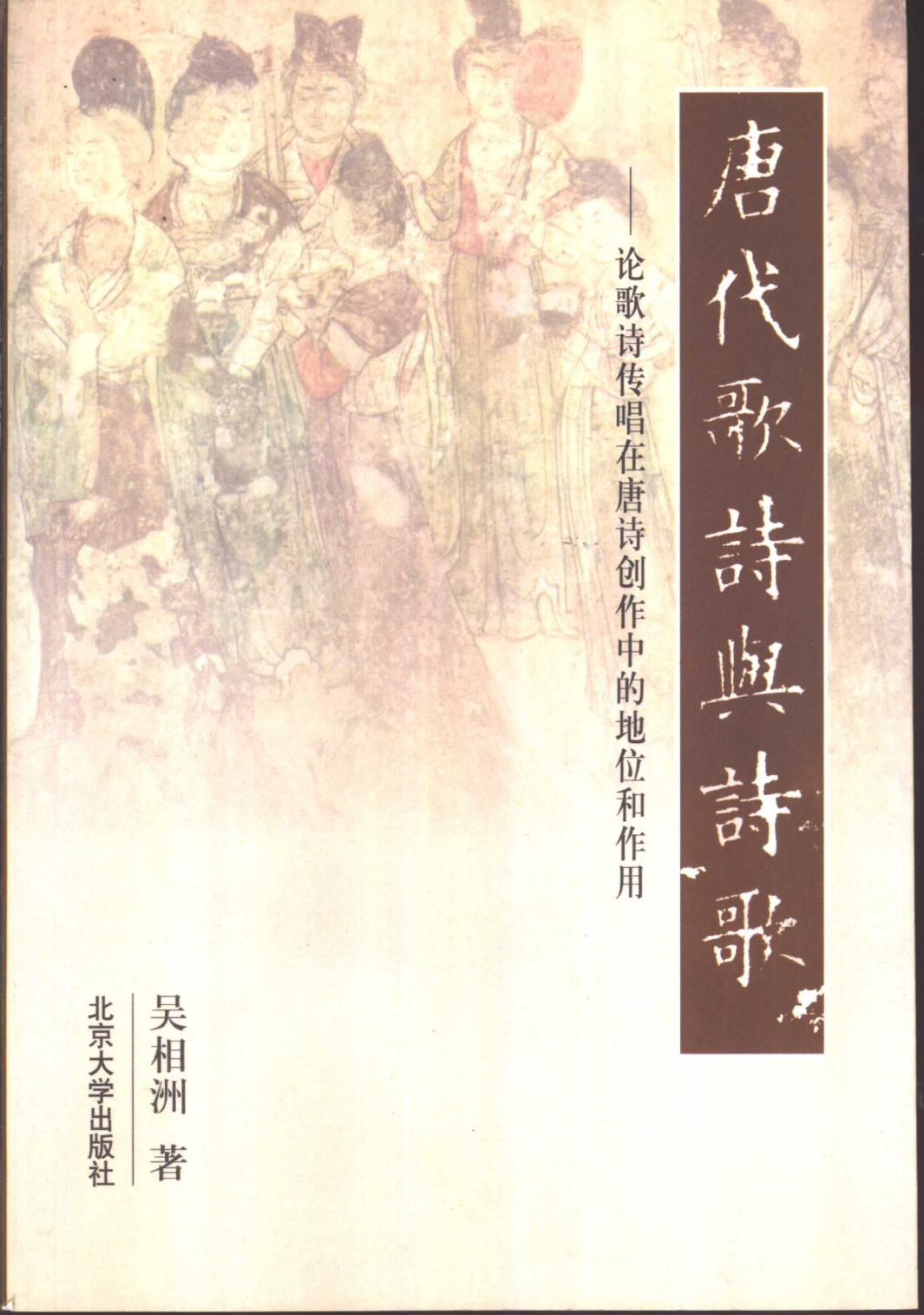




唐代歌詩與詩歌

——论歌诗传唱在唐诗创作中的地位和作用

吴相洲 著

北京大学出版社

本书获北京市青年骨干教师出版基金资助, 特此致谢

唐代歌诗与诗歌

——论歌诗传唱在唐诗创作中的地位和作用

吴相洲 著

北京大学出版社
二〇〇〇·北京

图书在版编目(CIP)数据

唐代歌诗与诗歌/吴相洲著. —北京:北京大学出版社, 2000.5
ISBN 7-301-04538-7

I. 唐... II. 吴... III. 唐诗-文学研究 IV. I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 08212 号

书 名: 唐代歌诗与诗歌

——论歌诗传唱在唐诗创作中的地位和作用

著作责任者: 吴相洲

责任编辑: 罗红艳

标准书号: ISBN 7-301-04538-7/I·554

出版者: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区中关村北京大学校内 100871

网 址: <http://cbs.pku.edu.cn/cbs.htm>

电 话: 出版部 62752015 发行部 62754140 编辑部 62752025

电子信箱: zpup@pup.pku.edu.cn

排 版 者: 北京军峰公司

印 刷 者: 北京大学印刷厂

发 行 者: 北京大学出版社

经 销 者: 新华书店

850 毫米×1168 毫米 32 开本 7.875 印张 220 千字

2000 年 5 月第一版 2000 年 5 月第一次印刷

定 价: 15.00 元

目 录

引 言	(1)
第一章 从歌诗角度来研究唐诗的两个理论	
问题	(6)
第一节 诗和乐的关系	(6)
第二节 歌诗创作对诗人整个风格的影响	(29)
第二章 初唐人对近体诗律的探索与歌诗传唱	(37)
第一节 问题的提出	(37)
第二节 初唐人探讨诗律的具体情境	(42)
第三节 入乐诗歌在声律上的特点	(53)
第四节 声律探索者的音乐素养和职责	(59)
第五节 相关的几个问题	(62)
