

【文学与艺术研究】

古乐想象与文学呈现：明代乐府诗的复古和新变*

王立增

摘要：人们对明代乐府诗评价不高，多斥之为“模拟剽窃”。其实明代从立国之初就大力提倡古乐，在此种背景下，文人试图通过拟写乐府诗恢复汉魏古乐，以形式上的相似形成对古乐的想象，同时将目光转向民间俗曲，但最终从古歌谣中获得滋养。明人在创作乐府诗的过程中，努力寻求古题乐府诗的“本义”，继承元白新乐府、咏史乐府诗传统，加强讽喻，采用附加题目、加入诗序、固守形式、追求多元风格等方式彰显个性化。所有这一切都表明，明代乐府诗已完全脱离歌辞系统，文学性进一步增强。

关键词：明代乐府诗；古乐想象；文学呈现

中图分类号：I206.2

文献标识码：A

文章编号：1003-0751(2022)10-0150-08

明代诗坛深陷复古泥潭不能自拔，虽然各个流派及每位诗人对“复向何处”的取法路径不尽相同，但接续传统、探本溯源、尊体辨格的初衷大体一致。乐府诗作为礼乐文化传统的产物，强调继承，又具有较为鲜明的“文类”特质，成为复古者实践其主张的绝佳选择，因而明代文人几乎都写有乐府诗，一些人如胡奎、吴国伦、王世贞等所写乐府诗超过了400首。然而，人们对明代乐府诗的评价却不高。明人杨慎、董说、袁宏道、艾南英等都对本朝诗人的乐府诗大加贬斥，清人钱谦益、冯班、王士禛、钱良择亦对其不屑一顾。《四库全书总目》言及李攀龙的《沧溟集》时十分无奈地说：“古乐府割剥字句，诚不免剽窃之讥。”^[1]¹⁵⁰自此，明代乐府诗就成了“模拟剽窃”的代表，近现代以来的学者也就很少关注了。

直至21世纪初，明代乐府诗才逐渐受到重视。蒋鹏举对明代乐府诗重新定位，认为明代乐府诗有历史、文学、思想等方面的重要价值，值得深入挖掘^①。王辉斌《唐后乐府诗史》、孙尚勇《乐府通论》等著作中专列章节介绍明代乐府诗的代表作家及其作品^②。明代李东阳、李梦阳、王世贞、吴国伦等人

的乐府诗亦有一些专文论及^③。然而，这些研究成果依然是从传统的作家文学层面切入，不能完全解释明人大量拟写乐府诗的内在动机和文学表征。近日看到刘亮提交的国家社会科学基金项目结项成果《明代乐府诗学研究》，其中言及明代乐府诗学的发生背景和批评特点，考察了明人的乐府活动与音乐研究，视角较为新颖。本文在吸收前贤成果的基础上，指出明代朝廷渴求恢复古乐，刺激了文人的乐府诗创作，但因其未能付诸演唱而仅处于对古乐的想象之中，这反倒增强了乐府诗的文学性呈现，从而完成了明代乐府诗复古与新变的制衡及超越。

一、明代恢复古乐的渴望

据毛佩琦研究，明代宫廷音乐的复古风气长盛不衰^[2]。早在立国之初，太祖朱元璋便倡导恢复古乐。《明会要》卷二二《乐下》引《大训记》云：

（洪武）十七年，谕礼部曰：“近命制《大成乐》器，将以颁天下学校，俾诸生习之，以祀孔子。朕思古人之乐，所以防民欲。后世之乐，所以纵

收稿日期：2022-06-21

* 基金项目：国家社会科学基金项目“乐府诗采辑、编选与乐府诗史建构研究”（19BZW038）。

作者简介：王立增，男，文学博士，江苏师范大学文学院教授（江苏徐州 221116）。

民欲。其故何也?古乐之诗章,和而正。后世之歌词,淫以夸。古之律吕,协天地自然之气。后世之律吕,出入为智巧之私。天时与地气不审,人声与乐声不比。故虽以古之诗章,用古之器数,亦乖戾而不合,陵犯而不伦矣。手击之而不得于心,口歌之而非出于志。人与乐判然为二,欲以动天地,格鬼神,岂不难哉?然其流已久,救之甚难。卿等宜究心于此,俾乐成而颂之,诸生得以肄习,庶几可以复古人之制。”^[3]

朱元璋思慕“古人之乐”,试图“复古人之制”,因为古乐“防民欲”“和而正”“协天地自然之气”,而后世之乐“纵民欲”“淫以夸”“出入为智巧之私”。在《明史·太祖本纪》《明史·乐志》《明会要》等文献记载中,朱元璋曾多次表达过类似意见。作为开国之君,朱元璋的主导思想和制度创设奠定了有明一代宫廷礼乐的基础,后来的帝王无不受其影响,始终不渝地倡导恢复古乐。永乐元年(1403年)九月,明成祖因“宗庙乐章未有称述”,告谕群臣说:“朕有意稽古礼文之事,尔等其博求名儒,用称朕意。”^[3]永乐十八年(1420年),北京郊庙建成,明成祖又“敕儒臣推演道德教化之意,群臣相与之乐,作为诗章,协以律吕,如古《灵台》《辟雍》《清庙》《湛露》之音,以振励风教,备一代盛典”^[4]¹⁰⁰⁸。明世宗嘉靖年间议礼改乐,亦大力复古,张鹗受诏教习乐人时明确表示“元声可得,而古乐可复”^[4]¹⁰¹¹。

