

论唐人对汉魏乐府叙事传统的继承与发展

刘青海

内容提要 汉乐府产生于原生乐府的体制之中，往往因具体的社会生活事件而创作，并围绕该事件展开，随之发展出较为成熟的叙事艺术，故班固以“感于哀乐，缘事而发”加以概括。在魏晋以后的文人拟乐府创作中，汉乐府的这种叙事传统逐渐失落。唐人乐府重新学习汉魏乐府的叙事传统并加以个性化的发展，自盛唐李杜以后，主要衍为二流：元白、张王的新乐府创作，主要受杜甫影响；韩孟一派，尤其李贺，下至于受李贺影响的温庭筠，则主要受李白影响。从李白、李贺到温庭筠，其乐府诗的共同特点是造奇与自我作古，相对于汉乐府的客观化叙事来说，主观化因素明显增加。

关键词 汉乐府；唐乐府；新乐府；叙事艺术

汉乐府“感于哀乐，缘事而发”^[1]，不仅在内容上具有鲜明的现实品格，而且在艺术上具有很高的审美价值。其审美价值的表现是多方面的，其中一个重要的方面就是丰富的叙事艺术，但这种独特的叙事艺术，在六朝诗歌中逐渐失落，即使是文人拟乐府，其叙事性也大大减弱了。与之相对，唐人在乐府艺术上的追求，无论是乐府古题，还是“自我作古”^[2]的新题乐府，都是通过学习汉魏乐府来恢复其叙事艺术的。在这个过程中，汉乐府的经典价值尤其是其叙事传统得到了重新确认。历来有关唐人乐府的研究，重视从杜甫到元白、张王这一派的新乐府创作，而对从李白到李贺、下至于受李贺影响的温庭筠这一派的乐府诗创作，则鲜有注意。本文从叙事艺术的角度，梳理以李、杜、王三家为代表的盛唐乐府诗到中晚韩孟、元白乃至晚唐温李的乐府诗的源流，以此就正于方家。

一

在中国文学批评体系中，叙事往往和主观性的抒情对举，它是“作者对自身以外事物、事象或事件（故事）的描绘讲述，无论这描绘讲述是片段的还是完整的，是零碎的还系统的，内容的客观性是其根本特征。”^[3]中国古典诗歌向来有关现实的优良传统，重视对历史事件和社会生活的表现，故在一

首诗中，往往兼有抒情、叙事和议论、描写等诸多要素，也不乏叙事性突出的名篇。其中，汉乐府尤多叙事之作，发展出较为成熟的叙事艺术，对后世、尤其是杜甫、元白等人的新乐府产生了深远的影响。

“在其本体意义上，任何叙事，都是叙事者从某一意识形态角度对社会变迁和政治变迁所做的或详或略的记录。换句话说，任何叙事，都是人们把握历史和现实的一种独特的文化方式。”^[4]从流传后世的作品来看，汉乐府反映的社会生活极为广泛：有战争，如《战城南》《十五从军征》；有平居时的日常生活，如《相逢狭路间》《鸡鸣高树颠》；有夫妇之情、男女之爱，如《艳歌何尝行》《上邪》；也有高蹈求仙，如《步出夏门行》；等等。有表现底层生活之困苦的，如《东门行》《妇病行》《孤儿行》；也有表现权贵生活之享乐者，如《鸡鸣》《长安有狭邪行》《相逢行》；等等。表现的人物形象也很多样，有征夫（《十五从军征》《陇西行》），有铤而走险的丈夫（《东门行》），有久病缠绵的妻子（《妇病行》），有孤儿（《孤儿行》），有弃妇（《上山采蘼芜》），有美丽聪慧的少女（《陌上桑》），等等。上述作品，往往都具备戏剧化的情节和性格鲜明的人物形象，二者统一于一个或多个故事场景中，出之以朴素而又富于表现力的语言。戏剧冲突是表演艺术的核心要素之一。汉乐府虽然是“戏剧文学的早期样态”^[5]，其对戏剧冲突

的表现已经有了丰富的实践。例如《有所思》，全部的冲突都通过抒情主人公一系列的动作和内心独白来呈现，具体的场景随着人物的心理变化而转换，如同一出独角戏。而长达1700余字的叙事长篇《古诗为焦仲卿妻作》，则如一出人物众多的多幕剧，不仅主要人物刘兰芝和焦仲卿形象丰满，就是作为次要人物的焦母、媒人、兰芝之母兄等都各有其个性鲜明的一面。而两家合葬之后更接之以“中有双飞鸟，自名为鸳鸯。仰头相向鸣，夜夜达五更”^[6]的描写，既富于传奇色彩，更深得比兴之妙，可谓兼得诗与戏剧之妙。后来白居易《长恨歌》“临邛道士鸿都客”^[7]一段写人物死后的情节，正取鉴于此。汉乐府在叙事上成就如此卓越，这当然和它本来就是戏剧的早期样态是分不开的。正如有论者指出的，“除郊庙歌辞这一大部类外，汉代大部分乐府诗基本上是以叙事为主的。”^[8]

