

論散府樂

王汝弼 著



陝西人民出版社

乐府散论

王汝弼 著



首都师范大学图书馆



21005408

1005403

乐府散论

王汝弼 著

陕西人民出版社出版

(西安北大街 131 号)

陕西省新华书店发行 国营五二三厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 7.25 插页 5 字数 159,000

1984 年 11 月第 1 版 1984 年 11 月第 1 次印刷

印数 1—7,600

统一书号: 10094·437 定价: 1.05 元

前言

我写这本《乐府散论》，主观的愿望是想探索一下汉魏六朝乐府诗有关的一些问题。因为这个时期的乐府诗中，保存了大量的民歌，从多方面反映了人民的生活实践，传达了人民的思想感情，上薄风骚，下开唐宋，是这时期诗歌的粹部分。个别篇目如《焦仲卿妻》、《木兰诗》等长篇叙事诗，写人物则高风跨俗，飒爽英姿；出辞气则绘形绘声，唯妙唯肖；是祖国古典诗歌的瑰宝，是世界文艺琼林的奇葩。因此，在解放前，特别是在解放后，学者专家对此多有论著阐发，取得了可喜成绩。不过，同时也必须看到，古典文学的整理总结工作，也如对其他文化遗产的整理工作一样，目前还在起步阶段，更艰巨更光荣的任务还摆在我们的前头。譬如说：用历史唯物主义和辩证唯物主义的观点和方法解释文学现象，尽管不是轻易能够做到的，但总应当作为我们今后的奋斗目标。因此，我们不能满足于过去所取得的一切成就，而应当勇往直前，继续前进。

这本小书，只是想把平素阅读汉魏六朝乐府诗所发现的一些问题，而又为发表过的这方面的论著所遗漏，或认为解决得不够圆满的地方提出来，进行点滴尝试性的探索。例如：一，乐府诗与乐府的关系问题；二，乐府诗的内容与形式的问题；三，乐府民歌与文人所作；四，从乐府民歌中吉光片羽遗存，看我国古代各族人民对中华民族文化的卓越贡献。

下面我想就这几个问题谈谈自己粗浅的看法。

一、乐府诗和乐府的关系：按照形式逻辑，必须先有乐府，然后才有乐府诗，这在推理上似乎是无可非议的。而许多专家的论著，也正是从这一基本出发点来阐明二者的关系。但是当我们稍一深入实际，就知道问题并不那么简单。尽管乐府诗的命名，必须以乐府机关的设置为前提，但这只是问题的一个方面；而我们同时必须看到另一个方面，即封建王朝乐府机关的设置，目的是为了采诗合乐，而诗与乐的兴起，却与乐府机关的设置并无依赖关系，而且遥遥领先于乐府机关设置之前。

《吕氏春秋·古乐篇》：

昔葛天氏之乐，三人操牛尾投足以歌八阙：一曰载民，二曰玄鸟（王念孙《读书杂志》据《史记·司马相如传》索隐引，谓“玄鸟”当作“玄身”，“身”与“民”韵。）三曰遂草木，四曰奋五谷，五曰敬天常，六曰建帝功，七曰依帝德，八曰总禽兽之极。

这里所说的“八阙”，实即指古诗八篇。虽其具体篇目所反映的生活内容，烙有出于后人增饰的印记，但其“昔葛天氏之乐，三人操牛尾投足以歌八阙”的叙述，却透露了在人类的童年时期，歌、乐、舞三者合一，则颇符合古代文化发展的一般情况，那时还处于原始公社时期。到了虞舜时代，据《尚书·舜典》说：

帝曰：“夔！命汝典乐，教胥子……诗言志，歌永言，声依永，律和声，八音克谐，无相夺伦……”夔曰：“於！予击石拊石，百兽率舞。”

这里既谈到诗歌，也谈到声律，而且谈到“八音克谐，无相夺伦”，也是指的诗乐配合问题。当时也还没有进入阶级社会。到了周朝，旧史中就出现了采诗合乐比较详细的记录。

《汉书·食货志》：

冬，民既入，妇人同巷相从夜绩……男女不得其所者，因相与歌咏，各言其伤……孟春之月，群居者将散，行人振木铎徇于路以采诗，献之大师，比其音律，以闻于天子。（《公羊传》宣十五年何休《解诂》的记载与此大同小异。据《方言》载刘韵《与扬雄书》知班固、何休所述为周秦时事。更进一步说：这些记载，实际是在描述《诗经》的风诗采访搜集过程。）

