

李贺“短调”的体式特征和创作背景

葛晓音

(北京大学 中国语言文学系, 北京)

摘要:李贺的“短调”即五言歌诗,与一般五古体式的差别主要在源自乐府的取题方式、第三人称的观察视点、以及抒情主题的普世性三方面。其28题五言歌诗无论是古题还是新题,都遵从了汉魏六朝乐府在题材和表现上具有传承性的传统,并吸取了初盛唐新题歌行的创作经验,这说明李贺对于歌诗一体具有明确的辨体意识。如将李贺置于五言歌诗从汉魏到中唐旧题和新题相互消长的过程中来看,中唐五言古乐府、新乐府、近代曲辞与新题歌诗并存的兴盛局面正是李贺创作五言歌诗的基本背景。因而李贺的“短调”虽不如其七言歌诗特色鲜明,却能反映其诗学思考的深度以及诗歌成就的多面性。

关键词:李贺 短调 五言歌诗 辨体意识 创作背景

“短调”一词,在词话里常见,一般指称小令,与慢词称“长调”相对^①。曲论也以“短调”称令曲,以“长调”称套数。而“短调”之说,首见于李贺《申胡子觥策歌》的序文:“申胡子,朔客之苍头也。……自称学长调短调,久未知名。今年四月,吾与对舍于长安崇义里,遂将衣质酒,命予合饮。气热杯阑,因谓吾曰:‘李长吉,尔徒能长调,不能作五字歌诗,直强迴笔端,与陶、谢诗势相远几里!’吾对后,请撰《申胡子觥策歌》,以五字断句。歌成,左右人合噪相唱。朔客大喜,擎觞起立,命花娘出幕,徘徊拜客。吾问所宜,称善平弄,于是以弊词配声,与予为寿。”^②从文中可见,所谓“短调”即“五字歌诗”,那么与“五字歌诗”对应的“长调”应指七言歌诗^③。而且这“五字断句”的短调可以配乐

作者信息:葛晓音,北京大学博雅荣休教授。Email: gexy@pku.edu.cn.

① 清·江顺诒辑、宗山参订《词学集成》卷六,“小令要节短韵长”:“宋人以长调为慢,短调为令。”光绪中刊本,见唐圭璋《词话丛编》第四册,北京:中华书局1986年版。

② 《李贺诗歌集注》,上海:上海古籍出版社1977年版,第111页。

③ 任半塘《唐声诗》(上海:上海古籍出版社1982年版)认为“五字歌诗既配短调,可知所谓长调,当配六言七言,而声诗之体制长短,句数多寡,当亦由此分”,因他认为朔客所说的“长调短调”,是指“觥策谱内”的“长调、短调之分”,“可以推知一般乐曲中,皆有长调、短调之分”(见第195-196页),此说可商。因除了词曲中所说的长调短调确有篇制长短之分以外,“长调短调”之说一直从宋诗沿用到清诗,都是指诗而不是乐,严羽也将之列为诗体。此外,序文中朔客称李贺“而徒能长调”,如理解为指李贺只能制作乐曲的长调,

歌唱，也可以“合噪相唱”。任半塘先生认为“唐声诗指唐代结合声乐、舞蹈之齐言歌辞一五、六、七言之近体诗，及其少数之变体”^①，“歌诗仅用肉声，不包含乐器之声”^②。如根据他的定义，《申胡子觥策歌》既是“声诗”，又是“歌诗”。但李贺的五言歌诗全是古体，包括《申胡子觥策歌》也非近体诗，因此根据序文本意称之为“歌诗”更为稳当。

但“短调”一词在唐代文献中仅见于此序。后来严羽《沧浪诗话》“诗体”在乐府的“曲、篇、唱、弄”等体之后紧接“曰长调，曰短调。”^③将“长调短调”视为两体置于乐府之下，应是考虑到它们和音乐的关系。“短调”之说在宋人诗里仍可见到，五言古诗和五律皆有，但未必都作合乐歌唱之用^④。而到了明代高启诗中，“短调”仅指五言，也包括“今体”^⑤，到清代朱彝尊诗里，“短调”还可指六言绝句^⑥，因而“短调”作为诗体的概念内涵一直是在逐渐扩大的。

本文所论“短调”依据李贺《申胡子觥策歌》序，兼取严羽之说。虽然这一名词作为诗体在唐代文献中出现仅是孤例，但李贺序文说得十分清楚，指的是“五字歌诗”。由于这首诗是先作“五字断句”的诗，再配乐，而非按谱填辞的曲子词，因而在宋人诗里，即使某些不配乐的古诗也可称“短调”。据此斟酌，本文将“五言歌诗”定义为五言乐府及带有歌辞性题目的五言古诗。“歌诗”一词的本意是咏唱诗篇，早见于《左传·襄公十六年》：“晋侯与诸侯宴于温，使诸大夫舞，曰：‘歌诗必类’。”杜预注这段文字：“歌古诗，当使各从义类。”^⑦于是到汉代就将可以配乐歌唱的乐府诗称为“歌诗”。章炳麟《国故论衡·辨诗》说：“汉世所谓歌诗者，有声音曲折可以弦歌，（原注：如《河南周歌声曲折》七篇，《周谣歌诗声曲折》七十五篇是也。）故《三侯》、《天马》诸篇，太史公悉称诗。盖乐府外无称歌诗者。”^⑧但随着诗歌样式的发展，“歌诗”一词的概念逐渐宽泛。尤其是初唐以来，从乐府衍生出许多标有歌辞性题目的歌行，未必都能配乐歌唱，却又与乐府有渊源关系。松浦友久先生在辨析这类诗篇与乐府的差异和关系之后说：“作为唐诗中歌辞类作品的乐府、新乐府和歌行，一方面相互之间表现出上述的差异，另一方面在整体上又与徒诗作品处于对立关系，而表明了存在的理由。”^⑨这种包含乐府、新乐府和歌行在内的“唐诗中歌辞类作品”就是“歌诗”，无论可否入乐，都有其作为一个整体存在的理由。

