發揮新體：王勃樂府詩的復變*

陳偉強

香港浸會大學中國語言文學系

一、引論

初唐詩人王勃（650–627）今存作品中，體裁上屬"詩"者，樂府只有寥寥數首。這個現象容易使人對其樂府創作的貢獻輕輕略過，沒有太多注意其價值及其在王勃文學創作生涯中的作用。本文針對這個現象，對王勃樂府詩作在文學傳統的繼承和創新方面作考察，審視其"詩歌"創作觀念和實踐中，[1] 樂府傳統所起的作用，從而對於其韻文創作活動中所體現的詩、歌、賦三種文體的交互作用，作一粗淺的探討。

初唐四傑作為一個整體研究對象，前賢論述備矣。其中聞一多（1899–1946）的研究一直被奉為圭臬，[2] 聞氏奠基之功誠不可沒，但對於四傑各自的文學特色往往因"四傑"、"四才子"這兩個早見於初唐時期的集體稱號，[3] 而將四人的創作作類同化的處理，也一直成為學界的指引。對於四傑文學的研究，近年有了相當大的進展，在多種以"四傑"為書名的專著中，學者對四人創作的共性和個性條分縷析、細緻入微，取得了巨大的成就。[4] 就王勃詩的研究而言，日本方面，近年較有建樹的有今原和正、高木重俊、

* 本文初步論點在 2016 年 8 月由首都師範大學中國詩歌研究中心及北京大學中國古代詩歌研究中心主辦的"中國古典詩歌韻律研究專題研討會"上首次發表。修訂稿又得兩位匿名評審先生提出寶貴意見，有助進一步提升質量，謹致謝忱。本研究計劃得到香港浸會大學 Faculty Research Grant (category I)的資助。

[1] 這裏所說的"詩歌"，相當於英語 poetry，對於王勃而言頗為合適，因其〈春思賦〉主要以"詩"的句法寫成。重要的是，英語 poetry、poem 概念本身就涵蓋用韻的文學創作，故本文論述亦涉樂府、賦、曲等韻文。參看業師柯睿（Paul W. Kroll）之說： Kroll, "The Significance of the *Fu* in the History of T'ang Poetry," *T'ang Studies* 18–19 (2000–01): 87–105。

[2] 聞一多：《聞一多全集》（上海：開明書店，1946 年），丙集，〈宮體詩的自贖〉、〈四傑〉，頁 11–40。

[3] 郗雲卿（七世紀末葉前後在世）：〈駱賓王文集原序〉，見陳熙晉：《駱臨海集箋注》（上海：上海古籍出版社，1985 年），附錄，頁 377。

[4] 較具代表性的研究專著有：駱祥發：《初唐四傑研究》（北京：東方出版社，1995 年）；沈惠樂、錢偉康：《初唐四傑與陳子昂》（上海：上海古籍出版社，1987 年）。此外，葛師曉音就四傑在初唐文學史上的地位和貢獻，發表過高見，如：〈論初盛唐詩歌革新的基本特徵〉、〈初唐四傑與齊梁文風〉，分別見於《漢唐文學的嬗變》（北京：北京大學出版社，1988 年），頁 85–110；《詩國高潮與盛唐文化》（北京：北京大學出版社，1998 年），頁 1–14。其他學者的相關論著亦多有卓見，不勝枚舉。

道坂昭廣等，[5] 美國方面宇文所安（Stephen Owen）早年的《初唐詩》中的相關章節，在論述王勃時所用的"新儀範"（new decorum）一詞，[6] 成為了丁香（Ding Xiang Warner）論述王詩的一個關鍵詞和出發點。[7] 而筆者亦就其詩、賦、駢文等創作發表過論述。[8] 然而本文討論的對象——即王勃的樂府詩創作，在上列研究中最多只有片言隻字提及，並無集中討論。楊曉彩的《王勃研究》在論詩的章節提及〈臨高臺〉、〈銅雀妓〉等樂府作品，但沒有專題對其樂府作探討。[9] 近年錢志熙、吳相洲二位師兄致力於樂府詩研究，在其著作及主編的系列中，對初唐樂府稍有論述，[10] 惜亦未將王勃樂府作為重點研究課題。近年來樂府研究的新成果，為本文造就了有利條件，成為本研究的重要基石。

王勃的樂府創作在其文集中沒有佔上很大的比重，但並不說明此體不重要。相反，樂府傳統在王勃文學中所構成的思想和形式兩方面起著十分積極的作用。本文試圖窺一斑見全豹，以此作論述焦點。王勃的樂府創作承先的地方甚多甚明，其不同於前人處及影響所及則少有鑽研。本文嘗試就這些方面進行考察，著重探討王勃樂府作品的形式特點，試圖論述評價其樂府詩作的實踐經驗，對其自身創作的意義，以及初唐文學發展史上的作用和意義。

二、 王勃生平及其樂府創作

王勃的文學創作道路，與他的生平經歷密切相關。因此在論述相關作品前，必須對其背景作一簡單回顧。王勃的生平資料最早而詳盡的記載是楊炯的〈王勃集序〉，見於史冊者主要有兩《唐書》的〈文苑傳〉，前賢據此，結合對其作品的考察，將其短暫的一生概況勾勒如下。

王勃，絳州龍門（今山西河津）人，祖父為隋末大儒文中子王通（584–617），叔祖為隋唐之際隱士詩人王績（585–644），父福畤。勃早慧，九歲讀顏師古（581–645）《漢書》注，作《漢書指瑕》。十四歲得劉祥道（596–666）舉薦幽素科，十七歲被沛王李賢（653–684）徵為侍讀。正當少年得志之時，王勃遇上了一生最沉重的打擊。時

[5] 今原和正：〈王勃の詩について〉，《藝文研究》第 43 期（1982 年），頁 74–91。高木重俊：〈王勃"春思賦"と盧・駱の七言長篇詩〉，《集刊東洋學》第 47 期（1982 年），頁 36–50。道坂昭廣：〈《王勃試論──その文学の淵源について〉，《東方学》第 76 期（1988 年），頁 34–46。

[6] Owen, *The Poetry of the Early T'ang* (New Haven: Yale University Press, 1977), pp. 123–137.

[7] Ding Xiang Warner, "'A Splendid Patrimony': Wang Bo and the Development of A New Poetic Decorum in Early Tang China," *T'oung Pao* 98.1–3(2012): 113–144.

[8] 相關之拙作見下文引述。

[9] 楊曉彩：《王勃研究》（北京：中國社會科學出版社，2013 年），頁 89–91。

[10] 錢、吳之相關論著及編著見下文引述。

諸王鬬雞，勃為沛王撰文〈檄英王雞〉，[11] 高宗覽之，怒曰："據此是交搆之漸。"即日斥勃，不令入府。時在總章二年（669）春；勃於同年七月有西南之行，"觀景物於蜀"，流寓三年，於咸亨二年返京參選，結果"三府交辟"，勃因病辭，求為虢州參軍。未幾，因匿藏犯罪家奴，後懼而殺之，繫獄，旋遇赦，罪連其父，貶交趾（今越南北部），勃同行。父子路經洪州（今江西南昌）滕王閣，預宴，撰成不朽名篇〈滕王閣序〉。[12] 後南行途中，渡海溺死，年二十八。[13]

