

# 元白新乐府的“题意距离”

马 里 扬

**内容提要** 元白新乐府在题面意旨与篇章意义之间，存在不能够准确对应的态势，即“题”与“意”的“距离”。在以乐舞为题的《五弦弹》《华原磬》《七德舞》《法曲》《立部伎》《胡旋女》《西凉伎》诸篇中，这一现象尤为突显。造成“题意距离”的原因，一是元诗采用了“义类毕具”的“比兴”方式，意义丰富，结构谨严；白诗沿用原题，反致单薄，不免补凑。二是白诗为满足五十首的巨型组诗结构，就元诗节取，另立新题，导致原“题”意义“溢出”，诗句含混，指向模棱。新乐府“题意距离”问题的揭出，对“元白优劣论”当有所修正；更可借此见出元白相互酬唱之中，激发想象，因难见巧，在诗艺层面所开拓出的新境。

**关键词** 元白；新乐府；题意距离；乐舞

对新乐府的创作，虽然元稹与白居易在诗歌表达方式上都有毫不含糊的声明，即元所谓“词直”，白所谓“辞质而径”“言直而切”；但实际上，无论是著意追求比兴而导致文笔未能明畅的元稹，还是希望传播进入乐府而刻意浅切的白居易，在相对古题乐府而设置出的“新题”之后，就“新题”所出的“新意”，却是会与“题”本身所蕴涵的意义产生一定的“距离”。以往的学者可以通过“唐史”查考出的“题”面意旨，并不能与元白所创作的新乐府诗篇传递的“用意”完全吻合。对这个现象，从事历史考证的学者如陈寅恪是始终抱有警惕的；因为它在诗学当中，完全可以纳入“兴寄”的传统而无任何捍格，即所谓的“言外之意”“微旨所在”。

文学“兴寄”传统主导下的史实考证，作为新乐府诗“题意距离”的阐释，诚为重要的途径。然而，元白新乐府诗的抒情特征毕竟是“直而不污”，难以归入“微婉”；即便是说“兴寄”，也是偏重于“比类”“譬喻”的方式，罕有深婉隐曲。那么，“题意距离”的问题还是应回到元白二人诗歌间相互关联但各自有别的创作方式上。由于陈寅恪对元白新乐府诗创作方式的优劣论断，已经成为后来学者研读的先入之见，因此，有必要转换一个角度，即并非单向性地以“白”为立足点来观照“元”，

而是最大可能地照顾到“元”自身（甚至保存有原唱者李绅的创作痕迹）的独特性质；如此，或许能对新乐府诗“题意距离”的现象做出较为精准的把握。这个问题，尤以新乐府诗中关涉唐代乐舞的诸篇较为突出，故本文据此取材，展开讨论。

—

元稹《新题乐府》与白居易《新乐府》相比较，诚如陈寅恪所指出，有结构繁复庞杂、语句生硬晦涩的弊病<sup>[1]</sup>。这自然会阻碍元稹诗意的传达，但如果逆向思考这一现象，即不从“比较”的视角出发，而仅就元诗来看，它的繁复庞杂与生硬晦涩之中，正蕴藏有更为丰富的用意。

元稹《新题乐府》第一首《上阳白发人》，有云：  
我悲此曲将彻骨。<sup>[2]</sup>

“此曲”二字于全篇之中颇感突兀，因上文并无一句言及乐曲之事，不免有失照应；但若细绎之，则不然。“我悲此曲”之“此曲”所指，不必向外别求，正在这首“上阳白发人”。元稹《新题乐府》既为和李绅《乐府新题》之作，则“上阳白发人”已有李作在前。李作虽不获睹，然所歌咏之事，自不出后宫怨旷之意。故元稹和诗，其前篇——即“我悲

此曲将彻骨”之前20句，与李作无别，是早闻“此曲”，又为申言之，可谓“题”“意”完全吻合<sup>[3]</sup>。白居易诗结句云：

又不见今日上阳白发歌。<sup>[4]</sup>

所谓“上阳白发歌”亦指本首乐府歌辞言之；白诗之中间杂三字句反复咏叹者，若“上阳人，苦最多。少亦苦，老亦苦，少苦老苦两如何”，确为“体顺而肆”，有民间俗曲风格，无深层意义可知。而元稹在闻听李作后，歌咏自作“此曲”，更云：“此辈贱嫔何足言，帝子天孙古称贵。诸王在阁四十年，七宅六宫门户闼”；所谓“四十年”者，与白诗“玄宗末岁初选入，入时十六今六十”“唯向深宫望明月，东西四五百回圆”相合。以“上阳白发人”白诗序所谓“愍怨旷”而论，是偏指“怨女”，不必顾及“旷夫”。但在元诗中，则持同一“义理”，就“怨女”连类而及“旷夫”，由“宫女”连类而及“皇子”，且更由玄宗朝事连类而及“隋炀枝条袭封邑”（原注：近古封前代子孙为二王三恪），肃宗血殷无官位（肃宗以后诸王并未出阁）。如此等处，倘仅从“题”“意”相对应来看，或许可以说有“庞杂”之病——“隋炀枝条袭封邑”一句，陈寅恪曾指出，白居易或受此启发而创为《二王后》一篇新题<sup>[5]</sup>。然而，白诗《二王后》在五十首新乐府诗中，无论篇幅抑或题意，不免有补凑敷衍的痕迹；虽然使得整个新乐府诗因此而呈现出一定的时间与事件序列，但就诗歌自身来看，则是“稀释”而非增强了诗歌的比兴效用。反观元稹由玄宗朝余留下来的“上阳白发人”连类而及玄宗的皇子，更上溯前代帝王，下连近代贵胄，却是将“比兴”的功用发挥尽致。

