

漢代楚歌類型辨析

孟 修 祥

漢代楚歌，除了其中部分用於祭祀的樂歌外，其基本形式仍然直承先秦楚歌。它是流行於漢代的一種即興而歌，以雜言體式為主的歌詩體裁。由於其獨特的文學樣式與藝術風格，深得漢代皇室、貴族、官吏、文人等特殊創作群體的青睞。從藝術形式上看，它屬於民歌，故郭茂倩《樂府詩集》將其與先秦楚歌一併錄入“雜歌謠辭”。但它並非如描寫社會下層百姓勞動生活與情感世界的民歌，因此，與一般意義上的民歌又有區別，只要把漢代楚歌與源於民間的樂府詩如《東門行》、《婦病行》、《孤兒行》、《十五從軍征》之類的作品稍作比較，就十分清楚，故而漢代楚歌曾被視為文人詩；又因為它區別於嚴整的四言、五言詩而近于屈騷，因此又被稱作“騷體詩”。其實，漢代楚歌與屈騷存在著明顯區別，楚歌一方面沿襲了屈騷採用“兮”字的語言形式，也多有屈騷鋪敘的手法，其哀怨情調也直承屈騷而來，但漢代楚歌保持了先秦楚歌短制小章的特點，而沒有《離騷》之類作品的宏大規模與氣勢，與《天問》提問式的作品更是相去甚遠。

漢代楚歌，除了載于郭茂倩《樂府詩集》、馮惟納《古詩紀》、沈德潛《古詩源》等總集之外，還有一些作品保存於漢代史書與子書以及賦類等文學作品中。以當代學者逯欽立先生《先秦漢魏晉南北朝詩》所錄為據，漢代楚歌約有近百首，數量遠不及漢樂府，但從西漢高祖劉邦《大風歌》開漢代楚歌先河，至後漢少帝劉辯被迫飲鴆唱“悲歌”時止，整個漢代“楚聲”不絕，並且在中國音樂文學史上產生了深遠的影響，但由於漢賦、史傳、政論、樂府等文學形式在漢代文學中的重要地位，使人們有意無意之間忽視了對漢代楚歌的整體觀照，以致於對漢代楚歌的系統研究至今仍然付之闕如。然而，綜觀整個漢代楚歌，無論就其文化意義而論，還是就其審美價值而論，都是應該引起我們高度重視的。限於篇幅，本文只就漢代楚歌作一個大致的分類辨析，以為其系統研究走出第一步。

漢代楚歌的分類可以多種多樣，或就其思想內容分類，或就其藝術形式分類，或就其風格特點分類，或就其不同人物的創作分類，均無不可。為論述之方面，姑且按其運用方式大體分為三大類型：

一、祭祀儀典中的楚歌

祭祀是人類向神靈或祖先致敬和獻禮而求福消災的一種傳統禮俗儀式。

遠古時代，“祭獻的根源便是依賴感——恐懼、懷疑，對後果的無把握，未來的不可知，對於所犯罪行的良心上的咎責；而祭獻的結果、目的則是自我感——自信、滿意，對後果的有把握、自

由和幸福。去祭獻時，是自然的奴僕，但是祭獻歸來時，是自然的主人。⁽¹⁾”由於遠古初民對許多自然現象和社會現象無法解釋，或由於擔心“政失患作”即因國家政治上的某種失誤而導致災難產生，從而祈求神靈與祖先賜福消災，因此，祭祀源于原始初民對神靈與祖先的崇拜心理。後來隨著時代的發展，現實需求的變化，從有文字記載的中國歷史上，不難看出在統治階級上層，祭祀逐漸成為了維護統治階級社會秩序的一種形式，並逐漸形成各種形式的祭祀活動，其中最具有典型意義的莫過於郊廟祭儀。何謂“郊廟”？《書·舜典》曰：“汝作秩宗”，孔傳：“秩，序；宗，尊也。主郊廟之官。”孔穎達疏：“郊謂祭天南郊，祭地北郊；廟謂祭先祖，即《周禮》所謂天神人鬼地祇之禮是也。⁽²⁾”南郊祀天，北郊祭地，後又有“五郊”祭祀五帝，還有日月、山川、風雨雷電諸祭儀；“廟”，即供奉古代皇帝列祖列宗的宗廟。郊祭祭神靈，廟祭祭祖先。殷周祭祀制度對漢唐郊廟儀式具有很大影響，漢唐南郊祀天、北郊祭地、宗廟享人祖的儀式活動直接源于殷周祭祀制度。

由於中國古代沒有至上神的崇拜體系，國民的信仰實踐方式，以天子作為國家神聖的信仰物件，而皇室及其權力代表，就是民族信仰的最大祭司，把持了國民的基本信仰。儒教或天子崇拜的宗教信仰結構，不是國教卻勝似國教，那麼，祭祀並非如基督教那樣依靠宗教組織或宗教教義來進行的，而是體現現實的國家權力及其秩序，因此，古代的祭祀在形式上是禮敬神靈與祖先，實質上是國家權力及其秩序的特殊體現。

最初的祭祀禮儀非常簡單，據《禮記·禮運》稱：“夫禮之初，始諸飲食。其燔黍捭豚，汙尊而抔飲，賁桴而土鼓，猶可以致其敬於鬼神。⁽³⁾”後來隨著社會的進步，逐漸衍變為複雜的祭祀之禮。以周天子與諸侯祭祀為例，所祭祀的對象甚多，據《禮記·祭法》云：“燔柴於泰壇，祭天也；瘞埋於泰折，祭地也；用騂犢。埋少牢於泰昭，祭時也；相近於坎壇，祭寒暑也。王宮，祭日也；夜明，祭月也；幽宗，祭星也；雩宗，祭水旱也；四坎壇，祭四時也。山林、川穀、丘陵能出雲，為風雨，見怪物，皆曰神。有天下者，祭百神。諸侯，在其地則祭之，亡其地則不祭。⁽⁴⁾”古代的祭禮繁雜，多不勝數。又因環境和民族的不同，構成了各具風格的祭祀文化。但由於中國古代宇宙觀最基本的三要素是天、地、人，故《禮記·禮運》稱：“夫禮，必本於天，肴於地，列於鬼神⁽⁵⁾”。《周禮·春官》說，周代最高神職“大宗伯”“掌建邦之天神、人鬼、地示之禮”。《史記·禮書》也說：“上事天，下事地，尊先祖而隆君師，是禮之三本也”。古代的祭禮繁雜，均由天、地、人三禮之衍生而出。因為古人視天、地、人為萬物之本，那麼最高統治者的祭祀之禮亦出於社會統治的需要，而特別重視三者的祭祀。董仲舒《春秋繁露·立元神第十九》說：“何謂本？曰：天、地、人，萬物之本也。天生之，地養之，人成之；天生之以孝悌，地養之以衣食，人成之以禮樂，三者相為手足，合以成體，不可一無也；無孝悌，則亡其所以生，無衣食，則亡其所以養，無禮樂，則亡其所以成也；三者皆亡，則民如麋鹿，各從其欲，家自為俗，父不能使子，君不能使臣……是故慎慎三本，郊祀致敬，共事祖禰，舉顯孝悌，表異孝行。”諸如此類的史料充分說明中國古代的祭祀目的全然是為著穩定現實的各種秩序而已。

據歷史典籍記載，祭祀之有歌始於周代，故《樂府詩集·郊廟歌辭》序說：

《樂記》曰：“王者功成作樂，治定制禮。是以五帝殊時，不相沿樂，三王異世，不相襲禮。”明其有損益。然自黃帝已後，至於三代，千有餘年，而其禮樂之備，可以考而知者，唯周而也已。《周頌·昊天有成命》，郊祀天地之樂歌也，《清廟》，祀太廟之樂歌也，《我將》，祀明堂之樂歌也，《載芟》、《良耜》，藉田社稷之樂歌也。然則祭樂之有歌，其來尚矣。兩漢已後，世有製作。其所以用於郊廟朝廷，以接人神之歡者，其金石之響，歌舞之容，亦各因其功業治亂之所起，而本其風俗之所由。武帝時，詔司馬相如等造《郊祀歌》詩十九章，五郊互奏之。又作《安世歌》詩十七章，薦之宗廟。

