



赵敏俐 吴思敬 主编

# 中国诗歌通史

汉代卷

赵敏俐 著

人民文学出版社





国家出版基金项目  
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

赵敏俐 吴思敬 主编

# 中国诗歌通史

汉代卷

赵敏俐 著

人民文学出版社





图书在版编目(CIP)数据

中国诗歌通史. 汉代卷/赵敏俐, 吴思敬主编; 赵敏俐著. —北京: 人民文学出版社, 2012

ISBN 978-7-02-009065-5

I. ①中… II. ①赵…②吴…③赵… III. ①诗歌史—中国—汉代 IV. ①I207.209

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 047169 号

责任编辑 徐文凯 李 俊

装帧设计 何 婷

责任校对 徐文凯 李 俊

责任印制 史 帅

出版发行 人民文学出版社

社 址 北京市朝内大街 166 号

邮政编码 100705

网 址 <http://www.rw-cn.com>

印 刷 北京新华印刷有限公司

经 销 全国新华书店等

字 数 594 千字

开 本 710×1000 毫米 1/16

印 张 36.5 插页 2

印 数 1—3000

版 次 2012 年 6 月北京第 1 版

印 次 2012 年 6 月第 1 次印刷

书 号 978-7-02-009065-5

定 价 88.00 元

如有印装质量问题, 请与本社图书销售中心调换。电话: 01065233595

国家社会科学基金重点项目（04AZW001）

北京市哲学社会科学“十一五”规划项目（04BJWY037）

北京市教委重点项目（SZ20041028006）

首都师范大学中国诗歌研究中心重大攻关项目

# 目 录

绪 论 汉代诗歌的文体流变及其把握方式 .....	1
一 歌诗、诵诗的区别与诗赋辨体 .....	1
二 作者群体的分流和诗歌功能的改变 .....	8
三 以汉人的文体观为参考的写作方式 .....	21
第一章 乐府歌诗在汉代的发展与生产特征 .....	29
第一节 从宫廷到民间的歌舞娱乐盛况 .....	29
第二节 乐官制度的建设与“乐府”兴废 .....	47
第三节 汉代歌诗艺术生产的基本特征 .....	68
第二章 帝王贵族歌诗、文人歌诗与民间歌诗 .....	79
第一节 汉代的帝王贵族歌诗 .....	79
第二节 汉代的文人歌诗 .....	97
第三节 汉代的民间歌诗 .....	113
第三章 汉代宗庙宫廷雅乐歌诗 .....	126
第一节 汉代雅乐歌诗种类及发展演变 .....	126
第二节 汉初礼乐制度与《安世房中歌》 .....	132
第三节 汉武盛世的《郊祀歌》十九章 .....	145



第四章 民族交流与《汉鼓吹铙歌》十八曲 .....	163
第一节 民族文化交流与《汉鼓吹铙歌》十八曲的产生 .....	163
第二节 《汉鼓吹铙歌》十八曲的性质与内容 .....	167
第三节 十八曲的艺术特点及其诗歌史意义 .....	181
第五章 汉代歌诗的主体——相和歌辞 .....	188
第一节 相和歌的名称、来源与分类 .....	188
第二节 相和诸调歌诗的内容特征 .....	204
第三节 相和诸调歌诗的艺术成就 .....	221
第六章 舞曲歌辞、琴曲歌辞与杂曲歌辞 .....	238
第一节 开中国戏曲先河的舞曲歌辞 .....	238
第二节 借古事以抒怀的琴曲歌辞 .....	245
第三节 兼收众类、内容丰富的杂曲歌辞 .....	271
第七章 文人的出现与汉代文人诗 .....	279
第一节 文人在汉代作为一个群体的出现 .....	279
第二节 文人的出现在诗歌史上的意义 .....	285
第八章 四言诗在汉代的发展流变 .....	292
第一节 汉代四言诗传世情况考察 .....	292
第二节 汉代文人四言诗的创作与发展 .....	298
第三节 《焦氏易林》与其他汉代四言 .....	307
第九章 汉代文人心态与骚体抒情诗主题 .....	316
第一节 悲士不遇与生不逢时 .....	317
第二节 全身远祸与超越世俗 .....	324
第三节 行旅感怀与思念伤悼 .....	334

第十章 骚体抒情诗艺术特征与历史地位 .....	346
第一节 骚体抒情诗的抒情模式 .....	346
第二节 骚体抒情诗的文体风格特征 .....	369
第三节 骚体抒情诗在诗歌史上的地位 .....	381
第十一章 文人五言诗的产生与发展 .....	393
第一节 文人五言诗起源与发展的争论 .....	394
第二节 文人五言诗与汉代歌诗的关系 .....	409
第三节 从班固《咏史诗》看五言诗的成熟 .....	415
第十二章 汉代文人五言诗的艺术成就 .....	426
第一节 汉代文人五言诗与汉代社会思潮 .....	426
第二节 汉代文人五言诗的抒情主题 .....	433
第三节 文人五言诗艺术典范的确立 .....	448
第十三章 七言诗的起源及其在汉代的发展 .....	462
第一节 关于七言诗起源问题的讨论 .....	462
第二节 现存两汉七言诗传世情况分析 .....	471
第三节 七言诗的语言结构与诗体特征 .....	486
第十四章 汉代诗歌的时代风貌 .....	502
第一节 汉代诗人的时代意识与诗歌表现 .....	502
第二节 汉诗中的物象描写与抒情手法 .....	522
第三节 汉代诗歌的时代风格与审美特征 .....	537
第十五章 汉代诗歌在中国诗史上的地位 .....	552
第一节 全面展示了时代社会风貌 .....	552
第二节 创造了新的诗歌语言形式 .....	558
第三节 开辟了中国诗歌新的道路 .....	567
后 记 .....	577

# 绪 论 汉代诗歌的文体流变及其把握方式

我们这里所说的汉代诗歌,指的是从公元前 205 年至公元 195 年这四百年间,也就是从西汉高祖元年到东汉献帝兴平二年之间的诗歌。从历史朝代的更替来讲,东汉的最后灭亡要算到公元 220 年,即汉献帝延康元年(建安二十五年)。但人们却习惯于把汉献帝建安元年(196)以后到东汉灭亡的一段时间称之为建安文学,并把它放在魏晋文学史中来论述。<sup>①</sup> 这一方面说明文学史的分期与朝代的分期不完全一致,同时也说明文学的发展归根到底还是与社会的重要政治变革紧密关联的。

汉代社会的历史巨变对汉代诗歌的影响是全方位的。无论是新的创作主体的产生、诗人心态的变化,还是诗歌内容与诗歌体式的更新,都与秦汉以来的社会历史巨变息息相关。所有这些巨变,最终都体现在汉代诗歌的文体流变方面。因此,要对汉代诗歌以及其在文学史上的地位有一个清晰的认识,我们首先要从辨体开始。

## 一、歌诗、诵诗的区分与诗赋辨体

汉代诗歌概念有广狭之分。班固《汉书·艺文志》有《诗赋略》,分列“歌诗”与“赋”两类文献,广义的汉代诗歌就包括这两大类别,狭义的汉诗则把汉赋排除在外。从整个中国诗歌发展史来看,把汉赋看作汉代诗歌的一部分,

---

<sup>①</sup> 按,把汉代诗歌史的时间做这样的划定只是为了表述方便,在诗歌史的写作过程中,有些具体问题的处理还有一个习惯问题。如孔融、曹操的诗有些作于建安之前,但是一般都把它放在建安文学中来论述。《孔雀东南飞》最早只能产生在建安时代,文学史一般都把它放在汉代乐府诗中来论述。



的确与其他各朝代的诗歌体类不太一致。这不仅因为作为汉赋的代表样式的散体大赋与后世的诗歌在文体特征上有着明显的差别,而且还因为赋这种文体的独立地位在后世已经被人们广泛接受。从魏晋南北朝直到唐宋元明清,赋的传统绵绵不绝,赋在汉代以后各时代的文学发展中均被认为是与诗歌、散文等相并立的一种文体,完全可以独立写成一部赋体文学史。由此来讲,后人在讨论汉代诗歌的时候把汉赋排除在外,取狭义的汉诗概念,完全有充足的理由。当代各种版本的《中国文学史》和各种汉代诗歌总集与选本,基本上都是这样处理汉代诗歌的。

但是从另一个角度考虑,中国诗歌的发展本身就是一个动态流程,这种动态的发展变化又比较鲜明地表现在文体的兴衰更替上。这其中不仅包括从四言诗、骚体诗、乐府诗到五言诗、七言诗的流变,还包括诗与赋、诗与词、词与曲以及与其他文体之间的互相渗透、互相影响。特别是在汉代,诗与赋之间的分合更是中国诗歌发展史上的一个重要环节,需要我们认真对待。从诗歌史的角度来讲,辨析诗与赋的分合关系,是我们弄清汉代诗歌发展乃至中国诗歌体式流变的重要方面。

关于赋体文学的产生,班固在《汉书·艺文志》里有过明确的表述:

传曰:“不歌而诵谓之赋,登高能赋可以为大夫。”言感物造端,材知深美,可与图事,故可以列为大夫也。古者诸侯卿大夫交接邻国,以微言相感,当揖让之时,必称诗以喻其志,盖以别贤不肖而观盛衰焉。故孔子曰:“不学诗,无以言”也。春秋之后,周道浸坏,聘问歌咏不行于列国,学诗之士逸在布衣,而贤人失志之赋作矣。大儒孙卿及楚臣屈原,离谗忧国,皆作赋以讽,咸有惻隐古诗之义。其后宋玉、唐勒,汉兴枚乘、司马相如,下及扬子云,竞为侈丽闳衍之词,没其讽喻之义,是以扬子悔之,曰:“诗人之赋丽以则,辞人之赋丽以淫。如孔氏之门用赋也,则贾谊登堂,相如入室矣,如其不用何!”

班固在《两都赋序》中,还有一段重要的表述:

或曰：赋者，古诗之流也。昔成康没而颂声寝，王泽竭而诗不作，大汉初定，乃崇礼官，考文章。内设金马石渠之署，外兴乐府协律之事，以兴废继绝，润色鸿业。是以众庶悦豫，福应尤盛。白麟、赤雁、芝房、宝鼎之歌，荐于郊庙；神雀、五凤、黄龙之瑞，以为年纪。故言语侍从之臣，若司马相如、虞丘寿王、东方朔、枚皋、王褒、刘向之属，朝夕论思，日月献纳，而公卿大臣御史大夫倪宽、太常孔臧、太中大夫董仲舒、宗正刘德、太子太傅萧望之等，时时间作。或以抒下情而通讽喻，或以宣上德而尽忠孝，雍容揄扬，著于后嗣，抑亦《雅》、《颂》之亚也。故孝成之世，论而录之，盖奏御者千有余篇。而后之大汉文章，炳焉与三代同风。

通过这两段记述我们可知以下两点：

第一，“赋”的文体特征是“不歌而诵”，它是从“古诗”中流变出来的。“赋”在《诗经》时代不是一种文体，只是诗的一种表达方法。本来《诗经》中的诗都是可以歌唱的，是入乐的乐歌。可是在春秋时代，诸侯卿大夫在外交场合也经常用称引诗歌的方法来表达自己的思想，这就是后人所说的“赋诗言志”。在这种称引活动中有时候就脱离了音乐而只用诵读的方法。<sup>①</sup>到了春秋以后，礼崩乐坏，“聘问歌咏”的事情在诸侯国的交往中不再使用，楚臣屈原和大儒孙卿等人就仿效古人“赋诗言志”的方法，写作“不歌而诵”的诗来表达自己的“贤人失志”之情，这就是“赋”的起源。这种文体被宋玉、唐勒、枚乘、司马相如等人仿效，在汉代成为一种代表性的文体。

第二，由此我们可知，虽然在后人看来赋与诗已经在文体上有了很大的区别，但是在汉人看来，二者之间还有着不可分割的关系。赋虽然在汉代不再可以歌唱，但是它仍然承载着上古诗歌的部分功能。特别是在汉武盛世，它成为公卿大夫们“或以抒下情而通讽喻，或以宣上德而尽忠孝”的最好文体，其作用大致可以相当于《诗经》中的《雅》、《颂》（“抑亦《雅》《颂》之亚也”）。所以它们在本质上还是属于诗，是诗的一部分，可以称之为“赋体诗”。

<sup>①</sup> 按，春秋时代的“赋诗言志”并不完全是“不歌而诵”，只是断章取义的引用。在引用中有时配乐演唱，有的时候可能是“不歌而诵”。

正因为汉人认为赋是从古诗中流变出来的,它与诗的区别只是“不歌而诵”,所以,如果我们考虑汉人的诗歌观念,是应该把“赋”放在汉代诗歌史中来论述的,它应该是汉代诗歌的一部分,因此,当代学者在撰写中国诗歌史时,也有人采用这种观点。<sup>①</sup>

由此看来,无论是取狭义的汉诗概念还是广义的汉诗概念来论述汉代诗歌,都有着充分的理由。前者是站在后代文体发展的立场上来看待汉代歌诗与赋之关系;后者是站在汉人的立场上来认识汉代的歌诗与赋。显然,这两种处理汉代歌诗与赋的问题的方式只取一端,都有顾此失彼之处。前者没有顾及到歌诗与赋这两种文体在汉代具有同质的一面,后者没有顾及到歌诗与赋这两种文体在汉代的区别,因而都没有完整地把握歌诗与赋在汉代发展的实际情况,也没有说明歌诗与赋这二者在汉代的复杂关系。因此,我们有必要结合汉代诗歌发展的实际情况,对这个问题进行新的研讨。而这还需要从班固的《汉书·艺文志》说起。

按班固在《汉书·艺文志》中把赋分为四类,一为屈原赋之属,二为陆贾赋之属,三为荀卿赋之属,四为杂赋之属。何以对汉赋做出这种分类?班固没有说明,这引起后人的多种猜测。但无论如何,这充分说明了赋这种文体在汉代表现形态的复杂性。从后代的观点来看,汉赋是一种独立的文体,不属于诗的范围。《文心雕龙·诠赋》说:“然赋也者,受命于诗人,拓宇于楚辞也。于是荀况《礼》、《智》,宋玉《风》、《钓》,爰锡名号,与诗画境,六义附庸,蔚成大国。”这说明到了六朝时代,人们的确是把赋单独看成一种文体的。但是这并不代表汉人的观点,也不完全符合汉代赋与诗相混杂的实际情况。从班固辑录的“赋”中,我们还会找出许多诗来。如屈原的作品、荀子的《成相杂辞》等都被班固放入“赋”类<sup>②</sup>,而这些在后人的眼里都应该属于“诗”的范畴。这说明,在汉人心中“赋”这种文体,与魏晋六朝以后人们心中的“赋”的概念是有差别的。这里面既包括在后人看来真正属于

① 如张松如先生的《中国诗歌史论》(吉林大学出版社,1985年版),赵敏俐的《汉代诗歌史论》(吉林教育出版社,1995年版),都采用这种广义的汉诗概念。

② 按《汉书·艺文志》(班固:《汉书》,中华书局,1962年版)有“成相杂辞十一篇”,现存《荀子》一书则题为“成相篇”。



“赋”的部分,如散体赋;也包含着—部分后人所说的“诗”,如骚体赋,其中如汉人模仿屈原的《离骚》和《九歌》体的作品,也就是后人所说的楚辞,则是最典型的抒情诗。

从文体的特征入手考察,赋在汉代基本上是由两大部分组成的。—部分是以屈原的《离骚》等作品为代表样式的骚体抒情诗,它们虽然被汉人称之为“赋”,其本质仍然是诗。—部分则是以宋玉、唐勒、枚乘、司马相如等人的作品为代表的散体赋,它们虽然与诗仍然有着复杂的联系,但是已经变成—种新的文体。事实上,关于骚体抒情诗和散体赋的差别问题,汉人已经有所体认。司马迁在《史记·屈原贾生列传》中说:“屈原至于江滨……乃作《怀沙》之赋”,又说:“屈原既死之后,楚有宋玉、唐勒、景差之徒者,皆好辞而以赋见称。”由此来看,司马迁在本传中是把屈原的作品和宋玉的作品都称之为“赋”的。但是仔细比较就会发现,在传为屈原的作品中,《卜居》、《渔父》与其他各篇是大不相同的。宋玉的作品也分为两种情况,《九辩》有明显的模仿屈原《离骚》的痕迹,属于骚体,而其他以“赋”为名的作品如《高唐赋》、《神女赋》、《登徒子好色赋》等,都属于散体。司马迁虽然把这些作品都统称之为“赋”,但是骚体赋中以摹仿屈原《离骚》、《九章》而代屈原立言为特色的作品还有另外—个名称——“楚辞”。司马迁说宋玉等人学习屈原,其最终结果是“皆好辞而以赋见称”。说明司马迁已经认识到了“辞”与“赋”二者的区别。《史记·酷吏列传》言:“庄助使人言买臣,买臣以楚辞与助俱幸。”《汉书·地理志下》:“始楚贤臣屈原被谗放流,作《离骚》诸赋以自伤悼。后有宋玉、唐勒之属慕而述之,皆以显名。汉兴,高祖王兄子濞于吴,招致天下之娱游子弟,枚乘、邹阳、严夫子之徒兴于文、景之际。而淮南王安亦都寿春,招宾客著书。而吴有严助、朱买臣,贵显汉朝,文辞并发,故世传《楚辞》。”可见,早在汉初,楚辞已经特指以《离骚》为代表的屈原的作品以及其在战国末期与汉代初年的模仿之作。据汤炳正先生的考证,楚辞名称的确立与楚辞的编辑有直接的关系,它最早的编辑者可能为宋玉,最初的篇目只有《离骚》与《九辩》,汉人经过几次增益,逐渐加入屈原的其他作品,传为宋玉所作的《招魂》,传为景差所作的《大招》、再陆续加上淮南小山的《招隐士》、传为贾谊的《惜誓》、王褒的《九怀》、东方朔

的《七谏》、刘向的《九叹》、王逸的《九思》。<sup>①</sup> 汉人的这些作品,基本上与《离骚》一脉相承,有特殊的情感表达与文体形式。而同是宋玉的作品,如《高唐赋》、《神女赋》等等,汉人并不把它们叫做“楚辞”,也没有把它们编到“楚辞”这部集子当中去。可见,汉人虽然把屈原的作品统称之为“赋”,但是又看到了这些作品在文体上和情感表达上的特点。传为淮南王刘安所作的《离骚传》中曾说:“《国风》好色而不淫,《小雅》怨诽而不乱,若《离骚》者,可谓兼之矣。”《离骚》等屈原的作品是产生于战国时代的伟大诗篇,是上承《诗经》的伟大传统在中国诗歌史上的又一大发展,是地地道道的“诗”。同样,以屈原的《离骚》为学习模拟对象的汉人的楚辞类作品,还有那些用骚体而写成的赋作,我们可以把它们统称之为“骚体抒情诗”,<sup>②</sup>不管汉人把它们称之为“楚辞”还是“赋”,我们都不能把它们排除到中国诗歌史的范围之外。

散体赋在其初始阶段也有明显的诗体特征。如宋玉的《高唐赋》中就用了许多骚体的句子:“惟高唐之大体兮,殊无物类之可仪比。巫山赫其无畴兮,道互折而曾累。登巉岩而下望兮,临大坻之穠水。遇天雨之新霁兮,观百谷之俱集。漉汹汹其无声兮,溃淡淡而并入。滂洋洋而四施兮,蓊湛湛而弗止。长风至而波起兮,若丽山之孤亩。”其《神女赋》一篇,除了运用了许多骚体的句式之外,其他句式也同样有诗的韵律:“其始来也,耀乎若白日初出照屋梁。其少进也,皎若明月舒其光。须臾之间,美貌横生,晔兮如华,温乎如莹。五色并驰,不可殚形。详而视之,夺人目精。其盛饰也,则罗

① 汤炳正:《〈楚辞〉编纂者及其成书年代的探索》,《江汉学报》,1963年第10期。

② 关于骚体抒情诗的范畴问题,当代各家有不同见解,如马积高《赋史》(上海古籍出版社,1987年版)把屈原的作品全部包括在内;龚克昌《中国辞赋研究》(山东大学出版社,2003年版)、曲德来《汉赋综论》(辽宁人民出版社,1993年版)、万光治《汉赋通论》(巴蜀书社,1989年版)、赵敏俐《汉代诗歌史论》、袁济喜《赋》(人民文学出版社,1994年版)等书则把汉人模拟楚辞的作品与以赋命名的骚体统称之为骚体赋,但是并不包括屈原宋玉的作品;褚斌杰《中国古代文体概论》(北京大学出版社,1984年版)、费振刚等《全汉赋》(北京大学出版社,1993年版)、郭建勋《楚辞与中国古代韵文》(湖南师范大学出版社,2001年版)等人则把汉人拟骚体的作品单独看作一类,认为他们不属于骚体赋;聂石樵《先秦两汉文学史稿》则认为只有汉人的拟骚之作才能称之为骚体赋,而汉人模拟楚辞以赋为名的作品看作是非诗非文的文赋。本书同意龚克昌等人的观点,为了叙述的方便,在本书的写作过程中,把它们统一命名为“骚体抒情诗”,包括骚体赋和汉人拟楚辞两大部分。

纨绮纈盛文章,极服妙采照万方。振绣衣,被桂裳。秣不短,纤不长。步裔裔兮曜殿堂。忽兮改容,宛若游龙乘云翔。”显然,宋玉的这类作品还有很强的诗的韵律。汉兴以后,枚乘、司马相如、扬雄、班固、张衡等人的散体大赋,虽然仍然有整齐的语言和押韵的句式,与歌诗还有着不解之缘,但是它们已不再像宋玉的作品那样有明显的诗的特征,而逐渐凝定为适合诵读的以散体为主的一类新的文体。正是从这种文体流变的历史事实出发,我们认为有必要把骚体抒情诗和散体赋分开,把骚体抒情诗仍然划归于汉代诗歌史的论述范畴,而把散体赋看成是在汉代发展起来的一种新的独立于诗歌之外的文体。<sup>①</sup>

歌诗、诵诗的区别与骚体抒情诗、散体赋的分合是汉代诗歌史上的重要现象,它说明中国诗歌的发展到汉代以后有了重要的变化。如果说在先秦时代可以歌唱是诗歌的重要特征之一,那么到了汉代,有一部分诗歌已经逐渐脱离了音乐而走上了一条独立的发展道路。

其实在汉代,只可以诵读的诗不仅仅有骚体抒情诗一种,还包括一部分四言诗。如西汉韦孟的《讽谏诗》、《在邹诗》、韦玄成的《自劾诗》、《诫子孙诗》以及东汉傅毅的《迪志诗》等等。所不同的是,因为汉代四言诗本是从《诗经》中直接继承而来的文体,所以无论它是否可歌,在汉代仍然被称之为“诗”,后人对这类诗的归属问题也没有异议。至于在汉代兴起的五、七言诗,

① 关于骚体赋的问题,前人和今人已经多有关注,如郭建勋《汉魏六朝骚体文学研究》(湖南教育出版社,1997年版)就把这类作品单独提出来,当作中国文学史上一类独特的文体来研究。在本书中,郭建勋对散体赋与骚体赋的区别问题也有很好的辨析。但是,郭建勋虽然关注散体赋与骚体赋二者之间的区分,把骚体赋当作一类独立的文体来认识,并称之为“骚体文学”,却没有很好地注意骚体赋与“歌诗”之间的关联,没有从诗歌史的角度来考虑问题。李大明等人撰文认为:骚体赋从本质上讲就是汉代的文人抒情诗,但是并没有特别论述骚体赋与其他文体之间的分合流变的关系。相比较而言,当代最早把骚体赋与散体赋分开并将其纳入中国诗歌史体系中的,是倪其心的《汉代诗歌新论》。他认为骚体赋“实质为抒情诗”,但此书对骚体赋的源流问题没有更多的阐发(倪其心:《汉代诗歌新论》,百花文艺出版社,1992年版,第131页)。赵敏俐《汉代诗歌史论》把散体赋与骚体赋都归入其中,认为二者虽同为赋名,却有着不同的文体特性,他从三个方面论述了二者的不同,认为骚体赋更多的继承了屈原与宋玉《九辩》的传统,“是表现汉代文人个体人格的抒情诗”(赵敏俐:《汉代诗歌史论》,1995年版,第114—134页)。但是,正因为上述讨论都使用的是“骚体赋”概念,而这一概念很难把汉人的拟骚体诗歌包容进去,容易给读者造成理解上的不便,所以本书从诗歌史的角度把这些骚体赋与汉人的拟楚辞统一命名为“骚体抒情诗”。



无论是否可歌,照例都被人们视之为诗。这一方面说明汉人关于诗歌名称的使用不甚统一,一方面也说明中国诗歌体式发展流变的复杂性。

由此,从是否可以歌唱的角度,我们可以把汉代诗歌分成以下两类:

赋诵类:包括在汉代已经不能歌唱的四言体诗歌和以抒情为主的骚体抒情诗、以及其他不能歌唱的诗歌体式,如文人五言诗、七言诗等;

歌诗类:包括汉代所有可以歌唱的诗,即广义的乐府诗,包括可以歌唱的诗骚体、汉代新兴起的杂言诗和五言诗等等。

歌与诵的区别,是我们认识汉代诗歌发展的一条重要线索,也有助于我们把握中国诗歌发展的动态过程。从中国诗歌发展的历史进程来看,我们可以把先秦时代看成是诗与歌合一的时代,而汉代以后则是诗与歌逐渐分离的时代。《诗经》体和《楚辞》体在先秦时代基本上都是可以歌唱的,但是到了汉代,除了从中分化出不歌而诵的一种新文体——散体赋之外,即便是诗歌本身,也演变成以歌唱为主的诗(汉魏六朝乐府、唐代歌诗、宋词、元曲等)与以诵读为主的诗(尤以文人案头写作的作品为主体)两种新的文体。这说明,作为以文字为载体的诗歌,从汉代以后逐渐沿着歌与诵两条路线而并行发展。从此,歌诗与诵诗也成为我们研究中国诗歌史必须兼顾的两个方面,不独在汉代是如此,在魏晋六朝以后也是这样,不可偏废。

## 二、作者群体的分流和诗歌功能的改变

歌诗与诵诗的区分,不仅仅是表达方式的改变,同时也是作者群体的分流和诗歌功能的改变。这同样是我们认识汉代诗歌的一个重要方面。为了说明问题,我们在这里把大致可以考知的汉代诗歌按类别、作品体裁、作者、内容和时代顺序先后排比如下,然后再做分析:

先来看赋诵类作品:

## 赋诵类(一)

体裁	作者	作品	内容	时代
汉人模拟楚辞	贾谊	《惜誓》	代屈原立言	西汉
	淮南小山	《招隐士》	招山中隐士	西汉
	东方朔	《七谏》	代屈原立言	西汉
	严忌	《哀时命》	代屈原立言	西汉
	王褒	《九怀》	代屈原立言	西汉
	刘向	《九叹》	代屈原立言	西汉
	王逸	《九思》	代屈原立言	东汉
汉人独创骚体抒情诗	贾谊	《吊屈原赋》	伤悼屈原兼自伤	西汉
	贾谊	《鹏鸟赋》	自伤身世	西汉
	贾谊	《旱云赋》	不明	西汉
	司马相如	《哀二世赋》	感叹历史人物	西汉
	司马相如	《大人赋》	讽喻汉武帝	西汉
	司马相如	《长门赋》	抒写女性失宠之情	西汉
	董仲舒	《士不遇赋》	感叹士之不遇	西汉
	刘彻	《李夫人赋》	悼亡伤情	西汉
	司马迁	《悲士不遇赋》	感叹士之不遇	西汉
	扬雄	《太玄赋》	发玄远之思	西汉
	扬雄	《反离骚》	政治抒怀	西汉
	刘歆	《遂初赋》	自伤身世政治抒怀	西汉
	班婕妤	《自悼赋》	自伤身世抒怀	西汉
	崔篆	《慰志赋》	自伤身世政治抒怀	东汉

体裁	作者	作品	内容	时代
	班彪	《北征赋》	自伤身世政治抒怀	东汉
	冯衍	《显志赋》	自伤身世政治抒怀	东汉
	梁竦	《悼骚赋》	自伤身世政治抒怀	东汉
	班固	《幽通赋》	自伤身世政治抒怀	东汉
	班昭	《东征赋》	自伤身世抒怀	东汉
	张衡	《思玄赋》	思玄远之情	东汉
	张衡	《定情赋》	写男女之情	东汉
	蔡邕	《述行赋》	述旅途流亡之苦	东汉
	蔡邕	《瞽师赋》	描摹人物	东汉

赋诵类(二)

体裁	作者	作品	内容	时代
不入乐的四言诗	韦孟	《讽谏诗》	讽谏诸侯王	西汉
	韦孟	《在邹诗》	自述家世自勉	西汉
	韦玄成	《自劾诗》	自劾	西汉
	韦玄成	《戒子孙诗》	告诫子孙	西汉
	班固	《明堂诗》	为朝廷颂美	东汉
	班固	《辟雍诗》	为朝廷颂美	东汉
	班固	《灵台诗》	为朝廷颂美	东汉
	班固	《宝鼎诗》	为朝廷颂美	东汉
	班固	《白雉诗》	为朝廷颂美	东汉
	傅毅	《迪志诗》	励志述志	东汉

体裁	作者	作品	内容	时代
	刘珍	《赞贾逵诗》	颂美人物	东汉
	张衡	《怨诗》	男女情怨	东汉
	朱穆	《与刘伯宗 绝交诗》	与友人绝交	东汉
	桓麟	《答客诗》	应酬自谦	东汉
	秦嘉	《述婚诗》	述婚	东汉
	秦嘉	《赠妇诗》 (一首)	赠妇	东汉
	蔡邕	《酸枣令刘 熊碑诗》	纪念人物	东汉
	孔融	《离合作郡 姓名字诗》	游戏文字	东汉
	仲长统	《见志诗》 (二首)	表达志向	东汉
不入乐的骚体诗	息夫躬	《绝命辞》	表现个人激愤	西汉
	梁鸿	《适吴诗》	批评社会现实	东汉
	崔骃	《安封侯诗》	描写战争	东汉
	徐淑	《答秦嘉诗》	男女思恋	东汉
	仇靖	《李翕析里桥 酈阁颂新诗》	颂美人物	东汉
不入乐的五言诗	班固	《咏史诗》	咏史抒怀	东汉
	石勋	《费凤别碑诗》	纪念人物	东汉
	郦炎	《见志诗》 (二首)	表达志向	东汉
	应季先	《美严王思诗》	颂美人物	东汉
	秦嘉	《赠妇诗》 (三首)	男女思恋	东汉
	赵壹	《刺世嫉邪 诗》(二首)	愤世嫉俗	东汉

体裁	作者	作品	内容	时代
	蔡邕	《翠鸟诗》	咏物伤怀	东汉
	孔融	《临终诗》	临终绝命	东汉
	无名氏	《古诗十九首》	男女相思人生短促等	不详
	传为李陵诗	《携手上河梁》等	男女夫妇朋友伤别	不详
	传为苏武诗	《骨肉缘枝叶》等	男女夫妇朋友伤别	不详
	其他无名主名五言诗	《兰若生春阳》等	各种人生感叹	不详
不入乐的七言诗	汉武帝	《柏梁台联句》	君臣和作	西汉
	张衡	《四愁诗》	男女之情表政治情怀	东汉
	张衡	《思玄赋》所系诗	抒怀	东汉
	马融	《长笛赋》所系诗	咏物	东汉

从上面的论列中我们会发现一个重要现象,在保存下来的汉代有主名的赋诵类诗歌,其作者除了汉武帝和班婕妤、班昭、徐淑四人外,其余都是汉代的文人士大夫,他们在使用这些诗歌文体的时候,其表达的内容也大致相同。被编辑在《楚辞》一书中的几篇,基本是都是以代屈原立言的方式所做的抒情之作,它们的结构大致有一个固定的模式;而汉代文人们自己所作的骚体抒情诗,里面除了汉武帝刘彻的《李夫人赋》和司马相如的《长门赋》之外,基本上都是写自己的生不逢时与怀才不遇之情。那些不能入乐的四言诗、骚体诗等,内容虽然比较复杂,但是除了秦嘉与徐淑夫妻两人的赠答诗之外,所抒写的也都是文人们比较严肃的生活情感。至于《古诗十九首》等文人五言诗,抒情主题与上面大部分有主名的文人赋诵类诗篇则有所不同,所抒写的大都是

游子思妇、人生短促、及时行乐等世俗之情,其情感内容与汉乐府抒情诗基本相同,有着明显的世俗化倾向。至于七言诗,文人所作很少,从汉武帝时代的柏梁台联句到张衡、马融等人的七言诗来看,在汉代基本上是诵读而不是歌唱的,其功能也不是以抒情为主的。<sup>①</sup>

我们再来看歌诗类作品:

(一)有主名歌诗

体裁	作者	作品	内容	时代
楚歌体	刘邦	《大风歌》	胜利者的悲歌	西汉
	刘邦	《鸿鹄歌》	为戚夫人感伤	西汉
	项羽	《垓下歌》	失败者的悲歌	西汉
	唐山夫人	《安世房中歌》(十七章)	宗庙祭祀之歌	西汉
	刘友	《幽歌》	王子的悲歌	西汉
	刘彻	《瓠子歌》	悲伤黄河水灾	西汉
	刘彻	《秋风辞》	感伤人生短促	西汉
	刘彻	《天马歌》	企望成仙	西汉
	刘彻	《西极天马歌》	企望成仙	西汉
	刘弗陵	《黄鹄歌》	颂美瑞应	西汉
	刘旦	《归空城歌》	宫廷斗争悲歌	西汉
	华容夫人	《发纷纷歌》	宫廷斗争悲歌	西汉
	李陵	《别歌》	失败者悲歌	西汉
	刘去	《背尊章歌》	宫廷斗争悲歌	西汉
	刘去	《愁莫愁歌》	宫廷斗争悲歌	西汉
	刘胥	《欲久生歌》	宫廷斗争悲歌	西汉

<sup>①</sup> 按,关于汉代七言诗的问题比较复杂,我们在这里所列只是有主名的几首文人七言,至于其他七言诗体以及其在汉代的发展情况,详见本书第十三章。

体裁	作者	作品	内容	时代
	刘细君	《悲愁歌》	远嫁思乡之歌	西汉
	班固	《论功歌诗》	颂美之歌	东汉
	班固	《灵芝歌》	颂美之歌	东汉
	刘宏	《招商歌》	游乐观赏	东汉
	刘辩	《悲歌》	宫廷斗争悲歌	东汉
	唐姬	《起舞歌》	宫廷斗争悲歌	东汉
四言体	刘章	《耕田歌》	政治斗争之歌	西汉
	白狼王唐菆	《远夷乐德歌》(译文)	颂美之歌	东汉
	白狼王唐菆	《远夷慕德歌》(译文)	颂美之歌	东汉
	白狼王唐菆	《远夷怀德歌》(译文)	颂美之歌	东汉
	东平王刘苍	《武德舞歌诗》	颂美之歌	东汉
五言体	戚夫人	《春歌》	宫廷斗争悲歌	西汉
	刘彻	《李夫人歌》	思念宠妃	西汉
	李延年	《北方有佳人》	赞颂美人	西汉
	班婕妤	《怨诗》 (《怨歌行》)	宫人哀怨	西汉
	张衡	《同声歌》	世俗享乐	东汉
	辛延年	《羽林郎》	描摹世俗生活	东汉
	宋子侯	《董娇饶》	感伤人生	东汉
杂言体	杨惲	《拊缶歌》	抒发个人不满	西汉
	马援	《武溪深》	战争感伤	东汉
	梁鸿	《五噫歌》	怨刺社会	东汉

## (二) 无主名乐府歌诗

类别	体裁	题目	内容
郊祀歌十九章	楚歌体、四言体、杂言体	《练时日》、《帝临》、《日出入》、《天门》、《朝陇首》等	颂美汉帝国的祭祀乐章
鼓吹铙歌十八曲	杂言体	《上陵》、《有所思》、《战城南》、《君马黄》、《将进酒》、《上邪》等	表达男女之情、战争、娱乐、宴享等各种生活内容
相和歌辞相和曲	杂言体、五言体	《江南》、《东光》、《薤露》、《蒿里》、《鸡鸣》、《乌生》、《平陵东》、《陌上桑》等	描写美景、感叹人生、描摹社会等内容
相和歌辞吟叹曲	杂言体	《王子乔》	游仙
相和歌辞平调曲	五言体	《长歌行》三首、《君子行》	珍惜时光、游仙、思乡、珍惜名声
相和歌辞清调曲	五言体、杂言体	《豫章行》、《董逃行》、《相逢狭路间行》、《长安有狭斜行》	感伤身世、游仙、讥讽世事
相和歌辞瑟调曲	五言体、杂言体	《善哉行》、《陇西行》、《折杨柳行》、《西门行》、《东门行》、《上留田行》、《妇病行》、《孤儿行》、《雁门太守行》、《艳歌何尝行》、《艳歌行》	感叹人生、游仙、描摹社会、讥讽世事等内容
相和歌辞楚调曲	五言体	《白头吟》、《怨诗行》	男女绝别、感叹人生短促
相和歌辞大曲	杂言体	《满歌行》	人生多难、及时行乐
舞曲歌辞	杂言体	《淮南王》、《巾舞歌》、《圣人制礼乐篇》	游仙、社会生活、礼乐



类别	体裁	题目	内容
琴曲歌辞	四言体、楚辞体、杂言体	《昭君怨》、《履霜操》、《琴歌》、《将归操》等	感叹生不逢时、怀才不遇等
杂曲歌辞	五言体、杂言体	《蜨蝶行》、《伤歌行》、《悲歌》、《前缓声歌》、《枯鱼过河泣》、《上留田行》、《古诗为焦仲卿妻作》、《猛虎行》、《古八变歌》等	感叹人生、描摹社会、讥讽世事等内容
杂歌谣辞	五言、四言、杂言为主	《画一歌》、《民为淮南厉王歌》、《长安为尹赏歌》、《成帝时歌谣》(《黄雀谣》)等	美刺时政、品评人物等内容

分析上述歌诗作品,我们会发现它们与那些不入乐的诗歌有几点明显的不同:

第一,从作者群体来看,与那些不入乐的诵诗大都是文人士大夫所作正好相反,这些有主名的歌诗中,除了少数的几首之外,大都是汉代帝王和宫廷妇人所作,从这里我们可以看出作者队伍的明显区分,这似乎不是一种偶然现象。在这些汉代帝王的歌诗中,又以楚歌占主要形式。这些楚歌得以保存,除了高祖唐山夫人所作的《安世房中歌》十七章之外,其他诗篇在很大程度上是因为都和当时宫廷内部的斗争有关,所以在《史记》、《汉书》等史书记载下来,这是它们的幸运。从另一角度考虑,这也提示我们:在汉代歌诗的艺术生产和消费中,有一个特殊的运作系统,汉代的帝王们享有歌诗消费的最大特权,汉代朝廷的乐府机构基本上是为他们服务的,他们也占有了最主要的艺术生产的物质和人才资源,所以只有他们才有可能把自己所作的歌诗随时拿来配乐演唱。而且,这些歌诗,基本上都是楚歌,这说明楚歌传统在宫廷里是一种具有特殊地位的歌曲表演形式。其次则是四言体歌诗,它们是一种传统的歌诗形式,用来表达比较严肃的内容,城阳王刘章的四言歌诗与政治斗争有关,另外三首诗则是外国颂美歌曲的译作。

第二,其余几首以五言和杂言形式所写作的有主名的歌诗作品,从内容上看与文人的诵诗的内容有相一致之处,如杨恽、马援、梁鸿的三首歌诗作

品。但是值得注意的是,在仅存的几首文人有主名歌诗中,却出现了如张衡的《同声歌》、辛延年的《羽林郎》和宋子侯的《董娇饶》这样表现世俗之情的作品,还有李延年的《北方有佳人》这样的歌诗。而且,这几首歌诗作品无一例外的都是五言诗。这从另一个侧面告诉我们,汉代文人五言歌诗的产生,最早是与世俗化的情感表达与娱乐有直接关系的。

第三,我们再来看那些保存下来的汉代无名氏的乐府歌诗作品。就会发现这里面有两个突出的特点:其一是这些歌诗除了《郊祀歌》十九章之外,从内容上看基本上都是表现社会各种世俗生活、抒写各种世俗之情的。其二是这些歌诗所用的形式基本上都是杂言体和五言体,除了琴曲歌辞之外,基本上没有楚歌体和四言体。至于流传于民间的杂歌谣辞,现存者大都是见于各种史书之著录,基本上都是民间百姓对于时政的美刺和各级官吏的品评,是史官记录与评论史事的材料,有较大的片面性,并不代表民间歌谣的全部内容。

总之,从以上诗歌的分类比较中我们可以明显地看出,汉人虽然对于这些诗歌文体以及其功能未做出明确的界说,或者说没有留下相关的文字,但是在实际应用中已经把演唱的歌诗与赋诵类的诗歌作了比较明确的区分,把它们看作是两种不同种类的艺术,它们所承担的功能是大不一样的,参与者的社会身份也是大不一样的。骚体抒情诗和四言诗等传统的诗歌形式是文人们用来表达他们的思想情感的,而楚歌和乐府除了在国家的宗教礼仪中使用之外,最大的功能就是供汉代的统治者以及社会各阶层娱乐所用。因此,我们在研究汉代诗歌的时候,不仅要注意不同的作者群体的情感表达和内容的不同,还要注意他们所使用的文体的不同以及各种文体的功能的不同。

由于汉人对于赋诵类的诗歌与可以歌唱的歌诗的文体功能有不同的态度,这两种类型的诗歌的发展也各自走了一条不同的道路,体现出不同的发展轨迹。

先说赋诵类的诗歌。由于这种类型的诗歌形式基本上继承的是《诗经》体和《楚辞》体,作者大都是汉代社会的文人,他们也自觉地继承了诗骚精神,并把它贯彻在自己的诗骚体诗歌的写作当中。特别是在西汉时代,除了传为

班婕妤的《怨诗》为五言之外,现存文人的赋诵类诗歌都采用诗骚体。同时,由于诗骚体的形式已经基本固定,所以我们看到,这两种诗歌形式在整个汉代的发展变化不大。到了东汉,文人五言诗才开始逐渐增多。由于现存的汉代文人五言诗数量有限,我们目前还不能对这一类文体发展过程做出更详细的描述。不过,在这里我们还是要注意以下三点:

第一,由于汉代文人们的抒情都是通过诗骚体来完成的,特别是骚体抒情诗的写作,是汉代文人们抒写个人情怀的重要方面,所以我们不能把这些作品排除在汉代诗歌史之外。如果排除了这些作品,那么对整个汉代诗歌史的描述就是不全面的。在当代学人对汉代诗歌的观照中,由于大多数人都取狭义的汉诗概念,把骚体抒情诗排除在外,所以他们往往得出汉人文人缺少诗情的结论,如有人说:“汉代乃是诗思消歇的一个时代”,“那时文人的歌咏是没有力量的”,“《诗经》以后四百年左右的汉代,正是中国诗坛中衰和落寞的时代”。<sup>①</sup>显然,这是对汉代文人的一种误解,是对汉代诗歌的一种误解,也是对中国诗歌发展史的一种片面看法。

第二,由于西汉末年与东汉末年的两次浩劫,两汉文人的抒情之作留下来的很少,但是我们不能由此否定汉代文人诗歌创作的丰富。其实,由于汉代的文人们是把赋当作诗之一体来认识来使用的,所以从广义的诗歌范畴来讲,包括散体赋在内的全部赋体文学都是体现汉代文人诗歌创作繁荣的重要组成部分,这里面既有大量的铺陈咏物之作,颂美歌功之作,又有大量的抒情言志之作。这些作品在西汉成帝时就已经辑录了一千多篇,到了东汉,虽然没有数量上的记载,但是从班固、张衡等人对赋体文学的热衷和大量的写作推知,其数量也不会少。更何况,东汉的文人们已经非常热衷于写诗,仅就范曄《后汉书·文苑列传》所记,杜笃、王隆、史岑、夏恭、夏牙、傅毅、黄香、李尤、李胜、苏顺、曹众、曹朔、刘珍、葛龚、王逸、王延寿、崔琦、边韶、张升、赵壹、边让、郗炎、高彪、张超、祢衡等二十六人,皆曾有诗赋之作。其中王逸一人,就曾经“作汉诗百二十三篇”。可见汉代文人诗的创作是很

<sup>①</sup> 郑振铎:《中国俗文学史》,作家出版社,1954年版,第46页;余冠英:《汉魏六朝诗论丛》,上海古典文学出版社,1956年版,第14页;杨生枝:《乐府诗史》,青海人民出版社,1985年版,第2页。

繁荣的。

第三,考察汉代赋诵类的文人诗歌,我们不能排除汉代文人五言诗。综合汉代各类诗歌文体的发展来看,所谓西汉时代枚乘与李陵苏武都曾经做过五言诗的传说并不太可信。因为从现有的材料来看,五言诗作为一种新的诗体,它最初是出现在汉代的歌诗里面的,而不是出现在诵诗当中的。从汉初高祖戚夫人的《春歌》到李延年的《北方有佳人》,再到汉成帝时流传的《长安为尹赏歌》、《黄雀谣》,同时还有几首可以认定为西汉时期的五言乐府诗来看,现存的比较早的五言诗都是可以歌唱的歌诗。因此我们认为,在西汉时代文人写作五言诗的可能性是极小的。可是到了东汉以后,情况发生了很大变化。五言诗逐渐从乐府中脱离出来而成为文人们用于抒情的诗体。这种抒情体被文人们比较广泛地使用,以班固的《咏史诗》为标志,大致应该在东汉前期。<sup>①</sup> 所以,如果从文体兴衰的角度来看文人诗的发展,那么基本上可以把东汉时期看作是文人诗歌从诗骚体为主逐步转向以五言诗为主的时期,同时也是把五言歌诗逐步转向诵诗的时期。也正因为这样,从文体功能上讲,最初的文人五言诗与诗骚体还是有所区别,诗骚体多抒发文人比较严肃的政治情怀,而五言诗更多的抒写的是文人的世俗情感。这一点,在以《古诗十九首》为代表的文人五言诗与骚体抒情诗的比较中可以看的非常清楚。

再说歌诗类的作品。这一类诗篇大致相当于后人所认定的狭义的汉诗。不过,因为这一类诗歌都是可以歌唱的,所以它与后人所说的狭义的诗歌颇有不同,我们必须结合歌唱的特点来进行研讨。

与赋诵类的作品所不同的是,这一类诗歌在汉代有比较明显的大的发展变化。从时间顺序上讲,汉代最早流行的歌诗是楚歌。汉高祖出身于楚地,爱楚声,汉初帝王们也都钟爱楚歌,流行于此时的歌诗体式也以楚歌为主,包括汉初高祖唐山夫人所做的《安世房中歌》,也是楚声,可见,楚声对汉初歌诗,尤其是对宫廷歌诗有巨大影响。这种影响一直延续到东汉后期,汉灵帝

---

<sup>①</sup> 按,本章在这里只是概括性的论证,详细的考证见后面专章,同时可参看赵敏俐《论班固的〈咏史诗〉与文人五言诗发展成熟问题》,《北方论丛》,1994年第1期。

刘宏的《招商歌》、汉少帝刘辩的《悲歌》以及唐姬《起舞歌》都是楚歌体,楚歌在两汉宫廷中具有特殊重要的地位。不过在汉初的歌诗当中也有一些新变,例如高祖戚夫人所作的《春歌》属于五言形式。另有传为此时所做的《薤露》和《蒿里》属杂言诗作。<sup>①</sup>

从汉武帝时代开始,歌诗体式发生了重要变化。这种变化以《郊祀歌》十九章、《鼓吹铙歌》十八曲和《北方有佳人》为标志,预示着自战国以来以娱乐为主的新声逐渐代替了传统雅乐而成为主导汉代歌诗的新的样式。这其中,李延年的《北方有佳人》具有一定的代表性。它由当时著名的音乐家李延年所作,属于“新声变曲”,它的诗体也是完全不同于诗骚体的新形式,即五言的形式。汉武帝利用李延年为新的《郊祀歌》配乐,也使汉代的宗庙音乐融入了新声俗乐的风格,并促使其诗体发生了重大变化。《郊祀歌》十九章产生于武帝时期,并非一时之作,前后相差几十年,其中的早期乐歌以四言和骚体为主,可是到了后期,则融入了五言和杂言。至于在异族音乐影响下产生于武、宣之世的《鼓吹铙歌》十八曲,则完全变成了以杂言为主的形式。这种情况说明,自春秋战国以来所谓雅乐与郑声、古乐与新声之间的抗争,以“新声变曲”的胜利而结束,促进这一变革的发生则是汉帝国的统一强盛和社会经济的繁荣,同时,多民族文化的融合也为新诗体的产生注入了新的活力。

武宣之世是俗乐歌诗兴盛的时期,以后虽然经过汉哀帝的罢乐府到东汉乐官机构的改革,以新声俗乐为标志的汉代歌诗却再也没有回到汉初的老路上去,而是沿着这条新的路线继续发展。在这一发展过程中,相和歌诗的产生具有重要的意义。从历史记载看,相和本是一种古老的演唱方式,早在先秦时代就已经出现,它基本上包括人声相和、人与乐器相和两种形式,可是到了汉代,却由此发展出一种新的音乐歌诗表演形式。起初是“最先一人唱,三人和”的“但歌”,接着发展为“丝竹更相和,执节者歌”的相和曲,进而发展为

<sup>①</sup> 崔豹:《古今注》:“《薤露》、《蒿里》,并丧歌也。出田横门人,横自杀,门人伤之,为之悲歌。言人命如薤上之露易晞灭也。亦谓人死魂魄归乎蒿里……至孝武时,李延年乃分为二曲,《薤露》送王公贵人,《蒿里》送士大夫庶人。使挽柩者歌之,世呼为挽歌。”(《百子全书》,浙江古籍出版社影印扫叶山房本,1998年版,第1102页)可见此二诗作于汉初,大概后来又经过李延年润色。

以清调曲、平调曲、瑟调曲、楚调曲、大曲等为代表的各种复杂的表演形式。从现有的相和歌诗文本来看,在西汉时代,大体上是相和曲为主的时代,而到了东汉以后,则是相和诸调曲大发展的时期。正是相和歌诗的产生,代表了汉代乐府诗的最高成就。在这期间,无名氏的乐人为汉代歌诗的发展做出了不可磨灭的贡献。与此同时,到了东汉以后,文人们参与乐府诗的制作逐渐增多,出现了许多文人的乐府诗作,如张衡的《同声歌》,宋子侯的《董娇饶》、辛延年的《羽林郎》以及乐府中的一些无主名的歌诗如《君子行》、《满歌行》等。这说明,以五言与杂言为主的乐府歌诗不仅成为汉代歌诗的主要诗体,也开始对汉代文人的诵诗产生重要影响。以《古诗十九首》为代表的文人五言诗,正是从五言汉乐府歌诗中流变出来的。

以上是我们对汉代歌诗体式的发展演变过程所做的简要描述。从这一描述中可以看出,在汉代诗歌发展史上,赋诵体与歌诗体是两大基本类型。二者之间虽然也有一定的交叉关系和互相影响,但是总的来说,二者属于两种不同的诗歌传统,承担着不同的功能,也有着不同的生产与消费群体。赋诵类的诗歌主要承载着汉代文人们的抒情功能,其主要的生产者与消费者都是当时的文人;而歌诗类作品主要承载着汉代宫廷贵族和社会各阶层的观赏与娱乐,其主要的生产者则是汉代社会的歌舞艺术人才,主要的消费者则是宫廷贵族。前者与汉代文人阶层在汉代的出现有直接关系,后者则与汉代社会的歌舞娱乐风气的兴盛密不可分。所以,要书写一部能够反映中国诗歌发展变化的汉代诗歌史,从汉代诗歌体式流变的角度入手乃是最基本的也是最好的切入方式。

### 三、以汉人的文体观为参考的写作方式

诗歌体式的流变为我们把握汉代诗歌史提供了很好的切入点,但是这并不意味着汉代诗歌发展的历史就比较容易认识。当我们进入到诗歌史的叙述时,会发现撰写一部汉代诗歌史是一件非常困难的事情。这种困难首先来自于汉代诗歌作品的大量佚失。秦王朝虽然在政治和文化的变革上有开创之功,但是却过于短暂,还没有来得及创造更多的伟业。汉代才是中国历史上第一个真正实现了政治和文化大一统的封建帝国,在四百年的历史时期

内,汉王朝曾经创造了当时世界上最辉煌的文化成就,诗歌艺术也达到了空前的繁荣,<sup>①</sup>产生了大量优秀的作品。如班固的《汉书·艺文志·诗赋略》曾辑录了西汉时代官方统计过的作品,其数目如下:

- 1、屈原赋之属,二十家,三百六十一篇。
- 2、陆贾赋之属,二十一家,二百七十四篇。
- 3、荀卿赋之属,二十五家,一百三十六篇。
- 4、杂赋,十二家,二百三十三篇。<sup>②</sup>
- 5、歌诗,二十八家,三百一十四篇。

以上诗赋总计为一百零六家,一千三百一十八篇。

班固在《汉书·艺文志》中所统计的数字本于西汉刘向、刘歆父子所辑《七略》。但是据班固在《汉书·艺文志》中所言,当初汉成帝之所以下诏命光禄大夫刘向校经传诸子诗赋,就因为当时书籍已“颇散亡”。班固在《两都赋序》中又说:“至于武宣之时,乃崇礼官,考文章。……故言语侍从之臣,若司马相如、虞丘寿王、东方朔、枚皋、王褒、刘向之属,朝夕论思,日夜献纳,……盖奏御者千有余篇。”<sup>③</sup>由此可见,西汉时群臣献纳之赋至少不会低于千篇之数,刘向父子所辑,不过只是其中的一部分。至于歌诗的篇目,则散失更多。因为从《汉书·艺文志》中所载歌诗篇目来看,就和现存的西汉大部分有主名的诗篇名称不合。如现今见于《史记》和《汉书》中戚夫人的《舂歌》、赵王刘友的《幽歌》、城阳王刘章的《耕田歌》,乃至传为高祖唐山夫人所作的《安世房中歌》十七章,都不在其中。又如《晋书·乐志》所记:“胡角者,本以应胡笳之声,后渐用之横吹,有双角,即胡乐也。张博望入西域,传其法于西京,惟得《摩诃兜勒》一曲。李延年因胡曲更造新声二十八解,乘輿以为武乐。后汉

① 关于汉代诗歌艺术的繁荣情况,在历史文献中有大量记载,请看赵敏俐《论汉帝国的统一强盛与汉诗创作的繁荣》,《东北师大学报》,1988年第6期;《汉代社会歌舞娱乐盛况及从艺人员构成情况的文献考察》,《中国诗歌研究》第1辑,中华书局,2002年版。

② 以上赋中不尽是汉代的,其中还有屈原、荀子、宋玉等战国赋家作品。

③ 萧统编,李善注:《文选》,中华书局,1977年版,第21—22页。

以给边将,和帝时,万人将军得用之。魏晋以来,二十八解不复具存。”这说明,大部分西汉诗歌到魏晋以后都已经佚失了,今天幸存下来的只是其中的一小部分。这仅仅是西汉时期的情况,东汉时期的诗赋,如我们上文所述,当会比西汉更多。但不幸的是,由于汉代的诗歌在当时并没有编成一部像《诗经》那样的作品而得到广泛的流传,就先后在西汉和东汉末年两次遭到了历史的浩劫,<sup>①</sup>魏晋以后也没有人像编《楚辞》那样把汉人的作品编集在一起,更加剧了它的佚失程度。<sup>②</sup>时到今日,据逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》所辑,今存两汉歌诗的具体情况是:

西汉有主名诗四十九首。

西汉杂歌谣辞七十一首(内含诗辞十三首、谣辞八首、谚语五十首)。

西汉郊庙歌辞三十六首(《安世房中歌》十七首、《郊祀歌》十九首)。

鼓吹铙歌十八首。

东汉有主名诗九十三首。

东汉杂歌谣辞一百五十七首(内含歌辞二十七首、谣辞三十九首、谚语九十一首)。

乐府古辞一百三十九首(内含相和歌辞三十三首、舞曲歌辞三首、散乐一首、杂曲歌辞五十八首、琴曲歌辞四十四首)。

古诗七十五首(内含《古诗十九首》十九首、李陵录别诗二十一首、其他杂录三十五首)

总计六百三十八首。<sup>③</sup>

① 战乱造成两汉文籍散失,历史上多有记载。如《后汉书·儒林列传》云:“初,光武迁还洛阳。其经牒秘书载之千余两,自此以后,三倍于前。及董卓移都之际,吏民扰乱。自辟雍、东观、兰台、石室、宣明、鸿都诸藏典册文章,竟共剖散,其缣帛图书,大则连为帷盖,小乃制为囊囊。及王允所收而西者,裁七十余乘,道路艰远,复弃其半矣。后长安之乱,一时焚荡,莫不泯尽焉。”(范晔:《后汉书》,中华书局,1965年版,第2548页)除此之外,《后汉书·孝献帝纪》、《光武帝纪》中也有记载。

② 按,自魏晋以后,还没有一部如同《全唐诗》或者《全宋词》这样的断代的汉代诗歌总集,我们现在所看到的汉代诗歌,都是散见于各种文献中的,其中一部分作品来自于两汉史书,还有一部分则来于《昭明文选》、《玉台新咏》、《乐府诗集》等书,这说明,自魏晋以后没有人做过对全部汉诗的系统整理与保存工作。汉代诗篇在这一时期仍然处于不断佚失的状态中。

③ 这个数字仅仅根据逯钦立书“汉诗”部分统计,只是为了说明大概情况。因为,有些诗该书未收录,如张衡《思立赋》所系诗、马融《长笛赋》所系诗等。有些诗还难以断定真伪,如《柏梁诗》、虞美人《和项王歌》等。



汉赋的传世情况,据清人陈元龙《历代赋汇》所收,现存汉赋整首和残篇共计一百二十六篇。而据姜书阁《汉赋通义·现存汉人辞赋篇目考略》来统计,现共存汉赋一百五十一篇,残存者或仅存残句者约一百三十三篇,仅存篇目者六篇,总计二百九十篇。<sup>①</sup>据费振刚等人《全汉赋校注》辑录,汉代有作家九十一人,有赋三百一十九篇,其可以判定为完篇或者基本完整者约一百篇,存目三十九篇,余为残篇。<sup>②</sup>这个数字,距离汉代赋体文体文学创作的实际情况实在是相差太远了。

堂堂两汉四百年的历史,仅仅留下这么一些可怜的作品,这为我们撰写汉代诗歌史造成了巨大的困难。即便是保留下来的这一小部分汉代诗歌,还有相当大的一部分没有留下作者的名字,其产生的具体年代也难以考知。同时,由于时代的久远,相关的史事不清,有一些传说为汉代文人的作品,如传为枚乘、李陵、苏武、卓文君、王昭君、班婕妤等人的诗作乃至柏梁台联句等等,也多为后人所怀疑,这为我们撰写汉代诗歌史增加了更多的困难。因此,寻找一种恰当的表述方式,对于研究汉代诗歌史来讲尤其显得重要。对此,我们提出以下想法:

第一,对于汉代诗歌来讲,以歌诗与诵诗的分流入手是最容易把握的写作方式,而这两者的分流又恰恰是汉代诗歌发展的一大特色,并对中国后世诗歌的发展产生了巨大的影响。因为在汉代诗歌文体分流的背后所体现的是诗歌功能的分化与作者的分流。在这里,我们特别强调诗歌功能的分化,这正是在以往的诗歌史叙述中经常被忽略的重要问题,也是中国诗歌史上的一个基本问题。因为从本质上讲,诗歌只不过是人类表达思想与情感的一种语言艺术形式,人类的思想与情感本来就会有多种表现,诗歌自然也要承担相应的多种表达功能,并由此而有了诗歌体式的划分。而我们过去的诗歌史却往往把诗歌的表达功能单一化和简单化了。如我们上文所分析,汉代诗歌从体式上讲可以分为歌诗体与诵诗体两种类型,这两种类型的诗歌从大的发

<sup>①</sup> 姜书阁:《汉赋通义》,齐鲁书社,1989年版,第399—461页。按姜书阁的统计,尚包括后人疑为伪作者和东方朔《答客难》、扬雄《连珠》之属,姜氏认为这些在后世“或别立名目,独立于辞赋之外,而在汉世则皆赋也。”供参考。

<sup>②</sup> 费振刚等:《全汉赋校注》,广东教育出版社,2005年版,第12页。

展趋势方面讲正好承担着两种不同的功能,一种是以娱乐审美为主的歌诗体,一种是以抒写文人士大夫情志为主的诵诗体。同时,由于在社会中所处的地位和所扮演的角色不同,不同的作者群体对于两种不同的诗体也有了不同的体认,并由此而造成了作者群体的分流。汉代诵诗类的作者多为文人士大夫,歌诗类的作者主要是掌握歌舞娱乐资源的帝王权贵以及为他们服务的无名歌舞艺人。从时代的总体情况来看,汉代的诗歌还是以审美娱乐类的歌诗为主要形态,乐府诗无疑是数量最多最引人关注的时代歌诗体式,但是“文人阶层”在汉代的出现以及他们对诵诗类文体的认同,对后世中国诗歌发展的影响却更为巨大。因此,以文体的流变、功能的分类和作者的分流为总纲,从歌诗体与诵诗体两大部分入手来对汉代诗歌展开叙述,就会更为清楚地把握汉代诗歌的发展脉络,可以起到纲举目张的效果。

按此思路,我们把汉代诗歌史的叙述分成两大部分,从第一章到第六章为第一大部分,重点论述乐府歌诗在汉代的发展状况。其中第一章总论乐府歌诗在汉代发展的总体风貌与生产特征。包括从宫廷到民间的歌舞娱乐盛况、乐官制度的建设与“乐府”兴废、汉代社会歌诗艺术生产的基本特征。接下来的五章分别论述汉代的各类歌诗,包括汉代帝王贵族歌诗、文人歌诗、民间歌诗、宗庙宫廷雅乐歌诗、汉鼓吹饶歌十八曲、相和诸调歌诗、舞曲歌辞、琴曲歌辞和杂曲歌辞。通过以上的分类描述,我们不仅可以对汉代歌诗的发展盛况、基本特征有一个完整的了解,对于各类歌诗的基本内容、艺术特征以及它们之间的异同等也会有更为清楚的认识,从而更好地从整体上把握汉代歌诗。从第七章到第十三章为第二大部分,主要讨论以文人为创作主体的诵诗。其中第七章讨论“文人”这一群体在汉代的产生,这是中国诗歌史上的一件大事,其意义不亚于从汉代开始的诗赋分流。之所以如此,是因为正是从汉代的“文人”这一社会群体的形成,才开启了从汉代以后中国诗歌的创作以文人为主体的这一发展方向。而汉代文人在这一历史条件下所形成的“儒道互补”的文化心态,以怀才不遇、人生短促、男女相思等为主题的抒情传统,都为后世文人诗奠定了基础并产生了深远的影响。接下来的几章分别论述四言诗、骚体诗、五言诗、七言诗在汉代的发展状况。其中特别是对四言诗、骚体诗和七言诗发展过程,都进行了系统梳理,从中可以明显地看出这些诗体

与先秦诗歌的传承关系,它们在汉代的存在状况、它们在汉代诗歌史上所承载的不同的文化功能以及其在汉代的发展。这是在以往汉代诗歌研究上的一大推进,对于我们全面认识汉代诗歌的发展意义重大。最后两章总论汉代诗歌的时代特征和它在中国诗歌史上承前启后的重要转折地位,自然就是水到渠成的结论。

第二,诗歌史的重要任务是要写出诗歌发展的时序变化,汉代诗歌史也是如此。因此,在歌诗类与诵诗类两类诗体的分别叙述过程中,我们尽量按历史的顺序来进行描述。尽管汉代诗歌中一些诗篇的时代不太容易把握,但是从诗体的分流入手,我们还是可以找到一个基本的叙述次序。以歌诗类作品来讲,汉初是一个以楚歌为主的时代,无论是汉代帝王的抒情之作还是朝廷礼仪乐歌,都以楚辞体歌诗为主要形式,到了汉武帝时代,由于受周边民族文化的影响和汉帝国本身经济文化的发展,歌诗体式发生了较大的变化,出现了两种新的歌诗艺术形式,一种以是《汉鼓吹饶歌》十八曲为主的带有西域与北方民族情调的歌诗,一种则是从汉帝国本土发展起来的相和歌诗。就相和歌本身来讲,从西汉到东汉又有一个逐渐发展变化的过程。大体来讲,西汉是相和曲为主的时代,而东汉则是其他相和诸调曲大发展的时代。从诵诗类作品来看,在西汉时代,还是以诗骚体为主的、五言诗为辅的时代。文人群体的产生是这一时期的重要现象,正是他们赋予诗骚体一种新的品格,使它们形成了与以审美娱乐为主的歌诗的功能的区分;而到了东汉,则是以五言诗为主以诗骚体为辅的时代,五言诗蔚为大观并且由此而产生了《古诗十九首》这样优秀的文人五言诗。至于七言诗,它在汉代的发展则呈现出另外一条特殊的道路,它广泛出现在字书、镜铭和民间的谣谚当中,具有相当强的应用文体特点。到了东汉以后,它才逐渐受到文人的关注并有少量的抒情诗作出现。歌诗与诵诗这两类诗体在各自发展的过程中又互相吸收互相影响。按照这样的历史时序分类描述,我们可以清楚地看到一幅丰富多彩的汉代诗歌发展的立体式景观。

第三,如何确定具体作品产生的年代是汉代诗歌史叙述的一个难点问题。为此我们采取了综合处理的方式。首先是以那些有明确产生年代和有明确作者的诗篇为主体,例如西汉初期的宫廷楚歌、《安世房中歌》、汉武帝时

代的《郊祀歌》、还有那些有着明确的作者记载的骚体抒情诗、四言诗、五言诗,构成一个汉代诗歌发展史的基本框架。其次对于那些产生年代不明的作品,则采取先易后难的原则,结合各种有关文献和前人的研究成果,对每一首作品做出相应的比较准确的时间判断或者有一个大致范围的时间估计。如《汉鼓吹铙歌》十八曲、相和诸调曲的中《江南》、《薤露》、《蒿里》等作品,经过前人和今人的考证,我们基本上可以认定它们的产生时间是在西汉,同样可以将其纳入汉代诗歌史中一定的位置。至于其中一些疑难问题,我们没有能力解决则存疑,同时也会提出自己的一些猜测。但是在这种猜测的过程中也要遵循一个基本的原则,那就是尽量尊重历史,尊重比较久远的历史传闻,在没有过硬的文献实证的情况下不轻易地否定历史上的相关记载。对于古今学者的相关研究成果,则尽量地采纳和吸收。这不仅包括对于我们所赞同的意见的直接采纳,还包括对于那些相反意见的慎重思考并注意其中的合理性内涵。总之,尽量减少自己的主观随意性。以期通过这种研究态度,首先最大限度地还原历史,从而使我们这部汉代诗歌史的所有表述都建立在文献资料方面的扎实基础之上。

第四,汉代诗歌的发展变化以及其时代特征,只有在与前后代的诗歌史的比较中才能看出。因此,结合汉代社会诗歌发展的实际情况,注意每种诗体的产生与前后代的承启关系,是研究汉代诗歌所要考虑的另一重要原则。而汉代诗歌在中国诗歌史上的承启作用,从总体上又是受制于汉代社会在中国历史上的承启作用的。我们认为,在中国古代社会的发展史上,汉代社会是一个承前启后的伟大时代,它上承秦王朝而来,如果说是秦王朝开启了中国封建地主制社会制度的话,那么汉代则是把这种社会制度稳定下来并真正实现了在这种社会制度下的国家机器的长久运转的时代。从政治史的角度来讲,自汉代以后一直到清王朝的灭亡,以皇帝为中心的中央集权式的社会制度从来没有发生过改变,正是从这个意义上,我们把秦汉时代的社会变革称之为中国古代历史上的一次影响后世两千年的巨变,而魏晋以后一直到唐宋元明清的朝代变更的历史意义都远不如秦汉时代的意义重大。诗歌史也是这样,汉代留下来的作品虽然不多,但是它所显示的诗歌史变革的意义同样重大。这主要表现在三个方面:第一是诗体的变更。如果我们从文体的兴

衰角度来划分中国诗歌史的话,那么先秦就是诗骚体时代,而从汉代一直到唐代都是以乐府诗和五七言为主的时代。从这种诗体的变革中我们最能看出汉代诗歌的开创性意义。第二是文人群体的产生。如果我们从诗歌创作主体的角度来考虑,中国封建社会诗歌创作的主体就是封建士大夫文人,而这一封建士大夫文人群体,正是从汉代封建社会政治制度建立起来之后才出现的。从社会身份上来讲,自汉代开始的文人阶层与先秦时代以《诗经》大小雅的作者与屈原为代表的贵族诗人的社会地位是大不相同的,他们的文化心态也是大不相同的。正是汉代这样一群文人士大夫的出现,才使汉代诗歌出现了一系列新的时代抒情主题,并且为魏晋六朝以后的文人诗歌奠定了基础。第三是审美风尚的变化。中国诗歌发展到春秋后期和战国初期,就产生了一种突破周代审美风范的新声俗乐,而这种新声俗乐正是在汉代社会开始名正言顺地登上了大雅之堂,并且成为汉代社会起主导作用的艺术样式。作为这种艺术审美风范的典型形态就是以横吹鼓吹曲和相和歌为主的汉乐府,而魏晋以后的清商乐乃至隋唐燕乐,都是从这一传统发展演变而来,并且与之有着割不断的血肉联系。五言诗与七言诗之所以逐渐成为后世文人诗歌创作的主要文本,也与从汉代开始的审美风尚变化有着直接的关系。正是根据以上三点,我们把汉代诗歌看成是中国上古诗歌的结束,中国中古诗歌的开端。从这一历史发展变化的角度,我们也许会对汉代诗歌所表现的时代特征有一个较好的把握,并由此一步一步走进汉代诗歌的世界。

# 第一章 乐府歌诗在汉代的发展与生产特征

公元前194年,汉高祖刘邦征讨英布胜利凯旋,回到了他的故乡沛县,在那里与故老乡亲饮酒娱乐,酒酣之际击筑自唱了一首名垂千古的“大风之歌”。在秦末之际风起云涌的战争较量中,刘邦打败了项羽而登上了皇帝的宝座,开启了一个新的历史时代。一首《大风歌》显示了刘邦“威加海内”的得意之情,同时也揭开了中国诗歌史上新的一页。从刘邦的酒醉自唱到东汉末年汉少帝刘辩的饮鸩悲歌,<sup>①</sup>汉代注定是一个以乐府歌诗为主的时代,煌煌两汉四百年的历史,造就了以汉乐府为代表的歌诗艺术的繁荣。这其中既有如《大风歌》这样的帝王之作,也有如《江南》古曲这样来自于百姓生活的乐章;既有《安世房中歌》、《郊祀歌》这样的朝廷祭祀乐歌,更多的则是以满足社会各阶层观赏娱乐为主的相和歌诗艺术。所以,描述汉乐府歌诗艺术生产的特征并对其进行艺术分类,就成为我们走入汉代诗歌史的开始。

## 第一节 从宫廷到民间的歌舞娱乐盛况

汉代社会歌诗艺术的兴盛与汉代社会经济的繁荣紧密相关。歌诗艺术

---

<sup>①</sup> 按,据《后汉书·皇后纪下》:“汉少帝刘辩被董卓废为弘农王,明年,山东义兵大起,讨董卓之乱。卓乃置弘农王于阁上,使郎中令李儒进鸩,曰:‘服此药,可以辟恶。’王曰:‘我无疾,是欲杀我耳!’不肯饮。强饮之,不得已,乃与妻唐姬及宫人饮宴别。酒行,王悲歌曰:‘天道易兮我何艰!弃万乘兮退守蕃。逆臣见迫兮命不延,逝将去汝兮适幽玄!’因令唐姬起舞,姬抗袖而歌曰:‘皇天崩兮后土颓,身为帝兮命天摧。死生路异兮从此乖,奈我茕独兮心中哀!’因泣下呜咽,坐者皆歔歔。王谓姬曰:‘卿王者妃,势不复为吏民妻。自爱,从此长辞!’遂饮药而死。时年十八。”(范晔:《后汉书》,第450—451页)

从本质上讲是诉诸感觉的艺术,是为满足大众娱乐消费而产生的。要使这种艺术形式得以发展,它的前提就要有充足的物质条件。秦始皇统一中国,把六国之乐集中到咸阳,汇集、整理各地歌诗音乐,一方面创制为秦王朝歌功颂德的乐曲和歌舞,另一方面则主要是为了满足自己的感官享受。“秦始皇既兼天下,大修靡。……关中离宫三百所,关外四百所,皆有钟磬帷帐,妇女倡优。”“妇女倡优,数巨万人,钟鼓之乐,流漫无穷。”<sup>①</sup>由这些记载,可知秦代的歌舞艺术之盛。近年的考古发掘,尤能证明这一点。一是1977年在秦始皇陵附近出土了一件秦代错金甬钟,上镌“乐府”二字,这是证明秦代已有乐府机构的最可靠证据。二是1999年春天,秦陵考古队又在陵园封土东南部内外城墙之间出土了十一件彩绘半裸百戏陶俑,形态各异。<sup>②</sup>这也从实物材料方面再一次证明了秦代的整体歌舞艺术发展水平。

短命的秦王朝在歌诗艺术上的这些新发展,向人们预示着一个新的歌诗高潮必将随着新的社会制度的兴盛而到来。除了西汉末年与东汉末年的战乱之外,两汉社会四百年的历史基本上是安定的,其中西汉武帝前后和东汉明章时期,更是中国历史上少有的盛世。经济的发展促进了商品生产的交往和扩大,由此带来了商业的繁荣,并刺激了城市的发展。“自京师东西南北,历山川,经郡国,诸殷富大都,无非街衢五通,商贾之所凑,万物之所殖者。”其大者,“燕之涿、蓟,赵之邯郸,魏之温轵,韩之荥阳,齐之临淄,楚之宛、陈,郑之阳翟,三川之二周,富冠海内,皆为天下名都。”<sup>③</sup>这些大的商业名都同时又是政治文化中心,是官僚贵族、富商大贾的主要居住地。由此也造成了城市与农村的更大区分,同时也是生产和消费的区分、劳动与享受的区分。广大农民所创造的财富源源不断地流向这里,统治者则把劳动造成的奢侈品放在周围,用以训练自己的感官,从而对于歌舞艺术的消费需求大大地提高。“于是既庶且富,娱乐无疆。都人士女,殊异乎五方。游士拟于公侯,列肆侈于姬姜。”<sup>④</sup>“公卿列侯亲属近臣……奢侈逸豫,务广第宅,治园池,多畜奴婢,被服

① 向宗鲁:《说苑校证》,中华书局,1987年版,第516—517页。

② 详见段清波《秦陵发现十二尊彩绘半裸百戏俑》,《中国文物报》,1999年10月13日第1版。

③ 王利器:《盐铁论校注》,中华书局,1992年版,第29、41页。

④ 萧统编,李善注:《文选》,第23页。

绮縠,设钟鼓,备女乐”,<sup>①</sup>“富者钟鼓五乐,歌儿数曹。中者鸣竿调瑟,郑舞赵讴”。<sup>②</sup>

近四百年的歌舞升平,培育了一个近乎完整的汉代歌诗生产消费系统,并产生了建构汉代歌舞艺术生产关系的两大主体——从消费者方面讲,是由宫廷皇室和公卿大臣、富豪吏民组成的广大消费群体,从生产者方面讲,则是由歌舞艺人组成的艺术生产者集团。下面,我们就从这两个方面来进行考察。

## 一、从宫廷皇室到豪富吏民的歌舞娱乐盛况

### (一) 宫廷皇室的歌舞娱乐情况

在汉代社会中,宫廷皇室是歌诗艺术的主要消费者,同时也是支持歌舞艺术生产的主要经济实体。这些汉代统治者,在日常生活中特别喜欢歌舞艺术,可以养得起大批的歌舞艺人供他们观赏娱乐,大大地推进了汉代歌舞艺术的发展。

汉高祖刘邦本是一个歌诗爱好者,能自作歌诗。在楚汉战争期间,他的身边就有能歌善舞的戚夫人相从。刘邦既定天下,置酒沛宫,悉召故人父老子弟佐酒。发沛中儿得百二十人,教之歌。酒酣,上击筑,自歌《大风》之诗,令儿皆和习之。高祖谋立赵王如意为太子不成,乃召戚夫人,“戚夫人泣涕,上曰:‘为我楚舞,吾为若楚歌。’”以后刘邦死,吕后残害戚夫人,将她囚于永巷,戚夫人又有《春歌》传世。<sup>③</sup>可见,刘邦和戚夫人都善于用歌舞来抒发情怀。歌可以脱口而出,舞可以即兴而跳。<sup>④</sup>由此,我们可知汉初宫廷中的歌舞

① 班固:《汉书·成帝纪》,第324—325页。

② 王利器:《盐铁论校注》,第353页。

③ 以上分见班固《汉书·高帝纪》、《汉书·张良传》、《汉书·外戚传》。

④ 据《西京杂记》所记:“高帝、戚夫人善鼓瑟击筑。帝常拥夫人倚瑟而弦歌,毕,每泣下流涟。夫人善为翘袖折腰之舞,歌《出塞》、《入塞》、《望归》之曲,侍婢数百皆习之。后宫齐首高唱,声入云霄。”又云:“戚夫人侍儿贾佩兰……又说在宫内时,尝以弦管歌舞相欢娱,竞为妖服,以趣良时。十月十五日,共入灵女庙,以豚黍乐神,吹笛击筑,歌《上陵》之曲。既而相与连臂踏地为节,歌《赤凤凰来》。至七月七日,临百子池,作于阗乐。”(葛洪:《西京杂记》,中华书局,1985年版,第2、19、20页)



盛况。

自开国皇帝刘邦起,汉代帝王大都喜爱歌诗乐舞,宫中皇后和妃子中善歌善舞者颇多。如汉文帝也是一个喜爱歌舞的人,他的宠妃慎夫人是邯郸人,同样能歌善舞。<sup>①</sup> 在汉代喜爱歌舞的帝王中,汉武帝是一个典型代表,现今留下来的作品,就有《瓠子歌》、《秋风辞》、《天马歌》、《西极天马歌》、《李夫人歌》、《思奉车子侯歌》、《落叶哀蝉曲》等七首。据说,汉武帝行幸河东,祠后土,回视帝京,看水之东流,与群臣宴饮,兴致勃发,于是自作《秋风辞》。<sup>②</sup> 宠姬李夫人有病早卒,帝思念不已,乃作诗令乐府诸家弦歌之。<sup>③</sup> “汉武帝思怀往者李夫人,不可复得。时始穿昆灵之池,泛翔禽之舟。帝自造歌曲,使女伶歌之。时日已西倾,凉风激水,女伶歌声甚道,因赋《落叶哀蝉》之曲……帝闻唱动心。”<sup>④</sup>

多情的汉武帝可以自作歌诗,皇后卫子夫出身低微,曾经是平阳公主的“讴者”,也是一个能歌善舞之人。<sup>⑤</sup> 他的宠姬李夫人本是女倡,是著名音乐家李延年的妹妹,因“妙丽善舞”而得幸。<sup>⑥</sup> 汉昭帝也是一个歌舞爱好者。<sup>⑦</sup> 汉元帝刘奭,能“鼓琴瑟,吹洞箫,自度曲,被歌声,分判节度,穷极幼眇”。<sup>⑧</sup> 昌邑

① 据《汉书·张释之传》,有一次,文帝与她来到霸陵,“上指视慎夫人新丰道,曰:‘此走邯郸道也。’使慎夫人鼓瑟,上自倚瑟而歌,意凄怆悲怀。”(班固:《汉书》,中华书局,1962年版,第2309页)

② 萧统编,李善注《文选》卷四十五、郭茂倩:《乐府诗集》卷八十四谓出自《汉武帝故事》,然今四库全书本旧题班固撰《汉武故事》中无此条。又《太平御览》卷五百七十谓引自《汉书》,今《汉书》亦无此,应是佚文。

③ 班固:《汉书·外戚传》。

④ 王嘉:《拾遗记》卷五,中华书局,1981年版,第115—116页。

⑤ 班固:《汉书·外戚传》颜师古注云,卫皇后死后,“葬在杜门外大道东,以倡优杂伎千人乐其园,故号千人聚。”(班固:《汉书》,第3950页)

⑥ 据《汉书·外戚传》记:“孝武李夫人,本以倡进。初,夫人兄延年性知音,善歌舞,武帝爱之。每为新声变曲,闻者莫不感动。延年侍上起舞,歌曰:‘北方有佳人,绝世而独立,一顾倾人城,再顾倾人国。宁不知倾城与倾国,佳人难再得!’上叹息曰:‘善!世岂有此人乎?’平阳主因言延年有女弟,上乃召见之,实妙丽善舞,由是得幸。”(班固:《汉书》,第3951页)

⑦ 王嘉:《拾遗记》卷六:“始元元年,穿淋池,广千步。……帝时命水嬉,游宴永日。……使宫人歌曰‘秋素景兮泛洪波,挥纤手兮折菱荷,凉风凄凄扬棹歌,云光开曜月低河,万岁为乐岂云多!’帝乃大悦。”(王嘉:《拾遗记》,第128页。又据《西京杂记》,同年,黄鹄下太液池。汉昭帝又自作《黄鹄》之歌。见其书,第4—5页。

⑧ 班固:《汉书·元帝纪》,第298页。

王刚立为帝,就纵情享乐,<sup>①</sup>汉成帝时在宫中又出了两个能歌善舞的后妃,其中赵飞燕以体轻善舞而留名青史,其妹也同样因此而受宠,二人同被封为婕妤。<sup>②</sup>另外,历史上著名的才女,曾自作《怨歌行》的班婕妤也生于此时。

东汉时章帝曾“亲著歌诗四章,列在食举,又制云台十二门诗”,<sup>③</sup>汉桓帝则“好音乐,善琴笙”。<sup>④</sup>汉灵帝同样喜欢歌舞娱乐,<sup>⑤</sup>少帝刘辩也有歌诗传世。<sup>⑥</sup>此外,汉代各诸侯王如赵王刘友、城阳王刘章、广川王刘去、汉武帝的两个儿子燕王刘旦和广陵王刘胥等都能歌。<sup>⑦</sup>在汉代公主们当中,乌孙公主刘细君可为代表,她本为江都王刘建之女,元封中,汉武帝以之嫁乌孙王昆莫。公主至其国,自治宫室居。昆莫年老,言语不通,公主悲,于是自作歌诗来抒写悲愁。<sup>⑧</sup>

汉代宫廷歌舞演唱,大体上可以分为三种情况,一是用于国家大典和朝廷宗庙祭祀的音乐歌舞表演,二是帝王皇后与王侯妃嫔的日常歌舞娱乐,三是抒发在宫廷政治斗争中的情怀。严格来讲,第三种情况的歌诗演唱大多是有感而发,其政治抒情性要远远大于它的娱乐性。但是,这些王侯妃嫔们每当面临重大的政治变故之时,往往自作歌诗以表达心志,这种形式,却正好告诉我们一个重要的信息,那就是汉代帝王们对于歌舞音乐的高度喜爱并具有很高的音乐歌舞素养。像汉武帝、乌孙公主、班婕妤等人,他们的歌诗创作,放在中国文学史上的任何时期,也不比那些一般的所谓“诗人”或“艺术家”

① 《汉书·霍光传》：“大行在前殿，发乐府乐器，引内昌邑乐人，击鼓歌吹作俳倡。会下还，上前殿，击钟磬，召内泰壹宗庙乐人辇道牟首，鼓吹歌舞，悉奏众乐。”（班固：《汉书》，第2943页）

② 《汉书·外戚传》：“孝成赵皇后，本长安宫人，初生时，父母不举，三日不死，乃收养之。及壮，属阳阿主家，学歌舞，号曰飞燕。成帝尝微行出，过阳阿主，作乐。上见飞燕而悦之，召入宫，大幸。有女弟复召入，俱为婕妤，贵倾后宫。”（班固：《汉书》，第3988页）

③ 范晔：《后汉书·礼仪志中》引蔡邕《礼乐志》，第3130页。

④ 范晔：《后汉书·桓帝纪》。

⑤ 王嘉：《拾遗记》卷六：“初平三年，游于西园，起裸游馆千间，采绿苔而被阶，引渠水以绕砌，周流清澈。乘船以游漾，使宫人乘之，选玉色轻体者，以执篙楫，摇漾于渠中。其水清澈，以盛暑之时，使舟覆没，视宫人玉色。又奏《招商》之歌，以来凉气也。”（王嘉：《拾遗记》，第144页）

⑥ 范晔：《后汉书·皇后纪》。

⑦ 此处可参看《史记·吕后本纪》、《齐悼惠王世家》、《汉书·广川惠王越传》、《燕刺王传》、《广陵王刘胥传》等。

⑧ 参见班固《汉书·西域传》。

们逊色。

其实,关于汉代宫廷中的歌诗表演,尤其是那些用于观赏娱乐的歌诗表演盛况,除了上面那些实例以资说明外,还有很多记载也可以证明。汉初贾谊就说:

王者官人有六等:一曰师,二曰友,三曰大臣,四曰左右,五曰待御,六曰厮役。……师至,则清朝而侍,小事不进。友至,则清殿而侍,声乐技艺之人不并见。大臣奏事,则俳优侏儒逃隐,声乐技艺之人不并奏。左右在侧,声乐不见。侍御者在侧,子女不杂处。故君乐雅乐,则友大臣可以侍;君乐燕乐,则左右、侍御者可以侍;君开北房,从熏服之乐,则厮役从。清晨听治,罢朝而论议,从容泽燕。夕时开北房,从熏服之乐。是以听治、论议、从容泽燕,矜庄皆殊序,然后帝王之业可得而行也。<sup>①</sup>

贾谊在这里把君王日常所用的音乐分为“雅乐”、“燕乐”、“熏服之乐”三种。雅乐就是朝廷正乐,即郊庙朝会所用,这自然是和师友大臣共享之乐。燕乐则是内廷之乐,只有左右近臣侍御者可以同他共赏。而熏服之乐则是男女俳优杂处的享乐妓乐,连左右之人也要回避,只有厮役相从,只供他个人欣赏。按贾谊的说法,古代的帝王本来就不讳言世俗娱乐,只不过要注意时机场合罢了。早晨上朝听治,下朝后论议,从容休息,晚上则可以享受熏服之乐。不过,贾谊在这里还是说的理想了些。实际上,汉代的那些帝王们,并不是只有在退朝后的晚上才享受这熏服之乐,只要是兴致所发,似乎随时都可以尽情享受一番。对此,傅毅在《舞赋》中的一段话也是很好的说明:“小大殊用,郑雅异宜。弛张之度,圣哲所施。是以《乐》记干戚之容,《雅》美蹲蹲之舞,《礼》设三爵之制,《颂》有醉归之歌。夫《咸池》、《六英》,所以陈清庙,协神人也。郑卫之乐,所以娱密坐,接欢欣也。余日怡荡,非以风民也,其何害哉?”<sup>②</sup>傅毅在这里假借宋玉之口所说的这段话,其实也就是汉代帝王歌舞艺术享乐

① 王洲明、徐超:《贾谊集校注》,人民文学出版社,1996年版,第289—294页。

② 萧统编,李善注:《文选》,第247页。

意识的一种委婉表达。所以他接下来的描写,自然也可以看成是汉代帝王日常歌舞享乐的真实写照:

夫何皎皎之闲夜兮,明月烂以施光。朱火烁晔其延起兮,耀华屋而熠洞房。黼帐祛而结组兮,铺首炳以焜煌。陈茵席而设坐兮,溢金罍而列玉觞。……于是郑女出进,二八徐侍。姣服极丽,姁媮致态。貌嫫妙以妖蛊兮,红颜晔其扬华。眉连娟以增绕兮,目流睇而横波。珠翠的烁而照耀兮,华褂飞髻而杂纤罗。顾形影,自整装。顺微风,挥若芳。动朱唇,纤清阳。亢音高歌为乐方。歌曰:抒予意以弘观兮,绎精灵之所束。弛紧急之弦张兮,慢末事之耽曲。舒恢冶之广度兮,阔细体之苛缚。嘉《关雎》之不淫兮,哀《蟋蟀》之局促……<sup>①</sup>

此外,如枚乘的《七发》、司马相如的《上林赋》、张衡的《西京赋》、《七辩》、边让的《章华台赋》等都有相似的描写。透过以上这些有关汉代宫廷中规模盛大、富丽堂皇的歌舞娱乐描写,我们自然会感叹汉代帝王们的歌舞娱乐生活是多么奢侈。

## (二)达官显宦与富商大贾家庭的歌舞娱乐

汉代社会达官显宦和富商大贾们对于歌舞艺术的喜好,一点也不亚于皇室贵戚。早自汉初,他们就开始畜养歌优俳倡,纵情歌舞。而且,地位越高,财富越多,所畜养的歌优俳倡也就越多。“始皇之末,班壹避地于楼烦,致马牛羊数千群。值汉初定,与民无禁,当孝惠、高后时,以财雄边,出入弋猎,旌旗鼓吹。”<sup>②</sup>陆贾为太中大夫,病免归家,“常乘安车驷马,从歌鼓瑟侍者十人”。<sup>③</sup>这个以儒家自居的汉初著名文人,晚年还这样喜欢歌舞娱乐,与人们印象中的儒者形象完全不同,生活真可谓潇洒。田蚡为相,“治宅甲诸第,田园极膏腴,市买郡县器物相属于道。堂前罗钟鼓,立曲旃;后房妇女以百数。

① 萧统编,李善注:《文选》,第247—248页。

② 班固:《汉书·叙传》,第4197—4198页。

③ 班固:《汉书·陆贾传》,第2114页。

诸奏珍物狗马玩好,不可胜数”。<sup>①</sup>丞相张禹,“性习知音声,内奢淫,身居大第,后堂理丝竹管弦。”他还培养了好多弟子,其中戴崇位至少府九卿,也非常喜欢音乐歌舞,他每次到张禹家,都请求他的老师“置酒设乐与弟子相娱。禹将崇入后堂饮食,妇女相对,优人管弦铿锵极乐,昏夜乃罢”。<sup>②</sup>汉元帝时,“五侯群弟,争为奢侈,赂遗珍宝,四面而至;后庭姬妾,各数十人,僮奴以百数,罗钟磬,舞郑女,作倡优,狗马驰逐”。<sup>③</sup>博学多才的马融,“善鼓琴,好吹笛,……常坐高堂,施绛纱帐,前授生徒,后列女乐”。<sup>④</sup>可见,当时步入上层社会的文人,竟也是如此地钟情于歌舞娱乐的享乐生活。

以上是史书中对于当时达官显宦和富商大贾家中畜养艺伎、纵情歌舞情况的直接描述。还有一些间接的描写与介绍。如贡禹在批评当时的奢侈之风时说:“诸侯妻妾或至数百人,豪富吏民畜歌者至数十人,是以内多怨女,外多旷夫。”<sup>⑤</sup>《盐铁论》云:“古者土鼓缶枹,击木拊石,以尽其欢。及其后卿大夫有管磬,士有琴瑟。往者民间酒会,各以党俗,弹箏鼓缶而已。无要妙之音,变羽之转。今富者钟鼓五乐,歌儿数曹,中者鸣竽调瑟,郑舞赵讴。”又说:“今俗因人之丧以求酒肉,幸与小坐而责办,歌舞俳優,连笑伎戏。”<sup>⑥</sup>汉成帝永始四年下诏中也说:“方今世俗奢僭罔极。靡有厌足,公卿列侯亲属近臣,……或乃奢侈逸豫,务广第宅,治园池,多畜奴婢,被服绮縠,设钟鼓、备女乐,……吏民慕效,寝以成俗。”<sup>⑦</sup>东汉明帝以后,甚至一些宦者家中也是“媼媛、侍儿、歌童、舞女之玩,充备绮室”。<sup>⑧</sup>对此,仲长统曾有这样的描述:“汉兴以来,……豪人之室,连栋数百,膏田满野,奴婢千群,徒附万计。……妖童美妾,填乎绮室。倡讴妓乐,列乎深堂。”<sup>⑨</sup>对于汉代社会这种歌舞享乐之风,在

① 班固:《汉书·田蚡传》,第2380页。

② 班固:《汉书·张禹传》,第3349页。

③ 班固:《汉书·元后传》,第4023页。

④ 范晔:《后汉书·马融列传》,第1972页。

⑤ 班固:《汉书·贡禹传》,第3071页。

⑥ 王利器:《盐铁论校注》,第353—354页。

⑦ 班固:《汉书·成帝纪》,第324—325页。

⑧ 范晔:《后汉书·宦者列传》,第2510页。

⑨ 仲长统:《昌言·理乱篇》,严可均辑:《全后汉文》卷八十八,中华书局,1958年版,第949页。(本书以下所引严可均辑《全上古三代秦汉三国六朝文》皆省作《全汉文》、《全后汉文》、《全三国文》等)

汉乐府诗《鸡鸣》、《相逢行》、《古歌·上金殿》、《艳歌·今日乐相乐》等诗中都有生动的描写。

在汉代社会的富贵之家中,不仅家家都有“邯郸倡”出入,而且还有些家中的妇女就自会演唱,就有所谓的“小妇”们每天在那里“携瑟上高堂”。这种歌舞享乐生活,在出土的汉代画像石和画像砖艺术中有着相当生动的刻画。<sup>①</sup> 南阳出土的汉代画像石中,舞乐百戏图画也很多。如其中的一图,“画面中刻六人,左一女伎侧面、举臂,弯腰曲膝作舞,另一女伎单手立于樽上,画中间一女伎,高髻束腰,挥巾踏拊而舞。右三人为伴奏或伴唱者。”还有一图,“画面分上、中、下三层,上层左二人对坐,中一人仰面举手跽坐。其右置两壶,右上一人为鼓瑟者。中层共刻五人:左三人奏乐,中间置一樽,樽右一女伎作长袖舞,右端一人似为伴唱者。下层左立一侍从,另二人对坐,中置博局及樽,持箸六博。右二人对坐。”<sup>②</sup>再如“两城山汉画像中,一幅乐舞图,下层是五个奏乐的乐人。中层可能是五个抱手而坐,仰面长歌的歌者。上层是五个长裙曳地,倾身向前的细腰舞人。她们的视线、面向、体态、走向、舞姿完全一致,似正以轻盈、急促的舞步向前行进。长裙拖曳身后,颇富动感”。<sup>③</sup>再如山东沂南汉墓出土的乐舞画像石,河南偃师出土的西汉彩绘歌舞宴饮图,山东济南无影山出土的歌舞百戏俑,都那样生动地表现了汉代贵族官僚家庭中的歌舞娱乐生活。<sup>④</sup>这使我们对汉代歌舞音乐的繁荣情况有了一个生动的认识。

汉代社会的达官显宦与富商大贾们不但热衷于观赏歌舞艺人的表演,有些人自己也能歌能舞。宴会中起舞作歌是常见之事。《史记·项羽本纪》记鸿门宴中项庄起舞,项伯亦起舞的故事就是力证。“平恩侯许伯入第,丞

① 刘志远、余德章、刘文杰:《四川汉代画像砖与汉代社会》:“(四川)郫县汉墓出土的石刻画像《宴饮乐舞》,楼阁之前(右边)容车载客而来,车后侍婢相随。右上一间硬山式厨房,釜灶齐备,庖者正为宴饷作膳。正厅之侧,有歇山式楼阁一座,楼上一妇女凭窗眺望。正厅是一座高大宽敞的建筑,其上有楼……厅内设席,宾主五人并坐,酒宴正酣。庭院里舞乐百戏,以助酒宴;有叠案、旋盘及蹋鼓之舞,乐人抚瑟歌唱;舞者长袖折腰。”文物出版社,1983年版,第85页,又此书第86—87页等处也有相关介绍。

② 南阳市博物馆,闪修山、陈继海、王儒林编:《南阳汉代画像石刻》,上海人民美术出版社,1981年版,图第6、42页。

③ 王克芬:《中国舞蹈发展史》,上海人民出版社,1989年版,第119页。

④ 吴钊:《追寻逝去的音乐踪迹——图说中国音乐史》,东方出版社,1999年版,第110—119页。

相、御史、将军、中二千石皆贺，……长信少府檀长卿起舞，为沐猴与狗斗，坐皆大笑。”<sup>①</sup>可见，公卿大夫在私宴上即兴歌舞，且不拘形式，乃是当时习以为常之事。在宴会上酒酣极乐之时，主人起来跳舞，然后邀请客人共舞（以舞相属），是当时的一种很重要的礼仪。如果客人不起身为报，就是一种失礼的行为，甚至会发生不愉快的事。<sup>②</sup>至于好友与亲属之间，起舞相贺或相乐共歌更是常事。李陵因战败投降匈奴，苏武因出使也被匈奴扣留，二人在匈奴相遇。后苏武放归，李陵得知消息，置酒相贺，起舞作歌，泣下数行，因与武别。<sup>③</sup>至于士大夫家中的歌舞形式，更是多种多样。<sup>④</sup>通过这些例子，我们尤能看出当时那些达官显宦们的歌舞娱乐生活是多么丰富又是多么自由。

至于民间的歌舞艺术，史书中的记载虽然不多，我们也可以推知其丰富多彩的程度。如《盐铁论》中曾说：“荆阳……虽白屋草庐，歌讴鼓琴；日给月单，朝歌暮戚。赵、中山……民淫好末，侈靡而不务本；田畴不修，男女矜饰，家无斗筲，鸣琴在室。”<sup>⑤</sup>可见，汉时荆阳、赵、中山等地歌舞成风。其实，汉代民间歌舞盛行，远不止这几处地方。《汉书·艺文志》载汉武帝时立乐府，就从全国各地采集了不少的歌诗，这其中就有吴楚汝南歌诗、燕代讴雁门云中陇西歌诗、邯郸歌诗、齐郑歌诗、淮南歌诗、左冯翊秦歌诗、京兆尹秦歌诗、河东蒲反歌诗、洛阳歌诗、河南歌诗、河南周歌诗、周谣歌诗、南郡歌诗等。由此，我们完全可以想象得出汉代民间歌舞娱乐的繁荣情况。

另外值得注意的是，近年来学者们在居延汉简中发现了“歌人”这一称谓，并有学者对其进行了考证，发现“歌人”这一称谓在《晏子春秋》中曾经出现过，在《北堂书钞》卷一百零九引蔡邕《琴赋》中也有“歌人”的记载。结合后世文献中出现的“营妓”、“营倡”等概念的比较研究认为，居延汉简中的

① 参见班固《汉书·盖宽饶传》，第3245页。

② 按，此处可以参考《汉书·灌夫传》和《后汉书·蔡邕列传》。

③ 班固：《汉书·苏武传》。

④ 按此处可以参考《汉书·杨敞传》和《汉书·陈遵传》。

⑤ 王利器：《盐铁论校注》，第41—42页。

“歌人”，很可能是当时在汉代军队当中从事歌舞娱乐的专门人才。并由此推测：“如果是政府组织安排‘歌人’的‘出入’，有可能有正式劳军的性质……居延汉简所见‘歌人’……作为从一个侧面体现河西边塞军事人员业余娱乐和生活的资料，依然是可贵的。而偏远至于西北边地也出现‘歌人’活动的行迹，说明当时社会对这种职业的普遍需求。”<sup>①</sup>

从汉代朝廷帝王的艺术享乐到富商大贾及民间的歌舞娱乐，以上论述所提供的事实说明，当时的歌舞艺术生产是多么繁荣。正是这种繁荣，才促使并形成了两汉社会以歌舞艺术为特色的歌诗发展高潮。

## 二、从事歌舞娱乐人才的基本情况

汉代社会宫廷贵戚、达官显宦、富商大贾以及市民百姓对于歌舞艺术的享乐消费需求，客观上需要一支庞大的专业歌舞艺人队伍。据《汉书·礼乐志》所记，汉哀帝初即位时，仅朝廷的乐府里就有各种歌舞艺人八百二十九人，太乐中的人数尚未计算在内。那些达官显宦、富商大贾之家畜养歌伎，少则几人，多则几十人，数百人，以至于“内多怨女，外多旷夫”；朝廷中为宗庙祭祀、宴飨庆典、日常娱乐而豢养的歌舞艺人，更不知有多少。这些人数加在一起，我们可以想象，整个汉代，从事歌舞艺术的专职人员将会是一个多么庞大的数字。

两汉社会的这些专职艺术家，主要来源有三个，一是来自于民间，一是来自于宫廷音乐机关中乐官们的世代传承，一是来源于对官僚贵族子弟们的音乐培养。

### （一）宫廷乐官的世代传承及官僚贵族子弟的培养

歌舞音乐作为一种艺术门类，有它独特的存在方式。在尚没有明确分工的原始社会里，只要有感而发，人人都可歌可舞，人人都是艺术家。可是，随着社会的发展和分工的出现，人类的艺术水平也在提高，只有经过专门训

① 王子今：《居延汉简“歌人”考论》，载《古史性别研究丛稿》，社会科学文献出版社，2004年版，第252—253页。又，关于“歌人”的材料，可见谢桂华、李均明、朱国焰《居延汉简释文合校》，文物出版社，1987年版；中科院考古研究所：《居延汉简甲编》，科学出版社，1957年版；中科院考古研究所：《居延汉简乙编》，中华书局，1980年版；劳榘：《居延汉简考释》，商务印书馆，1949年版。



练的人才有可能达到时代的艺术高度,专职艺术家与业余艺术家的艺术水平高低之差也就产生了。由于分工,艺术就逐渐成为少数人的专门职业,它们世代相袭,转相传授,成为社会上的专职艺术生产者。<sup>①</sup>对此,先秦文献中就有记载。<sup>②</sup>汉代社会也是这样。无论是来自于民间的艺人或宫廷音乐机关中的乐官,都是经过专门训练的人。其中,那些宫廷中的乐官们,更是有着较为长久的传承体系。“汉兴,乐家有制氏,以雅乐声律世世在大乐官。”<sup>③</sup>这制氏就是世代传承的音乐之家。前代朝廷的雅乐,主要靠他们才得以世代相传。自商周以来,中国人向来把“乐”看成是治国的重要工具,要由圣人来治乐,教化人心。所以,中国历史上前代的雅乐,便成为后世宝贵的文化财富,被朝廷作为教化的宝典,而且有专门艺术人才和音乐机构代代相传。汉朝的制作,自然也要继承这一传统。所以,刘邦建国之后,就任用叔孙通因秦乐人而制宗庙乐,唐山夫人模仿周代的《房中乐》而作《安世乐》。前朝的雅乐人才,在汉代朝廷的宗庙音乐建设中仍然起着重要的作用。

汉代雅乐主要用于宗庙祭祀、朝廷宴飨和重要的典礼仪式,需要一个庞大的演奏队伍。汉高祖过沛,“作‘风起’之诗,令沛中僮儿百二十人习而歌之。至孝惠时,以沛宫为原庙,皆令歌儿习吹以相和,常以百二十人为员”。

① 我们这里所说的“专职艺术家”,既包括以此为职业的艺术家,还包括在民间具有专门技能的说唱艺人。他们虽然不一定以说唱为唯一或者第一职业,但是他们的演唱技艺却往往是世代传承的,而且也是经过不断的学习和训练的。其实,无论何种行业,一旦独立于其他行业而有了自己的特殊性,从事这一行业的人就必须经过专门的训练才成。即便是一个农民,要想胜任自己的职业,也要专门学习很多关于农业的知识和操作技巧。一个出身于城里的知识分子,不经过学习锻炼,也决不会是一个好的农民。同样的道理,一个没有经过任何音乐学习和训练的农民或者其他,也决不可能是个优秀的歌舞艺术人才。在以往的文艺理论中,我们往往在抽象地肯定“人民群众的伟大艺术创造力”的过程中,进而认为每一个普通群众不经过学习和训练也都是优秀的艺术家,这其实是很荒唐的逻辑推理。

② 《左传·成公九年》曾记:“晋侯观于军府,见钟仪,问之曰:‘南冠而縶者,谁也?’有司对曰:‘郑人所献楚囚也。’使税之,召而吊之。再拜稽首。问其族,对曰:‘泠人也。’公曰:‘能乐乎?’对曰:‘先父之职官也,敢有二事?’使与之琴。操南音。”杜预注:“泠人,乐官。”孔颖达《正义》曰:“《诗·简兮序》云:‘卫之贤者仕于泠官。’郑玄云:‘泠官,乐官也。泠氏世掌乐官而善焉,故后世多号乐官为泠官。’《吕氏春秋》称黄帝使泠伦自大夏之西、昆仑之阴取竹,断两节而吹之,以为黄钟之宫。昭二十一年《传》:景王铸无射,泠州鸠非之。是泠氏世掌乐官也。《周语》云:‘景王铸钟成,泠人告和,’《论语》云:‘泠箫咏歌及《鹿鸣》之三。’此称:‘泠人’,《诗》称‘泠官’,是泠为乐官之名也。”(《十三经注疏》,中华书局,1980年版,第1905页)

③ 班固:《汉书·礼乐志》,第1043页。

汉武帝定郊祀之礼,“以正月上辛用事甘泉圜丘,使童男女七十人俱歌,昏祠至明”。以后汉哀帝时罢乐府,把不应经法的四百四十一人罢去,保留下来归太乐领属的仍有三百八十八人。<sup>①</sup> 东汉时代,太乐中的乐官人数也不少。<sup>②</sup>

汉代的雅乐人才虽然以世代相传为主,所从事的工作主要是为朝廷政治礼仪服务,但是,我们也不能低估他们在汉代歌舞音乐发展中的重要作用。雅俗是汉代两种主要的音乐,无论从风格、内容到音乐舞蹈形式等各方面都有较大的差别,但也并非互相排斥。特别是汉武帝重新扩充乐府之后,在相当长的一段时间内,雅乐与俗乐都在乐府的管辖之下。虽说先秦雅乐日渐僵化,俗乐和新声也日渐溶入雅乐中来,它们对汉代音乐歌舞的发展影响更大一些。但是,雅乐中毕竟保存了相当多的古代优秀音乐传统,世代传承的雅乐人才受过更好的专业训练,有着更好的音乐素养,对当时的音乐歌舞艺术水平的提高,是起过重要作用的。而这种作用,一是通过他们本身演奏雅乐的艺术感召力,培养了人们的音乐素养;二是通过他们的音乐教育,使大批的歌舞音乐人才走向广大社会。

在中国文化传统中,贵族子弟从小要学习音乐歌舞,他们的老师就是当时朝廷中的乐官。《周礼·春官宗伯》下记载的由大司乐负责的以乐德乐语乐舞所教的“国子”,都是指诸侯卿大夫的子弟。<sup>③</sup> 这些贵族子弟学习音乐歌舞,不仅仅要从中受到“乐德”的教育,同时还承担着在国家的典礼仪式中参与雅乐表演的义务。先秦时是这样,汉代也是这样,国家的音乐歌舞人才虽然多从贱隶中选拔,但是雅舞仍然选用良家子充任。<sup>④</sup> 这些良家子弟,在汉代也就是那些官宦子弟,在汉代社会歌舞艺术表演中还占有相当重要的地位。

① 以上并见《汉书·礼乐志》。

② 按,《后汉书·百官志二》:“太子乐令一人,六百石。”注引《汉官》曰:“员吏二十五人,其二人百石,二人斗食,七人佐,十人学事,四人守学事。乐人八佾舞三百八十人。”(范晔:《后汉书》,第3573页)

③ 《汉书·礼乐志》:自先代以来,“典者自卿大夫师瞽以下,皆选有道德之人,朝夕习业,以教国子。国子者,卿大夫之子弟也,皆学歌九德,诵六诗,习六舞,五声、八音之和。”(班固:《汉书》,第1038页)

④ 《后汉书·百官志二》注引卢植《礼》注:“汉大乐律,卑者之子不得舞宗庙之酎,除吏二千石到六百石,及关内侯到五大夫子,取适子高五尺以上,年十二到三十,颜色和,身体修治者,以为舞人。”(范晔:《后汉书》,第3573页)杜佑:《通典·乐六·清乐》:“昔唐虞讫三代,舞用国子,欲其早习于道也;乐用瞽师,谓其专一也。汉魏以来,皆以国之贱隶为之,唯雅舞尚选用良家子。国家每岁阅司农户,容仪端正者归太乐,与前代乐户总名‘音声人’。”(杜佑撰,王文锦等校点:《通典》,中华书局,1988年版,第3718页)

汉代官宦子弟从小受过良好的音乐舞蹈教育,所以长大之后仍然擅长歌舞。有些人不仅熟悉雅乐,同时也会俗乐。最为杰出者,见于史书记载的则是西汉末年的桓谭。<sup>①</sup> 因为受父亲的影响,桓谭从小就熟悉音乐,长大后也精通音乐。他的这种音乐才能,在汉代社会崇尚歌舞音乐的社会环境里得到了很好的发挥。有时甚至把郑声俗乐等搬演到了朝廷之上。<sup>②</sup> 可见,由于中国古代重视音乐教育,在朝廷雅乐的传承和演唱中,实际也培养了一大批懂得音乐的贵族和官僚子弟,这对音乐在社会的普及客观上也起到了相当大的作用。没有这些懂音乐歌舞、热爱音乐的官僚子弟(长大后也就是这些官僚贵族自身)参与其中进行音乐歌舞的欣赏与表演,汉代社会的歌舞音乐艺术是不会如此繁荣的。

## (二)出身于民间的歌舞艺人

在汉代社会歌舞音乐艺术发展中起更大推动作用的,是那些出身于民间从事俗乐新声的歌舞艺人。

新声又名郑声,产生于春秋战国时期,本是一个与雅乐相对立的概念。新声实际上是新兴地主阶级追求声色享乐的一种通俗文艺。到了汉代,由于国力的强盛,城市的繁荣,市民的富庶,宫廷的奢华,歌舞享乐之风的盛行,更远非战国时期可比。在这种情况下,从事歌舞音乐活动,才会成为一个庞大的社会行业。有些地区的百姓,甚至以此为谋生的手段,形成一个地区特有的民风 and 传统。其中最典型的就燕、赵、中山之地。对此,司马迁在《史记·货殖列传》中有生动的描述:

中山地薄人众,犹有沙丘纣淫地余民,民俗儇急,仰机利而食。丈夫相聚游戏,悲歌慷慨,起则相随椎剽,休则掘冢作巧奸冶,多美物,为倡

<sup>①</sup> 范晔:《后汉书·桓谭列传》:“桓谭字君山,沛国相人也。父成帝时为太乐令。谭以父任为郎,因好音律,善鼓琴。……性嗜倡乐。”(范晔:《后汉书》,第955页)

<sup>②</sup> 《后汉书·宋弘列传》:“(光武)帝尝问弘博士,弘乃荐沛国桓谭才学洽闻,几能及杨雄、刘向父子。于是召谭拜议郎、给事中。帝每宴,辄令鼓琴,好其繁声。……后大会群臣,帝使谭鼓琴,谭见弘,失其常度。帝怪而问之。弘乃离席免冠谢曰:‘臣所以荐桓谭者,望能以忠正导主,而令朝廷耽悦郑声,臣之罪也。’帝改容谢。”(范晔:《后汉书》,第904页)

优。女子则鼓鸣瑟，跕屣，游媚富贵，入后宫，遍诸侯。

今夫赵女郑姬，设形容，揄鸣琴，揄长袖，蹑利屣，目挑心招，出不远千里，不择老少者，奔富厚也。<sup>①</sup>

除了燕、赵、中山等地的歌舞艺伎之外，其他地区的歌舞艺人也不在少数，他们纷纷从乡村流向城市。由于地位低下，在封建的史书中，大多数人的名字都是很难留下的。但即便如此，我们还是从史书看到了一些蛛丝马迹，从而可以推想其盛况。最明显的例子，是《汉书·礼乐志》在叙述汉哀帝罢乐府时无意中给我们留下的一份宝贵的名单，这里有邯郸鼓员、江南鼓员、淮南鼓员、巴俞鼓员、楚严鼓员、梁皇鼓员、临淮鼓员、兹邠鼓员、郑四会员、沛吹鼓员、陈吹鼓员、东海鼓员、秦倡员、楚鼓员、楚四会员、铍四会员、齐四会员、蔡讴员、齐讴员等。从事这种歌舞演唱的人员不一定就来自上述地方，但是我们有理由相信，里面的大部分，肯定是从上述各地奔到京城来的。

如此众多的歌舞艺人，他们的伎艺是如何学成的？他们又是怎样进入城市的呢？在这方面，汉宣帝的母亲王翁须的故事给我们提供了一份宝贵的材料，现录之如下：

史皇孙王夫人，宣帝母也，名翁须，太始中得幸于史皇孙。皇孙妻妾无号位，皆称家人子。征和二年，生宣帝。帝生数月，卫太子、皇孙败，家人子皆坐诛，莫有收葬者，唯宣帝得全。即尊位后，追尊母王夫人谥曰悼后，祖母史良娣曰戾后，皆改葬，起园邑，长丞奉守。语在《戾太子传》。

① 汉代的歌舞艺人多出自燕赵中山，除《史记·货殖列传》所记之外，还有许多证明。如我们上文所引，汉文帝的宠妃慎夫人是邯郸人，能歌善舞。杨恽自谓“家本秦也，能为秦声。妇，赵女也，雅善鼓瑟”。《盐铁论·通有》中曾说：“赵、中山……民淫好末，侈靡而不务本；田畴不修，男女矜饰，家无斗筲，鸣琴在室。”（王利器：《盐铁论校注》，第42页）乐府诗《相逢行》云：“堂上置樽酒，作使邯郸倡。”（郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979年版，第508页）《古诗十九首》又云：“燕赵有佳人，美者颜如玉。被服罗裳衣，当户理清曲。”萧统编，李善注：《文选》，第541页）又据《史记·佞幸列传》和《汉书·外戚传》所记，汉武帝时的著名音乐家李延年就是中山人，其父母及身兄弟及女，都是“故倡”，也就是说，李延年出身于中山的倡伎世家，他的全家世代都以从事歌舞艺伎为生。李延年善长新声变曲，他的妹妹则妙丽善舞，因而得到了汉武帝的宠幸。又据《汉书·外戚传》所记，汉宣帝的母亲王翁须本出身于歌舞艺伎，也是燕赵之人（汉时涿郡，今河北涿州）。

地节三年，求得外祖母王媪，媪男无故。无故弟武皆随使者诣阙。时乘黄牛车，故百姓谓之黄牛姬。

初，上即位，数遣使者求外家，久远，多似类而非是。既得王媪，令太中大夫任宣与丞相御史属杂考问乡里识之者，皆曰王姬。姬言名妾人，家本涿郡蠡吾平乡。年十四嫁为同乡王更得妻。更得死，嫁为广望王乃始妇，产子男无故、武，女翁须。翁须年八九岁时，寄居广望节侯子刘仲卿宅，仲卿谓乃始曰：“予我翁须，自养长之。”媪为翁须作缣单衣，送仲卿家。仲卿教翁须歌舞，往来归取冬夏衣。居四五岁，翁须来言：“邯郸贾长儿求歌舞者，仲卿欲以我与之。”媪即与翁须逃走，之平乡。仲卿载乃始共求媪，媪惶急，将翁须归，曰：“儿居君家，非受一钱也，奈何欲予它人？”仲卿诈曰：“不也。”后数日，翁须乘长儿车马过门，呼曰：“我果见行，当之柳宿。”媪与乃始之柳宿，见翁须相对涕泣，谓曰：“我欲为汝自言。”翁须曰：“母置之，何家不可以居？自言无益也。”媪与乃始还求钱用，随逐至中山卢奴，见翁须与歌舞等比五人同处，媪与翁须共宿。明日，乃始留视翁须，媪还求钱，欲随至邯郸。媪归，巢买未具，乃始来归曰：“翁须已去，我无钱用随也。”因绝至今，不闻其问。贾长儿妻贞及从者师遂辞：“往二十岁，太子舍人侯明从长安来求歌舞者，请翁须等五人。长儿使遂送至长安，皆入太子家。”及广望三老更始、刘仲卿妻其等四十五人辞，皆验。宣奏王媪悼后母明白，上皆召见，赐无故、武爵关内侯，旬月间，赏赐以巨万计。顷之，制诏御史赐外祖母号为博平君，以博平、蠡吾两县户万一千为汤沐邑。封舅无故为平昌侯，武为乐昌侯，食邑各六千户。（《汉书·外戚传上》）

我们在这里之所以要把这段故事全录下来，是因为它给我们提供了关于汉代歌舞艺人生活的一段相当重要的史料。首先，从这段故事中我们知道，汉宣帝的母亲王翁须出身于下层社会家庭，八九岁时她的母亲就把她送给了刘仲卿。刘仲卿大概是一个专门从事培养歌舞艺术人才的人，他物色到了像王翁须这样好的女孩之后，就开始训练培养，这期间，不许她的父母来看望，只是到了春秋季节，她才可以回家去取一次棉衣和单衣，而日常吃住都

由刘仲卿负责。这种培养训练的时间至少有四五年的时间才行。其次,从王翁须的遭遇来看,刘仲卿培养歌舞艺术人才的目的只是为了赚钱。当王翁须的技艺学成之后,他就背着王翁须的父母,偷偷地把她卖了。虽然王翁须的父母知道此事之后,千方百计去要,但还是一分钱也没有得到,最后甚至连女儿卖给了谁都不知道。其三,从这里我们还知道,因为当时住在长安城中的皇亲贵戚等,需要大量的歌舞艺人供自己享乐,自然会产生邯郸贾长儿这样专门从事歌舞艺人买卖以图暴利的商人,他们把这些歌舞艺人购回之后,养在家里,等待时机卖出。其四,我们从这里还知道,当时的皇室贵族之家,为了得到歌舞艺人,最常用的方式可能就是派出像“太子舍人侯明”那样的人,从京城里走出去,到从事歌舞艺人买卖的商人那里去买。汉代大部分歌舞艺人,可能都是通过这种途径流入城市并进入那些宫廷贵族家中的。

王翁须是在民间专人的培养下成为歌舞艺术人才,然后卖给宫廷的。还有另一种情况,就是许多富商大贾、达官显宦或皇亲贵戚之家,先看中一些姿色较好的少年男女,然后在自己家里进行培养。孝成皇后赵飞燕就是如此。据《汉书·外戚传》,赵飞燕本是长安城省中侍使官婢。初生之时,父母不喂养她,但是三天也没饿死,于是才收养了她。后与妹妹赵合德流入长安,沦为官婢。长大后,被赐给阳阿公主家,学歌舞,号曰飞燕。汉成帝微服出行,过阳阿主家,作乐,见赵飞燕而悦之,召入宫中,因而大幸。

中国古代歌舞艺人的地位很低,自先秦就是如此。《史记·乐书》载师乙言:“乙,贱工也。”杜佑《通典·乐六》:“汉魏以来,(俗乐)皆以国之贱、隶为之。”对此,萧亢达曾做过比较详细的研究,他把汉代的俗乐人的身份分为奴隶、庶民中的卑贱者和贫苦庶民三大类。在这三者当中,奴隶的地位最低。<sup>①</sup>按汉代法律,奴隶被看成主人的财产,可以被买卖,<sup>②</sup>可以

① 萧亢达:《汉代乐舞百戏艺术研究》,文物出版社,1991年版,第36—45页。

② 《史记·扁鹊仓公列传》曾记有这样一件事:“济北王召臣意诊脉诸女子侍者,至女子竖,竖无病。臣意告永巷长曰:‘竖伤脾,不可劳,法当春呕血死。’臣意言王曰:‘才人女子竖何能?’王曰:‘是好为方,多伎能,为所是按法新,往年市之民所,四百七十万,曹偶四人。’”(司马迁:《史记》,第2805页)这里的竖本是济北王的侍女,善歌舞,为永巷才人,她与她的四个歌舞搭档是济北王花了四百七十万钱从民所中买来的。可见,当时的歌舞奴婢是可以随意买卖的。

被子女继承。<sup>①</sup>至于庶民中的卑贱者和贫苦庶民身为歌舞艺人,他们的命运也好不了多少。他们大都出身低贱,也随时可以沦为官婢,被人买卖。这其中,像王翁须、李夫人、赵飞燕那样有幸曾被帝王们赏识的,只是其中的极少数,大多数歌舞艺人们的命运都是很悲惨的。

由此我们可以把两汉社会歌舞艺人的组成成分成以下几类:1、从事朝廷雅乐演奏、世代相传的专职音乐人员;2、从小接受过雅乐教育的贵族和官僚子弟;3、出身于下层以音乐歌舞为生的各种专门人才。其中尤以第三种人为汉代歌舞艺术发展的主力,是最为重要的汉代歌诗生产者。

两汉社会以宫廷皇室、达官显宦、富商大贾为主的歌舞娱乐的消费需求,促使汉代社会产生了大批以歌舞演唱为生的艺术生产者。这两者共同构成了汉代社会特殊的歌舞艺术生产关系,并由此极大地推动了两汉社会的歌舞艺术生产,从而出现了以相和为主的汉乐府歌舞艺术。这一事例再一次说明:自从人类进入阶级社会以后,艺术的发展与繁荣,从根本上便受制于社会生产的一般规律。是汉代社会的一般生产关系,决定了汉代社会的艺术生产关系。物质生产上的不平等分工与财富的不平等分配,紧接着便会造成在艺术生产上的不平等分工与精神享受上的不平等分配。艺术生产需要有一定的经济条件作基础,而两汉社会的大部分物质财富都由宫廷皇室、达官显宦、富商大贾们所占有,所以,他们自然就成了这个社会上歌舞艺术的主要消费者,而广大人民则被剥夺了和统治者完全一样的艺术消费的权利,不得不像奴隶般整日辛苦劳作,为了自己的生存而奔波。那些艺术家则成为供统治者歌舞享乐的工具,他们的艺术生涯,与其说是为了美的追求,不如说是为了生存的基本需要。同时,由于受整个社会物质生产水平的限制,两汉社会的歌舞艺术,尤其是专门艺术家的高水平的专业表演,还不可能普及到整个社会,只能被既富且贵的上层社会所垄断。这使得广大劳动者也不可能得到观赏比较高水平的专业歌舞艺术表演的机会。正是这种特殊的生产消费关系,使我们在研究和认识汉代歌诗生产之时,不能不把更多的眼光投入到宫廷贵族

---

<sup>①</sup> 《史记·酈生陆贾列传》:“陆生常安车驷马,从歌舞鼓琴瑟侍者十人,宝剑值千金,谓其子曰:‘与汝约,汝过,汝给吾人马酒食,极欲,十日而更。所死家,得宝剑四骑侍从者。’”陆贾明言他死之后,所有身边的财物包括歌舞侍者都可以被其子继承。(司马迁:《史记》,第2699—2700页)

们的身上,真正高水平的大众艺术和市民艺术,在那个时代还难以建立起来。但是,和西周春秋时的封建领主式的贵族社会相比,两汉地主制社会毕竟有了一定的历史进步,由于冲破了世卿世禄式的贵族社会的等级藩篱,新兴地主阶级的崛起,庞大的封建官僚社会机构的诞生,城市商人的增加,市民阶层的出现等,都使汉代社会有比先秦贵族社会更多的人加入到这一歌舞艺术消费的行列中来。另一方面,由于整个社会生产力的提高和物质财富的增加,也可以使更多的人从事歌舞艺术的生产。而国家的空前统一、民族文化的大交融、对前代艺术遗产的更多继承等,也从不同方面丰富并推动着两汉社会歌舞艺术的生产发展。正是这一切,促成了两汉社会歌舞艺术繁荣的盛况。它以新的形式、新的内容,引导和满足着汉代社会的歌舞艺术消费,并为后世中国歌舞艺术的发展树立了新的典范。

## 第二节 乐官制度的建设与“乐府”兴废

两汉社会从宫廷到民间歌舞娱乐的繁荣,带来了汉代歌诗艺术的大发展。在这些“歌诗”产生的过程中,作为汉代的一个重要的礼乐机关——乐府——在其中起了重要作用。班固在《汉书·艺文志》说:“自孝武立乐府而采歌谣,于是有代赵之讴,秦楚之风,皆感于哀乐,缘事而发,亦可以观风俗,知薄厚云。”因此,后代的学者往往把汉代那些“歌诗”称之为“乐府”或者“乐府诗”。也正因为如此,要研究并说明歌诗在汉代的产生发展与繁荣,我们必须对汉代社会礼乐制度的建设和汉乐府的兴衰问题进行详细的考察。

### 一、太乐与乐府:汉初乐官制度的建设

我们知道,自三代以来,特别是周代社会礼乐文化建立起来之后,礼乐制度就成为中国古代封建社会政治制度的重要组成部分。但是到了秦汉时代,由于自春秋后期和战国时代以来俗乐的兴盛和礼乐制度的破坏,国家的礼乐机构建设则发生了一些变化,根据音乐在社会生活中所扮演的角色,分由太常和少府两个机构来负责。下面,我们就从这两个方面分别考察一下汉初礼



乐制度的建设情况。

在汉代太常与少府两分的礼乐制度建设中,从国家政治的角度来讲,最重要的当然是太常所掌管的宗庙祭祀雅乐了。《汉书·百官公卿表》说:

奉常,秦官,掌宗庙礼仪,有丞。景帝中六年更名太常。属官有太乐、太祝、太宰、太史、太卜、太医六令丞,又均官、都水两长丞,又诸庙寝园食官令长丞,有雍太宰、太祝令丞,五时各一尉。又博士及诸陵县皆属焉。景帝中六年更名太祝为祠祀,武帝太初元年更曰庙祀,初置太卜。

掌管宗庙礼仪的官职为什么叫“奉常”或“太常”?应劭注曰:“常,典也,掌典三礼也。”颜师古注:“太常,王者旌旗也,画日月焉,王有大事则建以行,礼官主奉持之,故曰奉常也。后改曰太常,尊大之义也。”对此,班固在《汉书·礼乐志》中有更明确的解释:

《六经》之道同归,而《礼》、《乐》之用为急。治身者斯须忘礼,则暴嫚入之矣;为国者一朝失礼,则荒乱及之矣。人函天、地、阴、阳之气,有喜、怒、哀、乐之情。天稟其性而不能节也,圣人能为之节而不能绝也,故像天、地而制礼、乐,所以通神明,立人伦,正情性,节万事者也。

按以上所说,奉常一职所以重要,首先是因为它所掌管的是确立国家等级秩序和以行教化的“礼”与“乐”。而礼乐之所以能够起到这样的作用,则因为它首先是通过敬天法祖的宗教祭祀活动来实现的。王者功能成作礼乐,由此而成为历朝历代帝王的常例。汉高祖刘邦在建国之初,自然也不例外。据《汉书·礼乐志》所记。汉高祖初即位,也做了同样的两件大事,第一是命令叔孙通制定朝仪制度,第二是让他制定新的宗庙乐:

汉兴,拨乱反正,日不暇给,犹命叔孙通制礼仪,以正君臣之位。高祖说而叹曰:“吾乃今日知为天子之贵也!”以通为奉常,遂定仪法,未尽

备而通终。

汉兴,乐家有制氏,以雅乐声律世世在大乐官,但能纪其铿锵鼓舞,而不能言其义。高祖时,叔孙通因秦乐人制宗庙乐。大祝迎神于庙门,奏《嘉至》,犹古降神之乐也。皇帝入庙门,奏《永至》,以为行步之节,犹古《采芡》、《肆夏》也。千豆上,奏《登歌》,独上歌,不以管弦乱人声,欲在位者遍闻之,犹古《清庙》之歌也。《登歌》再终,下奏《休成》之乐,美神明既飨也。皇帝就酒东厢,坐定,奏《永安》之乐,美礼已成也。

汉高祖即位之初在百废待兴之际,把定朝仪之礼和宗庙乐的制定当作两件重要的大事来做,可见礼乐制度的建设在封建社会里的确有着非同一般的重要意义。汉高祖命令叔孙通所建的朝仪制度与宗庙祭祀音乐虽然并不完善,却为汉朝初年礼乐制度的建设打下了初步的基础,汉惠帝、文帝、景帝三朝,在这方面基本上再没有大的变化。

汉代乐官制度建设的另一个机构是隶属于少府中的乐府。《汉书·百官公卿表》说:

少府,秦官,掌山海池泽之税,以给共养,有六丞。属官有尚书、符节、太医、太官、汤官、导官、乐府、若卢、考工室、左弋、居室、甘泉居室、左右司空、东织、西织、东园匠十六官令丞,又胞人、都水、均官三长丞,又上林中十池监,又中书谒者、黄门、钩盾、尚方、御府、永巷、内者、宦者八官令丞。诸仆射、署长、中黄门皆属焉。武帝太初元年更名考工室为考工,左弋为饮飞,居室为保官,甘泉居室为昆台,永巷为掖廷。饮飞掌弋射,有九丞两尉,太官七丞,昆台五丞,乐府三丞,掖廷八丞,宦者七丞,钩盾五丞两尉。

应劭注:“名曰禁钱,以给私养,自别为藏。少者,小也,故称少府。”颜师古注:“大司农供军国之用,少府以养天子。”可见,少府这一机构也是从秦代开始设立的,其职能就是掌管宫廷生活中的诸项事务——包括衣食住行等等,其

中也包括宫廷中的音乐,而这在汉初主要是指乐府。

我们知道,根据《汉书·百官公卿表》,汉代的奉常主要掌管宗庙礼仪,其中所用之乐都由太乐官负责。而少府中的乐府究竟承担什么职能并没有写明。根据《汉书·礼乐志》的记载,汉初奉常所掌管的宗庙乐,一是由乐家制氏传下来已“不能言其义”,只是“岁时以备数”的“雅乐”;一是叔孙通因秦乐人而制的宗庙乐;三是“大氏皆因秦旧事”而略加改造的宗庙乐舞,如高庙奏《武德》、《文始》、《五行》之舞;孝文庙奏《昭德》、《文始》、《四时》、《五行》之舞;孝武庙奏《盛德》、《文始》、《四时》、《五行》之舞。记载的非常清楚。可是该书同时还记载:“又有《房中祠乐》,高祖唐山夫人所作也。周有《房中乐》,至秦名曰《寿人》。凡乐,乐其所生,礼不忘本。高祖乐楚声,故《房中乐》楚声也。孝惠二年,使乐府令夏侯宽备其箫管,更名曰《安世乐》。”根据这段话,我们可以知道,由高祖唐山夫人所作的《房中祠乐》也就是《安世乐》,不是由奉常中的太乐掌管,而是由少府中的乐府掌管的。

那么,为什么《安世乐》不由太乐掌管而由乐府掌管呢?这是由《安世乐》的性质决定的。按《汉书》中所说的高祖唐山夫人的《房中祠乐》,有两个特点,其一是它乃是由楚声演唱的,这体现了汉高祖“乐其所生,礼不忘本”;其二是它继承了周代《房中乐》的传统。我们知道,《安世乐》最初名为《房中祠乐》,它是由周代的《房中乐》而来。关于房中乐,《周礼》、《仪礼》、《毛传》等文献中都有记载,前人对此也多有研究,如汉人郑玄、唐人贾公彦、清人孙诒让等在《周礼》、《仪礼》相关注疏与正义中都有相关记载,今人也有较详考证。<sup>①</sup> 以此而言,汉初高祖唐山夫人所做的《房中乐》,既可用于祭祀,亦可用于燕乐宾客,它在汉初不归奉常中的太乐掌管,而是由少府中的乐府掌管,用于宫廷的祭祀与燕乐,自然是再正当不过的事情。正因为如此,到汉惠帝时,才有“令乐府令夏侯宽备其箫管”之说。现存的《安世房中歌》正是《安世乐》的歌词,它在里面提到“高张四县,乐充宫庭”,也正说明它属于宫廷之乐的明证。

<sup>①</sup> 此处可参考萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》,人民文学出版社,1984年版,第34—35页;钱志熙《周汉“房中乐”考论》,《文史》,2007年第2辑。

作为汉代内廷机构的乐府,不仅掌管房中之乐,而且还掌管宫廷中用于观赏享乐的俗乐。贾谊《新书·匈奴传》中明确地记载了汉文帝宫中有乐府掌管俗乐之事:

若使者至也,上必使人有所召客焉。令得召其知识,胡人之欲观者勿禁。令妇人傅白墨黑,绣衣而侍其堂者二三十人,或薄或掩,为其胡戏以相饭。上使乐府幸假之但[倡]乐,吹箫鼓鞀,倒挈、面者更进,舞者、蹈者时作,少闲击鼓,舞其偶人。<sup>①</sup>

我们说汉初宫廷中有掌管俗乐的乐府机构,除了历史文献记载外,还可以通过相关的研究来认识它。我们知道,自汉初始,宫廷的歌舞娱乐之风就非常兴盛。汉高祖爱楚声,高祖唐山夫人以楚声而作《安世房中歌》、高祖的宠妃戚夫人能歌善舞,楚歌楚舞在宫廷中非常流行,以后自汉文帝、景帝到汉武帝都是如此。这些宫廷中的歌舞,大都以娱乐为主,是俗乐而不是雅乐,本不该由奉常中的太乐官掌管,自然就应该由内廷的相关机构来具体负责,隶属于少府的乐府自然就应该承担着这样的职能,而决不可能是只掌管乐器制作的一个作坊。事实在,无论是周代还是秦代,雅乐、俗乐都有存在理由,都有相关的国家乐官机构来掌管。汉代自然也是这样。所以,在汉初国家的乐官制度建设中,既有隶属于奉常的太乐来掌管宗庙乐,也有隶属于少府的乐府来掌管宫廷的其他音乐,乃是常理。对此,前引贾谊在《新书·官人》中的“王者官人六等”一段话也为我们提供了充足的证据。

其实,在汉代社会的实际生活中,雅乐所起的作用远不及俗乐。对于平常百姓来讲,那些用于国家宗庙祭祀活动的雅乐距离他们的日常生活非常遥远,他们平常所用的音乐基本上都是俗乐。就是对于帝王生活而言,雅乐不过是在国家的各种政治宗教场合应用的礼仪之乐,在日常生活中也是以俗乐为主的。贾谊的话正说明的这一事实。如果我们再进一步分析,就会知道,

<sup>①</sup> 王洲明、徐超:《贾谊集校注》,第141页。按,此处原文中为“但乐”,据孙诒让说应为“倡乐”。

即便是在汉初宫中以俗乐为主的廷内音乐活动中,也还有乐府与掖廷两个不同的方面。根据汉初乐官建置,属于少府的乐府机关设立在上林之中,它所掌管的主要是供皇帝宫中的燕乐,如《巴渝舞》、《安世乐》之类。至于贾谊所说的“熏服之乐”,则是由掖廷女乐来掌管的。掖廷在秦代名永巷,本是宫中嫔妃所居之处。同时它又是宫中官署之名,掌管后宫嫔妃之事。《汉书·百官公卿表》记有“乐府三丞,掖廷八丞”,同属于少府。在这掖廷八丞之中,就有掌管女乐之人。班固记载汉哀帝罢乐府时的情况是:“内有掖庭材人,外有上林乐府,皆以郑声施于朝廷”,这里把上林乐府与掖庭材人对举,正说明在宫廷当中这二者也是有分别的。<sup>①</sup>

掖庭材人从本质上讲是为帝王后宫娱乐所用,在两汉社会歌舞艺术的发展史上占有重要地位。之所以如此,是因为在中国早期专制社会里,剩余物质财富相对集中,由于受到等级制的限制,艺术生产与消费的主要方式就是寄食式的生产与特权式的消费,其中,王室宫廷的特权式消费又是具有代表性的。如此频繁、盛大的歌舞娱乐活动的存在,说明汉代王室宫廷内部的掖庭材人有一支庞大的队伍,也一定有相当严密的管理组织,遗憾的是,我们现在看到的更多的是相关的歌舞娱乐盛况的记载,至于其具体的组织管理机构设置情况的相关记载却并不多见,只能据现有的材料进行钩稽。<sup>②</sup>

西汉初年国家乐官制度建设中太乐与乐府两分,是汉代礼乐文化制度建设的一个重要现象,它对汉代社会歌舞艺术的发展起着重要推动作用,也使汉武帝在此基础上“立乐府”(亦即扩充乐府)成为可能。

## 二、汉武帝“立乐府”的目的和艺术生产史意义

在中国文学史和艺术史上,汉武帝“立乐府”(扩充乐府)是一件大事,对此后的中国诗歌史与音乐史都发生了深远的影响。要认识这个问题,我们首先要弄清汉武帝何以要扩充乐府的问题。

<sup>①</sup> 此处可参考许继起《秦汉乐府制度》中《掖廷女乐考》一章,扬州大学博士论文,2002年。

<sup>②</sup> 按,在汉代乐府判度研究中,出土文献所提供的新材料尤其值得重视,对此,姚小鸥有过论述,见其《出土文献与新世纪文学史研究的发展战略》,《文艺研究》,2000年第3期。

关于汉武帝“立乐府”的前前后后,在《汉书·礼乐志》中曾有简要的记录:

至武帝定郊祀之礼,祠太一于甘泉,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,略论律吕,以合八音之调,作十九章之歌。以正月上辛用事甘泉圜丘,使童男女七十人俱歌,昏祠至明。夜常有神光如流星止集于祠坛,天子自竹宫而望拜,百官侍祠者数百人皆肃然动心焉。

据此可知,汉武帝之所以要“立乐府”,是与他制定郊祀之礼联系在一起的。郊祀之礼本是以祭祀天地为主的宗教活动,属于国家的大礼。早在商周时代,统治者就把制礼作乐视为朝廷中的大事。《汉书·礼乐志》开篇就说:“《六经》之道同归,而《礼》《乐》之用为急。治身者斯须忘礼,则暴慢人之矣。为国者一朝失礼,则荒乱及之矣。”汉人也是这样。刘邦刚得到天下,就急着制定礼仪:“汉兴,拨乱反正,日不暇给,犹命叔孙通制礼仪,以正君臣之位。”接着,又命他“因秦乐人制宗庙乐”。<sup>①</sup>叔孙通所制的宗庙乐,专为宗庙祭祀之用,包括《嘉至》、《永至》、《登歌》、《休成》、《永安》等五首歌曲,从迎神庙门到祭祀礼成,成为一套完整的乐曲。此外,汉代帝王宗庙中常奏的还有《武德》、《文始》、《五行》、《四时》之舞,《昭容》、《礼容》之乐。

但是据《史记·乐书》和《汉书·礼乐志》来看,这种在汉高祖时所创制的宗庙雅乐和朝廷燕乐还很不完善,特别是对于朝廷来讲更为重要的以祭祀天地为核心的郊祀之乐,基本上因袭秦人旧俗。据《汉书·郊祀志》所记:高祖二年,东击项籍而还入关,问:“故秦时上帝祠何帝也?”对曰:“四帝,有白、青、黄、赤帝之祠。”高祖曰:“吾闻天有五帝,而四,何也?”莫知其说。于是高

<sup>①</sup> 《汉书·礼乐志》:“高祖时,叔孙通因秦乐人制宗庙乐,大祝迎神于庙门,奏《嘉至》,犹古降神之乐也。皇帝入庙门,奏《永至》,以为行步之节,犹古《采芡》、《肆夏》也。干豆上,奏《登歌》,独上歌,不以管弦乱人声,欲在位者遍闻之,犹古《清庙》之歌也。《登歌》再终,下奏《休成》之乐,美神明既飨也。皇帝就酒东厢,坐定,奏《永安》之乐,美礼已成也。名曰《安世乐》。”(班固:《汉书》,第1043页)

祖曰：“吾知之矣，乃待我而具五也。”乃立黑帝祠，名曰北畤。刘邦打下天下以后，“长安置祠祀官、女巫。其梁巫祠天、地、天社、天水、房中、堂上之属；晋巫祠五帝、东君、云中君、巫社、巫祠、族人炊之属；秦巫祠杜主、巫保、族累之属；荆巫祠堂下、巫先、司命、施糜之属；九天巫祠九天：皆以岁时祠宫中。其河巫祠河于临晋，而南山巫祠南山、秦中”。可见，汉高祖时代虽然说自己“甚重祠而敬祭”但是并没有创建新的郊祀制度，只不过沿袭旧俗，“今上帝之祭及山川诸神当祠者，各以其时礼祠之如故”而已。文景之世代有扩充，但是它基本上是以先秦的五帝为核心。<sup>①</sup>可是，到了汉武帝时期，国运已经空前兴盛，这种以五帝为核心的郊祀之礼已经不能满足政治统治的需要，汉武帝就必然要重新定郊祀之礼不可了。这正如《汉书·礼乐志》中所说：“王者未作乐之时，因先王之乐以教化百姓，说乐其俗，然后改作，以章功德。”

汉武帝之所以要重定郊祀之礼，最重要的原因，就是要确立“太一”这一至上神在国家祭祀中的核心地位。从而借助宗教神学，来加强自己的中央集权统治。

本来，中国古代早就有祭祀上帝的传统，这上帝也就是最高天神。可是，受春秋战国时代诸侯割据政治局面的影响，开始流行“五德终始”学说。按这种学说推论，刘邦能够享有天下乃是五德轮回的必然结果，这在刘邦初定天下之时具有重要意义。但是按这种学说继续推衍，那么，大汉帝国说不定到哪一天也会像秦王朝一样被另一个新的王朝轮回取代。显然，当大汉帝国大一统的局面已经形成，而国家分裂的危险仍然存在的时候，这种神学理论

<sup>①</sup> 《汉书·郊祀志》记载：“文帝时鲁人公孙臣上书曰：‘始秦得水德，及汉受之，推终始传，则汉当土德，土德之应黄龙见。宜改正朔，服色上黄。’时丞相张敖好律历，以为汉乃水德之时，河决金堤，其符也。年始冬十月，色外黑内赤，与德相应。公孙臣言非是，罢之。明年，黄龙见成纪。文帝召公孙臣，拜为博士，与诸生申明土德，草改历、服色事。其夏，下诏曰：‘有异物之神见于成纪，毋害于民，岁以有年。朕几郊祀上帝诸神，礼官议，毋讳以朕劳。’有司皆曰：‘古者天子夏亲郊祀上帝于郊，故曰郊。’于是，夏四月文帝始幸雍郊见五畤，祠衣皆上赤。赵人新垣平以望气见上，言‘长安东北有神气，成五采，若人冠冕焉。或曰东北，神明之舍；西方，神明之墓也。天瑞下，宜立祠上帝，以合符应。’于是作渭阳五帝庙，同宇，帝一殿，面五门，各如其帝色。祠所用及仪亦如雍五畤。明年夏四月，文帝亲拜霸渭之会，以郊见渭阳五帝。五帝庙临渭，其北穿薄池沟水。权火举而祠，若光辉然属天焉。于是贵平至上大夫，赐累千金。而使博士诸生刺《六经》中作《王制》，议巡狩封禅事。文帝出长门，若见五人于道北，遂因其直立五帝坛，祠以五牢。”（班固：《汉书》，第1212—1214页）

就不合时宜了。所以,当汉武帝即位之后,重新建立新的宗教神学体系就成为意识形态领域里的一项重要任务。也正是在这个时候,太一神应运而生。《史记·封禅书》对此有详细的叙述:

亳人谬忌奏祠太一方,曰:“天神贵者太一,太一佐曰五帝。古者天子以春秋祭太一东南郊,用太牢,七日,为坛开八通之鬼道。”于是天子令太祝立其祠长安东南郊,常奉祠如忌方。

其秋,上幸雍,且郊。或曰“五帝,太一之佐也,宜立太一而上亲郊之”。上疑未定。

上遂郊雍,至陇西,西登崆峒,幸甘泉。令祠官宽舒等具太一祠坛,祠坛放薄忌太一坛,坛三垓。五帝坛环居其下,各如其方。

十一月辛巳朔旦冬至,昧爽,天子始郊拜太一。朝朝日,夕夕月,则揖;而见太一如雍郊礼。其赞飧曰:“天始以宝鼎神策授皇帝,朔而又朔,终而复始,皇帝敬拜见焉。”而衣上黄。其祠烈火满坛,坛旁亨炊具。有司云“祠上有光焉”。公卿言“皇帝始郊见太一、云阳,有司奉瑱玉嘉牲荐飧。是夜有美光,及昼,黄气上属天”。太史公、祠官宽舒等曰:“神灵之休,祐福兆祥,宜因此地光域立太畤坛以明应,令太祝领,秋及腊间祠。三岁天子一郊见。”

由此可见,汉武帝定郊祀之礼,也有一个渐进的过程,其核心内容就是把汉初的五帝共祀变为太一独尊,是从宗教神学的角度确立大一统的大汉帝国的地位与尊严,是为了进一步巩固汉帝国的统治。这是当时朝廷中的大事,甚至也是整个汉代历史中的一件大事。

既然汉武帝定郊祀之礼是当时的一件大事,按汉朝的制度,相关事务自然应该由奉常负责,具体到郊祀用乐则应该是其下属太乐官之职,何以要扩充乐府呢?其中一个最直接的原因是汉初的太乐官署已经不能适应这种重



新制礼作乐的形势。我们知道,早自三代时起,中国的宗庙礼乐就有专人掌管,这一制度具有相当强的历史延续性。但是到了汉初,自先代而留传下来的雅乐早已残缺不全,“汉兴,乐家有制氏,以雅乐声律世世为大乐官,但能纪其铿锵鼓舞,而不能言其义”。所以,汉武帝不得不扩充乐府,为郊礼之礼配新的音乐,也就成为历史的必然。这说明,汉武帝时所“立”的乐府,在一定程度上承担了太乐官署的职能。

除了汉初的太乐官不能承担为郊祀之礼配乐的能力之外,汉武帝用乐府职掌郊祀之乐,还有两个原因:第一,他要重用宠臣李延年;第二,他要用新声俗乐为郊祀太一配乐。对此,《史记·封禅书》和《佞幸列传》都有记载:

其春,既灭南越,上有嬖臣李延年以好音见。上善之,下公卿议,曰:“民间祠尚有鼓舞乐,今郊祀而无乐,岂称乎?”公卿曰:“古者祠天地皆有乐,而神祇可得而礼。”或曰:“太帝使素女鼓五十弦瑟,悲,帝禁不止,故破其瑟为二十五弦。”于是塞南越,祷祠太一、后土,始用乐舞,益召歌儿,作二十五弦及空侯琴瑟自此起。

李延年,中山人也。父母及身兄弟及女,皆故倡也。延年坐法腐,给事狗中。而平阳公主言延年女弟善舞,上见,心说之,及入永巷,而召贵延年。延年善歌,为变新声,而上方兴天地祠,欲造乐诗歌弦之。延年善承意,弦次初诗。其女弟亦幸,有子男。延年佩二千石印,号协声律。与上卧起,甚贵幸,埒如韩嫣也。

《汉书·礼乐志》也说:

至武帝定郊祀之礼,祠太一于甘泉,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,略论律吕,以合八音之调,作十九章之歌。以正月上辛用事甘泉圜丘,使童男女七十人俱歌,昏祠至明。

夜常有神光如流星止集于祠坛,天子自竹宫而望拜,百官伺祠者数百人皆肃然动心焉。

由以上记载我们可以知道,为配合郊祀之礼,汉武帝起码做了以下几件事情:第一,他任命当时著名的以好“新声变曲”而闻名的音乐家李延年掌管乐府;第二,他前后举用司马相如等数十位大文人来制作新的诵神歌诗,略论律吕,以合八音之调,作十九章之歌。第三、他又派人采集各地歌诗,用以夜诵,并召歌儿七十人演练歌舞,作二十五弦及空侯琴瑟。至此,我们完全有理由说,乐府在汉武帝时的扩充,完全是为了配合郊祀之礼的。

在中国历史上,王者功成而作乐的事情并不少见,中国后世封建社会的每一个朝代,几乎都要有新的宗庙祭祀礼乐的制作,可是为什么独独汉武帝为配合郊祀乐的制作而对乐府扩充这件事,后世的学者们特别关注呢?

一段时期以来,人们一直这样认为,汉武帝“立乐府”对中国文学的最大贡献,是“大规模的收集民歌”,“在客观上也起了保存民歌的作用”。<sup>①</sup> 这些说法看起来有一定道理,但是并不准确。仔细阅读《汉书》原文我们就会发现,汉武帝采歌谣的主要目的并不是为了娱乐,而是为了“夜诵”,为了以其为参考来制作新的颂神歌。<sup>②</sup> 可见其意义主要不是因为他是否采集或保存了民歌,而是因为汉武帝扩充乐府的这一举措,客观上适应了中国歌诗艺术发展的趋势,同时推动了它的发展。对此,我们可以从以下几个方面来认识:

1、汉武帝利用“新声变曲”为郊祀之礼配乐,客观上等于承认了从先秦以来就一直难登大雅之堂的世俗音乐——新声(郑声)的合法地位,这为其在汉代顺利发展铺平了道路。

新声又名郑声,本是春秋后期发展起来的一种世俗艺术,因为它无论从

---

<sup>①</sup> 刘大杰:《中国文学发展史》,上海古籍出版社,1982年版,第198页。游国恩等:《中国文学史》第一册,人民文学出版社,1963年版,第183页。

<sup>②</sup> 如张永鑫指出:“汉武帝时代乐府的采诗,其中有一个内容,则是选择那些适合用于郊祀祭祀的曲调与曲辞,或加改制,或创新曲,而这两方面都与民间性质的关系不大。把‘采诗夜诵,有赵、代、秦、楚之讴’全部当作是采集民歌和保存民歌,那完全是一种误解。”同时,张永鑫还指出:“考察一下班固在《汉书·艺文志》中所录的关于冠有地名的歌诗的性质问题。可以比较肯定地说,这类歌诗其实大多不具有民间性质。”张永鑫:《汉乐府研究》,江苏古籍出版社,1992年版,第63页。

演唱形式到内容上都与传统的雅乐精神不同,所以孔子就曾对它深恶痛绝地说:“恶紫之夺朱也,恶郑声之乱雅乐也。”(《论语·阳货》)并提出“放郑声,远佞人,郑声淫,佞人殆”(《论语·卫灵公》)的主张。孔子的弟子子夏称郑声为新乐,并对它的特征有过生动的描述:“今夫新乐,进俯退俯,奸声以滥,溺而不止;及优侏儒,矇杂子女,不知父子。乐终,不可以语,不可以道古,此新乐之发也。”(《礼记·乐记》)但是,尽管它不符合儒家的文艺审美标准,但是满足了新兴地主阶级的享乐需要。所以新乐在战国时期就得到了很大的发展。《战国策·齐策一》载苏秦对齐宣王说:“临淄甚富而实,其民无不吹竽、鼓瑟、击筑、弹琴。”《韩非子·内储说上》又说:“齐宣王使人吹竽,必三百人。南郭处士请为王吹竽。宣王说之。廩食以数百人。”齐国临淄人人都会演奏乐器,齐宣王因为喜欢听吹竽,竟然养活了几百人,这些话虽然有夸张性质,不可完全当真,但是我们也可以推想齐国首都与齐王宫中的歌舞娱乐盛况。《楚辞·招魂》中描写宫廷歌舞说:“二八齐容,起郑舞些。竽瑟狂会,瑱鸣鼓些。吴歈蔡讴,奏大吕些。士女杂坐,乱而不分些。郑卫妖玩,来杂陈些。”其场面之大,歌舞倡伎之多,可以想见。正因为新声满足了新兴地主阶级的享乐消费需要,所以在战国之时,连号称最为好古的君主魏文侯,也已经是“端冕听古乐,则唯恐卧;听郑卫之声,则不知倦”(《礼记·乐记》)了。齐王在孟子面前,甚至直言相告说:“寡人非能好先王之乐,直好世俗之乐耳。”(《孟子·梁惠王下》)因而,子夏也只能承认现实,无可奈何地说:“郑音好滥淫志,宋音燕女溺志,卫音趋数烦志,齐音敖辟乔志。此四者,皆淫于色而害于德,是以祭祀弗用也。”(《礼记·乐记》)言之意外,除了祭祀之外,在其他场合自然可以随意欣赏这些新声俗乐,他也没办法阻止。

新声在战国以来的社会上虽然广泛流行,可是由于受儒家正统观的影响,却难以登上大雅之堂,因此它的发展一直受到很大的限制。汉武帝立乐府的一条重要措施,就是任用歌舞艺人李延年为协律都尉,用新声为朝廷的宗庙祭祀歌诗配乐。《史记·佞幸列传》说:“李延年,中山人也。父母及身兄弟及女,皆故倡也。延年坐法腐,给事狗中。而平阳公主言延年女弟善舞,上见,心说之,及入永巷,而召贵延年。延年善歌,为变新声,而上方兴

天地祠,欲造乐诗歌弦之。延年善承意,弦次初诗。其女弟亦幸,有子男。延年配二千石印,号协声律。”《汉书·佞幸传》中也有相同的记载:“是时上方兴天地诸祠,欲造乐,令司马相如等作诗颂。延年辄承意弦歌所造诗,为之新声曲。”

我们知道,制礼作乐本是朝廷极其隆重的大事,自先秦至汉以来的国家宗庙乐,所演奏的都是雅乐,其乐舞也皆选用良家子弟。<sup>①</sup> 班固在《汉书·艺文志》中引《易》书说:“先王作乐崇德,殷荐之上帝,以享祖考。”又引孔子之说:“安上治民,莫善于礼,移风易俗,莫善于乐。”汉初雅乐虽然衰微,但是仍有“制氏以雅乐声律世世为大乐官”。而且在武帝时期,又有河间献王也曾做过雅乐的搜集工作。但是,汉武帝立太一天地诸祠,既没有选用制氏与河间献王的雅乐与之相配,也没有用一班儒生去进行复古的论证和仿造,而是启用出身低微的歌舞艺人李延年作“协律都尉”,为本来属于雅乐范畴的郊祀歌配上了“新声曲”。显然,这不是雅乐衰微的问题,而是世风变化的问题。这在客观上标志着自从秦秋末年以来的“雅乐”与“新声”的斗争,随着新兴地主阶级的兴起和汉帝国的繁荣昌盛,而终于以雅乐的衰微、“新声”的兴盛并取得了合法的地位而告结束。

本来,自春秋末年以来的新声,代表了新兴地主阶级歌诗艺术发展的潮流,它以不可阻挡的趋势,冲击着从三代以来形成的代表统治阶级的歌诗艺术主流的正宗雅乐传统。但是作为一种已经形成了的意识形态,传统的雅乐观却严重束缚着人们的思想,也必然要限制这种新乐的发展。而自汉武帝立乐府以来,这一切都变了。“今汉郊庙诗歌,未有祖宗之事,八音调均,又不协于声律,而内有掖庭材人,外有上林乐府,皆以郑声施于朝廷。”(《汉书·礼乐志》)既然连朝廷郊祭天地诸祠的音乐都用新声,那么,上自宫廷、下至平民百姓们追求以享乐为主的艺术,也就大可不必受传统雅乐观的局限,尽情地享受这种新兴的歌诗艺术了。所以我们看到,正是从汉武帝以后,这种以享乐为主的新声才得以更大规模地发展起来,到了成帝以

<sup>①</sup> 按,此处可参考《后汉书·百官志二》注引卢植《礼》注、《汉书·礼乐志》、杜佑《通典·乐六·清乐》等历史文献。

后,“郑声尤甚,黄门名倡丙强、景武之属富显于世,贵戚五侯定陵、富平外戚之家淫侈过度,至与人主争女乐”。以后汉哀帝虽然罢乐府,“然百姓渐渍日久,又不制雅乐有以相变,豪富吏民湛沔自若”(《汉书·礼乐志》)。东汉以后,朝廷虽然不再设立乐府机关,但是乐府诗却在东汉取得了更大的发展。正是从一点上,我们才可以看出汉武帝立乐府在中国歌诗艺术生产史上的巨大意义。

2、汉武帝利用“新声变曲”为郊祀之礼配乐,从艺术生产的角度讲,是借助于官方的力量,推动了从先秦以来就已经产生的世俗音乐——新声(郑声)的发展。

按艺术生产理论,封建社会的宗教歌舞艺术,其实也是当时艺术生产的重要组成部分,而且是一种比较特殊的部分。之所以如此,是因为在封建社会中,宗教艺术在朝廷中本来就占有相当重要的地位,特别是像汉武帝定郊祀之礼这样的重大的宗教歌舞礼仪创设,在客观上对于一个时代歌舞艺术的发展起着相当大的推动作用。这也表现在两个方面:

其一,隆重的朝廷祭祀活动需要大批的专业艺术人才,它在一定程度上可以被看成是朝廷培养艺术人才的摇篮。这一点,历史上有明确记载。如上引《汉书·礼乐志》中记武帝在正月上辛用事甘泉时有“童男女七十人俱歌”,在举行歌舞表演时是“千童罗舞成八溢,合好效欢虞太一。九歌毕奏斐然殊,鸣琴竽瑟会轩朱”。<sup>①</sup>武帝时乐府中所用的歌舞艺术人等共有多少,史书中没有明确记载,但是记哀帝时罢乐府,一次就减少了其中四百四十一人,另外还保留了三百八十八人归属太乐。可见当时所用的歌舞人数之多。自哀帝以后至东汉,朝廷中不再有乐府官署,但是,统领朝廷祭祀燕飨之乐的太乐或太子乐等机构仍在。《东观汉记·乐志》引蔡邕《乐志》说:“汉乐四品:一曰太子乐,典郊庙、上陵、殿诸食举之乐。……二曰周颂雅乐,典辟雍、飨射、六宗、社稷之乐。……三曰黄门鼓吹,天子所以宴乐群臣也。……其短箫铙歌,军乐也。”蔡邕这里所说的四品,大体上都属于朝廷雅乐的范畴。要保证这四品乐的正常表演,国家没

<sup>①</sup> 见《汉书·礼乐志》引《郊祀歌十九章·天地》。班固:《汉书》,第1058页。

有一个庞大的歌舞音乐队伍是不行的。

其二,汉武帝扩大乐府的主要目的虽然说是为了宗教祭祀,创制了许多新的宗教祭祀歌曲,但是在同时又仿效先秦旧制,到各地去采集歌谣,用以“夜诵”等等,这使得汉乐府从此以后不再仅仅是一个服务于宗教活动的朝廷音乐机关,同时也是一个搜集、保存、表演各种歌诗艺术的多功能的音乐机关。对此,张永鑫有过较详细的叙述,他认为汉武帝时大规模的乐舞活动包括以下六个方面:首先,是举行郊祀祭礼;第二,进行了保存、整理歌诗的工作;第三,让文人、作家写作诗颂、诗赋;第四,令音乐家为诗赋歌辞合乐;第五,把输入异域乐舞作为一项重要活动;第六,开始扩增乐工的工作。<sup>①</sup> 这一概括是相当全面的。仅就其“采歌谣”一项而言,《汉书·艺文志》说:“自孝武立乐府而采歌谣,于是有赵代之讴,秦楚之风,皆感于哀乐,缘事而发,亦可以观风俗、知厚薄云。”但这里所说的“观风俗、知厚薄”云云其实只是它的一部分功能,另外它还搜集保存了许多当时各级贵族、后宫女子、文人以及歌舞艺人的歌唱,因此在客观上汉乐府就成了汉代各种歌诗的汇集地。到班固撰写《汉书·艺文志》时,其还记录了如下歌诗篇目:《高祖歌诗》二篇,《泰一杂甘泉寿宫歌诗》十四篇,《宗庙歌诗》五篇,《汉兴以来兵所诛灭歌诗》十四篇,《出行巡狩及游歌诗》十篇,《临江王及悉思节士歌诗》四篇,《李夫人及幸贵人歌诗》三篇,《诏赐中山靖王子喤及孺子妾冰未央材人歌诗》四篇,《吴楚汝南歌诗》十五篇,《燕代讴雁门云中陇西歌诗》九篇,《邯郸河间歌诗》四篇,《淮南歌诗》四篇,《左冯翊秦歌诗》三篇,《京兆尹秦歌诗》五篇,《河东蒲反歌诗》一篇,《黄门倡车忠等歌诗》十五篇,《杂各有主名歌诗》十篇,《杂歌诗》九篇,《洛阳歌诗》四篇,《河南周歌诗》七篇,《河南周歌声曲折》七篇,《周谣歌诗》七十五篇,《周谣歌诗声曲折》七十五篇,《诸神歌诗》三篇,《送迎灵颂歌诗》三篇,《周歌诗》二篇,《南郡歌诗》五篇。右歌诗二十八家,三百一十四篇。通过以上篇目,我们可以知道汉乐府在推动汉代歌诗艺术发展方面所做出的重要贡献,可以这样说,两汉社会歌诗艺术的发展,与汉武帝时乐府的扩充是有着直接关系的。

<sup>①</sup> 此处可参考张永鑫《汉乐府研究》,第69—80页。

### 三、汉哀帝罢“乐府”以后的汉朝乐官制度变革

汉武帝“立乐府”标志着以享乐为主的世俗音乐即新声在与传统雅乐的对抗中获得了胜利,对汉代歌舞艺术的发展起到了积极的推动作用,因而在歌诗艺术生产史上具有重要的意义。但是,汉武帝立乐府这一举措,对于封建制度建设来讲也有不利的方面。这主要包括两点:第一,它破坏了先秦以来的乐官制度,把本属于太乐官掌管的郊祀乐归于乐府,其实也等于破坏了先秦以来的雅乐传统;第二,它在客观上也推动了整个社会的世俗享乐之风,它的进一步发展,就会在某种程度上危及到封建秩序。《汉书·礼乐志》记载汉武帝以后的情况是:

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。然诗乐施于后嗣,犹得有所祖述。昔殷、周之《雅》、《颂》,乃上本有娥、姜原,禹、稷始生,玄王、公刘、古公、大伯、王季、姜女、大任、太姒之德,乃及成汤、文、武受命,武丁、成、康、宣王中兴,下及辅佐阿衡、周、召、太公、申伯、召虎、仲山甫之属,君臣男女有功德者,靡不褒扬。功德既信美矣,褒扬之声盈乎天地之间,是以光名著于当世,遗誉垂于无穷也。今汉郊庙诗歌,未有祖宗之事,八音调均,又不协于钟律,而内有掖庭材人,外有上林乐府,皆以郑声施于朝廷。

到了元、成二帝以后,这种郑声、即新声俗乐不仅弥漫于朝廷,而且开始泛滥于整个上层社会:

是时,郑声尤甚。黄门名倡丙强、景武之属富显于世,贵戚五侯定陵、富平外戚之家淫侈过度,至与人主争女乐。哀帝自为定陶王时疾之,又性不好音乐……(《汉书·礼乐志》)

五侯群弟,争为奢侈,赂遗珍宝,四面而至;后庭姬妾,各数十人,僮

奴以千百数，罗钟磬，舞郑女，作倡优，狗马驰逐；大治第室……（《汉书·元后传》）

于是，汉哀帝即位刚刚两个月，就下了一道“罢乐府”的诏书：

惟世俗奢泰文巧，而郑卫之声兴。夫奢泰则下不孙（逊）而国贫，文巧则趋末背本者众，郑卫之声兴则淫辟之化流，而欲黎庶敦朴家给，犹浊其源而求其清流，岂不难哉！孔子不云乎？“放郑声，郑声淫”，其罢乐府官。郊祭乐及古兵法武乐，在经非郑卫之乐者，条奏，别属他官。（《汉书·礼乐志》）

遵照诏书中的要求，当时的丞相孔光、大司空何武亲自处理此事，把乐府掌管的“郊祭乐及古兵法武乐”等归属于太乐，把那些不应经法的“郑卫之音”罢掉。根据他们写给哀帝的奏疏可知，当时乐府共八百二十九人，在这次人员裁减中被罢去四百四十一人，保留三百八十八人。从这份被保留与被罢免的名单中我们看出，汉武帝所扩充的乐府机构，其主要职能是负责郊祭用乐、古兵法武乐和朝贺置酒陈殿前房中之乐。按理说这些音乐都属于雅乐的范畴，但是，因为汉武帝在扩充乐府之初，采诗夜诵，重用音乐家李延年，就把属于新声变曲的俗乐和许多地方音乐融入其中，特别是那些“朝贺置酒陈殿前房中”的音乐，大多都是不和于经法的郑声。当然这也从另一个角度说明，自汉武帝以后，的确已发展到新声俗乐充斥朝廷的局面。汉哀帝从维护封建礼制的角度，通过罢废乐府的方式，把这些新声俗乐全部从朝廷的礼乐机构中罢废。

应该看到，哀帝罢乐府对于西汉以来蓬勃发展的新乐是一个不小的打击，起码在朝廷中不复存在明正言顺的把不应经法的新声俗乐施用于朝贺置酒陈殿前房中的场合。但是从汉初以来先秦雅乐不断衰落、新声俗乐不断发展的局面已经无法改变。更何况，汉哀帝虽然罢废了乐府，可是他并没有能力重新制定新的雅乐来填补空白，所以还是于事无补。这正如《汉书·艺文志》中所说：“然百姓渐渍日久，又不制雅乐有以相变，豪富吏民湛沔自若，陵



夷坏于王莽。”

其实,汉哀帝罢乐府不仅没有从实质上改变雅乐衰微新声兴盛的局面,从一定程度上还将汉武帝以来的一部分俗乐提升到了雅乐的位置。我们知道,汉初本有太乐、乐府两个礼乐官署,太乐掌管的雅乐多为周代以来的古乐和汉初新创制的宗庙乐,这其中的先秦雅乐早已不能使用,汉初的乐家制氏只能“纪其铿锵鼓舞而不能言其义”,武帝时河间献王所献雅乐也只是“岁时备数”而已。乐府掌管的房中乐和郊祀乐本来就是在楚声和各地俗乐基础上形成的新声即郑卫之乐,在这种情况下,汉代的各种宗庙礼仪用乐实际是已经都不是真正的雅乐,这正如《汉书·礼乐志》所言:“今汉郊庙诗歌,未有祖宗之事,八音调均,又不协于钟律,而内有掖庭材人,外有上林乐府,皆以郑声施于朝廷。”可是在哀帝罢乐府时,丞相孔光、大司空何武却从乐府当中选出将近一半的人员和用于宗教祭祀的“郊祭乐”及“古兵法武乐”予以保留并划归太乐掌管,这就使得汉乐府中一部分发挥着雅乐的功能的俗乐歌诗名副其实地被提升到了雅乐的地位。

汉哀帝罢废乐府之后,东汉以后再也没有重设,到了汉明帝时,为应图讖,又将原来的太乐改名为“太予乐”。<sup>①</sup>而关于宫廷所用俗乐的情况,史书中记载不详。<sup>②</sup>之所以如此,是因为无论是在《史记》、《汉书》还是《后汉书》等史书中所记载的乐官制度,其着眼点都在于说明国家的礼乐文化制度建设,汉武帝“立乐府”之事也因为与此有关而大书特书,但是这些史书都没有全面记载汉代各种音乐歌舞表演的实际情况,甚至就是宫廷中的歌舞娱乐生活,在史书中记载下来的也是不多的。有关文献所记载的都是当时的雅乐流传

① 《后汉书·明帝纪》:“(永平)三年秋八月戊辰,改太乐为太予乐。”注引《汉官仪》:“太予乐令一人,秩六百石。”(范晔:《后汉书》,第106页)《后汉书·张曹郑列传》“(曹)充上言:‘汉再受命,仍有封禅之事,而礼乐崩阙,不可为后嗣法。五帝不相沿乐,三王不相袭礼,大汉当自制礼,以示百世。’帝问:‘制礼乐云何?’充对曰:‘《河图括地象》曰:“有汉世礼乐文雅出。”《尚书璇玑铃》曰:“有帝汉出,德洽作乐,名予。”’帝善之,下诏曰:‘今且改太乐官曰太予乐,歌诗曲操,以俟君子。’拜充侍中。”(范晔:《后汉书》,第1201页)《后汉书·百官二》:“太常……太予乐令一人,六百石。本注曰:掌伎乐。凡国祭祀,掌请奏乐,及大飨用乐,掌其陈序。丞一人。”注引《汉官》曰:“员吏二十五人……乐人八佾舞三百八十人。”(范晔:《后汉书》,第3573页)

② 今人王运熙认为东汉的俗乐应为黄门鼓吹乐,与之相对应的官署则为黄门鼓吹署,王运熙《说黄门鼓吹乐》、《黄门鼓吹考》,并见《乐府诗述论》,上海古籍出版社,1996年版。但我们认为这种说法不妥,详细考证可参考赵敏俐《汉代乐府官署兴废考论》一文,载《文献》,2009年第3期。

情况。如《后汉书·礼仪中》注引蔡邕《礼乐志》：

汉乐四品，一曰《太予乐》，典郊庙、上陵、殿诸食举之乐。郊乐，《易》所谓“先王以作乐崇德，殷荐上帝”，《周官》“若乐六变，则天神皆降，可得而礼也。”宗庙乐，《虞书》所谓“琴瑟以咏，祖考来假”，《诗》云“肃雍和鸣，先祖是听”。食举乐，《王制》谓“天子食以举乐”，《周官》“王大食则令奏钟鼓”。二曰《周颂雅乐》，典辟雍、飨射、六宗、社稷之乐。辟雍、飨射，《孝经》所谓“移风易俗，莫善于乐”，《礼记》曰“揖让而治天下者，礼乐之谓也。”社稷，《诗》所谓“琴瑟击鼓，以御田祖”者也。《礼记》曰“夫乐施于金石，越于声音，用于宗庙，社稷，事乎山川、鬼神”，此之谓也。三曰《黄门鼓吹》，天子所以宴乐群臣，《诗》所谓“坎坎鼓我，蹲蹲舞我”者也。其短箫铙歌，军乐也。其传曰“黄帝岐伯所作，以建威扬德，风敌劝士”也。盖《周官》所谓“王[师]大[捷][献]则令凯乐，军大献则令凯歌”也。孝章皇帝亲著歌诗四章，列在食举，又制云台十二门诗，各以其月祀而奏之。熹平四年正月中，出云台十二门新诗，下太予乐官习诵，被声，与旧诗并行者，皆当撰录，以成《乐志》。<sup>①</sup>

仔细分析上述文字，我们会发现，这里所说的太予乐和雅颂乐是雅乐，黄门鼓吹、短箫铙歌也属于雅乐的范畴。何以知此？因为按这条记载所说，所谓天子宴乐群臣，并以《诗经·小雅·伐木》为例，这是天子的燕礼，从名份上讲同样属于雅乐的范畴。关于天子燕礼用乐的问题，在《仪礼》、《礼记》等书中

<sup>①</sup> 按，关于汉乐四品的记载，以此条最早，似有脱误，《宋书·乐志二》、《隋书·音乐志上》、《通典·乐典一》、《通志·乐略一》、《文献通考·乐考一》等文献都说汉乐四品，“其四曰短箫铙歌”的相同记载，以此而论，“短箫铙歌”应为汉乐四品之一。不这样理解，蔡邕的这段话就不完整，因为他前面既然说汉乐有四品，为什么只说了三品？所以才有了《宋书·乐志二》等史书中明确的“四品”之说。不过，据西晋人崔豹《古今注·音乐三》：“汉乐有黄门鼓吹，天子所以宴乐群臣。短箫铙歌，鼓吹之一章耳，亦以赐有功诸侯。”（《百子全书》，第1102页）以此而言，短箫铙歌在汉代原来只是鼓吹中的一种，到后来才被人看成是汉乐四品中的一品，所以才有了蔡邕与崔豹那样的记载。

都有记载。至于王师、军中大捷所献的凯乐，自然也是雅乐无疑。<sup>①</sup>

其实，在汉代宫廷中的音乐活动中，用于礼仪的音乐歌舞只占了汉代全部歌舞的一小部分，大部分供帝王贵族达官显宦所用的俗乐，在相关的礼乐制度文献中并没有被记载下来，我们只能通过另外的方式来寻找并加以证明。

首先是汉代帝王在实际的宴乐群臣甚至包括食举宴飨朝会所用之乐的就大量的俗乐存在。《后汉书·礼仪中》记当时制度：“每岁首正月，为大朝受贺。其仪：夜漏未尽七刻，钟鸣，受贺。及赞，公、侯璧，中二千石、二千石羔，千石、六百石雁，四百石以下雉。百官贺正月。二千石以上上殿称万岁。举觴御坐前。司空奉羹，大司农奉饭，奏食举之乐。百官受赐宴飨，大作乐。”注引蔡质《汉仪》曰：

正月旦，天子幸德阳殿，临轩。公、卿、将、大夫、百官各陪[位]朝贺。蛮、陌、胡、羌朝贡毕，见属郡计吏，皆[陛]觐，庭燎。宗室诸刘(杂)[亲]会，万人以上，立西面。位(公纳荐太官赐食酒西入东出)既定，上寿。[群]计吏中庭北面立，太官上食，赐群臣酒食，[西入东出]。(贡事)御史四人执法殿下，虎贲、羽林[张](弧)弓(撮)[挟]矢，陛戟左右，戎头偃胫陪前向后，左右中郎将(住)[位]东(西)[南]，羽林、虎贲将(住)[位]东北，五官将(住)[位]中央，悉坐就赐。作九宾(彻)[散]乐。舍利[兽]从西方来，戏于庭极，乃毕入殿前，激水化为比目鱼，跳跃嗽水，作雾障日。毕，化成黄龙，长八丈，出水游戏于庭，炫耀日光。以两大丝绳系两柱(中头)间，相去数丈，两倡女对舞，行于绳上，对面道逢，切肩不倾，又蹋局出身，藏形于斗中。钟磬并作，[倡]乐毕，作鱼龙曼延。小黄门吹三通，谒者引公卿群臣以次拜，微行出，罢。卑官在前，尊官在后。德阳殿周旋容万人。陛高二丈，皆文石作坛。激沼水于殿下。画屋朱梁，玉阶金柱，刻镂作宫掖之好，厠以青翡翠，一柱三带，韬以赤缣。天子正旦

<sup>①</sup> 学者们在论及乐官制度在东汉的情况时，往往引用蔡邕《礼乐志》关于汉乐四品的话，认为这四品中有两品(郊庙乐、雅颂乐)是雅乐，由太乐令执掌，两品(黄门鼓吹、短箫铙歌)是俗乐，由承华令掌管。其实这种说法是不对的。

节,会朝百僚于此。自到偃师,去官四十三里,望朱雀五阙、德阳、其上郁律与天连。

整个仪式好像在一个大广场上举行的大型庆典活动一样热闹。让我们着实可以领略汉代宫廷歌舞娱乐的盛况。<sup>①</sup>

其二是从现存众多的汉代歌诗基本上都是俗乐,而以歌舞娱乐为主题的汉画像石乃是出土的汉画像石中最常见的题材。这些在两汉正史和相关的著作中大都没有记载,但是我们知道,这些以娱乐为主的俗乐,实际上大都是用于宫廷贵族与达官显宦之家。关于两汉社会的歌舞娱乐之盛况我们在上文中已经有详细描述。

从以上考察中我们看到,从汉哀帝罢乐府之后,整个东汉时代并没有重新设立一个与之相对应的乐官机构。之所以如此,主要原因是因为汉武帝时代的乐府乃是一个比较特殊的机构,它在当时所承担的职责并不符合传统的礼制,而是在比较特殊的情况下的一种特殊建置。当时的情况是雅乐名存实亡,郊祭天地的礼乐制度在此之前又没有建立,所以汉武帝才采用了一种非常的措施,让乐府采用新的民间曲调来为郊祀之礼配上新声曲。这使得自战国以来的新乐郑声堂而皇之地进入雅乐之堂,推进了新声俗乐在汉代的发展。汉哀帝罢乐府之后,虽然一直到东汉末年再也没有重新设立“乐府”,乐府造成的影响却仍然存在。东汉蔡邕所说的“汉乐四品”,名义上是雅乐,但是在每一品中,都包含着俗乐的成分。特别是在天子娱乐群臣的黄门鼓吹当中,俗乐已经占有相当大的比重;而所谓的短箫铙歌,更是由西汉时期的俗乐

① 类似的娱乐活动在《后汉书》中还有多处记载。如《后汉书·光武帝纪下》:“冬十月辛巳,废皇后郭氏为中山太后,立贵人阴氏为皇后。进右翊公辅为中山王,食常山郡。其余九国公,皆即旧封进爵为王。甲申,幸章陵。修园庙,祠旧宅,观田庐,置酒作乐,赏赐。”(范晔:《后汉书》,第68页)《后汉书·明帝纪》:“甲子,西巡狩,幸长安,祠高庙,遂有事于十一陵。历览馆邑,会郡县吏,劳赐作乐。”(范晔:《后汉书》,第104页)“闰月甲午,南巡狩,幸南阳,祠章陵。日北至,又祠旧宅。礼毕,召校官弟子作雅乐,奏《鹿鸣》,帝自御埴簾和之,以娱嘉宾。”(范晔:《后汉书》,第113页)《后汉书·刘玄刘盆子列传》:“时掖庭中宫女犹有数百千人,自更始败后,幽闭殿内,掘庭中芦菰根,捕池鱼而食之,死者因相埋于宫中。有故祠甘泉乐人,尚共击鼓歌舞,衣服鲜明,见盆子叩头言饥。”(范晔:《后汉书》,第482页)《后汉书·礼仪志中》:“飧遣故卫士仪:百官会,位定,谒者持节引故卫士入自端门。卫司马执幡钲护行。行定,侍御史持节慰劳,以诏恩问所疾苦,受其章奏所欲言。毕飧,赐作乐,观以角抵。乐阙罢遣,劝以农桑。”(范晔:《后汉书》,第3130页)

雅化而成。<sup>①</sup>至于那些大量的流行于宫廷贵族、达官显宦、富商大贾家中以享乐为主的俗乐,在东汉以后形成了以相和歌为主的艺术形式,与两汉时代礼乐制度的建设也有相当大的关系。后人之所以把自汉代以后那些与音乐歌舞相结合的艺术称之为乐府,正是汉代社会乐官制度建设对中国古代歌诗艺术发展的最好说明。

### 第三节 汉代歌诗艺术生产的基本特征

两汉社会的歌诗艺术生产是在先秦社会艺术生产的基础上发展起来的,它继承了先秦时代歌诗生产的一些传统,但是又有着重大的不同。具体来讲,其基本特征有以下几个方面:

#### 一、以寄食式为主的艺术生产方式

由于受生产力水平相对低下和财富分配制度不平等的影响,在两汉时期,国家的宗教政治需要与统治者的享乐仍然是两汉社会歌诗艺术消费的主体,相对应的艺术生产方式仍然以歌舞艺人的寄食式(或统治阶级的豢养制、官养制)为主。

##### (一) 宫廷雅乐寄食式生产方式的历史传承

在汉代艺术生产的寄食式中,首先我们应该提到的是宫廷雅乐中的寄食式。<sup>②</sup>我们知道,作为朝廷的音乐机关,汉代的乐府在最初的功能主要是演奏雅乐。而雅乐人才供职于朝廷,其实也就是寄食于国家,由国家提供一定的俸禄。这种艺术生产的方式由前代直接传承下来,在汉代没有多少改变。

汉代宫廷雅乐的寄食式度之建立,最早应该追溯到汉高祖时期。《汉书·礼乐志》曾有这样的记载:

---

① 关于汉鼓吹铙歌的问题,本书将在后面有详细讨论。

② 关于“寄食式”以及此文后面所说的“卖艺式”、“自娱式”的提法,请参看赵敏俐等著《中国古代歌诗研究——从〈诗经〉到元曲的艺术生产史》,北京大学出版社,2005年版。

汉兴,乐家有制氏,以雅乐声律世世在大乐官,但能纪其铿锵鼓舞,而不能言其义。高祖时,叔孙通因秦乐人制宗庙乐。……周有《房中乐》,至秦名曰《寿人》。凡乐,乐其所生,礼不忘本。高祖乐楚声,故《房中乐》楚声也。孝惠二年,使乐府令夏侯宽备其箫管,更名曰《安世乐》。

高祖庙奏《武德》、《文始》、《五行》之舞;孝文庙奏《昭德》、《文始》、《四时》、《五行》之舞……

初,高祖既定天下,过沛,与故人父老相乐,醉酒欢哀,作“风起”之诗,令沛中僮儿百二十人习而歌之。至孝惠时,以沛宫为原庙,皆令歌儿习吹以相和,常以百二十人为员。

从以上记载可知,当时寄食于朝廷的雅乐人才有这样几个方面:第一是先秦世代相承的乐家,第二是沿袭秦政而新建的乐府机构里的官员与音乐人才,第三是为了纪念刘邦这位开国之君而特设的宗庙歌舞艺人。这是一个比较庞大的队伍。这支队伍,经过武宣之世的发展,人数已经非常可观。其具体人员数,据《汉书·礼乐志》,哀帝初即位时,仅仅是乐府已达到八百二十九人,还不包括太乐与掖廷乐人。这段重要的材料不但告诉了我们当时寄食于朝廷音乐人员的人数,同时还包括这些歌舞艺术人员所担任的职务,这里有从事器乐演奏的,有专任舞蹈歌唱表演的,还有其他相关的服务人员。同时我们还注意到,在这里所记录的八百二十九人,都是地位很低的下层乐人,而没有从事国家音乐机构的管理者。事实上,在汉代国家的音乐机构中,并没有很高级别的行政官员。在西汉前期,由于宗庙祭祀音乐和供宫廷宴飨娱乐的音乐分属奉常和少府两个部门,其最高官职为丞。<sup>①</sup>按汉制,丞的俸禄都是六百石,属于中下层官职。其他的乐府歌舞艺术人员的俸禄,《汉书》中没有记载。但是据《后汉书·百官制二》:“太子乐令一人,六百石”下注引《汉官》曰:“员吏二十五人,其二人百石,二人斗食,七人佐,十人学事,四人守学事,

