

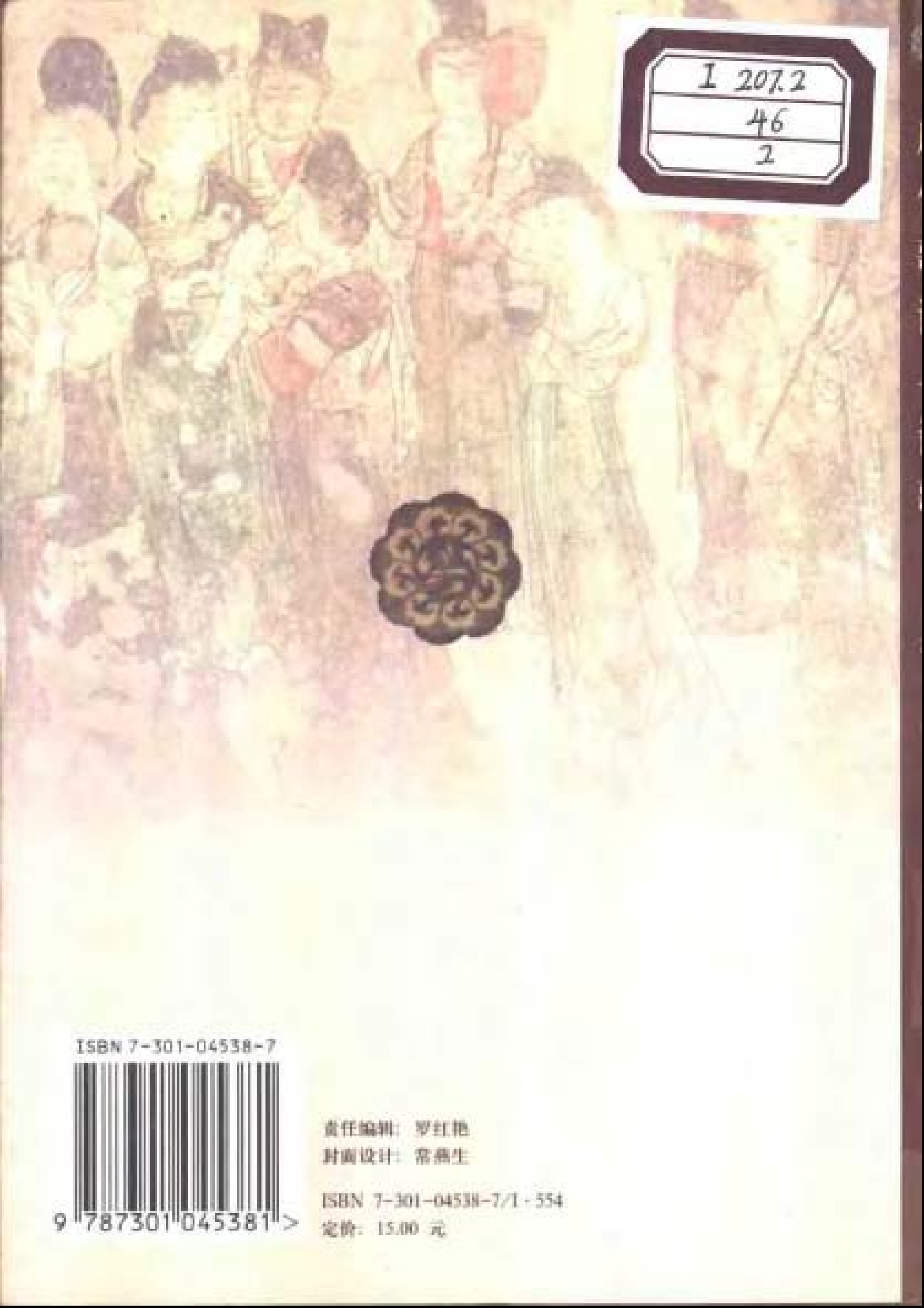


# 唐代歌詩與詩歌

——论歌诗传唱在唐诗创作中的地位和作用

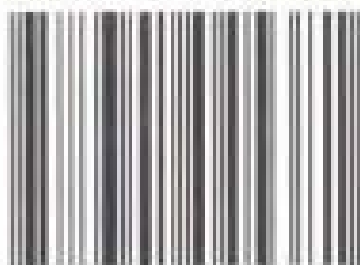
吴相洲 著

北京大学出版社



I 207.2
46
2

ISBN 7-301-04538-7



9 787301 045381 >

责任编辑：罗红艳

封面设计：常燕生

ISBN 7-301-04538-7/1 · 554

定价：15.00 元

本书获北京市青年骨干教师出版基金资助,特此致谢

# 唐代歌诗与诗歌

——论歌诗传唱在唐诗创作中的地位和作用

吴相洲 著

北京大学出版社  
二〇〇〇北京

## 图书在版编目(CIP)数据

唐代歌诗与诗歌/吴相洲著. —北京:北京大学出版社,2000.5  
ISBN 7-301-04538-7

I. 唐... II. 吴... III. 唐诗-文学研究 IV. I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 08212 号

书 名: 唐代歌诗与诗歌

——论歌诗传唱在唐诗创作中的地位 and 作用

著作责任者: 吴相洲

责任编辑: 罗红艳

标准书号: ISBN 7-301-04538-7/I·554

出版者: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区中关村北京大学校内 100871

网 址: <http://cbs.pku.edu.cn/cbs.htm>

电 话: 出版部 62752015 发行部 62754140 编辑部 62752025

电子信箱: [zpup@pup.pku.edu.cn](mailto:zpup@pup.pku.edu.cn)

排 版 者: 北京军峰公司

印 刷 者: 北京大学印刷厂

发 行 者: 北京大学出版社

经 销 者: 新华书店

850 毫米×1168 毫米 32 开本 7.875 印张 220 千字

2000 年 5 月第一版 2000 年 5 月第一次印刷

定 价: 15.00 元

# 目 录

引 言 .....	(1)
第一章 从歌诗角度来研究唐诗的两个理论 问题 .....	(6)
第一节 诗和乐的关系 .....	(6)
第二节 歌诗创作对诗人整个风格的影响 .....	(29)
第二章 初唐人对近体诗律的探索与歌诗传唱 .....	(37)
第一节 问题的提出 .....	(37)
第二节 初唐人探讨诗律的具体情境 .....	(42)
第三节 入乐诗歌在声律上的特点 .....	(53)
第四节 声律探索者的音乐素养和职责 .....	(59)
第五节 相关的几个问题 .....	(62)
第三章 盛唐诗的繁荣与歌诗传唱 .....	(73)
第一节 唐玄宗与盛唐歌诗的繁盛 .....	(74)
第二节 盛唐著名诗人的歌诗创作 .....	(88)
第三节 盛唐人的风雅观与歌诗创作 .....	(104)
第四章 中唐元白诗派的创作与歌诗传唱的 关系 .....	(136)
第一节 元白新乐府与歌诗的关系 .....	(136)
第二节 元白等人的歌诗创作 .....	(166)
第五章 晚唐“才子词人”的歌诗创作 .....	(205)

## 2 唐代歌诗与诗歌

---

第一节	晚唐歌诗生产的特点与才子词人的出现·····	(205)
第二节	才子词人的性格和才艺·····	(207)
第三节	才子词人的价值观念·····	(218)
第四节	才子词人的歌诗·····	(230)
结 论	·····	(240)
参考文献	·····	(244)

## 引 言

唐诗有一个很重要的特点,那就是身兼诗、词二任。有的入乐,像词一样可以歌舞;有的不入乐,只供人们诵读。这种入乐入舞的诗,我们称之为“歌诗”。<sup>①</sup>

在唐代,歌诗传唱曾是一个普遍的客观存在。人类社会只要有生活,就离不开歌声,歌唱活动,历代有之。先秦的周诗、楚辞、汉代的乐府、魏晋南北朝的乐府民歌以及唐宋词、元散曲中的部分作品都是入乐的歌辞。而唐人所唱,除了句式长短不齐的词以外,还有齐言的诗。过去人们对这些齐言的诗的演唱情况一直估计不足。明代胡震亨《唐音癸签》卷一曾列举了唐诗各体的名称,如云:“有曰‘咏’者,曰‘吟’者,曰‘叹’者,曰‘唱’者,曰‘弄’者。咏以永其言,吟以申其郁,叹以抒其伤,唱则吐于喉吻,弄则被诸丝管。此皆以其声为名者也。”<sup>②</sup>胡氏把唐诗称为“唐音”,就取其歌唱的特点。人们习惯把盛唐诗风称为“盛唐之音”,也包含这个意思。我们不能把唐人在诗题中加入“行”、“引”、“歌”、“词”等名称,看作毫无实际意义;不能把唐人将某个诗人称作“词人”,看作是一个没有实际内容的称呼;也不能把唐人所说的“今日听君歌一曲,暂凭杯酒长精神”、“与君歌一曲,请君为我侧耳听”、“君歌且休听我歌,我歌今与君殊科”这样的歌,当作是在读诗。杜甫《屏迹三首》其一:“独酌甘泉歌,歌长击樽破。”<sup>③</sup>《苏端薛复筵简薛华醉歌》:“座中薛华善醉歌,歌辞自作风格老。”<sup>④</sup>《夜归》:“白头老罢舞复歌,杖藜不睡谁能那。”<sup>⑤</sup>刘禹锡《酬令狐相公六言见寄》云:“今日便令歌

者,唱兄诗送一杯。”<sup>⑥</sup>这些都是对当时诗人作歌、唱歌的描写。任半塘先生在其《唐声诗》中对唐诗传唱的情况曾有详细的描述,以大量的材料证明了唐诗中部分作品作为歌词被人们普遍演唱的事实。

从入乐的角度来研究唐诗,是一个极重要的视角,会使我们对唐诗的认识变得更加全面、清晰。首先,这种研究有助于对诗歌创作具体情境的认识。我们过去对唐诗的研究往往只是从文本出发,单纯就文本来研究。其实在文本形成之前,诗人创作的具体情境,对其诗歌特点的形成有着重要的作用。例如我们可以把诗人的具体创作情境划分为这样几类:应酬唱答、消遣娱乐、仪式庆典、登临游览、独自创作。在这几种创作情境中,前三种都可能与歌诗演唱直接相关。研究这种具体的创作情境,对于准确把握诗人的创作动机,无疑大有裨益。其次,注意到了诗歌创作与其他艺术的关系。各种艺术之间并不是孤立发展的,诗歌艺术与其他艺术之间也存在着相互借鉴的关系,特别是诗歌与音乐之间,更有着内在的联系。现存的唐诗当中就有大量的以听歌看舞为题材和以听歌看舞相关内容为题材的作品。光写乐器演奏的作品就俯拾即是:《听董大弹胡笳声兼寄语弄房给事》、《琴歌》、《听安万善吹觱篥歌》、《听蜀僧濬弹琴》、《听颖师弹琴》、《琵琶行》……。诗人们能被这些乐曲深深地打动,说明他们对此有深刻的理解。这种理解对他们作诗无疑是有帮助的,而且帮助是多方面的,不仅仅是给他们提供了写作的题材而已。第三,再说诗的价值实现。诗的价值实现有多种方式,但被歌舞演唱,是一个重要的非常有效的方式。诗被歌舞演唱,就会增强其感人心的力量,就会得到更加广泛的传播。没有哪个诗人不去关心他作品价值的实现,作品价值实现的情况无疑会反馈给诗人,从而决定诗人的创作趣味和倾向。总之,歌诗是研究唐诗的一个重要的视角,有助于我们更清晰、更全面地把握唐诗创作的情况,同时,对歌诗这种诗歌创作的原生态



的研究,对我们今天的艺术实践也会提供一定的借鉴。

从歌诗的角度来研究唐诗,可以使我们对唐诗研究中的许多问题作出新的解释。例如我们可以提出这样一些问题:1. 初盛唐以来,诗人们一直致力于诗歌声律的探讨,而这与诗歌入乐有没有关系呢? 2. 盛唐是诗歌创作的繁盛期,也是歌诗创作的鼎盛时期,这两个繁盛是不是“纯属巧合”? 3. 中唐元白等人新乐府的创作与当时歌诗创作是一种什么样的关系呢? 4. 中晚唐以来出现了一批致力于歌诗创作的“才子词人”,他们是以什么样的心态进行创作的呢? 他们的创作给当时的诗坛带来了哪些新的变化? 很显然,这些问题学术界没有提出或没有作出明确的回答。

然而,唐诗研究界由于对唐代这个很普遍的艺术活动认识不足,很少有人从歌诗这一角度来研究唐诗。任半塘的《唐声诗》和王昆吾的《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》对唐诗入乐的情况作了详细的研究,但他们师徒只是把研究放在基础工作上,且把研究局限在入乐的范围之内,对这些入乐的诗在诗坛上的地位及其对其他诗歌创作的影响未予论述。而其他学人也很少从诗歌入乐的角度来考察唐诗。任半塘的《唐声诗》这样一部功力深厚的著作出版多年,研究唐诗的人却很少引用甚至提到它,这一现象就足以说明歌诗研究与诗歌研究的分家情况是多么严重了。笔者不揣浅陋,欲在歌诗研究与诗歌研究两方面做一些沟通工作。

全书共分五章,第一章对歌诗创作在唐代诗歌创作中的地位和作用作了理论上的考察,属于逻辑分析,后面四章再从现实的层面进行考察,属于历史分析。具体是从初盛中晚四个时段依次进行考察,而在每个时段集中论述一个问题,这样既照顾了时间的前后,又不至于使论述面面俱到,散漫无际。这四个问题分别是:初唐人对近体诗律的探索与歌诗传唱的关系,盛唐诗的繁荣与歌诗传唱,中唐元白诗派的诗歌创作与歌诗传唱,论晚唐“才子词人”的歌诗创作。

在这四个问题的研究中,都大致按照这样一个路数:先描述这一个时段歌诗艺术生产的特点,人们对歌诗创作的态度,在此基础上分析歌诗的特点以及其对整个诗歌创作的影响。在具体的论证过程中,特别注意了材料的引证,努力做到观点从材料中得出,力避空泛之论。必须指出,彻底弄清唐代歌诗创作与诗歌创作的关系,需要花很大的篇幅,不是这二十几万字所能做到的。例如,由于受上述题目所限,还有许多著名的歌诗作者如李益、李贺、张仲素、刘禹锡、孟郊等人无法论及或较详细论及。同时也有很多问题没有涉及到,因为这些问题的解决还有赖于其他问题的解决,如唐代旧题乐府的入乐情况人们一直说不大清楚,而要想弄清这一问题,必须将整个魏晋南北朝直到隋唐的音乐演变的情况梳理清楚,并对乐与诗之间的确定性关系在理论上作出更明确的解释,才有望取得进展。再如,整个唐代,齐言的歌诗与杂言的长短句一直被演唱,何以到晚唐五代以后,长短句逐渐增多而歌诗逐渐减少?其间演变的详细情况的描述也有待于对当时音乐演变的特点和诗乐配合规律的明确揭示。近年来,在唐代乐曲的复原工作上已经有了一些进展,可能成为我们解决这些问题的突破口。这些问题的最后解决,还需要学者们综合古代文学、音韵学、古音乐学等各方面的知识进行长期的研究。

#### 注 释

- ① “歌诗”一名,最早见于《左传·襄公十六年》,云:“歌诗必类”,意指诗歌演唱。《墨子·公孟篇》:“诵诗三百,弦诗三百,歌诗三百,舞诗三百。”含义相同。到汉代演变成对歌词的一种通称,《汉书·艺文志》“诗赋五类”最后一类就是“歌诗”。唐人仍沿用这种称呼,如白居易《与元九书》:“文章合为时而著,歌诗合为事而作。”(朱金城《白居易集笺校》,第45卷,第2792页,上海,上海古籍出版社,1988。)陆龟蒙《丁隐君歌》序:“好古文,乐闻歌诗。”(《全唐诗》,第621卷,第7149页,北京,中华书局,1960。)《全唐诗》中共出现过23次,如柳

宗元《乐府杂曲·鼓吹饶歌·东蛮》“歌诗饶鼓间，以壮我元戎”（《全唐诗》，第17卷，第179页，北京，中华书局，1960。），独孤及《奉和中书常舍人晚秋集贤院即事寄赠徐薛二侍御》“图籍凌群玉，歌诗冠柏梁”（《全唐诗》，第247卷，第4301页，北京，中华书局，1960。）。但任半塘先生认为：“‘歌诗’仅用于肉声，不包含乐器之声，其义较狭；‘声诗’云云，则兼赅乐与容二者之声。——此其大别也。”（见其《唐声诗》上编，第10页，上海，上海古籍出版社，1982。）我认为用“歌诗”作为入乐入舞的诗的通用的称呼还是比较合适的，也包括任先生所说的“声诗”在内。

- ② 《唐音癸签》，第1卷，第2页，上海，上海古籍出版社，1981。
- ③ 清仇兆鳌《杜诗详注》，第10卷，第882页，北京，中华书局，1979。
- ④ 清仇兆鳌《杜诗详注》，第4卷，第294页，北京，中华书局，1979。
- ⑤ 清仇兆鳌《杜诗详注》，第21卷，第1844页，北京，中华书局，1979。
- ⑥ 瞿蜕园《刘禹锡集笺证》，外集，第3卷，第1189页，上海，上海古籍出版社，1989。

## 第一章 从歌诗角度来研究唐诗的 两个理论问题

要想揭示歌诗传唱这个在唐代很普遍的艺术活动对唐诗创作到底产生了哪些影响,并不是一件简单的事情。在对这种原生态的事实进行描述之前,有必要对其中各个要素之间的种种逻辑关联作出揭示。这种逻辑分两个方面:第一,诗与乐之间的本质联系,要从艺术形式上,弄清诗和乐在本质上有何联系,只有找到这种联系我们才能谈唐代歌诗创作与其他诗歌创作的关系。第二,歌诗创作对诗人整个诗歌创作的作用,是从创作主体的角度,弄清诗人对歌诗传唱的态度、歌诗创作的特点,进而分析诗人因歌诗创作而给其整个诗歌创作带来的某些特点。

### 第一节 诗和乐的关系

诗和乐本来是两种艺术,完全可以独立存在,其形式就是纯粹供人们阅读的诗和纯音乐。然而当这两种艺术结合到一起的时候,会产生更加美妙的艺术效果。而这两种艺术形式能够结合到一起,说明二者之间肯定具有某种本质上的联系。这种本质上的-致性,使它们相合而成为一体;这种本质上的差异性,又使它们不断地走向分离。

先说诗乐相合的一面。

一、诗是乐歌必不可少的组成部分。音乐可分为纯音乐和声乐,而声乐又分为词和曲两部分,可见声乐是不能没有歌词的。在声乐当中,诗的作用巨大。音乐是要用来感人心的,而纯音乐的语言是抽象的,远不如诗的语言来得明确。晋代陶侃曾说过这样的话:“丝不如竹,竹不如肉。”我想,器乐之所以不如人的歌唱动听,并非是其声音不如人的声音,而是人的歌唱已不是纯粹的声音,这种声音中已经加入了能明确传达情意的歌词(诗),这是器乐所无法比拟的。正如晚唐陆龟蒙《大子夜歌二首》其二所云:“丝竹发歌唱,假器扬清音。不知歌谣妙,声势出口心。”<sup>①</sup>刘勰《文心雕龙·乐府》云:“乐辞曰诗,诗声曰歌”,“诗为乐心,声为乐体。”<sup>②</sup>宋郑樵《通志·乐略第一》云:“乐以诗为本,诗以声为用。”<sup>③</sup>两家都认为诗是乐的根本,乐是诗的形式和实现的手段,作为声乐,二者缺一不可,理想的境界就是实现两者的完美结合。如齐王僧虔《启》中所说:“诗叙事,声成文。必使志尽于诗,音尽于曲。”特别是古代,并不是像现在这样的一词一曲,而是一曲多词,在这种情况下,词的作用就显得更加重要了。

二、诗和乐在形式上的一致性。音乐是讲究旋律的,旋律是音乐的生命。而诗歌讲究韵律,这种韵律与乐的旋律一样,都是为了审美的需要,从本质上说,都是为了符合人生理上对节奏的需求。诗的韵律和音乐的旋律之间这种一致性是诗、乐最本质的联系。这一点在现代人的美学著作中已经有了较为明确的揭示。如汪济生《系统进化论美学观》在谈到音乐和情感的关系时说:

音乐和情感的关系之所以引起这样长久、艰难的论争,绝不是偶然的,这两者之间确实有纠缠难解的地方。其一,是音乐活动和情感活动,似乎有很大的同步性。音乐的创作和欣赏,差不多总是与情感的抒发和共鸣同时并存。其二,是音乐本身的物质运动过程,似乎和情感本身的物质运动过程有着十分相似的性质,即是说它们似乎表现出运动

节奏的一致性。<sup>④</sup>

他认为,纯音乐节奏和情感节奏二者虽然有区别,但二者有互相接近的趋势。他说:

这两种运动虽然发生在两个系统,但从总体来看,却又处于人体神经系统的总体之中,所以它们必然会发生相互的作用和影响。(这种相互的作用和影响有时是相得益彰,有时却是相互干扰。一般说来,当情感节奏不是处于激烈的交接变化不稳定状态时,它们是相得益彰的;否则便是相互干扰的。)如听觉系统听到音乐音调产生的快感,自然会增加情感情绪的节奏的活跃;而情感情绪的活跃和愉悦,也自然希望得到听觉系统的同步活动来共鸣和助兴。这两种活动各自的具体目的虽不同,但从本质上来说仍都是要使肌体得到美感和快感。所以,在一些抒情性的音乐活动(尤其是歌唱)中两者就被要求结合起来了。<sup>⑤</sup>

黑格尔早就指出,音乐的任务就是用它的节奏唤醒人的内在节奏。他说:“分配给音乐的艰巨任务就是要使这些隐藏起来的生命和活动单在声乐里获得反响,或是配合到乐词及其所表达的观念,使这些观念沉浸到上述感情因素里,以便重新引起情感和同情共鸣。”<sup>⑥</sup>可见诗的韵律和音乐的节奏都是为了适应人的情感的节奏而设置的,这种形式上的一致性也是诗乐的本质联系之一。

这种情感的节奏好像是很玄妙的,其实是实际可感的。朱光潜《咬文嚼字》一文对此有生动的描述:“领悟文字的声音节奏,是一件极有趣的事。……我读音调铿锵、节奏流畅的文章,周身筋肉仿佛作同样有节奏的运动;紧张,或是舒缓,都产生出极愉快的感觉。如果音调节奏上有毛病,我的周身筋肉都感觉局促不安,好像听厨子刮锅烟似的。……我因此深信声音节奏对于文章是第一件要事。”<sup>⑦</sup>

这种一致的节奏,不光是简单的节拍,细分起来还有“比例”、

“力度”和“运动”等内容。音乐上这些内容是明确的,易于理解的,诗的这些内容似乎不那样明显,但也是存在的。诗的句式就决定了节拍,而诗的平仄正与表情的力度相关。诗乐节奏的一致性,使人们在进行诗乐创作时自觉地照顾对方的需要。汪济生说:

我们知道,在中枢部的艺术想象活动中,语言仅仅是物质外壳,在纯中枢部的游戏活动中,只要语言文字所标志的想象表象内容不变,语言文字本身的感性性质——字音字形甚至字色——都是无关紧要的。然而在中枢部的综合游戏中,字音字形甚至字色就不是无关紧要了,它们被求美求全的人们充分地挖掘利用起来,以追求声、形、情、文俱佳之效果。对文学语言的节奏、音韵的精心布列、推敲选择就是其表现之一。这种追求的集中形态就是语音的诗、词的规范。这种精心制作过的文学语音虽然不能完全摆脱标志内容的任务而尽情遵照“美音体系”来编织自己,然而毕竟也能比毫不雕琢的语音占有更多的音乐美要素,从而能够在一定程度上打动人的听觉器官,使听觉器官和中枢部的艺术想象共同进入游戏状态,这也就在一定程度上造成了中枢部游戏的综合活动形态。<sup>⑧</sup>

总之,诗的音步、音强、平仄、韵脚都可以从属于乐的音密、音长、音强、音高、音色等方面来分解,诗声与乐声之间存在着一定的决定关系。诗的平仄与感情的表达有着直接的关系,四声歌诀就清楚地表明了这一点:“平声平道莫低昂,上声高呼猛烈强,去声分明哀远道,入声短促急收藏。”这样,句子中间的平仄搭配就与感情的高低起伏与歌唱的抑扬婉转联系起来。而韵脚的平仄相间,更是演唱的必然要求。研究声乐的人士指出这种上仄下平安排,“便于歌唱时拖腔拉音”。<sup>⑨</sup>至于韵脚的合辙押韵,更是唱词必不可少的。研究声乐的人说:“它能加强唱词的节奏感,使咬字发音色调一致,增加听觉上的美感,便于记忆,并有利于深刻地表达出思想感情,从而引起听众的共鸣。”<sup>⑩</sup>研究音乐的人还指出:“歌曲上的表情音

色,实际上都是靠母音(韵母)表现出来的。”“每个母音的发音,在声音的效果上都有各自的特性。从感情表现的角度来分析母音的特性,大致上可以分为‘明母音’和‘暗母音’两类。例如‘i’、‘ai’、‘ei’等母音发音比较明朗,属于明母音。‘u’、‘o’等母音发音比较沉闷,属于暗母音。如果我们再进一步的细分,那么‘i’音的发音有‘尖锐’感;‘ai’的发音有‘脆亮’感;‘o’音比较沉闷;‘u’音则还要暗闷一些。”<sup>⑩</sup>唱词演唱要达到字正腔圆的效果,而要达到这一效果,对每个字都要处理得当。正如研究音乐的人士指出:“在我国传统的演唱中,非常重视声音的圆润、优美。认为最好的声音须具备甜、脆、圆、润、水五个特点。要达到这种声音,首先必须使口咽腔咬字发音的部位、作形、状态、感觉等都符合声乐音响学的要求和特点。换言之,即口咽腔要掌握竖、立、圆的作形及以竖为主的咬字发音原则,并能综合运用多种共鸣腔体,才能使声音圆润。在这个基础上,如能加上对字的头、腹、尾的正确布局——字头短、韵母长、字尾清,就能达到字正腔圆的共同要求。”<sup>⑪</sup>可见歌唱中咬字发音自有其内在的规律。

反过来说,诗的音韵直接影响到演唱,诗人们在诗的创作时,为了入乐,必须在声律上做些准备。中国古代诗词的格律,在很大程度上就是为了便于歌唱而设置的。如律诗,既讲平仄,又讲韵脚,句式的长短和多少都有规定,无疑为歌唱提供了很大的方便。元稹《见人咏韩舍人新律诗因有戏赠》云:“喜闻韩古调,兼爱近诗篇。玉磬声声彻,金铃个个圆。高疏明月下,细腻早春前。花态繁于绮,闺情软似绵。轻新便妓唱,凝妙入僧禅。”<sup>⑫</sup>诗中明确地表明了这一关系。韩舍人的近体诗篇,便于歌妓演唱,演唱的效果是字正腔圆。“玉磬声声彻,金铃个个圆”正是对这种字正腔圆效果的形象描写。

其实,对于诗律与乐律之间的关系,古代的人们早已有了明确的认识。中国古代的诗歌一直是可以演唱的,周代的歌诗、楚辞、



汉乐府、魏晋南北朝乐府民歌都是如此。因而人们对诗歌韵律的探讨一开始就与乐律联系起来。人们在谈到诗律的时候,往往直接借用乐律术语:

常谓情志所托,故当以意为主,以文传意。以意为主,则其旨必见;以文传意,则其词不流。然后抽其芬芳,振其金石耳。……性别宫商,识清浊,斯自然也。<sup>⑬</sup>

自魏文属论,深以清浊为言,刘桢奏书,大明体势之致,岨岨妥帖之谈,操末续颠之说,兴玄黄于律吕,比五色之相宣,苟此秘未睹,兹论为何所指邪?故愚谓前英已早识宫微,但未屈曲指的,若今论所申。……一人之思,迟速天悬;一家之文,工拙壤隔。何独宫商律吕,必责其如一邪?<sup>⑭</sup>

夫音律所始,本于人声者也。声含宫商,肇自血气,先王因之,以制乐歌。故知器写人声,声非学器者也。故言语者,文章神明枢机,吐纳律吕,唇吻而已。古之教歌,先揆以法,使疾呼中宫,徐呼中微。夫商、微响高,宫、羽声下;抗喉矫舌之差,攒唇激齿之异,廉肉相准,皎然可分。今操琴不调,必知改张;摘文乖张,而不识所调。响在彼弦,乃得克谐,声萌我心,更失和律,其故何哉?良由内听难为聪也。故外听之易,弦以手定;内听之难,声与心纷。可以数求,难以辞逐。凡声有飞沈,响有双叠。双声隔字而每舛,叠韵杂句而必睽。沈则响发而断,飞则声扬不还。并辘轳交往,逆鳞相比。迂其际会,则往蹇来连。其为疾病,亦文家之吃也。夫吃文为患,生于好诡,逐新趣异,故喉唇纠纷。将欲解结,务在刚断。左碍而寻右,末滞而讨前,则声转于吻,玲玲如振玉;辞靡于耳,累累如贯珠矣。是以声画妍蚩,寄在吟咏;吟咏滋味,流于字句;气力穷于和韵。异音相从谓之和,同声相应谓之韵。韵气一定,故余声易遣;和体抑扬,故遗响难契。属笔易巧,选和至难;缀文难精,而作韵甚易。虽纤意曲变,非可缕言;然振其大纲,不出兹论。……声不失序,音以律文,其可忘哉<sup>⑮</sup>?

可见范晔、陆厥、刘勰几家都是从乐律的角度来谈诗的音律,说明

诗的声律和乐律之间,存在着天然的联系。尤其是刘勰《文心雕龙·声律》中更是从音乐的角度详细地阐述诗歌声律的合理性。事实上,沈约等人在创立永明体时,也明确地表示诗律的讲究正是取其与乐律相适应的特点。如沈约在《宋书·谢灵运传论》、《答陆厥书》中说:

夫五色相宣,八音协畅,由乎玄黄律吕,各适物宜。欲使宫羽相变,低昂互节,若前有浮声,则后须切响。一简之内,音韵尽殊;两句之中,轻重悉异。妙达此旨,始可言文。<sup>⑭</sup>

宫商之声有五,文字之别累万,以累万之繁,配五声之约,高下低昂,非思力所举。又非止若斯而已也。十字之文,颠倒相配,字不过十,巧历已不能尽,何况复过于此者乎?……自古辞人,岂不知宫羽之殊,商徵之别。虽知五音之异,而其中参差变动,所昧实多,故鄙意所谓‘此秘未睹’者也。以此而推,则知前世文士便未悟此处。若以文章之音韵,同弦管之声曲,则美恶妍蚩,不得顿相乖反。譬由子野操曲,安得忽有阙缓失调之声,易《洛神》比陈思他赋,有似异手之作。故知天机启,则律吕自调;六情滞,则音律顿舛也。<sup>⑮</sup>

可见在沈约的眼中,诗律与乐律是一样的,诗律受到乐律的启发,它的讲究有助于与乐律相合。永明体对诗歌声律的讲究,不仅使诗歌在阅读上产生了抑扬顿挫的音乐美,而且为歌诗的配乐提供了方便条件。这一点我们可以从钟嵘的《诗品序》的反面批评中得到证实:“今既不备管弦,亦何取于声律耶?”<sup>⑯</sup>这句话可以这样理解:声律的讲究,正是为了被之管弦,而现在的诗并不以被之管弦为目的,所以讲究声律的意义并不大。讲究声律的永明体正是唐代歌诗——近体诗——的核心,也就是说,唐代近体诗正是在永明体的基础上发展而来的,而唐代歌诗绝大多数就是这种讲究声律的近体诗。

当然人们在这里可能会提出这样一个疑问:永明体之前的诗

不讲究格律,不也照样唱吗?现代的歌词在平仄上也没有那么多的讲究,不也是在唱吗?其实钟嵘也提出了这样的疑问:“昔曹、刘殆文章之圣,陆、谢为体贰之才,锐精研思,千百年中,而不闻宫商之辨,四声之论。或谓前达偶然不见,岂其然乎?尝试言之,古曰诗颂,皆被之金竹,故非调五音,无以谐会。若‘置酒高堂上’、‘明月照高楼’,为韵之首。故三祖之词,文或不工,而韵入歌唱。此重音韵之义也,与世之言宫商异矣。”<sup>②</sup>这个问题应该这样看:不是说诗不讲声律就不能唱,而是说讲了声律的诗更加便于歌唱。正如白居易在《与元九书》所说的那样:“圣人知其然,因其言,经之以六义;缘其声,纬之以五音。音有韵,义有类。韵协则言顺,言顺则声易入;类举则情见,情见则感易交。”<sup>③</sup>在《新乐府序》中又说:“其体顺而肆,可以播于乐章歌曲也。”<sup>④</sup>人们发明了诗的声律,给歌唱带来了方便,这是人们对诗歌艺术研究的深化和进步。在这种讲究声律的诗出现之后,人们在演唱的时候,可能会更加愿意挑选那些讲究声律的诗而不挑选其他的诗。正如近人丁仪所推测的那样:“尝读唐人歌绝,为乐工所取者,其五音莫不协于他作。而古风翫焉。故知乐工去彼就此者,盖谓其韵古,不易作谱耳。”<sup>⑤</sup>唐代的歌诗基本是近体的事实也正好说明了这一点。

有人认为,四声和五音从根本上说是两回事,沈约等人以五音来论四声只是借喻,二者之间没有必然的联系。1905年,渊实在《中国诗乐之迁变与戏曲发展之关系》一文中就说:

沈、谢四声八病之说一度出世,而风靡天下。其研精之结果,遂至唐初有所谓“律诗”者出。“律诗”者何?盖“律”者何?乃规律之“律”,非音律之“律”也。即以四声斟酌文字,调和于轻重、高低、抑扬、开阖之间。然虽严设规律,于音律上无有何等之关系。今之人或有误“律诗”之“律”为音律之“律”者,故疑沈、谢声病之说,一自音乐上之关系,诿为讲究歌唱之方法,欲成“诗、歌一致”之盛业者,则非也。<sup>⑥</sup>

其实,这种说法本身正是站不住脚的。正如任半塘先生所反驳的那样:“既断齐、梁迄初唐‘律诗’之‘律’与音乐无关,抑将谓两宋‘词律’之‘律’,乃至金、元‘曲律’之律,皆与音乐无关欤?”<sup>②</sup>

朱光潜《中国诗何以走上律的路》则提出了另一种观点:

齐梁时代,乐府递化为文人诗到了最后的阶段。诗有词而无调,外在的音乐消失,文字本身音乐起来代替它。永明声律运动就是这种演化的自然结果。……音乐是诗的生命,从前外在的乐调的音乐既然丢去,诗人不得不在文字本身上作音乐的工夫,这是声律运动的主因之一。

此文最早刊于《国学季刊》五卷四号,后来收入其《诗论》当中。<sup>③</sup>在《诗论》中他还说:

中国诗在齐梁时代走上“律”的路,还另有一个更重要的原因,就是乐府衰亡以后,诗转入有词而无调的时期,在词调并立以前,诗的音乐在调上见出;词既离调之后,诗的音乐要在词的文字本身见出。音律的目的就是要在词的文字本身见出诗的音乐。<sup>④</sup>

这一观点影响深远。<sup>⑤</sup>“音乐是诗的生命”,这句话是不错的,但他的结论是不对的。诗内在声律与外在的声律正有着密不可分的联系,二者相得益彰,而不是互相取代。事实证明,声律的讲究正是为促进诗的合乐,而不是使之与音乐分离。

这种诗律与乐律、词律与乐律、曲律与乐律之间的对应关系,唐宋以来的诗人们已有普遍认识。如元稹《乐府古题序》云:“在音声者,因声以度词,审调以节唱。句度短长之数,声韵平上之差,莫不由之准度。”<sup>⑥</sup>这就是说,诗的句数的长短和句于中平仄的运用与能否歌唱有着直接的关系。而对这一关系揭示得最明确的就是宋代词人李清照。她在《词论》中说:

乐府声诗并著,最盛于唐开元、天宝间。……逮至本朝,礼乐文武大备。又涵养百余年,始有柳屯田永者,变旧声作新声,出《乐章集》,大得声称于世。虽协音律,而词语尘下。又有张子野、宋子京兄弟、沈唐、元绛、晁次膺辈继出,虽时时有妙语,而破碎何足名家?至晏元献,欧阳永叔、苏子瞻,学际天人,作为小歌词,直如酌蠡水于大海,然皆句读不葺之诗尔。又往往不协音律者,何耶?盖诗文分平侧,而歌词分五音,又分五声,又分六律,又分清浊轻重。且如近世所谓《声声慢》、《雨中花》、《喜迁莺》,既押平声韵,又押入声韵。《玉楼春》本押平声韵,又押上去声,又押入声。本押仄声韵,如押上声则协,如押入声,则不可歌矣。<sup>③</sup>

在李清照看来,作为“协音律”的“乐府”(词)和“声诗”,韵律是至关重要的条件。她批评晏殊等人的词是“句读不葺之诗”,说的就是他们没有对词的韵律作出适当的修饰。这种韵律不加修饰的词,就像没有人唱的只供人们诵读的诗一样。宋张侃《拙轩词话》引郭沔的话说:“词中仄字上去二声,可用平声。惟入声不可用上三声,用之则不协律。近体如《好事近》、《醉落魄》,只许押入声韵。”<sup>④</sup>这段话也说明了词的四声和配乐有着严格的对应关系。明王骥德《曲论》“论平仄第五”也曾论述了曲律与配乐的关系:

今之平仄,韵书所谓四声也,而实本始反切。古无定韵,诗乐皆以叶成,观三百篇可见。自西域梵教入,而始有反切。自沈约《类谱》作,而始有平仄。欲语曲者,先须识字,识字先须反切。反切之法,经纬七音,旋转六律,释氏谓:七音一呼而聚,四声不召自来,言相通也。今无暇论切,第论四声。四声者,平、上、去、入也。平谓之平,上、去、入总谓之仄。曲有宜于平者,而平有阴、阳;有宜于仄者,而仄有上、去、入。乖其法,则口拗嗓。盖平声声尚含蓄,上声促而未舒,去声往而不返,入声则逼侧而调不得自转矣。故均一仄也,上自为上,去自为去,独入声可出入互用。北音重浊,故北曲无入声,转派入平、上、去三声,而南曲不

然。词隐谓入可代平，为独泄造化之秘。又欲令作南曲者，悉遵《中原音韵》，入声亦止许代平，余以上，去相间，不知南曲与北曲正自不同，北则入无正音，故派入平、上、去之三声，且各有所属，不得假借；南则入声自有正音，又施于平、上、去之三声，无所不可。大抵词曲之有入声，正如药中甘草，一遇缺乏，或平、上、去三声字面不妥，无可奈何之际，得一入声，便可通融打诨过去，是故可作平，可作上，可作去；而其作平也，可作阴，又可作阳，不得以北音为拘；此则世之唱者由而不知，而论者又未敢拈而笔之纸上故耳。其用法，则宜平不得用仄，宜仄不得用平，宜上不得用去，宜去不得用上，宜上去不得用去上，宜去上不得用上去。上上、去去，不得叠用，单句不得连用四平、四上、四去、四入，双句合不合二，合三不合四。押韵有宜平而亦可用仄者，有宜仄而亦可用平者，有宜平不得已而以上声代之者。韵脚不宜多用入声代平上去字。一调中有数句连用仄声者，宜一上、一去间用。词隐谓：遇去声当高唱，遇上声当低唱，平声、入声，又当斟酌其高低，不可令混。或又谓：平有提音，上有顿音，去有送音，盖大略平、去、入启口便是其字，而独上声字，须从平声起音，渐揭而重以转入，此自然之理。至调其清浊，叶其高下，使律吕相宣，金石错应，此握管者之责，故作词第一吃紧义也。<sup>④</sup>

可见曲律与乐律之间也有着严格的对应关系，王氏认为这是作曲的人必须首先掌握的。

归根到底，诗讲究五声，乐讲五音，五声和五音之间还是有着必然的联系。对此人们也早有明确的揭示。隋刘善经《声论》引沈约《答甄公论》云：

昔神农重八卦，卦无不纯，立四象，象无不象。但能作诗，无四声之患，则同诸四象。四象既立，万象生焉；四声既周，群声类焉。经典史籍，唯有五声，而无四声。然则四声之用，何伤五声也。五声者，宫商角徵羽，上下相应，则乐声和矣；君臣民事物，五者相得，则国家治矣。作五言诗者，善用四声，则讽咏而流靡；能达八体，则陆离而华洁。明各有所施，不相妨废。昔周、孔所以不论四声者，正以春为阳中，德泽不偏，

即平声之象；夏草木茂盛，炎炽如火，即上声之象；秋霜凝木落，去根离木，即去声之象；冬天地闭藏，万物尽收，即入声之象；以其四时之中，合有其义，故不标出之耳。<sup>③</sup>

沈约这一观点为唐人所继承，如王昌龄《诗格》中就有类似的话：

夫文章之体，五言最难，声势沉浮，读之不美。句多精巧，理合阴阳。包天地而罗万物，笼日月而掩苍生。其中四时调于递代，八节正于轮环。五音五行，和于生灭；六律六吕，通于寒暑。<sup>④</sup>

对沈约所论的四声与五声的对应关系，初唐时期的元兢又做了更明确的揭示。其著作《诗髓脑·调声》云：

声有五声，角徵宫商羽也。分于文字四声，平上去入也。宫商为平声，徵为上声，羽为去声，角为入声。故沈隐侯论云：‘欲使宫徵相变，低昂舛节，若前有浮声，则后须切响。一简之内，音韵尽殊；两句之中，轻重悉异。妙达此旨，始可言文。’固知调声之义，其为用大矣。<sup>⑤</sup>

这就是五音与四声之间的最核心的联系。而元兢之所以能明确地揭示这层关系，正是因为他是朝廷掌管音乐的官员——协律郎。协律郎的职务相当于汉武帝时期的协律都尉，是像李延年一样的掌管为词配乐的，他这样说，可以看作是经验之谈。

晚唐段安节《乐府杂录》曾作《别乐识五音轮二十八调图》，也阐述了四声与五音之间的对应关系：

舜时调八音，用金、石、丝、竹、匏、土、革、木，计用八百般乐器；至周时，改用宫、商、角、徵、羽，用制五音，减乐器至五百般；至唐朝，又减乐器至三百般。太宗朝，三百般乐器内挑丝、竹为胡部，用宫、商、角、羽，并分平、上、去、入四声。其徵音有其声，无其调。

平声羽七调：第一运中吕调，第二运正平调，第三运高平调，第四运仙吕调，第五运黄钟调，第六运般涉调，第七运高般涉调。

上声角七调：第一运越角调，第二运大石角调，第三运高大石角调，第四运双角调，第五运小石角调，亦名正角调，第六运歇指角调，第七运林钟角调。

去声宫七调：第一运正宫调，第二运高宫调，第三运中吕宫，第四运道调宫，第五运南吕宫，第六运仙吕宫，第七运黄钟宫。

入声商七调：第一运越调，第二运大石调，第三运高大石调，第四运双调，第五运小石调，第六运歇指调，第七运林钟商调。

上平声调：为徵声，商角同用，宫逐羽音。

右件二十八调。琵琶八十四调方得是。五弦五本，共应二十八调本。笙除二十八调本外，别有二十八调中管调。初制胡部乐，无方响，只有丝竹，缘方响有直拔声，不应诸调。太宗于内库别收一片铁方响，下于中吕调头一运，声名大吕，应高般涉调头，方得应二十八调。箏只有宫、商、角、羽四调，临时移柱，应二十八调。<sup>⑧</sup>

段氏所说的四声与五音之间的对应关系与元兢有些出入，为何有这种出入，有待进一步研究。唐宋歌曲发掘专家李健正近年来破译了唐宋流行的“半字谱”，他根据唐代段安节《乐府杂录》将“半字谱”与四声的对应关系明确标示如下：

平	上	去	入
羽	角	宫	商
マ	乃	ム	メ

李健正解释说：“‘マ’被认作是‘平’字的上部分，‘乃’读作‘上’，又是‘角’字的半字，‘ム’，被认作‘去’字的下半部，‘メ’被当作‘入’字。虽然半字谱的原理并非如此，但段安节这样安排，意在使‘羽、角、宫、商’和半字谱‘マ、乃、ム、メ’有所联系。”<sup>⑨</sup>这是从古音乐发掘上进一步获得的四声与五音之间对应关系的一个实在的证据。

以上我们从理论上揭示了诗律与乐律的内在关系：诗的四声



与乐的五音是相对应的,诗讲究声律后,更加便于入乐,有时,特别是那些调子固定的乐曲,对入乐的诗在韵律上提出了明确的要求。在永明体基础上发展起来的近体诗,正好适应了唐代歌诗传唱的要求,而成为唐代歌诗的最基本形式。我们完全有理由认为,唐代诗人热心于近体诗的探讨,与适应歌诗演唱的需要有着必然的联系。

三、从诗的本质上看,诗需要乐,诗待乐而升华,而传播,而实现感人心的价值。徒诗是单纯的语言艺术,在感人心上有它的不足,必须经过人们的想象和理解,才能实现其感人心的价值。徒诗价值的实现对欣赏者有更高的要求,不仅要求读者有文化,而且有更高的想象力、感受力,因而在感人的深度和广度上都要有很大的局限性。而配乐以后的诗则可以直接给人情感上的刺激,更容易实现其价值。音乐给人的感受是当下的,全方位的,声、乐、舞、容,从各个方面同时引发人们的美感,诗的内含也往往得到淋漓尽致的表达。正如渊实在《中国诗乐之迁变与戏曲发展之关系》一文中所说的那样:“夫杂剧、传奇及诗余、乐府者,非如司马相如以下李、杜、韩、白之辈所作之诗、赋、文章,非文字之诗也,非目之诗也,非美文也,乃声之诗,耳之诗,与音乐相待为一,以传于天下。……彼则主于目,主于文字;此则主于耳,主于声音,精神殆全相异也。”<sup>⑧</sup>可见渊实虽然否认唐诗入乐,但清楚地说出了诗作为文字艺术与作为声乐舞综合艺术在感人心上的差别。

对此古人也早有认识。《尚书·尧典》中就已经提出了“声依永”的观点:“诗言志,歌永言,声依永,律和声。八音克谐,无相夺伦,神人以和。”<sup>⑨</sup>意思是说诗中之志只有在入歌入乐之后,才能达到其感人心的效果,使“神人以和”。《汉书·艺文志》在谈到“诗言志,歌永言”时说:“《书》曰:‘诗言志,歌咏言。’故哀乐之心感,而歌咏之声发。诵其言谓之诗,咏其声谓之歌。”<sup>⑩</sup>也认为咏歌是使感情得到充分抒发的最高阶段。而对这一规律阐述的最清楚的要属

## 《毛诗序》：

诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之；嗟叹之不足故咏歌之；咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。

其中详细地描述了人抒发情感的方式的由低到高的变化。作者的感情抒发如此，听者所受感染的程度亦当如此。如钟嵘《诗品序》中说：“动天地，感鬼神，莫近于诗。”这种诗不是指单纯的诗，而是与歌舞结合在一起的：“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏。”<sup>①</sup>“凡斯种种，感荡心灵，非陈诗何以展其义，非长歌何以骋其情？”<sup>②</sup>再如元结《系乐府序》云：“古人咏歌不尽其情声者，化金石以尽之。”<sup>③</sup>白居易《与元九书》云：“感人心者莫先乎情，莫始乎言，莫切乎声，莫深乎义。诗者：根情，苗言，华声，实义。上自贤圣，下至愚贱，微及豚鱼，幽及鬼神，群分而气同，形异而情一。未有声入而不应，情交而不感者。”<sup>④</sup>再如宋沈括《梦溪笔谈》所说：“唐人填曲，多咏其曲名，所以哀乐与声，尚相谐会。今人则不复知有声矣：哀声而歌乐词，乐声而歌怨词，故语虽切而不能感动人情，由声与意不相谐故也。”<sup>⑤</sup>曾三异《同话录》曰：“声之感通者甚神！故诗能动天地，感鬼神，乐能治神人，和上下，皆主其有声也。”<sup>⑥</sup>王灼《碧鸡漫志》亦曰：“诗至于动天地，感鬼神，移风俗，何也。正谓播诸乐歌，有此效耳。”<sup>⑦</sup>清宋长白《柳亭诗话》二先引朱熹语，“声气之和，有不可得闻者，此读书之所以难也”，既曰：“夫乐之义理，诗词是也；声歌，犹后世之腔调也。两者俱诣，乃为大成在！”明郎瑛《七修续稿》卷三引冯少洲《汉魏诗纪序》曰：“……其发而为声诗，能使人听忘倦，如饮醇酒。一唱而三叹，使人心酸出涕，使人长相思，使人起舞，使人泠然敛衽正色而坐，其味不同然。又有淡如勺水，玄如太羹，如苦根涩节，使人吞之，不得下咽！”

诗待乐而升华,而感人心,可以从两个方面来说。从作者的角度来说,作者要写一首诗,首先要使自己感动。特别是在进行歌诗的创作时,往往伴随着歌唱活动,有一种自我娱乐、自我欣赏、自我陶醉的成分在里面,以至“不知手之舞之,足之蹈之也”。我们对唐代诗人的自歌自舞的情况一直估计不足。实际上,唐代诗人自歌自舞的情况非常普遍。随便举例,如李白的《月下独酌》“我歌月徘徊,我舞影零乱”,《将进酒》“与君歌一曲,请君为我侧耳听”,杜甫《自京赴奉先县咏怀五百字》“沉饮聊自遣,放歌破愁绝”,《闻官军收河南河北》“白日放歌须纵酒,青春作伴好还乡”,韩愈《八月十五夜赠张功曹》“君歌声酸辞且苦,不能听终泪如雨。君歌且休听我歌,我歌今与君殊科”,白居易《和梦游春诗一百韵》“酩酊歌鸂鶒,颠狂舞鸂鶒”。<sup>④</sup>最典型的要属刘禹锡《酬乐天扬州初逢席上见赠》中:“今日听君歌一曲,暂凭杯酒长精神。”而“一曲”就是白居易的七律《醉赠刘二十八使君》。对于诗人们在诗中经常提到的歌,我们虽然对其当时演唱的情形一时说不具体,但我们有理由相信,这些歌绝不是指单纯供人们阅读的徒诗。再从听看者的角度来说,听看歌舞有助于加深对诗的内含的理解。如李贺《巴童答》云:“巨鼻宜山褐,庞眉人苦吟。非君唱乐府,谁识怨秋深?”<sup>⑤</sup>初唐寒山自评其诗云:“不恨会人稀,只为知音寡。若遣趁宫商,余病莫能罢。”<sup>⑥</sup>任半塘先生《唐声诗》上编中有一节名为“唐诗歌唱感人至深”,列举了一系列唐诗歌唱而感人的故事,也从事实上证明了诗待乐而升华,而感人心的规律。

再说诗待乐而传播。徒诗是语言艺术,它在传播上有其久远性,可是在传播的广度上就要受到很大的限制。在古代社会,教育普及的程度不会很高,识字并能读懂诗,特别是喜欢诗的人更是不多。而入乐以后的诗,就可以不受这种限制,如有人形容宋代柳永词被人广泛传唱的情形说:“凡有井水饮处即能歌柳词。”<sup>⑦</sup>虽有夸张,但有可信性。假如柳词只能诵读,可以肯定,绝对不会出现“凡

有井水饮处即能读柳词”的现象。我们在谈到唐诗繁荣原因时往往说唐代人普遍能欣赏诗歌,从而促进了诗歌创作的繁荣,但我们对当时人欣赏的方式往往没有作细致的考虑。那些不能以阅读方式来欣赏的人欣赏诗,恐怕主要是通过听看歌舞方式来实现。在当时,诗人亦如现今走红的歌星一样,在民间很有名声。他们诗名的高下与其作品被人演唱多少有着直接的关系。如李白的《赠汪伦》一诗就很值得琢磨:一个普通的村民之所以对李白有如此的“深情”,其间的奥秘恐怕都在“踏歌”这一情节。李白是有名的诗人,这些诗人在当时往往就是有名的歌词的作者,汪伦和村人很喜欢李白作的歌词(诗),所以以踏歌的形式来送李白。而李白也同样以一首新的歌词来回报他们。

唐代诗人也很懂得诗待乐而传播的道理。刘禹锡《竹枝词》引言中说他词成以后,“俾善歌者扬之”,史称“武陵裔俚悉歌之”。<sup>⑤</sup>元稹《酬友封话旧叙怀十二韵》云:“怜君诗似涌,赠我笔如飞。会遣诸伶唱,篇篇人禁闹。”<sup>⑥</sup>白居易作杭州太守时,作《闻歌妓唱严郎中诗因以绝句寄之》:“已留旧政布中和,又付新词与艳歌。”<sup>⑦</sup>再如《唐诗纪事》记载的李蔚命歌者传诗的故事:

咸通末,(裴)虔余佐北门李公(蔚)淮南幕,尝游江,舟子刺舟,竹篙溅水,湿近坐之衣,公色变。虔余纪一绝云:“满额鹅黄金缕衣,翠翘浮动玉钗垂。从教水溅罗衣湿,知道巫山行雨归。”公极欢,命讴者传之。<sup>⑧</sup>

这里记述了一个具体的文士作诗,被歌者传唱的事例。

作品的价值待传唱而实现,诗人的名声待传唱而远扬。我们完全有理由认为,作为诗的作者,都要关心自己的作品价值的实现,都要考虑到自己的作品在社会上流传的情况,因而在创作上不能不考虑到歌诗的演唱。到处传唱自己的作品,无疑是诗人最高兴的事。王之涣、王昌龄、高适三人“旗亭画壁”的故事,真切地表

明了这一情形。薛用弱《集异记》云：

开元中，诗人王昌龄、高适、王涣之〔之涣〕齐名。时风尘未偶，而游处略同。一日天寒微雪，三诗人共诣旗亭，贯酒小饮。忽有梨园伶官十数人，登楼会宴。三诗人因避席隈映，拥炉火以观焉。俄有妙妓四辈，寻续而至。……旋则奏乐，皆当时之名部也。昌龄等私相约曰：“我辈各擅诗名，每不自定其甲乙，今者可以密观诸伶所讴，若诗入歌词之多者，为优矣！”俄而一伶拊节而唱，乃曰：“寒雨连江夜入吴，平明送客楚山孤。洛阳亲友如相问，一片冰心在玉壶。”昌龄则引手画壁曰：“一绝句。”寻又一伶讴曰：“开箴泪沾衣，见君前日书。夜台何寂寞，犹是子云居。”适则引手画壁曰：“一绝句。”寻又一伶讴曰：“奉帚平明金殿开，强将团扇共徘徊。玉颜不及寒鸦色，犹带朝阳口影来。”昌龄则又引手画壁曰：“二绝句。”涣之〔之涣〕……指诸妓之中最佳者曰：“待此子所唱，如非我诗，吾即终身不敢与子争论矣！”……须臾，次至双鬟发声，则曰：“黄沙远上白云间，一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。”涣之〔之涣〕即嘲揄二子曰：“田舍奴，我岂妾哉！”<sup>⑤</sup>

我们从白居易《与元九书》、元稹的《白氏长庆集序》中也可以看到诗人因诗被人传唱时自鸣得意的心情。诗被传唱对于诗人的创作会产生重大而直接的反馈作用。作为一个士人，都期待着“货卖帝王家”，而诗能被禁宫传唱，更是诗人们求之不得的事情。唐代曾留下许多皇帝喜欢某人歌诗的故事。如李肇《松窗杂录》载文宗颇好诗，因问程修己曰：“今京邑传唱牡丹花诗，谁为首出？”修己对以中书舍人李正封诗：“国色朝酣酒，天香夜染衣。”文宗叹赏。<sup>⑥</sup>再如李绅《忆被牛相留醉州中时无他宾牛公夜出真珠辈数人》：“酒微旧对惭衰质，曲换新词感上宫。”题下注云：“余有换乐曲词，时小有传于歌者。”<sup>⑦</sup>李白待诏翰林为玄宗作《清平调》三首，也是属于这一情形。韩翃《送郑员外》：“孺子亦知名下士，乐人争唱卷中诗。”<sup>⑧</sup>在唐代，文人有大量的歌诗创作，而且这些诗多是唐诗中的

精品,所以研究歌诗的创作,是弄清诗人的写作动机的一个重要途径。

总之,在唐代,歌诗演唱是一项重要的艺术活动,与文人的声名高下,荣辱兴衰有很大关联。研究一个诗人的歌诗创作,有助于深入理解诗人的创作动机、作品的内容、形式乃至风格。

首先说创作动机。唐代许多诗是为歌诗传唱而作,唐代歌诗创作主体也就是唐代诗人,歌诗创作不仅是诗人自我娱乐的需要,也与诗人的政治生活密切相连。歌舞演唱是社交、庆典、娱乐场合的重要内容,也是诗人借以传播诗名的重要途径,而诗名的大小与诗人的政治前途密切相关。文士借写作歌词而邀宠得官的例子有许多。如唐刘餗《隋唐嘉话》记载:“景龙中,中宗游兴庆池,侍宴者递起歌舞,并唱《下兵词》,方便以求官爵。”<sup>⑥</sup>元辛文房《唐才子传》:“……常侍宫中。既侍宴,帝召学士等为回波舞,佮期作弄辞悦帝,诏赐牙绯。”<sup>⑦</sup>再如高仲武《中兴间气集》中曾收郑丹在宝应年间向朝廷所献的三十首挽词中的两首。集中在作家名下写道:“丹诗剪刻婉密。宝应中,献二帝两后挽歌三十首,词旨哀楚,得臣子之致,虽不及事,朝廷嘉之,解褐任蕲州录事参军。”<sup>⑧</sup>章孝标《赠陆鬯浙西进诗除官》亦云:“昨日天风吹乐府,六官丝管一时新。”<sup>⑨</sup>可见陆因进献乐府新诗而得官。有些藩镇也看出了门道,向朝廷进献乐府。盛唐时边将盖嘉运向朝廷进献乐府诗四十首。《新唐书·礼乐志》:“(贞元十二年)昭义军节度使王虔休以德宗诞辰未有大乐,乃作《继天诞圣乐》,以宫为调,帝因作《中和乐舞》。”<sup>⑩</sup>

其次说题材。听歌看舞甚至亲自唱歌,是诗人的生活内容之一,《唐语林》卷三载李绛为户部侍郎,张正甫为本部郎中,“因会,把诗(请)侍郎唱歌,李终不唱而哂之,满座大噱。”<sup>⑪</sup>可见在一定场合下,如果表现得与众不同,还会遭到众人的反对。因而,听歌看舞也自然成了诗歌的重要题材。现存的唐诗中,反映歌舞演唱的诗比比皆是。其中或描述舞姿之高妙,或形容歌声之婉转,或叙述

歌调之来历,或与妓人调笑取乐,或述人世沧桑之感,不乏佳句名篇。

再次,各种不同艺术之间互相影响。歌诗演唱是一项综合艺术,它涉及到声、舞、乐、容,因而歌诗的创作往往与其它艺术相关联,因而其它艺术的研究可以作为歌诗研究的重要途径。例如,由于诗的声律与能否入乐密切相关,文人在进行歌诗创作时,就不能不考虑诗歌的声律问题。所以研究唐代的音乐,对于我们更加细致地认识近体诗律的情况就有很大帮助。

再说诗乐分离的一面。

诗和乐本来是两个东西,可以独立存在。诗从本质上说是语言的艺术,有独立的审美价值,不入乐的诗,作为一种语言艺术,也会受到人们的欣赏,也可以起到感人心的作用。尽管效果可能不如入乐的好,但也不是离开音乐就不能存在。一句话,诗可以不待乐而生。而音乐也不一定需要语言,纯音乐就是没有语言的艺术。

如同诗乐相合的特性在唐诗的创作中得到反映一样,诗乐可以分离的特性也同样反映在唐诗创作当中。这种反映有两点:首先,任何一种文学样式都有一个从俗到雅的发展过程,这是艺术本身的发展规律所决定的,唐歌诗的命运也必然如此,由可以入乐的歌词到只供人们案头欣赏的诗。诗、词、曲都经历了一个诗乐结合到分离的过程。其次,并不是所有的诗人都认为自己的诗要得到民间的认可,不入乐的诗也同样有其存在的价值。文人的审美观代表社会的主流,在许多情况下,只有文人承认,才算承认。这样,文人们就不能只考虑世俗的需求,而不去努力提高自己的诗艺,以求得同道的承认。也就是说诗歌艺术的生产不是仅仅为了某一类的消费者。这样我们才能解释为什么唐代有歌诗创作,也有非歌诗创作;有歌诗,也有徒诗。更值得注意的是,唐代的有些诗歌的创作也正是为了对抗俗下流行歌诗而创作的。

## 注 释

- ① 《乐府诗集》，第45卷，第510页，上海，上海古籍出版社，1998。
- ② 见赵仲邑《文心雕龙译注》，第64页，南宁，漓江出版社，1982。
- ③ 见《通志二十略》，第883页，北京，中华书局，1995。
- ④ 《系统进化论美学观》，第237页，北京，北京大学出版社，1987。
- ⑤ 《系统进化论美学观》，第243—244页，北京，北京大学出版社，1987。
- ⑥ 《美学》，第3卷上册，第345页，北京，商务印书馆，1979。
- ⑦ 见《朱光潜美学文集》，第2卷，第303页，上海，上海文艺出版社，1982。
- ⑧ 《系统进化论美学观》，第469页，北京，北京大学出版社，1987。
- ⑨ 余笃刚《声乐艺术美学》，第168页，北京，高等教育出版社，1993。
- ⑩ 许讲真《语言与歌唱》，第97页，上海，上海文艺出版社，1984。
- ⑪ 沈思岩《声乐讲座》，第115页，北京，人民音乐出版社，1983。
- ⑫ 许讲真《语言与歌唱》，第71—72页，上海，上海文艺出版社，1984。
- ⑬ 冀勤校点《元稹集》，第134页，北京，中华书局，1982。
- ⑭ 宋范曄《狱中与诸甥侄书》，见《宋书·范曄传》，第69卷，第1830页，北京，中华书局，1974。
- ⑮ 齐陆厥《与沈约书》，《南齐书》，第52卷，第898—899页，北京，中华书局，1972。
- ⑯ 《文心雕龙·声律》，见赵仲邑《文心雕龙译注》，第289—290页，南宁，漓江出版社，1982。
- ⑰ 见《宋书》，第67卷，第1779页，北京，中华书局，1974。
- ⑱ 《南齐书·文学传·陆厥传》，第52卷，第899—900页，北京，中华书局，1972。
- ⑲ 见吕德申《钟嵘诗品校释》，第155页，北京，北京大学出版社，1986。
- ⑳ 吕德申《钟嵘诗品校释》，第154页，北京，北京大学出版社，1986。
- ㉑ 《与元九书》，朱金城《白居易集笺校》，第45卷，第2790页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ㉒ 朱金城《白居易集笺校》，第3卷，第136页，上海，上海古籍出版社，1988。



- ⑳ 《诗学渊源》卷二。
- ㉑ 转引自任半塘《唐声诗》上编,第55页,上海,上海古籍出版社,1982。
- ㉒ 任半塘《唐声诗》上编,第55页,上海,上海古籍出版社,1982。
- ㉓ 见《朱光潜美学文集》,第2卷,第205—206页,上海,上海文艺出版社,1982。
- ㉔ 《朱光潜美学文集》,第2卷,第200页,上海,上海文艺出版社,1982。
- ㉕ 褚斌杰《中国古代文体概论》谈到永明体时也持这种说法,《中国古代文体概论》,第182—188页,北京,北京大学出版社,1990。
- ㉖ 冀勤校点《元稹集》,第23卷,第254页,北京,中华书局,1982。
- ㉗ 王仲闻《李清照集校注》,第194—195页,北京,人民文学出版社,1979。
- ㉘ 唐圭璋《词话丛编》,第190页,北京,中华书局,1986。
- ㉙ 《中国古典戏曲论著集成》,第4册,第105—107页,北京,中国戏剧出版社,1959。
- ㉚ 《文镜秘府论·天卷·四声论》引,见王利器《文镜秘府论校注》,第101—102页,北京,中国社会科学出版社,1983。
- ㉛ 张伯伟《全唐五代诗格校考》,第148页,西安,陕西人民教育出版社,1997。
- ㉜ 张伯伟《全唐五代诗格校考》,第93页,西安,陕西人民教育出版社,1997。
- ㉝ 《中国古典戏曲论著集成》,第1册,第62—64页,北京,中国戏剧出版社,1959。
- ㉞ 《最新发掘唐宋歌曲》,第40页,成都,四川人民出版社,1992。
- ㉟ 转引自任半塘《唐声诗》上编,第7页,上海,上海古籍出版社,1982。
- ㊱ 见李军等主编《五经全译》,第238—239页,长春,长春出版社,1992。
- ㊲ 《汉书》,第30卷,第1708页,北京,中华书局,1962。
- ㊳ 见吕德申《钟嵘诗品校释》,第35页,北京,北京大学出版社,1986。
- ㊴ 见吕德申《钟嵘诗品校释》,第52页,北京,北京大学出版社,1986。

- ④③ 《全唐诗》，第 240 卷，第 2696 页，北京，中华书局，1960。
- ④④ 朱金城《白居易集笺校》，第 45 卷，第 2790 页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ④⑤ 《梦溪笔谈·乐律》，第 5 卷，第 53 页，北京，团结出版社，1996。
- ④⑥ 见明陶宗仪等编《说郛三种·一百二十卷本》，第 23 卷，第 1091 页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ④⑦ 见唐圭璋《词话丛编》，第 73 页，北京，中华书局，1986。
- ④⑧ 朱金城《白居易集笺校》，第 14 卷，第 865 页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ④⑨ 清王琦《李贺诗歌集注》，第 175 页，上海，上海古籍出版社，1977。
- ⑤① 《全唐诗》，第 806 卷，第 9101 页，北京，中华书局，1960。
- ⑤② 清沈雄《古今词话·词评上卷》，见唐圭璋《词话丛编》，第 982 页，北京，中华书局，1986。
- ⑤③ 瞿蜕园《刘禹锡集笺证》，第 27 卷，第 852 页，上海，上海古籍出版社，1989。
- ⑤④ 冀勤校点《元稹集》，第 11 卷，第 131 页，北京，中华书局，1982。
- ⑤⑤ 朱金城《白居易集笺校》，第 23 卷，第 1556 页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ⑤⑥ 《唐诗纪事》，第 60 卷，第 919 页，上海，上海古籍出版社，1965。
- ⑤⑦ 明陶宗仪等编《说郛三种·一百卷本》，第 25 卷，第 445 页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ⑤⑧ 转引自《唐声诗》上编，第 527 页，上海，上海古籍出版社，1982。
- ⑤⑨ 《全唐诗》，第 481 卷，第 5471 页，北京，中华书局，1960。
- ⑤⑩ 《全唐诗》，第 245 卷，第 2750 页，北京，中华书局，1960。
- ⑤⑪ 《隋唐嘉话》，下卷，第 41 页，北京，中华书局，1979。
- ⑤⑫ 舒宝璋校注《唐才子传》，第 1 卷，第 25 页，郑州，中州古籍出版社，1987。
- ⑤⑬ 傅璇琮《唐人选唐诗新编》，第 470 页，西安，陕西人民教育出版社，1996。
- ⑤⑭ 《全唐诗》，第 506 卷，第 5751 页，北京，中华书局，1960。
- ⑤⑮ 《新唐书》，第 22 卷，第 478 页，北京，中华书局，1975。

⑥ 见周勋初《唐语林校证》，第3卷，第257页，北京，中华书局，1987。

## 第二节 歌诗创作对诗人整个风格的影响

歌诗创作是唐代诗人创作的重要组成部分，必将对其整个诗歌创作产生重要的影响。因为这种创作的具体情境要求作者必须适应某些要求，而作者要想使自己的诗能够传唱，必然要适应这一要求。这种要求从内容到形式是多方面的，而且根据表演团体的不同而又各有变化，进而影响到他的整个诗歌创作。这种影响分析起来，有内容上的，有形式上的，最终影响到诗人风格的形成。把握诗的风格是诗歌研究的最高目的，从歌诗创作的角度来研究对这一目标的追求大有助益。下面就从内容和形式两方面来具体分析。

一、歌诗创作与诗人的审美观念的关系。歌诗表演，除了宫廷祭祀庆典的歌舞以外，不管哪种类型，相对文人来说，都是属于世俗的。明王世贞《弇州山人稿》：“乐府不入于俗，而后以唐绝句为乐府；绝句少宛转，而后有词。”意思是说，乐府诗到唐代已经变成一个古雅的东西，一般人已不能歌，这时绝句便成了通俗可歌的东西。他这种推测，可能不太准确，但他所说的流行的歌曲是属于较俗一类的，是有道理的。元结在《刘侍御月夜宴会诗序》、《篋中集序》中就曾批评“时之作者，烦杂过多。歌儿舞女，且相喜爱，系之风雅，谁道是耶？”只是“与歌儿舞女，生污惑之声于私室可矣”。<sup>①</sup>这就是元结对当时流行的歌诗的极端的看法。“指咏时物，会谐丝竹”，“歌儿舞女，且相喜爱”，说的正是这些诗入乐歌唱的情形。他认为这样的诗于世无补，属于“时俗之淫靡”，不合风雅。可见歌诗的写作与诗人的审美观念密切相关。而文学上的雅俗观念之争，贯穿着整个唐代文学的创作过程，也自然要反映到歌

诗与非歌诗创作当中。分析开来,其中有高雅与流俗之争,言志与言情之争;表现在体裁上有律诗与非律诗之争,旧乐府、新乐府与时下流行乐曲之争。这种斗争既因时代不同而生,也因诗人不同而起。有时同一个诗人本身的文学观念也是复杂的,既有尚雅的一面,又有乐俗的一面。如白居易既主张复兴雅乐,一方面又写下了大量的适应世俗的新艳小诗。

文人的雅俗观念,与其创作风格的形成密切相关,因为审美观念是决定风格的最高因素,它决定着诗人的构思方式,也决定诗人选择什么样的表现手法、什么样的体裁、什么样的语言,进而作用于风格的形成。

