第四章　隋代樂府詩的音樂類型與語言特色

在上一章討論過隋代樂府詩的思想內涵後，本章擬分成三個部分討論隋代樂府詩的音樂類型與語言特色。樂府詩和古體詩不同之處便在於它的音樂性，古體詩的音樂性主要靠押韻、對仗、複疊等方式展現，樂府詩則不同。在漢魏時期樂府不論是始徒歌，而後披於管弦或是自度曲來演唱，它都是有曲子相配合的，因此郭茂倩的《樂府詩集》便依樂府曲調分類來收集作品，甚至我們可以從樂府的命題來了解詩的內容和吟唱的方式。即使樂府詩自為曹魏開始漸漸脫離了音樂的關聯性，我們仍然可以從樂府詩的句式、修辭方式（複疊、諧音雙關）、聲韻與節奏來分析樂府詩所創造的音樂美感。因此本章首節便探討隋代樂府詩有那些音樂類型？以及失去樂調的樂府詩如何展現其音樂性？第二節將要討論隋代樂府詩使用的語詞來源與運用技巧，首先探討隋代樂府詩運用了那些先秦與六朝襲用或創用的語詞，接著探討隋代樂府詩藉由語詞的歧義性所塑造成的獨特藝術。

在我國詩的創作歷史上，從早期的抒發情性到把詩當成藝術品雕琢，詩的句數與每句的字數也從摸索到逐漸定型，從古詩到近體詩發展的規律可見一般。樂府詩和古體詩不同之處，在於它的原始功能是配樂歌唱，因此字數和句數是受到曲調的限制，和一般徒詩的發展不同，當曹植使用「乖調」[1]的形式作樂府詩，樂府詩漸漸脫離了曲調的束縛，轉而向徒詩的句型結構靠攏，南北朝民間樂府多採五言四句的模式，加上聲律說的興起，在沈約等人刻意將這種新體式融入樂府詩的創作中，樂府詩律化的情形勢不可避免。同時，樂府詩七言句式自鮑照＜擬行路難＞後開始發展，到了隋代已初具雛型。另外，南朝開始試著嘗試長篇體式，在邊塞詩與閨怨詩中常常有超過二十句的樂府詩出現，在隋代這種情形還從五言擴展至七言。凡此種種，都可證明隋代樂府詩在由六朝向初唐的過渡中佔了極重要的位置，這便是本章第三節所要探討的內容。

---

[1] 《文心雕龍・樂府》：「子建士衡，咸有佳篇，並無詔伶人，故事謝絲管，俗稱乖調。」（梁）劉勰著，　周振甫注（臺北：里仁書局，一八八四年五月出版），頁一一三。

第一節　隋代樂府詩的音樂類型

一、樂府曲調

從筆者所列的表三來看，除了郊廟歌辭是本文所不論之外，各種類型的曲辭均有隋代詩人擬作，只是數量多寡的問題。擬作的篇目最多的是橫吹曲辭、相和歌辭及雜曲歌辭，擬作題名最多的則是相和歌辭及雜曲歌辭。徐國能認為隋代詩人對清商曲辭逐漸失去興趣，[2]筆者認為應從更寬廣的角度來看：在擬作的題名中，擬作漢代古辭有十篇，魏晉的有十二篇，宋二篇、梁十篇，陳一篇。[3]但隋代詩人擬作的，是經梁代詩人改造過的漢代古辭，不論從內容到寫作技巧，均與古辭無關，除了＜東飛伯勞歌＞以外。＜東飛伯勞歌＞本辭即是感嘆正當青春年華的少女芳信虛度，但也正因為這樣符合了梁代的寫作品味而被大量擬作。在魏、晉、宋的題名中，除了＜豫章行＞薛道衡是繼傅玄之作加以發揮，＜門前有客車馬行＞、＜神仙篇＞未有梁代詩人擬作，＜空城雀＞在隋之前僅有北朝詩人擬作外，其餘也是如此。只是梁代詩人在魏晉古題上並未如漢代古辭般加以改造，在內容上也大多繼承前賢。在梁代自創的題名中，由於「賦題法」的廣泛使用，內容幾乎和題名同步，隋代擬作則總效前代，並無較注目的改變。

綜上所述，隋代詩人雖大量擬作相和、橫吹這兩類漢魏古辭，但所擬的篇名均早被南朝詩人大量擬作過，並非隋代特意為之，若從擬作的內容及寫作的方式和技巧來看，隋代詩人受南朝－尤其是梁代影響不可謂不大。隋代詩人的確是較少擬作清商曲辭，在擬作的六篇九首中，＜春江花月夜＞是陳後主自創曲，＜採蓮曲＞、＜陽春曲＞出

[2]徐國能著《隋詩研究》，私立東海大學中國文學研究所碩士論文，一九九八年六月，頁九十二。
[3] 本文的設定方式以此篇由那一個朝代何人首寫，即以這個朝代為開始。

自於梁武帝及沈約改制的＜江南弄＞，[4]其它如＜江陵女歌＞、＜泛龍舟＞、＜楊叛兒＞全是煬帝自創曲。而隋代所作的＜採蓮曲＞、＜陽春歌＞的句式和梁武帝所寫的不同，那麼，隋人所作也許不是擬調而是賦題－按照題名敷寫其義。[5]筆者認為江南新聲早已流傳南北，隋人不作也許是受到隋文帝崇雅樂抑俗樂的影響，使得隋代早期此類作品付之闕如。且此類作品具有宮庭娛樂性質，必須為帝王及其從臣提倡，才有發展的可能，如煬帝早年鎮守揚州十年，深受浸淫，現存隋代清商曲辭作品，大部份是煬帝和他身邊的從臣所作，這和吳歌、西曲流行於齊梁宮庭的文學集團的情形吻合。盧思道、殷英童的＜採蓮曲＞很可能是在北齊或北周時所作。[6]無論如何，和唐代大量擬作清商曲辭看來，這的確是一個特殊的現象。當時隋代流行的，應是綜合西域音樂（如＜敦煌樂＞），梁、陳宮庭改造曲（如＜棗下何纂纂＞）、民間歌謠（如＜十索＞）及隋代宮庭新樂（如＜錦石擣流黃＞）等雜曲，這從隋代有大量的雜曲歌辭、近代曲辭，且後代無擬作者，如＜河曲遊＞、＜昔昔鹽＞[7]、＜芙蓉花＞、＜江都宮樂歌＞……等可看出。也就是說，隋代並非不流行這些哀怨淫靡的音樂，只是它不以清商曲辭的型態出現，而是以混雜西域音樂、梁、陳宮庭改造曲、民間歌謠所產生的隋代宮庭新樂－燕樂型態出現。從這裡我們可以得知隋代的音樂文化確是西域音樂和中原清商交融後的結晶，這種盛況一直持續到唐代，歷時不衰。

---

[4]《樂府詩集》引《古今樂錄》曰：「梁天監十一年冬，武帝改西曲，制《江南上雲樂》十四曲，《江南弄》七曲：一曰《江南弄》，二曰《龍笛曲》，三曰《採蓮曲》，四曰《風笛曲》，五曰《采菱曲》，六曰《游女曲》，七曰《朝雲曲》。又沈約作四曲：一曰《趙瑟曲》，二曰《秦箏曲》，三曰《陽春曲》，四曰《朝雲曲》，亦謂之《江南弄》云。」（宋）郭茂倩編《樂府詩集》（上海：上海古籍出版社），一九九八年初版，頁五六0。

[5]尤其是柳顧言的＜陽春歌＞，此題名最早作者是宋・吳邁遠，內容尚和沈約的＜陽春曲＞有關，指動聽的歌曲與舞蹈，但自梁・吳均始，均為歌詠春光。

[6]盧思道的樂府詩作經倪其心考證，均在隋代之前完成，參見倪其心著＜關於盧思道及其詩歌＞《文學遺產》，一九八0年二月。而殷英童在隋代或南北朝均無傳，無法考定其作品年代。

[7]唐代雖有擬作，但從句式看來，應非擬調之作，而是賦題之作。

漢代古辭經過魏、晉詩人有意或無意的忽略，辭和曲調的距離越來越遠，最後變成了徒詩。齊以後新聲樂府的出現，樂府詩經過了第二波的改造。隋代由於帝王的提倡，音樂環境的發達，給隋代樂府詩一個新的空間，因此新曲紛呈，這些曲子被《樂府詩集》收錄在雜曲歌詞和近代曲辭這兩類中，根據《隋書・音樂志》的記載，造成新曲紛呈的原因，煬帝有很大的貢獻：

> 煬帝矜奢，頗玩淫曲，御史大夫裴蘊，揣知帝情，奏括周、齊、梁、陳樂工子弟，及人間善聲調者，凡三百余人，並付太樂。倡優犪雜，鹹來萃止。其哀管新聲，淫弦巧奏，皆出鄴城之下，高齊之舊曲雲。（《隋書・音樂志》）

於是梁、陳以來興盛的音樂環境，得以在隋代持續下去，如自晉－梁流行的＜白紵舞歌＞，在隋代便有擬作，成為隋代唯一的舞曲歌辭。另外比較特殊之處是隋代的琴曲歌辭辛德源一人所作佔了大部份，除了擬作梁簡文帝作過＜霹靂引＞外及鮑照的＜幽蘭＞外，還有一首「前無古人」的＜成連＞，其琴曲之作風格多樣：有描寫大自然景緻的，有伸情抒志的，也有少見塞客衣單的作品。隋代的樂府擬作曲調探討還有一件值得注意的現象，便是除了少數南北兼容的詩人，如盧思道、薛道衡外，擬作鼓吹曲辭、橫吹曲辭、相和歌辭、琴曲歌辭等大多為北朝入隋的詩人，清商曲辭、舞曲歌辭、近代曲辭者多為南朝入隋的詩人。雜曲歌辭因為風格多樣，南北詩人均有擬作。可見隋代樂府詩尚在融合時期，詩人們仍就按照自己熟悉的音樂環境、文學素養以及個人風格，在隋代擬作樂府詩壇中綻放光芒，激蕩的結果，開啟了唐代兼容並蓄的詩風。

二、樂府命題[8]

[8]此處分類方式，悉採用江聰平著《樂府詩研究・樂府詩之命題》（嘉義：興國出版，一九七八年

隋代樂府的命題有歌、行、引、曲、辭、篇、樂、操等八種，今依附表十八分述如下：

（一）歌：（明）徐師曾《詩體明辯》：「放情長言，雜而無方者曰歌。[9]」隋代樂府以歌命題者有五篇六首。其音樂類型範圍很廣，包括清商曲辭、舞曲歌辭、雜曲歌辭、近代曲辭、雜歌謠辭。從內容看，的確均為抒發感情之作，如＜江陵女歌＞是隋煬帝模仿民歌所作，以代言身份表現江陵女子想與情郎相守的決心，＜東征歌＞是王通針對煬帝征遼，人民流離失所，心有所感而發。＜四時白紵歌＞則配合宮女舞姿，成為宮庭宴樂的工具。其句式由五言、七言、雜言均有，概抒發感情，難以節度。

（二）行：（明）徐師曾《詩體明辯》：「步驟馳騁，疏而不滯曰行。[10]」隋代樂府以行命題者有九篇十一首。其音樂類型大多是相和歌辭，少數為雜曲歌辭。「行」詩大多長篇，尤其是擬作漢魏古辭者，由於古辭大多是敘事詩，鋪排在所難免，隋代之作則朝兩個方向發展：一是盡力馳騁，再運用複沓、頂真、對仗、押韻來塑造節奏感，如＜從軍行＞、＜飲馬長城窟行＞；二是縮短篇幅，用凝斂的意象來表達，如＜短歌行＞、＜門前有客車馬行＞、＜結客少年場行＞。

（三）引：（明）徐師曾《詩體明辨》：「述事本末，先後有序，以抽其臆者曰引。[11]」＜梁元帝纂要＞：「琴曲有暢、有操、有引、有弄。」可見引具有兩個特質：一是必為琴曲歌辭，二是敘事有其次序。現存隋代樂府命題為引者有兩首，均是琴曲歌辭，＜霹靂引＞從聲音乍現到雨落星隱，接著描述雷電的姿態和威力。＜

出版），頁二十六~四十九。

[9]（明）徐師曾《詩體明辨序說》（臺北：廣文書局，一九七二年出版），頁一四四。

[10]同註 9。

[11]同註 9。

飛龍引＞前四句指龍王遨遊天際，觀者以此作曲。古人對大自然現象有所感應，將這個感覺變成音樂表現出來，這和西方亞里斯多德任為詩起源於人的模仿本能，自然則是藝術的本能，有異曲同工之妙。[12]

（四）曲：（明）徐師曾《詩體明辯》：「高下長短，委曲盡情，以道其微者曰曲。[13]」可見曲特別強調聲調的抑揚頓挫，以道人間宛轉難盡之情。隋代樂府兩首以曲命題者均為清商曲辭，頗能為詩體明辨這句話下註腳。＜採蓮曲＞描摹女子採蓮的情態，用雙關語暗示情思，頗為動人。此曲本由西曲改制而來，由民歌直爽的風格轉為優雅細膩的情緻，更能道盡「委曲盡情」之意。

（五）辭：（明）吳訥《文章辯體》：「因其立辭之意曰辭。[14]」其主要立意為敘述本事。隋代共有兩篇三首作品，其音樂類型是相和歌辭及近代曲辭。＜昭君辭＞敘述漢明帝時和番女子王明君的故事，薛道衡以代言身份道盡明君複雜的心情，何妥則對明君之事寄寓感慨。楊廣仿庾信擬作＜步虛辭＞，道盡仙界之美及求仙之意。

（六）篇：（明）吳訥《文章辯體》：「本其名篇之義曰篇。[15]」意思是說篇名是何義，內容就寫何事。隋代樂府此類作品共有六篇九首，大多分佈在雜曲歌辭，只有＜釣竿篇＞在鼓吹曲辭；＜雞鳴篇＞屬於相和歌辭，但此兩篇擬作的原辭題名均無「篇」這一字，是後代擬作加上的。且其它篇均就題名敷寫其意，這兩篇卻是梁代「賦題法」盛行後，才就題名加以敷衍，與原辭意義有所

[12]轉引自武興元＜十九世紀以來模仿觀念的蛻變與顛倒＞，《延安大學學報（社會科學版）》，一九九年第一期，頁八十。
[13]同註 9。
[14]（明）吳訥《文章辯體序說》，（臺北：泰順書局，一九七三年九月初版），頁三十二。
[15]同註 14。

出入。

（七）樂：此類古體未見解釋，從《樂府詩集》在七十八卷雜曲歌辭收錄的內容來看，大概分成描述異國異地、佛教與道教樂曲三類，可見應指曲調而言，隋代僅有王冑所作＜敦煌樂＞一首，描述敦煌的高山、沙漠景色。由後魏溫子升之作所提到「客從遠方來，相隨歌且笑。自有敦煌樂，不減安陵調。」看來，這首曲調應為西域樂調，不是現成拿曲調來寫異地之事。