王勃短暫的生命中撰述豐贍，[14] 其中樂府創作今存者只有數篇。這些作品雖難以繫年，但結合其人生起落及思想特質，在閱讀理解方面當頗有幫助。

王勃的樂府創作並不因循前代格套，這與他的生平思想有一定關聯。〈臨高臺〉借臨臺所見長安景色及人物活動，表達"榮華易逝"（impermanence）、"及時行樂"（carpe diem）的思想。[15]〈秋夜長〉寫傳統遊子思婦相思之情，而重點在於寄寓自己對昔日光輝的緬懷。[16]〈採蓮曲〉似為六朝同題作品的模仿，但採蓮女懷想夫君的寓意呼之欲出。〈隴西行〉則以樂歌形式重寫史事。這些作品所加入的個人因素，成為王勃樂府創作的一個引人注目的地方，也是其作品在形式格律上與前代同題作品不同的內在動力。下文著重分析其體式創新背景及具體表現。

三、 四傑樂府之可歌與徒詩

王勃樂府是否合樂而歌？其舊題樂府與前人所作在文辭和音樂的差異何在？這些疑問是探求王勃樂府特色的出發點。對於第一個問題，雖不易弄清，但從思考論述中可以窺見王勃創作中音樂的因素和作用。第二個問題從文本比照考察，所揭示的情況

[11]《舊唐書》（北京：中華書局，1987 年），卷 190 上《文苑上》，頁 5004–5004。按：英王當是周王。胡三省辨之已詳，見《資治通鑑》（北京：中華書局，1976 年），卷 200，頁 6325。

[12] 傅璇琮：〈〈滕王閣詩序〉一句解──王勃事跡辨〉，《古典文學論叢》（西安：陝西人民出版社，1982 年），頁 628–637。

[13] 關於王勃生卒年研究和爭議甚多，較全面綜合各家之說者為植木久行：〈初唐詩人王勃生卒年考：唐代詩人新疑年錄（2）〉，《文経論叢．　人文科學編》第 9 期（1989 年），頁 91–118。

[14] 參看聞一多：《四傑》，頁 25；又見拙著〈王勃著述考錄〉，《書目季刊》第 38 卷第 1 期（2004 年），頁 71–92。

[15] Owen, *The Poetry of the Early T'ang*, pp. 117–118.

[16] 拙作〈尋源屢鑿空：初唐四傑的邊塞書寫〉，《中國文化研究所學報》第 57 期（2013 年），頁 39–40；英譯本（含修訂），Timothy Wai Keung Chan, "Beyond Border and Boudoir: The Frontier in the Poetry of the Four Elites of the Early Tang," in Paul W. Kroll, ed., *Reading Medieval Chinese Poetry: Studies in Text, Context and Culture* (Leiden: Brill, 2014), pp. 154–158.

是王勃雖用樂府舊題進行創作，亦上承齊梁文人"賦題"的創作傳統，[17] 但在內容和形式上都與前人所作有較大的差異。

四傑對於詩與音樂的論述透露了他們對文學的音樂性和抒情性的重要態度。論者多引用盧照鄰的〈樂府雜詩序〉，述說前代樂府歌辭缺乏個性的弊病：

> 落梅芳樹，共體千篇；隴水巫山，殊名一意。亦猶負日於珍狐之下，沈螢於燭龍之前。辛勤逐影，更似悲狂；罕見鑿空，曾未先覺。潘、陸、顏、謝，蹈迷津漳而不歸；任、沈、江、劉，來亂轍而彌遠。其有發揮新體，孤飛百代之前；開鑿古人，獨步九流之上。自我作古，粵在茲乎！[18]

對於這段論說的理解，必須聯繫漢樂府音樂失傳後文人擬樂府的創作概況作論述。

齊梁文人所作的"樂府詩"已非漢樂府原貌。盧照鄰所舉的〈芳樹〉、〈隴頭水〉等為漢橫吹曲名，其音樂在南朝已不存。[19] 故一般認為，齊梁人所作擬樂府只是"徒詩"，即有辭無曲的創作。[20] 至於唐代古題樂府和新題樂府（不含聲詩、曲子詞等"樂府"）是否配樂而歌，學界的意見更是分歧，莫衷一是。[21]

盧照鄰和楊炯現存作品中有一批橫吹曲辭的作品，多重抒寫個人情志。這個現象是否反映了上述盧的批評態度及其直接回應，也影響了楊？由於史料缺乏，不宜妄斷。

---

[17] "賦題"即"擬賦古題法"，由沈約首倡，是區別於晉代以來作舊題樂府述舊事的傳統。南朝詩人用舊題賦題面義，加入新內容，見錢志熙：〈齊梁擬樂府詩賦題法初探──兼論樂府詩作方法之流變〉，《北京大學學報》（哲學與社會科學版）1995 年第 4 期，頁 61–62。

[18] 盧照鄰：〈樂府雜詩序〉，見李雲逸：《盧照鄰集校注》（北京：中華書局，1998 年），卷 6，頁 339–340。

[19] 《樂府詩集》（北京：中華書局，1979 年），卷 25，頁 365，引陳沙門釋智匠《古今樂錄》注〈紫騮馬歌〉："與前曲不同。"所指即漢"李延年因胡曲更造新聲二十八解"，但"魏晉以來，二十八解不復其存"，"又有〈關山月〉等八曲，後世之所加也"。（卷 21，頁 309。）由此見之，南朝人所作橫吹曲已非漢曲。

[20] 吳大順以為"〔南朝〕這些擬辭僅僅在內容、結構、體制上與漢魏舊辭保持一定聯繫，其創作動機和過程均沒有音樂曲調的制約，具有徒詩創作的性質。"吳大順：《魏晉南北朝樂府歌辭研究》（上海：上海古籍出版社，2009 年），頁 351。

[21] 唐代樂府之有辭無曲，較早有羅根澤、王運熙等提出。劉毓盤認為："唐人不得其聲，故所擬古聲府，但借題抒意，不能自製調也。"。吳相洲則通過大量文獻考證工作，初步證實唐代樂府的音樂性。木齋、侯海榮針對吳說，指出："模擬的樂府作品，並不對樂府的藝術形式，特別是句數、字數、平仄等等方面進行模擬，而只是重視對於樂府詩題的內容，格調進行模擬。因此模擬的樂府是難以入樂的，除非進行重新配樂。"分別見：劉毓盤：《詞史》（上海：上海書店，1985 年），頁 19；錢志熙：〈樂府古辭的經典價值──魏晉至唐代文人樂府詩的發展〉，《文學評論》1998 年第 2 期，頁 71；吳相洲：《唐詩創作與歌詩傳唱關係研究》（北京：北京大學出版社，2004 年）；木齋、侯海榮：〈初唐樂府的去音樂化現象〉，《學術交流》2011 年第 11 期（總第 212 期），頁 156–157。日本方面，興膳宏亦主張六朝以來樂府徒詩之說，見興膳宏：〈律詩のへ道──句數と對句の側面から〉，《東方學論集：東方學會創立五十周年記念》（東京：東方学会，1997 年），頁 617。此項資料蒙長谷部剛教授提供，特此致謝。

盧作的抒情性，成為了一些學者“以詩構史”這一“詩傳”讀法的依據。[22] 在形式上，盧楊之橫吹曲辭繼承了南朝以來五言八句的格局。一般認為橫吹曲“在隋唐特殊的政治環境中演變成邊塞題材的重要內容”。[23]

樂府詩之成為“詩傳”，在駱賓王手中尤其突出。四傑中只有駱賓王真正從軍塞外，其作品不少記述異地風情及軍旅生活。樂府舊題因而注入了真情實感並有改易，如〈從軍行〉不再如晉人賦漢朝舊事，而是敍寫詩人的從軍生活；〈行路難〉則以詩人親歷場景為本，題目改成〈從軍中行路難同辛常伯作〉和〈從軍中行路難〉，[24] 把樂府舊題的內容和鮑照〈行路難〉的抒發自身不平，加以個人化處理。此外，駱賓王對樂府音樂和舊題的理解，體現在將之嵌入相關語境中，以增強作品的真切性和感人力量，如寫〈王昭君〉：“惟有清笳曲，時同芳樹春。”[25] 即把昭君出塞的境遇用懸想手法，嵌入胡笳樂曲和〈芳樹〉曲名。