显然与文意不符，文献中也没有李贺能作曲的任何依据。而且李贺的《申胡子觥策歌》在他的五言歌诗中是最长的一篇，共16句，仅《河阳歌》《莫愁曲》与之相同，其他都只有八句到十二句，以八句为多。可见至少在李贺序文中，长调短调之意与篇制长短无关。

① 《唐声诗》，第46页。

② 《唐声诗》，第10页。

③ 张健《沧浪诗话校笺》，上海：上海古籍出版社2012年版，第295-296页。

④ 如梅尧臣五律《李端明宅花烛席上赋》：“自惭持短调，重对玉堂人。”（《宛陵集》卷三十八）郭祥正《陶然轩呈孔掾》：“为君发短调，意将千载传。”（《青山集》卷十六）洪刍的五言古诗《藏之和予虾蟆短调再作之因以策事》（宋祝穆《事文类聚》后集卷五十）等等。

⑤ 如高启《送陈则》：“一杯歌短调，相送欲沾巾。”此诗为五律。（《高青丘集》卷十二）

⑥ 如朱彝尊《六言绝句十六首送青叔北归》：“翻就竹枝短调，试教持榭人歌。”（《笥渔小稿》卷七）

⑦ 《春秋左传正义》卷三十三，第261页，收入《十三经注疏》下册，北京：中华书局影印阮元校刻本，第1963页。

⑧ 章太炎撰、庞俊、郭诚永疏证《国故论衡疏证》中卷之六，北京：中华书局2018年版，第467页。

⑨ 松浦友久著、孙昌武、郑天刚译《中国诗歌原理》，沈阳：辽宁教育出版社1990年，第288页。

一、“短调”的体式特征和李贺的辩体意识

如按本文定义来界定李贺的“短调”，在李贺诗集内可得包括《申胡子觥策歌》在内的五言歌诗共28篇（含外集的《莫愁曲》^①）。再据此检索李贺之前的唐诗，又可发现五言歌诗数量虽然不多，却也是一直与七言歌诗并行发展的一种诗类，尤其天宝以后出现的新题歌行类五古，使该体呈现出复兴之势，足证李贺的“短调”创作并非孤立的现象。然而由于初盛唐七言诗的突出成就以及中唐新乐府的兴起，古今研究者大都瞩目于七言乐府歌行，几乎忽略了五言歌诗独立存在的事实。因此如果以考察李贺“短调”的体式特征作为切入点，追溯这种诗体在中唐的创作背景和发展状况，不但可以补足中唐歌诗研究的这块缺失，也有助于更深入客观地理解李贺诗歌成就的多面性。

那么李贺的五言歌诗与一般的五言古诗有何区别呢？首先，最明显的差别是取题方式。李贺歌诗的取题都源自乐府，大体可分三类来看，一是用乐府旧题，如《大堤曲》《摩多楼子》《安乐宫》《塘上行》《日出行》《蜀国弦》《走马引》《铜雀伎》《绿水词》《难忘曲》《莫愁曲》；二是“新乐府辞”，如《黄头郎》《塞下曲》《月漉漉篇》，以及“近代曲辞”《河南府试十二月乐词》（其中五月、七月、八月为五言），以上各题均见郭茂倩《乐府诗集》；三是有歌辞性题目的五言古诗，其中也可分两种，一种是从旧题乐府衍生，如《石城晓》取自清商曲辞中《石城乐》，《长歌续短歌》取自《长歌行》和《短歌行》。另一种是即事名篇，自立新题，都带有“歌”“行”“曲”一类歌辞性篇名，如《古悠悠行》《还自会稽歌》《申胡子觥策歌》《河阳歌》《伤心行》《勉爱行》《贾公闾贵婿曲》《贵公子夜阑曲》《花游曲》。以上28篇中《大堤曲》《石城晓》《日出行》虽含有杂言，但以五言为主，因此也计入本文。而非歌诗的五古取题一般都与乐府题没有关联，诗题大多写明因何事而作，有具体的场合、对象和特定的缘由，例如《题赵生壁》《自昌谷到洛后门》《七月一日晓入太行山》等等。虽然像《勉爱行二首送小季之庐山》这样的题目后半句与古诗类似，但因前面“勉爱行”是明确的歌行题，也仍应算歌诗。以歌行题再加“赠”或“送”某人的取题方式，早见于李白和杜甫的诗集，李贺只是偶尔使用。

其次，这些五言歌诗虽然题材内容多样，涉及边塞、艳情、写景、述怀、叹古等各方面，然而大多采用第三人称的观察视点^②，以代言的口吻抒发感情，诗中的人物、场景都是作者代为设计或者虚构，而非诗人亲历亲见。这种表现方式正是汉魏以来乐府诗创作的重要传统，也是与五言古诗的基本差别。而一般的古诗以抒情的主体化为基本特征，即从作者特定的视角表达自己的志向、情怀和观感。早在刘宋时期，鲍照就以其代乐府昭示了乐府与古诗的这一差异^③。

李贺这批五言歌诗观察视点的第三人称化较集中地体现在边塞和艳情这两类题材中。边塞题材如《摩多楼子》以塞外行人的眼光极写从玉塞到辽水的遥远，以及通宵行军的辛苦；《塞下曲》将蓟门、青

