

論唐代樂府詩之律化與入樂

蔡振念*

〔摘要〕

本文首先指出，樂府詩之律化，是唐代樂府詩最大的特色，而樂府之律化，是整個近體詩成熟過程中的一環，因而不是突然出現，而是從齊梁永明時期以來，逐漸完成。今本《樂府詩集》中許多南朝樂府詩事實上已合乎正體律絕的平仄格式，只是仍有失粘失對，這種情形到初唐仍然存在，只有在盛唐詩賦取士後，格律標準化，詩律才趨嚴。

其次，本文統計了《樂府詩集》中唐人擬古之作，發現唐人古題樂府多變原題之雜言為整齊的五七言近體。至於唐樂府律化原因，學者有認為是為了便於入樂歌唱，本文則認為聲律和樂律並無必然關係。唐樂府多近體，只能說自南朝以來詩體律化的結果，加上近體篇幅短小，歌妓便於記誦，也有利一般人傳唱。

最後，許多學者認為樂府到唐朝已不可歌，可歌者為「聲詩」或「歌詩」，其實這些聲詩或歌詩，很多即是樂府詩，帶有樂府詩題，如〈何滿子〉、〈楊柳枝〉、〈伊州歌〉、〈柘枝詞〉等是，而這些可歌的唐樂府，其歌辭也大都是近體詩，是有唐一代樂府歌辭，其主流為近體律絕。

關鍵詞：樂府詩、律化、入樂、唐詩

* 國立中山大學中文系教授暨人文社會科學研究中心研究員

收稿日期：2009年06月16日，審查通過日期：2009年12月14日

責任編輯：簡錦松教授

一、緒論

所謂樂府詩，本指民間之歌謠而由樂官採入官署者。樂官之立，由來已久，周朝有大司樂，秦有太樂令，漢初則有樂府令，¹至漢武帝時始立樂府官署，《漢書·禮樂志》云：「至武帝定郊祀之禮，乃立樂府，采詩夜誦。」《漢書·藝文志》所錄樂府詩存目，尚有一百餘篇，皆採自各地歌謠，採詩的目的，則是探索民情，以為治亂之則，但如此一來卻使民間歌謠得以集中於官方。至漢哀帝時因感貴戚淫侈，因詔罷樂府，據《漢書·禮樂志》所載，當時樂府人員八百餘人，罷去四百四十一人，其未罷者乃掌郊祀宴饗之人員，漢民間樂府今多不傳，恐與此有關。魏晉以下，雖代有樂府之制，然於民間樂府多闕而不採，²故我們今日所見魏晉樂府詩，率皆文人之擬作也。

樂府詩以入樂可歌為要件，故劉勰《文心雕龍·樂府篇》云：「樂府者，聲依永，律和聲也……匹夫庶婦，謳吟土風，詩官採言，樂官被律，志感絲簧，氣變金石。」但是後來文人擬作，有些顯然並不入樂，故劉勰續云：「子建士衡，咸有佳篇，並無詔伶人，故事謝絲管，俗稱乖調。」可見在南朝齊梁之際，劉勰已將入樂或不入樂凡詩題為樂府之作品，皆列入樂府詩之範疇矣。

唐代樂府詩之發展又有另一番風貌。唐代是詩的黃金時代，胡適認為唐詩之所以興盛，其關鍵在樂府歌辭，因為樂府民歌的影響，才使唐詩大放異彩，在他看來，唐詩人逐步創新了樂府：「第一步是詩人倣作樂府。第二步是詩人沿用樂府古題而自作新辭，但不拘原意，也不拘原聲調。第三步是詩人用古樂府民歌的精神來創作新樂府。」³唐代樂府詩的興盛，除了詩人擬作及自創新樂府外，當然也有初盛唐以來，諸帝對音樂的好尚和提倡等因素。⁴

唐樂府之新風貌展現在諸多方面，首先是形式上的多樣，唐人除了用古體寫樂府外，也以近體律絕為之。其次是擬古題樂府內容上的題意分離，本來題目和內容分離，自魏晉以來文人擬作已有許多先例，如〈薤露〉本古代挽歌，曹操以之寫漢世之衰，曹植又以之寫人命短促，已為後人題意分離之樂府詩作立下了模

¹ 按《漢書·禮樂志》載惠帝二年，「使樂府令夏侯寬備其簫管。」見《漢書》卷22。本文引書凡經史典籍，易於查考者，僅標示卷數，不另以註腳注明頁碼、出處，以省煩瑣。

² 蕭滌非：《漢魏六朝樂府文學史》（台北：長安出版社，1981年），頁8。

³ 胡適：《白話文學史》（台北：文光圖書公司，無出版日期），頁185。

⁴ 羅根澤：《樂府文學史》（北京：東方出版社，1996年），頁161。

範。唐代李白為古題樂府創作數量最多者，所作往往自出新意，不依舊題，其實繼承了曹氏父子題意分離的手法。唐代新樂府興起，但古樂府在唐代也未偏廢，自初唐以下，作者如王勃、楊炯、盧照鄰、駱賓王、張若虛、劉希夷、王昌齡、王翰、李頎、孟浩然、元結、劉猛、李餘、馬逢、韓愈、孟郊、李賀、李商隱、聶夷中等都有名篇。第三是自創新題，即事名篇，此一風潮始於杜甫，其後元結有〈系樂府〉12首，李紳作〈樂府新題〉20首，元稹、白居易與李紳唱和，元有〈新題樂府〉12首，白有〈新樂府〉50首，都是杜甫新樂府精神的繼承者，另如劉禹錫、令狐楚、楊巨源、唐衢都有仿作。到了晚唐，皮日休有〈正樂府〉十篇，陸龜蒙有〈樂府雜詠〉六首，他們所作可謂為新樂府之餘波。⁵第四，唐樂府的新風貌也表現在題材的擴大，本來古樂府詩受限於題目，內容題材必得和詩題多少有些關係，但唐人題意分離的手法卻使樂府題材擴大了，如元稹說他和劉猛、李餘的樂府：「有雖用古題，全無古義者，若〈出門行〉不言離別，〈將進酒〉特書列女之類是也，其或頗同古義，全創新詞者，則〈田家〉止述軍輸，〈捉捕詞〉先螻蟻之類是也。」⁶樂府題材因不受舊題限制，而多了許多可能，因之唐樂府舉凡邊塞、士兵、賣炭老翁、采玉老夫、怨婦、歌女、宮廷、戰爭無不可寫，完全超越了前代樂府的規模。就因為以上諸種因素，加上樂府作者極夥，才使唐代成為文人樂府創作的高峰。⁷

在唐樂府諸多特色之中，樂府詩之律化，也就是以近體詩來寫樂府，可說和前代樂府是最大之不同，而其入樂的情況又極為複雜，歷來討論極多，卻眾說紛紛。⁸本文擬以郭茂倩所編《樂府詩集》中選錄之唐人樂府為文本，來研究唐代樂府律化和入樂的問題。

郭茂倩《樂府詩集》共收樂府詩 5290 首，作者 576 人。《四庫全書總目提要》

⁵ 有關唐新樂府詩之發展，可參見鍾優民：《新樂府詩派》（瀋陽：遼寧大學出版社，1997年）。

⁶ 元稹：〈樂府古題序〉，《元氏長慶集》（台北：中華書局，1987年），卷23，頁2。

⁷ 王運熙認為唐代是文人樂府的高峰期，見其《樂府詩集導讀》（成都：巴蜀書社，1999年），頁28。

⁸ 民國以來樂府詩研究專著不少，多少有討論到唐樂府之入樂問題，可參見王易：《樂府通論》（上海：上海書店，1992年），民國叢書第四編；王運熙：《樂府詩論叢》（上海：中華書局，1962年）；江聰平：《樂府詩研究》（高雄：復文書局，1978年）；楊生枝：《樂府詩史》（西寧：青海人民出版社，1985年）。

稱譽其「解題徵引浩博，援據精審，宋以來考樂府者，無能出其範圍。」⁹郭茂倩生於北宋，去唐未遠，加上精通音律，故所編《樂府詩集》分類允當，資料蒐集齊全，所徵引許多古籍今已不可見，如南朝陳僧智匠《古今樂錄》、唐朝郝昂《樂府古今題解》（即《樂府解題》）、宋朝沈建《樂府廣題》等是，他引用古籍多達一百餘種，足見精審。當然，《樂府詩集》也有不足之處，如有些詩作誤植作者，相和歌辭中隋何妥〈門有車馬客行〉誤作何晏，王涯許多作品誤為王維等。但就唐代而言，《樂府詩集》收唐代作家 290 餘人，超過全書作者之半，篇目數量也佔一半以上，已經是最能窺見唐代樂府全貌的選集了。¹⁰其中當然也有許多名篇未被選入，如王翰〈涼州詞〉兩首，杜甫〈三吏〉、〈三別〉，白居易〈秦中吟〉等，但此皆瑕不掩瑜。本文以《樂府詩集》唐人樂府為研究文本，仍足以看出唐樂府律化及入樂之梗概。

二、唐代樂府詩之律化

樂府詩形式上從古體轉變成古近體並行，當然和詩歌整體形成的轉變有關。《詩經》時代，詩歌以四言為主，到漢代始有五言古詩，而在上古時期，詩歌在聲律押韻上以口語為準，並無韻書可以依循，其時漢語的聲調只有平仄二聲之分，仄聲不再細分上去入。文獻記載上，到了南朝沈約時才有平上去入四聲，也才開始有四聲八病之說。¹¹從沈約（441-513）聲病說的永明時期（483-493）開始，詩

⁹ 紀昀等：《四庫全書總目》（台北：藝文印書館，1979年），卷187，頁3890。按郭茂倩生卒年不詳，《四庫提要》引宋李心傳編《建炎以來繫年要錄》稱其為渾州須城人（今山東東平縣），署郡望為太原人；胡玉縉：《四庫全書總目提要補正》（上海：上海書店，1998年），卷56，頁1588，引陸心源《儀顧堂續跋》說他：「字德祭，東平人，通音律，善篆隸，元豐七年（1084年）河南府法曹參軍。」

¹⁰ 《全唐詩》卷10至卷29所收樂府詩皆出於郭氏《樂府詩集》。

¹¹ 參見王力：《漢語詩律學》（上海：上海世紀出版集團，2005年），頁5-6；八病之說雖見於舊題魏文帝《詩格》，收入南宋蔡傳編《吟窗雜錄》卷1，然《詩格》實出南宋人偽託，八病最早應見於上官儀《筆札華梁》及唐元兢《詩腦髓》，唯二書在中國自宋代後已佚，賴元和年間日本留學僧空海《文鏡秘府論》徵引，得以保存部份內容，八病之說見《文鏡秘府論》西卷〈文二十八種病〉下，王利器校注：《文鏡秘府論校注》（北京：中國社會科學出版社，1983年）；另《筆札華梁》、《詩腦髓》二書經張伯偉考校後，收入其《全唐五代詩格校考》（西安：陝西人民教育出版社，1996年）。

歌才一步步走上講求格律的近體之路，到了初唐沈佺期（656-716）、宋之問（656-712）五言律詩大體成熟，其間歷經了約兩百年的演化。¹²唐代近體詩興起後，樂府詩的作者也可以以近體來寫作樂府詩題，形成了以律絕為樂府、樂府詩多為律絕的情形，但這種樂府詩的律化是伴隨著近體詩的成熟逐漸形成。本文因以《樂府詩集》唐樂府為對象，一方面從唐人擬古樂府，另一方面從唐人樂府曲辭及新題樂府，來研究唐樂府詩律化的情形。

唐人樂府詩之律化，或說以律絕來寫作樂府，歷來已有學者提及，清初馮班《鈍吟雜錄》云：「詩乃樂之詞耳，本無定體。唐人律詩，亦是樂府。」¹³馮班又於同書〈古今樂府論〉下云：「沈佺期『盧家少婦』今人以爲律詩，唐樂府亦用律詩。」¹⁴另清吳景旭《歷代詩話》卷23〈古樂府〉聲辭條下云：「唐世之樂章，即今之律詩，而李太白立進〈清平調〉，與王維之〈陽關曲〉，於今皆在，不知何以披之弦索。」¹⁵李白〈清平調〉三首為七言絕句，王維〈陽關曲〉即〈送元二使