盧照鄰對樂府現況的批評和主張在王勃身上也有重要的體現：主要在於詩樂關係和抒情性的重視。王勃並沒有模仿橫吹曲進行創作，沒有像盧、楊般跟隨傳統五言八句形式寫作。然而在其作品中清晰可見他對樂府傳統的認知，以及音樂在詩歌創作中的重要作用。他在〈入蜀紀行詩序〉中記敍其在總章間入蜀概況，篇末數句尤與音樂相關：

> 嗟乎！山川之感召多矣，余能無情哉？爰成文律，用宣行唱，編爲三十首，投諸好事焉。[26]

這裏的“用宣行唱”一句反映了王勃詩樂關係意識。此句意謂：我這次入蜀所見所感如此如此，因而將這些見聞感受通過“行”和“唱”的詩歌體式抒發出來。[27] 所說的“行”、

---

[22] 劉真倫：〈盧照鄰西使甘涼及其邊塞組詩考述〉，《重慶師院學報》（哲學社會科學版）1989 年第 1 期，頁 88–93。筆者則持不同見解，認為盧作內容為樂府傳統產物，見《尋源屢鑿空》，頁 32–14；“Beyond Border and Boudoir,” pp. 143–147。

[23] 吳大順：《魏晉南北朝樂府歌辭研究》，頁 351。錢志熙論證了唐邊塞詩源於樂府，見《齊梁擬樂府詩賦題法初探》，頁 63–64。此外又見于海峰博士論文：《漢魏晉南北朝邊塞樂府詩研究》（北京大學，2012 年）。感謝匿名評審人提供此項資料。

[24] 《駱臨海集箋注》，卷 4，頁 121–125、135–140。關於二詩的文獻考述及〈行路難〉的發展歷史，見拙文〈尋源屢鑿空〉，頁 31–32，注 35、36。

[25] 《駱臨海集箋注》，卷 4，頁 114。

[26] 見蔣清翊：《王子安集注》（上海：上海古籍出社，1995 年），卷 7，頁 227。

[27] 張煜考證，認為：“‘行’與‘永’，‘永’與‘詠’通，因此‘行’具有歌詠之意是毫無疑問的……‘行’和音樂有關，不是‘曲’，也不是‘曲引’，應當是‘歌詠’。”張煜：《樂府詩題名研究》（北京：北京大學出版社，2013 年），頁 41。

“唱”即樂府詩中的歌唱方式。王勃這裏雖非實指，而其入蜀作品亦無“行”、“唱”之篇，[28] 但二辭指代詩作則反映了詩樂密切關係在詩人意識中的狀況。

王勃如上述駱賓王一樣，把樂府的音樂和篇題嵌入作品中去，以加強音樂和感情色彩。其〈春思賦〉敍征夫守邊：“羌笛唯橫隴路風，戎衣直照關山月。”[29] 把樂府橫吹曲吹奏的〈隴頭水〉和〈關山月〉，巧妙地與情境融合，把邊塞景象呈現得栩栩如生。此外，寫長安公子冶遊生活：“鳳移金谷舞，鶯引石城歌。”[30] 則把舞樂歌曲帶進場景中來，上句用石崇金谷之遊，下句“石城”指南朝宋臧質所作〈石城樂〉，其一言：“生長石城下，開窗對城樓。城中美少年，出入相依投。”[31] 王勃這樣一引，把前代樂歌內容借用到其作品中來，增強了音樂感。其〈臨高臺〉的內容並不從傳統舊題而來，而是如〈石城樂〉般敍寫活生生的當代生活，這也是對樂府傳統借鑑的一個重要方面（下詳）。

四傑對樂府的態度各有不同，但從中可歸結出：四人作品中透露了詩樂關係，以及樂府在其手中均印有深刻的個人色彩。在南朝以來隨著舊樂失傳，徒詩之風雖盛，但隋唐新引入的樂曲又繼而影響著詩壇，四傑之詩是否能歌，雖難證實，但從王勃的樂府創新的體格考之，其所據之樂曲（如有）當與前代不同。

四、 王勃樂府的新韻律

王勃的樂府創作並不依隨傳統。正因如此，其作品在既重視音律復加以濃重的個人色彩這兩種張力的推動下，開啓了初唐樂府的一個新的發展方向。概括而言，其樂府詩在形式上的特色包括：篇幅加長，以四句或六句為一“章”，以及多長短句雜言。這些特點是對傳統樂府體式改造的結果，也是王勃為了更好地表現其詩作內容而作的調整。以下就這三方面作分析。

篇幅加長這方面尤其是王勃的特長。葛師曉音指出：

> 從初唐歌行來看，有一部分長篇歌行原是從樂府擴展而成的，如王勃的〈秋夜長〉、〈採蓮歸〉、〈臨高臺〉，駱賓王的〈從軍中行路難〉……都是由短篇樂府擴為長篇歌行的例子，這些大體上保持樂府的特徵，題目也仍屬古樂府範圍。[32]

---

[28] 參見拙作，“Restoration of a Poetry Anthology by Wang Bo,” *Journal of the American Oriental Society* 124.3 (2004): 493–515；中譯本（含修訂）〈王勃〈入蜀紀行詩研究〉〉收入《漢唐文學的歷史文化考察》（南京：鳳凰出版社，2014 年），頁 319–347。

[29] 《王子安集注》，卷 1，頁 11。

[30] 同上注。

[31] 郭茂倩：《樂府詩集》，卷 47，頁 689。

[32] 葛曉音：〈初唐四傑與齊梁文風〉，頁 183。

葛師所舉四例中的三例均為王勃之詩，此現象值得注意。除了要承載豐富的思想內容外，篇幅加長的體式理據和特色如何？我們可通過王詩與前代同題作品比較見之。

王勃〈臨高臺〉最典型地體現"賦題"和"徒詩"的特色。〈臨高臺〉為鼓吹曲辭的鐃歌，現存最早的作品是漢樂府古辭：

> 臨高臺以軒，下有清水清且寒。江有香草目以蘭，黃鵠高飛離哉翻。關弓射鵠，令我主壽萬年，收中吾。[33]

古辭之後有魏文帝曹丕（187–226）之作，其辭云：

> 臨臺（行）高，高以軒。下有水，清且寒，中有黃鵠往且翻。行為臣，當盡忠。願令皇帝陛下三千歲，宜居此宮。鵠欲南遊，雌不能隨。我欲躬銜汝，口噤不能開，〔我〕欲負之，毛衣摧頹，六里徘徊。[34]

此詩前後詩意不相屬，前人多以為錯簡。清人朱乾解曰："此詩前後分兩解，前約漢鐃歌〈臨高臺〉，後約瑟調〈豔歌何嘗行〉，疑時被命遠征，故以黃鵠為比……。此詩玩其詞旨音節，當屬瑟調〈臨高臺行〉。"[35] 只要比較漢樂府古辭，即見丕作上半從韻律至詩意皆來自古辭。雖偶有字數的些微出入，"宜居此宮"大底是填上"收中吾"的"曲調之餘聲"而成。[36]