叙事性将乐府与一般的文人诗区分开来。明人许学夷云：“乐府多是叙事之诗。”^[9]徐祯卿《谈艺录》云：“乐府往往叙事，故与诗殊。”^[10]清人张萧亭云：“乐府之异于诗者，往往叙事。”^[11]这里的诗，就是乐府之外的文人诗。清人沈德潜论汉代五言，分古诗与乐府两体，实际上是以“措辞叙事”为乐府体的特征的。其所举诸例，也都是汉乐府叙事的名篇：

风骚既息，汉人代兴，五言为标准矣。就五言中，较然两体：苏李赠答、无名氏十九首，古诗体也；《庐江小吏妻》《羽林郎》《陌上桑》之类，乐府体也。昭明独善雅音，略于乐府，然措辞叙事，乐府为长。^[12]

同为汉代五言，乐府与古体界划分明，一个重要的原因在于乐府诗的创作，与《诗经》中的风诗一样，往往是“男女有所怨恨，相从而歌，饥者歌其食，劳者歌其事”^[13]，因而以故事为中心；而古体诗则是文人的自我抒发，多以抒情言志为要旨。并且汉乐府作为一种戏剧表演的歌词，往往传于众口，故追求一种耸人听闻的效果，钟惺《古诗归》云：“乐府能著奇想，著奥词。”“乐府之妙，在能使人惊。”^[14]因为乐府长于叙事，前人在评点诗作时，也往往由此着眼。如明人陆时雍《诗镜总论》评云：“汉乐府《孤儿行》，事至琐矣，而言之甚详。”^[15]王世贞《艺苑卮言》卷二评《孔雀东南

飞》云：“质而不俚，乱而能整，叙事如画，叙情若诉，长篇之圣也。”^[16]

汉乐府的叙事性，造就其特殊的体制和风格，按照明人许学夷的观点，是“体既跌宕，而语更真率”：

乐府体既跌宕，而语更真率。盖乐府多是叙事之诗，不如此不足以尽倾倒，且跌宕宜于节奏，而真率又易晓也。^[17]

“体既跌宕”，是说乐府的体制较为自由，富于变化：不仅篇体的长短不受限制，无对仗、声律的要求，句子的长短也完全自由，全由作者随意驱遣。“语更真率”，是说乐府既是一种歌词，又不受字数、句法乃至篇体长短的拘束，故出语真率，仿佛天然口语。这种变化自如而又浑然天成的风格，正是歌谣的特性。南朝《子夜》歌“慷慨吐清音，明转出天然”^[18]，汉乐府也具有这样的特点。汉代辞赋兴盛，史传文学发达，二者对汉乐府的叙事艺术都有不小的影响，前者表现在多用对话，长于铺叙；后者表现为叙事有步骤，通过情节展开来塑造人物等。

汉魏乐府的叙事艺术，是在原生乐府的体制中产生的。汉乐府诗作为“一种社会性的娱乐艺术”，“依存于歌、乐、舞、戏诸因素相结合的综合性的艺术系统中”^[19]，势必以叙事为其主要的特征。对于汉乐府的叙事特征，班固在《汉书·艺文志》中有纲领性的论述：“自孝武帝立乐府而采歌谣，于是有赵、代之讴，秦、楚之风，皆感于哀乐，缘事而发，亦可以观风俗，知薄厚云。”班固“感于哀乐，缘事而发”的概括，指出汉乐府中包含着事和情（哀乐）2个要素，“哀乐”之情的表达要借助于“事”的展开。刘勰《文心雕龙·乐府》论曹魏“三祖”之乐府，“或述酣宴，或伤羁戍，志不出于淫荡，辞不离于哀思”^[20]，“羁戍”“酣宴”乃所缘之“事”，“哀思”“伤”则“哀乐”之情。要之，一首乐府诗的创作，往往起于某一具体的社会生活事件，并围绕该社会生活事件展开，由此形成其鲜明的叙事特征。另一方面，不同于史传叙事之“原始要终”，以“事得序”为目标^[21]；汉魏乐府虽“缘事而发”，其最终的落脚点仍在于抒写“哀乐”之情。并且，作为戏剧文学的一种早期样态，汉乐府所缘之“事”，也往往是带有传奇性的，这也和

史传之“务信弃奇”^[22]不同。

与后来的吴声西曲系统以短篇抒情为基本特征不同,汉魏乐府的“歌”“行”多表现为长篇的叙事结构,其中“相和歌辞”更带有说唱艺术的特点,具体表现为“丝竹更相和,执节者歌”^[23]。所以,乐府诗作为故事诗的特点是很明显的。胡适《白话文学史》曾用“故事诗”来指称魏晋时期的一部分乐府诗^[24]。萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》在论述晋代乐府时,提出“晋的故事乐府”的说法,显然是受到胡适的影响^[25]。事实上,西晋乐府中的这种“故事诗”,正是对汉魏乐府的传承。

