

盛唐音乐文化与元德秀的歌辞创作及其贡献

柏红秀

内容提要 元德秀在唐代极富文学影响力,但学界对他研究极其薄弱,这与他文学作品存世寥寥有关。基于中国古代诗与乐、诗与歌的密切联系,将他的歌辞活动放入盛唐音乐文化中来考察可以揭示其诗史贡献。盛唐音乐繁荣带来了歌辞需求的增大,但这种繁荣主要限于上层社会及京城附近,此时文人与歌辞创作相去甚远。在雅乐渐衰俗乐活跃的情况下,拥有极高影响力的元德秀倾力于歌辞创作,倡导通过作品的社会内容而非语言表达等形式技巧来传达对百姓的真情实感,不但带动了唐代文人参与歌辞创作,还为他们的歌辞创作提供了高雅的范式,元结和白居易的诗歌创作明显受他影响。故考察新乐府运动时,可以将元德秀视为先驱之一。

关键词 元德秀 盛唐音乐文化 元结 白居易 新乐府运动

柏红秀,扬州大学新闻与传媒学院教授 225009

一、元德秀在文坛上的巨大影响力及研究的严重缺乏

元德秀是盛唐时人,开元二十一年中进士,任过鲁山令等官职,执政清廉,天宝十三年因饥饿而卒,享年五十九岁。唐代范摅《云溪友议》“琅琊忤”条载他考中进士后得到过唐玄宗的接见,曾作诗描述过此事。唐代郑处诲《明皇杂录》卷下载他授职之初,参与朝廷组织的大酺活动,创作的歌辞受到了唐玄宗的嘉奖,自此声名鹊起。当时很多的名士才俊与他结为师友或师生,五代王定保《唐摭言》卷七“知己”：“广平程休士美,端重寡言;河间邢宇深明,操持不苟;宇弟宙次宗,和而不流;南阳张茂之季丰,守道而能断;赵郡李萼伯高,含大雅之素;萼族子丹叔南,诚庄而文;丹族子惟岳谋道,沈远廉静;梁国乔泽德源,昂昂有古风;宏农杨拯士扶,敏而安道;清河房垂翼明,志而好古;河东柳识方明,遐旷而才:是皆慕元者也。”^[1]他去世以后,李华给他写墓志铭,其他名士也积极参预,此事成为当时的社会盛

本文为国家社科基金项目“音乐雅俗流变与中唐诗歌研究”(14BZW177)、江苏省“青蓝工程”中青年学术带头人、江苏高校哲学社会科学优秀创新团队“戏剧综合研究与文化生态建设”(2017ZSTD013)阶段性成果。

[1]丁如明,李宗为,李学颖等:《唐五代笔记小说大观》(下册),上海古籍出版社2000年版,第1640页。

事。“(李)华尝为《鲁山令元德秀墓碑》，颜真卿书，李阳冰篆额，后人争模写之，号为‘四绝碑’。”^[1]可见，元德秀在唐代极富影响力。

人们一般会将这种社会影响力归因于他的德行。如《新唐书》将他放入“卓行”中记述；中唐名臣房琯和苏源明对他的赞誉似乎也基于此，五代王定保《唐摭言》卷七“知己”：“若太尉房公，可谓名卿矣；每见鲁山，即终日叹息，谓余曰：‘见紫芝眉宇，使人名利之心尽矣！’若司业苏公，可谓贤人矣，每谓当时名士曰：‘仆不幸生于衰俗，所不耻者，识元紫芝’。”^[2]实际上，它亦与元德秀非凡的文学才华相关。李华给他写墓志铭时，将“才”和“行”并提，《元鲁山墓碣铭(并序)》：“以才行第一，进士登科”^[3]；皮日休《七爱诗·元鲁山(德秀)》也曾如此赞誉，“吾无鲁山道，空有鲁山辞”^[4]；权德舆《醉后戏赠苏九偁》题注中言及友人“常好读元鲁山文”，劝友人要更多地阅读元德秀的文章，“劝君莫问长安路，且读鲁山《于菀于》”^[5]。《旧唐书》就是将他归在“文苑”中记述。即便《新唐书》将他归入“卓行”一类，也是十分看重他的文学才华。《新唐书·卓行·元德秀》：“德秀善文辞，作《蹇士赋》以自况”^[6]。与他结交的社会名流，不少就是文坛健将。除了曾撰写过《三贤论》和《鲁山令元德秀墓碑》来赞誉他的李华以外，古文运动的另一位领军人物萧颖士，也是“尝兄事元德秀”^[7]；再如大名士柳识，“浑母兄识，笃意文章，有重名于开元、天宝间，与萧颖士、元德秀、刘迅相亚”^[8]；刘方平，“二十工词赋，与元鲁山交善……工诗，多悠远之思，陶写性灵，默会风雅，故能脱略世故，超然物外。区区斗筲，何足以系刘先生哉！有集今传”^[9]；再如元结等，“结少不羈，十七乃折节向学，事元德秀”^[10]。唐代很多文人撰文赞誉过他，除了前面提及的李华、权德舆等人以外，中唐孟郊有《吊元鲁山》十首和《寄义兴小女子》，白居易有《题座隅》，晚唐皮日休有《七爱诗·元鲁山(德秀)》等。

鉴于拥有非凡文学才华的元德秀在唐代文坛上的巨大影响力，我们研究唐代文学时当然不应该忽略他。然而事实却恰恰相反。据笔者不完全统计，目前关于元德秀的研究论文仅四篇^[11]。且在这四篇论文中，石随欣《鲁山文史系列之五——一代贤令元德秀》和李学乾《元德秀与鲁山琴台》仅属于一般性的地方历史名人介绍。虽然黄大宏、张晓芝的《唐人元德秀仕履考——兼及〈资治通鉴〉系年和萧颖士生平问题》对元德秀的生平作了相对细致的考证，但考证的目的却是为了研究萧颖士。对元德秀考察较广的仅魏明安《〈于菀歌〉并未传世难以具论其风格》一文，也只是对赵昌平先生《唐诗演进规律性刍议》一文中的一个小观点提出了质疑^[12]，旨在要弄清“元德秀算不算儒学大师”以及“元德秀这类补拙之甚的《于菀于》歌辞可不可以见”这两个问题。所以从严格意义上来说，至今还没有学者将元德秀作为独立的研究对象来考察他在唐代文学史上的贡献。这显然是唐代文学研究的大遗憾。

出现这种现状的原因不外乎二：一是元德秀作品留存甚少。李华在《元鲁山墓碣铭(并序)》中提到了他的六篇文章，“所著文章，根元极则《道演》，寄情性则《于菀于》，思善人则《礼咏》，多能而深则

[1][8][后晋]刘昫等：《旧唐书》，[北京]中华书局1997年版，第190卷下第5048页，第127卷第3555页。

[2]丁如明、李宗为、李学颖等：《唐五代笔记小说大观》(下册)，上海古籍出版社2000年版，第1639-1640页。

[3][清]董诰等：《全唐文》，[太原]山西教育出版社2002年版，第320卷第1932页。

[4][5][清]彭定求等：《全唐诗》，[北京]中华书局1999年版，第608卷第7073页，第322卷第3632页。

[6][7][10][宋]欧阳修、宋祁等：《新唐书》，[北京]中华书局1986年版，第194卷第5564页，第202卷第5769页，第143卷第4682页。

[9][元]辛文房：《唐才子传》，[上海]古典文学出版社1957年版，第3卷第589页。

[11]黄大宏、张晓芝：《唐人元德秀仕履考——兼及〈资治通鉴〉系年和萧颖士生平问题》，[长春]《古籍整理研究学刊》2014年第3期；石随欣：《鲁山文史系列之五——一代贤令元德秀》，[郑州]《协商论坛》2018年第8期；李学乾：《元德秀与鲁山琴台》，[郑州]《中州今古》2002年第3期；魏明安：《〈于菀歌〉并未传世难以具论其风格》，《兰州大学》1990年第2期。