（八）操：琴曲名。劉向《別錄佚文》曰：「君子因雅琴以致思，其遇閉塞悲愁而作者，名其曲曰操；言遇災害不失其操也。」隋代作品僅有＜漪蘭操＞一首。《古今樂錄》提到孔子自衛返魯，看到蘭花委身於眾草之地，不得其所，有所慨嘆而作。後鮑照＜幽蘭＞五首，也是承續孔子君子不得其賞的委屈。辛德源在隋朝並未受到重用，鬱鬱不得志，隱居深山，這首可能是他伸情述志之作。

隋代還有許多不屬於這八類的作品，筆者分為兩部份來討論。第一部份是擬作的部份，漢代古辭的題名很多是曲調名，如＜巫山高＞、＜櫂歌行＞，或有以第一句為名者，如＜東飛伯勞歌＞首句：「東飛伯勞西飛燕。」，＜相逢狹路間＞：「相逢狹路間，道隘不容車。」這兩類命題與內容都無關，隋代擬作也都以此為名，並無改易。當然也有內容和題名相合的，但那並非刻意為之。魏晉題名或由古辭化出，如傅玄將＜陌上桑＞改為＜豔歌行＞，曹植改為＜美女篇＞，陸機取首句「日出東南隅」變成＜日出東南隅行＞或自製題名，如＜短歌行＞、＜遊俠篇＞等，內容大多和題名有關。還有一種和漢代古辭一樣，取首句為題，如＜門前有客車馬行＞，隋代擬作除了襲用漢代題名外，其餘多採用魏晉新易之名或魏晉自制題名，由於魏晉題名大多脫離了和音樂的關係，已無法從題名看出它的音樂形態及內容關連。宋、齊、

梁、陳自創的題名變多了，而且大多「即事名篇」，如＜長安道＞、＜驄馬＞便是寫長安道的風景和詠馬。另外新聲樂府的出現，其內容有和漢代一樣符合曲調名者，如＜採蓮曲＞、＜春江花月夜＞等，內容便是提到採蓮情事和春天夜晚江邊的美景。還有一種是古有曲調，但現已遺失，作者從曲調名來摩想內容者，如＜蜀國弦＞、＜霹靂引＞。梁・簡文帝藉以描述蜀國的風土民情及雷電大作的情景。隋代擬作對這些類型照單全收，較為特殊的是＜春江花月夜＞，煬帝兩首擬作將「春」、「江」、「花」、「月」、「夜」題名五字嵌入內容，匠心獨特。

接著來討論新創的部份，隋代樂府有很多新創的曲調及前無所作的情形。其命題方式分為三種：一是和南朝一樣內容和題名緊密結合，如＜征遼東＞、＜江都宮樂歌＞、＜浮遊花＞、＜城南隅讌＞等。一是題名即為曲調名，如＜昔昔鹽＞。一是截取前人詩句為題，如＜西園遊上才＞（使用沈約＜詠月＞：「高樓切思婦，西園遊上才。」、＜錦石搗流黃＞（使用溫子昇＜搗衣＞：「長安城中秋夜長，佳人錦石搗流黃。」）等，後唐趙嘏運用這個方法仿作薛道衡的＜昔昔鹽＞，可見此法唐代也有人襲用。

綜上所述，隋代樂府在擬作或自創樂府時，都會注意到曲調名、題名和內容的配合，而「即事名篇」的命題方式發展到隋代大至底定，只是沒有一個明確的主張及詩學理論而已。另外陳時陳後主依《詩經・采薇》中的句子：「今我來思，雨雪霏霏。」及《穆天子傳》中天子哀凍人的典故制＜雨雪＞，梁・簡文帝改用魏・明帝＜猛虎行＞中：「雙桐生空枝」的句子為題名＜雙桐生空井＞，隋代更進一步，直接截取前人詩句為題，以配合詩的內容，可見題名的創製在隋代依然持續進行著，值得一提。

三、語言的音樂性

前文強調，當樂府詩失去了和曲調的連繫後，韻律和節奏是和徒詩分別的因素之一，此時，複疊的技巧便十分重要。諧音雙關是吳歌西曲的特色之一，也是促進樂府詩語言音樂性的技巧之一，以下便分三小節分敘之。

（一）複疊

複疊這種技巧在漢魏樂府及南北朝民歌中使用的次數頗多，如＜江南＞：「江南可採蓮，蓮葉何田田。魚戲蓮葉間。魚戲蓮葉東，魚戲蓮葉西，魚戲蓮葉南，魚戲蓮葉北。」，＜苦寒行＞：「北上太行山，觀哉何巍巍！太行山，觀哉何巍巍！羊腸? 詰曲，車輪為之摧。樹木何蕭瑟，北風聲正悲！何蕭瑟，北風聲正悲！」＜慕容垂歌辭＞：「慕容愁憤憤，燒香作佛會。願作墻裏燕，高飛出墻外。」，＜桃葉歌＞：「桃葉復桃葉，桃樹連桃根。相憐兩樂事，獨使我殷勤。」這些樂府詩均可以歌唱，為了達到一唱三嘆的複沓效果，複疊就成了必須使用的技巧。文人樂府為達到相同的效果，也常利用複疊這種修辭技巧，如晉・陸機＜梁甫吟＞：「冉冉年時暮，迢迢天路征。」梁・何思澄＜班婕妤＞：「寂寂常信晚，雀聲喧洞房。……悠悠視日暮，還復拂空床。」隋代較常使用的，還是疊字。其運用方式有三種：

懍懍北風急；蕭蕭征馬煩。（虞世基＜出塞＞）

這是在對句起首分別使用疊字。

寂寂長安信，誰念客衣單。（辛德源＜成連＞）

這是上句使用疊字。

桃林千里險，侯騎亂紛紛。（何妥＜入塞＞）

這是下句使用疊字。

其它出現的複疊方式如在同句內重複用字：

長門與長信，憂思並難任。（盧思道＜有所思＞）

以及上下句隔字疊用同字：

春鳥一囀有千聲，春花一叢千種名。（柳巧＜陽春歌＞）

不過有一個現象值得注意：在隋代新創的樂府詩中，除了辛德源的＜成連＞[16]（琴曲歌辭）外，並不使用複疊的技巧，但隋代民歌卻還是使用，如丁六娘＜十索＞：「君言花勝人，人今去花近。寄語落花風，莫吹落花近。」是曲調不適合亦或是刻意不用？恐怕成為一個謎。

（二）諧音雙關

晉室南渡之後，在江蘇、浙江一帶的民間歌謠一吳歌，[17]和湖北江陵、襄陽、樊城一帶興起的民歌一西曲[18]迅速掘起，一躍而成為新聲樂府的主流，廣受宮庭貴族的喜愛。在舊的漢魏古辭散佚或過於典重的情形下，婉轉流利的民歌的確適合偏安江左，社會富裕緊華的南

[16]辛德源＜成連＞：「征夫從遠役，歸望絕雲端。蓑笠城踰壞，桑落梅初寒。雪夜然烽濕，冰朝飲馬難。寂寂長安信，誰念客衣單。」同註 4，頁六七四。

[17]梁・沈約《宋書・樂志》：「吳歌雜曲，並出江東。音宋以來，稍有增廣。其始皆徒歌，既而被之管弦。蓋自永嘉渡江之後，下及梁、陳，咸都建業，吳聲歌曲與此也。」（台北：鼎文書局，一九九 0 年出版），頁五二二。

[18]宋・郭茂倩《樂府詩集》：「西曲歌出於荊、郢、樊、鄧之間。而其聲節送和，與吳歌亦異，故因其方俗而謂之西曲。」同註 4，頁五三四。

朝政權一個宴饗與娛樂上的需要。[19]唱歌不比說話，必得委婉含蓄，下里巴人，不懂也不會用典，於是他們想出了「諧音雙關」這種方式，[20]來表達心中婉轉的情思。其表現方式，王之敏說的很清楚：「吳歌、西曲的諧音，結合比興引喻，形成了嚴格的表述形式，大部份都是『上句述其語，下句釋其義。』，兩句一組，第一句先說一件事物（或行動），第二句再申明補足首句的意思，而雙關語即在次句出現。[21]」例如＜讀曲歌＞：「明燈照空局，悠然未有期。」此「期」即為棋局之「棋」，又為「執手與歡別，合會在何時」之「期」。但諧音雙關的使用也有其侷限性，由於主題已涉重在情愛的部份，能夠衍展的字、詞不多，對於文人來講，它的技巧又太過簡俗，這對講求形式之美的齊、梁詩人而言，並不是一個好的學習題材，因此齊、梁詩人只有在擬篇式的擬作中才會使用到它，吳歌西曲對齊、梁詩人的影響而言，比較重要的應是在於形式及平易流暢的語言。此點從隋代擬作樂府便可看得出來。《樂府詩集》收錄隋代擬作清商曲辭的樂曲有九首，在西曲部份，＜採蓮曲＞為梁・武帝所創，自武帝始均為描寫湘女採蓮的情形，有的仍保有諧音雙關之義，如：

因持見君子，願襲芙蓉裳（願惜夫容賞）。（梁・元帝＜採蓮曲

[19]邱燮友在＜吳歌西曲與梁鼓角橫吹的比較＞一文中說：「清商曲的主聲為商聲，商調多哀歌，聲韻清越哀傷……。清商曲的特色是用絲竹管弦……是吳歌西曲的特色。」，《臺灣師範大學國文學報》創刊號，一九七二年，頁八十二。

[20]諧音雙關的原理，胡紅波說得很清楚：「我國文字發明既早，所以呈現在「詩經」裡的歌謠一國風一就已發展至具有整齊之句型結構。如此，聲律節奏既已定型，儻欲進而求表現方式之創新與突出，而又不失 「溫柔敦厚」之旨，除以「比」、「興」之體出之而外，乃有人利用字音聯想及一字複義之特性，創為「雙關」之法。…… 推其聯想之順序，就唱者而言，應先確定本意本字，再依本字尋找一個音同或音近之字（或詞）代而用之。換言之，即以所尋得之字為表，而以原意字為裏，聽者瞭解之程度則適反之，須由表字而反溯聯想裏字，再進而連想兩句在意義上之關連。漢字單音複義的特性適足以滿足此種需要：一方面既可以一字之甲義雙關乙義，固然可以保持原句之完整，而不必增減字數或改變句型結構，即可以表達雙重意義；另一方面尤可以音同或音近之甲字代乙字，亦不至影響原句之聲韻，而可達到雙關的效果。」參見胡紅波＜論「歌謠」之雙關義＞，《成功大學學報（人文篇）》第十二期，一九九七年五月，頁一八二。

[21]王之敏＜吳歌、西曲諧音現象探討＞，《雲漢學刊》第八期，二 00 一年六月，頁一一八。

＞)

隋代擬作則諧音雙關之義甚為明顯：表面寫採蓮，內裏則表現採蓮女的情思，如：

折藕弄長絲。（折偶弄長思）（盧思道＜採蓮曲＞）

藕絲牽成縷，蓮葉捧成杯。（偶思牽成侶，連夜捧成悲）」（殷英童＜採蓮曲＞）

在吳歌的部份，只有＜江陵女歌＞為煬帝仿民間歌謠所製，內有「拾得娘裙帶，同心結兩頭。」「結」即暗寓結合。九首中只有三首使用到諧音雙關的技巧，比起南朝清商樂府近八十首的擬作，用到諧音雙關的所在多有，隋代詩人的確不好這種方式，曲子也許是改造或擬聲，但內容確已完全文人化，也許是生活經驗不同，文人接受或理解的民歌訊息改值後不再有民歌委婉含蓄的韻味。文人樂府與民歌的審美趣味，至此壁壘分明。

（三）聲韻和節奏

樂府和徒詩不一樣的地方，在於聲與樂的緊密結合，歌詞固然給人豐富的意象與心靈的振動，聲樂的高低抑揚更能助長讀者（聽者）對文本的瞭解與掌握。所以詩人在寫詩的時候自然會注意聲音的組織，既要用語言所包含的意義去影響讀者的感情；又要調動語言的聲音去打動讀者的心靈，使詩歌產生了音樂的效果。[22]在漢魏時期，樂府詩有音樂的曲調配合，歌辭只要能婉轉配合，便能展現聲情之美，

[22]袁行霈＜中國古典詩歌語言的音樂美＞《中國詩歌藝術研究》（北京：北京大學出版社，一九九六年出版），頁九十五。

甚至於為了配合曲調，歌詞必須有所變動，例如漢樂府中許多不可解的和聲。魏晉之後樂調流失，詩人只好從詩的語言中重新找尋韻律和節奏，以彌補無調的缺憾。詩人在長期的創作實踐中，對於如何運用語音材料表現詩歌節奏積累了豐富的經驗，隨著聲韻學的出現和發展，對詩歌的最佳語音組合探索進入了理性階段，然後便把某種能充份體現語言特點和審美追求的語音組合以格律的形式定型化，這便是齊梁詩歌格律漸超精細的原因。而這種對語言音樂美的要求也延續到了隋代，以下筆者將就聲韻與節奏兩部份來探討隋代樂府詩的聲律之美。

在晉之前，詩人對追求聲律僅有模糊的概念，如漢代人的五言詩中，有不少詩句第二、第四平仄相異，但這只是偶然的結果。到了晉代，除了二、四異聲的情形繼續被運用外，人們開始注意一句之內平仄相同，兩句之間平仄相異的組合之美，齊梁時期，詩人開始重視句與聯之間的聲律協調而且詩歌格律的探索進入了與音韻學結合階段。[23]受到來華傳教的印度和尚以梵文字母拼注漢字語音的啟發，中國音韻學開始奠定基礎。隨著韻部的分析和四聲的辨定，對詩歌語言美的摸索有了理論的指導。[24]受到了新體詩的影響，古體詩產生變化，一是避免與近體相混形成獨特的平仄組合方式，如句末三平的調式、押仄韻等。二是吸收近體協調聲律的成果，形成入律古風，如四句一轉韻，平仄韻交替的律句組成。新體詩則結合對仗構成兩兩相對的基本形式。以兩音節為基本音步，以單音節居中調合，平仄相間而形成律句，以對的形式連結兩律句而成聯，以黏的形式連結聯而組成

[23]劉勰《文心雕龍・聲律》:「左礙而尋右，未滯而討前，則聲轉於吻，玲玲如振玉；辭靡於耳，累累如貫珠矣。是以聲畫妍蚩，寄在吟詠；吟詠滋味，流於字句；字句氣力，窮於和韻。」引自周振甫注《文心雕龍注釋》（台北：里仁書局，一九九四年出版），頁六三 0。