二

汉代的乐府诗具有歌乐舞三位一体的综合艺术特点,带有集体创作的性质,故其在流传的过程中多见不同的版本,在流传的过程中,其叙事得到不断的增强。这是原生乐府叙事艺术的生成机制。与此不同,魏晋以后的文人拟乐府,则主要是文人个体的创作,其反映社会生活的视野不如汉乐府那么广阔。当然,由于汉乐府的存在,魏晋文人在创作时会很自然地“多用旧题,其选题与题材,或多或少地受到古辞的影响,形成一个自身内部衍生的题材系统”^[26]。建安乐府,尚多叙事之作,像曹操《苦寒行》、阮瑀《驾出北郭门行》、陈琳《饮马长城窟行》等名篇,充分地承继了汉乐府“感于哀乐,缘事而发”的精神。曹操直抒胸臆,书写时事,风骨突出,和汉乐府同为杜甫一派新乐府的取法对象。但“建安乐府,相对于汉乐府来说,‘事’的因素已经减少,而注重修辞的‘言’的因素与偏重哲理与议论的‘意’的因素在增加,这是文人乐府诗发展的自然趋向”^[27]。黄侃《〈诗品〉讲疏》评曹操乐府“收束汉音,振发魏响”^[28],实可于此消息。

两晋南北朝各代,虽然朝廷仍设乐府,亦有采诗之举^[29],但民间流行、士族喜好的,乃是新兴的吴声西曲。吴声西曲当然具有叙事因素,但与汉魏乐府的叙事传统不同,其基本的体制是一些抒情短歌。南北朝诗叙事艺术的衰落,还与诗歌转向山水、咏物、用事等风气有直接的关系。刘宋时,“庄老告退,而山水方滋”^[30]。汉乐府缺少表现山

水的传统,新兴的山水诗又与乐府迥为两途。两晋南北朝文人诗的发展过程,如果从叙事传统来说,可以说是乐府叙事传统逐渐失落的过程。西晋模拟之风盛行,汉乐府和建安乐府同为文人拟乐府取法的对象,出现了像傅玄《苦相篇》《秦女休行》、陆机《长安有狭邪行》《饮马长城窟行》《门有车马客行》等叙事性突出的作品。故陆时雍赞“傅玄《秦女休行》,其事甚奇,而写之不失尺寸。”^[31]但总的来说,西晋文人乐府的叙事性是明显减弱了。后来被《文选》大量选入的陆机乐府,主要的内容已经从重叙事转向以哲理与事物(物候、景物)为主。刘勰《文心雕龙·明诗》叙建安诗歌“造怀指事,不求纤密之巧;驱辞逐貌,唯取昭晰之能”^[32],已经注意到从叙事向写物的转变,这一转变在晋宋以后得到进一步的强化。事实上,以写物和说理为代价的叙事的弱化,是南北朝文人古题乐府的主流作风。后来谢灵运、谢惠连、沈约等人的乐府诗,就是步趋陆机的作风的。

当然,南北朝文人乐府中,仍有较多继承汉魏叙事传统的,如鲍照古乐府《代东门行》等,就继承了汉魏的叙事风格。不过,总的来说,汉魏乐府叙事的传统在晋宋时期就已经衰落了。

三

从乐府诗的发展史来说,唐代乐府的发展过程,也是唐人继承汉魏乐府的叙事艺术加入个性化特征的过程。唐人乐府诗的范围,明人胡震亨所论最确。胡氏将唐诗诸体分为诗与乐府,乐府又分往题与新题:“往题者,汉魏以下,陈隋以上乐府古题,唐人所拟作也。新题者,故乐府所无,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。”^[33]唐人拟乐府的总体发展,学界已有纲领性的论述^[34],这里主要从叙事艺术的角度进行重新叙述。

初唐乐府诗,大体可分近体和歌行体两类。相对于歌行体,近体乐府的叙事性已是减弱,但和一

般的近体诗相比,则又较多地保持乐府叙事文体的特点。卢照邻《刘生》、杨炯《从军行》等近体乐府拘束于声律对仗,凝炼有余,不同于汉乐府长短错落、转折自如的朴质风格,属于齐梁文人赋题乐府的范畴。与之相对,盛唐以王维、李白、杜甫为代表的各种新、旧乐府及古体、歌行的叙事艺术,则直接继承汉魏的叙事传统。

盛唐诗人的乐府创作,基本摆脱了体制的束缚,擅长用七言歌行体来拟乐府,奔放纵恣,往往将叙事和议论相结合,相对于齐梁拟乐府固然是一大变,对于汉魏乐府的叙事传统,也是复中有变。沈德潜言唐人乐府“不过借古人体制,写自己胸臆耳”^[35],可谓得其真际。汉乐府的经典价值,在盛唐王维、李白、杜甫诸人的乐府诗创作中得到了集中的体现。