[12]赵昌平：《唐诗演进规律性刍议》，[北京]《文学遗产》1987年6期。

《广吴公子观乐》，旷达而妙则《现题》，穷于性命则《蹇士赋》，可谓与古同辙、自为名家者也”^[1]；在《三贤论》中又提及一篇，“以为王者作乐崇德，殷荐上帝，以配祖考，天人之极致也。而词章不称，是无乐也，于是作《破阵乐词》”^[2]。然则这七篇作品却仅有篇名传世而无具体的内容留存。据笔者检索，元德秀的作品得以完整传世的，除了前文《云溪友议》里记载的一首自作诗以外，仅有《归隐》诗一篇。二是与研究方法的保守陈旧有关。传统的文学研究主要依赖于文学作品，学者们习惯以文本为中心展开考察，要么作文本内部的深入分析，要么将文本与外部的社会文化思潮等结合起来做交叉研究。所以一旦发现文本缺少，有些学者便会心生畏难情绪，觉得研究难以进行终而选择放弃。

其实，在文本缺乏的情况下，研究者若能深入了解文学家所处的时代文化生态背景，全面知晓当时文学发展的态势，仍然是可以对关键性人物的文学活动作出评价的。下文便是这种动态的综合研究方法的尝试，即将元德秀置于盛唐音乐文化活动中，考察当时的诗和乐、文人和歌辞创作的关系，从而阐述元德秀倾力于歌辞创作的意义及影响，揭示出他的诗史贡献。

二、盛唐音乐文化特点及士人与歌辞创作的关系

笔者在梳理有关元德秀史料时发现，在为数不多的记载中，竟然有四则材料涉及他的音乐活动。一是反复言及他喜好弹琴。其《归隐》有：“家无仆妾饥忘爨，自有琴书兴不阑”^[3]；李华《元鲁山墓碣铭（并序）》亦载“时属歉岁，涉旬无烟，弹琴读书，不改其乐”^[4]；《旧唐书·文苑传下·元德秀》有云：“岁属饥歉，庖厨不爨，而弹琴读书，怡然自得。……琴觞之余，间以文咏，率情而书，语无雕刻。”^[5]他去世以后，当地的人为了悼念他，在大中八年还筑成元鲁山琴台，县令宋整还提笔作文记载了这一文化盛事^[6]。二是记载他以春秋时期吴国季札至鲁国听周代音乐这一历史事件为素材，创作过文学作品，此作品甚为时人所重。如李华在《元鲁山墓碣铭（并序）》赞道：“所著文章……多能而深则《广吴公子观乐》……可谓与古同辙、自为名家者也”^[7]；《旧唐书》所载与李华的有些出入，《旧唐书·文苑传下·元德秀》：“所著《季子听乐论》、《蹇士赋》，为高人所称。”^[8]这两处记载中的作品名称不一致，极有可能是同一篇文章。三是他创作了《于焉于》歌辞。此事首载于《明皇杂录》，当时朝廷在东都五凤楼下大酺。作为地方府县的官员，他被要求率队参加。唐代郑处海《明皇杂录》卷下：“时元鲁山遣乐工数十人，联袂歌《于焉》。《于焉》，鲁山之文也。”^[9]据《资治通鉴》载，此歌名为《于焉于》，创作于开元二十三年^[10]。四是他创作了《破阵乐》歌辞，此事最早见载于李华撰写的《三贤论》，详见前面的引文^[11]。

众所周知，元德秀是一位坚守并践行儒家思想的杰出士人。在儒家思想中，诗和歌被视为乐的重要构成，《尚书·虞书·舜典》：“命汝典乐……诗言志，歌永言，声依永，律和声。”^[12]其中诗与歌的关系又极密，诗是志的言说，歌是长言，两者均与志相关，《礼记·乐记》：“故歌之为言也，长言之也”^[13]。最初的诗都是可以歌的，《墨子·公孟》：“诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百”^[14]。虽然自汉代始脱离

[1][2][4][7][11]〔清〕董诰等：《全唐文》，〔太原〕山西教育出版社2002年版，第320卷第1932页，第317卷第1913页，第320卷第1932页，第320卷第1913页，第320卷第1932页。

[3]〔清〕彭定求等：《全唐诗》，〔北京〕中华书局1999年版，《全唐诗续补遗》第3卷第10620页。

[5][8]〔后晋〕刘昫等：《旧唐书》，〔北京〕中华书局1997年版，第190卷下第5051页，第190卷下第5051页。

[6]〔宋〕赵明诚撰、金文明校证：《金石录校证》，〔桂林〕广西师范大学出版社2005年版，第10卷第178页。

[9]〔唐〕郑处海著、田廷柱点校：《明皇杂录》，〔北京〕中华书局1997版，卷下第26页。

[10]〔宋〕司马光编著、〔元〕胡三省音注：《资治通鉴》，〔北京〕中华书局2005年版，第214卷《唐纪三十》第6810页。

[12]李民、王健：《尚书译注》，上海古籍出版社2005年版，第19页。

[13]〔汉〕郑玄注、〔唐〕孔颖达疏、龚抗云整理、王文锦审定：《礼记正义》，北京大学出版社1999年版，第1148页。

[14]吴毓江撰、孙启治点校：《〈墨子〉校注》，〔北京〕中华书局2006年版，第692页。

音乐的徒诗逐渐兴盛,但对于技艺精通的乐人们而言,“选诗入乐”并不是件难事,如《汉书·礼乐志第二》:“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》。”^[1]在唐代,很多的诗篇被乐人入选乐曲中歌唱。如唐高宗与朝臣酬唱时所作的《白雪诗》就被太常寺当作了《白雪》乐曲的歌辞,《旧唐书·音乐一》:“辄以御制《雪诗》为《白雪》歌辞。……辄取侍臣等奉和雪诗以为送声,各十六节,今悉教讫,并皆谐韵”^[2];如宋人胡仔《苕溪渔隐丛话》“前集”卷二十一有言:“大抵唐人歌曲,本不随声为长短句,多是五言或七言诗,歌者取其辞,与和声相叠成音耳。予家有《古凉州》、《伊州辞》,与今遍数相悉同,而皆绝句诗也。”^[3]即便唐代以后,这种“选诗入乐”的传统也没有中断。宋代阮阅《诗话总龟》“前集”卷二载他与擅长挽歌的郭生交游时,郭生在宴会上选唱了白居易的诗,采用的方法是“因为略改乐天寒食诗歌之”、“每句杂以散声”^[4]。所以说在唐代,古已有之的诗和歌的天然联系及两者的自由转化并没有发生根本性的改变。关于这点,可以在白居易诗中获得很多直观的了解,如《醉戏诸妓》:“席上争飞使君酒,歌中多唱舍人诗”,《闻歌妓唱严郎中诗,因以绝句寄之》:“已留旧政布中和,又付新词与艳歌”,《梦得得新诗》:“集仙殿里新词到,便播笙歌作乐章”等^[5]。另外杜牧在《唐故平卢军节度巡官陇西李府君墓志铭》也言曰:“诗者可以歌,可以流于竹,鼓于丝,妇人小儿,皆欲讽诵,国俗薄厚,扇之于诗,如风之疾速。”^[6]唐人习惯于将诗和歌并称,如白居易所撰《张籍可水部员外郎制》中有“文教兴则儒行显,王泽流则歌诗作,若上以张教流泽为意,则服儒业诗者宜稍进之”^[7];如吴融在《禅月集序》有“国朝能为歌诗者不少,独李太白为称首”^[8]。唐人在提及元德秀的文学作品时,也没有对歌和诗作出什么区别,如孟郊《寄义兴小女子》言元德秀的诗作时用了“咏”,“我咏元鲁山,胸臆流甘滋”^[9],而权德舆《醉后戏赠苏九隄》提及元德秀的歌辞《于菀于》时,则用了“读”,“劝君莫问长安路,且读鲁山于菀于”^[10]。所以以上四则关于元德秀参与音乐活动特别是歌辞创作的记载,它们表面上看属于音乐活动,实际上在当时也属于诗歌一类的文学活动。所以,在元德秀作品文本严重缺失的情况下,如若将他参与的音乐和歌辞活动放入盛唐音乐文化发展的整体背景中,结合当时的音乐发展、歌辞创作以及士人与它们的关系等作全面的考察,是可以判断出元德秀的文学贡献的。