若就元稹新乐府诗的此种创作现象做一概括，不妨稍稍更动白居易的原话而称之为“义类毕具”。按，白居易《与元九书》追溯“诗”之“义”，说：“（圣人）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。”次谈及“采诗官废”，“六义始刊”，“国风变为离骚，五言始于苏李”，说：“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。”对这封

著名的书信，以笔者所见，注释的翔实无过王汝弼。他认为“义类”的“义”即“六义”，“类”是“类别”；“义有类”，指“六义”有赋、比、兴、风、雅、颂的分类；“义类不具”，指“六义”不复完备<sup>[6]</sup>。笔者则认为，“义类”是成语，“义”即“义理”，“类”即“比类”<sup>[7]</sup>。如此，则“义有类”与“音有韵”才会在可资对比的意义范畴之内。《文心雕龙·声律》篇说：“异音相从谓之和，同声相应谓之韵。”所谓“音有韵”是指诗歌的声律要求；又，《比兴》篇说：“故比者，附也；兴者，起也。附理者，切类以指事；起情者，依微以拟议。起情，故兴体以立；附理，故比例以生。比则畜愤以斥言，兴则环譬以诤讽。盖随时之义不一，故诗人之志有二也。”所谓“义有类”，当指“比兴”的“附理切类”“取譬引类”<sup>[8]</sup>。故白书所谓“类举而情见”，亦即刘勰所谓“兴则环譬以诤讽”；又，杨明照引刘知几《史通·序传》“或诤讽以见其情”为证<sup>[9]</sup>，以唐证唐，正可移用为白书主张而元诗实践之“义类毕具”的注脚。

以“义类毕具”来观元稹新乐府诗的创作，或能不负作者之用心，又可解元诗中意义含混处。如《五弦弹》：

众乐虽同第一部。<sup>[10]</sup>

此句之前云：“千鞞鸣镝发胡弓，万片清球击虞庙。”按，《新唐书·礼乐志》“燕乐”载“五弦”，“如琵琶而小，北国所出，旧以木拨弹”<sup>[11]</sup>，是知“千鞞”句更连其上两句“促节频催渐繁拨，珠幢斗绝金铃掉”，以“发胡弓”“金铃掉”为“五弦弹”音声效果的譬喻；而“万片清球”一句则别出，不关“五弦弹”，连下“众乐”——无“万片清球”一句，“众乐”即无根据。“第一部”，陈寅恪曾引白诗“名属教坊第一部”、《国史补》载“第一部乐”为参证<sup>[12]</sup>。朱金城认为“第一部”即“坐部”，“亦隐含‘第一流’、‘第一等’之意”<sup>[13]</sup>；谢思炜引《新唐书·百官志》载“开元二年置内教坊”“有音声博士、第一曹博士、第二曹博士”、《太平广记》卷一五六《崔洁》载“第一部乐人”“梨园第一部乐徒”“第一部音声”等，认为：“‘坐部’‘立部’隶太常，与所谓‘教坊第一部’者无关。‘教坊第一部’盖即‘第一部音声’，亦即《新

唐书》所云“第一曹”。”<sup>[14]</sup>

史料的增加，势如积薪，然于元白诗意所在，仍不获完全明了。回到元诗“众乐虽同第一部”上下文意，则“五弦弹”与“万片清球”即“磬”同在“第一部”可知；而“万片清球”既然演奏在“虞庙”，此自是备于雅乐。《新唐书·礼乐志》“燕乐”条“五弦弹”后，记载高宗朝张文收造“燕乐”，乐器有“玉磬”“大小五弦”；此“燕乐”又在“坐部伎”所掌“六部”乐舞中排首位，也正有雅乐的功用<sup>[15]</sup>。若“梨园第一部”“教坊第一部”，诚如谢思炜所云，与太常坐部伎“无关”；但这种“无关”并不能掩盖其内在的“相涉”。岸边成雄认为：“二部伎固为燕享雅乐制度，仿照雅乐之堂上登歌与堂下乐悬形式，分成坐奏之坐部伎与立奏之立部伎，其内容却充满胡俗乐，成为所为新型之燕享雅乐。”<sup>[16]</sup>此说可从。由于“梨园”“教坊”已经明确了音乐机构或制度的所属，因此，其后出现的“第一部”也就不必重复指称，与“第一曹”不是同一范畴的概念。“部”在关系唐代乐曲的用例中，是指“乐部”，即音乐的种类连同掌握此种音乐的乐人，小说中于“第一部”后跟上“音声（人）”“乐徒”可证。又，《新唐书·礼乐志》载：“梨园法部，更置小部音声三十余人。”同书《百官志》载：“习难色大部伎三年而成，次部二年而成，易色小部伎一年而成。”<sup>[17]</sup>此“法部”“小部音声”“难色大部伎”“次部（伎）”“易色小部伎”，皆不出此例。白诗琵琶女自云“名属教坊第一部”，小说中载“梨园第一部”，指向所在当近于“法乐部”或“难色大部伎”之称谓。据此，朱金城所谓“第一等”“第一流”也非无成立之理由。元诗所谓“众乐虽同第一部”，是指胡乐化之雅乐系统包涵乐舞与乐人的“第一部伎乐”，与白诗“名属教坊第一部”、唐人小说载“梨园第一部”“第一部音声”，各有所属，不必混同<sup>[18]</sup>。