为何明代帝王一心要恢复古乐呢?洪武四年(1371年),詹同、陶凯进《宴享九奏乐章》,朱元璋说过一番耐人寻味的话:“元时古乐俱废,惟淫词艳曲,更唱迭和,又使边塞之声与正音相杂。甚者以古先帝王祀典神祇,饰为队舞,谐戏殿廷,殊非所以道中和、崇治体也。今所制乐颇偕音律,有和平广大之意,自今一切流俗喧譁淫褻之乐,悉屏去之。”^[5]在朱元璋看来,代表汉人文化的古乐在元代被中断,恢复古乐就是恢复先秦以来的礼乐文化传统,继承了这一传统就是正統的代表,可以实现“崇治体”。后来嘉靖年间修订雅乐时,廖道南坚持同样的理由:“夫古乐不复于今久矣。自元入中国,胡乐盛行。我圣祖(指朱元璋)扫除洗濯,会朝清明,悉崇古雅。观诸《大明集礼》所载,昭如日星,人所共见。”^[6]在明人看来,只有恢复古乐,才能彻底在文化上涤除元代统治的痕迹,重新占据文化上的权威与正統。古乐已成为一种精神寄托,传承着民族文化的集体信

仰,人们通过对古老礼乐仪式的尊崇和向往,找到文化记忆和归属感,完成对族群的认同。

遗憾的是,直至明代结束,古乐并没有恢复,但帝王们对古乐的臆想刺激了文人对古乐的推崇。从诸多文献来看,明代各阶层的文人都希冀恢复古乐。据《明史·贝琼传》,“(贝琼)除国子助教。琼尝慨古乐不作,为《大韶赋》以见志”^[4]²⁶²⁸。吴国伦在诗中“涓旷不可作,古音日以微”^[7],表露出对“古音”的渴望。王守仁感慨“古乐不作久矣”^[8],希望“今要民俗反朴还淳,取今之戏子将妖淫词调俱去了,只取忠臣孝子故事”^[8],唤起“良知”,“然后古乐渐次可复矣”^[8]。何良俊也说:“古乐之亡久矣,虽音律亦不传。今所存者惟词曲,亦只是淫哇之声,但不可废耳。盖当天地剖判之初,气机一动,即有元声。”^[9]沈懋孝专门撰写《复古乐议》一文,主张“一切世俗姣丽、宣欲娱酒糟褻之事,悉从屏去,不使淆眩聪明。将古乐之□挽归太素元和元声,以淡中得之即虞周,和理可几而覩也”^[10]。虽然各人的表述不同,具体理路亦有所差异,但最终目标都是恢复古乐。

对于更多文人来说,他们没有留下论乐文字,却通过补写、改写或模拟乐府诗,响应朝廷对古乐的提倡。正如有研究者指出的,明代统治者对雅乐创制不太满意,“很多朝廷重臣都热衷于拟写汉乐府,应该与这种政治需求有关”^[11]。以前我们对明人拟写乐府诗的动机,一般解释为复古过程中学习汉魏古诗的需要。其实还有一个深层原因,即对汉魏时期国家祀典的向往及对古乐的崇尚。明人写过多首迎神、送神之类的乐府诗(如李梦阳《祀白鹿先生迎送神辞三首》),还仿照曹魏、吴、西晋等改辞“以代汉曲”的做法,多次拟写汉铙歌(如王绅《拟大明铙歌鼓吹曲十二首》、程敏政《大明中兴铙歌鼓吹曲》、黄佐《铙歌二十二首》、谢肇淛《拟汉铙歌十八首》、韩邦靖《铙歌鼓吹曲二十二首》、胡应麟《拟大明铙歌曲十八首》等),这些都是希望古老的仪式能够在当下再现。明人的一些诗话、词话以及曲话中,也流露出对古乐和古礼的推崇。

二、明人对汉魏古乐的想象

明人拟写乐府诗有一定的入乐愿望。比如李攀龙《塞上曲送元美》诗末注云:“送元美、寄元美诸诗,可使乐人歌之。”^[12]¹⁰²胡纘宗说自己“不知音

律,乃不量谬,拟乐府古辞若干首,皆于途次輿上,偶乘兴而写其愿学之志焉尔,力欲意在言外而能也”^[13],渴望其乐府诗“能被之管弦”^[13]。王思任写有《诏狱可罢行》《缙骑来》二篇乐府,序云:“予偶愤二事,即冲口出之,言责官守,未遑其会,辄以鄙俚歌之。”^[14]然而,古乐早已淹没失传。颜庆余曾撰文试图证明“明代古乐府诗并非全然丧失与音乐的联系”^[15],但文中所举例证多为琴曲,几乎没有汉魏乐府曲调,因此得出的结论是“明代古乐府诗所配乐曲主要属于相对独立的琴曲系统”^[15],而那些“可歌或入乐的乐府诗,其音乐层级大抵在山歌、小调之间,可歌者近于山歌,入乐者近于小调”^[15]。显然,这与汉魏乐府音乐的实际演唱相距甚远。面对古乐失传的现实,明人如何实现其入乐的愿望呢?

