

唐人乐府学述要

钱志熙

摘要：唐人称乐府者，实分当代乐章歌词与各种形式的拟乐府两大类。而其称乐府学者，实以后一类为主要内容。唐人乐府学具有理论与创作同条共生的特点。初唐为沿承齐梁体制的近体赋题乐府，其倾向为尚辞；自盛唐李白建立古乐府学，奠定唐乐府学以复古为基本特点的宗旨。此后中唐元结、顾况至元稹、白居易提倡新题乐府，其倾向为尚义；韩孟一派杂拟乐府歌谣，带有自我作古的倾向。唐乐府可分为尚辞、尚义与尚乐三类，而中唐以后的主要方向在于尚义派的发展。唐人拟乐府创作，不仅是抗衡流行的近体，也有抗衡今乐的意图，复古诗学是其最重要的理论支撑。

关键词：唐诗 乐府学 古乐府 新乐府

作者钱志熙，北京大学中文系教授（北京 100871）。

唐人诗歌之称乐府者有二，一为当代之乐章歌词，实以近体新声为主要体制，绝句尤为其大宗，其中一部分变化为长短句曲子词，实为乐章系统。因为唐人习惯，仍称宫廷音乐机构为乐府，所以其中所唱的歌词，亦常沿乐府旧称，一如宋、元词曲，当时人亦多称为乐府。^① 二为各种形式的拟古乐府，包括由拟古乐府衍生出的

① 如刘禹锡《奉和淮南李相公早秋即事寄成都武相公》：“秋与离情动，诗从乐府传。聆音还窃抃，不觉抚么弦。”（《刘禹锡集》，北京：中华书局，1990年，第276页）白居易《读李杜诗集因题卷后》：“文场供秀句，乐府待新辞。”（《白居易集》，北京：中华书局，1979年，第320页）所谓新诗、新词，实即声诗，以五、七言近体为主。又如孟简《酬施先辈（施肩吾）》：“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。”（《全唐诗》，上海：上海古籍出版社，1986年影印康熙扬州诗局本，第7函，第10册，第1197页）又刘言史《乐府杂词三首》皆为七言绝句，如其一：“紫禁梨花飞雪毛，春风丝管翠楼高。城里万家闻不见，君王试舞郑樱桃。”（《全唐诗》，第7函，第9册，第1188页）此等例子甚多。可见唐人声诗、曲子词，当时亦称乐府。杨慎《词品》：“唐人绝句多作乐府歌，而七言绝句随名变腔。如《水调歌头》、《春莺转》、《胡渭州》、《小秦王》、《三台》、《清平调》、《阳关》、《雨淋铃》，皆是七言绝句而异

新题乐府，实为徒诗系统。本文所说的唐人乐府学，其整体自应包括上述两种乐府诗歌体系，但前者与燕乐系统密切联系，实未形成独立的诗学，在今人研究中，则应归于声诗学与词学的范畴。^① 其作为一种独立的徒诗创作的乐府之学的，则洵为古乐府及由古乐府衍生的新题乐府两大部分，也包括歌行之体。唐人标此古乐府学，实有与当代乐章歌词相抗衡之意义。另外，唐人虽然亦以乐府泛称其当代乐章歌词，但从文体学的角度来说，作为一种诗体的乐府诗实以拟古乐府及新题乐府为正宗。本文所述的乐府诗学，即以此为分野。至于唐代乐章歌词之诗学，则有待于来日之研究。

一、内 涵

中国古代的诗学一词，实包括理论批评与创作实践两义，且在实际的存在状态中，诗学中理论、批评与创作浑然一体。在唐诗诸体中，古体及乐府体的创作尤其包含学理的因素，因其本质为拟古、复古之体制，所以必以前人创作为规范而推陈出新，其体现诗为之学的性质实较近体更为突出。正因为此，唐代诗人于近体之创作，较少理论阐述，唐代有关格式之类的著作，所讨论的主要是技巧、法式之类的问题，在诗学思想方面缺乏深度的理论阐述。唐人于诗歌理论方面有重大价值的高深理论，多由古风与乐府方面的创作所引发。如对初盛唐诗学影响最为深刻的复古、兴寄、风骨等诗学思想，即由古风、古体的创作所引发。故与唐人的近体诗学相比，乐府诗学与古体诗学更具备诗之为学的意义。于中乐府之学，尤具专门学问的性质，作者如要大量创作，且有所成就，则必须建立自身的乐府学体系。所以唐代凡以乐府创作为专长的诗人，如卢照邻、李白、元结、白居易、元稹、皮日休等人，都有其专门的乐府学可述。而唐人自身的意识，也是视乐府为专学。权德舆所作《右谏议大夫韦君集序》记载“初，君年十一，尝赋《铜雀台》绝句，右拾遗李白见而大骇，因授以古乐府之学，且以瑰琦轶拔为己任。”^② 韦公即韦渠牟，实即李白《经乱离后天恩流夜郎忆旧游书怀赠江夏韦太守良宰》诗所赠韦良宰之孙，可知李白授韦渠牟古乐府之学，实在乾元遇赦还居江夏，作客于江夏太守韦良宰府中时。^③ 所谓古乐府之学，实即乐府学之意。清人方成培《香研居词麈》“自五言变为近体，

① 其名，其腔调不可考矣。”（唐圭璋编《词话丛编》，北京：中华书局，1986年，第431页）

① 关于唐代声诗的体制与曲调，任半塘《唐声诗》（上海：上海古籍出版社，1982年）有系统的研究。

② 《全唐文》卷490，上海：上海古籍出版社，1990年，第3册，第2215页。

③ 《权德舆文集》，霍旭东校点，兰州：甘肃人民出版社，1999年，第346页校记1。又见本集卷13《唐故太常卿赠刑部尚书韦公墓志铭》，记载韦渠牟卒于贞元十七年（801），年五十三，则其从李白学古乐府之学，当在乾元二年（759）李白自夜郎放归之际。按李白是年有《经乱离后天恩流夜郎忆旧游书怀赠江夏韦太守良宰》诗。韦良宰其人，

乐府之学几绝”^① 其义即与唐人所说的“古乐府之学”相近。这种古乐府之学，主要存在于诗歌的实际流变及诗人具体创作中。唐人之后，宋、元、明、清时期，亦视古乐府为专学。其一方面表现为出现像郭茂倩的《乐府诗集》等一批乐府诗研究著作，另一方面则如明清复古派之拟乐府创作，两者皆可称为乐府之学。可见乐府学概念，古已有之，而实始于唐人。^②

关于唐人乐府诗歌的范围，清人胡震亨所论最确，其论云：唐诗诸体中，有诗与乐府之别，“乐府内又有往题、新题之别。往题者，汉魏以下，陈隋以上乐府古题，唐人所拟作也；新题者，古乐府所无，唐人新制为乐府题者也。其题或名歌，亦或名行，或兼名歌行。又有曰引者，曰曲者，曰谣者，曰辞者，曰篇者。有曰咏者，曰吟者，曰叹者，曰唱者，曰弄者。复有曰思者，曰怨者，曰悲若哀者，曰乐者。凡此多属之乐府，然非必尽谱之于乐。谱之乐者，自有大乐、郊庙之乐章，梨园教坊所歌之绝句、所变之长短填词，以及琴操、琵琶、箏笛、胡笳、拍弹等曲，其体不一”。^③ 其对唐代乐府及新旧乐府的范围，以及唐人实际入乐诗歌之范围，可谓分割至明，洞若观火。唐人所说的古乐府，是指唐以前的入乐歌诗，也包括部分杂歌谣辞。这个歌诗系统从大的方面来分，又分为汉魏乐府与南北朝乐府两大类。就其与音乐的对应关系来看，大体相当于隋开皇中所定的“七部伎”中的“清商伎”，至大业中定“九部乐”，则又被称为“清乐”。《隋书》卷15《音乐下》：

清乐其始即清商三调是也，并汉来旧曲。乐器形制，并歌章古辞，与魏三祖所作者，皆被于史籍。属晋朝迁播，夷羯窃据，其音分散。苻永固平张氏，始于凉州得之。宋武平关中，因而入南，不复存于内地。及平陈后获之。高祖听之，善其节奏，曰：“此华夏正声也。昔因永嘉，流于江外，我受天明命，今复会同。虽赏逐时迁，而古致犹在。可以此为本，微更损益，去其哀怨，考而补之。以新定律吕，更造乐器。”其歌曲有《阳伴》，舞曲有《明君》、《并

① 詹锜《李白诗文系年》：“《方輿胜览》以赠此诗之韦太守为韦景骏，《湖北通志》引《金石存佚考》则以为韦延安，皆未知何据。新唐书宰相世系表，卷七十四上韦氏彭城公房有名良宰者一人，以其行辈度之，当在斯时，则良宰即韦太守之名也。”（詹锜：《李白诗文系年》，北京：人民文学出版社，1984年，第133页）按权德舆所作韦渠牟墓志铭中，记载“祖景骏，房州刺史”，合之渠牟年十一从太白学古乐府在乾元二年之事，则江夏太守韦良宰正是韦景骏。詹锜《李白诗文系年》：乾元二年，“十一月康楚元伏诛，荆襄平。白上三峡，至巫山，遇赦得释。还憩江夏、岳阳”。（詹锜《李白诗文系年》，第129—130页）据此则李白授韦渠牟古乐府之学一事愈加清晰，即是乾元二年遇赦还憩江夏，作客于江夏太守韦良宰（景骏）处时，授景骏孙渠牟以古乐府之学。

