

## 汲取与扬弃:陆机拟乐府论〔\*〕

刘运好

(安徽师范大学 中国诗学研究中心,安徽 芜湖 241000)

〔摘要〕对于陆机拟乐府,历来议论蜂起。虽然褒之者不乏其人,贬之者却甚嚣尘上。步趋前人,复少创新,语不妥溜,繁缛涂泽,缺少性情而“均无足观”,几乎成为一种主流评价倾向。这就遮蔽了士衡拟乐府所蕴涵的主体情性和审美价值,影响了陆机诗歌的文学史定位,因此必须重新加以审视。如若深入研究陆机拟乐府,必须始终抓住一个基本点:拟乐府与所拟对象的因革关系;具体分析三个层面:模拟对象的审美选择、抒写情感的主体特征、审美艺术的别构一体。从汲取与扬弃的二元关系上,揭示其文学史意义。

〔关键词〕陆机;拟乐府;汲取与扬弃

DOI:10.3969/j.issn.1002-1698.2020.08.009

陆机有大量拟作:拟古诗、拟乐府。然而,对于这些拟作,无论古今,或褒或贬,莫衷一是。究竟如何评价陆机拟作?从文化视域上考察,陆机拟作是如何悠游于传统与主体之间?这是陆机研究不能回避的问题。为了论述更为集中,本文只讨论“拟乐府”,至于“拟古诗”则另题论述。

陆机拟乐府,数量多,质量高,且争议纷纭。古人以明清诗论为代表。仅就清代而言,褒之者,如王夫之《古诗评选》曰:“平原别构一体,务从雅正,使被之管弦,恐益魏文之卧耳。”<sup>〔1〕</sup>贬之者,如黄子云《野鸿诗的》云:“(平原)至五言乐府,一味排比敷衍,间多硬句,且踵前人步伐,不能流露性情,均无足观。”<sup>〔2〕</sup>沈德潜《古诗源》甚至直接斥之为“意欲呈博,而胸少慧珠”“情而绮

靡,殊非诗人之旨”。<sup>〔3〕</sup>如若胪列诸家之说,则纸短词费,眩人眼目。今人研究亦复如是。贬之者,如辛晓娟《“但工涂泽”到“词旨敷浅”——论陆机乐府艺术的得失》曰:“陆机诗歌的缺点:援引辞赋方式入诗,使诗歌雕饰太过,有失自然天趣,带来斧凿呆板之病。”<sup>〔4〕</sup>褒之者,如杨明《陆机乐府诗注议》曰:“笔者近年来讽诵细绎,颇觉士衡乐府用旧题而出新意,大多抒发真情实感,或优柔,或痛快,皆能沁人心脾。又疑贬之者或轻心浮气,实未能涵咏而深究。士衡才务索广,其造语在后人眼中,间有粗硬之嫌,人人较为不易,亦不足怪。”<sup>〔5〕</sup>

概括言之,士衡乐府虽然褒之者不乏其人,贬之者却甚嚣尘上。步趋前人,复少创新,语不

作者简介:刘运好,安徽师范大学中国诗学研究中心特聘教授、博士生导师,主要研究方向为汉魏六朝诗学。

〔\*〕本文系教育部人文社科项目“文化视域下陆机陆云研究”(15YJA751018)阶段性成果。

妥溜,繁缛涂泽,缺少性情而“均无足观”,几乎成为一种主流评价倾向。这就遮蔽了士衡拟乐府所蕴涵的主体情性和审美价值。因此,重新“讽诵”士衡拟乐府,“绌绎”其“旧题”中的“新意”,是非常必要的。

如若深入研究陆机拟乐府,必须始终抓住一个基本点:拟乐府与所拟对象的因革关系;具体分析三个层面:模拟对象的审美选择、抒写情感的主体特征、审美艺术的别构一体。从汲取与扬弃的二元关系上,揭示其文学史意义。

### 一、选择:拟乐府的模拟对象

士衡乐府诗大多保留在郭茂倩《乐府诗集》中。《乐府诗集》根据音乐的特点,将乐府诗分为十二大类:郊庙歌辞、燕射歌辞、鼓吹曲辞、横吹曲辞、相和歌辞、清商曲辞、舞曲歌辞、琴曲歌辞、杂曲歌辞、近代曲辞、杂歌谣辞和新乐府辞。士衡模拟对象唯有两类:相和歌辞、杂曲歌辞。为了便于说明问题,现将《乐府诗集》所收录的陆机乐府列简表如下:

总类	分类	收录陆机乐府篇目	篇数
相和歌辞	相和曲	《挽歌三首》《日出东南隅行》	2
	平调曲	《长歌行》《短歌行》《猛虎行》《君子行》《燕歌行》《从军行》《鞠歌行》	7
	清调曲	《苦寒行》《豫章行》《董逃行》《长安有狭斜行》《塘上行》《秋胡行》	6
	瑟调曲	《陇西行》《折杨柳行》《顺东西门行》《饮马长城窟行》《上留田行》《门有车马客行》《日重光行》《月重轮行》《棹歌行》	9
	楚调曲	《泰山吟》《梁甫吟》《东武吟行》《班婕妤》	4
杂曲歌辞		《驾言出北阙行》《君子有所思行》《悲哉行》《齐讴行》《吴趋行》《前缓声歌》《饮酒乐》	7

由上表可见,《乐府诗集》共收录士衡乐府三十五篇。其中,相和歌辞二十八篇,杂曲歌辞七篇,另有少数作品失收。如果从文学发生学上思考,我们不禁追问:陆机何以唯选择这两类的曲调或文本作为模拟对象呢?显然,这一选择必然有其内在的缘由。

在十二类乐府歌辞中,无论从曲调抑或文本上说,相和歌辞和杂曲歌辞的音乐性、抒情性以及魏晋时期的时尚性都非常强烈,所以特受士衡的青睐。那么,这两种歌辞究竟有何特点?我们可依据《乐府诗集》题解分别论述之。

先看相和歌辞。《乐府诗集·相和歌辞》曰:“《宋书·乐志》曰:‘相和,汉旧曲也,丝竹更相和,执节者歌。本一部,魏明帝分为二,更递夜宿。本十七曲……’其后晋荀勖又采旧辞施用于世,谓之清商三调歌诗,即沈约所谓‘因弦管金