元德秀主要生活在盛唐时期。从现存文献来看,盛唐时期的音乐发展较之初唐大为繁荣。关于它的繁荣,我们只要简单翻一下唐人的《教坊记》和《羯鼓录》便可知晓。盛唐不但拥有数量众多的乐工,创作出了无数惊艳当时并流传至后世的优秀乐曲。而且朝廷设立了多处音乐机构。除了原来的太常寺以外,增设了教坊和梨园,其中教坊还细分为内教坊与外教坊,在西京和东都有设置。导致盛唐音乐繁荣的原因主要有这两方面:一是唐玄宗巩固王权的政治需要。唐玄宗参与了平定韦氏之乱,使其父亲唐睿宗得以复位,后来他参与、铲除了太平公主势力,确保了李氏皇权没有旁落。在这一场惊涛骇浪的权力博弈中,唐睿宗见识到了李隆基卓越的政治才华,先是立他为太子,后来又提前退位于他。然而唐玄宗并不是唐睿宗的长子,最初在平定韦氏之乱时,唐睿宗也是靠联合太平公主的政治力量才获得胜利的,据传唐睿宗和太平公主的兄妹情谊亦极好,所以无论是立李隆基为太子还是让位

[1][汉]班固撰、[唐]颜师古注:《汉书》,[北京]中华书局1996年版,第22卷第1045页。

[2][后晋]刘昫等:《旧唐书》,[北京]中华书局1997年版,第28卷第1047页。

[3][宋]胡仔:《苕溪渔隐丛话》,[北京]人民文学出版社1962年版,第140页。

[4][宋]阮阅:《诗话总龟》(前集),[北京]人民文学出版社2006年版,第16页。

[5][7][唐]白居易撰、顾学颉校点:《白居易集》,[北京]中华书局1979年版,第510、511、1514页,第1031页。

[6][8][清]董诰等:《全唐文》,[太原]山西教育出版社2002年版,第755卷第4615页,第820卷第5089页。

[9][唐]孟郊著、郝世峰笺注:《孟郊诗集笺注》,[石家庄]河北教育出版社,第7卷第326页。

[10][清]彭定求等:《全唐诗》,[北京]中华书局1999年版,第322卷第3032页。

于他,这些都很难说是唐睿宗的主动之举。这注定唐玄宗登基以后,会对于李氏皇族中可能威胁到他帝位的人严防死守。为了使兄弟们不染指政权以免产生新的政治动荡,唐玄宗实施了极温和的防范策略,那就是倡导王室成员投身于享乐活动中而不主张他们关注政务。执政之余,他会主动地邀兄弟们一起听乐饮酒,对于喜欢音乐或擅长音乐的王族成员,还会给予特别的赏赐。《资治通鉴》卷二一一《唐纪二十七》“开元二年”：“或讲论赋诗,间以饮酒、博奕、游猎,或自执丝竹;成器善笛,范善琵琶,与上更奏之。……然专以衣食声色畜养娱乐之,不任以职事。……上或登楼,闻王奏乐,则召升楼同宴,或幸其所居尽欢,赏赉优渥。”^[1]唐代段成式《酉阳杂俎》“前集”卷之十二“语资”条：“玄宗常伺察诸王。宁王尝夏中挥汗鞞鼓,所读书乃龟兹乐谱也。上知之,喜曰:‘天子兄弟,当极醉乐耳。’”^[2]二是唐玄宗个人对音乐的喜好和精通。在唐玄宗之前,唐代不少帝王也是十分喜好音乐,如唐高祖、唐高宗及唐中宗等无不是如此。有些还参与过一些音乐的创作或表演,比如唐高宗和武则天等。但是总体来说均没有唐玄宗来得技艺精通专注投入。唐玄宗会演奏笛子、羯鼓等多种乐器,能创作新的乐曲,还会教授乐人,他可以算得上是帝王中的顶尖级的音乐大师。他对于音乐的发展格外地关注,投入的精力较多。《资治通鉴》卷二一一《唐纪二十七》“开元二年”：“旧制,雅俗之乐,皆隶太常。上精晓音律,以太常礼乐之司,不应典倡优杂伎,乃更置左右教坊以教俗乐,命右骁卫将军范及为之使。又选乐工数百人,自教法曲于梨园,谓之‘皇帝梨园弟子’。又教宫女使习之。又选伎女,置宜春院,给赐其家。”^[3]在他执政期间,朝廷还对太常寺里的乐曲名称作了修定,修定过了的乐曲名称高雅,《唐会要·诸乐》：“天宝十三载七月十日,太乐署供奉曲名及诸乐名。”^[4]宋代钱易《南部新书》：“天宝十三载,始改金风调《苏莫遮》为《感皇恩》。”^[5]他还参与了乐曲的改造工作,比如《霓裳羽衣曲》原本是地方所献乐曲,后来经过他的一番精心改造,便成为唐代著名的乐曲并流传后世。宋代王灼《碧鸡漫志》卷三：“霓裳羽衣曲,说者多异。予断之曰,西凉创作,明皇润色,又为易美名。”^[6]

在贵贱等级森严的时代,帝王喜爱音乐、精通音乐且能投身到音乐活动中,势必会引起社会的效仿从而带来音乐的迅速繁荣。然而在盛唐前期,这种繁荣主要限于上层社会,只是在宫廷皇室、重臣与权臣等中间活跃。亲王如宁王,《开元天宝遗事》卷上《天宝上·花上金铃》：“天宝初,宁王日侍,好声乐,风流蕴籍,诸王弗如也”^[7];名臣如宋璟,宋代王谔《唐语林》卷五“补遗”：“虽耿介不群,亦知音乐,尤善羯鼓”^[8];权臣如李林甫,《旧唐书·李林甫》载：“林甫京城邸第……及女乐二部”、“林甫晚年溺于声妓,姬侍盈房”^[9];外戚如杨国忠,《旧唐书·杨国忠》：“天子幸其第,必过五家,赏赐宴乐。……阉侍歌儿,相望于道”^[10];宠臣如安禄山,唐代段成式《酉阳杂俎》“前集”卷之一《忠志》：“安禄山恩宠莫比,锡赉无数,其所赐品目有。……音声人两部。”^[11]到了后来才在一般朝臣和京城附近活跃起来。《旧唐书·玄宗上》：“(开元十七年)八月癸亥,上以降诞日,宴百僚于花萼楼下。百僚表请以每年八月五日千秋节,王公已下献镜及承露囊,天下诸州咸令宴乐,休暇三日,仍编为令,从之”^[12];《新唐书·文艺中·孙

