

乐府诗题名研究

北京大学出版社



张煜

著

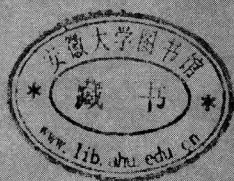
Xuefu Shi Titing Yanjiu

乐府诗题名研究

Yuefu Shi Titing Yanjiu

张煜

著



北京大学出版社



图书在版编目(CIP)数据

乐府诗题名研究/张煜著. —北京:北京大学出版社, 2013. 8

(京华学术文库)

ISBN 978-7-301-22983-5

I. ①乐… II. ①张… III. ①乐府诗—题名—诗歌研究—中国—古代
IV. ①I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 182567 号

书 名: 乐府诗题名研究

著作责任者: 张 煜 著

丛 书 主 编: 吴相洲

责 任 编 辑: 徐丹丽

标 准 书 号: ISBN 978-7-301-22983-5/I · 2665

出 版 发 行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 新浪官方微博:@北京大学出版社

电 子 信 箱: pkuwsz@126.com

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962

编辑部 62752022

印 刷 者: 三河市北燕印装有限公司

经 销 者: 新华书店

650mm × 980mm 16 开本 20 印张 290 千字

2013 年 8 月第 1 版 2013 年 8 月第 1 次印刷

定 价: 42.00 元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010-62752024 电子信箱:fd@pup.pku.edu.cn

丛书主编 吴相洲

北京市「十一五」社科规划项目和市教委重点项目
『乐府诗构成要素研究』（S2200710028009）成果
主持人 吴相洲

本书出版受到首都师范大学文学院「二建设」经费资助

总 序

吴相洲

呈现在大家面前的是我主持的北京市“十一五”社科规划项目和北京市教委重点项目“乐府诗构成要素研究”(2007—2009)成果。成果本该有五本,因项目论证时“风格研究”未找到合适承担者,所以只有四本著作。“乐府诗构成要素”是乐府学核心概念,是指一首乐府诗的五个构成元素,包括题名、本事、曲调、体式、风格。这“五个要素”与“三个层面”(文献、音乐、文学)一起构成了乐府学研究的基本内容。这些要素使乐府诗具有区别于其他诗体的根本特性,约束该作品创作时回归和保持自身传统。分析五个要素,是解读一首乐府诗的基本方法。因为要素分析旨在弄清其内在结构,这既是对乐府诗体认识的深化,也是对具体作品认识的深化。由于是一个全新课题,这里有必要对课题设想略微做些交代。

第一节 题 名

词有词牌,曲有曲牌,乐府也有固定名称。这些名称我们姑且称之为“题名”。题名是乐府诗第一要素,是一首乐府诗的标志,总领其他要素。题名研究主要考察题名由来、含义、类属、演变等情况。

一、所依之据

乐府诗题据何命名?这是考察题名由来和命名方式首先需要弄清的问题。分析开来,依据不外乎以下几种:

1. 音乐。根据音乐命名是常见命名方式。如“相和歌辞”以表演

2 乐府诗题名研究

方式命名,“舞曲歌辞”以乐类命名,“鼓吹曲辞”、“横吹曲辞”、“琴曲歌辞”以乐器命名。从这些题名中可以看到乐府诗部分或整体音乐特点。

2. 歌辞。根据歌辞命名是最常见命名方式。有些题名是对整首歌辞内容的概括,如魏鼓吹曲辞《楚之平》、《战荣阳》等。有对歌辞部分内容的提示,如相和歌辞《乌生》,写乌鸦、白鹿、鲤鱼自由自在地生活,却无端受到人的伤害,题目《乌生》揭示三件事中的一件。有些题名只取歌辞前两字或几个字,如《江南》、《鸡鸣》等。有些题名是取歌辞中的核心意象,如《西洲曲》。

3. 功能。按功能命名也是乐府诗常见的命名方式。如“郊庙歌辞”、“燕射歌辞”等就以功能命名。晋郊祀歌《夕牲歌》、《迎送神歌》、《飨神歌》等题名,以祭祀活动命名,而这些活动是祭祀的具体环节,承载功能不同,因此取名也不同。

