

论汉魏六朝仪式歌辞的文化功能与传播特点

吴大顺

(广西师范大学 文学院, 广西 桂林 541004)

[摘要] 仪式歌辞是为满足封建王朝各种仪式活动需要而创作音乐歌辞,因其满足仪式活动之需的特殊功能,内容上强调其与仪式活动符号象征的一致性,形式上多采用典雅的四言正格,在传播方式上呈现出程序性、依附性、组织性和共时性特点。仪式歌辞特殊的文化功能和传播特点决定了其传播效果的局限性,在传播范围的拓展性、传播时间的延续性方面均不能与娱乐歌辞相比,人们对仪式歌辞的接受,也主要是从其内容的“象征图式”和“意象结构”出发的,是否美听悦耳不是接受重点。

[关键词] 汉魏六朝;仪式歌辞;文化功能;传播特点

[中图分类号] I207.2 **[文献标志码]** A **[文章编号]** 1674-117X(2016)06-0068-06

On Cultural Function and Transmission Characteristics of Ritual Lyric in Han Wei and Six – dynasties

WU Dashun

(School of Chinese Language and Literature, Guangxi Normal University, Guilin, Guangxi 541004, China)

Abstract: Ritual lyric is the music ode which is created to meet the needs of the ritual activities in feudal dynasty. Because its special function is to meet the need of the ritual activities, it emphasizes the consistency of ritual activities in content, uses elegant four – character phrases in forms, and has procedural, dependent, organizational and synchronic features in transmission. Cultural function and transmission characteristics of ritual lyric decide the limits of its communication effect, so it cannot be compared with entertainment lyrics in development of spreading scope and duration of propagation time. People’s acceptance of the ritual lyric is mainly from symbolic pattern and image structure of content, whether melodious or not is not important.

Key words: Han Wei and Six – dynasties; ritual lyric; cultural function; transmission characteristics

所谓仪式歌辞是指在各种仪式活动中唱诵的歌辞。《乐府诗集》将汉唐乐府歌辞分为十二类,其中郊庙歌辞、燕射歌辞、鼓吹曲辞、雅舞歌辞等类主要就是为满足封建帝王各种仪式活动需要而创制的歌辞。

一 汉魏六朝仪式歌辞的创制与演唱

(一) 郊庙歌辞

郊庙歌辞是封建帝王在郊庙仪式活动中颂扬天地、赞美祖宗时使用的歌辞,主要有郊祀与宗庙两类。我国祭祀歌辞有着悠久的历史,至少可以追溯到西周时代。《乐府诗集·郊庙歌辞》解题曰:“《周颂·昊天有成命》,郊祀天地之乐歌也,《清庙》,祀太庙之乐歌也,《我将》,祀明堂之乐歌也,《载芣》《良耜》,藉田社稷之乐歌也。然则祭乐之有歌,其来尚矣。”^[1]

收稿日期: 2016-04-17
基金项目: 国家社科基金重大项目“中国诗词曲源流史”(11&ZD105)
作者简介: 吴大顺(1968-),男(苗族),湖南保靖人,广西师范大学教授,博士,硕士研究生导师,研究方向为中国古代文学。

1. 郊祀歌辞。汉代有《郊祀歌》十九章,撰制于武帝时代。《汉书·礼乐志》曰:“至武帝定郊祀之礼,祠太一于甘泉,就乾位也;祭后土于汾阴,泽中方丘也。乃立乐府,采诗夜诵,有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉,多举司马相如等数十人造为诗赋,略论律吕,以合八音之调,作十九章之歌。以正月上辛用事甘泉圆丘,使童男女七十人俱歌,昏祠至明。”^[2]¹⁰⁴⁵其《青阳》《朱明》《西颢》《玄冥》分别歌咏春、夏、秋、冬四季,是迎时气的乐章,《天地》《惟泰元》《五神》是祀太一及五帝神的乐章,《日出入》祀日,《天门》祀泰山等,歌辞作者有汉武帝、司马相如、邹子等数十人。^[3]曹魏郊祀歌辞不见载籍,郭茂倩以为“疑用汉辞”;西晋郊祀明堂礼乐权用魏仪,“使傅玄为之词”^[4];刘宋元嘉二十二年,南郊始设登歌,“诏御史中丞颜延之造歌诗”^[5]⁵⁴¹;齐有谢超宗、王俭、谢朓、江淹等人所作《南郊》《北郊》《明堂》《雩祭》《籍田》等乐歌辞,梁有沈约所作《南郊》《北郊》《明堂》等乐歌辞。