<sup>①</sup> 据《汉书·百官公卿表》:“奉常,秦官,掌宗庙礼仪,有丞。景帝中六年更名太常。属官有太乐……令丞”,“少府,秦官,掌山海池泽之税,以给共养,有六丞。属官有……乐府、若卢、考工室、左弋……十六官令丞……武帝太初元年更名考工室为考工,左弋为饮飞……饮飞掌弋射,有……乐府三丞。”(班固:《汉书》,第726、731、732页)

乐人八佾舞三百八十人”的记载看,整个汉代乐府中的各种员吏,如“大乐鼓员”、“《嘉至》鼓员”等,不会超过百石,其中的“常从倡”、“常从象人”等,当在斗食者之列。当然,这里面也曾有一个特例,那就是李延年,因为他的妹妹得到汉武帝的宠爱,所以他曾被“佩二千石印,号协声律”。但是随着李夫人的去世,他不再得宠,最后竟被诛杀,其下场很惨。司马迁把他放在《佞幸列传》中,可见即便是在他得宠之时,在汉人心目中的地位也是低下的。除此特例之外,西汉掌管乐府的主要负责人乐府令丞的待遇应该如东汉的“太子乐令”一样,都是六百石。由于早自先秦就已经确立了国家雅乐制度的基本规范,所以汉代的雅乐艺术生产无论从人员管理以及生产方式方面都没有太大的变化。

## (二) 以俗乐生产为主的寄食式制度在汉代的发展

和先秦时代相比,最为明显的还是以俗乐生产为主的两汉社会寄食式生产方式的大发展。这是因为,在汉代,除了寄食于宫庭的歌舞艺人仍然保持着较大数量之外,寄食于达官显宦之家的歌舞艺人也有了明显的增加。

我们知道,由于受等级制的限制,在先秦时代,各级贵族之家所豢养的歌舞艺人是有一定规模控制的。《左传·隐公五年》:“考仲子之宫将万焉,公问羽数于众仲,对曰:‘天子用八,诸侯用六,大夫四,士二。’”杜预注:“唯天子得尽物数,故以八为列,诸侯则不敢用八。”《论语·八佾》载孔子谓季氏:“八佾舞于庭,是可忍,孰不可忍也?”何晏注:“天子八佾,诸侯六,卿大夫四,士二。八人为列,八八六十四人。鲁以周公故受王者礼乐,有八佾之舞。季桓子僭于其家庙舞之,故孔子讥之。”可见,直到春秋后期,诸侯或大夫在礼乐的人数上还有严格的限制,超过此限制则被称之为“僭越”,是违背当时制度的。

但是,随着经济的发展和新兴地主阶级的崛起,周代社会的这种礼乐制度到战国时期就已经遭受了严重的破坏。世俗的享乐艺术——新声,在诸侯国的宫廷表演中规模越来越大,如《楚辞·招魂》所言:“肴羞未通,女乐罗些。陈钟按鼓,造新歌些。《涉江》、《采菱》,发《扬荷》些。美人既醉,朱颜酡些。嬉光眇视,目曾波些。被文服纤,丽而不奇些。长发曼鬋,艳陆离些。二八齐容,起郑舞些。衽若交竿,抚案下些。竽瑟狂会,搥鸣鼓些。宫庭震惊,发《激

楚》些。吴歆蔡讴，奏大吕些。士女杂坐，乱而不分些。放陈组缨，班其相纷些。郑卫妖玩，来杂陈些。《激楚》之结，独秀先些。”《招魂》中对楚国宫廷中的这种大规模歌舞娱乐的描写，过去曾被人视为夸张。但是，随着近年来曾侯乙墓编钟的出土，我们可以认为，楚辞中的这种描写是符合实际的。楚国是这样，齐国也是如此，《韩非子·内储说上》记齐宣王爱听吹竽，每次必要三百人，廪食者有数百人，这虽然略带有寓言的性质，但是也不能说没有一定的根据。

两汉社会继承战国而来，在歌舞娱乐方面有了更大的发展，寄食于宫廷的歌舞艺人也就更多。如《西京杂记》所言，汉高祖时戚夫人“善为翘袖折腰之舞，歌《出塞》、《入塞》、《望归》之曲，侍婢数百人皆习之。后宫齐首高唱，声入云霄。”汉武帝时表演郊祀歌舞也是“千童罗舞成八溢，合好效欢虞太一”。可见其歌舞享乐之盛。而“公卿列侯亲属近臣……奢侈逸豫，务广第宅，治园地，多畜奴婢，被服绮縠，设钟鼓，备女乐”，“富者钟鼓五乐，歌儿数曹。中者鸣竿调瑟，郑舞赵讴”。成哀之际，歌舞更盛，“黄门名倡丙强、景武之属，贵戚五侯定陵、富平外戚之家，淫侈过度，至于人主争女乐”。<sup>①</sup>由此可知汉代歌舞艺术的盛况。那些从先秦遗留下来的所谓天子用八佾、诸侯用六佾、卿大夫用四佾、士用二佾的礼乐制度早已经不适用了。

两汉社会是寄食式的歌诗艺术生产大发展的时代。之所以如此，是因为这种寄食式的歌诗艺术生产方式，必须要以整个社会的经济繁荣和社会稳定为基础。没有这一基础，就不会有一个庞大的歌诗艺术消费群体，也不会有日益增加的歌诗艺术消费需求，自然也就不会出现更多的专业歌诗艺术生产者，不会出现像李延年那样的“父母兄弟及身皆故倡”的歌诗艺术生产世家，不会出现像中山、赵地那样以培养歌舞艺人为主要的人才生产基地，出现像刘仲卿那样以专门培养歌舞艺术人才，或者我们也可以说身兼训练、贩卖、拐骗歌舞艺人这样数重身分的歌舞音乐“经纪人”。

由于汉代社会经济的发展和统治者娱乐需求的增强，这些寄食于宫廷、贵戚、达官显宦、富商大贾之家的歌舞艺人，在客观上就成为生产和传播新声

① 以上并见《汉书·成帝纪》、《盐铁论·散不足》、《汉书·礼乐志》。



的主要艺术生产者,也正是这支庞大的队伍,成为推动汉代歌诗艺术向着新的方向发展的主要力量。这当中,李延年应该是杰出的代表。他在汉代歌诗发展史上的作用,包括以下四个方面:第一,创作新声曲。据《史记·佞幸列传》和《汉书·李夫人传》所记,李延年“性知音,善歌舞”,“每为新声变曲,闻者莫不感动”。可见,他是一个杰出的歌舞艺人,有着非凡的艺术天才,也创作了许多新声曲,其中《北方有佳人》一首可谓绝唱,其诗云:“北方有佳人,绝世而独立,一顾倾人城,再顾倾人国。宁不知倾城与倾国,佳人难再得”,据说这首诗大受汉武帝喜爱,其妹李夫人也因此而得幸。可见,这是一首描写美人、摇荡性情的娱乐之作,可视为那一时期宫廷享乐歌舞艺术的代表性作品。第二,为宗庙祭祀诗歌配乐。由于汉初雅乐已经衰微,再加上汉武帝并不喜欢河间献王等人所献的“雅乐”,所以他用李延年为《郊祀歌》十九章配乐,这开启了把新声曲用于朝廷的宗庙祭祀之先河。这些新的音乐,具有很强的创造性和艺术观赏性,所谓“造此新音永久长”,这对后世的宗庙音乐产生了深远的影响。第三,改编传自西域的胡乐——横吹曲,从而大大推动了西域音乐在中国的传播。横吹曲本是自汉以来流行的一种西域音乐,其传播过程,据西晋人崔豹《古今注·音乐第三》所言:“横吹,胡乐也。张博望入西域,传其法于西京,唯得《摩诃兜勒》一曲,李延年因胡曲,更造新声二十八解,乘輿以为武乐。后汉以给边将,和帝时,万人将军得用之。”可见,李延年在吸收改编传播异域音乐方面也做出了重大贡献。第四,改编世俗音乐。汉有《薤露》、《蒿里》两首著名的歌诗,据崔豹《古今注》说:“并哀歌也。本出自田横门人。横自杀,门人伤之,为作悲歌。言人命奄忽如薤上之露,易晞灭也。亦谓人死魂魄归于蒿里。故有二章。至孝武帝时,李延年乃分二章为二曲,《薤露》送王公贵人,《蒿里》送士大夫、庶人。”这虽然只是一个例子,但是由此我们可知,李延年在当时对那些流传于民间的歌诗作品是进行过创作与改编的。以上四点,是李延年在汉代歌诗生产史上的贡献,同时也说明寄食式对汉代歌诗生产所产生的重大影响。

## 二、卖艺式的艺术生产方式在汉代的出现

寄食式是汉代社会歌诗艺术生产方式的主流。同时,随着汉代城市的繁

荣和商品经济的发展,另一种带有资本主义社会性质的歌诗艺术生产方式——卖艺式,也已经有了初步的发展,这是值得我们注意的大事。

### (一) 卖艺式在汉代产生的基本状况

我们知道,所谓寄食式和卖艺式的最大不同,就在于寄食式下的歌舞艺人主要寄食于宫廷或某一达官显宦或某一富人家,他们为艺人提供基本的生活保障,同时要求这些艺人只为满足自己的享乐需求服务。在这种制度下的歌舞艺术生产者,由于其经济的依附性,其社会地位必然低下,其身份近则似于奴隶。而卖艺式下的歌舞艺人则是一种自由人,他们靠自己的技艺为谋生的手段,组成小规模的生产团体,主要在城市、有时或在农村中流动,以演出的收入来维持生活。

两汉社会是否有了以卖艺为生的这样的演出团体,历史上没有直接的记载。但是从相关史料中我们可以做出推测。《宋书·乐志》云:“凡乐章古词,今之存者,并汉世街陌谣讴,《江南可采莲》、《乌生十五子》、《白头吟》之属是也。”《晋书·乐志》也说:“《相和》,汉旧歌也;丝竹更相和,执节者歌。”分析这两句话的意思我们可知,第一,这里所说的《江南可采莲》、《乌生十五子》、《白头吟》属于“街陌谣讴”,第二,这些歌曲在当时属于“相和”曲一类,而这一类曲子的演唱则是“丝竹更相和,执节者歌。”显然,能够同时给这两种状况以一个合理解释的只能说它们出自于当时的以卖艺为生的民间歌舞团体。

这种民间歌舞团体,可能被称为“散乐”。《周礼·春官·旄人》:“旄人掌教舞散乐。”郑玄注:“散乐,野人为乐之善者。”贾公彦疏:“以其不在官之员内,谓之为‘散’,故以为野人为乐之善者。”《旧唐书·音乐志二》:“散乐者,历代有之,非部伍之声,俳优歌舞杂奏……总名百戏。”<sup>①</sup>由此可知,这些民间团体,或者以表演歌舞为生,或者以表演百戏为业。《汉书·周勃传》中说,周

<sup>①</sup> 按,“散乐”的概念可以从后代的记载中得到证实,宋赵彦卫《云麓漫钞》卷十二:“今人呼路岐乐人为散乐。”(赵彦卫:《云麓漫钞》,辽宁教育出版社,1998年版,第134页)宋无名氏《错立身》戏文第一出:“因迷散乐王金榜,致使爹爹捍离门。”又第四出:“老身幼习伶伦,生居散乐。”(王季思:《全元戏曲》,人民文学出版社,1999年版,第182、186页)由宋以后明确认定散乐就是民间的歌舞团体的情况推知,唐以前所说的散乐情况也当如此。

勃先时“常以吹箫给丧事”。颜师古注：“吹箫以乐丧宾，若乐人也。”显然，像周勃这样的乐人，就应该属于当时专为丧事而服务的民间音乐团体。《盐铁论·散不足》也说：“今俗因人之丧以求酒肉，幸而小坐而责办歌舞俳优，连笑伎戏。”这也说明，当时社会上的确存在着这样活跃在民间的歌舞团体。如果不是这样，一家有了丧事，何以很快就能请来歌舞俳优进行连笑伎戏的表演呢？从情理上推测，在汉代社会里，一些达官显宦和富商大贾之家可以养得起专为自己服务的歌舞倡优，但是还有更多的中下层商人、地主和官吏未必养得起这样的私倡，他们对于歌舞音乐的需求如果得到满足，最好的方式莫过于临时雇佣民间的歌舞团体来为自己表演了。从现有的文献记载和出土文物来看，汉代歌舞艺术的演出有时场面很大，节目也很多，这些，未必都是私家倡优的表演，可能就包含来自于民间以卖艺为生的歌舞艺术团体。

## （二）卖艺式在汉代产生的经济基础及其意义

卖艺式的艺术生产方式之所以能够产生，首先是以社会生产力的发展和城市商业经济的繁荣为基础的。因为有了这样的基础，才会有一个比较富有的城市市民阶层的出现。而正是这个城市市民阶层对艺术消费的需要，才刺激了面向平民的卖艺式的艺术生产方式的产生。<sup>①</sup>早在汉代，中国城市的商业经济已经相当发达了。如西汉的首都长安，就不仅仅是国家的政治中心，同时也是全国的经济中心之一。据刘运勇研究，鼎盛时期的长安城，人口远不止五十万。《史记·货殖列传》说：“汉兴，海内为一，开关梁，弛山泽之禁，是以富商大贾周流天下，交易之物莫不通，得其所欲。”“长安诸陵，四方辐凑并至而会，地小人众，故其民益玩巧而事末。”古文献中常常提到长安九市，这九市就是城中九个主要的、规模较大的市场。另据四川出土的汉代市井画像砖上，人物众多，商店林立。又据《西京杂记》等文献，司马相如与卓文君在四川临邛就开设过一家酒店，文君当垆卖酒，相如身着“犢鼻褌”，与庸保杂作，

<sup>①</sup> 当前有一种观点认为，中国的城市市民阶层的兴起，应该是从宋代开始的，最多不过推到唐代。如谢桃坊说：“中国的封建社会自唐代中叶以后政治经济结构发生了变化，到了北宋时期渐渐趋于定型。……宋以前我国古代的城市基本上是属于以政治为中心的郡县城市，在经济上不存在与乡村分离的情况”（谢桃坊：《中国市民文学史》，四川人民出版社，1997年版，第2页），其实并不是这样。

漆器于市中。由此也可推知当时长安城中商业繁荣的景象。又据出土文献和陈直先生等人的考证,当时长安城中交易的商品几乎包括了从新鲜食品、瓜果蔬菜、鱼羊牛猪肉、皮革制品、干杂货、各种手工业原料、建筑材料、蚕丝毛麻制品、以及漆器、铜器、铁器、木器等等。<sup>①</sup> 这些,在司马迁的《史记·货殖列传》已经记载得相当清楚:

夫用贫求富,农不如工,工不如商,刺绣文不如依市门,此言末业,贫者之资也。通邑大都,酤一岁千酿,醯酱千瓠,浆千甔,屠牛羊彘千皮,贩谷粟千钟,薪稿千车,船长千丈,木千章,竹竿万个,其轺车百乘,牛车千两,木器髹者千枚,铜器千钧,素术铁器若卮茜千石,马蹄躐千,牛千足,羊彘千双,僮手千指,筋角丹沙千斤,其帛絮细布千钧,文采千匹,榻布皮革千石,漆千斗,蘘鞠盐豉千荅,鲐鲙千斤,鳅千石,鲍千钧,枣栗千石者三之,狐貉裘千皮,羔羊裘千石,旃席千具,佗果菜千钟,子贷金钱千贯,节驂会,贫贾三之,廉贾五之,此亦比千乘之家,其大率也。

司马迁的这段话,不但说出了当时商业盈利的现实,同时也说明了当时商品经营的范围之广。进而可以说明汉代已经有了相当明显的城市和乡村的区分,有了可以产生市民文学的文化土壤,出现了一个市民文艺的消费阶层,从而产生了卖艺式的生产方式。

卖艺式在汉代虽然还不是汉代歌诗艺术生产的主要形式,但是它的出现却有重要意义。我们知道,人类社会自从出现阶级和分工以来,对艺术的欣赏就渐渐地变成了少数人享有的特权,特别是对那些专业艺术家所创作的高水平的艺术享受更是如此。专业艺人成了专为上层统治者提供艺术生产服务的寄食奴隶,而广大的中下层群众却没有资格也没有条件来欣赏这样的艺术,实现这样的文化消费。但是,随着汉代社会的经济发展,随着一部分中下层市民群众经济条件的改善和政治地位的相对提高,他们也逐渐有了追求这种艺术消费的迫切需要并使这种需要成为可能。可以这样说,与寄食式的艺

<sup>①</sup> 此处可参考刘运勇《西汉长安》,中华书局,1982年版,第94—102页。

术生产方式最大的不同之处,就在于卖艺式的生产服务对象不再是以达官显宦为主而是以平民为主,这在一定程度上标志着广大人民群众的艺术消费权利的重新获得,也是历史的巨大进步。同时,它也进一步说明,只有当广大人民群众重新获得了艺术消费的权利之后,艺术的发展才会有更加广阔的前景,才会显出艺术的旺盛生命力。两汉社会的这种艺术消费方式虽然仅仅是个开始,但是它所代表的艺术发展方向却不可改变。如果说,以街陌谣讴为主的汉代相和歌辞已经从一定程度上代表了汉代歌诗艺术的生产方向,并成为魏晋六朝中国歌诗艺术生产主流的话,那么到了宋代以后,市民文艺所代表的中国文学艺术发展的主导方向更成为大势所趋,已经无人抵挡了。不幸的是,由于汉代以后中国封建社会长期以来一直处于停滞不前的状态,所以在汉代已经得到初步发展的市民歌诗艺术生产在六朝以后没有大的进步,这种现状,只有到了唐宋、特别是宋代以后才有了较大的发展。但我们并不能因此而否定了汉代这种艺术生产方式产生的重要意义。

### 三、自娱式的艺术生产方式在汉代的发展

除了寄食式和卖艺式的艺术生产方式之外,自娱式也是汉代艺术生产的另一重要方式。本来,从艺术生产的源头上讲,自娱式是最为古老、最原始的艺术生产方式。先民的艺术生产最初就是自娱式的。自从出现了阶级和分工之后,寄食式才成为代表艺术生产水平的主要方式。但是,自娱式并没有因此而消失,而是以新的形式继续向前发展。这又主要表现为两种情况:

#### (一)广大群众自娱式的歌诗艺术生产

由于分工,由于繁重的生产劳动使广大人民没有时间专门从事艺术生产和艺术的消费,但是并不能完全剥夺他们对艺术的需求,他们在一切可能的条件下仍然执著地进行着自娱式的艺术生产和消费。勿庸讳言,总的说来,这种自娱式的艺术产品水平是不高的,现存的两汉社会歌谣可以证明。但是,由于这种自娱式的艺术生产素材直接来自现实生活,却具有相当的生动性,在一定程度上可为另外两种艺术生产方式提供最基本的材料,甚至提供新的艺术形式。举例来讲,如汉代流传甚广的角抵戏东海黄公,就来自民间。

据《西京杂记》所载,相传东海有一人叫黄公,年青时法术高强,能制服老虎。他身佩赤刀,以绛色丝带束发。站着可兴云雾,坐着可致江河。到了老年,力气衰退,饮酒过度,法术就不灵了。秦朝末年,东海出现了白虎,黄公就使着赤刀去制服。因为法术不灵,结果反而被老虎吃了。三辅地区的人就以这个故事为题材进行表演娱乐,后来引入汉朝宫廷成为著名的角抵戏。再如汉乐府中的《江南》一诗,歌唱的是江南的美好风光和生活的欢乐,最初当是来自于民间社会的一首自娱式歌诗,也具有相当高的艺术成就,堪称汉乐府中的名篇。

## (二) 宫廷贵族及官僚文人的自娱式歌唱

本来,在寄食式为主的艺术生产方式下,封建统治者是最大的利益获得者,也有充分的条件进行高水平的艺术消费。从这个角度讲,他们并不需要自己进行艺术生产。但是,艺术消费和其他物质消费的最大不同之处,就是生产本身的消费性。或者说,有时候艺术的消费并不是对一件客观的艺术品进行观赏,而恰恰是在自身投入艺术生产的过程当中。这一点,在歌诗艺术的生产和消费中更为突出。听别人的演唱固然是一种享受,但是在很多时候只有自己亲自参与其中的歌唱才会得到更大的满足。另外,作为自娱式的歌诗生产消费,它的性质和目的也与寄食式和卖艺式有很大的不同。它更重在自我情感的抒发而不是客观的欣赏。所以,这一类的艺术生产在汉代的贵族阶层非常流行,如汉高祖的《大风歌》、汉武帝的《秋风辞》之类的作品。它们在汉代的歌诗艺术生产中也占有相当重要的地位。

越来越发达的寄食式、初见规模的卖艺式、以及以抒写世俗之情的自娱式,是汉代歌诗生产的三种主要生产方式,也是汉代歌诗生产的基本特征。它们从不同层面推动着汉代歌诗生产向前发展,共同促进了汉代歌诗生产的繁荣。

以上,我们从汉代歌诗发展盛况、汉武帝立乐府的艺术生产史意义、汉代歌诗艺术生产的基本特征三个方面,对历史文化转型后的两汉歌诗生产总况进行概括论述。它说明,作为一种社会生产门类的两汉歌诗,的确是一种相当复杂的现象,值得我们认真探讨。同时我们认为,从艺术生产的规律出发来认识两汉歌诗的内容、形式以及美学特征等,也是深化两汉诗歌艺术研究

的重要途径,所有这些工作,都需要我们从汉代歌诗的具体作品分析出发。这就是我们在下几章里所要做的工作。

为了更好地进行表述,我们要对汉代歌诗进行必要的分类。而分类总会有多种方法,每一种方法对于所关注的问题都会有所侧重。我们在这里强调两汉社会歌诗艺术生产,那么,从生产者和消费目的两个方面的分类就对于我们认识汉代诗歌有着重要意义。从生产者的角度来讲,我们可以把汉代的歌诗分为帝王贵族歌诗、文人歌诗、民间歌诗,还有真正来自下层社会的无名氏艺人歌诗四种主要情况,这其中,无名氏的艺人歌诗占有主体地位,而这正是艺术消费的重要特征之一。因为从消费者的角度来讲,他们最关心的是艺术品本身的好坏而不是记住作者的名字。按消费目的的不同,我们则可以把汉代的歌诗分为主要用于祭祀燕飨的宫廷雅乐歌诗和主要用于社会各阶层艺术消费的俗乐歌诗两大部分。从音乐形式上,我们则可以把它们分为先秦雅乐、楚声和在战国新声基础上发展而成的新乐(包括相和歌辞、琴曲歌辞、舞曲歌辞、杂曲歌辞)和从域外输入的异族音乐(包括横吹曲和鼓吹曲)四种类型。下面我们将结合汉代歌诗生产者的四种情况,从消费上所分成的两大部分,以及音乐发展上的四种类型,对汉代歌诗进行分类论述。

## 第二章 帝王贵族歌诗、文人歌诗与民间歌诗

按一般的传统,在文学作品研究中首先关注的总是作者,因为只有从作者入手才能使我们对作品有更好的把握。从作者的角度讲,我们可以把两汉歌诗分为帝王贵族歌诗、文人歌诗、民间歌诗和无名氏艺人歌诗四类。两汉虽然是以无名氏艺人歌诗为主体的艺术生产时代,毕竟还是留下了一些有主名的帝王贵族歌诗与文人歌诗,还有真的来自下层社会的民间歌诗。这些歌诗,大都是通过《史记》、《汉书》、《后汉书》等历史著作以及其他文献保留下来的,每一首歌诗的产生往往都有相关的历史事实背景,这为我们的研究创造了较好的条件,也为我们撰写诗歌史提供了很好的参照。所以,对汉代歌诗的分类研究,我们首先从这里开始。

### 第一节 汉代的帝王贵族歌诗

我们这里所说的汉代帝王贵族歌诗,包括汉王朝的历代皇帝、诸侯王、王室成员以及后宫妃子们的歌诗作品。汉代帝王贵族们对于歌舞艺术的喜爱程度,我们在上一章中已经有了比较详细的描述,从中可知,汉代的帝王贵族们不但是这些歌舞艺术的消费者,有时候也是生产者。他们自己也亲自参与歌诗的生产与创作,曾经产生过大量的歌诗作品,如据《汉书·艺文志》所记,在当时保存的宫廷歌诗中,就有如下篇目与汉代帝王贵族有关:《高祖歌诗》二篇,《泰一杂甘泉寿宫歌诗》十四篇,《出行巡狩及游歌诗》十篇,《临江王及愁思节士歌诗》四篇,《李夫人及幸贵人歌诗》三篇,《诏赐中山靖王子喈及孺子妾冰未央材人歌诗》四篇。此外,据《西京杂记》所记:“高帝、戚夫人善鼓瑟击筑。帝常拥夫人倚瑟而弦歌,毕,每涕下流涟。夫人善为翘袖折腰之舞,歌《出塞》、《入塞》、《望归》之曲,侍婢数百皆习



之。后宫齐首高唱,声入云霄。”又云:“戚夫人侍儿贾佩兰……又说在宫内时,尝以弦管歌舞相欢娱,竞为妖服,以趣良时。十月十五日,共入灵女庙,以豚黍乐神,吹笛击筑,歌《上陵》之曲。既而相与连臂踏地为节,歌《赤凤凰来》。至七月七日,临百子池,作于阗乐。”<sup>①</sup>但遗憾的是上述记载中的作品,今天大致可以确定留下来的只有“《高祖歌诗》二篇”,即《大风歌》与《鸿鹄歌》,而其他那些诗篇,则由于各种原因,都没有留传下来。而今天我们所能见到的比较可靠的,<sup>②</sup>只有如下篇目:

体裁	作者	作品	体裁	作者	作品
楚歌体	刘邦	《大风歌》	楚歌体	刘去	《愁莫愁歌》
	刘邦	《鸿鹄歌》		刘胥	《欲久生歌》
	项羽	《垓下歌》		刘细君	《悲愁歌》
	唐山夫人	《安世房中歌》		刘宏	《招商歌》
	刘友	《幽歌》		刘辩	《悲歌》
	刘彻	《瓠子歌》		唐姬	《起舞歌》
	刘彻	《秋风辞》	四言体	刘章	《耕田歌》
	刘彻	《天马歌》		白狼王唐菆	《远夷乐德歌》
	刘彻	《西极天马歌》		白狼王唐菆	《远夷慕德歌》
	刘彻	《思奉车子侯歌》		白狼王唐菆	《远夷怀德歌》
	刘彻	《落叶哀蝉曲》		东平王刘苍	《武德舞歌诗》
	刘弗陵	《黄鹄歌》	五言体	戚夫人	《春歌》
	刘旦	《归空城歌》 <sup>③</sup>		班婕妤	《怨歌行》
	华容夫人	《发纷纷歌》	杂言体	刘彻	《李夫人歌》
	刘去	《背尊章歌》			

以上这些诗篇,除了高祖唐山夫人的《安世房中歌》、东平王刘苍的《武德舞歌诗》属于宗庙雅乐,白狼王唐菆的三首歌诗属于翻译的外国人的颂美之作

① 葛洪:《西京杂记》卷一、卷三,第2、19页。

② 我们在这里说比较可靠的,是因为还有个别诗篇的真伪问题需要考证,如传为虞美人所作的《和项王歌》、传为汉武帝时的柏梁台联句诗等,在下面的相关部分我们将分别予以论述。

③ 按,刘旦、华容夫人、刘去、刘胥的几首歌,本没有标题,一般的书上所取名称也不相同,为便于了解诗的内容,本书取上述诗歌的头几个字用作题名。

外,其余都可以归入俗乐的范畴。但是这种俗乐歌诗与汉乐府相和歌等又有很大的不同,并不是一般意义上的审美娱乐之作,它大体上可以分为两种情况,一种是与重要的政治斗争有关,是汉代帝王们政治生活中的真实写照,如刘邦的《大风歌》等;一种是与帝王贵族们自己特殊的生活有关,所抒发的是作为帝王贵族在特殊生活环境中所产生的复杂情感,如汉武帝的《秋风辞》。总之,因为这些诗篇的产生与汉代的帝王贵族相关,具有一定的特殊性,值得读者从特殊的角度关注;同时又因为这些诗篇从本质讲仍然属于俗乐,我们又可以从中寻找汉代俗乐歌诗中的一些具有普遍意义的形式和内容。

### 一、项羽的《垓下歌》与刘邦的《大风歌》

在论述汉代帝王贵族歌诗之前,首先应该关注的是项羽的《垓下歌》。<sup>①</sup>项羽(前232—前202)名籍,下相(今江苏宿迁)人。秦末随项梁发动起义,自立为两楚霸王,后为刘邦所败,在乌江(今安徽和县乌江镇)自刎而死。在楚汉战争中叱咤风云的项羽,他的身上本来就有着强烈的传奇色彩。他最终兵败垓下,自刎乌江,其悲剧命运曾经激起过后人无数的同情,这其中,《垓下歌》产生了重要影响。《史记·项羽本纪》对此做了生动的叙述:

项王军壁垓下,兵少食尽,汉军及诸侯兵围之数重。夜闻汉军四面皆楚歌,项王乃大惊曰:“汉皆已得楚乎?是何楚人之多也!”项王则夜起,饮帐中。有美人名虞,常幸从;骏马名骓,常骑之。于是项王乃悲歌慷慨,自为诗曰:“力拔山兮气盖世,时不利兮骓不逝。骓不逝兮可奈何,虞兮虞兮奈若何!”歌数阕,美人和之。项王泣数行下,左右皆泣,莫能仰视。

每一个稍微了解中国历史的人看了这段故事,读了这首歌,无不为之所感动。这个自负“力拔山兮气盖世”的英雄,这个曾经战无不胜的霸王,最终却败在了刘邦的手下,竟然连自己心爱的女人也保护不了,在“四面楚歌”声中只好

<sup>①</sup> 从历史朝代来讲,项羽不应归入汉代帝王之内,但是以秦末楚汉战争中项羽的地位与《垓下歌》在中国历史上的影响而言,将其归入此处论述较为合适。

面对苍天而感叹,发出呜咽缠绵的悲鸣,让人既敬仰他战死时的悲壮,又可怜他那悲惨的结局。之所以如此,是因为在这首即兴的歌唱中,人们看到的不光是那个豪气万丈的英雄,还看到了他的侠骨柔肠,看到一个失败的英雄在穷途末路之时巨大的心灵痛苦。这无疑是失败英雄的终生遗憾,是血泪和成的千古悲歌。真正的诗歌是用生命唱出来的而不是用手写出来的。这首歌虽然简短,但却是一首千古杰作,是对诗歌艺术本质的最好诠释。

另外,据《史记》所言,项王“歌数闋,美人和之”。虞美人在当时曾有唱和,但是司马迁并没有将它记录下来。此后,唐人张守节作《史记正义》,引陆贾《楚汉春秋》,记录了虞美人的《和项王歌》:“汉兵已略地,四面楚歌声。大王意气尽,贱妾何聊生。”因为晚出,所以此歌颇受后人质疑。但是我们如果从五言诗在先秦和汉初发展的情况来看,虞美人做出这样的五言诗是并非没有可能。从五言诗的发展史上看,这首歌同样值得我们重视,未可轻易否定。<sup>①</sup>

① 据张守节《史记正义》,此时还有虞美人的《和项王歌》。按《史记·项羽本纪》:“项王军壁垓下,……夜闻汉军四面皆楚歌。……于是项王乃悲歌慷慨,……歌数闋,美人和之。”(司马迁:《史记》,第333页)按此,知项羽悲歌,虞姬有和唱的可能。但《史记》只记载了项羽的《垓下歌》,虞姬的和歌,我们今天所见最早的出处是唐人张守节的《史记正义》,并说出自《楚汉春秋》。但是关于《楚汉春秋》的真伪,古今却多有争论,详细内容可以参考梁启超《中国美文及其历史》,东方出版社,1996年版,第117页;罗根泽:《五言诗起源说评录》,《罗根泽古典文学论文集》,上海古籍出版社,1985年版,第142—143页;方祖桑:《汉诗研究》,正中书局(台北),1969年版,第3—4页。按,《楚汉春秋》一书,唐时犹存。《隋书·经籍志》谓其有九卷,列在《史部》,以此而言,张守节所引《楚汉春秋》应为当时人所见之正本。此书宋以后佚失,清人茆泮林有辑本。据此辑本可知,此书虽有与《史记》不合处,但总是汉初人的记载,非后世所能伪造。(见周光培、孙进己主编:《历代笔记小说汇编·汉魏六朝笔记小说》,辽沈书社,1990年版。)司马迁之《史记》亦属私家著述,并多有传闻想象之词,我们亦不能由此而认定此书为伪。从体例来讲,此书可能与《史记》等书有别,故被后人小视。《旧唐书·经籍志》:“《楚汉春秋》二十卷,陆贾撰”(刘昫等:《旧唐书》,中华书局,1975年版,第1994页),列于“杂史”类。《新唐书·艺文志》:“陆贾《楚汉春秋》九卷”(欧阳修、宋祁:《新唐书》,中华书局,1975年版,第1463页),列于“伪史”类。按此处所说的“杂”与“伪”意义相近,并不是说此类书全属杂书和伪书,而是说这些书一般不视为正史,可能有传闻之类。唐人刘肃撰《大唐新语》,在其《序》中说:“《传》称左史记言,《尚书》是也;右史记事,《春秋》是也。……马迁创变古体,班氏遂业前书。編集既多,省览为殆。则拟虞卿、陆贾之作,袁宏、荀氏之录,虽为小学,抑亦可观。”(刘肃:《大唐新语》,中华书局,1984年版,第1页)按,刘肃把陆贾的书当成“小学”,亦即小说家言,可知此书之体例正在杂史小说之间。但我们同样不能以此而认定此书为伪。由此而论,用现有的材料,梁启超、徐中舒等人由推测《楚汉春秋》为伪书,进而认定虞姬的《和项王歌》为后世伪作,其根据尚嫌不足。但罗根泽所说六朝时人论及五言之起源,皆不提虞美人歌,是一个值得我们重视的观点。清人沈德潜说:“虞姬和歌竟似唐绝句矣,故不录。”此与梁启超之说相同,都是从文体发展上对其产生怀疑,也值得我们思考。不过,在没有更可靠的证据之前,我们还不能轻易彻底否定此诗,现存疑,故不论。

同是楚汉战争时的对手,以胜利者姿态出现的开国皇帝刘邦,也有一首脍炙人口的《大风》之歌传世:

大风起兮云飞扬,威加海内兮归故乡,安得猛士兮守四方!

刘邦(前256—前195),沛县丰邑(今江苏丰县)人,为汉朝开国皇帝,史称汉高祖。这首歌产生于汉高祖十二年(前194),是在刘邦平定了英布的叛乱回归故乡时所做。表面上看,刘邦与项羽的命运大不相同,项羽是失败的英雄,而刘邦则是一代开国帝王,所以一般人都从开国帝王的角度评价此诗,认为此诗充沛了帝王的豪气。如胡应麟《诗薮》就誉之为“冠绝千古”之作。葛立方《韵语阳秋》也说:“高祖《大风》之歌,虽止于二十三字,而志气慷慨,规模宏远,凜凜乎已有四百年基业之气。”的确,诗人以“风起云飞”喻群雄逐鹿,以“威加海内”写自己独领风骚,不能说没有一代帝王的英雄之气。比起项羽的“时不利兮骓不逝”,显然有着胜者与败者在心境上的天壤之别。可是,如果只看到这首诗中所表现的刘邦的得意之情,还不能说解读了这首诗的全部内容。按《史记·高祖本纪》所记:“高祖还归,过沛,留。置酒沛宫,悉召故人父老子弟纵酒,发沛中儿得百二十人,教之歌。酒酣,高祖击筑,自为歌诗曰:……令儿皆和习之。高祖乃起舞,慷慨伤怀,泣数行下。谓沛父兄曰:‘游子悲故乡。吾虽都关中,万岁后吾魂魄犹乐思沛。’”如果这首歌所表达的只是刘邦的志得意满之情,他为什么还会“慷慨伤怀,泣数行下”呢?仔细研读历史我们会明白,原来刘邦在当时固然有皇袍加身荣归故里的自豪,同时也怀着深深的忧虑。经过十几年血雨腥风之后,他战胜了一个又一个对手,在“风起云涌”的战争中“威加海内”,登上了九五之尊,但是登上皇帝宝座之后,他并没有过一天安生的日子,而是不得不去平复一次又一次的叛乱,杀掉一个又一个的功臣。最让他感到可悲的是,就在他已经感到年老力衰的时候,英布又起来造反,而他竟然找不到一个可以依赖的人代他平叛,只好亲自带病出征。君臣之间的互相猜忌和权力的争夺,已经使他感到力不从心,感到前所未有的孤独悲伤,因而发出了“安得猛士兮守四方”的沉重感叹。从这一点讲,刘邦晚年的悲伤慷慨并不亚于项羽。因为他所面临的处境并不是自

己个人的失败,而是从亲身经历中感受到保天下比打天下更为艰难的现实。历史的镜子就在眼前,短命的秦王朝二世而亡,项羽的霸王宝座只坐了五年的时间。自己刚刚打下天下,功臣将相们就一个个离心离德,真不知自己死后的江山谁属,而后宫里正在为太子之位进行着你死我活的争夺。想到这些,他能不对自己的江山社稷忧虑吗?更何况,刘邦在征讨英布时被流矢所伤,年老多病,他已经对人生厌倦,感受到身为帝王的精神孤独,自然更加怀恋平凡人的生活,怀念自己的故乡热土。于是,在悲歌《大风》之后,刘邦禁不住“慷慨伤怀,泣数行下”,说出“游子悲故乡,吾虽都关中,万岁后吾魂魄犹思乐沛”的感人肺腑之语。由此而言,我们与其说《大风歌》中充满着开国帝王的豪气,还不如说它同样是一首英雄的悲歌,是充分表现了一代帝王各种复杂的内心情感的生命之歌,同样是一首千古绝唱。

刘邦和项羽是汉初的两位英雄,也是整个中国封建社会历史上的著名人物。他们最终的生命结局虽然大相径庭,但是却从不同角度体现了人生的悲剧。项羽的悲剧是英雄在事业上的失败,而刘邦的悲剧则是英雄年老时生命的孤独,两个人发自内心的歌唱,都以自己富有传奇色彩的人生为背景而为汉初的歌诗增加了辉煌。同时,两位英雄的歌唱,也拉开了汉代帝王贵族歌诗的序幕,让我们从多个角度去理解他们的歌诗,了解这一特殊的群体在汉代诗歌发展史上所起的作用。

## 二、反映汉代政治斗争的帝王贵族歌诗

在汉代帝王贵族歌诗当中,刘邦的《鸿鹄歌》、戚夫人的《春歌》、赵王刘友的《幽歌》和城阳王刘章的《耕田歌》四首作品引人注目,因为它们构成了一个生动而又完整的故事,充分反映了汉初皇室集团内部的斗争。

这场斗争的起因是太子之争。刘邦登基之后,按照长子继位的传统,本来已经立刘盈(汉惠帝)为太子。但是刘盈为人仁弱,刘邦不太满意,又有想废掉刘盈而立赵王如意的想法。赵王的生母戚夫人年少善舞,在楚汉战争期间常期随军陪伴在刘邦身边,刘邦对她极为宠爱。她在刘邦面前日夜啼哭,一心想让她的儿子如意成为太子。而吕后在此时也感到了问题的严重,就恳求张良出主意帮助,把刘邦最仰慕的商山四皓请来做太子的师傅。太子之争

在刘邦晚年已经公开化,成为当时宫廷斗争的焦点。对此,《史记·留侯世家》有生动的记述:

汉十二年,上从击破布军归,疾益甚,愈欲易太子。留侯谏,不听,因疾不视事。叔孙太傅称说引古今,以死争太子。上详许之,犹欲易之。及燕,置酒,太子侍。四人从太子,年皆八十有余,须眉皓白,衣冠甚伟。上怪之,问曰:“彼何为者?”四人前对,各言名姓,曰东园公,角里先生,绮里季,夏黄公。上乃大惊,曰:“吾求公数岁,公辟逃我,今公何自从吾儿游乎?”四人皆曰:“陛下轻士善骂,臣等义不受辱,故恐而亡匿。窃闻太子为人仁孝,恭敬爱士,天下莫不延颈欲为太子死者,故臣等来耳。”上曰:“烦公幸卒调护太子。”

四人为寿已毕,趋去。上目送之,召戚夫人指示四人者曰:“我欲易之,彼四人辅之,羽翼已成,难动矣。吕后真而主矣。”戚夫人泣,上曰:“为我楚舞,吾为若楚歌。”歌曰:“鸿鹄高飞,一举千里。羽翮已就,横绝四海。横绝四海,当可奈何!虽有矰缴,尚安所施!”歌数阕,戚夫人嘘唏流涕,上起去,罢酒。

在这场太子之位的争夺中,吕后依仗张良等人的帮助而取得了胜利。对于刘邦来讲,他选择谁当太子固然有他个人对哪个儿子喜欢的因素起着重要的作用,但是更重要的还是从国家的长治久安来考虑。当他看到太子刘盈有商山四皓来辅佐,羽翼已经养成,势力已难撼动,他感到自己已经不可能再把太子换掉了,只好承认现实。于是,他把戚夫人召来,要把这一无情的事实告诉他的宠妃,让她听从命运的安排。刘邦在这时所唱的《鸿鹄歌》,正表达了他的这种无可奈何的极为复杂的心态。

刘邦所以要更换太子的主要目的是为了保住他打下的江山,只要这一愿望实现,谁当太子对他来讲并不重要,但是对于吕后和戚夫人来讲却是一场你死我活的争夺。在这场斗争中吕后胜利了,遭殃的就注定是戚夫人和他的儿子赵王如意。《汉书·外戚传》记下了这一段残酷的历史:

高祖崩，惠帝立，吕后为皇太后，乃令永巷囚戚夫人，髡钳衣赭衣，令舂。戚夫人舂且歌曰：“子为王，母为虏，终日舂薄暮，常与死为伍！相离三千里，当谁使告女？”太后闻之大怒，曰：“乃欲倚女子邪？”乃召赵王诛之。使者三反，赵相周昌不遣。太后召赵相，相征至长安。使人复召赵王，王来。惠帝慈仁，知太后怒，自迎赵王霸上，入宫，挟与起居饮食。数月，帝晨出射，赵王不能蚤起，太后伺其独居，使人持鸩饮之。迟帝还，赵王死。太后遂断戚夫人手足，去眼熏耳，饮瘖药，使居鞠域中，名曰“人彘”。居数月，乃召惠帝视“人彘”。帝视而问，知其戚夫人，乃大哭，因病，岁余不能起。使人请太后曰：“此非人所为。臣为太后子，终不能复治天下！”以此日饮为淫乐，不听政，七年而崩。

高祖去世后，吕后马上把戚夫人囚于永巷，让她像奴隶一样去整日舂米。天真的戚夫人还以为能把自己受难的消息告诉儿子，希望能得到救助，边舂米边唱着“子为王，母为虏”的凄苦哀歌，哪想到这招致了吕后更凶狠的报复。他先把赵王如意征召到长安鸩杀之，又砍去戚夫人手脚，挖去眼睛，薰聋耳朵，弄成哑吧，扔进厕所中，名之曰“人彘”。汉惠帝本来心怀慈爱，怕她的母亲害死赵王而曾经尽力保护，吕后为此对她的儿子也大为不满，竟让他去看“人彘”。此事让汉惠帝在精神上受到极大的打击，大病一年有余，感到有这样的母后使自己无法治理天下，从此不理政事，几年后就去世了。孝惠帝崩后，吕后又幽杀了孝惠太子，借故囚禁并害死了赵王刘友和梁王刘恢。直到吕后去世，城阳王刘章和周勃等平诸吕之乱，这场王室新贵们的互相残杀才暂告结束。

关于这场宫廷政治斗争的诗歌，除了上面所引刘邦的《鸿鹄歌》和戚夫人的《舂歌》之外，还有赵王刘友对吕后擅权进行怒斥的《幽歌》，<sup>①</sup>城阳王刘章

① 《汉书·高五王传》：“赵幽王友，十一年立为淮阳王。赵隐王如意死，孝惠元年，徙友王赵，凡立十四年。友以诸吕女为后，不爱，爱它姬。诸吕女怒去，谗之于太后曰：‘王曰“吕氏安得王？太后百岁后，吾必击之。”’太后怒，以故召赵王。赵王至，置邸不见，令卫围守之，不得食。其群臣或窃馈之，辄捕论之。赵王饿，乃歌曰：‘诸吕用事兮，刘氏微；迫胁王侯兮，强授我妃。我妃既妒兮，诬我以恶；谗女乱国兮，上曾不寤。我无忠臣兮，何故弃国？自快中野兮，苍天与直！于嗟不可悔兮，宁早自贼！为王饿死兮，谁者怜之？吕氏绝理兮，托天报仇！’遂幽死。以民礼葬之长安。”（班固：《汉书》，第1989页）

表达要除掉吕氏家族决心的《耕田歌》。<sup>①</sup> 这些诗篇本身就可以连结成一段生动的历史。

在史书中记载下来的这一类歌诗,从多方面记述了那个时代宫廷斗争的故事。如燕王刘旦的《归空城歌》、华容夫人的《发纷纷歌》,是燕王刘旦阴谋篡位被告发之后与华容夫人的绝命之辞;<sup>②</sup> 广陵王刘胥的《欲久生歌》同样是觊觎皇帝之位的阴谋败露之后的绝命辞。<sup>③</sup> 广川王刘去的《尊背章歌》、《愁莫愁歌》二首,反映的则是诸侯王内部姬妾之间的争斗。<sup>④</sup> 汉代帝王贵族歌诗虽然存留下来的不多,但是却生动真实地记录了皇室内部的斗争,并表现出

① 《史记·齐悼惠王世家》:“朱虚侯年二十,有气力,忿刘氏不得职。尝入侍高后燕饮,高后令朱虚侯刘章为酒吏。章自请曰:‘臣,将种也,请得以军法行酒。’高后曰:‘可。’酒酣,章进饮歌舞。已而曰:‘请为太后言耕田歌。’高后儿子畜之,笑曰:‘顾而父知田耳。若生而为王子,安知田乎?’章曰:‘臣知之。’太后曰:‘试为我言田。’章曰:‘深耕概种,立苗欲疏,非其种者,锄而去之。’吕后默然。顷之,诸吕有一人醉,亡酒,章追,拔剑斩之,而还报曰:‘有亡酒一人,臣谨行法斩之。’太后左右皆大惊。业已许其军法,无以罪也。因罢。自是之后,诸吕惮朱虚侯,虽大臣皆依朱虚侯,刘氏为益强。”(司马迁:《史记》,第2000—2001页)

② 《汉书·武五子传》:昭帝时,旦自以为武帝子,且长,不得立。乃与其姊盖长公主、左将军上官桀交通,谋废帝自立。“会盖主舍人父燕仓知其谋,告之,由是发觉。丞相赐玺书,部中二千石逐捕孙纵之及左将军桀等,皆伏诛。旦闻之,召相平曰:‘事败,遂发兵乎?’平曰:‘左将军已死,百姓皆知之,不可发也。’王忧懣,置酒万载宫,会宾客群臣妃妾坐饮。王自歌曰:‘归空城兮,狗不吠,鸡不鸣,横术何广兮,固知国中之无人!’华容夫人起舞曰:‘发纷纷兮真渠,骨籍籍兮亡居。母求死子兮,妻求死夫。裴回两渠间兮,君子独安居!’坐者皆泣。”(班固:《汉书》,第2757页)

③ 《汉书·武五子传》:“始,昭帝时,胥见上年少无子,有觊欲心。而楚地巫鬼,胥迎女巫李女须,使下神祝诅。……居数月,祝诅事发,有司按验,胥惶恐,药杀巫及宫人二十余人以绝口。公卿请诛胥,天子遣廷尉、大鸿胪即讯。胥谢曰:‘罪死有余,诚皆有之。事久远,请归思念具对。’胥既见使者还,置酒显阳殿。召太子霸及子女董姬、胡生等夜饮,使所幸八子郭昭君、家人子赵左君等鼓瑟歌舞。王自歌曰:‘欲久生兮无终,长不乐兮安穷!奉天期兮不得须臾,千里马兮驻待路。黄泉下兮幽深,人生要死,何为苦心!何用为乐心所喜,出入无惊为乐亟。蒿里召兮郭门阅,死不得取代庸,身自逝。’左右悉更涕泣奏酒,至鸡鸣时罢。胥谓太子霸曰:‘上遇我厚,今负之甚。我死,骸骨当暴。幸而得葬,薄之,无厚也。’即以绶自绞死。”(班固:《汉书》,第2761—2762页)

④ 《汉书·景十三王传·广川王去传》:“后去立昭信为后;幸姬陶望卿为修靡夫人,主缙帛;崔修成为明贞夫人,主永巷。昭信复善望卿曰:‘与我无礼,衣服常鲜于我,尽取善缙巧诸宫人。’去曰:‘若数恶望卿,不能减我爱;设闻其淫,我亨之矣。’后昭信谓去曰:‘前画工画望卿舍,望卿袒褐傅粉其傍。又数出入南户窥郎吏,疑有奸。’去曰:‘善司之。’以故益不爱望卿。后与昭信等饮,诸姬皆侍,去为望卿作歌曰:‘背尊章,嫖以忽,谋屈奇,起自绝。行周流,自生患,谅非望,今谁怨!’使美人相和歌之……昭信欲擅爱,曰:‘王使明贞夫人主诸姬,淫乱难禁。请闭诸姬舍门,无令出放。’使其大婢为仆射,主永巷,尽封闭诸舍,上簷于后,非大置酒召,不得见。去怜之,为作歌曰:‘愁莫愁,居无聊。心重结,意不舒。内菲郁,忧哀积。上不见天,生何益!日崔隤,时不再。愿弃死,死无悔。’”(班固:《汉书》,第2429—2431页)



这种斗争的激烈性和残酷性。这里的每一个失败者,其最终的命运都是被杀或者自杀。

后汉少帝刘辩(176—190)的《悲歌》则记述了汉代帝王的另一个悲剧故事。据《后汉书·皇后纪下》所记:少帝刘辩本是灵帝何皇后之子,中平六年,汉灵帝崩,年少的皇子刘辩即位,尊他的母后为皇太后。何太后临朝。她的兄弟大将军何进欲诛宦官,事行不密,反而为宦官所害。并州牧董卓被征召,帅兵入洛阳而大肆屠杀,陵虐朝庭,又废汉少帝为弘农王,立刘协为献帝。弘农王下殿,北面称臣。太后颺涕,群臣含悲,而无人敢言。接着董卓又以罪名将何太后以鸩酒害死。第二年,山东义兵大起,讨董卓之乱。董卓把弘农王囚禁于阁上,使郎中令李儒进鸩说:“服此药,可以辟恶。”弘农王说:“我无疾,是欲杀我耳!”弘农王不肯饮。在李儒的逼迫下,不得已,于是与唐姬及宫人饮宴诀别。弘农王唱歌,唐姬起舞和唱。“泣下呜咽,坐者皆歔歔。王谓姬曰:‘卿王者妃,势不复为吏民妻。自爱,从此长辞!’遂饮药而死。时年十八。”弘农王和唐姬的歌分别是:

天道易兮我何艰!弃万乘兮退守蕃。逆臣见迫兮命不延,逝将去汝兮适幽玄!

皇天崩兮后土隤,身为帝兮命夭摧。死生路异兮从此乖,奈我茆独兮心中哀!

两首短歌的背后竟然有这样丰富的历史内容,这在中国诗歌史上是不多见的。而汉代的史书把这样的歌诗记录下来,其实也正说明了这些歌诗所具有的史的意义。四百年之前,刘邦高唱的是“大风起兮云飞扬,威加海内兮归故乡,安得猛士兮守四方”。四百年之后,同是汉代的帝王,在少帝刘辩的身上却已经没有了一丝帝王的英雄豪气,此时的他不要说早已没有守卫四方的“猛士”,他已经连自己的身家性命都无法保住,发出的只是任人宰割而无奈的悲鸣。在中国诗歌史上,像这样内涵丰富的帝王歌诗之作是不多见的,它给我们讲述的不仅是历史,我们还可以从中了解封建帝王的特殊政治心态。

生活在与世俗隔绝的皇宫大院里,他们可能有比平常人要丰富得多的物质生活,但是同时也要感受到普通人无法感受的政治斗争的残酷。而且,在这种你死我活的政治斗争里,没有亲情,也没有感情,有的只是阴谋诡计。只有在他们生命即将结束的悲歌里,才能看出一些关于个人生命的真情流露。也许,这就是汉代帝王的这些政治性歌诗给我们的特殊启示。

### 三、汉武帝、刘细君与班婕妤的歌诗

在汉代的帝王里,汉武帝(前156—前87)无疑是最具雄材大略的一位,同时也是最有文采最多情的一位,他的几篇歌诗,具有特殊的地位,值得我们特别关注。

汉武帝的歌诗现存的有《瓠子歌》、《秋风辞》、《天马歌》、《西极天马歌》、《李夫人歌》、《落叶哀蝉曲》、《思奉车子侯歌》、《宝鼎》、《芝房》、《朱雁》等十首。<sup>①</sup>从数量上来说,汉武帝已经是现存西汉有主名歌诗作者的第一人。这些歌诗,从多个方面反映了汉武帝的生活、思想与情感,其中后三首属于宗庙祭祀之作,我们在这里重点关注前面几首。

据《汉书·武帝纪》:“元封二年四月……作《瓠子之歌》。”《史记·河渠书》曰:“天子既封禅巡祭山川,其明年,旱,乾封少雨。天子乃使汲仁、郭昌发卒数万人塞瓠子决。于是天子已用事万里沙,则还自临决河,沉白马玉璧于河,令群臣从官自将军已下皆负薪寘决河。是时东郡烧草,以故薪柴少,而下淇园之竹以为楫。天子既临河决,悼功之不成,乃作歌。”其歌曰:

瓠子决兮将奈何?皓皓旰旰兮閭殫为河!殫为河兮地不得宁,功无已时兮吾山平。吾山平兮巨野溢,鱼沸郁兮柏冬日。延道弛兮离常流,蛟龙骋兮方远游。归旧川兮神哉沛,不封禅兮安知外!为我谓河伯兮何不仁,泛滥不止兮愁吾人。蜚桑浮兮淮泗满,久不反兮水

<sup>①</sup> 据《汉书·武帝纪》,另有《盛唐枳阳之歌》、《交门之歌》两首没有留传下来。此外,《郊祀歌》中的《日出人》一诗,从其中所抒发的情感来看,也很有可能是汉武帝所作。

维缓。

河汤汤兮激潺湲，北渡污兮浚流难。蹇长茝兮沉美玉，河伯许兮薪不属。薪不属兮卫人罪，烧萧条兮噫乎何以御水！穢林竹兮捷石菑，宣房塞兮万福来。

不难看出，这首歌乃是武帝在堵塞黄河决口时的有感而发。据《汉书·武帝纪》记载，瓠子决口于元光三年（前132），至元封二年（前109）已二十余载。河决之时，水就“东南注巨野，通于淮泗”，形成了“鄆州巨野县东北大泽”，给百姓造成了极大灾难。当时，武帝“使汲黯、郑当时兴人徒塞之，辄复坏。是时武安侯田蚡为丞相，其奉邑食鄆。鄆居河北，河决而南则鄆无水菑，邑收多。蚡言于上曰：‘江河之决皆天事，未易以人力为强塞，塞之未必应天。’而望气用数者亦以为然。于是天子久之不事复塞也。”可见，当黄河决口之时，汉武帝并未彻底下决心堵住它，而是听信田蚡的利己之言，相信所谓的天之气数，便置万千生灵涂炭于不顾。以至于“自河决瓠子后二十余岁，岁因以数不登，而梁、楚之地尤甚”，<sup>①</sup>二十多年泛滥成灾，巨大的自然灾害造成了连续数载的荒年，梁、楚之地受灾更为严重。若不是元封二年汉武帝行封禅典礼回途中，亲眼看见了河决造成的巨大危害，也许这场灾难还会延续下去。

然而，这场拖延二十多年之后的堵河战争，毕竟是人类与大自然抗争的壮举，也是几千年封建社会史中少有的壮丽画卷。“天子乃使汲仁、郭昌发卒数万人塞瓠子决。”“自临决河，沉白马玉璧于河，令群臣从官自将军已下皆负薪寘决河。”在与自然灾害的抗争面前，国家、帝王和人民的利益是一致的。汉武帝也正是在这种特殊的时刻，代表了国家和人民的意愿，领导全国人民去和自然抗争。他亲临堵河现场，公卿大臣们全都投入堵河的战斗，这极大的地鼓舞了人民的斗志，“于是卒塞瓠子，筑宫其上，名曰宣房宫。而道河北行二渠，复禹旧迹，而梁、楚之地复宁，无水灾。”也正因为如此，《瓠子歌》尽管出自帝王之口，有王者独尊的心态，把功劳归于自己，把过错

<sup>①</sup> 司马迁：《史记》，第1682页。

归于别人,如“不封禅兮安知外”、“薪不属兮卫人罪”等,它还是突破了历史和阶级的局限,表现了人类在自然灾害面前的忧虑心情和斗争精神,激发了全民族的抗灾热情并使之产生与帝王的亲近感。而且,只要这类大自然的灾害尚未被人类彻底征服,这种共同的情感体验就能继续使后人产生强烈的共鸣。这首诗因此而具有巨大的感召力量,是汉代诗歌史上少有的杰作。

同是一个汉武帝,他的《秋风辞》则表达了另一种复杂心态。

秋风起兮白云飞,草木黄落兮雁南归。兰有秀兮菊有芳,怀佳人兮不能忘。汎楼船兮济汾河,横中流兮扬素波,箫鼓鸣兮发棹歌。欢乐极兮哀情多,少壮几时兮奈老何!

据《汉武帝故事》:“上行幸河东,祠后土。顾视帝京,欣然中流。与群臣饮燕,上欢甚。乃自作《秋风辞》。”《文选》全引此段文字,并把它放在卷四十五《辞》一类,但显然这并不是“辞”,而是一首典型的楚歌。这首诗写得凄凉而哀婉,以自然界之秋的零落萧条兴人生短促之感,具有非常强的艺术感染力。中国人在诗歌中表达生命意识发端于《诗经》而壮大于楚辞,而汉代则是个体生命意识高扬的时代,这其中一个重要的方面就是对人生短促的感叹。汉武帝身为帝王,富有天下,可以享受这个社会所能得到的一切财富,可以颐指气使地命令所有的臣民听从他的指挥。但是作为生命个体,汉武帝却和普通人没有什么两样,他同样无法延缓自己的生命时间。而且,正因为富有天下却不能延缓生命,这使他比一般人更深切地体会到了人生短促的悲哀:自己还没有享受够指挥天下的权力,还没有住够富丽辉煌的宫殿,还没有喜欢够那一群如花似玉的姬妾,还没有品尝够那无尽的山珍海味,转眼间就已经白发苍苍;想到百年之后自己也会和普通人一样埋骨黄泉,这种悲哀岂不比普通人更为沉痛。所以,就在他行幸河东途中,就在他耀武扬威,与群臣燕饮的最欢乐之际,面对着滚滚而逝的东流之水,眼看着草木黄落大雁南归的凄凉秋景,想到自己早卒的宠妃,禁不住乐极生悲,唱出“欢乐极兮哀情多,少壮几时兮奈老何”的悲歌。由此,我们可以明白汉武帝一次又一次的求仙之举,明白

当他听说得到大宛马之后的高兴心情,并联想到他所做的《天马歌》、《西极天马歌》,联想到他在郊祀之礼时所唱的《日出入》之歌,我们可以感受到作为一代帝王的汉武帝的求仙之心是多么强烈,他对人生短促的感受又是多么深刻。也正因如此,《秋风辞》才写得这么深切感人,它是以一个雄才大略的帝王所体会的个体生命感受,表达了一个时代的生命思潮。在汉代所有表达人生短促的悲歌里,这首歌诗无疑具有突出的代表性。

汉武帝并不仅仅是一个冷酷无情的封建帝王,还是一个多情多欲多愁善感的皇帝。他的另外二首怀念李夫人和一首思念奉车子侯的诗,就表现了他的这种丰富的感情。李夫人是汉武帝最喜爱的妃子,容貌美丽而又能歌善舞,不幸早卒。据《汉书·外戚传》所记,李夫人卒后:“上思念李夫人不已,方士齐人少翁言能致其神。乃夜张灯烛,设帷帐,陈酒肉,而令上居他帐,遥望见好女如李夫人之貌,还幄坐而步。又不得就视,上愈益相思悲感,为作诗曰:‘是邪,非邪?立而望之,偏何姗姗其来迟!’令乐府诸音家弦歌之。上又自为作赋,以伤悼夫人。”<sup>①</sup>又据《拾遗记》:“帝思怀李夫人不可复得。时始穿昆灵之池,泛翔禽之舟,帝自造歌曲,使女伶歌之。时日已西倾,凉风激水,女伶歌声甚遒,于是赋《落叶哀蝉》之曲。”其辞曰:

罗袂兮无声,玉墀兮尘生。虚房冷而寂寞,落叶依于重扃。望彼美之女兮安得,感余心之未宁。<sup>②</sup>

此诗虽然带有传闻的性质,但是却颇为符合汉武帝的身份,也极好地传达了汉武帝思念宠妃的感情。罗袂无声、玉墀生尘、虚房冷寞、落叶掩门,一幅多么令人感伤不已的画面啊。作为一代帝王而能写出如此生动传神的诗作,让人感叹他的多情与多才。据《汉书·霍去病传》等书所记,奉车子侯本是霍去病的儿子,霍去病去世后,他的儿子嬪继承爵位。嬪字子侯。武帝特别喜爱,希望他长大后像霍去病一样为大将。子侯为奉车都尉,跟从武帝封泰山时而

<sup>①</sup> 班固:《汉书》,第3952页。按,汉武帝怀念《李夫人赋》见于《汉书·外戚传》,同样写得非常生动,因为我们这里所论乃是汉武帝的歌诗,故从略。

<sup>②</sup> 王嘉:《拾遗记》卷五,第115—116页。

暴卒，汉武帝思念之切而作歌曰：

嘉幽兰兮延秀，萼妖淫兮中塘。华斐斐兮丽景，风徘徊兮流芳。皇天兮无慧，至人逝兮仙乡。天路远兮无期，不觉涕下兮沾裳。

这首歌同样是对景伤情，但是与上一首不同，不是以触目的荒凉来映衬诗人内人的伤感，而是以繁花美景来反衬人的年华易逝，同样感情真挚而动人。读这样的歌诗，我们感觉汉武帝不像是一个皇帝，而更像一个文采风流多愁善感的文人。这让我们想起建安时期的曹操、曹丕，想起南唐的李后主，帝王和文人有时候也是可以合为一体的。汉武帝以其特有的雄材大略被后世视为中国历史上的杰出帝王之一，其实他的文学成就也是非常高的。由于现在留下来的西汉文人歌诗不多，汉武帝的抒情歌诗在一定程度上填补了西汉文人抒情歌诗的空白，也代表了那一时代抒情诗的最高水平，在中国文学史上应该有一席之地。

在汉代帝王贵族的歌诗里，乌孙公主刘细君（前121—前101）的《悲歌》也是一首颇值得关注的作品。据《汉书·西域传》，乌孙公主本为江都王建的女儿，汉武帝元封中，为了和亲而嫁与乌孙国王，为右夫人。公主至其国，自治宫室居，岁时一再与昆莫会，置酒饮食，以币、帛赐王左右贵人。昆莫年老，言语不通，公主悲愁，自为作歌曰：

吾家嫁我今天一方，远托异国兮乌孙王。穹庐为室兮旃为墙，以肉为食兮酪为浆。居常土思兮心内伤，愿为黄鹄兮归故乡。

从大的政治方面讲，与西域诸国和亲是汉代的一项国策，对打通西域，防止匈奴侵扰，巩固北方边疆都有重要意义。但是从个人角度讲，却是一个重大的牺牲。乌孙公主承担了这一重任，这就意味着她要在语言不通、风俗迥异、水土不适的异地他乡度过自己的一生，而对着年老力衰的乌孙国王而消耗掉自己宝贵的青春年华，这不能不说是个人的生命悲剧。这首诗没有华丽的语言，前两句直叙其事，中间两句用白描的方式写自己所面对的完全陌生的生

活,后两句发出思念故乡的深情呼喊,一方面表现了自己作为一名贵族女子的不幸,另一方面也写出了自己对命运的抗争,读来真切感人。据说这首诗当时就传回了汉王朝,“天子闻而怜之,间岁遣使者持帷帐锦绣给遗焉”,也许,这种来自故国亲人的关怀会给刘细君带来一些心灵的安慰,但是并不能改变她的悲剧命运。

汉代宫中多能歌善舞的美女,从项羽身边的虞美人说起,刘邦的戚夫人,汉文帝的息夫人,汉武帝的卫夫人、李夫人,汉成帝时的赵飞燕等等,在历史上都有相关的记载。<sup>①</sup>除了上面我们说到了戚夫人的《春歌》与乌孙公主的《悲歌》之外,《文选》卷二十七所录的班婕妤的《怨歌行》也是一首具有重要意义的歌诗:

新裂齐纨素,皎洁如霜雪。裁为合欢扇,团团似明月。出入君怀袖,动摇微风发。常恐秋节至,凉风夺炎热。弃捐篋笥中,恩情中道绝。

班婕妤(前48—前6),汉成帝嫔妃,班固祖姑。《文选》李善注:“《歌录》曰:‘《怨歌行》,古辞。’然言古者有此曲,而班婕妤拟之。婕妤,帝初即位,选入后宫,始为少使,俄而大幸,为婕妤,居增成舍。后赵飞燕宠盛,婕妤失宠,希复进见。成帝崩,婕妤充园陵。薨。”这首诗在《玉台新咏》中又题为《怨诗》。关于这首诗的真伪,历来多有争论。刘勰《文心雕龙·明诗篇》云:“至成帝品录,三百余篇……而辞人遗翰,莫见五言,所以李陵、班婕妤见疑于后代也。”可见这首诗是否为班婕妤所作,在六朝时期就已经有争论了。今人受疑古思潮影响,多持怀疑态度,有失稳妥,其实有关班婕妤创作此诗的本事,在西晋时期就已广为流传。陆机《班婕妤》:“婕妤去辞宠,淹留终不见。寄情在玉阶,托意唯团扇。”傅玄《怨歌行·朝时篇》:“自伤命不遇,良辰永乖别。已尔

<sup>①</sup> 另外,据传为蔡邕所作的《琴操》,《艺文类聚》卷三十、《乐府诗集》卷五十九等文献,还有王昭君曾作过《怨旷思惟歌》,又名《昭君怨》,王昭君故事,最早见于《汉书·匈奴传》,但记载很简单。《西京杂记》中始有较详细的记载。《乐府解题》中所记又与《西京杂记》有所不同。王昭君故事在历史上影响很大,但是关于她的这首《怨旷思惟歌》,却未必是她所写,很可能是后人根据她的故事而作的歌诗。对此,郑文先生有较详的考证辨伪,可从。见郑文《汉诗研究》,甘肃民族出版社,1994年版,第245—249页。

可奈何,譬如纨素裂。”陆机和傅玄同为西晋人,距汉不远,他们在诗歌中吟咏班婕妤并不约而同地提到团扇的典故,显然认为这首诗是班婕妤所做,我们更应该尊重他们的说法,不能轻易否定班婕妤的著作权。<sup>①</sup>

班婕妤的这首歌诗之所以重要,有两个方面:首先是从形式上看,这首诗是一首完整的五言歌诗。此前汉代有主名的歌诗中,虽然有戚夫人的《春歌》和李延年的《北方有佳人》也可以算是五言的形式,但是《春歌》中的前两句是三言,《北方有佳人》的第五句有“宁不知”三个衬字。从形式的完整性来看都没有这一首这样整齐,这是我们研究乐府歌诗与五言诗的一个重要参照。第二是这首诗与我们前面所论的其他帝王贵族歌诗不同,它不是一首即兴而唱的作品,而是在一个原有的曲调的基础上根据一个抒情的主题所进行的艺术创造。在具体的写作中,此诗在遣词造句方面都非常讲究,全诗表面上是写团扇,其实是以之为比喻,巧妙地表达了一个宫中女子担忧自己的命运以及唯恐被弃的复杂心情。团扇以洁白的齐纨所制,象征着自己的品性高洁。团扇如明月般可爱,象征着自己的美丽。但是再美丽高洁的团扇,其价值也不过是被人用来作为驱暑送凉的工具,由此可见女子地位的可怜。而更为可怜的是,无论她们如何得宠恃骄,也难以摆脱花落色衰、被人遗弃的命运。这就好比团扇一样,一旦暑气消退,秋风送爽,再好的团扇也没有了使用的价值,只能被人遗弃于篋笥之中。仔细想一想,班婕妤在此诗中所表达的情感是多么细腻,其性格又是多么柔弱,而内心又是多么焦虑与沉重啊。中国古代女子的柔软婉顺与多愁善感,在这首诗中得到了突出的表现。像这样感情

<sup>①</sup> 按,考证比较详细的是逯钦立,他说:“综上所述,合欢团扇之称咏,见弃怀怨之意境,悉可证其始于邺下之文士,可知传行西晋之《怨歌》,亦必产生斯时。大抵曹魏开国,古乐新曲,一时称盛,高等伶人,投合时好,造为此歌,亦咏史之类也。殆流传略久,后人遂目为班氏自作。”详见逯钦立《汉魏六朝文学论集》,陕西人民出版社,1984年版,第22—27页。按,在诸家考证中,自以逯钦立说最为有力。但是我们并不同意他的“高等伶人”拟作说,因为这不过是一种猜测之词。团扇之喻,在东汉时期固然多写用行舍藏,但是我们并不能否定班婕妤可用之比喻君王恩宠,反过来我们也可以说,这正好是她的创造。同时,也正因为她的这一创造,才开启了后人的模仿。西晋人傅玄的《怨歌行·朝时篇》云:“自伤命不遇,良辰永乖别。已尔可奈何,譬如纨素裂。”(郭茂倩:《乐府诗集》,第617页)此诗模仿《怨歌行》咏叹班婕妤之命运,其用辞命意之相同,正好说明团扇之喻与班婕妤创作之间这种不可分离的关系。西晋人陆机的《班婕妤》一诗云:“婕妤去辞宠,淹留终不见。寄情在玉阶,托意唯团扇。”(郭茂倩:《乐府诗集》,第626页)可见在西晋人陆机和傅玄的心中,团扇之作,也定是班婕妤无疑。西晋与曹魏时代前后相接不过几十年,若《怨歌行》为曹魏时“高等伶人”所作,傅玄陆机等人就不会有这样的拟作和说法。



丰富而又文采斐然的作品,如果没有身处其中的切身感受和很高的艺术修养,一个“高等伶人”是不可能写出来的。这同样是一首汉代贵族歌诗中的杰作。

以上,我们从三个方面对西汉帝王贵族歌诗作了论述。首先,可以看到这些歌诗内容的丰富性。作为汉代社会里的一个特殊政治阶层,这些帝王贵族与普通百姓有着不一样的生活环境与生活经历。他们有着优越的生活条件,可以纵情于声色享乐,但是他们也要面对宫廷中残酷的政治斗争,体会着更多的政治压力。正是通过这些表现宫廷政治斗争的歌诗,我们对汉代帝王的生活内容有了更多的了解。同时,这些帝王贵族也有与普通人一样的思想情感,他们同样感叹人生短促,怀念故土家乡,抒发男女之情,表达了人类追求美好生活的共同的文化心理和求真向善的人性。

其次,从汉代帝王贵族的这些歌诗创作中,我们还可以看到文学观念和艺术审美风尚的变化。从汉代帝王贵族所处的社会地位来讲,与先秦贵族有相一致之处。但是,汉代的帝王贵族歌诗并没有继承先秦贵族雅诗传统。从艺术风格上说,这些诗不像周代贵族的《雅》诗那样庄严典则,语言文雅,而是出言直率,感情直露,毫不含蓄。更重要的是从创作态度上看,这些作者心中并没有诗教的观念,并没有像儒家学者所说的那样,作为君临天下的帝王,更应该“慎其所感”。他们心中的歌诗就是遣性娱乐的工具,写诗的动机就是为了表达自己心中的喜怒哀乐。刘邦的《大风歌》之作,是起于还归故乡,与故人父老相乐,酒醉欢哀的席间;《鸿鹄歌》作于易太子事不成,戚夫人嗟唏流涕,二人相对感伤之时;赵王刘友的《幽歌》作于被吕后幽禁横遭陷害的悲愤怨恨之时;汉武帝的《秋风辞》是见景生情。从这里可以看出,这些汉代帝王贵族们的诗歌创作一开始继承的就不是先秦诗骚精神,而是取法于自春秋末年以来以娱乐抒情为主的“新乐”、“郑声”,这是我们认识汉代贵族歌诗时更应该注意的,因为从这里看出,在汉代新兴地主阶级的日常歌诗活动中,郑声早已取代了雅乐。汉初贵族的歌诗艺术活动,一开始就是从“郑声”发端的。

关于汉代贵族歌诗的特点,学者们过去注意不够,因为现存的有关诗篇,多数是在《史记》、《汉书》中当作王室内部斗争的历史记载下来的,少数歌诗

如汉武帝的《秋风辞》、《李夫人歌》等也不受人重视,人们很少考虑体现在其中的文学观念变化。实际上,如果我们深入考察历史,就发现这种直抒情感的俗乐早已深入人心。李斯在《谏逐客书》中说:“夫击瓮叩缶弹箏搏髀,而歌呼呜呜快耳目者,真秦之声也;郑、卫、桑间、昭、虞、武、象者,异国之乐也。今弃击瓮叩缶而就郑卫,退弹箏而取昭虞,若是者何也?快意当前,适观而已矣。”可见,早从战国时起,以郑声为代表的世俗型的艺术就已经在诸国的宫廷中流行,是帝王贵族们最喜欢的艺术。在楚汉战争的戎马倥偬之中,项羽有虞美人相随,刘邦有戚姬幸从,二人皆是能歌善舞者。我们上引《西京杂记》的材料更能说明汉代宫廷的歌舞娱乐之风和社会审美风气的变化。

再次,从以上诗篇的文体特征上可以看出,这些帝王贵族歌诗大都属于楚歌,四言、五言体在其中所占的比例很小,这说明楚歌在汉代宫廷的歌诗艺术生产中占有比较重要的地位,具有不同一般的意义。汉高祖乐楚声,这是因为刘邦本是楚人。汉初的宫廷歌诗以楚歌为主,这是因为楚国文化对汉文化的直接影响。可是从汉武帝以后一直到东汉末年少帝刘辩的《悲歌》和唐姬的《起舞歌》也大都是楚歌,这说明,楚歌在汉代宫廷里已经形成了一个特殊的艺术传统,这也是一个值得注意的现象。

## 第二节 汉代的文人歌诗

在汉代歌诗创作中,文人们曾积极地参与并对汉代歌诗的发展做出了重要贡献。但由于现存有主名的汉代文人歌诗不多,后人对此关注不够。作为一部汉代诗歌史,对此我们应该有充分的认识。

### 一、汉代文人参与乐府歌诗创作的文献考察

从文献记载看,早自西汉时起,文人在乐府歌诗创作中就占有很重要的位置。特别是在汉代宗庙乐歌与颂美汉帝国的乐府颂歌的制作中,文人们曾经起过重要作用。汉朝初立,刘邦命叔孙通制礼作乐,这可以看作是文人参与乐府歌诗创作在汉代的开始。据《汉书·礼乐志》,汉高祖刘邦命叔孙通制

宗庙乐,共有《嘉至》、《永至》、《登歌》、《休成》、《永安》等五首乐曲。<sup>①</sup> 据《史记·刘敬叔孙通列传》,叔孙通曾为秦时博士,后来追随刘邦。在汉初制定礼仪之时,曾征召鲁地儒生三十余人。这五首宗庙乐的创制,可能也有这些儒生参与,可惜的是现在只留下五首乐曲的名称而没有留下歌辞。《汉书·礼乐志》曰:“武帝定郊祀之礼,祠太一于甘泉,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,略论律吕,以合八音之调,作十九章之歌。”以此而言,在汉武帝时代,司马相如等文人曾参与了《郊祀歌》十九章的制作。《汉书·王褒传》又曰:“王褒字子渊,蜀人也。宣帝时修武帝故事,讲论六艺群书,博尽奇异之好,征能为《楚辞》九江被公,召见诵读,益召高材刘向、张子侨、华龙、柳褒等待诏金马门。神爵、五凤之间,天下殷富,数有嘉应。上颇作歌诗,欲兴协律之事,丞相魏相奏言知音善鼓雅琴者渤海赵定、梁国龚德,皆召见待诏。于是益州刺史王褒欲宣风化于众庶,闻王褒有俊材,请与相见,使褒作《中和》、《乐职》、《宣布》诗,选好事者令依《鹿鸣》之声习而歌之。”可见,王褒也曾参加了汉乐府中那些颂美为主的歌诗写作。以上是西汉时的情况,在东汉比较著名的则有傅毅的《显宗颂》十篇。班固也有《汉颂论功歌诗》两篇(《灵芝歌》、《嘉禾歌》)。其中《显宗颂》十篇作于汉章帝之时。据《后汉书·文苑列传·傅毅传》:“建初中……毅追美孝明皇帝功德最盛,而庙颂未立,乃依《清庙》作《显宗颂》十篇奏之,由是文雅显于朝廷。”可见此诗的创作也是用于帝王宗庙。班固的《汉颂论功歌诗》两篇系于《汉颂》之下,同属于为朝廷庙堂颂美之作。以上诗篇,除《显宗颂》十篇今已不存外,其他作品犹在。对于这些文人的歌功颂德之作,从一般艺术欣赏的角度来讲也许值得称道的东西不多,但是从汉代礼乐文化建设的角度来考虑,我们却不能不给以足够的重视。

汉代文人除了参与郊庙颂美之作外,也同时写作一些表达世俗情感的个

① 《汉书·礼乐志》:“高祖时,叔孙通因秦乐人制宗庙乐。大祝迎神于庙门,奏《嘉至》,犹古降神之乐也。皇帝入庙门,奏《永至》,以为行步之节,犹古《采芡》、《肆夏》也。干豆上,奏《登歌》,独上歌,不以管弦乱人声,欲在位者遍闻之,犹古《清庙》之歌也。《登歌》再终,下奏《休成》之乐,美神明既飨也。皇帝就酒东厢,坐定,奏《永安》之乐,美礼已成也。”(班固:《汉书》,第1043)

体抒情歌诗。这一类的作品虽然流传下来的并不多,但是对于我们认识汉乐府歌诗却有着比较重要的意义。据相关文献记载可知,在《汉书·艺文志》所辑录的西汉歌诗篇目里,有《临江王及愁思节士歌诗》四篇,这里所说的《愁思节士歌诗》,可能是文人的创作;在《汉书》当中,还记载了杨恽的《拊缶歌》一首。另外,《汉鼓吹铙歌》十八曲中的《将进酒》、《君马黄》,也可能是文人的作品。到了东汉,文人士子参与乐府诗创作已经形成一种风气,成为颇为引人注目的现象,其中有这样几种情况:

1、现存乐府诗中署名为文人的创作,如马援的《武溪深行》、张衡的《同声歌》、蔡邕的《饮马长城窟行》、辛延年的《羽林郎》、宋子侯的《董娇饶》等。

2、现存乐府诗中一些未署名的歌诗,但是从诗篇内容看应该属于文人的创作,如大曲《满歌行》,诗中有“唯念古人,逊位躬耕,遂我所愿,以兹自宁。自鄙栖栖,守此末荣”等语,从诗篇的创作口气上看似是一位身在官场的文人自作。与此同类的作品还有《长歌行·青青园中葵》、《君子行》、《折杨柳行》、《西门行》、《怨诗行》、《猛虎行》、《古歌·秋风萧萧愁杀人》等。这些作品,因为文人诗色彩较浓,故后世常把它们当作某一文人所作,如《长歌行·青青园中葵》,《事文类聚》引作颜延年诗;《君子行》,《古今古今合璧事类备要备要》也引作颜延年诗。此外还有一些作品,虽然失去了作者姓名,但是从艺术水平上看应出于文人之手,如《孔雀东南飞》,萧涤非就在他的著作里把这首诗列入“东汉文人乐府”中论述。他说:“其作者虽失名,然要必出于文人(但非一人)之手,如辛延年,宋子侯之流,则绝无可疑。”<sup>①</sup>我们以为,这种推断是有一定道理的。

从现有的历史文献当中,我们找到的可以考知的文人参与汉乐府歌诗艺术创作的材料大致如此。由于西汉末年和东汉末年两次大的历史浩劫,汉代文人留下来的歌诗很少,相关记载也很有限。所以,以上材料就显得弥足珍贵。这其中,特别是汉代文人参与世俗乐府歌诗的相关记载更值得我们高度重视,从中可以发掘出许多有价值的东西,促进我们深化对于汉乐府艺术本质的认识,对汉代文人文化心态的认识,以及中国古代文人诗发生发展的认识。

<sup>①</sup> 萧涤非:《汉魏六朝乐府文学史》,第112页。

## 二、杨恽、马援、梁鸿感于哀乐的歌诗创作

杨恽(?—前45)的《拊缶歌》原本没有标题,《诗纪》作《拊缶歌》,逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》写作《歌诗》。其诗如下:

田彼南山,芜秽不治。种一顷豆,落而为萁。人生行乐耳,须富贵何时!

据《汉书·杨敞传》,杨恽本为汉昭帝时丞相杨敞的儿子,字子幼,补常侍骑。杨恽的母亲是司马迁的女儿。杨恽少时读外祖父《太史公记》,颇为《春秋》。以材能称。好交英俊诸儒,名显朝廷,擢为左曹。霍氏谋反,恽先闻知。霍氏伏诛,恽封为平通侯,迁中郎将。恽居殿中,廉洁无私,郎官称公平。然自伐其能,又性刻害,好发人阴伏,同位有忤己者,必欲害之。由是多怨于朝廷,长乐上书告恽罪,免为庶人。后坐怨望诛。

《拊缶歌》本出自杨恽写给孙会宗的一封信。当时杨恽已失爵位,免官在家而大治产业,起室宅,以财自娱。岁余,其友人安定太守西河孙会宗,写信给杨恽,劝他在被免之时要“阖门惶惧”,而不要“治产业,通宾客,有称誉”。但是杨恽本为宰相之子,少显朝廷,“一朝以暗昧语言见废,内怀不服”,于是就给孙会宗回信再一次表达他的怨望之情。其中写道:“田家作苦,岁时伏腊,烹羊炰羔,斗酒自劳。家本秦也,能为秦声。妇,赵女也,雅善鼓瑟。奴婢歌者数人,酒后耳热,仰天拊缶而呼乌乌。其诗曰:……是日也,拂衣而喜,奋袖低昂,顿足起舞,诚淫荒无度,不知其不可也。”

由此可见,杨恽的《拊缶歌》乃是表达自己怨望之情的作品。不过这种怨望之情并不是直接的表露,而是通过歌舞娱乐的方式出之。从文中可以看出,作为一个已被免官的大臣,杨恽的生活与一般的平民百姓还是大不一样的。他在信中所说的“田家作苦”不会是他真正的生活写照,因为他既有一个“雅善鼓瑟”的妻子,又有“奴婢歌者数人”,而且还能“大治产业,起室宅,以财自娱”,所以,他只是借“岁时伏腊”的节日歌舞,来抒写自己的怨望之怀,同时在诗中也表现了及时行乐的消极生活态度。由杨恽的例子我们可知,汉代

的文人士大夫在他们的日常生活里参与歌舞娱乐的活动不会很少,在这种场合里也会有相应的歌诗制作。

列入《乐府诗集·杂曲歌辞》中马援的《武溪深行》,则是东汉初年另一首值得注意的文人歌诗。据崔豹《古今注》:“《武溪深》,马援为南征之所作。援门生袁寄生善吹笛,援作歌以和之。”其诗曰:

滔滔武溪一何深,鸟飞不度,兽不敢临。嗟哉武溪多毒淫!

马援生于西汉成帝永始三年(前14),卒于东汉光武帝建武二十五年(49),扶风茂陵(今陕西兴平)人,东汉初年名将。关于马援南征之事,在《后汉书·马援列传》中有如下记载:“(建武)二十四年,武威将军刘尚击武陵五溪蛮夷,深入,军没,援因复请行。时年六十二,……(明年)三月,进营壶头。贼乘高守隘,水疾,船不得上。会暑甚,士卒多疫死,援亦中病,遂困,乃穿岸为室,以避炎气。贼每升险鼓噪,援辄曳足以观之,左右哀其壮意,莫不为之流泣。”由此可见,此诗正作于马援征战蛮夷受困于南方暑热毒淫之时,盖因感受深切,故诗虽简短,却颇为生动:感叹中带有悲壮之气,十分感人。

在汉代文人歌诗中,梁鸿的《五噫歌》也是值得注意的一首:

陟彼北芒兮,噫!顾览帝京兮,噫!官室崔嵬兮,噫!人之劬劳兮,噫!辽辽未央兮,噫!

梁鸿字伯鸾,生卒年不详,约当汉光武帝建武初年至汉和帝永元未年在世。事见《后汉书·逸民列传》,扶风平陵人。曾“受业太学,家贫而尚节介,博览无不通,而不为章句。学毕,乃牧豕于上林苑中”。据说梁鸿牧豕时曾因为不慎失火而烧了别人的房子,就以身抵债,人称长者。他娶了一个容貌很丑却与他志同道合的妻子孟光,夫妻间举案齐眉的故事曾广为传诵。后来二人“共入霸陵山中,以耕织为业,咏《诗》、《书》,弹琴以自娱。仰慕前世高士,而为四皓以来二十四人作颂。因东出关,过京师,作《五噫之歌》”。

这首歌讽刺统治者的奢侈无度,感喟深长,在当时产生了很大影响。据

说汉章帝听了之后很不高兴,派人各处寻找也找不他,梁鸿也不得不改名换姓,隐居在齐鲁之间。<sup>①</sup>

杨恽、马援、梁鸿三人的诗作虽然表达的内容大不一样,但是从这三首歌诗产生的机制上讲却是一样的,因为三者均是典型的即兴歌诗创作。这说明,所谓“感于哀乐,缘事而发”,并不是民间歌谣独有的特征,而是包括帝王贵族之作、文人歌诗在内的汉代歌诗艺术的基本特征之一。

### 三、张衡、傅毅、蔡邕等文人的世俗歌唱

在汉代文人乐府歌诗中,张衡、傅毅、蔡邕等人的歌诗则代表了另一种情况。和杨恽、马援等人的“感于哀乐,缘事而发”不同,张衡等人的歌诗非常鲜明地表现了汉代文人的世俗思想感情和他们的文化情趣,这些歌诗虽以乐府为题却突出显现了文人诗风格,或在乐府诗中别立一体,或与《古诗十九首》为代表的汉代文人五言诗有相当的一致性。

张衡(78—139)字平子,南阳西鄂(今河南南阳市)人,我国古代伟大的科学家,文学字,官至尚书。张衡的《同声歌》在汉乐府歌诗中别立一体,此诗首见《玉台新咏》,全诗如下:

邂逅承际会,得充君后房。情好新交接,恐栗若探汤。不才勉自竭,贱妾职所当。绸缪主中馈,奉礼助烝尝。思为莞蒹席,在下蔽匡床。愿为罗衾裯,在上卫风霜。洒扫清枕席,鞞芬以狄香。重户结金扃,高下华灯光。衣解巾粉御,列图陈枕张。素女为我师,仪态盈万方。众夫所希见,天老教轩皇。乐莫斯夜乐,没齿焉可忘。

《乐府解题》曰:“《同声歌》,汉张衡所作也。言妇人自谓幸得充闺房,愿勉供妇职,不离君子。思为莞簟,在下以蔽匡床;衾裯,在上以护霜露。缱绻枕席,没齿不忘焉。以喻臣子之事君也。”按此诗内容甚明,本是拟新妇之口向丈夫

<sup>①</sup> 《后汉书·逸民列传》:“肃宗闻而非之,求鸿不得。乃易姓运期,名耀,字侯光,与妻子居齐鲁之间。”(范曄:《后汉书》,第2767页)

自陈之辞。先写自己将克尽妇职,再写闺房燕昵之乐,并无以臣事君之喻。因为,在中国古代诗歌中虽然有以男女之情写君臣之事的传统,但是在这一类诗歌中的男女之情一般都比较文雅含蓄,其比喻也大都得体,而这首诗写男女闺房之乐却颇有越轨之嫌,以之喻君臣之义亦涉轻薄。刘勰《文心雕龙·明诗》曰:“张衡《怨篇》,清典可味。仙诗缓歌,雅有新声。”按刘勰此段话中所说的《怨篇》,应指张衡《怨诗》“猗猗秋兰”一篇,而所谓“仙诗缓歌,雅有新声”,萧涤非认为即指此曲《同声歌》,“以篇中有天老、素女之言也。”<sup>①</sup>我们认为萧涤非说得有道理。汉代曾流行房中仙术,此诗素女四句与此有关。<sup>②</sup>据《后汉书·张衡列传》,张衡对阴阳之学、神仙方术颇有研究,其《思立赋》一首中亦有游仙求女的描写:“天地絪縕,百卉含花。鸣鹤交颈,睢鸠相和。处子怀春,精魂回移。”由此可见,此诗所抒写,主要为男女之情,中间又杂以当时流行的男女房中仙术,抒写的是他的世俗情怀,正表现了张衡这样的文人形象的另一面——和比较严肃的正统文人相对立的世俗文人一面。它说明,作为东汉社会的文人士子,其思想感情是复杂的,其艺术表现也是多方面的,甚至象张衡这样的著名文人也不例外。另一方面它还说明,东汉时代的文人士子,在利用不同的文体进行艺术创作时,其创作态度和情感投入也是不一样的。用班固的话说,汉大赋属于“古诗之流”,因而他们在进行大赋创作时的态度和情感很严肃,“或以抒下情而通讽喻,或以宣上德而尽忠孝,雍容揄扬,著于后嗣,抑亦雅颂之亚也”。而乐府诗则属于“感于哀乐,缘事而发”的艺术,因而他们在乐府诗创作中便可以坦露自己的世俗情怀,向人们展示作为世俗的自我。张衡这首《同声歌》的创作恰恰是东汉文人世俗心态的尽情表露,因而在东汉乐府诗中不但自立一体,而且在后世文人中也产生了很大反响,其后徐幹的《室思》、陶潜的《闲情赋》等作品在思想情趣和艺术表现上都深受它的影响。

在东汉文人乐府歌诗中,傅毅的《冉冉孤生竹》和蔡邕的《饮马长城窟

① 萧涤非:《汉魏六朝乐府文学史》,第107页。

② 据《汉书·艺文志》:房中八家,百八十六篇。有《容成阴道》二十六卷、《天老杂子阴道》二十五卷、《黄帝三王养阳方》二十卷等。(班固:《汉书》,第1778—1779页)又据《后汉书·方术列传》:“甘始、东郭延年、封君达三人,皆方士也,率能行容成公御妇人之术。”(范曄:《后汉书》,第2750页)



行》两首诗也应该引起我们的注意。关于这两首诗的作者问题,古来就有不同的说法。其中《冉冉孤生竹》一首,在《文选》中列入《古诗十九首》,在《玉台新咏》被列入无名氏《古诗》八首中,但是刘勰在《文心雕龙·明诗》中说得非常明确。傅毅(?—约90),字武仲,扶风茂陵(今陕西兴平)人。在章帝时曾为兰台令史,与班固、贾逵共典校书,又做过大将军窦宪司马,以文雅显于朝廷,曾著诗赋等二十八篇,现存《迪志诗》一首、《舞赋》一篇、《七激》一篇,还有一些赋的残篇。其《舞赋》写得文采飞扬,颇为生动。从傅毅所处的时代和他的文学素养看,我们认为他有创作《冉冉孤生竹》这样诗篇的可能,刘勰所说必有根据。按刘勰在《文心雕龙·明诗》中说:“汉初四言,韦孟首唱,匡谏之义,继轨周人。……而辞人遗翰,莫见五言,所以李陵、班婕妤见疑于后代也。按《召南·行露》,始肇半章;孺子《沧浪》,亦有全曲;《暇豫》优歌,远见春秋;《邪径》童谣,近在成世;阅时取证,则五言久矣。又古诗佳丽,或称枚叔,其《孤竹》一篇,则傅毅之词。比采而推,两汉之作也。观其结体散文,直而不野,婉转附物,怊怅切情,实五言之冠冕也。至于张衡《怨篇》,清典可味;《仙诗缓歌》,雅有新声。”仔细推敲刘勰上面这段话,我们会发现,刘勰虽然对传说中的李陵、班婕妤的诗没有做出明确肯定,但是他认为五言诗的由来久远,时人所说的“古诗”应该为两汉之作,在这里他特别提到了傅毅的《孤竹》一篇,并把它与张衡的《怨篇》等说的同样肯定,我们是不能忽视他的这一说法的。蔡邕(133—192),字伯喈,陈留(今河南开封陈留镇)人,汉献帝时曾拜左中郎将,后人称“蔡中郎”,蔡琰(蔡文姬)之父。蔡邕的《饮马长城窟行》在《文选》中作“古辞”,《玉台新咏》题为蔡邕作,《蔡中郎集》也收入此诗,或者可信。据《后汉书·蔡邕列传》,灵帝光和元年(178),蔡邕因为上奏章获罪,与家属徙置朔方,居五原安阳县,明年赦还。此诗所作,或在其时。诗以古乐歌《饮马长城窟行》为题,其“青青河畔草”和“客从远方来”等句,又有拟《古诗十九首》痕迹,但切合题意,也与蔡邕当时处境相合,所以我们认为把此诗定为蔡邕作更为合适些。

这两首诗之所以引起我们特别的注意,正因为它在思想情调和艺术风格上与以《古诗十九首》为代表的汉代文人五言诗的一致性。关于汉代文人五言诗,本书有专门讨论,此处所要指出的,是文人五言诗和汉乐府的关系。刘

鼙《文心雕龙·乐府》中就说：“乐辞曰诗，诗声曰歌。”朱乾在《乐府正义》中也说：“《古诗十九首》皆乐府也。”宋人郑樵在《通志·乐略》中就诗与乐的关系更有很详细的说明。汉代文人五言诗乃是从乐府中流变而来又蔚为大观、别开生面的。明确这一点，实在是我们认识和研究汉诗中的一大关键。

#### 四、辛延年与宋子侯的乐府歌诗

二者都列在《乐府诗集》的杂曲歌辞之中，两首诗作者的身世均不详。其中辛延年的《羽林郎》是一首叙事诗，说的是西汉时代霍光家奴冯子都仗势欺侮酒家胡女之事，可能是一首借历史来写时事的歌诗作品。<sup>①</sup> 其诗曰：

昔有霍家姝，姓冯名子都。依倚将军势，调笑酒家胡。胡姬年十五，春日独当垆。长裾连理带，广袖合欢襦。头上蓝田玉，耳后大秦珠。两鬟何窈窕，一世良所无。一鬟五百万，两鬟千万余。不意金吾子，娉婷过我庐。银鞍何煜燿，翠盖空踟蹰。就我求清酒，丝绳提玉壶。就我求珍肴，金盘鲙鲤鱼。贻我青铜镜，结我红罗裾。不惜红罗裂，何论轻贱躯。男儿爱后妇，女子重前夫。人生有新故，贵贱不相逾。多谢金吾子，私爱徒区区。

这首歌诗从题材类型上有与汉乐府《陌上桑》相近处，同以调戏美女为题。但是仔细分析却有很大不同。《陌上桑》的背后有一个从先秦以来就流传的采桑女的故事原型，有很强的喜剧色彩。诗歌本身分为三解，用于表演的形式特征非常明显。<sup>②</sup> 而这首诗却直接讽刺现实。从写法上来讲，虽然中间在描

① 《汉书·霍光传》：“百官以下，但事冯子都、王子方等。”服虔注：“皆光奴。”“羽林郎”，大概是指冯子都所居官职。又据清人傅青主《东西汉书姓名韵》记载，西汉人名延年者甚多，如田延年、杜延年、张延年、李延年等，其中叫刘延年的王子侯就有八人，而东汉只有东郭延年一人。据此，台湾学者方祖燊推测辛延年也可能是西汉人。（方祖燊：《汉诗研究》，第71页）而朱乾《乐府正义》则曰：“案，后汉和帝永元元年，以窦宪为大将军，窦氏兄弟骄纵，而执金吾景尤甚。（朱乾：《乐府正义》卷十二，清乾隆五十四年刊本）奴客缇骑，强夺人财货，篡取罪人，妻略妇女，商贾闭塞，如避寇仇。此诗疑为窦景所作，盖托往事以讽今也。”萧涤非先生同意朱乾的说法。我们认为，从诗篇的创作风格来看，此诗和东汉乐府中的其他叙事诗相近，可能是东汉作品。

② 关于《陌上桑》我们在下面的相关章节将有详细论述，此不赘述。

写胡姬打扮的地方与《陌上桑》有相似之处,可是全诗却没有人物的直接出场与对话,而是作者以第一人称的方式来进行叙述。另外诗的后半部分议论化的倾向也比较明显。从这些特点来看,我们觉得它更像是汉代的文人摹仿汉乐府的诗歌作品。诗的句式齐整,语言比较华丽,全诗也比较生动,但是同时又可以从中学会出一定文人气息,这可以看作是汉代文人参与汉乐府诗歌创作中的一首很优秀的作品。

同为身世不明的文人之作,宋子侯的《董娇饶》则表现了另一种不同的风格。此诗兼咏物、叙事、抒情于一体,其主旨是借路旁的桃李之花易被摧残,喻女子易被男子玩弄后遗弃而毁灭了美好的青春年华:

洛阳城东路,桃李生路旁。花花自相对,叶叶自相当。春风东北起,花叶正低昂。不知谁家子,提笼行采桑。纤手折其枝,花落何飘飏。“请谢彼姝子,何为见损伤?”“高秋八九月,白露变为霜。终年会飘堕,安得久馨香?”“秋时自零落,春月复芬芳。”“何如盛年去,欢爱永相忘?”吾欲竟此曲,此曲愁人肠。归来酌美酒,挟瑟上高堂。

全诗可分为三个层次,第一层描写花之美和采花者折枝毁花;第二层以拟人的口气写花与折花者的对话;第三层是作者的抒情。诗的语言朴素简练但是却描摹生动,对话明晓却韵味深长,接尾抒情忧怨感人,是汉乐府诗中一篇极为优秀的作品。

辛延年的《羽林郎》和宋子侯的《董娇饶》均是汉乐府中的名作。因为这两首诗有幸留下了作者的名字,所以一般把它称之为乐府中的文人诗。但是我们知道,在汉乐府的那些无名氏之作中,有和这两首诗是相近的,如《陌上桑》的故事情节,诗中对罗敷服饰的描写,都和《羽林郎》相似。而《董娇饶》一诗的结尾则颇类汉代歌舞艺人即席说唱时的口气,如《艳歌何尝行》、《白头吟》的结尾和《古诗·四座且莫喧》的开头。所以有的人把这两首诗看成是文人对乐府诗的拟作,<sup>①</sup>这话自然颇有道理,符合我们一向的认识习惯——历代

<sup>①</sup> 杨生枝:《乐府诗史》,第113—114页。

文人都是在向民间学习中才逐渐提高了自己的艺术水平的。但是我们也不妨反过来做些思考：既然像《羽林郎》、《董娇饶》这样的作品出于文人之手，那么，现存乐府中类似这两首诗的无名氏之作，如《陌上桑》、《白头吟》等，是否也有文人创作的可能性呢？我们认为，这种可能性是存在的。现存的乐府诗有很多不但具有相当高的艺术水平，而且还表现出相当高的文化素养。它说明，在汉代乐府歌诗的创作队伍中，肯定有一批专业造诣相当高的歌舞艺人，也一定有一些无名氏的文人参与其间，是他们共同创造了这些艺术品。如下面这首诗：

君子防未然，不处嫌疑间。瓜田不纳履，李下不正冠。嫂叔不亲授，  
长幼不比肩。劳谦得其秉，和光甚独难。周公下白屋，吐哺不及餐。一  
沐三握发，后世称圣贤。

这首诗具有明显的文人口气。《艺文类聚》卷四十一题为陈思王曹植作，此说虽然不一定可靠，但是它却说明，汉乐府中的这类诗作，肯定是与文人们有关系的。

### 五、部分无名氏汉乐府抒情歌诗作者推测

以上，我们以几个实证为例分析了汉代文人世俗乐府歌诗情况。虽然这样有主名的文人乐府诗在汉代留下来的不多，但是却足以看出一些问题。它告诉我们一个重要的事实，即在汉乐府歌诗的艺术创作中，文人们在其中起了重要的作用。他们并不是这一歌诗艺术活动的局外人、旁观者，而是直接参与者。正因为文人们参与其间，所以才使得相当多的汉乐府诗中充满了文人的气息，特别是汉乐府诗中的那些抒情之作，值得我们从小人参与的角度重新进行认真的思考。

仔细分析汉乐府歌诗的抒情主题，我们可以把它分成四种类型：一曰人生无常，二曰及时行乐，三曰游子思乡，四曰求仙饮酒。这四大主题，似乎都与我们传统中所说的普通下层百姓“饥者歌其食，劳者歌其事”的民歌民谣有一定的距离，而与汉代文人的生活及其心态相对更近。为了说明这一问题，

我们不妨再以几首诗为例作简单分析。

先说《满歌行》，这是汉乐府歌诗中表现人生无常思想的代表作：

为乐未几时，遭时嶮巇，逢此百罹。人伶丁荼毒，愁苦难为。遥望极辰，天晓月移。忧来填心，谁当我知。戚戚多思虑，耿耿殊不宁。祸福无形，惟念古人，逊位躬耕。遂我所愿，以兹自宁。自鄙栖栖，守此末荣。暮秋烈风，昔蹈沧海，心不能安。揽衣瞻夜，北斗阑干。星汉照我，去自无他。奉事二亲，劳心可言。穷达天为，智者不愁，多为少忧。安贫乐道，师彼庄周。遗名者贵，子遐同游。往者二贤，名垂千秋。饮酒歌舞，乐复何须。照视日月，日月驰驱。轹轳人间，何有何无。贪财惜费，此一何愚。凿石见火，居代几时。为当欢乐，心得所喜。安神养性，得保遐期。

从诗中的抒情口吻看，主人公可能是个有一定地位的官吏。在追逐名利的角斗场上，一开始他曾获得了成功。但是“为乐未几时，遭时嶮巇，逢此百罹”，“零丁荼毒，愁苦难为”。可以想见，正当他洋洋自得之时，无端的灾祸又降到他身上。这没有什么奇怪的，两汉时代争名逐利的官场，本来就如走马灯似的你上我下。特别是自东汉和帝时起，就是皇帝大权旁落，外戚宦官轮流掌权，一人失势，大批徒党遭殃，一人得势，另一批徒党又起，这期间的血腥政治倾轧，历史上不乏记录。可以想见，诗中主人公当初得意之时，也是别人下台之日，这是可以同理推知的。所不同的是，这首抒情诗的主人公在经过这样的政治波折之后，终于对现实产生了绝望的认识，在“忧来填心”之时，便想退出这争名逐利的官场。“惟念古人，逊位躬耕”，要到田园隐居，要“安贫乐道，师彼庄周”。

政治权力的倾轧随之而来的就是好坏颠倒，是非混淆。坏人当权，好人遭殃，《折杨柳行》就表现了一位正直之士对这种不良现象的愤慨。诗中连续使用了九个典故。前四个典故都说明君王不用忠臣、信任馋佞的恶果。最终不但忠臣遭殃，国家也跟着破灭。“未喜杀龙逢，桀放于鸣条。祖伊言不用，纣头悬白旄。指鹿用为马，胡亥以丧躯。夫差临命绝，乃云负子胥。”中间两

个典故则说贪利亡国，“戎王纳女乐，以亡其由余。璧马祸及虢，二国俱为墟”。最后三个典故说谗言与昏昧使好人遭殃、有识之士退隐，“三夫成市虎，慈母投机杼。卞和之刖足，接舆归草庐”。可以肯定，这首诗是用咏史的形式来讽刺现实，对东汉的黑暗政治进行了严厉批判。

以上两诗所表现的人生无常思想和诗中所写的人与事，显然更符合汉代官僚文人的身份。

现存汉乐府抒情诗中第二类主题是游子思乡。最典型的是《古八变歌》。其诗曰：

北风初秋至，吹我章华台。浮云多暮色，似从崦嵫来。枯桑鸣中林，  
纬络响空阶。翩翩飞蓬征，怆怆游子怀。故乡不可见，长望始此回。

按，此诗见于《选诗拾遗》，又见于《古诗类苑》和《诗纪》，《太平御览》二十五引台、来二韵。郑文评此诗说：“此游子因秋思乡之诗。首尾散行而中间属对，词彩可观而音调谐协，甚似文人手笔。”<sup>①</sup>其实，此诗不仅从文笔上看似文人之作，从诗中所写内容来讲也以文人所作为宜。同样的诗篇还有《古歌》（秋风萧萧愁杀人）、《悲歌》（悲歌可以当泣）、《伤歌行》（昭昭素明月）等诗。这些诗中的主题都是游子思乡，从文气上来看都似文人所作。如果我们把它们与《古诗十九首》和传说中的“李陵诗”相比较的话就更能看出它们之间的相似性。因此，我们把这些歌诗看成是文人士子的游子伤怀，也可能更合乎情理。

汉乐府抒情诗中的另一类主题是游仙，它和文人的生活与心态的关联更为紧密。幻想成仙本是秦汉以来人的重要文化心态之一，秦皇、汉武都曾经表现出强烈的渴望。特别是汉武帝，在他所作的《天马歌》和《日出入》两诗中表现的极为明显。求仙本是人的一种妄想，秦皇汉武迷信神仙家之言，派人各处求神药与不死之方，后来都失败了。有些方术之士的骗局也被揭穿。但

① 郑文：《汉诗选笺》，上海古籍出版社，1986年版，第59页。

是,这种风气,虽然在汉成帝时有所制止,以后仍延续不衰。<sup>①</sup> 不过,从历史记载看,东汉求仙与西汉求仙是大不相同的。西汉求仙重在寻找仙人之迹,不死之药,神仙多住在虚无缥缈的海外三神山上,凡人难以见到。如《汉书·郊祀志》:“公孙卿持节常先行候名山,至东莱,言夜见大人,长数丈,就之则不见,见其迹甚大,类禽兽云。群臣有言见一老父牵狗,言‘吾欲见钜公’。已忽不见。”又曰:“安期生,仙者,通蓬莱中,合则见人,不合则隐。”到了东汉,随着海外仙山神话的破产,仙人的居住地也有了变化,大都转移到五岳,尤其是泰山、嵩山与华山之上,仙人也不像西汉那样“类禽兽”,“其迹甚大”等荒诞不经,而是增加了和世人相近的影子,王子乔在人间变为叶令的故事就是很好的说明,在社会上,甚至出现了许多自称神仙、身怀异术的方士,如冷寿光、唐虞、鲁女生等。<sup>②</sup> 实际上,这已经是东汉思想变化后形成的新产物,已经不同于西汉统治者追求的长生之术,而是从儒家思想到道教迷信的转化,内中包含着东汉社会一般文人士子的思想意识变化。他们把个人的理想,不是寄予现实,而是寄予仙人之术,希望在人生无常的世界中获得个人生命的永恒延续,“发白复更黑,延年寿命长”。但是,求仙本身也不过是一种麻醉自己的方法。正像《善哉行》中所说的:“亲交在门,饥不及餐。欢日尚少,戚日苦多。何以忘忧,弹筝酒歌。淮南八公,要道不烦。参驾六龙,游戏云端。”既然社会现实是人事“苦多”,而又无法解脱,那就只有在想象中像王子乔那样摆脱人世的羁绊,“参驾白鹿云中遨”了。所以我们看到,东汉游仙诗中,有许多都包含着很深的寄托,除了《善哉行》之外,如《步出夏门行》开首就说“邪径过空庐,好人常独居。卒得神仙道,上与天相扶”。西汉成帝时童谣有“邪径败良田,谗口乱善人”之语。这首诗的头两句显然由此脱化而出。以“邪径过空庐”来暗指坏人当道,“好人”则矢志于世,把求仙作为一种寄托。但是,既然现实中有无法解脱之苦,求仙也不能使人忘却。正如《杂舞歌辞·淮南王》所云:“我欲渡河河无梁,愿化双黄鹄还故乡。还故乡,入故里,徘徊故乡苦身不已。繁舞寄声无不泰,徘徊桑梓游天外。”由此可以看出,汉乐府中的大多数

① 按《汉书·郊祀志》载,成帝已罢淫祀,至王莽时竟又达一千七百所之多。

② 见《后汉书·方术列传》。

游仙诗,不过是当时的官僚文人抒写自己在现实社会中产生的个人忧虑的不忘情与幻想高蹈遁世之间的矛盾冲突罢了。而这一类诗篇,自然应该出自于那些文人之手。

汉乐府抒情诗中还有些表达及时行乐思想的。这类诗篇中,同样出自文人之手。典型的是《西门行》:

出西门,步念之。今日不作乐,当待何时?逮为乐,逮为乐,当及时。  
何能愁怫郁,当复待来兹。酿美酒,炙肥牛,请呼心所欢,可用解忧愁。  
人生不满百,常怀千岁忧。昼短苦夜长,何不秉烛游。游行去去如云除,  
弊车羸马为自储。

此诗的抒情主人公自称“人生不满百,常怀千岁忧”,但是从诗中可见,他所忧的并不是缺衣少食。也许他并不属于那些达官显宦,有很高的社会地位;也许他也不是家藏万贯的富豪,可以尽情地挥霍钱财。可是他有自储的“弊车羸马”,还可以“酿美酒,炙肥牛”,还有闲情逸志来秉烛夜游。显然,这个自称有着“千岁忧”的抒情主人公当属于多愁善感的文人士大夫之流,他或者愁自己的仕途不甚通达,或者愁官场上的各种倾轧。这让我们想起《古诗十九首》中的同类主题的诗歌,它们当属于同一个作者群的作品。

## 六、汉代文人乐府歌诗的存在及其意义

以上我们从几个方面探讨了汉代文人参与乐府歌诗创作活动的情况。这些人和他们的歌诗创作活动,有的在历史文献中有相关记述,如杨恽的《拊缶歌》、马援的《武溪深行》、张衡的《同声歌》、蔡邕的《饮马长城窟行》等;有的作者的生平事迹虽不可考,可是在诗篇中留下了他们的名字,如辛延年的《羽林郎》、宋子侯的《董娇饶》;还有些无名氏的诗篇虽然不能考知其作者的生平事迹,但是我们可以从诗篇内容中大体推测他们的文人身份。这些诗篇合在一起,在现存的汉乐府世俗抒情诗中已经占了一定的比重。他们的存在,向我们昭示了三个方面的意义:

第一,在以往的文学史中,一般在说到汉乐府歌诗的时候,人们往往用一



个新的名词来代替,那就是“汉乐府民歌”。而民歌这一概念在二十世纪以来是有着特殊的政治意义的,它重在突出这些歌诗作者的身份属性,强调这些歌诗与传统的文人诗歌与庙堂之作的区别,同时也是为了说明“人民群众的伟大的创造力”。但是通过上面的考察却说明:现存的汉乐府歌诗中有相当大的一部分并不是“民歌”,而是汉代文人的创作,它所表达的也是汉代文人的思想。所以,用“汉乐府民歌”这样的概念来代替古人的汉乐府歌诗的说法是根据不足的,是不符合历史事实的,是以偏概全的。我们应该尊重历史,重视文人在汉乐府歌诗创作中所起的重要作用。

第二,在以往的中国文学史研究中,学者们一直认为汉代文人的写作以赋为主,而他们所作的赋或者是如司马相如、扬雄、班固、张衡等人所作的体物颂美之作,或者是代屈原立言的而缺少真情实感的骚体赋。不错,汉代文人的确是以赋为写作主体的。但是我们要注意的是,汉代文人也并不都是缺少情感的腐儒,他们同样有很丰富的内心世界,他们并没有放弃抒情诗的写作,同样可以写出那些“感于哀乐,缘事而发”的抒情诗,同样可以参与世俗乐府的歌唱。他们一直是汉代世俗乐府歌诗艺术创作的积极参与者和文人乐府诗的开创者。正是这些世俗的抒情乐府,表现了汉代文人思想情感的另一个重要方面。如果我们不了解这个方面,我们对汉代文人的情感世界的认识就是不全面的,对他们的文学创作的认识也是不全面的。

第三,在以往的中国文学史研究中,学者们大都比较关注汉末建安以后的文人诗,认为从此时开始,文人们才大力参与乐府诗的写作,这也是不准确的。其实,如果没有汉代文人在乐府歌诗艺术创作的积极参与,就不会出现建安以后文人乐府诗大兴的时期。仔细推究起来,建安时期写作乐府歌诗最多的是三曹父子,而三曹父子恰恰不同于一般文人,因为他们是以帝王这种特殊身份参与乐府歌诗写作的。之所以会有这种情况,除了三曹父子个人的爱好之外,另外还因为他们继承了汉代乐府歌诗艺术创作的两个传统,第一是从汉武帝以来形成的帝王们大都喜好乐府歌诗的传统,<sup>①</sup>第二是汉代文人在

<sup>①</sup> 按此处可参考赵敏俐《汉代社会歌舞娱乐盛况及从艺人员构成情况的文献考察》,载《中国诗歌研究》第1辑,中华书局,2002年版。

参与乐府歌诗艺术创作过程中所形成的世俗抒情诗传统。因为有了这两个传统的合流,才有了建安以后三曹父子的大量创作和文人乐府歌诗的大发展。

### 第三节 汉代的民间歌诗

我们这里所说的“民间歌诗”,专指那些在《史记》、《汉书》、《后汉书》等历史文献中所记录下来的民间“歌”、“谣”。这一类作品在郭茂倩的《乐府诗集》中列入《杂歌谣辞》一类,与《相和歌辞》、《杂曲歌辞》等不同。不过二者也有着不可分割的联系。因为从历史的记载来看,现在人们所说的“相和歌”之类的作品,其最初有一部分可能来自民间,但是我们现在所见到的却已经不是它的原初形态,而是经过专门歌舞艺术人才加工过的作品。郭茂倩在《乐府诗集》中说:“《晋书·乐志》曰:‘凡乐章古辞存者,并汉世街陌讴谣,《江南可采莲》、《乌生十五子》、《白头吟》之属。’其后渐被于弦管,即相和诸曲是也。魏晋之世,相承用之。”这就使这些诗篇与完全出自于民间的歌诗有了重要的不同。首先是在艺术功能上发生了重要转变,民间歌诗本是“感于哀乐、缘事而发”的歌唱,主要功能是民间歌者的自抒情怀或者指陈时事,而相和歌之类的歌诗有一部分是在民间歌诗基础上的再创造,另一部分则是歌舞艺术人才的作品。这些歌诗的主要艺术功能已经不再是歌者的自抒情怀,而是用于艺术表演以供他人娱乐。其次是在艺术水平上有了质的提高。民间歌诗是发自内心的质朴无华的艺术,其中虽然也有如璞玉般的珍品,但是大多数都缺乏雕刻,从总体上看它们的艺术水平是不高的;而相和歌之类的作品则是经过专业艺术人才的精心打磨,代表了当时歌诗艺术的最高成就。正因为如此,一般人们在研究汉代歌诗的时候,对于这些“杂歌谣辞”并不重视,论者不多。虽然这样,从文学史的角度讲,这些作品的存在以及产生也有它的独特意义。在此我们略作论述。

#### 一、现存汉代民间歌诗的分类及区别

按照历史文献的记载,汉代的民间歌诗可以分为“歌”与“谣”两类。这两个词语,人们常常连称,其实从汉人的记载和理解看,二者还是有着很大不同

的。《诗经·魏风·园有桃》：“心之忧矣，我歌且谣。”《毛传》：“曲合乐曰歌，徒歌曰谣。”《尔雅·释乐》曰：“徒歌谓之谣。”《广雅》曰：“声比于琴瑟曰歌。”《韩诗章句》曰：“有章曲曰歌，无章曲曰谣。”由以上文献的解释来看，在汉代，“歌”基本上都是配曲和乐的，而“谣”则仅是徒歌而已。如此看来，历史文献上把某首作品称之为“歌”还是“谣”是有区别的。按此，我们也把汉代的民间歌诗分为“汉代民歌”与“汉代民谣”两类分别进行统计。<sup>①</sup>

这其中属于汉代民歌的篇目如下：《平城歌》、《画一歌》、《民为淮南厉王歌》、《天下为卫子夫歌》、《郑白渠歌》、《颍川儿歌》、《牢石歌》、《上郡吏民为冯氏兄弟歌》、《长安为尹赏歌》、《长安百姓为王氏五侯歌》、《闾里为楼护歌》、《刘圣公宾客醉歌》、《匈奴歌》（以上为西汉）、《渔阳民为张堪歌》、《临淮吏人为宋晖歌》、《凉州民为樊晔歌》、《董少平歌》、《郭乔卿歌》、《蜀中为费贻歌》、《鲍司隶歌》、《通博南歌》、《蜀郡民为廉范歌》、《苍梧人为陈临歌》（二首）、《乡人为秦护歌》、《魏郡人歌》、《顺阳吏民为刘陶歌》、《董逃歌》、《交趾兵民为贾琮歌》、《皇甫嵩歌》、《洛阳人为祝良歌》、《巴人歌陈纪山》、《汲县长老为崔瑗歌》、《崔君歌》、《彭子阳歌》、《王世容歌》、《巴郡人为吴资歌》（二首）、《六县吏人为爱珍歌》（以上东汉），共计四十首。

属于汉代民谣的篇目如下：《长沙人石虎谣》、《元帝时童谣》、《长安谣》、《成帝时童谣》、《成帝时歌谣》、《汝南鸿隙陂童谣》、《王莽末天水童谣》、《更始时南阳童谣》（以上西汉）、《后时蜀中童谣》、《会稽童谣》（二首）、《河内谣》、《顺帝末京都童谣》、《蜀郡童谣》、《益都民为王忱谣》、《恒农童谣》、《桓帝初天下童谣》、《桓帝初城上乌童谣》、《桓帝时京都童谣》、《桓帝末京都童谣》（二首）、《乡人谣》、《二郡谣》、《太学中谣》（包括《三君》、《八俊》、《八顾》、《八及》、《八厨》各一首）、《京兆为李燮谣》、《灵帝末京都童谣》、《献帝初京都童

① 我们在这里之所以用“民间歌诗”这一概念而不用“民间歌谣”，是为了叙述上的统一。因为“歌诗”这一概念见于《汉书·艺文志》，它所指的就是当时可以歌唱的诗，可以包括“汉代民歌”与“汉代民谣”两部分，而且与贵族歌诗、文人歌诗、专业艺人歌诗的名称统一起来。在具体论述中，出于“歌”与“谣”的不同，所以我们分别把这两类称之为“汉代民歌”与“汉代民谣”。从概念的内涵来讲，这两类歌诗与今天人们所说的“民歌”概念才是最接近的。

谣》、《献帝初童谣》、《初平中长安谣》、《兴平中吴中童谣》、《建安初荆州童谣》、《汉末洛中童谣》、《汉末江淮间童谣》、《京师为光禄茂才谣》、《阎君谣》、《东门免谣》、《商子华谣》、《时人谣》、《擿洛谣》、《京师为唐约谣》、《蒋横进祸时童谣》、《锡山古谣》、《时人为三茅君谣》(以上为东汉),共计四十七首。<sup>①</sup>

汉代民歌与汉代民谣的区别主要在是否配曲合乐上,从文体和功能上看都没有明显的区别标志,但是对上述八十七首“歌”、“谣”进行对比,还是会发现大致的区别。主要包括以下三个方面:

第一,在四十首现存的汉代民歌中,有三十多首都是民间对中央和地方官员的颂美与批评,另有《平城歌》与《匈奴歌》与战争有关,《民为淮南厉王歌》是对汉代皇帝的批评。这说明这些汉代民歌的主要功能是平民百姓对现实的直接美刺,有比较明确的颂美或者批判对象。而汉代民谣则大多都是对一些社会现象的美刺,只有《太学中谣》、《阎君谣》、《东门免谣》、《时人为三茅君谣》等少数几首关系到对人物的评价。这说明汉代民谣的主要功能是对社会现实的评判,主要不针对个人,大多数都没有明确的颂美对象和批判对象。另外,如果我们从现在篇目的内容来看,在汉代民歌中,颂美的型的远多于批判型的;而在汉代民谣中则正好相反,批判型的远多于颂美型的。

第二,汉代民歌的感情表达比较直接,喜怒哀乐都在文字中比较鲜明地表现出来,而汉代民谣的用语则比较婉曲,有些带有谰纬迷信色彩的用语非常隐晦,甚至给人以神秘感。汉代民歌的语言相对通俗,汉代民谣的语言相对文雅或者晦涩。在汉代民歌中更容易看出民众的喜怒哀乐之情,而汉代民谣从某方面来讲可以看出民众的文化智慧。

第三,汉代民歌与汉代民谣从整体上看都非常简短,但是相比较而言,大多数的汉代民歌比汉代民谣的句子稍多,语言的音乐感比较强,更适合于歌唱。而大多数汉代民谣句子比汉代民歌要少,语言的音乐感稍差,不太适合于歌唱。但无论如何,二者在艺术水平的表现上与以相和歌辞为代表的歌诗艺术作品都有比较明显的差距,从艺术审美的角度来讲,我们不能对它们有过高的评价。换句话说,对于后人来讲,这些汉代民歌与汉代民谣的社会认

<sup>①</sup> 以上统计据逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》中华书局,1983年版。

识价值大于它们的艺术审美价值。

以上区别仅就我们上面所统计的现存的汉代民歌与汉代民谣而言,可能不具有普遍性意义,但是也能说明一些问题。古人之所以在文献记述中明确地指出某一首是“歌”而某一首是“谣”,除了在是否可以配曲歌唱这一点上有明确的判断标志之外,另外也会有相应的功能上的大致区别,只是这种区别我们今天已经不可考知。只能就现存作品进行模糊的统计。

根据上面我们对汉代民歌与民谣的统计与比较,下面我们选择比较典型的几组汉代民歌与汉代民谣进行具体分析,看它在汉代歌诗艺术中的地位和意义。

## 二、汉代民歌的主要内容与表现形式

现存汉代民歌,绝大多数都是对汉代太守以上官吏的颂美之歌,这是一个十分值得注意的现象。何以如此,大概有两个方面的原因。第一、这些颂美的汉代民歌大都是史书中记载下来的,而在史书上能够留名的起码都是太守以上的高官,并且在某些方面有为史家所注意的事迹并符合可以入史的条件。这其中,一个人的政绩好坏就是最好的标准之一。第二、百姓大众之所以为这些高官作“歌”,是因为他们的个人品质和政绩的好坏直接关系到百姓大众的生活。这说明自汉代以来,“官”在整个封建社会制度中的作用和影响之大。反过来讲,百姓大众对于官的好坏的评价又是史家判断一个封建官僚政绩好坏及其是否可以入史的重要标准,“民歌”在这里有了一定的“史”的作用,一首赞美的“民歌”就是一位优秀的官僚树立在百姓大众心中的一座丰碑。而史家在为一位官僚作传时把一首歌记载下来,客观上也提高了这首“民歌”的认识价值和审美价值。正是在这种互动中,我们理解了这首“民歌”,也了解了这首“民歌”中所颂美的人,了解了人民大众寄托在这首“民歌”里的思想情感。我们且看下面几个例子:

《画一歌》见于《史记·曹相国世家》,又见《汉书·萧何曹参传》。据《史记》所记,萧何死后,“参代何为汉相国,举事无所变更,一遵萧何约束。择郡国吏木诮于文辞,重厚长者,即召除为丞相史。吏之言文刻深,欲务声名者,辄斥去之。……参为汉相国,出入三年。卒,谥懿侯。子窋代侯。百姓歌之”。其歌曰:

萧何为法，颀若画一；曹参代之，守而勿失。载其清静，民以宁一。

曹参为相三年，并没有做什么事情，但是却得到老百姓的交口称赞。之所以如此，是因为他任相国期间仍处于楚汉战争刚刚结束的特殊时期，深知此时治民最重要的事情就是与民休息，所以推重黄老之术，实行清静无为的国策。用司马迁的话说：“参为汉相国，清静极言合道。然百姓离秦之酷后，参与休息无为，故天下俱称其美矣。”

《郑白渠歌》首见于《汉书》，《史记》中也有相关的记载。郑渠与白渠分别为战国和西汉时期所修的两条大渠。据《史记·河渠书》所言，其中郑国渠本是韩国为了消耗秦国民力，使其无暇东侵，派水工郑国游说秦国而修的。“令凿泾水自中山西邸瓠口为渠，并北山东注洛三百余里，欲以溉田。”据说渠修到一半时其阴谋被秦人发觉，于是秦人想把郑国杀掉。郑国说，一开始我是郑国奸细，目的是为了韩国晚几年灭亡，但是却为秦国建立了万世之功。于是秦国没有杀他，而是让他继续修渠。“渠就，用注填阡之水，溉泽卤之地四万余顷，收皆亩一钟。于是关中为沃野，无凶年，秦以富强，卒并诸侯，因命曰郑国渠。”据《汉书·沟洫志》所记，白渠则是太始二年赵中大夫白公所修。“引泾水，首起谷口，尾入栌阳，注渭中，袤二百里，溉田四千五百余顷，因名曰白渠。民得其饶。歌之。”其歌曰：

田于何所，池阳谷口。郑国在前，白渠起后。举锸如云，决渠道雨。水流灶下，鱼跳入釜。泾水一石，其泥数斗。且溉且粪，长我禾黍。衣食京师，亿万之口。

可见，郑国渠和白渠都是让百姓得利的万代工程，所以百姓作歌来传唱。在汉代的民歌当中，这是一首难得的优秀作品，它的句式整齐，语言通俗，直陈其事，要而不烦，描写生动，形象传神，一幅百姓安居乐业、丰衣足食的幸福生活的图画展现在听者读者面前，颂美之情溢于言表。

与《郑白渠歌》不同的是，《上郡吏民为冯氏兄弟歌》直接歌颂地方官吏的政绩。据《汉书·冯奉世传》，成帝时，冯野王为上郡太守。其后，其弟冯立

亦自五原太守徙西河上郡。“立居职公廉，治行略与野王相似，而多智有恩贷，好为条教。吏民嘉美野王，立相代为太守。歌之。”其辞曰：

大冯君，小冯君，兄弟继踵相因循。聪明贤知惠吏民，政如鲁卫德化钧，周公、康叔犹二君。

在秦汉以后的封建社会制度里，各级地方政府官员承担着治理国家、管理民众的具体工作，他们的清正廉明与否，直接关系到一方百姓的生活，因此平民百姓们总是希望管理自己的是一个清官廉吏，是一个关心民生疾苦的父母官。所以在汉代的这些民歌当中，对这些父母官颂美之作也就最多。特别是在东汉，这一类民歌的比例更大，他们从多个方面对这些贤能官员进行了热情的歌颂。如渔阳太守张堪被歌颂是因为他在任期间捕击奸猾，赏罚必信，又开稻田八千余顷，劝民耕种，以致殷富。天水太守樊晔之被歌颂是因为他为政严猛，善恶立断，使世风清淳，道不拾遗。冀州民歌颂皇甫嵩是因为他在黄巾作乱时讨贼数有功，并关心百姓的疾苦，使百姓能够安居乐业。汲县长老歌颂崔瑗是因为崔瑗为汲令时，开沟造稻田，使泻卤之地更为沃壤，民赖其利。从这里我们可以看到，民众热情洋溢地为之作“歌”，四处传唱他们的功业，说明民歌在汉代社会民众的心里具有重要的地位，起着重要的社会宣传作用，同时也说明“歌”是民众用来表达思想感情的重要方式。这些民歌大都写的朴素而直白，同时又很生动。如《郑白渠歌》，中间几句：“举锸如云，决渠道雨。水流灶下，鱼跳入釜”，用语夸张而形象，有很高的艺术水平。从整齐的四言句式和遣词造句的功力来看，这首“歌”也许并不仅仅传唱于民间，可能有人对其做过艺术上的加工。

在汉代的这些民歌当中，也有少数是对那些皇帝、贵戚和贪官污吏进行批判的。这其中，《民为淮南厉王歌》颇值得注意。据《史记·淮南衡山列传》，淮南厉王长自视为高祖之子，又与文帝最亲近，不遵法度。文帝不忍置于法，“乃载以辎车，处蜀严道邛郯，遣其子母从居，长不食而死”。其后民有作歌歌淮南王曰：

一尺布,尚可缝。一斗粟,尚可舂。兄弟二人不相容。

歌很短,但是有极丰富的意味。淮南厉王长身为诸侯王而犯法,理当受到制裁,在王法面前本不应该徇私情。但是淮南厉王绝食而死又让汉文帝受到来自舆论和道德的压力。淮南王本是刘邦所封,在当初与汉文帝同为诸侯王,而汉文帝当了皇帝之后就发生了这样的事情,民间以为是汉文帝要夺他弟弟的封地。所以,当汉文帝听到这首歌之后感到非常痛苦。乃叹曰:“尧、舜放逐骨肉,周公杀管、蔡,天下称圣。何者?不以私害公。天下岂以我为贪淮南王地邪?”乃徙城阳王王淮南故地,而追尊谥淮南王为厉王,置园复如诸侯仪。可见,这首歌在当时曾经产生过重大的社会影响。

产生于东汉桓帝中平年中的《董逃歌》也是一首颇有意义的讽刺批判之歌。据《后汉书·五行志》,这里的“董”指的是董卓。董卓借汉帝让他入京之机由西凉来到京城而大肆屠杀,极为残暴,这首歌表现了百姓对他的愤恨:

承乐世,董逃。游四郭,董逃。蒙天恩,董逃。带金紫,董逃。行谢恩,董逃。整车骑,董逃。垂欲发,董逃。与中辞,董逃。出西门,董逃。瞻宫殿,董逃。望京城,董逃。日夜绝,董逃。心摧伤,董逃。

据《风俗通》言,董卓听了这首歌之后很不高兴,以为这首歌中所唱的就是他。他曾经要把这首歌禁绝,又把歌中的“董逃”改为“董安”。但是他最终没有逃脱灭亡的下场。从这里我们可以看到民意不可违,也可以看到“歌”的宣传力量。这首“歌”在结构上有非常突出的特点,每一句后面都有“董逃”二字。这首歌究竟如何来唱我们今天已经无法考知,从表面上看,“董逃”这两个字应是歌中的衬字,似乎没有意义,但是其寓意又极为明显,暗示董卓虽然跋扈横行,终将逃窜而至于灭族,这显示了民众的艺术创造性。<sup>①</sup>

汉代民歌的整体艺术水平不高,无法与汉乐府相和歌等优秀的歌诗作品相

<sup>①</sup> 《后汉书·五行志一》:“案‘董’为董卓也,言虽跋扈,纵其残暴,终归逃窜,至于灭族也。”(范晔:《后汉书》,第3284页)引杨孚《董卓传》:“卓改为董安。”刘昭注崔豹《古今注》:“董逃歌,后汉游童所作也。后有董卓作乱,卒以逃亡。后人习之,以为歌章。乐府奏之,以为炯戒。”(《百子全书》,第1102页)



提并论,但是里面也有佳作。除我们上文所举的例子之外,如《巴郡人为吴资歌》两首,其一曰:“习习晨风动,澍雨润禾苗。我后恤时务,我人以优饶。”其二曰:“望远忽不见,惆怅当徘徊。恩泽实难忘,悠悠心永怀。”各短短四句,从不同角度入手写巴人对吴资的赞美与怀念,第一首格调欢快而生动,第二首感情真挚,两首歌的语言都很文雅,这可以说是汉代民歌中少见的优秀篇章。

### 三、汉代民谣的主要内容与艺术特征

与汉代民歌所不同的是,汉代民谣大多以批判为主,而且多与政治相关。比较著名的如西汉成帝时的《黄雀谣》:

邪径败良田,谗口乱善人。桂树华不实,黄爵巢其颠。故为人所羨,今为人所怜。

据《汉书·五行志》,这首产生于成帝时的民谣有明显的所指,“桂,赤色,汉家象。华不实,无继嗣也。王莽自谓黄象,黄爵巢其颠也。”由此看来,此民谣所批评的乃是西汉末年王莽欲篡汉时的朝廷状况。

东汉《桓帝初天下童谣》也是一首著名的民谣:

小麦青青大麦枯,谁当获者妇与姑,丈夫何在西击胡。吏卖马,君具车,请为诸君鼓咙胡。

《后汉书·五行志》曰:“元嘉中,凉州诸羌,一时俱反,南入蜀、汉,东抄三辅,延及并、冀,大为民害。命将出众,每战常负,中国益发甲卒,麦多委弃,但有妇女获刈之也。吏买马,君具车者,言调发重及有秩者也。请为诸君鼓咙胡者,不敢公言,私咽语。”原来,这首民谣不仅是当时西部地区羌人造反所造成的战乱情况的真实写照,而且还表达了人民敢怒而不敢言的心声。

桓帝初京城中还有一首《城上乌》童谣:

城上乌,尾毕逋。公为吏,子为徒。一徒死,百乘车。车班班,入河

间,河间姹女工数钱。以钱为室金为堂,石上慊慊春黄粱。梁下有悬鼓,我欲击之丞卿怒。

《后汉书·五行志》曰:“案此皆谓为政贪也。‘城上乌,尾毕逋’者,处高利独食,不与下共,谓人主多聚敛也。‘公为吏,子为徒’者,言蛮夷将叛逆,父既为军吏,其子又为卒徒往击之也。‘一徒死,百乘车’者,言前一人往讨胡既死矣,后又遣百乘车往。‘车班班,入河间’者,言上将崩,乘輿班班入河间迎灵帝也。‘河间姹女工数钱,以钱为室金为堂’者,灵帝既立,其母永乐太后好聚金以为堂也。‘石上慊慊春黄粱’者,言永乐虽积金钱,慊慊常苦不足,使人春黄粱而食之也。‘梁下有悬鼓,我欲击之丞卿怒’者,言永乐主教灵帝,使卖官受钱,所禄非其人,天下忠笃之士怨望,欲击悬鼓以求见,丞卿主鼓者,亦复谄顺,怒而止我也。”

比较这些汉代民谣与上面的民歌可以看出,汉代民歌写的比较直白,大多数都有具体所指,而民谣则写的比较含蓄,所指不如民歌那样明确,用了很多隐晦的笔法。再考察这些汉代民谣的文献出处,也会发现它与汉代民歌有明显的区别。民歌大多出于史书中的人物传记,而民谣则大多数出自《汉书》和《后汉书》的《五行志》。阴阳五行的理论,在汉代颇为盛行,有相当强的迷信色彩和神秘色彩。两汉书把这些民谣大量地汇集在一起,试图说明这些来自于民众口中的民谣,在冥冥中表达着一种宿命和天意,这使它们成为中国神秘文化的一部分。从这一点来说,民谣与民歌在汉代不仅仅是能否合乐歌唱的不同,而且还在社会上扮演着不同的文化角色,承担着不同的文化功能。我们仔细考察,民谣在汉代采取比较隐晦和神秘的方式来批判社会,也从另一个方面表现了大众的智慧。其中比较典型的是那些“童谣”,其实未必真的出自儿童之口,而是一些政治头脑清醒而又有很高文化修养的人所做,具有政治预言的作用。<sup>①</sup>如《献帝初京都童谣》曰:“千里草,何青青。十日卜,不得生。”按《后汉书·五行志》所言,“‘千里草’为董,‘十日卜’为卓。凡别字

<sup>①</sup> 按,有关童谣的这种特殊性问题,参见舒大清《中国古代童谣的发生及理性精神》,首都师范大学博士论文,2005年。

之体,皆从上起,左右离合,无有从下发端者也。今二字如此者,天意若曰:卓自下摩上,以臣陵君也。‘青青’者,暴盛之貌也。‘不得生’者,亦旋破亡”。董卓为汉末大乱的罪魁祸首,人人恨不得捉而诛之,这首童谣采用汉代流行的拆字之法而创作,这样的形式也可以被称作“离合诗”<sup>①</sup>,把董卓的名字写在其中,并且做出了非常有深意的解释。说董卓这两个字的拆解不同于一般文字的左右拆解,是上下拆解;而且不是从上到下的拆解,是从下到上的拆解,这正说明董卓是“自下摩上,以臣陵君”,其起之也暴,其亡之也速,“‘青青’者,暴盛之貌也。‘不得生’者,亦旋破亡”。可见这里面包含了多么巧妙的智慧。按一般常理来讲,这样的“童谣”不会是儿童所作,而是当时有智慧的文人利用民谣所采取的一种干预社会的独特方式。

#### 四、汉代民间歌谣的艺术本质

历史文献所保存下来的近百首汉代民歌与民谣,是汉代歌诗中的重要组成部分。现存汉代歌诗总量不过六百余首,<sup>②</sup>歌谣占了相当大的比重。自二十世纪以来,学人们在对汉代歌诗研究时有一个流行术语叫“乐府民歌”,其要义是把以相和歌为代表的“乐府诗”当作“民歌”来研究和认识,这体现了二十世纪中国文学研究的重要时代特征,用社会分析的方法对历代作家作品分类,由此而彰显“劳动人民”在艺术上的伟大创造。应该说,这种对古代文学作品的价值评判方式在特殊的历史条件下有其存在的合理性,特别是在把所有的与上层统治者对立的阶级成员都看成是“劳动人民”的时候,把相和歌为代表的乐府诗称之为“民歌”是有着充分的理论基础的。不可否认,从作者的角度讲,以相和歌辞为代表的这些“乐府诗”,其中有一些原本可能来自于民间,有民歌的原型。郭茂倩在《乐府诗集》中说:“《晋书·乐志》曰:‘凡乐章古辞存者,并汉世街陌讴谣,《江南可采莲》、《乌生十五子》、《白头吟》之属。’其后渐被于弦管,即相和诸曲是也。魏晋之世,相承用之。”但是我们同

<sup>①</sup> 按,关于这种用拆字方法做离合诗的风气,参见王运熙《离合诗考》一文。从中可以看出,这些离合诗大都是文人所做。文载王运熙《乐府诗述论》,第488—503页。

<sup>②</sup> 此据逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》统计,包括一些断篇残简和90多首谚语,见赵敏俐《两汉诗歌研究》,天津出版社(台北),1993年版,第13—14页。

时也要注意,当这些作品被于弦管之后,就已经不再是“民歌”的原生形态,而是经过专业艺术家加工过的作品。这是乐府诗和民间歌谣的差异之一。而最根本的差异则在于,乐府诗属于娱乐的艺术,是为了满足汉代社会各阶层享乐需要而产生的,主要流行于都市街头,出入于宫廷、贵族和达官显宦之家。而民间歌谣则是社会大众对某些社会事件和人物表达看法的一种语言形式。乐府诗主要由各类专业艺术人才用于表演,它需要与音乐、歌舞等紧密配合,表演者需要有专门的艺术训练,掌握专门的表演技能,而且有时还需要有专门的表演场所。而民间歌谣则主要在社会各阶层的民众中间口头传播,它没有专门的管弦等乐器相配,曲调简单,而民谣甚至连音乐章曲也没有,只是徒歌而已,更不需要专门的艺术人才和固定的表演场所。如果我们借用当代美国学者阿诺德·豪塞尔的观点来表述的话,那么,汉代的这些民间歌谣大致相类似于“民俗艺术”,而相和歌之类的歌诗则大致相类于“流行艺术”。“在民俗艺术中,创造者和欣赏者几乎是不能区别的,他们之间的界限总是流动和不定的。相反,流行艺术却有着不进行艺术创造、完全是消极感受的欣赏大众,以及完全适应大众要求的职业的艺术产品创造者。”<sup>①</sup>而二十世纪以来的汉代歌诗研究的最大问题,恰恰是把二者完全等同起来,并且错把以相和歌为代表的这些供社会各阶层娱乐的歌诗作品当成是所谓“汉代民歌”的代表,却把真正的汉代的民间歌与谣完全忽略了。

汉代民间歌谣既然属于“民俗艺术”而不是“流行艺术”,所以我们有必要从“民俗艺术”的角度来对其进行深入的研究。但是汉代民间歌谣与豪塞尔所说的“民俗艺术”又有重大的不同。按豪塞尔的说法,“最丰硕,最独特的民俗诗歌种类是抒情诗歌。它不仅最丰富,而且是民俗艺术最有价值的创

① 按,豪塞尔在这里所使用的“民俗艺术”与“流行艺术”的概念是有其特定内涵的。他说:“民俗艺术是指那些未经教育、没有城市化或工业化的社会阶层的诗歌。”“流行艺术可以理解是为了满足半受教育的大众,一般是指城市及喜爱集体活动的民众的要求而形成的艺术或准艺术的作品。”显然这与我们所讨论的汉代相和歌诗与民间歌谣的情况并不相同。但是他所指出这两种艺术的特点,与两汉时代的相和歌与民间歌谣的各自特点的确有相一致之处。他为我们辨析二者之间的关系提供了一条很好的可以借鉴的思路,故本文借用之。相关论述请参[美]阿诺德·豪塞尔著,陈超南、刘天华译:《艺术史的哲学》,中国社会科学出版社,1992年版,第271—275页。更详细的讨论可以参看此书第五章《艺术史中的教育层次:民俗艺术和流行艺术》。

作”。<sup>①</sup>而这些民俗抒情诗的主要题材应该表现各类世俗的风情,特别是民间的劳动诗、爱情诗、婚礼诗、战争诗、宗教赞美诗等等,正是这些抒情诗为“流行艺术”提供了最为丰富的原始素材。而我们现在所看到的这些汉代民间歌谣则并不是这些,而大多是美刺现实和干预时政类作品,它们作为历史的一部分被记录下来,每一首背后都有一个本事相随,它们的历史价值评判功能超过了它们的艺术审美功能。因而,它们并不是汉代民间歌谣的全部,而是其中的一部分,是“民俗艺术”当中的特殊一类。从文学传统的角度来讲,它们上承了《诗经》以来中国诗歌干预时政的美刺精神,而这正是中国古代所谓“陈诗以观民风”、“采诗”说的现实根据,这些诗篇的确有“观风俗,知薄厚”的社会功能,体现了中国古代文化的特色。正因为如此,这些民间歌谣与文人士大夫们的政治讽谏诗在文化传统上有着一定的同源性和共同性,甚至我们不排除现存汉代民间歌谣里的有些诗作可能就含有文人士大夫的创作,或者是经过他们的加工。如我们上引的《郑白渠歌》、《献帝初京都童谣》、《巴郡人为吴资歌》等等。然而从另一个方面看,这些诗歌与文人诗又有着一点极大的不同,就是它的群体特色。它以群体的力量,以表达民意民情的方式来干预社会政治,有时候会达到文人士大夫个体抒情诗不能达到的效果,如《民为淮南厉王歌》对汉文帝的批评与影响。另外更值得我们注意的是这些汉代民间歌谣在语言艺术形式上的多样性。这里既有三言、四言、五言、七言,也有杂言和骚体,除我们上面所举之外,三言如《颍川儿歌》:“颍水清,灌氏宁;颍水浊,灌氏族。”四言如《渔阳民为张堪歌》:“桑无附枝,麦穗两歧。张君为政,乐不可支。”五言如《长安为尹赏歌》:“安所求子死?桓东少年场。生时谅不谨,枯骨后何葬。”七言如《苍梧人为陈临歌》:“苍梧陈君恩广大,令死罪囚有后代,德参古贤天报施。”杂言如《成帝时童谣》:“燕燕尾涎涎,张公子,时相见。木门仓琅根,燕飞来,啄皇孙,皇孙死,燕啄矢。”骚体如《皇甫嵩歌》:“天下大乱兮市为墟,母不保子兮妻失夫,赖得皇甫兮复安居。”这说明,汉代民间歌谣艺术在语言形式上不拘一格,具有相当的灵活性和创造性。它们大都缺少艺术上的修饰加工,从整体艺术水平上与以相和歌为代表的汉乐府歌

① [美]阿诺德·豪塞尔著,陈超南、刘天华译:《艺术史的哲学》,第312页。

诗相去甚远,更体现了古代民间歌谣的原生形态。

要而言之,汉代民间歌谣是汉代诗歌史上特殊的一种诗歌类型,它们与当下文学史理论话语下“民歌”的概念更为接近,而与以相和歌为代表的汉乐府歌诗有着较大的区别。认真辨析这二者之间的关系,并对这些真正的“民歌”给予更多的关注,是我们全面深化中国诗歌研究的重要方面。

以上,我们从作者分类的角度对汉代可以考知的部分歌诗进行了相关的论述,这其中尤其值得关注的是汉代的帝王贵族歌诗和文人歌诗。因为它们从不同侧面说明汉代歌诗艺术内容的丰富性和作者参与的深度与广度,这对于我们认识中国古代诗歌的发展,特别是认识中国文人诗的发展具有重要意义。同时,我们在这里把历史上记载的“歌”与“谣”与汉乐府“相和歌辞”、“杂曲歌辞”等区别开来,认为这些汉代民间歌诗才更接近于我们当代所说的“民歌”,指出其内容和形式上的一些特征,特别说明它们同那些无名氏艺人歌诗有所不同。这也有助于我们对汉代歌诗的主体——宗庙祭祀歌诗、汉鼓吹饶歌以及以相和为主的汉乐府世俗歌诗进行分类研究。

## 第三章 汉代宗庙宫廷雅乐歌诗

在上一章中,我们从生产(作)者的角度,对汉代的帝王贵族歌诗、文人歌诗、民间歌诗进行了概要论述。而作为汉代歌诗艺术主体的无名氏艺人歌诗,则需要从消费目的或者说它在社会中的功能角度展开重点论述。按此,我们则可以这些无名氏艺人歌诗分为主要用于祭祀燕飨的宗庙宫廷雅乐歌诗和主要用于社会各阶层艺术消费的俗乐歌诗两大部分。在俗乐歌诗中,我们又可以把它分为有异域音乐成分的横吹鼓吹歌诗和以相和歌为代表的汉代新型俗乐歌诗这两种情况。本章我们先来论述汉代的宗庙宫廷雅乐歌诗。

### 第一节 汉代雅乐歌诗种类及发展演变

雅乐是自周代以来所制定的用于朝廷各种礼仪场所的音乐歌诗艺术。它包括宗庙祭祀、朝廷燕飨、出征庆功等应用性音乐和公卿士大夫为朝廷所献的颂美讽谏之类的音乐。在汉代,则主要指沿袭周代雅乐传统、尤其是宗庙祭祀和朝廷燕飨音乐传统而创作或改编的音乐歌诗。严肃的宗教教义,隆重的祭祀场面,以及它在国家政治文化中的特殊作用,这一切都规定了雅乐歌诗艺术表现方式的独特性。典雅、整齐、凝重、舒缓是其基本的特点。《礼记·乐记》记子夏论古乐(雅乐):“今夫古乐:进旅退旅,和正以广;弦匏笙簧,会守拊鼓。始奏以文,复乱以武,治乱以相,讯疾以雅。”郑玄注:“旅,犹俱也。俱进俱退,言齐一也。和正以广,无奸声也。会,犹合也,皆也。言众皆待击鼓而作。《周礼·大师职》(按见今《周礼·春官·大师》)曰:‘大祭祀,帅瞽

登歌，合奏击拊，下管播乐器，合奏鼓鞀。’文，谓鼓也。武，谓金也。相，即拊也，亦以节乐。拊，以韦为表，装之以糠。糠，一名‘相’，因以名焉，今齐人或谓糠为相。雅亦乐器名也。”孔颖达疏：“‘进旅退旅’者，旅，谓俱齐。言古乐进则俱进，退亦俱齐，进退如一，不参差也；‘和正以广’者，乐音相和，正以宽广，无奸声也；‘弦匏笙簧，会守拊鼓’者，言弦也，匏也，笙也，簧也，其器虽多，必会合保守，待击拊鼓，然后作也，故曰‘会守拊鼓’；‘始奏以文’者，文，谓鼓也。言始奏乐之时，先击鼓；‘复乱以武’者，武，谓金铙也。言舞毕，反复乱理欲退之时，击金铙而退，故云‘复乱以武’也；‘治乱以相’者，相，即拊也，所以辅相于乐，故谓‘拊’为‘相’也。乱，理也。言治理奏乐之时，先击相，故云‘治乱以相’；‘讯疾以雅’者，雅，谓乐器名。舞者讯疾，奏此雅器以节之，故云‘讯疾以雅’。”《礼记·乐记》又曰：“是故乐之隆，非极音也。食飧之礼，非致味也。《清庙》之瑟，朱弦而疏越，一唱而三叹，有遗音者矣。”郑玄注：“《清庙》，谓作乐歌《清庙》也。朱弦，练朱弦。练则声浊。越，瑟底孔也。画疏之，使声迟也。倡，发歌句也。三叹，三人从叹之耳。”由以上记载可见，从先秦传下来以宗庙祭祀为主要功用的朝廷雅乐，虽然不一定非常隆重，但是却以严肃、整齐、典重而见长。它要求这种音乐的一板一眼、一动一静，都要合乎一定的规范而不能有所破坏。

汉代的雅乐歌诗继承先秦雅乐而来，一开始也表现出这样的特点。据《汉书·礼乐志》，汉代的雅乐歌诗主要包括以下几个部分：一是由叔孙通因秦乐人而作的“宗庙乐”：“大祝迎神于庙门，奏《嘉至》，犹古降神之乐也。皇帝入庙门，奏《永至》，以为行步之节，犹古《采芡》、《肆夏》也。干豆上，奏《登歌》，独上歌，不以管弦乱人声，欲在位者遍闻之，犹古《清庙》之歌也。《登歌》再终，下奏《休成》之乐，美神明既飧也。皇帝就酒东厢，坐定，奏《永安》之乐，美礼已成也。”可见，它主要继承了秦人——其实也就是周代宗庙音乐的基本内容和形式。大体分五个段落：第一段，庙门迎神；第二段，皇帝入庙；第三段，奉上祭品；第四段，神明飧用；第五段，仪式结束。整个的礼乐演奏过程以及所用的音乐等，都与周音乐有着相承的关系。这是我们认识汉代雅乐歌诗演奏的最为详细的一段材料。

二是用于汉代帝王陵庙的舞乐。这些舞乐，大都有声无辞，或者是歌辞



失传。《汉书·礼乐志》说：“高庙奏《武德》、《文始》、《五行》之舞；孝文庙奏《昭德》、《文始》、《四时》、《五行》之舞；孝武庙奏《盛德》、《文始》、《四时》、《五行》之舞。《武德舞》者，高祖四年作，以象天下乐已行武以除乱也。《文始舞》者，曰本舜《招舞》也，高祖六年更名《文始》，以示不相袭也。《五行舞》者，本周舞也，秦始皇二十六年更名曰《五行》也。《四时舞》者，孝文所作，以示天下之安和也。盖乐已所自作，明有制也；乐先王之乐，明有法也。孝景采《武德舞》以为《昭德》，以尊大宗庙。至孝宣，采《昭德舞》为《盛德》，以尊世宗庙。诸帝庙皆常奏《文始》、《四时》、《五行舞》云。高祖六年又作《昭容乐》、《礼容乐》。《昭容》者，犹古之《昭夏》也，主出《武德舞》。《礼容》者，主出《文始》、《五行舞》。舞人无乐者，将至至尊之前不敢以乐也；出用乐也，言舞不失节，能以乐终也。大抵皆因秦人旧事焉。”这段详细记述，说明了汉代宗庙歌舞音乐与前代雅乐的承接关系。

在第二类帝王陵庙歌舞里，值得注意的是汉高祖的《大风歌》。这首诗本是汉高祖刘邦初定天下，平定英布叛乱后回到故乡沛时，与故老兄弟相乐时所作，令沛中儿百二十人习而歌之。到了汉惠帝时，为了纪念刘邦，就把沛宫立为原庙，令歌儿习吹以相和，作为祭祀时演唱的歌曲，并以百二十人为常制。这也许是汉初雅乐中唯一一首俗乐歌曲。

三是由高祖唐山夫人所作的《房中乐》。《房中乐》本为周乐名。《汉书·礼乐志》说：“周有《房中乐》，至秦名曰《寿人》。凡乐，乐其所生，礼不忘本。高祖乐楚声，故《房中乐》，楚声也。孝惠二年，使乐府令夏侯宽备其箫管，更名曰《安世乐》。”高祖唐山夫人所作的《房中乐》的歌辞在《汉书·礼乐志》中完整地保留下来，称为《安世房中歌》，是汉初具有重要意义的歌诗作品。

四是汉武帝时所创作的《郊祀歌》十九章，古代帝王的郊祀之祭，主要目的是为了祭祀天地山川诸神灵，其中尤以祭天为主。在中国古代的文化传统里，“天”既是人抬头仰望所见到的浩渺无际的宇宙的总称，同时也是人类和宇宙自然界的最高主宰神。所以，祭天总是中国古代封建国家最重要的祭祀礼仪。汉武帝重定郊祀之礼，创作新的颂神乐歌，是汉代社会最重要的宗教文化建设，对汉代社会的发展产生了重大影响，所以，《郊祀歌》十九章也是我

们在本章所关注的重点。

以上是文献记载中西汉宗庙宫廷雅乐歌诗的基本情况。至东汉,无论从雅乐的名目还是从具体内容上又有了新的变化。《后汉书·礼仪志中》注引蔡邕《礼乐志》曰:

汉乐四品:一曰《太予乐》,典郊庙、上陵、殿诸食举之乐。郊乐,《易》所谓“先王以作乐崇德,殷荐上帝”,《周官》“若乐六变,则天神皆降,可得而礼也”。宗庙乐,《虞书》所谓“琴瑟以咏,祖考来假”,《诗》云“肃雍和鸣,先祖是听”。食举乐,《王制》谓“天子食举以乐”,《周官》“王大食则令奏钟鼓”。二曰《周颂雅乐》,典辟雍、飨射、六宗、社稷之乐。辟雍、飨射,《孝经》所谓“移风易俗,莫善于乐”,《礼记》曰“揖让而天下治,礼乐之谓也”。社稷,《诗》所谓“琴瑟击鼓,以御田祖”者也。《礼记》曰:“夫乐施于金石,越于声音,用乎宗庙、社稷,事乎山川、鬼神”,此之谓也。三曰《黄门鼓吹》,天子所以宴乐群臣,《诗》所谓“坎坎鼓我,蹲蹲舞我”者也。其短箫、铙歌,军乐也。其传曰“黄帝、岐伯所作,以建威扬德,风敌劝士”也。盖《周官》所谓“王[师]大(捷)[献]则令凯乐,军大献则令凯歌”也。孝章皇帝亲著歌诗四章,列在食举,又制云台十二门诗,各以其月祀而奏之。熹平四年正月中,出云台十二门新诗,下太予乐官习诵,被声,与旧诗并行者,皆当撰录,以成《乐志》。

按,蔡邕《礼乐志》这一段文字,可看作是对东汉宗庙宫廷雅乐情况的最详细记录。除此之外,在《后汉书·礼仪志》还有一些有关礼仪活动中用乐的记载。如关于上陵食举,“西都旧有上陵。东都之仪,百官、四姓亲家妇女、公主、诸王大夫、外国朝者侍子、郡国计吏会陵。……太官上食,太常乐奏食举,[舞]《文始》、《五行》之舞”。关于七郊大射等礼仪,“明帝永平二年三月,上始帅群臣躬耕养三老、五更于辟雍。行大射之礼。郡、县、道行乡饮酒于学校,皆祀圣师周公、孔子,牲以犬。于是七郊礼乐三雍之仪备矣”。关于立秋之礼,“先立秋十八日,郊黄帝。是日夜漏未尽五刻,京都百官皆衣黄。至立秋,迎气于黄郊,乐奏黄钟之宫,歌《帝临》,晷而执干戚,舞《云翘》、《育命》,

所以养时训也”。岁首朝贺之礼,“每岁首[正月],为大朝受贺。其仪:夜漏未尽七刻,钟鸣,受贺。及赞,公、侯璧,中二千石、二千石羔,千石、六百石雁,四百石以下雉。百官贺正月。二千石以上上殿称万岁。举觞御座前。司空奉羹,大司农奉饭,奏食举之乐。百官受赐宴飧,大作乐”。《后汉书·祭祀志》又曰:“(光武)二年正月,初制郊兆于洛阳城南七里,依邠。采元始中故事。为圆坛八陛,中又为重坛,天地位其上,皆南向,西上。其外坛上为五帝位。青帝位在甲寅之地,赤帝位在丙巳之地,黄帝位在丁未之地,白帝位在庚申之地,黑帝位在壬亥之地。……陇、蜀平后,乃增广郊祀,高帝配食,位于中坛上,西面北上。天、地、高帝、黄帝各用犊一头……凡乐奏《青阳》、《朱明》、《西皓》、《玄冥》,及《云翘》、《育命》舞。”“明帝即位……立春之日,迎春于东郊,祭青帝句芒。车旗服饰皆青。歌《青阳》,八佾舞《云翘》之舞。”“立夏之日,迎夏于南郊,祭赤帝祝融。车旗服饰皆赤。歌《朱明》,八佾舞《云翘》之舞。”“先立秋十八日,迎黄灵于中兆,祭黄帝后土。车旗服饰皆黄。歌《朱明》,八佾舞《云翘》、《育命》之舞。”“立秋之日,迎秋于西郊,祭白帝蓐收。车旗服饰皆白。歌《西皓》,八佾舞《育命》之舞。”“立冬之日,迎黑于北郊,祭黑帝玄冥。车旗服饰皆黑。歌《玄冥》,八佾舞《育命》之舞。”

西汉留下了《安世房中歌》十七章与《郊祀歌》十九章等宗庙宫廷雅乐歌诗,却没有留下多少有关这些雅乐歌诗演奏的记载。东汉没有留下什么雅乐歌诗,却留下了比较详细的有关雅乐演唱礼仪的记录。把这二者合参,可以看出,东西汉的雅乐有明显的继承关系,也有相当大的发展变化。从所设音乐机构来看,西汉的雅乐最初归太常,汉武帝以后由太乐和乐府共管;汉哀帝罢乐府以后,西汉雅乐归属太乐,而东汉的雅乐则统属于太子乐。从雅乐名目上看,西汉虽有叔孙通所制宗庙乐、高祖唐山夫人所作《安世房中歌》、武帝时又作《郊祀歌》等等,但是却不见“汉乐四品”之说。从东汉所用乐章来看,有相当大的一部分是采用西汉旧章。如上陵食举奏《文始》、《五行》之舞,郊祭天地歌《帝临》之诗,春夏秋冬祭祀五帝分别演奏《青阳》、《朱明》、《西皓》、《玄冥》之歌等等。但同时又有新的创造。如“孝章皇帝亲著歌诗四章,列在食举,又制云台十二门诗,各以其月祀而奏之”。此外,如《东观汉记》所记,明帝永平三年八月,公卿奏世祖庙舞名,东平王刘苍进《武德舞歌诗》,以颂扬光

武帝拨乱中兴之功。这一切都说明,雅乐在汉代自成传统、并在社会中扮演着相当重要的角色。它在朝廷祭祀、燕飨、出征、庆功、朝贺、喜庆等各种场合得到了广泛的应用,在国家的政治生活中发挥着相当重要的作用。

在以往的中国古代歌诗研究中,我们对雅乐歌诗的重视往往是不够的。之所以如此,是因为从意识形态方面讲,我们往往过于强调了它为统治者歌功颂德或者为统治者享乐服务的负面作用。但是从艺术生产史的角度讲,我们就要对它给予足够的重视了。

首先,由于雅乐歌诗在国家的政治生活中起着重要作用。所以,它的创制,就成为一种重要的国家行为,国家为此设立了专门的机构,起用了大批的音乐人才,极大地促进了汉代歌诗艺术的发展,它往往代表了一个时代歌诗艺术生产的最高水平。这一点在汉武帝立乐府中表现得非常明显。可以说,如果汉武帝不是为了制作新的颂神歌,就不会大规模地扩充乐府,就不会去广泛搜集赵代之讴,秦楚之风,也不会起用李延年为协律都尉,命司马相如等数十人造为诗赋,作十九章之歌。自然也就不会有“千童罗舞成八溢,合好效欢虞太一。九歌毕奏斐然殊,鸣琴竽瑟会轩朱”(《郊祀歌》十九章《天地》)这样大规模的歌舞演出,就不会使汉代的歌诗艺术生产达到那么高的水平。另外,汉代雅乐机关的规模宏大,客观上也起到了为整个社会培养音乐人才的积极作用。

第二,我们之所以强调雅乐歌诗,还有重要一点,就是雅乐与俗乐在汉代起着互相促进的作用。过去我们总是重视俗乐而轻视雅乐,认为它是僵化的为统治者歌功颂德的音乐,无可取之处,其实这是片面的。雅乐在封建社会固然是为统治者歌功颂德的音乐,但是这种歌颂也不应该一概否定,这要看它所歌颂的对象在历史的发展中是否值得歌颂。另外,雅乐和俗乐固然有对立的一面,但是又有互相促进的一面,二者之间没有不可逾越的鸿沟。雅乐需要从俗乐中不断地吸收营养,俗乐也会受雅乐的影响而发展。汉代雅乐和俗乐的关系也是这样。举例来讲,汉高祖所作的《大风歌》,本是在酒醉欢哀中的即兴演唱,可是到汉惠帝时就成了专门用于沛宫原庙的祭祀歌曲,具有了雅的性质。汉武帝立乐府祭太一神,李延年以好音见。汉武帝下公卿议曰:“民间祠尚有鼓舞乐,今郊祀而无乐,岂称乎?”公卿曰:“古者祠天地皆有

乐,而神祇可得而礼。”于是汉武帝就名正言顺地起用李延年为协律都尉,用新声和俗乐来为《郊祀歌》配乐了。反过来说,由于汉武帝立乐府从各地采集了大量的赵代秦楚等地的歌谣,并对其进行艺术加工,从而使这些来自于民间的俗乐歌诗在艺术水平上有了很大的提高,又对民间音乐歌诗的发展产生了重要影响。同时,一些宫廷音乐歌诗的贵族气息,有时也会成为民间为攀附高雅而竞相效仿的东西。成帝永始四年六月诏书中曾说:“方今世俗奢僭罔极,靡有厌足,公卿列侯亲属近臣,……设钟鼓,备女乐,……吏民慕效,寝以成俗。”应该说就是对这种情况的最好注解。另外,从艺术鉴赏和消费的情趣方面讲,有时上层社会和下层民众之间也没有多大的区别,他们之间也是互相影响互相转化的。一方面不同阶级的艺术消费有不同的阶级印记,另一方面在同一社会背景下他们又有着共同的时代趣味。再加上为上层服务的艺术家大部分本是来自于下层民众,这使他们之间的互相影响的关系更为微妙。关于艺术史的这种现象,美国学者阿诺德·豪塞尔曾有过论述。他说:“在艺术的社会结构中,艺术服务对象的社会地位一般来说比创造者的地位更重要。尽管艺术家来自各个方面,但作品每每都带有着它所服务阶级的印记。艺术的主题可能会使低层次的民俗艺术向高层转化,但更为常见的是从高层次转向低层次的乡村俗民。然而,创造者所面对的公众才是他们自己社会特性的真正决定因素。上层阶级的艺术家是从社会的各个层次中招募来的,只有极少数人来自于统治阶级本身。”<sup>①</sup>正是从这个意义上,我们对汉代雅乐歌诗的研究,应该和对俗乐歌诗的研究给予同样的重视。

## 第二节 汉初礼乐制度与《安世房中歌》

《安世房中歌》最早见于《汉书·礼乐志》,且云:“汉兴,乐家有制氏,以雅乐声律世世在大乐官,但能纪其铿锵鼓舞,而不能言其义。高祖时,叔孙通因秦乐人制宗庙乐。……又有《房中祠乐》,高祖唐山夫人所作也。周有《房中乐》,至秦名为《寿人》。凡乐,乐其所生,礼不忘本。高祖乐楚声,故《房中

<sup>①</sup> [美]阿诺德·豪塞尔著,陈超南、刘天华译:《艺术史的哲学》,第281页。

乐》，楚声也。孝惠二年，使乐府令夏侯宽备其箫管，更名曰《安世乐》。”由这段话，我们可以得出以下几点认识：

第一，《安世房中歌》是高祖时唐山夫人所作，它与叔孙通因秦乐人所制的宗庙乐同为当时的重要的文化建设。

第二，《安世房中歌》最初名为《房中祠乐》，与周代的《房中乐》有一定的继承关系。

第三，《房中祠乐》是用楚声制作的，以后在汉惠帝时经过乐府令夏侯宽“备其箫管”，更名为《安世乐》。

这三点既说明了《安世房中歌》产生的时间和作者，它的音乐特点以及与先代音乐的关系，也说明了它在汉代的重要地位。我们对它的分析解读，也要从这几个方面入手。

### 一、《安世房中歌》与前代礼乐制度的传承关系

礼乐在中国古代文化中的重要作用，班固在《汉书·艺文志》中这段话说的非常清楚：“《六经》之道同归，而《礼》、《乐》之用为急。治身者斯须忘礼，则暴慢人之矣；为国者一朝失礼，则荒乱及之矣。人函天、地、阴、阳之气，有喜、怒、哀、乐之情。天禀其性而不能节也，圣人能为之节而不能绝也，故象天、地而制礼、乐，所以通神明，立人伦，正情性，节万事者也。”既然礼乐在古代社会中有这样重要的地位，我们也就不难理解为什么汉高祖刚刚打下天下，就让叔孙通制礼作乐的原因了。但是在汉初与叔孙通制定宗庙乐的同时，唐山夫人又依据周代的《房中乐》，利用汉高祖所喜欢的楚声而制作了《房中祠乐》，那么，为了认识《房中祠乐》，我们有必要对周代的《房中乐》以及其文化功能有一个大概的了解，而这也是我们认识中国古代歌诗发展的一个重要方面。

按班固的记载，《房中乐》始于周，至秦曰《寿人》。那么，周代的《房中乐》是什么呢？《仪礼·燕礼》说：“若与四方之宾燕……则有房中之乐。”郑玄注：“弦歌《周南》、《召南》之诗而不用钟磬之节也。谓之房中者，后夫人之所讽诵，以事其君子。”《礼记·燕礼》又说：“遂歌乡乐，《周南》：《关雎》、《葛覃》、《卷耳》；《召南》：《鹊巢》、《采芣》、《采蘋》。”郑玄又注：“《周南》、《召

南》，《国风》篇也。王后、国君夫人房中之乐歌也。《关雎》言后妃之德，《葛覃》言后妃之职，《卷耳》言后妃之志，《鹊巢》言国君夫人之德，《采芣》言国君夫人不失职也，《采蘋》言卿大夫之妻能修法度也。……夫妇之道者，生民之本，王政之端。此六篇者，其教之原也。”原来，周代房中乐主要是指《周南》和《召南》的六篇作品，其主要功能，应该是王后、后妃夫人等用来讽诵侍奉君子之用，间或用来招待四方宾客的。按照《三礼》和郑玄的注释等文献记载来看，虽然都是《关雎》这些诗篇，用于“后夫人之所讽诵，以事其君子”的时候叫“房中之乐”，用于燕乐四方宾客时又叫“乡乐”。用在不同的场合，可能演唱的方式也有所不同，这就是郑玄所说的“弦歌《周南》、《召南》之诗而不用钟磬之节”。贾公彦疏：“释曰云‘弦歌《周南》、《召南》之诗而不用钟磬之节’者，此文承‘四方之宾燕’下而云‘有’，明四方之宾而有之。知不用钟磬者，以其此《二南》本后夫人侍御于君子用，乐师是本无钟磬。今若改之而用钟磬，当云‘有房中之奏乐’，今直云‘有房中之乐’，明依本无钟磬也。若然案《磬师》云：‘教缦乐燕乐之钟磬’，注云：‘燕乐，房中之乐，所谓阴声也。二乐皆教其钟磬’，房中乐得有钟磬者。彼据教房中乐待乐祭祀而用之，故有钟磬也。房中及燕则无钟磬也。”按此记载，《房中乐》又名《燕乐》。在平时，可作为后夫人讽诵君子之乐，不用钟磬，故名之曰“房中”，引申之在一般燕乐四方之宾的场合，不用钟磬，亦可名“房中”。钱志熙对此也有详细考证，他的结论是：“周之房中乐，为国君夫人之燕乐，但其中也有房中祭祀之乐。后妃夫人，不仅侍御君子时用乐，祭祀之时亦用乐。高祖姬人唐山夫人以后宫材人之身份，制作《房中祠乐》，实援上述数种意思为依据，其‘房中’一义，实兼有后妃夫人之房中与‘祖庙’祠堂之‘房中’两义。”<sup>①</sup>而在祭祀飨礼场合，配合钟磬以宴乐宾客，则名为“燕乐”。《周礼·春官·磬师》：“凡祭祀飨食，奏燕乐。”前引郑注亦云：“燕乐，房中之乐”可证。由此可见，汉高祖唐山夫人所作的《房中乐》，可能是以楚声演唱的宫中燕乐宾客的音乐，也可以和叔孙通所制的五章雅乐一样，运用于祭祀飨礼的场合。只不过一是“因秦乐人”所制的传统雅乐，一是以周房中之名，实则以楚声所制的祭祀燕飨音乐。二者的分别不是

① 钱志熙：《周汉“房中乐”考论》，《文史》，2007年第2辑，第58页。

在内容上,而主要在音乐的角度上。因为从内容上讲,它们的创作都继承了先秦雅乐传统。

按二十世纪以来流行的《诗经》学观点,郑玄等人对于“房中乐”的注释是难以理解的。因为在他们看来,《周南》、《召南》里像《关雎》这样的诗歌,原本是“描写男女情爱的民间恋歌”,何以会成为“言后妃之德”的“王后、国君夫人房中之乐歌”呢?其实,这正是二十世纪《诗经》研究的致命错误之一。而这种错误的根源主要来自两个方面。第一是不相信先秦两汉丰富的历史文献资料而只相信自己的主观判断,因而对《关雎》这些诗篇做出了根据不足的错误理解;第二是把古代的民间文化与贵族文化对立起来,不理解也不承认古代的贵族文化系统的历史文化价值。而今天需要我们对这些错误观点进行纠正了。<sup>①</sup> 其实,只要认真阅读先秦两汉的历史文献资料我们就会发现,自周代社会以来,中国古人一直是特别重视夫妇之道在社会中的重要作用的,特别是在上层贵族社会里,那些先进的政治思想家更是特别强调它的价值和意义,强调夫妻关系的和谐在开拓事业、淳化世风方面的作用。《诗经·大雅》在叙述周民族创业历史的时候,总忘不了歌颂四位伟大的女性,第一位是周人的始祖后稷的母亲姜嫄,因为她“克禋克祀,以弗无子”,才有了周人的祖先;第二位是古公亶父的妻子姜女,是她跟随着古公来到了岐山脚下,帮助古公开始了新的创业的历史;第三位是王季的妻子大任,是她辅佐着王季并生了文王;第四位是文王的妻子有莘氏之女,是因为她有美好的品德辅佐文王并生了武王。<sup>②</sup> 同时,作为周代上层贵族多重用途而编辑的《诗经》,里面之所以选择了那么多的男女爱情之作,特别是像《关雎》那样“乐而不淫,哀而不伤”的歌诗,重要的目的就是要通过这些诗篇来起到“美教化、移风俗”的作

① 按,关于《诗经》的研究是一个复杂的问题,我们指出二十世纪以来《诗经》研究中的一种主导性的错误,并不拟对此展开详细讨论。在这里要指出的是:二十世纪关于《关雎》等为民间恋歌的说法是缺少历史文献根据的,是需要我们纠正的。而汉儒的相关解释虽然有牵强附会之处,但是从总体上看是有历史渊源的,是有文化传承的。结合先秦两汉的历史文献记载,重新认识中国古代文化特点以及其文化精神,是我们当前的重要任务。

② 以上并见《诗经·大雅·生民》、《绵》、《思齐》、《大明》诸诗。其中《思齐》一诗,开篇就言:“思齐大任,文王之母,思媚周姜,京室之妇。大妣嗣徽音,则百斯男。”(《十三经注疏》,第248页)《诗经》中对周人祖先和开国君王的妻子有这样多的歌颂,是有很深的文化传统体现其中的。



用。用我们今天的话来说这就是“寓教于乐”，就是把道德教育融会于审美教育当中去，在这也正是周代文艺思想的进步之处。明于此，我们也就能够理解，为什么《周南·关雎》这样的反映贵族婚姻道德观念的爱情歌诗，既可以用以“后夫人之所讽诵以事其君子”，又可以用于“四方之宾燕”了。

从上面的分析可以看出，汉初产生的《安世房中歌》，与周代的房中乐有着一定的继承关系。它由唐山夫人所作，体现了汉代后妃在王宫礼乐演唱中所起的重要作用。但是它与周代房中乐又有着明显的不同，那就是这一组诗篇所写的并不是周房中乐的“后妃之德”、“后妃之志”等，而是对汉帝国统一的歌颂，是对刘邦的“文治武功”的赞扬。它不是按周代的房中曲的乐调演唱，而是采用了“楚声”。这更能体现出“礼不忘本”的特点。不过，从文辞的典雅、内容的纯正方面看，它与周代雅乐传统还是一脉相承的。《安世房中歌》的应用场合，历史上无明确记载。从《汉书·礼乐志》及其内容推测，它与叔孙通所作的宗庙乐可能有所区别。叔孙通所制的宗庙乐主要用于宗庙祭祀，而《安世房中歌》则应该主要用于朝廷的礼仪宴飨。

## 二、《安世房中歌》在内容方面的革新

《安世房中歌》是汉初雅乐中的重要制作，它既继承了先秦的雅乐传统，又在内容上表现了鲜明的汉代文化特点。由于周人把《周南》、《召南》看成是大王、文王之化，而这种教化最初又是通过夫妇之道来实现的，所以周人为《房中乐》所赋予的意义是“夫妇之道，生民之本，王政之端”，这样原本是贵族社会的世俗风情诗也就有了不凡的政治意义。但是对于刘邦这个汉代的开国皇帝来说，他却远没有周代建国前多少代的经营，也没有一个可以炫耀的家族文明史，自然也没有可以用来宣扬自己之道德教化的世俗风情诗。因而只好借周代的《房中乐》之名进行新的创造。

《安世房中歌》在内容上的创新主要体现为对“德”与“孝”的歌颂。请看原诗：

大孝备矣，休德昭清。高张四县，乐充官庭。芬树羽林，云景杳冥。  
金支秀华，庶旒翠旌。（第一章）

我定历数，人告其心。敕身齐戒，施教申申。乃立祖庙，敬明尊亲。  
大矣孝熙，四极爰臻。（第三章）

王侯秉德，其邻翼翼，显明昭式。清明鬯矣，皇帝孝德。竟全大功，  
抚安四极。（第四章）

以上仅举三章为例。实际上，除第二、第七、第十六等三章中没有出现德和孝二字之外，其他各章都有。如第五章中有“诏抚成师，武臣承德”；第六章中有“民何贵，贵有德”；第八章中有“大莫大，成教德”；第九章“明德乡，治本约”、“德施大，世曼寿”；第十章“孝奏天仪，若日月光”、“孝道随世，我署文章”；第十一章“慈惠所爱，美若休德”；第十二章“乌呼孝哉，案抚戎国”；第十三章“告灵既飨，德音孔臧。惟德之臧，建侯之常”；第十四章“皇皇鸿明，荡侯休德”；第十五章“浚则师德，下民咸殖”；第十七章“承帝明德，师象山则。”《安世房中歌》十七章是个整体，即便是没有出现德孝二字的篇章，其内容仍与之有关。如第七章末两句：“高贤愉，乐民人。”颜师古注：“言王者有愉愉之德，故使众人皆安乐。”可以说，歌颂“德”与“孝”，乃是《安世房中歌》的基本内容。

关于《安世房中歌》的内容以歌颂德孝为主的现象，前人已经认识到。沈德潜说：“首言大孝备矣，以下反反覆覆，屡称孝德，汉朝数百年家法，自此开出，累代庙号，首冠以孝，有以也。”<sup>①</sup>今人郑文先生也说：“总十七章来看，是在歌颂高帝能够以孝治天下，并承受天意施德于人民，而平定内乱，安抚外邦，使下民受福于无穷，至于人民应该服从他的统治，意在言外。也就是说，高帝体承上帝的德则，承受上帝的光明，施行以孝治天下的政策而照顾人民的愿望。这既是对汉初政策的概括，更是对汉初政策的歌颂；更通过对高帝政策的歌颂，宣扬他的德泽，以巩固他的统治。”<sup>②</sup>这种解释是有道理的。但是，《安世房中歌》何以会把歌颂“德”与“孝”作为其最重要的思想主题呢？郑文先生却没有解释。我以为，这与汉初的政治形势和哲学思想的发展是直接相关

① 沈德潜：《古诗源》，中华书局，1963年版，第38页。

② 郑文：《汉诗研究》，第31页。

的。对此,我们也可以从以下两点来认识。

首先,汉王朝是在农民起义推翻暴秦统治的基础上建立起来的,秦人亡国的教训对汉人来讲最为深切。汉初统治者在总结亡秦的教训之后,由暴政转向德政,也必然由法家观念倾向于儒家观念。因此,在汉初的统治者看来,除了崇尚黄老学说在政治上实行无为而治外,同时也要辅以儒家的以德治国和以孝治国。《汉书·酈陆朱刘孙传》中记陆贾故事就这样写道:

贾时时前说称《诗》、《书》。高帝骂之曰:“乃公居马上得之,安事《诗》、《书》!”贾曰:“马上得之,宁可以马上治乎?且汤武逆取而以顺守之,文武并用,长久之术也。昔者吴王夫差、智伯极武而亡;秦任刑法不变,卒灭赵氏。乡使秦以并天下,行仁义,法先圣,陛下安得而有之?”高帝不怪,有惭色,谓贾曰:“试为我著秦所以失天下,吾所以得之者,及古成败之国。”贾凡著十二篇。每奏一篇,高帝未尝不称善,左右呼万岁,称其书曰《新语》。

由此可见,在汉初人总结亡秦暴政的历史教训之时,儒家思想仍然发挥着极其重要的作用。现在一般人常说汉初尚无为之治,以为儒家思想在当时并不重要,他们看到在《安世房中歌》中数次出现“孝”字,就误以为这些诗是汉武帝时代的作品,理由是“孝”的观念只有到汉武帝时才受到汉代统治者的重视,这实在是一种皮毛之见。<sup>①</sup>其实只要我们略看一下《史记》、《汉书》的有关记载便知,即便是汉初统治者尚“无为而治”,这“无为”二字之所以得以实行,也要有儒家思想来辅助,因为儒家的德孝仁义观念有自动调节平衡社会关系的积极能动的一面。因此,《安世房中歌》作为汉初宗庙祭祀燕飨之乐,大讲德孝乃是必然之事。

其次,在农民反抗暴秦统治之下,陈胜、吴广首先发出了“王侯将相宁有

<sup>①</sup> 黄纪华:《汉〈房中祠乐〉的时代作者辨》,《湖北师范学院学报》,1985年第3期。今按,黄文曾举数条由认定《安世房中乐》产生于汉武帝时代,皆大误,详细论证请参考赵敏俐《汉代诗歌史论》。

种乎”的呐喊,这对传统的君权神授观念无疑是一个严重的挑战。刘邦既定天下,除了在神学上给自己当皇帝寻找一个“五德终始”的合理解释之外,还必须从现实中找到这种天命轮回为什么会降在他头上的理论说明。这“德”、“孝”二字,实在是统治者确立自己皇权地位的思想关键。因而,汉代统治者要想把自己确定为继亡秦而为天下的当然统治者,也必然把自己打扮成德政的化身,这样,五德循环的天命才会降到他的头上。十七章中所反复吟咏的主题也即在此。“敬明尊亲”、“大矣孝熙”、“皇帝孝德”、“民何贵,贵有德”、“大莫大,成教德”、“明德乡,治本约”、“德音孔臧”、“承帝明德”,这一切,都明确地指向了抒情诗的中心点。

事实上,汉高祖虽然是个流氓皇帝,却不乏统治之术。楚汉战争之时,当项羽把他的父亲刘太公高置于刀俎之上要胁他的时候,他可以说出“吾翁即汝翁。必欲亨乃翁,幸分我一杯羹”这样的话,<sup>①</sup>但是在当了皇帝之后,却仍然把自己打扮成一个“孝子”。《汉书·高帝纪》专门记载了这样一件事情:

上归栢阳,五日一朝太公。太公家令说太公曰:“天亡二日,土亡二王。皇帝虽子,人主也;太公虽父,人臣也。奈何令人主拜人臣!如此,则威重不行。”后上朝,太公拥彗,迎门却行。上大惊,下扶太公。太公曰:“帝,人主,奈何以我乱天下法!”于是上心善家令言,赐黄金五百斤。夏五月丙午,诏曰:“人之至亲,莫亲于父子,故父有天下传归于子,子有天下尊归于父,此人道之极也。前日天下大乱,兵革并起,万民苦殃,朕亲被坚执锐,自帅士卒,犯危难,平暴乱,立诸侯,偃兵息民,天下大安,此皆太公之教训也。诸王、通侯、将军、群卿、大夫已尊朕为皇帝,而太公未有号,今上尊太公曰太上皇。”

此事在《史记·高祖本纪》中也有记载,可见是当时比较重要的一件大事。刘邦当了皇帝以后还每隔五天去朝拜他的父亲,这件事本身说明刘邦到底还是一个孝子。他把父亲尊为太上皇,并下诏天下,阐明孝的重要性,“人之至亲,

<sup>①</sup> 《史记·项羽本纪》、《汉书·陈涉项籍传》。

莫亲于父子,故父有天下传归于子,子有天下尊归于父,此人道之极”,其目的并不仅仅是为了表示自己对父亲的尊重,而是要向天下百姓宣传一种以孝治国的精神。这说明,刘邦的确是一个了不起的皇帝,其政治用心是极为长远的。