王维集中20余首乐府题中,歌行过半,且大半都是新题乐府。其中《西施咏》《李陵咏》《夷门歌》《桃源行》《燕支行》等作,叙事性最为突出。其中《桃源行》是对《桃花源记》故事的再书写,“叙事转却处圆活入神”^[36]。可见王维在构思新题乐府时,对于叙事性的追求是相当自觉的。五言《西施咏》《李陵咏》以刻画人物为主,叙事严整,言外微讽。此种本源于汉乐府《羽林郎》。刘希夷《代悲白头翁》改为七言歌行体,是典型的初唐体调。王维则重新采用五言古体,叙事受到汉魏晋宋咏史诗传统的影响。七言长篇《夷门歌》《桃源行》《燕支行》则数句一转韵,杂用对句,较齐梁声律之体更为自由,深得汉乐府杂言“文从字顺、跌宕自如”^[37]之趣。值得注意的是,王维的早年乐府,除《洛阳女儿行》犹带初唐体调,其它作品都已经是成熟的盛唐风格。其乐府的叙事,基本是传统的风格和写法,很明显地受到文人诗的影响,但叙事的边界十分清晰。而其杂取史传衍为乐府叙事长篇,也成为盛唐乐府最重要的一种类型。

李白乐府“与汉魏乐府争衡”^[38],叙事、抒情、议论,无所不有。李白是崇尚复古的,乐府创作也以模拟古题为主,“事”的因素突出,形式也很多样,如《秦女休行》《出自蓟北门行》咏为父复仇、悍勇征战之事;《东海有勇妇》《东武吟》用旧题叙时事,直接汉乐府“感于哀乐,缘事而发”的传统;《山人劝酒》《白头吟》(锦水东西流)等,

可归入王维杂取史传为乐府长篇这一类。《山人劝酒》写商山四皓辅佐太子故事。《白头吟》则叙相如为陈皇后作赋邀宠,自己却因富贵而聘私室,卓文君因此赋《白头吟》,叙事饶有趣味,有点类似后世的说唱。此外,李白在模拟南北朝旧篇如《乌栖曲》《乌夜啼》时,“常常用汉魏叙事之法,并且将原本只是一个赋写事物的题目,改造成一个具有讽谕寄托之意的新作”^[39],这是他对汉魏乐府叙事传统的一个重要发展。

和王维乐府相比,李白乐府叙事与抒情的边界不甚清晰。以《侠客行》为例,像“十步杀一人,千里不留行。事了拂衣去,深藏身与名”^[40],寥寥数笔,就刻画出一个不同凡俗的侠客形象。高度概括的叙事,似叙似赞,留下巨大的想象空间。下一段叙述信陵君窃符救赵故事,重点突出朱亥、侯嬴一诺千金、以生命报答知己的侠义精神。这样,“赵客”的行侠仗义与历史上朱亥、侯嬴的排忧解难相互辉映,融为一体。这种将历史与现实融为一片,用历史故事为现实写照的叙事笔法,在乐府诗中,似乎李白是首创,写得尤为出彩,贯穿李白特有的精神魅力。

屈大均《采石题太白祠》云:“乐府篇篇是楚辞,湘累之后汝为师。”^[41]相对于汉乐府,李白乐府的一个显著变化,是带有强烈的骚怨特色和鲜明的寄托特征。这不仅于六朝以来文人拟乐府为大变,就叙事艺术而言,于汉乐府也是一大变。故清人汪森《韩柳诗选》云:“唐人乐府……自太白出,斟酌于《离骚》、古乐府之间,而为之一变。”^[42]这在叙事艺术上体现为“变幻恍惚,尽脱蹊径”^[43]。如《远别离》借尧舜禅禹传说影写玄宗、肃宗父子相疑的当代时事,不能明言,故托兴于娥皇、女英,而以《远别离》名篇。诗以唱叹出之,多景语、情语、议论语,而事亦在其中矣。如发端言“远别离,古有皇英之二女,乃在洞庭之南,潇湘之浦”,舜帝南巡、二女寻夫故事,已在其中,并为下文“舜野死”埋下伏笔。“云凭凭兮欲吼怒,尧舜当之亦禅禹”,是质疑舜帝禅让之举有不得已也。“或云尧幽囚,舜野死,九疑联绵皆相似,重瞳孤坟竟何是”数句,更是已露本相^[44]。观其叙事,看似历乱无端,而实有意脉可寻,而意在言外,确如许学夷所言,“含蓄深永,且其词

断而复续，乱而实整，尤合骚体”^[45]。概括言之，李白乐府鲜明的骚怨特色在叙事上主要表现为两个方面：一是于现实有所愤懑，直言之不可则曲言之，庄语之不可则漫语之；二是在艺术表现上不循常径，往往“以嗟叹起，以嗟叹结”^[46]，叙事抒情“断如复断，乱如复乱，而词意反覆屈折行乎其间者，实未尝断而乱也，使人一倡三叹而有遗音”^[47]。故太白乐府之叙事，给人以纵横捭阖，兴会淋漓而寄兴无端之感。中晚唐李贺、温庭筠诸人乐府，专学此种。

