

宋词演唱考略

谢桃坊

一

词体是配合唐以来新兴燕乐的音乐文学，唐人称它为“曲子词”，意即配合乐曲的歌词。词体经过晚唐、五代的发展，在宋代臻于繁荣兴盛而成为“一代之文学”。宋人称它为“歌词”、“乐章”、“乐府”或“倚声”，都表明了与音乐的密切关系。宋代虽然各种伎艺如说唱、杂剧、说书、影戏等都得到迅速的发展，但词的演唱却因自己独特的艺术生命而为宋人所私自喜爱。在花间尊前写作或欣赏新词，以佐清欢，遣兴娱宾；这种娱乐方式已成为宋人文化生活中一个颇为重要的组成部分，较能满足统治阶级对于世俗享乐的需要。词的演唱在宋代民间也为广大民众欢迎。小唱艺人为市民们演唱通俗的新词，曼声促节，使听众得到快乐、兴奋和慰藉，满足他们审美的文化需要，其中也包含着感官的刺激^①。词既是音乐文学，只有当其入乐以歌时，它的艺术效应才能最充分地表现出来。所以尽管北宋中期，苏轼进行词体改革之后，文人词出现脱离音乐的倾向，而且由于某些词调音谱散佚以致有的旧调在南宋时已不能歌唱，但是直到南宋末年词的歌唱仍未绝响。词的演唱既然在两宋是人们重要的文化娱乐方式之一，其演出场所是极为广泛的。朝廷重大的节日或宴会，均有教坊乐人表演歌舞百戏。皇宫内妃嫔及宫人，亦多习歌舞以供

皇帝声色之娱。中央和地方官署建立有乐营，从民间选取能歌善舞的女艺人入籍为官妓，每遇宴会必合乐表演歌舞。士大夫及贵族之家亦有小乐队及家妓，家宴时则令歌妓侑觞。民间的瓦市勾栏里有专门以唱词为业的小唱艺人，此外茶肆、酒楼、歌馆以及街头都有专业或业余的艺人从事小唱等活动^②。宋词通过歌者在社会各阶层的演唱而得以广泛流传，充分为人们所欣赏，造成了一个时代文学的繁荣。

词的演唱自入宋以来，随着社会审美观念的变化，出现特重“女音”的现象。南宋初年，王灼说：

古人善歌得名不择男女……。唐时男有陈不谦、谦子意奴、高玲珑、长孙元忠、侯贵昌、韦青、李龟年、米嘉荣、李袞、何戡、田顺郎、何满、郝三宝、黎可及、柳恭。女有穆氏、方等、念奴、张红红、张好好、金谷里叶、永新娘、御史娘、柳青娘、谢阿蛮、胡二姊、宠姐、盛小丛、樊素、唐有态、李山奴、任智、方四女、洞云。今人独重女音，不复问能否。而士大夫所作歌词，亦尚婉媚，古意尽矣。

（《碧鸡漫志》卷一）

早在北宋中期李廌便有一首嘲笑善讴老翁的词《品令》：“歌唱须是，玉人檀口，皓齿冰肤。意传心事，语娇声颤，字如贯珠。

老翁虽是解歌，无奈雪鬓霜须。大家且道，是伊模样，怎如念奴。”显然宋人要求歌者色艺俱佳，他们之所以独重女音是为了增强遣兴娱宾的特殊效果。宋代文献中女性歌者最多，姓名可考者有张温卿、谢媚卿、龙靓、陈凤仪、郑容、高莹、陈湘、苏琼、严丽、褚延娘、周子文、王幼玉、谭意哥、聂胜琼、赵才卿、吕倩、萧秀、萧莹、欧懿、桑雅、刘雅、欧倩、文容、王婉、杨兰、洪惠英、王华容、段云卿、徐楚楚、郑玉、陈惜惜、陈怜怜、沈梅娇、车秀卿、杨柔卿^③、李师师、徐婆惜、封宜奴、孙三四、张七七、王京奴、左小四、安娘、毛团、张翠盖、

杨总惜、周寿奴^④、金赛兰、范都宜、唐安安、倪都惜、潘称心、梅丑儿、钱保奴、吕作娘、康三娘、桃师姑、沈盼盼、普安安、徐双双、彭新^⑤、时春春、时佳佳、何总怜、徐胜胜、余元元、钱寅奴^⑥等。其余仅存小名者就更多了。在独重女音的风气下，男性歌者因歌唱伎艺精湛亦在某些场合内受到重视。如朝廷大合乐中的歌板色都是男性歌者，南宋教坊歌板色即有李文庆、李行高、王信等^⑦。南宋民间著名歌者还有俞商卿^⑧、何琮^⑨等。比起女音，男音的确未受到应有的重视。宋词中有许多描述女音演唱的艺术效果的，如晏几道《蝶恋花》：