此一端既已大体明了，则元稹《五弦弹》诗言称“众乐”虽同在“第一部”，然受到赏识程度则有异；是以此“义理”连类而及进贤退不肖，有取于“放郑声，远佞人”之义。那么，陈寅恪认为“元白二公则立意不同”，“微之持义固正，但稍嫌迂远。乐天就音乐而论音乐，极为切题。故鄙见以为

白氏之作，较之元氏此篇，更为优胜也”<sup>[19]</sup>；应是失诸眉睫的误判。白诗序云“恶郑声之夺雅”，正是自元氏篇中而来；如此，元白非但不是“立意不同”，且两相比较，白诗不过就题论题，未免单薄，而元氏则连类取譬，更为丰富。至若元氏不偏不倚专提“万片清球击虞庙”以与“五弦弹”同属在“众乐”，又是从上篇《华原磬》而来。

陈寅恪已经注意到元白《华原磬》篇中有相似的诗意表达，即元诗“愿君每听念封疆”、白诗“君心遂忘封疆臣”；他解释说：“殆有感于当时之边事而作。”引《乐记》“君子听磬音，则思死封疆之臣”为证后，更谓白诗有“言外之意”，并据此发挥道：

乐天新乐府大序谓其辞直而径，揆以此篇，则亦未尽然。陆务观序施注苏诗，极言能得作者微旨之难，今读华原磬之篇而益信。<sup>[20]</sup>

唐人“比兴”与宋人“兴寄”日趋“深微”以至资学问为诗而造成的宛转钩连、吞吐含蕴，是不必做同日语的；换言之，这里以陆游读解苏轼诗歌为例，欲使唐人如元白者就范，是一种阐释读解上的“错位”。此篇元白同题之作所以会涉及“封疆”，是“题”中的应有之义；只是在这一“题”下，与之相应的诗意所涉及的内容较为复杂，尤其是元诗。诗中有云：

我藏古磬藏在心，有时激作南风咏。伯夔曾抚野兽驯，仲尼暂和春雷盛。<sup>[21]</sup>

近时注家于“南风”二字，概引《乐记》舜歌南风的典故；而于“仲尼”一句，又一律付诸阙如，未尝明其所本<sup>[22]</sup>。

舜歌《南风》，乐器为五弦之琴，与“磬”有何干系？若举此典故为说，反而证明诗人用典不切。“南风”，当用《左传·襄十八年》师旷“南风不竞多死声”，以照应上文“工师小贱牙旷稀，不辨邪声嫌雅正。正声不屈古调高，钟律参差管弦病”；又，“华原软石易追琢，高下随人无雅正。弃旧美新由乐胥，自此黄钟不能竞”。乐工乐师不过位在胥吏，如何能够决定礼乐所用的乐器？这也就不怪雅正之音的被遗弃，便于琢磨的华原石会取而代之。究竟是取用华原石还是取用原先的泗滨石来作“磬”，在元稹看来，关键是由“工师”还是

由“牙旷”来执掌的问题，也就是在“人”不在“器”。当“玄宗爱乐爱新乐”之际，诗人就会认为，“云门未得蒙亲定”，如《云门》这样的雅乐之所以沦丧，是没有机缘由皇帝来亲自予以考定音声的缘故。正是从此出发，诗人才会将“古磬”藏在心中，时不时地如当年的“师旷”一样校正考定音声的“正”与“邪”。

因此，这里所谓“有时激作南风咏”，不是指歌颂盛世——这与全诗意旨完全不合，而是指校定雅乐。只有雅乐能够校定，才会以驯化野兽譬喻远方化服，即“伯夔曾抚野兽驯”；至若“仲尼”一句，当用《晏子春秋》载“齐景公为大钟”，仲尼、伯常騫、晏子三人都说“钟将毁”的典故；晏子以为“钟大，非礼”，而仲尼以为“钟大，悬下，其气不得上薄”，伯常騫以为“今日庚申，雷日也。阴莫胜于雷，是以曰将毁”。这里“阴莫胜于雷”的“阴”，唐宋类书若《初学记》《太平御览》所征引皆如是，而传世的原书版本则作“音”<sup>[23]</sup>。又，元诗“仲尼暂和春雷盛”的“和”字，《乐府诗集》作“叩”，不当从。所谓钟磬相和，如果元稹是用《晏子春秋》“大钟”的典故，则正切此处的“磬”，即以磬与钟相应和，磬得校正故钟得不毁。无论是伯夔奏乐抑或仲尼和乐，皆就雅乐而言。故元诗下云“何时得向笏簾悬”，即庙堂“乐悬”；结句落到“愿君每听念封疆，不遣豺狼剿人命”者，为重新恢复雅乐而联属《乐记》所应有的意义所在。白诗“君心遂忘封疆臣”处在全诗中间，接以“果然胡寇从燕起，武臣少有封疆死”，亦就此意敷衍成篇；而白诗之所以序此篇云：“刺乐工非其人也。”显然，这也是从元诗“牙旷”校正古乐器所引出。

白居易的新乐府诗，或许如陈寅恪所言，是在有意追求“一题各言一事”<sup>[24]</sup>，虽然有“不杂”“不复”的优长之处，但以诗篇而言，如《华原磬》与《五弦弹》，白诗之意义单薄，是不可讳言的；而元诗以比类取譬的方式，在篇章结构之中所展开的古今雅正、乐器乐人、音声教化诸多方面的呈现，更能发挥诗篇的“比兴”效用。至于就整个新乐府诗来看，虽然元氏新乐府不若白诗题目繁多，安排谨严，然陈寅恪曾怀疑说“微之所作，排列题目似

无系统意义之可言”<sup>[25]</sup>，至少是不能适用于《华原磬》与《五弦弹》之间——这两首前后相次的诗篇，一为叹息雅乐的沦丧，一为深恶郑声的腾播，密切相连，用意深至。