[1][3][宋]司马光编著、〔元〕胡三省音注:《资治通鉴》,〔北京〕中华书局2005年版,第211卷《唐纪二十七》第6701、6703页,第211卷《唐纪二十七》第6694页。

[2][唐]段成式:《酉阳杂俎》,〔北京〕中华书局1981年版,第114页。

[4][宋]王溥:《唐会要》,上海古籍出版社2006年版,第615—616页。

[5][宋]钱易:《南部新书》,〔北京〕中华书局2002年版,第132页。

[6]中国戏曲研究院:《中国古典戏曲集成》(一),〔北京〕中国戏曲出版社1980年版,第124页。

[7][8]车吉心等:《中华野史·唐朝卷》,上海古籍出版社2000年版,第519页,第410页。

[9][10][12][后晋]刘昫等:《旧唐书》,〔北京〕中华书局1997年版,第106卷第3241页,第106卷第3245页,第8卷第193页。

[11]丁如明、李宗为、李学颖等:《唐五代笔记小说大观》(上册),上海古籍出版社2000年版,第560页。

逃》：“时海内少事，帝赐群臣十日一燕”^[1]；《开元天宝遗事》卷下《天宝下·楼车载乐》：“杨国忠子弟恃后族之贵，极于奢侈。每春游之际，以大车结彩帛为楼，载女乐数十人，自私第声乐前引出，游园苑中。长安豪民、贵族皆效之”^[2]。

盛唐音乐的繁荣，最显著的表现就是雅乐渐衰而俗乐活跃。所谓雅乐，在春秋时期也被称为古乐或先王之乐，它主要用于祭礼和朝宴等仪式场合，朝廷用它来昭示先王圣贤们的德行以此来强化既定的贵贱等级秩序以维护统治的合法性，好达到教化民众实现治政的目的。朝廷也会对部分民间音乐采集整理和加工，好通过它们来了解百姓生活以考察朝廷施政的效果，因而雅乐在内容题材、审美风格和价值功能上均有鲜明的特点。在内容上，它主要涉及的是与国家事务密切相关的社会生活，《左传·文公七年》：“九功之德皆可歌也，谓之九歌。六府三事，谓之九功。水、火、金、木、土、谷，谓之六府。正德、利用、厚生，谓之三事。义而行之，谓之德、礼”^[3]；在审美风格上，它主要表现为“哀而不伤，乐而不淫”的中和节制之美；在价值功能上，它主要服务于治国和观政之需，而非纯粹的抒情娱乐。所以雅乐既指向今天学科意义上的音乐又不完全等同于音乐，它还涉及到社会政治生态环境、伦理道德秩序以及人们的精神情感状况等，是一个基于音乐却又大于音乐的概念，故《论语·阳货》曰“乐云乐云，钟鼓云乎哉”^[4]，《贞观政要》卷第七《论礼乐第二十九》魏征言“乐在人和，不由音调”^[5]。所谓俗乐，在春秋时也被称为郑卫之声或新乐，它指的就是我们今天学科门类中的音乐，所关心的是艺术审美而不太在意伦理道德及社会政治，纯粹服务于人感官上的娱乐以及对美的追求。因而在内容题材上，它可以与现实生活关联不大；在审美风格上，节制并不是它的终极追求，如何将情感表达得淋漓尽致才是它最关心的；在价值功能上，唯美是求而非唯善是求。所以，它会在乐律方面作深入的探求，在乐器上追求新和异，在表演技法上常大胆创新而非墨守成规。

盛唐时期，雅乐已经渐为冷落。太常寺中从事雅乐表演的乐人也已经不再由朝廷专门进行选拔和培养，而是出现了市井化的倾向。开元八年瀛州司法参军赵慎曾就此上书进谏，《唐会要·雅乐》：“是知古之舞者，即诸侯之子孙，容服鲜丽，故得神祇降福。灵光烛坛。今之舞者，并容貌最陋，屠沽之流，用以接神欲求降福，固亦难矣。”^[6]太常寺中的乐部有了主次排序，其中最受关注的是坐部伎，然后是立部伎，最后才是雅部。白居易在《立部伎—刺雅乐之替也》中自注盛唐时“太常选坐部伎，无性识者退入立部伎，又选立部伎，绝无性识者退入雅乐部，则雅乐可知矣”，且有诗句“立部贱，坐部贵，坐部退为立部伎，击鼓吹笙和杂戏。立部又退何所任，始就乐悬操雅音”、“工师愚贱安足云，太常三卿尔何人。”^[7]与雅乐相反，俗乐则愈来愈受到朝廷的重视和百姓的喜爱，《旧唐书·穆宗》丁公著有言：“国家自天宝已后，风俗奢靡，宴席以喧哗沉湎为乐。而居重位、秉大权者，优杂倨肆于公吏之间，曾无愧耻。”^[8]

盛唐雅乐衰落和俗乐活跃，其最明显的体现有二：一是民间音乐特别是那些胡汉交汇地区的音乐深受欢迎。宋代王谠《唐语林》卷五“补遗”：“天宝中，乐章多以边地为名，若《凉州》、《甘州》、《伊州》之类是焉”^[9]；二是华夷音乐间的界限被彻底打破，胡乐风靡一时。在盛唐前期，朝廷对外夷之乐有着极高的防范心理，除了九部伎和十部伎作为朝会燕乐象征性地存在以外，胡乐很难作为一个独立的乐

[1][宋]欧阳修、宋祁：《新唐书》，[北京]中华书局1986年版，第302卷第5760页。

[2][9]车吉心等：《中华野史·唐朝卷》，上海古籍出版社2000年版，第525页，第410页。

[3]李梦生：《左传译注》，上海古籍出版社2005年版，第419页。

[4]钱穆：《论语新解》，[上海]三联书店2005年版，第453页。

[5][唐]吴兢撰、谢保成集校：《〈贞观政要〉集校》，[北京]中华书局2003年版，第417页。

[6][宋]王溥：《唐会要》，上海古籍出版社2006年版，第32卷第594-595页。

[7][唐]白居易撰、顾学颉标点：《白居易集》，[北京]中华书局1979年版，第57页。

[8][后晋]刘昫等：《旧唐书》，[北京]中华书局1997年版，第16卷第486页。

部登到朝廷之上进行表演。但是到了盛唐后期,胡乐却广受时人青睐,不但胡乐舞和胡乐器在社会上广为流行,而且胡乐还作为独立的音乐种类在朝廷之上进行表演,并与华乐展开了深度的合作。宋代钱易《南部新书·己》:“天宝末,康居国献胡旋女,盖左旋右转之舞也”^[1],《新唐书·礼乐十二》:“开元二十四年,升胡部于堂上。……后又诏道调、法曲与胡部新声合作。”^[2]