第三章 盛唐诗的繁荣与歌诗传唱	(73)
第一节 唐玄宗与盛唐歌诗的繁盛	(74)
第二节 盛唐著名诗人的歌诗创作	(88)
第三节 盛唐人的风雅观与歌诗创作	(104)
第四章 中唐元白诗派的创作与歌诗传唱的	
关系	(136)
第一节 元白新乐府与歌诗的关系	(136)
第二节 元白等人的歌诗创作	(166)
第五章 晚唐“才子词人”的歌诗创作	(205)

2 唐代歌诗与诗歌

第一节	晚唐歌诗生产的特点与才子词人的出现·····	(205)
第二节	才子词人的性格和才艺·····	(207)
第三节	才子词人的价值观念·····	(218)
第四节	才子词人的歌诗·····	(230)
结 论	·····	(240)
参考文献	·····	(244)

引 言

唐诗有一个很重要的特点,那就是身兼诗、词二任。有的入乐,像词一样可以歌舞;有的不入乐,只供人们诵读。这种入乐入舞的诗,我们称之为“歌诗”。^①

在唐代,歌诗传唱曾是一个普遍的客观存在。人类社会只要有生活,就离不开歌声,歌唱活动,历代有之。先秦的周诗、楚辞、汉代的乐府、魏晋南北朝的乐府民歌以及唐宋词、元散曲中的部分作品都是入乐的歌辞。而唐人所唱,除了句式长短不齐的词以外,还有齐言的诗。过去人们对这些齐言的诗的演唱情况一直估计不足。明代胡震亨《唐音癸签》卷一曾列举了唐诗各体的名称,如云:“有曰‘咏’者,曰‘吟’者,曰‘叹’者,曰‘唱’者,曰‘弄’者。咏以永其言,吟以申其郁,叹以抒其伤,唱则吐于喉吻,弄则被诸丝管。此皆以其声为名者也。”^②胡氏把唐诗称为“唐音”,就取其歌唱的特点。人们习惯把盛唐诗风称为“盛唐之音”,也包含这个意思。我们不能把唐人在诗题中加入“行”、“引”、“歌”、“词”等名称,看作毫无实际意义;不能把唐人将某个诗人称作“词人”,看作是一个没有实际内容的称呼;也不能把唐人所说的“今日听君歌一曲,暂凭杯酒长精神”、“与君歌一曲,请君为我侧耳听”、“君歌且休听我歌,我歌今与君殊科”这样的歌,当作是在读诗。杜甫《屏迹三首》其一:“独酌甘泉歌,歌长击樽破。”^③《苏端薛复筵简薛华醉歌》:“座中薛华善醉歌,歌辞自作风格老。”^④《夜归》:“白头老罢舞复歌,杖藜不睡谁能那。”^⑤刘禹锡《酬令狐相公六言见寄》云:“今日便令歌