¹² 齊梁詩人所作五言八句或五言四句的小詩，和初唐近體律絕在格律上已逐漸接近，只是失粘、失對情形仍多。但有部份詩人所作已大都合於近體黏對，如庾信（513-581）合於黏對的近體之作佔 81.25%和初唐王績（？—644）之 93.02%，沈佺期之 83.78%，宋之問之 93.93%已相去不遠，另外徐陵、褚亮、張正見三人合律比率，亦不下於初唐之王績等人，足見齊梁以後，律化及黏對觀念已漸入詩人心中，詳細統計見杜曉勤：《齊梁詩歌向盛唐詩歌的嬗變》（台北：商鼎文化出版社，1996年），上篇，頁4-92；向麗頻：《南北朝至初唐五言律詩格律形成之研究》（高雄：國立中山大學碩士論文，1995年）亦可參考。另唐代近體詩完成之後，古體詩仍不乏作者，唯古體之作要避免入律，但轉韻的七言古詩例外，據王力研究，「轉韻的七古以入律為常，一韻到底的七古以不入律為常，前者即使不完全入律，也不過第五字的平仄和律句相反而已。」見氏著：《漢語詩律學》，頁406。

¹³ 見丁福保編、郭紹虞校：《清詩話》（上海：上海古籍出版社，1999年），頁42。

¹⁴ 見丁福保編、郭紹虞校：《清詩話》，頁38，按沈佺期這首七律，唐人韋毅選唐詩《才調集》卷3題為〈古意呈喬補闕知之〉，見《唐人選唐詩》（台北：河洛出版社，1975年），頁519；《樂府詩集》卷75作〈獨不見〉，見郭茂倩編：《樂府詩集》（台北：里仁出版社，1981年），頁1066；〈獨不見〉為樂府古題，梁柳惲之作為五言八句，沈佺期轉為七律，這是初唐最早以樂府古題所作的七言律詩之一。本文引《樂府詩集》皆據此本，以下僅標卷數、頁碼，以省煩瑣。

¹⁵ 吳景旭：《歷代詩話》上冊（台北：世界書局，1979年），頁244。吳景旭所謂「不知何以披之弦索」，應是不知唐人如何歌唱，樂譜已不傳之意；任半塘以為吳景旭所謂「不知何以披之弦索」是因為吳氏以「律體長及八句，不難有調，即可入樂，絕體四句，才

安西〉亦爲七絕，此曲後人亦名爲〈渭城曲〉，劉禹錫詩〈與歌者何戡〉云：「舊人唯有何戡在，更與殷勸唱〈渭城〉」是也。¹⁶可見唐人亦以絕句爲樂府新調，清人所謂「律詩」實包含律絕二體而言。其實唐人絕句入樂府可歌，明王驥德《曲律》已言之，其言曰：「唐之絕句，唐之曲也。」¹⁷明王世懋《藝圃擷餘》也說：「絕句之源，出於樂府，貴有風人之致，其聲可歌。」¹⁸清王士禛序宋洪邁編《唐人萬首絕句選》云：「唐三百年以絕句擅場，即唐三百年之樂府也。」¹⁹又清李重華《貞一齋詩說》云：「七絕乃唐人樂章，工者最多……蓋唐時入樂，專用七言絕句。」²⁰

近代學者對唐人樂府詩之律絕化亦有所見，胡適早已指出，「唐初的人也試作樂府歌辭，但他們往往用律詩體做樂府。」²¹羅根澤也說：「唐代樂府，蓋逐漸脫去舊曲羈絆，逐漸近於詩體化。」²²葛曉音則注意到初盛唐古樂府的律絕化，她說：

及一半，故難有調」，認為吳氏以爲絕句不可入樂府，這可能是任半塘誤解了吳景旭，任說見其《唐聲詩》上編（上海：上海古籍出版社，1982年），頁120。

¹⁶ 彭定求等編：《全唐詩》卷365。〈陽關曲〉到宋朝已唱爲三疊，蘇軾《東坡志林》卷7載：「舊傳陽關三疊，然今世歌者每句再疊而已，若通一首言之，又是四疊，皆非是。或每句三唱已應三疊之說，則又叢然無復節奏，余在密州，有文勳長官以事至密，自云得古本陽關，其聲宛轉淒斷，不類，乃知唐本三疊蓋如此，及在黃州，偶得樂天〈對酒〉云：相逢且莫推辭醉，聽唱陽關第四聲。注云：第四聲，勸君更進一盃酒。以此驗之，若一句再疊，則此句爲第五聲，今爲第四聲，則一句不疊審矣。」（台北：台灣商務印書館景印文淵閣四庫全書本，1985年），是此首絕句唱爲三疊，唐時已然。今天所存曲譜，也有多種，參見楊蔭瀏：《中國古代音樂史稿》（台北：丹青圖書公司，1986年），上冊，頁2-12。

¹⁷ 中國戲曲研究院編：《中國戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），第4冊，頁155。

¹⁸ 見清何文煥輯：《歷代詩話》（北京：中華書局，1981年），下冊，頁779。

¹⁹ 洪邁編：《唐人萬首絕句選》（台北：商務印書館影印，文淵閣四庫全書本，1983年），王士禛在序中稱洪邁編唐人絕句成，人問之何以編書之故，洪邁應以唐人絕句即唐樂府，王士禛之看法即承洪邁而來。

²⁰ 見丁福保編：《清詩話》，頁925、928。唐人當然不只專用七絕入樂，李重華在此處是強調杜甫〈洗兵馬〉、白居易〈秦中吟〉等新樂府是否合律可歌不可知，但唐人七絕可歌則爲人所熟知。

²¹ 胡適：《白話文學史》，頁185。

²² 羅根澤：《樂府文學史》，頁168。

如果將初盛唐文人所作的全部古樂府詩與漢魏齊梁文人所作的同題樂府詩逐首加以比較，就可以發現：這些古樂府中有一部份在齊梁時實際上是新體詩，而到沈宋時則演變為律詩。換言之，從新體到律體的演進，有一部分是在這類古題樂府詩中完成的。我在《八代詩史》中曾論及永明體有不少是樂府題，由於齊梁文人追求語言淺易，口吻調利，將四聲對仗用於口語，口語化的清商小樂府便成為律化的胚胎。不但如此，連原來的漢魏樂府，也有一部分被改變成新體詩。經陳隋、初唐，文人們在沿襲這些體裁的過程中逐漸使之律化。到四傑、劉希夷，特別是沈佺期手裡便成為規範的五言律詩。這樣的例子可以舉出不少，比較典型的題目有〈上之回〉、〈巫山高〉、〈有所思〉、〈入塞〉、〈折楊柳〉、〈關山月〉、〈洛陽道〉、〈長安道〉、〈梅花落〉、〈江南〉、〈王昭君〉、〈銅雀妓〉、〈婕妤怨〉、〈採蓮曲〉、〈妾薄命〉、〈獨不見〉、〈蜀道難〉、〈胡無人行〉等。也有些樂府題，在六朝原為古題，而到初唐變為律詩的，如〈出塞〉、〈從軍行〉、〈長門怨〉等。此外，還有些樂府題原為五言小詩而到初唐變成了五、七言律絕。²³

葛曉音的學生吳湘洲後來便致力於唐代詩歌律化與歌詩傳唱關係的研究，從而認為唐詩之所以走上律化，講究格律聲調，主要是為了便於歌詩傳唱。²⁴換言之，唐詩律化是為了入樂。

入樂的問題留待下文細論，我們先看唐詩之律化。因為樂府之律化和唐詩律化或者說唐代近體詩的成熟是分不開的，只有近體詩成熟了，樂府近體也才成熟。換個說法，即是詩人在嘗試以近體格式創作時，也以之用在樂府詩題中，或者說以近體格式完成詩歌後，又被配上音樂傳唱，成了新曲樂府，郭茂倩《樂府詩集》卷 79 至 82 收隋唐近代曲辭，這些樂曲都是隋唐的新曲，其中百分之八十八為近體詩，可見隨著近體詩的完成，隋唐詩人大都以近體形式來為新音樂配詞。

另外，在唐詩的律化問題上，我們也必需分別初、盛唐與中、晚唐在格律觀念上的異同。吾人今日所謂近體律絕，主要指五、七言押平聲韻之律詩、絕句，

²³ 葛曉音：〈盛唐清樂的衰落和古樂府詩的興盛〉，《詩國高潮與盛唐文化》（北京：北京大學出版社，1998年），頁 157-8。

²⁴ 見吳湘洲：《唐代歌詩與詩歌》（北京：北京大學出版社，2000年），後來此書中部分章節又增刪，收入其《唐詩十三論》（北京：學苑出版社，2002年）。

即所謂正體律絕。學者在討論近體詩格律時，也大都以正體律絕為主。²⁵唯吾人今日對律絕平仄安排的講求，和初唐近體詩作實際上的平仄實有所出入，如今日普遍認為近體詩不可以三平落腳，也就是末三字皆為平聲，²⁶但吾人檢視初、盛唐詩作，近體詩中三平調卻不少見。²⁷例如《樂府詩集》收初唐沈佺期〈有所思〉云：

君子事行役，再空芳歲期。美人曠延佇，萬里浮雲思。園槿綻紅艷，郊桑柔綠滋。坐看長夏晚，秋月生羅幃。（頁 254）

首句「事」字應平作仄，下句「芳」字應仄作平以救之；第三句「美人曠延佇」為三、四字平仄互換之自救句，第五句「綻」應平作仄，下句「柔」字應仄作平以救之；末句三平落腳，但三平調初盛唐近體詩常見，吾人仍應視沈佺期此詩為合律之近體。另外，律絕中的拗救，今人普遍認為在「仄仄平平仄，平平仄仄平」格式中若上句三或四字拗仄，下句第三字要以平聲救轉，²⁸但初盛唐詩人的詩作中，實際上是可救可不救的，一直要到中晚唐詩律轉嚴才一定要救轉。因此，初盛唐近體詩除「平平仄仄平」第一字因要避孤平不可用仄外，其他句式都可適用「一三五不論」（五言則為一三不論）之說。

在粘對要求上，唐人也不是絕對遵守，前人已指出，初唐人五言律詩首三句往往皆平起，以今日觀念來看，已是首聯失對，但這卻是初唐常例。²⁹而唐人又有所謂折腰體，也就是律絕的中間兩聯失粘。³⁰後來又把一、二聯間失粘之律詩稱為

²⁵ 如呂正惠：《詩詞曲格律淺說》（台北：大安出版社，1986年），許清雲：《近體詩創作理論》（台北：洪葉文化事業有限公司，1997年）。事實上，近體詩除了五、七言八句和四句之平韻律絕外，尚有六言平韻律詩、押仄韻的五七言律絕、六句三韻之五七言小律，十二句以上之五七言排律等形式，其中除排律外，其他形式都極為罕見，仄韻的律絕甚至被視為入律的古詩，參見王力：《漢語詩律學》，頁 51，仄韻律絕之平仄要求見頁 81-2，三韻小律及六言律詩見頁 22-3。

²⁶ 如呂正惠：《詩詞曲格律淺說》，頁 43，王力：《漢語詩律學》，頁 90，也認為下三平是「古體詩的標準平仄，近體詩應極力避免。」

²⁷ 筆者曾為文統計初盛唐三平調詩作，從而指出王力之說有待商榷，參見蔡振念：〈王力五言律詩兩則格式補證〉，《成大中文學報》第 20 期，頁 111-36。

²⁸ 如張夢機：《近體詩發凡》（台北：中華書局，1975年），第六章論拗句與救法，頁 118。

²⁹ 見任半塘：《唐聲詩》下編，頁 188。

³⁰ 折腰一詞，首見於唐代宗年間高仲武所編：《中興間氣集》選崔峒〈清江曲內一絕〉題

前折腰體，三、四聯間失粘之律詩稱為後折腰體，³¹折腰體終唐一代所在多有，是常見的一種律絕變體，自然也見於近體樂府詩中。

上文綜述唐人近體詩格律觀念的演變和初盛中晚之異同，旨在說明在下文的統計資料中，因有見於唐人這些變體律絕，對於所謂律化，採取較為寬泛的定義，換言之，於初盛唐詩中舉凡首聯失對、三平調或折腰體皆視為近體詩，而除非有犯孤平之病，否則一三（五）皆可不論平仄，因為唯有以唐人實際詩作講求平仄情形來規範才能還原唐詩格律真貌，若以中晚唐或今日近體之格律來規矩全唐，則不免鑿柄不入矣。

另本文在統計上，也排除六言律絕及三韻小律，因為如前所言，這類詩作在唐詩中極少，在樂府中亦然，皆不具統計上之意義，因之可以不論。³²又，在分析唐人擬古樂府上，本文亦僅擇取數量較多之樂府詩題探討其律化情形，數量少者亦省略，因為如唐人僅有一首擬作，此首或為近體或非近體，都將使律化或非律化佔百分之百比例，然孤證實不具說服力。最後，《樂府詩集》中所收唐人之郊廟歌辭和燕射歌辭皆祭祀天地太廟或迎賓燕享等典禮中樂曲，其歌辭率由舊章，多為板重之四言或雜言，本文因之存而不論。以下先論唐樂府詩律化情形，分別就樂府古題及近代曲辭、新題樂府兩部份來討論。