歌诗创作促进了唐诗创作的繁荣,这一点比较好理解,那些有意与歌诗创作相对抗的诗,怎样算作歌诗的功劳呢?我想应该这样理解:这里有两种情况,一个是诗人从根本上看不起这些适应流俗的歌诗,因而不写这样的,这样的诗的成就固然不能算作歌诗的功劳。而另一种是有感于诗的流行,写另外一种诗,如旧乐府诗,以对抗时下流行的歌诗演唱,这就是歌诗创作对其它诗歌创作的反作用。能激发起这种反作用,也是一种功劳。总之,在这种合与离的斗争中,在这种决定与反决定的关系中,诗人们沿着不同的方向对诗歌艺术进行多方面的开掘,从而使唐诗的艺术呈现出多姿多彩的局面。

**二、歌诗创作在题材上的要求。**从理论上说,任何内容都可以入乐,但要想入乐以后受到人们的欢迎,则必须照顾到演唱者和听看者的口味。也就是说某些人可能欣赏这类题材,某些人可能欣赏另一类题材,这就是说歌诗创作在题材上对作者提出了要求。这种要求因演唱者而异,因听看者而异,因演唱的体裁面异。

首先说演唱者。唐代的歌舞表演团体大致可以分五种类型,一种皇家的。皇家的歌舞团体又可分为两类,一类是为祭祀和庆典的需要而设,隶属于太常,这部分歌诗要求题材有很强的政治色

彩。或歌颂祖先的功德,或述边塞战争的胜利。那些郊庙歌辞、燕射歌辞、凯乐歌辞就属于这一类型。另一类是供宫廷娱乐之用。这部分歌词的题材相对广泛,举凡调笑应答、羁旅行役和市井人情都在演唱之列。第二种是军幕中的营妓。王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌词研究》对营妓的情况有较详细的描述:“营妓,即配属乐营之妓。《金华子杂编》上记有杜晦辞恋常州郡守‘营妓’朱娘事;《北里志》记有东川节度使杨汝士为子知温及第开宴,‘营妓咸集,汝士命人与红绡一匹’事;《旧唐书》一四五记有贞元间汴州判官孟叔度‘数至乐营与诸妇人嬉戏’事;《北梦琐言》八记有太原府书记张裼‘外贮所爱营妓,生一子’事;《鉴戒录》十、《牧竖闲谈》并称元和间成都乐人薛涛为‘营妓’和‘营妓中之尤物’;李绅有《贺筵占赠营妓》诗,油蔚有《赠别营妓卿卿》;司空图《歌》则云:‘处处亭台只坏墙,军营人学内人妆。太平故事因君唱,马上曾听隔教坊。’——这些记载说明:‘营妓’是隶属军营的一种公妓。”<sup>②</sup>唐代的许多文人经常入幕,使他们与这些艺人有了合作的机会。而这些艺人的演唱也将随着其军营所在地不同而带有其地方的特色。特别是西北的军幕中的营妓,对西域艺术的传人一定起到了很大的作用。而这些营妓所演唱的题材也会相应地带上市域的边塞的色彩。第三种是私妓,中晚唐以后,士大夫蓄妓成风,有关私妓的活动也是诗人笔下经常涉及的内容。第四种是城市的商业歌舞表演团体。他们在表演上主要是为了富商显宦和市民,演唱者多为歌儿舞女,因而在题材上以歌儿舞女的心事为主。元结《篋中集序》中所说的“会谐丝竹,与歌儿舞女生污惑之声于私室可矣”的歌舞就是指这一情形。他们表演的题材与宫廷的娱乐很多情况下是一样的。所以唐玄宗时期的教坊就是宫办民营的音乐团体,既可以为市民演唱,也可以为宫廷演唱,与唐玄宗亲自担任指导的梨园所起的作用没有大的差别。第五种是民间歌舞。这些歌舞主要是自娱性的,因各地而不同。题材以表现民间的生活,特别是表现爱情为多,如

刘禹锡的《竹枝词》中所写。

其次说听看者。其实上面在分析演唱者的情形时也就涉及到了听看者的不同。这种不同既有因听看者身份地位而造成的差异,也有因演唱的场合不同而形成的差异。如朝廷庆典所演唱的,多是那些歌功颂德的作品,而朝廷娱乐与士大夫的娱乐则没有什么太大的差别。民间的听看者都是百姓,演唱的内容则必须适合百姓的口味,必须是老百姓能听懂看懂的内容。

再次,某些题材正是为了适应某些歌诗的曲调。任半塘先生《唐声诗》中将当时演唱的曲子分为两类。其中“兴于民间及接近民间之曲四十五:袞襖曲、子夜四时歌、离别难、春江曲、想夫怜、乌夜啼、拜新月、征步郎、濮阳女、杨下采桑、山鹧鸪、叹疆场、南歌子、浣沙女、纥那曲、啰唝曲、得体歌、梅花落、采桑子、怨回纥、渔父词、渔父引、下兵词、轮台、塞姑、竹枝、五更转、柳枝、踏歌词、白纥辞、浪淘沙、忆汉月、八拍蛮、采莲子、歙乃曲、吴楚歌、春阳曲、鹧踏枝、怨胡天”,“兴于统治者及其从属之曲三十四:破阵乐、大酺乐、堂堂、太平乐、圣明乐、金殿乐、宫中乐、天长地久词、思君恩、贺朝欢、君臣同庆乐、皇帝感、升平乐、应圣期、四举酒、群臣酒行歌、昭德舞歌、成功舞歌、中和乐、功成庆善乐、舞马词、滴仙怨、寿山曲、桃花行、小秦王、清平乐、一斛珠、阿那曲”。<sup>③</sup>可以想见,那些为兴起于民间和接近民间的曲调配辞的歌诗一定要适合民间的口味,一定要反映民间的喜怒哀乐才能被民间所乐于演唱。我们过去常说某某诗人因受到民歌的影响而使自己的诗歌创作显示出清新的风貌,但对于怎样受到民间的影响,一直说不太清楚。研究歌诗创作,弄清诗人们模拟民歌、改作民歌、代写歌词、以诗入乐的情况,无疑可以补足这一环节。如刘禹锡作《竹枝词》,白居易作《杨柳枝》,都是学习民间歌曲而给自己的作品带来新鲜的气息的好例证。再如中唐顾况、张志和等人作《渔父辞》,引起后来苏轼、黄庭坚模仿,也是文人向民间学习的一个好的例证。而为那些兴起于

统治者和朝廷庆典活动有关的乐曲配词的诗,一定要符合歌功颂德的需要。如任半塘先生所言:“如张说集之《破阵乐》四首、《舞马词》六首、《舞马千秋万岁乐》三首,张仲素之《圣明乐》三首,卢照邻之《登封大酺歌》四首,薛能之《升平词》十首等,皆殿庭燕享典礼中所用,其辞重在歌颂‘功德’,粉饰‘太平’,可能皆为大曲。若谢偃《踏歌词》四首,苏颋《山鹧鸪》二首,元结《欸乃词》五首,崔成甫《得体歌》二首,刘禹锡《竹枝》九首,白居易《浪淘沙》六首等,则多状民间生活实际,内容迥然不同,其辞之多首,非大曲之多遍,实为杂曲之联章,可以断言。”<sup>④</sup>任氏在这里虽然是在讲接近朝廷燕享的歌曲与接近民间歌曲在音乐上的不同,实际上也讲了二者在表现题材上的不同。

歌诗创作从题材上对作者提出了要求,而题材是决定风格内容诸要素中十分重要的一项。如前述所引的元结对“时俗”歌诗的批评,就可以看出题材对风格的决定作用:“歌儿舞女,且相喜爱”的,表现出来的风格正是“淫靡”。俞文豹《吹剑录》所记宋代苏轼幕士对苏词与柳词风格的评价也形象地说明了这一道理:“东坡在玉堂日,有幕士善歌,因问:‘我词何如耆卿?’对曰:‘郎中词,只好十七八女子,执红牙按歌杨柳岸晓风残月。学士词,须关西大汉铁绰板,唱大江东去。’为之绝倒。”<sup>⑤</sup>柳永词写的正是离情别绪,也正适合十七八女子所唱,属于典型的婉约风格。而苏轼的词是抒怀古之情,写慷慨之志的,须关西大汉来唱,是典型的豪放风格。沈祥龙关于词体的两则论述也正好用来说明歌诗的情况:

词之体,各有所宜,如吊古宜悲慨苍凉,纪事宜条畅澹漾,言愁宜呜咽悠扬,述乐宜淋漓和畅,赋闺房宜旖旎妩媚,咏关河宜豪放雄壮。得其宜则声情合矣,若琴瑟专一,便非作家。

词有婉约,有豪放,二者不可偏废,在施之各当耳。房中之奏,出以豪放,则情致绝少缠绵。塞下之曲,行以婉约,则气象何能恢拓。苏、辛

与秦、柳，贵集其长也。<sup>⑥</sup>

不同题材应以不同风格表达，用于歌儿舞女演唱的诗作就要写歌儿舞女能理解能感动的题材，如离情别绪、男欢女爱之类，而这样的诗篇必然是柔弱婉约的，那些表现边塞题材的作品，就无法表现出婉约的风格。所谓“各有所宜”、“施之各当”，就是要讲求题材与风格的协调一致。

**三、歌诗在声律和语言上的特殊要求也影响到诗人风格的形成。**为了便于入乐，歌诗对作者在声律上提出了要求，这一点在谈到诗与乐的关系时已经有了介绍，这里就不再重复。这里需要说的是不同的乐调，不同的乐器本身就带有不同的风格。所以有的诗评家曾直接以乐器来比喻诗人的风格。如皎然《诗式》中“补遗”一段话所说：

苏、李之制，意深体闲，词多怨思。音韵激切，其象瑟也。曹、王之制，思逸义婉，词多顿挫。音韵低昂，其象鼓也。嗣宗、孟阳、太冲之制，兴殊增丽，风骨雅淡。音韵闲畅，其象簾也。宋、齐、吴、楚之制，务精尚巧，气质华美。音韵铿锵，其象箏也。唯古诗之制，丽而不华，直而不野。如讽刺之作，雅得和平之资，深远精密。音律和缓，其象琴也。<sup>⑦</sup>

从这一段话中可以看出，皎然是用器乐来比喻诗人的风格，反过来，是不是可以这样说：构成乐调的重要工具乐器各有各的风格，那么不同乐调对歌词的风格也有要求，皎然在作品和风格之间用了“音韵”一词，正好说明了这一点。

其实这一点并不难理解。声律本身就带有不同的风格，古诗和近体诗所表现出来的风格就有很大的差异。作于盛唐时期的谈诗歌格律的著作《文笔式》<sup>⑧</sup>曾经这样写道：



然声之不等，义各随焉。平声哀而安，上声厉而举，去声清而远，入声直而促。词人参用，体固不恒。请试论之：笔以四句为科，其内两句末并用平声，则言音流利，得靡丽矣。兼用上、去、入者，则文体动发，成宏壮矣。看徐、魏二作，足以知之。……徐以靡丽标名，魏以宏壮流称，观于斯文，亦其效也。又名之曰文，皆附之于韵。韵之字类，事甚区分。缉句成章，不可违越。<sup>①</sup>

可见声律与作品的风格密切相关。再如《诗薮·内篇》六“近体下·绝句”云：“中唐《水调》等歌，不甚类六朝语，而风骨高华，似远而实近。中唐《竹枝》等歌，颇效法六朝语，而辞旨凡陋，似合而实离。”<sup>②</sup>王昆吾说：“一旦作为作品题目，‘谣’和‘曲’就有了两重用法：一方面，代表谣歌或曲子；另一方面，代表谣歌的风格或歌曲的风格。……具体分析一下各种题作‘谣’或‘曲’的作品，便能发现以‘谣’为题者，往往文辞质俚、风格朴拙、格调古拗，题材富于批判精神；而以曲为题者，往往音节谐婉，情调缠绵，多写男女相思及相悦，富南方歌辞风格。这就表明：命题之中，有文学的考虑，而不仅是音乐的考虑。”<sup>③</sup>这段话也可以反过来说：人们在进行创作的时候，为了追求某种风格，也自然要选择一定的调式。

而语言与作品的风格的联系就更加密切了，语言本身就有通俗、典雅、明快等各种风格。语言是作品最外在的形式，能给人最直接的印象，是表现风格最直接的要素。从事实上看，入不同乐调的歌词，在风格上也确实有所不同。另外，大部分以歌诗作为唱词的表演需面向大众，因而在语言上必须要通俗易懂，相比之下，那些用作朝廷庆典的，语言要相对典雅。

#### 注 释

① 见傅璇琮《唐人选唐诗新编》，第299页，西安，陕西人民教育出版社，1996。

② 王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌词研究》，第217—218页，北京，中华

- 书局,1996。
- ③ 《唐声诗》上编“唐声诗总说”,第10—13页,上海,上海古籍出版社,1982。
- ④ 《唐声诗》上编,第145页,上海,上海古籍出版社,1982。
- ⑤ 见清沈雄《古今词话·词话上卷》,唐圭璋《词话丛编》,第771页,北京,中华书局,1986。
- ⑥ 《论词随笔》,唐圭璋《词话丛编》,第4049页,北京,中华书局,1986。
- ⑦ 张伯伟《全唐五代诗格校考》,第321—322页,西安,陕西人民教育出版社,1996。
- ⑧ 张伯伟的观点,见其《全唐五代诗格校考》,第45页,西安,陕西人民教育出版社,1996。
- ⑨ 张伯伟《全唐五代诗格校考》第72—73页,西安,陕西人民教育出版社,1996。
- ⑩ 《诗薮》,第114页,上海,上海古籍出版社,1958。
- ⑪ 王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》,第335页,北京,中华书局,1996。

## 第二章 初唐人对近体诗律的探索与歌诗传唱

初唐近体诗律形成的问题,是近年来学界关注较多的一个热点,有许多文章和专著论列。但所采用的方法基本上是对现存的近体诗作平仄标示统计并结合当时创作背景进行分析,还没有人从歌诗入乐对诗律要求的角度来思考这一问题。这一章就从这一角度做一些考察,不期望完全解决这一问题,只是想顺着这一思路,就所能看到的材料做一些思考。

### 第一节 问题的提出

唐代歌诗有一个突出的特点,那就是齐言的歌诗在体裁上基本是近体。唐以后的诗评家已经注意到了这一现象。如清初冯班《钝吟杂录》三云:“诗乃乐之词耳,本无定体,唐人律诗,亦是乐府。”<sup>①</sup>吴景旭《历代诗话》二三“声辞”条云:“唐世之乐章,即今之律诗。而李太白立进《清平调》,与王维之《阳关曲》,于今皆在,不知何以被之管弦。”汪师韩《诗学纂闻》曰:“七言律诗,即乐府也。”<sup>②</sup>尤其近体绝句,是人们演唱最多的一种。后人甚至认为唐代绝句都是可以演唱的。如明王骥德《曲律》三十九云:“唐之绝句,唐之曲也。”<sup>③</sup>王世懋《艺圃撷余》云:“绝句之源,出于乐府,贵有风人之致,其声可歌。”<sup>④</sup>《钦定曲谱》序:“自古乐亡而乐府兴。

后乐府之歌法至唐不传，其所歌者，皆绝句也。”王士禛《唐人万首绝句选》序云：“唐三百年以绝句擅场，即唐三百年之乐府也。”清李重华《贞一斋诗话》云：“七绝乃唐人乐章，工者最多。……盖唐时入乐，专用七言绝句，诗家亦往往由此得名。”<sup>⑤</sup>宋王灼《碧鸡漫志》卷一曾列举了大量的例证来说明：

唐时古意亦未全丧，《竹枝》、《浪淘沙》、《抛球乐》、《杨柳枝》，乃诗中绝句，而定为歌曲。故李太白《清平调词》三章皆绝句。元、白诸诗，亦为知音者协律作歌。白乐天守杭，元微之赠云：“休遣玲珑唱我诗。我诗多是别君辞。”自注云：“乐人高玲珑能歌，歌予数十诗。”乐天亦醉戏诸妓云：“席上争飞使君酒，歌中多唱舍人诗。”又闻歌妓唱前郡守严郎中诗云：“已留旧政布中和，又付新诗与艳歌。”元微之《见人咏韩舍人新律诗戏赠》云：“轻新便妓唱，凝妙人僧禅。”沈亚之送人序云：“故友李贺，善撰南北朝乐府古词，其所赋尤多怨郁凄艳之句。诚以盖古排今，使为词者莫得偶矣。惜乎其中亦不备声歌弦唱。”然唐史称，李贺乐府数十篇，云韶诸工皆合之弦管。又称，李益诗名与贺相埒，每一篇成，乐工争以赂求取之，被声歌供奉天子。又称，元微之诗，往往播乐府。旧史亦称，武元衡工五言诗，好事者传之，往往被于管弦。又旧说，开元中，诗人王昌龄、高适、王之涣诣旗亭饮。梨园伶官亦招妓聚燕，三人私约曰：“我辈擅诗名，未定甲乙，试观诸伶讴诗，分优劣。”……以此知李唐伶伎，取当时名士诗句入歌曲，盖常俗也。蜀王衍召嘉王宗寿饮宣华苑，命官人李玉箫歌衍所撰《宫词》云：“辉辉赫赫浮五云，宣华池上月华春。月华如水映宫殿，有酒不醉真痴人。”五代犹有此风，今亡矣。近世有取陶渊明《归去来》、李太白《把酒问明月》、李长吉《将进酒》、大苏公《赤壁前后赋》，协人声律，此暗合其美耳。<sup>⑥</sup>

近人任半塘先生《唐声诗》对唐代歌诗做了专门的研究，指出“声诗合用之始辞，要以唐之近体为归”。<sup>⑦</sup>其《唐声诗》下编“著录唐、五代之传词者，共一百三十四调，一百五十五格，分别指明其字

句、叶韵、平仄、和声、叠句、附加辞等，作为谱式。”<sup>⑧</sup>在这 150 多种调式中，绝大多数都是近体诗。其中，五言四句 49 调，五言八句 23 调，七言四句 49 调，七言八句 9 调。在解释这些声诗的“律要”时，基本上是“传词如七绝”，“传词如五律”等字样。近体诗中的五言绝句、七言绝句，五言律诗、七言律诗、五言排律等几种最主要的形式，正是歌诗的基本形式。以至于是否是近体成了判定一首诗是否是声诗的条件。如谈到唐封特卿《离别难》是否为声诗时，任先生就说：“此曰‘词’，又作近体，故断为歌辞。”<sup>⑨</sup>谈到王建的《乌夜啼》时又说：“近人刘毓盘《词史》引王建《乌夜啼》为词调，实乃七言四句、平仄通叶之徒诗，难谐。”<sup>⑩</sup>在任先生看来，声诗的声律有严格的限制，不是随随便便。是否是声诗，关键的一条要看该诗是否为近体。所以他的“声诗”的定义就是“指唐代结合声乐、舞蹈之齐言歌辞——五、六、七言之近体诗，及其少数之变体；在雅乐、雅舞之歌辞以外，在长短句歌辞以外，在大曲歌辞以外，不相混淆。”<sup>⑪</sup>（可惜任先生并没有就只有近体才便于入乐做进一步的研究）。

这一现象说明，近体诗的格式和歌诗之间有着特定关联。而众所周知，近体诗的体式是在初唐完成的。自从沈约、谢朓等人创立永明体以来，对诗律的探讨代不乏人，尤其是初唐人在这方面表现出极大的热情，不仅出现了一批如《笔札华梁》、《诗评格》、《唐朝新定诗格》、《诗髓脑》等专门探讨诗律的专著，而且出现了与永明体一样以讲究声律见称于世的上官体和沈宋体，近体诗的形式基本得以确立。那么初唐人对诗律的探讨与歌诗传唱是否也有着某种关系呢？

笔者认为，要想解答初唐人为何热衷于探索近体声律这一问题，必须回到当时诗歌创作的具体环境中去。这一具体环境就是唐代相当一部分诗歌是入乐入舞的，是作为歌词传唱的。如上一章所揭示，诗律与乐律是有其内在联系的：诗的四声与乐的五音是

相对应的,讲究声律的诗,更加便于入乐,有时,特别是那些调子固定的乐曲,对入乐的诗在韵律上提出了明确的要求。我们有理由认为:在永明体基础上发展起来的近体诗,正好适应了唐代歌诗传唱的要求,成为唐代歌诗的最基本形式。而促使人们热心于诗律的正是诗入乐后可以产生积极的效果,从而最大限度地实现诗歌价值。这就是初唐人热衷于近体规式探索的一个更重要的原因。

对于唐代歌诗为什么基本上是近体诗这一现象,后来的诗评家们有一个较为准确的推测。如清初冯班《钝吟杂录》三曰:“唐人律诗,亦是乐府,……唐人律诗亦有不必古题而入乐者,大概只不犯八病,便可歌之,以被管弦。”清赵殿成《王右丞集笺注》云:“郭茂倩《乐府诗集》所载《陆州歌》一首,即是诗(《扶南曲》‘香气传空满’)前四句也。但改‘气’作‘风’,‘满’作‘陌’,‘影箔通’作‘映薄红’,‘闻’作‘声’,‘出’作‘恣’。七字不同,句调遂劣。盖唐时乐曲,多采才人名句,被之管弦而歌之。其声律不谐者,则改字就之,以叶宫商,不问其句调,雅俗故也。”<sup>②</sup>这种推测是很有道理的。诗在入乐的时候,确实需要在韵律上作一些改造,有时是歌唱者对才士的诗修改以便于歌唱,有时是才士为适应歌唱,主动对自己的诗进行修饰,修饰的结果就是成为标准的近体诗。

前人在谈到沈宋创立近体诗时往往引用《新唐书·宋之问传》中的一段话:

魏建安后汜江左,诗律屡变,至沈约、庾信,以音韵相婉附,属对精密。及之问、沈佺期,又加靡丽,同忌声病,约句准篇,如锦绣成文。学者宗之,号为“沈宋”。<sup>③</sup>

其实,对沈宋在近体诗形式上的贡献,著名散文家独孤及早在在大历年间所作的《唐故左补阙安定皇甫公集序》一文中曾有精到的概括:

五言诗……至沈詹事、宋考功，始裁成六律，彰施五色，使言之而中伦，歌之而成声，缘情绮靡之功，至是乃备。<sup>⑭</sup>

这段话清楚地表明，沈宋作诗“裁成六律，彰施五色”就是要使诗“言之而中伦，歌之而成声”。“裁成六律，彰施五色”本是音乐创作用语。<sup>⑮</sup>过去人们也常常引这段话，但不是用来评价沈宋，而是为了证明独孤及的文学观念，因而对沈宋所作的律诗“言之而中伦，歌之而成声”这一点一直未予充分重视。独孤及是去沈宋不远的诗人，本人又精通音乐，他对沈宋创立近体诗的情况应该有更清楚的了解和更准确的把握，他对沈宋的概括应该引起我们特别的注意。

对于沈宋作近体诗与人乐有关这一点，我们从诗人张祜的《叙诗》一诗中也可以得到印证：“英华自沈宋，律唱互相维。其间岂无长，声病为深宜。……伶伦管尚在，此律谁能吹。”<sup>⑯</sup>张祜是中晚唐之交著名歌诗作者，他这样说，也应该是有着切身的体会的。

天宝初年，芮挺章编成《国秀集》，“自开元以来，维天宝三载，遭滴芜秽，登纳菁英，可被管弦者都为一集”。<sup>⑰</sup>其中开头也收录了初唐对近体诗创作有重大贡献的四位诗人的作品，即李峤四首、宋之问六首、杜审言五首、沈佺期五首。这些诗按楼颖序中所说的标准，应该都是“可被管弦者”，而这些诗除了宋之问的《端州驿见杜审言王无竞沈佺期阎朝隐壁有题慨然成咏》一诗外，均为近体诗。

应该说，初唐人探讨声律的一个重要的原因就是为了使诗便于入乐，这一结论是不难证明的。现在关键是描述出诗人是在怎样的情况下进行创作的，又是如何将诗律和乐律结合起来的。下面就具体从诗人的创作情境、入乐的歌诗在声律上的特点、声律探索者的音乐素养和职责几个层面展开分析。

## 注 释

- ① 见丁福保编、郭绍虞校订《清诗话》，第42页，上海，上海古籍出版社，1963。
- ② 见丁福保编、郭绍虞校订《清诗话》，第445页，上海，上海古籍出版社，1963。
- ③ 《中国古典戏曲论著集成》，第4册，第155页，北京，中国戏剧出版社，1959。
- ④ 何文焕编《历代诗话》，第779页，北京，中华书局，1981。
- ⑤ 见丁福保编、郭绍虞校订《清诗话》，第925—929页，上海，上海古籍出版社，1963。
- ⑥ 唐圭璋《词话丛编》，第77—78页，北京，中华书局，1986。
- ⑦ 《唐声诗》上编，第79页，上海，上海古籍出版社，1982。
- ⑧ 任半塘《唐声诗》下编《凡例》，上海，上海古籍出版社，1982。
- ⑨ 任半塘《唐声诗》下编，第37页，上海，上海古籍出版社，1982。
- ⑩ 任半塘《唐声诗》下编，第81页，上海，上海古籍出版社，1982。
- ⑪ 任半塘《唐声诗》上编，第46页，上海，上海古籍出版社，1982。
- ⑫ 《王右丞集》，第2卷，第7页，长沙，岳麓书社，1990。
- ⑬ 《新唐书》，第202卷，第5751页，北京，中华书局，1975。
- ⑭ 《全唐文》，第388卷，第1743页，上海，上海古籍出版社，1990。
- ⑮ 魏徵等作《祀五方上帝于五郊乐章四十首》第一首《祀黄帝降神奏宫音》即云：“黄中正位，含章居贞。既彰六律，兼和五声。”见《旧唐书·音乐志三》，第30卷，第1103—1104页，北京，中华书局，1975。
- ⑯ 严寿澄《张祜诗集》，第10卷，第189页，南昌，江西人民出版社，1983。
- ⑰ 楼颖《国秀集序》，见傅璇琮《唐人选唐诗新编》，第217页，西安，陕西人民教育出版社，1996。

## 第二节 初唐人探讨诗律的具体情境

初唐人探讨诗律的中心在朝廷，歌诗创作的中心也在朝廷，研



讨声律的人同时又是歌诗创作的主要作者。由于皇帝提倡,歌舞演唱成了社交、庆典、娱乐场合的重要内容,也是诗人借以传播诗名的重要途径,而诗名的大小与诗人的政治前途密切相关,文人以极大的热情投入了歌诗创作。这是初唐歌诗生产的具体情境,初唐诗人就是在这样一种情境之下探讨声律的。

朝廷成为歌诗创作的中心,自然离不开皇帝的爱好和提倡。唐太宗虽然是从马上得来的天下,但非常重视文治,他本人后来被谥为“文皇帝”。他亲自作《破阵乐》、《功成庆善乐》等舞曲歌词。《唐会要》云:

贞观六年九月二十九日,幸庆善宫,在武功县,即高祖旧宅也。宴从臣于涓滨。其宫即太宗降诞之所。上赋诗十韵云:“寿邱唯旧迹,鄴邑乃前基。粤余承累圣,悬弧亦在兹。弱龄逢运改,提剑郁匡时。指麾八荒定,怀柔万国夷。梯山咸入款,驾海亦来思。单于陪武帐,日逐卫文螭。端巖朝四岳,无为任百司。霜节明秋景,轻冰结水湄。芸黄遍原隰,禾颖即京坻。共乐还乡宴,歌此大风诗。”赏赐闾里,有同汉之宛沛焉。于是起居郎吕才播于乐府,被之管弦,名曰《功成庆善乐》之曲。<sup>①</sup>

太宗所作乐曲,不仅丰富了朝廷庆典祭祀之乐,而且传播于民间,影响甚广。佚名撰《大唐故三藏玄奘法师行状》五云:

(戒日)王又问曰:“师从支那来,弟子闻彼国有《秦王破阵乐》歌舞之曲,未知秦王是何人?复有何功德,致此称扬?”法师报曰:“玄奘本土,见人怀圣贤之德,能为百姓除凶剪暴、覆润群生者,则歌而咏之,上备宗庙之乐,下入闾里之讴。秦王者,即支那国之天子也,未登皇极之时,封为秦王。是时天地板荡,苍生无主,原野积人之肉,川谷流人之血。妖星夜聚,沴气朝凝。三河苦丰豕之贪,四海困长蛇之毒!王以帝子之亲,应天策之命,奋戍振旅,扑翦鲸鲵,仗钺麾戈,肃清海县,重安宇宙,再曜三光。六合怀思,故有兹咏。”

从中可以看出,太宗所作《秦王破阵乐》,不仅“上备宗庙之乐”,而且“下入闾里之讴”,影响广泛。

《全唐文》中有一篇许敬宗的《上恩光曲歌词启》,也说明了当时太宗非常重视乐舞歌词的创作。启中写道:“某启:少傅元龄奉宣令旨,垂使撰《恩光曲》词,六言四章,章八韵。……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。今故杂以‘兮’字,稍欲存于古体。起草适毕,未敢为定。……封稿本上呈,可不之宜,伏听后命,谨启。”<sup>②</sup>房玄龄是朝中重臣,而太宗委以撰词,说明太宗对这件事很重视。当臣下写后,在细节上定不下来时,又去请他定夺,更说明他重视的程度之深。由于皇帝的提倡,臣子们也就自然向这些方面留意。晚唐诗人张祜《大唐圣功诗》对当时的情形有这样的描述:“文物一以兴,贤良俱间生。声诗日盈听,智论益纵横。”<sup>③</sup>

由于太宗开风气之先,初唐几代君臣都有一种强烈的兴礼作乐的意识,几位皇帝也都很重视音乐和歌词的制作。据《旧唐书·音乐志》所“录雅乐歌词前后常行用者”<sup>④</sup>四分之三作于初唐,如《冬至祀昊天于圆丘乐章八首》、《则天大圣皇后大享昊天乐章十二首》、《景龙三年中宗亲祀昊天上帝乐章十首》、《睿宗太极元年祭皇地祇于方丘乐章八首》等共 200 余首。<sup>⑤</sup>作者有的是皇帝,有的是大臣。这些诗多为三言、四言,极少数的为五言、七言,对近体诗的创作影响不大。<sup>⑥</sup>但这毕竟开创了一种作诗合乐的风气。在这种风气的影响之下,君臣不但作这些三言、四言用于祭祀庆典的合于雅乐的诗,更多是作那些用于宴会娱乐的合于燕乐的“杂诗”(近体)。这些诗也同样保存在皇家的音乐管理机构太常寺当中。《旧唐书·音乐志三》云:

贞观二年,太常少卿祖孝孙既定雅乐,至六年,……制乐章。……

开元初，……杂用贞观旧词。……二十五年，太常卿韦縠……时太常旧相传有宫、商、角、徵、羽《燕乐》五调歌词各一卷，或云贞观中侍中杨恭仁妾赵方等所铨集，词多郑、卫，皆近代词人杂诗，至縠又令太乐令孙玄成更加整比为七卷。又自开元已来，歌者杂用胡夷里巷之曲，其孙玄成所集者，工人多不能通，相传谓为法曲。今依前史旧例，录雅乐歌词前后常行用者，附于此志。其五调法曲，词多不经，不复载之。<sup>⑦</sup>

我们看，前面所引的三言、四言的雅乐歌词都是《旧唐书》的作者从太常寺所藏的乐章中特意挑选出来的，太常寺收集的除了这些雅乐歌词以外，还包括燕乐歌词和后来“杂用胡夷里巷之曲”的歌词。其中燕乐歌词“多郑、卫，皆近代词人杂诗”，说明这些词所写的都是适于娱乐的以艳情为主的内容，而“杂诗”表明这些诗的体裁都是近体。

初唐君臣一面作雅乐歌词，一面作燕乐歌词，这是很好理解的。逸乐之心，人皆有之，连唐太宗这样的明君也是“虽忧人之言不绝于口，而乐身之事实切于心”。<sup>⑧</sup>对南朝流传下来的艳曲《伴侣曲》、《玉树后庭花》并不排斥。<sup>⑨</sup>当时君臣听歌看舞，也不为戒，从而开创了写作歌诗的风气。《唐诗纪事》卷四“长孙无忌”条云：“太宗尝谓唐俭酒杯流行，发言可喜。是时天下初定，君臣俱欲无为，酒杯善谑，理亦有之。……以太宗之贤，杯酒一时之乐，何足为后世戒。及其弊也，中宗诏群臣曰：‘天下无事，欲与群臣共乐。’于是《回波》艳辞，妖冶之舞，作于文字之臣，而纲纪荡然矣。”<sup>⑩</sup>

初唐以来，朝廷的娱乐性歌舞活动一直很盛，据史料记载，几位皇帝个个都好歌舞。如高宗命人制作《春莺啭》，<sup>⑪</sup>中宗命人歌《桃花行》、《回波词》。唐武平一《景龙文馆记》云：“景龙二年七月七夕，御两仪殿，赋诗。李峤献诗云：‘谁言七襄咏，流人五弦歌。’”<sup>⑫</sup>又云：“景龙二年七月七夕，御两仪殿赋诗。……是日李行言唱《步虚歌》。”可见这些娱乐性歌舞活动是常有之事。《新唐书·

建宁王倓传》云：“高宗有八子，天后所生者四人，自为行，而睿宗最幼。长曰弘，为太子，仁明孝友，后方图临朝，鸩杀之，而立次子贤。贤日忧惕，每侍上，不敢有言，乃作乐章，使工歌之，欲以感悟上及后。其言曰：‘种瓜黄台下，瓜熟子离离。一摘使瓜好，再摘使瓜稀。三摘尚云可，四摘抱蔓归。’而贤终为后所斥，死黔中。”<sup>⑭</sup>从中可以看出，宫廷中娱乐性的歌舞演唱，乃是平常之事，李贤也能利用这一方便的形式来感悟皇上和皇后。再如《昔昔盐》乐曲，就传说是太宗所造，又传说是武则天所造。<sup>⑮</sup>

《乐府诗集》卷八十“近代曲辞”中还有武则天所作的《如意娘》一诗：“看朱成碧思纷纷，憔悴支离为忆君。不信比来长下泪，开箱验取石榴裙。”《诗集》引《乐苑》曰：“《如意娘》，商调曲，唐则天皇后所作也。”<sup>⑯</sup>这首诗情调感伤，风格婉约，不属于庆典一类歌曲。说明君主们除了需要那些正经的歌舞以外，还需要这些娱乐、抒情的歌曲；不仅让臣下们作，自己也亲自制作。这种风气大大地促进了歌诗创作。宋计有功《唐诗纪事》卷三“上官昭容”条云：“昭容名婉儿，西台侍郎仪之孙。……自通天以来，内掌诏命。中宗立，进拜昭容。帝引名儒，赐宴赋诗，婉儿常代帝及后、长宁、安乐二公主，众篇并作，而采丽益新。又差第群臣所赋，赐金爵，故朝廷靡然成风。”<sup>⑰</sup>

娱乐是皇帝生活中的一件大事，诗人们陪皇帝玩得高兴，便可以加官进爵，何乐而不为？唐刘餗《隋唐嘉话》载：“景龙中，中宗游兴庆池，侍宴者递起歌舞，并唱《下兵词》，方便以求官爵。”<sup>⑱</sup>孟棻《本事诗》云：“沈佺期以罪谪，遇恩，复官秩，朱绂未复。尝内宴，群臣皆歌《回波乐》，撰词起舞，因是多求迁擢。佺期辞曰：‘回波尔似佺期，流向岭外生归。身名已蒙齿录，袍笏未复牙绯。’中宗即以绯鱼赐之。”<sup>⑲</sup>宋孔平仲《孔帖》云：“崔日用骤拜兵部侍郎。宴内殿。酒酣，起舞《回波舞》，求学士。即诏兼修文馆学士。”可见歌舞娱乐是宫廷生活的一项重要内容，也是当时君臣交接的一个重要的渠

道,这自然会激起文人学士的创作热情。

歌诗创作对文人既然有如此重大的意义,人们自然会挖空心思去争奇斗胜。近体诗律就是在这种争奇斗胜中不断提高的。杜晓勤《齐梁诗歌向盛唐诗歌的嬗变》中对太宗、高宗、武则天、中宗时期朝廷诗会和民间诗会所作的诗进行了详细的分析统计,结论是朝廷诗会中所作诗歌合于近体诗律的比率都要高于民间诗会。<sup>⑨</sup>再如《大唐新语》卷八载长寿三年,李峤作诗夺冠的情形。时武则天铸“大周万国述德天枢”成,“武三思为其文,朝士献诗者不可胜纪,唯峤诗冠绝当时。”《全唐诗》所载的李峤《奉和天枢成宴夷夏群僚应制》云:

辙迹光西崦,勋庸纪北燕。何如万方会,颂德九门前。灼灼临黄道,迢迢入紫烟。仙盘正下露,高柱欲承天。山类丛云起,珠疑大火悬。声流尘作劫,业固海成田。帝泽倾尧酒,宸歌掩舜弦。欣逢下生日,还睹上皇年。<sup>⑩</sup>

八韵十六句,全合近体律法,无一处不合规式。

《唐诗纪事》卷一:“贞观六年九月,帝幸庆善宫,帝生时故宅也。因与贵臣宴,赋诗。起居郎请平宫商,被之管弦,命曰《功成庆善乐》,使童子八佾为九功之舞,大宴会,与《破阵舞》借奏于庭。”<sup>⑪</sup>太宗这首诗因为是五言古诗,所以在“被之管弦”时,要作适当的加工,有一个“平宫商”的过程。太宗所作或许还得被人修改,臣下在作诗时就应该首先在形式上做些讲究。明杨慎《升庵诗话》卷八云:“唐自贞观至景龙,诗人之作,尽是应制。命题既同,体制复一,其绮绘有余,而微乏韵度。……中宗赏桃花,应制几十余人,最后一小臣一绝云:‘源水丛花无数开,丹柎红萼间青梅。从今结子三千岁,预喜仙游复摘来。’此诗一出,群作皆废,中宗令宫女唱之,号《桃花行》,惜不知作者名。”<sup>⑫</sup>这些记载清楚地描绘了当时歌诗创

作的情景：君臣游宴之间，诗酒唱和之际，有作词者，有歌唱者，而每次所作往往是“命题既同，体制复一”。在这种情况下，要求作者不仅要考虑到在内容上如何能取悦皇上，而且要考虑到在形式上符合歌唱者的要求。《唐诗纪事》卷三“上官昭容”条曾清楚地记录了当时在“命题既同，体制复一”的情况下而造成的竞争的局面：“中宗正月晦日幸昆明池赋诗，群臣应制百余篇。帐殿前结彩楼，命昭容选一首为新翻御制曲。从臣悉集其下，须臾纸落如飞，各认其名而怀之。既进，唯沈、宋二诗不下。又移时，一纸飞坠，竞取而观，乃沈诗也。……”<sup>④</sup> 百余人作诗，只取其中一首入皇帝所作乐曲，对文士来说，是莫大的荣幸。这时诗人作诗不仅在内容上要讲究，而且要考虑形式上是否便于入乐，多种条件具备，方能有幸入选，沈宋就是这方面的擅场者。沈佺期、宋之问这两位对律诗发展作出重大贡献的人物，同时又是这种赛诗场上的佼佼者，我们有理由相信，这种身份的重叠肯定不是“纯属巧合”。

初唐以来，宫廷宴集赋诗的活动特别频繁，明人胡震亨《唐音癸签》中就他当时所见的一些书籍对唐朝历代君王举行此类宴集的情况做了统计，其中初盛唐为多。初唐有：

太宗：中华殿赋诗贞观二年十一月宴突利可汗及三品以上、两仪殿赋柏梁体五年破突厥，宴突利可汗、幸庆善宫赋诗六年闰八月宴三品以上，又九月宴从臣、积翠池赋诗十一年十月宴五品以上，各赋一事，帝得尚书、定州赋诗十九年征辽班师至州赋、幸灵州赋诗二十年八月，时北荒悉平，诗勒石、又玄武门宴群臣、正日临朝、太原守岁、经战地、幸陕、还陕并有诗，群臣属和。

高宗：安乐川赋诗显庆五年十二月校猎，宴侍臣蕃客，狩陆浑赋诗龙朔元年十月、咸亨殿赋柏梁体仪凤三年七月宴近臣诸亲、又七夕玄圃宴、重九宴并有诗。

中宗：景龙二年七夕两仪殿、九日登慈恩塔、闰月九日登总持浮图、十月幸三会寺、十一月十五日诞辰、二十一日安乐公主出降、十二月幸荐福寺、立春宴、二十一日幸临渭亭、三十日幸长安故城、三年人日清晖阁登高、

晦日幸昆明池、二月八日送沙门玄奘等归荆州、十一日幸太平公主南庄、七月幸望春宫送节度张旆、八月幸安乐公主西庄、九日幸临渭亭、十一月安乐公主入新宅、十五日诞辰、长宁公主满月、十二月十二日幸温泉宫、十四日幸韦嗣立山庄、十五日幸白鹿观、十八日幸秦始皇陵、四年正月五日蓬莱宫宴吐蕃使、人日重宴大明宫、八日立春内殿赐彩花、晦日幸浐水、二月一日送金城公主、三日幸司农王光辅庄、二十一日宴桃花园、三月一日清明幸梨园拔河戏、三日祓禊渭滨、十一日宴昭容院、四月一日幸长宁公主庄、六日幸兴庆池观竞渡、过宴希玠宅，以上并赋诗命侍臣和或止命侍臣赋。<sup>④</sup>

百余人作诗，“命题既同，体制复一”与当时歌诗传唱情形正好一致。卢照邻在《乐府杂诗序》里说：“《落梅》、《芳树》，共体千篇，《陇水》、《巫山》，殊名一意。”<sup>⑤</sup>这说明当时有很多人为《梅花落》这样极为流行的曲调而写诗。所谓“体”、“体制”就是诗歌的体裁、格式。嵇康《琴赋序》：“然八音之器，歌舞之象，历世才士，并为之赋颂。其体制风流，莫不相袭。”<sup>⑥</sup>《文心雕龙·附会》：“夫才量学文，宜正体制。”<sup>⑦</sup>崔融的《唐朝新定诗格》也称《唐朝新定诗体》。这种体裁上的整齐划一，不仅仅是酬唱者之间的约定俗成，而且是为了适应某一乐曲体式的要求。在这种“千篇共体”的情况下，诗人创作水平无疑会大大提高，其中包括声律的讲究。沈宋这次正月昆明池所作的诗就是近体诗的一种——五言排律。

初唐以来，近体诗能兴盛起来，成为一种人们乐于采用的文体，必有一个普及的机制。这一点我们过去一直揭示得不够，现在我们从这“体制复一”、“千篇一体”中可以找到一个解释，即歌曲的演唱，不断需要新词产生，刺激着诗人们不断地进行写作，而这种写作又必须合于一定的调式，从而使近体诗的形式得以提高和普及。天宝初年，芮挺章编成《国秀集》，标准是“可被管弦”，其中开头就收录了初唐的李峤、宋之问、杜审言、沈佺期四位诗人的作品。芮挺章本人也有歌诗创作。他曾作《江南弄》五律一首，任半塘先

生说：“既非齐、梁体，又可被之管弦，宜为声诗。”<sup>②</sup>

其实诗人们的诗歌创作与流行歌曲一直保持着很近的距离。就以《梅花落》为例，卢照邻所说的“共体千篇”就充分证明了这一点。现存的初唐人诗歌当中这种以《梅花落》为调的五律有很多。如李峤《笛》：“逐吹梅花落，含春柳色惊”，苏味道《正月十五夜》：“游伎皆秣李，行歌尽落梅”。至于诗中提到这一歌曲和写听到人们唱这一歌曲的，也就是说以此为素材的诗就更多了。杜审言是与沈宋同时在律诗发展上有贡献的诗人，现在有一首失名的武后时宫人作的调名《离别难》的歌词，就与被胡应麟称为“初唐五律第一”<sup>③</sup>的杜审言五律《和晋陵陆丞早春游望》有着很密切的关系。二诗云：

此别难重陈，花深复变人。来时梅覆雪，去日柳含春。物候催行客，归途淑气新。剡川今已远，魂梦暗相亲。<sup>④</sup>

独有宦游人，偏惊物候新。云霞出海曙，梅柳渡江春。淑气催黄鸟，晴光转绿蘋。忽闻歌古调，归思欲沾巾。

诗中多句与沈诗用语相合，这说明二诗之间有化用之处。《乐府诗集》引《乐府杂录》曰：“《离别难》，武后朝有一士人陷冤狱，籍其家。妻配入掖庭，善吹觱篥，乃撰此曲以寄情焉。初名《大郎神》，盖取良人第行也。既畏人知，遂三易其名曰《悲切子》，终号《怨回鹘》云。”<sup>⑤</sup>据傅璇琮考证，杜诗应该作于武后永昌元年（689）年，<sup>⑥</sup>而此诗亦云作于“武后朝”，不云“则天帝”，说明这两首诗创作时间离得很近。我们可以这样推断：或是杜审言的五律诗在当时被之管弦者很多，宫人想抒发自己的内心的忧愤，化用沈诗以歌唱；或是杜审言诗作在后，他在江南仕宦时，与晋陵陆丞唱和，受这首流行歌曲的启发，而作成这首有名的五律。但不管这两首诗哪个在前，哪个在后，互相借鉴的情况表明，这两首五言律诗的创作与当时歌词



的创作是十分密切的。

初唐七绝的声律也是由这一作者群完成的。陈贻焮先生《盛唐七绝刍议》一文中对初唐人自觉写作的合乎规式的诗作做了统计,结果是:“沈佺期八首,只一首失粘。宋之问六首,只一首失粘。杜审言三首全合律,……郭震七首全部合律,……此外更统计上官婉儿、李峤、崔湜、阎朝隐、李适、苏颋、徐彦伯、李义八人共存二十六首,其中完全合律十七首,失粘五首,失对二首,全不协律二首;且多侍宴、雅集唱和之作。”<sup>①</sup>陈先生还指出武则天的《如意娘》一诗完全合律,而这首诗也正是歌诗。以上诸家都是当时律诗创作的代表人物,他们的许多近体诗作,也就是在这样雅集、侍宴且时时有选诗配乐的情况下创作出来的。巧合的是上官婉儿正是对律诗发展有重大贡献的上官仪的孙女,在她指点妍媸的作者当中,又有初唐另两位对律诗发展作出重大贡献的沈佺期和宋之问。“采丽益新”,“属辞大抵浮靡”,指的就是他们作诗讲究声律的特点。

#### 注 释

- ① 《唐会要》,第33卷,第614页,北京,中华书局,1955。
- ② 《全唐文》,第152卷,第682页,上海,上海古籍出版社,1990。
- ③ 严寿澄《张祜诗集》,第10卷,第190页,南昌,江西人民出版社,1983。
- ④ 《旧唐书》,第30卷,第1090页,北京,中华书局,1975。
- ⑤ 这还不包括“太乐旧有此词,不详所起”而又可能是初唐的几十首。
- ⑥ (这类诗的创作与律诗的讲究开始关系不大,但后来,随着律诗歌唱的普及,这类庆典式的歌曲也开始采用律诗。如卢照邻为武则天封嵩山而作的《登封大酺歌》四首,就是采用七言四句,虽然不是严格的近体绝句,但其中已经用了对句和平声韵。等到晚唐的张祜所作的《大酺乐》七绝二首,就是三平韵的近体绝句了。再如宝应年间,郑丹“献二帝两后挽歌三十首”。据高仲武《中兴间气集》所选两首看,可能都是五律。)

- ⑦ 《旧唐书》，第30卷，第1089—1090页，北京，中华书局，1975。
- ⑧ 吴兢《贞观政要》卷十“慎终第四十”，第297页，上海，上海古籍出版社，1978。
- ⑨ 《旧唐书》，第28卷，第1041页，北京，中华书局，1975。
- ⑩ 《唐诗纪事》，第4卷，第50页，上海，上海古籍出版社，1965。
- ⑪ 崔令钦《教坊记》：“《春莺啭》——高宗晓音律，晨坐闻莺声，命乐人白明达写之，遂有此曲。”《中国古典戏曲论著集成》，第1册，第18页，北京，中国戏剧出版社，1959。
- ⑫ 转引自《唐声诗》上编，第546页，上海，上海古籍出版社，1982。
- ⑬ 《新唐书》，第82卷，第3618页，北京，中华书局，1975。
- ⑭ 任半塘《唐声诗》下编曾附“‘盐’曲名称考略”，其中有一条云：“《三台盐》——日本所传唐曲，一名《寿天乐》，平调。《乐家录》引《醉乡日月》：‘唐高宗后则天皇所造也。’又引《笛说》：‘大唐乐也。三月内宴日，帝王及后妃、储君居于三台，以此舞曲始会，故号《三台盐》。太宗所造也，一说唐高宗后则天皇所造也。’”《唐声诗》下编，第216页，上海，上海古籍出版社，1982。
- ⑮ 《乐府诗集》，第80卷，第858页，上海，上海古籍出版社，1998。
- ⑯ 《唐诗纪事》，第3卷，第28页，上海，上海古籍出版社，1965。
- ⑰ 《隋唐嘉话》，下卷，第41页，北京，中华书局，1979。
- ⑱ 见丁福保辑《历代诗话续编》，第21页，北京，中华书局，1983。
- ⑲ 《齐梁诗歌向盛唐诗歌的嬗变》，第74页，台北，商鼎文化出版社，1996。
- ⑳ 《全唐诗》，第61卷，第724页，北京，中华书局，1960。
- ㉑ 《唐诗纪事》，第1卷，第6页，上海，上海古籍出版社，1965。
- ㉒ 见丁福保辑《历代诗话续编》，第787页，北京，中华书局，1983。一说此诗为宋之问作。宋长白《柳亭诗话》卷十八引此条，说这首诗出自刘鸿书，并注云：“施庆徵谓是宋之问作，《韵汇》编入徐彦伯。”任半塘《唐声诗》下编引此，误作“卷一〇”。此条又见《唐诗纪事》，第10卷，第146页，上海，上海古籍出版社，1965。
- ㉓ 《唐诗纪事》，第3卷，第28页，上海，上海古籍出版社，1965。
- ㉔ 《唐音癸签》，第27卷，第282—283页，上海，上海古籍出版社，

1981。

- ②⑤ 祝尚书《卢照邻集笺注》，第6卷，第342页，上海，上海古籍出版社，1994。
- ②⑥ 李善注《文选》，第18卷，第836页，上海，上海古籍出版社，1986。
- ②⑦ 赵仲邑《文心雕龙译注》，第351页，南宁，漓江出版社，1982。
- ②⑧ 《唐声诗》上编，第503页，上海，上海古籍出版社，1982。
- ②⑨ 《诗薮·内篇》，第4卷，第66页，上海，上海古籍出版社，1958。
- ③⑩ 《乐府诗集》，第80卷，第852页，上海，上海古籍出版社，1998。
- ③⑪ 《乐府诗集》，第80卷，第852页，上海，上海古籍出版社，1998。
- ③⑫ 《唐代诗人丛考》，第28页，北京，中华书局，1980。
- ③⑬ 《论诗杂著》，第122页，北京，北京大学出版社，1989。

### 第三节 入乐诗歌在声律上的特点

宋胡仔《苕溪渔隐丛话》卷二十一引《蔡宽夫诗话》云：

乐天《听歌》诗云：“长爱夫怜第二句，请君重唱夕阳关。”注谓王右丞辞“秦川一半夕阳关”，此句尤佳。今《摩诃集》载此诗，所谓“汉主离宫接露台”者是也。然题乃是《和太常韦主簿温阳寓目》，不知何以指为《想夫怜》之词。大抵唐人歌曲，本不随声为长短句，多是五言或七言诗，歌者取其辞，与和声相叠成音耳。予家有《古凉州》、《伊州辞》，与今遍数悉同，而皆绝句诗也。岂非当时人之辞，为一时所称者，皆为歌人窃取而播之曲调乎？<sup>①</sup>

的确，歌者在选诗入乐的时候有很大的自主性，这种自主性，不仅体现在任意选择他人的诗句上，而且包括对诗句的修改、截取。杨慎《升庵诗话》卷十一“景龙文馆学士长宁公主宅流杯”条谈到了一个奇怪的现象：“‘凭高看迥足怡心，菌阁桃源不暇寻。余雪依林成

玉树，残英点岫即瑶琴。’此诗非绝句体，然以半律视之，则极工矣。”<sup>②</sup>这个现象正是近体诗体式的完善伴随着歌诗传唱而展开的一个有力的证据。近体的体式便于传唱，如果某一首诗在整个体式上不合近体，那么就割取其中符合近体的部分来歌唱，于是出现了割多句为律，或割律为绝的情况。景龙文馆学士长宁公主宅流杯，这正是一次朝中文士的游乐聚会，文士照例赋诗，于是检选入乐。因为乐曲所需的正好是四句体的歌词，于是截取其中一人的诗成半律。

这种截取，要考虑的一个很大因素就是合乎声调。这一点，后来诗评家有一个较为准确的推测，如明胡应麟《诗薮·内篇》卷六云：“唐乐府所歌绝句，多节取名士篇什，如‘开筐泪沾臆’，乃高适五言古首四句。又有截律诗半首者，如《睦州歌》取王维‘太乙近天都’后半首，《长命女》取岑参‘云送关西雨’前半首，与题面全不相涉，岂但取其声调耶？”<sup>③</sup>任半塘《唐声诗》上编对这种割律为绝，割多句为律的情况做了专门论述，他举例说：

如日本所传之《柳花苑》辞，乃用上官仪《王昭君》五律之前半；张祜五言四句之《戎浑辞》，乃用王维《观猎》五律之前半。王维《从岐王过杨氏别业应教》五律，又被割前半，作《昆仑子》辞；其《春日上方即事》五律，又被割后半，作《一片子》辞；其《奉和圣制幸玉真公主山庄因题名壁十韵之作应制》之排律二十句，亦被割八句为《昔昔盐》辞。岑参《宿关西客舍寄东山严许二山人》五律，亦被割前半作《长命女》辞。<sup>④</sup>

王维的另一首五律也被割取前半，以《浣纱女》的曲调歌唱，诗云：“南陌春风早，东邻去日斜。千花开瑞锦，香扑美人车。”<sup>⑤</sup>任半塘《唐声诗》上编云：

至于盛唐大曲，今日仅传之《水调歌》、《凉州歌》、《伊州歌》、《陆州

歌)、《大和》数套中,多有借用当时名家五、七言绝律者,拉杂联缀,不问内容,其中亦有割律为绝之情事在,而被取之原作无不为徒诗。此种或割或续之事,疑多出于当时乐工歌伎之手,但求一时谐声了事,不计其余,遂滋讹舛耳。合大曲与声诗双方俱有割用律诗一半之事,前人乃有所谓“半律”说,谓唐人歌诗,每放现成之五、七绝辞不用,而爱就律诗割取一半用之。余冠英《论乐府歌辞的拼凑和分割》有曰:“乐工将歌辞割裂拼搭,来凑合乐谱,是乐府诗里常见的情形。”可参考。<sup>⑥</sup>

这种割取原诗以歌的做法说明,近体的形式是最便于歌唱的。既然作了以后还不免被割,何不一开始就使自己的诗合乎这种形式呢?这一点沈宋等热心于近体诗创作的人不会不知道。独孤及说:“至沈詹事、宋考功,始裁成六律,彰施五色,使言之而中伦,歌之而成声。”说的就是沈、宋按照音乐的需要以裁剪诗篇。

初唐的歌诗的声律确实有这样一个不断完善的发展的过程。《乐府诗集》卷八二载有太宗时期谢偃作的《踏歌词》三首,其一、二云:

春景娇春台,新露泣新梅。春叶参差吐,新花重叠开。花影飞莺去,歌声度鸟来。倩看飘飘雪,何如舞袖回。

逶迤度香阁,顾步出兰闺。欲绕鸳鸯殿,先过桃李蹊。风带舒还卷,簪花举复低。欲问今宵乐,但听歌声齐。<sup>⑦</sup>

这两首诗虽然是五言律诗,但在声律上有些拗,尚属初唐律体。初唐律诗创作的代表人物无疑是上官仪。他的五言律诗《王昭君》,也是当时曲调《王昭君》所写的歌词。诗云:“玉关春色晚,金河路几千。琴悲桂条上,笛怨柳花前。雾掩临妆月,风惊入鬓蝉。缄书待还使,泪尽白云天。”任半塘先生在谈到这首诗时说:“按本调唐辞,早期即有四十字之声诗及二十六字之长短句,后又有变文。长短句体失传;声诗于武后时尚能歌。上官仪为贞观初进士,其辞宜

为唐代《王昭君》传辞之最早者，姑取为式。前三句皆以平起，犹是初唐五律韵格。惟张文琮之《明君词》、沈佺期、骆宾王等之《王昭君》，亦作五律，四平韵，已较谐婉。”<sup>⑧</sup>可见初唐许多诗人都为这一曲调填词，而且在词的韵律上越来越讲究。也就是说诗人们是在适应演唱的过程中使近体诗的格律日渐完善的。

再看卢照邻和沈佺期为《落梅花》曲调所写的歌诗也反映了这种发展的趋势。卢诗云：“梅岭花初发，天山雪未开。雪处疑花满，花边似雪回。因风入舞袖，杂粉向妆台。匈奴几万里，春至不知来。”<sup>⑨</sup>这首诗尚属于初唐的律体，为四平韵，有些拗。而到了沈诗就变成了五平韵。沈诗云：“铁骑几时回，金闺怨早梅。雪寒花已落，风暖叶应开。夕逐新春管，香迎小岁杯。盛时何足贵，书里报轮台。”<sup>⑩</sup>

近体诗中入乐最多的除了五律以外就是七绝。文士在宫廷作七绝以入乐的情况在当时也是常事。如李峤的七绝《侍宴桃花园咏桃花应制》就是应制作的歌词。唐武平一《景龙文馆记》云：“四年春，上宴于桃花园，群臣毕从。学士李峤等各献桃花诗，上令宫女歌之。辞既清婉，歌仍妙绝！献诗者舞蹈，称万岁。上敕太常简二十篇入乐府，号曰桃花行。”<sup>⑪</sup>李诗云：“岁去无言忽憔悴，时来含笑吐氛氲。不能拥路迷仙客，故欲开蹊待圣君。”<sup>⑫</sup>诗律为二平韵，仄起。现存这次所作的诗共有六首。如苏颋的一首同名之作：“桃花灼灼有光辉，无数成蹊点更飞。为见芳林含笑待，遂同温树不言归。”<sup>⑬</sup>诗律为三平韵，平起，都是标准近体。

宋王灼《碧鸡漫志》卷五在讲到《杨柳枝》曲调时说：“今黄钟商有《杨柳枝》曲，仍是七字四句诗，与刘白及五代诸子所制并同。但每句下各增三字一句，此乃唐时和声，如《竹枝》、《渔父》，今皆有和声也。旧词多侧字起头，平字起头者，十之一二。今词尽皆侧字起头，第三句亦复侧字起，声度差稳耳。”<sup>⑭</sup>所谓“声度差稳”，就是歌唱时有不妥帖之处，是应该加以改正的错误。<sup>⑮</sup>这正是一个近体

诗律便于入乐的例证：如果第一句以仄起，那么第三句按照近体的规式就应该是平声，否则就是失粘。

说到这里，我们已经初步弄清了初唐近体诗式与配乐演唱有关。那么，这二者之间到底怎样发生的联系，还须从当时的歌曲演唱上得到证明。假如我们通过唐代歌诗乐谱的破解，找到当时近体诗式与乐谱上的对应关系，直至从理论上彻底弄清歌词的四声与乐谱的明确的规定性的联系，而且证明自永明体以来人们所强调的声病就是为了避开合乐上的障碍，那么，这个问题就基本解决了。不过这一难题还需要人们做大量的工作，特别是要综合诗律学、音韵学、古音乐学知识进行攻关。例如，我们如果能找到这样的例证：初唐的某位诗人作的某一首近体诗正好配某一首乐曲，而这首乐曲要求这首诗必须是这样的句数、字数、平仄（甚至是四声），那么，本课题的论证就告圆满了。不过，我们从唐宋歌曲发掘专家李健正那里得到了令人振奋的一些消息。他已经破译了唐宋流行的“半字谱”，在1992年出版了《最新发掘唐宋歌曲》，将破译的19首唐宋歌曲转换成五线谱和简谱，其中就有一首盛唐盖嘉运作的《伊州歌》，所配的曲谱叫“黄莺儿”。歌词是“打起黄莺儿，莫叫枝上啼。啼时惊妾梦，不得到辽西。”李健正说：

长安古乐中未见《伊州》这样的曲名。我们为《伊州歌》所配的曲谱原名为“黄莺儿”。本来我们是为“黄莺儿”寻曲配词的，结果在古乐谱中找到了十多首“黄莺儿”，除去“小黄莺”之外，余者可分为两种，一种配柳永词“黄莺儿”比较合适；另一种旋律十分流畅但和柳词配不上。踌躇之际，忽然想起《唐诗三百首》里有“打起黄莺儿”这样的诗句，题名《春怨》，作者是余杭人金昌绪。遂拿来试配填词入曲，随旋律反复。其结果是歌词反复两遍而曲调不重复，每遍歌词的后两句又都反复两遍，曲调还是不重复，这表现出词曲配合得很有规律。还有一个有趣的现象是：第一段起首部分的旋律，好像专门是为这首诗谱写的，它的抑扬顿挫、平仄起伏恰到好处。另外，这首歌的间奏、前奏、后奏也都写得那

样完整,尤其是“打起黄莺儿”这一句主题歌词,在不同部位上多次重复,给人留下了深刻的印象。……一个偶然的机,笔者翻阅木刻本吴郡王尧衢(翼云)所注的《唐诗合解》,在卷三四中发现了“打起黄莺儿”这首诗,诗题是《伊州歌》,作者是盖嘉运,这时才意识到这首歌可能是“伊州大曲”的摘遍。<sup>⑥</sup>

李健正从音乐的角度为近体便于合乐提供了一个生动的例证。这个例证虽然是盛唐的,但也可以作为我们理解初唐诗乐配合情况的一个参照。他说:“第一段起首部分的旋律,好像专门是为这首诗谱写的,它的抑扬顿挫、平仄起伏恰到好处。”这已经接近我们探讨问题的最核心部分。事实上很可能是诗乐两方面的互相配合:人们在作诗时就考虑配合某一乐曲;抑或作曲者在作曲时就考虑到了这类歌词在平仄上的特点。

#### 注 释

- ① 陈友琴《白居易资料汇编》,第133页,北京,中华书局,1962。
- ② 见丁福保辑《历代诗话续编》,第851—852页,北京,中华书局,1983。
- ③ 《诗数》,第112页,上海,上海古籍出版社,1958。
- ④ 《唐声诗》上编,第126页,上海,上海古籍出版社,1982。
- ⑤ 《乐府诗集》,第80卷,第850页,上海,上海古籍出版社,1998。
- ⑥ 《唐声诗》上编,第127页,上海,上海古籍出版社,1982。
- ⑦ 《乐府诗集》,第82卷,第878页,上海,上海古籍出版社,1998。
- ⑧ 《唐声诗》下编,第188页,上海,上海古籍出版社,1982。
- ⑨ 祝尚书《卢照邻集笺注》,第2卷,第101页,上海,上海古籍出版社,1994。
- ⑩ 《全唐诗》,第96卷,第1034页,北京,中华书局,1960。
- ⑪ 明陶宗仪等编《说郛三种·一百二十卷本》,第46卷,第2155页,上海,上海古籍出版社,1988。
- ⑫ 《全唐诗》,第61卷,第729页,北京,中华书局,1960。又见《唐诗纪



事》，第10卷，第146页，上海，上海古籍出版社，1965。

- ⑬ 《全唐诗》，第74卷，第815页，北京，中华书局，1960。
- ⑭ 唐圭璋《词话丛编》，第117页，北京，中华书局，1986。
- ⑮ 唐段安节《乐府杂录》云：“大历中，有才人张红红者，本与其父歌于衢路丐食。过将军韦青所居，青于街牖中闻其歌者喉音寥亮，仍有美色，即纳为姬。其父舍于后户，优给之。尝有乐工自撰一曲，即古曲《长命西河女》也，加减其节奏，颇有新声。未进闻，先印可于青，青潜令红红于屏风后听之。红红乃以小豆数合，记其节拍。乐工歌罢，青因入问红红如何。云：‘已得矣。’青出，给云：‘某有女弟子，久曾歌此，非新曲也。’即令隔屏风歌之，一声不失，乐工大惊异，遂请相见，叹伏不已。再云：‘此曲先有一声不稳，今已正矣。’寻达上听。翊日，召入宜春院，宠泽隆异，宫中号‘记曲娘子’，寻为才人。”见《中国古典戏曲论著集成》，第1册，第47—48页，北京，中国戏剧出版社，1959。
- ⑯ 《最新发掘唐宋歌曲》，第74页，成都，四川人民出版社，1992。

#### 第四节 声律探索者的音乐素养和职责

既然近体诗体式与歌诗传唱有关，势必要求诗律的探索者同时又精通音乐，而实际情况也正是如此。具体情形分为两种：一种是那些精通音律的人写近体诗甚至撰写有关近体诗写作的著作，一种是在近体诗创作上有重大影响的人精通音乐。元兢等人就属于前一种，而沈佺期等人属于后一种。

《日唐书·张文收传》云：“（张文收）尤善音律，尝览萧吉《乐谱》，以为未甚详悉，更博采群言及历代沿革，裁竹为十二律吹之，备尽旋宫之义。时太宗将创制礼乐，召文收于太常，令与少卿祖孝孙参定雅乐。太乐有古钟十二，近代惟用其七，余有五，俗号哑钟，莫能通者。文收吹律调之，声皆响彻，时人咸服其妙。寻授协律

郎。十一年，文收表请釐正太乐，上……竟不依其请。十四年，景云见，河水清，文收采《朱雁》《天马》之义，制《景云》《河清》乐，名曰‘燕乐’，奏之管弦，为乐之首，今元会第一奏者是也。咸亨元年，迁太子率更令，卒官。撰《新乐书》十二卷。”<sup>①</sup>张文收还曾作《大酺乐》，其词曰：“泪滴珠难尽，容残玉易销。倘随明月去，莫道梦魂遥。”<sup>②</sup>这首诗从韵律上说就是近体五绝。

吕才，太宗时为起居郎，贞观六年请求将太宗的《功德庆善诗》“平宫商”后，谱成舞曲。高宗时他成了太常丞，又曾为高宗君臣谱曲。《旧唐书·音乐志一》云：“（显庆）二年，太常奏《白雪》琴曲。先是，上以琴中雅曲，古人歌之，近代以来，此声顿绝，虽有传习，又失宫商，令所司简乐工解琴笙者修习旧曲。至是太常上言曰：‘……是知《白雪》琴曲，本宜合歌，以其调高，人和遂寡。自宋玉以后，迄今千祀，未有能歌《白雪曲》者。臣今准敕，依于琴中旧曲，定其宫商，然后教习，并合于歌。辄以御制《雪诗》为《白雪》歌辞。又按古今乐府，奏正曲之后，皆别有送声，君唱臣和，事彰前史。辄取侍臣等奉和雪诗以为送声，各十六节，今悉教讫，并皆谐韵。’上善之，乃付太常编于乐府。六年二月，太常丞吕才造琴歌《白雪》等曲，上制歌辞十六首，编入乐府。”<sup>③</sup>吕才等人所作的工作就是将诗乐配合起来，其中关键一节就是将诗律和乐律配合起来，达到“并皆谐韵”的地步。

因精通音乐而对近体格式作出突出贡献的要属元兢。元兢，字思敬。生卒年不详，大致活动在唐高宗至武则天时期。唐高宗龙朔元年（661）为周王参军，与上官仪之子上官庭芝为同僚。元兢与刘祎之、范履冰等人友善，同以文藻知名当世。总章（668—670）中为协律郎，预修《芳林要览》，其后又编成《古今诗人秀句》二卷，摘录汉、魏至初唐四百名诗人的秀句，迄于上官仪，其中部分内容乃采自《芳林要览》，成为“秀句集”之祖。特别值得一提的是写下了专门探讨诗律的著作《诗髓脑》。在《诗髓脑》中，他对沈约所论

的四声与五音的对应关系做了更明确的揭示：“声有五声，角徵宫商羽也。分于文字四声，平上去入也。宫商为平声，徵为上声，羽为去声，角为入声。”<sup>④</sup>这就揭示了五音与四声之间最核心的联系。其《古今诗人秀句》以“词调双举”为标准选诗，将上官仪作为“殿军”，也可以看出他对上官体的认同。他还把自己对近体诗的探讨看作是上官仪工作的继续。上官仪作《笔札华梁》，继谈永明体的“四声八病”之说。元兢作《诗髓脑》有进一步发明：“兢于八病之外，别为八病。自昔及今，无能尽知之者。近上官仪识其三，河间公义府思其余事矣。”<sup>⑤</sup>这“新八病”的第一种“齟齬病”就是声律上的毛病。

沈佺期是初唐律诗创作的代表人物，也做过协律郎。《新唐书·文艺中》：“沈佺期字云卿，相州内黄人。及进士第，由协律郎累除给事中……。”<sup>⑥</sup>

协律郎等掌管音乐的官员在诗律的探索上作出贡献，甚至编出有关诗歌声律的书，并不是偶然的，因为协调诗乐关系，正是其职责所在。协律郎的职务相当于汉武帝时期的协律都尉，是像李延年一样的掌管为词配乐的。<sup>⑦</sup>《通典》卷二十五《职官》七：“协律郎：汉曰协律都尉，李延年为之。后汉亦有之，魏杜夔亦为之。晋改为协律校尉。后魏有协律郎，又有协律中郎。北齐及隋协律郎皆二入。大唐因之。掌举麾节乐，调和律吕，监试乐人典课。”<sup>⑧</sup>《旧唐书·职官志三》：“协律郎掌和六吕六律，辨四时之气，八风五音之节。凡太乐，则监试之，为之课限。”<sup>⑨</sup>《新唐书·李贺传》云：“乐府数十篇，云韶诸工皆合之弦管。为协律郎，卒，年二十七。”<sup>⑩</sup>可以看出，协律郎一职，就是具体掌管音乐的编排和演唱的，不仅要掌管太乐，而且也掌管朝廷娱乐性音乐的创作和表演。这一职业使他们对诗的声律有更深入的理解，从而写出探讨近体格式的著作和诗作。