① 江顺诒《词学集成》卷1引，唐圭璋编《词话丛编》，第3221页。

② 参见吴相洲《关于建构乐府学的思考》，吴相洲主编《乐府学》第1辑，北京：学苑出版社，2006年，第2页。

③ 胡震亨《唐音癸签》卷1，上海：上海古籍出版社，1981年，第2页。

契》。其乐器有钟、磬、琴、瑟、击琴、琵琶、箜篌、筑、箏、节鼓、笙、笛、箫、篪、埙等十五种，为一部。工二十五人。^①

隋大业九部乐，除“清乐”外，其余“西凉”、“龟兹”、“天竺”、“康国”、“疏勒”、“安国”、“高丽”七部都是十六国及北朝时代来自域外的异族音乐，“礼毕”（即七部中的“文康伎”）为源于东晋的一种歌舞戏。^② 后世所说的隋唐“燕乐”，主要就是以这七部外来音乐为主体，其中龟兹乐尤其重要。可见，隋时用来集中中土从汉魏到梁陈的本土音乐的，只有“清乐”一种，其中包括了属于汉魏旧乐的“清商三调”与以吴声、西曲为主的新清商乐。即以《隋书》所载，其歌曲《阳伴》属于吴声系统，而舞曲《明君》则属于汉魏旧曲系统。可见这部“清乐”是新旧清商乐的结合。齐梁以来，新兴的清商乐兴起，而旧清商系统衰落，两者之间曾形成尖锐的矛盾。但到了南北朝后期及隋代，与大量引进并流行的异族音乐相对，新旧清商乐同形衰落，于是在音乐的系统对立上，由以中土新旧乐对立为主要矛盾，转向以中土新旧乐与外来诸乐对立为主要矛盾。中土新旧乐作为清商乐的共同性被强调了，于是“清乐”一部形成。它虽居诸部乐之首，但入隋之后，即非音乐的主体。

唐人拟古乐府从其音乐的渊源来看，正与隋唐清乐一部相对应。其整体上不具备入乐性质，正是由这一基本的音乐史的变迁所决定的。而其称为“古乐府”的真正内涵，也正是与当代入乐的各种新声乐府相对的。因为在唐代的音乐语言方面，当代流行的声诗、曲子词有时仍被称为乐府，所以用古乐府来指称拟写旧曲的作品。旧曲实际已经不存在，其曲名转化为诗题，所以又称旧题乐府。其能标志古乐府之特征者，实为文字性质的“古题”，而非音乐性质的“古曲”、“古调”。虽然唐人在主观上仍认为他们所创作的拟古乐府是正统的乐章歌词，并且也有谋求入乐的愿望。但实际就如汉魏以后西周雅乐无法真正恢复一样，唐人视为乐歌之正宗的拟古乐府、新题乐府，也因为与现实的音乐即隋唐以来流行的燕乐并非一流，而只能形为纯粹的徒诗体制。

汉魏乐府与南朝新声乐府，虽然其曲调至唐时尚有存者，但与诗人的古乐府写作却毫不相涉。^③ 要明白这个问题，我们不能不对唐人所谓“古乐府”的来历做一

① 《隋书》卷15，北京：中华书局，1973年，第2册，第377—378页。

② 参见钱志熙《南北朝隋代散乐与戏剧关系札论》（《文学与文化》2010年第1期）一文的有关考证。

③ 《旧唐书·音乐志》：“清乐者，南朝旧乐也。……武太后之时，犹有六十三曲，今其辞存者，惟有《白雪》、《公莫舞》、《巴渝》、《明君》、《凤将雏》、《明之君》、《铎舞》、《白鸠》、《白纛》、《子夜》、《吴声四时歌》、《前溪》、《阿子》及《欢闻》、《团扇》、《懊》、《长史》、《督护》、《读曲》、《乌夜啼》、《石城》、《莫愁》、《襄阳》、《栖乌夜飞》、《估客》、《杨伴》、《雅歌》、《晓壶》、《常林欢》、《三洲》、《采桑》、《春江花月夜》、《玉树》

番追溯。自汉末、建安以来，文人写作诗歌，即分纯粹五言与乐府两体。而乐府一体中，自曹植、陆机以来，脱离实际的音乐，专尚文词的一部分，逐渐成为主流。此即“拟”、“代”、“仿”乐府诗，后人总称拟乐府。其初拟作的音乐尚存，熟悉音乐的人对照曹植、陆机之作，发现它们与曲调不符，因此称为乖调。刘勰曾从拟乐府的性质为曹、陆辩护：“子建士衡，咸有佳篇，并无诏伶人，故事谢丝管，俗称乖调，盖未思也。”^①这个由曹、陆、谢、鲍等人奠定的文人拟乐府系统，即后世文人乐府诗的渊源所自。《南史·颜延之传》：“延之与陈郡谢灵运俱以辞采齐名，而迟速县绝。文帝尝各敕拟乐府《北上篇》，延之受诏便成，灵运久之乃就。”^②所谓乐府《北上篇》即曹操《苦寒行·北上太行山》一篇，载于沈约《宋书·乐志三·清调》中，可见其时乐曲尚在。但宋文帝令颜、谢所拟者或为其文辞，不必为入乐所作。可见拟乐府之方法，晋宋人已完全明确。古乐府之名，亦见于晋宋之际，《宋书·宗室·临川王刘义庆》附《鲍照传》：“文辞贍逸，尝为古乐府，文甚遒丽。”^③这里的古乐府，正是与当时流行的新声歌曲相对的汉魏古调、古题乐府，是鲍照乐府诗中不入乐的一部分。李白等人称拟唐以前乐府诗为古乐府，正是承袭南朝人的这种用法。在齐梁声律新体流行的风气中，在内容与体制上，古题乐府都向新体靠拢，出现了以齐梁声律新体为主要体制的新的“赋题”法的拟古乐府，流行直至初唐，形成古题与近体结合的现象。上引方成培所说的“自五言变为近体，乐府之学几绝”，正是对乐府诗史中这一嬗变的准确判断。其时略能与其抗衡者，为初唐七言、杂言歌行，然其渊源亦出于南朝，并且多为流连风物之辞，体虽尚古而意多凡近。唐代各家各派的古乐府及新乐府的创作，即是以上述自齐梁迄初唐的近体化乐府为革新对象，力求复古。初唐陈子昂、张九龄等人在五古方面能够复汉魏之古，但乐府则仍沿齐梁之体。李白继续复古诗学，在乐府方面倾注最多的精力，经其一生努力，重建了一个古乐府的创作系统，同时形成了古乐府之学，实为唐代

① 后庭花》、《堂堂》、《泛龙舟》等三十二曲。《明之君》、《雅歌》各二首，《四时歌》四首，合三十七首。又七曲有声无辞，《上林》、《凤雏》、《平调》、《清调》、《瑟调》、《平折》、《命啸》，通前为四十四曲存焉。”（《旧唐书》卷29，北京：中华书局，1975年，第4册，第1062—1063页）按此四十四曲，为传自南朝的旧歌曲，其中三十七曲有声有辞，七曲有声无辞。对照唐代文人乐府，大体不符合。唯李白古乐府中有《乌夜啼》、《杨叛儿》、《襄阳曲》、《丁都护歌》、《估客行》等寥寥数首，与上述清乐所载相符。然观其体制作法，实为赋题而已，尚无任何证据证明是依照上述武后朝尚存之声曲而制作的，更无证据证明太白此数题为当时可歌之曲。又此四十四曲武后朝尚存，然武后朝文士赋乐府，从不用其中曲调。盖声辞虽存于乐府，然久不流行于世。流行于世且引起文人倚曲之兴趣者，实为出于燕乐系统的曲子辞。

① 范文澜注《文心雕龙注》卷2《乐府》，北京：人民文学出版社，1958年，第103页。

② 《南史》卷34，北京：中华书局，1975年，第3册，第881页。

③ 《宋书》卷51，北京：中华书局，1974年，第5册，第1477页。

乐府复古的第一家。其后元白、韩孟两派虽然宗旨、方法各异，但论其渊源，都是由李白的古乐府学推行出来的。李白晚年用来传授韦渠牟的，即是这种古乐府之学。至其所作的《清平调》、《宫中行乐词》等，则是新声燕乐，非古乐府之学。

总之，乐府自魏晋之际，即出现入乐与徒诗两体的分流，入乐的乐府准随时之义，音乐曲调与系统不断变化，由汉魏清商旧乐而至吴声、西曲，由南北朝新声而至隋唐燕乐，其体制也随时而变。不入乐的拟乐府则准复古、拟古之则，一以旧题、旧体、旧义为准，标古乐府之义。其所标举，实为两义：一为尊旧体制以抗衡完全脱离音乐的五七言古、近体诗系统，体现了乐为诗之源，乐为诗之本体的思想；一为尊古乐章体制以抗衡当世流行的新声乐曲。而古乐府在唐诗诸体中的体制之尊崇也正是由上述创作思想决定的。