按照《漢書·禮樂志》、《樂府詩集·郊廟歌辭》的說法，漢代的祭祀歌有《郊祀歌》詩十九章，為司馬相如、漢武帝、匡衡、李延年、鄒子等人集體所作⁽⁶⁾；《安世歌》十七章原名《房中樂》，是典型的“楚聲”，故《漢書·禮樂志》雲：“《房中祠樂》，高祖唐山夫人所作也。周有《房中樂》，至秦名曰《壽人》。凡樂，樂其所生，禮不忘本。高祖樂楚聲，故《房中樂》楚聲也。孝惠二年，使樂府令夏侯寬備其簫管，更名曰《安世樂》。”⁽⁷⁾後人因《房中樂》而望文生義，多有誤解，以為婦人禱祠于房中，其實《房中樂》乃天子祭廟之樂，非婦人祝禱之事，對此，蕭滌非先生《漢魏六朝樂府文學史》辨說甚明⁽⁸⁾。逯欽立先生不認為《安世房中歌》的作者為唐山夫人，他說：“此歌《文選補遺》及《廣文選》、《詩紀》均屬唐山夫人。逯案，《漢書》僅謂唐山夫人作樂，樂與辭非一事，此質之漢志可知，似不得即署唐山夫人。”⁽⁹⁾無論是否為唐山夫人所作，“《安世歌》詩十七章，薦之宗廟”則絕然不會有誤。

《漢書·禮樂志》亦云：

初，高祖既定天下，過沛，與故人父老相樂，醉酒歡哀，作“風起”之詩，令沛中童兒百二十人習而歌之。至孝惠時，以沛宮為原廟，皆令歌兒習吹以相和，常以百二十人為員。文、景之間，禮官肄業而已。至武帝定郊祀之禮，祠太一於甘泉，就乾位也；祭後土于汾陰，澤中方丘也。乃立樂府，采詩夜誦，有趙、代、秦、楚之謳。以李延年为協律都尉，多舉司馬相如等數十人造為詩賦，略論律呂，以合八音之調，作十九章之歌。以正月上辛用事甘泉園丘，使童男女七十人俱歌，昏祠至明。⁽¹⁰⁾

由此可見，漢代的祭祀歌始於高祖劉邦的“風起之詩”，地點在沛宮，歌唱者乃童兒百二十人，“至孝惠時，以沛宮為原廟，皆令歌兒習吹以相和，常以百二十人為員”。按《禮記·祭法》的說法：“夫聖王之制祭祀也，法施於民則祀之，以死勤事則祀之，以勞定國則祀之，能禦大菑（“災”的異體字）則祀之，能捍大患則祀之。”⁽¹¹⁾劉邦為漢朝的開國之君，理當受到漢室後人的祭祀，他的“大風之詩”在孝惠時雖為祭祀歌，也是作為祭祀高祖劉邦的重要內容，但《大風歌》畢竟與周代傳統的祭歌不同，當年乃由劉邦“與故人父老相樂，醉酒歡哀”而作，《漢書·高帝紀》曰：“十二年冬，上破布軍於會岳。布走，令別將追之。上還，過沛，留，置酒沛宮。悉召故人父老子弟佐酒。發沛中兒得百二十人，教之歌。酒酣，上擊築自歌曰：‘大風起兮雲飛揚，威加海內兮歸故鄉，安得猛士兮守四方！’令兒皆和習之。上乃起舞，愜慨傷懷，泣數行下。”⁽¹²⁾劉邦令諸少年一起歌

唱，他自己則起舞，慷慨傷懷，潸然淚下。歌中唱出了一個開國皇帝衣錦還鄉時的複雜心情，既有對過去經過腥風血雨，奪取江山之艱難歷程的感懷，也有對未來如何鞏固大漢帝國的沉思，對當時政局的憂慮，對故鄉的懷念，整篇作品語句簡約而內容蘊涵豐厚，情調豪邁蒼涼。葛立方《韻語陽秋》說“高祖《大風》之歌，雖止於二十三字，而志氣慷慨，規模巨集遠，凜凜乎已有四百年基業之氣⁽¹³⁾”，也只是看到了它“威加海內”慷慨的一面，而歌中透露的悲涼憂患之氣亦感動人意。

漢初祭祀宗廟，用唐山夫人的《安世房中歌》和劉邦的《大風歌》，到漢武帝時“定祭祀之禮”，“祠太一於甘泉”，“祭後土于汾陰”，采詩夜誦，廣泛採集民間俗曲，民間俗樂也就成了典型的祭祀之樂。

根漢代典籍《漢書·禮樂志》、《史記·封禪書》、《史記·武帝紀》和《漢書·郊祀志》所記，關於《郊祀歌》各章所祭祀物件及產生時間，大體可確定為：《練時日》為迎神曲；《帝臨》為祭祀中央黃帝之歌；《青陽》、《朱明》、《西皞》、《玄冥》，分別為祭祀東方春季青帝、南方夏季赤帝、西方秋季白帝、北方冬季玄帝之歌；《惟泰元》乃祭祀太一之歌，作於元鼎五年（前112）；《天地》為祭祀天地之歌，作於元鼎六年（前111）；《日出入》，作於太始三年（前94）；《天馬》為詠天馬歌，其一作於元鼎四年（前113），其二作於太初四年（前101）；《天門》，作於元封元年（前110）；《景星》，作於元封二年（前109）；《齊房》，作於元封二年（前109）；《後皇》，作於元鼎四年（前113）；《華燁燁》，作於元封二年（前109）；《五神》，作於元鼎五年（前112）；《朝隴首》，作於元狩元年（前122）；《象載瑜》，作於太始三年（前94）；《赤蛟》，即為送神曲。其中《練時日》、《帝臨》、《青陽》、《朱明》、《西皞》、《玄冥》、《惟泰元》、《天地》、《後皇》、《五神》、《赤蛟》等十一章為傳統的山川諸神宗教祭歌，武帝朝曾作修改整理，更加突出了太一神⁽¹⁴⁾。據《漢書·郊祀志》中記載：“嬖臣李延年以好音見。上善之，下公卿議曰：‘民間祠有數舞樂，今郊祀而無樂，豈稱乎？’⁽¹⁵⁾”可見當時的郊祀並無音樂相配，後來由司馬相如、李延年等人創作配樂郊祀歌，也就是《史記·樂書》所說的：“漢家常以正月上辛祠太一甘泉……春歌《青陽》，夏歌《朱明》，秋歌《西皞》，冬歌《玄冥》。世多有，故不論。⁽¹⁶⁾”《後漢書·祭祀志》亦云：“自永平（明帝）中，……立春之日，迎春於東郊，祭青帝句芒。車旗服飾皆青，歌《青陽》……立夏之日，迎夏於南郊，祭赤帝祝融。車旗服飾皆赤，歌《朱明》……立秋之日，迎秋於西郊，祭白帝蓐收。車旗服飾皆白，歌《西皞》……立冬之日，迎冬於北郊，祭黑帝玄冥。車旗服飾皆黑，歌《玄冥》⁽¹⁷⁾”，《青陽》、《朱明》、《西皞》、《玄冥》為四季之歌，至東漢沿用不廢。試選其中兩首以觀之：