## 二

白居易为形成五十篇的巨型结构，曾就元稹（可能也包括李绅）诗中一节取出，另立新题。从整个新乐府诗来看，这自然是较李绅、元稹更为宏大，历史时间的脉络也更清晰完整；然而，就被另立新题的这一首而言，除了上文言及的意旨单薄、敷衍补凑甚至导致读者怀疑别有用心之外，还有一个现象是：当所另立“新题”脱离“原题”之后，“原题”本身所包笼的涵义，已经不能由白诗完全承担，从而出现“题中（应有）之义”溢出白诗的“篇中（传递）之意”；至于被节取而出的“新题”，则脱离“原题”，失于照应，致使篇中诗句文义模糊、指向不明，即产生诗篇意义上的“不足”。换言之，元李二人的原作（虽然李作不可见，但可由元做推知）所设立的“题”，并非“一题言一事”，而是比类联譬、意旨丰富。当白居易将原本丰富意义的“题”改造成仅仅由一事一意来支撑，其不重复、不庞杂的优长之处，毋庸置疑。然由此造成所在别立之“新题”下，诗意含混，产生“不足”；沿袭保留的“旧题”，取义不完，导致“溢出”，也是不可讳言的现象。

白诗《七德舞》有云：

元和小臣白居易，观舞听歌知乐意。<sup>[26]</sup>

此《七德舞》者，即就元稹《法曲》“秦王破阵非无作，作之宗庙见艰难，作之军旅传糟粕”节取而另立新题，其在整个新乐府诗中所起到的发凡起例的独特作用，陈寅恪已做详尽说明；然而，对这句的理解，则陈先生引白诗序“自龙朔以后诏郊庙享宴皆先奏之”、段安节《乐府杂录》“外藩镇春冬犒军亦舞此曲”以及元诗，谓：

乐天即未见之于祭祀郊庙之上，亦可见之于享宴军宾之间。<sup>[27]</sup>

其间混淆之处，需要有所明辨。

元诗施用的“连类譬喻”式的“比兴”，从阅

读感受上较之白诗，确实是“晦涩生硬”的，即以《法曲》来论，直观的阅读体验，恐已经不但如陈寅恪所指摘的“远从黄帝说起”而出现字面上的“浮泛”，甚至会出现近代常州派词学家所谓的“潜气内传”，即字面上并不假助明确的转折性提示辞，全用“实辞”实现句意的转折；如此，更容易造成阅读上的困难。元诗“秦王破阵非无作”之上数句云：

大夏漢武皆象功，功多已讶玄功薄。汉祖  
歌沛亦有歌，秦王破阵非无作。<sup>[28]</sup>

所谓“玄功”者，指向更在此句之前，即黄帝尧舜能以乐舞来化服天下，相较于夏商周三代的“武功”，亦即此处所谓的“功多”，是完全不同的两类做法。至于三代以降，则“功”会更“多”，而“玄功”亦更不可期。故说汉高祖“亦有歌”而本朝太宗“非无作”，是政教礼乐嬗递蜕变的必然结果。因此，“功多”一句所实现的句意甚至是引发整个篇意的转折，尤当引起注目。这种嬗变其实是礼乐功效的退化，是元稹《法曲》所主张的“义理”所在。那么，“远从黄帝说起”，自是题中应有之义，也就并不“浮泛”；由此而至本朝故事，则此种礼乐的退化，不但没有停止，反而越演越烈，终致“胡音胡骑与胡妆，五十年来竞纷泊”的泛滥无归。

《秦王破阵乐》正是在礼乐功效退化的过程中产生，白居易节取元诗一节（准确地说是“作之宗庙见艰难”这一句）而为《七德舞》，诚如陈寅恪所指出，是讽谏“元和天子”，独立成篇，别有用意。然而，因是节取，仍有痕迹，以致此“元和小臣”一句就出现了意义指向的混淆。元诗对《秦王破阵乐》“作之宗庙见艰难，作之军旅传糟粕”的描述，是从两个方面来说：一是礼乐教化，一是彰显武功。从前者说，唐高宗朝曾改名“神功破阵乐”，在立部伎，共52遍，其中2遍，修入雅乐，即用于郊庙的“七德舞”<sup>[29]</sup>；而从后者说，“破阵乐”的音声效果，“发扬蹈厉，声韵慷慨，享宴奏之，天子避位”，展现“功多”，因此需要“易其衣冠，合之钟磬，以享郊庙”，使其趋向“闲雅”<sup>[30]</sup>。合此两端，即白诗序所谓的“自龙朔以后诏郊庙享宴皆先奏之”。但“郊庙”与“享宴”是两件事，同一支乐曲的两种音声效果，其背后更有礼乐教化与彰显武功的根本性质的区分；而以呈现礼乐嬗递

蜕变为主的元诗当中，是甚为明晰的，但在以追溯祖宗功业为主的白诗当中，就会混为一谈，将元诗当中斥为“糟粕”的部分也当作礼乐教化不更区分。

当白诗就元诗《法曲》节取一句演成《七德舞》后，原题“法曲”仍旧保留在了白诗当中，一个新的现象随即产生：“法曲”在新乐府中原来具备的阐发礼乐嬗递蜕化的“义理”，已经不克由白诗完全呈现，亦即诗“题”将要“溢出”白诗的文本内容，其结果是让白诗中某些语句失去照应，从而出现意义层的断裂，而这极有可能是在后世注家那里引起争议的重要一因。如白诗《法曲》有云：