## 注 释

- ① 《旧唐书》，第 85 卷，第 2817 页，北京，中华书局，1975。
- ② 《乐府诗集》，第 80 卷，第 855 页，上海，上海古籍出版社，1998。
- ③ 《旧唐书》，第 28 卷，第 1046—1047 页，北京，中华书局，1975。
- ④ 《诗髓脑·调声》，张伯伟《全唐五代诗格校考》，第 93 页，西安，陕西人民教育出版社，1997。
- ⑤ 《诗髓脑·文病》，张伯伟《全唐五代诗格校考》，第 99 页，西安，陕西人民教育出版社，1997。
- ⑥ 《新唐书》，第 202 卷，第 5749 页，北京，中华书局，1975。
- ⑦ 《史记·佞幸列传》：“延年善歌，为变新声。而上方兴天地祠，欲造乐诗弦歌之。延年善承意，弦次初诗。”见《史记》，第 125 卷，第 3159 页，北京，中华书局，1959。
- ⑧ 《通典》，第 359 页，长沙，岳麓书社，1995。
- ⑨ 《旧唐书》，第 44 卷，第 1874 页，北京，中华书局，1975。
- ⑩ 《新唐书》，第 203 卷，第 5788 页，北京，中华书局，1975。

## 第五节 相关的几个问题

前面我们揭示了初唐人探索近体诗律与歌诗传唱有关系，使我们对初唐诗歌研究中的许多问题有了新的解释：如初唐人对诗律的探索与以诗赋取士到底有无关系？唐代诗歌革新动辄以反对浮靡相号召，那么浮靡的含义到底是什么？都说初唐诗歌延续了齐梁诗风，其原因是什么？近体诗为什么成为整个唐代一直流行的诗体？等等。

**一、初唐人对诗律的探索与诗赋取士的关系。**学界在谈到初唐诗人人们为何如此热衷于近体诗律的探索时，很少有人从入乐要求的角度来寻找原因。一般都认为：唐代以诗赋取士，而诗赋是要讲究格律的，这样便于考官在判卷时有一个客观标准作为依据，这

一机制促进了人们对诗律的探索。如张伯伟在谈到初、盛唐人探索近体诗律的原因时说：“初唐科举之法，沿袭隋代之旧，其内容以经术为主。到高宗后期才有所转变。……进士考试的诗称‘试律诗’，通常为五言六韵，共十二句。因为是律诗，有着格律、声韵的标准，就便于主考官掌握一个较为统一的衡量尺度。……这就是以诗赋为试的一项原因。考试在于检验士子对声律、对偶的掌握情况如何，即所谓‘考文者以声病为是非’（贾至《议杨绾条奏贡举疏》，见《旧唐书·杨绾传》），而盛唐诗格之论病犯、对偶，与科举考试是相关联的。”<sup>①</sup>张伯伟的话是根据胡震亨《唐音癸签》卷十八“进士科故实”条的一段推测：“唐试士重诗赋者，以策论惟剿旧文，帖经只抄义条，不若诗赋可以尽才。又世俗偷薄，上下交疑，此则按其声病，可塞有司之责。”<sup>②</sup>胡氏的话也是有根据的，唐高宗永隆二年八月，下敕规定：“如闻明经射策，不读正经，抄撮义条，才有数卷；进士不寻史籍，惟诵文策，铨综艺能，遂无优劣。自今已后，明经每经，帖十得六已上者，进士试杂文（即诗赋）两首，识文律者，然后令试策。”<sup>③</sup>可见“识文律”是进士考试的一个环节。朝廷有时还专设“词殚文律科”，诗人崔融曾于仪凤元年（676）进士及第。科举是士人步入仕途的重要阶梯，文人们为步入仕途学习诗律，是很自然的事。

但我认为不能把这看作是初唐人探讨诗律的重要动机，因为这里存在几个疑点：一、将诗赋纳入进士考试是唐高宗调露二年四月，经考功员外郎刘思立建议后开始实施的，<sup>④</sup>此前的诗人们也在探讨声律，如上官仪等人，他们的动机是什么呢？二、初唐以来探讨声律者都是在朝之士，而不是在野之士，这些已经步入仕途的，如沈宋等人，他们没有必要为参加科试而探讨诗律。三、判定进士是否“识文律”应该有一个标准，这个标准恐怕不由众多的进士们来制定，必是由某些精通声律的人来制定。推动初唐近体诗规矩形成的正是身在朝廷的像上官仪、沈宋等人，而不是来自全国的进

士。进士学习文律只能有利于近体诗律的“普及”，而不能解决近体诗律的“提高”问题。

对于初唐人热衷于近体诗律的探索，学界还有一种说法：汉代的诗多半是合乐的，魏晋南北朝以来，诗乐分离，于是人们转而研究诗歌内在的音乐因素——声律。如前述所引朱光潜《中国诗何以走上律的路》所云。其实，诗内在声律与外在的声律正有着密不可分的联系，二者相得益彰，而不是互相取代。

**二、浮靡诗风与近体声律。**一千多年以来，人们一直批评初唐宫体诗甚至沈宋诗的风格华靡，以至后来每次提倡风雅的人都以反浮靡相号召。那么什么样的诗才算作浮靡，初唐诗风何以浮靡呢？学界则一直没有明确的揭示，只是说初唐人接受了齐梁宫体诗的传统，而宫体诗的风格就是如此。其实，“浮靡”本来不含贬义，它是指诗歌风格的风华流美。如钟嵘《诗品》评陶渊明诗云：“每观其文，想其人德，世叹其质直。至如‘欢言酌春酒’，‘日暮天无云’，风华清靡，岂直为田家语耶。”<sup>⑤</sup>而浮靡与声律的讲究直接相关。沈约《答甄公论》云：“作五言诗者，善用四声，则讽咏而流靡；能达八体，则陆离而华洁。”<sup>⑥</sup>颜之推《颜氏家训·文章篇》亦云：“近世音律谐靡，章句偶对。”<sup>⑦</sup>《梁书·庾肩吾传》：“转拘声韵，弥尚丽靡，复逾于往时。”<sup>⑧</sup>可见浮靡是因讲究声律而带来的歌咏上的谐畅流美。所谓“浮”是“浮声”，即平声，平声与仄声相互配合，从而产生抑扬顿挫的声韵美。即所谓“浮声切响”，如前述所引沈约《宋书·谢灵运传论》所言：“欲使宫羽相变，低昂互节，若前有浮声，则后须切响。一简之内，音韵尽殊；两句之中，轻重悉异，妙达此旨，始可言文。”<sup>⑨</sup>而“靡”是有柔顺华美之意，是指因讲究声律、辞采后文字上的特点。

唐人对声律顺畅而便于歌咏的道理有明确的认识。魏徵在《隋书·文学传序》中概括说：“理深者便于时用，文华者宜于咏歌。”<sup>⑩</sup>元兢《古今诗人秀句序》云：“余于是以情绪为先，直置为本，

以物色留后,绮错为末;助之以质气,润之以流华,穷之以形似,开之以振跃。或事理俱惬,词调双举,有一于此,罔或子遗。”<sup>⑩</sup>其《诗髓脑》“调声”条曾举例说明:“‘今日小园中,桃花数树红。欣君一壶酒,细酌对春风。’‘日’与‘酌’同入声。只如此体,词合宫商,又复流美,此为佳妙。”<sup>⑪</sup>可见在人们的心目中,浮靡是一个值得称赞的风格。而且这种浮靡的风格,与诗歌讲究声律有着直接关系。

沈宋正是当时律诗创作的代表人物,人们在评价沈宋的时候众口一辞,都指出了他们创作浮靡的特点,这也说明近体声律与浮靡之间的关联。

魏建安后汜江左,诗律屡变,至沈约、庾信,以音韵相婉附,属对精密。及之问、沈佺期,又加靡丽,回忌声病,约句准篇,如锦绣成文。学者宗之,号为‘沈宋’。<sup>⑫</sup>

五言诗……至沈詹事、宋考功,始裁成六律,彰施五色,使言之而中伦,歌之而成声,缘情绮靡之功,至是乃备。<sup>⑬</sup>

唐兴,诗人承陈、隋风流,浮靡相矜。至宋之问、沈佺期等,研揣声音,浮切不差,而号“律诗”,竞相袭沿。<sup>⑭</sup>

(上官)昭容名婉儿,西台侍郎仪之孙。……中宗立,进拜昭容。帝引名儒,赐宴赋诗,婉儿常代帝及后、长宁、安乐二公主,众篇并作,而彩丽益新。又差第群臣所赋,赐金爵,故朝廷靡然成风。当时属辞大抵浮靡,然皆有可观,昭容力也。<sup>⑮</sup>

我们看,人们在评价沈宋等人的律诗时,所用的词汇是一致的:“靡丽”、“绮靡”、“浮靡”。

按说,浮靡本不含贬义,那么,为什么成了人们反对的目标呢?浮靡是近体诗的特点,而这些近体诗往往是人乐的,以表现娱乐为主要内容的。诗歌革新者倡导兴寄,欲使诗歌发挥表现政治、思想等功用,自然要反对这种流行的以娱乐为目的的诗歌,因而连带着这种近体的形式也一概加以反对了。

这一倾向,到盛唐后期,尤其是到中唐前期表现得很激烈。萧颖士、元结、韦应物等人片面强调比兴寄托,激烈地反对浮靡的文风。萧颖士明确地反对“尚形似,牵比类,局大俚偶,放于奇靡”<sup>①</sup>的诗歌。元结在《篋中集序》中写道:“近世作者,更相沿袭,拘限声病,喜尚形似。且以流易为辞,不知丧于雅正。”<sup>②</sup>在《刘侍御月夜宴会诗序》中,元结又重申了自己的观点:“文章道丧盖久矣。时之作者,烦杂过多。歌儿舞女,且相喜爱,系之风雅,谁道是邪?诸公尝欲变时俗之淫靡,为后生之规范,今夕岂不能道达情性,成一夕之美乎?”<sup>③</sup>明确提出了反对淫靡,恢复风雅的口号。韦应物也反对浮靡,推崇雅正,他称赞丘员外的诗“高词弃浮靡,贞行表乡间”。<sup>④</sup>我们看,元结所说“更相沿袭,拘限声病,喜尚形似,且以流易为辞”,正是指诗歌讲究声律而造成风格华美的特点。而这样的诗“指咏时物,会谐丝竹”,“歌儿舞女,且相喜爱”,说的正是这些诗入乐歌唱的情形。他认为这样的诗于世无补,只是“与歌儿舞女生污惑之声于私室可矣”,不合风雅。在他眼中,浮靡,也就变成了“淫靡”。后来元稹在《杜工部墓系铭》中也批评了人们因作近体而缺少兴寄的特点:“务华者去实……律切则骨格不存”。<sup>⑤</sup>当然中唐前期也有人不同意这种观点。如前述独孤及在给皇甫冉文集作序时对沈宋“缘情绮靡之功”还是肯定的,他说皇甫冉诗:“大略以古之比兴,就今之声律”,“丽曲感动”,是“新声秀句”。<sup>⑥</sup>《中兴间气集》的编者高仲武,既肯定了钱起“芟宋齐之浮游,削梁陈之靡曼”,又称赞“往往涉于齐梁,绮靡婉丽”的李嘉佑为“中兴高流”,<sup>⑦</sup>赞赏于良史、郑丹、李希仲、李嘉佑、皇甫冉、韩翃、崔峒、皇甫曾等入绮丽的特点。

**三、齐梁诗风的延续与歌诗传唱** 初唐的诗歌创作深受齐梁诗风的影响,这种影响是全方位的,既有内容上的,也有形式上的,更有风格上的。所以有人认为唐代歌诗作为唐代的乐府与齐梁的乐府诗关系比和后来长短句的词关系要密切,尽管歌诗所用音乐



与长短句相近而与齐梁的乐府有不同。《唐声诗》云：“一派以为声诗乃唐代之乐府，其上与齐、梁乐府之关系，较之下与长短句词之关系，益为密切。故郭茂倩《乐府诗集》编为齐、梁乐府之殿，《全唐诗》则于开端‘乐府’部分既汇列声诗诸辞，复分见之于各家诗集之中；若在诗集之后曾专录唐五代词之部分，诸辞乃不与焉，用意尤为明显。”<sup>⑧</sup>我们在这里，不想全面论述这一问题，只是就其中形式上的继承问题做些探讨。

众所周知，初唐前期的诗歌创作深受齐梁诗风的影响，可是人们对当时人接受齐梁诗风原因的揭示一直不够全面，只是说唐自太宗以来就喜欢宫体诗。其实这种喜欢不仅仅有内容上的、风格上的原因，还有形式上的原因。太宗君臣热衷于宫体诗的写作，与君臣歌舞享乐有着直接的关系。歌舞要求使诗歌入乐，为了入乐，就要在形式上作一些讲究，近体的形式也就随之普及。很明显，当时人们不是仅仅从文本上来学习梁陈诗的，而是和梁陈流行的乐曲一同接收过来的。从某种意义上说，是当时流行乐曲的风格决定了这些诗的风格。如现存于《乐府诗集》“近代曲词”中李百药的两首《火凤辞》的歌词，是典型的宫体诗，同时也是流行乐曲的歌词。郭茂倩在诗前引《唐会要》云：“贞观中，有裴神符者，妙解琵琶。初唯作《胜蛮奴》、《火凤》、《倾杯乐》三曲，声度清美，太宗深爱之。”诗云：

歌声扇里出，妆影镜中轻。未能令掩笑，何处欲郢声。知音自不惑，得念是分明。莫见双喉敛，疑人含笑情。

佳人靚晚妆，清唱动兰房。影人含风扇，声飞照日梁。娇喉眉际敛，逸韵口中香。自有横陈分，应怜秋夜长。<sup>⑨</sup>

这两首诗写歌女的歌情舞态，是典型的宫体诗的情调，所用的体裁又是五言律诗。再如谢偃的《踏歌词》三首。

春景娇春台，新露泣新梅。春叶参差吐，新花重叠开。花影飞莺去，歌声度鸟来。倩看飘飘雪，何如舞袖回。

逶迤度香阁，顾步出兰闺。欲绕鸳鸯殿，先过桃李蹊。风带舒还卷，簪花举复低。欲问今宵乐，但听歌声齐。<sup>④</sup>

这也是典型的初唐宫体之作。在内容上写宫女游春，集队行歌，夜以继昼，乐犹未已。从中可以看出，初唐太宗君臣热衷于宫体诗的写作，与君臣歌舞享乐有着直接的关系。李百药、谢偃都是当时有名的作者，《旧唐书·谢偃传》云：“时李百药工为五言诗，而偃善作赋，时人称李诗谢赋焉。”<sup>⑤</sup>他们所作的五言诗不仅在内容上是绮艳的，而且形式上为近体，所采用的乐曲也是当时流行乐曲。

葛晓音师在《盛唐清乐的衰落和古乐府诗的兴盛》一文中曾谈到了这样一种现象，即这一时期，旧题乐府也出现了律化的倾向：“如果将初盛唐文人所作的全部古乐府诗与汉魏齐梁文人所作的同题乐府诗逐首加以比较，就可以发现：这些古乐府中有一部分在齐梁时实际上是新体诗，而到沈宋时则演变为律诗。换言之，从新体到律体的演进，有一部分是在这类古题乐府诗中完成的。我在《八代诗史》中曾论及永明体有不少是乐府题，……不但如此，连原来的汉魏乐府，也有一部分被改变成新体诗。经陈隋、初唐，文人们在沿袭这些体裁的过程中逐渐使之律化。到四杰、刘希夷，特别是沈佺期手里便成为规范的五言律诗。这样的例子可以举出不少。”<sup>⑥</sup>这种现象的出现，也正好说明初唐人在作诗上对前代的继承，是连同乐曲一同接受过来的。在葛晓音师所举的例子中，如《折杨柳》、《梅花落》、《王昭君》等，正是当时流行的歌诗曲调。

初唐以来，整个诗坛一直为齐梁诗风所占据着，人们的诗歌创作也一直与演唱保持着十分密切的关系。《旧唐书·音乐志三》云：“或云贞观中侍中杨恭仁妾赵方等所铨集，词多郑、卫，皆近代词人杂诗。”<sup>⑦</sup>这清楚地表明，贞观以来的乐章，都是采用当时人们所作

的歌诗,内容都是郑卫之音。《玉台后集》的编辑也可以作为一个旁证。集中所收为徐庾以来,一直到天宝以后的作品,<sup>⑩</sup>初唐时期占了绝大部分。而《玉台后集》的编辑,与《玉台新咏》的标准是一致的:“昔陵在梁世,父子俱事东朝,特承优遇。时承平好文,雅尚宫体,故采西汉以来词人所著乐府艳诗,以备讽览。名登前集者,今并不录。惟庾信、徐陵仕周、陈,既为异代,理不可遗。”<sup>⑪</sup>集中所收,多为近体,而且明确地指出是“乐府艳诗”,可见这些诗从形式到内容都符合当时诗坛的风潮。也就是说,出于娱乐需要而创作的诗歌多为新艳言情之作,为了便于歌唱,多为平声的近体之作,艳情的内容,近体的形式,都是出于娱乐歌唱的需要。

初唐人所开的这种风气,一直影响到整个唐代。如中唐元和时期,李贺作《花游曲》,诗前小序云:“寒食诸王妓游,贺入座,因采梁简文诗调赋花游曲,与妓弹唱。”可见到中唐时期,人们仍像初唐人一样,学习齐梁宫体作诗。诗云:“春柳南陌态,冷花寒露恣。今朝醉城外,拂镜浓扫眉。烟湿愁车重,红油覆画衣。舞裙香不暖,酒色上来迟。”<sup>⑫</sup>一似梁陈宫体诗的风格。

四、近体诗为什么成为整个唐代一直流行的诗体。由于上官仪、元兢、沈宋等人的努力,近体诗在诗坛的地位日渐巩固,影响深远,意义重大。在盛唐诗坛,王孟的以近体为主的诗歌创作,仍是诗坛的主流。中唐元和时令狐楚编《御览诗》,所选之诗仍是以艳情为内容,以近体为形式。傅璇琮在《御览诗》的前记中这样写道:“《御览诗》所收三十位诗人,都是肃、代和德宗时人,即主要是大历和贞元时代的诗人。有些人虽生活在元和,但收诗极少,如张籍只一首。诗体基本上为五七言律绝,风格以轻艳为主。何焯对此曾大加讥评,其跋语谓:‘此书又在《间气集》之下,大抵大历以还恶诗萃于是矣。’又云:‘此书所采大都意凡文弱,流淡无味,殆可当准敕恶诗耶!’类似的批评明代即有,赵均于抄本前的题词中即云:‘说者谓其篇中多情至之语,此诗入御,不当如是,以此病之。’”<sup>⑬</sup>《四

库全书总目》也批评说：“（《御览诗》）一名《唐歌诗》，……其诗惟取近体，无一古体，即《巫山高》等之用乐府题者，亦皆律诗。盖中唐以后，世务以声病谐婉相尚，其奋起而追古调者，不过韩愈等数人，楚亦限于风气，不能自异也。”<sup>①</sup>这个选本说明，在中唐时期，皇室欣赏的仍然是这种风格柔靡的近体诗，而这些近体诗正是入乐的歌诗，其初始的名字就是《唐歌诗》。《提要》说这个选本是令狐楚“取其性之相近”是有道理的，所举令狐楚的几首诗，也完全是歌诗。说到底，娱乐是人们的重要需求，因而这种适宜入乐的近体形式也就成了人们最爱采用的体裁。后人批评这种风格，正因为他们是在站在唐诗复古者的立场上在说话，复古者之所以倡导复古，也正说明诗坛的柔靡风气太厚。

对于近体诗这样一个唐代最为流行的诗体，宋萃《漫堂说诗》有这样的评价：

律诗盛于唐，而五言律为尤盛。神龙以后，陈子昂、杜审言、沈、宋开其先，李、杜、高、岑、王、孟诸家继起，卓然名家。子美变化尤高，在牝牡骊黄之外；降而钱刘、韦应物、郎士元，清词妙句，令人一唱三叹；即晚唐刻画景物之作，亦足怡闲情而发幽思。始信四十字为唐人绝调，宋、元、明非无佳作，莫能出此范围矣。<sup>②</sup>

沈宋、王孟等讲究诗律的诗人一直作为诗坛的主流出现。唐人能把这四十字的律诗变成“绝调”，原因恐怕就在于它与歌诗传唱保持着密切的关系。

## 注 释

- ① 《全唐五代诗格校考·诗格论(代前言)》，第10—11页，西安，陕西人民教育出版社，1996。
- ② 《唐音癸签》，第197页，上海，上海古籍出版社，1981。
- ③ 《唐会要》，第75卷“选部下·帖经条例”，第1375页，北京，中华书

局,1955。

- ④ 《唐会要》，第76卷“贡举中·进士”，第1379页，北京，中华书局，1955。“调露二年四月，刘思立除考功员外郎。先时，进士但试策而已，思立以其庸浅，奏请帖经及试杂文，自后因以为常式。”
- ⑤ 吕德申《钟嵘诗品校释》，第127页，北京，北京大学出版社，1986。
- ⑥ 《文镜秘府论·天卷·四声论》引，见王利器《文镜秘府论校注》，第102页，北京，中国社会科学出版社，1983。
- ⑦ 《诸子集成》，第8册，第21页，上海，上海书店，1986。
- ⑧ 《梁书》，第49卷，第690页，北京，中华书局，1973。
- ⑨ 《宋书》，第67卷，第1779页，北京，中华书局，1974。
- ⑩ 《隋书》，第76卷，第1730页，北京，中华书局，1973。
- ⑪ 见遍照金刚《文镜秘府论·集论》，南卷，王利器《文镜秘府论校注》，第361页，北京，中国社会科学出版社，1983。
- ⑫ 张伯伟《全唐五代诗格校考》，第94页，西安，陕西人民教育出版社，1996。
- ⑬ 《新唐书·宋之问传》，《新唐书》，第202卷，第5751页，北京，中华书局，1975。
- ⑭ 独孤及《唐故左补阙安定皇甫公集序》，《全唐文》，第388卷，第1743页，上海，上海古籍出版社，1990。
- ⑮ 《新唐书·杜甫传》，《新唐书》，第201卷，第5738页，北京，中华书局，1975。这段话实来自元稹《杜工部墓系铭》：“唐兴，官学大振，历世之文，能者互出。而又沈宋之流，研练精切，稳顺声势，谓之为律诗。”
- ⑯ 《唐诗纪事》，第3卷，第28页，上海，上海古籍出版社，1965。
- ⑰ 《江有归舟三章序》，《全唐诗》，第154卷，第1594页，北京，中华书局，1960。
- ⑱ 《全唐文》，第381卷，第3873页，北京，中华书局，1983。
- ⑲ 《全唐诗》，第241卷，第2711—2712页，北京，中华书局，1960。
- ⑳ 《赠丘员外二首》其一，《全唐诗》，第188卷，第1925页，北京，中华书局，1960。
- ㉑ 《旧唐书·文苑传》，第190卷，第5056页，北京，中华书局，1975。

- ② 《唐故左补阙安定皇甫公集序》，《全唐文》，第 388 卷，第 3940—3941 页，北京，中华书局，1983。
- ③ 《唐人选唐诗十种》，第 271 页，北京，中华书局上海编辑所，1958。
- ④ 《唐声诗》上编，第 346 页，上海，上海古籍出版社，1982。
- ⑤ 《乐府诗集》，第 80 卷，第 856 页，上海，上海古籍出版社，1998。
- ⑥ 《乐府诗集》，第 82 卷，第 878 页，上海，上海古籍出版社，1998。
- ⑦ 《旧唐书》，第 190 卷，第 4991 页，北京，中华书局，1975。
- ⑧ 《诗国高潮与盛唐文化》，第 157 页，北京，北京大学出版社，1998。
- ⑨ 《旧唐书》，第 30 卷，第 1089 页，北京，中华书局，1975。
- ⑩ 据傅璇琮先生考证。见《唐人选唐诗新编》，第 316 页，西安，陕西人民教育出版社，1996。
- ⑪ 《唐人选唐诗新编》，第 319 页，西安，陕西人民教育出版社，1996。
- ⑫ 清王琦《李贺诗歌集注》，第 204—205 页，上海，上海古籍出版社，1977。
- ⑬ 傅璇琮《唐人选唐诗新编》，第 365—366 页，西安，陕西人民教育出版社，1996。
- ⑭ 《四库全书总目》，第 186 卷，第 1688—1689 页，北京，中华书局，1965。
- ⑮ 丁福保编、郭绍虞校订《清诗话》，第 418 页，上海，上海古籍出版社，1963。

### 第三章 盛唐诗的繁荣与歌诗传唱

中国是一个诗的国度,诗到唐代发展达到顶峰,唐诗被王国维称为“一代之文学”。<sup>①</sup>而盛唐诗是顶峰的顶峰,是中国诗歌的典范。开元天宝的诗坛上群星璀璨,李白、杜甫、王维、孟浩然、高适、岑参、王昌龄等一大批光照千古的诗人同时出现。他们的诗歌骨力道劲、兴象玲珑、神采飘逸、平易自然,构成了盛唐气象最耀眼的色彩。<sup>②</sup>

盛唐又是唐代“声诗极盛时期”,<sup>③</sup>早在宋代,李清照就在其《词论》中说:“乐府、声诗并著,最盛于唐开元、天宝间。”据任半塘《唐声诗》研究,现存的唐代的声诗调有154调,其中百分之八十是在盛唐创作的。任半塘说:“今并开、天之前后通计之,以今日尚具唐、五代之传辞为限,在当时又确合声乐且有较充实之文献可征者求之,初步犹可得一百五十四调。”<sup>④</sup>任先生“凭司乐机构之情势以估计”,“盛唐乐曲达一二千数”。<sup>⑤</sup>歌诗创作之盛的再一个证据就是天宝三年芮挺章编辑的《国秀集》,选录了“自开元以来,维天宝三载”的90人的220首歌诗。因为这个集子的选录的标准就是“可被管弦者”。<sup>⑥</sup>事实上也正是如此,如集中有沈宇《武阳送别》一诗:“菊黄芦白燕初飞,羌笛胡琴泪满衣。送君肠断秋江水,一去东流何日归。”<sup>⑦</sup>这首诗就是乐曲《乐世辞》的歌词。

这两个繁盛期同时出现,我想不是巧合,而是有着内在的必然的联系。盛唐诗的繁荣有很多原因,歌诗创作的繁盛,虽然不是惟一的原因,但也是一个很重要的原因。皮日休《松陵集序》曰:“才

之备者,于圣为六艺,于贤为声诗。”<sup>⑧</sup>其《鲁望昨以五百言见贻过有褒美内揣庸陋弥增愧悚因成一千言上述吾唐文物之盛次叙相得之欢亦迭和之微旨也》又说:“所以吾唐风,直将三代甄。被此文物盛,由乎声诗宣。”<sup>⑨</sup>在皮日休看来,不仅是唐诗,整个唐代文化之繁盛,都与声诗的繁荣有直接关系。再如《杨柳枝》本是隋代歌曲,白居易加以改造,并配以舞蹈。晚唐薛能《柳枝词五首》又有所加工,词有序有注,注中自许其作为“洋洋乎唐风”。<sup>⑩</sup>

多年来学界对于诗歌创作为何到盛唐会出现如此彬彬之盛的局面,已经做了多方阐释,但还没有人系统地从事歌诗创作的角度来阐释这一重大现象,这一章就是想从这一角度对此作较系统的考察。下面就分三个方面来进行。

## 第一节 唐玄宗与盛唐歌诗的繁盛

盛唐歌诗艺术生产达到了一个空前繁盛的局面,其最大的特点是官方出面组织,进行大规模的集体创作,曲调创新骤然增加,风格丰富多彩。而这一局面都与一个强有力的推动者有关,这个人就是多才多艺的唐明皇李隆基。

盛唐文化的繁盛,与玄宗重视文化是分不开的。他曾命人整理图书,并亲自带头注释经典,提倡文化教育。特别是唐玄宗多才多艺的特点直接促进了盛唐文化中最灿烂的一种形式——诗歌的繁荣,及与诗歌密切相关的音乐舞蹈等艺术的繁盛。他对诗歌、音乐、舞蹈、书法等各个方面都有浓厚的兴趣,他在位期间,文化艺术上也出现了各方面的大家,如大诗人李白、杜甫,大歌唱家李龟年,大舞蹈家公孙大娘,大书法家张旭,……这种彬彬之盛局面的出现固然有许多原因,但玄宗对文化艺术的爱好和提倡无疑是一个重要的因素。



玄宗和诗人有广泛的接触和交往,他十分爱惜、尊重有才华的诗人。他身边聚集着一大批文人学士、知名诗人,李白、崔国辅、綦毋潜等人先后待诏集贤院或翰林院。玄宗在从政之暇,常常和他们悠游唱和,评诗论文。如天宝初年,玄宗至温泉宫,登朝元阁赋诗,群臣属和,玄宗认为检校礼部尚书席豫所作最佳,称赞说:“览卿所进,实诗人之首出,作者之冠冕也。”<sup>①</sup>李白入京时,备受礼遇。大诗人杜甫投诗“延恩匭”,并向玄宗献“三大礼赋”,“帝奇之,使待制集贤院,命宰相试文章,擢河西尉,不拜,改右卫率府胄曹参军。”<sup>②</sup>著名诗人贺知章年老致仕,玄宗命太子以下百官送行,并亲自写诗表达惜别之情。名士郑虔不仅善诗,而且善书法和山水画。因故被贬十年,“还京师,玄宗爱其才,欲置左右,以不事事,更为置广文馆,以虔为博士。”<sup>③</sup>广文馆和广文博士,都是玄宗为郑虔一个人特设的。郑虔曾将自己的画题诗献给玄宗,玄宗在画后亲题“郑虔三绝”,并任命他为著作郎。玄宗类似这样礼遇诗人的故事还有许多。这些礼遇,无疑大大地刺激了文士们济世的热情,从而写出关心天下的诗篇;这些礼遇,无疑大大地增强了文士们的自信心,从而写出骨力遒劲的诗作。

但这样来概括玄宗多才多艺的性格与盛唐之音出现的关系,还显得简单了一些。盛唐诗的繁荣与音乐、舞蹈等各门艺术的繁荣密切相关。盛唐是诗的繁盛期,同时也是歌诗的繁盛期,而人乐人舞的歌诗的繁盛,也正是音乐、舞蹈等其它艺术的繁盛的一个表现。明确了这一关系,我们有理由认为:玄宗对文士的礼遇只是间接地激发了他们创作的热情,而玄宗对音乐、舞蹈等其它艺术的爱好则直接激发了文士们对文学艺术的爱好。

关于唐明皇好歌舞的性格,文献多有记载。他自己能吹,能唱,能自度曲,能自制辞,并亲自教授梨园弟子,经常举办大型的歌舞娱乐活动,从而大大地刺激了诗人们创作的热情。现存的文献中记载玄宗亲自演唱的故事有很多。例如:

每赐宴设醮会，则上御勤政楼……令宫女数百，饰以珠翠，衣以锦绣，自帷中出，击雷鼓为《破阵乐》、《太平乐》、《上元乐》……娱之。<sup>⑭</sup>

唐玄宗自蜀回，夜阑登勤政楼，凭栏南望，烟云满目，上因自歌曰：“庭前琪树已堪攀，塞外征夫久未还。”盖卢思道之词也。歌歇，上问：“有旧人乎？速明为我访来。”翌日，力士潜求于里中，因召与同至，则果梨园子弟也。其夜，上复与乘月登楼，唯力士及贵妃侍者红桃在焉。遂命歌《凉州词》，贵妃所制，上亲御玉笛为之倚曲。曲罢相睹，无不掩泣。上因广其曲，今《凉州》传于人间者，益加怨切焉。至德中，明皇复幸华清宫，父老奉迎，壅浆塞路。时上春秋已高，常乘步辇，父老进曰：“前时上皇过此，常逐从禽，今何不为？”上口：“吾老矣，岂复堪此！”父老士女闻之，莫不悲泣。新丰市有女伶曰谢阿蛮，善舞《凌波曲》，常出入宫中，杨贵妃遇之甚厚，亦游于国忠及诸姨宅。上至华清宫，复令召焉。舞罢，阿蛮因出金粟装臂环，云：“此贵妃所与。”上持之凄怨出涕，左右莫不呜咽。

明皇既幸蜀，西南行初入斜谷，属霖雨涉旬，于栈道雨中闻铃，音与山相应。上既悼念贵妃，采其声为《雨霖铃》曲，以寄恨焉。时梨园子弟善吹筚篥者，张野狐为第一，此人从至蜀，上因以其曲授野狐。泊至德中，车驾复幸华清宫，从官嫔御多非旧人。上于望京楼下命野狐奏《雨霖铃》曲，未半，上四顾凄凉，不觉流涕，左右感动，与之歔歔，其曲今传于法部。<sup>⑮</sup>

天宝十五载正月，安禄山反，陷洛阳。王师败绩，关门不守，车驾幸蜀。次马嵬驿，六军不发；赐贵妃死，然后驾发。行至骆谷，上登高平，马上谓力士曰：“吾苍皇出狩，不及辞宗庙。此山绝高，望见秦川，吾今遥辞陵庙。”下马东向再拜，呜咽流涕，左右皆泣。又谓力士曰：“吾取张九龄之言，不至于此。”乃命中使往韶州，以太牢祭之。既而取长笛吹自制曲，曲成复流涕。诏乐工录其谱。至成都，乃进谱而请名。上已不记，顾左右曰：“何也？”左右以骆谷望长安索长笛吹出对之。良久，上曰：“吾省矣，吾因思九龄，可号为《谪仙怨》。”有人自西川传者，无由知其本末，但呼为《剑南神曲》，其音怨切动人，大历中，江南人盛传。随州刺史刘长卿左迁睦州司马，祖筵闻之，长卿遂撰其词，意颇自得，盖亦不

知事之始。词云：“晴川落日初低，惆怅孤舟解携。鸟去平芜远近，人随流水东西。白云千里万里，明月前溪后溪。独恨长沙谪去，江潭春草萋萋。”其后，台州刺史窦弘余以长卿之词虽美，而与本曲意兴不同，复作词以广不知者。<sup>⑥</sup>

从中可以看出，唐玄宗本人是一个善音律的人，可以自度曲。而此曲一出，便流传开来，文人也争相为之撰辞。这一个案是乐曲创作对歌诗创作产生影响的典型例证。

《杨妃外传》也记载唐玄宗在入蜀时，曾作《雨霖铃》乐曲：“天宝十四载入蜀时，过上亭驿，闻铃有感，由乐人张徽吹笙簧，作此曲。还京后，复至华清宫，徽曾奏此曲。”元稹《连昌宫词》“李謩压笛傍宫墙”一句自注云：“玄宗尝于上阳宫夜后按新翻一曲，属明夕正月十五日，潜游灯下。忽闻酒楼上有笛奏前夕新曲，大骇之。明日密遣捕捉笛者，诘验之，自云：‘某其夕窃于天津桥玩月，闻宫中度曲，遂于桥柱上插谱记之。臣即长安少年善笛者李謩也。’玄宗异而遣之。”<sup>⑦</sup>唐玄宗还曾用笛吹《柳枝》曲。张祜《折杨柳枝》其一云：“莫折宫前杨柳枝，玄宗曾向笛中吹。伤心日暮烟霞起，无限春愁生翠眉。”<sup>⑧</sup>此曲起于隋炀帝之时，流行于整个唐代。盛唐贺知章《咏柳》就是这一乐曲的歌词。一支乐曲，皇帝吹，歌女唱，诗人作词，从中可以窥及歌诗创作情形之一斑。

这些歌曲的演唱也不都是单纯的娱乐，有时演唱者和听唱者是要动真感情的。如李德裕《次柳氏旧闻》云：

上(玄宗)欲迁幸，复登楼，置酒，四顾凄怆。乃命进玉环琵琶。琵琶者，睿宗所御琵琶也。……从者三人，使其中一人歌《水调》。毕奏，上将去，复眷眷因视楼下问：“有乐工歌《水调》者乎？”一年少心悟上意，自言颇工歌，兼善《水调》。使之歌曰：……上闻之，为之潸然出涕。顾侍御者：“谁为此词？”或对曰：“幸臣李峤。”上曰：“真才子也！”不待曲终而去。<sup>⑨</sup>

《本事诗》“事感第二”亦云：“天宝末，玄宗尝乘月登勤政楼，命梨园弟子歌数阙。有唱李峤诗者云：‘富贵荣华能几时，山川满目泪沾衣。不见只今汾水上，惟有年年秋雁飞。’时上春秋已高，问是谁诗，或对曰李峤，因凄然泣下，不终曲而起，曰：‘李峤真才子也。’又明年，幸蜀，登白卫岭，览眺久之，又歌是词，复言‘李峤真才子’，不胜感叹。时高力士在侧，亦挥涕久之。”<sup>②</sup>皇帝可以从歌曲中了解一个文士的创作，而文士的创作可以使皇帝大为感动。

由于玄宗喜欢音乐，因而有些乐曲就以玄宗的故事为题材。如《还京乐》一调就是为玄宗平韦后而作。段安节《乐府杂录》云：“明皇自潞州入平内难，正夜半，斩长乐门关，领兵入宫剪逆人，后撰此曲。”<sup>③</sup>《新唐书·礼乐志》亦云：“是时民间以帝自潞州还京师，举兵，夜半诛韦后，制《夜半乐》、《还京乐》二曲。”<sup>④</sup>现存有诗人窦常《还京乐歌词》云：“百战初休十万师，国人西望翠华时。家家尽唱升平曲，帝幸梨园亲制词。”<sup>⑤</sup>说明唐明皇还曾亲自为这一乐曲制词。据《教坊记》载：唐玄宗因为生于八月五日，因而从开元十七年，定八月五日为千秋节，制《千秋乐》大曲。这也是演唱一时的乐曲。据张祜《千秋乐》诗：“八月平时花萼楼，万方同乐奏千秋。倾城入看长竿出，一伎初成赵解愁。”<sup>⑥</sup>《旧唐书》、《新唐书》中也都有关于这一事件的记载。《旧唐书·玄宗纪》云：“（开元十七年）八月癸亥，上以降诞日，燕百僚于花萼楼下。百僚表请以每年八月五日为‘千秋节’，王公已下献镜及承露囊，天下诸州咸令燕乐，休暇三日，仍编为令，从之。”<sup>⑦</sup>《新唐书·礼乐志》云：“‘千秋节’者，玄宗以八月五日生，因以其日名节，而君臣共为荒乐，当时流俗多传其事以为盛。其后巨盗起，陷两京，自此天下用兵不息，而离宫苑囿遂以荒堙，独其余声遗曲传人间，闻者为之悲凉感动。盖其事适足为戒，而不足考法，故不复著其详。”<sup>⑧</sup>

上有所好，下必甚焉。皇帝可以从歌曲中了解一个文士的创

作,而文士的创作可以使皇帝大为感动。皇帝重之如此,文士们焉能不努力进行创作?更何况皇帝还经常命文士进行创作。《旧唐书·睿宗纪》:

上元日夜,上皇御安福门观灯,出内人联袂踏歌,纵百僚观之,一夜方罢。<sup>④</sup>

唐人《辇下岁时记》云:

先天初,明皇御安福楼门观灯。令朝士能文者为《踏歌》,声入云。

这里清楚地记载了在节庆时节,皇帝亲自组织人们进行歌诗创作的情景。《朝野僉载》:

睿宗先天二年正月十五、十六夜,于京师安福门外作灯轮高二丈,衣以锦绮,饰以金玉,燃五万盏灯,簇之如花树。宫女千数,衣罗绮,曳锦绣,耀珠翠,施香粉。一花冠、一巾帔皆万钱,装束一妓女皆至三百贯。妙简长安、万年少女妇千余人,衣服、花钗、媚子亦称是,于灯轮下踏歌三日夜,欢乐之极,未始有之。<sup>⑤</sup>

皇帝组织大规模的娱乐活动,造成一种社会风气。再如元稹《连昌宫词》对当时歌舞情况的描写:

夜半月高弦索鸣,贺老琵琶定场屋。力士传呼觅念奴,念奴潜伴诸郎宿。须臾觅得又连催,特敕街中许燃烛。春娇满眼睡红绡,掠削云鬟旋装束。飞上九天歌一声,二十五郎吹管逐。逡巡大遍凉州彻,色色龟兹轰录续。李营压笛傍宫墙,偷得新翻数般曲。

这是一个何等热闹的局面!音乐成了节日狂欢的必备节目,成了

联系宫廷和民间的纽带,其意义远远大于一两首诗的作用。对于其中念奴唱歌元稹自注云:“念奴,天宝中名倡,善歌。每岁楼下酺宴,累日之后,万众喧隘。严安之、韦黄裳辈鬪易不能禁,众乐为之罢奏。玄宗遣高力士大呼于楼上曰:‘欲遣念奴唱歌,邠二十五郎吹小管逐,看人能听否?’未尝不悄然奉诏。其为当时所重也如此。然而玄宗不欲夺侠游之盛,未尝置在宫禁;或岁幸汤泉,时巡东洛,有司潜遣从行而已。”<sup>⑧</sup>从这段注解中,我们可以看出,宫廷的音乐活动和民间是密切相联的,宫廷的乐曲可以很快传到民间,而民间的有名歌手可到宫廷来演唱。而这一切的推动者就是爱好音乐的风流天子唐明皇。

初唐以来的歌曲饮宴之风,到唐玄宗以后,变本加厉,《旧唐书·穆宗纪》云:

前代名士,良辰宴聚,或清谈赋诗,投壶雅歌,以杯酌献酬,不至于乱。国家自天宝已后,风俗奢靡,宴席以喧哗沉湎为乐。<sup>⑨</sup>

以致人们误认为宴乐之风的兴盛,都成于玄宗之世。“曲水禊亭,重阳射圃,五日彩线,七夕粉筵”,<sup>⑩</sup>所有的节日照例都是要有歌舞演唱的。

为了适应这种饮宴之乐的需要,大规模的专业歌舞演唱团体应运而生。当时的音乐机构,除了原有的太常寺掌管的太常乐以外,又出现了教坊与梨园,甚至连府县都设有教坊。<sup>⑪</sup>这种局面的出现,自有其经济、文化上的原因,而统治者的喜好和倡导,起了关键性的作用。据《新唐书·礼乐志》载:

自周、陈以上,雅郑淆杂而无别,隋文帝始分雅、俗二部,至唐更曰“部当”。

盖唐自太宗、高宗作三大舞,杂用于燕乐,其他诸曲出于一时之作,

虽非纯雅，尚不至于淫放。武后之祸，继以中宗昏乱，固无足言者。玄宗为平王，有散乐一部，定韦后之难，颇有预谋者。及即位，命宁王主藩邸乐，以充太常，分两朋以角优劣。置内教坊于蓬莱宫侧，斥新声、散乐、倡优之伎，有谐谏而赐金帛朱紫者，酸枣县尉袁楚客上疏极谏。

初，帝赐第隆庆坊，坊南之地变为池，中宗常泛舟以厌其祥。帝即位，作《龙池乐》，舞者十有二人，冠芙蓉冠，蹀履，备用雅乐，唯无磬。又作《圣寿乐》，以女子衣五色绣襟而舞之。又作《小破阵乐》，舞者被甲胄。又作《光圣乐》，舞者鸟冠、画衣，以歌王迹所兴。

又分乐为二部：堂下立奏，谓之立部伎；堂上坐奏，谓之坐部伎。太常阅坐部，不可教者求立部，又不可教者，乃习雅乐。

立部伎八：一《安舞》，二《太平乐》，三《破阵乐》，四《庆善乐》，五《大定乐》，六《上元乐》，七《圣寿乐》，八《光圣乐》。《安舞》、《太平乐》，周、隋遗音也。《破阵乐》以下皆用大鼓，杂以龟兹乐，其声震厉。《大定乐》又加金钲。《庆善舞》颺用西凉乐，声颇困雅。每享郊庙，则《破阵》、《上元》、《庆善》三舞皆用之。

坐部伎六：一《燕乐》，二《长寿乐》，三《天授乐》，四《鸟歌万岁乐》，五《龙池乐》，六《小破阵乐》。《天授》、《鸟歌》，皆武后作也。天授，年名。鸟歌者，有鸟能人言万岁，因以制乐。自《长寿乐》以下，用龟兹舞，唯《龙池乐》则否。

是时，民间以帝自潞州还京师，举兵夜半诛韦皇后，制《夜半乐》、《还京乐》二曲。帝又作《文成曲》，与《小破阵乐》更奏之。其后，河西节度使杨敬忠献《霓裳羽衣曲》十二遍，凡曲终必遽，唯《霓裳羽衣曲》将毕，引声益缓。帝方浸喜神仙之事，诏道士司马承祯制《玄真道曲》，茅山道士李会元制《大罗天曲》，工部侍郎贺知章制《紫清上圣道曲》。太清宫成，太常卿韦縠制《景云》、《九真》、《紫极》、《小长寿》、《承天》、《顺天乐》六曲，又制商调《君臣相遇乐》曲。

初，隋有法曲，其音清而近雅。其器有饶、钹、钟、磬、幢箫、琵琶。琵琶圆体修颈而小，号曰《秦汉子》，盖弦鼗之遗制，出于胡中，传为秦汉所作。其声金、石、丝、竹以次作，隋炀帝厌其声淡，曲终复加解音。玄宗既知音律，又酷爱法曲，选坐部伎子弟三百教于梨园，声有误者，帝必觉而正之，号“皇帝梨园弟子”。宫女数百，亦为梨园弟子，居宜春北

院。梨园法部,更置“小部音声”三十余人。帝幸骊山,杨贵妃生日,命小部张乐长生殿,因奏新曲,未有名,会南方进荔枝,因名曰《荔枝香》。

帝又好羯鼓,而宁王善吹横笛,达官大臣慕之,皆喜言音律。帝常称:“羯鼓,八音之领袖,诸乐不可方也。”盖本戎羯之乐,其音太簇一均,龟兹、高昌、疏勒、天竺部皆用之,其声焦杀,特异众乐。

开元二十四年,升胡部于堂上。而天宝乐曲,皆以边地名,若《凉州》、《伊州》、《甘州》之类。后又诏道调、法曲与胡部新声合作。明年,安禄山反,凉州、伊州、甘州皆陷吐蕃。

唐之盛时,凡乐人、音声人、太常杂户子弟求太常及鼓吹署,皆番上,总号音声人,至数万人。

玄宗又尝以马百匹,盛饰分左右,施三重榻,舞《倾杯》数十曲,壮士举榻,马不动。乐工少年姿秀者十数人,衣黄衫、文玉带,立左右。每千秋节,舞于勤政殿下,后赐宴设醮,亦会勤政楼。其日未明,金吾引驾骑,北衙四军陈仗,列旗帜,被金甲、短后绣袍。太常卿引雅乐,每部数十人,间以胡夷之技。内闲厩使引戏马,五坊使引象、犀,入场拜舞。宫人数百衣锦绣衣,出帷中,击雷鼓,奏《小破阵乐》,岁以为常。

千秋节者,玄宗以八月五日生,因以其日名节,而君臣共为荒乐,当时流俗多传其事以为盛。<sup>③</sup>

可见盛唐时期的音乐机构,除了原有的太常寺掌管的太常乐以外,又出现了教坊与梨园。教坊和梨园的出现,标志着唐代音乐艺术活动达到了顶峰。任半塘先生在其《唐声诗·总说》中说:“唐代未设乐府采诗,是其缺憾;但太常广罗‘胡夷’之乐曲,多加整改;教坊广罗里巷之乐曲,且及边塞之声,不遗在远,存真较多,是其优点。”<sup>④</sup>

这种局面的出现,自有其经济、文化上的原因,而玄宗的喜好和倡导,起了关键性的作用。他自己能吹,能唱,能自度曲,能自制辞,能亲自教授梨园弟子,而且还经常举办大型的歌舞娱乐活动。这就大大地刺激了诗人们创作的热情。晚唐的薛逢诗《开元后乐》



写道：“莫奏开元旧乐章，乐中歌曲断人肠。邠王玉笛三更咽，虢国金车十里香。一自犬戎生蓟北，便从征战老汾阳。中原骏马搜求尽，沙苑年来草又芳。”<sup>⑤</sup>从这首诗中我们也可以看出盛唐歌诗创作之繁盛。

玄宗对音乐的爱好的渗透到其政治生活之中，有时甚至把音乐创作当作考核地方官政绩的一个指标。唐郑处海《明皇杂录》记载：“唐玄宗在东洛，大酺于五凤楼下，命三百里县令、刺史率其声乐来赴阙者，或谓令较其胜负而赏罚焉。时河内郡守令乐工数百人于车上，皆衣以锦绣，伏厢之牛，蒙以虎皮，及为犀象形状，观者骇目。时元鲁山遣乐工数十人，联袂歌《于芳》。《于芳》，鲁山文也。玄宗闻而异之，徵其词，乃叹曰：‘贤人之言也。’其后上谓宰臣曰：‘河内之人其在涂炭乎？’促命徵还，而授以散秩。”<sup>⑥</sup>把音乐创作当作考核地方官政绩的一个指标，从为政的角度来看不免有些荒唐，但在客观上促进了音乐艺术的发展，因而也就促进了诗歌创作的繁荣。

《明皇杂录》还记载了诸王贵主作杨贵妃琵琶弟子事：“天宝中，上命宫女子数百人为梨园弟子，皆居宜春北院。上素晓音律，时有马仙期、李龟年、贺怀智洞知音律。安禄山自范阳入观，亦献白玉箫管数百事，安皆陈于梨园，自是音响殆不类人间。有中官白秀贞，自蜀使回，得琵琶以献。其槽以逻逖檀为之，温润如玉，光辉可鉴，有金缕红文蹙成双凤。贵妃每抱是琵琶奏于梨园，音韵凄清，飘如云外。而诸王贵主洎虢国以下，竟为贵妃琵琶弟子，每授曲毕，广有进献。”<sup>⑦</sup>宰相宋璟在人们的心目中历来是一个特别严肃正经的人，但他也善音乐。沈括《梦溪笔谈》中就曾记载其善打羯鼓的事：“唐之杖鼓，本谓之‘两杖鼓’，两头皆用杖。今之杖鼓一头以手拊之，则唐之‘汉震第二鼓’也。明帝、宋开府皆善此鼓，其曲多独奏，如鼓笛曲是也。今时杖鼓，常时只是打拍，鲜有专门独奏之妙。古曲悉皆散亡。”<sup>⑧</sup>《唐音癸签》在谈到宋璟作《南山起

者,尚有二十余曲,当时所被,必不止此,不得不列为‘诗史’或‘乐史’之一特例,应许、应斥,则兼有之。李隆基六岁为楚王,于明堂大宴中,曾自舞《长命女》。后在藩时,引兵诛韦后,民间为之制《还京乐》。既即位,提倡音乐伎艺,不遗余力,一时歌工所制者,有《何满子》、《小破阵乐》等。若外藩所进,尚传《凉州》、《伊州》、《甘州》、《渭州》、《氏州》、《陆州》诸歌,及《婆罗门》等曲。文治方面,因推行其所谓自注之《孝经》等,而有《皇帝感》曲;武功拓展边圉,征戍不穷,唐民深苦之!虽有《征步郎》、《镇西子》、《平蕃曲》等夸张成功,同时却有《叹疆场》、《怨胡天》、《忆汉月》等民间之声,呼吁痛苦。尤以有《合罗缝》一曲,痛切刻画其军事失败之惨与政治流毒之深,薛能诗所谓“空余《罗风曲》,哀思满边云”是,乃应有之谴责。其恣意声色玩好也,有《舞马词》、《清平调》、《一斛珠》诸本事曲可验。其贪黷敲剥也,广运潭内唱《得体歌》一事,已足说明。及安、史乱作,播迁临发,尚流连于《水调》之哀音不忍去;途中并曾亲制《谪仙怨》调,以深寄忏悔。自蜀归,蜷伏南内,臣工复以《上皇三台》慰之,其一生至此,遂告结束。<sup>⑨</sup>

我们看,方方面面,一切都是为了皇帝的需要,一切出自皇帝的性情。盛唐时期的许多乐曲,或远或近,都与皇帝的活动相关。唐明皇以其特有的性格,给他那个时代染上了缤纷的色彩。这必将大大地刺激诗人的参与,努力使自己的诗成为广受人们欢迎的唱词。这就是盛唐的音乐文化,盛唐的诗人就是生活在这样的文化氛围之中,进行着他们的创作。从艺术涵养到情绪的感染,从创作的题材到声律,从创作动机到作品的传播和价值实现,歌诗创作都深受音乐演唱的影响。

从上面的描述中我们可以看出,盛唐歌诗艺术生产最大的特点是官方出面组织,进行大规模的集体创作,一大批优秀的艺术人才聚集京城,互相切磋竞争中间,创作出大量的新的曲调,风格丰富多彩,加之皇上在此倾注了极大的热情,使盛唐的歌诗创作呈现出繁盛而多彩的特点:首先,由于表演的中心集中在皇宫和王侯贵

主之家,使得一般诗人与歌者之间还有一定的距离,一般的情况是歌者自由地选取诗人的作品来演唱,这种距离使诗人们的创作有了更大的自由,所作歌诗在题材和风格上也显得丰富多彩,不像中唐以后,诗人和歌者密切合作,所写多集中在诗人与歌者之间的情意上,从而形成了单一的香艳的风格。其次,盛唐的歌诗表演不仅仅是为了娱乐的需要,有时还出于缘饰盛世文明的目的,作庆典、祭祀之作,这也是盛唐歌诗创作丰富多彩的一个原因。

#### 注 释

- ① 《宋元戏曲考·序》,第1页,上海,华东师大出版社,1995。
- ② 参见拙文《从系统论看盛唐之音》,《北京大学学报》1995年第3期。
- ③ 任半塘语,见《唐声诗》上编,第33页,上海,上海古籍出版社,1982。
- ④ 《唐声诗》上编,第42页,上海,上海古籍出版社,1982。
- ⑤ 《唐声诗》上编,第39页,上海,上海古籍出版社,1982。
- ⑥ 《国秀集序》,《唐人选唐诗新编》,第217页,西安,陕西人民教育出版社,1996。
- ⑦ 《国秀集序》,《唐人选唐诗新编》,第234页,西安,陕西人民教育出版社,1996。
- ⑧ 《全唐文》,第796卷,第3702页,上海,上海古籍出版社,1990。
- ⑨ 《全唐诗》,第608卷,第7025页,北京,中华书局,1960。
- ⑩ 《全唐诗》,第561卷,第6519页,北京,中华书局,1960。
- ⑪ 《旧唐书·席豫传》,第190卷中,第5036页,北京,中华书局,1975。
- ⑫ 《新唐书·杜甫传》,第202卷,第5736页,北京,中华书局,1975。
- ⑬ 《新唐书·郑虔传》,第202卷,第5766页,北京,中华书局,1975。
- ⑭ 《明皇杂录》卷下,第26页,北京,中华书局,1994。
- ⑮ 《明皇杂录》补遗,第46—47页,北京,中华书局,1994。
- ⑯ 周勋初《唐语林校证》,第4卷,第386—387页,北京,中华书局,1987。
- ⑰ 冀勤校点《元稹集》,第24卷,第271页,北京,中华书局,1982。
- ⑱ 严寿澄校编《张祜诗集》,第4卷,第76页,南昌,江西人民出版社,

1983。

- ①⑨ 明陶宗仪等编《说郛三种·一百二十卷本》，第36卷，第1654页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ②⑩ 丁福保《历代诗话续编》，第11页，北京，中华书局，1983。
- ③⑪ 《中国古典戏曲论著集成》，第1册，第59页，北京，中国戏剧出版社，1959。
- ④⑫ 《新唐书》，第22卷，第476页，北京，中华书局，1975。
- ⑤⑬ 《全唐诗》，第271卷，第3034页，北京，中华书局，1960。
- ⑥⑭ 《乐府诗集》，第80卷，第856页，上海，上海古籍出版社，1998。
- ⑦⑮ 《旧唐书》，第8卷，第193页，北京，中华书局，1975。
- ⑧⑯ 《新唐书》，第22卷，第477页，北京，中华书局，1975。
- ⑨⑰ 《旧唐书》，第7卷，第161页，北京，中华书局，1975。
- ⑩⑱ 《朝野僉载》，第3卷，第69页，北京，中华书局，1987。
- ⑪⑲ 冀勤校点《元稹集》，第24卷，第270—271页，北京，中华书局，1982。
- ⑫⑳ 《旧唐书》，第16卷，第485—486页，北京，中华书局，1975。
- ⑬㉑ 张说《请八月五日为千秋节表》，《全唐文》，第223卷，第994页，上海，上海古籍出版社，1990。
- ⑭㉒ 《明皇杂录》：“每赐宴设酺会，府县教坊，大陈山车旱船，寻撞走索，丸剑角抵，戏马斗鸡。”《明皇杂录》卷下，第26页，北京，中华书局，1994。
- ⑮㉓ 《新唐书》，第22卷，第473—477页，北京，中华书局，1975。
- ⑯㉔ 《唐声诗》上编，第8页，上海，上海古籍出版社，1982。
- ⑰㉕ 《全唐诗》，第548卷，第6324页，北京，中华书局，1960。
- ⑱㉖ 《明皇杂录》卷下，第26页，北京，中华书局，1994。
- ㉒㉗ 《明皇杂录》，第51页，北京，中华书局，1994。
- ㉓㉘ 《梦溪笔谈·乐律》，第5卷，第49页，北京，团结出版社，1996。
- ㉔㉙ 《唐音癸签》，第14卷，第151页，上海，上海古籍出版社，1981。
- ㉕㉚ 《唐声诗》下编，第10—11页，上海，上海古籍出版社，1982。

## 第二节 盛唐著名诗人的歌诗创作

歌诗传唱是盛唐人生活中的很普遍很重要的一件事，必然引起诗人们的普遍关注。音乐演唱的繁盛也必然要求文士有大量的诗歌创作，可以说大规模的歌诗演唱直接促进了歌诗创作的繁荣。盛唐诗人李颀所作的《送康洽入京进乐府诗》一诗就形象地描述了这一情形：

识子十年何不遇，只爱欢游两京路。朝吟左氏媧女篇，夜诵相如美人赋。长安春物旧相宜，小苑蒲萄花满枝。柳色偏浓九华殿，莺声醉杀五陵儿。曳裾此夜从何所，中贵由来尽相许。白袂春衫仙吏赠，乌皮隐几台郎与。新诗乐府唱堪愁，御妓应传鸂鶒楼。西上虽因长公主，终须·见曲陵侯。<sup>①</sup>

我们看，康洽是一个想靠献歌诗得官的人。他不参加进士考试，而是写那些动情的“新诗乐府”，与能把歌词献入宫中的“仙吏”、“台郎”交往。他的活动已经得到了“中贵人”的赞许，因而李颀预见他步入仕途的前景一片光明。后来果然，出入王公贵主之门，也得到了玄宗的赏识。《唐才子传》云：“洽，酒泉人，黄须美丈夫也。盛时携琴剑来长安，谒当道，气度豪爽。工乐府诗篇，宫女梨园，皆写于声律。玄宗亦知名，尝叹美之。所出入皆王侯贵主之宅；从游与宴，虽骏马苍头，如其己有；观服玩之光，令人归欲烧物，怜才能知如是也。”<sup>②</sup>康洽就是当时一个有名的歌诗的作者，盛唐就是有这样一些作者。晚唐的歌女刘采春以“当代才子诗一百二十首”唱人《啰唝曲》，盛唐时歌女也必然如此。盛唐时期著名的有代表性的诗人，如贺知章、王维、李白等入都有大量的歌诗创作。

盛唐诗人的歌诗写作直接促进了盛唐诗的繁荣。

盛唐歌诗创作与诗歌繁荣之间的联系首先表现在题材上。盛唐诗的多种题材在歌诗中都有所表现。如盛唐时边塞诗是一个热点题材,同时也是歌诗创作的一个热点题材。在盛唐,很多边塞诗也都以当时从边疆传人的曲调来命名,歌诗创作和边塞题材有着天然的联系。这种局面的出现有两点原因:一个是文士到边塞从军入幕,自然促进了边塞诗与边塞乐曲的结合。当时每个边幕几乎都是歌舞演唱的中心,“中军置酒饮归客,胡琴琵琶与羌笛”,当是常有之事。而边地的音乐又有边地的特点,这就使幕府文士的歌诗创作在歌咏边塞题材的同时又多用边地曲调。这些歌曲流传到内地,也激发了那些没有从军入幕的诗人为边疆曲调作词的兴趣。另一个是当时边将有向朝廷进献乐府的风气,从而促进了以边塞为题材的歌诗创作的繁荣。《乐府诗集》引《乐苑》云:“《凉州》,宫调曲。开元中,西凉府都督郭知运进。”<sup>③</sup>又说:“《伊州》,商调曲,西凉节度盖嘉运所进也。”<sup>④</sup>又说:“《婆罗门》,商调曲。开元中,西凉府节度杨敬述进。”<sup>⑤</sup>由于玄宗好大喜功,又酷爱音乐,边将们投其所好,不时将边地的歌舞献给朝廷。皇帝也从中感到了“万方乐奏”的成功喜悦。如前述所引《新唐书·礼乐志》中所载:“开元二十四年,升胡部于堂上。而天宝乐曲皆以边地名,若《凉州》、《伊州》、《甘州》之类。后又诏道调、法曲与胡部新声合作。明年,安禄山反,凉州、伊州、甘州皆陷吐蕃。”<sup>⑥</sup>在唐代,这种与边疆有关的曲调特多,仅《乐府诗集》中“近代曲辞”中就有《辽东行》、《渡辽水》、《凉州》、《伊州》、《甘州》、《渭州》、《氏州》、《陆州》、《簇拍陆州》、《石州》、《盖罗缝》、《昆仑子》、《思归乐》、《胡渭州》、《戎浑》、《战胜乐》、《剑南臣》、《征步郎》、《叹疆场》、《塞姑》、《婆罗门》、《镇西》、《回纥》、《长命女》、《回波乐》等。这些虽然不都创于玄宗之世,但以玄宗世为多。任半塘《教坊记笺订》弁言云:

……试看盛唐四十年所谓“小康”政治，实际加诸人民者，正有两种严重之灾害在，即兵役与徭役是。均是使人民当之者家破身亡，痛苦无穷尽！故反战争、反征戍之情绪，在此时期之民隐中，实普遍高涨。赖有当时诗人，已为之宣达，篇咏所及，不可胜纪。至于表现于歌曲、一望而可知者，则有《叹疆场》、《怨胡天》、《怨黄沙》、《卧沙堆》、《沙碛子》、《羌心怨》、《遐方怨》、《忆汉月》、《断弓弦》、《回戈子》、《静戎烟》、《送征衣》、《征步郎》之类。此等因民劳无止、或民怨沸腾而作之歌曲，在封建统治之下，历史所载固无代无之，原不足异。兹所异者，乃开天之民既有此等强烈沉痛之呼声，不仅高歌于边地，传唱于民间而已。且被皇帝御用之音乐伎艺机构曰“教坊”者，大量采纳，势必不时于宫廷曲宴中亦演奏之，……更幸有心人如崔氏者为之记载，乃传于后世，未若其他时代，同此政治性之歌曲，虽当时同样流播，而皆无收录之机构，复无记载之专书，乃终于湮灭无闻也。<sup>⑦</sup>

任先生虽然意在指出这些以边塞为题材的歌诗内容上的现实性，但从中亦可以看出歌诗采用边塞曲调的广泛性。

然而相比之下，盛唐的山水田园诗入乐的情况却不多。从创作的情境上说，山水田园诗的创作多是文人雅士遨游山水田园时所作，这种雅集与边塞军幕聚会、都市宴请等场合不同，一般来说很少有歌舞表演参与其中，即便是有音乐，也多是文士自己弹琴啸歌，与宴会上听歌看舞大不相同。从欣赏者的角度来说，山水田园诗意在抒发诗人的闲情雅志，而这种闲情雅志是一般老百姓所不能广泛接受的。

其次，歌诗创作与盛唐诗人普遍采用的体裁是一致的。林庚先生说，最能够代表盛唐诗风格的是七古和七绝：

这时候成为诗歌最奔放的语言乃是绝句与七古，而绝句又是以七绝为主的。唐诗的可贵，正在于它是深入浅出的，提高与普及统一的；而绝句与七古这更接近于生活语言的旋律，因此就成为最活跃的文艺

形式。代表这方面的诗人有王昌龄、王之涣、李颀、高适、岑参。他们的作品多半是以边塞为主题的，这正如前面所说，乃是盛唐所特有的主题。……唐人开阔的胸襟，不尽的语言，在此乃成为典型的表现。绝句在盛唐是最通俗普遍的形式，而与之相类的就是七古。<sup>⑧</sup>

陈贻焮师在《盛唐七绝刍议》中进一步指出，盛唐著名诗人几乎都是绝句的大家：“……这一领域中涌现出李白、王昌龄、王维这三位大家，创作了大量珍品，从而使盛唐七绝跃居四唐之首位。这三家的七绝各擅其妙，成就俱高。”<sup>⑨</sup>而七绝在当时是最方便入乐的形式之一，旗亭画壁故事中所歌的都是绝句，以至后人一直认为，唐人所歌都是绝句，绝句就是唐代的歌曲。而绝句之所以成为最普遍的歌诗的形式，与盛唐大曲流行有关。盛唐大曲流行，所歌，绝大多数都是绝句，如《凉州》、《伊州》、《甘州》、《陆州》、《簇拍陆州》、《水调》莫不如此。

第三，歌诗创作的风格对盛唐诗的风格也有着直接的影响。盛唐诗总体风格的一项重要内容就是平易自然，这一点与盛唐诗创作和歌诗传唱保持较密切的关系不无联系。总的来说，那些入乐的歌诗比起徒诗来，风格是通俗的。如失名的《被襖曲三首》：

昨见春条绿，那知秋叶黄。蝉声犹未断，寒雁已成行。  
金谷园中柳，春来已舞腰。那堪好风景，独上洛阳桥。  
何处堪愁思，花间长乐宫。君王不重客，泣泪向春风。<sup>⑩</sup>

晚唐陆龟蒙《大子夜歌二首》其一云：“歌谣数百种，子夜最可怜。慷慨吐清音，明转出天然。”<sup>⑪</sup>这说明，《子夜歌》这种乐曲，大多是那种比较自然平易的。宋王灼《碧鸡漫志》五云：

张祜《折杨柳枝》两绝句，其一云：“莫折宫前杨柳枝，元宗曾向笛中



吹。伤心日暮烟霞起，无限春愁生翠眉。”则知隋有此曲，传至开元。《乐府杂录》云：“白傅作《杨柳枝》。”予考乐天晚年，与刘梦得唱和此曲词，白云：“古歌旧曲君休听，听取新翻《杨柳枝》。”又作《杨柳枝》二十韵云：“乐童翻怨调，才子与妍词。”注云：“洛下新声也。”刘梦得亦云：“请君莫奏前朝曲，听唱新翻《杨柳枝》。”盖后来始变新声，而所谓“乐天作《杨柳枝》”者，称其别创词也。<sup>②</sup>

我们看，在题材上从隋炀帝到唐玄宗再到白居易，《杨柳枝》这一曲调一脉相传。这种接近民间的曲调自然要求其歌辞的通俗与流畅。

从现存材料上看，几乎所有的盛唐诗人都曾进行过歌诗的创作，那些著名诗人，如贺知章、王维、王昌龄、李白等人都有大量的歌诗创作。这些诗的写作直接促进了盛唐诗的繁荣。贺知章的《咏柳》本是乐曲《杨柳枝》的歌词。刘禹锡《唐故尚书主客员外郎卢公集纪》说卢象与王维、崔颢比肩，“妍词一发，乐府贵传。”<sup>③</sup>《乐府诗集》卷五十五载崔国辅有《白纥辞二首》。<sup>④</sup>殷璠说：“颢诗发调既清，修辞亦秀，杂歌咸善，玄理最长。”<sup>⑤</sup>唐李肇《邺侯外传》云：“（李泌）归京师，宁王延于第，玉真公主以弟呼之，特加优异。常赋诗，必播于王公乐章。”<sup>⑥</sup>

盛唐歌诗创作最大的作家应该是王维。明代胡震亨《唐音癸签》曰：“唐人诗谱入乐者，初、盛王维为多，中、晚李益、白居易为多。”王维的诗，尤其是少年时代所作的诗风流华美，多为近体，颇有才士之名，这与其善于创作歌诗有着密不可分的关系。

王维本人多才多艺，早年来到京城，因诗歌、音乐、绘画样样精通，很受王公贵主的欢迎，经常出入王公贵主的门庭。《新唐书》本传云：“维工草隶，善画，名盛于开元、天宝间，豪英贵人虚左以迎，宁、薛诸王待若师友。画思入神，至山水平远，云势石色，绘工以为天机所到，学者不及也。客有以按乐图示者，无题识，维徐曰：‘此

《霓裳》第三叠最初拍也。’客未然，引工按曲，乃信。”<sup>⑩</sup>他自己也说：“宿世谬词客，前身应画师。不能舍余习，偶被世人知。”<sup>⑪</sup>王维后来能做大乐丞，可以说是充分发挥了他的特长。现在还流传着很多关于他善音乐的传说。如云：

《集异记》载：维未冠，文章得名，妙能琵琶。春之一日，岐王引至公主第，使为伶人，进主前一进新曲，号《郁轮袍》；并出所为文。主大奇之，令宫婢传教，遂召试官至第，谕之作解头登第。<sup>⑫</sup>

王维的歌诗很多时候就是在这种情境中创作出来的。唐孟棻《本事诗》“情感第一”云：

宁王曼贵盛，宠妓数十人，皆绝艺上色。宅左有卖饼者妻，纤白明媚。上一见注目，厚遗其夫取之，宠惜逾等。环岁，因问之：“汝复忆饼师否？”默然不对。王召饼师，使见之，其妻注视，双泪垂颊，若不胜情。时王座客十余人，皆当时文士，无不凄异。王命赋诗，王右丞维诗先成：“莫以今时宠，宁忘昔日恩。看花满眼泪，不共楚王言。”<sup>⑬</sup>