《安世房中歌》的主观目的虽然是为汉初统治者歌功颂德,客观上也具有相当的认识价值,表现了汉人对王朝统一的历史赞美。从历史发展的进程来讲,秦汉帝国的建立,不但结束了七国纷争的战乱局面,使中国走向统一,而且标志着新兴地主阶级向封建领主阶级夺权斗争的最后胜利,是新的生产力要求生产关系变革的结果。从这一根本点上讲,这种统一是具有历史进步意义的,在当时也是人心所向的。对此,贾谊在《过秦论》中讲得很清楚:

秦并海内,兼诸侯,南面称帝,以养四海,天下之士斐然向风,若是者何也?曰:近古之无王久矣。周室卑微,五霸既殁,令不行于天下。是以诸侯力政,强侵略,众暴寡,兵革不休,士民罢敝。今秦南面而王天下,是上有天子也。既元元之民冀得安其性命,莫不虚心而仰上。当此之时,守威定功,安危之本在于此矣。

然而,秦王朝却并未继续顺应这种人心所向的统一历史趋势去“守威定功”,而是“怀贪鄙之心,行自奋之智,不信功臣,不亲士民,废王道,立私权,禁文书而酷刑法,先诈力而后仁义,以暴虐为天下始”(引文出处同上),终于自取灭亡。于是,汉初统治者一改亡秦覆辙,由横征暴敛转为与民休息,安定了社会局面,同时也促进了生产力的发展,这显然是人心所向的。因而,从这一点来讲,《安世房中歌》中大力歌颂统治者的“天命”与“德”,大力宣传以“孝”治国的精神,客观上也是汉人对国家重新出现大一统局面的赞美。在以帝王统治为中心的历史阶段,历史的功绩往往都加在统治者身上,“盖世必有非常之人,然后有非常之事;有非常之事,然后有非常之功”。<sup>①</sup>这种颠倒了的历史观,在当时人看来却是正常的,天经地义的。“冯冯翼翼,承天之则”、“我定历数,人告其心”、“皇皇鸿明,荡侯休德,嘉承天和,伊乐厥福”。由于出现了新

<sup>①</sup> 司马迁:《史记·司马相如列传》,第3050页。

的有德明主,国家终于统一了,社会又安定了。一切都是新的气象,都给人以新的希望。“大海荡荡水所归,高贤愉愉民所怀。大山崔嵬,百卉殖。民何贵,贵有德。”这形象的比喻,虽然略带夸张之义,但是,人民在亡秦之后归顺汉王朝,确实有百川朝海、敬仰高贤之意味。在这里,“德”与“孝”不仅仅是统一的人心所向,也是汉初统治者治国的根本——接受亡秦的教训采取无为而治与民休息的政策。“雷震震,电耀耀,明德乡,治本约。治本约,泽弘大,加被宠,咸相保。”显然,这带有宗教意味的诗歌,客观上也表现了汉人对社会统一的历史认识,有着丰富的历史内容。

### 三、《安世房中歌》在艺术上的创新

《安世房中歌》是继承先代雅乐的宗庙祭祀诗章,因此它在艺术形式上和商周雅颂有着一些共同之点。陈本礼《汉诗统笺》引刘元城语,说它“格韵高严,规模简古,骎骎乎商周之颂”。沈德潜在《古诗源》中也说它“古奥中带和平之音,不肤不庸,有典有则,是西京极大文字”。这主要表现在内容上继承先秦儒家传统的一面和语言的整饰与典雅,以及由此形成的雍容平和的风格上。例如:“我定历数,人告其心。敕身斋戒,施教申申。乃立祖庙,敬明尊亲。大矣孝熙,四极爱臻”。整首诗读来确有雅颂之味。但是在这种典雅的风格当中,我们更应该看重它的变化。《汉书·礼乐志》曰:“盖乐己所自作,明有制也;乐先王之乐,明有法也。”可见,在汉人雅乐的制作中,本来就包含着继承和创新两个方面,而且,在这里,创新占着更重要的地位。《汉书·酈陆朱刘叔孙传》记述叔孙通为高祖制礼乐时就说:“五帝异乐,三王不同礼。礼者,因时事人情为之节文者也。故夏、殷、周礼所因损益可知者,谓不相覆也。臣愿颇采古礼与秦仪杂就之。”作为和礼相配之乐,叔孙通也同样是“因秦乐人”而改造新创的宗庙乐。反之,当时所谓正統的先秦雅乐,虽然有制氏“以雅乐声律世世在大乐官,但能纪其铿锵鼓舞而不能言其义”,<sup>①</sup>实际上已经名存实亡。而以楚声为调的《安世房中歌》,虽然名义上继承了周代房中乐传统,在实质上更是一种新的创设。这表现为以下几点:

<sup>①</sup> 班固:《汉书·礼乐志》,第1043页。

### 第一,结构的完整与立意的宏大。

《安世房中歌》作为朝廷雅乐,是由多章组合的完整乐歌。它与周代房中乐不同,不是取自于《周南》、《召南》中的若干篇章而合为一组,赋予它们以特殊的功能与意义,而是一组专门的制作,各章之间有着天然的联系。仔细分析,《安世房中歌》十七章可以分成以下几大部分。第一部分为第一第二两章,是迎神和送神之曲;第二部分可包括第三到第五章,歌颂刘邦建立了新的大一统的汉王朝,包括其抚安四极、平定燕国的功业。第三章开篇言:“我定历数,人告其心。”《尚书·大禹谟》:“天之历数在汝躬,汝终陟元后。”孔安国传:“历数谓天道。元,大也;大君,天子。舜善禹有治水之大功,言天道在汝身,汝终当升为天子。”可见,此章所言“我定历数”,正是对刘邦统一天下,奉天承运之功业的歌颂。第三部分包括第六至第十二章,分别言刘邦的道德功业以及民众的归附。如第六章:“大海荡荡水所归,高贤愉愉民所怀。大山崔嵬,百卉殖。民何贵?贵有德。”颜师古注:“言海以广大之故,众水归之;王者有和乐之德,则人皆思附也。”“大山以崔嵬之故,能生养百卉;明君以崇高其德,故为万姓所尊也。”第四部分包括第十三到十七最后五章,进一步歌颂刘邦之德,认为他定能得到神灵的保佑,美誉传千古,长寿享帝德,子子孙孙都受其恩庇,大汉江山的基业可代代相传。

《安世房中歌》是汉初雅乐中的大制作,它不仅结构完整,而且立意宏大。唐山夫人本为高祖的一名后妃,按常理讲其视野应该有限,具体抒情也可能会受到周房中乐的影响,不知不觉地从“后妃之德”的角度出发。但整个组诗却完全跳出了周房中乐的主题局限,以“德”、“孝”两字为整个组诗的立意中心,见解可谓高超。在具体写作中,组诗也没有流于对刘邦个人的歌颂,甚至一点也没有对刘邦个人具体形象的描述,这同样值得我们钦佩。由此我们可以知晓,在汉初群雄逐鹿的岁月里,刘邦之所以能够胜出,的确是因为他有不凡之处。连高祖唐山夫人都有这样的见识,写出这样的优秀诗篇,可见其得人之盛。而《安世房中歌》也正因为其结构的完整与立意的宏大,才成为中国历史上著名的雅乐,值得我们认真学习和研究。

### 第二,语言的流利与风格的浪漫。

《安世房中歌》不但在结构立意上出手不凡,在语言表达与艺术风格上也

有特点。《汉书·礼乐志》说：“又有《房中祠乐》，高祖唐山夫人所作也。周有《房中乐》，至秦名曰《寿人》。凡乐，乐其所生，礼不忘本。高祖乐楚声，故房中乐楚声也。”这说明，《安世房中歌》是继承了周代《房中乐》传统，用楚声的形式所创作的雅乐。楚声究竟应该如何演唱，现在我们已经无从知晓，不过从现存的文字上我们还是可以看出一些与周代雅乐的不同。这表现在两个方面。其一是句式上的不同，其二是风格上的差异。

先从句式上讲。我们知道，楚辞体和《诗经》体的最大不同，是楚辞体的句式较长，且在每一个完整的句组中都用“兮”字，或在一句之中，如《九歌·东皇太一》：“吉日兮辰良，穆将愉兮上皇。”或在两句之间，如《离骚》：“帝高阳之苗裔兮，朕皇考曰伯庸。”或在两句之末，如《九章·橘颂》“后皇嘉树，橘来服兮”。而《诗经》中虽然也多用兮字，但是却无明显的规律可循。这一方面说明楚辞体有更鲜明的特点，另一方面似乎也标志着语言的进化。现存的《安世房中歌》虽然没有“兮”字，但是却可以很容易地纳入楚辞的句式中去。对于这种现象，郑文先生认为，这是由于“班氏（固）删去了‘兮’字”，并进而指出：“《安世房中歌》的句式，本来出自《楚辞》与楚歌，也就是本来是楚调，由于兮字被删，使得它的句式与《大雅》或《小雅》的四言相类似，而和《楚辞》不同，其实这只是一种假象。”<sup>①</sup>我们非常赞同郑文先生的观点，并对此说做一些补充。首先，从《史记》中现存的楚声歌曲来看，无论是汉高祖的《大风歌》、项羽的《垓下歌》，都是在一句中间带有“兮”字。高祖的《鸿鹄歌》句法为：“鸿鹄高飞，一举千里”，虽然没有“兮”字，但是在影印宋本的《白帖》中却写作“鸿鹄高飞兮，一举千里”，正好有“兮”字。对此，逯钦立先生曾指出：“《白帖》所引有兮字，更合楚歌体。其所据书，当为《楚汉春秋》。《史通》曰，刘氏初兴，书惟陆贾而已。子长述楚汉之事，专据此书。然观迁之所载往往与旧不同，如酈生之被谒沛公，高祖之长歌《鸿鹄》，非惟文句有别，遂乃事理皆殊云云，可为确证。”<sup>②</sup>依此而推，《安世房中歌》的句子中自然也应该有“兮”字。其次，《安世房中歌》最早见于《汉书》，《史记》未录。但是比较《史记》和《汉

① 郑文：《汉诗研究》，第28页。

② 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，第88页。



书》中共同记录下来的一些歌诗我们就会发现,《汉书》往往把《史记》中所记的歌诗中的“兮”字删掉。如《史记》的《天马歌》每句中都有一个“兮”字,《汉书》中却把它删掉了。以此而言,《安世房中歌》中的“兮”字也有被班固删去的可能。退一步讲,即便《安世房中歌》原本没有“兮”字,也不妨按楚辞体的方式去诵读。原因很简单,就因为楚辞体中“兮”字从功能方面来讲,已经远不如《诗经》中的“兮”字那么复杂,可以承担多种语法意义,而只是在句中承担着分割音节的作用。因此,即便是《安世房中歌》的歌辞中没有“兮”字,因为其句法与楚辞体相同,也不妨在按楚辞体的方式诵读。如第一章原文为“大孝备矣,休德昭清。高张四县,乐充宫庭。芬树羽林,云景杳冥。金支秀华,庶旒翠旌”,依楚辞式的句法,加上“兮”字就可以变成“大孝备矣兮,休德昭清。高张四县兮,乐充宫庭。芬树羽林兮,云景杳冥。金支秀华兮,庶旒翠旌”,或者“大孝备矣,休德昭清兮。高张四县,乐充宫庭兮。芬树羽林,云景杳冥兮。金支秀华,庶旒翠旌兮”。第八章的原文为“丰草萋,女萝施。善何如,谁能回?大莫大,成教德,长莫长,被无极”,改成楚辞式的句法,就成为“丰草萋兮女萝施。善何如兮谁能回?大莫大兮成教德,长莫长兮被无极”。<sup>①</sup>《安世房中歌》可以按照楚辞的方式加上“兮”字来诵读,因而显得远比《诗经》中的雅诗显得更为流丽,这是其重要的艺术特点之一。

其次再从风格上看,《安世房中歌》也学习楚辞体而具有浪漫的特点。楚辞体不仅因为语言的流丽,更重要的是想象的丰富。特别是《九歌》,优美的文辞和浪漫的描写一直为人们所称道。《安世房中歌》虽然不是对具体的自然神的祭祀,而是在祖庙或者宫廷演唱的乐歌,但是仍不乏浪漫的想象。如第一章写祭祀的场面是“高张四县,乐充宫庭。芳树羽林,云景杳冥。金支秀华,庶旒翠旌”。这富丽堂皇的描写就很有《九歌·东皇太一》那样浪漫的气息。对此,前人也有所论述。如沈德潜《古诗源》在第一章《大孝备矣》后即评点道:“末四句幽光灵响,不专以典重见长。”再如第二首:“粥粥音送,细齐人情。忽乘青玄,熙事备成。清思眈眈,经纬冥冥。”歌中没有具体的形象描写,但是却有飞翔传神的感情在里面流动。再如第十首:“都荔遂芳,窅窳桂华。

<sup>①</sup> 此处可以参考郑文《汉诗研究》,第27—28页。

孝奏天仪,若日月光。乘玄四龙,回驰北行。羽旄殷盛,芬哉芒芒。孝道随世,我署文章。”诗中所歌颂的虽然是抽象的“孝”字,但是却能在文彩飞扬的描写中给人一种羽化而升天的感受。此外如第六章的“飞龙秋,游上天”,第八首的“丰草萋,女罗施。善何如,谁能回”。也与《九歌》中所描绘的神灵往来有类似的风格。<sup>①</sup>这一切都说明,《安世房中歌》并不是枯燥的庙堂说教,而是倾注了作者浓厚感情而又文辞优美的艺术佳作。

### 第三节 汉武盛世的《郊祀歌》十九章

在汉代的宗庙宫廷雅乐歌诗中,《郊祀歌》十九章是在《安世房中歌》之后另一组重要的作品。从《汉书·礼乐志》的记载看,十九章的产生,是紧密配合汉武帝定郊祀之礼的一件大事,立乐府、采诗夜诵都和它有关。它出于当时的大文豪司马相如等数十人之手,经过严密的文字推敲,还有当时最负盛名的世俗音乐家李延年等为之配音,“略论律吕,以合八音之调”,在祭祀时集体演唱。可见,《郊祀歌》十九章乃是武帝时的重要作品,它不但在汉代思想史上有重要价值,在诗歌史上也值得重视。

#### 一、《郊祀歌》十九章产生的历史背景

欲认识《郊祀歌》十九章,应先明郊祀之礼产生的历史。本来,中国的郊祀之祭,由来久远。《汉书·郊祀志》曰:“《洪范》八政,三曰祀。祀者,所以昭孝事祖,通神明也。……故神降之嘉生,民以物序,灾祸不至,所求不匮。”这是人类在生产力低下的阶段祈求祖先与神灵保护的共同心理。到了阶级社会,由于生产力的发展提供了剩余产品,从而产生了私有制和剥削。至此,自然神同时具有了阶级属性。在中国,殷商统治者标榜自己是天的后裔,以证明自己是当然的世界万物的垄断者。<sup>②</sup>因此,殷商时代对神明的祭祀,正是奴隶社会和奴隶主思想的反映。西周封建主革命的成功,打碎了奴隶社会的

<sup>①</sup> 此处可参考郑文《汉诗选笺》,第3页。

<sup>②</sup> 《商颂·玄鸟》:“天命玄鸟,降而生商。”《长发》:“有娥方将,帝立子生商。”(《十三经注疏》,第622、625页)

枷锁,殷商奴隶主是天的后裔的宗教神话相应破产,代之而起的是标榜周封建主统治合理的周人的上帝。<sup>①</sup>

幽厉之后,周天子再没有号令诸侯的能力,周代的上帝随之也失去了它的统一天下的威严,各新兴诸侯自己本土新的上帝偶像应运而生。秦由襄公始祭白帝,楚有自己的至尊天神东皇太一,宋祭阍伯,晋祭实沈。于是,和诸侯蜂起的形势相适应,在中国宗教史上出现了五帝并峙的局面,<sup>②</sup>同时也出现了五德终始的宗教神学。所以秦始皇一统天下,马上就宣布秦得水德,以表明自己的行动符合天的意志。<sup>③</sup>秦命短促,战乱中刘邦代秦而兴,还有战国余绪。因此在汉初,五德终始说在思想统治上仍然适用。<sup>④</sup>

然而,经过七十余年的休息与发展,汉代社会已经出现了空前的繁荣。同时,伴随经济的高度发展,也出现了给汉代统治者带来分裂威胁的封国与豪强势力和各种社会危机。这要求汉武帝必须加强中央集权制,定思想于一尊,也必须打破宗教神学上五帝并峙的祭祀局面,建立一位与新的社会状况相适应的新的上帝,以宗教神学思想为旗帜,来表明汉帝国统治天下的合理性。

关于汉代宗教神学观念的这种变化,在《史记·封禅书》和《汉书·郊祀志》中有详细的记载。现引其中重要的几段:

鲁人公孙臣上书曰:“始秦得水德,今汉受之,推终始传,则汉当土

① 周人认为“天”(上帝)不只是殷人的“天”,不是只把天命授予殷人,而是授与有德者。《诗经·大雅·文王》:“天命靡常。”(《十三经注疏》,第502页)《尚书·召诰》:“我不敢知曰:有殷受天命,惟有历年;我不敢知曰:不其延。惟不敬厥德,乃早坠厥命。”(《十三经注疏》,第213页)

② 《史记·封禅书》记秦襄公始祭白帝,“自以为主少昊之神”。(司马迁:《史记》,第1358页)楚有东皇太一,又自称帝高阳颍项的后代。《左传》昭公元年:“昔高辛氏有二子,伯曰阍伯,季曰实沈。……后帝不臧,迁阍伯于商丘,主辰。商人是在。”(《十三经注疏》,第321页)《国语·晋语四》:“岁在大梁,将集天行,元年始受实沈之星也。实沈之墟,晋人是居,所以兴也。”(徐元诰:《国语集解》,中华书局,2002年版,第344页)又据《史记》和《汉书》,秦襄公始祠白帝,秦宣公始祭青帝,秦灵公又祭黄帝和炎帝。可见,五帝的产生当在东周初秦襄公时代前后。从社会的发展看,这和西周灭亡,诸侯崛起的时间是一致的。

③ 五德终始说的产生,是非常复杂的事情。我们在这里注意的,是这种天人感应的历史唯心主义循环论,和战国以来社会变化的对应关系,以及这种学说对诸侯兼并、王者代兴的解释。如秦得水德,周为火德,水克火,故秦灭周而兴。秦得水德之说,可见《史记·封禅书》、《汉书·郊祀志》。

④ 《史记·封禅书》:“高祖曰:‘吾闻天有五帝,而有四,何也?’莫知其说。于是高祖曰:‘吾知之矣,乃待我而具五也。’乃立黑帝祠,命曰北畤。至景帝止,祠官各以岁时祠如故。”(司马迁:《史记》,第1378页)

德，土德之应黄龙见。宜改正朔，易服色，色上黄。”是时丞相张苍好律历，以为汉乃水德之始，故决河金堤，其符也。年始冬十月，色外黑内赤，与德相应。如公孙臣言，非也。罢之。后三岁，黄龙见成纪，文帝乃召公孙臣，拜为博士，与诸生草改历服色事。

亳人谬忌奏祠太一方，曰：“天神贵者太一，太一佐曰五帝。古者天子以春秋祭太一东南郊，用太牢，七日，为坛开八通之鬼道。”于是天子（武帝）令太祝立其祠长安东南郊，常奉祠如忌方。

其秋，上幸雍，且郊。或曰：“五帝，太一之佐也，宜立太一而上亲郊之。”上疑未定。……上遂郊雍，至陇西，西登崆峒，幸甘泉。令祠官宽舒等具太一祠坛，祠坛放薄忌太一坛，坛三垓。五帝坛环居其下，各如其方。

十一月辛巳朔旦冬至，昧爽，天子始郊拜太一。朝朝日，夕夕月，则揖；而见太一如雍郊礼。其赞飨曰：“天始以宝鼎神策授皇帝，朔而又朔，终而复始，皇帝敬拜见焉。”而衣上黄。其祠烈火满坛，坛旁亨炊具。有司云：“祠上有光焉。”公卿言：“皇帝始郊见太一云阳，有司奉瑱玉嘉牲荐飨。是夜有美光，及昼，黄气上属天。”太史公、祠官宽舒等曰：“神灵之休，佑福兆祥，宜因此地光域立太畤坛以明应。令太祝领，秋及腊间祠。三岁天子一郊见。”

以上四条材料，均见《史记·封禅书》，《汉书·郊祀志》与此记载大体相同。从中我们可以看出汉人上帝观念的明显变化。由高祖、文帝时五帝并立到汉武帝时的太一独尊，我们有理由说，这一历史过程不仅仅是汉人新的神学观念建立完成的过程，同时也是汉代社会意识形态发生重大变化的过程。

《郊祀歌》十九章的产生，和特定历史时代意识也是相关的。它虽然是为巩固新兴地主阶级政权服务的，但是在对神明的崇拜中，也表现出统治者敬天畏人的一种心理。祭祀时“天子自竹宫而望拜，百官侍祠者数百人皆肃然

心动焉”。显然,统治阶级对这些神祇也表现出敬而畏之的虔诚态度。因此,从更深的历史层次考虑,我们也应该给统治者的这种心理以合理的解释。

众所周知,汉王朝是在人民反抗暴秦的武装起义的基础上建立起来的。陈胜、吴广那一声“王侯将相宁有种乎”的呐喊,时时震撼着他们的心。刘邦虽然以“五德终始”说证明自己即帝位之合理,但是,秦亡的原因,足以使新的统治者深入思考。历史不允许他们为所欲为,而应该有所惩戒。不然的话,这种“五德终始”的历史宿命就会重新发生,就有可能有人取代汉王朝而顺应新的天命。历史记载汉武帝元光元年下《举贤良诏》,其中首先提出的问题是:“三代受命,其符安在?灾异之变,何缘而起?”显然,汉武帝对于前朝历史之兴亡的原因是进行过苦苦思考的,所以才请天下贤良之士对此做出合理的解答。董仲舒答曰:“臣谨案《春秋》之中,视前世已行之事,以观天人相与之际,甚可畏也。国家将有失道之败,而天乃先出灾害以遣告之,不知自省,又出怪异以警惧之,尚不知变,而伤败乃止。”“臣闻天之所大奉使之王者,必有非人力所能致而自至者,此受命之符也。天下之人同心归之,若归父母,故天瑞应诚而至。……及至后世,淫佚衰微,不能统理群生,诸侯背畔,残贼良民以争壤土,废德教而任刑罚。刑罚不中,则生邪气;邪气积于下,怨恶畜于上。上下不和,则阴阳缪盭而妖孽生矣。此灾异所缘而起也。”<sup>①</sup>可见,在汉人眼中,“天”尽管采取了人间帝王的形式,仍有着人所不可抗拒的力量。它有明察人间是非的能力,可以授命于某人,也可以夺走某人的受命。这样,汉代统治者在不自觉中把历史发展规律也视之为“天”,终于形成了以董仲舒天人感应学说为代表的天人目的论。这种思想,既有巩固、加强封建王朝中央专制主义统治的一面,也有限制统治阶级为所欲为,正视人民力量的一面。也正因为如此,人们才会虔诚地相信有上帝存在,认为它是主宰人们的社会关系和自然关系的化身。所以,《郊祀歌》中描写神灵的出场,既似人间帝王又远比人间帝王更威严,“灵之车,结玄云,驾飞龙,羽旄纷。灵之下,若风马,左苍龙,右白虎。灵之来,神哉沛,先以雨,般裔裔。灵之至,庆阴阴,相放佛,震澹心”(《练时日》);神的力量比人间帝王的力量更伟大,“经纬天地,作成四时”

<sup>①</sup> 班固:《汉书》,第2498页。

(《惟太元》);祭神的规模也远比人间帝王的宴会更隆重,“千童罗舞成八溢,合好效欢虞太一。九歌毕奏斐然殊,鸣琴竽瑟会轩朱。璆磬金鼓,灵其有喜。百官济济,各敬厥事”(《天地》)。也正因为怀有这种虔诚的心情,他们才会把“夜常有神光如流星止集于祠坛”,“是夜有美光,及昼,黄气上属天”这些自然现象认为是神灵的显现。于是,“天子自竹宫而望拜,百官侍祠者数百人皆肃然动心焉”,从而达到了祈神福佑时的那种敬而畏之的复杂情感的心理满足。原来,在这种荒谬的行动下面,仍然表现了一种历史的必然,其实质是统治者对现实制度的维护与歌颂,以及对自然规律和社会规律幻影式的恐惧与崇拜。

要之,《郊祀歌》十九章的产生,有着深刻的历史背景,不可等闲视之,它以宗教艺术的方式,反映了自汉初以来统治者意识形态方面的重大变化,是我们研究汉代文学史的重要对象,也是研究汉代思想史的重要材料。

## 二、《郊祀歌》十九章的产生时间及其内容分类

班固在《汉书·礼乐志》中说:“至武帝定郊祀之礼,祠太一于甘泉,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,略论律吕,以合八音之调,作十九章之歌。”这段话极容易给人造成一种假像,使人误以为《郊祀歌》十九章是司马相如等一帮文人们一时所作,然后由李延年统一配乐。其实不然。十九章的产生,有一段过程,前后经过了几十年的时间。其中可以考知作年的诗篇,以时间先后,其序列如下:

1、《朝陇首》,作于前122年,《汉书·礼乐志》:“元狩元年行幸雍获白麟作。”

2、《天马歌》(其一),作于前120年,《汉书·礼乐志》:“元狩三年马生渥洼水中作。”按《汉书·武帝纪》又曰:“(元鼎)四年(前113)……秋,马生渥洼水中。作……《天马》之歌。”未知孰是。

3、《景星》,作于前109年,《汉书·礼乐志》:“元鼎五年得鼎汾阴作。”按《汉书·武帝纪》又曰:“(元鼎)四年六月,得宝鼎后土祠旁,……

作《宝鼎》……之歌。”按此,可知《宝鼎》一诗作于前 113 或前 112 年。但《景星》一诗首写景星,后写宝鼎。景星之见在元封元年秋,《武帝纪》和《郊祀志》有记载,则《景星》一诗应作于元封二年(前 109),它与《宝鼎》歌是两首不同的歌。《礼乐志》中说元鼎五年作《景星》之歌可能有误。

4、《齐房》,作于前 109 年,《汉书·礼乐志》:“元封二年芝生甘泉齐房作。”

5、《天马歌》(其二),作于前 101 年,《汉书·武帝纪》:“(太初)四年(前 101)春,贰师将军广利斩大宛王首,获汗血马来。作《西极天马之歌》。”

6、《象载瑜》,作于前 94 年,《汉书·礼乐志》:“太始三年行幸东海获赤雁作。”

除以上五首(《天马》歌二首,在十九章中只算一首)可明确考知其创作时间外,其余十四首的创作时间只能大致推测。据《史记·封禅书》和《汉书·郊祀志》等,知“亳人谬忌奏祠太一方”在元朔五年(前 124),此年天子立其祠在长安东南郊。元鼎四年(前 113)立后土于汾阴,元鼎五年(前 112)立泰畤,天子亲郊见,则《郊祀歌》十九章其他诸篇,最早不过前 124 年。其中元鼎五年为天子始郊祭太一之年,音乐家李延年也在此年得幸于汉武帝,则《郊祀歌》十九章的大规模制作,最大的可能是在这一年。《史记·封禅书》说:“其秋,为伐南越,告祷太一,以牡荆画幡日月北斗登龙,以象太一三星,为太一锋,命曰‘灵旗’。……其春,既灭南越,上有嬖臣李延年以好音见。上善之,下公卿议,曰:‘民间祠尚有鼓舞乐,今郊祀而无乐,岂称乎?’公卿曰:‘古者祠天地皆有乐,而神祇可得而礼。’或曰:‘太帝使素女鼓五十弦瑟,悲,帝禁不止,故破其瑟为二十五弦。’于是塞南越,祷祠太一、后土,始用乐舞,益召歌儿,作二十五弦及空侯琴瑟自此起。”《郊祀歌》十九章中《惟太元》一诗,为祭太一神而作,其诗中正有“灭除凶灾,烈腾八荒。钟鼓竽笙,云舞翔翔。招摇灵旗,九夷宾将”之语,可证此诗应该作于是年。《天地》一诗,亦有“合好效欢虞太一”之语,也当在此时创作。《郊祀歌》十九章的主体部分,当在此年完成。除以上两首诗外,这组诗中还应该包括《练时日》、《天门》、《华烨烨》、《五神》、《赤

蛟》等几首。

十九章中有《帝临》、《青阳》、《朱明》、《西颢》、《玄冥》等五首,分祭五帝,且风格相同,应是在此之前所作。其中后四首在《礼乐志》中写明是“邹子乐”,照情理推测,《帝临》一首,无论其句法、章法及篇中内容都与之是一个整体,自然也是“邹子乐”。此邹子乐之详情已不得而知,但是从形式、内容及风格上来看,都与其他诸篇不同,显得典雅庄重,整饬、精练,可能更多地继承了《周颂》传统。另有《后皇》一篇,风格与此相近,也当在前112年之前所作,最大的可能是作于前113年立后土于汾阴之时。因为此时尚没有《惟泰元》等新的郊祀乐产生,故其在风格上沿袭了《帝临》等诗。

我们说以上六首诗产生较早,还可以从另一个角度证明。这其中,《帝临》等五首,很明显地表现了五帝并立的祭祀观念,难以统一到以太一神为尊的新的祭祀系统中来。因为“天神贵者为太一,太一佐曰五帝”,在以太一为尊的新祭祀系统中,五帝的地位已经由原来的并为最高神而变为“太一佐”,所以在新的祭祀组诗中,就出现了《五神》这样一首新诗,此诗开篇即言“五神相,包四临。”如淳注:“五帝为太一相也。”颜师古曰:“包,含也。四邻,四方。”此说最为明白。它从另一个方面说明《帝临》等五首诗与《惟太一》等出于两个系统。正因为这样,《青阳》等四首诗,到后来就变成了四季祠太一之诗。即“春歌《青阳》,夏歌《朱明》,秋歌《西颢》,冬歌《玄冥》”(《史记·乐书》)。同样,在以太一神为尊的祭祀系统里,天地并祭,这就是《天地》一诗的内容,由此可知《后皇》一诗应与《帝临》等为一个系统。

《日出入》一诗的创作年代不详。<sup>①</sup>此为祭祀太阳神之诗,但是里面却表现了汉武帝急于想成仙的心理。估计不会产生武帝早期,而应该在定郊祀之礼以后。

要之,《郊祀歌》十九章诸诗,如果从时间上来看,产生最早的当是《帝临》等五首“邹子乐”,其次是《朝陇首》,其余诸篇,大体应该产生在元鼎四年(前113)以后。其中以《惟泰元》为主的郊祭太一诸篇,方为汉武帝定郊祀之礼的

<sup>①</sup> 郑文和张永鑫都认为此诗作于公元前94年,见郑文《汉诗研究》,第33页;张永鑫《汉乐府研究》,第164页,但根据并不充分。



直接产物。

把《郊祀歌》十九章诸诗产生的时间大体弄清楚之后,我们再来讨论一下作者问题。《汉书·礼乐志》说:“至武帝定郊祀之礼,……多举司马相如等数十人造为诗赋,略论律吕,以合八音之调,作十九章之歌。”给人的印象,似乎十九章大都是由司马相如等人所作。其实不对。考察历史,司马相如死于武帝元狩六年(前117),而《郊祀歌》十九章的大部分都作于前113年以后。可见,《汉书》里的这段话是不准确的。《史记·乐书》说:“至今上即位,作十九章,令侍中李延年次序其声,拜为协律都尉。通一经之士不能独知其辞,皆集会五经家,相与共讲习之,乃能通知其意,多尔雅之文。”以此,可知十九章的歌辞可能是经过许多文人共同参与创作过。其创作的时间不一,参加的人也没有明确记载。也许司马相如曾参加过早期一些诗篇的创作。另外,根据《汉书》等的记载,其中有《天马歌》、《西极天马歌》、《宝鼎》、《芝房》、《朱雁》等几首应为汉武帝本人亲自制作。《日出入》一诗,从内容和情感的抒发上看也有可能是汉武帝作。

明确了十九章的创作时间和作者,其实也为其内容分类奠定了一定的基础。这十九章作品,我们大体上可以分为三类:

第一类:祭祀泰一天地诸神的乐章。这是《郊祀歌》十九章的主体,包括《练时日》、《帝临》、《青阳》、《朱明》、《西颢》、《玄冥》、《惟太元》、《天地》、《天门》、《后皇》、《华烨烨》、《五神》、《赤蛟》等十三首。

如我们在前面所言,在《郊祀歌》十九章中,虽然都是祭祀泰一天地诸神的,但因为产生时代有先后之别,在内容上多少也有些不同。以《帝临》为代表的五首诗,或歌颂汉帝国的大一统:“帝临中坛,四方承宇”(《帝临》),四海的承平:“海内安宁,兴文偃武”(《帝临》);或结合一年四季节令的变化来歌颂上帝对大汉帝国的福佑,所谓“膏润并爱,跂行并逮”(《青阳》)、“朱明盛长,敷与万物”(《朱明》)、“含秀垂颖,续旧不废”(《西颢》)、“兆民反本,报素怀朴”(《玄冥》)。而《惟太元》等诗,则把最高天神的伟大以及其安抚百姓、征服四方的功绩做了更为夸张的歌颂:

惟泰元尊,媪神蕃釐。经纬天地,作成四时。精建日月,星辰度理。

阴阳五行,周而复始。云风雷电,降甘露雨。百姓蕃滋,咸循厥绪。继统共勤,顺皇之德。鸾路龙鳞,罔不矜饰。嘉筵列陈,庶几宴享。灭除凶灾,烈燄八荒。钟鼓竽笙,云舞翔翔。招摇灵旗,九夷宾将。(《惟太元》)

此诗前段写泰一神所具有的造化天地的伟大本领,后段实际上是借歌颂天神的形式来歌颂武帝的武功。<sup>①</sup> 其余迎送神诸曲,也表现出一种新的气象。在那轰轰烈烈的祭祀场面描写中,我们看到了新的神明的重新创造过程。它以艺术的形式,以宗教的虚幻内容,折射式地反映了汉帝国强盛时期的政治状态。在为了维护帝国的尊严而把古神明重新改造的过程中,我们看到了西汉的大一统局面如何走向了稳固与繁荣。正是这种现实内容与宗教形式的结合,才使《郊祀歌》十九章不同于一般的宗教迷信之作,具有一定的历史认识价值。

第二类:歌颂瑞应之物的颂歌,包括《景星》、《齐房》、《朝陇首》、《象载瑜》等四首。

把颂扬嘉瑞之物的诗也作为祀神曲,这是汉代祭祀诗中的一个重要现象。究其原因,是因为统治者认为这些瑞应之物都是上天降下的受命之符。如元鼎五年得鼎汾阴,有司皆言:“闻昔泰帝兴神鼎一,一者一统,天地万物所系象也。……唯受命而帝者心知其意而合德焉。”<sup>②</sup>这样,本来是先代一个形制稍异一些的出土器具,就具有了不平常的意义。在汉人看来,祥瑞之物的出现,是统治者的“积善累德之效”,是“王者承天意以从事”,<sup>③</sup>从而得到天的福佑的象征。正因为如此,每次出现了“瑞应之物”,在神灵坛下举行一次虔诚的祭礼,便成为汉代不同于前代的祭神仪式。如《景星》一诗这样写道:

景星显现,信星彪列。象载昭庭,日亲以察。参侔开阖,爰推本纪。分厖出鼎,皇祐元始。五音六律,依韦飡昭。杂变并会,雅声远姚。空桑

① 《汉书·郊祀志》:“其秋,为伐南越,告祷太一,以牡荆画幡日月北斗登龙,以象太一三星,为太一缝(旗),命曰‘灵旗’。为兵祷,则太史奉以指所伐国。”(班固:《汉书》,第1231页)

② 班固:《汉书·郊祀志》,第1225页。

③ 班固:《汉书·董仲舒传》,第2502页。

琴瑟结信成，四兴递代八风生。殷殷钟石羽籥鸣，河龙供鲤醇牺牲。百末旨酒布兰生，泰尊柘浆析朝醒。微感心攸通修名，周流常羊思所并。穰穰复正直往宁，冯蠲切合疏写平。上天布施后土成，穰穰丰年四时荣。

一颗不平常的星星的出现，和一个前代宝鼎的出土，都被看成是“上天的布施”，都相它信们能带来“穰穰丰年四时荣”的幸福，都要做歌祭祀，这种情况，只有在相信天人感应学说的汉代才会出现。《宋书·乐志》云：“汉武帝虽颇造新歌，然不以光扬祖考，崇述正德为先，但多咏祭祀见事及其祥瑞而已，商周《雅》、《颂》之体阙焉。”这是后人对此提出的批评，也正是后人不了解汉代有不同于前代的新的天人观念所致。因为从实质上说，对“瑞应之物”的崇拜，是董仲舒天人感应学说的具体化，是对上帝崇拜的具体化，也是统治者为自己歌功颂德，加强封建专制统治的一种宗教形式。

第三类：借歌颂自然神和瑞应之物来抒写统治者的个人祈求长生不老的心怀。包括《日出入》一首和《天马歌》二首。

《日出入》是十九章中祭祀日神的乐歌。本来，太阳是和人类关系最密切的天体，它给人类带来了光明，没有太阳就没有一切。所以，日神是人类最崇拜的自然神之一。然而，《日出入》一诗，并没有象原始祭祀那样把太阳当成光明的天使来歌颂，而是把它当成了一种时间永恒的象征，以日月运行之无穷来兴人生短促之慨。究其原因，是因为此诗的创作并不是为了向神灵祈求汉帝国统治的长治久安，而是为了祈求汉武帝个人生命的永恒。

人的生命本来是有限的，对生命的追求，也是人类的愿望。所以远在先秦，就流传着许多成仙不死的传说。作为一个统治者，出于阶级的本能，他总希望自己能长久地统治臣民百姓，这种贪图长生的奢欲也就更大。秦始皇统一天下，便相信燕齐方士之虚说，至海上求仙以企不死。汉武帝身当盛世，没有先帝创业之劳，却有坐享其成之福，在人生问题上，更有一个愚蠢念头，为了达到永远统治天下的目的，企求自己生命的永恒延续。《日出入》一诗，前半首以太阳运行、四季交替的无穷变化兴人生有限之慨，后半首则写企慕成仙的急切心情，突出地表现了汉武帝的这种思想。

与之相表里的就是《天马歌》二首。第一首是元狩三年得乌孙马而作，

第二首是太初四年诛大宛王获大宛马作。为什么汉武帝把这些马视为“天马”，给予这样的重视呢？《日出入》一诗向我们透露了其中的消息。其诗这样写到：“吾知所乐，独乐六龙，六龙之调，使我心若。眇黄其何不徕下！”对此，应劭解释说：“《易》曰：‘时乘六龙以御天。’武帝愿乘六龙仙而升天。”又曰：“眇黄一名乘黄，龙翼而马身，黄帝乘之而仙。”盖欲成仙，必须驾龙。然龙不可得，不得不转而求之于与龙相似的天马。《史记》写汉武帝为求大宛马不惜耗费大量人力物力，劳师远征（《大宛列传》），并为之作歌而祭神，其原因即在于此，表面上把“天马”作为瑞应之物报享上帝，以显示汉帝国威服西域的赫赫武功，其实真正表达的却是汉武帝异想天开的成仙愿望。

《郊祀歌》十九章的产生是一个历史过程，其表现的思想也是比较复杂的。它以艺术的形式，一方面表现了汉人新的宗教观念，一方面也表现了汉代统治集团为了本阶级的利益及个人私欲的追求。而这一切，归根结底又受制于时代的需要及认识水平。也正是这一点决定了《郊祀歌》十九章的历史认识价值。在漫长的中国封建社会里，宗教之所以能够长期作为文学的主题之一，就因为在那虚幻荒谬的形式下，多少也反映了人类历史的必然进程以及人类本质的永恒本性。正是从这一点出发，我们才能给《郊祀歌》十九章以较公正的评价，对它所表现的复杂思想进行多侧面多角度的深入分析。

### 三、《郊祀歌》十九章的艺术成就

《郊祀歌》十九章的艺术成就也是很高的，在中国诗歌的语言形式发展史上也值得重视，这一点，我们可以从汉人对它的认识及当时审美观念的变化方面加以解释。

从正统观点出发，《郊祀歌》毕竟是先秦雅乐的继承。这决定了汉代统治者在《郊祀歌》创作过程中，总是力图求雅，需要向先秦雅乐学习。但是，先秦所谓的雅乐早已在战乱中亡佚。“汉兴，乐家有制氏，以雅乐声律世世在太乐官，但能纪其铿锵鼓舞，而不能言其义。”其后，“河间献王有雅材，……因献所集雅乐”，亦不过“天子下太乐官，常存肄之，岁时以备数”而已。因此，汉武帝

为了制造新的颂神曲,就不得不“多举司马相如等数十人造为诗赋”,也不得不启用出身于故倡之家的李延年来“承意弦歌所造诗,为之新声曲”。<sup>①</sup>这本身就是一种矛盾的现象。然而,历史就是在这种矛盾运动过程中,才体现出艺术的继承与发展来。

这主要表现在诗歌形式的选择和创造上。汉以前,中国诗歌的主要样式,一是以《诗经》为主的四言体,一是以楚辞为主的楚辞体。还有,在先秦刚刚显示出来的五、七言的萌芽形态。《郊祀歌》十九章的可贵之处,就在于创造中不墨守成规,能够根据所祀之神的不同身分、祀神诗的不同内容,合理地使用并发展了这些艺术形式。

从体式上讲,四言诗是较楚辞体更古老的传统形式,《诗经》也是儒家奉为圭臬的不易之典。这就决定了把儒学加神学定为国教的汉人,在选择祭祀诗歌的形式时首先应该考虑到《诗经》雅颂体。另外,从《诗经》雅颂本身的特点看,整齐的四言句式,配以干枯的说理内容,构成了它凝重板滞的缺点;但是,一本正经的面孔及典雅化语言的使用,也使它具有了庄严肃穆的优点。在十九章中,作者以这种诗体来歌颂五帝、太一,很适合所祀之神的身份。这首先构成了《郊祀歌》在艺术创造上对前代传统的继承,使这些诗章具有了与迎神、送神、娱神诗的不同特色。这样的诗篇有《帝临》、《青阳》、《朱明》、《西颢》、《玄冥》、《惟泰元》、《齐房》、《后皇》等八首。其中尤这突出的是《惟泰元》,在典雅庄重的四言句式中,写出了太一神的威严与尊贵,“嘉筵列陈,庶几宴飧。灭除凶灾,烈腾八荒。钟鼓竽笙,云雾翔翔。招摇灵旗,九夷宾将”。生动的描写,使人闻之动心,望之敬慕,从而显示了太一神至高无上的力量。

然而,《郊祀歌》十九章中的四言诗,并不是对《诗经》雅颂体的照抄照搬,它更注重语言的修饰与词语的搭配。这表现在两个方面。其一,为了增加句子的容量,尽量去掉句中虚词,压缩句子结构,这一点只要和《诗经》中的同类诗篇一比就可以看出。如《周颂·时迈》:“昭明有周,式序在位。载戢干戈,载橐弓矢。”用四句诗来表达武王克殷后上天保佑周王朝安定的局面,每句中

<sup>①</sup> 以上参见《汉书·礼乐志》、《汉书·李延年传》。

都有一个虚词,后两句意义上也显得重复。十九章《帝临》中仅用“海内安宁,兴文偃武”两句便表达了大体同样的内容。而且,仅“兴文偃武”一句,其内容比前者的后两句还多一个“兴文”的方面,虚词则完全省掉了。这样,就导致了十九章中四言诗的更加典雅化。四字结构的浓缩,形成了许多生命力极强的成语,如“兴文偃武”、“含秀垂颖”、“革正易俗”、“抱素怀朴”等等。这些,都是对时代口语的进一步锤炼与加工,其结果,增加了语言的表现能力。其二,为了增强诗歌的艺术表现效果,十九章中的四言诗更注意句子的整饬与结构对称、照应及层次的明晰。一句之中,也很讲究词语对应,如“兴文偃武”、“含秀垂颖”,前者反义并列,后者承接并列。两句之中,则形成了一些意义上的对偶,如“膏润并爱,跂行毕逮”、“经纬天地,作成四时”。一章之中,更注意前后的层次及结构匀称,如《玄冥》全诗,很明显地分成三个层次,每一层次四句。先写北方玄帝所代表季节的自然特征,“玄冥陵阴,蛰虫盖藏。草木零落,抵冬降霜”;再写其所司季节的政治蕴含,“易乱除邪,革正易俗。兆民反本,报素怀朴”;最后写这一季节所应进行的人事活动,“条理信义,望礼五岳。籍敛之时,掩收嘉谷”。结构有序,章法井然。数章之间,甚至注意互相间比例的协调与平衡。如祭祀五帝的五首诗,每首各十二句,俨然是一个和谐的整体。这种在语言形式上对典雅整饬的刻意追求,本身就会造成一种庄重严肃的艺术效果,使诗的内容得以更完美的艺术体现。

十九章中使用楚辞体的诗有《日出入》、《天马》、《华烨烨》、《五神》、《朝陇首》、《象载瑜》、《赤蛟》七首。

这七首在《汉书·礼乐志》里是以三言的方式记录下来的。三言从节奏上讲是一个节拍,它是一种比较原始的形式,如《易经》:“女承筐,无实;士刲羊,无血”,即其例。本来,在《诗经》时代,中国诗体基本上已普遍使用二节拍,所以在汉诗中还使用单节拍的形式,是不太合乎常情的。更重要的是,三言从节奏方面讲,是一种比四言诗更加急迫、短促的诗歌样式,这与上述诗歌的内容也不相符合。因此,有人认为这些诗由班固删去了中间的“兮”字,<sup>①</sup>这是不错的。因为《天马》二首,和《史记》比较,正是这种情况。其他几首在风

① 郑文:《汉〈郊祀歌〉浅论》,《文史》第21辑。

格上和《楚辞·九歌》相承,也是前人早已指出的事实。<sup>①</sup>

楚辞体相对《诗经》体来说,是诗歌语言手段的一种解放。虽然楚辞体基本上也是二节拍的,但由于它的字数比《诗经》体多了,不但节奏显得曼长而舒缓,在表达内容上也超出了《诗经》体,能增强叙事和描写的功能。所以《郊祀歌》十九章中,除直接歌颂神明功德的诗用四言体外,其他诗多用此体,更能表现迎神、送神、娱神等场合中隆重而又热烈的气氛。可见,十九章的作者很注意诗歌的内容与形式的辩证关系,根据不同的内容选用不同的形式。其中比较突出的是《练时日》、《华烨烨》、《赤蛟》三首。三首诗都有模仿《楚辞·九歌》的影子,而且在艺术手法上又颇有改进,使用排比的句子,铺陈描写祭神时的过程,给人以层次鲜明、场面清晰的感觉。如第一首《练时日》:

练时日,侯有望。炳膺萧,延四方。九重开,灵之旂。垂惠恩,鸿祐休。灵之车,结玄云。驾飞龙,羽旄纷。灵之下,若风马。左苍龙,右白虎。灵之来,神哉沛。先以雨,般裔裔。灵之至,庆阴阴。相放佛,震澹心。灵已坐,五音飭。虞至旦,承灵亿。牲茧栗,粢盛香。尊桂酒,宾八乡。灵安留,吟青黄。遍观此,眺瑶堂。众嫔并,绰奇丽。颜如荼,兆逐靡。被华文,厕雾縠。曳阿锡,佩珠玉。侠嘉夜,芷兰芳。澹容与,献嘉觴。

连续使用了七个排比,写神灵由天而降至祭坛安享的过程。先看见“灵之旂”,继而看见“灵之车”,接着是“灵之下”、“灵之来”、“灵之至”,最后是“灵之坐”、“灵安留”,把镜头由远景逐渐拉近。相应的描写,也由远处的粗线条,渲染神灵到来的气势,“灵之车,结玄云,驾飞龙,羽旄纷”,到近处的细工笔,描写娱神时优美的舞蹈,“众嫔并,绰奇丽。颜如荼,兆逐靡。被华文,厕雾縠。曳阿锡,佩珠玉”。其描写顺序,既符合祭神时的全部过程,又符合人们

<sup>①</sup> 刘勰《文心雕龙·乐府》:“延年以曼声协律,朱马以骚体制歌。”(范文澜:《文心雕龙注》,人民文学出版社,1958年版,第101页)可见,十九章有些诗是继承骚体的。和《史记·天马歌》二首相参,正说明十九章中的三言体是骚体。另外,从武帝时仿骚体所作其他诗来看,“兮”字全都保留,而今存《汉书》中的十九章竟无一个“兮”字,也正好说明是班固抄录这些诗时删去的。

由远及近的观察经验。同时,连续的排比也造成了语言上的气势,突出了祭神时的隆重气氛。清人陈祚明曾对此诗作了比较详细的艺术分析,并说:“此首最华缛飘荡,游目其中,徘徊不忍去也。”<sup>①</sup>

在创作方法上,这些诗也更多地继承和发扬了《楚辞·九歌》的浪漫主义传统,充分发挥艺术的想象力。神灵本来是不可见的,人们无法描写神的面孔装束。所以,这几首诗中对神的描写,都侧重于场面的渲染。在人们的想象中,神具有超人的力量。因此,诗人抓住了现实社会中人们对神顶礼膜拜的超现实的认识基础,把日常生活中人们所熟悉的非同一般的事物,用来作为神的陪衬。如《练时日》写神灵之车在空中出现用翻滚的乌云来形容,驾馭的是飞龙,其速度如风马疾驰,在神的旁边有苍龙和白虎为护卫。这样,神本身虽然没有写到,但是人们通过在实践中对这些非凡事物的理解,由神灵到来时的雄伟壮观的场面,早已感觉到神的威严,在似见非见中产生了对神的肃然起敬之情。沈德潜曰:“古色奇响,幽气灵光,奕奕纸上。屈子《九歌》后另开面目。‘灵之旂’以下,铺排六段,而变幻错综,不板不实,备极飞扬生动。”<sup>②</sup>古人的这种直觉感受,很能说明十九章的作者在选择楚辞体进行再创造所取得的艺术成就。

十九章中余下的《天地》、《景星》、《天门》、《日出入》四首,是不同于诗骚的杂言体。它们所占数量虽少,却更明显地体现了汉《郊祀歌》对先秦祀神诗的发展。

艺术的真正题材是人,祀神本质上是用一种虚幻的仪式来表示人对现实的认识。因此,祀神诗的创作,无论如何也要以现实的审美意识为基础。诗骚体,作为一种旧的形式,和现实内容必然也存在着一定的矛盾。这首先决定了《郊祀歌》在形式上有突破诗骚体之可能。更何况,《郊祀歌》名义上是雅乐,实际上则完全是汉人的新制,在必要的时候,为了表现内容需要,必然会在诗骚体的基础上吸收一些新的形式,由此便形成了杂言体。

《郊祀歌》十九章中使用杂言体的诗篇,在内容上和前代祀神诗的差别更

① 陈祚明:《采菽堂古诗选》,上海古籍出版社,2008年版,第2页。

② 沈德潜:《古诗源》,第66页。



为显著。《景星》一诗,《礼乐志》谓“元鼎五年得鼎汾阴作”。天降嘉瑞而荐飨上帝,是不同于传统的一种新的祀神活动。所以诗中首写宝鼎出现之不同寻常的意义,继写人们向神灵报享时仪式之隆重,态度之虔诚,后写人们祈求神灵给以更多的福佑。整个祭神过程,开始比较严肃,宜用四言;后面主要表现人们在上天福佑下而产生的心情愉悦与欢畅,所以诗的后半部分使用了大量的七言句。七言是当时刚刚兴起的新的诗歌样式,其特点是由诗骚的二节拍变成三节拍,使诗的节奏更为悠扬,也增加了每句诗的容量。这样,不但避免了由诗骚体表现同样内容而造成的篇幅冗长及过分呆板,更给人一种和现实相接近的平实明朗的印象。

《天门》则更突出表现了杂言诗的活泼,诗中有三言、四言、五言、六言、七言。全诗在参差错落的句式中展现娱神仪式中生动热烈的气氛。

天门开,佚荡荡。穆并骋,以临飨。光夜烛,德信著。灵寢鸿,长生豫。大朱涂广,夷石为堂。饰玉梢以舞歌,体招摇若永望。星留俞,塞陨光。照紫幄,珠烦黄。幡比翅回集,贰双飞常羊。月穆穆以金波,日华耀以宣明。假清风轧忽,激长至重觞。神裴回若留放,殪冀亲以肆章。函蒙祉福常若期,寂寥上天知厥时。泛泛溟溟从高游,殷勤此路胪所求。佻正嘉吉弘以昌,休嘉砰隐溢四方。专精厉志逝九阂,纷云六幕浮大海。

其中最成功的,是中间一段娱神场面的描写。先写舞者俟神到来盼望的舞姿和神态,继写神灵出现满室生辉,光照紫幄的景象;再写舞者象鸟之展翅欲飞、翩翩欲仙的回环舞姿;接写周围环境,月光穆穆,如金水流波,日吐华耀,光芒四射;又写祭神者,借长远的清风向神敬献美酒;最后写神之快乐,流连忘返的场面。这样,用错落有致的句式把写人写神融为一炉,宛如人神共乐,似幻非幻,神灵绰约,似乎能把人带进一个仙境。同样是祀神诗,和楚辞体的《练时日》相比,显然更富有表现力。其中尤其五言的句式,如“翻比翅回集,贰双飞常羊”,“假清风轧忽,激长至重觞”,想象神奇,描写生动形象,具有更大的创造性。

《天地》也是娱神诗,由于里面有求仙思想,和《天门》写法又有区别。显

得场面很大,很隆重,“千童罗舞成八溢,合好效欢虞太一。九歌毕奏斐然殊,鸣琴竽瑟会轩朱”。但是又很典雅,很庄严,“百官济济,各敬厥事”。陈本礼曰:“声调谐合,长短合度,‘函宫吐角激徵清’,如闻其音。不矜才,不使气,而神韵悠然。”<sup>①</sup>诗中有“造兹新音永久长”之语,盖新音的特点之一即曼声长歌。而诗中采用大量七言句子,形成整齐的三节拍节奏,与诗的内容,新声的特点,可谓相得益彰,更有效地表现了隆重的娱神场面。在十九章中,这是节奏最为悠扬的一首,也可以说,最突出的表现了七言这种新诗体的优点。

杂言中《日出入》一诗历来被人们视为奇作。说它奇,就因为从内容上讲,它突破了原始人对自然崇拜的祀神诗传统,由自然的永恒兴人生短促之慨,在表面相似的祭神仪式中主题已经发生了变化。从形式上讲,固定化的诗骚体格式自然不能满足此种情感的抒发,而可以随情感的变化灵活多变的杂言,显然是一种有效的表达方式,因而构成了《日出入》一诗的独特风格。口语入诗,文同白话,又参差错落,不同凡响。文中不用描写和铺叙,而是直抒胸臆。头两句首发感慨,以问句开头,一下便提起全诗气势。下面“春非我春”的体验和“四海与池”的比喻,于通俗的语言中更能唤起人们的生活经验与心理感受,因而能产生强烈的世长而寿短的人生感慨,为下文求仙做了很好的铺垫。接着,下文不直写求仙,而写求龙,汉代早已流行黄帝乘龙而仙的传说。所以结尾用“訾黄其何不徕下”这样一句感叹,就表达了汉武帝希望乘龙而仙的急切心情。言短义长,生动形象,这是以特定的时代观念作为审美心理基础才能达到的艺术效果。

要之,《郊祀歌》十九章的创作,确是经过诸多文人精心推敲的结果。无论是诗体的选择,词语的锤炼,还是铺陈、排比、描写等艺术手法的使用,都和内容紧密结合。这不但构成《郊祀歌》十九章独特的艺术成就,而且使我们从中看到中国诗歌在西汉发展的一些轨迹。在汉初诗坛上,仍是以诗骚体为主的时代,新的诗歌样式尚未蔚成大观。《郊祀歌》十九章的艺术形式,和这种诗歌形式的发展恰恰形成时代的共同步调。这就使它不同于魏晋以后的郊祀歌,在形式上脱离现实而刻意复古,而是深深地打上了民族和时代的烙印。

① 陈本礼:《汉诗统笺》,《丛书集成三编》第34册,新文丰出版公司(台湾),1997年版,第315页。

因此,对《郊祀歌》艺术成就的研究,有助于我们弄清中国诗歌由诗骚体向五七言转化的过程。《西京杂记》记司马相如语:“合綦组以成文,列锦绣而为质,一经一纬,一宫一商,此赋之迹也。”这虽然讲作赋,可是它说明,那时人们已经自觉地进行艺术上的追求。在文学史上,任何形式的完善,都是在适应内容表现需要的基础上完成的。内容表现的每一进步,都为形式的发展提供了条件与基础。正是从这一点出发,我们应该给《郊祀歌》十九章的创作以足够的重视。

《安世房中歌》和《郊祀歌》虽然都是汉代的宗庙宫廷雅乐歌诗,但是它们都以其特殊的艺术形式反映了那个时代的上层社会意识形态,并且取得了很高的艺术成就,在汉代诗歌发展史上,这是值得我们重视的现象。

## 第四章 民族交流与《汉鼓吹饶歌》十八曲

在汉代歌诗艺术的发展中,各民族之间的文化交流曾经产生了重要影响。这种影响的结果就是横吹鼓吹乐的产生,至今保留下来的歌诗产品就是《汉鼓吹饶歌》十八曲。中华民族本是由多民族融合而成,而汉代正是多民族融合后形成的中国历史上第一个繁荣昌盛的帝国,也开创了中国古代歌诗艺术的一个新时代。由此可见,横吹鼓吹乐在中国歌诗艺术发展史中有特殊意义,《汉鼓吹饶歌》十八曲这一组作品也值得我们给予特殊的关注。

### 第一节 民族文化交流与《汉鼓吹饶歌》十八曲的产生

在中华民族大家庭形成的过程中,先秦是一个重要的奠基期。以黄河、长江流域为核心的华夏文明,融合了北到辽河流域、南到珠江流域的文明形式,终于形成了以周秦为代表的汉民族文化。从诗歌艺术的角度来讲,《诗经》、《楚辞》正是这一民族文化融合的产物。汉代在此基础上建立而成,它一方面继承了中华民族在先秦时代形成的历史成果,同时继续着它的民族融合过程。北方的匈奴族、西北方的西域各民族、东北方的朝鲜族、西南方的各民族,南方的越族等各民族,正在一步步地融合到汉民族当中来。这其中,有关民族音乐歌诗的交流与融合也是其中的重要方面。

由于汉代的诗歌经过战乱散失而在魏晋六朝时代又没有人做过系统的整理,所以现在保留下来的汉代诗歌不多,相关的其他各民族音乐歌诗在汉代的传播情况的记载就更少了。不过,历史文献中还是留下了少数的珍贵资

料,让我们对这一段音乐交流史多少有一些了解。比如,据《后汉书·南蛮西南夷列传》所记,东汉明帝时代,益州刺史梁国朱辅“宣示汉德,威怀远夷。自汶山以西,前世所不至,正朔所未加。白狼、槃木、唐菆等百余国……举种奉贡,称为臣仆。”白狼王唐菆作诗三章。歌颂汉德。辅使译而献之。并云:“远夷之语,辞意难正。草木异种,鸟兽殊类。有犍为郡掾田恭与之习狎,颇晓其言,臣辄令讯其风俗,译其辞语。今遣从事史李陵与恭护送诣阙,并上其乐诗。昔在圣帝,舞四夷之乐;今之所上,庶备其一。”<sup>①</sup>汉明帝嘉之,事下史官,将其歌记录下来。今录其一首《远夷乐德歌诗》:

大汉是治,与天合意。吏译平端,不从我来。闻风向化,所见奇异。  
多赐缯布,甘美酒食。昌乐肉飞,屈申悉备。蛮夷贫薄,无所报嗣。愿主  
长寿,子孙昌炽。

这三首诗都是汉人翻译过来的作品,诗中所表现的对大汉王朝的颂美,也可能有译者的加工,但是从中我们还是可以了解一些当时西南诸民族与汉民族的歌诗交流情况。又据《太平御览》引《西河旧事》,汉武帝时汉与匈奴作战,使匈奴失去了祁连山和焉支山,匈奴人作歌曰:

亡我祁连山,使我六畜不蕃息。失我焉支山,令我妇女无颜色。

匈奴与汉帝国在当时不仅有战争,其实也有连续不断的经济往来和民间的文化交往。如果没有文化交往,这首歌就不会传到汉王朝。<sup>②</sup>

当时各民族传到汉代的歌舞艺术也不少,见于记载的如《后汉书·南蛮西南夷列传》:“至高祖为汉王,发夷人还伐三秦。秦地既定,乃遣还巴中,复

① 范晔:《后汉书·南蛮西南夷列传》,第2855页。

② 即便是从史书中记载的一些故事中,我们也能看出这种交往的存在。如李陵投降匈奴后,单于欣赏李陵的勇武,就把自己的女儿嫁给他。这说明,除了政治上的敌对之外,从世俗生活的层面来讲,汉人与匈奴之间并没有间断文化往来甚至婚姻往来。这在语言文化和诗歌方面所产生的直接影响虽然没有记载,但是这种潜移默化中发生的影响,其实对各民族的文化艺术的发展都会起到一定的作用。

其渠帅罗、朴、督、鄂、度、夕、龚七姓，不输租赋，余户乃岁入贡钱，口四十。世号为板楯蛮夷。阆中有渝水，其人多居水左右，天性劲勇，初为汉前锋，数陷陈。俗喜歌舞，高祖观之，曰：‘此武王伐纣之歌也。’乃命乐人习之，所谓《巴渝舞》也。遂世世服从。”据《后汉书·礼仪中》，在皇帝举行腊祭的礼仪中，还有“《巴俞》擢歌者六十人，为六列”。可见这种《巴俞舞》在汉代的影响。再如《宋书·乐志》记载：“后汉正月旦，天子临德阳殿受朝贺，舍利从西方来，戏于殿前，激水化成比目鱼，跳跃嗽水，作雾翳日；毕，又化成黄龙，长八九丈，出水游戏，炫耀日光。以两大丝绳系两柱头，相去数丈，两倡女对舞，行于绳上，相逢切肩而不倾。”同时，当时西北地区的乐器如羌笛、角等也都传到了汉朝，对当时的音乐艺术也产生了影响。如据马融《长笛赋》所言：“近世双笛从羌起，羌人伐竹未及已。<sup>①</sup>龙鸣水中不见己，截竹吹之声相似。剡其上孔通洞之，裁以当筩便易持。易京君明识音律，故本四孔加以一。君明所加孔后出，是谓商声五音毕。”由此可知，双笛也叫羌笛，就是由羌人发明而由京房改进的乐器。<sup>②</sup>

域外民族的歌诗在汉代广为流传的一个典型例子，当为传自朝鲜的《箜篌引》。其诗如下：

公无渡河，公竟渡河，堕河而死，将奈公何！

有关这首歌最早记载见于晋人崔豹的《古今注》：“《箜篌引》者，朝鲜津卒霍里子高妻丽玉所作也。子高晨起刺船，有一白首狂夫，披发提壶，乱流而渡，其妻随而止之，不及，遂堕河而死。于是援箜篌而歌曰：……声甚凄怆。曲终，亦投河而死。子高还，以语丽玉，丽玉伤之，乃引箜篌而写其声，闻者莫不

① 《文选》引《风俗通》曰：“笛，元羌出。又有羌笛。然羌笛与笛二器不同，长于古笛，有三孔，大小异，故谓之双笛。”（萧统编，李善注：《文选》，第322页）

② 《宋书·乐志》：“笛，案马融《长笛赋》，此器起近世，出于羌中，京房备其五音。又称丘仲工其事，不言仲所造。《风俗通》则曰：‘丘仲造笛，武帝时人。’其后更有羌笛尔。三说不同，未详孰实。角，书记所不载。或云出羌胡，以惊中国马；或云出吴越。旧志云：‘古乐有籁、缶。’今并无。史臣按：《尔雅》：‘籁自是箫之一名耳。’《诗》云：‘坎其击缶。’毛传曰：‘盎谓之缶。’”（沈约：《宋书》，中华书局，1994年版，第558—559页）

堕泪引泣。丽玉以其曲传邻女丽容,名曰《箜篌引》。”此歌在汉代以及后世当有相当大的影响。<sup>①</sup>

当时各民族与汉王朝的音乐交流,影响最大的就是横吹曲和鼓吹曲的产生。

关于横吹曲的产生,最早的记载也是崔豹的《古今注》:“《横吹》,胡乐也。张博望入西域,传其法于西京,唯得《摩诃兜勒》一曲,李延年因胡曲更造新声二十八解,乘輿以为武乐。后汉以给边将,和帝时万人将军得用之。”李延年所作二十八解,属于横吹曲,见《乐府解题》。其说曰:“汉横吹曲,二十八解,李延年造。魏晋以来,唯传十曲:一曰《黄鹄》,二曰《陇头》,三曰《出关》,四曰《入关》,五曰《出塞》,六曰《入塞》,七曰《折杨柳》,八曰《黄覃子》,九曰《赤之扬》,十曰《望行人》。”<sup>②</sup>郑樵《通志》也记了这十首诗,其中《黄鹄》写作《黄鹄吟》,《陇头》写作《陇角头吟》(亦曰《陇头水》),其他八首名称不变,并有目无辞,郑樵把这十首诗称之为“胡角十曲”,进一步证明了这些诗与胡乐的关系。这十曲的汉辞虽亡,但是它在中国音乐史上产生的影响是不可估量的。魏晋南北朝以至唐代,以《黄鹄》、《陇头》、《出塞》、《入塞》、《折杨柳》为题的横吹曲辞自成一个系列,这些歌曲不但从题材上都与边塞战争有关,在艺术风格也有悲壮苍凉为主,有着极大的艺术感染力。<sup>③</sup>

严格来讲,《横吹》之名本是后起,在汉代统名曰《鼓吹》。郭茂倩《乐府诗集》曰:“横吹曲,其始亦谓之鼓吹,马上奏之,盖军中之乐也。北狄诸国,皆马上作乐,故自汉以来,北狄乐总归鼓吹署。其后分为二部,有箫笛者为鼓吹,用之朝会、道路,亦以给赐。汉武帝时,南越七郡,皆给鼓吹是也。有鼓角者为横吹,用之军中,马上所奏者是也。”《晋书·乐志》曰:“横吹有鼓角,又有

① 按《乐府诗集·相和歌辞》中所辑录的《相和六引》中,第一就是《箜篌引》,魏晋以后的文人,自曹植以下拟作者颇多。

② 李延年改编的横吹曲,可能也吸收了汉民族音乐的一些成分,因为从名目上来看,按《西京杂记》所记:高祖戚夫人善歌《出塞》、《入塞》、《望归》之曲。可知这些歌曲早自汉高祖时已有之。不过,经过李延年的改造之后,这些歌曲的主题才得以更为广泛的流传并形成了独特的风格。

③ 《乐府诗集》卷二十一引曹嘉之《晋书》曰:“刘畴尝避乱坞壁,贾胡百数欲害之,畴无惧色,援笛而吹之,为《出塞》、《入塞》之声,以动其游客之思,于是群胡皆垂泣而去。”(郭茂倩:《乐府诗集》,第317—318页)

胡角。”以此来讲,汉代的横吹与鼓吹,自当合在一起研究。

现存汉代鼓吹歌辞有十八首,又名为“汉饶歌”、“汉鼓吹饶歌”。《古今乐录》曰:“汉鼓吹饶歌十八曲,字多讹误。一曰《朱鹭》,二曰《思悲翁》,三曰《艾如张》,四曰《上之回》,五曰《拥离》,六曰《战城南》,七曰《巫山高》,八曰《上陵》,九曰《将进酒》,十曰《君马黄》,十一曰《芳树》,十二曰《有所思》,十三曰《雉子班》,十四曰《圣人出》,十五曰《上邪》,十六曰《临高台》,十七曰《远如期》,十八曰《石留》。又有《务成》、《玄云》、《黄爵》、《钓竿》,亦汉曲也。其辞亡。或云:汉饶歌二十一,无《钓竿》,《拥离》亦曰《翁离》。”

鼓吹之名所起,亦和北方少数民族音乐有关。《乐府诗集》卷十六引刘瓛《定军礼》曰:“鼓吹未知其始也,汉班壹雄朔野而有之矣。鸣笳以和箫声,非八音也。”关于班壹鼓吹之事,在《汉书·叙传》中有记载:“始皇之末,班壹避地楼烦,致马牛羊数千群。值汉初定,与民无禁,当孝惠高后时,以财雄边,出入戈猎,旌旗鼓吹。”按《汉书·地理志》,楼烦在汉时属雁门郡之县,接近北方以畜牧为生的少数民族,故班壹才有可能靠经营畜牧业致富。鼓吹之乐,乃是吸收北方少数民族的音乐而用之于游猎队伍的。

当然,如果从军中用乐的角度来讲,鼓吹之源不始于汉代。蔡邕《礼乐志》论及军乐的起源时说:“黄帝、岐伯所作,以建威扬德,风敌劝士也。”《周礼·大司乐》:“王师大猷,则令奏恺乐。”《大司马》曰:“师有功,则恺乐献于社。”郑玄云:“兵乐曰恺,献功之乐也。”《春秋·僖公二十八年》:“(城濮之战胜利之后)秋七月丙申,振旅,恺以入。”《司马法》曰:“得意则恺乐、恺歌以示喜也。”如此说来,汉以前,只有军乐、恺乐之说,而没有鼓吹之名。其应用场合,只用于讽敌劝士和胜利时奏恺。而汉代以来的鼓吹,已经与先秦时代的振旅恺乐有了极大的不同。这包括两个方面,第一是乐曲的音乐风格发生了变化,第二是鼓吹乐的应用场合有了扩大。因而从本质上讲,它已经是在先代军中之乐的基础上,广泛吸收异族音乐之后的新创制。

## 第二节 《汉鼓吹饶歌》十八曲的性质与内容

横吹曲和鼓吹曲在汉代歌诗艺术发展中占有很重要的地位,可惜如今却



没有留下一首汉代的横吹曲辞,这真是莫大的遗憾。汉代的鼓吹曲共留下了十八首歌辞,由于历史的久远,后人也多有歧解。这十八首歌诗最早著录于沈约的《宋书·乐志》,又别称之为“铙歌”或“短箫铙歌”或“汉鼓吹铙歌十八曲”。我们在这里把它统称为《汉鼓吹铙歌》十八曲。

### 一、《汉鼓吹铙歌》十八曲与鼓吹乐的关系和性质

这是一组内容庞杂的作品,有的叙战阵,如《战城南》,有的表武功,如《上之回》,有的写宴飨,如《上陵》,有的抒私情,如《有所思》。这里“有武帝时的诗,也有宣帝时的诗,有文人制作,也有民间歌谣”,<sup>①</sup>其产生年代大体都可以确定在西汉武宣之时,无疑是西汉乐府诗中最有代表性的一组作品。然而,这一组内容复杂的作品何以被称之为“汉鼓吹铙歌”,沈约并未作详细说明。它只是在《宋书·乐志》中称:“鼓吹,盖短箫铙歌。”并引蔡邕《礼乐志》云:“军乐也,黄帝、岐伯所作,以扬德建威,劝士讽敌也。”这个说法,与《汉鼓吹铙歌》十八曲的内容显然不合。因此,自明清以来,学者们对这种名实相异的现象此做了许多解释,但是都不能自圆其说。<sup>②</sup>

分析前人对《汉鼓吹铙歌》十八曲的理解,往往囿于蔡邕“军乐”之说。但蔡邕所说的“军乐”,和我们今天见到的《汉鼓吹铙歌》十八曲的关系相当复杂。蔡邕曰:“短箫铙歌,军乐也,黄帝、岐伯所作,以扬德建威,劝士讽敌也。”沈约在《宋书·乐志》中对此有所解释。他认为,蔡邕所说的军乐“短箫铙歌”,最初指的是春秋时的“凯乐”。他接着引刘向在《说苑·善说篇》中所记雍门周说孟尝君“鼓吹于不测之渊”之语,并据当时“说者”所谓“鼓自一物,吹则竽籁之属,非箫鼓合奏,别为一乐之名也”云云,认为鼓吹乐之名最早起于魏晋。所以他说:“然则短箫铙歌,此时未名鼓吹矣。应劭《卤簿图》,唯有骑执箛。箛即箛,不云鼓吹。而汉世有黄门鼓吹,汉享宴食举乐十三曲,与魏世鼓吹长箫同。长箫、短箫,伎录并云,丝竹合作,执节者歌。又《建初录》云:《务成》、《黄爵》、《玄云》、《远明》皆骑吹曲,非鼓吹曲。此则列于殿庭者为鼓

① 余冠英:《汉魏六朝诗论丛》,第8页。

② 此处可参考赵敏俐《汉鼓吹铙歌十八曲研究》,《文史》,2002年第4期。

吹,今之从行鼓吹为骑吹,二曲异也。又孙权观魏武军,作鼓吹而还。此又应是今之鼓吹。魏晋世又假将帅及牙门曲盖鼓吹,斯则其时方谓之鼓吹矣。”郭茂倩《乐府诗集》同意沈约关于最初的短铙歌即军乐的说法,但是他认为:鼓吹之名不始自魏晋,而是始于汉时。汉代亦无鼓吹骑吹的区别,只是鼓吹的应用场合较复杂。他批驳沈约说:“按《西京杂记》:‘汉大驾祠甘泉、汾阴,备千乘万骑,有黄门前后部鼓吹。’则不独列于殿庭者名鼓吹也。汉《远如期曲》辞,有‘雅乐陈’及‘增寿万年’等语,(无)马上奏乐之意,则《远期》又非骑吹曲也。《晋中兴书》曰:‘汉武帝时,南越加置交趾、九真、日南、合浦、南海、郁林、苍梧七郡,皆假鼓吹。’《东观汉记》曰:‘建初中,班超拜长史,假鼓吹麾幢。’则短箫铙歌,汉时已名鼓吹,不自魏晋始也。崔豹《古今注》曰:‘汉乐有黄门鼓吹,天子所以宴乐群臣也。短箫铙歌,鼓吹之一章尔,亦以赐有功诸侯。’然则黄门鼓吹、短箫铙歌与横吹曲,得通名鼓吹,但所用异耳。汉有《朱鹭》等二十二曲,列于鼓吹,谓之铙歌。”由沈约、郭茂倩二家说法可以看出,鼓吹在汉代就是一个比较宽泛的概念,它主要指汉代宴飨食举之乐,同时既包括前世振旅凯乐,又包括后世骑吹。因此,郭茂倩《乐府诗集》所说的“汉《朱鹭》二十二曲,列于鼓吹,谓之‘铙歌’”,原本就并非仅指军乐而言。

鼓吹在汉代既然是个比较宽泛的概念,而且往往称之为“黄门鼓吹”,那么,我们就不能仅从军乐的角度解释它,而应该从汉代的音乐制度和黄门鼓吹乐在汉代的实际应用状况入手分析其内容的复杂性。根据历史记载,综合起来,黄门鼓吹乐在汉代的用途起码有以下几个方面:

第一,天子宴乐群臣。这是黄门鼓吹的主要用途,蔡邕《礼乐志》、崔豹《古今注》、《隋书·音乐志》都有记载,并把它比之于《诗经·小雅·伐木》的“坎坎鼓我,蹲蹲舞我”之义。按《毛诗序》云:“《伐木》,燕朋友故旧也。自天子至于庶人,未有不须友以成者。亲亲以睦,友贤不弃,不遗故旧,则民德归厚矣。”以此,知黄门鼓吹用于天子享乐群臣,乃是为了联络君臣情感,以增强君臣关系并活跃宴会气氛。《文选》卷四十五载汉武帝《秋风辞》,序云:“上行幸河东,祠后土,顾视帝京,欣然中流,与群臣饮燕,上欢甚,乃自作《秋风辞》。”辞中有“箫鼓鸣兮发棹歌”之语,在武帝与群臣的饮燕中箫鼓齐鸣,这大

概就是天子宴乐群臣的鼓吹乐。今《汉鼓吹铙歌》十八曲当中有《君马黄》等曲,或者与此有关。

第二,用于日常娱乐。《三辅黄图·汉昆明池》云:“汉昆明池,武帝元狩四年穿,在长安西南周回十里。……一说甘泉宫南有昆明池,池中有灵波殿,皆以桂为殿柱,风来自香。又曰:池中有龙首船,常令宫女泛舟池中,张凤盖,建华旗,作棹歌,杂以鼓吹,帝御豫章观临观焉。”《汉书》卷六十八《霍光金日磾传》记昌邑王淫乐:“大行在前殿,发乐府乐器,引内昌邑乐人,击鼓歌吹作俳倡。会下还,上前殿,击钟磬,召内泰壹宗庙乐人犇道牟首,鼓吹歌舞,悉奏众乐。发长安厨三太牢具祠阁室中,祀已,与从官饮啖。驾法驾,皮轩鸾旗,驱驰北宫、桂宫,弄彘斗虎。召皇太后御小马车,使官奴骑乘,游戏掖庭中。与孝昭皇帝宫人蒙等淫乱,诏掖庭令敢泄言要斩。”班固《西都赋》写后宫歌舞,则有“后宫乘钱路,登龙舟,张凤盖,建华旗,祛黼帷,镜清流,靡微风,澹淡浮。翟女讴,鼓吹震,声激越,警厉天”的描写,这是鼓吹在西汉用于一般娱乐的记载。据《后汉书》卷四十二所记,光武帝的儿子楚王英,因有谋逆事被废,徙丹阳泾县,光武帝尚“赐汤沐邑五百户。遣大鸿胪持节护送,使伎人奴婢工技鼓吹悉从,得乘辎辂,持兵弩,行道射猎,极意自娱”。光武帝的另一个儿子济南安王康的儿子刘错,爱上了刘康的“鼓吹妓女宋闰”,“使医张尊招之不得,错怒,自以剑刺杀尊”。鼓吹乐的演奏中不但有男乐人,还有女乐人,可见其娱乐性之强。由上述记载,我们可知鼓吹在汉代之用于日常娱乐本是常事。

第三,由传统的振旅凯乐引申为用于军中道路,赐有功之诸侯;并用于某些功臣的丧葬仪式上。关于用于军中道路和赐有功诸侯,《西京杂记》云:“汉大驾祠甘泉、汾阴,备千乘万骑,有黄门前后部鼓吹。”又郭茂倩《乐府诗集》引《晋中兴书》曰:“汉武帝时,南越加交趾、九真、日南、合浦、南海、郁林、苍梧七郡,皆假鼓吹。”《东观汉记》:“建初中,班超拜长史,假鼓吹麾幢。”<sup>①</sup>至于用于某些功臣的丧葬仪式,据《后汉书》卷十九《耿弇列传》记,永元二年,耿秉“代桓虞为光禄勋。明年夏卒,时年五十余。赐以朱棺、玉

<sup>①</sup> 按,关于班超拜长史假鼓吹麾幢之事,又见于《后汉书》卷四十七《班梁列传》。

衣,将作大匠穿冢,假鼓吹,五营骑士三百余人送葬。谥曰恒侯”。<sup>①</sup>

第四,用于册立帝王皇后的某些仪式中。据《后汉书·礼仪志》刘昭《注补》引丁孚《汉仪》:“皇后出……置虎贲、羽林骑、戎头,黄门鼓吹……桑于蚕宫……”是皇后出行祭祀蚕神的路上,有“黄门鼓吹”跟随。刘昭又引蔡质所记《立宋皇后仪》:“皇后初即位章德殿,太尉使持节奉玺绶,天子临轩,百官陪位……讫,黄门鼓吹三通……”册立皇后的仪式中,也要用“黄门鼓吹”。蔡质又云:“皇后秩比国王,即位威仪,赤绂玉玺。”并引诏书云:“皇后之尊,与帝齐体,供奉天地,祇承宗庙,母临天下。”以此推论,在汉朝皇帝和诸侯国王的册立仪式上,也应该有“黄门鼓吹”。

第五,用于宗庙食举。沈约《宋书·乐志》云:“汉世有黄门鼓吹,汉享宴食举乐十三曲,与魏世鼓吹长箫同。”《乐府诗集》卷十六《鼓吹曲辞一·上陵》郭茂倩解题引陈释智匠《古今乐录》:“汉章帝元和中,有宗庙食举六曲,加《重来》、《上陵》二曲,为上陵食举。”《后汉书·礼仪志》:“正月上丁祠南郊,礼毕,次北郊、明堂、高庙、世祖庙,谓之五供。五供毕,以次上陵。西都旧有上陵。东都之仪,……太官上食,太常奏乐食举。”《宋书·乐志》亦云:“章帝元和二年……加宗庙食举《重来》、《上陵》二曲,合八曲,为上陵食举;……又汉太乐食举十三曲:……六曰《远期》,七曰《有所思》……”

第六,用于宴请、赏赐外宾。鼓吹乐在汉代大概是相当重要的歌舞艺术,所以在汉代曾用来招待外国使者。据《后汉书·东夷列传》,永和元年,夫余王“来朝京师,帝作黄门鼓吹、角抵戏以遣之”。“武帝灭朝鲜,以高句骊为县,使属玄菟,赐鼓吹伎人。”

由鼓吹乐在汉代的上述诸端应用可见,今存《汉鼓吹铙歌》十八曲之所以内容复杂,既不是因庄述祖所说的声辞相分,也不是如陈本礼所说的是汉杂曲,更不是如王先谦所说的是后人依其篇名另加新曲,而是因为汉代鼓吹乐的应用场合本身就是如此复杂的缘故。

<sup>①</sup> 又《后汉书》卷五十四《杨震列传》载,杨赐为司空。其去世时,“天子素服,三日不临朝。……及葬,又使侍御史持节送丧,兰台令史十人发羽林骑轻车介士,前后部鼓吹,又敕骠骑将军官属司空法驾,送至旧茔。公卿已下会葬。谥文烈侯。”(范晔:《后汉书》,第1785页)

既然如此,那么,清代学人为什么把《汉鼓吹铙歌》十八曲和军乐混为一谈呢?若解开这个疑问,我们必须弄清十八曲产生的时代和它的流传过程。

《汉鼓吹铙歌》十八曲究竟产生于何时?历史上没有明确记载。但是从诗歌本身所涉及的历史事件看,这些歌诗应该产生在西汉是没有疑问的。<sup>①</sup>诸家考证已比较详细,结论也是基本可靠的。可惜的是前代学者并没有从历史的演变过程去探讨它和军乐的关系,论说不免自相矛盾。

如上所述,鼓吹乐在汉代的应用场合是广泛的。而且,从现有的记载看,时间越往前推移,它的应用面越广。西汉时代,并没有规定鼓吹乐的应用范围,在日常娱乐中被普遍采用。这一点,前引《西京杂记》的例子可以为证,《汉鼓吹铙歌》十八曲复杂的内容本身更是最好的证明。但是,到了后人的记载中,为什么人们又把它与“军乐”混为一谈了呢?我们以为,这与《汉鼓吹铙歌》十八曲的逐步雅化有关,也与魏晋人以之仿做军乐有关。这里面有三个重要环节。

第一是西汉哀帝时罢乐府。我们知道,西汉本有太乐、乐府两个音乐官署,太乐掌管的雅乐多为周代以来的古乐,乐府掌管的俗乐即郑卫之乐,也就是武帝以后采自各地以及受异族音乐影响而创作的各种歌诗,还有郊祀之乐。但武帝时河间献王所献雅乐就只是“备数”而已,“常御及郊庙,皆非雅声……内有掖庭材人,外有上林乐府,皆以郑声施于朝廷”。<sup>②</sup>我们同时还知道,从汉武帝时起,在朝廷礼乐活动中,乐府和郑声已在发挥着雅乐的功效,李延年用新声为《郊祀歌》十九章配乐就是最好的证明。汉哀帝罢乐府则将乐府中用于宗教祭祀的“郊祭乐及古兵法武乐,在经非郑、卫之乐者,条奏,别属他官”。这所谓的“郊祭乐”就是指《郊祀歌》十九章的音乐,“古兵法武乐”和“在经非郑、卫之乐者”,就包括李延年根据胡乐《摩诃兜勒》而改编成的“新声二十八解”,包括《汉鼓吹铙歌》十八曲之类的音乐歌诗。按中国的传

<sup>①</sup> 清代学者如庄述祖、陈本礼、陈沆、王先谦、谭仪诸人,根据《宋书·乐志》和《乐府诗集》的有关记载,参以史实,大都认为产生于西汉。当代学者如萧涤非、余冠英、陈直、游国恩、王汝弼等,也大都同意清人的说法。

<sup>②</sup> 班固:《汉书·礼乐志》,第1071页。

统,前代的俗乐到后代往往变成雅乐。如《诗经·魏风·伐檀》,在周代属于风诗,到汉代就变成了雅乐。<sup>①</sup>据《汉书》所记,汉武帝自造歌诗,但郊庙及宴飨皆非雅乐,颇受时人讥刺,<sup>②</sup>到了哀帝罢乐府时,这些诗歌作为祖宗遗训,也具有了雅的性质,所以哀帝把它保留下来。<sup>③</sup>

第二是东汉明帝时汉乐“四品”的确立。据《隋书·音乐志》:“汉明帝时,乐有四品,……三曰黄门鼓吹乐,天子宴群臣之所用焉,……其四曰短箫铙歌,军中之所用焉……”《后汉书·礼仪志》注引蔡邕《礼乐志》亦云:“汉乐四品,……三曰黄门鼓吹,天子所以宴乐群臣,……其短箫铙歌,军乐也……孝章皇帝亲着歌诗四章,列在食举……”据《东观汉记·孝明皇帝纪》:“永平三年……秋,八月诏曰:《尚书璇玑铃》曰,有帝汉出,德洽作乐,名予。其改郊庙乐曰太予乐,乐官曰太予官,以应图谶。”《后汉书·曹褒传》亦云:“父充,持庆氏礼,建武中为博士,……显宗即位,充上言:‘汉再受命,仍有封禅之事,而礼乐崩阙,不可为后嗣法。五帝不相沿乐,三王不相袭礼,大汉(当)自制礼,以示百世。……《尚书璇玑铃》曰:‘有帝汉出,德洽作乐,名予。’帝善之,下诏曰:‘今且改太乐官曰太予乐,歌诗曲操,以俟君子。’”以此,知东汉明帝重新制礼作乐之后,方有汉乐四品之说,鼓吹乐的应用范围才逐渐缩小,仅限于“天子宴乐群臣”与“军乐”两项,并分为“黄门鼓吹”和“短箫铙歌”两品,属于雅乐范畴。而《上陵》、《远如期》、《有所思》这样的作品,本来在西汉时并不是食举之乐,到汉章帝以后也变成食举乐曲了(见引《宋书·乐志》)。这说明,鼓吹乐由西汉的广泛应用到东汉的专门限定应用范围,实际走了一条逐步雅化的道路。<sup>④</sup>

第三是三国时曹魏孙吴以及晋代都以《汉鼓吹铙歌》十八曲的音乐为样

① 据《大戴礼记》,汉时传有先秦雅乐二十六篇,内有《伐檀》。又据《晋书·乐志》,汉末魏武曹操时,尚传先秦雅乐《伐檀》等四曲。《宋书·乐志》亦云,魏雅乐四曲中有《伐檀》。

② 《汉书·礼仪志》:“今郊庙歌诗,未有祖宗之事,八音调均,又不协于钟律,而内有掖庭材人,外有上林乐府,皆以郑声施于朝廷。”(班固:《汉书》,第1071页)

③ 《后汉书·礼仪志中》:“先立秋十八日,郊黄帝。……歌《帝临》。”(范晔:《后汉书》,第3123页)按,《帝临》属于武帝时的《郊祀歌》十九章,即同在当时人所讥刺的“郑声”之列,东汉时却不再称之为“郑声”。

④ 萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》:“《铙歌》以西汉初用途至广,故内容亦杂,并非由沈约杂凑而成。《铙歌》之声价,自明帝列为四品之一,始渐抬高,故魏晋以下遂全变为雅颂诗。”(见该书第59页)

板而仿制军乐。按历史记载,在东汉明帝以后,鼓吹乐的范围虽然缩小,但是还包括“天子宴乐群臣”与“军乐”两项,可是到了曹魏、孙吴以《汉鼓吹铙歌》十八曲的音乐为样板而拟作军乐之后,后人遂把西汉时留下来的这一组歌诗也误当作单纯的军乐了。对于这一改造的过程,《晋书·乐志》有明确的记载:“汉时有《短箫铙歌》之乐,其曲有《朱鹭》……《钓竿》等曲,列于鼓吹,多序战阵之事。及魏受命,改其十二曲,使缪袭为词,述以功德代汉。改《朱鹭》为《楚之平》,言魏也。改《思悲翁》为《战茱阳》,言曹公也。……改《上邪》为《太和》。……是时吴亦使韦昭制十二曲,以述功德受命,改《朱鹭》为《炎精缺》,言汉室衰,孙坚奋迅猛志,念在匡救,王迹始乎此也。……及武帝受禅,乃令傅玄制为二十二篇,亦述以功德代魏。改《朱鹭》为《灵之祥》,言宣帝之佐魏,犹虞舜之事尧,既有石瑞之征,又能用武以诛孟达之逆命也。……”这段话说的非常明白,它强调了以下几点:首先,它说明《朱鹭》等曲,在汉时列于鼓吹;其次,因为里面多叙战阵之事,所以魏人缪袭等以之改作军乐。殊不知,曹魏以后拟作的鼓吹,虽然在音乐演奏上有所继承,但是从本质上已经发生了变化,二者不可再等量齐观了。我们决不能因为魏晋以来仿作的鼓吹曲是军乐,就误认为汉代的《汉鼓吹铙歌》十八曲也是军乐,它原不过是西汉创作的一组统一于鼓吹乐之下的诗歌而已。

由于《汉鼓吹铙歌》十八曲在西汉时期本来不是军乐,所以在东汉以后把它用于军中之时,大概仅取其声而已,在歌词的内容上已经与《汉鼓吹铙歌》没有多少关系。而后世文人们把它当作抒情诗来拟作,其数量也远大于军乐。<sup>①</sup> 这些诗篇所抒写的世俗情怀多种多样,与《汉鼓吹铙歌》十八曲一脉相承。由此我们更可以证明《汉鼓吹铙歌》十八曲在西汉原本不是军乐这一事实。

① 仅据郭茂倩《乐府诗集》,我们可以得出唐(含唐)以前拟作篇目如下:《朱鹭》6篇,《艾如张》2篇,《上之回》7篇,《战城南》7篇,《巫山高》22篇,《将进酒》4篇,《君马黄》4篇,《芳树》16篇,《有所思》26篇,《雉子斑》6篇,《临高台》11篇,《远期》2篇,总计113篇。但郭茂倩统计并不完整,仅据《全唐诗》,我们就知道他漏掉了《上之回》2篇,《战城南》5篇,《巫山高》10篇,《将进酒》1篇,《芳树》3篇,《有所思》20篇,《临高台》3篇,共44篇。两者加在一起共157篇。

## 二、《汉鼓吹饶歌》十八曲的内容

郭茂倩《乐府诗集》引《古今乐录》曰：“《汉鼓吹饶歌》十八曲，字多讹误。一曰《朱鹭》……十八曰《石留》。又有《务成》、《玄云》、《黄爵》、《钓竿》，亦汉曲也。其辞亡。或云：汉饶歌二十一，无《钓竿》。《拥离》亦曰《翁离》。”由此，知《汉鼓吹饶歌》十八曲原来本不只十八首，只是因为后世只流传下来这十八首，所以才被后人名之为“汉鼓吹饶歌十八曲”。但是就是这十八曲作品，文字完全能读通的也不多。前人对此已深有感叹。如胡应麟就说：“《饶歌曲》句读多讹，意义难绎。”<sup>①</sup>《乐府诗集》所载原文及其解题，是我们目前理解这些作品的最重要材料。下面我们就以此为据，结合前人与今人的注释考证，对其进行简要分析。<sup>②</sup>

《汉鼓吹饶歌》十八曲的内容比较庞杂，几乎每一篇都有一个特殊的表达内容。除了几篇不能解读的作品之外，我们大致可以把其中比较好理解的作品的内容分为五种情况：一曰叙战阵，如《战城南》；二曰表武功，如《上之回》；三曰写宴飨，如《上陵》；四曰抒私情，如《有所思》；五曰思故乡，如《巫山高》。下面试对其作些分析。

### 1、叙战阵

后人误把《汉鼓吹饶歌》十八曲当成军乐，其实在这里面，真正直接描写战争的只有《战城南》一篇：

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？水深激激，蒲苇冥冥。枭骑战斗死，弩马徘徊鸣。梁筑室，何以南，何以北？禾黍不获君何食？愿为忠臣安可得？思子良臣，良臣诚可思。朝行出攻，暮不夜归。

① 胡应麟：《诗薮》，上海古籍出版社，1979年版，第6页。

② 清以来人如谭仪、张玉穀、庄述祖、陈沆、陈本礼、王先谦，以及今人闻一多、陈直、徐仁甫、郑文等人对此用力甚勤，但至今仍多不可解处。此处所用材料，参考了各家学说，主要成果取自赵敏俐《汉鼓吹饶歌十八曲研究》，《文史》，2002年第4期。



西汉曾经发生过多战，汉初的楚汉战争，刘邦平定英布等叛乱，汉景帝时平定吴楚七国之乱，特别是汉武帝时期数次与匈奴的战争，激烈而残酷，并且出现了如李陵、卫青、霍去病这样的英雄，《史记·李将军列传》、《卫将军骠骑列传》有精彩而生动的记述，但是奇怪的是现在却基本上没有留下有关西汉战争的诗歌，这首诗因此而显得珍贵。它没有从正面去写烈士作战时的英勇，却通过对战死者的哀悼，写出了对于战争的强烈不满。诗可以分为两部分，前段写战死者无人收尸，通过“我”与“乌”的对话，通过描写战争结束后战场的苍凉，暗示了战争的惨烈和死者的英勇。后段则以议论的形式直接抒发对战争的不满，为死者申冤。梁为桥梁，在梁上筑室，本是幻术，不合情理，因为这会阻断行人的往来。梁上筑室则无法通南北，禾黍不获则君无可食之粮。枭骑为国而战死，却无人收尸，又有谁承认他是忠臣呢？<sup>①</sup>此诗之嫉愤意，由此而益强。后四句归结全诗意旨。所谓“良臣”，即指战死者。他们朝行出攻，暮不夜归，应是真正的忠臣。全诗想象奇警，用语生动，是一首不可多得的好诗。

## 2、表武功

西汉虽然没有几首直接描写战争的诗篇，但是颂扬统治者武功的诗篇却并不少见，除了《安世房中歌》和《郊祀歌》里面有这样的内容，《汉书·艺文志》记载相关的篇目外，《汉鼓吹铙歌》十八曲里的《上之回》也是这样的作品：

上之回，所中益，夏将至，行将北。以承甘泉宫，寒暑德。游石关，望诸国。月支臣，匈奴服。令从百官疾驱驰，千秋万岁乐无极。

这首诗有明确的历史可考。郭茂倩《乐府诗集》：“《汉书》曰：‘孝文十四年，匈奴入朝那萧关，遂至彭阳。使骑兵入烧回中宫，候骑至雍甘泉。’回中地在

---

<sup>①</sup> 《华阳国志·巴志》：巴郡陈纪山，为汉司隶校尉，严明正直。西虏献眩，王庭试之，分公卿以为嬉，纪山独不视。京师称之。巴人歌曰：“筑室载直梁。国人以贞真。邪娱不扬目。狂行不动身。奸轨僻乎远。理义协乎民。”（常璩：《华阳国志校补图注》，上海古籍出版社，1987年版，第17页）此处参考了徐仁甫《古诗直解》，见该书第133页。

安定,其中有宫也。《武帝纪》曰:‘元封四年冬十月,行幸雍,祠五畤。通回中道,遂北出萧关。’吴兢《乐府解题》曰:‘汉武通回中道,后数出游幸焉。’沈建《广题》曰:‘汉曲皆美当时之事。’按石关,宫阙名,近甘泉宫。相如《上林赋》云:‘蹙石关,历封峦’是也。”按此时歌颂汉武帝行幸回中宫之事,明白易晓。“之”,往也。“回”,指回中宫。回中宫是汉武帝在安定所建的行宫。“所”,行在所。蔡邕《独断》:“天子所在曰行在所。”汉武帝多次行幸回中,此诗所指,可能是天汉二年(前99)之事,与诗中“夏将至”在时间上相和。<sup>①</sup>《汉书·武帝纪》:“(天汉)二年春,行幸东海。还幸回中。夏五月,贰师将军三万出酒泉,与右贤王战于天山,斩首虏万余级。”可见此次汉武帝行幸回中,亦有“炫耀武力以助贰师威风”之意。诗中“游石关,望诸国。月支臣,匈奴服”几句,对汉武帝极尽颂美。沈建《广题》曰:“汉曲皆美当时之事”,此诗可为确证。

从魏晋人模仿《汉鼓吹铙歌》十八曲而为军乐的角度看,这首诗是最为典型的一首,因为其主旨就是歌颂统治者的武功。这首诗的艺术水平不高,但是我们从其中可以看出当时的音乐风习。

另有《远如期》一首,也与表扬汉代帝王的功德有关:

远如期,益如寿。处天左侧,大乐万岁,与天无极。雅乐陈,佳哉纷。  
单于自归,动如惊心。虞心大佳,万人还来,谒者引向殿陈,累世未尝闻之。增寿万年亦诚哉!

郭茂倩《乐府诗集》:“一曰《远期》。《宋书·乐志》有《晚芝曲》,沈约言旧史云‘诂不可解’,疑是汉《远期曲》也。《古今乐录》曰:‘汉太乐食举曲有《远期》,至魏省之。’”按此歌颂汉宣帝甘露三年(前51年)匈奴单于来朝之诗。《汉书·匈奴传》:“(甘露三年,匈奴呼韩邪单于稽侯罏)正月朝天子于甘泉宫,汉宠以殊礼,位在诸侯王上。……礼毕,使使者道单于先行,宿长平。上自甘泉宿池阳宫。上登长平,诏单于勿谒,其左右当户之群臣皆得列观,及诸蛮夷君长王侯数万,咸迎于渭桥下,夹道陈。上登

<sup>①</sup> 此处参考了郑文《汉诗研究》,第60—61页。

渭桥，咸称万岁。单于就邸，留月余，遣归国。”《汉书·宣帝纪》所记亦同。按《宣帝纪》并记：“匈奴呼韩邪单于款五原塞，愿奉国珍朝三年正月。诏有司议。咸曰：‘……匈奴单于向风慕义，举国同心，奉珍朝贺，自古未之有也。’”可见，有关此诗所写之事，在历史上有明确的记载。此次匈奴单于来朝，是汉王朝历史上的一件重大事件，所谓“累世未尝闻之”，故接待之礼隆重异常。诗歌虽然文词不多，但是颇能传达出那种盛大的场面和热烈的气氛：“雅乐陈，佳哉纷。单于自归，动如惊心。”可以想见，与这首歌相配的音乐表演也是相当壮观。所以，这是一首具有重要历史文献价值的优秀诗篇。

### 3、写宴飨

鼓吹乐在汉代的一个重要功能，就是用于“天子娱乐群臣”。《汉鼓吹铙歌》十八曲里的《上陵》一诗，是最典型的代表：

上陵何美美，下津风以寒。问客从何来，言从水中央。桂树为君船，青丝为君竿，木兰为君棹，黄金错其间。沧海之雀赤翅鸿，白雁随。山林乍开乍合，曾不知日月明。醴泉之水，光泽何蔚蔚。芝为车，龙为马，览遨游，四海外。甘露初二年，芝生铜池中，仙人下来饮，延寿千万岁。

这首诗名为《上陵》，极易与宗庙上陵之乐发生混淆。其实这首诗是写祥瑞以美汉宣帝的，与上陵食举奏乐没有关系。武宣之世均被称为西汉盛世，汉武帝时期多祥瑞之物出现，《郊祀歌》十九章也有多首颂美之作。宣帝时期的祥瑞之物也不少见。据《汉书·郊祀志》：“宣帝即位，由武帝正统兴，故立三年，尊孝武庙为世宗，行所巡狩郡国皆立庙。告祠日，有白鹤集后庭，有雁五色集殿前。西河筑世宗庙，神光兴于殿旁，有鸟如白鹤，前赤后青。”于是到了汉宣帝十三年正月，“上始幸甘泉，郊见泰畤，数有美祥。修武帝故事，盛车服，敬齐祠之礼，颇作诗歌。……后间岁，凤皇、神爵、甘露降集京师，赦天下。”又《汉书·宣帝纪》神爵元年诏曰：“乃者金芝九茎，产于函德殿铜池中。”甘露二年诏曰：“乃者凤皇、甘露，降集京师，黄龙登兴，醴泉滂流。枯槁荣茂，神光并

见,咸受祯祥。”<sup>①</sup>可知此诗所咏,正是宣帝时事。又,此诗中所用词语,可与西汉中期历史名物相证,如“白雁”、“醴泉”、“览遨游,四海外”等语,可为参证。<sup>②</sup>此诗本为颂美汉宣帝时代的祥瑞福应,但写法却很特别,诗中没有用直接颂美的方式,而是描写了一个神话故事式的场景:上半篇写“客”(仙人)在一片烟云迷茫的水中而来,乘着华丽的桂舟兰棹,还有赤鸿、白雁等神鸟相随;下半篇则写仙人以芝为车,以龙为马,到四海之外去遨游。最后则点明这是一个“真实的”故事:“甘露初二年,仙人下来饮。”可以想象,天子用这样的诗来“宴乐群臣”,真是再好不过的了。它迎合了皇帝的成仙欲望,也满足了群臣的颂美心理,更符合娱乐时喜气洋洋的环境。

《汉鼓吹铙歌》十八曲中另有《将进酒》也可能与天子娱乐群臣有关:“将进酒,乘大白。辨加哉,诗审搏。放故歌,心所作。同阴气,诗悉索。使禹良工观者苦。”诗中的各别语言文字虽然不太好解,但是从全诗的内容来看,应写宴会中的饮酒娱乐。郭茂倩《乐府诗集》:“古词曰:‘将进酒,乘大白。’大略以饮酒放歌为言。”写宴会上人们尽情地赋诗歌唱,观者们也都个个感到开心顺畅。此外,《临高台》也是典型的游宴祝颂之词,《圣人出》歌颂天子,也当属于此类。

#### 4. 抒私情

《汉鼓吹铙歌》十八曲中有两首表达男女爱情的名作。其一为《有所思》:

有所思,乃在大海南。何用问遗君?双珠玳瑁簪,用玉绍缭之。闻君有他心,拉杂摧烧之。摧烧之,当风扬其灰。从今以往,勿复相思。相思与君绝!鸡鸣狗吠,兄嫂当知之。妃呼稀,秋风肃肃晨风颭,东方须臾高知之。

<sup>①</sup> 陈沆:《诗比兴笺》,上海古籍出版社,1981年版,第3页。

<sup>②</sup> 陈直《汉铙歌十八曲新解》:“西安北郊曾出雁范,左侧刻有‘白雁雌’三大字,篆书略带隶书,笔画奇古,决为西汉中期作品。……《小校经阁金文》卷十五,九十二页,有上华山镜铭云:‘食玉英,饮醴泉,驾飞龙,乘浮云。’……《小校经阁金文》卷十五,二十三页,有尚方镜铭云:‘尚方作竟真大好,上有仙人不知老,渴饮玉泉饥食枣,浮游天下遨四海,寿如金石国之保。’”(《人文杂志》,1959年第4期)可以参考。

其二为《上邪》：

上邪！我欲与君相知，长命无绝衰。山无陵，江水为竭，冬雷震震夏雨雪，天地合，乃敢与君绝。

这两首诗，第一首写一位女子对负心男子的痛恨，她听说负心的男子有了“他心”，就义无反顾地把准备给心上人的定情之物烧掉，以显示其决绝的心情。第二首则为女子相爱之誓言，以五件不可能发生之事为誓，以见其情感之坚贞。从情理上讲，这样的诗篇，不可能为太乐食举而创作的，所以古人曾产生怀疑。如郭茂倩《乐府诗集》：“《乐府解题》曰：‘古词言“有所思，乃在大海南。何用问遗君？双珠玳瑁簪。闻君有他心，烧之当风扬其灰。从今以往，勿复相思而与君绝”也。’按《古今乐录》汉太乐食举第七曲亦用之，不知与此同否。”我们认为，如果解释这种现象，可能需要从《汉鼓吹铙歌》十八曲的流传过程入手。按我们上面分析，《汉鼓吹铙歌》十八曲在西汉本来就是一组内容很复杂的歌诗，其中《有所思》和《上邪》两首，应属于“在经非郑、卫之乐者”，汉哀帝罢乐府时“条奏别属他官”。到了东汉明帝以后，作为前代音乐而具有了雅的性质，所以就与其他鼓吹乐中的作品合编在一起而成为《汉鼓吹铙歌》十八曲，可以用在“天子宴乐群臣”的场合，这应该与《诗经》中的《二南》也可以成为燕乐是一样的道理。而且，正因为有了这样一个雅化的过程，所以才使这样感情真挚淳朴的爱情诗保存下来。

### 5. 思故乡

故乡之思是中国抒情诗歌的传统之一，在《诗经》中有着特殊的地位。《汉鼓吹铙歌》十八曲中的《巫山高》也是一首这样的作品：

巫山高，高以大；淮水深，难以逝。我欲东归，害梁不为？我集无高曳，水何梁，汤汤回回。临水远望，泣下沾衣。远道之人心思归，谓之何！

郭茂倩引《乐府解题》曰：“古词言，江淮水深，无梁可度，临水远望，思归而

已。”此诗乃游子思乡之作，词旨明白。惟“我集无高曳，水何梁”句难通。逯钦立谓“梁”乃“深”之伪字，“集高曳”为“济篙楫”之借字，其说可从。<sup>①</sup>“巫山”、“淮水”本不在一处，在这里应是泛指“山高水长”，阻断了诗人的回家之路。诗人面临滔滔河水，既无桥梁，也无舟楫，只好临水远望，泪下沾巾而已。此诗的语言质朴无华，但是感情却非常真挚，是一首难得的思乡之作，对后世游子思乡诗产生了深远的影响。

以上，我们选取了《汉鼓吹铙歌》十八曲中的几首作品，从五个方面说明了它的内容的丰富性。其实除了这五个方面之外，《汉鼓吹铙歌》十八曲还包括许多方面的内容，如《朱鹭》可能与古代的谏官制度有关，讽刺一位身居谏官之位的人却不能进言。《思悲翁》是对一个遭遇不幸的老人及其家庭的同情。《艾如张》批判汉代社会法网的严密而让人民难得解脱。《君马黄》感伤二人不能同心。《雉子斑》所写，当为对西汉时王孙贵族中流行的射雉行为的批判。诗以雉的不幸遭遇为言，或有所寄托。另有《翁离》、《芳树》，辞旨不明，《石留》则全不可解。

通过《汉鼓吹铙歌》十八曲如此丰富的内容，我们不仅可以了解西汉时代丰富多彩的社会生活，更主要是可以进一步了解西汉时代歌诗艺术创作情况和社会审美娱乐的风气，它的价值是多方面的。

### 第三节 十八曲的艺术特点及其诗歌史意义

《汉鼓吹铙歌》十八曲虽然只是统名于“鼓吹”之下的一组西汉诗歌，它的产生，却是中国诗歌史上的一件大事。如果说，中国的诗歌，在先秦基本上属于本土艺术的话，那么，自《汉鼓吹铙歌》十八曲的产生，中国的诗歌创作，第一次融合吸收了其他民族文化的东西。这对汉人的艺术创作有广泛的影响。从《汉鼓吹铙歌》十八曲的内容来看，在西汉时代，不但帝王在巡幸宴饮、军中道路中应用鼓吹，就是普通百姓的言志抒情，也可以采用鼓吹来演唱。从此以后，在西汉逐渐流变出一种以胡乐为特色的诗乐艺术。它以其特有的

<sup>①</sup> 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，第158页。

艺术魅力,在汉代歌诗中占有了一席之地。

要认识《汉鼓吹铙歌》十八曲的艺术特点以及其在中国诗歌史上的意义,我们首先就要考虑它的音乐形式。汉乐府歌诗本是配乐而行的一种艺术,研究汉代歌诗离不开音乐。由于受物质技术方面的限制,汉代的音乐不可能保存到今天,我们在今天也不可能耳闻目睹汉人的音乐歌舞表演。但是音乐对汉代歌诗的影响,却是一个不可否认的事实。而且,这种影响并没有随着音乐的消失而消失,它仍然沉积在诗歌的语言中,留在历史的记录里。

我们知道,在中国的文化传统中,从先秦时代起,人们就习惯于把音乐分为雅乐和俗乐两类,汉代也是如此。从这一角度看,《汉鼓吹铙歌》十八曲在西汉时期无疑属于俗乐的范畴。而汉代的俗乐,又可以分为鼓吹乐和相和乐两大类。相和乐源于中国的传统音乐,乐器以丝竹为主。<sup>①</sup>而鼓吹乐则不然。分开来讲,虽然鼓乐和吹乐在先秦早已存在,最早的吹笛可追溯到河姆渡人及贾湖人的骨笛,最早的鼓在商代以前就已出现。<sup>②</sup>合而言之,鼓乐和吹乐的合奏可上溯到商周时期,如《诗经·商颂·那》描写祭祖的场面就有“鼗鼓渊渊,嘒嘒管声”的记载,《周颂·有瞽》中写祭祀时也有“设业设虞,崇牙树羽,应田县鼓,鼗鼓祝圉,既备乃奏,箫管备举”的描绘。《楚辞·九歌·东皇太一》:“扬枹兮拊鼓,疏缓节兮安歌,陈竽瑟兮浩倡。”《东君》:“琴瑟兮交鼓,箫钟兮瑶虞,鸣篪兮吹竽。”可见,战国时楚国的鼓乐与吹乐也相当发达。这说明,鼓吹之乐在先秦已经发展到一定的程度。但是在先秦并没有“鼓吹乐”的名称,可见那时还没有形成一种独特的音乐类别,只不过是鼓乐与吹乐同时演奏而已。到了汉代以后,由于受北狄和西域音乐的影响,才真正形成了“鼓吹乐”。它是在先秦鼓乐、吹乐以及军中凯乐的基础上,融汇北方少数民族的横吹、鼓吹而形成的音乐。《乐府诗集》卷十六引刘琨《定军礼》云:“鼓吹未知其始也,汉班壹雄朔野而有之矣。鸣笳以和箫声,非八音也。”“八音”是对

① 《宋书·乐志》云:“相和,汉旧曲也。丝竹更相和,执节者歌。”(沈约:《宋书》,第603页)《旧唐书·音乐志》亦云:“平调、瑟调,皆周房中曲之遗声,汉世谓之三调。”(刘昫等:《旧唐书》,第1063页)郭茂倩《乐府诗集》曰:“又有楚调、侧调。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。”(郭茂倩:《乐府诗集》,第376页)使用的乐器有笙、笛、节歌、琴、瑟、琵琶、箏、筑等。

② 有关材料可参考吴钊《追寻逝去的音乐踪迹——图说中国音乐史》。

中国古代金、石、丝、竹、匏、土、革、木八类乐器的总称。此处言非“八音”，正是指另一种音乐而言。中国北方游牧民族，精骑善射。马上鼓吹，以箫笛为主，正是其民族音乐特色。《乐府诗集》卷二十一又云：“横吹曲，其始亦谓之鼓吹，马上奏之，盖军中之乐也。北狄诸国，皆马上作乐，故自汉以来，北狄乐总归鼓吹署。……横吹有双角，即胡乐也。汉博望侯张骞入西域，传其法于西京，唯得《摩诃兜勒》一曲。李延年因胡曲更造新声二十八节，乘舆以为武乐。”以此，知异族音乐输入之后，朝廷甚至有专门负责掌管的“鼓吹署”。这种新乐的乐器以中原之铙、鼓与北狄西域诸国的鸣笛、箫与胡角为主。因而，它与先秦的鼓乐与吹乐不同，与以丝竹为主的相和诸调在风格上判然有别。对此，晋人陆机的《鼓吹赋》有生动的描述：

原鼓吹之攸始，盖稟命于黄轩。播威灵于兹乐，亮圣器而成文。骋逸气而愤壮，绕烦手乎曲折。舒飘飘以遐洞，卷徘徊其如结。官备众声，体僚君器。饰声成文，雕音作蔚。响以形分，曲以和缀。放嘉乐于会通，宣万变于触类。适清响以定奏，期要妙于丰杀。邈埏搏之所管，务夏历之为最。及其悲唱流音，怏惶依违，含欢爵弄，乍数乍稀。音踟躅于唇吻，若将舒而复回。鼓砰砰以轻投，箫嘈嘈而微吟。咏《悲翁》之流思，怨《高台》之难临。顾穹谷以含哀，仰归云而落音。节应气以舒卷，响随风而浮沉。马顿迹而增鸣，士顿蹙而沾襟。若乃巡郊泽，戏野坰，奏《君马》，咏《城南》，惨《巫山》之遐险，欢《芳树》之可荣。<sup>①</sup>

陆机生于西晋，距汉世不远。他把鼓吹乐这样生动地描写出来，可见其确有与相和诸曲不同的艺术特色。所谓“悲唱流音，怏惶依违”、“鼓砰砰以轻投，箫嘈嘈而微吟”，正是它在风格上和音乐演奏上的两大特点。关于鼓吹乐演奏时的艺术特征，从曹魏时繁钦的《与魏文帝笺》也得到了相同的印证：

正月八日壬寅，领主簿繁钦死罪死罪。近屡奉笺，不足自宣。顷诸

① 严可均辑：《全晋文》卷九十七，第2014页。



鼓吹广求异妓,时都尉薛访车子,年始十四,能喉转引声,与箏同音。白上呈见,果如其言。即日故共观试,乃知天壤之所生,诚有自然之妙物也。潜气内转,哀音外激,大不抗越,细不幽散,声悲旧箏,曲美常均。及与黄门鼓吹温胡,迭唱迭和,喉所发音,无不响应;曲折沉浮,寻变入节。自初呈试,中间二旬,胡欲傲其所不知,尚之以一曲,巧竭意匮,既已不能,而此孺子遗声抑扬,不可胜穷,优游转化,余弄未尽。暨其清激悲吟,杂以怨慕,咏北狄之遐征,奏胡马之长思,凄入肝脾,哀感顽艳。是时日在西隅,凉风拂衽,背山临溪,流泉东逝。同坐仰叹,欢者俯听,莫不泣泣殒涕,悲怀慷慨。自左骥、史妘、睿姐名倡,能识以来,耳目所见,金曰诡异,未之闻也。<sup>①</sup>

在这里,繁钦详细描写了薛访车子演唱的方法和技巧:“喉转引声,与箏同音。”其特点则是“潜气内转,哀音外激,大不抗越,细不幽散,声悲旧箏,曲美常均”。“喉所发音,无不响应;曲折沉浮,寻变入节。”其表演内容是“清激悲吟,杂以怨慕,咏北狄之遐征,奏胡马之长思”;其艺术效果是“凄入肝脾,哀感顽艳”。“同坐仰叹,欢者俯听,莫不泣泣殒涕,悲怀慷慨。”对于这种特殊的音乐,今人范子烨有详细的考证,他认为这就是古代的胡箏之乐,与今天蒙古族的古老音乐“呼麦”是姊妹艺术,其传承久远,自成体系。<sup>②</sup> 繁钦的这段记载,可与陆机的《鼓吹赋》相印证,证明汉代的鼓吹饶歌确是一种特殊种类的音乐艺术,从现存的《汉鼓吹饶歌》十八曲中我们看到,像《战城南》、《有所思》、《巫山高》、《上邪》、《思悲翁》等诗作,感情表现或激愤悲壮,或热烈奔放,而绝少矫揉造作与委婉含蓄之风,和相和诸曲如《江南》等截然不同,若再配以箫鼓之声,确实能体现出鼓吹乐的这种风格。

《汉鼓吹饶歌》十八曲在音乐演唱上有其特殊的风格,这种音乐上的特点也必然会影响到歌辞的语言形式,从而带来中国诗歌语言形式上新的变化。众所周知,先秦时代中国诗歌的传统形式是诗骚体,而汉代以后则是五、七言

① 萧统编,李善注:《文选》,第565页。

② 范子烨:《呼麦与胡箏:中古时代的喉音艺术——对繁钦〈与魏文帝笺〉的音乐学阐释》,《中国文化》,2009年第29期。

繁荣的时代。《汉鼓吹铙歌》十八曲产生于西汉中后期,这个时代也正好是中国五、七言诗的形成期。《汉鼓吹铙歌》十八曲,不能不对它产生影响。从现有材料看,西汉初中期的帝王文人之作,以及流传于中下阶层的诗歌谣谚之类,多以诗骚体为主。《安世房中歌》及《郊祀歌》也是在诗骚体的基础上略有变化,且语言多追求整齐。唯有《汉鼓吹铙歌》十八曲,完全摒弃了诗骚体式而采取杂言的形式,这是一个十分引人注目的变化。对此,萧涤非先生云:“吾国诗歌之有杂言,当断自汉《铙歌》始。以十八曲无一而非长短句,其格调实为前此诗歌之所未有也。《诗经》中虽间有其体,然以较《铙歌》之变化无常,不可方物,乃如小巫之见大巫焉。此当由于《铙歌》为北狄西域之新声,故与当时楚声之《安世》、《郊祀》二歌全然异其面目。而音乐对于诗歌之影响,亦即此可见。”<sup>①</sup>此话指出了《铙歌》为我国汉代以后杂言体之开始的重要事实,是我们评价其文学史意义的重要方面。

《汉鼓吹铙歌》十八曲在语言方面的成就同样值得我们重视。作为一种新起的俗乐,它的语言也是以质直通俗为主的。人们常说《汉鼓吹铙歌》十八曲语言难解,但是它的难解并不是如《诗经》和《尚书》般古奥,也不是如《郊祀歌》十九章那样所谓“多尔雅之文”,而是因为声辞上的脱误与讹夺。凡是能解读处,其语言无一不通俗。像《战城南》、《有所思》、《上邪》、《巫山高》那样产生于世俗社会的诗篇固不必说,就是那些歌颂帝王行幸娱乐祥瑞之作,如《上之回》、《上陵》、《远如期》、《圣人出》等,其语言也是相当通俗的。在此我们可以比较《郊祀歌》十九章和《汉鼓吹铙歌》十八曲中同样写歌颂汉武帝的两首诗:

朝陇首,览西垠。雷电瘳,获白麟。爰五止,显黄德,图匈奴,熏鬻殛。辟流离,抑不祥,宾百僚,山河飨。掩回轭,鬣长驰,腾雨师,洒路陂。流星陨,感惟风,祭归云,抚怀心。(《郊祀歌·朝陇首》)

上之回,所中益,夏将至,行将北。以承甘泉宫,寒暑德。游石关,望诸国。月支臣,匈奴服。令从百官疾驱驰,千秋万岁乐无极。(《汉鼓吹

<sup>①</sup> 萧涤非:《汉魏六朝乐府文学史》,第52—53页。

饶歌·上之回》)

同样写汉武帝行幸巡游之事,同样写汉帝国的赫赫声威,《朝陇首》的语言整饬而文雅,《上之回》却以俗语出之。两相比较,《鼓吹饶歌》十八曲语言通俗的特点可见是多么明显。它几乎不用什么书面语,而全是口语和白话入诗。它的这一特征,与汉代世俗乐府、尤其是与东汉世俗乐府的语言风格显然是是一致的。《汉鼓吹饶歌》十八曲产生于西汉中后期,它的这一语言特征,无疑对东汉世俗乐府有重要影响。

《汉鼓吹饶歌》十八曲在章法体式上也有自己的特点。作为新起于汉代的通俗乐歌,它不再采用《诗经》体那样重章迭唱的形式,也不似《楚辞·九歌》那样有浓重的原始宗教祭祀乐歌的性质,它一方面把抒情的题材指向社会各阶层的世俗生活,一方面追求自由的艺术形式。每诗一章,每诗一法,决不重复,也决不相袭,我们从各诗篇中找不到共同的章法规律。《战城南》叙事抒情之类似于《妇病行》、《东门行》;《雉子斑》借物言情之类似于《乌生八九子》、《豫章行》;《有所思》写女子对负心汉绝情之类似于《白头吟》;《巫山高》写思乡之类似于《悲歌》,这一切都说明,《汉鼓吹饶歌》十八曲无论在语言章法还是在写作题材和体式上都直接开启了东汉世俗乐府诗的先河。至于抒写世俗生活的“感于哀乐,缘事而发”的汉乐府精神,在《汉鼓吹饶歌》十八曲中的表现,我们在上述诗篇中更能有切实的体会。

由此可见,《汉鼓吹饶歌》十八曲在中国文学史上的意义,不仅仅在于由此而产生了中国诗歌中的杂言一体,更重要的是对中国传统诗歌形式以及其诗歌精神的冲击所造成的影响。如果说,诗歌本身的语言节奏韵律特征和时代对艺术提出新的要求,决定了中国诗歌形式从汉代以后必然走上以五、七言和杂言为主的发展道路的话,那么,西域和北狄音乐的输入和由此而产生的《汉鼓吹饶歌》十八曲,则无异于中国五、七言和杂言诗歌体式诞生的催化剂,也是开创汉乐府精神的先导。因为《汉鼓吹饶歌》十八曲是在西域和北狄音乐影响下产生的新的诗歌艺术,本身就不受传统诗歌体式的束缚,在探索新的诗歌语言艺术形式方面有更大的开放性和创造性。这是适合两汉诗人新的审美观赏需要的求新精神的。所以,这些新的诗歌形式能被当时人所接

受,也恰恰因为它与两汉诗人抒发内在情感而要求采取新形式的愿望存在着内在契合,同人们新的审美观赏需要存在着内在契合。也正因如此,身为故倡的李延年,“每为新声变曲”,才会使“闻者莫不感动”(《汉书·外戚传》)。甚至皇帝陛下也欣然为之所乐,让他因胡乐《摩诃兜勒》而更造“新声二十八解”,作为自己出行时的“武乐”。今存的《汉鼓吹铙歌》十八曲的内容又涉及到社会生活的各个方面:有描写战争的,如《战城南》,有写帝王巡幸的,如《上之回》,有写远道之人思归的,如《巫山高》,有写家中乱离的,如《思悲翁》,有表现爱情的,如《有所思》,有用于宴飨享乐的,如《上陵》,有歌颂匈奴归附的,如《远如期》,还有写饮酒赋诗娱乐的,如《将进酒》等等。可见,这些诗篇产生于社会各个阶层,出于各样人物之手,它们又都统一于“汉鼓吹铙歌”这一名称之下。仅此,就可知这一新的在异族音乐影响之下产生的艺术形式,在两汉社会被人们广泛接受的程度。它不但以其多变的句式形成杂言体,同时,它的创作本身也是对传统诗骚体式和诗骚精神的巨大冲击。这对于中国后世诗歌的影响作用是不可低估的。它以其杂言的形式和世俗化的内容崛起于西汉诗坛,代表了汉乐府诗的发展方向。同时它的产生还说明,中华民族以其特有的开阔胸怀,很早就具备吸收乃至同化各族文化的能力和气度,中国的诗歌艺术形式,早在西汉就已经受到各族文化的冲击,并在文学史上产生了深远而又广泛的影响。

## 第五章 汉代歌诗的主体 ——相和歌辞

在汉代歌诗艺术当中,相和歌无疑是最重要的部分。它是汉代歌诗艺术的主体,也是艺术成就最高的部分,从作者的角度来讲,这些歌诗的写作主体既不是帝王贵族和文人,也不是出自民间的普通大众,而是那些无名的专业艺人。从形式来讲,它既不同于楚歌,主要采用前代的艺术形式;也不同于横吹和鼓吹,更多地受外来音乐的影响;它们是本土的艺术,又是在汉帝国这种新的时代文化环境下成长起来的新的艺术。因而,我们在这里作重点论述。

### 第一节 相和歌的名称、来源与分类

相和歌虽然是汉代才兴起的歌诗艺术,但是“相和”之名却起源甚早。“和”古文作“龠”,从“龠”,“禾”声。“龠”本是指编管乐器,以后进而指编管簧乐器。《尔雅·释乐》:“大笙谓之巢,小笙谓之和。”后以谐和、调和、校正音高或使之协调合于音高标准也称之为和,再进一步则指各种音乐要素(包括音高、音色、时值、节拍、速度等)的相辅相成。《左传·昭公二年》晏子对齐景公说:“先王之济五味,和五声也……一气、二体、三类、四物、五声、六律、七音、八风、九歌,以相成也。清浊、大小、短长、疾徐、哀乐、刚柔、迟速、高下、周旋、以相济也。”这是对和字的最好解释。进而引申,人的歌唱与音乐的和谐也称之为和,这种相配合的演唱方式则被称之为“相和”。《尚书·大传》:“舜将禅禹,于时俊乂百工,相和而歌《卿云》。”《庄子·大宗师》:“子桑户死,未葬。孔子闻之,使子贡往侍焉。或编曲,或鼓琴,相和而歌曰:‘嗟来桑户乎!嗟来桑户乎!而已反其真,而我犹为人猗!’”这是

关于“相和歌”现存最早的历史记载。至汉代文献中,有关“相和”的记载就更多了。《史记·刺客列传》:“荆轲嗜酒,日与狗屠及高渐离饮于燕市,酒酣以往,高渐离击筑,荆轲和而歌于市中相乐也。”《淮南子》:“夫穷乡之社,扣瓮拊瓶,相和而歌,自以为乐。”《汉书·礼乐志》云:“初,高帝过沛,作《风起》之诗,令沛中僮儿百二十人习而歌之。至孝惠时,以沛宫为原庙,皆令歌儿习吹以相和。”《汉书·曹参传》:“吏舍日夜歌呼,从吏患之,无如何。乃请参游后园,闻吏醉歌呼,从吏幸相国召按之,乃反取酒张坐饮,大歌呼,与相和。”

由上述记载可知,相和在先秦与汉初本是一种泛称,凡是人与人或者人与乐器相配合的演唱都叫做“相和”。而相和作为一个音乐表演艺术的种类,在汉代也正是在这里发展起来的。但是值得我们注意的是,在汉代文献记载中,却没有直接出现“相和歌”这样的名称。<sup>①</sup>可见,用相和歌辞来概括汉代这一类歌诗艺术,是后人所采用的一种称呼,在汉代的相和歌则表现为多种样式。对此,郭茂倩在《乐府诗集·相和歌辞》的解题中已经辨析的非常清楚。他说:

《宋书·乐志》曰:“相和,汉旧曲也,丝竹更相和,执节者歌。本为一部,魏明帝分为二,更递夜宿。本十七曲,朱生、宋识、列和等复合之为十三曲。”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。高祖乐楚声,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,《江南可采莲》、《乌生十五子》、《白头吟》之属。”其后渐被于弦管,即相和诸调是也。……又大曲十五曲,沈约并列于瑟调。今依张永《元嘉正声技录》分于诸调,又别叙大曲于其后。

<sup>①</sup> 《汉书·景十三王传》:“(广川王刘去)为望卿作歌曰:‘背尊章,嫖以忽,谋屈奇,起自绝。行周流,自生患,谅非望,今谁怨!’使美人相和歌之。”(班固:《汉书》,第2429页)这是汉代文献中唯一一次三字连书的记载,但是这里指的是相和而歌的意思,而不是把相和歌作为一个专有名称。

唯《满歌行》一曲，诸调不载，故附见于大曲之下。其曲调先后，亦准《技录》为次云。

从上述记载看，相和属于汉代的旧曲，但是它只是汉代相和类歌诗中的一部分，而后人所称的“相和歌辞”，准确地讲应该叫“相和诸调歌诗”，因为这里面不但包括相和曲，还包括平调曲、清调曲、瑟调曲、楚调曲、侧调曲和大曲。这里面可能还有魏晋人的整理和加工。正因为如此，后代文献中关于汉代相和诸调歌诗的记载与分类也不完全一致。在此我们可以先作比较。沈约《宋书·乐志》所记载的相和诸调歌诗的情况是这样的：

1、相和，包括《江南可采莲》、《东光乎》、《鸡鸣高树颠》、《乌生八九子》、《平陵东》等五首古辞。

2、清商三调歌诗

(1)平调，无古辞。

(2)清调，有古辞《董逃行》一首。

(3)瑟调，有古辞《善哉行》一首。

3、大曲，包括《东门·东门行》、《罗敷·艳歌罗敷行》、《西门·西门行》、《默默·折杨柳行》、《白鹄·艳歌何尝行》（一曰《飞鹄行》）、《何尝·艳歌何尝行》、《为乐·满歌行》、《洛阳行·雁门太守行》、《白头吟·与〈棹歌〉同调》等共九首古辞。

4、楚调，无古辞。

郭茂倩《乐府诗集》所录相和诸调歌诗的情况是：

(1)相和曲，《江南》、《东光》、《薤露》、《蒿里》、《鸡鸣》、《乌生》、《平陵东》、《陌上桑》。

(2)吟叹曲，《王子乔》。

(3)平调曲，《长歌行》三首（《青青园中葵》、《仙人骑白鹿》、《岌岌山上亭》）、《君子行》。

(4)清调曲，《豫章行》、《董逃行》、《相逢行》、《长安有狭邪行》。

(5)瑟调曲，《善哉行》、《陇西行》、《步出夏门行》（邪径过空庐）、《折杨柳行》、《西门行》、《东门行》、《饮马长城窟行》、《妇病行》、《孤儿

行》、《雁门太守行》、《燕歌何尝行》、《艳歌行》二首(《翩翩堂前燕》、《南山石崔嵬》)。

(6) 楚调曲,《白头吟》、《怨诗行》、汉班婕妤《怨歌行》。

(7) 大曲,《满歌行》。

宋人郑樵《通志·乐略》所记录的相和诸调歌诗分类又有不同:

#### 1、相和歌三十曲。

《江南曲》、《度关山》(亦曰《度关曲》)、《长歌行》、《薤露歌》(亦曰《薤露行》、《天地丧歌》、《挽柩歌》)、《蒿里传》(亦曰《蒿里行》、《泰山吟行》)、《鸡鸣》(亦曰《鸡鸣高树巅》)、《对酒行》、《乌生八九子》、《平陵东》、《陌上桑》(亦曰《艳歌罗敷行》、《日出东南隅行》、《日出行》、《采桑曲》、曹魏改为《望云曲》)、《短歌行》(亦曰《蝦蟆》)、《燕歌行》、《秋胡行》(亦曰《陌上桑》、《采桑》、《在昔》)、《苦寒行》(亦曰《吁嗟》)、《董逃行》、《塘上行》(亦曰《塘上辛苦行》)、《善哉行》(亦曰《日苦短》)、《东门行》、《西门行》、《煌煌京洛行》、《艳歌何尝行》(亦曰《飞鹤行》)、《步出夏东门行》(亦曰《陇西行》)、《野田黄雀行》、《满歌行》、《棹歌行》、《雁门太守行》、《白头吟》、《气出唱》、《精列》、《东光》。

#### 2、相和歌吟叹四曲。

《大雅吟》、《王昭君》、《楚妃叹》、《王子乔》。

#### 3、相和歌四弦曲。

李延年四弦(已佚)。

#### 4、相和歌平调七曲。

《长歌行》、《短歌行》(亦曰《蝦蟆》)、《猛虎行》、《君子行》、《燕歌行》、《从军行》、《鞠歌行》。

#### 5、相和歌清调六曲(《三妇艳》一曲附)。

《苦寒行》、《豫章行》、《董逃行》、《相逢狭路间行》(亦曰《长安有狭斜行》、《相逢行》)、《塘上行》、《秋胡行》、《三妇艳诗》(亦曰《大妇织绮罗,中妇织流黄》)。

#### 6、相和歌瑟调三十八曲。

《善哉行》(亦曰《日苦短》)、《步出夏门行》(亦曰《陇西行》)、《折杨柳》、



《西门行》、《东门行》、《东西门行》、《却东西门行》、《顺东西门行》、《饮马长城窟行》(亦曰《饮马行》)、《上留田行》、《新城安乐宫行》、《妇病行》、《孤子生行》(亦曰《孤儿行》、《放歌行》)、《大墙上蒿行》、《野田黄雀行》、《钓竿行》、《临高台行》、《长安城西行》、《武舍之中行》、《雁门太守行》、《艳歌何尝行》(亦曰《飞鹄行》)、《艳歌福钟行》、《艳歌双鸿行》、《煌煌京洛行》、《帝王所居行》、《门有车马客行》、《墙上难为趋行》、《日重光行》、《月重轮行》、《蜀道难》、《棹歌行》、《有所思行》、《蒲坂行》、《采梨桔行》、《白杨行》、《胡无人行》、《青龙行》、《公无渡河行》(亦曰《箜篌行》)。

#### 7、相和歌楚调十曲。

《白头吟行》、《泰山吟行》、《梁甫吟行》、《东武吟行》(亦曰《东武琵琶吟行》)、《怨诗行》(亦曰《怨歌行》、《明月照高楼》)、《长门怨》(亦曰《阿娇怨》)、《班婕妤》(亦曰《婕妤怨》)、《娥媚怨》、《玉阶怨》、《杂怨》。

#### 8、大曲十五曲。

《东门·东门行》、《西山·折杨柳行》、《罗敷·艳歌罗敷行》、《西门·西门行》、《默默·折杨柳行》、《园桃·煌煌京洛行》、《白鹄·艳歌何尝行》、《碣石·步出夏门行》、《何尝·艳歌何尝行》、《置酒·野田黄雀行》、《为乐·满歌行》、《夏门·步出夏门行》、《王者布大化·棹歌行》、《洛阳令·雁门太守行》、《白头吟》<sup>①</sup>。

以上三书对相和诸调歌诗的分类颇有不同,可知关于汉代相和歌诗的演唱问题,到后代已经难以详考。从时间上说,《宋书·乐志》要远在《乐府诗集》和郑樵《通志》之前,也许距汉乐的真实情况更近些。不过,郑樵《通志》所列乃据刘宋时张永的《元嘉技录》和王僧虔《技录》,时间比沈约还要早。他多处引用宋人王僧虔《技录》、陈人释智匠《古今乐录》和唐人吴兢《乐府古题要解》等著作,《乐府诗集》的分类也有相当的根据。可知关于汉代相和诸调歌诗的演唱情况,必须折中三部著作,并结合有关史料认真研究,方能得出一个比较近似的结论。为便于比较,我们把三书中属于汉代的“相和诸调歌诗”列表于下:

<sup>①</sup> 按,郑樵所录不全是汉代相和诸调歌诗,还包括魏晋作品。

人乐 篇名	《宋书·乐志》	《乐府诗集》	《通志·乐略》	说明
《江南可采莲》	相和	相和曲	相和歌	古辞
《东光》	相和	相和曲	相和歌	古辞
《鸡鸣》	相和	相和曲	相和歌	古辞
《乌生八九子》	相和	相和曲	相和歌	古辞
《平陵东》	相和	相和曲	相和歌	古辞
《薤露》	相和	相和曲	相和歌	有古辞,但《宋书·乐志》录魏武帝词,张永《元嘉技录》云歌魏武帝词
《蒿里》	相和	相和曲	相和歌	
《陌上桑》 (《艳歌罗敷行》)	大曲	相和曲	相和歌(又属大曲)	有古辞,但《宋书·乐志》新录三首分别为魏文帝词、楚词抄、魏武帝词
《王子乔》		吟叹曲	吟叹曲	古辞
《青青园中葵》 (《长歌行》)		平调曲	相和歌(又属相和歌平调曲)	古辞
《仙人骑白鹿》 (《长歌行》)		平调曲	相和歌(又属相和歌平调曲)	古辞

入乐 篇名	《宋书·乐志》	《乐府诗集》	《通志·乐略》	说明
《岌岌山上亭》 (《长歌行》)		平调曲	相和歌(又属相和歌平调曲)	古辞
《君子行》		平调曲	平调曲	古辞
《豫章行》		清调曲	清调曲	古辞,晋乐所奏
《董逃行》	清调	清调曲	相和歌(又属清调曲)	古辞
《相逢行》 (《相逢狭路间行》)		清调曲	清调曲	古辞
《秋胡行》		清调曲		古有秋胡故事,《乐府解题》曰:后人哀而赋之,为《秋胡行》,古辞无
《善哉行》	瑟调	瑟调曲	相和歌(又属瑟调曲)	古辞
《陇西行》 (《步出夏门行》)		瑟调曲	相和歌(又属瑟调曲)	古辞
《步出夏门行》 (《邪径过空庐》)		瑟调曲		古辞
《折杨柳行》	大曲	瑟调曲	相和歌瑟调曲(又属大曲)	古辞
《西门行》	大曲	瑟调曲	相和歌(又属瑟调曲、大曲)	王僧虔《技录》:《西门行》歌古西门一篇

篇名 \ 入乐	《宋书·乐志》	《乐府诗集》	《通志·乐略》	说明
《东门行》	大曲	瑟调曲	相和歌(又属瑟调曲,大曲)	王僧虔《技录》:《东门行》歌古东门一篇
《饮马长城窟行》		瑟调曲	相和歌瑟调曲	古辞
《妇病行》		瑟调曲	相和歌瑟调曲	古辞
《孤儿行》		瑟调曲	相和歌瑟调曲	古辞
《雁门太守行》	大曲	瑟调曲	相和歌(又属瑟调曲、大曲)	古辞,歌古洛阳令
《燕歌何尝行》 (《飞鹄行》)	大曲	瑟调曲	相和歌(又属瑟调曲、大曲)	古辞
艳歌行(翩翩堂前燕)		瑟调曲		《古今乐录》:《艳歌行》非一。若《罗敷》、《何尝》等皆艳歌,此两首皆古辞
《艳歌行》 (《南山石崔嵬》)		瑟调曲		
《白头吟》	大曲	楚调曲	相和歌(又属楚调曲、大曲)	古辞
《怨诗行》 (《天德悠且长》)		楚调曲	相和歌楚调曲	古辞
《班婕妤怨歌行》		楚调曲		汉班婕妤

篇名 \ 入乐	《宋书·乐志》	《乐府诗集》	《通志·乐略》	说明
《满歌行》	大曲	大曲	相和歌	古辞
长安有狭邪行		清调曲	清调曲	古辞
《艳歌何尝行》 (《何尝快独无忧》)	大曲	瑟调曲		古辞,一云魏文帝辞
《鞠歌行》		平调曲		陆机云“汉宫阁有含章鞠室,……鞠歌将谓此乎?”无古辞
《上留田行》		瑟调曲	相和歌瑟调曲	王僧虔《技录》“有《上留田行》,今不歌”,古辞残
《塘上行》		清调曲		《歌录》曰:“《塘上行》,古辞,或云甄皇后造。”

按,上表所列汉乐府,均见于郭茂倩《乐府诗集·相和歌辞》各部,共包括相和曲、吟叹曲、平调曲、清调曲、瑟调曲、楚调曲、大曲等不同形式。郑樵《通志·乐略》与此基本相同,只是没有楚调曲一种。<sup>①</sup>而《宋书·乐志》的分类法略有不同,他把相和单列一类,而平调、清调、瑟调则谓之清商三调,为一类,最后大曲又列单独一类。

相和歌之所以有这么多的分类,可能与它的曲调和演唱方式不同有关。不过这些类别之所以又可以统称之为“相和诸调”,说明它们之间又有基本相同的演唱方式为基础。按我们前面所引的材料看,相和的基本方式有两种,

<sup>①</sup> 按,两书中还有《四弦曲》一种,但是里面已经没有汉乐府留存,故不录。

一是人声与人声相和，一是乐器与人声相和。<sup>①</sup>《宋书·乐志》曰：“相和，汉旧曲也，丝竹更相和，执节者歌。”又说：“但歌四曲，出自汉世，作伎，最先一人唱，三人和”。从这些记载来看，作为一种乐曲演唱的“相和”歌，它的基本形式就是“丝竹更相和”，而这种相和，恰恰是从最早的仅有人声相和的“但歌”发展而来的。郭茂倩说：“又诸调皆有辞，有声，而大曲又有艳，有趋，有乱。辞者其歌诗也，声者若羊吾夷伊那何之类也，艳在曲之前，趋与乱在曲之后，亦犹吴声西曲前有和，后有送也。”陈释智匠《古今乐录》引张永《技录》又说：“凡相和，其器有笙、笛、节歌、琴、瑟、琵琶、箏等七种。”“相和有十五曲，……十四曰《东门》，十五曰《陌上桑》。……其辞《陌上桑》歌瑟调，古辞《艳歌罗敷行·日出东南隅》篇，……《东门》……或云歌瑟调古辞《东门行·入门怅欲悲》也。”可见相和诸调之间的关系是比较复杂的，其演唱方式也是比较复杂的。大抵来讲，所谓相和诸调，都是在“丝竹更相和”这一基础形式上的发展和演化。

在相和诸调里，平调、清调、瑟调、楚调和大曲的演唱方式，前人记载稍详细，关于平调曲，《古今乐录》引王僧虔《大明三年宴乐技录》云，平调有七曲。……其器有笙、笛、筑、瑟、琴、箏、琵琶七种，歌弦六部。张永《录》曰：“未歌之前，有八部弦、四器，俱作在高下游弄之后。凡三调，歌弦一部竟，辄作送歌弦。”<sup>②</sup>关于清调曲，《古今乐录》引王僧虔《技录》云，清调有六曲。……其器有笙、笛（下声弄、高弄、游弄）、篪、节、琴、瑟、箏、琵琶八种。歌弦四弦。张永《录》曰：“未歌之前，有五部弦，又在弄后。”关于瑟调曲，《古今乐录》引王僧虔《技录》，瑟调曲《善哉行》……《荀氏录》所载十五曲，传者九曲。……其器有笙、笛、节、琴、瑟、箏、琵琶七种，歌弦六部。张永《录》云：“未歌之前有七部，弦又在弄后。”关于楚调曲，《古今乐录》引王僧虔《技录》云，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。张永《录》

① 逯钦立认为：相和歌有三种不同的方式：（1）以歌和歌。（2）以击打乐器相和。（3）单用管乐器相和或单用弦乐器相和。逯钦立还认为“丝竹更相和”是汉代相和歌的最高形式，我们也不同意。见逯钦立：《“相和歌”曲调考》，《文史》第14辑，中华书局，1982年，第221—222页。

② 按，此处今本中华书局版《乐府诗集》断句可能有误，此处从逯钦立说，原文见上注。

云：“未歌之前，有一部弦，又在弄后。”关于大曲，除了和诸调相同之外，又有艳，有趋，有乱。艳在曲之前，趋与乱在曲之后。《古今乐录》又曰：“凡诸大曲竟，黄老弹独出舞，无辞。”

仔细分析上面的记载，我们大抵可知当时演奏相和诸调的一些情况。首先，诸调的演奏，至少要有七种以上的乐器，其演唱至少要有“弄”（下声弄、高弄、游弄）、“歌弦”、“弦”、“歌”、“送歌弦”等几部分组成。大曲还有艳、趋、乱，以至最后的“黄老弹独出舞”，可见这已经不是简单的民间演唱，而是一种相当高级的音乐组合演唱形式。其次，相和诸调中一首歌曲的演奏顺序，大抵已形成了基本固定的程式：开场之前，先是弄，它以笛为主，有下声弄、高弄、游弄（可能是音高不同的三种笛子，简称高下游弄）之分。接下来是丝竹乐器合奏的弦，有一种、四种、五种、六种、七种之分，各称为一部弦、五部弦或七部弦等。接下来则开始有乐人上场歌唱，他执节而歌，同时也有弦乐伴奏，此称之为“歌弦”<sup>①</sup>，以区别于单纯的“弦”。最后则是音乐的结尾，又称之为“送歌弦”，又是一段丝竹乐器合奏，全部一曲演奏完毕。若大曲，还要比这更复杂些。

因为清商三调和大曲等都是在最基本的“丝竹更相和”的基础上发展而来的，所以它们的产生时间可能要比相和曲晚一些。《晋书·乐志》曰：“凡乐

① 按，我们在这里把“歌弦”解释为以弦来和歌，以此区别单纯的“弦”，这就等于承认汉代就有了配乐演唱，而不再是徒歌或徒奏。这一点与逯、钦立和王小盾等的看法有着根本的区别。逯、王二人认为直到汉末，中国的音乐还是徒乐，这是不对的。问题的关键是如何理解后人的记载。《晋书》说他：“既掌乐事，又修律吕，并行于世。”（房玄龄等：《晋书》，中华书局，1974年版，第1153页）他不仅在前代乐律的基础上，制定了新律笛，还以笛为“诸弦歌”的标准（《宋书·律历志》），对清商曲进行了重新整理。《宋书》卷十一《律历志上》曰：“晋泰始十年，中书监荀勖，中书令张华……令郝生鼓箏，宋同吹笛，以为《杂引》、《相和》诸曲。”（沈约：《宋书》，第214页）《宋书·乐志三》也说：“相和，汉旧歌也。本十七曲，朱生、宋识、列和等复合之为十三曲。”（沈约：《宋书》，第603页）又说：“清商三调歌诗，荀勖撰旧词施用者：平调五曲，清调六曲，瑟调八曲。”（沈约：《宋书》，第608页）宋人郭茂倩也称荀勖掌管乐事时对相和十三曲“采旧辞施用于世，谓之清商三调歌诗”（郭茂倩：《乐府诗集》，第376页）。当时荀勖手下聚集了一批著名的音乐人才，如协律中郎将列和、太乐郎刘秀、邓昊、王艳、魏邵，乐工郝生、宋同、鲁基、种整、朱夏等。《宋书·乐志一》说：“魏晋之世，有孙氏弘善旧曲，宋识善击节唱和，陈左善清歌，列和善吹笛，郝索善弹箏，朱生善琵琶，尤发新声。”（沈约：《宋书》，第716页）这些音乐家在荀勖的领导下，对清商乐进行了全面的整理。但是，整理并不等于新创，我们还没有明确的证据证明现存的两汉乐府歌诗都是魏晋以后所整理的文本，演唱形式也是魏晋以后人所定。逯文见上引，王文《论〈宋书·乐志〉所载十五大曲》，《中国文化》，1990年第3期，因问题复杂，这里不展开。

章古辞存者,并汉世街陌讴谣,《江南可采莲》、《乌生十五子》、《白头吟》之属。”从些记载来看,现存在相和诸调歌诗;被于弦管的过程,也是有先后之别的。最先被之弦管的当是《江南可采莲》等相和曲,以后逐步发展,则在相和曲的基础上有了清商三调和大曲,而配合清商三调和大曲的自然也是新制的歌辞。总体来讲,由于相和诸调基本上都是以丝竹乐器来进行伴奏演唱的,这与以箫鼓等为主的横吹与鼓吹才形成了明显的区别。<sup>①</sup>

汉代的相和诸调在魏晋时代曾经有过荀勖等人在音乐曲调上的整理与加工,但是基本上应该保持相和诸调在汉代的演唱方式。而相和诸调歌辞的产生为汉代,在历史上并无异议。考察这些歌辞的产生时代,对于我们认识相和诸调歌诗的发展以及其内容与艺术都有重要意义。

现存相和诸调歌诗基本上没有明确的时代产生记录,这里面有西汉时代的作品,更多的可能是东汉时代的作品,要确认相和诸调歌辞中哪些属于西汉之作是颇为困难的。下面我们根据歌诗文本本身和相关记载,对几首出于西汉时代的作品进行简要考证,从这里我们就会发现一些有趣的问题。<sup>②</sup>

1、《薤露》与《蒿里》。两诗最早见于西晋人崔豹的《古今注》,其说曰:“《薤露》、《蒿里》,并丧歌也。本出田横门人。横自杀,门人伤之,为作悲歌。言人命奄忽,如薤上之露,易晞灭也。亦谓人死魂魄归于蒿里。至汉武帝时,李延年为二曲,《薤露》送王公贵人,《蒿里》送士大夫庶人。使挽柩者歌之,亦谓之挽歌。”《乐府诗集》卷二十七引嵇周《法训》曰:“挽歌者,汉高帝召田横,至尸乡自杀。从者不敢哭而不胜哀,故为挽歌以寄哀音。”按关于丧歌之起,并不始于田横之死。《乐府解题》曰:“《左传》云:‘齐将与吴战于艾陵,公孙夏命其徒歌《虞殡》。’杜预云:‘送丧歌也。’即丧歌不自田横始矣。复有《泰山吟行》,亦言人死精魄归于泰山,《薤露》、《蒿里》之类也。”又《薤露》一

① 关于清商三调与相和歌的关系,学术界还有不同的争论,有人甚至认为把清商三调归入魏晋以后的清商曲,我们不同意这种说法,赞同王运熙的观点,认为清商三调仍属于相和诸调的范畴。详见王运熙《相和歌、清商三调、清商曲》,《文史》第34辑,中华书局,1992年。

② 对这个问题,前人也曾作过不少探讨,如清人陈沆的《诗比兴笺》,萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》、王运熙《读汉乐府相和、杂曲札记》、郑文《汉诗选笺》等,我们在这里也参考了他们的成果。



名,见《宋玉对楚王问》:“其为《阳阿》、《薤露》,国中属而和者数百人。”则《薤露》作为歌名,早在战国之时就有。“蒿里”为死人之里,在西汉也是常识。《汉书·武五子传》记广陵王刘胥作歌:“蒿里召兮郭门阅。”颜师古注:“蒿里,死人里。”可见,《薤露》、《蒿里》二曲乃田横门人据先秦以来丧歌及古《薤露》曲所唱新歌,后经李延年改编而成。

2、《东光》。此诗最早见于《宋书·乐志》,并说是古辞,《乐府诗集》卷二十七同。但是在解题中引《古今乐录》曰:“张永《元嘉技录》云:‘《东光》旧但有弦无音,宋识造其声歌。’”宋识本为魏人,若按张永之说,此诗在魏前尚无歌辞。但张永之说恐不可靠。《宋书·乐志》载此诗原文曰:“东光乎?仓梧何不乎?仓梧多腐粟,无益诸军粮。诸军游荡子,早行多悲伤。”以此,知本诗之产生一定和仓梧及军事有关。按《汉书·武帝纪》:元鼎五年(前112)夏四月,南越王相吕嘉反,杀汉使者及其王、王太后。秋,遣伏波将军路博德出桂阳,下湟水;楼船将军杨仆出豫章,下浚水;归义越侯严为戈船将军,出陵零,下漓水;甲为下濑将军,下苍梧:皆将罪人,江淮以南楼船十万人。越驰义侯遗别将巴蜀罪人,发夜郎兵下牂柯江,咸会番禺。这首歌中所出现的地名与这次战争相一致,所表达的感情与这次历史事件相和。“开始二句,指瘴雾笼罩,不见日光,卑湿之地,人以为苦。所以次二句虽说仓梧多粟,而无益于诸军。末二句直说悲伤之因,怠战的心情,自然呈现。”<sup>①</sup>此说把历史事实与诗中内容很好地融通在一起,合乎情理,也能使诗句顺畅地读通。可见,此诗应为西汉武帝时的歌诗作品。

3、《鸡鸣》。此诗是对西汉权势之家的批判。先写其得势时的富贵气派,后写兄弟间的倾轧,似有所指。陈沆《诗比兴笺》曰:“此刺王氏五侯奢僭,及莽迫杀红阳侯立、平阿侯仁之事也。‘郭门之王’,斥其姓也。‘兄弟四五人’,‘兄弟还相忘’,述其事也。《汉书·元后传》:王氏五人同日封,世谓之五侯。五侯群弟,争为奢侈,后庭姬妾,各数十人,僮奴以千百数。罗钟磬,舞郑女,

<sup>①</sup> 郑文:《汉诗研究》,第69页。按,逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》把《宋书·乐志》原文“东光乎?仓梧何不乎?”的“乎”改为“平”,实为大误。

作倡优,狗马驰逐,大治第室。起土山为渐台,洞门高廊阁道连属相望。百姓歌之曰:‘五侯初起,曲阳最怒,坏决高都,连竟外杜,土山渐台连白虎。’卒以此见怒成帝,几致诛废。及新都侯莽得志,以红阳侯立暨诸父平阿侯仁素刚直,莽内惮之,奏遣就国,遣使者迫立、仁自杀。此篇首言天下太平,鸡犬桑麻,各安其所,乃荡子欲何之乎?此时欲纵侈为非,则刑法不汝贷也。汉制非刘氏不得王。故唯宗室王家得殿砌青甃,而僭效之者,则郭门之王氏也。‘郭门’,其所居之地。‘鸳鸯七十二’,伎妾之盛也。莽于仁则诸父,于立则兄弟,而骨肉残贼,无复人心,曾木之不若,是可忍也,孰不可忍乎?”<sup>①</sup>清人朱乾《乐府正义》和今人萧涤非亦有相同看法“要之此诗必有所刺,其所表现之时代,亦为一骄奢僭侈之时代,而求之两汉,厥为五侯之事,适足以当之,则此篇固亦西汉末作品也”。<sup>②</sup>

4、《乌生八九子》。按此诗之作意,旨在写权势欺人,法网严酷,人民难以安生,且无有藏身之处。寄旨很深。萧涤非云:“句格苍劲,迥异寻常。黄鹄二句,与《铙歌》‘黄鹄高飞离哉翻,关弓射鹄,令我主寿万年,’情事相同。又篇中言及上林苑,上林苑当景、武之世,多养白鹿、狡兔,为游猎之地,并足为作于西京(长安)之证。”<sup>③</sup>萧涤非之说基本可从。按此诗之主旨,亦颇近《汉鼓吹铙歌》中的《艾而张》与《雉子班》,同样借西汉时的贵族淫游、射猎、张罗捕雉等风习,以寓言物语之法,写百姓被贵族权势欺凌、难有安身立命之所的感慨。无论从诗中所提及的上林地名、还是从社会风习以及诗中情调来说,定西汉之作,都更为合适。

5、《平陵东》。此诗最早著录于《宋书·乐志》,《乐府诗集》卷二十八引崔豹《古今注》曰:“《平陵东》,汉翟义门人所作也。”《乐府解题》曰:“义,丞相方进之少子,字文仲,为东郡太守。以王莽方篡汉,举兵诛之,不克,见害。门人作歌以怨之也。”关于翟义起兵之事,详见《汉书·翟方进传》,说此诗为翟义门人所作,当有一定的历史根据。但此诗中并没有直接提到翟义以及其起兵失败被捉被害之事,而只是说:“平陵东,松柏桐,不知何人劫义公。”所以此

① 陈沆:《诗比兴笺》,第31—32页。

② 萧涤非:《汉魏六朝乐府文学史》,第66页。

③ 萧涤非:《汉魏六朝乐府文学史》,第66页。

诗是否为翟义而作,有人提出怀疑。<sup>①</sup>而萧涤非则力主为翟义门人所作。他说:“曰‘平陵东,松柏桐’者,暗指莽居摄地也。……‘不知何人’者,不敢斥言,故云不知也。‘交钱百万两走马’,言如其可赎,则不惜以百万巨资赎之,盖汉法可以货赎罪也。然义于新莽,实为大逆,罪在不赦,故曰‘亦诚难’。‘顾见追吏’,想象之词,言营救者法当连坐,自身且将为吏追捕,正所谓‘诚难’也。钱既不能赎,则惟有救之以力耳,故云‘归告我家卖黄犍’,言欲卖牛买刀,以死救之也。观末语,知此歌必出于民间。”<sup>②</sup>按,以隐晦的比喻讥刺时事,乃西汉民间歌诗常用手法,如《黄雀谣》、《成帝时童谣》等。我们以为,在没有更充分的证据之前,应该尊重历史记载。

除以上六篇作品之外,《江南》一首也可能是西汉之作。这首诗在汉乐府诗“相和曲”中向来列在第二首,其词写江南美景,语言古朴,可能产生较早。<sup>③</sup>

以上是几首比较可靠的西汉相和歌辞,仔细分析我们就会发现一个重要的现象。原来这七篇作品,竟然与《宋书·乐志》所列相和歌完全相同,《乐府诗集》和《通志·乐略》所列的相和曲和相和歌,也仅仅各比这七首多出了《陌上桑》一首。而《通志·乐略》同时又把《陌上桑》也列入大曲当中。请看下表:

人乐 篇名	《宋书·乐志》	《乐府诗集》	《通志·乐略》	说明
《江南可采莲》	相和	相和曲	相和歌	古辞
《东光》	相和	相和曲	相和歌	古辞
《鸡鸣》	相和	相和曲	相和歌	古辞

① 杨生枝说:“歌词写的是贪暴的官吏以‘绑票’的手段向良民百姓勒索钱物,要‘交钱百万’,两匹马。良民实在拿不出来,但畏惧‘追吏’的凶暴,只好卖去仅有的小牛以满足官府的勒索。可见此歌,与棹起兵讨莽不胜而死的翟义之事,是不相合的。”(杨生枝:《乐府诗史》,第73页)

② 萧涤非:《汉魏六朝乐府文学史》,第70页。

③ 萧涤非:“按此篇始载《宋书·乐志》,《通志·相和歌》亦首列《江南曲》,以为正声。当为传世五言乐府之最古者,殆武帝时所采吴楚歌诗。”(萧涤非:《汉魏六朝乐府文学史》,第62页)

人乐 篇名	《宋书·乐志》	《乐府诗集》	《通志·乐略》	说明
《乌生八九子》	相和	相和曲	相和歌	古辞
《平陵东》	相和	相和曲	相和歌	古辞
《薤露》	相和	相和曲	相和歌	有古辞,但 《宋书·乐 志》录魏武 帝词
《蒿里》	相和	相和曲	相和歌	
《陌上桑》 (《艳歌罗敷 行》)	大曲	相和曲	相和歌(又属 大曲)	有古辞,但《宋 书·乐志》新 录三首分别为 魏文帝词、楚 词钞、魏武帝 词

通过以上比较能够说明以下问题:

第一,这说明《宋书·乐志》等历史文献记载是有根据的,也说明《江南》等诗篇产生的时代比较早,确实是西汉时的作品。

第二,这说明《江南》诸曲在西汉时代可能确曾是街陌谣讴,也说明相和曲是在相和诸调中产生最早的一种艺术形式。它在被诸管弦的时候也只是简单的“丝竹更相和,执节者歌”,还没有如平调、楚调、侧调等有那么多的乐器相配合,更没有如大曲那样的舞蹈表演。

第三,由此我们可以推测,相和曲可能产生于西汉,而平调、楚调、瑟调、大曲等则产生于东汉。同时我们对这七首歌诗的语言形式也进行了分析,发现这几首诗与其他诸调歌诗有一个重要的不同,它们的语言相对而言更为古朴,句式大多长短不齐,没有较长的制作,且都不分章,也没有“解”、“趋”、“艳”等音乐和表演上的说明。这反过来也说明相和诸调在西汉时代还仅仅是个开始,到东汉以后相和诸调才开始逐步发展起来的。

第四,由此我们也可以进一步推测两汉时代乐府歌诗发展的历史阶段。西汉前期是以楚歌为主体样式的时代,汉武帝以后则是横吹和鼓吹比较流行的时代,其时楚辞体已经衰落,而相和歌刚刚开始,而东汉以后则是横吹和鼓吹衰落的时代,同时也是相和诸调歌诗兴盛发展的时代。

## 第二节 相和诸调歌诗的内容特征

相和诸调曲发端于西汉而兴盛于东汉,在几百年的时间里产生过大量的歌诗作品,但是现在留传下来的仅几十首而已。不过就是这几十首歌诗,其内容也非常丰富。相和诸调曲从本质上讲是以娱乐为主而不是以表达思想为主的艺术,是世俗的艺术而不是政治的艺术。所以,对于这些歌诗的内容特征,我们也不能从一般的政治思想角度对其进行分析,而应该从审美娱乐的角度,看这些歌诗从哪些方面表现了汉人的世俗内容,看它们如何表达了汉人的文化心态。正是从这两个方面,我们可以把这些歌诗分为描摹世俗生活为主与抒写人生感受为主两大类别。

### 一、以描摹世俗生活为主的相和诸调歌诗

说到相和诸调歌诗,人们总是首先想到那些描摹世俗生活的诗篇。的确,这一类的诗篇在相和歌诗中占有很醒目的位置。特别是在以抒情诗为主的中国诗歌园地里,描摹世俗生活的诗篇本来就不多见,而像相和歌诗里面这样有特色的作品更少。对这些诗篇,我们应该给予充分的重视。下面我们再把它们细分几类进行分析。

#### (一)描写美好的自然风景

这样的歌诗只有一首《江南》:

江南可采莲,莲叶何田田,鱼戏莲叶间。鱼戏莲叶东。鱼戏莲叶西。  
鱼戏莲叶南。鱼戏莲叶北。

这首诗写的很简单,但是却有感动人心的艺术魅力。全诗用朴实白描的语言写江南美景,第一句,写江南是可以采莲的好地方;第二句,写莲叶长的茂盛;第三句,写鱼儿在莲叶间游戏;接下来四句,是对第三句的补写和复唱。在这里,“莲叶何田田”一句足以引发人们对江南的风光美好的想象,而“鱼戏莲叶间”几句则让人由鱼儿的快乐而感受到生活的幸福与欢乐。这首诗最初属于汉世的街陌谣讴,应该是流行于民间的杰作,最能体现出诗歌那种出自于生活的真实无华的美。这首诗被诸管弦之后,用丝竹类的乐器来进行演唱,可以想象,也一定是一首非常优美好听的歌曲。同时它告诉我们一个道理,只要把握了生活的本质,最简单的东西其实也就变成了内涵最丰富的美的象征。汉代是中国历史上一个繁荣昌盛的朝代,除了西汉和东汉末年的战乱之外,从汉初的文景之世到东汉的章和时期,都是中国历史上少有的盛世。可惜的是真正反映这种人民大众安居乐业的诗歌太少了,幸有这首歌诗留了下来,可以让我们感受到汉代人民曾经有过的美好生活与精神欢乐,正因为如此,这首短短的歌诗也就具有了表现一个时代美好生活的象征意义。

## (二)歌颂为他们带来幸福生活的清明官吏

汉代社会的繁荣富强,与那些清明的官吏是分不开的。对于普通百姓来讲,直接影响他们生活的并不是高高在上的皇帝,而是那些直接管理他们的父母官,因此,在汉代的民间歌诗中,歌颂清明官吏的作品较多,我们在本章第二节中已有介绍。这些民间的歌诗,有些也被相和乐所采纳,现存的相和诸调歌诗里,就在《雁门太守行》一首:

孝和帝在时,洛阳令王君,本自益州广汉民。少行宦学,通五经论。

(一解)明知法令,历世衣冠。从温补洛阳令,治行致贤。拥护百姓,子养万民。(二解)外行猛政,内怀慈仁。文武备具,料民富贫。移恶子姓,篇著里端。(三解)伤杀人,比伍同罪对门。禁鬻矛八尺,捕轻薄少年。加笞决罪,诣马市论。(四解)无妄发赋,念在理冤。敕吏正狱,不得苛烦。财用钱三十,卖绳礼竿。(五解)贤哉贤哉,我县王君。臣吏衣冠,奉事皇帝。功曹主簿,皆得其人。(六解)临部居职,不敢行恩。清身苦体,夙夜劳勤。治有能

名,远近所闻。(七解)天年不遂,早就奄昏。为君作祠,安阳亭西。欲令后世,莫不称传。(八解)

这首歌诗里所歌颂的王君,本名王涣,字稚子。《后汉书·循吏列传》里有记载,说他本为广汉郪人。少好侠,尚气力。晚改节,敦儒学。习书读律,略通大义。后举茂才,除温令。讨击奸猾,境内清夷。永元十五年,还为洛阳令。政平讼理,发摘奸伏。京师称欢,以为有神算。民思其德,为立祠安阳亭西,每食辄弦歌而荐之。延熹中,桓帝事黄老道,悉毁诸旁祠,但是王涣的祠堂仍然保留下来,可见王涣所受百姓爱戴的程度。这首歌分为八解,全面地描述了王涣的学问、人品、才干、政绩,以及百姓对他的敬爱。按汉代歌诗的一般通例,歌名与内容大都是相一致的,这首歌名为《雁门太守行》,但是王涣并不是雁门太守。这说明在这首歌之前应该另有一首《雁门太守行》的原作,而这首歌是采用了《雁门太守行》的曲调和演唱方式。可能是因为这首歌更为有名,所以原来的《雁门太守行》就佚失了。在汉代的相和歌曲中,这样直接歌颂人物的诗篇并不多见,这首歌是值得珍惜的。

### (三)描写社会上各种不幸的生活

在以描摹世俗生活为主的相和歌诗里面,像上面那两篇描写美好生活、歌颂清明官吏的诗篇实在是太少了,剩下的此类诗篇,则以描写各种现实生活的为最多。这其中,尤以《东门行》、《妇病行》、《孤儿行》最为著名。它们从多个角度表现了普通百姓生活的艰难,揭示了那个社会所存在的诸多贫富不均、人情冷漠的不良现象。如《妇病行》:

妇病连年累岁,传呼丈人前一言。当言未及得言,不知泪下一何翩翩。“属累君两三孤子,莫我儿饥且寒,有过慎莫笞答,行当折摇,思复念之”。

乱曰:抱时无衣,襦复无里。闭门塞牖,舍孤儿到市,道逢亲交,泣坐不能起。从乞求与孤买饵,对交啼泣,泪不可止。“我欲不伤悲不能已。”探怀中钱持授交,入门见孤儿,啼索其母抱。徘徊空舍中。行复尔耳,弃

置勿复道！

这首歌诗分为两个部分，第一部分写病妇临死前对丈夫的交待，要他好好地对待几个孩子，不要让他们受苦受寒，也不要打骂他们，在凄楚的言语中见出伟大的慈母之心。第二部分则写丈夫无力抚养孤儿的悲惨景况，他无法实现妻子死前的叮嘱，因为家里已经一贫如洗，孩子不仅没有衣穿，也没有饭吃。好不容易用仅有的一点钱从亲交好友中弄点东西回来，听见孤苦的孩子正在屋里哭着要母亲。整首歌诗里没有一句作者的议论，纯以白描的手法写出，这个苦难家庭的悲惨生活历历在目，具有极大的艺术感染力。

《东门行》与上一首则有异曲同工之妙。它同样是从一个特殊的场景写起，那是一个贫苦的家庭，家里已经穷得没有衣服，没有粮食，男主人在无奈中想要出去铤而走险，他的妻子又怕他惹出事来造成家庭更大的不幸，对他加以劝阻。但最终男主人还是走出了家门，因为他知道不出去铤而走险已经没有生活的出路。诗的语言不多，但是同样真实而生动。而《孤儿行》一诗则选择了另一个角度揭示这个社会上所存在的不良现象，父母死后，兄长非但没有承担起照顾幼小弟弟的责任，反而让他像奴隶一样的劳动。邻里们不但不能对他示以同情，反而趁机哄抢他的东西。于是，孤儿想起自己父母在时的幸福生活，愿意去跟从死去的父母。整首诗采用集中叙事的手法，细数兄长让他所做的所有劳动，从而突显了兄长为了独霸财产而六亲不认、为富不仁的丑恶行径，具有很强的道德批判意义。

除以上三首外，《东光》也是一首很有特色的作品。这首诗乃是汉武帝时征伐南越王相吕嘉造反时士兵们所唱的歌：

东光乎？仓梧何不乎？仓梧多腐粟，无益诸军粮。诸军游荡子，早行多悲伤。

歌从南方特殊的天气写起，以诘问的语气开头：“东方天亮了吗？仓梧的天为什么还不亮？”因为南方多雾瘴天气，早晨见不到太阳，故开头有此诘问，实则是一种反讽。接着写诗人在南方征战时所面临的困难。由于南方的天气特



别潮湿,粮食都发了霉,致使部队没有饭吃。然而他们这些出征的战士(游荡子)还要早早地起来行军打仗,可见其心中是多么悲伤。短短的几句话,就真实的描绘出了战争的艰苦,同时也写出了战士们对战争的怨恨情绪。

#### (四)对上层社会生活的描写与批评

两汉社会一方面是贫苦百姓的艰苦生活,另一面则是富贵之家的奢侈享乐。汉代相和歌诗中也把这一方面的内容写了出来。这里面既有批判,又有羡慕,表现了复杂的情感。先看《鸡鸣》一诗:

鸡鸣高树颠,狗吠深宫中。荡子何所之,天下方太平。刑法非有贷,柔协正乱名。黄金为君门,璧玉为轩堂。上有双樽酒,作使邯郸倡。刘王碧青甃,后出郭门王。舍后有方池,池中双鸳鸯。鸳鸯七十二,罗列自成行。鸣声何啾啾,闻我殿东厢。兄弟四五人,皆为侍中郎。五日一时来,观者满路傍。黄金络马头,颍颍何煌煌。桃生露井上,李树生桃傍。虫来啗桃根,李树代桃僵。树木身相代,兄弟还相忘。

《乐府解题》曰:“古词云:‘鸡鸣高树颠,狗吠深宫中。’初言‘天下方太平,荡子何所之’,次言黄金为门,白玉为堂,置酒作倡以为乐,终言桃伤而李仆,喻兄弟当相对表里。兄弟三人近侍,荣耀道路,与《相逢狭路间行》同。”据前人分析,这首诗似有所指,西汉霍光家族曾经权倾朝野,后来衰败;王氏五侯继起,后来又在与王莽的权力争夺中失败,诗中写到了西汉这些权贵家庭富贵时的奢华生活与衰落时的自相倾轧。<sup>①</sup> 故郑文曰:“本诗暴露汉代权势之家乍盛乍衰,既为历史之写真,更为艺术之概括:概似对卫、霍之讽谕,亦似对王氏

<sup>①</sup> 陈沆《诗比兴笺》:“此王氏五侯奢僭,及莽迫杀红阳侯立、平阿侯仁之事也。郭门之王,斥其姓也。兄弟四五人,兄弟还相忘,述其事也。《汉书·元后传》:王氏五人同日封,世谓之五侯,五侯群弟,争为奢侈。后庭姬妾,各数十人,童奴以千百数,罗钟磬,舞郑女,作倡优,狗马驰逐。大治第室,起土山,为渐台,洞门,高廊,阁道连属相望。百姓歌之曰:‘五侯初起,曲阳最怒。坏决高都,连竟外杜,土山渐台连白虎。’卒以此见怒成帝,几致诛废。及新都侯莽得志,以红阳侯立暨诸父平阿侯仁素刚直,莽内惮之,奏遣就国,遣使者迫立、仁令自杀。……莽于仁则诸父,于立则兄弟,而骨肉残贼,无复人心,曾草木之不若。是可忍也,孰不可忍乎!”(陈沆:《诗比兴笺》,第31—32页)

之讥刺。诗分三段:首段写天下太平,荡子乘时贵幸,终于触犯刑律;次段铺写贵幸煊赫一时,炙手可热,虽仅写其奢侈生活与休沐盛况,未尝着一贬语,而贬抑之情自见;末段写兄弟之间,互相倾轧,各图苟安,而以比兴手法出之,尤觉形象宛然。”<sup>①</sup>可见此诗是写实兼有讽刺意味的一首诗。《相逢行》则是在此基础上的改编:

相逢狭路间,道隘不容车。不知何年少,夹毂问君家。君家诚易知,易知复难忘。黄金为君门,白玉为君堂。堂上置樽酒,作使邯郸倡。中庭生桂树,华灯何煌煌。兄弟两三人,中子为侍郎。五日一来归,道上自生光。黄金络马头,观者盈道傍。入门时左顾,但见双鸳鸯。鸳鸯七十二,罗列自成行。音声何嘈嘈,鹤鸣东西厢。大妇织绮罗,中妇织流黄。小妇无所为,挟瑟上高堂。丈人且安坐,调丝方未央。

同样是写富贵人家的生活,而且在写法上承袭了《鸡鸣》的一些句子,但是仔细阅读,却可以看出二者在主题上的变化。前首诗以批评讽刺为主,而这首诗则纯为颂美,带有很强的羡慕心理。从汉代相和诸调的实际功能来看,这首诗显然更适合在富贵之家的庭堂上演唱。此诗中所写,与我们所见到的汉画像石中所见的情景完全一样,体现了汉代富贵之家的享乐之风。另一首《长安有狭斜行》可以看成是这首歌的简化本。

#### (五) 歌颂和描写女子形象的诗篇

除上面几种类型之外,相和诸调歌诗中还有几首歌颂女子的诗篇。按中国历史文献的相关记载,自汉代社会开始,三从四德等专门针对女性的道德伦理要求开始形成,汉代社会的歌诗对于女性的关注也比较密切,所以出现了许多以描写各类女子形象为主题的歌诗。这其中,在相和诸调曲中有几首歌诗特别引人注目,它们从不同方面显示了汉代女性值得尊敬的形象,既恪守封建道德又具有一定的个性化特征。如《白头吟》(楚调曲)一首诗,据《西

<sup>①</sup> 郑文:《汉诗选笺》,第14—15页。

京杂记》所言,司马相如将聘茂陵人女为妾,卓文君作《白头吟》以自绝,相如乃止。此诗不可能为卓文君所作,因为按乐府诗发展的过程来看,楚调曲的产生只能是在东汉以后才有可能,但是这首歌诗的写作原型也许有卓文君的影子,或者是歌者借卓文君的故事而立言。诗中把自己比喻成山上的白雪一样纯洁,像云间的月亮一样透明,“皑如山上雪,皎若云间月”。她本希望与心爱的男子白首偕老,但是没想到男子却中途负心,于是她便毅然地与之决别,显示出自己的独立个性。再如《陇西行》(瑟调曲)一诗,描写了一个善于持家、应对有礼的陇西妇女形象。全诗“始言妇有容色,能应门承宾。次言善于主馈,终言送迎有礼”。<sup>①</sup>再如《艳歌行》写一个善良的女子因为同情两个流浪汉为他们缝补衣服而遭到丈夫误解的故事。特别是《陌上桑》一诗,更成为歌颂汉代妇女的典范之作:

日出东南隅,照我秦氏楼。秦氏有好女,自名为罗敷。罗敷善蚕桑,采桑城南隅。青丝为笼系,桂枝为笼钩。头上倭堕髻,耳中明月珠。缃绮为下裙,紫绮为上襦。行者见罗敷,下担捋髭须。少年见罗敷,脱帽著帩头。耕者忘其犁,锄者忘其锄。来归相怨怒,但坐观罗敷。(一解)

使君从南来,五马立踟蹰。使君遣吏往,问此谁家姝。秦氏有好女,自名为罗敷。罗敷年几何,二十尚不足,十五颇有余。使君谢罗敷,宁可共载不。罗敷前致辞,使君一何愚。使君自有妇,罗敷自有夫。(二解)

东方千余骑,夫婿居上头。何用识夫婿,白马从骊驹。青丝系马尾,黄金络马头。腰中鹿卢剑,可值千万余。十五府小史,二十朝大夫。三十侍中郎,四十专城居。为人洁白皙,鬋鬋颇有须。盈盈公府步,冉冉府中趋。坐中数千人,皆言夫婿殊。(三解。前有艳辞曲,后有趋)

这首诗所写,据《乐府诗集》所引崔豹《古今注》:“邯郸女子姓秦名罗敷,为邑人千乘王仁妻。仁后为赵王家令,罗敷出采桑于陌上,赵王见而悦之,因饮酒欲夺之。罗敷乃弹箏作陌上之歌以自明焉。”而《乐府解题》则说:“古辞言罗

<sup>①</sup> 郭茂倩:《乐府诗集》第542页引《乐府解题》。

敷采桑为使君所邀,罗敷盛夸其夫以拒之。”从前人的记载来看,这首诗所写的故事在现实中可能有一个本事。不过崔豹《古今注》所写人物与诗中所写不合,可见并不准确。但是崔豹的记载提示我们去考查历史,发现这首歌诗的背后有着一个具有悠久历史的文化原型。从《诗经·邶风·七月》中的采桑女到刘向《列女传》里所写的一系列与采桑有关的女子形象,我们不难会发现,原来在这些古代采桑女的故事当中,其歌颂的重点都在于说明女子的容貌美好、贞静专一。而歌颂这些女子的基本方式,则是编写各种不同的男子对其进行引诱或者侵害的故事,从而显示出这些女子的各种美德。<sup>①</sup>《陌上桑》中的秦罗敷,显然就是这样一位女性形象。她被诗人称为“好女”,不仅仅因为她长得漂亮,打扮入时,还因为她恪守妇功,“善蚕桑”。她谈吐得体、贞静专一,在使君面前也能表现出大家闺秀风度。一句话,她是符合当时理想妇女道德标准的形象。所不同的是,作为以娱乐表演为主要目的的相和歌诗《陌上桑》,它在利用这种文化原型来编写秦罗敷故事的时候,为了满足观众的娱乐需要,把同类原型故事由原来的悲剧、正剧而改编成了喜剧,突出了它的喜剧效果。

以上几种情况,基本上可以概括以描摹世俗生活为主的相和歌诗的内容。从中可以看出,这些诗篇所描摹的对象基本上都是当时社会的平民百姓,是有关他们的世俗生活与喜怒哀乐的故事。这里面没有激烈的社会批判,也没有反映两汉社会一系列比较重大的社会政治事件和历史事件。这从作品的文本上进一步说明,以相和为主的相和诸调歌诗艺术,是以娱乐为主的艺术,是为了满足当时社会上各阶层的娱乐需要而产生的。我们知道,从人类的精神需求方面看歌诗的起源,满足人们的娱乐审美需求本是歌诗生产的一个重要目的。但是在上古社会中,由于人们的物质生活还远不够丰富,自然也难以投入大量的人力物力来从事非功利性的娱乐活动。因而,强调歌

<sup>①</sup> 考察历史我们知道,关于采桑女的故事,本是自先秦以来中国文学故事中的一个重要母题。这一母题包括三方面基本内容:第一是赞美采桑女子之美,如宋玉的《登徒子好色赋》和枚乘的《梁王兔园赋》;第二是写采桑女子拒绝士大夫的调戏,如《列女传》中所载《秋胡戏妻》故事和《陈辨女》故事;第三是歌颂女子的贞静专一,如《列女传》中的《齐宿瘤女》故事。关于《陌上桑》的历史文化研究,可以参看游国恩、赵敏俐和法国学者桀溺的文章。

诗生产的功利性目的和教化作用,否定各种奢侈的娱乐生活,是从很早就形成的传统观念。夏商周三代以来,这种传统观念已经非常巩固。特别是经过儒家的阐释,礼乐教化的文艺观更是深入人心。但是,随着物质财富的增加和人类精神需求的丰富,以娱乐为主的歌诗生产与消费必然要逐步的发展,这种教化与娱乐的冲突,也就是发生在春秋战国时代的所谓雅乐与郑声或雅乐与俗乐的激烈冲突。两种文艺较量的结果,是娱乐为主的歌诗的胜利,从而成为汉代社会文学艺术生产中最有特点最活跃的部分。由于两汉社会已经完成了中国古代从世袭贵族制社会向官僚地主制社会的转化,一方面是在整个社会上不再存在着一个同先秦一样的世袭不变的贵族阶级,官僚地主制已经打破了贵族与平民乃至奴隶之间的牢不可破的壁垒,平民化与个性化已经成为这一时代的重要文化心态;另一方面是物质生活较前一个时期的极大丰富,使两汉社会各个阶层有了从事以娱乐为主的歌诗生产的更好的条件,大众化与享乐化也成为这一时期歌诗艺术形态的主要特征,尤其是相和诸调歌诗的主要特征。

正因为相和诸调歌诗是以娱乐为主和以享乐为主的艺术,所以上面这些歌诗才更多地体现出世俗化的色彩。在这种情况下,歌诗成了人们遣兴娱乐的最好艺术形式。社会各阶层并不期待用这些歌诗来进行政治宣扬或道德教化,所谓“余日怡荡,非以风民”<sup>①</sup>,而希望它们能给人们带来生活的轻松和精神上的快乐,追求“快意当前,适观而已矣”<sup>②</sup>的效果。于是,那些发生于社会各阶层身边的表现人民大众日常生活中悲欢离合的故事,就成为这些歌诗的主要内容。特别是那些或富有情趣,或感动人心,或具有典型性的日常生活事件,经过了民间的传唱或歌舞艺人的加工,就成为两汉歌诗中脍炙人口的作品,如《东门行》、《孤儿行》、《陌上桑》、《妇病行》、《陇西行》等。它的产生说明,娱乐化和世俗化并不排除对丰富多彩的汉代社会现实生活的观照,但这种观照并不是以说教的方式,而是以审美和娱乐的方式,以大众喜闻乐见的方式得以实现的。反之,越突出它的审美性和娱乐性、它的艺术水平越高,