① 此诗方扶南认为是伪作，但可见于郭茂倩《乐府诗集》“清商曲辞五”。

② 松浦友久先生认为，“（观察）视点的第三人称化、场面的客体化”是乐府诗的主要特点。见《中国诗歌原理》第八篇。

③ 参见拙文《鲍照“代”乐府体探析—兼论汉魏乐府创作传统的特征》（《上海大学学报》2009年第2期，第21-32页）。

冢、青海、黄河各处的城头月色、旌旗旄头、沙漠席箕、蕃甲刁斗等组合成人们心目中典型的边塞景象，都是传统的边塞乐府诗。《走马引》^①中首句“我有辞乡剑”看似用第一人称，其实是诗人设计了一位“襄阳走马客”，替他抒发“能持剑向人”的意气，因而仍然是代言体。艳情题材则更是全部出自思妇或浪子的视角。如《贵公子夜阑曲》仅四句，综合贵公子的视觉、听觉和触觉，视点从室内的沉水香转到室外的乌夜啼和芙蓉沼，再回到身上的白玉带，烘托出贵公子一夜至晓的欢娱情景。《贾公闾贵婿曲》细致描绘贾贵婿朝衣的时尚，马首上黄金饰物的沉重，对家中香气和珊瑚枕的嫌弃，邀人外出游春饮宴的浪荡，最后四句以室内唯有燕子私语、日虹照屏的寂寥景象作为反衬，可见全诗观察贵婿的视点其实是出自被贵婿冷落在家的妻子。《大堤曲》则采用南朝乐府民歌的表达方式，全篇都是“妾”的自述以及劝“郎”留宿的语气。《绿水词》杂取梁武帝《河中之水歌》中“十六生儿字阿侯”以及古《采莲童歌》等清商曲辞的句意，以一个男子的口吻写他思念阿侯的愁苦。《黄头郎》以思妇的眼光观看南浦芙蓉、湘中山水、石云黄葛、沙上靡芜，暗示她与黄头郎分别之后的寂寞孤独。《难忘曲》一题据王琦解说出自《相逢行》古辞：“君家诚易知，易知复难忘。”^②郭茂倩置于“相和歌辞·清调曲”中。但此诗写法不同于古辞，不写人物，只写“君家”洞门的垂杨画戟和庭院的帘影萧声，以见其深严寂静；再以室内蜂绕妆镜、眉如碧山的细节，暗示闺中之春色；结尾以夕阳中满栏簇结的丁香暗示青春将在寂寞中老去，则全诗便以那个难忘“君家”之人的视点写出了闺中人的春怨。

如果说边塞和艳情题材的代言体视点已经成为乐府诗历久不变的创作传统，那么李贺在其他题材中采取同样的视点，则是为了使新题歌诗更趋近于乐府的体式特征。如《花游曲》是在寒食节诸王妓游的宴席上为妓女弹唱所作的歌词，诗中“今朝醉城外，拂镜浓扫眉。烟湿愁车重，红油覆画衣。舞裙香不暖，酒色上来迟”^③等句，都是以弹唱女妓的口吻描写出游前的浓妆，寒食节烟云湿寒的天气，以及舞裙酒意不能暖身的体感。《河阳歌》写一位“台邛客”，在宴会上“惜许两少年，抽心似春草”的同时又感叹“颜郎身已老”^④。有注家以为是李贺自拟，但姚经三注说：“然以三十未及之年，而遽以老颜郎自比，恐拟非其伦也。当是有客于河阳之人，年甲已过，风情不减，见少年官妓而爱恋者，长吉嘲调而作此诗欤？”^⑤从诗中预测今夜宴会上“牛头高一尺，隔座应相见”的口气来看，全诗也应以河阳客的视点代言。这就像他的《还自会稽歌》一样，看似出自第一人称的视点，但全从庾肩吾回到台城后，面对满目荒凉的情境着想，代他抒发黍离之悲，又以庾肩吾昔日曾为“台城应教人”的身份，进一步揣测其“脉脉辞金鱼，羈臣守屯贱”^⑥的心理活动，因而也是第三人称的视点。

但李贺也有少数五言新题歌诗采用第一人称的视点，如《申胡子觥策歌》直接将申胡子“命予合饮”，以及花娘以平弄配词歌唱之事入歌，抒发岁华摇落、光阴虚逝的感触，赞美朔客的豪侠俊健而又

① 《李贺诗歌集注》，第 83 页。

② 郭茂倩《乐府诗集》卷三十四，北京：中华书局 1979 年版，第 508 页。

③ 《李贺诗歌集注》，第 204-205 页。

④ 《李贺诗歌集注》，第 202 页。

⑤ 《李贺诗歌集注》，第 204 页，王琦注引姚铨语。

⑥ 《李贺诗歌集注》，第 34 页。

能诗好学。《伤心行》抒发自己“咽咽学楚吟，病骨伤幽素”^①的悲伤。《勉爱行送小季之庐山》其一从自己作为兄长的角度想象小弟像一只孤雁“影落楚水下”^②。《长歌续短歌》抒发光阴流逝、功业难成的焦虑以及对生命永恒的追寻，视点都转为第一人称化。歌行的这种视点转换其实早有渊源，尽管汉魏晋乐府大多数是代言体，但曹操、曹植和陆机都有一些乐府直抒胸臆，使用第一人称的视点，如曹操的《短歌行》《步出夏门行》等。鲍照继曹、陆之后创作了更多抒发自己失意不平的代乐府体，尤其《拟行路难》中的部分诗篇更是直接出自诗人的口吻，这一变化对李白、杜甫的歌行影响最大。李白的古题乐府如《将进酒》《梁甫吟》《行路难》《猛虎行》，新题歌行如《襄阳歌》《幽歌行上新平长史兄粲》《西岳云台歌送丹丘子》《扶风豪士歌》等等都是直接发自诗人内心的大声呼喊，凸显出李白独特的鲜明形象。杜甫极少作古题乐府，大部分反映时事的新题乐府以视点的第三人称化和场面的客体化为主，以第二人称和作者的议论慨叹为辅。而其他题材的新题歌行无论自伤、咏物、游赏、应酬则都是以第一人称的视点，以便于自由地述怀言志。事实上，这也是盛唐大多数新题歌行的共同特点，正如松浦友久先生所指出的，盛唐典型的歌行往往更多的是采用第一人称的视点，与乐府“视点的第三人称化、场面的客体化”^③不同。所以上述李贺的诸篇新题歌诗采用第一人称的视点，其实都是吸取了盛唐新题歌行的创作经验。