这首诗就被人以《簇拍相府莲》曲调唱之。所谓“相府莲”即“想夫怜”的谐音。歌曲还有后四句，形如五律：“闺烛无人影，罗屏有梦魂。近来音耗绝，终日望应门。”<sup>⑭</sup>《从岐王过杨氏别业》是一首五言律诗，被人截取前四句，以《昆仑子》的曲调唱之，诗云：“扬子谭经去，淮王载酒过。醉来啼鸟唤，坐久落花多。”<sup>⑮</sup>又如《奉和圣制幸玉真公主山庄因题石壁之作应制》共二十句，其中前八句就曾被人截取，以《昔昔盐》曲调歌唱。这八句是：“碧落风烟外，瑶台道路赊。何如连御苑，别自有仙家。此地回鸾驾，缘溪满翠华。洞中明月夜，窗下发烟霞。”<sup>⑯</sup>可以看出，皇帝和王公们经常在玩乐中进行歌诗创作，王维是当时有名的才子，也特别善于作这样的诗。王维

所作的歌诗给当时作为王子的唐代宗留下了深刻的印象。《新唐书·王维传》云：“王维……与弟缙齐名，资孝友。开元初，擢进士，调太乐丞。……宝应中，代宗语缙曰：‘朕尝于诸王座闻维乐章，今传几何？’遣中人王承华往取，缙哀集数十百篇上之。”<sup>②</sup>这“数十百篇”不是一般的诗作，应该是那些播入“乐章”的歌诗。王缙在进其兄诗的同时，上了一份表，代宗在批语中说：“卿之伯氏，天下文宗。位历先朝，名高希代。抗行周雅，长揖楚词。调六气于终篇，正五音于逸韵。泉飞藻思，云散襟情，诗家者流，时论归美。诵于人口，久郁文房；歌以国风，宜登乐府。”<sup>③</sup>可以看出，王维这些歌诗，在皇帝看来，就是像《诗经》中的国风一样的作品。

王维现在留下的歌诗最多。如他集中现有《扶南曲》歌词五首，就是配合朝廷乐曲演唱的。诗云：

翠羽流苏帐，春眠曙不开。羞从面色起，娇逐语声来。早向昭阳殿，君王中使催。

堂上青弦动，堂前绮席陈。齐歌卢女曲，双舞洛阳人。倾城徒相看，宁知心所亲。

香气传空满，妆华影箔通。歌闻天仗外，舞出御楼中。日暮归何处，花间长乐宫。

宫女还金屋，将眠复畏明。入春轻衣好，半夜薄妆成。拂曙朝前殿，玉墀多佩声。

朝日照绮窗，佳人坐临镜。散黛恨犹轻，插钗嫌未正。同心勿遽游，幸待春妆竟。<sup>④</sup>

写闺中艳逸之情，大得齐梁宫体风致。他还有五言四句的《扶南曲》词：“怪来妆阁闭，朝下不相迎。总在春园里，花间语笑声。”<sup>⑤</sup>《王右丞集》题为《班婕妤三首》，此为其中第三首，<sup>⑥</sup>风格与五言六句的相同。据《通典》卷一四六云“宴乐”条云：“武德初，未暇改作，每宴享，因隋旧制，奏九部乐：一宴乐，二清商，三西凉，四扶南，五

高丽,六龟兹,七安国,八疏勒,九康国。至贞观十六年十一月,宴百寮,奏十部,先是,伐高昌,收其乐,付太常,至是增为十部伎。”<sup>④</sup>可以看出两点:《扶南曲》是朝廷十部伎之一,内容柔靡,属于娱乐的乐曲。这些歌诗可能是王维为大乐丞时所作。

他本人与演艺界关系十分密切。宋计有功《唐诗纪事》载:

禄山之乱,李龟年奔于江潭,曾于湘中采访使筵上唱云:“红豆生南国,秋来发几枝。赠君多采撷,此物最相思。”又“清风明月苦相思,荡子从戎十载余。征人去日殷勤嘱,归雁来时数附书。”(按此诗即《伊州歌》歌词。见《乐府诗集》,第79卷。)此皆维所制,而梨园唱焉。<sup>⑤</sup>

明代彭大翼《山堂肆考》徵集一五“王维笑”条:“开元中李龟年制《胡渭州》曲云:‘杨柳千寻色,桃花一苑春(按春字误)。风吹入帘里,唯有惹衣香。’王维笑其不工,自是龟年制曲,必请维为之。”<sup>⑥</sup>《胡渭州》乐曲是开元、天宝间边将盖嘉运所进的,由李龟年作了一些修订,歌词先是由李龟年自己填写,后来经王维修改,或干脆请王维来写。这就是盛唐时歌诗创作的一个典型案例。从这里我们可以看到盛唐大歌唱家与著名诗人之间的合作关系。

他的《渭城曲》是唐代最有名的歌诗,歌中所表现出来的豪迈而又怅婉的感情,唱出了许多人的心声,也唱出了盛唐人的精神世界。这首诗,引起了后人的广泛的兴趣,有关其唱法就成了争论不休的公案。如苏轼《记阳关第四声》云:“旧传《阳关三叠》,然今歌者,每句再叠而已,通一首言之,又是四叠,皆非是。或每句三唱,以应三叠之说,则丛然无复节奏。余在密州,有文勋长官,以事至密,白云得古本《阳关》,其声宛转凄断,不类向之所闻,每句皆再唱,而第一句不叠。乃知唐本‘三叠’盖如此。及在黄州,偶读乐天《对酒》诗云:‘相逢且莫推辞醉,新唱《阳关》第四声’,注:‘第四声劝君更尽一杯酒’,以此验之,若第一句叠,则此句为第五声矣。今

为第四声，则第一不叠审矣。”<sup>⑧</sup>

孟浩然当时才名很高。殷璠《河岳英灵集》说他“才名日高，天下籍甚。”<sup>⑨</sup>他的诗绝大多数是近体，可能也与其诗人乐有关。前面曾提到他的《凉州词》二首。芮挺章的《国秀集》中曾收了孟浩然的好友张子容的一首诗《除夜宿乐城逢孟浩然》：“远客襄阳郡，来过海岸家。樽开柏叶酒，灯发九枝花。妙曲逢卢女，高才得孟嘉。东山行乐意，非是竞奢华。”<sup>⑩</sup>可见孟浩然也是听歌看舞的。孟浩然也有歌诗创作，其《凉州词二首》：

浑成紫檀金屑文，作得琵琶声入云。胡地迢迢三万里，那堪马上送明君。

异方之乐令人悲，羌笛胡笳不用吹。坐看今夜关山月，思杀边城游侠儿。<sup>⑪</sup>

皮日休《鲁望昨以五百言见贻过有褒美内揣庸陋弥增愧悚因成一千言上述吾唐文物之盛次叙相得之欢亦迭和之微旨也》在谈到唐声诗时说：“玉垒李太白，铜堤孟浩然。”<sup>⑫</sup>所谓“铜堤”就是当地民谣《白铜鞮》。李白《襄阳歌》：“襄阳小儿齐拍手，拦街争唱《白铜鞮》。”<sup>⑬</sup>说明孟浩然也有此类民谣的创作。

在歌诗创作方面，从现存材料来看，边塞诗人显得更为活跃。薛用弱《集异记》中所记的“旗亭画壁”的故事中三个诗人王之涣、王昌龄、高适都是边塞诗人。

王昌龄在盛唐诗名很高，有“诗家天子”的美誉，同时他也是盛唐著名的歌诗作者。王昌龄《殿前曲二首》云：

贵人妆梳殿前催，香风吹入殿后来。仗引笙歌大宛马，白莲花发照池台。

胡部笙歌西殿头，梨园弟子和凉州。新声一段高楼月，圣主千秋乐

未休。<sup>⑧</sup>

说明王昌龄对当时宫廷演唱的情况非常熟悉：宫女梳妆整齐，身上充满香气，舞马在人带领下，有秩序地来到表演现场，西殿正演奏着胡部笙歌，梨园弟子们正在演唱《凉州歌》，其中又不断地改造发明出新声，明皇看了非常高兴。从末尾“圣主千秋乐未休”一句看，这两首歌辞很可能是为千秋节而作。“旗亭画壁”中所唱的就是他的《芙蓉楼送辛渐》和《长信秋辞》。他的《出塞》：“秦时明月汉时关，万里征人尚未还。但愿龙庭神将在，不教胡马渡阴山。”被人以《盖罗缝》的乐曲演唱。<sup>⑨</sup>

前面说过，初唐人为了适应音乐的要求，而热衷于音律的探讨。其实这种活动到盛唐并没有停止。王昌龄是盛唐七绝圣手，对近体诗律是有很精微的研究的。其《诗格》开篇即谈“声调”：

凡四十字诗，十字一管，即生其意。头边廿字一管亦得。六十、七十、百字诗，廿字一管，即生其意。语不用合帖，须直道天真，宛媚为上。且须识一切题目义最要，立文多用其意，须令左穿右穴，不可拘捡。作语不得辛苦，须整理其道、格。律调其言，言无相妨。以字轻重清浊间之须稳。至如有轻重者，有轻中重，重中轻，当韵之即见。且“庄”字全轻，“霜”字轻中重，“疮”字重中轻，“床”字全重。如“清”字全轻，“青”字全浊。诗上句第二字重中轻，不与下句第二字同声为一管。上去入声一管。上句平声，下句上去入；上句上去入，下句平声。以次平声，以次又上去入；以次上去入，以次又平声。如此轮回用之，直至于尾。两头管上去入相近，是诗律也。<sup>⑩</sup>

“论文意”又云：

凡作诗之体，意是格，声是律，意高则格高，声辨则律清，格律全，然后始有调。用意于古人之上，则天地之境，洞焉可观。……夫文章，

第一字与第五字须轻清，声即稳也。其中三字纵重浊，亦无妨。如“高台多悲风，朝日照北林。”若五字并轻，则脱略无所止泊处；若五字并重，则文章暗浊。事须轻重相间，仍须以声律之。如“明月照积雪”，则“月”、“雪”相拨，及“罗衣何飘飘”，则“罗”、“何”相拨，亦不可不觉也。<sup>①</sup>

根据上一章的研究结论，诗律的讲究，在很大程度上是为了配乐的需要，王昌龄能在这方面有所建树，与他善于作歌诗肯定是有关系的。

“旗亭画壁”中所唱王之涣的歌诗就是《凉州词》。靳能《文安郡文安县尉太原王府君墓志》：“公名之涣，字季陵。……惟公孝闻于家，义闻于友，慷慨有大略，倜傥有异才，尝或歌从军，吟出塞，噉兮极关山明月之思，萧兮得易水寒风之声。传乎乐章，布在人口。”“传乎乐章，布在人口”，说的就是其诗被人取之入乐歌唱。唐顾陶《唐诗类选序》：“或声流乐府，或句在人口。”说的也是这个意思。

“旗亭画壁”所唱高适的诗是其《哭单父梁九少府》的前四句。<sup>②</sup>《乐府诗集》还载其《九曲词三首》，这三首诗郭茂倩认为是为哥舒翰收黄河九曲而作：“《新唐书》曰：‘天宝中，哥舒翰攻破吐蕃洪济、大莫等城，收黄河九曲，以其地置洮阳郡。’适由是作《九曲词》。”<sup>③</sup>这很可能是配合边地乐曲演唱的歌诗。

岑参的《赴北庭度陇思家》：“西去轮台万里余，故乡音耗日应疏。陇山鹦鹉能言语，为报闺人数寄书。”被人以《簇拍陆州》的曲调演唱。<sup>④</sup>今集中所载《灭胡曲》、《胡歌》都应该是歌诗。他的《献封大夫破播仙凯歌六章》是在封常清破播仙后为封常清作的献给朝廷的“凯乐歌词”。诗详细地记述了整个战事过程，是很有特色的战地歌诗。第二章写唐军出征行军和宿营：“官军西出过楼兰，营幕傍临月窟寒。蒲海晓霜凝马尾，葱山夜雪扑旌竿。”第五章写战斗的场景：“蕃军遥望汉家营，满谷连山遍哭声。万箭千刀一夜杀，平明血流浸空城。”第六章写战斗发生后的战场：“暮雨旌旗湿

未干，胡烟白草日光寒。昨夜将军连晓战，蕃军只见空马鞍。”第四章写唐军打扫战场和押解俘虏的场面：“日落辕门鼓角鸣，千群面缚出蕃城。洗兵鱼海云迎阵，秣马龙堆月照营。”第三章写胜利班师的情景：“笳鸣叠鼓拥回军，破国平蕃昔未闻。丈夫鹊印摇边月，大将龙旗掣海云。”第一章写向朝廷上奏捷报：“汉将承恩西破戎，捷书先奏未央宫。天子预开麟阁待，只今谁数二师功。”<sup>④</sup>这些诗具体地记述军队行动的全过程，如出征的原因、送行、行军、战斗、凯旋，等等，类似于军情文书、战地捷报。这种战报式的诗获得了巨大成功，成为岑参边塞诗中最有特色的篇章。按当时规矩，这首凯歌歌词就是为向朝廷献捷所作。《唐会要》云：“魏晋以来，鼓吹曲章，多述当时战功。是则历代献捷，必有凯歌。”<sup>⑤</sup>《旧唐书·音乐志》“凯乐”条也详细地记载了献捷时演奏凯歌的情景。而边将献捷时进献乐府，也是当时的习惯。可以判定，岑参这首诗也是意在使封常清效前人故事，献捷时也进献乐府。“汉将承恩西破戎，捷书先奏未央宫”的意思就是：破播仙以后，岑参已先写了捷书，被送报朝廷，接下来，又写好了回朝献捷时要演奏的凯乐歌词，捷书、凯歌歌词一先一后，写的都是“汉将承恩西破戎”一件事。诗以“捷书先达未央宫”开头，一个明显的意思，就是在捷书之后，继续作歌词备献凯之用。

李白与歌诗创作也有着密切的联系。他在宫中作《清平调》三首，是盛唐歌诗创作一段风流佳话。姑取唐李潜《松窗杂录》所载：

开元中，禁中初重木芍药，即今牡丹也。……会花方繁开，……诏特许梨园弟子中尤者，得乐十六色。李龟年以歌擅一时之名。……上曰：‘赏名花，对妃子，焉用旧乐辞为！’遂命……李白立进《清平调词》三章。……龟年遽以辞进。上命梨园弟子约略调抚丝竹，遂促龟年以歌。……上因调玉笛以倚曲。每曲遍将换，则迟其声以媚之。……龟年常话于五王，独忆以歌得自胜者，无出于此，抑亦一时之极耳！



这是盛唐最大的诗人和最著名的歌唱家在最高权力者面前的一次歌诗创作,皇帝本人也参与其中。这一盛事一定会在社会上产生更大的影响。李白作为一个大诗人,能“立进”歌词,说明也是这方面的擅长。这三首诗写得优美动人,极尽婉约之致,与作者豪放飘逸的风格形成了对照,构成了李白诗风格的又一个侧面。

李白作歌诗当不止这一次。《旧唐书·李白传》云:“玄宗度曲,欲造乐府新词,亟召白,白已卧于酒肆矣。召入,以水酒面,即令秉笔,顷之成十余章,帝颇嘉之。”<sup>④</sup>《乐府诗集》中载其《宫中行乐辞八首》:

小小生金屋,盈盈在紫微。山花插宝髻,石竹绣罗衣。每出深宫里,常随步辇归。只愁歌舞散,化作彩云飞。

柳色黄金嫩,梨花白雪香。玉楼巢翡翠,金殿锁鸳鸯。选妓随雕辇,徵歌出洞房。宫中谁第一?飞燕在昭阳。

卢橘为秦树,蒲萄出汉宫。烟花宜落日,丝管醉春风。笛奏龙鸣水,箫吟凤下空。君王多乐事,何必向回中?

玉树春归日,金宫乐事多。后庭朝未入,轻辇夜相过。笑出花间语,娇来烛下歌。莫教明月去,留著醉姮娥。

绣户香风暖,纱窗曙色新。宫花争笑日,池草暗生春。绿树闻歌鸟,青楼见舞人。昭阳桃李月,罗绮自相亲。

今日明光里,还须结伴游。春风开紫殿,天乐下珠楼。艳舞全知巧,娇歌半欲羞。更怜花月夜,宫女笑藏钩。

寒雪梅中尽,春风柳上归。宫莺娇欲醉,檐燕语还飞。迟日明歌席,新花艳舞衣。晚来移彩仗,行乐泥光辉。

水绿南薰殿,花红北阙楼。莺歌闻太液,凤吹绕瀛洲。素女鸣珠佩,天人弄彩球。今朝风日好,宜人未央游。<sup>⑤</sup>

孟棻《本事诗》认为就是这次所作:

玄宗闻之，召入翰林。以其才藻绝人，器识兼茂，欲以上位处之，故未命以官。尝因宫人行乐，谓高力士曰：“对此良辰美景，岂可独以声伎为娱，倘时得逸才词人吟咏之，可以夸耀于后。”遂命召白。时宁王邀白饮酒，已醉。既至，拜舞颓然。上知其薄声律，谓非所长，命为宫中行乐五言律诗十首，白顿首曰：“宁王赐臣酒，今已醉。倘陛下赐臣无畏，始可尽臣薄技。”上曰：“可”。即遣二内臣掖扶之，命研墨濡笔以授之，又令二人张朱丝栏于其前。白取笔抒思，略不停缀，十篇立就，更无加点。笔迹遒利，凤跖龙拏。律度对属，无不精绝。其首篇曰：“柳色黄金嫩，梨花白雪香。玉楼巢翡翠，金殿宿鸳鸯。选妓随雕辇，徵歌出洞房。宫中谁第一？飞燕在昭阳。”文不尽录。<sup>④</sup>

任华《杂言寄李白》云：“见说往年在翰林，胸中矛戟何森森。新诗传在宫人口，佳句不离明主心。”<sup>⑤</sup>可见诗中所说的“新诗”就是指《清平调》一类的歌诗。他所作的《子夜四时歌》，我们过去一直把它当作徒诗来看，其实这是当时的演唱的歌词。类似这样还有许多。如《舍利佛》：“金绳界宝地，珍木荫瑶池。云间妙音奏，天际法蠡吹”<sup>⑥</sup>，《摩多楼子》：“从戎向边北，远行辞密亲。借问阴山候，还知塞上人。”<sup>⑦</sup>《折杨柳》：“垂杨拂渌水，摇曳东风年。花明玉关雪，叶暖金窗烟。美人结长想，对此心凄然。攀条折春色，远寄龙庭前。”<sup>⑧</sup>今其集中有《于阗采花》一诗：“于阗采花人，自言花相似。明妃一朝西入胡，胡中美女多羞死。乃知汉地多明姝，胡中无花可方比。丹青能令丑者妍，无盐翻在深宫里。自古妒蛾眉，胡沙埋皓齿。”<sup>⑨</sup>而《于阗采花》是产生于陈隋之时在唐代仍然流行的曲调，这首诗明确表明曲调，应属歌诗。

目前记录杜甫的歌诗创作的材料不多，是他本来很少作这样的歌诗呢？还是另有原因？这是一个值得深入探讨的问题。皮日休《鲁望昨以五百言见贻过有褒美内揣庸陋弥增愧悚因成一千言上述吾唐文物之盛次叙相得之欢亦送和之微旨也》在谈到唐声诗时说：“猗与子美思，不尽如转轮。纵为三十车，一字不可捐。既作

风雅主,遂司歌咏权。”<sup>⑤</sup>这里说杜甫既有发挥风雅的创作,又有歌诗创作。所谓“歌咏”应该指歌诗的创作。靳能《文安郡文安县尉太原王府君墓志》在谈到王之涣的创作时就是将王之涣的歌诗创作和有寄托的创作分开来说的:“……尝或歌从军,吟出塞,瞰兮极关山明月之思,萧兮得易水寒风之声。传乎乐章,布在人口。至夫雅颂发挥之作,诗骚兴喻之致,文在斯矣,未知焉。”不过杜甫的歌咏到底指哪些创作,还有待于进一步研究。

### 注 释

- ① 《河岳英灵集》,见傅璇琮《唐人选唐诗新编》,第150页,西安,陕西人民教育出版社,1996。
- ② 舒宝璋校注《唐才子传》,第4卷,第175页,郑州,中州古籍出版社,1987。
- ③ 《乐府诗集》,第79卷,第840—841页,上海,上海古籍出版社,1998。
- ④ 《乐府诗集》,第79卷,第843页,上海,上海古籍出版社,1998。
- ⑤ 《乐府诗集》,第80卷,第850页,上海,上海古籍出版社,1998。
- ⑥ 《新唐书》,第22卷,第474—477页,北京,中华书局,1975。
- ⑦ 转引自《唐声诗》下编,第112—113页,上海,上海古籍出版社,1982。
- ⑧ 《中国文学简史》,第211—213页,北京,北京大学出版社,1995。
- ⑨ 《论诗杂著》,第126页,北京,北京大学出版社,1989。
- ⑩ 《乐府诗集》,第80卷,第847页,上海,上海古籍出版社,1998。
- ⑪ 《乐府诗集》,第45卷,第510页,上海,上海古籍出版社,1998。
- ⑫ 唐圭璋《词话丛编》,第117页,北京,中华书局,1986。
- ⑬ 瞿蜕园《刘禹锡集笺证》,第19卷,第505页,上海,上海古籍出版社,1989。
- ⑭ 《乐府诗集》,第55卷,第618页,上海,上海古籍出版社,1998。
- ⑮ 傅璇琮《唐人选唐诗新编》,第147页,西安,陕西人民出版社,1996。
- ⑯ 明陶宗仪等编《说郛三种·一百二十卷本》,第113卷,第5198页,上

海,上海古籍出版社,1988。

- ⑰ 《新唐书》,第202卷,第5765页,北京,中华书局,1975。
- ⑱ 《偶然作六首》其六,《王右丞集》,第5卷,第35页,长沙,岳麓书社,1990。
- ⑲ 《唐诗纪事》,第16卷,第236页,上海,上海古籍出版社,1965。
- ⑳ 丁福保《历代诗话续编》,第5页,北京,中华书局,1983。
- ㉑ 《乐府诗集》,第80卷,第852页,上海,上海古籍出版社,1998。
- ㉒ 《乐府诗集》,第80卷,第846页,上海,上海古籍出版社,1998。
- ㉓ 《乐府诗集》,第79卷,第834页,上海,上海古籍出版社,1998。
- ㉔ 《新唐书》,第202卷,第5766页,北京,中华书局,1975。
- ㉕ 《全唐文》,第46卷,第220页,上海,上海古籍出版社,1990。
- ㉖ 《王右丞集》,第2卷,第7页,长沙,岳麓书社,1990。
- ㉗ 《国秀集》卷中,傅璇琮《唐人选唐诗新编》,第256页,西安,陕西人民出版社,1996。
- ㉘ 《王右丞集》,第13卷,第119页,长沙,岳麓书社,1990。
- ㉙ 《通典》,第146卷,第1959页,长沙,岳麓书社,1995。
- ㉚ 《唐诗纪事》,第16卷,第236页,上海,上海古籍出版社,1965。
- ㉛ 转引自《唐声诗》下编,第59页,上海,上海古籍出版社,1982。
- ㉜ 《苏轼文集》,第67卷,第2090页,北京,中华书局,1986。
- ㉝ 傅璇琮《唐人选唐诗新编》,第172页,西安,陕西人民出版社,1996。
- ㉞ 傅璇琮《唐人选唐诗新编》,第271页,西安,陕西人民出版社,1996。
- ㉟ 《孟浩然集》,第59页,长沙,岳麓书社,1990。
- ㊱ 《全唐诗》,第608卷,第7024页,北京,中华书局,1960。
- ㊲ 清王琦注《李太白全集》,第7卷,第179页,上海,上海古籍出版社,1988。
- ㊳ 《全唐诗》,第143卷,第1444页,北京,中华书局,1960。
- ㊴ 《乐府诗集》,第80卷,第846页,上海,上海古籍出版社,1990。
- ㊵ 《全唐五代诗格校考》,第126—127页,西安,陕西人民教育出版社,1996。
- ㊶ 张伯伟《全唐五代诗格校考》,第138,140页,西安,陕西人民教育出版社,1996。

- ④② 刘开扬《高适诗集编年笺注》，第 87 页，北京，中华书局，1981。
- ④③ 《乐府诗集》，第 91 卷，第 971 页，上海，上海古籍出版社，1990。
- ④④ 《乐府诗集》，第 79 卷，第 845 页，上海，上海古籍出版社，1990。
- ④⑤ 刘开扬《岑参诗集编年笺注》，第 315 页，成都，巴蜀书社，1995。
- ④⑥ 《唐会要》，第 33 卷，第 607 页，北京，中华书局，1955。
- ④⑦ 《旧唐书》，第 142 卷下，第 5053 页，北京，中华书局，1975。
- ④⑧ 《乐府诗集》，第 82 卷，第 876—877 页，上海，上海古籍出版社，1990。
- ④⑨ 丁福保《历代诗话续编》，第 14—15 页，北京，中华书局，1983。
- ⑤① 《又玄集》上，《唐人选唐诗新编》，第 599 页，西安，陕西人民教育出版社，1996。
- ⑤② 清王琦注《李太白全集》，第 30 卷，第 692 页，上海，上海书店，1988。
- ⑤③ 清王琦注《李太白全集》，第 30 卷，第 693 页，上海，上海书店，1988。
- ⑤④ 清王琦注《李太白全集》，第 6 卷，第 164—165 页，上海，上海书店，1988。
- ⑤⑤ 清王琦注《李太白全集》，第 4 卷，第 113—114 页，上海，上海书店，1988。
- ⑤⑥ 《全唐诗》，第 608 卷，第 7024 页，北京，中华书局，1960。

### 第三节 盛唐人的风雅观与歌诗创作

歌诗创作是盛唐人诗歌创作的一个重要方面，也是盛唐人对文学进行反思的一个重要内容。考察盛唐人的审美观念时就会发现，人们在谈到对文学的看法时总是要涉及到歌诗创作。因此，揭示盛唐人对歌诗创作的反思情况，对更深入准确地把握盛唐人的审美观念无疑会有很大帮助。盛唐人的审美观念主要是风雅观，人们对歌诗的看法主要反映在对声律和风骨、言情和言志、流俗与雅正等问题的看法之中，而这三个问题又是一个问题的几个层面。

一、声律和风骨。魏徵《隋书·文学传序》云：

自汉、魏以来,迄乎晋宋,其体屡变,前哲论之详矣。……然彼此好尚,互有异同;江左宫商发越,贵于清绮;河朔词义贞刚,重乎气质。气质则理胜其词,清绮则文过其意。理深者便于时用,文华者宜于咏歌。此其南北词人得失之大较也。若能掇彼清音,简兹累句,各去所短,合其两长,则文质斌斌,尽善尽美矣。<sup>①</sup>

然而,魏徵所期望的文质彬彬的局面却姗姗来迟,在初唐人的心目中,似乎一直有偏重“理深者”,有偏重“文华者”,“清绮”和“气质”一直没有统一起来。上官仪、元兢、沈宋等人热心于近体诗律的探索,而四杰、陈子昂等人则主张在诗中寓有兴寄,讲求风骨。这两批人所追求的一个是形式,一个是内容,本来应该并行不悖。可是倡导风骨的人对声律总是不免有些微词。直到盛唐,这两方面才实现了一定程度的融合。其中的矛盾纠葛,如果我们从歌诗创作的角度来做些观察,可能更清楚一些。

声律和风骨虽说一个属于形式,一个属于内容,其实二者还是有着密切的联系。因为近体的形式方便入乐,所以很多近体诗是歌诗,正所谓“文华者宜于咏歌”。而作为歌诗还有一个怎样在内容上适应歌唱者和听看者口味的问题,实际上歌诗所写往往是那些轻艳的内容。因而人们在提倡诗歌革新的时候,不免连声律一起反对,这就是人们在提倡风骨的同时又往往反对声律的原因。当然声律与风骨的矛盾是就总体倾向而言,其中还有一些复杂之处,有的风骨的倡导者也看到了诗歌讲究声律的合理性,对声律并不一概排斥。

应该承认,自初唐以来,大多数的歌诗是以娱乐为目的,以艳情相思为题材,这种传统一直延续到盛唐。如王维的《扶南曲》,李白的《清平调》、《宫中行乐辞》都是那些以宫廷生活为题材的,风格婉约的作品。再如盛唐的另一个诗人崔国辅《白紵辞》二首:“洛阳

梨花落如霰，河阳桃叶生复齐。坐恐玉楼春欲尽，红绵粉絮裊妆啼。”<sup>②</sup>“董贤女弟在椒风，窈窕繁华贵后宫。璧带金钗皆翡翠，一朝零落变成空。”这也是典型的宫体诗。

这种以艳情为内容，以近体为形式，讲究辞采的歌诗，自然会受到提倡风骨者的反对。因为他们主张在诗歌中寄托政治理想、人生意气，从这种观念出发，他们总觉得那些近体歌诗无益于时用，难登大雅之堂。其实，他们所要抒写的郑重的内容即使以歌诗的形式写作出来，也不会受到人们的广泛欢迎，因为社会上大多数人对这样郑重的题材不感兴趣，但他们还是对声律采取了批评的态度。杨炯《王子安集序》云：

尝以龙朔初载，文场变体，争构纤微，竞为雕刻。糅之金玉龙凤，乱之朱紫青黄。影带以徇其功，假对以称其美。骨气都尽，刚健不闻。思革其弊，用光志业。薛令公朝右文宗，托末契而推一变；卢照邻人间才杰，览清规而辍九攻。知音与之矣，知己从之矣。鼓舞其心，发泄其用，八絃驰骋于思绪，万代出没于毫端。契将往而必融，防未来而先制。动摇文律，宫商有奔命之劳；沃荡辞源，河海无息肩之地。以兹伟鉴，取其雄伯。壮而不虚，刚而能润。雕而不碎，按而弥坚。大则用之以时，小则施之有序。徒纵横以取势，非鼓怒以为资。长风一振，众萌自偃。遂使繁综浅术，无藩篱之固；纷绘小才，失金汤之险。积年绮碎，一朝清廓。翰苑豁如，辞林增峻，反诸宏博，君之力焉。矫枉过正，文之权也。后进之士，翕然景慕。久倦樊笼，咸思自择。近则面受而心服，远则言发而响应。教之者逾于激电，传之者速于置邮。得其片言，而忽焉高视；假其一气，则邈矣孤鶩。窃形骸者，既昭发于枢机；吸精微者，亦潜附于声律。虽雅才之变例，诚壮思之雄宗也。<sup>③</sup>

从中可以看出，王勃把讲究声律和讲究风骨直接对立起来。他对龙朔以来的“文场变体”感到不满，而事实上，自龙朔以来，正是一些新进的文士登上诗坛，以作讲究声律的近体相尚。而他所追求

的是刚健的风骨,所谓“鼓舞其心,发泄其用,八絃驰骋于思绪,万代出没于毫端”,正是在表达上因远离凡近的事物而思绪飞动,意兴超迈,刚健有力的特点。不过他也反对使追求风骨走向另一个极端,而是欣赏那种“壮而不虚,刚而能润。雕而不碎,按而弥坚”的境界,最好是能使声律和风骨结合起来,达到一种文质彬彬的局面。杨炯转述王勃的观点,想必他本人也是赞同的。

四杰的创作也确实体现了从声律到风骨的过渡。胡震亨《唐音癸签》云:“王子安虽不废藻饰,如璞含珠媚,自然发其彩光。盈川视王微加澄汰,清骨明姿,居然大雅。范阳较杨微丰,喜其领韵疏拔,时有一往任笔不拘整对之意。义乌富有才情,兼深组织,正以太整且丰之故,得擅长什之誉,将无风骨有可窥乎?”<sup>①</sup>可见四杰的创作正在声律和风骨之间徘徊。然而也正是由于他们注意到了风骨,在一定程度上实现了声律和风骨的融合,从而使其律诗的创作呈现出不同的风貌。正如王世贞所云:“四杰词旨华靡,沿陈、隋之遗,气骨翩翩,意象老境,故超然胜之,五言遂为律家正始。”<sup>②</sup>四杰没有刻意追求声律,倒成了“律家正始”,原因就在于暗合了声律与风骨结合的发展方向。今观王勃的《送杜少府之任蜀川》,杨炯、骆宾王的《从军行》,确实是在近体中写出了风骨,与时下绮艳的歌诗不同。

在初唐,还有人故意作古体诗,以对抗时下的近体。《新唐书·富嘉谟吴少微传》:“嘉谟,武功人,举进士,长安中,累转晋阳尉;少微,新安人,亦尉晋阳,尤相友善。……天下文章尚徐、庾,浮俚不竞,独嘉谟、少微本经术,雅厚雄迈,人争慕之,号‘吴富体’。豫修《三教珠英》。韦嗣立荐嘉谟、少微并为左台监察御史。”<sup>③</sup>所谓“浮俚不竞”是指因讲究声律而带来的“浮靡”的特点。而“雅厚雄迈”,是指诗歌雄厚有力的特点。吴、富二人之所以能出名,不能看作是他们的创作如何成功,倒是从反面说明了人们争相写作近体的情形。在人们争相写作近体的情况下,他们逆潮流而动,独树一帜,



从而造成了一种反差效应。

初盛唐的风雅观的提倡者们往往推举陈子昂。清施补华说：“唐初五古犹绍六朝绮丽之习，惟陈子昂、张九龄直接汉魏，骨峻神竦，思深力遒，复古之功大矣。”<sup>①</sup>其《与东方左史虬修竹篇序》云：

东方公足下：文章道弊五百年矣！汉魏风骨，晋宋莫传，然而文献有可徵者。仆尝暇时观齐梁间诗，彩丽竞繁，而兴寄都绝，每以永叹。思古人，常恐逶迤颓靡，风雅不作，以耿耿也。一昨于解三处，见明公咏孤桐篇，骨气端翔，音情顿挫，光英朗练，有金石声。遂用洗心饰视，发挥幽郁。不图正始之音，复睹于兹；可使建安作者，相视而笑。……<sup>②</sup>

陈子昂在这里描述了两个文学传统：一个是建安人的传统，一个是齐梁人的传统，他明确地反对齐梁人的绮丽雕琢，倡导恢复建安风骨。他认为，风骨的发扬，就是在文章中有所寄托，即发扬“兴寄”。但也应该看到，陈子昂毕竟是身处初唐的后期，也看到人们一直热心的声律有其合理性，所以他并没有将声律一概否定。关于陈子昂也主张讲究声律这一点，人们很少提及。其实我们从陈子昂称赞东方虬诗“骨气端翔”的同时又说他的诗“音情顿挫，光英朗练，有金石声”当中就可以看出他也是赞同声韵谐美的。金石本指钟磬之类的乐器。《礼记·乐记》：“金石丝竹，乐之器也。”<sup>③</sup>金石之声就是指诗赋的文辞优美，声律铿锵。骆宾王《和道士闺情诗启》云：“唐歌虞咏，始载典谟；商颂周雅，方陈金石。”<sup>④</sup>王昌龄《诗格》亦云：“《天台山赋》能律声，有金石声。”<sup>⑤</sup>东方虬的《孤桐篇》今不存，不知道是否为近体，但东方虬本人也是与沈宋等人一样，在宫廷作诗，还曾在赛诗会上与宋之问争夺锦标：“武后游龙门，命群官赋诗，先成者赏锦袍。左史东方虬既拜赐。坐未安，宋之问诗复成，文理兼美，左右莫不称善，乃就夺袍衣之。”<sup>⑥</sup>《全唐诗》今载其诗四首，《昭君怨》三首，《春雪》一首，皆为五言绝句。总之，陈子昂倡导

风骨,反对雕琢,但不反对声律,其风雅观更趋合理。有趣的是也像四杰一样,他虽然不是初唐探讨声律的代表人物,却被认为是对律诗发展有贡献的人。如元人方回《瀛奎律髓》说:“陈子昂、杜审言、宋之问、沈佺期俱同时,而皆精于律诗。……此四人唐律,在老杜以前,所谓律体之祖也。”明人胡应麟《诗薮》说:“五言律体,极盛于唐。要其大端,亦有二格:陈、杜、沈、宋,典丽精工;王、孟、储、韦,清空闲远,此其概也。”<sup>⑬</sup>清人宋荦说:“律诗盛于唐,而五言律为尤盛。神龙以后,陈子昂、杜审言、沈宋开其先,李、杜、高、岑、王、孟诸家继起,卓然名家。”<sup>⑭</sup>

逮至盛唐,声律和风骨的矛盾无论在观念上,还是在创作上都得到了一定程度的统一。即如殷璠所说的“开元十五年后声律风骨始备矣。”所谓“备”,确切的含义就是这一矛盾在某种程度上获得了统一。其《河岳英灵集序》云:

夫文有神来、气来、情来,有雅体、野体、鄙体、俗体。编纪者能审鉴诸体,委详所来,方可定其优劣,论其取舍。至如曹、刘诗多直语,少切对,或五字并侧,或十字俱平,而逸驾终存。然挈瓶庸受之流,责古人不辨宫商徵羽,词句质素,耻相师范。于是攻异端,妄穿凿,理则不足,言常有余,都无兴象,但贵轻艳。虽满篋笥,将何用之?自萧氏以还,尤增矫饰。武德初,微波尚在。贞观末,标格渐高。景云中,颇通远调。开元十五年后,声律风骨始备矣。实由主上恶华好朴,去伪从真,使海内词场,翕然尊古,南风周雅,称阐今日。璠不揆,窃尝好事,愿删略群材,赞圣朝之美,爰因退迹,得遂宿心。粤若王维、昌龄、储光羲等二十四人,皆河岳英灵也,此集便以《河岳英灵》为号。诗二百三十四首,分为上下卷,起甲寅,终癸巳。伦次于叙,品藻各冠篇额。如名不副实,才不合道,纵权压梁、窦,终无取焉。

论曰:昔伶伦造律,盖为文章之本也。是以气因律而生,节假律而明,才得律而清焉。宁预于词场,不可不知音律焉。孔圣删《诗》,非代议所及。自汉魏至于晋宋,高唱者十有余人,然观其乐府,犹有小失。

齐梁陈隋，下品实繁，专事拘忌，弥损厥道。夫能文者匪谓四声尽要流美，八病咸须避之，纵不拈二，未为深缺。即“罗衣何飘飘，长裾随风还”，雅调仍在，况其他句乎？故词有刚柔，调有高下，但令词与调合，首末相称，中间不败，便是知音。而沈生虽怪，曹王曾无先觉，隐侯言之更远。璠今所集，颇异诸家，既闲新声，复晓古体，文质半取，风骚两挟，言气骨则建安为传，论宫商则太康不逮。将来秀士，无致深憾。<sup>⑮</sup>

殷璠看到了声律和风骨两个指标的发展不是齐头并进的，初唐以来，人们醉心于声律的探讨，甚至走向极端，未能在诗中表现风骨，即所谓“理则不足，言常有余，都无兴象，但贵轻艳。”他认为理想的境界是声律和风骨兼备，而这种境界直到开元十五年才实现。“开元十五年后声律风骨始备矣。”揣其语气，足见声律与风骨融合的来之不易。这种实现是就总体倾向而言，不是说每个作家每个时期的创作都兼备声律和风骨，而且这种实现在每个诗人身上的表现是不平衡的。如评王昌龄诗云：“元嘉以还，四百年内，曹、刘、陆、谢，风骨顿尽。顷有太原王昌龄、鲁国储光羲，颇从厥迹。且两贤气同体别，而王稍声峻。”<sup>⑯</sup>可见王昌龄、储光羲本来是学习齐梁诗风，后来又有所变化。所以他又说：“储公诗，格高调逸，趣远情深，削尽常言，挟风雅之道，得浩然之气。”<sup>⑰</sup>“王稍声峻”，就是说王昌龄的诗略有风骨。殷璠列举了他的一些诗句后说“斯并惊耳骇目。今略举其数十句，则中兴高作可知矣。”<sup>⑱</sup>殷璠说孟浩然的诗“文采丰茸，经纬绵密，半遵雅调，全削凡体。”<sup>⑲</sup>孟浩然的诗绝大多数是五言近体，在表现风骨方面，有些不足，所以殷璠说他是“半遵雅调”。

殷璠在《集》中点评诗人也是持两个标准：一个是声律，一个是风骨。评刘昉虚亦云：“情幽兴远，思苦词奇，忽有所得，便惊众听。顷东南高唱者十数人，然声律婉态，无出其右。唯气骨不逮诸公。自永明以还，可杰立江表。”<sup>⑳</sup>在殷璠看来，那种有风骨的诗，就是

具有风雅的诗。殷璠既反对过于拘限声病,又认为声律有其合理性,把声律和风骨这两项指标相提并论,是独具慧眼的。

进入盛唐以来,诗中的风骨之所以得到了加强,固然是社会各项事业的兴旺发达,刺激了诗人们关心社会的热情,从而能在诗中寄托人生意气的结果,但盛唐流行音乐的变化恐怕也是不应忽视的因素。初唐人近体歌诗所用的声调,多是陈隋流传下来的风格婉约的曲调,与这些曲调相配的歌诗自然是香艳的题材。这就是初唐的歌诗大多未能表现风骨的一个原因。而进入盛唐以来,流行的曲调发生了很大的变化,大量的边地音乐被进献给朝廷,许多诗人借助这些曲调表现对边塞的关心,从而使歌诗创作风骨得以增强。在这里,声律和风骨不仅不矛盾,而且在某种程度上实现了统一。因为有的乐曲本来就是属于慷慨有骨力的那一种。宋程大昌《演繁录》一六云:“《六州歌头》,本鼓吹曲也。近世好事者倚其声,为吊古辞。……闻其歌,使人怅慨,良不与艳辞同科,诚可喜也!”<sup>④</sup>唐代的曲调也应该如此。如岑参的《簇拍陆州》本身是以边塞生活为题材,而这一乐曲就是刚健有力的。殷璠评崔颢诗云:“颢少年为诗,属意浮艳,多陷轻薄,晚节忽变常体,风骨凛然,一窥塞垣,说尽戎旅。”<sup>⑤</sup>崔颢晚节能一变常体,写出风骨,与他作边塞诗有着直接关系。

尽管人们已经把声律风骨兼备看作是诗歌成功的一个重要标志,但在唐人的心目中,讲究声律的诗和讲究风骨的诗还是被人们看作是两个类别,因为人们认为发挥风雅的和出于一时歌咏的创作还是有区别的,李白就有这种区分的观念。《本事诗》“高逸第三”云:

白才逸气高,与陈拾遗齐名,先后合德。其论诗云:“梁陈以来,艳薄斯极。沈休文又尚以声律,将复古道,非我而谁与?”故陈李二集律诗殊少。尝言“兴寄深微,五言不如四言,七言又其靡也,况使束于声调俳

优哉？”<sup>④</sup>

在这里，李白明确地揭示了兴寄与体裁的关系，指出近体对风骨的妨害。而声律之所以妨害了风骨，也就在于讲究声律的诗便于入乐，而入乐的歌诗所歌咏的题材往往缺少兴寄。这就是他所说的反对“束于声调俳优”的真正含义。李白自己本人也有大量的歌诗创作，他这样说，可能是经验之谈。

由于李白具有这种区分声律与风骨的观念，而他本人又是盛唐大雅观的倡导者，以至人们否定李白有过歌诗创作。如浦江清说：“李白抗志复古，……非措意当世词曲者。……《清平调》三章出于晚唐人之小说，靡弱不类，识者当能辨之。”<sup>⑤</sup>而有人否定李白曾作过《菩萨蛮》和《忆秦娥》，也是出于一样的原因。清冯金伯《词苑萃编》卷之二十引宋王灼《苕溪渔隐丛话》云：“今诗余名《望江南》外，《菩萨蛮》、《忆秦娥》称最古，以《草堂》二词出太白也。近世文人学士或以为实然。予谓太白在当时直以风雅自任，即近体盛行，七言律鄙不肯为，宁屑事此。且二词虽工丽，而气衰飒，于太白超然之致，不啻穹壤。藉令真出青莲，必不作如是语。详其意调，绝类温方城辈，盖晚唐人词嫁名太白耳。”<sup>⑥</sup>李白主张复古不假，但并不等于就不写这些时下流行的歌曲。否认李白有歌诗创作，虽有一定道理，却不符合实际情况。

李白是从不便于兴寄的角度来反对歌诗，也有人从声律不符合朴素自然的角度来批评声律。王昌龄的风雅观与李白非常相近，其《诗格》“立意”篇就从反对雕琢的角度对声律提出了批评：

夫文字起于皇道，古人画一之后方有也。先君传之，不言而天下自理，不教而天下自然，此谓皇道。道合气性，性合天理，于是万物禀焉，苍生理焉。尧行之，舜则之，淳朴之教，人不知有君也。后人知识渐下，圣人知之，所以画八卦，垂浅教，令后人依焉。是知一生名，名生教，

然后名教生焉。以名教为宗,则文章起于皇道,兴乎《国风》耳。自古文章,起于无作,兴于自然,感激而成,都无饰练,发言以当,应物便是。古诗云:“日出而作,日入而息。凿井而饮,耕田而食。”当句皆了也。其次《尚书》歌曰:“元首明哉,股肱良哉,庶事康哉。”亦句句便了。自此之后,则有《毛诗》,假物成焉。夫子演《易》,极思于《系辞》,言句简易,体是诗骨。夫子传于游、夏,游、夏传于荀卿、孟轲,方有四言、五言,效古而作。荀、孟传于司马迁,迁传于贾谊。谊谪居长沙,遂不得志,风土既殊,迁遂怨上,属物比兴,少于《风》、《雅》。复有骚人之作,皆有怨刺,失于本宗。乃知司马迁为北宗,贾生为南宗,从此分焉。汉魏有曹植、刘桢,皆气高出于天纵,不傍经史,卓然为文。从此之后,递相祖述,经论百代,识人庸薄,属文于花草,失其古焉。中有鲍照、谢康乐,纵逸相继,成败兼行。至晋、宋、齐、梁,皆悉颓毁。<sup>⑤</sup>

夫诗格律,须如金石之声。《谏猎书》甚简小直置,似不用事,而句句皆有事,甚善甚善。《海赋》太能。《鹄鸟赋》等,皆直把无头尾。《天台山赋》能律声,有金石声。孙公云“掷地金声”,此之谓也。《芜城赋》,大才子有不足处,一歇哀伤便已,无有自宽知道之意。<sup>⑥</sup>

这些话与李白的风雅观极其相似:1. 都认为文学应该是反映圣人之道,所以不能抒写哀怨的情绪,因而反对骚人怨刺的传统;2. 都从道家的理念出发,认为文学应该是天然的,因而反对雕琢,贬斥齐梁文风;3. 认为理想的文学应该是淳朴自然的,这种理想的文学以《风》、《雅》来代指,其含义是上古淳朴的文学,不限于风雅。其有关“金石之声”的论述,与陈子昂《修竹篇序》中所说的话是一样的。他认为,淳朴的文学本来无所谓声律,即所谓“自古文章,起于无作,兴于自然,感激而成,都无饰炼,发言以当,应物便是”,声律是人们后来雕琢的结果。但人们既然发明了声律,那么也就应该作适当的讲究,其《诗格》中把“声调”列为首篇,并谈了自己对声律的许多体会,就是明证。

当然,在对待声律的态度上也有人走向了另外一个极端,不但

极力肯定声律,而且对人们崇尚风骨的做法有些微词。楼颖《国秀集序》中所引的苏源明的话就表现出这一倾向:

昔陆平原之论文,曰“诗缘情而绮靡”。是彩色相宣,烟霞交映,风流婉丽之谓也。仲尼定礼乐,正雅颂,采古诗三千余什,得三百五篇,皆舞而蹈之,弦而歌之,亦取其顺泽者也。近秘书监陈公,国子司业苏公,尝从容谓芮侯曰:“风雅之后,数千载间,诗人才子,礼乐大坏。讽者溺于所誉,志者乖其所之,务以声折为宏壮,势奔为清逸。此蒿视者之目,聒听者之耳,可为长太息也。运属皇家,否终复泰。优游阙里,唯闻子夏之言;惆怅河梁,独见少卿之作。及源流浸广,风云极致,虽发河遣句,未协风骚,而披林擷秀,揭厉良多。自开元以来,维天宝三载,遭滴芜秽,登纳菁英,可被管弦者都为一集。”芮侯即探书禹穴,求珠赤水,取太冲之清词,无嫌近溺;得兴公之佳句,宁止掷金。道苟可得,不弃于斯养;事非适理,何贵于膏粱。其有岩壑孤贞,市朝大隐,神珠匿耀,剖巨蚌而宁周,宝剑韬精,望斗牛而未获,目之缣素,有愧遗才。尚欲巡采风谣,旁求侧陋,而陈公已化为异物,堆案飒然,无与乐成,遂因绝笔。今略编次,见在者凡九十人,诗二百二十首,为之小集,成一家之言。<sup>⑧</sup>

我们看,楼颖首先肯定了陆机的“诗缘情而绮靡”之说,肯定了“风流婉丽”的作品。而这样的作品,正是初唐以来近体歌诗表现出来的特点。因为他主张诗就应像《诗三百》那样,被之管弦。序中引的苏源明的话也清楚地表明,应该编一本“可被管弦”的诗。在当时的条件下,最方便入乐的就是近体诗。集中所选,基本上是近体,也证明了这一用意。序中说所选的诗是“自开元以来,维天宝三载”时人的作品,却破例把此前的诗人李峤、宋之问、杜审言、沈佺期四位诗人选入。而这四位也正是初唐歌诗的作手,在近体声律上有贡献的人。苏源明在肯定声律,主张入乐的同时,对人们过分强调风骨,否定声律的观点提出了批评。“务以声折为宏壮,势奔为清逸”,说的正是主张兴寄的人故作声律不顺畅的古体,讲究

气势的特点。

二、言情与言志。魏徵说“理深者切于时用，文华者宜于咏歌。”声律与风骨的矛盾实际上是言志与言情的矛盾，“切于时用”和“宜于咏歌”的矛盾。所谓“理深者”就是人们所倡导的兴寄，所谓“文华者”就是人们所批评的绮丽雕琢。陈子昂、李白提倡兴寄，实际上就是要求诗起到一种言志的功用。歌诗创作的题材虽然广泛，但表演多是在娱乐游戏的场合，在这种场合下，言志，特别是旨在箴规的内容自然有些不协调。唐刘餗《隋唐嘉话》下：“景龙中，中宗游兴庆池，侍宴者递起歌舞，并唱下兵词，方便以求官爵。给事中李景伯亦起唱曰：‘回波尔时酒卮，兵儿志在箴规。侍宴既过三爵，喧哗窃恐非宜。’于是乃罢坐。”<sup>⑧</sup>《新唐书·李怀远传》亦云：“中宗宴侍臣及朝集使，酒酣，各命为《回波词》，或以谄言媚上，或要巧谲宠，至景伯，独为箴规语以讽帝，帝不悦。中书令萧至忠曰：‘真谏官也。’”<sup>⑨</sup>很显然，李景伯这种言志之作尽管用意可嘉，但不合时宜。很难想象像陈子昂《感遇》，李白《古风》那样的诗会被人们普遍拿来传唱。

歌诗演唱是人们重要的娱乐需求，只要有这种需求在，就有以娱乐为内容的歌诗演唱。相比之下，那种提倡兴寄的，讲究风骨的诗，倒不是人人所需要的，只有那些有理想，有抱负，关心社会的人才会去创作。可以肯定，在唐代应该有两种创作，一种是为了娱乐游戏而进行的创作，一种是为了寄托人生意气，表现兼济天下的志向而进行的创作：前一种以“绮靡婉丽”为美，而后一种以骨力遒劲为佳。即使是同一个诗人，也有两种创作，如李白既有《清平调》三首那样的婉丽之作，也有《古风》那样的兴寄之作。到中唐，元白等人把这种创作划分得更为清楚。如白居易就明确地将自己的诗分成“律诗”和“格诗”。

近人王易《词曲史》云：“诗与歌曲要自有别，如纯属言志之作，则亦无为之协律入歌者矣。”任半塘先生不同意这种说法，并列举



了许多实例来反驳：

按“言志”之说，本于《乐记》。朱熹曰：“诗之作，本言志而已。”马端临曰：“诗者，有义理之歌曲也；后世狭邪之乐，则无义理之歌曲也。”首章次节引赵与时说曰：“以经子被之声诗者盖鲜”，亦同此义。其实唐时乐工选辞入乐，取其字句谐协，及为名家之作而一时风行者耳，未必判其为“言志”或为“狭邪”。且言志之作而协律作歌者，事实上亦非常之多。如唐诗备述战争之苦，非战之情绪甚高；讽刺人主荒淫误国，长篇短章皆有之；二者多人歌唱。李益《征人歌》好事者画为图障，“回乐峰前沙似雪”，天下唱作歌曲。李峤诗：“山川满目泪沾衣”，乐工屡唱，玄宗深感，许为真才子。……类此之例不胜举，诸作皆不得谓非纯属言志之作也。唐代实际情况与此说矛盾，尤其鲜明有趣者，如开元中用《皇帝感》櫜括《孝经》，颁行天下，其首章曰：“新歌旧曲遍州乡，未闻典籍入歌场。”夫《孝经》之为典籍，既入歌场，普遍传唱矣，尚何言“以经子被之声诗者盖鲜”耶？《诗》三百篇本身便是“言志之作”，亦便是“协律之歌”，余可不论。后人每每设说以限历史，奈历史不受何！<sup>④</sup>

当然在这里，言情与言志的区分，只是我们揣摩盛唐人风雅时借用过来的概念，事实证明在人们的观念中也确实有这种区分。在盛唐就有“有义理之歌曲”，也有出于娱乐游戏之歌曲，更有“狭邪之乐”，所以这种区分对于准确把握盛唐人的创作心态、审美观念，是有益处的。但这里绝对不能一概而论：凡歌者皆为言情，凡不歌者皆为言志。言情与言志的划分一定要限制在一定的范围内。事实上有很多言志之作也是入乐的，特别是进入盛唐以来，随着边塞题材被广泛歌咏，诗人关心社会的创作增多，言志诗入乐的比例确实有所增加。

**三、流俗与雅正。**言情与言志之争，有时也表现为雅俗之争。给人的印象，言情之作，往往是合于流俗的，而言志之作，则多为能体现风雅。盛唐人所提倡的风雅观也叫大雅，崇尚大雅，自然就要

反对流俗。我们从崔颢见李邕的故事中可以窥及一斑：“擢进士第，有文无行，……初，李邕闻其名，虚舍待之。颢至献诗，首章云：‘十五嫁王昌。’邕叱曰：‘小儿无礼！’不与接而去。”<sup>②</sup>李邕本来好心好意奖掖后进，崔颢也拿着自己的得意之作去进献，结果不欢而散，原因就是二人审美观念存有差异。李邕是具有“英风豪气”的名士，欣赏雄健爽朗的诗风。杜甫《八哀诗·秘书监江夏李邕》：“长啸宇宙间，高才日陵替。古人不可见，前辈复谁继？忆昔李公存，词林有根柢。……近伏盈川雄，未甘特进丽。……慷慨嗣真作，咨嗟玉山桂。钟律俨高悬，鲲鹏喷迢递。”<sup>③</sup>他欣赏的是杨炯那样的雄健之作，而看轻李峤的绮丽。张说评杨炯诗云：“杨盈川文思如悬河，注酌之不竭，既优于卢照邻，亦不减王勃也。”评李峤诗云：“李峤之文，如良金美玉，无施不可。”<sup>④</sup>李邕欣赏的是雄健之作，自然不会欣赏绮艳的崔诗。崔诗的题目是《王家少妇诗》，全诗是“十五嫁王昌，盈盈入画堂。自怜年最小，复倚婿为郎。舞爱前溪绿，歌怜《子夜》长。闲来斗百草，度日不成妆。”<sup>⑤</sup>这样的诗正是殷璠所批评的少作：“颢少年为诗，属意浮艳，多陷轻薄。”<sup>⑥</sup>再如李白，诗中有云：“《折杨》、《黄华》合流俗，晋君听琴枉清角。巴人谁肯和《阳春》，楚地犹来贱奇璞。”<sup>⑦</sup>在李白的心目中有一个鲜明的雅俗观念，《折杨柳》是流行于整个唐代的歌诗曲调，自然应该算作“流俗”的一类。

那么盛唐人的雅俗观念与当时的乐曲到底是一种什么样的关系呢？也就是说盛唐诗人们所提倡的风雅与当时的音乐雅俗之分是不是也有一定的关系呢？如果有，是一种什么样的关联？

乐曲本身就有雅郑之分。这种划分由来已久，在孔子的时代郑卫之风与商周雅颂就有明确的差异，战国时代楚国也有阳春白雪与下里巴人的区分。在汉代，仍有“雅声”与“郑声”的区别。《汉书·礼乐志》云：

是时，河间献王有雅材，亦以为治道非礼乐不成，因献所集雅乐。天子下大乐官，常存肄之，岁时以备数，然不常御，常御及郊庙皆非雅声。然诗乐施于后嗣，犹得有所祖述。……今汉郊庙诗歌，未有祖宗之事，八音调均，又不协于钟律，而内有掖庭材人，外有上林乐府，皆以郑声施于朝廷。<sup>⑧</sup>

唐时音乐有雅俗二部，《新唐书·礼乐志》：“自周、陈以上，雅郑淆杂而无别，隋文帝始分雅、俗二部，至唐更曰‘部当’。”<sup>⑨</sup>唐段安节《乐府杂录》还具体记录了当时俗乐部的情况：“俗乐，古都属乐园新院，院在太常寺内之西北也，开元中始别署左右教坊，上都在延政里，东都在明义里，以内官掌之。至元和中，只署一所；又于上都广化里、太平里，兼各署乐官院一所。古乐工都记五千余人，内一千五百人俗乐，系梨园新院于此，旋抽入教坊。计司每月请料，于乐寺给散。太乐署在寺院之东，令一，丞一。鼓吹署在寺门之西，令一，丞一。”<sup>⑩</sup>

应该说音乐上的雅俗之分，与人们的雅俗观念也是有着一定的关系。在这里要引入一个人来说明这一问题，这个人就是盛唐的“燕许大手笔”之一的张说。他三度为相，是盛唐“文治”的倡导者，文坛的领袖人物，朝廷的雅乐歌词和燕乐歌词许多都是出自他的手笔。那么他是如何看待这些创作的呢？

自太宗以来，朝廷一直重视雅乐的建设，到盛唐时期，玄宗更加重视制礼作乐，其中包括对郊庙歌词的重新制作。张说就是这方面的代表人物，《旧唐书·音乐志》就载其在开元七年作享太庙乐章十六首，具体是《永和》三章、《太和》一章、《肃和》一章、《雍和》二章、《文舞》一章、《光大舞》一章、《长发舞》一章、《大政舞》一章、《大成舞》一章、《大明舞》一章、《崇德舞》一章、《钧天舞》一章、《太和舞》一章、《景云舞》一章。<sup>⑪</sup>《全唐诗》此外还载其《福和》一章、《舒和》一章、《凯安》三章、《登歌》一章、《永和》一章，<sup>⑫</sup>十三年封泰山

祀天乐章十四首,具体是《豫和》六首、《太和》、《肃和》、《雍和》、《寿和》、《寿和》、《舒和》、《凯和》、《豫和》。<sup>④</sup>此外像贺知章、苏颋、韩休等人也都作过类似的郊庙歌词。这些歌词意在歌功颂德,援以古例,自然应该归于大雅颂声。从“礼乐具举,济济洋洋”等歌词中可以看到他们制礼作乐的动机。

然而,雅乐曲调有限,歌词有限,演奏场合有限,观众有限,对盛唐人的诗歌创作不会产生太大的影响。在盛唐,宫内宫外,人们喜闻乐见的,演唱更多的是以燕乐为主的俗乐。这也是古来留下的传统。据《礼记·乐记》载,战国时,号称“最为好古”的魏文侯也对子夏说:“吾端冕而听古乐,则唯恐卧。听郑、卫之音,则不知倦。”<sup>⑤</sup>上面所引《汉书·礼乐志》中也说雅乐在汉廷也只是“岁时以备数,然不常御”,“而内有掖庭材人,外有上林乐府,皆以郑声施于朝廷”。到隋代,音乐分雅俗二部,唐代仍之,叫作“部当”。《旧唐书·音乐志》云:

自长安已后,朝廷不重古曲,工伎转缺,能合于管弦者,唯《明君》、《杨伴》、《骝壶》、《春歌》、《秋歌》、《白雪》、《堂堂》、《春江花月》等八曲。旧乐章多或数百言,武太后时,《明君》尚能四十言,今所传二十六言,就之讹失,与吴音转远。刘颙以为宜取吴人使之传习。以问歌工李郎子,李郎子北人,声调已失,示学于俞才生。才生,江都人也。今郎子逃,《清乐》之歌阙焉。又闻《清乐》唯《雅歌》一曲,辞典而音雅,阅旧记,其辞信典。汉有《盘舞》,今隶《散乐》部中。又有《幡舞》、《扇舞》,并亡。自周、隋以来,管弦杂曲将数百曲,多用西凉乐,鼓舞曲多用龟兹乐,其曲度皆时俗所知也。<sup>⑥</sup>

《新唐书·礼乐志》载唐玄宗时:

又分乐为二部:堂下立奏,谓之立部伎;堂上坐奏,谓之坐部伎。太常阙坐部,不可教者隶立部,又不可教者,乃习雅乐。”<sup>⑦</sup>

可以看出,人们最喜欢的是那些俗乐,雅乐只是“备数”而已,音乐天分高的人习坐部伎,差一点的学立部,最差的乐工才去习雅乐。由于冷落,少数的几个懂雅乐的人也留不住。

那么配合这些俗乐演唱的歌诗是不是都属于流俗呢?不是的。俗乐本身的风格也不一样。《通典》卷一四六云:“《庆善乐》,亦大唐造也。……自《安乐》以后(指《安乐》、《破阵乐》、《大定乐》),皆雷大鼓,杂以龟兹乐,声振百里,并立奏之。其《大定乐》加金钲,唯《庆善乐》独用西凉乐,最为闲雅。”<sup>④</sup>唐人用这些俗乐创作了比雅乐更多的歌功颂德的作品。如《破阵乐》,就是贞观元年,魏徵、褚亮、李百药三人奉诏作词,李世民制作舞图而成的,以表示“不忘本也。”《功成庆善乐》是起居郎吕才根据太宗写的诗而作的曲,意在表现成功,昭示圣德,本不属于雅乐。《破阵乐》所用乐曲起于民间,后改制成大曲,属商调。但太宗也把它看作是“雅乐”。《通典》:“《破阵乐》,大唐所造也。……太宗谓侍臣曰:‘朕昔在藩邸,屡有征伐,人间遂有此歌,岂意今日登于雅乐。然其发扬蹈厉,虽异文容,功业由之,致有今日,所以被于乐章,示不忘于本也。’”<sup>⑤</sup>到高宗时,干脆将《破阵乐》、《庆善乐》修入雅乐。《旧唐书·音乐志》载高宗仪凤二年,太常少卿韦万石等奏:“立部伎内《破阵乐》五十二遍,修入雅乐,只有两遍,名曰《七德》。立部伎内《庆善乐》七遍,修入雅乐,只有一遍,名曰《九功》。”<sup>⑥</sup>这说明当时雅乐与俗乐之间并没有一个特别严格的界限。

《破阵乐》表现武功,《庆善乐》是表现文治,成了整个唐代一直演唱的曲目。在高宗永淳二年以前,每次演奏,连皇帝都得起立。《唐会要》卷七载:“永淳二年,……用《神功破阵乐》及《功成庆善乐》,二舞每奏,上皆立对,(太常博士裴)守真又议曰:‘窃惟二舞肇兴,讴吟攸属,赞九功之茂烈,叶万国之欢心。义均《韶》、《夏》,用兼宾、祭。皆祖宗圣德,而子孙享之。详览传记,未有皇王立观之

礼。况升中大事，华夷毕集，九服仰垂拱之安，百蛮怀率舞之庆。陶甄化育，莫匪神功，岂于乐舞，别申严敬？臣等详议，二舞时，天皇不合起立。’诏并从之。”<sup>⑤</sup>可见这些配以俗乐的歌舞比雅乐在歌功颂德方面有更大的现实性，也有更强的感染力。这就开创了以俗乐作大雅颂歌的传统，以张说为代表的盛唐文士将这一传统发扬光大，从而展开了一系列的缘饰盛唐文明的活动。

张说在初唐后期就进行过此类创作。如其集中有《苏摩遮五首》，云：

摩遮本出海西胡，琉璃宝服紫髯胡。闻道皇恩遍宇宙，来将歌舞助欢娱。亿岁乐。

绣装帕额宝花冠，夷歌骑舞借人看。自能激水成阴气，不虑今年寒不寒。亿岁乐。

腊月凝阴积帝台，豪歌急鼓送寒来。油囊取得天河水，将添上寿万年杯。亿岁乐。

寒气宜人最可怜，故将寒水散庭前。惟愿圣君无限寿，长取新年续旧年。亿岁乐。

昭成皇后帝家亲，荣乐诸人不比伦。往日霜前花委地，今年雪后树逢春。亿岁乐。<sup>⑥</sup>

《苏摩遮》本是“泼寒胡戏”所唱的歌曲。“泼寒胡戏”是从高昌国与康国传入的夏日泼水驱暑戏，类似于今傣族泼水节。歌的每句末尾有“亿岁乐”和声。这些歌诗就是作于盛唐之前。《旧唐书·中宗纪》载神龙元年及景龙元年，中宗均曾观此戏。《新唐书》卷五《睿宗纪》载景云二年“十二月丁未，作《泼寒胡戏》。”<sup>⑦</sup>可见张说在盛唐之前就作过这种融娱乐与缘饰为一体的歌诗。

玄宗即位之初，张说就极力倡导礼乐。他建议取消“泼寒胡戏”。《旧唐书·张说传》：“自则天末年，季冬为《泼寒胡》戏，中宗尝御楼以观之。至是，因蕃夷入朝，又作此戏。说上书谏曰：‘臣闻韩

宣适鲁，见周礼而叹；孔子会齐，数倡优之罪。列国如此，况天朝乎。今外蕃请和，选使朝谒，所望接以礼乐，示以兵威。虽曰戎夷，不可轻易，焉知无驹支之辩，由余之贤哉？且泼寒胡未闻典故，裸体跳足，盛德何观；挥水投泥，失容斯甚。法殊鲁礼，褻比齐优，恐非干羽柔远之义，樽俎折冲之礼。’自是此戏乃绝。”<sup>⑧</sup>《通典》一四六及《大诏令》均载开元元年十二月七日下午下敕断禁此戏。然而这并不等于张说反对所有这类集娱乐、缘饰为一身的歌舞。相反，说明他非常重视朝廷制礼作乐的行为，其中也包括娱乐性的歌诗创作。其《十五日夜御前口号踏歌词二首》就是在正月十五皇帝赏灯时现场口占的。诗云：“花萼楼前雨露新，长安城里太平人。龙衔火树千灯焰，鸡踏莲花万树春。”“帝宫三五戏春台，行雨流风莫妒来。西域灯轮千影合，东华金阙万重开。”<sup>⑨</sup>皇帝在节庆时节命文士进行创作。唐人《辇下岁时记》云：“先天初，明皇御安福楼门观灯。令朝士能文者为《踏歌》，声入云。”这里清楚地记载了在初盛唐之交，张说参与皇帝亲自组织的《踏歌词》创作的情景。

张说曾为朝廷作了很多这样的歌颂升平同时又有娱乐性质的歌诗。如《舞马辞》云：

万玉朝宗风展，千金率领龙媒。眄鼓凝骄躩躩，听歌弄影徘徊。圣代升平乐。

天禄遥徵卫叔，日龙上借羲和。将共两骖争舞，来随八骏齐歌。圣代升平乐。

彩旄八佾成行，时龙五色因方。屈膝衔杯赴节，倾心献寿无疆。四海和平乐。

帝皂龙驹沛艾，星兰骥子权奇。腾倚骧洋应节，繁骄接迹不移。四海和平乐。

二圣先天合德，群灵率土可封。击石骖驔紫燕，攬金顾步苍龙。四海和平乐。

圣君出震应箬，神马浮河献图。足踏天庭鼓舞，心将帝乐踟蹰。四

海和平乐。<sup>⑤</sup>

其七言八句《舞马千秋万岁乐府词三首》：

金天诞圣千秋节，玉醴还分万寿觞。试听紫骝歌乐府，何如绿骥舞华冈。连騫势出鱼龙变，躩蹀骄生鸟兽行。岁岁相传指树日，翩翩来伴庆云翔。

圣皇至德与天齐，天马来仪自海西。腕足徐行拜两膝，繁骄不进踏千蹄。髯髯奋鬣时踔踏，鼓怒骧身忽上跻。更有衔杯终宴曲，垂头掉尾醉如泥。

远听明君爱逸才，玉鞭金翅引龙媒。不因兹白人间有，定是飞黄天上来。影弄日华相照耀，喷含云色且徘徊。莫言阙下桃花舞，别有河中兰叶开。<sup>⑥</sup>

其《破阵乐词二首》云：

汉兵出顿金微，照日光明铁衣。百里火幡焰焰，千行云骑霏霏。蹙踏辽河自竭，鼓噪燕山可飞。正属四方朝贺，端知万舞皇威。

少年胆气凌云，共许骁雄出群。匹马城西挑战，单刀蓟北从军。一鼓鲜卑送款，五饵单于解纷。誓欲成名报国，羞将开阁论勋。<sup>⑦</sup>

上面这些歌诗都是玄宗皇帝举办大型的歌舞庆典时演唱的。《旧唐书·音乐志》载：

玄宗在位多年，善音乐，若燕设醮会，即御勤政楼。先一日，金吾引驾仗北衙四军甲士，未明陈仗，卫尉张设，光禄造食。候明，百僚朝，侍中进中严外办，中官素扇，天子开帘受朝，礼毕，又素扇垂帘，百僚常参供奉官、贵戚、二王后、诸蕃酋长，谢食就坐。太常大鼓，藻绘如锦，乐工齐击，声震城阙。太常卿引雅乐，每色数十人，自南鱼贯而进，列于楼下。鼓笛鸡娄，充庭考击。太常乐立部伎、坐部伎依点鼓舞，间以胡夷



之伎。日旰，即内闲厩引驃马三十匹，为《倾杯乐曲》，奋首鼓尾，纵横应节。又施三层板床，乘马而上，扑转如飞。又令宫女数百人自帷出击雷鼓，为《破阵乐》、《太平乐》、《上元乐》，虽太常积习，皆不如其妙也。若《圣寿乐》，则回身换衣，作字如画。又五坊使引大象入场，或拜或舞，动容鼓振，中于音律，竟日而退。玄宗又于听政之暇，教太常乐工子弟三百人为丝竹之戏，音响齐发，有一声误，玄宗必觉而正之，号为皇帝弟子，又云梨园弟子，以置院近于禁苑之梨园。太常又有别教院，教供奉新曲。太常每凌晨，鼓笛乱发于太乐署。别教院廩食常千入，宫中居宜春院。玄宗又制新曲四十余，又新制乐谱。每初年望夜，又御勤政楼，观灯作乐，贵戚里，借看楼观望。夜阑，太常乐府县散乐毕，即遣宫女于楼前缚架出眺歌舞以娱之。若绳戏竿木，诡异巧妙，固无其比。<sup>⑤</sup>