① 傅毅《舞赋》,严可均辑:《全后汉文》卷四十三,第705页。

② 借用李斯《谏逐客书》语。

在实际社会生活中产生的影响也就越大。这其中,如《陌上桑》这样的歌诗所表现社会生活以喜剧的方式得以实现,而《妇病行》、《孤儿行》、《东门行》等,则是以悲剧或正剧的方式得以实现的。这些诗篇大都反映了普通百姓的苦难生活。他们之所以成为汉代歌诗的名篇,得益于对现实生活的高度浓缩和锤炼。两汉社会虽然是繁荣富庶的社会,但是对于普通百姓来讲,各种各样的困苦仍然是他们生活中挥之不去的阴影,如有的人因为家境的贫寒而不得不去铤而走险(《东门行》),多病的妻子临死前舍不下可怜的孤儿(《妇病行》),狠心的兄长对待自己的亲弟弟竟如同奴隶(《孤儿行》),这些表现现实生活苦难的歌诗,因为其真实生动地再现了民生的痛苦,让人认识到世事的艰难,在娱乐观赏的消费中就更能引起人们心理的共鸣。娱乐并不意味着叙事题材的庸俗,它实际上对艺术作品的真善美提出了更高的要求。因为只有真,只有善,然后才会有美。真和善虽然不能取代美,但却是美的基础。两汉歌诗在娱乐化和世俗化中发展,非但没有消弱它的现实性,反而在符合艺术美的规律下得到了更好的发展,这也是后代之所以看重汉代歌诗并给它以高度评价的原因。世俗化使相和诸调歌诗中虽然未能产生具有重大社会政治题材的作品,但却把我们的视野引向日常生活的深处,犹如漫步于两汉城市的街头巷尾以及田野山村,去尽情欣赏那多采的生活场景。经济的发展带来了生活的幸福,当然也带来了无数生活中的矛盾。但总的来说,这是一个安定的时代,一个相对幸福的时代,它使这个社会的各个阶层都关注于自己的个体生活,在歌诗生产中也带有极浓的世俗享乐意识。也正因为如此,这些表现世俗生活的歌诗才与那些表现汉帝国隆盛国运的郊庙乐章在精神上相一致,共同体现了那一时代的文化风貌。

## 二、以抒写人生感受为主的相和诸调歌诗

汉代相和歌诗的另一大类别是以抒写人生感受为主的诗篇。一段时间以来,人们对这一类诗篇不够重视,但是如果从篇目上来讲,这一类诗篇的数量并不比上一类的少,其中著名的作品也不少。而且,汉代相和歌诗中所抒写的人生感受,不仅以其生动的内容反映了汉人的文化心态,而且对于我们认识从汉代到魏晋以往的社会文化思潮的发展也有重要意义。这些作品,又

可以细分为以下几类：

（一）抒发生命短促的感伤

汉代是一个看重个体生命的时代，抒发对人生短促的生命感伤是汉代文学的重要内容。在汉代的散文、大赋以及帝王与文人的诗歌里，都不乏这样的作品，而相和歌当中的《箜篌引》、《薤露》、《蒿里》更是这方面的代表作。

据崔豹《古今注》所言，《箜篌引》乃是朝鲜津卒霍里子高妻丽玉所作。子高晨起刺船，见一白首狂夫，披发提壶，乱流而渡。其妻随而止之，不及，遂堕河而死，于是援箜篌而鼓之，作“公无渡河”之曲，声甚凄怆，曲终，亦投河而死。子高还，以其声语其妻丽玉，丽玉伤之，乃引箜篌而写其声，名曰《箜篌引》。这首歌曲很短，只有四句：“公无渡河！公竟渡河！渡河而死！当奈公何！”但却是一个眼看着丈夫投水而死却无能为力的女子发自内心生命的真情呼喊，因而具有催人泪下的效果。同样据崔豹《古今注》所记，《薤露》、《蒿里》这两首诗本是田横的门人为感伤田横自杀而作。原作到底是否写到田横自杀的本事，我们已经不得而知。但是诗中对于人生短促的感伤却在这首诗里有突出的表现。经过李延年的改写之后，成为现在的两首歌曲，专门用来送葬，其中《薤露》送王公贵人，《蒿里》送士大夫庶人，让挽柩者来唱歌，当时也称为“挽歌”：

薤上露，何易晞！露晞明朝更复落，人死一去何时归？

蒿里谁家地？聚敛魂魄无贤愚。鬼伯一何相催促，人命不得少踟蹰！

本来，人的生老病死乃是自然现象，送葬时表示对死人的哀悼也是人之常情。但是，在送葬歌曲中这样突出地把人生短促的悲哀写出来，其哀悼的对象已经不完全是对死者，同时也包括生者对自己生命的感叹。在现有的历史文献中，我们还没有看到把相和曲用于送葬的记载。它之所以后来被诸管弦而成为相和曲，据说到了东汉后期，这样的歌曲不仅在送葬时唱，甚至在宴会上也

有人歌唱。联想到上面那首《箜篌引》，汉武帝的《秋风辞》、桓谭《新论》中所记雍门周为孟尝君鼓琴的故事，以及出土汉画像石那么多死后成仙的图画，我们有理由说，相和歌中的这几首哀伤人生短促的悲歌，正是对整个汉代重视个体生命的社会风气和社会思潮的充分表达，具有着重要的思想史价值。

## （二）祸福无常的人生感受

人的生命本来是短促的，按理说自然更要珍惜生命，但是在现实生活中却有很多人感到生命的难以把握，因为处处都是陷阱，处处都有危险，人生的祸福无常。在汉代相和诸调曲中，《乌生八九子》、《豫章行》、《艳歌何尝行》都表现了这样的主题。而且这三首诗，都以禽言物语的形式来抒发这种感受，在乐府诗中别具特色。如《乌生八九子》：

乌生八九子，端坐秦氏桂树间。喈我。秦氏家有游遨荡子，工用睢阳强苏合弹。左手持强弹两丸，出入乌东西。喈我。一丸即发中乌身，乌死魂魄飞扬上天。阿母生乌子时，乃在南山岩石间。喈我。人民安知乌子处，蹊径窈窕安从通。白鹿乃在上林西苑中，射工尚复得白鹿脯。喈我。黄鹄摩天极高飞，后宫尚复得烹煮之。鲤鱼乃在洛水深渊中，钓钩尚得鲤鱼口。喈我。人民生各各有寿命，死生何须复道前后。

乌的生活本来是安定的，它在桂树上筑巢安家，孵育子女，但是却不幸被秦氏家的游遨荡子用弹弓打死。它起初责怪自己藏身不严，但是后来发现并不是这样的道理，白鹿、黄鹄、鲤鱼藏身可谓严矣，但是还是被射工、后宫、钓钩捕获而成为人家的桌上美餐，由此可见人世之险恶。结尾的两句表现了自己生命难以把握的无奈，看似宽慰语，实则是感到危险的无把握解脱，只好听从命运的安排。与这首诗同样主题的还有《豫章行》，诗以白杨的口气写出，它本生在豫章山上，根深叶茂，但是却被山客砍伐下山，惨遭支解。诗中没有议论，但感伤生命无法把握的主题却很鲜明。另一首《艳歌何尝行》则以双白鹄为题，他们本来双飞双宿，恩爱非常，可是雌鹄却突然生病在身，不能飞翔，雄鹄却没有任何解救它的办法，只好在那里看着自己心爱的伴侣而洒泪伤心，人



生的无常和生命的无法把握同样是这首诗鲜明的主题。应该说,这几首诗从另一个角度,同样反映了汉人的生命意识。

### (三)渴望长生的游仙之歌

正因为人生短促,而人的生命又无法把握,那么,渴望长生就是汉人的一种比较普遍的心理。而且,越是有身份地位有物质财富的人,追求长生的愿望就越强烈。秦皇汉武可以凭帝王之尊而调动一切可能去求长生不老之方,而其他的达官显贵乃至文人学士当中也不乏有此妄想者,因此求仙就成为汉人的一种社会心理,因此也就有了汉乐府中的求仙诗。在相和诸调曲中,《王子乔》、《长歌行·仙人骑白鹿》、《董逃行》、《善哉行》都表现了这一主题:

王子乔,参驾白鹿云中遨。参驾白鹿云中遨,下游来。王子乔,参驾白鹿上至云。戏游遨,上建逋阴广里践近高。结仙官过谒三台,东游四海五狱上,过蓬莱紫云台。三王五帝不足令,令我圣朝应太平。养民若子事父明,当究天禄永康宁。玉女罗坐吹笛箫,嗟行圣人游八极。鸣吐衔福翔殿侧,圣主享万年,悲今皇帝延寿命。

王子乔本是秦汉以来著名的人物。王子乔又叫王乔,据前人考证,当时共有三个王子乔的故事,一为王子晋,二为叶令王乔,三为柏人令王乔,都是神仙。《乐府诗集》引刘向《列仙传》曰:“王子乔者,周灵王太子晋也,好吹笙作凤鸣。游伊、洛之间,道人浮丘公接以上嵩高山。三十余年后,求之于山上,见桓良曰:‘告我家,七月七日待我于缑氏山头。’至时,果乘白鹤驻山头,望之不得到,举手谢时人,数日而去。为立祠于缑氏山下及嵩高之首焉。”此诗所写,就是王子晋的故事。但是在刘向的故事中王子晋所乘的乃是白鹤,而此诗中却说他“参驾白鹿”,这也许是不同的传闻。同时,据应劭《风俗通义》所记,东汉时还盛传汉明帝时叶令王乔成仙的故事。这说明,以仙人王子晋为原型的神仙故事在汉代已经深入人心。这首诗的前半部分写王子乔成仙后在四海五岳到处遨游的故事,后半部分则乞求王子乔降福人间,令当今天下太平、让当今皇帝成仙。

在汉代,人们虽然渴望成仙,但是同时也深知这乃是常人不可求得的奢望,王子乔、淮南子更是人们羡慕的对象。所以在汉代的游仙诗中往往表达的都是幻想的奇遇,如《长歌行·仙人骑白鹿》:“仙人骑白鹿,发短耳何长。导我上太华,揽芝获赤幢。来到主人门,奉药一玉箱。主人服此药,身体日康强。发白复更黑,延年寿命长。”《董逃行》则曰:“教敕凡吏受言,采取神药若木端。玉兔长跪捣药虾蟆丸,奉上陛下一玉舂,服此药可得神仙。”其结果是“服尔神药,莫不欢喜。陛下长生老寿,四面肃肃稽首。天神拥左右,陛下长与天相保守”。《善哉行》里也说:“经历名山,芝草翩翩。仙人王乔,奉药一丸。”又说:“淮南八公,要道不烦。参驾六龙,游戏云端。”可以想象,这些游仙诗的演唱,在当时是满足了好多人的心理渴求的。

#### (四)解脱人间悲苦的及时行乐

但正因为成仙实际上的不可能,人生又是那样的短促,而且还常处在祸福无常的状态,那么,更为现实的态度则应该是抛弃幻想而及时行乐。相和歌诗中同样也有不少这样的作品,如《西门行》:

出西门,步念之。今日不作乐,当待何时?逮为乐,逮为乐,当及时。  
何能愁怫郁,当复待来兹。酿美酒,炙肥牛。请呼心所欢,可用解忧愁。  
人生不满百,常怀千岁忧。昼短苦夜长,何不秉烛游。游行去去如云除,  
弊车羸马为自储。

作者似乎看透了人生,歌中反复表达的就是“及时行乐”四字,而且竟然是那样的坦率!在作者看来,人生不满百年,干吗还要怀抱着千年忧愁呢?既然我们不能延长生命的长度,那么何不增加生命的密度?与此同调的还有《怨诗行》:“天道悠且长,人命一何促。百年未几时,奄若风吹烛。嘉宾难再遇,人命不可续。齐度游四方,各系太山录。人间乐未央,忽然归东岳。当须荡中情,游心恣所欲。”《满歌行》也表达了同样的思想。不过此诗的作者似乎更是一个有着一定社会地位的官僚文人,所以诗中写到当他感到人生祸福无常的时候,“唯念古人,逊位躬耕”,还有“安贫乐道,师彼庄周”的

想法。

以上四种情况基本概括了以抒写人生感受为主的相和歌诗的抒情主题。当然这里面也有表现另一种人生态度的作品,如《长歌行》所言:“青青园中葵,朝露待日晞。阳春布德泽,万物生光辉。常恐秋节至,焜黄华叶衰。百川东到海,何时复西归。少壮不努力,老大徒伤悲。”还有《君子行》倡导要人们做一个行事端庄的君子。<sup>①</sup>但总的来说:由感叹人生短促、祸福无常到游仙饮酒、及时行乐,这就是汉代相和歌诗的基本抒情主题。而这样的歌诗从西汉一直唱到东汉,这从另一个方面表现了汉人的一种生命心态。同兼并争伐不断的战国与朝代屡屡更迭的魏晋六朝这前后两个时代相比,生活在汉代的百姓是幸福的,关于汉代社会的富庶与繁荣,在汉大赋和《史记》、《汉书》等著作中都有相当多的记载,那么,在这种情况下,为什么汉人还会有这么多的人生感叹?其实只要我们仔细比较就会发现,汉人所感叹的人生短促,主要并不是因为战争、瘟疫以及政治上的血腥屠戮等而造成的人的早亡,而是因为有那么多的美好生活还没有来得及享受,是因为由此而产生的对于百年人生的不满足感,正所谓“欢乐极兮哀情多,少壮几时兮奈老何”。可以想象,如果人生中真的有那么多的苦难,那么人活在世上还有什么意义?难道汉人想要延长生命的目的,就是为了来吃尽这世上数不尽的苦难吗?显然不是,而是因为他们还没有享受够充足的物质生活。由此我们再来细读上面那些抒写祸福无常、感叹人生短促的诗作,我们就会发现,这里面并没有真正关于一个社会所普遍面对的苦难,如建安文人所写的“白骨露于野,千里无鸡鸣”,<sup>②</sup>“四望无烟火,但见林与丘。城郭生榛棘,蹊径无所由”。<sup>③</sup>而不过是个体人生在社会上所遭受的偶然不幸,或者是对别人享乐生活的不尽的羡慕。于是他们才希望摆脱这种个人的烦恼,忘却这种偶然的不幸,进而去追求长生,在尽可能的条件下去及时行乐。因为这个社会是平稳的,是为他们

① 非常意味的是,正是这两首诗的作者问题在后世有不同的记载,如《事文类聚》把这两首诗分别题作颜延年作和曹植作。这种说法虽然基本上不被后人所接受,但是我们也可以看出,在汉乐府相和歌诗中抒写人生感受的诗当中,这两首诗的确比较特殊,它所抒发的情感并非相和歌诗抒写人生感受类作品的主流。

② 曹操《蒿里行》,郭茂倩:《乐府诗集》,第398页。

③ 王粲《从军行》,郭茂倩:《乐府诗集》,第477页。

的及时行乐创造了必要的历史条件的。这样,我们也就会理解,为什么一个再普通不过的白首狂夫渡河而死,他妻子几声凄厉的呼喊,被谱成歌曲之后就会感动得汉人“莫不饮泣”,就是因为它拨动了汉人珍惜生活、进而珍惜生命的那根感情的琴弦。同样我们也就会理解,为什么本来是送葬时所唱的歌曲,汉人竟会在喜庆的宴会上演唱,同样是因为这种人生短促的悲歌表达了汉人共同的人生体验,是在一片和平而又没有更多希望的环境下才会产生的感伤和颓废的人生情绪。于此我们同样也会理解,为什么这些在汉代流行的“丝竹更相和,执节者歌”的歌诗艺术,竟会出现这样多感叹人生短促、表达及时行乐的作品,因为这些歌诗的产生,同样是满足了汉人的审美娱乐的需要。

汉代相和诸调歌诗的两大类别,从表面上看似乎有着很大的不同,一类是以描摹世俗生活为主,一类是以抒写人生感受为主。一个时期以来,学者们对于这些歌诗的分析重点都放在了那些表现民生疾苦的诗篇方面,如《妇病行》、《孤儿行》等等,但是对其他诗篇的研究却做的不够。之所以如此,是因为在我们过去的文学观念中,过于强调了文学的意识形态特点而忽略了它的艺术本质,因而把从文学作品中寻找对现实社会的批判当成了诗歌研究的主要任务,这显然是片面的,是对文学的狭隘的理解。其实,只要我们认真地考察历史就会发现,在汉代社会里,相和诸调歌诗的主要功能是为了社会各阶层的娱乐,它是一种以审美和娱乐为主要目的的艺术,这使它与那些真正产生于民间以批判社会为主要目的的“歌”与“谣”在艺术的功能和价值上是有着巨大不同的。同时我们还要注意的是,从艺术生产的角度来讲,相和诸调歌诗的主要消费者,并不是那些生活在广大农村的农民,也不是生活在城市中的贫民阶层,而是汉代社会的官僚贵族和富商大贾。那么,作为主要供这一阶层的消费者消费的相和歌诗的艺术题材,也一定要适合消费者的胃口。描摹世俗生活固然是其中的一个重要方面,他们也需要通过这些艺术来更好地理解生活,希望艺术能够对现实生活中的问题有所表现和反映。但是另一方面他们还希望这些相和诸调歌诗能够表现他们对现实生活的各种感受。只有把这二者有机地结合在一起,才能够得到消费者的满意。正是从这个角度,我们在关心相和诸调歌诗中像《妇病行》这样的作品之外,同时还应

该关心其他内容的诗篇,关心那些抒情之作。因为我们只有把这些作品全部进行研读,才能对其做出整体的评价。从相和诸调歌诗当中,我们不仅能看到汉人如何关心他们自身的世俗生活,同时也可以了解汉人的文化心态。

世俗化的相和诸调歌诗,包括以描摹世俗生活为主和以抒写人生感受为主的两种类型,是紧密地统一在一起的。它们从两个不同的侧面,共同体现了两汉社会歌诗艺术生产的基本特征。它们的产生基础是刚刚完善起来的中国封建地主制社会,它们的兴起缘于在新兴地主阶级领导下所进行的一场艺术生产和消费方面的革命。正是这样一群新兴的地主阶级,他们刚刚从这个新型的社会中发迹而起,带着对旧制度和旧观念的蔑视,而寻求一种符合自己身份的新的精神消费食粮。作为刚刚走上封建地主制社会历史舞台的主角,在他们的潜意识里有着更多的顾影自恋情结:他们关注自己的世俗生活,追求一种以描写自我生活为主的世俗艺术——丰富的物产、高大的宫殿、奢华的吃穿、轻靡的歌舞,还有从这种新的社会下层百姓生活中提炼出来的典型的事件和人物故事。正是在这种叙事性歌诗的艺术消费中,满足了他们对于现实生活的各种关心之情:或者是对奢侈的贵族生活以及高贵的社会地位的自我陶醉,或者是对他们的无比艳羡;或者是对发生在自我身上的不幸生活而感到无比的苦恼或无奈,或者是为发生在他人身上的这种不幸生活而满怀同情。他们渴求在叙事性的歌诗艺术品中尽量地展示世俗生活的丰富多彩,在艺术的观照中反观自身并认识生活的本质,从而满足自己的消费心理。当然,他们在歌诗艺术中更多的时候还是自抒其情。作为刚刚突破封建宗法制社会的一代新人,在他们身上已经萌发了更多的个体意识。一方面,新的具有活力的社会制度为他们张扬自我、实现以享乐为中心的个体自我价值提供了更好的条件;同时,冷酷无情的专制皇权和封建官僚制度又使他们的个性受到另一种新的扭曲和压抑。于是,立足于抒发个体意识和个人情怀的两汉抒情歌诗,自然会把人生短促、人生无常、相思离别等个体感受以及在此基础上形成的及时行乐、求仙、饮酒等心理需求作为抒情的主题,通过自我吟唱或者聆听观赏的方式,以达到满足其精神宣泄或精神寄寓的消费目的。正是在这种艺术的生产和消费的过程中,产生了具有独特的汉代文化意蕴的相和诸调歌诗,向我们全面地展示了汉代社会生活的丰富多彩,以及体现在

其中的以满足个人享乐和抒写个体情怀为主的世俗文化心态。

### 第三节 相和诸调歌诗的艺术成就

作为汉代歌诗艺术主体的相和诸调歌诗,从本质上看是诗乐舞合在一起的表演艺术。<sup>①</sup>在这种艺术的生产和消费过程中,音乐歌舞表演在其中起着主导作用,诗歌语言是服从于音乐歌舞表演的。因此,要研究相和诸调歌诗的语言艺术成就,我们必须从它的表演方式入手进行探讨。尽管由于受技术水平的影响,关于相和诸调歌诗的实际演出我们已经不可能耳闻目睹,但是有关的历史文献还是给我们提供了研究这些问题的线索。下面就是想从这方面做些探索性的工作。

#### 一、关于汉代歌诗的一般表演方式

两汉歌诗艺术是以娱乐和观赏为主的,为了达到更好的娱乐和观赏效果,自然要在表演方面下功夫。它不是简单的吟唱,而是诗乐舞相结合的表演。据现有的文献记载和出土文物考证,当代人一般认为汉代的歌舞娱乐表演主要在三种场合举行,那就是厅堂、殿庭、广场。从出土文物看,其中最常见的是厅堂式演出,如“四川成都北郊羊子山1号东汉墓画像石,即展现了一个贵族家中的宴饮观剧场面。画面中帐幔悬垂,表示这是室内演出。左侧宾主分席,列几而坐,前有酒爵肉鼎供宴,后有妖姬美妾侍奉。主客前面的场地上,有十二人在表演骇目惊心的百戏,内容包括跳丸、跳剑、旋盘、掷倒、盘鼓舞、宽袖舞等等,场面

<sup>①</sup> 我们认为汉乐府歌诗是表演的艺术。关于这一点,近年来已经有些学者有所觉察,他们从不同角度注意到了这方面的特征,并做了相应的有益的探索,如齐天举在《古乐府艳歌之演变》(《阴山学刊》,1989年第1期)一文中论到古乐府中艳歌的性质以及它在汉乐府语言艺术形式演变中的作用。潘啸龙在《汉乐府的娱乐职能及其对艺术表现的影响》(《中国社会科学》,1990年第6期)一文中曾指出以下三点:一是叙事性情节构思艺术的发展,二是表现方式上的诙谐性,三是在表现手段上更讲究声色铺陈、夸张、诡喻和离奇之语的运用。钱志熙的《汉魏乐府的音乐与诗》(大象出版社,2000年版)论述了汉代各类乐府诗的演艺特点与音乐特点,乐府诗通过娱乐功能产生的伦理价值的艺术机制等。但是我以为,以上学者在论及这一问题时,基本上还是把汉乐府当作一般的诗歌来看待,还是把诗歌语言作为这种艺术的主体来研究。而我们以为,我们要对这些世俗的汉乐府歌诗进行研究,首先要把它定义为以音乐和歌舞为主的“表演的艺术”,语言只是这一艺术的有机组成部分,而且是服从表演的。

热烈、情绪紧张。右侧有五个乐人坐席伴奏”。这不能不让我们想起史书中的相关记载,如《汉书·张禹传》所言禹常“入后堂饮食,妇女相对,优人管弦,铿锵极乐,昏夜乃罢”。其次是殿庭式演出。“这是贵族富民之于家中演出百戏的又一种形式,只是将表演的场所由屋内迁移到屋外院子里,一般是主客坐在堂屋之中宴饮,伎人在庭院里表演。山东出土的汉画像石里常见这样的画面:正面刻出一座堂屋,屋里主人居中端坐,旁边排列宾客侍从,堂屋两旁有两座阙。堂屋前面的庭院中,有伎人在表演乐舞百戏。”第三种是广场式演出。据说汉武帝为夸耀声威,就曾在元封三年(前108)春天举行过一次大型的百戏汇演,“三百里内皆观”(《汉书·武帝纪》),三年之后,汉武帝又进行了一次大规模的百戏汇演:“夏,京师民观角抵于上林平乐馆。”(《汉书·武帝纪》)对此,张衡的《西京赋》和李尤的《平乐观赋》都有生动的描述。<sup>①</sup> 还有的人认为,在汉代已经有了专供表演用的戏楼,如现藏河南项城县文化馆的一个三层陶戏楼,“中层正面敞口,有前栏,栏上横列三柱支撑屋檐;两侧壁为镂孔花墙半敞。次层为舞台,中间横隔一墙,分前后场,隔墙右半设门供出入。前场有两个乐伎俑:一人一肢支撑,一肢扎跪,一手伸手胸前,一手上举摇鼗;一人跽坐,仰面张口,左手扶膝,右手扶耳为讴歌者”。<sup>②</sup>

如此众多而又广阔的表演场所,为汉代社会歌舞演唱提供了最好的舞台,也使其艺术表现形式较前代有了极大的发展变化,显得更加丰富多彩。根据现有的文献资料,我们大体上可以把这些歌诗艺术演唱分为以下几种情况:

一是单人的独弹独唱。《古诗十九首·西北有高楼》:“西北有高楼,上与浮云齐。交疏结绮窗,阿阁三重阶。上有弦歌声,音响一何悲!谁能为此曲,无乃杞梁妻。清商随风发,中曲正徘徊。一弹再三叹,慷慨有余哀。”《相逢行》:“小妇无所为,挟瑟上高堂。”《善哉行》:“何以忘忧,弹箏酒歌。”从以上诗句来看,当时的歌诗中有相当大一部分是可以独弹独唱的。又,关于《箜篌引》的产生,晋人崔豹《古今注》中这样记载:“《箜篌引》者,朝鲜津卒霍里子

① 以上可参考廖奔《中国古代剧场史》,中州古籍出版社,1997年版,第27—32页。

② 周到:《汉画与戏曲文物》,中州古籍出版社,1992年版,第188页。

高妻丽玉所作也。子高晨起刺船,有一白发狂夫披发提壶,乱流而渡,其妻随而止之,不及,遂堕河而死。于是援箜篌而鼓之,作《公无渡河》之曲,声甚凄怆。曲终,亦渡河而死。子高还,以其声语其妻丽玉。丽玉伤之,乃作《箜篌引》而写其声,名曰《箜篌引》。”从这一记载看,《箜篌引》也是一首可以自弹自唱的歌曲。

第二种情况是一人主唱,其他人或伴乐或伴唱。汉代相和歌的主要形式可能是这种类型。《宋书·乐志》曰:“但歌四曲,出自汉世。无弦节,作伎,最先一人唱,三人和。……相和,汉旧曲也。丝竹更相和,执节者歌。”由此记载我们知道,汉代有一种但歌,也就是不配乐器的徒歌,由一个人主唱,三个人相和。还有一种叫相和歌,其演唱形式是一个人手里拿着一种叫做节的乐器,一面打着节拍,一面唱歌。其他人在一旁用弹弦乐器或管乐器伴奏。其实,无论是以人相和还是以乐器相和,这种形式都是早自先秦就有。<sup>①</sup>《乐府诗集》卷二十六:“《晋书·乐志》曰:‘凡乐章古辞之存者,并汉世街陌谣讴,《江南可采莲》、《乌生十五子》、《白头吟》之属。’其后渐被于管弦,即相和诸曲是也。魏晋之世,相承用之。……又诸调曲皆有辞、有声,而大曲又有艳、有趋、有乱。辞者其歌诗也,声者若羊吾夷伊那何之类也。艳在曲之前,趋与乱在曲之后,亦犹吴声西曲前有和,后有送也。”由此,知相和这种古老的民间歌唱形式,在汉代逐渐蔚为大观,又演化出《相和引》、《相和曲》、《四弦曲》、《五调曲》(包括《平调曲》、《清调曲》、《瑟调曲》、《楚调曲》、《侧调曲》)、《吟叹曲》、《大曲》以及《杂曲》等多种形式。其中不同的曲调,所配的乐器也不相同,如《平调曲》中所配的乐器有笙、笛、筑、瑟、琴、箏、琵琶七种,而《清调曲》所配的乐器则有笙、笛(上声弄、高弄、游弄)、篪、节、瑟、琴、箏、琵琶八种(以上并见《乐府诗集》),但无论如何变化,有人演唱、有人声或乐器相和是其最基本的形式,这也是汉代歌诗主要的演唱形式。

① 《庄子·大宗师》:“子桑户死,未葬。孔子闻之,使子贡往侍事焉。或编曲,或鼓琴,相和而歌曰:‘嗟来桑户乎!嗟来桑户乎!而已反其真,而我犹为人猗!’”(郭庆藩:《庄子集释》,中华书局,2004年版,第266页)《淮南子·精神训》:“今夫穷鄙之社也,叩盆拊瓠,相和而歌,自以为乐矣。”(何宁:《淮南子集释》,中华书局,1998年版,第541页)由此,知“相和”本是中国古代一种流行于民间的歌唱形式。《汉书·礼乐志》又记:“初,高祖过沛,作《风起》之诗,令沛中僮儿百二十人习而歌之。至孝惠时,以沛宫为原庙,皆令歌儿习吹以相和。”(班固:《汉书·礼乐志》,第1045页)



第三种情况是以歌舞伴唱。中国古代本是诗乐舞三位一体,歌舞伴唱本是情理中事。但是就现在有关文献看,有关这方面的记载还不多。郭茂倩《乐府诗集》卷第五十二云:“自汉以后,乐府浸盛。故有雅舞,有杂舞。雅舞用之于郊庙、朝飨,杂舞用之宴会。”在汉代,雅舞可能有歌辞,但是也有好多雅舞没有歌辞。相和诸调歌诗大体上不用舞,但是也有各别的大曲也可能有舞蹈相伴。”《古今乐录》曰:“凡诸大曲竟,黄老弹独出舞,无辞。”

从以上三种情况看,两汉社会的歌诗艺术表演形式是丰富多彩的,而这些丰富多彩的歌诗艺术表演形式,也必然会影响歌诗的语言,推动汉代歌诗语言艺术形式的大发展。一个值得我们充分注意的事实是:由于这些歌诗有比较复杂的表演手段,可以承载更多的生活内容,因此,它不再是简单的抒情艺术,而且可用来演说故事。从这一角度讲,汉代相和诸调的一些歌诗,更近似于后世的说唱文本。这也许是我们破解其艺术奥秘的一条途径。

## 二、表演的戏剧化对相和诸调歌诗体裁形式的影响

戏剧化是汉代歌诗艺术的一个重要特征,尤其是汉乐府以描摹世俗生活类歌诗的重要特征。但是,为什么在中国古代歌诗艺术中,只有汉乐府才有这种现象?而后代的歌诗艺术,在这方面反倒不如汉乐府了呢?我以为,这正是汉代歌诗的演唱性质决定的。

我们知道,汉代歌诗主要是为了满足大众的享乐需要而发展起来的。比较复杂的相和曲调,已经适合于表演一个人物或者一个故事。同时,为了取悦观众,这一诉诸于表演的故事,就必须要有有一定的情节,要适合表演,也就是要有戏剧化的特征。在这方面,《陌上桑》是一个最典型的样板。

仔细推敲,《陌上桑》并不是一首完整的叙事诗,而颇似一段故事的说唱表演,全诗共分为三大段,在汉乐府中,也称之为三解。第一段写罗敷之美,在这一段中,其实并没有交待罗敷的具体身份,只说她是一个喜欢蚕桑的女子,她住在城里,到城外去采桑。然后接着写她的穿戴如何华美,路上的行人如何为她的美丽而倾倒。第二段写使君与罗敷的对话。使君同路人一样,也

为罗敷的美丽而着迷。他竟然不顾自己的身份,停下了五匹马所驾的大车,问罗敷是谁家的女子,年纪多大,最后问罗敷是否愿意与他共载。罗敷一一作答,指出使君的愚蠢,说使君已是有妇之夫,而自己也已经有夫之妇。第三段写罗敷的夸夫。她说自己的丈夫如何有权势,又是如何有才,如何得志,如何英俊。最后全诗就到此在止。为什么会有这样的结构?我以为这是汉乐府演唱故事的策略,或者说是一种技巧。首先,因为它用的是相和这样的形式,这种说唱的形式有比较丰富的表演手段,一人唱,多人伴唱或伴奏,可以容纳一定的故事内容,而这也能更好地吸引听众。充分发挥故事表演中的戏剧化手段,是达到取悦观众的重要方式。同时,因为它是一种比较复杂的音乐演唱,所以又一定要受音乐表演的限制,不可能像一个行吟诗人那样无限止地演唱下去。因而在有限的篇幅中用戏剧化的方式表现其情节冲突也是它必不可少的演唱技巧。

为了说明这一问题,在这里,我们先要解释汉代相和诸调歌诗中的一些音乐术语,所谓“艳”、“趋”、“乱”、“解”的意义。从音乐的角度来讲,汉乐府中所说的“艳”、“趋”、“乱”、“解”等都是有一定的音乐表演方式,这一点,今人已经做过比较好的解释,尤其是关于“解”的解释,杨荫浏在总结前人之说后指出:

作者认为,汉代的《大曲》已是歌舞曲;它有歌唱的部分,所以有歌词,但它又有不须歌唱而只须用器乐演奏或用器乐伴奏着进行跳舞的部分,那就是“解”——“一解”是第一次奏乐或跳舞,“二解”是第二次奏乐或跳舞,余类推……

关于“解”的用法,虽然不一定能从今天的民间音乐中得到完全相同的实例,但找一些类似的例子,藉以帮助我们更加容易了解一些,却还是可以的。例如,我们有《二人台》等等的民间歌舞音乐,一男一女,两个角色出场。他们面对面,在台前唱一个比较抒情的、由几节合成的民歌式的歌曲,唱时有些表演,但动作不大。在唱完一节的时候,伴奏乐队,从歌腔的末音紧接下去,节奏加快,作着自由的曲尾扩展;击乐器上响亮而强烈的点子,配合着管乐器上模仿、呼应等等吹奏的手法,用长长短短的

音型的重复,造成热烈的气氛。与这同时,那两个角色,作出种种活泼的舞姿,手巾、扇子等道具上下翻飞,舞者在场中盘旋追逐,使人有眼花缭乱、目不暇接之感。忽然节奏慢下来了,接唱第二节歌曲;忽然节奏又加快了,又停止了歌唱而作活跃的舞蹈。这样的反反复复,在同一个曲调上,往往出现好几次。可以不可以把民间歌舞中这种歌唱的部分比之《相和大曲》中分节歌唱的部分,而把它活跃舞蹈的部分比之《相和大曲》中的“解”的部分呢?①

虽然关于“解”的实际情况我们已经不得而知,我个人在关于大曲是否属于歌舞曲这一问题上也有些疑问。②但是,杨荫浏先生关于汉乐府中“解”的作用的推想与分析还是很有道理,能给我们以极大启发的。我们在这里之所以要把这段话全部引下来,其目的不仅是要让读者从音乐的角度理解“解”是什么,更重要的是要在此基础上思考另一个问题,即这种音乐的表现形式对汉代相和诸调歌诗的语言叙事造成了哪些影响。

按沈约《宋书·乐志》,《陌上桑》这首大曲,共分为三解,同时,“前有艳,词曲后有趋”。也就是说,作为一个完整的大曲曲目,这支曲子在表演时可以分成如下几部分:开始是一段名叫“艳曲”的音乐,接下来是正曲,有唱词,分为三解,然后有一段“趋曲”作为结束。③按杨荫浏先生的推想,如果“解”就是在“唱完一节的时候,伴奏乐队,从歌腔的末音紧接下去,节奏加快,作着自由的曲尾扩展;击乐器上响亮而强烈的点子,配合着管乐器上模仿、呼应等等

① 杨荫浏:《中国古代音乐史稿》上册,人民音乐出版社,1981年版,第116—117页。

② 按,关于大曲是歌舞曲的问题,杨荫浏、杨生枝等人都这样认为。这可能是受《古今乐录》的影响,《古今乐录》曰:“凡诸大曲竟,黄老弹独出舞,无辞。”(郭茂倩:《乐府诗集》,第635页)但是,为什么在郭茂倩的《乐府诗集》以及有关记载中,仅仅把这些称之为“大曲”,而把“舞曲歌辞”另列一类呢?我们猜测,大曲还是诉诸歌唱的,不是舞曲,也不一定伴舞。把“大曲”看成是歌舞曲可能是一种误解。“大曲”中的“艳”、“趋”、“乱”等等也只是音乐演奏术语,而不是与舞蹈相关的术语。至于黄老弹独出舞,已经是大曲演完的部分,因为《古今乐录》说的是:“凡诸大曲竟,黄老弹独出舞,无辞。”(郭茂倩:《乐府诗集》,第635页)可见,相和诸调基本上没有伴舞。从情理上推测,我们以为这些歌曲在演唱时可能会有人物表演,有人物出场,是近似于后世歌剧的演出,但不是歌舞剧。是否如此,还要再进行研究。

③ 按,杨生枝《乐府诗史》认为《陌上桑》这首诗共三解,第一解为“艳”,第二解为“正曲”,第三解为“趋”(见该书第94—96页),我们认为这种解释是错误的。因为《宋书·乐志》说得很明白,“三解,前有艳,词曲后有趋”,可见,在这首诗中,“解”与“艳”、“趋”是分开的,不相混的。

吹奏的手法,用长长短短的音型的重复,造成热烈的气氛”。那么这个“解”自然成了这个曲目中的表演单位,每解之间的间隔并不仅仅是音乐的转换,同时也提示着故事场景的变换,情节的转折,或者是又一段叙事的开始。每一“解”有相对的独立性和完整性,近似于后世戏曲中的一场或一折。但是,由于汉代还是以歌曲演故事的初级阶段,这每一“解”又不可能像后世戏曲中的一场或一折那样可以由一套曲子来展开故事内容,而只是由一支短曲或短歌构成。受这种演唱方式的影响,汉代相和诸调中的叙事类歌诗必然要求在语言上的精炼,每一解突出一个中心,每一个曲子就要简要地说明一个情节或一小段故事。所以,剔除其不必要的叙述,用最精炼的语言来保证演唱的精彩,就是汉乐府歌诗创作中的重要特征。同时,由于每一解是一个中心,解与解之间有热烈的音乐相隔,那么每一解之间内容的跳跃性就会很大,这表现在歌词上,就是段与段之间的似断实联。而且,由于音乐的表演在这里起了重要作用,受一支大曲的容量所限,所以有时它所演唱的故事并不完整,更近似于后世的折子戏,只讲述一个故事的中心内容或者其中最有代表性的一段。由此,我们再来理解《陌上桑》这首诗的故事叙述,就会发现,它虽然不合于一般叙事诗的规范,但是却特别适合于这样的歌唱表演。它选取的是一个典型但并不复杂的故事,它在有限的篇幅中突出了可感可视的人物形象塑造,运用了恰如其分的夸张、衬托、白描等艺术手法,对话相当简洁但是又非常生动,同时注意营造和渲染戏剧化气氛。全诗并没有把故事讲完,只是集中地表现了其中的三个场景,但是给人留下的印象却是极其鲜明的。可以说,没有大曲这种表演艺术形式,就不会有《陌上桑》这样的具有独特风格的汉乐府诗篇。由此,我们把相和诸调歌诗的这种叙事方式称之为“片断叙事”。

由此出发,我们也可以比较好地理解《妇病行》、《孤儿行》、《东门行》等诗篇,它们何以形成了“片断叙事”那样的叙述模式。在具体的故事内容和结构上,以上诗篇都有些不同。但是如果从曲调演唱的角度,我们又可以看到它们在叙事技巧上的一致性。它们的写作主旨都不在于故事本身的完整,而在于能在有限的艺术表演过程中,让听众了解社会上某些方面的事情,某种类型人物的生活、遭际和命运。为了说明这一问题,我们不妨再分析一下《东门行》:

出东门,不愿归;来入门,怅欲悲。盎中无斗储,还视桁上无县衣。  
(一解)拔剑出门去,儿女牵衣啼。它家但愿富贵,贱妾与君共哺糜。(二解)共哺糜,上用仓浪天故,下为黄口小儿。今时清廉,难犯教言,君复自爱莫为非!(三解)今时清廉,难犯教言,君复自爱莫为非!行,吾去为迟,平慎行,望吾归。(四解)<sup>①</sup>

同《陌上桑》一样,用叙事诗的标准衡量,这首诗也是不完整、或者说不典型的。因为诗中既没有对主人公身份地位等方面的详细交待,也没有非常曲折的情节;既没有开端、发展、高潮、结局等完整的故事形态,也没有必要的人物事件描写。但是全诗却突显了歌诗表演的特征,它把所有不必要的语言交待都给予省略,让出场人物通过他们的角色扮演完成这些介绍性的功能。它同时也把故事的叙事性语言尽量省略,让位于出场人物的行动表演。最后,全诗几乎只剩下了人物的对话语言,用它来提示每一解的中心内容,来做为整个故事表演的注解。可以这样说,如果在这种简练的人物语言背后不依托着一个表演舞台的话,或者说如果在读者的阅读背后没有一个歌诗表演作为背景的话,这首诗无论如何也难以称得上是一首好诗。但作者的高明处恰恰就在这里,他充分地把握了表演艺术的特点,把语言作为整个歌诗表演过程的一部分,用最精炼的语言,最大限度地实现了它在歌诗表演艺术中的功能。全诗分为四解,也就是四段歌唱,我们可以想象,在第一解中,首先应该是男主人公出场,他大概是刚从东门外回来,因为家里太穷,他甚至不愿回家。回家之后,他马上就感到了巨大的压力,因为无衣无米,孩子在哭泣,妻子在叹息。诗的语言正是对这种情景的提示。一写男主人公心情的悲苦,二写家中贫寒的景象。接着转入第二解,写男主人公难以忍受这种精神上的巨大压迫,为了养家糊口,他明知犯法也要去铤而走险。但是孩子们并不愿意让他出去做那样的事情,他们牵住他的衣襟哭泣、妻子也极力相劝。这一解的诗句,同样是对这一解歌诗表演内容的简练而集中的概括。第三解和第四解似乎是一段男女之间的对唱表演,其中第三解的中心人物是妻子,虽然诗中只

<sup>①</sup> 按,《东门行》各本文字上有出入,本文取自《宋书·乐志》。

有简单的五句话,但是却写出了她如何对丈夫苦苦相劝的全过程,感情真挚。第四解的中心人物是男主人公,他也懂得妻子所说的道理,但是面对家中的困难,他明知出外犯法也不得不去,无奈中只好劝她等待自己平安回来。诗句同样是对歌诗表演内容的说明与诠释。由此看来,我们说它是一首叙事诗,还不如说它是汉乐府大曲《东门行》的歌词唱本更为合适。它那简练的语言和生动的对话说明,汉代歌诗语言艺术的成功,客观上受歌诗音乐演唱的影响有多么巨大!

由此我们也许能够找到破解汉乐府叙事歌诗语言艺术生成的奥秘。我们注意到,在当代的一些文学史著作中,往往把汉乐府的这类诗篇视之为最有成就的部分,并且多数著作都把它们称之为叙事诗。而我们的分析则说明,如果从叙事诗的角度分析,这些诗篇是不完善的,它并不属于严格的叙事诗,我们也不能从叙事诗的角度给它一个历史的定位,它们最终也没有形成一个中国叙事诗传统。从根本上讲,更准确的说法,应该把这类诗篇称之为表演唱,是介于短篇叙事诗和折子戏脚本之类的歌唱文学。在那种特殊的历史条件下,它最好地综合了音乐、诗歌、戏剧等几种艺术形式,成为有着独特韵味的一代文学艺术形式。

### 三、歌唱艺术的程式化与汉代歌诗的语言结构

我们说汉代相和诸调歌诗是诉诸表演的,由此,必然会带来艺术表现的程式化。程式化是艺术趋于成熟的重要标志,无论是哪一艺术门类,在长久的实践中,必然要形成一定的规则,讲究一定的规范。这规范和规则从一定程度上讲就是程式。如京剧之所以称之为京剧,就因为它所用的乐器、所采用的唱腔、戏剧舞台的动作等等都有别于其他剧种,并形成了一定的规范。每一个学习京剧的人都必须要懂得这些规范,要从习惯和掌握这些规范入手。在中国歌诗艺术史上,汉代相和诸调歌诗是第一次形成规范的时期。它有几个相对独立的表演体系,所谓相和三调、大曲等。每种调式所用的乐器有固定的要求;其中大曲在乐曲中还要再加上“艳”、“趋”、“乱”等名目。

程式化对汉代歌诗语言艺术有重要影响。这了说明这一问题,我们先把前人关于相和诸调演唱方式的一些记载录在下面:

清调有六曲。……其器有笙、笛(下声弄、高弄、游弄)、篪、节、琴、瑟、箏、琵琶八种。歌弦四弦。张永《录》曰:“未歌之前,有五部弦,又在弄后。”

瑟调曲有《善哉行》……《荀氏录》所载十五曲,传者九曲。……其器有笙、笛、节、琴、瑟、箏、琵琶七种,歌弦六部。张永《录》云:“未歌之前有七部弦,又在弄后。”

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。张永《录》云:“未歌之前,有一部弦,又在弄后。”

大曲十五曲,一曰《东门》,二曰《西山》,三曰《罗敷》,四曰《西门》,五曰《默默》,六曰《园桃》,七曰《白鹄》,八曰《碣石》,九曰《何尝》,十曰《置酒》,十一曰《为乐》,十二曰《夏门》,十三曰《王者布大化》,十四曰《洛阳令》,十五曰《白头吟》。……《古今乐录》曰:“凡诸大曲竟,黄老弹独出舞,无辞。”<sup>①</sup>

从这些记载看,这种体系的程式化给相和歌诗造成的影响主要在音乐表演方面。因为它规定了每种曲调所使用的乐器至少有七种以上,整个曲调至少要有“弄”(下声弄、高弄、游弄)、“歌弦”、“弦”、“歌”、“送歌弦”等几部分组成。而且还规定了一首歌曲音乐的演奏顺序:开场之前,先是弄,它以笛为主,有下声弄、高弄、游弄(可能是音高不同的三种笛子,简称高下游弄)之分。接下来是丝竹乐器合奏的弦,有一种、四种、五种、六种、七种之分,各称为一部弦、五部弦或七部弦等。接下来则开始有乐人上场歌唱,他执节而歌,同时也有弦乐伴奏,此称之为“歌弦”,以区别于单纯的“弦”。最后则是音乐的结尾,又称

<sup>①</sup> 按,以上引文俱见《古今乐录》及所引王僧虔《大明三年宴乐技录》,此处分别转引自中华书局版《乐府诗集》第495、534—535、599、635页,但原书个别外断句可能有误,此处从逯钦立说,略有改动。

之为“送歌弦”，又是一段丝竹乐器合奏，全部一曲演奏完毕。若大曲，还要比这更复杂些，如前面加上艳、趋、后面加上乱，以至最后的“黄老弹独出舞”。<sup>①</sup>

但是这种演唱程式对汉代歌诗的语言部分的影响也不可低估。首先，因为这些歌诗是诉诸于配乐表演的，所以它在歌词的长度以及体裁方面就要受到限制。从长度上讲，这种艺术形式不适合表演很长的故事，也不适合于长篇的抒情。<sup>②</sup> 所以我们看到，在汉代相和歌诗中，虽然有叙事性的作品，但是却没有很长的作品，《陌上桑》已算其中的长篇。虽然也有很多抒情诗，但是最长的也不过是《满歌行》而已。其次，由于在汉代歌诗中，音乐的表演在其中占有重要的地位，而且这种音乐形式比较复杂，一部分一部分不重复地表演下去，最后形成一个完整的乐章。所以，与之相对应，汉代歌诗虽然有“解”把一首诗分成相应的几个段落情况，但是却不采用《诗经》那种重章叠唱的形式，不是一种格式的简单的重复，而有一个递进展开的过程。这使得它在章法上同《诗经》形成了根本的区别。

同时我们注意到，由于这种程式化还处于初步形成阶段，所以，汉代相和歌诗并没有形成严格的语言模式，相反却表现出人类早期以口头传唱为特征的口传文艺的一些特征。为说明这一问题。让我们先以沈约《宋书·乐志》卷三所录汉代歌诗为例，先看其歌名与调名的相互关系：

歌名	曲调名	备注
《江南可采莲》	《江南》	
《东光乎》	《东光乎》	
《鸡鸣高树颠》	《鸡鸣》	
《乌生八九子》	《乌生》	
《平陵东》	《平陵》	

① 关于相和诸调歌诗的各种专业术语，如部、弦、弄、解、艳、趋、乱、行等，可参考赵敏俐《汉代乐府制度与歌诗研究》一书。

② 按，一般的说法，《孔雀东南飞》也属于汉代诗歌，是长篇叙事诗。但是《孔雀东南飞》最早见于《玉台新咏》，在沈约的《宋书·乐志》中没有收录，郭茂倩的《乐府诗集》则收入卷七十三《杂曲歌辞》里，与《相和歌词》诸调不同。关于这一问题，我们在下面将要谈到。



歌名	曲调名	备注
《上谒》	《董逃行》	
《来日》	《善哉行》	
《东门》	《东门行》	
《罗敷》	《艳歌罗敷行》	
《西门》	《西门行》	
《默默》	《折杨柳行》	
《白鹄》	《艳歌何尝行》	沈约原注：一曰《飞鹄行》
《何尝》	《艳歌何尝行》	
《为乐》	《满歌行》	
《洛阳行》	《雁门太守行》	《乐府诗集》卷四三《洛阳行》作《洛阳令》
《白头吟》	与《棹歌》同调	

从上面所录歌诗可以看出,汉代相和歌诗基本上属于一歌一调。其中《白鹄》与《何尝》同属于《艳歌何尝行》是个例外,但沈约又指出:《白鹄》“一曰《飞鹄行》”,而《白头吟》的曲调名失传,沈约只说它“与《棹歌》同调”。同时,这些歌曲名大多数都与曲调名相同,只有《上谒》、《来日》、《默默》、《为乐》、《洛阳行》(《洛阳令》)五篇歌名与调名不同。可能这五篇的原初歌辞失传,或者是因为没有现存五篇歌辞的影响大,所以没有留下来。这说明,现存汉代相和诸调大都是初创的曲调。从一般的情理来讲,汉代相和歌辞与音乐应该有一定的相互制约关系。但是,因为处于初创阶段,无论是歌辞还是曲调的程式化都没有完全形成,因此汉代歌诗语言写作又是相对自由的。同时,从现有的文献材料来看,汉代人还没有很好地掌握中国语言文字的声调问题,也没有形成平仄对仗等诗的格律,所以,汉代相和歌诗的语言程式化并不表现在诗句的严格对应上,却仍会不时地显现出口传诗学的残余特征,即诗篇间的随意组合与套语的使用。余冠英先生对于这一问题早就有所认识,

他在《乐府歌辞的拼凑和分割》一文中把这一现象归为八类:(一)本为两辞合成一章,(二)拼合两篇联以短章,(三)一篇之中插入它篇,(四)分割甲辞散入乙辞,(五)节取他篇加入本篇,(六)联合数篇各有删节,(七)以甲辞尾声为乙辞起兴,(八)套语。最后他得出结论说:“从上举各例来看,可以知道,古乐府歌辞,许多是经过割截拼凑的,方式并无一定,完全为合乐的方便。所谓乐府重声不重辞,可知并非妄说。评点家认为‘章法奇绝’的诗往往就是这类七拼八凑的诗。”<sup>①</sup>余冠英先生能够敏锐地发现汉乐府诗中这种“拼凑和分割”的现象,并以此进一步证实“乐府重声不重辞”的观点,我们认为是非常正确的。不过由此而认为汉乐府中那些“‘章法奇绝’的诗往往就是这类七拼八凑的诗”,却不免有些夸大其词。因为汉乐府歌辞中虽不乏这种“拼凑和分割”的现象,但是具体到每一首诗,拼凑都是有限度的,都没有达到“七拼八凑”的程度。这其中存在着两首合为一首,或者一篇之中插入它篇的现象,也可能与后代记载的窜夺讹误等有关。如《长歌行》中的“仙人骑白鹿”与“岌岌山上亭”实为两篇而合在一起,是前人早已指出的事实。其他如《陇西行》与《步出夏门行》(古辞)之间也可能是后世传写中出现的窜乱。因为其间的文字差别较大,汉人相和歌诗的演唱虽然以声为主,也断不至于使歌辞到了这般前后不相属的程度。我们认为,汉代歌诗中之所以不乏一些相同或相近的诗句,主要表现在两个方面,其一是演唱中会常用一些套语或祝颂语,如《相逢行》在诗的结尾处曰:“丈夫且安座,调丝方未央。”《长安有狭斜行》:“丈夫且徐徐,调丝诂未央。”《艳歌何尝行·飞来双白鹄》:“今日乐相乐,延年万岁期。”《白头吟》:“今日相对乐,延年万岁期。”《古歌·上金殿》:“今日乐相乐,延年寿千霜。”《古诗·四坐且莫喧》在开头也说:“四坐且莫喧,愿听歌一言。”其二是一些“使人美听的歌辞反复演唱,辗转相传,中间经过比较,遴选,集中,加工,最后成为一种典型形式”。<sup>②</sup>如“生年不满百,常怀千岁忧,昼短苦夜长,何不秉烛游”,“鸳鸯七十二,罗列自成行”,“天上何所有,历历种白榆”,以至于古诗中“采之欲遗谁,所思在远道”等等是也。

① 余冠英:《汉魏六朝诗论丛》,第26—38页。

② 齐天举:《古乐府艳歌之演变》,《阴山学刊》,1989年第1辑。

由于汉代相和歌诗的这种程式化是在形成的过程中,对于音乐表演方式的重视胜过了对语言的重视,所以才会出现乐调的相对固定而歌辞中时见套语、重复等现象。王靖献指出:“历史上曾经有过这样一个时期,无论在中国或在欧洲,作诗是歌唱与随口而歌,仅只是熟练地运用职业性贮存的套语。评价一首诗的标准并不是‘独创性’而是‘联想的全体性’。”<sup>①</sup>所不同的是,汉乐府中的说唱套语与《诗经》不同,主要不是体现在与主题相关的套语方面,而是体现在纯粹的说唱技巧的套语方面。

这种套语的使用在后世看来也许是个缺点,但是在当时却有重要的积极意义。这应该是汉代说唱文学与先秦说唱文学相比的一个进步,尤其是在音乐发展方面的一个进步。音乐在里面起了重要的作用,歌舞艺人们只要对乐调熟悉,就可以按照固定的乐调即兴演唱,并随口加入一些套语,使所表演的诗歌符合乐调,符合消费者的欣赏习惯,从而受到他们的欢迎。这显然大大地加强了汉代歌诗的创作活力。

在这里,我们需要讨论汉代相和歌诗中另一个名词“艳”的问题,这对我们认识相和歌诗创作有一定帮助。按郭茂倩《乐府诗集》卷二十六所言,“艳”本是在大曲演唱之前的一段序曲,按杨荫浏先生所言,“艳往往是抒情比较宛转”的前奏,<sup>②</sup>但是在现存汉乐府中,却有《艳歌何尝行》、《艳歌罗敷行》、《艳歌行》、《艳歌》、《古艳歌》等名称的歌诗,特别是《古艳歌》,在逯钦立《先秦两汉魏晋南北朝诗》中《汉诗》卷十列有七段逸文。为什么会有这种现象?有人认为,这是因为“艳歌的作用,是放在正歌之前,以组织听众情绪。艳歌在演奏过程中歌辞不断增加,结构逐渐扩展,完善,最后脱离正歌,由附庸蔚为大国,于是游离正歌而单行”。<sup>③</sup>此说有一定的道理。不仅如此,有人还进一步以《古诗为焦仲卿妻作》为例,说明汉代的歌唱艺人如何利用一些习用的套语来组织新歌的事实。<sup>④</sup>

① 王靖献著,谢谦译:《钟与鼓——诗经的套语及其创作方式》,四川人民出版社,1990年版,第154—155页。

② 杨荫浏:《中国古代音乐史稿》上册,第115页。

③ 齐天举:《古乐府艳歌之演变》,《阴山学刊》,1989年第1期。

④ 按,《孔雀东南飞》在汉乐府中属于“杂曲歌辞”,它与相和歌辞有一定联系,对此我们将在下一章讨论。

要认识这一问题,我们必须从汉代歌诗艺术的角度来进行讨论。谁都知道,如果在魏晋六朝以后的文人诗中出现这样的套语拼凑现象,肯定不会有人把它当做一首好诗,起码也是一首有艺术缺陷的诗。可是如果从汉代歌诗演唱的角度来看就不是如此了。可以说,正是由于套语的使用,使汉乐府的歌诗演唱可以比较容易地纳入相应的音乐调式之中,也容易被消费者所接受,因而才会使一首诗在社会上很快地流传开来。所以我们必须注意汉代相和歌诗的这种演唱性质。汉代相和诸调歌诗没有特别长的作品,以《宋书·乐志》所记诸曲为例,《东门行》四解,《艳歌罗敷行》三解(前有艳,词曲后有趋),《西门行》六解,《折杨柳行》四解,《艳歌何尝行》(白鹄)四解(“念与”下为趋,曲前有艳),《艳歌何尝行》(何尝)五解(“少小”下为趋,曲前为艳),《满歌行》四解(“饮酒”下为趋),《雁门太守行》八解,《白头吟》五解。从以上记载看,在汉大曲中,最长的不过八解,最短的只有三解。如果再仔细分析,我们还会发现,在上述大曲中,真正富有故事情节的,恰恰是只有三解的《艳歌罗敷行》,其他诗篇的叙事特征并不明显,或者说并不属于典型的叙事诗。再从每解的长度来看,最长的也是《艳歌罗敷行》,其中第一解有五言二十句,第二解五言十五句,第三解五言十八句。其他诗篇每解的长度一般都在三到五句之间,其中《艳歌何尝行》(何尝)最短的一解只有两句。何以如此?我们认为,这只能说明,从汉人的欣赏习惯来看,他们看重的并不是乐府歌诗中所表现的故事内容,而是对歌舞音乐的欣赏和情感的抒发,叙事在这里只占次要地位。由此看来,一些学者过去认为“汉乐府的最鲜明特点是叙事”云云,并不符合它的实际。汉代相和歌诗的主体仍然是短小的准故事诗和抒情诗,它的主要艺术成就,也主要表现在这一方面。为了更好地说明这一问题,下面我们以《艳歌何尝行》(何尝)为例来进行比较细致的分析。先将原文引之如下:

飞来双白鹄,乃从西北来。十十五五,罗列成行。(一解)妻卒被病,行不能相随。五里一反顾,六里一裴回。(二解)吾欲衔汝去,口噤不能开。吾欲负汝去,毛羽何摧颓。(三解)乐哉新相知,忧来生别离。踟蹰顾群侣,泪下不自知。(四解)念与君离别,气结不能言,各各相自爱,道远归还难。

妾当守空房，闭门下重关，若生当相见，亡者会黄泉。今日乐相乐，延年万岁期。（“念与”下为趋，曲前有艳。）

显而易见，这首诗内中含有一个故事，也有一定的情节。本来是一对雌雄相随的白鹄，因为雌鹄突然生病，两只鸟却不得不面对着生离死别。整首诗就是对这个故事的演绎。全诗从正文看分为四解。第一解写两只白鹄亲密无间的幸福生活，它们成双成对地各处飞翔；第二解写雌鹄生病，不能相随，雄鹄不断地回顾徘徊的情景；第三解写雄鹄无力解救雌鹄的痛苦；第四解写两只飞鹄的生离死别。但是，这故事却远不够生动曲折，诗中的叙事也很不完善。勉强地说，全诗四解不过选取了故事中四个相关的情境，整首诗与其说是为了演绎一对飞鸟的故事，还不如说是为了借此表现人世间男女夫妻的相亲相爱之情，是为了说明某些道理。这一点在乐曲最后“趋”的部分有更充分的表现，其抒情的语气已经不像是飞鹄，而是一对人间的夫妻在抒离别之情。最后两句是歌场上的祝颂语，它似乎在提示人们，无论怎么说，娱乐才是这首歌曲的主要目的。

下面我们再来分析这首诗的语言形式。如我们上文所说，因为汉乐府主要是在娱乐场所演唱的，音乐的表演在其中起着更为重要的作用，整个歌曲虽然讲述了一个故事，但是歌唱者似乎不太关心语言的修饰，只是顺着故事的发展次序，凭着自己对于演唱套路的熟悉来进行即兴表演，比较随意地组合成了一首歌。套语的使用在其中发挥着重要作用。熟悉汉代诗歌的人很容易在其中找到与这首诗类似的句子，几乎每一解都有。如第一解“十十五五，罗列成行”，《鸡鸣》和《相逢行》中都有：“鸳鸯七十二，罗列自成行。”第二解“五里一反顾，六里一裴回”，《古诗为焦仲卿妻作》：“孔雀东南飞，五里一徘徊。”《古诗》：“黄鹄一远别，千里顾徘徊。”第三解“吾欲负汝去，毛羽何摧颓”，《巫山高》：“我集无高曳，水何汤汤回”，《长歌行》：“仙人骑白鹿，发短耳何长。”第四解“乐哉新相知，忧来生别离。踟蹰顾群侣，泪下不自知”。《楚辞·九歌·少司命》：“悲莫悲兮生别离，乐莫乐兮新相知。”《古诗·远送新行客》：“俯仰内伤心，不觉泪沾裳。”《黄鹄一远别》：“俯仰内伤心，泪下不可挥。”至于乐曲最后“趋”部分，“念与君离别，气结不能言，各各相自爱，道远归

还难。妾当守空房,闭门下重关,若生当相见,亡者会黄泉。今日乐相乐,延年万岁期”。在汉诗中可以找到更多与之相似的句子。如《古诗·结发为夫妻》:“握手一长叹,泪为生别滋。努力爱春华,莫忘欢乐时。生当复来归,死当长相思。”《白头吟》:“今日相对乐,延年万岁期。”《古歌·上金殿》:“今日乐相乐,延年寿千霜。”由此,我们可以看得很清楚,汉乐府歌词的组合形式不同于文人案头的创作,它没有下更多的字斟句酌的工夫,全诗更多地运用了当时的熟语和音乐演唱的固定套式。

由上所述,我们可以把汉代相和歌诗语言的程式化概括为两个方面。第一是为了顺利流畅地表达而充分地使用套语,第二是歌诗的写作要符合汉代相和诸调的表演套路。总的来说,汉代相和歌诗应该属于表演的艺术、大众的艺术而不是文人的艺术和表现的艺术。那么,我们是否就此否认以相和诸调为主的汉代歌诗在语言艺术方面缺乏技巧了呢?也不是这样。当然,如果站在后世文人诗的立场上,这样说是有一定道理的。但问题是,我们要对汉代歌诗的语言艺术进行分析,就应该注意这一艺术形式本身的特殊规律。首先,汉乐府是配乐演唱的,是以音乐为主的一种表演艺术,无论是音乐的演奏还是人物的表演,都是一种抽象的艺术,没有语言相配,就不易被听众理解,而歌词则是对于音乐和表演的一种解释,所以它必须通俗明白,让人一听即懂。其次,为了不影响观众对音乐和表演的欣赏,歌诗的语言一定要简洁明了。其三,乐曲自身有一定的组织形式,歌诗一定要严格遵照乐调来填词而不能破坏乐调,这要求歌诗的整体结构一定符合乐调的结构。一首好的歌诗,一定要符合以上三个条件,它的所有写作技巧,必须在这一写作或演唱过程中表现出来。汉代相和歌诗所有艺术成就的取得,都与此有极大的关系,特别是汉代歌诗艺术结构的独特性以及其语言通俗化的问题,更需要我们从这方面入手加深认识。

## 第六章 舞曲歌辞、琴曲歌辞与杂曲歌辞

在郭茂倩《乐府诗集》的分类中,汉代的乐府歌诗还有舞曲歌辞、琴曲歌辞与杂曲歌辞三类。它们虽然不如相和歌辞那样引人注目,但是仍然是汉代歌诗中的重要内容。

### 第一节 开中国戏曲先河的舞曲歌辞

诗乐舞三位一体本是中国古代歌诗艺术的基本特征之一,《毛诗序》解释诗的起源时说:“情动于中而形于言,言之不足,故嗟叹之,嗟叹之不足,故永歌之,永歌之不足,不知手之舞之、足之蹈之也。”可见,手舞足蹈乃是古人用以配合诗的语言表现的自然方式。《墨子》中早就有“诵诗三百,弦诗三百,歌诗三百,舞诗三百”(《公孟篇》)的话,可见诗三百都是可歌可舞的。不过,从诗的发生过程与它的实际功能来看,歌与舞在每一首诗的地位和作用是不一样的,有的诗以歌为主,有的诗以舞为主。所以,在《诗经》时代,与舞配合最为紧密的还是《周颂》之类的庙堂之作,《大武》乐章也是周代社会最有代表性的歌舞。舞曲在汉代曾经非常繁盛。郭茂倩《乐府诗集》云:“自汉以后,乐舞浸盛。”现存的汉画像石可以与传世文献记载互证。正因为以舞为主的歌诗在汉乐府中占有重要地位,并可以单成一类,所以就有了郭茂倩《乐府诗集》里所辑录的“舞曲歌辞”。

汉舞主要分为雅舞与杂舞两种,雅舞用之郊庙、朝飨,杂舞用之于宴会。雅舞自汉初设立以来,一直相承不衰。《汉书·礼乐志》曰:“高庙奏《武德》、《文始》、《五行》之舞;孝文庙奏《昭德》、《文始》、《四时》、《五

行》之舞；孝武庙奏《盛德》、《文始》、《四时》、《五行》之舞。《武德舞》者，高祖四年作，以象天下乐已行武以除乱也。《文始舞》者，曰本舜《招舞》也，高祖六年更名曰《文始》，以示不相袭也。《五行舞》者，本周舞也，秦始皇二十六年更名曰《五行》也。《四时舞》者，孝文所作，以示天下之安和也。盖乐已所自作，明有制也；乐先王之乐，明有法也。孝景采《武德舞》以为《昭德》，以尊大宗庙。至孝宣，采《昭德舞》为《盛德》，以尊世宗庙。诸帝庙皆常奏《文始》、《四时》、《五行舞》云。”可惜的是，这些舞曲歌辞却没有流传下来。现存的汉代雅舞，只有东汉时东平王刘苍所作的《大武之舞》歌诗。据刘珍等撰《东观汉记》：“（明帝）永平三年八月丁卯，公卿奏议世祖庙登歌八佾舞（功）名，东平王苍议，以为：‘汉制旧典，宗庙各奏其乐，不皆相袭，以明功德。……光武皇帝受命中兴，拨乱反正，武畅方外，震服百蛮，戎狄奉贡，宇内治平，登封告成，修建三雍，肃穆典祀，功德巍巍，比隆前代。以兵平乱，武功盛大。歌所以咏德，舞所以象功，世祖庙乐名宜曰《大武》之舞。’依书《文始》、《五行》、《武德》、《昭德》、《盛德》修之，舞节损益前后之宜，六十四节为武，曲副八佾之数。十月烝祭始御，用其《文始》、《五行》之舞如故。进《武德舞歌诗》曰：‘於穆世庙，肃雍显清。俊乂翼翼，秉文之成。越序上帝，骏奔来宁。建立三雍，封禅泰山。章明图谶，放唐之文。休矣惟德，罔射协同。本支百世，永保厥功。’”<sup>①</sup>从上段文字可知，东汉的庙堂乐舞基本上承袭了西汉初年旧制，歌辞模仿《周颂·清庙》，没有什么创新，不过是对光武帝的功德进行颂扬而已。不过，从文学史上来看，却有比较重要的文献价值，从这里我们可以看到封建社会帝王庙堂乐章的因袭性和稳定性。

汉代的舞曲歌辞中，最为兴盛的是杂舞。郭茂倩《乐府诗集》说：“杂舞者，《公莫》、《巴渝》、《盘舞》、《鞞舞》、《铎舞》、《拂舞》、《白紵》之类是也。始皆出自方俗，后浸陈于殿庭。盖自周有缦乐散乐，秦汉因之增广，宴会所奏，率非雅舞。汉魏以后，并以鞞、铎、巾、拂四舞，用之宴

<sup>①</sup> 刘珍等撰，吴庆峰校点：《东观汉记》，《二十五别史》第6册，齐鲁书社，2000年版，第43页。按，此段文字当中，“大武”二字疑误，按上下文，此处当做“武德”，存疑备考。



飧。”这段话说明汉代的歌舞种类很多,但是最为流行的是鞞、铎、巾、拂四种。

汉代的舞曲虽然很兴盛,可是留下来的歌辞并不多。据《古今乐录》,汉代曾有鞞舞五曲,一曰《关东有贤女》,二曰《章和二年中》,三曰《乐久长》,四曰《四方皇》,五曰《殿前生桂树》,并汉章帝造,可惜没有流传下来。铎舞歌于《宋书·乐志》中传有《圣人制礼乐篇》一首,声辞杂写,不可复读。孙楷第先生曾做过一些探索性的工作。<sup>①</sup>《宋书·乐志》中还记录《巾舞歌辞》一篇,声辞杂写,不可通读,故自沈约《宋书·乐志》照原样辑录以后,一千五百年来没有人破解过。进入二十世纪以来,冯沅君、陆侃如二人在《中国诗史》中首先进行试解,但不得要领。逯钦立从中析出“吾何婴”、“意何零”、“子以邪”等词组,认为仅“状歌声”,取得了初步进展,但是经他标点的歌辞仍不能读通。<sup>②</sup>所以,真正在《巾舞歌辞》的研究上做出突破性贡献的是杨公骥,他“根据古辞往往声辞杂写的前例”,又考虑到舞曲的原因,“怀疑其中杂有动作的记号”,采取文本互证的方法,把这篇作品的“歌辞、和声、舞蹈动作、角色名称分别开来”,成功地对它进行了破译,同时,杨公骥又对这篇作品的和声、舞蹈动作以及其创制年代和最初流行地区进行了相关的研究,最后指出,这“是我们今天所能见到的我国最早的一出有角色、有情节、有科白的歌舞剧”。使我们今天得识其面貌。<sup>③</sup>这一成果,又经姚小鸥等人的补充,更为完善,从而使其在中国文学艺术史上的地位得以突显。<sup>④</sup>

经过杨、姚校释过的《巾舞歌辞》全文如下:

---

① 孙先生原文发表于1946年9月《经世日报》副刊《文艺》,后收入《沧州集》,中华书局,1965年版。

② 逯钦立:《汉魏六朝文学论集》,第105页。

③ 杨公骥的文章《汉巾舞歌辞句读和研究》,原刊发于《光明日报》1950年7月19日,后经修改,名为《西汉歌舞剧巾舞〈公莫舞〉的句读和研究》,刊发于《中华文史论丛》,1986年第1辑。

④ 姚小鸥有一组文章讨论这一问题,分别是:《〈巾舞歌辞〉校释》,原载《文献》,1998年第4期;《关于〈巾舞歌辞〉的角色标识字问题》,原发于中国文学与音乐关系学术研讨会,北京,2003年;《〈公莫舞〉与王国维中国戏剧成因外来说》,原发于《文艺研究》,1998年第6期;《洛道五文渡汲水》,原载于《学术界》,2001年第4期。以上诸文,后收入作者《吹埙奏雅录》一书,北京广播学院出版社,2004年版。

- 一 吾不见公莫[姥],〈时〉,吾何婴,  
公来婴姥〈时〉吾〈哺声〉何为茂?〈时〉为来婴。  
当思吾明月之土,〈转起〉吾何婴,土来婴〈转〉。
- 二 去吾〈哺声〉何为?土[土]〈转南〉来婴当去吾!  
城上羊,下食草吾何婴,下来吾食草吾〈哺声〉。  
汝何三年〈针[振]缩〉何来婴,吾亦老!  
吾〈平平门[频频扣]〉淫涕下吾何婴,何来婴,涕下吾〈哺声〉。
- 三 昔结吾马,客来婴吾当行吾!  
度四州,洛[略]四海。吾何婴,海何来婴,海何来婴,四海吾〈哺声〉。  
爇[鄯]西马头香,来婴吾,  
洛道五吾丈度汲水。吾噫邪!〈哺〉。
- 四 谁当求儿?母何意零!邪!〈钱[跣]健步哺〉。  
谁当吾求儿?
- 五 母:何吾!〈哺声,三针[振]一发,交,时,还,弩心〉意何零!  
意〈弩心,遥[还]〉来婴〈弩心,哺声,复相,头[投]巾〉意何零!  
何邪!  
〈相,哺,头[投]巾,相〉吾来婴,〈[投]头巾〉。  
母:何何吾!〈复来推排〉意何零!〈相,哺,推,相〉,来婴,〈推非[排]〉。  
母:何吾!〈复车[转]轮〉,意何零!  
子:以邪!〈相,哺,转轮〉,吾来婴,〈转〉。  
母:何吾!使君去时意何零!  
子:以邪!使君去时,使来婴去时。  
母:何吾!思君去时意何零!  
子:以邪!思君去时,思来婴吾去时。  
母:何何吾吾!①

① 释文取姚小鸥《〈巾舞歌辞〉校释》,《文献》,1998年第4期。

这里的黑体字是歌词(包括复唱),仿宋体字是角色标字和语助词(包括叹词和衬字),尖括号里的仿宋体是舞台提示字,方括号里是校后的正字。

由上面的文字标示我们首先可以看出,《巾舞歌辞》所表演的,是一对母子离别的故事。按杨公骥的分析,此舞可分为五节,第一节表现儿子要远走他乡谋生,临别时恋恋不舍,并安慰母亲把心放宽。第二节写母亲送别儿子,青年人应该外出闯荡才有出息。但是想到几年之后自己将要变老,禁不住落下泪来。第三节写儿子启程,想象中他已经走上了直通洛阳的大道并渡过了汲(济)水。第四节写两人分别时的难舍难分,母子相对而哭。内容虽然简单,但是却有情节,有人物。而且,情节是依靠人物的歌舞表演来实现的,这说明,汉代歌舞已经具有了“以歌舞演故事”的早期戏剧形态,它已经成为一种综合性的艺术样式。现在留下来的《巾舞歌辞》不是一般的诗歌文本,而是同时记录了巾舞和声、舞蹈动作的舞台科仪本,这使我们可以通过它来推测汉代歌舞演唱的实际情景。

其次,通过上面的标示我们知道,《巾舞歌辞》留下来的是巾舞在舞台演出时的科仪本而非一般的文学文本,这更是一份难得的传世文献,因为通过它我们有可能复原汉代的这个歌舞剧。如这里面有大量的和声,如“吾”、“何”、“噫”、“邪”、“来婴”、“哺声”等等。如文中出现七个“哺声”和五个“辅”,杨公骥推测“哺声”可能就是“辅声”,也就是汉乐府中的“一人倡,三人和”的和声,姚小鸥则认为是执节者的伴唱。总之,这种和声或者伴唱的演唱形式为我们分析汉乐府的歌诗演唱提供了重要依据;这里面还记录好多舞蹈动作词汇,如“健步”、“三针[振]一发”、“弩心”、“相”、“头[投]巾”、“推排”、“转轮”、“转”等等。其中“健步”就是舞台上轻捷有力的快步,舞名“跑场”,“相头[投]巾”,“推排”为汉代常用语,在剧中表现母子拉来推去难分难舍的情景。姚小鸥根据歌辞中的“头[投]巾”的研究,还指出了巾舞中的“巾”当为古时男女随身所用之佩巾,其长度大约与当时舞人舞衣的长袖相当,这为我们认识和了解汉代的巾舞有重要启示意义。<sup>①</sup>同时也说明,《巾舞

<sup>①</sup> 以上可一并参考杨公骥、姚小鸥文。

歌辞》里面包括着十分丰富的内容,对它的解读,也还有相当多的工作要做。<sup>①</sup>

传世文献中关于汉人善舞的记载颇为丰富,沈约《宋书·乐志》曰:“前世乐饮,酒酣,必起自舞。《诗》云‘屡舞仙仙’是也。宴乐必舞,但不宜屡尔。讥在屡舞,不讥舞也。汉武帝乐饮,长沙定王起舞是也。”从娱乐的角度讲,汉人爱舞有两种情况,一种是自娱性舞蹈,包括与歌相配的自舞与“以舞相属”的共舞。自娱式舞蹈历史多有记载,如《史记·高祖本纪》:“高祖还归,过沛,留。置酒沛宫,悉召故人父老子弟纵酒,发沛中儿得百二十人,教之歌。酒酣,高祖击筑,自为歌诗曰:‘大风起兮云飞扬,威加海内兮归故乡,安得猛士兮守四方!’令儿皆和习之。高祖乃起舞,慷慨伤怀,泣数行下。”《史记·留侯世家》:“上曰:‘为我楚舞,吾为若楚歌。’歌曰:‘鸿鹄高飞,一举千里。羽翮已就,横绝四海。横绝四海,当可奈何!虽有矰缴,尚安所施!’歌数阕,戚夫人嘘唏流涕,上起去,罢酒。”《汉书·杨恽传》:“田家作苦,岁时伏腊,烹羊炰羔,斗酒自劳。家本秦也,能为秦声。妇,赵女也,雅善鼓瑟。奴婢歌者数人,酒后耳热,仰天拊缶而呼乌乌。其诗曰:‘田彼南山,芜秽不治。种一顷豆,落而为萁。人生行乐耳,须富贵何时!’是日也,拂衣而喜,奋袖低卬,顿足起舞,诚淫荒无度,不知其不可也。”从上述例证可见,汉人自作歌诗演唱时常常自伴舞蹈。以舞相属则是在宴会上一人起舞,然后邀请他人共舞。若被邀人不接受,就是一种极不礼貌的行为。如《汉书·灌夫传》:“酒酣,(灌)夫起舞属(田)蚡,蚡不起。夫徙坐,语侵之。”《后汉书·蔡邕列传》:“邕自徙及归,凡

① 按,关于《巾舞歌辞》的研究,除了杨公骥、姚小鸥之外,还有白平、赵逵夫、叶桂桐等人也先后发表了相关的文章。白平的文章《汉〈公莫舞〉歌词试断》,载《山西大学学报》,1987年第1期,对其中的部分字词提出了新的解释,可供参考。叶桂桐的两篇文章,一为《汉〈巾舞歌诗〉试解》,刊于《文史》第39辑;一为《论〈公莫舞〉非歌舞剧演出脚本——兼与赵逵夫先生商榷》,载《文艺研究》,1999年第6期。他认为《巾舞歌辞》不是歌舞剧,而是女子的独舞,该文虽提了一些论据,并对杨公骥,包括赵逵夫文中的一些解读提出质疑,有参考价值。以上可参考徐正英《〈公莫舞〉古辞研究的历史回顾与前瞻》一文,载《郑州大学学报(哲学社会科学版)》,2002年第6期。以后,叶桂桐又发表了《论〈公莫舞〉的人物、主题与体制》一文,《沈阳师范大学学报(社会科学版)》,2005年第6期,认为《公莫舞》有一男一女两个人物:男子就是歌词中的“客”,其身份为“使君”;女子很可能是一位舞女歌妓。男女之间不是真正的夫妻,而是“露水夫妻”。《公莫舞》的主题是男子要出行三年,女子为之送行,歌舞表现了二人难舍难分、两情依依的送别情状。《公莫舞》虽然由两个人物表演,但其体制仍然是歌舞,而不是歌舞剧。此文说明叶桂桐修正了自己的观点,虽然在对人物身份的认定上不同,但是在作为歌舞表演这一点实际上已经接受了杨公骥的观点。故本文仍依杨公骥观点立论。

九月焉。将就还路，五原太守王智饯之。酒酣，智起舞属邕，邕不为报。智者，中常侍王甫弟也，素贵骄，惭于宾客，诟邕曰：‘徒敢轻我！’邕拂衣而去。”第二种情况是娱人性舞蹈，从社会分工的角度来讲，这应该是汉代舞蹈的主要表演形式，即由专业艺人表演供当时的皇亲贵族和达官显宦们享乐的。这类舞蹈的表演要有相当高的技巧，也有非常高的观赏性。无论是《盘舞》、《鞞舞》、《铎舞》、《拂舞》和《巾舞》都是如此，这在历史文献中有好多记录，在现存的汉代画像石画像砖中都有生动的例证。<sup>①</sup>曹植《鞞舞歌序》说：“汉灵帝西园鼓吹，有李坚者，能《鞞舞》。遭乱，西随段熲。先帝闻其旧有技，召之。”可见，能够舞《鞞舞》者乃是专门的艺人。汉代舞蹈之生动，文人们多有描写：

其始兴也，若俯若仰，若来若往，雍容惆怅，不可为象。其少进也，若翱若行，若竦若倾。兀动赴度，指顾应声。罗衣从风，长袖交横。骆驿飞散，飒揭合并。……绰约闲靡，机迅体轻。姿绝伦之妙态，怀悉素之繁清。（傅毅《舞赋》）

始徐进而羸形，似不任乎罗绮。嚼清商而却转，增婵娟以此豸。纷纵体而迅赴，若惊鹤之群黑。振朱屣于盘樽，奋长袖之飒纚。要绍修态，丽服飏菁。昭藐流眄，一顾倾城。（张衡《西京赋》）

虽然有汉画像石的生动图案与傅毅、张衡等人的生动描写，但是由于缺少第一手的资料，人们对于汉代舞蹈的具体表现内容等一直不甚了解。杨公骥等人对《巾舞歌辞》的破译与研究，为我们提供了第一手的历史资料。通过这篇作品我们可以知道，汉代的歌舞不仅作一般的与歌诗相配的表演，而且可以用它来表演一个故事，它已经具有了后世戏剧的雏型。同时从其中的角色标识、声音标识和舞蹈动作标识来看，那时的舞蹈艺术的排练、表演等等，已经有了一些相对成熟的技术套路可循，这无疑可以看作是中国古代早期的戏剧形态之一，或者说是中国古代早期戏剧的源头之一。

<sup>①</sup> 此处可参考萧亢达《汉代乐舞百戏艺术研究》，第194—243页。

关于中国古代戏剧起源的问题,学术界多有争论,早至原始时代的歌舞,晚至宋代的杂剧,中有自汉魏六朝时代的傀儡、参军戏,都有人认为是戏剧的起源。这里面既有对古代文献记载理解的不同,也有对戏剧概念的理解的不同,恐怕难以统一。而我们认为戏剧起源的问题固然重要,但是更值得深入研讨的还是中国古代各个时期艺术表演的形态以及其与戏剧的关系,如果对这个问题的有一个动态考察与描述,则不仅有助于我们重新认识戏剧的起源问题,更有助于我们理解中国古代戏剧发展的过程以及其民族特色。我们的看法,在中国古代戏剧发展过程中有两个传统,一个是唱的传统,一个是戏的传统。前者以歌舞为主,后者以杂技表演为主。这二者早在先秦都有萌芽,在汉代以后不断发展,如汉代既有以歌舞为主的各类杂舞,又有包括各种杂技艺术的百戏。所以中国古代戏剧自元代成熟之后,仍然保持不同的称呼。因为强调“曲”的作用,所以有“元曲”、“戏曲”的说法;因为强调表演,所以有“戏剧”、“杂剧”之说。这正是“戏”与“曲”这两大传统在中国戏曲史中各自起到重要作用的表现。这一传统在宋以后的杂剧、明代的传奇、昆曲以至当下的京剧中仍然可以看的很清楚,如当下京剧的传统剧目中既有以唱为主的剧目,又有以打闹和舞蹈动作表演为主的剧目。正因为“曲”(亦即歌唱、歌舞表演)是中国古代戏剧文学产生的两大源头之一,所以,我们不可否认汉代的《巾舞歌辞》在中国戏剧史上的重要地位。《巾舞歌辞》不仅为我们提供了我国最早的歌舞剧的艺术底本,而且还以生动的实例展示了作为中国戏剧源头的汉代歌舞艺术的存在形态。

## 第二节 借古事以抒怀的琴曲歌辞

琴是中国古代最有代表性的民族乐器之一。《礼记·乐记》:“昔者,舜作五弦之琴以歌南风,夔始制乐以赏诸侯。故天子之为乐也,以赏诸侯之有德者也。”“君子听琴瑟之声则思志义之臣。”《尚书·益稷》:“夔曰:‘戛击鸣球、搏拊、琴、瑟、以咏。’”《世本》曰:“琴,神农所造。”《广雅》曰:“伏羲造琴,长七尺二寸,而有五弦。”可见,琴的产生历史不但非常久远,而且古人把琴的发明与上古帝王神农、伏羲、虞舜联系起来,在中国文化史上赋予它很高的地位。

《礼记·曲礼》有“君无故玉不去身，大夫无故不彻县，士无故不彻琴瑟”之说，《荀子·乐论》也有“君子以钟鼓道志，以琴瑟乐心”的论述。传说孔子特别喜欢琴。《礼记·檀弓》曰：“孔子既祥，五日弹琴而不成声，十日而成笙歌。”《庄子·让王》曾记载：“孔子穷于陈蔡之间，七日不火食，……弦歌鼓琴，未尝绝音。”（《吕氏春秋·孝行览》也有记载）而先秦时代的著名琴师，除了虞舜时代的乐官夔之外，还有师旷等人。至于伯牙善于鼓琴，钟子期知音的故事，更是中国文化史上的千古佳话。正因为如此，在先秦两汉时代就产生了许多琴曲歌辞，往往托名为虞舜、文王、孔子等人所作，并附会出许多相关的故事。由于这些琴曲歌辞真正的作者不详，具体产生时代不详，在中国文学史和文化史上很少有人论及。<sup>①</sup>然而，这些琴曲歌辞是历史的存在，有其独特的价值，其中有这些作品还在中国历史上产生了深远的影响，值得我们深入研究。

### 一、琴曲歌辞的文献来源与时代考证

琴曲歌辞是比较特殊的一类歌诗作品。它的产生来源不详，主要出于署名蔡邕所撰《琴操》一书。这部书据说是后汉蔡邕所撰。关于《琴操》一书的真伪，《四库未收书提要·琴操二卷提要》有如下考证：

案《唐史·艺文志》，有桓谭《琴操》二卷，无蔡邕《琴操》。然《桓谭传》云：“谭好音律，善鼓琴，著书号曰《新论》，《琴道》一篇未成，肃宗使班固续成之。”今《文选》注引《琴道》甚多，俱与此不合，则非谭书可知。又隋唐两《志》有孔衍《琴操》一卷，《宋史·志》作三卷。《崇文总目》曰：“晋广陵相孔衍撰述，诗曲之所从，总五十九章。”《书录解题》曰：“止一卷，不著氏名。”《中兴书目》云：“晋广陵守孔衍以琴调周诗五篇，古操引共五十篇，述所以命题之意。”今周诗篇同而操引财二十一篇，似非全书

<sup>①</sup> 就目前现有的成果来讲，周仕慧的《琴曲歌辞研究》（北京大学出版社，2009年版）是对其进行专题研究的唯一一部著作。其重点是魏晋南北朝与唐代琴歌的变化，对上古琴歌的来源和骚体琴歌的体式特征有所论述，但是对先秦两汉琴曲歌辞本身的问题尚少涉及。另有逯钦立《琴操故事“聂政刺韩王”（汉代民间文学整理）》一文，对琴曲歌辞中的一个故事进行了初步研究，原文见逯钦立《汉魏六朝文学论集》，第372—377页。

也。与此颇相近,兹从征士惠栋手钞本过录,上卷诗歌五曲,一十二操,九引,下卷杂歌二十一章。今《文选·长笛赋》李善注引《琴操》曰:“伏羲作琴,以修身理性,反天真也。”又《演连珠》、《归田赋》注引蔡邕《琴操》曰:“伏羲氏作琴,弦有五者,象五行也。”俱与此同,则在唐世已然。其为旧题无疑。虽中引事实间有如周公奔于鲁之类,未免似沈约之注《竹书》,然《越裳操》见于《大周乐正》,《思亲操》见于《古今乐录》,其遗闻佚事,均足与经史相证,非后世所能拟托也。

以此而言,关于《琴操》的作者,曾有不同的说法,但是对《琴操》所录歌曲属于汉以前人所作,当无疑义。逯钦立亦肯定《琴操》为蔡邕撰集,谓其中所录多为先秦两汉歌辞,间有后人所增。书中所载琴曲歌辞,除《鹿鸣》等五首为《诗经》诗外,其余大抵为先秦两汉所制。<sup>①</sup>郭茂倩《乐府诗集》引《琴论》:“古琴曲有五曲、九引、十二操。五曲:一曰《鹿鸣》,二曰《伐檀》,三曰《驹虞》,四曰《鹊巢》,五曰《白驹》。九引:一曰《烈女引》,二曰《伯妃引》,三曰《贞女引》,四曰《思归引》,五曰《霹雳引》,六曰《走马引》,七曰《箜篌引》,八曰《琴引》,九曰《楚引》。十二操:一曰《将归操》,二曰《猗兰操》,三曰《龟山操》,四曰《越裳操》,五曰《拘幽操》,六曰《岐山操》,七曰《履霜操》,八曰《雉朝飞操》,九曰《别鹤操》,十曰《残形操》,十一曰《水仙操》,十二曰《襄陵操》。自是已后,作者相继,而其义与其所起,略可考而知,故不复备论。”<sup>②</sup>另外,现存的《琴操》本中还有《河间杂歌》二十四章(其中三章存目)和补遗三章。而《乐府诗集》中复录有《神人畅》、《南风歌》等十五曲。两书合计,共六十八曲。这些琴曲除了收入在蔡邕的《琴操》和郭茂倩的《乐府诗集》之外,在《古诗纪》、《风雅逸篇》、《琴苑要录》中也有收录,在《艺文类聚》、《太平御览》、《北堂书钞》等类书中有散见的诗句。今人逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》根据上述诸书作了辑录。但各本之间情况颇有不同。下面我们主要以《琴操》、《乐府诗集》和《先秦汉魏晋南北朝》所录进行一下比较:

① 逯钦立:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第299页。

② 郭茂倩:《乐府诗集》,第822页。



序号	篇名	作者	《琴操》	《乐府诗集》	《先秦汉魏晋南北朝诗》	备考
1	《鹿鸣》	周大臣	有本事无辞			
2	《伐檀》	魏国女	有本事无辞			
3	《驹虞》	邵国女	有本事无辞			
4	《鹊巢》		存目			
5	《白驹》	无名氏	有本事无辞			以上为琴操五曲，均是《诗经》篇名
6	《将归操》	孔子	本事与辞俱存	本事与辞俱存	据《孔丛子》收录全文，又名陬操。同时收录另一首异文	
7	《猗兰操》	孔子	本事与辞俱存	本事与辞俱存	收录	
8	《龟山操》	孔子	本事与辞俱存		收录	
9	《越裳操》	周公	本事与辞俱存	本事与辞俱存	收录	
10	《拘幽操》	文王	本事与辞俱存	本事与辞俱存	收录	
11	《岐山操》	周太王	本事与辞俱存		收录	
12	《履霜操》	伯奇	本事与辞俱存	本事与辞俱存	收录	

序号	篇名	作者	《琴操》	《乐府诗集》	《先秦汉魏晋南北朝诗》	备考
13	《雉朝飞操》	齐独沐子	本事与辞俱存	本事与辞俱存	收录	
14	《别鹤操》	商陵牧子	本事与辞俱存	本事与辞俱存	收录	
15	《残形操》	曾子	有本事无辞			
16	《水仙操》	伯牙	有本事无辞		收录,据《诗纪》补辞	
17	《坏陵操》	伯牙	有本事无辞			以上为琴操十二操
18	《列女引》	楚庄王樊姬	本事与辞俱存		收录	
19	《伯姬引》	伯姬保母	有本事无辞		收录,据《诗纪》补辞	
20	《贞女引》	鲁漆室女	本事与辞俱存		收录	
21	《思归引》	卫女	本事与辞俱存		收录	
22	《辟历引》	楚商梁子	本事与辞俱存		收录	
23	《走马引》	樗里牧恭	有本事无辞			
24	《箜篌引》	朝鲜津卒霍里子高	本事与辞俱存	在《相和歌辞》中列为相和六引之一,并在李贺诗下解题中录有本事与歌辞	在《相和歌辞》中收录	

序号	篇名	作者	《琴操》	《乐府诗集》	《先秦汉魏晋南北朝诗》	备考
25	《琴引》	秦时倡门屠门高	有本事无辞		收录,据《诗纪》补辞	
26	《楚引》	楚游子邱高	有本事无辞			以上为琴操九引
27	《箕山操》	许由	本事与辞俱存		收录	
28	《周太伯》	周太伯	本事与辞俱存			
29	《文王受命》	文王	本事与辞俱存	本事与辞俱存,名为文王操	收录	
30	《文王思士》	文王	本事与辞俱存			
31	《思亲操》	舜	本事与辞俱存	本事与辞俱存	收录	
32	《周金縢》	周公	有本事无辞			
33	《仪凤歌》	周成王	本事与辞俱存	本事与辞俱存,名为神凤操	收录	
34	《龙蛇歌》	介子推	本事与辞俱存	本事与辞俱存,名为士失志操四首	收录,并收异文三首	
35	《芭梁妻叹》	芭梁殖之妻	本事与辞俱存		收录	

序号	篇名	作者	《琴操》	《乐府诗集》	《先秦汉魏晋南北朝诗》	备考
36	《崔子渡河操》	闵子骞	有本事无辞			
37	《楚明光》	楚明光	有本事无辞			
38	《信立退怨歌》	卞和	本事与辞俱存		收录	
39	《曾子归耕》	曾子	本事与辞俱存		收录, 题为归耕操	
40	《梁山操》	曾子	有本事无辞			
41	《谏不违歌》	卫灵公	本事与辞俱存			
42	《庄周独处吟》	庄周	本事与辞俱存		收录, 题为引声歌	
43	《孔子厄》	孔子	有本事无辞			
44	《三士穷》	思革子	有本事无辞			
45	《聂正刺韩王曲》	聂政	有本事无辞			
46	《霍将军歌》	霍去病	本事与辞俱存	本事与辞俱存, 题名琴歌	收录	
47	《怨旷思惟歌》	王昭君	本事与辞俱存	本事与辞俱存, 题名昭君怨	收录	以上为琴操河间杂歌二十一章

序号	篇名	作者	《琴操》	《乐府诗集》	《先秦汉魏晋南北朝诗》	备考
48	《处女吟》	鲁处女	存目	本事与辞俱存,又名女贞木歌		
49	《流澌咽》	无名氏	存目			
50	《双燕离》	无名氏	存目			以上为河间杂歌存目
51	《获麟》	孔子	本事与辞俱存		收录	
52	《伍员》	伍子胥	本事存,辞存残句		收录残句,题为失题	
53	《饭牛歌》	宁戚	本事与辞俱存		收录,并附异文四首	以上为琴操补遗
54	《神人畅》	帝尧		本事与辞俱存	收录	
55	《南风歌》(二首)	虞舜		本事与辞俱存	收录其一。题为南风操	
56	《襄陵操》	夏禹		本事与辞俱存		
57	《箕子操》	箕子		本事与辞俱存	收录	
58	《克商操》	武王		本事与辞俱存	收录	
59	《伤殷操》	微子		本事与辞俱存		
60	《采薇操》	伯夷		本事与辞俱存		
61	《渡易水》	荆轲		本事与辞俱存		《史记》所载《易水歌》

序号	篇名	作者	《琴操》	《乐府诗集》	《先秦两汉魏晋南北朝诗》	备考
62	《力拔山操》 (二首)	项籍		本事与辞俱存		其一为《史记》所载《垓下歌》
63	《大风起》	汉高帝		本事与辞俱存		《史记》所载《大风歌》
64	《采芝操》 (四皓歌)	四皓		本事与辞俱存		本事相同，两个名称，有两个歌辞版本
65	《八公操》	刘安		本事与辞俱存		
66	《琴歌》 三首	百里奚妻		本事与辞俱存		
67	《琴歌》 二首	司马相如		本事与辞俱存		
68	《梁甫吟》	无名氏		收录于《相和歌辞》	收录于《杂曲歌辞》	见页下考证 <sup>①</sup>
合计			53 曲,其中 22 曲无辞	30 曲俱有 歌辞	36 曲,其中 三曲为补辞	

对比后发现,以上三书中所收琴曲,以《琴操》为最多,共 53 曲,其中有 4

① 按,此曲在《琴操》无,《乐府诗集》题为诸葛亮作,列入相和歌辞,前有解题曰:“《古今乐录》曰:‘王僧虔《技录》有《梁甫吟》,今不歌。’谢希逸《琴论》曰:‘诸葛亮作《梁甫吟》。’《陈武别传》曰:‘武常骑驴牧羊,诸家牧竖十数人,或有知歌谣者,武遂学《泰山梁甫吟》、《幽州马客吟》及《行路难》之属。’《蜀志》曰:‘诸葛亮好为《梁甫吟》。’然则不起于亮矣。李勉《琴说》曰:‘《梁甫吟》,曾子撰。’《琴操》曰:‘曾子耕泰山之下,天雨雪冻,旬月不得归,思其父母,作《梁山歌》。’蔡邕《琴颂》曰:‘梁甫悲吟,周公越裳。’按梁甫,山名,在泰山下。《梁甫吟》,盖言人死葬此山,亦葬歌也。又有《泰山梁甫吟》,与此颇同。”(郭茂倩:《乐府诗集》,第 605 页)逯钦立采信《乐府诗集》题要之说,却入于杂曲歌辞类。我以为,若按蔡邕《琴操》所记和《琴颂》之说,《梁甫吟》原本出于《梁山操》,其内容属于悲悼田疆等三位义士之歌,自然应属于琴曲,而且其风格也与琴曲同,故入于此。

曲存目,18曲仅有本事而无歌辞。《乐府诗集》只收30曲,却有15曲与《琴操》不同,且均有歌辞。两者合计,共有46曲歌辞。《先秦汉魏晋南北朝诗》收录36曲,其中收录《琴操》中本事与歌辞俱存者28曲,同时兼收《琴操》之外《乐府诗集》所录4曲,又据它书补充了《琴操》3曲歌辞,再加《梁甫吟》一曲。这样合计,三书中有歌辞的琴曲共得50首。<sup>①</sup>

由以上统计可见,琴曲歌辞的主要来源是署名蔡邕的《琴操》,其次是《乐府诗集》。这些琴曲,除了署名荆轲、项羽、刘邦的几首见于《史记》,汉人据此而编入琴曲之外,其余都是根据前代的历史人物故事写成,其作者多托名古人,而且多模拟这些人的口吻。如《思亲操》、《南风操》托名于舜,《岐山操》托名周太王,《拘幽操》、《文王受命》托名周文王,《克商操》托名周武王,《越裳操》托名周公,《仪凤歌》托名周成王,《将归操》、《陂操》、《猗兰操》、《龟山操》、《获麟歌》托名孔子,《箕山操》托名许由,《履霜操》托名尹吉甫之子伯奇,《龙蛇歌》托名介子推,《归耕操》托名曾子,《南山歌》托名宁戚,《水仙操》托名伯牙,《芭梁妻歌》托名芭梁妻,《信立退怨歌》托名卞和,《引声歌》托名庄周,《霍将军歌》托名霍去病,《怨旷思惟歌》托名王昭君,《思归引》托名卫侯之女,《琴引》托名屠门高,《琴曲》托名司马相如。但是这些琴曲决不可能是这些人物所写,因为根据曲题所记,其所述故事,都属于后世传闻,有的甚至描述了当事人生活时代以后才出现的故事。如《芭梁妻歌》传为春秋时芭梁之妻所作,但是根据先秦典籍,无论是《左传》、《礼记》还是《韩诗外传》,都没有记载芭梁妻哭夫而城崩之事。芭梁妻的传说最早见于西汉后期刘向的《列女传》与《说苑》,以此可知,此曲产生的最早年代也当是西汉末年或者是在东汉。总之,这些琴曲歌辞,大部分当是两汉所作,其中有些可能自先秦就已流传,但产生时间也不会很早。如《龙蛇歌》最早见于《吕氏春秋》,有可能是战国时代流传下来的琴曲。

## 二、琴与琴曲在两汉文化中的特殊意义

琴曲歌辞虽然都是托名古人所作,其本事并不可靠。但是考察先秦两汉

<sup>①</sup> 按,《乐府诗集·琴曲歌辞》中还录有《胡笳十八拍》,托名蔡琰,合于琴曲假托之体例,但是显然已经是魏晋以后人所作,不属于汉代琴曲。对此,今人已有详细考证,此处不论。

歌诗诸种类型,唯有琴曲歌辞是这种情况,这种托名古人的现象与先秦时期的琴文化密切相关。对此,郭茂倩《乐府诗集》有很好的论述:

琴者,先王所以修身、理性、禁邪、防淫者也,是故君子无故不去其身。《唐书·乐志》曰:“琴,禁也。夏至之音,阴气初动,禁物之淫心也。”《世本》曰:“琴,神农所造。”《广雅》曰:“伏羲造琴,长七尺二寸,而有五弦。”扬雄《琴清英》曰:“舜弹五弦之琴而天下化。”……梁元帝《纂要》曰:“古琴名有清角,黄帝之琴也。鸣鹿、循况、滥觞、号钟、自鸣、空中,皆齐桓公琴也。绕梁,楚庄王琴也。绿绮,司马相如琴也。焦尾,蔡邕琴也。凤皇,赵飞燕琴也。自伏羲制作之后,有瓠巴、师文、师襄、成连、伯牙、方子春、钟子期,皆善鼓琴。而其曲有畅、有操、有引、有弄。”《琴论》曰:“和乐而作,命之曰畅,言达则兼济天下而美畅其道也。忧愁而作,命之曰操,言穷则独善其身而不失其操也。引者,进德修业,申达之名也。弄者,情性和畅,宽泰之名也。其后西汉时有庆安世者,为成帝侍郎,善为《双凤离鸾之曲》,齐人刘道强能作《单凫寡鹤之弄》,赵飞燕亦善为《归风送远之操》,皆妙绝当时,见称后世。若夫心意感发,声调谐应,大弦宽和而温,小弦清廉而不乱,攫之深,醕之愉,斯为尽善矣。”<sup>①</sup>

从上面的论述可见,古人对琴这种乐器有着特殊的钟爱,认为它是一种非常高雅的乐器,是君子用来修身、理性、禁邪、防淫之器。它本为圣人发明,在先秦时期多为圣贤所用。如神农、伏羲、大舜、文王、武王都是古代的圣人,传说中的琴家,如瓠巴、师文、师襄、成连、伯牙、方子春、钟子期等等,均为贤人志士。琴在先秦文化中又可以表达男女爱情、可以宴乐嘉宾,可以抒怀明志。《诗经》中多次提到琴瑟,如《周南·关雎》:“窈窕淑女,琴瑟友之。”《郑风·

① 按,好的琴师成为人们津津乐道的人物,除了上文所提到的庆安世、刘道强等人外,桓谭还曾提到汉宣帝时的渤海赵定、梁国龙德,西汉黄门乐人中的任真卿、虞长倩等人。如据《北堂书钞》卷七十一、《御览》卷二百四十八所记,“宣帝元康、神爵之间,丞相奏能鼓雅琴者,渤海赵定、梁国龙德。召见温室,拜为侍郎。”(虞世南:《北堂书钞》,天津古籍出版社,1988年,第293页。李昉:《太平御览》,中华书局,1960年版,第1172页)《文选·司马绍统赠山涛诗》注引:“黄门工鼓琴者有任真卿、虞长倩,能传其度数,妙曲遗声。”(萧统编,李善注:《文选》,第343页)



女曰鸡鸣》：“琴瑟在御，莫不静好。”《小雅·鹿鸣》：“我有嘉宾，鼓瑟鼓琴。”尤其在先秦两汉的士夫阶层，琴成为一种文化和身份的标志。《礼记·曲礼》：“士无故不彻琴瑟。”《左传·昭公元年》：“君子之近琴瑟，以仪节也。”琴与圣人贤者的密切关系，以及其可以表达丰富内涵的文化功能显然是琴曲托名的重要理由。

自先秦至两汉，出现了许多名琴与名家，而汉人对于琴也特别的喜爱。据《汉书·艺文志》，西汉时期有“《雅琴赵氏》七篇。名定，勃海人，宣帝时丞相魏相所奏。《雅琴师氏》八篇。名中，东海人，传言师旷后。《雅琴龙氏》九十九篇。名德，梁人”。刘向《别录》曰：“师氏雅琴者，名志，东海下邳人。传云，言师旷之后。至今邳俗犹多好琴也。”<sup>①</sup>据周寿昌《汉书注校补》：“宣帝时元康、神爵间，丞相奏能鼓琴者，渤海赵定，梁国龙德皆召入室，使鼓琴，时闲燕为散操，多为之涕泣者。”<sup>②</sup>可见，赵定和龙德都是汉宣帝时著名的琴师并有相关著作传世。《琴操》中记载司马相如以琴心挑逗卓文君的故事虽然不一定属实，却同样证明汉代的文人们对琴的喜爱。蔡邕性知音，也是东汉末年著名琴师。《乐府诗集》卷五十九辑录有蔡邕《蔡氏五弄》，并引《琴历》曰：“琴曲有《蔡氏五弄》。”又引《琴集》曰：

《五弄》，《游春》、《渌水》、《幽居》、《坐愁》、《秋思》，并宫调，蔡邕所作也。《琴书》曰：邕性沈厚，雅好琴道。嘉平初，入青溪访鬼谷先生。所居山有五曲：一曲制一弄，山之东曲，常有仙人游，故作《游春》；南曲有涧，冬夏常渌，故作《渌水》；中曲即鬼谷先生旧所居也，深邃岑寂，故作《幽居》；北曲高岩，猿鸟所集，感物愁坐，故作《坐愁》；西曲灌水吟秋，故作《秋思》。三年曲成，出示马融，甚异之。

《蔡氏五弄》虽然没有流传下来，但是蔡邕善琴的传说却一直被后人津津乐道。《搜神记》卷十三中还记载了这样一个故事：“汉灵帝时，陈留蔡邕，以

① 此为逸文，据《北堂书钞》卷一百零九所引。（虞世南：《北堂书钞》，第456—457页）

② 陈国庆：《汉书艺文志注释汇编》，中华书局，1983年版，第55页。

数上书陈奏，忤上旨意，又内宠恶之，虑不免，乃亡命江海，远迹吴会。至吴，吴人有烧桐以爨者，邕闻火烈声，曰：‘此良材也。’因请之，削以为琴，果有美音。而其尾焦，因名‘焦尾琴’。”

因为琴在汉代有这样的地位，所以汉代也有很多赞美琴的文章。《汉书·艺文志》就记载有“出淮南刘向等《琴颂》七篇”。此外，如傅毅写过《琴赋》、刘向著有《雅琴赋》等。马融《琴赋》曰：“旷三奏而神物下降，何琴德之深哉！”晋人嵇康《琴赋》也说：“众器之中，琴德最优。”桓谭《琴道》一文中更是直接对古代琴的起源、琴的形制、琴曲之名称给予了政治和道德伦理方面的解释：

昔神农氏继宓戏而王天下，上观法于天，下取法于地，近取诸身，远取诸物，于是始削桐为琴，绳丝为弦，以通神明之德，合天地之和焉。琴长三尺六寸有六分，象期之数；厚寸有八，象三六数；广六寸，象六律。上圆而敛，法天；下方而平，法地；上广下狭，法尊卑之礼。琴隐长四寸五分，隐以前长八分。五弦，第一弦为宫，其次商、角、徵、羽。文王、武王各加一弦，以为少宫、少商。下徵七弦，总会枢要，足以通万物而考治乱也。八音之中，惟丝最密，而琴为之首。琴之言禁也，君子守以自禁也。大声不震哗而流漫，细声不湮灭而不闻。八音广博，琴德最优。古者圣贤玩琴以养心。夫遭遇异时，穷则独善其身，而不失其操，故谓之操，操似鸿雁之音。达则兼善天下，无不通畅，故谓之畅。《尧畅》经逸不存。《舜操》者，昔虞舜圣德玄远，遂升天子，喟然念亲，巍巍上帝之位不足保，援琴作操，其声清以微。《禹操》者，昔夏之时，洪水襄陵沉山，禹乃援琴作操，其声清以溢，潺潺志在深河。《微子操》，微子伤殷之将亡，终不可奈何，见鸿鹄高飞，援琴作操，其声清以淳。《文王操》者，文王之时，纣无道，烂金为格，溢酒为池，宫中相残，骨肉成泥，璇室瑶台，蔼云翳风，钟声雷起，疾动天地。文王躬被法度，阴行仁义，援琴作操，故其声纷以扰，骇角震商。《伯夷操》、《箕子操》，其声淳以激。<sup>①</sup>

① 严可均辑：《全后汉文》卷十五，第552页。按，据《后汉书·桓谭列传》，桓谭作《琴操》未成。《北堂书钞》、《太平御览》、《意林》等书有残篇。

桓谭的说法在今天看来可能有些附会,却可以代表汉人对于琴的认识。上文说明,在汉人眼里,琴是上古圣人观天法地的产物,它的各部分都合于天地之数,它的每一弦都有一种象征意义。它的音域宽广,音色优美,是八音中最有代表性的乐器,具有修身养性、陶冶情操、抒写情态等功能,因而为古代圣人之所用,创制成艺术经典,这在汉代已经成为一种深厚的文化传统。弹琴在当时是一种高雅的艺术,听琴也是一种高雅的享受。蔡邕的《琴赋》对此有精彩的描写:

尔乃言求茂木,周流四垂。观彼椅桐,层山之陂。丹华炜炜,绿叶参差。甘露润其末,凉风扇其枝。鸾凤翔其颠,玄鹤巢其岐。考之诗人,琴瑟是宜。爰制雅器,协之钟律。通理治性,恬淡清溢。尔乃清声发兮五音举,韵宫商兮动徵羽,曲引兴兮繁丝抚。然后哀声既发,秘弄乃开。左手抑扬,右手徘徊,指掌反覆,抑案藏摧。于是繁弦既抑,雅韵乃扬。仲尼《思归》,《鹿鸣》三章。《梁甫》悲吟,周公《越裳》。《青雀》西飞,《别鹤》东翔。《饮马长城》,楚曲《明光》。楚姬遗叹,《鸡鸣》高桑。走兽率舞,飞鸟下翔。感激兹歌,一低一昂。<sup>①</sup>

从蔡邕的《琴赋》和上面所引桓谭《琴道》中我们还可以看出,汉代流传的这些琴曲曲名,有着比较长的历史传统和渊源,琴曲演唱在汉代是一个值得关注的文化现象,琴曲歌辞在汉代诗歌史上应该有一席之地。

### 三、琴曲故事的主题分析

留传下来的两汉琴曲共六十八首(托名蔡琰一首除外),其中五十首有歌辞,十八首没有歌辞。何以会出现这种现象,一种原因可能是歌辞佚失,一种原因可能是原本就没有歌辞。琴师演奏琴曲本身,就可以表现一个故事,抒写一段情感,无须歌辞。这就如同今日的二胡曲《二泉映月》和小提琴曲《梁祝》一样,就是纯粹的乐曲。但是无论有没有歌辞,这些琴曲都有一个故事。

<sup>①</sup> 费振刚等:《全汉赋校注》,第930页。

这说明,在一首琴曲产生的过程中,故事与歌辞同样重要,甚至比歌辞还要重要。因为没有歌辞相配,并不影响听曲;如果没有故事,却会对创作和欣赏都会产生极大的影响。试想,小提琴曲《梁祝》的作者如果不知道梁山伯与祝英台的故事,他何以创作出这首作品?而听众如果不知道梁祝的故事,又何以正确理解这首琴曲的意义?由此而言,要研究这些琴曲和琴曲歌辞的产生,我们就必须先研究这些琴曲故事。

两汉这些琴曲故事,大都托名于先秦古人,只有少部分托名两汉时人。为了更好地进行讨论,我们先把这些故事的主题列表如下:

序号	琴曲题目	故事主题	序号	琴曲题目	故事主题
1	鹿鸣	思念贤人	16	水仙操	残缺不明
2	伐檀	伤贤者隐避	17	坏陵操	残缺不明
3	驹虞	伤不逢时	18	列女引	谏楚王要大臣荐贤
4	鹊巢	残缺不明	19	伯姬引	伤伯姬守礼而死
5	白驹	失朋友,思贤士	20	贞女引	贞女忧国被人误解而自明
6	将归操	叹赵杀贤大夫	21	思归引	卫女思归
7	猗兰操	叹怀才不遇	22	辟历引	伤灾异大变
8	龟山操	伤季氏专政	23	走马引	惧难避祸
9	越裳操	颂文王之德	24	箜篌引	悲有人投河而死
10	拘幽操	伤殷道混乱	25	琴引	叹秦美女后宫幽怨
11	岐山操	自伤德浅	26	楚引	思乡
12	履霜操	自伤被谗	27	箕山操	隐士抒怀明志
13	雉朝飞操	自伤无妻(一) 傅母怀念卫女(二)	28	周太伯	追念太伯
14	别鹤操	自伤夫妻别离	29	文王受命	自歌受天之命
15	残形操	伤一狸不见其首	30	文王思士	自序思士而得太公

序号	琴曲题目	故事主题	序号	琴曲题目	故事主题
31	思亲操	思念父母	50	双燕离	不详
32	周金滕	思念周公	51	获麟	伤周道将衰
33	仪凤歌	颂天下大治	52	伍员	伤女子为己而死
34	龙蛇歌	怨君王负义	53	饭牛歌	自叹不遇
35	芭梁妻叹	伤丈夫阵亡	54	神人畅	感谢神灵
36	崔子渡河操	伤后母虐子	55	南风歌	思念父母
37	楚明光	被谗自明	56	襄陵操	表为民治水之志
38	信立退怨歌	自伤献宝被残	57	箕子操	伤纣之无道
39	曾子归耕	思念父母,志欲归耕	58	克商操	祈祷上天
40	梁山操	思归父母	59	伤殷操	伤故国之亡
41	谏不违歌	伤史鱼忠谏而死	60	采薇操	叹周武王以暴易暴
42	庄周独处吟	自明全身远祸之志	61	渡易水	易水送别
43	孔子厄	孔子自叹被困	62	力拔山操	战败之悲
44	三士穷	怀念为己而死的难友	63	大风起	抒写情怀
45	聂正刺韩王曲	报仇行刺	64	采芝操	隐士自明其志
46	霍将军歌	庆祝胜利	65	八公操	成仙之作
47	怨旷思惟歌	怨恨君王,思念故乡	66	琴歌三首	讽丈夫富贵忘妻
48	处女吟	自明其贞节之志	67	琴歌二首	向卓文君求爱
49	流澌咽	不详	68	梁甫吟	咏晏婴二桃杀三士

通过上表可知,这些琴曲故事的主题主要集中在感伤时政、思念贤人、怀才不遇、避世时隐、思乡念亲等几个方面。故事的主人公,大多托名古代帝王

和圣贤。联系汉代的社会生活,我们发现,这些故事的主题恰恰反映了汉代文人士大夫对现实政治的关怀,对自身政治生活的遭际感叹。他们借助于古人的故事,通过琴曲进行抒怀。所以这些琴曲故事,与历史记载并不完全相符,很多是在历史人物故事原型上的再创造,借以表现汉代文人的情怀。比较典型的是关于孔子的几个琴曲故事,或者叹赵杀贤大夫(《将归操》)、或者叹怀才不遇(《猗兰操》)、或者伤奸人当政(《龟山操》)、或者抒发自己被困的苦闷(《孔子厄》)、或者伤周道将衰(《获麟》)。其反复陈说的,都是孔子在政治上的感怀。如《猗兰操》:

《猗兰操》者,孔子所作也。孔子历聘诸侯,莫能任。自卫返鲁,过隐谷之中,见香兰独茂,喟然叹曰:“夫兰当为王者香,今乃独茂,与众草为伍,譬犹贤者不逢时,与鄙夫为伦也。”乃止车,援琴鼓之云:“习习谷风,以阴以雨。之子于归,远送于野。何彼苍天,不得其所。逍遥九州,无所定处。世人阂蔽,不知贤者。年纪逝迈,一身将老。”自伤不逢时,托辞于香兰云。

孔子周游列国而不被重用,实有其事,但是过隐谷而鼓《猗兰操》之说,则纯属杜撰。其歌辞杂取《诗经·邶风·谷风》和《邶风·燕燕》等诗句拼凑而成,一看便知是后人假托。然而,这首琴曲假托孔子故事,却反映了汉代文人士子的遭遇以及他们的共同心理。他们自视甚高,也有很高的理想抱负,但是现实生活却往往并不如意,因而借琴曲来抒写自己的怀才不遇之情,表达对现实政治的不满,批评权奸当道,怨恨帝王昏庸,等等,这也成为先秦两汉琴曲故事当中最引人注目的主题。再如改编自《诗经》的几首琴曲《鹿鸣》、《伐檀》,或者借周大臣之口刺“王道衰,君志倾,留心声色”,“不能厚养贤者”,或者借魏国女子之口,“伤贤者隐避,素餐在位”。此外,如托名介子绥(推)所作的《龙蛇歌》,怨晋文公重耳之负义。托名卞和所作的《信立退怨歌》,伤君王不识国宝而被斫足。托名商梁子的《辟历引》,由自然之变而预感国政将变,《拘幽操》借文王之口伤殷道混乱,托名宁戚的《饭牛歌》自伤不遇,等等。这些,都与汉代文人士子对现实政治不满的心态有关。再如假托伯奇

所作的《履霜操》，蔡邕《琴操》曰：“《履霜操》，尹吉甫之子伯奇所作也。伯奇无罪，为后母谗而见逐，乃集芰荷以为衣，采棣花以为食。晨朝履霜，自伤见放，于是援琴鼓之而作此操，曲终，投河而死。”其辞曰：

履朝霜兮采晨寒，考不明其心兮听谗言。孤恩别离兮摧肺肝，何辜皇天兮遭斯愆。痛歿不同兮恩有偏，谁说顾兮知我冤。

无可否认，伯奇之死是一个悲剧。把这个故事制为琴曲，本身就能唤起人们极大的同情，具有感动人心的艺术力量。但是在这个故事之外，我们还可以读出另外的内容。刘向《列女传》卷六：“伯奇放野，申生被患。孝顺至明，反以为残。”《韩诗外传》卷七：“伯奇孝而弃于亲，隐公慈而杀于弟，叔武贤而杀于兄，比干忠而诛于君。”《汉书·诸葛丰传》：“臣闻伯奇孝而弃于亲，子胥忠而诛于君，隐公慈而杀于弟，叔武弟而杀于兄。夫以四子之行，屈平之材，然犹不能自显而被刑戮，岂不足以观哉！使臣杀身以安国，蒙诛以显君，臣诚愿之。独恐未有云补，而为众邪所排，令谗夫得遂，正直之路雍塞，忠臣沮心，智士杜口，此愚臣之所惧也。”《汉书·冯奉世传》：“赞曰：《诗》称‘抑抑威仪，惟德之隅’。宜乡侯参鞠躬履方，择地而行，可谓淑人君子，然卒死于非罪，不能自免，哀哉！谗邪交乱，贞良被害，自古而然。故伯奇放流，孟子宫刑，申生雉经，屈原赴湘，《小弁》之诗作，《离骚》之辞兴。经曰：‘心之忧矣，涕既陨之。’冯参姊弟，亦云悲矣！”《后汉书·左周黄列传》：“昔曾子大孝，慈母投杼；伯奇至贤，终于流放。夫谗谀所举，无高而不可升；阿党相抑，无深而不可论。可不察欤？”《三国志·蜀书》：“古人有言：‘疏不间亲，新不加旧。’此谓上明下直，谗慝不行也。若乃权君譎主，贤父慈亲，犹有忠臣蹈功以罹祸，孝子抱仁以陷难，种、商、白起、孝己、伯奇，皆其类也。”原来，在汉人的眼里，伯奇与申生、孟子、屈原等人都是孝子忠臣被人谗害而死的典型。汉代文人之歌咏伯奇，既是同情他的遭遇，也是借此来表达自己担忧祸福无常的复杂的心态。<sup>①</sup>

在这些琴曲故事当中，值得注意的是有几首表达文人士大夫隐居之怀的

<sup>①</sup> 如刘向《列女传》、《汉书·诸葛丰传》、《汉书·冯奉世传》、《后汉书·左周黄列传》均有所记。

作品,如托名许由所作的《箕山操》,塑造了一个视天子之位如敝屣,恶闻利禄之言而洗耳,志在青云,名传四海的隐士形象,显示了文人士士夫的清高。《庄子独处吟》的故事也同样富有意味:

庄周者,齐人也。明笃学术,多所博达。进见方来,却睹未发。是时齐湣王好为兵事,习用干戈。庄周儒士,不合于时。自以不用,行欲避乱,自隐于山岳。后有达庄于湣王,遣使赍金,聘以相位,周不就。使者曰:“金至宝,相尊官,何辞之为?”周曰:“君不见夫郊祀之牛,衣之以朱彩,食之以禾粟,非不乐也。及其用时,鼎镬在前,刀俎列后。当此之时,虽欲还就孤犊,宁可得乎?周所以饿不求食,渴不求饮者,但欲全身远害耳。”于是重谢使者,不得已而去。复引声歌曰:“天地之道,近在胸臆。呼吸精神,以养九德。渴不求饮,饥不索食。避世守道,志洁如玉。卿相之位,难可直当。岩岩之石,幽而清凉。枕块寝处,乐在其央。寒凉回固,可以久长。”

这一故事的原型见于《庄子·列御寇》,但是却有所改变且丰富了许多。把庄子说成是齐国人,而且还是一个能预见未来的儒士。显然在这个庄子的身上有着鲜明的汉代文人的影子。如果说,避世守道,全身远祸的思想在先秦诸子中只有庄子认识比较深刻的话,那么在汉代文人那里已经有了更多的知音和更深刻的理解。早从汉初的贾谊到董仲舒等诸多文人,都曾经表达过这种思想。汉乐府中也有表现同样主题的诗作,如《折杨柳行》。同样的主题还表现在《采芝操》当中,这首琴曲假借商山四皓之口,唱出了“富贵之畏人兮,不若贫贱之肆志”的高歌。

这些琴曲故事中,也有一些表达幽怨思人、明节示志等主题的。如假托虞舜、曾子之口思乡思亲的故事(《思亲操》、《梁山操》),自伤夫妻别离的故事(《别鹤操》)、伤伯姬守礼而死(《伯姬引》)、贞女忧国被人误解而自明(《贞女引》)、卫女思归(《思归引》)、悲有人投河而死(《箜篌引》)、叹秦美女后宫幽怨(《思归引》)、思乡(《思归引》)、伤丈夫阵亡(《芭婆妻叹》)、伤后母虐子(《崔子渡河操》)、思念父母,志欲归耕(《曾子归耕》)、思归父母(《梁山



操》)、伤史鱼忠谏而死(《谏不违歌》)、怀念为己而死的难友(《三士穷》)、报仇行刺(《聂正刺韩王曲》)、怨恨君王,思念故乡(《怨旷思惟歌》)、自明其贞节之志(《处女吟》)、伤故国之亡(《伤殷操》)、叹周武王以暴易暴(《采薇操》)、易水送别(《渡易水》)、成仙之作(《八公操》)、讽丈夫富贵忘妻(《琴歌三首》)、咏晏婴二桃杀三士(《梁父吟》)等等。这些故事的内容表面看起来很杂,仔细分析,大都具有很强的道德伦理意味。但是它们又与一般的道德教化不同,每一个琴曲里面都有一个生动感人的故事,这也成为汉代琴曲歌辞故事内容取向的特色之一,这与汉代社会重视儒家道德伦理教化的社会风气有着直接的关系,也成为汉代琴曲歌辞故事内容取向的特色之一。

要而言之,这些琴曲歌辞所演唱的虽然是历史人物故事,其实所表现的却是汉代文人士子的现实生活情怀,是在借他人之酒杯浇自己胸中之块垒。对此,郑樵《通志·乐略》有一段话说的很好:

《琴操》所言者何尝有是事!琴之始也,有声无辞,但善音之人,欲写其幽怀隐思而无所凭依,故取古之人悲忧不遇之事,而以命操。或有其人而无其事,或有其事又非其人,或得古人之影响又从而滋蔓之。君子之所取者,但取其声而已,取其声之义而非取其事之义。君子之于世多不遇,小人之于世多得志,故君子之于琴瑟,取其声而写所寓焉,岂尚于事辞哉!若以事辞为尚,则自有六经圣人所说之言,而何取于工伎所志之事哉!琴工之为事说者,亦不敢凿空以厚诬于人,但借古人姓名而引其所寓耳,何独琴哉!<sup>①</sup>

郑樵分析了先秦两汉琴曲歌辞生成的原因,并指出人们擅长于借古人之事以抒情的道理。的确,汉乐府歌诗中也有这样的作品,如《折杨柳行》列举末喜、祖伊、桀、纣、胡亥、夫差等诸多历史人物故事来说明人生往往自招其祸。不过相比较而言,形成一种特殊的艺术形式,还只有先秦两汉的琴曲歌辞。由此可见,先秦两汉琴曲歌辞虽无后世“咏史”之名,却有着与后世“咏史”诗相

<sup>①</sup> 郑樵:《通志·乐略》,中华书局,1995年版,第910页。

同的题材来源;我们虽然不清楚它们的作者,但是其抒情主体却明显地具有汉代文人特征,其故事的主题也比较真实地反映了汉代文人士大夫的生活状态和思想情感,因而我们有理由把它看成是汉代文人诗歌创作的有机组成部分,而且是认识和了解汉代文人思想文化情感的重要组成部分。

#### 四、琴曲歌辞的艺术表现形态

如果单纯从歌辞本身的角度来看,两汉琴曲歌辞的艺术水平与相和歌辞等相差较远。大多数作品并不属于优秀的诗歌,文辞直白,缺少形象,甚至有很强的说教意味。之所以如此,因为琴曲的主体是一种器乐演奏曲。对于一般的听众来讲,他们欣赏琴曲的目的并不是听琴师歌唱,而是听他的琴声。钟子期之所以成为伯牙的知音,并不是因为他听懂了伯牙的歌唱,而是听懂了伯牙的琴声。一个好的琴师只有靠琴声打动人才会被人所赞赏和称道,歌唱只不过是让听众了解琴声的辅助手段而已。这就如同桓谭《琴道》中所讲的雍门周为孟尝君鼓琴的故事一样,雍门周在鼓琴之前,先给孟尝君讲了一大堆道理,其目的是为演奏琴曲作铺垫,是为了酝酿情绪,到最后“雍门周引琴而鼓之,徐动宫徵,叩角羽,初终而成曲,孟尝君遂歔歔而就之曰:‘先生鼓琴,令文立若亡国之人也。’”所以,在琴曲的演奏中,歌声总是处于次要地位的。琴曲演奏到极至,甚至连歌者、舞者也会为其感动,这正如《琴赋》中所描写:“于是歌人恍惚以失曲,舞者乱节而忘形,哀人塞耳以惆怅,辕马蹀足以悲鸣。”这也正是这些琴曲歌辞一直不被文学研究者所重视的原因之一。

尽管如此,琴曲作为一种特殊的综合艺术形态,在语言艺术方面仍然有值得注意的特色。这主要表现在以下两个方面:

第一,琴曲故事本身的生成。中国古代很多琴曲故事源自于先秦,到汉代已经流传了几百年的时间,其故事形态变化是文学史上耐人寻味的一种现象。这其中有几种情况。首先是原型故事与文学母题的整合。比较典型的如《聂政刺韩王曲》,逯钦立曾经作过详细的考证,聂政是战国时代的著名刺客,其事迹在《战国策》和《史记》里都有记载,《聂政刺韩王曲》在此基础上生成,但是故事却有很大变化。聂政所刺的人物由韩相侠累变成了韩王,聂政行刺的动机由原来的报答知己变成了为父报仇,在故事中还杂入了豫让刺赵

襄子漆身为厉、吞炭为哑和荆轲刺秦王图穷匕见的故事。逯钦立说：“作者是用一群刺客侠士的种种类型，综合地把主人公装扮起来以体现其不平凡的性格面貌。”由此他把这种现象称之为“类型积累的表现手法”，很有见地。<sup>①</sup> 其实，如果我们借用文化原型和叙事母题的理论来看待这种现象，更能说明问题。在这则故事里，刺客的形象可以称之为原型，它形成于自春秋战国以来一系列刺客人物的存在，司马迁《史记》里专列《刺客列传》，可知这一类人物在汉代的影响之大。尽孝报仇的故事则可以看作是中国古代叙事文学的一个母题，在汉代，“以孝为本”又成为整个社会所坚守和遵奉的社会道德。因而，《聂政刺韩王曲》故事，自然成为这个时代文学艺术所关注的对象。我们可以把这一故事的生成方法称之为原型故事与文学母题的整合。

其次是口传诗学特征的表现。由于历史上的人物故事为大众所熟知，运用他们的故事来进行歌诗的表演更容易为听众所接受，所以有关他们的歌诗在社会上也会出现好多种不同的版本。最典型的是《龙蛇歌》。它的故事原型见于《左传》，说的是介子推随晋文公流亡十九年，困顿交迫，食不果腹。有一次晋文公在路上实在没有吃的，介子推就他把自己大腿上的肉割下来给晋文公吃。可是晋文公回国之后，奖赏了所有跟随他流亡的人，唯独忘记了介子推。于是介子推就和他的母亲逃进了深山，晋文公求之不得，就把绵上作为介子推之田，并立旌表来记述自己的过错，表彰介子推的功绩。再到后来，这个故事的内容不断丰富，说晋文公进山寻找不到介子推，于是就采纳一个人的建议，想用烧山的方式把介子推逼出来，结果介子推被活活烧死了。这个故事广为流传，自然也成为自战国后期到汉代歌诗新唱中一个历史故事原型。在《吕氏春秋》、《史记》、《说苑》、《新序》、《淮南子注》和《琴操》中都记录了以此故事为原型的一首歌——《龙蛇歌》。我们仔细比较就会发现，这些《龙蛇歌》的故事内容基本一样，但是文辞却各不相同。甚至连同是由刘向一个人所辑录的三个版本，而且有两个版本就在同一本书中，也有相当大的不同。由一个故事而引出了七个不同版本的歌诗，这在中国文学史上是一个很少见的现象。此外，托名宁戚的《饭牛歌》、

<sup>①</sup> 逯钦立：《汉魏六朝文学论集》，第377页。

托名百里奚之妻的《琴歌》，也各有三个以上不同的版本存在。这在中国文学史上是一个很少见的现象。这说明，先秦两汉的这些琴曲歌辞，具有明显的口传诗学形态。它们在没有被辑录下来以前，是以口传的方式存在的，所以其文辞总是在变动之中。因为这种变动的的时间漫长，使后人难以确定它们产生的原初时间，这增加了后人研究的难度。但是反过来讲，正因为它长久地以口传艺术的方式传承，才使后人有机缘把它们记录下来，而不致于被湮没在历史的长河里，这又是它们的幸运，也使我们得以窥见其在历史传播过程中的情况。

再次，还有一些琴曲故事则是对一个历史人物故事的不断加工与丰富，我们可以把这种现象称之为“故事的再造”，如《箕山操》所讲述的许由的故事：

《箕山操》，许由作也。许由者，古之贞固之士也。尧时为布衣。夏则巢居，冬则穴处。饥则仍山而食，渴则仍山而饮。无杯器，常以手掬水而饮之。人见其无器，以一瓢遗之。由操饮訖，以瓢挂树。风吹树动，历历有声，由以为烦扰，遂取捐之。以清节闻于尧。尧大其志，乃遣使以符玺禅为天子。于是许由喟然而叹曰：“匹夫结志，固如盘石。采山饮河，所以养性，非以求禄位也。放发以优游，所以安己不惧，非以贪天下也。”使者还，以状报尧，尧知由不可为动，亦已矣。于是许由以使者言为不善，乃临河洗耳。樊坚见由方洗耳，问之：“耳有何垢乎？”由曰：“无垢，闻恶语耳。”坚曰：“何等恶语？”由曰：“尧聘吾为天子。”坚曰：“尊位，何为恶之？”由曰：“吾志在青云，何乃劣劣为九州伍长乎？”于是樊坚方且饮牛，闻其言而去，耻饮于下流。于是许由名布四海。尧既殂落，乃作《箕山之歌》。

据现有文献，许由之名，最早见于《墨子·所染》，但这时的许由还不是一个隐士的形象。第一次记述尧让天下于许由故事的，是《庄子》一书。该书中虽多次提到这个故事，也仅仅是说“许由不受”，“许由逃之”而已。至西汉刘向《说苑》，方有“昔者尧让许由以天下，洗耳而不受”之说，但极简单。在《琴

操》里,则描写了许由的日常生活,增加了使者、樊坚以及人物之间生动的对话,把这一故事叙述的有声有色。这说明汉人在创造琴曲的同时,也把琴曲故事演绎的更加丰富,塑造出来的人物形象更为丰满。可以说,众多的琴曲故事,都经过了一个文学再创造的过程。另外,《拘幽操》叙述文王被囚羑里的故事,《周太伯》叙述太伯让位的故事,《信立退怨歌》叙述卞和献璧的故事,《三士穷》叙述思革子、尹文子、叔术子三位好友患难中争相赴死以及思革子富贵不忘朋友的故事,《聂政刺韩王曲》叙述聂政报仇的故事,等等,无不委婉曲折,人物形象也刻画得栩栩如生。由上观之,从琴曲故事的语言描述、结构设置、人物塑造、情节安排等方面来看,它们甚至具备了早期小说的形态。

琴曲歌辞所演唱的故事多从历史中来,又有演唱者的不断加工。因此就会出现两种情况。一种情况是一个故事同时见于其他典籍,但详略有所不同,由此形成有两个版本以上的情况,如《贞女引》叙述了鲁漆室之女倚柱悲吟而啸,被邻人误解,因而蹇裳入山,见女贞之木,感而作歌,自经而死的故事。此故事又见于刘向《列女传》,但略有不同。开头先交待了漆室女的身份与倚柱而啸的原因:“漆室女者,鲁漆室邑之女也。过时未适人。当穆公时,君老,太子幼。女倚柱而啸,旁人闻之,莫不为之惨者”,后来又自述说:“今鲁君老悖,太子少愚,愚伪日起。夫鲁国有患者,君臣父子皆被其辱,祸及众庶,妇人独安所避乎!吾甚忧之。”故事的结尾引君子之语对鲁漆室女进行了评价,并引用了《诗经·王风·黍离》的诗句,却没有漆室女自作琴歌之说。这同样说明琴曲故事既有历史的根据,又是一种新的创造。另一种情况是一首琴曲同时会记录有两个不同类型的故事。如《雉朝飞操》,一曰《雉朝雉操》,一曰《雉朝飞》。《乐府诗集》引扬雄《琴清英》曰:“《雉朝飞操》,卫女傅母之所作也。卫侯女嫁于齐太子,中道闻太子死,问傅母曰:‘何如?’傅母曰:‘且往当丧。’丧毕不肯归,终之以死。傅母悔之,取女所自操琴,于冢上鼓之。忽二雉俱出墓中,傅母抚雉曰:‘女果为雉耶?’言未毕,俱飞而起,忽然不见。傅母悲痛,援琴作操,故曰《雉朝飞》。”又引崔豹《古今注》曰:“《雉朝飞》者,犍沐子所作也。齐宣王时,处士湜宣,年五十无妻。出薪于野,见雉雄雌相随而飞,意动心悲,乃仰天叹大圣在上,恩及草木鸟兽,而我独不获。因援琴而歌,

以明自伤。其声中绝。魏武帝时,宫人有卢女者,七岁入汉宫,学鼓琴,特异于余妓,善为新声,能传此曲。”同时又引传为伯牙所作《琴歌》曰:“麦秀薪兮雉朝飞,向虚壑兮背乔槐,依绝区兮临回池。”这首歌的歌辞则是这样的:“雉朝飞兮鸣相和,雌雄群游于山阿。我独何命兮未有家。时将暮兮可奈何,嗟嗟暮兮可奈何。”从歌辞来看,无论是扬雄《琴清英》还是崔豹的《古今注》所说,都有情理上的根据。以上这些情况说明,我们关注先秦两汉琴曲,不仅要关心琴曲歌辞,而且还要关心这些琴曲故事的生成和演变,因为在琴曲表演的过程中,故事可能比歌辞更为重要,琴曲的演奏可以没有歌辞,但是却不能没有故事,故事是琴家创作并演绎琴曲的基础,是增加琴曲、歌辞及其表演的重要手段。这本身也是一个文学史上饶有兴味的话题。

第二、琴曲歌辞的语言形式。琴曲歌辞在整个琴曲的演唱过程中,虽然没有乐曲那么重要,但是歌辞本身的意义也不可忽视。琴曲歌辞的句式大都属于诗骚体,只有个别琴歌采用了杂言体式,如《襄陵操》、《箕子操》、《百里奚》、《饭牛歌》等。这与汉代受异域文化影响的横吹鼓吹和自西汉后期逐步发展起来的相和歌的语言形式大不一样。这种情况说明,汉代的琴曲歌辞更多的继承了《诗经》、《楚辞》的传统,或者也可以说是《诗经》、楚辞传统在汉代的一种新的发展。何以如此?根据汉人对琴的认识、琴文化在汉代的表现,以及琴曲故事里面的主题分析,我们可以推定,琴曲的演唱在汉代基本上盛行于文人士大夫群体,它主要表达的是文人士大夫的情怀,与流行的汉代俗乐相和歌曲等虽有关联,但是在本质上却有很大的不同,即它基本上属于文人的艺术。从纯粹诗歌的角度来看,许多琴曲歌辞的语言说教性较强而生动性不够,但是受文人文化的影响,这些琴曲歌辞里也有一些很好的诗篇。如托名王昭君所作的《昭君怨》:

秋木萋萋,其叶萎黄。有鸟处山,集于苞桑。养育毛羽,形容生光。既得升云,上游曲房。离宫绝旷,身体摧藏。志念抑沉,不得颀颀。虽得委食,心有徊徨。我独伊何,改往变常。翩翩之燕,远集西羌。高山峨峨,河水泱泱。父兮母兮,道里悠长。呜呼哀哉,忧心惻伤。

歌辞全篇都用比兴,以鸟喻人,借用了《诗经》的很多意象、句法和写作技巧,描写生动,抒情哀婉,没有任何直白说教的语言,把昭君悲苦的身世与内心的感伤形象传神地表达出来,是一首情感文采俱佳的抒情诗作。另外托名司马相如的《琴歌》也是一首好诗。按《乐府诗集》引《琴集》言:“司马相如客临邛,富人卓王孙有女文君新寡,窃于壁间见之,相如以琴心挑之,为《琴歌》二章”。其诗曰:

凤兮凤兮归故乡,遨游四海求其凰。时未遇兮无所将,何悟今夕升斯堂。有艳淑女在闺房,室迩人遐毒我肠。何缘交颈为鸳鸯,胡颉颃兮共翱翔。

凤兮凤兮从我栖,得托葇尾永为妃。交情通体心和谐,中夜相从知者谁。双翼俱起翻高飞,无感我思使余悲。

这首歌肯定不是司马相如所写,歌辞乃是以司马相如与卓文君私奔的故事为底本敷衍而成,显然出于后人的附会与加工。但是这首诗语音流畅,情感真挚,表达了一位男子大胆地追求爱情的心声,不失为一首很好的抒情诗作。

两汉琴曲歌辞有着共同的审美风格,大多数琴曲都表现了一个哀怨的主题,或写命运多舛之事,或发怀才不遇之怨,或抒思亲怀友之情。汉乐主悲,这一点在琴曲歌辞中有着特别明显的表现。其遣词造句,多用悲伤的语言和悲哀的意象。上引《履霜操》、《怨旷思惟歌》就是典型。此外,如托名王季怀念其兄的《周太伯》,歌辞以直抒其情的方式出之,语言质朴,感情真挚,中间与末尾复寓情于景,写诗人仁怀南望、涕泪双流,具有打动人心的力量。如托名为舜所作的《思亲操》:“舜耕历山,思慕父母。见鸠与母俱飞鸣相哺食,益以感思,乃作歌曰:‘陟彼历山兮崔嵬,有鸟翔兮高飞,瞻彼鸠兮徘徊。河水洋洋兮清泠,深谷鸟鸣兮嚶嚶,设置张罟兮思我父母力耕。日与月兮往如驰,父母远兮吾将安归。’”开头几句简单的故事背景交待,说明琴曲生发的原委,接下来就从描写眼前的情景入手,为听众营造了一幅凄美动人的画面,从而引发丰富的联想,由鸠之母子的相飞哺食而生发与主人公同样的思念父母的情怀,正所谓意动心悲,再配以哀伤之曲,具有感人落泪的艺术力量。

要而言之,两汉琴曲歌辞,以中国古代琴文化为存在的条件,是运用古体,托名古人(或者当世名人),配合古琴演奏而产生的一种诗乐相结合的艺术形式。虽然它把真正作者的面目掩藏于歌辞的背后,却在琴曲的衬托中熠熠生辉,也成为在琴乐文化的背景中孕育生成的中国诗歌史上一个重要的艺术品类,并对魏晋隋唐等后世产生了深远的影响,值得我们关注与研究。

### 第三节 兼收众类、内容丰富的杂曲歌辞

在郭茂倩《乐府诗集》里,杂曲歌辞也是重要一类,其中亦有汉代歌诗在内。郭茂倩曰:“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。自汉以来,数百千岁,文人才士,作者非一。”可见,所谓杂曲,也就是收录不进相和歌辞、舞曲歌辞、琴曲歌辞等的其他歌辞。这类歌辞,在郭茂倩《乐府诗集》中共辑有十八卷,但是其中属于汉代的歌辞不多,仅存《蜨蝶行》、《驱车上东门行》、《悲歌行》、《羽林郎》(后汉·辛延年)、《前缓声歌》、《董娇饶》(后汉·宋子侯)、《焦仲卿妻》、《枯鱼过河泣》、《冉冉孤生竹》、《定情诗》(后汉·繁钦)、《乐府·行胡从何方》十一首,可定为汉代作品。其中《驱车上东门》、《冉冉孤生竹》两首《文选》列为《古诗十九首》,《董娇饶》、《羽林郎》、《定情诗》三首亦属于汉代有主名文人诗。逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》除收录余下六首外,复从《乐府诗集》等书中辑录出《离歌》、《箜篌谣》、《猛虎行》、《上留田行》(二首)、《古八变歌》、《古歌·上金殿》、《古歌·秋风萧萧愁杀人》、《艳歌》、《古咄咄歌》、《古胡无人行》、《古步出夏门行》、《古新成安乐宫》、《视刀镞歌》、《鸡鸣歌》、《古艳歌》、《古乐府诗》、《古乐府》、《乐府歌》、《汉书歌》、《茂陵中书歌》、《有所思》、《古博异辩游》、《古董逃行》、《古歌》等五十一首(每一种断篇残句按一首算),共得五十七首。<sup>①</sup>由此可见,汉代歌诗有相当多数量的作品都佚失了。同时,因为这些保存下来的诗篇多数为断篇残句,无从考知其

① 逯钦立还将《梁甫吟》列入其中,本人认为应归于琴曲歌辞,故此处不记。考证见上文。



详细内容,也无从对这些作品进行乐调方面的分类,因而显得特别庞杂。不过,就是从现存几首完整的作品中,我们还是能够看到其丰富的内容和多样化的艺术形式,有些作品已经达到了相当高的艺术成就,值得我们给予关注。

这些杂曲歌辞从内容上可以分为以下几类:第一类是借物咏怀诗,如《枯鱼过河泣》:

枯鱼过河泣,何时悔复及。作书与鲂鮄,相教慎出入。

这是一首想象奇警之作,枯鱼也就是早已死去的干枯之鱼,枯鱼过河,面对河水而悔恨不已,它知道自己已经不可复生,天底下没有后悔药可买。但是它却想写一封书信给自己的同类,告诉它们出入一定要小心谨慎。这条枯鱼到底是自己不慎离水而死还是被人加害,诗中并没有特别说明,但是寓意却十分明白,它要告诫人们祸福无常的道理,要人们言行谨慎。同样,《蜨蝶行》一诗,描写一只蜨蝶在东园被燕子捕捉的情景,也是借物之无端被害来比喻人生之祸福无常。两首诗与相和歌辞《乌生》相类,共同揭示了汉代社会生活中的一种现象,也表达了诗人对于人生的一种理解。

第二类是写游子离别与思乡之诗。这一类在杂曲歌辞中数量较多,也比较引人注目。如《古歌·秋风萧萧愁杀人》:

秋风萧萧愁杀人。出亦愁,入亦愁。座中何人,谁不怀忧?令我白头!胡地多飏风,树木何修修。离家日趋远,衣带日趋缓。心思不能言,肠中车轮转。

以“萧瑟”来形容秋风之悲凉,来表现游子之愁,这种写法源自于宋玉的《九辩》,荆轲的《易水歌》中也用“风萧萧”之语来形容离别之愁。但唯有此诗借秋风把游子思乡之愁渲染到了“愁杀人”的极点,它让人坐卧不安,出入不宁,愁白了头发,愁缓了衣带,愁转了中肠。在汉乐府杂曲歌辞的游子思乡诗当中,这首诗具有一定的代表性。其他如《悲歌》、《猛虎行》、《古八变歌》、《古歌·高田种小麦》等几首也各有特色,感情真挚,语言质朴,“悲歌可以当泣,

远望可以当归”，“翩翩飞蓬子，怆怆游子怀。故乡不可见，长望始此回”。“高田种小麦，终久不成穗。男儿在他乡，焉得不憔悴。”其文辞虽不如《古诗十九首》中的游子思乡诗那样文雅，但是在抒情的真诚与文辞的构思上同样各臻其妙，同为难得的佳作。

第三类是描写都市风情与宴乐生活的诗篇，如《乐府·行胡从何方》写远方的胡人带着异域的特产而来，《鸡鸣歌》写城市黎明时分的情景，写出了一片欢乐祥和的景象。《古歌·上金殿》与《艳歌·今日乐相乐》分别描写了当时贵族的宴乐生活，前者写实，金殿、金门、金堂，显现出主人家的富贵气派，椎牛、烹羊、进酒、弹瑟，可见主人对客人多么热情，投壶、弹棋、博弈、复行，以见出宴乐是多么尽兴，最后则举杯共庆，祝愿四坐之人欢乐健康、延年长寿。由诗中最后两句祝颂语，我们可知这是当时的歌舞艺人为富贵人家进行歌舞表演时所唱，生活气息浓厚。后一首则充满了浪漫的气息：

今日乐上乐，相从步云衢。天公出美酒，河伯出鲤鱼。青龙前铺席，白虎持榼壶。南斗工鼓瑟，北斗吹笙竽。姮娥垂明珰，织女奉瑛琚。苍霞扬东讴，清风流西歊。垂露成帷幄，奔星扶轮舆。

本来是人间的宴乐，可是诗人却把它想象成仙人在天上云街的聚会。天公、河伯、青龙、白虎、南斗、北斗、姮娥、织女都来为宴会服务，连苍霞和清风也来唱歌。帷幄由垂露而成，轮舆由奔星扶持，这是一幅想象多么新奇、情调多么浪漫的画面啊！这让我们想到汉画像石中那些描写宴乐的图画。乐舞、庖厨是汉代画像石中最常见的题材，在汉人看来，这不仅是人间的享乐，也是天上仙人的生活。<sup>①</sup> 这一类诗篇，与相和歌辞《相逢行》有异曲同工之妙，在表现汉代社会富家大族享乐生活方面更为鲜活生动。

第四类是描写汉代社会各种世俗生活风情的诗篇。这里有感叹世态炎凉的《箜篌谣》、《上留田行》、《古咄咄歌》，也有抒写相知之情的《视刀镞歌》，

<sup>①</sup> 如《中国画像石全集》(二)《山东汉画像石》图版第106为东王公、六博游戏、宴饮画像：画面一层，左半部刻东王公、朱雀、虎、飞翔的羽人；右半部刻六博游戏和饮酒场面；空间中刻飞鸟和鸟头卷云纹。（山东美术出版社，2000年版，第98页）

有咏物诗如《古艳歌·兰草自生香》、《古乐府·啄木高飞乍低仰》。可惜上述诗篇多为残篇,唯有《箜篌谣》较为完整,且富有哲理意味。《视刀镞歌》仅存四句:“常恨言语浅,不如人意深。今朝两相视,脉脉动人心”,却也堪成名句。这其中,最值得注意的就是《焦仲卿妻》一诗。

此诗最早见于《玉台新咏》,诗前有序曰:“汉末建安中,庐江府小吏焦仲卿妻刘氏,为仲卿母所遣,自誓不嫁。其家逼之,乃没水而死。仲卿闻之,亦自缢于庭树。时人伤之,为诗云尔。”据此,知故事发生于建安时期,诗歌当为时人所作,撰者已不可考。此诗为汉魏六朝以前最长叙事诗,故事又极为生动,后人评论颇多,至二十世纪以来更为世人所重,大抵来讲,上个世纪八十年代以前,学者们一般都认为这是一首反对封建制度(包括封建礼教、封建婚姻)、歌颂爱情的诗歌。如游国恩等主编的《中国文学史》所说:“《孔雀东南飞》深刻而巨大的社会意义和思想意义,在于:通过焦仲卿、刘兰芝的婚姻悲剧有力地揭露了封建礼教、封建家长制的罪恶,同时热烈地歌颂了兰芝夫妇为了忠于爱情宁死不屈地反抗封建恶势力的斗争精神,并最后表达了广大人民争取婚姻自由的必胜信念。”<sup>①</sup>当然,站在二十世纪的现代立场上来看这首诗,确实可以看出封建社会礼教与封建家长制的“罪恶”以及兰芝夫妇“宁死不屈的精神”,这的确是这首诗在二十世纪所具有的“深刻而巨大的社会意义和思想意义”。但问题是这只是二十世纪学人们从这首诗里学到和体会到的东西,是文学作品在不同时代所体现的不同的客观认识价值,而并不一定是作诗者的主旨。所以,自八十年代以后对这首诗也就有了一些新的看法,如有的人说这首诗所表现的是一个婆媳不和的永恒主题;有的人认为刘兰芝被休回家乃是因为她没有生子;还有的人认为实际上这是一个中国古代的“俄狄普斯情结”故事。<sup>②</sup>以上这些观点,说明《焦仲卿妻》一诗所具有的丰富的阐释空间和多方面的认识价值。何以如此,我们以为这是由这首诗本身的特点所决定的。首先从故事本身来讲,它深刻地揭示了汉代社会复杂的家庭矛盾,揭示了汉代社会的封建道德观与具体的社会角色之间的矛盾冲突。这

① 游国恩等:《中国文学史》第一册,第169页。

② 此处可考潘啸龙《〈孔雀东南飞〉主题、人物争议论略》,《安徽师大学报》,1991年第1期。

包括婆媳之间、夫妻之间、兄妹之间、母子之间的矛盾。对于这些矛盾,从不同的角度或者从不同的立场来看就会有不同的观点,所以,对诗歌中所揭示的众多矛盾,我们需要全面分析。其次是对主人公的行为,也需要从个体差异方面进行理解。面对着同样的事情,当事人也面对着多种选择。焦、刘的人生道路选择,应该有个性化的特征,不能说明是某种社会力量约束的必然结果。再次还要全面考虑汉代的社会现状和时代思潮,不仅要弄清这一故事所产生的时代背景,还要弄清这首诗产生时的社会文化思潮。而后一点尤其重要。我们认为,如果把这个故事放在汉代社会的实际生活以及人们的现实观念中考察,则可以发现刘兰芝并不是那个时代的叛逆者,而是那个时代人们心目中的理想女子;更为重要的是,从刘兰芝从小所受的教育看,她也是以此为目标,并且努力为了实现这个理想而去实践的。诗的开头几句说她:“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,心中常苦悲。君既为府吏,守节情不移”,这就是最好的证明。但不幸的是,刘兰芝能否实现自己的人生理想,并不是她自己说了算的,她不能左右自己的命运:她在家是个好姑娘,十七岁出嫁之后,她也想要做一个好妻子,“守节情不移”。但是她的所做所为却得不到婆婆的认可,只好被迫返回娘家;回家后自誓不嫁,可是又不能违背哥哥的主张。真是想做一个孝顺的媳妇不成,想做一个从一而终的节妇也不成,现实中的她已经没有路可走,最后只好以身殉死。可见,这是一个悲剧故事,是汉代社会的各种现实矛盾把这个时代的理想女子毁灭了的故事。受这个故事所感动的首先并不是我们这些现代人,而是汉代社会的人。“时人伤之,为诗云尔”,诗序中所说的话就是最好的证明。<sup>①</sup> 所以,我们要认识这首诗的伟大,就要把它放在两个层面上综合思考:首先是这个故事在汉代社会引起的震动,其次是这个故事对于后代的客观认识价值。从历史研究的角度讲,我们首先要关注前一个方面,从现实认识的角度讲,我们会关注后一个层面。这两者当中,第一个层面才是最基础的。

《焦仲卿妻》在汉乐府歌诗里是一个很特殊的现象。它不属于相和歌辞,后人把它列为杂曲歌辞一类。这说明它不可能像相和歌辞、特别是像大曲那

<sup>①</sup> 按,此处论述可以参看赵敏俐《两汉诗歌研究》,天津出版社(台北),1993年版,第126—129页。

样有相应的配乐的舞蹈表演,但是它却有着明显的歌唱文学的痕迹。首先是诗在开头的起兴,与《太平御览》卷八百二十六所引《古艳歌》基本相同:“孔雀东飞,苦寒无衣。为君作妻,中心惻悲。夜夜织作,不得下机。三日载正,尚言吾迟。”“艳”本是在大曲演唱之前的一段序曲,按杨荫浏所言,“艳往往是抒情比较宛转”的前奏,<sup>①</sup>但是在现存汉乐府中,却有《艳歌何尝行》、《艳歌罗敷行》、《艳歌行》、《艳歌》、《古艳歌》等名称的歌诗,特别是《古艳歌》,在逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》中《汉诗》卷十列有七段逸文。为什么会有这种现象?齐天举认为,这是因为“艳歌的作用,是放在正歌之前,以组织听众情绪。艳歌在演奏过程中歌辞不断增加,结构逐渐扩展,完善,最后脱离正歌,由附庸蔚为大国,于是游离正歌而单行”。我们以为,齐天举所说有一定的道理。不仅如此,齐天举还进一步以《焦仲卿妻》为例,说明汉代的歌唱艺人如何利用一些习用的套语来组织新歌的事实。显然,《焦仲卿妻》的前几句正是采用了《古艳歌》现成的套语改编而成。“此外,《焦仲卿妻》的‘五里一徘徊’句,来自《艳歌何尝行》(飞来双白鹄),原句作‘六里一徘徊’。‘东家有贤女,自名为罗敷’二句,从《艳歌罗敷行》演绎而来。结尾‘东西植松柏,左右种梧桐……中有双飞鸟,自名为鸳鸯,仰头相向鸣,夜夜达五更’一段化自《古艳句》‘南山一桂树,上有双鸳鸯,千年相交颈,欢庆不相忘’(《玉台新咏》卷十)四句。在乐府艳歌中,辞句互用是习见现象,这说明《焦仲卿妻》与艳歌的血缘关系。”<sup>②</sup>我们以为,这不仅说明了“《焦仲卿妻》与艳歌的血缘关系”,从汉代歌诗的创作方面来讲,它更说明了各种歌诗之间的互相学习与互相影响,说明习用套语等在口传歌唱艺术生产中所具有的强大的创作活力。

要认识这一问题,我们必须从汉代歌诗艺术的角度来进行讨论。谁都知道,如果在魏晋六朝以后的文人诗中出现这样的套语拼凑现象,肯定不会有人把它当作一首好诗,起码也是一首有艺术缺陷的诗。可是如果从汉代歌诗演唱的角度来看就不是如此了。可以说,正是由于套语的使用,使汉乐府的歌诗演唱可以比较容易地纳入相应的音乐调式之中,也容易被消费者所接

① 杨荫浏:《中国古代音乐史稿》上册,第115页。

② 齐天举:《古乐府艳歌之演变》,《阴山学刊》,1989年第1期。

受,因而才会使一首诗在社会上很快地流传开来。所以我们必须注意汉乐府的这种演唱性质。在此,我们不妨还以《焦仲卿妻》为例来进行分析。

按《焦仲卿妻》为汉代乐歌,这一点我们在前面所引的套语已经可以证明。除此之外,前人还从其他语词的使用为证指出它的这一特点。如顾颉刚说:

纳兰性德《渌水亭杂识》卷四说:“《焦仲卿妻》,又是乐府中之别体。意者如后世之《数落山坡羊》,一人弹唱者乎?”这句话很可信。我们看《焦仲卿妻》一诗中,如“物物各自异,种种在其中”,如“纤纤作细步,精妙世无双”,和“云有第三郎,窈窕世无双”,其辞气均与现在的大鼓书和弹词相同。而县君先来,太守继至,视历开书,吉日就在三天之内,以及聘物车马的盛况,亦均富于唱词中的故事性。末云“多谢后世人,戒之慎勿忘”,这种唱罢时对于听众的丁宁的口气,与今大鼓书中《单刀赴会》的结尾说“这就是五月十三圣贤爷单刀会,留下了仁义二字万古传”,《吕蒙正教书》的结尾说“明公听了这个段,凡事要忍心莫要高”是很相像的。<sup>①</sup>

其实,除了顾颉刚所举例证之外,我们还可以举出一些。如此诗基本上以第三人称的角度展开叙述,该铺排时铺排,如“十三能织素”一段,“新妇起严妆”一段;该提示处提示,如“府吏得闻之,上堂启阿母”,该抒情议论时便抒情议论,如开头与结尾,非常符合说唱者的口吻。特别是人物对话之间的转折与交待,非常清楚。如中间从“县令遣媒来”到“府君得闻之,心中大欢喜”一段,前后有多人的对话与转述,可以说是叙述得非常明白。这些,足可以证明这首诗的说唱性质。

正因为这首诗是说唱文学而不是文人的案头文学,所以当我们在分析其内容的时候,我们也必须考虑说唱文学的艺术本质,即首先要考虑它的娱乐性,其次再考虑它的说唱主题在当时听众中的影响程度。概言之,它并不是

<sup>①</sup> 顾颉刚:《论诗经所录全为乐歌》,《古史辨》第三册,上海古籍出版社,1982年版,第640页。按,清人吴乔《答万季野诗问》也有相类的看法:“问:‘《焦仲卿妻》在乐府中,又与余篇不同,何也?’答曰:‘意者此篇如董解元《西厢》,今之数落《山坡羊》,乃一人弹唱之词,无可考矣。’”(丁福保编:《清诗话》,上海古籍出版社,1978年版,第33页)

诗人有意的用这样的题材来揭露或者批判封建社会制度或者封建礼教,而是选用一个可以吸引听众的故事来进行娱乐表演。当然,一个好的故事之所以受到听众的喜爱,除了表演者艺术水平的高超之外,还要看这个故事本身内涵的丰富性,能够在听众那里唤起多大的共鸣。从这个角度来讲,《焦仲卿妻》无疑是一个很好的范例,它是一个非常令人感伤的悲剧故事,而造成这个悲剧的原因表面看起来很简单,其实又是那样的复杂。这里有人物性格的对立,有社会角色的冲突,其背后又有复杂的社会制度的限制、文化观念的左右,不同时代的人,哪怕是同一时代的人,也会因为个人的原因而有不同的看法。

从以上论列中可见,汉乐府中的杂曲歌辞虽然在演唱形式上已不可考,留下来的诗篇也不多,但是其内容却是十分丰富的。它与汉乐府相和歌辞一样,共同反映了那个时代的社会风貌,并以其特殊的方式,达到了那个时代歌诗艺术的最高水平。

## 第七章 文人的出现与汉代文人诗

在中国诗歌史上,文人诗占有重要地位,特别是从魏晋南北朝以后,文人诗在中国诗歌史上开始占据主导性地位。这不仅仅是因为他们传世的作品数量最多,艺术水平最高,而且还因为文人诗代表着中国古典诗歌的审美传统与发展方向。中国的文人作为一个群体走上文学史舞台,正是从汉代开始的。

### 第一节 文人在汉代作为一个群体的出现

要探讨中国古代文人诗的产生,我们首先应该考察“文人”这一称谓的产生。

从历史文献来看,“文人”这一名称,最早出现于《尚书》和《诗经》中。《尚书·文侯之命》里有“追孝于前文人”之语,孔安国传把这里的“文人”解释为“文德之人”。《诗经·大雅·江汉》:“告于文人。”《毛传》:“文人,文德之人也。”郑玄更进一步将之解释为“有德美见记者”。可见,先秦时期所说的“文人”,指的乃是有德之人,与我们现在所称的“文人”并不一样。而且,“文人”这一名称,在我们所查找的现存先秦文献中仅此两见,<sup>①</sup>可见其使用面很窄。即使是到了现存的西汉诸子与《史记》、《汉书》中,也不见“文人”一词的踪影。事实上,较多地使用“文人”这一词汇,并对其身份进行界定的是东汉早期的王充。他在《论衡·超奇篇》中说:

---

<sup>①</sup> 按以上统计是根据《中国文学史电子史料库》查找的结果,不包括近年的出土文献。



通书千篇以上,万卷以下,弘畅雅闲,审定文读,而以教授为人师者,通人也。杼其义旨,损益其文句,而以上书奏记,或兴论立说、结连篇章者,文人鸿儒也。……故夫能说一经者为儒生,博览古今者为通人,采掇传书以上书奏记者为文人,能精思著文连结篇章者为鸿儒。故儒生过俗人,通人胜儒生,文人逾通人,鸿儒超文人。故夫鸿儒,所谓超而又超者也。<sup>①</sup>

王充在这段话里把“儒生”、“通人”、“文人”、“鸿儒”按照其学问大小与写作能力的水平进行排列,认为文人不仅仅是一般的读书人,不仅能通读书籍,教授别人,而且还能够“采掇传书以上书奏记者”,这基本上概括了“文人”的特征,也与后世人们常说的“文人”概念大体一致。所不同的是,王充在这里强调“文人”的写作,主要指的是汉代的各类文章,所谓“上书奏记”、“兴论立说”、“结连篇章”之类,并不是指我们今天所说的“文学”。而且,在王充眼里,读书人的最高境界并不是“文人”而是“鸿儒”,是能知“大道体要”、能为国家建功立业之人。他接着说:

商鞅相秦,致功于霸,作《耕战》之书。虞卿为赵,决计定说,行退作春秋之思,起城中之议。《耕战》之书,秦堂上之计也。陆贾消吕氏之谋,与《新语》同一意。桓君山易晁错之策,与《新论》共一思。观谷永之陈说,唐林之宣言,刘向之切议,以知为本,笔墨之文,将而送之,岂徒雕文饰辞,苟为华叶之言哉?精诚由中,故其文语感动人深。是故鲁连飞书,燕将自杀;邹阳上疏,梁孝开牢。书疏文义,夺于肝心,非徒博览者所能造,习熟者所能为也。

可见,在王充的眼里,“文人”和“鸿儒”虽然同属于一类,但是境界之高下却大有不同。用我们今天的话来说,“文人”最多不过是能写那些辞藻华丽而无实用之文章的“文学家”,真正的“鸿儒”则是通过自己的文章才学最终为国家

<sup>①</sup> 黄晖:《论衡校释》,第606页。

建功立业的人,在王充眼里是指商鞅、陆贾、桓谭、刘向、鲁连、邹阳之类的人,他们以文章成就了事功。至于在王充的家乡,则“前世有严夫子,后有吴君商高,未有周长生”,他们也“非徒文人,所谓鸿儒者也”。<sup>①</sup>可见,“鸿儒”才是王充心目中的人生理想。

正因为王充对“文人”与“鸿儒”有着这样的理解,所以,他瞧不起唐勒、宋玉之流的人物,<sup>②</sup>而要向孔子、董仲舒这样的人学习。他为此确立了作文的原则与理想:“孔子曰:‘文王既歿,文不在兹乎!’文王之文,传在孔子。孔子为汉制文,传在汉也。受天之文。文人宜遵五经六艺为文,诸子传书为文,造论著说为文,上书奏记为文,文德之操为文。”“天文人文,文岂徒调墨弄笔,为美丽之观哉?载人之行,传人之名也。善人愿载,思勉为善;邪人恶载,力自禁裁。然则文人之笔,劝善惩恶也。”“《诗》三百,一言以蔽之,曰:‘思无邪。’《论衡》篇以十数,亦一言也,曰:‘疾虚妄。’”<sup>③</sup>

王充对于“文人”上述的议论,表达了他自己的人生理想,也代表了东汉时代读书人群体的人生理想。但是在实际生活中,汉代的读书人当中却并没有几个人达到了人生的最高目标,真正成为“鸿儒”,包括王充本人也没有做到。大部分人终生仅为一介儒生、能为“通人”者已经很难,进而能成为一位“文人”者自然更是有限了。所以,在当时社会上,“文人”给人的印象是这样的:

著书之人,博览多闻,学问习熟,则能推类兴文。文由外而兴,未必实才学文相副也。且浅意于华叶之言,无根核之深,不见大道体要,故立功者希。安危之际,文人不与,无能建功之验,徒能笔说之效也。

① 《论衡·超奇篇》:“古昔之远,四方辟匿,文墨之士,难得纪录,且近自以会稽言之,周长生者,文士之雄也,在州,为刺史任安举奏;在郡,为太守孟观上书,事解忧除,州郡无事,二将以全。……长生之才,非徒锐于腴腴也,作《洞历》十篇,上自黄帝,下至汉朝,锋芒毛发之事,莫不纪载,与太史公《表》、《纪》相似类也。上通下达,故曰《洞历》。然则长生非徒文人,所谓鸿儒者也。”(黄晖:《论衡校释》,第613—614页)

② 《论衡·超奇篇》:“孔子曰:‘文王既没,文不在兹乎!’文王之文在孔子,孔子之文在仲舒。仲舒既死,岂在长生之徒与?何言之卓殊,文之美丽也!唐勒、宋玉,亦楚文人也,竹帛不纪者,屈原在其上也。”(黄晖:《论衡校释》,第614—615页)

③ 黄晖:《论衡校释》,第867—870页。

这段话,虽然是王充在《论衡·超奇篇》中作为他要反驳的观点而记录的,其实却正好生动地描绘了汉代文人的社会形象。虽然像王充这样胸怀大志的“文人”,并不认可社会上给“文人”们所确定的这一形象,试图澄清人们对“文人”的“误解”,说明“文人”志向的高远与才能的不凡。然而在客观上也说明了像王充这样的“文人”在汉代社会中的尴尬处境:他们虽然有着满腹的才学,但是却得不到施展的空间,没有建功立业的机会,因而给人的印象不过是一群只会舞文弄墨之徒而已。而造成这一切的客观原因,正是由于秦汉时代所建立起来的这一新的封建社会政治制度。甚至我们可以进一步说,就是“文人”这一社会群体的出现,也有赖于秦汉时代的政治制度的建立才有可能。所以,我们要真正弄清“文人”这一群体的产生之源以及他们的人生理想,我们就必须从他们的真实社会身份谈起。

汉代文人群体的远源,是来自于先秦社会的“士”。“士”在周代社会的基本社会身份,是下层贵族。其中又有“文士”、“武士”之分。<sup>①</sup>到了春秋后期,秉承上古诗书礼乐文化传统的“文士”崛起,成为中国古代的知识阶层,他们以“体道”为己任,以“三不朽”为自己的人生理想,以积极参与国家政治为实践的要务。战国时代的大变革给他们提供了最好的实现人生理想的社会舞台,百家争鸣的学术环境张扬了他们的思想与个性。<sup>②</sup>

秦汉帝国的建立,重新规范了中国的社会政治制度,百家争鸣的学术自由环境也不复存在。这一方面为汉代的“士”阶层通过“读书”而“仕进”、进而实现儒家的道统理想提供了一个井然有序的平台,另一方面,也要求他们必须按照封建政治制度建设的需要来改造自己。这最终形成了儒生与文吏的融合,使得封建士大夫政治定型化。在这种封建士大夫政治定型的过程中,儒生无疑是其中最大的受益者。之所以如此,是因为在汉初近百年的政治体制完善过程中,国家的政治统治经过了一个从纯任霸道到王霸兼施的过程,从文吏治国转向儒生治国的过程。儒生之所以取代文吏而成为社会政治的主体,是因为它把儒家的德政理想和法家的法制体制有机的统一起来,从

<sup>①</sup> 顾颉刚《武士与文士之蜕化》,《史林杂识初编》,中华书局,1963年版。

<sup>②</sup> 按,关于士阶层的产生与发展,余英时有两篇重要的论述:《古代知识阶层的兴起与发展》、《道统与政统之间—中国知识分子的原始形态》,载其《士与中国文化》,上海人民出版社,1987年版。

而形成了“内儒外法”的政治文化模式。按阎步克所说:“这种政治文化模式认定,每一个居身上位者相对于其下属,都同时地拥有官长、兄长、师长这三重身份,都同时地具有施治、施爱、施教这三层义务。‘尊尊、亲亲、贤贤’之相维相济,吏道、父道、师道之互渗互补,‘君、亲、师’之三位一体关系,再一次地成为王朝赖以自我调节与整合社会基本维系,并由此造成了一种特殊类型的专制官僚政治——士大夫政治;‘君子治国’之政治理想,‘士、农、工、商’之分层概念,也就一直维持到了中华帝国的末期。”<sup>①</sup>

但是,汉代社会这种“士大夫政治”的确定,对于从先秦走出来的“士”来说,并不仅仅是一种身份上的顺利转变,同时也要经历一次身心上的痛苦磨难。之所以如此,是因为这种政治体制并不是先秦儒家所标榜的单纯的“王道之治”,同时杂有法家的“霸道”,是“王道”与“霸道”的结合,是儒家的仁政理想与法家的官僚政治体制的结合。汉代的读书人要想走向仕途,也要适应这两方面的要求。王道政治要求他们熟悉五经六义等儒家治国之大要,而霸道政治则要求他们同时还要具备很高的行政与法治方面的管理才能。其最佳模式不是单纯的儒生,而是“儒生”与“文吏”的结合,<sup>②</sup>而这也正是王充为什么特别推重商鞅、陆贾、桓谭、刘向、鲁连、邹阳之类人物的原因。

可见,对于汉代的“文人”来讲,要达到“鸿儒”这样的境界并不容易。首先是从历史的传统方面讲,儒家的仁政和礼治与法家的暴政与吏治一直存在着尖锐的矛盾,这要求汉代的“文人”们除了坚持儒家道统理想之外,在现实中还要服从于官僚政治,要在这方面进行一番痛苦的改造。这种改造本身就是一个社会实践的过程,可是现实社会并没有给他们提供先实践再从政的条件,而要求他们一步入仕途就要有这样的能力,这对于大多数人来说都是很难具备的。其次是现实社会虽然给这些“文人”走向仕途提供了条件,但是真正能够走上政治高位的人毕竟是极少数,大部分的“文人”往往处于政治生活的下层,他们没有条件参与官僚政治管理,大多疏阔于事情,所做之“文”自然

① 阎步克:《士大夫政治演生史稿》,北京大学出版社,1996年版,第477页。

② 阎步克:《士大夫政治演生史稿》,第412—463页。

也不会切合时用,只是纸上谈兵而已。正因为如此,在汉代,这些“文人”被人讥讽为“浅意于华叶之言,无根核之深”也就不足为奇,其结果必然是“不见大道体要,故立功者希”的下场。所以,“文人”这个称呼,从他们可以“兴论立说、结连篇章”的角度看固然了不起,但是若把它放在汉代政治社会里当作对一个人的称呼,多少是带有一些贬意在里面的。这一点,当我们把它与“士大夫”这一称谓比较时会看得更为明显,虽然有很多时候士大夫就兼为“文人”,但是,“士大夫”才是这些人真正所要求的社会身份,而建功立业也成为“文人”最高的人生理想。

既然“士大夫”是“文人”所要求的真正的社会身份,也是他们要实现自己的人生理想的唯一途径。那么,他们对自己的“文人”身份自然就不会满意。事实上,不管汉代“文人”之文章写作的到底有多好,但是“为文”本身并不能成为一个社会职业,也不是“文人”的终极理想,而只是他们个体能力的一种表现而已。哪怕他一生真的靠“文”而成名(如司马相如、司马迁、扬雄、张衡等等),他的社会职业也肯定不是“文人”,“文人”只不过是他在自己的社会职业之外而获得的另外一个特殊称呼罢了。由此我们便回到王充心目中的“文人”中来,发现他之所以把“鸿儒”当作人生的最高的追求,自然也就很好理解了。

客观地讲,在汉人心目中,“文人”的社会地位之所以不高,是因为站在建功立业的角度来进行评判,所谓“文章”、“翰墨”本来就没有了价值。这正如三国时曹植所言:“辞赋小道,固未足以揄扬大义,彰示来世也。昔扬子云,先朝执戟之臣耳,犹称‘壮夫不为’也。吾虽薄德,位为蕃侯。犹庶几戮力上国,流惠下民,建永世之业,流金石之功。岂徒以翰墨为勋绩,辞颂为君子哉!”<sup>①</sup>的确,即便像扬雄这样的文人,尚且把辞赋看得那样无价值,更何况像曹植这样的才子呢?不过,当一个人在政治上的抱负不能实现的时候,“文人”显然又比那些没有文化修养的人多了一些传名于后世的条件,因为他可以寄望以文章来表现自己的才学、表达自己的思想,甚至可以“成一家之言”,“若吾志不果,吾道不行,亦将采史官之实录,辩时俗之得失,定仁义之衷,成一家之言。虽未能藏之于名山,将以传之于同好”。<sup>②</sup>不管他们这个美好的愿望能否

① 曹植《与杨德祖书》,陈寿:《三国志·魏书·任城陈萧王传》,第559页。

② 陈寿:《三国志》,第559页。

实现,但是他们这种“兴论立说、结连篇章”的所作所为,已经足以当得起“文人”这个称呼了。

## 第二节 文人的出现在诗歌史上的意义

由上文可以看出,“文人”这一称谓在汉代社会政治角度来讲固然并不高,汉代读书人所追求的理想社会身份是“士大夫”而并不是“文人”,“为文”只是他们表现自己才学和理想的一种方式而已。但是从诗歌史的角度来讲,“文人”的出现却有着划时代意义。之所以如此,是因为它标志着从汉代开始,“文人”开始成为中国诗歌创作的主体,他们是士大夫这一阶层在诗歌领域里的代表。文人是士大夫的预备队,士大夫以文人的身份表现其才华与思想,他们把先秦以来养成的士大夫传统的文化精神贯注于诗歌当中,在其中寄托着他们的政治理想与人生理想,表现着他们高超的为文技巧。正是由于他们介入于诗歌领域,并进而分化出一批专门以诗歌名世的群体,逐渐成为后世诗歌的主要创造者,成为后世诗歌的主流并主导了其发展的方向。中国古代诗歌真是最有韵味的艺术,因为它里面包括着太多的内容,这使它与所谓“纯文学”语境下的当代诗歌绝不相同。要认识这一点,我们还需要从“文人”与“诗歌”的关系入手来进行历史的考察。

从历史的角度来讲,“文人”其实很早就已经介入了诗歌史的写作。从中国古代对于诗歌艺术本质的一般认识来看,“文人”与其他社会成员一样,都是最初的诗歌创作者。《毛诗序》曰:“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,嗟叹之不足故永歌之,永歌之不足,不知手之舞之足之蹈之。”这说明诗歌的发生源于人的天性。无论是什么人,只要是心有所感,都可以发为诗章,“文人”自然也不会例外。不过,据我们上面的考证,“文人”作为一个社会阶层的产生是在汉代,他们的远源则是先秦时代的“士”,而“士”作为一个社会阶层,早在《诗经》中就已经扮演了重要的角色。

首先,“士”是《诗经》作品中所歌唱的重要人物,是抒情诗中的主人公之一,他们的形象不仅大量出现在《国风》中,也出现在《雅》、《颂》里。《诗经·

召南·摽有梅》：“摽有梅，其实七兮。求我庶士，迨其吉兮。”《郑风·女曰鸡鸣》：“女曰鸡鸣，士曰昧旦。子兴视夜，明星有烂。将翱将翔，弋凫与雁。”《小雅·都人士》：“彼都人士，狐裘黄黄。其容不改，出言有章。行归于周，万民所望。”《大雅·文王》：“世之不显，厥犹翼翼。思皇多士，生此王国。王国克生，维周之桢；济济多士，文王以宁。”《周颂·清庙》：“於穆清庙，肃雍显相。济济多士，秉文之德。对越在天，骏奔走在庙。不显不承，无射于人斯。”《鲁颂·泮水》：“济济多士，克广德心。桓桓于征，狄彼东南。”《商颂·长发》：“昔在中叶，有震且业。允也天子，降予卿士。实维阿衡，实左右商王。”分析《诗经》所写的“士”，《雅》、《颂》当中一般都指周代社会的各级贵族，《国风》里所指则大都是男子的代称，但是若仔细考察其社会身份，大抵上也是以下层贵族为主。<sup>①</sup>这说明，“士”是《诗经》时代抒情诗中最活跃的社会群体。

其次是“士”作为《诗经》的作者。由于历史的原因，《诗经》中的诗篇绝大多数都没有留下作者的名字，这为我们考察其作者问题增加了巨大的困难，但即便如此，通过诗篇本身，我们还是能够看出，《诗经》中的很多诗，特别是《大雅》和《小雅》当中的相当大的一部分诗篇的作者，应该属于周代社会的士阶层创作，这里既有下层的“士”，也有上层的“卿”、“大夫”。前者如《小雅·北山》：“陟彼北山，言采其杞。偕偕士子，朝夕从事。王事靡盬，忧我父母。”《毛诗序》曰：“《北山》，大夫刺幽王也。役使不均，己劳于从事，而不得养其父母焉。”从诗篇本身的内容来看，此诗的作者应该是一个地位不高的贵族，《毛诗序》的解释不错。后者如《大雅·抑》篇：“於乎小子，未知臧否。匪手携之，言示之事。匪面命之，言提其耳。借曰未知，亦既抱子。民之靡盬，谁夙知而莫成？”《毛诗序》谓：“《抑》，卫武公刺厉王，亦以自警也。”无论这首诗是否为卫武公所作或者何时所作，<sup>②</sup>但是可以看得出来，诗中的主人公，不但是一位身居高位的重臣，而且还是一位周王的长辈，所以他才敢用这样的口气来说话。总之，《诗经》大小雅中的诗篇，其中相当大的部分当是周代社

① 按，此处可参考上引顾颉刚文。

② 按，关于此诗的作者问题，孔颖达在《毛诗正义》中有过讨论。《正义》虽然承认《毛诗序》之说，但是又指出卫武公与周厉王所生年代有异，因而认为这首诗不是卫武公在周厉王时代所写的刺诗，而是“后世乃作追刺之耳”。但是若从诗中语气看，则追刺之说与全诗内容不合，故在此暂存疑。

会的各级贵族所作。这说明,在当时,“士”阶层已经广泛地参与了诗歌的创作,抒发自己的情感,将其作为表达自己政治见解的重要方式。这也正是后世学者从《诗经》中阐发其诗教观的文本依据。

其三是先秦儒家之“士”对《诗经》文化精神的阐释。“士”阶层在《诗经》作品以及创作中不仅扮演重要角色,同时也是《诗经》文化精神的阐释者。以今天的观点看,《诗经》不过是一部古代的诗集,但是在周代社会,它除了具有抒情写志的艺术功能之外,还承担着宗教祭祀、记述历史、文化教育等多种功能,也具有极为丰富的文化内涵。正因为如此,周代社会的贵族教育,自小就把学习《诗经》当作最为重要的内容之一。周代的贵族们长大后走向仕途,良好的诗歌修养在从政过程中也起着重要的作用。因而,首先对《诗经》的丰富文化内涵进行系统阐释的,正是周代社会的士大夫阶层。孔子曰:“《诗》三百,一言以蔽之,曰:‘思无邪。’”(《论语·为政》)又曰:“兴于诗,立于礼,成于乐。”(《论语·泰伯》)又曰:“不学《诗》,无以言。”(《论语·季氏》)又曰:“小子何莫学夫诗?诗,可以兴,可以观,可以群,可以怨。迩之事父,远之事君。多识于鸟兽草木之名。”(《论语·阳货》)又曰:“入其国,其教可知也。其为人也温柔敦厚,《诗》教也;……其为人也,温柔敦厚而不愚,则深于《诗》者也。”(《礼记·经解》)孔子对《诗经》的这些论述,不仅开启了中国古代《诗经》阐释学的不二法门,而且奠定了中国古代的诗教传统,对后世文人的诗学观以及其诗歌创作产生了至为深远的影响。

首先接受其影响的是以屈原为代表的辞人。他们生当礼崩乐坏的战国时代,虽然在当时的政治舞台上,阴谋权诈的赤裸裸的利益交换已经取代了文温尔雅的赋诗言志之风,但是以屈原为代表的辞人却直接继承了周代贵族士大夫的诗学精神,用一种新的诗体——楚辞来表达自己的政治情怀和个人遭际,延续并张扬了《诗经》的抒情写志传统,直接开启了汉代文人诗之先河。对此,淮南王刘安有精辟的论述,他说:“《国风》好色而不淫,《小雅》怨诽而不乱。若《离骚》者,可谓兼之矣。”<sup>①</sup>王逸在《楚辞章句》中则有更为明确的论断:“《离骚》之文,依《诗》取兴,引类譬喻。”又说:

<sup>①</sup> 司马迁:《史记》,第2482页。按,这段话见于《史记·屈原贾生列传》,但刘勰《文心雕龙·辨骚》却认为是淮南王刘安语,故学者多认为此段话乃是司马迁引用刘安之语。



夫《离骚》之文，依托五经以立义焉：“帝高阳之苗裔”，则“厥初生民，时惟姜嫄”也；“纫秋兰以为佩”，则“将翱将翔，佩玉琼琚也”；“夕揽洲之宿莽”，则《易》：“潜龙勿用”也；“驰玉虬而乘鸞”，则《易》：“时乘六龙以御天”也；“就重华而陈词”，则《尚书》：“咎繇之谋谟”也。“登昆仑而涉流沙”，则《禹贡》之敷土也。故智弥盛者其言博，才益多者其识远，屈原之词，诚博远矣，自终没以来，名儒博达之士，著造词赋，莫不拟则其仪表，祖式其模范，取其要妙，窃其华藻，所谓金相玉质，百世无匹，名垂罔极，永不刊灭者矣。

刘安和王逸等人认为屈原的作品以先秦儒家的“五经”立义，特别继承了《诗经》雅颂精神和比兴传统，这是从作品本身的角度所做出的正确的论断。在此我们还需进一步指出，从创作主体的角度看，屈原既是先秦时代最后一名贵族士大夫阶层的诗人，也是战国以来第一位具有后世“文人”特征的诗人，所以，他既是先秦贵族士大夫诗人的继承者，也是秦汉以后“文人诗”的开创者。刘勰在《文心雕龙·辨骚》中说：“轩翥诗人之后，奋飞辞家之前”，“其衣被词人，非一代也”，可谓定评。