杜甫新乐府“即事名篇”^[48]，被誉为“辞不虚设，必因事而设”^[49]，叙事性极为突出，可谓深得“古乐府神理”^[50]。其《哀江头》《哀王孙》《丽人行》《兵车行》及“三吏”“三别”等作，弃近体而用歌行与五古体制，多用质朴口语，叙事真切鲜活，人物形象鲜明，时出议论，语意纵横，具有很强的艺术感染力；“大都言时事，而中含美刺”^[51]，兼具极高的伦理价值，可以说是对汉乐府经典价值的完美再现。古题乐府如《出塞》《入塞》，也被誉为“诗中绝调，汉魏乐府之遗音”^[52]。元稹说杜甫新乐府“无复依傍”，是就“名篇”之法而言，其实新乐府的体制与风格所依傍的，正是汉魏乐府的叙事艺术。故浦起龙《读杜心解》云：“是为乐府创体，实乃乐府正宗。”^[53]即事名篇，无复依傍，是为“创体”；以叙事为主，章法结构，音响节奏，皆得汉魏乐府遗意，故云“正宗”。

杜甫乐府的叙事艺术，不仅有“创体”，还有“创格”^[54]。如《饮中八仙歌》，古人或说是“用《史记》合传例为歌行”^[55]，或说“从季札观乐、羊欣论书，及诗之《柏梁体》化出”^[56]，或说“似颂似赞”^[57]。从叙事的角度来看，倒不如说像是戏剧表演中的人物分别“亮相”，自然要选取人物最富于个性的一面加以表现。无论“李白一斗诗百篇，长安市上酒家眠，天子呼来不上船，自称臣是酒中仙”，还是“张旭三杯草圣传，脱帽露顶王公前，挥毫落纸如云烟”^[58]，都是从一鳞半爪的叙述中为人物传神写照。黄生论《哀江头》云：“善述事者，但举一事，而众端可以包括，使人自得其于言外。”^[59]李子德云：“只一二语可得其人生平。妙是叙述，不涉议论，而八公身份自见。”

^[60]可见善于剪裁，以少概多，正杜甫叙事乐府的普遍特色。

元稹对杜甫新乐府“即事名篇”的概括，显然受到班固“缘事而发”的启发，都是对于乐府叙事特征的揭橥。不过，“缘事”主要是面向过去事实的一种叙述，而“即事”则是作为其当代乐府诗的创作原则提出来的，具有一种理论建构的自觉，是唐人对汉魏乐府叙事艺术的新贡献。中唐元白、张王的乐府诗创作，可以说是对这一理论的不同实践。唐汝询《唐诗解》云：“（张）文昌乐府，就事直赋，意尽而止，绝不于题外立论。如《野老》之哀农，《别离》之感戍……各有一段微旨可想，语不奥古，实是汉魏乐府正裔。”^[61]乐府叙事艺术从杜甫到元白、张王的发展，已为学界普遍认识。但唐人乐府叙事艺术的发展，还有另一路向，就是从李白到韩愈、李贺及温庭筠这一系统。

四

韩愈不以乐府诗创作著称。《嗟哉董生行》长短错落，兼取古乐府与太白《蜀道难》《远别离》等篇而变化之，颇为奇特。此外像《桃源图》《刘生诗》等七言歌行，也深受从汉乐府直到杜甫新乐府这一叙事传统的影响。故翁方纲谓《刘生》“虽纪实之作，然实源本古乐府横吹曲。其通篇叙事，皆任侠豪放一流。”^[62]韩愈《调张籍》云：“李杜文章在，光焰万丈长。”^[63]其乐府的叙事艺术，也是兼取李杜而变化之的。

李贺是中唐乐府一大家。和李白兼取汉魏和南北朝乐府传统不同，李贺乐府“善择南北朝乐府故词”^[64]，且“多属意花草蜂蝶之间”^[65]，风格怨抑凄艳。总的来说，相对于盛唐乐府，其乐府的叙事性是减弱了。但他独取太白，将骚怨与南朝宫体融于一炉，在李白造奇叙事风格的基础上加以变创，形成迥异于传统风格。张戒《岁寒堂诗话》卷上：“贺诗乃李白乐府中出，瑰奇谲怪则似之，秀逸天拔则不及也。”^[66]从风格论的角度，指出他对李白乐府的承与变。