碾玉钗头双凤小。倒晕工夫，画得宫眉巧。嫩藕罗裙胜碧草，鸳鸯绣字春衫好。三月露桃芳意早。细看花枝，人面争多少。《水调》声长歌未了，掌中杯尽东池晓。

人们不仅欣赏歌唱艺术，同时欣赏歌者的美艳、衣着入时、体态轻盈，往往为其在尊前的风情所倾倒。这是词的演唱优于其他伎艺之所在，最适合宋人的审美情趣了。

二

宋词演唱的规模、组织形式、乐器配合、演唱程序等具体情况都是较为复杂的。兹谨就大合乐中词的演唱、家庭宴乐中词的演唱和一般的小演唱的情况分述如下：

（一）朝廷每逢大朝会、圣节、曲宴等都须大合乐，由教坊祇应。宋代教坊分十三部，吴自牧《梦粱录》卷二十云：

旧教坊有筚篥部、大鼓部、拍板部，色有歌板色、琵琶色、箏色、方响色、笙色、龙笛色、头管色、舞旋色、杂剧色、参军色。但色有色长，部有部头。上有教坊使、副钤辖、都管、掌仪、掌范，皆是杂流命官。其诸部诸色，分服紫、绯、绿三色宽衫，两下各垂黄义襴。杂剧部皆浑裹，余皆幞头帽子。更有小儿队，女童采莲队。^⑩

这十三部实为乐器、歌唱、舞蹈、杂剧四类。教坊使用的乐器，北宋有箏、篳篥、龙笛、笙、箫、埙、篴、琵琶、箜篌、方响、拍板、杖鼓、大鼓、羯鼓^⑪，南宋有箏、篳篥、笛、笙、箫、琵琶、箏、嵇琴、方响、拍板、杖鼓、大鼓^⑫。今河南开封保存的宋代繁塔伎乐砖，菩萨乐伎使用的乐器有拍板、杖鼓、笛、箏、篳篥、排箫、笙、铜钹、羯鼓、鸡娄鼓、琵琶、贝。其所反映的乐队类别与两宋教坊基本相同，属于唐以来的龟兹部^⑬。教坊乐队的规模是相当庞大的，如拍板用十串，琵琶用五十面，杖鼓用二百面，仅乐器演员即有数百人之多。在教坊十三部中只有歌板色是专主歌唱的，所唱的可以是曲，也可以是小词。词的演唱在大合乐里并未居于显著地位。北宋徽宗诞辰天宁节乐次为：第一盏御酒，歌板色一名唱中腔，一遍讫，先笙与箫笛各一管和，又一遍，众乐齐举，独闻歌者之声；第二盏，歌板色唱如前；第三盏，左右军百戏入场；第四盏，诸杂剧色打和，勾合大曲舞；第五盏，独弹琵琶，乐部举乐，小儿舞步前进，群齐合唱，且舞且唱；第六盏，笙起慢曲子，左右军筑球；第七盏，女童队入场，舞《采莲》；第八盏，歌板色一名唱踏歌，合曲破舞旋；第九盏，左右军相扑^⑭。南宋理宗天基节排当乐次与天宁节大致相同，但歌板色的节目有所减少，而增加了器乐和杂剧^⑮。

邵伯温《邵氏闻见录》卷一记述北宋真宗时朝廷宴乐情况说：“真宗皇帝东封西祀，礼成，海内晏然。一日开太清楼宴亲王宰执，用仙韶女乐数百人。有司以宫嫔不可视外，于楼前起彩山障之，乐声若出于云霄间者。李文定公（迪）、丁晋公（谓）坐席相对。文定公令行酒黄门密语晋公曰：‘如何得到了假山？’晋公微笑。上见之，问其故。晋公以实对。上亦笑，即令女乐列楼下，临轩观之，宣劝益频。文定至霑醉。”仙韶乐由宫人组成，有数百人的规模，一般仅于宫中演出。真宗宴亲近大臣而用仙韶女乐实例属外，但以彩屏障蔽。李迪等希望亲观宫人演唱，