法曲法曲合夷歌，夷声邪乱华声和。

并基本移用元诗《立部伎》原注云：

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，始诏道调法曲与胡部新声合作。<sup>[31]</sup>

关于“法曲”的性质，由于白诗本文与注文的存在，著实引出不少的争论来。一方面白诗注主张“法曲”是“诸夏之声”，一方面在诗本文中举出的“法曲法曲舞霓裳”之《霓裳羽衣曲》又是由原本为“胡乐”的《婆罗门》所改；则上述决然相反的两端实际呈现出难以弥缝的矛盾。换言之，倘据“史实言之”，自会认为白诗“殊不正确”，陈寅恪即持此说，并进而推论：“华夷之分，实不过古今之别，但认输入较早之舶来品，或以外国材料之改装品，为真正之国产土货耳。”<sup>[32]</sup>这个推论所具备的洞见卓识，新人耳目；但以推论的出发点来看，则也应是据白诗的一端来立论。倘若走向另一端，即认为“法曲”不是“胡乐”，“史实”虽没有那么确凿，但也不是全无踪迹可寻。如任半塘即力主《霓裳羽衣曲》不是“胡乐”，说：“白氏有家乐，调习《霓裳》甚精，于此事岂得为门外汉。在新乐府内，白氏之说明法曲，颇为具体。”<sup>[33]</sup>举白居易家伎调习《霓裳》为说，其实是“摘遍”，与朝堂享宴所奏者，不必等同视之。白诗有谓“唯销一曲慢《霓裳》”（《早发赴洞庭舟中作》），这个“慢《霓裳》”的“慢”，指的是“急慢曲子”的“慢”。类似的，在白诗还有“急《乐世》”，“乐世”即“六么”，也是大曲，这里称之为“急”，自是摘遍而为“急曲子”，与《霓裳羽衣曲》摘遍而为“慢《霓裳》”

同例。但任先生说白居易在新乐府中说明颇为具体，应该就是指白诗“法曲”为“诸夏之声”这一立论。那么，《霓裳羽衣曲》既为白居易认作“法曲”，则纵然是从《婆罗门》改造，也大可怀疑其“含有胡乐的成分，不知尚存几分之分”<sup>[34]</sup>。

《霓裳羽衣曲》究竟掺和胡汉音乐多少成分，无妨暂置；然由白诗带出之问题，恐并未全由“史实”据依的立场不同造成，似应兼顾诗歌自身的结撰方式。对看元诗《法曲》中云：

赤白桃李取花名，霓裳羽衣号天落。雅弄虽云已变乱，夷音未得相参错。

白诗所谓“法曲法曲舞霓裳”，显然是从元诗而来；虽然此处不能够解决《霓裳羽衣曲》的乐曲属性，但置诸元诗整体结构，意义却是相当明确的。观此四句，是从“明皇度曲多新态，宛转侵淫易沉著”而来；所谓“易沉著”者，即“变易”“改易”，“沉著”指明皇之前的《破阵乐》，是至此时，已经不是止于彰显武功（如此，尚有沉著之一面），而是新态淫声，竞相涌现，号称“天落”的《霓裳羽衣曲》正是此类乐曲之一。元诗所谓“雅弄虽云已变乱，夷音未得相参错”，为白诗以《霓裳》属之“法曲”并以“法曲”与“胡乐”对立所本。元白二人不曾顾及《霓裳羽衣曲》与《婆罗门》曲之关系，恐怕并非文士书生未能一睹“国史”即如《唐会要》所载“改诸乐名”之故，而是对“胡部新声”的定义，重在其施用之范围，若其音乐性质内部之变化，并非法曲抑或胡乐的决定因素。元诗《立部伎》开端云：“胡部新声锦筵坐。”此所指为“坐部伎”，用为朝堂享宴之曲，已是新态淫声与胡部新声“合作”。地位抬升，必受注目，然在“合作”之前，则尚是新态淫声如《霓裳羽衣曲》者，即便其中有胡乐成分，但冠以“美名”，尚未引人瞩目；一旦胡乐新声堂而皇之进入朝堂，必然会掀起舆论风波。《唐会要》等史料所载“改诸乐名”，与元白诗注（一在《立部伎》，一在《法曲》）所载“诏道调法曲与胡部新声合作”，同在天宝十三载，正可以由此窥见两者相关的消息。此般变迁，毕现于元诗《法曲》当中，是得力于诗篇本身叙述历史轨迹的完整与意义脉络的明晰：

礼乐教化——彰显武功——新态淫声——

#### 胡部新声

以“教化”而化服远人，在三代以上；以“武功”而开创伟业，在三代以降；而“近代”则两者皆无存，最终招致风俗胡化，胡骑横行，覆亡宗庙。若《霓裳羽衣曲》者的出现，是在“教化”与“武功”皆已失却之后，“胡部新声”实际地位尚未抬升之前。杨荫浏曾对天宝十三载改《婆罗门》为《霓裳羽衣曲》的“史实”提出过一种解释，他认为：在此之前，《霓裳羽衣曲》就已经存在，与佛曲《婆罗门》是同时并存的，而能够最终废弃“婆罗门”的曲名，又说明这两只曲子有某种程度的相同<sup>[35]</sup>。虽然这一推断可以为元诗叙述的历史脉络提供音乐学上的佐证，但并非是最为关键的。应该看到，《霓裳羽衣曲》之所以在与胡部新声合作之前被单独举出，并非缘于它是否本为仙道乐曲而杂有胡乐成分，而主要是由其所处的历史时间点来决定的。显然，这在元诗篇章结构当中是有着层次明晰的安排。