二、体制与流别

乐府为唐代诗歌中最为庞杂的一体，除去当代声歌有时亦称乐府之外，拟乐府中也有多种体制。从体制来看，主要有三类：一为沿袭齐梁赋题之法，以近体赋古题；二是采用歌行的体制拟古题；三是模拟乐府歌曲形式，多用歌行体制的新题乐府。以下对三类的源流分别进行叙述。

乐府一体，汉代为原生，晋宋人称为“古辞”（《宋书·乐志》）。至建安时代，曹氏一门，多采黄门旧乐制新词，即刘勰所说“至于魏之三祖，气爽才丽，宰割辞调，音靡节平。观其北上众引，秋风列篇，或述酣宴，或伤羁戍，志不出于悵荡，辞不离于哀思，虽三调之正声，实韶夏之郑曲也。”^①曹氏之外，文人如陈琳《饮马长城窟行》、阮瑀《驾出北郭门行》，都是倚乐府杂曲为新歌词，这一个阶段通常被视为文人拟乐府的开端。但是它的基本性质仍为入乐歌词，不同于后世的拟作徒诗。所以我们将其称之为拟乐府创作上的拟调阶段。到了曹植、陆机创作大量的不入乐的乐府诗，乐府创作的拟、代的方法逐渐明确，这个时期的乐府诗，总在主题、题材、内容上与原作保持着一种依拟的关系，明显是以原作为蓝本，我们称之为乐府的拟篇阶段。到了齐梁沈约、谢朓等人开创只赋曲名的赋题之法，并摆脱汉魏晋宋的旧体制，采用齐梁流行的声律新体，是拟乐府体制与方法上的一个重要新变。

初唐乐府，即沿承陈隋之习，以赋旧题为主，缘以声律，陈陈相因。^②四杰之作，可为代表：骆宾王有《棹歌行》、《从军行》、《王昭君》；卢照邻有《刘生》、《陇头水》、《巫山高》、《芳树》、《雨雪曲》、《昭君怨》、《折杨柳》、《梅花落》、

① “悵荡”，通行本作“淫荡”，范文澜注“孙云：唐写本作悵。”（范文澜注《文心雕龙注》卷2，第102页）

② 参见钱志熙《齐梁拟乐府诗赋题法初探》，《北京大学学报》1995年第4期。

《关山月》、《上之回》、《紫骝马》、《战城南》；王勃有《铜雀妓二首》、《有所思》；杨炯有《从军行》、《刘生》、《骢马》、《出塞》、《有所思》、《梅花落》、《折杨柳》、《紫骝马》、《战城南》。四杰之外，其他初唐诗人亦多赋题乐府，如韦承庆有《折杨柳》，宋之问有《长安路》、《折杨柳》、《有所思》。此种诗纯以赋题之法行之，如韦承庆《折杨柳》：“万里边城地，三春杨柳节。叶似镜中眉，花如关外雪。征人思远乡，倡妇高楼别。不忍掷年华，含情寄攀折。”^① 纯为演绎“折杨柳”三字之意。其他人所作，千篇一律，无不如此。对于这种拟乐府方法，卢照邻在《乐府杂诗序》中有这样一段评论：

其后鼓吹乐府，新声起于邙中；山水风云，逸韵生于江左。言古兴者，多以西汉为宗；议今文者，或用东朝为美。《落梅》、《芳树》，共体千篇。《陇水》、《巫山》，殊名一意。亦犹负日于珍狐之下，沈萤于烛龙之前。辛勤逐影，更似悲狂，罕见凿空，曾未先觉。潘、陆、颜、谢，蹈迷津而不归；任、沈、江、刘，来乱辙而弥远。其有发挥新题，孤飞百代之前；开凿古人，独步九流之上。自我作古，粤在兹乎！^②

卢照邻针对晋宋齐梁以来的拟篇、赋题乐府诗的“共体千篇”、“殊名一意”的弊病，借为中山郎余令编集的侍御史贾君的《乐府杂诗》作序的机会，提出了“发挥新题，孤飞百代之前；开凿古人，独步九流之上”的自我作古的新题乐府的创作方法。这一点我们在下面论新题乐府时再作讨论。

上述齐梁至初唐流行的赋题乐府，其实已落为近体的一种，失去乐府体的独立性。汉乐府是感于哀乐，缘事而发，是以叙事为主的。南朝写景、咏物之风盛行，拟乐府也深受影响，尤其是抛弃模拟原作的赋题一法的正式出现，更使拟乐府的写作迅速与近体合流，成为以写景、用事、咏物为主的一种诗风，汉魏乐府的叙事传统完全失落了。至盛唐，以近体赋古题的作法，多用五、七言绝句体，如王昌龄《从军行五首》、王维《少年行四首》、李白《玉阶怨》、《绿水曲》等，即属此体。唐人古题乐府之具备入乐机会者，也仅此类而已。因其题虽为古，而体实为近，与唐代声诗大宗使用近体正合。

自齐梁至初唐乐府体制与创作方法上完全声律化、近体化，使其失去作为传承古老的乐歌传统的功能。于是一些重视声歌本色与汉魏乐府的叙事、歌唱传统的诗人，开始寻找摆脱齐梁近体乐府，直接汉魏旧乐府的体制与方法。骆宾王、卢照邻、杨炯在赋题近体之外，已开始寻找真正的古乐歌传统。骆宾王的《军中行路难同辛常伯作》、《从军中行路难》是学习鲍照《行路难》的体制，王勃的《秋夜长》、《采莲曲》、《临高台》、《江南弄》是学习汉、魏、晋、宋的杂三、五、七言体，同

^① 《全唐诗》，第1函，第4册，第61页。

^② 卢照邻《乐府杂诗序》，《卢照邻集 杨炯集》，北京：中华书局，1980年，第74页。

时受到沈约等人的直接影响。卢照邻也有《行路难》之作，其《明月引》、《怀仙引》则为六朝琴曲之体，实为骚体的变种。诸人所作，实为盛唐李白古乐府之先导。但此体的渊源，实亦出于南朝时期开始流行的隔句为韵的七言、杂言歌行体，为南朝新声乐曲之一种。^①

近体拟乐府从根本上说是齐梁体，陈子昂、张九龄的复古实践主要侧重于五言古体方面，尚无力于乐府体的复古。倒是上述四杰等人的《拟行路难》、拟六朝杂曲的作品，突破了近体拟乐府的格局，开启了以歌行、杂言为主要体制的李白等人古乐府的路径。李白的古乐府，纯用古题，但魏晋南北朝文人的拟古乐府，主要是拟汉魏清商三调与流行杂曲，李白则将其扩大到所有唐以前雅俗各类的古曲，从此确立了后世拟古乐府的基本范围，亦即唐以前的各类雅俗歌曲及杂歌谣曲。这是李白“将复古道，非我而谁与”^②创作思想的一个具体实践。李白古乐府给人最大的印象，就是完全打破近体的体制，同时也突破古体齐言的体制，恢复歌章自由体的体制，使得齐梁陈隋的艺术程式都失去了依存的条件。李白的自由体完全是徒诗体制上的创撰，是真正意义上的自由体。殷璠《河岳英灵集》评李白云：“白性嗜酒，志不拘检，常林栖十数载。故其为文章，率皆纵逸。至如《蜀道难》等篇，可谓奇之又奇，然自骚人以还，鲜有此体调也。”^③正是指李白的古乐府在体制上巨大的创造，但这种创造是以复古的方式达到的。李白乐府诗创作的基本策略，是欲以一人的创作，尽拟汉魏以来的乐章古辞，并且要覆盖整个汉魏六朝的乐府诗史，走出齐梁以来乐府沦为今体的困境。其基本的思想是恢复“乐流”传统与讽兴的精神。在创作方法上，他遍取汉魏以下的所有乐府诗体制，并对魏晋拟调、晋宋拟篇、齐梁赋题等古乐府的创作方法进行融合，做出创造性的发展，从而使他的创作成为文人乐府诗创作的高峰。^④可以说，李白是晋宋以来古乐府创作的集大成者。而古乐府之学，也是李白诗学最为擅长的部分，其晚年以古乐府学授韦渠牟，正是一家之学的传授。但李白的古乐府创作，从根本上讲是天才的个人创造，其实是不可传授的。所以，李白之后的其他提倡古乐府者，提倡复古的思想与李白一致，但在体制与方法上都是另辟蹊径。盛唐诗人创作古乐府，李白之外，以复古为宗旨的诗人尚有贺兰进明，殷璠《河岳英灵集》录贺兰进明《古意》二章、《行路难五首》，并评论云：“员外好古博达，经籍满腹，其所著述一百余篇，颇究天人之际。又有古诗八

① 参见钱志熙《论汉魏六朝七言诗歌的源流及其与音乐的关系》（《中华文史论丛》2013年第1期）一文的相关研究。

② 孟棻《本事诗》，丁福保辑《历代诗话续编》，北京：中华书局，1983年，第14页。

③ 殷璠《河岳英灵集》卷中，《唐人选唐诗（十种）》，上海：上海古籍出版社，1978年，第53页。

④ 参见钱志熙《论李白乐府诗的创作思想、体制与方法》，《文学遗产》2012年第3期。

十首，大体符于阮公。又《行路难》五首，并多新兴。”^①其时岑参、高适、李颀等人的新题、旧题乐府歌行，也多“新兴”，实与李白乐府体桴鼓相应。而复古思想之明确，实以李白为第一人。