者,唱兄诗送一杯。”^⑥这些都是对当时诗人作歌、唱歌的描写。任半塘先生在其《唐声诗》中对唐诗传唱的情况曾有详细的描述,以大量的材料证明了唐诗中部分作品作为歌词被人们普遍演唱的事实。

从入乐的角度来研究唐诗,是一个极重要的视角,会使我们对唐诗的认识变得更加全面、清晰。首先,这种研究有助于对诗歌创作具体情境的认识。我们过去对唐诗的研究往往只是从文本出发,单纯就文本来研究。其实在文本形成之前,诗人创作的具体情境,对其诗歌特点的形成有着重要的作用。例如我们可以把诗人的具体创作情境划分为这样几类:应酬唱答、消遣娱乐、仪式庆典、登临游览、独自创作。在这几种创作情境中,前三种都可能与歌诗演唱直接相关。研究这种具体的创作情境,对于准确把握诗人的创作动机,无疑大有裨益。其次,注意到了诗歌创作与其他艺术的关系。各种艺术之间并不是孤立发展的,诗歌艺术与其他艺术之间也存在着相互借鉴的关系,特别是诗歌与音乐之间,更有着内在的联系。现存的唐诗当中就有大量的以听歌看舞为题材和以听歌看舞相关内容为题材的作品。光写乐器演奏的作品就俯拾即是:《听董大弹胡笳声兼寄语弄房给事》、《琴歌》、《听安万善吹觱篥歌》、《听蜀僧濬弹琴》、《听颖师弹琴》、《琵琶行》……。诗人们能被这些乐曲深深地打动,说明他们对此有深刻的理解。这种理解对他们作诗无疑是有帮助的,而且帮助是多方面的,不仅仅是给他们提供了写作的题材而已。第三,再说诗的价值实现。诗的价值实现有多种方式,但被歌舞演唱,是一个重要的非常有效的方式。诗被歌舞演唱,就会增强其感人心的力量,就会得到更加广泛的传播。没有哪个诗人不去关心他作品价值的实现,作品价值实现的情况无疑会反馈给诗人,从而决定诗人的创作趣味和倾向。总之,歌诗是研究唐诗的一个重要的视角,有助于我们更清晰、更全面地把握唐诗创作的情况,同时,对歌诗这种诗歌创作的原生态

的研究,对我们今天的艺术实践也会提供一定的借鉴。

从歌诗的角度来研究唐诗,可以使我们对唐诗研究中的许多问题作出新的解释。例如我们可以提出这样一些问题:1. 初盛唐以来,诗人们一直致力于诗歌声律的探讨,而这与诗歌入乐有没有关系呢? 2. 盛唐是诗歌创作的繁盛期,也是歌诗创作的鼎盛时期,这两个繁盛是不是“纯属巧合”? 3. 中唐元白等人新乐府的创作与当时歌诗创作是一种什么样的关系呢? 4. 中晚唐以来出现了一批致力于歌诗创作的“才子词人”,他们是以什么样的心态进行创作的呢? 他们的创作给当时的诗坛带来了哪些新的变化? 很显然,这些问题学术界没有提出或没有作出明确的回答。