（一）樂府古題之律化——改古題為五、七言近體律絕：

唐人擬漢魏晉南北朝之樂府，有將前人雜言之樂府改為齊言之五、七言律絕

下注，見《唐人選唐詩》（台北：河洛圖書出版社，1975年），頁289。後來惠洪：《天廚禁臠》卷上引韋應物〈宿山中〉詩，解釋折腰步法云：「雖中失粘而意不斷也。」按惠洪引韋應物此詩云：「幽人自愛山中宿，更近葛洪丹西井，庭前有個長松樹，夜半子規來上啼。」《全唐詩》卷315作朱放詩，注云『一作顧況詩』，詩題則作〈山中聽子規〉，又重出於卷267顧況詩中，詩題作〈山中〉，《文苑英華》卷160、329兩載此詩皆作顧況，是此詩或應為顧況詩，至少不會是韋應物之作，詳見佟培基編：《全唐詩重出誤考》（西安：陝西人民教育出版社，1996年），頁213。郭紹虞：《滄浪詩話校釋》（北京：人民文學出版社，1998年），頁93，引惠洪折腰步法但未辨惠洪引詩之誤。

³¹ 參見王頌梅：〈杜甫折腰七律研究〉，載高師大國文系編：《堂堂乎張——紀念張子良教授學術研討會論文集》（高雄：高師大國文系印，2007年）。

³² 宋洪邁編：《唐人萬首絕句》所載六言詩才四十八首，絕句如此，律詩可知，所以任半塘：《唐聲詩》上編云：「唐詩在六朝之後，創立新體，一般以五、七言兩體為限，六言本不在近體詩之範圍內。」，頁97。

者，有南北朝時已爲五、七言之四句八句詩體，唐人將之格律化，使成近體格調者，以下僅將數量 15 首以上之古題擬作分析統計。

1. 〈巫山高〉：《樂府詩集》卷 17 共收〈巫山高〉20 首。原題古辭爲雜言（卷 16）；南朝齊、梁、陳所作八首皆爲五言八句齊言體（卷 17），上下句之間二、四字大都平仄相反，已合乎近體詩中「對」的要求，唯各聯之間尙多失粘，以齊虞羲一首爲例，詩云：

南國多奇山，荆巫獨靈異。雲雨麗以佳，陽臺千里思。勿言可再得，特美君王意。高唐一斷絕，光陰不可遲。（頁 238）

此詩一、二聯，三、四聯間失粘，第三句「雲雨麗以佳」一句「以」字應平作仄，第二句「荆巫獨靈異」爲「平平平仄仄」之變體，³³在近體詩爲拗救句，捨此之外，虞羲所作已是一首仄韻律詩矣。

唐人所作〈巫山高〉13 首中，李賀、齊己兩首爲雜言。其餘 11 首爲齊言之五七言八句，其中 8 首爲合律之近體，8 首中僅初唐鄭世翼和盧照鄰兩首有失粘。以盧照鄰詩爲例說明：

巫山望不極，望望下朝氛。莫辨啼猿樹，徒看神女雲。驚濤亂水脈，驟雨暗峰文。霧裳即此地，況復遠思君。（頁 241）

盧詩三、四聯間失粘，是前文所謂後折腰體律詩，此外第五句下三仄，唐人律詩中常見，可以不救，³⁴第四句「徒看神女雲」，「看」字兩讀，此作平聲，「神」字應仄作平，但屬「一三不論」之列，唐人律絕中常見。盧照鄰之外，同爲初唐的沈佺期兩首則粘對平仄全合，顯示了他對聲律的用心。

2. 〈芳樹〉：《樂府詩集》卷 17 共收 15 首，原題古辭爲雜言體（卷 16），齊梁陳朝

³³ 按「平平平仄仄」在近體格律中，若第四字拗平，則第三字仄聲救轉，王力視之爲平仄的特殊形式，也就是把三、四字的平仄互換，見《漢語詩律學》，頁 100，張夢機則視爲單拗的一種，見《近體詩發凡》，頁 111，「五言拗第四字者」一節。

³⁴ 見張夢機：《近體詩發凡》，頁 109。

10 首皆爲五言，其中 8 首爲五言八句，沈約所作一首除有失粘失對外，全詩皆爲律句，詩云：

發萼九華隈，開跗寒露側。氤氳非一香，參差多異色。宿昔寒飈舉。摧殘不可識。霜雪交橫至，對之長嘆息。(頁 247)

唐人所作六首，徐彥伯、羅隱兩首爲雜言。餘皆爲五言律詩或排律，沈佺期一首唯第一聯失對，然全詩皆爲律句，可視爲仄韻律詩。詩云：

何地早芳菲，宛在長門殿。天桃色若綬，穠李光如練。啼鳥弄花疏，游蜂飲香遍。歎息春風起，飄零君不見。(頁 248)

沈詩除「遊蜂飲香遍」一句屬前文所言之單拗自救外，餘皆合律。首聯失對，亦如前文引任半塘所言，初唐人首聯每每以雙平或雙仄作起。

3. 〈隴頭水〉(題亦作〈隴頭〉或〈隴頭吟〉):《樂府詩集》卷 21 共收 24 首，南朝詩人 13 首皆爲五言八句，大多爲律句，已具近體雛形，陳後主一首甚至爲沒有失粘失對、對仗工整之正體五律，詩云：

高隴多悲風，寒聲起夜叢。禽飛暗識路，鳥轉逐征蓬。落葉時驚沫，移沙屢擁空。回頭不見望，流水玉門東。(頁 313)

唐人 11 首中，王建、張籍、王維各一首爲七古，鮑溶一首爲雜言五古，其中王維一首云：

長安少年遊俠客，夜上戍樓看太白。隴頭明月迴臨關，隴上行人夜吹笛。關西老將不勝愁，駐馬聽之雙淚流。身經大小百餘戰，麾下偏裨萬戶侯。蘇武纏為典屬國，節旄空盡海西頭。(頁 312)

此詩爲換韻之七古，但除首句「安」字平仄不合外，全詩皆爲律句。如前引王力所言，轉韻的七古以入律爲常，我們也常將這種七古視爲多首律詩組合而成，王

維此詩，亦可作如是觀。唐人 11 首中除 4 首古體外，其餘 7 首皆為五言八句之近體，唯中晚唐于濬和羅隱所作各有一聯失對，這是中晚唐律化樂府中較少見的，應視為特例。

4. 〈出塞〉：《樂府詩集》卷 21 共收 15 首，卷 22 收皇甫冉以下 11 首，共 26 首。³⁵ 卷 21 原題古辭已為五言四句，梁、周 2 首變成五言八句，除有詩句之間失粘外，個別詩句則皆為近體平仄，隋代 5 首變為五言二十句，或為五古或為五排。唐代作者皆為初盛唐人，所作 19 首多為五律、七絕、五排，五古只有皇甫冉一首。在近體之作中，失粘情形仍多，失對的情形則只有張易之作首聯「俠客重恩光，驄馬飾金裝」一聯。（頁 320）。沈佺期所作則粘對皆合，詩云：

十年通大漠，萬里出長平。寒日生戈劍，陰雲拂旆旌。飢屋啼舊壘，疲馬戀空城。辛苦皋蘭北，胡霜損漢兵。（頁 321）

5. 〈折楊柳〉：《樂府詩集》卷 22 共收 25 首，南朝梁陳詩人 10 首皆為五言八句，其中徐陵一首已是正體五律，餘九首皆有失粘或失對，但詩句多為律句，徐陵一首云：

嫋嫋河堤樹，依依魏主營。江陵有舊曲，洛下作新聲。妾對長楊苑，君登高柳城。春還應共見，蕩子太無情。（頁 329）

唐人 15 首中，只有喬知之、余延壽、孟郊、李端各一首為古詩，其餘 11 首皆為五律。李端一首雖為轉韻五古，但只有第二句「柳葉低著草」一句非律句，可視為律化之五古。唐人所作近體〈折楊柳〉11 首中，格式皆承梁陳詩人，為五言八句之近體，也可看出唐〈折楊柳〉一題律化過程是逐步而來，前有所承。

6. 〈關山月〉：《樂府詩集》卷 23 共收 24 首，南北朝詩人 11 首皆為五言八句，大

³⁵ 《樂府詩集》卷 22 又有杜甫始創之〈前出塞〉九首及〈後出塞〉五首，前者為五言八句，後者為五言十二句或十四句，又有唐劉灣、于鵠、貫休等之〈出塞曲〉或為五言八句，或為五言十六句，以其題名不同，又皆唐人所創，非古題，是以本文和〈出塞〉分別看待，不列入統計。

都是律句，其中張正見一首粘對全合，已是正體律詩，詩云：

巖間度月華，流彩映山斜。暈逐連城壁，輪隨出塞車。唐莫遙合影，秦桂遠分花。欲驗盈虛理，方知道路賒。（頁 335）

唐人 13 首中，僅張籍、王建兩首為古體。按張、王為中唐擬古樂府之大家，所作多為古題樂府，在張籍可考的 90 首樂府中，未有五絕七律之作，五律七絕合計也才 21 首，可見其復古傾向，³⁶王建雖有七絕樂府 125 首，但其中宮詞就佔了 102 首，宮詞未被收入《樂府詩集》，應是不披管弦之絕句而已，扣除宮詞外，王建古體樂府多仍於近體一倍以上，共 49 首，³⁷也是古體樂府居多。

另盛唐長孫左輔一首雖為轉韻五古，但全詩皆為律句。其他作者 10 首全為近體之作，其中翁綬一首為正體七律，餘為五言律絕。翁詩云：

徘徊漢月滿邊州，照盡天涯到隴頭。影轉銀河寰海靜，光分玉塞古今愁。笳吹遠戍孤烽滅，雁下平沙萬里秋。況是故園搖落夜，那堪少婦獨登樓。（頁 339）

7.〈王明君〉（亦作〈王昭君〉）：《樂府詩集》卷 29 共收詩 28 首，梁、宋所作四首皆五言，其中鮑照一首為仄韻五絕，黏對皆合，詩云：

既事轉蓬遠，心隨雁路絕。霜鞞旦夕驚，邊笳中夜咽。（頁 426）

唐人 24 首中，22 首為近體律絕，唯李白、劉長卿為五古。李白樂府多擬古題，在李白的 149 首樂府中，漢魏古題佔百分之八十以上，新題樂府 17 首，也都近似古樂府，不用律絕格式，這和李白「將復古道，非我而誰」的創作趣向是一致的。³⁸唐人本題近體之作中，唯初唐盧照鄰、駱賓王兩首有失粘失對，餘皆為正體律絕，

³⁶ 參見張修蓉：《中唐樂府詩研究》（台北：文津出版社，1985 年），頁 63。

³⁷ 參見張修蓉：《中唐樂府詩研究》，頁 131。

³⁸ 參見葛曉音：〈論李白樂府的復與變〉，《詩國高潮與盛唐文化》，頁 163，另劉德玲：《樂府古辭之原型與流變》（台北：台灣師範大學博士論文，2002 年），頁 99 以下，對李白樂府詩之復古亦有討論。

駱詩云：

斂容辭豹尾，絨怨度龍鱗。金鈿明漢月，玉筯染胡塵。妝鏡菱花暗，愁眉柳葉頰。唯有清笳曲，時聞芳樹春。(頁 428)

全詩除第三句「漢」字不合律外，餘皆為合轍之律句，「漢」字未合律，應是初唐格律未嚴之故。

8.〈銅雀台〉(亦作〈銅雀妓〉)：《樂府詩集》卷 31 共收 29 首，南朝齊梁陳 6 首中已有五首為五言八句，唐人 23 首中，唯劉長卿、李賀、劉商、程氏長文為古體，其餘 19 首皆近體。李賀為中唐樂府詩大家，所作樂府 108 首，全為古體，未有近體之作，最為特殊。³⁹本題唐人近體之作多為五律，唯王無競詩為五排，詩云：

北登銅雀上，西望青松郭。總帳空蒼蒼，陵田紛漠漠。平生事已變，歌吹宛猶昨。長袖拂玉塵，遺情結羅幕。妾怨在朝露，君恩豈中薄。高臺奏曲終，曲終淚橫落。(頁 455)