以便一睹后宫佳丽，这正反映了宋人独重女音的某些心理。宫中私宴亦称曲宴。南宋后期陈世荣记述其父陈郁在理宗朝参加宫中宴乐的详细情形：

庚申（景定元年）八月，太子请两殿幸本宫清霁亭赏芙蓉、木犀。韶部头陈盼儿捧牙板歌“寻寻觅觅”一句。上曰：“愁闷之词，非所宜听。”顾太子曰：“可令陈藏一（郁）撰一即景快活《声声慢》”。先臣再拜承命，五进酒而成。二进酒，数十人已群讴矣。天颜大悦，于本宫官属支赐外，特赐百匹。……明年四月九日储皇（度宗）生辰，令述《宝鼎儿》，俾本宫内人，群唱为寿，上称得体。……又明年，赐永嘉郡夫人全氏为太子妃。赐宴毕，（太）子妃回宫，令旨俾立成《绛都春》，家宴进酒。（《随隐漫录》卷二）

南宋以来宫中内宴，常命词臣即席作词以付宫人歌唱，或韶头独唱，或数十人齐唱群讴，场面很大。

中央及各级地方官署也经常大合乐，当然其规模比宫廷小多了，而且乐次也有所简化。叶梦得说：“公燕合乐，每酒行一终，伶人必唱催酒，然后乐作。”（《石林燕语》卷五）各官署遇国家重大节日和官员送往迎来，都举行盛大宴会，由各级乐营组织乐工歌妓祇供。宋初名臣寇准素喜歌舞宴乐，“所临镇燕会，常至三十盏，必盛张乐，尤喜《柘枝舞》，用二十四人。每舞连数盏方毕”（《石林燕语》卷四）。北宋政和间徐伸出知常州，曾为其侍婢作有《二郎神》词，“会开封府李孝寿来牧吴门。李以严治京兆，号李阎罗，道出郡下。干臣（徐伸）大合乐燕劳之。喻群娼令讴此词，必待其问乃止。娼如戒，歌之三四，李果询之。”后李孝寿终于设法使其侍婢归还（《挥麈余话》卷二）。在大合乐中除唱小词令曲而外，通常要表演大曲。

大曲兼歌舞之伎，其结构复杂。一曲谓之大遍，“所谓大遍

者有序、引、歌、歛、催、擷、袞、破、行、中腔、踏歌之类，凡数十解”（《梦溪笔谈》卷五）。如周密谈到唐宋大曲《霓裳》说：“《霓裳》一曲共三十六段。尝闻紫霞翁（杨缵）云，幼日随其祖郡王曲宴禁中，太后令内人歌之，凡用三十人，每番十人，奏音极高妙。”（《齐东野语》卷十）其具体歌舞表演情形已不得其详。宋代大曲多裁截用之，谱以新词，进行歌舞表演^⑩。今存南宋初史浩的《采莲舞》，其表演程序最为完备。这是由朝廷教坊女童采莲队表演的：念致语之后，乐起舞队入场，所用歌词有《采莲令》一首、《渔家傲》五首，《画堂春》一首、《河传》一首，歌舞完毕，念遣队词出场。此外还有用一个词调，伴以舞蹈反复歌唱的，如今存无名氏《九张机》，词抒写织妇春怨之情，共九首。词前有勾队词：“《醉留客》者，乐府之旧名；《九张机》者，才子之新调。凭曼玉之清歌，写掷梭之春怨。章章寄恨，句句言情。恭对华筵，敢陈口号：一掷梭心一缕丝，连连织就九张机。从来巧思知多少，苦恨春风久不归。”继而歌舞，后有遣队词：“歌声飞落画梁尘，舞罢香风卷绣茵。更欲缕成机上恨，尊前忽有断肠人。敛袂而归，相将好去。”这由女艺人模仿织妇的舞蹈动作，且歌且舞。《九张机》语言通俗，词意殊怨，当是民间书会才人创作的，故称“才子之新调”。它可能在地方官署或富人家宴中演出的。

（二）北宋雍熙三年（986）编有《家宴集》五卷，收唐末五代词。这个词集早佚，它是供宋初士大夫及贵族举行家宴应歌的唱本。宋代士大夫有优厚的物质条件，他们政事之余或致仕之后，皆“多置歌儿舞女，日饮酒相欢”；因而大都有一个颇具规模的小乐队和一些歌妓。北宋中期，吴感“仕至殿中丞，居小市桥。有侍姬曰红梅，因以名其阁。尝作《折红梅》。……其词传播人口，春日群宴，必使倡人歌之”（《中吴纪闻》卷一）。士大夫们很喜欣赏自己所作的歌词，以能表现其个人的精神生活。