新题乐府是与古题乐府相对而言的，它虽标榜新题，但并不入乐，与当时流行的乐章歌词是完全不同的两个概念，后者或可称为新声乐府。新声乐府包括学者们所说的燕乐歌词、声诗，开始多为近体的五七言律绝，后又出现长短句的曲子词，皆与曲调密切相关。新题乐府则是模拟乐歌的徒诗体，且其所模拟的是唐以前的古乐府，而非当代流行的新声曲调。其制题方式，即是前引胡震亨所说，用歌、行、引、曲、谣、辞、篇、咏、吟、叹、唱、弄、思、怨、哀、乐等。而新声乐府中的声诗和曲子词，却是各有具体的曲调，多与上述诸题无关。^②由此可见，新题乐府与新声乐府在唐代是迥然不同的两类。而新题乐府之基本上不能入乐者，亦可谑矣！新题乐府的体裁，也是遍及古、近及歌行诸体的，并非只有歌行一体而已。至于新题乐府的写作理论，则卢照邻《乐府杂诗序》所说“发挥新题，孤飞百代之前；开凿古人，独步九流之上”已足以全部概括，而元白更揭出其“即事名篇，无复依傍”之义，更准确地概括了新题的性质。概言之，所谓新题乐府，其与旧题乐府之区别在于即事用新题，其与当世新声乐府之区别是为不入乐的徒篇。尽管唐人拟作新题乐歌，也有为乐府提供新词的意图，但事实上唐时乐曲为燕乐歌曲，其体制以五七言近体为主，而新题乐府则体制杂出，不拘一律，事实上是不可能全都入乐的。

关于新题乐府，历来都以杜甫《兵车行》、《丽人行》、《哀江头》等作为先驱，而由元结、元稹、白居易等阐明其义，张籍、王建为其重要响应者。但这一看法，是过于重视元、白等人关于新乐府的表述。其实新题乐府有更广阔的渊源与背景。自晋宋以来，文人乐府，除拟、代古题外，已有即事名篇的歌章，有时作者创作歌章，是准备供乐府采用，但事实并没有真正用之乐府。这种情况，到初唐时候更加普遍，一些作品标以乐曲名目，而实际上只是徒诗之作的，如章怀太子李贤有《黄台瓜辞》，宋之问有《绿竹引》、《明河篇》、《放白鹞篇》、《下山歌》、《冬宵引赠司马承祯》、《高山引》、《嵩山天门歌》，王无竞有《和宋之问下山歌》，贾曾有《和宋之问下山歌》，崔湜有《塞垣行》、《大漠行》，李峤有《宝剑篇》、《汾阴行》、《倡妇行》，阎朝隐有《鹦鹉猫儿篇》，蔡孚有《打毬篇》，徐元伯有《淮亭吟》，陈子昂有《观荆玉篇》、《鸳鸯篇》、《与东方左史虬修竹篇》、《彩树歌》、《春台引》、《登幽州台歌》，张说有《邺都引》、《离会曲》、《赠崔二安平公乐世词》、《送尹补阙元凯琴歌》，沈佺期有《凤箫曲》、《七夕曝衣篇》、《霹雳引》，尹懋有《美女篇》，张楚金有《逸人歌赠张山人》，李元纁有《绿墀怨》、《相思怨》，张潮有《江

① 殷璠《河岳英灵集》卷中，《唐人选唐诗（十种）》，第103页。

② 详见任半塘《唐声诗》下编《格调》。

风行》、《襄阳行》、《长干行》，王泠然有《汴堤柳》、《夜光篇》、《寒食篇》，等等。由上述可见，即事名篇的拟歌曲，在初唐时代就已十分流行。元、白之所以特别标榜杜甫“即事名篇，无复依傍”的新题乐府创作方法，并非不知上述诗坛情况，而是因为初唐以来的拟歌曲，多为流连风物之作，源于齐梁，与六义精神不符，所以强调杜甫赋写时事的精神，视其为本派新题乐府的先驱。其实早于杜甫的王维，其《老将行》、《燕支行》、《桃源行》、《洛阳女儿行》，崔颢的《孟门行》、《渭城少年行》、《卢姬篇》、《江畔老人愁》、《邯郸宫人怨》、《川上女》、《雁门胡人歌》，岑参的《白雪歌送武判官归京》、《热海行送崔侍御还京》、《轮台歌奉送封大夫出师西征》，以及李白、杜甫大量的新题歌行，都属此类，并非没有讽喻精神。

文人拟乐府创作的基本趋向，可分为重乐、尚义、尚辞三派。乐府本出乐章，其基本体性为音乐歌辞，所以在拟乐府创作中，体现歌辞特点为普遍的追求。但在拟乐府完全脱离音乐母体后，重乐其实也只能是一种文学的创作方式。不同的诗人都根据自己的理解来处理古乐府与歌行诗的乐歌体性。在这里，我们发现有这样一个问题，即唐人古乐府、歌行所凸现的歌辞体的体性，其实是古代乐歌的体性，主要来自对汉魏歌曲及前代文人拟乐府歌辞体性的理解。这种歌行与其当代歌曲之间也有关系，可能部分地受到当时的民间说唱或民间歌谣的影响。而作为唐代最流行的齐言声诗、曲子词，其表现出来的歌辞体性，则与拟乐府基本上不相涉，因为前者所采用的主要是近体诗的体制，后来又衍化为长短句的体制。这里也反映了唐人古乐府创作，不仅是抗衡今体，而且也有抗衡今乐的意图。其所采用的诗歌体裁与当代乐章体制完全相背。也正因此，唐乐府的重乐观念，只是存在于一种文学创作方式中，并无当世的音乐体制可参照，也不受当代音乐体制的制约。歌行一体的兴起，实是这种诗歌创作中自由的重乐、拟歌曲的创作实践的结果。所谓歌行，准确的说应是古歌行的仿作。这一点，我们从后来诗论家对乐府歌行体制的解释也可以看出来。历代的论诗者，多从文学而非音乐的角度对诸如“歌”、“行”、“曲”、“引”等乐府诗名义进行阐释，如宋姜夔《诗说》：“体如行书曰行”^①又洪觉范《天厨禁脔》卷中“律诗拘于声律，古诗拘于句语，以是词不能达。夫谓之‘行’者，达其词而已，如古文而有韵者耳。唐陈子昂一变江左之体，而歌行暴于世。……‘行’者词之遣无所留碍，如云行水流，曲折溶曳，而不为声律语句所拘，但于古诗句法中得增辞语耳。”^②明人徐师曾则云“放情长言，杂而无方者曰歌，步骤驰骋，疏而不滞者曰行，兼之曰歌行。”^③事实上，作为歌行体最重要标志的“行”这一题式，在属于燕乐系统的声诗、曲子词的曲题上几乎看不到。这也说明

① 姜夔《白石诗说》，何文焕辑《历代诗话》，北京：中华书局，1981年，第681页。

② 张伯伟编校《稀见本宋人诗话四种》附录二《日本宽文版天厨禁脔》，南京：江苏古籍出版社，2002年，第141页。

③ 徐师曾著，罗根泽校点《文体明辨序说》，北京：人民文学出版社，1962年，第104页。

歌行体是作为古歌行的模拟体制而存在，与唐宋乐府新声实异其流。正因为乐府歌行之重乐，并无现实音乐的参照与制约，所以并未实现真正的音乐功能。也正因为这种关系，所谓“重乐”，在乐府创作中成为一种并无实在标准的个性化追求。在这种情况下，乐府最重要的维系，自然也由曲调而转为古题，由重乐而转为尚义。而乐府创作中真正构成对立矛盾关系的，是尚义与尚辞两派。齐梁至初唐为尚辞一派，吴兢、李白、元稹、白居易则为尚义的一派。唐乐府发展的主要方向，在于尚义派的发展。吴兢、李白以重古题、古义而否定齐梁以来专重赋题、多失古义的作风。杜甫、元稹、白居易又以古题重复、义为赘剩来否定吴、李等人的思想。这期间，又有元结对尚义的极端化追求。

三、学说一：初盛唐诸家乐府学

唐诗体裁系统，实以近体为核心。古体与乐府体，都是隐然以流行的近体为敌国而故为复古之事。而且在诗歌理论方面，唐人有关近体者，多侧重在写作方面的具体问题，涉及宏观理论的不太多，而对于古体与古乐府，都有明确的理论主张。所以考察唐代诗学，乐府诗学实为一重镇。

如何解决拟乐府创作中的困境，其实是初唐诗学中的一个重要问题。唐代首先对拟乐府的创作问题提出质疑的有前述卢照邻的《乐府杂诗序》。卢氏自身的创作，主要是沿袭齐梁赋题之法，但是他有感于侍御史贾君等人所作的咏九成宫的唱和乐府，提出“发挥新题”的主张，对沿袭古题的作法提出质疑。这其实反映了初唐时期拟乐府沿袭齐梁之体的困境。要摆脱这个困境，从逻辑上讲，只有三个出路。