我们看，这就是玄宗生活的一个重要侧面，场面宏大，观众很多，特别是要让百官和外国使节参加，更有宣传大唐声威的意思在里面。既有很强的政治意义，又有很强的娱乐观赏性。而张说作为朝廷重臣，为其中演唱的乐曲写作歌词，也自然是一件很正经的事。所作《舞马词》就是其中的《倾杯乐》乐曲的歌词，《破阵乐词》就是其中《破阵乐》乐曲的歌词。

张说是这类庆典娱乐活动的有力推动者。在玄宗即位之初，他就上《请八月五日为千秋节表》，认为“曲水禊亭，重阳射圃，五日彩线，七夕粉筵”等节日庆典有意义。照例，以上节日都有歌舞表演。因为这种集娱乐、庆典为一体的歌舞，有发扬雅颂的意义。在先天元年，他就明确地提出了以这种方式发扬雅颂的主张。其《东都酺宴四首序》云：

先天元祀孟冬十月，东都留守韦公，夤奉圣朝，述宣嘉旨，乃合洛京之五省，招河伊之二县。将吏咸集，佩章有序，锵锵济济，侃侃闾闾，供张于兴教之门，式酺宴也。原夫乐生于心，非因结风之奏；和达于气，无待阳春之节。盖泽之所及也深，则情之所感者远。国家天地一统，君臣

百年，朝荣旧德之序，野赖先畴之业，玄化渐渍，洪恩既久。太上功德不宰，夏后命子之初；皇帝孝理无为，汉祖事亲之日。生尧舜于天属，见文武于同时，前古未逢，斯人何幸！是日六乐振作，万舞再弱，鸟兽徘徊，士女踊跃，则知众庶观德之所乐也；旨酒络绎，大庖燔炙，芳溢风烟，醉流阡陌，又知衣冠之所适也。由近而视远，万国之庆皆然；自明而察幽，三灵之欣可接。若夫吟咏德泽，播越人声，斯固雅颂之余波，政教之遗美。凡我词客，安敢阙如，赋诗展事，垂列于后。<sup>⑤</sup>

从中可以看出，他认为这种庆典娱乐性的活动有着歌咏圣德，颂美政教的重要意义，而在这种情况下所演唱的歌诗就是唐之雅颂。

张说在位期间极力推行文治，玄宗也对制礼作乐有着浓厚的兴趣，许多礼乐建设都是张说和玄宗一起完成的。如封泰山是一件重要的兴礼乐的举动，就是张说推动的。《新唐书·张说传》：“说又首建封禅之议。十三年，受诏与右散骑常侍徐坚、太常少卿韦缙等撰东封仪注。旧仪不便者，说多所裁正，语在礼志。……及将东封，授说为右丞相兼中书令，源乾曜为左丞相兼侍中，盖勒成岱宗，以明宰相佐成王化也。”<sup>⑥</sup>

张说的许多诗歌创作都是属于这种“佐成王化”的，对此他自己也有着明确的意识。唐玄宗欲使文治武功两臻其美，张说也在诗中努力体现这一点。其《将赴朔方军应制》云：“礼乐逢明主，韬铃用老臣。”<sup>⑦</sup>《奉和圣制送王陵巡边应制》云：“六月歌周雅，三边遣夏卿。”<sup>⑧</sup>羡慕曹操“昼携壮士破坚阵，夜接词人赋华屋”的壮采。<sup>⑨</sup>在巡边时表示：“会待安边报明主，作颂封山也未迟。”<sup>⑩</sup>他这种为圣朝作颂的意识在《玄武门侍射序》中作了更明确的阐释：

开元之初，季冬其望，天子始御北阙，朝羽林军礼修事。厥后二日，乃命紫微、黄门、九卿、六事，与熊黑之将、爪牙之臣合宴焉。侑以纯锦，颁以珍器。尔其射棚新成，布侯既设，槊仗林立，帷轩雾布。众官半醉，皇情载悦，卷珠箔，临玉除，唐弓在手，夏箭斯发，应弦命中，属羽连

飞,弧矢以来,未之有也。若夫天地合道,星辰献仪,端视和容,内正外直,自近而制远,耀威而观德,无不通神,无不极用。是射也,其惟圣人乎?于时繁云覆城,大雪飞苑,天人同泽,上下交欢,退食怀恩,赋诗颂义,凡若干篇。<sup>⑤</sup>

在张说看来,在这种庆典场合下所作的诗,就是“颂义”。张说这种作诗以缘饰盛唐文明的行为,得到了当时人们的充分认同。《旧唐书》本传云:“前后三秉大政,掌文学之任凡三十年。为文俊丽,用思精密,朝廷大手笔,皆特承中旨撰述,天下词人,咸讽诵之。尤长于碑文、墓志,当代无能及者。喜延纳后进,善用己长,引文儒之士,佐佑王化,当承平岁久,志在粉饰盛时。其封泰山,祠雒上,谒五陵,开集贤,修太宗之政,皆说为倡首。”他辞世后,玄宗为之罢“元正朝会”,诏曰:“弘济艰难,参其功者时杰;经纬礼乐,赞其道者人师。”<sup>⑥</sup>张说这类缘饰盛唐文明的诗篇,既有作盛唐雅颂之意,也有歌颂盛唐文明之实,援以古例,自然应该算作盛唐之大雅颂声。

张说这种为盛唐述雅作颂的一系列行为,对盛唐文坛也产生了很大的影响。他身居宰相之职,常以文章奖掖后进,在褒贬好恶之中,对文士的创作会产生重要的诱导作用。他还经常亲自主持诗会,以他的风格直接影响别人。他欣赏王湾《次北固山下作》中表现出来的充满生机的阔大意境,将它作为后进学习的楷模。这首诗被芮挺章选人《国秀集》当中,<sup>⑦</sup>而《国秀集》的选诗标准是“可被管弦者”。这种“可被管弦”与张说作唐之大雅颂声的用意又是一致的。张式《大唐故银青光禄大夫彭王傅上柱国会稽郡开国公赠太子少师东海徐公神道碑铭》云:“公姓徐氏,讳浩,字季海,……大学士燕国公说,文之沧溟,间代宗师,尝览公应制《喜雨赋》及《五色鹤赋》兼和制等诗,曰:‘后进之英,今知所在。’赏叹不足口,为上闻,赐帛出于中禁,依声播于乐府。”<sup>⑧</sup>可见张说对徐浩的诗赋非常欣赏,而这些和制诗曾经得到玄宗的奖赏,并播于乐府。徐浩“振

耀长才，有润色皇猷之词”，应该指这类创作。晚唐吴兢《镇东军监军使院记》云：“彭城王尝因燕游，形于歌咏，题于屋壁，声在管弦。其及物之功，皆此类也。”<sup>⑧</sup>“由道及物”是中唐古文家们提倡的观念，在吴氏的眼中，这些形诸舞咏的歌诗创作也同古文一样，有着及物泽人的作用，不能只以一般的娱乐作品视之。

盛唐人所倡导的大雅颂声，也就应该指这类缘饰盛世文明的作品。《诗经》中的雅颂主要用于郊庙庆典，张说等人所作的歌诗也是意在歌咏盛德，表演场合也是郊庙庆典和聚会娱乐。孙逖《张丞相燕公挽歌词二首》其一称他是“海内文章伯，朝端礼乐英”。<sup>⑨</sup>王维《奉和圣制登降圣观与宰臣等同望应制》云：“喜气含风景，颂声溢歌咏。”<sup>⑩</sup>贺知章《送张说巡朔方应制》云：“饗人藉蕡实，乐正理丝桐。”<sup>⑪</sup>殷璠《河岳英灵集序》云：“夫文有神来、气来、情来，有雅体、野体、鄙体、俗体……开元十五年后，声律风骨始备矣。实由主上恶华好朴，去伪从真，使海内词场，翕然尊古，南风周雅，称阐今日。璠不揆，窃尝好事，愿删略群材，赞圣朝之美。”<sup>⑫</sup>殷璠认为文章有雅俗等区分，而当时的文章之所以能使风骨与声律兼备，就是由于玄宗能提倡礼乐，振兴风雅。而他编这本诗集，也是为了“赞圣朝之美”，与张说的缘饰文明的精神是一致的。

由于张说这类缘饰盛唐文明的歌诗和诗歌，在很多情况下是和游戏娱乐融合在一起的，所以张说并没有一个特别鲜明的雅俗分别的观念，他并不排斥那些配合俗乐的纯粹出于娱乐游戏目的的歌诗创作。上官婉儿是初唐宫廷诗歌创作的组织者，在她影响下的诗坛，“采丽益新”，“大抵浮靡”，而张说却说她“独使温柔之教，渐于生人；风雅之声，流于来叶。”<sup>⑬</sup>他自己也有这类浮靡之作。如《赠崔二安平公乐世词》，即以曲调《乐世辞》唱之：“十五红妆倚绮楼，朝承握槊夜藏钩。君臣一意金门宠，兄弟双飞玉殿游。宁知宿昔恩华乐，变作潇湘离别愁。地湿莓苔生舞袖，江声怨叹入箜篌。自怜京兆双眉妩，会待南来五马留。”<sup>⑭</sup>张说本人在初唐时和

沈宋一样本来也是“珠英学士”，崔融编《珠英学士集》，<sup>⑥</sup>张说也列于其间。他曾称赞李峤“新诗冠宇宙”，<sup>⑦</sup>认为他的诗像金玉一样，“无施不可”，很欣赏沈佺期的才气，说“沈三兄弟，直须他第一。”说明他对当时沈宋等人并无什么成见，他提倡大雅时，也没有把沈宋等人的创作当作反面典型来批评。盛唐的另一位大手笔苏颋也有香艳的歌诗创作，如《山鹧鸪》词云：“人坐青楼晚，莺语百花时。愁多人自老，肠断君不知。”他的《侍宴桃花园咏桃花应制》就是在中宗景龙年间与李峤等一起作的，曾被以《桃花行》的曲调歌之。诗云：“桃花灼灼有光辉，无数成蹊点更飞。为见芳林含笑待，遂同温树不言归。”<sup>⑧</sup>总之，盛唐人的雅俗之分还不是特别鲜明，进入中唐以后，这种区分就日趋明确了。

盛唐人提倡的大雅也叫“正声”。然而正如盛唐人大雅观念比较宽泛一样，盛唐人所说的“正声”含义也很复杂。

首先，雅，也是正的意思，王昌龄《诗格》“六义”：“雅者，正也。言其雅言典切，为之雅也。”<sup>⑨</sup>皎然《诗议·六义》：“正四方之风谓雅”。<sup>⑩</sup>如李白《古风》其一：“大雅久不作，吾衰竟谁陈？……正声何微茫，哀怨起骚人。”<sup>⑪</sup>正声应该首先指那些缘饰盛唐文明之作。

其次，时下流行的歌曲就是“乐府正声”。如孟简《酬施先辈》云：“襄阳才子得声多，四海皆传《古镜歌》。乐府正声三百首，梨园新入教青娥。”<sup>⑫</sup>可见这些“正声”不是那种让人看不懂的高雅的宫廷乐舞，而是梨园子弟演唱的新声。

第三，“正声”有时还指歌唱的“精唱”。盛唐道士元辨《谢亲教道士步虚声韵表》：“伏见陛下，亲教《步虚》及诸声赞，以至明之独览，断历代之传疑，定鳞骥于海陆，分景镜于真伪。平、上、去、入，则备体于正声，吟讽、抑扬，则宛仍于旧韵。使咏之者审分明之旨，闻之者无讹舛之嫌。……乞特赐编诸史册，宣示中外。”<sup>⑬</sup>李白《题随州紫阳先生壁》：“喘息餐妙气，步虚吟真声。”<sup>⑭</sup>储光羲《至嵩阳观观即天皇故宅》：“一闻《步虚子》，又话《逍遥篇》。忽若在云汉，

风中意冷然。”<sup>⑧</sup>任半塘先生据此分析道：“唐人歌唱，本有精、粗两类。道士在玄宗前唱《步虚辞》，考究平上去入，方为‘正声’，或即李白所谓‘真声’，是精唱。开元中储光羲于嵩阳观闻《步虚子》，应可为例。”<sup>⑨</sup>

人们所说的正声之所以有这样一些差别，与人们对雅乐与俗乐理解不同有关。《旧唐书·音乐志》云：“自永嘉之后……奏之。孝孙又……更加厘改……及成，奏之，太宗称善。”<sup>⑩</sup>“开元二十九年，下制曰：‘王公卿士，爰及有司，频诣阙上言，请以唐乐为名者，斯至公之事，朕安得而辞焉。然则《大咸》、《大韶》、《大濩》、《大夏》，皆以大字表其乐章，今之所定，宜曰《大唐乐》’。”<sup>⑪</sup>“歌舞戏，有《大面》、《拨头》、《踏摇娘》、《窟礪子》等戏。玄宗以其非正声，置教坊于禁中处以之。”<sup>⑫</sup>从中可以看出，所谓的正声就是只供郊庙祭祀和宴会庆典用的乐曲歌舞。这些乐曲之所以与雅正联系起来，主要是这些乐曲演奏的人少，懂得的人也少，一般百姓难以看到，所以显得高雅。李白所极力呼吁的大雅正声按说就是指这种缘饰圣朝文明的雅乐颂歌。

郑樵《通志二十略》“乐略第一”中阐述了他对正声的看法。其《乐府总序》说：

继三代之作者，乐府也。乐府之作，宛同风雅，但其声散佚无所纪系，所以不得嗣续风雅而为流通也。……臣今取而系之，千载之下，庶无绝纽。一曰短箫饶歌，二十二曲。二曰鞞舞歌，五曲。三曰拂舞歌，五曲。四曰鼓角横吹，十五曲。五曰胡角，十曲。六曰相和歌，三十曲。七曰吟叹，四曲。八曰四弦，一曲。九曰平调，七曲。十曰瑟调，三十八曲。十一曰楚调，十曲。十二曰大曲，十五曲。十三曰白紵歌，五曲。十四曰清商，八十四曲。凡二百五十一曲，系之正声，即风雅之声也。一曰郊祀，十九章。二曰东都五诗。三曰梁十二雅。四曰唐十二和。凡四十八曲，系之正声，即颂声也。一曰汉三侯之诗，一章。二曰汉房中之乐，十七章。三曰隋房内，二曲。四曰梁，十曲。五曰陈，四曲。六

曰北齐，二曲。七曰唐，五十五曲。凡九十一曲，系之别声，而非正乐之用也。正声之余则有琴，琴五十七曲，别声之余则有舞，舞二十三曲。<sup>④</sup>

其《正声序论》云：

自永嘉之乱，礼乐日微日替。暨隋平陈，得其一二，则乐府之清商也。文帝听而善之，曰：“此华夏正声也。”乃置清商府，博采旧章，以为乐之所本在此。自隋之后，复无正声。至唐，能合于管弦者，《明君》，《杨叛儿》，《骝壶》，《春歌》，《秋歌》，《白雪》，《堂堂》，《春江花月夜》，八曲而已，不几于亡乎。臣谨考摭古今，编系节奏，庶正声不坠于地矣。<sup>⑤</sup>

其《祀飨正声序论》云：

仲尼所以为乐者，在诗而已。汉儒不知声歌之所在，而以义理求诗，别撰乐诗以合乐，殊不知乐以诗为本，诗以雅颂为正。仲尼识雅颂之旨，然后取三百篇以正乐，乐为声也，不为义也。汉儒谓雅乐之声世在太乐，乐工能纪其铿锵鼓舞，而不能言其义。以臣所见，正不然。有声斯有义，与其达义不达声，无宁达声不达义。若为乐工者，不识铿锵鼓舞，但能言其义，可乎？潭河安能止渴，画饼岂可充饥，无用之言，圣人所不取。或曰，郊祀，大事也，神事也；燕飨，常事也，人事也。旧乐章莫不先郊祀而后燕飨，今所采乐府，反以郊祀为后，何也？曰积风而雅，积雅而颂，犹积小而大，积卑而高也。所积之序如此，史家编次，失古意矣，安得不为之厘正乎？<sup>⑥</sup>

其《祀飨别声序论》云：“正声者，常祀飨之乐也。别声者，非常祀飨之乐也。出于一时之事为可歌也，故备于正声之后。”<sup>⑦</sup>可见郑氏划分的标准是不统一的，一方面主张看演唱的场合，一方面又看产生时间的先后。例如他把陈隋时期所制的乐曲也当作雅乐，其正声中所列的《芳树》、《梅花落》、《折杨柳》等，在唐代是民间非常流

行的曲调,按说不应该属于典雅的范围之内,但因为这是前朝乐曲,所以也被当作正声。

明代的胡震亨看出了人们雅乐与俗乐观念的不确定性,指出:

古之论乐者,一曰古雅乐,二曰俗部乐,三曰胡部乐。古雅乐更秦乱而废,汉世惟采荆、楚、燕、代之讴,稍协律吕,以合八音之调,不复古矣。晋、宋、六代以降,南朝之乐多用吴音,北国之乐仅袭夷虏。及隋平江左,魏三祖清商等乐存者什四,世谓为华夏正声,盖俗乐也。时沛国公郑译复因龟兹人白苏祇婆善胡琵琶,而翻七调,遂以制乐。唐人因而用之,以定律吕,繇是观之,汉世徒以俗乐定雅乐,隋氏以来,则复悉以胡乐定雅乐。唐至玄宗,始以法曲与胡部合奏,夷音、夷舞,进之堂上,而雅乐之上,以坐立伎部不堪者充之,过为简贱至此,宜乎正声沦亡,古乐之不可复矣。<sup>①</sup>

胡氏认为,只有先秦的配合《诗三百》的古乐才算雅乐,这显然有失偏颇。音乐总是在不断发展当中,某一个朝代非得执前朝旧曲为雅,而鄙薄时下之曲,也不免失之胶柱鼓瑟。通达的盛唐人并没有这样做。

总之,盛唐在音乐上的雅俗之分与人们的诗歌创作上的雅俗之辨有一定的联系,凡是入雅乐的歌词均为风雅,而人燕乐演唱的歌词有的属于大雅,有的属于流俗。判定雅俗的关键是看其功用,单纯娱乐的歌舞多属于俗乐,有缘饰盛世文明用意在内的歌舞多被看作雅乐。这种音乐上的雅俗观念与当时人在诗歌上的雅俗观念正是对应的。

#### 注 释

① 《隋书》,第76卷,第207页,上海,上海古籍出版社,上海书店,1986。

② 《乐府诗集》,第55卷,第618页,上海,上海古籍出版社,1998。



- ③ 清蒋清翊《王子安集注》，卷首，第69—71页，上海，上海古籍出版社，1995。
- ④ 《唐音癸签》，第5卷，第44页，上海，上海古籍出版社，1981。
- ⑤ 《唐音癸签》，第5卷，第44页，上海，上海古籍出版社，1981。
- ⑥ 《新唐书》，第202卷，第5752页，北京，中华书局，1975。
- ⑦ 《岷佣说诗》，丁福保编，郭绍虞校订《清诗话》，第978页，上海，上海古籍出版社，1963。
- ⑧ 《全唐诗》，第83卷，第895页，北京，中华书局，1960。
- ⑨ 《周礼·仪礼·礼记》，第429页，长沙，岳麓书社，1989。
- ⑩ 陈熙晋《骆临海集笺注》，第7卷，第221页，上海，上海古籍出版社，1985。
- ⑪ 张伯伟《全唐五代诗格校考》，第145页，西安，陕西人民教育出版社，1996。
- ⑫ 唐刘餗《隋唐嘉话》，第40页，北京，中华书局，1979。
- ⑬ 《诗薮·内篇》，第4卷，第58页，上海，上海古籍出版社，1958。
- ⑭ 《漫堂说诗》，见丁福保编，郭绍虞校订《清诗话》，第418页，上海，上海古籍出版社，1963。
- ⑮ 傅璇琮《唐人选唐诗新编》，第107—108页，西安，陕西人民教育出版社，1996。
- ⑯ 傅璇琮《唐人选唐诗新编》，第182页，西安，陕西人民出版社，1996。
- ⑰ 傅璇琮《唐人选唐诗新编》，第178页，西安，陕西人民出版社，1996。
- ⑱ 傅璇琮《唐人选唐诗新编》，第183页，西安，陕西人民出版社，1996。
- ⑲ 傅璇琮《唐人选唐诗新编》，第172页，西安，陕西人民出版社，1996。
- ⑳ 傅璇琮《唐人选唐诗新编》，第133页，西安，陕西人民出版社，1996。
- ㉑ 转引自《唐声诗》下编，第502页，上海，上海古籍出版社，1982。
- ㉒ 傅璇琮《唐人选唐诗新编》，第161页，西安，陕西人民出版社，1996。
- ㉓ 丁福保《历代诗话续编》，第14页，北京，中华书局，1983。
- ㉔ 转引自吴启明《李白〈清平调〉三首辨伪》，《文学遗产》新三期，《唐声诗》下编，第477页，上海，上海古籍出版社，1982。
- ㉕ 《词话丛编》，第2178页，北京，中华书局，1986。
- ㉖ 张伯伟《全唐五代诗格校考》，第137—138页，西安，陕西人民教育

- 出版社,1996。
- ⑳ 张伯伟《全唐五代诗格校考》,第145—146页,西安,陕西人民教育出版社,1996。
- ㉑ 傅璇琮《唐人选唐诗新编》,第217页,西安,陕西人民出版社,1996。
- ㉒ 《隋唐嘉话》,第41页,北京,中华书局,1979。
- ㉓ 《新唐书》,第116卷,第4244页,北京,中华书局,1975。
- ㉔ 《唐声诗》上编,第590页,上海,上海古籍出版社,1982。
- ㉕ 《唐诗纪事》,第21卷,第310页,上海,上海古籍出版社,1965。
- ㉖ 《唐诗纪事》,第17卷,第249—250页,上海,上海古籍出版社,1965。
- ㉗ 《唐诗纪事》,第17卷,第250页,上海,上海古籍出版社,1965。
- ㉘ 《唐诗纪事》,第21卷,第311页,上海,上海古籍出版社,1965。
- ㉙ 傅璇琮《唐人选唐诗新编》,第161页,西安,陕西人民出版社,1996。
- ㉚ 《答王十二寒夜独酌有怀》,见王琦注《李太白全集》,第19卷,第443页,上海,上海书店,1988。
- ㉛ 《汉书》,第22卷,第1070—1071页,北京,中华书局,1962。
- ㉜ 《新唐书》,第22卷,第473页,北京,中华书局,1975。
- ㉝ 《中国古典戏曲论著集成》,第1册,第64页,北京,中国戏剧出版社,1959。
- ㉞ 《旧唐书》,第31卷,第1136—1138页,北京,中华书局,1975。
- ㉟ 《全唐诗》,第922—923页,北京,中华书局,1960。
- ㊱ 《旧唐书》,第30卷,第1097—1099页,北京,中华书局,1975。
- ㊲ 《周礼·仪礼·礼记》,第430页,长沙,岳麓书社,1989。
- ㊳ 《旧唐书》,第29卷,第1067—1068页,北京,中华书局,1975。
- ㊴ 《新唐书》,第22卷,第475页,北京,中华书局,1975。
- ㊵ 《通典》,第146卷,第1958—1959页,长沙,岳麓书社,1995。
- ㊶ 《通典》,第146卷,第1958页,长沙,岳麓书社,1995。
- ㊷ 《旧唐书》,第28卷,第1049页,北京,中华书局,1975。
- ㊸ 《唐会要》,第7卷,第103—104页,北京,中华书局,1955。
- ㊹ 《全唐诗》,第89卷,第982页,北京,中华书局,1960。
- ㊺ 《新唐书》,第5卷,第118页,北京,中华书局,1975。

- ⑤③ 《旧唐书》，第 97 卷，第 3052 页，北京，中华书局，1975。
- ⑤④ 《全唐诗》，第 89 卷，第 982 页，北京，中华书局，1960。
- ⑤⑤ 《全唐诗》，第 89 卷，第 982 页，北京，中华书局，1960。
- ⑤⑥ 《全唐诗》，第 87 卷，第 961 页，北京，中华书局，1960。
- ⑤⑦ 《全唐诗》，第 89 卷，第 981 页，北京，中华书局，1960。
- ⑤⑧ 《旧唐书》，第 28 卷，第 1051—1052 页，北京，中华书局，1975。
- ⑤⑨ 《全唐诗》，第 87 卷，第 946 页，北京，中华书局，1960。
- ⑥⑩ 《旧唐书》，第 97 卷，第 3054 页，北京，中华书局，1975。
- ⑥⑪ 《全唐诗》，第 88 卷，第 967 页，北京，中华书局，1960。
- ⑥⑫ 《全唐诗》，第 88 卷，第 967 页，北京，中华书局，1960。
- ⑥⑬ 《邺都引》，《全唐诗》，第 86 卷，第 940 页，北京，中华书局，1960。
- ⑥⑭ 《巡边在河北作》，《全唐诗》，第 86 卷，第 940 页，北京，中华书局，1960。
- ⑥⑮ 《全唐诗》，第 88 卷，第 968 页，北京，中华书局，1960。
- ⑥⑯ 《旧唐书》，第 97 卷，第 3056—3057 页，北京，中华书局，1975。
- ⑥⑰ 傅璇琮《唐人选唐诗新编》，第 287 页，西安，陕西人民出版社，1996。
- ⑥⑱ 《全唐文》，第 445 卷，第 2011 页，上海，上海古籍出版社，1990。任半塘先生在《唐声诗》上编引用这段话作：“大学士燕国公说……兼和御制诗。……赐帛出于禁中，依声播于乐府。”易于使人产生误解。见《唐声诗》上编，第 532 页，上海，上海古籍出版社，1982。
- ⑥⑲ 《全唐文》，第 821 卷，第 3835 页，上海，上海古籍出版社，1990。
- ⑦⑩ 《国秀集》卷上，傅璇琮《唐人选唐诗新编》，第 242 页，西安，陕西人民出版社，1996。
- ⑦⑪ 《王右丞集》，第 11 卷，第 93 页，长沙，岳麓书社，1990。
- ⑦⑫ 《唐诗纪事》，第 17 卷，第 247 页，上海，上海古籍出版社，1965。
- ⑦⑬ 傅璇琮编《唐人选唐诗新编》，第 107 页，西安，陕西人民出版社，1996。
- ⑦⑭ 《唐诗纪事》，第 3 卷，第 27 页，上海，上海古籍出版社，1965。
- ⑦⑮ 《全唐诗》，第 86 卷，第 941 页，北京，中华书局，1960。
- ⑦⑯ 傅璇琮《唐人选唐诗新编》，第 41 页，西安，陕西人民出版社，1996。
- ⑦⑰ 《李赵公峤》，傅璇琮《唐人选唐诗新编》，第 229 页，西安，陕西人民

出版社,1996。

- ⑦⑧ 《全唐诗》，第74卷，第934页，北京，中华书局，1960。
- ⑦⑨ 张伯伟《全唐五代诗格校考》，第137页，西安，陕西人民教育出版社，1996。
- ⑧⑩ 张伯伟《全唐五代诗格校考》，第195页，西安，陕西人民教育出版社，1996。
- ⑧⑪ 清王琦注《李太白全集》，第2卷，第42页，上海，上海书店，1988。
- ⑧⑫ 《全唐诗》，第473卷，第5371页，北京，中华书局，1960。
- ⑧⑬ 《全唐文》，第927卷，第4286页，上海，上海古籍出版社，1990。
- ⑧⑭ 清王琦注《李太白全集》，第25卷，第556页，上海，上海书店，1988。
- ⑧⑮ 《全唐诗》，第136卷，第1376页，北京，中华书局，1960。
- ⑧⑯ 《唐声诗》下编，第349页，上海，上海古籍出版社，1982。
- ⑧⑰ 《旧唐书》，第28卷，第1040—1043页，北京，中华书局，1975。
- ⑧⑱ 《旧唐书》，第28卷，第1044—1045页，北京，中华书局，1975。
- ⑧⑲ 《旧唐书》，第29卷，第1073页，北京，中华书局，1975。
- ⑧⑳ 《通志二十略》，第884—885页，北京，中华书局，1995。
- ⑧㉑ 《通志二十略》，第888页，北京，中华书局，1995。
- ⑧㉒ 《通志二十略》，第924—925页，北京，中华书局，1995。
- ⑧㉓ 《通志二十略》，第930页，北京，中华书局，1995。
- ⑧㉔ 《唐音癸签》，第15卷，第168—169页，上海，上海古籍出版社，1981。

## 第四章 中唐元白诗派的创作 与歌诗传唱的关系

进入中唐以来,出现了许多歌诗创作的名家,如李益、李贺,都是有名的歌诗作者。《唐才子传》谓张仲素“善诗,……精乐府,往往和在宫商,古人有未能虑者。”<sup>①</sup>张集中有《圣明乐》、《献寿辞》、《宫中乐》、《春江曲》、《太平调》、《思君恩》、《王昭君》等歌诗。在中唐后期两大诗派当中,元白诗派的歌诗创作更多。<sup>②</sup>所以这一章想考察一下元白诗派的创作与歌诗传唱的关系,比如说:新乐府、元和体、长庆体、格诗与律诗,这些都是元白诗派创作的重要概念,在文学史上曾产生过重大影响,那么这些概念和当时的歌诗传唱有没有关系呢?如果有,是一种什么样的关系呢?

### 第一节 元白新乐府与歌诗的关系

有关元白的新乐府创作,一直是学界研究较多的一个问题,但其中有些最基本的问题还没有解决。例如我们可以提出这样一个问题:元白诗派创作新乐府的动机是什么?学界的答案是明确的、一致的,那就是要“补察时政”。这一答案没错,元白本人也是这样说的。但如果再进一步问:元白诗派是针对什么样的情况进行新乐府的创作的?“补察时政”为什么非要采用乐府的形式,特别是新乐府的形式?新乐府这一概念除了“新题乐府”之外,还有什么

其它含义没有？这些人们就说不清楚了，顶多是说发扬了汉乐府“感于哀乐，缘事而发”的传统。显然，其中还有很多问题需要进一步考察。

笔者发现，元白的新乐府创作是对盛唐以来朝廷音乐反思的结果，这一创作固然是要实现其“补察时政”的参政目的，但他们所采取的形式也有很强的针对性，即意在以这种新的歌诗取代朝廷的大雅颂声和乐府艳歌。元白作新乐府就是作新歌诗。

一、元白作新乐府就是要作新歌诗。以往人们在谈元白新乐府创作的动机时，忽视了他们所使用的一个重要的概念，这个概念就是“歌诗”。白居易《与元九书》开头就说：“自足下谪江陵至于今，凡所赠答诗仅百篇，每诗来，或辱序，或辱书，冠于卷首。皆所以陈古今歌诗之义，且自叙为文因缘，与年月之远近也。仆既受足下诗，又谕足下此意，常欲承答来旨，粗论歌诗大端，并自述为文之意，总为一书致足下前。”<sup>③</sup>可见《与元九书》的主旨就是“粗论歌诗大端”。后面在谈到诗歌的作用时又说：“始知文章合为时而著，歌诗合为事而作。”<sup>④</sup>元稹《乐府古题序》结尾也说：“刘、李二子方将极意于斯文，因为粗明古今歌诗同异之音焉。”<sup>⑤</sup>而过去人们并没有觉得“歌诗”这个词有什么特别，认为只是“诗歌”的另一个说法，其实它不是与诗相对等的普遍的称呼，它有着特定的含义。“歌诗”一词，在《全唐诗》一共出现过 23 次，如柳宗元《乐府杂曲·鼓吹铙歌·东蛮》：“歌诗铙鼓间，以壮我元戎”，<sup>⑥</sup>独孤及《奉和中书常舍人晚秋集贤院即事寄赠徐薛二侍御》：“图籍凌群玉，歌诗冠柏梁”，<sup>⑦</sup>严维《馀姚祗役奉简鲍参军》：“歌诗盛赋文星动，箫管新亭晦日游”，<sup>⑧</sup>权德舆《送陆拾遗祗召赴行在》：“鹤鹭承新命，翻飞入汉庭。歌诗能合雅，献纳每论经”，<sup>⑨</sup>羊士谔《客有自渠州来说常谏议使君故事怅然成咏》：“至今犹有东山妓，长使歌诗被管弦”。<sup>⑩</sup>从上面这些举例中可以看出，歌诗一词，总是和音乐有关。元白使用了这一概念，应该说是有着明显的用意的。

下面就看看白居易的“粗论歌诗大端”的情况。在《与元九书》中,白居易首先论述了歌诗的由来,指出诗乐结合是诗的一个重要特点,特别强调了“声”的重要作用。他说:

夫文尚矣!三才各有文。天之文三光首之,地之文五材首之,人之文《六经》首之。就《六经》言,《诗》又首之。何者?圣人感人心而天下和平。感人心者莫先乎情,莫始乎言,莫切乎声,莫深乎意。诗者:根情、苗言、华声、实意。上自圣贤,下至愚贱,微及豚鱼,幽及鬼神,群分而气同,形异而情一。未有声入而不应,情交而不感者。圣人知其然,因其言,经之以六义;缘其声,纬之以五音。音有韵,义有类。韵协则言顺,言顺则声易入;类举则情见,情见则感易交。于是乎孕大含深,贯微洞密。上下通而一气泰,忧乐合而百志熙。<sup>⑭</sup>

在他看来,诗乐是天然结合在一起的,义为经,是内容;声为纬,是形式,二者缺一不可。诗的价值实现,全在于有声。白居易早在元和初年所作的《策林》六十九中就阐述了这一观点,并使用了“歌诗”一词:“大凡人之感于事,则必动于情。然后兴于嗟叹,发于吟咏,而形于歌诗矣。”<sup>⑮</sup>其新乐府最后一首《采诗官》是一篇末“叙志”式的诗,诗中也使用了“歌诗”一词:“采诗官,采诗听歌导人言。……欲开壅蔽达人情,先向歌诗求讽刺。”<sup>⑯</sup>这里明确地指出,他的新乐府诗就是意在“补察时政”的歌诗。

元白把这些歌诗称作乐府,就是取其合乐的特点,因为乐府本来就是合乐的。王昌龄《诗格》:“乐府者,选其清调合律,唱人管弦,所奏即人之乐府聚之。如《塘上行》、《怨诗行》、《长歌行》、《短歌行》之类是也。”<sup>⑰</sup>在唐代,歌诗也叫乐府。乐府,秦汉时期,本指音乐机构,在唐代仍有这个用法。如曹邕《梅妃传》:“上在花萼楼,会口使至,命封珍珠一斛,密赐妃。妃不受,以诗付使者,曰:‘为我进御前也。’曰:‘柳叶双眉久不描,残妆和泪污红绡。长门自是无梳洗,何必珍珠慰寂寥。’上览诗,怅然不乐,令乐府以新声度之,号

《一斛珠》。曲名始此也。”<sup>⑩</sup>又如上一章所引唐代宗批王缙上王维诗表中所说的“歌以国风，宜登乐府。”这里都是把朝廷的音乐机关称作乐府。同时，像汉代一样，乐府也指歌诗。《旧唐书·李白传》：“玄宗度曲，欲造乐府新词，亟召白。白已卧于酒肆矣。召入，以水洒面，即令秉笔，顷之成十余章，帝颇嘉之。”<sup>⑪</sup>李颀《送康洽入京进乐府诗》中所说的“乐府诗”就是指歌诗。《乐府诗集》卷七十七“杂曲歌辞”，收孟郊《乐府戏赠陆大夫十二丈》三首、陆长源《乐府》一首、权德舆《乐府》一首、刘言史《乐府》二首、顾况《乐府》一首，<sup>⑫</sup>这些诗都是近体歌诗。

元白等人为什么把这些诗称为“新乐府”呢？所谓新乐府，过去人们一直认为就是元稹所说的“新题乐府”，以区别“旧题乐府”，元稹的新乐府诗就叫《和李校书新题乐府十二首》。但元白也主张将这些新题乐府拿到朝廷去演唱，从这一点来说，新乐府除了指新题之外，还有“乐府新歌”的意思。这一点郭茂倩的说法比较接近于实际，其《乐府诗集》叙论云：“新乐府者，皆唐世之新歌也。以其辞实乐府，而未尝被于声，故曰‘新乐府’也。”<sup>⑬</sup>这与元稹所说的“新题乐府”含义就不完全一样了。

唐代本有“乐府新歌”、“乐府新辞”一类的名称。所谓新辞，就是指新的歌词，如元稹《酬乐天八月十五夜禁中独直玩月见寄》云：“宴移明处清兰路，歌待新词促翰林。”<sup>⑭</sup>李绅《忆被牛相留醉州中时无他宾牛公夜出真珠辈数人》：“酒微旧对惭衰质，曲换新词感上宫。”题下注云：“余有换乐曲词，时小有传于歌者。”<sup>⑮</sup>殷遥《塞上》云：“将军正闲暇，留客换新辞。”<sup>⑯</sup>鱼玄机《过鄂州》云：“白雪调高题旧寺，阳春歌在换新词。”<sup>⑰</sup>白居易《九日寄微之》：“怕飞杯酒多分数，厌听笙歌旧曲章。”<sup>⑱</sup>但在“新辞”之前冠以“乐府”之名，就使这种新辞和朝廷的音乐机构有了关系。如初唐谢偃《乐府新歌应教》，诗云：“樽中酒色恒宜满，曲里歌声不厌新。”<sup>⑲</sup>《旧唐书·李白传》：“玄宗度曲，欲造乐府新辞，亟召白。”<sup>⑳</sup>白居易《读李杜诗集因



题卷后》：“文场供秀句，乐府待新词。”<sup>⑧</sup>姚合《赠张籍太祝》云：“麟台添集卷，乐府换歌词。”<sup>⑨</sup>可见“乐府新辞”就是指乐府演唱的新的歌词。我们有理由认为，元白新乐府，就是意在拿到朝廷演唱的新歌词。

元白明确表示他们的新乐府诗是歌诗的一种准备状态。元稹《乐府古题序》云：

《诗》讫于周，《离骚》讫于楚，是后，诗之流为二十四名：赋、颂、铭、赞、文、诔、箴、诗、行、咏、吟、题、怨、叹、章、篇、操、引、谣、讴、歌、曲、词、调，皆诗人六义之余，而作者之旨。由操而下八名，皆起于郊祭、军宾、吉凶、苦乐之际。在音声者，因声以度词，审调以节唱。句度短长之数，声韵平上之差，莫不由之准度。而又别其在琴瑟者为操、引，采民氓者为讴、谣，备曲度者，总得谓之歌、曲、词、调，斯皆由乐以定词，非选调以配乐也。由诗而下九名，皆属事而作，虽题号不同，而悉谓之为诗可也。后之审乐者，往往采取其词，度为歌曲，盖选词以配乐，非由乐以定词也。而纂撰者，由诗而下十七名，尽编为《乐录》。乐府等题，除《铙吹》、《横吹》、《郊祀》、《清商》等词在《乐志》者，其余《木兰》、《仲卿》、《四愁》、《七哀》之辈，亦未必尽播于管弦明矣。后之文人，达乐者少，不复如是配别。但遇兴纪题，往往兼以句读短长，为歌诗之异。<sup>⑩</sup>

元稹在这里谈了两种入乐的情况：“因声以度词”和“选词以配乐”两种情况。古题乐府有唱者，有不唱者，新乐府的情形与之相类。郭茂倩说新乐府是“新歌”，又说“未尝被于声”，看似矛盾，其实反映了新乐府诗作为准备状态的歌诗的真实情况。所谓的“未尝被于声”就是指它不是“因声以度词”，而是想被人“选词以配乐”。“辞实乐府”，就是说，它实际上是歌词。我们看郭茂倩对“新乐府辞”的解释就很清楚了：

乐府之名，起于汉、魏。自孝惠帝时，夏侯宽为乐府令，始以名官。

至武帝,乃立乐府,采诗夜诵,有赵、代、秦、楚之讴。则采歌谣,被声乐,其来盖亦远矣。凡乐府歌辞,有因声而作歌者,若魏之三调歌诗,因弦管金石,造歌以被之是也。有因歌而造声者,若清商、吴声诸曲,始皆徒歌,既而被之弦管是也。有有声有辞者,若郊庙、相和、铙歌、横吹等曲是也。有有辞无声者,若后人之所述作,未必尽被于金石是也。新乐府者,皆唐世之新歌也。以其辞实乐府,而未常〔尝〕被于声,故曰新乐府也。元微之病后人沿袭古题,唱和重复,谓不如寓意占题,刺美见事,犹有诗人引古以讽之义。近代唯杜甫《悲陈陶》、《哀江头》、《兵车》、《丽人》等歌行,率皆即事名篇,无复倚傍。乃与白乐天、李公垂辈,谓是为当,遂不复更拟古题。因刘猛、李余赋乐府诗,咸有新意,乃作《出门》等行十余篇。其有虽用古题,全无古义,则《出门行》不言离别,《将进酒》特书列女。其或颇同古义,全创新词,则《田家》止述军输、《捉捕》请先蝼蚁。如此之类,皆名乐府。由是观之,自风雅之作,以至于今,莫非讽兴当时之事,以贻后世之审音者。倘采歌谣以被声乐,则新乐府其庶几焉。④

元稹说是“以贻后代之人”,郭茂倩说是“以贻后代审音者”,明确地说出了这些诗是准备状态的歌词。胡震亨《唐音癸签》“唐人乐府不尽谱入乐”一段话,对新乐府这一情况把握得较为准确:

古人诗即是乐。其后诗自诗,乐府自乐府。又其后乐府是诗,乐曲方是乐府。诗即是乐,《三百篇》是也。诗自诗,乐府自乐府,谓如汉人诗,同一五言,而“行行重行行”为诗,“青青河畔草”则为乐府者是也。乐府是诗,乐曲方是乐府者,如六朝而后,诸家拟作乐府铙歌《朱鹭》、《艾如章》,横吹《陇头》、《出塞》等,只是诗;而吴声《子夜》等曲方入乐,方为乐府者是也。至唐人始则摘取诗句谱乐,既则排比声谱填词。其入乐之辞,截然与诗两途,而乐府古题,作者以其唱和重复沿袭可厌,于是又改六朝拟题之旧,别创时事新题,杜甫始之,元白继之。杜如《哀王孙》、《哀江头》、《兵车》、《丽人》等,白如《七德舞》、《海漫漫》、《华原磬》、《上阳白发人》、《讽谏》等,元如《田家》、《捉捕》、《紫躑躅》、《山枇杷》诸

作，各自命篇名，以寓其讽刺之指，于朝政民风，多所关切，言者不为罪，而闻者可以戒。嗣后曹邕、刘驾、聂夷中、苏拯、皮、陆之徒，相继有作，风流益盛。其辞旨之含郁委宛，虽不必尽如杜陵之尽善无疵，然其得诗人诡讽之义则均焉。即于尝谱之于乐，同乎先朝入乐诗曲，然以比之诸填词曲子仅佐颂酒糜色之用者，自复霄壤有殊。<sup>④</sup>

其实，唐代的歌诗创作就是分“因声以度词”和“选词以配乐”两种情况，并不是所有的想入乐的诗都曾入乐，新乐府诗也应该是这样。

元白作新乐府，想让朝廷“选词以配乐”，这一动机是相当明确的。如白居易《城盐州》云：“谁能将此《盐州曲》，翻作歌词闻至尊。”<sup>⑤</sup>《读张籍古乐府》云：“愿播内乐府，时得闻至尊。”<sup>⑥</sup>在《策林》六十九“采诗以补察时政”、《新乐府序》、新乐府诗《采诗官》都明确地表达了希望新乐府能入朝廷乐府演唱的意愿。

元白为了使新乐府诗便于入乐，还在形式上作了准备。白居易《新乐府序》云：“其体顺而肆，可以播于乐章歌曲也。”<sup>⑦</sup>元白都精通音乐，并曾为宫廷乐府作诗。元稹因善作歌诗而被宫中称为“元才子”，“尝为《长庆宫辞》数十百篇，京师竞相传唱。”<sup>⑧</sup>白居易于元和二年（807）作的《太平乐词二首》题下自注云：“已下七首在翰林时奉敕撰进。”<sup>⑨</sup>其他五首是《小曲新词二首》、《闺怨词三首》。另外还有“禁中口号”《残春曲》一首。可见元白都有为宫廷作歌诗的经验，到底是什么样的文字才算“体顺而肆”，为什么“体顺而肆”就便于入乐，肯定会心里有数，不应看作是空言。我们不能因为新乐府在体裁上不是近体，就认为它不能歌。新乐府的形式，在当时，也可能是一种便于入乐的形式。白居易有一首《山鹧鸪》，这首诗是入了乐的，诗云：

山鹧鸪，朝朝暮暮啼复啼。啼时露白风凄凄。黄茅岗头秋日晚，苦

竹岭下寒月低。畚田有粟何不啄？石楠有枝何不栖？迢迢不缓复不急，楼上舟中声暗入。梦乡迁客展转卧，抱儿寡妇彷徨立。山鸂鶒，尔本此乡鸟。生不辞巢不别群，何苦声声啼到晓？啼到晓，唯能愁北人。南人惯闻如不闻。<sup>⑤</sup>

这首明确标明调式的歌诗三处插入三言句式。而这样的句式也正是新乐府诗中常见的句式。所以说，新乐府所采用的形式，可能是便于入乐的一种形式。有一个思路可以试着去思考：中晚唐以来，歌中所唱，杂言逐渐增多，新乐府不是整齐的律体，而是有许多杂言，可能与适应这一潮流有关。白居易的《花非花》、《长相思》等长短句歌词，也是采用这种三、三、七、五相间的句式。对此陈寅恪《元白诗笺证稿》曾有一个类似的推测：

关于新乐府之句律，李公垂之原作不可见，未知如何。恐与微之作无所差异，即以七字之句为其常则是也。至乐天之作，则多以重叠两三字句，后接以七字句，或三字句后接以七字句。此实深可注意。考三三七之体，虽古乐府中已不乏其例，即如杜工部《兵车行》，亦复如是。但乐天新乐府多用此体，必别有其故。盖乐天之作，虽于微之原作有所改进，然于此似不致特异其体也。寅恪初时颇疑其与当时民间流行歌谣之体制有关，然苦无确据，不敢妄说。后见敦煌发见之变文俗曲殊多三三七句之体，始得其解。关于敦煌发见之变文俗曲，详见《敦煌掇琐》和《鸣沙余韵》诸书所载，兹不备引。然则乐天之作新乐府，乃用毛诗，乐府古诗，及杜少陵诗之体制，改进当时民间流行之歌谣。实与贞元元和时代古文运动巨子如韩昌黎元微之之流，以《太史公书》，《左氏春秋》之文体试作《毛颖传》，《石鼎联句诗序》，《莺莺传》等小说传奇者，其所持之旨意及所用之方法，适相符同。其差异之点，仅为一在文备众体小说之范围，一在纯粹诗歌之领域耳。由是言之，乐天之作新乐府，实扩充当时之古文运动，而推及之于诗歌，斯本为自然之发展。惟以唐代古诗，前有陈子昂李太白之复古诗体。故白氏新乐府之创造性质，乃不为世人所注意。实则乐天之作，乃以改良当日民间口头流行之俗曲为职

志。与陈李辈之改革齐梁以来士大夫纸上摹写之诗句为标榜者，大相悬殊。其价值及影响，或更较为高远也。此为吾国中古文学史上一大问题，即“古文运动”本由以“古文”试作小说而成功之一事。寅恪曾于韩愈与唐代小说一文中论证之。而白乐天之新乐府，亦是以乐府古诗之体，改良当时民俗传诵之文学，正同于以“古文”试作小说之旨意及方法。此点似尚未见有言及之者，兹特略发其凡于此，俟他日详论之，以求教于通识君子焉。<sup>④</sup>

“乐天之作，乃以改良当日民间口头流行之俗曲为职志”，“以乐府古诗之体，改良当时民俗传诵之文学”，这是一个更大胆的设想，确实需要进一步去证明。但需指出的是元白等人作新乐府，要改良的恐怕不是民间俗曲，而是宫廷的乐曲，是对民间“俗曲”的借鉴，而不是改造。

事实证明，有一部分新乐府诗确曾入乐，郭茂倩说新乐府“未尝被于声”，不一定很确切。由于元白等人作新题乐府，意在让朝廷“选词以配乐”，自然，它就没有现成的曲调，这就给证明它入乐带来了困难。但我们也从其它材料中看到一些入乐的迹象。五代后蜀韦毅编《才调集》，“纂诸家歌诗，总一千首”，<sup>⑤</sup>其中第一卷第一个诗人就是白居易，《秦中吟》十首就在里面。<sup>⑥</sup>所收其它诗作在今天看来也是歌诗，如李白的《官中行乐词》、王维的《送元二使安西》、刘禹锡《竹枝词》、《杨柳枝》等等。编者明言编的是“歌诗”，所收其它的诗作有许多也是可以证明确曾入乐的“歌诗”，我们有理由相信，白氏的《秦中吟》也应该是入乐的。另外，白居易《与元九书》也提供了一个旁证：

其余诗句，亦往往在人口中，仆慙然自愧，不之信也。及再来长安，又闻有军使高霞寓者，欲娉倡妓。妓大夸曰：“我诵得白学士《长恨歌》，岂同他妓哉？”由是增价。……又昨过汉南日，适遇主人集众乐娱他宾，诸妓见仆来，指而相顾曰：“此是《秦中吟》、《长恨歌》主耳。”<sup>⑦</sup>

这里明确地表明,《秦中吟》与《长恨歌》一样,是被歌者熟知的,这种熟知,最合理的情形就是通过演唱得来。所以,《长恨歌》如果被证明是入乐歌唱的,就可以成为《秦中吟》曾被演唱的旁证。而证明《长恨歌》曾入乐歌唱应该说不困难的。现成的例证是唐宣宗《吊白居易》诗:“童子解吟《长恨》曲,胡儿能唱《琵琶》篇。”<sup>④</sup>歌者能熟知《长恨歌》、《秦中吟》,不是通过阅读,应是通过演唱。歌妓夸口说:“我诵得白学士《长恨歌》”中的“诵得”应该理解为“唱得”。“诵”虽有念诵之义,但也有唱的含义。《国语·周语上·邵公谏厉王止谤》:“故天子听政,使公卿至于列士献诗,瞽献曲,史献书,师箴,瞽赋,矇诵,百工谏,……”<sup>⑤</sup>“矇诵”是一种什么样的情形,有待进一步考证,但有一点是清楚的:“矇”是指有眸子但不能视物的盲人,这样的入所诵的内容肯定不是通过阅读得来。《墨子·公孟篇》:“诵诗三百,弦诗三百,歌诗三百,舞诗三百。”对于其中“诵诗”,《周礼·大司乐》郑注云:“以声节之曰诵。”<sup>⑥</sup>后人理解的诵诗也不是指单纯的诵读之义。《旧唐书·音乐志》:“虞廷振干羽之容,周人立弦诵之教。”<sup>⑦</sup>“干羽之容”是指舞蹈,“弦诵之教”是指音乐。“诵”字所指的含义,与《墨子·公孟篇》中所说的意思是一样的。皮日休《松陵集序》:“昔周公为诗,以遗成王;吉甫作诵,以赠申伯。”<sup>⑧</sup>是将作诗与作诵对举起来。皮日休《鲁望昨以五百言见贻过有褒美内揣庸陋弥增愧悚因成一千言上述吾唐文物之盛次叙相得之欢亦迭和之微旨也》在谈到唐声诗时说:“所以吾唐风,直将三代甄。被此文物盛,由乎声诗宣。……播于乐府中,俾为万代颢。吹彼圆丘竹,诵兹清庙弦。”<sup>⑨</sup>皮日休在这里以“吹彼圆丘竹,诵兹清庙弦”来具体解释“播于乐府中”的情形。在这里“诵”也不应是指“念诵”之义,应理解为歌唱。再如《旧唐书·元稹传》云:“穆宗皇帝在东宫,有妃嫔左右,尝诵元稹歌诗以为乐曲者。”<sup>⑩</sup>郭茂倩在解释新乐府辞时说:“至武帝,乃立乐府,采诗夜诵,有赵、代、秦、楚之

讴。”<sup>④</sup>这里所说的“诵”显然不能理解为诵读之类的意思了。再从情理上来看，一个歌者，她把《长恨歌》读一遍会有那么多人去欣赏吗？所以后人也一般将此歌妓的“诵得”理解为“唱得”。如胡应麟《诗薮·内篇》卷六云：“唐妓女多习歌一时名士诗，如《集异记》载高适二王酒楼事，又一女子能歌白《长恨》，遂索值百万是也。”<sup>⑤</sup>

但是人们一直否认新乐府能够入乐而且曾经入乐。1905年，渊实在《中国诗乐之迁变与戏曲发展之关系》一文中就说：“降而及唐，李白、杜甫、白居易之徒，或以古题，或以新题，频自作之，亦名‘乐府’，其实一切不可歌。”任半塘先生说：“唐之‘新题乐府’，已不歌唱，通体离乐，名实全乖。”<sup>⑥</sup>他还说：“白居易《新乐府序》曰：‘其体顺而肆，可以播于乐章歌曲也。’所谓‘体顺而肆’，在白氏固指乐府言，若近体诗之平仄谐协，亦未尝不是一种‘体顺’，故亦宜于播入乐章歌曲。然‘新乐府’之作，白氏五十首、元稹十二首、李绅二十首，皆乐府歌行之体顺而肆，去当时直接歌辞之要求，则尚有隔，非经过有目的之改造后，不可以歌。且诸辞终唐之世，迄无播入乐章歌曲之企图，实质本非声诗，当不必因其体顺故，便妄有所指，徒滋纷扰矣。”<sup>⑦</sup>《续通志》卷一二七列唐以后“新题乐府”内有《拔楔曲》。任先生认为这是错误的。理由就是“因唐之‘新题乐府’以系事迹志者为限，无声。”<sup>⑧</sup>可见任半塘认为，元白新乐府不能歌，而且歌起来也有困难，且认为这个问题无须讨论。

新乐府的形式是否适于入乐，需要做一个澄清工作：近体的形式便于入乐，但入乐的歌诗并非全是近体。过去人们认为新乐府不可歌的一个重要的原因就是这些诗在形式上不是近体。如清初冯班《钝吟杂录·论乐府与钱颐仲》云：“唐之五七言律长短句，以及今之南北词，皆乐也，其体亦何常之有？乐府中又有灼然不可歌者，如后人赋《横吹》诸题，及用古题而自出新意，或直赋题事，及杜甫、元、白新乐府是也。”<sup>⑨</sup>李重华《贞一斋诗话》云：“白傅《秦中吟》等篇，立意与杜无异。但古称元、白诗都入乐章者，不系此种；盖唐

时入乐，专用七言绝句，诗家亦往往由此得名。”<sup>④</sup>任半塘否认新乐府入乐的理由也在此。他在《唐声诗》中给声诗下的定义中很重要的一条就是近体诗，以至于以是否为近体当作判定是否为声诗的标准。如在谈到顾况的名为乐府的五言排律时说：“此等排律既非齐、梁乐府体，亦非唐代所谓‘新乐府’体，而题曰‘乐府’，其曾合乐与歌唱可知，所缺者调名耳。”<sup>⑤</sup>实际上，唐代入乐的歌诗不限于近体。任先生自己也未能严守只有近体才是声诗的标准，唐太宗的《功成庆善诗》就是五古，也被他列入声诗。

由于任半塘把声诗严格地限制在近体的范围之内，所以在论述中遇到了许多困难。元稹的《连昌宫词》曾“播于乐府”，但任半塘先生认为是“特例”：“唐人所作之宫词皆七绝，且元稹《连昌宫词》曾‘播于乐府’，已有明例，宜其皆属声诗矣，曰：不尽然。宫词之作旨在铺张事物，非为表现声、容，元稹之特例，尚难概括全面，视同原则。”<sup>⑥</sup>又云：“唐人之七言古诗在声诗之外无论矣；但如杜牧诗：‘圣敬文思业太平，海寰天下唱歌行’；宣宗《吊白居易》诗：‘童子解吟《长恨》曲，胡儿能唱《琵琶》篇’；分明歌行体亦有歌唱者，特所谓‘唱’之音乐性有强有弱耳。”<sup>⑦</sup>歌唱就是歌唱，任先生捻出了一个“唱之音乐性有强有弱”，是没有说服力的。如果按照他的说法，是不是可以这样认为：凡是近体的入乐以后音乐性就强，近体以外的入乐以后音乐性就差，这显然是难以成立的。“海寰天下唱歌行”，连“童子”、“胡儿”都能唱，不正好证明了其音乐性之深且广吗？<sup>⑧</sup>

任半塘《唐声诗》上编还说：“谢偃有《乐府新歌应教》，七言排律十二句，此诗并非纪事，亦作讽喻，根本与李、元、白三家所作之‘新乐府’不同，而《乐府诗集》九〇亦收之入‘新乐府辞’。按郭氏之序‘新乐府辞’，既曰‘辞实乐府’，即应有前代或‘近代’之乐府曲名，如《结袜子》、《沐浴子》等，或《骠国乐》、《胡旋女》等。谢作并无任何乐府曲名，而曰‘新歌’，曰‘应教’，其辞又曰‘樽中酒色恒宜



满,曲里歌声不厌新’,显然为适应当时新辞配新曲或旧曲换新辞之需要即席命笔者,犹李白之写《清平调》,辞成便付乐歌也。倘得曲名,应入《格调》。”<sup>⑨</sup>任半塘看到了郭茂倩的矛盾之处,然而,郭氏虽然是矛盾的,却是符合唐代新乐府的真实的情况;任氏虽然不矛盾,却不符合唐代新乐府的真实情况。

不仅新乐府可以演唱,而且旧乐府也能入乐演唱。白居易《读张籍古乐府》云:“愿播内乐府,时得闻至尊。”<sup>⑩</sup>可见他认为张籍的旧乐府同自己的新乐府一样,都可以被朝廷拿去歌唱。任半塘说:“唐人实际曾歌之诗,后人并不皆识、皆用。”<sup>⑪</sup>我们对唐诗入乐的情况估计得过于保守了,其实很多诗都是可以入乐演唱的。例如《行路难》,一般都认为是旧乐府词,不能歌,其实,《行路难》曲调在唐代也一直在流传。王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》:“我们发现,《行路难》一调在唐代有作为和声谣歌流行和作为曲子流行的两种情况。”<sup>⑫</sup>《新唐书·李贺传》云:“乐府数十篇,云韶诸工皆合之管弦。”<sup>⑬</sup>其中的乐府就包括旧题乐府。其《花游曲》序云:“寒食日诸妓游,贺入座,因采梁简文帝诗调赋《花游曲》,与妓弹唱。”<sup>⑭</sup>可见《花游曲》就是南朝留下来的在当时仍然演唱的曲调。近体的形式便于演唱,但并不是说不是近体就不能演唱。大量的事实证明,非近体的形式,也照样入乐。

总之,有证据表明,元白的新乐府诗是能唱的,他们创作新乐府,不是要作一种什么特别的与时下歌诗无关的东西,而是要作能够入乐入舞的新歌诗,并且希望这些歌诗能被朝廷的音乐机构采用,歌唱。

**二、新乐府创作是针对朝廷的颂声和艳词而发。**元白等人创作新乐府固然是针对不理想的政治而发,但同时也是针对不理想的风俗和文化而发的,其中也包括朝廷现有的歌诗。他们认为现有的歌诗没有起到他们所希望起到的作用,他们作新乐府就是要改变这种局面,具体做法是:变雅颂为国风,变颂扬为警戒,变缘饰

为讽谕。即使被人们认为是歌功颂德的典型题材,白居易也认为其中含有讽诫的意味。《七德舞》被他列为五十首《新乐府诗》的首篇,就体现了这一用意:

七德舞,七德歌。传自武德至元和。元和小臣白居易,观舞听歌知乐意。乐终稽首陈其事。太宗十八举义兵,白旄黄钺定两京。擒充戮窦四海清,二十有四功业成。二十有九即帝位,三十有五致太平。功成理定何神速,速在推心置人腹。亡卒遗骸散帛收,饥人卖子分金赎。魏徵梦见天子泣,张瑾哀闻辰日哭。怨女三千放出宫,死囚四百来归狱。剪须烧药赐功臣,李勣呜咽思杀身。含血吮疮抚战士,思摩奋呼乞效死。则知不独善战善乘时,以心感人人心归。尔来一百九十载,天下至今歌舞之。歌《七德》,舞《七德》,圣人有作垂无极。岂徒耀神武,岂徒夸圣文。太宗意在陈王业,王业艰难示子孙!<sup>65</sup>

《七德舞》,又名《功成破阵乐》,是唐太宗歌咏成功之作,在当时也一直属于庆典一类的音乐,其地位有似后来《国歌》,而白居易却从中看出那么多兴寄深意。

上一章我们考察了盛唐人的风雅观,知道盛唐人心目中的风雅就是大雅颂声,也写下了大量的缘饰盛世文明的作品。进入中唐以来,朝廷内忧外患,唐德宗在政治上没有什么建树,外不能制服骄横的藩镇,内不能改革腐败的政治,却热衷于制礼作乐,粉饰太平(当然,这可能有树立文化优势,收拢人心的作用)。他经常与臣下宴会作诗,也学玄宗的样子,歌咏盛世文明。例如,贞元十四年二月,他曾作《中春麟德殿会百僚观新乐诗》:“芳岁肇佳节,物华当仲春。乾坤既昭泰,烟景含氤氲。德浅荷玄贶,乐成思治人。前庭列钟鼓,广殿延群臣。八卦随舞意,五音转曲新。顾非咸池奏,庶协南风熏。式宴礼所重,浹欢情必均。同和谅在兹,万国希可亲。”诗序中说:“朕以中春之首,纪为令节。听政之暇,韵于歌诗,象中和之容,作中和之舞,聊复成篇,其诗八韵。中书门下谢赐诗,

请颁示天下,编入乐府。”<sup>69</sup>这个乐府就是《中和乐》。中和本来不是一个固定的节日,但德宗将其规定在二月一日,成了类似于唐玄宗千秋节一样的一个节日。每当遇到节日,或皇帝作诗,大臣们纷纷作诗作赋酬和。仅与中和节有关的现在保存下来的就有:李适《中和节日宴百僚赐诗》、《中和节赐群臣宴赋七韵》、李泌《奉和圣制中和节曲江宴百僚》、令狐迥《释奠日国学观礼闻雅颂》、吕渭《皇帝移晦日为中和节》、权德舆《奉和圣制中春麟德殿会百寮观新乐》、陈羽《和王中丞中和日》、吕温《二月一日是贞元旧节有感绝句寄黔南窦三洛阳卢七》。每当德宗君臣这样作诗的时候,往往是由权德舆来作序。现在《全唐文》当中有很多这样的序,如《中书门下贺新制中和乐状》:“……今月七日,伏蒙圣恩,赐臣麟德殿宴会,观上件新乐。……陛下以大中设教,以大和育物,肇创嘉节,于今十年。年皆顺成,俗异仁寿。今则睿谋广运,度曲惟新。三才位序,迈《韶》、《咸》之美;八卦成象,见天地之心。制氏未睹其铿锵,伶官甫批其行缀。声歌所感,遐迩同欢。……请付有司,颁示四方,永光乐府。仍请编入史册。……”<sup>70</sup>可见歌诗创作在这时成为教化大事,可以永载史册了。这光景,与玄宗君臣作大雅颂歌的情形没有什么两样。德宗年间,高仲武编成《中兴间气集》,我们从他的序中也可以看出当时德宗制礼作乐的用意:“诗入之作,本诸于心。心有所感,而形于言,言合典谟,则列于风雅。……唐兴一百七十载,属方隅叛涣,戎事纷纶,业文之人,述作中废。粤若肃宗、先帝,以殷忧启圣,反正中原。伏惟皇帝,以出震继明,保安区宇,国风雅颂,蔚然复兴,所谓文明御时,上以化下者也。”<sup>71</sup>从这里我们可以看出,唐德宗有着明确的振兴文教的意思,高仲武正是为顺应这一形势来编写这个诗选的。

在盛世作盛世之歌,固然无可厚非,但要在乱世,继续作这种歌舞升平的颂歌就不合时宜了。唐宪宗上台以后,元白等人觉得改革的时机已到,就提出了改革乐府的要求:主张恢复周时的采诗

制度,认为这是清除弊政的重要举措。元和初年,白居易在其所作的《策林》第六十九《采诗以补察时政》篇中说:

圣王酌人之言,补己之过,所以立理本,导化源也。将在乎选观风之使,建采诗之官。俾乎歌咏之声,讽刺之兴,日采于下,岁献于上也。所谓言之者无罪,闻之者足以自诫。大凡人之感于事,则必动于情。然后兴于嗟叹,发于吟咏,而形于歌诗矣。……所谓善防川者决之使导,善理人者宣之使言。故政有毫发之善,下必知也;教有辘轳之失,上必闻也。则上之诚明,何忧乎不下达?下之利病,何患乎不上知?上下交和,内外胥悦。若此而不臻至理,不致升平,自开辟以来未之闻也。<sup>⑥</sup>

在这里,白居易清楚地表明了建立采诗制度,对增加舆论监督,消除当时弊政的重要性。元结《舂陵行》云:“何人采国风,吾欲献此词。”唐代没有像周朝那样的采诗制度,但不应该就此认为这只是元结、元白等人的理想,是一种没有任何现实可能性的愿望。其实,唐代虽然没有此种机构和官员,但并不等于没有此类行动,在唐代,朝廷确实是经常将某个诗人的作品拿到内廷去演唱的。前述唐代宗说将王维的诗“歌以国风,宜登乐府”就是属于这种情形。而且,即使朝廷不采,诗人也可以自己献诗。如李颀《送康洽入京进献乐府》写的就是康洽向朝廷献乐府诗的事。

为了达到“补察时政”的目的,元白认为歌诗创作必须改变歌功颂德的局面,而代之以讽谕现实的内容。他们明确表示新乐府的创作,就是针对这种大雅颂歌的。白居易《新乐府·采诗官》云:

采诗官,采诗听歌导人言。言者无罪闻者诫,下流上通上下泰。周灭秦兴至隋氏,十代采诗官不置。郊庙登歌赞君美,乐府艳词悦君意。若求兴谕规刺言,万句千章无一字。不是章句无规刺,渐及朝廷绝讽议。诤臣杜口为冗员,谏鼓高悬作虚器。一人负扆常端默,百辟入门两

自媚。夕郎所贺皆德音，春官每奏唯祥瑞。君之堂兮千里远，君之门兮九重闑。君耳唯闻堂上言，君眼不见门前事。贪吏害民无所忌，奸臣蔽君无所畏。君不见，厉王胡亥之末年，群臣有利君无利！君兮君兮愿听此，欲开壅蔽达人情，先向歌诗求讽刺！<sup>⑩</sup>

他认为自秦代废止采诗制度以来，宫廷乐府的情况是极其不理想的：所演唱的歌诗只有歌颂，没有讽刺，要么就是供皇上娱乐的新艳歌曲，即所谓“郊庙登歌赞君美，乐府艳词悦君意。”他虽然说这种情况是由秦到隋，实际上所指的就是唐代，述古意在讽今，唐代同样没有设采诗之官，“郊庙登歌赞君美，乐府艳词悦君意”的情形，就出现在唐德宗之世。而唐德宗的做法，又是来自于唐玄宗的传统。在《与元九书》中，白居易对“谄成之风动，救失之道缺”的情形做了更详细的阐述：

洎周衰秦兴，采诗官废，上不以诗补察时政，下不以歌泄导人情。乃至于谄成之风动，救失之道缺。于时六义始凋矣。《国风》变为《骚辞》，五言始于苏、李。苏、李、骚人，皆不遇者，各系其志，发而为文。故河梁之句，止于伤别；泽畔之吟，归于怨思。彷徨抑郁，不暇及他耳。然去诗未远，梗概尚存。故兴离别，则引双凫一雁为喻，讽君子小人，则引香草恶鸟为比。虽义类不具，犹得风人之什二三焉。于是六义始缺矣。晋、宋已还，得者盖寡。以康乐之奥博，多溺于山水。以渊明之高古，偏放于田园。江、鲍之流，又狭于此。如梁鸿《五噫》之例者，百无一二焉。于是六义寝微矣。陵夷至于梁、陈间，率不过嘲风雪、弄花草而已。噫！风雪花草之物，三百篇中岂舍之乎？顾所用何如耳。设如“北风其凉”，假风以刺威虐也。“雨雪霏霏”，因雪以感征役也。“棠棣之华”，感华以讽兄弟也。“采采芣苢”，美草以乐有子也。皆兴发于此，而义归于彼。反是者可乎哉？然而“余霞散成绮，澄江净如练”，“离花先委露，别叶乍辞风”之什，丽则丽矣，吾不知其所讽焉。故仆所谓嘲风雪，弄花草而已。于时六义尽去矣。唐兴二百年，其间诗人不可胜数。所可举者，陈子昂有《感遇》诗二十首，鲍防有《感兴》诗十五首。又诗之豪者，世称

李、杜，李之作才矣奇矣，人不逮矣。索其风雅比兴，十无一焉。杜诗最多，可传者千余篇，至于贯穿今古，规缕格律，尽工尽善，又过于李。然撮其《新安吏》、《石壕吏》、《潼关吏》、《塞芦子》、《留花门》之章，“朱门酒肉臭，路有冻死骨”之句，亦不过三四十首。杜尚如此，况不逮杜者乎？仆常痛诗道崩坏，忽忽愤发，或食辍哺，夜辍寝，不量才力，欲扶起之。<sup>①</sup>

盛唐人所理解的风雅，就是大雅颂歌，而白居易则认为是兴寄讽刺。他所要发扬的不是《诗经》中雅颂的传统，而是国风的传统。他将风雅严格限制在兴寄讽谕的范围之内，以此标准来评价《诗经》以后的历代诗歌，指出他们都没有很好地发挥兴寄讽谕的作用，特别是对盛唐的两个大诗人的评价，使我们感觉过于苛刻。究其原因，还是他不能认同盛唐人的风雅观：盛唐人以大雅颂声作为风雅，而他以兴寄讽谕为风雅，彬彬之盛的盛唐诗歌创作，在他看来是“诗道崩坏”。他专以兴寄来要求包括李杜在内的盛唐人的创作，自然让人满意的就很少了。