2. 宗庙歌辞。汉有《安世房中歌》,高祖唐山夫人作。《汉书·礼乐志》载:“又有房中祠乐,高祖唐山夫人所作也。周有房中乐,至秦名曰寿人。凡乐,乐其所生,礼不忘本。高祖乐楚声,故房中乐楚声也。孝惠二年,使乐府令夏侯宽备其箫管,更名曰安世乐。”^[2]¹⁰⁴³萧涤非分析说:“周房中乐用之宾燕时,但有弦而无钟磬,用之祭祀时则加钟磬,而汉房中乐适与此相合。……汉高既乐楚声,此歌当亦不专用之祭祀,四时宾燕,亦复施用,既兼燕祠之二义,故沿袭周名而曰‘房中祠乐’,班固或言‘房中乐’者,‘房中祠乐’之简称耳。至孝惠时,此歌或专用之祭祀,燕飨之义既失,自无取乎《房中》之名。又从而增加箫管,丝竹合奏,音制亦异于旧,故更名《安世乐》。班固以《安世》既出自《房中》,故录此歌时,乃合前后二名题曰《安世房中歌》。”^[6]萧氏从《安世房中歌》名称的辨析中,肯定了汉代《安世房中歌》的祭祀性质。曹魏的宗庙歌辞多沿袭汉代。魏文帝黄初二年,魏改汉《巴渝舞》为《昭武舞》,《安世乐》为《正世乐》,《嘉至乐》为《迎灵乐》,《武德乐》为《武颂乐》,《昭容乐》为《昭业乐》,《云翘舞》为《凤翔舞》,《育命舞》为《灵应舞》,《武德舞》为《武颂舞》,《文始舞》为《大韶舞》,《五行舞》为《大武舞》。而“其众歌诗,多即前代之旧;唯魏国初建,使王粲改作登歌及《安世》、《巴渝》诗而已。”^[5]⁵³⁴晋宗庙歌有傅玄《晋宗庙

歌》、曹毗《江左宗庙歌》,宋有王韶之《宋宗庙登歌》、谢庄《宋世祖庙歌》、宋明帝、殷琰《宋章庙乐舞歌》等;齐有谢超宗、王俭等《齐太庙乐歌》,梁有沈约《梁宗庙登歌》,陈有《陈太庙舞辞》。

以上所列郊庙歌辞均是朝廷在重大的祭祀仪式活动中的音乐歌辞,除西晋王肃“私造宗庙诗颂十二篇,不被歌”^[5]⁵³⁸外,余皆皇上敕命重臣拟写、配合朝廷仪式吟唱,达到“接人神之欢”^[1]¹和“歌先人之功烈德泽”^[1]³³之目的。

(二)燕射歌辞

燕射歌辞是朝廷在元会等重大节日或天子宴乐群臣时所用的音乐歌辞,也称食举乐辞。《乐府诗集·燕射歌辞》解题曰:

汉有殿中御饭食举七曲,太乐食举十三曲,魏有雅乐四曲,皆取周诗《鹿鸣》。晋荀勖以《鹿鸣》燕嘉宾,无取于朝。乃除《鹿鸣》旧歌,更作行礼诗四篇,先陈三朝朝宗之义。又为王公上寿酒、食举乐歌诗十三篇。司律陈頌以为三元肇发,群后奉璧,趋步拜起,莫非行礼,岂容别设一乐,谓之行礼。荀讥《鹿鸣》之失,似悟昔缪,还制四篇,复袭前轨,亦未为得也。终宋、齐已来,相承用之。梁、陈三朝,乐有四十九等,其曲有《相和》五引及《俊雅》等七曲。后魏道武初,正月上日飧群臣,备列宫悬正乐,奏燕、赵、秦、吴之音,五方殊俗之曲,四时飧会亦用之。隋炀帝初,诏秘书省学士定殿前乐工歌十四曲,终大业之世,每举用焉。其后又因高祖七部乐,乃定以为九部。^[1]¹⁸²