《帝臨》云：帝臨中壇，四方承宇，繩繩意變，備得其所。清和六合，制數以五。海內安寧，興文偃武。後土富媪，昭明三光。穆穆優遊，嘉服上黃。

王先謙《漢書補注》說：“此祀中央黃帝歌。”王念孫《讀書雜誌》謂：“《郊祀法》云‘具泰一祠壇，五帝壇環居其下。’猶此歌之言‘帝臨中壇’也。”顯然此歌詞中央黃帝，與歌中“嘉服上黃”之意吻合。歌中表達出期望中央黃帝賜福“海內安寧，興文偃武”，頗有《楚辭·九歌》祭祀東皇太一的味道。

《朱明》云：朱明盛長，粵與萬物，桐生茂豫，靡有所訕。敷華就實，既阜既昌，登成甫田，百鬼迪嘗。廣大建祀，肅雍不忘，神若宥之，傳世無疆。

此歌乃祭祀日神之歌。按《廣雅·釋天》之說：“朱明，耀靈，東君，日也。”《詩·小雅·甫田》毛傳亦云：“甫田為天下田也。”言日神之光普照大地，萬物得以繁茂，普天之下的農田得以豐收，這也就是人們祭祀日神的目的。《郊祀歌》十九章均為典型的四字句，內容典雅，莊嚴肅穆。陳戍國先生說：“讀漢郊祀歌，自然聯想起《楚辭》的《九歌》，譬如《明朱》就與《東君》性質相似。當年楚與漢郊祀的場面以及目的，都在歌辭中反映出來了。漢朝的帝王本是楚人，他們的郊祀有楚地的內容和形式，又何足怪呢？⁽¹⁸⁾”按《郊祀歌·天地八》所說：“千童羅舞成八溢，合好效歡虞泰一。《九歌》畢奏斐然殊，鳴琴竽瑟會軒朱。”說明《郊祀歌》直接承《九歌》而來，但是，漢代由司馬相如、李延年等人創作的則是新曲，故劉勰《文心雕龍·樂府》曰：“暨武帝崇禮，始立樂府，總趙代之音，撮齊楚之氣。延年以曼聲協律，朱馬以騷體制歌。”既說明了漢代祭祀之歌的淵源，也說明了它的新創之處。

《安世歌》十七章乃用楚聲，為祭祀其祖先的雅樂。唐山夫人是高祖的寵姬，姓唐山，生卒年及事蹟均不詳。按《漢書·禮樂志》之說，唐山夫人定是對楚歌十分熟悉，在這方面造詣甚深之人。此歌格韻高嚴，規模簡古，但篇章之間乃用雜言，格調自創，自然是受楚聲影響之原因，如第九章：“雷震震，電耀耀。明德鄉，治本約。治本約，澤宏大。加被寵，鹹相保。德施大，世曼壽。”第六章：“大海蕩蕩水所歸，高賢愉愉民所懷，大山崔，百卉殖。民何貴？貴有德。”雖不用“兮”字連接，卻是楚聲的格調。蕭滌非先生對此明確指出：“由於省去楚詞《九歌》中《山鬼》、《國殤》等篇句中之‘兮’字而成三言體者……《房中樂》本楚聲，則此體出於《楚辭》，自可無疑也。⁽¹⁹⁾”

漢武帝的《天馬歌》為祭祀歌中的別調。據《史記·樂書》云：“至今上（武帝）即位，作十九章……又嘗得神馬渥窪水中，複次以為《太一》之歌。曲曰：‘太一貢兮天馬下，霑赤汗兮沫流楮。騁容與兮蹕萬里，今安匹兮龍為友。’後伐大宛得千里馬，馬名蒲梢，次作以為歌。歌詩曰：‘天馬來兮從西極，經萬里兮歸有德。承靈威兮降外國，涉流沙兮四夷服。’中尉汲黯進曰：‘凡王者作樂，上以承祖宗，下以化兆民。今陛下得馬，詩以為歌，協於宗廟，先帝百姓豈能知其音邪？’上默然不說。⁽²⁰⁾”武帝因先在敦煌得汗血馬，作《天馬歌》後又得大宛之千里馬，甚為興奮，又有《西極天馬歌》之作，並以之用於宗廟祭祀，汲黯認為不合祖制，因而提出反對意見，鬧得武帝“默然不說”，因此說它是漢代祭祀歌中的特例。從兩首《天馬歌》的內容來看，說北極太一星送來天馬也好，或天馬從遙遠的西方來歸有德之君，承天馬的神威使外國歸順，四方臣服也好。都充分顯現出漢武帝文韜武略的非凡氣度，同時也顯現出漢王朝平定西域後的興盛強大。確實抒發了漢武帝當時的真情實感，屬氣魄宏大、雄壯豪邁的抒情言志的上乘之作。這當然與武帝時代的軍事鬥爭有關，頻繁的戰爭，形成了人們對優良戰馬的高度依賴之情，而兩首《天馬歌》也正表現出了漢武帝對天馬的崇拜心理與衷愛之情。從霍去病墓前“馬踏匈奴”的石雕等漢代馬的古拙造型，那種戰勝敵人的力量與氣勢，我們就不難理解以漢武帝為代表的漢朝人對馬的崇拜心理以及漢朝的時代精神。再

看一九六九年甘肅武威雷台漢墓出土的“馬踏飛燕”，一足踏鳥，三足騰空，造型奇特，駿健生動。其展翹高飛，昂首嘶鳴的姿態，矢激電馳，飛奔前進的氣勢，亦可視為漢武帝《天馬歌》生動形象的藝術寫照。如果說當年劉邦即興賦《大風歌》，後為孝惠時的祭祀之歌，那麼，漢武帝劉徹這首即興而賦的《天馬歌》作為祭祀之歌也未嘗不可，只是汲黯固持祭祀傳統，太不開通而矣。

從《天馬歌》不難看出，漢武帝既有雄才大略的政治智慧，也有坦露真情的詩人情懷。他還有一首《瓠子歌》也是較為特殊的祭祀歌，同樣表現出他作為政治家兼詩人特有的氣質。元光三年（前132年），黃河瓠子堤決口。元封二年（前109年），武帝“自臨塞決河，留二日，沈祠而去”（《史記·封禪書》），“沈祠”即“沈祭”，《爾雅》曰：“祭川曰浮沈。”據《史記·河渠書》記載：

自河決瓠子後二十餘歲，歲因以數不登，而梁楚之地尤甚。天子既封禪還祭山川，其明年，旱，乾封少雨。天子乃使汲仁、郭昌發卒數萬人塞瓠子決。於是天子已用事萬里沙，則還自臨決河，沈白馬玉璧於河，令群臣從官自將軍已下皆負薪實決河。是時東郡燒草，以故薪柴少，而下淇園之竹以為楗。天子既臨河決，悼功之不成，乃作歌曰：“瓠子決兮將奈何？浩浩盱盱兮閭殫為河！殫為河兮地不得寧，功無已時兮吾山平。吾山平兮鉅野溢，魚沸郁兮柏冬日。延道弛兮離常流，蛟龍騁兮方遠遊。歸舊川兮神哉沛，不封禪兮安知外！為我謂河伯兮何不仁，汜濫不止兮愁吾人？鬻桑浮兮淮、泗滿，久不反兮水維緩。”一曰“河湯湯兮激潺湲，北渡汗兮浚流難。搴長茝兮沈美玉，河伯許兮薪不屬。薪不屬兮衛人罪，燒蕭條兮噫乎何以禦水！積林竹兮楗石菑，宣房塞兮萬福來。”⁽²¹⁾