由以上分析可以看出，凡是乐府旧题，以及题材接近古乐府传统内容的新题歌诗，李贺尽可能采用第三人称的视点，力求趋近汉魏乐府的表现特征。只有若干即事名篇的新题歌诗，为了在具体的创作场合中充分抒发自己的感情，采用了盛唐新题歌行第一人称的视点。这说明李贺对于古题乐府和新题歌诗的不同体式特征以及各类题材的创作传统具有清晰的辨体意识。

其三，这批五言歌诗还继承了汉魏乐府中常见的相思离别、贫贱盛衰、世态年命等主题，这类带有普世性的内容也是乐府的创作传统之一。李贺诗歌的基本主题是对生命和时空的思考，并在不同的诗歌体式中给以不同的表现。而“光阴之速，年命之短，世变无涯，人生有尽”的“感怆低回，长言永叹”^④，正是汉魏乐府最古老的主题，李贺只是以他独特的方式把人生短暂和时空永恒这对矛盾表现得更尖锐而已。在五言歌诗里，集中体现这一主题的是《古悠悠行》《日出行》《长歌续短歌》《铜雀伎》《安乐宫》等篇章，这些诗中尽管也包含着诗人自己的慨叹，但都是从普世性的感受出发，而非着眼于个人在特定情境中的感触，这是乐府歌诗表现这一主题的角度与一般古诗的不同之处。

如《古悠悠行》从白日归山、月上碧空的眼前景色联想到今古无尽的昼夜循环：“白景归西山，碧华上迢迢。今古何处尽？千岁随风飘。海沙变成石，鱼沫吹秦桥。空光随远浪，铜柱从年消。”^⑤千岁之久疾如风飘，海边细沙凝成大石，秦皇之青城石桥成为群鱼吹沫之处，汉光武的南海铜柱逐年销蚀在空光远浪之中^⑥，所有漫长的变化似乎都只在转瞬之间，这就将难以把握的“悠悠”时空形象地展现出

① 《李贺诗歌集注》，第 115 页。

② 《李贺诗歌集注》，第 133 页。

③ 松浦友久先生认为：盛唐典型的歌行“大致采取作者个人的第一人称视点，因而场面本身也是与作者个人的主体经验直接关联着的”。见《中国诗歌原理》第八篇。

④ 钱钟书《谈艺录》，北京：中华书局 1984 年版，第 58 页。

⑤ 《李贺诗歌集注》，第 97 页。

⑥ 王琦注认为铜柱指汉武帝的建章宫铜柱。但此句前明言“空光随流浪”，应指光武帝时派伏波将军马援平定交趾，在其地立铜柱，作为汉朝最南方的边界之事。

来了。《日出行》则从白日的运行动态着眼，抒发不能使之驻足的无奈：“白日下昆仑，发光如舒丝。徒照葵藿心，不照游子悲。折折黄河曲，日从中央转。暘谷耳曾闻，若木眼不见。奈尔铄石，胡为销人？羿弯弓属矢，那不中足，令久不得奔，讵教晨光夕昏！”^①白日每天西下昆仑又转到天空中央，速度比曲折的黄河东流更快，岂止流金铄石，更在销熔人生。此诗与李白的《日出入行》大意相同，但没有后者“万物兴歇皆自然”的通达，反而比鲁阳“驻景挥戈”更进一层^②，埋怨后羿射日不中其足，希望使人间永无晨昏交替。这种在李白看来“逆道违天”的想法虽然更极端地表达了生命短促的焦灼，但确实是人类的共同感受。《长歌续短歌》开头取汉乐府《长歌行》和《短歌行》中人命不久、应及时自勉之意，抒发功业未成的焦虑。后半首的表现方式比较特殊：“凄凉四月阑，千里一时绿。夜峰何离离，明月落石底。徘徊沿石寻，照出高峰外。不得与之游，歌成鬓先改。”^③四月正是阳春季节，千里之绿的美好却只是“一时”而已，明月则意味着永恒，因而诗人徒然寻月而“不得与之游”的场景看似个人特定的行为，但同样表达了世人不能永生的悲哀。此外，《追和何谢铜雀伎》以铜雀伎的视点抒发登望曹操西陵墓田的伤感；《安乐宫》在梁陈旧宫的今昔对照中流露盛衰之感，都属于同类主题。以上诗例中三首是古题乐府，仅《古悠悠行》是新题歌行，但内容和取题则是古意。因而都沿袭了古乐府原题的传统主题，其抒情角度都着眼于汉魏乐府式的普世性感受，能涵盖绝大多数人对于天道和人事的共识。

