反映了北宋后期的政治军事形势，而“海东”一词则明显符合中原人的语言习惯，请看：

唐李善等注《后汉书》：“夫余国在海东，去玄菟千余里。”^[39]

唐杜佑《通典》：“高宗平高丽、百济，得海东数千余里。”^[40]

唐李白《高句骊》诗：“翩翩舞广袖，似鸟海东来。”郁贤皓注引宋庄绰《鸡肋编》：“鸛禽来自海东，唯青鸛最嘉，故号‘海东青’。”^[41]

唐张籍《赠海东僧》：“别家行万里，自说过扶余……”^[42]

五代刘昫《旧唐书》：“高祖既闻海东三国旧结怨隙……”^[43]

这些记录说明：在唐宋时期，“海东”已经是一个习惯用语，指称朝鲜半岛三国；我们怎能断章取义，把它作为高丽人作《瑞鹧鸪》词的证据呢？

四 关于高丽文人词的来源

以上论述说明，对于朝鲜半岛来说，“词”是

一种外来的文体。其中“唐乐”词是随着“唐乐”的输入而产生的。那么，是不是可以说：“唐乐”词代表了朝鲜半岛词的主源呢？

经考察，我们否定了这个判断。据《中国词文学论考》《历代韩国词总集》和相关补辑资料^[44]，高丽、朝鲜时期的词作品今存2000首左右。我们曾将其与“唐乐”词作比较，制成两份表格：一份是“唐乐”词与其他词作品具有同词牌名关系之表，另一份是“唐乐”词与其他词作品不具有同词牌名关系之表。从中可以知道：“唐乐”词和高丽、朝鲜其他文人词，并没有多少关联。若以《高丽史》成书时间为下限来作比较，那么，高丽、朝鲜文人共使用了48个词牌，其中只有6个词牌与“唐乐”词同名；若以朝鲜朝结束时间为下限来作比较，则高丽、朝鲜两朝文人所使用的词牌多达150个，其中与“唐乐”所录词牌同名者仅有16个。而且，在这16个同名词牌中，只有高丽金九容的《少年游》、朝鲜李裕元的《御街行》、曹友仁的《万年欢》《浣溪沙》（《感恩多》）等4词与“唐乐”词同体。放在高丽、朝鲜朝的词文学总汇当中，这些作品只占很小的比重。

如何理解以上情况呢？我们注意到两个情况：其一，“唐乐”是作为一个宫廷音乐系统规模性地传入高丽的。其中词作品是作为歌辞存在的，服务于宫廷宴乐。它们的影响主要作用于高丽、朝鲜朝的雅乐，而非朝鲜半岛的文人文学。其二，中国的词文学，主要是通过文人交往、书籍交流等文学途径东传的。

关于文人交往，高丽词人李齐贤（1287—1367）的经历是很好的例证。李齐贤曾经七入中华，同赵孟頫、元明善、张养浩、朱德润、吴寿山等文人交游，彼此多有酬赠。他的词作同他在中国长期的游历生活密切相关，往往产自交游场合^[45]。例如在他所作的《松都八景》词中有“紫洞寻僧”篇、“青郊送客”篇，为交游词。其中作于中国的交游作品，则有《鹧鸪天·扬州平山堂，今为八哈师所居》篇和《木兰花慢·书李将军家壁》篇。后篇词云“将军真好士，识半面，足吾生……对酒欢酣四坐，挑灯话到三更”云云，对交游情景作了描写。

关于书籍交流，则宜以苏轼词的流传为例。据

苏颂《已未九月予赴鞫御史……》诗注，早在熙宁十年（1077），苏轼诗文集即已传入高丽^[46]。高丽睿宗时人权适（？—1140）亦有诗云“苏子文章海外闻，宋朝天子火其文。文章可使为灰烬，千古芳名不可焚。”^[47]可见苏轼的影响是通过文集流传而实现的，其中特别值得注意的是词文学。从李奎报（1168—1241）开始，苏词就是高丽文人的仿效对象。李齐贤词亦往往化用苏轼诗词文句，或沿用苏词韵脚。到朝鲜朝，苏词仍然有很大影响^[48]，其条件便是高丽以来苏轼词籍的流传。