相比较之下，白诗由于已经从《法曲》取出一节即《秦王破阵乐》而专列出“七德舞”一题，从而使得《法曲》本题要求的意义不能够完整；而在脉络上，又没有脱离元诗，别出新意，因此只能从唐高宗朝的《大定曲》叙起，次及玄宗朝的《霓裳羽衣曲》，并说“政和世理音洋洋”——这与“新态淫声”已经不相吻合，只是为与玄宗朝开元盛世相配合，不能不出此勉强虚造之语；至若又说“法曲法曲歌堂堂”，更显出补凑痕迹——《堂堂》不但不是唐曲，而且诗注所云“堂堂”为唐祚再兴之兆，为民间歌谣中没有实际意义的语辞“堂堂”，与“法曲”全无干涉<sup>[36]</sup>。因此，白诗序云“美列圣、正华声”，实在也是两截的话：前半截从上一首《七德舞》来，后半截又自元诗问题之作来。如此组合成篇，置诸全部新乐府五十首，则由历史次序来看，自是“条理次序极为明晰”。若深入一篇之中，则“法曲法曲合夷歌”与前此的“大定”“霓裳”“堂堂”，实际上是出现了语义上的断层，即前为“美列圣”，后为“正华声”，已然突破了陈寅恪为白诗总结出的一篇专咏一事的惯例。同时，由于“正华声”的存在，自不能就原有的“题中应有之义”充分阐发，而这也是导致《霓裳羽衣曲》冠以“法曲”引发出争论的重要一因。

## 三

在上述有所讨论的“原题溢出”与“新题不足”两种类型外，还有一种情形，即假借“题”之名义，就“题”面发挥，不更顾及“题”所指向的“史实”。如此，后来的学者往往循名课实，即认真于“题”与“意”之间的对应关系，以“篇中（传递）之意”为“题中应有之义”，反认元白之作为可补史实之阙，不但距离事实真相已远，而且就诗歌文本而言，也不能无含糊模棱之处；至若“题意距离”将会对诗歌艺术层面的提升产生意外效用，则更是有所忽略。

元诗《立部伎》云：

如今节将一掉头，雷卷风收尽摧挫。宋晋郑友歌声发，满堂会客齐喧歌。<sup>[37]</sup>

“宋晋郑友”，《乐府诗集》作“宋音郑女”<sup>[38]</sup>，仍不可通；盖“宋晋”“宋音”，皆是“宋意”之讹误。陶渊明《咏荆轲》诗云：“渐离击悲筑，宋意唱高声。”此古之男性歌者，与“郑女”正相匹配。原有之“立部伎”所辖《破阵乐》歌舞表演临近结束，声情尤为激越，致唐高宗不能安坐，因而稍加修改，以“节将掉头”收束，不再极力彰显声势，代之以“宋意”“郑女”之流的高声歌唱，满场宾朋随声为之“和”，故“喧歌”，《乐府诗集》作“喧和”，亦可从。“立部伎”诸曲之表演程式，当如元诗所写；而白诗则极力来写鼓笛、跳丸、舞剑等鼓吹、散乐，与“立部伎”在名义上是有所区别，但在实际演出当中又是相次而混合<sup>[39]</sup>。白诗又云“坐部退为立部伎，击鼓吹笙和杂戏”；其分界还是甚为明晰，即击鼓吹笙仍为立部伎所有，而杂戏不过与之相和而已。只是白诗一起即云：“立部伎，鼓笛喧。舞双剑，跳七丸。嫋巨索，掉长竿。”若认作“乐天所咏之杂戏，指立部伎而言”<sup>[40]</sup>，则“立部伎”与散乐杂戏之间将不复能够区分。

造成如此混淆的根本原因，自是历史场景之中“立部伎”不免为散乐杂戏所吞没掩盖的状况；但就白诗而言，更为重要一因是与他借“题”面发挥有关。“立部伎”既为李绅、元稹所用旧题，且无论元作还是白作，皆不能离开“李传”所谓“雅乐无性灵者退入立部伎，立部伎无性灵者退入坐部伎”

的记载<sup>[41]</sup>；且这一记载，在此度新乐府创作中，已经与元白诗注所记载“道调法曲与胡乐新声合作”，同为一例，成为后来修撰唐史的取用材料<sup>[42]</sup>。类似的，还有《胡旋女》，元诗有谓：

胡旋之义世莫知，胡旋之容我能传。<sup>[43]</sup>  
西域传入中国之乐舞，史书云：“俗谓之胡旋。”<sup>[44]</sup>是在元诗之后史家亦不能找寻更多史料以明晰“胡旋之义”。盖称之为“胡旋”，显然并非其原本名称，当入中国后以其胡人舞容而命名之<sup>[45]</sup>。若此，则李传与元白诗及注，可谓史源之一种。倘据后来出现之史书还证新乐府诗，便会出现一个解释的“环流”，并不能于元白诗作意义有任何程度的实质性拓展。如在“雅乐—立部伎—坐部伎”逐级相退这个“史实”上，尚不能有其它史料来佐证与丰富对这一问题的认识；而对此最为充分的说明，只有元白诗作本身。元诗以“胡部新声锦筵作”即“坐部伎”起，接以“中庭汉振高音播”，以下皆就“立部伎”言之，占整个诗篇的半幅；至“太常雅乐备宫悬”，则转入雅乐；结以“宋沆尝传天宝季，法曲胡音忽相和”，导出“邪正不分”的“义理”所在。本篇命题为“立部伎”，而不云“坐部伎”或“雅乐”，显然缘于在李、元创作中，“立部伎”所奏乐曲是诗篇安排的主要部分。