一种方法是继承古老的“声依永”传统。首倡复古风气的李东阳希望诗歌“必有具眼,亦必有具耳”,要能够入乐演唱。他对乐府诗入乐的设想是求之“自然之声”:

古律诗各有音节,然皆限于字数,求之不难。惟乐府长短句,初无定数,最难调叠。然亦有自然之声,古所谓“声依永”者,谓有长短之节,非徒永也。故随其长短,皆可以播之律吕,而其太长太短之无节者,则不足以为乐。今泥古诗之成声,平仄短长,句句字字,摹仿而不敢失,非惟格调有限,亦无以发人之情性。若往复讽咏,久而自有所得,得于心而发之乎声,则虽千变万化,如珠之走盘,自不越乎法度之外矣。如李太白《远别离》,杜子美《桃竹杖》,皆极其操纵,曷尝按古人声调?而和顺委曲乃如此。^[16]

在李东阳的想象中,古诗入乐是“声依永”,所以他反对那种“泥古诗之成声”的“句句字字,摹仿而不敢失”,主张“往复讽咏,久而自有所得,得于心而发之乎声”。李东阳的拟古乐府诗实践了他的这一主张,其《拟古乐府引》中明言“内取达意,外求合律”^[7]。遗憾的是,这种方法与一般吟诵没有区别,艺术性弱,操作性差,因而没有得到大家认同。

另一种方法是仿拟汉魏乐府诗的入乐痕迹和文本格式,力求形式相似,从而实现入乐目的。胡瓚宗云:“然长短疾徐清浊高下,惟协为至。协斯谐矣,谐斯永矣……苟作之既典,则宣之自协;宣之既协,则按之自谐。协乎辞,斯谐乎声;协乎调,斯谐乎容。谓汉乐府不可拟乎?”^[18]这显然受到当时词曲创作的

启发,只不过词曲有格律谱,而乐府诗没有格律谱,明人只能模仿汉魏乐府诗遗留的各种入乐痕迹以及在声辞、语言、修辞等方面的文本格式。例如,分解是汉乐府平、清、瑟三调最主要的音乐形态,传世的三调歌辞文本大多分解,明人在拟写乐府诗时,多模仿三调歌辞中的分解,像李梦阳《艳歌行》、何景明《兴隆祀丁曲》、王廷相《善哉行》《放歌行》《古东门行》《古西门行》《大单于篇》《煌煌京洛行》、边贡《双清操》、李攀龙《陌上桑》、徐猷《白头吟》《采莲曲》《秋胡行》等,都采用分解形式。又如,曹丕的《燕歌行》逐句押韵,一般认为是七言诗发展不成熟时期的产物,而李梦阳《拟燕歌行二首》(其二)与王廷陈《燕歌行》(其二)都模仿曹丕之辞逐句押韵。

由于这种方法较易操作,具体可感,因而被明人广泛使用,也最受后人诟病。钱谦益批评李攀龙《拟古乐府》因模拟过甚:“易五字而为《翁离》,易数句而为《东门行》、《战城南》。盗《思悲翁》之句,而云‘乌子五,乌母六’、《陌上桑》。窃《孔雀东南飞》之诗,而云‘西邻焦仲卿,兰芝对道隅’。影响剽贼,文义违反,拟议乎?变化乎?”^[19]周道仁写有拟古乐府诗上百首,编成《乐府》一书,《四库全书总目》谓“其诗则仍摹拟形似而已,盖乐府音节,唐人已不能考矣”^[20]。《四库全书总目》亦批评胡瓚宗《拟汉乐府》“刻舟求剑”,“于千年以外,求汉乐府之音节,不愈难而愈远乎”^{[1]1571}。

今人将此种现象多斥之为形式的机械模仿,但如果抛开价值判断,很容易看出,这正是对汉魏古乐的想象。古代的音乐和歌唱是专门之学,古代文人大多晦昧于此,即使有人通晓,也是精于理论,不屑此类“贱工之技”,何况还是古乐呢!明人对汉魏乐府音乐的认识几乎出于自己的理解与想象,在没有音乐遗存(如乐谱或传唱乐曲)的情况下,文人只能从自己擅长的文本入手,认为在形式上接近汉魏乐府文本便可入乐演唱。换言之,乐府本是口头表演艺术,进入文人圈之后,口头性只能通过文本形式体现出来,明人是以文本的形式完成了对汉乐府这一古老口头艺术的想象与建构。

三、对民间俗曲与古歌谣的学习

由于汉魏乐府曲调不传,明人只能处于对古乐的想象之中。明代宣德以后,民歌俗曲蓬勃发展,大

为流行。于是,明人便将目光转向当下的时乐。这其中的逻辑便是“今之乐犹古之乐”。李开先《西野〈春游词〉序》说:“由南词而北,由北而诗余,由诗余而唐诗,而汉乐府,而三百篇,古乐庶几乎可兴,故曰今之乐,犹古之乐也。呜呼!扩今词之真传,而复古乐之绝响,其在文明之世乎!”^[21]李开先在《市井艳词序》中曾对《锁南枝》《山坡羊》之类的俗曲评价很高。在他看来,若从俗曲以及南北曲入手,不断上溯,便可以“复古乐之绝响”。此种观念在前七子中已露端倪。李梦阳《诗集自序》中就说:“予尝聆民间音矣,其曲胡,其思淫,其声哀,其调靡靡,是金、元之乐也。”^[22]他认为当时的民间歌曲正是前朝古乐。沈德符《万历野获编》中记载了李梦阳、何景明对《锁南枝》《傍妆台》《山坡羊》等时令俗曲的喜爱,“以为可继《国风》之后”^[23]。正是在这样的观念指引下,前七子率先垂范,将拟古乐府诗创作转向民间。因为在他们看来,“真诗乃在民间”,向民间歌谣学习才符合乐府本色。黄卓越在《前七子乐府诗制作与明中期的民间化运动》一文中成功证明了在文化下移并“民间化”的背景下,前七子如何“将乐府诗书写作为践行民间化思想的最主要通衢”^[24]。