白居易把新乐府诗归到讽谕一类，就鲜明地体现了这一观念。元稹在《叙诗寄乐天书》中也把自己的诗冠以“讽”字：“其中有旨意可观，而词近古往者，为古讽。意亦可观，而流在乐府者，为乐讽。词虽近古，而止于吟写性情者，为古体。词实乐流，而止于模象物色者，为新题乐府。声势沿顺属对稳切者，为律诗，仍以七言、五言为两体。其中有稍存寄兴、与讽为流者为律讽。”<sup>②</sup>盛唐人以大雅颂声为“正声”，而元白以讽刺为“正声”。白居易《編集拙诗成一十五卷因题卷末戏赠元九李二十》云：“一篇《长恨》有风情，十首《秦吟》近正声。”<sup>③</sup>晚唐皮日休继承了元白等人的这一主张，更提出了“正乐府”的概念。其《正乐府序》云：“乐府，盖古圣王采天下之诗，欲以知国之利病，民之休戚者也。得之者，命司乐氏入之于埙篪，和之以管籥。诗之美也，闻之足以劝乎功；诗之刺也，闻之足以戒

乎政。故《周礼》太师之职，掌教六诗，小师之职，掌讽诵诗。由是观之，乐府之道大矣。今之所谓乐府者，唯以魏晋之侈丽，陈梁之浮艳，谓之乐府诗，真不然矣。故尝有可悲可惧者，时宣于咏歌，总十篇，故命曰《正乐府诗》。”<sup>④</sup>在皮日休看来，讽刺是乐府的第一要义，只有充分发挥美刺作用的乐府诗才能称之为乐府。盛唐人倡导“正声”，皮日休主张作“正乐府”，同有一个“正”字，含义却相去甚远。

元白等人也明确表示他们作新乐府，就是要发挥讽谕作用。元和四年，李绅、元稹、白居易作新题乐府时明确地阐述了这一主旨。元稹《和李校书新题乐府十二首序》云：“余友李公垂赐余乐府新题二十首。雅有所谓，不虚为文。余取其病时之尤急者，列而和之，盖十二而已。昔三代之盛也，士议而庶人谤。又曰，世理则词直，世忌则词隐。余遭理世而君盛圣，故直其词以示后，使夫后之人，谓今日为不忌之时焉。”<sup>⑤</sup>在元稹看来，这些新乐府诗就是要起到一种舆论监督的作用。所谓“雅有所谓，不虚为文”，就是要有兴寄。白居易在《新乐府序》中也表示：“其辞质而径，欲见之者易谕也。其言直而切，欲闻之者深诚也。……总而言之，为君、为臣、为民、为物、为事而作，不为文而作也。”<sup>⑥</sup>在其新乐府当中，对当时的种种弊政、丑恶世态展开了广泛的讽刺。

元白不仅要反对那些大雅颂声，而且反对乐府艳词。盛唐人的风雅观是较为宽容的，并没有严厉排斥那些纯粹娱乐的歌诗，李白在宫廷作《清平乐》、《宫中行乐辞》，当时传为美谈，但在元白看来，是属于典型的“嘲风雪，弄花草”的“乐府艳词”。如果“才丽”之外，又加以“兴讽”的，那就是值得肯定的。《与元九书》云：“如近岁韦苏州歌行，才丽之外，颇近兴讽。……今之秉笔者谁能及之？”<sup>⑦</sup>韦应物曾有许多歌诗创作，现存有《三台二首》、《上皇三台一首》、《突厥三台》。后诗云：“雁门山上雁初飞，马邑栏中马正肥。日旰山西逢驿使，殷勤南北送征衣。”<sup>⑧</sup>这也许就是属于那种“才丽”而

又寓有“兴讽”的作品。

三、元白新乐府的复与变。元白等人的新乐府也是对朝廷现有音乐反思的结果：一方面，他们反对朝廷音乐中掺杂俗乐；一方面，他们又吸收了流行歌诗在形式上的一些特点。可以说，元白等人正是由于在前人的基础上较好地解决了复与变这一矛盾，才使新乐府创作获得了成功。

元白在音乐上有特别保守的一面。元和四年，李绅作《新题乐府》二十首，元稹作《和李校书新题乐府十二首》，白居易作《新乐府》五十首，在李、元二人所作的诗题之外，又增加几十首。在他们共同的歌咏题目当中，有关音乐特别是朝廷音乐的设置问题是主要题材，共有七首。李诗现已散佚，只有在元的和诗中保留了李诗的一些自注内容。从中可以看出他们对音乐有比较一致的看法：倡导古乐，反对俗乐。这主要体现在《华原磬》、《五弦弹》、《立部伎》当中。如元稹《华原磬》云：

泗滨浮石裁为磬，古乐疏音少人听。工师小贱牙旷稀，不辨邪声嫌雅正。正声不屈占调高，钟律参差管弦病。铿金戛瑟徒相杂，投玉敲冰杳然零。华原软石易追琢，高下随人无雅郑。弃旧美新由乐胥，自此黄钟不能竞。玄宗爱乐爱新乐，梨园弟子承恩横。霓裳才彻胡骑来，云门未得蒙亲定。我藏古磬藏在心，有时激作南风咏。伯夔曾抚野兽驯，仲尼暂叩春雷盛。何时得向筇簾悬，为君一吼君心醒。愿君每听念封疆，不遗豺狼剿人命。<sup>⑨</sup>

前述曾说，盛唐人所谓的正声就是指郊庙颂歌，而元白在这里，只是以乐器的新旧来判定是否为正声。他对唐玄宗爱新乐，梨园弟子习新乐很不以为然，认为这是对古乐的破坏。元稹《立部伎》题下小注云：“李传云：太常选坐部伎，无性识者退入立部伎，又选立部伎，无性识者退入雅乐部，则雅乐可知矣。李君作歌以讽焉。”<sup>⑩</sup>



他们对盛唐以来朝廷不重视雅乐,只重视俗乐的情形表现出鲜明的反对态度。白居易在《立部伎》题下也引述了李绅这段话,并表明主旨就是“刺雅乐之替也。”<sup>④</sup>其《五弦弹》题下标明主旨云:“恶郑之夺雅也。”诗云:“正始之音其若何?朱弦疏越清庙歌。一弹一唱再三叹,曲淡节稀声不多。融融曳曳召元气,听之不觉心平和。人情重今多贱古,古琴有弦人不抚。更从赵璧艺成来,二十五弦不如五。”<sup>⑤</sup>《秦中吟·五弦》亦云:“嗟嗟俗人耳,好今不好古。”<sup>⑥</sup>类似这种对俗乐的批评,白诗中还有多处。

倡导雅乐,反对俗乐还表现在反对胡乐上。元白等人在新乐府中表现出明确的严华夷之辨的观念。这种观念,固然是安禄山等胡人的反叛引起的人们对胡人的排斥心理在起作用,但仅从音乐的角度来说,是因为俗乐很大程度上就是胡乐。所谓“自开元、天宝间,歌者杂用胡夷里巷之曲。”因而反对胡乐,也就是维护雅乐。这一主题主要体现在《法曲》、《骠国乐》、《胡旋女》、《蛮子朝》等篇当中。如白居易《法曲歌》:

法曲法曲歌(大定),积德重熙有余庆。永徽之人舞而咏。法曲法曲舞(霓裳),政和世理音洋洋。开元之人乐且康。法曲法曲歌(堂堂),堂堂之庆垂无疆!中宗、肃宗复鸿业,唐祚中兴万万叶。法曲法曲合夷歌,夷声邪乱华声和。以乱干和天宝末,明年胡尘犯宫阙。乃知法曲本华风,苟能审音与政通。一从胡曲相参错,不辨兴衰与哀乐。愿求牙旷正华音,不令夷夏相交侵。

在他们看来,以胡乐掺入华乐,会直接威胁到华夏政治的兴衰,因而一定要将这一事情料理清楚。诗中自注云:“法曲虽似失雅音,盖诸夏之声也,故历朝行焉。玄宗虽雅好度曲,然未尝使蕃、汉杂奏;天宝十三载,始诏诸道调法曲与胡部新声合作,识者深异之。明年冬而安禄山反也。”<sup>⑦</sup>在今人看来,这种说法有些荒诞,但反映

了人们对音乐的重视,因为在古人的心目中,音乐的风格如何与国运的兴衰密切相关。这也是元白等人改革政治,先从整顿音乐开始的用意所在。

元白等人主张在音乐的内容上恢复古雅,但在形式上却采用了适应当时音乐的新题乐府的形式。这就很好地处理了新乐府复与变的关系,使新乐府获得成功。其情形好比古文运动:以往人们写作古文,首先想到的是学习《尚书》作文,结果并不成功,直到韩柳将明道和作文分开,大力创新,才写出了成功的散文。盛唐以来,自元德秀开始,人们就试图对朝廷的音乐进行改造,但由于这种改造从内容到形式都将时下音乐排斥在外,走上了恢复古乐古诗的死胡同,一直没有成功。直到王建、张籍,才抛弃了这一思路,将讽谕现实和时下音乐结合起来,从而写出有声有色的乐府歌诗。元稹、白居易进一步将其发扬光大,并在理论上做了明确的阐发。

《新唐书·元德秀传》云:“德秀以为王者作乐崇德,天人之极致。而辞章不称,是无乐也。作《破阵乐》辞,以订商周。”<sup>⑧</sup>在元德秀的时代,朝廷的音乐已经达到了彬彬之盛的局面,而元德秀认为不理想,要按照商周时代的标准重新为之作“辞章”。《明皇杂录》载:“玄宗在东洛,大酺于五凤楼下,命三百里县令、刺史率其声乐来赴阙者,或谓令较其胜负而赏罚焉。”<sup>⑨</sup>人们竞相作那些歌功颂德的歌舞,惟独他作歌以讽谕现实。

元德秀的朋友萧颖士也是一样,对俗下的歌诗创作表示不满,学习《诗经》,作质木无文的古歌词。如《江有枫一篇十章》、《菊荣一篇五章》、《凉雨一章》、《有竹一篇七章》、《江有归舟三章》。这些诗采用四言、分章的形式,题下有序,阐明主旨,明确地表明兴寄的主旨,如《江有枫一篇十章》序云:“江有枫,思陆郑二友吴会旧游,且疾谗也。”<sup>⑩</sup>《菊荣一篇五章》序云:“菊荣,酬赠离,且申志也。”<sup>⑪</sup>这种形式,后来为元白新乐府所采用,但元白却没有采用古板的四言的形式,而是采用通俗的五七言甚至是杂言的形式。

元德秀是元结的从兄兼业师，元结深受其影响。其《补乐歌十首序》与元德秀欲作《破阵乐》的动机很相似，复古的意识特别明显。其序云：“自伏羲氏至于殷室，凡十代，乐歌有其名，无其辞，考之传记义或存焉。呜呼！乐声自太古始，百世之后，尽亡古音；呜呼！乐歌自太古始，百世之后，遂亡古辞。今国家追复纯古，列祠往帝，岁时荐享，则必作乐，而无《云门》、《咸池》、《韶》、《夏》之声，故探其名义以补之。诚不足全化金石，反正宫羽，而或存之，犹乙乙冥冥，有纯古之声。岂几乎司乐君子，道和焉尔。凡十篇十有九章，各引其义以序之，命曰《补乐歌》。”<sup>⑧</sup>元结在这些制礼作乐的工作中，也有意识地加入了讽谕成分，变雅颂为国风。如作于天宝丁亥年间的《二风诗》，其中分《治风诗五篇》、《乱风诗五篇》，讽谕鉴诫的用意非常明显。

元结也看到了诗入乐的感染力是不可低估的，也作五言的乐府诗，意在使这些歌诗能播于乐章。其《系乐府序》云：“天宝辛未（疑辛卯之讹）中，元子将前世尝可称叹者为诗十二篇，为引其义以名之，总命曰‘系乐府’。古人咏歌，不尽其情声者，化金石以尽之，其欢怨甚邪戏。尽欢怨之声者，可以上感于上，下化于下，故元子系之。”<sup>⑨</sup>与后来白居易所说的“根情，苗言，花声，实义”很相近，他是力求使自己的乐府诗能够入乐的。其中《欸乃曲》一篇：“谁能听《欸乃》，《欸乃》感人情。不恨湘波深，不怨湘水清。所嗟岂敢道，空羨江月明。昔闻扣断舟，引钓歌此声。始歌悲风起，歌竟愁云生。遗曲今何在，逸为《渔父行》。”<sup>⑩</sup>《欸乃曲》就是采用当时民间乐曲，元结以此为题，用意很明显，那就是要使这些诗能够入乐传唱。大历中他还曾作七言《欸乃曲五首》，其三云：“千里枫林烟雨深，无朝无暮有猿吟。停桡静听曲中意，好是云山韶濩音。”诗前有序云：“大历丁未中，漫叟结为道州刺史，以军事詣都使。还州，逢春水，舟行不进，作《欸乃五首》，令舟子唱之。盖以取适于道路云。”<sup>⑪</sup>诗成后会命舟人歌唱，可见元结具有强烈的使自己的诗入

乐的意识。但这些歌诗的创作在演唱上可能还不成功。任半塘《唐声诗》下编评论道：“本调元氏之作五首，俱非近体平仄，俱拗格，乃其特征。再五首内容，为作者谒官、问政，或自道其高人雅兴，并未写船夫生活或作民间情调。辞复雅驯，非当时船夫所能解；仅于其时其地、强使船夫一唱而已，却不得民间之自然推广也。《竹枝》、《柳枝》之辞，民俗性较强，使用普遍，与本调亦异。”<sup>⑧</sup>但不管怎么说，元结是努力使自己的诗演唱的。

元白新乐府运动的另一个前驱人物顾况，也曾作四言的乐府。今其集中有《上古之什补亡训传十三章》，形式上一如萧颖士、元结所采用的四言、题下有序的形式。顾况本来是善于歌诗创作的人，《旧唐书·李泌传》附《顾况传》云：“顾况者，苏州人。能为歌诗。”<sup>⑨</sup>《旧唐书·李泌传》亦云：“初，泌流放江南，与柳浑、顾况为人外之交，吟咏自适。”<sup>⑩</sup>但是顾况并没有使自己的歌诗创作与新乐府创作很好地结合起来，使意在讽谕的诗在形式上便于歌唱。

较元白早一些的王建、张籍也是歌诗方面的擅长人物。据《唐语林》记载：“张司业籍善歌行，李贺能为新乐府，当时言歌篇者，宗此二人。”<sup>⑪</sup>《唐才子传·王建传》云：“工为乐府歌行，格幽思远。二公之体，同变时流。”<sup>⑫</sup>所谓“格幽思远”，就是指他们的乐府寓有深意。所谓“二公之体，同时流变”，就是指他们的乐府创作能随着时代的潮流变化。王建的《水夫谣》、《田家行》、《当窗织》等新乐府诗，诗中多次转韵，很可能是为了演唱的需要而作的“同时流变”之体。白居易《读张籍古乐府》云：

张君何为者？业文三十春。尤工乐府诗，举代少其伦。为诗意如何？六义互铺陈。风雅比兴外，未尝著空文。读君《学仙》诗，可讽放佚君。读君《董公》诗，可海贪暴臣。读君《商女》诗，可感悍妇仁。读君《勤齐》诗，可劝薄夫敦。上可裨教化，舒之济万民。下可理情性，卷之善一身。始从青衿岁，迨此白发新。日夜秉笔吟，心苦力亦勤。时无采

诗官，委弃如泥尘。恐君百岁后，灭没人无闻。愿藏中秘书，百代不湮沦。愿播内乐府，时得闻至尊。言者志之苗，行者文之根。所以读君诗，亦知君为人。如何欲五十，官小身贱贫？病眼街西住，无人行到门！<sup>⑧</sup>

在白居易看来，张籍的诗就是理想的乐府诗。这些诗虽说是“古乐府”，但已经不是旧题乐府，而是寓有古意的新题乐府。可以说，到了王、张二人手中，复古与革新的矛盾得到了初步的解决。张王二人的新乐府创作，很可能是在互相切磋唱和中完成的，仅《乐府诗集》中所收“新乐府辞”中，张王同名之作就有《促促词》、《思远人》、《寄远曲》、《北邙行》等，此外，王建有《送衣曲》，张籍有《寄衣曲》，诗的体裁也很相近，不像是巧合。张王都是当时有名的歌诗作者，“同时流变”的“新体”诗，很可能是在相互切磋中完成的。

元白等人就是总结了自盛唐以来人们既复古又革新的矛盾，在内容上复古，在形式上革新，终于写出了新乐府。元稹的《乐府古题序》可以看作是他们对新乐府理论的一个总结：

刘补阙云：乐府肇于汉魏。按仲尼学《文王操》，伯牙作《流波》、《水仙》等操，齐棊沐作《雉朝飞》，卫女作《思归引》，则不于汉魏而后始，亦以明矣。况自《风》、《雅》，至于乐流，莫非讽兴当时之事，以贻后代之人。沿袭古题，唱和重复，于文或有短长，于义咸为赘剩。尚不如寓意古题，刺美见事，犹有诗人引古以讽之义焉。曹、刘、沈、鲍之徒，时得如此，亦复稀少。近代唯诗人杜甫《悲陈陶》、《哀江头》、《兵车》、《丽人》等，凡所歌行，率皆即事名篇，无复倚傍。予少时与友人乐天、李公垂辈，谓是为当，遂不复拟赋古题。

昨梁州见进士刘猛、李余各赋古乐府诗数十首，其中一二十章，咸有新意，予因选而和之。其有虽用古题，全无古义者，若《出门行》不言离别，《将进酒》特书列女之类是也。其或颇同古义，全创新词者，则《田家》止述军输、《捉捕》词先蝼蚁之类是也。刘、李二子方将极意于斯文，

因为粗明古今歌诗同异之音焉。<sup>⑨</sup>

在这里,元稹是从歌诗音乐的角度来论述乐府诗的发展过程,特别强调了歌诗创作与时变化的重要性,指出写古题不如借古题以讽时事,借古题以讽时事还不如作新题,这是对元德秀以来在形式上复古的彻底否定。而且,这一观点,不是元稹个人的看法,是他和白居易、李绅的共同观点。到了中唐,人们所说的“古乐府”已经不限于旧题乐府,有像《出门行》、《将进酒》那样的旧题,也有像《出家》、《捉捕词》这样的新题。而这种新题的乐府诗也被称为“古乐府”,正是人们在内容上复古与在形式上革新相结合的结果。

#### 注 释

- ① 见舒宝璋校注《唐才子传》,第5卷,第238页,郑州,中州古籍出版社,1987。
- ② 当然,韩孟诗派也有歌诗创作,如张籍《祭退之》:“北游偶逢公,盛语相称明。名因天下闻,传者入歌声。”《全唐诗》,第383卷,第4301页,北京,中华书局,1960。
- ③ 朱金城《白居易集笺校》,第45卷,第2789页,上海,上海古籍出版社,1988。
- ④ 朱金城《白居易集笺校》,第45卷,第2792页,上海,上海古籍出版社,1988。
- ⑤ 冀勤校点《元稹集》,第23卷,第255页,北京,中华书局,1982。
- ⑥ 《全唐诗》,第17卷,第179页,北京,中华书局,1960。
- ⑦ 《全唐诗》,第247卷,第2777页,北京,中华书局,1960。
- ⑧ 《全唐诗》,第263卷,第2918页,北京,中华书局,1960。
- ⑨ 《全唐诗》,第324卷,第3640页,北京,中华书局,1960。
- ⑩ 《全唐诗》,第332卷,第3710页,北京,中华书局,1960。
- ⑪ 朱金城《白居易集笺校》,第45卷,第2790页,上海,上海古籍出版社,1988。
- ⑫ 朱金城《白居易集笺校》,第65卷,第3551页,上海,上海古籍出版

- 社, 1988。
- ⑬ 朱金城《白居易集笺校》, 第 4 卷, 第 263 页, 上海, 上海古籍出版社, 1988。
- ⑭ 见张伯伟《全唐五代诗格校考》, 第 145 页, 西安, 陕西人民教育出版社, 1996。
- ⑮ 明陶宗仪等编《说郛三种·一百二十卷本》, 第 111 卷, 第 5141—5142 页, 上海, 上海古籍出版社, 1988。
- ⑯ 《旧唐书》, 第 190 卷下, 第 5053 页, 北京, 中华书局, 1975。
- ⑰ 《乐府诗集》, 第 77 卷, 第 820 页, 上海, 上海古籍出版社, 1998。
- ⑱ 《乐府诗集》, 第 90 卷, 第 955 页, 上海, 上海古籍出版社, 1998。
- ⑲ 冀勤校点《元稹集》, 第 17 卷, 第 202 页, 北京, 中华书局, 1982。
- ⑳ 《全唐诗》, 第 481 卷, 第 5471 页, 北京, 中华书局, 1960。
- ㉑ 《全唐诗》, 第 114 卷, 第 1163 页, 北京, 中华书局, 1960。
- ㉒ 《全唐诗》, 第 804 卷, 第 9053 页, 北京, 中华书局, 1960。
- ㉓ 朱金城《白居易集笺校》, 第 24 卷, 第 1677 页, 上海, 上海古籍出版社, 1988。
- ㉔ 《全唐诗》, 第 38 卷, 第 492 页, 北京, 中华书局, 1960。
- ㉕ 《旧唐书》, 第 190 卷下, 第 5053 页, 北京, 中华书局, 1975。
- ㉖ 朱金城《白居易集笺校》, 第 15 卷, 第 956 页, 上海, 上海古籍出版社, 1988。
- ㉗ 《全唐诗》, 第 497 卷, 第 5651 页, 北京, 中华书局, 1960。
- ㉘ 冀勤校点《元稹集》, 第 23 卷, 第 254 页, 北京, 中华书局, 1982。
- ㉙ 《乐府诗集》, 第 90 卷, 第 955 页, 上海, 上海古籍出版社, 1998。
- ㉚ 《唐音癸签》, 第 15 卷, 第 174 页, 上海, 上海古籍出版社, 1981。
- ㉛ 朱金城《白居易集笺校》, 第 3 卷, 第 180 页, 上海, 上海古籍出版社, 1988。
- ㉜ 朱金城《白居易集笺校》, 第 1 卷, 第 5 页, 上海, 上海古籍出版社, 1988。
- ㉝ 朱金城《白居易集笺校》, 第 3 卷, 第 136 页, 上海, 上海古籍出版社, 1988。
- ㉞ 《旧唐书》, 第 166 卷, 第 4333 页, 北京, 中华书局, 1975。

- ③⑤ 朱金城《白居易集笺校》，第18卷，第1213页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ③⑥ 朱金城《白居易集笺校》，第12卷，第646—647页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ③⑦ 《元白诗笺证稿》，第5章，第120—121页，上海，上海古籍出版社，1978。
- ③⑧ 傅璇琮《唐人选唐诗新编》，第691页，西安，陕西人民教育出版社，1996。
- ③⑨ 傅璇琮《唐人选唐诗新编》，第704—709页，西安，陕西人民教育出版社，1996。
- ④⑩ 朱金城《白居易集笺校》，第45卷，第2793页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ④⑪ 《唐摭言》，第15卷，第160页，上海，上海古籍出版社，1978。
- ④⑫ 《国语》，第1卷，第3页，长沙，岳麓书社，1988。
- ④⑬ 见孙诒让《墨子间诂》，第12卷，《诸子集成》，第4册，第275页，上海，上海书店，1986。
- ④⑭ 《旧唐书》，第28卷，第1039页，北京，中华书局，1975。
- ④⑮ 《全唐文》，第796卷，第3702页，上海，上海古籍出版社，1990。
- ④⑯ 《全唐诗》，第609卷，第7025页，北京，中华书局，1960。
- ④⑰ 《旧唐书》，第166卷，第4333页，北京，中华书局，1975。
- ④⑱ 《乐府诗集》，第90卷，第955页，上海，上海古籍出版社，1998。
- ④⑲ 《诗薮》，第112页，上海，上海古籍出版社，1958。
- ⑤⑩ 《唐声诗》上编“弁言”，第1页，上海，上海古籍出版社，1982。
- ⑤⑪ 《唐声诗》上编，第54页，上海，上海古籍出版社，1982。
- ⑤⑫ 《唐声诗》下编，第20页，上海，上海古籍出版社，1982。
- ⑤⑬ 见丁福保编，郭绍虞校订《清诗话》，第40页，上海，上海古籍出版社，1963。
- ⑤⑭ 见丁福保编，郭绍虞校订《清诗话》，第928页，上海，上海古籍出版社，1963。
- ⑤⑮ 《唐声诗》上编，第505—506页，上海，上海古籍出版社，1982。
- ⑤⑯ 《唐声诗》上编，第51页，上海，上海古籍出版社，1982。



- ⑤⑦ 《唐声诗》上编,第50页,上海,上海古籍出版社,1982。
- ⑤⑧ 白居易《琵琶行》本来就是能唱的,这从他诗和序中就可以看出:“莫辞更坐弹一曲,为君翻作琵琶行。”所谓“翻”就是依谱制词或演奏歌曲的意思。刘禹锡《杨柳枝》云:“请君莫奏前朝曲,听唱新翻杨柳枝。”(瞿蜕园《刘禹锡集笺证》,第27卷,第858页,上海,上海古籍出版社,1989。)欧阳修《玉楼春》:“离歌切莫翻新阕,一曲能教肠寸结。”(《全宋词》,第132页,北京,中华书局,1965。)可以肯定,白氏的“翻作”与文人之间的赠答是不一样的。而序中说:“因为长句,歌以赠之”(朱金城《白居易集笺校》,第12卷,第685页,上海,上海古籍出版社,1988。),更说明不是一般的赠阅。
- ⑤⑨ 《唐声诗》上编,第499—500页,上海,上海古籍出版社,1982。
- ⑥⑩ 朱金城《白居易集笺校》,第1卷,第5页,上海,上海古籍出版社,1988。
- ⑥⑪ 《唐声诗》下编,第513页,上海,上海古籍出版社,1982。
- ⑥⑫ 《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》,第121页,北京,中华书局,1996。
- ⑥⑬ 《新唐书》,第203卷,第5788页,北京,中华书局,1975。
- ⑥⑭ 清王琦等《李贺诗歌集注》,第3卷,第204页,上海,上海古籍出版社,1977。
- ⑥⑮ 朱金城《白居易集笺校》,第3卷,第140页,上海,上海古籍出版社,1988。
- ⑥⑯ 《全唐诗》,第4卷,第47页,北京,中华书局,1960。
- ⑥⑰ 《全唐文》,第485卷,第2197页,上海,上海古籍出版社,1990。
- ⑥⑱ 傅璇琮《唐人选唐诗新编》,第456页,西安,陕西人民教育出版社,1996。
- ⑥⑲ 朱金城《白居易集笺校》,第65卷,第3550—3551页,上海,上海古籍出版社,1988。
- ⑦⑩ 朱金城《白居易集笺校》,第4卷,第263页,上海,上海古籍出版社,1988。
- ⑦⑪ 朱金城《白居易集笺校》,第45卷,第2790—2791页,上海,上海古籍出版社,1988。
- ⑦⑫ 冀勤校点《元稹集》,第30卷,第352—353页,北京,中华书局,

- 1982。
- ⑦③ 朱金城《白居易集笺校》，第16卷，第1053页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ⑦④ 《全唐诗》，第608卷，第7018页，北京，中华书局，1960。
- ⑦⑤ 《全唐诗》，第419卷，第4614—4615页，北京，中华书局，1960。
- ⑦⑥ 朱金城《白居易集笺校》，第3卷，第136页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ⑦⑦ 朱金城《白居易集笺校》，第45卷，第2795页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ⑦⑧ 《乐府诗集》，第75卷，第797—798页，上海，上海古籍出版社，1998。
- ⑦⑨ 《全唐诗》，第419卷，第4615—4616页，北京，中华书局，1960。
- ⑧⑩ 《全唐诗》，第419卷，第4617页，北京，中华书局，1960。
- ⑧⑪ 朱金城《白居易集笺校》，第3卷，第150页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ⑧⑫ 朱金城《白居易集笺校》，第3卷，第188—189页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ⑧⑬ 朱金城《白居易集笺校》，第2卷，第94页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ⑧⑭ 朱金城《白居易集笺校》，第3卷，第145页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ⑧⑮ 《新唐书》，第194卷，第5565页，北京，中华书局，1975。
- ⑧⑯ 《明皇杂录》卷下，第26页，北京，中华书局，1994。
- ⑧⑰ 《全唐诗》，第154卷，第1591页，北京，中华书局，1960。
- ⑧⑱ 《全唐诗》，第154卷，第1592页，北京，中华书局，1960。
- ⑧⑲ 《全唐诗》，第240卷，第2693页，北京，中华书局，1960。
- ⑧⑳ 《全唐诗》，第240卷，第2696页，北京，中华书局，1960。
- ⑧㉑ 《全唐诗》，第240卷，第2697页，北京，中华书局，1960。
- ⑧㉒ 《全唐诗》，第240卷，第2717页，北京，中华书局，1960。
- ⑧㉓ 《唐声诗》下编，第513页，上海，上海古籍出版社，1982。
- ⑧㉔ 见《旧唐书》，第130卷，第3625页，北京，中华书局，1975。

- ⑤ 见《旧唐书》，第130卷，第3624页，北京，中华书局，1975。
- ⑥ 见周勋初《唐语林校证》，第2卷，第146页，北京，中华书局，1987。
- ⑦ 见舒宝璋校注《唐才子传》，第4卷，第186页，郑州，中州古籍出版社，1987。
- ⑧ 朱金城《白居易集笺校》，第1卷，第5页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ⑨ 冀勤校点《元稹集》，第23卷，第255页，北京，中华书局，1982。

## 第二节 元白等人的歌诗创作

一、中唐歌诗生产的新特点。进入中唐以来，歌诗生产出现了新的特点，其最突出的表现就是歌诗作者与歌者之间的合作关系变得更加密切。元白等人的歌诗创作就是在与歌者的密切合作中完成的，所以考察元白等人的歌诗创作，必须首先对中唐歌诗艺术生产的特点进行分析。

这一新特点主要表现在以下几个方面：第一，高水平的歌舞表演向更广的范围扩散，给诗人提供了更多的与歌唱者合作的机会。安史之乱爆发，“梨园弟子散如烟”，原来聚集在京城的上伶流落到全国各地。《新唐书·礼乐志》载：“（玄宗）君臣共为荒乐，当时流俗多传其事以为盛。其后巨盗起，陷两京，自此天下用兵不息，而离宫苑囿遂以荒堙，独其余声遗曲传人间，闻者为之悲凉感动。”<sup>①</sup>从杜甫《江南逢李龟年》中可以看出这位盛唐的大歌唱家乱后也流落到江南。唐代流传下来的这类梨园弟子飘散各地的故事有很多。且看唐段安节《琵琶录》和《乐府杂录》两段记载：

开元中，梨园有骆供奉、贺怀知、雷海清。其乐器或以石为槽，鸛鸡筋作弦，用铁拨弹之。安史之乱，流落于外。有举子口白秀才，寓止京师。偶值宫娃弟子出在民间，白即纳一妓焉。跨驴之洛，其夜风清月

朗,是丽人忽唱新声,白惊,遂不复唱。逾年,因游灵武,李灵曜尚书广场设筵,白预坐末,广张妓乐。至有唱《何满子》者,四坐倾听,俱称绝妙。白曰:“某有伎人,声调殊异于此。”便召至,短髻薄妆,态度闲雅。发问曰:“适唱何曲?”曰:“《何满子》。”遂品调,举袂发声,清亮激昂,诸乐不能逐。部中有一面琵琶,声韵高下,拢捻揭掩,节拍无差。遂问曰:“莫是宫中胡二娣否?”胡复问曰:“莫是梨园骆供奉否?”二人相对洳澜,歔歔不已。<sup>②</sup>

明皇朝有韦青,本是士人,尝有诗:“三代主纶诰,一身能唱歌。”青官至金吾将军。开元中,内人有许和子者,本古州永新县乐家女也,开元末选入宫,即以永新名之,籍于宜春院。既美且慧,善歌,能变新声。韩娥、李延年歿后千余载,旷无其人至永新始继其能。遇高秋朗月,台殿清虚,喉啜一声,响传九陌。明皇尝独召李谟吹笛逐其歌,曲终管裂,其妙如此。……泊渔阳之乱,六宫星散,永新为一士人所得。韦青避地广陵,因月夜凭栏于小河之上,忽闻舟中奏《水调》者,曰:“此永新歌也!”乃登舟与永新对泣久之。青始亦晦其事。后士人卒与其母之京师,竟歿于风尘。及卒,谓其母曰:“阿母钱树子倒矣!”<sup>③</sup>

原来只有在宫廷、王公贵主之家中演唱的歌舞,到中唐以后,因流落而普及到民间,这在一定程度上促进了歌舞艺术的繁荣。我们从中晚唐人的作品中,可以经常看到对高水平的艺术演奏的描写。高水平艺术的普及拉近了诗人与歌者之间的距离,从而给歌诗创作带来了新的特点。初、盛唐时期,高水平的艺术表演集中在京师,歌诗创作,尤其是带有探索性的歌诗创作也集中在京师。到了中晚唐,高水平的歌舞表演在京师以外的许多地方都有进行,使诗人们(当时的诗人不论做官与否,多半时间不在京城)与高水平的歌者合作的机会大大增加。而高水平的歌舞表演是刺激诗人们进行歌诗创作的一个重要的条件,因为只有高水平的歌者才能更好地体会诗的含义,将诗的意蕴唱出来,并将曲调不断翻新,要求有新的歌诗创作。例如白居易在江州,听的是“呕哑嘲哳难为听”的

“山歌与村笛”，在这种情况下，自然难以与之进行歌诗创作。可是当他在浔阳江头遇见琵琶女时，便为其“翻作”了《琵琶行》。后来白居易作苏、杭刺史时，曾与著名歌者商玲珑、杨琼等人长期合作。

第二，中晚唐以来，官伎制度进一步普及，张祜《陪范宣城北楼夜宴》诗中所写的“华轩敞碧流，官妓拥诸侯”<sup>④</sup>的情景，当是普遍的现象。同时士大夫蓄养私伎风气更盛，这些都为诗人的歌诗创作提供了更大的方便。在盛唐，只有边塞的幕府中有歌者，其它幕府中并不多见。到中唐，听歌看舞是诗人们的日常生活，涉及到这方面内容的诗数不胜数。如白居易《小童薛阳陶吹觱篥歌》：“明旦公堂陈筵席，主人命乐娱宾客。”<sup>⑤</sup>其《代书诗一百韵寄微之》注云：“抛打曲有《调笑》，饮酒有《卷白波》。”<sup>⑥</sup>《晚春欲携酒寻沈四著作先以六韵寄之》：“最忆《阳关》唱，真珠一串歌”，注：“沈有讴者善唱‘西出阳关无故人’词。”<sup>⑦</sup>又《醉题沈子明壁》：“我有《阳关》君未闻，若闻亦应愁煞君。”<sup>⑧</sup>他有《听歌六绝句》，对《乐世》、《水调》、《想夫怜》、《何满子》、《离别难》等歌做了有专业水准的描写。他还曾指出《渭城曲》第四声是其中的第三句，等等，说明他对音乐歌舞非常精通。德宗贞元年间，白居易、元稹同居长安，白居易追记此时生活云：“《师子》寻前曲，声儿出内坊。”“选胜移银烛，邀欢举玉觞。”“旧曲翻《调笑》，新声打《义扬》。多情推阿软，巧语许秋娘。”<sup>⑨</sup>白居易《代诸妓赠送周通判》、《代谢好答崔员外》、《湖上醉中代诸妓寄严郎中》、《九日代罗樊二妓招舒著作》、《忆旧游》、《醉戏诸妓》、《忆杭州梅花因叙旧游》、《宴后题府中水堂》等诗，全是为官妓作的。其中提到的官妓名如商玲珑、谢好、陈宠、沈平、李媚、张态、杨琼等达二十名。白居易《霓裳羽衣歌》中曾详细地描写了与歌者合作的情形：

我昔元和侍宪皇，曾陪内宴宴昭阳。千歌百舞不可数，就中最爱《霓裳舞》。舞时寒食春风天，玉钩栏下香案前。案前舞者颜如玉，不着

人家俗衣服。虹裳霞帔步摇冠，钿纓累累佩珊珊。婷婷似不任罗绮，顾听乐悬行复止。磬箫笙笛递相搀，击擗弹吹声邈迤。凡法曲之初，众乐不齐，唯金石丝竹次第发声，《霓裳序》初亦复如此。散序六奏未动衣，阳台宿云慵不飞。散序六遍无拍，故不舞也。中序擘騷初入拍，秋竹竿裂春冰拆。中序始有拍，亦名拍序。飘然转旋去声回雪轻，嫣然纵送游龙惊。小垂手后柳无力，斜曳裾时云欲生。四句皆《霓裳舞》之初态。烟蛾敛略不胜态，风袖低昂如有情。上元点鬟招萼绿，王母挥袂别飞琼。许飞琼、萼绿华，皆女仙也。繁音急节十二遍，跳珠撼玉何鏗铮。《霓裳曲》十二遍而终。翔鸾舞了却收翅，唤鹤曲终长引声。凡曲将毕，皆声拍促速，唯《霓裳》之末，长引一声也。当时乍见惊心目，凝视谛听殊未足。一落人间八九年，耳冷不曾闻此曲。浚城但听山魃语，巴峡唯闻杜鹃哭。予自江州司马转忠州刺史。移领钱唐第二年，始有心情问丝竹。玲珑箜篌谢好箏，陈宠箜篌沈平笙。清弦脆管纤纤手，教得《霓裳》一曲成。白玲珑已下，皆杭之妓名。虚白亭前湖水畔，前后祇应三度按。便除庶子抛却来，闻道如今各星散。今年五月至苏州，朝钟暮角催白头。贪看案牍常侵夜，不听笙歌直到秋。秋来无事多闲闷，忽忆《霓裳》无处问。闻君部内多乐徒，问有《霓裳舞》者无？答云七县十万户，无人知有《霓裳舞》。唯寄长歌与我来，题作《霓裳羽衣谱》。四幅花笺碧间红，《霓裳》实录在其中。千姿万状分明见，恰与昭阳舞者同。眼前仿佛睹形质，昔日今朝想如一。疑从魂梦呼召来，似著丹青图写出。我爱《霓裳》君合知，发于歌咏形于诗。君不见，我歌云，惊破《霓裳羽衣曲》。《长恨歌》云。又不见，我诗云，曲爱《霓裳》未拍时。钱唐诗云。由来能事皆有主，杨氏创声君造谱。开元中西凉府节度使杨敬述造。君言此舞难得人，须是倾城可怜女。吴妖小玉飞作烟，夫差小女死后，形见于王。其母抱之，霏微若烟雾散空。越艳西施化为土。娇花巧笑久寂寥，娃馆苕萝空处所。如君所言诚有是，君试从容听我语。若求国色始翻传，但恐人间废此舞。妍媸优劣宁相远，大都只在人抬举。李娟张态君莫嫌，亦拟随宜且教取。娟、态，苏妓之名。<sup>⑩</sup>

从中可以看出，元白均是音乐方面的专家，他们能根据过去的记忆和舞谱，指导歌妓排演完整的《霓裳羽衣舞》，苏杭二地有名有姓的歌妓，多人参与其间。这种合作是深层次的，与一般的诗人写一首

诗,交给歌者演唱相比,内容丰富许多。在这种合作当中,诗人与歌者之间是一种知音的关系。如明代何良俊《四友斋丛说》卷三十三“娱老”云:“白太傅诗云:‘古人唱歌兼唱情,今人唱歌惟唱声。欲说向君君不会,试将此语问杨琼。’今安得此辈而与以论曲哉?”<sup>⑩</sup>

在官妓盛行的同时,蓄养家妓的风气更加盛行。这在当时的诗人的作品中也随处可见。白居易有家妓小蛮、樊素等多人。以至于后来的诗评家曾在诗话中统计白居易到底有多少家妓。李逢吉家里有歌妓四十余人,还要强占别人的歌妓:“太和初,有为御史分务洛京者,子孙官显,隐其姓名。有妓善歌,时称尤物。时太尉李逢吉留守,闻之,请一见,特说延之。不敢辞,盛妆而往。李见之,命与众姬相面。李妓且四十余人,皆处其下。既入,不复出。顷之,李以疾辞,遂罢坐,信宿绝不复知。怨叹不能已,为诗两篇投献。明日见李,但含笑曰:‘大好诗。’遂绝。诗曰:‘三山不见海沉沉,岂有仙踪尚可寻。青鸟去时云路断,嫦娥归处月宫深。纱窗遥想春相忆,书幌谁怜夜独吟。料得此时天上月,只应偏照两人心。’”<sup>⑪</sup>刘禹锡还因为一首诗从李绅那里得来一个歌妓:“刘尚书禹锡罢和州,为主客郎中、集贤学士。李司空罢镇在京,慕刘名,尝邀至第中,厚设饮馔。酒酣,命妙妓歌以送之。刘于席上赋诗曰:‘鬢髻梳头宫样妆,春风一曲杜韦娘。司空见惯浑闲事,断尽江南刺史肠。’李因以妓赠之。”<sup>⑫</sup>司空见惯,可见李家歌者之多。家有歌者,诗人与之合作就更方便了。白居易《不能忘情吟》、《醉吟先生传》中详细地叙述了他如何教家妓演唱歌舞的情景。其著名的歌诗《杨柳枝》就是他根据“洛下新声”所作的歌诗并叫樊素等家妓演唱的。

第三,商业性的艺术表演更为普遍,歌诗创作进一步走向商业化。《唐诗纪事》说李益“《受降城闻笛》诗,教坊乐人取为声乐度曲。”<sup>⑬</sup>《旧唐书·李益传》:“李益,故宰相揆族子,于诗尤所长。贞

元末，名与宗人贺相埒。每一篇成，乐工争以赂求取之，被声歌，供奉天子。至《征人》、《早行》等篇，天下皆施之图绘。”<sup>⑥</sup>可见歌诗创作已经进入了商业的运作状态。元白是当时最为走红的歌诗作者，他们的名字就是著名品牌，他们的作品，在当时的文化艺术市场上最为畅销。而元白对他们的创作能产生这种名牌效应，感到沾沾自喜。这一点我们从元稹的《酬乐天余思不尽加为六韵之作》的诗句下的自注中可以清楚地看出：

律吕同声我尔身，文章君是一伶伦。众推贾谊为才了，帝喜相如作侍臣。乐天先有《秦中吟》及《百节判》，皆为书肆市贾题其卷云：“白才子文章。”又乐天知制造词云：“览其词赋，喜与相如并处一时。”次韵千字曾报答，乐天曾寄予千字律诗数首，予皆次用本韵酬和。后来遂以成风耳。直词三道共经纶。……元诗驳杂真难辨，后辈好伪作千字，传流诸处。自到会稽已有人写《宫词》百篇及《杂诗》两卷，皆云是予所撰。及手勘验，无一篇是者。白朴流传用转新。乐天于翰林中书，取书诏批答词等，撰为程式，禁中号曰白朴。每有新入学士求访，宝重过于六典也。……<sup>⑦</sup>

有人假冒，心里却很高兴，津津乐道，无奈的话语掩饰不住内心的喜悦。白居易《与元九书》云：

日者又闻亲友间说，礼吏部举选人，多以仆私试赋判传为准则的。其余诗句，亦往往在人口中。仆悉然自愧，不之信也。及再来长安，又闻有军使高霞寓者，欲娉倡妓。妓大夸曰：“我诵得白学士《长恨歌》，岂同他妓哉？”由是增价。又足下书云：到通州日，见江馆柱间有题仆诗者，复何人哉？又昨过汉南口，适遇主人集众乐娱他宾，诸妓见仆来，指而相顾曰：“此是《秦中吟》、《长恨歌》主耳。”自长安抵江西，三四千里，凡乡校、佛寺、逆旅、行舟之中，往往有题仆诗者。士庶、僧徒、嫖妇、处女之口，每每有咏仆诗者。此诚雕虫之戏，不足为多。然今时俗所重，正在此耳。<sup>⑧</sup>



“时俗所重”，说的正是他的诗因合于流俗而受到欢迎的情景。作者虽然表示不以为意，其实心里是沾沾自喜的。元白的作品有时还被卖到了国外。元稹《白氏长庆集序》云：

予始与乐天同校秘书之名，多以诗章相赠答。……巴蜀江楚间洎长安中少年，递相仿效，竞作新词，自谓为“元和诗”。……然而二十年间，禁省、观寺、邮候墙壁之上无不书，王公妾妇、牛童马走之口无不道。至于缮写模勒，炫卖于市井，或持之以交酒茗者，处处皆是。扬、越间多作书模勒乐天及予杂诗，卖于市肆之中也。其甚者，有至于盗窃名姓，苟求自售，杂乱间厕，无可奈何！予于平水市中，见村校诸童竞习诗，召而问之，皆对曰：“先生教我乐天、微之诗。”固亦不知予之为微之也。又鸡林贾人求市颇切，自云：本国宰相每以百金换一篇。其甚伪者，宰相辄能辨别之。自篇章已来，未有如是流传之广者。<sup>⑧</sup>

的确，自有文学以来，还没有像元白诗这样“流传之广者”。而这种流传之广，已经加入了商品流通的助力。当诗被人炒作成为可以直接用来换酒换茶的通货时，它已经不是简单的艺术品，而是成为一种商品。再从作者的角度来说，作品被高度的商品化，使他们感到欢欣鼓舞，大大激发了他们创作的积极性。至于元白在这种商品化的过程中是不是获得了经济利益，还有待于进一步考证。值得思考的是元稹在为白集作序时以大部分篇幅渲染这些，并认为这些才是“叙文之要”，<sup>⑨</sup>大有为自己和白文作广告的意味。

总而言之，进入中唐以后，由于歌舞艺术表演的进一步普及，歌诗创作出现了新的特点。其中最重要的是拉近了文人与演艺界之间的距离，文人与歌者之间的关系变得更加密切。在盛唐，诗人和歌者之间还有一段距离，较普遍的情形是歌者选才子们的诗演唱，歌诗作者与歌者之间，往往互不相识。如旗亭画壁当中，高适、王昌龄、王之涣三人只是躲在一旁听歌者们的唱歌，像李白那样作诗以后，直接被歌者演唱的情形还不普遍，一般诗人与演艺界没有

经常性的合作关系,只有像王维身为大乐丞,歌唱家李龟年每每请其指点一二。进入中唐以来,诗人与演艺界的关系一下变得密切了,他们用不着再静候着歌者来评判自己诗名的高下,而是主动地选择那些著名的歌者来演唱自己的歌诗。即所谓“故妓数人凭问讯,新诗两首倩流传”。元白诗中关于与歌者往来的作品有很多。如《诗话总龟》卷四十“乐府门”云:

商玲珑,余杭之歌者。白公守郡日与歌曰:“罢胡琴,掩瑶瑟,玲珑再拜当歌出。莫为使君不解歌,听唱黄鸡与白日。黄鸡催晓丑前鸣,白日催人酉后没。腰间红绶系未稳,照里朱颜看已失。玲珑玲珑奈老何,使君歌了汝更歌。”元微之在越州,闻之,厚币来邀,乐天即时遣去,到越州,住月余,使尽歌所唱之曲,即赏之。后遣之归,作诗送行,兼寄乐天曰:“休遣玲珑唱我词,我词都是寄君诗。却向江边整回棹,月落潮平是去时。”<sup>②</sup>

可以看出,商玲珑是元白诗的重要传播者。在元白等人集中,像这样的公私歌妓还有谢好好、杨琼、阿软、刘采春等几十人,诗人们是有意识地借歌者来传播自己作品的。元稹《酬友封话旧叙怀十二韵》云:“怜君诗似涌,赠我笔如飞。会遣诸伶唱,篇篇入禁闱。”<sup>③</sup>《封书》:“书出《步虚》三百韵,蕊珠文字在人间。”<sup>④</sup>白居易守杭日,作《闻歌妓唱严郎中诗因以绝句寄之》:“已留旧政布中和,又付新词与艳歌。”<sup>⑤</sup>又《醉戏诸妓》:“席上争飞使君酒,歌中多唱舍人诗。”<sup>⑥</sup>如白居易《杨柳枝二十韵》:

小妓携桃叶,新歌踏柳枝。妆成剪烛后,醉起拂衫时。绣履娇行缓,花筵笑上迟。身轻委回雪,罗薄透凝脂。笙引簧频暖,筝催柱数移。乐童翻怨调,才子与妍词。便想人如树,先将发比丝。风条吹两带,烟叶帖双眉。口动樱桃破,鬟低翡翠垂。枝柔腰袅娜,萼嫩手葳蕤。鹤唳晴呼伴,猿哀夜叫儿。玉敲音历历,珠贯字累累。袖为收声点,钗因赴

节遗。重重遍头别，一一拍心知。塞北愁攀折，江南苦别离。黄遮金谷岸，绿映杏园池。春惜芳华好，秋怜翠色衰。取来歌里唱，胜向笛中吹。由罢那能别，情多不自持。缠头无别物，一首断肠诗。<sup>⑤</sup>

这里清楚地叙述了诗人与歌者之间的密切合作关系：才子为歌者作诗，所用的格调是“洛下新声”，演唱的效果非常好。诗人听歌所需的费用还是一首动情的诗。由于诗人与歌者之间经常进行密切的合作，从而留下了无数的诗人与伎人交往的故事。李讷《纪崔侍御遗事》：“李尚书夜登越城楼，闻歌曰：‘雁门山上雁初飞’，其声激切。召至，曰：‘去籍之妓盛小丛也。’‘汝歌何善乎？’曰：‘小丛是梨〔梨〕园供奉南不嫌女甥也；所唱之音，乃不嫌之授也。今老且废矣。’时察院崔侍御自府幕而拜，李公连夕饯崔君于镜湖之光候亭，屡命小丛歌钱。在座各为赋一绝句赠送之。……”<sup>⑥</sup>

由于诗人与歌者之间关系的拉近，使他们能更多地照顾到歌者的需求，如体会她们的心理，描写她们的生活，表达与她们之间的感情纠葛。这种创作有长有短：长处是开拓了新的题材，表现了相对平等的思想观念；短处是这样的创作容易局限在绮罗香泽，而缺少社会意义和风骨。由于诗人与歌者之间关系的拉近，使诗人更加关注自己歌诗流传的情况，改进自己的创作以适应世俗的需求，特别是适应新的格调。

**二、元白等人对歌诗的态度。**上面我们分析了诗人创作的客观环境，下面继续分析诗人在这种环境中的主观心态，因为客观环境说到底也是由人的活动构成的。元白等人对歌诗的态度总的来说是矛盾的：既自鸣得意，又不敢公开肯定。这种矛盾的态度，分析开来，又有这样几个层面：高雅与流俗的矛盾；言志与言情的矛盾；声律与风骨的矛盾。

首先说高雅与流俗的矛盾。歌诗的最大一个特点是“俗”，本身必须通俗，才能便于更多听众的欣赏；对作者来说，必须有一

种适应世俗的心理,以适应世俗为荣。文学作品从创作到价值的实现,都离不开欣赏者的参与,歌诗的创作尤其如此。元白等人从神圣走向凡俗,从上林走向市井,是他们能够进行大规模的歌诗创作的一个重要的原因。

元白本有兼济天下的壮志,在其讽谕诗中极力提倡古雅的音乐,对流行的俗乐表示不满。然而这只是元白早年的一段热情,讽谕诗在他们的全部创作中只占很少的一部分。综观元白一生的创作,他们对世俗艺术的态度更多是欣赏而不是排斥。在他们的思想中,除了“兼济之志”以外,还有“独善之志”,更有享受世俗人生乐趣之志。他们除了接受儒家兼济天下的思想以外,还接受了道家“和光同尘”和禅宗“凡圣齐观”的思想,主动走向世俗,不再追求那种超凡脱俗的圣贤,而是做凡中之圣。实际上是将圣贤的标准打了折扣,把圣贤变成了一种普普通通,自由自在的人。作为一个普通人,便没有了警世劝俗的责任,也就没有必要矫情抗俗,所以公开承认自私和多情,对世俗的人生表现出浓厚的兴趣。白居易特别看重自己在市民中的诗名,其《刘白诗唱和集解》云:“予顷以元微之唱和颇多,或在人口,常戏微之云:仆与足下,二十年来为文友诗敌,幸也,亦不幸也。吟咏情性,播扬名声,其适遗形,其乐忘老,幸也。然江南士女语才子者,多云元、白,以子之故,使仆不得独步于吴、越间,亦不幸也。”<sup>④</sup>虽是戏言,却反映了他的真实心情。元白等人不仅认同市民阶层的审美趣味,而且希望自己的作品得到市民的欣赏。

而韩孟诗派则表现出另一种远离世俗的风貌,作诗力求奇险,根本不会考虑到使他们的作品得到市民的欣赏。例如韩愈志复古道,本人又不像白居易那样多才多艺,他对世俗艺术一直采取轻视的态度,《辞唱歌》一诗,集中表现了他不愿适应世俗的观念:

抑逼教唱歌,不解著艳词。坐中把酒人,岂有欢乐姿?幸有伶者

妇，腰身如柳枝。但令送君酒，如醉如憨痴。……岂有长直夫，喉中声雌雌。君心岂无耻，君岂是女儿？君教发直言，大声无休时。君教哭古恨，不肯复吞悲。乍可阻君意，艳歌难可为。<sup>⑧</sup>

而元白等人就大不一样了，他们是沉湎其中，乐此不疲，如白居易《对酒吟》中所写的那样：“合声歌《汉月》，齐手拍吴歙。”<sup>⑨</sup>白居易也精通音乐，其《代琵琶弟子谢女师曹供奉寄新调弄谱》云：“一纸展看非旧谱，四弦翻出是新声。蕤宾掩抑娇多怨，散水玲珑峭更清。”自注云：“蕤宾、散水，皆新调名。”<sup>⑩</sup>说明他对当时的音乐非常熟悉。他组织家庭乐队，亲自调教奴婢歌舞，喜欢社会上流行的新艳歌曲。如果没有这种走向世俗的观念，这些都是不可能的。元稹更是一个风流的才子，“能唱犯声歌”。

元白的诗能被高度商品化，与他们主动适应世俗的心理是分不开的：他们与歌者之间有着密切的合作关系，有意借歌者之口来传播自己的诗作，实现自己诗的价值，并在内容和形式上，主动适应市民阶层的口味。正如清赵翼《瓠北诗话》卷四所分析的那样：“香山诗名最著，及身已风行海内，李谿仙后一人而已。……盖其得名，在《长恨歌》一篇。其事本易传，以易传之事，为绝妙之词，有声有情，可歌可泣，文人学士既叹为不可及，妇人女子亦喜闻而乐诵之。是以不胫而走，传遍天下。又有《琵琶行》一首助之。此即无全集，而二诗已自不朽，况又有三千八百四十首之工且多哉！”<sup>⑪</sup>元白诗派的风格以通俗见称，林庚先生称元白诗派为“浅出派”。这一特点与其歌诗创作适应世俗的需求应该说有着一定的关系。再如王建的《宫词》一百首，描写宫廷生活的各个方面，一时流传甚广，原因就是这些作品符合市民阶层对宫廷生活那种羡慕好奇的心理。

走向世俗，并不是说士人真的成了市井之民。他们尽管有时出入市井之中，听说话，唱歌曲，但他们还是士人。从士林到市井

是指作家们在文艺创作上不再局限在士林所能欣赏的范围之内，对市民阶层的某些观念、审美习惯表示认同，作品受到市民阶层的普遍欢迎。正如林庚先生所说：“市民文学严格地说，应是指有文人投入的反映市民爱好的文学，不完全同于早就存在于民间的市井文学。”<sup>④</sup>这里可分三个方面来分析：他们在作品中表现了市民阶层所认可的思想内容；他们采用了通俗易懂的形式；他们希望自己的作品能够得到更多层次人的欣赏。歌诗的内容本来就以艳情为主，这一点自不必说。歌诗本来就离不开市井传唱，本来就是市民所乐于接受的。当时的歌诗创作，并不是供文人案头品味的，而是为歌儿舞女撰写的。许多歌诗产生于流行歌曲，又回到流行歌曲。例如刘禹锡在谈到他的《竹枝词》的创作情景时说：

四方之歌，异音而同乐。岁正月，余来建平。里中儿联歌《竹枝》，吹短笛，击鼓以赴节，歌者扬袂睢舞，以曲多为贤。聆其音，中黄钟之吕，卒章激讦如吴声。虽伧伧不可分，而含思婉转，有《淇澳》之艳音。昔屈原居沅湘间，其民迎神辞多鄙陋，乃作《九歌》，到于今，荆楚鼓舞之。故余亦作《竹枝词》九篇，俾善歌者颺之，附于末，后之聆巴歊，知变风之自焉。<sup>⑤</sup>

可见刘禹锡的《竹枝词》就是由“里中儿联歌”而来，写完后又“俾善歌者颺之”。白居易的《杨柳枝》写作也是这样。其《杨柳枝》题下自注云：“《杨柳枝》，洛下新声也。洛之小妓有善歌之者，词章音韵，听可动人，故赋之。”诗中亦有句云：“古歌旧曲君休听，听取新翻杨柳枝。”<sup>⑥</sup>刘禹锡《杨柳枝》诗亦云：“请君莫奏前朝曲，听唱新翻杨柳枝。”<sup>⑦</sup>作家们之所以乐于为歌童写歌词，是因为他们有一种追新逐奇，喜欢世俗文艺的心理。

其次，说言志与言情的矛盾。步入世俗，不能脱俗，一个重要的原因是不能忘情。《诗话总龟后集》卷九“评论门”云：

乐天《九日思杭州》云：“笙歌委曲声延耳，金翠动摇光照身。”子瞻《有怀钱塘》云：“剩看新番眉倒晕，未应泣别脸消红。”黎元膏旧，何遽忘之也？徐考其集，白《送杭州姚因思旧游》云：“闻里固宜勤抚恤，楼台亦要数跻攀。”苏亦云：“细雨暗时一百六，画桡鼙鼓莫遗民。”是未尝无意于民庶也。然白又有“故妓数人凭问讯，新诗两首倩流传”，坡又有“休惊岁岁年年貌，且对朝朝暮暮人”。大抵淫乐之语多于抚养之语耳。夫子称“未见好德如好色”，而伤之曰“已矣乎”。二公未能免俗，余人不必言。<sup>⑨</sup>

的确，元白等人就是不能免俗，他们之所以热衷于与妓人往来，除了想借歌者之口宣传自己的作品以外，不能忘情恐怕是一个更重要的原因。

但元白等人在表现情上的态度又是矛盾的。歌诗的创作一直伴随着言情与言志之争。如前所述，盛唐人的风雅观念是开放的，对以娱乐为目的的摹写物态，表现离别相思这类歌诗创作并不持排斥态度。但是随着天宝后期社会矛盾的加深，特别是安史之乱的爆发，使一批诗人感觉到应该发挥歌诗的讽谕现实的作用，于是又开始斤斤计较什么是合于经义之作，什么是艳丽之什。如作于安史之乱后的贾至的《工部侍郎李公集序》云：

皇唐绍周继汉，颂声大作。神龙中兴，朝称多士。济济儒术，焕乎文章。则我李公，杰立当代。於戏，斯文将丧久矣。习郑卫者，难与言威履之节。被毡裘者，难与议周公之服。而公当颓靡之中，振洋洋之声，可谓深见尧舜之道，宣尼之旨，鲜哉希矣！观作者之意，得《易》之变，知《书》之达，究《诗》之微，极《春秋》之褒贬，可谓孔门之弟，洙泗遗徒。至其逸韵，扬波扇飏，觴糟啜醢，时有婉丽之什，浮艳之句，皆牵于诏旨，迫于时事，然亦言近而兴深，语细而讽大，罔有不合六经之奥义，览者其知夫子之墙乎？<sup>⑩</sup>

在贾至看来,有两种文学,一种是“合六经之奥义”的,一种是“婉丽之什,浮艳之句”。这种区分,表现盛唐人较为宽容的风雅观至此已经开始发生变化,把风雅限制在合于六经的范围之内,对婉丽之什已经开始排斥。本来李公的创作是承皇帝的旨意而作,在当时不算什么,而在贾至看来,是一种被强迫的,不得已的行为,即所谓“牵于诏旨,迫于时事”。贾至之所以这样看李的创作,就是因为他本人心目中先有了这样一种贬低艳丽歌诗的观念。

唐德宗时期,高仲武编成《中兴间气集》,在序中也阐述了对时俗的不满:“古之作者,因事造端,敷弘体要。立义以全其制,因文以寄其心,著王政之兴衰,表国风之善否,岂可苟悦权右,取媚薄俗哉?”<sup>⑧</sup>高仲武虽然说他编这本书是为了顺应当时德宗振兴风雅的形势,但他所认同的大雅,已加入了“著王政之兴衰,表国风之善否”这一兴寄内容。同时,他对流行的歌诗创作有所不满。所谓“苟悦权右,取媚薄俗”,就是指达官显宦们享乐时所欣赏的歌舞,特别是那些流行的歌舞。

元白等人是以矛盾的心情来创作这些流行的歌诗的:从兼济天下的志向出发,认为这些抒发艳情的绮丽之作,于世无补;从个人的私情欲望出发,认为这些抒发艳情的歌诗又可以给人们带来愉悦,即所谓“释恨佐欢”。元白本来有兼济天下的志向,特别是早年,积极干预时政,作讽谕诗,但他们的思想还有另外一面,他们又自动走向世俗,放弃对崇高志向的追求,承认自私和多情。白居易《不能忘情吟序》:“予非圣达,不能忘情,又不至于不及情者。事来搅情,情动不可柅。”<sup>⑨</sup>白居易在友人的心目中就是个“多于情”的人。其感伤诗的定义为:“事物牵于外,情理动于内,随感遇而形于叹咏者。”<sup>⑩</sup>

白居易在江州时将自己的诗分成四类:讽谕诗、闲适诗、感伤诗、杂律诗。其中感伤诗和杂律诗就是属于言情的作品。《与元九书》云:“又有五言七言长句绝句,自一百韵至两韵者四百余首,谓



之杂律诗。……其余杂律诗，或诱于一时一物，发于一笑一吟，率然成章，非平生所尚者，但以亲朋合散之际，取其释恨佐欢。今铨次之间，未能删去，他时有为我編集斯文者，略之可也。”<sup>④</sup>这些律诗中有相当一部分，应该是在酒宴之间写成，写成后交给歌儿舞女去演唱。所谓“亲朋合散之际，取其释恨佐欢”，就是聚会饮宴之际所作，内容就是助兴取乐的。他表示这些诗与其讽谕诗相比，自然是价值不大的：“今仆之诗，人所爱者，悉不过杂律诗与《长恨歌》已下耳。时之所重，仆之所轻。”<sup>⑤</sup>其实白居易未必真的看轻这些创作：“如今年春游城南时，与足下马上相戏，因各诵新艳小律，不杂他篇。自皇子陂归昭国里，迭吟递唱，不绝声者二十余里，樊、李在旁，无所措口。”<sup>⑥</sup>

在《醉吟先生传》中，白居易还对自己“放情自娱”的生活做了具体的描述：

家虽贫，不至寒馁；年虽老，未及耄。性嗜酒、耽琴、淫诗，凡酒徒、琴侣、诗客多与之游。游之外，栖心释氏，通学小中大乘法。与嵩山僧如满为空门友，平泉客韦楚为山水友，彭城刘梦得为诗友，安定皇甫朗之为酒友。每一相见，欣然忘归。洛城内外六七十里间，凡观寺丘壑有泉石花竹者，靡不游，人家有美酒鸣琴者，靡不过。有图书歌舞者，靡不观。自居守洛川泊布衣家，以宴游召者，亦时时往。每良辰美景，或雪朝月夕，好事者相过，必为之先拂酒罍，次开诗篋。酒既酣，乃自援琴，操宫声，弄秋思一遍。若兴发，命家僮调法部丝竹，合奏《霓裳羽衣》一曲。若欢甚，又命小妓歌《杨柳枝》新词十数章。放情自娱，醅酌而后已。<sup>⑦</sup>

可以看出，白居易并不刻意限制自己的情感，径情直遂，与韩愈所主张的“动而处其中”正好相反。七情当中，除了“爱”以外，“欲”是最大的一项内容。白居易嗜酒、嗜诗、嗜书、嗜画，爱歌舞，爱风景，爱交游，是一个典型的多欲的人，一个任情而动的人。

本来,文学是情感的活动,创作的最起码条件就是要有激情,情与志不可强分。即使是讲“诗言志”的《诗大序》也认为诗歌创作是由“情动于中”开始的。《楚辞》、建安文学、盛唐诗歌都是言情的。然而这里所说的言情,显然不是指这个普遍意义的情感,而是指人欲私情。举凡男女相悦相恋、相思相怨,旷夫之思,怨女之叹,男人薄幸,女人薄命,桑间濮上之欢,歌舞筵席之乐,都属于这种情感的范围,对于这种情感,中唐人概括为“艳情”、“风情”二词。这两个词的含义十分接近,但中唐人在使用这两个词的时候,态度明显不同,从这种态度的差异当中我们可窥测到他们内心的矛盾之处。

艳,本指美丽,引申指美女。李白《经离乱后天恩流放夜郎忆旧游书怀赠江夏韦太守良宰》:“吴娃与越艳,窈窕夸铅红”中的“越艳”就是指越之美女。艳诗、艳歌就是指有关爱情的诗歌,骆宾王《艳情代郭氏答卢照邻》就是一首艳情诗。但是艳情与我们现代人的爱情的概念还不能完全对应起来,它除了爱情之外,还指男女相怜相惜之情,包括对歌儿舞女那种欣赏怜惜之情。作家们在筵席之间写给妓人的诗往往以表现这种艳情为内容,元白等人的诗中特多这种艳情之作。

然而作归作,说归说。元白等人笔下虽然有许多写艳情的诗作,但嘴上却很少说自己的诗就是艳情诗。即使称为艳诗,但也不是用其褒义。如元稹就曾把那些讽刺世俗的诗称为艳诗。其《叙诗寄乐天书》:“又有以干教化者,近世妇人晕淡眉目,绾约头鬓,衣服修广之度,及匹配色泽,尤剧怪艳,因为艳诗百余首。”<sup>④</sup>可见元稹并没有把那些带有艳情的诗称为艳诗,反倒把劝诫世俗,讽刺妇人艳丽打扮的诗称为艳诗。韦毅《才调集》中还存有几首这样的艳诗,其中《离思诗五首》其一云:“自爱残妆晓镜中,环钗漫篸绿云丛。须臾日射胭脂颊,一朵红酥旋欲融。”<sup>⑤</sup>女子浓妆艳抹,以至太阳一晒,胭脂都要流下来,这显然是嘲笑的口气。这和白居易讽谕

诗《时世装》的写法是一致的。元白对艳冶采取明确的否定态度还见于其它篇章。元稹《唐故工部员外郎杜君墓系铭并序》云：“陵迟至于梁陈，淫艳、刻饰、佻巧、小碎之词剧，又宋齐之所不取也。”<sup>④</sup>白居易的《和答诗十首序》亦云自己“淫文艳韵，无一字焉”<sup>⑤</sup>。

而元白等人对待风情则完全是另外一种态度：不是批评，而是津津乐道，甚至以风情自任。白居易《三月三日怀微之》云：“良时光景长虚掷，壮岁风情亦暗销”，<sup>⑥</sup>《题峡中石上》云：“巫女庙花红似粉，昭君村柳翠于眉。诚知老去风情少，见此争无一句诗”，<sup>⑦</sup>《奉和汴州令狐相公二十韵》云：“眷爱人人遍，风情事事兼”，<sup>⑧</sup>《酬刘和州戏赠》云：“政事素无争学得，风情旧有且将来”，<sup>⑨</sup>《侍中晋公欲到东洛先蒙书问期宿龙门思往感今辄献长句》云：“闻说风情筋力在，只如初破蔡州时”，<sup>⑩</sup>《座中戏呈诸少年》：“纵有风情应淡薄，假如老健莫夸张”。<sup>⑪</sup>刘禹锡《令狐相公自太原累示新诗因以酬寄》云：“珍重新诗远相寄，风情不似旧登坛”。<sup>⑫</sup>可见人们对风情抱着欣赏调侃而又自任的态度。他们可以不谈艳情，否定艳情，却大谈风情。像令狐楚、裴度这样身份显贵的人也在欣赏者之列。裴度是被称为名臣的人物，也经常出入歌楼妓馆，甚至还发生争风吃醋的事情。据五代王定保《唐摭言》载：

胡证尚书质状魁伟，膂力绝人，与裴晋公度同年。度尝狎游，为两军力人十余辈陵轹，势甚危窘。度潜遣一介求救于证。证衣皂貂金带，突门而入。诸力士睨之失色。证饮后到酒，一举三钟，不啻数升，杯盘无余沥。逡巡，主人上灯，证起取铁灯台，摘去枝叶，而合其跗，横置膝上，谓众人曰：“鄙夫请非次改令，凡三钟饮满一遍，三台酒须尽，仍不得有滴沥。犯令者一铁蹄。”证复举三钟。次及一角觥者，凡三台三遍，酒未能尽，淋漓逮至并座。证举蹄将击之。群恶皆起设拜，叩头乞命，呼为神人。证曰：“鼠辈敢尔，乞汝残命！”叱之令去。<sup>⑬</sup>

由于社会风气所致，在士大夫当中，不好声妓的就成了特例。据

《唐语林》载：“李卫公（德裕）性简俭，不好声妓，往往经旬不饮酒，但好奇功名。”<sup>⑤</sup>这件事之所以被人称道，说明当时的士大夫当中，很少有不好声妓的。

风情，即风月之情，本指男女之间的爱情。但在中唐时期却相对广泛，除了爱情之外，还包括士人对女性的欣赏怜惜之情。这种情，从本质上说与艳情无异。且看白居易《湖上招客送春泛舟》、《微之到通州日授馆未安见尘壁间有数行字读之即仆旧诗其落句云绿水红莲一朵开千花百草无颜色然不知题者何人也微之吟叹不足因缀一章兼录仆诗本同寄省其诗乃是十五年前初及第时赠长安妓人阿软绝句缅思往事杳若梦中怀旧感今因酬长句》二诗所写：