[24]王力堅《由山水到宮體－南朝的唯美詩風・新體詩的新風采》，（台北市：臺灣商務，一九九七年出版），頁一二五 ~ 一二九。

全詩音響整體，於是一揚一抑，回環往復，節奏鮮明，富於變化。

聲律以異為顯的節奏美和韻律以同為和的循環美相配合，成為古代中國詩美學的一種範式。除了平仄的調節外，句句用韻、押仄聲韻、通押數韻的情況都一一的減少。此時新體詩不但對平仄有較嚴密的要求，對韻也頗為講究。押韻是字音中韻母部份的重複，按照規定在一定的位置上重複出現同一韻母，使音節達到前後呼應與和諧的功效。釋慧皎《高僧傳・卷十三・經師論》:「始有魏陳思王曹植深愛聲律，屬意經意。」曹植開始了通篇押平聲，且開始隔句用韻。到了齊梁時期，平聲不轉韻已成通例。[25] 新體詩往往一韻到底，押平聲韻，達對仗也注重對平仄聲律的講究。可說是講求詩語言音樂美的一個重要時期。

好的音樂除了講究聲韻之外，節奏也是一個很重要的部份。詩歌以其音樂性的語言特點而與其他文學形式相區別，就在於它有特定的格律要求，此要求就在音韻和節奏上。自然節奏是某種事物或現象有規律的反複。諸如海潮漲落、心臟博動、鐘表擺動、均勻的呼吸等都具有節奏。[26]人為節奏是心物交感的結果，是由外在的客觀節奏影響於內心而形成的。僅僅有韻，還不能成就一篇完美的詩章。必須再有節奏的修飾、美化和加強，才能使蘊藏在詩歌中無法言喻的感情顯露出來。人由體認、配合自然節奏到創造節奏，《樂記》中說得很清楚：「凡音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也。感於物而動，故形於聲。聲相應，故生變。變成方，謂之音。比音而樂之，及干戚羽旄，謂之樂。音之所由生也，其本在人心之感於物也。」想要增強詩的音樂性和節奏感，就必須注意音節和音

[25]參見劉煥陽＜節奏與中國古代詩歌體式的演變（下）＞《煙台師範學院學報（哲社版)》一九九七年第一期。
[26]朱光潛著《詩論》(北京：三聯書店，一九八四年出版)，頁一二一。

節的組合，並且運用疊字、疊句、重章疊唱的手法。為了形成詩歌的節奏感也往往使得詩歌的體式有所改變。早其中國詩歌為四言，四言「句短而調未舒」（胡應麟《詩藪・內編》卷二）其後漸漸發展到五言。五言是在四言兩兩相對，平均切割的音節結構中，增加了一個單音節，這個單音節既可以在句中，亦可以在句尾，使句式的音節構成靈活多變，從而增強了詩的表現力。但五言詩只有三個音步，其節奏較為簡重自然，而從楚辭、楚歌到七言古詩的發展，由於音步較多，變化就更為靈活。也為了要調節靈活多變的音節，詩人對結構的經營就必須花費更大的心力，這也成為七言詩的特色之一。[27]

到了隋代，根據大陸學者何偉棠所著《永明體到近體》[28]一書中提到隋・劉善經由二四異聲代替二五異聲，由二二一音步代替二三音步，平仄律代替四聲律。再參照杜曉勤和徐國能[29]的研究，我們可以了解隋代樂府詩在聲韻和節奏的變化上主要有下列幾個方向：

1.聲：隋代樂府詩二四異聲比齊梁更為明顯，尤其是隋代樂府詩幾乎沒有一首不對仗，而這些對仗不但詞性相對、詞意工整，連平仄也往往相對。今以蕭愨＜上之回＞為例：

發軔城西畤，回輿事北遊。山寒石道凍，葉下故宮秋 。
朔路傳清警，邊風卷畫旒。歲餘巡省畢，擁仗返皇州 。

[27]參見劉煥陽＜節奏與中國古代詩歌體式的演變（上）＞《煙台師範學院學報（哲社版)》一九九四年第三期。
[28]此本書在臺灣的各大學圖書館並未曾見，筆者悉參考徐青先生的介紹。＜律詩是怎樣發展成熟起來的？－讀何偉棠新著《永明體到近體》＞，《廣東社會科學》，一九九四年第五期。
[29]杜曉勤《齊梁詩歌到盛唐詩歌的嬗變》（臺北：商鼎文化，一九九六年八月初版）；徐國能《隋詩研究》，私立東海大學中國文學研究所碩士論文，一九九八年六月。

全詩二四異聲，再以煬帝＜春江花月夜＞為例：

夜露含花氣，春潭漾月暉。漢水逢游女，湘川值兩妃。

全詩對仗不但詞性相對、詞意工整，連平仄也相對。

2.韻：隋代樂府詩大多還是相鄰幾韻通押，今舉幾例以證：

三邊烽亂驚，十萬且橫行。風卷常山陣，笳喧細柳營。劍花寒不落，弓月曉逾明。會取淮南地，持作朔方城。（明餘慶＜從軍行＞）

押行（唐）、 營（情）、明（庚）、城（清）－平聲。

花帆渡柳浦，結纜隱梅洲。月色含江樹，花影覆船樓。（諸葛穎＜春江花月夜＞）

押洲（尤）、樓（侯）－平聲。

征夫從遠役，歸望絕雲端。蓑笠城踰壞，桑落梅初寒。雪夜然烽濕，冰朝飲馬難。寂寂長安信，誰念客衣單。（辛德源＜成連＞）

押端（桓）、寒（寒）、難（寒）、單（寒）－平聲。不過一韻到底的情況也可見到，如下列這兩首：

御柳長條翠，宮槐細葉開。還得聞春曲，便逐鳥聲來。

（王胄＜棗下何纂纂＞）

押開、來（哈）－平聲。

昔聞別鶴弄，已自軫離情。今來昭君曲，還悲秋草并。（何妥＜昭君辭＞）

押情、并（清）－平聲，隋代樂府詩幾乎都押平聲韻。平仄通押或押仄聲的情況已少見。

3.節奏：隋代樂府詩以二一二音步較為常見，如下列這兩首：

花帆－渡－柳浦，結纜－隱－梅洲。月色－含－江樹，花影－覆－船樓。（諸葛穎＜春江花月夜＞）

柳黃－知－節變，草綠－識－春歸。復道－含－雲影，重檐－照－日輝。（王胄＜棗下何纂纂＞）

有的則同時能在一首詩內變幻音步的組合以達到節奏流轉的目的。如這兩首：

三邊烽－亂驚，十萬－且橫行。風卷－常山陣，笳喧－細柳營。劍花－寒不落，弓月－曉逾明。會取－淮南地，持作－朔方城。（明餘慶＜從軍行＞）

奏事－傳－青閣，拂除－乃－陶嘉。散條－凝－露彩，含芳－映－日華。已知－香若麝，無怨－直如麻。不學－芙蓉草，空作－眼中花 。（辛德源＜漪蘭操＞）

隋代的新創七言樂府更能顯現出進化的趨勢，筆者以煬帝模擬的南朝樂府＜四時白紵歌・江都夏＞與自創樂府＜江都宮樂歌＞作比較：

> 梅黃－雨細－麥秋輕，楓樹－蕭蕭－江水平。飛樓倚觀－軒若驚，花簟羅帷－當夏清。菱潭－落日－雙鳧舫，綠水－紅妝－兩搖漾。還似浮桑－碧海上，誰肯空歌－採蓮唱。（楊廣＜四時白紵歌・江都夏＞）

> 揚州舊處－可淹留，臺榭高明－復好遊。風亭－芳樹－迎早夏，長皋－麥隴－送餘秋。淥潭－桂楫－浮青雀，果下－金鞍－駕紫騮。綠觴－素蟻－流霞飲，長袖－清歌－樂戲州。（楊廣＜江都宮樂歌＞）

楊廣＜四時白紵歌·江都夏＞押輕（清）、平（仙）、驚（庚）、清（清）、舫（漾）、漾（漾）、上（養）、唱（漾）（平聲韻一仄聲韻）。前兩句句法二二三：「梅黃－雨細－麥秋輕，楓樹－蕭蕭－江水平。」，接著兩句句法四三：「飛樓倚觀－軒若驚，花簟羅帷－當夏清。」接著又是二二三：「菱潭－落日－雙鳥舫，綠水－紅妝－兩搖漾。」然後是四三句法：「還似浮桑－碧海上，誰肯空歌－採蓮唱。」。另一首自創樂府＜江都宮樂歌＞押游（尤）、秋（尤）、騮（尤）、州（尤）（平聲），前兩句為四三句法：「臺榭高明－復好游」，後六句二二三：「長袖－清歌－樂戲州」。

由上述兩首內容看來，＜四時白紵歌・江都夏＞還句句用韻，到了＜江都宮樂歌＞則為隔句用韻；＜四時白紵歌·江都夏

＞平仄通押，＜江都宮樂歌＞則押平聲韻，且一韻到底。在節奏的變化上則擬作的句法較為多變，而自創曲句法則較為整齊。

隋代詩人在聲韻上的講究並非偶然，根據《宋本重刊廣韻》中收錄陸法言的《切韻．序》序中提到[30]陸法言和劉臻等八人有感於當時南北音韻不同，曾共同商討音韻，期能疏通古今南北的通塞。而這八人中隋代詩人就佔了三個：盧思道、薛道衡、辛德源，而此三人在隋代文壇上均是頭角崢嶸的文士，他們三個也多向南朝的形式主義學習，故講求聲韻與形式之美的新體詩風便也在隋代漫延開來。

實際上，聲韻與節奏提供讀者不同於文字的另類震憾，它加強結構的召喚性，使讀者更易了解作者的言外之意，並在自我的心靈建構自我美的想像。樂府詩在漢代本是民間歌謠與說唱藝術，內容中便有自然的押韻與節奏，自魏以後漸漸走向追求形式的美感，講究聲韻和節奏成為作詩必然具備的技巧。由上述的討論看來，隋代樂府詩因為很少擬作民歌，所以複疊、諧音兩種民歌中常用技巧使用不多，尤其是隋代新創樂府幾無使用複疊的例子，押平聲韻一韻到底的情形也已形成，這是否意謂隋代樂府詩不但不再如南朝樂府般充滿淫靡的詞語及風花雪月的內容，對語言的音樂美也全集中在對聲韻與節奏的講究？從下一章的討論中我們可以看出隋代樂府詩在句式結構、修辭技巧上趨於律化的情形更加明顯，這代表著隋代樂府詩將目標集中在運用新曲調創作文人樂府及形式美的追求上，他們把詩的音樂性改集中在對聲韻的追求上，有向文人詩靠攏的傾向。

第二節　隋代樂府詩的詞語運用

[30] 宋．陳彭年重修《宋本廣韻》（台北：黎明文化事業，一九八九年十一版），頁十一。

袁行霈在＜中國古典詩歌的多義性＞[31]這篇文章中提到，詩歌借助語言將意義傳達給讀者，它包含了日常的口語與書面語言，在作者的傳達和讀者理解的方面都沒有問題。但是某些經由作者塑造或刻意的語詞變化和意象安排，讀者所能意會或再現的部份就隨個人的稟賦與經驗了，而這就是一首詩能夠經得起歲月的洗禮而益顯現其藝術水平之處。意象的經營將於下一章討論，此節首先探討隋代樂府詩使用了那些先秦與六朝襲用或創用的語詞，接著探討隋代樂府詩詞語的運用技巧以及藉由語詞的歧義性所塑造成的獨特藝術：悖論、反諷與張力。

一、隋代樂府詩的詞語形成

隋代樂府詩所使用的語言，多半是承襲六朝，今分述如下[32]：

（一）直接繼承詩的語言：薄，在《詩經》中為發語詞，常置於動詞之前，如《詩・小雅・六月》:「薄伐玁狁。」六朝也是延續此種用法，如何承天＜巫山高＞:「王旅薄伐。」隋代王胄＜白馬篇＞：「六軍勞**薄**伐。」薄也是置於動詞之前。

（二）延用六朝文人喜用的語詞或口語化的民歌語言：如盧思道＜神仙篇＞:「**浮生**厭危促，名岳招共攜。」「浮生」便是六朝文人喜用的語詞，如王羲之＜蘭亭集序＞:「浮生若夢，為歡幾何？」另如煬帝＜江陵女歌＞:「拾得娘裙帶，同心結兩頭。」「**娘**」、「**裙帶**」便是民歌口語常出現的語詞。如＜黃竹子歌＞:「一船使兩槳，得娘還故鄉。」，＜讀曲歌・二十一首＞:「欲知相憶時，但看裙帶緩幾許？」

（三）使用專有名詞：如隴頭，位於陝西、甘肅交界處，是征戰必經之處，往往也是戰場，因而成為征戰戍邊和地域遙遠的代名詞，

[31] 袁行霈《中國詩歌藝術研究・上編》（北京：北京大學出版社，一九九六年六月初版）。
[32] 本處研究採用王雲路先生的說法，再從隋代樂府詩中找例子。《漢魏六朝詩歌語言論稿》（陝西：陝西人民教育出版社，一九九七年十一月出版）。

如薛道衡＜出塞＞：「風月**隴頭**寒。」。另如神仙、佛、道特殊語詞，像盧思道的＜升天行＞[33]、＜神仙篇＞，[34]煬帝的＜步虛詞＞[35]中使用了如玄洲、紫府、丹梯、玉英、瓊實、太虛、甘露、洞府、靈山此類描述太虛仙境的詞語。

（四）延用六朝詩歌語詞新義：如「沃若」一詞，本出自《詩・衛風・氓》：「桑之未落，其葉沃若。」本有潤澤 順馴等義。但在六朝，卻變成了狀馬徘徊不前之義， 如何遜＜寄江洲褚諮議＞：「君頗留滯，驂騑未沃若。」隋・盧思道＜河曲游＞：「金羈自**沃若**，蘭櫂成夷猶。」便採六朝之義。

另外隋代也沿襲六朝褒貶同詞與一詞包含兩種相反含義的語辭，前者如「惡少年」這個語詞，從字面上看是指惡劣的少年[36]一那些輕薄無行、魚肉鄉里、好勇鬥狠的惡少。這些少年多具備武勇，善於騎射，如能報效國家，未始不是一個好的出路。薛道衡＜出塞＞一詩中便提到：「從軍多**惡少**。」六朝常以「良家兒」與「惡少年」連言，如吳均＜答蕭新浦＞：「角觝良家兒，期門惡年少。」隋代樂府詩更常兩者並稱，如王胄＜白馬篇＞：「**良家**選河右，**猛將**征西山。」盧思道＜從軍行＞：「犀渠玉劍**良家子**，白馬金羈**俠少年**。」更可證明惡少年指的是驍勇善戰的男子。後者如「蹀躞」這個詞語。六朝之前本指小步貌，六朝以後則指馬奔馳貌，在遊俠、

[33]盧思道的＜升天行＞：「尋師得道訣，輕舉厭人群。玉山候王母，珠庭謁老君。煎為返魂藥，刻作長生文。飛策乘流電，彫軒曳白雲。玄洲望不極，赤野曉無垠。金樓旦蹇嵯，玉樹曉氛氳。擁琴遙可望，吹笙遠詎聞。不覺蜉蝣子，生死何紛紛。」同註 4，頁七 0 二。