汉代文人则无论从创作主体还是创作精神两个方面，都是在继承和发扬先秦贵族士大夫的诗学传统的基础之上，从而开启了中国诗歌发展的一个全新的时代。这包括以下几个方面。

首先是“文人”从汉代开始作为一个特殊的社会群体走向历史的舞台，他们是以与先秦时代的“士大夫”不同的身份来参与汉代诗歌创作的。虽然早在先秦时代，士大夫不但积极地参与了《诗经》的创作，并且奠定了中国儒家的诗学传统。但是周代社会的士大夫与汉代的文人在社会身份上还是有着很大的不同，其中最为重要的一点，是周代的士大夫在从政以前，其身份基本上都是贵族，包括屈原也是这样。他们生活于世卿世禄制的社会制度之中，从小所受的是贵族教育，长大后从政是顺理成章的事情。因而，在春秋以前，在“士大夫”这个名称里，“士”的贵族身份与“大夫”社会官职这两者基本上是相统一的。可是自战国以后，“士”的主体已经基本上是下层平民，他们虽然是“大夫”这一阶层的主要人选储备，但是这并不意味着他们将来一定会

走向仕途成为“大夫”。而到了汉代,随着封建官僚政治制度的最终确立,“士大夫”这一名称已经变成了各级官僚的代名词,而“文人”则只不过是那些读书人而已,这两者之间虽然有着很大的关联,却不再是统一体。读书的目的和出路在于仕进,但是能实现其目的和理想的人数并不多,大部分的学子皓首穷经,其最终结果仍然是一介平民。正是在这样的社会制度下,“文人”才成为一个特殊的社会群体。所以说,他们与先秦时代的“士”是以不同的社会身份来参与社会生活,来进行诗歌创作的。

其次,即便是从汉代社会那些由读书而仕进的幸运者来说,他们在封建社会官僚政治体制下所承担的“士大夫”官职,与先秦贵族社会里的“士大夫”官职也有相当大的不同。在周代社会里,从天子的卿士到诸侯的大夫,他们不仅仅是一级官员,还是一方或者一邑的领主,甚至与天子、诸侯还有着扯不断的血缘关系。他们世袭地占有着一片土地并统治着这块土地上的庶民,也世袭式地保有着一个固定的官位,他们的经济地位与政治地位基本上是稳固的,并因此而世代享有着贵族的各种特权。而汉代的官吏则完全不是这样,他们当中的大部分人在入仕之前不过是一介平民,入仕之后成为朝廷的官吏,但是他们只能享受一份官吏的俸禄,他们既没有一片世袭的土地也没有一个世袭的贵族地位,<sup>①</sup>官场上的沉浮不定预示着他们随时都可以从“士大夫”的身份回归为一介平民。因而,相对于他们随时都会有变化的“士大夫”官职来讲,这些人的平民“文人”的身份却是比较固定的,这使他们不可能产生先秦社会“士大夫”的贵族情结。所以在诗歌创作中,他们更多的情况下还是以“文人”的身份出现的。

第三,因为有上述两点的不同,所以汉代的“文人”们对先秦《诗经》传统与儒家诗教的继承,也与周代社会的贵族诗人,包括与楚臣屈原有着很大的不同。他们立足于自己所处的时代,结合自身的社会实践,以及自己对于生

---

① 当然,在汉代,也有一部分人作为皇帝的亲属或者有功的高官而获得一定的爵位或者土地,子孙也会因为“荫庇”也会得到相应的官职,但是这与周代社会的分封制与世卿世禄也有着相当大的区别,如汉初的诸侯王只有爵位和土地却往往没有行政官职,并且会受到地方官的管辖和制约,高官受“荫庇”的子孙并不是世袭父祖辈的官职,只不过额外照顾给他们一个品位较低的官位而已。更何况,即便是这种制度,也只是汉代以后封建社会里的辅助性制度,并不代表汉代以来封建官僚制度的主体。

活的认识,重新诠释并理解着《诗》、《骚》精神,开启着汉代诗歌发展的新方向。这又主要表现为三个方面。

(一)他们继承并发扬了《雅》、《颂》中的颂美讽刺传统,对汉代社会进行了热情的讴歌。对国家政治的颂美与讽谏,本来是《诗经》雅颂中的两大主题,这其中,对周代社会盛世的歌颂在《诗经》特别是在雅颂中又占有特别重要的地位。以司马相如等人为首的汉代赋家,对于汉帝国的热情讴歌,正是出于这样一种文化心态。在他们看来,汉代社会的繁荣强盛,足可以媲美于三代之盛世。由此而产生的一代之文学——汉代的散体大赋,正是汉代文人自觉地继承《诗经》传统,试图以诗歌为工具,来参与时政,表达自己对于社会政治的关心,抒写自己社会理想的艺术实践。

(二)他们继承并发扬了《楚辞》的哀怨精神,抒写了自己在政治上的哀怨不平之情。《毛诗序》曰:“乱世之音怨以怒”,“亡国之音哀以思”,产生于西周社会末世的变风变雅本来就不乏哀怨之音,到楚臣屈原那里这一传统得到了进一步的张扬。汉代的文人虽然生于乱世与亡国之世者少,但是封建集权的官僚政治制度却给他们的个体生命造成了沉重的压抑,因而,哀叹自己生不逢时,怀才不遇,就成了汉代文人最重要的抒情主题。他们或者代屈原立言,或者自抒其慨,或指刺时政,或情寄老庄,这一特点,在汉代骚体抒情诗(赋)中得到了最为充分的表现,也对汉代以后的文人抒情诗产生了深远的影响。

(三)他们继承了《诗经》的风诗传统并受汉乐府影响,充分表现了自己的世俗之情。《诗经·国风》本是世俗的歌唱,男女相恋之情的抒发与各种世俗生活的描写是它的基本主题。汉代文人在继承先秦诗学传统的过程中,《诗经·国风》也对他们产生了巨大影响。在关心政治、抒写自己政治情怀的同时,并没有忘记对于世俗生活的关注,他们除了积极参与汉乐府的创作之外,还写作了以《古诗十九首》为代表的文人五言诗。而且,无论是汉代文人乐府诗还是文人五言诗,男女相思、及时行乐、人生短促等都是其共同的抒情主题。它们从另一个方面体现了汉代文人对于生活和生命的态度,从内容和形式两个方面同时奠定了后世文人五言诗的基础,成为后世文人五言诗的典范。<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 按,以上三点仅是概论,详细内容请看以后各章。

从以上论述中,我们可以看出“文人”的出现在中国诗歌史上的巨大意义。汉代“文人”群体虽然是在先秦“士”阶层的基础上转化而来的,但是他的出现从一开始就带着鲜明的时代的烙印。汉代文人的特征首先就是能“文”,从这一角度来讲,它的存在本身就与汉代的“文学”有着不解之缘。同时,汉代的“文人”们从一开始就没有把当一个“文人”作为自己的人生最高理想,这使他们在“文学”当中寄托着深厚的政治情怀,也使他们继承并发扬了从《诗经》以来所形成的中国诗歌传统与儒家的诗学精神。同时,汉代的“文人”毕竟已经不再是与先秦的“士”,他们是在汉代以来的封建社会官僚政治体制下成长起来的一个新的社会群体,正如同秦汉政治制度在中国后世封建社会具有开创性一样,汉代文人的时代遭际以及他们的思想情感,与后世文人也有更多的共同性与代表性。因而,由汉代文人所奠定的中国诗歌的文化内容、抒情模式对于魏晋以后的文人文学都具有开创性的意义。

同时我们还要看到,汉代文人在继承先秦诗骚传统上所进行的诗歌创作,不仅表达了新的文化内容与抒情模式,还表现为新的文体形式。汉代文人诗从广义上讲包括以下几大类型:第一是四言诗、第二是骚体诗、第三是五言诗、第四是七言诗、第五是乐府诗。以上五类中,除了乐府诗属于歌诗之外,其他都属于诵诗。这说明,在汉代诗歌朝着歌与诵两个方面发展的关键期,文人起了相当重要的作用。他们除了参与乐府歌诗的创作之外,更是诵诗的主要创作者。他们把从《诗经》以来的四言歌诗演变为诵诗;他们在屈宋的基础上不仅把散体赋由“古诗之流”变而为汉代主要的代表性文学文体,而且把骚体赋变成了抒写个人情志的最主要的诗歌体裁。他们不仅积极地参与了五言诗与七言诗的创作,而且奠定了这两种诗歌的抒情范式,为魏晋以后这两种诗体的发展打下了坚实的基础。下面,就让我们结合汉代文人的诗歌写作,对四言诗、骚体抒情诗、五言诗、七言诗这四种诵诗在汉代的发展流变,分别展开详细的讨论。<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 按,我们在此处只提骚体抒情诗,亦即那些以骚体的形式并以赋命名的抒情之作。按汉人的观点,散体赋也应该算是诗,他们与骚体赋可以统称之为“赋体诗”。我们之所以不把散体赋放在此书中论述,是基于整个诗歌史表述体例上的思考,详细论述请看本书《绪论》部分。

## 第八章 四言诗在汉代的发展流变

四言诗是一种古老的诗歌形式,它的创作高峰在周代,代表其艺术高峰的则是《诗经》,随着时代语言的发展变化和人们对艺术审美形式的求新要求,在汉代,乐府诗、骚体诗和五言诗等各擅胜场,四言诗独领风骚的时代已经一去不返。但是,作为一种有着深厚历史传统的诗歌体式,四言诗在汉代诗坛上仍然发挥着重要作用。从作者的群体讲,无论是文人还是其他社会群体,都有四言体诗歌传世;从应用场合来说,无论是在国家的宗庙祭祀、民间的流行传唱、还是宫廷的乐歌表演与文人的互相赠答中,都有它的踪影;从其所发挥的艺术功能来说,或以之用于颂美、或以之用于讽谏,或以之用于抒情、或以之用于言志、或以之用于享乐与观赏。因此,对四言诗的关注,是我们研究汉代诗歌史的重要组成部分。

### 第一节 汉代四言诗传世情况考察

按歌诗与诵诗的两分法,我们把汉代传世四言诗情况统计如下:

#### 一、歌诗类:

##### 1、文人与帝王歌诗:

刘邦《鸿鹄歌》、城阳王刘章《耕田歌》、杨恽《拊缶歌》、白狼王唐菟《远夷乐德歌》、《远夷慕德歌》、《远夷怀德歌》<sup>①</sup>、东平王刘苍《武德舞歌诗》、张衡

---

<sup>①</sup> 按,白狼王的诗原为夷语歌诗,此为汉译。

《思玄赋所系歌诗》、《东巡颂所系歌》、《郭辅碑歌》。

## 2、民间歌谣：

《画一歌》、《郑白渠歌》、《牢石歌》、《长安百姓为王氏五侯歌》、《长沙人石虎谣》、《渔阳民为张堪歌》、《临淮吏人为宋晖歌》、《魏郡吏人歌》、《顺阳吏民为刘陶歌》、《交趾兵民为贾琮歌》、《洛阳人为祝良歌》、《六县吏人为爰珍歌》、《后汉时蜀中童谣》、《恒农童谣》、《初平中长安谣》、《汉末江淮间童谣》、《京师为光禄茂才谣》、《阎君谣》、《蒋横遭祸时童谣》。

## 3、庙堂祭祀歌诗：

《安世房中歌》（《大孝备矣》、《七始华始》、《我定历数》、《王侯秉德》、《海内有奸》、《都荔遂芳》、《冯冯翼翼》、《硃硃即即》、《嘉荐芳矣》、《皇皇鸿明》、《浚则师德》、《孔容之常》、《承帝明德》）<sup>①</sup>、《郊祀歌》（《帝临》、《青阳》、《朱明》、《西颢》、《玄冥》、《惟泰元》、《齐房》、《后皇》）。

## 4、其他汉代歌诗：

《采芝操》、《箜篌引》、《善哉行》、《满歌行》、《古艳歌》（三首）、《古歌·田中兔丝》、《茂陵中书歌》、《瓠操》、《猗兰操》、《龙蛇歌》（附异文两首）、《引声歌》、《怨旷思惟歌》。

# 二、诵诗类：

## 1、文人诵诗：

韦孟《讽谏诗》、《在邹诗》、东方朔《戒子诗》、韦玄成《自劾诗》、《戒子孙诗》、班固《明堂诗》、《辟雍诗》、《灵台诗》、傅毅《迪志诗》、刘珍《赞贾逵诗》、张衡《怨诗》、朱穆《与刘伯宗绝交诗》、桓麟《答客诗》、应季先《美严王思诗》、秦嘉《述婚诗》、《赠妇诗·暧暧白日》、崔琦《四皓颂所系歌》、蔡邕《答对元式诗》、《答卜元嗣诗》、《酸枣令刘熊碑诗》、孔融《离合作郡姓名字诗》、仲长统《见志诗》（二首）。

## 2、其他诵诗：

《伤三贞诗》、《风巴郡太守诗》

## 3、焦延寿《焦氏易林》

① 《安世房中歌》之分章，各书有不同，此处从《汉书·礼乐志》。

4、民间谚语：

《韩诗外传引鄙语》、《桓宽引语》、《淮南子引谚》、《邹阳引谚》、《司马相如引谚》、《司马迁引谚》(二首)、《司马迁引鄙语》、《褚先生引谚》、《薛宣引鄙语》、《王嘉引里谚》、《汜胜引谚》、《长安为王吉语》、《世称王贡语》、《长安为萧朱王贡语》、《吏民为赵张三王语》、《东方为王匡廉丹语》、《时人为郭况语》、《南阳为杜师语》、《时人为廉范语》、《章帝引谚》、《班固引谚论经方》、《班昭女诫引鄙谚》、《王逸引谚》、《虞诩引谚》、《王符引谚论得贤》、《京师为黄香号》、《人为高慎语》、《颍川为荀爽语》、《崔实引农家谚》、《李固引语》、《益州民为尹就谚》、《天下为贾彪语》、《应劭引俚语》(七首)、《时人为庞氏语》、《民为二毅语》、《南阳为卫修陈茂语》、《公沙六龙》、《民为五门语》、《时人为作奏语》、《高诱引谚》、《武陵人为黄氏兄弟谚》、《时人为杨氏四子语》、《羊元引谚》、《古谚》、《时人为郭典语》。

汉代四言诗在所有歌诗诵诗中所占的比例如下表：<sup>①</sup>

歌诗				诵诗			
类别	总存诗数	四言诗数	所占比例	类别	总存诗数	四言诗数	所占比例
文人与帝王歌诗	61	10	16.4%	文人诵诗	119	23	19.3%
民间歌谣	87	19	21.8%	其他诵诗	9	2	22.2%
庙堂祭祀歌诗	36	21	58.3%	民间谚语	141	52	36.9%
其他乐府歌诗	151	16	10.6%	《焦氏易林》 <sup>②</sup>			
总计	335	66	19.8%	总计	269	77	28.6%

<sup>①</sup> 按，此表格所统计的诗篇数目，以逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》汉诗卷为基础，各类诗篇的具体分类，则依据逯书所录各诗标题；逯书中所收汉诗有的一个标题下录有一句或者几句断篇残简，统一按一个标题为一篇计。以上统计不可能完全准确地反映汉诗的存世数量，但是却具有统计学上的意义，有助于我们分析四言诗在汉代的发展状况，供读者参考。

<sup>②</sup> 《焦氏易林》一书，以四言韵语成，去其重复，约有四言三千多首，此处不列入统计，下文有详论。

从以上统计可以看出,四言诗在歌诗中所占的比例为19.8%。在诵诗中所占的比例约占28.6%,两者差别并不大。但是从二者内部分布情况来看却有几个问题特别值得我们注意。首先是四言诗在庙堂祭祀歌诗中所占比例最高,达到了58.3%,四言诗在其他乐府歌诗中所占比例最低,只有10.6%。其二是文人四言诗的问题,它在现存的汉代文人诗中的比例虽然不高,但是在文人四言诗的发展历史中却有着比较特殊的地位。其三是《焦氏易林》与民间韵语中的四言现象,这是一个以往诗歌史很少关注的难题。下面我们先来讨论四言诗与汉代歌诗的关系。

我们知道,四言诗是一种古老的诗歌样式,它早在《诗经》时代就达到了创作的高峰,并且具有很高的文化地位。经过历史的沉积和儒家学者的阐释,以四言诗为主要形式的《诗三百》到战国时代已被推崇为“经”。与之相配的音乐,更被推崇为“雅乐”(古乐),认为是与“礼”相表里,先王施实教化的最雅正的音乐艺术。正所谓“乐也者,圣人之所乐也,而可以善民心,其感人深,其移风易俗,故先王著其教焉”。并由此而把这种音乐与春秋后期以来兴起的以享乐为主的郑卫之声(新乐、俗乐)作了明确的区别。<sup>①</sup> 汉代传世的庙堂祭祀歌诗,主要为西汉初年的《安世房中歌》十七首和汉武帝时代的《郊祀歌》十九章。其中《安世房中歌》为汉初高祖唐山夫人所作,本为汉初宫廷内的房中祭祀之乐,它上承的是《诗经》中《大雅》与《周颂》颂美祖德的传统,属于朝廷“雅乐”的范畴,那么,它更多地采用先秦雅乐的语言形式,就是理所当然的选择。而这正符合王者功成而作乐的传统。班固在《汉书·礼乐志》中说:“《六经》之道同归,而《礼》、《乐》之用为急。治身者斯须忘礼,则暴慢入之矣;为国者一朝失礼,则荒乱及之矣。人函天、地、阴、阳之气,有喜、怒、哀、乐之情。天禀其性而不能节也,圣人能为之节而不能绝也,故象天、地而制礼、乐,所以通神明,立人伦,正情性,节万事者也。”所以,汉高祖即位不久,就命叔孙通“因秦乐人制宗庙乐”,又依据周代《房中乐》之制而由唐山夫人作《房中祠乐》。据《汉书·礼乐志》所记:“《房中祠乐》,高祖唐山夫人所作也。周有《房中乐》,至秦名曰《寿人》。凡乐,乐其所生,礼不忘本。高祖乐楚声,

<sup>①</sup> 以上所引及相关论述并见《礼记·乐记》。



故《房中乐》楚声也。孝惠二年,使乐府令夏侯宽备其箫管,更名曰《安世乐》。”现存的《安世房中歌》乃是汉初《安世乐》的歌辞。从音乐上讲它以楚声为主,这表现了汉高祖“乐其所生,礼不忘本”的意图,从思想内容和诗歌形式上则继承了《诗经》传统,以四言体为主,这也正是《安世房中歌》十七章中四言歌竟然占了十三首的原因。但是需要我們注意的是,《安世房中歌》本为楚歌,是楚歌中的一种特殊四言句式。这种特殊句式,在楚辞《九章》里比较常见,如《怀沙》:“滔滔孟夏兮,草木莽莽。伤怀永哀兮,汨徂南土。”《橘颂》:“后皇嘉树,橘来服兮。独立不迁,生南国兮。”汉初的楚歌运用这种四言句式的还有刘邦的《鸿鹄歌》:“鸿鹄高飞,一举千里。羽翼已就,横绝四海。”可见,《安世房中歌》里的四言属于楚歌体,与《诗经》的四言已经有了很大的区别,这不仅表现在遣词造句上,还体现在它的艺术风格上,对此,我们已经有过讨论。<sup>①</sup>

《郊祀歌》里完整的四言诗有《帝临》、《青阳》、《朱明》、《西颢》、《玄冥》、《惟泰元》、《齐房》、《后皇》等八首,所占比例比《安世房中歌》要低。据历史记载,汉武帝立乐府采诗夜诵制作乐歌,曾重用音乐家李延年用“新声变曲”为之配乐,故《郊祀歌》十九章中多有五、七言、骚体、杂言等诗歌形式,为此曾受到时人的批评:“今汉郊庙诗歌,未有祖宗之事,八音调均,又不协于钟律,而内有掖庭材人,外有上林乐府,皆以郑声施于朝廷。”<sup>②</sup>但作为国家庙堂祭祀所用,《郊祀歌》十九章仍然部分继承了先秦雅乐传统,这表现在两个方面,第一是保留了部分前代祭祀五帝的音乐“邹子乐”;第二是启用司马相如等众多文人制作歌词,字斟句酌,真正成为用于国家祭祀的大制作。<sup>③</sup>《郊祀歌》十九章从内容上大致可以分为两大部分,第一部分是传统的祭祀天地之诗,主要包括天地四时与至上神太一,第二是歌颂汉武帝功德、反映其求仙心理,颂美

① 此处可参看赵敏俐《汉初雅乐与〈安世房中歌〉简论》,日本《广岛大学人文社会科学研究》,2003年第1卷第2期(Hiroshima Interdisciplinary Studies in the Humanities, Vol. 2, 2003)。

② 班固:《汉书》,第1071页。

③ 《史记·乐书》:“至今上即位,作十九章,令侍中李延年次序其声,拜为协律都尉。通一经之士不能独知其辞,皆集会五经家,相与共讲习读之,乃能通知其意,多尔雅之文。”(司马迁:《史记》,第1177页。)《汉书·礼乐志》:“多举司马相如等数十人造为诗赋,略论律吕,以合八音之调,作十九章之歌。”(班固:《汉书》,第1045页)

各种瑞应之物的诗篇以及新制的迎神送神之曲。在这两部分诗篇当中,前一部分所用的诗体大多数都是四言,后一部分所用的则是五言、七言、杂言与骚体。这其中,尤以《惟泰元》、《后皇》两首祭祀天地的乐歌与《帝临》等五首祭祀五帝的乐歌语言形式最为整齐规范,它们同为四言。特别是《帝临》等五首,分别祭祀“黄”、“青”、“赤”、“白”、“黑”五帝,配以“五方”、“五行”与“四季”,组成一个完整的宗教神学谱系,成为汉以后固定化的国家祭祀之礼。这五首歌词每首十二句,古奥整饬、文雅义丰,的确具有典范化的意义,这为后世庙堂祭祀诗歌的语言定型化起了重要作用。从此以后,四言诗和传统的古代雅乐相结合,成为后世国家庙堂祭祀乐歌的主要艺术形式,并且沉积为一种文化传统,在中国古代歌诗艺术史上占有着特殊重要的位置。

但是从另一个角度来讲,与宗教祭祀雅乐相得益彰的四言体形式,与自战国以来新兴的以享乐为主的音乐——郑声(俗乐)却很难匹配,在汉代流行的世俗歌诗艺术中,四言诗所占的比例最小。作为汉代流行的歌诗艺术,从时代前后来讲主要有三种形式,第一是楚歌,第二是横吹与鼓吹,第三是相和歌。相比较而言,在三种音乐形式中,只有楚歌与四言诗的关系较近。这是因为楚辞体乃是从四言诗演化而来,它们从本质上都属于二分节奏的诗歌样式,故楚歌中多有四言句式。但是受楚歌本身音乐特征的影响,四言楚歌在句式与语言风格上也与《诗经》中的四言已经有较大的区别,<sup>①</sup>而且从传世的楚歌中我们发现,除《安世房中歌》之外,只有刘邦《鸿鹄歌》算是四言的楚歌。另外,传为汉代的琴曲与先秦古乐有着较多的渊源关系,里面亦有少数几首四言之作。横吹鼓吹本为受异域文化,影响而形成的新乐,与四言诗基本上没有亲缘关系,所以在存世的《汉鼓吹铙歌》十八首中,竟没有一首四言诗,而基本上是以杂言为主。在汉代最有代表性的世俗歌诗——相和歌辞当中,仅有《箜篌引》、《善哉行》、《满歌行》三首四言诗作,其他都以杂言、特别是五言为主。何以会有这种情况,我们认为,除了时代语言的变化之外,这还与音乐的发展变化紧密相关。如果从音乐的角度来看,四言诗的节奏更适合与先秦以打击为主要方式的金石类乐器相配合,它的每一个字的发声与金石类乐器

① 关于四言诗与五言诗在句法组合上的区别,请参考赵敏俐《两汉诗歌研究》,第210—222页。

的每一个音符的击打,有着天然的和谐相配的对应关系。而在汉代以丝竹类乐器为主的时代,则需要更为丰富多变的语言形式与之相配,因而才会形成更为和谐的艺术形式。以汉代最有代表性的歌诗——相和歌来讲,它的基本表演方式是“丝竹更相和,执节者歌”,这种与丝竹相和的艺术,其最初始的代表性歌辞就是“江南可采莲”这样摇曳多姿的五言。这说明,一种诗体的兴衰可能是多种历史和文化原因共同造成的结果,在声乐合一的时代,音乐的形式对诗歌体式的变化有着直接而且重大的影响。这是我们得出的一条重要结论。

## 第二节 汉代文人四言诗的创作与发展

在汉代四言诗发展的过程当中,文人所起的作用是最大的。从我们上面的统计中可以看出,在汉代传世的四言歌诗与诵诗中,其中的大部分都与文人有关。<sup>①</sup>如在传世的帝王歌诗中,白狼王唐菟的《远夷乐德歌》、《远夷慕德歌》、《远夷怀德歌》本为文人所译,东平王刘苍《武德舞歌诗》也属于文人之作。《郊祀歌》中的八首四言诗,按《史书》所记,本是司马相如等文人所做。乐府歌诗中的《善哉行》、《满歌行》,从文本上看也是文人的作品。这样,加上传世的文人诵诗,文人四言诗在其中占到了一半以上。这些诗篇,从另一个角度反映了汉代文人的才学、思想,也代表了汉代四言诗的发展方向。下面,我们就以汉代文人所作的四言诵诗为主,分析其艺术特点以及其在汉代的发展流变。

### (一)对《诗经》大、小雅传统的继承与发展

先秦四言诗的代表是《诗经》,《诗经》中的《大雅》与《小雅》大都是周代社会的贵族士大夫所作,体现了他们对国事的关心和忧国忧民精神,其典型是传为凡伯和召穆公所作的《板》、《荡》等讽谏诗。汉代文人在进行四言诗创

---

<sup>①</sup> 在这部分诵诗中,我们据逯钦立书,将民间谚语里的四言也统计在内,而且多至五十二首。谚语严格来讲不属于诗,关于汉代的谚语中多用四言诗的问题,我们将在本章的第三节中重点讨论。

作的时候,首先体现了对《诗经》这一讽谏传统的继承。其代表是韦孟的《讽谏诗》。据《汉书·韦贤传》,韦孟(生卒年不详)本是彭城人,在孝惠文景之时,“为楚元王傅,傅子夷王及孙王戊。戊荒淫不遵道,孟作诗风谏”。他看到元王孙戊不遵正道荒淫无度,就仿效凡伯作《板》和卫武公作《抑》劝谏周王,作《讽谏诗》来劝夷王戊,在诗中,韦孟先陈述自己的家世,说自己的祖先早在商周时代就曾经做过辅国的大臣,而自己有幸为楚王傅,目睹了楚元王的“恭俭净一”,夷王的“克奉厥绪”,接着言辞恳切地指陈夷王戊的败国之道:

如何我王,不思守保,不惟履冰,以继祖考!邦事是废,逸游是娱,犬马繇繇,是放是驱。务彼鸟兽,忽此稼苗,烝民以匮,我王以愉。所弘非德,所亲非俊,唯囿是恢,唯谗是信。踰踰谄夫,哿哿黄发,如何我王,曾不是察!既藐下臣,追欲从逸,嫚彼显祖,轻兹削黜。

韦孟批评夷王戊不但没有“如履薄冰”那样战战兢兢的心态,不能像自己的祖先一样亲政爱民。反而亲近小人,荒废政事,不分好坏,纵欲享乐。接着,劝告夷王戊要牢记自己的诸侯王身份,要知道天子和群臣时时都在监视着他,要有所警戒:“穆穆天子,临尔下土,明明群司,执宪靡顾。正遐由近,殆其怙兹,嗟嗟我王,曷不此思!”最后,又劝告夷王戊能像秦穆公悔过一样,听一听自己这位黄发老臣的劝告,要以历史为鉴,悔过自新:“兴国救颠,孰违悔过,追思黄发,秦缪以霸。”的确,韦孟作为楚元王祖孙三代的老臣,可以说忠心耿耿,其拳拳忠心,上天可鉴。正因为如此,后人对这首诗有很高的评价。如刘勰《文心雕龙·明诗》篇就说:“汉初四言,韦孟首倡。匡谏之义,继轨周人。”胡应麟《诗薮》称赞其“典则淳深,商周之遗轨也”。<sup>①</sup>刘熙载也说:“质而文,直而婉,雅之善也。汉诗风与颂多,而雅少。雅之义,非韦傅《讽谏》,其孰存之?”<sup>②</sup>在汉代文人四言诗当中,这首诗是值得注意的。

除《讽谏诗》外,韦孟后来还做了一首《在邹诗》。据历史记载,夷王戊不

① 胡应麟:《诗薮》,第8页。

② 刘熙载:《艺概》,上海古籍出版社,1978年版,第52页。

听韦孟的劝告,韦孟因此而辞官移居邹地。但是他仍时时感念自己没有尽到忠臣劝主之职,为此而不停地自责。他在诗中写道:“我既迁逝,心存我旧。梦我湊上,立于王朝。其梦如何?梦争王室。其争如何?梦王我弼。寤其外邦,叹其喟然。念我祖考,泣涕其涟。”诗人退隐邹地之后,仍如此眷恋王朝,以至于做梦还在王廷,梦见夷王戊听从了他的劝告。这更加令他恍然若失,感叹自己有负于祖先之名,不禁流下伤心的泪水。从这里,我们看到汉初文人对政治的关注和对君主的忠心。正是这种情感和责任心,是有理想有抱负的汉代文人们最值得尊敬之处,也是诗骚精神在汉代以后文人创作中仍能发扬光大的基础。

但是,汉代的文人毕竟已经不同于先秦时代的贵族诗人,他们和皇帝之间没有血缘宗族关系,也不存在先秦贵族特有的宗法制社会情感。所以,即使像韦孟这样忠心耿耿的老臣,也只能以臣下的身份劝谏楚夷王戊,而决不能像西周时代的凡伯和卫武公那样带有老臣和同宗长辈的双重身份对周王进行批评。如《大雅·抑》就这样写道:“於乎小子,未知臧否。匪手携之,言示之事。匪而命之,言提其耳。”诗人把周王说成是不懂好歹的“小子”,要耳提面命地训告他。这样的劝谏诗,只有周代社会里作为周王的同宗族的长辈的老臣才能写出。韦孟虽为三代王傅,却没有楚王同宗长辈的身份,因而也没有敢对楚王“耳提面命”的胆量,只能寄希望于“我王”眷顾他的劝告罢了。正是这种不同的社会背景造成了韦孟的《讽谏诗》与《大雅·抑》之间在情感表现上的亲疏之别和内容上的差异。这诚如许学夷所说:《大雅》之诗,“从容自如,而义实宽广”,韦孟的《讽谏诗》,“则矜持太甚,而义亦窘迫矣”。<sup>①</sup>而且,此诗虽以“讽谏”为名,在诗的开头却先历数自己远祖的荣耀,与全诗的“讽谏”之旨关系不大,开后代述祖之诗的先河。故任昉《文章缘起》有“四言诗起于前汉楚王傅韦孟《谏楚夷王戊》诗”之说。鲁迅也很敏锐地看出了这一点,在指出此诗有“风雅遗韵”的特点后也说:后人并不把它当作讽谕君王的诗来看,而把它当作“用以叙先烈、述祖德”的典范,“魏晋以来,逮相师法”。<sup>②</sup>

① 许学夷:《诗源辩体》,人民文学出版社,1987年版,第55页。

② 鲁迅:《汉文学史纲要》,人民文学出版社,1973年版,第40页。

这说明,思想情感随时代发生变化,后人尽管如何刻意仿效古人,但是体现在作品中的时代精神仍然是判然有别的。

韦孟的《讽谏诗》和《在邹诗》所表现的情感虽然与《大雅·抑》里的情感有所区别,但无论如何他还是自觉地继承了《诗经》中的忠君思想与讽谏精神。而到了韦玄成的《自劾诗》、《戒子孙诗》那里,这种情感又有了很大的变化。

韦玄成(?—前36)是韦孟的六世孙,其父为韦贤,“为人质朴少欲,笃志于学,兼能《礼》、《尚书》,以《诗》教授,号称邹鲁大儒。征为博士,给事中,进授昭帝《诗》,稍迁光禄大夫、詹事,至大鸿胪”,汉宣帝时官至丞相。其少子韦玄成,“以父任为郎,常侍骑。少好学,修父业,尤谦逊下士”,官至河南太守,征未央卫尉,迁太常。<sup>①</sup>可见,韦玄成自小受过很好的儒家教育,为人极为小心谨慎,又以父亲的缘故而早早位至高官。但即便如此,他还是因为与平通侯杨恽友好,受杨恽的牵连而被免官。接下来在陪侍皇帝祭祀孝惠庙时,因下雨而骑马行至庙下,违犯了礼制而再度削爵为关内侯。也许是因为他在官场上体会到了政治的风险,感叹自己为人不够谨慎,以至于没能保住父亲传下来的爵位,于是就作了一首《自劾诗》来自我反省:“赫赫显爵,自我陟之;微微附庸,自我招之。谁能忍愧,寄之我颜。”在诗中,诗人反复检讨自己的过错,觉得自己有愧于祖先之令名。因为他处事小心谨慎,所以到了汉元帝即位之后又再次得到重用,先为少府,迁太子太傅,至御史大夫。在永光年中,代于定国为丞相。十年之间,经历了由贬黜到重用的磨炼,终于又让他位极人臣,封侯故国,取荣于世。于是,韦玄成复作《戒子孙诗》一首,告诫子孙如何做人:“嗟我后人,命其靡常。靖享尔位,瞻仰靡荒。慎尔会同,戒尔车服。无惰尔仪,以保尔域。尔无我视,不慎不整。我之此复,惟禄之幸。於戏后人,惟肃惟栗。无忝显祖,以蕃汉室!”在诗中,诗人一方面感叹官场的升沉不定,“命其靡常”,自己由贬黜而再度升迁的艰难。一方面用自己的经验告诉后人,一定要以战战兢兢的态度处世做人——“惟肃惟栗”,只有这样才能无愧于祖先——“无忝显祖”。

<sup>①</sup> 班固:《汉书》,第3108页。

据历史记载,韦玄成虽位极丞相,但是在政治上并没有大的建树,班固说“玄成为相七年,守正持重不及父贤,而文采过之”。韦玄成是西汉著名的儒生,有很好的儒家文化修养,少时曾颇有高名,但是因为受杨惲之事的牵连,为人却变得小心谨慎。汉元帝时位至丞相,当时中书令石显贵幸,与五鹿充宗结党,韦玄成很怕他,“不敢失其意”。<sup>①</sup>所以朱云上书说:“丞相韦玄成容身保位,亡能往来”,<sup>②</sup>可见,韦玄成的性格比较软弱,在坚持正义的品质节操上有所欠缺。他在《自劾诗》与《戒子孙诗》中所表达的,也正是这种处世与做人的原则。由此我们把他与《诗经》大、小雅讽谏诗人的精神品格相比较,就更能看出他的不足。当然,他更没有屈原那种“怨灵修之浩荡兮”、“哀民生之多艰”的忧国忧民精神,“虽体解吾忧未变,岂余心之可惩”的坚持正义的品格,“民生各有所乐兮,余独好修以为常”的个人节操。封建官僚政治虽然为汉代的文人士子提供了从政的条件,但是皇帝的极权与官僚政治的残酷有时候也会扭曲人的个性,培养出一批“明哲保身”、碌碌无为的庸才。在汉代四言诗的历史上,韦玄成的两首诗虽然格调不高,却从另一个角度向我们展现了汉代文人心态的另一个方面。

## (二) 汉代文人四言诗的新变

正如同汉代文人无论如何也不同于先秦贵族文人一样,汉代文人继承大小雅讽谏精神所作的四言诗,终与《诗经》中的同类诗篇体现出明显的时代差异。文学总是随着时代而发展,所以,代表汉代文人四言诗发展方向的,并不是韦孟、韦玄成等人的诗歌,而是东方朔、仲长统、傅毅、张衡、秦嘉等人的作品。西汉时东方朔也有一首《戒子诗》,其主题却与韦玄成的《戒子孙诗》大异其趣。东方朔本为汉武帝时代人,生年要早于韦玄成,他本来自负极高,汉武帝征贤良方正之士,他上书自荐:“勇若孟贲,捷若庆忌,廉若鲍叔,信若尾生。若此,可以为天子大臣矣。”可是汉武帝并不重用他,于是他便以玩世不恭的态度来处世为官,自谓隐于朝廷。他的这首诗,正是他的这种处世态度的自

<sup>①</sup> 班固:《汉书》,第3344页。

<sup>②</sup> 班固:《汉书》,第2914页。

我写照。同时也说明,道家与物变化、与道相从的思想,对汉代文人的现实生活曾经产生了深刻的影响:

明者处世,莫尚于中。优哉游哉,与道相从。首阳为拙,柳惠为工。饱食安步,以仕代农。依隐玩世,诡时不逢。是故才尽者身危,好名者得华,有群者累生,孤贵者失和。遗余者不匮,自尽者无多。圣人之道,一龙一蛇。形见神藏,与物变化。随时之宜,无有常家。

东方朔的这首诗不全是四言,中间杂有六句五言,显示了汉代文人在四言诗写作过程中的变化。这与东方朔思想的变化具有同步性。同样受道家影响,东汉末年的仲长统又表现出另一种生活态度与价值取向。他对现实政治根本不感兴趣,对于名利更是相当淡泊。仲长统(179—220),字公理,山阳高平(今山东微山县)人。东汉末年哲学家。《后汉书》本传说他:“性倜傥,敢直言,不矜小节,默语无常,时人或谓之狂生。每州郡命召,辄称疾不就。常以为凡游帝王者,欲以立身扬名耳,而名不常存,人生易灭,优游偃仰,可以自娱。欲卜居清旷,以乐其志。”<sup>①</sup>其《见志诗》二首,可见其志向:

飞鸟遗迹,蝉蜕亡壳。腾蛇弃鳞,神龙丧角。至人能变,达士拔俗。乘云无辔,骋风无足。垂露成帟,张霄成幄。沆瀣当餐,九阳代烛。恒星艳珠,朝霞润玉。六合之内,恣心所欲。人事可遗,何为局促?

大道虽夷,见几者寡。任意无非,适物无可。古来绕绕,委曲如琐。百虑何为,至要在我。寄愁天上,埋忧地下。叛散《五经》,灭弃《风》、《雅》。百家杂碎,请用从火。抗志山栖,游心海左。元气为舟,微风为柂。敖翔太清,纵意容冶。

在时人大都把读书仕进、功名利禄当作人生最高价值追求的时候,而仲长统却从另一个角度对这种价值观给予全面的否定,认为只有自由的人生才最有

<sup>①</sup> 范晔:《后汉书》,第1644页。



价值,无怪乎被人称为“狂生”。仲长统曾经写过《昌言》一书,对当时的社会现实给予了严厉的批判。结合东汉末年儒林士风的沦丧和官场政治的黑暗,我们不得不佩服仲长统反潮流的勇气和对现实政治批判的深刻,这一点他直接继承了庄子精神。但是仲长统却远没有庄子那样超脱,他否定现实政治,却不愿意过庄子式的“衣大布而补之”的清贫隐士生活,而是要享受士大夫归隐田园后无忧无虑的富足的生活。他为自己描述了这样的理想生活方式:“使居有良田广宅,背山临流,沟池环币,竹木周布,场圃筑前,果园树后。舟车足以代步涉之艰,使令足以息四体之役。养亲有兼珍之膳,妻孥无苦身之劳。良朋萃止,则陈酒肴以娱之;嘉时吉日,则烹羔豚以奉之。蹢躅畦苑,游戏平林,濯清水,追凉风,钓游鲤,弋高鸿。讽于舞雩之下,咏归高堂之上。安神闺房,思老氏之玄虚;呼吸精和,求至人之仿佛。与达者数子,论道讲书,俯仰二仪,错综人物。弹《南风》之雅操,发清商之妙曲。消摇一世之上,睥睨天地之间。不受当时之责,永保性命之期。如是,则可以陵霄汉,出宇宙之外矣。岂羡夫人帝王之门哉!”<sup>①</sup>这让我们想起张衡的《归田赋》。可见,在骨子里,他并没有超脱汉代人人士大夫所追求的世俗享乐生活。不过,正是从张衡到仲长统所描述的这种士大夫隐居生活,却成为后世许多文人士大夫的生活理想,在一定程度上具有艺术原型的意义。

在汉代人四言诗当中,傅毅的《迪志诗》是一首比较优秀的作品。傅毅是东汉前期的著名文人,与班固、崔骃齐名,并与班固同入窦宪幕府,汉章帝时曾为兰台令史,与班固、贾逵等共典校书,传世作品有《洛都赋》、《舞赋》、《七激》、《北征颂》等。《后汉书·文苑列传》说他:“永平中,于平陵习章句,因作《迪志诗》。”可见,这是他的早年之作。诗人以热情的笔调,在诗中首先追述了自己的远祖傅说辅佐武丁成就殷商中兴大业的光荣历史,接着说自己生逢汉世中叶,亦当以祖先为榜样,辅佐汉世中兴:

奕世载德,迄我显考。保膺淑懿,缵修其道。汉之中叶,俊乂式序,秩彼殷宗,光此勋绪。伊余小子,稊陋靡逮。惧我世烈,自兹以坠。谁能

<sup>①</sup> 范曄:《后汉书》,第1644页。

革浊，清我濯溉？谁能昭暗，启我童昧？先人有训，我讯我诒。训我嘉务，诲我博学。爰率朋友，寻此旧则。契阔夙夜，庶不懈忒。秩秩大猷，纪纲庶式。

诗中表现了一个少年学子渴望建功立业的雄心，同时渴望得到名师指点与教诲的急切心情。诗的最后则砥励自己发奋努力，不图安逸，珍惜光阴，善始善终：“於戏君子，无恒自逸。徂年如流，鲜兹暇日。行迈屡税，胡能有迄。密勿朝夕，聿同始卒。”一个英俊可爱、豪情满怀的少年书生形象呼之欲出，很有艺术感染力，在汉代文人四言诗中有一定的代表性。

与傅毅同时的班固(32—92)东汉著名史学家、文学家，善辞赋。其《东都赋》后面系有三首四言诗，《明堂诗》、《辟雍诗》、《灵台诗》，属于庙堂颂美之作，其语言典雅流丽，可见班固的文采。朱穆(100—163)字公叔，一字文元，东汉南阳宛(今河南南阳市)人。他的《与刘伯宗绝交诗》也很有特色：

北山有鸱，不洁其翼。飞不正向，寝不定息。饥则木揽，饱则泥伏。饕餮贪污，臭腐是食。填肠满嗉，嗜欲无极。长鸣呼凤，谓凤无德。凤之所趣，与子异域。永从此诀，各自努力。

诗中把刘伯宗比成鸱鸢，把自己比成凤凰，说刘伯宗有种种恶德秽行，不知不觉，反而认为别人无德。因此诗人不屑于与之为伍，断然与他绝交，体现了鲜明的个性。

在汉代文人四言诗中，值得注意的还有张衡的《怨诗》与秦嘉的《述婚诗》和《赠妇诗》。其中张衡的《怨诗》尤为可喜：

猗猗秋兰，植彼中阿。有馥其芳，有黄其葩。虽曰幽深，厥美弥嘉。之子之远，我劳如何。

此诗最早见于《太平御览》，诗前有序曰：“秋兰，咏嘉美人也。嘉而不获，用故作是诗也。”诗把美人比作秋兰，她生于山中，黄色的花朵，散发着芳香，虽处

于幽深僻静之处却更加可爱,可惜的是没有一个赏花人肯跋涉远足前去采摘。这首诗语言简洁,诗风清丽,运用比兴,富有韵味,是一首难得的好诗。故刘勰《文心雕龙·明诗篇》有“张衡《怨篇》,清典可味”的评价。秦嘉的四言《赠妇诗》作于他与妻子离别赴京之时,写法别开生面:

暧暧白日,引曜西倾。啾啾鸡雀,群飞赴楹。皎皎明月,煌煌列星。  
严霜凄怆,飞雪覆庭。寂寂独居,寥寥空室。飘飘帷帐,荧荧华烛。尔不  
是居,帷帐何施。尔不是照,华烛何为。

据《玉台新咏》,秦嘉为陇西成纪人,约生于公元130—165年之间,<sup>①</sup>大约在汉桓帝永寿三年(157)冬入洛为上计吏,这首四言赠妇诗写成于此时。诗人所要表达的是自己难以与妻子割舍的夫妻恩爱之情,但是在诗中却不说自己,而是想象在家中的妻子是如何的孤独与忧伤。钟嵘《诗品》评其诗:“夫妻事既可伤,文亦凄怨。”特别是诗中连续用了八组叠字形容词来描摹各种物象,如“暧暧白日”、“啾啾鸡雀”、“皎皎明月,煌煌列星”、“寂寂独居,寥寥空室”、“飘飘帷帐,荧荧华烛”,充分发挥了叠字形容词的艺术描写功能,是对《诗经》四言诗中形容词叠字的运用的继承与发展,有很高的艺术水平。

存世的汉代文人四言诗虽然不多,并不代表汉代文人诗的最高水平,但是从上面的描述中我们可以看出,其中也有优秀的作品,并且在四言诗的发展史上有所突破。受汉代社会的变迁、语言的变化、审美风气的变化等诸多因素的影响,四言诗已经不是汉代文人抒情写志的主要诗歌形式。但是,从《诗经》以来形成的四言诗传统还在,旧的审美规范还在,并且在现实中发生着各种影响。钟嵘在《诗品》中说得好:“夫四言,文约意广,取效《风》、《骚》,便可多得。每苦文繁而意少,故世罕习焉。五言居文词之要,是众作之有滋味者也,故云会于流俗。岂不以指事造形,穷情写物,最为详

<sup>①</sup> 有关考证见陆侃如《中古文学系年》,人民文学出版社,1985年版,第223页;李炳海:《古诗十九首写作年代考》,《东北师大学报》,1987年第1期。

切者耶?”按钟嵘所说,四言本是“文约意广”的一种诗体,但这主要指《风》、《骚》而言,对于后人来说,他必须向《风》、《骚》学习才行。但后人则很难做到这一点,往往苦于“文繁而意少”;而五言则更容易把握,更容易写情言志,所以他们更喜欢五言这种“云会于流俗”的新的诗体形式。但是,优秀的诗人只要掌握好了四言诗的写作技巧,同样能够创作出与这个时代精神相一致的作品。汉代文人四言诗虽然不多,但是它还是从另一个方面反映了汉代文人的思想风貌,体现了他们的艺术追求,并且以新颖的技巧,创作出一些具有汉人风格的优秀的四言诗歌。胡应麟曰:“四言诗句法高古,已经前人采摭。自余精工奇丽,代有名篇。虽非本色,不可尽废。”<sup>①</sup>正是在此基础上,汉末的曹操、魏晋时的嵇康、陶渊明等著名诗人,亦相继创作出不朽的四言诗名作。

### 第三节 《焦氏易林》与其他汉代四言

在汉代四言诗当中,《焦氏易林》值得我们特别关注。作者焦延寿,<sup>②</sup>其生平在《汉书·京房传》中有简略介绍:“京房字君明,东郡顿丘人也。治《易》,事梁人焦延寿。延寿字赣。赣贫贱,以好学得幸梁王。梁王共其资用,令极意学。既成,为郡史,察举补小黄令。以候司先知奸邪,盗贼不得发。爱养吏民,化行县中。举最当迁,三老官属上书愿留赣,有诏许增秩留,卒于小黄。”据今人陈良运考证,焦延寿约生于汉武帝太始元年(前96年),卒于汉成帝时代(前20年前后)。<sup>③</sup>他的《焦氏易林》一书,属于汉代《易》学中的一部著作,依《易经》六十四别卦为纲,以每个别卦演为六十四变为一“林”,以每一别卦变向另一别卦为一目,各配卜辞一首。这样全书就有六十四林,每林六十四

① 胡应麟:《诗数》,第10页。

② 关于《焦氏易林》的作者,隋唐正史中均记为焦贛,自清初顾炎武始疑之,清代嘉庆年间牟庭相断为东汉人崔篆所作,今人余嘉锡、胡适等亦持此观点,但今人陈良运有详细考辨,力主为焦氏所作,今从之。请参考陈良运《一桩历史迷案的探索——从胡适〈易林断归崔篆的判决书〉逆推》,《学术不可负前人,欺后人——〈焦氏易林〉产生时代再考,兼评胡适的“考证学方法”》两文,见《焦氏易林诗学阐释》,百花洲文艺出版社,2000年版。

③ 有关焦延寿的生年等推断取陈良运说,见其《焦氏易林诗学阐释》,第275—282页。

目,配有卜辞四千零九十六首(因《节》之《无妄》配辞两首,实为四千零九十七首),删去重复者一千多首,尚存三千多首卜辞。这些卜辞,除有十余首三言之外,其余均为四言。每首最少为三句,最多为八句,大多数都为四句,均为韵语,具有诗的形式,且有不少诗篇形象生动,亦具有诗的特点。这是汉代诗歌史中值得关注的现象,需要我们详加探讨。<sup>①</sup>

### 一、鲜明的诗性特征

《焦氏易林》是一部易学著作,但是它与一般的易学著作不同,它不是对《周易》的卦象进行分析,也不是阐释其义理,而是直接摹仿《易经》卦爻辞的方式,为每一个别卦演化出的六十四目各配一首爻辞。《周易·系辞上》:“圣人设卦观象,系辞焉而明吉凶,刚柔相推而生变化。”《周易》“卦象”本身就是一种形象化符号,对这种符号进行解释的卦爻辞也是形象化的语言,所以,《易经》中的“象”与《诗经》中的“比兴”本身就有相通之处,《周易》卦爻辞里也因此而多用上古歌谣。《焦氏易林》继承了《易经》卦爻辞的这种方法并将其发扬光大,书中所配的全部爻辞都采用形象化的韵语,这就使之天然地具有诗性的特征,其中一些言、象、意特别突出者,自然也就成为别具特色的诗歌。如:

吾家黍粱,积委道旁。有囊服箱,运到我乡,藏于嘉仓。(《大有》之《夬》)

日中为市,各持所有。交易资贿,函珠怀宝,心悦欢喜。(《丰》之《贲》)

独坐西垣,莫与笑言。秋风多哀,使我心悲。(《艮》之《否》)

富年早寡,独立孤居。鸡鸣犬吠,不敢问诸。我生不遇,独罹寒苦。(《随》之《既济》)

---

<sup>①</sup> 因为《焦氏易林》本为一部《易》学著作,所以长期以来无人把它当做诗来看待,至明人杨慎、钟惺、谭元春等始叹其文辞之美,诗家之妙,今人闻一多、钱锺书、陈良运等大大推崇。然迄于今日,有关的中国文学史著作基本不提此书。有关这一段学术史,请参考陈良运《焦氏易林诗学阐释》一书,此处不赘。

以上诸首,或描写丰收景象,或描写商业贸易,或写抒写心中悲苦,均生动形象,而且前两首富有生活情趣,后两首有浓郁的抒情意味。在全书三千多首中,这样的诗篇为数不少。受《焦氏易林》全书体例的影响,其中最多的当为哲理诗,因而,有学者把这部著作称之为“中国文学史之遗珠”、“中国古代哲理诗之渊薮”。<sup>①</sup>

## 二、丰富的生活内容

易书的写作,虽为占卜,但仍然源于现实。《周易·系辞下》:“《易》之兴也,其于中古乎?作《易》者,其有忧患乎?”这说明,古人早就看出,《易经》一书是源自于现实生活的,作者是怀有深刻的忧患意识的。《焦氏易林》的作者也是这样。按《汉书》所记,焦延寿做过小黄令之职,他的官职虽然不高,却颇有政绩,且深得当地父老拥戴,以至于当其升迁之时,经当地三老官属上书请求,增加他的俸禄又让他继续留任,最后终老于此。《易林》序亦曰:“当西汉元成之间,凌夷厥政。先生或出或处,则以易道上干梁王,遂为郡察举,诏补小黄令,而邑中隐伏之事,皆预知其情。”<sup>②</sup>《焦氏易林》的创作,无疑融入了他对社会与民生的强烈关注。《焦氏易林》中多有“忧”字出现,《大有》之《贲》:“楚乌逢矢,不可久放。离居无群,意味精丧。作此哀诗,以告孔忧。”这虽是其中的一首,却可以说明作者的忧患意识。三千多首系辞,表达了他对生活的深刻理解与认识,也从多个方面反映了丰富的历史与现实生活内容。从大的方面讲,这里面有关于国家的祭祀、战争、政治、法律等大事件的描述,如:

兵征大宛,北出玉关。与胡寇战,平城道西。七日绝粮,身几不全。  
(《屯》之《屯》)

豕生鱼鲂,鼠舞庭堂。奸佞施毒,上下昏荒,君失其邦。(《蒙》之《比》)

<sup>①</sup> 陈良运语,见《焦氏易林诗学阐释》。按,闻一多曾在此中选录部分作品,编为《易枝琼林》,陈良运《焦氏易林诗学阐释》选录其中四百八十一首进行注释。

<sup>②</sup> 王俞《焦氏易林序》,《百子全书》,第629页。章中所引《焦氏易林》诸诗,均以此本为主,并参考陈良运《焦氏易林诗学阐释》。

前者写汉武帝时代对大宛的用兵以及刘邦被围平城之事。汉武用兵西域,多年征战,弄得国弊民穷,刘邦被围平城七日,靠陈平之计才得以脱险。此诗用这两件事为例,揭示了战争的残酷。后者则记述了汉昭帝时代的宫廷斗争。“豕生鱼魴”不知出于何处,但《吕氏春秋·季夏纪》曾记载“豕生狗”之事,并认为那是“乱国”之兆。“鼠舞庭堂”就发生在焦延寿生时。《汉书·五行传》:“昭帝元凤元年九月,燕有黄鼠衔其尾舞王宫端门中,王往视之,鼠舞如故。王使吏以酒脯祠,鼠舞不休,一日一夜死。近黄祥,时燕刺王旦谋反将死之象也。其月,发觉伏辜。京房《易传》曰:‘诛不原情,厥妖鼠舞门。’”京房本为焦延寿的学生,在他的《易传》中曾评论过此事。焦延寿更是直接把“豕生鱼魴,鼠舞庭堂”这样的怪异之事与燕昭王被诛联系起来,说明“上下昏荒,君失其邦”的道理。从这里可以看出,焦延寿对于现实政治是多么的关注。他在《易林》中除了直接引用历史故事之外,更多的是根据历史经验来阐述治国的道理,如:“君子失意,小人得志。乱扰并作,奸邪充塞。虽有百尧,颠不可救。”(《家人》之《履》)“国无比邻,相与争强。纷纷汹汹,天下扰攘。”(《中孚》之《未济》)“心狂志逆,耳听从类。政令无常,下民多孽。”(《家人》之《咸》)可谓言简意赅,见解深刻。

不过,《焦氏易林》里的系辞更多的还是从普通百姓的日常生活出发,通过老百姓日常的生产、生活、商旅、婚姻等题材的写作,来抒写对生活与生命的感受,阐释生活的哲理,这方面的作品也最值得我们关注。如:

乘云带雨,与飞鸟俱。动举千里,见我慈母。(《同人》之《泰》)

夹河为婚,期至无船。摇心失望,不见所欢。(《坤》之《小畜》)

南国少子,才略美好。求我长女,贱薄不与。反得丑恶,后乃大悔。

(《比》之《渐》)

不孝之患,子孙为残。老耄莫养,独坐室垣。(《恒》之《大畜》)

以上这些诗篇,皆取自于日常生活,反映了普通百姓的喜怒哀乐,并体现了很高的艺术水平。如第一首写对慈母的思念。“乘云带雨,与飞鸟俱”两句,想象新奇而又别致,生动地表达了游子念母的急切心情。第二首描写不

见所欢的失望之情,“夹河为婚,期至无船”两句,极富意蕴,与《诗经·周南·汉广》、《秦风·蒹葭》有异曲同工之妙。第三首带有喜剧色彩,第四首则有悲剧之意味,均兼有讽刺批评之委婉。此外,还有许多诗篇,或歌颂江山的富有,如《乾》之《观》:“江河淮海,天之奥府。从利乐聚,可以长有,乐我君子。”或描写人生的苦难,如《夬》之《无妄》:“戴笠独宿,昼不见日。勤苦无代,长劳悲思。”或写远在异乡之苦,如《蒙》之《屯》:“安息康居,异国穹庐。非吾习俗,使我心忧。”或描述美好的自然风光,如《夬》之《剥》:“随时春草,旧枝叶起。扶疏条桃,长大盛美,华沃铄野。”还有些诗篇阐发事物的哲理,如《明夷》之《革》:“方圆不同,刚柔异乡。掘井得石,劳而无功。”抒写隐居的情怀,如《蹇》之《井》:“荷蓑隐居,以避乱倾。终身不仕,遂其洁清。”总之,《焦氏易林》以其特有的写作方式,展现了汉代社会丰富多采的生活内容,也表达了作者丰富的思想情感以及其对于生活的深刻理解,具有重要的认识价值。

### 三、独特的艺术表达

《焦氏易林序》评价此书:“辞假出于经史,其意合于神明。但齐洁精专,举无不中。而言近意远,易识难详。”这很能概括此书的写作特点。焦延寿有很高的文化修养,此书之系辞在写作上以“辞假出于经史”最为特色。作者取法于《易》,取效于《诗》。所作系辞,以熔铸《诗经》之辞章为最多。如《泰》之《否》:“陟岵望母,役事未已。王政靡盬,不得相保。”这是直接化用了《诗经·魏风·陟岵》的诗意;《家人》之《颐》:“东山辞家,处妇思夫。伊威盈室,长股羸户。叹我君子,役日未已。”这是直接化用了《诗经·豳风·东山》的诗意。还有更多的诗取《诗经》之词语或者意象来进行新的创作,如《乾》之《革》:“玄黄虺隤,行者劳疲。役夫憔悴,逾时不归。”这是取《周南·卷耳》之诗句而再创作。《蒙》之《蒙》:“何草不黄,至未尽玄。室家分离,悲愁于心。”这是取《小雅·何草不黄》之首句而创作。其次是取材于史,利用历史故事来占断吉凶。如《随》之《履》:“目倾心惑,夏姬在侧。申公颠倒,巫臣乱国。”夏姬是春秋时期淫乱祸国的著名美人,本为郑穆公的女儿,嫁给陈国大夫御叔,丈夫死后,她与陈灵公、大夫孔宁、仪行父私通。儿子夏征舒为此而杀卫灵



公,国内生乱。孔宁跑到楚国,请楚师伐陈,杀夏征舒,俘夏姬,嫁与楚臣连尹襄老。连尹襄老战死,夏姬又与申公巫臣私通,并投奔晋国。楚王怒,灭巫臣之家,巫臣儿子奔吴,以后又发生了吴楚大战。<sup>①</sup> 这首诗用简单的四句话把此事概括出来,意味深刻。此外,如幽王失国、沐猴冠带、胡亥被弑、孔子自卫返鲁、纣失三仁、伯夷叔齐不食周粟、箕子赴朝、高克兵败等历史故事,以及河伯娶妇、羿射九日、禹凿龙门、彭祖九子等一类的神话传说故事,在书中也屡见不鲜。丰富的故事与精炼的语言相结合,是造成此书“言近意远,易识难详”的重要原因,而这也正是《易林》之系辞所要达到的最好效果。从诗歌史的角度来讲,过多的历史故事与精奥难明的易理相结合,使这些诗篇显得有些晦涩难懂,但同时也可以视之为此类诗篇的一大特色。

《焦氏易林》在修辞写作上也有独特之处。严格来讲,《易林》中的每一首四言韵语都是象征,作者运用大量的历史典故和《诗经》原诗,就是要使每一首系辞都有更为丰富的象征意义,让读者仔细体味。另外,作者还用了很多客观物象来表达深奥的易理,这也是其写作方面的重要特征。如《观》之《节》:“推车上山,高仰重难。终日至暮,不见阜巅。”用“推车上山”这一意象来表达做某事之难,化抽象为具体,给人一种“崇高而悲壮”的切身感受,效果强烈。<sup>②</sup> 《噬嗑》之《涣》:“桃雀窃脂,巢于小枝。摇动不安,为风所吹。寒心栗栗,常忧殆危。”此诗取义于《诗经·周颂·小毖》,桃雀又名桃虫,即鹪鹩,比黄雀还要小的一种鸟,它做巢于小树枝上,一阵微风,即可令其摇摇欲坠,用这一意象来表达人生之弱小与家室之多难,真是再生动传神不过了。《易林》里的物象与《诗经》中的比兴一样,全都取自生活。现实中人生经验的积累,在作者的笔下变成一些常用的意象,如作者常用桃雀、黄鸟、狡兔等作为弱小者的意象使用,虎、狼、鹰、隼则成为残暴者的形象。推车上山喻做事之艰难、寒霜雨雪喻遭遇之困境。除了这些意象的使用之外,作者还特别善于遣词造句,运用各种比喻,如“忧思若带”、“飞言如雨”、“寄生无根,如过浮云”等等,达到形象传神的效果。另外,作为一部以占卜

① 按,夏姬之事见《左传》宣公九年至成公十八年。

② 按,此处分析可参考陈良运《焦氏易林诗学阐释》,第413—414页。

为目的的著作,全书的四言韵语也形成了一个写作的固定模式,产生了一些固定的套语。要之,《焦氏易林》的确是一部独特的四言诗集,它那特殊的语言形式与表现方法都使它独树一帜,在汉代诗歌史上应该有它的地位。

#### 四、《焦氏易林》与汉代其他四言韵语

但同时我们也注意到,《焦氏易林》去除重复后的三千多首系辞,有相当大的部分并没有诗的意境,顶多不过是用于说明吉凶的韵语而已。这也许就是古今多数学者不把它作为诗歌来看的原因。由此我们发现,如何判断《焦氏易林》的诗体性质实际是中国诗歌史上的一个难题,这牵涉到我们对于诗歌本质的理解和对文学史的认识。如果我们再仔细思考,会发现在中国诗歌史上还有很多类似的现象。逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》受《古谣谚》的影响,在汉诗卷里把古籍中的许多“谚”和“语”都列入其中,可是却不收《焦氏易林》,在诗歌范围的取舍方面显然是相互矛盾的。其实,对《焦氏易林》四言韵语是否属于诗歌的问题,在这些汉代的“谚”、“语”当中同样存在。严格来讲,无论是“谚”还是“语”,我们都不能把它们称之为“诗”,它们基本上不能歌唱,也很少有诗的情感与意象。但是它们的确与“诗”有着一定的关联,它们往往是高度浓缩化的精炼的语言,具有诗的形式,如:

桃李不言,下自成蹊。(司马迁引谚)

东家有树,王阳妇去。东家枣完,去妇复还。(长安为王吉语)

政如冰霜,奸轨消亡。威如雷霆,寇贼不生。(王逸引谚)

郭君围塹,董将不许。几令狐狸,化为豺虎。赖我郭君,不畏强御。

转机之间,敌为穷虏。猗猗惠君,实完疆土。(时人为郭典语)

以上几例,前几首比较简单,说它们是诗有些勉强,但最后一首则显然具有诗的形态,完全可以看成是一首简短的叙事诗。同样的例子在其他文体中也曾出现。如傅毅《扇铭》:

翩翩素圆,清风载扬。君子玉体,赖以宁康。冬则龙潜,夏则凤举。  
知进能退,随时出处。(《北堂书钞》卷一百三十四)

再如《汉故平舆令薛君碑》:

於皇降德,于兹我君。我君肇祖,官有世功。乃侯于薛,苗胤枝分。  
作汉卿尹,七世相承。君之懿德,性此淑真。如冰之洁,如玉之坚。  
靡述不综,罔礼不尊。忻忻之至,三族以敦。英名委质,宣昭令闻……<sup>①</sup>

全文七十六句,三百零四字,完全可以看作是一首完整的四言诗。事实上,这种整齐的四言韵语早在先秦的铜器铭文以及《尚书》、《老子》等著作中就已经大量存在。到汉代,除了我们上引的谚语与名言警句以及铭、碑、赞、诔等文体中大量存在四言之外,四言也是汉代散文的主要句式之一。特别是在汉代的散体赋当中,它已经成为一种基本的句式。另外,三言诗、五言诗、七言诗中也有这种情况,不过相比而言,还是以四言为多。何以会出现这种情况,我们认为,这需要从四言本身的语言组合方式与音乐的对应关系两方面分析。就四言诗本身来说,由于它是一种简单的二分结构,其形态的变化和文字的组合同样没有五言诗、杂言诗那样复杂,它是更适合于汉语诵读的一种语言组合方式。它既简洁明晰,组合方式简单,具有很强的概括力和表现力;又容易形成各种对应之美(如对称、对比、对偶、承接、照应)。即便是没有音乐相配,它本身的节奏韵律也相当明显,易于诵读记忆,因而自然会成为谚语、名言、警句乃至铭、碑、赞、诔等的最佳表达方式。<sup>②</sup> 这种情况发生于先秦,在汉代有定型化的趋向,其实这也是四言诗在汉代的转变与影响的一个方面。

要而言之,四言诗在汉代虽然不如五言诗那样兴盛,但是作为一种古老

<sup>①</sup> 叶程义:《汉魏石刻文学考释》(下),新文丰出版公司(台湾),1997年版,第1450—1451页。

<sup>②</sup> 按,中国语言中的成语大多数都是四言,后世的很多通俗读物如《百家姓》、《千字文》、《妇女家训》、《古今贤文》,乃至《药性歌诀》等都是四言,我们也可以从这一角度给以解释。

的诗歌样式,它在汉代的发展仍然值得我们注意。特别是汉代文人的四言诗作,上承《诗经》四言诗传统而又有新变,标志着四言诗自汉代以后新的发展方向。而四言这种文体应用于《焦氏易林》、民歌、谣、谚、乃至铭、碑、赞、诔等诸多文体当中,形成一种介乎于诗与非诗之间的特殊语言形式,同样是值得我们关注的重要文学史现象。

## 第九章 汉代文人心态与 骚体抒情诗主题

在《绪论》中,我们从诗的“歌”与“诵”的角度,把汉代的诗歌分为两种大的类型——歌诗与诵诗;通过文体的比较,我们又把骚体抒情诗纳入到汉代诗歌史的范畴,认为它是独具文体特色的汉代人抒情诗,并把它与汉人的拟楚辞统称之为“骚体抒情诗”。近人治汉代诗歌,由于把“骚体赋”排除在外,因而在研究中出现重大疏漏,由此也产生了重大的认识偏颇。从文体上讲,骚体赋本来就是诗,只要我们承认屈原的作品是诗,那么我们就没有理由否定骚体赋也是诗之一体,是一种独具时代特色的汉代诗歌体裁。<sup>①</sup>另外,再从骚体赋本身的抒写功能以及其内容来讲,它本来就是汉代人以抒情写志为目的的诗歌创作,是诗之一体,完全可以称之为骚体抒情诗。它不仅是汉代诗歌的重要组成部分,而且是中国古代文人诗歌发展史上的重要一环。认识骚体抒情诗在汉代的存在状况,骚体抒情诗的丰富内容与独特艺术成就,对于全面把握中国诗歌史,尤其是文人的心态史与文人诗歌史,具有特殊重要的意义。

骚体抒情诗是汉代文人的个体抒情,所以,要认识骚体抒情诗在汉代的发展,我们必须对骚体抒情诗的作者——汉代文人的文化心态有所了解。如我们在第七章所论,中国古代的“文人”,源于西周时代的士大夫阶层,经过春

---

<sup>①</sup> 关于骚体抒情诗属于诗歌的问题,有人曾作为专题论述,如周禾《骚体抒情诗应为骚体诗——为骚体抒情诗正名》一文,就从骚体抒情诗的文体形式与抒情特征两个方面做了很好的论证,本书赞同他的观点。与之不同的是,周禾还认为,可以采用四言、五言、七言诗等命名惯例,把这些“骚体抒情诗”正名为“骚体诗”,而我们则同时考虑这些作品“不歌而诵”的特点,同时为了把它们与可以歌唱的“楚歌”相区别,还是按传统的提法,仍旧称之为“骚体抒情诗”。见周禾《骚体抒情诗应为骚体诗——为骚体抒情诗正名》,《华中师范大学学报》,1991年第1期。

秋战国时代的演化,随着秦汉封建专制帝国的建立,到了汉代,“文人”才真正成为一个特殊的知识群体,并且作为“士大夫官僚阶层”的主要后备力量而出现在文坛上。这使汉代“文人”一方面继承了先秦贵族诗人忧国忧民的崇高思想精神,另一方面又因为其所处的社会地位而表现出强烈的关注自我倾向,上承了《诗经》、楚辞的诗人传统而又形成了鲜明的时代特征。他们一方面继承了儒家积极进取的文化精神,有着极强的建功立业之心,积极投身于社会政治的洪流中去搏风击浪,关心社会、干预时政、追求理想。但另一方面他们在极权制的社会下也感到沉重的压抑,伴君如伴虎的恐惧,官场的倾轧和封建官僚机器的冷酷,使他们不能不对自身命运表现出种种担忧。两种情感复杂地交汇于一身,促使了汉代文人个体人格的分裂。表现在文学创作上则体现为两种倾向:一方面以热情的笔触去创作那些以颂美为主的散体大赋,以表现自己对国家的关注和崇高的社会理想;另一方面则以极为沉重的笔法进行着骚体抒情诗的创作,抒写自己的个人忧伤。本章的内容,就是对汉代骚体抒情诗的时代主题进行较为细致的解剖。

### 第一节 悲士不遇与生不逢时

这是汉代文人骚体抒情诗中最核心的抒情主题,早在贾谊(前200—前168)的《吊屈原赋》中就首开其端,作者以凭吊屈原的方式抒写自己的不幸:

呜呼哀哉!逢时不祥。鸾凤伏窜兮,鸱枭翱翔。阍茸尊显兮,谗谀得志。贤圣逆曳兮,方正倒植。世谓随夷为溷兮,谓跖、蹻为廉。莫邪为钝兮,铅刀为铍。

至董仲舒(前179—前104)的《士不遇赋》直接发出了更为深沉的感叹:

呜呼,嗟乎!遐哉藐矣。时来曷迟,去之速矣。屈意从人,非吾徒矣。正身俟时,将就木矣。悠悠偕时,岂能觉矣。心之忧欤,不期禄矣。皇皇匪宁,只增辱矣。努力触藩,徒摧角矣。不出户庭,庶无过矣。

贾谊、董仲舒都是汉代著名文人,也都曾经位居较高的官职。如贾谊二十几岁就官至太中大夫,以后又出任长沙王和梁怀王太傅。董仲舒在汉景帝时以治《公羊》学为博士,汉武帝时以应贤良诏而得到汉武帝的提拔,先后任江都易王相与胶西王相。但他们二人却都有生不逢时、怀才不遇的沉重感受,并将之诉诸于诗歌,发哀伤之情。从历史发展的角度来讲,西汉自文景时代即逐渐步入经济发展的繁荣期,汉武时代更是中国古代少有的盛世,贾谊、董仲舒都生逢其时,为什么还会有这样的心理呢?这要求我们从几个方面去理解。

首先是从汉代文人心态方面来讲,“悲士不遇”、“生不逢时”是他们的人生理想得不到实现的必然表现。如我们在第七章引用王充的话,作为一个受过儒家传统教育的汉代文人士子,他们的最高人生理想是能知“大道体要”、能为国家建功立业的“鸿儒”。在这方面,贾谊、董仲舒等人也是一样的,他们都有很高的人生志向。贾谊年少才盛,深得汉文帝赏识,二十余岁就官至太中大夫,为文帝身边最受信任的重臣,可谓得志。他认为实现自己宏伟政治理想的时机已到,于是就竭尽全力为国家的兴盛出谋划策:“谊以为汉兴二十余年,天下和洽,宜当改正朔,易服色制度,定官名,兴礼乐。乃草具其仪法,色上黄,数用五,为官名悉更,奏之。文帝廉让未皇也。然诸法令所更定,及列侯就国,其说皆谊发之。于是天子议以谊任公卿之位。”但是贾谊的所做所为却触犯了一大批先朝老臣的利益,“绛、灌、东阳侯、冯敬之属尽害之”,给他加上一个“雒阳之人年少初学,专欲擅权,纷乱诸事”的罪名,迫使汉文帝不敢委之以重任,把他从朝廷调离,去做长沙王太傅。可以想见,当贾谊被贬之时,他的心情有多么悲愤。因为贾谊并不是一个庸俗的文人,而是一个有着远大政治抱负的优秀知识分子,他以自己过人的才干得到了汉文帝的赏识和重用,眼看着自己所规划的宏伟政治蓝图就要付诸实现,却硬生生地被一群恃功自傲、碌碌无为的庸才排挤出朝廷,让他再也无法推行自己的主张,这是对贾谊从政生涯最沉重的打击,自然也就意味着他的最高人生理想今生也难以实现。面对“鸾凤伏窜兮,鸱枭翱翔。阉茸尊显兮,谗谀得志。贤圣逆曳兮,方正倒植”的现实,他不能不产生怀才不遇,“逢时不祥”的痛苦。

与贾谊的年少气盛不同,董仲舒是一个非常成熟沉稳的学者,也同样有

“怀才不遇”的感受。他早年因治《公羊》学而出名,在汉景帝时为博士,他的理想,就是想把经过他改造过的《公羊》学理论运用于治国的实践。汉武帝下征贤良之诏,董仲舒数次应对,提出了“更化”的治国方略和“罢黜百家、独尊儒术”的主张,得到了汉武帝的赏识。但是汉武帝并未把董仲舒提拔为身边的近臣,而是让他去做江都易王的相,这显然没有达到董仲舒的最高期望,不能不让他有些失望。但是董仲舒还是竭尽全力做好这份工作,目的还是希望汉武帝能够认识到他的才干。江都易王本为汉武帝兄长,“素骄,好勇”,董仲舒以礼匡正易王,受到易王的敬重,并以阴阳灾异之说治理易王侯国,获得良好的声誉。可惜汉武帝还是没有重用他。董仲舒于是就想寻找新的机会,以便再次博取汉武帝对他的信任。此时,正巧发生了辽东高庙和长陵高园殿灾,董仲舒就推详灾异,准备上书,没想到草稿先被主父偃看到,心生嫉恨,就把他的书偷来上奏汉武帝,巧借他人之手对他进行政治陷害,结果汉武帝大怒,将董仲舒判了死罪。虽然以后汉武帝下诏赦免了他的死罪,但是这件事却给董仲舒重大的打击,彻底浇灭了他的政治热情,使他知道了官场的险恶,从此以后再也不敢言有关国家的灾异之事。但即便如此,董仲舒还是险些再一次被害。当时有另一位大儒公孙弘,虽然治《春秋》不如董仲舒,但是却善于见风使舵,阿谀奉承,因而得到汉武帝重用,位至公卿。董仲舒瞧不起公孙弘的所作所为,公孙弘嫉恨他,就想设法陷害他,上奏汉武帝,让董仲舒再去胶西王相。胶西王也是汉武帝兄长,素以骄纵出名,几位二千石的地方官都被他所害。胶西王虽然敬重董仲舒,但是董仲舒却不免有时获罪的恐惧之心,不久就以病为由而辞官,从事著述,终老于家。可以想见,董仲舒作为汉代著名大儒,同样有着宏伟的政治抱负,对汉武政治寄托着满怀的希望,他竭诚尽智的上书汉武帝,不但没有得到应有的重用,而且又先后受到主父偃、公孙弘的两次陷害,差一点没有丢掉自己的身家性命。面对着这样的人生经历,他怎能不发出“悲士不遇”的感叹!

其次是从汉代皇权官僚政治方面来讲,由于其本身所存在的诸种弊端,当真正有理想有才能的人得不到重用的时候,他们也必然会产生“悲士不遇”、“生不逢时”的感叹。和先秦宗法制社会相比,封建官僚政治有它进步的一面,其中最重要的一条,就是为普通的中下层士人创造了更多的仕进条件。



“两汉选拔人才、任用官吏的途径很多,如军功、任子、货选等,但主要的是征辟和察举。”“征辟是由皇帝或官府直接聘请名士任官”,“察举制则是通过地方官的考察、推荐,将一些符合朝廷要求的人才推荐出来”。<sup>①</sup>正是通过这样的方式,使得许多优秀的中下层知识分子走上了国家的各级管理岗位,这与先秦贵族的世卿仕禄制相比无疑是一个巨大的进步。没有这样的制度,贾谊就不可能二十余岁就由布衣书生超迁至太中大夫,董仲舒也不会由一介儒生而立学官,成为治《公羊春秋》的博士,进而再为易王相和胶西王相。但是,在这种官僚制度当中,一个优秀的人才是否能够得到应有的重用,还要受各种复杂因素所左右,如帝王本身的好恶、官僚之间的倾轧、政局的变迁等等。贾谊、董仲舒的遭遇,在客观上也说明了汉代的皇权官僚政治还存在着诸多弊端,真正的人才有时候不但得不到重用,而且还会受到各种迫害。贾谊受谗于前朝的老臣,那是一群居功自傲而无所事事的人物,谁触犯了他们的利益他们就会把谁拿掉。董仲舒受害于他的同类,公孙弘与他同治《春秋》,正应了“同行是冤家”这句俗语。主父偃则是当朝佞臣,他除了陷害董仲舒之外,还屡作恶事,因为个人恩怨而报复,逼齐王自杀,用他自己的话说:“我厄日久矣。丈夫生不五鼎食,死则五鼎亨耳!吾日暮,故倒行逆施之。”<sup>②</sup>而这些人之所以得志,就因为他们用各种花言巧语来进行阿谀奉承,以取得皇帝的信任,然后再假皇权之手来干种种陷害忠良、损人利己的勾当。这是中国古代封建社会的通病,汉朝人就已经早有认识。班固在《汉书·贾谊传》中引刘向之语:“赞曰:刘向称‘贾谊言三代与秦治乱之意,其论甚美,通达国体,虽古之伊、管未能远过也。使时见用,功化必盛。为庸臣所害,甚可悼痛’。”可见,贾谊的生不逢时、怀才不遇,在汉朝就获得了文人的同情。班固在《董仲舒传》中又说:“赞曰:刘向称:‘董仲舒有王佐之材,虽伊、吕亡以加,管、晏之属,伯者之佐,殆不及也。’”刘向这话说的可能有些过誉,故其子刘歆和班固都不太赞同,但不可否认的是,董仲舒生前并没有得到应有的重用,先后两次受主父偃、公孙弘的陷害,都是不可否认的事实。所以,贾谊、董仲舒二人的悲士

① 房列曙:《中国历史上的人才选拔制度》,人民出版社,2005年版,第29页。按,关于汉代的人才选拔制度,可参看该书第二章《秦汉的人才选拔制度》,第29—68页。

② 按,主父偃事见《汉书·高五王传》、《景十三王传》、《主父偃传》。

不遇的心态,在中国古代也就有了典型意义。

贾谊和董仲舒虽然有生不逢时之叹,但二人毕竟还有很高的官职和很高的社会地位,身体也没有受到摧残。司马迁(约前145—前89?)本来怀有一腔忠心,为李陵之事开导汉武帝,不想却触怒了龙颜而身受腐刑,在狱中又受尽了种种非人的虐待,他的《悲士不遇赋》里面所表达的感情也就更为激烈:

悲夫!士生之不辰,愧顾影而独存。恒克己而复礼,惧志行之无闻。谅才颡而世戾,将逮死而长勤。虽有形而不彰,徒有能而不陈。何穷达之易惑,信美恶之难分。时悠悠而荡荡,将遂屈而不伸。使公于公者,彼我同矣。私于私者,自相悲兮。天道微哉,吁嗟阔兮。人理显然,相倾夺兮。好生恶死,才之鄙也。好贵夷贱,哲之乱也……

司马迁本来也是胸有大志之人,他曾经为自己出身太史之世家而自豪,为自己生于汉武盛世而振奋,并发誓上承孔子之志,“究天人之际,通古今之变,成一家之言”,写一部可以与《春秋》媲美的史著。但李陵之祸不但让司马迁认清了皇权的本质,也对自己在皇权之下的个人身份之卑贱和个体人格被随意践踏有了清醒的认识。他在《报任安书》中写道:

仆之先,非有剖符丹书之功,文史星历,近乎卜祝之间,固主上所戏弄,倡优所畜,流俗之所轻也。……当此之时,见狱吏则头抢地,视徒隶则正惕息。何者?积威约之势也。及以至是言不辱者,所谓强颜耳,曷足贵乎?且西伯,伯也,拘于羑里;李斯,相也,具于五刑;淮阴,王也,受械于陈;彭越、张敖,南面称孤,系狱抵罪;绛侯诛诸吕,权倾五伯,囚于请室;魏其,大将也,衣赭衣,关三木;季布为朱家钳奴;灌夫受辱于居室。此人皆身至王侯将相,声闻邻国,及罪至罔加,不能引决自裁,在尘埃之中,古今一体,安在其不辱也?由此言之,勇怯,势也;强弱,形也。审矣,何足怪乎?

司马迁在这里拿自己卑微的身份与王侯将相比,有为自己的受辱进行宽解

之意。但是在这里无意中却说出了两条真理:第一、在封建皇帝面前,所有的人都是奴才,都是“主上所戏弄,倡优所畜”的对象;第二、在封建社会,伴君如伴虎,不管你有多大功勋,多老的资历,一旦惹恼了皇帝,便会有性命之忧,便会受尽各种污辱。所以我们看到,中国古代的许多王侯将相,无论以什么样的原因得罪了皇帝,往往都会引颈自裁,在很大的原因上都是为了免受污辱。司马迁之所以“隐忍苟活”下来,是因为他还有更高的人生追求。同时这正说明司马迁清醒地认识到了人格的尊严,认识到封建专制社会毫无人性的一面,他的《悲士不遇赋》因此而闪耀着人性的光辉,是中国古代文人士大夫伟大的人格觉醒。

汉代的文人,特别是对于西汉的文人来说,他们感叹悲士不遇,同时也在感叹生不逢时。生不逢时有两种意义,第一是生不逢三代盛世,如董仲舒在《士不遇赋》中说:“生不丁三代之隆盛兮,而丁三季之末俗。”三代之隆盛,指虞夏、商、周三代的鼎盛期;三季之末俗,则指夏桀、商纣、周幽之时。盛世与末俗的最大区别,不仅仅是国家的强盛,而且是君臣的遇合。虞舜遇大禹、皋陶,成汤遇伊尹,周文王遇太公,是古代文人们最为津津乐道的故事。而夏桀、商纣、周幽之末俗,则是君王昏庸残暴、权奸佞臣当道之时。那些才华横溢的汉代文人们,无不把自己期许为伊尹、姜尚、管仲之类的人物,所以,他们感到最遗憾的,自然是没有遇见像虞舜、成汤、文王那样的明主。

生不逢时的第二种意义,是汉代文人感叹自己没有生当战国之际,因为那是一个周室衰微、诸侯争霸、士阶层大有用武之地的时代。一些有所作为的君主,无不遍天下延览人才,于是便形成了“礼贤下士之风”,“布衣卿相之局”。“苏秦、张仪一当万乘之主而都卿相之位,泽及后世”,“燕之用乐毅,秦之任李斯,酈食其之下齐,说行如流,曲从如环,所欲必得,功若丘山,海内定,国家安”,这就是汉代文人所说的第二种“遇其时”。但是汉代社会已经建立了稳定的社会秩序,文人们再也不可能平步青云,由布衣而直接为卿相了。“武帝初即位,征天下举方正贤良文学材力之士,待以不次之位”,东方朔(前154—前93)于是上书自荐:“臣朔少失父母,长养兄嫂。年十三学书,三冬文史足用。十五学击剑。十六学《诗》、《书》,诵二十二万言。十九学孙、吴兵法,战阵之具,钲鼓之教,亦诵二十二万言。凡臣朔固已诵四十四万言。又常

服子路之言。臣朔年二十二,长九尺三寸,目若悬珠,齿若编贝,勇若孟贲,捷若庆忌,廉若鲍叔,信若尾生。若此,可以为天子大臣矣。”<sup>①</sup>这些自夸之语,在战国时代也许会受到求贤若渴的各国诸侯的重视,但是汉武帝看了之后,却认为这是东方朔在说大话,让他待诏公车,给他一点薄薄的俸禄,这就不错了,根本就不见他。后来,东方朔以其滑稽多智而得到汉武帝的喜爱,也不过是做一个执戟殿下的侍郎而已。所幸东方朔对此已经看得很透彻,认识到了“彼一时也,此一时也”的道理,对战国与西汉两个时代士阶层的不同处境作了很好的分析:

夫苏秦、张仪之时,周室大坏,诸侯不朝,力政争权,相禽以兵,并为十二国,未有雌雄,得士者强,失士者亡,故谈说行焉。身处尊位,珍宝充内,外有廩仓,泽及后世,子孙长享。今则不然。圣帝流德,天下震慑,诸侯宾服,连四海之外以为带,安于覆盂,动犹运之掌,贤不肖何以异哉?遵天之道,顺地之理,物无不得其所;故绥之则安,动之则苦;尊之则为将,卑之则为虏;抗之则在青云之上,抑之则在深泉之下;用之则为虎,不用则为鼠;虽欲尽节效情,安知前后?夫天地之大,士民之众,竭精谈说,并进辐凑者不可胜数,悉力募之,困于衣食,或失门户。使苏秦、张仪与仆并生于今之世,曾不得掌故,安敢望常侍郎乎?故曰时异事异。<sup>②</sup>

东方朔的这段话除了讲明“此一时,彼一时”的道理之外,其实还有很深的另一层意思,在他看来,生活在当下的太平盛世,一方面是人才济济、难以升迁,另一方面你还要异常小心,安时处顺,如果一旦惹怒了万乘之主,不但你得不到重用,可能马上就会招来灾祸,让你“卑之为虏”、“抑之在深泉之下”。这种思想在他的《七谏》也有明显的表现:“齐桓失于专任兮,夷吾忠而名彰。晋献惑于郤姬兮,申生孝而被殃。”“忠臣贞而欲谏兮,谗谀毁而在旁。秋草荣其将实兮,微霜下而夜降。”“愿悉心之所闻兮,遭值君之不聪。不开寤而难道兮,

① 班固:《汉书·东方朔传》,第2841—2867页。

② 班固:《汉书·东方朔传》,第2841—2867页。

不别横之与纵。听奸臣之浮说兮，绝国家之久长。灭规矩而不用兮，背绳墨之正方。”所以，东方朔自称自己是“避世于朝廷间者”，并在酒酣之际作《据地歌》：“陆沉于俗，避世金马门。宫殿中可以避世全身，何必深山之中、蒿庐之下。”<sup>①</sup>由此可见，东方朔特别向往盛行礼贤下士之风的战国时代，在他的内心深处，自然也隐藏着生不逢时的无限感慨。

由此可见，汉代社会虽然建立了良好的社会秩序，并为文人士子走向仕途铺平了道路，但是这条道路却异常艰难，他们与汉代文人实现理想的愿望还相去甚远。在封建社会里真正得志的文人并不多见，故悲士不遇、生不逢时便成为整个封建社会文人诗歌的抒情主题之一。刘勰《文心雕龙·哀吊》：“自贾谊浮湘，发愤吊屈。体同而事核，辞清而理哀，盖首出之作也。”《才略》篇中又说：“仲舒专儒，子长纯史，而丽辇成文，亦诗人之告哀焉。”刘勰把贾谊、董仲舒、司马迁等人的赋作称之为“诗人告哀”，见解深刻。当然，以抒写悲士不遇、生不逢时为题材的汉代骚体抒情诗，也因此而具有了典范的意义，并成为后世文人诗中常见的主题。

## 第二节 全身远祸与超越世俗

对于封建社会的文人来讲，如果仅仅是生不逢时，不遇明主，自己的理想追求得不到实现，平平安安地生活也就罢了，但是只要一踏入皇权政治的门槛，一进入官僚政治的围城，伴随他们的，往往还有随时可能发生的性命之忧。上引司马迁在《报任安书》中所列举的汉初韩信等人的下场就是最好的事实。董仲舒两度被害，一次入狱，司马迁身受腐刑，所以，超越世俗、全身远祸，也是汉代骚体抒情诗抒情的另一重要主题。本来，安于贫贱，与世无争，远离世事，当一个自由的隐士，这是战国时代的庄子给世人指出的另一种生活道路，这就是所谓的“安贫乐道”。“乐道”需要付出“安贫”的代价，也意味着抛弃儒家王道政治的社会理想，所以在战国时期，庄子的这种思想为有积极进取精神的儒家文人士子所不取，孟子、荀子等都不赞同庄子的观点。但

<sup>①</sup> 司马迁：《史记·滑稽列传》，第3205页。

是汉代的文人士子们却不同了。他们本来是以儒家学者的身份,带着昂扬向上的治国理想走向仕途的,但是当他们步入仕途以后,皇权的高压与官场的倾轧却使他们开始重新思考老庄思想的真谛,并将其化为解脱自己现实苦闷的新的人生哲学。所以,早自汉初起,老庄人生哲学在儒家知识分子那里就像一股潜流一样在暗暗地涌动。贾谊被贬为长沙王太傅,心情郁郁而伤悼,遇鵬鸟进宅,自以为命不得长,于是作赋以自广。在赋中,贾谊先以老子祸福相依之论来对自己目前的处境进行化解:“祸兮福所倚,福兮祸所伏;忧喜聚门,吉凶同域。彼吴强大,夫差以败;越栖会稽,句践伯世。斯游遂成,卒被五刑;傅说胥靡,乃相武丁。夫祸之与福,何异纠缠!命不可说,孰知其极?”既然如此,自己目前虽被贬谪,又安知非福?接着,他又用庄子人生若浮、真人无名的理论来反思自己以往的人生价值追求的无意义:“且夫天地为炉兮,造化为工;阴阳为炭兮,万物为铜。合散消息兮,安有常则?千变万化兮,未始有极。忽然为人兮,何足控抟;化为异物兮,又何足患!小知自私兮,贱彼贵我;达人大观兮,物亡不可。”既然把人生都已经看透,那么所谓的人生荣辱、鵬鸟进宅又算得了什么:“其生兮若浮,其死兮若休。澹乎若深渊之静,泛乎若不系之舟。不以生故自宝兮,养空而浮。德人无累兮,知命不忧。细故蒂芥兮,何足以疑!”当此之时,我们看到的贾谊,与那个积极进取的贾谊简直判若两人。<sup>①</sup>当然,贾谊并没有真的解脱,仍然积极参与政事,他后来又为梁怀王太傅,并且把自己的希望寄托在梁王身上,不幸的是梁王坠马而死,而贾谊也因此郁郁而终。但通过贾谊的例子我们却可以看出,道家全身远祸的思想,已经成为汉代儒家知识分子思考其生存状况的重要理论指导。

促使汉代文人进一步接受老庄哲学的原因是他们在从政过程中所体会到的政治险恶。在这方面董仲舒无疑是一个值得我们重视的人物。董仲舒为人正直,没有任何害人的心计,“正身率下”,他可以用礼谊匡正江都易王,受到易王的敬重,在侯国取得很好的政绩。但是他却两度受小人的暗算,让他深深感到从政的风险。他在《士不遇赋》中一再感慨:“屈意从人,非吾徒

<sup>①</sup> 贾谊在上疏陈政事时曾言:“臣窃惟事势,可为痛哭者一,可为流涕者二,可为长太息者六,若其他背理而伤道者,难遍以疏举。”(班固:《汉书·贾谊传》,第2230页)

矣”；“皇皇匪宁，只增辱矣”；“不出户庭，庶无过矣”；“虽日三省于吾身兮，犹怀进退之惟谷，彼实繁之有徒兮，指其白而为黑”。于是他考察历史，“观上古之清浊”，发现在那个时代，同样是“廉士亦茕茕而靡归”。最终他不能不产生全身远祸之思，“孰若返身于素业兮，莫随世而轮转。虽矫情而获百利兮，复不如正心而归一善”。

董仲舒是一个纯粹的儒家学者，尚且接受了老庄的思想，其他文人产生全身远祸的思想，也就更合乎自然。扬雄（前53—18）就是其中的一位。在汉代的著名文人当中，扬雄也许是一个最爱读儒家圣贤之书的人，最崇尚儒家道德修养的人，因而也是最耐得住寂寞的人，《汉书·扬雄传》开头就对他做了如下的介绍：

雄少而好学，不为章句，训诂通而已，博览无所不见。为人简易佚荡，口吃不能剧谈，默而好深湛之思，清静亡为，少耆欲，不汲汲于富贵，不戚戚于贫贱，不修廉隅以徼名当世。家产不过十金，乏无儋石之储，晏如也。自有下度：非圣哲之书不好也；非其意，虽富贵不事也。顾尝好辞赋。

可见，扬雄在当时的汉代文人当中属于另类，他没有很高的政治理想，也没有物质上的奢望，不贪图富贵，不也嫌贱贫。读圣贤之书、好学思深是他的最大爱好，而且特别喜欢辞赋。他心目中的榜样是他的蜀郡同乡司马相如，以模拟其作品为乐。他对屈原也很崇拜，“悲其文，读之未尝不流涕也”。但是他却不理解屈原的投江而死，在他看来，“君子得时则大行，不得时则龙蛇，遇不遇命也，何必湛身哉！”总之，扬雄是个远离世俗的大儒和文士，四十岁之前他都没有出蜀，对汉代官僚政治没有切身的感受，也没有全身远祸之思。但是到了四十岁以后，他终于耐不住寂寞而远游京师。据记载，其原因是“孝成帝时，客有荐雄文似相如者，上方郊祠甘泉泰畤、汾阴后土，以求继嗣，召雄待诏承明之庭”。我们不知道扬雄被推荐征召入京到底是一个偶然的机遇还是他多年所追求的目标，总之到了长安之后，他的生活态度马上发生了巨大的变化，由不关心政治到对政治充满了热情。他以为建功立业的机会到了，他要

发挥自己的聪明才智,继承《诗经》中贵族诗人关心时政的美刺传统,先后做了《甘泉赋》、《河东赋》、《校猎赋》、《长杨赋》等四篇大赋,一方面表达他对汉成帝的颂美,一方面也提出了一些委婉的批评。可惜的是汉成帝并没有因此而重用他,只是让他做了一个“给事黄门”的“郎”官,这让扬雄大失所望,同时也对自己的所作所为产生了怀疑。眼看着与自己同为郎官的刘歆、王莽等人逐渐高升,而自己却久居下僚,时至哀帝时董贤等专权,扬雄不得已转而又走进书斋去研究它的《太玄》。对此,他曾受到别人的嘲笑,于是作《解嘲》,其中对自己的这种思想转变进行了自我解释:

雄以为赋者,将以风之也,必推类而言,极丽靡之辞,闳侈巨衍,竞于使人不能加也,既乃归之于正,然览者已过矣。往时武帝好神仙,相如上《大人赋》,欲以风,帝反缥缥有陵云之志。由是言之,赋劝而不止,明矣。又颇似俳优淳于髡、优孟之徒,非法度所存,贤人君子诗赋之正也,于是辍不复为。而大潭思浑天,参摹而四分之,极于八十一。旁则三摹九据,极之七百二十九赞,亦自然之道也。

表面看来,扬雄在这里是对自己所钟爱的赋的价值也产生了怀疑,认为他达不到讽谏帝王的目的,而赋家的身份也类似于倡优,被人瞧不起,不是正人君子之所求,于是自己转而作《太玄经》,希望借阐发天地之大道来传世。但是看《汉书·扬雄传》我们知道,这里面还有更深一层的意思,扬雄之所以历成、哀、平三世而不得升迁,这与他不会阿谀奉承、苟合取容的性格有关。汉成帝时只会献赋,被人瞧不起;汉哀帝时,董贤专权,那些卖身投靠的人也都升了官,“诸附离之者或起家至二千石”,可是扬雄却不去巴结奉承,自然不会受到提拔;到王莽篡位时,利用符命之说为自己制造舆论,“谈说之士用符命称功德获封爵者甚众”,可扬雄还是不肯这样做,因而照样得不到重用。更为可悲的是,王莽当政之时,他对政治已经淡漠,一心在天禄阁校书,可是却因为刘歆父子的连累而误被拘捕,情急之下从楼上跳下,差点摔死。幸亏王莽查知刘歆之事与扬雄无关,他才免去一场灾难。但即使这样,他还是受到京师人的嘲笑:“惟寂寞,自投阁;爱清静,作符命。”



由此我们再来看扬雄的《太玄赋》，也就理解他何以会有这样的玄远之思了。汉哀帝时，扬雄曾耗费心思，仿效《周易》而作《太玄经》，阐发自然之道，“有《首》、《冲》、《错》、《测》、《摛》、《莹》、《数》、《文》、《掇》、《图》、《告》十一篇，皆以解剥《玄》体，离散其文”，文辞玄奥，“观之者难知，学之者难成”。此赋以《太玄》命名，当作于《太玄经》之后。赋之开篇即言：“观大易之损益兮，览老氏之倚伏。省忧喜之共门兮，察吉凶之同域。”可见，此赋所依据的乃是《易》之“损益”、《老子》之“依伏”之理，来省察现实人生中“忧喜共门”、“吉凶同域”的现象，进而抒写自己淡泊名利，全身远祸的情思。请看赋的最后部分的“乱”辞：

甘饵含毒，难数尝兮。麟而可羈，近犬羊兮。鸾凤高翔，戾青云兮。不挂网罗，固足珍兮。斯、错位极，离大戮兮。屈子慕清，葬鱼腹兮。伯姬曜名，焚厥身兮。孤竹二子，饿首山兮。断迹属娄，何足称兮。辟斯数子，智若渊兮。我异于此，执太玄兮。荡然肆志，不拘挛兮。

赋中连续列举了李斯、晁错、屈原、伯姬、伯夷、叔齐、伍子胥等七个历史人物，可以说，他们都不得善终。李斯、晁错位极人臣而被杀，屈原因仰慕清正而沉江，宋伯姬因为坚守愚蠢的妇道而被大火烧死，<sup>①</sup>伯夷、叔齐因不食周粟饿死于首阳山，伍子胥被吴王赐剑自杀。<sup>②</sup>在扬雄看来，这些人之所以聪明过人而不免一死，就因为他们过于执著，而不明白祸福相依、吉凶同域的道理。全身远祸最好的办法，就是从现实社会中超脱而求得自由，不执著于世俗的名和利。

从此赋中可见，扬雄所阐发的“玄”学理论，乃是杂取《周易》、《老子》与儒家的修身养性之学而成，其核心就是要知道祸福相依的道理，在现实人生

① 伯姬事见《春秋谷梁传》襄公三十年：“五月，甲午，宋灾，伯姬卒。取卒之日，加之灾上者，见以灾卒也。其见以灾卒奈何？伯姬之舍失火，左右曰：‘夫人少辟火乎？’伯姬曰：‘妇人之义，傅母不在，宵不下堂。’左右又曰：‘夫人少辟火乎？’伯姬曰：‘妇人之义，保母不在，宵不下堂。’遂逮乎火而死。妇人以贞为行者也，伯姬之妇道尽矣。详其事，贤伯姬也。”（《十三经注疏》，第2432页）

② 伍子胥劝吴王不要接受越国的求和，吴王不听，后赐剑令伍子胥自杀。事见《吴越春秋》。

中要随时做好全身远祸的准备,并以之作为自己处世的法则。而全身远祸的一个最佳方法就是超越世俗,这是他人人生经验的总结,也标志着汉代文人全身远祸心态的新发展。

汉代文人们之所以会有这种全身远祸的心态,是与汉代社会政治的复杂性分不开的。皇帝的专权或懦弱,皇室内部的争斗,权臣的结党营私,外戚与宦官的弄权等等,异常纷繁地纠结在一起,这让很多文人感到从政的危险不知何时就会降到头上,因而,全身远祸、超越世俗的生活方式,就成为很多文人的选择。西汉末年的崔篆(生卒年不详,约公元8年前后在世),王莽时为郡文学,征召其为步兵校尉而不就,王莽嫌他不归附自己,竟然“多以法中伤之”。当时他的兄长崔发以佞巧而得幸于王莽,位至大司空。他的母亲“能通经学、百家之言,莽宠以殊礼,赐号义成夫人,金印紫绶,文轩丹毂,显于新世”。后来王莽又让崔篆任建新大尹之职,为了不牵连母兄,他不得已而赴任,不久又以病辞归。光武帝时,崔篆再一次受到征召,他便以“宗门受莽伪宠,惭愧汉朝”为由而“辞归不仕”,临终前作《慰志赋》以自悼。在赋中,他叙述了自己的生平遭际,为自己曾在王莽朝任职而惭愧,对光武中兴,他大加赞美,但是却不肯再度出世。最后表达了自己所以要归隐的真实原因:

遂悬车以繁马兮,绝时俗之进取。叹暮春之成服兮,阖衡门以扫轨。  
聊优游以永日兮,守性命以尽齿。贵启体之归全兮,庶不忝乎先子。

原来,他之所以要归隐的目的是要长寿而善终,以免遭受横祸,尸体不全,愧对先人。按道理来讲,既然他在赋中对汉帝国的中兴给予热情的赞美,“圣德滂以横被兮,黎庶恺以鼓舞”,那么,光武帝再度征召,他理应为之效力才是,何以辞职而不就?再说,他既然欣逢中兴盛世,受帝王征召,又何会有性命之忧?仔细分析,崔篆还是深明宦海沉浮之理,远离皇权政治,全身远祸才是他的真正所想。<sup>①</sup>

两汉之际的另一个重要文人冯衍(约1—76),他的《显志赋》同样是表达

<sup>①</sup> 以上所引崔篆之事与《慰志赋》,均见《后汉书·崔骃列传》。

这种超越世俗之思的名作。据《后汉书·冯衍列传》：“冯衍字敬通，京兆杜陵人也。祖野王，元帝时为大鸿胪。衍幼有奇才，年九岁，能诵《诗》，至二十而博通群书。王莽时，诸公多荐举之者，衍辞不肯仕。”西汉末大乱，从刘玄起兵，曾为尚书仆射鲍永手下的立汉将军。玄死，从光武帝，为曲阳令，“诛斩剧贼郭胜等，降五千余人，论功当封，以谗毁，故赏不行”。以后阴兴、阴就以外戚贵显，敬重冯衍，冯衍遂与之交结，官司隶从事。光武帝惩治西京外戚宾客，冯衍因为与外戚过从甚密而得罪，免官归家。建武末年上书自陈，仍不被起用。汉明帝即位，“又多短衍以文过其实，遂废于家”。

冯衍本是一个很有才干的文人，他生当两汉之交，在光武帝手下也曾立过功劳，但是却得不到重用。他的《显志赋》大概作于光武帝末年上书自陈不被重用之后，故内中多有怀才不遇的牢骚。在自序中即言：“顾尝好倜傥之策，时莫能听用其谋，喟然长叹，自伤不遭。久栖迟于小官，不得舒其所怀。抑心折节，意凄情悲。”“历位食禄二十余年，而财产益狭，居处益贫。惟夫君子之仕，行其道也。虑时务者不能兴其德，为身求者不能成其功，去而归家，复羁旅于州郡，身愈据职，家弥穷困，卒离饥寒之灾，有丧元子之祸。”于是“眇然有思陵云之意。乃作赋自厉，命其篇曰《显志》”。在赋中，作者追怀远古，睹物思人，反复申说世俗之险恶，好坏之难分，“悲时俗之险厄兮，哀好恶之无常”，“纷纭流于权利兮，亲雷同而妒异”，“愤冯亭之不遂兮，愠去疾之遭惑”。在赋的结尾，作者这样写道：

诵古今以散思兮，览圣贤以自镇。嘉孔丘之知命兮，大老聃之贵玄。德与道其孰宝兮，名与身其孰亲？陂山谷而闲处兮，守寂寞而存神。夫庄周之钓鱼兮，辞卿相之显位。於陵子之灌园兮，似至人之仿佛。盖隐约而得道兮，羌穷悟而入术。离尘垢之窈冥兮，配乔、松之妙节。惟吾志之所庶兮，固与俗其不同。既倜傥而高引兮，愿观其从容。

作者通过忆古思今，最终明白了一个道理，孔丘知命，老聃贵玄，把名与身相比，还是自身的生命最有价值，既然如此，要功名利禄有何用处？还是像庄周那样辞显相之位而垂钓，像王子乔、赤松子那样远离尘世而高飞，做一个与世

俗不同,安贫乐道之人吧。<sup>①</sup>冯衍本是个功名心很强的人,他因为怀才不遇而终生不得志,故赋里充满了愤愤不平之气。但是他奈何现实不得,也只好借这种超越世俗、全身远祸的思想来自我解脱。

在表达由全身远祸到超越世俗的汉代骚体抒情诗中,张衡的《思玄赋》以及其变体《归田赋》是最值得重视的作品。<sup>②</sup>

张衡(78—139)是东汉奇才,著名的文人,也是著名的科学家。他出身世家,从小受过很好的教育,熟通儒家经典,史称他“虽才高于世,而无骄尚之情。常从容淡静,不好交接俗人。永元中,举孝廉不行,连辟公府不就”。可见他是一个不太热衷于功名的人。汉安帝听说张衡善术学,于是公车特征拜郎中,再迁为太史令。这给他研究天文历法等科学提供了条件,他大概很喜欢这个官职,“遂乃研核阴阳,妙尽璇玑之正,作浑天仪,著《灵宪》、《算罔论》,言甚详明”。太史令这一官职无涉于国家政治经济之大权,属于门庭冷落的清寒之地,自然不被人看重,张衡又是一个不慕世俗名利的人,不会钻营,多年得不到升迁。汉顺帝初曾转为他职,不久又重为太史令。于是有人就向他发问,读了那么多的书,那么有才学,为什么不去做一些立功立德的大事,何故在太史令这个闲职上困顿多年,转个圈之后现在又重复旧职。张衡于是就做了《应间》一文来回答,他在文中讲了几层意思。第一是自己的人生志向追求并不在获得高位,而在于立德问学。他说:“君子不患位之不尊,而患德之不崇;不耻禄之不夥,而耻智之不博。是故艺可学,而行可力也。”第二是他把这件事情看得很开,在他看来,一个人是否能得到高位,有时候是一种命数,而不是自己求来的,多求无益,徼幸而得,未必是好事。“天爵高悬,得之在命,或不速而自怀,或羨旗而不臻,求之无益,故智者面而不思。跼身以徼幸,固贪夫之所为,未得而豫丧也。枉尺直寻,议者讥之,盈欲亏志,孰云非羞?”第三是他不愿意为此而做出有损人格的事情。“捷径邪至,我不忍以投步;干进苟容,我不忍以歛肩。”第四,在目前的这个职位上,既可以继续研究学问,提高自己的道德修养,又可以暂隐于朝中,以等待得到重用。“愍《三

① 以上所引冯衍之事与《显志赋》,均见《后汉书·冯衍列传》。

② 我们把张衡的《归田赋》看作是骚体抒情诗的变体,对此,将在下章的第三节中详论。

坟》之既赅，惜《八索》之不理。庶前训之可钻，聊朝隐乎柱史。且韞椟以待价，踵颜氏以行止。”由此可知，张衡并非是一个完全不关心政治，不考虑仕途升迁的人，但是他的人生境界比一般人都高，他既把这个事情看得很开，又看得很重。所谓很开，就是他并不把官职的升迁看成是人生的最终目标，人生在世的官运是否亨通，有时候也是一种机遇，并非完全由个人左右。所谓很重，就是他认为求官一定要用正当的手段，要“度德拜爵，量绩受禄也。输力致庸，受必有阶”。

可见，张衡既是一个人品高尚的文人，也是一个尽职尽责的清官。他身为太史令，不但“作浑天仪，著《灵宪》、《算罔论》”，发明了候风地动仪，在中国古代的科学方面做出了杰出的贡献，而且还时时关心着国家的政治。汉顺帝阳嘉年间，他看到“政事渐损，权移于下”，于是就上疏陈事，建议“恩从上下，事依礼制”。他有感于自光武帝到明帝、章帝皆好图讖，以至于“儒者争学图纬，兼复附以妖言”，于是就上书建议“收藏图讖，一禁绝之”。永和年中，出任河间相，“时国王骄奢，不遵典宪；又多豪右，共为不轨。衡下车，治威严，整法度，阴知奸党名姓，一时收禽，上下肃然，称为政理”。因为他的声誉与政绩，晚年征拜尚书。

但即便是张衡这样一身正气、两袖清风的文人，同样也会感受到从政的危险和生命的忧思，自扬雄时而发展起来的玄学在他这里有了进一步的发展，这比较典型地表现在他的《思玄赋》当中。这篇赋作于张衡任侍中之时，当时汉顺帝非常信任他，“引在帷幄，讽议左右。尝问衡天下所疾恶者。宦官惧其毁己，皆共目之，衡乃诡对而出。阉竖恐终为其患，遂共谗之。衡常思图身之事，以为吉凶倚伏，幽微难明，乃作《思玄赋》，以宣寄情志。”

在赋中，张衡首先表达了自己高尚的追求与特立孤行的个性：“仰先哲之玄训兮，虽弥高其弗违。匪仁里其焉宅兮，匪义迹其焉追？”“何孤行之茕茕兮，予不群而介立？感鸾鹭之特栖兮，悲淑人之稀合。”并继而写道，自己并不担心这种高尚追求与世俗不合，而是怕以伪乱真，世人多僻，“彼无合其何伤兮，患众伪之冒真”。“览烝民之多僻兮，畏立辟以危身。”于是自己通过占卜，开始上天入地的远游，去寻求精神之解脱。但远游最终的结果，却发现精神解脱之所并不在上下四方的外界，而在于自己的内心。“御六艺之珍驾兮，游

道德之平林。结典籍而为诟兮，欧儒、墨而为禽。玩阴阳之变化兮，咏《雅》、《颂》之徽音。嘉曾氏之《归耕》兮，慕历陵之钦嶮。”“不出户而知天下兮。何必历远以劬劳？”赋的最后，有系诗一首显明本意：

天长地久岁不留，俟河之清只怀忧。愿得远度以自娱，上下无常穷六区。超逾腾跃绝世俗，飘摇神举逞所欲。天不可阶仙夫希，柏舟悄悄吝不飞。松、乔高跼孰能离？结精远游使心携。回志竭来从玄谋，获我所求夫何思！

人生短暂，河清难俟。与其为世事而烦恼，不如安定自己的内心，作一个淡泊名利、超越世俗的人，这就是《思玄赋》的基本主旨。此后，张衡又作《归田赋》，进一步明晰了自己的这一思想。在赋中，作者开门见山，首先就表达了自己要远离世事的情怀：“游都邑以永久，无明略以佐时。徒临川以羡鱼，俟河清乎未期。感蔡子之慷慨，从唐生以决疑。谅天道之微昧，追渔父以同嬉。超埃尘以遐逝，与世事乎长辞。”在此赋的结尾，作者也表达了与《思玄赋》同样的心灵解脱方式：“感老氏之遗诫，将回驾乎蓬庐。弹五弦之妙指，咏周孔之图书。挥翰墨以奋藻，陈三皇之轨模。苟纵心于物外，安知荣辱之所如！”

以上，我们重点选择了几位赋家表达全身远祸、超越世俗的赋作，其实，在这方面还有一些作品也值得关注，如传为贾谊的《惜誓》，感叹“俗流从而不止兮，众枉聚而矫直”。“方世俗之幽昏兮，眩白黑之美恶。”因而最后下决心向圣人学习，远离浊世，而决不肯与世人同流合污：“彼圣人之神德兮，远浊世而自藏。使麒麟可得羁而系兮，又何以异乎犬羊？”严忌的《哀时命》开头先感叹生不逢时：“哀时命之不及古人兮，夫何予生之不遘时。”接着也表达了全身远祸的思想：“鸾凤翔于苍云兮，故矜缴而不能加，蛟龙潜于旋渊兮，身不挂于罔罗。知贪饵而近死兮，不如下游乎清波。宁幽隐以远祸兮，孰侵辱之可为？”王褒的《九怀》有“览杳杳兮世惟，余惆怅兮何归。伤时俗兮溷乱，将奋翼兮高飞”之语。刘向的《九叹》在表达了“纷逢”、“离世”等愁苦之后，最后一叹也是远离世事：“升虚凌冥，沛浊浮清，入帝宫兮。摇翘奋羽，驰风骋雨，游无穷兮。”刘歆在《遂初赋》中叹自身遭际之坎坷，结尾处也留露出归依老庄的

思想,所谓“处幽潜德,含圣神兮。抱奇内光,自得其兮。宠幸浮寄,奇无常兮。寄上玄留,亦何伤兮。大人之度,品物齐兮。舍位之过,忽若遗兮。求位得位,固其常兮。守信保己,比老彭兮”。

从贾谊、董仲舒、司马迁等人生不逢时、怀才不遇的激愤抒情,到感叹官场政治险恶、希望全身远祸的思想表达,再到扬雄、张衡等平静地看待祸福相依、荣辱共生的道理,追求超越世俗、淡泊名利的生活态度,汉代骚体抒情诗中所表现的这种思想是非常深刻的。它说明,处于封建极权制下的汉代人,他们虽有满腔济世拯民之志,但专制政治对于个体人格的压抑却使他们在仕途上倍受艰辛。于是,哀叹生不逢辰,感慨身世不平乃是其中大多数人的共同心理。但他们生当这样的社会之中,只要身在官场之间,就无所逃避这种残酷的政治角逐。因此,当他们看透了官场政治的腐朽与黑暗,厌恶了人与人之间有形无形的各种倾轧之后,全身远祸、超越世俗乃是他们思想的必然归宿。它同时说明,尽管汉代乃是把儒家思想奉为正宗的时代,但是由于封建专制对人的个体造成了严重的摧残和压抑,汉代文人的思想情感经过了一次大的历史的洗礼,终于初步悟出了一套结合《周易》、老庄与孔孟思想与一体的“玄学”哲学与“玄学”的人生态度,这对魏晋六朝的中国哲学与中国文学产生了重要影响。

### 第三节 行旅感怀与思念伤悼

汉代文人骚体抒情诗第三个重要主题是抒写他们的行旅感怀,以及思念伤悼等各种人生的情怀。他们由最初的览古吊古,如贾谊的《吊屈原赋》、东方朔的《七谏》等表达对屈原的怀念与同情,进而发展为抒写文人自己的行旅感伤,并成为汉代骚体抒情诗中的一大类别。这方面的作品以刘歆的《遂初赋》、班彪的《北征赋》、班昭的《东征赋》、蔡邕的《述行赋》为代表。

刘歆(约前53—23),字子骏,后改名秀,字颖叔,刘向少子,汉宗室后裔,沛(今江苏沛县)人,成帝时,与王莽同为黄门郎,河平中,受诏与父向同领校皇家秘书,后为中垒校尉。哀帝即位,任侍中,太中大夫,迁奉车都尉,光禄大夫。王莽篡位,任“国师”,封嘉新公。后怨王莽杀其第三子,与卫将军王涉谋

诛王莽，事泄自杀。刘歆是西汉末年古文经学派的开创者，著名的目录学家，天文学家。在西汉末年今古文学派的斗争中，刘歆曾受排挤，任外官。他的《遂初赋》即作于此时，赋前有序曰：“遂初赋者，刘歆所作也，……歆少好《左氏春秋》，欲立于学官，时诸儒不听，歆乃移书太常博士，责让深切。为朝廷大臣非疾。求出补吏为河内太守，又以宗室不宜典三河，徙五原太守。是时朝政已多失矣，歆以议论见排摈，志意不得。之官，经历故晋之域，感今思古，遂作斯赋，以叹征事而寄己意。”可见，刘歆写作此赋是在他被贬外放以后。抒行旅之感怀、写登临吊古之情是这篇赋的主旨。刘歆赴任途中经过晋之故地，晋本是春秋时的大国，后被赵、韩、魏三家所分，卒被秦人所灭。在这块土地上，曾上演过无数惊心动魄的历史故事，途经此处，不能不让他感慨万千：“过下厖而叹息兮，悲平公之作台。背宗周而不恤兮，苟偷乐而情怠。”诗人经过下厖，不禁想起晋平公，他违背了君臣之义，不尊崇周天子，却浪费民力去修建行宫高台，纵情享乐。“枝叶落而不省兮，公族阒其无人。日不悛而俞甚兮，政委弃于家门。”晋国公室将衰，宗族枝叶先落，可是晋平公还怙恶不悛，把朝政丢给六卿处理。“载约屨而正朝服兮，降皮弁以为履。宝砾石于庙堂兮，面随和而不视。”他好坏不分，事非颠倒，委弃忠良，让奸臣当道。“始建衰而造乱兮，公室由此遂卑。怜后君之寄寓兮，唁靖公于铜鞮。”因为种下了公室衰落、大夫掌权的祸根，公室日渐衰微，最终导致了三家分晋，晋靖公被困于铜鞮而沦为家人。刘歆本为汉朝王室后裔，成帝时国运已经衰落。显然，当诗人策马于征途，路经故晋之域，登临吊古，想到历史上曾经发生了这些故事，再看看今日国家的现状，不能不感到万分的痛苦。

通过追思古今之变而思考天人之际的大道理，本是汉代文人们经常思考的问题。特别是当他们身处逆境，被贬谪流放，在羁旅征途之上，登临感怀，通过历史的兴亡来思考国家的命运和个人的遭际，以选择自己下一步的人生道路，便成为很多文人骚体抒情诗的主要抒情主题之一，刘歆是如此，班彪也是如此。

班彪（3—54）字叔皮，扶风安陵（今陕西咸阳东）人，东汉初年的史学家和文学家。他生于西汉末年，二十岁左右逢天下大乱，避难于天水，归附隗嚣。隗败，归大将军窦融，后归光武帝刘秀，举司隶茂才，拜徐令，后察司徒廉为望



都长。建武三十年，年五十二，卒于官。他的《北征赋》作于避难天水之际。此赋开篇即言：“余遭世之颠覆兮，罹填塞之厄灾。旧室灭以丘墟兮，曾不得乎少留。遂奋袂以北征兮，超绝迹而远游。”从长安到天水一路，原是宗周故地，后归秦王朝所有，亦是戎狄出没之处，自己的祖先避难之所，行走于此，诗人自是百感交集：“朝发轫于长都兮，夕宿匏谷之玄宫。历云门而反顾，望通天之崇崇。乘陵岗以登降，息郇邠之邑乡，慕公刘之遗德，及《行苇》之不伤。彼何生之优渥，我独罹此百殃。故时会之变化兮，非天命之靡常。”诗人先经过郇邠之地，那是周人的祖先公刘生活的地方，公刘因为讲仁爱之德，甚至泽及鸟兽。遥想公刘时代人民的幸福生活，看看今日的乱世；追昔抚今，天还是那个天，可是世道竟有这样大的不同，真有说不出的万般无奈。接着，作者又“登赤须之长坂，入义渠之旧城”。这令他想到了义渠王与宣太后通奸之乱，不禁对他们的狡猾与淫乱之行表示愤怒，赞赏秦昭王讨贼的义举：“仇戎王之淫狡，穆宣后之失贞。嘉秦昭之讨贼，赫斯怒以北征。”接着，作者经过泥阳，那是他的祖先班壹生活过的地方，想当年祖先在这里经营畜牧业致富，而如今祖庙已是一片荒凉，更是百感交集：“过泥阳而太息兮，悲祖庙之不修。”再接下来经过安定，沿长城而行，让他想到了更多：“剧蒙公之疲民兮，为强秦乎筑怨。舍高亥之切忧兮，事蛮狄之辽患。不耀德而绥远兮，顾厚固以缮藩。首身分而不悟兮，犹数功而辞讟。”想那公子扶苏与蒙恬，为了秦国的长治久安，劳民伤财而筑长城，其实是在为秦国筑怨。岂知真正的危险不在于辽远的蛮狄，而是秦王身边的赵高与胡亥。治国的正路不在于武力的征服，而在于以仁德抚远。可怜的蒙恬不懂得这个道理，临死前还在数说着自己的功劳。只有汉文帝采取的克让之策，才让南国的尉佗俯首称臣，并挫败了吴王濞的阴谋：“闵獯鬻之猾夏兮，吊尉佗于朝那。从圣文之克让兮，不劳师而币加。惠父兄于南越兮，黜帝号于尉佗。降几杖于藩国兮，折吴濞于逆邪。惟太宗之荡荡兮，岂曩秦之所图。”年轻的班彪在北行避难的途中，就这样边走边做着思考：“揽余涕以於邑兮，哀民生之多故。”“谅时运之所为兮，永伊郁其谁诉。”深刻的历史意识和深沉的忧国忧民情怀充盈其间，使这篇《北征赋》具有了打动人心的力量。结尾处复以积极乐观的态度来化解眼前的愁苦，体现了一名年青的儒家知识分子不屈的精神与开阔的胸怀，可谓汉代行旅感怀赋

中的名作。

班昭(49—120)字惠班,一名姬,班彪女,班固妹,嫁曹世叔,早寡。东汉著名的女文学家,史学家,博学高才。东汉著名文人马融曾从她受业。班昭常出入后宫,皇后妃嫔皆师事之,号为曹大家。班固死,她曾续修《汉书》,又作《女诫》等。她的《东征赋》作于汉安帝永初七年。当时她的儿子新任陈留郡长垣县令,她随从前往,写下此赋。此亦行旅感怀之作。作者在开篇即言:“遂去故而就新兮,志怆恨而怀悲。”赋中先写她途中所经过的七个地方,中间多有历险,但均无细说,接下来写她经过平丘、长垣、蒲城等地,想到了孔子、子路、蘧瑗、季札等古代的贤人,仰慕他们的道德风采以及其不幸之遭遇,亦颇有感伤。不过,作者并没有就此而怨天尤人,而是由此想通一个道理:“知性命之在天兮,由力行而近仁。勉仰高而蹈景兮,尽忠恕而与人。好正直而不回兮,精诚通于明神。”此赋为作者自抒情怀,亦可以视为教诲其子而作。她上承其父班彪《北征赋》之精神,体现了一位儒家文人乐天知命、积极向上的人生态度。作为一名女性,有这样高尚的人生见识,实属难得,让人敬仰。

在东汉末年的行旅感伤之赋中,蔡邕的《述行赋》最有代表性。蔡邕(133—192)字伯喈,陈留圉(今河南杞县南)人,东汉著名文学家,书法家,音乐家。初为司桥玄属官,出任河平长,又召拜郎中,校书于东观,迁议郎。后因上书论朝政得失,为宦官所忌,几被杀,贬朔方。遇赦后,被权贵陷害,亡命江湖十二年。董卓专权,被迫出任侍御史,官左中郎将,封高阳侯。董卓被诛,他闻讯叹息,被捕下狱而死。《述行赋》之作,前有自序曰:“延熹二年秋,霖雨逾月。是时梁冀新诛,而徐璜、左悺等五侯擅贵于其处,又起显阳苑于城西,人徒冻饿不得其命者甚众。白马令李云以直言死,鸿胪陈君以救云抵罪。璜以余能鼓琴,白朝廷。敕陈留太守发遣余到偃师。病不前,得归。心愤此事,遂托所过,述而成赋。”延熹二年是汉桓帝年号,梁冀是汉顺帝梁皇后之兄,横暴专权,前后执政二十余年,梁皇后死,汉桓帝与中常侍徐璜等五宦官诛杀梁冀,徐璜等五人同日封侯,再度擅权。白马令李云上书直谏,触怒汉桓帝,将李云下狱杀死。当时上书救李云的大鸿胪陈蕃也被免官。在这种黑暗的朝廷形势下,徐璜把蔡邕善鼓琴的事情告诉朝廷,让他赴京,蔡邕不敢不来,行至途中,适逢有病而归。就在这种情况下,蔡邕写了此赋。在赋中,作

者首先以沿途所见而追想历史：

聊弘虑以存古兮，宣幽情而属词。夕宿余于大梁兮，诮无忌之称神。哀晋鄙之无辜兮，忿朱亥之篡军。历中牟之旧城兮，憎佛肸之不臣。问甯越之裔胄兮，藐仿佛而无闻。经圃田而瞰北境兮，晤卫康之封疆。迄管邑而增感叹兮，愠叔氏之启商。过汉祖之所隘兮，吊纪信于荥阳。降虎牢之曲阴兮，路丘墟以盘萦。勤诸侯之远戍兮，侈申子之美城。稔涛涂之愎恶兮，陷夫人以大名。

作者在途中经过了战国时魏都大梁，在这里他想到了窃符救赵的故事，对晋鄙之死表示同情，对魏公子无忌和朱亥的行为表示愤慨。作者经过春秋时的中牟旧城，想起了据城叛赵的佛肸，痛其不守臣节；而原为中牟农民的甯越却能够通过苦读而成为周威王的老师。作者经过圃田之地，向北境而远望，那本是卫康叔所封之地、不禁而怀念康叔的风采；过管邑时则想到了管叔、蔡叔，他们与卫康叔同为周武王之弟，却勾结纣子武庚而发动叛乱。经过汉高祖曾被项羽围困过的荥阳，凭吊脱刘邦于重围中的纪信。过虎牢关而想到了团结诸侯尊王攘夷的齐桓公，同时又想起了奢侈越制的郑申公。同样生活在这块土地上，历史上的人物却有着如此不同的忠奸善恶之分，这不能不让作者心生感叹。由此而想到自己正要前往的京城，形势又是多么让人忧虑。“贵宠扇以弥炽兮，金守利而不戢。前车覆而未远兮，后乘驱而竞及。穷变巧于台榭兮，民露处而寝湿。消嘉谷于禽兽兮，下糠粃而无粒。弘宽裕于便辟兮，纠忠谏其骏急。怀伊吕而黜逐兮，道无因而获入。”得宠者气焰日益嚣张，全都在贪图私利而没有收敛。前面一批人刚刚覆灭，后面一伙人又接踵而至。他们动用种种能工巧思营造奢华的台榭，而百姓们却在湿地上露宿。他们用精美的粮食喂养禽兽，百姓们却只能吞吃糠粃。他们宽待纵容各种小人，对忠谏之士却给以严惩。有伊尹吕尚之才的人都被黜逐，有道之言却没有进献之门。由此可见，作者之述行，并不是述写自己的一路行踪，而是通过沿途所经之地生发对于历史的回想，并由此来表达自己对现实的关心，抒写自己的满腔忧愤。面对这样的现实，自己无可奈何，最好的办法也许就是远

离世事,回到自己的故乡去过那种平平安安的生活:“唐虞眇其既远兮,常俗生于积习。周道鞠为茂草兮,哀正路之日涩。观风化之得失兮,犹纷拏其多违。无亮采以匡世兮,亦何为乎此畿。甘衡门以宁神兮,咏都人而思归。爰结纵而回轨兮,复邦族以自绥。”

以上几首行旅感怀赋,虽然在每个人的思想表达方面各有不同,但总的来说,借行旅以感怀世事,表达自己对现实的关心,抒写自己的人生志向,是其基本主题。积极于仕途的奔波而又倍受各种艰辛,使汉代诗人在骚体抒情诗的个人思想情感表现上呈现出十分复杂矛盾的心态。他们一方面哀叹自己生不逢时,寻求退世远祸,另一方面又难以泯灭那颗关心国家的赤子之心,在感叹个人命运的同时仍然要抒发关心时政的情感。从个人遭际不平的角度讲,它上承《诗经·小雅·北山》的怨刺诗、《离骚》和《九辩》的传统,可以称之为“贤人失志之赋”,但是从情感表现方面讲,它既不同于《小雅·北山》的“大夫不均,我从事独贤”的哀怨,不同于《离骚》怨楚王的昏庸和群小的谗害,也不同于《九辩》中的“贫士失职而志不平”,而主要表现在封建极权制下文人士子的遭际命运以及在此基础上产生的复杂思想心态。尽管个人的经历不同,在思想情感表现上也各有侧重,言辞或激烈或平和,篇幅或长或短,但大体上不出这一界域,这就是我们所认识的汉代骚体抒情诗内容的另一个重要方面。

在汉代文人的骚体抒情诗当中,还有几首特殊的思念伤悼赋特别需要我们注意。第一首为司马相如的《长门赋》。司马相如(前169—前118),字长卿,蜀郡成都人。少时好读书击剑。初名犬子,因慕蔺相如人品而易名相如。曾以入赘为郎,为汉景帝武骑常侍。后客游于梁,著《子虚赋》,梁孝王刘武死后,回成都,得临邛令相助,娶卓文君。汉武帝读《子虚赋》而善之,得同乡狗监杨得意推荐,献《上林赋》,任为郎。两次奉使西南夷,提升为中郎将。后复为郎官,改拜孝文园令。以病免,家居茂陵,病逝。司马相如是西汉最负盛名的赋家,他的《子虚》、《上林》二赋也是汉代散体大赋的代表作。其《长门赋》一首,传说是代陈皇后而作。《文选》载此篇,赋前有序曰:“孝武皇帝陈皇后,时得幸,颇妒。别在长门宫,愁闷悲思。闻蜀郡成都司马相如,天下工为文,奉黄金百斤,为相如、文君取酒,因于解悲愁之辞。而相如为文以悟主上,陈

皇后复得亲幸。”<sup>①</sup>此序中所说“陈皇后复得亲幸”之事，与史实不合，是作序者的夸张之辞，但却可以从另一个侧面说明这篇赋作的影响之大。陈皇后本为汉武帝姑姑大长公主的女儿，名阿娇，也就是汉武帝的表姐。汉武帝立为皇太子，大长公主起了重要作用，遂以阿娇为太子妃，即帝位后，立为皇后，擅宠骄贵。十余年无生育，卫子夫得幸，她气愤之极，几次大闹，以死相胁，令汉武帝大怒。以后她又请女子楚服等为皇后巫蛊，事发，楚服枭首于市。陈皇后被废，退居长门宫。此赋以陈皇后的口气，写她对汉武帝的思念。赋以时间为线索，一一铺写开来：“夫何一佳人兮，步逍遥以自虞。魂逾佚而不反兮，形枯槁而独居。”白天，她独处深宫，形容憔悴，切切地盼望：“登兰台而遥望兮，神怳怳而外淫。浮云郁而四塞兮，天窈窕而昼阴。雷殷殷而响起兮，声象君之车音。”她登上高台了望，神不守舍。天上乌云四合，雷声隐隐，她甚至误以为是君王到来的车音。白天就这样在绝望中结束，她又要熬过更痛苦的晚上：“日黄昏而望绝兮，怅独托于空堂。悬明月以自照兮，徂清夜于洞房。”“左右悲而垂泪兮，涕流离而从横。舒息悒而增欷兮，蹉履起而彷徨。”明月独照，她清影孤单，左右之侍女都为她垂涕，她更是泪流纵横，呜咽哀叹，独自彷徨。好不容易入睡，幻想自己来到君王身边，猛然间惊醒，神魂已爽然若失：“忽寢寐而梦想兮，魄若君之在旁。惕寤觉而无见兮，魂迁迁若有亡。”长夜漫漫，她就这样熬过了一天又一天：“夜漫漫其若岁兮，怀郁郁其不可再更。澹偃蹇而待曙兮，荒亭亭而复明。妾人窃自悲兮，究年岁而不敢忘。”无尽的孤独与悲伤，深情的呼唤与渴望，就在这种情与景的交融中展开，具有极强的打动人的力量。

将心比心，我们相信汉武帝会为此赋而感动。因为作为一位多情的帝

<sup>①</sup> 萧统编，李善注：《文选》，第227页。按，司马相如为陈皇后写赋之事，在《史记》、《汉书》中都没有记载，而且据此序所言，司马相如将此赋给汉武帝看过之后，陈皇后复得亲幸的说法也不符合事实，因此有人怀疑此赋为后人伪托。但是《史记》、《汉书》中所记载，并不能作为否定此赋为司马相如所作的理由，司马相如还有《美人赋》、《梨赋》、《鱼俎赋》、《梓桐山赋》等几篇，同样不见记载，这是因为史书并不以收录此类作品为目的。另外，《文选》中赋前的序文中有与事实不符之处，错在序者，也不能作为否定此赋的理由。因此，我们仍将此赋作为司马相如所作。梁人刘峻《与举法师书》：“《爵颂》息明珠之誉，《长门》滥黄金之赏。”刘潜《谢豫章王赐牛启》：“长门听雷，不能均响。”费昶《有所思》：“上林乌欲栖，长门日行暮。所思都不见，空想丹墀步。帘动意君来，雷声似车度。”或提到《长门赋》写作掌故，或提到赋中辞句，说明司马相如为陈皇后写赋之事在梁时已广为流传。因此，在没有直接的否定性证据出现之前，我们还将此赋的著作权判给司马相如。

王,汉武帝对于自己所心爱的女人李夫人同样也有这样刻骨铭心的思念。李夫人本是倡家之女。因为“妙丽善舞”而得到汉武帝的宠幸。可惜其少而早卒,汉武帝甚为思念。他听说方士齐人少翁自言能召李夫人神灵前来,就让少翁作法行事。夜张灯烛,设帷帐,陈酒肉,让汉武帝坐在另一个帷帐里,远远望见一个美女如李夫人之貌,在帷幄当中活动,一会儿坐下,一会儿漫步。可是汉武帝又到不得身边,因而愈加相思悲感,为之作诗一首:“是邪,非邪?立而望之,偏何姗姗其来迟!”令乐府诸音乐家弦歌之。接着又作赋一首,伤悼李夫人。在赋中,作者先感叹美人之早逝:“美连娟以修嫫兮,命櫟绝而不长。饰新宫以延贮兮,泯不归乎故乡。”接着表达自己无尽的思念:“神茕茕以遥思兮,精浮游而出疆。”“念穷极之不还兮,惟幼眇之相羊。”他追忆往昔欢乐的情景:“函萋萋以俟风兮,芳杂袭以弥章。的容与以猗靡兮,缥飘姚乎愈庄。燕淫衍而抚楹兮,连流视而娥扬。”禁不住感到无限的悲伤:“欢接狎以离别兮,宵寤梦之芒芒。忽迁化而不反兮,魄放逸以飞扬。”在赋的结尾,作者写道:

佳侠函光,陨朱荣兮。嫉妒闾茸,将安程兮!方时隆盛,年夭伤兮。弟子增欷,涛沫帐兮。悲愁於邑,喧不可止兮。向不虚应,亦云已兮。嫫妍太息,叹稚子兮。惻慄不言,倚所恃兮。仁者不誓,岂约亲兮?既往不来,申以信兮。去彼昭昭,就冥冥兮。既下新宫,不复故庭兮。呜呼哀哉,想魂灵兮!

这种对于所爱之人的深情思念,已经超越了帝王的身份而闪耀着人性的光辉。谢榛《四溟诗话》曰:“《汉书》曰:‘不歌而诵谓之赋。’若《子虚》、《上林》,可诵而不可歌也。然亦有可歌者,若《长门赋》曰:‘夫何一佳人兮,步逍遥以自虞。魂逾佚而不反兮,形枯槁而独居。’《悼李夫人赋》曰:‘美连娟以修嫫兮,命櫟绝而不长。饰新宫以延贮兮,泯不归乎故乡。’二赋情辞悲壮,韵调铿锵,与歌诗何异?”的确,这两篇赋作,都可以说是非常优秀的抒情诗。

司马相如的《长门赋》与汉武帝的《悼李夫人赋》或是代别人立言,或者悼念他人,而班婕妤的《自悼赋》则是自抒胸臆。班婕妤(约前48—前6),名不详,班固祖姑,左曹越骑校尉班况之女。少有才学,成帝时被选入宫。始为

少使,后为婕妤,甚得太后赏识。赵飞燕姐妹专宠后宫,班婕妤自请于长信宫供养太后。成帝死后守陵,死亦葬于陵侧。据《汉书·外戚传》:“赵氏姊弟骄妒,婕妤恐久见危,求共养太后长信宫,上许焉。婕妤退处东宫,作赋自伤悼。”可知此赋乃是作者在东宫时所作。在赋中,她首先叙述了自己的经历,说自己有幸蒙祖先之德而得充后宫,谨言慎行,恪尽职守,一心想做一位贤德的后妃:“陈女图以镜监兮,顾女史而问《诗》。悲晨妇之作戒兮,哀褒、閼之为邨;美皇、英之女虞兮,荣任、姒之母周。虽愚陋其靡及兮,敢舍心而忘兹?”但随着光阴的飞逝,自己青春不再,承蒙帝王之厚爱,没有把自己捐弃,愿在长信宫供养太后以终老:“奉共养于东宫兮,托长信之末流,共洒扫于帷幄兮,永终死以为期。”文辞写的很委婉,其实这里面既有自己年老色衰、不再受成帝宠爱的悲伤,也有对赵氏姐妹专权的批评,还有深恐获罪、全身远祸的切身考虑。因而,感伤自悼就成为班婕妤晚年的基本心态,也是这篇赋的抒情主调,这在结尾部分得到了充分的表现:

重曰:潜玄宫兮幽以清,应门闭兮禁闼扃。华殿尘兮玉阶落,中庭萋兮绿草生。广室阴兮帷幄暗,房枕虚兮风泠泠。感帷裳兮发红罗,纷纷纛兮纨素声。神眇眇兮密靚处,君不御兮谁为荣?俯视兮丹墀,思君兮履綦。仰视兮云屋,双涕兮横流。顾左右兮和颜,酌羽觞兮销忧。

独处深宫的清冷,华殿生草的凄凉,君王不来的失望,涕泪双流的感伤,这才是作者内心深处最真实的表白,也是此赋最打动人心之处。最后,作者只好自我解脱,她想到人生之短暂,想到自己也曾经受过宠爱,想到自古以来因年老色衰而被君王遗忘者大有人在,既然如此,自己也就应该安于现状了。此言虽为解脱,实在是作者的一种无奈,因而它最终并不能消减此赋的感伤之情,反而让这种自悼式抒情显得更为沉重。此外,班婕妤还有《捣素赋》一篇,是骚体抒情诗的变体,写宫中女子月下捣素,对月伤情,可看作《自悼赋》的姊妹篇,也是抒情味极强的作品。

骚体抒情诗是汉代文人主要的抒情工具,因而,除了我们以上所论列的三大抒情主题之外,汉代文人们还充分发挥其在抒情方面的功能,抒写各种

各样的人生之情,这里面,还有对于国事的关心。如贾谊在《旱云赋》里表达了对灾民的同情,对国家政治失中的不满。司马相如上《大人赋》对汉武帝好神仙之术进行微讽。随汉武帝打猎还过宜春宫,作《哀二世赋》,批评其“持身不谨兮,亡国失势。信谗不寤兮,宗庙灭绝”。其实这既是咏史,也是一种委婉的劝谏。王褒的《洞箫赋》虽为咏箫,但是把乐器的制作与音乐的演奏与仁义道德等相关联,在细腻的描写中同样有很浓的抒情诗味。梁竦的《悼骚赋》名为悼骚,实为咏史。借史事以抒情,同时借历史人物的命运寄托自己的愁思。班固的《幽通赋》在考察历史成败中表达了自己向圣贤学习的远大志向。张衡的《定情赋》抒男女之情,同样是抒情色彩很强的作品。

要之,汉代文人骚体抒情诗的抒情主题既相对集中,又丰富多彩。其中最具有代表性的,就是悲士不遇与生不逢时、全身远祸与超越世俗、行旅感怀与思念伤悼这三大主题。仔细分析这三大主题,又体现了一种共同的倾向,即汉代文人对自己个体命运的极度关怀,它们是表现个体情感的艺术,具有鲜明的个性化特征。可以说,在中国诗歌史,以前从来没有出现过如此之多的关心个体命运的诗篇,也从来没有出现过抒情主题如此集中的现象。它们的产生,在中国诗歌史上的意义,需要 we 通过与先秦诗歌的比较才能有比较深刻的理解。

严格来讲,中国后世的文人诗歌传统,都是在《诗经》时代奠定的。无论是面向群体或面向个体的抒情诗作,都可以在《诗经》中找到例证。但是总体来讲,以《大雅》和《小雅》为代表的周代贵族诗人的作品,基本上是以面向群体为主的。其代表作如《大雅·抑》、《板》、《荡》,《小雅·雨无正》、《正月》、《十月之交》、《节南山》这样的讽谏之作,关心国家政治的兴亡和民生的疾苦是其抒情诗歌的中心主题。《诗经》中当然也存在着像《小雅·北山》、《巷伯》这样表达个人怨愤、叹自身命运不公的作品,但是所占的比例很少,其中也缺乏对于个体人生道路的深入思考。其后,屈原在他的《离骚》、《九章》等作品中所表现出来的对楚国的忠贞不二,对君王的直言讽谏,就是对《诗经》雅颂精神的直接继承。但是把它和《大雅·抑》、《板》、《荡》等诗作相比可以看出,尽管屈原仍然把自己看作是楚国公族中的一员,对楚国君王和人民的忠贞使屈原最终以身殉国,无私地献出了自己最宝贵的生命。但《离骚》却明显地把《诗经·大雅》中关注宗国的讽谏精神变成感叹个人哀怨的抒情。屈



原在诗中一方面写出自己对君国的一片忠心,同时也着力突出了自己个人的品格节操,恨群小对自己的谗害,叹自己的命运不公。显然,这不仅是对《大雅·板》、《荡》精神的断承,更进一步张扬了《小雅·北山》等诗篇的怨诽色彩。自屈原而至宋玉,他的《九辩》中没有了屈原那种对于宗族国家的一片忠心,只剩下“贫士失职而志不平”的哀叹。由《诗经·小雅》中萌生的贵族文人的个人哀怨之情,在这时已经得到了长足的发展。

以宋玉的《九辩》为代表的文士个人抒情诗作的出现,并不是一种偶然的現象,而是战国之际文士阶层兴起的必然结果。这个士阶层大体上都是出身于中下层地主阶级的知识分子,他们在诸侯争雄的战国之际游说列国,寄希望得到升迁和重用,并不拘守于自己的宗族和国家,早已经淡化了西周封建社会的宗法观念。如卫鞅本是魏相国公叔痤家臣,入秦后游说秦孝公而官至大良造;张仪本是魏人,也做了秦惠王的相;吴起本是卫国左氏人,先为鲁国大将,入魏任西河郡守,到楚被提为令尹;申不害原为郑国京人,韩昭侯启用其为相。即使是像孔子、孟子这样的儒家大师,为了推行自己的仁政主张,也不拘守邹鲁故国而去游说诸侯。正是在这种新的形式之下,才会产生像宋玉这样的文士。从《九辩》中我们可以看出,宋玉和屈原不同,他不是楚王宗室,甚至也不是楚人。他在诗中自称“悲忧穷戚兮独处廊,有美一人兮心不悵。去乡离家兮来远客,超逍遥兮今焉薄?”这个自称“去乡离家”的远方游客,到楚国来并未得到应有的重用,自然会产生“贫士失职兮而志不平”的感叹。对个人命运的感伤,正表现了战国之际大批不得其志的游士们的共同情怀。宋玉的《九辩》在表面上似乎继承了《离骚》的传统,实际上其内在的主题却发生了极大的转换,由屈原的关心宗国的命运出发来抒写个体感伤而变成了直接哀叹个人命运,把《诗经·小雅·北山》中感叹个人命运不公的主题在新的时代条件下提到了极大的继承和发展。

两汉时代的骚体抒情诗,基本上继承了屈原抒写个人哀怨的一面,亦即宋玉《九辩》的传统。之所以如此,是因为随着新兴地主阶级政权建立起来后而兴起的汉代文士阶层,已经不再有如《大雅·板》、《荡》、《抑》的作者和屈原那样的贵族身份,自然也不会再有像先秦诗人那样的贵族意识。他们都是在这个新兴社会里成长起来的平民阶层,有着浓厚的平民意识,关心个人的

生活命运,本来就是他们所面临的核心问题。他们身处以皇帝为中心的封建官僚社会里,希望通过读书仕进实现自己的政治理想,从而也改变自己的个体命运。但是,从一名普通的读书士子而爬上政治高位,对于绝大多数士人来讲,这条道路实在过于艰难。于是,悲士不遇、生不逢时,就是他们走在这条道路上最切肤的第一感受。即便是已经获得了自己希望的权位,他们的生活也不可能高枕无忧,皇权政治对人性的扭曲与官僚制度的冷漠无情,使他们同样需要面对各种磨难,常常会身不由己地陷入种种政治的漩涡之中而不能自拔,由此而形成了十分浓烈的个体生命焦虑。因而,全身远祸、超越世俗,又往往会成为这些文人士大夫所向往的另一种生活方式。正是在这种痛苦与矛盾之中,在他们的思想深处自然会形成一种浓厚的感伤情绪和人生的悲剧意识,行旅感怀、思念伤悼,则正是他们这种感伤情绪得以抒发的有效途径之一。其实,这也正是汉代文人的个性觉醒。可是,在以往的汉代诗歌研究当中,人们在这方面认识存在着很大的偏差。如有的学者就说:“在人的活动和观念完全屈从于神学目的论和谶纬宿命论支配控制下的两汉时代,是不可能有什么觉醒的。”<sup>①</sup>还有的人在说起汉代文人创作的时候,只看到那些歌功颂德的散体大赋,并由此断言:“他们的创作是帝王心意的传声筒,揣摩主子的心思意态成了他们创作的惟一目标。这种毫无主体意识的创作,能有文学的独立可言吗?有可能写出富有个性和创造性的作品吗?”<sup>②</sup>显然,以上论述不但完全忽视了汉代骚体抒情诗的存在,也缺少对汉代文人心态的深入思考,因而得出的只是片面的结论。汉代文人并不是只会读圣贤之书而没有感情的一代,也并不是愚昧到连自己内心的痛苦都体会不到的个体人格的麻木者。恰恰相反,他们不仅有着十分丰富的个人情感,是最早关注个体生命的封建地主制社会的文人群体,而且是最早以平民知识分子的身份认识到皇权政治的残酷与官僚体制之无情的一代新人,正是他们把这种关注个体人生的切实感受写入骚体抒情诗中,并且典型地显现了后代封建文人所要共同面对的人生主题。在中国诗歌史上,骚体抒情诗因而具有开一代新风的重要意义。

① 李泽厚:《美的历程》,文物出版社,1981年版,第81页。

② 李文初:《汉魏六朝文学研究》,广东人民出版社,2000年版,第88页。

## 第十章 骚体抒情诗艺术特征与历史地位

骚体抒情诗是汉代诗歌史中的重要组成部分,它不仅真实地表现了汉代文人的文化心态,开创了中国后世文人诗的几大主题,而且在艺术上也有独特的成就,在中国诗歌史上占有重要的地位。下面,让我们从几个方面展开讨论。

### 第一节 骚体抒情诗的抒情模式

汉代骚体抒情诗的抒情形式模仿屈原的《离骚》、《九章》和宋玉的《九辩》,屈原与宋玉的作品对他们的骚体抒情诗的创作产生了至为深远的影响。由此而形成了汉代骚体抒情诗特有的抒情模式。只有了解了这些抒情模式,我们才能更好地理解汉代文人骚体抒情诗所体现的文化精神,才能更好地深入到汉代文人的内心世界,并对这些作品独特的艺术成就有更好的认识。

#### 一、代屈原立言模式

在汉代文人骚体抒情诗中,有一类作品特别引人注目,那就是王逸《楚辞章句》中所收汉人模拟屈原《离骚》与《九章》的作品,包括传为贾谊所作的《惜誓》、淮南小山的《招隐士》、东方朔的《七谏》、严忌的《哀时命》、王褒的《九怀》、刘向的《九叹》、王逸的《九思》等七篇。这些作品,因为假借屈原的口气而抒情,却远没有屈原那样澎湃的激情,在文体上也没有什么创造,因而后人对它们的评价不高,说这些作品模拟、抄袭、无真情实感,等等。之所以

有这样的认识,是因为后代读者都是站在与屈原其人及其作品相比较的立场上来说话的。可是如果我们换一个角度,站在汉代文人的立场上设身处地的进行考察,就会发现,这些作品原来是汉代文人采用代屈原立言的抒情模式来抒写自己的政治情怀,有着非常鲜明的时代特色。这需要我们从汉代文人的屈原观入手谈起。

我们知道,屈原作为战国时代的伟大诗人,有着比较特殊的身份。在《离骚》中,屈原开篇就强调自己出身的高贵,他本是楚国先王帝高阳之苗裔,他生下来就有着不同于凡人的秉赋,用王逸的话说:“屈原自道本与君共祖,俱出颛顼胤末之子孙,是恩深而又厚也。”用我们今天的话来说,屈原作为楚国王室贵族的一员,有着强烈的宗族国家意识。在他的心中,楚国就是他的故土与家园,他与楚国有着永远也割不断的血肉联系,不管他曾经受过多大的委屈,也不管他曾经有过多少次远走高飞的想法,但是他已经把自己的生命系于楚国这块土地之上,永远也不可能离开。这就是发生在屈原身上最为深刻的人生悲剧。屈原生活的时代虽然距汉初未远,但是中间却悬隔了一个时代,所以,汉代文人对于屈原的这种宁死也不离故国的精神并不理解,他们对屈原的接受没有超越自己的时代,只是把他当做一个人品高洁、怀才不遇的文人而已。在汉初,最早对屈原表示同情的文人就是贾谊,他被贬为长沙王太傅,听说屈原自沉汨罗而前去凭吊。而贾谊凭吊屈原的主要原因,就因为他看到了屈原的遭遇与自己在生不逢时、怀才不遇方面有相同之处:“呜呼哀哉!逢时不祥。鸾凤伏窜兮,鸱枭翱翔。阍茸尊显兮,谗谀得志。贤圣逆曳兮,方正倒植。”显然,在《吊屈原赋》当中,贾谊是把屈原当作与自己同病相怜的人来看待的。正因为如此,他一方面同情屈原的遭遇:“嗟苦先生,独离此咎兮”,另一方面却对屈原自沉汨罗的壮举不能理解:“已矣!国其莫我知兮,独壹郁其谁语?凤飘飘其高逝兮,固自引而远去。”贾谊的这种态度,代表了汉代文人对于屈原的基本理解。司马迁作《史记》,把屈原与贾谊同列一传,他虽然记录了屈原与楚之同姓这一事实,但是并没有理解这对屈原的悲剧命运到底有多大的影响。他对屈原的评价是:“屈平疾王听之不聪也,谗谄之蔽明也,邪曲之害公也,方正之不容也,故忧愁幽思而作离骚。离骚者,犹离忧也。”“屈平正道直行,竭忠尽智以事其君,谗人间之,可谓穷矣。信而见疑,忠

而被谤，能无怨乎？屈平之作《离骚》，盖自怨生也。《国风》好色而不淫，《小雅》怨诽而不乱。若《离骚》者，可谓兼之矣。”按司马迁的理解，体现在《离骚》一诗中的主要精神，第一是“王听之不聪”等导致的他与君王疏远的离别之忧，第二是“信而见疑，忠而被谤”之怨。司马迁又说：“余读《离骚》、《天问》、《招魂》、《哀郢》，悲其志。适长沙，观屈原所自沉渊，未尝不垂涕，想见其为人。及见贾生吊之，又怪屈原以彼其材，游诸侯，何国不容，而自令若是。读《鵩鸟赋》，同死生，轻去就，又爽然自失矣。”可见，司马迁对屈原的生命悲剧虽然怀有深深的同情，但是他又觉得贾谊的看法也有道理，这让他思想上产生了困惑。同样，王逸作《楚辞章句》，在《离骚序》中也并没有深究宗国意识对屈原最终投水而死所产生的深刻影响，只强调了他被小人的陷害与楚王对他的疏远，“凡百君子，莫不慕其清高，嘉其文采，哀其不遇，而愍其志焉”。

由此我们再来看汉代模拟楚辞的这几篇作品，就会发现其中的奥秘。原来，汉代文人借屈原立言，乃是他们创作的一种抒情模式。这里面固然表现了对屈原的同情，更重要的是抒写他们自己的生不逢时、怀才不遇之情。如《惜誓》一篇，王逸解题曰：“《惜誓》者，不知谁所作也。或曰贾谊，疑不能明也。惜者，哀也。誓者，信也，约也。言哀惜怀王，与己信约，而复背之也。古者君臣将共为治，必以信誓相约，然后言乃从，而身以亲也。盖刺怀王有始而无终也。”<sup>①</sup>可见，这篇虽然是代屈原立言，但是其主旨并不是抒写屈原那种深深的爱国情怀，而是写楚王失信，诗人受小人之陷害之后，准备超凡远举的心路历程。诗的开篇即言，“惜余年老而日衰兮，岁忽忽而不反。登苍天而高举兮，历众山而日远”。这期间，诗人虽然也有过眷恋故乡的犹豫，“念我长生而久仙兮，不如反余之故乡”。但是转而想到忠臣遇害，小人得志的现实，最终还是下决心下要远离这混浊的社会：“梅伯数谏而至醢兮，来革顺志而用国。悲仁人之尽节兮，反为小人之所贼。比干忠谏而剖心兮，箕子被发而佯狂。水背流而源竭兮，木去根而不长。非重躯以虑难兮，惜伤身之无功。已矣哉！独不见夫鸾凤之高翔

<sup>①</sup> 洪兴祖：《楚辞补注》，中华书局，1983年版，227页。

兮,乃集大皇之野。循四极而回周兮,见盛德而后下。彼圣人之神德兮,远浊世而自藏。使麒麟可得羈而系兮,又何以异乎犬羊?”<sup>①</sup>读到这里,我们已经清楚,《惜誓》里所抒反写的这种情感,与屈原的忠君爱国之情,已经相差千里。屈原在《离骚》里反复申说:“岂余身之惮殃兮,恐皇舆之败绩。”“虽体解吾犹未变兮,岂余心之可惩?”而此篇中竟有“非重躯以虑难兮,惜伤身之无功”这样的诗句。把个人的利害放在了国家的利益之上,这无论如何也不是屈原的精神,却与贾谊的《吊屈原赋》和《鹏鸟赋》有着内在的一致性,在政治上受到挫折之后,马上即想到超凡远举,全身远祸,这也正是汉代士人的一般心态。

因为时代的变迁和个人身份的变化,使汉代文人缺少屈原那种执著的爱 国精神。他们敬的是屈原之忠贞,悲的是他“未遭明君而遇暗世”。但他们鸣的更多的是他们自己和君王难以遇合的不平,抒发的更多的是他们自己的情感,他们之中的一些人对屈原的理解并不深,甚至怪屈原过于执著,要替屈原选择一条新的道路。如刘向(约前 77—前 6)的《九叹》分为《逢纷》、《离世》、《怨思》、《远逝》、《惜贤》、《忧苦》、《愍命》、《思古》、《远游》九叹,一叹曰“遭纷逢凶,蹇离尤兮”,二叹曰“思念旧邦,心违依兮”,三叹曰“长辞远逝,乘湘去兮”,四叹曰“抒情陈诗,冀以自免兮”,五叹曰“丁时逢殃,可奈何兮”,六叹曰“登山长望,中心悲兮”,七叹曰“嘉皇既歿,终不反兮”,八叹曰“钟牙已死,谁为声兮”,但是在经过了这么多的流涕叹息之后,最终一叹却说:“譬彼蛟龙,乘云浮兮。汎淫湲溶,纷若雾兮。潺湲轳轳,雷动电发,驱高举兮。升虚凌冥,沛浊浮清,入帝宫兮。摇翘奋羽,驰风骋雨,游无穷兮。”<sup>②</sup>显然,这种思想并不符合屈原的实际,它是处于西汉后期的刘向自己的想法,远离世俗,超凡远举,羽化升天。表面上是为屈原而叹,实质上仍是借此来写自己。至于扬雄,“又怪屈原文过相如,至不容,作《离骚》,自投江而死,悲其文,读之未尝不流涕也。以为君子得时则大行,不得时则龙蛇,遇不遇,命也,何必湛身哉!乃作书,往往摭《离骚》文而反之,自岷山投诸江流以吊屈原,名曰《反离骚》;

① 洪兴祖:《楚辞补注》,第 230—231 页。

② 洪兴祖:《楚辞补注》,第 281—312 页。

又旁《离骚》作重一篇，名曰《广骚》；又旁《惜诵》以下至《怀沙》一卷，名曰《畔牢愁》”。<sup>①</sup> 扬雄的上述作品，只有《反离骚》一篇在《汉书》本传中保留下来，诗的最后说：“夫圣哲之遭兮，固时命之所有；虽增歎以于邑兮，吾恐灵修之不累改。昔仲尼之去鲁兮，斐斐迟迟而周迈，终回复于旧都兮，何必湘渊与涛漈！混渔父之铺歎兮，洁沐浴之振衣，弃由、聃之所珍兮，蹠彭咸之所遗！”在扬雄看来，屈原之沉江而死，实在不值得，正确的做法是应该向许由和老聃学习，这才是保全己身，不被世俗所污的正道。在从这里更可以看出汉人情怀与屈原的大不一致。

和屈原伟大崇高的爱国精神与投江而死的人生悲剧相比，汉代文人这种退避逃世、全身远祸的人生态度实在是有天壤之隔。这使他们所抒发的生不逢时、怀才不遇的感叹缺乏打动人心的力量，而他们所采用的抒情形式同样笼罩在《离骚》、《九歌》的光环之下，基本上没有突破已经形成的艺术典范。因而，后人对这些作品的评价不高是有充分理由的。但是我们如果把这些作品看成是汉代文人抒情的一种模式，透过现象去看本质，还是能够认识到这些作品的价值。他有助于我们了解汉代文人丰富的内心世界，体会其创作的煞费苦心。其中有些作品，亦有很耐人寻味的内涵。如严忌的《哀时命》，王逸解题说：“《哀时命》者，严夫子之所作也。夫子名忌，与司马相如俱好辞赋，客游于梁，梁孝王甚奇重之。忌哀屈原受性忠贞，不遭明君而遇暗世，斐然作辞，叹而述之。故曰《哀时命》也。”<sup>②</sup> 严忌（约前 188—前 105）在《汉书》中无传，据《汉书·地理志》：“汉兴，高祖王兄子濞于吴，招致天下之娱游子弟，枚乘、邹阳、严夫子之徒兴于文景之际。”《贾邹枚路传》：“吴王濞招致四方游士，（邹）阳与吴严忌、枚乘等俱仕吴，皆以文辩著名。”“是时，景帝少弟梁孝王贵盛，亦待士。于是邹阳、枚乘、严忌知吴不可说，皆去之梁，从孝王游。”《司马相如传》：“是时梁孝王来朝，从游说之士齐人邹阳、淮阴枚乘、吴严忌夫子之徒，相如见而说之，因病免，客游梁，得与诸侯游士居。”以此，知严忌是与司马相如等同时的一名文士。他虽然以文而知名，但是同其他汉代文人一样，他

① 班固：《汉书·扬雄传上》，第 3515 页。

② 洪兴祖：《楚辞补注》，第 259 页。

的人生志向,决不肯当一个文学侍从之臣。他先依附吴王,又转向梁孝王,正说明他在政治上有所进取的态度。但严忌在政治上终于不见重用,他的《哀时命》一篇,也正是模仿屈原的《离骚》而表达自己生不逢时之情的名作。诗在开篇就说:“哀时命之不及古人兮,夫何予生之不遭时。往者不可扳援兮,俛者不可与期。志憾恨而不逞兮,杼中情而属诗。夜炯炯而不寐兮,怀隐忧而历兹。”可见,这是一篇典型的有感而发的抒情诗。诗分两个层面,前半部分重点写自己进身无门,“居处愁以隐约兮,志沈抑而不扬。道壅塞而不通兮,江河广而无梁”。“愿至昆仑之悬圃兮,采钟山之玉英。……弱水汨其为难兮,路中断而不通。势不能凌波以径度兮,又无羽翼而高翔。”空有绝世之才而不被人赏识,而自己又绝不肯改变节操,“上同凿枘于伏戏兮,下合矩矱于虞唐。愿尊节而式高兮,志犹卑夫禹汤。虽知困其不改操兮,终不以邪枉害方”。“灵皇其不寤知兮,焉陈词而效忠?俗嫉妒而蔽贤兮,孰知余之从容?”作者有无限的郁闷而不得舒展,忧愁烦闷充满了胸膛。而后半部分则作退一步想,这个社会本来就贤愚颠倒,是非不分,有才能的人根本就不会见容于世,反而招致无妄之灾,既然如此,莫不如超然远举,远离世俗,只有这样才能全身远祸,“鸾凤翔于苍云兮,故增缴而不能加,蛟龙潜于旋渊兮,身不挂于网罗。知贪饵而近死兮,不如下游乎清波。宁幽隐以远祸兮,孰侵辱之可为?”显然,贯穿于《哀时命》全诗的情感抒写,与屈原的忠君爱国之情已完全不同,典型地体现了西汉中早期这一批以辞赋而知名的文人们内心的痛苦。

东方朔的《七谏》同样是值得我们从这个角度关注的作品。关于东方朔其人,我们在上面已经有过介绍。他自视才高,却不被汉武帝认可,最终只好以一个滑稽弄臣的身份混迹于朝廷。但是这并不说明东方朔其人缺少才智,用他自己在《答客难》的话说,正是因为他生当人才济济的和平盛世,所以自己才没有用武之地。这话表面看起来带有很强的自我解脱之味,实则包含着东方朔对现实的深刻认识。东方朔还有一篇著名的文章《非有先生论》,在文中,他假设了一个非有先生,在吴王府中任职,“进不称往古以厉主意,退不能扬君美以显其功,默然无言者三年矣”。于是吴王问他,为什么他不能向君王进谏。非有先生于是答道:“於戏!可乎哉?可乎哉?谈何容易!夫谈有悖于目、拂于耳、谬于心而便于身者;或有说于目、顺于耳、快于心而毁于行。



非有明王圣主，孰能听之？”“昔者关龙逢深谏于桀，而王子比干直言于纣，此二臣者，皆极虑尽忠，闵王泽不下流，而万民骚动，故直言其失，切谏其邪者，将以为君之荣，除主之祸也。今则不然，反以为诽谤君之行，无人臣之礼，果纷然伤于身，蒙不辜之名，戮及先人，为天下笑，故曰谈何容易！”其实，作为封建社会的帝王，要听进臣下的忠言逆耳的进谏是非常难的。昏君固然是难明是非，遇见一位刚愎自用，以“明王圣主”自居的帝王，逆耳的忠言照样很难听得进去。汉武帝就是这样一个人，所以没有几个人敢在他的面前直言进谏，司马迁不懂此道，自以为忠心耿耿，直言为李陵辩护，并幻想可以解汉武帝的宽心，结果被处以腐刑。司马相如明于此理，汉武帝好神仙，他却不敢直言相劝，写了一篇《大人赋》进行婉讽，汉武帝不但不听，反而飘飘然有凌云之志，司马相如便不再言语。东方朔同样懂得这个道理，他在《非有先生论》里把这个道理写了出来，并假设了一个“吴王”，最终听从了非有先生的高论。但是在现实生活中，东方朔始终不敢扮演这个非有先生的角色，因为他知道他所侍奉的汉武帝决不是他所想象的“吴王”。明于此，我们再来看东方朔的这篇《七谏》，即可知里面所蕴含的深意。长诗分为“初放”、“沉江”、“怨世”、“怨思”、“自悲”、“哀命”、“谬谏”七大部分，反反复复，都在“小人得志，忠臣遭殃”这一核心主题上展开。长诗的结尾这样写道：

乱曰：鸾皇孔凤日以远兮，畜鳧驾鹄。鸡鹜满堂坛兮，蛙黾游乎华池。要褻奔亡兮，腾驾橐驼。铅刀进御兮，遥弃太阿。拔搴玄芝兮，列树芋荷。橘柚萎枯兮，苦李旖旎。甌瓿登于明堂兮，周鼎潜乎深渊。自古而固然兮，吾又何怨乎今之人！

可以想见，东方朔的这篇《七谏》，有点类似于他的《非有先生论》，是假借他人之口来表达自己的感情。所不同的是，《非有先生论》中的非有先生是东方朔的虚构，真的没有，而《七谏》中的抒情主人公屈原表面是真实的历史人物，但实际却是经过东方朔改造之后变成的自己思想情感的代言人。

代屈原以抒情，是汉代文人所创造的一种特殊的抒情模式。究其原因，是因为汉代文人在屈原身上发现了与他们太多的相同之处，特别是作为个体

的诗人的身份以及其“生不逢时”、“怀才不遇”的遭遇,在汉人那里引起了深深的共鸣。这使他们忽略了自己与屈原在时代与身份上的诸多不同,按个人的理解来重新塑造屈原,让屈原成为他们的代言者。所以,我们切不能把汉代人代屈原立言的抒情赋写作看成是缺少真情实感的模拟,其实不然,这正是他们新的历史条件下张扬个性的一种方式,是汉代人追求个体人格独立的一种表现。这一抒情模式的产生,是有着深刻的历史意义的。

## 二、远游纪行模式

在汉代人骚体抒情诗的抒情模式中,第二个值得我们重视的是远游纪行模式。考察汉代人骚体抒情诗我们会发现,有相当大的一部分诗篇都采用了这种抒情模式。这里面又可以分为两种情况,一种是现实中不存在,只借助于诗人想象的神游,一种是发生于诗人自己现实生活中的羁旅远游。前者如《惜誓》、《九怀》、《九叹》、《九思》、《大人赋》、《悼李夫人赋》、《太玄赋》、《思玄赋》、《归田赋》诸篇,后者如《遂初赋》、《北征赋》、《显志赋》、《东征赋》、《述行赋》诸篇,各有其自身特点。下面我们分别进行分析。

### (一)神游模式

在汉代文人的骚体抒情诗当中,第一篇采用神游模式的是传为贾谊所作的《惜誓》。诗的开篇就这样写道:

惜余年老而日衰兮,岁忽忽而不反。登苍天而高举兮,历众山而日远。观江河之纡曲兮,离四海之霑濡。攀北极而一息兮,吸沆瀣以充虚。飞朱鸟使先驱兮,驾太一之象舆。苍龙蝼虬于左骖兮,白虎骋而为右骖。建日月以为盖兮,载玉女于后车。驰骛于杳冥之中兮,休息乎昆仑之墟。

此诗以《惜誓》为名,按王逸的解题所言:“惜者,哀也。誓者,信也,约也。言哀惜怀王与己信约而复背之也。古者君臣将共为治,必以信誓相约,然后言乃从而身以亲也。盖刺怀王有始而无终也。”我们首先可以把这首诗看作是代屈原立言的模式。既然是代屈原立言,作品自然就应该与屈原的生平身世

有直接的关联。可是这首诗的结构却别具特点,开篇先从珍惜生命领起,“惜余年老而日衰兮,岁忽忽而不反”,于是便“登天而高举”,去寻找自己的幸福生活:“乃至少原之野兮,赤松王乔皆在旁。二子拥瑟而调均兮,余因称乎清商。澹然而自乐兮,吸众气而翱翔。”接下来才说到自己对于故乡的一丝怀念,“念我长生而久仙兮,不如反余之故乡”。但是马上又想到现实中诸多令人失望的往事,最终还是表达了“彼圣人之神德兮,远浊世而自藏”这一核心主题。由此,我们可以把这首诗的抒情结构概括为“神游——思乡——怨世——自藏”,这其中,神游起着领起全诗的作用。

汉代文人拟楚辞诸篇,或多或少都采取了神游这种抒情模式,有着比较明显地模拟《离骚》的痕迹,虽然远没有《离骚》那样神奇的想象与阔大的场景描写,但是诗人们正是利用这种抒情模式,表面上代屈原而立言,为屈原而鸣不平,实际上却真实地表达了自己不满现实、怀才不遇的情感。这其中,值得注意的有两篇,一篇是王褒的《九怀》,一篇是刘向的《九叹》。王褒(?—前61)字子渊,蜀人也。据《汉书·王褒传》,宣帝时修武帝故事,讲论六艺群书,博尽奇异之好,召见一批文学之士待诏金马门,“益州刺史王褒欲宣风化于众庶,闻王褒有俊材,请与相见,使褒作《中和》、《乐职》、《宣布》诗,选好事者令依《鹿鸣》之声习而歌之”。这些歌曲后来传到京城,被汉宣帝听到,“益州刺史因奏褒有轶材。上乃征褒。既至,诏褒为圣主得贤臣颂其意”。《汉书》中接着写道:

上令褒与张子侨等并待诏,数从褒等放猎,所幸宫馆,辄为歌颂,第其高下,以差赐帛。议者多以为淫靡不急,上曰:“‘不有博弈者乎,为之犹贤乎已!’辞赋大者与古诗同义,小者辩丽可喜。辟如女工有绮縠,音乐有郑、卫,今世俗犹皆以此虞说耳目,辞赋比之,尚有仁义风谕,鸟兽草木多闻之观,贤于倡优博弈远矣。”顷之,擢褒为谏大夫。其后太子体不安,苦忽忽善忘,不乐。诏使褒等皆之太子官虞侍太子,朝夕诵读奇文及所自造作。疾平复,乃归。太子喜褒所为《甘泉》及《洞箫》颂,令后宫贵人左右皆诵读之。后方士言益州有金马、碧鸡之宝,可祭祀致也,宣帝使褒往祀焉。褒于道病死,上闵惜之。

可见,王褒是以其文学才华而被汉宣帝赏识的。同时,我们从上面的记载中也可以看出,汉宣帝对于辞赋所持的态度也很特别,他并没有把辞赋看成是可以经邦治国之大道,但是他同时也肯定了辞赋的特殊地位,认为它“贤于倡优博弈远矣”。所以他力排众议,给王褒这样的辞赋家以较高的地位,但是这相对于文人崇高的政治抱负与从政期待来讲,显然是远远不够的。王褒的《九怀》不知作于何时,按诗中之意,也许是作于他没有被宣帝赏识之前,其诗开头即言:“极运兮不中,来将屈兮困穷。余深愍兮惨怛,愿一列兮无从。”乱辞曰:“皇门开兮照下土。株秽除兮兰芷睹。四佞放兮后得禹,圣舜摄兮昭尧绪,孰能若兮愿为辅。”显然,这里所陈述的事实与屈原的遭际并不太相合,与其说是替屈原的被谗放逐而鸣不平,倒不如说是借屈原之口来抒写自己的怀才不遇之情更为合适。同时,因为王褒并没有受过像屈原那样沉重的政治打击,也没有屈原那种奔腾似火的激情,因而在这首诗里,作者把屈原上天入地苦苦求索的神游,转化成了反复不断的缠绵哀怨的抒情。全诗没有采用《离骚》的句式,而是采用了《九歌》的句式,从风格上也有与《九歌》相类似之处。从下一段诗句中我们可以有所体会:

乘虬兮登阳,载象兮上行。朝发兮葱岭,夕至兮明光。北饮兮飞泉,南采兮芝英。宣游兮列宿,顺极兮彷徨。红采兮骅衣,翠缥兮为裳。舒佩兮緼緼,竦余剑兮干将。

比王褒略晚一些的刘向,因为身为汉室宗亲,对屈原与楚王同宗的身世遭遇也就有着更多的认同,他在《九叹》的开头就首先强调了这一点:“伊伯庸之末胄兮,谅皇直之屈原。云余肇祖于高阳兮,惟楚怀之婣连。”正因为如此,他在诗篇中所写的神游就显得有些过于沉重:“志隐隐而郁怫兮,愁独哀而冤结。肠纷纭以缭转兮,涕渐渐其若屑。情慨慨而长怀兮,信上皇而质正。合五岳与八灵兮,讯九軺与六神。指列宿以白情兮,诉五帝以置词。北斗为我折中兮,太一为余听之。”这种情况说明,虽然面对着同一个诗人屈原,但是汉代文人们对他的理解与同情并不完全相同。王褒作为一个下层的平民文人,他从屈原那里读出了更多的怀才不遇之情,而刘向则读出了更多的邦国之思。

自屈原的《离骚》而确立的神游抒情模式,对汉代文人的影响实在太大了。但仔细想来,虽然同为神游,屈原与汉代文人在运用这种抒情模式的时候却有很大的不同。屈原所生活的战国时代的楚国本是一个巫风甚重的国家,浓厚的宗教意识和人神交融的巫术思维对屈原有重大的影响,所以,《离骚》中那个上天入地纵情神游的抒情主人公似乎把我们带进了一个人神交融的世界,有身临其境之感。而汉代文人已经没有了这样浓厚的巫术思维方式,神游不再具有故事叙事的意义,只是作为楚文化的余绪,由此演变成为汉人一种抒情想象的写作模式,一种表达诗人现实思想感情发展的心路历程的象征。从一个诗人、一首诗的角度来讲,这个心路历程就是他在现实生活中的思想变化和矛盾斗争,这种思想变化与矛盾斗争本是抽象的,用直抒胸臆的方式是难以得到很好表现的,而神游这种写作方式,却可以把这种心灵的矛盾与斗争通过形象的方式得到充分的表现。这种写作模式在后世看来似乎很难理解,但是却能够引起汉人深深的同情。而这,也成为汉代骚体抒情诗的一大特色。从一个时代的角度来讲,我们看汉代文人骚体抒情诗中的神游主题,也能发现其巨大的变化。那就是从模仿屈原,借神游的方式写他们的怀才不遇、邦国之思,逐渐转向抒超凡远举、高蹈遁世之情。表现这种神游主题的骚体抒情诗,最典型的就是扬雄的《太玄赋》与张衡的《思玄赋》。

扬雄《太玄赋》之主题,乃是表现其超脱世俗、全身远祸的玄远之情。扬雄的这种融合了儒家、道家与《周易》哲学的玄学本来十分深奥,当时人也批评其所著《太玄经》晦涩难懂。但是他的《太玄赋》却采用了自《离骚》而来的神游模式,把游心太玄的这种心灵活动变成了一种神仙一样的生活方式:

纳僞禄于江淮兮,揖松乔于华岳。升昆仑以散发兮,踞弱水而濯足。朝发轫于流沙兮,夕翱翔于碣石。忽万里而一顿兮,过列仙以托宿。役青要而承戈兮,舞冯夷以作乐。听素女之清声兮,观宓妃之妙曲。茹芝英以御饥兮,饮玉醴以解渴。排阊阖以窥天庭兮,骑骅骝以踟蹰。载羡门与偃游兮,永览周乎八极。

谁说汉代文人没有丰富的个体精神世界?那是没有深入到他们的内心。其

实,他们生活在封建专制制度的压迫之下,最渴望的正是这种精神世界的自由翱翔,扬雄用神游的抒情模式,给我们描绘了一幅诗意人生的图画。

用神游的抒情模式来写汉代文人的玄远之思,张衡的《思玄赋》是最具代表性的作品。从结构上来看,这篇作品也有着明显的模仿《离骚》的痕迹。诗篇从述志说起,“仰先哲之玄训兮,虽弥高其弗违”。“伊中情之信修兮,慕古人之贞节。竦余身而顺止兮,遵绳墨而不跌。”接着讲自己所受的挫折,“彼无合其何伤兮,患众伪之冒真”。“俗迁渝而事化兮,泯规矩之圜方。珍萧艾于重笥兮,谓蕙芷之不香。”于是,诗人在去留之间徘徊,请神灵占卜以决疑,“心犹与而狐疑兮,即岐阨而摅情”。“惧筮氏之长短兮,钻东龟以观祲。”经过神灵的两次占卜以后,最后决定高飞远举,开始了自己的神游经历,“占既吉而无悔兮,简无辰而俟装”。整篇作品也像《离骚》一样,抒情主人公从早晨整装出发,“旦余沐于清原兮,晞余发于朝阳”。晚上才停下一天的周游,“凭归云而遐逝兮,夕余宿乎扶桑”。同时,诗人也像屈原一样,就这样周而复始地天地四方上下求索,“翺鸟举而鱼跃兮,将往走乎八荒”。“指长沙以邪径兮,存重华乎南邻。”“顾金天而叹息兮,吾欲往乎西嬉。”“蹶白门而东驰兮,云台行乎中野。”“逼区中之隘陋兮,将北度而宣游。”诗人展开丰富的想象,驱遣天地间各种神灵异物,为读者描绘了一幅浪漫的神游图画:

戒庶寮以夙会兮,金恭职而并迓。丰隆軫其震霆兮,列缺晔其照夜。云师湛以交集兮,冻雨沛其洒涂。轶珞璦而树葩兮,扰应龙以服辂。百神森其备从兮,屯骑罗而星布。振余袂而就车兮,修剑揭以低昂。冠珥珥其映盖兮,佩琳珣以辉煌。仆夫俨其正策兮,八乘摅而超骧。氛旌溶以天旋兮,霓旌飘而飞扬。抚轸轶而还睨兮,心灼药其如汤。羨上都之赫戏兮,何迷故而不忘?左青琬以捷芝兮,右素威以司钺。前长离使拂羽兮,委水衡乎玄冥。属箕伯以函风兮,澄洪濛而为清。曳云旗之离离兮,鸣玉鸾之嚶嚶。涉清霄而升遐兮,浮蔑蒙而上征。纷翼翼以徐戾兮,焱回回其扬灵。叫帝阍使辟扉兮,覲天皇于琼宫。聆广乐之九奏兮,展泄泄以彤彤。

如此壮丽的神游描写,几乎可以与《离骚》中最后一次远游描写来争胜。同样,也正如《离骚》的结尾处一样,诗人在神游天外之际,忽然看见了故乡,便再也不能离去:

据开阳而颛盼兮,临旧乡之暗蔼。悲离居之劳心兮,情惛惛而思归。  
魂眷眷而屡顾兮,马倚辔而徘徊。虽遨游以偷乐兮,岂愁慕之可怀。出  
阊阖兮降天涂,乘飙忽兮驰虚无。云霏霏兮绕余轮,风眇眇兮震余旗。  
缤联翩兮纷暗暧,倏眩眴兮反常间。

所不同的是,屈子远游,临睨故乡,不忍离去,遂沉江而死。平子神游四海,不能解除故乡之恋,最终却归依了玄学。这一心灵历程的游历,象征性地说明了汉代文人几百年的人生苦旅所达到了最终归宿。当他们在现实中饱受生不逢时、怀才不遇之痛的时候,曾幻想着超凡脱俗、羽化登仙,但最终发现成仙原本是虚妄之事,只好借玄学来解脱其苦难的心灵。从抒情的主题来讲,他完成了自屈原《离骚》执著于美政理想,到《远游》所追求的仙人之境,到贾谊的怨世自藏,再到扬雄、平子等人的游心玄学这一转变。它说明,神游的抒情模式之所以盛行于汉代骚体抒情诗当中,乃是由于时代的变化作用于汉代文人之心的必然结果,恰好反映了从战国发展到东汉文人的心路历程。正是从这个角度来看,我们才能发现神游的抒情主题所具有的独特的时代意义,那是汉代文人出世之思的一种特殊的时代表现形态。也正是在这一出世之思的心路历程探索中,我们才能明白,为什么到了魏晋以后才会有玄学的大兴,那乃是文人们早在汉代就已经萌发了的出世之思的文人心态发展的自然结果。

## (二) 羁旅远游模式

如果说,汉代骚体抒情诗中神游模式所表达是汉代文人出世之思的心路历程,那么,羁旅远游则是汉代文人入世之思的一种特殊表达方式,他们试图通过羁旅远游这一在现实生活中所经受的苦难历程,抒发自己对于现实政治的关心之情。而这种苦难的表达方式,同样源于自屈子《九章》而形成的文人

传统。

研读屈原的作品我们就会发现,对于热情极高的关心国计民生的诗人屈原来说,当他在政治上遭受“忠而见疑,信而被谤”的失败之后,他的内心情感就一直在出世与入世之间徘徊。屈原曾经有过出世的想法,但还是没有从入世之思中解脱出来,所以最终他只有投江而死。这种强烈的入世之思,在他晚年被流放时表现的异常强烈。于是,通过羁旅远游这一抒情模式来抒写自己的满腔哀怨,表达自己的故国之思,就成为贯串于《九章》里的核心主题。在汉代骚体抒情诗人当中,同样也有一批与屈原一样有着强烈的入世之怀的文人,因此,结合他们自身的羁旅远游遭际来抒情写志,就成为汉代骚体抒情诗远游纪行抒情主题中的一个重要方面。

在这类诗篇中,最值得我们关注的,是刘歆的《遂初赋》。刘歆本是皇室宗亲,是汉末著名的古文经学家,在他的宣传和要求之下,《左氏春秋》、《毛诗》、《逸礼》、《古文尚书》等古文经学皆列于学官,汉哀帝下令刘歆与《五经》博士讲论其义,当时诸博士多治今文经学,不肯与他共事,于是刘歆就移书太常博士,对他们责让甚切,引起诸儒的怨恨。“及儒者师丹为大司空,亦大怒,奏歆改乱旧章,非毁先帝所立。上曰:‘歆欲广道术,亦何以为非毁哉!’歆由是忤执政大臣,为众儒所讪,惧诛,求出补吏,为河内太守。以宗室不宜典三河,徙守五原,后复转在涿郡,历三郡守。”由此可见,刘歆是因为得罪了执政大臣和一大批今文经学家之后,为了躲避政治迫害才主动要求离开京城的。在离京赴任途中,他经过“故晋之域”,羁旅远游,本来就多愁苦,感今思古,于是作《遂初赋》以言情。赋在开头先略述自己的志向与遭际,接着就以自己赴河内太守途中所经所见为线索而展开抒情,作者“驶太行”、“入天井”、“历冈岑”、“济黎侯之旧居”、“回高都”、“吊赵括于长平”,接下来所经之地还有“长子”、“屯留”、“余吾”、“下虎”、“铜鞮”、“侯田”、“太原”、“晋阳”,然后是“登句注”、“历雁门”、“入云中”、“济临沃”,最终才来到了自己赴任之所“五原”。五原地处今山西北部,在西汉时期已经属于汉朝与匈奴相交界之地,路途遥远。诗人从长安出发,一路北上。在交通极不发达的古代,其艰苦可想而知。特别是对边地的荒凉,诗人做了详细的描写:



野萧条以寥廓兮，陵谷错以盘纡。飘寂寥以荒眇兮，沙埃起之杳冥。回风育其飘忽兮，回飍飍之泠泠。薄涸冻之凝滞兮，萑溪谷之清凉。漂积雪之皑皑兮，涉凝露之降霜。扬雹霰之复陆兮，慨原泉之凌阴。激流澌之漻漻兮，窥九渊之潜淋。飒凄怆以惨怛兮，憾风溼以冽寒。兽望浪以穴窜兮，鸟胁翼之浚浚。山萧瑟以鵙鸣兮，树木坏而哇吟。地坼裂而愤忽急兮，石捌破之岩岩。天烈烈以厉高兮，廖埽窗以泉窄。雁邕邕以迟迟兮，野鸛鸣而嘈嘈。望亭隧之皦皦兮，飞旗帜之翩翩。回百里之无家兮，路修远而绵绵。

屈子《九章》写远游羁旅之情，内中也有描写南方蛮荒之地的诗句，如《涉江》所云：“入溱浦余儵徊兮，迷不知吾所如。深林杳以冥冥兮，猿狖之所居。山峻高以蔽日兮，下幽晦以多雨。霰雪纷其无垠兮，云霏霏而承宇。”刘歆《遂初赋》继承了《九章》的这种写作手法，并且有了较大的发展，他极度夸张边地的荒凉，特别是严冬时节的气候多变、生存环境之恶劣。同时，在这种生动的描写中又加入了浓厚的主观色彩，从整体风格上给人以凄怆苍凉之悲感，有着极强的艺术感染力。

在汉代文人骚体抒情诗中，采用相同抒情模式的还有班彪的《北征赋》、《冀州赋》、冯衍的《显志赋》、班昭的《东征赋》、蔡邕的《述行赋》等篇，同样值得关注。漫长而又艰苦的羁旅征程与诗人命途多舛的人生经历交织在一起，因而激发起诗人感慨万端的忧患之情，使这些诗篇读起来特别沉重。

把这些描写实际人生中的羁旅远游的抒情诗与那些以描写神游为主旨的诗篇相比，我们会发现二者之间在不同层面上恰好互补。从写作手法上来说，羁旅远游是写实，而神游是想象；从对现实的态度来讲，羁旅远游所抒写的是诗人的入世之怀，而神游则表现的是诗人的出世之想。从风格情调来讲，羁旅远游之诗大都给人忧民念国之痛，而神游之诗则令人生超然远举之思。这些作品，又统一在“远游”这一抒情主题下得到表现。这说明，“远游”这一抒情模式在汉代文人中有着极强的感召力。漫漫人生本来就像是一次艰苦的远游，支撑其完成远游的动力则是每个人对于生命的理解和他所追求的人生理想。因而，“远游”这一主题本身就不仅仅是一种对于现实的叙事，

同时也具有着丰富的象征意义,能激发起人们对于生活和生命的各种联想,特别是一个群体或者个人意识到自己的存在,并对其进行深刻的人生思考的时候,“远游”的主题更是最容易拨动的一根心灵的琴弦。如我们在第七章所言,文人——士大夫这个阶层实际上是在汉代社会才正式形成的,也正是从这个时代起,文人们才开始自觉地思考自身的命运和价值,从而在封建专制帝国社会里来确定人生的理想,来调整自己的人生态度。然而无论他们如何选择,人生道路之艰苦总是摆在他们面前不可避免的现实。所以,“远游”自然也是汉代文人们最容易表达自己复杂的人生感受的抒情模式,无论是历尽苦难的羁旅远游还是超凡远举的神游,无论是“入世”还是“出世”,无论是束缚还是解脱,最终都会通过“远游”而达到终点,这正是“远游”这一主题的象征意义,也是“远游”这一抒情模式的价值所在。汉代文人们喜用“远游”这样的模式来进行骚体抒情诗的创作,其最终指向不是娱乐性抒怀,而是要表达他们对人生的终极思考。从这一角度来讲,我们可以把这些骚体抒情诗看成是政治抒情诗和哲理抒情诗,它正体现了汉代文人们对社会对人生理解之深刻,同时也标志中国文人抒情诗在汉代所达到的人生哲学的高度。在此,我们可以把扬雄《太玄赋》与班彪《北征赋》的结尾部分写下来共同欣赏:

乱曰:甘饵含毒,难数尝兮。麟而可羈,近犬羊兮。鸾凤高翔,戾青云兮。不挂网罗,固足珍兮。斯错位极,离大戮兮。屈子慕清,葬鱼腹兮。伯姬曜名,焚厥身兮。孤竹二子,饿首山兮。断迹属娄,何足称兮。辟斯数子,智若渊兮。我异于此,执太玄兮。荡然肆志,不拘挛兮。(扬雄《太玄赋》)

乱曰:夫子固穷,游艺文兮。乐以忘忧,惟圣贤兮。达人从事,有仪则兮。行止屈申,与时息兮。君子履信,无不居兮。虽之蛮貊,何忧惧兮。(班彪《北征赋》)

扬雄与班彪两人生命经历不同,人生态度也各有不同,但是在通过“远游”的经历之后,两篇赋的最终目标都指向对人生观的思考,这正是汉代骚体抒情

诗的一大特点。其“远游”的抒情模式和体现在“远游”中的人生之思,对后代文人抒情诗模式和抒情内容都产生了深远的影响。

### 三、咏史抒怀模式

汉代文人骚体抒情诗写作的第三个模式是咏史抒怀。表面看来,骚体抒情诗中的咏史抒怀模式并不像前两种抒情模式那样,它既不是一种内在的思维架构,也不具有明显的外在表现形态,但它却是贯穿于汉人骚体抒情诗各类作品中最常用的一种表现方法,同样具有抒情模式的意义。因此,我们在这里把这种抒情模式称之为内在的抒情模式,而前两种抒情模式则可以称之为外在的抒情模式。

通过历史来反思现实,是人类社会进入高度文明的时代才会具有的理性行为,在抒情诗中采用咏史抒怀的模式,最早也是从屈原开始的,《离骚》中就包含着屈原对于历史的深刻的思考。仔细分析汉代咏史抒怀的骚体抒情模式,大致可以分成两种不同的情况,一种是在代屈原而立言的仿体抒情诗歌中,把屈原所遭遇的人生悲剧从历史的角度给以进一步的思考,一种是在汉代文人独创的骚体抒情诗中,结合自身的经历,抒写自己对于历史的新的认识。下面我们分而言之。

#### (一)代屈原立言类骚体抒情诗的咏史抒怀模式

先说汉代文人代屈原立言的骚体抒情诗歌,在这些诗作中,作者之所以采用咏史抒怀的模式,其实是在继续着屈原的思考,或者说是回答屈原所提出的问题。我们知道,屈原的人生悲剧,从客观原因来讲,最重要的就是“信而见疑”、“忠而被谤”,屈原对历史的拷问,都是由此而生发出来的。在《离骚》中,屈原数度拷问历史,一是借“就重华而陈词”,明白了“皇天无私阿兮,览民德焉错辅。夫惟圣哲以茂行兮,苟得用此下土”的道理;二是在灵氛占卜的启示下,他认识到历史上确实存在着傅说与武丁、周文与姜尚、齐桓与宁戚等“两美其必合”的故事。由此屈原坚定了自己的政治追求,至死而不渝。但是,另一个让屈原无法解脱的痛苦却是,为什么自己坚持追求这一伟大的理想却要付出如此沉重的代价,为什么历史上会出现那么多的昏君佞臣?在

《天问》这首长诗当中,他从传说中的女娲造人开始问起,有关尧、舜、禹、夏、商、周,以及春秋五霸和楚之先公先王的历史,都在他的追问之列。在这里,屈原对传统的历史观念提出了强烈的质疑,他试图通过考察历代的兴亡与历史人物所作所为之间的关系,找寻出历史发展的规律,彻底解脱自己的人生痛苦。换言之,屈原在《离骚》、《天问》中不断地拷问历史,是出于他对人生和历史的困惑,这也是屈原人生悲剧的重要原因之一。

汉代文人代屈原立言,首先所表达的无疑是对屈原悲剧的深深同情。同时,他们 also 从一个局外人的角度,来重新思考屈原所提出的历史问题。而屈原所曾遭遇的历史悲剧,从某种程度上讲在他们的身上正在重新上演。因此,汉代文人在仿骚体诗歌中采用咏史抒怀的模式来抒情,就有了两方面的意义,一方面是代屈原立言,抒写屈原的人生悲剧,一方面则是回答屈原提出的问题,并借此来抒发自己的政治情怀,表明自己的人生态度。如在传为贾谊的《惜誓》里,作者以屈原之口来抒情,但是全诗并没有叙述屈原的遭遇,而是从一开始就接续了《离骚》、《远游》两诗中的超凡远举之旨,并将其落实到自己对于历史的重新思考之上:“梅伯数谏而至醢兮,来革顺志而用国。悲仁人之尽节兮,反为小人之所贼。比干忠谏而剖心兮,箕子被发而佯狂。水背流而源竭兮,木去根而不长。非重躯以虑难兮,惜伤身之无功。”看一下历史上梅伯、比干、箕子等忠臣和来革这个奸臣的不同遭际吧,还有什么可说的,现实中最佳的选择自然是“远浊世而自藏”。这一选择虽然不合于屈原的性格,但是却正是汉代文人思想的真实写照,是汉代文人在咏史抒怀的历史思考中得出的必然结论。

同样的抒情模式在东方朔《七谏》里表现的更为明显。关于东方朔其人,我们在上文中已经做过一些分析。如果再仔细地研读这篇作品,同样会发现东方朔在这首诗里所潜藏的深深的历史意识,他在代屈原而立言的抒情写作中,采用咏史抒怀的抒情模式,多方面地表达了自己对于历史和现实的深刻思考。在此诗开篇第一节《初放》中作者就说:“平生于国兮,长于原野。言语讷譔难兮,又无强辅。浅智褊能兮,闻见又寡。数言便事兮,见怨门下。王不察其长利兮,卒见弃乎原野。”于是,主人公想到了“群众成朋兮,上浸以惑。巧佞在前兮,贤者灭息”的现实,就产生了深深的哀怨之思。显然,此诗虽然

代屈原立言,但是开篇所言数句便不合屈原之身份,借题发挥之意已极为明显。作者在接下来的第二节《沉江》开首即言:“惟往古之得失兮,览私微之所伤。尧舜圣而慈仁兮,后世称而弗忘。齐桓失于专任兮,夷吾忠而名彰。晋献惑于嬖姬兮,申生孝而被殃。偃王行其仁义兮,荆文寤而徐亡。纣暴虐以失位兮,周得佐乎吕望。”这是借历史上的圣君贤相与昏君佞臣作对比,进一步来审查现实。可惜的是,现实中并没有作者所希望的尧、舜、周文之类的圣君出现,也没有遇上“修往古以行恩兮,封比干之丘垄。贤俊慕而自附兮,日浸淫而合同”的时代,这意味着作者的理想不可能实现,由此他想到了众多的历史人物悲剧命运,如箕子被发而佯狂,伯夷与叔齐饿死于首阳山上,伍子胥沉江而死。世上既然皆如此妒贤嫉能,自己又“遭值君之不聪”,他“不开悟而难道”、“听奸臣之浮说”,作者只好“怀沙砾而自沉兮,不忍见君之蔽壅”了。在第三节《怨世》里,作者又进一步借历史人物的故事来说明世上忠奸不分,好坏颠倒的事实,高阳帝颛顼无故而蒙尘,甚至连帝舜也曾遭受过别人的诽谤,“高阳无故而委尘兮,唐虞点灼而毁议”。“西施媢媢而不得见兮,嫫母勃屑而日侍。”诗人羡慕那些历史上的幸运儿,如骐骥遇见伯乐、吕望遇见文王、宁戚遇到齐桓公、路室女遇见孔子,但自己却偏偏是那样的不幸,“吾独乖刺而无当兮,心悼怵而耄思。思比干之泔泔兮,哀子胥之慎事。悲楚人之和氏兮,献宝玉以为石。遇厉武之不察兮,羌两足以毕斲”。“年既已过太半兮,然埒轲而留滞。欲高飞而远集兮,恐离罔而灭败。独冤抑而无极兮,伤精神而寿夭。”于是,诗人再一次表示自己必死的决心:“皇天既不纯命兮,余生终无所依。愿自沈于江流兮,绝横流而径逝。宁为江海之泥途兮,安能久见此浊世。”显然,东方朔在这里与其说是代屈原立言,不如说是通过考察历史上那些贤人的命运,来分析屈原最终为什么会投江的心理原因。

《七谏》是一篇十分独特的作品,何以名之曰《七谏》?王逸在《解题》中说:“谏者,正也,谓陈法度以谏正君也。古者,人臣三谏不从,退而待放。屈原与楚同姓,无相去之义,故加为《七谏》,殷勤之意,忠厚之节也。或曰:《七谏》者,法天子有争臣七人也。东方朔追悯屈原,故作此辞,以述其志,所以昭忠信,矫曲朝也。”全篇的结构包括八个部分,分别是《初放》、《沉江》、《怨世》、《怨思》、《自悲》、《哀命》、《谬谏》七节,再加上最后的“乱辞”。从文义

来看,全篇皆以第一人称的方式,反复陈说自己在“信而见疑,忠而被谤”的冤屈之下那种内心的极度痛苦。在诗中,诗人反复地借历史人物的故事来反观自己,借古以鉴今,从这一点来讲,此诗的确是“追悯屈原”、“以述其志”之作。但是作者把这首代屈原立言陈说痛苦的抒情诗称之为“七谏”,无疑又是一种非常委婉的表达方式,并非屈原之本意。因为无论是从《离骚》还是《九章》这些带有描述屈原自身经历的诗篇中,我们所看到的都是屈原对自己所遭受悲剧命运的全力倾诉,是真正的发愤抒情,而不是为了劝谏楚王。所以,王逸在《解题》中所说的“殷勤之意,忠厚之节”并无根据。实际上,此首诗正是东方朔假借屈原之口来表达自己怀才不遇的不满。所不同的是,东方朔虽然没有得到汉武帝的重用,但是他也没有遭受屈原那样流放沉江的大不幸。这使他对屈原既抱有极大的同情,同情其怀才不遇,但是又不能完全理解屈原作为一个贵族诗人内心的极度痛苦,而只是用一种委婉的方式来表达自己对现实的不满。从抒情模式来讲,东方朔从两个层面利用了“咏史抒怀”的方式,第一是借屈原之口来抒情,他把诗篇名之曰“七谏”,说得更准确一点是借题发挥。第二是在诗歌内部超越了屈原的身份,以局外人的眼光进一步审视历史上诸多贤人不遇的故事,以此来影射自己当下所处的境遇。所以,对于东方朔《七谏》这样的诗篇,如果我们从代屈原立言的角度来评价,并不是一首好的诗篇,诗中的主人公缺少屈原那样的悲剧体验,因而也没有屈原作品那样火热的激情,倒有些无病呻吟的矫揉造作。但是如果我们结合东方朔本人的身世经历和汉代文人在社会上不受重视的现实,却可以更好地窥知东方朔以及其他文人的内心世界。他们采取代屈原而立言、借古以抒怀的模式来表达自己的现实感受,同时又带有较强的理性思考意识,这正是汉代文人的一种创造。

## (二) 汉人自创骚体抒情诗的咏史抒怀模式

和汉代文人仿骚体的诗歌相比,在汉人自创的骚体抒情诗当中,咏史抒怀的抒情模式表现的更为突出。中国本来就有着悠久的历史传统,借总结历史的经验教训来指导现实的行动,在先秦时代已经成为人们一种思考问题的方式方法,汉代更是一个历史意识大发展的时代,汉人特别注意在总结历史

中分析现实。贾谊的《过秦论》之所以成为名篇,就因为他在这里面深刻地分析了六国的灭亡以及秦人的失败,“是以君子为国,观之上古,验之当世,参以人事,察盛衰之理,审权势之宜,去就有序,变化有时,故旷日长久,而社稷安矣”。这是贾谊的名言,也是汉人历史意识的最好表述。他们自然也会通过思考历史人物的命运来指导自己的人生。对于汉代文人们来讲,他们在实现自己理想的道路上最大的痛苦莫过于“生不逢时”、“怀才不遇”,最切实的感受莫过于“人生无常”、“祸福难料”,因此,他们在抒写自己情志的骚体抒情诗当中,自然也会通过历史人物的命运来预测自己的前途并决定自己的人生取向。咏史抒怀也自然成为汉代骚体抒情诗中一种典型的抒情模式。这又表现为两种情况。

第一种情况是在表现“生不逢时”、“全身远祸”之题材的诗作里,汉代文人往往用历史上同类的人物命运来说理或者抒情。如董仲舒《士不遇赋》在感叹自己生不逢时之际,就将这种人生的思考投向了历史:“退洗心而内讼兮,固未知其所从也。观上世之清晖兮,廉士亦茕茕而靡归。殷汤有卞随与务光兮,周武有伯夷与叔齐。卞随、务光遁迹于深渊兮,伯夷、叔齐登山而采薇。使彼圣贤其繇周遑兮,矧举世而同迷。若伍员与屈原兮,固亦无所复顾。亦不能同彼数子兮,将远游而终古。”董仲舒本为西汉大儒,积极入世是儒家最基本的生活态度,但是当董仲舒在现实中遇到了诸多挫折之后,退而自思,观上古之历史,竟然也生发出“远游而终古”的出世情怀。至于扬雄之游心于《太玄》,与他对历史的思考更是密不可分,他在《太玄赋》结尾的乱辞中对此有着鲜明的表述:“斯错位极,离大戮兮。屈子慕清,葬鱼腹兮。伯姬曜名,焚厥身兮。孤竹二子,饿首山兮。断迹属娄,何足称兮。辟斯数子,智若渊兮。我异于此,执太玄兮。荡然肆志,不拘挛兮。”崔篆的《慰志赋》开篇即从历史人物说起:“嘉昔人之遘辰兮,美伊傅之遘时”,传说中的伊尹、傅说生逢明主,而自己身处乱世:“愍余生之不造兮,丁汉氏之中微。”于是,诗人进一步借历史而鉴今,来表明自己“聊优游以永日兮,守性命以尽齿。贵启体之归全兮,庶不忝乎先子”的人生志向。甚至连班婕妤这样的宫中后妃,为全身远祸而自请到长信宫供养太后,也是有鉴于历史而做出的决定,她的《自悼赋》中写道:“陈女图以镜监兮,顾女史而问《诗》。悲晨妇之作戒兮,哀褒、阎之为邮;

美皇、英之女虞兮，荣任、姒之母周。虽愚陋其靡及兮，敢舍心而忘兹？历年岁而悼惧兮，闵蕃华之不滋。痛阳禄与柘馆兮，仍襁裸而离灾。岂妾人之殃咎兮？将天命之不可求。”诗中所说的“女图”，当指以历代贤女事迹所绘制的图，而“女史”则为宫中女官，以女图为鉴，向女史问《诗》，就是要通过考察历史来决定现实。诗人紧接着在下面罗列了周幽王之妻褒姒，尧之二女娥皇、女英，周文王之母太任，周武王之母太姒之名，意在以历史上褒姒这样的坏女人为戒，以娥皇、女英这样的好女人为榜样。这说明，历史人物的命运，对汉代文人生活产生了巨大的影响。咏史抒怀的抒情模式，在汉代文人的骚体抒情诗创作中占有着重要的地位。

第二种情况是在抒写羁旅远游之情的诗作里所采用的咏史抒怀模式，这在汉代骚体抒情诗当中最具有代表性。对此，我们在前面分析汉代骚体抒情诗羁旅远游之主题以及其抒情模式时都有过较详细的论述，在这里，我们只是从另一个角度再把它概括咏史抒怀的抒情模式，并对前面的分析略作补充。大体来讲，在汉代文人以羁旅远游之主题的骚体抒情诗里，作者大都以自己的经历为线索，以沿途所到之地而联想到历史上的相关人物，触景生情，抒发历史的感怀，并借以思考自身当下的命运。刘歆的《遂初赋》、班彪的《北征赋》、蔡邕的《述行赋》等都采用了这样的模式。然而冯衍的《显志赋》则与此有些不同，此赋虽然以羁旅远游开篇，但是此赋的重点并不在于描写作者的羁旅行程，以及由此而想到的历史人物故事，而是以羁旅远游为线索，尽情地驰骋历史想象，抒写自己的历史感怀。如中间一段：

流山岳而周览兮，徇碣石与洞庭。浮江河而入海兮，溯淮济而上征。瞻燕齐之旧居兮，历宋楚之名都。哀群后之不祀兮，痛列国之为墟。驰中夏而升降兮，路纡轸而多艰。讲圣哲之通论兮，心悞忆而纷纭。惟天路之同轨兮，或帝王之异政。尧舜焕其荡荡兮，禹承平而革命。并日夜而幽思兮，终馀憚而洞疑。高阳憩其超远兮，世孰可与论兹？讯夏启于甘泽兮，伤帝典之始倾。颂成康之载德兮，咏《南风》之歌声。思唐虞之晏晏兮，揖稷契与为朋。苗裔纷其条畅兮，至汤武而勃兴。昔三后之纯粹兮，每季世而穷祸。吊夏桀于南巢兮，哭殷纣于牧野。诏伊尹于亳郊



兮，享吕望于酈州。功与日月齐光兮，名与三王争流。

显然，这并不是作者真正的游历，而是驰骋想象的历史神游，在想象中，他走遍了华夏大地，从登山览岳到浮江入海，从瞻燕齐之旧居到历宋楚之名都，而华夏大地上几千年的历史随即在他的脑海里一一闪现，这里既有尧、舜、禹之类的圣人，也有夏桀、商纣之类的暴君，有盛世的辉煌，也有季世的穷祸。群后不祀，列国为墟，天路同轨，帝王异政，纷繁的朝代更替让他陷入了深深的沉思。在作者心中，中国的历史除了三代盛世之外，就一天不如一天，自春秋以降，更是战祸连绵，诡诈丛生，于是，作者对春秋战国以来的那些所谓的风云人物进行了严厉的批判，对迷乱的人生之路进行了深刻的反省：

忿战国之遭祸兮，憎权臣之擅强。黜楚子于南郢兮，执赵武于淝梁。善忠信之救时兮，恶诈谋之妄作。聘申叔于陈蔡兮，禽荀息于虞虢。诛犁锄之介圣兮，讨臧仓之诉知。戮子反于彭城兮，爵管仲于夷仪。疾兵革之浸滋兮，苦攻伐之萌生。沉孙武于五湖兮，斩白起于长平。恶丛巧之乱世兮，毒纵横之败俗。流苏秦于洹水兮，幽张仪于鬼谷。澄德化之陵迟兮，烈刑罚之峭峻。燔商鞅之法术兮，烧韩非之说论。诮始皇之跋扈兮，投李斯于四裔。灭先王之法则兮，祸浸淫而弘大。援前圣以制中兮，矫二主之骄奢。馐女齐于绛台兮，飧椒举于章华。摘道德之光耀兮，匡衰世之眇风。褒宋襄于泓谷兮，表季札于延陵。摭仁智之英华兮，激乱国之末流。观郑侨于溱洧兮，访晏婴于营丘。日曈曈其将暮兮，独於邑而烦惑。夫何九州之博大兮，迷不知路之南北。驰素而驰骋兮，乘翠云而相伴。就伯夷而折中兮，得务光而愈明。款子高于中野兮，遇伯成而定虑。钦真人之德美兮，淹躊躇而弗去。意斟斟而不澹兮，俟回风而容与。求善卷之所存兮，遇许由于负黍。轡吾车于箕阳兮，秣吾马于颍潁。闻至言而晓领兮，还吾反乎故宇。

正是通过这段长篇的历史思考，咏史抒怀，作者对人生和历史才有了新的认识，从而确定了自己的志向，作赋自厉，名曰“显志”，“盖隐约而得道兮，羌穷

悟而入术；离尘垢之窈冥兮，配乔、松之妙节。惟吾志之所庶兮，固与俗其不同；既俶傥而高引兮，愿观其从容”。

通过历史事件来比较当下的社会状况，通过历史人物的命运来决定自己的人生取向，汉代文人通过这种深刻的历史意识表达，使这些抒情诗篇充满了理情精神。从抒情诗的角度来讲，过多的理性思考无疑会影响情感的抒发，从而使这些诗篇缺少了一唱三叹、摇曳多姿的抒情诗韵味。但是从另一个方面来讲，却增加了这些抒情诗的思想深度，咏史抒怀不仅是后世中国诗歌常用的一个抒情模式，“咏史”甚至成为中国诗歌史上一类重要的题材。从这一点来讲，汉代骚体抒情诗为中国后世的咏史抒情模式与咏史题材的发展奠定了坚实的基础，有着特殊的诗歌史意义。

## 第二节 骚体抒情诗的文体风格特征

骚体抒情诗是汉代特殊的诗歌体裁，它除了具有一般诗歌的节奏韵律之美，并且体现了明显的抒情特点之外，它还以其特殊的语言形式、结构章法有别于其他各类诗歌体式。这其中，它的骚体诗句式首先值得我们关注，它基本上以两句为一单位，每句以六字为主，在第一句的末尾有一“兮”字，第二句末尾押韵。这样的句式结构特别适合于诵读。对此，我们在先秦卷已经有过相应的论述，此处不赘。在此，我们所要讨论的是由此而形成的汉代骚体诗的文体风格和它在汉代的发展流变。

### 一、骚体抒情诗的文体特征

汉代文人骚体抒情诗从内部分类上看主要包括两大部分，一部分是编辑在王逸《楚辞章句》里面的汉人拟楚辞，一部分是以“赋”命名的骚体之作。其实这种分类是后人造成的，它们在文体上并没有太大的差别，都是在模仿楚辞的章法和句式的基础上形成的，因而有着明显的共同特点。

#### （一）以叙事为线索的长篇抒情诗体式

首先我们要关注的是这些抒情诗的长度。通观中国古代诗歌史，历朝历

代的抒情诗基本上都以短章为主。《诗经》中《国风》中的诗歌多在百字以内,《大雅》、《小雅》中的诗篇大都在一二百字之间,最长的诗为《鲁颂·閟宫》,也只不过四百九十二字。唐人杜甫的《北征》和《自京赴奉先县咏怀五百字》二诗分别为七百字和五百字,已经被后人誉为长篇“诗史”,而只有自《离骚》到汉代的骚体抒情诗,动辄千字以上,甚至连《招隐士》这样的短章,也超过了一百八十字,最长的数张衡的《思立赋》,有两千八百字以上。这种情况,在中国诗歌史上是仅有的,也是这一时期文人抒情诗文体上的一大特色。

我们要充分注意这些诗篇在诗体的长度规模上与其他诗体不同所产生的影响。首先,它影响了这些诗篇的诗体结构,使它们与那些短篇抒情诗不同,大多数从开篇起就带有一定的叙事性特征,由抒情主人公直接出面来引导着诗情的发展,这一特点,直接发端于屈原的《离骚》,而汉代诗人则从不同层面接受了他的影响。如贾谊的《吊屈原赋》开篇叙述作赋的情由是:“共承嘉惠兮,俟罪长沙。侧闻屈原兮,自沉汨罗。造托湘流兮,敬吊先生。”在这方面,最具有典型性的那些长篇纪行诗,如刘歆的《遂初赋》按自己赴五原任途中所经之地为线索而展开,班彪的《北征赋》亦是如此,其开篇即言:“余遭世之颠覆兮,罹填塞之阨灾。旧室灭以丘墟兮,曾不得乎少留。遂奋袂以北征兮,超绝迹而远游。朝发轫于长都兮,夕宿瓠谷之玄宫。历云门而反顾,望通天之崇崇。乘陵岗以登降,息郇、邠之邑乡。”诗人从自己遭受战争之乱说起,因旧室毁灭而不得不北征。诗人首先从长都出发,晚上住在瓠谷,接下来历云门,息郇、邠,“登赤须之长阪,入义渠之旧城”,过泥阳,越安定,遵长城,登鄯隧、跻高平。整篇诗就这样沿着诗人所走的道路一一叙写开来,有着明显的叙事的意识。但是这些诗篇又不以叙事为目的,而是以其为线索来展开抒情,由所经之处而联想历史,由历史再联想到现实,进而抒发诗人复杂的情感,呈现出明显的“以抒情主体带动全篇进展的主体凸显的‘情境’特征”和“叙事结构”。<sup>①</sup>在这方面,蔡邕的《述行赋》也具有明显的代表性。

这种以叙事为线索来展开抒情的结构,不仅表现在纪行类抒情诗中,在抒写玄远之思的诗篇中照样存在。传为贾谊的《惜誓》,就以作者神游为线索

<sup>①</sup> 王德华:《唐前辞赋类型化特征的文体思考》,2007年全国辞赋研讨会论文。

而一一展开。严忌的《哀时命》也大致采取了同样的抒情模式。最典型的当数张衡的《思玄赋》，此赋几乎全篇模仿《离骚》的写法，以作者神游的经历为抒情的线索。诗人为解脱心灵的痛苦，开始了上天入地四面八方的遨游，最终又返回了人间，而作者的心灵，也在这一遨游的过程中得到了一次洗礼与升华，明白了自己的人生价值与最终归宿：“苟中情之端直兮，莫吾知而不恧。墨无为以凝志兮，与仁义乎消摇。不出户而知天下兮。何必历远以劬劳？”

## （二）鲜明的理性色彩与议论化倾向

由于这些骚体抒情诗的篇幅较长，也为诗人充分表达复杂的人生感怀提供了条件，从而使这些作品充满了理性色彩，有明显的议论化倾向。本来，抒情诗是以抒写诗人的情感为主，对于一般的抒情诗人来讲，其情感的抒发总是缘自于个体的人生感怀，优秀的诗人只要把这种个体人生感怀自然地在诗中流露出来，就是一首感人的诗篇，不必要加入抽象的说理与议论。但是由于汉代骚体抒情诗所继承的是屈原的“贤人失志”的传统，这样，他们就从诗人个体身份与文体功能两个方面对屈原及其作品有着基本的认同，把骚体抒情诗的情感抒发定位于文人的政治感怀。这种政治感怀，不仅仅是一种单纯的情感，同时包含着作者的生活经历与经验，包含着作者对人生、对社会的体认，对历史和哲学的思考。因此我们也可以说，汉代骚体抒情诗中所抒写的人生之情，是与他们所领悟的人生事理融合在一起的。其情感发展的过程，也往往是他们对事理进行思考的过程，因而，通过对人生与事理的议论来抒情，就成为这些诗篇的一大特色。所以我们看到，在这些抒情诗的写作过程中，大体都遵循着这样一种思路，开篇先描述抒情诗写作的原因，交待诗人内心的痛苦之所在，接下来通过一系列的议论，亦即通过对于事与理的多角度拷问，使诗人的心灵得到开悟，最终以获得一个关于人生的答案而结束。举例来讲，如贾谊的《鹏鸟赋》之结构即如此，开篇先交待事情发生的原因：“单阏之岁兮，四月孟夏。庚子日斜兮，鹏集予舍。”鹏鸟被当时人视为不祥之鸟，鹏鸟入宅也被当时人视为不祥之兆。于是诗人便“发书占之兮，策言其度。曰‘野鸟入处兮，主人将去’”。可以想见，此事给贾谊的思想情绪以极大的影响，让他内心紧张而慌乱，“自以为寿不得长，伤悼之”，在这种情况下，贾谊想

到了老庄哲学,于是从两个方面重新思考自己的人生,第一是重新思考鹏鸟入宅这件事情的好与坏:“万物变化兮,固无休息。斡流而迁兮,或推而还。形气转续兮,变化而嬗。沕穆无穷兮,胡可胜言!祸兮福所倚,福兮祸所伏。忧喜聚门兮,吉凶同域。彼吴强大兮,夫差以败。越栖会稽兮,句践霸世。斯游遂成兮,卒被五刑。傅说胥靡兮,乃相武丁。”原来事物的好与坏是不断变化的,自己大可不必为鹏鸟入宅这一小事而烦恼。第二是重新思考人生在宇宙间的存在价值与意义:“且夫天地为炉兮,造化为工。阴阳为炭兮,万物为铜。合散消息兮,安有常则。千变万化兮,未始有极。忽然为人兮,何足控抟。化为异物兮,又何足患!小知自私兮,贱彼贵我。通人大观兮,物无不可。”原来从宇宙时空的大尺度来看,人的一生竟然是这样的短暂,他的存在价值竟然是如此之渺小,既然人的生老病死都不足为虑,鹏鸟入宅这一小事还有什么可苦恼的呢?想到这里,诗人完全解脱了,于是在此赋中最后写道:“其生若浮兮,其死若休。澹乎若深渊之静,泛乎若不系之舟。不以生故自宝兮,养空而浮。德人无累兮,知命不忧。细故蒂芥兮,何足以疑!”作品到此而结束。

贾谊的这篇赋虽然较短,但是却很有代表性,它比较典型地表现了汉代骚体抒情诗人以说理带动抒情的写作模式。仔细分析,其实贾谊的《吊屈原赋》、还有传为他所作的《惜誓》、东方朔、严忌、刘向、王褒等人的拟楚辞之作,以及扬雄的《太玄赋》、张衡的《思玄赋》等抒写出世玄远之情的作品,都是如此,即便是以刘歆的《遂初赋》等以纪行为主线的赋作也是如此。所不同的是,《鹏鸟赋》等作品的议论,是以关于人生哲理的思辨为主要内容,而《遂初赋》诸篇的议论,则是围绕着对于历史的思考而展开的。其他如董仲舒的《士不遇赋》、司马迁的《悲士不遇赋》、崔篆的《慰志赋》、班固的《幽通赋》、梁竦的《悼骚赋》等等,虽然其抒情的篇幅有长有短,其议论化的三段模式不如上两类抒情赋作那样典型,而且有的采用直接议论的方式,有的在陈述事实中表现得比较含蓄,但是其以议论为主的写作倾向是一致的。

将如此众多的关于人生与历史的思考放入抒情诗中,这种鲜明的议论化倾向从某种程度上削弱了作品的抒情性特征,有时读起来让人感到有很浓的说教气,因而使这些作品缺少了以情感人的力量。但是,汉代骚体抒情诗人所思考的这些事理,却是中国古代文人士大夫们不得不面对的共同问题。而

且,这些作品虽然有着如此多的说理化倾向,但是其本质还是抒情的,仔细分析汉代骚体抒情诗的三大主题,无论是悲士不遇与生不逢时,还是全身远祸与超越世俗,以及行旅感怀与思念伤悼,其核心指向还是诗人关于自身生命个体的感受,这说明,汉代骚体抒情诗人写作的最终命题并非是为了说理,还是为了抒情。说理的目的只是为了强化诗人的生命感受,让读者更好地体会他们的内心世界,从而唤起情感上的共鸣。而且,因为汉代文人生当中国封建官僚社会的初始期,他们是第一批敏感地体悟到自己在这个社会里所处的地位,预见到自己未来命运的人,所以,由他们所开创的这些抒情主题,在后代中国文人那里得到了更多的继承,他们在这些骚体抒情诗里所进行的议论,便具有了比较普遍的认识价值。汉末以后,中国文人的抒情诗逐渐由骚体的长篇变而为五七言的短篇,其抒情写志逐渐从文人士子的政治关怀而转向世俗化的个体人情,所以在后代,我们很难再见到如汉代骚体抒情诗人这样长篇的议论,从某种意义上讲,正是这种如此深刻的关于人生和历史的议论,使这些骚体抒情诗在中国诗歌史上具有了独特的价值。

### (三)以铺陈为特点的文体风格

由于汉代骚体抒情诗具有较长的篇幅,因而使它在抒情写作的时候可以将诗人的情感以及触发情感的各种思考尽情的展开,这形成了它在文体风格上的突出特点——长于铺陈。铺陈是汉代人写作的一大特色,它有两个作用:第一,铺陈可以更好更全面地对抒情与描写的对象进行艺术的展现;第二,铺陈可以尽情地展示作者的才学。这两者相得益彰,成为汉人文学审美的时代风气。这一点在散体大赋中有着鲜明的表现,也多为后世文人所注意。如刘勰《文心雕龙·诠赋》中就此而把赋的文体特征概括为“赋者,铺也,铺采摘文,体物写志也”。并且从历史的角度对汉代人这一审美追求的过程进行了很好的概括:“然则赋也者,受命于诗人,而拓宇于《楚辞》也。”“汉初词人,顺流而作。陆贾扣其端,贾谊振其绪,枚、马播其风,王、扬骋其势,皋、朔已下,品物毕图。繁积于宣时,校阅于成世,进御之赋,千有余首,讨其源流,信兴楚而盛汉矣。”此说虽然主要对散体赋而发,但是同以“赋”为名的汉代骚体抒情诗,同样体现了这一特点。所不同的是,汉代骚体抒情诗的

铺陈不是一般状物描写的铺陈,而是在抒情、说理与叙事的过程中展开铺陈。如东方朔《七谏·沉江》:

苦众人之妒予兮,箕子寤而佯狂。不顾地以贪名兮,心怫郁而内伤。联蕙芷以为佩兮,过鲍肆而失香。正臣端其操行兮,反离谤而见攘。世俗更而变化兮,伯夷饿于首阳。独廉洁而不容兮,叔齐久而逾明。浮云陈而蔽晦兮,使日月乎无光。忠臣贞而欲谏兮,谗谀毁而在旁。秋草荣其将实兮,微霜下而夜降。商风肃而害生兮,百草育而不长。众并谐以妒贤兮,孤圣特而易伤。

此处抒情之旨极为单一,乃感叹“众人妒贤”,诗人却从几个方面反复陈说,先举一个正面的例子,说商纣王之庶兄箕子见比干剖心,乃悟出忠直之人易遭妒嫉的道理,于是被发佯狂以避难;反过来再看自己,全不顾楚国的现实状况,贪忠直之名而不懂得韬光养晦,最终落得个身心俱伤的下场。接下来再以伯夷、叔齐之事迹为例,进一步说明忠臣易受诽谤和排挤的事实。再接下来又以秋霜夜降、秋风伤百草为喻,说明众人嫉贤的可怕后果。就这样通过铺排的方法层层推进,把抒情、说理与叙事等结合起来,让读者从多个角度来体会作者被众人所妒的痛苦之情,铺陈的抒情方法在这里起到了很好的作用。此外,比较典型的如刘歆的《遂初赋》、冯衍的《见志赋》等纪行类骚体抒情诗,全篇通过铺陈历史人物故事来抒情,先后罗列了十几乃至二十几个历史人物和故事,将铺陈的写法几乎发挥到了极致。张衡的《思立赋》利用神游的方式来铺陈,从大的方面,先是叙写往走八荒的经过,接下来再按照南、西、东、北的方位来写神游的路线,最后又详写上天入地的精神追寻的过程:“追慌忽于地底兮,轶无形而上浮。”这本身的结构就带有铺陈的特色。而具体到神游时每走过的一段道路,再进行铺陈性的描写:

逼区中之隘陋兮,将北度而宣游。行积冰之皦皦兮,清泉沍而不流。寒风凄而永至兮,拂穹岫之骚骚。玄武缩于壳中兮,螭蛇蜿而自纠。鱼矜鳞而并凌兮,鸟登木而失条。坐太阴之屏室兮,慨含歎而增愁。

这是诗人写“北度而宣游”中的一段,其中有对景物的描写,皑皑的白雪、凄厉的寒风,有对动物的刻画,因为北方的天气寒冷,乌龟缩于壳中,滕蛇结成一团,鱼儿竦起鳞片,聚集在冰层之下,鸟儿因冻僵而从树上跌落下来。而诗人身处极阴之地的陋室,禁不住叹息而抽泣,内心越发忧愁。正是这种铺陈的描写,给这篇本为抽象的“思玄”之作带来了灵动的生机。而这也成为汉代骚体抒情诗的一大特色,即在抒情中增加景物的描写,用景物的渲染营造抒情的气氛,增加作品的美感。如刘歆的《遂初赋》、班彪的《北征赋》,其大段的景物描写都起到很好的渲染气氛的作用。此外,贾谊的《旱云赋》、王褒的《九怀》、刘向的《九叹》、王逸(约89—158)的《九思》,在抒情往往加入景物描写的铺陈,创造出一幅幅情景交融的画面,如王逸《九思·哀岁》:

旻天兮清凉,玄气兮高朗。北风兮凛冽,草木兮苍唐。緌缺兮噍噍,蜉蝣兮穰穰。岁忽忽兮惟暮,余感时兮凄怆。伤俗兮泥浊,矇蔽兮不章。宝彼兮沙砾,捐此兮夜光。椒瑛兮涅汗,藁耳兮充房。摄衣兮缓带,操我兮墨阳。升车兮命仆,将驰兮四荒。下堂兮见蛭,出门兮触蠹。巷有兮蚰蜒,邑多兮螳螂。睹斯兮嫉贼,心为兮切伤。俯念兮子胥,仰怜兮比干。投剑兮脱冕,龙屈兮蜿蜒。潜藏兮山泽,匍匐兮丛攒。窥见兮溪涧,流水兮云云。鼃鼃兮欣欣,鱣鮪兮延延。群行兮上下,骈罗兮列陈。自恨兮无友,特处兮茕茕。冬夜兮陶陶,雨雪兮冥冥。神光兮颢颢,鬼火兮荧荧。修德兮困控,愁不聊兮遑生。忧纡兮郁郁,恶所兮写情。

诗中描写了秋天的景象,天高气清,北风凛冽,草木黄落,虫蛇将蛰,诗人此时命驾出游,见景生情,内心也是一片凄凉。到了漫长的冬夜,大雪纷飞,天气昏昏,神光闪耀,鬼火点点,诗人更是内心充满了烦忧郁闷。这种将情与景有机融合在一起的铺陈式写作方式,实在是值得我们关注的。此外,如司马相如的《哀二世赋》,以景物的描写衬托历史人物的兴亡,可算是一篇有情景交融之境的优秀咏史诗。再如淮南小山的《招隐士》,诗中描写“山中不可以久留的”情景,极为生动:



桂树丛生兮山之幽，偃蹇连蜷兮枝相缭，山气茏苁兮石嵯峨，谿谷崭岩兮水曾波。猿狖群啸兮虎豹嗥，攀援桂枝兮聊淹留。王孙游兮不归！春草生兮萋萋。岁暮兮不自聊，蟋蟀鸣兮啾啾。块兮轧，山曲茀，心淹留兮恫慌忽。罔兮沕，慄兮栗，虎豹穴，丛薄深林兮人上慄。嵌岑碣磳兮，礧礧磈磈，树轮相纠兮林木茷戩。青莎杂树兮蘋草霍靡，白鹿麕麇兮或腾或倚。状貌嶮嶮兮峨峨，凄凄兮漼漼。獼猴兮熊羆，慕类兮以悲。攀援桂枝兮聊淹留，虎豹斗兮熊羆咆，禽兽骇兮亡其曹。王孙兮归来！山中兮不可以久留。

此诗用夸张的手法写山中的景物，浓密的深林，阴郁的山气、猿狖群啸、虎豹嗥叫，奇峰怪石、高崖深谷等等。作者通过铺排的方式，将山中的恐怖景象活灵活现的写了出来，的确有感人的艺术力量，因而被后人反复称道。

汉代骚体抒情诗人不仅善长于景物描写的铺陈，也善长于抒情性的铺陈，最成功的当属司马相如的《长门赋》：

夫何一佳人兮，步逍遥以自虞。魂逾佚而不反兮，形枯槁而独居。言我朝往而暮来兮，饮食乐而忘人。心慊移而不省故兮，交得意而相亲。伊予志之慢愚兮，怀贞慙之欢心。愿赐问而自进兮，得尚君之玉音。奉虚言而望诚兮，期城南之离宫。修薄具而自设兮，君曾不肯乎幸临。廓独潜而专精兮，天漂漂而疾风。登兰台而遥望兮，神怳怳而外淫。浮云郁而四塞兮，天窈窕而昼阴。雷殷殷而响起兮，声象君之车音……

失意的陈皇后，独居于长门宫之内，形容枯槁，心情忧伤。她日日夜夜地盼望着君王的到来，摆好了物品在那里苦苦地等待。她登上高台遥望，精神已经飞走，浮云四塞，风雨将至，雷声响起，她竟然误以为那是君王到来时隐隐的车轮之声……如此生动细腻的抒情描写，我们一方面感叹司马相如体察陈皇后心理的能力，另一方面也吃惊于他的非凡才华，同时也不得不承认，此篇作品之所以达到了这样的抒情效果，与作者所采用的铺陈手法是分不开的。可以说，把铺陈描写的艺术手法运用到抒情诗当中，达到

极高的艺术成就,并且形成了鲜明的时代特色,只有汉代的骚体抒情诗最有代表性。

以抒情主体带动全篇的叙事结构、明显的议论化倾向和长于铺陈,这三点构成了汉代骚体抒情诗在文体上的突出特点。同时,自伤自悼式的话语方式与带有感伤性的时代主题,使汉代骚体抒情诗在审美风格上表现出非常明显的悲怨特色。汉音主悲,这是已被后世公认的事实。这种主悲的声音除了在汉代的音乐与歌诗中表现鲜明之外,在汉代骚体抒情诗中的表现也相当明显,它是汉代文人痛苦的心声,是他们个性意识的显现。而且,正是这些心声,与汉乐府的悲歌、以及文人五言诗的感伤,共同奏响了汉乐主悲的时代曲调,成为具有独特审美意义的文学作品。

## 二、骚体抒情诗在汉代的发展流变

汉代文人骚体抒情诗基本上是继承楚辞而来的,这使它们在文体形态上呈现出比较明显的共同特征。但是在两汉四百年的发展历史中,由于汉代文人对自身命运的理解和个体生命的态度有所变化,因而他们的骚体抒情诗创作自然也会有一个发展流变的过程。

### (一) 政治情怀的逐渐消解与世俗情怀的逐渐加强

汉代骚体抒情诗基本上可以分为两大类型,一类是代屈原立言的拟楚辞,一类是自抒胸臆的骚体赋,这两种类型的发展又各有自身的特点。但总的来说,汉代骚体抒情诗从西汉到东汉的发展过程,是政治情怀的逐渐消解与世俗情怀的逐渐加强。

代屈原立言的拟楚辞现存于王逸的《楚辞章句》,共有七篇,分别为传为贾谊的《惜誓》、淮南小山的《招隐士》、东方朔的《七谏》、严忌的《哀时命》、王褒的《九怀》、刘向的《九叹》、王逸的《九思》。这七篇作品,从文体形式上看又有些不同,其中《惜誓》、《哀时命》两篇接近《离骚》,其写法取《离骚》中的远游部分,抒情主人公在上下求索的过程中不断地思考自身的命运和前途,抒写自己内心的愁苦。《七谏》、《九怀》、《九叹》、《九思》四篇,则取法于《九章》,各分为相对独立的七或九部分,反复抒怀。不过,《九章》本是屈原的九

首诗,因为被编辑在一起而名曰《九章》,各章之间其实是独立的。而《七谏》等四篇却是真正的组诗,其写法是把一首诗分为七段或九段,每段相对独立,又紧密联系在一起。显然,这种写作方法是汉人的创造。从诗中的句式来讲,这四篇作品也各不相同,其中《七谏》和《九叹》用的是《离骚》体,而《九怀》和《九思》则用的是《九歌》体。另有《招隐士》一篇的文体比较特殊,句式以《九歌》体为主而又富有变化。这说明,汉代文人在拟楚辞的写作中,同样包含着在艺术上的创新。在这里,最值得注意的首先是东方朔的《七谏》,从创作时间上来说,汉人仿屈原之《九章》而进行真正的长篇组诗创作,当以此篇为始。从历史上给后人留下的形象来看,以东方朔之为人而代屈原立言,似乎有些矛盾。但是如果我们熟悉了东方朔所作《答客难》、《非有先生论》等著作,便知道东方朔表面上是一个滑稽多智、行似倡优的人,实乃一个思想见识深刻的文人。他在诗中反复陈说屈原怀才不遇之苦,明为代屈原立言,实则是借题发挥,寄托着自己对现实的不满,是别有深意的精心结撰之作。另一篇值得注意的是刘向的《九叹》,王逸解题称刘向“追念屈原忠信之节,故作《九叹》。叹者,伤也,息也”。的确,此乃替屈原鸣不平之作,诗中主人公一出场就从介绍屈原生平身世与遭遇写起,为屈原的不幸一叹、再叹乃至九叹。而刘向本人原是皇室后裔,屈原的身份在这一点与他颇为相近,因而此诗其实也是借同情屈原之口而发个人之牢骚。对于这样的抒情方式,也许后人并不认可,但是我们却可以把这种写作方式看作是西汉时代一种特殊的抒情方式。

但是,汉代文人代屈原立言,却不能真正地理解屈原。他们只是在怀才不遇这一点上同情屈原,并没有屈原那种与楚国血肉相连的宗国意识、继前王踵武的伟大理想和为理想而献身的九死不悔的精神,所以他们这些代屈原立言的作品也远没有《离骚》的激情,与之相比似乎是无病呻吟;过多地套用屈原的诗句和章法结构上的模仿,更显得这些作品有些矫揉造作,因而颇受后人诟病。如朱熹就说:“王逸所传《楚辞》篇次,本出刘向。其《七谏》以下,无足观者。”<sup>①</sup>这话虽然有些绝对化,但是的确有一定道理。其实,就对屈原的

① 朱熹:《楚辞集注·楚辞辩证下》,上海古籍出版社,1979年版,第206页。

理解而言,西汉人还能够从怀才不遇的角度对其抱有深深的同情,到了东汉,有些人甚至连这一点也难以理解了。如班固就说:“今若屈原,露才扬己,竞乎危国群小之间,以离谗贼。然责数怀王,怨恶椒兰,愁神苦思,非其人,忿怼不容,沉江而死,亦贬絜狂狷景行之士。”<sup>①</sup>所以,汉人这种代屈原立言而拟楚辞的写作方式,只会形成于西汉,到了东汉,除了为《楚辞》作章句的王逸又写了一篇《九思》之外,再没有产生相似的抒情作品。这说明,拟楚辞这种抒情写作方式,到东汉以后就走到了尽头,完成了它的历史使命。

相比较而言,汉代文人利用骚体直抒个人胸臆的作品,在汉代的发展更值得关注。这一类作品虽然继承了屈原的“贤人失志”的抒情传统,并且接受了《离骚》式的文辞句法,但是,由于汉代文人的生存状态以及其思想意识都与屈原有了巨大的不同,所以,他们所作的这些骚体抒情诗也有了新的气象。当然,由于现存的这些以“赋”命名的骚体抒情诗并不太多,我们还难以从中理出一条清晰的发展线索,但是仔细分析,也可以发现一些值得注意的现象。

从这些骚体抒情诗的创作主题方面讲,我们会发现,在西汉前中期的骚体抒情诗中,最集中的抒情主题是生不逢时与怀才不遇,贾谊的《吊屈原赋》、董仲舒的《士不遇赋》、司马迁的《悲士不遇赋》都产生于此时,而汉人拟楚辞的几篇作品,如东方朔的《七谏》、王褒的《九怀》、刘向的《九叹》,其抒情主题也是如此。这说明,感叹生不逢时、怀才不遇是西汉骚体抒情诗人最为关心的题材。而显志和纪行类的作品,如刘歆的《遂初赋》、班彪的《北征赋》、冯衍的《显志赋》、崔篆的《慰志赋》、班固的《幽通赋》、班昭的《东征赋》等几篇作品,则产生于西汉末期与东汉前期。这些作品中虽然也都包含生不逢时或者怀才不遇的感伤,但是其抒发的感情却远没有贾谊、董仲舒、司马迁等人那般激烈。而全身远祸与超越世俗的抒情主题,虽然在以上两类作品中都不同程度的存在,但是真正在这方面有透彻思考的却是扬雄的《太玄赋》与张衡的《思玄赋》与《归田赋》。特别是张衡的两篇作品,把汉代文人全身远祸、超越世俗的人生追求,由老庄道家求仙遁世的玄远之思,进而落脚到实实在在的平凡生活当中。这就是《思玄赋》中所说的:“御六艺之珍驾兮,游道德之平

<sup>①</sup> 班固《离骚赞序》,洪兴祖:《楚辞补注》,第49页。

林。结典籍而为畧兮，欧儒、墨而为禽。玩阴阳之变化兮，咏《雅》、《颂》之徽音。嘉曾氏之《归耕》兮，慕历陵之钦嶮。”“不出户而知天下兮。何必历远以劬劳？”以及《归田赋》中所描写的：“感老氏之遗诫，将回驾乎蓬庐。弹五弦之妙指，咏周孔之图书。恽翰墨以奋藻，陈三皇之轨模。苟纵心于物外，安知荣辱之所如。”这种情况说明，自汉初而滋生的两汉文人的生不逢时、怀才不遇的悲剧情怀，随着时间的推移而逐渐消解，而汉代文人所追求的人格节操，也由屈子时代的伟大与崇高逐渐变为东汉文人的世俗而平凡。在此期间，如司马相如的《长门赋》、汉武帝的《悼李夫人赋》、班婕妤的《自悼赋》的产生与存在也说明，自屈原而开创的以抒写文人政治情怀为主要内容的骚体诗，在汉代其表现范围逐渐扩大，同时也成为抒写各种世俗之情的诗歌形式。

## （二）从刻意模仿楚辞到逐渐开创新体

我们再从文体上来看，汉代骚体抒情诗的文体样式取法屈原，其中有刻意模仿《楚辞》的作品，如司马相如的《大人赋》有模仿《远游》的影子，张衡的《思立赋》有明显的模仿《离骚》的痕迹。但是总的来看，汉代骚体抒情诗在章法结构上并没有照搬楚辞，从一开始就表现了自身的特色。《鹞鸟赋》、《旱云赋》首开其端，其章法结构都与《离骚》有较大的不同。自董仲舒《士不遇赋》以后的同类诗作，与《离骚》的章法结构差别更大。同时我们还要注意，楚辞体诗歌虽然自屈原以来就自成一派，但是这一类诗歌的文体形式，并没有如四言、五言那样明显的字数限制、特别是没有后世的格律诗那样的严格规范，因而它在最初阶段就有不同的章法与句式结构，如《九歌》体的每句中间都有一个“兮”字，《离骚》体则是在两句一组的第一句末尾有一个“兮”字，而且，无论《九歌》体和《离骚》体，每句的字数也没有严格的限制。因而，这就给汉代的骚体诗的文体发展带来了较大的空间，同时也给这种文体注入了发展变化的活力。所以我们看到，自汉初贾谊《吊屈原赋》开始，汉代文人的骚体抒情诗就没有一个统一的规范，它们大致上以《离骚》体的句式为主，同时又杂以《九歌》、《天问》、《九章》、《九辩》里的各种变化句式，甚至还受到了散体赋句式的影响。同一个诗人，如司马相如的《大人赋》和《长门赋》，全部都采用了《离骚》体的典型句式，篇幅很长，而《哀二世赋》的篇幅虽然短小，其句法

却富于变化。再如同一个诗人张衡,他的《思玄赋》包括句式和章法都模仿《离骚》,是现存汉代骚体抒情诗当中最长的一首,而他的《归田赋》在开头和结尾采用的是《离骚》句式的变体,把“兮”字全部去掉,中间则以散体赋的四言句式为主。这种状况直到东汉的末年,如蔡邕的《述行赋》全用《离骚》体句式,而《汉津赋》与《协和婚赋》则都是在《离骚》体句式上又加以变化。此外,如董仲舒的《士不遇赋》和司马迁的《悲士不遇赋》,在句法上也不相同。这种情况说明,汉代骚体抒情诗的文体形式,从总体上呈现出从刻意模仿楚辞到逐渐开创新体的过程。这其中,如淮南小山的《招隐士》、张衡的《归田赋》等作品,都不拘于楚辞的体式而别开生面,它显示了汉代诗人在文体方面的创造力。遗憾的是,到了东汉以后,由于文人的政治情怀逐渐消解和世俗情怀的逐渐加强,以抒写政治情怀为主的骚体抒情诗逐渐被以抒写世俗情怀的五言诗所取代,因而骚体抒情诗的传统在魏晋六朝以后不再成为文人抒情诗的主流,以至于很少进入后世诗歌史研究的视野。

但无论历史发生怎样大的变化,骚体抒情诗在整个汉代,在抒写文人的思想情怀方面一直发挥着重要的作用。如果从大的方面来把握其发展趋势的话,那么我们可以说:随着汉代文人的悲怨情怀从西汉到东汉的逐渐消解,汉代文人抒情诗的主题也逐渐由表现文人士子的政治情怀为主而变为以抒写世俗之情为主,与之相对应的汉代文人抒情诗歌的体式,也有一个由骚体抒情诗逐渐向五言诗发展的过程。所以从总的趋向来讲,汉代文人骚体抒情诗的兴盛期在西汉,到了东汉,随着五言诗体的成熟和抒情主题的变化,中国诗歌史逐渐迎来了文人五言诗的时代。

### 第三节 骚体抒情诗在诗歌史上的地位

骚体抒情诗在汉代诗坛上占有重要的地位,可是,由于这些作品大多数都以“赋”为名,所以在当代人所写的诗歌史中往往都被排除在外,而另外一些拟骚体诗歌在屈原作品的光芒笼罩之下,也遭到了大多数文学史家的漠视。之所以出现这种情况,其一是受当代文体分类的影响,使它失去了诗歌史上的地位;其二是缺少对这些作品深入的研究,人们没有能够准确地把握

这些作品的艺术本质。而要确立它在中国诗歌史上的位置,我们就必须克服以上两种局限,重新对它们进行客观的历史研讨。

### 一、对骚体抒情诗的文体定位

要说明这一点,我们首先要对这些骚体抒情诗有一个明确的文体定位。汉代骚体抒情诗是一种特殊体式的诗歌,也是先秦文人抒情诗体在汉代的自然延续。从名称上看,汉代骚体抒情诗主要包括两种类型,第一种是汉人的拟楚辞,第二种是汉人以赋命名的抒情之作,但是如果从文体本身的特点来看,二者又有共同性,即基本上是以《离骚》、《九章》、《九辩》的结构与句式构成的。所以,如果我们承认《离骚》等作品为诗,那么,就没有理由把汉人的这些作品排斥于诗歌史的范围之外。其实,只要我们从中国诗歌文体发展的过程来看,自然会明白这样的道理。中国古代成熟的诗歌体式,最早的是以《诗经》为代表的四言诗,其次是以楚辞为代表的骚体诗,再其次是自汉代形成的五言诗与七言诗,再其次是唐宋以后兴起的词与曲,每种诗体既有其高峰期,又有很长的延续发展期。这其中,楚辞体抒情诗的高峰期在战国时代的楚国,它的延续发展期则在汉代,尤其是在西汉时代。而这个时期恰恰是五七言诗尚不成熟的时代,深受屈原、宋玉影响的汉代文人们抒情写志,继承和发展楚辞体也是最合乎情理的选择,因此,汉代文人的这些拟楚辞和以赋命名的骚体抒情之作,自然是汉代诗歌史的重要组成部分,是先秦文人抒情诗体的自然延续。

但我们之所以又把这些作品称之为“一种特殊体式的诗歌”,是因为它们在继承楚辞体的发展过程中又有一定的变异。这种变异首先发生在表现方式上。我们知道,先秦时代的诗歌大多数都是可歌的,如《诗经》三百首全可以入乐歌唱,楚辞中的《九歌》和《招魂》也是可以歌唱的。可是,同时也产生了不能歌唱的《天问》。至于《离骚》、《九章》、《九辩》等是否可以歌唱,我们不太清楚,不过到了汉代,它们已经是不能歌唱的了。<sup>①</sup> 班固在《汉书·艺文志》中说:“不歌而诵谓之赋。”又说:“春秋之后,周道浸坏,聘问歌咏不行于列

<sup>①</sup> 按,此处可参考赵敏俐《音乐对先秦两汉诗歌形式的影响》,《社会科学战线》,2002年第5期。

国,学《诗》之士逸在布衣,而贤人失志之赋作矣。大儒孙卿及楚臣屈原,离谗忧国,皆作赋以风。”由此而言,屈原的《离骚》等诗应该是不能歌唱的,起码不是为了歌唱,而是为了讽诵创作的。所以我们说,像《离骚》、《九章》、《九辩》等长篇抒情诗自产生之始,就与可与歌唱的四言诗和楚歌在表现方式上有着不同。它们大都是长篇巨制而没有明显的章节,<sup>①</sup>更适合于诵读,是中国文人所创作的只用来诵读的诗。汉人的拟楚辞与以赋命名的骚体抒情诗,如东方朔的《七谏》、严忌的《哀时命》、贾谊的《吊屈原赋》、《旱云赋》等,正是《离骚》、《九章》、《九辩》类诵诗的继承,所以我们说这类诗是“一种特殊体式的诗歌”。这种变异其次发生在句法与结构的变化上。我们知道,早在从屈原开始,在他所创作的那些“不歌而诵”类的作品时,除了有《离骚》、《九章》这样的长篇抒情诗之外,还创作了《卜居》和《渔父》这样的问对体的作品。这些作品的结构采用问对的方式,与用来演唱的歌诗在文体上相差更远。到了宋玉,则明确地把模仿《卜居》、《渔父》之类的作品称之为“赋”,如《高唐赋》、《神女赋》、《登徒子好色赋》等等,汉人继承此种文体而写作,于是有枚乘《七发》、司马相如《子虚赋》、《上林赋》之类的作品产生。<sup>②</sup> 这种情况说明,虽然汉代人把很多模仿《离骚》、《九章》之句法章法的作品,与模仿《高唐赋》、《神女赋》之类的作品统称之为“赋”,但是究其源头,这两类以“赋”命名的作品本来就属于两种不同的文体。无论在整体风格和主导性句法章法、乃至在诗体所承担的功能方面,它都与汉代的散体赋有着较大的区别。<sup>③</sup> 这两种文体在汉初虽然互有影响,但是其各自的诗体特征仍然保持的非常明显,可是到

① 《九章》中的《橘颂》是个例外,此篇以“颂”命名,与《九章》其他诸篇相比很特殊,应该是屈原模仿《诗经》中的颂体而作。所以它的句式与章法同于《诗经》,但是与《九章》中的其他诸篇也大不一样。

② 按,认为《卜居》、《渔父》是散体赋之源,明人徐师曾《诗体明辨》和许学夷《诗源辩体》都主此说,但郭建勋认为这两篇作品不是屈原的作品,而是后人所做王逸误收(郭建勋:《楚辞与中国古代韵文》,第38、87页),郭建勋指出了这两篇与屈原其他作品的不同,但是,在现存王逸的《楚辞章句》里,这两篇都被视为屈原的作品,其中《渔父》一篇,又见于司马迁《史记·屈原贾生列传》,所以,如果说这两篇不是屈原的作品,郭建勋的结论还缺少更强有力的证据。不过,郭建勋在此书中论述了楚辞与文体赋的差异,并认为文体赋(即我们常说的散体赋)与楚辞是两种不同的文体,论证详实,与我们的观点一致,足资参考。详见该书第二章《楚辞与文体赋》。

③ 王德华认为可以把它们的这些共同特征称之为“唐前辞的类型化特征”,认为这“不仅可以构成唐前辞赋分体标准,也是唐前辞赋演变的重要因素。”可供参考。详见王德华《唐前辞赋类型化特征的文体思考》。



了西汉后期和东汉以后,它们之间互相影响、互相交融的情况越来越多,使这些“骚体赋”也越来越散文化,距离诗歌的形式越来越远,以致于使后人逐渐地把“赋”看成是一种从诗歌中脱离演变出来的独立的文体,甚至于把骚体赋也不再当做抒情诗来看待。从这个角度来讲,汉代的骚体抒情诗与汉代的乐府歌诗、四言诗以及后起的五七言诗,在诗歌体式上确实有些不同之处,所以我们把它们称之为“一种特殊体式的诗歌”。但是无论如何“特殊”,在汉代,它的诗歌本质没有改变。而且,因为这种特殊的体式来自于屈原,它所承载的是自屈原而来的汉代文人抒写个体哀怨的传统,是汉代文人的个体抒情诗。可以说,正因为骚体抒情诗在诗体形式、作者群体和情感表达上有些特殊,才使它在汉代诗歌史上占有了特殊的地位。

## 二、从骚体抒情诗看汉人的文体意识

正因为汉代的骚体抒情诗在其发展过程中与汉代的散体赋有着不解之缘,所以,要认识它们在汉代诗歌史上的特殊地位,我们还需要从这两种文体的分流中来做进一步的把握。事实说明,骚体与散体的分流,显示了汉人对于诗歌的抒情本质的深刻认识,也说明汉代文人已经有了明显的文体意识。

在中国的诗歌传统中,“诗言志”作为最古老的理论命题,早在传说中的尧、舜时代就已经产生,按闻一多先生的说法,中国早期的诗不仅仅是一门艺术,而且在生产生活中扮演着多种角色,具有多种功能。“诗言志”之“志”,起码具有“记忆”、“记述”和“怀抱”三种意义。这“情动于中而形于言”的“怀抱”意义,作为诗歌的抒情本质虽然早已存在于“诗言志”的古老命题之中,也存在于所有的诗歌创作里,但是直到《诗经》时代乃至在春秋时代的“赋诗言志”活动中,诗以“言志”的“志”还具有相当强的表达诗人思想的意义。特别是在贵族文化阶层中,诗以言志的实用功能,即孔子所说的“兴观群怨”、“事父”、“事君”乃至“多识鸟兽草木之名”的多种作用仍然为人所看重。“诗言志”作为《诗经》艺术传统和儒家文艺理论观念,在中国后世产生了广泛而深刻的影响。

从现在的文献记载看,在中国古代贵族文人的创作中,第一个在诗中提到抒情这一概念的是屈原。他在《惜诵》中说:“惜诵以致悯兮,发愤以抒情。”

在《思美人》中也说：“申旦以抒中情兮，志沉菀而莫达。”当然，我们这样说并不否认屈原作品中的“言志”色彩，“情”与“志”也很难分开。但屈原在诗中强调“抒情”，其作品毕竟是以抒发诗人郁结在心中的情感为主，而不能视之为言志为主的创作。这在中国诗歌发展史上是具有极其重要意义的。

汉代骚体抒情诗不但在文体上是楚辞的继承，在内容表现上也同样像楚辞那样以抒情为主，这使它同以言志为主的散体赋形成了明显的区分。尽管我们今天很难说汉人有这样明确的文体区分意识并已形成了理论。但是客观事实则确是如此。班固在《两都赋序》中也明言，汉人创作散体大赋的目的就是“或以抒下情而通讽谕，或以宣上德而尽忠孝”，他把散体大赋称之为“雅颂之亚”，也就是说汉人是在比较自觉地继承《诗经》的美刺讽谕传统，或者说是继承儒家诗教传统而进行散体大赋创作的。可是，刘向等人却把他们的拟骚诗作编在一起而称之为“楚辞”，班固自己所作的骚体《幽通赋》在文体的使用和情感的抒发上也和他所作的散体大赋《两都赋》大不相同。由此看来，这种言志与抒情的文体之别，起码在汉人的创作意识里是存在的。对于这种区别，后人已经有所认识。如昭明太子在《文选序》说：

尝试论之曰：《诗序》云：“诗有六义焉，一曰风，二曰赋，三曰比，四曰兴，五曰雅，六曰颂。”至于今之作者，异乎古昔。古诗之体，今则全取赋名。荀、宋表之于前，贾、马继之于末。自兹以降，源流实繁。述邑居，则有“凭虚”、“亡是”之作。戒畋游，则有《长杨》、《羽猎》之制。若其纪一事，咏一物，风云草木之兴，鱼虫禽兽之流，推而广之，不可胜载矣。又楚人屈原，含忠履洁，君匪从流，臣进逆耳，深思远虑，遂放湘南。耿介之意既伤，壹郁之怀靡愜。临渊有怀沙之志，吟泽有憔悴之容。骚人之文，自兹而作。

由这段话可以看出，萧统对汉赋的流变已经有着较为准确的把握。从大的方面说，由先秦的传统发展而来的“古诗之体”，在汉代已经“全取赋名”。但汉赋又明显地可分为记事咏物之作和“骚人之文”，这“骚人之文”也就是骚体抒情诗，包括汉人的拟骚之作和骚体赋，它们都是以抒情为主的。

我们知道,在先秦诗歌传统中,言志和抒情本来并没有明显的界域划分。但自汉代以来骚体抒情诗和散体赋的出现,却把记事咏物、体物写志的诗歌与抒发情感的诗歌做了大体上的区分。这对中国抒情诗的长足发展影响巨大。严格说来,中国是个以抒情诗为主的国度,从《诗经》时代甚至是从更远的古代开始,中国人就以创作抒情诗为主,史诗、叙事诗等是相对不发达的。“诗言志”的古老命题起码到《诗经》时代起,那“志”中的“记载”、“记忆”的流传历史的功能已经大大消弱,“志”更多的就应该是指人的思想情感。然而,正因为周人把诗仍然作为讽谕、劝谏、颂美、以至体察民情、考察政治得失、教人为善的工具,强调它的实用功能,因而不能不使中国的抒情诗染上更多的实用理性色彩,这一特点经过了儒家思想的张扬,对于文人诗创作的影响极大。汉代散体大赋上承《诗经》雅颂精神和儒家传统,因而从它一出现那天起就带有较强的美刺、讽谕的功利性质。它突出和强化了诗的“言志”传统,使散体大赋成为“铺采摘文,体物写志”的语言艺术,不能不说是对于诗的抒情本质的轻视,因而从总体上,汉代散体大赋的抒情色彩是不强的。如果以散体大赋为诗的发展模式,则显然会使中国抒情诗的发展陷入困境。

然而,儒家的这种诗学观念固然可以影响汉人的创作,并从而促进了汉代散体大赋的发展,但是它并不能泯灭诗的抒情本质,更不能压抑人的抒情天性,当然我们也不能由此就像一些人那样断言,说“汉代乃是诗思最消歇的一个时代”<sup>①</sup>,也不能说“那时文人的歌咏是没有力量的”<sup>②</sup>。我们且不说汉散体大赋的创作也是一种诗思,也是文人的歌咏。即便是从抒情的角度来看,汉代骚体抒情诗创作之丰富,也足以说明汉代的诗思并没有“消歇”,文人们仍然在那里“歌咏”。而且,正因为汉人用以言志为主的思想观念去创作散体大赋,用以抒情为主的态度去创作骚体抒情诗,从而使其更能体现抒情诗的特点。它使中国文人的抒情诗开始更多地摒弃讽谕的功利主义因素,朝着抒发文人个体情感的方向发展。这些抒情诗虽然大多数以赋为名,但是在汉人的眼里,赋本身就是诗,诗的本质不变。在此,我们可以举班彪的《北征赋》为

① 郑振铎:《中国俗文学史》,第46页。

② 余冠英:《汉魏六朝诗论丛》,第14页。

例。赋在开篇先写自己北征的原因：“余遭世之颠覆兮，罹填塞之厄灾。旧室灭以丘墟兮，曾不得乎少留。遂奋袂以北征兮，超绝迹而远游。”中间写自己在沿途所到之处感古思今，处处有浓郁的感情。后面一段则触景生情，更为生动：

济高平而周览，望山谷之嵯峨。野萧条以莽荡，迥千里而无家。风森发以漂遥兮，谷水灌以扬波。飞云雾之杳杳，涉积雪之皑皑。雁邕邕以群翔兮，鸱鸡鸣以啾啾。游子悲其故乡，心怆恨以伤怀。抚长剑而慨息，泣涟落而沾衣。揽余涕以於邑兮，哀生民之多故。夫何阴曠之不阳兮，嗟久失其平度。谅时运之所为兮，永伊郁其谁诉。

在这里，写景与抒情融为一体，用孙执升的话说：“登山眺野，触目兴怀，虽铺叙寥寥，而哀音历落，具见《黍离》之感，唐人吊古诸作，仿佛似之。”<sup>①</sup>严忌《哀时命》曰：“志憾恨而不逞兮，杼中情而属诗。”汉代文人继承了诗人屈原“发愤抒情”的传统，他们有着十分丰富的内心世界，在抒情写志上不输于其他任何时代的文人。而且，正是从他们开始，把悲士不遇与生不逢时、全身远祸与超越世俗、行旅感怀与思念伤悼等中国封建专制社会里文人们的共同体验生动地展现出来，开启了后世中国文人诗歌的新的主题，并对后世产生了深远的影响。

### 三、骚体抒情诗与文人抒情诗发展的新方向

如果我们要认识骚体抒情诗在中国诗歌史上的地位，还需要把汉代散体赋与骚体抒情诗做进一步的区分。散体赋和骚体抒情诗的分流，不但说明中国文人诗的抒情传统得到加强，而且标志着中国文人思想意识和文化精神的巨大变化，它开创了中国后世文人诗情感表现的新方向。

汉散体大赋以写志为主，骚体抒情诗则以抒情为主，这种内容的分流不

① 费振刚等：《全汉赋校注》，第365页引《评注昭明文选》。

但是文体发展的必然结果,同时也与时代文化精神的变化有关。假如我们从这个角度去思考就会发现,散体大赋继承更多的是《诗经》雅颂精神和儒家积极用世精神,而骚体抒情诗则更多地表现了汉代文人新的思想精神。“言志”和“抒情”的本质其实也在这里。因为如果从诗的艺术本质出发,散体大赋的“体物写志”、美刺讽谕,也未尝不可以称之为一种情,这里面同样包含着对于国家强盛的颂美之情,征服世界的自豪之情,劝谕君王的忠义之情,关心国事民生的忧患之情。这种情感,也就是自原始社会以来人类所高扬的群体主义情感,它在中国经过周文化的提升和儒家的理论总结而成为中华民族最优秀的传统之一,是维系国家和民族团结的最强有力的精神力量,也是引导后世志士仁人以身许国的内在动力。汉代散体大赋虽然多颂美之词,但是因为它产生于汉帝国的繁荣强盛时代,内中又体现了中国文人的这种面向群体的情感,因此才使它在整体上是积极向上,鼓舞人心的艺术。而且,正因为这种面向群体的崇高情感是中华民族优秀传统文化的一部分,所以它也决不会随着散体大赋的衰落而消失,在中国后世文人创作中,仍然具有着重要的思想指导意义。

然而,正因为这种情感是面向群体的,所以就必然在肯定群体的过程中有忽略或否定个人情感的一方面。而人类社会的进步,除了物质文明的提高和社会群体关系的不断完善外,还包括个体人格的合理张扬和个人素质的全面发展。自西周封建领主制向战国封建地主制社会的转变,正适应了这一历史发展趋势,它一方面解放了生产力,使社会经济得到飞速发展。另一方面也打碎了领主制社会的世卿世禄制,为中下层地主阶级的文人士子步入仕途创造了条件,使他们的社会理想的实现有了更大的可能性。但封建地主制社会同样不是已经完善了的的社会制度,宗法血缘关系的破坏,皇帝的极权以至封建官僚机构的冷酷无情,反过来使文人士子的理想实现受到严重的社会限制,也使他们初步觉醒了的个体人格受到沉重的压抑。贾生年少得志议论风发,可是受绌灌之属的谗害又突然贬为长沙王太傅;董仲舒应贤良对策可谓颇得赏识,但是身为胶西王相却随时有获罪的危险,因而时时惶恐不安;司马迁怀着一片忠心替李陵讲几句好话,触怒了汉武帝的龙颜,转瞬间就成了阶下囚犯。这种极权政治对个体人格的压抑,汉代的文人士子已经有了初步的

体认。为了实现自己的治世理想,他们不能不通过向皇帝效忠这一主要途径,去走仕宦之途,但是在尊贵至极的皇权和冷酷无情的官僚制度之下,他们个人的价值和尊严实在低得可怜。故司马迁一方面为他自己世世为太史氏之后而自豪,要上继周公和孔子,承担起王朝史官的神圣职责;另一方面又叹自己的身世低微:“文史星历,近乎卜祝之间,固主上所戏弄,倡优所畜,流俗之所轻也。”<sup>①</sup>可以说,一方面汲汲于追求富贵功名和社会理想的实现,另一方面又感到个体人格的极度压抑,是两汉文人士子在封建极权政治下产生的一种普遍心态。也正因为如此,他们在文学创作中,一方面以积极用世,干预时政、关注现实的态度去写那些以美刺讽谕为目的的散体大赋,另一方面也要抒发个性人格受到压抑的各种复杂情怀,去写那些骚体抒情诗歌。因此我们可以说,是封建地主制社会造成的文人士子人格理想的二重分裂——即群体人格与个体人格之间的矛盾冲突,才使汉代文人在诗歌创作中产生散体赋和骚体抒情诗分流这种特殊现象。骚体抒情诗的产生,乃是汉代文人个体人格张扬的必然结果。

骚体抒情诗是汉代文人表现个体人格的抒情诗。它着力突显了汉代文人个体与社会,理想与现实的矛盾冲突。在社会力量的强大和个人自我的渺小面前,汉代文人带有明显的个体感伤情怀,它使骚体抒情诗在整体上表现出一种以哀伤或怨愤为主的时代情调。和以颂美为主的散体赋也形成对比。且不说那些模仿楚辞的作品,在题目上就已显示出这种色彩,如《惜誓》、《哀时命》、《七谏》(包括《初放》、《沉江》、《怨世》、《怨思》、《自悲》、《哀命》、《谬谏》)《九叹》(包括《逢纷》、《离世》、《怨思》、《远逝》、《惜贤》、《忧苦》、《愍命》、《思苦》、《远游》、《九思》(包括《逢尤》、《怨上》、《疾世》、《悯上》、《遭厄》、《悼乱》、《伤时》、《哀岁》、《守志》)等,仅从题目上我们就可以看到其总体上的哀怨特色。在其他作品中也大都表现出这样的内容,如贾谊的《吊屈原赋》、董仲舒的《士不遇赋》、司马迁的《悲士不遇赋》等。甚至就是司马相如的《长门赋》、汉武帝的《李夫人赋》、班婕妤的《自悼赋》、《捣素赋》,也同样是感叹人生的悲伤之作,从而在对个人命运叹惋中展开了对于摧残人的本性

<sup>①</sup> 司马迁《报任安书》,见《汉书·司马迁传》。

的各种社会弊端的深刻的批判。正是这种感伤情调,成为汉代文人的一种社会思潮。

对于骚体抒情诗的这种感伤主义思潮,今人多给予较低的评价,如有人说它只是在形式上模拟楚辞但是却没有屈原的伟大,是一种悲剧精神的贬值,有人说汉代文人过于软弱,缺乏斗争精神而一味逃避现实,因而骚体抒情诗的美学价值是偏低的。的确,如果我们以高扬宗国意识和群体主义情感的屈原与汉代的骚体抒情诗人相比,他们远没有屈原精神的崇高和伟大。但是,从另一方面讲,我们却不能用屈原的标尺来规范汉人,因为他们所处的时代环境和抒情的基点已经完全不同了。反之,汉代骚体抒情诗人并没有处于宗国即将颠覆的时代环境,他们甚至在为自己国家的繁荣强盛而自豪。他们写作骚体抒情诗的出发点不是如何拯救故国,而只是如何张扬自己的个性。他们的生活环境和时代境遇使他们哀悯屈原,只是因为他们看到了屈原的怀才不遇,与自己同病相怜,但是并不能理解屈原为什么至死也离不开楚国,即使是象贾谊这样的人也是如此,更不用说扬雄诸人了。因此我们可以这样说,从情感抒发角度看,汉代文人的创作心态已经和屈原决不相同。我们必须从汉代文人新的文化思想心态入手,用一种新的时代标尺来评价它。汉代骚体抒情诗中这种普遍的感伤主义思想,缅怀上古圣人的自由以及求仙退隐的情怀等,实际上正代表了新兴地主阶级社会文人士子个体人格的一种觉醒。他们的哀怨与悲伤,求仙与退隐,并不是为了追求穷奢无度的个人享乐,而是为了追求一种自尊自重的人的尊严。他们揭露社会上“世并举而好朋”(《哀时命》)、“信美恶而难分”(《悲士不遇赋》)等丑恶现实。他们的正直品格使他们不肯去阿附权贵,做有损人格的事,“屈意从人,非吾徒也”(《士不遇赋》)、“富贵之畏人兮,不若贫贱之肆志”(《四皓颂》)。正是这种人格的追求,才使骚体抒情诗充满着社会批判精神和追求个体人格独立的精神。作为汉代社会的文人,他们最先感受到皇权政治的冷酷无情,封建专制社会对个体人格的压迫,在强大的封建专制制度面前,他们显得是那样的渺小,缺乏反抗社会的力量,但是正是在这种情况之下,才促使他们对自我生命的价值进行新的拷问,对个体的命运进行抗争。这表现在骚体抒情诗里,就形成了强烈

的个体意识,无论是由个体人格与社会人格的冲突而产生的悲剧意识,理想与现实的冲突而产生的怀旧意识,还是由希望的毁灭与理想的失败而产生的隐逸意识,<sup>①</sup>都鲜明地指向汉代文人的个体,并表现为对现实政治的批判与抗争,体现了他们生动的个性特征。举例来讲,如贾谊在《吊屈原赋》中曾这样写道:“呜呼哀哉,逢时不祥!鸾凤伏窜兮,鸱枭翱翔。阉茸尊显兮,谗谀得志。贤圣逆曳兮,方正倒植。世谓伯夷贪兮,谓盗跖廉。莫邪为顿兮,铅刀为铍。”“彼寻常之汙渎兮,岂能容吞舟之鱼!横江湖之鱣鲸兮,固将制于蝼蚁。”这话表面上虽然是替屈原鸣不平,其实正是诗人对于现实政治的批判。是对自我价值的期许和个性人格的张扬。至董仲舒作《士不遇赋》,则直言:“生不丁三代之隆盛兮,而丁三季之末俗。”“嗟天下之偕违兮,怅无与之偕返。孰若反身于素业兮,莫随世而轮转。虽矫情而获百利兮,复不如正心而归一善。纷既迫而后动兮,岂云禀性之惟褊。”可以说,在激烈地批判社会与张扬个性方面,汉代的骚体抒情诗丝毫不亚于魏晋以后的文人诗作,并为后世文人的政治批判与个体抒情诗树立了榜样。

总之,抒情传统的加强和个体人格的表现,正是这两点确立了汉代骚体抒情诗在中国文学史上的地位。它是汉代文人的抒情诗,它所体现的汉代文人心态,又具有封建地主制社会文人心态的普遍性,对后世文人诗的情感抒发具有深刻的影响;它虽然以骚体的形式或者以“赋”的名称出现,却是真正意义上的抒情诗。因此,不了解汉代骚体抒情诗,也就不可能正确理解和把握中国后世文人诗的产生渊源和发展趋向。

此外,要认识骚体抒情诗在汉代独特的地位,我们还要把它与汉代的乐府诗和文人五言诗进行比较。以往人们之所以在汉代诗歌史上忽视了这些作品,还因为他们误认为只有文人五言诗才算是抒情诗,并且用评价这些诗歌的标准来评价汉代的骚体抒情诗,这是不公平的。其实我们只要把文人五言诗与骚体抒情诗放在一起比较,就会发现它们不但在时间产生的先后上有

<sup>①</sup> 刘毓庆在论述汉赋作家心态,曾概括为六个方面:理想自我与大一统的统一——进取意识,追求自我与专制统治的统一——自我改造意识;歌德与良心的冲突——“补衮”意识;个人人格与社会人格的冲突——悲剧意识——理想与现实的冲突——怀旧意识,溃败灵魂的潜逃——隐逸意识;刘毓庆:《汉赋作家的心态研究》,《山西大学学报》,1988年第2期。



所差别,更重要的它们在汉代所承担的功能是不同的,诉诸于其中的思想情感也是不同的。大体来讲,汉代文人五言诗产生于西汉后期,到了东汉以后才逐渐兴盛;而汉代文人骚体抒情诗的创作高峰期在西汉,到了东汉以后则逐渐转型。汉代文人五言诗源自于乐府,所抒发的主要是汉代文人的世俗之情,而骚体抒情诗则主要抒发的是汉代文人的政治情怀。从抒情主题上讲,汉代文人骚体抒情诗里的最主要的题材如生不逢时与怀才不遇、全身远祸与超越世俗,在汉代文人五言诗里面基本上没有出现;而人生短促、及时行乐的抒情主题,在汉代文人骚体抒情诗中也基本没有。之所以如此,就因为前者的题材来源主要是文人们在政治生活中所遭遇的不幸,其关心点在于对现实政治的不满与批判,如贾谊、董仲舒诸人的作品;而后的题材来源虽然也与文人们的仕途不遇有关,但是其关心点却从批判政治而转向了自己的平凡的世俗生活,如《生年不满百》之类的作品。即便同样是行旅感怀与思念伤悼,二者的情感指向也大不相同,试比较刘歆的《遂初赋》、班彪的《北征赋》与《古诗十九首》中的《行行重行行》、传为李陵诗的《黄鹄一远别》,就可以发现二者在抒情旨趣上的极大差异。这固然有作品产生时代上的差别,更主要的还是这两种不同的诗歌体裁承担着不同的功能的缘故。<sup>①</sup>如同一个诗人张衡,它的《思玄赋》、《归田赋》所表达的都是比较严肃的政治思想情怀,而它的《同声歌》所表达的则完全是另一种世俗化的心态。所以我们说,骚体抒情诗是汉代抒情诗里的特殊一类,它不仅与汉代散体大赋不同,与文人五言诗和乐府诗也不同,它有着独特的文体形式,独特的情感指向,承担着独特的文体功能。这就是它在汉代诗歌史上既不可忽视也不可取代的特殊地位。

---

① 关于文人五言诗的问题,我们在后面将有详论,读者可以比照参考,此处只是简单提示而已。

## 第十一章 文人五言诗的产生与发展

汉代文人五言诗,通常指的是在汉代由文人创作的乐府之外的五言诵诗。包括在《文选》中所辑录的《古诗十九首》、李陵与苏武诗三首、苏武诗四首、《玉台新咏》所录《古诗八首》中的《上山采蘼芜》、《四座且莫喧》、《悲与亲友别》、《穆穆清风至》四首,<sup>①</sup>《枚乘杂诗》中的《兰若生春阳》一首,<sup>②</sup>《古文苑》所收《李陵录别诗》八首,《苏武答诗》、《苏武答李陵》各一首,散见于其他典籍中的《橘柚垂华实》、《步出城东门》、《新树兰蕙葩》三首。<sup>③</sup>此外还有班固的《咏史诗》、秦嘉的五言《赠妇诗》三首、郦炎的《见志诗》、赵壹《刺世嫉邪赋》所系《秦客诗》与《鲁生歌》等有主名的文人五言诗作。这些诗篇以《古诗十九首》为代表,其高超的艺术成就历来被人们所称道,对后世产生了深远的影响。由于这些诗篇大多没有留下作者名字,且后世记载多有矛盾,因而关于汉代文人五言诗的产生时间问题,作者问题,艺术特征等问题,至今还存在着诸多争论,同时也缺乏从汉代诗歌整体发展的角度对其进行系统的观照。本章与下章的主要目的,就是要对上述诸问题进行综合性的论述。

---

① 按,此八首中,另有《凛凛岁云暮》、《冉冉孤生竹》、《孟冬寒气至》、《客从远方来》见《古诗十九首》。

② 《玉台新咏》所录“枚乘杂诗”共九首,另有八首见《古诗十九首》。

③ 钟嵘在《诗品》中说:“其外《去者日以疏》四十五首,虽多哀怨,颇为总杂。旧疑是建安中曹、王所制。”(曹旭:《诗品集注(增订本)》,上海古籍出版社,2011年版,第459页)可见汉代文人五言诗在魏晋六朝时尚存有,后来逐渐佚失。又,《乐府诗集》卷二十四《梁鼓角横吹曲》里载有《十五从军征》一诗,有学者归入汉代五言古诗。然此诗按《古今乐录》中所记,属于梁鼓角横吹曲《紫骝马》中保留下来的一部分,虽题为“古辞”,但若是汉代作品,当入乐府。

## 第一节 文人五言诗起源与发展的争论

五言诗是汉代主要的诗歌体裁,也是中国中古最流行的诗歌形式。关于五言诗的起源发展问题,历来受到学者的关注。这里面包括两个问题:第一是作为五言诗体的起源与发展问题;第二是作为汉代文人五言诗的起源与发展问题。这二者之间又互相关联,不可分割。

### 一、关于五言诗的起源

要对汉代五言诗问题详加讨论,首先我们必须对它的起源问题有一个概要了解。对此,前人已经多有论述。如晋人挚虞在《文章流别论》中说:

诗之流也,有三言、四言、五言、六言、七言、九言。古诗率以四言为体,而时有一两句,杂在四言之间,后世演之,遂以为篇。……五言者,“谁谓雀无角,何以穿我屋”之属是也……<sup>①</sup>

梁人刘勰亦云:

按《召南·行露》,始肇半章;孺子《沧浪》,亦有全曲;《暇豫》优歌,远见春秋;《邪径》童谣,近在成世:阅时取证,则五言久矣。

五言见于周代,《行露》之章是也。<sup>②</sup>

以上两段文字,可以作为中国古代最早探讨五言诗起源问题的论述,其结论也多为后世学者所采纳。的确,如果我们考察五言诗的起源,最早是要从《诗经》说起。其实,《诗经》中的五言诗句,远不止于如挚虞、刘勰所举的《召

<sup>①</sup> 按,挚虞原书已佚,此见欧阳询《艺文类聚》卷五十六引。

<sup>②</sup> 范文澜:《文心雕龙注》,第66、571页。

南·行露》一诗中才有,《卫风·木瓜》里也有“投我以木瓜,报之以琼琚”这样的五言诗句。不仅《国风》中存在着个别五言句,就是产生时代比较早的《周颂》与《商颂》,也不乏此类句式。如“骏奔走在庙”(《周颂·清庙》)、“骏惠我文王”(《周颂·维天之命》)。“宅殷土茫茫,古帝命武汤,正域彼四方”(《商颂·玄鸟》)、“禹敷下土方,外大国是疆”,“帝立子生商”(《商颂·长发》)。在《小雅·北山》一诗的四、五、六章中,竟有连续十二个五言诗句出现:“或燕燕居息,或尽瘁事国。或息偃在床,或不已于行。或不知叫号,或惨惨劬劳。或栖迟偃仰,或王事鞅掌。或湛乐饮酒,或惨惨畏咎。或出入风议,或靡事不为。”《大雅·绵》之卒章也连续用了六个五言诗句:“虞芮质厥成,文王蹶厥生。予曰有疏附,予曰有先后。予曰有奔奏,予曰有御侮。”值得我们注意的是,《诗经》中的《商颂》原为殷商时期的作品,《大雅·绵》一般都认为是西周早期之作,此时的诗歌当中已经出现了这样整齐的五言诗句。这说明,在《诗经》中我们虽然还没有见到一首完整的五言诗篇,但是它的确是后世五言诗产生的渊薮。既然在《小雅·北山》和《大雅·绵》里面已经有了连续六个甚至更多的五言诗句的使用,我们甚至很难排除那时或者有产生比较简单的完整五言诗的可能性。例如,在《国语·晋语二》中曾记录了晋献公时优施的《暇豫歌》一首:“暇豫之吾吾,不如鸟乌。人皆集于苑,己独集于枯。”这首诗共四句,其中已有三句是五言,具备了五言诗的雏形。它的创作时间属春秋前期,和《诗经·国风》中的一些诗篇创作大体上是同时的,这就是一个最好的证明。至春秋末年又出现了一首五言的《野人歌》:“既定尔娄猪,盍归吾艾豕”(《左传》定公十四年引),这首诗虽然仅有两句,但我们却不能不承认这已是现存最早的一首完整的简单的五言诗。在战国时代,《孟子·离娄》篇曾引用了一首《孺子歌》:“沧浪之水清兮,可以濯我纓。沧浪之水浊兮,可以濯我足。”这首诗中除了第二句和第四句末尾有两个语气辞“兮”字之外,也是一首完整的五言诗。非常有意思的是,这首诗在《楚辞·渔父》中也有记载:“沧浪之水清兮,可以濯吾纓。沧浪之水浊兮,可以濯吾足。”除了“我”字写成了“吾”字,其他完全一样。据《孟子》书中所言,这首诗是“孺子”所歌,而《楚辞·渔父》则说是渔父所唱。可见,这首歌在战国时期已经流传很广。这

说明,到战国时代,已经完全具备了产生完整五言诗的可能。另一个可以支持这一观点的有力证据,是秦始皇时曾流传过一首《长城歌》:“生男慎莫举,生女哺用脯。不见长城下,尸骸相支柱。”<sup>①</sup>这不但是一首非常完整的五言诗,而且表现了很高的艺术水平。

汉代是五言诗得到全面发展的时期。早从汉初起,五言歌诗就成为—种重要的诗体。传为虞美人所做的《和项王歌》,最早见于张守节《史记正义》,谓引自汉初陆贾《楚汉春秋》,因而颇受后人质疑。但是我们如果从五言诗在先秦和汉初发展的情况来看,虞美人写出这样的五言歌诗并非没有可能。<sup>②</sup> 因为略早于此的秦始皇时的《长城歌》已经是完整的五言,与虞美人同时的汉高祖戚夫人,有《春歌》传世:“子为王,母为虏。终日春薄暮,常与死为伍。相离三千里,当谁使告汝。”此诗除前两句之外,后面都是五言,基本上可以看成是较完整的五言形式。我们注意到,这种与之相类似的五言形式,早在汉初的散文著作中就有更多的例子。如陆贾《新语·术事》:“德薄者位危,去道者身亡。万世不易法,古今同纪纲。”《淮南子·汜论训》:“孔子辞廩丘,终不盗刀钩。许由让天子,终不利封侯。”至李延年创作《北方有佳人》,更是一首完整成熟的五言新体:“北方有佳人,遗世而独立。一顾倾人城,再顾倾人国。宁不知倾城与倾国,佳人难再得。”此诗第五句中虽然多出了“宁不知”三字,但是正如逯钦立所言,“当系歌者临时所加之衬字……无害此歌之体格音节”。<sup>③</sup> 李延年本为汉武帝时代著名的音乐家,史称其“好为新声变曲,闻者莫不感动”(《汉书·外戚传》)。据说此诗的演唱曾深深地打动了汉武帝,李延年也因此而贵幸。值得注意的是,产生于这一时期有《东光》一诗,也基本上以五言为主:“东光乎? 仓梧何不乎? 仓梧多腐粟,无益诸军粮。诸军游荡子,早行多悲伤。”此诗除第一句之外,其余皆为五言。诗以生动的

① 此诗记载于《水经注·河水注》引杨泉《物理论》。另外,在传为汉末陈琳的《饮马长城窟行》当中,也有这几句诗的异文,可能正是秦时《长城歌》的化用。(陈桥驿:《水经注校证》,中华书局,2007年版,第77页)

② 详见本书第二章相关考证。

③ 逯钦立:《汉魏六朝文学论集》,第64—65页。

语言,描写了汉武帝元鼎五年出征南越的将士的悲怨之情。<sup>①</sup>《东光》一诗在《宋书·乐志》中被列入相和曲,相和这一形式在西汉时也属于新兴起的歌诗艺术。与此约略同时的还有相和曲的《江南》一诗,也当产生于此时。<sup>②</sup>这说明,五言诗这种形式,在汉武帝时代的各种新声曲中已经比较流行。至于汉成帝时班婕妤的《怨歌行》,则代表了这一时代五言歌诗的最高水平:

新裂齐纨素,皎洁如霜雪。裁为合欢扇,团团似明月。出入君怀袖,动摇微风发。常恐秋节至,凉飕夺炎热。弃捐篋笥中,恩情中道绝。

此诗载《文选》卷二十七,列在魏武帝乐府之前。考《文选》的编纂体例,在同类诗作中,基本上按时代前后排列,可见萧统将此诗认定为班婕妤之作无疑。李善注:“《歌录》曰:‘《怨歌行》,古辞。’然言古者有此曲,而班婕妤拟之。婕妤,帝初即位,选入后宫,始为少使,俄而大幸,为婕妤,居增成舍。后赵飞燕宠盛,婕妤失宠,希复进见。成帝崩,婕妤充园陵。薨。”这首诗在《玉台新咏》中又题为《怨诗》。关于这首诗的真伪,历来多有争论。刘勰《文心雕龙·明诗篇》云:“至成帝品录,三百余篇……而辞人遗翰,莫见五言,所以李陵、班婕妤见疑于后代也。”可见这首诗是否为班婕妤所作,在六朝时期就已经有争论了。今人多持怀疑态度。陆机《班婕妤》:“婕妤去辞宠,淹留终不见。寄情在玉阶,托意唯团扇。”傅玄《怨歌行·朝时篇》:“自伤命不遇,良辰永乖别。已尔可奈何,譬如纨素裂。”陆机和傅玄同为西晋人,距汉不远,他们在诗歌中吟咏班婕妤并不约而同地提到团扇的典故,显然认为这首诗是班婕妤所做。更何况,此诗以团扇为喻,巧妙地表达了一个宫中女子担忧自己的命运以及唯恐被弃的复杂心情,既切合班婕妤的身世,也符合她的性格。像这样感情丰富而又文采斐然的作品,如果没有身处其中的切身感受和很高的艺术修养,其他人是不可能写出来的。<sup>③</sup> 既然早在西汉早年的戚夫人已经可以歌唱整齐

① 有关此诗的考证见本书第五章。

② 萧涤非说:“按此篇始载《宋书·乐志》,《通志·相和歌》亦首列《江南曲》,以为正声。当为传世五言乐府之最古者,殆武帝时所采吴楚歌诗。”(萧涤非:《汉魏六朝乐府文学史》,第62页)

③ 详细考证见本书第二章有关注释。

的五言,汉武帝时代已经产生了《北方有佳人》和《东光》这样的诗作,班婕妤作为一代才女,创作出这样的作品也是理所当然的。

五言诗的起源与发展,不但经历了一个由“杂在四言之间”到“半章”再到“全曲”的过程,而且也是诗体形式不断探索的过程,是汉民族语言不断发展变化的结果。诗是有节奏有韵的语言的加强形式,从这一点来讲,五言诗与四言诗之所以不同,不仅仅是因为五言比四言多出一个字,还因为二者表现为不同的节奏韵律。四言基本上是二分节奏,五言则可以视为三分节奏。其典型句式是“二二一”或者“二一二”。由此我们发现,五言诗的句法节奏,同样也经历了一个从早期的“一二二”式为主转为“二二一”或者“二一二”为主的过程。《诗经》中的五言句式,从节奏上看很不规范,如有的是“一四”式,如《商颂·玄鸟》:“正/域彼四方”、“外/大国是疆”。有的是一二二式,如《小雅·北山》:“或/燕燕/居息,或/尽瘁/事国。”有的虽然可以分割成“二二一”或者“二一二”式的节奏,但是却需要有虚词的连缀,如《邶风·桑中》:“期我乎桑中,要我乎上宫。”《齐风·南山》:“艺麻如之何”、“娶妻如之何”。《暇豫歌》:“人皆集于苑,己独集于枯。”这种情况,到战国时期就发生了很大的变化,如《渔父歌》:“沧浪之水清兮,可以濯吾纓。沧浪之水浊兮,可以濯吾足。”很明显地表现为这种句法结构的过渡形态,前两句中尚有虚词相连缀的现象,后两句则完全符合后世的五言结构。这种句法结构的变化,在战国后期的散文著作里也可以看出。如《战国策·赵策》:“以书/为御/者,不尽/马/之情。以古/制今/者,不达/事/之变。”《战国策·秦策三》:“树德/莫如/滋,除害/莫如/尽。”虽然符合五言的三分节奏,但是虚词在这里却起着重要的句法关联作用。而下一类句式,如《晏子春秋》卷七:“文绣/被/台榭,菽粟/食/鳧雁。”《战国策·齐策》:“骏马/养/外厩,美人/充/下陈。”则不但在节奏上,而且在语言结构上都完全符合五言诗的标准了。这说明,作为一种诗体形式的五言,是经过先秦时代的长期演化才基本成型的。<sup>①</sup>

自上个世纪二十年代以来流行这样一种观点,认为五言诗起源于民间歌

① 此处可参赵敏俐《四言诗与五言诗的句法结构与语言功能比较研究》,《中州学刊》,1996年第3期。

谣。如有的人认为虞美人的《和项王歌》、班婕妤的《怨诗》等都是后人伪托，而戚夫人的《春歌》、李延年的《北方有佳人》、《铙歌》中的《上陵》等又不是“纯粹的五言”，所以，只有汉成帝时的《黄爵谣》（邪径败良田）和《长安为尹赏歌》“为五言诗之祖”，<sup>①</sup>此说虽然由于过于强调五言诗的“纯粹”性，勇于疑古且割断了其与前代一些五言诗歌的关系而被人们纠正，但“五言诗起源于民间”则成为权威性的说法而被广泛采纳，如游国恩等五人主编的《中国文学史》就说：“五言诗是我国古典诗歌的主要形式，它和其他诗歌形式一样，都是从民间产生的。五言诗从民间歌谣到文人写作，经过一个长期的发展过程。远在四言诗盛行时代，五言诗即已萌芽。……自汉武帝以后，这种形式的五言歌谣，大量地被采入乐府，成为乐府歌辞。它们有不少的新颖故事，相当成熟的艺术技巧，逐渐吸引文人们的注意和爱好。他们在自己的诗歌创作中试行模仿起来，于是就有了文人五言诗。这便是五言诗的起源。”<sup>②</sup>

表面看起来这种说法颇为周密，也能够很好地将现存的五言诗连缀起一个链条。但仔细考察我们却会发现，这种说法并不符合五言诗的发展实际。

首先从时间上看，现存最早的五言诗句，出现在《诗经》的《商颂·玄鸟》、《大雅·绵》两诗当中，这两首诗的创作年代分别在商代和周初，一般认为比《召南·行露》的产生时间要早，但是二者都不能称之为民间歌谣。再往后看，《国语·晋语二》中记录的晋献公优施的《暇豫歌》，也不属于民间歌唱。在现存汉代诗歌中，最早具有五言诗体形式的汉初戚夫人的《春歌》、李延年的《北方有佳人》也不是民间歌谣。这些事例充分说明，五言诗这一形式最初并不是只发生在民间，只在民间歌谣当中流行，只有发展到了一定阶段之后才逐渐被文人注意、爱好和模仿，实际上它从初始到完善的全过程中都应该有社会各个阶层的参与。

其次是这种说法过于强调了“民间”与“文人”的对立性。考察二十世纪以来的文学史研究，“民间”是个被学界最为推重的词汇，但何谓“民间”，并没有人从理论上对它进行界定，大致来讲，凡是在历史文献中那些无名氏的

① 罗根泽《五言诗起源说评录》，《罗根泽古典文学论文集》，第136—166页。

② 游国恩等：《中国文学史》第一册，第178页。



“歌”、“谣”类作品,往往都被称之为“民间歌谣”。但是我们知道,这些在历史文献中记载下来的所谓“民间歌谣”,其作者的身份是值得讨论的。如《孟子》里所记载的《孺子歌》,按字面意理解,“孺子”就是儿童。这首歌是否为儿童所作,我们有理由怀疑,因为其歌辞所包含的丰富内容,非一个儿童所能说出。这首歌在《楚辞》中被说成是“渔父”所唱,这个“渔父”也未必是一个地道的渔民,很可能是一位避世的“隐士”。<sup>①</sup>事实上,历史文献中记载下来的那些所谓的民间“歌”“谣”,很可能就是在野的文人所做,现存汉代的许多歌诗,也出自无名的文人之手。“民间”和“文人”本是两个互相包容的群体,在五言诗起源问题的探讨中,把二者对立起来的看法是不符合历史实际的。

综上所述,我们认为:五言诗作为中国古代诗歌的重要形式,早在《诗经》时代已经萌芽,到战国末期已经有完整的五言全篇出现,西汉时代是五言诗体的正式完成期,从西汉初年戚夫人的《春歌》到汉武帝时代李延年的《北方有佳人》再到西汉后期乐府、歌谣等五言诗的大量出现,标志着五言这一新诗体已经基本成熟。

## 二、关于文人五言诗产生时代的讨论

在汉代五言诗起源与发展问题上,最大的公案是文人五言诗的真伪与产生时代问题。汉代文人五言诗,通常指的是在汉代歌诗之外的由文人创作的五言诗。

关于汉代文人五言诗的产生与发展问题,早自六朝时起就一直存在着较大的争议。而这种争论,又主要集中在传为枚乘、李陵、苏武、班婕妤等人的诗上。关于班婕妤的诗,我们在上面已经有过考辨,下面我们分别介绍有关枚乘、李陵、苏武等人五言诗的相关讨论。

先说关于“枚乘杂诗”和“古诗十九首”。“枚乘杂诗”之说,最早见于梁陈之际徐陵所编的《玉台新咏》,其中辑录《西北有高楼》、《东城高且长》、《行行重行行》、《涉江采芙蓉》、《青青河畔草》、《兰若生春阳》、《亭中有奇树》、《迢迢牵牛星》、《明月皎月光》等九首,署名为“枚乘杂诗”。但是早于它编成

<sup>①</sup> 洪兴祖:《楚辞补注》,第179页。朱熹:《楚辞集注》,第116页。

的《文选》，虽然辑录了这九首中的八首（《兰若生春阳》一首《文选》未录），并与另外十一首合成一组，而名之曰“古诗十九首”，并没有提到枚乘的名字。与《文选》同时稍晚一些成书的《诗品》，专列“古诗”一目，并说：“其体源出于《国风》。陆机所拟十四首，文温以丽，意悲而远，惊心动魄，可谓几乎一字千金。其外《去者日以疏》四十五首，虽多哀怨，颇为总杂。旧疑是建安中曹、王所制。《客从远方来》、《橘柚垂华实》，亦为惊绝矣。人代冥灭，而清音独远，悲夫！”按钟嵘在《诗品》中所提到的这些古诗，包括“陆机所拟十四首”和《去者日以疏》、《客从远方来》，均见于《文选》所录“古诗十九首”当中。现将三书所提到的诗篇列表如下：

序号	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
篇目名称	《行行重行行》	《青青河畔草》	《青青陵上柏》	《今日良宴会》	《西北有高楼》	《涉江采芙蓉》	《明月皎月光》	《冉冉孤生竹》	《庭中有奇树》	《迢迢牵牛星》	
《文选》所收	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	
《诗品》记录	陆机拟	陆机拟	陆机拟	陆机拟	陆机拟	陆机拟	陆机拟		陆机拟	陆机拟	
《玉台》题名	枚乘杂诗	枚乘杂诗			枚乘杂诗	枚乘杂诗			枚乘杂诗	枚乘杂诗	

序号	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
篇目名称	《回车驾言迈》	《东城高且长》	《驱车上东门》	《去者日以疏》	《生年不满百》	《凛凛岁云暮》	《孟冬寒气至》	《客从远方来》	《明月何皎皎》	《兰若生春阳》	《橘柚垂华实》
《文选》所收	√	√	√	√	√	√	√	√	√		
《诗品》记录		陆机拟		√				√	陆机拟	陆机拟	√
《玉台》题名		枚乘杂诗							枚乘杂诗	枚乘杂诗	
备注	按《诗品》云陆机所拟十四首,今《陆机集》存有十二首,其中十一首见于《古诗十九首》,另有一首为《拟东城一何高》,疑为拟十九首中《东城高且长》。										

据上表所知,现存文献中最早辑录这些古诗的当为《文选》,它选录的十九首作品也因此而获得了一个固定的名称“古诗十九首”。其次是钟嵘的《诗品》,它也专列古诗一目,并且特别推重其中陆机模拟过的十四首作品,认为它们“文温以丽,意悲而远,惊心动魄,可谓几乎一字千金”。此外它还提到了以《去者日以疏》为代表的四十五首作品,认为这些作品“虽多哀怨,颇为总杂。旧疑是建安中曹、王所制”。最后他又提到了《客从远方来》、《橘柚垂华实》两首,说它们“亦为惊绝矣”。而关于“枚乘杂诗”之说,虽然只见于三本书当中最晚出的徐陵《玉台新咏》,可是关于枚乘作过五言诗的说法并非空穴

来风。刘勰在《文心雕龙·明诗》中就说：“又古诗佳丽，或称枚叔，其《孤竹》一篇，则傅毅之词。比采而推，两汉之作也。”可见关于这些诗歌的作者，在当时就已经有“枚乘说”、“傅毅说”、“建安中曹王所制说”，但是都没有得到当时人的普遍认可。所以，无论是萧统、刘勰还是钟嵘，最后都采取模糊处理的方式。萧统在《文选》里把它编在李陵与苏武诗之前，从此书的编辑体例来看，萧统认为这些诗属于汉代的作品，应无疑义。刘勰则笼统地说它们是“两汉之作也”，不过却特别提出其中《孤竹》一篇为傅毅的作品。钟嵘在《诗品序》中又说：“古诗眇邈，人世难详，推其文体，固是炎汉之制，而非衰周之倡也。”值得注意的是，无论是《玉台》所录的“枚乘杂诗”还是陆机所拟的十二首，除《兰若生春阳》一首之外，其余都在《古诗十九首》当中。由此可见，“古诗”一词，在六朝时期已经是一个具有特殊内涵的概念，专指那些产生于汉代的无名氏的五言诗作品。

关于“苏李诗”的说法也存在着问题。在现存文献中，最早署名李陵与苏武的诗是《文选》中所录“李少卿与苏武诗三首”和“苏子卿诗四首”。萧统在《文选序》中说：“退傅有在邹之作，降将著河梁之篇，四言五言，区以别矣。”这里所说的“降将著河梁之篇”，指的就是《文选》中署名李陵的《携手上河梁》一诗。钟嵘对李陵诗也表示肯定。他在《诗品序》中说：“逮汉李陵，始著五言之目矣。”不仅如此，钟嵘还据此把李陵列为自汉以来写作五言诗的上品诗人。<sup>①</sup>梁人任昉在《文章缘起》中又说：“五言诗，汉骑都尉李陵与苏武诗。”不过，在六朝时代也并不是所有的人都认可“李陵诗”之说，早在刘宋时代的颜延之就说：“逮李陵众作，总杂不类，元是假托，非尽陵制。”<sup>②</sup>刘勰《文心雕龙·明诗》篇也说：“至成帝品录，三百余篇，朝章国采，亦云周备。而辞人遗翰，莫见五言，所以李陵、班婕妤见疑于后代也。”这说明，关于枚乘、李陵、苏武等人是否做过五言诗，包括《古诗十九首》究竟产生于何时等问题，在六朝

① 按，钟嵘在《诗品序》又云：“子卿‘双凫’……皆五言之警策者也。”这里所说的“双凫”，当指署名苏武诗《双凫俱北飞》：“双凫俱北飞，一凫独南翔。子当留斯馆，我当归故乡。一别如秦胡，会见何诘央。怆恨切中怀。不觉泪沾裳。愿子长努力。言笑莫相忘。”《古文苑》卷八，《四部丛刊初编》据常熟瞿氏藏宋本影印。

② 李昉等：《太平御览》卷五百八十六，第2640页。

时代已经成为一个历史遗案。

不过,虽然自六朝以来关于枚乘、李陵、苏武诗都有疑问,可是人们对于这些诗篇还是基本上抱着肯定的态度来学习和认识。如李善在给《文选》中《古诗十九首》作注时就说:“并云古诗,盖不知作者。或云枚乘,疑不能明也。诗云:‘驱马上东门。’又云:‘游戏宛与洛。’此则辞兼东都,非尽是乘明矣。昭明以失其姓氏,故编在李陵之上。”<sup>①</sup>值得注意的是,李善在这里所引用的“驱马上东门”与“游戏宛与洛”两句,恰恰不包含在《玉台新咏》题名为“枚乘杂诗”的八篇诗歌里面。这说明,李善虽然也对枚乘五言诗有所怀疑,但是他并没有从根本上否定枚乘有写作五言诗的可能,而只是说《古诗十九首》里面不全是枚乘作的,还可能有东汉人的作品,如“驱马(车)上东门”、“游戏宛与洛”。

最早对所谓的枚乘诗、李陵诗、苏武诗表示怀疑的,当为唐人刘知几。《史通·杂说下》:“《李陵集》有《与苏武书》,词采壮丽,音句流靡。观其文采,不类西汉人,殆后来所为,假称陵作也。”<sup>②</sup>此后渐有人持此说。如苏轼《东坡诗话补遗》:“刘子玄辨《文选》所载李陵《与苏武书》,非西汉文。盖齐梁间文士拟作者也。吾因悟陵与苏武赠答五言,亦后人所拟。”苏轼在《答刘沔书》中又说:“李陵、苏武赠别长安,而诗有‘江汉’之语。……正齐梁间小儿所拟作,决非西汉,而统不悟。”按苏东坡这里所说的“‘江汉’之语”,指的是苏武诗“俯观江汉流,仰视浮云翔。良友远离别,各在天一方”。苏轼从诗中所写的地理不符为由而否定此诗为苏武所作,从分析诗歌内容的角度来讲是正确的。但是从诗歌写作的角度来看却不一定合适,因为无论古今作诗,往往都会用到大量的借代、夸张、想象等艺术手法,所以苏轼光从这一点还不能得出苏武的诗一定就是“齐梁间小儿所拟作”的结论。不过,苏轼此说却引发了其他人对这些诗篇的进一步怀疑,如宋人洪迈在《容斋随笔·五笔》卷十四中曾

① 按,《古诗十九首》原诗为“驱车上东门”,中华书局影印宋胡克家刻本为“驱马”,当为传抄之误。不过,李善由此断定《古诗十九首》里有东汉作品,立论并不坚实。故后人亦有反驳,如方祖桑就认为:洛阳本是周时旧都,宛县也是西汉大郡,在西汉之时也很繁荣,而且洛阳的上东门在西汉时代已经存在。所以说西汉时的诗人游戏宛与洛也是完全有可能的。见方祖桑《汉诗研究》,第9页。

② 浦起龙:《史通通释》,上海古籍出版社,1978年版,第525页。

指出李陵诗中“盈”字犯汉惠帝讳,所以不能是西汉时作。顾炎武《日知录》卷二十三张扬其说。再如清人朱彝尊《玉台新咏跋》认为《古诗十九首》中《生年不满百》一诗中有四句与歌诗《西门行》相同,由此认为《生年不满百》一诗可能是“文选楼”诸学士裁剪歌诗而成,等等。<sup>①</sup>

至上个世纪二三十年代以后,学术界关于枚乘杂诗、李陵诗、苏武诗真伪问题的讨论逐渐进入一个高潮。其中持否定意见的代表是梁启超。他在《中国之美文及其历史》一书中,除了继承苏轼等前人的观点之外,还将有关的证据与进化论相结合,提出了一套系统的考证理论。他说:

凡辨别古人作品之真伪及其年代,有两种方法,一曰考证的;二曰直觉的。考证的者,将该作品本身和周围之实质的资料搜集齐备,看它字句间有无可疑之点。他的来历出处如何?前人对于他的观察如何?……参伍错综而下判断。直觉的者,专从作品本身字法、句法、章法之体裁结构及其神韵气息上观察,拿来和同时代确实的作品比较,推定其是否产生于此时代。……我们用历史家的眼光忠实观察,以为西汉景武之间未必能够发生这种诗风这种诗体;倘使已经发生,便当继续盛行,又不应中断二三百,到建安黄初间始再振其绪。所以我对于五言诗发生时代这个问题,兼用考证的、直觉的两种方法仔细研究,要下一个极大胆的结论曰:五言诗起于东汉中东叶,和建安七子时代相隔不远——“行行重行行”等九首决非枚乘作,“皑如山上雪”决非卓文君所作;“骨肉缘枝叶”、“良时不再至”等七首决非苏武、李陵作。<sup>②</sup>

根据上面的原则,梁启超又综合了以下几点,首先对《古诗十九首》的写作时代作了新的推断:第一,“古诗十九首”风格相近,应为一个时代的东西,前且不会相差几十年,断不会西汉初人有几首,东汉初人有几首,东汉末人又有几

<sup>①</sup> 按,关于避讳之说,明人周婴《厄林》卷四《李陵诗》一则中就列举了详细的例证来说明汉世不讳。清人钱大昕同样提出反证予以驳斥。近人古直在《汉诗研究》曾列出十几例反证,证明此说不确。

<sup>②</sup> 梁启超:《中国之美文及其历史》,第123—124页。

首。第二,根据李善和洪迈等人的观点,这些诗中有的犯了西汉的人避讳,有的写了东汉时代的名物。第三,再参以刘勰将“冉冉孤生竹”为傅毅作之语,并和班固《咏史诗》相较,则东汉明章之间似尚未有此体。由此他估定《古诗十九首》的年代,“大概在西纪一二〇至一七〇约五十年间。复次,梁启超又对《古诗十九首》的内容作了一番研究,认为其“厌世思想之浓厚——现世享乐主义之讴歌,最为其特色”。“依前文所推论,《十九首》为东汉安、顺、桓、灵间作品,若所测不谬,那么正是将乱未乱极沉闷极不安的时代了。”<sup>①</sup>梁启超接着又通过以下几点李陵、苏武诗作了推断。第一,从时代风格来看,汉武帝时代决无此种诗体。第二,赠答诗起于建安七子,两汉词翰,除秦嘉《赠妇》外更无第二首,然时已属汉末。第三,《汉书·苏武传》中录有一首李陵歌,与传说李陵五言诗相距甚远。所以这些诗决不是李陵、苏武所作。但是也不是后人有意作伪。“大概总是建安七子那班人。而各首又非成于一人之手,各诗气格朴茂淡远,决非晋宋以后人手笔,而桓灵以前,又像不会有替人捉刀的风气。建安七子既创开赠答之风,自然容易联想替古人赠答,他们又喜欢共拈一题,数人比赛着做,各人分拟,所以拟出的共有几首之多,各首语义多相重复,而诗的好坏亦大相悬绝。”<sup>②</sup>除梁启超之外,否定枚乘、李陵、苏武诗的学者,在当时还有徐中舒、张为骥、罗根泽、陆侃如、冯沅君、逯钦立以及日本学者铃木虎雄等人<sup>③</sup>。

但是如果我们仔细分析,会发现自唐人刘知几开始到今人梁启超等提出的否定枚乘诗、李陵诗、苏武诗的诸多看法举证并不坚实,有的还属于误解。如关于汉人避讳之说与李陵在长安送别而诗中不该提到“江汉”一语的问题,前人已经有过系统的反证。其他如所谓枚乘、李陵、苏武诗不见于《史记》、《汉书》记载,苏武诗“嘉会难再遇,三载为千秋”与苏、李二人当时情事不合等等,都是推测之辞。近人黄侃、古直、隋树森、朱楔、当代台湾学者方祖燊、大

① 梁启超:《中国之美文及其历史》,第128—131页。

② 梁启超:《中国之美文及其历史》,第137—139页。

③ 以上可参见罗根泽《五言诗起源说评录》,原载1930年《河南大学文学院季刊》第1期,后收录《罗根泽古典文学论文集》,见该书第136—166页。陆侃如、冯沅君:《中国诗史》,百花文艺出版社,1999年版,第二33—238页。逯钦立:《汉诗别录》,《汉魏六朝文学论集》,第1—108页。

陆学者雷书田、张启成、章培恒等人分别撰文,进行了详细的反驳。<sup>①</sup>

平心而论,这次关于汉代文人五言诗真伪和产生时代等问题的大讨论,虽然争辩双方都提出了许多论点,并且在广泛搜罗古代典籍证据方面各自尽了最大努力,由此把对这一问题的讨论向前推进了一大步。<sup>②</sup>但是由于历史记载的缺乏,特别是找不到汉代有关这一问题的直接记载,所以谁都说服不了对方。可是,由于受现代疑古思潮的影响,在这次讨论最终还是否定派站了上风。特别是梁启超的观点,在这里起到了至关重要的作用。至建国前后出版的几部有影响的文学史,大都采纳了他的观点,如刘大杰的《中国文学发展史》、游国恩等五人主编的《中国文学史》和社科院文学研究所编著的《中国文学史》,以及马茂元的《古诗十九首新探》等著作,都不承认西汉时代已经有水平较高的文人之作。而且,他们以班固的《咏史诗》为例,认为汉代文人五言诗到班固的时代尚不成熟,以《古诗十九首》为代表的文人五言诗,应该产生在东汉末年。

在两派相争的情况下,为什么以梁启超为代表的否定派的说法却最终被更多的人所接受呢?我们以为,这里面有一个重要的原因,就是这一派学者除了实证的搜罗之外,还相信进化的理论和综合考察的方法,他们不是孤立地就枚乘诗、苏李诗等展开讨论,而是结合整个汉代五言诗发展的历史、《古诗十九首》所表现的思想内容来综合考察。这其中最关键处有三点:第一,从现存的汉代全部五言诗来看,西汉时期除了乐府和歌谣中有一些五言诗之外,现存的可以认定是西汉时代的文人五言诗不仅数量很少、水平不高,而且作者值得怀疑。第二,现存的比较可靠的较早的东汉文人五言诗是班固的《咏史》,可是这首诗尚且“质木无文”,这说明文人五言诗到此时

① 按,此处可以参看范文澜《文心雕龙注》,第75—76页。古直:《汉诗研究》,上海启智书局,1933年版。隋树森:《古诗十九首集释》卷一,中华书局,1955年版,第1—13页。方祖桑:《汉诗研究》。朱偕:《五言诗起源问题》,《东方杂志》,23卷20期。雷书田:《试论李陵及其几首五言诗的真伪》,《西北大学学报》,1981年第3期。张茹倩、张启成:《〈古诗十九首〉创作时代新探》,《贵州民族学院学报》,1990年第4期。章培恒、刘骏:《关于李陵〈与苏武诗〉及〈答苏武书〉的真伪问题》,《复旦学报(社会科学版)》,1998年第2期。

② 关于《古诗十九首》的作者与时代问题的探讨,台湾学者张清钟综合介绍各家学说之观点,最为详细,可以参考。见其《古诗十九首汇说赏析与研究》,台湾商务印书馆,1988年版,第121—153页。



尚不成熟。第三,从《古诗十九首》所表现的内容来看,它们只能产生在“将乱未乱”之时的东汉后期。应该说,这种综合性的考察是有相当大的说服力的。

我们很赞同这种综合考察的方法,特别是像文人五言诗起源问题的研究,在历史文献记载不足的情况下尤其重要。通过这种综合考察,我们也认为,六朝时期关于“枚乘诗”、“苏李诗”的说法是值得怀疑的,在西汉时期产生这样诗篇的可能性不大。虽然自黄侃、古直、隋树森等人反驳了自苏轼到梁启超以来提出了诸多疑问,证明枚乘、苏武、李陵时期有文人写作五言诗的可能,但是他们同样提不出更多的证据来证明这种可能性。例如,黄侃等人据《明月皎夜光》、《东城高且长》、《凛凛岁云暮》三诗中所描写的节令,进一步证明李善之说,认为这些诗歌当作于汉武帝太初改历之前。但是逯钦立却认为这些诗也有作于王莽改历之时的可能,<sup>①</sup>张庚《古诗十九首解》则根据《史记·天官书》,认为“玉衡指孟冬”不是指季节月份,而是指斗星所指时刻,此诗所写正是秋季七八月之交。<sup>②</sup>可见,这种对诗句的理解本来就有歧义,若没有其他辅证,并不能仅仅据此而肯定这几首诗一定作于太初之前。因此,综合性的考察无疑是我们弄清这些文人五言古诗产生年代的最好方法。

然而,梁启超用这种综合考察的方法断定以《古诗十九首》为代表的汉代文人五言诗产生于东汉末年的说法,真的可以成为定论了吗?我们以为还不尽然。因为梁启超等人在进行综合考察的时候,对有些问题的考虑还不周全。这主要包括以下三个方面:第一,没有更为深入地考虑文人五言诗与乐府五言诗之间的关系问题;第二,对班固的《咏史诗》的理解有误;第三,没有更深入地思考文人五言诗与汉代社会文化之间的关系。而这三点,不仅仅关系到我们对汉代文人五言诗的断代问题,而且也关系到我们如何从整体上把握汉代文人五言诗的艺术本质的问题。下面我们将就这几个问题分别展开讨论。

① 逯钦立:《汉诗别录》,《汉魏六朝文学论集》,第30—36页。

② 张庚:《古诗十九首解》,隋树森:《古诗十九首集释》卷三,第29页。

## 第二节 文人五言诗与汉代歌诗的关系

考察汉代文人五言诗的起源与发展,离不开与汉代歌诗的关系。萧涤非在《汉魏六朝乐府文学史》中提出“五言诗出于西汉民间乐府不始于班固”<sup>①</sup>,在此书中他虽然主要论述汉魏六朝歌诗的发展而兼及五言,并没有就汉代文人五言诗的问题进行专门讨论,但是他把五言诗的起源发展与歌诗的发展联系起来的做法非常重要。其实,文人五言诗与乐府的关系,说到底也就是这些诗是否可以歌唱的问题。中国早期的诗歌本来都是可以歌唱的,到汉代还是如此。班固在《汉书·艺文志》里列有《诗赋略》,“诗”与“赋”在表现形式上的最大区别就是看它们是否可以歌唱,所以班固说“不歌而诵谓之赋”,而他把其他可以歌唱的诗就称之为“歌诗”。像五言诗这样的新诗体,在汉代基本上都是可以歌唱的。正如刘勰在《文心雕龙·乐府》所说的:“故知诗为乐心,声为乐体。”“凡乐辞曰诗,诗声曰歌。”甚至连班固的《咏史诗》,在唐朝时也有“歌诗”的说法。<sup>②</sup>《古诗十九首》中《青青河畔草》一诗,在《事文类聚》后十四卷和《古今合璧事类备要》卷三十八中都称作“古乐府”,《青青陵上柏》,《北堂书钞》卷一百四十八作“古乐府”,《明月皎夜光》,《文选》卷二十六谢灵运《道路忆山中诗》注云:“古乐府有《明月皎夜光》。”《冉冉孤生竹》,《乐府诗集》作“古辞”,《事文类聚》、《古今合璧事类备要》引作“古乐府”。《东城高且长》,《草堂诗笺》卷四《丽人行》注作“古乐府”。《驱车上东门》,《乐府诗集》卷六十一作《驱车上东门行》,《古今合璧事类备要》卷六十七作“古乐府”,《广文选》卷十二作《驱车上东门行》,《艺文类聚》卷四十一作《古驱车上东门行》。《去者日以疏》,《古今合璧事类备要》卷六十七作“古乐府”。《孟冬寒气至》,《古今合璧事类备要》续集卷四十八作“古乐府”。《客从远方来》,《古今合璧事类备要》外集卷三十九作“古乐府”。以上总计,《古诗十九首》里有九首都曾经被人称之为“古乐府”。此外,《上山采蘼芜》与《四座且

① 萧涤非:《汉魏六朝乐府文学史》,第15—24页。

② 王融《永明九年策秀才文五首》,萧统篇,李善注:《文选》,第509页。

莫喧》两诗,《古今合璧事类备要》卷二十八和外集卷四十一分别作“古乐府”。以上是“古诗”被称为“乐府”之例。反过来,“乐府”又有被称为“古诗者”,如《长歌行》(青青园中葵)一篇,《文选》李善注引作“古诗”,《陇西行》(天上何所有)、《艳歌行》(翩翩堂前燕)二篇,《艺文类聚》都引作“古诗”。由此可见,古诗与乐府确实有弄不清的关系。明人胡应麟《诗薮》云:“三百篇荐郊庙,被弦歌,诗即乐府,乐府即诗,犹兵寓农,未尝二也。诗亡极废,屈、宋代兴,《九歌》等篇以侑乐,《九章》等作以抒情,途辙渐兆。至汉《郊祀歌》十九章、《古诗十九首》,不相为用,诗与乐府门类始分。然厥体未甚远也。如‘青青园中葵’,何异古风?‘盈盈楼上女’,靡非乐府?”今人马茂元就二者的关系曾有如下辨析:

古诗和乐府除了在音乐意义上有所区别外,实际是二而一的东西。现存乐府古辞中,假如某一篇失去了当时合乐的标题,无所归类,则我们也不得不泛称之为古诗;同样,现存古诗中,假如某一篇被我们发现了原来合乐的标题,则它马上又会变成乐府歌辞了。当然这并不是说,所有的古诗都曾入乐,但其中确曾有部分入过乐的,像《古诗十九首》中有好几篇,唐、宋人引用时明明称为“古乐府”。朱乾《乐府正义》甚至说:“《古诗十九首》、古乐府也。”即其例证。后人辑录汉代诗歌,乐府和古诗的界限总是划分不清,往往一首诗甲本题为乐府,而乙本则标作古诗。<sup>①</sup>

关于乐府与古诗之间的关系,台湾学者张清钟由从作品的内部入手作了更好的分析:

综合诸说,《古诗十九首》有许多诗句用乐府歌辞,但因脱离音乐,失掉标题,始被人泛称做古诗。朱乾《乐府正义》云:“《古诗十九首》,古乐府也。”其虽未举出理由,但从《古诗十九首》中观察,其中颇有痕迹表明

<sup>①</sup> 马茂元:《古诗十九首初探》,陕西人民出版社,1981年版,第2—3页。

曾经入乐:一、是诗句属歌人口吻,如《今日良宴会》之“弹箏奋逸响,新声妙入神,令德唱高言,识曲听其真”。《西北有高楼》之“清商随风发,中曲正徘徊。一弹再三叹,慷慨有余哀”。所以梁启超以为“流传下来的无名氏古诗亦皆乐府之辞”。二、有拼凑成章痕迹,如《东城高且长》或以为是两首(各十句)之拼合,《孟冬寒气至》亦有拼凑嫌疑。乐工将歌辞割裂拼搭来凑合乐谱,是乐府所常见,如非入乐之诗,便不会如此。三、是有曾被割裂之痕迹,如《行行重行行》篇,据《沧浪诗话》宋人所见《玉台新咏》有将“越鸟”以下另作一首,可能此诗曾被分割过,或因分章重奏,或因一曲分为两曲。此为乐府才有之现象。四、是用乐府陈套,如用“客从远方来”五个字引起下文,即是一个套子,惯用陈套亦为乐府特色。五、是古诗《生年不满百》一篇与相和歌《西门行》大同小异,正如《相逢行》与《长安有狭斜行》之关系,可能是曲之异辞。<sup>①</sup>

马茂元与张清钟二人的分析非常到位。其实,文人五言诗中除了《古诗十九首》之外,其他诗篇也有这种情况,如《文选》所录苏武诗四首中《黄鹄一远别》一诗。“黄鹄一远别,千里顾徘徊”,此两句全从歌诗《飞鹄行》“飞来双白鹄”、“五里一反顾,六里一徘徊”化用而来,与《焦仲卿妻》“孔雀东南飞,五里一徘徊”句法同。“俯仰内伤心,泪下不可挥”两句,与《飞鹄行》“踟蹰顾群侣,泪荡纵横垂”句法亦相似。诗中间所描写的“弦歌”、“吟”、“丝竹”、“清声”、“长歌”、“清商”诸语。我们甚至可以说,诗中所描写的,就是诗人参加乐府歌诗演唱的一个场景,与《古诗十九首》中的《西北有高楼》有异曲同工之妙。

遗憾的是,以上诸位专家虽然讨论了五言诗与乐府的关系,却没有把它们与文人五言诗的起源联系起来。我们认为,弄清了五言古诗和乐府之间这样的关系,这就为讨论汉代文人五言诗的产生,判定枚乘、苏、李等到底是否创作过五言诗的问题找到了一个重要的参考对象,由此我们对汉代文人五言诗的产生也会有一个更为客观的论断:

① 张清钟:《古诗十九首汇说赏析与研究》,第126—127页。

第一,汉代文人五言诗源出于乐府歌诗,其最早当产生于西汉而不是东汉,其最初的主要形式当是歌诗而不是徒诗。

从现存汉代五言诗的情况看,无论是早在汉初的戚夫人的《春歌》,<sup>①</sup>还是汉武帝时代李延年的《北方有佳人》;无论是出自于西汉的相和曲《江南》和《鸡鸣》,还是出自于汉成帝时代的《长安为尹赏歌》和《黄爵谣》,几乎绝大部分都是可以歌唱的“歌诗”,也就是后人所称的广义的“乐府”,我们再追溯其历史的源头,可知早在《诗经》时代已经出现了五言诗句,战国时代已经有了准五言的《孺子歌》(《渔父歌》)、秦代已经有了五言的《长城谣》,这些也都属于可以歌唱的“歌诗”,这些事实告诉我们,汉代五言诗的早期发生,与歌唱有着不解之缘。因此我们有理由说:汉代文人五言诗源出于乐府歌诗。我们再仔细考察这些歌诗的作者,就会发现,从它产生的那天起,就包括社会的各个阶层,这里面有宫廷后妃,如戚夫人;有当时的歌舞艺术家,如李延年;还有一些不知名的作者。以此而推论,在西汉时代,我们就不能排除文人有创作五言诗的可能。我们之所以有这种推测,起码基于三条理由:首先,既然宫廷后妃、歌舞艺人都可以创作五言歌诗,文人们自然也可以创作,因为五言诗并不是后妃与歌舞艺人的专利。其次,从历史文献记载来看,西汉文人曾经参与过当时的乐府歌诗创作,如早在汉初叔孙通制礼乐的时候,就曾经起用过一批儒生,汉武帝时代创作《郊祀歌》十九章,也曾“多举司马相如等数十人造为诗赋”,这说明文人们是参与了西汉时代乐府歌诗创作的。再次,现存的汉代乐府歌诗,如《西门行》、《君子行》、《长歌行》等等,带有明显的文人语气,像《西门行》这样的诗歌,里面曾有“惟念古人逊位躬耕”之语,已经透露出作者的消息,当属于“文人”范畴。可以说,自汉初以来,由刘邦、汉武帝到班固、张衡,再到建安时代的三曹七子,由帝王将相到文人雅士,从来就没停止过歌唱,他们的创作形式都是以歌诗为主。综合这些历史事实我们认为,文人五言诗在西汉时代已经产生,其最初的表现形态也以歌诗为主而不是徒诗为主。

第二,从汉代五言诗的发展过程看,文人五言诗从汉代歌诗中逐渐独立

<sup>①</sup> 《史记正义》所录《虞美人歌》因有疑问,此处姑且不论。

出来而自成一体,当是在西汉末和东汉初年以后。所谓“枚乘杂诗”、“苏李诗”等说法是不可靠的。

明确了汉代文人五言诗源出于汉代歌诗这一点,也为我们进一步讨论汉代文人五言诗的产生时间提供了新的立足点。从上面的分析可见,西汉时代的五言诗,基本形式是歌诗而不是徒诗。而且没有明确的迹象表明文人五言徒诗已经从歌诗中分化出来而单立一体,因此,从诗歌形式发展的进程来看,生当西汉前期的枚乘、汉武帝时代的苏武和李陵就已经创作出了那样成熟的文人五言诗是不可能的。后人之所以对这些说法表示怀疑,其根本原因也就在这里。我们之所以得出这一推论,也有如下理由:首先,关于“枚乘杂诗”、“苏李诗”等说法首见于刘勰、钟嵘、萧统、徐陵诸人的著作,而且说法不一,互相矛盾,而早于他们两百多年的陆机模拟了其中的十几首作品,却没有提到作者的名字,<sup>①</sup>因此,这种说法本身就经不住严格的推敲。其次,就我们现在所知的情况看,汉代歌诗之所以保存下来,在很大程度上带有偶然性。汉代有主名的文人诗,很多都见于《史记》、《汉书》等史书记载,他们是作为历史材料留存下来的,而其他大部分诗篇却没有作者名字,《古诗十九首》是如此,汉《郊祀歌》十九章传为司马相如等人作词,但也没有在每首诗中留下作者的名字,这说明,汉代还是一个不以诗名自重的时代,特别是乐府歌诗的作者,更没有名字可考。因此,说这些诗是“枚乘杂诗”或者是“苏武诗”、“李陵诗”,不仅没有历史记载的根据,也与汉代歌诗艺术创作的时代风气不相吻合。由此,我们赞同梁启超等人的观点,认为所谓“枚乘杂诗”、“苏李诗”等说法是不可靠的。

第三,汉代文人五言诗与歌诗的关系既然如此,那么,以《古诗十九首》为代表的文人五言诗的产生,当是五言歌诗的形式比较流行、艺术技巧比较成熟的时期才有可能。而这个时期,应该在西汉后期和东汉前期。理由如下:

其一,我们知道,代表汉代歌诗最高成就的相和歌诗,它在西汉时代主要以相和曲的形式出现,其中《江南》、《鸡鸣》两首相和曲产生于西汉时代,已经

<sup>①</sup> 陆机生卒年为公元261—303年,刘勰生卒年约为公元465—521年,钟嵘生卒年约为公元468—518年,萧统生卒年为公元501—531年,徐陵生卒年为公元507—583年。

是非常完整的五言,到了东汉逐渐演变成清调、平调、楚调、瑟调和大曲等诸多形式,其歌辞《陌上桑》、《长歌行·青青园中葵》、《仙人骑白鹿》、《岺岺山上亭》、《君子行》、《豫章行》、《相逢行》、《长安有狭斜行》、《陇西行》、《折杨柳行》、《艳歌何尝行·飞来双白鹄》、《艳歌行》、《白头吟》、《怨诗行》等等,都是相当整齐的五言诗作。而且,其中一些诗篇在平仄韵律上也都相当讲究(如《折杨柳行》、《岺岺山上亭》等)。这些诗的创作年代虽然不十分清楚,但是我们至少没有理由把它们的生产年代推迟到汉末。与它关系紧密的文人五言诗的成熟,也应该与之基本同步,在西汉时代有出现的可能,真正大量的产生当在东汉以后。

其二,我们之所以把文人五言诗的产生定在西汉后期,有一个重要的参照,就是班婕妤《怨歌行》的出现。这首诗在汉代歌诗中别具一格,具有明显的文人诗意味,也有相当高的艺术技巧。更为主要的,是这首诗歌已经突破了一般乐府歌诗“泛主体抒情”的局限,真正使五言歌诗成为抒写个人情志的艺术,而这也正是文人五言诗与歌诗的重大不同,是文人五言诗从乐府歌诗中逐渐流变出来的开始。

要而言之,讨论汉代文人五言诗的起源与发展问题,我们不能脱离了汉代歌诗。和传统的四言诗与楚辞体相比,五言诗在汉代属于一种新兴的诗体,带有明显的世俗化特征,《汉书·外戚传》:“孝武李夫人,本以倡进。初,夫人兄延年性知音,善歌舞,武帝爱之。每为新声变曲,闻者莫不感动。延年侍上起舞,歌曰:‘北方有佳人,绝世而独立。一顾倾人城,再顾倾人国。宁不知倾城与倾国,佳人难再得!’”从这则记载看,李延年所作的“新声变曲”,恰恰是新兴起的五言体,这很有代表性。文人五言诗从五言歌诗中流变而来,这既是五言歌诗本身发展的结果,也是文人们参与歌诗创作的结果。<sup>①</sup>从这一角度来讲,汉代文人五言诗的发展,与汉代歌诗五言诗的发展是同步的。充分认识这二者之间的同步发展关系,是我们讨论汉代文人五言诗起源与发展问题的关键。

---

<sup>①</sup> 文人们参与乐府歌诗的创作,是汉魏六朝诗歌发展的一种普遍现象,这一点,我们在第二章中已经有过详细的论述。请参看。

### 第三节 从班固《咏史诗》看五言诗的成熟

在讨论汉代文人五言诗发展的问题时,班固的《咏史诗》具有重要的参照作用,需要我们专门探讨。之所以如此,首先因为它是现存汉代早期文人五言诗中在真伪方面最没有争议的一首诗,因而具有考古学上的“标准器”作用。其次是因为钟嵘在《诗品》中对这首诗有“质木无文”的评价。所以,明人许学夷《诗源辩体》就说:“班固《咏史》,质木无文,当为五言之始。盖先质木,后完美也。”梁启超认为:“班孟坚并不是‘无文’的人,且勿论他的史笔超群绝伦,即以《两都赋》而论,固当有不朽的价值。赋末所附那五首四言、七言诗也并不坏,何以这首《咏史》独稚弱到如此?可见大辘椎轮,势难工妙。孟坚首创五言,便值得在文学史上一大纪念,进一步求工,却要让后人了。”<sup>①</sup>其后,罗根泽、陆侃如等人的著作,以及刘大杰、游国恩等文学史都赞同这种观点。他们认为,既然班固的《咏史诗》尚且写的“质木无文”,那么文人五言诗的成熟自然是在其后,是东汉后期或者汉末的事情。这种观点,在当前已经被大多数人所接受,以至于有人把它看成是文学史上的定论。

仔细思考,自许学夷以来这一派学者在这一点上的推理方式是不符合逻辑的。这包括两个方面:首先,一个人的诗作的好坏,并不能说明这个时代的诗都一样的好坏。对此,已经有人提出反驳,如方祖棻就说:“班固是史学家,他的《咏史诗》,伦理教化气息太浓,作得质木无文,这没有什么可以值得奇怪。同时他的诗作的好坏,跟西汉人作的好坏,可以说没有一点必然的关连。就拿《古诗十九首》来说,后代的名家,拟者不下千百人,够得上一半好的,一个都没有。我们能因此再把《古诗十九首》的时代拉后吧?”<sup>②</sup>这话说得很有道理。其实考察《诗品》我们就会发现,钟嵘对班固《咏史诗》的评价不高,本来就无关於文人五言诗发展问题。钟嵘在《诗品》中就曾批评过永嘉诗风是“理过其辞,淡乎寡味”、孙绰、许询诸人诗“皆平典似道德论”,若以此而论,难

① 梁启超:《中国之美文及其历史》,第141—142页。

② 方祖棻:《汉诗研究》,第17页。



道说文人五言诗到西晋永嘉时还不成熟吗？其次，就班固《咏史诗》自身来看，它诚然不及《古诗十九首》文辞境界之优美，但是这在很大程度上与诗体有关。萧涤非说：“‘质木无文’，乃咏史之体宜尔，并非由于时代之先后，不足引为原始作品之证。”<sup>①</sup>游国恩等人的文学史在评价左思《咏史》诗时曾说：“从东汉班固以来的《咏史》诗大抵上‘隐括本传，不加藻饰’，一诗咏一事，在史实的复述中略见作者的意旨。”<sup>②</sup>显然，学者们也承认《咏史诗》在体裁上和抒情诗之间的差异。“质木无文”在很大程度上和诗体有关。建安时代著名诗人王粲的《咏史诗》，其艺术水平与他的《七哀诗》也无法相比。既然如此，我们怎么能以班固《咏史诗》的“质木无文”来说明当时文人抒情诗都处于“质木无文”的水平之上呢？

由此，对于班固的《咏史诗》问题，我们必须重新探讨。毫无疑问，在研究汉代文人五言诗起源与发展的问题上，班固的《咏史诗》的确具有“考古标准器”的价值。但是，通过对于这个“标准器”的研究，我们却认为，班固《咏史诗》的出现，非但不能得出梁启超等人的结论，恰恰证明了文人五言诗到此时已经成熟，以《古诗十九首》为代表的文人五言诗，可能在这个时期已经出现了。为了说明问题方便，我们先把原诗引述如下：

三王德弥薄，惟后用肉刑。太仓令有罪，就逮长安城。自恨身无子，困急独茕茕。小女痛父言，死者不可生。上书诣阙下，思古歌鸡鸣。忧心摧折裂，晨风扬激声。圣汉孝文帝，惻然感至情。百男何愬愬，不如一缁紫。

梁启超等人之所以认为这首诗是文人五言诗不成熟的标志，显然是受了钟嵘《诗品》中“质木无文”一语的评价。那么，就让我们先从分析这首诗开始，依次展开讨论。

首先，让我们考察一下这首诗产生的情况。从诗中所表达的感慨看，此

<sup>①</sup> 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，第19页。

<sup>②</sup> 游国恩等：《中国文学史》第一册，第272页。

诗很可能作于班固晚年因事系狱之时，缙紫救父的故事，从西汉起就广为流传，《扁鹊仓公列传》：“文帝四年中，人上书言意（淳于意），以刑罪当传西之长安。意有五女，随而泣。意怒，骂曰：‘生子不生男，缓急无可使者！’于是少女缙紫伤父之言，乃随父西。上书曰：‘妾父为吏，齐中称其廉平，今坐法当刑。妾切痛死者不可复生而刑者不可复续，虽欲改过自新，其道莫由，终不可得。妾愿入身为官婢，以赎父刑罪，使得改行自新也。’书闻，上悲其意，此岁中亦除肉刑法。”《史记·孝文本纪》也有大致相同的记录。缙紫本是一个柔弱的女子；但是在他的父亲获罪之时，她却勇敢地随着父亲到了长安，上书给汉文帝，由此而感动了他，不仅免除了淳于意的刑罚，而且颁布法令从此免除了肉刑。可见，缙紫是一个多么了不起的女子，淳于意又是多么幸运，生了一个这样好的女儿。可是再看一下班固，他有好几个儿子，却皆不成器候，据《后汉书·班彪传》：“固不教学诸子，诸子多不遵法度，吏人苦之。初，洛阳令种兢尝行，固奴干其车骑，吏推呼之，奴醉骂，兢大怒，畏宪不敢发，心衔之。及窦氏宾客皆逮考，兢因此捕系固，遂死狱中。时年六十一。诏以谴责兢，抵主者吏罪。”由此可知，班固不但没有教育好他的儿子，他的死也与其子“不遵法度”的恶行有关。后来班固入狱，表面上看是受窦宪之事牵连，其实是洛阳令种兢怀恨而借机报复。在危难之中，班固的几个儿子竟然没有一个肯出来救他，结果让班固冤死狱中。班固的《咏史》，应该作于此年，即汉和帝永元四年（92）。可以想见，班固在写这首《咏史诗》的时候，内心是怀着多么深的感慨。故钟嵘《诗品》曰：“孟坚才流，而老于掌故。观其《咏史》，有感叹之词。”当然，从纯粹的抒情文采来讲，这首诗是不能与《古诗十九首》相比的。但是我们并不能由此而否定这首诗的艺术价值，它同样是一首非常好的咏史之作。判断文人五言诗是否成熟，并不能以《古诗十九首》这样的抒情诗为唯一标准。从五言咏史诗的角度来讲，班固的这首诗足以证明，文人五言诗到此时已经完全成熟了。

第二，我们认为《咏史诗》的出现标志着文人五言诗的成熟，还可以在《咏史诗》找到证据。如何判断一种文体是否成熟，我们认为最重要的标准并不是它的文采如何，而是它的语言形式是否完整，在遣词造句和文体的运用方面是否达到了很高的水平。这首诗虽然在辞采上受咏史体裁限制显得“质木

无文”，但是在诗的章法和句子的对偶安排上却很讲究技巧。先从用韵上说，全诗八联共十六句，皆隔句用韵，一韵到底，全都用的是耕部字。再从平仄对仗上讲，按六朝以后对五律的要求，二四两字平仄互异。这首诗除了第一联、第四联与最末一句外，其余十一句全部都符合要求。并且，二四字平仄相异的每一联上下两句的末字，字声也是不同的。这样，诗句的节奏由于平仄相间而显示了出来，每一句的末字之间，除了同韵相应之外，又避开了后来所谓的“上尾病”<sup>①</sup>。也就是说，这首诗在语言的安排运用上不但非常讲究，而且暗合着后世五言律诗的某些规则。押韵与平仄相间的意义，在于表现诗歌语言上的形式美，并以此来提示语义间层次的明晰性，给人留下更深刻的印象。它的有规律的使用来自于人们对语言形式的认识。这里面包含着主动追求形式美的更明显的创作倾向，是高于一般被动适应诗歌节奏的五言诗成立阶段创作的，二者不可同日而语。因此，班固这首诗的创作，从他的用韵与平仄相间的句法来看，说明他对五言这种艺术形式已经有了较好掌握。我们知道，诗律的产生，属于诗歌形式美追求方面比较高的技巧，梁人沈约曾为自己发现了声律之规律而颇为自负，他在《宋书·谢灵运传论》中曾说：“夫五色相宜，八音协畅，由乎玄黄律吕，各适物宜。欲使宫羽相变，低昂五节，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。”由此可见，直到齐梁时代，人们还以五言诗律的掌握为难。而班固的《咏史诗》在诗律的把握上已经达到了那样的程度，不管他是有意或无意的追求，如果没有五言诗创作中一定规模和数量的社会实践基础，光靠班固个人是无论如何也达不到这样水平的。另外，再从整首诗的内容表现的层次明晰性来看，也值得我们给予重视。全诗每两句一层意思，层层相衔，决不重复，也决不拖沓。从这一点来讲，它比《古诗十九首》与“苏李诗”的一些篇章的语言还要精炼。如苏、李诗《黄鹄一远别》云：“幸有弦歌曲，可以喻中怀。请为游子吟，泠泠一何悲。丝竹厉清声，慷慨有余哀。长歌正激烈，中心怆以摧。欲展清商曲，念子不得归。”连续十句话，只表达曲悲歌悲之意。《古诗十九首·驱车上东门》中也有“浩浩阴阳移，年命如朝露。人生忽如寄，寿无金石

<sup>①</sup> 徐青：《古典诗律史》，第21页。

固”这样字面意重复的句子。相比之下,则可以看出班固在《咏史诗》的遣词造句与章法安排上处理得更好。因此我们有理由相信,至迟在班固时代,文人五言诗创作技巧已经非常高超,文人五言诗到此时已经完全成熟。

第三,也许有人会说,正因为班固的诗是咏史而不是抒情,这在汉代文人五言诗当中是个特例,你可以说五言咏史诗到班固时代已经成熟,但是并不能代表文人五言诗抒情诗已经成熟。的确如此,但是由此却引起我们进一步的思考。为什么在现存汉代五言诗当中,基本上以抒情为主,而独独班固这首诗是咏史呢?难道汉代五言诗是从咏史这种体裁发展到抒情的吗?班固是开创文人五言诗风气之先的人物吗?显然不是。如我们上文所言,汉代五言诗的发展源于乐府,而乐府中的五言诗都是以抒情与叙事为主的,在班固之前是这样,在班固之后也是这样。也就是说,就汉代五言诗的发展过程来说,先有抒情,后有咏史,这是一个基本事实。所以,班固不可能是开五言诗风气之先的人。另外,就班固本人的实际情况进行考察,我们也以证明这一点。从班固现存大量作品(包括《汉书》、《两都赋》、《白虎通义》等)可以看出,班固属于恪守儒家诗教的正统文人,他的文艺观趋于保守,他在《汉书》中一再批评汉武帝以来的乐府新声是“郑声尤甚”,他强调加强诗的礼乐教化功能,他之所以把汉代各地的“歌诗”之作在《汉书·艺文志》中辑录下来,是因他认为这些歌诗“感于哀乐,缘事而发”,有助于君王观风俗而知民情,他并没有对这些“歌诗”的艺术成就给以评价。他批评屈原的《离骚》抒发个人哀怨过分,是“露才扬己”,不合于经传之旨。而五言诗不同于传统的诗骚体,是从汉代兴起的一种新诗体,属于时代新风,与班固所批评的“郑卫之声”有着直接的联系。因此,班固也不会是开文人五言诗风气之先的人。那么,班固的这首《咏史诗》为什么会采用五言这种诗体呢?只有一种可能,那就是这种诗体已经非常成熟,在社会上已经流行,这引起班固的兴趣和模仿,于是才写出五言体的《咏史诗》来。更何况,据《太平御览》卷八百一十五和卷三百四十四,班固还有“长安何纷纷,诏葬霍将军。刺绣被百领,县官给衣衾”、“宝剑值千金,指之干树枝”、“延陵轻宝剑”等五言诗残句。《艺文类聚》卷六十九还载有其《竹扇诗》一首:“供时有度量,异好有圆方。来风堪避暑,静夜

致清凉。”<sup>①</sup>像班固这样的文艺观念比较保守的文人尚创作不止一首五言诗，足以证明那时的文人五言诗已经成熟，并且成为文人常用的一种诗体。

第四，我们说班固的《咏史诗》是文人五言诗成熟时期的产物，是班固对当时流行的文人五言诗的模仿，还可以从《咏史诗》和其他诗歌的比较中看出。仔细阅读《咏史诗》，我们会发现其中有与其他文人五言诗句相近似之处。如《咏史诗》中有“忧心摧折裂，晨风扬激声”这样的诗句，《古诗十九首·东城高且长》：“晨风怀苦心，蟋蟀伤局促。”《凛凛岁云暮》：“亮无晨风翼，焉能凌风飞。”《李陵录别诗·晨风鸣北林》：“晨风鸣北林，熠熠东南飞。”《烁烁三星列》：“晨风动乔木，枝叶日夜零。”《童童孤生柳》：“忧心常惨戚，晨风为我悲。”这种情况说明，以晨风悲鸣写人之忧心，乃是当时五言诗中的常用语，班固的《咏史诗》和其他文人五言诗之间有相互承袭模仿关系。究竟是谁模仿了谁？我们认为从一般创作情况看，不可能是其他诗人去一而再，再而三地模仿班固的《咏史》，更大的可能则是班固受当时文人五言的影响才创作了他的《咏史诗》。于是在整篇以写史为主的诗作中加入了“忧心摧折裂，晨风扬激声”这样两句抒情诗句。由此更可说明，至班固时代，文人五言诗的确已经发展成熟。

第五，我们说文人五言诗到班固时代已经成熟，还有一个重要的旁证。即据刘勰所言，今存《古诗十九首》中《冉冉孤生竹》一篇，是与班固同时的傅毅所作。刘勰在《文心雕龙·明诗》篇中说：“古诗佳丽，或称枚叔，其《孤竹》一篇，则傅毅之词。”刘勰对传说枚乘作五言诗的说法有些怀疑，但是他却非常肯定地说《冉冉孤生竹》是傅毅所作，他的这一说法值得我们高度重视。傅毅与班固是同时代人，各以其才气而相轻。班固可以做五言的《咏史诗》，傅毅自然同样也可以做五言诗。他在《舞赋》序中假借宋玉之口说：“小大殊用，郑雅异宜。弛张之度，圣哲所施。……夫《咸池》、《六英》，所以陈清庙，协神人也；郑卫之乐，所以娱密坐，接欢欣也。余日怡荡，非以风民，其何害哉？”以此而论，和班固相比，傅毅的文艺观念要开明得多，他自然更有可能采用五言

<sup>①</sup> 按，《艺文类聚》卷六十九称此为《竹扇诗》，而《古文苑》则称为《竹扇赋》，且有异文，不知孰是，故仅供参考。

诗体,写出《冉冉孤生竹》这样的五言诗作。

通过以上分析,我们弄清了汉代歌诗与文人五言诗的关系,同时也澄清了当代学者们在班固《咏史诗》认识上的偏颇,也就为我们探讨文人五言诗的发展成熟问题确立了两个新的历史坐标。从它与汉代歌诗的关系角度我们可以确认,汉代文人五言诗的产生不能超前于汉代歌诗,《文选》、《玉台新咏》等文献中关于“枚乘杂诗”、“李陵诗”、“苏武诗”等题名并不可信,文人五言诗的产生最早也当在西汉后期。从班固的《咏史诗》的讨论中我们可以确认,以《古诗十九首》为代表的文人五言诗在班固时期完全有产生的可能。

在讨论汉代文人五言诗的发展成熟问题,有一个重要的方面是如何认识它与汉代社会的关系。按梁启超的话说,要讨论这个问题,除了考证的方法之外,还要用直觉的方法,而且从某种程度上看,直觉的方法甚至比考证的方法更为重要。梁启超运用此方法得出两点认识:第一,《古诗十九首》风格相近,应为一个时代的东西,前且不会相差几十年,断不会西汉初人有几首,东汉初人有几首,东汉末人又有几首。其次,《古诗十九首》“厌世思想之浓厚——现世享乐主义之讴歌,最为其特色”。“依前文所推论,《十九首》为东汉安、顺、桓、灵间作品,若所测不谬,那么正是将乱未乱极沉闷极不安的时代了。”<sup>①</sup>梁启超的这一观点得到了当代许多学者的广泛认同。如马茂元先生说:“它所反映的只是处于动乱时代失意之士的羁旅愁怀而已。”刘大杰说:“《古诗十九首》,是东汉末叶大乱时代人民思想情感的表现。在那一个长期的混乱中,政治之变化,灾荒之严重,以及那长年不断的兵祸、徭役,不仅摧残了人民的安居生活,也动摇了社会的基础。在那一个战乱时代,夫妇的分离,家庭的隔绝,成为最普遍的社会现象。”游国恩等人也说:“《古诗十九首》中所流露的游子思妇的感伤,正是东汉末年政治社会的真实反映;其中浓厚的消极情绪更是封建统治阶级走向没落时期的反映。”这一观点的影响极大,需要我们从以下两个方面认真讨论。

首先从作品本身来讲,这种看法不符合汉代文人五言诗内容实际。仔细阅读这些文人五言诗我们就会发现,《文选》所选的《古诗十九首》、李陵赠苏

<sup>①</sup> 梁启超:《中国之美文及其历史》,第131页。

武诗和苏武答诗的主要内容,不外乎游子思妇、离别伤怀、人生短促、及时行乐等几个方面,但是直接写到社会动乱内容的诗篇却没有。其中只有《文选》旧题《苏武诗》第四首《结发为夫妻》一诗,可能与战争有关。全诗如下:

结发为夫妻,恩爱两不疑。欢娱在今夕,燕婉及良时。征夫怀往路,起视夜何其。参辰皆已没,去去从此辞。行役在战场,相见未有期。握手一长叹,泪为生别滋。努力爱春华,莫忘欢乐时。生当复来归,死当长相思。

诗中虽然写到了战争,但是有战争并不等于社会就一定有动乱。东汉中期以前,国内基本保持安定,可是对外的战事却一直不断,如光武时期对匈奴、鲜卑的战争,汉明帝时期羌寇陇西、北匈奴寇五原、北匈奴寇西河诸郡、汉章帝时酒泉太守段彭讨击车师、武陵郡兵讨叛蛮、荆、豫诸郡兵讨破武陵湓中叛蛮、烧当羌寇金城,护羌校尉刘盱讨之,斩其渠帅、西域长史班超击莎车、汉和帝时以侍中窦宪为车骑将军,伐北匈奴的战争等等。特别是对匈奴的战争,曾经发生过多。我们决不能仅仅凭借诗中“行役在战场”这样一句而断定这首诗写于汉末的动乱时代。再仔细体味,此诗虽然写的是新婚夫妻的离别,是丈夫即将“行役在战场,相见未有期”的伤怀,但是诗中并没有言及动乱。因此,即便是在东汉最为强盛繁荣的明章时期,诗中写到战争也是再自然不过的事情。仔细考察现存所有的汉代文人五言诗中,只有《古文苑》所录“李陵赠苏武诗”《烁烁三星列》一首诗当中写到了战乱情景,“远望正萧条,百里无人声。豺狼鸣后园,虎豹步前庭。远处天一隅,苦困独零丁。亲人随风散,历历如流星”。与曹操《蒿里行》、王粲《七哀诗》同调,但是这首诗在所有托名为李陵的诗篇中的可靠性却是最差的。至于在世所公认的代表汉代文人五言诗最高成就的《古诗十九首》当中,不但没有写到战争的诗篇,甚至连直接反映社会动乱的诗篇更是一首也没有。反之,我们却可以在多首诗中都可以体会到社会的和平与繁荣。如《东城高且长》的诗中主人公所见,“燕赵多佳人,美者颜如玉。被服罗裳衣,当户理清曲”。《今日良宴会》所云:“今日良宴会,欢乐难具陈。弹筝奋逸响,新声妙入神。”再如《青青陵上柏》一诗

所写：“青青陵上柏，磊磊涧中石。人生天地间，忽如远行客。斗酒相娱乐，聊厚不为薄。驱车策驽马，游戏宛与洛。洛中何郁郁，冠带自相索。长衢罗夹巷，王侯多第宅。两宫遥相望，双阙百余尺。极宴娱心意，戚戚何所迫。”这更是一片盛世的景象，体现的是盛世文人的享乐情怀，何曾见得社会动乱的影子？当然，从文学创作的角度讲，我们并不能要求处于社会动乱的诗篇都要直接写到动乱。但是，如果一组十几篇或者几十篇处于动乱的抒情诗篇却很少直接言及动乱，甚至于在哀伤人生短促，写死人古墓的诗篇中也丝毫不见社会动乱的影子，还要追求“不如饮美酒，被服纨与素”的享乐生活，却无论如何也是难以与社会动乱联系起来的。由此可见，用汉末社会动乱来证明以《古诗十九首》为代表的文人五言诗的创作时间，与这些作品的实际表现内容是不相符合的。

下面我们再来讨论汉末士风与文人五言诗的关系。其实，如果我们再深入考察，就会发现，身处东汉末年的文人士子，已经缺少那种追求享乐的生活环境，他们的文化心态也不再那么“沉闷不安”，反而逐渐变得有些激愤。之所以如此，是与东汉后期的政治环境不断恶化相关的。众所周知，从公元126年汉顺帝即位开始，宦官外戚轮流把持朝政的局面就越演越烈。汉顺帝在宦官的拥立之下即位，史称“中黄门孙程等十九人共斩江京、刘安、陈达等，迎济阴王于德阳殿西钟下，即皇帝位，年十一”。在位二十年，去世时年仅三十岁。冲帝即位，年仅二岁，“太后临朝”，即位一年即死。接着质帝在大将军梁冀的拥立之下即位，一年后又被“大将军梁冀潜行鸩弑，帝崩于玉堂前殿，年九岁”。再接着汉桓帝同样是在梁太后和其兄大将军梁冀的拥立之下即位，时年仅十五岁。桓帝在位二十一年，因梁冀权力过大，后来利用宦官中常侍单超、徐璜、具瑗、左悺、唐衡等人之力而诛杀梁冀，又导致宦官重新掌权。桓帝延熹九年（167）发生了第一次党锢之祸。公元168年汉灵帝在大将军窦武、太尉陈蕃的拥立下即位，年仅十二岁，“九月辛亥，中常侍曹节矫诏诛太傅陈蕃、大将军窦武及尚书令尹勋、侍中刘瑜、屯骑校尉冯述，皆夷其族”。灵帝即位当年十月，“宦官讽司隶校尉段熲捕系太学诸生千余人”，第二年又发生了第二次党锢之祸，“闰月，永昌太守曹鸾坐讼党人，弃市。诏党人门生、故吏、父兄、子弟在位者，皆免官禁锢”。直到中平元年（184）发生了黄巾起义，



“大赦天下党人”，党锢才得以解除。但接下来外戚何进无谋，诛宦官不成反被杀害，凉州军阀董卓进京屠杀，外戚与宦官的势力均被消灭，东汉的历史便进入了曹操专权的建安时期，亦即三国鼎立的时代。处于这个时代的东汉文人，并非变得更加消极厌世，充满时代的感伤，反而激发出更为强烈的干预时政的情感。对此，范曄在《后汉书·党锢列传》中说的非常明确：“逮桓、灵之间，主荒政谬，国命委于阹寺，士子羞与为伍，故匹夫抗愤，处士横议，遂乃激扬名声，互相题拂，品核公卿，裁量执政，婞直之风，于斯行矣。”其代表人物如陈蕃、李膺、范滂、张俭、窦武、王畅、刘表、度尚、郭泰、荀翌、张邈、胡毋班、王考、秦周、蕃向、王璋、翟超、朱宇、杜密、赵典等等，莫不如此。他们高扬士节，性格刚直，愤世嫉俗，虽身处下位仍不甘沉沦，如《后汉书》曰：“范冉，字史云。桓帝时为莱芜长。遭母丧不到官。后遁身于梁、沛之间。徒行敝服。卖卜于市。遭党人禁锢。遂推鹿车载妻子。捃拾自资。所止卑漏。有时绝粒。穷居自若。言貌无改。闾里歌之：‘甑中生尘范史云，釜中生鱼范莱芜。’”至于这一时期产生的文人诗作，也能见出这一时期文人士子的思想情绪。如郦炎的《见志诗》二首之一：

大道夷且长，窘路狭且促。修翼无卑栖，远趾不步局。舒吾陵霄羽，奋此千里足。超迈绝尘驱。倏忽谁能逐。贤愚岂常类，稟性在清浊。富贵有人籍，贫贱无天录。通塞苟由己，志士不相卜。陈平敖里社，韩信钓河曲。终居天下宰，食此万钟禄。德音流千载，功名重山岳。

据《后汉书·文苑列传》所记，“郦炎字文胜，范阳人，郦食其之后也。炎有文才，解音律，言论给捷，多服其能理。灵帝时，州郡辟命，皆不就，有志气”。他的两首《见志诗》，直言其对社会现实的不满，表达自己高远的人生志向。此外，如赵壹《刺世嫉邪赋》以及所系两首五言《秦客诗》与《鲁生歌》，同样体现了士人这种愤士嫉俗的气节和张扬个性的人格。可以说，东汉后期文人士子这种高扬的个性精神，正是建安诗风产生的前奏。把这些诗篇与《古诗十九首》、“李陵诗”、“苏武诗”相比较，一眼即可看出它们之间的差别。由此可见，像《古诗十九首》这样的文人五言诗，不可能产生于东汉末年。

以上,我们结合文献考证,从歌诗与文人五言诗的关系、对班固《咏史诗》的重新理解、汉代文人五言诗与汉代社会的关系等几个方面,对汉代文人五言诗的产生发展问题进行了新的讨论。我们的结论是:虽然五言诗的起源最早发生于先秦时代,但是它在汉代的成熟与发展与歌诗有着直接的关系。汉代文人五言诗最早源于汉代歌诗,以《古诗十九首》为代表的汉代文人五言诗,最早可能会产生于西汉后期,其中绝大部分当是东汉初中期的产物。东汉后期,随着朝廷政治斗争的日益加剧和封建制度的腐败,士风逐渐变得激愤而昂扬,文人五言诗那种消沉平和的诗风不再,逐渐开启了慷慨激昂的建安诗风。

## 第十二章 汉代文人五言诗的艺术成就

在上一章中我们对以《古诗十九首》为代表的汉代文人五言诗的产生时代做了一个新的定位。在本章中,我们将全面讨论汉代文人五言诗的艺术成就。包括汉代文人五言诗的内容分析、艺术特质、审美风格、以及其在中国文学史的地位等诸多方面。而要讨论这些问题,我们首先要从文人五言诗与汉代社会思潮的关系入手。

### 第一节 汉代文人五言诗与汉代社会思潮

现存的汉代文人五言诗当中,除了班固的《咏史诗》、郦炎的《见志诗》二首、赵壹《刺世嫉邪赋》所系《秦客诗》与《鲁生歌》、以及《上山采蘼芜》、《四坐且莫喧》等少数几首之外,其他诗篇在内容和风格上大体一致。它们以《古诗十九首》为代表,受到了后人高度评价。后人在谈及汉代文人五言诗的时候,如果没有特殊的说明,一般都指这些作品。我们将这些作品的内容分为以下几类。

1、相思与伤别。这是汉代文人五言诗中最为重要的内容。《古诗十九首》中《行行重行行》、《青青河畔草》、《西北有高楼》、《涉江采芙蓉》、《冉冉孤生竹》、《庭中有奇树》、《迢迢牵牛星》、《凛凛岁云暮》、《孟冬寒气至》、《客从远方来》、《明月何皎皎》,古诗中的《兰若生春阳》、《穆穆清风至》、《新树兰蕙葩》,李陵录别诗中的《有鸟西南飞》、《晨风鸣北林》都属于此类。这些诗篇,大抵上都以游子思妇为题,写他们之间难得会面的别离相思之苦。此外,苏武诗诗中的《结发为夫妻》、《黄鹄一远别》,秦嘉《赠妇诗》三首,也是夫妻

男女伤别之作,但从内容上看,却不是两地相思,而是离别分手之作。古诗中的《悲与亲友别》,李陵录别诗中的《陟彼南山隅》,苏武别李陵的《双凫俱北飞》也属于离别之作,但不是男女夫妻离别,可能是兄弟朋友之间的离别。这是相思伤别诗中的三种主要类型。

2、人生短促的感伤。这是汉代文人五言诗中第二类重要内容。《古诗十九首》中的《回车驾言迈》、《东城高且长》、《驱车上东门》、《生年不满百》、《去者日以疏》等都属于此类,此外,在其他诗中,于相思和叹世中也多流露出人生短促,光阴易逝之叹,如《行行重行行》云:“思君令人老,岁月忽已晚”,《青青陵上柏》曰:“人生天地间,忽如远行客”,《今日良宴会》曰:“人生寄一世,奄忽若飏尘”,《明月皎夜光》曰:“白露沾野草,时节忽复易”,《冉冉孤生竹》说:“伤彼蕙兰花,含英扬光辉。过时而不采,将随秋草萎”等均属此类情感。李陵《与苏武》诗中的“良时不再至,离别在须臾”,苏武诗的“欢娱在今夕,燕婉及良时”,“愿君崇令德,随时爱景光”等诗句,以及秦嘉《赠妇诗》中的“人生譬朝露,居世多屯蹇”等,所表达的都是人生短促的感伤。

3、世态炎凉、怀才不遇等人生悲慨。这是汉代文人五言诗中的又一重要内容,《古诗十九首》中的《明月皎夜光》、《今日良宴会》、《青青陵上柏》、古诗中的《橘柚垂华实》、郦炎《见志诗·灵芝生河洲》等属于此类。

4、及时行乐的生活态度。这也是汉代文人五言诗的重要内容之一。往往夹杂于其他几类诗歌主题中间,如《青青陵上柏》、《今日良宴会》、《东城高且长》、《驱车上东门》、《生年不满百》诸诗,都表现出明显的及时行乐的生活态度。

从总体上讲,以上四类诗篇又有一个共同的主题,那就是在每一篇诗中,都充盈着一种难以言说的人生感伤。此外,汉代文人五言诗中还有其他与之相类的情感内容,如古诗中《步出东城门》、李陵录别诗中的《烁烁三星列》、《钟子歌南音》、苏武答诗《童童孤生柳》等写人生感伤,这些诗篇,也都属于人生伤怀之作,从思想情调上是和上述四类相通的。

为什么汉代文人五言诗会出现这种以人生伤怀为主的思想基调呢?答案只有从汉代社会的文化特征中寻找。对此,今人已经做过很多探讨,并

往往认为它们是东汉末年的产物。但是,如我们上节所述,从现有材料考证,以《古诗十九首》为代表的文人五言诗绝大部分都不会产生于东汉末年,而是产生于东汉中期以前,或者还有部分篇章可能会产生于西汉末年。那么应该如何认识这种现象呢?我们认为,汉代文人五言诗中之所以会有这样浓厚的感伤情绪,多表现相思伤别、人生短促、怀才不遇、及时行乐的主题,与汉代封建社会的建立有直接关系,是从春秋战国以后中国社会思潮发展的必然结果。

众所周知,关于追求享乐和长生不老的思想,都是滥觞于战国时代的。新兴地主阶级追求享乐的生活意识,我们在讨论乐府歌诗的时候已经述及。而追求长生不老,感叹人生短促的思想亦滥觞于此时。海外三神山的传说,王子乔成仙的故事,海上仙人有不死之药,宋毋忌、正伯侨、充尚、羡门高、安期生等仙人的出现,皆是战国后期之事。故秦始皇乃有海上求仙之盛举。至汉帝国强盛,这种风气在社会上得以蔓延,变成一种世俗意识,就形成了纵情享乐之风和感叹人生短促的情调。表面看来这二者之间似乎联系不大,实际上却正反映了汉人思想的两个方面。一方面是繁荣富庶的汉帝国为新兴地主阶级的奢侈生活提供了客观物质基础,使他们追求世俗享乐有了更大的可能;另一方面,人生的短暂又难以满足他们贪婪的永世享乐的奢侈欲望,由此而产生人生短暂的感伤。表现在艺术上,就形成了享乐与感伤相交织的时代情调,在各种文艺中有不同侧重面的表现。例如汉代画像石和画像砖,这些本来用于为汉代统治者构筑冥宅大墓的建筑材料,上面一方面描绘了像东王公、西王母、伏羲、女娲、龙、凤、飞廉、虎车等升仙图像,另一方面则又刻满了墓室主人生前各种豪华生活的场面,如舞乐百戏,车骑田猎,燕飨娱宾等等。这正表明,这些统治者至死都在眷恋着人世的享乐,并要把它们带入冥冥之中的地府,陪伴他们在阴间继续过那种奢侈的生活。同时,他们也幻想自己有朝一时能够遐举飞升,获得万世的生命永恒。<sup>①</sup> 在汉大赋里,他们极写自己对物质财富的占有,描摹大自然雄奇的

<sup>①</sup> 此处可参考有关汉代画像石画像砖方面的有关研究材料,如南阳汉代画像石编辑委员会:《南阳汉代画像石》,文物出版社,1985年版;刘志远、余德章、刘文杰:《四川汉代画像砖与汉代社会》。

风光,夸耀帝国疆域的广阔,罗列物产的丰富,显示生活的奢华;在歌诗当中,也有对这种奢侈豪华物质生活的描写,如乐府诗《相逢行》就描写了这样一个繁华甚盛之家。《古歌·上金殿》和《艳歌·今日乐上乐》也极写宴宾娱乐之盛。同时,他们又处处流露出人生短促的悲哀。汉武帝在欢乐之时唱《秋风辞》、祭祀神明时歌《日出入》,正是汉代统治者这种复杂心态的典型表现。汉乐主悲,这已是不少有识者之所见。如产生于汉初的《薤露》、《蒿里》二曲,据崔豹《古今注》所言为当时送葬挽歌。李延年分为二曲,《薤露》送王公贵人,《蒿里》送士大夫庶人。一章曰:“薤上朝露何易晞,露晞明朝还复滋,人死一去何时归。”二章曰:“蒿里谁家地,聚敛魂魄无贤愚。鬼伯一何相催促,人命不得少踟蹰。”的确,对于汉人来说,似乎没有比死更为悲伤之事,它不辨人之贤愚贵贱,一视同仁,这更是让那些统治者感到可怕可悲的事情。汉人相传的《公无渡河》曲,歌唱的既不是为忠而死,也不是为义而献身的英雄,而只是一“白首狂夫”酒醉投河而殁的故事,竟然会感动得“闻者莫不堕泪饮泣”(崔豹《古今注》)。显然,这并不是死者的英雄事迹如何悲壮,只不过是它拨动了汉人那根珍惜生命的时代心弦而已。影响所及,我们看到了汉代许多哀叹人生短促的悲歌与故事。现在流传下来的汉代琴曲歌辞,如收入传为蔡邕所作的《琴操》中的汉代琴曲,大都以痛哀感伤为基调,如传为卫女傅母作的《雉朝飞操》、芭梁妻所作《芭梁妻歌》均如此。最为典型和著名则是桓谭《新论·琴道》中记雍门周为孟尝君鼓琴的故事。雍门周先盛赞孟尝君之尊贵:“今若足下,居则广厦高堂,连闼洞房,下罗帷,来清风。倡优在前,谗谀侍侧。扬激楚,舞郑妾,流声以娱耳,练色以淫目。水戏则舫龙舟,建羽旗,鼓吹乎不测之渊。野游则登平原,驰广囿。强弩下高鸟,勇士格猛兽。置酒娱乐,沉醉忘归。”引起孟尝君的自足与自喜。接着话题一转:“然臣窃为足下有所常悲……天道不常盛,寒暑更进退,千秋万岁之后,宗庙必不血食。高台既以倾,曲池又已平,坟墓生荆棘,狐兔穴其中。游儿牧竖踰躅其足而歌其上,行人见之凄怆曰:‘孟尝君之尊贵,亦犹若是乎!’”说到这里,孟尝君已经是喟然叹息,眼眶含泪了。这时,“雍门周引琴而鼓之,徐动宫商,叩角羽,初终而成曲,孟尝君遂嘘唏而就之曰:‘先生鼓琴,令文立若亡

国之人也。’”<sup>①</sup>不难看出。这故事中描写的孟尝君,就是汉代统治者的化身,他那种享乐意识和人生悲叹,也就是汉代统治阶级的思想情感的表现。它同时说明,在汉武盛世人生得意时尚有悲叹人生短促的情调,那么,在整个汉代诗乐中出现一种主悲倾向,就不是一种偶然现象,除了复杂的社会政治原因与个人遭际外,它更是汉代社会这种看重个人生命和追求享乐的时代思潮在艺术中的表现。

文人作为从汉代开始正式形成的一个社会阶层,也必然深受这种社会思潮的影响。所不同的是,由于他们的生活经历和所处的社会地位,他们和上层统治者在具体表现上是有所差异的。对于那些出身于中下层地主阶级的知识分子来说,他们并没有那样的豪华与富有,他们汲汲于功名利禄的追求,其重要目的之一就是要跻身于上流社会。当他们“驱车策驽马,游戏宛与洛”之际,面对着富商豪族、达官显宦的高堂大屋,内心有无尽的羡慕和感叹:“极宴娱心意,戚戚何所迫?”(《青青陵上柏》)“何不策高足,先据要路津?无为守贫贱,轲轲长苦辛。”(《今日良宴会》)他们看到那些和自己出身相同的幸运者,也不由地发出怨望之情:“昔我同门友,高举振六翮。不念携手好,弃我如遗迹。”(《明月皎夜光》)但是,在猎取富贵功名的逐鹿场上,幸运者毕竟是其中的少数,更多的文人士子背井离乡、飘流异地游学求仕的最终结局却是官场失意,有家难归。于是他们在落魄困顿之际,不能不怀念自己虽不富贵但却温馨的家庭,怀念自己可爱的妻子,进一步体悟人生的价值何在,在短促有限的年华中如何度过宝贵的时光。把人生短促盛年不再来的内在感受,把理想追求的失望,享乐主义的情怀等都更多地表现在男女相思的抒情题材当中去,从而赋予这些远从《诗经》时代就已经开始的男女相思怀归的传统题材以人生短促的生命意义:

青青河畔草,郁郁园中柳。盈盈楼上女,皎皎当窗牖。娥娥红粉妆,纤纤出素手。昔为倡家女,今为荡子妇。荡子行不归,空床难独守。

<sup>①</sup> 严可均辑:《全后汉文》卷十五,第552—553页。

读了这首诗之后,读者会有什么感受呢?是否会有社会动乱的伤怀呢?显然没有。它只是写一位年青妇女对远方游子的怀念,以及在这种怀念下那种萧索寂寞难熬青春时光的痛苦。在绿草遍野,春色满园的大好时光,有一位绝代佳人站在窗前,也许她正在欣赏那良辰美景吧!但诗的后半部分却笔锋突转,“昔为倡家女,今为荡子妇。荡子行不归,空床难独守”。倡家女过去习惯于繁华热闹的歌女生活,而今则成为寂寞孤单的荡子之妇。那“娥娥粉妆”,“纤纤素手”,却无人欣赏,无人存问,在大好春光的窗前白白伤逝,这不是个人生活中最大的精神痛苦?不是对人生、对美、对幸福的一种摧残和毁灭么?读至此处,它会使我们想起盛唐诗人王昌龄的《春闺》诗:“闺中少妇不知愁,春日凝妆上翠楼。忽见陌头杨柳色,悔教夫婿封侯。”的确,在有情人心中,封侯富贵又怎能比得上两人长相厮守呢?同样,此诗不必写荡子外面所求的是什么,在诗人看来,那无论是功名也好,富贵也好,得意也好,失意也好,都不能弥补这种盛年不再来,空消花月夜的精神空虚。因而,诗中越是把春光女子写得美好,越和她的空床独守形成鲜明的对比,越会使人对人生的价值有新的领悟。

不要以为这首诗是文人五言诗中写男女相思的特例。我们看《古诗十九首》中的游子思妇之作,表达的都是同样的情感,都没有关于社会动乱、政治黑暗等内容出现。如《西北有高楼》写一位富贵之家的女子悲歌动人,于是诗人想象歌者可能是和自己的妻子同样身世的荡子之妇,自己是歌者最好的知音,以此来抒发自己的相思之苦。《冉冉孤生竹》写一位新婚女子对远行丈夫的怀念,诗人假借新婚女子之口对景伤情,以花喻人,叹人生短促,青春不再,其情调和《青青河畔草》完全一致。其余如《涉江采芙蓉》的“同心而离居,忧伤以终老”,《东城高且长》的“思为双飞燕,衔泥巢君屋”;《明月何皎皎》的“客行虽云乐,不如早旋归”;《行行重行行》的“思君令人老,岁月忽已晚”;以及《庭中有奇树》、《迢迢牵牛星》、《凛凛岁云暮》、《孟冬寒气至》、《客从远方来》等,所表达的都是这种情感。

以上所举都是无名氏诗作,下面我们还可以举一个更为明显的例子做一说明,那就是秦嘉三首五言《赠妇诗》的创作。秦嘉字士会,陇西人,东汉桓帝时仕郡,举上计掾入洛,除黄门郎,病卒于津乡亭。他的三首《赠妇诗》作于他



举上计掾入洛之时,其妻徐淑当时寝疾还家,他本想遣车迎回与自己面别,因妻病而未果,于是写了《赠妇诗》三首。其一曰:

人生譬朝露,居世多屯蹇。忧艰常早至,欢会常苦晚。念当奉时役,去尔日遥远。遣车迎子还,空往复空返。省书情凄怆,临食不能饭。独坐空房中,谁与相劝勉。长夜不能眠,伏枕独展转。忧来如循环,匪席不可卷。

在汉代有主名的文人五言诗中,秦嘉的《赠妇诗》三首,是和《古诗十九首》,李陵录别诗等情感、内容、风格等最为接近的诗作。假如佚失了作者姓名,论者不免会把它放入汉代文人五言古诗中,也会从所谓东汉末年的社会动乱、政治黑暗的现实寻找其原因。当然,在这里,官场上的黑暗,政治上的不稳定,也可能是秦嘉不愿意离家别妻的外在因素。但秦嘉之被举上计掾入洛,对于那些汲汲于功名利禄的文人士子来说,无疑是梦寐以求的好事。可是,秦嘉非但不为此感到高兴,反而把这当作“不能养志的”的“趋走风尘”,为此而“惨惨少乐”(《与妻徐淑书》)。因为不能与妻子面别,“车还空返,甚失所望”,“恨恨之情,顾有怅然”(《重报妻书》)<sup>①</sup>。在他看来,如果为了行役当官而抛弃了家庭幸福和个人欢爱,那就是人生的最大不幸和最大忧愁,以至于“忧来如循环,匪席不可卷”(其一),“针药可屡进,愁思难为数”(其二),“一别怀万恨,起坐为不宁”(《赠妇诗》其三)。由此来看,秦嘉所抒的男女别离之情,最主要的来源并非出于他对官场的黑暗,社会政治不稳定的感受,而是出于他对个体人生的一种体悟。在他看来,既然是“人生譬朝露,居世多屯蹇”,那么,家庭的幸福和人间的夫妻欢爱才显得那么珍贵,因而有“忧艰常早至,欢会常苦晚”和“既得结大义,欢乐苦不足”(《赠妇诗》之二)的感叹。<sup>②</sup>