同时的名臣欧阳修，曾将当时流行的艳词和自己所作之词编为《醉翁琴趣外篇》六卷，用来为家妓们习唱^⑦。北宋后期宰相王黼，其家宴规模是很大的，而且在家宴上暗暗进行着政治交易。

“李邴字汉老，任城人，崇宁间进士，为资政殿学士。汉老少日作《汉宫春》词。……一时脍炙人口。政和间丁忧归山东，服终造朝，举国无与谈者。方俟俟无计，时王黼为首相，忽遣人招至东阁开宴，出家姬十数人，酒半，唱是词侑觞，大醉而归。数日遂有馆阁之命。”（《玉照新志》卷三）南宋时教坊的人数有所减罢，某些贵族家的歌舞足堪与教坊相比。“赵元父祖母齐安郡夫人徐氏，幼随其母入吴郡王家，又及入平原郡王家，尝谈两家侈盛之事，历历可听。其后殿七楹，全以青石为饰，故得名，专为诸姬教习声伎之所。一时伶官乐师，皆梨园国工也。吹弹舞拍，各有总之者，号为部头。每逢节序生辰，则旬日外依月律按试，名曰小排当，虽禁中教坊所无也。”（《齐东野语》卷七）宋词中有许多描述家宴之娱的作品，如刘仙伦在某太守家宴上即席为其歌姬作《江神子》词：

华堂深处出娉婷。语声轻，笑声清。燕语莺啼，一一付春情。恰似洛阳花正发，见花好，不知名。金瓯盛酒玉纤擎，满盈盈，劝深深。不怕主人，教你十分斟。只怕酒阑歌罢后，人不见，暮山青。

词里描述了家宴中家妓歌词侑觞的情形。南宋贵胄之后张镃的家宴是极为豪侈的，据周密的记述：“张镃〔字〕功甫，号约斋，循忠烈王（张俊）诸孙。一时名士大夫，莫不交游。其园池声伎服玩之丽甲天下。……王简卿侍郎尝赴其牡丹会云：‘众宾既集，寂无所有。俄向左右云：香已发未？答云：‘已发。命卷帘，则异香自内出，郁然满坐。群妓以酒肴丝竹，次第而至。别有名姬十辈皆衣白，凡首饰花领皆牡丹，首带照殿红一枝，执板奏歌侑觞，歌罢乐作乃退。复垂帘谈笑自如，良久香起，卷帘如前。

别十姬，易服与花而出。大抵簪白花则紫衣，紫花则衣鹅黄，黄花则衣红，如是十杯，衣与花几十易。所讴者皆前辈牡丹名词。酒竟，歌者乐者，无虑数十百人，列行送客。烛光香雾，歌吹杂作，客皆恍然如仙游也。’”（《齐东野语》卷二十）这较具体地描述了张鎡家宴的情况。

近数十年来发掘和整理的宋墓中有出土的几幅壁画伎乐图。墓主都是宋代士大夫和贵族，墓室壁画的伎乐较为形象地反映了墓主生前宴乐的情形，为宋词的研究提供了非常宝贵的资料。江苏淮安杨公佐墓（绍圣元年）壁画，东西两壁绘的是吹奏乐人。东壁共有四个女乐人，第一人执如意，第二人吹乐管，第三人弹五絃，第四人吹箏篥。每人均梳高髻，戴花和耳饰，着长襦。西壁共五个女乐人，第一人梳高髻，插花饰，不戴耳饰，不执乐器，作拱手状。这当是乐部头在作致语，两壁乐人唯此人装束不同，显得端庄华贵。西壁第二人执拍板，第三人执琵琶，第四人执长笛，第五人执笙。四女均梳髻戴耳饰^⑧。两壁九乐人，共为一个乐队，东壁第一个拱手者实居中，显示出重要的位置，由她作致语并歌唱。这形象地描绘了一个家庭乐队。

河南禹县白沙赵大翁墓（元符二年），前墓室壁绘墓主夫妇开芳宴和伎乐场面。伎乐图的正中为一男艺人作舞蹈表演状。左侧五个女乐人正在演奏：前排三人，第一人吹乐管，第二人吹排箫，第三人弹琵琶；后排二人均吹乐管。右侧亦五个乐人：前排男乐人三人，第一人吹管，第二人吹笛，第三人击腰鼓；后排二人，第一个为女乐人执拍板，第二个为男乐人击大鼓^⑨。在右侧的五乐人中只有执拍板者为女乐人，她当是在执板歌唱。这是一幅歌舞宴乐图。