《漢書·溝洫志》所錄武帝《瓠子歌》在文字上與此相同。所謂“沈白馬玉璧於河”，就是“沈祭”的形式，也就是歌中“搴長茝兮沈美玉”，《管子·形勢解》說：“能深而不涸，則沈玉至”，“淵深而不涸，則沈玉極。”⁽²²⁾沈玉就是祭祀水神的一種方式。在瓠子堤決口三十二年後，武帝親臨決口處，命令將軍以下數萬人負薪填塞決口，場面定然十分壯觀感人。同時天子親自主持祭祀河伯的典禮，其儀式定然也是十分莊重肅穆。按柳宗元《監祭使壁記》之說：“聖人之於祭祀，非必神之也，蓋亦附之教焉。”⁽²³⁾祭祀的真正目的並非是對神的迷信，而是在於政治教化。武帝深感河堤決口，洪水氾濫給人民的生命財產帶來的巨大危害，給國家的政治穩定帶極大的影響，於是這位雄才大略的帝王一方面虔誠地祭祀河伯，祈求“宣房塞兮萬福來”，同時也對黃河之神發出責難，抒發自己內心的愁苦：“為我謂河伯兮何不仁，汜濫不止兮愁吾人？”詩言志，歌詠情。《瓠子歌》描繪了瓠子堤決口給人民帶深重災難的慘景，也表達了治理河水的決心與信心，它是典型的祭祀歌，也是表達一位封建時代偉大政治家內心真情實感的抒情詩。

上述作品中的《郊祀歌》十九章與《安世歌》十七章是典型的祭祀之歌，在體式上與先秦楚歌不合，它並非真正出於詩人內心的讚頌，更多的是儀式本身的需要，因此，它發揮出鮮明的政治教化作用，正如《荀子·樂論》所謂：“樂在宗廟之中，君臣上下同聽之，則莫不和敬……故樂者審一以定和者也，比物以飾節者也，合奏以成文者也；足以率一道，足以治萬變。”雖然《郊祀歌》中有的作品有帶濃厚的《楚辭·九歌》的色彩，《安世歌》亦為楚聲，但它們畢竟是正宗的具有濃厚宗教色彩的祭祀歌。只有《大風歌》、《天馬歌》、《瓠子歌》雖然是祭祀之歌，但直承先秦楚歌即興演唱

以雜言體式為主的詩歌體式，更融進了個人強烈的情感成份，因此，基本上保存了先秦楚歌的藝術特質。與那些枯燥無味的雅樂相較，漢代的祭祀楚歌，不僅具有濃厚的政治色彩，而且具有濃厚的楚文化色彩，體現出強烈的時代精神，具有一定的藝術感染力。

二、頌世與諷世的楚歌

在中國歷史發展進程中，西漢是繼秦亡之後真正實現了大一統的封建帝國。劉邦在結束秦末天下大亂的動盪局面之後，實施了一系列使民休養生息，安居樂業的政策與措施，從而在經濟上得到很大發展，人民生活水準大大提高，國力也逐漸強大起來；漢惠帝時，實行清靜無為，與民休息的政治，獎勵人口增殖與土地開墾，免去那些努力耕種者的終身徭役；範文瀾先生在其《中國通史簡編》中評漢文帝以節儉著名，他親耕籍田，免收天下農田租稅凡十二年⁽²⁴⁾，郭沫若主編的《中國史稿》也說：“文帝時，又廢除了把罪人家屬罰為奴隸的法律，還下令‘免官奴婢為庶人’。與此同時，漢高祖規定田租十五稅一，文帝時減為三十稅一，中間有十幾年還免除田租。⁽²⁵⁾”景帝也只是收民用稅的三十分之一，較劉邦時減少一半。西漢前期的這些措施為中期武帝時代的空前強盛奠定了雄厚的物質基礎與政治基礎。據《史記·平淮書》云：“漢興七十餘年之間，國家無事，非遇水旱之災，民則人給家足，都鄙廩庾皆滿，而府庫餘貨財。京師之錢累巨萬，貫朽而不可校。太倉之粟陳陳相因，充溢露積於外，至腐敗不可食。⁽²⁶⁾”強大的綜合國力為解決北方邊患提供了有力的支撐。元朔二年（西元前124年），衛青、李息驅逐匈奴白羊王、樓煩王，收取河套之地；元朔五年（西元前124年），衛青、李息等主動出擊匈奴，大勝；元狩二年（西元前121年），霍去病、公孫敖、張騫、李廣等分頭多次出擊匈奴，收復武威、酒泉、張掖、敦煌至鹽澤（今新疆羅布泊）等西北大片土地；元狩四年（西元前191年），衛青、霍去病、李廣等再度深入漠北打擊匈奴，封狼居胥山，從此，受到致命打擊的匈奴再也無力南向，同時大量移民邊疆，戍卒屯田，以鞏固邊防，僅元狩四年，一次移民朔方等地70多萬人，確保了西北邊地的安定，也促進了對外貿易與文化交流。伴隨著西北邊地戰果而生的是對東南、西南一帶開疆拓土，從而使漢朝成為了強盛的中央帝國。

與整個強大的國力和繁榮的經濟文化相聯繫的是漢代文學藝術的空前繁榮，而繁榮的文學藝術所體現的正是大漢盛世的時代精神。從“包括宇宙，總攬人物”的漢大賦對漢帝國鋪張揚厲的歌頌，到盛極一時的漢代畫像石對豐富多彩的現實生活的刻劃，再到那些盛讚大漢盛世的楚歌，都成了那個時代的必然產物。李澤厚曾以著名的山東武梁祠、河南南陽、四川成都三處出土的漢畫像石、畫像磚作為漢代藝術的評說對象：“這是一個幅員廣大、人口眾多、第一次得到高度集中統一的奴隸帝國的繁榮時期的藝術。遼闊的現實圖景、悠久的歷史傳統、邈遠的神話幻想的結合，在一個琳琅滿目五色斑斕的形象系列中，強有力地表現了人對物質世界和自然物件的征服主題。這就是漢代藝術的特徵本色。⁽²⁷⁾”前面提到和漢武帝的《天馬歌》和《西極天馬歌》兩首亦可謂那個時代精神的生動寫照：

太一貢兮天馬下，霑赤汗兮沫流緒。騁容與兮躡萬里，今安匹兮龍為友。

天馬來兮從西極，經萬里兮歸有德。承靈威兮降外國，涉流沙兮四夷服。

漢武帝時，“太一”被尊為天神之尊貴者。《天馬歌》說“太一”貢獻給大漢王朝的是汗血天馬，姿態從容，馳騁萬里，而他這位真龍天子才是與天馬才與相配的朋友⁽²⁸⁾，整首歌曲渲染了大漢王朝的強盛與興旺。《西極天馬歌》說天馬從遙遠的西方來歸有德之君，承天馬的神威使外國歸順，四方臣服。展示了漢武帝文韜武略的非凡氣度與漢王朝平定西域後的興盛強大。

東漢明帝、章帝時期，國家興盛、政局穩定，社會安寧，章帝曾兩度派班超出使西域，使得西域地區重新稱藩於漢，與漢明帝共稱“明章盛世”。漢和帝時，對內掃平外戚，選官用賢，寬緩為政，注重德教風化；對外平定叛亂，安定邊疆，漢和帝雖英年早逝，但亦可謂一代英明之主。於是，班固作《論功歌詩》以表頌贊之情，逯欽立先生在其《先秦兩漢魏晉南北朝詩》中將其命名為《靈芝歌》和《嘉禾歌》。歌曰：