前文说到，“唐乐”词东传的年代，乃在政和四年（1114）或六年（1116）。事实上，在此之前，高丽人已经进行词文学创作了。其代表是宣宗王运（1049—1094）所作的《添声杨柳枝》。金克己（1150？—1204？）词虽然稍晚一些，但他使用的《忆江南》《采桑子》《锦堂春》《玉楼春》等词调却不见于“唐乐”。这种情况意味着：朝鲜半岛词文学的发生和发展，乃联系于中、朝之间多种途径的文学交流。我们知道，从唐代初年开始，新罗青年往唐朝留学就成为风气。到唐朝末年，及第者达58人，所辑诗文集达200多种^[49]。及至高丽朝，多位君主致力于文治，光宗十年（958年）实行科举，成宗之时（981年—997年）奖励教育，文宗朝（1046年—1083年）恢复与宋朝的稳定关系，其结果，一方面是学习汉诗汉赋蔚然成风，如徐居正《东人诗话》所说：“高丽光、显以后，文士辈出，词赋四六秣纤富丽，非后人所及。”^[50]另一方面是唐宋文学典籍源源不断地流入半岛，如《药峰遗稿》卷二《杂著》载徐洵（1558—1631）《行香子》“城南卜居”词，序云“看壁上所粘唐人刊传三叠《行香子》词，感而和之”；《沧浪先生诗集》卷一《诗》载成文浚（1559—1626）《菩萨蛮》“金梭响断”，自称“次李白《菩萨蛮》韵”；又载其《菩萨蛮·征妇怨》，自称“戏效温飞卿体”^[51]。

那么，“唐乐”歌辞在朝鲜半岛词史中作用如何呢？我们认为：在多种途径的文学交流当中，“唐乐”歌辞代表了其中一条途径。它对朝鲜半岛词文学的影响仍有踪迹可寻。比如《高丽史》卷一四《睿宗世家》记载：睿宗十一年（1116）夏四月庚午，睿宗“幸金刚、兴福两寺，还至永明寺，御楼船，

宴诸王、宰枢、侍臣，复以御制仙吕调《临江仙》三阙，宣示臣僚”^[52]。睿宗所作《临江仙》今不传，但有理由推断，他的创作接受了“唐乐”的影响。这理由是：（一）睿宗《临江仙》作于“唐乐”东传以后，睿宗是这批音乐的直接受赠人。（二）“仙吕调”《临江仙》见于高丽“唐乐”，作品是柳永所作的《临江仙》词。《增补文献备考》说：“《献仙桃》者，用西王母事以侑乐，亦仙吕调之类，而自唐流传于高丽。”^[53]这件事说明，“唐乐”对于朝鲜半岛词文学的发展有推波助澜的作用。

结论和余论

综上所述，朝鲜半岛词文学的产生是一个重大的文学事件，而不是礼乐事件。它是伴随汉文教育、文人交往、书籍交流等文化活动而发生的，至晚始于高丽宣宗王运（1049—1094）时代。史籍记载：宣宗曾遣使求取《开宝正礼》《文苑英华》《太平御览》《册府元龟》等宋朝新书；宋哲宗亦向宣宗索取128种“好本”之书^[54]。从书籍交流的史实看，也从宣宗《贺圣朝》词与欧阳修《贺圣朝影》的体式关联看^[55]，高丽人对中土典籍与文学的尊崇和吸纳，是朝鲜半岛词文学得以产生的主要原因。

公元1114年和1116年，宋徽宗向高丽王分别赠送“新乐”和“大晟雅乐”。这是朝鲜半岛词文学史上另一个大事件。因为在“新乐”中有70首“唐乐”歌辞，都是词体作品。这些作品由队舞辞、曲破辞、“令”、“慢”诸曲辞组成，用于表演，富于节庆祝寿的色彩，同《宋史·乐志》《东京梦华录》《武林旧事》《鄮峰真隐漫录》等书所记录的宋代教坊曲相近，明显是宋代宫廷音乐同民间风俗活动相结合的结晶。特别是其中的队舞辞，每一组都有紧密的内在联系——例如《献仙桃》队舞辞7首，主题皆是为西王母祝寿；其中《献仙桃·元宵嘉会》和《瑞鹧鸪慢》且辞式相同——这说明，它们是以词曲同体的方式传入高丽的。至于失名所作的曲辞32首，则具有以下两个特点：其一，多咏神仙来祝皇寿，包含“圣主理化感四塞”“愿吾皇万年恩爱”等颂词，乃以宋代“上元观灯”活动和天宁节寿庆为背景；其二，所用曲调或是唐五代的旧曲，或是

宋太宗、宋仁宗以来所制新声曲，都有中土渊源。因此，把“唐乐”无名氏作品判为高丽“御用文人”“自度曲”的说法，以及仅凭“海东”等字眼便判断《瑞鹧鸪（慢）》两首为高丽人作品的看法，都是不能成立的。后者且忽视了这样一个事实：“海东”一词，乃是唐宋人指称朝鲜半岛三国的习惯用语。

