

論漢代楚歌對前人的接受與新變

孟 修 祥

漢代楚歌屬於自己的時代，但任何文學作品都不是無源之水，無本之木，如果追溯其直接源頭，自然是先秦楚歌，其與《詩經》、《楚辭》也有著直接的淵源關係。考察漢代楚歌對前人的接受與新變，對於認識其審美特質，有著特別的意義，故為之說，以求教于方家。

一、漢代祭祀楚歌與《詩》之《頌》

《詩》之三《頌》中的許多作品都是用於宗廟祭祀的，其本質上是原始宗教思維方式的產物，後來演化為禮樂文化的重要內容。蔡邕《獨斷》說：“宗廟所歌詩之別名三十一章，皆天下之禮樂也。”⁽¹⁾朱熹《詩集傳》卷十九亦承此說而明言之：“頌者，宗廟之樂歌。”也有人認為“頌”為舞容。如《管子·牧民篇》首章名“國頌”，注云：“頌，容也。敍說其成功之形容也。”《釋名·釋方語》亦云：“頌，容也。為陳為國之形容。”皆說明周之祭禮中詩、樂、舞三位一體，因此，“頌”言其中之舞容。也有人認為“頌”為舞樂之劇本、為聲調、為樂器名等等諸說，不在此一一列舉。它主要是通過人們以某種儀式來祈求神的歡心，其主要功能在於娛神，但實際上它又深刻地影響著當時的政治生活與日常生活。《頌》詩以《周頌》為代表，三十一首《周頌》中，超過半數的作品與宗廟祭祀儀式直接相關，還有祭祀先王以及山川、社稷、天地之神者，均關聯著現實的政治生活與日常生活。《毛詩序》說：“頌者，美盛德之形容，以其成功告於神明者也。”宋人李樛、黃椿的《毛詩集解》也說：“《頌》者，告神之樂章也。”⁽²⁾也就是說，即使那些並不直接用於祭祀活動的樂章也同樣是在人神關係之中言說。周人將政治上的“盛德”告訴神靈，其目的在於鼓舞自己，祈神庇佑。宋人範處義的《詩補傳》說得更為詳明：“《頌》，專用於美功德以告神明，而《周頌》有助祭、謀廟、進戒、求助之詩，似若非為告神明而作者。詩，樂章也，凡詩皆可歌以為樂。如美其助祭，是以助祭之事告之神明也；美其謀廟，是以謀廟之事告之神明也；美其進戒，是以進戒之事告之神明也；美其求助，是以求助之事告之神明也。”⁽³⁾如周《頌》中的《維清》頌文王之德，《烈文》也是歌頌周文王的頌歌，本來消滅商紂為武王之功，但武王仍將其功歸於文王，除了這些作為“美功德以告神明”之外，還有如《敬之》周成王向文王、武王表述自己心情的詩，與《小毖》這樣周成王懲辦管、蔡之亂後在宗廟向祖先自白、自警之詩，這種自警之詩以告之於神明的莊重嚴肅的方式告之於群臣，自然增加其政治功效的神聖性。

當儒家宣揚以“禮樂教化”為治國之本時，《周頌》便被奉為“正聲”之典範，從而無形地成為了後世衡量郊廟祭歌的尺規，漢代自然就將其奉為圭臬。當然，漢代《郊祀歌》十九章中的迎神

曲、送神曲及分別祭祀中央、東、南、西、北方之帝的篇章在很大程度上也摹仿了《楚辭·九歌》。漢代的祭祀歌基本上採用《詩經》的四言句式，再加上典雅的祭祀語言，構成祀神祭祖的肅穆氛圍，這與《詩經》頌詩的凝重、莊嚴風格十分類似。西漢的《安世房中歌》與《郊祀歌》也是重在頌祖德。《安世房中歌》明確告誡世人：

我定歷數，人告其心。敕身齊戒，施教申申。乃立祖廟，敬明尊德。

這種用於祭祀祖考的內容最突出之點就在於“孝”，如第一章：“大孝備矣，休德昭清。高張四縣，樂充官庭。芬樹羽林，雲景杳冥。金支秀華，庶旒翠旌。”沈德潛《古詩源》卷二指出：“首云大孝備矣，以下反反復復，屢稱孝德，漢朝數百年家法，自此開出。累代廟號，首冠以‘孝’，有以也。”⁽⁴⁾