河北井陘县柿庄第六号宋墓（约在政和以后），墓室西壁侧绘宴乐图一幅。图的右部绘一株垂柳，下置桌椅，男主人袖手端坐在右椅上观赏伎乐。主人身侧立二少女，一前一后，可能是客

人，正相对私语。柳树右边一侍女手托果盘徐步向前。图的左部绘伎乐，位置较高。最前面一人为舞童，戴黑色硬脚朝天幞头，着圆领皂袍，腰系绛带，扬袖舞蹈。舞童后第一排四个乐人，第一男乐人击腰鼓，第二男乐人身前亦有一腰鼓，第三男乐人吹箏，第四人系女子，穿绛衫，米色长裙，手执拍板，居于乐队最显著地位。第二排二男乐人，一击大鼓，一吹横笛^②。乐队共七人，只有执拍板者为女性，她正在执板歌唱。这是一幅家宴的全景，有乐工、歌者、舞者、宾主观众和侍女，歌舞正在演出。

以上三幅宋墓画中的乐队组织、乐器和演唱情况大致相同，很真实地反映了宋代士大夫家庭宴乐的一般情形，可以印证宋人有关的文献记载。

（三）词的小唱是最普遍的演唱形式，演唱那些从大曲摘取的令词或慢曲以及民间流行的歌曲。宋词的绝大部分作品便是供小唱艺人演唱用的。南宋时耐得翁说：“唱叫小唱，谓执板唱慢曲、曲破，大率重起轻杀，故曰浅斟低唱，与四十大曲、舞旋为一体。”（《都城纪胜》）这是最早关于“小唱”的界说。耐得翁试想说明：在京瓦伎艺中专从事歌唱的艺人，其职业为“小唱”，她们执板唱词，起音重而结尾轻柔，以便低唱侑觞；它与大曲和舞旋都属于同一艺术部门。稍后吴自牧说：“更有小唱、唱叫、执板、慢曲、曲破，大率轻起重杀，正谓之浅斟低唱。若舞四十六大曲皆为一体。”（《梦粱录》卷二十）这是抄袭耐得翁的解释而有不少讹误：如“小唱、唱叫、执板、慢曲、曲破”概念之间的关系不明，语意淆混；“若舞四十六大曲皆为一体”于义更为不通，混乱了大曲与舞旋的区别。近世学者认为“大曲歌舞相合，而小唱则歌而不舞”^②，或认为小唱是“进行清唱，唱时用板打着拍子，歌唱中充分运用强弱的变化来加强抒情效果”^②。我们从宋代有关文献发现，以上的解释都是较为片面的或错误的。

宋人观念中的小唱主要是指女艺人执板清唱小词，也可伴以一二简单乐器；或者在简单乐器伴奏下，女艺人既唱小词又随之舞蹈。宋人要求小唱艺人色艺俱佳，而且风流多情，如宋词里对小唱艺人的赞美总是包含色与艺的。赵福元赠歌妓的《鹧鸪天》词描绘歌妓演唱时情态。