石造歌以被之’者也。《唐书·乐志》曰:‘平调、清调、瑟调,皆周房中曲之遗声,汉世谓之三调。又有楚调、侧调。楚调者,汉房中乐也。高帝乐楚声,故房中乐皆楚声也。侧调者,生于楚调,与前三调总谓之相和调。’《晋书·乐志》曰:‘凡乐章古辞存者,并汉世街陌讴谣……’其后渐被于弦管,即相和歌曲是也。魏晋之世,相承用之。”<sup>[6]</sup>这有几点值得注意:第一,相和歌辞,汉时旧曲,是传统名调;第二,丝竹相和,有别于其他乐曲,乐调清扬,具有特殊的音乐审美特质;第三,所存乐章,皆为汉世街陌讴谣,发乎情而未必止乎礼义,具有抒情的真挚性;第四,魏晋时期对这一乐调均加以改造,这种改造必然融入时尚的审美元素,故使之流行于魏晋。

再看杂曲歌辞。《乐府诗集·杂曲歌辞》曰:“汉魏之世,歌咏杂兴,而诗之流乃有八名:曰行、

曰引、曰歌、曰谣、曰吟、曰咏、曰怨、曰叹，皆诗人六义之余也。至其协声律，播金石，而总谓之曲。若夫均奏之高下，音节之缓急，文辞之多少，则系乎作者才思之浅深，与其风俗之薄厚。……杂曲者，历代有之，或心志之所存，或情思之所感，或宴游欢乐之所发，或忧愁愤怨之所兴，或叙离别悲伤之怀，或言征战行役之苦，或缘于佛老，或出自夷虏。兼收备载，故总谓之杂曲。”<sup>[7]</sup>与相和歌辞相比，可以看出：第一，杂曲歌辞，虽也存有古辞，然较相和歌辞晚出，且无相和歌辞的经典诗学意义，故曰“皆诗人六义之余”。第二，相和歌辞是旧曲，是雅音；杂曲歌辞是新声，是郑卫之音，因此其音乐体式、文辞多少，皆无定式，可随境随性而作。第三，杂曲歌辞所抒发的情感范围更为广泛，或言志，或抒情，宴饮、忧愤、别离、征战、行役等等，也无一不可入诗。

要言之，相和歌辞和杂曲歌辞都具有强烈的抒情性、审美的时尚性。然而，前者是旧曲，传统色彩相对浓郁，格式化倾向更为显著；后者是新声，时尚元素更加鲜明，自由式抒情更为便捷。

如果进一步深入考察，同时模拟相和歌辞，士衡仍然有所取舍。在《乐府诗集》中，相和歌辞分为相和六引、相和曲、吟叹曲、四弦曲、平调曲、清调曲、瑟调曲、楚调曲和大曲九大类。从上表可以看出，士衡唯取相和曲、平调曲、清调曲、瑟调曲、楚调曲五类。士衡何以只取这五种曲辞呢？这也是一个值得深思的问题。必须说明的是，士衡相和曲仅二首，《日出东南隅行》源自《陌上桑》，“其辞《陌上桑》歌瑟调”（《乐府诗集·相和歌辞》）；《挽歌》拟同时代缪袭，出自《薤露》《蒿里》，与《梁甫吟》《泰山吟》同调，属于楚调曲。如此，士衡乐府在音乐上唯涉及四调，即平调曲、清调曲、瑟调曲、楚调曲。那么这些曲调有何特点呢？

先言平调。《乐府诗集·平调曲》曰：“王僧虔《大明三年宴乐技录》，平调曲有七曲……荀氏录所载十二曲，传者五曲。武帝‘周西’‘对酒’，文帝‘仰瞻’，并《短歌行》，文帝‘秋风’‘别日’，

并《燕歌行》是也，其七曲今不传。文帝‘功名’，明帝‘青青’，并《长歌行》，武帝‘吾年’，明帝‘双桐’，并《猛虎行》，‘燕赵’《君子行》，左延年‘苦哉’《从军行》，‘雉朝飞’《短歌行》是也。其器有笙、笛、筑、瑟、琴、箏、琵琶七种，歌弦六部。”<sup>[8]</sup>平调七曲，士衡皆有拟作。所拟作的对象有六曲，《长歌行》《猛虎行》《君子行》《从军行》《短歌行》《燕歌行》，皆流行于曹魏，唯《鞠歌行》乃士衡自创曲。

次言清调。《乐府诗集·清调曲》曰：“王僧虔《技录》，清调曲有六曲……荀氏录所载九曲，传者五曲。……武帝‘北上’《苦寒行》，‘上谒’《董逃行》，‘蒲生’《塘上行》，‘晨上’‘愿登’并《秋胡行》是也。其四曲今不传。明帝‘悠悠’《苦寒行》，古辞‘白杨’《豫章行》，武帝‘白日’《董逃行》，古辞《相逢狭路间行》是也。其器有笙、笛、篪、节、琴、瑟、箏、琵琶八种。歌弦四弦。”<sup>[9]</sup>清调六曲，士衡亦皆拟作，其中《董逃行》《长安有狭斜行》《豫章行》有古辞。《苦寒行》《塘上行》《秋胡行》《董逃行》，皆流行于曹魏。《塘上行》出自魏文帝甄后之手，“叹以谗诉见弃，犹幸得新好，不遗故恶焉”（《乐府诗集·塘上行》），属于新乐府。

复言瑟调。《乐府诗集·瑟调曲》曰：“王僧虔《技录》，瑟调曲有（三十八曲）……荀氏录所载十五曲，传者九曲。武帝‘朝日’‘自惜’‘古公’，文帝‘朝游’‘上山’，明帝‘赫赫’‘我徂’，古辞‘来日’，并《善哉》，古辞《罗敷艳歌行》是也。其六曲今不传。‘五岳’《善哉行》，武帝‘鸿雁’《却东西门行》，‘长安’《长安城西行》，‘双鸿’‘福鍾’并《艳歌行》，‘墙上’《墙上难用趋行》是也。其器有笙、笛、节、琴、瑟、箏、琵琶七种，歌弦六部。”<sup>[10]</sup>瑟调三十八曲，荀勖取其十五曲，传唱者九曲。士衡所拟作九曲，《陇西行》《折杨柳行》《顺东西门行》《饮马长城窟行》《上留田行》《门有车马客行》《日重光行》《月重轮行》《棹歌行》，似乎并非曹魏流行乐曲。

后言楚调。《乐府诗集·楚调曲》曰：“《古

今乐录》曰：‘王僧虔《技录》：楚调曲有《白头吟行》《泰山吟行》《梁甫吟行》《东武琵琶吟行》《怨诗行》。其器有笙、笛弄、节、琴、箏、琵琶、瑟七种。’”<sup>[11]</sup>楚调六曲，在曹魏并不流行，唯曹植有《泰山梁甫行》《怨诗行》。士衡拟作四曲，《泰山吟》《梁甫吟》《东武吟行》《班婕妤》，皆出古曲。非常有趣的是，除了《怨诗行》即士衡之《班婕妤》外，皆是以楚调歌吟齐地之风。