〈臨高臺〉的發展經歷了頗大的嬗變。若採朱乾之說，云曹丕〈臨高臺〉作於漢末，仍保存漢樂府舊貌（下半雖已摻入〈豔歌何嘗行〉）。鐃歌本為軍樂，據崔豹《古今注》："短簫鐃歌，鼓吹之一章爾，亦以賜有功諸侯。"[37]《古今樂錄》曰："漢鼓吹鐃歌十八曲，宮多訛誤，一曰〈朱鷺〉，……十六曰〈臨高臺〉。"[38] 郭茂倩則曰："及魏受命，使繆襲改其十二曲，而〈君馬黃〉……〈臨高臺〉、〈遠如期〉……十曲並仍舊名。"[39] 是知曹丕登極（220）為〈臨高臺〉首次改動的界線。至何承天於晉義熙末私造〈臨高臺篇〉，則以三、四言成篇，顯與漢曲不同。[40]

---

[33]《樂府詩集》，卷 16，頁 232。

[34]《傅增湘藏宋本樂府詩集》（北京：人民文學出版社，2010 年），卷 18，頁 2a。標點據《樂府詩集》，卷 18，頁 258–259。

[35] 朱乾：《樂府正義》（京都：同朋舍，1980 年，據秬香堂藏乾隆五十四年〔1789〕刊本影印），卷 3，頁 19a/b。

[36] "收中吾"句，劉毓盤以為是"聲詞合寫不可訓詁者……劉履《風雅翼》以為此曲調之餘聲也"。見劉毓盤：《詞史》，頁 17。

[37]《樂府詩集》，卷 16，頁 225。

[38] 同上注。

[39] 同上注。

[40]《樂府詩集》，卷 19，頁 287、291。

謝朓（464–499）、王融（466–493）、梁簡文帝（503–551；在位年：548–551）、沈約（441–513）等作〈臨高臺〉則寫五言八句。[41] 變化之大，難以得其宗。很顯然，“這些漢鼓吹曲，在南朝早已不歌了。”[42] 既已沒有音樂依據，於是便成了徒詩。是知〈臨高臺〉在內容和形式上所歷之變。謝朓五言八句的形式在齊梁基本定型為擬樂府體式，上文所說盧楊樂府──尤其橫吹曲，均依隨這個格式。王勃所作〈臨高臺〉在內容上寫“榮華易逝”、“及時行樂”，已遠離軍樂儀式所敍，格律上之五七言成詩，則在何、謝之外又創一新體。

王勃之創作為五、七言體，有其文學淵源。弄清這個淵源，對於其〈採蓮曲〉、〈江南弄〉、〈秋夜長〉等作的分析當有幫助。錢志熙以為：“王勃……都作雜言體，淵源於鮑照的雜言體樂府。”[43] 筆者以為重要的淵源應在齊梁文人以詩入賦的做法，最典型者為庾信以五七言成篇的〈春賦〉：

> 宜春苑中春已歸，披香殿裏作春衣。新年鳥聲千種囀，二月楊花滿路飛。河陽一縣併是花，金谷從來滿園樹。一叢香草是礙人，數尺遊絲即橫路。……三日曲水向河津，日晚河邊多解神。樹下流杯客，沙頭渡水人。鏤薄窄衫袖，穿衣帖領巾。百丈山頭日欲斜，三晡未醉莫還家。池中水影縣勝鏡，屋裏衣香不如花。[44]

庾信敍寫春日景致，再加上齊梁文人作擬樂府就遊子思婦相思之情加以敷陳，孕生了“經驗匱乏者的遊戲”的邊塞詩。[45] 這些文學經驗為王勃等初唐文人所吸收，於是王勃在使用樂府舊題進行創作時，把前人的題材和形式融入作品中，而當中最重要的是以自我抒情為創作目的，因此這些作品都帶有濃厚的自敍色彩。

據此分析〈採蓮曲〉、〈江南弄〉等即知其背離樂府的動機。採蓮、江南意象皆涉女子江邊活動，是傳統詩歌一個慣熟題材，也構成了樂府民歌的一個主調，梁朝文人尤其津津樂道。正如上述橫吹曲一樣，〈採蓮曲〉的五言八句（或六句）的形式基本定型。[46] 而〈江南弄〉與〈採蓮曲〉同源（下詳）。《樂府詩集》引《樂府解題》云：“江南古辭，蓋美芳晨麗景，嬉遊得時。若梁簡文‘桂楫晚應旋’，惟歌遊戲也。”[47]

---

[41] 同上注，卷 18，259–260。

[42] 吳大順：《魏晉南北朝樂府歌辭研究》，頁 326。

[43] 錢志熙：〈樂府古辭的經典價值〉，頁 72。

[44] 歐陽詢等編：《藝文類聚》（上海：上海古籍出版社，1985 年），卷 3，頁 45。參看拙文：〈從王勃〈春思賦〉看初唐詩賦互動的文體創新〉，劉寧、李鵬飛編：《古典文學的內部研究》（北京：北京出版社，2016 年），頁 54–57。

[45] 祁立峰：〈經驗匱乏者的遊戲──再探南朝邊塞詩成因〉，《漢學研究》第 29 卷第 1 期，總第 64 號（2011 年），頁 281–312。

[46] 見梁簡文帝、梁元帝、劉孝威、朱超、沈君攸、吳均等人所〈採蓮曲〉，《樂府詩集》，卷 50，頁 731–732。

[47] 《樂府詩集》，卷 26，頁 384。

所引之句出自梁簡文帝〈採蓮曲〉。其“嬉遊”之旨到了王勃手中，除極盡採蓮女美豔之外，更加入遊子思婦題材。其辭如次（據韻組分行排列）：

> 採蓮歸，綠水芙蓉衣，秋風起浪凫雁飛。
> 桂棹蘭橈下長浦，羅裙玉腕輕搖櫓，葉嶼花潭極望平，江謳越吹相思苦。
> 相思苦，佳期不可駐，塞外征夫猶未還，江南採蓮今已暮。
> 採蓮花，渠今那必盡娼家，官道城南把桑葉，何如江上採蓮花。
> 蓮花復蓮花，花葉何稠疊。葉翠本羞眉，花紅強如頰。
> 佳人不在兹，悵望別離時。牽花憐共蒂，折藕愛連絲。故情無處所，新物徒華滋。不惜西津交佩解，還羞北海雁書遲。
> 採蓮歌有節，採蓮夜未歇。正逢浩蕩江上風，又值徘徊江上月。
> 徘徊蓮浦夜相逢，吳姬越女何豐茸。共問寒江千里外，征客關山路幾重。[48]

與南朝隋代同題作品對看，王作除了篇幅增長、雜言為詩以及基本上以四句構成一韻組之外，最為明顯的曲體特徵是三言句的使用，這個典型的民歌痕跡在〈秋夜長〉、〈臨高臺〉等都能見到。這些重覆的成份稱為“和聲”，即一人主唱，多人屬和，“以增加音調上的強度”。[49] 王詩的這個形式上的特點，顯示了其樂府的音樂作用。韓寧指出：

> 王勃“採蓮歸，綠水芙蓉衣” “相思苦，佳期不可駐”二句，與梁武帝、梁簡文帝詩中的兩句和聲“採蓮渚，窈窕舞佳人” “採蓮歸，淥水好沾衣”何其相似。[50]

此比較雖有牽強，但從音樂作用看，王勃無疑是參考了梁人〈採蓮曲〉而自鑄偉辭。韓寧又說：

> 《全唐詩》注曰：“唐人樂府元用律絶等詩，雜和聲歌之。”王勃的〈採蓮曲〉就可以看作和聲詩與詩歌相雜的形式。雖然沒有記載王勃的樂府長篇〈採蓮曲〉被演唱過，但是其可以入樂的特徵是明顯的。[51]