盛唐音乐的繁荣,必然会带来歌辞需求的增多。但是由于当时音乐的繁荣主要限于上层社会及京城附近,故此时文士与歌辞创作的关系较远,一般文士很难有机会参与歌辞创作。从现存史料来看,盛唐歌辞的创作方式主要有两种,一是乐工自己创作。如李龟年的兄弟李鹤年就擅长创作歌辞而著名,宋代王谔《唐语林》卷五“补遗”：“李龟年、彭年、鹤年弟兄三人，开元中皆有才学盛名。鹤年能歌词，尤妙制《渭州》。彭年善舞。龟年善打羯鼓”^[3]；如唐玄宗宴蕃客时，适逢乐人唐崇值日，他当场创作了歌辞，宋代王谔《唐语林》卷一“政事上”：“勾当音声，先述国家盛德，次序朝廷欢娱，又赞扬四方慕义，言甚明辨。”^[4]二是乐人选文士的诗入乐。被选的诗作可能是当时文人创作的。如唐玄宗曾令李白创作歌辞，唐代李肇《唐国史补》卷上：“李白在翰林多沉饮。玄宗令撰乐辞，醉不可待，以水沃之，白稍能动，索笔一挥十诗章，文不加点”^[5]；唐代孟棨《本事诗》“高逸第三”条所载与之相似，“（后人翰林）尝因官人行乐，谓高力士曰：‘对此良辰美景，岂可独以声伎为娱，倘时得逸才词人吟咏之，可以夸耀于后。’遂命召白。……上知其薄声律谓非所长，命为《宫中行乐》五言律诗十首。”^[6]另外，李白还应命创作过《清平调》三章，唐代李浚《松窗杂录》：“开元中，禁中初重木芍药……上曰：‘赏名花，对妃子，焉用旧乐词为！’遂命龟年持金花笺，宣赐翰林学士李白，进《清平调》词三章……上命梨园弟子约略调抚丝竹，遂促龟年以歌。”^[7]所选诗作也有可能是前代文人创作的。如安史之乱爆发前唐玄宗听梨园弟子唱歌，乐人唱的就是初唐李峤的诗。唐代孟棨《本事诗》“事感第二”条：“时上春秋已高，问是谁诗，或对曰：李峤。”^[8]后来唐玄宗从西蜀回到长安之后，他又独自唱歌，歌的是隋代卢思道的诗，唐代郑处海《明皇杂录·补遗》：“上因自歌曰：‘庭前琪树已堪攀，塞外征夫久未还。’盖卢思道之词也。”^[9]

但是此时负责选诗入乐演唱的乐人，与当时擅作诗的士人，他们之间的关系却相当疏远。就以多次受命为宫廷创作歌辞的李白为例，他也很难与皇族权贵家人们有正面的接触。《开元天宝遗事》卷下《天宝下·隔障歌》载宁王设宴时，众人知其有乐妓宠姐善歌，便想让她出来与大家见面，李白还特地代表大家传达了此意，可结果却是“（宁）王笑谓左右曰：‘设七宝花障。’召宠姐于障后歌之。（李）白起谢曰：‘虽不许见面，闻其声亦幸矣’”^[10]。也许有人会将宠姐不与宾客见面归于男女有别，其实唐代社会风气非常开放，它是另有原因。对此，我们可以从另一则史料中了解到。唐代薛用弱《集异记》“王之涣”条有一则大家非常熟悉的“旗亭赌唱”^[11]。它记载开元中王之涣等诗人在酒馆相聚，结果偶遇梨园伶人，他们便以伶人选唱己诗之多少以及己诗由谁选唱来决定高下，最终是王之涣胜出。从史料来看，诗人们对于自己的诗哪些会被乐人选唱并不知晓，而梨园伶人对于自己选唱诗篇的作者也并不认识，“开元中诗人王昌龄、高适、王之涣齐名，……昌龄等私相约曰：我辈各擅诗名，每不自定其甲乙。今者可以密观诸伶所讴，若诗人歌词之多者，则为优矣”，“因大谐笑，诸伶不喻其故，皆起诣曰：不知诸

[1][3][4][10]车吉心等：《中华野史·唐朝卷》，上海古籍出版社2000年版，第101页，第410页，第410页，第525页。

[2][宋]欧阳修、宋祁：《新唐书》，（北京）中华书局1986年版，第22卷第477页。

[5]丁如明、李宗为、李学颖等：《唐五代笔记小说大观》（上册），上海古籍出版社2000年版，第163页。

[6][7][8]丁如明、李宗为、李学颖等：《唐五代笔记小说大观》（下册），上海古籍出版社2000年版，第1246页，第1213页，第1244页。

[9][唐]郑处海著、田廷柱点校：《明皇杂录》，（北京）中华书局1997年版，第46页。

[11]王汝涛：《全唐小说》第一册，（济南）山东文艺出版社1993年版，第625-626页。

郎君,何此欢噓?昌龄等因话其事,诣伶竞拜曰:俗眼不识神仙。”所以宠姐与李白等宾客不相见,是因为此时乐人们还没有与一般文士交往传统。当时的文士若酷爱音乐并激情投入歌辞创作中,极有可能会受到社会的排斥。《旧唐书·文苑中·王瀚》载王瀚,“登进士第,日以蒲酒为事。并州长史张嘉贞奇其才,礼接甚厚。(王)瀚感之,撰乐词以叙情,于席上自唱自舞……析多名马,家有妓乐。……人多嫉之。”^[1]盛唐时与乐人有接触的诗人其实并不多,除了李白之外,还有王维和杜甫等几位诗人^[2]。

三、元德秀歌辞的风格特点及其贡献

了解盛唐音乐发展的特点及此时文士与歌辞创作的关系之后,我们再来看元德秀的音乐活动特别是歌辞创作,便可知晓人们着重反复记载它们的原因及其诗史贡献。

元德秀生活在盛唐。前文已言,此时音乐繁荣但仅在上层社会及京城附近,这种繁荣表现为雅乐渐衰俗乐活跃,边地音乐和胡乐深受喜爱。在这种音乐文化背景下,元德秀却独独喜欢华夏民族最传统的乐器之一——琴,并且还历史对季札至鲁国观周乐一事极看重并撰文阐述之。季札是春秋时期极重要的政治人物。作为王室公子以及吴国重臣,他不但礼让王位,而且在吴国王室政治夺权极动荡的时候,他以能否尊重祖先和有利于百姓利益为行动准则处事;在出使中原诸侯国时,又以一系列的外交言语和举措为吴国赢得了声誉,所以他对于吴国的社会稳定和影响力提升均发挥了重要作用。在上层道德普遍下滑、王公贵族致力于争权贪利的时代,季札无疑是传统道德的楷模。在礼崩乐坏的时代,鲁国是此时周王朝礼乐制度保存得最完备的诸侯国。季札在鲁国观周朝礼乐时,反复重申了自己崇雅抑俗的立场(详见《左传·襄公二十九年》)。所以季札是周朝礼乐制度忠实的拥护者。据言孔子曾请教过他,两人一起被视为儒家礼乐文化的继承人和光大者。元德秀在雅乐衰落俗乐兴盛的时代独独关注季札及其观周乐之事,无疑是与时代风尚逆向而行,旨在表明自己对于季札立场的认同。李华在《元鲁山墓碣铭并序》中赞誉此文“多能而深”^[3],可见他在评点周朝礼乐时,也能够如季札那样基于对儒家礼乐文化的深切理解而对前代的音乐作品作出精当的评述。所以他酷爱华夏传统乐器琴也好,关注历史上著名的崇雅抑俗事件也好,都表明了他对于儒家礼乐文化的坚守和捍卫,由此我们也就不难理解他为何要进行《破阵乐》和《于菀于》歌辞的撰写,它们是他对儒家礼乐思想的具体践行,故李华在《三贤论》中评价道:“推是而论,则见元之道矣”^[4]。