上述四种曲调，皆为丝竹之音。以琵琶、箏、笛、琴、瑟为演奏的主要乐器。关于这五种乐器的音乐特点，嵇康《声无哀乐论》释之曰：“琵琶、箏、笛，间促而声高，变众而节数，以高声御节数，故使人形躁而志越。犹铃铎警耳，钟鼓骇心，故‘闻鼓鼙之音，思将帅之臣’，盖以声音有大小，故动人有猛静也。琴瑟之体，间辽而音埤，变希而声清，以埤音御希变，不虚静听，则不尽清和之极，是以听静而心闲也。”琵琶、箏、笛，音节短促，音调高亢，变化频繁，琴瑟之体，音节舒缓，音调下沉，变化较少，声音清亮。这五种乐器配合，就使乐曲的急与缓、高与低、繁与简、激情与清亮有机交融，构成和谐的审美韵味。

然而，这四种曲调的音部、乐器也有细微变化，从而形成不同的审美风格。在音部上，平调曲、瑟调曲乃弦歌六部，清调曲乃弦歌四部，显然清调比平调、瑟调音部简约。在乐器上，平调曲有筑，筑起源于楚地，其声悲亢而激越；清调曲去筑增箎，箎音浑厚，风格雅重；瑟调曲、楚调曲又去箎增节，节可和弦，使音调协调丰满。所以，魏晋平调曲因筑而有金石之音，风云之气；清调曲因箎而浑厚雅壮，复有幽怨；瑟调曲、楚调曲因节而跌宕起伏，情致饱满。

郝敬《艺圃伦谈》曰：“古诗庄严典则。辞根经传子史，所以为雅乐。乐府多诙谐狎邪之意，兼用方言俚语，所以为郑声。其原起于汉郊庙歌。三言迫促，尚奇险。饶歌以鼓吹音节，与诗辞夹杂，逗留曲折，参差不齐，开后世歌行之端。晋宋以后，流为轻佻，有清商、西音、激楚等调，放荡不禁，而乐府与古诗遂分为二体矣。若晋陆士

衡、鲍明远诸家所为乐府，何尝非古诗？其为古诗，何尝不可为乐府？”<sup>[12]</sup>所谓轻佻，乃指后代乐府脱去了古诗的庄严典则，转向情调逸荡的乐府郑声。这一批评恰恰道出了士衡乐府的特点。士衡乐府之所以只选择相和歌辞和杂曲歌辞，而不选择其他乐府歌辞，主要原因乃在于这两种歌辞的强烈抒情性和鲜明时尚性；士衡的模拟对象以相和歌辞为主体，以杂曲歌辞为辅助，则可不言而喻地看出：“拟遗迹于成轨，咏新曲于故声”（《遂志赋》），亦即不废“新曲”又重“故声”，是士衡拟乐府的基本审美取向。在相和歌辞中，之所以取平调、清调、瑟调、楚调四曲，因为此四曲既有和谐的审美韵味，又可抒写更为复杂的内在意绪。其中还有三点尚须说明：第一，所取平调、清调皆流行于魏晋，所取瑟调、楚调却取则于古曲；第二，即使取流行于魏晋的乐调，也仍然有自度曲如《鞠歌行》；第三，之所以取魏晋并不流行的楚调，乃因士衡生于东吴，故爱“楚声”。可见，士衡在模拟对象的选择上，既有对旧曲新声的汲取和扬弃，又蕴涵着鲜明的主体意识和审美取向。

## 二、情感：拟乐府的主体特征

士衡拟乐府，固然有直拟前人、逞才斗博的创作倾向，然而综观整体，不仅在模拟对象的选择上具有鲜明的主体意识，而且在情感抒发上也有显著的主体特征。叶矫然《龙性堂诗话初集》：“士衡独步江东，《入洛》《于承明》等作，怨思苦语，声泪迸落。至读其乐府，于逐臣弃友，祸福倚伏，休咎相乘之故，反复三叹，详哉言之，宜其忧谗畏讥，奉身引退，不图有覆巢之痛也。”<sup>[13]</sup>概而言之，贯穿着陆机诗赋的一个永恒主题就是亲故别离、“逐臣弃友，祸福倚伏，休咎相乘”的生命感喟。与魏晋其他文人不同的是，世族之家的出身，亡国之余的身份，入洛仕晋的经历，又使其生命感喟呈现出异常复杂的现实人生的内容。

士衡的生命感喟，主要集中于生命价值和生命存在两个方面。执著于现实的功名是二陆主要价值取向，士衡尤其强烈。比其他诗歌，其拟

乐府表现得似乎更为淋漓尽致。如《鞠歌行》：“朝云升，应龙攀，乘风远游腾云端。鼓钟歇，岂自欢，急弦高张思和弹。时希值，年夙愆，循己虽易人知难。王阳登，贡公欢，罕生既没国子叹。嗟千载，岂虚言，邈矣远念情忼然。”开头描绘潜身渊底的应龙攀附升起的朝云，乘着长风，飞腾云端。然后突然转折，叙述饮宴之乐停歇，内心充满失落，然而急弦高张亦非所喜，所喜者何？追求知遇的和谐之音。可是时世难遇，年华凋零，虽然秉持本性，却又是知音难觅。历史上王阳与禹贡、罕生与子产相善知遇，已经遥不可及，成为渺然远去的故事。诗蓦然而起的兴象，隐喻其中的趁时而起、际会风云的渴望是何其强烈！在典故的运用中，又投映着对知遇者政治上举荐自己的期待，然而这一切都成为遥不可及的幻影，所以空留下满腹慨叹。《鞠歌行》是陆机自创调，其序曰：“三言七言，虽奇宝名器，不遇知己，终不见重。愿逢知己，以托意焉。”诗人“愿逢知己”，既非红颜，亦非挚友，而是知遇的当权者，其功名人生的价值追求毫不掩饰。