韓氏入樂之說雖出於臆斷，但有助我們觀察這種三言句作為樂曲和聲在〈江南弄〉中作用：

> 江南弄，巫山連，楚夢行雲幾相送。瑤軒金谷上春時，玉童仙女無見期。紫霧香煙眇難託，清風明月遙相思。遙相思，草徒綠，為聽雙飛鳳凰曲。[52]

---

[48] 《王子安集注》，卷 3，頁 73–74。

[49] 相關論說參看王易：《詞曲史》，收入《民國叢書》第 1 編（上海：上海書店，1989 年），頁 46–47。引文則見王運熙：《樂府詩述論》（上海：上海古籍出版社，1996 年），頁 99。

[50] 韓寧：《初唐樂府詩研究》（北京：社會科學文獻出版社，2013 年），頁 264。

[51] 同上注。

[52] 《王子安集注》，卷 3，頁 77。

從三字句的有規律的安排看，此首也可能合樂而歌的，只是苦無確證，不宜妄斷。觀前代的〈江南弄〉，體式與之並不相同。〈江南弄〉由梁武帝（464–549；在位年：502–549）所創，《古今樂錄》曰：

> 梁天監十一年冬，武帝改西曲製江南、上雲樂十四曲。江南弄七曲，一曰江南弄，二曰龍笛曲，三日採蓮曲，四日鳳笙曲，五曰採菱曲，六曰遊女曲，七曰朝雲曲。[53]

茲舉梁武帝〈江南弄〉一首為例，以見其韻律格式：

> 遊戲五湖採蓮歸，發花田葉芳襲衣。為君豔歌世所希。
>
> 世所希，有如玉。江南弄，採蓮曲。[54]

《古今樂錄》曰："《採蓮曲》，和云：'採蓮渚，窈窕舞佳人。'"[55] 與王作相較，我們見到的承襲因素是三言和七言句的使用，但在音樂編排上，即使加上"和聲"，亦顯然是兩個不同的曲譜。觀梁人沈約、簡文等作皆與梁武所譜一致。[56] 在內容上，王勃卻依從蕭衍七曲題名所示，寫入巫山神女事、弄玉事，但亦加入了新的元素如瑤軒金谷、玉童仙女等神話愛情故事，為曲子本來書寫的相思之情，增添了神話色彩。必須注意的是，王勃之作，《樂府詩集》題作〈採蓮歸〉，[57] 此題在王勃前沒有先例，當是取自梁簡文帝〈採蓮曲〉中"採蓮歸"句而成，繼承梁代宮體而加以創新，加長和改變曲譜。從其詩的體制看，顯然不同於初唐代詩人〈採蓮曲〉所慣用的五言或七言整齊化體式。[58]

王作結構體現了四句為章的體式。這首〈江南弄〉再次印證了上引《全唐詩》注所說"唐人樂府元用律絕等詩雜和聲歌之"之說。如把 3-3-7 句式的一頭一尾二章視為"序曲"和"煞尾"（分別押去聲一"送"和入聲二"沃"），中間四句七言句為一韻組（上平聲四"支"），則構成一首完整的七言四句的詩，所述內容則借助"序曲"引發和"煞尾"以"春草生兮萋萋"和"鳳凰曲"的視覺、聽覺意象，增強藝術感染力。反觀蕭衍、沈約之作，由於曲律所限，曲辭並不構成整齊的"詩"。[59] 這項由樂府歌辭轉化為律絕詩章的

---

[53] 《樂府詩集》，卷 50，頁 726。

[54] 同上注，卷 50，頁 727。

[55] 同上注。

[56] 同上注，卷 50，頁 727–730。

[57] 同上注，卷 50，頁 736。

[58] 同上注，卷 50，頁 736。

[59] 許雲和指出：學界曾出現過關於〈江南弄〉是否為倚聲填詞的產物的論爭，梁啓超較早提倡此說，但王國維、夏敬觀、林謙三、龍沐勛等則持否定態度。早在《古今樂錄》已說到〈江南弄〉用了西曲〈三洲歌〉之韻，而且也模仿其和聲句式。因此，〈江南弄〉是梁武帝採用佛曲的音樂形式所創製。見許雲和：《樂府推故》（北京：北京大學出版社，2012 年），頁 241–244。

工作，除了是齊梁人大量以五言八句創作擬樂府的一項建樹外，傳統詩法中以四句或六句為一章的做法和意識，對樂府作調整，從而出現以四、六、八句為分章長度，最典型地體現在王勃樂府〈江南弄〉、〈採蓮曲〉、〈秋夜長〉、〈臨高臺〉等作品中。詩人通過對原調的改動，在字句和分章都使之向整齊韻律推進，並把原調短曲都大幅加長，以承載豐厚的敍事抒情內容。當中雖亦保留五七言間雜句法，但其對樂府的改寫意識則是十分明顯的。這種創作意識是初唐長篇歌行的形成的一個重要因素。[60]

五、 長篇樂府之構成機制

王勃慣於使用原為短篇歌辭的樂府舊題敷演成較長的詩歌。這是初唐樂府的一個新發展趨勢，直接助長了歌行的發展，也是歌行、樂府和賦的一個合流現象，[61] 這一點將在下文申論。本節重點探討王勃敷演的功夫和詩歌結構，通過分析東漢以來樂府分"解"的構造，以至南朝西曲歌的聯章設計，如何從短小的歌謠發展成長篇鉅製。

初唐長篇樂府的盛行在四傑手中達至極點。宇文所安對於長篇作品的分析重點在四傑的"都城詩"（capital poems），認為四傑醉心於此藝有其歷史淵源，即漢代對長安洛陽優劣的辯論，是漢代都城賦出現的直接誘因；而四傑在唐代長安浮沉，則視都城為仕途成敗的象徵。[62] 宇文氏的分析十分中肯，也符合初唐士子功名之心。然而本文上一節探討的樂府詩之加長，除〈臨高臺〉外其他詩作並非以都城為中心題材，而下節討論的〈春思賦〉亦以都城為中心，卻大量吸納了樂府的養份。

傳統樂府詩以"解"為組曲的單位既為音樂的分段演奏，在文字上則構成了詩作的"自然段"。這些"解"在整首樂曲中相互生發聯繫，詞義、情感相連，奏出一個完整的故事。這個聯章結構到了曹氏父子手中臻於成熟，是樂府傳統向文人詩發展的一項成果，最典型的例子是曹植的〈贈白馬王彪〉、曹丕的〈善哉行〉和曹操的〈秋胡行〉等，作品由數"解"組成，各"解"又相對能獨立成一首作品，聚焦於一項事物，而又能在整首作品中起著連接作用，構成一幅完整圖畫，講述一個完整故事。

王勃的〈隴西行〉即體現了這個古老的樂府傳統。正是由樂府的這個傳統，再加上不同版本中的資訊，出現了一個難以解決的問題，即：〈隴西行〉到底是一首由十"解"組成的作品還是十首五言絕句？

