

作者：万紫燕（湖南理工学院中文学院讲师）

学界关于唐代“新乐府”与“新乐府运动”尚有诸多争议。如裴斐、罗宗强、周明、王启兴、王运熙、黄耀堃等学者或从“运动”概念，或从“新乐府”概念的角度，质疑新乐府运动的存在。与之相反，卞孝萱、朱炯远、蹇长春、邱燮友、何诗海、朱安群、赵乐等学者则予以肯定。葛晓音关于广义、狭义新乐府概念的说法最为包容，对新乐府运动的说法也比较融通。考诸家争论的焦点之一就是新乐府的入乐问题，如“新乐府作为一种诗体，没有古乐府的音乐的标志”（周明《论唐代无新乐府运动》）。现从新乐府的音乐角度，试分析之。

第一，文人乐府普遍遵循“先诗后声”的歌辞创作规则。

说“先诗后声”，是因为汉魏六朝古乐府最初也并不一定入乐。《汉书·礼乐志》云：“至武帝定郊祀之礼……乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。”这里提到汉代乐府诗的两个来源，一是采地方之诗，二是用文人之诗赋。从源头来看，两者最初皆不入乐：地方之诗都是以“诵”的形式演唱，用的是各地方原生态的唱法；文人之诗则须经乐师配乐以后再演唱。方回《“夜诵”考》认为前者是瞽蒙配乐配曲的唱诵，因为皇帝听不懂四方之音，必须由乐师用“乐语”翻唱。这实际上还值得商榷。采诗官在记录地方歌诗时，已然有一个翻译的过程，必是用当时的“官话”记录之后，再献给朝廷。最重要的是，音乐本身仍保留着“赵、代、秦、楚之讴”，可见并不一定需要经过乐师合乐。据刘向《说苑》记载，春秋时期产生的《越人歌》就是将越语翻译成楚语，而仍用越声演唱的。所谓“丝不如竹，竹不如肉”，未经乐师合乐的“诵”也就成为先秦诗歌最普遍的表演方式，如文献所载“口诵”“诵读”“唱诵”，或有弦乐器伴奏的“弦诵”等。总之，“诵”不一定非要入乐，其本身就是一种抑扬顿挫的徒歌或清唱。

唐代的新乐府多由文人创作，最初也常以“唱”“诵”等形式表演。如“童子解吟长恨曲，胡儿能唱琵琶篇”（李忱《吊白居易》），“杜拾遗，知不知，昨日有人诵得数篇黄绢词”（任华《寄杜拾遗》）等。由此可见，自古以来，乐府诗在进入乐府机关（后来称为太常寺、教坊等机构）演唱之前，都曾是以“诵”的形式存在。

为什么后人会认为乐府诗必定是入乐的呢？这种观点恐怕是对刘勰《文心雕龙·乐府》中的相关论述产生误解，其云：“陈思称李延年闲于增损古辞……观高祖之咏大风，孝武之叹来迟，歌童被声，莫敢不协。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。”曹植、陆机都有“佳篇”，但因为并没有召伶人来配乐，没有进入乐府机关演唱，所以人们认为是曹、陆所作乐府“乖调”，导致不能入乐演唱。刘勰认为这种看法是“未思也”，换言之，如果有像李延年那样“

闲于增损古辞”的乐师配乐，亦可演唱。

但后人忽略了刘勰对“未思”的批评，只关注到“乖调”一说。如清人冯班据此条文献即认为“文人乐府亦有不谐钟吕，直自为诗者矣”（《钝吟杂录》）。之后，陆侃如、钱志熙、王立增等学者先后延续此说，认为以辞藻为主的文人乐府，已非真正的乐府诗了。这显然忽视了文人乐府的歌辞性质。

值得一提的是，唐前文献中一些称为“乐府歌”的，也只是准备入乐的歌辞。据《晋书·刘聪载记》云：“卿为豫章王时，朕尝与王武子相造。武子示朕于卿，卿言‘闻其名久矣’。以卿所制乐府歌示朕，谓朕曰：‘闻君善为辞赋，试为看之。’朕时与武子俱为《盛德颂》，卿称善者久之。”当年刘聪是以辞赋见赏于时为豫章王的晋怀帝，其“试为看之”的“乐府歌”，也只是乐府文本形式的歌辞，并不是已入朝廷乐府机关演奏的乐歌。也就是说，当时晋怀帝所作“乐府歌”，其实就是作为歌辞而言的文人乐府诗。