惟因如此，士衡拟乐府的边塞主题，一方面如《苦寒行》，渲染“凝冰结重涧，积雪被长峦”的边塞苦寒，“猛虎凭林啸，玄猿临岸叹”的环境恶劣，“渴饮坚冰浆，饥待零露餐”的生活艰辛，另一方面又如《饮马长城窟行》，浸透着立功边陲的昂扬报国精神：“驱马陟阴山，山高马不前。往问阴山候，劲虏在燕然。戎车无停轨，旌旆屡徂迁。仰凭积雪岩，俯涉坚冰川。冬来秋未反，去家邈以绵。狡狴亮未夷，征人岂徒旋。末德争先鸣，凶器无两全。师克薄赏行，军没微躯捐。将遵甘陈迹，收功单于旃。振旅劳归士，受爵藁街传。”此诗与《苦寒行》同写行役，然而前诗铺写行役之苦，此诗则高扬建功立业、壮心报国的激情。阴山险峻，人马难行，却因为“劲虏在燕然”而勇往直前。仰登积雪山岩，俯涉坚冰河流，且离家出征，经年不归，然而匈奴未平，征人岂可无功空还！即便胜则行赏微薄，败则捐躯沙场，但是将士仍然渴望如甘延寿与陈汤那样，平定单于，建

立功业；凯旋归来，名动长安。边境之苦寒，战争之酷烈，反而成为将士壮心报国的反衬。这种精神成为“功名只向马上取”的唐代边塞诗前奏。

士衡所拟之《饮马长城窟行》，有古辞，有新曲。“古辞云：‘青青河畔草，绵绵思远道。’言征戍之客，至于长城而饮其马，妇人思念其勤劳，故作是曲也。”<sup>[14]</sup>新曲有陈琳、曹丕、傅玄所作。陈琳抓住此曲本事，渲染修筑长城“死人骸骨相撑拄”的悲壮，傅玄渲染古辞“远道不可思，宿昔梦见之”的思妇感物怀思，唯有曹丕藉乐府写时事：“浮舟横大江，讨彼犯荆虏。武将齐贯甲，征人伐金鼓。长戟十万队，幽冀百石弩。发机若雷电，一发连四五。”描绘伐吴之战大军的雄壮军威，充满一战必胜的昂扬奋发的气概。士衡拟作删汰了古辞、新曲中的相思、死亡的主题，汲取了曹丕壮浪诗风以及昂扬奋发的精神。然而，曹诗重在描述王师声威的雄壮，陆诗重在表现立功边陲的壮志；曹诗重在刻画将士群像，陆诗重在描摹将士心理；曹诗以气势胜，陆诗以精神胜。在汲取中有扬弃，表现出陆机在戎马关山过程中的价值人生追求。

所以，时不我待的生命匆匆之感，时常泛上心头，古乐府“青青园中葵，朝露待日晞，言芳华不久，当努力为乐，无至老大乃伤悲也”，<sup>[15]</sup>时时撩动诗人的心弦。其《长歌行》将这种心态描摹得淋漓尽致：“逝矣经天日，悲哉带地川。寸阴无停晷，尺波岂徒旋。年往迅劲矢，时来亮急弦。远期鲜克及，盈数固希全。容华夙夜零，体泽坐自捐。兹物苟难停，吾寿安得延。俛仰逝将过，倏忽几何间。慷慨亦焉诉，天道良自然。但恨功名薄，竹帛无所宣。迨及岁未暮，长歌承我闲。”日居月诸，片刻不停；江河东流，尺波不返；日月飞逝，季节如梭。人生短暂，容颜易凋，物理如此，岂在人为，天道自然，慷慨叹息，焉可诉说。惟因不能名著竹帛，心存遗憾，聊以长歌自慰。虽然，《乐府诗集》解题曰：“若陆机‘逝矣经天日，悲哉带地川’，则复言人运短促，当乘间长歌，与古文合也。”与魏晋新乐府在主旨取向上皆有

不同,而表现出对旧体乐府的回归。但是,旧体乐府立足于普遍的现实人生,揭示“少壮不努力,老大徒伤悲”的抽象性主题;陆机立足于自我的现实人生,抒写“但恨功名薄,竹帛无所宣”的主体性主题。格局虽不及旧体乐府开阔,主体色调却又比旧体乐府浓郁。虽然,从人生的结局看,这价值人生的追求只不过是一场伤感的梦幻。但是,在生命的过程中,这却是充满激情的壮美人生。

可是,丰富的人生阅历,深厚的理论修养,睿智的思想见地,加之纷纭的动乱时世,畸形的国家政治,名士的无端被杀,士衡对于人生目标的虚无飘渺,浮沉宦海的险恶翻覆,不可能没有深刻认知,所以他的乐府诗也浸透生命的颤栗。《君子行》的结尾,虽然以“近情苦自信,君子防未然”近乎旷达的自警之语收束,但是“天道夷且简,人道险而难。休咎相乘蹶,翻覆若波澜”,在天道与人道的对比之中,凸显人道的否泰倚伏,人生的盛衰翻覆;“掇蜂灭天道,拾尘惑孔颜。逐臣尚何有,弃友焉足叹”,在阴谋与误解的交织之中,凸显步履的临深履薄,世风的浇薄险恶,仍然充满生命的颤栗之感。如果说正始诗人是以诗性的直觉感知天网的密罗,那么陆机则是以哲人的抽象呈现人道的波澜。或许士衡诗的意象、韵味不及正始诗歌生动、醇厚,但是其意蕴、哲理却比正始诗歌深刻、精警。只是“但恨功名薄,竹帛无所宣”的狂热与执著,遮蔽了诗人敏锐的目光,使之也常常陷入一种生命的迷惘之中。《秋胡行》曰:“道虽一致,途有万端。吉凶纷藹,休咎之源。人鲜知命,命未易观。生亦何惜,功名所叹。”天道虽一,人事纷繁,吉凶倚伏,纷繁复杂,祸福之源,皆由天道,然而天命难知,命运也不可捉摸。所可见者,惟在功名。“生亦何惜,功名所叹”,为了功名宁愿让生命游走在政治权力的刀锋上,执著到了不顾及生命的地步,在魏晋文人中确实是罕见的!