然而,唐诗研究界由于对唐代这个很普遍的艺术活动认识不足,很少有人从歌诗这一角度来研究唐诗。任半塘的《唐声诗》和王昆吾的《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》对唐诗入乐的情况作了详细的研究,但他们师徒只是把研究放在基础工作上,且把研究局限在入乐的范围之内,对这些入乐的诗在诗坛上的地位及其对其他诗歌创作的影响未予论述。而其他学人也很少从诗歌入乐的角度来考察唐诗。任半塘的《唐声诗》这样一部功力深厚的著作出版多年,研究唐诗的人却很少引用甚至提到它,这一现象就足以说明歌诗研究与诗歌研究的分家情况是多么严重了。笔者不揣浅陋,欲在歌诗研究与诗歌研究两方面做一些沟通工作。

全书共分五章,第一章对歌诗创作在唐代诗歌创作中的地位和作用作了理论上的考察,属于逻辑分析,后面四章再从现实的层面进行考察,属于历史分析。具体是从初盛中晚四个时段依次进行考察,而在每个时段集中论述一个问题,这样既照顾了时间的前后,又不至于使论述面面俱到,散漫无际。这四个问题分别是:初唐人对近体诗律的探索与歌诗传唱的关系,盛唐诗的繁荣与歌诗传唱,中唐元白诗派的诗歌创作与歌诗传唱,论晚唐“才子词人”的歌诗创作。

在这四个问题的研究中,都大致按照这样一个路数:先描述这一个时段歌诗艺术生产的特点,人们对歌诗创作的态度,在此基础上分析歌诗的特点以及其对整个诗歌创作的影响。在具体的论证过程中,特别注意了材料的引证,努力做到观点从材料中得出,力避空泛之论。必须指出,彻底弄清唐代歌诗创作与诗歌创作的关系,需要花很大的篇幅,不是这二十几万字所能做到的。例如,由于受上述题目所限,还有许多著名的歌诗作者如李益、李贺、张仲素、刘禹锡、孟郊等人无法论及或较详细论及。同时也有很多问题没有涉及到,因为这些问题的解决还有赖于其他问题的解决,如唐代旧题乐府的入乐情况人们一直说不太清楚,而要想弄清这一问题,必须将整个魏晋南北朝直到隋唐的音乐演变的情况梳理清楚,并对乐与诗之间的确定性关系在理论上作出更明确的解释,才有望取得进展。再如,整个唐代,齐言的歌诗与杂言的长短句一直被演唱,何以到晚唐五代以后,长短句逐渐增多而歌诗逐渐减少?其间演变的详细情况的描述也有待于对当时音乐演变的特点和诗乐配合规律的明确揭示。近年来,在唐代乐曲的复原工作上已经有了一些进展,可能成为我们解决这些问题的突破口。这些问题的最后解决,还需要学者们综合古代文学、音韵学、古音乐学等各方面的知识进行长期的研究。

注 释

- ① “歌诗”一名,最早见于《左传·襄公十六年》,云:“歌诗必类”,意指诗歌演唱。《墨子·公孟篇》:“诵诗三百,弦诗三百,歌诗三百,舞诗三百。”含义相同。到汉代演变成对歌词的一种通称,《汉书·艺文志》“诗赋五类”最后一类就是“歌诗”。唐人仍沿用这种称呼,如白居易《与元九书》:“文章合为时而著,歌诗合为事而作。”(朱金城《白居易集笺校》,第45卷,第2792页,上海,上海古籍出版社,1988。)陆龟蒙《丁隐君歌》序:“好古文,乐闻歌诗。”(《全唐诗》,第621卷,第7149页,北京,中华书局,1960。)《全唐诗》中共出现过23次,如柳