因露寢兮產靈芝，象三德兮瑞應圖。延壽命兮光此都，配上帝兮象太微。參日月兮揚光輝。

後土化育兮四時行，修靈液兮元氣覆。冬同雲兮春霖霖，膏澤洽兮殖嘉穀。《靈芝歌》是典型的頌世之作，也是最早的五句子歌。靈芝自古以來就被認為是吉祥、富貴、美好、長壽的象徵，有“仙草”、“瑞草”之稱。班固盛讚靈芝的出現象三德瑞應之圖，說靈芝配上帝、象太微，延壽命而光耀都城，參日月而光輝遠揚。這顯然表達了班固以劉漢王朝為歷史統緒的根深蒂固的皇權思想。他曾作《典引篇》述漢德為“若夫上稽乾則，降承龍翼，而炳諸《典》《謨》，以冠德卓蹤者，莫崇乎陶唐。陶唐舍胤而禪有虞，虞亦命夏後，稷契熙載，越成湯武。股肱既周，天乃歸功元首，將授漢劉。”⁽²⁹⁾那麼，《靈芝歌》也正好與其《典引篇》的思想內容相吻合。《嘉禾歌》言皇天后土化育萬物，仿佛是靈液、元氣膏澤萬物生長，所以嘉禾茂盛，五穀豐登。這首歌詩真實表達了班固對所處時代的感受，顯現了他對“明章盛世”的頌贊之情。

與上述班固之作相類的楚歌還有崔駰的《北巡頌》：

皇皇太上湛恩篤兮，庶見我王鹹思覲兮。仁愛紛紜德優渥兮，滂霈群生澤淋漓兮。惠我無疆承天祉兮，流衍萬昆長無已兮。

崔駰少遊太學，與班固、傅毅同時齊名，曾擬揚雄《解嘲》，作《達旨》有雲：“今聖上之育斯人也，樸以皇質，雕以唐文。六合怡怡，比屋為仁。壹天下之眾異，齊品類之萬殊。參差同量，壞冶一陶。群生得理，庶績其凝。家家有以樂和，人人有以自優。”⁽³⁰⁾這首《北巡頌》也正是從頌世的角度歌詠皇恩浩蕩，仁德佈施，國泰民安之太平景象的。

漢武帝的《天馬歌》、班固的《靈芝歌》和《嘉禾歌》、崔駰的《北巡頌》等等諸如此類頌世的作品，在人們的心目沒有如漢代抒寫悲怨之情的那類楚歌那麼感動人意，並非對現實描寫不真實，也並非抒寫者的感情不真摯，而是因為人們審美接受心理的原因。古人早有窮愁之言易好，歡愉之詞難工之說，明人屠隆在《唐詩品匯選釋新序》中說得更為詳盡透徹，他說：“夫性情有悲有喜，要之乎可喜矣。五音有哀有樂，合音能使人歡然而忘愁，哀聲能使人悽愴悱惻而不寧。然人不獨好和

聲，亦好哀聲，哀聲至於今不廢也，其所不廢者可喜也。唐人之言，繁華綺麗，優遊清曠，盛矣。其言邊塞征戍離別窮愁，率感慨沉鬱，頓挫深長，足動人者，即悲狀可喜也。”

漢代這類楚歌並非只用於頌世，亦可用於諷世。以梁鴻的《五噫歌》為例。東漢梁鴻字伯鸞，章帝時人，為人耿介淡泊，隱於霸陵山中。有一次過京師洛陽，登北邙山，見宮殿之華麗，感于統治者之奢侈，人民之疾苦，觸景生情，遂為《五噫歌》：

陟彼北邙兮，噫！顧瞻帝京兮，噫！宮闕崔嵬兮，噫！民之劬勞兮，噫！遼遼未央兮，噫！
《五噫歌》為諷世之歌，後章帝聞知，不悅，下詔搜捕。梁鴻因此改名易姓，避居於齊魯之間。後來詩文中常把告退或者寫與時相違之作稱作“賦五噫”。如宋代陸遊詩《秋思》之句“平生許國今何有，且擬梁鴻賦五噫”就是如此。《五噫歌》五句成詩，五句同韻，五韻同字，古今罕見。但這種寫法確實強化和突現了詩人對現實的感慨。

梁鴻與妻子孟光逃到齊魯隱居一段時間後又到吳地，臨行前作《適吳詩》，也是一首帶有鮮明諷世意味的楚歌。其歌曰：

逝舊邦兮遐征，將遙集兮東南。心憊怛兮傷悴，忘菲菲兮升降。欲乘策兮縱邁，疾吾俗兮作讒。競舉枉兮措直，鹹先佞兮啗啗。固靡慚兮獨建，冀異州兮尚賢。聊逍遙兮遨嬉，纘仲尼兮周流。儻雲睹兮我悅，遂舍車兮即浮。過季割兮延陵，求魯連兮海隅。雖不察兮光貌，幸神靈兮與休。惟季春兮華阜，麥含英兮方秀。哀茂時兮逾邁，溘芳香兮日臭。悼吾心兮不獲，長委結兮焉究。口囁囁兮餘訕，嗟怛怛兮誰留。

詩人梁鴻因賦《五噫歌》非議朝政，吟諷時勢，又為那些阿諛奉承的奸臣賊子所不容，因而在歌中表明瞭自己遠離家鄉的無奈與留戀。他借用《論語·為政》“舉直錯諸枉”的典故揭露朝廷奸臣當道，忠良受貶的黑暗現實，批判官場腐敗，結黨營私的惡情醜態。讚頌春秋時代“在布衣之位，蕩然肆志，不拙于諸侯，談說於當世，折卿相之權”的季割與戰國時期義不帝秦的高節之士魯仲連，嚮往歸隱山林田園、息臥幽泉的精神家園。詩人一方面感受先賢靈魂對自己精神的撫慰，另一方面哀歎民眾的疾苦：“惟季春兮華阜，麥含含兮方秀。哀茂時兮逾邁，溘芳香兮日臭。”一哀一溘，將詩人對普通百姓的憐憫之心盡顯無遺。尤其在詩的結尾處說自己為劉氏社稷江山的拳拳之心，遭小人訕謗而致遠離朝廷的苦悶寫得悲涼心酸。

還有張衡的《四愁詩》，仿屈原《離騷》詩意，而隱含對現實的諷諭之意。《四愁詩》最早見於《昭明文選》，其詩前有序云：“張衡不樂久處機密，陽嘉中，出為河間相。時國王驕奢，不遵法度。又多豪右並兼之家。衡下車，治威嚴，能內察屬縣，奸猾行巧劫，皆密知名，下吏收捕，盡服擒。諸豪俠遊客，悉惶懼逃出境。郡中大治，爭訟息，獄無系囚。時天下漸弊，鬱鬱不得志，為《四愁詩》。屈原以美人為君子，以珍寶為仁義，以水深雪霧為小人。思以道術相報，貽于時君，而懼讒邪不得以通。”其辭曰：

我所思兮在太山，欲往從之梁父艱，側身東望涕霑翰。美人贈我金錯刀，何以報之英瓊瑤。路遠莫致倚逍遙，何為懷憂心煩勞。

我所思兮在桂林，欲往從之湘水深，側身南望涕沾襟。美人贈我金琅玕，何以報之雙玉盤。路遠莫致倚惆悵，何為懷憂心煩傷。

我所思兮在漢陽，欲往從之隴阪長，側身西望涕沾裳。美人贈我貂襜褕，何以報之明月珠。路遠莫致倚踟躕，何為懷憂心煩紆。

我所思兮在雁門，欲往從之雪紛紛，側身北望涕沾巾。美人贈我錦繡段，何以報之青玉案。路遠莫致倚增歎，何為懷憂心煩惋。⁽³¹⁾

這首詩繼承了《離騷》的比興傳統，同時也借用了《詩經》中民間歌謠疊章用法，把自己的執著追求與一再受挫的憂愁憂思抒寫得婉轉動人，而諷諭現實的深切之情宛然可見。西漢文人的楚歌極少流傳，只有東漢時的梁鴻和張衡的幾首楚歌傳世，而這幾篇作品均為諷世之作。這種諷世的楚歌在漢代是並不多見的，即便是到了社會矛盾非常尖銳的時候，文學作品批判現實的功能更多地顯現在如《病婦行》、《東門行》、《十五從軍征》之類的樂府詩中，或如陳蕃的《理李膺等疏》、李固的《遺黃瓊書》、朱穆的《與劉伯宗絕交書》和《崇厚論》之類的政論散文中，以及如趙壹的《刺時疾邪賦》、蔡邕的《述行賦》等抒情賦作之中，可見楚歌這一藝術形式與其文學藝術形式相比，它更適宜於抒寫悲怨之類的情感，而在表達諷世思想傾向時，則受到某種限制，由此亦可見梁鴻和張衡的幾首楚歌之可貴。