当然,诗人并非真正忘却生命的存在,当他从功名的迷醉中清醒过来时,或追求壮美人生的

生命激情遭遇现实的遏制时,强烈的生命意识即被唤醒了。魏晋文人经常感慨的生命短暂,也常常出现在士衡的拟乐府中。如《短歌行》:“置酒高堂,悲歌临觞。人寿几何,逝如朝霜。时无重至,华不再扬。蘋以春晖,兰以秋芳。来日苦短,去日苦长。今我不乐,蟋蟀在房。乐以会兴,悲以别章。岂曰无感,忧为子忘。我酒既旨,我看既臧。短歌有咏,长夜无荒。”诗抒写人生短促,容华易逝,契阔难期,何不对酒当歌,及时行乐。既汲取魏武帝《短歌行》“对酒当歌,人生几何。譬如朝露,去日苦多”的直接抒情,又用“时无重至,华不再扬。蘋以春晖,兰以秋芳”的比兴手法,反复铺写临觞之时的生命悲伤。同时又糅进“乐以会兴”的相会之乐,“悲以别章”的离别之悲,“蟋蟀在房”的桑榆之感,“忧为子忘”的怀人之情。这就使此诗所描绘的生命色调异常丰满,也使“悲歌临觞”蕴涵更为丰富的心理内容。虽然缺少魏武帝“周公吐哺,天下归心”的报国壮思,就生命意识而言,却比曹诗更加浓郁。“虽是口头惯熟,然钟鸣酒醒之余,每一念过,未尝不泣数行下也。”〔16〕

士衡拟乐府对生命意识的思考,常常带有鲜明的心理感觉属性,因此也充满认知上的矛盾。如《短歌行》一方面叹息“人寿几何,逝如朝霜”,另一方面又感慨“来日苦短,去日苦长”。时间本是客观的存在,但是由于心境的变化,人对时间的感觉却往往存在一种“真实”的错觉。正是这种“真实”的错觉,使客观的时间染上了强烈的主体色调。这就将曹公《短歌行》“譬如朝露,去日苦多”所表现的时间认知的心理错觉,更加细致地呈现出来。士衡还经常思考人对生命存在的心理感觉问题,而且所呈现的生命存在的心理感觉也是矛盾的。其《大暮赋》序曰:“夫死生是得失之大者,故乐莫甚焉,哀莫深焉。使死而有知乎,安知其不如生?如遂无知邪,又何生之足恋?”死亡究竟是生命的消逝,还是生命存在形式的变换?人死之后,是否仍然有生命感觉?从《大暮赋》“忽呼吸而不振,奄神徂而形毙。顾万

物而遗恨，收百虑而长逝”看，士衡认为死亡是生命的消失，伴随着生命的消失，生命感觉也不复存在。然而在《挽歌》中，人死之后，生命的感觉仍然存在，生命的忧伤还在发酵，其三曰：“重阜何崔嵬，玄庐窜其间。旁薄立四极，穹隆放苍天。侧听阴沟涌，卧观天井悬。广宵何寥廓，大暮安可晨。人往有反岁，我行无归年。昔居四民宅，今托万鬼邻。昔为七尺躯，今成灰与尘。金玉素所佩，鸿毛今不振。丰肌殍蝼蚁，妍姿夷夷泯。寿堂延魍魅，虚无自相宾。蝼蚁尔何怨，魍魅我何亲。拊心痛荼毒，永叹莫为陈。”墓室中的死者，侧耳倾听墓室阴沟之流水，如江河之波涌，卧观墓室之天象，如天井悬于空中；漫漫长夜何其辽远，墓室幽幽再无晨光；永卧墓室，以鬼为邻，血肉之躯化为灰尘，生前富贵杳然而去，丰肌妍姿也成为蝼蚁的美食。每念于此，“拊心痛荼毒，永叹莫为陈”。诗人悬想死者的生命感觉和萦绕的忧伤，将死亡之悲描写到无以复加的地步。与缪袭、陶潜同题诗有近似的格调。不过，士衡拟乐府与旧乐府“战城南，死郭北，野死不葬乌可食。为我谓乌，且为客豪。野死谅不葬，腐肉安能去子逃”（《战城南》）相同，都是通过巧妙的悬想，呈现死亡之悲。但是旧乐尚有超然旷达，此曲则惟在伤感低沉。如果说《大暮赋》之问，是哲人之问，是生命本质的呈现；那么《挽歌》之思，则是诗人之思，是“白日梦”式的想象。然而，皆从不同侧面，折射士衡对生命的思考。

简要地说，陆机拟乐府，虽形式上创新不足，然亦并非步趋前人，抒发的情感与前人乐府却有很大不同，功名的感喟、生命的讴歌、壮志难酬的人生、覆国亡家的悲恸，互相缠绕纠结，使其拟作浸透浓郁的情感，具有鲜明的主体特征。所谓“拟”者，只是夺他人之酒杯浇自己心中的块垒而已。

### 三、审美：拟乐府的艺术创新

陆机拟乐府的强烈主体色调，也表现在艺术创新上。王夫之《古诗评选》评之曰：“乐府之长，

大端有二：一则悲壮夔发，一则旖旎柔入。曹氏父子各至其一，遂以狎主齐盟。平原别构一体，务从雅正，使被之管弦，恐益魏文之卧耳。顾其回翔不迫，优余不俭，于以涵泳志气，亦可为功承。西晋之波流，多为理语，然终不似荀勖、孙楚之满颊塾师气也。神以将容，平原之神固已濯濯，岂或者所可窃哉？虽然神不平原若者，且置此体可矣。”〔17〕从“别构一体”的角度，综合考察：硬语生新和口语自然并存的语言，回翔不迫与优余不俭并存的说理，音亮气雄与抑扬顿挫并存的文气，悲壮夔发与旖旎柔入并存的风格，是陆机拟乐府艺术创新的几个主要方面。

“谢朝华于已披，启夕秀于未振”的审美追求，“言多慷慨”的狷介个性，使士衡拟乐府形成硬语生新的语言特点。所谓硬语，即语言遒劲有力；生新，即语言富有创造性。

上文所引《长歌行》之“逝矣经天日，悲哉带地川。寸阴无停晷，尺波岂徒旋。年往迅劲矢，时来亮急弦”，即是硬语生新的例证。首二句写其壮阔之境，以“经”“带”音节短促之语突出其动态；经过“寸阴”“尺波”停蓄振荡，又以“劲矢”“急弦”的飞驰意象，“迅”“亮”或短促或高亮的音调承接之，不仅语言选择富有创造力，而且壮阔之境与飞驰之象圆融相生，特别形成一种遒劲的力量。为了进一步说明问题，我们不妨再列举《猛虎行》：“渴不饮盗泉水，热不息恶木阴。恶木岂无枝，志士多苦心。整驾肃时命，杖策将远寻。饥食猛虎窟，寒栖野雀林。日归功未建，时往岁载阴。崇云临岸骇，鸣条随风吟。静言幽谷底，长啸高山岑。急弦无懦响，亮节难为音。人生诚未易，曷云开此衿。眷我耿介怀，俯仰愧古今。”倘若比较古辞《猛虎行》“饥不从猛虎食，暮不从野雀栖。野雀安无巢，游子为谁骄”，即可看出，士衡诗之开头，以“渴”“热”的紧张语调，“不饮”“不息”的斩截语气，将古辞乐府“事实”描述，转化为志士“壮怀”抒写，形成一种遒劲的骨力。“不饮”“不息”并非饮不解渴，息不庇荫，而是志士苦其心志，砥砺操守，故沈德潜《古诗源》以“最