9.〈從軍行〉：《樂府詩集》卷 32 共收 66 首，魏王粲原題五首皆為五古長篇，晉陸機、顏延之亦為五古長篇，梁陳逐漸轉為五言八句，陳張正見一首已是正體五律，詩云：

將軍定朔邊，刁斗出祁連。高柳橫長塞，榆關接遠天。井泉含陣竭，風火映山然。欲知客心斷，旄旌萬里懸。(頁 481)

唐人 41 首中，只有 5 首為古體，其餘皆為近體律絕。

10.〈長門怨〉：《樂府詩集》卷 42 共收 28 首，唐人 26 首之中，皆為五、七言之律絕。吳少微一首為五排，盛唐齊瀚一首雖有一聯失對，但通首為律句。沈佺期一首為後折腰體，沈詩云：

³⁹ 張修蓉：《中唐樂府詩研究》，頁 413。

月皎風冷冷，長門次掖庭。玉階聞墜葉，羅幌見飛螢。清露凝珠綴，流塵下翠屏。妾心君未察，愁歎劇繁星。(頁 622)

首句三平調，猶是初盛唐律格，三、四聯失粘，故為後折腰體。

11.〈班婕妤〉：《樂府詩集》卷 43 共收 21 首，原題或作〈婕妤怨〉，據郭茂倩引唐吳兢《樂府解題》，為漢成帝班婕妤所作（卷 43），《樂府詩集》所收晉陸機詩已是五言八句，梁陳所作相沿不改，陰鏗、何楫所作已是折腰之五律。唐人所作 14 首中，9 首為正體律絕，其他為有失粘或偶不合律之近體，如王沈一首云：

長信梨花暗欲棲，應門上籥草萋萋。春風吹花亂撲戶，班婕車聲不至啼。
(頁 630)

第三句「花」、「撲」二字應作仄平，詩中作平仄，為全詩出律之兩字。

12.〈妾薄命〉：《樂府詩集》卷 62 共收 19 首。曹植原題兩首為雜言，梁朝三首變為五言。唐人 14 首中，6 首為古詩，其中劉元淑一首為轉韻七古，故通首為律句，古體作者中李白、張籍、孟郊皆以古體樂府見長，其為古體自不意外。⁴⁰唐人 8 首近體中，初唐李百藥一首猶有一處失粘失對，詩云：

團扇秋風起，長門夜月明。羞聞拊背入，恨說舞腰輕。太常應已醉，劉君恆帶醒。橫陳每虛設，吉夢竟何成。(頁 904)

詩中「橫陳每虛設」一句為當句自救之單拗，第三聯失對，二、三聯間失粘，餘皆合律。

13.〈少年行〉：《樂府詩集》卷 66 共收唐人之作 31 首，由齊梁舊題〈結客少年場行〉變化而來，其中正體律絕 28 首，古體僅李白兩首，張籍一首。張籍所作為換韻七古，所以基本上合於轉韻七古入律之要求，僅「封侯起第一日中」及「百戰

⁴⁰ 孟郊樂府詩 82 首，全無近體，與李賀相同，見張修蓉：《中唐樂府詩研究》，頁 346。

始取邊城功」兩句出律。第三句「獨到輦前射雙虎」則為當句自救之單拗。詩云：

少年從出獵長楊，禁中新拜羽林郎。獨到輦前射雙虎，君王手賜黃金鑄。
日日鬥雞都市裏，贏得寶刀重刻字。百里報讎夜出城，平明還在倡樓醉。
遙聞虜到平陵下，不待詔書行上馬。斬得名王獻桂宮，封侯起第一日中。
不為六郡良家子，百戰始取邊城功。(頁 955)

李白的一首云：

五陵年少金市東，銀鞍白馬度春風。落花踏盡遊何處，笑入胡姬酒肆中。

全詩只有「市」字偶不合律，應可視為七絕，這是李白少數的近體樂府之一。

樂府古題多矣，本文僅選 13 題作分析統計，其選題標準有二，一是總數在 15 首以上，二是唐人所作至少占總數一半以上，因為數量太少的詩題，不具統計意義，看不出唐人同題之作中，古、近題的比例。而由以上分析統計看來，我們可以說，唐人在同題樂府中，近體詩之作遠大於古體。在 13 題中，唐人共有詩 246 首，其中 201 首為近體，佔了 81.7%，可見樂府詩律化之傾向。

其次，唐詩人所有擬古題樂府，只要是五、七言八句或四句之作，近體律絕同樣佔了絕大多數。《樂府詩集》收唐人擬古樂府共 477 首，其中近體律絕 372 首，佔了 78%，此一數字和上文 13 題擬古樂府中近體詩所佔比率相近，可見在《樂府詩集》所選唐人擬古樂府中，律化的傾向是很明顯的。

(二) 近代曲辭及新題樂府之律化：

除了古題樂府，郭茂倩將隋唐人之雜曲列為近代曲辭四卷（卷 79 至 82），並序曰：

近代曲者，亦雜曲也，以其出於隋、唐之世，故曰近代曲也。隋自開皇初，文帝置七部樂：一曰西涼伎，二曰清商伎，三曰高麗伎，四曰天竺伎，五曰安國伎，六曰龜茲伎，七曰文康伎。至大業中，煬帝乃立清樂、西涼、龜茲、天竺、康國、疏勒、安國、高麗、禮畢，以為九部，樂器工衣於是大備。唐武德初，因隋舊制，用九部樂。太宗增高昌樂，又造讌樂，而去

禮畢曲。其著令者十部：一曰讌樂，二曰清商，三曰西涼，四曰天竺，五曰高麗，六曰龜茲，七曰安國，八曰疏勒，九曰高昌，十曰康國，而總謂之燕樂。聲辭繁雜，不可勝紀。凡燕樂諸曲，始於武德、貞觀，盛於開元、天寶。其著錄者十四調二百二十二曲。又有梨園，別教院法歌樂十一曲，雲韶樂二十曲。(頁 1107)

唐代之十部中，讌樂和清商樂屬於漢族音樂，其中清商樂為南朝江南地區民歌，郭茂倩已別立八卷(卷 44-51)收入南朝舊曲及唐代文人擬作，主要是吳歌、西曲、江南弄等歌辭。西涼伎為漢胡相混西涼地區之音樂，其餘七部皆外國傳入之音樂。這些樂曲為隋唐音樂，其曲辭為隋唐人所作，因此從這些樂府詩中亦可看出詩人在為樂曲配詞時，選擇詩體的趣向。

在近代曲辭四卷中，唐人所作五、七言八句四句詩共 283 首，其中近體律絕共 260 首，佔 91.9%，較之擬古樂府比例還高。

近代曲辭之外，唐人樂府新題還有新樂府辭十一卷(卷 90-100)。郭茂倩序云：「新樂府者，皆唐世之新歌也。以其辭實樂府，而未常(嘗)披於聲，故曰新樂府也。」(頁 1262)，郭茂倩既說唐世之新歌，又說未嘗披於聲，看似矛盾，但他又說這些新樂府辭：「莫非諷興當時之事，以貽後世之審音者，儻採歌謠以被聲樂，則新樂府其庶幾焉。」(頁 1262-3)可見他認為唐人作這些新樂府，雖當時不披管弦，但終冀有人採之配樂，以傳唱後世。《樂府詩集》收新樂府詩共 382 首，因為新樂府精神在「即事名篇」，以反映時事描寫現實為主，敘事色彩濃厚，短篇律絕並不適合，因此五、七言八句四句之作才得 174 首。這些新樂府詩主要作者如元稹、白居易、張籍、王建、劉禹錫、孟郊、元結、韓愈、李賀、皮日休等都是以寫古體樂府詩為主，他們大都是唐代詩歌中的復古派，如韓孟、張籍、李賀等，選擇古體樂府正說明了他們在文學創作上的風格趣味，在唐代樂府詩的律化過程中，他們是逆潮流而行的一群。扣除這些詩人之作，新樂府辭仍以近體律絕佔多數。在 174 首五、七言八句四句之作中，近體律絕共 146 首，佔 84%。

如果我們合擬古樂府、近代曲辭、新樂府辭等唐人樂府計之，則在五、七言八句四句之作中，近體律絕平均佔 84.7%。這一統計和前人印象式的觀察是相符合的，不管是馮班所謂「唐人律詩，亦是樂府」、吳景旭「唐之樂章，即今之律詩」，或胡適所謂唐人「往往用律詩體做樂府」，其實都是指樂府詩到唐代逐漸律絕化。

最後，我們該思考的是樂府詩律化的原因。吳湘洲在其《唐代歌詩與詩歌》一書中，認為律化是爲了入樂，便於歌唱，詩律和樂律之間有密切的關係，他舉沈約《宋書·謝靈運傳論》爲證：

夫五色相宣，八音協暢，由乎玄黃律呂，各適物宜。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。妙達此旨，始可言文。⁴²

又舉元競《詩腦髓》之說補證：

聲有五聲，羽徵宮商羽也。分於文字四聲，平上去入也。宮商為平聲，徵為上聲，羽為去聲，角為入聲。⁴³

其實沈約在傳論中所言，是比喻性的說法，不過是拿八音中宮羽相變來比喻平仄浮切之相間其理相同，並不是說聲律和樂律相關，否則前文的「五色相宣」不也就成了顏色和樂律相關了？同理，元競之說也只是說字有四聲，如聲有宮商等五音，平上之不同，如宮商之變化。聲律和樂律畢竟是兩回事，我們今天能說平聲等於 C 調，上聲等於 D 調嗎？或說平聲等於 Do，上聲等於 Re 嗎？恐怕不行。所以淵實（廖仲凱）在 1905 年發表〈中國詩樂之變遷與戲曲發展之關係〉一文中就說：

沈、謝四聲八病之說一度出世，而風靡天下。其研精之結果，遂至唐初有所謂「律詩」者出。「律詩」者何？蓋「律」者何？乃規律之「律」。非音律之「律」也。即以四聲斟酌文字，調和於輕重、高低、抑揚、開闔之間。然雖嚴設規律，於音律上無有何等之關係。今之人或有誤「律詩」之「律」

⁴¹ 也有學者從另一角度思考，認為是律絕的樂府化，說法雖不同，指的卻是同一事實，參見王全：〈七絕的樂府化及其創作風貌變遷〉，《株州師範高等專科學校學報》卷 10，第 4 期（2005 年 8 月），頁 29-32。

⁴² 沈約：《宋書》（北京：中華書局，1974 年），卷 67，頁 1779。

⁴³ 見張伯偉：《全唐五代詩格校考》，頁 93。

為音律之「律」者，故疑沈、謝聲病之說，一自音樂上之關係，訝為講究歌唱之方法，欲成「詩、歌一致」之盛業者，則非也。⁴⁴

朱光潛曾在〈中國詩何以走上律的路〉一文中說：

齊梁時代，樂府遞化為文人詩到了最後的階段。詩有詞而無調，外在的音樂消失，文字本身的音樂起來代替它。永明聲律運動就是這種演化的自然結果。……音樂是詩的生命，從前外在的樂調的音樂既然丟去，詩人不得不在文字本身上作音樂的工夫，這是聲律運動的主因之一。⁴⁵

朱光潛說樂府到了齊梁有詞無調，當然是一種猜測之詞，並不正確，《樂府詩集》卷 44 清商曲辭下，郭茂倩序文就說隋平陳，得江南清商樂，於太常置清商署以管之，到唐代后武時清商猶有六十三曲，其中如〈春江花月夜〉、〈玉樹後庭花〉等皆為陳後主所作。郭茂倩於卷 47 並引《隋書·樂志》云：

陳後主於清樂中造〈黃驪留〉及〈玉樹後庭花〉、〈金釵兩鬢垂〉等曲，與幸臣等製其歌詞，綺豔相高，極於輕蕩，男女唱和，其音甚哀。（頁 680）

陳後主耽好樂舞，因而亡國，杜牧到江南有感而發，其〈泊秦淮〉有句云：「商女不知亡國恨，隔江猶唱後庭花。」（《全唐詩》卷 523）可見朱光潛「有詞而無調」所言不確。但他說聲律運動是爲了保持詩的音樂性則是正確的，只是所謂音樂性是指吟誦聲調的和諧，而非配合樂律。吳湘洲認爲聲律化是爲了配合樂律，則我們將無法解釋何以上古並無四聲，但並不妨礙詩之可歌，又今日同一首樂曲，吾人每每可以國語、粵語、閩南語不同方音的版本演唱，國語並無入聲字，而粵語、閩南語皆保存入聲，國語四聲，其他方言有至八、九聲者，聲調如此不同，卻可唱同一首歌。又律化若是爲了入樂，何以許多唐代拗體詩都是可歌的呢？⁴⁶可見律