如果说李贺在《天上谣》《浩歌》《秦王饮酒》《金铜仙人辞汉歌》等七言歌诗、以及《苦昼短》《相劝酒》《将进酒》等杂言歌诗中同样表现了关于生命和时空的思考，那么李贺这些相同主题的五言歌诗在表现上的特点是更切近五言朴厚的传统风格，较少华丽绮靡的辞藻；更少见其七言和杂言歌诗里那种“虚荒诞幻”的奇想和瑰丽深涩的风格。这种特点与其五言歌诗所采用的句式也有关系。唐前五言乐府和古诗在句式上虽然没有绝对的散偶之分，但魏晋以前以单行散句为主，晋宋以后逐渐骈俪化。李贺的五言歌诗除了少部分写景用骈句以外，绝大部分采用汉魏乐府的单行散句体，但声情连贯，文脉紧凑，有的杂用汉乐府古诗式的排比对偶句，如《走马引》中“朝嫌剑花净，暮嫌剑光冷，能持剑向人，不解持照身”^④，《河阳歌》中“今日见银牌，今夜鸣玉晏”，“月从东方来，酒从东方转”^⑤，《长歌续短歌》中“长歌破衣襟，短歌断白发”^⑥，《日出行》中“徒照葵藿心，不照游子悲”，《绿水词》中“东湖采莲叶，南湖拔蒲根。未持寄小姑，且持感愁魂”^⑦等等。有的采用直白晓畅而自然悠扬的句调，如《大堤曲》中“莫指襄阳道，绿浦归帆少。今日菖蒲花，明朝枫树老”^⑧，《申胡子觥策歌》中“今夕岁华落，令人惜平生。心事如波涛，中坐时时惊”^⑨，《安乐宫》中“新城安乐宫，宫如凤凰翅”^⑩等等，说明李贺写作五言歌

① 《李贺诗歌集注》，第 254 页。

② 王琦注《李太白全集》，北京：中华书局 1977 年版，第 211 页。

③ 《李贺诗歌集注》，第 137 页。

④ 《李贺诗歌集注》，第 83 页。

⑤ 《李贺诗歌集注》，第 202 页。

⑥ 《李贺诗歌集注》，第 137 页。

⑦ 《李贺诗歌集注》，第 287 页。

⑧ 《李贺诗歌集注》，第 54 页。

⑨ 《李贺诗歌集注》，第 111 页。

⑩ 《李贺诗歌集注》，第 206 页。

诗还是尽量遵循汉魏乐府句脉贯通、意无断续的传统，因而很少像他的七言歌诗那样常常出现句意断续，晦涩难解的现象^①。这就使他的五言歌诗和七言歌诗形成了截然不同的两体。

当然还要指出的是，李贺也有六首五言歌诗似乎越出了古题乐府很少写景的创作传统，表现更接近古诗，如用古乐府题的《蜀国弦》《塘上行》，收入“近代曲辞”的《河南府试十二月乐词》（五月、七月、八月三首），以及“新乐府辞”《月漉漉篇》。但前五首以写景为主，还是与各题的本辞有关。《蜀国弦》为相和歌辞旧题，梁简文帝用此题杂写蜀国的地域交通、歌舞音乐和游娱风俗，卢思道则转为描写天府之国的沃饶和险要。李贺着重以景物描写烘托入蜀水路之险，也是题中之义。《塘上行》古辞以“蒲生我池中，其叶何离离”^②的写景起兴，后来陆机、谢惠连、沈约分别将此题变成了描写“江蓠”“芳萱”的咏物诗，写景成分大大增多。李贺浓缩成四句描写池塘藕花的一角小景，也没有脱离前人沿袭此题内容的传统。《河南府试十二月乐词》源自清商曲辞的《月节折杨柳歌》（十三首），后者以每个月的不同景色起兴，并与思妇的情思动作交融在一起，李贺由此得到启发，倾力于捕捉宫中女子在不同季节中感受到的不同气息，从细处区分出每个月景色的特征，只是更侧重于景物刻画而已。而且“近代曲辞”中本不乏写景之作，如《袂褱曲》《胡渭州》《水鼓子》《一片子》，李白的《宫中行乐词》、白居易和刘禹锡的《杨柳枝》等等。因而李贺的“十二月乐词”重在写景，合乎“近代曲辞”的常见作法。只有《月漉漉篇》是一首纯写景的新题歌诗。但早在南朝，鲍照已将古诗中山水景物的细致描写引入了乐府。到梁陈时期，以乐府古题咏物和写景愈益多见，因而以新题歌诗写景在李贺之前也有先例可寻。

从以上对李贺五言歌诗的取题方式、主题取向、观察视点、句调脉理等方面的分析可以看出，尽管这些作品处处流露出诗人的独特风格，但无论是古题乐府还是新题歌诗，都遵从了汉魏六朝乐府在题材、主题和表现上具有传承性的传统，并吸取初盛唐新题歌行的创作经验，把握了五言体和七言体在语言风格上的基本区别。这说明李贺对于歌诗一体具有明确的辨体意识，这也正是其五言歌诗的艺术表现与七言歌诗形成鲜明差异的重要原因。

二、从中唐五言歌诗的兴盛看李贺“短调”的创作背景

李贺的28篇“短调”与他的七言歌诗数量相比，固然不算多，但是其取题方式和题材种类相当全面地反映了五言歌诗在中唐发展的状况。如果对汉魏六朝到中唐的五言乐府歌诗做一番回溯，不但可以看出李贺创作“短调”注重辨体的原因，还有助于了解五言歌诗在中唐兴起的背景和意义。大体说来，五言歌诗从汉乐府发展到李贺的时代，经历过三个阶段的变化。

第一个阶段是汉魏六朝乐府到初唐的演变。汉魏六朝是五言乐府发展的全盛时期，《乐府诗集》著录的十二类歌辞中，乐府题目最多的是鼓吹曲辞、横吹歌辞、相和歌辞、清商曲辞、杂曲歌辞这几类，均以五言为主。舞曲歌辞、琴曲歌辞、杂歌谣辞除五言以外，还有不少杂言和七言。总的说来，七言乐府题在晋宋以后才发展起来，题目既少，作品数量也远不如五言。但这种状况从梁陈到初唐就逐渐