三、抒寫悲怨之情的楚歌

漢代楚歌最能感動激發人意的是感於哀樂，緣事而發，抒寫悲怨之情的這類作品。這類作品在漢代楚歌中的數量最多，而最具有代表性與典型性。

從現存漢代楚歌來看，首先是那些抒寫生離死別之情的作品特別能感動人的情感意緒。

項羽處在秦失其鹿，天下共逐之的動亂時代，憑著傑出的軍事才能，一生身經歷七十多次戰鬥，因此當上了西楚霸王，然而最後他卻一敗塗地，自刎烏江。兵敗垓下時留有《垓下歌》：“力拔山兮氣蓋世，時不利兮騅不逝。騅不逝兮可奈何，虞兮虞兮奈若何！”虞姬也有《和項王歌》：“漢兵已略地，四方楚歌聲。大王意氣盡，賤妾何樂生。”項羽這位蓋世英雄處在窮途末路之時，對悲劇命運的於心不甘而又無可奈何的複雜心理，與虞姬這位美人心灰意、痛不欲生的悲痛心情，在這兩首楚歌中得到了充分的表現。

又如李陵的《別歌》：

徑萬里兮度沙幕，為君將兮奮匈奴。路窮絕兮矢刃摧，士眾滅兮名已隕。老母已死，雖欲報恩將安歸！

關於這首歌的創作背景在《漢書·蘇武傳》中有這樣記載，昭帝即位數年，匈奴與漢和親。漢使求蘇武等，單于許武還。在蘇武還歸之時，李陵置酒賀武曰：異域之人，一別長絕，因起舞而歌，泣下數行，遂與武決⁽³²⁾。這首《別歌》中包含了李陵對當時與匈奴奮戰的特殊戰況的敘述，對身敗

名裂的悔恨，對漢武帝夷其三族之暴政的痛恨以及國仇家恨，生不如死的矛盾心態。有人以李陵投降匈奴而不恥於他，而司馬遷認為他敢以“步卒五千人橫行匈奴”，並非怕死。辛棄疾《賀新郎》詞說：“將軍百戰聲名裂。向河梁、回頭萬里，故人長絕。”也許只有司馬遷、辛棄疾才體會到了李陵在特殊境況下的心態，而《別歌》就是他當時心態的真實寫照。

高帝之子趙王劉友因被迫娶了自己不愛的呂氏之女，並無感情，喜歡上了另外的女子而遭呂氏宗族的誹謗陷害，被囚于長安，餓死之前作《幽歌》：

諸呂用事兮劉氏微，迫脅王侯兮強授我妃。我妃既妒兮誣我以惡，讒女亂國兮上曾不寤。我無忠臣兮何故棄國，自決中野兮蒼天與直。于嗟不可悔兮寧早自賊，為王餓死兮誰者憐之？呂氏絕理兮托天報仇。

武帝之子燕王劉旦在昭帝時謀反被告發，自殺。死前作歌一首：

歸空城兮狗不吠，雞不鳴。橫術之廣兮固知國中之無人。

漢昭帝時，廣陵王劉胥因謀反被誅，死前也曾作歌：

欲久生兮無終，長不樂兮安窮。奉天期兮不得須臾，千里馬兮駐待路。黃泉下兮幽深，人生要死，何為苦心。何用為樂心所喜，出入無驚為樂極。蒿裏召兮郭門閱，死不得取代，庸身自逝。

還有息夫躬的《絕命辭》。息夫躬於漢哀帝時入仕，《漢書》本傳說他“數危言高論，自恐遭害”而有《絕命辭》，後果然死於獄中。其《絕命辭》曰：

玄雲決郁將安歸兮，鷹集橫厲鸞徘徊兮。踏若浮焱動則機兮，叢棘棧棧曷可棲兮。發忠忘身自絕罔兮，冤頸折翼庸得往兮。涕泣流兮萑蘭，心結惛兮傷肝。虹蜺曜兮日微，擊杳冥兮未開。痛入天兮鳴譟，冤際絕兮誰語。仰天光兮自列，招上帝兮我察。秋風為我唵，浮雲為我陰。嗟若是兮欲何留，撫神龍兮攬其須，遊曠迴兮反亡期，雄失據兮世我思。

諸如此類之作，都是歌者在經歷了命運的崎嶇坎坷和心靈的痛苦撞擊之後，而表達出生命在毀滅之前的悲痛心情，或被迫接受不願接受的婚姻，或因政治鬥爭失敗而自殺或被殺，或因生命的孤立無助而自認絕命等等，都抒發出人生悲劇所造成內心的極大痛苦和絕望的心情。這類詩句往往以其悲憤激切之情，給讀者造成一種強烈的情感衝擊力。

清代費錫璜《漢詩總說》中有這樣的評價：“漢人詩未有所為而作者，如《垓下歌》、《春歌》、《幽歌》、《悲愁歌》、《白頭吟》，皆到發憤處為詩，所以成絕調；亦不論其詞之工拙，而自足感人。後人絕命多不工，何也？只為殺身成仁等語誤耳。”

其次是感發生命短暫、人生遭際悲苦的楚歌。

感發人生短暫的代表作如漢武帝的《秋風辭》。據《漢武帝故事》記載：“上行幸河東，祠後土，顧視帝京，質然中流，與群臣飲燕，上歡甚，乃自作《秋風辭》。”歌曰：

秋風起兮白雲飛，草木搖落兮雁南歸。蘭有秀兮菊有芳，懷佳人兮不能忘。泛樓船兮濟汾河，橫中流兮揚素波。簫鼓鳴兮發棹歌，歡樂極兮哀情多，少壯幾時兮奈老何！

《秋風辭》承宋玉《九辯》“悲哉秋之為氣也！蕭瑟兮草木搖落而變衰”的起興手法，由秋風、

白雲、搖落的草木、南歸的大雁，以及秀蘭、芳菊等一系列的意象組合，構成一種獨特的秋意畫卷，從而勾起“懷佳人兮不能忘”的男女情思，作為一代雄傑，而有如此情思，實啟後來魏文帝之《燕歌行》“秋風蕭瑟天氣涼，草木搖落露為霜，群燕辭歸雁南翔”之再度創作。再寫樓船、河流、素波、簫鼓、棹歌等歡樂意象。由此產生樂極悲來的生命感歎：“歡樂極兮哀情多，少壯幾時兮奈老何”，哀婉悲涼。明王世貞《藝苑卮言》卷二說：“《大風》三言，氣籠宇宙，張千古帝王赤幟，高帝哉！漢武故是詞人，《秋風》一章，幾於《九歌》矣。《思李夫人賦》，長卿下，子雲上，是耶？非耶？三言精絕，落葉哀蟬，疑是贗作。幽蘭、秀簫，的為傳語。‘《大風》安不忘危，其霸心之存乎？《秋風》樂極悲來，其悔心之萌乎？’文中子贊二帝語，去孔子不遠。”魯迅先生在《漢文學史綱要》中稱讚：“武帝詞華，實為獨絕自作《秋風辭》，纏綿流麗，雖詞人不能過也。⁽³³⁾”說劉邦與劉徹二人之作“去孔子不遠”是從道德的層面上言其仁，說《秋風辭》“纏綿流麗”是言其美，見秋風起而有人生短暫之感傷，可謂情真意切，如果聯繫漢武帝創作的其他楚歌來看，展示出一代帝王豐富的內心世界足可讓我們深為感動。