让人费解的是,前七子等拟写乐府诗的文人虽然对当下俗曲《锁南枝》《山坡羊》评价甚高,可是他们并没有静下心来拟写此类曲调,而是交给明代的曲家如金銮、刘效祖、赵南星等人去写了。他们对民间歌谣的学习,带有强烈的复古倾向。廖可斌在分析李梦阳模仿民歌民谣的作品《郭公谣》《空城雀》《欵乃歌》时指出:“他没有将它们写成自己热烈赞赏过的《锁南枝》《山坡羊》那种新兴民间歌谣的形式,而是把它们打扮得古装古貌,写成属于古典诗歌范围内的汉乐府形式。”^[25]李梦阳的另一些仿民歌、仿谣谚的作品亦是如此,如其《豆莖行》“似故谣谚,俚质生硬处,正不易到”^{[12]50}。故李东阳《空同诗选题词》中称赞说:“乐府学汉魏似童谣者又绝胜。”^[26]明代其他诗人仿拟民歌、民谣时,也很少学习当下俗曲,而是直指汉魏乃至先秦时期的古歌谣,像刘基的《吴歌》《江南曲》、张羽的《驿船谣》、王廷相的《赭袍将军谣》、谢铎的《卖屋谣》《撤屋谣》、徐祯卿的《杂谣》、袁宏道的《徽谣戏柬陈正甫》、边贡的《运夫谣送方文玉督运》等都是如此。还有人补写过先秦乐歌,如李梦阳的《风雅什》、王廷相的《古歌体》等及大量的琴操作品。

正是在明人关注民间歌谣的过程中,出自民间的汉乐府诗走向经典化。胡应麟《诗薮·内编》卷六云:“汉乐府杂诗……矢口成言,绝无文饰,故浑朴真至,独擅古今。”^[27]汉乐府质朴天然,真实至诚,因而能“独擅古今”,更是学习模拟的绝佳对象。而且,“乐府”所指涵的作品边界也突破了南朝郭茂倩《乐府诗集》的范围而有所扩大,古歌谣尤其是先秦的古歌谣被纳入其中。何景明《古乐府》曾专门搜集先秦两汉的民间歌诗,梅鼎祚编《古乐苑》前两卷就收录了先秦古歌。明代众多诗话、笔记中亦将先秦古歌视为乐府,如钱希言《戏瑕》中批评张萱《诗叶管弦》说:“张氏又谓《离骚》废而乐府继之,不知未有《离骚》,先有乐府,其来久矣。桐峰梓瑟,昉自穷桑。《卿云》《南薰》起于虞代,穆王之《白云》《黄竹》,尼父之《梁木》《猗兰》,是皆在《铙歌十八曲》前也。何谓继骚而作耶?”^[28]受此影响,明代杨慎、杜文澜等专门编有古歌谣彙集。这就使明代的乐府诗创作出现一种有趣的现象,文人虽然具有入乐愿望,却放弃当下鲜活的世俗音乐,在一种对古乐的想象场域中试图接续古老的民间歌谣传统。那些既写乐府又作曲的文人如康海、王世贞、李开先等,他们的乐府诗拟写与剧曲创作泾渭分明,二者之间几乎没有多少关联,其原因正在于此。

四、在拟写中寻求乐府诗古题的“本义”

钱谦益批评李攀龙的乐府诗说:“又魏祖时乐府但取叶律,不复赋题,今声既不传,却又依样葫芦,全不赋题,如于麟所拟《上留田》之类,将安属也?”^[29]这里概括出两种拟写乐府诗的方式,一是“叶律”,魏氏三祖在汉乐府曲调流传的情形下,模拟歌辞形式以便于配乐演唱;二是“赋题”,当曲调不传时,只能赋写题意,即古题“本义”。至明代,乐府曲调不传,钱氏认为乐府诗应以赋写古题“本义”为上,而不是仅仅停留在古乐的想象之中。对于明人而言,这不失为一种行之有效的拟写路径,既符合复古的语境,又可以在文学层面上发挥文人的优势。明人已经意识到这一点。弘治年间李东阳在《拟古乐府引》中就感慨乐府诗的写作虽“作者代出,然或重袭故常,无复本义,支离散漫,莫知适归”^[17]。正德年间,朱承爵《存余堂诗话》中明确说:

古乐府命题,俱有主意,后之作者,直当因其

事用其题始得。往往借名,不求其原,则失之矣。如刘猛李余辈,赋《出门行》不言离别,《将进酒》乃叙列女事,至于太白名家,亦不能免此病。郑樵作《乐略》叙云:“然使得其声,则义之同异又不足道。”樵谬矣。彼知铙歌二十二曲中有《朱鹭曲》,由汉有朱鹭之祥,因而为诗,作者必因纪祥瑞,始可用《朱鹭》之曲。《相和歌》三十曲内有《东门行》,乃士有贫行,不安其居,拔剑将去,妻子牵衣留之,愿同铺糜,不求富贵。作者必因士负节气未伸者,始可代妇人语,作《东门行》沮之。余不尽述,各以类推之可也。^[30]