司馬相如等人集體創作的《郊祀歌》主要是祀天神地祇，這些詩歌不僅僅歌功頌德，還有勸誡之意。如“承天之則，吾易久遠。燭明四極”、“嘉承天和，伊樂厥福。在樂不荒。惟民之則”、“承帝之明，下民之樂。”這些話就是告誡臣民：順承先祖美德，江山才能永固；社會安定，天下才會幸福安康。《郊祀歌》中的《青陽》、《朱明》、《西顛》、《玄冥》四季祭祀之歌，也意在說明順應季節的變化、合乎神意，“承神至尊”，並且要“惟慕純德，附而不驕，正心翊翊”，也如同《詩經》中的《周頌·敬之》之類有告誡之意在裏面，故沈德潛《說詩晬語》曰：“武帝以李延年为協律都尉，與司馬相如諸人略定律呂，作十九章之歌，以正月上辛用事，此《頌》之變也。”⁽⁵⁾

楚漢之際，詩教已熄，民間多樂楚聲。在以皇帝劉邦為代表的統治者的特別宣導下，整個漢代，遂以楚聲為尚。但漢代的祭祀時所用之歌與《詩》之三《頌》、《楚辭·九歌》比較，在其言說人神關係方面有其相同的文化語境，表面上看來是對神的祭禮，實際指向的卻是現實生活。這類楚歌借助於莊嚴神聖的儀式，構成神秘的審美氛圍，而祭祀詩的思想內容實際上表現出強烈的意識形態的社會功能，因此對於維護既定的社會秩序起著非常重要的作用。雖然《詩經》中的《頌》詩還有其原始巫術的遺留因素，但它主要表達的是人們希望得到上天保佑的心理期待，統治者正好利用了人們的這一心理期待，借助於溝通人神關係的儀式，莊重肅穆的歌詩與舞蹈，達到確認現存的等級秩序的絕對合理性，從而表現出鮮明的政治功利特徵。從漢代《安世房中歌》與《郊祀歌》重在頌祖德的內容來看，形式上似乎是為溝通人神之間的關係，其真實目的卻在協調社會之中的人際關係。《周頌》中的《維天之命》本為祭祀文王：“維天之命，於穆不已”、“文王之德之純”，就已說得十分明白，但其現實目的是：“假以溢我，我其收之。駿惠我文王，曾孫篤之。”意在讓後輩篤行先輩的德行，以保證社稷傳承。漢代《郊祀歌·玄冥》中“易亂除邪，革正異俗，兆民反本，抱素懷樸。條理信義，望禮五嶽”，《郊祀歌·天地》中“璆磬金鼓，靈其有喜，百官濟濟，各敬其事”，祭祀神靈的目的卻是要使風俗純正，兆民樸素，要求文武百官各負其責，各敬其職。正如《禮記·禮運》所指出的：“故玄酒在室，醴盞在戶，粢醢在堂，澄酒在下。陳其犧牲，備其鼎俎，列其琴瑟管磬鐘鼓。修其祝嘏，以降上神與其先祖，以正君臣，以篤父子，以睦兄弟，以齊上下，夫婦有所，是謂承天之祜。”⁽⁶⁾

由於生活在上古時期的人們對許多自然現象和社會現象無法解釋，從而祈求神靈與祖先賜福消

災，因而巫術與神話盛行。巫術靠儀式進行，神話靠故事來演繹，於是巫術儀式與神話傳說也成了藝術的載體，《詩》中的《頌》與《大雅》中的部分作品，就成了一種獨特的藝術形式。漢代用于祭祀的楚歌也繼承了這種藝術傳統，也自覺地被納入到官方的政治系統之中，成為一種詩性表達的意識形態。如果說作為詩的《頌》對神的禮贊自然表達出十分明確的現實功利性，那麼，漢代的祭祀之歌就是直承《詩經》中的《頌》詩而來。但是漢代的《郊祀歌》更突出現實政治的功利因素。

當然漢代也有部分楚歌繼承了《詩經》“作詩以誦其美而譏其惡”的詩歌傳統。一般認為，由於封建時代等級森嚴，君臣關係緊張，臣子在表達與君上不同意見時，往往採取“諛諫”這種委婉曲折的表達方式，於是產生了諷諫之詩，事實上，除了這一層面的意義外，詩最初的產生也在於人神關係，因為無論是最初口頭的，或是後來書面的用語，在無數次祭祀活動中，必然漸漸漫衍開來，在日漸繁複的禮儀活動中，詩也越來越成為不可或缺的重要因素，以至於形成於委婉表達自己不滿情緒的諷諫之詩。漢儒是把《詩》與《書》、《禮》、《易》、《春秋》作為經典看待的，因此，在漢武帝時，設“五經博士”，以《詩》為代表的儒家經典著作成為了整個社會中的絕對權威話語，在很多場合仍然借用《詩》的話語來表達自己對社會的看法與情感意緒，因此《詩經》的頌贊之詩或諷諫之詩的形式對漢代的楚歌創作也產生了很大的影響，漢代的文人士大夫們也自覺不自地運用楚歌來表達自己對社會的頌贊之情或諷諫之意。如班固的《論功歌詩》、崔駰的《北巡頌》，就是表達對“明章盛世”頌贊之情的“誦其美”的典型作品。而梁鴻的《五噫歌》、《適吳詩》與張衡的《四愁詩》，則是表達諷世的思想傾向，即所謂“譏其惡”的典型作品。《禮記·樂記》和《毛詩大序》直截了當地把詩歌本質的情感表現推演到歌唱艱辛生活的百姓身上和世道人心的層面上：“治世之音安以樂，其政和；亂世之音怨以怒，其政乖；亡國之音哀以思，其民困。”漢代楚歌與《詩經》有著同樣的社會功能，因為都遵循著相同的詩歌文化傳統，雖然它們所生成的文學模式差別甚大⁽⁷⁾。