[34]盧思道的＜神仙篇＞：「浮生厭危促，名岳招共攜。雲軒遊紫府，風駟上丹梯。時見遼東鶴，屢聽淮南雞。玉英持作寶，瓊實採成蹊。飛策揚輕電，懸旌耀彩霓。瑞銀光似燭，靈石髓如泥。寥廓鸞山右，超越鳳洲西。一丸應五色，持此救人迷。」同註 4，頁七 0 五。

[35]煬帝的＜步虛詞＞：「洞府凝玄液，靈山體自然。俯臨滄海島，回出大羅天。八行分寶樹，十丈散芳蓮。懸居燭日月，天步役風煙。躡記書金簡。乘空誦玉篇。冠法二儀立，佩帶五星連。瓊軒觶甘露，瑜井挹膏泉。南巢息雲馬，東海戲桑田。回旗遊八極，飛輪入九玄。高蹈虛無外，天地乃齊年。」同註 4，頁八二七。

[36]王雲路認為：「『惡』本有兇猛殘忍之義，如果用在對敵征戰上，就是勇武威風了，因此具有褒或貶兩種含義。」，同註 4，頁一 0 八。

詠馬及邊塞詩中經常使用。如陳後主＜紫騮馬＞：「嫖姚紫塞歸，蹀躞紅塵飛。」隋代襲六朝用法，如王胄＜白馬篇＞「白馬黃金鞍，**蹀躞**柳城前。」從小步到奔馳，一詞中包含兩種相反含義。

另外六朝樂府詩中使用的名詞或形容詞詞組也常為隋代詩人沿用，前者如材官，梁・簡文帝＜度關山＞：「材官蹶張皆命中。」薛道衡＜出塞＞：「召募盡**材官**。」，後者如金堤，梁・王僧孺＜朱鷺＞：「因風弄玉水，映日上金堤。」江總＜紫騮馬＞：「揚鞭向柳市，細蹀上金堤。」梁・吳均＜淥水曲＞：「香曖金堤滿，湛淡春塘溢。」薛道衡＜昔昔鹽＞：「垂柳覆**金堤**。」

除此之外隋代樂府詩喜歡用「詎」字及「去來」、「潺湲」這些詞語：「詎」當副詞，解釋為何、豈，《莊子・齊物論》：「庸詎知吾所謂知之非不知耶？」或解釋為曾，潘岳＜悼亡詩＞：「爾祭詎幾時，朔望忽復盡。」當連詞用解釋為苟，如果，《國語・晉語六》：「詎非聖人，必偏而後可。」。[37]南朝也頗為喜用：

詎（何）待燕昭王，干金市駿骨。（陳・張正見＜君馬黃＞）

此中多怨曲，地遠詎（何）能聞。（陳・張正見＜臨高臺＞）

鬱鬱西陵樹，詎（曾）聞歌吹聲。（齊・謝朓＜銅雀妓＞）

城下風多能卻陣，沙中雲淺詎（曾）停兵。（北周。王褒＜燕歌行＞）

此處的「詎」多當副詞使用，解釋為何、曾。隋代樂府詩也多當副詞用：

雙銀詎（豈）可留。（盧思道＜日出東南隅行＞）

詎假（何用）閼氏名。（薛道衡＜昭君辭＞）

雨色詎（曾）分空。（蕭詮＜巫山高＞）

[37] 以上解釋悉參考羅竹風主編《漢語大詞典》（臺灣：東華書局，一九九七年九月初版），卷十一，頁六十五。

詎（何）似江東掌間地。（煬帝＜泛龍舟＞）

詎（何）似南宮復道上。（煬帝＜紀遼東＞）

詎（何）似百萬臨江水。（王胄＜紀遼東＞）

「去來」也是南朝常用的詞語：

去來徘徊者，佳人不可遇。（王融＜芳樹＞）

歸歸黃淡思，逐郎還去來。（＜黃淡思歌辭＞）

登高去來雁，惆悵客心傷（＜子夜四時歌・秋歌・第九首＞）

豔色前後發，緩楫去來遲。看妝礙荷影，洗手畏菱滋。（朱超＜採蓮曲＞）

隋・弘執恭也延用「去來」這個詞語：

游俠五都內，去來三秦中。（隋・弘執恭＜劉生＞）

有些詞語到了隋代則有延伸性的用法，如「潺湲」本指水流貌，魏明帝＜善哉行＞：「泛舟黃河，隨波潺湲。」江洪＜淥水曲＞：「潺湲復皎潔，輕鮮自可悅。」隋代蕭岑＜櫂歌行＞：「桂酒既**潺湲**，輕舟亦乘駕。」隋．李巨仁＜釣竿＞：「**潺湲**面江海，滉瀁矚波瀾。」另何妥＜門有客車馬行＞：「借問故鄉人，**潺湲**汨不息。」則指淚流貌，藉水流義引申為淚流義。

另有一點值得提及的是有些六朝詩歌語詞的使用方法到隋代有了改變，如「許」，為「此」義，六朝多單用或與「持」合用，薛道衡在＜豫章行＞中便另有其用：「照骨金環誰用許？」。

從上述討論看來，隋代除了承用經典的《詩經》外，對六朝改用或化用的新語詞、民歌語詞也多所襲用，連文人創作的名詞、形容詞詞組也加以沿用，由於語言經常使用而產生變化，在隋代便可看出軌跡，如「許」字的使用。由於筆者學力有限，同時為配合本題的研究，除王雲路所舉之例外，均悉選出《樂府詩集》的例子，而北朝樂府均為民歌，無法看出隋代樂府是否有承襲之處，只好等待有研究的

學者指教。

二、隋代樂府詩詞語的運用

當然，隋代樂府詩也並非專襲或化用前朝語詞，它所使用的語詞也有幾個特色，今分述如下：

（一）喜用疊字以為起首：此類例子很多，有一些還成為對仗的關係：

凄凄日已暮。（盧思道＜有所思＞）

高高殊未窮。」（蕭詮＜巫山高＞）

凜凜北風急…蕭蕭征馬煩。（虞世基＜出塞＞）

行行苦不倦（王由禮＜驄馬＞）

滔滔細波動，裔裔輕弦浮。（蕭愨＜濟黃河＞）

望望崦嵫晚。（王冑＜敦煌樂＞）

南北朝也常用這種方式，如下列數例：

靄靄霧滿閨，融融景盈幕。（宋・鮑照＜采桑＞）

靄靄朝雲去，溟溟暮雨歸。（梁・范雲＜巫山高＞）

高高山頭樹，風吹葉落去。（＜紫騮馬歌辭＞）

肅肅河中育，育熟須含黃。（＜淳于王歌＞）

熒熒帳中燭，燭滅不久停。（＜幽州馬客吟歌辭＞）

前文已說過複疊有助於加強音調的流暢與意義的表達，自詩經以來便頻常使用，成為作詩常用的技巧。隋代樂府詩以疊字為句首開頭的詩比疊字在句中或句尾的詩要多得多了，可見隋代詩人有用疊字作為詩句起首的習慣。

（二）連用連接詞以為承轉：六朝多使用一個連接詞，如：

唯當渡弱水，不怯如皋箭。（張正見＜稚子班＞）

唯當重意氣，何處有驕奢。（江暉＜劉生＞）

獨有夢中魂，猶言意如故。（袁暉＜長門怨＞）

也有兩連接詞連用，不過變化不多，且大多用時間詞語作連接，如：

已見紅花發，復聞綠草香。（齊・檀約＜陽春歌＞）

三六前年暮，四五今年朝。（蕭子顯＜日出東南隅行＞）

前年出右地，今歲討輪臺。（梁・簡文帝＜從軍行＞）

和南朝不同的是隋代傾向用兩個連接詞來作承轉，除保留以時間詞語作為連接詞外，連接詞語變化較為豐富，如：

前年破沙漠，昔歲取祈連。（王胄＜白馬篇＞）

前年過代北，今歲往遼西。（薛道衡＜昔昔鹽＞）

復聞隔湘水，猶言限桂林。（盧思道＜有所思＞）

待任蒼龍傑，方當論次勳。（何妥＜入塞＞）

唯當文共酒，暫與興相迎。（柳顧言＜陽春曲＞）

已知香若麝，無怨直如麻。（辛德源＜猗蘭操＞）

還得聞春曲，便逐鳥聲來。（王胄＜棗下何纂纂＞）

除了詞語的變化運用外，隋代樂府詩也善用詞語的歧義性來製造詩歌的張力。所謂詞語的歧義性：

來自文本語境的烘托、修飾，有時因攜帶典故或文化背景的意蘊而產生歧解，而特殊技巧的運用也會產生曖昧性。[38]

如「將」字在現代用法並無「隨」義。但何妥＜門有車馬客行＞：「寸心將夜鵲，相逐向南飛。」以及煬帝的＜春江花月夜＞：「流波將月去，潮水帶星來。」均作「隨」解。另如「值」字在現今僅有「當」義（正值：正當）但在六朝與隋卻常當「遇」來使用。如梁・簡文帝＜紫騮馬＞：「賤妾朝下機，正值良人歸。」煬帝＜春江花月夜＞：「漢水逢遊女，湘川值兩妃。」而作者可利用語詞的歧義性創造悖義、反

[38]參見＜新批評研究＞，周發祥著《西方文論與中國文學》，江蘇：教育出版社，一九九七年出版，頁一七六。

諷的效果，以增加詩歌的張力。先說悖義。悖義是指這樣的陳述，即表面上看來自相矛盾，甚至荒謬，但仔細觀察，卻有一種使矛盾雙方完全諧和一致的真實。它往往是由兩個相反的語詞組合而成。[39]如薛道衡＜出塞＞：「從軍多惡少，召募盡材官。」照理來說，從軍所徵募的應為良材良將，怎會是地方惡少和貪污腐化的官員？於是從中便可了解當時社會的現實。另如薛道衡另一首名作＜豫章行＞：「不謂將軍成久別，唯恐封侯心更移。」每個女人都希望愛人建立功名，怎麼薛道衡筆下的女人卻不作此想？原來是怕愛人位高權重後移情別戀，情願作平凡的柴米夫妻。

再談反諷，西方學者布魯克斯提到：

> 所期望的與所得到的，字面意義與實際所指之間的對照，是反諷效果的基本要素。如果預期結果與實際結果脫了節，我們就得到了情境反諷。[40]

如盧思道＜從軍行＞：「單于渭橋今已拜，將軍何處覓功名？」「一將功成萬骨枯。[41]」，太平盛世，將軍何能有發揮的機會？但將軍一但有發揮的機會，不知有多少的家庭瀕臨破碎？薛道衡和盧思道會成為隋代最著名的詩人，善於製造詩歌的張力應是原因之一。

綜合上述討論，我們可以看出隋代樂府詩語言的形成配合著語言演變的軌跡，不但繼承詩、騷以來的基礎，還活化了六朝詞語。同時，他們也發展新語詞入樂府詩，如「縹緲」一詞，六朝詩人在樂府詩中不曾使用，隋・虞世基＜四時白紵歌・長安秋＞：「上林蒲桃合縹渺。」便有高遠隱約之義。 唐代王翰＜娥眉怨＞：「蓬萊可求不可上，孤舟縹緲知何往。」白居易＜李夫人＞：「既來何苦不須臾，縹緲悠揚還

[39]同註 38，頁一六四。
[40]布魯克斯《文學批評簡史》，紐約，一九五七，頁六三八。
[41]唐・曹松＜己亥歲二首＞：「澤國江山入戰圖，生民何計樂樵蘇。 憑君莫話封侯事，一將功成萬骨枯。」

滅去。」均為此義。並且發展出獨特的語詞使用方式，如使用兩個連接詞前後句連用，同時善用語詞的歧義性來製造出詩歌的張力。隋代以鮮卑族入主中原，從他們對語詞的使用方式正可看出他們模仿六朝文化所得的成果。

三、隋代樂府詩的句式結構

一、隋代句式的發展

隋代樂府詩經過六朝長期蘊釀後，以五言和七言為主的情況已逐漸成型。根據筆者的統計，[42]隋代樂府詩的雜言體僅有＜陽春歌＞、＜紀遼東＞四首及＜東征歌＞。＜陽春歌＞、＜紀遼東＞都是七言、五言混雜。＜陽春歌＞沈約所作為三七四三的句式，自宋擬作變成五言，自隋柳巧擬作成為四七二五的句式，到了晚唐才變成全七言的句式。＜紀遼東＞是七五相間的句式，唐代擬作變為七言。比較特別的是＜東征歌＞，採用有「兮」字的騷體，這和王通本人的復古思想有關，且騷體有助於情緒溢泄。根據附表，[43]五言四句有十三首，大多為清商曲辭和雜曲歌辭。清商曲辭本以五言四句為主，但雜曲歌辭部份便很值得注意了，這幾篇大多新創，前無人作，就算有，也都是從梁簡文帝開始，此時正是新體詩流行時期，可見隋代詩人開始使用南朝新流行的句式。五言八句有二十首，包括的音樂類型很廣（鼓吹、橫吹、相和、清商、琴曲、雜曲），其中＜上之回＞、＜巫山高＞、＜空城雀＞、＜步虛詞＞、＜漪蘭操＞其原始並非五言八句。＜上之回＞、＜巫山高＞和隋代其它由梁人創題的篇名一樣，是自梁代才採用這種句式。＜空城雀＞是從魏開始，＜步虛詞＞、＜漪蘭操＞則是從隋代開始。隋代另有＜飛龍引＞、＜成

[42]參見表十七。
[43]同上。

連＞、＜芙蓉花＞等無前人創作的樂府作品是五言八句。隋代其它句式的五言有二十四首，其中新體詩也常用的十句、十二句有十首，三十句以上的長篇有四首。其中＜出塞＞古作均為短篇，隋代一口氣寫了五首二十句的長篇，即使是唐代也難望其項背，雖有賣弄典故與地名之嫌，但長篇鋪排的浩翰氣勢，的確為邊塞詩開創一個新的局面。在橫吹曲辭和相和歌辭的部份，南朝的邊塞詩作已有漸趨於長篇的情形，如梁・王訓的＜度關山＞（五言三十二句），[44]魏・王粲的＜從軍行・五＞（五言二十四句），晉・陸機的＜飲馬長城窟行＞（五言二十句）。隋代承其餘緒，另有一番發展。當然，也有如＜櫂歌行＞這種古為長篇，後來變成五言六句的情形。可見隋代在擬作前人樂府的部份，開始朝兩個方向來發展，筆者將於下一小節中來討論。

接著來看七言的部份，由於七言尚屬新興的句式，故作品不多，除了繼承前代的＜東飛伯勞歌＞七言十句外，隋代其它的七言作品只有兩種，一是七言八句，一是七言歌行。在七言八句的部份，除了＜四時白紵歌＞自梁便為七言八句外，其它＜泛龍舟＞、＜江都宮樂歌＞均為隋時所創新曲。在七言歌行部份，＜從軍行＞及＜豫章行＞自古均為五言，到了盧思道及薛道衡手上，變成七言長篇。關於「歌行體」的部份，下文將詳加言明，現今所要說明的是七言發展至隋，已有長篇產生，這是自宋鮑照以來的一大飛躍，雖不如鮑照作品豐富，但卻突破了單一作者的情形，而且這兩首詩的風格截然不同，可知並非互相襲衍，應是刻意使用這種句式來寫作。