^① 关于这一问题，参见拙文《李贺某些七古的“断片”现象及其内在脉理》，待刊。

^② 《乐府诗集》卷三十五，第522页。《塘上行》本辞，按郭茂倩解题为甄后作。

改观，梁陈文人自创的七言乐府新题开始增多，到初唐更发展出一些与古题乐府关系密切的七言新题歌行。与此同时，文人使用五言古乐府题的数量却在逐渐减少，不少题目被文人用七言或杂言改写；另一方面很多五言古乐府又不断近体化，如汉乐府古题《芳树》《有所思》《巫山高》《临高台》《上之回》《战城南》《长安道》《关山月》等等都成为八句体的新体诗乃至律诗^①。这种变化与当时诗歌由古趋近的大势是一致的，因而到初唐时期，由于大多数五言诗处于古律不分的状态，除了虞世南、初唐四杰、沈宋、刘希夷、王无兢等写过一些五言古题乐府以外，古体的五言歌诗已经很少见。

第二个阶段是盛唐前期到大历年间的变化。初盛唐之交，部分诗人开始在绝句和歌行的创作中吸取乐府的语言风格，出现了恢复乐府古体的风气。崔国辅、王翰、王维、储光羲、崔颢、王昌龄、高适、岑参、贾至都有一些五言和七言的拟乐府古题诗，不少在梁陈初唐时期从新体变为律体的汉魏六朝乐府题在他们手里又变为古体。当然其中创作数量最多、成就最高的是李白，仅《乐府诗集》中收入的李白用汉魏六朝五言乐府古题创作的古诗就有五十余首。而且他改律为古的题目最多，除了极少数的几题以外，大部分由新体变为五律的乐府古题，都被他改成了古体。一些在六朝到初唐发展过程中渐渐失去古题本意的题目，也在他诗里恢复了古辞原意，并在表现手法和文辞表达上力求再现古朴的风貌。这与他明确反对“梁陈以来，艳薄斯极，沈休文又尚以声律”^②的倾向有关，体现了他“将复古道”的诗歌革新主张^③。

从李白开始，唐代文人写作拟乐府的五言歌诗多与其复古革新的诗学思想有关。这一现象较为突出地表现在天宝大历年间一些诗人的作品中。例如诗文复古运动的先驱人物元结有《系乐府》十二首，《漫歌》八曲，《忝官引》《闵荒诗》（序文明言为歌体）《春陵行》等五言歌诗，都与杜甫的新题乐府一样，以汉乐府反映时事的精神为旨归。他所编的《篋中集》收入24首五言古诗，其中五言歌诗占9首，作者多为天宝后期到大历年间的落魄文人，都具有自觉的复古意识。孟云卿入选6首，5首是汉魏乐府古题。顾况和元结一样，主张诗歌应当向《诗经》和乐府学习，救世劝俗，总结兴亡治乱的教训，强调比兴寄托，反对声律辞藻。因而写作了不少乐府诗，其中《弃妇词》《游子吟》《春游曲》《从军行》《塞上行》《乌啼曲》大多是五言长篇古题歌诗。

大历诗人的歌诗中还出现一种新的倾向，即新题乐府和歌行逐渐增多。之前盛唐诗人的五言歌诗用新题很少，而七言特别是歌行则出现了不少新题。这种大致的界分虽然在顾况、李益、卢纶、刘方平、郑锡等大多数大历诗人的诗集中仍可见到，但五言的新题逐渐出现，是值得关注的现象。明清人公认杜甫是新题乐府的开创者，他的五言乐府都不用歌辞性题目，而是借鉴汉乐府以二字或三字概括篇意的取题方式，如“三吏三别”《留花门》《塞芦子》《客从》《白马》等。元结的五言乐府诗都是新题，这类五言新题乐府均为反映时事而作。韦应物的乐府歌行也颇多兴讽之作，但他主要写作七言歌行，以新题为多。五言歌诗除了《相逢行》以外，《贵游行》《广陵行》《凌雾行》《乐燕行》《采玉行》等都是新题，但题材内容已经越出兴讽时事的范围。同时代的刘长卿、戎昱、李端、于鹄、李益、权德舆、

① 详见拙文《南朝五言诗体调的古今之变》（《中国社会科学》2010年第3期，第144-157页）。

② 孟棻《本事诗·高逸》，收入《唐五代笔记小说大观》下册，上海：上海古籍出版社2000年版，第1246页。

③ 详见拙文《论李白乐府的复与变》（《文学评论》1995年第2期，第5-13页）。

杨巨源也在写作古题五言歌诗的同时，创作了少量的五言新题，只是反映时事的内容较少。

第三个阶段是中唐贞元、元和年间，五言歌诗发展到鼎盛时期。不但大作家多，创作数量可观，而且在沿用一些常见的乐府古题以外，还出现了大量五言新题。五言歌诗创作数量较多的代表作家有令狐楚、孟郊、王涯、张仲素、刘禹锡、鲍溶、施肩吾、张祜、元稹、白居易等，其中孟郊五言歌诗共53题，新题占31题；刘禹锡共40题五言歌诗，仅3首旧题；白居易共28题五言歌诗，除3首旧题外，全为新题；张祜共29首五言歌诗，含8首新题。施肩吾15首五言歌诗，仅2首旧题。韩愈、欧阳詹、张籍、王建虽以七言歌诗为多，也有五、六篇以上的五言歌诗，且不乏新题。元稹、韩愈、欧阳詹还有一些长篇五言新题歌诗，这在中唐以前是相当罕见的。