为了正确认识朝鲜半岛词文学的产生问题，我们必须打开眼界，注意相关事物——文学同音乐、文学现象同文化现象——的联系与区别。《唐代酒令艺术》一书已经讨论过这种联系与区别——讨论它在唐代的表现，讨论中国词文学发生史上文学先与音乐共生、然后逐步独立的过程^[56]。公元11世纪，这个过程初步完成。这样一来，中国的词文学便以两种身份传入朝鲜半岛了：一种是与音乐共生的词，即“唐乐”歌辞；另一种是独立于音乐之外的词，即所谓“文人词”。前一种“词”由乐人承载，原则上说，它们全是中国人的作品；后一种“词”则是单纯的文学作品，由作家承载。从现存资料看，较早传入高丽的是“文人词”。除高丽睿宗的《临江仙》外，这批词作品同“唐乐”无明显关联。因此可以说，朝鲜半岛词是作为纯文学产生出来的，以中朝文人、中朝典籍的交流为背景。

我们曾对东亚文学的文化结构问题作过讨论，认为它包含三分：一分为体制内的雅文学，一分为体制外的俗文学，一分为口头文学^[57]；我们又曾对朝鲜半岛乐府文学的历史作过讨论，指出兴盛于朝鲜朝的“海东乐府”，乃以《高丽史·乐志》所载俗乐歌辞为思想资料的来源^[58]。由此看来，朝鲜半岛词文学有很复杂的文化身份：一方面，作为“唐乐”歌辞，它是雅文学，因而对朝鲜时期的宫廷乐章产生过影响^[59]；但另一方面，作为“文人词”，它的处境很尴尬——既是体制之外的文学，不像诗、赋、策等文体那样纳入科举制度；又是外来文学，不像俗乐歌辞那样被看作民族文化的象征：于是陷入萎靡不振的状态。所谓“东人不能作小词”，其实不光有主观能力方面的原因，即“不解音律”；也有这种客观条件方面的原因，即无制度保证。正因为这种复杂身份，作为“唐乐”歌辞的“词”和作为“文人词”的“词”，两者在历史上很少交集。从这个角度看，朝鲜半岛词的产生，乃意味着两个

文学系统——宫廷乐章系统和“文人词”系统——的出现。它们联系于两种不同形式的文化传播：前者作为政治行为，规模性地传入高丽；后者以持续不断的文化交流为基础，分散地传入高丽。由此可知，讨论朝鲜半岛词之产生问题有一个重要意义，即认识古代东方文学的文化层级性。

[本文系国家社科基金重大招标项目“域外汉文音乐文献整理与研究”（项目编号：12&ZD162）的阶段性成果，在刘娇协助下完成。定稿之时，吸收了评审专家的意见]

[1] [47] [50] 参见《韩国诗话全编校注》，第183、185、197页，第1448、1320页，第2538页，人民文学出版社2012年版。

[2] 郭茂倩辑：《乐府诗集》卷七九，第1107页，中华书局1979年版。王灼：《碧鸡漫志》卷一，第52页，上海古籍出版社1958年版。张炎：《词源序》，《词源疏证》，第1页，中国书店1985年版。

[3] 参见王小盾：《唐代酒令与词》，《文史》第30辑，中华书局1988年版。

[4] 参见王小盾：《从曲子辞到词：关于词的起源》，载《起源与传承：中国古代文学与文化论集》，凤凰出版社2010年版。

[5] 车柱环：《中国词文学论考》，首尔大学校出版部1982年版。

[6] [15] 柳己洙：《历代韩国词总集》，第1—63页，第1—63页，韩信大学（한신대학교）出版社2006年版。

[7] 罗忱烈：《高丽朝鲜词说略》，《文学评论》1991年第3期。

[8] [18] 李宝龙：《韩国高丽词考论》，《社会科学辑刊》2010年第3期。

[9] 成倪等：《乐学轨范》，第204—205页，文化艺术出版社2013年影印本。

[10] [11] [12] [13] [14] [17] 王奕清等编：《钦定词谱》，第1540—1541页，第2321—2332页，第419—420页，第1643—1656页，第980—984页，第290页，中国书店1983年版。