第一个出路是放弃拟古题的作法，完全采用当代乐章的写作策略，倡导诗人们从拟古乐府转向当代雅俗乐曲乐章的写作。其实唐初诗人，每有新曲之作，如文德皇后长孙氏《春游曲》、长孙无忌《新曲二首》、杜易简《湘川新曲二首》。这些歌曲，与当时流行的燕乐曲调，应该都是能够谐合的，如长孙无忌的《新曲》就是采用三七体“阿侬家住朝歌下，早传名。结伴来游淇水上，旧长情。玉珮金钿随步远，云罗雾縠逐风轻。转目机心悬自许，何须更待听琴声。”^①完全是新声乐府的体制。南北朝以来，流行多种新声俗曲，隋唐之际的诗人多有模仿之作。在唐诗的发展方向上，到初唐时代，拟古乐府有被彻底放弃，让位于当代新声乐府的可能性。这当然也是解决拟乐府创作陈陈相因、缺乏创新性的一个途径。如果没有复古思想的发生，古题乐府将完全与近体合流，拟古乐府被最终放弃是完全可能的。第二个出路就是超越齐梁，恢复汉魏乐府的艺术传统与创作方法。这个出路正是后来李白所选择的，但在卢照邻的时代，这种思想显然尚未明确。第三个出路，就是采用拟

^① 《全唐诗》，第1函，第8册，第116页。

歌曲的作法，摆脱旧题，自制新题。这就是贾侍御他们唱和新题乐府的方法。卢照邻富于预见性地肯定了这种创作方法，四杰的歌行，如卢照邻《长安古意》、骆宾王《畴昔篇》、《帝京篇》其实也属于这一类。其在实践上的完全自觉，则是元白等人的新乐府理论与创作。但是，卢照邻所言“发挥新题”的贾侍御等的《乐府杂诗》，其所用体裁，因原作已佚，我们无从得知。从卢序的文意窥知，《乐府杂诗》是咏九成宫的唱和之作，其所用体裁，很可能是近体一类。之所以被称乐府，是因为这种咏皇宫的诗作，在当时多是为朝廷乐府采诗的预备。这样说来，卢氏所说的新题乐府，仍属新声乐府之类，与后来元白新题乐府之采用歌行与古体者不同。可见，卢照邻之批评拟乐府，不是因为其失去古题与古乐府的体制，而是在于题旨上的陈陈相因。这大概反映了初唐人对近体化的赋题乐府的态度。近体化的赋题乐府，与古乐府之间的唯一联系在于题。现在连古题也要放弃，这就等于完全地放弃了古乐府这一诗歌品种了。从这一点来说，以卢照邻为代表的主张“发挥新题”的乐府创作观，是以创新为主旨，而非主张复古。

稍后于卢照邻的吴兢，则从强调汉魏古题、古意的角度来批评齐梁以来的拟乐府。吴兢的《乐府古题要解》，所针对的正是齐梁以降拟乐府竞用赋题之法，写作上着重于发挥题面、流于咏物，而失去了汉魏乐府的古意。其序云：

乐府之兴，肇于汉魏。历代文士，篇咏实繁。或不睹本章，便断题取义。赠夫利涉，则述《公无渡河》；庆彼载诞，乃引《乌生八九子》；赋《雉斑》者，但美绣颈锦臆；歌《天马》者，唯叙骄驰乱蹋。类皆若兹，不可胜载。递相祖习（一作袭），积用为常，欲令后生，何以取正？余顷因涉阅传记，用诸家文集，每有所得，辄疏记之。岁月积深，以成卷轴，向编次之，目为《古题要解》云尔。^①

《新唐书·吴兢传》载吴兢武周末曾因魏元忠、朱敬则荐诏直史馆，修国史。后屡改官，至玄宗开元初，复任史职，最后于天宝初去世，年八十。^②吴氏撰写《古题要解》，主要是利用其作为史官资料搜集上的便利，所以其成书，应该在武周末或开元初两次任史官时。无论是哪个时间，我们知道，正是唐乐府发展中面临歧路的时候。吴氏大量古题的搜罗与题解，对盛、中唐古乐府创作的复兴，具有很重要的意义。

吴兢所论的乐府古题，完全是一个文人拟作的系统，也反映了初盛唐之际诗人对乐府古题的基本观念。此时的乐府，完全是以题为重，所以除相和、铙歌、清商等入乐的古题之外，连一些并未入乐的如张衡《四愁诗》、王粲《七哀诗》、出自徐干《室思》的《自君之出矣》、孔融《离合诗》、《盆中诗》及《回文诗》、道里名

① 吴兢《乐府古题要解》，丁福保辑《历代诗话续编》，第24页。

② 《新唐书》卷132，北京：中华书局，1975年，第15册，第4525—4529页。

诗、郡名诗、卦名诗、药名诗、歌曲名诗等都附于其后。可见唐人所拟古乐府，其范围比汉代的俗乐歌词要广得多。而且，在唐人拟乐府的观念中，“古题”的意义远大于“乐府”本身。在近体的创作系统形成之后，诗歌创作的基本方法趋于即景、即兴、即事，风格趋向于情景交融。这些表现，总的来说，是诗风渐趋于“凡近”。古题系统的存在，其真正的意义，在于抗衡日趋凡近的诗风，为诗人提供高古的想象。但是齐梁以降的乐府赋题化、近体化，使拟乐府创作与一般近体写作的界限越趋模糊。与之相对，新题渐起，乐府一体范围渐广，流别渐多，时人于新旧之际颇费考量，从而促成乐府之学的兴起。先是陈释智匠有《古今乐录》，至初盛唐之际，又有吴兢作《乐府古题要解》，乐府之学渐兴。其与隋唐之际的乐府创作风气，颇相呼应。卢照邻则有《乐府杂诗序》，于齐梁以降之文人拟乐府，颇有论衡，批评模拟积习，实为后来李白的“古乐府学”及元、白之新乐府学开了先声。

李白的古乐府创作，将唐乐府创作引回到复古、拟古的发展道路上，杜甫则通过“即事名篇，无复依傍”的创作方法，开启了唐乐府向表现现实的方向发展。杜甫不仅以自己表现时事的新乐府创作启示元白一派，而且通过对元结新题乐府《春陵行》的标榜，提出了他在诗学方面的一种倡导。其《同元使君春陵行》的序和诗，肯定元结的《春陵行》、《贼退示官吏》与天子分忧，反映时事，知民疾苦，有汉良吏之风，在艺术上则见“比兴体制，微婉顿挫”，其中云“吾人诗家秀，博采世上名。粲粲元道州，前圣畏后生。观乎春陵作，歎见俊哲情。复览贼退篇，结也实国桢。贾谊昔流恻，匡衡尝引经。道州忧黎庶，词气浩纵横。两章对秋月，一字偕华星。”^①这不仅是赞扬元结的创作精神，同时也是对自己那些反映时事诗歌的一种总结。其潜在的理论宗旨，在于提倡一种源自汉乐府的写实精神，而对齐梁以降吟赏光景、流连风物的诗风有所否定。但总的来说，李、杜的乐府学，主要在于实践上为后来者确立典范，理论上仍属引而未发的状态。

盛中唐之际的乐府学，元结是有意识建立理论、确立批评原则的一位。元结在乐府创作方面，表现出明显的破立主张。他对流连风物的赋题法的近体诗持否定态度：

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。^②

元结所说的“指咏时物，会谐丝竹”，正是指作为当世乐章歌词的声诗。从这里可以看出当时的声诗，主要是采用“拘限声病”的近体诗体裁。上面我们指出，唐人提倡古乐府是对源于齐梁的当世新声乐府的抵制，这在元结的上述批评中明显地表

^① 仇兆鳌详注《杜诗详注》卷19，北京：中华书局，1979年，第4册，第1692页。

^② 元结《篋中集·序》，《唐人选唐诗（十种）》，第27页。

现出来。元结创作的主要作品如《系乐府十首》、《补乐歌》、《二风诗（十篇）》、《引极三首》、《演兴四首》、《系乐府十二首》、《漫歌八曲》、《春陵行》、《贼退示官吏》，其性质都是拟古性质的新题乐府。乐府作为与近体对立的最重要的内涵，就是重题，而重题的实质则在于尚义。尚义不仅表现在内容上注重讽喻、政教、写实等特点，更重要的是在写作的方法上，与六朝以来流于即兴吟诗、注重情景、物色的写作方法是不同的，甚至是对抗的。上述作品中，《系乐府》是以乐府名篇的，《春陵行》也采用乐府的题目形式，《漫歌》等则用杂歌谣的体制，这些都是属于广义的拟乐府范围。但《补乐歌十首》是补“六代之乐”，《二风诗（十篇）》则以“风诗”名题，已经超出历来的文人乐府诗范围。因拟乐府而上溯到拟风诗，也是唐代复古诗学发展的一个支派，稍后于元结的顾况《上古之什补亡训传十三章》就属此类，其中《团一章》因讽喻残酷的时事而成为唐诗的名篇。可见唐人乐府思想，原是与国风雅颂相通的。这是唐乐府不同于汉魏六朝乐府的一个重要内涵。从元结、顾况上述创作可以看出，他们的复古理想，是由汉魏六朝的“乐流”上溯到国风雅颂，是唐人古乐府中复古倾向表现得最彻底的一派。其所反映的基本思想，是对魏晋以降整个文人诗创作传统的否定，而齐梁以来的近体诗系统，更是其完全否定的对象。从李白与元结这里我们可以看到，唐乐府得以摆脱齐梁体制，成为唐诗体裁中一个重要的系统，复古诗学是最重要的理论支撑。无论古题乐府还是新题乐府，都是复古思想的实现。在艺术形式上，古题较新题更为复古，但在思想方面，则新题是较古题更彻底的复古。