这一阶段的五言新题可分两类来看，第一类是《乐府诗集》中的“近代曲辞”，据郭茂倩说：“以其出于隋唐之世，故曰近代曲也”，其曲“总谓之燕乐。声辞繁杂，不可胜记。凡燕乐诸曲，始于武德、贞观，盛于开元、天宝。……肃、代以降，亦有因造”^①。但郭氏著录之近代曲辞，大多作者不详，有署名的作者数量不多。隋代仅炀帝、薛道衡、王胄3人，初唐有李百药、李义府、杜审言、李景伯4人，盛唐有张说、李白、王维3人，各人仅1题，仅少数人2题。中唐倒有顾况、元结、李端、耿漳、吉中孚妻、李益、李涉、卢纶、戴叔伦、王建、刘禹锡、令狐楚、施肩吾、赵嘏、孙鲂、李贺、吴融、张籍、薛逢、张祜、白居易、张仲素等20多人。近代曲调的歌诗有五言、六言、七言、杂言等不同体式，其中五言有40题。作得最多的张祜仅五言就有《穆护砂》《思归乐》《金殿乐》《胡渭州》《戎浑》《墙头花》《采桑》《杨下采桑》等8题。这说明中唐虽然不是燕乐最盛的时期，却是近代歌诗创作的盛期，而且五言的乐府题数量之多几乎与七言平分秋色。那么五言歌诗在中唐的兴盛应与时人对近代曲辞的兴趣增长有关^②。

第二类是《乐府诗集》的“新乐府辞”。郭茂倩说：“新乐府者，皆唐世之新歌也。以其辞实乐府，而未常被于声，故曰新乐府也。”但在他的解说中，又吸取了元稹《乐府古题序》的意思，认为杜甫“刺美见事”，“即事名篇，无复倚傍”的歌行，“白居易、李公垂辈”，以及“刘猛、李余赋乐府诗，咸有新意”，“其有虽用古题，全无古义”，“其或颇同古义，全创新词”之类，“倘采歌谣以被声乐，则新乐府其庶几焉”^③，也就是说这些有新意新词的歌行如果可采集配乐，就差不多是新乐府了。白居易的新乐府定义在他的《新乐府序》里讲得很清楚，所作五十篇《新乐府》全为七言或以七言为主的杂言，没有五言，而且内容全为讽喻时事。郭茂倩所收“新乐府辞”，虽然照顾到白居易的标准，将其五十篇《新乐府》全部录入，也收了杜甫、张籍、王建、元稹、孟郊等反映时事的新题歌行，但标准更为宽泛，基本上符合他自己所说“唐世之新歌”的定义。因而不但包含五言和七言、杂言，而且内容也不限于反映时事，涉及离别、艳情、宫怨、边塞、游览、怀古、颂圣等许多题材。从中晚唐歌诗创作的实践来看，郭茂倩的收录标准显然是更切合实际的。只不过由于新乐府辞“未必尽被于金石”，如何判断“其辞实乐府”，郭茂倩并未说明。从他收录的作品来看，大体上可归纳出几个共同特点：首先是有歌、行、曲、词、吟、引、篇、

① 《乐府诗集》，第1107页。

② 唐代燕乐在盛唐宫廷达到极盛，安史之乱后衰落，但不少曲调散落到民间，加上里巷歌曲的兴起，在民间开始流行，从而引起文人关注。

③ 《乐府诗集》，第1262页。

怨、或“乐府”的标题；其次是某些以古乐府诗或古诗中的句子作为标题的歌诗，如“来从窈车骑”“青青水中蒲”；也可以是古乐府式的即事名篇的三字题，如静夜思、悲陈陶、哀江头、思远人、夫远征、当窗织、雉将雏、山头鹿、黄头郎，乃至二字题如“结爱”等等；其三是采用第三人称的视点，均为代言体。郭茂倩收入的新乐府辞，除了反映时事的新题乐府以外，风格大多接近古乐府，有些题目就是从古乐府衍生出来的，如《塞上曲》《塞下行》来自《出塞》，《堤上行》来自《大堤曲》，《洛阳行》来自《洛阳道》等等，这或许也是他判断乐府的一个标准。因此郭茂倩关于新乐府的看法与白居易有明显的差异，这就在白居易的新乐府以及其他作者反映时事的七言新题乐府之外，又多收了60多题五言新乐府辞^①。

但按《乐府诗集》“新乐府辞”的收录标准来看，其实唐代诗人即事名篇、又冠以歌辞性题目的新题歌诗，还远不止郭氏所收录的这些作品。例如李贺的《申胡子觥筹歌》尽管可被声乐，也没有被郭茂倩收入。除此以外，他还有一些歌诗可称曲辞，有的产生于当时的宴饮场合，如《花游曲》序说：“寒食诸王妓游，贺入座，因采梁简文诗调赋《花游曲》，与妓弹唱。”^②《许公子郑姬歌》说：“长翻蜀纸卷明君，转角含商破碧云”，“娥鬟醉眼拜诸宗，为谒皇孙请曹植。”^③此诗显然也是歌妓在酒宴上请李贺写的歌词。有的是明言他人请作的曲辞，如《五粒小松歌》序说：“前谢秀才杜云卿命予作五粒小松歌，予以选书多事，不治曲辞；经十日，聊道八句，以当命意。”^④按“命意”的要求，这“八句”自是写“曲辞”。或许郭茂倩认为这些歌诗都离古乐府的风味较远，没有收入“新乐府辞”。因而李贺的28题五言歌诗中除了古乐府题和近代曲辞、新乐府辞以外，还有11首带歌辞性题目的五言古诗是没有收入《乐府诗集》的。