上引这一则历史文献有两点值得注意：一，“男女不得其所者，因相与歌咏，各言其伤，”（何休《公羊解诂》作“男女有所怨恨，相从而歌。饥者歌其食，劳者歌其事”，大旨与《汉志》相同，而内容更加明确。）这是乐府诗的最精粹部分，是民间歌谣的主要内容，是这一诗体被人喜爱的决定性因素，但仍是遥遥领先于汉朝乐府机关的设置而独立存在的。二，“献之大师，比其音律，”这里所说的“大师”，实际上就是汉朝乐府令或协律都尉的前身，他们也必然要有一个办事的机构，这个机构的设置是为了采诗配乐。从这个意义上讲，是前者依存于后者，而并非后者依存于前者。由此可见，乐府诗的最精粹部分民歌，源远流长，在乐府机关设置之前，早已独立存在了。即使在乐府机关设置以后，最高封建统治者虽然也让一些御用文臣搞一些郊天祭地，宗祀祖祢的作品，但这是为了“以神道设教”，欺骗愚众；他们自己实际上并不欣赏这一套。至于他们自己所欣赏的，也仍然是由各地方采访来的民歌民谣。关于此点，《汉书·礼乐志》给我们提供了最足以说明问题的史料：

至武帝定郊祀之礼，祀太一于甘泉，就乾位也；祭后

土于汾阴，泽中方丘也。乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴，以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋（据王先谦《汉书补注》引周寿昌说：当李延年为协律都尉时，司马相如已死。“多举”是举司马相如等数十人所为诗赋，非举其人也。）略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌（按指《郊祀歌》十九章）。

这一宗历史文献告诉我们，汉武帝设立乐府，目的有二：一方面采用御用文臣所作诗赋，以郊天祭地；另方面从民间采访歌曲，供宫廷欣赏作乐。二者性质完全不同。但是为了把问题彻底搞清楚，我们还要继续引用下文：

是时河间献王有雅材，亦以为治道非礼乐不成，因献所集雅乐。天子下大乐官，常存肄之，岁时以备数。然不常御，常御及郊庙皆非雅声。”

什么是“非雅声”？“非雅声”即指“俗乐”，也就是前面所说的“赵、代、秦、楚之讴”。由此可见，最高封建统治者表面上崇雅抑俗，而骨子里却对雅乐敬而远之，对俗乐则亲而近之；不独日常生活中要“常御”，甚至在敬神的时候，也离不开它。为什么？就因为俗乐民歌真实地反映了社会生活，有饱满的生命力，足以填补皇室贵族精神生活的空虚；而任何御用文臣的作品，是不可能做到这点的。

乐府机关虽然职掌采诗配乐，但是诗歌、声乐、舞蹈三者结合，也首先是由人民大众创始，然后才由奴隶主、封建主邯郸学步，移入宫廷。因此历史文献尽管记述一些各朝各代采诗合乐的表面现象，但却体现不出二者之间的内在联系，更不能解释乐府诗“声辞相杀”（如汉《铙歌》十八曲）“一唱一和”或“一唱众和”（如《相和歌辞》）的特殊现象。只有当我们

掌握了历史唯物主义的基本观点，“劳动创造世界”的基本原理，才能对这些现象做出科学的分析。

《吕氏春秋·淫辞篇》：

今举大木者，前呼舆诩，后亦应之。

高诱注：“舆诩或作邪诩。前人倡，后人和，举重劝力之歌声也。”按高注本《淮南子·道应》：

今夫举大木者，前呼邪许，后亦应之，此举重劝力之歌也。

上面《吕氏春秋》和《淮南子》这两则详略不同的引文，十分重要，有助于我们今天对乐府诗原始形态的悬揣。鲁迅先生在一九三四年所写的《门外文谈》、《不识字的作家》里，曾经这样写道：

我们的祖先的原始人，原是连话也不会说的，为了共同劳动，必须发表意见，才渐渐练出复杂的声音来。假如那时大家抬木头，都觉得吃力了，却想不到发表，其中有一个叫道“杭育杭育”，那么，这就是创作，大家也要佩服，应用的，这就等于出版；倘若用什么记号留存下来，这就是文学，他当然就是作家，也是文学家，是“杭育杭育派”。（《鲁迅全集》6《且介亭杂文》）