见奇峭”形容之。而后以“整驾”“杖策”壮士出征引起,描写行役,既无“忧心烈烈,载饥载渴”的悲伤,也无“王事靡盬,不遑启处”的怨尤,其志是“肃时命”,其旨因“功未建”,从而使行役途中所经历的恶劣环境,也浸染壮怀激烈的色调。而“急弦无懦响,亮节难为音”的慷慨之情,“眷我耿介怀,俯仰愧古今”的高远之志,更是壮怀激烈的直接抒写。所以王寿昌《小清华园诗谈》曰:“何谓壮?曰:如曹孟德之《短歌》《碣石》,陆士衡之《猛虎行》等篇是也。”<sup>[18]</sup>

关于此诗用语,陆时雍《诗镜》批评曰:“‘崇云临岸骇,鸣条随风吟。’此成何语?‘饥食猛虎窟,寒栖野雀林。’亦矜作太过。”<sup>[19]</sup>陈祚明《采菽堂古诗选》虽然认为:“‘恶木’二句,‘急弦’二句,并得古诗风调。”却也认为:“‘崇云’句‘骇’字不警。云固不知骇,又岂以临岸故骇耶?疑或是‘驶’。”<sup>[20]</sup>其实,“恶木”“急弦”之句固然得其古调,“崇弦”二句却是意在新声。其“骇”字精警,“吟”字形象;“鸣”字描摹客观情状,“吟”字抒写主观感觉。其意是远处层云临岸而起,近处枝条随风和吟。二人皆不解“骇”乃“起”之意(见李善注),故一讥之“此成何语”,一疑之“骇或是驶”。而且陆时雍又没有反复涵咏“饥食”二句乃汲取古意而写实,故讥之“矜作太过”。这恰恰正是士衡拟乐府造语生新之处。黄子云《野鸿诗的》所谓的“硬句”正是指这类诗句。

当然,士衡追求硬语生新,却也不避口语入诗。王世贞《艺苑卮言》曰:“陆士衡之‘来日苦短,去日苦长’,傅休奕之‘志士惜日短,愁人知夜长’,张季鹰之‘荣与壮俱去,贱与老相寻’,曹颜远之‘富贵他人合,贫贱亲戚离’,语若卑浅,而亦实境所就,故不忍多读。”<sup>[21]</sup>所谓“语若卑浅”,就是以浅近口语入诗。“按辔遵长薄,送子长夜台。呼子子不闻,泣子子不知”,“昔居四民宅,今托万鬼邻。昔为七尺躯,今成灰与尘”(《挽歌》),何尝不是惯熟的口语?体非雅正,却正是旧体乐府之风的遗存。故胡应麟《诗薮·内编》曰:“士衡:‘来日苦短,去日苦长。今我不乐,蟋蟀在房。’右

诸语或类古诗,或类乐府,或近文词,较之《雅》《颂》则远,皆四言变体之工者。典午以后,即此类不易得矣。”<sup>[22]</sup>虽是评价四言,移之评论他体,也是非常恰当的。

简言之,士衡拟乐府硬语生新和口语自然的交错运用,既适度保留了旧乐府质性自然的风格,又呈现出追求创新的主体色调。

“理扶质以立干,文垂条以结繁”,是士衡说理的审美追求。其拟乐府说理,往往以“垂条结繁”之文,构成“回翔不迫与优余不俭”并存的特点。所谓回翔不迫,就是迂回反复而不紧张;优余不俭,就是从容悠游而不局狭。

同样抒写人生感慨,曹操《短歌行》惟用“对酒当歌,人生几何。譬如朝露,去日苦多”四句,士衡拟诗则用“置酒高堂,悲歌临觞。人寿几何,逝如朝霜。时无重至,华不再扬。蘋以春晖,兰以秋芳。来日苦短,去日苦长”十句。先以“置酒”四句,点明感慨产生的具体情境和感慨蕴涵的生命内涵。李白所谓“高堂明镜悲白发,朝如青丝暮成雪”(《将进酒》),将这一情境描写得更加惊心动魄,然而二诗的审美意蕴却基本相同,只是引发感慨的兴象不同:一是因高堂明镜所引发,一是由高堂临觞而联想。若与曹公原诗相比,曹诗入题峭拔,直击人心;陆诗入题舒缓,藉意象而出之——化紧张为迂徐。特别是次四句,以时间存在的一维属性、自然万物的变化不居,凸显容颜易凋、生命短促。最后又以“来日苦短,去日苦长”收束之,皆表现出迂徐回环、从容不迫的说理特点。

士衡少数拟乐府虽以说理为归趣,却藉大量的铺叙描述,最后抽象说理,振动全篇,如《门有车马客行》:“门有车马客,驾言发故乡。念君久不归,濡迹涉江湘。投袂赴门途,揽衣不及裳。抚膺携客泣,掩泪叙温凉。借问邦族间,侧怆论存亡。亲友多零落,旧齿皆彫丧。市朝互迁易,城阙或丘荒。坟垄日月多,松柏郁芒芒。天道信崇替,人生安得长。慷慨惟平生,俛仰独悲伤。”《门有车马客行》是建安新乐府,所拟对象乃曹植

《门有万里客》，傅玄、张华均有拟诗，“皆言问讯其客，或得故旧乡里，或驾自京师，备叙市朝迁谢，亲友凋丧之意也。”<sup>[23]</sup> 士衡拟诗的核心亦在说理：“天道信崇替，人生安得长”——兴废相依，人生短促。然而，若与所拟的曹植原诗比较，多面铺写，然后抽象哲理，是陆诗的特点。曹植原诗曰：“挽衣对我泣，太息前自陈：本是朔方士，今为吴越民。行行将复行，去去适西秦。”比较而言，植诗的行为主体是“客”，机诗的行为主体是“我”；植诗以叙述为核心，机诗以描写为核心。士衡拟诗，不仅有故乡来客“念君”“濡迹”云云的殷勤询问；而且有“投袂”“揽衣”惊闻故乡来客的急切惊喜；还有“抚膺”“掩泪”面对故乡来客的满腹心酸。由此可见，植诗是白描，机诗是渲染。尤其是“亲友”以下六句：“亲友”“旧齿”和“市朝”“城阙”的上下句之间，形式是分述，内容是叠合；“坟墓”“松柏”二句，形式是单承，内容是双合——随日月流逝，坟墓日益增多；因城阙丘荒，松柏郁郁茫茫。由此，水到渠成地得出“天道信崇替，人生安得长”的抽象之理。最后“慷慨”“悲伤”的抒情，既是顺承抽象说理而来，又是对全诗的整体收束。而且用“平生”拉长了“慷慨”涵盖的时段，强化了情感厚度；用“俛仰”压缩了“悲伤”产生的过程，强化了情感的浓度。同时，一个“惟”字，强调始终如一的平生怀抱；一个“独”字，包含无可诉说的心理内容。含蓄不尽，且悠游从容。