4. 即事。很多乐府即事名篇,从题名中看不出音乐、功能等信息,尤其是新乐府辞,或是诗人为乐府所作新歌,如白居易为翰林学士时所作《小曲新辞二首》;或是诗人意欲被乐府选诗入乐,如白居易《新乐府五十首》,从题名上看不出有何依据。

二、所含之义

弄清题名含义为何是题名研究核心目标,这一工作困难最多,研究方法和路径的选择尤为重要。

1. 困难分析。元稹《乐府古题序》列举了他所见《乐录》收录乐府共有十七个题名:诗、行、咏、吟、题、怨、叹、章、篇、操、引、谣、讴、歌、曲、词、调。这些题名与郭茂倩《乐府诗集》所收乐府题名基本一致。这些题名看似不难理解,若深究其确切含义,就难免语焉不详了。原因有三:第一,许多题名根据音乐特性命名,而音乐特性因年代久远无法考证,难以弄清其确切含义。第二,有些题名辞源意义和后来用于题名含义不一致,例如“行”,从字面上看难以和乐府题名联系起来。第三,有些题名之间存在隶属关系,如《秋胡行》全部标出其名应是《相和歌辞·平调曲·秋胡行》,其间复杂关系难以弄清。

2. 研究方法。面对这些复杂问题,应该采用以下工作方法和工作路径:第一,采用辞源调查法,弄清这些题名本来含义,再对其作为乐府题名含义进行分析。第二,采用归纳法,从众多题名中归纳该作有何特点,看其间有无关联。第三,采用多重印证法,运用相关知识印证已有判断。第四,采用历史分析法,弄清众多题名历史流变情况。

三、所属之类

乐府作为宫廷表演曲目,管理者和表演者都会根据需要对其进行分类。分类依据多种多样,音乐来源、音乐特点、表演特点、表演功能、使用乐器等,都有可能成为分类依据。分类不仅包含音乐特点,而且包含音乐来源、功能作用、运行机制等众多信息。弄清某个乐府题名所属类别,相当于在化学元素周期表中找到其所在位置。因此弄清众多题名所属之类是应有之义。题名类属可以分为乐类、调类、曲类三个层次。

1. 乐类。乐类是音乐作品大的分类。往往根据音乐作品功能和来源划分,有时二者兼而有之,雅乐、俗乐、胡乐之分就是如此。汉明帝时乐分四品,隋唐有九部乐、十部乐,盛唐有坐部伎、立部伎。《乐府诗集》将作品分为十二类,就是综合了前人乐府分类成果。在考察乐类时应该注意两个方面:第一,弄清各类乐曲形成过程和原因,给具体题名以准确定位。第二,有些大类中还包含小类,小类中所含具体信息需要仔细追寻。

2. 调类。弄清题名所属乐类后,还要弄清题名所属调类。如相和歌辞“平调曲”、“清调曲”、“瑟调曲”、“楚调曲”就是按曲调划分。有些题名解题中注明了所属曲调。考察中注意两个方面:第一,努力追求题名所属调类。音乐作品都有相对固定的曲调,但将题名所属曲调完整标示出来,到散曲中才成为惯例。如关汉卿《南吕·一枝花·不服老》,马致远《越调·天净沙·秋思》等。乐府时代这方面还没有成为惯例,有时标示,有时不标示,不标示者应该借助其他材料追寻。第二,仔细分析调类含义。如“平调曲”、“清调曲”,是按曲调命名,而“相和六引”、“相和曲”、“吟叹曲”、“四弦曲”、“瑟调曲”、“楚调曲”等,不一

定按曲调分类。

3. 曲类。绝大多数乐府诗题名都要缀以行、吟、题、怨、叹、章、篇、操、引、弄、谣、讴、歌、曲、词、调等类名,这些名称从文学研究角度看好像没有什么差别,然而作为音乐作品,其间差别巨大而严格,应该仔细区分。考察时应注意三个方面:第一,发掘这些名称承载的音乐信息。如“操”、“引”、“弄”主要出现在琴曲当中,“谣”、“讴”则强调其初始歌唱状态和地方特点。第二,考察一个题名连用两个曲名的情况。例如《长歌行》、《短歌行》、《缓歌行》、《满歌行》等。这些题名是“歌”,还是“行”,需要仔细分析。第三,注意考察各类之间的关系。