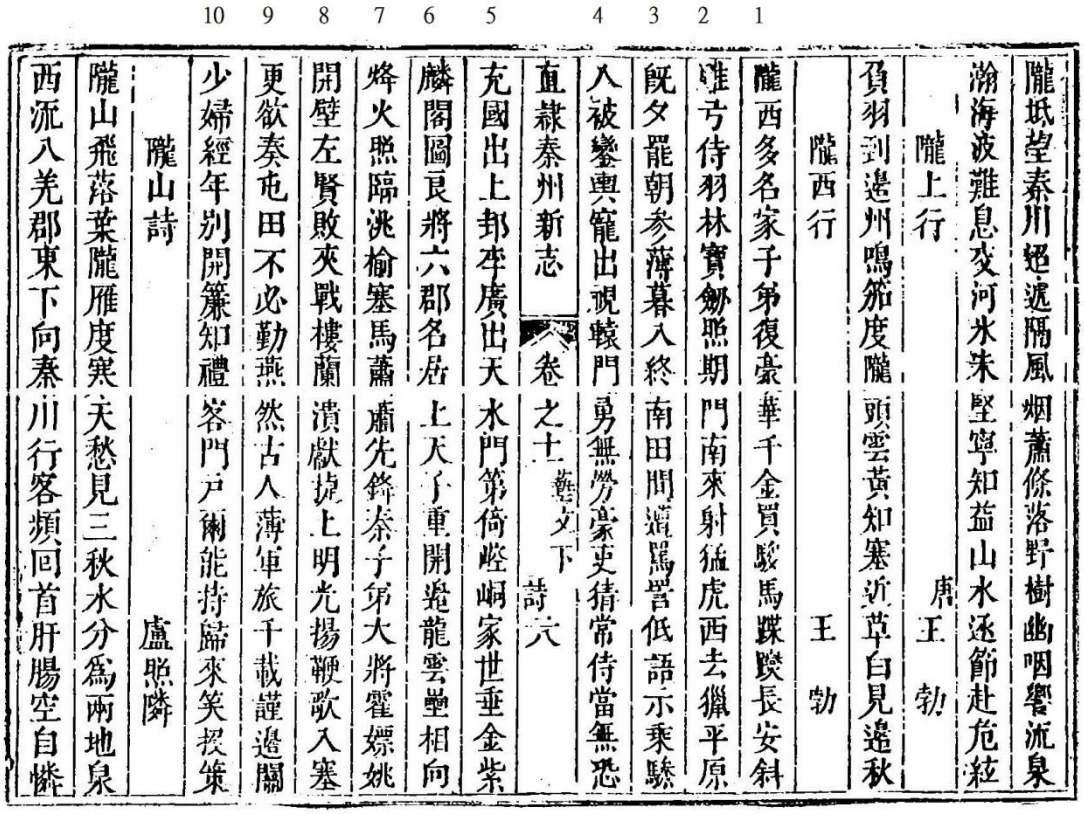
---

[60] 高木重俊通過文本和文學史背景的比較分析，論證了：王績〈三日賦〉對初唐長篇歌行的啓導作用；四傑的蜀地經驗與其篇中多敍揚雄、相如以自況的關係；朱姚椎〈茅茨賦〉、駱賓王〈蕩子從軍賦〉等的反復修辭和五七言句法；王、盧、駱蜀地交往背景對各自作品的互相借鑑作用等。見高木重俊：〈王勃"春思賦"と盧・駱の七言長篇詩〉，《集刊東洋學》第 47 期（1982 年），頁 41–46。薛天緯則以為王勃在初唐歌行發展的貢獻"十分有限"。見《唐代歌行論》（北京：人民文學出版社，2006 年），頁 116。

[61] 見拙稿 "*Yuefu* and *Fu*: Wang Bo's New Prosody for 'Spring Longings,'" in Nicholas Morrow Williams, ed., *The Rhapsodic Imagination* (Tempe: Arizona State University Press, forthcoming).。

[62] Owen, *The Poetry of the Early T'ang*, pp. 103–105.

〈隴西行〉不見於《王勃集》，首先由童養年輯錄，分作十首。[63] 此詩之作一首還是十首這個問題首次由陳尚君提出：“乾隆《秦州新志》及乾隆《狄道州志》十三收此詩，連作一首。前書每十二字為一行，或因此而析為十首。”[64] 為方便檢閱查證，現將《秦州新志》相關書影複製如下，書影上端的阿拉伯數字表示十“首”詩的序號：[65]



這十“首”五言絕句當視為一首作品，分為十解。這個處理，基於作品內容和樂府傳統而定。詩為賦題之作，述隴西故事，聚焦於《史記・李將軍列傳》所述的李廣（卒於前 119 年）生平事蹟。李廣為隴西成紀人，最能代表其地。此詩各解大意如下：

1. 介紹李廣之鄉，用《戰國策・燕策二》賣馬事，喻李廣懷才欲得賞識。
2. 漢武帝選六郡良家子為羽林；記李廣射虎事。
3. 記李廣射獵時為亭尉所辱，宿亭下。
4. 李廣得天子寵信，領兵出征，不畏猜忌。
5. 列趙充國與李廣，二人系出名門。
6. 光武於麒麟閣刻畫功臣圖像記功。

---

[63] 童養年：《全唐詩續補遺》，收入《全唐詩外編》（北京：中華書局，1982 年），卷 1，頁 341。

[64] 陳尚君：《全唐詩補編》（北京：中華書局，1993 年），頁 330。

[65] 〔清〕費廷金、胡釴：《乾隆直隸秦州新志》，收入《中國地方志集成》第 29 冊（南京：鳳凰出版社；上海：上海書店，2008 年），卷 11，頁 28a/b。

7. 敍出征塞外，先鋒為隴西子弟，以霍去病喻驍將（李廣）。
8. 擊敗匈奴、樓蘭，凱旋而歸。
9. 奏請屯田，鞏固邊防。
10. 述軍士之婦持家有道。

十解內容相連屬，以五言絶句形式重寫李廣生平事蹟。當中是否有王勃的自況色彩，難以證實。〈滕王閣序〉雖有"馮唐易老，李廣難封"之歎，[66] 但此首旨在為廣立"詩傳"，也許亦作自況，亦表達自己的軍事政治見解。

這首〈隴西行〉與前代同題之作無論在內容或形式上都很不相類。《樂府詩集》云：

> 〈隴西行〉，一曰〈步出夏門行〉。《樂府解題》曰："古辭云'天上何所有，歷歷種白榆'。始言婦有容色，能應門承賓。次言善於主饋，終言送迎有禮。……梁簡文'隴西〔四〕戰地'，但言辛苦征戰，佳人怨思而已。"王僧虔《技錄》云："〈隴西行〉歌武帝'碣石'、文帝'夏門'二篇。"[67]

在內容和形式上，王勃的模擬對象以梁簡文的三首為最近似。古辭〈隴西行〉和〈步出夏門行〉雖均為五言句，但前者敍好婦，後者述神仙。王詩唯一與之呼應的是最後一解述好婦持家，也是他重視樂府傳統之一項旁證。梁簡文所作屬征夫閨婦題材，梁人的這類創作對四傑的啓導最深。王詩集中敍李廣故事，是為賦題之另僻蹊徑者；然而，在韻律形式上，王勃則有所創新。梁簡文〈隴西行〉雖為五言，但並非如橫吹曲般寫五言八句，是知其創作這瑟調曲時當有譜可依──至少是以前代同題作品為模仿對象。吳大順指出："《瑟調曲》38 曲：其中〈善哉行〉……〈隴西行〉等約十八曲在劉宋尚可歌。"[68] 翻開《樂府詩集》得謝靈運和謝惠連各存〈隴西行〉四言一首，[69] 前者十二句，後者十四句。查古辭〈步出夏門行〉曹操、魏明帝之同題，除"豔"、"趨"之外，大抵以十四句為一解。簡文所作雖用五言亦十二至十四句一解。[70] 是知瑟調曲律在梁或已不存，但文人仍依前作長度作鋪排。反觀王勃所作，除以五言句作詩外，韻律全不顧前代範式。

---

[66] 關於李廣之寓意，參看拙作，"Dedication and Identification in Wang Bo's Compositions on the Gallery of Prince Teng," *Monumenta Serica* 50 (2002): 232–233。中譯本（含修訂）：〈王勃滕王閣作品中的主客問題和人物關係〉，見《漢唐文學的歷史文化考察》，頁 71–72。