郭氏所言已明燕射歌辞之大概。曹魏时期的元会仪式不见文献记载,曹植《元会诗》和《鞞舞歌》对曹魏燕乐仪式有生动描述,《鞞舞歌》“大魏篇”曰:

黄鹄游殿前,神鼎周四阿。玉马充乘舆,芝盖树九华。白虎戏西除,舍利从辟邪。骐驎蹀足舞,凤皇拊翼歌。丰年大置酒,玉樽列广庭。乐饮过三爵,朱颜暴已形。式宴不违礼,君臣歌《鹿鸣》。乐人舞鞞鼓,百官雷抃赞若惊。储礼如江海,积善若陵山。皇嗣繁且炽,孙子列曾玄。群臣咸称万岁,陛下长寿乐年。御酒停未饮,贵戚跪东厢。侍人承颜色,奉进金玉觞。此酒亦真酒,福祿当圣皇。陛下临轩笑,左右咸欢康。杯来一何迟,群僚以次行。赏赐累千亿,百官并富昌。

其中“白虎戏西除,舍利从辟邪。骐驎蹀足舞,凤皇拊翼歌”四句是魏国承袭汉代正月朔日朝贺之

仪式,故亦有技人装饰舍利、辟邪、麒麟、凤凰形象,于殿前舞蹈歌唱。诗篇歌颂时和年丰、宴乐群臣之盛典。^[7]

梁普通年间的三朝仪注对朝会议程及用乐有明确记载:

三朝,第一,奏《相和五引》;第二,众官入,奏《俊雅》;第三,皇帝入阁,奏《皇雅》;第四,皇太子发西中华门,奏《胤雅》;第五,皇帝进,王公发足;第六,王公降殿,同奏《寅雅》;第七,皇帝入储变服;第八,皇帝变服出储,同奏《皇雅》;第九,公卿上寿酒,奏《介雅》;第十,太子入预会,奏《胤雅》;十一,皇帝食举,奏《需雅》;十二,撤食,奏《雍雅》;十三,设《大壮》武舞;十四,设《大观》文舞;十五,设《雅歌》五曲,十六,设俳伎;十七,设《鞞舞》;十八,设《铎舞》;十九,设《拂舞》;二十,设《巾舞》并《白纛》;二十一,设舞盘伎;二十二,设舞轮伎;二十三,设刺长追花幢伎;二十四,设受猾伎;二十五,设车轮折脰伎;二十六,设长踞伎;二十七,设须弥山、黄山、三峡等伎;二十八,设跳铃伎;二十九,设跳剑伎;三十,设掷倒伎;三十一,设掷倒案伎;三十二,设青丝幢伎;三十三,设一伞花幢伎;三十四,设雷幢伎;三十五,设金轮幢伎;三十六,设白兽幢伎;三十七,设掷踞伎;三十八,设狻猴幢伎;三十九,设啄木幢伎;四十,设五案幢咒愿伎;四十一,设辟邪伎;四十二,设青紫鹿伎;四十三,设白武伎;四十四,设寺子导安息孔雀、凤凰、文鹿胡舞登连《上云乐》歌舞伎;四十五,设缘高乡豆伎;四十六,设变黄龙弄龟伎;四十七,皇太子起,奏《胤雅》;四十八,众官出,奏《俊雅》;四十九,皇帝兴,奏《皇雅》。^[8]

从上列文献可见燕射乐歌明显的仪式功能。如汉代鲍业所言:“古者天子食饮,必顺四时五味,故有食举之乐,所以顺天地、养神明、求福应也。”^{[1]181}“顺天地、养神明、求福应”是燕射仪式的主要功能,其乐歌就是为此而作的,歌辞只有在这种音乐活动中才能体现其仪式内容和蕴涵其中的文化意义。当然,三朝宴会上,各种乐舞按照规定的程序登台表演,其中不乏娱乐性和观赏性,但乐舞自身的娱乐性和观赏性往往要在仪式中才得以实现。现存燕乐歌辞有晋傅玄、荀勖、张华、成公绥《晋四厢乐歌》、张华《晋冬至初岁小会歌》《晋宴会歌》《晋中宫所歌》《晋宗亲会歌》,宋王韶之《宋四厢乐歌》,梁沈约、萧子云《梁三朝雅乐歌》等。