另外徐國能從隋代五言新曲樂府＜昔昔鹽＞、＜十索＞及《樂府詩集》未收錄的民歌＜我兒征遼東＞及七言部份《樂府詩集》未收錄的民歌＜長白山歌＞、＜送別＞等十種曲及煬帝之作＜江都宮樂歌＞、＜泛

[44] 在此之前，擬＜度關山＞之作中梁・簡文帝和戴嵩均有長篇之作，但並非純粹五言。

龍舟＞、＜紀遼東＞及《樂府詩集》未收錄的＜鳳艒歌＞、＜迷樓歌＞等（《樂府詩集》未收錄的作品中有七言四句的作品）作品觀察，加上隋代新製樂府較少長篇之作，推論出隋代樂府詩不但由四句趨向八句；亦由五言變成七言。[45]隋代宮廷新曲均為煬帝所作，除＜紀遼東＞有王胄共和外，並沒有其它人試作。加上民間之作看來，筆者只能說隋代確有這種趨勢，但只是趨勢之一。也就是說新曲和歌謠的部份有此趨勢，在擬作漢魏古辭的部份，大半朝長篇發展，不論五言、七言均是如此。其理由應是有篇無調的徒詩較不受曲調及歌唱的拘束，可以自由的發揮。不論如何，整體來看，隋代樂府五言四句及五言八句佔了全部五言作品的二分之一強，長篇（五言十四句以上）也佔了將近四分之一。若連《樂府詩集》未收錄的作品也加入檢閱的話，七言四句、八句、長篇的確較前代有長足的發展。

漢代樂府主要以音律為主，歌辭需要配合曲調，因此篇幅長短沒有一定的規則，這也是它和詩最大不同之處。隨著曲調的喪失，文人寫詞的風氣開展，詞與音樂漸漸脫離必然的關係，於是其句式也會有所改變，它的改變有三個方向：一是配合新體詩的成立採取工整的雙數句及五、七言的體制，一是配合新聲樂府走向體式短小，最後一個則是長篇的發展。這三個發展趨勢各有其淵源流變，今分述如下：

（一）配合新體詩的發展採取工整的雙數句及五、七言的體制：漢時的雜言體大多是為了配合音樂，其間或有四言樂府（如雅頌歌曲及曹操等少數之作），卻沒有成為主流，反而是五言獨霸詩壇，自曹丕的燕歌行後，純粹七言體制或揚雜七言的體制也逐漸發展。新體詩在齊永明年間理論確立及實行後，沈約等人便用永明新體來賦漢鼓吹曲名，我們可以看出同一批作品體制十分整齊，全屬五言，句式

[45] 同註 2，頁一 0 一 ~ 一 0 二。

雖有八句、十句、十二句之分，但均為雙數，也都集中在八句到二十句間。

（二）配合新聲樂府走向體式短小：南朝吳歌、西曲從民間流入宮庭，獲得王公貴族的喜愛，或是擬作，或是更造新聲，改換歌詞。既是以新聲樂府為本，體制上變成短小，多為四句或八句。

從隋代的樂府詩可以發現，其句式朝著兩個方向發展，其一是配合新聲樂府的流行及新體詩的提倡而使得篇制短小，根據徐國能的統計，[46]隋代樂府五言以四句與八句居多，尤其是八句，而這些擬作的原辭有很多原始形式並非為八句，故可推斷其應受到齊梁新興詩體及吳歌西曲的影響。同樣的七言四句與八句的情形也逐漸增多，只是處於萌芽時期，尚未有大量出現的情況。這種情形還可從下列三個方面來印證：一是隋人擬作樂府不論是漢代古辭、六朝文人樂府均有篇幅趨於短小的情形，二是隋代新制樂府大多是四句、八句的情況，如＜喜春遊歌＞、 ＜紀遼東＞、＜錦石搗流黃＞、＜江都宮樂歌＞等，且幾乎沒有連章樂府的出現（除了丁四娘的＜十索＞，但它實際上是民歌，並非文人所作。），三是《樂府詩集》中只收錄隋人作品，沒有原作，也沒有擬作的詩篇，如＜芙蓉花＞＜浮遊花＞、＜西園遊上才＞也多是四句、八句的情形，可見隋代的確朝向篇制短小的路線進行。

（三）長篇的發展：在樂府詩壇上一片講求纖小工整的擬作風氣之外，另有一波在當時尚未引起太大注意的風潮悄悄成立，那就是七言樂府的增加。隋代之前，鮑照的＜擬行路難＞被視作歌行體的先聲，實際上，漢代民間樂府為了敘事的需要，往往鋪排成習，魏音文人為了抒發情志，也常敷衍成篇，加上擬調的限制，篇幅不易縮

[46] 同註 2，頁一 0 二。

短，時至南朝，曲調的束縛已微乎其微，但詩人總還受限於樂府的體制與前作的範式，直到後期民歌及新體詩的影響，篇制才日趨短小，但南朝詩人在擬作時，有兩個類型還是有長篇出現，那就是邊塞題材和閨怨題材，前者以＜從軍行＞為代表，後者以＜燕歌行＞為代表。我們似乎不能把理由完全歸因於宮庭集體唱和文學遊戲而使詩人「競爭短長」，因為其它可以考究為唱和作品的詩作並沒有長篇的趨向，且有一些擬作並非為唱和作品。筆者大膽的推論齊梁陳詩人在擬作邊塞題材時一定想到要顯現氣勢的雄偉壯闊非得適度的加以鋪排不可，而深閨幽怨更須仔細刻畫其內心世界，只不過此時詩人仍以五言為主，直到鮑照才開啟了七言的先河，隋代的擬作樂府長篇的情形就更多了，其題材和南朝一樣分為兩類：屬於邊塞題材的有＜出塞＞、 ＜白馬篇＞、 ＜從軍行＞、＜濟黃河＞；屬於閨怨題材的有＜昭君詞＞、＜豫章行＞、＜昔昔鹽＞。＜白馬篇＞自曹植創始便為長篇，此處不加討論，但像＜出塞＞之前的擬作均為短篇，透過隋代楊素、虞世基、薛道衡的唱和一躍而變為長篇。＜濟黃河＞之前之作均為五言十二句，至隋・蕭愨擬作變為五言二十句。石崇原作＜王明君＞篇幅很長，後代擬作卻大多四句、八句，沈約之作算是其中篇幅最長的，也不過十六句，薛道衡一舉用了三十句來展現王昭君複雜的內心世界。另外像前無創作的＜昔昔鹽＞，則是用長篇融合邊塞與閨怨的題材，此應受到江總＜閨怨＞五言長篇之作影響。在七言長篇的部份，邊塞題材的＜度關山＞雖有夾雜七言的字數，卻非純粹七言，盧思道之作可算是自鮑照以來第一七言長篇。而閨怨題材的長篇在梁・元帝等人擬作＜燕歌行＞時便已確立。薛道衡將長篇的寫作方式用在＜豫章行＞的擬作，成為隋代閨怨主題的第一長篇。整體來看，隋代繼承南朝在邊塞與閨怨兩類主題擬作上趨於長篇的傾向，直到初唐王勃（＜採蓮歸＞)、張

若虛（＜春江花月夜＞）等人，仍在長篇樂府上繼續發展。

三、隋代樂府詩體式的變化

樂府詩除了在內容上作了不同角度的觀照，詩人進一步想到可以在形式上作一番調整與改變，這改變主要來自兩方面：一是運用當時新創的體式來擬作樂府詩，而這種體式便是唐代律詩的前鋒；一是注意到句式限制會影響到文氣的抒發及想法的表達，於是長篇的體制開始發展，歌行體的寫作自鮑照起始，齊、梁、陳接續使用，至隋已有顯著的效果，到唐代李白等大詩人極力發揚，歌行體遂成為樂府詩的重要標幟。以下筆者將分兩小節詳述形式的轉變。

（一）新體詩的沿革及對隋代樂府詩的影響

隋代樂府詩在寫作的體式上有一個重大的變革，他們開始使用齊梁以來流行的一種新的格律來寫作樂府詩，這種新的格律體裁清代王闓運稱之為新體詩。這個體式的內容主要在於聲韻和句式的變化，首先是聲韻的改變，這個改變是從齊永明時期開始的[47]：

> 齊永明中，文士王融、謝朓、沈約文章始用四聲，以為新變。（《梁書・庾肩吾傳》）
>
> 永明時，盛為文章。吳興沈約、陳郡謝朓、琅琊王融，以氣類相推轂。汝南周禹頁善識聲韻，約等文皆用宮商，以平上去入為四聲，以此制韻，有平頭、上尾、蜂腰、鶴膝。五字之中，音韻悉異；兩句之內，角徵不同；不可增減，世呼為「永明體」。（《南史・陸厥傳》）

兩段史實代表著自齊永明年間，以王融、謝朓、沈約為首的文

[47]根據錢志熙教授的說法，此風應自晉宋便可看出端倪：「晉宋之際的詩人在繼承前代詩體和采用民間詩體外，還自創新體，開了齊梁詩壇競創新體的風氣，其中有兩大系統最為突出：一是漢魏樂府舊題的重新利用，二是晉宋之間民間樂府的興起。」《魏晉詩歌藝術原論》（北京：北京大學出版社，一九九三年出版），頁四九八。

人對詩的聲律進行改革，由於許多文人進入梁朝，此波聲律運動至梁則更為熾熱，所以後人多稱運用聲律理論寫作的詩為「齊梁體[48]」或「齊梁調[49]」從上述引文看來，此一「新變」主要以聲律的講究為主[50]，利用平上去入的四聲規律，使作品各部位的字音變化，更富於相對相諧的效果。這種創造並非偶然，除了是由傳統的以五音（宮商角徵羽）來比附聲律演進而來外，還受到佛經偈頌的啟迪與影響。南朝帝王都佞佛，連帶的當時文學集團也都對佛學頗有研究，如周禹頁、沈約等四聲創始人都有佛學著作。[51]佛教在宣揚佛義時，大多採用偈頌等韻文方式：「天竺方俗，凡是歌詠法言，皆稱為口貝。至於此土，詠經則稱為轉讀，歌贊則號為梵音。[52]」轉讀和梵音十分講求參差變化的聲律，從而產生以聲感人的特殊效果。[53]另外，譯經時東西與古今的聲韻變遷，也是造成聲律變化的因素之一。《高僧傳・譯經下・論》便提到：「佛經東傳，夷復不通，音韻殊隔，自非精括詁訓，領會良難。[54]」舊譯所用的漢語音韻，乃依古詩古樂府的宮商，而時間造成古今音聲的變遷，使舊日所譯在當時難以再現原著風格而成誦，北地言聲和江南音調的地域性的差異，也存在著一種殊隔。為了使佛教教義能快速的散佈於民間，向口語靠攏成為必須的趨勢。正於此時，中國新聲樂府開始興起，對西晉古雅樂府造成衝擊，文人利用民歌俗謠成為其「新變」的助力，

---

[48]參見吳喬《圍爐詩話》卷二引馮班語，（台北：廣文書局，一九七三年九月出版）。
[49]參見遍照金剛著，王利器校注《文鏡秘府論校注》天卷部份（臺北：貫雅文化，一九九一年出版）。
[50]吳小平在＜論「齊梁體」及其與五言聲律形式的關係＞中提到：「『齊梁體』是繼五言古詩以後的一種新興體裁，它以『聲病之格』為基本特徵；這種『聲病之格』是『永明體』的繼續和發展，既包含了『永明體』，又比『永明體』形式更加成熟。……它是五言詩從古體發展到律體的過渡式。……因此，它既有別於完全依靠『天籟之音』而自成節奏的古詩，又與具有完美聲律結構的律詩參差不同；既不是齊梁詩，也不是宮體詩。 」《遼寧大學學報》，一九八七年第二期。
[51]如周禹頁《三宗論》，沈約的《究竟慈悲論》等。
[52]釋慧皎撰《高僧傳・卷十三・經師論》（臺北：廣文書局，一九七一年四月初版），頁二一四。。
[53]如慧皎所說：「轉讀之為懿，貴在聲文兩得。若唯聲而不文，則道心無以得生；若唯文而不聲，則俗情無以得入。故經言，以微妙音歌嘆佛德，斯之謂也。」同註 52。
[54]釋慧皎撰《高僧傳》，同註 52。

於是一方面由周禹、沈約效法「悉曇」（天竺人學習字母拼音的法門）加以雙聲、疊韻的方法撰寫《四聲切韻》、《四聲譜》，為五言詩的聲律革新打下基礎。[55]這個聲律革新主要分為三部份：一是調整一句之中的平仄變化，使之呈現節奏之美。如沈約所提：「欲使宮羽相變，低昂互節，若前有浮聲，則後須切響。一簡之內，音韻盡殊；兩句之中，輕重悉異。」（《宋書・謝靈運傳》）它要求「一句中的前後音步及各音頓在音調上有不同的變化，從而在一個句子的同一個時間流程中，呈現出抑揚參差、高低錯落的旋律節奏之美。[56]」二是句與聯間聲律協調的調整，東漢及魏晉詩人早已注意到在每句第二個和第四個字音上面，盡量安排不同的聲調，形成平仄交互的特點，且前後平仄交錯的律句及上下平仄相對的律聯也隨著朝代逐漸增多。時至南朝，新體詩顯然也特別注重句與聯的聲律協調關係。新體詩中，這類五字之內平仄交錯，兩句之間平仄相對的聲律形式，不但比魏晉更為普遍，他們還研究出「對式[57]」聲律結構，成為南朝最常見的律式。同時，他們也發展出在聯與聯之間，以同聲相黏的方式承上轉下的「黏式」結構，再搭配「對式」結構，使聲律複雜多樣，當然，經過反覆的試驗，齊梁詩人發現，「黏式」結構更易在詩句中呈現聲律相異的參差變化，帶來同中有異，異中求同的美感。所以永明以後，「黏式」聲律結構愈見增加。三是對用韻的修正，由於聲韻學的發達，新體詩用韻較以往更加嚴密，基本押平聲韻，通常一韻到底。押通韻的現象也頗為常見。另外新體詩還將聲律的因素滲透到修辭技巧之中，使得對仗技巧的使用有了新的風貌。傳統對仗多著重於詞類與意義的相對，新體詩則加上了

[55]普慧＜齊、梁詩歌聲律論與佛經轉讀及佛教悉曇＞，《文史哲》，二 OOO 年第六期（總第二六一期。
[56]同註 24，頁一二七。
[57]以異音相對的方法把各聯串聯起來。

平仄聲律的考究。[58]發展至此，新體詩成功的將聲、情、辭三者合而為一，使南朝唯美形式的追求達到頂峰。李澤厚就曾指出，永明聲律：

> 相當自覺的把漢字修辭的審美特點研究發揮到了極致。它們對漢語字義和音韻的結構、均衡、協調、和諧、錯綜、統一種種形式美的規律，作了空前的發掘和運用，它們從外在形式方面表現了文的自覺。[59]