⁴⁴ 此文不見於台灣圖書館，轉引自任半塘：《唐聲詩》上編，頁 55。

⁴⁵ 朱光潛：《詩論》（台北：正中書局，1974 年），頁 212-3。

⁴⁶ 拗體詩入樂可歌，如民歌中之〈竹枝詞〉、〈欸乃曲〉，唐歌曲中今可知仍有 60 調為拗格。任半塘以為唐詩有精粗兩種唱法，其精唱者必講求平仄，其粗唱者不必有一定之平仄，見《唐聲詩》上編，頁 174-176。

化是因便於配樂之說是站不住腳的。

總言之，吾人認為唐代樂府詩之律化是在唐詩整體走向的大潮流中進行的，因之有時代性，也有個別性。在時代性上，我們看到樂府自南朝已逐漸走向律化，這是聲律說興起後的時代風潮，到唐代盛世，聲律理論成熟了，樂府詩中的近體之作也合律了。而唐代仍有許多古體樂府，則是詩人個別風格及趣尚選擇的結果。

三、唐樂府詩之入樂

《舊唐書·音樂志》載南朝梁陳之亂以後，江南之清商樂淪缺，至武后時只存六十三曲。這一記錄承自杜佑《通典》。杜佑在《通典》卷 146 又說，自長安以後，朝廷不重古曲，工伎轉缺，清商之合樂者僅剩八曲。杜佑僅就清商樂而言，但後人每多誤解，以為唐代的樂府已不披管弦，宋王灼（約 1162 在世）《碧雞漫志》云：「隋氏取漢以來樂器、歌章、古調併入清樂，餘波至李唐始絕。唐中葉雖有古樂府，而播在聲律則渺矣；士大夫作者，不過以詩之一體自名耳。」⁴⁷明高棅（1350-1423）《唐詩品彙》凡例也說：「樂府不另分為類者，以唐人述作者多，達樂者少，不過因古人題目，而命意實不同。亦有新立題目者，雖皆名為『樂府』，其聲律未必盡被於絃歌也」⁴⁸明王世貞《弇州四部稿》卷 152 云：「樂府不入於俗，而後以唐絕句為樂府。」⁴⁹清王奕清編《欽定曲譜·序》亦云：「自古樂亡而樂府興，後樂府之歌法至唐不傳，其所歌者，皆絕句也。」⁵⁰

近代學者沿襲前人之說，亦每以為唐樂府不可歌。淵實〈中國詩歌之變遷與戲曲發展之關係〉云：

漢魏以來樂府之滅亡，亦既久矣！但在齊、梁時代之詩，時有其題為「樂府」者。雖然，此唯取其題而已，未嘗協其律。依一時之感慨，或彷彿古體，或擘畫新作，名以「樂府」稱，其實絕非「樂府」之聲調，固在當時不免為一種之詩。降而及唐，李白、杜甫、白居易之徒，或以古題，或以

⁴⁷ 王灼：《碧雞漫志》（台北：商務印書館四庫全書本，1983 年），第 1494 冊，頁 507。

⁴⁸ 高棅：《唐詩品彙》（台北：商務印書館四庫全書本，1983 年），〈凡例〉。

⁴⁹ 王世貞：《弇州四部稿》（台北：商務印書館四庫全書本，1983 年），第 1281 冊，頁 449。

⁵⁰ 王奕清編：《欽定曲譜》（台北：商務印書館四庫珍本，1978 年），〈序〉。

新題，頻自作之，亦名「樂府」，其實一切不可歌，亦同為文字之詩，「目之詩」而已。以此則唐初無復有一詩一歌之可付樂律者，為足證也。⁵¹

羅根澤也說：

初盛唐詩人率先為樂府，然後以樂府為詩。樂府在漢魏雖有曲譜，而至唐代則久已亡佚，故唐人為樂府，不過效法歌詞，並不能依照樂府曲調。⁵²

任半塘在評論淵實上文時也同意唐樂府不可歌，他說：「謂唐人之擬古樂府與新題樂府等皆不可歌，亦是。」⁵³任氏進而認為唐代可歌者唯有聲詩，何謂聲詩呢？任氏定義云：

唐聲詩，指唐代結合聲樂、舞蹈之齊言歌辭——五、六、七言之近體詩，及其少數之變體；在雅樂、雅舞之歌辭以外，在長短句歌辭以外，在大曲歌辭以外，不相混淆。⁵⁴

任半塘給聲詩許多條件，一是聲詩必得為唐代之近體詩，聲詩之樂譜或用隋以前舊曲，但歌辭一定要是唐之近體詩才算（頁 46），二是雅樂中之律絕不得為聲詩，

⁵¹ 轉引自任半塘：《唐聲詩》上編，頁 55。

⁵² 羅根澤：《樂府文學史》，頁 190。

⁵³ 任半塘：《唐聲詩》上編，頁 56。任氏認為唐樂有四：雅樂、凱樂、燕樂、散樂，雅樂即郊廟宴饗之樂，凱樂則獻功凱歌也。散樂則百戲、戲劇，若就唐代音樂分十部而言，則十部樂可統名為燕樂。而「聲詩所託，端在燕樂」，任氏之意是燕樂之歌詞中，若為齊言之近體詩，即為聲詩，也就是所謂聲詩者，是有樂調可查之近體歌詞也。（頁 26）而唐代樂調據唐崔令欽《教坊記》所載有 284 曲，《樂府詩集》近代曲辭下，郭茂倩云燕樂有 222 曲，任氏推估這些曲調中，其歌辭為聲詩者前者約 230 曲，後者約 200 曲，各佔 80%與 79%，是任氏認為唐代之歌辭，大多為近體詩也（頁 40）。這一點與本文所指出的，唐樂府詩中 80%以上為五、七言近體律絕不謀而合。唯任半塘《唐聲詩》的重點在考校調名，所以如《集異記》旗亭唱和諸詩，任氏雖認定為歌辭可入聲詩，但因無調名可查，仍不是他所嚴格認定的「聲詩」（頁 77）。

⁵⁴ 任半塘：《唐聲詩》上編，頁 59；46。

也就是郊廟、宴饗之曲辭不算聲詩，三是聲詩限五、六、七言之近體詩，⁵⁵任氏認為「唐四、五、七言古詩、古樂府、新題樂府及雜言詩等，實際皆已無聲，剩餘有聲者，唯五、六、七言之近體詩耳。」（頁 50）四是聲詩必須為直接協樂合舞之歌辭，換言之，近體詩必須為樂曲或舞曲之歌辭，方能稱為聲詩。（頁 56）

任氏為了別出聲詩一類歌辭，給聲詩種種限制，有時反而自相矛盾，如其聲詩定義既然排除了大曲歌辭，但另處又說大曲（可唱多遍之組曲）摘遍而歌者，如〈涼州曲〉、〈回波樂〉即成聲詩（頁 93）。⁵⁶同樣的歌辭放在大曲中之歌辭不能稱聲詩，單曲才叫聲詩，這樣的分類就聲詩為近體詩之本質而言是不通的。

吳湘洲則在《唐代歌詩與詩歌》書中把入樂入舞的詩，稱之為「歌詩」，並舉出《全唐詩》中「歌詩」一詞出現 23 次，以證明歌詩即入樂之詩。吳湘洲把凡可唱可舞之詩作都稱為歌詩，的確使詩入樂的問題簡化，但他舉的許多所謂「歌詩」之例，是否即為入樂之詩則有待商榷。⁵⁷

唐詩入樂可歌，有許多史料可證明，應不成問題，最著名的是旗亭唱和的故事，薛用弱《集異記》云：

開元中，詩人王昌齡、高適、王渙之（之渙）齊名。時風塵未偶，而游處

⁵⁵ 李立信則認為唐聲詩不盡為齊言之近體，也有雜言之聲詩，雜言近體更適合入樂歌唱，並認為唐詩中的雜言律詩就是雜言之聲詩，李氏認為聲詩雖有雜言，然要皆為律詩也。見李立信：〈任半塘「唐聲詩皆為齊言說」商榷〉，《中國古典文學研究》第 2 期（1999 年 12 月），頁 196-7。聲詩雖有雜言，但主要還是以齊言為主，則是事實。

⁵⁶ 其實唐代本有大曲而為聲詩之例，李立信即指出高適之〈哭單父梁九少府〉及李嶠〈汾陰行〉皆為齊言聲詩，但前者又為《樂府詩集》卷 79，〈涼州〉大曲第三遍，後者為〈水調詞〉大曲之一遍，見李立信：〈任半塘「唐聲詩皆為齊言說」商榷〉，頁 194。

⁵⁷ 如《唐代歌詩與詩歌》，頁 5，注 1，舉獨孤及〈奉和中書常舍人〉一詩云：「圖籍凌群玉，歌詩冠柏梁」兩句，其中「歌詩」一詞只是說常舍人的詩作而已，恐怕難以認定是歌曲。因為在唐人用語中，歌詩有時候即指詩作，有時候指詩和歌二事，如元稹〈樂府古題序〉認為詩歌中的「操、引、謠、謳、歌、曲、詞、調」八名皆起於郊祭等音樂，因聲以度詞，由樂而定詞，可名之為歌，而「詩、行、詠、吟、題、怨、歎、章、篇」等九名，皆屬事而作，再由審樂者採其詞度為歌曲，而總名為詩可也，元稹認為後世文人達樂者少，因而不知「歌詩之異」，見元稹：《元氏長慶集》卷 23，頁 1。很明顯的，在元稹看來，「歌」和「詩」是不同的，他的古題樂府，是詩而非歌，已配樂可歌之歌辭方稱為歌。

略同。一日天寒微雪，三詩人共詣旗亭，貰酒小飲。忽有梨園伶官十數人，登樓會宴。三詩人因避席隈映，擁爐火以觀焉。俄有妙妓四輩，尋續而至。……旋則奏樂，皆當時之名部也。昌齡等私相約曰：「我輩各擅詩名，每不自定其甲乙，今者可以密觀諸伶所謳，若詩入歌詞之多者，為優矣！」俄而一伶拊節而唱，乃曰：「寒雨連江夜入吳，平明送客楚山孤。洛陽親友如相問，一片冰心在玉壺。」昌齡則引手畫壁曰：「一絕句。」尋又一伶謳曰：「開篋淚沾衣，見君前日書。夜台何寂寞，猶是子雲居。」適則引手畫壁曰：「一絕句。」尋又一伶謳曰：「奉帚平明金殿開，強將團扇共徘徊。玉顏不及寒鴉色，猶帶朝陽日影來。」昌齡則又引手畫壁曰：「二絕句。」渙之（之渙）……指諸妓之中最佳者曰：「待此子所唱，如非我詩，吾即終身不敢與子爭論矣！」……須臾，次至雙鬟發聲，則曰：「黃沙遠上白雲間，一片孤城萬仞山。羌笛何須怨楊柳，春風不度玉門關。」渙之（之渙）即揶揄二子曰：「田舍奴，我豈妄哉！」⁵⁸

其中高適一首為五言古詩〈哭單父梁九少府〉之前四句，⁵⁹餘皆為唐人絕句。另宋計有功《唐詩紀事》載：

祿山之亂，李龜年奔於江潭，曾於湘中採訪使筵上唱云：「紅豆生南國，秋來發幾枝。贈君多採擷，此物最相思。」又「清風明月苦相思，蕩子從戎十載餘。征人去日殷勤囑，歸雁來時數附書。」此皆（王）維所制，而梨園唱焉。⁶⁰

按「清風明月」一首即〈伊州歌〉詞，見於《樂府詩集》卷 79 近代曲辭，此又近體入樂府之例也。

清王士禛也提到許多唐人唱詩的例子，〈唐人萬首絕句選序〉云：

⁵⁸ 明陶宗儀編：《說郛》（上海：上海古籍出版社，1988 年），卷 25，頁 445。

⁵⁹ 見劉開揚撰：《高適詩集編年校注》（台北：漢京文化公司，1983 年），頁 87。高適一例說明唐代不僅近代律絕可歌，古詩亦可歌，又這四句被收入《樂府詩集》卷 79 近代曲辭〈涼州歌〉六首之中，字句稍異。近代曲辭為隋唐，新曲，當然都是可歌的。

⁶⁰ 宋計有功：《唐詩紀事》（台北：木鐸出版社，1982 年），卷 16，頁 236。

考之開元、天寶已來，宮掖所傳、梨園弟子所歌、旗亭所唱、邊將所進，率當時名士所為絕句爾。故王之渙「黃河遠上」、王昌齡「昭陽日影」之句，至今豔稱之！而右丞「渭城朝雨」，流傳尤眾，好事者至譜為〈陽關三疊〉。他如劉禹錫、張祜諸篇，尤難指數。由是言之，唐三百年以絕句擅場，即唐三百年之樂府也。⁶¹