李贺乐府变创具体路径有二：一是选取历史上富于戏剧性的一刻加以重写，如《金铜仙人辞汉

歌》《还自会稽歌》《公莫舞歌》等，体现出对乐府叙事性的强烈追求。杜牧《李长吉歌诗叙》所谓“探寻前事”^[67]，盛唐王维、李白乐府中原本有此一种，已见前述。但王维《夷门歌》《西施咏》、李白《山人劝酒》《白头吟》等作，其所截取的历史故事，即便出自野史杂传，在长期的流传中也已积累了丰富的细节。而李贺所截取的历史更为个人化，往往只是史传中的偶然一笔，其诗歌中所表现的，正是“古今未尝经道”的“情状”，故能在具体的艺术表现上“离绝远去笔墨畦径之间”。如庾肩吾在侯景之乱中“潜难会稽，后始还家”^[68]的戏剧性一幕，《梁书》不载，仅见《南史》本传：“（侯）景矫诏遣肩吾使当阳公大心，大心乃降贼，肩吾因逃入东。后贼宋子仙破会稽，购得肩吾欲杀之，先谓曰：‘吾闻汝能作诗，今可即作，若能，将贷汝命。’肩吾操笔便成，辞采甚美，子仙乃释以为建昌令。仍间道奔江陵。”^[69]庾肩吾家本江陵，江陵又是旧主湘东王封地，此番归家，正是“世乱遭飘荡，生还偶然遂”^[70]，对此秋草梁殿，岂能不思台城铜辇。诗虽自标“宫体谣引”，然打并入故国之思、身世之感，故读之有金谷铜驼之悲，非一般宫体诗所能比。杜牧言其“离绝远去笔墨畦径之间”，谓其不可以常体视之，也强调其取材和风格之变。温庭筠《邯郸郭公辞》用齐梁宫体，从歌舞伎人的角度咏北齐高玮（即郭公）之荒淫失国，无论庀材、体制还是构思，都受到李贺此诗的影响。《公莫舞歌》则是另一副手笔。此本旧题，“南北乐府，率有歌引”^[71]，鸿门宴上项庄舞剑一幕，也为众人所熟知。故李贺之作句奇语重，风格雄奇壮美，主要在语辞风格上争胜。经过李贺的再创造，故事结构虽然与史传无甚出入，可是无论叙事的节奏、方式还是语言风格都予读者新奇陌生的艺术体验，具有将历史故事陌生化的效果。晚唐温庭筠《湖阴词》^[72]竭力追摹的，正是此种，不过风格更绮靡，而造语更晦涩。李贺《公莫舞歌》，还有温庭筠《湖阴词》，都试图表现这样的主题，即君主乃天命之子，这当然反映了中晚唐藩镇割据、皇权衰落的背景下士人的一种思想。而无论是庾肩吾的潜难还家、金铜仙人辞别汉宫，还是楚汉争胜的历史性一刻，李贺选取这些特殊的历

史时刻，自然不乏安史之乱后唐代兵连祸结带给士庶的乱离之感和对于家国命运的深切忧虑。王思任《昌谷诗解序》云：“贺既孤愤不遇，而所为呕心之语，日益高渺。寓今托古，比物征事……故以其哀激之思，变为晦涩之调。”^[73]指出李贺诗歌具有普遍的寓托性质，揆之于其乐府诗。

上述叙事乐府还有一个共同特点，就是诗前都有小序。汉乐府《孔雀东南飞》题前有序交代故事背景，应该是后世传抄时增加的。盛唐乐府之有序，如岑参《优钵罗花歌》《太白胡僧歌》，高适《燕歌行》，但偶一为之。至元结、白居易新乐府，则几乎首首皆有，盖其体仿毛诗各篇小序，用以点明题旨。可见李贺乐府诗创作兼受元结、白居易这一派新乐府的影响。不过，白居易乐府每每“卒章显其志”^[74]，故诗与序各具相当的独立性。李贺乐府诗的序，既交待创作动机，又部分地承担了叙事功能，诗和序的关系相对要复杂一些。如《还自会稽歌》和《金铜仙人辞汉歌》都是抒写故国之思，《金铜仙人辞汉歌》的叙事，诗和序各自独立，诗丰而序简。而《还自会稽歌》序的叙事仅以“先潜难会稽，后始还家”九字出之，诗则主要是表现其还家之悲，对于“悲”的表现更是脱略了具体的情节，融情入景，并采用宫体最常见的五言八句体。若无序对庾肩吾经历的叙述，则诗意几难通贯。而且序的交代也过于简略，如果不熟悉庾信生平和《南史》相关记载，是不太容易把握住诗的主旨所在的。可见，相比《金铜仙人辞汉歌》，《还自会稽歌》的叙事因素更加弱化^[75]，这也是李贺乐府叙事的一个整体趋势。这体现出李贺对乐府叙事艺术认识的矛盾：一方面是对汉魏乐府叙事的经典价值有着明确的认识，故在题材的表现上刻意选取具有戏剧化的历史事件来加以表现，体现出向传统复归的努力；另一方面，在具体的创作中，又往往以序文承担了一部分甚至全部的叙事功能，而导致乐府诗本身叙事因素的弱化。这种文体观念和实际创作之间的矛盾，在中晚唐乐府诗的创作中，并不是一个孤立的现象，温庭筠乐府中就有类似的表现。温庭筠乐府叙事之作屈指可数，仅有的几首如《湖阴曲》《张静婉采莲曲》，诗前都有小序。《湖阴词》序云：