现在,我们再来看他的两次歌辞创作。一次是创作《破阵乐》歌辞。《破阵乐》是唐代宫廷第一大乐曲,最初产生于民间,百姓用于颂扬李世民在建国征战中的丰功伟绩。李世民成功登基以后,它也进入了宫廷。经过唐太宗和诸位朝臣及乐官们的改造,成为唐代宫廷第一雅乐,用于朝廷重要的仪式场合表演。因为它的规模极大,在唐太宗时就已经有乐官将之压缩后表演。如张文收将之作为《宴乐》中的一部,表演时舞人就只有两位^[5]。到了高宗时,它更由五十二遍改成两遍,并更名为《七德》,成为宫廷雅乐中的武舞。后来又因为唐高宗见之会睹物思人心生悲伤而被停止表演达三十年之久。到了武则天以后,又因为朝廷毁唐太庙,它更不被重视和表演。长期的被停演或是被禁止,自然会影响到它的关注度。到了唐玄宗时,一是人们距离初唐已经遥远,二是此时人对于雅乐已经不甚热心,所以此乐虽然在太常寺中有,但是被表演的机会并不多。相反,此时与之同名或曲名相近的乐曲却在梨园和教坊等俗乐机构活跃起来。《旧唐书·音乐一》:“又令宫女数百人自帷出击雷鼓,为《破阵乐》、《太平

[1][5][后晋]刘昫等:《旧唐书》,〔北京〕中华书局1997年版,第190卷第5039页,第29卷第1061页。

[2]参见柏红秀:《论杜甫对唐代乐人文学的大力开拓》,〔南京〕《江苏社会科学》2015年第5期;《论音乐文化与盛唐王维的接受》,〔南京〕《江苏社会科学》2013年第1期。

[3][4][清]董诰等:《全唐文》,〔太原〕山西教育出版社2002年版,第320卷第1932页,第317卷第1913页。

乐》、《上元乐》。虽太常积习，皆不如其妙也”^[1]；《教坊记》载教坊乐曲中有《破阵子》等^[2]。从李华《三贤论》的记载来看，当时太常寺中的雅乐《破阵乐》并不是没有歌辞，而是“辞章不称”，“元奉亲孝而乐天知命，以为王者作乐，崇德殷，荐上帝以配祖考，天人之极致也，而辞章不称，是无乐也。于是作《破阵乐》，词协商、周之颂；推是而论，则见元之道矣。”^[3]其实，从季札观周乐时的评论以及孔子所删订的礼乐歌辞集《诗经》等可以推测出元德秀所创作的歌辞内容。所谓的“不称”，应当是指此宫廷第一雅乐的歌辞并没有像周朝的雅乐歌辞那样通过颂扬先王之德来实现教化百姓安定人心以图治政的效果，结合《破阵乐》的产生及成为雅乐的过程可知，已有的歌辞内容应当是没有能将唐太宗开国之历程和建业之艰难给写出来。至于他所创作的《破阵乐》歌辞的风格特点，则可以从他另一则歌辞《于菀于》的诸多记载中作出推断。

据《资治通鉴》可知，元德秀《于菀于》的歌辞发生在开元二十三年，此时已处于唐玄宗执政后期，长期的国富民安使得唐玄宗产生了与民同乐的想法，不但设立了诸如千秋节等节日，而且还鼓励朝臣在休假时宴会，朝廷特别热衷于组织大酺活动。在大酺活动上，朝廷一般会安排很多的音乐活动，朝廷的音乐机构和两京周边的府县都会积极参与，唐代郑处海《明皇杂录》卷下：“每赐宴设酺会，则上御勤政楼。……府县教坊，大陈山车旱船，寻橦走索，丸剑角抵，戏马斗鸡。又令宫女数百，饰以珠翠，衣以锦绣，自帷中出，击雷鼓为《破阵乐》、《太平乐》、《上元乐》。又引大象、犀牛入场，或拜舞，动中音律。每正月望夜，又御勤政楼，观作乐。贵戚里，官设看楼。夜阑，即遣宫女于楼前歌舞以娱之。”^[4]这些音乐活动最受人们欢迎的当然是为了娱乐而表演的俗乐。与一般奉命而来的官员热衷音乐的规模和表演的形式不同，元德秀注重的是音乐的歌辞，他亲自创作了它们，唐代郑处海《明皇杂录》卷下：“时元鲁山遣乐工数十人，联袂歌《于菀》。《于菀》，鲁山之文也。”^[5]从唐玄宗的关注、评价及后续的执政举措来看，它的内容应当是描写到了当时百姓的生活状况，旨在让唐玄宗通过听乐知晓执政的效果，显然这个目的最终是达到了，唐代郑处海《明皇杂录》卷下：“其后上谓宰臣曰：‘河内之人，其在涂炭乎？’”，“促命征还，而授以散秩”等^[6]。

虽然此歌辞今天已经不存在，但是我们仍然可以从唐人及后世人们的相关评价中获得关于它的很多信息。从金元时期的博学之士王若虚的记载来看，此乐曲的歌辞至少在金代还是存在的，“予忆昔尝一见，而今亦忘之矣。史臣记此自当略着其辞者，而唐书通鉴皆不及之。殆为阙典也。”^[7]所以结合金代以前的相关记载，我们可以考察出《于菀于》乐曲来源及元德秀所作歌辞的内容和风格。宋代苏轼《生日王郎以诗见庆次其韵并寄茶二十一片》提及此曲时，将之作为《折杨柳》之类新兴流行乐曲的对立面，“折杨新曲万人趋，独和先生《于菀于》”^[8]；宋代韩驹《赠蔡伯世》则称之为古调，“古调犹歌《于菀于》，丽词不唱新翻曲”^[9]；陆游《枕上感怀》则将之与胡乐相对，“君王虽赏《于菀于》，无奈宫中须羯鼓”^[10]；宋代释宝昙《和吉祥孜老二诗》则言此曲连儿童都会唱，“谁知三尺子童子，解唱一声于菀于”^[11]。综合这些史料可知，《于菀于》应当是一首有着悠久历史的华夏民间古曲，伴奏乐器应为传