漢昭帝劉弗陵的《淋池歌》與漢靈帝劉宏的《招商歌》也是寫秋風秋景，藉以抒發人生苦短之慨，但追求及時行樂，意境之沉鬱悲涼與劉徹的《秋風辭》相去甚遠：

“秋素景兮泛洪波，揮纖手兮折芰荷。涼風淒淒揚棹歌，雲出開曙月低河，萬歲為樂豈雲多。”
（《淋池歌》）

“涼風起今日照渠，青荷晝偃葉夜舒。惟日不足樂有餘，清絲流管歌玉覺，千秋萬歲嘉難逾。”
（《招商歌》）

雖然這兩首歌詩將悲秋的主題引發出及時行樂的人生選擇，使其意境缺少深沉之氣，但畢竟具有一種哀婉的情調與感傷意味，也具有感發人意之處。

如果說漢武帝的《秋風辭》、漢昭帝的《淋池歌》與漢靈帝的《招商歌》是由秋風秋景引發的人生短暫的生命悲涼之音，那麼烏孫公主劉細君的《悲愁歌》（又名《黃鵠歌》）抒寫的則是她人生遭際的悲傷之情。《漢書·西域傳》曰：漢元封中，武帝遣細君為公主，以妻烏孫王昆莫，“公主至其國，自治宮室居，歲時一再與昆莫會，置酒飲食。……昆莫年老，言語不通。公主悲愁，自為作歌曰：”

吾家嫁我今天一方，遠托異國兮烏孫王。彎廬為室兮旃為牆，以肉為食兮酪為漿。居常土思兮心內傷，願為黃鵠兮歸故鄉。⁽³⁴⁾

劉細君是江都王的女兒，她在元封時期（西元前110-105年）嫁給了中亞烏孫國的國王，一位柔弱女子，身處異國他鄉，烏孫王昆莫年老，言語不通，習俗難從，正值青春年華的細君常思故土，渴望回到故鄉的悲切心情可想而知。《悲愁歌》雖無因災難和毀滅而導致的呼號，但字裏行間所蘊含著淒涼壓抑之氣，其人生遭際的悲傷之情確實表達得令人感歎唏噓。昆莫死後，按當地習俗又被昆莫的兒子娶為妻子，心雖不從，卻被迫無奈。

審視漢代抒寫人生遭際悲苦的楚歌更多的是與其政治鬥爭聯繫在一起。尤其是王室內部爭奪權

力的鬥爭充滿了你死我活的血腥與殘酷。戚夫人的《春歌》就是其中具有代表性的作品。起因在於太子廢立之事上，漢高祖劉邦先立惠帝為太子，後又以其仁弱欲廢之，意在立戚夫人之子趙王如意，而呂後借助于周昌等大臣們的力量保住了惠帝的太子之位。為此，呂後恨透了戚夫人與趙王如意。高祖去世後，她立即將戚夫人囚于永巷，穿上囚衣，戴著枷鎖，讓戚夫人舂米。戚夫人且舂且歌。歌曰：

子為王，母為虜。終日舂薄暮，常與死相伍。相離三千里，當誰使告汝。

戚夫人作為政治鬥爭的失敗者所唱《春歌》充滿了對呂後的怨恨，對母子相別，自己從貴為夫人的地位降至舂米者，生不如死的悲劇命運的哭訴。呂雉知道戚夫人所作《春歌》後，以此為把柄，毒死趙王如意，將她的手腳砍斷，熏聾了她的耳朵，灌啞藥，關進廁所而為“人彘”，《春歌》成了戚夫人悲慘而死的絕命歌。

呂後在劉邦死後實行了專權統治長達八年之久，包括前引趙王劉友的《幽歌》，戚夫人的《春歌》都表達出對其殘暴專制的血淚控訴，即或是劉邦在世時，欲立戚夫人之子趙王如意為太子而不果，劉邦知道呂後的恨毒卻又無可奈何，滿腹悲傷地而為《鴻鵠歌》：“鴻鵠高飛，一舉千里。羽翼已就，橫絕四海。橫絕四海，又可奈何！雖有矰繳，將安所施？”劉邦的無可奈何之歎，表達出一個皇帝看著自己的愛妾與愛子即將遇害而又無力拯救時的心聲，同時也深深道出了呂後專制時期一些悲歌產生的直接原因。清代陳祚明《采菽堂古詩選》評這首《鴻鵠歌》說：“上四句雄渾，下四句蒼涼，開孟德四言之風。”

當然，這種悲歌產生的原因並非只限於宮廷權力鬥爭，同時也存於不同政治派別之間的政治鬥爭之中。東漢末年，外戚與宦官交替專政代替了劉氏皇權，後漢少帝劉辯被董卓廢為弘農王便是皇權旁落的直接犧牲品。董卓入京後，廢少帝劉辯，又使郎中令李儒進鴆，劉辯本知是鴆殺他，不肯飲。強之，乃與妻唐姬及宮人飲宴別。酒行時劉辯悲歌曰：“天道易兮我何艱，棄萬乘兮退守藩。逆臣見迫兮命不延，逝將去汝兮適幽玄。”因令唐姬起舞，姬抗袖而歌曰：“皇天崩兮後土頽，身為帝兮命天摧。死生異路兮從此乖，奈何榮獨兮心中哀。”歌竟，泣下嗚咽，坐者皆歔歔，劉辯遂飲鴆而亡。劉辯所歌，表達對董卓的怨憤，同時也流露出對唐姬的依依不捨與掛念之情。唐姬所歌，道出了東漢末年皇權旁落而導致皇帝性命不保的悲劇命運，抒發出生離死之際的悲痛之情。

無論是抒寫生離死別之情的楚歌，還是感發生命短暫、人生遭際悲苦的楚歌，大都以直抒胸臆為主，全然是自我真情實感的自然流露，更多地體現了作者的個性特徵，音調合諧，自然中節，文辭質樸，風格悲涼，雖然在形式上呈現出較多的變化，但保持了先秦楚歌即興演唱，以雜言體式為主的歌詩體裁的基本特點。

“真者，精誠之至也。不精不誠，不能動人。故強哭者雖悲不哀；強怒者雖嚴不威；強親者雖笑不和。⁽³⁵⁾”這類楚歌中有著一種特別真摯的情感，有著一種特別深沉而悠遠的韻味，既沒有哭天搶地的哀嚎，也沒有痛心疾首的悲嘯，它始終以其舒緩而深沉的情調抒發著內心無可抑止的傷痛和絕望，這種經過節制、內聚而獲得昇華的情感，最適合於楚歌這種藝術形式來表達。這也就是自先秦

楚歌就異於中夏之《詩》的“楚風”的藝術魅力之所在。有人曾以漢賦、漢畫論秦、漢的文化特點之區別云：“世人多言秦漢，殊不知秦所以結束三代文化，故凡秦之文獻，雖至始皇力求變革，終屬於周之系統也。至漢則煥然一新，迥然與周異趣者，孰使之然？吾敢斷言其受‘楚風’之影響無疑。漢賦源于楚騷，漢畫亦莫不源于‘楚風’也。何謂楚風，即別於三代之嚴格圖案式，而無氣韻生動之作風也。⁽³⁶⁾”其詩之有異於三代而最具楚風者，非此類楚歌莫屬也。

以上分類，不過就其運用方式的大體而言，而有些楚歌則是很難歸於其中三類的，以湖北省社會科學院文學研究所的《楚風補校注》中所載無名氏的《湘江漁者歌》為例：

周岑放于楚，遇漁者，與語。因仰立而歌者三。岑憑而聽之曰：“噫嘻乎，噫嘻乎！何楚聲之婉變也！”