(三) 舞曲歌辞

早期舞蹈的仪式性特征已经成为共识,此不多论,如西周的六舞就是配合仪式表演的舞蹈。《周礼·地官·舞师》曰:“掌教兵舞,帅而舞山川之祭祀。教帔舞,帅而舞社稷之祭祀。教羽舞,帅而舞四方之祭祀。教皇舞,帅而舞旱暵之事。”^[9]伴随这些舞蹈而歌的舞曲歌辞自当有其仪式性特征。汉魏六朝的仪式舞蹈大致分为雅舞、杂舞两类,雅舞中又分武舞、文舞两种。

《乐府诗集》解题曰:“雅舞者,郊庙朝飨所奏文武二舞是也。古之王者,乐有先后,以揖让得天下,则先奏文舞,以征伐得天下,则先奏武舞,各尚其德也。……汉魏已后,咸有改革。然其所用,文武二舞而已,名虽不同,不变其舞。故《古今乐录》曰:‘自周以来,唯改其辞,示不相袭,未有变其舞者也。’……自汉已后,又有庙舞,各用于其庙,凡此皆雅舞也。”^{[1]753-754}

汉代雅舞歌辞的创制情况,《汉书·礼乐志》有比较翔实地记载:

高祖庙奏《武德》、《文始》、《五行》之舞;孝文庙奏《昭德》、《文始》、《四时》、《五行》之舞;孝武庙奏《盛德》、《文始》、《四时》、《五行》之舞。……孝景采《武德舞》以为《昭德》,以尊大宗庙。至孝宣,采《昭德舞》为《盛德》,以尊世宗庙。诸帝庙皆常奏《文始》、《四时》、《五行舞》云。高祖六年又作《昭容乐》、《礼容乐》。^{[2]1044}

现存汉代雅舞歌辞有东平王苍《后汉武德舞歌诗》一首,颂扬光武皇帝的生平功业。晋有傅玄、荀勖、张华《晋正德大豫舞歌》,宋有王韶之《宋前后舞歌》,齐有《前舞阶步歌》《前舞凯容歌》《后舞阶步歌》《后舞凯容歌》,沈约《梁大壮大观舞歌》等。汉魏六朝,郊庙、朝飨所奏舞蹈主要是文武二舞,在各代名称虽有不同,但舞曲未变,只是各代改作了歌辞而已。

《乐府诗集》曰:“杂舞者,《公莫》《巴渝》《盘舞》《鞞舞》《铎舞》《拂舞》《白纛》之类是也。始皆出自方俗,后浸陈于殿庭。盖自周有纛乐散乐,秦汉因之增广,宴会所奏,率非雅舞。汉、魏已后,并以鞞、铎、巾、拂四舞,用之宴飨。宋武帝大明中,亦以鞞拂杂舞合之。钟石施于庙庭,朝会用乐,则兼奏之。明帝时,又有西佗羌胡杂舞,后魏、北齐,亦皆参以胡戎伎,自此诸舞弥盛矣。”^{[1]766}这段材料对杂舞的来源、表演场合、发展历史做了简明介绍。

现存杂舞歌辞有王粲《魏俞儿舞歌》、傅玄《晋

宣武舞歌》、《晋宣文舞歌》等《巴渝》舞辞,曹植、傅玄、沈约等《鞞舞》辞,还有《铎舞》《巾舞》《拂舞》古辞及部分文人辞。

晋《咸宁注》“正旦元会”载:“食毕,太乐令跪奏:‘请进舞。’舞以次作。”^{[5]344}可见,舞蹈是在朝贺、君臣共食等完毕后观乐仪式中表演的。梁代三朝仪注将乐分为四十九种,前十多种为入场、朝贺、上寿酒、食举等仪程中表演的乐曲,舞蹈节目在第十二撤食以后。从十三到四十六,分别是《大壮》武舞、《大观》文舞、雅舞和《鞞舞》《铎舞》《拂舞》《巾舞》、舞盘伎等杂舞,还有很多地方民间乐舞形式。四十七以后则是仪式结束时《胤雅》《俊雅》《皇雅》等雅乐演奏。