[16] 参见李宝龙：《韩国高丽词文学研究》，第69—232页，人民出版社2011年版。

[19] 王小盾：《〈高丽史·乐志〉“唐乐”的文化性格及其唐代渊源》，《域外汉籍研究集刊》（创刊号），中华书

局 2005 年版。

[20]《汉书》卷九,第 298—299 页,中华书局 1962 年版。

[21]《宋书》卷一九,第 539 页,中华书局 1974 年版;《唐诗纪事》卷三〇,第 461 页,中华书局 1965 年版。

[22]《隋书》卷一四,第 331 页,中华书局 1973 年版。

[23][43]《旧唐书》,第 5053 页,第 5335 页,中华书局 1975 年版。

[24]《新唐书》卷八九,第 3764 页,中华书局 1974 年版。

[25]《新五代史》,第 398 页,中华书局 1974 年版。

[26][28][32][33]《宋史》,第 8823 页,第 13103 页,第 3351—3356 页,第 3349 页,中华书局 1977 年版。

[27]柳永:《乐章集》第 1 册,第 505—648 页,上海古籍出版社 1989 年影印彊村丛书本。唐圭璋编:《全宋词》第 1 册,第 13—57 页,中华书局 1965 年版。

[29]唐圭璋编:《全宋词》第 1 册,第 82、282 页。

[30][31]参见任半塘:《教坊记笺订》,第 187—222 页,凤凰出版社 2013 年版。

[34]参见薛瑞生:《乐章集校注(增订本)》,第 39 页,中华书局 2015 年版。

[35]曹勋:《松隐集》卷三八载《凤凰台上忆吹箫》“碧玉烟塘”词,《文渊阁四库全书》第 1129 册,第 564 页,上海古籍出版社 1987 年版。

[36]黄昇:《中兴以来绝妙词选》,《四部丛刊初编》第 438 册,第 63 页上、106 页下,上海商务印书馆 1929 年版。

[37]杨朝礼编:《阳春白雪》卷六,第 425 页,上海古籍出版社 1993 年版。《绝妙好词笺》,周密编,查为仁、厉鹗笺,第 31 页,上海古籍出版社 1984 年版。

[38]李宝龙持这一观点,参见《韩国高丽词文学研究》,第 60 页。

[39]《后汉书》,第 77 页,中华书局 1965 年版。

[40]《通典》第 4 册,王文锦、王永兴等点校,第 4478 页,中华书局 1988 年版。

[41]《李太白全集校注》,郁贤皓校注,第 701 页,凤凰出版社 2015 年版。

[42]《全唐诗》,第 4319 页,中华书局 1960 年版。

[44]参见柳己洙:《历代韩国词总集补正记》,载《民族文化》第 39 辑,2012 年;又《中国词의受容과创作》,载《中国学研究》第 65 辑,2013 年。

[45]柳己洙:《李齐贤及其词之研究》,第 89 页,香港大学 1991 年版。陶然:《金元词通论》,第 178 页,上海古籍出版社 2001 年版。李宝龙:《韩国高丽词文学研究》,第 174—185 页。

[46]苏颂著:《苏魏公文集》上册,王同策等点校,第 130 页,中华书局 1988 年版。

[48]柳基荣:《苏轼与韩国词文学的关系》,载《复旦学报》1997 年第 6 期。李宝龙:《韩国高丽词文学研究》,第 207—215 页。

[49]崔湜《送奉使李中父还朝序》云:“由此以至天祐,终凡登宾贡科者五十有八人。”徐居正等编:《东文选》卷八四,第 4 册,第 346 页,韩国民族文化刊行会 1994 年版。金约瑟、金圣仪编:《罗丽艺文志》,第 4—49、263—282、297 页,弘文书馆 1964 年版。

[51]徐洳:《药峰遗稿》卷二,《韩国文集丛刊》第 63 册,第 163 页;《沧浪集》卷一,《韩国文集丛刊》第 64 册,第 11—12 页,景仁文化社 1990 年版。

[52]《高丽史》上册,第 281 页下,景仁文化社 1972 年版。

[53]《增补文献备考》卷一〇七《乐考》,中册,第 289 页下,明文堂 2000 年版。

[54]参见《续资治通鉴长编》卷三六五,第 3370 页,上海古籍出版社 1986 年版。又见《增补文献备考》卷二四二《艺文考》,下册,第 838 页上下、842 页下。

[55]参见陶然:《论欧阳修词与早期高丽词关系》,《第十五届中国韩国学国际研讨会论文集·语言文学卷》,民族出版社 2016 年版。

[56]王小盾:《唐代酒令艺术》,东方出版中心 1996 年版。

[57]王小盾:《东亚俗文学的共通性》,《中国社会科学》2015 年第 5 期。

[58]王小盾:《从李家源看朝鲜半岛的乐府观》,《文学评论》2014 年第 4 期。

[59]王小盾:《朝鲜世宗时期的礼乐及其同中国的关联》,载《曲学》第 2 卷,上海古籍出版社 2014 年版。

[作者单位:温州大学人文学院]

责任编辑:赵 培