4. 用类。乐府作为宫廷音乐机构表演曲目,往往承载了礼乐功能,因此很多题名以功用来命名。如郊庙歌辞中的《郊祀歌》、《明堂歌》、《登歌》、《雩祭乐歌》、《祀圜丘歌》、《宗庙歌》、《太庙乐歌》等,燕射歌辞中的《正旦大会行礼歌》、《上寿酒歌》、《食举乐东西厢歌》、《宗亲会歌》、《元会大飨歌》等,都清楚标明了该曲功能。

5. 情类。有些乐府根据所歌情感类型命名,如《伤歌行》、《伤哉行》、《悲歌行》、《悲哉行》、《懊侬歌》、《无愁果有愁曲》、《独处愁》、《卒妻悲》等。而以“怨”、“叹”命题的题名,本身就带有情感标记。

题名所属类别还可以作更多区分,目标是便于人们从总体上把握这些乐府题名,也便于给题名以准确定位。

四、所历之变

变化是乐府活动常态,也自然会反映到题名当中,考察题名变化过程是题名研究应有之义。主要考察以下几种情况:

1. 变异。题名发生变异很常见。如《想夫怜》从《相府莲》变异而来。再如《渭城曲》,又名《阳关曲》、《阳关三叠》。考察题名演变情况应注意两个方面:第一,弄清变化原因。第二,弄清变化过程。

2. 衍生。题名有时还会衍生出新的题名。如《古别离》之后有《生别离》、《长别离》、《远别离》、《久别离》、《新别离》、《今别离》、《暗别离》、《潜别离》、《别离曲》等。衍生保留了原来题名核心概念,只是略有变化而已。考察应注意两个方面:第一,题名之间是否确实存在衍

生关系。第二,各个曲目之间衍生原因和规律。

3. 再造。乐府在流传过程中难免会消失,后人出于某种需要,会对其进行再造。研究再造注意区分以下几种情形:第一,有意再造,用固有题名。第二,有意再造,新创题名。后人欲补前代乐歌,但原有题名已不可考,只好依古意自创新题。第三,无意再造,与旧题偶合。

第二节 本事

本事是与某个乐府诗相关的故事。本事包含本作品信息最多,或记题名由来,或记该曲曲调,或记该曲传播,或记该曲演变,从中可以看到该曲人物、题材、主题、曲调、体式、风格等许多信息,值得特别考察。

一、本事的内容

中国人自古以来就有重视历史经验的传统,乐府诗作为宫廷礼乐组成部分,历来为史学家所关注,与乐府诗相关故事被人们记录下来,这就是乐府诗本事的由来。本事所含内容十分丰富,其范围和类型值得仔细分析。

1. 范围。本事包含内容很广,但不是所有题解都是本事。本事一定要有个故事,尽管故事记录可能不够完整,甚至只有只言片语。故事包括本源故事和原型故事:本源故事直接记述某个曲调产生,如《公无渡河》本事;原型故事是某一曲调歌咏的故事,如《秋胡行》所咏秋胡戏妻故事。

2. 类型。本事按不同标准可以分出很多类型。例如根据发生发展过程,可以分成创调本事、流传本事、接受本事。

二、本事的生成

本事,先秦著作主要用以指“本业”,汉代以后才用以指事情原本情况。按说所有乐府曲调产生都有其具体情境,而把这些具体情境记录下来成为该曲调本事,有赖于人们的自觉记录。可以从发生角度分析本事形成情况。

1. 故事由来。艺术源于生活,即所谓“感于哀乐,缘事而发”。这些“事”主要有三类:第一,生活习俗。如《采莲曲》与江南水乡劳动生活有关。第二,历史事件。如《董逃行》就与董卓之乱有关。第三,历史人物。很多曲调产生和流传都与某一历史人物有关。如杂歌谣辞大都是对某一人物的讴歌、感叹和讽刺。

2. 文本由来。文本记录是故事固化为曲调本事的必要手段。这些文本记录大致源于以下四种情况:第一,诗歌序言。有些诗作序言交代该作品创作原委,从而成为本事最直接最准确的记录,如《焦仲卿妻序》。有些诗注释文字也可能成为本事记录,例如《何满子》本事白居易诗注就曾提到。第二,历史记录。很多曲调产生和流传都与重要历史人物和事件有关,史家在记录历史时涉及这些曲调。第三,后人整理。很多曲调本事都是后人根据相关史料整理而成,其中以晋代崔豹《古今注》对汉代相和歌本事注释最为典型。第四,据辞追索。在记录文字缺失情况下,乐府始辞或较早出现的歌辞便承担起了记录本事的功