湘水秋兮水沄蒸，芙蓉落兮雁南賓。期美人兮江渚，歲暮兮蒼梧雲。⁽³⁷⁾

這篇作品毫無疑問受屈原《九歌·湘夫人》的影響而作，《湘夫人》云：“嫋嫋兮秋風，洞庭波兮木葉下。登白蘋兮騁望，與佳期兮夕張。……沅有芭兮醴有蘭，思公子兮未敢言。荒忽兮遠望，觀流水兮潺湲。”都意在表達感歎秋意，觸景生情之作，顯然不同於用於祭祀的楚歌，也非用於頌世與諷世，也非用於抒寫悲怨之情，接近于漢武帝的《秋風辭》，但差異甚大。

以上是本人對漢代楚歌所作的大致的分類辨析，以求教於大家。

注釋：

(1)、費爾巴哈《宗教的本質》，第31頁，人民出版社，1958年。

(2)、清阮元校刻《十三經注疏》上冊，第131頁，中華書局，1980年。

(3)、清阮元校刻《十三經注疏》下冊，第1415頁，中華書局，1980年。

(4)、清阮元校刻《十三經注疏》下冊，第1588頁，中華書局，1980年。

(5)、清阮元校刻《十三經注疏》下冊，第1415頁，中華書局，1980年。

(6)、自《史記》以來，關於《郊祀歌》的作者說法不一，有的認為《郊祀歌》曲作者為李延年，而辭作者未明。如《史記·樂書》雲：“至今上即位，作十九章，令侍中李延年次序其聲，拜為協律都尉。通一經之士不能獨知其辭，皆集會《五經》家相與共講習讀之，乃能通知其意，多爾雅之文。”《史記·佞幸傳》亦雲：“延年善歌，為變新聲。而上方興天地祠，欲造樂詩歌弦之。延年善承意，弦次初詩。”《索隱》雲：“初詩即新造樂章。”有的人認為《郊祀歌》十九章作者為司馬相如等人，如《漢書·禮樂志》雲：“至武帝定郊祀之禮，祠太一於甘泉，就乾位也；祭後土于汾陰，澤中方丘也。乃立樂府，采詩夜誦，有趙、代、秦、楚之謳。以李延年为協律都尉，多舉司馬相如等數十人造為詩賦，略論律呂，以合八音之調，作十九章之歌。”也有人認為《郊祀歌》十九章中有漢武帝的作品，那麼漢武帝也是其中的作者。如蕭滌非的《漢魏六朝樂府文學史》說：“《郊祀歌》則非出一人之手，且非一人所制。據上引《史記》，知其中有武帝之作。”（蕭滌非《漢魏六朝

樂府文學史》第42頁，人民文學出版社，1984年。）但一般認為《郊祀歌》十九章為文人集體創作，如當代學者趙敏俐在《周漢詩歌綜論》說：“十九章的歌辭可能是經過許多文人共同參與創作過。其創作時間不一，參加的人也沒有明確記載。也許司馬相如曾參加過早期一些詩篇的創作。”（趙敏俐《周漢詩歌綜論》第406頁，學苑出版社，2002年。）

(7)、《二十五史》第2冊，《後漢書·班固傳》第105頁，上海古籍出版社、上海書店，1986年版。

(8)、蕭滌非《漢魏六朝樂府文學史》第34-35頁，人民文學出版社，1984年版。還有些人因為《樂府詩集》的說法比較含混，而對《房中樂》的時代與作者產生懷疑，對此趙敏俐先生也有過專門的考辨，參見趙敏俐《漢代詩歌史論》第49頁“《安世房中歌》作者、時代考”，吉林教育出版社，1995年。

(9)、逯欽立《先秦漢魏晉南北朝詩》第147頁，中華書局，1984年。

(10)、《二十五史》第2冊，《後漢書·班固傳》第106頁，上海古籍出版社、上海書店，1986年版。

(11)、清阮元校刻《十三經注疏》下冊，第1590頁，中華書局，1980年。

(12)、《二十五史》第2冊，《後漢書·高帝紀》第11頁，上海古籍出版社、上海書店，1986年。

(13)、葛立方《韻語陽秋》卷二十，第262頁，上海古籍出版社，1984年。

(14)、參見王長華、許倩《漢〈郊祀歌〉與漢武帝時期的郊祀禮樂》，《文學評論》2007年第1期。

(15)、《二十五史》第1冊，《漢書·郊祀志》第122頁，上海古籍出版社、上海書店，1986年版。

(16)、《二十五史》第1冊，《史記·樂書》第156頁，上海古籍出版社、上海書店，1986年版。

(17)、《二十五史》第2冊，《後漢書·祭祀志》第52頁，上海古籍出版社、上海書店，1986年。

(18)、陳戍國《中國禮制史》“秦漢卷”，第111頁，1993年版。前人亦有論述，如明人郝敬《藝圃僉談》曰：“漢《郊祀》等歌，大抵仿《楚辭·九歌》而變其體。”清人葉矯然《龍性堂詩話初集》亦雲：“漢《郊祀詞》幽音峻旨，典奧絕倫，體裁實本《離騷》。”皆說明《郊祀歌》與《楚辭》的關係。

(19)、蕭滌非《漢魏六朝樂府文學史》第36-39頁，人民文學出版社，1984年版。

(20)、《二十五史》第1冊，《史記·樂書》第156頁，上海古籍出版社、上海書店，1986年版。

(21)、《二十五史》第1冊，《史記·河渠書》第178頁，上海古籍出版社、上海書店，1986年版。

(22)、《諸子集成》第五冊，戴望《管子校正》第323-324頁，中華書局，1954年。

(23)、柳宗元集點校組《柳宗元集》第二冊，第688頁，中華書局，1979年。

(24)、參見範文瀾《中國通史簡編》第二編，第37頁，人民出版社，1958年版。

(25)、郭沫若《中國史稿》第二冊第163頁，人民出版社，1979年版。

(26)、《二十五史》第1冊，《史記·平淮書》第178頁，上海古籍出版社、上海書店，1986年版。

(27)、李澤厚《美的歷程》第97頁，中國社會科學出版社，1984年。

(28)、《漢書·禮樂志·郊祀歌》中《天馬》盛讚天馬上踢浮雲、超逾萬里，“今安匹，龍為友。”顏師古曰“言今更無與匹者，唯龍可為之友耳”。歌中又詠“天馬來，龍之媒。”應韻曰“言天馬者乃神龍之類今天馬已來，此龍必至之效也。”說明馬與龍不但形似，而且神合，直至唐代仍有直呼天馬為龍媒者。《敦煌廿詠握窠池天馬詠》“握窠為小海，伊昔獻龍媒”。馬與龍在屬性上有契合之處，二者緊密聯繫，相與為匹。

(29)、《二十五史》第2冊，《後漢書·班固傳》第164頁，上海古籍出版社、上海書店，1986年版。

(30)、《二十五史》第2冊，《後漢書·崔駰傳》第194頁，上海古籍出版社、上海書店，1986年。

(31)、蕭統《文選》中冊，第414頁，中華書局，1977年版。

(32)、《二十五史》第一冊，《漢書·蘇武傳》第231頁，上海古籍出版社、上海書店，1986年。

(33)、《魯迅全集》第九卷，第38頁，人民文學出版社，1981年。

(34)、《二十五史》第1冊，《漢書·西域傳》第362頁，上海古籍出版社、上海書店，1986年。

(35)、馬恒君《莊子正宗》，第374頁，華夏出版社，2007年。

(36)、《鄧以蠡全集》第281頁，安徽教育出版社，1998年。

(37)、出處未詳，清陳宏謀《湖南通志》載此，《楚風補》將其定為東漢時作品，見湖北省社會科學院文學研究所《楚風補校注》，第118頁，湖北人民出版社，1998年。

(孟修祥：長江大學荊楚文化研究中心)