[67] 《樂府詩集》，卷 37，頁 542。

[68] 吳大順：《魏晉南北朝樂府歌辭研究》，頁 416，338–341，352–355。吳氏所據主要為《樂府詩集》，卷 36，頁 534–535，還有《宋書》、《南史》。

[69] 《樂府詩集》，卷 37，頁 543。

[70] 同上注。

一如上文所論的其他樂府舊題作品，〈隴西行〉在王勃手上創製出比原曲調作品加長的新作。此一偏好的意義絕非僅限於字數增多或"副歌"重唱，又或是全首重覆，而是對詩歌鋪排技術的實驗和實踐，對於他的詩、賦、歌的交叉影響的意義十分重大。

六、"聯章敍事結構"的實踐

王勃對樂府舊題的改造對於他的韻文創作的各體發展有著重大意義。上節分析〈隴西行〉的以"解"成篇，以及上文討論王勃把樂府短歌加長，這些創作所展現的是以四句為一"解"──時亦有六句、八句等──這個謀篇意識的加強，既標誌著樂府曲辭在初唐的另一種"文人化"趨向，更重要的是它成為王勃韻文創作的一個指導思想和格律基礎，形成獨特的風格。

〈隴西行〉作為李廣"詩傳"，十解之間的連綴關係是創作的第一要義。十解既各自獨立，卻又必須服從於"隴西行"這個統一主題，連讀成篇。各解雖語意有待上下解承接，但每一解卻不能如三言"和聲"般含義空洞，徒有"增加音調上的強度"的作用，而是必須載有實義，自成一絕句。歷來研究絕句之由來，有以絕句為"截句"即截自律詩一說，[71] 驗諸王勃的加長版擬樂府作法，則顯然不合。此外又有論者稱許王勃的絕句成就，以為加入了強烈的自我色彩，[72] 卻並未結合其樂府經驗作分析。樂府的"解"結構和王勃的"分章聯篇"意識不但裨益了他的絕句，對各體之實驗均有積極意義。

曾智安所用"場景聯章敍事體"一詞和相關論述對於分析王勃韻文體格的特色頗有幫助。其說曰：

> 梁武帝從西曲改編來的〈江南弄〉、〈上雲樂〉各表現為七個樂曲的組歌，……西曲中的這些舞曲既然並非小調、單曲，則其樂曲顯然並非單首的五言或七言四句曲辭所能相配。相反，只有多首曲辭的聯合才能將其整首樂曲演繹完整。這就在理論上顯示出了其組合多首曲辭的內在需求。……西曲舞曲曲辭存在著大量以多首曲辭分述不同場景而進行聯章敍事體。[73]

曾氏舉梁武帝〈烏棲曲〉為例，並說：

> 四首曲辭雖然各自表現為相對獨立的形態，分述了四個場景，這些場景聯合起來，恰好組成一個完整的敍事。[74]

除此之外，曾氏還舉陳後主、除陵、梁簡文帝等人作品為例，並指出：

---

[71] 趙翼：《陔餘叢考》（北京：中華書局，1963 年），卷 23，頁 457。

[72] 謝立義（Daniel Hsieh）, *The Evolution of Jueju* Verse (New York: Peter Lang, 1996), pp. 236, 239.

[73] 曾智安：《清商曲辭研究》（北京：北京大學出版社，2009 年），頁 70。

[74] 同上注，頁 72。

> 清商西曲中具有聯章敍事痕跡的樂歌都是舞曲。……西曲舞曲之以場景聯章敍事，可能與它們的舞曲性質有關……猶如今日舞台以“幕”來過渡戲劇中的時間、事件變化一般。因此，無論是表現場景還是情節的故事，舞曲都只能是對片斷情景、情節的表現。[75]

以曾氏的論述驗諸四傑尤其是王勃的作品，也許可尋溯出初唐歌行體式的一個發展來源。聞一多評盧照鄰的〈長安古意〉即以“鏡頭”視角論之：

> 這生龍活虎般騰踔的節奏，首先已够教人如大夢初醒而心花怒放了。然後如雲的軍騎，載著長安各色人物 panorama 式的一幕幕出現。[76]

〈長安古意〉敍述長安生活畫卷的技巧，除了有賴詩人才情魄力之外，更重要的是其借鑑的文學傳統。詩人借用梁簡文帝〈烏棲曲〉一聯：“青牛丹轂七香車，可憐今夜宿倡家。”[77] 這絶非只是“抄襲”句子，而更重要的是從〈烏棲曲〉的組詩結構中借鑑情景意象和創作經驗，成就了這篇起伏跌宕、“生龍活虎”的鉅作。最為耐人尋味的是梁簡文帝此聯的下句，被王勃原原本本地“借”到他的〈臨高臺〉中去。這就更說明了〈烏棲曲〉在文辭、意象、結構等方面對四傑的影響。

王勃對梁朝以來的這種“場景聯章敍事體”是四傑中最能繼承而加以創新的一位。上文所論〈採蓮曲〉原是梁武帝所創〈江南弄〉中之一曲，雖發展為以五言八句為主的體式，[78] 但到了王勃手中，〈採蓮曲〉加長了，而且是一曲之中自生起伏，以四句為一“解”，藉以轉換場景焦點，從採蓮景象、女子相思、征夫未還、雁書來至等，一解一景，有轉換，有深化，把讀者帶進採蓮女思念征夫的思路上，進行文本遊歷。沈德潛（1673–1769）評述〈西洲曲〉曰：“似絶句數首，攢簇而成，樂府中又生一體。初唐張若虛、劉希夷七言古，發源於此。”[79] 沈氏所說“又生一體”，並非如此，上文論樂府的分“解”結構已見此“體”。曾智安則指：“〈西洲曲〉是南朝文人學習當時民間歌謠（主要是清商曲辭中的吳聲歌和西曲歌）的藝術技巧得到再次提高的標志……不是自生‘一體’。”[80]

沈氏所言“絶句數首，攢簇而成”的作法在王勃作品中常見，且有錯綜情況。最典型的“似絶句數首”當然要數〈隴西行〉了；錯綜變化則仍以“絶句”為主，如〈臨高臺〉、〈秋夜長〉等是。這種錯綜，亦包括三、五、七言的交替，形成不單一板滯的

---

[75] 同上注，頁 75。

[76] 聞一多：《宮體詩的自贖》，頁 14。

[77] 《樂府詩集》，卷 48，頁 695。

[78] 例子見《樂府詩集》，卷 50，頁 731–733。

[79] 沈德潛：《古詩源》（北京：中華書局，1973 年），卷 12，頁 290。

[80] 曾智安：《清商曲辭研究》，頁 76。

節拍，這又是從齊梁人以詩入賦的做法學來。是知王勃文學技法轉益多師而又加以創變，最能體現言“集大成”現象的是其長篇鉅製〈春思賦〉。

七、〈春思賦〉的樂府元素

〈春思賦〉雖以賦為題，卻集中體現了王勃學習眾體而自成一格。此賦尤其矚目的是以大量詩句入賦，學界雖指出這個現象淵源於齊梁文人尤其是庾信的以詩為賦之風，[81] 但究其淵源，即樂府的影響尤其是“場景聯章敍事體”在其中的作用則並未引起關注。