能,后人可以根据这些歌辞追索其本事。

3. 本事流变。本事有时会发生变化,需要仔细考察。变化大致有四种类型:第一,异说。有些本事存在不同说法。第二,讹传。本事记录过程中会出现失误,甚至以讹传讹。第三,累积。有些本事在流传过程中不断被人加入新内容。第四,衍生。一个乐府曲调在后

三、本事的作用

本事作为背景故事,在乐府创作传播过程中发挥着重要作用,主要有两个方面:

1. 维护传统。乐府创作内容基本不离原有题材和主题,这一点与词、曲有很大不同,偏离了本事会被视为不正常。作者如果没有按本事写作,有时会特别交代。如南齐永明年间沈约、谢朓等人作鼓吹曲辞,因没有按古辞本事,所以特意标明“赋鼓吹题名”。

2. 方便接受。乐府艺术呈现是当下的,乐府承载信息却是历史的。每一篇乐府背后都有一个动人故事,这些故事早已埋藏在欣赏者

心中。当人们接受到作品有限信息时,可以联想到其历史故事。这种联想会使欣赏者产生一种期待,并重温这一故事给他带来的喜怒哀乐。

四、本事的价值

乐府诗本事有其独特价值,可以从创作和研究两个方面进行分析:

1. 创作价值。乐府诗本事对非乐府诗创作也有重要影响。诗歌自不必说,连戏剧也受此影响,很多乐府故事成为后来戏剧搬演的故事,如《王昭君》被马致远编成《汉宫秋》。一些乐府故事还成为小说演绎的故事。如曹操《短歌行》被罗贯中写入《三国演义》。再如影视。当代影视文学中也经常撷取乐府本事为题材,最典型的的就是美国迪斯尼公司出品的动画片《花木兰》。

2. 研究价值。本事研究价值不言而喻,主要有两个方面:第一,有助于文本解读。很多曲辞只有联系本事方能得到确解。如《丁督护歌》,仅从字面上看,以为是女子思念征夫,丈夫官职为“督护”,其实并非如此。第二,有助于认识其他要素。本事含有其他要素信息,是了解其他要素的重要依据。例如《杨白花》本事就清楚地交代了题名的由来和风格特征。

第三节 曲调

曲调是一首乐府或一类乐府的核心要素,也是乐府诗音乐形态的核心内容,与作品题材、主题、风格密切相关。研究主要考察曲调含义和价值。

一、标注方式

曲调是音乐作品的根本特征。有些作品以曲调命名,有些作品不以曲调命名,应该分四种情况考察:

1. 以曲调命名大类的作品。古人习惯按曲调对乐府进行分类。如《旧唐书·音乐志》云:“时太常旧相传有宫、商、角、徵、羽《宴乐》五调歌词各一卷。”考察这些以曲调命名大类,要作更多辨析工作。例如

清商曲是否以曲调命名就是个问题。需要辨析两点:第一,“清商”含义为何?如果是调式,那么是清调,还是商调,还是清商调?第二,哪些作品属清商曲?

2. 以曲调命名小类的作品。乐府有时还以曲调标示类属,有些虽然不以曲调标示类属,实际也是有固定曲调的一类作品。考察时应作如下区分:第一,以曲调命名的小类。如相和歌中的“平调曲”、“清调曲”、“瑟调曲”。其他各类是否以曲调命名需要进一步考察。第二,不以曲调命名的小类。如梁武帝、沈约等人所作《江南弄》不以曲调命名,但这组作品都叫《江南弄》,应属于同一曲调。“吴声歌”、“西曲歌”均属清商曲,但不是一组作品,使用同一曲调可能性不大。

3. 以曲调命名的个别作品。乐府诗中有以曲调命名的作品。如燕射歌辞中庾信的《周五声调曲》:《宫调曲五首》、《变宫调曲二首》、《商调曲四首》、《角调曲二首》、《徵调曲六首》、《羽调曲五首》,相和歌辞中沈约的《宫引》、《商引》、《角引》、《徵引》、《羽引》。这些曲调含义明确,易于把握,而近代曲辞《水调》、《清平调》、《道调凉州》等作品属于何种调式,就需要进一步考证了。