元结是唐人乐府学中首先明确标举“尚义”的一家，其《补乐歌十首·序》云：

自伏羲氏至于殷室，凡十代，乐歌有其名，亡其辞，考之传记而义或存焉。呜呼！乐歌自太古始，百世之后尽无古音。呜呼！乐歌自太古始，百世之后遂无古辞。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。^①

所谓“考之传记而义或存焉”、“探其名义以补之”，所强调都是古乐之义。具体到《补乐歌》中的作品，也都首标古义，如《网罟》“其义盖称伏羲能易人取禽兽之劳”，《丰年》“其义盖称神农教人种植之功”等都是这样。其中不无望文生义、曲为之说之处，如《云门》篇“其义盖言云之出，润益万物，如帝之德，无所不施”，《九渊》“其义盖称少昊氏之德，渊然深远”，《六英》“其义盖称帝尝能总六合之英华”。^②这种作法，其实仍是沿用齐梁以来流行的补古歌、赋题之法。乐重义，原是儒家的音乐思想之一，《礼记·乐记》记载子夏与魏文侯论古乐，就说古

^① 聂文郁注解《元结诗解》，西安：陕西人民出版社，1984年，第55页。

^② 聂文郁注解《元结诗解》，第57、59、60、62、66页。

乐与新乐的不同,在于欣赏古乐,“君子于是语,于是道古,修身及家,平均天下”,^①而新乐则只有单纯的娱乐功能。中唐乐府重义派,是在儒学复兴的大背景下发生的,也可以说是中唐儒学的组成部分。元结可谓其直接的开端。

四、学说二:元白一派的乐府学

元白的乐府学,某种意义上可以说是唐人乐府学之集大成。此前无论是初唐诗人沿袭齐梁的近体乐府,还是李白古乐府、杜甫新题乐府,主要是体现在创作方面的。元、白的古题乐府与新题乐府,则是学说与创作同时推出的。元白在乐府诗史与乐府创作理论方面,做了一些前人未曾做过的工作。其中元稹《乐府古题序》为当代的乐府创作追溯渊源,并且梳理了诗歌体制与音乐的复杂关系,可以说是唐人诗体学的一个总纲。首先,元稹将后世文章的源流都追溯到《诗经》,认为后世文章皆为风、雅、颂诸体流变,为“诗人六义之余”:

《诗》论于周,《离骚》论于楚,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。^②

《诗经》是我国古代纯文学的最大渊源,汉魏人以为赋、颂等文体都沿承古诗之义,清人章学诚《文史通义·诗教》也将文学的基本渊源追溯到《诗经》。可见元稹上述追本六义的文体学思想,在中国古代具有通识性。虽然文体起源的实际情形远较此为复杂,但他们强调的文人纯文学创作观念的发生与《诗经》的关系,还是反映了中国古代文体发展的一个重要事实。上述二十四种文体包括所有的韵散文体,其中元稹又区分属于诗歌的部分:

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,采民讴者为讴、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。^③

这里其实是概括汉魏以来的原生乐章歌词,即以汉代雅俗乐府为主体的这一部分。这是魏晋以降文人诗的母体,也是文人乐府系统的渊源。它的特点为本身就是乐章,乐与词共生,乐为根本,词为配合乐而作,即所谓“由乐以定词”。所谓“苦乐之际”,即汉乐府相和歌辞等感于哀乐、缘事而发的意思。与原生乐章歌词相对的,则是较为后起的原本风骚与乐流的文人徒诗之体,即“由诗而下九名”:

① 《礼记正义》卷38,《十三经注疏》,北京:中华书局,1980年,第1538页。

② 《元稹集》卷23,北京:中华书局,2010年,第291页。

③ 《元稹集》卷23,第291页。

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，尽编在《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。^①

这一部分即是后世文人的创作，其中包括了魏晋以来文人五言诗与各类乐府诗体。“诗”为汉魏诗体之一种，现在可见魏晋以降文人五言诗，仍多冠以“某某诗”之题，正是原本如此，非后人所加，元稹这里所说的就是这种情况。至于行、咏、吟、题、怨、叹、章、篇，则皆属于乐府之流，有沿袭古题者，有模仿乐章题意的新题。但皆为属事而作，非配乐之词。所以元稹说实际上都可以称为“诗”。在这里，“诗”又是徒诗之义，与入乐的歌、曲、词、调不同。但需要指出的是，后世文人拟乐府，也多用歌、曲、词、调之名。所以，仅从名义上区分何者入乐，何者不入乐，会陷入纠缠于名义的困境。即使深知诗、乐流别的元稹，也不能摆脱这种逻辑上的困境。元稹所言“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”是指徒诗入乐的情况。徒诗被采入乐章的情况，是从梁陈之际开始的。陈后主时乐人何胥多采同时文人之作入乐，至唐代声诗，主要部分都是采文士徒诗入乐的。元稹这里所说的，正是梁陈以来的声诗采诗入乐的现象。由此看来，自汉魏以来，乐章与徒诗实有多层关系：有由乐章而发展为徒诗，而徒诗又常被选为乐章，即元稹概括的“由乐以定词”与“选词以配乐”两种情况。这种情况造成在观念与实际的文体分类上，乐章与徒诗颇难区分的现象。文人徒诗虽用乐名而不具乐之实质，而在归类上，仍多入乐府之流。元稹也指出这种现象，他说在当时，纂录者就从名义着眼，将“由诗以下十七名”即所有的诗歌名目全部编在《乐录》。这种情况，应该是指像吴兢《乐府古题要解》之类的著作，从名义的角度，将乐府的范围扩大了。由此更可见，唐人乐府，除声诗、曲子词外，文人乐府之作，其基本的标志是名义与题目，而非执着于乐章的本体与本义。

元稹这篇《乐府古题序》历来最受关注的，是他关于乐府古题、新题各种流别的阐述。其中标志着元白重视讽兴、刺美的尚义之乐府思想，正与元结、顾况等人一脉相承：

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，

^① 《元稹集》卷23，第291页。

无复依傍。予少时与友人乐天、李公垂辈，谓是为当，遂不复拟赋古题。^①

元稹对于拟古乐府“沿袭古题，唱和重复，于文或有短长，于义咸为赘剩”的批评，在唐代可能是代表了不少人的看法，初唐卢照邻已有类似的批评。而寓意古题刺美见事，也是唐人以李白为代表的重义派古乐府的一种折衷作法。元稹在一定程度上表示首肯的刘猛、李余的古乐府，其实也是走李白古乐府的道路。从这个意义上说，元白对于古乐府，并非简单的否定。在他们看来，关键在于有无讽兴与美刺的功能，也就是有没有“义”的存在。并且他们认为从风雅到乐流，只要是原生的，都是表现当时之事，且获得一种思想价值，并能因此而传之后人。元稹在《和李校书新题乐府十二首》序中再次明确地强调了此种创作思想：

予友李公垂贻予《乐府新题》二十首，雅有所谓，不虚为文。予取其病时之尤急者，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。予遭理世而君盛圣，故直其词以示后，使夫后之人，谓今日为不忌之时焉。^②

从这里我们可以看到，元白对乐府最重要特征的认识，就在于表现时事。

白居易对乐府诗史的梳理不及元稹，但其在“尚义”的思想上表现得比元稹更为彻底。他并不特别在意乐流与非乐流、古题与新题等区别，而是以是否含有讽兴时事为主要标准。白居易并没有像元稹那样着意梳理乐府诗的源流演变，甚至对乐府的形式也并不特别重视，在他看来，讽兴时事者即乐府诗，其《读张籍古乐府》即体现此观点。张籍是有一部分用乐府古题写的作品，如《行路难》、《白纻歌》、《采莲曲》、《关山月》等，可以说他用古题比元白要多得多，基本上是属元稹所讲的“寓意古题，讽兴时事”一类。按照传统的古乐府内涵，白居易《读张籍古乐府》应该是主要评论张籍的这类作品。但是诗中举为张籍古乐府代表作的学仙诗、董公诗、商女诗、勤齐诗，却都非传统所说的古乐府。这并不是他不知道古乐府的原本涵义，而是有意忽略古乐府用古题、多采用古歌行体的特点，将其认为是古乐府最重要特点的讽喻时事、具有教化功能作为判断古乐府的主要标准。这也可以说是他有意要对古乐府的内涵做新的诠释，这个诠释就是完全忽略乐府诗的外在形式，而只注重内在功能。我们知道，其实整个文人乐府传统得以相对独立地发展，并与整个中国古代文人诗歌史相始终，对乐府诗特有形式的注重是最重要的条件，这种形式就是用古题、古歌行体制等。从这个角度来说，白居易对古乐府内涵的重新定义，不仅解构了古乐府的传统内涵，同时也解构了包括新题乐府在内的整个乐府诗的内涵。