从表层上看，士衡拟作的描述、抒情，部分诗句叠床架屋，按照近体诗的眼光，在语意上似乎犯有“合掌”的弊端。然而，这恰恰是陆诗的特点。通过语意的叠合，语言的回环，化紧张为舒缓，淡化了忧伤的厚重与浓烈，通过语意之间的顿挫，形成抒情的心理间歇，使诗句之间渗入内在之气，加之因事、因象、因境而生理的说理方式，从而形成“回翔不迫与优余不俭”的说理特点。此外，王夫之还认为平原说理具有“濯濯”亦即明净的特点，这在陆机拟乐府的玄言诗中表现显著，如《秋胡行》《陇西行》，其语简约，其意深

厚，或意外有象，或象外得意，虽为短制，仍然“优余不俭”。

倘若仔细考察，上诗的后四句“天道信崇替，人生安得长。慷慨惟平生，俛仰独悲伤”，别有一种音亮气雄与抑扬顿挫并存的文气。两联之中，上联二三式节拍，音亮气雄；下联二一二式节拍，顿挫抑扬。音亮与气雄是一种互相振荡的关系，如王寿昌《小清华园诗谈》所曰：“以句求韵而尚妥适者……至若陆士衡之‘鲜肤一何润，秀色若可餐’，谢宣城之‘池北树如浮，竹外山犹影’……一韵之响，遂能振起百倍精神，此又不可不知者。”<sup>[24]</sup>“一韵之响”，亦即音亮；“振起百倍精神”，就是气雄。抑扬与顿挫是一种相生关系，抑扬侧重于音调，顿挫侧重于音节。抑扬顿挫最善于表达复杂的情感，所以陆机《遂志赋》曰：“抑扬顿挫，怨之徒也。”

音亮气雄与抑扬顿挫的变化，可以形成不同的文气，可以表现不同的情感色调。试比较《月重轮行》《日重光行》二首：“人生一时，月重轮。盛年安可持，月重轮。吉凶倚伏，百年莫我与期。临川曷悲悼，兹去不从肩，月重轮。功名不勳之，善哉！古人扬声，敷闻九服，身名流何穆。既自才难，既嘉运，亦易愆。俛仰行老，存没将何所观。志士慷慨独长叹，独长叹。”“日重光，奈何天回薄。日重光，冉冉其游如飞征。日重光，今日中华之盛。日重光，倏忽过，亦安停。日重光，盛往衰，亦必来。日重光，譬如四时，固恒相催。日重光，惟命有分可营。日重光，但惆怅才志。日重光，身歿之后无遗名。”崔豹《古今注》曰：“《日重光》《月重轮》，群臣为汉明帝作也。明帝为太子，乐人作歌诗四章，以赞太子之德。一曰《日重光》，二曰《月重轮》……旧说云：天子之德，光明如日，规轮如月，众辉如星，沾润如海，太子比德，故云重也。”<sup>[25]</sup> 此后，曹丕、曹睿皆有同题作品，一颂“圣睹万年”，一言“立功扬名”。而士衡拟作却是抒写人生感慨。前诗由月之盈亏，感悟盛年难在，吉凶倚伏。但是诗人始终无法忘情功名，希望名扬天下，誉美青史。然而大才难

得,嘉运已过,俯仰之间,暮年将至,只徒留慷慨悲叹。后诗由日之飞征,感慨年华易逝,盛往必衰,才不得展,志不获骋,身歿之后,名不见史籍。值得注意的是,在旧乐府中,“月重轮”“日重光”,虽寓美颂之意,但就其本质而言,则是音乐衬音,在陆机诗中却转化为比兴,从而获得了实在意义,既丰富了诗歌的表达内容,又强化了诗歌的音节顿挫。

虽然同为杂言,《月重轮行》韵脚以短调为主,辅之长调;将三言置于句组之后,音节先缓而后急,以整句叠唱收束,其音亮,其气长。《日重光行》韵脚以长调为主,辅之短调;将三言置于句组之前,音节先急而后缓,以散句单韵收束,其音涩,其气短。故前诗音亮气雄,乃志士慷慨之音;后诗顿挫抑扬,是文人嗟叹之词。而《猛虎行》《鞠歌行》《顺东西门行》诸诗,则将音亮气雄与顿挫抑扬有机交织,以文士之笔抒写慷慨之音,别有一种审美韵味。

士衡诗歌,风格多样。其拟乐府将旧体乐府的悲壮夤发与旖旎柔入并存的风格,几乎发挥到了极致。上文所引《饮马长城窟行》《猛虎行》之类是悲壮夤发的代表。此外,《吴趋行》《齐讴行》也是这类拟作的代表。试以《齐讴行》为例:“营丘负海曲,沃野爽且平。洪川控河济,崇山入高冥。东被姑尤侧,南界聊摄城。海物错万类,陆产尚千名。孟诸吞楚梦,百二侔秦京。惟师恢东表,桓后定周倾。天道有迭代,人道无久盈。鄙哉牛山叹,未及至人情。爽鸠苟已徂,吾子安得停。行行将复去,长存非所营。”按照吴淇的解释,此诗似是别有用意。其《六朝选诗定论》曰:“士衡虽已事晋,固吴臣也,使之操笔而赋,将抑吴尊晋乎?恐不忍也。抑晋尊吴乎?恐不敢也。《吴趋》《齐讴》二行,却是为《三都赋》而作。盖以我之《吴趋》,解彼之《吴都赋》,以敌彼之《魏都》。以我之《齐讴》,抑彼之《魏都赋》也。不及蜀,蜀吴一体,且汉裔也。故止以二诗当三赋,使人不觉,最有深意。”<sup>[26]</sup>因为“以我之《齐讴》,抑彼之《魏都赋》”,所以用赋笔写诗,铺叙夸饰。诗