① 秦嘉《与妻徐淑书》、《重报妻书》,俱见严可均辑《全后汉文》卷六十六,第834页。

② 近年有人撰文认为秦嘉五言《赠妇诗》为伪作,理由是经过对照,发现这几首五言诗与二人之间的书信文辞类同,并首见于文献来源不太可靠的《玉台新咏》,其修辞技巧不似汉人之作。见木斋《古诗十九首与建安诗歌研究》,人民出版社,2009年版,第24—33页。按,书信与诗歌同出一人之手,文辞类同正好互相证实。《玉台新咏》所录诗篇或有疑问,但不能就此否定录入此集中的诗篇都值得怀疑。因此,我们不能靠后人的推测轻易否定前人证载。

秦嘉《赠妇诗》里这种男女离别与人生短促之情的表达,对我们研究汉代文人五言诗是极有参考价值的。它最为有力的说明,汉代文人以男女相思别离和人生短促等为题材的五言诗创作,并非一定要产生文人士子困顿落魄和政治失意之时,而是汉代社会追求世俗享乐,感叹人生短促这种社会思潮在文人士子阶层中的一种特殊表现。它在客观上再现了汉代文人士子在读书仕进之路上的艰难追求,同时也真实而坦率地表白了他们的个体人生观念和生活理想。他们的思想境界并不那么崇高,他们对社会批判的意识也并不那么强烈,他们那赤裸的男女情感表露甚至略带原始性本能的冲动,人生短促的悲伤也不免有些消极。但是,他们在个体人生价值的追求中却带着几多执著和真纯,并且在一定程度上表现了封建社会中文人士子个体人格的存在价值和意义。他们的情感表达来自于生活中的真实感受,也符合他们的身份和性格。惟其如此,会在后世文人士子心中引起极大的心理共鸣,称这些诗作是“结体散文,直而不野,婉转附物,怊怅切情”(《文心雕龙·明诗》)。或评之为“文温以丽,意悲而远,惊心动魄,可谓几乎一字千金”(钟嵘《诗品》)。

## 第二节 汉代文人五言诗的抒情主题

以《古诗十九首》为代表的文人五言诗,自魏晋以后人们就给以极高评价。这说明,它的产生,的确给中国诗坛带来了一股新风,提供了前代诗歌所未有或者是未曾得到充分表现的东西,这主要表现在它的内容和抒情主题方面,下面对此略作阐述。

### 一、别离与相思的文人感伤

如我们上文所言,汉代文人五言诗的抒情主题大体上可以分为相思与伤别的抒写、人生短促的感伤、怀才不遇的遭遇、及时行乐的人生态度等几个方面。这其中又以别离与相思为核心内容,其他主题基本上都是从这里衍生出来的。而这种别离与相思的感伤,又来自一个特殊的群体——即汉代那些以读书求仕为人生追求的文人士子。

汉代文人五言诗从乐府诗中流变出来,大部分都没有留下作者的名字,可是后人却认定他们属于文人所作,并且有各种说法。何以如此?就因为这些诗篇与乐府诗有一个很大的不同,就是带有明显的文人生活情感色彩。诚如清人沈德潜所言:“古诗十九首不必一人之辞,一时之作,大率逐臣弃妻,朋友阔绝,游子他乡,死生新故之感。”从理论上讲,这些情感可以发生在社会各阶层各类人的身上,但是把这些情感写的这样富有情韵和文采,文人无疑是其代表。这不仅是因为文人有着比其他阶层的人更多的文化修养和多愁善感的天性,更因为其中所写的情感最贴近于汉代文人的生活。从这些诗歌当中,我们明显地可以看到文人的身世。如《古诗十九首》当中的《今日良宴会》、《明月皎夜光》、《回车驾言迈》直接写到了文人士子在追求功名利禄过程中所生发的感慨,最能显现出汉代读书人的文化心态。而汉代文人五言诗中最常见的“游子”形象,也带有非常鲜明的文人特征。从现存文献中我们看到,“游子”这一称谓,最早见于《史记·高祖本纪》。刘邦曾说:“游子悲故乡。吾虽都关中,万岁后吾魂魄犹乐思沛。”从刘邦的话我们推想,“游子”这一称呼在当时可能被人们所熟知,其所指当是那些远离家乡的人,并不是特指文人。如《后汉书·酷吏列传》所记凉州歌也曾言:“游子常苦贫,力子天所富。”但是使用最多的就是在汉代文人五言诗当中,其中《古诗十九首》中两见,李陵诗与苏武诗中四见。这些诗中的游子,则染上了明显的文人痕迹,成为在外游学求仕者的一种特殊称谓。再仔细分析我们还可以看出,以《古诗十九首》和李陵诗与苏武诗为代表的汉代文人五言诗,即便是没有使用“游子”这一概念,诗中的抒情主人公,也大多是这些文人,抒写的是他们远离家乡故土在外游学求仕的生活经历与情感。这其中最具有代表性的就是离别与相思两大抒情主题

如我们第七章所述,所谓中国古代以读书求仕为主要特征的文人阶层,是从汉代封建地主制社会的建立才真正出现的。对于这些出身于社会下层的中小地主阶级的知识分子而言,他们最好的人生出路就是通过读书而走向仕途,这既是实现自己为国为民的伟大人生抱负的机会,也是获得荣华富贵的最好途径。但是同时我们也要知道,对于这些人来讲,这条道路并不平坦,他们同样需要受尽各种人生的磨难。且不说要存在着官场黑暗等各种问题,

就是面对着有限的官场职位和巨大读书群体之同的供求矛盾,也会在同辈之间产生残酷的竞争。因此,我们决不能把古代文人的求仕生涯想象的那么美好与浪漫。在现代化交通极为便利,坐在温暖舒适的火车或飞机里日行千里万里,随时都可以用手机互相通话的时代,我们更无法想像古人在黄尘野陌中徒步跋涉的艰难,无法想像他们生离死别的旅途感受,音讯不通的内心煎熬。“行行重行行,与君生别离。相去万余里,各在天一涯。道路阻且长,会面安可知。”这种离别之际的无限感伤,只有那个时代的人才会有最为深切的感受。于是就有了这些汉代文人们以离别与相思为主的两大题材。仔细阅读这些汉代文人的五言古诗,我们又会发现它们之间有一些细微的差别。《文选》中所录的李陵《与苏武诗》三首和《苏武诗》四首,其主题重在离别,而《古诗十九首》则重在写失意文人的不遇和游子思妇的相思之情。下面我们先看汉代文人对别离情感的抒写。如李陵《与苏武诗》之一:

良时不再至,离别在须臾。屏营衢路侧,执手野踟蹰。仰视浮云驰,奄忽互相逾。风波一失所,各在天一隅。长当从此别,且复立斯须。欲因晨风发,送子以贱躯。

全诗首四句写别离时难舍难分之情,“执手野踟蹰”一句尤为生动。中四句见景生情,想象人生像浮云一样飘忽不定,此番分手,相见不知何时,则更显离别之苦。后四句再写割舍不尽的离别之情,恨不得化身为晨风鸟,与游子同行。这首诗从诗题上来看似是写朋友之间的离别之情,实则把它们看作写男女离别之情更为贴切。之所以如此,是因为诗中所提到的名物更切合男女的离别,如此诗中“执手野踟蹰”一句,其中“执手”典出于《诗经·邶风·击鼓》和《郑风·遵大路》,原来写的都是男女之情,“踟蹰”典出于《邶风·静女》,原诗同样写的是男女之情。此诗最后一句“送子以贱躯”更不类朋友之言,而当是妻子送别丈夫的语气。此外如《与苏武诗》其二中有“临河濯长缨,念子怅悠悠”句,李善注:“夫冠缨,仕子之所服,濯之以远游。今因远游而感逝川,故增别念也。”又有“独有盈觞酒,与子结绸缪”之语,“绸缪”之典出于《诗经·唐风·绸缪》,写的是男女结婚时的情景。第三首中“携手上河梁”的“携

手”之典，见于《诗经·邶风·北风》，同样说的是男女间携手同行。此诗的最后两句“努力崇明德，皓首以为期”。更是《诗经·邶风·击鼓》和《郑风·女曰鸡鸣》中“与子偕老”一语的化用。因此这三首诗都应该是写男女离别之诗。至于苏武诗四首中，第一首《骨肉缘枝叶》中有“况我连枝树，与子同一身。昔为鸳与鸯，今为参与辰”。第二首《黄鹄一远别》中有“愿为双黄鹄，送子俱远飞”。第三首《结发为夫妻》有“结发为夫妻，恩爱两不疑”。也都是夫妻离别之诗。由此可证，《文选》中所录李陵苏武诗七首当中，有六首乃是男女离别之作，只有苏武诗第四首《烛烛晨明月》一诗，内有“良友远离别，各在天一方”之语，可看作是朋友别离。六朝人所传的这些所谓苏武与李陵之间的赠答诗之所以受人怀疑，我们从诗歌本身也找到了很好的内证。但我们并不能由此而否定了这些诗篇的艺术价值。这些诗篇之所以为后人所喜爱，就因为它们真切地写出了汉代文人的男女离别之情。“长歌正激烈，中心怆以摧。欲展清商曲，念子不能归。俯仰内伤心，泪下不可挥。”此外，在其他汉代人古诗里，也有写别离之苦的名作，如《行行重行行》写的是游子离家时的别离之苦，诗的开篇就是“行行重行行，与君生别离”。诗以“行行重行行”极写离家之远，接下来四句用“相去万余里，各在天一涯。道路阻且长，会面安可知”重复描写，今日一别，不知何日才能相会，以见其生别之痛有多么深重。再接下来四句，“胡马依北风，越鸟巢南枝。相去日已远，衣带日已缓”。前两句用了当时的熟语形容游子对故乡永难割舍的情怀，后两句用夸张之语写离家的思念。最后六句复写家中思妇无可奈何的忧伤。中国古代文人外出求仕的离别之情，在这里已经描写到了极致。而这也正是这些所谓“苏李诗”的艺术价值所在，也是汉代人五言离别诗的价值所在。

与传说的苏李诗重在写别离有所不同，《古诗十九首》的抒情主题则以男女相思为核心。这种相思，既是因别离而生，更与汉代人学士子失意的人生遭遇有着直接的关系。下面，就让我们先从《凛凛岁云暮》这首专写男女相思的诗篇开始：

凛凛岁云暮，蟋蟀夕鸣悲。凉风率已厉，游子寒无衣。锦衾遗洛浦，同袍与我违。独宿累长夜，梦想见容辉。良人惟古欢，枉驾惠前

绥。愿得常巧笑，携手同车归。既来不须臾，又不处重闺。亮无晨风翼，焉能凌风飞。眄睐以适意，引领遥相睎。徙倚怀感伤，垂涕沾双扉。

诗中没有写到战争，也没有写到动乱，甚至在诗中我们也看不出有任何战争或者动乱的隐约背景，它所表达的只不过是普通的游子思妇之情。张玉穀《古诗十九首赏析》曰：“此亦思妇之诗。首六就岁暮时物凄凉叙起，随以彼之无衣御寒，引入己之有衾空展，曲甚。中八蒙上锦衾，点明‘独宿’，撰出一初嫁来归之梦，叙得情深意重，惚恍得神，中腰有此波澜，便增多少气色。后六则醒后实境也。既不能身到彼边，而又忘之不至，无聊无赖，徙倚涕垂，真写得相思苦况出。”<sup>①</sup>张玉穀谓此诗写出了女子的相思之苦状，甚是，但还没有到位。因为此诗虽然以女子口吻出之，但作者并非是一位女子，而应该是一位远在异乡的游子。本为游子思妇，可是诗人却偏偏托为思妇情系游子。所以，诗中所写思妇相思之苦状，其实正是游子自身相思之苦状的心理投射。诗人如果没有这种刻骨的相思之苦，是不可能把思妇之情写得如此这般细腻传神的。仔细分析汉代人五言诗，特别是《古诗十九首》，其基本内容都与文人士子游学求仕的生活经历息息相关。为了追求功名利禄，他们舍弃了安稳的家庭生活，告别了年轻美丽的妻子而汇集于繁华的都市，但是不久之后他们的美梦便开始破灭，《青青陵上柏》、《今日良宴会》、《明月皎夜光》、《回车驾言迈》、《驱车上东门》、《生年不满百》、《东城高且长》、《西北有高楼》诸诗，写的都是这些游子们在求仕中遇到挫折后而产生的各种感受。当然，对于这些失意的游子来讲，他们在这个时候想的最多的还是对家乡和妻子的思念。他们幻想着能在这里遇到理解他们的知音，听到西北高楼上的悲切弦歌，便想象那是杞梁之妻发出的深情哀叹，只有自己可以做为她的“知音”，“愿为双鸿鹄，奋翅起高飞”。他们看到“燕赵多佳人，美者颜如玉。被服罗裳衣，当户理清曲”。便忍不住“驰情整巾带，沉吟聊踟躅。思为双飞燕，衔泥巢君屋”。但是现实中这样的“知音”

① 隋树森：《古诗十九首集释》卷三，第71—72页。

毕竟太少,“燕赵佳人”毕竟不是自己的亲人。所以,最让他们梦牵魂绕的还是远在家乡的妻子。所以,诗人们也多从思妇的角度入手来抒写自己的相思,除《凛凛岁云暮》外,或如《青青河畔草》,面对春天的到来而感时伤怀,写尽思妇在家中所受的煎熬,“荡子行不归,空床难独守”。或如《庭中有奇树》和《涉江采芙蓉》,睹物伤情,用采芳寄远的方式寄托自己对远行之人的思念:“庭中有奇树,绿叶发华滋。攀条折其荣,将以遗所思。”“涉江采芙蓉,兰泽多芳草。采之欲遗谁,所思在远道。”或如《冉冉孤生竹》,写女子新婚别离后的哀怨:“思君令人老,轩车来何迟。伤彼蕙兰花,含英扬光辉。过时而不采,将随秋草萎。”或如《孟冬寒气至》和《客从远方来》,写接到远方来信来物的感动:“客从远方来,遗我一书札。上言长相思,下言久离别。置书怀袖中,三岁字不灭。”“客从远方来,遗我一端绮。相去万余里,故人心尚尔。文彩双鸳鸯,裁为合欢被。著以长相思,缘以结不解。”或如《迢迢牵牛星》,思妇以天上的牛郎织女难以相会比喻自己与丈夫的别离之情:“纤纤擢素手,札札弄机杼。终日不成章,泣涕零如雨。”或如《明月何皎皎》,“首四即夜景引起空闺之愁。中二申己之望归也,却反从彼边揣度‘客行虽乐,不如早归’,便觉笔曲意圆。末四只就出户入房,彷徨泪下,写出相思之苦,收得尽而不尽”。<sup>①</sup> 总之,《古诗十九首》不仅以写相思为主,而且这种男女相思又大都以女子口吻出之。相思又由别离而生出。由此,我们完全可以把这一组游子思妇的诗篇看成一个整体,看成抒写汉代文人别离相思之情的一个生动故事。这一故事虽然发生于东汉的承平之世,但是却在整个中国封建社会里都具有典型性,它是那个社会里所有游学求仕的文人士子所共同经历的生活,也展示了他们的命运。在整个封建社会里,能够把这些文人士子的离别与相思写到如此传神之境的,也只有汉代文人能够做到。之所以如此,就因为汉代是中国古代文人士子这个群体真正形成的开始,他们的游学求仕的生活故事和由此而生的离别与相思之情,也正是从这个时代真正开始的。艺术总是来自于现实生活,典型的艺术总是来自于具有典型情境的现实生活,这就是汉代文人五言

<sup>①</sup> 隋树森:《古诗十九首集释》卷三,第72—73页。

诗独特的内容之所在。

## 二、世俗之情的坦率表露

考察汉代的文人诗歌创作,从总体上包括歌诗和诵诗两种体裁。从诵诗的角度讲,又以骚体抒情诗和五言诗两类最为重要。它们虽然同属于文人创作,互相之间也有相通之处,但是无论从文体运用还是情感的表达上都存在着比较鲜明的差别。如我们在第九章中所述,骚体抒情诗的抒情主题主要是悲士不遇与生不逢时、全身远祸与超越世俗、行旅感怀与思念伤悼,而且这些情感的发生,往往又与文人们所参与的政治活动有关,是他们从政治生活中生发出来的人生体验。而文人五言诗中的抒情主题则主要是离别与相思、是人生短促的感伤和及时行乐的态度。这些情感的发生,虽然不能说与政治无关,但是更主要的还是来自于他们的世俗生活,表达的是他们的世俗生活观念。它第一次以诗歌语言艺术的形式,充分地坦露了中国文人的世俗情怀。

诗歌作为抒情的艺术,本来就可以表现人类各种各样的情感。从这一角度讲,先秦诗歌,比如从《诗经·国风》中大部分诗篇所抒写的就是世俗风情,而且有些就出自于上层贵族之口,如《邶风·燕燕》、《郑风·女曰鸡鸣》、《齐风·鸡鸣》等等。然而,在周代礼乐文化的影响下,特别是经过儒家诗教理论阐释和解说,《诗经》便成为具有鲜明政治功利目的的经典。在儒家理论家那里,《诗经》中的每一篇作品都具有一定的政治伦理教化意义。这种关于诗的经学阐释学说,在汉代达到了极端的程度。它对中国文人的诗歌创作,产生了极为深远的影响。作为受儒家诗歌理论影响的汉代人,他们的诗歌创作从一开始就具有鲜明的政治思想倾向、有继承诗骚之路、尊奉雅颂传统的一面。他们在诗骚体的基础上创作了一种新的诗体——赋,在散体大赋中更为鲜明地表现了他们关心时政的美刺态度。“或以抒下情而通讽谕,或以宣上德而尽忠孝”,并自认为这就是古诗的传统,“雍容揄扬,著于后嗣,抑亦雅颂之亚也”(班固《两都赋序》)。他们在汉代社会政治生活参与的过程中也有各种各样的思想感慨,他们也用骚体赋来抒情,来写个人的牢骚与不平,表达愤世嫉俗,全身远祸的情感,甚至张扬个体人格的独立等。但是,透过他们那



种徘徊于儒道之间的思想表达,却可以看出,文人士子在其中所表现的,仍然是关于他们自己在社会政治中所面临的处境和选择问题,仍然具有比较严肃的思想色彩,其中有关他们自己的世俗生活描写和情感抒发是很少的。他们在这些诗作中为自己带上了一副符合士大夫高雅情怀的“人格面具”,从而把自己原有的那副世俗面孔隐藏起来。这些,在本书上文关于汉代骚体抒情诗的论述中可以看得很明显。从读者的角度来讲,他们同样深受这种儒家文学观念的影响,在对文人士大夫的诗歌进行欣赏和分析的时候,也带着同样的有色眼镜,他们总是善于从文人士大夫的诗歌中探求其“微言大义”,并从而证实这些诗人的人格伟大与精神的高尚。对汉代文人五言诗的研究,人们也习惯于采用这种模式。其极端者如陈沆,将《玉台新咏》所录“枚乘杂诗”九首全部附会成政治说教。如他对《西北有高楼》就这样解读:“《玉台》以此为首篇,盖谏吴不听而思远举之词也。高楼齐云,阿阁重阶,非王居乎?名为西北,其实东南。杞妻善恸,城隅为崩,以此感人,庶几回听。乃慷慨余哀,而听者终莫我谅也。区区歌苦,竟何益乎?唯有高飞远举而已。”<sup>①</sup>此外如清人刘履对《古诗十九首》也作如是解,如他认为《行行重行行》是“贤者不得于君,退处遐远,思而不忍忘,故作是诗”。<sup>②</sup>张庚也认为“此臣不得于君而寓意于远别离也”。<sup>③</sup>当代学者把《古诗十九首》的产生和汉末政治的腐败、社会的动荡等联系起来,其实正是这种文学批评模式在新时代的延续,也是对汉代文人思想情感的一种简单化的理解。

其实,作为汉代的文人士子,他们并非仅仅生活于政治环境中,而且还生活于世俗世界之中;他们并非仅有一付严肃的政治思想面孔,同样具有充实的世俗人情。深受儒家诗学影响的骚体抒情诗虽然不适合于表达这种世俗之情,但是他们仍然可以通过其他易于通行的渠道来实现。那就是参与以歌唱为主的乐府诗的创作,通过它们来宣泄自己的世俗情怀,并由此而流变出一种新的诗体——以表达世俗之情为主的五言诗。

文人参与乐府诗的创作和文人五言诗与乐府的关系,我们在第二章和第

① 陈沆:《诗比兴笺》,第17页。

② 刘履:《古诗十九首旨意》,隋树森:《古诗十九首集释》卷三,第1页。

③ 张庚:《古诗十九首解》,隋树森:《古诗十九首集释》卷三,第24页。

十一章中已经分别有过论述。其实,从上文中所分析的汉代文人五言诗的抒情主题中我们也可以看到,无论是相思离别之情、人生短促之怀和及时行乐之想,在汉代乐府诗中都有充分的表现。正因为文人五言诗是从乐府中流变出来的,具有鲜明的娱乐和言世俗之情的特质,因此它在情感的表达与艺术技巧方面都与先秦诗骚体和汉赋体有着明显的不同。它说明,文体的差异不仅仅在于形式,而且还在于形式符合内容的表现程度,也在于人们在不同的文体中所表现的不同创作态度和情感投入。当然它也要求我们这些研究者必须充分注意到这些重要的差别,从而才能更好地把握这些作品的艺术本质和情感内容。举例来讲,如东汉的著名文人张衡,看到“天下承平日久,自王侯以下,莫不逾侈,衡乃拟班固《两都》,作《二京赋》,因以讽谏”。又“常思图身之事,以为吉凶倚伏,幽微难明,乃作《思玄赋》以宣寄情志”(《后汉书·张衡列传》)。后“出为河间相,……时天下渐弊,郁郁不得志,为《四愁诗》。效屈原以美人为君子,以珍宝为仁义,以水深雪雰为小人,思以道术为报。贻于时君,而惧谗邪不得以通。”张衡为讽谏而作的《二京赋》是散体赋,宣泄老庄思想的《思玄赋》是骚体抒情诗,《四愁诗》写自己不得志的郁郁情怀,又是仿屈原的香草美人之法而作的七言诗。而张衡同样具有一般人一样的世俗之情,因而又用乐府五言体的形式写了一首《同声歌》,以表达夫妇男女之间的互亲互爱之情。四篇作品,四种情怀,使用了四种不同的形式,这恐怕不是一种偶然现象,说明汉代文人在抒情写志的时候对于文体的使用是有所选择的,而对各种不同文体的艺术特质他们也是有所认识的。特别是他的《同声歌》的创作,为我们研究汉代文人在乐府诗中所表现的世俗情感,提供了最为有力的证据。

以《古诗十九首》为代表的汉代文人五言诗,是从乐府中流变出来的,也鲜明地表现了汉代文人士子的世俗情怀。这些诗的作者大都属于中下层地主阶级的知识分子,他们当中在仕途上幸运者是少数,失意者居多。然而无论幸运也好,失意也好,他们都有着大致一样的世俗心理。他们也许曾经像张衡等文人一样创作过散体赋或骚体抒情诗之类的作品,表现他们比较严肃的干预时政的态度。但是他们也有和普通人一样的世俗心理,他们有效地掌握了五言诗这种艺术形式,运用它最真实地向世人显示了自己的世俗情怀。

如《今日良宴会》:

今日良宴会,欢乐难具陈。弹箏奋逸响,新声妙入神。令德唱高言,  
识曲听其真。齐心同所愿,含意俱未伸。人生寄一世,奄忽若飚尘。何  
不策高足,先据要路津。无为守贫贱,轹轳长苦辛。

诗从“今日”一场欢乐的宴会领起,宴会之乐,不仅在于有美酒佳肴,还因为有人在那里“弹箏奋逸响,新声妙入神”,令诗人听到了平日里难以听到美妙的音乐,听出了歌曲的真正含义,表达出了众人心中所想却都没有说出来的心里话:人生短暂而命运又不可捉磨,就像被狂风吹扬起来的尘土,随风上下,飘忽而逝。既然如此,为什么不疾驰快马而占据要路?用不着为坚持道德操守而身处贫贱,过那种坎坷辛苦的艰难生活。孔子曰:“饭疏食,饮水,曲肱而枕之,乐亦在其中矣。不义而富且贵,于我如浮云。”“贤哉回也!一簞食,一瓢饮,在陋巷,人不堪其忧,回也不改其乐。贤哉回也!”作为深受儒家文化教育的汉代文人士子,孔子的这些话语也许曾被他们视为人生的至理名言。但是在现实生活中却没有几个人能够做到这一点,世上却常常有“不义而富且贵”之人。也没有几个人的人生修养达到颜回那样的高度,在“人也不堪其忧”的境遇下还能“不改其乐”。追求功名利禄本是这些汉代文人士子的主要人生目标,当他们想到自己的理想目标难以实现,人生则真的像“飚尘”一样“奄忽”而逝,他们的内心岂不充满了磊落不平之气?于是,“何不策高足,先据要路津。无为守贫贱,轹轳长苦辛”这样的“激愤语”便脱口而出,并深深地打动了后世不知多少文人。所以如此,因为正是这些“激愤语”道出了这些文人士子内心的真言,是他们实实在在的世俗真情,是许多人内心所有想说又不敢说的真话。

关于汉代文人五言诗,人们评价很多,其中最为重要的就是一个“真”字,如元人陈绎曾《诗谱》评《古诗十九首》为“情真,景真,事真,意真,澄至清,发至情”。“真”是汉代文人五言诗的首要特点。这一“真”字,并非等同于叙事文学中对事实的真实摹仿,而是指诗人发自内心的情感的真诚。《庄子·渔父》说:“真者,精诚之至也。不精不诚,不能动人。故强哭者虽悲不哀,强怒

者虽严不威,强亲者虽笑不和。真悲无声而哀,真怒未发而威,真亲未笑而和。真在内者,神动于外,是所以贵真也。”<sup>①</sup>的确,汉代文人五言诗就属于这种发自真情的艺术,所以感人至深。它有两个原因。第一是这些诗中所抒写的情感,都是汉代文人们最深切的生活感受,来源于生活的真实,而不是无病呻吟。第二是五言诗作为在汉代新兴的诗体,它从乐府中流变出来,本是抒写世俗之情的以娱乐为主的艺术,它不受儒家诗教的束缚,也没有任何写作上的陈规旧范,诗人的真情实感就像流水一样从他的心中流淌出来而毫不隐讳。说享乐就是“荡涤放情志,何为自结束”,“不如饮美酒,被服纨与素”,“极宴娱心意,戚戚何所迫”,“昼短苦夜长,何不秉烛游”;说功名利禄就是“何不策高足,先据要路津。无为守贫贱,轹轳长苦辛”;说人生短促功名虚无就是“人生非金石,岂能长寿考?奄忽随物化,荣名以为宝”。他们直率地坦白自己的男女相思之情:“昔为倡家女,今为荡子妇。荡子行不归,空床难独守”(《青青河畔草》);“文彩双鸳鸯,裁为合欢被。著以长相思,缘以结不解。以胶投漆中,谁能别离此”(《客从远方来》);“客行虽云乐,不如早旋归”(《明月何皎皎》);“夜光照玄阴,长叹恋所思。谁谓我无忧,积念发狂痴”(《兰若生春阳》);“馨香易销歇,繁华会枯槁。怅望欲何言,临风送怀抱”(《新树兰蕙葩》);“努力爱春华,莫忘欢乐时。生当复来归,死当长相思”(《结发为夫妻》)。王国维曰:“‘昔为倡家女,今为荡子妇。荡子行不归,空床难独守。’‘何不策高足,先据要路津。无为守贫贱,轹轳长苦辛。’可谓淫鄙之尤。然无视为淫词、鄙词者,以其真也。”<sup>②</sup>正因为它第一次真实地坦露了文人士子的世俗情怀,塑造了他们作为普通世俗人物的生动形象,写尽了他们的世俗生活情态,所以才深受后人的喜爱。同时,它也冲破了儒家诗教传统,为文人的抒情诗创作开辟了一条新路,更具有世俗人情风味,因而才具有永恒的意义。

### 三、生命意识的觉醒张扬

汉代文人五言诗之所以具有不朽的价值,第三个原因是它对生命意识的

① 郭庆藩:《庄子集释》,中华书局,1961年版,第1032页。

② 施议对:《人间词话译注》,岳麓书社,2003年版,第101页。

觉醒张扬,深化了世俗文学的思想意蕴,从而使它具有了深刻的启悟心灵的意义。明人胡应麟在评价汉代文人五言诗时,曾举“相去日以远,衣带日以缓”、“人生天地间,忽如远行客”等为例,赞誉其“言在带衽之间,奇出尘劫之表,用意警绝,谈理玄微,有鬼神不能思,造化不能秘者”。<sup>①</sup> 这“造化不能秘者”的“玄微之理”,正是汉代文人觉醒了的人的生命意识。

以《古诗十九首》为代表的汉代文人五言诗,抒发的是文人士子的世俗情怀。从这一点讲,它直接上承《诗经·国风》的精神。<sup>②</sup> 钟嵘《诗品》早就看出了这一点,说它“其源出于《国风》,”可谓真知灼见。尤其是游子思妇的男女相思之情的抒发,在《诗经·国风》中我们会找出很多例证。像《周南·卷耳》、《召南·殷其雷》等等均是。《卫风·伯兮》二章曰:“自伯之东,首如飞蓬。岂无膏沐,谁适为容?”三章曰:“其雨其雨,杲杲出日。愿言思伯,甘心首疾。”这种炽烈的相思之情,连朱熹也不能不承认其真,他在《诗集传》中引范氏语曰:“居而相离则思,期而不至则忧,此人之情也。”他自己又说:“妇人以夫人从征役而作是诗,……言我发乱如此,非无膏沐可以为容,所以不为者,君子行役,无所主而为之故也。《传》曰:‘女为说己容。’”由此可见游子思妇诗篇的渊源所自。但是,和《诗经》这些作品相比,汉代文人五言诗并非是传统题材的重复,而是增加了更为深沉的内容,那就是人生短促的生命意识,它几乎贯注于所有的作品当中,或隐或显地得到体现。如《冉冉孤生竹》这样写道:

冉冉孤生竹,结根泰山阿。与君为新婚,兔丝附女萝。兔丝生有时,夫妇会有宜。千里远结婚,悠悠隔山陂。思君令人老,轩车来何迟。伤彼蕙兰花,含英扬光辉。过时而不采,将随秋草萎。君亮执高节,贱妾亦何为。

这首诗写的是新婚久别后的妻子对远方丈夫的刻骨相思,从这一点看,它与

<sup>①</sup> 胡应麟:《诗薮》,第26—27页。

<sup>②</sup> 我们这里指的是《国风》本身的原生价值,而不是后世经过儒家学者解释过的诗教传统。

《诗经·卫风·伯兮》是完全一样的。可是,《伯兮》中的女主人公尽管有“自伯之东,首如飞蓬”的怅怨和“愿言思伯,甘心首疾”的相思之苦,却决没有“伤彼蕙兰花,含英扬光辉。过时而不采,将随秋草萎”这种感叹人生短促的生命意识。《冉冉孤生竹》这首诗却恰恰突出了这种思想。在诗人看来,这种男女离别的痛苦不但在于相思,而且还在于光阴流逝,久别的夫妇虽然还会有团聚的日子,但青春的年华却一去不还,它已像盛开的蕙兰花一样枯萎凋零。正因为有了这种生命的感伤,才使这首有更深内蕴,它启发读者不但要珍惜爱情,更要珍惜青春,珍惜朝气蓬勃的生命。反过来,也正因为青春的可贵,才更能显出爱情价值的无限。无论是功名、利禄、金钱、权势等等,都无法和它相比。“客行虽云乐,不如早旋归”(《明月何皎皎》),在诗人看来,纵使出外游学求仕获得了功名利禄,又怎能比得上夫妻之间的相亲相敬和相伴相随呢?得意者如此,对失意者来说,那种离别之情自然更加沉痛万分。功名未就,有家难归,“还顾望旧乡,长路漫浩浩。同心而离居,忧伤以终老”(《涉江采芙蓉》)。这种难遣的忧伤,只有陪伴终生了。

由此可见,这些写游子思妇的五言诗作,表现了汉代文人多么深沉的生命意识。它的内蕴,远远超出了男女相思之旨,也使它与《诗经》中那些同题之作有了明显的时代意识差别。它既是男女之情的表露,更是个体生命意识的高扬。它的产生,给表达男女相思之情的世俗文学注入了新的活力,也开创了一个新的发展阶段。

及时行乐作为文人五言诗中的另一重要内容,也因为其中包含着对个人生命意识的张扬而具有深刻的认识价值。假如我们追溯其源头,《诗经》中也有“及时行乐”作品,如《唐风·山有枢》,一章言“山有枢,隰有榆。子有衣裳,弗曳弗娄。子有车马,弗驰弗驱。宛其死矣,他人是愉”,三章言“子有酒食,何不日鼓瑟,且喜且乐,且以永日。宛其死矣,他人入室”。及时行乐和人生短促之意,在这首诗里都有表现。然而在《诗经》时代,这样的作品毕竟是少数,决不像汉诗那样随处可见,并处处弥漫着一种悲叹人生短促的感伤主义思潮。从汉初的《薤露》、《蒿里》,到汉武帝的《秋风辞》和《郊祀歌》中的《日出入》,已经把这种人生的伤悲情感表现那么深切。汉代文人在这种时代思潮感染下,更从自身感受中强化了这种生命意识。如《青青陵上柏》:

青青陵上柏，磊磊涧中石。人生天地间，忽如远行客。斗酒相娱乐，聊厚不为薄。驱车策驽马，游戏宛与洛。洛中何郁郁，冠带自相索。长衢罗夹巷，王侯多第宅。两宫遥相望，双阙百余尺。极宴娱心意，戚戚何所迫。

诗篇起首从陵墓上的长青柏树与山涧中的磊磊石块起兴。陵墓之中的人早已作古，而柏树却仍然四季常青。山涧的溪水不停的流逝，而石块仍然矗立于原地。在永恒的时空与不变的万物当中，人生之短暂就如远行过客一样在路上匆匆走过。既然如此，斗酒亦不嫌少，驽马亦可驾车，何不抓紧时间在繁华的都市里游戏快乐。“宛”、“洛”都是当时的大城市，特别是洛阳，本是帝王之都，歌舞繁华地，温柔富贵乡，这里到处都是高楼宫阙、王侯第宅。眼看着那些峨冠博带的达官贵人在这里享尽了荣华富贵，诗人不能不感慨万千。朱筠对此诗解得好：“通首从‘人生天地间’五字生情，‘忽如远行客’写得透：以‘客’字状‘人生’，已警；又加‘远行’二字，言如远行之客，暂住就去，凄绝，透绝；《薤露》、《蒿里》写不尽者，五字写尽矣。然却难得他起二句作衬笔，令人万万想不到。言木之寿者莫如柏，物之坚者莫如石；岭上柏，涧中石，得地者也，然今见其‘青青’者，安保其长青青；今见其‘磊磊’者，安保其长磊磊乎？即令可保，而人之生也，寿不如柏，坚不如石；譬如远客，忽忽欲去，然则将如之何？算计唯有饮酒一着为妙。试酌斗酒，聊为厚而不薄，且因酒想起游戏，因游戏而想起宛洛。此下写宛洛之景，却是写生人之趣，过渡变灭，烟痕俱消矣。……末二句又倒转，应‘人生天地间’作收，言京都繁华，正可极宴以娱心意；人生如寄，彼戚戚然何所迫乎？真是不解！”<sup>①</sup>的确，在前此所有的文人诗篇当中，没有一首诗能把人生如寄和及时行乐的关系说得如此透彻、如此豁达。除此之外，这首诗还为我们提供了一个重要信息，即这种人生如寄、及时行乐的思想不是产生于汉末战乱动荡的时代，恰恰产生于东京风物的繁盛之时。所以如此，是因为只有在这样的环境里，才会为汉代的文人士子们的纵情享乐提供充足的物质基础，培养他们对功名利禄的不懈追求。同时，这样

<sup>①</sup> 朱筠：《古诗十九首说》，隋树森：《古诗十九首集释》卷三，第52—53页。

的社会环境也会消磨他们的意志,让他们丧失崇高的社会责任和人生理想。更何况,在这种歌舞升平的社会环境背后,其实照样掩盖着巨大的社会矛盾,社会的不公,仕途的险恶随时存在。在这种社会环境下,这些文人士子们汲汲于功名利禄的追求,希望要得到这些身外之物,以显示自己存在的社会价值。但是他们为此却要付出巨大的自我牺牲,他们的功名利禄,往往是以个体人格的压抑、青春生命的煎熬为代价才换来的;更有甚者,大多数人为此做出了巨大的牺牲,到头来并未有得到名利的报偿,反而受尽男女离别、有家难归的各种苦难。回首自己的人生追求,不过如一场虚无的美梦。正是在这种切身的经历中,他们才发现了个体自我的价值,生命的真实意义。那不但是官场倾轧中的胜利,功名利禄的获取,更应该是和平安稳的世俗生活,真挚无比的男女情爱,千金难买的青春光阴。而且,只有这些才更为切实的属于自我。在这种新的生命观念的启悟之下,回顾自己的艰难追求,他们切切实实地感到了自我的悲哀。于是,他们就带着这种生命的真诚,去抒发自己的情感怀抱,去表现自己对于人生领悟。这些看起来似乎有些消极的作品,但是却具有生命哲学的深刻内涵,最为真实地揭示了一定的人生道理,表达了人类情感指向的一个极其重要的方面。对此,清人陈祚明评道:

《十九首》所以为千古至文者,以能言人同有之情也。人情莫不思得志,而得志者有几,虽处富贵,慊慊犹有不足,况贫贱乎!志不可得而年命如流,谁不感慨!人情于所爱莫不欲终身相守,然谁不有别离?以我之怀思,猜彼之见弃,亦其常也。夫终身相守者,不知有愁,亦复不知其乐。乍一别离,则此愁难已。逐臣弃妻,与朋友阔绝,皆同此旨。故《十九首》唯此二意,而低回反复。人人读之,皆若伤我心者。此诗所以为性情之物,而同有之情,人人各具,则人人本自有诗也。但人有情而不能言,即能言而言不能尽,故特推《十九首》以为至极。<sup>①</sup>

《古诗十九首》写得坦率,陈祚明也评得明白,他直言古诗所写乃人人同有之

<sup>①</sup> 陈祚明:《采菽堂古诗选》,第80—81页。



情,而这种情就是富贵享乐之情,人生短促之情,男女伤别之情,换言之,也就是张扬个体生命意识之情,既人人皆有,则无须讳言。而汉人古诗非但能言,且言之尽意。而这,也就是它之所以成为“千古至文”的价值所在。

### 第三节 文人五言诗艺术典范的确立

两汉文人五言诗在中国诗歌史上有崇高的地位。它以《古诗十九首》和“苏李诗”为代表,这些诗篇之所以被刘勰、钟嵘、萧统等人称之为“古诗”,除了因为它们产生的年代久远之外,还因为这些诗篇在艺术上达到了极高的成就,被后人视为五言诗不可企及的典范。刘勰《文心雕龙·明诗》曰:“观其结体散文,直而不野,婉转附物,怊怅切情,实五言之冠冕也。”钟嵘在《诗品》中的评价更高:“其体源出于《国风》。陆机所拟十四首,文温以丽,意悲而远,惊心动魄,可谓几乎一字千金。”之所以如此,除了它所展现的独特内容之外,还因为它在艺术形式方面也有独特之处。这主要表现在以下几个方面。

#### 一、浑然天成的章法结构

这是汉代文人五言诗最为最突出的特点。对此,古人多有评论。如严羽在《沧浪诗话》中说:“诗有词理意兴。南朝人尚词而病于理,本朝人尚理而病于意兴,唐人尚意兴而理在其中,汉魏之诗,词理意兴,无迹可求。”又说:“汉魏古诗,气象混沌,难以句摘。”明人胡应麟在《诗薮》卷二也说:“两汉之诗,所以冠古绝今,率以得之无意。不惟里巷歌谣,匠心信口,即枚、李、张、蔡,未尝锻炼求合,而神圣工巧,备出天造。”又曰:“汉人诗不可句摘者,章法浑成,句意联属,通篇高妙,无一芜蔓,不著浮靡故耳。”清人陆时雍《诗镜总论》也说:“古乐府多俚言,然韵趣甚。后人视之为粗,古人出之自精。故大巧者若拙。魏人精力标格,去汉自远,而始影之华,中不足者外有余,道之所以日漓也。”显然,后世诗论家都看出了汉诗这种整体浑融的艺术特点。如《东城高且长》:

东城高且长,逶迤自相属。回风动地起,秋草萋已绿。四时更变化,

岁暮一何速。晨风怀苦心，蟋蟀伤局促。荡涤放情志，何为自结束？燕赵多佳人，美者颜如玉。被服罗裳衣，当户理清曲。音响一何悲，弦急知柱促。驰情整中带，沉吟聊踟躅。思为双飞燕，衔泥巢君屋。

这是一首游子在洛阳城东垣游冶时触景伤怀之作。起首由回风动地、秋草凄然的萧条秋景，<sup>①</sup>兴光阴流驶，人生短促之感伤，于是想象自己愿同歌者共成双飞燕，衔泥巢屋，同居同乐，以解脱自己相思伤逝之苦。整首诗的抒情章法似乎缺乏组织，带有一定的随机性，但内中又有极强的情感逻辑，难以分章摘句解析。对此，张庚《古诗十九首解》有段很好的评析。他说：“古诗，句句相生，如此诗起云‘东城高且长’，下则就‘长’字接‘逶迤自相属’句，以足‘长’字之势；就‘逶迤’字生出‘回风动地起’句；就‘地’字生出‘秋草’句；就‘秋草’字生出‘四时变化’；就‘时变’生出‘岁暮速’句；就‘速’字生出‘怀’‘伤’二句；就‘怀’‘伤’二字生出‘放情’二句；就‘放情不拘’生出下半首。真一气相承不断，安得不移人之情？”按这种“一气相承不断”的情感逻辑，就是造成汉代文人五言诗“不可句摘，章法浑成，句意联属，通篇高妙”艺术特点的根本所在。<sup>②</sup>对此，前人多有评论。如费锡璜《汉诗总说》云：“《三百篇》后，汉人创为五言，自是气运结成，非人力所能为。故古人论曰：苏、李天成，曹、刘自得。天成者，如天生花草，岂人剪裁点缀所能仿佛；如铸就钟镛，一丝增减不得。解此方可看汉诗。”又云：“有谓‘东风摇曳草’、‘秋草萋已绿’已逗六朝门径；又有耑取‘古欢’、‘新心’等字以为生别。不知古诗浑浑浩浩，纯是元气结成，若以字句求之，真是吃语。”<sup>③</sup>

费锡璜用“纯是元气结成”来说明汉代文人五言诗浑然天成的艺术境界，非常到位。“元气”，原指天地未分前的混沌之气，也指人生命的精神和精气。《后汉书·刘赵淳于江刘周赵列传》：“夫亡者，元气去体，贞魂游散，反素复

① 此处参考陈柱说：“萋通作凄，秋草萋已绿，则绿意已凄，其绿不可久矣。”（隋树森：《古诗十九首集释》，第18页。）马茂元也说，“萋”通作“凄”。“已”，一作“以”，“萋以绿”是说在秋风摇落之中，草的绿意已凄然向尽。见马茂元《古诗十九首初探》，第84页。

② 胡应麟：《诗薮》，第32页。

③ 费锡璜《汉诗总说》，《清诗话》，上海古籍出版社，1978年版，第943、948页。

始,归于无端。”嵇康《明胆论》:“夫元气陶铄,众生禀焉。赋受有多少,故才性有昏明。”综合而言,我们在这里可以把“元气”理解为诗人的精神生命。所谓“元气结成”,意指汉代文人五言诗不是诗人用矫揉造作的语言写出来的,而是从他们内心流出来的,是他们精神生命的自然显露。的确,我们仔细思考就会发现,汉代文人五言诗所写,其发端往往是某一件具体的事情或者某一具体的情景,但是接下来的抒情却往往由此生发开来,成为对自身命运的思考,由甲及乙,由乙及丙,由近及远,由表及里,层层深入,环环不断,一气贯注,直至自己的生命深处,发出最为深情的命运感叹。汉代文人五言诗,无论是《古诗十九首》、“苏李诗”还是其他无名氏作品,大都体现出这一特征。如苏武答诗《童童孤生柳》:

童童孤生柳,寄根河水泥。连翩游客子,于冬服凉衣。去家千里余,一身常渴饥。寒夜立清庭,仰瞻天汉湄。寒风吹我骨,严霜切我肌。忧心常惨戚,晨风为我悲。瑶光游何速,行愿去何迟。仰视云间星,忽若割长帷。低头还自怜,盛年行已衰。依依恋明世,怆怆难久怀。

此诗在《古文苑》、《广文选》、《诗纪》中作“苏武《答李陵诗》”,此诗非苏武所作,我们上文已经讨论。但是此诗从写作风格上却与《古诗十九首》同。前两句以一棵生长在河泥中的光秃秃的孤独的柳树起兴,比喻作为游子的诗人自己。可以想象,诗人见到河中孤柳,自然会触景生情,联想到自己的身世处境。他就像那棵柳树一样,漂泊千里,孤苦伶仃,寒冬无衣,食不果腹。寒夜立身于清冷的庭院,仰观天上耿耿的银河,寒风彻骨,严霜切肌。不禁又勾起平日里惨惨的忧心,感到晨风鸟都在为自己悲伤。他感叹时光流逝,心愿未了,有家难回,人已衰老。真是既眷恋这个“明世”又心意难平。全诗就这样见景生情,句句相生,营造出一种浑然天成的结构:孤独的游子,寒冷的冬夜,浮云遮蔽的星空等客观景物,衬托出诗人凄婉悲凉的心态和磊磊不平之气,让所有的读者都会为之感动。对于这样的诗篇,我们最好的解读方式就是细心的体会,而很难做出逐章逐节的肢解性分析。这就是“汉诗”的高妙之处,也正是后人把这些年代并不明确的无名氏诗篇归入

汉代的一个重要原因。

## 二、雅俗共赏的艺术语言

汉代文人五言诗是从乐府中流变出来的,这使它在整体的语言风格上有与乐府诗相似的方面,它既是世俗的艺术,同时又是文人的艺术。世俗化使它在情感的抒发上不同于传统的文人雅诗和骚体诗,而文人的艺术修养又使它不同于一般的乐府歌谣,正是这二者的结合,才使它成为一种新的艺术典范。它既有乐府歌谣的纯真,又有文人诗的文雅。它以感情的真挚和整体浑成的特征见长,但并非如一般乐府诗那样语言素朴和质拙,而处处体现出文人的文化水平和艺术修养。它使用的是文人的语言,诗中的遣词造句有明显的文人色彩,雅俗共赏是这些诗篇语言的最大特色。最明显的是化用前代典籍中的成语典故,可谓得心应手。如化用《孟子·公孙丑》“夫子当路齐”的话而言“先据要路津”(《今日良宴会》),引用伯牙钟子期的典故而云“知音”(《西北有高楼》),使用古人常用成语“同心”言“同心而离居”(《涉江采芙蓉》)等等。此外如“生离别”、“胡马依北风,越鸟巢南枝”,“杞梁妻”、“涉江采芙蓉”,“促织鸣东壁”、“秋蝉鸣树间”、“南箕北有斗,牵牛不负轭”、“迢迢牵牛星,皎皎河汉女”等等,几乎每篇诗中都可以找到多处化用古人成语典故的例证。有时一首诗中就有多处运用了这种化用典故的形式,如《青青陵上柏》一诗中,“青青陵上柏”、“忽如远行客”、“驱车策驽马”、“冠带自相索”,“戚戚何所迫”等句,都可以从前代文献典籍中找到其用语出处。<sup>①</sup> 由此可见这些诗人的文化修养之高。在此,我们且以秦嘉《赠妇诗》之三为例再作分析:

肃肃仆夫征,锵锵扬和铃。清晨当引迈,束带待鸡鸣。顾看空室中,仿佛想姿形。一别怀万恨,起坐为不宁。何用叙我心,遗思致款诚。宝钗好耀首,明镜可鉴形。芳香去垢秽,素琴有清声。诗人感木瓜,乃欲答瑶琼。愧彼赠我厚,惭此往物轻。虽知未足报,

① 此处可参考《文选》李善注等古今关于汉诗的各家注本。

贵用叙我情。

此诗从诗人清晨行将出发说起,回首空房,想念妻子,起坐不宁,因而赠物数种以表心情,句句相生,浑然一体,营造出一种情深意厚的抒情意境。诗的语言流畅质朴,无任何生涩难明之语。但仔细体会,诗中却运用了许多成语典故,显示了作者很高的文化修养。如开头两句:“肃肃仆夫征,锵锵扬和铃。”《诗经·召南·小星》:“嘒彼小星,三五在东。肃肃宵征,夙夜在公。”《小雅·鸿雁》:“鸿雁于飞,肃肃其羽。之子于征,劬劳于野。”《周颂·载见》:“龙旂阳阳,和铃央央。”《大雅·烝民》:“四牡彭彭,八鸾锵锵。”《大雅·韩奕》:“百两彭彭,八鸾锵锵。”可见,这两句诗化用了《诗经》中的相关诗句而成,用以描写自己如同行役之人一样的早起出征。接下来,“清晨当引迈,束带待鸡鸣”两句,同样化用了《诗经》的典故。《诗经·齐风·鸡鸣》一诗,描写的就是一位臣子早起闻鸡鸣而要上朝的情景。最后“诗人感木瓜”六句,更是《诗经·卫风·木瓜》一诗的化用:“投我以木瓜,报之以琼琚。匪报也,永以为好也!”由此可见,汉代文人五言诗从乐府中流变出来,虽然仍保留着乐府诗自然浑成的艺术特点,由于融入了文人的生活和情感,表现了文人的文化修养,所以与乐府诗相比,在语言风格上还是发生了较大的变化,开启了魏晋文人五言诗的门径。但是与魏晋诗人所不同的是,这些诗篇并不给人以矫揉造作之感。究其原因,就因为汉代文人只是把语言看作表达思想感情的工具而不是目的,不是在卖弄才学,而是把自己的文化修养融入全部情感之中,从而在抒情诗当中自然地流露出来。“是故文以见乎质,辞以睹乎情。观其施辞,则其心之所欲见矣。”(扬雄《太玄经》卷四)对此,张戒在《岁寒堂诗话》中一段分析很能说明问题:

“萧萧马鸣,悠悠旆旌”,以“萧萧”“悠悠”字,而出师整暇之情状,宛在目前。此语非惟创始之为难,乃中的之为工也。荆轲云:“风萧萧兮易水寒,壮士一去兮不复还。”自常人观之,语既不多,又无新巧,然而此二语遂能写出天地愁惨之状,极壮士赴死如归之情,此亦所谓中的也。古诗“白杨多悲风,萧萧愁杀人”,“萧萧”两字,处处可用,然惟坟墓之间,白

杨悲风,尤为至切,所以为奇。<sup>①</sup>

的确,“萧萧”二字,如张戒所云,本身并不为奇,可是,荆轲之能把《诗经》中形容出师之状的“萧萧”用于自己赴死壮别时的心情描述,遂开新的意境。而汉人文人五言诗用“萧萧”二字形容坟墓间白杨悲风之凄惨悲凉,由此来表达主人公哀叹人生短促,远客异乡的失意心境,更让人倍感神伤。诗的语言不在于华丽奇巧,中的则为工;诗的情感不在于假像浮说,充实之为美。两汉文人正是在这种真情实感的抒发中,自然而然地运用了自己的文化知识,显现了自己的文化修养。这正如王充所言:“有根株于下,有荣叶于上,有实核于内,有皮壳于外。文墨辞说,士之荣叶皮壳也。实诚在胸臆,文墨著竹帛,外内表里,自相副称,意奋而笔纵,故文见而实露也。”(《论衡·超奇篇》)正是在这个意义上,我们才能理解汉代文人五言诗的浑然天成的艺术境界和雅俗共赏的语言之间的关系。

### 三、情、事、理交融的艺术境界

明人胡应麟在评价汉代文人五言诗时,曾举“东城高且长,逶迤自相属”、“四顾何茫茫,东风摇百草”等为例,赞誉其“皆千古言景叙事之祖,而深情远意,隐见交错其中。且结构天然,绝无痕迹,非大冶熔铸,何能至此?”<sup>②</sup>此话深有见地。汉代文人五言诗的一个重要艺术特征,就是把言景、叙事与表达深情远意三者结合在一起,从而创造出情事理交融的艺术境界。

从本质上讲,汉代文人五言诗是以抒情为主的,其抒情方式有两种,一为因事生情,如《行行重行行》、《今日良宴会》、《客从远方来》、《携手上河梁》等,一为触景生情,如《青青河畔草》、《青青陵上柏》、《东城高且长》、《兰若生春阳》等。然而无论是因事生情还是触景生情,这些诗篇都不是单纯的写情,我们在诗中总能发现一个故事,感觉到有一个活生生的诗人在那里活动,都有一定的叙事成分在里面。如《明月何皎皎》:

① 丁福保:《历代诗话续编》,中华书局,1983年版,第453页。

② 胡应麟:《诗薮》,第27页。

明月何皎皎，照我罗床闼。忧愁不能寐，揽衣起徘徊。客行虽云乐，不如早旋归。出户独彷徨，愁思当告谁。引领还入房，泪下沾裳衣。

张庚曰：“此写离居之情。以客行之乐对照独居之愁，极有精思。古人作诗固先有主意，然亦必有所因；有所因然后主意缘之以出。如此诗以‘忧愁’为主，以‘明月’为因；始而‘揽衣徘徊’，既而‘出户彷徨’，终而‘入房泣涕’，都因‘明月’而然；而‘忧愁’之苦况，遂以切著。”<sup>①</sup>的确，这首诗从抒情方式上看属于触景生情，诗人因在空房中独对明月而生思乡之愁苦。但是诗人并没有具体地描写他的思乡之情到底有多么深厚，而是通过坐卧不宁、出户入户、彷徨、泣涕等一系列动作来加以表现，把人的内在心理描写外化为对一个场景、一个故事的叙述。同样的例子很多，例如在《行行重行行》里，我们似乎看到了一个游子离别之后，家中人对他的日夜牵挂；在《青青河畔草》里，我们会发现那个美丽的思妇，每日里在高楼的窗前对着春景凝望而无心做事；在《今日良宴会》里，我们看到了一群失意的文人在借酒浇愁；在《明月皎夜光》里，包含着一个朋友离弃的令诗人悲伤不已的故事；在《结发为夫妻》里，更像是在演绎一出夫妻离别的伤心话剧。因事而写情，是汉代文人五言诗的一大特色。

汉代文人五言诗的抒情不但与叙事相结合，而且几乎所有诗篇的抒情，都会由眼前触发情感的景与事，进而扩展为对生活、生命和命运的思考，从而创造出一种情理交融的艺术境界。由眼前的景与事生情而又不局限于眼前的景与事，是汉代文人五言诗发人深思的一大特色。如《今日良宴会》由一场宴会而触发诗人的情感，它激发了诗人长久以来郁积于心中的不平之气，因而发出了“人生寄一世，奄忽若飏尘。何不策高足，先据要路津。无为守贫贱，轹轳长苦辛”的深沉感叹。这种感叹显然不是灵感的突发，而是诗人长久以来对生活经验的总结，对于人生命运和人生价值的思考，因而才会有穿透人心的力量。汉代文人五言诗在章法结构上有浑然天成之美，它没有后世文人精雕细琢的华美诗句，但是却不乏发人深思的警策之言，动人心扉的抒情

<sup>①</sup> 张庚：《古诗十九首解》，隋树森：《古诗十九首集释》卷三，第37页。

名句。如：“青青陵上柏，磊磊涧中石。人生天地间，忽如远行客。”“还顾望旧乡，长路漫浩浩。同心而离居，忧伤以终老。”“河汉清且浅，相去复几许。盈盈一水间，脉脉不得语。”“人生忽如寄，寿无金石固。万岁更相送，贤圣莫能度。”“生年不满百，常怀千岁忧。昼短苦夜长，何不秉烛游。”“努力爱春华，莫忘欢乐时。生当复来归，死当长相思。”由眼前的事与景进而生发出诗人用生命感悟出来的至理至情，这就是汉代文人五言诗所开创的独特的艺术境界。下面我们通过《明月皎夜光》再做进一步的分析：

明月皎夜光，促织鸣东壁。玉衡指孟冬，众星何历历。白露沾野草，时节忽复易。秋蝉鸣树间，玄鸟逝安适。昔我同门友，高举振六翮。不念携手好，弃我如遗迹。南箕北有斗，牵牛不负轭。良无盘石固，虚名复何益。

这是一首见景生情的诗。诗的前八句，主要描写秋冬时节天象物候之变化，中间四句是对昔日同门友的谴责，后四句是由此生发的感慨。其中“玉衡指孟冬”一句，古来多有歧解。“玉衡”指北斗星中的第五颗星，它与第六、七颗星构成斗柄之状。古人往往通过观测北斗星斗柄所指方向来确定季节，“玉衡指孟冬”意指季节已经到了孟冬十月。“促织”即蟋蟀，“东壁”，向东的墙壁。张庚《古诗十九首解》：“东壁向阳，天气渐凉，草虫就暖也。”按《诗经·豳风·七月》：“七月在野，八月在宇，九月在户，十月蟋蟀入我床下。”“促织鸣东壁”与上句相应，亦当指代孟冬为是。但此诗下文却忽然翻出“白露沾野草”、“秋蝉鸣树间”两句，描写的又是秋天的景象。显然，诗的前八句之间存在着节令上的矛盾。故《文选》李善注云：“上云促织，下云秋蝉，明是汉之孟冬，非夏之孟冬矣。《汉书》曰：高祖十月至霸上，故以十月为岁首。汉之孟冬，今之七月矣。”但汉武帝太初改历以后，则用夏历。以此而言，此诗当为汉武帝太初改历之前即西汉初年所作。但此说与今人所推测汉代文人五言诗产生时间不符，故今人颇有新说，如金克木认为古人根据斗柄观察恒星方位，不同时辰要以斗柄三星中不同的星为准，因此也可以从不同的星所指的方向测定时辰，故这句所言应指夜晚的时辰而不是指季节，并不能证明此诗产生



于西汉初年。<sup>①</sup> 仔细分析这两种说法,其目的都是为了把此诗中上下句中节令互相矛盾的说法弥合起来,都有道理。但是从艺术理解的角度来看,这两种解释都有些过于胶著和生硬,而忽略了诗歌本身内在情感逻辑上的丰富变化。今人徐仁甫独辟蹊径,绕开了关于“玉衡指孟冬”一句的历法学考察,而直接指向诗的内在结构。他说:“(此诗)首云‘明月皎夜光,促织鸣东壁。玉衡指孟冬,众星何历历’,叙眼前实景也。下云‘白露沾野草,时节忽复易。秋蝉鸣树间,玄鸟逝安适’,追忆过去也。”徐仁甫把这种写法称之为互文,认为这是三百篇之通例。并进而解释说:“《礼记》曰:‘孟秋之月,白露降。’今‘玉衡指孟冬’,则白露之时节已易矣,下句言‘时节忽复易’,则上句白露其为时节已易,可知也。《礼记》曰:‘孟秋寒蝉鸣。’又曰:‘仲秋之月,玄鸟归。’今‘玉衡指孟冬’,则寒蝉不鸣,而玄鸟已逝矣,下句问昔日玄鸟今逝安适?则上句问昔秋蝉之鸣树间者,今逝安适?亦可知矣。盖诗句限于字数,非互文不足以达意。此《三百篇》之通例,亦古书之通例也。由此可知:此诗首四句为眼前实景,次四句为追忆昔日之词,而决非实候也。特借白露时节之易,秋蝉玄鸟之逝,以兴起下文同门友之不念旧好,而高举弃我也。”<sup>②</sup>我们认为徐仁甫的解释很有道理,且可以做进一步的引申:此诗前四句写初冬夜景,为实写,接下来四句写秋天日景,为回忆。由秋而至初冬,前几天还是“白露沾野草”,转瞬间就是“玉衡指孟冬”了,正所谓“时节忽复易”,往日的秋蝉已经不在枝头歌唱,燕子也不知飞向了何方?季节变化何其快也!然而变化更快的还是人心。往日情同手足的同门好友,一旦得志后远走高飞,根本不念及携手之好,把诗中的主人公就像行人走后的踪迹一样抛弃了。由此诗人禁不住感慨万千,看来自己所珍视的磐石之谊,不过仅仅是徒有虚名而已。由此可见,从章法结构上来讲,这首诗用的是句句相生之法。从内容表达方面来讲,这首诗采用的是层层递进的方式,通过写景、叙事、抒情而最终把诗人所悟的事理

① 金克木:《古诗“玉衡指孟冬”试解》,《国文月刊》,第63期。

② 徐仁甫:《古诗别解》,上海古籍出版社,1984年版,第99—100页。按,徐仁甫在此书中曾进一步指出:“倘此诗不以互文解之,而必谓白露秋蝉皆明实候,则不特无以解‘玉衡指孟冬’,亦无以解‘玄鸟逝安适’。盖秋蝉尚鸣,则玄鸟未逝,安在其为明实候也?唯其玄鸟不逝于孟秋,即不逝于汉太初以前之孟冬,则此诗不作于太初以前,可断言也。”此说甚有道理,录以供参考。

托出,进而与前面的写景相互照应,意蕴深刻,从而达到了情事理交融的艺术效果。张玉穀说:“末四意谓朋友之交,当同磐石,今则虚有其名,真无益也。然直落则气太促,亦无意味,妙在忽蒙上文众星历历,借箕斗、牵牛,有名无实,凭空作比,然后拍合,便顿觉波澜跌宕。”<sup>①</sup>另外在这里我们还要指出的是,诗中写到的箕斗牵牛诸星,正是华夏大地秋冬季节的夜晚所见到的天空星象。可见,诗中之“众星何历历”并不仅仅是一般的景物描写,同时也是引发诗人“世态炎凉”之感的客观物象,这也正是此诗见景生情的自然高妙之处,构成了诗情事理交融的艺术境界,使之成为汉代文人五言诗中的精品。

#### 四、赋予生命意识的秋冬意象群

汉代文人五言诗情事理交融艺术境界的产生,自然景物的描写在其中起了重要的作用。所以如此,是因为自然景物在汉代文人五言诗中不仅是触发情感的媒介,还因为赋予自然景物以丰富的文化内容。这主要表现在两个方面。

第一是组成了以秋冬景物描写为主体的意象群。如我们上文所言,汉代文人五言诗的中心内容是表现汉代文人士子外出游学求仕的生活,其核心主题是在这种游学求仕过程中所产生的离别与相思之情。秋冬怀归本是自《诗经》以来形成的抒情传统。《豳风·东山》、《小雅·采薇》在这方面是典型的代表。“我徂东山,慆慆不归。我来自东,零雨其濛。”“昔我往矣,杨柳依依;今我来思,雨雪霏霏。”在这里,秋冬景物之所以能引起人的怀归情绪,源于中国这个古老的农业国度“冬窟夏庐”的生活方式,农人于春夏两季农作时在田野“屋庐”中度过,直到秋后天寒时方返回村中的“居室”。<sup>②</sup>久而久之,周人由此而形成的心理积淀之一,便表现为秋冬怀归之情,并且在自觉不自觉中影响诗歌创作。这一传统在宋玉的《九辩》那里得到了进一步发展。因秋天的百草凋零而感叹人生之短,客居他乡的游子自然最容易引起怀归之思,更何况还有“贫士失职而志不平”的深深感慨。汉代文人五言诗非常明显地继

① 张玉穀:《古诗十九首赏析》,隋树森:《古诗十九首集释》卷三,第69页。

② 杨公骥:《考论古代黄河流域东北亚地区居民“冬窟夏庐”的生活方式及风俗》,《东北师大学报》,1980年第3期。

承了从《诗经》到《九辩》的这一抒情传统,把这种别离与相思之情与自然界的秋冬景物紧密结合起来,从而形成了一个凄迷哀婉、感伤情绪浓厚的意象群。如:

明月皎夜光,促织鸣东壁。玉衡指孟冬,众星何历历。白露沾野草,时节忽复易。秋蝉鸣树间,玄鸟逝安适。(《明月皎夜光》)

伤彼蕙兰花,含英扬光辉。过时而不采,将随秋草萎。(《冉冉孤生竹》)

迢迢牵牛星,皎皎河汉女。(《迢迢牵牛星》)

四时更变化,岁暮一何速。晨风怀苦心,蟋蟀伤局促。(《东城高且长》)

驱车上东门,遥望郭北墓。白杨何萧萧,松柏夹广路。(《驱车上东门》)

白杨多悲风,萧萧愁杀人。(《去者日已疏》)

凛凛岁云暮,蟋蟀夕鸣悲。(《凛凛岁云暮》)

孟冬寒气至,北风何惨慄。(《孟冬寒气至》)

寒冬十二月,晨起践严霜。(《烛烛晨明月》)

烁烁三星列,拳拳月初生。寒凉应节至,蟋蟀夜悲鸣。晨风动乔木,枝叶日夜零。(《烁烁三星列》)

寒夜立清庭,仰瞻天汉湄。寒风吹我骨,严霜切我肌。(《童童孤生柳》)

日暮秋云阴,江水清且深。(《古绝句·日暮秋云阴》)

这一组意象群几乎涵盖了秋冬意象的各个方面,在这里,有的诗描写了秋冬的星空和天象,如牵牛、织女、南箕、北斗、三星;有的描写了秋冬的气候,如北风、寒气、白露、严霜;有的写到了秋冬的动物,如秋蝉、蟋蟀、晨风、蟋蟀;有的写到了秋冬的植物,如白杨、秋草、松柏、乔木;此外还有在秋冬特殊环境下的东门、古墓、清庭、孤柳;再加上悲、愁、哀、伤、萧萧、凛凛、童童、泠泠等一系列带有感伤色彩的形容词,组成了以清冷、萧条、悲凉、哀怨为主调的意象群,从

而极大地丰富和发展了中国诗歌中相思别离的抒情意象,并对后世的文人诗歌产生了深远的影响。刘勰谓汉代文人五言诗“婉转附物,怊怅切情”,钟嵘谓其“文温以丽,意悲而远”,沈德潜谓其“反复低徊,抑扬不尽,使读者悲感无端,油然善入”。<sup>①</sup>之所以会产生这样的抒情效果,这一特殊的意象群在其中起了重要作用。

第二是在汉代文人五言诗的客观景物,渗透了深刻的生命意识。借客观外物以抒情,本是《诗经》常用的手法,后人把它概括为“比兴”。这种抒情方法又发展为楚辞中的香草美人之喻。然而仔细分析《诗经》中的作品,虽然抒情诗中已经有景物描写,而且已经创造出象《秦风·蒹葭》那样“秋水伊人”式的情景交融的艺术境界,但是在那“蒹葭苍苍,白露为霜”的景物描写也仅仅是衬托人的情绪的作用,内中还没有生命意识存在。屈原的《离骚》中有“日月忽其不淹兮,春与秋其代序。惟草木之零落兮,恐美人之迟暮”的抒情,始将人生短促与春秋代序相联系,但尚没有具体的景物描写。至宋玉《九辩》以秋伤悲,并借助于描写秋景以抒情,才开启了在中国抒情诗中将自然景物生命化的序幕。仔细分析上面所列的秋冬景物的意象群,我们会感受到里面所蕴含的深深的生命意识,那白杨悲风、蟋蟀夕鸣,并不仅仅是客观景物的描写,还是人生短促的象征;那严霜白露、明月清庭也并不仅仅代表着自然的节令,还象征着现实人生所处的环境。这些不但都足以引起人的生命伤怀,甚至连鲜花香草也染上了生命的愁绪。“伤彼蕙兰花,含英扬光辉。过时而不采,将随秋草萎。”“新树兰蕙葩,杂用杜蘅草。终朝采其华,日暮不盈抱。采之欲遗谁,所思在远道。馨香易销歇,繁华会枯槁。怅望欲何言,临风送怀抱。”鲜花因美丽而可爱,因易枯而可悲,这岂不正是青春易逝、红颜薄命的最好写照?我们说汉代文人五言诗在内容上的独特之处就是它所表现的深刻的生命意识,但这种生命意识并不是诗人用说教的方式直陈的,而是借助于客观景物的描写表现出来的,因而才会具有打动人心艺术力量。如《回车驾言迈》:

<sup>①</sup> 沈德潜:《古诗源》,第92页。

回车驾言迈，悠悠涉长道。四顾何茫茫，东风摇百草。所遇无故物，焉得不速老。盛衰各有时，立身苦不早。人生非金石，岂能长寿考？奄忽随物化，荣名以为宝。

诗人在春光明媚的季节驾车远游，按理说心中自该有一番万象更新的喜悦感，可是，他却由节序的推移，看到了事物的新陈代谢。过去的一年还未来得及回味，转眼间又是一年青草绿了。光阴消失了一切故物，人又焉得不快速衰老呢？由此可见诗人的忧思之深，又可见诗中的蕴含之富。吴淇曰：“宋玉悲秋，秋固悲也，此诗反将一片艳阳天气写得衰飒如秋，其力真堪与造物争衡，那得不移人之情？‘四顾茫茫’，正摹写‘无故物’光景；‘无故物’正从东风句逼出，盖草经春来，便是新物；彼去年者，尽为故物矣。草为东风所摇，新者日新，则故者日故，时光如此，人焉得不老？老焉得不速？”<sup>①</sup>可见，短短的六句诗中，因为贯注了诗人的生命意识，便自然开创了新的艺术境界。这“东风摇百草”便成为蕴含极为丰富的艺术画面，深深地感染着读者的情绪。古人所说的“婉转附物，怊怅切情”（刘勰《文心雕龙·明诗》），“深衷浅貌，短语长情”，我们正好从这里得到了更好的理解。

综上所述，我们可以把汉代文人五言诗的艺术成就略作如下概括：首先，从文体上讲，它广义上隶属于乐府，是从乐府中流变出来的一种新兴诗体，这使它和汉代的散体大赋、骚体抒情诗不但有着鲜明的文体差异，而且有着不同的艺术表现功能。其次，从内容上讲，它继承了《诗经·国风》的优良传统，但是又不同于一般的民俗歌谣，而是以描写汉代文人游学求仕的生活、抒写他们的世俗情怀、表现他们的生命意识为主的创作，是汉代文人士子对自身命运的思考，体现了汉代社会的文化思潮。其三，在此基础上它形成了一种兼具文人诗和乐府诗特长的艺术风格。它以浑然天成的章法结构，雅俗共赏的语言形式，展现出一种情事理交融的艺术境界。和“诗骚传统”相比，它显得“俗”，无疑是属于俗文学的艺术，这使它与汉代文人骚体抒情诗有着很大的不同。但是和乐府歌诗相比，它无疑又是具有文人特质的比较文雅的艺术。

<sup>①</sup> 吴淇：《古诗十九首定论》，隋树森：《古诗十九首集释》卷三，第19页。

术。它的产生,标志着中国文人诗创作道路的一个重要转折——开创了一个突破“诗骚传统”的,以抒写封建社会文人个体世俗情怀为主的新的诗歌创作领域,同时也开创了一种新的诗体——一种雅俗相兼的文人五言新诗体。当然它在客观上也标志着中国诗歌发展进入了一个新的时代——一个以文人五言诗创作为主的时代。它本身所成就的文人五言诗的艺术典范,也以其不朽的艺术价值而得到后人的珍爱。

## 第十三章 七言诗的起源及其在汉代的发展

在中国诗歌史上,七言诗占有重要的地位。严格来讲,七言诗在汉代尚不成熟,现存可以确证为汉代完整的七言诗很少,优秀的作品更少,它没有取得五言诗那样的成就,因而在一般的文学史中很少论及。<sup>①</sup>当然这并不意味着学者们对七言诗的问题关注不够,而是因为相对于五言诗来讲,七言诗的起源问题更为复杂,各家说法之间的争议更大。不过有一点可以肯定,汉代是七言诗发展的早期时代。现存文献中不仅保存了大量的七言歌谣、韵语、铜镜铭文、刻石、而且也保存了一些文人的七言诗篇,并呈现出异常复杂的状况,这增加了我们描述与研究的难度。本章的目的有三:一、评析有关七言诗起源的研究状况;二、介绍汉代七言诗及相关材料存世情况;三、讨论七言诗的文体特征,分析七言诗在汉代所以不成熟的原因。

### 第一节 关于七言诗起源问题的讨论

关于七言诗起源问题,古今有多种说法。李立信曾搜罗各种文学史、诗歌史、期刊论文、历代典籍所见近七十家观点,最终概括为九种主要说法。<sup>②</sup>秦立根据前人六十多家观点进行总结,概括为十六种不同的说法。<sup>③</sup>主要有源于《诗经》说,源于楚辞说,源于民间歌谣说,源于字书说,源于镜铭说,此外

---

① 对此李立信曾经提出批评,他曾经列举出当代三十二种有关文学史和诗歌史的著作,都没有提到七言诗的起源问题。见李立信《七言诗之起源与发展》,新文丰出版公司(台湾),2001年版,第2—4页。

② 李立信:《七言诗之起源与发展》,第5—29页。

③ 秦立:《先秦两汉七言诗研究》,首都师范大学硕士学位论文,2009年,第1页。

还有源于《成相篇》说,源于《柏梁台诗》说,源于《四愁诗》说,源于《琴思楚歌》说,源于《燕歌行》说,源于道教《太平经》干吉诗说,源于《吴越春秋》之《穷劫曲》说等等。仔细分析这些说法,源于《诗经》说最早见于挚虞的《文章流别论》,他说:“古诗率以四言为体,而时有一句二句,杂在四言之间……七言者,‘交交黄鸟止于桑’之属是也,于俳谐倡乐世用之。”<sup>①</sup>然而以挚虞所举的这一例证,本可以写作“交交黄鸟,止于桑”,乃是一句四言,一句三言,并不是严格意义上的七言句,后人在《诗经》中找到的所谓七言诗句多类于此。实际上在《诗经》中真正可以看作“七言”的句子很少。而所谓源于字书说、源于镜铭说以至于源于《成相篇》等某一首诗的看法,则明显地具有简单化倾向,不可能解释像七言诗这样一种起源与演变十分复杂的文学史现象。相比较而言,以源于楚辞说和源于民间歌谣说最有影响,值得我们仔细讨论。

最早论到七言诗与楚辞的关系,当为《世说新语·排调》:“王子猷诣谢公,谢曰:‘云何七言诗?’子猷承问,答曰:‘昂昂若千里之驹,泛泛若水中之凫。’”这两句诗原文见于《楚辞·卜居》:“宁昂昂若千里之驹乎?将泛泛若水中之凫乎?”《世说新语》的作者刘义庆,本为刘宋时人,这里提到的王子猷与谢公(谢安)是东晋时人。王子猷这里所说的“七言诗”,虽然是取自《楚辞》中的两句,但是却把每句诗原文前后的两个字都去掉了。可见在这个时候,人们对七言诗这一文体的特点及源头尚不清楚。其后刘勰在《文心雕龙·章句》篇云:“六言七言,杂出《诗》、《骚》”。可见,刘勰只是模糊地提到七言诗与《诗》、《骚》有关的问题,也没有具体论证。明人胡应麟《诗薮》内编卷三曰:“七言古诗,概曰歌行。余漫考之,歌之名义,由来远矣。《南风》、《击壤》,兴于三代之前;《易水》、《越人》,作于七雄之世;而篇什之盛,无如骚之《九歌》,皆七言古所自始也。”<sup>②</sup>在这里,胡应麟把《南风》、《击壤》等传说中的上古歌谣以及战国时的《易水》、《越人》歌当作七言诗之始,同时他又认为楚辞《九歌》最有代表性。顾炎武《日知录》卷之二十一“七言之始”条亦曰:“昔人谓《招魂》、《大招》,去其‘些’、‘只’,即是七言诗。余考七言之兴,自汉以

① 挚虞《文章流别论》,严可均辑:《全晋文》卷七十七,第1905页。

② 胡应麟:《诗薮》,第41页。



前,固多有之。如《灵枢经·刺节真邪篇》:‘凡刺小邪日以大,补其不足乃无害,视其所在迎之界。凡刺寒邪日以温,徐往徐来致其神,门户已闭气不分,虚实得调其气存。’宋玉《神女赋》:‘罗纨绮绩盛文章,极服妙采照万方。’此皆七言之祖。”<sup>①</sup>由此看来,古代学者虽然有人论及七言诗与楚辞的关系,都是零散的只言片语,而且各家对七言诗的认识也不相同。如《世说新语》与《日知录》里面所指的七言,都是不包括中间有“兮”字的句子,只有胡应麟才把《九歌》体里面的七字句当作七言诗来看待。<sup>②</sup>这说明,古代学者认可七言源于楚辞的人并不多。只是现当代学者中,持此论者才逐渐增多且影响日盛。其中影响较大者首推罗根泽,他在《七言诗起源及其成熟》一文中,首先指出了楚辞体蜕化而成七言诗的观点,并指出了两种蜕化的方式。他说:“由骚体所变成的七言,不是由将语助词置于两句之间者所蜕化,也不是由将语助词置于句中之短句者所蜕化,乃是由将语助词置于第二句句尾者,及置于句中之长句者所蜕化。”罗根泽在这里所说的第一种情况,如《招魂》:“魂兮归来,入修门些。工祝招君,背先行些。秦篝齐缕,郑绵络些。招具该备,永啸呼些。”去掉两句中的“些”字合成一句,就变成了“魂兮归来入修门,工祝招君背先行,秦篝齐缕郑绵络,招具该备永啸呼。”第二种情况如《九辩》:“悲忧穷戚兮独处廓,有美一人兮心不绎。去乡离家兮徠远客,超逍遥兮今焉薄?”省掉中间的虚词,就变成了“悲忧穷戚独处廓,有美一人心不绎。去乡离家徠远客,超逍遥,今焉薄?”由此罗根泽又说:“就此上之例视证之,由骚体诗变为七言诗,不费吹灰之力,摇身一变而可成。……由骚体变成七言,是异,是蜕化,所以必在骚体诗全盛期以后。”<sup>③</sup>持同样观点的还有萧涤非。他说:

盖《楚辞》句法,本与七言接近,而汉初复例用楚声,故作者得从而通融变化之也。汉人变化《楚辞》而创为七言句之方法或途径,约有四种:

① 顾炎武:《日知录集释》,上海古籍出版社,2006年版,第1187—1188页。

② 按,胡应麟在《诗薮》同卷中又说:“少卿五言,为百代鼻祖,然七言亦自矫矫,如‘径万里兮度沙漠’,悲壮激烈,浑朴真致,非后世所能伪。”(胡应麟:《诗薮》,第42页)

③ 罗根泽:《罗根泽古典文学论文集》,第178—179页。

其一,代句中“兮”字以实字者。如变“被薜荔兮带女萝”、“思公子兮徒离忧”而为“被服薜荔带女萝”、“思念公子徒以忧”之类是也。其二,省去句中羡出之“兮”字者。如变“东风飘飘兮神灵雨”而为“东风飘飘摇神灵雨”之类是也。(均见上引《今有人》)其三,省去句尾剩余之“兮”字者。如《离骚》“朝饮木兰之坠露兮,夕餐秋菊之落英”,若将“兮”字删去,亦即成七言,所异者惟非每句押韵,而为隔句押韵耳。……以上三种,虽皆有其化《楚辞》为七言之可能性,且为已然之事。而其捷径,则仍在第四种,即省去《大招》、《招魂》篇中句尾之“些”、“只”等虚字是也。<sup>①</sup>

萧涤非的以上论述,基本概括了楚辞体变为七言诗的诸种可能,比罗根泽的论述更为全面。李嘉言的观点与二人也基本相同。<sup>②</sup> 逯钦立在这方面也有独到的看法,认为“正格七言之源于楚歌”。他说:“考句句用韵,此本楚歌之特格;又楚歌之乱,虽含兮字为八言,而其体裁音节,又与正格之七言实无异。则七言者,楚《乱》之变体歌诗也。”逯钦立以《楚辞·招魂》之“乱”与《九章·抽思》之“乱”与张衡《思玄赋》、马融《长笛赋》篇末“系”、“辞”为例进行比较,认为:“《思玄》之《系》,《笛赋》之《辞》,均在篇末为结音,其即《楚辞》之《乱》,自不待言。又张、马两赋,其本辞,仍以含兮之旧体出之,独于此《乱》,去其兮字而变为七言,是此《乱》必有可去兮字之先例或习惯,使之如此。”<sup>③</sup> 此外,持七言诗源于楚辞之说,还有陈钟凡、容肇祖、王忠林、顾实、嵇哲诸人。<sup>④</sup> 可以说,经过以上诸家学人的论证,七言诗源于楚辞说,逐渐成为在这一问题讨论中最有影响力的观点。

但是对七言诗起源于楚辞的这种观点,余冠英却提出了不同的看法。他首先对七言诗由楚辞蜕变说提出质疑,认为楚辞的基本句法与七言诗不同,其中只有《山鬼》、《国殇》与之相近,但是去掉“兮”字之后,只能变成两个三

① 萧涤非:《汉魏六朝乐府文学史》,第40页。

② 李嘉言:《与余冠英先生论七言诗起源书》,见余冠英《汉魏六朝诗论丛》,第163—173页。

③ 逯钦立:《汉魏六朝文学论集》,第74—76页。

④ 俱可参见李立信《七言诗之起源与发展》,第5—29页。

言,而无法念成七言的“□□—□□—□□□”节奏。他同时指出,楚辞体在汉代用于庙堂文学,“是早已受人尊敬的了。假如七言诗是从楚辞系蜕化出来的,那么七言在唐以前被歧视的缘故,便不可解释了”。<sup>①</sup>同时,余冠英还从先秦两汉文献典籍中找出了大量的七言谣谚、字书、镜铭中的七言句和采用民歌体的文人之作,如荀子的《成相篇》。他说:“就现存的谣谚来看,西汉时七言还很少,在成帝以前只能确信有七言的谚语,而七言的歌谣有无尚难断言。不过从谣谚以外的材料观察,武帝时七言在歌谣中必已甚普遍,完全七言的歌谣在这时必已流行”。他为此提出了两点最主要的证据。第一是西汉时的两本字书、司马相如的《凡将篇》和史游的《急就章》,里面用了大量的七言句,是口诀式文体。编口诀的目的是便于让人记诵,他们决不会独创一种世人所不熟悉的文体,所采用的必是“街陌谣讴”中流行的形式。第二是《汉书·东方朔传》里载有一首东方朔的射覆,是四句七言韵语,这也一定不是他的首创之格,而是当时“街陌”流行之体,由此才能脱口而出并能逗笑取乐。最终他认为:“事实上七言诗体的来源是民间歌谣(和四言五言同例)。七言是从歌谣直接或间接升到文人笔下而成为诗体的,所以七言诗体制上的一切特点都可在七言歌谣里找到根源。所以,血统上和七言诗比较相近的上古诗歌,是《成相辞》而非《楚辞》。”<sup>②</sup>“七言诗的渊源只有一个,就是谣谚。主七言句出于楚辞之说者恐系为一种错觉所蔽,由错觉而生成见。”<sup>③</sup>此后余冠英的观点也得到许多人的响应,如褚斌杰说:“强调七言诗是从楚辞体蜕变而成的人,往往根据张衡《四愁诗》首句‘我所思兮在太山’句,以及汉初高祖刘邦的《大风歌》、武帝《秋风辞》等作品去掉‘兮’字即为七言的现象,认为正可说明七言由楚辞发展而来。实际上这抹杀了自西汉以至更早些的战国末年以来,七言的民歌俗曲已经产生和流行的事实。首先是七言歌谣的流传,给文人以启发和影响,才使也熟悉楚辞体的某些文人作家,把楚辞体逐渐往大致整齐的七言形式上发展,因此,文

① 余冠英:《七言诗起源新论》,《汉魏六朝诗论丛》,第132、142页。

② 余冠英:《七言诗起源新论》,《汉魏六朝诗论丛》,第145、157页。

③ 余冠英:《关于七言诗起源问题的讨论——答李嘉言先生论七言诗起源书》,《汉魏六朝诗论丛》,第158页。

坛上早期出现的某些文人七言体,往往也带有楚辞体句法的痕迹,这是可以理解的。”<sup>①</sup>

① 我们赞同余冠英和褚斌杰的部分观点,因为他们指出了一个基本事实,即早在战国后期,大量的七言句式已经与楚辞句式并存。如早在战国时代已经产生了整齐的七言诗,如《战国策·秦策三》范雎引《诗》曰:“木实繁者披其枝,披其枝者伤其心,大其都者危其国,尊其臣者卑其主。”从这首诗中,看不出它从楚辞中“蜕化”或“变化”的痕迹。另外,如学人们普遍关注的荀子《成相篇》当中所出现的大量的七言句,也不是从楚辞中转化而来,而应该是当时流行的民间歌谣体。无独有偶,近年来出土的《睡虎地秦简》里有《为吏之道》,<sup>②</sup>其诗体结构与《成相篇》基本一致。这里面存在大量的七言诗句,同样也不是从楚辞中蜕变出来的。另外,从现存大量的汉代七言镜铭,司马相如的《凡将篇》和史游《急就章》里的大量七言口诀,传为汉武帝时代的《柏梁诗》,<sup>③</sup>以及《吴越春秋》所载《河梁歌》、《穷劫曲》等等,<sup>④</sup>足可以证明七言这一诗体产生之早并与楚辞无关。持楚辞生成论者忽略了这一历史事实,只看到张衡的《四愁诗》等东汉文人七言诗中杂有个别的楚辞式句子,就误以为七言诗是从楚辞中演化而来,这正如余冠英所说,“恐系为一种错觉所蔽,由错觉而生成见”。这正像褚斌杰所说的那样,“首先是七言歌谣的流传,给文人以启发和影响,才使也熟悉楚辞体的某些文人作家,把楚辞体逐渐往大致整齐的七言形式上发展,因此,文坛上早期出现的某些文人七言体,往往也带有楚辞体句法的痕迹”,但是这二者的关系是不能颠倒的。

然而,关于七言诗起源的争论并没有到此终结,近年来又有人提出新的观点。如郭建勋认为,“讨论七言诗的起源,首先必须明确这里所说的七言诗,指的是那种抒情写志、语言凝练的正格的文学作品,而不是那种应用

① 褚斌杰:《中国古代文体概论》,北京大学出版社,1990年版,第137页。

② 睡虎地秦墓竹简整理小组:《睡虎地秦墓竹简》,文物出版社,1990年版。

③ 关于《柏梁诗》的真伪问题,学术界一直有争论。我们认为迄今为止的所用怀疑还不足以推翻汉武帝时代说,在这种情况下,仍然应该维持魏晋以来的旧说。

④ 按,《吴越春秋》的作者赵晔为东汉人,张觉在《〈吴越春秋〉考》(《中国图书馆学报》,1994年第1期),判断其生年大概是在公元40年左右,即东汉光武帝建武年间,比张衡的生年(公元78年)要早。

型的七言韵语或缺乏诗意的口号;同时我们还必须明确,从现在的文献中找出几个七言的句子,或者将能搜罗到的七言句排列起来,就断言找到了七言诗的源头,这不是一种科学的态度。任何新的文学形式的产生,都是先在的所有相关文体要素共同整合的结果,然而在这所有的要素中,也必然有一种文体在其形成过程中起着至关重要的、核心的作用。”<sup>①</sup>正是根据这一原则,郭建勋详细讨论了楚骚中“兮”字句的几种类型,最后得出结论:“总之,战国末年屈原、宋玉在楚地民间歌谣的继承上创造的楚骚体,因其大量而集中地出现以及汉人的仿作,给后世七言诗的从中孕育准备了足够的资源;楚骚句式与七言诗句在形式上的同构性提供了这种孕育七言诗句的基因;楚骚中的‘兮’字或为表音无义的泛声,或既表音而同时兼有某种语法功能,这种特性造成汉代以来文人有意无意的删省或实义化,从而使七言诗在汉魏南朝文人的探索与实践得以衍生并逐渐成熟起来。”<sup>②</sup>郭建勋的观点有两个要点,第一是主张把探讨七言诗起源的问题限定在所谓“抒情写志、语言凝练的正格的文学作品”之内,从而排斥那些“应用型的七言韵语或缺乏诗意的口号”,突显楚辞在其中所起的“至关重要的、核心的作用”。第二是强调楚辞与七言诗二者“句式在形式上的同构性”。而我们认为这两点都是站不住脚的。首先我们知道,一种文体从最初的低水平逐渐发展成熟,应该是自然而然的现象。无论是四言诗、五言诗还是七言诗都是如此,为了证明自己的“核心”理论而不顾及七言诗句早在战国就已存在的事实,否定西汉以来大量的民间歌谣、铜镜铭文、乃至部分文人七言诗的文学价值,恐怕于理不通。其次我们要质疑郭建勋的同构理论。从语言学的角度来讲,所谓同构,应该指的是一种诗体与另一种诗体在语言节奏、句法结构等方面的相同性,是一种客观存在。而郭建勋所说的二者“句式在形式上的同构性”,是他自己通过对楚辞中虚词的置换、句式的合并、词语的增加或者位置的变换等方式而变化出来的,已经改变了原来的楚辞体结构,这恰恰从反面证明了二者之

① 郭建勋:《先唐辞赋研究》,人民出版社,2004年版,第142页。

② 郭建勋:《先唐辞赋研究》,第152页。

间的不同构。<sup>①</sup>

对此,我们可以《宋书·乐志》所录《今有人》与《九歌·山鬼》两首诗为例进行具体文本剖析:从表面上看,《今有人》一诗是从《山鬼》改编而来,只是去掉了原诗中的兮字,就由原来的骚体变成了三七言交错的诗体,因而这一例证常常被人们视为七言诗源于楚辞体的典型例证。仔细分析这两首诗,我们会发现楚辞体与七言诗之间的巨大差异:从音乐上讲,《山鬼》是楚歌,《今有人》则属于相和歌;从节奏上讲,楚辞体是二分节奏的诗歌,七言诗是三分节奏的诗歌;从句式结构上讲,楚辞体的主要句式结构是“○○○兮○○”,“○○○▲○○”,而七言诗的典型句式结构则为“○○/○○/○○○”;从语言组合角度来说,句首三字组在楚辞体中占有重要位置,七言诗句首则由两个双音词或者二字组组成。这说明,从本质上讲,楚辞体与七言诗是两种不同的诗体,根本就不存在同构的问题,后者不可能是从前者演变而成。楚辞体在汉代沿着两条路线发展,一种是以楚歌的形式和骚体赋的形式继续存在,一种是变为散体赋中的六言句式。<sup>②</sup>而七言诗句早在战国时代就已经存在,它的产生自有其独立的过程,我们在下文中将对此详论。

在七言诗起源问题的研究中,葛晓音近年来的讨论引人注目。她有感于

① 在近年来的七言诗研究中,台湾学者李立信也同样坚持七言诗源于楚辞的观点。他根据汉人有时把骚体句式也称为七言的例证进而指出:“其实汉代固有纯七言之作,如柏梁联句、刘向七言等,亦有骚体七言,如项羽《垓下歌》、东方朔《七言》等,同时还有介于二者之间者,即一篇之中,既有纯七言之句,亦有骚体句,如《琴操》中之《获麟歌》、《水仙操》、《伯姬引》。张衡之《四愁诗》,则其中之佼佼者也。”他由此认为:“绝大部分的诗歌史、文学史及讨论七言诗起源的学者,都认定七个字全都实字,才可称为七言,否则,都称为骚体,或者视为过渡时期作品,而不愿意把它们当作七言诗看待,这是十分没有道理的。”据此,他提出了自己的看法,认为“七言为《楚辞》中之一体”,《九歌·国殇》就是“通篇为骚体七言,而且是每句都押韵的”。而后世“纯七言系由骚体七言八言发展出来的”。“汉人歌诗,凡与楚人《楚辞》或篇章较短之楚歌有关者,每以七言出之”,如王逸《琴思楚歌》。汉代“辞赋家之所以会有七言诗之作,主要是因为受到《楚辞》的影响”。按照李立信的说法,问题倒是简单化了,因为“七言为《楚辞》中之一体”,它自然也就是七言诗的起源,所以关于七言诗起源的问题也没有了讨论的意义。但是李立信并没有讲清楚那些原本带有“兮”字的七言是怎么变成了没有“兮”字的七言。而学术界所关心在汉魏以后所普遍流行的,恰恰是这一类没有“兮”字的七言诗的起源问题。因此,李立信的努力只是提醒人们,在汉代曾经把某些带有“兮”字的楚歌也称之为七言,实际上对学术界所讨论的那些没有“兮”字的七言诗起源问题没有带来任何帮助。以上可见李立信《七言诗之起源与发展》。

② 引处可参考赵敏俐《七言诗并非源于楚辞体之辨说——从〈相和歌·今有人〉与〈九歌·山鬼〉的比较说起》,《深圳大学学报》,2008年第3期。

“各家论点往往聚焦在寻找五、七言脱胎的母体,力求确认该种诗体成熟的标志,辩论哪一篇诗的句式和篇制完全符合该种体式的规范”这一模式的局限。“转换思路,从七言的节奏提炼和体式形成过程去考察其产生的路径和原理,并进而探讨汉魏七言诗的发展滞后于五言的原因”,提出了一系列富有创新意义的精彩见解。例如,她在分析了战国后期楚辞体句法和《成相篇》的结构以及其他一些相关实例后指出:“四兮三节奏和四三兮节奏句的增多,乃至四三节奏实字七言句的产生,都说明到战国末期,无论是楚辞还是民间歌谣,都出现了在语法关系上相对独立的四言词组和三言词组以不同方式连缀成句的现象。《成相篇》、《为吏之道》等虽然加工成为一种规则的杂言体七言,但也是四言和三言的各种连缀方式的一种。骚体句中在第五字(或五六)用虚字句腰的某些句式之所以被吸纳到这类谣辞中,也是因为按其意义可以读成四三节奏。”这也就从实证上弥合了七言诗源出于楚辞与源出于民间歌谣两说的矛盾,指出二者在七言诗的产生过程中有着共同的推进作用。再如她在分析了汉代七言诗体的基本特征之后指出:“早期七言篇章由单行散句构成、意脉不能连属的体式特性,使七言只能长期适用于需要罗列名物和堆砌字词的应用韵文,而不适宜需要意脉连贯、节奏流畅的叙述和抒情。而中国的韵文体式倘若不便于抒情,是不可能得到发展的。”这也就解释了汉代的七言为什么多出现在一些应用性的文体当中,而文人中间少有佳作的原因,既解释了为什么晋人傅玄称七言“体小而俗”的原因,也回答了今人如郭建勋何以强调所谓七言“正格”的问题。<sup>①</sup>葛晓音的探讨不仅在结论上是新颖的,在研究方法上更是富有启发意义的。无独有偶,当代语言学家在探讨中国古代语言发展变化的过程中,也开始注意诗歌体式与时代语言发展变化的关系。冯胜利认为:“上古韵律系统的改变不仅导致了汉语的变化,同时也导致了她的文学形式的转型。当然,文学的发展不只是语言的原因,但是,离开语言,那么诗歌的形式和文体的不同,又将从何谈起呢?”“前人说:一代有一代的文学。殊不知:一代有一代的语言。舍语言而言文学,犹如舍工具而论事功,岂止隔

<sup>①</sup> 葛晓音:《早期七言的体式特征和生成原理——兼论汉魏七言诗发展滞后的原因》,《中国社会科学》,2007年第3期,第176、181页。

靴搔痒,也致前因后果湮没无闻也矣!”<sup>①</sup>由此来看,无论是今人关于七言诗起源于楚辞说还是起源于民间歌谣说等,其问题都在于过于胶著二者之间形式上的相似,而对于其背后深刻的语言差异以及其形成演变原因的探寻不够。这提示我们,关于七言诗起源以及其发展的问题很复杂,它既与先秦的民间歌谣有关,也可能受楚辞体的影响。但更为重要的是,它的产生与发展,与秦汉以来的语言变化有着更为深刻的关系。由此可见,关于七言诗起源问题的探讨已经越来越深入,这为我们以后的研究奠定了良好的基础。不过,做为诗歌史的写作,我们的目的不仅仅在于探讨一种诗体的起因,更重要的任务还要对这种文体的实际存在过程进行历史的描述,这就是我们下一节的主要任务。

## 第二节 现存两汉七言诗传世情况分析

虽然台湾学者李立信坚持骚体七言句也是七言诗之一体,但是从整个中国诗歌发展史的角度来讲,无论是古代还是现当代,人们心目中的七言诗还是以那些没有“兮”字的为主。所以,我们下面所作的统计和整理,也以一般常态的七言诗句为准。另外,虽然郭建勋强调了早期的七音韵语、口号与具有抒情意味的“正格”七言诗的不同,但是从诗体发展的角度来讲,却不能否定前者在其中所起的重要作用。因此,我们对两汉传世七言诗句的整理与描述,也自然将二者包括在内。下面,我们按一般的体类分别进行描述。<sup>②</sup>

### 一、两汉歌谣谚语中的七言

现存两汉歌谣谚语中有很多是七言,这是十分值得注意的现象。逯钦立

<sup>①</sup> 冯胜利:《论三音节音步的历史来源与秦汉诗歌的同步发展》,《语言学论丛》第37辑,商务印书馆,2008年版,第33、41页。

<sup>②</sup> 关于七言诗在汉代的发展情况,考察比较详细的有富世平《汉代七言诗研究》,西北师范大学硕士学位论文,2002年。秦立:《先秦两汉七言诗研究》,首都师范大学硕士学位论文,2009年。两文对汉代七言诗的材料都有较详细的搜集。相比较而言,富士平的文章在前,资料不够全面,对七言诗体的认定也较为宽泛,例如此文将汉代的楚歌也看作七言。秦立的文章后出,资料搜集更为详细,特别是关于汉代谣谚和镜铭中的七言,比较全面,可供参考。



《汉诗别录》中曾收录四十五首,占现存汉代歌谣谚语总数四分之一。<sup>①</sup>这是一个不小的数字。这些七言,有的被称之为“谚”,如《汉书·路温舒传》载路温舒上宣帝书引俗谚:“画地为狱,议不入;刻木为吏,期不对。”<sup>②</sup>有的称之为“语”,如《汉书》卷七十七《刘辅传》引里语:“腐木不可以为柱,卑人不可以为主。”《孔丛子》引《时人为孔氏兄弟语》:“鲁国孔氏好读经,兄弟讲诵皆可听。学士来者有声名,不过孔氏那得成。”有的被称之为“谣”,如《后汉书》卷六十七《党锢传序》记桓帝时汝南、南阳二郡民谣:“汝南太守范孟博,南阳宗资主画诺。南阳太守岑公孝,弘农成瑨但坐啸。”《后汉书·党锢列传》所记《乡人谣》:“天下规矩房伯武,因师获印周仲进。”《桓帝初天下童谣》:“小麦青青大麦枯,谁当获者妇与姑,丈夫何在西击胡。吏买马,君具车,请为诸君鼓咙胡。”有的则被称之为“歌”,如《初学记》卷四载《苍梧人为陈临歌》:“苍梧陈君恩广大,令死罪囚有后代,德参古贤天报施”等等。这说明,七言在汉代社会的歌谣谚语中占有重要的地位。这些歌谣谚语,虽然大部分仅以韵语的形式出现,缺少艺术性,难以称得上是“诗”,但是其中也不乏一些较好的作品。如上引《桓帝初天下童谣》,以生动的语言,描述了汉桓帝元嘉年间凉州百姓常受羌人骚扰,朝廷出战多次失败,男人几乎全被征兵,田里庄稼多遭破坏,只有妇女在家收获,老百姓敢怒而不敢言的事实。<sup>③</sup>

相比较而言,在汉代这些民间的七言歌谣谚语当中,最好的还是那些以“歌”名传世的作品,它们的艺术水平显然要高于那些“谣”、“谚”、“语”。<sup>④</sup>如:

① 逯钦立:《汉魏六朝文学论集》,第78—82页。按,这些诗篇后来都编入逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》,据此书统计,汉代的歌谣谚语现存共267首,七言占其中四分之一强。

② 班固:《汉书·路温舒传》,第2370页。

③ 《后汉书·五行志》:“桓帝之初,天下童谣曰:‘小麦青青大麦枯,谁当获者妇与姑。丈人何在西击胡,吏买马,君具车,请为诸君鼓咙胡。’案元嘉中凉州诸羌一时俱反,南入蜀、汉,东抄三辅,延及并、冀,大为民害。命将出众,每战常负,中国益发甲卒,麦多委弃,但有妇女获刈之也。‘吏买马,君具车’者,言调发重及有秩者也。‘请为诸君鼓咙胡’者,不敢公言,私咽语。”(范晔:《后汉书》,第3281页)

④ 按,“歌”、“谣”、“谚”、“语”四者,虽然互有关联,但是还有很大的区别。大体来讲,“谚”与“语”只能诵读而不能歌唱,而“歌”与“谣”是可唱的。其中,“谣”是徒歌,而“歌”可能配乐。后二者的辨析请参看本书第二章。

大冯君,小冯君,兄弟继踵相因循。聪明贤知惠吏民。政如鲁、卫德化钧,周公、康叔犹二君。(《上郡吏民为冯氏兄弟歌》)<sup>①</sup>

南山矸,白石烂,生不遭尧与舜禅,短布单衣适至骭。从昏饭牛薄夜半,长夜漫漫何时旦!(宁戚《饭牛歌》)<sup>②</sup>

东方欲明星烂烂,汝南晨鸡登坛唤。曲终漏尽严具陈,月没星稀天下旦。千门万户递鱼钥,宫中城上飞乌鹊。(《鸡鸣歌》)<sup>③</sup>

以上三首歌,大体可以代表汉代民间歌谣的艺术水平。这其中,《上郡吏民为冯氏兄弟歌》见于《汉书·冯野王传》,其中“大冯君”指的是冯野王,“小冯君”指的是他的弟弟冯立,二人先后任上郡太守,二人“居职公廉”,善于教化百姓,受到百姓的爱戴,民歌颂之。这首诗虽然还不是完整的七言,但是已初具七言规模,语言简洁而流畅,也富有感情。冯野王兄弟为西汉成帝时人,这说明,在西汉后期的民间歌谣当中,已经有了比较成熟的七言,这在七言诗发展史上是值得注意的一首作品。宁戚本为春秋初年齐桓公时人,传说他曾经饭牛车下,叩角而商歌,齐桓公闻之,举以为相,此事在《吕氏春秋》、《淮南子》里均有记载,但是并没有辑录他的这首歌。后世出现了许多版本的《饭牛歌》,显然出于后人附会,不会是宁戚所作,歌句也互有异文。现存最早的版本,当为《史记·鲁仲连邹阳列传》裴驷集解引东汉应劭语,后来这首歌又被收入《琴操补遗》,可见这首歌流传之广。这首歌之所以值得我们重视,正是因为它在汉代的广泛流传。从各篇歌辞的大同小异看,可知七言这种形式,在汉代的民间歌谣当中已经比较普遍。诗歌假托宁戚之口,表达了一位志向高远的士人渴望遇见尧舜式明君的急切心情。前两句三言与一句七言,用生动的比喻写出了宁戚盛世难遇的感慨,后三句则写了他内心的渴望。语言简洁而流畅。特别是后三句,把自己身穿破衣、夜半饭牛、盼望天明的身际遭遇、处境与渴望遇见圣君的心情有机地结合起来,有情有景,韵味悠长,具有

① 班固:《汉书·冯野王传》,第3305页。

② 按,宁戚《饭牛歌》有多种传说版本,此据《史记·邹阳列传》裴驷集解引东汉应劭语。(司马迁:《史记》,第2473页)

③ 按,此诗据逯钦立考证,当为汉时歌谣,见《先秦汉魏晋南北朝诗》,第291页。

很强的艺术感染力,不失为一篇佳作。《鸡鸣歌》这首歌产生的具体时代不明,《乐府诗集》:“《乐府广题》曰:‘汉有鸡鸣卫士,主鸡唱。宫外旧仪,宫中与台并不得畜鸡。昼漏尽,夜漏起,中黄门持五夜,甲夜毕传乙,乙夜毕传丙,丙夜毕传丁,丁夜毕传戊,戊夜,是为五更。未明三刻鸡鸣,卫士起唱。’《汉书》曰:‘高祖围项羽垓下,羽是夜闻汉军四面皆楚歌。’应劭曰:‘楚歌者,《鸡鸣歌》也。’《晋太康地记》曰:‘后汉固始、鲡阳、公安、细阳四县卫士习此曲,于阙下歌之,今《鸡鸣歌》是也。然则此歌盖汉歌也。’”据此,我们知道《鸡鸣歌》的历史久远,早在汉初就有此歌名,现存的这首《鸡鸣歌》最晚也当是东汉之作。此歌全为七言,生动地描写了拂晓黎明时分汉代城市景象。启明星已经灿烂地升起,雄鸡在坛上引吭高歌,夜曲已经停奏,东方的天空渐渐亮了。卫兵们做好戒严的准备,皇帝和文武百官即将上朝。千家万户都打开了房门,乌鸦喜鹊等各种鸟儿也开始在宫中城上飞来飞去。一片多么幸福祥和的生活图景啊!诗中没有任何议论说理,也没有直白的抒情,纯用一种白描的手法写来,却传达了不尽的生活情味,真是别开生面。

从文体形式上讲,这些歌谣谚语有些不纯是七言,中间有的杂有三言诗句,而且基本上都是句句押韵,与战国时代的七言谣谚一脉相承,然而在艺术表现力上却有了长足的发展。特别是以上三首诗,各有特色。虽然这样优秀的作品在两汉歌谣谚语中不多,但是仅此几首,也值得我们大书特书了。它们的存在说明,汉代七言诗并不是从楚辞中流变出来的,这些歌谣谚语也并不是“应用型的七言韵语或缺乏诗意的口号”,研究两汉时代七言诗的起源与发展,把这些诗篇排除在外,显然是有违历史事实的。

在汉代的七言歌谣谚语中,《吴越春秋》里的三首诗也特别值得关注。现录之如下:

王耶,王耶,何垂烈,(“烈”疑当作“劣”)不顾宗庙听谗孽。任用无忌多所杀,诛夷白氏族几灭,二子东奔适吴越。吴王哀痛助怆悵,垂涕举兵将西伐。伍胥、白喜、孙武决,三战破郢王奔发,留兵纵骑虏荆阙。楚荆骸骨遭发掘,鞭辱腐尸耻难雪。几危宗庙社稷灭,严王何罪国几绝。卿士凄怆民恻悵,吴军虽去怖不歇。愿王更隐抚忠节,勿为谗口能谤衰。

（《穷劫曲》）

葛不连蔓菜台台，我君心苦命更之，尝胆不苦甘如饴。令我采葛以作丝，女工织兮不敢迟。弱于罗兮轻霏霏，号絺素兮将献之。越王悦兮忘罪除，吴王欢兮飞尺书。增封益地赐羽奇，机杖茵褥诸侯仪。群臣拜舞天颜舒，我王何忧能不移？（《采葛妇歌》）

渡河梁兮渡河梁，举兵所伐攻秦王。孟冬十月多雪霜，隆寒道路诚难当。阵兵未济秦师降，诸侯怖惧皆恐惶。声传海内威远邦，称霸穆桓齐楚庄。天下安宁寿考长，悲去归兮河无梁。（《河梁歌》）<sup>①</sup>

《吴越春秋》的作者赵晔，在《后汉书·儒林列传》有记载。由此，知他为会稽山阴人，曾向杜抚学习《韩诗》。考《后汉书·儒林列传》，知杜抚“受业于薛汉，定《韩诗章句》，后归乡里教授。沉静乐道，举动必以礼，弟子千余人。后为骠骑将军东平王苍所辟。”据《后汉书·百官志一》：“明帝初即位，以弟东平王苍有贤才，以为骠骑将军。”明帝即位在建武元年，即公元58年，杜抚在乡里教授《韩诗》则在此之前。据上文所引，赵晔从杜抚学韩诗的年龄当在二十岁以上，以此考订，赵晔生年当在光武帝建武中，即公元35年左右。<sup>②</sup> 赵晔一直跟随杜抚，杜抚建初中去世（公元80年左右）之后，赵晔才回到老家，以此而言，《吴越春秋》应该是赵晔回到老家之后所写。时间当在公元80年以后，为东汉的中早期。

我们之所以关注《吴越春秋》中的这几首七言歌曲，首先是因为这几首诗篇幅较长，其中《穷劫曲》十八句，《采葛妇歌》十四句，《河梁歌》十句。其次是这几首歌曲同时出现在一部著作里。其三是这几首七言歌曲产生的时间较早，为东汉早期的作品。比较起来，这几首歌曲的艺术水平虽然不及《饭牛歌》、《鸡鸣歌》等，句中还杂有个别中间带兮字的楚辞体句式，但是它们的整体形式很完整，篇幅也比较长，具有很强的叙事功能，也有很强的抒情表现力，特别是第三首，语言直白流畅，读来朗朗上口，很能见出七言诗句法的特

① 以上并见苗麓点校《吴越春秋》，江苏古籍出版社，1999年版，第54、131、177页。

② 按，苗麓在《吴越春秋》“前言”中认为赵晔是“东汉建武年间人”，张觉认为赵晔的生年大概是在公元40年左右。见张觉《〈吴越春秋〉考》，《中国图书馆学报》，1994年第1期。

长。由此而说明,至迟在东汉初年,七言诗体的形式已经在歌谣谚语里得到广泛的应用。

## 二、汉代镜铭中的七言

汉代镜铭中有大量七言存在,这是早已被学者们关注的重要语言现象和文学史现象。据有人统计,现存汉代七言镜铭至少有 398 首。这里少的只有 1 句,最多的有 11 句,其分布情况是:一句 2 首,二句 17 首,三句 60 首,四句 118 首,五句 121 首,六句 55 首,七句 10 首,八句 9 首,九句 2 首,十一句 4 首。其中以四句、五句者为最多,三句六句者其次,四者占了其中的大部分。<sup>①</sup> 如:

七言之纪从镜始,长保二亲和孙子。辟去不羊宜古市,从金以往乐乃始。<sup>②</sup>

陈氏作镜四夷服,多贺国家人民息。胡虏殄灭天下服,风雨时节五谷孰,长服二亲顺天力。<sup>③</sup>

尚方作竟真大好,上有仙人不知老。渴饮玉泉饥食枣,□游天下敖四海,寿敝金石之国宝。<sup>④</sup>

汉有善铜出丹阳,卒以银锡清而明。刻治六博中兼方,左龙右虎游四彭。朱爵玄武顺阴阳,八子九孙居中央。常葆父母利弟兄,应随四时合五行。浩如天地日月光,照神明镜相侯王,众真美好如玉英。<sup>⑤</sup>

汉代七言镜铭最早出现于西汉,盛行于东汉。铜镜是汉代的一种常用的生活

① 秦立:《先秦两汉七言诗研究》,首都师范大学硕士学位论文,2009 年。

② 《河南洛阳西郊汉墓出土新莽时期七言博局纹镜》,《考古学报》,1963 年第 2 期。

③ 《湖南出土汉代铜镜文字研究》图 118,《古文字研究》第 14 辑,中华书局,1986 年版,第 163 页。

④ 王黼:《宣和博古图》卷二十八。重庆出版社,2010 年版,第 553 页。

⑤ 江苏东海县尹湾汉墓群出土铜镜载于纪达凯、刘劲松《江苏东海县尹湾汉墓群发掘简报》,《文物》,1996 年第 8 期。

用具,它是由以铜为主的金属铸造打磨而成的,分前后两面,前面是镜子,用来照人,背面铸上铭文,记录铜镜的制造者,使用者,并且附上一些祈福辟邪的词语,如孝父母、保子孙、祈长寿、升官发财、上天成仙、四夷宾服、国家安定等等。它的文辞虽然有限,内容却十分丰富,从中可以看到汉人的生活习俗,也折射了汉人的思想意识观念,表达了他们对于生活的态度,展现了他们的审美理想。这些镜铭有基本固定的写作格式和常用的套语。虽然缺少诗的韵味,但是其章法结构却很有讲究,特别是一些五句以上的铭文,往往有很清晰的表达层次,而且特别注意押韵,读起来朗朗上口。如上面所引的最后一首,头两句先说铜镜的出处和品质,接下来四句描写铜镜后面的图案,最后五句则说明使用此铜镜给人带来的幸福。在这里,铜镜不仅仅是一件日常生活的用品,而且也是汉人心目中十分珍贵的艺术品,铭文与图案相得益彰,它们都是经过汉代艺术家精雕细琢的产物,体现了他们高雅的艺术追求和自觉的创作意识。从传世的大量铜镜看,其中许多铭文中明确标有“七言”字样,如“七言之纪从镜始”,“七言之始自有纪”等等,这说明,“七言”已经是一种被普遍使用的语言形式,汉人在铜镜中创作七言铭文,已经成为那个时代的社会习俗。

### 三、汉代字书、碑刻及其他文献中的七言

七言在汉代存在的形式非常广泛,另一类特别引人注目的是汉代字书中的七言。早在西汉武帝时期由司马相如编写的字书《凡将篇》,就有不少七言的句子,此书虽已亡逸,但是仍然保留下来一些残句。如“淮南宋蔡舞旁喻”、“黄润纤美宜制禅”、“钟磬竽笙筑坎侯”。<sup>①</sup>西汉元帝时黄门令史游《急就章》中,更有大量的七言句子。全书以七言开篇:“急就奇觚与众异,罗列诸物名姓字,分别部居不杂厕,用日约少诚快意,勉力务之必有喜。”接下来言姓名部分用三言,全书主体的“言物”部分和“五官”部分都是七言,如:

宦学讽诗孝经论,春秋尚书律令文。治礼掌故砥砺身,智能通达多

<sup>①</sup> 严可均辑:《全汉文》卷二十二,第248页。

见闻。名显绝殊异等伦，抽擢推举白黑分。迹行上究为贵人，丞相御史郎中君……<sup>①</sup>

其内容虽然以罗列名物以供人识字为目的，但是每行都尽量构成一个相对完整的句子，从而具有了一定的诗意的成分。作为在西汉时代供人们普遍使用的识字课本，这种七言的句式在当时所产生的社会文化影响是不可估量的。

汉代的碑刻当中，也有七言的出现。早在东汉初年的《孟孝琚碑》的乱辞中，就有七言的“乱辞”：

□□□□凤失维，颜路哭回孔尼鱼。澹台忿怒投流河，世所不闵如□□。<sup>②</sup>

另有《张公神碑歌》中也有七言。张公神碑见于洪迈的《隶释》。曰：“惟和平元年五月，黎阳营谒者李君，敬畏公灵，惓惓殷勤，作歌九章达李君□。颂公德芳。”其中前三章基本上为七言：

綦水汤汤扬清波。东流□折□于河。□□□□□朝歌。县以吉静无秽瑕，公□守相驾蜚鱼。往来悠忽遂熹娱，佑此兆民宁厥居。

出自綦□□□□，松柏郁茂兰公□。□神往来乘浮云，种德收福惠斯民。家饶户富无□贫，疆界家静和睦□。

朝歌荡阴及犁阳，三女所处各殊方。三门鼎列推其乡，时携甥幼归候公。夫人□□□容□，□□□□飧□觞。穆风屑兮起坛旁，乐吏民兮永未央。<sup>③</sup>

“和平”为东汉桓帝年号，碑刻中自称这九首为“歌”，可见当时“七言”在诗歌

① 史游：《急就篇》，第22—23页。

② 叶程义：《汉魏石刻文学考释》，第848页。

③ 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，第327页。

中已广泛使用。诗歌艺术水平虽然不高,但是它在碑刻中的存在却值得我们重视。

道教经典《太平经》中也有几首七言。其中《师策文》一首七言十三句,另有一首以“子欲得道思书文”开头的一段七言竟有二十三句之长。虽然有很强的说教布道意味,但是能写出这样长的七言之作亦实属不易。其中还有几首较短的七言之作则颇有一些诗意。如:

上无明君教不行,不肯为道反好兵。户有恶子家丧亡,持兵要人居路傍。伺人空闲夺其装,县官不安盗贼行。<sup>①</sup>

《太平经》的作者干(一作于)吉是东汉时人,其生年略早于张衡。作为一部传道布道之书,里面有这些七言诗句的出现,从另一个角度也说明了七言在当时社会上已经是被人们非常熟悉和喜欢的形式。

另外,1977年在河南省巩义市石窟寺的土窑洞崖壁上发现了一方阴刻七言摩崖题记。上面亦有一首七言诗:

诗说七言甚无忘,多负官钱石上作,掾史高迁二千石。掾史为吏甚有宽,兰台令史于常侍。明月之珠玉玼珥,子孙万代尽作吏。

此摩崖石刻的年代不详,但是从诗歌的文词句法与诗中所记的名物来看,与汉代铜镜铭文和《太平经》中的七言都很相似,所以有人考证是汉代之作,亦可供我们参考。<sup>②</sup>

此外,如我们上引顾炎武文曾提到,在汉代的医学著作《灵枢经·刺节真邪篇》中亦有七言,在《列女传》等汉代典籍中也有些七言诗句,可见七言在汉代流传与运用之广。

① 王明:《太平经合校》,第307页。

② 曾晓梅:《七言诗溯源——最早的完整七言诗的新证据》,《阿坝师范高等专科学校学报》,2007年第3期。



#### 四、汉代文人七言诗

从现有材料看,汉代文人对七言较早就很关注,前引司马相如《凡将篇》残句可为证明。《汉书·东方朔传》记载东方朔的著作里有“七言上下”。《文选》李善注中曾前后六次引用刘向和刘歆的《七言》。如《西京赋》注:“刘向《七言》曰:博学多识与凡殊。”《雪赋》注:“刘向《七言》曰:时将昏暮白日午。”嵇康《赠秀才入军诗》注:“刘向《七言》曰:山鸟群鸣我心怀。”诸葛亮《出师表》注:“刘歆《七言诗》曰:结构野草起室庐。”<sup>①</sup>谢玄晖《拜中军记室辞随王笺》注:“刘向《七言》曰:宴处从容观诗书。”此外,李善在《文选》孔稚圭《北山移文》注中亦记载:“《董仲舒集》,七言琴歌二首。”另外,在汉《郊祀歌》十九章《惟太元》、《天马》、《天门》诸首中,都有一些七言诗句的出现。如《天门》一首的大半部分,全为七言:

空桑琴瑟结信成,四兴递代八风生,殷殷钟石羽箫鸣。河龙供鲤醇牺牲,百末旨酒布兰生,泰尊柘浆析朝醒。微感心攸通修名,周流常羊思所并。穰穰复正直往宁,冯蠲切和疏写平。上天布施后土成,穰穰丰年四时荣。

据《史记·乐书》:“至今上即位,作十九章,令侍中李延年次序其声,拜为协律都尉。通一经之士不能独知其辞,皆集会五经家,相与共讲习读之,乃能通知其意,多尔雅之文。”以此而言,《郊祀歌》十九章当为汉武帝所作。又《汉书·礼乐志》曰:“以李延年为协律都尉,多举司马相如等数十人造为诗赋,略论律吕,以合八音之调,作十九章之歌。”以此而言,则《郊祀歌》十九章的歌辞为司马相如等文人合作。无论如何,从上述材料可知,早在西汉武帝时期,七言已经为当时的帝王与文人们所接受,应是不争的事实。正因为如此,传为汉武帝时代的《柏梁诗》,在七言发展史上具有了特殊的地位。据《艺文类聚》所

<sup>①</sup> 逯钦立认为“是亦向作,选注误作刘歆耳”,可供参考。(逯钦立:《先秦两汉魏晋南北朝诗》,第115页)

引,原文如下:

汉孝武皇帝元封三年作柏梁台,诏群臣二千石,有能为七言者,乃得上坐。

皇帝曰:日月星辰和四时。梁王曰:骖驾驷马从梁来。

大司马曰:郡国士马羽林材。丞相曰:总领天下诚难治。

大将军曰:和抚四夷不易哉。御史大夫曰:刀笔之吏臣执之。

太常曰:撞钟击鼓声中诗。宗正曰:宗室广大日益滋。

卫尉曰:周卫交戟禁不时。光禄勋曰:总领从官柏梁台。

廷尉曰:平理清猷决嫌疑。太仆曰:修饰舆马待驾来。

大鸿胪曰:郡国吏功差次之。少府曰:乘舆御物主治之。

大司农曰:陈粟万硕扬以箕。执金吾曰:徼道官下随讨治。

左冯翊曰:三辅盗贼天下尤。右扶风曰:盗阻南山为民灾。

京兆尹曰:外家公主不可治。詹事曰:椒房率更领其财。

典属国曰:蛮夷朝贺常会期。大匠曰:柱枅薄椳相枝持。

太官令曰:枇杷橘栗桃李梅。上林令曰:走狗逐兔张罟置。

郭舍人曰:鬻妃女唇甘如饴。东方朔曰:迫窘诘屈几穷哉。

《柏梁诗》采取君臣联句的方式,每人一句,共二十六人,咏二十六句。它对后世的影响,一为联句诗,一为七言体,所以曾受到古人的普遍重视,如刘宋颜延之《庭诰》、梁刘勰《文心雕龙·明诗》、任昉《文章缘起》、唐吴兢《乐府古题要解》、宋严羽《沧浪诗话》、明徐师曾《诗体明辨》等著作,都有论及,可见其影响之广。然而关于此诗的真实性问题,却由清人顾炎武提出了质疑。他说:“汉武帝《柏梁台诗》,本出《三秦记》,云是‘元封三年作’,而考之于史,则多不符。”其主要观点是:梁孝王早已在柏梁台建造之前去世,史书中所记梁平王来朝也不在元封年间;郎中令、典客、治粟内史、中尉、内史、主爵中尉等六官皆是太初以后官名,而不应该预书于元封之时,事实上汉武帝是在柏梁台被烧半年之后始改官名。因此顾炎武得出结论说:“反复考证,无一合者。盖是后人拟作,剽取武帝以来官名及《梁孝王世家》‘乘舆驷马’之事以合之,

而不悟时代之乖舛也。”<sup>①</sup>顾炎武的考证,对近现代文学史的研究产生了极大的影响,如梁启超、陈钟凡、刘大杰等人都采用了顾炎武的说法,认为《柏梁诗》不可信,是后人伪作,致使很多人论七言之起源不敢再提这首诗,包括游国恩等人主编的《中国文学史》。顾炎武的说法表面看起来于史有据,但是仔细分析却存在很多问题。首先是这首诗的最早出处,据逯钦立考证,并不是晋人所作的《三秦记》,而是西汉后期的《东方朔别传》,这为此诗的可信性提供了坚实的文献证据。并进而指出:“检柏梁列韵,辞句朴拙,亦不似后人拟作。”<sup>②</sup>方祖棻则在逯钦立的基础之上,详细考证了《柏梁诗》的来源出处、文本流传等问题,并就顾炎武提出的几点质疑进行了细致的剖析与辨正,他根据相关文献指出,元封三年汉武帝作柏梁诗之时,正当梁平王之世,顾炎武并不能证明他当年没有来朝;诗中所记载的官名,本来不是诗的本文,而是后人对作者的追记,而史书上用后来的官名追记前代之事也是常有之事,班固的《汉书》中就多有这类例证。特别重要的是他对《柏梁诗》的诸多文本进行了细致的比较,以探求其原貌。他最后得出结论是:“(1)这诗句子上只标作者官位,没有注作者姓名;而这些官位,是编《东方朔传》作者追注上的,其中采用太初后官名,有‘光禄勋、大鸿卢、大司农、执金吾、左冯翊、右扶风、京兆尹’七个。(2)内容方面:武帝和群臣所作句多就自己的职分而咏的,也有些寄规警之意,东方朔则出于恢谐之语。(3)韵式方面,是每句押韵,一韵到底;全诗二十六句,而重韵占十四句;所用的韵,是‘支之哈灰’韵,这种通韵,正合古韵的标准。(4)在全篇一百八十二字中,重字有五十六字。由以上研究,可以看出当日众人勉强杂凑成篇的情况,以及其质朴的面目。”<sup>③</sup>逯钦立、方祖棻的考证有理有据,具有很强的说服力,参照上引诸多汉代七言诗的情况,我们认定《柏梁诗》当为汉武帝时代的作品,它体现了西汉七言的典型形态,主要用来罗列名物,进行简单的叙事与说理。它的产生,从另一个方面也代表了那个时代的文人对待七言的态度,把它看作一种便于应用的语言形式,甚至把它当成文字游戏来对待,用于君臣间的唱和。正因为如此,在当时的文人眼中,

① 顾炎武:《日知录集释》,第1193—1194页。

② 逯钦立:《汉魏六朝文学论集》,第39—54页。

③ 方祖棻:《汉诗研究》,第86—128页。

它并不诗,而是另一种特殊的文体——“七言”。

文人自西汉以来就关注七言,时有应用,但是并不普遍,留下来的作品很少,艺术水平也不高,据《后汉书》,东汉时东平王刘苍、崔瑗、崔寔、崔琦、张衡、马融、杜笃皆有“七言”传世,在它们的著作里单列一体,<sup>①</sup>此外后代著作中也曾提到东汉文人如崔骃、李尤等人曾有七言诗,<sup>②</sup>这与我们上引《汉书》、《文选》注以及铜镜铭文所提及“七言”一致,说明“七言”乃是当时一种比较特殊的文体。可惜这些作品后来大都佚失,只留个别残句。最早的当是张衡的《思玄赋》系辞,可看作是现存最早形式最完整的文人七言诗:

天长地久岁不留,俟河之清只怀忧。愿得远度以自娱,上下无常穷六区。超逾腾跃绝世俗,飘遥神举逞所欲。天不可阶仙夫希,柏舟悄悄吝不飞。松乔高跂孰能离?结精远游使心携。回志揭来从玄谋,获我所求夫何思!

此诗以“系辞”的形式出现,可见张衡并不把它当成是“诗”,只不过用七言韵语的方式进行议论和说理而已,里面虽然有一定的抒情的成分,但是由于缺少形象生动的描写,其艺术水平并不高,仍然保持着汉代七言诗的基本风貌。其后,马融的《长笛赋》系辞仍是如此。

在汉代文人七言诗发展史上,倒是张衡的另一首《四愁诗》更引起人们的关注。这首诗从文体上看还不能算作典型的七言诗,因为这首诗四段中每段的第一句用的是楚辞《九歌》体的句式,其词曰:

一思曰:我所思兮在太山,欲往从之梁父艰,侧身东望涕霑翰。美人赠我金错刀,何以报之英琼瑶。路远莫致倚逍遥,何为怀忧心烦劳。

二思曰:我所思兮在桂林,欲往从之湘水深,侧身南望涕霑襟。美人赠我金琅玕,何以报之双玉盘。路远莫致倚惆怅,何为怀忧心烦伤。

① 以上俱见《后汉书》诸人本传。

② 见《太平御览》卷九百一十六、《北堂书钞》卷一百四十九。

三思曰:我所思兮在汉阳,欲往从之陇阪长,侧身西望涕霑裳。美人赠我貂襜褕,何以报之明月珠。路远莫致倚踟蹰,何为怀忧心烦纡。

四思曰:我所思兮在雁门,欲往从之雪雰雰,侧身北望涕霑巾。美人赠我锦绣段,何以报之青玉案。路远莫致倚增叹,何为怀忧心烦惋。

《四愁诗》最早见于《文选》,前面有序文称:“张衡不乐久处机密,阳嘉中,出为河间相。时国王骄奢,不遵法度,又多豪右并兼之家。衡下车,治威严,能内察属县。奸猾行巧劫,皆密知名。下吏收捕,尽服擒。诸豪侠游客,悉惶惧逃出境。郡中大治,争讼息,狱无系囚。时天下渐弊,郁郁不得志,为《四愁诗》。效屈原以美人为君子,以珍宝为仁义,以水深雪雰为小人,思以道术为报,贻于时君,而惧谗邪不得以通。”值得注意的是,《文选》除了录有本辞之外,另外录有陆机《拟四愁诗》一首,而李善《文选》注中有五处引用过其中的诗句,皆作“四愁诗”,这与李善所引刘向等人的“七言”体例颇不一样,而《后汉书》张衡本传中说他著有“诗、赋、铭、七言”等,把“诗”与“七言”并提,可见张衡的这首《四愁诗》虽然采用的是七言体,却不属于当时所说的“七言”,同样,张衡的《思玄赋》系辞与马融的《长笛赋》系辞采用的也是七言体,他们也没有称之为“七言”。这种情况似乎说明,到了东汉后期以后,文人们才逐渐突破了“七言”这一文体的限制,将其更加广泛地运用于抒情写志当中。从这一角度来说,张衡的《四愁诗》在文人七言诗发展史上可能具有标志性意义。尽管此前文人们已经广泛关注“七言”这种体式,并利用其在抒情写志方面进行了有益的探讨,如杜笃的《京师上巳篇》、李尤的《九曲歌》残句中都有较为生动的描写,但是只有到了张衡的《四愁诗》,才真正突破了“七言”这一文体罗列名物的局限,用七言这一文体进行香草美人等形象的艺术描写,并赋予其丰富的比兴之义,从此开启了七言诗发展的新的道路。可惜的是,像张衡《四愁诗》这样的七言诗新作太少了,它在当时似乎并没有引起很大的反响,张衡之后,马融的《长笛赋》系辞有模仿张衡《思玄赋》系辞之意味,艺术表现并不出众。较有韵味的文人七言诗只有汉灵帝的《招商歌》,再一步的发展,则要等待魏文帝曹丕《燕歌行》的出现了。

另外,东汉戴良的七言《失父零丁》一首,也值得我们注意:

敬白诸君行路者，敢告重罪自为祸，积恶致灾天困我，今月七日失阿爹。念此酷毒可痛伤，当以重币用相偿，请为诸君说事状。我父躯体与众异，脊背佝偻卷如戟。唇吻参差不相值，此其庶形何能备？请复重陈其面目，鸱头鹄颈獾狗啄，眼泪鼻涕相追逐。吻中含纳无齿牙，食不能嚼左右磋，□似西域□骆驼。请复重陈其形骸，为人虽长甚细材，面目茫苍如死灰，眼眶白陷如羹杯。<sup>①</sup>

戴良为东汉人，生卒年不详，《后汉书·逸民列传》只说他曾祖父在西汉末平帝时曾为侍御史。戴良“少诞节，母喜驴鸣，良常学之，以娱乐焉”。“才既高达，而论议尚奇，多骇流俗。”“举孝廉，不就。再辟司空府，弥年不到，州郡迫之，乃遁辞诣府，悉将妻子，既行在道，因逃入江夏山中。优游不仕，以寿终。”以《后汉书》中与之有过交往的黄宪和同时代人陈蕃等人的生年推算，可见戴良约略与张衡同时或者略晚。此文见《太平御览》卷五百九十八。这是一篇颇为诙谐的文字，全用七言，而且押韵，颇像是一首游戏打油之作，异于常俗，但是却很符合戴良“论议尚奇，多骇流俗”的个性，同时也说明那个时期人们对于七言诗的态度。

以上描述可见，七言在西汉早期就已经存在，汉武帝时期有了较大的发展，司马相如的《凡将篇》、《郊祀歌》十九章、董仲舒、东方朔等都有七言之作。其大量产生则主要在西汉后期和东汉，成为一种常见的语言形式，特别是在字书、镜铭和民间歌谣谚语中的广泛使用，极大地推进了它的普及与发展。可以毫不夸张地说，七言在汉代语言的实际应用当中足以占有一席与四言、五言和骚体同等重要的位置，并且与它们一起平行发展。同时我们也看到，七言在汉代的应用虽然广泛，但是它的主要功能并不是用来抒情，而是用来罗列名物，如字书；是用来议论与说理，如品评人物的谣谚和道教经典中的说教文；用于祈愿祝福的表达，如镜铭。这其中，虽然也产生了一些较好的诗歌，如《饭牛歌》、《鸡鸣歌》等；个别诗句也富有一定的文采，如《郊祀歌》十九章里的七言诗句；在东汉后期也出现了个别优秀的作品，如张衡的《四愁诗》。

① 严可均辑：《全后汉文》卷六十八，第849页。

但是总体而言,汉代七言诗语言通俗,直白浅露,缺少艺术性,与那些优秀的汉代四言、五言、骚体、杂言歌诗不可相提并论。这说明,七言在汉代是以韵语韵文的方式而存在的。它与汉代的四言诗、五言诗、骚体诗走着不同的发展之路,也承担着不同的社会功能。它形成了以通俗浅白为主的文体特征,缺少足够的艺术审美价值,这也正是它在汉代诗歌史上往往被人忽略的原因。但是它以其特殊的文体方式记录了汉代的社会生活、从一个侧面表达了汉人的文化习俗、道德观念、生活理想,特别是汉代的铜镜铭文和七言歌谣谚语,具有非常丰富的文化内容和很强的历史认识价值。同时,尽管汉代七言诗的艺术水平不高,但是四百多年的创作实践,却为后代七言诗的发展奠定了坚实的基础。没有汉代七言诗的存在,就不会有六朝以后七言诗的迅猛发展。因此,在汉代诗歌史上,理应有七言诗的一席之地。

### 第三节 七言诗的语言结构与诗体特征

七言诗之所以在汉代成为一种与四言、五言、骚体、杂言相并列的文体并且在社会上广泛流传,显然与它独特的诗体特征与语言结构有关。关于这一问题,当代学人已经做了深入的探讨,也取得了令人瞩目的成果,这其中,尤以葛晓音的成果最系统,也最有说服力。之所以如此,是因为葛晓音在对七言诗形成问题的探讨上,紧紧把握了诗歌的音乐节奏特点来展开,我们赞同她的方法和观点。不过,葛晓音认为七言诗的基本节奏是“四三”式的,即由一个四言和一个三言组成。<sup>①</sup>而我们却认为更准确的说法应该是“二二三”式的。当然,葛晓音在对四言进行具体分析的时候,也把它看成是一个“二二”节奏。从这一点来说,我们提出的七言的“二二三”节奏似乎与她的“四三”节奏没有区别,实际上却有很大的不同。“四三”式的分析法止于把七言诗的节奏两分,以后相关的探讨都建立在两分节奏的基础之上;而“二二三”式的分析法则把七言诗的节奏三分,以后相关的探讨都建立在三分的基础之上。之

<sup>①</sup> 葛晓音:《早期七言的体式特征和生成原理——兼论汉魏七言诗发展滞后的原因》,《中国社会科学》,2007年第3期,第181—188页。

所以如此,是因为我们在对七言的音乐节奏进行切分的时候,同时注意到诗歌语言结构与它的对应关系,这也正是当下汉语韵律构词学的重要基础。所以,我们的探讨,可以看成是在葛晓音探讨基础上的继续深入。

### 一、七言诗的节奏韵律特征

就文体特征而言,诗是有节奏有韵律的语言的加强形式。因此,每一种诗体的形成,都要有其特殊的节奏和韵律,而支持其节奏韵律发生变化的因素,则包括音乐和语言两大方面。一种成熟的诗体,它的节奏韵律总是与它的语言结构之间有着高度的统一性。所以,诗歌节奏的分割,同时也要与语言词汇的分析相统一。让我们先从汉代典型的七言,即字书、民谣与镜铭开始说起:

急就/奇觚/与众异,罗列/诸物/名姓字。(字书)

天下/规矩/房伯武,因师/获印/周仲进。(民谣)

尚方/作竟/真大好,上有/仙人/不知老。(镜铭)

以上这些七言,都有一个明显的特征,无论从音乐节奏还是语言结构来讲,都可以分成三大部分。从音乐节奏的角度来讲,它由两个双音节的短节奏和一个三音节的长节奏组成。从词汇的角度来看,它可以分成两个双音词(词组)和一个三音词(词组)。之所以会出现这种统一,是因为它符合汉语韵律构词的规律。按汉语韵律构词学的理论,双音节的短节奏,又可以称之为“汉语最小的、最基本的‘标准音步’”,三音节的长节奏又可以称之为“超音步”。<sup>①</sup>音步决定了汉语韵律词的产生并与之同构,而“‘韵律词’是从韵律学的角度来定义‘最小的能够自由运用的语言单位’”,<sup>②</sup>标准韵律词至少要有两个音节,超韵律词不能大于三个音节。“大于三音节的组合,譬如四音节形式,必然是两个音步(因此是两个标准韵律词)的组合;大于四音节的组合则是标准韵律

① 冯胜利:《汉语的韵律、词法与句法》,北京大学出版社,1997年版,第3页。

② 冯胜利:《汉语的韵律、词法与句法》,第1页。



词跟超韵律词的组合。”<sup>①</sup>以此而言,七言诗的标准韵律就是二二三节奏,它由两个标准音步和一个超音步组成;从韵律词的角度来看,它就是由两个标准韵律词与一个超韵律词构成。

汉语韵律构词学的理论,为我们分析七言诗的诗体形成提供了非常有用的工具。由此我们就可以解释,典型的七言诗句形式为什么是二二三节奏,其句法形式为什么也自然地分成二二三结构。这首先是因为汉语的诗体形式必须由标准音步和超音步组成,标准音步是二音节,超音步是三音节。一个句子如果由标准音步与超音步组成,最佳组合方式一定是标准音步在前,超音步在后,这就是标准音步优先的原则。七言诗由两个标准音步与一个超音步组成,其最佳方式必然是“二二三”的三分节奏,如果破坏了这种组合方式,读起来就极为拗口,就不会形成汉语诗歌特殊的节奏韵律之美,所以在汉语七言诗的节奏组合当中,只有“二二三”这种形式常用,而很少出现“二三二”或者“三二二”的节奏。同时,因为在诗的语言当中,节奏韵律总是与它的语言结构之间有着高度的统一性,所以,典型的七言诗总是由两个标准韵律词和一个超韵律词组合而成,其组合方式同样是“二二三”式,而很少有“二三二”或者“三二二”的方式。另外,由于“韵律词是由音步决定的,不满一个音步的单音词或者单音语素要成为韵律词,就得再加上一个音节”。变单为双就成为汉语标准韵律的基本组成方式。由此方式组成的韵律词和超韵律词,可以是一个单纯词,也可以是一个复合词。但是在以一字一义一音占主导地位的情况下,汉语的韵律词很少是单纯词,基本上是复合词,还有一部分可能是词组或者短语结构,他们在诗歌形式组成的过程中,也是以一个韵律词的方式而被使用的,由此来保证音步与韵律词两者在诗歌形式上的统一。如上引七言“天下/规矩/房伯武”就是由三个韵律词构成,这三个韵律词都是复合词。“尚方/作竟(镜)/真大好”则由一个复合词“尚方”和两个短语“作竟(镜)”“真大好”组成。因此我们得出结论:“二二三”式不仅是七言诗的基本音乐节奏形态,也是其基本的语言结构形态。这既是七言诗的诗体特征,也是其生成和区别于其他诗体的标准。

<sup>①</sup> 冯胜利:《汉语的韵律、词法与句法》,第4页。

## 二、七言诗与《诗经》和四言体的关系

由此我们再来讨论七言诗与其他诗体的关系问题,会有助于我们更好地认识它的文体发生机制以及其在汉代的存在状况。我们先在《诗经》中找几个纯粹七言的句子:

一之日凿冰冲冲(《豳风·七月》)

仪式刑文王之典(《周颂·我将》)

依照汉语韵律构词学的理论,这两句诗的韵律词分别是“一之日”、“凿冰”、“冲冲”和“仪式”、“刑”、“文王之典”,它的音步若与之相配,则自然形成了“三二二”和“二一四”这种节奏形式,因而它不符合七言诗“二二三”音步的一般形态;如果我们用“二二三”这种音步节奏来分割其语言结构,则第一句就变成了“一之/日凿/冰冲冲”,三个节奏中没有完整的韵律词,第二句变成了“仪式/刑文/王之典”,只有前两个字可以构成一个韵律词,后面五个字照样不可能构成相应的韵律词。因此,《诗经》中的这种七言的自然形态,还构不成七言诗的基本形态和句法,自然我们也不能把它看成是七言诗的源头。

不过,由于七言诗的前四字是两个基本音步构成,这使它与四言诗的音步基本相同,给人的感觉,好像七言诗是由一个四言诗句与一个三言诗句构成,所以从古代挚虞和今人罗根泽等人都有相似的观点。如挚虞认为《诗经》中的“交交黄鸟,止于桑”就是最早的七言诗,罗根泽、萧涤非等认为楚辞《招魂》、《大招》、《橘颂》体中去掉两句四言中最后一个虚词“些”、“只”、“兮”就是七言诗。因为它们满足了七言诗的四三式节奏形态,这的确有一定的道理。因为早期的七言诗最基本的特征是句句押韵,有时候还常常出现一句中四、七两字押韵的现象,这在东汉品评人物的谣谚中表现的最为明显,如“关东觝觝郭子横”、“解经不穷戴侍中”、“五经纷纶井大春”均是如此。<sup>①</sup>这说明,早期的七言诗的确有从四言诗两句转化为七言一句的可能,如《诗经·郑

① 以上并见《后汉书·方术列传·郭宪传》、《儒林列传·戴凭传》、《逸民列传·井丹传》。

风·野有蔓草》：“野有蔓草，零露漙兮。有女一人，清扬婉兮。邂逅相遇，适我愿兮。”这首诗两句一韵，由于第二句的末尾是一个虚字“兮”，韵脚押在第三字上，因此，把“兮”字去掉，两句合并成一句，就变成早期典型的七言诗形态：

野有蔓草零露漙，  
有女一人清扬婉，  
邂逅相遇适我愿。

同样道理，《楚辞》中的《招魂》、《大招》里的部分段落、《橘颂》一诗，如果去掉其中的“些”、“只”、“兮”等虚字，也就会变成相应的七言诗句。如“二八侍宿，射递代些。九侯淑女，多迅众些。”去掉“些”字可以变成“二八侍宿射递代，九侯淑女多迅众”。“后皇嘉树，橘来服兮。独立不迁，生南国兮。”去掉“兮”字，就变成了“后皇嘉树橘来服，独立不迁生南国”。特别值得注意的是，王逸在为《楚辞》作注的时候，也常常用这种四言体。两句一组，后一句末尾是一个虚词。如他在《九辩》中为“靓杪秋之遥夜兮，心撩悵而有哀”。“事亹亹而觐进兮，蹇淹留而踌躇”等诗句所作注文，其体式为“盛阴修夜，何难晓也”。“思念纠戾，肠折摧也。”“思想君命，幸复位也。”“久处无成，卒放弃也。”这一段文字，在后人所辑的《王师叔集》中竟变成了这样一首七言诗，并题名为《琴思楚歌》：

盛阴修夜何难晓，思念纠戾肠摧绕，时节晚莫年齿老。冬夏更运去若颓，寒来暑往难逐追，形容减少颜色亏。时忽眈眈若骛驰，意中私喜施用为。内无所恃失本义，志愿不得心肝沸，忧怀感结重欲噫。岁月已尽去奄忽，亡官失禄去家室。思想君命幸复位，久处无成卒放弃。

按，此诗在汉魏六朝唐宋以来文献中都不曾出现，初见于明人张溥所辑《汉魏六朝百三名家集》，未注明出处，经比较可知此诗乃是后人从王逸《楚辞章句》中摘录文句的拼凑伪托之作，并非王逸所作七言诗，《琴思楚歌》也是后人附

会的标题。但是这首诗的出现却说明了四言诗与七言诗之间有着比较紧密的关系,如果四言诗两句当中的第二句末尾有一虚字可以省略,那么这两句四言就可以变成一句七言,换言之,一句七言诗大致可以相当于两句四言诗的容量。同时也可以说明为什么早期的七言诗会句句押韵,并且往往会出现一句七言当中四七两句相协的现象。之所以会出现如此结果,如果用汉语韵律构词学的理论就可以很好的解释,因为四言诗的常态是用两个标准音步、亦即两个标准韵律词构成,如果其中有一句可以通过省略末尾的虚字而变成一个三音节的超音步、亦即可以组成一个超韵律词,那么自然就会成为典型的七言形态。正因为如此,余冠英在批评七言诗起源于楚辞说的时候指出:“若是将这些散见的七言和近于七言的句子指为七言诗之源,那就不如上溯到《诗经》了。”<sup>①</sup>

但我们并不能由此认为七言诗就是由四言诗转变而来。因为四言诗的基本形态就是由两个标准音步亦即两个标准韵律词组成,而且往往两句一组,它由此而形成一种非常整齐、平衡的节奏韵律,不可合并。我们上举那些可以组合成七言的四言诗,并不是四言诗的标准体式,只是它的变体。这种变体从整体上表现为向基本形态亦即正体靠拢,以此来保证四言诗体式的稳定。如上引“野有蔓草,零露漙兮。有女一人,清扬婉兮。邂逅相遇,适我愿兮”。诗中句末的“兮”字虽然没有字面实义,但是它却起着构成音步的作用,这使它的节奏形态达到标准化的效果:“野有/蔓草,零露/漙兮。有女/一人,清扬/婉兮。邂逅/相遇,适我/愿兮。”如果去掉了这个“兮”字,就破坏了四言诗的节奏平衡,就不再成之为标准的四言诗,就失去了四言诗本身的节奏韵律之美。所以,“野有蔓草零露漙”这样的七言句式,在当时是不可能产生的,它的章法结构与审美韵味与四言诗也是大不相同的。

### 三、七言诗和楚辞体的关系

用韵律构词学的理论来考察楚辞体与七言的关系,我们会发现二者之间有更大的差距。楚辞体是一种十分特殊的诗体,其典型形态是单音节起调,

<sup>①</sup> 余冠英《七言诗起源新论》,《汉魏六朝诗论丛》,第132页。

即每句诗的前三个字构成一个超音步,也就是一个超韵律词,接下来加上一个“兮”字(《九歌》体)或者一个虚词(《离骚》体)与后面的一个标准音步(标准韵律词)相联,从而构成一种十分明显的二分节奏诗体。其典型句式如:

合百草兮实庭,建芳馨兮庑门。(《湘夫人》)

伏清白以死直兮,固前圣之所厚。(《离骚》)

前者为《九歌》体的典型句式,它基本上是由一个超韵律词加“兮”再加标准韵律词构成,我们可以表述为“三兮二”式,后者则是由一个超韵律词加一个虚词再加一个标准韵律词构成,可以表述为“三X二”式。所不同的是,由于《离骚》体中的“X”表现为一个虚词,它远没有《九歌》体中的“兮”字那么强的音乐表现功能,读起来也没有《九歌》体句式那么婉转流畅,有散文化倾向,所以《离骚》体两句一组,在每一组第一句的末尾再加一个“兮”字。但由此我们会发现,二者在韵律词的组合方式是相同的。据廖序东统计,这类句子组合形式,在《九歌》全部256句中占了130句,在《离骚》总句数372句中占278句。此外,在《九歌》中还存着两个超韵律词中间加一个“兮”字的句法,如“操吴戈兮被犀甲,车错毂兮短兵接”,可以表述为“三兮三”,在《九歌》全部256句中占有70句,仅次于第一种形式。《离骚》体中有也这种“三X三”句式,如“历吉日乎吾将行”,共有50句,也是在《离骚》中第二多的句式。<sup>①</sup>由此,我们把《九歌》体与《离骚》体的基本句式概括为“三兮(X)二”和“三兮(X)三”两种,它们各自占了《九歌》体的78%和《离骚》体的88%。因此我们说,这两种句式是楚辞的标准句式。

由此可见,标准的楚辞体句式最大的特征是由两个音步,亦即两个韵律词组成,其中第一个音步是超音步、相对应的韵律词亦是超韵律词,这与七言诗由三个音步、亦即三个韵律词组成,而且第一音步、亦即韵律词是标准韵律词有着根本的不同。从这个角度来讲,楚辞体与七言诗是两种完全不同的诗歌形式,楚辞体自然也不会成为七言诗的源头。不过,由于楚辞体中“三兮

① 廖序东:《楚辞语法研究》,语文出版社,1995年版,第39、68页。

(X)三”的形式中后面的韵律词是三音节亦即超音步的超韵律词,与七言诗后三个字也是一个超音步亦即超韵律词相同,所以,当“三兮(X)三”式的楚辞体中的前半部分超韵律词的组合形式为 $2+1$ 的时候,紧随其后的“兮(X)”就有可能与前面的一个字组成一个标准音步,从而使其变为“二二三”的节奏形式,读起来有像七言诗一样的节奏韵律感,如“洞庭/波兮/木叶下”,“终然/歿乎/羽之野”。此外,楚辞体中还有一种变化,即在它的标准形式“三兮(X)二”中,前面的超韵律词变成两个标准韵律词的时候,后面的“兮(X)”字会自动地与后面的标准韵律词组合成一个超音步,读起来也会形成与七言同样的节奏,如:“朝饮/木兰/之坠露(兮),夕餐/秋菊/之落英。”这也可以理解,为什么有的人认为楚辞体是七言诗的起源,就因为在楚辞体的这些变体中,由于前面的超韵律词结构发生了暂时的变化,使它具有了读为两个音步的可能,所以就有了与七言诗相同的节奏形式。

但是,我们并不能因此而认为七言诗源于楚辞。原因很简单,因为这一类变体不仅在楚辞体中数量极少,而且因为它们有句中的“兮(X)”存在,其语言结构形式始终是两个韵律词的组合,而且第一个韵律词仍然是一个超韵律词。同时,从这里我们可以看出,在楚辞体中,由于其基本形态是超韵律词在前,所以句中的“兮(X)”就起着强大的诗体功能作用,它强化了楚辞体的二分节奏特点,并由此而形成了楚辞体特殊的婉转悠扬之美。如果去掉了这个“兮(X)”字,由于不符合汉语句法组合中标准韵律词优先的常态,五言的楚辞体读起来就会非常急促,如“君不行兮夷犹,蹇谁留兮中洲”两句,去掉“兮”字就会变成“君不行/夷犹,蹇谁留/中洲”,听起来极不合谐。而六言的楚辞体则会自然地分成两句三言诗,如“若有人兮山之阿,被薜荔兮带女萝”,去掉“兮”字只能变成“若有人,山之阿,被薜荔,带女萝”这样的三言诗。这一点,在汉代同类的楚歌中可以得到很好的证明。如《史记·乐书》中所记的《天马歌》:“太一贡兮天马下,霏赤汗兮沫流赭。骋容与兮跼万里,今安匹兮龙为友。”在《汉书·礼乐志》中则变成了:“太一况,天马下,沾赤汗,沫流赭。志俶傥,精权奇,策浮云,晻上驰。体容与,蹶万里,今安匹,龙为友。”这一现象,更充分地证明了楚辞体二分节奏的韵律特点。另外我们知道,楚歌体作为汉代歌诗最重要的诗歌体式之一,从西汉初刘邦的《大风歌》到东汉末少帝

刘辩的《悲歌》，纵使随着汉语中双音词的大量增加，使这类楚歌起调中的超韵律词由单音节起调向着双音节起调的方向发展，但是作为这一诗体的标志性词语“兮”仍然保留，其二分节奏的歌诗特点四百年以来也没有发生任何改变，它们与汉代字书、镜铭、谣谚中的七言诗并行发展却绝少影响。要而言之，楚辞体与七言诗，无论从韵律节奏还是语言结构上看都是不同性质的诗体，也体现出大不相同的美学特征。<sup>①</sup> 这也可以充分证明七言诗的生成与楚辞没有直接关系。

#### 四、七言诗与民歌谣谚诸文体的关系

下面，我们再来考察先秦两汉民歌谣谚诸文体与七言诗的关系。从现有材料来看，从节奏韵律的角度可以分割成“二二三”体式的七言诗的确见于那些散见《诗经》、楚辞之外的诗歌谣谚之中。比较具有典型性的是《战国策·秦策三》范雎所引一首诗歌：“木实/繁者/披其枝，披其/枝者/伤其心。大其/都者/危其国，尊其/臣者/卑其主。”虽然此诗前四个字是一个短语词汇，但是并不妨碍把它按“二二三”的三分节奏来诵读。但是非常遗憾的是，在先秦的民歌谣谚当中，真正符合“二二三”的七言节奏的并不多。荀子的《成相篇》中虽然有大量的七言句子，但是它的诗体语言按字数来说乃是“三三七四七”式的结构，七言并没有完全独立出来。仅有这几个例子，便认为七言诗起源于民间歌谣的说服力是不够的。因为在更早的文献中，我们还能发现一些整齐的七言句子，如《逸周书·周祝解》：

凡彼济者必不怠，观彼圣人必趣时。石有玉而伤其山，万民之患在口言。时之行也勤以徙，不知道者福为祸；时之徙也勤以行，不知道者以福亡。

叶之美也解其柯，柯之美也离其枝，枝之美也拔其本。

天为盖，地为軫，善用道者终无尽；地为軫，天为盖，善用道者终无

<sup>①</sup> 关于七言诗与楚辞体的这种关系，可参考赵敏俐《七言诗并非源于楚辞体之辨说——从〈相和歌·今有人〉和〈九歌·山鬼〉的比较说起》，《深圳大学学报》，2008年第3期。

害。天地之间有沧热,善用道者终不竭。陈彼五行必有胜,天之所覆尽可称。<sup>①</sup>

《逸周书》记录了周文王到春秋后期周灵王之间约六百年的事情,有的篇章,如《世俘解》等可能作于西周初年,有些篇章可能经过战国时人的加工润色。《周祝解》一篇,大概属于后者。但无论如何,在一篇文章中出现如此多整齐的七言韵语,这一现象值得我们高度关注。再如《韩非子·内储说下》:“狡兔尽则良犬烹,敌国灭则谋臣亡。”宋玉《神女赋》:“罗纨绮绩盛文章,极服妙采照万方。”这说明七言在战国时期已经产生,但并不限于民间谣谚。而在现存汉代比较可靠的材料中,司马相如《凡将篇》中的七言句、《汉书·东方朔传》所引东方朔射覆语,汉武帝《柏梁台联句》、《郊祀歌》十九章中的七言诗句,产生的年代都是比较早的。刘向所存的七言诗残句、史游《急就章》中的大量七言韵语都产生于西汉后期。汉代镜铭虽然大都是东汉时代的产物,其中也不排除有西汉之作。而我们所知道的比较可靠的汉代民歌民谣中的七言,如《上郡吏民为冯氏兄弟歌》,最早不过产生于西汉成帝时代。至于那些品评人物的歌谣谚语,则大都产生于东汉后期。由此可见,一些人认为七言诗起源于民歌谣谚,并不完全符合历史的事实。准确的讲,我们应该把七言诗看作战国以来一种新兴的语言体式,它既见于民间谣谚,也见于其他历史文献当中,而从汉代的整体情况来看,它更多地运用于字书、镜铭等当中,成为与四言、骚体、五言等相并而行的独立发展的一类以世俗生活应用为主的新的文体。

### 五、中国诗歌体式的基本形态与七言诗在其中的位置

从韵律构词学的角度来看中国的诗体,我们不仅会发现四言诗、楚辞体与七言诗的区别,也会发现中国古代诗歌体式的基本形态。我们说:就文体特征而言,诗是有节奏有韵律的语言加强形式,节奏韵律是构成各类汉语诗

<sup>①</sup> 黄怀信:《逸周书校补注译》,西北大学出版社,1996年版,第416、419、421页。关于《逸周书》的产生年代虽有争议,要之,不晚于战国时期。



体的先决条件,它的基本要素是音步,与之相对应的是韵律词,二者的同步协调并且按照一定的有规律的形式组合,就成为汉语诗歌的基本形式。中国诗歌最早的形式是二言诗,它由一个音步构成,其基本句法结构也只有一个标准韵律词;三言诗由一个超音步构成,其基本句法结构也只有一个超韵律词。四言诗由两个标准音步构成,其基本句法结构也由两个标准韵律词构成。五言诗由一个标准音步加一个超音步构成,其句法结构也由一个标准韵律词和一个超韵律词构成。七言诗由两个标准音步加一个超音步构成,其基本句法结构也由两个标准韵律词与一个超韵律词构成。到此为止,中国诗歌的韵律结构基本完成,以“二二三”为节奏的七言成为最高的韵律形式,以后再没有发展。之所以如此,是因为汉语的诗歌节奏与词汇的音步构成相一致。如同汉语词汇的一个音步最多不能超过三个音节一样,四个音节就会变成两个音步。汉语诗歌的节奏形式最多也不会超过三个音步,如果是四个音步就会自动分解为各有两个音步的两句诗,故八言诗可以分解为两句四言诗,九言诗可以分解为一句四言一句五言,十言诗可以分解为两句五言诗,以此类推,所以,中国诗歌中很少有八言以上的诗体。中国诗歌中也没有由两个单纯的超音步组成的六言诗,因为它可以分解为两个超音步的三言诗。同样道理,如果一句诗由三个标准音步组成,那么这句诗的音乐节奏就会变得单调冗长而缺乏音乐节奏,这也就是在汉语体系中六言诗所以很少的原因。而楚辞体由一个超音步与一个标准音步构成,其基本句法也由一个超韵律词和一个标准韵律词构成,但是因为它的构成是超音步在前,不符合汉语语言自身的节奏规律,所以在两个韵律词之间加上一个“兮”字或者一个虚词,从而成为汉语诗歌中一类极为特殊的诗体形式。在这种诗歌体式,“兮”字起着特殊的作用。没有了它在中间起协调作用,《九歌》体如《山鬼》就会将一句变成两句三言诗,如上引《今有人》。而《离骚》体句式则变成汉代散体大赋中的六言句,如刘歆《甘泉宫赋》:“轶陵阴之地室,过阳谷之秋城。回天门而凤举,蹶黄帝之明廷。”

我们知道,中国早期诗歌与音乐是不可分割的,各种诗歌形式的产生,总是与那个时候的歌唱联系在一起。二言诗、三言诗、四言诗、五言诗乃至楚辞体诗歌的产生莫不如此。值得我们注意的是,七言诗的产生,与

歌唱的关系似乎并不那么紧密。对此,余冠英已经有所认识,他指出:“七言歌谣在汉时不曾有一首被采入乐府。”<sup>①</sup>的确如此,在现存的先秦两汉七言诗当中,与音乐相关联的只是少数(如《郊祀歌》十九章中的部分七言诗句,如《汉书》中所记载的《上郡吏民歌》),大部分的七言都不是歌,都不是用来歌唱的艺术。如《急就章》本是字书,镜铭本是铭文,《太平经》本是道家理论著作,出现于张衡、马融赋作当中的七言系辞也不能歌唱,那是“不歌而诵”的作品。广为后人称诵的汉武帝柏梁台七言联句,本来就带有游戏文字的性质,就连汉代那些品评人物的民间谣谚同样是没有乐曲相配的徒诗。而汉代最主要的歌诗三大系统,楚歌、鼓吹饶歌与相和歌当中都没有一首完整的七言诗作,也很少有七言诗句。这说明,七言诗在汉代基本没有进入歌的系统,而更广泛地用于诵读,是更适宜于当时人诵读的一种语言形式。

通过以上总结分析,我们可以得出两点认识:第一,七言的节奏韵律是中国诗歌节奏韵律的最高组合形式;第二,七言是中国诗歌中最富有音乐感的语言体式。因为它是中国诗歌节奏韵律的最高组合形式,它的产生,必然建立在其他基本体式的基础之上。其中二言诗和三言诗是组成七言诗的两个基本单元,四言诗本来就是由两句二言诗组成,所以由一句四言诗和一句三言诗合在一起,就成为早期七言诗产生的重要方式之一。因为七言是中国诗歌中最富有音乐感的诗歌体式,不需要外在音乐相配照样读起来朗朗上口,所以这种体式一旦被发现,马上就显出巨大的优势。由此我们就可以解释,为什么七言在汉代会成为字书、镜铭和民间品评人物谣谚的主要语言形式,因为这种最富有音乐感的形式易于吟诵、记忆和传播。

## 六、七言诗在汉代不发达的原因

以上,我们分析了七言诗的诗体特征以及其与《诗经》、楚辞的关系,分析了中国诗歌体式的基本形态和七言诗在其中的位置,下面我们再来讨论另一个问题,为什么七言式的句子在汉代早就存在,可是优秀的七言诗却极少的

① 余冠英《七言诗起源新论》,《汉魏六朝诗论丛》,第141页。

问题。关于这一点,已经受到当代学者的关注,并且有过一些很好的解释。如余冠英就说:“从‘七言’不名诗这一层看来,知道当时人对于七言韵语视为俗体。从傅玄《拟四愁诗》序看来(引者按:傅玄《拟四愁诗序》:‘昔张平子作《四愁诗》。体小而俗,七言类也’),知道晋人观念亦尚如此。从歌诀零丁都用七言这一事实看来,可以知道七言韵语确为当时流行的俗体。”<sup>①</sup>余冠英说法很有道理,的确,汉人把七言诗视为俗体,是它在汉代所以不发达的重要原因之一。但是,何以七言诗在汉代就被人们视为俗体了呢?余冠英并没有进一步的解释。我们认为,之所以如此,与七言诗体在汉代没有进入歌的系统有直接的关系。考察汉代诗歌体式的发展变化我们曾经指出,歌诗与诵诗的分流是汉代诗歌发展的重要特色。这其中,又以歌诗作为汉代诗歌发展的主流方向,形成了郊庙雅乐与新声俗乐两大部分:其中郊庙雅乐主要指汉初的《安世房中歌》与汉武帝时代的《郊祀歌》十九章。它们继承了先秦雅乐的传统,在诗体上虽然略有变化,但总的来说是以四言体和楚辞体为主。而汉代的世俗新声则分成三大流派,分别为楚歌、鼓吹饶歌和相和歌,它们所采用的主要诗歌体式分别为楚歌体、杂言体和五言体,并且各自形成了独特风格,也有着各自的传承关系。由于雅乐本身有很强的保守性,七言很难纳入其中。汉武帝时代的《郊祀歌》十九章运用新声变曲进行新的创造,所以吸收了部分七言诗句,但是汉哀帝罢乐府之后,雅乐在诗体上再没有新的变化,四言诗成为以后中国历代朝廷雅乐的主要形式,七言诗在雅乐中很难得到发展。而在汉代的世俗新声当中,楚歌来自于先秦楚声,鼓吹来自于异域音乐,本身都不是七言体式;汉代新兴的相和歌辞,则以五言诗作为主体,七言照样没有发展的空间。没有相应的音乐传播手段作为支撑,七言在汉代的歌诗系统中始终找不到它的容身之地。而汉代虽然出现了“不歌而诵”的赋体,它从歌诗中演变出来而蔚为大国,成为汉代文学的主导样式,但是它照样继承了先秦的诗骚传统。散体大赋的主要句式是四六言,骚体赋的主体句式是楚辞体,七言在其中照样很少有用武之地。这使七言在汉代处于一种非常尴尬的境地,它

<sup>①</sup> 余冠英《关于七言诗起源问题的讨论——答李嘉言先生论七言诗起源书》,《汉魏六朝诗论丛》,第160—161页。

只能存身于那些主流的诗歌传统之外。这种状况,到了魏晋时代其实也没有太大的改观,虽然出现了如《燕歌行》那样的优秀七言诗作,但是在魏晋诗歌当中这样的优秀诗作还是少之又少,那是一个五言诗独领风骚的时代,也是一个清商三调歌诗兴盛的时代,并不是七言诗的时代。七言诗的真正发展只能等到刘宋以后,等待鲍照的出来。所以我们回过头来再看汉代张衡的《四愁诗》,会发现它是那么样的孤单和另类,它既纳不入汉人歌诗的系统,也纳不入汉人诵诗的系统。它是张衡的创调,展现了他的个人才华,也展现了七言诗发展的美好前景,但是它在汉魏时代还属于“生不逢时”,所以才被人视为“体小而俗”。真正要光大其体并化俗为雅,除了富有天才的优秀诗人的努力之外,还要等待历史的机遇。

七言诗在汉代没有兴盛起来的另一个原因,则是这种诗体本身的写作难度。从产生时间来讲,七言诗与五言诗几乎相同,但是五言诗在汉代却很快发展起来。何以如此?葛晓音指出,“当五言还在少量歌谣的阶段,就已经找到了通过词组、句行之间的呼应达致句意连贯的方式。有此基础,节奏流畅的五言体雏形首先在排比对偶句式的重复连缀中出现。然后汉代文人又探索了五言句连贯叙述的节奏规律,逐渐摆脱对修辞重叠的依赖,从而使五言的句式节奏组合显示了丰富的变化,展现了五言发展的极大潜力。而七言以单行散句连缀的篇制,从一开始就只注意当句之内的自相呼应,却没有找到句与行之间的呼应方式。因此在诗歌最重要的叙述和抒情两大功能方面,相比五言都处于劣势”。<sup>①</sup>葛晓音的文章分析细致,甚有说服力。我们在此基础上可以再向前追问,七言本来比五言还要多两个字,按道理说它在语言的表现能力方面比五言更强,它怎么会产生这种状况呢?难道这真是“早期七言与生俱来的这种弱点”吗?我们以为并不完全如此,更重要的一个原因是七言诗比五言诗难以把握。从汉语的韵律结构分析,五言是由一个标准音步和一个超音步构成,其韵律节奏为“二三”式,而七言则由两个标准音步和一个超音步构成,其韵律节奏为“二二三式”。相应的语言结构,五言是由一个标

<sup>①</sup> 葛晓音:《早期七言的体式特征和生成原理——兼论汉魏七言诗发展滞后的原因》,《中国社会科学》,2007年第3期,第186页。

准韵律词和一个超韵律词构成,而七言则是由两个标准韵律词和一个超韵律词构成。从中国诗歌的结构形式来讲,七言是最高也是最复杂的终极形式,它的语言表现功能和抒情功能最强,自然也最难以把握。特别是两句相对,偶句押韵的七言诗歌形式更难把握。所以,早期的七言诗往往以单句押韵的方式出现,很少有双句押韵的七言诗体,这正好说明七言诗体难以把握。一句单行押韵的七言诗固然也可以体现出它的“二二三”的节奏韵律之美,但是它的表现功能只能相当于一句四言和一句三言,最多相当于两句四言,却远远比不上两句五言。而这正是单句七言诗与双句五言诗相比所处的劣势。从表面上看,一句七言似乎可以当成一句四言和一句三言的组合,但是由于它不再是两个句子而成为一个句子,它的语言结构就会发生很大的变化,它的写作远不如先写一句四言再写一句三言那么容易,如果两句七言合成互相关联的对句就更难。中国早期的七言诗之所以单句为韵,之所以看似一句四言与一句三言的叠加,之所以多用它来罗列名物,正说明当时的人们还不能熟练地掌握七言诗的写作规律。被后人视为文坛佳话的汉武帝柏梁台联句,把“能为七言者”当作“乃得上坐”的条件,说明在当时能作七言者并不容易。事实上,把一句七言当作是一句四言与一句三言的叠加,并没有充分显现这种诗体的语言表达优势,相反,由于这种组合中间失去了固有的语言停顿,读起来反倒更加急促,远没有两句四言诗那样舒缓,更没有两句五言诗那样摇曳多姿,给人的感觉是流畅有余而韵味不足。所以,成熟的七言诗并不是“四三式”的二分节奏,而是“二二三”式的三分节奏,是诗人充分运用两个标准韵律词和一个超韵律词来组合成一个生动的诗句,用两个这样的诗句构成七言对句,这样才真正实现了七言诗用来叙事和抒情的优势,真正成熟的七言诗才会产生。从这一角度来看,七言诗在汉代远没有成熟,它还处于诗体的探索阶段。魏晋时人傅玄之所以把张衡的《四愁诗》称之为“体小而俗”,也从另一个角度说明七言诗体的不成熟,远没有展现它的诗体魅力。

以上,我们对七言诗的起源问题、七言诗在汉代的流传情况以及其诗体特征等做了初步的描述,说明:七言诗作为一种独特的文体,在汉代广泛存在于字书、镜铭、民间谣谚、道教经典、医书、刻石、墓碑以及其他文章当中,在汉代是一种以应用为主的韵文体式。从这一角度讲,它与四言诗、骚体诗、五言

诗、杂言诗等并存,并以其反映世俗生活的方方面面而显示出其独特的社会认识价值,有与其他诗体同等重要的文化地位。但是,作为一种诗歌体式,它在汉代还远不成熟。从汉语韵律学的角度来看,七言诗属于中国诗歌体式中最复杂的一种,也是最难把握的一种。它没有进入汉代诗歌的主流之内,在汉魏时代还属于“体小而俗”的诗体。它的成熟有待于魏晋以后,汉代的七言诗属于七言诗发展的早期阶段,它为后世七言诗的发展奠定了基础。对汉代七言诗,我们应作如是观。

## 第十四章 汉代诗歌的时代风貌

以上,我们按照分类的方法对汉代诗歌的基本状况做了较为全面的描述。从表现方式看,汉代诗歌有歌诗与诵诗的区别,再仔细分别,其内部又有不同的类别。从语言形式上看,无论是歌诗与诵诗,又各有四言、五言、七言、杂言、骚体等的不同。但是,它们生长于汉代社会的文化土壤里,表现了共同的时代内容,体现了共同的文化精神,形成了不同于其他时代诗歌的特殊历史风貌。所以,要全面认识两汉诗歌,除了对其进行分体的把握之外,还应该把它们放在汉代社会这一大的历史背景之下,对其进行总体的观照。

### 第一节 汉代诗人的时代意识与诗歌表现

汉代诗歌产生于汉代社会,说到底它是汉代诗人的艺术创作,通过汉代诗人的思考来实现,是现实作用于人的精神、情感、生活意识的一种特殊表现。“艺术的最重要特征是对生活的社会特征表现出富有感情的思想认识。”<sup>①</sup>因此,要从整体上把握研究诗歌,就必须研究作为诗歌创作主体的诗人的内心世界。两汉诗歌创作之所以不同于先秦而开创一个新的时代,不仅仅由于两个时代的诗歌反映了不同时代的生活,还由于两个时代分别造就了不同的诗人。

#### 一、汉代诗人个体意识的形成

两汉诗人和先秦诗人相比,最重要的区别就是个体意识的抬头。这种个

---

<sup>①</sup> [苏]波斯彼洛夫著,王忠琪等译:《文学原理》,三联书店,1985年版,第102页。

体意识的产生,首先是从经济制度到政治制度的变化引起的。

先秦经济上的依附关系导致政治上的等级关系与依附性。“公食贡,大夫食邑,士食田,庶人食力,工商食官,皂隶食职,官宰食加。”<sup>①</sup>这种领主制经济于是形成了“天有十日,人有十等”的政治等级。<sup>②</sup>这种严格的经济政治等级关系,靠宗法血缘关系联系起来,就把人与人之间的利益追求严格限制在“礼”的范围之内,把人与人之间的斗争掩盖在温情脉脉的血缘关系下面。《左传》云:“世之治也,君子尚能而让其下,小人农力以事其上,是以上下有礼,而谗慝黜远,由不争也,谓之懿德。”<sup>③</sup>封建地主制的建立,本身就是背叛公、族的利益而谋个人私利,违反“礼”的名分而上下失位的结果。于是,追求个人的私利,背弃公族的利益,就成为自战国以来新兴地主阶级最基本的人生理念。个人私利观念的抬头,首先就在两个时代的诗人对“公”与“私”之间关系的态度上表现出来,这其中,战争诗表现的最为明显。《诗经》中反映战争的诗篇,如《小雅·采薇》与《出车》,都表现出对战争的哀怨和对家乡的怀念,“忧心孔疚,我行不来”。但是,作为公室中的一员,宗族、血缘和伦理情感却使诗人比较自觉地把国事摆在了最高位置,同仇敌忾地对待外侮,“靡室靡家,玁狁之故”、“王事多难,不遑启居”。从而使这两首诗中充满了勇赴国难的英雄精神。这就是周人强调的“不以家事辞王事,以王事辞家事”,<sup>④</sup>是“杀身赎国”和“可以利公室”的“忠”。<sup>⑤</sup>也就是楚辞中所歌颂的“诚既勇兮又以武,魂魄毅兮为鬼雄”的为国献身精神,孔子所肯定的“能执干戈以卫社稷”,虽然如少年儿童汪錡者,只要他是为国而死,也可以行成人之礼的理论。<sup>⑥</sup>

汉诗中反映战争的诗篇,现存的有《战城南》、《东光》、李陵《别歌》等几

① 徐元诰:《国语集解》,第350页。

② 《左传》昭公七年:“天有十日,人有十等,下所以事上,上所以共神也。故王臣公,公臣大夫,大夫臣士,士臣皂,皂臣舆,舆臣隶,隶臣僚,僚臣仆,仆臣台,马有圉,牛有牧,以待百事。”(《十三经注疏》,第2048页)

③ 《左传》襄公十三年。

④ 《公羊传》哀公三年。

⑤ 《国语·晋语四》、《晋语二》。

⑥ 《礼记·檀弓下》、《左传》哀公十一年。



首。这几首诗,也从各个角度反映了战争的残酷。如《战城南》中所描写的“战城南,死郭北,野死不葬乌可食”的悲惨景象。《东光》中所描写的战士在潮湿的南方作战所面对的恶劣环境,早起有瘴雾笼罩,卑湿之地难以存放粮草。在李陵的诗中,则表现了和匈奴作战的悲壮场面:“径万里兮渡沙漠,为君将兮奋匈奴,路穷绝兮矢刃摧。”战争本身对个人来说都是残酷的,世界上没有不残酷的战争。可是,在战争面前,汉人与周人对战争的态度发生了明显的改变。在这几首诗中,其抒情的主导倾向是把对国家的“忠”与个人的牺牲对立起来的哀怨。“梁筑室,何以南,何以北。禾黍不获君何食?愿为忠臣安可得!”(《战城南》)在这首诗的作者看来,为了一个“忠”字而不免一死,那么,人死之后,空有忠臣之名又有何用?于是,在这种新的复杂而矛盾的心情中,自然唱出了“思子良臣,良臣诚可思。朝行出攻,暮不夜归”的悲凉之歌,表现出对战死者的不幸哀悼。相反的,却缺少了先秦诗人在《小雅·采薇》、《出车》,以及《楚辞·国殇》中所表现的那种自觉的为宗族国家献身的精神。

这种对待战争的不同态度,正是先秦与两汉两种社会形态下不同思想倾向的表现。在宗法制关系下,强调人们为了“公义”而作战,在封建地主制社会下,则突出了战争中个人的利益。这一点,早在商鞅变法时就已经有了变化。商鞅变法的其中主要一条就是奖励耕战。“凡人主之所以劝民者,官爵也。国之所以兴者,农战也……善为国者,其教民也,皆作壹而得官爵。”<sup>①</sup>在新兴地主阶级看来,唯一可以鼓励人民为国家出力的就是个人利益,而儒家的仁义之道是不足为法的。<sup>②</sup>汉承秦制,仍因袭秦人而有赏战功的爵制。<sup>③</sup>所以,汉代的征兵是采取强迫服役与诱以官爵两种形式。前者带有法的性质,后者则是一种诱饵。《史记·货殖列传》云:“壮士在军,攻城先登,陷阵却敌,

① 蒋礼鸿:《商君书锥指》,中华书局,1986年版,第33页。

② 按《商君书·境内》主要讲各级将士的赏罚问题,很详细,有功受赏,无功受罚。如士兵“能得爵首一者,赏爵一级,益田一顷,益宅九亩,一除庶子一人,乃得人(今按:当为人)兵官之吏。”(蒋礼鸿:《商君书锥指》,第132页)

③ 《汉书·百官公卿表》:“爵,一级曰公士,二上造,三簪袅,四不更,五大夫,六官大夫,七公大夫,八公乘,九五大夫,十左庶长,十一右庶长,十二左更,十三中更,十四右更,十五少上造,十六大上造,十七驷车庶长,十八大庶长,十九关内侯,二十彻侯。皆秦制,以赏功劳。”(班固:《汉书》,第740页)

斩将搴旗，前蒙矢石，不避汤火之难者，为重赏使也。”《汉书·晁错传》中讲募兵时也说：“陛下幸忧边境，遣将吏发卒以治塞，甚大惠也。……乃募罪人及免徒复作令居之；不足，募以丁奴婢赎罪及输奴婢欲以拜爵者；不足，乃募民之欲往者，皆赐高爵，复其家。”可见，以奖励军功作为强迫征兵的辅助手段，这两者保证了汉代兵士的来源。但是可以看出，由这两种措施征来的兵士，无论如何都不是先秦宗法制下出于“公义”的自觉从戎。“岂曰无衣，与子同袍。王于兴师，修我戈矛”（《秦风·无衣》），这种站在宗族国家立场上同仇敌忾地对待外侮的精神，在汉代诗歌中已经不复存在。像李陵这样的人物，战败之后投降匈奴，他的抒情名作《别歌》，“直述其情，悲而怨矣”（李因笃语），不失其感人的艺术力量，但无论如何，都不符合先秦领主制下那种“舍生取义，杀身成仁”的“公忠”精神，这正是汉代战争诗与先秦战争诗的不同。

经济关系的变化引起宗法制的破坏，表现在政治上就是一种新型权力机构的建立和新的君臣关系。在西周，宗法制下的君臣关系同时体现为一种血缘关系。它除了用“礼”的尊卑等级把君臣关系疏远之外，同时又用礼的亲亲之义把君臣关系拉近。天子称诸侯同姓为叔父，异姓为舅父，君臣之间在宴会中也可以按齿相序，以联络和融洽彼此间的感情。<sup>①</sup> 两汉的君臣关系则完全不是如此。汉高祖即位，政治大权集于一身，再辅以等级森严的礼仪形式，一下子就拉开了他与群臣的感情距离。史称汉高祖命叔孙通制朝仪，令那些同他一起打江山的功臣将相以及“诸侯王以下莫不震恐肃敬”。<sup>②</sup> 在这种极权的后面，早已经失去了周代社会那种“亲亲”之义，天子的威严无处不在。汉高祖的父亲见到他，也要叩首称臣。臣下慑服于他的法令与权力而与他产生了心理隔阂。打下江山之后，为了维护自己的统治，防止臣下再造反，刘邦先后杀掉了韩信、英布等怀有异心的功臣，甚至连萧何也几乎获罪，张良则称疾退隐。正是在这种情况之下，刘邦唱出了“安得猛士兮守四方”的悲歌。道出其当了皇帝之后，与功臣将相造成心理隔阂后的孤独之感。他在回故乡省

① 见《仪礼·大射》、《燕礼》、《诗经·小雅·鹿鸣》、《伐木》以及《左传》、《国语》中关于诸侯天子宴礼朝会等记载。

② 班固：《汉书·叔孙通传》，第2128页。

亲之时,看到“沛父老诸母故人日乐饮极欢,道旧故为笑乐”的亲热,于是“慷慨伤怀,泣数行下”,说出“游子悲故乡,吾虽都关中,万岁之后吾魂魄犹思(乐)沛”的感人至言。<sup>①</sup>这种情感,也是刘邦在泯灭人性的政治极权制下对人性的一种重新唤起。

极权制下对皇帝的绝对服从,从一方面讲是泯灭了汉代天子与臣下间的亲亲关系,另一方面,在强迫的服从下也会唤起臣下的个人独立意识。司马迁怀着一片忠心,替李陵讲了几句好话,触犯了汉武帝的龙颜,就遭受了残酷的腐刑。这种对人性的摧残与宗法制破坏后对个性的追求构成了深刻的矛盾。于是哀叹生不逢辰,就成了许多文人士大夫的思想倾向。他们怀念古代君臣之间的亲亲关系,并把它理想化,以此来表现对封建极权制下政治压抑的不满。甚至像董仲舒那样的人,也发出了“屈意从人,非吾徒也”之叹。至于一般不得志的文人士子,在这种毫无人性的极权制下,更感到有一种巨大的精神压力。东方朔有“陆沉于俗”之叹,商丘成有“出居安能郁郁”之歌,息夫躬有绝命之辞,梁鸿则终身不仕。有人甚至唱出了“富贵而畏人,不如贫贱而轻世”的高歌。<sup>②</sup>这些人,都流露出相当强的带有封建社会叛逆性格的个人意识。

这种叛逆性格表现在封建士大夫的一些有志者身上,就是他们不满于像西周宗法制社会下的愚忠愚孝,而要追求自身的价值。在政治上,他们听命于皇帝;但是在人格上,他们有自己的独立性,司马迁受腐刑,自认为那是受了人格上最大的侮辱,“每念斯耻,汗未尝不发背沾衣也”。<sup>③</sup>但是反过来,司马迁又没有去死,而要效法前贤,著书立说,“欲以究天人之际,通古今之变,成一家之言。草创未就,适会此祸,惜其不成,是以就极刑而无愠色”。<sup>④</sup>他自比于孔子,把“圣人”的事业当作自己的事业。显然,这从两方面突出了自己的个性人格与人生意义。活着,不能蒙受人格的耻辱;死了,要给自己留下名声。