裙曳湘波六幅缣，风流体段总无嫌。歌翻檀口朱樱小，
拍弄红牙玉笋纤。腔子里，字儿添。嘲撩风月性多般。
忙憎声里金珠迸，惊起梁尘落舞帘。

赞美了这位歌妓美丽的湘裙，风流的体态，红润的歌唇，执板的纤手，活泼的心性，精湛的艺术。

小唱最简单的方式是清唱，歌者执拍板唱小词，如词人们所描述的：“帘下清歌帘外宴。虽爱新声，不如见花面。牙板数敲珠一串”（柳永《凤栖梧》）；“小杏春声学浪仙，疏梅清唱替哀絃”（晏几道《浣溪沙》）；“画幕灯前细雨，垂莲盏里清歌。玉纤持板隔香罗，不放行云飞过”（周紫芝《西江月》）。这种清唱除拍板而外不用其他乐器伴奏，歌者仅一人，而且不舞蹈。有时歌者也可以不用拍板，以手代拍而歌，如洪迈所记明州舒信道宅中一弟子艳遇的故事：“方盛秋佳月，一舒呼灯读书，忽见女子揭帘入，素衣淡妆，举动妩媚。……舒甚喜曰：‘留汝固吾所乐，或事泄奈何？’女曰：‘姑置此虑，续为之图。’俄一小青衣携酒肴来，即促膝共饮，三行，女敛袂起，致辞曰：‘奴虽小家女，颇能缀词。’辄作一阕，叙兹夕邂逅相遇之意。顾青衣举手代拍而歌曰……。盖寓声《烛影摇红》也。”（《夷坚志补》卷二十二）许多歌妓都是能歌善舞的，她们在表演时总是载歌载舞，有“云随绿水歌声转，雪绕红绡舞袖垂”之感。词人张元幹的《瑞鹧鸪》描写一位妙龄歌妓：“雏莺初啭斗尖新，双蕊花娇掌上身。总解满斟偏劝客，多生俱是绮罗人。回波偷顾轻招拍，方响低敲更合筳。豆蔻梢头春欲透，情知巫峡待为云。”她在表演开

始时，回头用眼波暗示拍板者起拍，继而在方响与箏伴奏下轻歌曼舞了。这样的演唱艺人是无法执拍板的，一般是手执歌扇，且唱且舞的。这种歌扇是宋代妇女们通用的纨扇，但它特别精美，扇面上记有曲名，以便听众点唱。晏几道词所谓“歌尽桃花扇底风”即是歌完扇上所记的曲子；所谓“溅酒滴残歌扇字”即歌扇上书记曲名的文字。李吕的《调笑令》中咏歌的诗句有“锦字两行妆宝扇，扇中鸾影迷娇面”也说明了歌扇的作用。歌扇确也有障面的妙用，如苏轼《江城子·孤山竹阁送述古》：“翠娥羞黛怯人看。掩霜纨，泪偷弹。且尽一尊，收泪唱《阳关》”。在欢送太守陈襄离任的宴会上，这位歌妓因念旧情忍不住流泪了，自觉害羞，以歌扇掩面而偷偷弹泪。

小唱因方式简便和能满足宋人的审美与享乐的心里，因而自宫廷、贵家以及民间的许多场合都有广泛的群众基础。南宋初胡铨记述了一次与孝宗皇帝在后殿欣赏宫妃小唱的情形：

隆兴元年癸未岁，五月三日晚，侍上于后殿之内阁。…
…上御玉荷杯，予用金鸭杯。初盃，上自取酒，令潘妃唱《贺新郎》……。上再三令免拜，亦且微揖。潘妃执玉荷杯唱《万年欢》。此词乃仁宗亲制。上饮訖，自执尊坐，谓予曰：“礼有报施，乃卿所言。”余再三辞避，蒙旨再三劝勉。上乃亲唱一曲，名《喜迁莺》，以酌酒。…特令妃劝予酒，予再辞不获。上旨谓妃曰：“胡侍读能饮，可满酌。”歌《聚明良》一曲。上抚掌大笑曰：“此词甚佳，正惬朕意。”（《玉音问答》）

孝宗对朝廷重臣特别恩眷，以致免去君臣大礼，令潘妃小唱侑觞，所以胡铨特记下此事以铭感不忘。这种环境是不需要大合乐的。

贵族之家虽然也有乐队，可以进行小排当，但也往往喜欢小唱。如宋人话本《菩萨蛮》讲述绍兴年间吴七郡王家的一次小唱：“见可常聪明朴实，一府中人都欢喜。郡王与夫人解粽，就

将一个与可常，教做粽子词，还要《菩萨蛮》。可常问讯了，乞纸笔写出一词来……。郡王见了大喜，传旨唤出新荷姐，就教她唱可常这词。那新荷姐生得眼长眉细，面白唇红，举止轻盈，手拿象板，立于筵前，唱起绕梁之声。众皆喝采。”

在民间，小唱更是市民群众喜闻乐见的文艺形式。从《水浒传》第五十一回所讲述的白秀英卖艺的过程，可见瓦市勾栏里讲唱或演唱的大致程序。艺人在锣声中上场，参拜四方，先说一段江湖卖艺人套语，便开始演唱，唱完了拿起盘子指着说：“财门上起，利地上住，吉地上过，旺地上行。手到面前，休教空过。”听众便随缘给一些赏钱。宋人话本《金明池吴清逢爱爱》讲述了酒肆中小唱的情形：