王士禛所提到的這些詩都是近體絕句；王昌齡一首題曰〈長信怨〉，見於《樂府詩集》卷 43，王維一首題曰〈渭城曲〉，見於《樂府詩集》卷 80。唐詩絕句普遍入樂可歌，以致清江順詒誤認為：「唐時優伶所歌，則七言絕句，其餘皆不入樂府。」⁶²

從上可知，唐詩可歌不成問題，問題在宋代以來許多學者認為唐代樂府是不可歌不入樂的。然這一看法似乎和唐人的記載有落差，張籍、李賀、元稹皆是古題樂府大家，白居易〈讀張籍古樂府〉詩說他恐張籍樂府不傳，所以「願藏中秘書，百代不湮淪，願播內樂府，時時聞至尊。」（《全唐詩》卷 424）這是這些古樂府能配樂傳唱，希望傳到內樂府，使皇帝借鑑。又《新唐書·李賀傳》載：「樂府數十篇，雲韶諸工皆合之管弦。」⁶³李賀樂府全為古題，而合之管弦，可見是可歌的。不僅古樂府入樂可歌，唐代甚至有古詩入樂為聲詩之例。⁶⁴

至於新樂府是否入樂可歌呢？郭茂倩《樂府詩集》卷 100 列「依曲」之新樂府辭，既是依曲，則至少此卷中溫庭筠所作之〈夜宴謠〉等短篇新樂府是可入樂的。卷 90 郭茂倩序新樂府辭云：「新樂府者，皆唐世之新歌也……以貽後世之審音者，儻採歌謠以披聲樂，則新樂府其庶幾焉。」（頁 1262-3）是當時許多新樂府尚未披於聲，所以郭氏才希望後世懂音樂之人能採之披聲樂。白居易在其〈新樂府序〉中說他的新樂府 50 篇「其體順而肆，可以播於樂章歌曲也。」可見這些長篇敘事樂府，並非不能入樂，唐代長篇歌行入樂之例亦不少。即以白居易而言，他的〈長恨歌〉和〈琵琶行〉都曾被傳唱，所以唐宣宗〈吊白居易〉詩云：「童子解吟長恨曲，胡兒能唱琵琶篇。」（《全唐詩》卷 4）

⁶¹ 洪邁編：《唐人萬首絕句選》，四庫全書本序言。

⁶² 江順詒：《詞學集成》（上海：上海古籍出版社，2002 年，續修四庫全書），第 1735 冊，卷 1，頁 3-4。

⁶³ 《新唐書》（北京：中華書局，1975 年），卷 203，頁 5788。

⁶⁴ 見李立信：〈任半塘「唐聲詩皆為齊言說」商榷〉，頁 194。

但明代以來的學者似乎都認為新樂府不可歌，如胡震亨云：

於是又改六朝擬題之舊，別創時事新題，杜甫始之，元白繼之。杜如〈哀王孫〉、〈哀江頭〉、〈兵車〉、〈麗人〉等，白如〈七德舞〉、〈海漫漫〉、〈華原磬〉、〈上陽白髮人〉、〈諷諫〉等，元如〈田家〉、〈捉捕〉、〈紫躑躅〉、〈山枇杷〉諸作，各自命篇名，以寓其諷刺之旨，於朝政民風，多所關切，言者不為罪，而聞者可以戒。嗣後曹鄴、劉駕、聶夷中、蘇拯、皮、陸之徒，相繼而作，風流益盛。其辭旨之含鬱委婉，雖不必盡如杜陵之盡善無疵，然其得詩人詭諷之義則均焉。即未嘗譜之於樂，同乎先朝入樂詩曲，然以比之諸填詞曲子僅佐頌酒賡色之用者，自復宵壤有殊。⁶⁵

清初編《全唐詩·凡例》亦云：

唐人新樂府，雖見郭茂倩《樂府詩集》，但一時紀事所作，非當時公私常奏之曲。⁶⁶

黃浴沂也認為新樂府「只能諷誦，不可入樂」⁶⁷但是我們如果以郭茂倩《樂府詩集》中所收新樂府歌辭而論，有許多都是唐世的近體律絕，共 146 首，佔五、七言八句四句中的 84%。郭茂倩在唐世數量眾多的近體中選入這些律絕為新樂府辭，而不選其他，是否正因為這些律絕是入樂之歌辭呢？我們看《樂府詩集》卷 90 新樂府辭中選謝偃一首七言排律題為〈新曲〉，而這首詩《全唐詩》卷 38 題為〈樂府新歌應教〉，可知其為歌詞無誤。又卷 94 新樂府辭錄劉禹錫〈堤上行〉三首，郭茂倩引《古今樂錄》說梁簡文帝因〈襄陽樂〉而作〈大堤曲〉，而〈堤上行〉又因〈大堤曲〉而作，可見是翻新清商舊曲，今《樂府詩集》卷 48 仍存〈襄陽樂〉古辭九首，且有唐人張祜等人五首近體。〈襄陽樂〉為南朝之西曲民謠，在楚地傳唱，新樂府辭〈大堤行〉既是翻唱南朝民歌，則必定入樂可歌無疑。

又如《樂府詩集》卷 90 新樂府辭收王維〈扶南曲〉五首，《全唐詩》卷 125

⁶⁵ 胡震亨：《唐音癸籤》，收入吳文治編：《明詩話全編》（上海：江蘇古籍出版社，1997 年），第 7 冊，頁 6967。

⁶⁶ 《全唐詩》（上海：上海古籍出版社，1986 年），頁 3。

⁶⁷ 黃浴沂：《唐代新樂府詩人及其代表作品》（台北：學海出版社，1999 年），頁 1。

題作〈扶南曲〉歌辭，五首皆正體五言小律。由以下三事可以證明〈扶南曲〉之入樂可歌：一、扶南在今泰國東部，其音樂隋代已入中國，列在九部樂中，初唐因之。⁶⁸二、芮挺章《國秀集》選錄開、天時人詩，以披之管弦為準，其第二卷正有王維另一首五絕〈扶南曲〉。⁶⁹三、王維五言小律〈扶南曲〉第三首前四句被割裂成〈陸州歌〉第三遍，〈陸州歌〉為唐世新歌曲，故郭茂倩收在《樂府詩集》卷 79 近代曲辭中，而近代曲辭為唐世新歌。這又證明唐樂府〈扶南曲〉可歌無疑。

其實，唐樂府因為已經律化，所以許多樂府詩就是近體律絕，也就是事實上的歌詞，我們只要稍為檢視文獻，自不難明白。唐段安節《琵琶錄》載：

開元中，梨園有駱供奉、賀懷知、雷海清。其樂器或以石為槽，鷓鴣筋作弦，用鐵撥彈之。安史之亂，流落於外。有舉子曰白秀才，寓止京師。偶值宮娃弟子出在民間，白即納一妓焉。跨驢之洛，其夜風清月朗，是麗人忽唱新聲，白驚，遂不復唱。逾年，因遊靈武，李靈曜尚書廣場設筵，白預坐末，廣張妓樂。至有唱何滿子者，四坐傾聽，俱稱絕妙。⁷⁰

這一段記載又見於王灼《碧雞漫志》，王灼同處又說：

薛逢何滿子詞云：「繫馬宮槐老，持杯店菊黃。故交今不見，流恨滿川光。」立成四句，樂天所謂一曲四詞，庶幾是也，歌八疊，疑有和聲。⁷¹

任半塘言日本陽明文庫所藏唐樂譜《五弦譜》內即有〈何滿子譜〉，⁷²是〈何滿子〉乃唐世歌調也。《樂府詩集》卷 80 錄即錄有薛逢之〈何滿子〉詩，並引白居易之言曰：「何滿子，開元中滄州歌者，臨刑進此曲以贖死，竟不得免。」（頁 1133）此皆〈何滿子〉可歌之證。《樂府詩集》郭茂倩所錄〈何滿子〉兩首，白居易一首為七絕，薛逢一首為五絕，皆近體。這是唐代樂府入樂的另一證明。

又如唐樂府〈楊柳枝〉一首，白居易〈楊柳枝二十韻序〉云：「楊柳枝，洛下

⁶⁸ 詳《隋書·音樂志》卷 15 及《新唐書·禮樂志》卷 22。

⁶⁹ 元結等：《唐人選唐詩》，頁 159。

⁷⁰ 陶宗儀編：《說郛》卷 20，頁 376。

⁷¹ 王灼：《碧雞漫志》（四庫全書本），第 1494 冊，頁 520。

⁷² 《唐聲詩》上編，頁 166。

新聲也，洛之小妓有善歌者，詞章音韻，聽可動人，故賦之。」(《全唐詩》卷 455)，又〈醉吟先生傳〉云：

自居守洛川泊布衣家，以宴游召者，亦時時往。每良辰美景，或雪朝月夕，好事者相過，必為之先拂酒壘，次開詩篋。酒既酣，乃自援琴，操宮聲，弄秋思一遍。若興發，命家僮調法部絲竹，合奏〈霓裳羽衣〉一曲。若歡甚，又命小妓歌〈柳柳枝〉新詞十數章。放情自娛，醕酖而後已。⁷³

今《全唐詩》中收白氏〈柳柳枝〉詞九首(卷 454)，又有薛能〈柳枝詞〉五首(卷 561)，序云：「乾符五年，許州刺史薛能於郡閣與幕中談賓酣飲醕酖，因令部妓少女作〈楊柳枝〉健舞，復歌其詞，無可聽者，自以五絕為〈柳枝〉新聲。」又於詩末注云：「劉白二尚書繼為蘇州刺史，皆賦〈楊柳枝〉詞，世多傳唱。雖有才語，但文字太僻，宮商不高。如可者，豈斯人徒歟！洋洋乎唐風，其令虛愛。」可見薛能因不滿劉禹錫、白居易〈楊柳枝〉之唱詞，故另翻新詞。又《太平廣記》卷 200 李蔚條下云：

唐丞相李蔚鎮淮南日，有布素之交孫處士，不遠千里，徑來修謁，蔚浹月留連，一日告發，李敦舊分遊河，祖送過於橋下，波瀾迅激，舟子迴跋舉蒿，濺水近坐，飲妓濕衣尤甚，李大怒，令擒舟子荷於所司。處士拱而前曰：「因茲寵餞，是某之過，敢請筆硯，略抒荒蕪。」李從之，乃以柳枝詞曰：「半額微黃金縷衣，玉搔頭裏鳳雙飛，從教水濺羅裙濕，還道朝來行雨歸。」李覽之釋然歡笑，賓從皆贊之，命伶人唱其詞，樂飲至暮。⁷⁴

這些文獻都是唐代傳唱〈楊柳枝〉的記錄，《樂府詩集》卷 81 也載唐人〈楊柳枝〉詞極多，可見當時傳唱之盛。《樂府詩集》這些〈楊柳枝〉詞皆為七言絕句，應該都是可歌唱的，至少我們從薛能詩的自注可知，白居易、劉禹錫和薛能自己所作都是入樂可歌的。

⁷³ 白居易：《白氏長慶集》(台北：藝文出版社，1981年)，卷 70，頁 1746。

⁷⁴ 李昉編：《太平廣記》(台北：商務出版社，1983年)，第 1044 冊，卷 200，頁 314-315。此事亦見計有功：《唐詩紀事》卷 16，頁 236。

從上述可知唐代古題、新題樂府應皆可入樂，而入樂傳唱最流行者，則是古、新題樂府中的律絕體。我們再舉一些唐代樂府入樂傳唱的例子，這些樂府也大都為律絕體。

一是〈伊州歌〉。任半塘《唐聲詩》上編第四章第二節錄現存唐代樂譜，有敦煌唐寫本樂譜一卷（伯希和編 3808 號），內有唐代曲調九名，〈伊州歌〉即其一。而據《樂府詩集》卷 79，郭茂倩引《樂苑》云：「伊州，商調，西京節度蓋嘉運所進也。」⁷⁵今《全唐詩》卷 128 有王維〈伊州歌〉一首，為七言絕句，唐范攄《雲谿友議》卷中「雲中命」條下云李龜年曾於湘中探訪使筵上唱〈相思〉（紅豆生南國）及〈伊州歌〉，並云：「此詞皆王右丞所製，至今梨園唱焉。」⁷⁶《全唐詩》卷 745 收陳陶〈西川座上聽金五雲唱歌〉詩云：「歌是伊州第三遍，唱著右丞征戍辭。」又卷 666 收羅糾〈比紅兒詩〉百首之 93 云：「紅兒漫唱伊州遍，認取輕敲玉韻長。」《樂府詩集》卷 79 收〈伊州歌〉，正有歌五遍及入破共十首，而王維〈伊州歌〉「清風明月」一首，如陳陶詩所說，乃征戍之辭，已見前引，王詩為七絕，而《樂府詩集》十首，或為五絕或為七絕，要皆近體詩也。