王敦举兵至湖阴，明帝微行，视其营伍，由是乐府有《湖阴曲》，而亡其词，因作而附之。^[76]

这与李贺创作《还自会稽歌》“仆意其必有遗文，今无得焉，故作《还自会稽歌》，以补其悲”的动机相似，都是代古人立言。又《张静婉采莲曲》序云：“今乐府所存失其故意，因歌以俟采诗者。”^[77]这与《公莫舞歌》序“贺陋诸家，今重作”的动机也相似，都带有与古今作者争胜之意。温庭筠言“俟采诗者”，李贺则以南北乐府歌引为陋，其以己之创作为当代乐府之意甚明。这种以创作而充当当代乐府的观念，显然受到中唐元结、白居易、刘禹锡等人乐府观念的影响，也有以当代乐府之创作重现汉魏乐府的经典价值的追求。

李贺乐府叙事的另一路径，是选取特定的历史人物，如西施（《美人梳头歌》）、秦宫（《秦宫诗》）、韩寿（《贾公闾贵婿曲》）等来加以表现。汉乐府中本有像《羽林郎》这样歌咏豪家富贵、似羨而实讽的作品，以叙事鲜明，刻画生动、“铺陈秣至”^[78]著称。初唐如刘希夷《代悲白头翁》、盛唐如王维《洛阳女儿行》、杜甫《丽人行》，都有这方面的表现，虽多铺叙，而叙事的脉络十分清晰，句调也磊落流走。李贺兼取汉乐府《羽林郎》和初盛唐乐府歌行，主要以铺叙其富贵享乐生活为主，叙事性淡化，且以齐梁体调出之，音节绮靡，造语纤艳，像“楼头曲宴仙人语，帐底吹笙香雾浓。人间酒暖春茫茫，花枝入帘白日长”^[79]，妙于烘托，已入词调。《美人梳头歌》更是极尽形容之能事，胡仔云曾将此歌填入《水龙吟》^[80]，可见其婉丽精切，远于古乐府而近乎词体。可以说，这一类乐府和李贺《残丝曲》一样，“声调婉媚，亦诗余之渐”^[81]。李贺在乐府叙事艺术上的这种变创，不仅影响到温庭筠乐府体如《张静婉采莲曲》，甚至对词体的叙事艺术也有影响^[82]。

总之，从汉魏原生乐府充足的叙事艺术，到晋宋齐梁文人拟乐府叙事性的逐渐失落，再到唐人重新学习汉魏乐府的叙事传统并各自加以个性化发展——这样一个发展过程，构成了中国诗歌史上叙事艺术的基本脉络，同时也反映了诗歌叙事艺术与抒情、咏物、写景等艺术相互消长及复杂交织的态

势。此外，汉乐府的叙事特征是在其原生乐府的体制中产生的，文人拟乐府的叙事，则是在不同于原生乐府的文人诗的创作机制中发展的，所以二者之间有重大差别。这些问题还需要进一步深入的研究。

[本文系教育部哲学社会科学研究重大课题攻关项目“中华诗词的语言艺术原理及其历史生成机制研究”（批准号18JZD021）的阶段性研究成果]

[1] 班固：《汉书》，颜师古注，第1766页，中华书局1962年版。

[2] 《卢照邻集 杨炯集》，徐明霞点校，第75页，中华书局1984年版。

[3] 董乃斌：《论中国文学史抒情和叙事两大传统》，《社会科学》2010年第3期。

[4] 郭英德：《论先秦儒家的叙事观念》，《文学评论》1998年第2期。

[5] 钱志熙：《汉代乐府与戏剧》，《北京大学学报》（哲学社会科学版）2007年第4期。

[6][40][44] 郭茂倩：《乐府诗集》，第1038页，第968页，第1024页，中华书局1989年版。

[7][74] 白居易：《白居易集》，顾学颉校点，第239页，第52页，中华书局1985年版。

[8] 张永鑫：《乐府诗研究》，第263页，江苏古籍出版社1992年版。

[9][17][37][43][45][47][81] 许学夷：《诗源辨体》，第67页，第67页，第69页，第199页，第200页，第200页，第262页，人民文学出版社1987年版。

[10] 何文焕辑：《历代诗话》第769页，中华书局1982年版。

[11][51] 王夫之等撰：《清诗话》第132页，第321页，上海古籍出版社1978年版。

[12][78] 沈德潜：《古诗源》，第1页，第56页，辽宁教育出版社1997年版。

[13]《春秋公羊传注疏》卷十七，阮元校刻：《十三经注疏》下册，第2287页，中华书局1991年版。

[14] 钟惺、谭元春：《古诗归》，《续修四库全书》第1589册，第420页，上海古籍出版社2002年版。

[15][16][31][38][66] 丁福保辑：《历代诗话续编》，第1404页，第980页，第1404页，第451页，第462页，中华书局1983年版。

[18] 逯钦立辑：《先秦汉魏晋南北朝诗》，第1048页，中

华书局 1983 年版。

[19] 钱志熙:《乐府古辞的经典价值——魏晋至唐代文人乐府诗的发展》,《文学评论》1998 年第 2 期。

[20][21][22][28][30][32] 范文澜:《文心雕龙注》卷二,第 102 页,第 284 页,第 287 页,第 87 页,第 67 页,第 66 页,人民文学出版社 2000 年版。