北街第五家，小小一个酒肆，倒也精雅。内中有个量酒的女儿，大有姿色，年纪也只好二八。……上得按儿，那女儿便叫：“迎儿，安排酒来，与三个姐夫贺喜。”无移时酒到痛饮。那女儿所事熟滑，唱一个娇滴滴的曲儿，舞一个妖媚媚的破儿，搯一个紧飐飐的箏儿，道一个甜甜嫩嫩的千岁儿。

在酒楼里“又有下等妓女，不呼自来，筵前歌唱，临时以些小钱物赠之而去，谓之‘扎客’，亦谓之‘打酒座’。”（《东京梦华录》卷二）宋人话本《金鳗记》里讲述市井女子庆奴困于旅舍，暂到酒楼小唱的情形：“庆奴道：‘我会一身本事，唱得好曲，到这里怕不得羞。何不买个锣儿，出去诸处酒店内卖唱，趁百十文，把来使用，是好也不好？’……自从出去赶趁，每日撰得几贯钱来，便无话说。”这些非专业的艺人，因流落都市而卖艺为生，其情境是非常可怜的。由此也可见到都市民众对小唱的喜爱了。

三

宋词的歌法由于音谱的失传和音响资料无法保存，已不可详

考。从残存的有关文献里，可推测词调音乐有如下三个特点：第一，宋代教坊与民间的唱法有所不同，“教坊则婉媚风流，外道则粗野嘲啞，村歌社舞亦又甚焉”^②；第二，真正的歌唱与文人的信口吟诵是两回事^③；第三，同一词牌的乐调，只能说基本相同，但实质上却从来没有绝对相同、分毫不差的，具体的声腔也必然由于各具特色而有所差异^④。宋人词集今仅存姜夔《白石道人歌曲》中自度曲十七首旁缀有音谱，经过清代和近世学者的考释已能破译，但按译谱今唱与原之歌法也只能仿佛其似。宋词歌法的真实情况，也只能从宋人关于歌法的描述和歌法口诀了解其某些特点或要求。

北宋时沈括曾谈到歌法说：

古之善歌者有语，谓当使声中无字，字中有声。凡曲止是一声，清浊高下如萦缕耳。字则有喉、唇、齿、舌等音不同。当使字字举本皆清圆，悉融入声中，令转换处无磊块。此谓“声中无字”，古人谓之“如贯珠”，今谓之“善过度”是也。如宫声字，而曲合用商声，则能转宫为商歌之，此“字中有声”也；善歌者谓之“肉里声”。不善歌者，声无抑扬，谓之“念曲”；声无含韵，谓之“叫曲”。（《梦溪笔谈》卷五）

南宋吴自牧谈到小唱的歌艺要求应是“歌喉宛转，道得字真韵正”，“声音软美”（《梦粱录》卷二十）。张炎说：“余谓有善歌而无善听，虽抑扬高下，声字相宣，倾耳者指不多屈。”

（《意难忘》词序）从这些评述里我们可知，宋词的歌唱要求歌者声音软美，声中无字，抑扬高下，字真韵正，举本清圆。宋代民间艺人对歌唱经验曾以口诀或歌诀的方式加以总结，以便记忆和传习。南宋陈元靓编的《事林广记》续集卷七保存有唱赚的《遏云要诀》，其若干规定与小唱是有共通性的：

夫唱赚一家，古谓之道赚。腔必真，字必正，欲有敦亢

掣拽之声，字有唇喉齿舌之异。抑分轻清重浊之声，必别合口半口之字。更忌马琵琶子，俗语乡谈。如时圣案，但唱乐道，山居水居清雅之词；切不可风花柳艳冶之曲，如此则为渎圣。社条：不赛筵会吉席，上寿庆贺不在此限。假如未唱之初，执板当胸，不可高过鼻，须假鼓板撚掇，三拍起引子，唱头一句，又三拍至两片结尾，三拍煞，入序，尾三拍，巾斗煞，入赚，头一字为一拍，第一片三拍后仿此，出赚三拍，出声斤斗，又三拍煞尾，声总十二拍，第一句四拍，第二句五拍，第三句三拍，煞。此一定不逾之法。