齊梁人在至力於「新變」詩風的探索中，不但對既有聲韻進行改革，另外也向民間樂府學習，改進作詩的句式（包括字數和句數）。張寶林便說：「它（新體詩）獨特之處在於結合當時關於漢語音韻理論和新發現，創造出明顯不同於前人作品的聲韻和句法效果。……與聲律的運用相關聯，需要確定適當的篇幅和句數。因為篇幅過長，聲律的運用就會太煩瑣，句數不固定，難成具有規則意義的格式。經過了大量的探索，出現了導向性的八句和四句為主的五言詩格式。[60]」這個探索的過程，詩人們從向民歌親近和摹仿得來的經驗，了解到唯有在短篇的句幅之內，才能將聲律與修辭藝術發揮到極致，意象結構有變化的空間又不至於鬆散。[61]樂府與新體詩的關係我們還可以從葛曉音的研究中了解個大概。葛曉音認為在古絕與律絕之間，有一個新體絕句一齊梁調的過渡。她根據《文鏡秘府論・天卷・調聲》的標準、比興手法及風格的判別，提到了齊梁新體絕句的創作，絕大部份是由民歌模仿而來。她說：

> 古絕的基本傳統：一與樂府有關，二是多學謠諺的比興手

[58]參見王力堅《由山水到宮體－南朝的唯美詩風・新體詩的新風采》（台北市：臺灣商務，一九九七年出版），頁一二五~一四九。
[59]李澤厚《美的歷程》（北京：文物出版社，一九八二年出版），頁九十九。
[60]張寶林＜論永明體新詩＞《學術交流》，二 000 年，第三期，頁一一二。
[61]葛曉音：「儘可能用簡明的語言將意象提煉到能包含最大容量的限度，省略直截了當的感慨和議論，使情景統一在以寫境為主的基礎上，初步的解決了宋詩情景割裂的問題。」《八代詩史》，（西安：陝西人民出版社，一九八九年出版），頁二五二。。

法。文人五絕有相當數量的五言四句體樂府和擬樂府，如湯惠休的＜江南思＞、＜梅花曲＞，鮑照＜吳歌＞、＜王昭君＞、＜采菱歌＞，梁武帝＜子夜歌＞，沈約＜襄陽蹋銅蹄＞，吳均＜有所思＞，蕭綱＜有所思＞，陳叔寶＜三洲歌＞，…..這說明南北朝文人五絕與樂府關係更加密切，對樂府的模仿引起了文人創作五言四句體詩歌的濃厚興趣。由於新體詩有一部份是在樂府詩完成的，清商樂府明白清新的口語使南朝文人五絕呈現了新的風貌。如鮑照的＜幽蘭＞五首，基本上是漢魏五絕得創作傳統，但它采用清商樂府組詩的形式，夾雜著民歌的口吻，顯示出以新絕句形式與舊絕句傳統相結合的努力。南朝五絕濃郁的樂府風味，正來自它在語調、句式、形制方面和樂府的這種血緣聯系。五言絕句的古近之別是有兩層含義的：一是指聲律的差別，齊梁調為近，二是格調的差別：漢魏比興謠諺體及晉截古式風格為古，接近南朝樂府聲口風調為近。[62]

她在文中又提到梁、陳時七絕雖少，卻很快律化的原因便在於齊梁時期對聲律句式的探索已有一個初步的規模，七絕一形成很快就被納入這個基模之中。從她的說明中我們可以了解，吳歌西曲：「慷慨吐清音，明轉出天然。」（＜大子夜歌＞）明白清新的口語「直接影響了新體詩人「配樂制詞」的樂府擬作，也間接影響到「離調制詞」的新體詩作。[63]」換句話說，齊、梁詩人學習民間樂府的句式與口語，作為「趨俗」的基礎，另一方面，又運用新起的聲律及文人特有的修辭技巧與意象經營，使民間樂府

[62]葛曉音＜論初盛唐絕句的發展一兼論絕句的起源和形成＞，《文學評論》，一九九九年第一期。
[63]王力堅＜第三章・新體詩的新風采＞，《由山水到宮體一南朝的唯美詩風》，頁一四七。

「雅化」，[64]於是民間樂府脫離了民歌單純的個人情感抒發，成為齊梁文人精緻細麗的藝術作品。[65]

接著筆者想進一步說明齊梁文士是如何利用新體詩改造樂府詩，達到「存雅趨俗」的目標。首先是對漢魏樂府的改造。根據錢志熙所言，沈約與當時蕭綱、蕭衍等梁代皇帝在擬作漢魏橫吹曲及相和曲時，往往採用「賦題法」直接敷寫題意，一改過去題目與內容不相連屬的情形，而這些擬作樂府中有不少是用新體詩的聲律所完成的。[66]此法在齊・王融中即已看出端倪，自宋・謝朓始自創題名的樂府，便有暗合聲律的現象，自沈約等大量創作新題名後，便自然而然多以新體聲律來創作樂府詩。[67]根據清・王闓運的《八代詩選》[68]卷十二~十四中，收王融、謝跳、沈約、范雲等人的作品，另分「齊以後的新體詩」一類中，這類擬作樂府的數量不少。齊梁詩人擬作清商樂府的數量並不少，尤以梁簡文帝蕭綱、女樂官王金珠、沈約為大宗，但有趣的是卻很少有以新體詩的體式擬作當時清商樂府。清商樂府給齊梁詩人的靈感似乎僅來自於哀怨的曲調、閨怨的題材、明快的口語。觀察以

---

[64]張國星先生說：「以新變古，以俗變雅，兼收相濟，創造新的抒情體式，來圓成建安詩歌開啟的樂府與純詩相融的發展，本是永明聲律講求的詩歌發展史的美學內質及精神實相。參見張國星＜永明體「新變」說＞，《文學評論》，一九九八年第五期，頁二十四。

[65]正如王鍾陵先生所說：「永明體所涵括的藝術之進步，絕非『聲病』一詞所能說盡。依我的看法，這些進步至少下列四項：一、聲韻的研討與篇幅的縮短；二、對流轉圓美和平易藝術風格的追求；三、詩境的婉美與巧思；四、自覺的意境詩的初步形成。」參見王鍾陵＜永明體藝術成就概說＞，《文學遺產》，一九八九年第一期。

[66] 錢志熙先生的說法已在前文「賦題法」中說得很清楚，此處僅引葛曉音教授的話作為佐證：「新體詩中有一部份收入樂府：從楚辭句意取題，如＜王孫游＞；有的沿用漢樂府古題，如＜有所思＞、＜臨高臺＞、＜鼓吹曲＞；有的用魏音樂府舊題，如＜玉階怨＞出於＜捷好怨＞。」（《八代詩史》，頁二五 0。）「沈約將＜洛陽道＞、＜江南曲＞、＜芳樹＞、＜臨高台＞、＜怨歌行＞等漢魏古樂府改成五言八句，為梁代的新體詩提供了一種常用的新體裁，調子平易流暢，均作淺語，言情含蓄而見新意。」（《八代詩史》，頁二五 0。）「＜四時白紵歌＞雖從鮑照＜代白紵舞辭＞學來，卻全為七言八句體。」（《八代詩史》，頁二五八。）

[67]在擬作樂府部份，如陳・張正見的＜從軍行＞、＜度關山＞便是黏對律結構，梁・施榮泰的＜王昭君＞、陳後主的＜隴頭水＞等則是完整的黏式結構。在自製樂府的部份，沈約的＜襄陽蹋銅蹄＞便有注意到平仄相黏相對的運用。

[68]王闓運《八代詩選》（台北：廣文書局，一九七 0 年十月初版），頁七五一~九二二。

新體詩體式擬作清商樂府的僅有蕭綱＜採蓮曲＞、沈約＜江南曲＞、陳後主＜洛陽道＞、＜自君出之矣＞。而這些清商樂府的曲調或早經過改製，或為文人（貴族）自譜，連內容也經過仔細雕琢，早非民間樂府本來的面目。[69]可見齊梁詩人的改造的重點集中在漢魏古樂府，這當然是因為漢魏樂府流傳至南朝，除了少數典雅的樂章得以在廟堂苟延殘喘外，其它早與音樂分道揚鑣，想要創造詩歌新的音樂化的形式，乃是永明新體聲律的目標。[70]在內容上，反映漢代現實及說唱藝術的內容早已不符合時代的需要：在思想上，魏晉的寫志抒懷與玄理山水，需要作一個新的融匯綰合。這些成為永明新變的內在誘因，促使新體詩在擬作時尋找新的發展動機。齊梁自創題名的樂府遠邁前代，如簡文帝蕭綱的新曲＜霹靂引＞、＜雙燕離＞、＜獨處怨＞將樂府詩作成五言八句的固定體裁。七言詩率由樂府舊題改作而成，最大的改變是在句式方面。如＜烏夜啼＞由五言四句改成七言八句，沈約＜四時白紵歌＞雖從鮑照＜代白紵舞辭＞學來，卻全為七言八句體。不論是擬古樂府或自創樂府，在聲律方面都有一定的特徵：句式漸趨短小固定，二五字異聲與四聲分用，由此可見新體詩的格律模式，已漸漸在樂府詩中定型。

而這波聲律改革，也影響到北朝魏周詩壇，致使魏周詩歌，也在某種程度上表現出「齊梁體」的風貌。[71]沈約在創制聲律理論時，就曾跟北朝甄思伯往來書信，切磋辨析四聲。[72]北朝文人

---

[69]民歌＜西洲曲＞，雖然語意平淺，但卻具有工整的平仄格式，幾乎可以肯定是由文人加以改造而成的。

[70]朱光潛：「詩既離開樂調，不復可歌唱，如果沒有新的方法來使詩的文字本身見出若干音樂，那就不免失其為詩了。音樂是詩的生命，從前外在的樂調的音樂既然失去，詩人不得不在文字本身上做音樂的功夫，這是聲律運動的主因之一。」（朱光潛《詩論》（北京：三聯書店，一九八四年出版），頁二二七。

[71]參見王力堅《由山水到宮體－南朝的唯美詩風．新體詩的新風采》，頁一０二~一０三。

[72]劉善經《四聲論》，錄自王利器校注《文鏡秘府論》，同註 49，頁八十六。

也有研討聲律的論著。[73]自北魏孝文帝進行漢化，南朝詩風成為北朝文學之士模仿的範式。[74]自北周滅梁後，王褒、庾信等士人的入北，形成第二次齊梁詩風的北傳，[75]新體詩的寫作方式，自然也流傳到北方。因此隋代詩人（由其是由北周、北齊入隋之士）對這種寫作方式自然不陌生，加以南北統一，梁陳文士入隋，配合煬帝對南朝文學的喜好，運用新體詩的格律寫作樂府詩在隋代得到很好的發展，使隋代樂府詩和隋詩一般，有漸趨於律化的傾向。

隋代以新體詩寫作的樂府較之齊、梁又有了更大的發展。根據王闓運《八代詩選》中所編列的齊以後的新體詩中樂府詩部份以梁代最多，陳代次之，齊、梁、陳加起來約六十首左右。[76]北朝僅有六首，隋代有九首，比整個北朝加起來都多，且其中王褒和庾信之作（三首）可能也是在南朝的產品。可見隋代受南朝影響之深遠。隋代新體詩三十一首中，樂府詩便佔了四分之一強，包括楊廣＜步虛詞＞、 ＜春江花月夜＞、蕭愨＜上之回＞，盧思道＜采蓮曲＞、 ＜日出東南隅行＞、 ＜櫂歌行＞，薛道衡＜昔昔鹽＞，辛德源＜短歌行＞，王胄＜西園遊上才＞等九首。凡是王闓運列名的隋代作者，除李德林以外，均有以新式聲律寫作樂府的作品。尤其是盧思道列名四首，有三首是樂府；王胄列名三首有一首是樂府；薛道衡是列名二首中有一首樂府；辛德源僅以一首列名，就是＜短歌行＞。這種比例配合他們所寫的樂府詩數量，整個南朝可與之抗衡的大概只有蕭綱和范雲。可見隋代樂

[73]如「齊太子舍人李節，知音之士，撰《音譜決疑》。」（劉善經《四聲論》），「齊僕射陽休之，著有《韻略》。北魏常景則著《四聲贊》。」（劉善經《四聲論》）
[74]《魏書・文學傳》：「待高祖馭天，銳情文學，……氣韻高豔，才藻獨構。衣冠仰止，咸慕新風。」此處「新風」即指南朝講究音律、對偶、風格綺麗浮豔的詩歌。
[75]參見周建江、田守勇＜齊梁文風的北傳及餘緒＞，《齊魯學刊》，一九九六年第六期。
[76]參見表十九。

府律化的趨勢的確是越來越明顯。根據杜曉勤的研究，盧思道新體樂府的黏式律超過百分之五十，[77]更為這個推論作了有力的註腳。而這九首中，有四首是漢魏古樂府擬作，兩首是新聲樂府，其它如＜步虛詞＞是道家曲，＜昔昔鹽＞是羽調曲、＜西園遊上才＞是雜曲。也就是說，隋代除了和齊梁一般以新體聲律去擬作漢魏樂府外，新體詩的格律已可用來使用在各種曲調當中。他們使用的句式也頗值得玩味：清商樂府及隋代新曲（＜西園遊上才＞）多已維持五言四句或八句的格式，擬作漢魏樂府的部份，若前代已發展到五言八句的固定句式，則承襲之，如＜上之回＞在蕭綱時是十句，到了張正見是八句，蕭愨、陳子良也是八句。＜採蓮曲＞和＜步虛詞＞在創始者蕭綱和庾信手中，尚有多種句式，至隋擬作全採五言八句的形式。其它幾首雖非四句或八句的格式，比起前代擬作，篇幅也是朝向短小的方式進行，和漢魏樂府的長篇大論大不相類。

從上述的討論中我們可以瞭解：隋代樂府詩律化的成果是從齊・沈約等人不斷以新體詩改造樂府所累積而來的。這個新體詩的聲律革新分為三方面：一是調整一句之中的平仄變化，使之呈現節奏之美。二是句與聯間聲律協調的調整。三是對用韻的修正。在句式方面，齊梁詩人模仿民歌的句式，探索出五言四句及五言八句兩種格式，同時也嘗試七言四句和七言八句的創作。他們用新體詩的格式來改造樂府詩，而隋代詩人繼承這種體式，繼續於樂府詩的擬作與創作，得到三項成果：一是新體詩的格律已可用來使用在各種曲調當中，二是樂府詩律化的趨勢越來越明顯，三是五言四句或八句的格式大至底定。再配合新體詩講究的