总体上,雅舞是专为国家郊庙、朝飨制作的舞曲,其仪式性更强。而杂舞,其源头虽然是民间方俗之舞,但已经逐渐地被朝廷吸收、改造,成为朝廷仪式舞蹈。具体言,雅舞用于郊庙、朝飨等很庄严肃穆的仪式场合,而杂舞则多用于比较轻松、愉悦的宴会,其娱乐性与观赏性在仪式过程中也得以体现。

(四)鼓吹曲辞

汉鼓吹铙歌十八曲是汉代现存的鼓吹曲辞,其歌辞大概都是西汉的作品。这十八首歌辞内容十分驳杂,有咏战争者如《战城南》,有叙朝会者如《朱鹭》《上陵》《将进酒》等,有叙道路者如《上之回》《圣人出》《君马黄》等,有游子思归与儿女情歌如《巫山高》《有所思》《上邪》等。这些歌辞中当有很多是源自民间的。汉短箫铙歌与汉黄门鼓吹分别是汉乐四品之一:黄门鼓吹是天子宴享群臣之乐,短箫铙歌是军乐。汉短箫铙歌十二曲本是军乐,但在汉代使用很广泛,朝会、道路、赏赐、宴享、殡葬等都使用,具有很强的仪式性质。

从曹魏、西晋,到宋、齐、梁、陈、北齐、北周等国,均以鼓吹曲叙述开国功德,歌辞则由重臣拟写,基本用途为朝会仪式、道路出行或赏赐功臣,正如《乐府诗集·鼓吹曲辞》解题所云:

汉有《朱鹭》等二十二曲,列于鼓吹,谓之铙歌。及魏受命,使缪袭改其十二曲,而《君马黄》《雉子斑》《圣人出》《临高台》《远如期》《石留》《务成》《玄云》《黄爵》《钓竿》十曲,并仍旧名。是时吴亦使韦昭改制十二曲,其十曲亦因之。而魏、吴歌辞,存者唯十二曲,余皆不传。晋武帝受禅,命傅玄制二十二曲,而《玄云》《钓竿》之名不改旧汉。宋、齐

并用汉曲。又充庭十六曲,梁高祖乃去其四,留其十二,更制新歌,合四时也。北齐二十曲,皆改古名。其《黄爵》《钓竿》,略而不用。后周宣帝革前代鼓吹,制为十五曲,并述功德受命以相代,大抵多言战阵之事。^{[1]224-225}

以上所举四类歌辞,就其主要的演唱场合与社会文化功能看,本属于仪式音乐歌辞,但并不排除其中的部分音乐歌辞在仪式以外的娱乐场合演唱。如宴射歌辞、杂舞歌辞等,在元会仪式表演之余也有表演于帝王后宫的记载,汉代的短箫铙歌曾是军乐,除在出征、庆功等军队仪式活动中演唱外,也有武将用来欣赏娱乐的。

二 汉魏六朝仪式歌辞的文化功能及传播特点

第一,仪式歌辞传播的程序性。在本质上,礼是从自我约束的层面让人们去自觉遵守社会道德,是从制度层面来维护社会等级的一种社会规范。而礼的这种目的是通过各种仪式行为和过程来实现的,仪式是社会秩序的象征性符号和文化事项的联结点,其具体表现为:其一,仪式使生产生活的各方面有秩序地开展。《说文》曰:“仪,度也。从人,义声。”“式,法也,从工,弋声。”可见,“仪”和“式”的本义皆是法度、准则、规矩的意思。其二,仪式还承载着如生命观、死亡观、伦理观、禁忌观等民族文化的集体意识,仪式行为者往往通过姿势、舞蹈、吟唱、演奏等表演性活动和对对象、场景等实物性安排,营造一个有意义的仪式情境,并从这种情境中重温 and 体验这些意义带给他们的心灵慰藉和精神需求。歌辞是在仪式活动过程中传播的,仪式活动的程序化、象征性特点对歌辞内容和结构提出了相应的要求,如郊庙歌辞在内容上就要满足国家郊庙祭仪“接人神之欢”与“歌先人之功烈德泽”的用乐需要。魏侍中缪袭请求改汉《安世歌》为《享神歌》的理由就是从其“祭祀娱神,登堂歌先祖功德,下堂歌咏燕享”^{[5]536}的仪式内容和其社会文化功能考虑的,应该说,改名以后使乐名与内容更加匹配,名副其实。最能体现仪式歌辞程序化特点的要数西晋《咸宁注》和梁代三朝仪注。《咸宁注》对“正旦元会”仪程有详细记载:

正月一日前一天,太乐鼓吹宿设四厢乐及牛马帷阁于殿前。从夜漏未尽十刻起到五刻止,群臣百官有序就位。漏尽之时,皇帝出,钟鼓鸣响,百官皆

拜伏,仪式正式开始,太常导皇帝升御座,钟鼓停止,百官起立。接着由大鸿胪、治礼郎、太常等礼官主持群臣百官向皇上的“朝贺”礼仪,先蕃王、次太尉、中二千石等,依次献挚贺拜,礼毕,太乐令跪请奏雅乐,以次作乐。皇帝休息三刻后,再次到御座前,钟鼓第二次鸣响。群臣百官奉觞上“寿酒”,先是王公至二千石上殿上寿酒,四厢乐作,接着侍中、中书令、尚书令上寿酒。登歌乐升,太官令开始行御酒。太乐令跪奏:“奏登歌。”登歌演奏三次停止。登歌之后,君臣共食,太乐令跪奏:“食。举乐!”食毕,太乐令跪奏:“请进舞。”舞以次作。鼓吹令又前跪奏:“请以次进众伎。”宴乐礼毕,钟鼓第三次鸣响,群臣北面再拜出,仪式结束。^{[5]343-344}

《咸宁注》所载“正旦元会”仪式,其音乐是严格按照仪程内容设置的。从皇帝出到升御座,“钟鼓作”;群臣百官献挚贺拜之礼结束,“以次作”雅乐;皇帝再次出,“钟鼓作”;群臣百官上寿酒,“四厢乐作”;皇上行御酒,“奏登歌”;君臣共食,“举乐”;食毕,“舞以次作”后,“请以次进众伎”;宴乐礼毕,“钟鼓作”。《乐府诗集》引《仲尼燕居》曰:“入门而金作,示情也;升歌《清庙》,示德也;下而管象,示事也。”歌辞中有大量的诸如“神祇降假,享福无疆”“神祇来格,福禄是臻”“祖考来格,佑我邦家”“于穆武皇,允龚钦明”等祝颂、教训之语。《乐府诗集》解释曰:“于者,叹之也。穆者,敬之也。”^{[1]33-34}显示出仪式音乐的程序化特点和象征意味。

第二,仪式歌辞传播的依附性。仪式歌辞总是依附于仪式活动传播的,这种依附性特征与礼乐仪式对歌辞的要求密切相关。

《汉书·礼乐志》曰:“乐以治内而为同,礼以修外而为异;同则和亲,异则畏敬;和亲则无怨,畏敬则不争。揖让而天下治者,礼、乐之谓也。二者并行,合为一体。畏敬之意难见,则著之于享献、辞受,登降、跪拜;和亲之说难形,则发之于诗歌咏言,钟石、管弦。盖嘉其敬意而不及其财贿,美其欢心而不流其声音。故孔子曰:‘礼云礼云,玉帛云乎哉?乐云乐云,钟鼓云乎哉?’此礼乐之本也。”^{[2]1029}简言之,礼的畏敬之意要通过书之玉帛的享献、辞受、登降、跪拜等礼仪规则体现,而音乐的和亲之悦则要通过歌辞、旋律、乐器等直观的形式再现。可见,仪式歌辞的创制目的就是为配合仪式活动,突出歌辞中所蕴藏的仪式象征意味;郊庙歌辞表现神人之欢、祖宗之德,燕射歌辞突出王化