由于元诗所述“立部伎”，所举为当时还在流传的《破阵乐》，而《破阵乐》已经为白诗单独提出，列为“七德舞”的新题；元诗由宋沆所转述的道调法曲与胡部新声合作的现象，也已经为白诗移入《法曲》当中；如此，则白诗更保存有“立部伎”这一旧题，将会面临“题无剩意”的创作处境，亦即留给白居易的将不过是“雅乐”被轮替的“义理”而已。若要据此纯粹“义理”来结撰成篇，必然要与乐府诗歌缘事而发的创作惯例背道而驰。显然，白诗的篇章安排，已经难以展其长技，只能在李、元原有的诗篇框架之内，极尽可能地加以充实。因此，在《立部伎》中，白诗是在保留以“立部伎”为主干的前提下，不得已地选择转向对与“立部伎”表演相次的散乐，借以衬托出“立部伎”的尴尬地位。此种篇章安排，在《胡旋女》中亦有类似的呈现，如白诗云：“梨花园中册作妃，金鸡障下养为儿。”<sup>[46]</sup>陈寅恪曾指出下句：“金鸡障与养为儿

本是两事，乐天以之牵合为一，作为‘梨花园中册作妃’之对文耳。”<sup>[47]</sup>其实，就“梨花园”一句来看，也是牵合“梨园”为胡部新声竞奏之场所（自也应涵括胡旋舞）与杨妃宠遇二事为一<sup>[48]</sup>。更就整首《胡旋女》来看，无论是舞容，抑或义理，元诗都已经占得先机，没有留给白诗多少余地。因此，白诗专就杨妃与安禄山二人发之，其间动用诗人想像以揣摩“史实”，已是必然；所谓“牵合”者，非止于此一二句，可以说是整首诗篇的特征。

如此借“题”面所做发挥，虽然于“史实”层面不免播散疑云，但就诗篇艺术言之，却提供了相互间较量与提高的契机。元白二人新乐府创作中，几乎完全抛开“史实”限制而发挥最为彻底者，恐无过“西凉伎”一题，故此篇所臻及诗艺高度，亦为他篇所难及。陈寅恪则极为少见地连元诗一并称赞，云：“元白二公之作，则皆本其亲所闻见者以抒发感愤，固是有为而作，不同于虚泛填砌之酬和也。此题在二公新乐府中所以俱为上品者，实职是之故。”<sup>[49]</sup>无论旧评新证，于元白此篇“题”“意”认作符合“史实”，应该无二辞，以致于任半塘更视元白诗为“第一资料”而谓“西凉伎，借伎艺名作剧”<sup>[50]</sup>。实则，“西凉伎”就本题而言，其指向无疑是“中国旧乐杂以羌胡之声”的“西凉乐”，或又称之为“国伎”，声调闲雅<sup>[51]</sup>；与白诗所谓“西凉伎，假面胡人假师子”的热闹场面，并非一事，至为明显。唐代所盛行的“狮舞”表演，不但不可能成为“西凉伎”的固定节目，而且与“西凉伎”并不存在任何直接关系。谢思炜指出“（元诗）所谓西凉伎者，盖兼及百戏”；“白诗虽专写师子舞，其实与元诗同，亦取材于寻常表演之散乐杂曲百戏之狮舞”<sup>[52]</sup>。这个判断，最切事实。

新乐府创作中专设出“西凉伎”一题，正要就“题”面之“西凉”做出发挥，至于“西凉伎”这一乐舞性质本身，早在元诗当中已然不复顾及。元诗起笔是从“西凉州”说起，这与前此的《华原磬》《五弦弹》着眼在乐器，后此的《法曲》《立部伎》着眼在乐舞，完全不同。次由“西凉州”的边地，连类而及边将哥舒翰；歌咏边将，则用乐舞以写其盛时之声势，牵连而及“百戏”歌舞：“丸剑跳踯霜雪浮，师子摇光毛彩竖，胡腾醉舞筋骨柔。”然此三事无一与“西凉伎”

有关。更接以“一朝燕贼乱中国”，笔力转折而下，终以“每说此曲能不羞”结束，呼应题面。“说此曲”所指方是“西凉伎”，盖每一言及“西凉伎”三字，而不能不生边将失职、边地沦丧之感慨。如此抛开“题”之限制，就“题”设想，别立主“意”之作，诚为乐府诗开辟新境。故当此“题”转置而入白诗，则更展现出撒手游行之自由状态，专以“狮舞”表演，极尽描摹之能事。前此《胡旋女》，元诗著得先鞭，就舞容肆意落墨，以致白诗不得不虚造“史实”，牵合杨妃、禄山，组合成篇；此《西凉伎》，元诗就题面发挥，别开生面，而在令酬和者难以措手之际，白诗却毫不示弱，突破元诗的比类联譬，借想像以挥洒，将当时寻常之“狮舞”，牵合“假面胡人”，更由此“假面胡人”关联“西凉州”之沦陷，设想绝妙，更上一层楼。旧评于白诗移用“横空盘硬语”“笔力排奡，仿佛似杜”<sup>[53]</sup>等熟套措辞作为评语，虽不无浮泛之处，但由此见出元白新乐府中的“题意距离”对诗艺层面的提升所产生之效用。