同样，刘禹锡、孟郊等也有许多未收入“新乐府辞”的新题歌诗，仅就五言而论，刘禹锡有40题，但收入近代曲辞的仅《乞那曲》《抛球乐》二题^⑤，收入“新乐府辞”的仅《捣衣曲》《淮阴行》《视刀环歌》三题。《淮阴行》序文说：“古有《长干行》，言三江之事悉矣。余尝阻风淮阴，作《淮阴行》，以裨乐府”^⑥，此诗明言效仿《长干行》以对乐府有所补益，或许是被收入“新乐府辞”的理由。但刘禹锡还有其他的一些诗序同样表示希望入乐府，却又没有被收，如其七言《代靖安佳人怨》二首序文说：“今守于远服，贱不可以谏。又不得为歌诗声于楚挽。故代作《佳人怨》，以埤于乐府云。”^⑦说明因自己远在连州，不能作歌诗哀挽武元衡，因而代作《佳人怨》两首，以增益于乐府。又如五言《插田歌》序说：“适有所感，遂书其事为俚歌，以俟采诗者。”^⑧全诗通过插秧的田夫与进京买官的计吏的一番对话，讽刺当时朝廷卖官鬻爵的腐败，已是一首典型的新乐府诗，作者还明确表示等候采诗者，完全符合郭茂倩所说“倘采歌谣以被声乐，则新乐府其庶几焉”的标准，却也没有收入“新乐府辞”。此外，孟郊的五言歌诗被收入“新乐府辞”的仅《湘弦怨》《征妇怨》《织妇词》《长安羁旅行》《求仙曲》《结爱》六题，还有《归信吟》《山老吟》《小隐吟》《大隐吟》《楚竹吟》《远愁曲》《贫女词》《边城吟》《清东曲》

① 元结《系乐府》按12题计算，皮日休《正乐府》按10题计。

② 《李贺诗歌集注》，第204页。

③ 《李贺诗歌集注》，第318页，方世举认为此诗非李贺作，但无凭据。

④ 《李贺诗歌集注》，第306页。

⑤ 刘禹锡收入“近代曲辞”的作品如计七言有8题。

⑥ 蒋维崧等《刘禹锡诗集编年笺注》，济南：山东大学出版社1997年版，第373页。

⑦ 《刘禹锡诗集编年笺注》，第207页。

⑧ 《刘禹锡诗集编年笺注》，第252页。

《病客吟》《寒地百姓吟》《连州吟》等等 20 多曲新题歌诗没有被收。

仅从李贺、刘禹锡、孟郊这三位诗人的五言新题歌诗就可以看出，在中唐诗歌中，实际上还存在着许多未收入“近代曲辞”和“新乐府辞”的新题歌诗，郭茂倩没有视其为乐府，较大的可能是这些歌诗的表现方式距离其心目中古乐府的风味较远。然而刘禹锡、李贺等却将这些作品视为“歌诗”而与五古区分开来，而且其数量远多于“近代曲辞”和“新乐府辞”收入的作品。对于现代研究者来说，这一客观事实首先需要承认，其次应参考《乐府诗集》的标准和当时的创作实践加以界定。因而笔者认为可以将这批带歌辞性题目的古诗单独看作一类，作者在创作这类歌诗时，心目中固然有乐府的体式规范作为参照，但在取材和艺术表现上放开的尺度显然比郭茂倩的标准要宽得多。歌诗的这种创造性发展正是唐代诗歌繁荣的一种突出表征，也是五言歌诗在中唐发展到鼎盛时期的重要原因。

通过梳理五言歌诗从汉魏以来发展的阶段性，可以勾勒出古题乐府和新题歌诗从初唐到中唐相互消长的一条曲线。将李贺置于这一过程中来看，不难发现其“短调”的三种取题方式，正反映了中唐五言古乐府、新乐府、近代曲辞与新题歌诗同兴共存的状态。需要指出的是，李贺的某些歌诗因有序说明在歌舞宴会上助人弹唱之用，容易给人一种错觉，以为李贺的创作主要与近代曲辞及唐代新兴的声诗关系密切。但以上的回顾却说明了李贺的五言歌诗无论从取题方式还是体式特征来看，其艺术渊源是相当全面的：古乐府题以及与之相关的新乐府题的兴起，主要是中唐提倡乐府的复古思潮催化的结果；近代曲辞则是随着清乐和燕乐的消长态势，在唐代逐渐流行的产物；新题歌诗更是盛唐到中唐时期最兴盛的一种诗歌样式。这三者在发展中的相互影响，才是李贺创作“短调”的基本背景。

李贺虽然英年早逝，但其五言歌诗的数量仅次于刘禹锡和孟郊，而在他的诗歌总量中所占比例在当时仅孟郊可与之相比^①。可见李贺虽然性情孤僻，却始终没有脱离当代诗歌创作的潮流，而且能在短短创作生涯中，对各体诗歌的体式特征及其发展大势了然于心，并发挥其天才，作出不俗的成绩。因而其“短调”虽然不如“长调”那样奇丽卓异，却能从这一角度反映出李贺诗歌成就的多面性及其诗学思考的理性和深度。

The Style Characteristics and Writing Background of Li He's "Short Tune"

Ge Xiaoyin

(Department of Chinese Language & Literature, Peking University, Beijing)

ABSTRACT: The difference between Li He's "short tune", namely five-character poetry, and the general ancient style of five-character poetry mainly lies in the way of choosing the title from *Yuefu*, the third-person observation point of view, and the universality of the lyrical theme. Both the old and new titles of his twenty-eight titles of five-character poetries follow the basic characteristics of *Yuefu* in the Han, Wei and Six Dynasties

^① 据统计，李贺和孟郊五言歌诗占其诗歌总量均为十分之一强。

in inheritance in the subject matter and absorb the creation tradition of the new title of songs in the early Tang, which shows that Li He has a clear sense to the style of poetry. If we take Li He in the process of the rise and fall of the old title and the new title of the five-character poetry from the Han and Wei Dynasties to the mid-Tang, the flourishing coexistence of the ancient five-character *Yuefu*, the new *Yuefu*, the modern songs and the new title of poetry in the mid-Tang was the basic background of Li He's creation of five-character poetry. Therefore, Li He's "short tune", though not as distinctive as his seven-character poetry, it can reflect the depth of his poetic thinking and the multi-facetedness of poetic achievements.

Keywords: Li He, "Short Tune", five-character poetry style, consciousness, creation background