二是〈柘枝詞〉。《樂府詩集》卷 56 郭茂倩引《樂府雜錄》云：「健舞曲有〈柘枝〉。」又引《樂苑》云：「羽調有〈柘枝曲〉……此舞因曲而為名。」可見〈柘枝〉可歌可舞。《全唐詩》中記載詩人觀賞柘枝歌舞之詩極多，另也有詩專寫柘枝舞女，如卷 446 白居易有〈柘枝妓〉，卷 511 張祜有〈李家柘枝〉、〈感王將軍柘枝妓歿〉，卷 570 李群玉有〈傷柘枝妓〉。其中張祜〈感王將軍柘枝妓歿〉詩云：「寂寞春風舊柘枝，舞人休唱曲休吹。」證明了《樂苑》所云〈柘枝〉舞曲而兼歌，今《樂府詩集》卷 56 收唐薛能〈柘枝詞〉三首，皆五言正體絕句，知唐柘枝歌辭亦近體也。

三是〈竹枝詞〉。《樂府詩集》卷 81 下郭茂倩〈竹枝詞〉云：「〈竹枝〉本出於巴渝。唐貞元中，劉禹錫在沅湘，以俚歌鄙陋，乃依騷人〈九歌〉作〈竹枝〉新辭九章，教里中兒歌之，由是盛於貞元、元和之間。」郭氏所據，應是劉禹錫〈竹

⁷⁵ 按西京節度疑誤，據《資治通鑑》開元二十七年下云：「八月乙亥，磧西節度使蓋嘉運擒突騎施可汗吐火仙。」又開元二十八年下云：「上嘉蓋嘉運之功，以為河西、隴右節度使。」《全唐文》卷 309 有孫逖〈授蓋嘉運金吾衛將軍兼北庭都護制〉（北京：中華書局，1982 年），頁 3138；再翻檢郝賢皓編：《唐刺史考全編》（合肥：安徽大學出版社，2000 年），可知西京節度當是安西或磧西節度之誤。

⁷⁶ 范攄：《雲谿友議》（台北：商務印書館四庫全書本，1983 年），第 1035 冊，頁 592。

枝詞九首序)，其言曰：

四方之歌，異音而同樂。歲正月，於來建平。里中兒聯歌〈竹枝〉，吹短笛，擊鼓以赴節，歌者揚袂睢舞，以曲多為賢。聆其音，中黃鍾之羽，卒章激訐如吳聲。雖儻儻不可分，而含思婉轉，有淇澳之豔（《全唐詩》卷 365）

今《全唐詩》卷 365，共存劉禹錫〈竹枝詞〉11 首，應該就是他改寫民歌而成，並且傳唱一時，盛於貞元、元和間。另卷 267 顧況有一首，卷 477 李涉 4 首，卷 441 白居易 4 首。其中白詩第四首云：

江畔誰人唱竹枝，前聲斷咽後聲遲。怪來調苦緣詞苦，多是通州司馬詩。

這些詩皆為七言絕句，無一例外，且都為郭氏《樂府詩集》所收，可見曲有定調，調有定詞，故皆七言四句也。

白詩所言通州司馬即元稹，今《全唐詩》卷 409 有元稹〈山竹枝〉一首，元稹為監察御史時因和仇士良爭旅邸，被貶江陵，元和九年再徙通州司馬，通州在今四川達縣，即巴歛之地，白居易詩中所言，或即元稹通州時所作歟？元稹〈山竹枝〉為五言律詩，和〈竹枝詞〉皆為七絕不同，但要皆為近體。

竹枝因為源於民歌，生命力特強。五代蜀杜光庭時猶記載民間競唱竹枝盛況：

趙燕奴者，合州石鏡人也。……以捕魚宰豚為業。每鬥舡驅儻，及歌〈竹枝〉詞較勝，必為首冠。⁷⁷

竹枝詞到宋朝仍傳唱不絕，宋王灼所見，亦為絕句形式，王灼《碧雞漫志》云：

唐時古意，亦未全喪，〈竹枝〉、〈浪淘沙〉、〈拋球樂〉、〈楊柳枝〉乃詩中絕句，而定為歌曲。⁷⁸

⁷⁷ 杜光庭：《錄異記》（台北：新興書局，1977 年），卷 2，《筆記小說大觀》第 14 冊，頁 124。

⁷⁸ 王灼：《碧雞漫志》（四庫全書本），第 1494 冊，頁 509。

其他如〈涼州詞〉可歌，早爲人所熟知，《樂府詩集》卷 79 云：「〈涼州〉，宮調曲，開元中西涼府都督郭知運進。」今《樂府詩集》卷 79 有耿漳 1 首，張籍 3 首，薛逢 1 首，韓琮 1 首，或爲七絕或爲五絕，皆正體絕句。劉禹錫有詩〈與歌者米嘉榮〉云：「唱得〈涼州〉意外聲，舊人唯數米嘉榮。」（《全唐詩》卷 365）〈涼州詞〉因來自西涼地區，故所詠皆涼州邊塞事，且皆爲絕句，恐怕也是調有定詞，必得以近體詩入樂入歌才行。⁷⁹

唐樂府傳唱的例子當然還有許多，如計有功《唐詩紀事》卷 30 載李益〈受降城聞笛詩〉，「教坊樂人取爲聲樂度曲」，⁸⁰這首詩《全唐詩》卷 283 作〈夜上受降城聞笛〉，詩云：「回樂峰前沙似雪，受降城外月如霜，不知何處吹蘆管，一夜征人盡望鄉。」《樂府詩集》卷 80 題爲〈婆羅門〉，郭茂倩引《樂苑》云：「婆羅門，開元中，西涼府節度使楊敬述進。」李益詩爲七絕，詠邊塞事，或許才因此被取爲來自西涼地區的〈婆羅門〉曲辭。⁸¹以上皆可證明新樂府之入樂可歌。

另外，在唐代傳唱的歌辭中，以律絕最爲普遍，元稹〈見人詠韓舍人新律詩因有戲贈〉詩云：

喜聞韓古調，兼愛近詩篇。玉磬聲聲徹，金鈴個個圓。高疏明月下，細膩早春前。花態繁於綺，閨情軟似綿。輕新便妓唱，凝妙入僧禪。（《全唐詩》卷 407）

韓舍人的新律詩聲韻圓徹，輕新便唱，這也許是近體爲唐代樂師歌妓樂於傳唱的重要原因。又如王維五絕〈息夫人〉一首，孟榮《本事詩·情感第一》載其作於

⁷⁹ 王之渙〈涼州詞〉爲歌妓所唱，已見前引薛用弱《集異記》，詩云：「羌笛何需怨楊柳，春風不度玉門關。」涼州在今甘肅武威，唐時置河西節度使，玉門關在酒泉之西，爲河西地區出長城關隘，爲唐及吐蕃邊界之地。

⁸⁰ 計有功：《唐詩紀事》，頁 461。又唐李肇《國史補》卷下亦云此詩：「天下亦唱爲樂曲。」（台北：台灣商務印書館四庫全書本，1985 年）。

⁸¹ 按〈婆羅門〉原爲佛曲，唐南卓編《羯鼓錄》載有此曲調，屬太簇商調，見四庫全書本。王溥《唐會要》云：「婆羅門改爲霓裳羽衣。」（北京：中華書局，1955 年），卷 33，頁 617。然〈婆羅門〉是佛曲，〈霓裳羽衣〉爲道曲，且《唐會要》中〈婆羅門〉屬黃鍾商，時號越調，和《羯鼓錄》所載商調不同，不可能前者改名爲後者，或許〈霓裳羽衣〉一名而異調也。

寧王座上，詩云：

莫以今時寵，難忘舊日恩。看花滿眼淚，不共楚王言。

今《樂府詩集》卷 80 近代曲辭〈簇拍相府蓮〉取王維〈息夫人〉詩與〈水調歌〉第六徹合併成新歌辭。又王昌齡〈出塞〉（秦時明月）七絕一首，《樂府詩集》卷 80 題為〈蓋羅縫〉曲辭；岑參〈赴北庭度隴思家〉七絕（《全唐詩》卷 201）被人以〈簇拍陸州〉傳唱，見於《樂府詩集》79 近代曲辭。可見唐人喜取律絕成新聲，宋胡仔對這種取律絕入歌的情形有詳細記載：

樂天〈聽歌〉詩云：「長愛夫憐第二句，請君重唱夕陽關。」注謂王右丞辭「秦川一半夕陽關」，此句尤佳。今《摩詰集》載此詩，所謂「漢主離宮接露台」者是也。然題乃是〈和太常韋主簿溫陽寓目〉，不知何以指為〈想夫憐〉之詞。大抵唐人歌曲，本不隨聲為長短句，多是五言或七言詩，歌者取其辭，與和聲相疊成音耳。予家有〈古涼州〉、〈伊州辭〉，與今遍數悉同，而皆絕句詩也。豈非當時人之辭，為一時所稱者，皆為歌人竊取而播之曲調乎？⁸²

除此之外，唐人又喜割裂詩歌入樂，李德裕《次柳氏舊聞》書末有一則云：

（玄宗）……因視樓下，問有樂工歌水調者乎，一年少心悟上意，自言頗工歌，兼善水調，使之歌曰：「山川滿目淚沾衣，富貴榮華能幾何，不見只今汾水上，唯有年年秋雁飛。」上聞之，為之出涕，顧待御者，誰為此詞，或對云宰相李嶠。上曰：真才子也。不待曲終而去。⁸³

書中少年所歌四句，原割裂李嶠〈汾陰行〉（《全唐詩》卷 57），這種情形，明胡應麟也提到：

⁸² 胡仔：《苕溪漁隱叢話》前集卷 21 引《蔡寬夫詩話》，見吳文治編：《宋詩話全編》（上海：江蘇古籍出版社，1998 年），頁 3568。

⁸³ 李德裕：《次柳氏舊聞》（台北：台灣商務印書館四庫全書本，1985 年）。

唐樂府所歌絕句，多節取名士篇什，如「開篋泪沾臆」，乃高適五言古首四句。又有截律詩半首者，如〈陸州歌〉取王維「太乙近天都」後半首，〈長命女〉取岑參「雲送關西雨」前半首，與題面全不相涉，豈但取其聲調耶？⁸⁴

胡氏所記王維詩爲〈終南山〉（《全唐詩》卷 126），乃五言律詩，《樂府詩集》卷 79 近代曲辭僅取其中四句爲〈陸州歌〉第一遍，歌辭云：

分野中峰變，陰晴眾壑殊。欲投人處宿，隔浦問樵夫。（頁 1121）

胡氏所記岑參詩爲〈宿關西客舍寄東山嚴許二山人〉五律（《全唐詩》卷 200），《樂府詩集》卷 80 近代曲辭取其四句爲〈長命女〉云：

雲送關西雨，風傳渭北秋。孤燈然客夢，寒杵搗鄉愁。（頁 1129）

最後，唐樂府中還有些是文人取民歌擬作爲近體，又披以管弦者，除前引劉禹錫〈竹枝詞〉外，又如元結〈系樂府〉十二首中有〈欸乃曲〉云：

誰能聽欸乃，欸乃感人情。不恨湘波深，不怨湘水清。所嗟豈敢道，空羨江月明。昔聞扣斷舟，引釣歌引聲。始歌悲風起，歌竟愁雲生。遺曲今何在，逸為漁父行。⁸⁵

按欸乃音「襖靄」，乃棹船聲也。據元結詩，應爲湘楚漁歌，元結在此詩中說他曾作欸乃曲，後來他在大歷丁未（大歷二年，公元 767 年）爲道州刺史（今湖南道縣），又作〈欸乃曲〉五首（《樂府詩集》卷 82，《全唐詩》卷 240），並有序云：