鲁迅先生这一段极为精辟的论述，很可能是融合了上面的两则引文，运用历史唯物主义的观点加以阐发，有助于我们今天对上两则引文的深刻理解，有助于我们今天对乐府诗（实际是包括一切诗歌）原始形态的追怀。因为从历史唯物主义的观点看来：

劳动的发展必然促使社会成员更密切地结合起来，因为互相帮助和共同协作的场合由于劳动的发展而愈益增加

了。并且这种协作的好处对于每一个成员都更加了了了。简言之，正在形成中的人们已经到了彼此间需要说些什么的地步了。需要便产生了自己的器官：猿类不发达的喉管，缓慢而一贯随着音调抑扬顿挫程度不断变换而逐渐改进起来，口部的器官也逐渐学会了连续发出一个个清晰的音节。（恩格斯《劳动在从猿到人转变过程中的作用》，见《马克思恩格斯文选》卷二，八三页）

恩格斯上面所描述的人类文化发生、发展的过程，那时还处于史前蒙昧期的低级阶段，（见所著《家庭、私有制和国家的起源》，引自《马克思恩格斯文选》卷二，一八四页。他的原话是这样的：“音节语言的发生是这一时期的主要成就。”这里所说的“音节语言”也就是原始形态的诗歌。）由此可见，最古的诗歌，亦即恩格斯所说的音节语言，是直接产生于劳动，服务于劳动，而不是产生于“言志”和“情动于中”。“言志”和“情动于中”是有的，但那是后来的事，更不能解释古乐府“诵”、“歌”、“弦”、“舞”四者合一的特殊现象。

《墨子·公孟篇》有“诵诗三百，歌诗三百，弦诗三百，舞诗三百。”“三百”是指《诗经》，因为《诗经》存者三百零五篇，故亦称“三百篇”。由此可见，《诗经》在古代，是既可诵，又可歌，又配弦（弦乐），又起舞（按节投足）的，四（或三）者合一，是由原始人类的集体劳动的需要规定的。集体劳动需要统一行动，所以必须有音节的语言以协调步骤，缓解疲劳；劳动必须制造生产工具，因而在打制粗石器时，逐渐又有了原始石磬石鼓等打击乐器的发明。（《尚书·舜典》：“夔曰：‘於！予击石拊石，百兽率舞。’”所述，当即根据这一古代历史现实而加以增饰。不过“百兽率舞”的叙述，还颇

保留原始人民生活的粗犷面貌，未可尽视为后人依托。）劳动必须有预习和模拟，于是又有了逐渐与劳动脱离而独立的舞蹈。原始人类依射猎以获得肉食来源，而张弓泛响就给原始人类制造弦乐以有力的启发。由生产劳动而繁衍为艺术上的发明创造，乃社会发展的必然趋势。以上数者，虽俱根源于劳动，但出现的时间，孰先孰后？今日已难质言，实际的情况可能是参互交替地进行，但肯定不是按照《尚书·舜典》所安排“诗言志，歌永言，声依永，律和声”那样的模式和程序来进行。

《毛诗大序》说：

诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗。情动于中，而形于言；言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故咏歌之；咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。情发于声，声成文谓之音。

这是对《舜典》“诗言志”说的推衍，是一幢经过精心结构的空中楼阁，是历史唯心主义的向壁虚造，是违反文化发生和发展的实际情况的。因为持此说者不懂得古代诗歌、音乐、舞蹈都根源于劳动的道理，因此他们不可能科学地阐明三者配合的真正的原因。另外一些人只抓住一些表面现象，就把诗歌、音乐、舞蹈互相配合的业绩轻率地塞在封建政府机关的档案中，这是对历史事实的严重歪曲。历史事实的真面目，先有民间的诗、乐、舞合一，然后才有宫廷乐府机关的采诗配乐。采诗配乐不是宫廷乐府的首倡，而是他们对人民大众文艺的“效颦”。

写到这里，还要补充做一点说明：笼罩在古代诗歌与声乐相配历史真相上的迷雾，是重重的。除去上述“行人采诗，协律配乐”的传说以外，还有《史记·孔子世家》“三百五篇

（指《诗经》），孔子皆弦歌之”的说法。这种说法，如果是指孔子以诗乐相配的传统，讲授《诗经》，教育门徒，当然是无可非议的，但是一探上文：

古诗三千余篇，及至孔子，去其重，取可施于礼义，上采契、后稷，中述殷周之盛，至幽厉之缺，始于衽席。故曰《关雎》之乱，以为《风》始；《鹿鸣》为《小雅》始；《文王》为《大雅》始；《清庙》为《颂》始。