朱氏希望乐府诗的拟写能够“求其原”,不要像中唐刘猛、李余等人,拟写《出门行》不言离别,拟写《将进酒》反而“叙列女事”。他批评了北宋郑樵“重声不重义”的观念,并举例《朱鹭》一曲应“纪祥瑞”,而不是像南北朝及唐代文人的拟辞那样歌咏朱鹭之鸟。从明人拟写的大量古题乐府诗来看,大多是重视“本义”的,能够遵循原先的母题与本事。比如,《雁门太守行》一题,原本赞颂洛阳令王涣能安民除害,前人之辞多“备言边城征战之思”^[31],唐代李贺拟辞虽为经典之作,但亦写战事,歌颂将士们的英雄气概。明代李梦阳所拟《雁门太守行》恢复了“本义”,颂美太守之功,因而被杨慎称赞为“神似古乐府,魏晋以下,绝无仅有”^[32]。

然而,何为乐府诗的“本义”?明人又为何要寻求乐府古题“本义”呢?我们知道,早期乐府诗皆“缘事而发”,“事”即是乐府诗之“本义”。遗憾的是,乐府诗的“本义”并没有被任何一部文献所记录,似乎也没有得到人们的普遍认同。后来西晋崔豹的《古今注》、梁代沈约的《宋书·乐志》及唐代吴兢的《乐府古题要解》、郗昂的《乐府古今题解》、刘餗的《乐府解题》等都对乐府诗的“本义”进行过索解。这些观点虽然未必尽信,但为南北朝及唐代文人拟写乐府诗提供了依据,指引并规约这一时期的乐府诗创作。乐府诗发展过程中出现过两次波折:第一次是齐梁文人放弃乐府诗“本义”而“据题为之”^[31],即专门赋写曲名的题面意思^④。《蔡宽夫诗话》批评说:“齐梁以来,文人喜为乐府辞,然沿袭之久,往往失其命题本意。《乌将八九子》但咏乌,《雉朝飞》但咏雉,《鸡鸣高树巅》但咏鸡,大抵类此。”^[33]第二次是元稹、白居易对古乐府的颠覆^[34],元稹在《乐府古题序》中自言“虽用古题,全

无古义”^[35],于是便出现了朱承爵所反对的“若《出门行》不言离别、《将进酒》特书列女”之类的情况。

面对乐府诗演进史上对“本义”的背离,明代文人决定直指汉魏,从本源上寻求乐府诗的“本义”,从而实现“复元古”的目标。所以,反对复古模拟的袁宏道也写了《拟古乐府》十首,并在序中说:“乐府之不相袭也,自魏、晋已然。今之作者无异拾唾,使李、杜、元、白见之,不知何等呵笑也。舟中无事,漫拟数篇,词虽不工,庶不失作者之意。”^[36]“作者之意”即乐府诗的“本义”。嘉靖年间,徐献忠专门编录《乐府原》一书,目的正在于“原汉人乐府辞,并后代之撰之异于汉人者,以昭世变也”^[37]。他对汉魏乐府诗的题旨、曲调及创作背景进行仔细考辨,试图还原其“本义”,为时人创作乐府诗提供依据。

五、对新乐府与咏史乐府诗传统的继承

明人拟写乐府诗,除接受汉魏古题乐府诗的传统外,还有另外两个传统,即唐代元稹、白居易等人开创的新乐府传统,以及由元代杨维桢开创的咏史乐府诗传统。明人并不是一味拟古,他们对自创新题的乐府诗评价甚高,王世贞曾说:“少陵杜氏乃能即事而命题,此千古卓识也。”^[38]⁷³元、白新乐府继承杜甫乐府,其本质特点是用新题,写时事,不以是否入乐为衡量标准^[39]。杨氏的咏史乐府诗也用新题,不入乐,可视作对元白新乐府传统的进一步发扬,只不过在题材上偏向咏史,力求“以史为戒”。

明代初期对杨维桢咏史乐府诗评价甚高,很多人追随并学习杨氏乐府诗,其中李东阳创作了101首咏史乐府诗。他在《拟古乐府引》中明言是继承杨氏,具体的创作方式是“间取史册所载忠臣义士、幽人贞妇奇纵异事,触之目而感之乎心,喜愕忧惧愤懑无聊不平之气,或因人命题,或缘事立义,托诸韵语,各为篇什,长短丰约,惟其所止,徐疾高下,随报会而为之”^[17],即从史籍中取材,“因人命题,或缘事立义”^[17],形式长短不拘。李东阳在弘治、正德年间为文坛执牛耳者,他的做法影响了一批人,咏史乐府诗因而在明代中后期颇为流行。李梦阳《拟古乐府》、何荆玉《拟古乐府》、胡纘宗《拟西涯古乐府》、顾不盈《和拟古乐府》、狄冲《拟李东阳乐府一百二首》、黄淳耀《咏史乐府》等都是咏史乐府诗。这些乐府诗自命新题,撷取史实,托古抒怀,反映出

明代文人对历史与现实的看法。如黄淳耀的《易水行》,诗题下有序云:“诮荆轲也,轲欲生劫秦王,得约契以报太子,谬矣。”^[40]谴责荆轲刺秦王的行为,主张顺应时势,与前人咏荆轲的诗截然不同,表现出可贵的大一统思想。