[77] 杜曉勤著《齊梁詩歌到盛唐的嬗變・庾信、徐陵對周、陳、隋新體詩聲律發展的影響》（臺北：商鼎文化，一九九六年出版），頁十五~十九。

修辭技巧，使隋代樂府詩的形式藝術達於巔峰，此處將於結論中討論。

（二）歌行體的發展與對隋代樂府詩的影響

「歌行」此體，自漢代萌芽，興於盛唐，其始與樂府有密切關係，它便於自由抒寫，與詩相比較為口語化。葛曉音認為「歌」、「行」實為兩體，「行」詩在技巧上的特徵為：1.繁音促節。2.語意複疊。3.運用頂針及排比句型。在內容上的特徵則是 1.以敘事體與諺語體為主，如＜孤兒行＞、＜隴西行＞。2.同一題目有若干篇內容不同，如＜豔歌行＞、＜長歌行＞。3.較長，可分章節演奏，如＜善哉行＞、＜折楊柳行＞。[78]而這些特徵在漢樂府五言行詩中已經產生，魏晉樂府中以篇為題的樂府不少是由「行」詩變的，如曹植的＜名都篇＞、＜白馬篇＞由＜齊瑟行＞演變而來，傅玄的＜朝時篇＞由＜怨歌行＞而來等，可見魏、晉擬作樂府內容經過擬調、擬篇的似作階段，由於樂調大量散失及文人擬作，五言行詩的敘事體與諺語體大量減少，又由於不再能分章節演奏，取而代之的是以賦法入樂府，使行詩的容量大增。五言樂府「行」詩過渡至七言樂府「行」詩，則是針對語言節奏作一番徹底改變。此時的改變多是針對句式、押韻、修辭而來，在句式方面，如三、三、七句式以隔字重複的相同句法和三言句每句重複一字的句式並用，像謝莊＜懷園引＞：「去舊園，違舊鄉，舊山舊海悠且長。」，鮑照的＜擬行路難＞還首創以「君不見」來開頭的句式。時至齊梁，由於民歌的盛行，文人有許多改制民間歌曲的作品，為了配合曲調，創造了七、七、七、三、三、三、三的句式，第三句最後三字與第四句重複，如梁武帝的＜江南弄＞：「眾花雜色滿上林，舒芳耀綠垂輕陰。連手躞蹀舞春心。

[78]葛曉音，＜初盛唐七言歌行的發展－兼論歌行的形成及其與七古的分野＞，《詩國高潮與盛唐文化》（北京：北京大學出版社，一九九八年五月初版）。頁三八一~三八四。

舞春心，臨歲腴，中人望，獨踟躕。」；在押韻上，由曹丕＜燕歌行＞的每句用韻變成吳邁遠＜棹歌行＞隔句用韻，再變成梁武帝＜東飛伯勞歌＞兩句連押，兩句一轉韻，讓句調更流暢。在修辭上，漢代的五言行詩不少句子使用頂針格連接，如＜西門行＞：「晝短苦夜長，何不秉燭游？游行去去如雲除，敝車羸馬為自儲。」此外排比句也很常見，如＜長安有狹邪行＞：「大子…… 中子……小子…。」、「大婦…… 中婦……小婦……。」另外也有的行詩運用疊字，如＜長歌行＞：「青青園中葵。」、「皎皎雲間星」、「夭夭枝葉傾。」到了齊梁，除了仍持續使用頂針、排比外，疊字則融入句式中作變化，產生了雙似對和連綿對。前者如王儉＜齊白紵辭＞：「將流將引雙雁行。」，後者如＜四時白紵歌・秋白紵＞：「吐情寄君君莫忘。」此外，在篇法結構方面，大量使用對偶句和運用虛字連接句意也是七言歌行的重要特徵。前者受到新體詩流行的影響，後者則由鮑照啟端。這些改造，都是為了要使聲調更為流暢，達到節奏複沓的一種努力。[79]值得注意的是從漢魏樂府到齊梁陳樂府，「歌行」體在內容上的特徵幾已消失，用以區別「歌行」的體裁，不再是內容和題名，反而是句式、押韻、修辭等較為形式化的結構要素。

到了隋代，詩人在歌行這個體式上有了相當成熟的作品，第一首是盧思道的＜從軍行＞：

> 朔方烽火照甘泉，長安飛將出祁連。犀渠玉劍良家子，白馬金羈俠少年。平明偃月屯右地，薄暮魚麗逐左賢。谷中石虎經銜箭，山上金人曾祭天。天涯一去無窮已，薊門迢遞三千里。朝見馬嶺黃沙合，夕望龍城陣雲起。庭中奇樹已堪攀，塞外征人

[79]此段介紹主要參考註 78，頁三八四~三八五。

殊未還。白雲初下天山外，浮雲直向五原間。關山萬里不可越，誰能坐對芳菲月。流水本自斷人腸，堅冰舊來傷馬骨。邊庭節物與華異，冬霰秋霜春不歇。長風蕭蕭渡水來，歸雁連連映天沒。從軍行，軍行萬里出龍庭。單于渭橋今已拜，將軍何處覓功名？

在內容上，運用層遞句來塑造從軍、駐地、軍行、思鄉、邊景等場景，葛曉音說：「前半首不用虛字蟬連，而靠一連串按時間順序的對偶如『平明』、『薄暮』、『朝見』、『夕望』、『初下』、『直上』等，把相距遙遠的地名如『朔方』、『薊門』、『馬嶺』、『龍城』組成工對，既一氣流貫，又形成大幅度的跳躍。[80]」筆者也觀察到其下半首用「流水」、「堅冰」、「長風」、「歸雁」來顯現「邊庭節物與華異」的氣象。此外不時用後三字對偶的意貫：「照甘泉、出祁連。」以及偶句上下句的一意連貫：「庭中奇樹已堪攀，塞外征人殊未還。」製造章法的復沓。在押韻上，泉、連、年、賢、箭、天、（ㄧㄢ），　已、里、起、（ㄧ），　攀、還、（ㄢ），越、月（ㄝ），行、庭、名（ㄧㄥ），它有每句押及隔句押兩種情形，靠著平、仄相間的韻腳使得句子的音節流宕起伏，毫無平板單調之虞。在修辭方面，多達七組對句，幾佔全詩內容的二分之一，疊字對：「長風蕭蕭渡水來，歸雁連連映天沒。」與頂針法：「從軍行，軍行萬里出龍庭」的使用，也為這首邊塞詩增加節奏感。另一首是薛道衡的＜豫章行＞：

江南地遠接閩甌，東山英妙屢經遊。前瞻疊障千重阻，卻帶驚湍萬里流。楓葉朝飛向京洛，文魚夜過歷吳洲。君行遠度茱萸

[80]同註 78，頁三九 0。

嶺，妾住長依明月樓。樓中愁思不開嚬，始復臨窗望早春。鴛鴦水上萍初合，鳴鶴園中花併新。空憶常見角枕處，無復前日畫眉人。照骨金環誰用許，見膽明鏡自生塵。蕩子從來好留滯，況復關山遠迢遞。當學織女嫁牽牛，莫學姮娥叛夫婿。偏訝思君無限極，欲罷欲忘還復憶。願作王母三青鳥，飛來飛去傳消息。豐城雙劍昔曾離，經年累月復相隨。不畏將軍成久別，只恐封侯心更移。

和盧思道一樣，在內容上他也是大量運用層遞句，如：「樓中愁思不開嚬，始復臨窗望早春」、「空憶常見角枕處，無復前日畫眉人。」另用後三字對偶的意貫：「誰用許、自生塵。」以及偶句上下句的一意連貫：「當學織女嫁牽牛，莫學姮娥叛夫婿。」來製造語意疊沓的效果。在押韻上：甌、遊、流、州、樓、（ㄡ），春、新、人、塵、（ㄣ），遞、憶、息、離、移（ㄧ）。他所換的韻較少，而且大部份押平聲韻。在修辭上，他也同樣有七組對偶，另外運用頂針：「妾住長依明月樓，樓中愁思不開嚬。」，側對：「鴛鴦水上萍初合，鳴鶴園中花併新。」，雙似對：「欲罷欲忘還復憶，飛來飛去傳消息。」創造纏綿的意象。和盧思道不同之處，在於薛道衡使用虛字連接句意，蕭滌非說：「道衡此篇，則幾無句不偶，虛字之呼應，尤蟬聯而下，如『空憶』、『無復』、『誰用』、『自生』、『從來』、『況復』、『當學』、『莫作』、『不畏』、『只恐』之類。[81]」從鮑照首開其風後，長篇七言歌行使用此法者，自唐以前則屬此篇最為突出。

歌行體發展至此誠已完備，隋代詩人承襲前代在章法的複沓、修辭的技巧及句調的流暢，而自身也有了新發展。正如葛曉音所說，隋

[81]蕭滌非《漢魏六朝樂府文學史・第六篇 北朝樂府－附隋》，頁三一一

代七言歌行體在句法上的進展主要體現在偶句的對仗上面，「這固然與詩歌的進一步？儷化有關，也說明詩人們追求流暢的聲調已從依靠各種重複字法的鉤連發展到句意脈絡的連貫，初唐樂府歌行正是在這樣的基礎上形成其獨特風貌的。[82]」筆者則認為篇幅拉長也是隋代歌行體一個重要的發展，隋代樂府詩中非「歌行」體之作的長篇遠邁於前，而且多集中在邊塞詩與閨怨詩兩類。長篇使邊塞主題氣勢雄渾，使閨怨主題聲情宛轉，這種寫作句式影響到唐代詩人的創作，前人將功勞歸於鮑照，無疑是忽略了隋代詩人的努力及文學史的發展。劉大杰說得好：「隋代詩歌的形式，是七言歌行的發展，盧思道的＜從軍行＞，薛道衡的＜豫章行＞，都有新的成就，而成為初唐四傑的先驅。[83]」其意即在此。

第四節　結語

本章討論了隋代樂府詩的音樂類型與語言特色：在樂府曲調上，擬作的篇目最多的是橫吹曲辭、相和歌辭及雜曲歌辭，擬作題名最多的則是相和歌辭及雜曲歌辭。隋代詩人尤喜擬作南朝詩人所愛擬作之相和、橫吹這兩類漢魏古辭。在樂府的命題上，隋代擬作樂府的命題以歌、行、引、曲、辭、篇、樂、操為主，少數襲用漢代題名、魏晉新易之名或魏晉自制題名。在新創樂府部份，其命題方式分為三種：一是和南朝一樣內容和題名緊密結合，是題名即為曲調名，一是截取前人詩句為題。在語言的音樂性上，隋代樂府詩大部份是文人詩，極少由民歌取材，因此諧音雙關的情形大為減少，同理複疊的使用雖廣，但著重在疊字的運用，民歌中常見的複字、複詞、複句（或稱類字、類詞、類句）卻很少得見。在聲調與節奏方面，隋代樂府詩二四異聲

[82]同註 78，頁三九 0。
[83]劉大杰《中國文學發展史》（臺北：莊嚴出版社，一九九一年一月初版），頁二六三。

比齊梁更為明顯，尤其是隋代樂府詩幾乎沒有一首不對仗，連平仄也往往相對，相鄰幾韻通押、音步變化靈活都是其特色。

在語詞形成方面，多半是承襲六朝，在語詞運用中，隋代樂府詩最常用的便是「詎」字。有些詞語到了隋代則有延伸性的用法，如「潺湲」本指水流貌，隋代用以指淚流貌，藉水流義引申為淚流義。另有一點值得提及的是六朝某些詞語的用法，和隋代不同，如「許」。另有詞語是六朝樂府中不見使用的，如「縹緲」，卻在隋代樂府中見到，唐代樂府中還有人使用。而隋代樂府詞語運用較為特殊的方式為喜用疊字開頭及兩個連接詞前後連用。此外隋代詩人也擅於運用語詞的歧義性製造詩歌的張力，創造詩歌的藝術美。

在句式結構方面，隋代樂府詩在字數上，以五言和七言為主的情況已逐漸成型。在句式上，由四句趨向八句。其發展方向有三：一是配合新體詩的成立採取工整的雙數句及五、七言的體制，二是配合新聲樂府走向體式短小，三是長篇的發展。在體式上，新體詩與歌行體的持續發展，是隋代樂府詩繼承六朝形式化追求及開啟唐代雄健風氣的契機。

本文並未對隋代樂府詩的修辭技巧作論析，此因徐國能先生在《隋詩研究》論文中對隋代樂府詩的修辭技巧（包括對偶、用典、套語）已作了介紹。[84]筆者在此略加補充。樂府詩由於其和音樂與說唱藝術有關，對偶本應只是偶爾出之，自魏晉到齊梁，由於文人擬作樂府大量出現，受到文尚駢麗的影響，對偶的情形越來越普遍，不論是擬作漢魏樂府或自創樂府，對偶儼然是個文人化的標誌。北朝民歌樂府詩素以剛健質樸著稱，若有對偶也純屬自然的對稱，由隋代樂府詩中大量駢偶的出現可見隋代樂府是如何受到南朝的影響。這或許與詩體趨於短小，詩人不得不在有限的範圍內展現最高的藝術水平有關。隋代樂府詩雖然對偶頻繁，但卻不夠精練，許多長篇更大量對偶，頗似賦體，如此一來靈氣盡失，匠氣盡出。但如此大量的運用，畢竟是一個

[84] 參見徐國能著《隋詩研究》，私立東海大學中國文學研究所碩士論文，一九八七年出版，頁一0三~一0七。

作詩技巧的磨練，唐人才得以在此基礎上，作更進一步性靈的發揮，同時我們也可以看到隋代是如何將南朝的形式主義推向巔峰，也因此有了唐代的復古運動。

在用典方面，樂府詩和一般的詩不同，在擬古的比例上比詩要重的多，不免要受到文本的束縛，相對的，許多典故也就陳陳相因，難有突破，有鑑於此，自魏晉時期開始，詩人往往另立篇名，自行抒寫，接著「賦題法」的創立，齊、梁詩人得以擺脫舊有的格套，既然內容與文本不類，典故使用即可花樣翻新，如齊、梁、陳詩人喜歡創作邊塞樂府詩時大量使用漢代的地名、人物及《史記》、《漢書》中＜西域傳＞、＜匈奴傳＞中的大漠風光，讀來令人有「時空錯置」的感受。但不可諱言的，由於題名的拘束，詩人們所能用的典故也就有限，其結果就是同一個典故在眾人的樂府詩中反覆出現，變成陳腔濫調；或是走向典故加工，一較個人才力的高下。縱觀隋代樂府詩，仍有些題材較少使用典故，例如描摹大自然景物，如＜霹靂引＞、＜棗下何纂纂＞；地方風土民情，如＜蜀國弦＞、＜敦煌樂＞；反映時事，如＜泛龍舟＞、＜江都宮樂歌＞；以及民歌擬作，如＜江陵女歌＞等，大約只佔隋代樂府詩的八分之一左右，所以整體而言隋代樂府詩還是以使用典故者居多，若是對仗句則大多為一句一典，兩句一典的情況大為少見，這也充份反應自齊、梁以來用典密度增加的情況。若以擬作年代來分，隋代樂府詩在模仿漢代古辭時甚少用典，除非是齊、梁、陳以賦題法擬作的漢代古辭，如＜巫山高＞、＜雞鳴＞、＜有所思＞，而且多半是齊、梁、陳人用什麼典故，隋代詩人照單全收，如陳・張正見的＜雞鳴篇＞：「不復愁符朗，猶能感孟嘗。」和岑德潤的＜雞鳴篇＞：「關開脫孟嘗。」用的是同一典，梁・簡文帝的＜有所思＞：「昔未離長信…….夙昔故恩疏…….掩閨泣團扇。」和盧思道＜有所思＞：「怨歌裁紈素，能賦受黃金。」所用同為阿嬌皇后與班婕妤之典。比較特別的是薛道衡的＜豫章行＞，不同於傅玄的寫實與陸機、謝靈運等人的自抒懷抱，所使用的典故是較多的。在魏晉古辭的部份，邊塞詩（如＜從