综上，元白新乐府之“新”，指向新“题”、新“意”与新“体”。新“体”的问题，近年受到学者的再度关注<sup>[54]</sup>；而“题”与“意”的问题，由于诗歌呈现的时代内容——对于后来人来说，自然沉淀成为历史状貌——随着史料的挖掘已尽，似乎在今天很难引出更多的话题。只是借助“史实”的考证而将其纳入“兴寄”的诗学传统，并未能完全通解新乐府诗的“题”与“意”之间存在的“距离”。以“义类毕具”为特征的“比兴”，在元稹的诗篇中有较为集中的体现；对它的重新认识，或能够稍稍修正迄今基本无从撼动的所谓“元白优劣论”。白居易为满足五十首的巨型组诗结构，就元稹诗篇当中取出一节而“另立新题”所导致的原“题”意义的“溢出”以及另立新“题”之后的文义含混等问题，亦得借此视角获得一定程度的解释。因此，审视新乐府诗中的“题意距离”之问题，并不止于借此对元白诗中涵义模棱的诗句给出“补笺”，而是由此可以窥见元白诗歌艺术以及它可能具有的诗学意义。

[本文系“上海师范大学中国语言文学创新团队”、上海高校高峰学科建设项目（中国语言文学学科）阶段性研究成果]

- [1][3][5][12][19][20][24][25][27][32][40][47][49]陈寅恪:《元白诗笺证稿》,第126页、第130页、第310页,第168页,第152页,第208页,第207页,第167页,第127—128页,第130页,第147页,第149页,第163页,第176页,第230页,生活·读书·新知三联书店2001年版。
- [2][10][21][28][37][41][43]《新刊元微之文集》卷六,《宋蜀刻本唐人集丛刊》本,第136页,第138页,第137页,第140页,第141页,第141页,第143页,上海古籍出版社2013年版。
- [4][26][31][46]《宋本白氏文集》卷三,《国学基本典籍丛刊》本,第78页,第73页,第75页,第79页,国家图书馆出版社2017年版。
- [6]参见王汝弼选注:《白居易选集》,第346—350页,上海古籍出版社1980年版。
- [7]《春秋左传正义》卷一“春秋序”孔疏,阮元校刻:《十三经注疏》,第3701页,中华书局2009年版。
- [8]《毛诗正义》卷一“孔疏”,阮元校刻:《十三经注疏》,第565页。
- [9]刘勰撰:《增订文心雕龙校注》,黄叔琳注,李详补注,杨明照校注拾遗,第459页,中华书局2000年版。
- [11][17][42]欧阳修、宋祁等:《新唐书》,第471页,第1243页,第475页,中华书局点校本1974年版。
- [13][53]朱金城笺校:《白居易集笺校》,第693页,第211页,上海古籍出版社1988年版。
- [14][36][48][52]谢思炜:《白居易诗集校注》,第967页,第286页,第308页,第369—370页,中华书局2006年版。
- [15]按,《旧唐书》卷二十九《音乐志》载“坐部伎”有“六部乐”,首列张文收所造“燕乐”;第五部即玄宗所造“龙池乐”,则“备用雅乐”,“而无钟磬”;第六部“破阵乐”,“生于立部伎破阵乐”,在立部伎中,则“合之钟磬,以享郊庙”(刘昫:《旧唐书》,第1060—1062页,中华书局点校本1975年版);与“万片清球击虞庙”相合。
- [16][18]岸边成雄:《唐代音乐史的研究》,梁在平、黄志炯译,第42页,第265页、第320页,台湾中华书局2017年版。
- [22]苏仲翔选注《元白诗选》(古典文学出版社1957年版)、杨军笺注《元稹集编年笺注(诗歌卷)》(三秦出版社2002年版)、周相录校注《元稹集校注》(上海古籍出版社2011年版),皆未出注。
- [23]吴则虞编著:《晏子春秋集释》,第507—508页,中华书局1962年版。
- [29][30][44]刘昫:《旧唐书》,第1049页,第1060页,第1071页。
- [33]崔令钦著,任半塘笺注:《教坊记笺订》,第20页、第146页、第153页,中华书局2012年版。
- [34][51]丘琼荪:《燕乐考原》,第80页,第6—13页,上海古籍出版社2007年版。
- [35]杨荫浏:《杨荫浏全集》,第328页,江苏文艺出版社2009年版。
- [38]郭茂倩编:《乐府诗集》卷九十六,影印傅增湘藏宋本,第1928页,人民文学出版社2010年版。
- [39]参见杨荫浏:《中国古代音乐史稿》,第226—227页,人民音乐出版社1981年版。
- [45]向达《唐代长安与西域文明》之五“西域传来之画派及乐舞”云:“关于胡旋舞,纪者虽多,而舞服舞容,反不若胡腾、柘枝之易于钩稽。”又云:“(元白)两诗极赞胡旋舞旋转之疾,而于舞者装饰了未道及。”(《唐代长安与西域文明》,第28—29页,三联书店1987年版。)似可为元白诗在这一乐舞上的史源位置之旁证。
- [50]任半塘:《唐戏弄》,第529—530页,上海古籍出版社2009年版。
- [54]白居易《新乐府》自序云:“篇无定句,句无定字。”又云:“其体顺而肆(一本作律,当作肆。参见谢思炜:《白居易集综论》,第102—103页,中国社会科学出版社1997年版),可以播于乐章歌曲。”那么这个“新乐府体”自然包含有付诸管弦的歌曲特征,陈寅恪即认为:“乐天之作,乃以改良当日民间口头流行之俗曲为职志。”(《元白诗笺证稿》,第125页。)近年学者更为注意的是新乐府诗体的语言形式与风格特征。参见陈才智《元白诗派研究》,第136—137页、第145页,社科文献出版社2007年版;杜晓勤:《六朝声律与唐诗体格》下编第三章《秦中吟非新乐府考论——兼论白居易新乐府诗的体式特征和后人之误解》,第322—324页,北京大学出版社2017年版。
- [作者单位:上海师范大学人文与传播学院]  
责任编辑:赵培