明代的咏史乐府诗也遭到一些人反对,主要是议论过多,破坏了诗歌的含蓄性,同时又不写时事,扬弃了乐府诗“感于哀乐”、书写当下的精神。在明人的新乐府创作中,更多的是对元、白新乐府的继承,尤其在诗歌中强调讽喻作用。据《明史·乐志》记载,明太祖命儒臣改易祭祀乐章时,就告谕礼臣“一切谀词艳曲,皆弃不取”^{[4]1507},因而儒臣所撰回銮乐歌《神降祥》《酣酒》《色荒》等“皆寓讽谏之意”^{[4]1507}。明代文人具有很强的社会责任感,常以敢言直谏立身,因而所写新乐府诗关注时事,极尽讽喻之能事。元末明初高启的《养蚕词》《牧牛词》、张羽的《贾客乐》《温泉宫行》《咸阳宫行》等都是讽喻现实。李梦阳的《士兵行》讽喻赣州之乱,诗序云:“赣州贼作乱,都御史陈金奏调广西狼兵征之,《士兵行》所由作也。”^{[41]50}他的《招安歌》《贼逃歌》《叫天歌》《愍灾歌》等都是反映现实之作。何景明的《直路行》、王九思的《卖儿行》、黄哲的《河浑浑》亦是反映时事。王世贞《过长平作长平行》,《明诗别裁集》卷八注云:“使穷兵黩武者知戒。”^{[41]105}他还写有《乐府变》组诗,序云:“时时闻北来事,意不能自己。偶有所纪,被之古声,以附于寺人漆妇之末。”^{[38]19}后来刘城仿作《乐府变》九章,陈子龙作《新乐府》六首,都是揭示明末社会的弊端。

明代文禁繁多,帝王对文人挟制甚严,故一般徒诗较少书写现实,大多以歌功颂德为务,以至于台阁体盛行一时。乐府诗本是政治与诗教合流的结果,要实现“观风俗,知得失”的社会功能,经元、白改造后,它更成为一种书写时事、讽喻现实的诗类。明人继承和发扬了乐府诗的这一特质,将其作为反映社会、抨击现实的利器,有力地增强了明诗的现实主义色彩。

六、明代乐府诗创作的个性化

与一般徒诗的私我化书写不同,乐府诗往往偏向公共话语。因为它经常书写祭祀、征戍、爱情、风俗等大众化题材,抒发普泛情感,我们很难从乐府诗

本身判断出任何关于写作时间、地点、创作动机之类的个人信息。在汉唐乐府诗中,这一特点十分明显,导致后人很难对其进行编年。到了明代,这种情况发生了一些变化,乐府诗表现出个性化写作的倾向。

第一,附加标题。乐府诗题目简短,以二字题、三字题最为常见。明人创作乐府诗时,常常在古题后面再附加一个标题,如何景明的《陇头流水歌三叠送刘远夫行》《短歌行赠贾西谷》《苦热行简问陶良伯》,王九思的《秋夜离歌赠王明叔》,徐祯卿的《陇头流水歌三叠代内作》,边贡的《君马黄赠祝仁甫》《唐夫人操为都玄敬祖母作》《车遥遥送钱伯川临税河西》《洛阳道送刘少府》《病妇行为恠功甫悼亡》,刘昂的《河中之水歌寄刘子雍程伯羽同赋》《紫骝马寄朱士正》,皇甫汸的《从军行寄赠杨用修》,童轩的《燕歌行赠徐七遵海》等。题目中附加的标题,使诗歌有了明确指向,读者可以知晓该诗的创作信息。附加标题的这些乐府诗,大多是作为应酬之用,在创作过程中经常以古题作为引子,或在前面叙写古题,后面表达酬赠之意,完全是私我化表述。

第二,加入序言。有些乐府诗加入题记,类似于《诗经》中的小序,使乐府诗的主题更加明晰。如刘基的《楚妃叹》后有“刺奇后”,《梁甫吟》后有“送郑希道入京”,《望远行》后有“俟后舟不至作”。也有些乐府诗加入序言,如罗颀《从军行八首》题下序云:“正统十四年,瓯闽皆叛,里中有从南讨者归,言其事,颀因感夫军中苦乐,援笔写其道路之思,作《从军》诗。”^[42]序言清楚交代了这组诗的写作背景与主题,让我们意识到该诗与以前那种泛写从军征戍的《从军行》完全不同。序言的加入,改变了乐府诗重复泛写、比兴之意微茫难求的情形,给后世留下一个清晰明白的文本。

第三,固守形式。近体诗在唐代成熟后,逐渐成为诗坛主流。乐府诗在唐代之前就已奠定诗体规范,因而与近体诗有意保持一定的距离。在明代,以五七言古、近体为主的诗歌分类体系渐趋成熟,乐府诗在这一分类体系中处于相当尴尬的地位,不再像汉唐时期一样能够独立成类,面临着失去诗体独立性,被五七言古、近体体系重新编排的境遇。明人有意固守乐府诗的传统形式,一方面与近体诗尤其是律诗背道而驰,即使一些在唐代被律化的题目(如《折杨柳》《长门怨》),也转用古诗自由体;另一方面,较多采用歌行体式,尤其是新乐府诗,更喜欢采

用自由灵活的歌行体。熊明遇说：“(弇州)作《乐府变》，自谓杜陵遗诀，以备一代采择，甚盛心哉……乃后之作乐府者滥觞，将时事直叙其体，则近日歌行而题曰古乐府可乎哉。”^[43]乐府诗之所以没有伴随着诗歌发展的整体趋势而进一步整饬化，原因正在于前文所言的古乐想象，为入乐而作形式上的准备。

第四，风格多样。乐府诗作为一种较为独特的诗体，在题旨方面具有很强的传承性，在形式方面固守传统，很容易出现千篇一律、同质重复的情形。但是，在重视模拟的明代，各个作家试图有所变化和创新，努力追求多元化的风格。清人汪端《明三十家诗选·凡例》云：