之德,鼓吹曲辞则赞颂开国之功。所以,歌辞总是要在仪式过程中才得以传播,一次仪式活动的完结就意味着歌辞传播的结束,下一次仪式活动开始则歌辞又得以传播。这种对仪式活动的依附性使歌辞本身的审美意义、娱乐性质、抒情特点被淡化了,或者说歌辞创制者首先考虑的是歌辞的仪式象征意义,其娱乐性、审美性要服从仪式象征的需要。因此,这类歌辞的仪式功能十分突出。如在体式上,仪式歌辞多用四言正格。西晋张华、荀勖制作燕射歌辞时对体式的取舍,最能说明歌辞体式格调所承载的仪式功能:

晋武泰始五年,尚书奏使太仆傅玄、中书监荀勖、黄门侍郎张华各造正旦行礼及王公上寿酒食举乐歌诗。诏又使中书郎成公綏亦作。张华表曰:“按魏上寿食举诗及汉氏所施用,其文句长短不齐,未皆合古。盖以依咏弦节,本有因循,而识乐知音,足以制声,度曲法用,率非凡近所能改。二代三京,袭而不变,虽诗章词异,兴废随时,至其韵逗曲折,皆系于旧,有由然也。是以一皆因就,不敢有所改易。”荀勖则曰:“魏氏歌诗,或二言,或三言,或四言,或五言,与古诗不类。”以问司律中郎将陈颀,颀曰:“被之金石,未必皆当。”故勖造晋歌,皆为四言,唯王公上寿酒一篇为三言五言,此则华、勖所明异旨也。^{[5]539}

张华、荀勖皆看到了汉魏所用歌辞语言体式与《诗经》雅颂之体的差异,即所谓“未皆合古”“与古诗不类”等。张华考虑到辞乐配合的原因而“一皆因就,不敢有所改易”,荀勖则咨询乐律专家陈颀。当陈颀将辞乐配合的具体情形告诉他后,他便舍弃了音乐的考虑,重点考虑歌辞的体式格调,于是“皆为四言,唯王公上寿酒一篇为三言五言”。这则材料至少说明两点:其一,仪式音乐歌辞从辞乐配合说,是否协律不是重点,其文本意义以及形式体制上的意义才是关键。陈颀对汉魏歌辞“被之金石,未必皆当”的评价就是很好的说明。其二,为适应仪式音乐活动的主题,仪式歌辞在内容体制上要求典重古雅,往往以《诗经》雅颂之体为标范。《梁书·萧子显传》中也有对郊庙歌辞的类似要求:

敕曰:“郊庙歌辞,应须典诰大语,不得杂用子史文章浅言;而沈约所撰,亦多舛谬。”子云答敕曰:“殷荐朝飧,乐以雅名,理应正采《五经》,圣人成教。而汉来此制,不全用经典;约之所撰,弥复浅杂。……臣夙庸庸,昭然忽朗,谨依成旨,悉改约制。唯用《五经》为本,其次《尔雅》、《周易》、《尚

书》、《大戴礼》，即是经诂之流，愚意亦取兼用。臣又寻唐、虞诸书，殷《颂》周《雅》，称美是一，而复各述时事。^[10]

《易》曰：“先王以作乐崇德，殷荐之上帝，以配祖考。”《汉书·礼乐志》曰：“象天、地而制礼、乐，所以通神明，立人伦，正情性，节万事者也。”^[2]¹⁰²⁷这是对礼乐的仪式功能的精当概括。而仪式音乐歌辞又是礼乐制度下的产物，要求其内容与仪式活动主题保持一致，要么突出人神之欢，要么体现王化之德，要么歌颂开国之功，从而服务于“通神明，立人伦，正情性，节万事”的总体目标。因此仪式歌辞强调的是其与仪式活动相吻合的伦理道德意义，强调庄严、肃穆、威慑的仪式功能与古典雅正、陶冶净化的文学功能的统一、和谐，而并不以是否美听的音乐效果作为追求目标。