宗元《乐府杂曲·鼓吹铙歌·东蛮》“歌诗铙鼓间，以壮我元戎”（《全唐诗》，第17卷，第179页，北京，中华书局，1960。），独孤及《奉和中书常舍人晚秋集贤院即事寄赠徐薛二侍御》“图籍凌群玉，歌诗冠柏梁”（《全唐诗》，第247卷，第4301页，北京，中华书局，1960。）。但任半塘先生认为：“‘歌诗’仅用于肉声，不包含乐器之声，其义较狭；‘声诗’云云，则兼赅乐与容二者之声。——此其大别也。”（见其《唐声诗》上编，第10页，上海，上海古籍出版社，1982。）我认为用“歌诗”作为入乐入舞的诗的通用的称呼还是比较合适的，也包括任先生所说的“声诗”在内。

- ② 《唐音癸签》，第1卷，第2页，上海，上海古籍出版社，1981。
- ③ 清仇兆鳌《杜诗详注》，第10卷，第882页，北京，中华书局，1979。
- ④ 清仇兆鳌《杜诗详注》，第4卷，第294页，北京，中华书局，1979。
- ⑤ 清仇兆鳌《杜诗详注》，第21卷，第1844页，北京，中华书局，1979。
- ⑥ 瞿蜕园《刘禹锡集笺证》，外集，第3卷，第1189页，上海，上海古籍出版社，1989。

第一章 从歌诗角度来研究唐诗的 两个理论问题

要想揭示歌诗传唱这个在唐代很普遍的艺术活动对唐诗创作到底产生了哪些影响,并不是一件简单的事情。在对这种原生态的事实进行描述之前,有必要对其中各个要素之间的种种逻辑关联作出揭示。这种逻辑分两个方面:第一,诗与乐之间的本质联系,要从艺术形式上,弄清诗和乐在本质上有何联系,只有找到这种联系我们才能谈唐代歌诗创作与其他诗歌创作的关系。第二,歌诗创作对诗人整个诗歌创作的作用,是从创作主体的角度,弄清诗人对歌诗传唱的态度、歌诗创作的特点,进而分析诗人因歌诗创作而给其整个诗歌创作带来的某些特点。

第一节 诗和乐的关系

诗和乐本来是两种艺术,完全可以独立存在,其形式就是纯粹供人们阅读的诗和纯音乐。然而当这两种艺术结合到一起的时候,会产生更加美妙的艺术效果。而这两种艺术形式能够结合到一起,说明二者之间肯定具有某种本质上的联系。这种本质上的 consistency,使它们相合而成为一体;这种本质上的差异性,又使它们不断地走向分离。

先说诗乐相合的一面。

一、诗是乐歌必不可少的组成部分。音乐可分为纯音乐和声乐,而声乐又分为词和曲两部分,可见声乐是不能没有歌词的。在声乐当中,诗的作用巨大。音乐是要用来感人心的,而纯音乐的语言是抽象的,远不如诗的语言来得明确。晋代陶侃曾说过这样的话:“丝不如竹,竹不如肉。”我想,器乐之所以不如人的歌唱动听,并非是其声音不如人的声音,而是人的歌唱已不是纯粹的声音,这种声音中已经加入了能明确传达情意的歌词(诗),这是器乐所无法比拟的。正如晚唐陆龟蒙《大子夜歌二首》其二所云:“丝竹发歌唱,假器扬清音。不知歌谣妙,声势出口心。”^①刘勰《文心雕龙·乐府》云:“乐辞曰诗,诗声曰歌”,“诗为乐心,声为乐体。”^②宋郑樵《通志·乐略第一》云:“乐以诗为本,诗以声为用。”^③两家都认为诗是乐的根本,乐是诗的形式和实现的手段,作为声乐,二者缺一不可,理想的境界就是实现两者的完美结合。如齐王僧虔《启》中所说:“诗叙事,声成文。必使志尽于诗,音尽于曲。”特别是古代,并不是像现在这样的一词一曲,而是一曲多词,在这种情况下,词的作用就显得更加重要了。

二、诗和乐在形式上的一致性。音乐是讲究旋律的,旋律是音乐的生命。而诗歌讲究韵律,这种韵律与乐的旋律一样,都是为了审美的需要,从本质上说,都是为了符合人生理上对节奏的需求。诗的韵律和音乐的旋律之间这种一致性是诗、乐最本质的联系。这一点在现代人的美学著作中已经有了较为明确的揭示。如汪济生《系统进化论美学观》在谈到音乐和情感的关系时说:

音乐和情感的关系之所以引起这样长久、艰难的论争,绝不是偶然的,这两者之间确实有纠缠难解的地方。其一,是音乐活动和情感活动,似乎有很大的同步性。音乐的创作和欣赏,差不多总是与情感的抒发和共鸣同时并存。其二,是音乐本身的物质运动过程,似乎和情感本身的物质运动过程有着十分相似的性质,即是说它们似乎表现出运动

节奏的一致性。^④

他认为,纯音乐节奏和情感节奏二者虽然有区别,但二者有互相接近的趋势。他说:

这两种运动虽然发生在两个系统,但从总体来看,却又处于人体神经系统的总体之中,所以它们必然会发生相互的作用和影响。(这种相互的作用和影响有时是相得益彰,有时却是相互干扰。一般说来,当情感节奏不是处于激烈的交接变化不稳定状态时,它们是相得益彰的;否则便是相互干扰的。)如听觉系统听到音乐音调产生的快感,自然会增加情感情绪的节奏的活跃;而情感情绪的活跃和愉悦,也自然希望得到听觉系统的同步活动来共鸣和助兴。这两种活动各自的具体目的虽不同,但从本质上来说仍都是要使肌体得到美感和快感。所以,在一些抒情性的音乐活动(尤其是歌唱)中两者就被要求结合起来了。^⑤

黑格尔早就指出,音乐的任务就是用它的节奏唤醒人的内在节奏。他说:“分配给音乐的艰巨任务就是要使这些隐藏起来的生命和活动单在声乐里获得反响,或是配合到乐词及其所表达的观念,使这些观念沉浸到上述感情因素里,以便重新引起情感和同情共鸣。”^⑥可见诗的韵律和音乐的节奏都是为了适应人的情感的节奏而设置的,这种形式上的一致性也是诗乐的本质联系之一。

这种情感的节奏好像是很玄妙的,其实是实际可感的。朱光潜《咬文嚼字》一文对此有生动的描述:“领悟文字的声音节奏,是一件极有趣的事。……我读音调铿锵、节奏流畅的文章,周身筋肉仿佛作同样有节奏的运动;紧张,或是舒缓,都产生出极愉快的感觉。如果音调节奏上有毛病,我的周身筋肉都感觉局促不安,好像听厨子刮锅烟似的。……我因此深信声音节奏对于文章是第一件要事。”^⑦

这种一致的节奏,不光是简单的节拍,细分起来还有“比例”、

“力度”和“运动”等内容。音乐上这些内容是明确的，易于理解的，诗的这些内容似乎不那样明显，但也是存在的。诗的句式就决定了节拍，而诗的平仄正与表情的力度相关。诗乐节奏的一致性，使人们在进行诗乐创作时自觉地照顾对方的需要。汪济生说：

我们知道，在中枢部的艺术想象活动中，语言仅仅是物质外壳，在纯中枢部的游戏活动中，只要语言文字所标志的想象表象内容不变，语言文字本身的感性性质——字音字形甚至字色——都是无关紧要的。然而在中枢部的综合游戏中，字音字形甚至字色就不是无关紧要了，它们被求美求全的人们充分地挖掘利用起来，以追求声、形、情、文俱佳之效果。对文学语言的节奏、音韵的精心布列、推敲选择就是其表现之一。这种追求的集中形态就是语音的诗、词的规范。这种精心制作过的文学语音虽然不能完全摆脱标志内容的任务而尽情遵照“美音体系”来编织自己，然而毕竟也能比毫不雕琢的语音占有更多的音乐美要素，从而能够在一定程度上打动人的听觉器官，使听觉器官和中枢部的艺术想象共同进入游戏状态，这也就在一定程度上造成了中枢部游戏的综合活动形态。^⑥