欲送残春招酒伴，客中谁最有风情？两瓶簪下新开得，一曲《霓裳》初教成。排比管弦行翠袖，指麾船舫点红旌。慢牵好向湖心去，恰似菱花镜上行。<sup>⑥</sup>

十五年前似梦游，曾将诗句结风流。偶助笑歌嘲阿软，可知传诵到通州。昔教红袖佳人唱，今遣青衫司马愁。惆怅又闻题处所，雨淋江馆破墙头。<sup>⑦</sup>

从中可以看出，所谓风情就是饮酒泛舟、欣赏乐伎歌舞之情，情中含有士人对妓人的欣赏怜爱和妓人对士人才名的爱慕。这种才子佳人式的名士风流是当时士人普遍欣赏的。白居易《戏和贾常州醉中二绝句》其二云：“越调管吹留客曲，吴吟诗送暖寒杯。娃宫无限风流事，好遣孙心哲学来”，<sup>⑧</sup>《酬裴令公赠马相戏》云：“安石风流无奈何！欲将赤骥换青娥。不辞便送东山去，临老何人与唱歌？”<sup>⑨</sup>《题谢公东山障子》云：“唯有风流谢安石，拂衣携妓人东山。”<sup>⑩</sup>总之，这种风情之中带有士人对妓人倾注的特有的感情。

尽管他们对艳情采取否定的态度，但那不过是出于言志目的的一种宣传。这种“犹抱琵琶半遮面”的情形恰好反映了士人的真

实心理：他们想肯定情爱，但又有所顾忌，于是拈出风情一词，以潇洒玩世的形式出之，使情爱获得了合理的一席之地。这标志着士人有意把言志和言情区分开来，言情与言志成为同样重要的歌咏主题：从言志出发，要求能够讽谕现世，“张直气而扶壮心”，当然不能有“淫文艳韵”掺杂其间；从言情出发，目的在于抒写心中之所感，写人情之真实，吟咏风情，也概不为累。

对这种风情该做如何评价呢？笔者认为，这种风情虽然不能和现代人的爱情概念对应起来，但其中含有许多爱情的因素，应该给予充分肯定。爱情一词，在现代人看来是一个很神圣的概念，它存在于现实生活当中，同时又带有很多的理想成分。中唐人的风情不可能完全符合这一标准。然而，爱情又是人类社会的产物，它也有一个历史的发展过程。我们从这个意义来看，中唐人的风情又带有很多进步的因素。在情爱上，男女之间是感情上的平等关系，不要求经济上的平等、社会地位的平等。士人和歌儿舞女之间可以超越地位上的不平等而建立感情上的平等关系。我们决不应该把士人与妓人之间的关系一概视之为玩弄与被玩弄，侮辱与被侮辱的关系，应该看到其间也有许多平等的感情交流。白居易在《琵琶行》中把自己和琵琶女看作“同是天涯沦落人”，就是一个很好的例证。元稹与薛涛之间的风流韵事之有无尚在争论之中，但在传说者的心目中二人绝无高低贵贱之分。元稹《寄赠薛涛》诗云：“锦江滑腻蛾眉秀，幻出文君与薛涛。言语巧偷鹦鹉舌，文章分得凤凰毛。纷纷辞客多停笔，个个公卿欲梦刀。别后相思隔烟水，菖蒲花发五云高。”<sup>⑧</sup>薛涛《寄旧诗与元微之》云：“诗篇调态人皆有，细腻风光我独知。月下咏花怜暗淡，雨朝题柳为欹垂。长教碧玉藏深处，总向红笺写自随。老大不能收拾得，与君开似教男儿。”<sup>⑨</sup>从诗中可以看出，两个作者之间，不仅才色相惜，而且才才相惜，绝无地位差别之感。

士人与妓人之间出现的才色相惜、才才相慕的关系是一种新

型的关系。这种关系以感情上的平等为基础,包含着真诚的爱情因素,这便是才子佳人式的爱情的开端。<sup>⑤</sup>这比起齐梁以至盛唐诗中所写的艳情,是一个很大的飞跃。齐梁人虽然写艳情,但他们更多的时候只是以一个旁观的欣赏者的姿态出现:欣赏妇女如何美貌,相思如何哀怨缠绵,诗人与被描写的对象没有多少感情交流,特别是那些以咏物的笔法来歌咏妇女以及与妇女有关的诗,把妇女完全放在一个被动的地位。如萧纲的《春闺情诗》、《咏美人看画诗》、《咏人弃妾诗》、《美人晨妆诗》、《和林下妓应令诗》、《夜听妓诗》、《拟落日窗中坐诗》,从题目中就可以看出作者是以一个欣赏者的姿态出现的。不能说他们对描写的对象没有倾入丝毫同情之心,但同情的程度远远比不上中唐人,特别是像白居易在《琵琶行》中那样,把自己的命运和琵琶女的命运相提并论,发出“同是天涯沦落人”的感叹。这种由欣赏式的关系到知音式的关系的演变是一个很大的进步。学术界许多人把中唐诗描写艳情看作是对齐梁诗的复归,其实这种复归仅仅是表面的相似。齐梁言情诗的意义在于打破了托情言志的传统,中唐言情诗的意义在于真正地大规模地表现了爱情。

元白等人文学观念上言志与言情的矛盾是其哲学上对性与情认识矛盾的反映。元白等人的作品中经常表现言情与言志的双重主题。白居易的《长恨歌》、元稹的《莺莺传》都是这样的作品。元稹的《莺莺传》成功地表现了一个爱情故事。《传》中多次出现“情”字。如红娘给张生出主意:“试为喻情诗以乱之”。后来张生“将之长安,先以情谕之”,“当去之夕,不复自言其情,愁叹于崔氏之侧”。崔莺莺寄张生信中云:“儿女之情,悲喜交集……愚陋之情,永谓终托,岂期既见君子,而不能定情……因物达情,永以为好”。整篇小说就是以崔张爱情活动为线索,主题也应是表现崔张的爱情,但作者又偏在末尾加上劝诫之意,对爱情加以否定。张生的性格是个矛盾的统一体。小说中写道:“贞元中,有张生者,性温茂,美风容,

内秉坚孤,非礼不可入。或朋从游宴,扰杂其间,他人皆汹汹拳拳,若将不及,张生容顺而已,终不能乱。以是年二十三未尝近女色。知者诘之。谢而言曰:‘登徒子非好色者,是有凶行。余真好色者,而适不我值。何以言之?大凡物之尤者,未尝不留连于心,是知其非忘情者也。’<sup>⑥</sup>张生一方面“内秉坚孤,非礼不可入”,和道学家所标举的“非礼勿动,非礼勿视,非礼勿言”毫无二致。礼就是用来节制人的欲望的,因礼而动的目的就是达到如韩愈所说的“动而处其中”。但张生又不是一个纯粹的道学家,他是一个“非忘情者”,当见到崔莺莺之后,立即“惑之,愿致其情”,在西厢相会的前前后后,他简直是一个“直情而行者”。可是当抛弃崔莺莺之后,又表示“忍情”,把崔莺莺说成妖孽:“大凡天之所命尤物也,不妖其身,必妖于人。使崔氏子遇合富贵,乘宠娇,不为云,不为雨,为蛟为螭,吾不知其所变化矣。昔殷之辛,周之幽,据百万之国,其势甚厚。然而一女子败之。溃其众,屠其身,至今为天下僂笑。予之德不足以胜妖孽,是用忍情。”<sup>⑦</sup>忍情,就是对情加以限制,以礼节情。张生的行为还得到了世人的称赞,即所谓“时人多许张生为善补过者”。鲁迅《中国小说史略》写到此处,批评道:“惟篇末文过饰非,遂堕恶趣”。<sup>⑧</sup>

我倒认为,张生忍情之说,既不能归之为张生品行不佳,也不能看作是传奇文体写作的固定套路所致。它是由作者对性与情的特殊认识造成的。在佛老看来,情是成就佛道的障碍,是乱性的根源,极易使人蒙蔽心性而走向邪恶,小说中把莺莺视为妖孽,主张忍情,奉劝友人“不惑”于情,正是出于这种观念。但这种抑情扬性的观念又不是作者的本心,他承认情的价值,有时任凭情感的泛滥,但他又不否定道性,一旦情感的活动出现不顺,给他带来烦恼,就很容易滑向另一个极端,否定情。这一点我们可以从他的《梦游春七十韵》中得到印证。诗中写的是他初恋的经历。当恋情断绝之后,他异常伤感,“夜夜望天河,无由重沿泝”,可是一旦从这种情

感中解脱出来,就立即走向另一个极端:“结念心所期,返如禅顿悟。觉来八九年,不向花回顾。杂沓两京春,喧阗众禽护。我到看花时,但作怀仙句。浮生转经历,道性尤坚固。”<sup>⑤</sup>可见,诗与《莺莺传》一样,写的都是先沉溺于情,后来自拔,使道性成为主载的过程。元稹《梦游春七十韵》写完后寄给了白居易,白居易又作《和梦游春诗一百韵》,对元稹这种先情后性的矛盾纠葛做了更明确的阐发。

性情分离之说,来自佛、老,被中唐儒生借鉴过来。后世执性情分离之说者基本上分为对立的两派:一是抑情扬性,如北宋二程的“存天理,灭人欲”之说,极力否定情的价值;一是抑性扬情,如苏轼兄弟作《苏氏易传》,认为圣人设教,一切皆本人情。揆之元白等人对性情的理解,可以看出他们并没有像后来儒生那样走向两个极端,即他们一方面大胆地肯定情的价值,一方面又不否定性的价值,这就是他们当时对性情认识的真实情况。但我们不能因为他们对情的意义的强调不似后人那样彻底就低估他们的思想上的进步性。新思想的出现难免还带有旧思想的尾巴,他们思想的进步性是相对于同时期韩愈、李翱等人的思想而言的。韩愈虽然没有抑情扬性之意,但他主张节制情感。李翱则表现出明显的抑情扬性的意识。其《复性书上》开头就写道:“人之所以为圣人者,性也。人之所以惑其性者,情也。喜怒哀惧爱恶欲七者,皆情之所为也。情既昏,性斯匿矣。非性之过也,七者循环而交来,故性不能充也。水之浑也,其流不清;火之烟也,其光不明。非水火清明之过,沙不浑流斯清矣,烟不郁光斯明矣,情不作性斯充矣。”<sup>⑥</sup>李翱这种观点发展下去就会成为“存天理,灭人欲”的说教,相比之下,元白等人强调情的价值,无疑具有进步意义。

再次,声律与风骨的矛盾。由于新艳歌曲基本上是采用了近体的形式,因而反对浮靡的歌诗创作也必然表现在反对声律上。白居易在江州时将自己的诗分成四类:讽谕诗、闲适诗、感伤诗、杂



律诗。过去人们在谈到这个问题时都是怪白居易缺少起码的逻辑知识,前三者按题材来划分,后者是按体裁来划分。其实,白居易在这里并没有发生逻辑上的混乱。他所说的杂律诗基本上就是那些入乐的歌诗,这些诗多为游戏娱乐之作,在内容上自然与其它诗作不同。这些杂律诗由于受题材的局限,自然难以体现风骨。宋张戒《岁寒堂诗话》卷上云:“元白张籍王建乐府,专以道得人心中事为工,然其词浅近,其气卑弱。”<sup>①</sup>

白居易后来又把诗分成格诗和律诗两类,白集的编辑往往有元稹的参与,这种划分元稹也是赞同的。观其他唐人的集子,经常是把诗分成律诗、古诗、歌行等类,而元白在这里拈出“格诗”一词以与“律诗”相对,用意何在呢?其实它反映的仍是初唐以来的人们观念上的矛盾:声律和风骨的矛盾。关于“格诗”的含义,陈寅恪《元白诗笺证稿》解释说:

盖乐天所谓格诗,实又有广狭二义。就广义言之,格与律对言,格诗即今所谓古体诗,律诗即今所谓近体诗,此即汪氏所论者也。就狭义言之,格者,格力骨格之谓。则格诗依乐天之意,唯其前集之古调诗始足以当之,然则《白氏长庆集》伍壹格诗下复系歌行杂体者,即谓歌行杂体就广义言之固可视为格诗,若严格论之,尚与格诗微有别也。至于格诗诸卷中又有于题下特著齐梁格者,盖齐梁格与古调诗同为五言,尤须明其不同于狭义之格诗也。又格诗诸卷中凡有长短句多标明杂言,岂以杂言之体殊为驳杂耶?<sup>②</sup>

陈氏的分析是很有道理的。所谓“格诗”就是取诗的骨格风力之义。元稹《唐故工部员外郎杜君墓系铭并序》云:

建安之后,天下文士遭罹兵战,曹氏父子鞍马间为文,往往横槊赋诗,故其抑扬怨哀悲离之作,尤极于古。晋世风概稍存,宋齐之间,教失根本,士以简慢、歛习、舒徐相尚,文章以风容、色泽、放旷、精清为高,盖

吟写性灵、流连光景之义也。意义格力，无取焉。陵迟至于梁陈，淫艳、刻饰、佻巧、小碎之词剧，又宋齐之所不取也。<sup>⑭</sup>

在这里，元稹所说的“意气格力”就是指风骨。而且指出了建安诗具有格力，宋齐的诗没有格力可言。所以，“气格”一词，成了人们常用的风骨的代名词。宋代苏轼就曾以缺少气格批评柳永、秦观的婉约词作：“山抹微云秦学士，露花倒影柳屯田，微以气格为病。”<sup>⑮</sup>

而律诗含义正是与格诗相对的。在元白的心目中，律诗就是那些“释恨佐欢”之作，是“新艳”之作。律诗往往是入乐的，而入乐的歌诗又往往有着特定的题材和风格。这种描写艳情，风格婉约的歌诗，自然不同于具有兴寄风骨之作。格与律的区分，虽然不是元白的发明，<sup>⑯</sup>但明确地把诗分成格、律，是有其用意的，反映了他们在声律和风骨这一问题上的矛盾态度。

这种矛盾可以看作是初盛唐人声律和风骨的矛盾观念在中唐的延续。早在代宗即位之初，礼部侍郎杨绾上《条奏贡举疏》，要求以经术取士，罢去道举、明经、进士等科。代宗命“诸司通议，给事中李栖筠、左丞贾至、京兆尹严武并与绾同。”<sup>⑰</sup>贾至《议杨绾条奏贡举疏》：“考文者以声病为是非，而惟择浮艳，岂能知移风易俗、化天下之事乎？”<sup>⑱</sup>独孤及《检校尚书吏部员外郎赵郡李公中集序》批评当时文风：“以‘八病’、‘四声’为楷拳，拳拳守之，如奉法令。”<sup>⑲</sup>萧颖士《江有归舟三章序》：“文也者，非云尚形似，牵比类，局夫俚偶，放于奇靡。其于言也，必浅而乖矣。所务乎激扬雅训，彰宣事实而已。”<sup>⑳</sup>所谓“局夫俚偶，放于奇靡”正是指近体歌诗讲究声律，风格浮靡的特点。

中唐人因反对浮艳诗风进而反对近体诗律的观念，元结的表述最为清楚。其《篋中集序》云：“近世作者，更相沿袭，拘限声病，喜尚形似，且以流易为词，不知丧于雅正。然哉彼则指咏时物，会

谐丝竹，与歌儿舞女，生污惑之声于私室可矣。若今方直之士，大雅君子，听而诵之，则未见其可矣。”<sup>⑤</sup>“拘限声病”、“以流易为词”、“会谐丝竹”，是歌诗的典型的特点：讲究声律，语言通俗，入乐入舞。而这恰恰是要反对的。其《刘侍御月夜宴会序》中所说的意思与此完全一致：“於戏！文章道丧盖久矣。时之作者，烦杂过多，歌儿舞女，且相喜爱，系之风雅，谁道是邪？诸公尝欲变时俗之淫靡，为后生之规范，今夕岂不能道达情性，成一时之美乎？”<sup>⑥</sup>元结这种明确地要与流俗一争高低的做法，上承陈子昂，下开元白。我们过去在谈到元结反对时下诗风时往往只是强调他反对淫靡这一点，而对他所说的淫靡到底是什么，则说不太具体，其实，指的就是那些流行的以娱乐为主的近体歌诗。近体本身没有可反对的，但近体诗便于入乐，入乐的歌诗又往往表现出浮靡的风格，所以当人们反对浮靡的时候，自然连同声律也一起反对了。

像初盛唐人一样，中唐人也以复兴风雅相号召。如皎然《诗式·序》：“洎西汉以来，文体四变，将恐风雅寢泯，辄欲商较以正其源。……若君子见之，庶几有益于诗教矣。”<sup>⑦</sup>自然，皎然也开始反对声律。其《诗式》“明四声”写道：“乐章有宫商五音之说，不闻四声。近自周颙、刘绘流出，宫商畅于诗体，轻重低昂之节，韵合情高，此未损文格。沈休文酷裁八病，碎用四声，故风雅殆尽。后之才子，天机不高，为沈生弊法所媚，懵然随流，溺而不返。”<sup>⑧</sup>

当然，有批评声律的，也有肯定声律的。中唐元和时令狐楚编《御选诗》，所选之诗仍是以艳情为内容，以近体为形式的诗。《四库全书总目》云：“（《唐御览诗》）一名《唐歌诗》，一名《选进集》，一名《元和御览》。……其诗惟取近体，无一古体，即《巫山高》等之用乐府题者，亦皆律诗。盖中唐以后，世务以声病谐婉相尚，其奋起而追古调者，不过韩愈等数人，楚亦限于风气，不能自异也。……（楚）而今所传诗一卷，惟《宫中行乐五首》、《从军词五首》、《年少行四首》，差为可观。气格色泽，皆与此集相同，盖取其性之所近。

……故此集所录，如卢纶《送道士诗》、《驸马花烛》诗，郑钏《邯郸侠少年》诗，杨凌《阁前双槿诗》，皆颇涉俗格，亦其素习然也。”<sup>④</sup>集中所选的就是近体歌诗，开始的名字也就是《唐歌诗》，其中随便举例如杨巨源的《宫燕词》、《折杨柳》，梁颢的《美人春怨》、《艳女词》等都是歌诗。令狐楚是给皇帝选诗，所选的就是这些近体歌诗，代表了当时的一种倾向，甚至是一种占主流的倾向。我们从风雅的倡导者每每慨叹“诗道崩坏”、“风雅寢泯”的话语背后也可以看出，大多数人是欣赏流行歌诗的。毛晋在集后题记中说：“唐至元和间，风会几更。章武帝命采新诗备览，学士汇次名流，选进妍艳短章三百有奇。至今缺轶颇多，已无稽考，间有顿易原题，新缀旧幅者，无过集柔翰以对宸严，此令狐氏引嫌避讳之微旨也。宁曰改窜以立异，览斯集者，当自得之。”<sup>⑤</sup>毛晋的猜测不一定有什么道理，令狐楚之所以这样选诗，恐怕还是因为人们喜欢。

中唐以后，诗坛上，沈宋、王孟一系下来的写作近体诗的传统仍然为人们所遵奉。姚合编《极玄集》，标准极严：“此皆诗家射雕之手也。合于众集中更选其极玄者，庶免后来之非。凡二十一人，共百首。”<sup>⑥</sup>观其所选，基本是近体诗。盛唐只选王维、祖咏二人，王维被排在第一位。直到后蜀的韦毅编《才调集》仍是欣赏那些“韵高而桂魄争光，词丽而春色斗美”的“诸家歌诗”。<sup>⑦</sup>

当然也有人像盛唐人一样，持一种格、律统一论。高仲武《中兴间气集》选诗的标准就是“格律兼收”。如集中卷上评张众甫诗云：“众甫诗婉媚绮错，巧用文字，工于兴喻。如‘不随淮海变，空愧稻粱恩’，尽陈、谢之源。又‘自当舟楫路，应济往来人’，得讽兴之要。形容体裁，皆如此，文流佳士也。”<sup>⑧</sup>可见在中唐张众甫的身上，上官仪的“绮错婉媚”与陈子昂“兴寄”已经统一起来。再如评钱起诗云：“员外诗，体格新奇，理致清贍。越从登第，挺冠词林。文宗右丞，许以高格，右丞没后，员外为雄。救齐宋之浮游，削梁陈之靡曼，迥然独立，莫之与群。……士林语曰：‘前有沈宋，后有钱

郎。”<sup>⑧</sup>说明到中唐人们在内容上肯定兴寄,批评齐梁,但在形式上,又肯定沈宋、王维的近体。

**三、元白等人的歌诗创作。**比元白略早的王建和张籍有大量的歌诗创作。《唐才子传·王建传》云:“工为乐府歌行,格幽思远。二公(与张籍合称)之体,同变时流。建性耽酒,放浪无拘。宫词特妙前古。建初与枢密使王守澄有宗人之分,守澄以弟呼之,谈间故多知禁掖事,作《宫词》百篇。”<sup>⑨</sup>王建的《江南春》、《塞上梅》、《乌栖曲》、《白纻歌二首》、《乌夜啼》、《宫中三台词二首》、《江南三台词四首》、《霓裳词十首》,张籍的《凉州词三首》等都是有调可循的歌诗。如王建《春词》云:“良人朝早半夜起,樱桃如珠露如水。下堂把火送郎回,移枕重眠晓窗里。”<sup>⑩</sup>王建作《宫词》百首,一个题目的歌诗写上百首,在整个唐代是少见的。张籍有《吴楚歌》:“庭前春鸟啄林声,红夹罗绡缝未成。今朝社日停针线,起向朱樱树下行。”<sup>⑪</sup>李绅《忆汉月》:“花开花落无时节,春去春来有底凭。燕子不藏雷不蛰,烛烟昏雾暗腾腾。”这些都是歌诗。

元白是中唐后期颇为著名的歌诗作者,歌诗创作伴随着他们整个创作过程。元稹也因善作歌诗而被称为“元才子”。《旧唐书·元稹传》:

穆宗皇帝在东宫,有妃嫔左右尝诵稹歌诗以为乐曲者,知稹所为,尝称其善,宫中呼为元才子。荆南监军崔潭峻甚礼接稹,不以掾吏遇之,尝征其诗什讽诵之。长庆初,潭峻归朝,出稹《连昌宫辞》等百余篇奏御,穆宗大悦,问稹安在,对曰:“今为南宮散郎。”即日转祠部郎中、知制造。……尝为《长庆宫辞》数十百篇,京师竞相传唱。<sup>⑫</sup>

《云溪友议》下“艳阳辞”云:“有俳優周季南、季崇及妻刘采春,自淮甸而来。善弄陆参军,歌声彻云。篇韵虽不及涛,容华莫之比也。元公似忘薛涛,而赠采春诗曰:‘……更有恼人肠断处,选辞能唱望

夫歌。’《望夫歌》者，即《啰唖》之曲也。采春所唱一百二十首，皆当代才子所作。其辞五、六、七言，皆可和矣。……采春一唱是曲，闺妇行人，莫不涟泣。……”<sup>⑧</sup>元稹就是属于这种“当代才子”。

《才调集》卷五收元稹歌诗 57 首，均为描写艳情之作。<sup>⑨</sup>如《舞腰》：“裙裾旋旋手迢迢，不趁音声自趁娇。未必诸郎知曲误，一时偷眼为回腰。”<sup>⑩</sup>《春词》：“深院无人草树光，娇莺不语趁阴藏。等闲弄水浮花片，流出门前赚阮郎。”<sup>⑪</sup>诗描写细致，含情婉转，柔媚可喜。

元稹的歌诗在当时被人广泛传唱。白居易《闻歌者唱微之诗》：“新诗绝笔声名歇，旧卷生尘篋笥深。时向歌中闻一句，未容倾耳已伤心！”<sup>⑫</sup>《江楼夜吟元九律诗成三十韵》：“暗被歌姬乞，潜闻思妇传。”<sup>⑬</sup>又《竹枝词四首》其四云：“江畔谁人唱《竹枝》？前声断咽后声迟。怪来调苦缘词苦，多是通州司马诗。”<sup>⑭</sup>《残酌晚餐》云：“舞看新翻曲，歌听自作词。”<sup>⑮</sup>

白居易更是歌诗创作的行家里手，明胡震亨《唐音癸签》曰：“唐人诗谱入乐者，初、盛王维为多，中、晚李益、白居易为多。”白居易本人有许多歌诗创作。白居易于元和二年（807）作的《太平乐词二首》题下自注云：“已下七首在翰林时奉敕撰进。”<sup>⑯</sup>其他五首是《小曲新词二首》、《闺怨词三首》。另外还有“禁中口号”《残春曲》一首。今其集中有调可循的歌诗还有《柘枝辞》、《柘枝妓》、《莫走柳条辞送别》、《杨柳枝》、《清调吟》、《山鹧鸪》、《王昭君二首》、《竹枝词四首》、《急世乐辞》、《杨柳枝辞八首》、《浪淘沙词六首》、《杨柳枝二十韵》等。其《后宫词》、《长洲曲新词》、《期不至》、《长洲苑》、《忆江柳》、《南浦别》、《三年别》、《伤春词》等许多律诗，显然是歌词，只是不知以何曲调演唱。其《长恨歌》、《琵琶行》，是有资料可以证明已经被人演唱的歌诗，而《长相思》、《忆江南》、《如梦令》、《花非花》等则是长短句歌词。可以肯定地说，这些只是其歌诗的很小的一部分，白居易还应该大量的诗曾入乐歌唱。其《莫走柳

条词送别》云：“南陌伤心别，东风满把春。莫欺杨柳弱，劝酒胜于人。”<sup>⑧</sup>其《杨柳枝二首》和《杨柳枝八首》云：

一树春风万万枝，嫩于金色软于丝。永丰西角荒园里，尽日无人属阿谁。<sup>⑨</sup>

依依袅袅复青青，勾引清风无限情。白雪花繁空扑地，绿丝条弱不胜莺。

《六么》《水调》家家唱，《白雪》《梅花》处处吹。古歌旧曲君休听，听取新翻《杨柳枝》。<sup>⑩</sup>

《乐府杂录》：“《杨柳枝》，白傅闲居洛邑时作，后入教坊。”<sup>⑪</sup>卢贞《和白尚书赋永丰柳》序：“永丰坊西南角有垂柳，柔条极茂，白尚书曾赋诗，传入乐府，遍流京都。近有诏旨取两枝植于禁苑，乃知一顾增十倍之价，非虚言也。因此偶成绝句，非敢继和前篇。”<sup>⑫</sup>《柳枝》乐曲成于隋代，入唐后一直传唱，到白居易时又变新声，写得婉转动情。

“请君莫奏前朝曲，听唱新翻《杨柳枝》。”刘禹锡虽然不属于元白诗派，但与白居易交往密切，且共同创作了许多歌诗。今其集中有两卷“乐府诗”，许多诗今天看来也是有调可循的歌诗。有的虽然今天无法判定其曲调，但也应该看作是可以入乐的新题乐府。其《纥那曲词二首》云：“杨柳郁青青，竹枝无限情。周郎一回顾，听唱纥那声”，“踏曲兴无穷，调同词不同。愿郎千万寿，长作主人翁。”<sup>⑬</sup>其《三阁辞四首》其一云：“贵人三阁上，日晏未梳头。不应有恨事，娇甚却成愁。”<sup>⑭</sup>这些诗都写得婉转动情。刘禹锡作《踏歌词》内有句云：“春江月出大堤平，堤上女郎连袂行”，“桃蹊柳陌好经过，灯下妆成月下歌”，“新词宛转递相传，振袖倾鬟风露前。月落乌啼云雨散，游童陌上拾花钿”<sup>⑮</sup>，与太宗贞观年间谢偃作《踏歌辞》三首，用词、意境都很相似。刘禹锡作《竹枝词》，是当时诗坛的一件盛事。元白也都有《竹枝辞》的写作。关于听唱《竹枝》的诗就

更多了。白居易《忆梦得》诗注：“梦得能唱《竹枝》，听者愁绝。”诗有云：“几时红烛下，听唱《竹枝歌》？”<sup>⑩</sup>如《浪淘沙》也是白居易和刘禹锡共同的歌诗创作。白词共六首，其中二首云：

一泊沙来一泊去，一重浪灭一重生。相搅相淘无歇日，会教山海一时平。<sup>⑪</sup>

白浪茫茫与海连，平沙浩浩四无边。暮去朝来淘不住，遂令东海变桑田。

刘作十二首，其一云：“九曲黄河万里沙，浪淘风簸自天涯。如今直上银河上，同到牵牛织女家。”<sup>⑫</sup>这些诗想象丰富，抒写古今沧桑变化之感，既保留了民歌的风调，又加入了谈玄的成分。白居易《急乐世辞》也是这样：“正抽碧线绣红罗，忽听黄莺敛翠蛾。秋思冬愁春怅望，大都不称意时多。”<sup>⑬</sup>《桂华曲》：“子堕本从天竺寺，根盘今在阖闾城。当时应逐南风落，落向人间取次生”，“遥知天上桂华孤，试问嫦娥更要无？月宫幸有闲田地，何不中央种两株。”<sup>⑭</sup>这些诗既照顾了民间歌曲的风格，又加入了文人的思想品味，来自民间，又高于民间，自然会受到市井和士林的广泛欢迎。

上面，我们考察了元白等人的歌诗创作，知道这是元白诗歌创作的一件大事。那么，与元白整个诗歌创作密切相关的两个重要概念“元和体”和“长庆体”的出现与其歌诗创作是否也有一定的关联呢？

“诗到元和体变新”。元和诗体在当时影响很大，其代表人物就是元白。元白诗还引起了人们的大量模仿，那些模仿之作也被称为元和体。<sup>⑮</sup>对此，元稹曾极力澄清。《旧唐书》本传（参见其《上令狐相公诗启》）云：

稹聪警绝人，年少有才名，与太原白居易友善。工为诗，善状咏风态物色，当时言诗者称元、白焉。白衣冠士子，至闾阎下俚，悉传讽之，



号为元和体。……凡所为诗，有自三十、五十韵乃至百韵者。江南人士，传道讽诵，流闻阙下，里巷相传，为之纸贵。……宰相令狐楚一代文宗，雅知稹之辞学，谓稹曰：“尝览足下制作，所恨不多，迟之久矣。请出其所有，以豁予怀。”稹因献其文，自叙曰：“……稹自御史府谪官，于今十余年矣，闲诞无事，遂专力于诗章。日益月滋，有诗句千余首。其间感物寓意，可备矇瞽之风者有之。辞直气粗，罪尤是惧，固不敢陈露于人。唯杯酒光景间，屡为小碎篇章，以自吟畅。然以为律体卑瘠，格力不扬，苟无姿态，则陷流俗。常欲得思深语近，韵律调新，属对无差，而风情宛然，而病未能也。江湖间多新进小生，不知天下文有宗主，妄相放效，而又从而失之，遂至支离褊浅之辞，皆目为元和诗体。稹与同门生白居易友善。居易雅能诗，就中爱驱驾文字，穷极声韵，或为千言，或五百言律诗，以相投寄。小生自审不能过之，往往戏排旧韵，别创新辞，名为次韵相酬，盖欲以难相挑。自尔江湖间为诗者，复相放效，力或不足，则至于颠倒语言，重复首尾，韵同意等，不异前篇，亦目为元和诗体。而司文者考变雅之由，往往归咎于稹。尝以为雕虫小技，不足以自明。始闻相公记忆，……辄写古体歌诗一百首，百韵至两韵律诗一百首，为五卷，奉启跪陈。”<sup>⑧</sup>

按元稹的意思，所谓“元和体”是指元白所作的“状咏风态物色”，被人广泛传诵的诗作，是他在“杯酒光景间”作的“小碎篇章”和与白居易唱和的长篇律诗，而别人把画虎不成反类犬的拟作也叫元和体，其实是假冒的。元稹《白氏长庆集序》中的一段话也印证了这一点：“予始与乐天同校秘书之名，多以诗章相赠答。会予谴掾江陵，乐天犹在翰林，寄予百韵律诗及杂体，前后数十章。是后，各佐江、通，复相酬寄。巴蜀江楚间泊长安中少年，递相仿效，竞作新词，自谓为‘元和诗’。”<sup>⑨</sup>他和白居易的本心是要写那些“思深语近，韵律调新，属对无差，而风情宛然”的作品，即以风情为内容，以近体为形式。

而这些也正是元白歌诗创作的特点。白居易《余思未尽加为

六韵重寄微之》中有句云：“诗到元和体变新”，诗句下注云：“众称元、白为千字律诗，或号元和格。”<sup>⑭</sup>元稹在答诗中写道：“律吕同声我尔身，文章君是一伶伦。”<sup>⑮</sup>表明元白所作的被人称为元和体的诗正是合于乐律的歌诗。后来杜牧在《唐故平卢节度巡官陇西李府君墓志铭》中批评元白的诗是“入人肌骨”的“淫言媠语”，必欲除之后快，也是因为这些诗“可以歌，可以流于竹，鼓于丝，妇人小儿，皆欲讽诵”。<sup>⑯</sup>有人还直接把元白等人的歌诗与元和体相提并论，如《唐才子传·张籍传》云：“公于乐府古风，与王司马自成机轴，绝世独立。自李杜之后，风雅道丧，至元和中，暨元白歌诗，为海内宗匠，谓之‘元和体’。”<sup>⑰</sup>可以肯定，元和体与元白的歌诗创作有着密切的关系。不过元和体之变新与歌诗音乐之变新之间到底有无关系，还有待于进一步研究。

“长庆体”一词到宋代才出现。朱自清《唐诗三百首指导大概》云：“元稹、白居易创出一种七古新调，全篇都用平仄协调的律句，但押韵随时转换，平仄相间，各句安排也不像七律一样的规矩，这叫作长庆体。长庆是穆宗的年号，也是元白的集名。本书白居易的《长恨歌》、《琵琶行》都是的。”<sup>⑱</sup>朱自清这一定义为一般人所认可。长庆体的律句和转韵可能都是与便于入乐有关。任半塘《唐声诗》上编写到：“刘禹锡《秋日过鸿举法师寺院便送归江陵》诗有小引，谓：‘沙门……词妙而深者，必依于声律。（鸿举索诗）乃叩商而吟，成一章，章八句。郡守以坐啸余咏，激清徵而应之。’诗乃五律，颇精整，即所谓‘妙而深者’，遂协声律。……若刘氏所谓‘依于声律’，正‘长庆体’之所擅场，其诗乃易入歌咏，惟尚非已入歌咏耳。（元氏《夜缟判》，谓‘使妇人相从夜缟，……听其歌咏。’义同。）”<sup>⑲</sup>在任半塘看来，长庆体便于入乐。是否的确如此，还有待于进一步研究，不过有一点可以肯定，人们所认为的长庆体的代表作《长恨歌》、《琵琶行》、《连昌宫词》，有证据表明，都是曾被人歌唱的歌诗。

## 注 释

- ① 《新唐书》，第22卷，第477页，北京，中华书局，1975。
- ② 见明陶宗仪等编《说郛三种·一百卷本》，第20卷，第376页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ③ 见《中国古典戏曲论著集成》，第1册，第46—47页，北京，中国戏剧出版社，1959。
- ④ 《全唐诗》，第510卷，第5805页，北京，中华书局，1960。
- ⑤ 朱金城《白居易集笺校》，第21卷，第1416页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ⑥ 朱金城《白居易集笺校》，第13卷，第704页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ⑦ 朱金城《白居易集笺校》，第33卷，第2297页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ⑧ 朱金城《白居易集笺校》，第21卷，第1451页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ⑨ 《江南喜逢萧九彻因话长安旧游戏赠五十韵》，傅璇琮《唐人选唐诗新编》，第702—703页，西安，陕西人民教育出版社，1996。
- ⑩ 朱金城《白居易集笺校》，第21卷，第1410—1412页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ⑪ 见陈友琴《白居易资料汇编》，第206页，北京，中华书局，1962。
- ⑫ 《本事诗》“情感”，见丁福保《历代诗话续编》，第10页，北京，中华书局，1983。
- ⑬ 《本事诗》“情感”，见丁福保《历代诗话续编》，第10页，北京，中华书局，1983。
- ⑭ 《唐诗纪事》，第30卷，第461页，上海，上海古籍出版社，1965。
- ⑮ 《新唐书》，第203卷，第5784页，北京，中华书局，1975。
- ⑯ 冀勤校点《元稹集》，第22卷，第247—248页，北京，中华书局，1982。
- ⑰ 朱金城《白居易集笺校》，第45卷，第2793页，上海古籍出版社，1988。
- ⑱ 冀勤校点《元稹集》，第51卷，第554—555页，北京，中华书局，

1982。

- ①⑨ 冀勤校点《元稹集》，第51卷，第555页，北京，中华书局，1982。
- ②⑩ 阮阅《诗话总龟》，第40卷，第408页，北京，人民文学出版社，1987。
- ③⑪ 冀勤校点《元稹集》，第11卷，第131页，北京，中华书局，1982。
- ④⑫ 冀勤校点《元稹集》，第17卷，第200页，北京，中华书局，1982。
- ⑤⑬ 朱金城《白居易集笺校》，第23卷，第1556页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ⑥⑭ 朱金城《白居易集笺校》，第23卷，第1552页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ⑦⑮ 傅璇琮《唐人选唐诗新编》，第703—704页，西安，陕西人民教育出版社，1996。
- ⑧⑯ 《全唐文》，第438卷，第1979页，上海，上海古籍出版社，1990。
- ①⑰ 朱金城《白居易集笺校》，第69卷，第3711页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ①⑱ 见钱仲联《韩昌黎诗编年集释》，第12卷，第1287页，上海，上海古籍出版社，1984。
- ①⑲ 朱金城《白居易集笺校》，第24卷，第1639页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ①⑳ 朱金城《白居易集笺校》，第32卷，第2189页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ②⑰ 见郭绍虞编选，富寿荪校点《清诗话续编》，第1174页，上海，上海古籍出版社，1983。
- ②⑱ 《中国文学简史》，上卷，第342页，上海，上海文艺联合出版社，1954。
- ②⑳ 瞿蜕园《刘禹锡集笺证》，第27卷，第853页，上海，上海古籍出版社，1989。
- ③⑰ 朱金城《白居易集笺校》，第31卷，第2200和2167页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ③⑱ 瞿蜕园《刘禹锡集笺证》，第27卷，第858页，上海，上海古籍出版社，1989。
- ③⑳ 阮阅《诗话总龟后集》，第9卷，第56页，北京，人民文学出版社，

1987。

- ③⑦ 《全唐文》，第 368 卷，第 3736 页，北京，中华书局，1983。
- ③⑧ 傅璇琮《唐人选唐诗新编》，第 456 页，西安，陕西人民教育出版社，1996。
- ③⑨ 朱金城《白居易集笺校》，第 71 卷，第 3810 页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ④⑩ 朱金城《白居易集笺校》，第 45 卷，第 2794 页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ④⑪ 朱金城《白居易集笺校》，第 45 卷，第 2794—2795 页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ④⑫ 朱金城《白居易集笺校》，第 45 卷，第 2795 页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ④⑬ 朱金城《白居易集笺校》，第 45 卷，第 2795 页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ④⑭ 朱金城《白居易集笺校》，第 70 卷，第 3782 页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ④⑮ 冀勤校点《元稹集》，第 30 卷，第 353 页，北京，中华书局，1982。
- ④⑯ 冀勤校点《元稹集·外集》卷一，第 640 页，北京，中华书局，1982。
- ④⑰ 冀勤校点《元稹集》，第 56 卷，第 600—601 页，北京，中华书局，1982。
- ④⑱ 朱金城《白居易集笺校》，第 2 卷，第 105 页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ④⑲ 朱金城《白居易集笺校》，第 17 卷，第 1120 页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ⑤⑩ 朱金城《白居易集笺校》，第 17 卷，第 1147 页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ⑤⑪ 朱金城《白居易集笺校》，第 24 卷，第 1613 页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ⑤⑫ 朱金城《白居易集笺校》，第 24 卷，第 1648 页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ⑤⑬ 朱金城《白居易集笺校》，第 31 卷，第 2164 页，上海，上海古籍出版

- 社,1988。
- ⑤4 朱金城《白居易集笺校》,第28卷,第1985页,上海,上海古籍出版社,1988。
- ⑤5 瞿蜕园《刘禹锡集笺证·外集》,第3卷,第1190页,上海,上海古籍出版社,1989。
- ⑤6 《唐摭言》,第3卷,第30—31页,上海,上海古籍出版社,1978。
- ⑤7 见周劭初《唐语林校证》,第7卷,第613页,北京,中华书局,1987。
- ⑤8 朱金城《白居易集笺校》,第20卷,第1393页,上海,上海古籍出版社,1988。
- ⑤9 朱金城《白居易集笺校》,第15卷,第922页,上海,上海古籍出版社,1988。
- ⑥0 朱金城《白居易集笺校》,第24卷,第1649页,上海,上海古籍出版社,1988。
- ⑥1 朱金城《白居易集笺校》,第38卷,第2334页,上海,上海古籍出版社,1988。
- ⑥2 朱金城《白居易集笺校》,第34卷,第2357页,上海,上海古籍出版社,1988。
- ⑥3 冀勤校点《元稹集·外集》,第7卷,第695页,北京,中华书局,1982。
- ⑥4 《全唐诗》,第803卷,第9045页,北京,中华书局,1960。
- ⑥5 后代戏曲小说中的佳人多为名门闺秀,而中唐人所说的佳人恰恰是那些侍婢、歌者一类的人物。《任氏传》中郑生称任氏为“佳人”,而任氏“家本伶伦,中表姻族,多为人宠媵,以是长安狭斜,悉与之通。”《霍小玉传》说李益“思得佳偶,博求名妓”,亦可证之。
- ⑥6 《唐宋传奇集》,《鲁迅全集》,第10卷,第299页,北京,人民文学出版社,1973。
- ⑥7 《唐宋传奇集》,《鲁迅全集》,第10卷,第305页,北京,人民文学出版社,1973。
- ⑥8 《鲁迅全集》,第9卷,第223页,北京,人民文学出版社,1973。
- ⑥9 冀勤校点《元稹集》外集卷一,第636页,北京,中华书局,1982。
- ⑦0 《全唐文》,第637卷,第2849—2850页,上海,上海古籍出版社,1990。

- ① 见丁福保《历代诗话续编》，第450页，北京，中华书局，1983。
- ② 《元白诗笺证稿》，“附论·论元白诗的分类”，第335页，上海，上海古籍出版社，1978。
- ③ 冀勤校点《元稹集》，第56卷，第600页，北京，中华书局，1982。
- ④ 清沈雄《古今词话·词话上》，见唐圭璋《词话丛编》，第764页，北京，中华书局，1986。
- ⑤ 高仲武编成《中兴间气集》，在序中谈他的选诗的标准时说：“今之所收，殆革前弊。但使体状风雅，理致清新，观者易心，听者竦耳，则朝野通取，格律兼收。”见傅璇琮《唐人选唐诗新编》，第456页，西安，陕西人民教育出版社，1996。
- ⑥ 《资治通鉴》，第222卷，第7144页，北京，中华书局，1956。
- ⑦ 《全唐文》，第368卷，第1652页，上海，上海古籍出版社，1990。
- ⑧ 《全唐文》，第388卷，第1746页，上海，上海古籍出版社，1990。
- ⑨ 《江有归舟三章序》，《全唐诗》，第154卷，第1594页，北京，中华书局，1960。
- ⑩ 傅璇琮《唐人选唐诗新编》，第299页，西安，陕西人民教育出版社，1996。
- ⑪ 《全唐诗》，第241卷，第2711—2712页，北京，中华书局，1960。
- ⑫ 张伯伟《全唐五代诗格校考》，第199页，西安，陕西人民教育出版社，1996。
- ⑬ 张伯伟《全唐五代诗格校考》，第201页，西安，陕西人民教育出版社，1996。
- ⑭ 《四库全书总目》，第186卷，第1688—1689页，北京，中华书局，1965。
- ⑮ 傅璇琮《唐人选唐诗新编》，第448页，西安，陕西人民教育出版社，1996。
- ⑯ 傅璇琮《唐人选唐诗新编》，第532页，西安，陕西人民教育出版社，1996。
- ⑰ 《才调集叙》，傅璇琮《唐人选唐诗新编》，第691页，西安，陕西人民教育出版社，1996。
- ⑱ 傅璇琮《唐人选唐诗新编》，第467页，西安，陕西人民教育出版社，

1996。

- ⑧⑨ 傅璇琮《唐人选唐诗新编》，第463页，西安，陕西人民教育出版社，1996。
- ⑩ 见舒宝璋校注《唐才子传》，第4卷，第186页，郑州，中州古籍出版社，1987。
- ⑪ 《全唐诗》，第301卷，第3428页，北京，中华书局，1960。
- ⑫ 《乐府诗集》，第83卷，第891页，上海，上海古籍出版社，1998。
- ⑬ 《旧唐书》，第166卷，第4333页，北京，中华书局，1975。
- ⑭ 《云溪友议》卷下，第63—64页，上海，古典文学出版社，1957。
- ⑮ 傅璇琮《唐人选唐诗新编》，第808页，西安，陕西人民教育出版社，1996。
- ⑯ 傅璇琮《唐人选唐诗新编》，第815页，西安，陕西人民教育出版社，1996。
- ⑰ 傅璇琮《唐人选唐诗新编》，第817页，西安，陕西人民教育出版社，1996。
- ⑱ 朱金城《白居易集笺校》，第31卷，第2127页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ⑲ 朱金城《白居易集笺校》，第17卷，第1058页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ⑳ 朱金城《白居易集笺校》，第18卷，第1183页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ㉑ 朱金城《白居易集笺校》，第33卷，第2243页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ㉒ 朱金城《白居易集笺校》，第18卷，第1213页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ㉓ 朱金城《白居易集笺校》，第31卷，第1281页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ㉔ 《乐府诗集》，第81卷，第863页，上海，上海古籍出版社，1998。
- ㉕ 《乐府诗集》，第81卷，第863页，上海，上海古籍出版社，1998。
- ㉖ 《中国古典戏曲论著集成》，第1册，第61页，北京，中国戏剧出版社，1959。



- ⑩⑦ 《全唐诗》，第463卷，第5270页，北京，中华书局，1960。
- ⑩⑧ 瞿蜕园《刘禹锡集笺证》，第27卷，第869页，上海，上海古籍出版社，1989。
- ⑩⑨ 瞿蜕园《刘禹锡集笺证》，第26卷，第801页，上海，上海古籍出版社，1989。
- ⑩⑩ 瞿蜕园《刘禹锡集笺证》，第26卷，第815—816页，上海，上海古籍出版社，1989。
- ⑩⑪ 朱金城《白居易集笺校》，第26卷，第1861页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ⑩⑫ 朱金城《白居易集笺校》，第31卷，第2169页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ⑩⑬ 瞿蜕园《刘禹锡集笺证》，第27卷，第863页，上海，上海古籍出版社，1989。
- ⑩⑭ 朱金城《白居易集笺校》，第23卷，第1560页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ⑩⑮ 又名《东城桂三首》，朱金城《白居易集笺校》，第24卷，第1635页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ⑩⑯ 陈寅恪《元白诗笺证稿》曾有较详细的辨析。见“附论·元和体诗”，第335页，上海，上海古籍出版社，1978。
- ⑩⑰ 《旧唐书》，第166卷，第4331—4333页，北京，中华书局，1975。
- ⑩⑱ 冀勤校点《元稹集》，第51卷，第554—555页，北京，中华书局，1982。
- ⑩⑲ 朱金城《白居易集笺校》，第23卷，第1532页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ⑩⑳ 《酬乐天余思未尽加为六韵之作》，《元稹集》，第22卷，第247页，北京，中华书局，1982。
- ㉑ 《全唐文》，第755卷，第3472页，上海，上海古籍出版社，1990。
- ㉒ 见舒宝璋校注《唐才子传》，第5卷，第241页，郑州，中州古籍出版社，1987。
- ㉓ 可参看刘德重《“长庆体”名义辨说》一文，载《文学遗产》1985年第1期。
- ㉔ 《唐声诗》上编，第20页，上海，上海古籍出版社，1982。

## 第五章 晚唐“才子词人”的歌诗创作

晚唐时期,诗坛上出现了一批类似于宋代柳永那样的“才子词人”,他们是当时歌诗创作的风云人物。张祜、温庭筠、裴诚、杜牧、薛能等人都是这种才子词人。那么这些人是以什么样的心态进行创作的呢?怎样评价他们的创作呢?他们的创作给当时的诗坛带来哪些影响呢?这一章拟以张祜等人为例,对他们的创作略作描述,庶几使我们对晚唐诗歌发展的一个侧面有一个更清晰的印象,从而丰富我们对晚唐诗歌发展轮廓的认识。因为学界迄今为止还没有把这些诗人的歌诗创作当作一个现象来研究,做一个较为全面的描述。

### 第一节 晚唐歌诗生产的特点 与才子词人的出现

所谓“才子词人”是指那些玩世不恭,善作歌诗的人。“才子”本来就是指歌诗的作者,如白居易《杨柳枝二十韵》:“乐童翻怨调,才子与妍词。”《云溪友议》下“艳阳辞”云:“采春所唱一百二十首,皆当代才子所作。”“歌诗”也被称为“词”,其作者也称为“词人”。《旧唐书·音乐志三》云:“《燕乐》五调歌词各一卷,……词多郑、卫,皆近代词人杂诗。”<sup>①</sup>然而,唐诗中并没有将“才子”、“词人”这两个词放到一起,将这两个词并列起来是借用了宋代柳永《鹤冲天》词

中的叫法。宋吴曾《能改斋漫录》卷一：“仁宗留意儒雅，务本理道，深斥浮艳虚薄之文。初，进士柳三变，好为淫冶讴歌之曲，传播四方。尝有《鹤冲天》词云：‘忍把浮名，换了浅斟低唱。’及临轩放榜，特落之曰：‘且去浅斟低唱，何要浮名。’景佑元年方及第。后改名永，方得磨勘转官。其词曰：‘黄金榜上。偶失龙头望。明代暂遗贤，如何向。未遂风云便，争不恣狂荡。何须论得丧。才子词人，自是白衣卿相。烟花巷陌，依约丹青屏障。幸有意中人，堪寻访。且恁偎红翠，风流事，平生畅。青春都一晌。忍把浮名，换了浅斟低唱。’”<sup>②</sup>词中描述了一个玩世不恭，过着“偎红翠”、“浅斟低唱”的生活，以“白衣卿相”自居的才子词人。在晚唐时期，曾出现了像柳永这样的才子词人，也曾表现出这样的行止和价值取向。他们以张祜、温庭筠、裴诚、杜牧、薛能等人为代表。他们多为世家子弟，在仕进的道路上不很顺遂，即转而以白衣卿相自居，以作青楼领袖自得，很像宋代的柳永、元代的关汉卿。其歌诗创作，大多集中在青少年时期，后来多半步入仕途，一改才子词人的形象，此类创作也就渐渐消歇。

这批才子词人的出现与歌诗生产所出现的新特点有着密切关系。这种特点就是商业性的艺术表演更为普遍，各艺术表演团体朝着职业化、商业化的方向迈进。我们从诗人的作品中随处可以看到“某家歌”、“某家琵琶”、“某家柘枝”等字样。如张祜诗集中就有《听崔莒侍御叶家歌》、《听刘瑞公田家歌》、《题宋州田大夫家乐丘家箏》、《耿家歌》、《王家琵琶》、《董家笛》、《王家五弦》等诗，其中，无论是歌者，还是乐伎，往往冠以“家”字，说明当时私营乐伎活动的兴盛。妓女的分工也变得更加细致，出现了专门的“饮妓”、“酒妓”。诗人们在与官妓合作进行歌诗创作的同时，又大量地与商家歌者进行合作。这种合作摆脱了官场的虚套，变得更加随意，更加无拘无束。中唐人在歌诗中表现风情，还显得比较文雅，还比较含蓄，到晚唐，就变得更加放言无忌了。

## 注 释

- ① 《旧唐书》，第30卷，第1089—1090页，北京，中华书局，1975。  
 ② 唐丰璋《词话丛编》，第135—136页，北京，中华书局，1986。

## 第二节 才子词人的性格和才艺

一、纵情于狎邪之游。出入风月场中是才子词人的重要生活内容，他们是当时的“郎君领袖”、“浪子班头”。

张祜，字承吉，是中晚唐之交的一个有重要影响的诗人。他早年即以诗著名，志气高尚，同时又任侠尚义，性喜说剑论兵，寻究治乱的根源，很想有一番作为。但他行止浪漫，在仕途上很不顺利，于是更加放浪行迹，常往来于扬州、杭州等地，纵情声色，诗酒流连。其《到广陵》一诗，具体地描述了他的生活：“一年江海恣狂游，夜宿倡家晓上楼。嗜酒几曾群众小，为文多是讽诸侯。逢人说剑三攘臂，对镜吟诗一掉头。今日更来惟恣意，不堪风月满扬州。”<sup>①</sup>其狂放不羁之态跃然纸上。他诗中有两首《公子行》，其中一首可以看作是他风月场中生活的具体描写：“春色满城池，杯盘看处移。镜金斜雁子，鞍帕嫩鹅儿。买笑歌桃李，寻歌折柳枝。可怜明月夜，长是管弦随。”<sup>②</sup>张祜这类生活情景不仅在自己的诗中有所描写，而且还被其他笔记小说记录下来。据《唐摭言》载：“张祜客淮南，幕中赴宴，时杜紫微为支使，南座有属意之处，索骰子赌酒，牧微吟曰：‘骰子逡巡里手拈，无因得见玉纤纤。’祜应声曰：‘但知报道金钗落，仿佛还应露指尖。’”<sup>③</sup>清楚地记述张祜和杜牧在酒席筵上与歌妓调笑的情景。

温庭筠更是一个“不修边幅”的人。《旧唐书》本传云：

温庭筠，太原人，本名岐，字飞卿。大中初，应进士。苦心砚席，尤长于诗赋。初至京师，人士翕然推重。然士行尘杂，不修边幅，能逐弦吹之音，为侧艳之词，公卿家无赖子弟裴诚（疑为诚之误）、令狐綯之徒，相与痛饮，酣醉终日，由是累年不第。徐商镇襄阳，往依之，署为巡官。咸通中，失意归江东，路由广陵，心怨令狐綯在位时不为成名。既至，与新进少年狂游狭邪，久不刺谒。又乞索于杨子院，醉而犯夜，为虞候所击，败面折齿，方还扬州诉之。令狐綯捕虞候治之，极言庭筠狭邪丑迹，乃两释之。自是污行闻于京师。庭筠自至长安，致书公卿间雪冤。属徐商知政事，颇为言之。无何，商罢相出镇，杨收怒之，贬为方城尉。再迁隋县尉，卒。<sup>④</sup>

温庭筠的狭邪之游更甚，以至于和巡夜发生冲突，又去告状，闹得满城风雨。

杜牧也是一个经常出入风月场中而且留下故事的人。据《唐语林》载：“杜牧少登第，恃才，喜酒色。初辟淮南牛僧孺幕，夜即游妓舍，相虞候不敢禁，常以榜子申僧孺，僧孺不怪。逾年，因朔望起居，公留诸从事，从容谓牧曰：‘风声妇人若有顾盼者，可取置之所居，不可夜中独游。或昏夜不虞，奈何？’牧初拒讳，僧孺顾左右取一篋，其间榜子百余，皆相司所申。牧乃愧谢。”<sup>⑤</sup>这是一段著名的风流佳话。《唐语林》还记载了他这样的故事：

杜舍人牧，恃才名，颇纵声色。尝自言有鉴别之能。闻吴兴郡有佳色，罢宛陵幕，往观焉。使君闻其言，对待颇厚。至郡旬日，继以酣饮，睨官妓曰：“未称所传也。”将离郡去。使君敬请所欲，曰：“愿泛彩舟，许人纵视，得以寓目。”使君甚悦。择日大具戏舟，返棹较捷之乐，以鲜华相尚。牧循泛肆目，意一无所得。及暮将散，忽于曲岸见里妇携幼女，年方十余岁。牧悦之，召至与语。牧曰：“今未带去，第存晚期耳！”遂赠罗缬一篋为质。妇辞曰：“他日无状，或恐为所累。”牧曰：“不然。余今西行，求典比郡。汝待我十年，不来而后嫁。”遂书于纸而别。后十四年

始出刺湖州。临郡三日，继命访之。女嫁已三载，有子二人矣。牧召母及女诘问，即出留书示之，乃曰：“其辞也直。”因赠诗曰：“自是寻春去较迟，不须惆怅怨芳时。狂风落尽深红色，绿叶成荫子满枝。”<sup>⑥</sup>

这又是一段风流韵事：为了追寻美色，一个地方官可以搞一次大型的游园泛舟活动；一个有名的诗人，可以和一个素不相识的十多岁的女孩订十年之约，听来确实有些离奇。多情的杜牧与女子之间尤其是与歌者之间这种恩怨之事一定不少。诗人赵嘏有《代人赠杜牧侍御》一诗，诗云：“郎作东台御史时，妾长西望敛双眉。一从诏下人皆羨，岂料恩衰不自知。高阙如天紫晓梦，华筵似水隔秋期。坐来情态犹无限，更向楼前舞柘枝。”<sup>⑦</sup>题下自注云：“宣州会中。”可见这是赵嘏在宣州的宴会上遇到了杜牧过去的情人，女子向赵嘏讲起了杜牧，赵嘏便替她写这首诗，情形有似初唐时骆宾王作《艳情代郭氏答卢照邻》、《代女道士王灵妃赠道士李荣》那番“替痴情女子打负心汉”<sup>⑧</sup>的义举。而杜牧不知当了多少回这样的“负心汉”。

薛能少年的生活与其他才子词人一样，也是经常作狭邪之游。其《并州》一诗对其少年的生活有一个具体的描写：“少年流落在并州，裘脱文君取次游。携挈共过芳草渡，登临齐凭绿杨楼。庭前蛱蝶春方好，床上樗蒲宿未收。坊号偃松人在否，饼炉南畔曲西头。”<sup>⑨</sup>与上述才子词人一样，他也是娱乐场中的常客。

经常出入娱乐场合，使他与歌者之间建立起密切的合作关系。其《赠歌妓》：“同有诗情自合亲，不须歌调更含颦。朝天御史非韩寿，莫窃香来带累人。”题下自注：“妓能诗。”<sup>⑩</sup>中唐元稹与薛涛、刘采春曾互相赠诗，薛能与这位歌者也是这种知音的关系。其另一首《赠歌者》云：“一字新声一颗珠，啜喉疑是击珊瑚。听时坐部音中有，唱后樱花叶里无。汉浦蔑闻虚解佩，临邛焉用枉当垆。谁人得向青楼宿，便是仙郎不是夫。”<sup>⑪</sup>其《舞者》云：“绿毛钗动小相思，

一唱南轩日午时。慢鞞轻裙行欲近,待调诸曲起来迟。筵停匕箸无非听,物带宫商尽是词。为问倾城年几许,更胜琼树是琼枝。”<sup>⑩</sup>其《杨柳枝》云:“数首新词带恨成,柳丝牵我我伤情。柔娥幸有腰肢稳,试踏吹声作唱声。”<sup>⑪</sup>这些诗都是在酒席宴上赠给歌者的即兴之作。

二、性格放诞。性格放诞是这些才子词人的又一个特点。中唐时期,诗人放诞调笑,还是少数现象。李泌和顾况动辄戏侮朝士,引起了人们的普遍不满。<sup>⑫</sup>到晚唐时期,诗人放诞成习。据五代王定保《唐摭言》载:“薛保逊,大中朝尤肆轻佻,因之侵侮诸叔,故自起居舍人贬洗马而卒。其子昭纬,颇有父风,尝任祠部员外;时李系任小仪,王尧任小宾,正旦立仗班退,昭纬朗吟曰:‘左金乌而右玉兔,天子旌旗。’尧遽请下句,昭纬应声答曰:‘上李系而下王尧,小人行缀。’闻者靡不大哂。天复中,自台丞累贬登州司马,中书舍人颜尧当制,略曰:‘陵轹诸父,代嗣其凶。’”<sup>⑬</sup>再如顾非熊,《唐才子传》云:“非熊,姑苏人,况之子也。少俊悟,一览辄能成诵。工吟,扬誉远近。性滑稽好辨,颇杂笑言。凌轹气焰子弟,既犯众怒,挤排者纷然。在举场角艺三十年,屈声破人耳。”<sup>⑭</sup>再如李宣古,《唐才子传》云:“宣古,字垂后,澧阳人。会昌三年卢肇榜进士。又试中宏辞。工文,极俊,有诗名。性谑浪,多所讥诮。时杜惊尚主,出守澧阳。宣古在馆下,数陪宴赏,谐慢既深,惊不能忍,忿其戏己,辱之使卧于泥中,衣冠颠倒。长林公主素惜其才,劝曰:‘尚书独不念诸郎学文,待士如此,那得平阳之誉乎?’遣人扶起,更以新服,赴中座,使宣古赋诗,谢曰:‘红镫初上月轮高,照见堂前万朵桃。觥栗调清银字管,琵琶声亮紫檀槽。能歌姹女颜如玉,解饮萧郎眼似刀。争奈夜深抛耍令,舞来摆去使人劳。’杜公赏之。”<sup>⑮</sup>可见这是一种时代性格。张祜等才子词人也统统具有这一性格。

张祜就是这样一个爱戏谑的人。《唐摭言》记载:“令狐赵公镇维扬,处士张祜尝与狎谑。公因视祜改令曰:‘上水船,风又急,帆

下人，须好立。’ 祜应声答曰：‘上水船，船底破，好看客，莫倚拖。’”<sup>⑧</sup>《本事诗》“嘲戏”第七云：“诗人张祜，未尝识白公。白公刺苏州，祜始来谒。才见白，白曰：‘久钦籍，尝记得君款头诗。’祜愕然曰：‘舍人何所谓？’白曰：‘鸳鸯钿带抛何处，孔雀罗衫付阿谁？非款头何邪？’张顿首微笑，仰而答曰：‘祜亦尝记得舍人目连变。’白曰：‘何也？’祜曰：‘上穷碧落下黄泉，两处茫茫皆不见。非目连变何邪？’遂与欢宴竟日。”<sup>⑨</sup>这与当年白居易刚到长安见顾况的情形很相似。又据《云溪友议》载：

张祜客于丹徒，有朱坛者轻佻，侮慢祜之篇咏。后坛与祜卷，欲其润饰之，祜乃戏简二十字，欣而不悟，厚为饯别焉：“昔人有玉碗，击之千里鸣。今日睹斯文，碗有当时声。”温州颜郎中，儒士也，不知弧矢之能。祜观其骑猎马上，以诗戏之曰：“忽闻射猎出军城，人着戎衣马带纓。倒把角弓呈一箭，满山狐兔当头行。”张祜为冬瓜堰官，憾其牛户无礼，责欲鞭笞，无不取给于其中也，然无名秀士居多，职事皆怯于祜。钱塘酒徒朱冲和小舟经过，祜令语曰：“张祜前称进士，不亦难乎？”冲和乃自启名，而赠诗嘲之。祜平生傲诞，至于公侯，未如斯之挫也。诗曰：“白在东都元已薨，兰台凤阁少人登。冬瓜堰下逢张祜，牛屎堆边说我能。”<sup>⑩</sup>

张祜甚至连村妇也加以戏慢。今其集中有《戏赠村妇》一诗：“二升酸醋瓦瓶盛，请得姑娘十日程。赤黑画眉临水笑，草鞋苞脚逐风行。黄丝发乱梳撩紧，青绉裙高种掠轻。想得到家相见后，父娘由唤小时名。”<sup>⑪</sup>可见张祜就是这样一个放诞不羁的人，上自公侯，下至村妇酒徒，一概以一种戏慢的态度对之。

温庭筠的放诞也是出了名的。据《唐诗纪事》载：

庭筠才思艳丽，工于小赋，每入试，押官韵作赋，凡八叉手而八韵成，时号温八叉。多为邻铺假手，号日救数人也。而士行玷缺，缙绅薄之。李义山谓曰：“近得一联句云：‘远比召公，三十六年宰辅’，未得偶



句。”温曰：“何不云：‘近同郭令，二十四考中书？’”宣宗尝赋诗，上句有“金步摇”，未能对，遣未第进士对之。庭筠乃以“玉条脱”续之，宣宗赏焉。又药名有“白头翁”，温以“苍耳子”为对。他皆类此。宣宗爱唱《菩萨蛮》词，丞相令狐绹假其新撰密进之，戒令勿泄。而遽言于人，由是疏之。温亦有言云：“中书堂内坐将军。”讥相国无学也。宣宗好微行，遇于逆旅，温不识龙颜，傲然而诘之曰：“公非长史、司马之流？”帝曰：“非也。”又曰：“得非六参、薄尉之类？”帝曰：“非也。”谪为方城尉，其制词曰：“孔门以德行为先，文章为末。尔既德行无取，文章何以补焉。徒负不羁之才，罕有适时之用。”竟流落而死。杜棕自西川除淮海，庭筠诣韦曲杜氏林亭，留诗云：“卓氏垆前金线柳，隋家堤畔锦帆风。贪为两地行霖雨，不见池莲照水红。”幽公闻之，遣绢千疋。曾于江淮为亲表辱之，由是改名。

庭筠又改名举场，多为举人假手。沈询知举，别施铺席授庭筠，不与诸公邻比，困于场屋，卒无成而终。

令狐绹曾以故事访于庭筠，对曰：“事出《南华》，非僻书也。或冀相公燮理之暇，时宜览古。”绹益怒，奏庭筠有才无行，卒不登第。庭筠有诗曰：“因知此恨人多积，悔读《南华》第二篇。”<sup>②</sup>

从中可以看出，温庭筠也是傲慢放诞的人。傲慢到不敬皇帝（当然有误会的成分在里面，但从中可以看出，温对人的一贯态度）、教训宰相的地步。科场考试本是十分严肃的事情，也被其视同儿戏。他整天出入于歌楼妓馆之间，直至违禁犯夜。而他这样做，很大程度上是恃才傲物。《南部新书》还记载温庭筠戏慢令狐绹的事：“令狐绹以姓氏少，族人有投者，不吝其力，由是远近皆趋之，至有姓胡冒令者。进士温庭筠戏为词曰：‘自从元老登庸后，天下诸胡悉带令。’”<sup>③</sup>温庭筠这种放诞的性格在当时是有争议的，有批评者，也有欣赏者。据《唐摭言》载：

开成中，温庭筠才名籍甚；然罕拘细行，以文为货，识者鄙之。无

何,执政间复有恶奏庭筠搅扰场屋,黜随州县尉。时中书舍人裴坦当制,恹恹含毫久之。时有老吏在侧,因讯之升黜,对曰:“舍人合为责辞,何者?入策进士,与望州长马一齐资。”坦释然,故有泽畔长沙之比。庭筠之任,文士诗人争为辞送,唯纪唐夫得其尤。诗曰:“何事明时泣玉频,长安不见杏园春;凤皇诏下虽沾命,鸚鵡才高却累身!且饮绿醪销积恨,莫辞黄绶拂行尘;方城若比长沙远,犹隔千山与万津。”<sup>④</sup>

从中可以看出,像温庭筠这样的诗人,虽然“罕拘细行,以文为货,识者鄙之”,但在他遇到不公正待遇时,还是引起了人们的广泛同情,“文士诗人争为辞送”。人们将他比作被贬长沙的“洛阳才子”贾谊,诗所采用的形式也是温庭筠所擅长的歌诗(辞)。

再看温庭筠的好友裴诚。《云溪友议》下“温裴黜”条:“裴郎中诚,晋国公次弟子也。足情调,善谈谐。举子温岐为友,好作歌曲,迄今饮席多是其辞焉。裴君既人台,而为三院所谗曰:‘能为淫艳之歌,有异清洁之士也。’”<sup>⑤</sup>

杜牧也是一个性情放诞的人。《唐才子传》曾载吴武陵向主考官崔郾推荐杜牧事,吴力主将杜牧作“状头”,崔郾说:“诸生多言牧疏旷不拘细行,然敬依所教……。”<sup>⑥</sup>又载其到李司徒家作客事:“牧以御史分司洛阳,时李司徒闲居,家妓为当时第一,宴朝士,以牧风宪,不敢邀,牧因遣讽李使召己。既至,曰:‘闻有紫云者妙歌舞,孰是?’即赠诗曰:‘华堂今日绮筵开,谁唤分司御史来。忽发狂言惊四座,两行红袖一时回。’意气闲逸,傍若无人,座客莫不称异。”<sup>⑦</sup>一个掌管“风宪”的官员,来到宴席上,直为一歌妓作诗,“意气闲逸,傍若无人”,不能不使其他人感到惊讶。

如果说杜牧是性情放诞,那么薛能就是性情傲诞。《唐才子传》云:“能字太拙,汾州人。……性喜凌人,格律卑卑,且亦无甚高论。尝以第一流自居,罕所拔拂。时刘得仁擅雅称,持诗卷造能,能以句谢云:‘千首如一首,卷初如卷终。’盖讥其无变体也。量人

如此，非厚德君子。……资性傲忽，又多佻轻忤世。”<sup>②</sup>薛能的傲诞我们还可以从他的《题后集》一诗中得到印证：“诗源何代失澄清，处处狂波污后生。常感道孤吟有泪，却缘风坏语无情。难甘恶少欺韩信，枉被诸侯杀祢衡。纵到缙山也无益，四方联络尽蛙声。”<sup>③</sup>将自己比作韩信和祢衡，将别人诗称作“蛙声”。薛能有时傲诞到连古人也不放在眼里，如云：“李白终无取，陶潜固不刊”、“我身若在开元日，争遣名为李翰林？”<sup>④</sup>刘克庄《后村诗话》卷一云：“薛能诗格不甚高，而自称誉太过。”应该是较客观的评价。

放诞不羁性格的另一面使他们能放下士人的架子，抛弃士林中一些交往的规范，也拉近了与歌者之间的情感距离。这也是他们能与歌者密切合作的一个重要的条件。

**三、精通音乐。**才子词人们能成为演艺圈里的擅场人物，必然对音乐歌舞非常熟悉。张祜诗中就有许多描写听歌看舞的诗作，如《观宋州于使君家乐琵琶》、《箏》、《歌》、《笙》、《五弦》、《鸞篴》、《笛》、《舞》、《箜篌》、《箫》、《听崔莒侍御叶家歌》、《听刘瑞公田家歌》、《题宋州田大夫家乐丘家箏》、《耿家歌》、《王家琵琶》、《董家笛》、《王家五弦》、《楚州韦中丞箜篌》、《边上逢歌者》、《听薛阳陶吹芦管》、《听李简上人吹芦管三首》、《听岳州徐员外弹琴》、《塞上闻笛》等诗，对各种乐器的演技、演奏效果，及所带到的意境，风格上的差异，都有成功的描写。可以看出，他对音乐是非常在行的。他在写天宝旧事的诗中，也多写当时的与音乐歌舞有关之事。如《李谟笛》、《玉环琵琶》、《上巳乐》、《春莺啭》、《大酺乐》、《邠王小管》、《宁哥来》、《邠娘羯鼓》、《退宫人》、《耍娘歌》、《悖孛儿舞》、《雨霖铃》等。