〈春思賦〉以“賦”為題，但與樂府傳統的淵源甚深。高木重俊指出了〈春思賦〉與盧、駱長篇歌行的關係，卻沒有進一步探究四傑歌行敍事抒情結構與樂府的關係。高木氏認為三人在蜀中的交往是其詩作具共同特色的重要契機。[82] 這個卓見提供了一條重要線索，即王勃韻文寫作的借鑑樂府傳統絕非個別現象，而是與盧、駱文會交流中的一個共同創作傾向。[83] 這個傾向側面印證了上引盧的〈樂府雜詩序〉關於“發揮新體”、“開鑿古人”、“自我作古”的主張。盧照鄰的文學主張得到王勃的和應支持，以及駱賓王在實踐上的體現。楊炯在〈王勃集序〉中說盧“覽清規以輟九攻”，對龍朔文壇“綺錯婉媚”的上官體和許敬宗等擅長的頌體加以否定，[84] 在薛元超（622–683）的引領下，得王勃支持，從此對盧“知音與之矣”。數年後入蜀，王、盧、駱的詩酒文會，加上蜀地關於司馬相如、揚雄等人的遺跡和傳說，更為三人的文學交流提供了理論和實踐的場所。觀上官儀（608–665）、許敬宗（592–672）、李義府（614–666）等人的現存作品，並未見其對舊題樂府有任何興趣，而四傑的作品則處處體現著樂府的特色，是知龍朔文學變革中的一個重點應是對樂府的繼承和改革，並加強個人抒情成份。盧、駱的〈長安古意〉、〈帝京篇〉、〈行路難〉等即是此次“運動”中最典型的產物——“發揮新體”、“自我作古”。[85]

王勃〈春思賦〉既有此理論和實踐的啓導，其對樂府的傳承就是他大膽改造賦體文學的一個動力。在題材內容上，樂府傳統的遊子思婦主題首次最集中地出現於賦體文學中。上文所論〈採蓮曲〉和〈江南弄〉中的採蓮女形象，以及〈臨高臺〉的王孫冶遊、征夫遠戍、倡女閨思等一系列原屬於樂府傳統的意象題材，既在〈帝京篇〉和〈長安古意〉作為長安圖景出現，但都沒有達到〈春思賦〉的具體生動，試看數例：

---

[81] 鈴木虎雄：《賦史大要》（東京：冨山房，1936 年），頁 153–154，引李調元《雨村賦話》（頁 154）。另見拙文〈從王勃〈春思賦〉看初唐詩賦互動的文體創新〉，頁 50–64。

[82] 高木重俊：〈王勃“春思賦”と盧・駱の七言長篇詩〉，頁 46。

[83] 關於盧、王早年交往及蜀中文會的概況，可參見拙文：〈從寒梧棲鳳到江曲孤鳧——王勃入蜀前後的賦體創作〉，《清華學報》第 46 卷第 3 期（2016 年），頁 466–472。

[84] 葛曉音：〈論初盛唐詩歌革新的基本特徵〉，頁 87–92。

[85] 吳相洲在討論盧照鄰的〈樂府雜詩序〉時作了精深的概括，並說“盧照鄰都沒有指出新體是什麼樣子”。吳相洲：《樂府學概論》（北京：人民文學出版社，2015 年），頁 237。

紫陌青樓照月華，珠帷繡帳七香車。蛾眉畫來應幾樣？蟬鬢梳時髻欲斜。

狂夫去去無窮已，賤妾春眠春未起。自有蘭閨數十重，安知榆塞三千里？

君行塞外多霜露，為想春園起煙霧。遊絲生罥合歡枝，落花自遶相思樹。

昨夜祁連驛使還，征夫猶住雁門關。君度山川成白首，應知歲序歇紅顏。

江邊小婦無形跡，特怨狂夫事行役。鳳凰山上花無數，鸚鵡洲中草如積。[86]

這些意象題材在四傑手中已超越了樂府敍事的層面，而成為了詩人自我抒情的喻體。[87]

這裏重點論述盧照鄰所說的"發揮新體"在王勃作品中的實踐。此說除了體現在盧的〈長安古意〉和駱的〈帝京〉、〈疇昔〉的長篇鉅製，以及上舉橫吹鼓吹諸調的"詩傳"和〈行路難〉等曲的個人化處理外，在韻律上，長篇歌行如何鋪排則有賴樂府的分"解"結構。這種結構，加上梁代〈江南弄〉、〈烏棲曲〉等組曲中的"聯章敍事"技法，為王勃〈隴西行〉十"解"的"詩傳"形式提供了藝術經驗。在盧、駱歌行中表現出流轉渾圓起伏跌宕之美。

王勃〈春思賦〉的鏡頭轉換式敍述則有所不同。更能體現樂府以四句為主，亦有六句八句等的"解"為單位作流轉鋪敍。只要按韻組排列，即清晰地"還原"這些"解"的結構，各"解"可獨立成"章"，或是一首短歌；多首短歌以不同的聚焦角度、主旨等，排在一起，每四句八句等換一韻，造成頓挫的節奏，配合篇中人物、場景的轉換，以及作者情緒起伏，產生渾成的韻致。這一幅由長安至塞外、洛陽、江南和蜀中的人物畫卷，以"春思"為主線，寫春愁、春江、春日、春情等，藉由"聯章敍事"筆法而造成了變化多端的效果。除此之外，樂府傳統中的反復修辭尤其是雙擬對、頂針格等的大量使用，在初唐歌行蔚然成風，[88] 而在〈春思賦〉中更起著蟬聯各個韻組"鏡頭"的重要作用。初唐歌行之是否能合樂而歌暫且不論，即使從"不歌而頌"的賦法作朗讀，由於五七言雜用以及以"解"推進的換韻書寫，所收到的效果，與傳統賦體和盧、駱歌行的較少換韻則更形"生龍活虎"，而境界則更能放眼於"江山塞外"了。

八、 結語

[86] 《王子安集注》，卷 1，頁 6–9、12。

[87] 見拙著：〈"豈徙幽宮狹路，陌上桑間？"──王勃在其〈春思賦〉中的轉徙流離〉，《文學與文化》2011 年第 3 期（總第 7 期），頁 32–42。

[88] 鈴木修次：〈初唐における歌行体の詩の文芸性〉，見《唐代詩人論》（東京：鳳出版，1973 年），頁 3–46。

王勃的文學生涯深受樂府傳統影響。雖然在創作實踐上，王勃並不因循樂府舊題的固有體式規限，其“自我作古”，從傳統中解放出來，創製與舊題樂譜不同的作品，大概是盧照鄰在〈樂府雜詩序〉提出的創新思想的實踐，驗諸其對龍朔文壇的“積年綺碎，一朝廓清”，則知樂府質樸、抒情傳統對王勃詩學的創新思想起著重大作用。本文通過分析其舊題樂府的新體格，考察了其絶句的敍事抒情性與樂府的關係。對於本文沒有集中討論的〈落花落〉、〈銅雀妓〉等樂府篇章，從自況角度考察詩中傳統主題的個人化處理，則當有超越樂府舊題舊事的新內容、寓意和情感。本文就選讀作品的內容和結構兩方面論述，從〈採蓮曲〉、〈臨高臺〉等的文字容量的增益考量其自我抒情的充盈；從〈隴西行〉的“解”的結構上溯樂府這一特有傳統，加上對梁代文人對“場景聯章敍事體”的藝術經驗的吸收等，驗證了四傑的樂府觀和實踐情況，從而對其長篇歌行的敍事抒情特色作重新審視，特別是〈春思賦〉中所反映的鋪敍攄情方式，與樂府傳統中的以“解”為單位的謀篇方法頗有淵源關係。如此一來，對王勃的韻文創作的相關方面的貢獻從一個嶄新角度作考察、評價，冀能對王勃擬樂府的性質、作用和價值有更深入而準確的認識，為治文學史工作提供一條新思路和新方法。