这除了对歌艺的要求外，还有歌唱的禁忌，执拍板的姿态，歌唱与拍眼的配合。其中有些术语行话已难以考实了。

张炎《词源》上卷保存有《讴曲旨要》歌诀八首，是较为完整的歌法总结。近世学者对它作了笺释与考证^⑥，但由于歌法的失传，仍难对它确切地理解。在《讴曲旨要》里，关于歌法大致谈了这样一些要点：一、停顿须在用韵处，大顿时声音延长，小顿时短促，处理好二者之间断续的关系；二，节奏的进行在须要带过第二字时宜急，遇转折处则声韵悠长，遇高吭时歌声特别直升；三，处理好腔与字的关系，先道字后还腔，遇字少声多时则助以余音；四，要求换气自然，取气不乱，停声待拍时慢而不断。总的要求是“举本清圆”，“含韵抑扬”。于此可见宋人关于歌法的经验总结是大致相同的，它最能体现宋词的艺术风格和宋人的审美趣味。

关于宋词演唱的情况，由于其文化背景消失与文献之不足征，我们现在很难将其真实面貌复原，仅可从宋词作品、宋人笔记杂书以及词学文献和出土文物资料加以考察而能略见其大概。词是音乐的文学，它必须入乐歌唱才能充分实现艺术效应。词的演唱是宋人文化生活的重要内容之一，在朝廷、官署、家庭、瓦市、茶肆、酒楼、歌馆等处都有其演出场所。它为社会各阶层群

众所喜爱和欣赏，有其生存和发展的社会基础。宋词的演唱特重女音，而且要求演唱者色艺俱佳，造成特殊的美感，以满足人们精神与感官的娱悦。宋词演唱形式基本上有三种：一是朝廷与官署大合乐中词的演唱，由教坊或乐营担任，规模庞大，乐队复杂，多表演大曲，有歌有舞；二是士大夫与贵族家庭宴乐中词的演唱，由家庭小乐队和家妓们表演，通常有六人或十余人演出规模，除唱小词而外，也演出大曲的片段，有遣兴娱宾的作用；三是小唱，歌妓一人执拍板清唱，或在极简单的乐器伴奏下且歌且舞，其适应范围极广泛。宋词的歌唱，要求歌者声音软美，声中无字，字真韵正，含韵抑扬，举本清圆，以此体现宋词婉美的特点。宋代民间艺人曾以口诀的方式总结了歌法经验以便传习。从宋词演唱的粗略情况，我们可以见到宋人文化生活的一个侧面，有助于理解词体在两宋繁荣兴盛的原因，由此也可以进一步去认识宋人深层的文化精神。

注：

① 参见拙文《宋人词体观念形成的文化条件》，《社会科学战线》1990年第1期。

② 详见拙文《宋代歌妓考略》，《中华文史论丛》1983年第4辑。

③ 见《全宋词》，1980年中华书局。

④ 《东京梦华录》卷五。

⑤ 《梦粱录》卷二十。

⑥ 《武林旧事》卷六。

⑦⑫⑮ 同上书卷一、卷四。

⑧ 姜夔：《角招·序》。

⑨ 冯取洽：《沁园春》词题。

⑩ 《武林旧事》卷一所记乐部略同。

⑪⑭ 《东京梦华录》卷九。

⑬ 参见赵为民、黄砚如：《开封宋代繁塔伎乐砖析评》，《河南大

学学报》1988年第4期。

⑯ 参见王国维：《宋元戏曲史》第36—37页，1943年商务印书馆。

⑰ 参见拙文《欧阳修词集考》，《文献》1986年第2期。

⑱ 参见江苏文管会、南京博物院：《江苏淮安宋代壁画》，《文物》1960年8—9期合刊。

⑲ 参见河南省博物馆：《河南文物考古工作三十年》，《文物考古工作三十年》第289页，1979年文物出版社；宿白：《白沙宋墓》，1957年文物出版社。

⑳ 参见河北省文化局文物队：《河北井陉县柿庄宋墓发掘报告》，《考古学报》1962年第2期。

㉑ 陈能群：《论宋大曲与小唱之不同》，《同声月刊》第1卷第9号，1941年。

㉒ 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》上册，第303页，1980年人民音乐出版社。

㉓ 曾慥：《类说》卷四引王安国语。

㉔ 见傅雪漪：《试谈词调音乐》，《音乐研究》1981年第2期。

㉕ 吴小如：《〈词学论荟〉题记》引杨荫浏语，《文学评论》1986年第2期。

㉖ 见任二北：《南宋词之音谱拍眼考》，《东方杂志》第24卷第12号；赵尊岳：《玉田生〈讴歌要旨〉八首解笺》，饶宗颐：《玉田讴歌八首字诂》，均见《词学》第二辑，1983年华东师大出版社。

作者工作单位：四川省社会科学院文学研究所