如果完全按照白居易的这种乐府思想去创作，乐府诗的界域将会显得很模糊，

① 《元稹集》卷23，第292页。

② 《元稹集》卷24，第319页。

尤其是古诗与乐府之间的界限，将难以明确。所以白氏編集时，在处理古诗、乐府两体时，不再按古诗、乐府来分类，而是直接以讽喻、感伤、闲适这样一种主题划分的方式来处理。而事实上，三类之中，都杂有乐府歌行与古诗两体。相比之下，元稹在編集诗歌时，其分类的方法就比较合理，一方面注重体制，另一方面又重视作意。其中古诗、乐府、律诗三体依据体制区分得很明确：

适值河东李明府景俭在江陵时，僻好仆诗章，谓为能解，欲得尽取观览，仆因撰成卷轴。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。其中有稍存兴寄、与讽为流者为律讽。^①

元氏首先将诗歌分为古诗、乐府、律诗三体，并不相杂，然后再在三体中各按有无讽喻之义，分古讽与古体、乐讽与新题乐府、律讽与律诗。值得注意的是，他这里的“词实乐流，而止于模象物色者，为新题乐府”，与其《和李校书新题乐府》中的新题乐府，内涵又不一样。按照《叙诗寄乐天》的划分，新题乐府是属于乐讽一类的。可见在元稹的乐府分类中，新题乐府或称“新乐府”实有两个含义。其所言“词实乐流，而止于模象物色”的“新题乐府”，其实是指元白乐府歌行中大量的新题之作，如《琵琶行》、《长恨歌》之流。这一类承初唐以来模拟乐歌形式、以乐府方法取题的作品，其实是更广义的新乐府，更符合唐人一般创作实际的新乐府。而后者强调讽喻时事的新题乐府，则只是元白一派重新定义的新乐府，是更狭义的新乐府。元白对狭义新乐府的强调，掩盖了广义新乐府在唐诗中是更为重要的存在的事实。于是后人研究新乐府，都仅局限于元白狭义新乐府，而狭义新乐府是由广义新乐府衍生出来的这一事实，也无法认识清楚。

元白在建立以讽喻时事为主要内涵的新乐府概念的同时，也没有完全放弃古题乐府及广义新题乐府的写作。元白都喜欢用乐府歌行的体制来写诗，白居易集中有大量的歌行杂诗，体制杂用新旧，不拘一格，如“闲适”部分的《清调吟》、《狂歌词》，“感伤四”中的“歌行曲引杂言”，都属于乐府歌行之体，也即广义的拟乐府诗。《元稹集》卷23至26共四卷都标为“乐府”。其中《乐府古题》属古乐府，《和李校书新题乐府十二首》属新题乐府，都有明显的讽喻之意。其他如《连昌宫词》、《望云骅马歌》也都是含蓄寄讽的。此外的一些作品，如卷26中的《村花晚》、《紫踯躅》、《山枇杷》、《琵琶歌》、《小胡笳引》、《何满子歌》是用乐府形式的题目，至于《志坚师》、《答子蒙》、《辛夷花》、《三泉驿》、《通州丁溪馆夜别李景信三首》、《酬郑从事四年九月宴望海亭次用旧韵》等，从题目来看，不太像乐府诗，但是其体制都用歌行之体。前文所引“后之文人，达乐者少，不复如是配别。

^① 元稹 《叙诗寄乐天》，《元稹集》卷30，第406—407页。

但遇兴纪题，往往兼以句读短长为歌、诗之异”，正是指这种情况。上述这些诗，正属元稹自己所言“词实乐流，而止于模象物色者，为新题乐府”之类。

元白乐府学，就其专重讽喻时事来看，是对元结、顾况乐府学的发展，这一点历来学者多已指出。其与前人乐府学之最大不同，在于标举六义。白居易在这一方面做得更彻底，他考察历代文人诗歌创作中六义缺失的情况，以此来裁断诗史。对于唐诗，则唯以陈子昂、鲍防等人感兴体古风 and 杜甫写时事的新题乐府为真正继承六义的“合作”之诗。他在给自己的作品进行分类时，也只对其中“讽喻”一类给以完全的肯定。由此可见，白居易的乐府学，既非汉魏原生乐府学的继承，更非魏晋以来文人乐府的继承，而是直接用“六义”来阐释乐府的传统。这实际上已经超出文人乐府的范围。可以说，在白居易这里，讽喻时事其实已经成了乐府的本体。通过乐府讽兴时事而上溯六义，唐人诗学中现实派的理论至此可谓集大成了。但是从实际的创作来讲，元白并没放弃古乐府与初唐以来广义新乐府的创作。

五、学说三：韩孟一派的乐府学

元白一派因为有新乐府的提倡与比较系统的乐府理论，所以一直受到研究者的重视。其实，韩孟诗派与乐府传统的关系之重要，绝不亚于元白一派，而且在学习古乐府艺术传统方面的成就，远远超过了元白一派。

我们前面论述过，盛唐以来的乐府诗创作，是属于复古诗学的一部分。其主要的革易对象，开始是初唐尚流行的齐梁诗风，后来则是一般的近体诗。近体经过盛唐诸家的创作，其实已经日益成为唐诗的主流，而且盛唐诸家近体，已经革除了齐梁之风。但是从比较彻底的复古派的观点来看，开端于陈子昂的复古诗风，始终没有彻底完成。尤其是当李白将诗歌复古的目标提到大雅与国风，元结也定了同样的目标之后，诗坛上出现了完全否定近体（尤其是五七言律诗）的流派。元结与《篋中集》的诗人就是属于这一派，并且在创作上形成了基本否定近体，主要使用古体与乐府歌行体的一派。

韩孟诗派亦属这一派别。孟郊、李贺基本上不作五七言律诗，韩愈虽然也偶尔写作律诗，但不守盛唐诸家之法，不重兴象，而以雄文直气之法行之。可以说，韩、孟诗派是古体与乐府并重的一个诗派。但是他们并不严守魏晋以来拟乐府的方法，而是以一种可以称为“自我作古”的方法来写作乐府诗。所以，在他们那里，古体与乐府体的界限，有时是很模糊的。或者说，在韩孟诗派那里，古风与古乐府常常被视为一种体裁。我们看韩愈的诗集里，《出门》、《烽火》、《落叶一首送陈羽》、《北极一首赠李观》、《长安交游者一首赠孟郊》、《岐下二首》、《青青水中蒲三首》，都是杂用古风与乐府笔法的。甚至像《孟生诗》、《谢自然诗》这样的长篇五古，其实也多学古乐府之法。古风与乐府体制趋于合流，这种情况在元白二人的创作中也

有所表现，但元、白对乐府与一般古诗的分界，还是比较重视的。韩愈则有意地追求融汉魏以来的古体、乐府为一体，形成韩愈一家的古诗与乐府、歌谣相杂的体制与风格。这可以说是韩愈在诗体上的一种新尝试。

韩愈对诗歌的命题形式比较自由。唐人写诗，近体的制题方式多侧重即兴与叙述，题目长短不拘。古体与古乐府的制题，除了沿用古题及古意、古风、拟古之类外，新制之题，也多以短语为尚，如新乐府题多为三字，也有用两字、四字者。韩愈的诗歌，是以题为重，其制题的方法，是偏重于乐府、古体的。韩诗有一部分用歌、行之类的乐府题形式，如《芍药歌》、《苦寒歌》、《嗟哉董生行》、《忆昨行和张十一》、《丰陵行》、《三星行》、《剥啄行》、《石鼓歌》，这些都属于乐府歌行之体。还有多用三字题者，如《条山苍》、《马厌谷》、《雉带箭》，也都是属于新乐府之类。二字题如《山石》、《叉鱼》等也都杂用乐府与古诗的体制。从多自制新题写时事来看，韩愈对元白新乐府运动是有所呼应的。但在另一方面，他的《琴操》诸首，则与元结的拟古乐章一脉相承。此外他的其他五七言诗，除近体外，也多用乐府歌行的体制。可见韩愈对乐章之体是十分重视的，他以自己的方式对唐人乐府学做出了新的贡献。

孟郊、李贺两家诗歌可以说是以学习古乐府为起点，以创造出一种自己独特的拟歌诗的体制风格为归宿。孟郊在诗体上刻意崇古，其乐府诗仍多用古题，并以能用古法、得古意自居。如其写男女之情的作品《烈女操》、《古薄命妾》、《古怨》等作，体制取法古歌杂谣，命意则多指向对轻薄世情的讽喻。指事造物，则力革流易，以奇崛生新为体。李贺也是沿着孟郊的方法而来的，但孟虽寒瘦，仍为世间事物之极力形容者，李则向来被视为鬼才，力求崇古、造奇，转入完全向想象境界取材。对此，古人已经指出，所谓“长吉工乐府，字字皆雕镂”^①“长吉下笔，务为劲拔，不屑作经人道过语，然其源实出自楚骚，步趋于汉魏古乐府”。^②其实都是力革元结所批评的近体诗的流易、形似作风，与元结一派乐府主张一脉相承。以孟、李的乐府学观察元、白的乐府学，其意似犹以浅者、俗者视之；至其力求复古之意，更甚于元、白。元轻白俗之讥，虽发于苏轼，而孟郊、李贺实已以无言斥之。唐人乐府学至此，可谓通过多方面的否定而达到了对乐府真精神的掘取，形成唐诗中奇葩。但孟、李的复古乐府，是复古乐府的意与格，是风格方面的复古，其最高的造诣，在于自我作古。