① 班固:《汉书·高帝纪下》,第74页。

② 崔琦《四皓颂》所系歌。严可均辑:《全后汉文》卷四十五,第720页。

③ 班固:《汉书·司马迁传》,第2736页。

④ 班固:《汉书·司马迁传》,第2735页。

司马迁等人属于封建专制社会下的有志者,而另一些人,则把自身价值的实现放在贪欲与权势欲的追求之上。在封建社会中,官僚一方面作为皇帝的臣下,俯首贴耳地听命于皇帝。另一方面也拥有执行皇帝命令,具体管辖百姓的权力。因此,封建官僚的进身之阶同时也就是富贵之阶。尽管做皇帝的奴才要受到人格压抑,可是功名利禄也引诱了大批人材不择手段地向上钻营。《大戴礼记·曾子制言》云:“君子进则能益上之誉,而损下之忧;不得志,不安贵位,不博厚禄,负耜而行道,冻饿而守仁,则君子之义也。君子不假贵而取宠,不比誉而取食。”儒家所倡导的君子之行,其根基在于让人们在“礼”的范围下追求仁义,安贫乐道,其典型就是颜回式的人物。然而,在突破了宗法等级观念,追求财富与权势的新的社会风气中,却是“贫穷则父母不子,富贵则亲戚畏惧”的世态炎凉。<sup>①</sup>因而,由侧重于追求“君子”之行到侧重于追求财富与权势,确实成了宗法制与专制式封建社会不同的两种思想倾向。

封建地主制社会刺激人们对个人利益的追求,新的政治权力制度对个性的压抑而促使个性人格的唤起,也必然突出汉人自身对个体生命的看重。今存汉诗中无论是歌诗还是诵诗,抒写个体生命的情感都是其中最重要的内容。比较典型的是《薤露》、《蒿里》二曲。崔豹《古今注》曰:

《薤露》、《蒿里》,并丧歌也。本出田横门人。横自杀,门人伤之,为之悲歌,言人命如薤上之露易晞灭也,亦谓人死魂魄归乎蒿里。故有二章,一章曰:“薤上朝露何易晞,露晞明朝还复滋,人死一去何时归。”其二曰:“蒿里谁家地,聚敛魂魄无贤愚。鬼伯一何相催促,人命不得少踟蹰。”至孝武时,李延年乃分为二曲。《薤露》送王公贵人,《蒿里》送士大夫庶人。使挽柩者歌之,世呼为挽歌。

田横之事在《史记·田儋列传》中有详细记载。他本为齐王田氏后代,楚汉

<sup>①</sup> 刘向辑录:《战国策·秦策》,上海古籍出版社,1985年版,第90页。

战争随其兄田荣起兵,曾自立为齐王。刘邦称帝之后,田横惧诛,收其徒五百余人入海岛。刘邦征召,未至洛阳三十里,自杀。刘邦以王礼葬之。既葬,随从他前来的二客亦自刭于冢旁。五百部下的岛上得知田横已死,同时自杀。其事甚为悲壮。但是,这两首诗中并未写田横之死如何悲壮,却把人生短促的思想突出地表现出来。言死之可怕,死之悲伤,便更觉对人生之眷恋,这确实表现了汉人对个体生命看重的态度。汉人相传的《公无渡河》曲,只是描写了一位“白首狂夫,被发提壶,乱流而渡。其妻随呼,止之不及,遂堕河水死”的不幸故事,竟然会感动得“闻者莫不堕泪饮泣”。<sup>①</sup>显然,这不仅是由于歌曲做得好,更主要的还是故事本身的内容触发了汉人珍惜生命,热爱生命的强烈时代意识,在汉人心理中唤起巨大的情感共鸣。<sup>②</sup>表现相类基调的诗篇还有《郊祀歌》十九章中的《日出入》。这首诗,历来被人们视为奇作。说它奇,就因为它突破了原始人对自然崇拜的祀神诗传统。在表面相似的祭神仪式中主题已经发生了变化,不是对太阳神进行歌颂,而是在抒发祭祀者生命短促的感慨,并且向神灵祈求个人生命的永恒延续。<sup>③</sup>陈本礼曰:“王宫祭日,夜明祭月,即春分朝日,秋分夕月之事也。古乐失传,见之《离骚》者(按:指《楚辞》),唯《东君》一歌。武帝创立乐府,佳制斯篇,惟惜其出入无穷,叹光阴迅速,与朝日之义全无关涉,似另成一体。”<sup>④</sup>其实,这并不是“另成一体”的问题,而是新的人生观念在宗庙祭祀诗中的表露。

这种对个体生命的追求,与封建地主阶级的奢侈享乐也是联系在一起的。汉武帝身为帝王,可以享受世上的一切,惟独不能延续自己的生命。在他看来,这也是人生中的一大悲剧。于是,就在他耀武扬威,行幸河东,祠后土之际,在与群臣燕饮的最欢乐时刻,遥望帝京的巍峨宫殿,俯视河中东流逝

① 崔豹《古今注》,《百子全书》,第1102页。

② 后汉《李翊夫人碑》哀叹夫人早逝之文字,写得同样惨戚哀伤,可以与上述几首歌共同参考。全文见逯钦立《先秦两汉魏晋南北朝诗》,第328页。

③ “六龙”、“翬黄”都与求仙有关。应劭曰:“易曰:‘时乘六龙以御天。’武帝愿乘六龙,仙而升天。”“翬黄一名乘黄,龙翼而马身,黄帝乘之而仙。”见《汉书·礼乐志》颜师古注。(班固:《汉书》,第1060页)

④ 陈本礼:《汉诗统笺》,第315页。

水,由秋风又起,草木枯黄,雁来雁往,花开花落而触景生情,情不自禁地唱起了“欢乐极兮哀情多,少壮几时兮奈老何”的悲歌。汉人作歌往往主悲,在历史上有很多记载。<sup>①</sup>这种迥异于先秦的审美思潮,正是汉人对个体生命看重的新的人生态度在艺术中的表现。如扬雄《琴清英》所记尹吉甫思子伯奇,卫女傅母鼓琴作《雉朝飞操》,孙息为晋王鼓琴等琴曲歌辞,<sup>②</sup>都是托名古人哀叹人生的悲哀曲调。今存汉诗中有很多诗篇,都突出了一个“悲字”。《苏李诗》:“幸有弦歌曲,可以喻中怀。请为游子吟,泠泠一何悲。丝竹厉清声,慷慨有余哀。”《善哉行》:“何以忘忧,弹筝酒歌。”《古诗十九首·西北有高楼》:“上有弦歌声,音响一何悲。……一弹再三叹,慷慨有余哀。”汉武盛世及人生得意之时尚有悲叹人生短促的情调,那么,在整个汉代诗乐中出现一种主悲倾向,当然就不是一种偶然的现象。一个时代的艺术审美风习总是和时代意识联系在一起,《古诗十九首》之类以感伤情调为主的诗篇之所以产生,除了复杂的社会政治原因与个人遭际外,两汉社会这种看重个人生命与追求享乐的时代意识,也是其中最主要的历史原因。

## 二、两汉诗人对现实生活新的观察角度

两汉诗人个体意识的变化,对诗歌创作产生了巨大影响,这首先表现在两汉诗人对现实生活不同的观察角度上。人类对社会现实的观察从来都是带有主观意识的观察,是“能动地、现实的复现自己,从而在他创造的世界中直观自身”。<sup>③</sup>“客体首先只是通过主体的活动才被认识的。”“对主体来说,客体只能是客体显示于主体的那个样子。”<sup>④</sup>这一点,我们通过《诗经》与汉诗内容的比较就可以看出。

① 汉乐主悲,有人已经从音乐角度注意到这种现象,如王运熙在《乐府诗论丛》中指出清音具有哀怨的特点。《乐记》:“丝声哀。”《吴越春秋》:“丝竹之凄咽。”有人从欣赏风习角度看到了汉人喜欢悲乐的事实,如费秉勋《汉乐府杂考》,《西南师院学报》,1985年1期。可是,至于为什么会出现这种现象,今人尚缺乏从历史和社会的角度给以说明。

② 见《全汉文》卷五十四。

③ 马克思《1844年经济学哲学手稿》,《马克思恩格斯全集》第42卷,人民出版社,1979年版,第97页。

④ [瑞士]皮亚杰著,王宪钊等译:《发生认识论原理》,商务印书馆,1981年版,第93、95页。

在西周宗法制社会下,“礼”是人们的道德规范与行为准则。“礼”培育了人们的性格,也培育了人们的思想。这影响诗人对现实的观察与认识,也必然在自觉与不自觉中用“礼”所融铸的性格来审视社会的一切。<sup>①</sup>两汉封建专制社会下的诗人则完全不同,他们是在地主阶级的贪欲和权势欲之下培养起来的个性品格。他们以新时代的眼光,新的主观意识去观察生活,以此来发现社会生活中新的矛盾。乐府诗《孤儿行》就是突出的例子:

孤儿生,孤子遇生,命独当苦。父母在时,乘坚车,驾驷马。父母已去,兄嫂令我行贾。南到九江,东到齐与鲁。腊月来归,不敢自言苦。头多虱虱,面目多尘(土),大兄言办饭,大嫂言视马。上高堂,行取殿下堂,孤儿泪下如雨……

这诗中所写,是孤儿为兄嫂所苦的社会现实,是经济剥削与血缘关系的冲突。这样的内容和这样题材的作品,在《诗经》中不曾出现。当然,这并不意味着周代社会的兄弟之间不存在这种剥削关系。但是,作为宗法制社会下的周代诗人,未必能够自觉地认识到这一点,这些还掩盖在“亲亲”之义的血缘关系之下。《孤儿行》的作者却不一样。他用新的眼光对现实生活进行观察,恰恰发现了这一深刻的社会矛盾。按统治者所宣扬的孝悌观念来说,兄友弟恭,和睦相处,情同手足,才是社会的道德理想。可是,现实中这位商人兼地主的“大哥”,为了个人的财富积累,竟然毫不顾及自己亲弟弟的饥寒饱暖,把他当作奴隶来使用。<sup>②</sup>就这样,作者把艺术的笔触伸向社会中最敏感的问题,由孤儿与兄嫂的关系来揭示社会生活的本质方面。

《孤儿行》中的兄嫂为了发财致富而不惜泯灭道德良心,这说明社会上的人心不古。反过来讲,如果一味地以良心道德来处世,在社会上则不免受穷,

---

① 《左传》中品评人物事件多用“礼”、“非礼”之语,可作最好证明。如隐公元年:“豫凶事,非礼也。”隐公五年:“公矢鱼于棠,非礼也。”隐公八年:“诬其祖矣,非礼也。”“郑伯以齐人朝王,礼也。”这样的例子,在《左传》中随处可见。

② 值得注意的是,《孤儿行》中所描写的孤儿的各种劳动,如行贾、做饭、视马、汲水、种瓜等,与王褒在《僮约》中对奴隶便了的要求是一致的。可见,这位兄长是把自己的弟弟当做奴隶来使用的。王褒《僮约》见《全汉文》卷四十二。

《东门行》一诗就含有这样一层意义。诗中那位贫穷的主人公,在难以活命的情况下,要外出去铤而走险。可是,他在入门之时,心中却充满了矛盾。不去,家中饥寒迫人;去,肯定要做些不仁不义之事。按儒家的道德观点来讲,“富以苟不如贫以誉,生以辱不如死以荣”。<sup>①</sup>可是,社会现实本身是无情的,它在主人公面前摆了两条道路:“贫以誉”就意味着“盎中无斗米储,还视架上无悬衣”,就意味着“白发时下难久居”;只有“富以苟”,才能维持生存。于是,在虚伪的道德与严酷的现实生活面前,这位主人公终于放弃了道义信条而走上了求生之路。显而易见,《东门行》和《孤儿行》,正好从事情的两个方面,表现了汉代诗人对现实的独特观察,同时也表现了自己在现实生活矛盾处境中的认识。

文明的进步往往要付出道德的代价。在先秦,孔子以“仁”释“礼”,就是要把社会的外在规范化为个体的内在自觉,这与西周宗法制经济关系和血缘关系的社会基础是相合的。两汉社会是在小农经济基础上建立的皇权政治,这决定了在维系以家长制为主的个体小农经济与极权政治和官僚等级制两个方面,儒家的那一套以“尊尊”、“亲亲”为根本的纲常教义在汉代仍有适用的一面,以孝悌忠信为宗旨的儒家思想,在汉代会重新成为维系地主阶级统治的统治思想。甚至连比较崇尚道家的司马谈也说:“列君臣父子之礼,序夫妇长幼之别,虽百家弗能易也。”<sup>②</sup>

但是,两汉的整个社会经济结构与政权形式毕竟已经不同于先秦。新兴地主阶级的起家就是通过冲破周礼的束缚而实现的,国家的建立则是依据讲求功利效用的法家政治实践。因而,纯任德教的儒家思想与封建地主阶级的财富权势贪欲本身就存在着不可调合的矛盾的另一个方面。汉代统治者试图仍然像周代社会那样把儒家思想的外在规范化为人们的内在自觉,以维护自己的统治秩序。可是在现实生活中,尤其是在财富和权力的争夺战中,所培养起来的已经不再是西周的“君子”人格和宗法意识,而是新的个性人格和个人主义思想倾向。也正因为如此,那些表现封建地主制社会中尔虞我诈,

① 王聘珍:《大戴礼记解诂》,中华书局,1983年版,第90页。

② 司马迁:《史记·太史公自序》,第3290页。



争权夺利,不顾廉耻,泯灭道德的各种生活事件,才会成为汉代诗人熟悉的题材,并把它反映到诗歌的创作中去。于是,我们在两汉诗歌中看到,那里有表现新的社会生活中各种矛盾的诗篇,诗人把艺术的触角伸向新的社会生活的各个方面:如帝王兄弟之间的矛盾(《民为淮南厉王歌》),外戚得势时的猖狂(《长安百姓为王氏五侯歌》),官场政治的黑暗(赵壹《刺世嫉邪诗》),城市的豪华(梁鸿《五噫歌》),平民百姓的苦难(如《乌生》、《妇病行》)等等。这是诗人自己对现实生活的认识,表达了诗人对现实生活的态度,向我们展示了作为两汉社会的诗人自己。它向我们说明,两汉诗歌与先秦诗歌的不同,不仅仅在于汉代的社会不同于先秦社会,还在于汉代诗人不同于先秦诗人,在于汉代诗人不同于先秦诗人的思想倾向及其观察表现生活矛盾的不同角度。

两汉诗人的个人主义思想倾向,也把诗人的创造视野导向对现实生活的热情歌颂。《郊祀歌》十九章在这一点上首先值得我们重视。同样都是反映宗教活动的祭神作品,同样都贯穿着一个时代统治阶级借神明的力量来维系自己统治的意识观念,十九章中不再有《周颂》中那种敬德保民的对天命无常的惴惴不安之情,也不再具有敬慎威仪的生活态度,而是以热情洋溢的笔法,去歌颂大一统的繁荣与气势,以此来表现自己对现实生活的肯定与前途的乐观。迎神曲《练时日》、祭太一神的《惟泰元》和颂扬瑞应之物的《景星》、《芝房》、《朝陇首》、《象载瑜》等篇章莫不如此。如《惟泰元》一诗,表面是汉人祭祀新的至上神的作品。实际颂扬的是汉代帝王的尊严与帝国的气势:“百姓蕃滋,咸循厥绪,”“继统共勤,顺皇之德”。<sup>①</sup>这正是从新的角度说明新的统治阶级统治的合理性。至于“灭除凶灾,烈腾八荒。钟鼓竽笙,云舞翔翔。招摇灵旗,九夷宾将”,更是写汉武帝南征北讨的赫赫声威。<sup>②</sup>的确,汉帝国到了武帝时代,国运达到空前强盛,和战国末年、暴秦统治下的战乱相比,处处是平静的农村,繁华的都市,物产丰饶,宫殿巍峨,邻国臣服,奇珍进献。这些,一方面出自赋家之笔,对现实世界尽量铺陈描绘,为统治者“润色鸿业”;一方

① 颜师古注云:“此言天子继承祖统,恭勤为心而顺天也。”(班固:《汉书》,第1057页)

② 《史记·封禅书》:“(元鼎四年)其秋,为伐南越,告祷太一,以牡荆画幡日月北斗登龙,以象太一三星,为太一锋,命曰灵旗,为兵祷,则太史奉以指所伐国。”(司马迁:《史记》,第1395页)

面把它化为宗教形式,从肯定神明的角度表现汉代统治者对自己的肯定。

由这种对神明的歌颂及汉帝国的强盛本身可以看出,汉代诗人把创作视野导向对市俗生活的热情描写,就不是偶然的。它与我们上文所说的把创作视野导向生活中的矛盾,也不是对立的,而是统一的。这两者,一方面是从自身角度出发,对社会现实中不合理现象进行批判,一方面是对他们所认为的现实生活中的理想进行歌颂。《铙歌十八曲》中的《将进酒》,古歌《上金殿》,桓谭引关东鄙语“人间长安乐,出门西向笑”等作品,从各种角度表现了人们对现实生活的肯定态度。乐府诗《相逢行》描写城市中富贵人家的声势气派与种种享受,则是其中的典型。陈祚明曰:“写繁华甚盛,变宕百出,古雅纷披。‘道隘’句既切狭路,又见车之高广。‘夹毂’问有致,‘易知难忘’语并趣,可知是名家大家,何必问也。必无真金门玉堂,极写富丽如此。‘煌煌’字写灯有光。兄弟两三人,但道中子,其他可知。观者盈路傍,与夹毂相映。‘左顾’,‘左’字作态。写鸳鸯亦有法,乍顾见一双,细数之则七十二也,极尽其多,以繁见盛。末六句,后人所摘为三妇艳也。大抵是小妇独承宠,故不令织作耳。‘安坐未央’,犹百年长寿之意,想此乐曲意取祝颂,故惟极言繁华,道人意中所欲。”<sup>①</sup>的确,这首诗确实道出了汉代一般平民的心中所欲。它从三个方面表现了汉人对世俗生活的追求态度。“金门”、“玉堂”极言富有,王嘉《拾遗记》卷六记光武郭皇后之弟郭况家中错杂宝以饰台榭,悬珠于四垂,昼视之如星,夜望之如月。里语云:“洛阳多钱郭氏室,月夜昼星富无匹。”“堂上置樽酒,坐使邯郸倡”是写宴乐之盛。邯郸乃赵地,女子多为倡优,游媚富贵,且是当时美女之代称。《古诗十九首》亦云:“燕赵多佳人,美者颜如玉。被服罗裳衣,当户理清曲。”兄弟三人俱仕宦,以见其家中尊贵。“鸳鸯七十二,罗列自成行”,《真率笔记》云:“霍光园中凿大池,植五色睡莲,养鸳鸯三十六对,望之烂若披锦。”诗中所言不一定实指某家,但是诗中所言又都有现实影子,在当时,像霍光、郭况那样的富贵之家,比较集中地体现了汉代豪门贵族的生活状况,乃是时人所羡慕的对象。从诗的开头结尾看,“君家诚易知,易知复难忘”,“丈人且安坐,调丝方未央”等汉乐府中常用的套语,我们也可

<sup>①</sup> 陈祚明:《采菽堂古诗选》,第28—29页。

以大略推测,这乃是一般的歌舞艺人游媚富贵即席演唱的祝颂之乐,迎合主人的心理以讨取其欢心。他们津津乐道于描写、演唱和欣赏这种生活,而决没有周人那种“节欲”思想。由汉诗中对这种新的生活方式的积极感情态度,我们就可以看出,时代意识的转变,对诗歌的创作描写,有着多么巨大的影响。

汉代诗人的个人主义思想倾向,同时还引导诗人自觉或不自觉地对现实中的各种人物进行观察,从而去描绘不同时代的人物理想。

不同的社会造就不同的人物理想。在先秦宗法制社会中,人物理想是合于周礼定性的“士”与“君子”,是文王,是中山甫,是“都人士”。两汉新兴地主阶级政权的建立,则完全破坏了先秦宗法制社会的秩序。现实中已不复存在西周那种“圣贤”政治,也不再有什么文王那样的道德完人。汉高祖本出身于下层亭长乡吏,在沛县乡里颇近似于地痞无赖,去沛令家贺客不持一钱,而骗人曰“贺钱万”;遇楚军追兵为了自己逃命,甚至连自己的亲生儿女也要推下车去;取儒冠而溲溺,侮慢部下,开口骂人。<sup>①</sup>可以说,从道德品质方面讲,刘邦没有值得称赞的地方。但是,刘邦却是个精明的政治家。他懂得用人,懂得“约法三章”,懂得如何治国。由此可以见出,封建地主阶级政权的统治,不是靠宗族政治而是靠法,不是靠君主的道德而是靠统治术。贵族政治让位于集权政治,从此,中国历史上像文王那样的“圣君”再也不存在了。

两汉社会这种政治与道德的关系,也必然影响诗人们对社会理想人物新的评价。从政治方面讲,人们对清明贤相的歌颂只在他们的政绩而不在他们的道德操守。“萧何为法,讲若画一。曹参代之,守而勿失,载其清静,民以宁一。”<sup>②</sup>在这里,萧何、曹参之被歌颂完全是由于他们执行了汉初“无为之治”的国策。著名的乐府诗《雁门太守行》歌颂东汉和帝时洛阳令王涣,也并不因为他同于一般的道德君子,而是因为他的斐然政绩。<sup>③</sup>两汉时大量对清明官吏歌颂的杂歌谣辞,如《上郡吏民为冯氏兄弟歌》、《渔阳民为张堪歌》、《凉州

① 以上并见《史记·高祖本纪》、《项羽本纪》、《酈生陆贾列传》、《留侯世家》等。

② 司马迁:《史记·曹相国世家》,第2031页。

③ 见范曄《后汉书·循吏列传》。

民为樊晔歌》、《蜀郡民为廉范歌》等等，<sup>①</sup>其中心都是颂美这些人物的突出政绩。

当然，这并不是说上述这些值得歌颂的清明廉吏完全是一些没有道德操守的人物。实际上，他们与刘邦不同，刘邦只是一个由无赖的小亭长起家的皇帝，而这些人，则大都是有治国理想的封建士大夫出身的人物。他们受儒家思想影响很深，有些人同时就是恪守儒家礼教的道德追求者，如王涣就是“晚而改节，敦儒学，习《尚书》，读律令，略举大义”的人物。但是，他们身在官位所行的，仍然是以“法”来治国的汉代政策。事实上，儒家思想在这里只是作为个人的道德操守，辅助他在居官时清廉而不是借权力为个人谋私，以保证法治的彻底实施而已。对于普通百姓来说，只有政绩的好坏才是品评其贪廉的主要标准。所以，汉代有许多治绩斐然的酷吏，其残忍之心并不符合儒家的道德，如张汤、尹赏等人。

但是，反过来讲，既然儒家道德思想是保证汉代官吏清正廉明的主要内在基础，那么，如果不存在这样的基础，就很可能把权力作为个人谋私的工具。可见，道德操守做为汉代文人士子的人格理想，则是在儒家贤人政治基础上的进一步发扬。它要求身处以财富与权势追求为目标的汉代地主阶级社会之中，去实践儒家以宗法制为基础而产生的忠君事国为民之道，显然是更值得赞扬的人类高尚品格。因而，封建社会中持有那种高风亮节，出污泥而不染，舍己为公的封建士大夫形象，不但为统治阶级政治所需要，也为广大人民群众的利益所需要。具有这样高尚品格的人物，也必然成为自汉代以来几千年诗人创作中的人物理想，成为他的观察、描写、塑造与歌颂的对象，如石勋《费凤别碑诗》、《会稽童谣》、《巴人歌陈纪山诗》等诗作对这些人的歌颂即如此。<sup>②</sup>

综上所述，两汉社会形成的个人主义思想倾向，是引导诗人把观察视野投向特定现象的内在动力，也就是说，两汉诗人对现实生活的反映，并不是像镜子那样消极地映照一切，而是在他自身已隐藏着一种对一些生活现象发生

① 以上分见《汉书·冯奉世传》、《后汉书·郭杜孔张廉王苏羊贾陆列传》、《酷吏传列》、《郭杜孔张廉王苏羊贾陆列传》。

② 以上分见《隶释》九、《后汉书·郑范陈贾张列传》、《华阳国志·巴志》诸书。

兴趣的积极性,从而决定了他们对现实生活的选择。正是在这种情况下,他们才能发现并描绘出两汉社会的本质生活,去塑造人物理想,并且在其中寄托了自己对现实生活的肯定与否定态度。也正因为如此,才使两汉诗人所观察和描写的诗歌作品,从客观现实内容到主观褒贬态度上都迥异于先秦诗作。

### 三、新的人生体验与抒情诗创作

汉代诗人的个人主义思想倾向,另一方面还把诗人创作导向心灵的深处,由指向外部世界的各种现象转而为表现在特定现实下人生的各种感受。由此而带来的,就是两汉抒情诗情感内容的变化。由此而形成了汉代各类诗歌中的一些共同的抒情主题。

在两汉抒情诗中,人生无常的情绪体验首先值得研究。我们知道,两汉社会各种复杂的生活矛盾,在现实中大都表现为更加公开化的人与人之间的斗争。在这种情况下,每个人的穷通晦遇、政治地位与生活贫富的变化,比先秦宗法制社会时的变化要大得多。贾生年少得志,议论勃发,受绛、灌之属所谗,又突然贬为长沙王太傅。政治上的沉浮使他感受到人生的痛苦,途经长沙而凭吊屈子,鹏鸟进宅而哀叹寿不得长。司马迁生当汉武盛世,仍然有“悲夫士生之不辰,愧顾影而独存”,“何穷达之易惑,信美恶之难分”的感叹,<sup>①</sup>息夫躬甚至在待诏之时,就犹恐自遭迫害而著绝命之辞,<sup>②</sup>东汉门阀制度的加强,上层社会的倾轧,政治环境的险恶,贫富悬殊的对立,给文人士大夫官僚阶层的仕进、前途、生活、理想各方面都蒙上了一层暗淡的影子,在心灵里种下一颗痛苦的种子,随着时间的推移而逐渐萌发。在这种情况下,人生无常的生活感受自然更加突出。

在表现人生无常的诗作中,《乌生八九子》、《豫章行》、《枯鱼过河泣》、《蜨蝶行》这些诗篇值得关注。这几首诗都借助于禽言物语来表达自伤身世、见害于人的哀怨。如《乌生八九子》,作者以乌的口气,写灾祸降临之突然,

① 司马迁《悲士不遇赋》,严可均辑:《全汉文》卷二十六,第270—271页。

② 见《汉书·息夫躬传》。

“乌生八九子，端坐秦氏桂树间”，乌的生活本来是安定的，与人无害的，可是，那“秦氏家”的“游遨荡子”，并未把它们放过，而是“一丸即发中乌身，乌死魂魄飞扬上天”。显然，这是以乌的无端被害来喻人的无端被害，寄旨很深。连类而及，诗中又写道白鹿、黄鹄、鲤鱼的遭遇，“白鹿乃在上林西苑中，射工尚复得白鹿脯。惜我，黄鹄摩天极高飞，后宫尚复得烹煮之。鲤鱼乃在洛水深渊中，钓钩尚得鲤鱼口”。可见，作者在这里所表现的，是由自己的不幸联想到整个社会的人生无常。黑暗的现实，使人们无法逃脱各种灾难，没有任何可以全身远祸之处。于是，诗的结尾表现出一种宿命论的观念，“人民生各有各有寿命，死生何须复道前后”。这与其说是一种自身安慰，勿宁说是更沉痛的抒情。由于主人公有无可解脱内心的痛苦，因而才更增加了情绪的悲哀。

游子思妇的离愁别绪之所以成为这一时期诗歌的主要抒情题材之一，也与两汉诗人个人义思想紧密相关。本来，男女之情与亲属骨肉之情，自古以来就是人类社会的主要伦理情感。所以，《诗经》中这一类题材的抒情诗作比例也很大。《诗经·小雅·四牡》：“岂不怀归，王事靡盬，我心伤悲。……不遑将父。……不遑将母。”《毛传》曰：“思归者，私恩也；靡盬者，公义也；伤悲者，情思也。”《笺》云：“无私恩，非孝子也；无公义，非忠臣也。君子不以私害公，不以家事辞王事。”可见，在这里，限于“公义”，尽管主人公不得不舍弃“私恩”而外出行役，但是，这种怀念父母的人伦之情却不能泯灭。《卫风·伯兮》云：“自伯之东，首如飞蓬，岂无膏沐，谁适为容？”《毛诗序》云：“伯兮，刺时也。言君子行役，为王前驱，过时而反焉。”可见，在这里，夫妻的相思之情，也因为离别日久而愈加迫切。

由此，我们对以表现游子思妇题材为主的两汉抒情诗代表——《古诗十九首》，从时代思想意识变化方面去考虑。毫无疑问，政治黑暗、官场倾轧而导致的文人失意，是这些诗作产生的重要原因。但是，政治上的失意并不一定要通过男女之情来表现，屈原和《诗经·小雅·小弁》的作者都没有这样做。反之，进京赴任的秦嘉把自己的相思之情却写得那么真挚哀惋。可见，在这里，更重要的还是封建社会的个人主义思想倾向对诗人的影响。只有这样，才有可能使文人士子在面临游学求仕的各种困境之下，把人生短促，盛年不再来的内在感受，更多地表现在男女相思的抒情题材当中去，才能使这些

作品不同于先秦同类题材的作品,具有了代表时代意识的典型意义。

同样表现人伦之情与离愁别绪,两汉与先秦有多大的不同。《诗经》中表现孝子思念父母的诗作占了很大比例,两汉诗作中竟没有一首怀念,这就决不是一种偶然的现象。即便是表现游子思妇的刻骨相思,《卫风·伯兮》、《王风·君子于役》等,也只是盼望在外行役的丈夫早点回来,决没有“伤彼蕙兰花,含英扬光辉。过时而不采,将随秋草萎”(《冉冉孤生竹》)。这种人生短促,盛年不再来的感叹,更没有人生连草木也不如的哀伤。在汉代诗人看来,草木尚且“秋时自零落,春月复芬芳”(宋子侯《董娇饶》)。而人则是“良时不再至,嘉会难再遇”了(《苏李诗》)。所以古人看到此处也有“盛颜不及春花远矣,读之太息”的感伤情绪,领悟这些诗作“总是借春花好女言欢日无多,劝之取乐及时”的内在含义。<sup>①</sup>而这,恰恰是两汉游子思妇诗的时代特色。

及时行乐作为两汉文人士子的抒情倾向,和两汉官场政治的黑暗也是紧密相关的。一般来说,作为一名在积极用世的儒家思想教育下成长起来的文人士子,是要把“兼济天下”作为自己的崇高理想的。他们所追求的,是君臣和谐、百姓安乐的治世局面。作为儒家的人道主义,他们要把自身的价值融汇到社会价值、群体价值的实现中得到实现。

但是,两汉社会严酷的现实,却和他们的治世理想之间存在着尖锐的矛盾。不要说现实中许多文人士子本身就没有那种崇高的儒家理想,只把仕进看作取得功名利禄的阶梯。就是有那种崇高理想的文人士子,被现实所左右,也难以将自己的理想付诸现实。仅以东汉的选官制度为例,自东汉初年起,累世贵盛的世家地主、豪强、贵戚把持朝政,选官仕进以阀阅为主的弊端就逐渐加强。章帝建元初年下诏就说:“每寻前世,举人贡士,或起畎亩,不系阀阅”,而今则“选举乖实,俗吏伤人”<sup>②</sup>。以后逐渐演成门生故吏互相援引的局面,如顺帝二年郎颡上疏对曰:“今选举皆归三司,……公府门巷,宾客填集,送去迎来,财货无已。其当选者,竞相荐谒,各遣子弟,充塞道路,开长奸

① 李因笃:《汉诗音注》卷四,《四库全书存目丛书》,集部第401册据清康熙三十五年刻本影印,齐鲁书社,1997年版,第723页。

② 范晔:《后汉书》,第133页。

门,兴致浮伪。”<sup>①</sup>“举世多党而用私,竞比质而行趋华,贡士者,非复依其质干,准其才行也。”<sup>②</sup>“自是窃名伪服,浸以流竞,权门贵仕,请谒繁兴”,<sup>③</sup>这是一般选举状况。以后宦官当政,则“割裂城社,自相封赏,父子兄弟,被蒙尊荣,素所亲厚,布在州郡;或登九列,或据三司。……群公卿士,杜口吞声,莫敢有言;州牧郡守,承顺风旨,辟召选举,释贤取愚”。<sup>④</sup>再加之自安帝永初三年开始的卖官鬻爵政策:“三公以国用不足,奉令吏人入钱谷,得为关内侯、虎贲、羽林郎、五大夫、官府吏、缇骑、营士各有差。”<sup>⑤</sup>至灵帝时,“开鸿都门,榜卖官爵,公卿州郡下至黄绶各有差。其富者则先入钱,贫者到官后倍输,或因常侍、阿保别自通达”。<sup>⑥</sup>在这种情况下,有凭籍的士人做官,就可以不读书;无凭籍的士人做官,光靠读书也几乎难以成为可能,必须依靠豪门贵戚互相援引,或者是浮夸交游沽名钓誉,或者走其他门路。如“段颎、樊陵、张温等虽有功勤名誉,然皆以先输货而后登公位”。<sup>⑦</sup>在这种情况下,所谓贤良、方正、孝廉、秀才、明经云云,皆成为徒有虚名的假货。“群僚举士者,或以顽鲁应茂才,以桀逆应至孝,以贪饕应廉吏,以狡猾应方正,以谄谀应直言,以轻薄应敦厚,以空虚应有道,以囹暗应明经,以残酷应宽博,以怯弱应武猛,以顽愚应治剧,名实不相副,求贡不相称。富者乘其财力,贵者阻其势要,以钱多为贤,以刚强为上。凡在位所以多非其人,而官听所以数乱荒也。”<sup>⑧</sup>在这种情况下,一般文人士子的出路在政治上是受豪门贵戚、宦官之间的权力争夺而左右的。他们或者是依附于某一政治集团,以出卖儒家祖宗的灵魂来获取一碗残羹剩饭;或者是被别人排挤、倾轧,理想永远得不到实现。在这种情况下,一些人进一步领悟到人生的短促,追求功名的可悲可怜,转而趋向于及时行乐的思想解脱,产生一种人生哲学世俗化和庸俗化的倾向。如马融初时拒绝邓氏之招,颇有

① 范曄:《后汉书》,第1067页。

② 王符撰,汪继培笺,彭铎校正:《潜夫论笺校正》,中华书局,1985年版,第166页。

③ 范曄:《后汉书》,第2642页。

④ 范曄:《后汉书》,第2526页。

⑤ 范曄:《后汉书》,第2526页。

⑥ 范曄:《后汉书》,第1731页。

⑦ 范曄:《后汉书》,第1731页。

⑧ 王符撰,汪继培笺,彭铎校正:《潜夫论笺校正》,第82页。



些高士风度，“既而羞曲士之节，惜不贵之躯，终以奢乐恣性，党附之讥”，<sup>①</sup>自以为这是老庄“生贵于天下”之谓，殊不知，老庄所追求的乃是超脱世俗的忘我境界，而马融所追求的乃是不惜出卖人格的奢侈享乐。而这，恰恰代表了两汉时代一部分文人士子的思想变化。

和这种及时行乐的思想情绪相关的，则是求仙风气和游仙诗的创作。求仙本属于秦汉之际新兴地主阶级追求人生永恒延续的一种浪漫想象。秦皇汉武迷信神仙家言，派人各处求神药与不死之方，后来都失败了，有些方术之士的骗局也被揭穿。但是，这种风气，虽然在成帝时有所制止，以后仍延续不衰。<sup>②</sup>在社会上，甚至出现了许多自称神仙、身怀异术的方士，如冷寿光、唐虞、鲁女生等。<sup>③</sup>所以，一些人在现实理想破灭之后，寄希望于仙人之术，并把自己的思想情绪在游仙诗中表现出来，如《善哉行》：

来日大难，口燥唇干。今日相乐，皆当喜欢。经历名山，芝草翩翩。  
仙人王乔，奉药一丸。自惜袖短，内手知寒。惭无灵辄，以报赵宣。月没参横，北斗阑干。亲交在门，饥不及餐。欢日尚少，戚日苦多。何以忘忧，弹箏酒歌。淮南八公，要道不烦。参驾六龙，游戏云端。

既然人间世是“亲交在门，饥不及餐。欢日尚少，戚日苦多”。那么，只有在“弹箏酒歌”中忘却忧愁，只有在幻想之中像淮南八公那样“参驾六龙，游戏云端”，以此来解脱人世的烦恼了。可以看出，这样的游仙诗与其说是祈求人生的长寿，毋宁说是解除人间各种烦恼。人生的烦恼是各种各样的，表现在游仙诗中也各有不同。《步出夏门行》开首就说：“邪径过空庐，好人常独居。卒得神仙道，上与天相扶。”西汉成帝时童谣有“邪径败良田，谗口乱善人”之语，这首诗的头两句显然由此脱化而出，以“邪径过空庐”来暗指坏人当道。“好人”则矢志于世，不得已，只好把求仙当作一种精神寄托，幻想中的天上一切都是那么美好：那里有“桂树夹道生，青龙对伏跃”，有赤松子为我挽辔御马，

① 范晔《后汉书》，第1973页。

② 见《汉书·郊祀志》。

③ 见《后汉书·方术列传》。

在天上尽情游遨。但是既然现实中有无法解脱之苦,游仙也不能使人忘却。由此即可看出,东汉游仙诗的大部分,不过是抒写自己在现实生活中产生的个人痛苦的不能忘情与高蹈遁世之间的矛盾冲突罢了。这在本质上和上面所论述的及时行乐思想情绪没有什么差别,只不过是表现方式略有不同而已。

由上可见,汉代诗人的抒情主题,无论是人生无常还是游子思妇,无论是及时行乐还是游仙,都来自于社会现实作用于个人生活的一种新的体验。作为一个时代的抒情倾向,汉诗与先秦诗的最大不同,在各种题材中得到了一致的表现——汉代的抒情描写多从个人利益出发,而先秦抒情诗中则含有浓厚的宗法社会的群体意识。因而,在两汉的抒情诗当中,尽管也有摹仿《离骚》、《九章》的作品,如严忌的《哀时命》、东方朔的《七谏》、王褒的《九怀》、刘向的《九叹》等等,或者代屈原立言,或者有自伤身世之叹,但是,他们都没有屈原那种“岂余身之惮殃兮,恐皇舆之败绩”的忠义之情,也没有“虽九死其犹未悔”的执著精神,有的只是“不遭明君而遇暗世”的感叹,<sup>①</sup>或者是“宫殿中可以避世全身”(东方朔《据地歌》)的玩世不恭。尽管也有摹仿《诗经·大雅》的作品,如韦孟的《讽谏诗》、《在邹诗》,韦玄成的《自劾诗》、《诫子孙诗》。但是,在韦孟的《讽谏诗》里,却缺乏像《大雅·抑》和《板》里的那种“非面命之,言提其耳”和“我即而谋,听我器器”的宗族伦理情感。在韦玄成的《自劾诗》里,则只是表明自己个人贬黜十年之间复升丞相的艰难,要子孙效法自己“无忝显祖”罢了。这诚如许学夷所说:“(《大雅》之诗)从容自如,而义实宽广”,而韦孟、韦玄成之诗则“矜持太甚,而义亦窘迫矣。”<sup>②</sup>这说明,思想意识随着时代发生变化,后人尽管如何刻意仿效古人,终给人以“从容”与“矜持”之别。

以上所论,是汉代社会个人主义思想倾向的形成及其对诗歌创作的影响。这个问题之所以重要,是由诗歌本身的特点决定的。从诗歌艺术反映生活的角度来讲,社会实践无疑是第一位的,起决定作用的,只有特定时代才能

① 严忌《哀时命》王逸解题,洪兴祖:《楚辞补注》,第259页。

② 许学夷:《诗源辩体》,第55页。

产生出符合这一时代特点的诗歌艺术。但是,从诗歌创作的整个过程来讲,任何对社会现实的反映都必须通过人,通过人的观察,通过人的思想感情的表达来实现。在这里,“把一切结合成一体的绳索以及结合的力量却在于主体性,统一,灵魂,个性。”<sup>①</sup>在这里,诗人对现实生活产生的思想认识和具体感受来自于现实生活本身,他的个人主义思想倾向的形成来自于两汉社会经济与政治的变化以及人与人之间的各种新的矛盾关系。反过来,诗人对现实生活的艺术把握与表现无论是对现实生活的观察角度和主观抒情,都受自己个人主义思想倾向的制约。正因为如此,我们在汉诗中看到的,不仅仅是两汉社会的丰富生活画面,而且是两汉诗人的时代个性,是两汉诗人如何不同于先秦诗人的内在气质、精神面貌和个体心灵。

## 第二节 汉诗中的物象描写与抒情手法

汉代诗歌虽然分为歌诗与诵诗两大部分,每一部分又包括各种不同的诗体类型,它们各有其表现特点。但是,作为一个时代的诗歌艺术,它们在人物形象塑造、景物描写与抒情手法诸方面,同样表现出时代的共性。

### 一、汉代诗歌中的人物形象

汉代诗歌以抒情为主,同时又兼有一定的叙事。抒情诗中的主人公和叙事类作品中的人物,共同展示了汉代社会各个阶层的人物风貌。这里既有汉代帝王,如汉高祖刘邦、汉武帝刘彻;有皇后贵妃,如戚夫人、陈皇后;有清明的官吏,如洛阳令王涣、渔阳太守张堪;有残暴跋扈的奸臣与恶奴,如董卓、冯子都;有郁郁不得志的士大夫,如贾谊、董仲舒;有狂狷的文人,如郦炎、赵壹;有失意的游子,如《古诗十九首》的作者;有饱受苦难的孤儿,如《孤儿行》里的主人公;有一贫如洗的丈夫,如《东门行》里的男主角;有被抛弃的怨妇,如《上山采蘼芜》里的“故人”;有机智、刚烈的女子,如秦罗敷、酒家胡女;有为爱情而殉身的少妇,如刘兰芝;有敢与负心人决绝的才女,如《白头吟》传说中的卓

<sup>①</sup> [德]黑格尔著,朱光潜译:《美学》第1卷,商务印书馆,1979年版,第143页。

文君。总之,正是这些汉代社会各个阶层、各种年龄、各种身份、各种性格的人物组合在一起,向我们展示了汉人生动活泼的群体形象,让我们产生了与那个时代的亲近感。这其中,又有三个系列的人物形象最具有时代的特色。

第一是汉代帝王的生动形象。在现存的汉代诗歌里,汉代帝王的诗歌占有一定的比例,对此,我们在第二章中曾经有过较为详细的分析。这些帝王包括楚霸王项羽、汉高祖刘邦、赵王刘友、城阳王刘章、汉武帝刘彻、淮南王刘安、汉昭帝刘弗陵、燕王刘旦、广川王刘去、广陵王刘胥、汉灵帝刘宏、汉少帝刘辩等。他们是汉代社会一个特殊的群体,他们的一生基本上都与政治斗争有着紧密的关联,这使他们的生活与常人相比有着相当大的不同,他们虽然可以享受作为帝王的荣华富贵,同时也有着普通百姓所无法体会的政治烦恼。这种生活环境培养了他们独特的性格,也造成了他们与普通百姓不同的一面。但同时,他们在生理和人性上与普通百姓并无二致,也同样面对着生老病死等人生所要面对的共同问题,有着与普通人同样的生命感受,也会生发同样的喜怒哀乐之情,体现了他们与普通人一样的人性特征。他们把这两者都表现在诗歌创作里,鲜明地表现了这一类人物形象复杂性格的两面。作为政治斗争的中心人物,他们的性格特点基本上是冷酷无情,作为一个普通人,他们同样会有常人一样的热血柔肠。楚霸王项羽一生征战,自夸有“拔山盖世”的豪情气概,最终却感叹自己保护不了心爱的美人虞姬,末路的英雄流下了一生最为感伤的泪水,谱写了一首永恒的哀歌,由此而定型了自己血肉丰满的历史形象。汉高祖刘邦在群雄逐鹿中成为最后的胜利者,高唱着“威加海内兮归故乡”的“大风之歌”,可谓是志得意满,风光无限。但是他却突然发现自己由此而失去了人生最可宝贵的亲情、友情,失去了作为平民百姓的自由与一身轻松。他自以为得了天下就会高枕无忧,哪想到昔日的功臣转眼间又成为敌手,自己身边却再也没可以信赖的朋友,不得不拖着老病的身体东征西讨。所以,他在同一首《大风歌》里又发出了“安得猛士兮守四方”的悲叹。更何况,打下的江山还没有稳定,后宫中为了继位争权已经闹到了你死我活。他对此无能为力,只好在《鸿鹄歌》传达出自己的无奈之情。汉武帝刘彻一生好大喜功,又欣逢盛世,权力达到了极点,政治上为所欲为。可是他却既不能延长自己的生命,也无法令年轻美貌的爱妃复活。正因为如此,他所

做的《秋风辞》、《李夫人歌》、《悼李夫人赋》无不写的生动哀婉,在这些诗歌当中,又让我们见到了封建帝王与普通人一样的真性情,见到了一群有血有肉的新帝王。而这一类的帝王形象,在此前的诗歌中是从来没有出现过的。

第二是展现了汉代女子的群体形象。汉代诗歌中另一瞩目的现象,是有关女性的诗篇所占比例之多。这里既有宫中后妃、公主,如戚夫人、陈皇后、华容夫人、乌孙公主刘细君、班婕妤、唐姬等,也有大量的普通女子,如秦罗敷、酒家胡、刘兰芝等;既有她们自做的诗歌,也有诗人对他们的描写。总的来讲,从这些诗篇中,我们看到了汉代女子的多才、多情、善良、机智、聪明、美丽,也看到了她们社会地位的低下,命运对她们的不公。在先秦诗歌,如《诗经》当中,虽然我们也见到很多的女子形象,有见识高远者,如许穆夫人,有被人抛弃者,如《氓》中的女主人公,有痴情的思妇,如《伯兮》的女主人,也有美丽的贵族,如《硕人》里的卫庄姜。但是总的来说,汉代诗歌比《诗经》里的女子更具有个性,她们的形象更为丰满,她们的遭遇命运也更值得同情。

封建社会中妇女地位之低下,是随着以男性为中心的私有财产继承权的确立逐渐形成的历史问题。为了维护家庭血缘关系,对妇女提出无数苛刻要求,男尊女卑是社会的公论。这在汉代社会表现得非常明显。《大戴礼记·本命》云:“女者,如也。子者,孽也。女子者,言如男子之教,而长其义理者也。故谓之妇人。妇人,伏于人也。是故无专制之义,有三从之道,在家从父,适人从夫,夫死从子,无所敢自遂也。教令不出闺门,事在馈食之间而已矣……”<sup>①</sup>此外,本书中还提出女有五不取,妇有七去、三不去之说。在东汉,曹大家班昭作《女诫》七篇,提出作女人的七项原则。这些更是套在妇女身上的枷锁,成为衡量汉代妇女好坏的道德标准。两汉诗歌创作也深受其影响,往往以妇德、妇功、妇容等作为品评人物的标准。如《陇西行》中对“好妇”的称赞是谈吐得体,待客得礼。全诗“始言妇有容色,能应门承宾。次言善于主馈,终言送迎有礼”。<sup>②</sup>《相逢行》中描写贵族家的妇人也是“大妇织罗绮,中妇织流黄。小妇无所为,挟瑟上高堂”。《上山采蘼芜》中写新人与故妇的差

① 王聘珍:《大戴礼记解诂》,第254页。

② 郭茂倩:《乐府诗集》,第542页。

别则是“新人工织缣，故人工织素。织缣日一匹，织素五丈余。将缣来比素，新人不如故”。总之，在汉代以妇女形象为题材的诗歌中，无论对女子的歌颂、赞美，还是同情，都离不开汉代社会对妇女提出的伦理道德标准。

汉代诗歌中的女性描写，其意义就在于在这样的历史条件下，生动地展现了她们的生活、命运以及对命运的抗争，由此塑造出一群鲜活的女性形象。在这群形象里，《陌上桑》中的秦罗敷是其中的代表之一。她被诗人称为“好女”，不仅仅因为她长的漂亮，打扮入时，还因为她恪守妇功，“喜蚕桑”。她谈吐得体、贞静专一，一句话，她是符合当时理想妇女道德标准的。但是秦罗敷又有鲜明的个性，她虽是女子，并不懦弱；面对出现在眼前的使君，她能机智应对，表现出高度的智慧。同样，《羽林郎》中的酒家胡女有不可侵犯的尊严，其“不惜红罗裂，何论轻贱躯”的凛然誓词，足以使仗势作恶者畏然缩手。但是这种对自身的保护力量，并不仅仅是来自于个人的能力，而是来自于道德的威严。是她利用当时社会所应遵守的道德行为准则，筑成了一道坚固的人身自卫之墙：“男儿爱后妇，女子重前夫。多谢金吾子，私爱徒区区。”这些掷地有声的正义之言，足以说明她在道德人格上的伟大，让读者对她肃然起敬。《焦仲卿妻》中的女主人公刘兰芝，也是符合汉代社会道德的杰出女子。诗中写她“十三能织素，十四学裁衣，十五弹箜篌，十六诵诗书”，从小受过良好的教育。十七岁出嫁焦家，焦仲卿外出仕宦，刘兰芝在家“守节情不移”，恪守妇功，“鸡鸣入机织，夜夜不得息”。但就是这样一位女子，却无法决定自己的命运，先是被遣回家，接着被逼再嫁，无奈，她只能以死来与自己的命运抗争。她的死，既揭示了汉代社会妇女地位的低下，人格上所受的摧残，同时也显示了她们不向命运低头的抗争精神，用个体的人生悲剧来唤起整个社会对她们的同情。总之，在中国诗歌史上，汉代的女子形象占有特殊重要的地位。

第三是文人士大夫形象。汉代是中国文人阶层真正形成的阶段，在汉代诗歌中也第一次出现了文人士大夫的群体形象。他们不同于《诗经》里的贵族文人，也不同于楚辞中的屈原，而是一群有着鲜明的个体人格、强烈的个体意识的时代新人。他们活跃在汉代社会广大的政治舞台上，通过读书仕进的方式，为汉代社会的发展做出了自己的贡献。但是他们的这条读书仕进之路并不平坦，大部分人都没有实现自己的宏伟理想。所以，用理想的方式来观

照现实生活,来审视自己所处的地位,便成为这些文人士大夫抒情写作的基本心态,也构成了汉代文人诗歌以批判现实为主的时代基调,塑造了一批个性鲜明、有血有肉的文人形象。从西汉的贾谊、董仲舒、司马迁、韦孟、东方朔、王褒、扬雄、刘歆,到东汉的班彪、班固、傅毅、张衡、郦炎、朱穆、秦嘉、赵壹、蔡邕,还有乐府诗与文人五言诗里一大批无名的文人,他们从多方面多角度展示了汉代文人的精神风貌,他们既有忧国忧民之怀,又多人生不遇之慨,如贾谊。既有文人柔弱之质,又有不阿附权贵的刚正之气,如董仲舒。既有儒家兼济之志,又有道家超凡远举之思,如刘歆、扬雄、张衡、蔡邕等等。他们当中的大多数人都中不乏中正平和之风、温文儒雅之态,但是也有文采风流的才子,如司马相如,有滑稽多智之士,如东方朔,有淡泊名利的书生,如扬雄,有性情狂狷之人,如郦炎、赵壹。他们既多有政治上的各种感怀,又多有世俗生活中的各种情欲,他们坦率地表达自己的男女相思之情、人生短促之悲、求仙饮酒之快、及时行乐之心。总之,他们从一出场就表现了中国文人的先天性格,奠定了后世诗歌中文人各类形象的基本模式。

要而言之,无论是汉代诗歌中的帝王形象、女性形象、文人形象,还是汉代诗歌中的其他人物形象,他们都是这个社会的新人,充分展现了汉人的新的时代风貌,汉代诗歌因为有了这样一些人物形象而突显了其时代特征,并在中国诗歌史的人物画廊上增添了浓墨重彩的一页。

## 二、汉代诗歌中的景物描写

汉代诗歌以抒情为主,兼有部分叙事,景物描写在其中占次要地位。但是景物描写的手法却比先秦诗歌更加丰富,它对抒情叙事所起的作用也显得更大。

和先秦诗歌相比,汉代诗歌的景物描写特点,首先表现在篇幅的大量增加,由此而显得更加生动。这一点在以“赋”命名的汉代骚体抒情诗中表现的最为突出。在骚体抒情诗中用景物衬托人的思想情感,宋玉的《九辩》具有开创性的意义。汉代骚体抒情诗在此基础上发展,景物描写更为铺陈。产生在汉初的淮南小山的《招隐士》,通篇几乎全用景物描写的方式,班彪的《北征赋》、张衡的《思立赋》、王逸的《九思》里,都有大段的景物描写。如刘歆的

## 《遂初赋》：

济临沃而遥思兮，垂意兮边都。野萧条以寥廓兮，陵谷错以盘纡。飘寂寥以荒眇兮，沙埃起而杳冥。回风育其飘忽兮，回飍飍之泠泠。薄涸冻之凝滞兮，弗溪谷之清凉。漂积雪之皑皑兮，涉凝露之隆霜。扬霓霰之复陆兮，慨原泉之凌阴。激流澌之滲泪兮，窥九渊之潜淋。飒凄怆以惨怛兮，憾风冽以冽寒。兽望浪以穴窜兮，鸟胁翼之浚浚。山萧瑟以鹕鸣兮，树木坏而哇吟。地坼裂而愤忽急兮，石捌破之岩岩。天烈烈以厉高兮，廖瑋窗以泉窄。雁邕邕以迟迟兮，野鹳鸣而嘈嘈。望亭隧之噉噉兮，飞旗帜之翩翩。回百里之无家兮，路修远而绵绵。

这是诗人来到任所五原郡之后所看到的景象：北方的冬天，寂寞寥廓，陵谷交错，沙尘飞扬，飘风刺骨，天昏地暗。高山积雪皑皑，深谷寒流急湍。猛兽逃窜，飞鸟低伏。鹕鸟哀叫，树木悲鸣。百里之内，荒无人烟，只有山头亭隧，有飞旗在那里随风飘扬。真是荒寒之至，令人触目生悲。它渲染了气氛，衬托了情绪，起到了极好的艺术效果。像这样长篇的景物描写，在中国后世诗歌中也是不多见的。

汉代诗歌的景物描写，在那些短小的抒情诗中也有突出的表现。其中最典型的，是关于秋冬景物的描写，由于将客观景物赋予了生命意识，由此而生成独具特色的秋冬景物意象群。对此，我们在第十二章中已经有过较为详细的论述。在此，我们以《东城高且长》一诗，从比兴联想的角度再略作说明。在这首诗里，景物描写暗暗渗透着一种怀归情绪，然而，这种怀归更多的是与诗人的那种人生短促、及时行乐结合在一起的。诗的开头六句是诗人情感生发的关键，由时物变迁，光阴如箭，引起人生年华易逝的情绪。下四句，由晨风蟋蟀尚有“怀苦心”与“伤局促”之情，以见人更应该荡涤性情，及时取乐。在这种客观景物的感发之下，作者很自然地把青春年华与男女欢爱联系在一起，由此及彼，由自己远离妻子家庭的孤独无依，想象那些独居怀春的燕赵佳人，双方都在虚掷着大好时光。“弦急柱促”，人生如梦，抒情诗人的身世感伤与外界景物在这里完全融汇为一体，从而幻想出但愿自己变成与“她”双飞的



燕子,共同“衔泥巢屋”的浪漫境界来。可见,这首诗的所有情感都由时速之变而来,一层层地深入下去,由时变之速而生怀伤之心,由怀伤之心而生放情之志,由放情之志而想到燕赵佳人,由燕赵佳人而想到男女欢爱。可见,客观景物的描写在这里具有了一种新的暗示性的功能。这种功能,不是诗人的主观杜撰,不是来自纯粹的外部世界,而是来自于两汉诗人个体意识与客观景物的内在契合,正是这种契合才使这一意象群达到了反映时代精神的新的新的高度。作为一种表层意识,秋冬是一幅凄凉画面,可以衬托人的悲哀心情;作为历史的深层意识,秋冬会引起人的怀归,会引起人的游子思妇之恋;而作为一种新的时代精神,秋冬的节令变易又会引起人生的短促之情,由人生短促想到及时行乐。这种多层意义的抒情结构,使诗中所暗示的东西,远远要比它所描绘的东西多得多,也比《诗经》的景物描写显得更丰厚更有深度。古人所说的“婉转附物,怆怆切情”,“深衷浅貌,短语长情”等有关对汉诗这方面的评论,<sup>①</sup>我们也只有通过这种分析,才会给以较好的认识。

### 三、汉代诗歌的抒情手法

汉代诗歌以抒情为主,兼有部分叙事。无论是抒情还是叙事,在具体的写作手法上都有鲜明的特点。在第十章,我们曾经对骚体抒情诗的抒情模式和以叙事带动抒情的特点进行过较为系统的分析。在此,我们先对汉代其他抒情诗的抒情方法略作分析。

汉代抒情诗的第一个特点是因事生情。“因事生情”,顾名思义,说明这些诗篇的情感抒发和客观事件有直接联系。但是,既然它又以“生情”为主,是通过某一具体事件抒发自己长期以来形成的思想感受,客观事件只是引发诗人情感的媒介。诗人借助于这种触发心境的事件,去进行有关生活认识的多层次艺术想象,从而去展示自己一颗内在的心灵。如《古诗十九首·今日良宴会》,诗从宴会写起,可是其主旨并不在宴会。宴会本身只不过是引起诗人抒发自身失意之情的媒介。欢乐的宴会何以会产生悲凉的情调?显然,这

---

<sup>①</sup> 王利器:《文心雕龙校证》,第35页;陆时雍:《古诗镜》,《文渊阁四库全书》第1411册,台湾商务印书馆,1983年版,第27页。

种悲凉的情调是日常生活的积蓄,而不是宴会本身造成的。这不能不使我们向日常生活的纵深处去追究寻原因。对功名利禄的追求,乃是封建地主阶级社会文人士子的生活理想。但是,这条通向理想的道路并不是那么平坦,处处充满了荆棘陷阱,真正能够实现理想的仅仅是其中的少数人,大部分文人士子,只不过饱尝了在这条道路上的风霜雪雨之苦,空对着理想望洋兴叹而已。所以,暂时的欢乐并不能满足他们的要求,反而引起了他们自伤身世的悲叹,使他们感伤人生的短促,由此进一步产生对富贵享乐的羡慕之情,渴望自己早日策足于要路,以摆脱自己眼下贫穷辘轳的命运。

在这首诗中,叙事本身是次要的,它所起的仅仅是引发情绪的作用。在这里,议论性的抒情占了重要地位。而这种议论式的抒情,又不是空洞的,是来自于诗人情感上的联想,符合人物性格的思维逻辑,所以,作品能够由乐事写出哀愁。这种因事生情的多层次联想,比起《诗经》中的同类作品来,显然更增加了抒情的深度。它不同于《诗经》中同类抒情诗的一事一议,议论和抒情紧紧地围绕着事件本身,大部分只是进行单层次的艺术联想,而是由甲及乙,由乙及丙,由近及远,由表及里,层层深入。由宴会的欢乐而联想自己的失意,由自己的失意而联想到人生短促,由人生短促联想到应该先取高官厚禄,这样,一步一步引导读者听者达到和作者相近似的思想境界,去体会作者在“辘轳长苦辛”中的境遇和心理活动,在感伤情绪中的理想表达,在艺术审美的快感中生发和作者相近似情绪。把具体事件作为引发情绪的媒介,从而通过多层次的艺术联想,用议论式的抒情方式去表现人物内心世界,是这一类带有感伤情调抒情诗的一个重要特点。《古诗十九首》、“苏李诗”中的许多诗篇,以及秦嘉《赠妇诗》等,都体现了这一特点。

汉代抒情诗的另一种表现方式是“见景生情”。笼统地讲,“见景生情”乃是人类抒发感情的本然方式,它的渊源可追溯到原始社会。《诗经》中,尤其是《国风》中的很大部分都是见景生情的作品。然而两汉诗歌中这一类见景生情的抒情诗作,也不同于《诗经》中简单的物我之间情感的单方面联系,而是通过它进行多层次的艺术联想,从而展现抒情诗人的生活理想与对社会人生的认识。比较典型的如《古诗十九首·回车驾言迈》。在这里,触发诗人情感的媒介是“东风摇百草”,以冬去春来光阴的飞速流逝来兴人生短促之慨。

朱筠说：“这首诗从悟后著笔，故起一句曰‘回车驾言迈’，言看破世事，不如归去也。‘悠悠涉长道’，足一句。下便从长道生情，见道旁百草，已为东风摇荡而出，是春景也；然草方萌芽，即有荒萎，人当初生，即有衰谢。但见春复一春，故物已尽，焉得不速老乎？说到盛衰有时，其人已是胸中雪亮，毫无凝滞，岂有尚不能立身者？立身与功名道德皆是。‘立身苦不早’，从无可奈何处泛泛说来。‘人生’二句又进一层，言既能立身，身非金石，何由长寿？亦不过‘奄忽随物化’已耳。”<sup>①</sup>的确，春天的景物之所以能引起诗人的感伤式抒情，乃是来自诗人面对客观景物的多层次联想，而这种联想，又是由“人生短促”的时代思潮所左右的。正因为诗人感到人生短促，面对着春天的一片生机，才会生出缅怀故物之情，由此抒发了物去人非的感叹。由物去人非的自然变化，进一步联想思考自己的一生该如何度过，“盛衰各有时，立身苦不早。人生非金石，岂能长寿考。奄忽随物化，荣名以为宝”。人的一生，犹如草木的一荣一枯，日月飞逝，而自己为了功名利禄的奔波至今仍一无所获。于是，作者在沉沦失意之时，自然产生了对命运的哀叹，感叹自己在追求荣禄与名声的失意中白白耗费了大好年华。可见在这首诗中，贯注于全篇的精神支柱，乃是理想破灭的感伤。正因为怀有这种感伤的情绪，诗人才会触景生情，并由此发出如此丰富的联想。艺术并不仅仅是描绘客观可识的自然景物画面，更主要的是揭示人的心灵奥秘。自然景物本身给人提供了从多方面观察的可能性，只有诗人独特的心灵感受，才能唤醒人们对自然美的新的理解，从而开创出新的诗歌审美意境来。

从上面的分析中，我们会发现两汉诗歌中这一类见景生情的抒情诗的独特艺术魅力所在。在这些诗中，景物描写有时所占的篇幅比例并不太大，多则五句六句，少则一句二句。可是，诗人却注意从这简单的景物描写中进行多层次多深度的开掘。它并不局限于《诗经》中景物描写的直观联想和情绪衬托，而是要在此基础上抒发个人对整个社会的理解以及对自身命运理解中的哲理情感。从这一点来讲，它与因事生情的抒情诗之间存在着一致性。那就是同样把这种“事”和“景”看作触发情感的媒介，以此为基点而抒发自己

<sup>①</sup> 朱筠：《古诗十九首说》，隋树森：《古诗十九首集释》卷三，第56—57页。

在人生命运方面多年郁积的情感,从而使这种情感具有历史的深度。因而,从情感抒发的具体表现来看,抒情诗句中往往带有较强的议论性。如:“极宴娱心意,戚戚何所迫”(《青青陵上柏》)、“何不策高足,先据要路津”(《今日良宴会》)、“同心而离居,忧伤以终老”(《涉江采芙蓉》)、“良无磐石固,虚名复何益”(《明月皎夜光》)、“君亮执高节,贱妾亦何为”(《冉冉孤生竹》)、“不如饮美酒,被服纨与素”(《驱车上东门》)等等。但是,这些议论性的诗句并不给人以浅白干枯之感,其原因就在于这些议论性的诗句乃是来自诗人的内在生活感受与外在事物的结合,来自于具有历史深度的思考,是作者在自觉或不自觉中用艺术的形式所表达的对人生、对社会某一方面的感性总结,因而带有深刻的抒情形象性,从而具有“惊心动魄”的艺术审美效果。

两汉诗歌另一种抒情手法是借物抒情。这集中体现在寓言诗的创作上。比较典型的诗作是《汉鼓吹铙歌》十八曲中的《雉子斑》、相和歌诗中的《乌生》、《豫章行》、杂曲歌辞中的《蜨蝶行》等。这些诗,基本上是把动物拟人化,通过它们叙述自己的遭遇来暗示人的遭遇,把现实的具体生活面貌显现出来。如《豫章行》写白杨树在豫章山上被砍伐,《蜨蝶行》写蝶为三月养子燕所劫持,《枯鱼过河泣》写枯鱼因出入不慎而被捕,《乌生》写乌的无端被害。这里,白杨树、蝶、枯鱼、乌的故事,都是既有所指又无确指,是把个人的主观态度转赋予自然界彼岸。它侧重于生活面貌的描述,同时包含着对某一生活现象的概括性认识。这种认识,用个人经历的个别事件,很难得以确切表现;用直陈事理的方法,又不免流于枯燥。借物抒情的创作方法则明显地弥补了这种不足。如《乌生八九子》,诗人以乌之无端被害喻人之祸福无常,二者从本质上讲本来存在着极大差别,而且,人的祸福无常也含有多种多样的复杂成分。但是,这种借物言理的方法,却能抓住事物间相类似的特征,以简驭繁,剔除了叙述个别人事的枝节,并赋予它以形象意义,因而,这也是一种化抽象为具体的方法。同时,用具体自然事物来表现现实生活的面貌,也是艺术创作中把事物人化的审美过程。所以,在《乌生八九子》这样的诗中,给读者的体验,并不是乌竟然会说话的荒诞不经,而是从乌的遭遇中唤醒读者对人世经验的回顾和认识,从客观的事物中引发出读者能动的想象力,形成一种艺术的审美境界。

汉代诗歌中还有部分篇章采取象征性的写作手法,张衡的《四愁诗》是比较突出的代表。诗以《四愁》为名,写诗人所思在四方皆有所阻碍而不能达志。旧序以为这是“效屈原以美人为君子,以珍宝为仁义,以水深雪雾为小人,思以道术相报,贻于时君,而谗邪不得以通”。显然,这是以屈原的“美人香草”之意解之。然而张衡所处的时代和他周围的政治环境不同于屈原时代,张衡的个人意识也不同于屈原的宗法意识。因而,当我们把张衡的《四愁诗》与他的《思玄赋》、《归田赋》等放在一起,并和他所处的现实环境联系起来考虑时,就会发现它与屈原《离骚》的不同。屈原所愁的是自己的治世理想不能达于圣听,和自己作为宗族公室一员却难以为国尽力,因而在诗中采用了大量比喻和象征性的表现手段。而张衡所愁的是自己对整个社会现实的失望,使其产生一种“河清难俟”的严重压抑感,一种难以解脱的哀愁。这种感觉和这种愁,用那种较具体、意义较明确的形象是很难表达的,因而,必须诉诸一幅象征性画面。这就是诗中“泰山”、“梁父”等等所具有的象征性意义。在这里,“泰山”、“桂林”、“汉阳”、“雁门”并不单纯是指君王,主要的是作者的人生理想和社会理想。“梁父”、“湘水”、“陇阪”、“雪”等等,也不仅仅是指谗邪与小人,而是指实现自己理想的各种各样的有形的与无形的阻碍力量。黑格尔在论象征时指出:“象征一般是直接呈现于感性观照的一种现成的外在事物,对这种外在物并不直接就它本身来看,而是就它所暗示的一种较广泛较普遍的意义来看。”<sup>①</sup>《四愁诗》所描写的客观景物之所以具有象征意义,也恰恰因为如此。它不是一般的形象比喻,也不是一般的情景交融、主客融于一体。这客观是独立于主体之外的一种形象化的环境与背景,是和作者的主观愿望相对立的一件抽象客观存在。正是这抽象的客观存在,犹如一种无法冲破的无形力量,才让人理解到作者所愁的是多么深沉。

和张衡的《四愁诗》相近似的采用了象征性创作方法的,还有息夫躬的《绝命辞》。息夫躬在《汉书》中有传,班固记载他的主要政治活动是自哀帝初立时告发东平思王刘宇有谋反迹象而被任用之后,<sup>②</sup>“躬既亲近,数进见言事,

① [德]黑格尔著,朱光潜译:《美学》第2卷,第10页。

② 东平王事见《汉书·宣元六王传》与《何武王嘉师丹传》。

议论无所避。众畏其口，见之仄目”。由此，我们便可以见出息夫躬之为人。从他诬告刘宇之事来看，他无疑是个地道的小人。他设法通过各种有利时机向上钻营，无所避忌的议论，本来就会得罪各方面的人物，更何况他的心术不正。所以他总觉得有一种无形的压力在自己周围。就在他尚未贵幸待诏之时，他就“自恐遭害”，把自己的这种感受写入《绝命诗》之中：

玄云泱郁，将安归兮！鹰隼横厉，鸾徘徊兮！螭若浮焱，动则机兮！  
丛棘挠挠，曷可栖兮！发忠亡身，自绕罔兮！冤颈折翼，庸得往兮！

显然，这里所表现的，不仅仅是自己郁郁不得志的情感，更主要的，还有那种无形的外在压力，这种外在压力，不是指哪一个具体的人或哪一件具体的事，而是指给自己的前途命运造成无形威胁的那种朦胧感受。这种朦胧感受，用一般方法是不可能完全描述出来的，作者用“玄云泱郁”、“鹰隼横厉”、“螭若浮焱”为一组意象来进行描述，无疑是最为贴切的。而作者则像在这种自然环境中无处可藏身的小鸟，生命的危险随时存在。显然，只有这种象征性的画面描写，才能把作者在心中形成的那种无形压迫感淋漓尽致地表现出来。这种象征性创作方法，是其他任何方法所能不取代的。

汉代诗歌中纯粹的叙事性作品不多，除《焦仲卿妻》一诗外，其他都称不上典型叙事诗，如《陌上桑》、《东门行》、《妇病行》、《陇西行》等，实际是诉诸于观赏的歌唱表演，受歌唱表演的要求限制，这些诗歌中的叙事往往是选择现实生活中的一个典型情节。因而，我们在第五章里，把这种叙事方式称之为“片断叙事”，这是汉代叙事诗歌中最常用的一种写作方式。此外，还有一些诗篇，在简短的篇幅中对某人某事进行概括性的叙述，我们把这种方式称作“概括叙事”。如《雁门太守行》：

孝和帝在时，洛阳令王君，本自益州广汉蜀民。少行宦，学通五经论。明知法令，历世衣冠。从温补洛阳令。治行致贤，拥护百姓，子养万民。外行猛政，内怀慈仁。文武备具，料民富贫。移恶子姓，篇著里端。伤杀人，比伍同罪对门，禁螯矛八尺，捕轻薄少年，加笞决罪，诣马市论。

无妄发赋，念在理冤。敕吏正狱，不得苛烦。财用钱三十，买绳礼竿。贤哉贤哉，我县王君。臣吏衣冠，奉事皇帝。功曹主簿，皆得其人。临部居职，不敢行恩。清身苦体，夙夜劳勤。治有能名，远近所闻。天年不遂，早就奄昏。为君作祠，安阳亭西。欲令后世，莫不称传。

王涣在《后汉书·循吏列传》中有记载，说他：“字稚子，广汉鄆人也。父顺，安定太守。涣少好侠，尚气力，数通剽轻少年。晚而改节，敦儒学，习《尚书》，读律令，略举大义。”“州举茂才，除温令。县多奸猾，积为人患。涣以方略讨击，悉诛之。境内清夷，商人露宿于道。其有放牛者，辄云以属稚子，终无侵犯。在温三年，迁兖州刺史，绳正部郡，风威大行。”“永元十五年，从驾南巡，还为洛阳令。以平正居身，得宽猛之宜。其冤嫌久讼，历政所不断，法理所难平者，莫不曲尽情诈，压塞群疑。又能以谲数发擿奸伏。京师称叹，以为涣有神算。元兴元年，病卒。百姓市道莫不咨嗟。男女老壮皆相与赋敛，致奠醊以千数。涣丧西归，道经弘农，民庶皆设槃桯于路。吏问其故，咸言平常持米到洛，为卒司所抄，恒亡其半。自王君在事，不见侵枉，故来报恩。其政化怀物如此。民思其德，为立祠安阳亭西，每食辄弦歌而荐之。”由此可见，此诗当产生在王涣去世后不久，是百姓们对他一生功德的歌颂。诗中的叙事，几乎与史书记载的风格完全一致，高度的概括，其中没有任何情节，也没有直接的抒情，这就是典型的概括叙事法。这一类诗篇，还有《孤儿行》，此诗的前半部分概括叙述孤儿在兄嫂家里所受之苦。《董逃行》一诗，概括地叙述了一位方士上山为皇帝求得仙药的故事。概括叙事的不足是既没有故事的细节，又缺少情感的直接抒发。但是其长处是在有限的篇幅中让人了解到某一个人物或者某一事件的全貌，因而仍不失为一种汉代诗歌叙事的重要方法。

相比较而言，在汉代诗歌当中最常用的叙事方法则是“情景叙事”。之所以如此，是因为汉代诗歌当中，虽然典型完整的叙事诗并不多见，但是在抒情诗当中往往夹有叙事。如汉代文人的骚体抒情诗，我们在第十一章中曾提到，以叙事带动抒情，乃是其重要的文体特征。如果从叙事的角度来讲，这种夹在抒情诗当中不完整的叙事，就是典型的情景叙事。这种情况，在《汉鼓吹

饶歌》十八曲、相和诸调歌诗、杂曲歌辞、琴曲歌辞以及文人五言诗当中也普遍存在。如《平陵东》：

平陵东，松柏桐，不知何人劫义公。劫义公，在高堂下，交钱百万两走马。两走马，亦诚难，顾见追吏心中恻。心中恻，血出漉，归告我家卖黄犊。

据崔豹《古今注》：“《平陵东》，汉翟义门人所作也。”《乐府解题》曰：“义，丞相方进之少子，字文仲，为东郡太守。以王莽方篡汉，举兵诛之，不克，见害。门人作歌以怨之也。”其实，无论这首诗是否为翟义门人所作，这首抒情诗中都包含着一个故事。诗的主旨是抒情的，因为“义公”被劫持于官府进行勒索，而诗人又没有钱物可以赎人，所以内心充满了悲痛。而这种悲痛的感情，又是通过这个事件引发出来的，所以诗人就采取了以叙事带动抒情的方法，诗中用了顶针格的修辞手段，层层相扣，强化了这种边哭边诉的艺术效果，具有很强的感染力。

《平陵东》一诗在抒情中突出了故事的情节，而《十五从军征》则将叙事与眼前的场景结合起来：

十五从军征，八十始得归。道逢乡里人，家中有阿谁？遥看是君家，松柏冢累累。兔从狗窦入，雉从梁上飞。中庭生旅藿，井上生旅葵。春藿持作饭，采葵持作羹。羹饭一时熟，不知饴阿谁？出门东向看，泪落沾我衣。

这也是一首催人泪下的抒情诗，抒写的是一位年老的军人回乡之后，却发现亲人早已故去的巨大悲伤。但这首诗并不是抽象的抒情，而是采用叙事的方法，首两句用最简洁的语言，先写了自己的生平经历，接下来则描写诗人回到家乡所面对的荒凉景象，昔日的宅院已是一片坟墓，柏树已经参天，野兔从狗洞中出入，野鸡飞上了屋梁。中庭长满了旅生的谷子，井边长满了野生的葵菜。诗人将这些谷子与葵菜做成饭菜，可是却不知有谁来吃。诗



人出门东看,不觉流下伤心的泪水。至此,作者不需要再说什么悲伤的话语,仅仅是这种结合现实场景的简单的叙事,就足以具有震撼人心的艺术力量。<sup>①</sup>

汉代诗歌中采用这种情景叙事的诗篇很多,除了乐府诗之外,文人五言诗中也常有这种方法,而且根据事件的发生情况而丰富多彩。如《明月何皎皎》一诗,写诗人夜不能寐的思乡之情,就直接采取了叙事的方式:“明月何皎皎,照我罗床帏。忧愁不能寐,揽衣起徘徊。客行虽云乐,不如早旋归。出户独彷徨,愁思当告谁。引领还入房,泪下沾裳衣。”先写诗人夜不能寐,因不寐揽衣而起,因起而出户彷徨,因彷徨成再回房内,终因思乡之情不得开解而泪下沾衣。古诗《远送新行客》则将人生短促的感叹放在爱子离世这一故事的场景叙述中来,“远送新行客,戚暮乃来归。入门望爱子,妻妾向人悲。闻子不可见,日已潜光辉”。此外,如《上山采蘼芜》、《结发为夫妻》、《烛烛晨明月》等诗歌篇也都包含有叙事成分。这类写法,甚至在民间歌谣中也有表现,如《刺巴郡郡守诗》:“狗吠何喧喧,有吏来在门。披衣出门应,府记欲得钱。语穷乞请期,吏怒反见尤。旋步顾家中,家中无可与。思往从邻贷,邻人以言遗。钱钱何难得,令我独憔悴。”《华阳国志》曰:“孝桓帝时,河南李盛仲和,为巴郡守,贪财重赋,国人刺之。”诗人用一个典型的叙事场景,把巴郡太守李盛“贪财重赋”所造成的百姓困苦生活写了出来,语言质朴、感情真挚,具有很强的批判力量。诗人把情感的抒发与简洁的叙事结合起来,从而营造出一种感人的情景,以此来达到抒情的效果,这比单纯的抒写要高明得多。是汉代诗歌最重要的写作方法之一。

要而言之,汉代诗歌不但在各类诗体上形成了自己的特点,在总体上也显现出鲜明的时代特征,它塑造了一系列新的人物形象,形成了新的景物描写特点,创作方法更加多样化,以此看出它与先秦诗歌的历史区别,这一切都对后世诗歌影响深远。

---

<sup>①</sup> 按,《十五从军征》在《乐府诗集》卷二十五《紫骝马歌辞》后半部分属“梁鼓角横吹曲”,但郭氏又引《古今乐录》曰:“‘十五从军征’以下是古诗。”可能是时人采古辞入新歌,故今人多视之为汉代古诗。今暂存于此论之,待博学君子考之。

### 第三节 汉代诗歌的时代风格与审美特征

风格是艺术作品的富有表现力的形象形式的特点,这种特点是在作品的具体内容以及相应的语言表现特征中体现出来的。这种特点既可以包容于一个特殊作家的作品当中,也可以包容在一个时代的作品当中。从前者讲,汉诗中有的典雅,有的蕴藉,有的质直,有的富丽,可以说“各师成心,其异如面”<sup>①</sup>。它们从不同角度,以不同形式,展现了汉诗创作的具体面貌。从后者讲,受一个时代的历史具体内容、一个时代对艺术创作的审美心理要求以及相应的语言表现形式所制约,每个时代的文学艺术也必然体现出和它前后代不同的艺术风格来。对这个问题,汉人其实已经有了基本的认识。总的来讲,他们把先秦诗歌称之为“雅乐”,把汉代诗歌称之为“新声”或者“俗乐”。的确,与先秦诗歌艺术相比较,汉代诗歌从整体风格上最明显的特点是“俗”,与“俗”相对应,两汉诗歌的整体风格还表现为“自由”与“质朴”。汉代诗歌所以呈现出这样一种时代风格与美学风貌,与其突破“周礼”的束缚而走上一条独立的发展之路,与汉代文人心态的变化和创作态度的改变等都有直接关系。

#### 一、通俗

和先秦诗歌相比,两汉诗歌第一个特点是它的通俗性。两汉诗歌风格的通俗,首先源于它在内容上所表现的世俗之情。如我们前面所论,两汉诗歌内容上的表现特点之一是它的平民化和世俗化,这种特色,也恰恰是对先秦雅乐的一种破坏。所以,雅与俗的分别,归根结底表现为对文艺作用的不同认识。先秦人把诗乐视之为一种教化的工具,因而,它们对艺术所要求的“雅”,便集中表现在思想情感合于社会各种道德行为规范的纯正与否上。从这个角度讲,我们也可以给雅与俗以较宽泛的理解。凡是符合先秦儒家教化观念的诗歌创作,都可以视之为“雅”;凡是不符合这种教化观念的诗歌创作,

<sup>①</sup> 范文澜:《文心雕龙注》,第505页。

都可以视之为“郑”，自然也不免表现为“俗”。相对于先秦雅乐来说，两汉诗歌是面向广大社会群众的诗歌艺术，它所表现的是普通群众的世俗之情，也必然带来诗歌创作的通俗性。所以我们看到，在现存的两汉诗歌中，除了少部分郊庙祭祀之作和骚体抒情诗之外，大部分的诗歌创作都是表现世俗之情的艺术。上至帝王将相的感物之作，下至平民百姓个人喜怒哀乐的抒发，所表现的都是这种世俗的情感，因而也都采取相应的通俗的形式，形成通俗的风格。这方面表现比较突出的是乐府诗，如《宋书·乐志》所说：“凡乐章古词，今之存者，并汉世街陌谣讴，《江南可采莲》、《乌生十五子》、《白头吟》之属是也。”这里所说的街陌谣讴，并不是我们今天狭义的民谣俗谚，而是相对于先秦雅乐来说的社会各阶层的通俗性歌诗。它的内容是世俗的，它的形式自然也是通俗的。只有这种表现世俗之情的艺术，才能适合新兴地主阶级社会人们对艺术创作的新的时代需要。宋玉《对楚王问》中说：“客有歌于郢中者，其始曰《下里》、《巴人》，国中属而和者数千人。其为《阳阿》、《薤露》，国中属而和者数百人，其为《阳春》、《白雪》，国中属而和者，不过数十人。引商刻羽，杂以流徵，国中属而和者，不过数人而已。是其曲弥高，其和弥寡。”<sup>①</sup>这段话固然讲的是曲高和寡的意思，但客观上也说明，诗歌艺术创作要想适应广大群众的要求，就必然属于通俗性的艺术。

通俗性的风格除了源于两汉诗歌在内容上所表现的世俗之情外，还源于汉诗可供娱乐观赏的创作特征。唯其是为了娱乐观赏而创作的，它便要求诗歌的内容表现，一定要能够适合社会各个阶层的理解观赏水平，要求诗的思想内容表现的直接性。因此，它要求把比较深奥的道理转化为浅显的内容来表达，把比较抽象的意义转化为较形象的方式来表达，把比较模糊的形象变成较明晰的形象来表达。这一点，在乐府诗的创作中表现最为突出。因为它基本上是付诸演唱的，而且要适应各阶层各阶级的需要，所以，这些诗的内容表现都是比较通俗的。通俗的表达法之一是以反映事实和描写事实为基础，让事实来说话，而不进行抽象的抒情与说理。现存汉乐府诗中的著名篇章如《陌上桑》、《平陵东》、《相逢行》、《陇西行》、《东门行》、《妇病行》、《孤儿行》、

<sup>①</sup> 萧统编，李善注：《文选》，第628页。

《雁门太守行》等等,基本上都包含着极大的叙事成分。这样就把作者对生活的观察以及相应的褒贬态度通过叙事性描述体现出来,因而留给读者听者观者以较明晰的直接印象。内容通俗的表达法之二是把抽象的感受与说理赋予较形象的形式,这方面比较突出的例子是《乌生》、《豫章行》、《蜨蝶行》等几首表现人生无常内容的作品。如《乌生》一诗,就把这种对生活的认识转赋予对乌的描写。乌的生活本来是美满的,安定的,是与人无争,与人无害的:“乌生八九子,端坐秦氏桂树前”,可是,无端的灾祸会从天而降:“秦氏家有游遨荡子,工用睢阳强,苏合弹”,“一丸即发中乌身”。显然,诗的作者通过这一形象描写,旨在告诉读者、听者的“人生无常,祸福难测”的意义。短短的几句叙述与描写,就非常生动形象地把这种生活现象描述出来了,胜过多少抽象的说教,而这正是乐府诗创作追求内容通俗化带来的结果。

由这首诗我们还可以看出,乐府诗内容表现的通俗化,并不意味着内容的浮浅化。这种通俗本身,也是艺术上的一种追求。它的宗旨是要使内容的表现既能让人一看就理解,同时又给人以寻味余地。乌的死是个别现象,它可以使人联想到个别的人事遭遇和变故。然后,作者又将这种个别现象上升到普遍意义来描述,由乌而联想到白鹿、黄鹄、鲤鱼,这样,作者对整个社会现实的认识就比较明确的表现出来了。表面上容易让人接受实际又寄旨很深,正是这首诗艺术表现的成功之处。

内容表现上的通俗性必然要求形式上的通俗化。任何语言艺术的审美效果和思想表达都必须诉诸具体的语言形式,因而,两汉诗歌风格的通俗性最终必然体现在语言的通俗上。这一点,我们只要把两汉诗歌,尤其是两汉乐府诗与先秦诗歌如《诗经》和楚辞相比较就可以看出。楚辞是贵族文人的作品,文人的气息很浓,作品富丽而又典雅。《诗经》中的雅颂大多数也是贵族的作品,基本风格是庄重、整饬和平稳,比较明显地体现了周代诗歌以“中和”为美的审美理想。十五《国风》是世俗性的,它的语言表现带有一定的通俗化特征。然而,它在内容和形式的表现上也都受制于社会的限制,在诗句语言与诗歌形式的使用上都趋向于整饬与规范化。而两汉诗歌,尤其是乐府诗风格上的通俗,表现在语言上的最大特点,就是它的口语化。

由此,我们便不难从通俗性的角度再去理解两汉诗歌形式表现上对先秦

诗的发展。先秦的主要诗歌样式是《诗经》与楚辞,楚辞体明显地带有贵族文人诗倾向。然而以周代的语言特征为基础的四言诗形式,已经与汉代口语有了较大隔阂,相应的在审美形式的时代观念上也必然出现差异。所以,尽管儒家认为这种形式为“雅”,但这种“雅”的诗歌形式已经不适合汉人的审美要求。新时代的诗歌样式,要求合于新时代的表达欣赏需要,语言形式的通俗化就成为必然趋势。

然而,我们也不能由此得出这样的结论,认为通俗化仅仅是语言的自然发展。两汉诗歌语言的通俗化,我们还应该从汉人自觉的艺术追求上进一步探讨。

一般来讲,一种语言艺术形式一旦形成,它就有一种规范化的作用。同时,作为艺术审美的人类心理特点来讲,整齐、和谐、一律也往往是人类追求的比较理想的艺术形式。从中国诗歌的形式发展过程来讲,无论是先秦的诗骚体,魏晋以后的五、七言,唐代的格律诗,宋词与元曲等等,都有相应的规范化的要求和一种自觉和不自觉的追求与遵守,惟有汉代四百年的诗歌,形式上的口语化和散体化特点最为突出。可见,这也并不仅仅是两汉五、七言诗格律没建立的问题。事实上,汉初的戚夫人《春歌》、李延年的《北方有佳人》以及成帝时童谣《邪径败良田》都已经是较整齐的五言诗样式,而汉代的诗歌仍以杂言为主,甚至那些比较整齐的文人五言诗,也以语言的通俗自然为特征。这恰恰说明,通俗化是汉人在表现形式上追求的结果。

汉诗语言形式的通俗化,我们可以在乐府诗中举一例加以说明。比如表现及时行乐主题的《西门行》,诗分为三个层次,开头先讲“今日不作乐,更待何时”,接着讲“为乐”是为了“解忧愁”,最后讲“为乐”并不必求丰富的奢侈享受,只要自我满足就可以了。显然,诗中的“为乐”包含着作者不得志的郁闷心情而求自我解脱的意味。诗中使用的全是通俗的语言和句子。似乎是信口说出,随手拈来。可是,这首诗的内涵却非常丰富,富有韵味。诗的前后连属,层次性较强,结尾留有余音回响,语言也简明有力。可见,在这里,通俗化并非指汉诗不讲语言锤炼,不讲结构章法,不讲艺术形式的美,而恰恰说明汉人所追求的乃是一种通俗自然、雅俗共赏的大众化风格。它的基本特点是口语入诗,文同白话,不故作娇柔之态,也不故作高深之语,适合各阶层的审

美要求,并由此将诗人的思想情感较顺利地传达给别人。因而,它才是真正的大众化的群众性的诗歌艺术。

## 二、自由

和先秦诗歌相比,两汉诗歌艺术风格的第二个特点就是它情感表现上的相对自由性。“自由”本来并不属于说明一般具体作家作品艺术风格的概念,它的内涵也比较宽泛。但是用“自由”二字来概括两汉诗歌艺术风格的特点,却不但能把它与先秦诗歌风格的主要点区别开来,同时也赋予这“自由”二字在两汉诗歌风格意义上的特殊含义。

汉诗风格的自由性第一点表现在诗歌中思想表达的自由。本来,诗歌作为一种艺术形式,是可以自由地表达人们思想的。可是,受周代宗法制社会观念的制约以及相应的周人对于“乐”(包括诗歌舞)的要求,先秦人对诗歌表达思想情感的范围却在自觉与不自觉中给予一定的限制。孔子说:“《诗三百》,一言以蔽之,曰‘思无邪。’”<sup>①</sup>这“思无邪”三字,固然属于孔子的解释,要把《诗三百》的意义完全归纳于他的理想的“周礼”中去。但是,实事求是地讲,《诗经》中诗歌的思想表达,大部分都合于“礼”的精神,即使那些不合于“礼”的诗作,其指导思想的中心仍然是趋向于宗法制社会之“礼”的。因而,这就在《诗经》创作中出现两种情况:一种是那些自觉地用“礼”的观念来约束自己的思想,并从而进行艺术创作的,在他们的诗中,都比较明显地体现了“礼”对他们的思想表达与个性表现的束缚。比较典型的如大小雅中那些体现了温柔敦厚之旨的怨刺颂美之作,如《桑柔》、《正月》、《鹿鸣》等等;一种是那些突破了“礼”的一定限度,但是仍不能脱离宗法制社会的制约,在自觉或不自觉的诗歌思想表达中,宗法制精神仍然在压抑着他的个性。在这种情况下,很难有比较自由的个性思想表达,在艺术创作中当然也很难体现出那种自由精神并形成作品中那种自由表达思想的内在风格。而两汉社会个人主义思想倾向的形成,从历史上标志着个性人格的一次解放。他们不再把自己的思想情感局限于“礼”的范围之内。上至帝王将相,下至平民百姓,他们在

<sup>①</sup> 程树德:《论语集释》,中华书局,1990年版,第65页。

生活中偶有感触,各种各样的思想情感,都可以发诸歌咏,形诸诗章。这已成为汉诗创作的习尚。汉武帝乐极生悲而作《秋风辞》,因为思念李夫人而作《李夫人歌》,这种思想感发都不符合儒家的教化观念。但是,新的人生观念和对诗的态度,却使汉武帝可以无拘无束地把自己偶然感发的情感自由地表现于诗中。它使我们可以更好地看到一代帝王和普通人毫无二致之处。他们也是人,也有着和普通人一样的七情六欲,并不完全是一幅吓人的面孔,也不是圣殿中庄严的神像或菩萨。显然,正因为这种情感表达的自由性,才使汉武帝的这两首诗超越了作为一代帝王之作的身份局限,以它所反映的世俗生活内容,以人生短促与男女之情的感情真挚程度,引起人们审美观赏中的艺术共鸣,从而具有感人至深的艺术力量。

两汉诗歌思想表达的相对自由还与诗歌创作和欣赏风习有关。由于突出了诗的欣赏与娱乐功能,因而,在汉人眼里,和歌舞相配的日常诗歌创作,与先秦的《诗经》、《楚辞》是不可同日而语的。这一点,在傅毅《舞赋》序中说得明白:

楚襄王既游云梦,使宋玉赋高唐之事。将置酒宴饮,谓宋玉曰:“寡人欲觴群臣,何以娱之?”玉曰:“臣闻歌以咏言,舞以尽意,是以论其诗不如听其声,听其声不如察其形。《激楚》、《结风》、《阳阿》之舞,材人之穷观,天下之至妙。噫,可以进乎?”王曰:“如其郑何?”玉曰:“小大殊用,郑雅异宜,弛张之度,圣哲所施。是以乐记干戚之容,雅美蹲蹲之舞,礼设三爵之制,颂有醉归之歌。夫《咸池》、《六英》,所以陈清庙,协神人也。郑卫之乐,所以娱密坐,接欢欣也。余日怡荡,非以风民也,其何害哉?”<sup>①</sup>

显而易见,文中托名宋玉与楚王,实际表达的是汉人的观念。在汉人看来,那些所谓的郑声新乐,本来就是为了娱乐而创作的。既然它属于“余日怡荡”之艺术,而不是用以“风民”的教化工具,那么,参与这些新的诗歌创作的人,主

<sup>①</sup> 萧统编,李善注:《文选》,第246—247页。

观意识中便很难有一种像制作美刺之类的政治说教诗那样完全相同的创作动机。这本身也为汉诗思想表达的自由提供了条件。所以,这就在两汉诗歌创作中出现一种特殊情况:各级官僚贵族文人士子等,在各种抒情娱乐的场合,都可以较自由地参与歌诗的创作。这种较自由的创作风气,本身也会带来诗歌表现上的自由风格。杨惲在《报孙会宗书》中写到他作《拊缶歌》时的情况是:

田家作苦,岁时伏腊,烹羊庖羔,斗酒自劳。家本秦也,能为秦声。妇赵女也,雅善鼓瑟。奴婢歌者数人,酒后耳热,仰天拊缶而呼乌乌。其诗曰:“田彼南山,芜秽不治。种一顷豆,落而为萁。人生行乐耳,须富贵何时。”是日也,拂衣而喜,奋袖低昂,顿足起舞,诚淫荒无度,不知其不可也。

显然,正因为从娱乐的角度出发,所以,正如杨惲自己所说的,他做诗的时节,并未想到这样尽情地歌唱是否合适,这里也没有更多的深沉寄托。但是,正是在这种自由表达的场合下,才比较真切地表现了杨惲罢官在家时的那种怨怅朝廷而要及时行乐的情绪。仅此亦可以看出,汉诗风格的自由,首先得力于两汉诗人思想从先秦礼教中的解放,得力于两汉诗人对诗歌艺术的新的创作态度,以及由此形成的自由的抒情娱乐的创作风气。

汉诗风格的自由性第二点表现在艺术形式使用的自由上。从历史发展看,先秦遗留下来的中国诗歌的传统形式是诗骚体。在特定的历史条件下,它们都是最适合内容表现的艺术形式。然而,到了汉代,正像先秦的诗学观念已经不能左右汉人的诗歌创作一样,新的内容,两汉诗人自由地表达自己思想情感的现实要求,也必然使汉诗在表现形式上突破旧的束缚。所以,自汉朝初年起,两汉诗歌的体裁形式,就不再仅仅表现为对诗骚体的简单继承。戚夫人的《春歌》是近似于完整五言的样式,受异域诗歌形式影响的《铙歌十八曲》,则更体现出诗歌艺术形式上的无拘无束,甚至至于《郊祀歌》十九章的创作,也没有一个统一的体裁规范。这里有三言、有四言、有五言、六言、七言。至于采用何种形式,完全随表达的需要。娱神、迎神的场面描写阔大,需要有一种浪漫气质,骚体诗的形式自然最适宜,祭祀五帝的诗要表现出神的威严,典雅庄重的四言最合适。杂言的《景星》、《天地》诸诗,文同口语白话的



《日出入》，都各因特殊的内容而在形式上各擅胜场。可以说，只要为了内容表达的需要，诗的样式就可以不拘一格。传统的近于保守的宗庙祭祀诗尚且如此，乐府诗的创作自然更不必说。这些诗，不但内容不同，就是具体诗歌表现，也是一篇一个样子，《公无渡河》、《江南》、《东光》、《薤露》、《蒿里》、《鸡鸣》、《乌生》等等，都能见出这一特点。翻开中国诗歌史，我们就可以看到，无论先秦还是六朝以后，中国的诗歌大都表现出较严格的对形式的规范和要求。《诗经》以四言为主，大小雅的所有篇章，几乎都是非常完整的四言样式。《国风》中的三五七言等诗也是较少见的。六朝的吴声西曲，像《子夜歌》、《子夜四时歌》等，全是一个固定的五言模式，文人诗也以五言的追琢呈巧为美。唐代的格律诗，宋元的词曲，在平仄对偶字数格律等各方面，更有严格的要求与限制。只有两汉诗歌的创作，从《汉鼓吹铙歌》十八曲、《郊祀歌》十九章到相和诸调歌诗，才表现出如此不拘一格的自由风格。即使是文人五言诗，尽管句式比较整齐，也不苛求语言的对偶和平仄的严格要求。对此，过去人们常常从汉人不晓声韵的角度来认识，其实也不完全如此，在这里，思想的自由表达还是起着重要的作用。韦孟的《讽谏诗》之所以给人以形式呆板的感觉，这与他那一本正经的说教面孔是分不开的。同样是五言诗，无名氏的《古诗十九首》与班固的《咏史诗》，钟嵘曾给了他们截然不同的评价。一方面他认为五言为“穷情写物，最为详切者”，一方面评价班固的诗是“质木无文”。可是，如果真正从诗句的对偶韵律各方面来看，《咏史诗》比《古诗十九首》并不差，“质木无文”四字，只有在评价内容表现时才显得更确切。显然，在这里，内容表现的无拘无束为形式表现的自由性提供了更好的内在基础。“风格并非安装在思想实质上面的没有生命的面具，它是面貌的生动表现，活的态度表现，它是含蓄着无穷意蕴的内在灵魂产生出来的。或者，换言之，它只是实体的外服，一件覆体之衣；可是衣服的褶襞却是起因于衣服所披盖的肢体的姿态；灵魂，再说一遍，只有灵魂才赋于肢体以这样的或那样的动作或姿势。”<sup>①</sup>因而，从总的方面来讲，两汉诗歌形式运用上的自由，还是源于两汉

<sup>①</sup> [德] 威克纳格《诗学·修辞学·风格论》，王元化译：《文学风格论》，上海译文出版社，1982年版，第15页。

诗人思想情感的自由表达。当然,反过来我们也可以说,并不是什么样的衣服穿在身上都会产生同样的褶皱,只有最合体的衣服才能更加衬托出肢体的美,从而显出人的灵魂与气质。正因为艺术形式上的自由,才使汉人的思想情感在诗歌艺术中得以更加自由的表现,从而使两汉的诗歌在整体上更充分地表现出抒发情感的自由风格。

形式上的自由也是一种艺术技巧的追求。从现有的历史资料来看,两汉诗人对诗歌创作的技巧也是颇为讲究的。司马相如论作赋时说:“合纂组以成文,列锦绣而为质,一经一纬,一宫一商,此赋之迹也。赋家之心,苞括宇宙,总览人物,斯乃得之于内,不可得而传也。”<sup>①</sup>这里已讲到作赋时在语言文字构思上所下的功夫。赋、诗同源,由作赋我们也可以想到汉人作诗,自由并不意味着草率和随便。武帝时的歌舞艺人李延年作歌使汉武帝感动,后来因妹妹得宠而被封为“协声律”,他所作的“新声变曲”固然主要在形式上指音乐的创新,但是相应的诗歌语言,如《北方有佳人》所表现的,也是一种新的形式。这些情况说明,作为两汉的诗歌创作,其语言形式的自由化和多样化,也恰恰是适应新的内容表现需要,在突破诗骚体的基础上不断追求的结果。自由的思想表达需要相应的自由形式,而自由形式是从实践中逐步摸索来的,因而才形成风格上的自由的美。

下面,我们仅以被人们称诵不已的乐府古辞《江南》为例对此加以说明。

江南可采莲,莲叶何田田,鱼戏莲叶间。鱼戏莲叶东。鱼戏莲叶西。  
鱼戏莲叶南。鱼戏莲叶北。

按,古人的说法:“《江南》古辞,盖美芳辰丽景,嬉游得时。”<sup>②</sup>诗歌五言七句,表面看来,这诗的写法非常简单,也是极其自然的。它宛如一个人在水上采莲时突然看到这样一幅迷人画面:在美丽的莲叶下,清澈的水中,鱼儿在忽东

① 葛洪:《西京杂记》,第12页。

② 郭茂倩:《乐府诗集》,第384页。

忽西忽南忽北地快乐嬉戏。它使诗人陶醉,情不自禁地发出赞语。整首诗给人的印象是那样明快清新,决无一丝造作之痕。所以沈德潜称赞它为“奇格”。<sup>①</sup> 奇在何处?用张玉穀的话说:“此采莲曲也。前三叙事,不说花偏说叶,叶尚可爱,花不待言矣。鱼戏叶间,更有以鱼比己意,诗旨已尽。后四,忽接上‘间’字,平排衍出东西南北四句,转见古趣。”<sup>②</sup>这话能给读者以启发,他所说的“古趣”,我们可以从两个层次去理解。其一,此诗在描写客观景物时,由花叶之美,由鱼戏叶间来回往复的自由畅游来表现江南风光之美。荷叶青翠欲滴,水则清澈见底,嬉戏的鱼儿活泼可爱,这江南水上风光自然会使人留恋忘返。其二,自然风光与人的心境相衬,以鱼的自由欢乐来暗示人的自由欢乐。由此,和诗的开头一句“江南可采莲”相照应。唯其是风景优美,才见出人的欢乐;唯其是人的欢乐,才能体现出“江南可采莲”的“可采”二字的意蕴。由此可见,在这首采莲曲的表面的自然描写与自由抒情的风格里面,有着高度的艺术技巧。它的基础,是诗人能够在纷繁的自然界现象中观察事物和进行艺术提炼的能力,从而使他能够用文同白话式的自由语言,来描写客观世界的现实景象,同时也描绘出人的心灵。对此,黑格尔也曾经说过:“既简单而又美这种理想毋宁说是辛勤的结果,要经过多方面的转化作用,把繁芜的、驳杂的、混乱的、过分的、臃肿的因素一齐去掉,还要使这种胜利不露一丝辛苦的痕迹,然后美才自由自在地、不受阻挠地、仿佛天衣无缝似地涌现出来。”<sup>③</sup> 这话,可以作为我们认识两汉诗歌在体现自由化风格方面对艺术技巧的追求的最好参考。

正因为自由本身是一种技巧,同时是一种审美境界,所以,两汉诗歌的这种自由风格,才会被后人不断称道。《江南》一诗,沈德潜称之为“奇格”,《上邪》一诗,张玉穀称之为“局奇笔横”,陈祚明也称之为“奇”。<sup>④</sup>《乌生》一诗,李因笃亦评价其为“章法奇横伸缩,妙不可言”。<sup>⑤</sup> 这里所说的“奇”,都是

① 沈德潜:《古诗源》卷三,第71页。

② 张玉穀:《古诗赏析》卷五,《续修四库全书》第1591册影印上图藏清乾隆姑苏义堂刻本,上海古籍出版社,2002年版,第624页。

③ [德]黑格尔著,朱光潜译:《美学》第3卷上册,第5—6页。

④ 以上并见沈德潜《古诗源》、张玉穀《古诗赏析》卷五、陈祚明《采菽堂古诗选》卷一。

⑤ 李因笃:《汉诗音注》卷六,第742页。

指在文同白话的自由表达中有其出人意料之处。而这,显然不仅仅是一般的构思问题,同时还有艺术手法上的匠心独运,在高度的艺术提炼中追求一种既简单又自由的美。汉乐府中的其他著名篇章也多是如此。《王子乔》一诗,表面上写的是求仙,实际则借仙人王子乔来讥刺当权者不顾百姓而妄求长生的荒诞,故诗中有“养民若子事父明,当究天禄永康宁”之语。全诗的句式长短不一,也给人以极其自由的抒情印象。仔细品味,则正如李因笃所言,乃是“篇法参差,汉诗之极用意者”。<sup>①</sup>《孤儿行》一诗,采用孤儿自己抒情叙事的口气,语言是自然的,口气也是自然的,叙事的句子几乎同于孤儿在向人当面诉苦,是散文式的自由笔法。初看似无章法,仔细琢磨,则发现这里蕴含着极高的写作技巧,这里有对比,父母在世与父母不在世的差别;有照应,开头与结尾相衔;有粗线条的叙事,备言兄嫂让孤儿所干的一切苦事;也有细腻的形象勾勒,写孤儿“手为错,足下无菲,怆怆履霜”,“泪下漉漉,清涕累累”。底下收瓜一段,正面写劳累中失误之苦,哀痛中求人见怜,侧面又写出归家难以应付,以见兄嫂的严苛,归至结尾处“兄嫂难与久居”之意。全诗纾徐写来,从表面上看是“断续无端,起落无迹”<sup>②</sup>,实则是“通体照应谨严,接落变换,叙次简古,无美不臻”。<sup>③</sup>从以上的分析可以看出,前人对汉诗的这种评价并非溢美之词,自由的风格来自于思想情感的自由表达与相应的艺术上新的追求,其最终又体现在诗歌形式表现上。胡应麟曰:“窃谓二京无诗法,两汉无诗人。”<sup>④</sup>显然,这里所说的“无诗法”并不是真的说汉人作诗没有章法,而是指没有一定的章法。“结构天然,绝无痕迹,非大冶熔铸,何能至此?”<sup>⑤</sup>正因为“大冶熔铸”,方能达到出神入化之境,这恰恰是艺术表现自由的境界。

### 三、质朴

两汉诗歌风格的第三个特点是质朴。一般来讲,质朴是相对文雅而言

① 李因笃:《汉诗音注》卷六,第743页。

② 沈德潜:《古诗源》卷二,第77页。

③ 张玉穀:《古诗赏析》卷五,第630页。

④ 胡应麟:《诗薮》,第131页。

⑤ 胡应麟:《诗薮》,第27页。

的。它自然会使人首先想到两汉诗歌语言表现上的直白与不加修饰。然而,我们如果仅仅从这个角度去理解汉诗的质朴风格,则未免过于简单化了。

从艺术创作的本质来讲,质相对于文而言,它首先指艺术内容的本体特征。《易·系辞下》:“易之为书也,原始要终,以为质也。”《论语·卫灵公》:“君子义以为质,礼以行之。”在这里,“质”都是指人与事的内在本质,在艺术创作中的“质”也是如此,它首先指的是人物内心世界的真实表露,只有如此,才能称其为“质”。由此可见,艺术风格上的“质”,必须与“真”、与“诚”、与“实”联系起来。在这里,“真”、“诚”与“实”是表现风格“质”的主要途径。因而,在先秦两汉典籍中,这几个字可以互训。《大戴礼记·卫将军文子》:“子贡以其质告。”王聘珍引卢注:“质,犹实也。”《左传》襄公九年:“要盟无质,神弗归也。”服注:“质,诚也。无忠诚之信,故神弗临也。”而实与诚也就是艺术表现的真。《庄子·渔父》:“真者,精诚之至也。不精不诚,不能动人。故强哭者虽悲不哀,强怒者虽严不威,强亲者虽笑不和。真悲无声而哀,真怒未发而威,真亲未笑而和。真在内者,神动于外,是所以贵真也。”因而,对于两汉诗歌风格的质朴,我们首先应该由诗人创作表现的直抒胸臆与直写其情方面去认识。

由此,我们便不难看出,两汉诗歌风格的质朴,同它的前两个特点一样,首先源于两汉社会诗人个人主义思想倾向在诗歌中的表现以及诗人的创作态度。如前所述,在先秦宗法制社会里,诗人的思想情感在自觉与不自觉中受到宗法制社会意识的束缚,个人主义意识相对来说还不是那么强烈,因而,从整个社会角度讲,以表现脱离了宗法意识的个人主义思想倾向为中心的诗篇是不多见的。同时,表现这种情感的诗篇,也难以被社会的大多数人所接受。所以,无论从时代意义还是从文艺欣赏哪个角度讲,对个性的压抑,都必然成为先秦诗篇中的主要特征之一。而封建地主制社会的建立同时是人类个性解放的一次伟大运动,这使两汉诗人思想倾向发生了重大变化。同时,新的诗歌创作欣赏态度,也为两汉诗人更好的表达这种时代的新思想新情感提供了最有力的文艺样式。因而,以直抒个人主义思想倾向下的个人之情为目的,必然是两汉诗歌创作的主要特征。唯其如此,才使汉人在诗歌创作中比较真实而又不加掩饰地表现诗人的内心世界。上至帝王之作,

如汉高祖的《大风歌》，汉武帝的《秋风辞》，下至文人士大夫的各种创作，如杨恽的《拊缶诗》，张衡的《同声歌》，秦嘉的《赠妇诗》等作品；由文人的五言诗，如《携手上河梁》、《今日良宴会》，到乐府诗中的《满歌行》、《蒿里》、《上邪》等等，这些诗作，都以十分坦率的态度表现诗人的内在心灵。这里，既没有炫耀文彩的矫揉造作，也没有“以礼节情”的严肃面孔。也正因为如此，才使汉诗和中国历史上其他时代的诗歌风格区别开来，才真正称得上“质朴”二字。

真实地表露个人胸怀而无所顾忌，这种质朴的风格表现在创作形式上，也必然会带来汉诗独具的特色。最突出的特点是不以字斟句酌为诗，不作寻章摘句的工夫，而追求思想表现的畅通无阻，从而带来全诗一体的浑然境界，达到后人无论如何刻意追求也难以企及的艺术的高度。对此，后人多有评论。如严羽在《沧浪诗话》中说：“诗有词理意兴。南朝人尚词而病于理，本朝人尚理而病于意兴，唐人尚意兴而理在其中，汉魏之诗，词理意兴，无迹可求。”又说：“汉魏古诗，气象混沌，难以句摘。”胡应麟在《诗薮》卷二也说：“两汉之诗，所以冠古绝今，率以得之无意。不惟里巷歌谣，匠心信口，即枚、李、张、蔡，未尝锻炼求合，而神圣工巧，备出天造。”又曰：“汉人诗不可句摘者，章法浑成，句意联属，通篇高妙，无一芜蔓，不著浮靡故耳。”清人陆时雍《诗镜总论》也说：“古乐府多俚言，然韵趣甚。后人视之为粗，古人出之自精。故大巧者若拙。魏人精力标格，去汉自远，而始影之华，中不足者外有余，道之所以日漓也。”费锡璜《汉诗总说》曰：“《三百篇》后，汉人创为五言，自是气运结成，非人力所能为。故古人论曰：苏、李天成，曹、刘自得。天成者，如天生花草，岂人剪裁点缀所能仿佛；如铸就钟镛，一丝增减不得。解此方可看汉诗。”又曰：“有谓‘东风摇百草’、‘秋草萋以绿’已逗六朝门径；又有取‘古欢’、‘新心’等字以为生别。不知古诗浑浑浩浩，纯是元气结成，若以字句求之，真是呖语。”显然，后世诗论家都看出了汉诗这种整体浑融的艺术特点。

由此可见，对于两汉诗风的质朴，我们只有从两个方面理解才能有较好的认识。首先，质朴来自于诗人内心情感的真实表露；其次，质朴来自于艺术形式上的浑然天成。二者互为表里。在中国诗歌史上，只有汉诗才能达到这一境界。《诗经》中不乏浑然天成的作品，可是，宗法制下的个人情感

却难以将作为具有相对独立人格的个人精神面貌表露无遗。魏晋以后的诗人创作,也不乏个人精神面貌的真实表露。但是,对字词章句的过分追求,却使它们永远失去了浑然天成的艺术效果。在这一点上,魏晋之诗已露其端倪,“句颇尚工,语多致饰”,<sup>①</sup>至“江左齐梁,其弊弥甚,贵贱贤愚,惟务吟咏。遂复遗理存异,寻虚逐微。竟一韵之奇,争一字之巧;连篇累牍,不出月露之形;积案盈箱,唯是风云之状”。<sup>②</sup>诗到此种地步,已经不能称其为抒情的艺术,只成为逞辞弄巧的玩物罢了。

然而,质朴是否意味着汉人做诗不讲究修辞炼句呢?也不是。前人多以“天然工巧”来形容汉诗的艺术之美,殊不知,任何艺术创作,都包含着作者的主观加工,完全出自天然的诗作是没有的。乐府诗中常用的排比、夸张、比喻、拟人等各种艺术手法,都能看出作者的匠心经营。如《上邪》中的誓词之警策,《箜篌引》中“公无渡河”的一句一叹,《乌生》中的拟人化口气,《陌上桑》对罗敷之美的侧面描写,《相逢行》对富贵人家的多方赞美等等。至于文人诗中典故的运用,更见出其修辞炼句方面所下的功夫。如《古诗十九首》中化用《孟子·公孙丑》“夫子当路于齐”的话而言“先据要路津”(《今日良宴会》),引用伯牙钟子期的典故而言“知音”(《西北有高楼》),使用古人常用的成语“同心”(《涉江采芙蓉》)等等。<sup>③</sup>可是这些都不能给人以矫揉造作之感。究其原因,就因为两汉诗人只是把语言看作表达思想情感的工具而不是目的,佳句以妥切恰当地表达思想情感为工。“是故文以见乎质,辞以睹乎情,观其施辞,则其心之所欲者见矣。”<sup>④</sup>对这个问题,黑格尔曾有段很好的论述:“诗创作在追求诗的用语这方面可以走得很远,以至于把这种特殊表现方式看在一主要任务,着眼点很少在内心生活的真情实况,而更多的在语言方面的美妙、光润、文雅及其效果。于是诗就降落到修辞和演讲的地位。……这种表现方式对于诗的内在生命会起破坏作用,因为诗创作中的清

① 胡应麟:《诗薮》,第29页。

② 魏徵等:《隋书》,中华书局,1973年版,第1544页。

③ “同心”是先秦常用的成语。《诗经·邶风·谷风》:“黽勉同心,不宜有怒。”《左传》僖公二十四年:“所不与舅氏同心者,有如白水。”《楚辞·九歌·湘君》:“心不同兮媒劳。”《易·系辞上》:“二人同心,其利断金。同心之言,其臭如兰。”

④ 司马光:《太玄集注》,中华书局,1998年版,第190页。

醒理智转到着意安排,真正的诗的效果应该是不着意的,自然流露的,一种着意安排的艺术就会损害真正的诗的效果。”<sup>①</sup>两汉诗人在诗歌创作上追求的是直抒胸臆,是情感表现的畅通无阻,因而必然是一种不着意安排的艺术,让人看不出刀痕斧凿之迹。它把一首诗看成一个完满的整体,它所追求的是整体的艺术效果。每个字,每个词、每句话,只有在整体中存在才有意义,只有在整体中才能找到它们的恰当位置,才能发挥它们的最好作用。离开了整体,就犹如人的一只手从胳膊上截下来,它的任何技能与灵巧都不复存在,所以,它才是“篇不可句摘,字不可句求”的。由此可见,两汉诗人对诗歌语言的讲究,不是着眼于局部,而是着眼于全局。语言表现上的“文”归根结底是为“直抒胸臆”、“直写其事”的“质”服务的,也正是在这一点上,胡应麟评价汉诗的一段话才给我们以启发:“汉人诗,质中有文,文中有质,浑然天成,所以冠绝古今。魏人贍而不俳,华而不弱,然文与质离矣。晋与宋,文盛而质衰;齐与梁,文胜而质灭;陈、隋无论其质,即文无足论者。”<sup>②</sup>文中有质,质为文根本;质中有文,文为质服务。“有根株于下,有荣叶于上,有实核于内,有皮壳于外。文墨辞说,士之荣叶皮壳也。实诚在胸臆,文墨著竹帛,外内表里,自相副称,意奋而笔纵,故文见而实露也。”<sup>③</sup>正是在这个意义上,我们才能真正理解两汉诗歌从整体上以质朴为特征的时代风格。

作为一个时代的两汉诗歌的风格特征,自由、通俗与质朴三者又是紧密相关的。在这里,自由又是最根本的特色,它不仅表现为思想表达的自由,艺术创作的自由,同时又表现为语言形式运用的自由。惟其以自由为特色,两汉诗歌才能适应新时代的创作与观赏需要,使它成为通俗的语言艺术。它主要表现的是普通人物的普通生活与普通情感,使用的也是口语化散体化的通俗语言与通俗的艺术形式。而通俗和自由又造成了情感表现上的直抒胸臆与直陈事理,和表现诗人内在个性本质为特色,并形成了追求整体上浑然天成的独特艺术审美境界。正是这三点,构成了两汉诗歌总的时代风格,也是汉代诗歌不同于其他时代诗歌的最重要的美学特征。

① [德]黑格尔著,朱光潜译:《美学》第3卷下册,第67页。

② 胡应麟:《诗薮》,第22页。

③ 黄晖:《论衡校释》,第609页。



## 第十五章 汉代诗歌在中国 诗史上的地位

以上,我们从歌诗与诵诗的分流入手,对汉代诗歌各类体式分别进行了详细的描述。由于时代的久远,两汉诗歌留传至今的作品并不多,从数量上讲远不及魏晋南北朝时代,也没有一个在诗歌史上特别著名的诗人。在历史的流传过程中,它甚至远不如先秦诗歌那样幸运,在整个古代社会,没有人把汉代诗歌编辑成集,留下一部像《诗经》那样供后人诵读和研究的经典。现存的汉代诗歌都散见于六朝以后的诗文选本,还有一部分幸运地保存在历史著作里。就在这些已经少得只有几百首的可怜的汉代诗歌当中,还存在着诸多的争议,这为我们对汉代诗歌的把握增加了极大的难度。尽管如此,汉代诗歌还是以其高度的艺术成就而为后世所瞩目,在中国诗歌史上也占有特殊的地位。它是中国上古诗歌的结束,中国中古诗歌的开端。它为六朝诗的兴盛提供了条件,为唐诗的繁荣奠定了基础。对此,我们可从以下几个方面来认识。

### 第一节 全面展示了时代社会风貌

汉代诗歌之所以成为上古诗歌的结束,中古诗歌的开端,首先是由历史发展的客观性决定的。秦帝国的统一和汉帝国的建立,开创了中国封建地主制社会的新篇。历史的巨变,使两汉社会从一开始就表现出不同于先秦时代的历史内容。

### 一、歌颂了汉代社会的繁荣强盛

从历史发展的角度来讲,短命的秦王朝虽然实现了中国的统一,并没有真正地结束战乱,汉代才是中国历史上第一个真正强大的封建大一统国家,汉帝国的繁荣和强盛,改变了自春秋战国以来战乱不已的局面,显示了封建地主制政权在当时的历史进步意义。汉朝初年,新兴统治者为了缓解社会矛盾,采取轻徭薄赋,与民休息的政策:“减田租,复十五税一”(《汉书·惠帝纪》),又加之兴修水利,鼓励农作,使社会形势平稳,经济也逐渐得到发展。整个社会呈现一派生机勃勃的气象。这表现在汉诗中,首先就是对和平生活的歌颂,如《画一歌》通过对萧何、曹参施行无为而治的赞美,表达了老百姓对和平安定生活的满足:“萧何为法,讲若画一。曹参代之,守而勿失。载其清靖,民以宁一。”《郑白渠歌》则直接描写了富庶的农村生活:“田于何所,池阳谷口。郑国在前,白渠起后。举锸如云,决渠为雨。水流灶下,鱼跳入釜。泾水一石,其泥数斗。且溉且粪,长我禾黍。衣食京师,亿万之口。”从汉初的《安世房中歌》到《郊祀歌》,虽然是作为封建统治者的宫廷庙堂颂歌,充满了对汉朝皇帝的溢美之辞,但同时也在客观上也表现了汉帝国统一强盛的新的历史风貌,国家的统一,异域的征服,疆域的辽阔,物产的丰饶,祥瑞的出现,歌舞的繁华,物用的奢侈,享乐的快心,所有这些,都反映在这些新的宫廷庙堂颂歌里,它所表达的正是汉人对自己时代的赞美。从历史发展的角度讲,那是中国人对自己国家的热爱和民族凝聚力的升华。中华民族的主体之所以被称为汉族,可以作为这个时代留给后世最宝贵的历史遗产的象征。

生活在繁荣强盛的历史新时代里的汉人,自然对他们的新的生活也充满了无比的热爱,显示出他们积极向上的胸怀。他们把诗歌的笔触深入到各个方面,去描写他们丰富而充实的世俗生活;他们还写出了商业经济的发展和城市文化的繁荣所带来的新的生活方式与生活观念,如对金钱的崇拜,对贫穷的苦恼,对富贵的艳羡:“相马失之瘦,相士失之穷”、“何以孝悌为?财多而光荣”、“千金之子,不死于市”,从这些歌谣谚语里,最能看出汉人生活观念的变化。此外,他们还生动地描写了城市市民崇尚奢侈豪华的世风,如《后汉书·马援列传》载马廖引长安语“城中好高髻,四方高一尺,”杜笃《京师上已

篇》的“窈窕淑女美胜艳，头戴翡翠珥明珠”。甚至辛延年的《羽林郎》写酒家胡的打扮也是“长裾连里带，广袖合欢襦。头上蓝田玉，耳后大秦珠。两环何窈窕，一世良所无”。《陌上桑》中出城外采桑的秦罗敷也是“头上倭堕髻，耳中明月珠，湘绮为下裙，紫绮为上襦”。“整个诗篇都表现着市民的审美趣味，并折光地反映着市民的生活理想。”<sup>①</sup>总之，和先秦自春秋战国以来四百年的战乱相比，除了西汉末年和东汉末年的动荡外，两汉社会基本是平稳的，人民生活是相对安定的。正因为在这种历史局面下，两汉社会的诗歌创作才称得上是世俗生活气息极浓的承平盛世的艺术。它把我们的欣赏视野不仅引向政治、战争、阶级矛盾、宗教生活等各个领域，而且还引入日常生活的深处，犹如引导我们漫步于两汉城市的街头巷尾和田野山村，去尽情欣赏那丰富多彩的生活场景。在城市繁华的闹市里，富家贵族在欢歌作乐（《古歌·上金殿》），胡姬穿着艳丽当垆卖酒（《羽林郎》）；这一边有思亲的少妇在高楼弹琴（《西北有高楼》），那一边有失意的文人在借酒浇愁（《青青陵上柏》），乡村则有郑渠、白渠浇灌的沃野，禾黍繁茂，鱼虾满仓（《郑白渠歌》）。平民百姓，或远行在外游学求仕（《客从远方来》），或依恋家门享受田园之乐（《江南》）……安定和平的生活带来了生产的发展，当然也带来无数的矛盾，但是从总体上来看，两汉诗歌基本上体现了对现实生活的肯定态度，是面向现实，热情地讴歌现实的艺术，是展现了新兴地主阶级新的朝气蓬勃的社会生活艺术。这正如王充在《论衡》中所说：

周有郁郁之文者，在百世之末也。汉在百世之后，文论辞说，安得不茂？喻以大小，推民家事，以睹王廷之义：庐宅始成，桑麻才有，居之历岁，子孙相续，桃李梅杏，[奄]丘蔽野。根茎众多，则华叶繁茂。汉氏治定久矣，土广民众，义兴事起。华叶之言，安得不繁？夫华与实俱成者也，无华生实，物希有之。山之秃也，孰其茂也？地之泻也，孰其滋也？文章之人，滋茂汉朝者，乃夫汉家炽盛之瑞也。

<sup>①</sup> 张松如：《中国诗歌史论》，第158页。

这是汉人对自己社会的赞扬,也是汉人对自己时代文化艺术繁荣原因的认识。汉乐主悲,汉代诗歌中也多是描写人生悲愁的作品,但汉诗之悲乃盛世之悲,正所谓“欢乐极兮哀情多”,实际上汉人是以悲愁的形式来抒写自己对生活的热爱,对享乐的追求,对理想未能实现的不满,因而从总体上看汉代诗歌乃是和平之音,而非乱世之音和衰世之音,它体现的是汉代社会的繁荣风貌。试比较《古诗十九首》与建安时期的文人五言诗,我们就会发现二者之间的时代差别。

## 二、揭示了深刻复杂的社会矛盾

我们说汉代诗歌从总体看是和平之音,并不否认它同时也揭示了深刻复杂的社会矛盾。秦汉帝国的建立,完成了中国社会由先秦的封建领主制社会向封建地主制社会的转变,同时,也使地主阶级与农民的矛盾成为社会的主要矛盾。汉代诗歌的产生,从根本是建立在这种新的社会关系基础上的。这种新的阶级关系虽然在当时具有进步意义,有利于社会生产的发展,但是也并不意味着社会矛盾的消失。汉帝国建立后,土地名义上属于国有,皇帝是全国最大的地主。下设郡县亭乡,以民之贫富及占田多少征收赋税。同时,为了巩固统治,皇帝又把土地按军功分给功臣贵戚,使无数农民变成了他们的食户,遭受着双重剥削。其后,富豪大族兼并土地日益严重,阶级矛盾越来越尖锐,这些反映在汉诗中,就是描写农民贫困、官僚贵族奢华(如《长安百姓为王氏五侯歌》,《桓帝初城上乌童谣》),贪官污吏敲诈勒索(如《刺巴郡郡守诗》)以及百姓们群起反抗的诗篇,如崔寔《政论》引语:“小民发如韭,剪复生。头如鸡,歌复鸣。吏不必可畏,民不必可轻。奈何欲望平!”从这首措辞激烈的诗篇,我们可以看到两汉社会阶级矛盾激化的程度。同时,也可以看到汉诗在表现这种阶级矛盾上的新特点。它把批判的锋芒指向新的权贵,指向封建官僚政体集团,对清明廉吏的歌颂和对贪官污吏的批判,成为汉代诗歌的主要内容,甚至也成为其他各种文学体裁的主要内容,这一点在《史记》、《汉书》中所记录的民歌谣谚中看得最清楚。同时,它塑造了各类人物形象,这里有失意的文人、荡游的浪子、贫苦的农民、卖艺的歌女。它用细腻的笔触描写了新的社会矛盾下百姓们所遭遇的苦难生活,如一个穷汉为了养家糊

口想去铤而走险的无奈(《东门行》),妻子在病逝前嘱咐丈夫好生照顾孤儿,丈夫不得已外出乞讨的惨状(《妇病行》),还有贵族奴仆的仗势欺人(《羽林郎》)等等,在汉人的笔下都被写的真实而生动。

不仅如此,两汉社会这种新的矛盾,还表现为封建地主阶级之间为争夺权力的倾轧与斗争。自刘邦诛杀功臣始,吕后与戚夫人残杀,魏其侯与武安侯相斗,王莽篡位,豪强势力抬头,外戚与宦官轮流执政,党锢之祸等,斗争的残酷和规模可谓愈演愈甚。由于撕掉了宗法制社会温情脉脉的血缘关系面纱,这些相互争斗者都不再装出一副仁义亲爱的面孔,而采取更加表面化的形式。这些表现在汉诗当中,就是如戚夫人的《春歌》那样作品的产生。

阶级斗争的公开激化也破坏了周代社会的宗法伦理道德,腐蚀了封建政体,造成了官僚阶级的腐败等,从而使对这些现象的批判也成为汉代诗歌的内容之一,如《民为淮南厉王歌》、《牢石歌》、《成帝时燕燕童谣》、《黄爵谣》、《顺帝末京都童谣》、《贡禹引俗彦》、《灵献时人语》等。总之,正是从上述这些方面,我们首先看到了由社会生产变革而带来的汉代诗歌内容的新变。它说明,从汉代开始,中国古代的诗歌不再是封建领主制社会的诗歌,而是封建地主制社会的诗歌。

### 三、产生了新的诗歌创作主体

汉代诗歌的作者包括了社会各阶层,这里既有皇帝、贵族、官僚等上层社会人物,也有普通的文人士子和下层百姓,有专职的歌舞艺术家,也有不通文墨的农民。在这一庞大的创作群体当中,文人阶层的出现,是最引人注目的事情。如我们在第七章中所论,文人这一社会阶层,实际上是伴随着封建官僚政体的建立和完善,在汉代社会才真正形成的。从文学史的意义上讲,正因为出现了文人这一社会阶层,才改变了中国文学史上的创作格局。从汉代以后,文人诗的创作,在中国文学史上开始占据越来越重要的地位,并逐渐成为中国诗歌史的主流,标志着魏晋六朝以后每个时代诗歌创作所达到的最高水平。

汉代是中国文人创作真正形成的时代。作为封建地主制社会中一个特殊的阶层,他们从产生的那天起,就以本阶层的特殊视角来关注这个新的社

会,并且在诗歌创作中投入了自己的全部情感。或者对新兴帝国进行颂美,或者讽谕时政,表现他们的社会理想,显示他们作为新兴地主阶级政权中一个优秀群体的文化品质和人格素养。他们不仅积极参与四言诗和乐府诗的创作,而且是骚体抒情诗和五言诗的主体。他们在读书仕进或官场生活中,经受过各种各样的波折,或者是胜利者,或者是失败者,宦海沉浮,穷达异路。形诸歌咏,或者是生不逢时的感叹,如董仲舒的《士不遇赋》;或者是行旅远游的悲伤,如刘歆的《遂初赋》;或者是对官场黑暗的抨击,如赵壹《刺世嫉邪诗》;或者是遭受排挤的痛苦,如张衡的《四愁诗》;或者是理想不能实现的苦闷,如郗炎的《见志诗》;或者是因权势而忘却朋友的世态炎凉,如《明月皎夜光》;或者是郁郁不得志的愤懑,如《今日良宴会》;或者是弃家远游之苦,如《涉江采芙蓉》;或者是男女相思的悲伤,如《青青河畔草》;或者是祸福无常的感叹,如《满歌行》;或者是厌弃世事的及时行乐,如《西门行》等等。总之,这些诗篇,从各种不同角度,反映了两汉文人士子的生活与命运,思想与情感,并预示了后世中国文人诗歌发展的基本方向,因为汉代文人诗歌的基本主题,如渴望建功立业、抒写宏伟人生、关心民生疾苦、颂美清明政治、感叹生不逢时、抱怨怀才不遇,以及男女相思、羁旅远游、及时行乐、高蹈遁世等等,同样也是魏晋以后文人诗歌的基本抒情主题。也正因为如此,汉代文人诗在中国后世文人那里才会产生强烈的思想共鸣,并受到他们的高度评价。

#### 四、表现了新的社会思潮

汉代诗歌在中国诗歌史上另一个值得注意的方面,是新的社会思潮的兴起。我们知道,秦汉以后中国封建社会制度的根本特征,是打破周代社会的世卿世禄制而改为皇帝集权的官僚制,这不但使社会生产力和生产关系发生变革,同时也是对人的思想的一次解放。个人独立性的增强使汉代文人的个体人格得到了新的张扬,他们追求个体人格的独立,希望实现个人自身的价值。与此同时,由于封建集权制的强化破坏了血缘关系,冷酷无情的官僚政体造成了对个体人格的更大压抑。个性的觉醒与压抑的二律背反,使汉代文人生活在更为痛苦的思想矛盾之中,人生无常、珍惜生命、重男女之情、及时行乐、全身远祸等各种个人主义思想,开始在汉代社会逐步蔓延。它尽管带

有很强的消极因素,并且不可能脱离皇权政治规范,因而不能同近代社会的个人主义思潮相提并论。但是和先秦宗法观念相比,这毕竟是人类个性思想的一次伟大解放。它冲破了传统儒家教义的束缚,也不受谶纬迷信等社会风气的限制,成为一股强大的思想文化潜流,从贾谊、司马迁、扬雄到王充、张衡、仲长统,一直在不断地向前发展,开魏晋文化思潮之先河。这一切反映到汉代诗歌当中来,才形成了它与先秦诗歌在时代思想意识方面的巨大不同。他们不再用儒教的标准来评判世界,而是用新的个人主义的眼光去观察生活,去揭露各种社会矛盾,去表现自己的生活态度。他们不忌讳对奢侈生活的追求,也不隐瞒自己的享乐意识,乐府诗《相逢行》中对富贵生活的夸耀,《古歌·上金殿》中对享乐生活的描写,《古诗十九首》中对他人富贵的艳羡,就是他们对这种生活态度的直接表达。由于他们强烈地关注自我,所以才形成了骚体抒情诗以生不逢时、怀才不遇为核心的抒情主题。在乐府诗和文人五言诗里,人生无常的感叹,全身远祸的情怀,及时行乐的颓放,相思离别的忧愁,也因此而成为最为重要的内容。汉代没有产生像屈原那样的大诗人,没有产生如《离骚》那样伟大的作品,甚至也没有产生如《诗经》大小雅《正月》、《十月之交》、《板》、《荡》那样优秀的忧国忧民之作,这从另一个方面说明,汉代诗人远没有如凡伯、卫武公、屈原等先秦贵族那样崇高的群体意识。可以说,正因为两汉社会的发展改变了人们生活的客观世界,从而也改变了人们的内心世界,创造了具有新的社会思想,新的主体意识的诗人,才使汉诗呈现出新的历史气象。文学的变化首先来自于历史的变化,文学的大的历史阶段划分不可能脱离历史的巨变时期。多年来,许多学者在谈及中国中古诗歌的开端,往往从魏晋六朝开始而忽视了汉代诗歌的意义,而我们的研究则说明,无论是魏晋诗歌中表现的男女相思、人生短促、及时行乐等情感,还是魏晋文人阶层的文化心态、审美意识等,都是早自两汉盛世就已经发生,是中国社会从先秦封建领主制社会到秦汉地主制社会的转变所产生的必然结果。

## 第二节 创造了新的诗歌语言形式

汉代诗歌之所以成为中国上古诗歌的结束,中国中古诗歌的开端,第二

一个重要因素是它创造了中国中古诗歌新的语言形式。诗歌史可能会有不同的划分方法,但是从诗歌形式的角度来进行分期,无疑是最重要的方式之一。在中国诗歌史上,语言形式的创造都曾经带来了诗歌发展趋势上的变革,如楚辞体对《诗经》体的发展,产生了以屈原为代表的楚辞文学;词与曲的创造,带来了宋词和元曲的兴盛。相比较而言,在中国诗歌史上,还没有哪一个朝代的诗歌形式发生过像汉代这样大的变化,由先秦的诗骚体为主一变而为乐府诗和五七言,并进而成为自汉到唐中国诗歌的最重要的诗体。从语言形式变化的角度,更能说明汉代诗歌在中国中古诗歌发展史上的开端意义。

两汉诗歌的语言形式是从先秦发展而来,由西汉初年以诗骚体为主逐渐演变为以乐府体和五言诗为主,之所以发生如此大的变化,与秦汉的社会巨变是直接相关的。促进这种语言形式变革的社会原因主要有以下几点:

### 一、秦汉的大一统带来了汉民族语言文字的统一

中华民族是地域广阔的多民族的统一体,不同的地域有不同的方言,不同的民族有不同的语言。这为文化经济的发展造成了很大困难。为了改变这种状况,夏商周时代就各自以强盛的国力而推广一种通用的官方语言和与之相配的官方文字。这种语言在周代被称为“雅言”。“雅言”的初始可能是远自殷商以前的夏人的语言,故“雅”、“夏”在先秦可以互训。周人把这种语言定为官方语言,故古人又训“雅”为“正”,并以此语言编辑经典文献作为文化教育的教本,如《诗经》的编辑过程就是如此,用“雅言”对来自各地的方言韵律进行了规范统一。《论语》记孔子教育学生读诗书和司仪唱礼时就使用“雅言”,故《论语·述而》说:“子所雅言,《诗》、《书》、执礼,皆雅言也。”<sup>①</sup>这种官方语言的推广使用,对当时的文化交往和中华民族共同体的形成起了极大作用。

但《诗经》时代各国之间的文化发展不一,语言差异也是较大的。至春秋战国时代,由于各国间的割据,这种差异仍然很大。故许慎在《说文解字叙》中说:“其后(按指春秋以后)诸侯力政,不统于王,恶礼乐之害己,而皆去其典

① 此处可参考孙作云《说雅》,《诗经与周代社会研究》,中华书局,1966年版,第332—342页。



籍。分为七国,田畴异亩,车涂异轨,律令异法,衣冠异制,言语异声,文字异形。秦始皇帝初兼天下,丞相李斯乃奏同之,罢其不与秦文合者。斯作《仓颉篇》,中车府令赵高作《爰历篇》,太史令胡毋敬作《博学篇》,皆取史籀大篆,或颇省改,所谓小篆者也。是时秦烧灭经书,涤除旧典,大发吏卒,兴戍役,官狱职务繁,初有隶书,以趣约易,而古文由此绝矣。”按此段记载我们知道,至秦始皇统一后,中国又开始了新的文字统一工作。先是秦人推行“小篆”。而后来则发明了“以趣约易”的“隶书”。隶书在秦代不作为正式文字,到了汉代,则逐渐由隶书代替了小篆。隶书的产生是中国文字的一大改革,从此后中国汉字的字体和字式基本上固定下来,楷书只是隶书的变体而已。

秦汉时代是中国文字统一的时代,同时语言的统一也有了大的发展。虽然语言的差异不会像文字那样容易解决。但是由于民族的统一,各地交往的扩大和文字的统一,也必然使官话的推行变得更为顺利。

汉代是中国语言发展史上的重要时代,语言的变化是汉代诗体发生变化的重要因素。举例来讲,如刘邦和项羽都作为楚人而起兵抗秦,楚语是他们所熟悉的语言。项羽被刘邦困于垓下,夜里听到四面楚歌而斗志瓦解。戚夫人为儿子争夺太子之位而失败,高祖亦曾为他作楚歌。<sup>①</sup>可是到了宣帝时期,即使是楚地语言也有了很大的变化,以至于先秦时代屈原等人所创作的楚辞,已经没有人可以按原来的语言去读。《汉书》卷六十四《王褒传》中说:“宣帝时修武帝故事,讲论六艺群书,博尽奇异之好,征能为楚辞九江被公,召见诵读。”刘歆在《七略》中也说:“孝宣皇帝诏征被公,见诵《楚辞》,被公羊裘,母老,每一诵,辄与粥。”可见,楚辞在西汉后期已经是一种可为“奇异之好”的学问,已经没有几个人可以按照先秦时期楚国的语言来诵读它。这对于楚辞体的逐渐衰落显然是有影响的。可以肯定的是,汉代宫廷中虽然还在传承着楚歌,但是这种楚歌的演唱与先秦时代楚歌的演唱一定会有区别,在诗歌的语言表现上也有了时代上的差异。一个最为明显的例证是,在屈原的《九歌》中,单音词起调是其最典型的句法特征,如“疏缓节兮安歌,陈竽瑟兮浩倡。”“若有人兮山之阿,被薜荔兮带女萝。”而汉代的楚歌则大都变成了

① 见《北堂书钞》卷一百四十四,《太平御览》卷八百五十九引。

双音词起调。如：“大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡”，“秋风起兮白云飞，草木黄落兮雁南归”。同样，我们把汉代的骚体抒情诗与《离骚》与《九章》等比较，也能看出这种明显的变化。

语法的变化对诗体的变易有更大的影响。对此，有人做过专门研究，如何乐士在《〈史记〉语法特点研究》这部著作中，主要就是从《左传》与《史记》的比较看《史记》语法的若干特点。他指出了二者之间的十一个不同点，主要包括如句子成分的完备，谓语的复杂化、虚词分工明确、单音词的并列使用和词的双音化趋势等几个方面。他最后得结论说：“在汉语史分期的问题上，我们初步考虑，先秦与汉似应划分为两个时期。”<sup>①</sup>程湘清在《〈论衡〉复音词研究》中，也在把《论衡》和《论语》、《孟子》的用词比较后看到汉代语言的变化。最后他说：“现代汉语的构词方式在两汉时期已趋于完备，……表明汉代词汇在汉语发展史上占有重要位置。”<sup>②</sup>这种语法词汇的变化在汉诗中也有着十分明显的表现，对诗体的发展有重要影响，对此前人已经有所体会。如钟嵘在《诗品序》中说：“夫四言文约意广，取效《风》、《骚》，便可多得，每苦文繁而意少，故世罕习焉。五言居文词之要，是众作之有滋味者也，故云会于流俗。岂不以指事造形，穷情写物，最为详切者耶？”五言和四言相比只多了一个字，何以会有这样的不同？就因为它们在语法词汇的组合上有着重要的差异，所以在艺术表达上才有不同的结果。可以说，如果没有汉语言文字的发展为基础，中国诗歌是决不会在两汉有如此大的变化的。

## 二、对域外音乐的吸收和欣赏风习的改变

这一点对汉代诗歌形式的变化也有极大的关系。如我们在第四章所述，横吹鼓吹的输入，就是一个极好的例子。在它的影响下产生的《汉鼓吹铙歌》十八曲，其中竟没有一首四言，也没有一首骚体，全是三五六七言相错为用的杂言，而且没有哪两首诗歌的语言形式相同，完全是一种不同于诗骚体的新

① 何乐士：《〈史记〉语法特点研究》，见程湘清主编《两汉汉语研究》，山东教育出版社，1984年版，第261页。

② 程湘清：《〈论衡〉复音词研究》，见程湘清《两汉汉语研究》，第340页。

的诗歌体式。它表现的生活内容那么广泛,其作者包括了社会各个阶层,可见其在汉代传播之广,可知文化的交往与域外音乐的吸收对汉代诗歌创作体式变更产生的重要影响。

这种域外诗乐对中国诗歌形式的影响,又与两汉诗人新的欣赏风习有关。这种欣赏风气,乃是新兴地主阶级在新形势下产生的新的审美意识。它的产生可追溯到春秋末和战国初年。当时那些从旧营垒中转化而来的新的阶级,就已经不满足于对传统雅乐的欣赏,甚至像后世儒家所肯定的“好古”君主魏文侯,也已经是“端冕而听古乐,则惟恐卧,听郑卫之音,则不知倦”(《礼记·乐记》)了。这种新乐和古乐,不但在内容上有“雅”与“淫”的区别,在形式上也有端庄整齐和好恶无节的差异。这种差异表现在诗歌形式上,也对传统的所谓“雅诗”体式造成冲击。到了汉代,这些异族诗乐能被当时人所喜欢接受,也恰恰是因为它的新颖的形式迎合了汉人新的审美心理:它以鼓吹乐器为主,有时演奏起来激扬悲壮,让人感奋;有时舒卷悠扬,让人神驰;有时悲吟哀婉,让人流泪;有时细腻情深,让人缠绵。总之,这种音乐在表达情感上以真挚不拘见长,无论是极乐或极哀都尽情表露。它带来了一股异域诗歌的新风,体现了一种新的审美特点,因此才得到汉人的喜爱。

最能表现这种审美欣赏风习变化的,还是五言诗和杂言乐府诗的兴起。五言诗本为新声,这在历史上有记载。汉武帝时歌舞艺人李延年“好为新声变曲,闻者莫不感动”,他所唱的《北方有佳人》,恰恰就是五言。还有自西汉后期逐渐兴盛起来的相和歌诗,如《江南》、《鸡鸣》、《陌上桑》、《君子行》、《长歌行》等等,都是完整的五言,《薤露》、《蒿里》、《平陵东》、《乌生》等等则是杂言。沈约《宋书·乐志》说相和歌的特点是:“丝竹更相和,执节者歌。”郭茂倩《乐府诗集》记载相歌诸调歌诗所用乐器主要是笙、笛、节歌、琴、瑟、琵琶、箏等等,基本是丝竹类乐器,这与先秦时代以钟鼓等打击乐器为主的雅乐也大不一样,而相和诸调歌的语言则以杂言和五言为主。这说明,杂言和五言是更适合与丝竹类乐器相配的语言形式。《相逢行》曰:“小妇无所为,挟瑟上高堂。丈人且安坐,调丝方未央。”《今日良宴会》曰:“今日良宴会,欢乐难具陈。弹箏奋逸响,新声妙入神。令德唱高言,识曲听其真。”《艳歌何尝行》:“今日乐相乐,延年万岁期。”《古歌·上金殿》:“主人前进酒,弹瑟

为清商。”“今日乐相乐，延年寿千霜。”这些歌曲都是配乐演唱的，它们所采用的都是五言的形式，由此益可说明，汉代社会审美风习的变化对诗歌语言形式的影响。

### 三、《诗三百》的经学化和时代的变异

《诗经》作为中国四言诗的典范，原本是周代社会最好的艺术形式。最典型的是《诗经》中的《大雅》和《小雅》。它使用四言的形式，句式规范整齐，语言典雅，措辞讲究，形成了庄严典则、文质彬彬文体风格，最适合诗人那种颂而不谀，怨而不怒的情感表达，二者相得益彰，因而成为后世不可企及的雅诗典范。但是，随着汉代思想的发展和语言的变化，这种形式却不适合汉代诗人的情感表达。特别是自战国以后把《诗三百》推到“经”的高度，无形中也给四言诗形式以较高的地位，束缚了人们的手脚。这种语言的凝固化与风格的典雅化，和汉代社会生动活泼的通俗语言也形成了鲜明的时代差别，不能满足汉人诗歌创作新的需要。因此，自汉武帝时代起的诗歌创作，除了骚体抒情诗之外，五言成为流行的形式，并由此形成了四言与五言无论从形式到内容间的极大差别。梁人萧统在《文选序》中说：“自炎汉中叶，厥途渐异：退傅有‘在邹’之作，降将著‘河梁’之篇。四言五言，区以别矣。”这段话中的“退傅”指韦孟，他的《讽谏诗》用四言体，乃是仿效《大雅》的“匡谏之义”；“降将”指李陵，托名降将李陵的五言诗《携手上河梁》，乃是抒发个人的离愁别绪。本来，《诗经》中的四言诗也不乏离愁别绪之作。可是到了汉代，诗人在抒发情感时却更喜欢五言的形式。由此可见，诗体的变化虽然表面上在于形式，实际上则更在于形式符合内容的表现程度。一旦旧的形式已经不再适合新时代诗歌内容表现的需要，就必然会出现新的形式来取代它。

### 四、汉代诗人对诗体本身的探索

两汉诗歌在语言形式上的创造，归根到底还是汉代诗人对诗体本身的不断探索的结果。是他们在长期的艺术实践中，逐渐摸索出了新诗体的语言形式规律。在这方面，五言诗的产生具有典型意义。

从表面上看，五言诗仅仅比四言诗多了一个字，而且从节奏方面来讲，同

样都是由两个音步构成。但是四言诗是由两个标准音步构成,而五言诗却由一个标准音步和一个超音步构成。因而从语言的节奏感来说却大不一样,四言诗的节奏是平衡的,两个音步的长度一样,五言诗的节奏是变化的,两个音步一短一长,后面的超音步实际上可以变成一个标准音步加上一个半音步,而这个半音步又可以出现在两个不同的位置,因此,五言诗的音乐节奏就可以表述成以下两种形式:

○○//○○/○(1 式)

○○//○/○○(2 式)

一首五言诗本来由一短一长两个音步组成,而后面的超音步又表现为两种形式,由此而产生的节奏变化,显然就要比仅由两个标准音步的四言诗丰富得多,也更富于音乐的美感。试比较:

关关//雎鸠,在河//之洲。

窈窕//淑女,君子//好逑。

冉冉//孤生/竹,结根//泰山/阿。

与君//为/新婚,兔丝//附/女萝。

四言诗的节奏没有变化,每句诗的两个音步等长,四句诗的节奏完全一样。而五言诗的节奏变化却很丰富,首先是每句诗的两个音步一短一长,其次是前两句的音步与后两句的音步又不相同,一个半音步为超音步的前部分,一个半音步为超音步的后部分。五言诗的节奏韵律之美,由此我们可以得到很好的认识。

当然,如果从每句诗的音步变化来讲,楚辞体也是很丰富的。之所以如此,是因为楚辞体也是由两个不平衡的音步构成。但二者的巨大不同是,楚辞的典型句式是超音步在前而标准音步在后,在超音步当中,半音步又往往在一句诗的最前面,而这显然不符合汉语语言韵律句法中标准韵律词优先的特征,因此,楚辞体在两个韵律词之间只有增加一个语气词“兮”或者增加另

外一个虚词,才使它读起来更富有音乐性,否则就非常拗口。试比较《九歌·湘君》:“君不行兮夷犹,蹇谁留兮中洲。”如果去掉了“兮”字,就变成了“君不行夷犹,蹇谁留中洲。”非常拗口。同样道理,如《离骚》:“朝搴阰之木兰兮,夕揽洲之宿莽。”如果去掉句中的“兮”字和虚词,同样非常拗口:“朝搴阰木兰,夕揽洲宿莽。”我们知道,楚辞是一种非常特殊的诗体,它建立在先秦楚语的基础之上,到了汉代,随着楚语特征的逐渐消失,楚辞体便开始衰落,由于其语言形式趋于散体化,逐渐成为“不歌而诵”的散体赋和骚体赋的主要语言形式,代之而起的歌诗,自然是一种与之结构完全不同的新形式的五言。

五言诗这种新的节奏变化,同时也带来了语法结构的变化。我们知道,在诗歌的语言形式中,音步与韵律词二者是统一的,四言诗是由两个标准音步构成,与之相对应的便是两个标准音律词。五言诗是由一个标准音步和一个超音步构成,与之相对应的便是一个标准音律词和一个超韵律词。而这个超韵律词,则是由一个词组或者短语构成。这一短语或者词组,在一个句子当中就可以承担两个句法单位的功能,这使得五言诗的句法结构复杂化,由此而极大的增加了五言诗的句子容量。有时候一句五言诗,就可以相当于两句四言诗的容量。如《古诗十九首》中“越鸟巢南枝”一句,就相当于《诗经》中“黄鸟于飞,集于灌木”两句。前者表面看来只增加了一个补语“南枝”,说明“越鸟”筑巢的处所,可是,这一补语,在四言诗中就必须用“集于灌木”式的句子才能补出。同样道理,四言主谓句的宾语之所以要用“之”字代替,成为《诗经》中的一种常见句式,就因为其本身不容纳原来宾语,不得不把它放在前一句中提出,如“南有樛木,葛藟累之”,而五言诗中“兔丝附女罗”一句诗,如果改成四言,就必须用“田有女罗,兔丝附之”这样两句诗才能表达。五言句子的复杂化和结构功能的增强,仅此可见一斑。

由此可见,五言诗这种节奏韵律的变化,不仅增强了它的音乐之美,而且由于其语言结构的复杂化,也促进了艺术表现手段的发展。诗歌是语言的艺术,它要靠语言去描绘事物,也描绘人的心灵,描绘外在景物和抒发人的情感,没有描写就没有文学。由于四言诗较难容纳更多的附加成分,它的叙述描写重点,便主要集中在谓语中心词上。如在《诗经·周南·芣苢》中,主要靠动词的变换达到抒情描写效果,“采采芣苢,薄言采之”,“薄言有之”、“薄

言掇之”等等,全诗十二句只换了六个动词。在《召南·草虫》中,则主要靠变换形容词的方式,一章言“未见君子,忧心忡忡”,二章言“忧心惓惓”,三章言“我心伤悲”。另一种方法是通过或双声或叠韵的词对主谓进行简单的摹声摹形,如“关关雎鸠”,“窈窕淑女”,“参差荇菜”,“桃之夭夭,灼灼其华”,“肃肃兔置,椹之丁丁”等。而五言诗由于多了一个相对的独立的语义单位,于是就便于描写。除了继承传统方法外,最主要的是使用较复杂的句法结构去提高每句诗的表现力,从而达到更生动,更形象的艺术效果。所以在五言诗中,我们看不到仅靠在重章叠唱中变换谓语中心词的方式作为抒情描写的诗作,每首诗都是一个连续紧密的不重复的叙述描写过程。如《明月何皎皎》,整首诗以客居的游子难以入睡的一系列动作来表现其思乡之情。在这里,情感由明月照床而生,动作由室内写到室外,神情由忧愁写到泪下。短短十句诗,每句诗都由较复杂的句法结构组成。如“出户独彷徨,愁思当告谁”,前一句由两个动词“出户”、“彷徨”和一个形容词“独”组成,后一句则是一个复杂的动宾结构。就靠这样的句法,把客观景物,人物动作与内心情感的描写紧密结合为一体,言语简洁,内容丰富而又情景如画。由此,我们就不难理解,为什么钟嵘说五言是“穷情写物,最为详切”,因而“云会于流俗”的艺术形式。它说明,五言诗的产生,不但为中国诗歌艺术提供了新的表现形式,而且在词歌体式的变化上开创了一个新的时代。同时,它还以其新的句法结构功能,为诗人的修辞炼句提供了更广阔的天地,为创造新的艺术形象和意境,开辟了广阔的前景。因而它在客观上也标志着,自汉代以后,中国诗歌语言艺术的表现能力,也达到了一个新时代高度。

汉代不仅是五言诗体成熟的时代,也是七言诗体探索的时代。如我们在第十三章所论,七言诗之所以在汉代没有成为与五言诗一样重要的诗歌体式,一个重要的原因是没有进入汉代歌诗的系统,而更重要的原因则是因为它更难以把握。因为它是在五言诗两个音步的基础上又增加了一个标准音步,亦即增加了一个标准韵律词,这使它的语言结构更为复杂。但是,汉人关于七言诗的努力探索与实践,同样为后世七言诗的发展奠定了基础。

综上所述,两汉时代的确是中国诗歌形式发生巨大变化的时代。这种变化之所以发生在汉代,从广泛的文化背景上认识,是与中国历史的巨大转折

分不开的。汉帝国的统一与繁荣,从各方面为诗歌创作新形式提供了客观外界条件。各民族艺术形式的融合,新时代思想表达的需要以及人们对艺术形式美的新的理解,都从不同侧面或不同程度上促进了新形式的完成。同时,语言作为诗歌表现的物质载体,也有其具有符合形式美的内在规范。它的发展既受时代的制约,又是两汉诗人对形式美自觉追求的结果。因此,两汉诗歌形式的这些变化,才具有划时代的意义,它奠定了中国后世诗歌形式发展的基础,提供了新的审美规范,标志着一个新的诗歌形式时代的到来。

### 第三节 开辟了中国诗歌新的道路

汉诗之所以成为上古诗歌的结束,中古诗歌的开端,第三个重要因素是它冲破了先秦礼乐文化观念的束缚,走上了一条新的独立发展的道路。

中国是一个诗的国度,诗的传统源远流长,从传说中古老的《弹歌》、《伊耆氏蜡辞》、《侯人歌》到《诗经》,已经走过了漫长的发展道路。这期间,诗歌由原始时代具有记忆、记述和抒写怀抱等多种功能,逐渐朝着一门独立的艺术之路发展。到春秋中叶以前《诗三百》的结集,标志着中国诗歌已经取得了辉煌的成就。

然而《诗经》作为周代文化的产物,从总体上看,是综合型的,还没有从其他意识形态中完全脱离出来而独立为一门艺术。在当时,“诗”与“乐”是一体的,又从属于周代社会的“礼”,要受到“礼”的制约。所谓“兴于诗,立于礼,成于乐”(《论语·泰伯》)。“夫礼,天之经也,地之义也,民之行也。天地之经,而民实则之。则天之明,因地之性,生其六气,用其五行。气为五味,发为五色,章为五声。”(《左传·昭公二十八年》)作为“天经地义”的“礼”,制约着人的一切活动和思想,自然也制约着“乐”,所以,周人虽然也承认“情”,认为“情动于中,故形于声”,他们也承认“乐”,认为“乐者,乐也。”但是,周人以“礼”的思想来解释“乐”,规范“乐”。此时的《诗三百》并不是被当作以审美为目的而编集的“诗集”,而是为了“礼”的教化作用而编成的教本,是在各种社交礼仪场合应用的工具。故春秋时代行人辞令往往“赋诗言志”,诸侯、大夫、君子们则经常“以诗说理”,孔子不止一次教育他的儿子学诗,“不学诗,无



以言”，并把它提到“事父，事君”的高度。其后在儒家理论的张扬下，产生了《礼记·乐记》这样最为系统地阐释周代文艺思想的理论著作。以《诗经》为楷模，强调诗歌情感抒发的纯正，要合乎以群体主义精神为特征的宗族伦理道德，重视诗歌与社会的联系，诗的创作和欣赏都要具有美刺讽谕等功利教化作用。这种以儒家思想为指导的诗歌理论，对中国后世诗歌的发展有重要影响。

然而，由于这种创作和批评都过分强调了诗的群体意义和社会功利性而忽视了诗的个体抒情价值和娱乐特征，对于诗歌艺术的独立发展，也具有一定的限制作用。所以，随着周代宗法制社会的逐渐崩溃，诗的功利实用性逐渐减弱和审美特征的不断加强，中国诗歌必将从周礼的束缚下走向一条独立发展之路。早在春秋之初，随着王室的衰微和诸侯的崛起，周代的“礼”制及其思想形态已逐渐受到破坏。郑庄公不服天朝管，与周王作战而射王中肩（《左传》桓公五年），这是在政治上首开风气之先。“礼崩”必然引起“乐坏”的结果。到了春秋末年，鲁大夫季氏竟敢僭用周王之礼，“八佾舞于庭”（《论语·季氏》）。这种行为说明，随着经济政治的强大，这些新兴贵族已经破坏了周代社会的礼法规范，在艺术上也有了新的追求。他们并不在乎诗乐是否合于“周礼”，而重在它的赏心悦目。于是产生了和“雅乐”（古乐）相对立的“郑声”（新乐）。因而自春秋末年起，孔子就有“恶郑声之乱雅乐”之叹，到了战国时代，甚至连儒家标榜最为“好古”的君主魏文侯，也已经是：“端冕而听古乐则唯恐卧，听郑卫之音则不知倦”（《礼记·乐记》）了。这新乐的特点表现在两方面：其一，不是把个人之“情”限制在“礼”的范围内的“乐而有节”，而是突破“礼”的限制的“奸声以滥，溺而不止”。其二，没有端庄恭敬的礼容，而是错杂不齐的随心所欲。表演中既无夫妇女女之别，也无父子长幼尊卑之义。欣赏这种音乐，不会使人产生自觉践礼的道德完善之心，只能助长个人私欲。因而，这是一种突破宗法制规范的满足人的口腹耳目之娱的纵情享乐的艺术。这种艺术适应战国以来新兴地主阶级的审美心理，当时已经形成一种风气，如《楚辞·招魂》中描写宫庭歌舞时就说：“肴羞未通，女乐罗些。陈钟按鼓，造新歌些。……二八齐容，起郑舞些。衽若交竿，抚案下些。竽瑟狂会，搥鸣鼓些。宫庭震惊，发《激楚》些。吴歈蔡讴，奏大吕些。士女杂坐，乱

而不分些。放陈组纓,班其相纷些。郑卫妖玩,来杂陈些。《激楚》之结,独秀先些。”把这段描写和《礼记·乐记》篇中子夏论新乐的话相比照,我们就会更清楚这种新乐的特点了。

然而这种新乐取代雅乐,促使中国诗歌走上一条新的发展道路的完成时期却不是先秦,而是汉代。之所以如此,是因为汉代地主阶级政权的稳固和社会的繁荣,才为新乐(诗)的发展提供了客观物质条件。

中国诗歌从汉代开始走上了一条新的独立的道路,它的主要标志就是摆脱了“礼”的束缚,真正成为一门独立的艺术。无论是反映社会生活,批判社会现实,抑或是抒发个人情感,都突出了诗的审美特征,都把美的追求放在了更重要的位置之上。而且,这种“美”,并不合于周人所谓的“中和之美”的理想,它在思想表达方面的个人主义意识的增强,不同于周人强调的以群体意识为重;它在情感抒发上的极乐与极哀,不同于周人所强调的“乐而不淫,哀而不伤”的审美情趣;它在辞采上追求的通俗,也不同于周人所称许的“文质彬彬”的雅乐风范。这一切,在两汉诗歌的各种体裁中共同得到了充分的展现。这其中,有两点表现最为明显。

### 一、世俗化的发展与娱乐性的增强

之所以出现这种现象,其主要原因是随着春秋战国以来社会政治的巨大变革而导致的“礼崩乐坏”,从而使汉代诗歌从“周礼”中获得解放,进一步突显了它的娱乐化特征,同时也张扬了新兴统治者的享乐意识。娱乐性的增强,是两汉歌诗的一大特色。据现有的资料看来,两汉歌诗中相当大的一部分都是为了娱乐而创作的。汉高祖初定天下,“过沛,与故人父老相乐,醉酒欢哀,作‘风起’之诗,令沛中僮儿百二十人习而歌之”,<sup>①</sup>这就带有很大的娱乐成分。汉武帝的《秋风辞》也是娱乐的产物。按儒家观念来讲,身为帝王的高祖与汉武,肩负着制礼作乐以教化百姓的责任,更应该“慎所以感之”(《礼记·乐记》),要“中声所止”(《荀子·劝学》)。可是,这两位帝王为了个人一己的哀乐,都随口发为诗章。尤其是汉武帝,采纳董仲舒的建议,“罢黜百家,

<sup>①</sup> 班固:《汉书》,第1045页。

独尊儒术”。儒家以六经为法,汉武帝本身更应该成为恪守儒家诗教的典范。可是,他为感伤李夫人之亡而作《李夫人歌》,“令乐府诸音家弦歌之”;<sup>①</sup>与群臣燕饮,欢甚,乃自作《秋风辞》。当此之时,他的心中何曾有儒家诗教?吟诗作乐的目的,只不过是“快意当前,适观而已矣”(李斯《谏逐客书》)。现存的大量乐府诗,其中如歌、行、大曲以及戏剧雏型的《巾舞》等等,都表明诗歌由礼乐而转向娱乐的方向。

两汉歌诗这种新的娱乐化的发展方向,甚至影响统治阶级以政治功利为目的宗教庙堂诗歌创作,这集中表现在汉武帝立乐府这一历史意义的重要事件上。《汉书·礼乐志》曰:“至武帝定郊祀之礼,……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,略论律吕,以合八音之调,作十九章之歌。”按此记载,汉武帝立乐府的目的,是为了利用新的调子制作颂神歌。这以儒家的观点来看是根本不应该的。因为,制礼作乐本是朝廷极其隆重的大事。班固引《易》书说:“先王作乐崇德,殷荐之上帝,以享祖考。”又引孔子之说:“安上治民,莫善于礼。移风易俗,莫善于乐。”汉初雅乐虽然衰微,但是仍有制氏“以雅乐声律世世在大乐官”,尽管制氏只能“纪其铿锵鼓舞,而不能言其义”,<sup>②</sup>却说明先秦雅乐并未完全湮没。孝文帝时,汉朝又得魏文侯之后的乐人窦公,“献其书,乃《周官·大宗伯》之《大司乐》章也”。武帝时,“河间献王好儒,与毛生等共采《周官》及诸子弟言乐者,以作《乐记》,献八佾之舞,与制氏不相远”。其后,“其内史丞王定传之,以授常山王禹。禹,成帝时为谒者,数言其义,献三十四卷记。刘向校书得《乐记》二十三篇”。<sup>③</sup>据《大戴礼记》所记,至汉时,仍然有先秦乐二十六篇:“其八篇可歌,歌《鹿鸣》、《貍首》、《鹊巢》、《采芣》、《采蘋》、《伐檀》、《白驹》、《驹虞》;八篇废,不可歌,七篇《商》、《齐》,可歌也;三篇间歌。”<sup>④</sup>又据《晋书·乐志》所记,汉末曹操获汉雅乐郎河南杜夔,尚传有先秦雅乐《鹿鸣》、《伐檀》、《驹虞》、《文王》四曲。这说明,汉代雅乐虽然衰微,仍

① 班固:《汉书》,第3952页。

② 按以上并见《汉书·艺文志》、《汉书·礼乐志》。

③ 以上同见《汉书·艺文志》。

④ 王聘珍:《大戴礼记解诂》,第244页。

有缙绅先生做着章微继绝的工作。一般来讲,宗庙音乐是趋于保守的艺术,更容易继承前代传统。但是,汉武帝制作《郊祀歌》十九章,并没有采纳河间献王的雅乐调,而是启用歌舞艺人李延年作“协律都尉”。这个李延年,又是班固等人最瞧不起的所谓“营损高明”的“佞幸”(《汉书·佞幸传》)。显然,在这里,汉武帝不起用河间献王等人的原因,就不是雅乐衰微的问题,而是世风转换的根本问题。《史记·封禅书》记李延年的得幸是以“好音”,《汉书·外戚传》也记载他善歌舞,“每为新声变曲,闻者莫不感动”。这“新声变曲”也就是新兴地主阶级满足个人享乐的艺术。所以,汉武帝不但得意李延年,让他为自己表演新声,还让他用“新声变曲”来为《郊祀歌》十九章配乐,这实际上也就是宗庙音乐娱乐化的表现。十九章中也明言“造兹新音永久长”,其歌舞表演的场面之大则是“千童罗舞成八溢,合好效欢虞太一。九歌毕奏斐然殊,鸣琴竽瑟会轩朱”(《天地》)。其舞蹈表演之美则是“众嫔并,绰奇丽,颜如荼,兆逐靡被华文。侧雾縠,曳阿锡,佩珠玉”(《练时日》)。这些,都不符合“大乐必易,大礼必简”(《礼记·乐记》)的先秦儒教传统,而是极尽帝王耳目享乐之能事。

在两汉歌诗类作品的发展中,上层统治者的艺术喜好在其中起了重要的作用。之所以如此,是因为在当时的历史条件下,两汉社会剩余的物质财富,更多地都被上层统治者所占有,因而也只有他们才更有条件来挥霍广大百姓的血汗,来满足他们永不厌足的享乐欲望。所以我们在现存的汉代歌诗中发现一些有意味的现象。首先是楚歌在汉代的流传以宫廷为主,从汉初刘邦的《大风歌》到东汉末年汉少帝的《悲歌》与唐姬的《起舞歌》,现在留下来的楚歌基本上都是汉代帝王及皇室成员之作,其他社会阶层留下来的楚歌极少。其中原因,除了汉代皇室喜好楚歌之外,还因为只有它们才有条件随时观赏甚至亲自参与楚歌的创作与表演,从而使楚歌的观赏与娱乐基本上成了他们的专利。其次是现存历史文献中,留下了许多上层贵族纵情于歌舞享乐的记载,对此,我们在本书第一章中已经有过详细的描述。另外,在现存的乐府歌诗中,也有许多相关的描写。如我们前面所述,汉代的许多诗歌,就是歌舞艺人游媚富贵之家的即兴表演,如《相逢行》所云:“丈人且安坐,调丝方未央”,在演唱中为了争取主人的欢心,有时还要加上“今日乐相乐,延年万岁期”之

类的祝颂之语。<sup>①</sup>

当然,在现存的汉代歌诗、特别是在相和诸调歌诗、琴曲歌辞、杂曲歌辞里,也有相当数量的反映下层百姓疾苦、抒写下层文人情怀的作品,如《孤儿行》、《妇病行》、《西门行》、《满歌行》之类的作品。这说明汉代的世俗歌诗艺术生产并不仅仅是为了满足上层统治者的享乐需要,同是也是其他社会阶层共同喜好的艺术。但无论如何,汉乐府歌诗的娱乐性特点不变。而且,正因为有社会各阶层更多的参与,才使得汉代歌诗在娱乐化的道路上不断地得到发展,并与以文人创作为主的诵诗形成了两条不同的发展之路。

## 二、教化功能的弱化与个体抒情功能的增强

众所周知,作为中国古代第一本诗歌总集的《诗经》,在周代社会承担着更多的社会教化功能。这固然由于《诗经》经过了孔子的编辑,但是它从另一个方面还是告诉我们,倡导纯正无邪的情感抒发,推重立意高雅的诗篇,乃是周代社会最高的艺术审美理想。而汉代诗歌与《诗经》在抒情主题上的最大不同,恰恰是教化功能的弱化和个体抒情内容的增强,这方面首先值得我们关注的是骚体抒情诗。汉代骚体抒情诗基本上是汉代文人的创作,它完全从诗人的个体出发来抒写情感,如我们在第九章所言,汉代骚体赋的基本抒情主题——悲士不遇与生不逢时、全身远祸与超越世俗、行旅感怀与思念伤悼,都紧紧围绕着个体人生而展开。这说明,汉代文人在诗歌写作时关心个体远远超过于关心群体,由此而体现出鲜明的个性特征,产生了一批生动鲜活的个体诗人形象,如贾谊、董仲舒、司马迁、刘歆、班彪、张衡、蔡邕等。甚至他们对先秦诗人屈原的理解,也多从个体的角度出发,他们对屈原的赞美多在于他那高洁的个性操守,对屈原的同情多在于他个体人生遭遇的不公,“屈平正道直行,竭忠尽智以事其君,谗人间之,可谓穷矣。信而见疑,忠而被谤,能无怨乎?屈平之作《离骚》,盖自怨生也。《国风》好色而不淫,《小雅》怨诽而不乱。若《离骚》者,可谓兼之矣”。“其志絜,故其称物芳。其行廉,故死而不容

<sup>①</sup> 《艳歌何尝行》、《白头吟》等都有同类诗句。

自疏。濯淖汙泥之中，蟬蛻于浊秽，以浮游尘埃之外，不获世之滋垢，皜然泥而不滓者也。推此志也，虽与日月争光可也。”<sup>①</sup>而对于屈原眷念怀王、誓死也不离开楚国的做法却多不以为然，“所贵圣人之神德兮，远浊世而自藏”。“睠九州而相君兮，何必怀此都也？”<sup>②</sup>这正是汉代诗人张扬个性的时代特点所致。

汉代诗人这种张扬个体的抒情特色，在汉乐府的抒情诗和文人五言诗中表现得更为明显。汉乐府本为娱乐的艺术，它们大多数都是当时的歌舞艺人在宫廷贵族以及达官显宦之家表演歌唱，从而讨取其欢心的。这其中的抒情演唱，自然也要适合消费者的口味，揣摩消费者的心理，唱出他们的心声，所以，这些诗歌当中虽然没有具体的抒情主人公，但是却有通过歌者之口代消费者立言之功效。如我们在第五章中所述，作为以相和歌为代表的汉乐府抒情诗的主题，主要有抒发生命短促的感伤、表达祸福无常的人生感受、渴望长生不老的游仙饮酒、解脱人间悲苦的及时行乐这四个方面，无不具有相当强烈的关注个体生命的倾向。以此而言，汉乐府歌诗中的这些抒情主题，就不仅仅是歌舞艺人的个体人生感受，它所表现的更多的应该是汉代社会那个特殊的歌诗艺术消费群体的张扬个体生命的时代观念，或者说是整个汉代一种普遍的人生观念与社会思潮。如《薤露》、《蒿里》二曲本为送葬挽歌。据《后汉书·五行志》注：“灵帝时，京师宾婚嘉会，皆作《魁樛》，酒酣之后，续以挽歌。《魁樛》，丧家之乐。挽歌，执紼相偶和之音。”后来竟然演变也京师宾婚嘉会上酒酣之后的歌曲，这正是汉人张扬个体意识的时代思潮的鲜明表现。

与之相呼应的是汉代的文人五言诗，包括传说中的“苏李诗”和《古诗十九首》以及其他一些文人五言古诗，它们的抒情主题主要包括相思伤别、人生短促、世态炎凉、怀才不遇等人生悲慨，以及及时行乐的生活态度等几个方面，具有更为鲜明的个体抒情色彩。这些抒情诗不但在语言文体与审美风格上与以《诗经》为代表的四言诗大异其趣，在抒情主题上与周代贵族文人所作的《雅》诗更是大不相同，这里面没有一首关心时政的作品，所抒写的都是诗人的世俗生活，是诗人在世俗生活中的个人遭遇以及各种情感。这里也没有

① 司马迁：《史记》，第2482页。

② 贾谊《吊屈原赋》，司马迁：《史记》，第2496页。

任何面向群体的崇高的儒家士大夫的忧患意识,有些不免流于庸俗或颓废,甚至可以称得上是典型的郑卫淫声,如:“昔为倡家女,今为荡子妇。荡子行不归,空床难独守。”(《青青河畔草》)“人生非金石,岂能长寿考。奄忽随物化,荣名以为宝。”(《回车驾言迈》)“人生忽如寄,寿无金石固。万岁更相送,贤圣莫能度。服食求神仙,多为药所误。不如饮美酒,被服纨与素。”(《驱车上东门》)“生年不满百,常怀千岁忧。昼短苦夜长,何不秉烛游。”(《生年不满百》)可以说,正是这种强烈的个体意识与世俗情怀让汉代诗歌成为继诗骚之后的另一美学风范,突显了它的时代特征。

汉代社会这种以娱乐和抒个人之情为主的新的诗歌艺术,尽管不符合儒家“以礼节情”、“以道制欲”的观念,但是对诗歌本身的发展来讲,这却是一条必由之路。艺术本身总是诉诸审美的,是具有一定的观赏性和超功利性的。而它对社会生活的反映或表现,也应该是合乎艺术规律的。儒家的文艺观念由于片面强调诗的社会功利,要把诗变成政治的附庸,实际上也就歪曲了诗的艺术本质。两汉诗歌的这种发展,恰恰是要挣脱这种外在束缚而确立自己独立地位。所以我们看到,汉代乐府诗歌虽然挣脱了儒家功利主义观念束缚,但是这些“感于哀乐,缘事而发”的诗歌,对社会生活的反映与表现乃至颂美与批判,仍然具有广泛性和深刻性,同样没有泯灭它的社会价值,“亦可以观风俗,知厚薄云”。正因为如此,两汉诗歌所开辟的这条独立发展道路,才为魏晋以后所继承。中国诗歌理论自魏晋以后有一个重要转折,也是以汉代这种诗歌道路的独立发展为基础的。如曹丕的《典论·论文》所概括“诗赋欲丽”,正是对汉代诗歌突出强调审美特点的总结。其后,陆机在《文赋》中提出“诗缘情而绮靡”的主张,在他看来,属笔作诗,并不是为了“经夫妇,成孝敬,厚人伦,美教化,移风俗”的功利目的,<sup>①</sup>而是感物生情,为了表达个人情感。诗歌的好坏优劣,主要不是看它的美刺讽谕的性情之正,而是看它是否达到了“穷形而尽相”的效果。吟诗作赋的目的,也不是使人由此“反人道之正”,而是要领略那超功利的审美意境。陆机本人的诗歌艺术创作,正是以汉代诗

<sup>①</sup> 按,此段话引自《毛诗序》是汉人的诗论总结,因此,一些论者多以他作为汉人文艺观念的代表来和魏晋文论比较来说明汉人的文学观,实际上这是不正确的。因为《毛诗序》属汉代传统儒家学派观念,和汉诗的创作本身存在着严重隔阂,滞后于汉代艺术实践。对此,笔者将另撰文详论。

赋为榜样的,它的《拟古》诗可以为证。由此可见,如果没有汉诗这种冲破了先秦礼教束缚的独立发展,没有汉人艺术审美观念的变化,没有汉人诗歌艺术创作的丰富实践,就不会有魏晋以后中国诗歌的新发展和中国诗歌理论的巨变。两汉诗歌在中国诗歌史上的巨大历史转折意义之一,也体现在这里。

要而言之,诗从“周礼”中的解放与娱乐功能的增强,教化功能的弱化与个体抒情功能的增强,这是汉代诗歌所展现的特殊历史形态,同时也显示了它与周代诗歌在艺术本质上的差异。由于过于强调了诗歌的宗教礼仪功能和政治教化功能,周代诗歌彰显了中国上古诗歌的特质,我们与其说它是诗歌的艺术,不如说它是那个时代一种综合的意识形态,它以诗歌的方式来承载着宗教、礼仪、教化、风俗、历史等多种非诗歌的功能,发挥着远较后代要多得多的社会作用。而宗教礼仪与教化等社会实用功能的弱化,说明汉代诗歌正在从上古混沌复杂的历史形态脱离出来,回归其以世俗娱乐与个体抒情为主的艺术本位,因而更符合诗歌的艺术本质。正是从汉代开始,中国诗歌走上了一条独立发展的艺术之路,它划开了中国上古诗歌与中国中古诗歌的时代界限,也确定了汉代诗歌在中国中古诗歌史上的开创者地位。

综上所述,两汉诗歌之所以成为中国上古诗歌的结束,中国中古诗歌的开端,是因为它产生于中国社会政治转型的特殊历史时段。是秦汉社会制度的创设,改变了中国上古以来的生产关系,解放了生产力,促进了生产的发展,结束了从春秋战国以来百家腾涌的思想争鸣,完成了社会意识从封建领主制向封建地主制社会转变。产生在这一历史时期的两汉诗歌,也正是以艺术的形式对这一历史巨变的记录和反映,汉帝国的统一强盛所带来的社会繁荣,各种社会矛盾的发展所引起的新变,丰富多彩的社会生活,各色各样的人物形象,以及两汉社会人们的新的审美意识,精神风貌等,都在汉诗中得到了生动的展现,并且创造出一批不可多得的诗歌艺术珍品。同时,也正是两社会的巨变,不但充实了两汉诗歌的新的内容,也改变了两汉诗歌的形式,促使它走上了一条新的道路。乐府诗、五七言诗的产生,这些对后世影响深远的诗歌体式,如果没有汉代的文学实践为基础就是不可思议的。同样,如果不是汉代社会的建立和思想意识的变革,中国诗歌也决不会突破先秦礼教的束



缚而走上一条新的独立发展之路。正是从这三个大的方面,标志着汉代诗歌在中国诗歌史上的地位,它以其自身的创作成就,为魏晋六朝以后的诗歌发展树立了典范,为唐诗的繁荣奠定了基础;同时,它也为六朝以后文学理论的发展提供了实践的榜样。它结束了一个大的历史时期,也开创了中国诗歌史上一个新的时代。

## 后 记

在国家社会科学基金重点项目《中国诗歌通史》的撰写过程中,本人除了作为项目总负责人之外,同时承担汉代卷的撰写,这对本人的汉代诗歌研究又是一个新的促进。借此机会,我想把我多年来在汉代诗歌研究中的成果更好地总结一下,进而对汉代诗歌有一个更为全面的观照。作为《中国诗歌通史》的有机组成部分,我认为此书与我以往撰写的几部著作的重要不同,就是确立了以文体演变为中心的叙述角度。何以如此?是因为在多年的研究思考中,我发现在汉代诗歌发展中有两个重要现象:其一,赋诵体与歌诗体是汉代诗歌的两大基本类型。这二者之间虽然也有一定的交叉关系和互相影响,但是总的来说,二者属于两种不同的诗歌传统,承担着不同的功能,也有着不同的生产与消费群体。赋诵类的诗歌主要承载着汉代文人的抒情功能,其主要的生产者与消费者都是当时的文人;而歌诗类作品主要承载着汉代宫廷贵族和社会各阶层的观赏与娱乐功能,其主要的生产者是汉代社会的歌舞艺术人才,主要的消费者则是宫廷贵族和达官显宦。前者与汉代文人阶层在汉代的出现有直接关系,后者则与汉代社会的歌舞娱乐风气的兴盛密不可分。所以,要书写一部能够反映中国诗歌发展变化的汉代诗歌史,从汉代诗歌体式流变的角度入手乃是最基本的也是最好的切入方式。其二,从中国诗歌发展的历史进程来看,我们可以把先秦时代看成是诗与歌合一的时代,而汉代以后则是诗与歌逐渐分离的时代。其重要标志就是:在汉代,除了从中分化出“不歌而诵”的一种新文体——散体赋之外,即便是诗歌本身,也演变成以歌唱为主的诗与以诵读为主的诗这两种新的文体形式。这说明,作为以文字为载体的诗歌,从汉代以后逐渐沿着歌与诵两条路线而并行发展。

从此,歌诗与诵诗也成为我们研究中国诗歌史必须兼顾的两个方面,不独在汉代是如此,在魏晋六朝以后也是这样,不可偏废。

歌诗与诵诗的区分,奠定了我撰写汉代诗歌史的基本框架,我把汉代诗歌文体按此分为两大类别,一类是歌诗,一类是诵诗。在歌诗方面,再按照作者群体和音乐形式进行分论。从作者群体的角度来讲,汉代歌诗中存在着帝王贵族歌诗、文人歌诗与民间歌诗三大类别。从音乐角度来讲,则可以分为汉代宫廷雅乐歌诗与俗乐歌诗两大类别,雅乐的衰落与俗乐的兴起是其基本发展趋势,歌舞艺人在汉代歌诗艺术的发展中做出了重要贡献。这其中,从西汉早期的楚歌兴盛到西汉中期的的横吹、鼓吹的输入,再到东汉以后相和歌的大发展,可以明显地看出汉代歌诗艺术形式有一个兴衰交替的历史。在诵诗方面,则按照诗体进行详论,如四言诗、骚体诗、五言诗、七言诗等等。特别是对骚体诗(赋)和七言诗的研究用了更多的心力。之所以如此,是因为骚体赋与散体赋在汉代虽然同以赋名,但二者在文体特征上大不相同。散体赋从“古诗”中流变之始,就表现出一种新的文体形态。而骚体赋从文体形式上与诗歌并没有不同。如果我们承认在先秦以屈原为代表的楚辞属于诗的范畴,那么我们就没有理由否认汉代骚体赋的抒情诗特征,正是汉代这些骚体抒情诗,与后世中国文人思想心态和文人诗的抒情主题有着更多的一致性,这些骚体诗因此也成为汉代文人诗歌的主要表现形式。如果我们将它们排除在汉代诗歌史之外,那么我们对汉代诗歌的认识就是不完整的。而关于汉代七言诗的发展状况,以往的研究明显不足。因此,只有将它们纳入汉代诗歌史的范畴,我们对汉代诗歌的发展描述才更全面也更富有立体感。

本书的写作前后经历了八年的时间,如今总算把这部书稿呈现在读者面前,也是对我二十多年汉代诗歌研究的一个总结与交待。八年来的写作过程是艰苦的,同时也是快乐的。感谢课题组所有成员对我的支持与帮助,也感谢我的学生们,书稿完成之后,他们分别承担了全书引文的校对工作。他们是:姜晓东、王霄蛟、崔冶、张旭辉、史文、阴冠雷、刘玲、亓晴、邓晶、焦悦。借此机会,我还要感谢中国诗歌研究中

心办公室的郑俊蕊、马富丽两位秘书,八年来,他们为《中国诗歌通史》项目的完成做了大量的服务工作,她们的周到与热心,也受到了课题组所有成员的称赞。

赵敏俐

2012年5月2日

ISBN 978-7-02-009065-5



9 787020 090655 >

定价：88.00元

[General Information]

书名=中国诗歌通史 汉代卷

作者=赵敏俐，吴思敬主编

页数=579

SS号=13249235

出版日期=2012.06

出版社=北京：人民文学出版社

ISBN号=978-7-02-009065-5

中图法分类号=I207.209

原书定价=88.00

参考文献格式=赵敏俐，吴思敬主编.中国诗歌通史 汉代卷.北京：人民文学出版社,2012.06.

内容提要=本书主要包括：汉代诗歌的文体流变及其把握方式；乐府歌诗在汉代的发展与生产特征；帝王贵族歌诗、文人歌诗与民间歌诗；汉代宗庙宫廷雅乐歌诗等。