[1][后晋]刘昫等：《旧唐书》，[北京]中华书局1997年版，第28卷第1051页。

[2]参见柏红秀：《〈破阵乐〉在唐代宫廷的兴衰及其音乐史价值》，[南京]《艺术百家》2018年第1期。

[3][清]董浩等：《全唐文》，[太原]山西教育出版社2002年版，第317卷第1913页。

[4][5][6][唐]郑处海著、田廷柱点校：《明皇杂录》，[北京]中华书局1997版，卷下第26页，卷下第26页，卷下第26页。

[7][金]《澹南集》，见《澹南集·仲弘集》，[长春]吉林出版社2005年版，第21卷第504页。

[8][宋]苏轼撰、[宋]王十朋注：《东坡诗集注》，[北京]商务印书馆2013年版，第18卷第73页。

[9][11]北京大学古文献研究所：《全宋诗》，北京大学出版社1991年版，第25册第16580页，第43册第27084页。

[10][宋]陆游撰、钱钟联校注：《陆游全集校注·剑南诗稿校注》，[杭州]浙江古籍出版社2016年版，第11卷第292页。

统的丝竹之乐。另外李华在《元鲁山墓碣铭并序》中评价此歌辞是“寄情性”^[1]；孟郊在《吊元鲁山十首》中言“箫韶太平乐，鲁山不虚作。……谁能嗣教化，以此洗浮薄……供养耻佗力，言词岂纤瑕”^[2]；《旧唐书·文苑传下·元德秀》中亦有“间以文咏，率情而书，语无雕刻”^[3]。由此可断，元德秀在这首歌辞中应当也是真实地描写社会现状，直接地表达自己的内心情感。从刘克庄《后村诗话》针对杜牧批判元白一事，有言“此论合是元鲁山、阳道州辈口语。牧风情不浅……未知夫元、白几何”^[4]来看，这种情感当是对百姓民生的关怀而非世俗所津津乐道的男女之艳情。当然，他在表情达意时并不注重遣词造句以及表达技法等形式追求。明代胡翰曾有憾于它的失传而拟作过歌辞。通过这首拟作，我们多少可以直观地感受到元德秀所作歌辞的风格特点，“于焉于，道不容车！岂不容车，戒无虞。虎臣执轡无疾徐，省方巡守周八区。皇不出守民不苏，皇出征皇躬弗宁。守以时，古有程，童何知？皇孔明，扇巍巍，业兢兢，如日之升，如月之恒，不亏不倾，四方观厥成。”^[5]再由《于焉于》的歌辞特点来推测元德秀《破阵乐》的歌辞特点，它应当是详细地描写了唐太宗建国创业的不易和艰难，并由此表达了对唐太宗建国创业的颂扬，当然所用的语言与抒情方式应当也与《于焉于》一样，直抒胸臆，质朴自然。赵昌平先生在《唐诗演进规律性刍议》一文中评《于焉于》为“补拙之甚”，虽然因为论文研究宗旨的原因而略去了具体的论证过程，但从上述相关史料来看，他的判断无疑是敏锐且准确的^[6]。

总结之，坚守儒家礼乐思想的元德秀，不但重视雅乐而且还重视歌辞创作，将歌辞的重要性提升至儒家礼乐文化的至高点，认为没有合适的歌辞就等于没有音乐的建制和礼乐精神的践行，李华《三贤论》载其言曰“而辞章不称，是无乐也”^[7]。基于此理念，他一方面注重宫廷雅乐歌辞的改造，一方面又注重民间古老歌辞的创作。无论是宫廷雅乐歌辞还是民间歌辞，他均用自然质朴的语言直接地表达内心的真挚情感。这种情感乃是儒家文化所强调的对国家君王的忠和对百姓的爱。

前文已证，盛唐时文人与歌辞创作关系极远，而此时极富社会影响力且有卓越文学才华的元德秀主动参与歌辞创作，这无疑会带动更多的唐代文人投身其中，从而打破先前歌辞由乐工创作或选诗入乐而文人只是被动参与的局面，大大扩充歌辞创作队伍。同时，他与当时浮薄轻艳的俗乐风尚逆向而行，坚持用素朴的语言创作出有广阔社会生活且情感真挚的歌辞，这显然又给唐代文人的歌辞创作提供了一种高雅的范式，有助于防止歌辞创作朝着流俗的方向无节制地下滑。只要将元德秀与同时期同为地方官员的崔成甫作一番比较，我们就可以看出元德秀行为在当时的独特性及其歌辞的高度。开元二十九年韦坚凿成了广运潭，朝廷组织地方府县一起参与庆贺。作为地方府县的官员，崔成甫很热心地参与其中，并将当时的民间俚歌翻成新歌，同时还创作了十首歌辞。《旧唐书·韦坚》：“及此潭成，陕县尉崔成甫以坚为陕郡太守凿成新潭，又致扬州铜器，翻出此词，广集两县官，使妇人唱之，言：‘得宝弘农野，弘农得宝耶！潭里船车闹，扬州铜器多。三郎当殿坐，看唱《得宝歌》。’（崔）成甫又作歌词十首，白衣缺胯绿衫，锦半臂，偏袒膊，红罗抹额，于第一船作号头唱之。”^[8]这些举措表面上看起来似乎与此后元德秀参与大酺活动并创作《于焉于》十分相似。但是从崔成甫所作的歌辞来看，它们只不过意在为唐玄宗作一番歌功颂德，内容浅白，情感浮泛单一，既无关乎唐玄宗作为帝王立身治国的德行，也不涉及当时社会民生的真实状况。

[1][2][7]〔清〕董诰等：《全唐文》，〔太原〕山西教育出版社2002年版，第317卷第1913页，第320卷第1932页，第317卷第1913页。

[3][8]〔后晋〕刘昫等：《旧唐书》，〔北京〕中华书局1997年版，第190卷下第5051页，第105卷第3223页。

[4]〔宋〕刘克庄撰、王秀梅点校：《后村诗话》，〔北京〕中华书局1997年版1983年版，第2卷第28页。

[5]〔明〕胡翰：《胡仲子集》（外十种），上海古籍出版社1991年版，第10卷第211页。

[6]〔北京〕《文学遗产》1987年第6期，第21页。

前文已证,当时诗与乐、诗与歌关系仍然极密切,诗与歌之间的转换对于技艺精湛的乐工而言并不是什么技术难事,所以元德秀的歌辞创作其实也就是诗篇创作。前文也言,元德秀在当时社会拥有巨大的社会影响力,很多文士名流与之结为师友或师生。所以,元德秀必然会对唐代文人的诗歌创作产生重大影响。比如唐代著名的诗人元结和白居易就明显受他影响。元结是元德秀的从弟,也是元德秀的仰慕者和追随者,《新唐书·元结》:“十七乃折节向学,事元德秀”^[1]。从元结的文学思想和诗歌创作来看,基本上就是沿着元德秀的理念前行。比如他也强调“文章之道”,重雅轻俗,一心想改变当时诗歌的淫靡之风。在《刘侍御月夜宴会》的序文中,他写道:“文章道丧盖久矣,时之作者,烦杂过多,歌儿舞女,且相喜爱,系之风雅,谁道是邪?诸公尝欲变时俗之淫靡,为后生之规范,今夕岂不能道达情性,成一时之美乎?”^[2]他也极重视音乐的治政功能。《系乐府十二首》序文有:“古人咏歌不尽其情声者,化金石以尽之;其欢怨甚邪戏尽欢怨之声者,可以上感于上,下化于下,故元子系之。”^[3]对于歌辞创作,他也积极投入,不但对古代的雅乐失传歌辞作补充,创作了《补乐歌十首并序》,而且还对前代歌辞进行修定,创作了《闵荒诗》;同时还积极投身到民间古老乐曲的歌辞创作中,创作了《欵乃曲五首》等。创作这些歌辞时,他十分渴望它们能够被朝廷乐府采纳,《系乐府十二首·农臣怨》:“谣颂若采之,此言当可取”^[4]。《春陵行(并序)》中序有“此州是春陵故地,故作《春陵行》以达下情”,诗有“何人采国风?吾欲献此辞”^[5]。创作歌辞时,他最在意的也是其内容情感而非言词修饰与表达技法。针对当时参与歌辞创作的文士较多,而内容且多不良习气,他还特地精选出自己和友人的作品编成《篋中集》,希望借己之力以改造当时的歌辞风格。其《篋中集序》:“近世作者,更相沿袭,拘限声病,喜尚形似,且以流易为辞,不知丧于雅正。然哉,彼则指咏时物,会谐丝竹,与歌儿舞女生感之声于私室可矣。若令方直之士、大雅君子,听而诵之,则未见其可矣。吴兴沈千运,独挺于流俗之中,强攘于已溺之后,穷老不惑,五十余年,凡所为文,皆与时异。故朋友后生,稍见师效,能似类者,有五六人。”^[6]故其无疑是强调歌辞的治政功能。陈兆奎《王志》附案称:“可诵可谣,其体极雅”^[7]。《载酒园诗话又编》:“宜备蒙瞍之诵,为人牧者,尤宜置之座右。”^[8]