軍行＞、＜入塞＞）和漢代古辭＜出塞＞一般，和南朝詩人一樣用《史記》、《漢書》的典故，神仙詩（如＜神仙篇＞、＜升天行＞）為發揮想像之作，頂多舉傳說中的仙人仙事為典。另如＜短歌行＞用了王羲之＜蘭亭集序＞：「浮生若夢，為歡幾何？」之典，＜櫂歌行＞描寫採蓮女，僅用了越女西施的典故。在齊、梁、陳樂府的擬作部份由於仿民歌的新聲樂府盛行，加上詠物（＜驄馬＞）、詠景（＜霹靂引＞、＜長安道＞）、詠風土民情（＜蜀國弦＞）等作均少用典故，故隋代擬作在這些題名上也較少用典，值得一提的是前無古人擬作的題名如＜西園遊上才＞、＜芙蓉花＞、＜城南隅讌＞等（只要非民歌、反映時事、詠景）用典情形普遍，可見時自隋代，用典已經成為一個趨勢。但起齊、梁、陳詩作，所用之典較為淺易，且多前有所承，典故加工的能力也不如南朝前賢。

在套語[85]的研究中，有些學者發現到有些漢代樂府詩具有相同的結構，甚至於開端語或結束語有雷同的景象。經過相關證據的考察，他們認為漢代樂府詩有許多本是說唱藝術，並且與倡優文化有關。[86]有學者則開始針對樂府詩中反覆出現的語句加以研究。[87]在口頭創作中，吟唱者必得先熟悉某種穩定的結構，一面順應場合作增減和更換，這種結構就一代一代的得到複製和沿傳。這種傳統方便於表達者與接受者建立共同的語境，使得語言訊息的傳達維持在一個穩定的狀態。「詩人們運用聽者熟悉的情境、母題、套式和套語，並且按照聽眾熟悉的詠唱成規表演時，所吟之詩便會洋溢著那個傳統

[85]在西方的史詩研究中，米爾曼・帕里和他的學生艾伯特・勞德對南斯拉夫的民間詩人口頭創作做實地考察，希望了解他們的詩歌形式如何取決於無須讀寫的詠唱藝術的學習與實踐，了解遠古詩篇從口頭到書面的創作過程。由此建立了帕里一勞德理論，也就是套語理論。據帕里一勞德的說法，其套語理論主要有兩個觀念，即套語和套式。何謂套語？他們認為：「在同樣的韻律條件之下，習慣用來表達某一特定的基本思想的一組詞語。」而所謂的套式，則是「詩歌中重複出現的事件和描述性的判斷。」。參見特・B・勞德《詠唱故事的人》，紐約，一九七一年出版，頁四。轉引自周發祥著《西方文論與中國文學》（江蘇：江蘇教育出版社。一九九七年十一月出版），頁二０二。

[86]參見高莉芬＜漢代樂府與倡優文化的考察＞，國立政治大學中文系，《第三屆漢代文學與思想學術研討會論文集》，二００二年出版。

[87]參見王文顏＜樂府歌辭中的幾個問題＞《古典文學》第六集（臺北：學生書局，一九八四年出版）、＜樂府詩中的歌辭成份＞，《古典文學》第九集（臺北：學生書局，一九八七年出版）。

積累起來的意蘊。[88]」翻開《樂府詩集》，我們會發現漢代樂府套語的模式很多，這當然有其背景因素，因為漢代民間樂府除了人民吟詠的歌謠外，有相當一部份是民間娛樂藝術。這些樂府詩持續的被後世擬作。根據楊玉成的說法，[89]這些民間娛樂技術極有可能是一批說唱藝術家，在有經濟勢力的中上階級宴會中表演。這些套語不但可以幫助說唱者便於記憶，同時也可以隨場合的不同而加以增減變換，同時這些樂府詩具有可唱的功能，這些調式配合固有的套語，往往能產生特殊的氛圍，達到賓主盡歡的目的。但是這批漢代樂府詩到漢末魏初時尚有音樂上的連繫，不但越往以後，這種連繫漸漸消失，魏晉文人不再「著了腔子唱好詩。」文人與說唱者的語境不同，由說唱藝術的底本轉變為文人抒情寫志的工具，表達者的意念改變，內容自然產生了變化，某一些應酬性的套語便漸漸的少有人使用。如＜豔歌何嘗行＞古辭套語「今日樂相樂，延年萬歲期。」在後代擬作中便消失了。但是一些符合語境，適合起興，或蘊含的是人類共同的情感（楊玉成所謂主題），或是特殊的修辭技巧（楊玉成說的敘述性套語），可以加強詩中意象以及詩人喜好的套語，卻用不同的方式襲衍下來，如前例＜豔歌何嘗行＞的首句：「飛來雙白鵠」變成宋、陳詩人擬作的題目，並且用來作為首句的起興，中間另有傳抄原作：「樂哉心相知，悲來生別離。」用白鵠來暗喻夫妻的情感。而結尾的祝頌語：「今日樂相樂」變成江總擬作的詩名，內容則是歡歌宴會的情景。如＜相逢行＞系列，根據內容來看，＜相逢行＞、＜長安有狹斜行＞、＜雞鳴篇＞建立一個共同的套式，除了＜雞鳴篇＞，＜相逢行起首為「相逢狹路間，道隘不容車。不知何年少，夾穀問君家」，這和＜長安有狹斜行＞首句：「長安有狹斜，狹隘不容車。適逢兩少年，夾轂問君家。」幾乎一樣。

[88]參見魏・瑪莎載於瓦氏著作《蓮舟一詞在唐代民間文化中的起緣》導論部份，紐約，一九八四。轉引自周發祥著《西方文論與中國文學》（江蘇：江蘇教育出版社。一九九七年十一月初版），頁二０五~二０六。

[89]楊玉成著＜樂府詩中的套語＞，《王夢鷗教授九秩壽慶論文集》（國立政治大學中文系，一九九六年出版）。

接著是描述貴族之家的昌盛富麗，接著敘述三子的成就，然後是最有名的套式：「大婦…。中婦…。小婦…。」三個說唱的版本內容彼此都略有出入，上述五個套語每個版本都僅有承襲三、四個。後世擬作對此套式的承襲程度不同，有的是全數承襲，如梁・昭明太子所作：

> 京華有曲巷，曲曲不通輿。道逢一俠客，緣路間君居。君居在城北，可尋復易知。朱門間皓壁，刻桷映晨離。階植若華草，光影逐飆移。輕幰委四壁，蘭膏然百枝。長子飾青紫，中子任以貲。小子始總角，方作啼弄兒。三子俱入門，赫奕盛羽儀。華騮服衡轡，白玉鏤鞿羈。容止同規矩，賓從盡恭卑。雅鄭時間作，孤竹乍參差。雲飛離水宿，弄吭滿青池。歡樂無終極，流目豈知疲。門下非毛遂，坐上盡英奇。大婦成貝錦，中婦飾粉絁。小婦獨無事，理曲步簷垂。丈人暫徒倚，行使流風吹。（＜相逢狹路間＞）

有的只繼承起首部份，宋・孔欣：「相逢狹路間，道狹正踟躕。」陳・張正見：「少年重遊俠，長安有狹斜。路窄時容馬，枝高易度車。簷高同落照，巷小共飛花。相溝夾繡轂，借問是誰家?」在＜長安有狹斜行＞部份，梁代詩人還改造套語，將「大子……中子……小子……。」改為「大息……中息……小息……。」如徐防之作：「大息登金馬，中息謁承明。小息偏愛幸，走馬曳長纓。」古辭有一句：「三子俱入室，室中自生光。」梁代詩人將它改成排比句式，如王冏：「三子俱休沐，風流鬱何壯。三子俱會同，肅雍多禮讓。三子俱還室，絲管紛寥亮。」另一個常被改易的是結尾部份，＜相逢行＞是：「丈人且安坐，調絲方未央。」＜長安有狹斜行＞是：「丈夫且徐徐，調弦詎未央。」梁代擬作＜長安有狹斜行＞，有改為：「佳人且少留，為君繞梁唱。」（王冏）、「上客且安坐，胡床妾自擎。」（徐防）。筆者覺得這個改造現象說明兩點：一是追求麗辭的情形越加鋪張揚厲，二是雖然擬作樂府已脫離了說唱藝術的範疇，它還是不得不維持套語及套式，也不得不對套語及套式加以改造，只是說唱藝術是為迎合東家作改造，而擬作樂府是作

者為了同中求異而作改變。但他們的內容都反應了那個時代，也都有一批讀者（聽者）與之共鳴。

由上引各例看來，此結構反覆出現，連內容都有敘述性的套語出現，其中「大婦……中婦……小婦…」的套式備受南朝對女性唯美的要求，另創＜三婦豔詩＞[90]陳後主還一口氣作了十一首，更有甚者，梁．簡文帝對「中婦織流黃」有特殊的觸發，將它與閨怨連結大作文章。[91]這些詩也許只能視為某種文字遊戲，成為貴族文人的娛樂，但一個民間傳唱的藝術主題表達，經過各種讀者選擇性的接受，形成了與文本截然不同的美學範疇，新興作品用套語來作歷時性的連結，又作共時性的變化。套式本身是沒有生命的，但經由複製衍化的結果，卻顯現出作者個人的特性。如隋・李德源的擬作，他將起首的借指改為自喻，自宋・荀昶以後，三子開始也成為描述的對象。內容不再是誇耀金軒玉堂，官高權重，而是作者本身在位盡忠職守，提攜後進。兄弟友愛，媳婦貞潔。這首雖仍襲用傳統套式「大婦……中婦……小婦…。」但起首套句卻不再使用，且因為主題不同，內容也無南朝擬作那般雷同。同時敘述主角從說唱者的第三人稱改為第一人稱，更可看出樂府詩是如何從民間藝術轉為文人創作的指標。

另如＜東飛伯勞歌＞，它整個結構變成一個套式，古辭起首以「東飛伯勞西飛燕，黃姑織女時相見。」作為起興，接著兩句形容美女待年，中段用了「女兒年紀十五六，窈窕無雙顏如玉。」套語，結尾嘆年華流逝，雲英未嫁。後代擬作都依這個套式，只是換上其它形容詞語而已。最常承襲的套語有兩處：一是「女兒年紀十五六。」梁・簡文帝：「可憐年紀十三四。」陳・陸瑜：「新妝年紀才三五。」隋・辛德源：「女兒年紀十六七。」另一處是結束語：「空留可憐誰與同？」梁・劉孝威：「空留可憐持與誰？」隋・辛德

[90]如梁・王筠所作：「大婦留芳褥，中婦對華燭。小婦獨無事，當軒理清曲。丈人且安臥，豔歌方斷續。」同註 4，頁四 0 九。
[91]梁・簡文帝＜中婦織流黃＞：「翻花滿階砌，愁人獨上機。浮雲西北起，孔雀東南飛。調絲時繞腕，易鑷乍牽衣。」同註 4，頁四一一。

源：「空留可憐何處新？」這是替換詞面的摹仿，還有一處是將比興之物改變。古辭用的是兩種鳥：伯勞與燕，這兩種常見的鳥。梁、陳改用鴛鴦、青烏與鸞，比古辭意象更鮮明，因為這兩種比喻本就有成雙成對的文化意義在內。江總用烏鵲和飛鴻代替，味道就遜色很多了。辛德源別開蹊徑使用了暗寓夫婦好合的合歡樹及荊王神女的典故，替無以為繼的喻詞又開拓了一個新的局面。日後此法為唐代詩人李嘏襲用。[92]這類擬作類似書法臨帖，文學價值當然很低，但也就因為每代擬作都極力推陳出新，所以才會有佳作出現的可能。

以上討論的是漢魏古辭的擬作，在南朝新創樂府詩方面，也有套語的出現，如宋・孝武帝所創＜自君之出矣＞：「自君之出矣，笥錦廢不開。思君如清風，曉夜常徘徊。」此悉模仿漢・徐幹＜室思詩＞，比較特別的是孝武帝按照原詩的套式而作，從此凡擬作採五言四句者，第一句必是以「自君之出矣」開頭，接著講空閨寂寥，第三句必用譬喻法「思君如……」第四句則完足句意。隋・陳叔達之作便是如此：

> 自君之出矣，明鏡罷紅妝。思君如夜燭，煎淚幾千行。（隋・陳叔達＜自君之出矣＞）

另外隋代詩人也有修改套語的情形，例如＜四時白紵歌＞雖是由＜晉白紵舞歌詩＞而來，但經由沈約改造後，不但分為四時，而且最後四句：「翡翠群飛飛不不息，願在雲間長比翼。佩服瑤草駐容色，舜日堯年歡無極。」成為梁代作＜四時白紵歌＞必用的套語。這四句是化用＜晉白紵舞歌詩＞：「將流將引雙雁行……明君御世永歌倡。」而來。隋煬帝擬作時將結尾套語全數棄置，虞世基的擬作也是如此。虞世基是隋煬帝的愛臣，此作很可能是

[92]唐・李嘏＜東飛伯勞歌＞：「秦王龍劍燕后琴，珊瑚寶匣鏤雙心。」和傳統擬作用來比興的意象已無任何關係。

配合宴會所作，而且隋煬帝＜東宮春＞中提到：「清歌宛轉緊弦促，長袖逶迤動珠玉。」，其它幾首也曾提到歌唱的部份，可見它在隋代應是能歌能舞的，這個套語前兩句應有配合的動作，後兩句應是祝頌詞語，但隋代擬作卻消失了，再從內容看，和《樂府解題》中所說：「古詞盛稱舞者之美，宜及芳時為樂。」不同，幾乎全是宮庭景物描寫，成為純粹的樂府詩。若將隋代詩人擬作漢魏樂府和清商樂府作一比較，便知隋代詩人並不喜歡用套語或套式來寫作樂府詩，沿用的部份也無不加以改良，希望避免重複冗瑣之弊。其原因有二：一是漢代古辭的套語乃是為了配合當時的說唱或宴會娛樂及祝頌時用，後代擬作時此一功能已然失去它的價值，放在已文人化的樂府詩中自然不倫不類。二是套語使用易使全文僵化，不易展現創作者自我的風格。加以隋代樂府詩不採用連章的寫法，套語技巧更喪失了它發揮的舞臺。比起南朝一味的承襲敷衍，隋代詩人則在此反應了他們拒絕隨波逐流的文學自覺。