之前半描摹齐地山川之辽阔,地理位置之重要,海陆物产之丰富,历史人物之辉煌;后半由姜尚、桓公引出时序迁转,人世盛衰,不可力强而致。全诗由地及人,由今及史,自然引出历史、人生之感慨。其中“洪川控河济,崇山入高冥”,写洪川截断众流,崇山耸入云霄;“孟诸吞楚梦,百二侔秦京”,写孟诸水泽气吞云梦,百二雄师匹敌强秦;“惟师恢东表,桓后定周倾”,写太公拓宇开疆,齐桓一匡天下,是何等壮浪恣肆!然而,“天道有迭代,人道无久盈”,写天道四时代序,人世道盛衰相续;“爽鸠苟已徂,吾子安得停”,写爽鸠已化为陈迹,吾辈亦渐入老境;“行行将复去,长存非所营”,写生命衰颓,长生无望,又是何其无奈悲伤。由壮美之境引出悲情,而悲情之中又蕴涵“师尚父桓公之业,所当及时自勉”(何焯《义门读书记》卷四十七)的壮士情怀,悲而不颓。纵观全诗,悲壮之情如潮怒发,一泻千里。

即使是描写令人悚然的坟墓,如《挽歌》之三:“重阜何崔嵬,玄庐窅其间。旁薄立四极,穹隆放苍天。侧听阴沟涌,卧观天井悬。广宵何寥廓,大暮安可晨。”写墓室之外,是崇山峻岭;墓室之内,有四极苍穹。即便是阴沟之水,亦如江涌;所画天象,又同天井。以广宵寥廓、墓室无晨,形容漫漫长夜。通过铺陈夸饰,将死亡之悲情、墓室之森然,却用雄壮之笔表现出来。

自然,士衡拟乐府并非全然出之以悲壮,亦有旖旎柔入之风。《燕歌行》描述思妇怀人,游子不归;《董逃行》感慨时光流逝,功业无成;《上留田行》抒写感时悼逝,凄怆郁结;《日出东南隅行》渲染佳人春游,歌舞之盛,虽用笔各有不同,但都带有旖旎柔入之风。其中《塘上行》是这类作品的代表:“江蓠生幽渚,微芳不足宣。被蒙风云会,移居华池边。发藻玉台下,垂影沧浪泉。沾润既已渥,结根奥且坚。四节逝不处,繁华难久鲜。淑气与时殒,余芳随风捐。天道有迁易,人理无常全。男欢智倾愚,女爱衰避妍。不惜微躯退,但惧苍蝇前。愿君广末光,照妾薄暮年。”《塘上行》是建安时期著名的宫怨诗。《乐府解题》

曰：“前志云：晋乐奏魏武帝‘蒲生篇’，而诸集录皆言其词文帝甄后所作，叹以谗诉见弃，犹幸得新好，不遗故恶焉。若晋陆机‘江蓠生幽渚’，言妇人衰老失宠，行于塘上而为此歌，与古辞同意。”<sup>[27]</sup>与古辞相比，士衡突出因为际会风云而入宫见宠，然岁月流逝，年老色衰而见弃，最后只惟愿免遭谗言，终其暮年。实质上是借宫怨题材，抒写君臣遇合，别有情感寄托。艺术上，以幽渚之江蓠为主要意象，华池、发藻、玉台、淑气、余芳等语，色调旖旎；以“江蓠生幽渚，微芳不足宣”发端，极写身份微贱，“沾润既已溼，结根奥且坚”转接，凸显君恩广被；以“愿君广末光，照妾薄暮年”结句，表达殷殷眷盼，风格柔媚。然而，“天道有迁易，人理无常全”的抽象说理，“男欢智倾愚，女爱衰避妍”的人性揭示，在幽怨之中又带有哲人的风骨，同样表现出陆机鲜明的主体特征。

由上可见，无论从语言选择、说理方式还是内在文气、审美风格上说，士衡拟乐府既有汲取，也有扬弃，而且或雅正，或俚俗，变化多端，“别构一体”。从艺术创新的角度上说，同样具有鲜明的主体色调。

#### 四、结语：拟乐府的文学史意义

如果将陆机拟乐府与建安乐府比较的话，建安文人以乐府写时事，信笔挥洒，无复依傍，表现出通脱的创造精神；陆机善于拟古，往往由古辞出发，取其一点抒写怀抱，虽无建安文人的洒脱通达，却也自出机杼，大多是境界雄阔而不局狭，风骨刚健而不柔媚。前者是“破”，是新气象的开拓；后者是“立”，是旧传统的扬弃。孙明君先生用“改造旧经典、再造新范型”<sup>[28]</sup>概括士衡乐府的意义，确是一语中的。简要地说，陆机乐府与建安乐府在诗歌史上各有千秋，不可扬此抑彼。

六朝乐府是对陆机乐府和建安乐府的整体继承和扬弃，唐代歌行体的发达又是对前代拟乐府的继承和扬弃。可以说，乐府→新乐府→拟乐府→歌行，构成了一条文学发展的生态链，陆机拟乐府是这一生态链中的重要作品。

#### 注释：

[1][17][清]王夫之：《古诗评选》，张国星校点，北京：文化艺术出版社，1997年，第31页。

[2][清]黄子云：《野鸿诗的》，《清诗话》，上海：上海古籍出版社，1999年，第861页。

[3][清]沈德潜：《古诗源》，北京：中华书局，2006年，第133页。

[4]辛晓娟：《“但工涂泽”到“词旨敷浅”——论陆机乐府艺术的得失》，《黑河学刊》2014年第2期。

[5]杨明：《陆机乐府诗注议》，《吉林大学社会科学学报》2017年第3期。

[6][7][8][9][10][11][14][15][23][25][27][宋]郭茂倩：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年，第376、884-885、441、495、534-535、599、555、442、585、589、522页。

[12][明]郝敬：《艺圃论谈》，《全明诗话》（四），济南：齐鲁书社，2005年，第2889页。

[13][16][清]叶矫然：《龙性堂诗话初集》，《清诗话续编》（上），上海：上海古籍出版社，1983年，第957、962页。

[18][24][清]王寿昌：《小清华园诗谈》，《清诗话续编》（下），上海：上海古籍出版社，1983年，第1873、1908-1909页。

[19][明]陆时雍：《诗镜》，任京文、赵东岚点校，保定：河北大学出版社，2010年，第76页。

[20][清]陈祚明：《采菽堂古诗选》，李金松点校，上海：上海古籍出版社，2008年，第304页。

[21][明]王世贞：《艺苑卮言》，《全明诗话》（三），济南：齐鲁书社，2005年，第1910页。

[22][明]胡应麟：《诗数》，《全明诗话》（三），济南：齐鲁书社，2005年，第2491页。

[26][清]吴淇：《六朝选诗定论》，汪俊等点校，扬州：广陵书社，2009年，第261页。

[28]孙明君：《咏新曲于故声——改造旧经典、再造新范型的陆机乐府》，《北京大学学报》2008年第3期。

〔责任编辑：李本红〕