再如白居易,他对于这位盛唐前辈亦是十分地敬重,曾在《题座隅》中赞誉过元德秀,“元鲁山山居阻水,食绝而终”之句,并在此句后自注曰“念彼益自愧,不敢忘斯须”^[9]。当白居易将元德秀视为学习对象时,他自然也是极尊崇儒家礼乐思想,认为礼乐的根本在于“人情”,它可正人伦以治政。《策林》六十三“沿革礼乐”曰:“何者?夫礼乐者,非天降,非地出也,葺先王酌于人情,张为通理者也。苟可以正人伦,宁家国,是得制礼之本意也;苟可以和人心,厚风俗,是得作乐之本情也。”^[10]他也极关注音乐,且重雅轻俗,极喜欢传统的琴竹之乐,对于日益活跃的俗乐心存忧思,希望朝廷能够对之加以整治。《策林》六十二《议礼乐》:“国家承齐、梁、陈、隋之弊,遗风未弭,故礼稍失于杀,乐稍失于奢。伏惟陛下虑其减销,则命司礼者大明唐礼;防其盈放,则诏典乐者少抑郑声。如此则礼备而不偏,乐和而不流矣。继周之道,其在兹乎?”^[11]就音乐而言,他并不认为乐器和乐曲是儒家礼乐思想的核心,反对僵化教条地恢复古代礼乐思想。《策林》六十四《复乐,古器古曲》曰:“故臣以为销郑卫之声,复正始之音者,在乎

[1][宋]欧阳修、宋祁:《新唐书》,〔北京〕中华书局1986年版,第143卷第4682页。

[2][3][4][5]元结著、聂文郁注解:《元结诗解》,〔西安〕陕西人民出版社1984年版,第215页,第122页,第139页,第205页。

[6][清]董诰等:《全唐文》,〔太原〕山西教育出版社2002年版,第381卷第2294页。

[7][8]陈伯海主编:《唐诗汇评》,上海古籍出版社2001年版,第2001、2001页,第2001、2000页。

[9][10][11][唐]白居易撰、顾学颉校点:《白居易集》,〔北京〕中华书局1979年版,第141页,第1363页,第1363页。

善其政和其情,不在乎改其器易其曲也。”^[1]既然乐器与乐曲并不是礼乐思想中的要素,那剩下的就只有歌辞了。前文已言,在唐人那里歌与诗的边界并不清晰。与元德秀一样,白居易对于诗歌也强调要基于现实生活来抒发真情实感。《策林》六十九《采诗,以补察时政》:“大凡人之感于事,则必动于情,然后兴于嗟叹,发于吟咏,而形于歌诗矣”^[2],《与元九书》:“自登朝来,年齿渐长,阅事渐多,每与人言,多询时务,每读书史,多求理道,始知文章合为时而著,歌诗合为事而作。”^[3]他也强调情感内容反对形式主义风气。《策林》六十八《议文章,碑碣词赋》:“今褒贬之文无核实,则惩劝之道缺矣,美刺之诗不稽政,则补察之义废矣,虽雕章镂句,将焉用之?”^[4]他热衷于歌辞创作,《残酌晚餐》:“舞看新翻曲,歌听自作词。”^[5]其歌辞被入乐演唱的不少,如唐代孟棨《本事诗》“事感”第二载白居易作的《杨柳枝》在唐宣宗朝被宫中乐人选唱,唐宣宗对此歌辞多有关注;白居易死后,唐宣宗作诗悼念他时,特别强调了的诗作入乐的传播盛况,《吊白居易》:“童子解吟《长恨曲》,胡儿能唱《琵琶篇》。”^[6]但是白居易最看重的还是那些载道的歌诗,希望它们能够被朝廷所采为圣上所听。《与元九书》:“谓之‘讽谕诗’,兼济之志也;谓之‘闲适诗’,独善之义也。故览仆诗者,知仆之道焉。”^[7]《新乐府》序文:“其辞质而径,欲见之者易谕也。其言直而切,欲闻之者深诫也。其事覈而实,使采之者传信也。其体顺而肆,可以播于乐章歌曲也。总而言之,为君、为臣、为物、为事而作,不为文而作也。”^[8]事实上,这些载道之乐的歌诗的确受到了当时君王和文人雅士们的高度称誉,对于改造当时社会的弊风也是起到了一定的积极作用。对于和自己诗歌观点相同的张籍和元稹等人的诗作,他也是极力赞誉,并热情地与他们酬唱。与元德秀一样,他也对唐代第一宫廷雅乐《破阵乐》的歌辞作了精心的创作,写出了唐太宗建国之不易和艰辛。何良俊《四友斋丛说》评白居易的诗作有“正以其不事雕饰,直写性情”^[9],这种评价显然与人们对元德秀诗的评价几乎一致。

可见元德秀直接影响到了元结的诗歌创作,将元德秀视为人生楷模的白居易,其诗歌创作也是与元德秀步调高度一致。元结曾深受杜甫的赞誉,已被学者们视为唐代乐府诗运动的先驱^[10],而白居易又是公认的新乐府运动的核心成员,所以我们通过从上文的这一番梳理考察发现,将元德秀视为新乐府运动的先驱是毫不为过的。

总结之,在盛唐极富影响力且文采卓越的元德秀,不但坚守儒家礼乐观念,而且还积极参与歌辞创作。创作歌辞时,他着重通过描写真实的社会生活来直接表达对百姓的真切关怀,而不是注重语言的修饰和表达的技巧,这不但带动了唐代文人参与歌辞创作,而且还为他们提供了歌辞创作的高雅范式。基于唐代诗与乐、诗与歌的密切联系,他的歌辞创作活动自然也会影响到唐代文人的诗歌创作,元结和白居易明显受其影响,而这两位已被视为唐代新乐府运动的重要代表人物,所以我们在考察新乐府运动时,完全可以将元德秀视为新乐府运动的先驱之一。这也许就是自唐代开始人们十分重视元德秀的根本原因。

[责任编辑:平 啸]

[1][2][3][4][5][7][8][唐]白居易撰、顾学颉校点:《白居易集》,〔北京〕中华书局1979年版,第1365页,第1370页,第962页,第1369页,第738页,第965页,第52页。

[6][清]彭定求等:《全唐诗》,〔北京〕中华书局1999年版,第4卷第50页。

[9][明]何良俊:《四友斋丛说》,〔北京〕中华书局1997年版,第25卷《诗二》第226页。

[10]何诗海:《晓鸡谁唱第一声——论元结在新乐府运动中的地位》,〔武汉〕《求索》2002年第4期。