杜牧为李贺诗集作序称“贺能探寻前事，所以深叹恨古今未尝经道者，如《金铜仙人辞汉歌》、《补梁庾肩吾宫体谣》。求取情状，离绝远去笔墨畦径间，亦殊不能知之。”^③李贺的这种创作方法，就近而看，正是承元结“乐歌有其名而亡其

① 李纲《读李长吉诗》，王琦等注《李贺诗歌集注》，上海：上海古籍出版社，1978年，第10页。

② 王琦《李长吉歌诗汇解序》，王琦等注《李贺诗歌集注》，第1—2页。

③ 杜牧《李长吉歌诗叙》，王琦等注《李贺诗歌集注》，第4页。

辞”的方法。这种创作方法，始于晋人夏侯湛作《周诗》、^①束皙作《补亡诗》。^②齐梁之际，文人乐府用赋题之法，被时人称为梁鼓角横吹曲辞，原来也都是有曲无辞（一说古辞亡）的作品。这种创作方法，进一步发展为探寻史传中的旧事、旧题而补作之，如齐梁之际陆厥所作的《蒲坂行》、《南郡歌》、《左冯翊歌》、《京兆歌》、《李夫人及贵人歌》、《中山王孺子妾歌》、《临江王节士歌》^③等，都是用《汉书·艺文志》中的汉代歌诗之题，其《邯郸行》则用《汉书·张释之传》记载的汉文帝与慎夫人弹瑟作歌的故事。后来李白的古乐府也多用此法。元结《补乐歌》从写作方法来说，正是沿着此法而来。到了“长吉歌诗”中，更多“探寻前事”之作，其渊源皆出于此。至其“离绝远去笔墨畦径间，亦殊不能知之”，也不是长吉独有之法，并时诸家如张、王乐府，也多为这样的表现，即笔墨迥不让人，指事造语，力求出人意表之外。这种自李白以来拟古乐府的共同追求，至李贺达到极致。清人毛先舒《诗辩坻》云：“大历以后，解乐府遗法者，唯李贺一人。设色秾妙，而词旨多寓篇外，刻于撰语，浑于用意。”^④这是对李贺诗歌艺术与乐府的深刻关系的揭示。李贺的这种方法，其实又是明清许多拟乐府作者所刻意学习的，可谓开明清拟古乐府之源。

唐季的诸家乐府，是由中晚诸家衍生而来。主要分为两派，一派沿孟郊、李贺而来，刻意效古，力求自成格调。其中温庭筠的歌行，如《鸡鸣埭歌》、《张静婉采莲歌》、《湖阴词》、《蒋侯神歌》、《湘东宴曲》等，即用李贺“探寻前事”的作法。其写作手法也是学习李贺的刻意形容、离绝凡俗流易之词，但多流于秾艳绮縠，其形象创造的成就远不及李贺，其实已失孟郊、李贺之法。另一派则沿元结、元稹、白居易而来，绝去华词，极意讽喻，以皮日休、陆龟蒙为代表。其中皮日休尤其是效古不遗余力，其《补周礼九夏系文·九夏歌九篇》，学习元结补三代乐歌的作法，而《正乐府十篇》则为元白新乐府之继续。皮氏《正乐府十篇序》代表了晚唐讽喻派乐府诗人的创作思想：

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，命司乐氏入之于坝麓，和之以管龠。诗之美也，闻之足观乎功；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

① 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗·晋诗》卷2，北京：中华书局，1983年，第593页。

② 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗·晋诗》卷4，第639页。

③ 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗·齐诗》卷5，第1464—1466页。

④ 郭绍虞编选，富寿荪校点《清诗话续编》，上海：上海古籍出版社，1983年，上册，第49页。

“正乐府诗”。^①

这里很明显是用儒家乐教、诗教的思想来阐释乐府传统。同时这里所说的乐府，也已经不仅是汉代的乐府，而是包括《诗经》的国风、雅颂在内了。以相和歌辞为代表的汉代俗乐歌词，原本是结合着乐、舞、戏等艺术形式的娱乐艺术的一部分，在汉代是被视为俳优倡乐的。班固《汉书·艺文志·诗赋》尝论其体制与内容“自孝武立乐府而采歌谣，于是有代赵之讴，秦楚之风，皆感于哀乐，缘事而发，亦可以观风俗，知厚薄云。”^②所谓“亦可以”，是说汉代乐府所采歌谣，客观上有观风俗、知厚薄的功能。到元、白、皮、陆这一派诗人这里，乐府采歌完全被阐释成圣王采诗观风、美刺教化的自觉行为。对于魏晋以降的各类乐府诗，皮氏则以侈丽、浮艳斥之，这种思想在中唐以降的乐府诗人中颇有代表性。

唐人坚持乐府体制，主要是为了抗衡近体体制的，但客观上讲，中唐以降的诗歌体制，重心已经转到近体，所以到唐末五代，近体独盛而乐府全衰。直至有宋一代，不但汉魏六朝乐府不能恢复，即唐乐府之传统也不能继承。

六、结 语

唐人乐府学是唐代诗学中很重要的一部分，也可以说是其中最具宗旨、最具理论与创作同条共生特点的一部分。但对其源流演变，历来缺乏探讨。本文认为，唐人最初沿承齐梁文人以新体赋旧题的作法，不但汉乐府的体制风格被淹没，连魏晋以降文人乐府的传统也被改变。其中只有隋至初唐诗坛上由南朝新声衍生的杂歌行体，对歌章体制有所坚持，但初唐乐府主流仍是齐梁体。赋题拟乐府唯于语言文字上较长短，内容上陈陈相因、缺乏创新的流弊，在初唐时代就已被诟病，于是出现不拘于古题、自创新题、自赋新词的新乐府，实为唐人歌行的大宗开端。初盛唐时期复古诗学发生，古乐府学被重新提起，出现吴兢抉发乐府旧义的《乐府古题要解》以及李白的古乐府学，使乐府传统得以复活。中唐元结，唯以讽兴重乐府，并将其与风雅、六义相联系，可谓绾结盛唐与中晚唐乐府学之枢纽。至元白通过对杜甫“即事名篇”新题乐府歌行的阐释，将初唐以来已经存在的新题乐府歌行，阐释成唯以讽兴当时之事为特点的新乐府。但并时的韩孟一派，仍是沿袭初唐以来新、旧杂然纷陈的乐府创作体制，其对汉魏乐府艺术的继承，反较元白一派为多。晚唐乐府，也不出元白、韩孟两派。至唐末五代，则近体独盛，乐府与古诗同时衰落，即由乐府衍生的歌行一体，也一蹶不振。

（责任编辑：李琳 责任编辑：王兆胜）

^① 皮日休《皮子文藪》卷10，上海：上海古籍出版社，1981年，第107页。

^② 《汉书》卷30，北京：中华书局，1962年，第6册，第1756页。

depth the foundational system and primitive tradition, and establish necessary links between traditions and modernity, so as to embark on a road of development with Chinese characteristics.

(7) An Overview of Yuefu Theory of the Tang Dynasty

Qian Zhixi • 124 •

The so-called *yuefu* as referred to by the Tang dynasty actually falls into two major types: contemporary musical movements and lyrics, and various forms of imitated *yuefu* poetry. The *yuefu* scholars as termed by the Tang dynasty are actually dedicated to the latter type of work. The *yuefu* theory of the Tang dynasty is characterized by a symbiotic development of theory and creation. Earlier Tang retained the recent style of *yuefu* on a given topic inherited from Qi and Liang dynasties and showed a preference for rhetoric. And with the establishment of ancient *yuefu* theory by Li Bai, prime Tang identified the restoration of archaic ways as a fundamental characteristic of the Tang *yuefu* theory. Later on, toward the mid-Tang dynasty, poets such as Yuan Jie, Gu Kuang, Yuan Zhen and Bai Juyi advocated new topics of *yuefu*, laying an emphasis on meaning. Other poets represented by Han Yu and Meng Jiao mingled poetry with imitated *yuefu* ballads, and showed a tendency toward traditional ways. There are generally three kinds of Tang *yuefu*: preference for rhetoric, preference for meaning and preference for music. The imitated *yuefu* creation of the Tang dynasty was meant to contend against both popularity and contemporary music. In this regard, traditional poetry provides the most important theoretical support.

(8) Presence and Absence of the “Language-Image” Narrative

Zhao Xianzhang • 146 •

“Presence” and “absence” relate not merely to the reliability of language elucidating truth, but also to the truthfulness of literary narrative, namely the issue of “non-separation” or “separation.” As compared with language symbols, image narrative is a kind of present “ekphrasis,” because the way of watching of visual organs is “to get immersed” in the world and inhabit in it, so that they can find enjoyment in the intimacy of “watching” and “being watched,” and find intoxication in becoming unaware of the self and the outside world. But image symbols are merely a “pellicle of being,” and the narration of ekphrasis is no more than a “superficial and shallow one.” The so-called “implication” and “virtue comparison” are not inherent in the image itself, for we have ascribed “presence” to ekphrasis. The absence of speaking is manifest not only in the indirectness of symbolic implications, but also in literal texts which serve as the “substitute” of speaking. Therefore, whether oral words can be re-evoked in written texts becomes the latter’s ideal of presence. “Acoustics,” as the “first signifier” of lan-

• 207 •