在这些描写音乐歌舞的诗中，有的本身就是歌诗。如《寿州裴中丞出柘枝》、《李家柘枝》、《金吾李将军柘枝》、《周员外出双舞柘枝妓》、《池州周员外出柘枝》、《感王将军柘枝妓歿》、《赠柘枝》、《赠杭州柘枝》就是入《柘枝》曲调的歌诗，这些诗也多是在歌舞宴会上

创作出来的。

温庭筠也善音乐。《旧唐书》本传云：“士行尘杂，不修边幅。能逐弦吹之音，为侧艳之词。”<sup>①</sup>据《桐薪》载：“温岐少曾于江、淮为亲表櫜楚，故改名庭云，字飞卿。……温貌甚陋，号‘温钟馗’，不称才名。最善鼓琴吹笛，云：‘有丝即弹，有孔即吹，不必柯亭爨桐也。’”<sup>②</sup>有趣的是，精通音乐的《乐府杂录》的作者段安节，竟是温庭筠的女婿，段成式的儿子。<sup>③</sup>温庭筠曾作《郭处士击瓿歌》，对郭道源击瓿的高超技艺进行赞美。<sup>④</sup>其婿段安节《乐府杂录》中对郭道源也有记载：“武宗朝，郭道源后为凤翔府天兴县丞，充太常寺调音律官，善击瓿，率以邢瓿越瓿共十二只，旋加减水于其中，以箸击之，其音妙于方响也。”<sup>⑤</sup>杜牧也是一个善音乐的人。《唐才子传》云：“牧美容姿，好歌舞，风情颇张，不能自遏。”<sup>⑥</sup>薛能也会唱歌。其《春咏》云：“春来还似去年时，手把花枝唱竹枝。狂瘦未曾餐有味，不缘中酒却缘诗。”<sup>⑦</sup>可见他是能作诗也能唱诗的人。

“能逐弦吹之音”是“为侧艳之词”的一个重要的条件，才子们精通音乐歌舞的特点，使他们与歌者之间有了更多的共同语言，也使他们懂得什么样的诗才是受歌者欢迎的作品。

可以说，上面所描述的晚唐的才子词人的三个特点也正是他们创作歌诗的重要条件：经常出入歌楼妓馆使他们与歌妓之间有了密切合作的机会；性格放诞戏谑从情感上拉近了他们与歌者之间的距离；精通音乐歌舞，使他们与歌者合作有了技术条件。由于有了这样一种性格和才艺，使他们与歌者之间建立起一种新型的关系，从而使其歌诗创作有了一些新的特点。

#### 注 释

- ① 严寿澄校编《张祜诗集》，第7卷，第119页，南昌，江西人民出版社，1983。
- ② 严寿澄校编《张祜诗集》，第1卷，第27页，南昌，江西人民出版社，

1983。

- ③ 《唐摭言》，第13卷，第146页，上海，上海古籍出版社，1978。
- ④ 《旧唐书》，第190卷下，第5078—5079页，北京，中华书局，1975。
- ⑤ 周勋初《唐语林校证》，第7卷，第621页，北京，中华书局，1987。
- ⑥ 周勋初《唐语林校证》，第7卷，第624页，北京，中华书局，1987。
- ⑦ 《全唐诗》，第549卷，第6361页，北京，中华书局，1960。
- ⑧ 闻一多评骆宾王语，见《宫体诗的自赎》，《唐诗杂论》，第14页，上海，上海古籍出版社，1998。
- ⑨ 《全唐诗》，第559卷，第6483页，北京，中华书局，1960。
- ⑩ 傅璇琮《唐人选唐诗新编》，第711页，西安，陕西人民教育出版社，1996。
- ⑪ 傅璇琮《唐人选唐诗新编》，第711页，西安，陕西人民教育出版社，1996。
- ⑫ 傅璇琮《唐人选唐诗新编》，第712页，西安，陕西人民教育出版社，1996。
- ⑬ 傅璇琮《唐人选唐诗新编》，第712页，西安，陕西人民教育出版社，1996。
- ⑭ 据《旧唐书》本传云：“顾况者，苏州人。能为歌诗，性诙谐，虽王公之贵与之交者，必戏侮之，然以嘲谑能文，人多狎之。柳浑辅政，以校书郎征。复遇李泌继入，自谓已知秉枢要，当得达官，久之方迁著作郎，况心不乐，求归于吴，而班列群官咸有侮玩之目，皆恶嫉之。及泌卒，不哭，而有调笑之言，为宪司所劾，贬饶州司户。有文集二十卷。其赠柳宜城辞句，率多戏剧，文体皆此类也。”见《旧唐书》，第130卷，第3625页，北京，中华书局，1975。
- ⑮ 《唐摭言》，第12卷，第140页，上海，上海古籍出版社，1978。
- ⑯ 舒宝璋校注《唐才子传》，第7卷，第320页，郑州，中州古籍出版社，1987。
- ⑰ 舒宝璋校注《唐才子传》，第7卷，第312—313页，郑州，中州古籍出版社，1987。
- ⑱ 《唐摭言》，第13卷，第147页，上海，上海古籍出版社，1978。
- ⑲ 见丁福保辑《历代诗话续编》，第21页，北京，中华书局，1983。

- ⑳ 《云溪友议》卷下,第76页,上海,古典文学出版社,1957。
- ㉑ 严寿澄校编《张祜诗集》,第7卷,第120页,南昌,江西人民出版社,1983。
- ㉒ 《唐诗纪事》,第54卷,第823—824页,上海,上海古籍出版社,1965。
- ㉓ 清曾益等笺注《温飞卿诗集笺注》,附录四“诸家诗评”,第258页,上海,上海古籍出版社,1980。
- ㉔ 《唐摭言》,第11卷,第121—122页,上海,上海古籍出版社,1978。
- ㉕ 《云溪友议》卷下,第65页,上海,古典文学出版社,1957。
- ㉖ 舒宝璋校注《唐才子传》,第6卷,第286页,郑州,中州古籍出版社,1987。
- ㉗ 舒宝璋校注《唐才子传》,第6卷,第286页,郑州,中州古籍出版社,1987。
- ㉘ 舒宝璋校注《唐才子传》,第7卷,第310—311页,郑州,中州古籍出版社,1987。
- ㉙ 《全唐诗》,第560卷,第6505页,北京,中华书局,1960。
- ㉚ 《全唐诗》,第561卷,第6521页,北京,中华书局,1960。
- ㉛ 《旧唐书》,第109卷下,第5079页,北京,中华书局,1975。
- ㉜ 见清曾益等笺注《温飞卿诗集笺注》,附录四“诸家诗评”,第257—258页,上海,上海古籍出版社,1980。
- ㉝ 《唐语林》引《金华子》云:“成式子安节,娶庭筠女。安节仕至吏部郎中、沂王傅。善音律,著《乐府新录》传于世。”见周勋初《唐语林校证》,第2卷,第154页,北京,中华书局,1987。
- ㉞ 见清曾益等笺注《温飞卿诗集笺注》,第1卷,第5—6页,上海,上海古籍出版社,1980。
- ㉟ 《中国古典戏曲论著集成》,第1册,第56页,北京,中国戏剧出版社,1959。
- ㊱ 舒宝璋校注《唐才子传》,第6卷,第286页,郑州,中州古籍出版社,1987。
- ㊲ 《全唐诗》,第561卷,第6515—6516页,北京,中华书局,1960。

### 第三节 才子词人的价值观念

上一节我们只是描写了晚唐才子词人的行止和性格,为了更深入地了解他们的创作,还必须对他们的性格和行为风范的形成的原因进行一番分析,具体说是对他们的价值观念作一番考察。

一、醉心于做演艺圈中擅场人物。才子词人们混迹于歌楼妓馆,醉心于歌诗创作,乐此不疲,与他们特殊的价值取向有关。他们觉得这样做,也能得到一种心理上的满足,如柳永所说的“才子词人,自是白衣卿相”,才子词人自有才子词人的价值。他们可能失意于官场,但在演艺界,他们独领风骚,做擅场人物,同样是受人们尊敬的,拥护的,爱戴的。可以说置身演艺圈内,也能实现自己的价值。《云溪友议》曾记载了这样一个故事,从中可以看出他们作歌楼妓馆擅场人物的得意心态:

崔涯者,吴楚之狂生也,与张祜齐名。每题一诗于倡肆,无不诵之于衢路。誉之则车马继来,毁之则杯盘失措。嘲曰:“谁得苏方木,犹贪玳瑁皮。怀胎十个月,生下昆仑儿。”又“布袍披袄火烧毡,纸补篋篨麻接弦。更着一双皮履子,纆梯纆榻出门前。”又嘲李端端:“黄昏不语不知行,鼻似烟窗耳似铛。独把象牙梳插鬓,昆仑山上月初生。”端端得此诗,忧心如病。使院饮回,遥见二子蹑屣而行,乃道傍再拜战惕曰:“端端只候三郎、六郎,伏望哀之。”又重赠一绝句粉饰之,子是大贾居豪,竞臻其户。或戏之曰:“李家娘子,才出墨池,便登雪岭。何期一日,黑白不均?”红楼以为倡乐,无不畏其嘲谑也。祜、涯久在维扬,天下晏清,篇词纵逸,贵达钦惮,呼吸风生,畅此时之意也。<sup>①</sup>

他们虽然不能在官场上得志,但在娱乐圈里“呼吸生风”,使“贵达钦惮”,也能获得一种心理上的满足。如果说元白当时作歌诗擅场者

的时候,还有一种凭借地位的因素在里面,那么到了晚唐张祜等人,就全凭自己的本事去自由竞争了。温庭筠能“以文为货”,说明他靠的完全是作品的实力。当然有时竞争是成功的,有时也不免失败。《云溪友议》下“温裴黜”条载:“温裴所称歌曲,请德华一陈音韵,以为浮艳之美,德华终不取焉。二君深有愧色。”<sup>②</sup>裴温这两位走红的歌诗作者也曾受到走红歌星的冷落。

才子们很看重歌诗创作的价值。温庭筠《秘书刘尚书挽歌词二首》其二:“京口贵公子,襄阳诸女儿。折花兼踏月,多唱柳郎词。”<sup>③</sup>以歌词是否被人欢迎作为盖棺论定时的评语,可见观念之一斑。再如杜牧对张祜的评价:“诗韵一逢君,平生称所闻。”<sup>④</sup>其《登池州九峰楼寄张祜》云:“百感衷来不自由,角声孤起夕阳楼。碧山终日思无尽,芳草何年恨即休?睫在眼前常不见,道非身外更何求?谁人得似张公子,千首诗轻万户侯。”<sup>⑤</sup>《酬张祜处士见寄长句四韵》:“七子论诗谁似公?曹刘须在指挥中。荐衡昔日推文举,乞火无人作蒯通?北极楼台长挂梦,西江波浪远吞空。可怜故国三千里,虚唱歌辞满六宫!”<sup>⑥</sup>对张祜歌诗被人广泛传唱,但一直流落不遇表示不平。李群玉《寄张祜》:“昔岁芳声到童稚,老来佳句遍公卿。”<sup>⑦</sup>可见在人们的心目中,才子词人的歌诗创作自有其价值,这种价值有时甚至超过了做官封侯。“千首诗轻万户侯”与柳永的“才子词人,自是白衣卿相”一样,是才子们自信的宣言。

二、才子词人的平等观念。才子词人与歌者朝夕相处,往往成为艺术上的知音,使他们感觉自己与歌者之间没有高低贵贱之分,许多诗中都表现出对歌者命运的深切同情。如开元间的何满子是有名的歌唱艺人,因罪被杀,引起后来许多文人的同情。白居易《听歌六绝句》其五云:“世传满子是人名,临就刑时曲始成。一曲四词歌八叠,从头便是断肠声。”自注云:“开元中,沧州有歌者何满子,临刑进此曲以赎死,上竟不免。”<sup>⑧</sup>元稹《何满子歌》亦云:“何满能歌能宛转,天宝年中世称罕。婴刑系在圜圉间,水调哀音歌愤



遭。梨园弟子奏玄宗，一唱承恩羈网缓。便将‘何满’为曲名，御谱亲题乐府纂。……”<sup>⑨</sup>皇帝坚守法律，没有释放何满子。此生杀大权若是操在元白等诗人的手中，也许就法外施恩，将他放了。如《云溪友议》所载“舞娥异”的故事：

李尚书初守庐江，有重系者合当大辟，引虑之时，启鸣曰：“某偶读典章，即从诛戮。然昔于群山，专习一艺，愿于贵人之前试之。”乃曰：“长啸也。死而无恨欤！”乃命缓系而听之。清声上彻云汉。公曰：“不谓苏门之风，出于赭衣之下。可命鸾鹤同游，可与孙阮齐躅。去其械桎，蠲其罪乎！”后镇山南，夜闻长笛之音，而浏亮不绝，问“是何人之吹也？”具云“府狱重囚”。令明日引来。官吏递相尤怨，夜使囚徒为乐，罪累必深。及至，发龙吟之韵，奏出塞之悲，闺思乡情，莫不凄切。公曰：“汝之吹竹已得其能。不事农业，可为伶人尔。”卒岁而怜悯之，便令奔去。<sup>⑩</sup>

可以想见，何满子若是遇到李翱，一定能够保住自己的性命。而李翱之所以能法外施恩，一个重要的原因，是他在情感上同情艺人。中晚唐以来，由于人们观念的改变，关心妇女命运的文学作品越来越多，中唐的爱情传奇就是表现女子喜怒哀乐的。而这一观念，也往往表现在诗歌当中，白居易的《琵琶行》、李绅的《莺莺歌》、刘禹锡的《真娘诗》等都是这类作品。这种局面的出现，除了人们观念上的原因以外，特殊的生活环境也是一个重要的原因。由于与歌者接触是才子词人一项重要的生活内容，因而了解得以加深，自然而然，歌者的命运就成了人们笔下的题材。另一方面，歌者的活动处于当时媒体的中心，歌者往往有很高的知名度，以她们为题材，容易使自己作品受到人们欢迎。

在中唐，悼念歌者的诗还不多见，只有白居易的《和杨虞卿过小妓英英墓》等少数作品，到晚唐对当时歌女名伶同情怀念的诗作一下子多了起来。杜牧曾作《杜秋娘诗》，张祜有和作《读池州杜员

外杜秋诗》：“年少多情杜牧之，风流仍作杜秋诗。可知不是长门闭，也得相如第一词。”<sup>①</sup>张祜还有《题真娘墓》、《苏小歌三首》、《题苏小小墓》，后诗云：“漠漠穷尘地，萧萧古树林。脸浓花自发，眉恨柳长深。夜月人何待，春风鸟自吟。不知谁共穴，徒愿结同心。”<sup>②</sup>词情仍然浓艳。

在同情的女子当中，也包括那些以才艺出身的宫女。其中最著名的要属唐武宗的孟才人，她便是“以笙歌获宠者”。张祜《孟才人叹一首并序》对这一故事描写甚详：

武宗皇帝疾笃，迁便殿。孟才人以歌笙获宠者，密侍其右。上目之曰：“吾当不讳，尔何为哉？”指笙囊泣曰：“请以此就缢。”上悯然。复曰：“妾尝艺歌，愿对上歌一曲，以泄其愤。”上以恳许之。乃歌“一声何满了”，气亟立殒。上命医候之。曰：“脉尚温而肠已绝。”及上崩，将徙其柩，举之愈重，议者曰：“非俟才人乎？”爰命其椁。椁及至，乃举。嗟呼！才人以诚死，上以诚明。虽古之义激，无以过也。进士高璩登第年宴，传于禁伶。明年秋，贡士文多以为之目。大中三年，遇嵩于由拳，哀话于余。聊为兴叹。诗曰：“偶因歌态咏娇嗔，传唱宫中十二春。却为一声何满了，下泉须吊旧才人。”<sup>③</sup>

这个故事引起了当时士子的普遍兴趣，甚至成为进士考试的题目。类似这样的题材，张祜还有《退宫人二首》。

温庭筠有《苏小小歌》、《赠知音》。其《和王秀才伤歌姬》写得艳丽而动情：“月缺花残莫怆然，花须终发月须圆。更能何事销芳念？亦有秣华委逝川。一曲艳歌留《宛转》，九原春草妒婵娟。王孙莫学多情客，自古多情损少年。”<sup>④</sup>

杜牧这类同情妇女命运的诗更多，像《池州李使君歿后十一日处州新命始到后见归妓感而成诗》、《见刘秀才与池州妓别》。著名的《杜秋娘诗》、《张好好诗》就属于这样的作品。杜秋出身艺伎，有着奇特的经历，作者对她的遭遇给予了深切的同情。而《张好好

诗》所表现的情感和白居易与琵琶女的情感如出一辙。诗序写道：“牧太和三年，佐故吏部沈公江西幕。好好年十三，始以善歌来乐籍中。后一岁，公移镇宣城，复置好好于宣城籍中。后二岁，为沈著作述师，以双鬟纳之。后二岁，于洛阳东城，重睹好好，感旧伤怀，故题诗赠之。”诗中先述好好的身世、技艺，后叙自己的遭遇，大有“同是天涯沦落人”之感：“……尔来未几岁，散尽高阳徒。洛城重相见，焯焯为当垆。怪我苦何事，少年垂白须？朋游今在否？落拓更能无？门馆恸哭后，水云秋景初。斜日挂衰柳，凉风生座隅。洒尽满襟泪，短歌聊一书！”<sup>⑮</sup>

总之，表现女子的喜怒哀乐，抒发与歌者之间的感情纠葛，在晚唐的诗中是很常见的事。除了张祜等人以外，在其他人的诗中也可以经常看到。如李商隐《柳枝五首序》：

柳枝，洛中里娘也。父饶好贾，风波死湖上。其母不念他儿子，独念柳枝。生十七年，涂妆绾髻，未尝竟，已复起去，吹叶嚼蕊，调丝换管，作天海风涛之曲，幽忆怨断之音。居其旁，与其家接故往来者，闻十年尚相与，疑其醉眠梦物断不媿。余从昆让山，比柳枝居为近。他日春曾阴，让山下马柳枝南柳下，咏余《燕台诗》，柳枝惊问：“谁人有此？谁人为是？”让山谓曰：“此吾里中少年叔耳。”柳枝手断长带，结让山为赠叔乞诗。明日，余比马出其巷，柳枝丫鬟半妆，抱立扇下，风郭一袖，指曰：“若叔是？后三日，邻当去溅裙水山，以博山香待，与郎俱过。”余诺之。会所友有借当诣京师者，戏盗余卧装以先，不果留。雪中让山至，且曰：“为东诸侯取去矣。”明年，让山复东，相背于戏上，因寓诗以墨其故处云。<sup>⑯</sup>

写的就是诗人与一个歌者之间一往情深之事，很像一段爱情传奇故事。柳枝懂诗，不是一般的歌者，二人除了才色相惜以外，还有才才相慕的一面。

最痴情的要属诗人罗虬。其《比红儿诗》序云：“比红者，为雕

阴官妓杜红儿作也。美貌年少,机智慧悟,不与群辈妓女等。余知红者,乃择古之美色灼然与史传三数十辈,优劣于章句间,遂题比红诗。”序下《全唐诗》注云:“广明中,虬为李孝恭从事,籍中有善歌者杜红儿。虬令之歌,赠以彩。孝恭以红儿为副戎所盼,不令受。虬怒,手刃红儿。既而追其冤,作《比红诗》。”<sup>⑥</sup>罗虬爱极生恨,酿成悲剧,事后又痛加追念,作品共百首。为一个歌者作诗百首,这在整个中国诗歌史上恐怕也是少见的。诗为七言绝句,或艳丽动人,或幽咽缠绵,是动了真情之作。此外如李群玉《赠琵琶妓》、《赠人》、《赠妓人》、《伤柘枝妓》等也是这样的作品。

看重自己的歌诗创作,以做才子词人自得,看重与歌者之间真挚的感情交流,这是晚唐才子词人心态的一个重要的特点。这种心态虽然不是到晚唐才有的(中唐元白等人已经有了这种倾向),但晚唐诗人在前人基础上前进了一步,歌诗创作也随之表现出新的特点。如中唐人在表现这类感情时还往往有些自我否定,有些遮掩,到晚唐,诗中表现这一感情就变得放言无忌了。

**三、对风情的矛盾态度。**不过作归作,说归说,晚唐人在对待风情的问题上仍然有些矛盾,这种矛盾有观念之争,也有意气之争,有关白居易荐徐凝屈张祜一则公案就集中地表现了这一矛盾。

皮日休《论白居易荐徐凝屈张祜》是晚唐较早的一篇全面论述这一公案的论文:

祜元和中作宫体诗,词曲艳发。当时轻薄之流重其才,合噪得誉。及老大,稍闕建安风格,诵乐府录,知作者本意,讲讽怨谏,时与六义相左右,此为才之最也。祜初得名,乃作乐府艳发之词,其不羈之状,往往间见。凝之操履,不见于史。然方干学诗于凝,赠之诗曰:“吟得新诗草里论。”戏反其词,谓朴里老也。方干世所谓简古者,且能讥凝,则凝之朴略惟鲁,从可知矣。乐天方以实行求才,荐凝而抑祜,其在当时,理其然也。令狐楚以祜诗三百篇上之。元稹曰:“雕虫小技,或奖激之,恐害风教。”祜在元白时,其誉不甚持重。杜牧之刺池州,祜且老矣,诗益高,

名益重，然牧之少年所为，亦近于枯，为枯恨白，理亦有之。余尝谓文章之难，在发源之难也。元、白之心，本乎立教，乃寓意于乐府雍容婉转之词，谓之讽谕，谓之闲适。既持是取大名，时士翕然从之，师其词，失其旨。凡言之浮靡艳丽者，谓之元、白体。二子规规攘臂解辩，而习俗既深，牢不可破，非二子之心也，所以发源者非也，可不戒哉！<sup>⑧</sup>

白居易“荐凝抑枯”具体是怎么回事呢？《云溪友议》卷中“钱塘论”条描述道：

致仕尚书白舍人，初到钱塘，令访牡丹花，独开元寺僧惠澄，近于京师得此花栽，始植于庭，栏圈甚密，他处未之有也。时春景方深，惠澄设油幕以覆其上，牡丹自此东越分而种之也。会徐凝自富春来，未识白公，先题诗曰：“此花南地知难种，惭愧僧闲用意栽。海燕解怜频睨，胡蜂未识更徘徊。虚生芍药徒劳妒，羞杀玫瑰不敢开。唯有数苞红幞在，含芳只待舍人来。”白寻到寺看花，乃命徐生同醉而归。时张枯榜舟而至，甚若疏诞。然张、徐二生未之习稔，各希首荐焉。中舍曰：“二君之文，若廉、白之门斗鼠，胜负在于一战也。”遂试《长剑倚天赋》、《余霞散成绮诗》。试訖，解送，以凝为元，枯为次耳。……枯遂行歌而返，凝亦鼓柁而归。二生终身偃仰，不随乡赋者乎。先是李补阙林宗、杜殿中牧与白公攀下较文，具言元、白诗体舛杂，而为清苦者见嗤，因兹有恨也。白为河南尹，李为河南令，道上相遇，尹乃乘马，令则肩舆，似乖趋事之礼。尝谓乐天为啜嚙公，闻者皆笑，乐天之名稍减矣。白尹曰：“李直木，吾之犹子也，其锋不可当。”后杜舍人之守秋浦，与张生为诗酒之交，酷吟枯宫词，亦知钱塘之岁，白有非枯之论，怀不平之色。乃为诗二首以高。则曰：“谁人得似张公子，千首诗轻万户侯”。又云：“如何故国三千里，虚唱歌词满六宫。”张君诗曰：“故国三千里，深宫二十年。一声河满子，双泪落君前。”此歌宫娥讽念思乡，而起长门之思也。<sup>⑨</sup>

从中可以看出，张枯因与徐凝比诗赋，不如徐，才没有被推荐。后来杜牧因年轻气盛，欲与当时名家白居易在诗上一比高下，出于意

气，替张祜打抱不平。这种打抱不平，除了称赞张祜以外，就是贬低白居易。杜牧《唐故平卢军节度巡官陇西李府君墓志铭》：

诗者可以歌，可以流于竹，鼓于丝，妇人小儿，皆欲讽诵，国俗厚薄，扇之于诗，如风之疾远。尝痛自元和以来，有元白诗者，纤艳不逞，非庄士雅人，多为其所破坏。流于民间，疏于屏壁，子父女母，交口教授，淫言媿语，冬寒夏热，入人肌骨，不可除去。吾无位，不得用法以治之。<sup>③</sup>

当然有人说这是李戡的观点，也有人说没有必要替杜牧辩解，他既然把李这番话写到墓志里，说明他也同意这种观点。张祜与李戡交往的情况不详，今其集中有《题李戡山居》一诗，对李甘居田园读书表示称赞，说明他与李有过一些交往。杜牧在这里不仅仅针对白居易一个人，还把元稹拉了进来，因为压制张祜元稹也有份。五代王定保《唐摭言》“荐举不捷”条云：

张祜，元和、长庆中，深为令狐文公所知。公镇天平日，自草荐表，令以新旧格诗三百篇随表进献。辞略曰：凡制五言，苞含六义，近多放诞，靡有宗师。前件人久在江湖，早工篇什，研机甚苦，搜象颇深，辈流所推，风格罕及。云云。谨令录新旧格诗三百首，自光顺门进献，望请宣付中书门下。祜至京师，方属元江夏偃仰内庭，上因召问祜之辞藻上下，稹对曰：“张祜雕虫小巧，壮夫耻而不为者，或奖激之，恐变陛下风教。”上颔之，由是寂寞而归。祜以诗自悼，略曰：“贺知章口徒劳说，孟浩然身更不疑。”<sup>④</sup>

看来，对张祜来说，白居易的不好在于不推荐，元稹的不好在于有人推荐上来而压制下去。元白是不是就张祜的诗交换过看法，不得而知。白居易对张祜本没有什么成见。从《云溪友议》中的材料来看，张祜到白居易这里，态度疏诞，但白居易作为诗坛前辈，还是给他一个公平竞争的机会，很耐心地主持了二人的比赛，评价也持

之有故，言之成理，按说张祜是不应该恼怒白居易的，而且有材料说张祜与白居易初次见面，以“款头诗”、“日连变”相嘲戏，感情还是颇为融洽的。

这一公案充满矛盾之处：白居易本来与张祜的关系不算坏，何以后来引起了杜牧那样大的义愤？元白、张祜、杜牧都是著名的歌诗作者，都有大量的表现风情之作，为什么都以道学家的面孔出现，互相批评呢？这一矛盾现象引起了后代诗评家的注意：刘克庄《后村诗话》云：“杜牧罪元、白诗歌传播，使子父女母交口海淫，且曰：‘恨吾无位，不得以法绳之。’余谓此论合是元鲁山、阳道州辈人口中语，牧风情不浅，如《杜秋娘》、《张好好》诸篇，‘青楼薄幸’之句，街吏平安之报，未知去元、白几何？以燕伐燕，元白岂肯心服。”<sup>②</sup>后来人们也多指出杜牧这种“以燕伐燕”的做法。如明杨慎《升庵诗话》卷九云：“杜牧尝讥元白云：‘淫词蝶语，入人肌肤，吾恨不在位，不得以法治之。’而牧之诗淫蝶者，与元白等耳，岂所谓睫在眼前犹不见乎？”<sup>③</sup>王世贞《艺苑卮言》卷四亦云：“杜紫微掊击元白不减霜台之笔，至赋《杜秋》诗，乃全法其遗响，何也？”<sup>④</sup>

如何解释这种“以燕伐燕”的矛盾现象呢？我想除了文人相轻，意气之争的因素之外，一个更重要的原因就是诗人们互相批评时所处的具体情境发生了“错位”。才子们的创作本身就不是单一的，有正经的言志劝俗之作，也有游戏的表现风情之作；有少年之作，也有老成之作。因而在评价这些创作时，就因具体的情境不同而表现出不同的观点。元白在当时也受到了两种评价，他们也曾到处替自己辩解。如今在皇帝面前，说到了作艳情诗的名家张祜，自然就采取了批评的态度。白居易也是， he 可以与张祜在私下互相嘲戏，但在推荐人时，就显得慎重了，还不惜费事，专为二人举行了一个比赛。杜牧的心理也是一样，本人虽不乏“纤艳”之作，却同样指责元白“纤艳不逞”。这就是作家们创作和宣言不统一之处。这种互相批评都犯了以偏概全的错误，所以对他们的创作一定要

具体分析,如黄滔《答陈礪隐论诗书》所云:“大唐前有李、杜,后有元、白,信若沧溟无际,华岳于天。然自李飞数贤,多以粉黛为乐天之罪。殊不谓三百五篇多乎女子,盖在所指说何如耳。至如《长恨歌》云:‘遂令天下父母心,不重生男重生女。’此刺以男女不常,阴阳失伦。其意险而奇,其文平而易,所谓言之者无罪,闻之者足以自戒哉。”<sup>⑤</sup>“盖所指说何如耳”,说的就是要具体分析。

诗人创作的多面性,有些时候是因为年龄的变化造成的。张祜的创作前后就有一个明显的变化。如皮日休所说的“祜元和中作宫体诗,词曲艳发。……及老大,稍闕建安风格。”张祜《叙诗》对前代诗歌进行评点,所表现出来的观念与初盛唐人所说的风雅很接近。其《梦李白》写道:“匡山夜醉时,吟尔古风诗。振振二雅具,重显此人词。”<sup>⑥</sup>可见他对李白振兴风雅之功是充分肯定的。更为有趣的是张为作《诗人主客图》竟然把张祜和元白并列起来:“白乐天为广教化主,入室三人:张祜、羊士谔、元稹。”<sup>⑦</sup>张祜与元白真是有不解之缘,有欢笑,有批评,有误解,最后还被一同列为笔干教化的诗人。温庭筠这个科场的扰乱者,晚年也成了试官,说的也是教化之类的话语。其《榜国子监》云:“右前件进士所纳诗篇等,识略精微,堪裨教化;声词激切,曲备风谣。标题命篇,时所难著。灯烛之下,雄词卓然。诚宜榜示众人,不敢独专华藻。并仰榜出,以明无私。仍请申堂,并榜礼部。咸通七年十月六日,试官温庭筠榜。”<sup>⑧</sup>

尽管元白诗在晚唐人心目中毁誉不一,但有一点可以肯定,元白在晚唐的影响是相当巨大的。如白居易作《长恨歌》,元稹作《连昌宫词》,晚唐以来,以李杨故事为题材的诗歌创作特多。其中,才子词人们对这一题材的兴趣尤为浓厚,张祜就曾作《连昌宫》、《李谖笛》。后诗云:“平时东幸洛阳城,天乐宫中夜彻明。无奈李谖偷曲谱,酒楼吹笛是新声。”<sup>⑨</sup>这首诗就是从《连昌宫词》中“李谖压笛傍宫墙,偷得新翻数般曲”诗句演化而来。元稹将李杨故事与连昌



宫联系起来,晚唐人就以华清宫为题材,歌咏李杨故事。如杜牧曾作《过华清宫》,人们有很多和作。张祜有《和杜舍人题华清宫三十韵》、《华清宫四章》,温庭筠有《华清宫和杜舍人》、《华清宫二首》、《过华清宫二十二韵》,崔櫓《华清宫三首》,罗隐《华清宫》等等,与元白一样,这些诗在歌咏这些旧事的时候,也都寓有讽刺现实的意义。张祜追忆开元、天室的诗特多,诗中述当时歌舞之繁盛、君臣之风流,也自然要谈到唐明皇与杨贵妃的悲剧。如《马嵬归》、《马嵬坡》、《南宫叹亦述玄宗追恨太真妃事》、《玉环琵琶》等,其中有的就是歌诗。如《折杨柳枝二首》、《集灵台二首》:

莫折宫前杨柳枝,玄宗曾向笛中吹。伤心日暮烟霞起,无限春愁生翠眉。

凝碧池边敛翠眉,景阳楼下绾青丝。那胜妃子朝元阁,玉手和烟弄一枝。<sup>⑧</sup>

日光斜照集灵台,红树花迎晓露开。昨夜上皇新授箬,太真含笑入帘来。

虢国夫人承主恩,平明骑马入宫门。却嫌脂粉污颜色,淡扫蛾眉朝至尊。<sup>⑨</sup>

洪迈《容斋随笔》云:“唐开元、天宝之盛,见于传记、歌诗多矣,而张祜所咏尤多,皆他人诗所未尝及者。如《正月十五夜灯》云:‘千门开锁万灯明,正月中旬动帝京。三百内人连袖舞,一时天上著词声。’《上巳乐》云:‘猩猩血染系头标,天上齐声举画桡。却是内人争意切,六宫红袖一时招。’《春莺啭》云:‘兴庆池南柳未开,太真先把一枝梅。内人已唱春莺啭,花下傴傴软舞来。’又有《大酺乐》、《邠王小管》、《李谟笛》、《宁哥来》、《邠娘羯鼓》、《退宫人》、《耍娘歌》、《悖孛儿舞》、《阿鹑汤》、《雨霖铃》、《香囊子》等诗,皆可补天宝遗事,弦之乐府也。”<sup>⑩</sup>许学夷《诗源辨体》亦云:“张祜元和中作宫体七言绝三十余首,多道天宝宫中事。入录者较王建工丽稍逊而

宽裕胜之。其外数篇，声调亦高。”<sup>⑬</sup>而这种歌咏天宝遗事传统的形成，元白是起了很大作用的。

### 注 释

- ① 《云溪友议》卷中，第32—33页，上海，古典文学出版社，1957。
- ② 《云溪友议》卷下，第66页，上海，古典文学出版社，1957。
- ③ 清曾益等笺注《温飞卿诗集笺注》，第3卷，第73页，上海，上海古籍出版社，1980。
- ④ 《赠张祜》，见清冯集梧《樊川诗集注》，外集，第358页，上海，上海古籍出版社，1962。
- ⑤ 清冯集梧《樊川诗集注》，第3卷，第206页，上海，上海古籍出版社，1962。
- ⑥ 清冯集梧《樊川诗集注》，第4卷，第286页，上海，上海古籍出版社，1962。
- ⑦ 《全唐诗》，第569卷，第6598页，北京，中华书局，1960。
- ⑧ 朱金城《白居易集笺校》，第35卷，第2457页，上海，上海古籍出版社，1988。
- ⑨ 冀勤校点《元稹集》，第26卷，第309页，北京，中华书局，1982。
- ⑩ 《云溪友议》卷上，第20—21页，上海，古典文学出版社，1957。
- ⑪ 严寿澄校编《张祜诗集》，第4卷，第71页，南昌，江西人民出版社，1983。
- ⑫ 严寿澄校编《张祜诗集》，第1卷，第14页，南昌，江西人民出版社，1983。
- ⑬ 严寿澄校编《张祜诗集》，第4卷，第68—69页，南昌，江西人民出版社，1983。
- ⑭ 见清曾益等笺注《温飞卿诗集笺注》，第4卷，第104—105页，上海，上海古籍出版社1980。
- ⑮ 清冯集梧《樊川诗集注》，第1卷，第53—58页，上海，上海古籍出版社，1962。
- ⑯ 刘学锴、余恕诚《李商隐诗歌集解》，第99页，北京，中华书局，1988。

- ⑰ 《全唐诗》，第 666 卷，第 7625 页，北京，中华书局，1960。
- ⑱ 《全唐文》，第 797 卷，第 3705 页，上海，上海古籍出版社，1990。
- ⑲ 《云溪友议》，第 31—32 页，上海，古典文学出版社，1957。
- ⑳ 《全唐文》，第 755 卷，第 3472 页，上海，上海古籍出版社，1990。
- ㉑ 《唐摭言》，第 11 卷，第 122 页，上海，上海古籍出版社，1978。
- ㉒ 后集卷二。
- ㉓ 见丁福保《历代诗话续编》，第 821 页，北京，中华书局，1983。
- ㉔ 见丁福保《历代诗话续编》，第 1015 页，北京，中华书局，1983。
- ㉕ 《全唐文》，第 823 卷，第 3844 页，上海，上海古籍出版社，1990。
- ㉖ 严寿澄校编《张祜诗集》，第 10 卷，第 198 页，南昌，江西人民出版社，1983。
- ㉗ 严寿澄校编《张祜诗集·附录一》，第 215 页，南昌，江西人民出版社，1983。
- ㉘ 清曾益等笺注《温飞卿诗集笺注》，附录二，第 251 页，上海，上海古籍出版社，1980。
- ㉙ 严寿澄校编《张祜诗集》，第 3 卷，第 67 页，南昌，江西人民出版社，1983。
- ㉚ 严寿澄校编《张祜诗集》，第 4 卷，第 76 页，南昌，江西人民出版社，1983。
- ㉛ 严寿澄校编《张祜诗集》，第 5 卷，第 86 页，南昌，江西人民出版社，1983。
- ㉜ 严寿澄校编《张祜诗集·附录一》，第 216—217 页，南昌，江西人民出版社，1983。
- ㉝ 严寿澄校编《张祜诗集·附录一》，第 217 页，南昌，江西人民出版社，1983。

#### 第四节 才子词人的歌诗

张祜集中百分之九十以上是近体诗，即使是长篇的诗作，也多

是近体排律。这些诗在形式上是方便入乐的,但这些诗入乐的实际情况,尚须进一步证明。他的集中,有相当一部分从题目上就可以判定是歌诗:《乌夜啼》、《元日仗》、《千秋乐》、《大酺乐二首》、《正月十五日夜灯》、《春莺啭》、《耍娘歌》、《折杨柳枝二首》、《集灵台二首》、《宫词二首》、《昭君怨二首》、《梦江南》、《寿州裴中丞出柘枝》、《金吾李将军柘枝》、《周员外出双舞柘枝妓》、《池州周员外出柘枝》、《感王将军柘枝妓歿》、《赠柘枝》、《赠杭州柘枝》、《折杨柳》、《采桑》、《穆护砂》、《思归乐二首》、《金殿乐》、《胡渭州》、《戎浑》、《杨下采桑》、《襄阳乐》、《胡渭州》、《破阵乐》等。从中可以看出,在唐代诗人当中,张祜是歌诗创作较多的一个诗人。

张祜歌诗创作较多,风格也不完全一样。除了大部分作品表现艳情以外,还有一些作品表现边塞从军,夫妻离别之情。如《破阵乐》云:“秋来四面足风沙,塞外征人暂别家。千里不辞行路远,时光早晚到天涯。”<sup>①</sup>《胡渭州》云:“亭亭孤月照行舟,寂寂长江万里流。乡国不知何处是,云山漫漫使人愁。”<sup>②</sup>《氏州第一》:“十指纤纤玉笋红,雁行轻度翠弦中。分明自说长城苦,水阔云寒一夜风。”<sup>③</sup>《耿家歌》:“十二年前边塞行,坐中无语叹歌情。不堪昨夜先垂泪,西去阳关第一声。”<sup>④</sup>这些诗虽然出之以闺情,但写得哀怨悲凉,不同于一般的艳情之作。

温庭筠今存诗八卷,其中前三卷均为乐府歌词。这些歌词一小部分是乐府旧题,如《公无渡河》、《侠客行》、《古意》、《江南曲》等。在这些歌词当中,有一部分是比较生僻的曲调,如《张静婉采莲曲》就是根据南朝梁时的一段历史记载写成,与当时流行的《采莲曲》不同。其曲题下有序云:“静婉,羊侃伎也。其容绝世。侃自为《采莲》二曲,今乐府所存失其故意,因歌以俟采诗者。事具载梁史。”<sup>⑤</sup>而温庭筠之所以能辨别旧《采莲曲》与当时流行的《采莲曲》之间的差异,与他善音律是分不开的。

温庭筠大部分歌词既不是旧乐府词,也与我们今天能看到的

唐代歌诗的曲调不一样,如《兰塘词》、《晚归曲》、《故城曲》等,这些从题目上看是新题乐府,是温庭筠自制的歌词。这部分歌词如何配乐演唱,情形不大清楚,但都冠以“歌”、“曲”、“词”的名字,显然是意在入乐。郭茂倩《乐府诗集》把这类诗编为新乐府辞,并具体标作“乐府倚曲”。“倚”是依照、配合之义,所谓“倚曲”与“倚声”的含义相近,都是配合曲调的意思。可见郭茂倩也认为这些诗应该是入乐演唱的歌诗。这些诗具体是《汉皇迎春辞》、《夜宴谣》、《莲浦谣》、《退水谣》、《晓仙谣》、《水仙谣》、《东峰歌》、《罟鱼歌》、《生襟屏风歌》、《湘宫人歌》、《太液池歌》、《鸡鸣埭歌》、《雉场歌》、《东郊行》、《春野行》、《吴苑行》、《塞寒行》、《台城晓朝曲》、《走马楼三更台》、《春晓曲》、《惜春词》、《春愁曲》、《春洲曲》、《晚归曲》、《湘东宴曲》、《照影曲》、《舞衣曲》、《故城曲》、《兰塘辞》、《碌碌古辞》、《昆明池水战辞》、《猎骑辞》。<sup>⑥</sup>只是这些歌诗到底是倚何曲调来唱,一时难以弄清,有待以后进一步考证。

不过温集中还有大量的,今天还能看出是有曲调的歌诗。如《鬻筊歌》、《春江花月夜词》、《达摩支曲》、《杨柳枝八首》、《新添声杨柳枝辞二首》、《屈柘辞》、《堂堂》等,都是今天看来,仍有调可循的歌诗。《屈柘词》云:“杨柳紫桥绿,玫瑰拂地红。绣衫金骝袅,花髻玉珑璁。宿雨香潜润,春流水暗通。画楼初梦断,晴日照湘风。”<sup>⑦</sup>《堂堂》:“钱塘岸上春如织,渺渺寒潮带晴色。淮南游客马连嘶,碧草迷人归不得,风飘客意如吹烟。纤指殷勤伤雁弦,一曲堂堂红烛筵,金鲸泻酒如飞泉。”<sup>⑧</sup>从这些诗中可以看出,温庭筠这些诗写得很有才气,既想象丰富,又贴切流美。其《杨柳枝八首》写得更加柔媚可喜:

宜春苑外最长条,闲袅春风伴舞腰。正是玉人肠断处,一渠春水赤阑桥。

南内墙东御路旁,预知春色柳丝黄。杏花未肯无情思,何事行人最

断肠？

苏小门前柳万条，毵毵金线拂平桥。黄莺不语东风起，深闭朱门伴  
缃腰。

金缕毵毵碧瓦沟，六宫眉黛惹春愁。晓来更带龙池雨，半拂阑干半  
入楼。

馆娃宫外邺城西，远映征帆近拂堤。系得王孙归思切，不关春草绿  
萋萋。

两两黄鹂色似金，袅枝啼露动芳音。春来幸自长如线，可惜牵缠荡  
子心。

御柳如丝映九重，凤皇窗柱绣芙蓉。景阳楼畔千条露，一面新妆待  
晓钟。

织锦机边莺语频，停梭垂泪忆征人。塞门三月犹萧索，纵有垂杨未  
觉春。<sup>①</sup>

这些诗的才情不减白居易、刘禹锡之作。

裴诚今存诗五首，都是歌诗，且都出自《云溪友议》下“温裴黜”  
条：

裴郎中诚，……举子温岐为友。……裴君《南歌子》词云：“不是厨  
中串，争知炙里心。井边银钏落，展转恨还深。”又曰：“不信长相忆，抬  
头问取天。风吹荷叶动，无夜不摇莲。”又曰：“簪螭为红烛，情知不自  
由。细丝斜结网，争奈眼相钩。”二人又为新添声《杨柳枝》词，饮筵竞唱  
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，得他长抱在胸前。”又曰：“独房莲子没人看，偷折莲时命也拚。  
若有所由来借问，但道偷莲是下官。”温岐曰：“一尺深红蒙麴尘，天生旧  
物不如新。合欢桃核终堪恨，里许元来别有人。”又曰：“井底点灯深烛  
伊，共郎长行莫围棋。玲珑骰子安红豆，人骨相思知不知？”湖州崔郎中  
白言，初为越副戎，宴席中有周德华。德华者，乃刘采春女也。虽《啰  
唳》之歌不及其母，而《杨柳枝辞》采春难及。崔副戎宠爱之异。将至  
京、洛，豪门女弟子从其学者众矣。温裴所称歌曲，请德华一陈音韵，以

为浮艳之美，德华终不取焉。二君深有愧色。所唱七八篇，乃近日名流之咏也。滕迈郎中一首：“三条陌上拂金鞵，万里桥边映酒旗。此日令人肠欲断，不堪将入笛中吹。”贺知章秘监一首：“碧玉妆成一树高，万条垂下绿丝绦。不知细叶谁裁出，二月春风是剪刀。”杨巨源员外一首：“江边杨柳蘸尘丝，立马凭君折一枝。唯有春风最应惜，殷勤更向手中吹。”刘禹锡尚书一首：“春江一曲柳千条，二十年前旧板桥。曾与美人桥上别，恨无消息至今朝。”韩琮舍人二首：“枝斗芳腰叶斗眉，春来无处不如丝。灞陵原上多离别，少有长条拂地垂。”又曰：“梁苑隋堤事已空，万条犹舞旧春风。那堪更想千年后，谁见杨花入汉宫。”<sup>⑩</sup>

裴诚这些歌诗，包括温庭筠的歌诗在内，写得俚俗褻嫫，过于浮艳，这是他们在作狭邪之游时与歌姬之间挑逗情景的描述，比起上述诸家的歌诗显得格调不高。而这些诗在当时却是受到了广泛的欢迎，说明这些诗代表了一种社会潮流，迎合了人们的欣赏趣味。至于周德华不愿歌，应该这样认为，在当时的歌者当中，也有相对高雅与相对俚俗之分，周德华受到了上层娱乐圈的欢迎，应是属于高雅一类的歌者，所以对裴、温这些褻嫫浮艳之作采取了冷淡的态度。当然，温庭筠并不是所有的歌诗都是这样，他的《杨柳枝八首》，也写艳情，但风调比这二首“添声”之作要高。

以杜牧的行止，当有许多歌诗创作，可惜目前流传下来的不多。其《宫词二首》、《台城曲二首》，应是歌诗，至于以什么调来歌唱，尚待考证。《江南春绝句》显然是入《江南春》曲调的歌诗：“千里莺啼绿映红，水村山郭酒旗风。南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中。”<sup>⑪</sup>不过杜牧的诗多为近体，尤其是绝句特别多，这些最方便入乐的绝句，应该有很多是歌诗。杜牧目前还留下杂言歌词一首，题目是《八六子》，在当时是较长的一首词。这说明他对时下流行的歌诗、长短句的创作是很熟悉的。

薛能的歌诗现在留下的有很多。其《升平词十首》，是歌咏升平的，与其它写风情的歌诗不同。其《吴姬十首》应该是歌诗，但不

知入何曲调。其《柘枝词三首》，生动地描写了刚健的舞态：

同营三十万，震鼓伐西羌。战血黏秋草，征尘搅夕阳。归来人不识，帝里独戎装。

悬军征拓羯，内地隔萧关。日色昆仑上，风声朔漠间。何当千万骑，飒飒贰师还。

意气成功日，春风起絮天。楼台新邸第，歌舞小婵娟。急破催摇曳，罗衫半脱肩。<sup>⑩</sup>

其十九首《杨柳枝》，是其歌诗的代表作。《折杨柳十首》序云：“此曲盛传，为词者甚众。文人才子，各炫其能，莫不条似舞腰，叶如眉翠。出口皆然，颇为陈熟。能专于诗律，不爱随人，搜难抉新，誓脱常态，虽欲弗伐，知音其舍诸？”<sup>⑪</sup>他认为自己善于歌诗，因而追新出奇，并相信自己的诗一定能得到歌唱者的喜欢，由此也可见其傲诞的性格。其《柳枝词五首》序云：“乾符五年，许州刺史薛能于郡阁与幕中谈宾酣饮醕酌，因令部妓少女作《杨柳枝》健舞，复歌其词，无可听者，自以五绝为《杨柳》新声。”最后一诗云：“刘白苏台总近时，当初章句是谁推？纤腰舞尽春杨柳，未有侬家一首诗。”诗下自注云：“刘白二尚书继为苏州刺史，皆赋《杨柳枝词》，世多传唱。虽有才语，但文字太僻，宫商不高。如可者，岂斯人徒欤！洋洋乎唐风，其令虚爱。”<sup>⑫</sup>《杨柳枝》是唐代最为流行的曲调，歌者在唱曲调上不断翻新，作者也在歌词上不断出奇。薛能的创作就反映了人们在歌诗创作上竞相追新出奇的情形。

晚唐的才子词人在歌诗创作上有一个最大的特点就是大胆地表现风情，较之中唐诗人更加放言无忌。前述所举的张祜的诗、温庭筠、裴诚的诗莫不如此，因为这些诗是诗人与歌者之间频繁密切交往最直接的反映。

杜牧的风情诗特多。如《赠别》：“娉娉袅袅十三余，豆蔻梢头



二月初。春风十里扬州路，卷上珠帘总不如！”“多情却似总无情，惟觉尊前笑不成。蜡烛有心还惜别，替人垂泪到天明。”<sup>⑭</sup>这是典型的写风情之作。明杨慎《升庵诗话》卷九云：“牧之诗，本咏娼女，言其美而且少，未经事人，如豆蔻花之未开耳，此为风情言，……”<sup>⑮</sup>这些诗有的是直接赠给妓人的，如《倡楼戏赠》：“细柳桥边深半春，缣衣帘里动香尘。无端有寄闲消息，背插金钗笑向人。”<sup>⑯</sup>此外像那些《屏风绝句》、《寄扬州韩绰判官》、《送人》、《咏袜》、《偶作》、《遣怀》等都是艳情之作。韦毅《才调集》卷四选杜牧诗33首，都是那种述写风情的作品。<sup>⑰</sup>

薛能的风情诗也有很多，如《舞者》、《戏题》、《赠欢娘》、《赠解诗歌人》、《赠韦氏歌人二首》等诗都是在歌舞宴席中间所作。如《赠歌人》云：“温煖坐相侵，罗襦一水沈。拜深知有意，令背不无心。近住应名玉，前生约姓阴。东山期已定，相许便抽簪。”<sup>⑱</sup>《赠歌者》云：“一字新声一颗珠，转喉疑是击珊瑚。听时坐部音中有，唱后樱花叶里无。汉浦蔑闻虚解佩，临邛焉用枉当垆。谁人得向青楼宿，便是仙郎不是夫。”<sup>⑲</sup>明显地是在与歌者调情。

总之，这类风情诗在晚唐时特多，大多数作品具有明显的调情的倾向。如李群玉《龙安寺佳人阿最歌八首》其一云：“团团明月面，冉冉柳枝腰。未入鸳鸯被，心长似火烧。”<sup>⑳</sup>而在中唐元白等人的笔下，在表现艳情上还有些遮掩，还不至于像这样露骨，如白居易《醉戏诸妓》云：“席上争飞使君酒，歌中多唱舍人诗。不知明日休官后，逐我东山去是谁？”<sup>㉑</sup>借谢安携妓游东山的故事来传达与歌者之间的感情信息，尚有一丝文雅在里面。到晚唐以后，诗人们变得放言无忌了。陈寅恪《元白诗笺证稿》在谈到元稹时所说的一段话可以解释这一现象：“贞元元和间社会，其进士词科之人，犹不敢如后来咸通广明之放荡无忌，尽决藩篱。”<sup>㉒</sup>可见到晚唐时期，放荡无忌已经成了一种社会风气，而歌诗由于创作情境的决定作用，首先反映了这一风气。

宋罗大经《鹤林玉露》云：“晚唐诗绮靡乏风骨。”<sup>④</sup>起于初盛唐的声律与风骨的矛盾到晚唐表现得尤为明显，可以说是声律完全压倒了风骨，后代诗评家在这一点上众口一辞。宋蔡居厚《诗史》：“晚唐诗句尚切对，然气韵甚卑。”<sup>⑤</sup>宋俞文豹《吹剑录》：“近世诗人好为晚唐体，不知唐祚至此，气脉浸微，士生斯时，无他事业，精神伎俩，悉见于诗。局促于一题，拘挛于律切，风容色泽，轻浅纤微，无复浑涵气象。”缺少风骨是晚唐诗被人公认的特点，而在缺少风骨的作品中，才子词人的表现风情的歌诗是典型，可以说晚唐才子词人创作的繁盛，在一定程度上推动了绮靡诗风的形成。因为这些以艳情为内容的创作从根本上说属于格局不大的一类。《唐语林》引《因话录》云：“进士李为作《泪赋》及《轻》、《薄》、《暗》、《小》四赋，李贺作乐府，多属意花草蜂蝶之间，二子竟不远大。”<sup>⑥</sup>这些“不远大”的作品自然是无法表现出骨力的。宋吴可《藏海诗话》云：“晚唐诗失之太巧，只务外华，而气弱格卑，流为词体耳。”<sup>⑦</sup>可见“词体”与“气弱”是有着某种关联的。所以有人还直接指出晚唐的才子词人的创作充满“绮罗脂粉”之气。宋张戒《岁寒堂诗话》卷上云：“李义山诗只知有金玉龙凤，杜牧之诗只知有绮罗脂粉。”<sup>⑧</sup>因诗人的创作与歌者有着密切的关系，所以有人甚至也用这些事情来比喻他们诗的风格：“飞卿北里名娼，义山狭斜浪子，紫微绿林佻楚，用晦村学小儿。”<sup>⑨</sup>李重华《贞一斋诗话》云：“诗道最忌轻薄，凡浮艳体皆是；加以淫媠，更是末俗秽词，六义所当弃绝也。余每谓元微之、温飞卿不应取法者，为此。”<sup>⑩</sup>

当然，对于晚唐的才子词人的创作我们也不应该像道学家那样一味地指责，他们的作品虽然缺少风骨，但毕竟反映了那个时代人们精神文化生活的一个侧面，其意义也不能简单用消极的积极的这样的话来概括。其中大多数作品写得清新艳丽，作为唐诗百花园中的一种，同样是不可缺少的。

## 注 释

- ① 《乐府诗集》，第 80 卷，第 849 页，上海，上海古籍出版社，1998。
- ② 《乐府诗集》，第 80 卷，第 848 页，上海，上海古籍出版社，1998。
- ③ 集中作《题宋州田大夫家乐丘家筝》，严寿澄校编《张祜诗集》，第 5 卷，第 90 页，南昌，江西人民出版社，1983。
- ④ 严寿澄校编《张祜诗集》，第 5 卷，第 90 页，南昌，江西人民出版社，1983。
- ⑤ 清曾益等笺注《温飞卿诗集笺注》，第 1 卷，第 12 页，上海，上海古籍出版社，1980。
- ⑥ 《乐府诗集》，第 100 卷，第 1046—1052 页，上海，上海古籍出版社，1998。
- ⑦ 《乐府诗集》，第 56 卷，第 630 页，上海，上海古籍出版社，1998。《温飞卿诗集》作《握柘枝》，见清曾益等笺注《温飞卿诗集笺注》，第 7 卷，第 149—150 页，上海，上海古籍出版社，1980。
- ⑧ 《乐府诗集》，第 47 卷，第 528 页，上海，上海古籍出版社，1998。《温飞卿诗集》作《钱塘曲》，见清曾益等笺注《温飞卿诗集笺注》，第 3 卷，第 47 页，上海，上海古籍出版社，1980。
- ⑨ 见清曾益等笺注《温飞卿诗集笺注》，第 9 卷，第 207—209 页，上海，上海古籍出版社，1980。
- ⑩ 《云溪友议》卷下，第 65—66 页，上海，古典文学出版社，1957。
- ⑪ 清冯集梧《樊川诗集注》，第 3 卷，第 201 页，上海，上海古籍出版社，1962。
- ⑫ 《全唐诗》，第 558 卷，第 6487 页，北京，中华书局，1960。
- ⑬ 《全唐诗》，第 561 卷，第 6518 页，北京，中华书局，1960。
- ⑭ 《全唐诗》，第 561 卷，第 6519 页，北京，中华书局，1960。
- ⑮ 清冯集梧《樊川诗集注》，第 4 卷，第 311 页，上海，上海古籍出版社，1962。
- ⑯ 见丁福保《历代诗话续编》，第 807 页，北京，中华书局，1983。
- ⑰ 清冯集梧《樊川诗集注》，外集，第 352 页，上海，上海古籍出版社，1962。
- ⑱ 傅璇琮《唐人选唐诗新编》，第 784—790 页，西安，陕西人民教育出

版社,1996。

- ⑮ 《全唐诗》,第558卷,第6476页,北京,中华书局,1960。
- ⑯ 《全唐诗》,第559卷,第6487页,北京,中华书局,1960。
- ⑰ 《全唐诗》,第570卷,第6608页,北京,中华书局,1960。
- ⑱ 朱金城《白居易集笺校》,第23卷,第1552页,上海古籍出版社,1988。
- ⑲ 《元白诗笺证稿》,第四章,第95页,上海,上海古籍出版社,1978。
- ⑳ 《鹤林玉露》乙编,第6卷,第226页,北京,中华书局,1983。
- ㉑ 郭绍虞《宋诗话辑佚》卷下,第448页,北京,中华书局,1980。
- ㉒ 周勋初《唐语林校证》,第2卷,第151页,北京,中华书局,1987。
- ㉓ 见丁福保《历代诗话续编》,第331页,北京,中华书局,1983。
- ㉔ 见丁福保《历代诗话续编》,第464页,北京,中华书局,1983。
- ㉕ 胡应麟《诗薮·外编》卷四“唐下”,188页,上海,上海古籍出版社,1958。
- ㉖ 见丁福保编,郭绍虞校订《清诗话》,第931页,上海,上海古籍出版社,1963。

## 结 论

书中就唐代歌诗传唱与诗歌创作的关系分四个问题做了探讨,现总结如下:

初唐人探索近体声律一个重要原因是为了更好地适应歌诗传唱的需要。诗律与乐律是有内在联系的,诗的四声与乐的五音是相对应的,讲究声律的诗,更加便于入乐,在永明体基础上发展起来的近体诗,正好适应了唐代歌诗传唱的要求,而成为唐代歌诗的最基本形式。而促使人们热心于诗律探索的正是诗入乐后可以产生积极的效果,从而最大限度地实现诗歌价值。由此还可以使我们对初唐诗歌研究中的一些问题做出新的解释:初唐人积极探索声律不是因为参加科举考试,进士学习文律只能有利于近体诗律的“普及”,而不能解决近体诗律的“提高”问题;浮靡之所以成为倡导风雅者反对的目标,是因为浮靡是近体诗的特点,而这些近体诗往往是入乐的,以表现娱乐为主要内容的,诗歌革新者倡导兴寄,自然要反对这种流行的以娱乐为目的的诗歌,因而连带着这种近体的形式也一概加以反对了;初唐太宗君臣热衷于宫体诗的写作,与君臣歌舞享乐有着直接的关系,他们学习梁陈诗是连梁陈流行的乐曲一同接收过来的。

盛唐是歌诗创作的繁盛期,也是唐诗发展的高峰。这两个繁盛期同时出现,不是巧合,而是有着内在的必然的联系。歌诗传唱是盛唐入生活中的很普遍很重要的一件事,必然引起诗人们的普遍关注,从而直接促进了诗歌创作的繁荣。盛唐著名诗人王维、李

白、王昌龄等同时也是歌诗的著名作者。盛唐诗的多种题材在歌诗中都有所表现,尤其是边塞诗,在当时是一个热点题材,也是歌诗创作的一个热点题材。歌诗创作与盛唐诗人普遍采用的体裁是一致的。最能够代表盛唐诗风格的是七古和七绝,而七绝在当时是最便于入乐的。绝句成为最普遍的歌诗的形式,又与盛唐流行的大曲有关。歌诗创作的风格对盛唐诗的风格也有着直接的影响。盛唐诗总体风格的一项重要内容就是平易自然,这与盛唐诗创作与歌诗传唱保持较密切的关系不无联系。在推动盛唐歌诗艺术的繁荣上,玄宗的喜好和倡导,起了关键性的作用。

盛唐人对歌诗创作做了深刻的反思。人们对歌诗的看法主要反映在对声律和风骨、言情和言志、流俗与雅正等问题的看法之中。进入盛唐以来,诗中的风骨之所以得到了加强,音乐的变化恐怕也是不应忽视的因素。初唐人近体歌诗所用的声调,多是陈隋流传下来的风格婉约的曲调,与这些曲调相配的歌诗自然是香艳的题材,大多未能表现出风骨。而进入盛唐以来,大量的边地音乐被进献给朝廷,许多诗人借助这些曲调表现对边塞的关心,从而使歌诗创作风骨得以增强。盛唐在音乐上的雅俗之分与人们在诗歌创作上的雅俗之辨有一定的联系,凡是入雅乐的歌词均被视为风雅,而入燕乐演唱的歌词有的属于大雅,有的属于流俗。判定雅俗的关键是看其功用,单纯娱乐的歌舞多属于俗乐,有缘饰盛世文明用意的歌舞多被看作雅乐。这种音乐上的雅俗观念与当时人在诗歌上的雅俗观念正是对应的。

中唐元白等人的新乐府创作是对盛唐以来朝廷上演唱的乐府歌诗反思的结果,这一创作固然是要实现其“补察时政”的参政目的,但他们所采取的形式也有很强的针对性,即意在以这种新的歌诗取代朝廷的大雅颂声和乐府艳歌。他们认为现有的歌诗没有起到他们所希望起到的作用,他们作新乐府就是要改变这种局面,具体做法是:变雅颂为国风,变颂扬为警戒,变缘饰为讽谕。元白作

## 参考文献

- 《文选》 唐李善注,上海,上海古籍出版社,1986。
- 《全唐诗》 清彭定求等编,北京,中华书局,1960。
- 《全唐文》 清董浩等编,上海,上海古籍出版社,1990。
- 《乐府诗集》 宋郭茂倩编,上海,上海古籍出版社,1998。
- 《唐人选唐诗新编》,傅璇琮编,西安,陕西人民教育出版社,1996。
- 《王子安集注》 清蒋清翊注,上海,上海古籍出版社,1995。
- 《卢照邻集笺注》 祝尚书,上海,上海古籍出版社,1994。
- 《王右丞集》 清赵殿成注,长沙,岳麓书社,1990。
- 《李太白全集》 清王琦注,上海,上海书店,1988。
- 《岑参诗集编年笺注》 刘开扬笺注,成都,巴蜀书社,1995。
- 《杜诗详注》 清仇兆鳌注,北京,中华书局,1979。
- 《韩昌黎诗编年集释》 钱仲联集释,上海,上海古籍出版社,1984。
- 《刘禹锡集笺证》 瞿蜕园笺证,上海,上海古籍出版社,1989。
- 《李贺诗歌集注》 清王琦注,上海,上海古籍出版社,1977。
- 《元稹集》 冀勤校点,北京,中华书局,1982。
- 《白居易集笺校》 朱金城笺校,上海,上海古籍出版社,1988。
- 《张祜诗集》 严寿澄编,南昌,江西人民出版社,1983。
- 《李商隐诗歌集解》 刘学锴、余恕诚集解,北京,中华书局,1988。
- 《温飞卿诗集笺注》 清曾益等笺注,上海,上海古籍出版社,1980。
- 《樊川诗集注》 清冯集梧注,上海,上海古籍出版社,1962。
- 《唐宋传奇集》 鲁迅编,《鲁迅全集》,北京,人民文学出版社,1973。
- 《苏轼文集》 孔凡礼标点,北京,中华书局,1986。
- 《国语》 长沙,岳麓书社,1988。

## 参考文献

- 《文选》 唐李善注,上海,上海古籍出版社,1986。
- 《全唐诗》 清彭定求等编,北京,中华书局,1960。
- 《全唐文》 清董浩等编,上海,上海古籍出版社,1990。
- 《乐府诗集》 宋郭茂倩编,上海,上海古籍出版社,1998。
- 《唐人选唐诗新编》,傅璇琮编,西安,陕西人民教育出版社,1996。
- 《王子安集注》 清蒋清翊注,上海,上海古籍出版社,1995。
- 《卢照邻集笺注》 祝尚书,上海,上海古籍出版社,1994。
- 《王右丞集》 清赵殿成注,长沙,岳麓书社,1990。
- 《李太白全集》 清王琦注,上海,上海书店,1988。
- 《岑参诗集编年笺注》 刘开扬笺注,成都,巴蜀书社,1995。
- 《杜诗详注》 清仇兆鳌注,北京,中华书局,1979。
- 《韩昌黎诗编年集释》 钱仲联集释,上海,上海古籍出版社,1984。
- 《刘禹锡集笺证》 瞿蜕园笺证,上海,上海古籍出版社,1989。
- 《李贺诗歌集注》 清王琦注,上海,上海古籍出版社,1977。
- 《元稹集》 冀勤校点,北京,中华书局,1982。
- 《白居易集笺校》 朱金城笺校,上海,上海古籍出版社,1988。
- 《张祜诗集》 严寿澄编,南昌,江西人民出版社,1983。
- 《李商隐诗歌集解》 刘学锴、余恕诚集解,北京,中华书局,1988。
- 《温飞卿诗集笺注》 清曾益等笺注,上海,上海古籍出版社,1980。
- 《樊川诗集注》 清冯集梧注,上海,上海古籍出版社,1962。
- 《唐宋传奇集》 鲁迅编,《鲁迅全集》,北京,人民文学出版社,1973。
- 《苏轼文集》 孔凡礼标点,北京,中华书局,1986。
- 《国语》 长沙,岳麓书社,1988。



## 参考文献

- 《文选》 唐李善注,上海,上海古籍出版社,1986。
- 《全唐诗》 清彭定求等编,北京,中华书局,1960。
- 《全唐文》 清董浩等编,上海,上海古籍出版社,1990。
- 《乐府诗集》 宋郭茂倩编,上海,上海古籍出版社,1998。
- 《唐人选唐诗新编》,傅璇琮编,西安,陕西人民教育出版社,1996。
- 《王子安集注》 清蒋清翊注,上海,上海古籍出版社,1995。
- 《卢照邻集笺注》 祝尚书,上海,上海古籍出版社,1994。
- 《王右丞集》 清赵殿成注,长沙,岳麓书社,1990。
- 《李太白全集》 清王琦注,上海,上海书店,1988。
- 《岑参诗集编年笺注》 刘开扬笺注,成都,巴蜀书社,1995。
- 《杜诗详注》 清仇兆鳌注,北京,中华书局,1979。
- 《韩昌黎诗编年集释》 钱仲联集释,上海,上海古籍出版社,1984。
- 《刘禹锡集笺证》 瞿蜕园笺证,上海,上海古籍出版社,1989。
- 《李贺诗歌集注》 清王琦注,上海,上海古籍出版社,1977。
- 《元稹集》 冀勤校点,北京,中华书局,1982。
- 《白居易集笺校》 朱金城笺校,上海,上海古籍出版社,1988。
- 《张祜诗集》 严寿澄编,南昌,江西人民出版社,1983。
- 《李商隐诗歌集解》 刘学锴、余恕诚集解,北京,中华书局,1988。
- 《温飞卿诗集笺注》 清曾益等笺注,上海,上海古籍出版社,1980。
- 《樊川诗集注》 清冯集梧注,上海,上海古籍出版社,1962。
- 《唐宋传奇集》 鲁迅编,《鲁迅全集》,北京,人民文学出版社,1973。
- 《苏轼文集》 孔凡礼标点,北京,中华书局,1986。
- 《国语》 长沙,岳麓书社,1988。

- 《史记》 汉司马迁撰,北京,中华书局,1959。
- 《汉书》 汉班固等撰,北京,中华书局,1962。
- 《宋书》 梁沈约撰,北京,中华书局,1974。
- 《南齐书》 梁萧子显撰,北京,中华书局,1972。
- 《梁书》 唐姚思廉撰,北京,中华书局,1973。
- 《隋书》 唐长孙无忌等撰,北京,中华书局,1973。
- 《旧唐书》 刘昫等撰,北京,中华书局,1975。
- 《新唐书》 欧阳修、宋祁撰,北京,中华书局,1975。
- 《通志二十略》 宋郑樵撰,北京,中华书局,1995。
- 《唐会要》 宋王溥撰,北京,中华书局,1955。
- 《唐才子传》 舒宝璋校注,郑州,中州古籍出版社,1987。
- 《中国文学简史》 林庚撰,北京,北京大学出版社,1995。
- 《论诗杂著》 陈貽焮撰,北京,北京大学出版社,1989。
- 《诗国高潮与盛唐文化》 葛晓音撰,北京,北京大学出版社,1998。
- 《唐声诗》 任半塘撰,上海,上海古籍出版社,1982。
- 《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》 王昆吾撰,北京,中华书局,1996。
- 《齐梁诗歌向盛唐诗歌的嬗变》 杜晓勤撰,台北,商鼎文化出版社,1996。
- 《中唐诗文新变》 吴相洲撰,台北,商鼎文化出版社,1996。
- 《唐代诗人丛考》 傅璇琮撰,北京,中华书局,1980。
- 《口居易资料汇编》 陈友琴编,北京,中华书局,1962。
- 《文心雕龙译注》 赵仲邑译注,南宁,漓江出版社,1982。
- 《钟嵘诗品校释》 吕德申校释,北京,北京大学出版社,1986。
- 《唐诗纪事》 宋计有功编,上海,上海古籍出版社,1965。
- 《历代诗话》 清何文焕编,北京,中华书局,1981。
- 《历代诗话续编》 丁福保辑,北京,中华书局,1983。
- 《清诗话》 丁福保编,郭绍虞校订,上海,上海古籍出版社,1963。
- 《清诗话续编》 郭绍虞编选,富寿荪校点,上海,上海古籍出版社,1983。
- 《诗话总龟》 宋阮阅编,北京,人民文学出版社,1987。
- 《宋诗话辑佚》 郭绍虞辑,北京,中华书局,1980。
- 《诗薮》 明胡应麟撰,上海,上海古籍出版社,1958。