显然是把删《诗》、编《诗》以及弦歌《诗》的劳绩，统统记在孔子的名下，这段叙述，不符合历史事实，这可能是本之汉代经生适应最高统治者尊孔的需要而编造的妄说，与历史真相大相径庭。历史的真相是，《左传》襄公二十九年：

吴公子札来聘，……请观于周乐，使工为之歌《周南》、《召南》，……为之歌《邶》、《鄘》、《卫》，……为之歌《王》，……为之歌《郑》，……为之歌《齐》，……为之歌《豳》，为之歌《秦》，……为之歌《魏》，……为之歌《唐》，……为之歌《陈》，……自《邶》以下无讥焉。

那时孔子年才九岁，“三百篇”早已编好，并已合乐。可见诗歌、声乐配合，不仅不始于汉乐府，且亦无关乎“孔夫子”。

其次，我们想进一步申论一下的是：汉设乐府，从封建统治者来说，自不失为一种比较开明的政治措施，因为他们可以通过向民间采诗，“观风俗，知薄厚”（汉书·艺文志），了解一些社会风俗、人民情绪，做施政时的参考。从人民大众的角度来说，他们固然是物质财富的创造者，也是精神财富的创造者，但是限于生活条件，对自己所创造的大量民歌民谣，不

能用文字把它们记录下来，使它们流传下去，而乐府机关的采诗，多少算是部分地弥补了这一缺憾，让我们今天还能领略一些古代社会的生活情景，听到一些劳动大众的惨痛呻吟，看到一些剥削阶级的荒淫无耻，吟味一些诗歌遗产的逸韵清芬，为我们今天建设社会主义祖国的新文化提供借鉴。因此，我们绝不想抹煞在这些方面客观上所起的进步作用。但是我们同时必须严正指出，封建统治阶级采集民歌民谣，其终极的目的，还是为了维护他们自己的阶级或集团的利益，想方设法对付人民，而不是为了启发教育人民。因此，当他们派遣行人采集民歌民谣的时候，就必然是有选择的。今天所能看到的乐府诗，反映古代人民强烈的抗议、辛辣的讽刺的作品，比较希罕，就恐怕是由于这种原因。但这类作品原先肯定是很多的。

除此而外，乐府机关在采诗配乐的过程中，往往要对原作进行一些篡改，使原来人民性较强的作品战斗性大大削弱，妥协性大大增强，用这种办法来麻醉人民，其效果往往要比直接宣扬反动思想的作品危害性更大。最足以说明问题的例子是《相和歌辞·瑟调曲·东门行》。

此诗《宋书·乐志》入“大曲”四解标为“古辞”，不如《乐府诗集》卷三十七以四解者为晋乐而另出“古辞”者较为近实。《东门行》古辞真面目，赖《乐府诗集》得以保存，是本书著作的最大功绩。虽他处或偶有缺误，然辑录乐府辞最多，搜集古乐书最备，固瑕不掩瑜，远非左克明《古乐府》以后诸书可比。

《东门行》的古辞，是民歌的本来面目，写一个男人因饥寒所迫，拔出利剑，走出家门，寻找生路，但是胆小怕事的妻子却扯他后腿，苦苦哀求他：

他家但愿富贵，贱妾与君共铺糜，上用仓浪天故，下当用此黄口儿，今非！

这在原诗中本来不过是陪衬之笔，所以结尾写遭到男主人公的严辞斥责，并且表白了不能坐以待毙的反抗决心。主题思想是十分明确的。可是到了晋朝乐府合乐的时候，一方面阉割掉结尾男主人公那段声色俱厉的诀绝之辞，另一方面又添加了妻子对封建统治者歌功颂德、畏威怀惠，奉劝丈夫隐忍苟活，千万不要铤而走险的对话内容。这么一来，作品的主题就由一出“逼上梁山”变成一出“荡子回头”，让它起了封建说教诗所不能起的作用，用意多么阴险！