[23] 沈约:《宋书》卷二十一《乐志三》,第 603 页,中华书局 1987 年版。

[24] 胡适:《白话文学史》第六章《故事诗的起来》(第 67—82 页,东方出版社 1996 年版)所举故事诗,包括左延年和傅玄所作《秦女休行》和《孔雀东南飞》等乐府诗。后来唐弢《谈故事诗〈孔雀东南飞〉》(《解放日报》1954 年 3 月 28 日)、邱燮友《中国历代故事诗》(三民书局 1969 年 4 月版)等,都受到胡适观念的影响。

[25] 萧涤非:《汉魏六朝乐府文学史》,第 176 页,人民文学出版社 1984 年版。

[26][27] 钱志熙:《魏晋南北朝乐府体五言的文体演变》,《中山大学学报》(社会科学版)2009 年第 3 期。

[29] 关于采诗,任半塘:《唐声诗》(第 416 页,上海古籍出版社 1982 年版):“汉魏六朝皆有乐府机构,当时统治者皆曾对民间采诗,或采曲,或采谣。”

[33] 胡震亨:《唐音癸签》卷一《体凡》,第 2 页,上海古籍出版社 1981 年版。

[34] 参看钱志熙:《唐人乐府学述要》,《中国社会科学》2013 年第 8 期。

[35][50] 沈德潜:《唐诗别裁集·凡例》,第 1 页,第 68 页,上海古籍出版社 1979 年版。

[36][42][46][61] 转引自陈伯海主编:《唐诗汇评》(增订本),第 451 页,第 2501 页,第 873 页(此条不见于王夫之等撰《清诗话》本《唐音审体》),第 2877 页,上海古籍出版社 2015 年版。

[39] 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。

[41] 刘斯奋等选注:《岭南三家诗》,第 92 页,广东人民出版社 1980 年版。

[48] 元稹:《元稹集》,冀勤点校,第 255 页,中华书局 1982 年版。

[49][59] 黄生:《杜诗说》,第 21—22 页,第 87 页,黄山书社 1994 年版。

[52][55] 郭绍虞编选:《清诗话续编》,富寿荪校点,第 1546 页,第 828 页,上海古籍出版社 1999 年版。

[53][56] 浦起龙:《读杜心解》,第 224 页,第 227 页,中华书局 1978 年版。

[54] 王嗣奭:《杜臆》,第 8 页,上海古籍出版社 1983 年版。

[57][58][60][70] 杨伦:《杜诗镜铨》,第 18 页,第 17—18 页,第 18 页,第 158 页,上海古籍出版社 1998 年版。

[62] 翁方纲:《石洲诗话》,第 23 页,中华书局 1985 年版。

[63] 钱仲联:《韩昌黎诗系年集释》,第 989 页,上海古籍出版社 1984 年版。

[64] 肖占鹏:《沈下贤集校注》,第 176 页,南开大学出版社 2003 年版。

[65] 赵璘:《因话录》卷三,第 15 页,中华书局 1985 年版。

[67][68][71][73][79] 王琦等注:《李贺诗歌集注·李长吉歌诗汇解》,第 3 页,第 35 页,第 138 页,第 23—24 页,第 214 页,上海古籍出版社 1978 年版。

[69] 李延寿:《南史》,第 1248 页,中华书局 1983 年版。

[72] 房玄龄:《晋书·明帝纪》(第 161 页,中华书局 1996 年版)记王敦将内乱,“帝密知之,乃乘巴滇骏马微行至于湖,阴察敦营垒而出。”可知“湖阴”乃温庭筠断句之误,题当作《于湖曲》。

[75] 由此可以推测,《金铜仙人辞汉歌》的创作,当在《还自会稽歌》之前。

[76] 温庭筠撰:《温庭筠全集校注》,刘学锴校注,第 82 页,中华书局 2007 年版。郭茂倩:《乐府诗集》卷七十五(第 1062 页)录此序,字句微有不同。

[77] 温庭筠撰:《温飞卿诗集笺注》,曾益等笺注,第 12 页,上海古籍出版社 1998 年版。

[80] 胡仔:《茗溪渔隐丛话》,第 289 页,人民文学出版社 1981 年版。

[82] 参看刘青海:《论温庭筠乐府诗的艺术渊源及其对词体的影响》,《文艺理论研究》2013 年第 6 期。

[作者单位:北京语言大学人文学院]

责任编辑:赵培