第三，仪式歌辞传播的组织性。组织传播，就是组织为实现目标而自主进行的内部和外部的传播活动，其传播功能是为实现组织目标而发生的。^[11]仪式歌辞是封建王朝在郊庙、朝会、燕享、接待宾客、军队征伐、哀悯吊唁等吉、凶、军、宾、嘉五礼活动中使用的歌辞，集中体现了封建王朝的国家意志，具有比较明显的组织传播特征：从歌辞的创制情况看，郊庙歌辞、燕射歌辞均属于封建王朝直接授意朝廷重臣创作，一般文人是不能随便制作这些歌辞的；在演唱方式上，这些歌辞依附于仪式活动；表演空间则主要限于郊庙、朝会、燕享、吊唁、征伐等固定的仪式场合，不能随便在一般的娱乐场合表演；歌辞内容则大多属于赞颂训诫；等等。关于仪式音乐表演的严格规定可从杜夔对刘表的进谏中见出一斑。《三国志·杜夔传》载：“荆州牧刘表令与孟曜为汉主合雅乐，乐备，表欲庭观之，夔谏曰：‘今将军号（不）为天子合乐，而庭作之，无乃不可乎！’表纳其言而止。”^[12]虽然有些仪式歌辞来源于民间，具有民间新声的某些特点，如《汉郊祀歌》《鼓吹铙歌》等，但是，当这些歌辞在仪式活动中演唱后，其中就附加了很多仪式的象征意义，这些象征意义大多是封建王朝强加上去的。可以说，仪式歌辞的传播是比较典型的组织传播形式。

第四，仪式歌辞传播的共时性。在我国历史上，各国在立国之初，最重要的大事就是构建自己的礼乐制度，并且根据本国礼乐需要重新制作歌辞，正所谓“王者功成作乐，治定制礼……五帝殊时，不相沿乐，三王异世，不相袭礼。”^[13]一旦改朝

换代，其相应的礼乐歌辞也要重新制作，而前代礼乐歌辞大多废弃不用。整个魏晋南北朝时期，只有少数歌辞使用于下一朝代，绝大多数歌辞都是根据本朝特点而更作的。雅舞、杂舞歌曲虽然大多是相沿前代而来，但歌辞是更作的新辞。这样，就使得仪式歌辞的音乐传播表现出共时性特点。这些歌辞在后来各王朝及今天之所以还能见到，是因为他们大多数是通过歌辞集、史书、乐书等文本形式流传下来的。

总之，仪式歌辞是为满足封建王朝各种仪式活动需要而创作音乐歌辞，因其满足仪式活动之需的特殊文化功能，内容上自然强调其与仪式活动符号象征的一致性，也要求歌辞与仪式活动庄严、肃穆的气氛相统一，形式上一般使用四言正格，风格典雅。这种特殊的文化功能和传播特点决定了其传播效果的局限性，在传播范围的拓展性、传播时间的延续性方面均不能与娱乐歌辞相比，人们对仪式歌辞的接受，也主要是从其内容的“象征图式”和“意象结构”出发的，至于仪式音乐是否美听悦耳不是接受的重点。

参考文献：

- [1] 郭茂倩. 乐府诗集[M]. 北京: 中华书局, 1979.
- [2] 班固. 汉书[M]. 北京: 中华书局, 1962.
- [3] 龙文玲. 汉郊祀歌十九章作者辨正[J]. 学术论坛, 2005 (4): 157-161.
- [4] 房玄龄. 晋书[M]. 北京: 中华书局, 1974: 679.
- [5] 沈约. 宋书[M]. 北京: 中华书局, 1974.
- [6] 萧涤非. 汉魏六朝乐府文学史[M]. 北京: 人民文学出版社, 1984: 35.
- [7] 赵幼文. 曹植集校注[M]. 北京: 人民文学出版社, 1984: 331.
- [8] 魏征. 隋书[M]. 北京: 中华书局, 1973: 302-303.
- [9] 贾公彦. 周礼注疏[M]//上海古籍出版社, 上海世纪出版集团. 十三经注疏. 上海: 上海古籍出版社, 1997: 721.
- [10] 姚思廉. 梁书[M]. 北京: 中华书局, 1973: 514.
- [11] 黄晓钟. 传播学关键术语释读[M]. 成都: 四川大学出版社, 2005: 7.
- [12] 陈寿. 三国志[M]. 北京: 中华书局, 1982: 806.
- [13] 孔颖达. 礼记正义[M]//上海古籍出版社, 上海世纪出版集团. 十三经注疏. 上海: 上海古籍出版社, 1997: 1530.