此外还有《相和歌辞·相合曲·陌上桑》，虽传本多题古辞，但看它已划分三解，且结尾处缀以：“前有艳，歌曲后有趋。”和“右一曲魏晋乐所奏”的签注与题记，显然是已经经过乐府机关改编增损，不会仍是古辞。（今各本皆有，不合通例，当是后加）。这里我们根据上述乐府采诗配乐，往往要经过皇帝御用文人的篡改这一基本观点，对此诗第三解加以考查，认为颇似“狗尾续貂”、“画蛇添足”。与崔豹《古今注》所载的本事罗敷的身分不符；与后来辛延年拟作的《羽林郎》的情节亦在要害处有显著差异。极可能是御用文人在配乐的时候，为了适应封建统治者的需要，外附夸夫夸官一解，以冲淡原作阶级压迫的色彩。这就无怪让读者看来，感到有些美中不足。

综上所述，我们的看法是：诗乐相合，根源于劳动，不创始于宫廷所设置的乐府机关；在此以前，人民亦早已以诗配乐；乐府机关以诗配乐是向民间文艺效颦，而不是民间艺人向乐府机关学步；乐府采诗配乐往往对原作进行篡改；把劳苦大

众的战斗武器偷换成为为剥削阶级服务的御用工具，从而使部分优秀的民歌民谣思想变质。

二、乐府诗的内容与形式问题：乐府诗的精粹部分是未经篡改的民歌，它们是真正人民的作品，从内容到形式，都具有明显的人民性，如《东门行》古辞、《孤儿行》、《妇病行》、《焦仲卿妻》、《木兰诗》等。但是也有一些作品，形式虽然也象民歌，而内容却是对豪家大族穷奢极欲、安富尊荣的罪恶生活表示羡慕和赞赏，如《相和歌辞·清调曲·长安有狭斜行》、《相逢行》两篇，都有“夹毂问君家”的话，我们根据王符《潜夫论·侈侈篇》“骑奴侍童，夹毂并引”的记载，确定这两篇是贵族豪门穿街走巷，让骑奴侍童歌唱、夸官炫俗之作。过去有些注本认为这两篇诗旨在讽俗刺时，这完全是脱离作品实际的警说。试看“君家诚易知，易知复难忘”之句，哪有分毫讽刺的意味？封建统治者为什么宣扬这些东西？单从这两篇作品本身似乎还看不出有何“妙用”，但是当我把它和《相和歌辞·相和曲·鸡鸣篇》联系起来一分析，则封建统治者宣扬这些东西的意图就很清楚了。关于《鸡鸣篇》的主题思想，只有张玉穀《古诗赏析》的说法最为中肯。他说：“此警荡子乱名干法将貽累兄弟之诗。”只是他解释“黄金为君门”以下十八句，认为是写“荡子”自己的家世，则还有一间之隔。这篇诗是胆小怕事的兄弟担心荡子铤而走险，牵连自己，先亮上朝廷刑法，对他施加压力；然后再用夸耀贵族豪门生活的安富尊荣，诱使他走向仕宦之途；一打一拉，目的在使荡子回头，帖然就范。明乎此，我们再回读《长安有狭斜行》、《相逢行》，就比较容易掌握葫芦里所装何药了。这不是为人民大众服务的作品，而是为封建统治者服务的作品，它们不是

真正的民歌。但这类作品对我们还有用处，它们客观上暴露了当时贵族豪门生活的骄奢淫逸、空虚腐朽，和反映贫苦大众饥寒交迫的生活的作品如《东门行》、《妇病行》等形成鲜明的对照，对我们今天也有认识价值。但是二者的根本分歧必须弄清！过去一些专著，对此观念是很模糊的，所以我们在这里特为郑重揭出。

《古诗源》卷三《鸡鸣篇》下，编者沈德潜注云：

此曲前后辞不相属，盖采诗入乐，合而成章，非有错简紊误也。后多放（仿）此。

沈氏说：“盖采诗入乐，合而成章，”是对的，但前面他说：“此曲前后辞不相属”，则是他只看到了问题的一方面，没有看到虽“辞不相属”而意实相连的另一方面。《古诗赏析》的作者张玉穀比他老师高明，他看出此诗前后辞意的内在联系。尽管所见比较肤浅，和我们今天对此诗的看法还有很大距离，但比起他老师前进了一大步，则是确定无疑的。