总之，诗的音步、音强、平仄、韵脚都可以从属于乐的音密、音长、音强、音高、音色等方面来分解，诗声与乐声之间存在着一定的决定关系。诗的平仄与感情的表达有着直接的关系，四声歌诀就清楚地表明了这一点：“平声平道莫低昂，上声高呼猛烈强，去声分明哀远道，入声短促急收藏。”这样，句子中间的平仄搭配就与感情的高低起伏与歌唱的抑扬婉转联系起来。而韵脚的平仄相间，更是演唱的必然要求。研究声乐的人士指出这种上仄下平安排，“便于歌唱时拖腔拉音”。^⑦至于韵脚的合辙押韵，更是唱词必不可少的。研究声乐的人说：“它能加强唱词的节奏感，使咬字发音色调一致，增加听觉上的美感，便于记忆，并有利于深刻地表达出思想感情，从而引起听众的共鸣。”^⑧研究音乐的人还指出：“歌曲上的表情音

色,实际上都是靠母音(韵母)表现出来的。”“每个母音的发音,在声音的效果上都有各自的特性。从感情表现的角度来分析母音的特性,大致上可以分为‘明母音’和‘暗母音’两类。例如‘i’、‘ai’、‘ei’等母音发音比较明朗,属于明母音。‘u’、‘o’等母音发音比较沉闷,属于暗母音。如果我们再进一步的细分,那么‘i’音的发音有‘尖锐’感;‘ai’的发音有‘脆亮’感;‘o’音比较沉闷;‘u’音则还要暗闷一些。”^⑩唱词演唱要达到字正腔圆的效果,而要达到这一效果,对每个字都要处理得当。正如研究音乐的人士指出:“在我国传统的演唱中,非常重视声音的圆润、优美。认为最好的声音须具备甜、脆、圆、润、水五个特点。要达到这种声音,首先必须使口咽腔咬字发音的部位、作形、状态、感觉等都符合声乐音响学的要求和特点。换言之,即口咽腔要掌握竖、立、圆的作形及以竖为主的咬字发音原则,并能综合运用多种共鸣腔体,才能使声音圆润。在这个基础上,如能加上对字的头、腹、尾的正确布局——字头短、韵母长、字尾清,就能达到字正腔圆的共同要求。”^⑪可见歌唱中咬字发音自有其内在的规律。

反过来说,诗的音韵直接影响到演唱,诗人们在诗的创作时,为了入乐,必须在声律上做些准备。中国古代诗词的格律,在很大程度上就是为了便于歌唱而设置的。如律诗,既讲平仄,又讲韵脚,句式的长短和多少都有规定,无疑为歌唱提供了很大的方便。元稹《见人咏韩舍人新律诗因有戏赠》云:“喜闻韩古调,兼爱近诗篇。玉磬声声彻,金铃个个圆。高疏明月下,细腻早春前。花态繁于绮,闺情软似绵。轻新便妓唱,凝妙入僧禅。”^⑫诗中明确地表明了这一关系。韩舍人的近体诗篇,便于歌妓演唱,演唱的效果是字正腔圆。“玉磬声声彻,金铃个个圆”正是对这种字正腔圆效果的形象描写。

其实,对于诗律与乐律之间的关系,古代的人们早已有了明确的认识。中国古代的诗歌一直是可以演唱的,周代的歌诗、楚辞、

汉乐府、魏晋南北朝乐府民歌都是如此。因而人们对诗歌韵律的探讨一开始就与乐律联系起来。人们在谈到诗律的时候,往往直接借用乐律术语:

常谓情志所托,故当以意为主,以文传意。以意为主,则其旨必见;以文传意,则其词不流。然后抽其芬芳,振其金石耳。……性别宫商,识清浊,斯自然也。^⑩

自魏文属论,深以清浊为言,刘桢奏书,大明体势之致,岨岨妥帖之谈,操末续颠之说,兴玄黄于律吕,比五色之相宣,苟此秘未睹,兹论为何所指邪?故愚谓前英已早识宫徵,但未屈曲指的,若今论所申。……一人之思,迟速天悬;一家之文,工拙壤隔。何独宫商律吕,必责其如一邪?^⑪