乐府之体，语近情深，含蓄微婉，不必模范汉魏而始谓之复古也。就明代论之，刘文成都伊善感，款款欲绝，《离骚》之苗裔也。高青邱清华朗润，秀骨天成，唐人之胜境也。何大复源于汉魏开宝，而能自抒妙绪。徐昌谷六朝风度，娴雅绝伦。谢茂秦小乐府最为擅场，闺情边塞，不减王少伯、李君虞之作。凡此数家，自当为乐府正宗。而李西涯之咏史，王凤洲之叙事，陆桴亭之激扬忠孝，则皆变体之正也。^[44]

这里提及的刘基、高启、何景明、徐祯卿、谢榛、李东阳等人，都是明代乐府诗创作的大家。他们的乐府诗取法源头不一，但各具明显的风格特色，如刘基的乐府诗源自楚骚，沉郁顿挫；高启、谢榛的乐府诗直逼唐人，清秀灵动；徐祯卿的乐府诗学习六朝，雅致藻丽……除汪端提及的这些作家外，明代胡奎、周巽、李梦阳、薛蕙等人的乐府诗也别具特色。换言之，明人乐府诗创作百花争艳，不比唐人乐府逊色。

余 论

明代乐府诗是一个独特存在，在当下“乐府学”如火如荼的学术语境中，纠结其优劣的评价显然无济于事，重要的是转换思路，既要有历史意识，又要有通变观念。任何一批文本的产生，都有着特定的必然性。我们研究这些文本，要把它置于历史发展的长河中。乐府诗本来就强调继承，也就是“复古”的一面，否则它早已失去自身的独特性而与一般徒诗为伍了，但同时也要有所“新变”，否则就不能体现出发展与个性。乐府诗的演进，就是在“复古”与“新变”之间相互制衡，其成就也取决于二者制衡后

的张力与跃升。

明代文化始终沉浸在复古之中。朝廷中恢复古乐在任何一代都发生过，但都没有明人执着。在明代恢复古乐自然已不可能，但明人似乎并不愿意承认这一点，仍然投入大量精力拟写古乐府。他们处在一种对古乐的想象之中，怀抱着入乐的愿望，其乐府诗创作在形式上机械模仿。在这种尴尬的局面下，乐府诗不得不放弃歌辞传统，脱离音乐而进入文学层面，这样文人就能以自己的擅长和优势，进一步发扬和提升乐府诗的文学性。比如，在古题乐府诗的拟写过程中，努力寻求古题“本义”，以便更加接近历史真实；在新题乐府诗创作中，继承元、白新乐府传统和杨维桢咏史乐府诗的传统，加强讽喻，突显乐府诗批判现实的社会功用；为了改变共体千篇、陈陈相因的弊端，明人在乐府诗创作中通过附加题目、加入序言、固守形式和追求多元风格等，实现个性化写作，出现精彩纷呈的局面。

我们不能仅从纯文学或作家文学的视角去观察和研究明代乐府诗，而应把它放在乐文化的视野中进行解读与阐释。我们接下来的任务是对乐府诗史的描述重新建立一个叙述框架，因为乐府诗是礼乐文化的文本呈现，承载着汉文化的意脉，是中华民族绵延不绝的精神史。只有把汉乐府、唐乐府、宋乐府、明乐府和清乐府放置在这个统绪中，才可能有新的认识和开拓。

注释

①蒋鹏举：《论明代乐府诗的价值》，《陕西师范大学学报》2005年第3期。②参见王辉斌：《唐后乐府诗史》，黄山书社2010年版，第269—312页；孙尚勇：《乐府通论》，中华书局2020年版，第601—697页。③代表性论文有司马周：《若无新变不能代雄——论李东阳〈拟古乐府〉诗的艺术创新》，《苏州大学学报》2004年第2期；郭瑞林：《不拘旧套，另创新格——论李东阳的乐府诗》，《中国韵文学刊》2006年第1期；杨海波：《论李梦阳的乐府诗》，《颍风论丛》2015年，第140—156页；贾飞：《论王世贞的乐府诗及其“乐府变”的历史地位》，《江苏师范大学学报》2017年第2期；王立增：《拟形与再造——论吴国伦的乐府诗》，《石家庄学院学报》2018年第5期。④钱志熙：《齐梁拟乐府诗赋题法初探——兼论乐府诗写作方法之流变》（《北京大学学报》1995年第4期）一文中将这种方法称为“赋题法”，即“采用专就古题曲名的题面之意来赋写的做法，抛弃了旧篇章及旧的题材和主题”。

参考文献

- [1] 永瑢等. 四库全书总目[M]. 北京: 中华书局, 1965.
[2] 毛佩琦. 明代音乐的复古及其失败[J]. 史学月刊, 1989(5): 35.
[3] 龙文彬. 明会要: 上册[M]. 北京: 中华书局, 1956: 359.