又北朝乐府，虽形式多似民歌，风格亦比较豪壮；但思想内容是否完全正派？则还要针对具体作品具体分析。譬如说，有的选注本选了《横吹曲辞·梁鼓角横吹曲·幽州马客吟》四曲的第一曲，并且作了一些美化它的注释。但是当我们通读了这全诗四曲的时候，肯定作者是个土匪出身的军官，他用抢来的金银饰物诱骗女性，等到目的达到之后，又要回去，这首诗是一篇邪气十足的爱情骗子的赤裸裸的自白，根本没有一点人民性。此外还有《捉搦歌》四曲，大言不惭地说什么“男儿千凶饱人手”；也完全是一派流氓土匪的口吻，没有分毫人民作品那种纯朴的气息，大约也是出于受招抚整编的土匪歹徒之口。这种人表面是兵，实际是匪，他们可以凭借官府势力，任

意调戏妇女。当我们看到这类作品的时候，痛切感到当时处在群魔肆虐之下的各族妇女灾难的深重。这里阶级压迫的阴影隐约可辨；和各族劳动人民和睦友好相处的生活画面形成鲜明的对照。

这类徒具形式的伪民歌，同样是乐府诗中的糟粕，而毒性则要比郊庙礼神的歌曲大得多。

此外，乐府歌辞在形式方面有比较明显的拼凑和分割现象。这种现象到底是怎样形成的？我们的意见是：御用文人的作品，由于作者思想的僵化，决定作品形式的必然僵化；而剽窃人民的创作加以分割拼凑，正是形式走向僵化已经达到不可救药地步的征候。钟嵘《诗品序》所指责的“拘挛补衲，蠹文已甚”，不仅大明、泰始时作品为然，传世的乐府诗这一类也正复不少。

我们不仅对乐府诗要具体分析，甚至对未曾入乐的歌谣也要作具体分析，不能竟认为都是人民的创作。这里混杂不少地主阶级为封建官僚歌功颂德的作品，封建文人互相标榜的作品；其中还有极少数如《皇甫嵩歌》，竟把残酷镇压黄巾起义的刽子手吹捧为救世主。这究竟是代表哪一个阶级的声音？如果我们不考查当时的历史背景，单看字面是很难一下看出它们的反动实质来的。因为语言文字是“交通工具”；各阶级都在利用它为自己服务。我们遇到这类作品，就需要透过现象看本质，下一番“去粗取精，去伪存真，由此及彼，由表及里”科学分析的苦功夫。

但同时也有另一种情况，作品本身实际是人民的作品，但被封建士大夫记在帝王的名下。譬如传世的《南风歌》，本来是山西蒲州盐池地区的人民生产经验的总结，却被尸佼、王肃

等人把著作权记在大舜的名下（说详《南风歌》论注下），这种现象也不是极个别的。譬如相传为陈琳所作的《饮马长城窟行》，恐怕也应当属于这一类。对此，我们不能满足于就事论事，而应当提到剥削阶级总是千方百计想垄断人民所创造的精神财富的高度来认识。

最后，我们还想顺便谈一谈古诗与乐府名实交错的问题。这也是研究乐府形式与内容时往往要碰到的一个问题。一般说来：入乐或配乐的称为乐府，不配乐或不入乐的徒歌称为古诗。徐陵的《玉台新咏》分别二者似乎就是根据这一标准。此在古代这样区分似乎有其现实意义。但时至今日，人们之所以喜爱乐府诗，主要是因为它在内容方面反映了广大劳动人民“饥者歌其食，劳者歌其事”的生活状况和思想感情；在形式方面，有故事情节，有人物形象，能给读者以多种多样鲜明生动的艺术感受。比起封建士大夫所作的“言志”、“咏怀”诗来，没有那么浓厚的令人作呕的自我表现的气息。但按诸实际，具备上述这几种特色的，并不限于叶律配乐的乐府诗，而且也往往出现于或长或短的徒歌中。长诗如《焦仲卿妻》，短诗如《上山采蘼芜》、《十五从军征》，虽然从内容到形式，也都具备上述的诸特点；但前两篇在《玉台新咏》里，都题为“古诗”，不称“乐府”，（《太平御览》卷五二一称《上山采蘼芜》为“古乐府”，而《乐府诗集》未收，大概是受了《玉台新咏》的影响。）后者虽被郭茂倩《乐府诗集》收入卷二十五《横吹曲辞·梁鼓角横吹曲·紫骝马歌辞》中，但该诗题解引智匠《古今乐录》仍称“十五从军征以下是古诗”。^⑤这种同是一篇作品而各书标题，或称“古诗”或称“乐府”互相交错的现象，例子还可以举出一些，我们认为，这是偶然出现的分