4. 不以曲调命名的个别作品。有些乐府诗不以曲调命名,但通过其他资料可以获知属于何种曲调。如陆机《饮酒乐》,《乐府诗集》解题引《乐苑》曰:“《饮酒乐》,商调曲也。”薛道衡《昔昔盐》,《乐府诗集》解题引《乐苑》曰:“《昔昔盐》,羽调曲,唐亦为舞曲。”

二、考察依据

考察乐府曲调主要依靠三类文献:

1. 乐书类。礼乐关乎治国大事,一直受人重视,记录音乐活动情况文献留存众多。历代正史经籍志、艺文志中都有乐书著录。正史乐志和政书音乐部分有时也记录乐府曲调,这些都可以作为考察作品曲调的直接依据。相关文献《乐府诗集》中多有引用,如《蔡氏五弄》解题就引《琴集》曰:“《五弄》,《游春》、《渌水》、《幽居》、《坐愁》、《秋思》,并宫调,蔡邕所作也。”

2. 乐器类。乐器是记录曲调的重要载体,古人常常靠乐器记录音

高。如方响、古琴、钟磬等。《晋书·裴颀传》曾记载了荀勖以古尺定律事：“荀勖之修律度也，检得古尺，短世所用四分有余。”说明乐器在制定律吕时有重要作用，而乐律与曲调密切相关。

3. 诗文类。诗文中经常描述乐曲演奏情况，可以用来考证作品曲调。如王建《宫词百首》有句云：“求守管弦声款逐，侧商调里唱伊州。”高骈《赠歌者二首》其二有句云：“公子邀欢月满楼，双成揭调唱伊州。”这些诗句就可以作为考察《伊州歌》的资料。

三、作用分析

乐府诗作为音乐作品，歌辞与曲调互相配合，研究曲调是深入认识这些作品的重要视角。可以从三个方面进行分析：

1. 内容。古代礼乐文化中含有浓厚的阴阳五行思想，曲调作为五音，与季节、方位、色彩相配合，在祭祀庆典等场合尤其讲究这些内容。曲调与歌辞内容，曲调与人在仪式中的具体活动，都有直接关系，研究曲调有助于认识这些歌辞和活动。

2. 形式。曲调与诗歌形式大有关联，这主要表现在诗歌声律和音乐旋律的配合上。永明体的核心精神就是“以文章之音韵，同弦管之声曲”。沈约认为四声和五音之间存在确定性关联，可见研究乐府曲调是认识诗歌声律的重要途径。

3. 风格。曲调本身就有特定风格。《晋书·乐志》云：“闻其宫声，使人温良而宽大；闻其商声，使人方廉而好义；闻其角声，使人恻隐而仁爱；闻其徵声，使人乐养而好施；闻其羽声，使人恭俭而好礼。”从曲调入手把握作品风格特征是有效路径。

第四节 体式

体式与“形式”、“体裁”等文学概念有关系，但也有很大不同：从文本角度来看，体式是体裁特征；从音乐作品角度看，体式是音乐特征。所以这里所谓体式是指一首乐府诗音乐特点在文本上的显现，考察乐府诗体式要回到其具体音乐形态当中。主要关注以下六个方面：

一、剧语

具有音乐形态的乐府诗是舞台表演艺术,不仅有歌有舞,有时还带有科、白等多种戏剧表演元素,有的就是戏剧表演脚本。面对这些乐府诗,只有把它当作剧本才能解读明白,如《巾舞歌辞》。一些体式特征是对白、对唱、科范等戏剧语言在诗中的留存,这里姑且称为“剧语”。

1. 对白。对话的有无是戏剧与歌舞的区别所在。很多乐府诗都有对话。《陌上桑》、《焦仲卿妻》、《木兰诗》等较长作品有,《东门行》、《妇病行》、《孤儿行》等短篇也有。考察剧语应注意考察对白类型,注意区分对白与对唱。

2. 对唱。对唱是戏剧表演中的常见形式,也是歌舞表演中的常见形式。分析句与句之间的对唱关系和首与首之间的对唱关系,对于认识这些诗歌形式很有帮助。例如吴声歌曲,一个曲调下有几十首歌辞,如果不分析这些歌辞之间的对唱关系,很容易把这些歌辞当作一首首独立的歌辞。再如一些长篇乐府诗经常换韵,如《西洲曲》由多首绝句组成,每首绝句都重新起韵,这种形式很可能与对唱有关。研究时首先要找到实在对唱关系,进而分析各种对唱类型。