大歷丁未中，漫叟結為道州刺史，以軍事詣都使。還州，逢春水，舟行不進，作〈欸乃五首〉，令舟子唱之。蓋以取適於道路云。

⁸⁴ 胡應麟：《詩藪·內篇》卷 6，吳文治編：《明詩話全編》，頁 5530。

⁸⁵ 《樂府詩集》卷 96，頁 1340。

這五首都是七言絕句，內容皆寫湘楚，第四首有句云：「誰能相伴作漁翁」，柳宗元〈漁翁〉詩亦云：

漁翁夜傍西巖宿，曉汲清湘燃楚竹。煙銷日出不見人，欸乃一聲山水綠。
迴看天際下中流，巖上無心雲相逐。（《全唐詩》卷 353）

證以柳詩，〈欸乃曲〉原為湘楚漁歌無疑。元結擬作五首七絕，令舟子歌之，這五首七絕雖多拗句，被任半塘評為「辭復雅馴，非船夫所能解」，⁸⁶但我們不要忘了，其中有更多的律句；拗句可能是歌唱時便於楚地方音也說不定，不管如何，元結序言是說這五首近體絕句都是可歌的。⁸⁷

以上所舉數例，也許不能充分說明所有唐近體詩入歌情形，但如果我們對比本文第一節統計數字所呈現《樂府詩集》唐人樂府中，近體比例佔 84% 以上，則可思過半矣。另外，值得我們參考的還有盛唐時詩人樓穎為芮挺章所編《國秀集》所寫的序言，他說芮氏聽從蘇源明之言，選詩標準是：「自開元以來，維天寶三載，譴謫蕪穢，登納菁英，可披管弦者，都為一集。」⁸⁸芮氏選詩標準是要能入樂披管弦，《國秀集》共選詩 220 首，據筆者統計，古體詩才佔 12 首，餘皆近體，近體中如王之渙〈涼州詞〉、芮挺章〈江南弄〉、〈少年行〉、王昌齡〈塞下曲〉、王維〈扶南曲〉、徐九皋〈關山月〉、薛奇章〈子夜歌〉、張敬忠〈邊詞〉等都是樂府詩題。如果《國秀集》中 220 首可唱的歌中，近體有 208 首，再參照任半塘《唐聲詩》下編所考齊言近體之曲調中許多亦皆見於《樂府詩集》，是唐樂府詩以近體入樂入歌為主，應可無疑矣。

綜上所論，任半塘認為唐代擬古、新題樂府皆不可歌，我們則從文獻中推定此兩類樂府仍可入樂。任氏《唐聲詩》認為唐朝歌舞中，朝野上下一般社會之所

⁸⁶ 任半塘：《唐聲詩》下編，頁 513。

⁸⁷ 任半塘在《唐聲詩》上編，頁 159 指出他所考訂的 154 種唐聲詩曲調中，有 60 調為拗格，而拗格中有一種是因擬民歌而拗，如〈竹枝〉等是。〈欸乃曲〉為民歌而元結詩乃擬民歌而作，自然可能會如〈竹枝詞〉之為拗律。

⁸⁸ 元結等：《唐人選唐詩·國秀集序》，頁 126，《國秀集》相關問題考證，可參見傅璇琮編：《唐人選唐詩新編》（西安：陝西人民教育出版社，1996 年）、呂玉華：《唐人選唐詩述論》（台北：文津出版社，2004 年）。

常奏可歌者唯聲詩一體，又推定《教坊記》、⁸⁹《樂府詩集》所可考訂之曲調中，百分之八十為齊言聲詩。但任氏聲詩實際上是有樂調或舞曲可考之近體詩，唐人常以近體詩為樂府歌辭，所以任氏所謂聲詩實際大都是近體的樂府或近代曲辭。

四、結論

本文首先指出，樂府詩之律化，是唐代樂府詩最大的特色，而樂府之律化，是整個近體詩成熟過程中的一環，因而不是突然出現，而是從齊梁永明時期以來，逐漸完成。今本《樂府詩集》中許多南朝樂府詩事實上已合乎正體律絕的平仄格式，只是仍有失粘失對，這種情形到初唐仍然存在，只有在盛唐詩賦取士後，格律標準化，詩律才趨嚴。

其次，本文統計了《樂府詩集》中唐人擬古之作，發現唐人古題樂府多變原題之雜言為整齊的五七言近體。在《樂府詩集》收詩超出 15 首以上的古題中，唐人擬作 246 首，其中 201 首為近體，佔 81.7%；在隋唐之近代曲辭中，唐人五、七言八句、四句詩共 283 首，近體律絕 260 首，佔 91.9%，唐人新樂府五、七言八句、四句之作共 174 首，近體律絕 146 首，佔 84%，是唐代古、新題樂府大都已律化。

至於唐樂府律化原因，學者有認為是為了便於入樂歌唱，本文則認為聲律和樂律並無必然關係，許多古題樂府如李賀之作並非近體，但仍披之管弦，《國秀集》選詩皆可披之管弦，但也有十幾首古體詩入選。唐樂府多近體，只能說自南朝以來詩體律化的結果，樂府詩受到影響也走上律化之途。

最後，許多學者認為樂府到唐朝已不可歌，本文則從許多文獻證明唐古題或新題樂府皆可入樂。又任半塘認為唐樂府不可歌，可歌者為「聲詩」，本文則認為這些聲詩其實很多即是唐代的樂府詩，帶有樂府詩題，如〈何滿子〉、〈楊柳枝〉、〈伊州歌〉、〈柘枝詞〉等，故皆為《樂府詩集》所收，其歌辭則大都是近體詩，唐人以近體律絕為樂府歌辭乃是常態。故有唐一代入樂之樂府詩，其歌辭主要為近體律絕。

⁸⁹ 《教坊記》為開元時人崔令欽所編，書分三部份：一為教坊之制度與人事，二為卷末所載三百餘首歌曲名，三為曲調本事。可參任半塘：《教坊記箋訂》（台北：宏業書局，1973年）；又楊旻璋：《唐代音樂文化之研究》（台北：文史哲出版社，1993年），頁 9-11。

引用文獻

一、專書

- 丁福保編、郭紹虞校：《清詩話》，上海：上海古籍出版社，1999年。
- 中國戲曲研究院編：《中國戲曲論著集成》第4冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 元稹：《元氏長慶集》，台北：中華書局，1987年。
- 王力：《漢語詩律學》，上海：上海世紀出版集團，2005年。
- 王世貞：《弇州四部稿》，台北：商務印書館四庫全書本，第1281冊，1983年。
- 王利器校注、空海著：《文鏡秘府論校注》，北京：中國社會科學出版社，1983年。
- 王灼：《碧雞漫志》，台北：商務印書館四庫全書本，第1494冊，1983年。
- 王易：《樂府通論》，上海：上海書店，1992年。
- 王昆吾：《漢唐音樂文化論集》，台北：學藝出版社，1991年。
- 王奕清編：《欽定曲譜》，台北：商務印書館四庫珍本，1978年。
- 王運熙：《樂府詩集導讀》，成都：巴蜀書社，1999年。
- _____：《樂府詩論叢》，上海：中華書局，1962年。
- 白居易：《白氏長慶集》，台北：藝文出版社，1981年。
- 任半塘：《唐聲詩》，上海：上海古籍出版社，1982年。
- 朱光潛：《詩論》，台北：正中書局，1974年。
- 江順詒：《詞學集成》，上海：上海古籍出版社續修四庫全書，第1735冊，2002年。
- 江聰平：《樂府詩研究》，高雄：復文書局，1978年。
- 何文煥輯：《歷代詩話》下冊，北京：中華書局，1981年。
- 吳文治編：《宋詩話全編》，上海：江蘇古籍出版社，1998年。
- _____：《明詩話全編》第7冊，上海：江蘇古籍出版社，1997年。
- 吳景旭：《歷代詩話》上冊，台北：世界書局，1979年。
- 吳湘洲：《唐詩十三論》，北京：學苑出版社，2002年。
- _____：《唐代歌詩與詩歌》，北京：北京大學出版社，2000年。
- 呂正惠：《詩詞曲格律淺說》，台北：大安出版社，1986年。
- 呂玉華：《唐人選唐詩述論》，台北：文津出版社，2004年。
- 李昉編：《太平廣記》第1044冊，台北：商務出版社，1983年。

- 杜光庭：《錄異記》，台北：新興書局，收入《筆記小說大觀》第14冊，1977年。
- 杜曉勤：《齊梁詩歌向盛唐詩歌的嬗變》，台北：商鼎文化出版社，1996年。
- 沈約：《宋書》，北京：中華書局，1974年。
- 洪邁編：《唐人萬首絕句選》，台北：商務印書館影印文淵閣四庫全書本，1983年。
- 紀昀等：《四庫全書總目》，台北：藝文印書館，1979年。
- 岸邊成雄著，黃志炯、梁在平譯：《唐代音樂史的研究》，台北：台灣中華書局，1973年。
- 胡玉縉：《四庫全書總目提要補正》，上海：上海書店，1998年。
- 胡適：《白話文學史》，台北：文光圖書公司，無出版日期。
- 范摠：《雲谿友議》，台北：商務印書館四庫全書本，第1035冊，1983年。
- 計有功：《唐詩紀事》，台北：木鐸出版社，1982年。
- 郁賢皓編：《唐刺史考全編》，合肥：安徽大學出版社，2000年。
- 高棅：《唐詩品彙》，台北：商務印書館四庫全書本，1983年。
- 張伯偉：《全唐五代詩格校考》，西安：陝西人民教育出版社，1996年。
- 張修蓉：《中唐樂府詩研究》，台北：文津出版社，1985年。
- 張夢機：《近體詩發凡》，台北：中華書局，1975年。
- 許清雲：《近體詩創作理論》，台北：洪葉文化事業有限公司，1997年。
- 郭茂倩編：《樂府詩集》，台北：里仁出版社，1981年。
- 郭紹虞：《滄浪詩話校釋》，北京：人民文學出版社，1998年。
- 陶宗儀編：《說郛》，上海：上海古籍出版社，1988年。
- 傅璇琮編：《唐人選唐詩新編》，西安：陝西人民教育出版社，1996年。
- 黃浴沂：《唐代新樂府詩人及其代表作品》，台北：學海出版社，1999年。
- 楊生枝：《樂府詩史》，西寧：青海人民出版社，1985年。
- 楊旻璋：《唐代音樂文化之研究》，台北：文史哲出版社，1993年。
- 楊蔭瀏：《中國古代音樂史稿》，台北：丹青圖書公司，1986年。
- 葛曉音：《詩國高潮與盛唐文化》，北京：北京大學出版社，1998年。
- 劉開揚：《高適詩集編年校注》，台北：漢京文化公司，1983年。
- 蕭滌非：《漢魏六朝樂府文學史》，台北：長安出版社，1981年。
- 羅根澤：《樂府文學史》，北京：東方出版社，1996年。
- 《全唐文》，北京：中華書局，1982年。

《全唐詩》，上海：上海古籍出版社，1986年。

《新唐書》，北京：中華書局，1975年。

二、單篇論文

王頌梅：〈杜甫折腰七律研究〉，載高師大國文系編：《堂堂乎張——紀念張子良教授學術研討會論文集》，高雄：高師大國文系印，2007年。

王侗：〈七絕的樂府化及其創作風貌變遷〉，《株州師範高等專科學校學報》卷10，第4期，2005年8月，頁29-32。

向麗頻：《南北朝至初唐五言律詩格律形成之研究》，高雄：國立中山大學碩士論文，1995年。

李立信：〈任半塘「唐聲詩皆為齊言說」商榷〉，《中國古典文學研究》第2期，1999年12月，頁187-198。

洪靜芳：《唐詩入唱研究》，台中：東海大學中文研究所碩士論文，1990年。

黃坤堯：〈唐聲詩歌辭考〉，《香港中文大學中國文化研究所學報》第13期，1982年。

劉德玲：《樂府古辭之原型與流變》，台北：台灣師範大學博士論文，2002年。

The Regularization and Musicalization of T'ang Yueh-fu Poems

Chai, Jen-nien*

[Abstract]

The Yueh-fu poems in T'ang dynasty developed a new trend of poetry writing through using the so-called recent style to compose the ancient poems. Some scholars consider that the prosperity of Yueh-fu poems in T'ang dynasty is due to its combination with the recent style. This article deals with the issue how the T'ang Yueh-fu poems come into being in recent style, i.e. regularization. In addition, it is also the purpose of this author to plumb the question whether T'ang Yueh-fu poems could be set into music or not.

This article takes Kuo Mao-ch'ien's Collection of Yueh-fu Poems as sample to delve into the questions in concern. Kuo's book has been considered the most thorough and comprehensive collection of T'ang Yueh-fu poems. Therefore, it is justified that the present article should have a sound and reliable text to begin with.

Keywords: Yueh-fu poems, regularization, musicalization, T'ang poetry

* Professor, Department of Chinese, National Sun-Yat-sen University.