夫音律所始,本于人声者也。声含宫商,肇自血气,先王因之,以制乐歌。故知器写人声,声非学器者也。故言语者,文章神明枢机,吐纳律吕,唇吻而已。古之教歌,先揆以法,使疾呼中宫,徐呼中徵。夫商、徵响高,宫、羽声下;抗喉矫舌之差,攒唇激齿之异,廉肉相准,皎然可分。今操琴不调,必知改张;摘文乖张,而不识所谓。响在彼弦,乃得克谐,声萌我心,更失和律,其故何哉?良由内听难为聪也。故外听之易,弦以手定;内听之难,声与心纷。可以数求,难以辞逐。凡声有飞沈,响有双叠。双声隔字而每舛,叠韵杂句而必睽。沈则响发而断,飞则声扬不还。并辘轳交往,逆鳞相比。迂其际会,则往蹇来连。其为疾病,亦文家之吃也。夫吃文为患,生于好诡,逐新趣异,故喉唇纠纷。将欲解结,务在刚断。左碍而寻右,末滞而讨前,则声转于吻,玲玲如振玉;辞靡于耳,累累如贯珠矣。是以声画妍蚩,寄在吟咏;吟咏滋味,流于字句;气力穷于和韵。异音相从谓之和,同声相应谓之韵。韵气一定,故余声易遣;和体抑扬,故遗响难契。属笔易巧,选和至难;缀文难精,而作韵甚易。虽纤意曲变,非可缕言;然振其大纲,不出兹论。……声不失序,音以律文,其可忘哉?^⑫

可见范晔、陆厥、刘勰几家都是从乐律的角度来谈诗的音律,说明

诗的声律和乐律之间，存在着天然的联系。尤其是刘勰《文心雕龙·声律》中更是从音乐的角度详细地阐述诗歌声律的合理性。事实上，沈约等人在创立永明体时，也明确地表示诗律的讲究正是取其与乐律相适应的特点。如沈约在《宋书·谢灵运传论》、《答陆厥书》中说：

夫五色相宣，八音协畅，由乎玄黄律吕，各适物宜。欲使宫羽相变，低昂互节，若前有浮声，则后须切响。一简之内，音韵尽殊；两句之中，轻重悉异。妙达此旨，始可言文。^⑦

宫商之声有五，文字之别累万，以累万之繁，配五声之约，高下低昂，非思力所举。又非止若斯而已也。十字之文，颠倒相配，字不过十，巧历已不能尽，何况复过于此者乎？……自古辞人，岂不知宫羽之殊，商徵之别。虽知五音之异，而其中参差变动，所昧实多，故鄙意所谓‘此秘未睹’者也。以此而推，则知前世文士便未悟此处。若以文章之音韵，同弦管之声曲，则美恶妍蚩，不得顿相乖反。譬由子野操曲，安得忽有阉缓失调之声，易《洛神》比陈思他赋，有似异手之作。故知天机启，则律吕自调；六情滞，则音律顿舛也。^⑧

可见在沈约的眼中，诗律与乐律是一样的，诗律受到乐律的启发，它的讲究有助于与乐律相合。永明体对诗歌声律的讲究，不仅使诗歌在阅读上产生了抑扬顿挫的音乐美，而且为歌诗的配乐提供了方便条件。这一点我们可以从钟嵘的《诗品序》的反面批评中得到证实：“今既不备管弦，亦何取于声律耶？”^⑨这句话可以这样理解：声律的讲究，正是为了被之管弦，而现在的诗并不以被之管弦为目的，所以讲究声律的意义并不大。讲究声律的永明体正是唐代歌诗——近体诗——的核心，也就是说，唐代近体诗正是在永明体的基础上发展而来的，而唐代歌诗绝大多数就是这种讲究声律的近体诗。

当然人们在这里可能会提出这样一个疑问：永明体之前的诗