3. 动作。交代动作是舞台脚本区别于其他歌辞的重要特征。很多乐府诗中都清楚地交代了人物动作。例如《东门行》中的“拔剑出门去,儿女牵衣啼”,《妇病行》中的“探怀中钱持授,交入门,见孤儿啼索其母抱,徘徊空舍中”,《焦仲卿妻》中的“阿母得闻之,槌床便大怒”,这些动作的交代充分体现了作品作为表演脚本的特点。

4. 场景。作为戏剧表演脚本,乐府诗中经常交代场景。如《战城南》中写死者与祭者对话,但对话中间加入了场景交代。如云:“战城南,死郭北,野死不葬乌可食。……水深激激,蒲苇冥冥。枭骑战斗死,弩马徘徊鸣。”这里交代场景既是剧情发展的需要,也渲染了恐怖悲戚的舞台氛围。

二、乐语

作为音乐作品,乐府文本有时会带有音乐痕迹,从而形成了乐府诗

独特的体式特征。这些痕迹有声辞、结构两种。

1. 声辞。乐府诗有些作品难以解读,如汉铙歌中的《石留》、舞曲歌辞中的《巾舞歌》、《宋鼓吹铙歌》中的《上邪曲》等。这是乐府诗体式上的一个特殊现象,也是中国古代诗歌研究中的难题,长期以来很多学者尝试用各种方法解读这些作品。造成这些作品难以解读的原因,除了传抄过程中出现错简以外,主要是记录时未能有效区分歌、白、科、声、辞等内容。作为歌舞或戏剧脚本,应该包含歌辞、对白、动作、音乐等文字。但传抄时或因艺人识字有限,以其他文字代替本字,或是抄录者不懂舞台艺术,未注意区分这些内容,从而造成了文字混乱。这些都需要运用多种方法,使用多种资料,才能仔细解读。

2. 结构。音乐作品都有其结构。如相和歌中就有解、趋、艳、乱、和声、送声等。这些结构有时也会呈现在文本上,成为乐府诗独有的体式特征。学界对这些结构做了大量研究,但众说纷纭,结论各异。研究时首先应该真正弄清这些结构术语的本义。这些术语古人也有解释,但各有其角度,难以窥见其完整含义,应该对这些结构进行归纳、比对,找一些规律性认识。

三、套语

乐府艺术表演具有程式化特点,从而形成了一系列固定套语。这些套语有的出自演员与观众互动,有的出于表演方便,有的是音乐结构留存,含有大量表演信息。作品开头、中间、结尾都可能套语出现,作用各不相同。

1. 开头。作为娱乐性表演,有时需要演员与观众进行互动。例如开场时加入一些提示话语,可以起到提醒观众注意、拉近彼此距离的效果。有时还可以作为开场时的自我介绍。如言:“四坐且莫喧,听我堂上歌。”(鲍照《堂上歌行》)“请君留楚调,听我吟燕歌。”(陶翰《燕歌行》)这些开场套语多采用“请”、“听”的句式。

2. 中间。乐府诗还有一些套语,或在开头出现,或在中间出现,或使用一次,或使用两次,不是自我介绍,而是作为言说定式,起到提示观众、开启话头的作用。最典型的是以“君不见”三字开头的套语。如

云：“君不见柏梁台，今日丘墟生草莱。君不见阿房宫，寒云泽雉栖其中。”（鲍照《行路难》）“君不见朝歌屠叟辞棘津，八十西来钓渭滨……君不见高阳酒徒起草中，长揖山东隆准公。”（李白《梁甫吟》）“君不见黄河之水天上来……君不见高堂明镜悲白发……”（李白《将进酒》）

3. 结尾。歌场表演为了取悦观众，常常在结尾出现一些表达愉悦、祈愿、劝诫、慰留意思的套语。表示愉悦，如言“今日乐，不可忘，乐未央”（魏文帝《大墙上蒿行》）；表达祈愿，如言“今日乐相乐，延年寿千秋”（《塘上行》）；表示劝诫，如言“多谢后世人，戒之慎勿忘”（《焦仲卿妻》古辞）；表示慰留，如言“丈人且安坐，调丝方未央”（《相逢行》）。这些结尾套语多用“今日”、“欲”、“愿”、“多谢”、“寄言”、“传语”、“传告”、“且”等标志性词汇。