- [4] 张廷玉. 明史[M]. 北京: 中华书局, 1974.
- [5] 宋濂. 洪武圣政记[M]//丛书集成初编;第 3959 册. 北京: 中华书局, 1991: 11.
- [6] 张萱. 西园闻见录·礼部·乐律后: 卷 51[M]. 吴丰培, 整理. 北京: 全国图书馆文献缩微复制中心, 1996: 1047.
- [7] 吴国伦. 甌甌洞稿[M]//续修四库全书;第 1350 册. 上海: 上海古籍出版社, 2002: 106.
- [8] 王守仁. 王阳明全集[M]. 吴光等, 编校. 上海: 上海古籍出版社, 2011: 128.
- [9] 何良俊. 四友斋丛说[M]. 北京: 中华书局, 1959: 336.
- [10] 黄宗羲. 明文海;第 1 册[M]. 北京: 中华书局, 1987: 705-706.
- [11] 徐莹. 明代诗学中的汉乐府批评[D]. 海口: 海南师范大学, 2013: 2.
- [12] 沈德潜. 明诗别裁集[M]. 石家庄: 河北人民出版社, 1997.
- [13] 胡纘宗. 鸟鼠山人小集[M]//四库全书存目丛书;第 62 册. 济南: 齐鲁书社, 1997: 465.
- [14] 王思任. 文饭小品[M]. 蒋金德, 点校. 长沙: 岳麓书社, 1989: 110.
- [15] 颜庆余. 明代古乐府诗的音乐性问题[J]. 乐府学, 2010(5): 295.
- [16] 李庆立. 怀麓堂诗话校释[M]. 北京: 人民文学出版社, 2009: 210.
- [17] 李东阳. 李东阳集;第 1 卷[M]. 周寅宾, 钱振民, 校点. 长沙: 岳麓书社, 1984: 1.
- [18] 胡纘宗. 拟汉乐府: 序[M]//四库全书存目丛书;第 62 册. 济南: 齐鲁书社, 1997: 531-532.
- [19] 钱谦益. 列朝诗集小传: 丁集上[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1983: 428.
- [20] 周道仁. 乐府[M]//四库全书存目丛书;第 195 册. 济南: 齐鲁书社, 1997: 343.
- [21] 李开先. 李开先全集;上册[M]. 卜键, 笺校. 上海: 上海古籍出版社, 2014: 597.
- [22] 李梦阳. 李空同全集;卷 50[M]. 万历浙江思山堂本.
- [23] 沈德符. 万历野获编;中册[M]. 北京: 中华书局, 1959: 647.
- [24] 黄卓越. 前七子乐府诗制作与明中期的民间化运动[J]. 中国文化研究, 2003 年(3): 31.
- [25] 廖可斌. 明代文学复古运动研究[M]. 北京: 商务印书馆, 2008: 454.
- [26] 王文才, 张锡厚. 升庵著述序跋: 下卷[M]. 昆明: 云南人民出版社, 1985: 274.
- [27] 胡应麟. 诗薮[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1979: 105-106.
- [28] 钱希言. 戏瑕: 卷 1[M]//续修四库全书;第 1143 册. 上海: 上海古籍出版社, 2002: 549.
- [29] 钱谦益. 列朝诗集;下[M]. 上海: 生活·读书·新知三联书店, 1989: 446.
- [30] 何文焕. 历代诗话;下册[M]. 北京: 中华书局, 1982: 786.
- [31] 郭茂倩. 乐府诗集[M]. 北京: 中华书局, 1979: 574.
- [32] 朱彝尊. 明诗综[M]//景印文渊阁四库全书;第 1459 册. 台北: 台湾商务印书馆, 1986: 738.
- [33] 郭绍虞. 宋诗话辑佚;下册[M]. 北京: 中华书局, 1980: 379.
- [34] 吴相洲, 张桂芳. 论元白对古乐府传统的颠覆[J]. 文学评论, 2001(1): 40.
- [35] 元稹. 元稹集;上册[M]. 北京: 中华书局, 1982: 255.
- [36] 袁宏道. 袁宏道集笺注[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2008: 577.
- [37] 徐献忠. 乐府原序[M]//四库全书存目丛书;第 303 册. 济南: 齐鲁书社, 1997: 729.
- [38] 王世贞. 弇州山人四部续稿[M]//景印文渊阁四库全书;第 1282 册. 台北: 台湾商务印书馆, 1986.
- [39] 游国恩等. 中国文学史;第 2 册[M]. 北京: 人民文学出版社, 2002: 136.
- [40] 陶庵. 陶庵全集[M]//景印文渊阁四库全书;第 1297 册. 台湾: 台湾商务印书馆, 1986: 751.
- [41] 沈德潜. 明诗别裁集[M]. 石家庄: 河北人民出版社, 1997.
- [42] 钱谦益. 列朝诗集;上[M]. 上海: 生活·读书·新知三联书店, 1989: 272.
- [43] 熊明遇. 文直行书诗;卷 1[M]//四库禁毁书丛刊;第 106 册. 北京: 北京出版社, 1998: 45.
- [44] 施淑仪. 清代闺阁诗人略[M]. 上海: 上海书店出版社, 1987: 432-433.

The Imagination of Ancient Music and the Presentation of Literature: The Restoration and Change of the Yuefu Poetry of the Ming Dynasty

Wang Lizeng

Abstract: People don't think highly of the Yuefu poetry of the Ming Dynasty, generally regarding it as a "literary plagiarism" at the literary level. Actually, in the early days of the Ming Dynasty, people strongly advocated ancient music. In this context, literati attempted to renew the ancient music in the Han and Wei Dynasties by writing Yuefu poetry. People formed the imagination of ancient music through formal similarity of poetry, at the same time, they also turned their attention to the folk music, but ultimately they got nutrition from ancient ballads. During the creation of Yuefu poetry in the Ming Dynasty, people tried to find "the original meaning" of the ancient Yuefu poetry, and inherited the tradition of Yuan Bai's Neo-yuefu poetry and Yuefu poetry in history, strengthened the irony, adopted the ways of changing topics, adding prefaces, creating informal forms and diverse styles to make the individuation of Yuefu poetry. All these indicate that Yuefu poetry in the Ming Dynasty was completely separated from the system of songs and lyrics, and its literariness was further enhanced.

Key words: Yuefu poetry of the Ming Dynasty; the imagination of the ancient music; the presentation of literature

责任编辑: 采薇