现在学界普遍将隋代以前的乐府诗称为“古乐府”，以便与唐代的“新乐府”相区别。古乐府多入乐，这是事实。比如齐武帝曾自创新题，写了一首《估客乐》，诗曰：“昔经樊邓役，阻潮梅根渚。感忆追往事，意满辞不叙。”让乐府令刘瑤配乐并教习，但没有成功。后来精通音律的释宝月将其改制为四首就谐合了，其一曰：“郎作十里行，侬作九里送。拔侬头上钗，与郎资路用”。齐武帝原诗与释宝月改制的四首诗形成序与曲的组合形式，将齐武帝诗中“意满辞不叙”之处动情地演绎出来。可见文人之诗能不能入乐，主要是看乐师能不能增损以配乐。王僧虔《技录》亦曰：“当时先诗而后声。诗叙事，声成文，必使志尽于诗，音尽于曲。”这样看来，在“先诗而后声”的创作实际中，文人乐府基本上处于准备配乐的歌辞状态。但并非古乐府都曾入乐演唱，这也是显而易见的，毕竟这取决于乐师是否配乐。为什么现当代的学者能够痛快地承认古乐府未必都曾被之管弦，却对新乐府的入乐问题百般非难呢？

第二，唐代新乐府具有歌辞性质，与其他诗体不同，概念明确。

认为新乐府概念不明而质疑新乐府运动存在的观点，主要源于对郭茂倩《乐府诗集·新乐府辞》“序”的误解：“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。”

人们在解读时，基本是将“常”通假为“尝”，认为是“未尝被于声”。如2017年版中华书局点校整理本的《乐府诗集》，在其“出版说明”中直说新乐府辞是“辞拟乐府而未配乐”。有的学者在引用该文献时，也是径直改为“未尝被于声”，如黄耀堃《音乐与讽刺——新乐府考》等。据此理解就导致“唐世之新歌”与“未尝被于声”互相矛盾，导致乐府与诗的边界也不清晰，“其未诏伶人者，远之若曹陆

依拟古题之乐府，近之若唐人自撰新题之乐府，皆当归之于诗，不宜与乐府淆溷也。”（黄侃《文心雕龙札记》）

事实上，这是一种误解。张煜《新乐府辞研究》指出，“声”与“歌”在文献出现的不同场合有不同涵义，郭茂倩对新乐府辞的界定是有其标准的，而“新乐府辞是当时已经入乐演唱的或是清唱之乐府歌辞”。2017年，乐府学研究用力最深的吴相洲先生又对这段话重新进行解读，并在《文学遗产》发表《论郭茂倩新乐府涵义、范围及入乐问题》，该文认为“‘唐世之新歌’，意为唐代乐府新歌辞，名称来自《乐府新歌》等歌录；‘辞实乐府’，是说其乐府性质确切无疑；‘未常被于声’，意为不经常表演，而非从不表演。”这就解决了郭茂倩关于新乐府的定义前后矛盾的问题。

从现存文献来看，《乐府诗集》所录新乐府，部分确有入乐的记载。如李峤《汾阴行》，据孟棻《本事诗》所载，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。’……不终曲而起，曰：‘李峤真才子也。’”其他如刘禹锡的《泰娘歌》《捣衣曲》等，李贺的乐府更是乐工常取以配乐，《旧唐书·李贺传》云：“其乐府词数十篇，至于云韶乐工，无不讽诵”。

因此，新乐府是以歌辞性质被收录于《乐府诗集》，这些歌辞虽不常配乐演奏，但仍有被采入乐府机构演唱的机会，从而实现乐府诗的相应功能，实现创作者的心理期待。白居易的《新乐府》组诗正反复表达了这种被采诗的愿望。

新乐府概念确定以后，就比较容易理解中晚唐这场旨在讽兴时事、规刺教化的新乐府运动了。作为“唐世之新歌”的“新乐府”，显然不止白居易创作的五十首“《新乐府》”。而从当时新乐府创作实况来看，元、白等人的创作也是受到杜甫、元结等人的启发。“新乐府自杜甫始之，元、白继之。”（明胡震亨《唐音癸签》）“杜子美创为新题乐府，致元、白而盛。”（清冯班《钝吟杂录》）因此白居易不能视为新乐府运动的发起者。但是，白居易在《新乐府序》中对新乐府创作进行了理论总结，且作品数量最多、影响最大、传播最远，是这场运动的领导者，则当无疑义。而针对质疑“运动”是否能恰当概括这一文学现象的问题，则有卞孝萱《白居易与新乐府运动》（上、下）和蹇长春《新乐府诗派与新乐府运动》等文章已详细分析，兹不赘述。

《光明日报》（2023年03月27日13版）

来源：光明网-《光明日报》