四、构件

音乐舞蹈表演往往由一些构建组装而成，表现在文本上就是趋同化人物名称、讲述顺序和言说方式。

1. 固定名称。乐府人物有高度趋同特点，言女子，就名“罗敷”、“莫愁”；言神仙，则名王子乔、鬼谷子。这些类型化人物如何形成，其原型为何，都是人们争论较多的话题。如莫愁，《乐府诗集》解题云：“《唐书·乐志》曰：‘《莫愁乐》者，出于《石城乐》。石城有女子名莫愁，善歌谣。《石城乐》和中复有忘愁声，因有此歌。’《古今乐录》曰：‘《莫愁乐》亦云《蛮乐》，旧舞十六人，梁八人。’《乐府解题》曰：‘古歌亦有莫愁，洛阳女，与此不同。’”可见莫愁为何地人，《莫愁乐》从何而来，唐人看法就很不一致。类似人物都需要深入研究。

2. 固定顺序。乐府诗经常按固定顺序讲述故事或描述人物场景。部位、年龄、方位、次数、次序、时间都可能成为言说顺序。按部位描述如云：“头上倭堕髻，耳中明月珠。细绮为下裙，紫绮为上襦。”（《陌上桑》）按年龄讲述如云：“十三能织素，十四学裁衣。十五弹箜篌，十六诵诗书。十七为君妇。”（《焦仲卿妻》古辞）按方位言说如云：“东市买骏马，西市买鞍鞿，南市买辔头，北市买长鞭。”（《木兰诗二首》其一）按次数言说如云：“一顾倾人城，再顾倾人国。”（《李延年歌》）按次序言

说如云：“爷娘闻女来，出郭相扶将。阿姊闻妹来，当户理红妆。小弟闻姊来，磨刀霍霍向猪羊。”（《木兰诗二首》其一）按时间言说如云：“五月不可触，猿鸣天上哀……八月胡蝶来，双飞西园草。”（李白《长干行》）这种固定顺序值得分析总结。

3. 固定方式。乐府诗有些固定言说方式。第一，“问答式”。如云：“问女何所思，问女何所忆，女亦无所思，女亦无所忆。”（《木兰诗二首》其一）自问自答，引起他人注意。第二，“重复式”。如云：“旦辞爷娘去，暮宿黄河边。不闻爷娘唤女声，但闻黄河流水鸣溅溅。旦辞黄河去，暮至黑山头。不闻爷娘唤女声，但闻燕山胡骑鸣啾啾。”（《木兰诗二首》其一）这种方式多用“辘轳体”。第三，“链接式”。如云：“日暮伯劳飞，风吹乌臼树。树下即门前，门中露翠钿。开门郎不至，出门采红莲。采莲南塘秋，莲花过人头。低头弄莲子，莲子青如水。”（《西洲曲》古辞）多用“顶针格”，首尾重复，无限链接。

固定人物名称、言说顺序、言说方式，会形成言说的程式化。程式化减轻了表演者台词记忆压力，便于在舞台上随机发挥，将构件临时组装，演绎新作。构件也是观众喜闻乐见的，因为构件给了他们心理预知：由部分预知到整体，从而期待欣赏整体。

五、句度

句度是指乐府诗句式特征。元稹《乐府古题序》云：“在音声者，因声以度词，审调以节唱，句度短长之数，声韵平上之差，莫不由之准度。”句度与音乐关系密切。诗歌与音乐虽然可以各自独立存在，但二者结合自然会存在相互规定关系。音乐与句度相互规定性应该从两个方面来认识：

1. 音乐的规定性。音乐对句度有决定作用，主要出现在“因声以度词”的时候。音乐在先，后人作辞必须符合原有音乐长短。文句长短不齐是演唱实际情况，后人既然沿用旧曲，歌辞自然要按原有句式写作，否则歌唱时会有困难。这些困难尽管艺人可以克服，但如果以高标准来衡量，就可能达不到要求。乐府诗创作尽管以“选词入乐”方式为主，但也有一些乐府诗是按照“因声度词”的方式写作的。考察众多乐