然而，出於現實需要，也是出於最高統治者的政治需要，漢代用于祭祀的楚歌並沒有完全照搬《詩經》之《頌》的形式，如漢武帝的《天馬歌》就是祭祀楚歌中的別調，這顯然是出於現實戰爭的需要以及漢武帝本人雄才大略的政治智慧與詩人情懷的表現而產生的。固守傳統而不知時代新變的大臣汲黯，對武帝把《天馬歌》作為祭祀之歌頗不以為然，因而進言：“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？”汲黯認為不合祖制，因而提出反對意見，以至於弄得“上默然不說”⁽⁸⁾，事實上，武帝因先在敦煌得汗血馬，作《天馬歌》後又得大宛之千里馬而有《西極天馬歌》，說北極太一星送來天馬，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，四方臣服等等內容，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，也是在繼承前人祭祀詩歌的基礎上的創新之作。

用於祭祀儀典的漢代楚歌之新變還不只如此，其中很多作品與傳統雅樂的基本精神是相悖的，如《郊祀歌》中《齊房》（一名《芝房歌》）、《靈芝歌》之類歌詠祥瑞作品，完全沒有頌祖的意思，這類作品以“明章盛世”的頌贊之情取代傳統的對祖先的恭敬之意，亦可視為漢代楚歌的一種新變，

即使是那些迎神、送神及祭五帝的詩篇，我們也不難發現，其中多有稱之謂“靈”的祭祀物件，如《練時日》中的“九重開，靈之旂”、“靈之下，若風馬”、“靈之來，神哉沛”，《天地》中的“璆磬金鼓，靈其有喜”，《五神》中的“靈輿位，偃蹇驥”，《赤蛟》中的“勺椒漿，靈已醉”、“靈殷殷，爛揚光”等等，似乎說明漢代人對“靈”的尊崇大有取代祖先的意味。《說文解字》說“靈，巫也。”又說“巫，祝也。女能事無形，以舞降神者也。”楚地巫風盛行，直接影響到漢代的最高統治者，因此，這也是漢代統治者在祭祀物件上多稱為“靈”，而非漢之祖先的重要原因之一。

二、漢代楚歌與先秦楚歌的文學模式

先秦楚歌的文學模式的形成是因為它被鑲嵌在古代文獻的敘事中才得以保存下來的形式所決定的。一方面，楚歌的創作者與演唱者是同一的，並且有特定的敘事背景；另一方面，詩歌和敘事又是相互說明和印證的。保存先秦楚歌的這些古代文獻就是把歌辭文本本身直接作為敘事內容向我們講述，使我們很容易感受到古代人們古樸的思想情感、心理活動、人格個性與生活狀貌。它是一種現存古代音樂文學作品中難得的一種藝術模式。按照“詩言志，歌永言”的原則，在敘述當中融合楚歌，不僅使歷史文獻保存了早期歷史人物的詩歌，在後來的歷史意象中，對於這些詩歌的記憶也有助於保持歷史敘述的表現力。由於楚歌與其語境的高度融合，它所表達的善惡褒貶的情感與道德的強烈訴求給人的心靈帶來更為強烈的衝擊力，從《楚人誦子文歌》、《優孟歌》、《慷慨歌》、《楚人為諸禦己歌》、《穗歌》、《歲莫歌》等作品來看，這一特點非常突出。漢代除了用於祭祀的楚歌，其他楚歌完全繼承了先秦楚歌的這種文學模式。

這種文學模式對於塑造眾多的歷史人物形象起到了非常重要的作用。其中既有正面的抒寫，也有側面的描述，它不僅記錄了那一段歷史狀貌，而且刻劃了演唱者的人格特徵。而最引人注目的還是對生命遭遇毀滅的那些悲劇性人物的塑造。這些古代文獻的撰寫者們似乎是不經意地運用了高明的藝術手段，讓這些詩歌總是出現在包涵富有戲劇性的歷史時刻，與人物的毀滅一同銘刻在讀者的記憶之中。如《吳越春秋》之寫救助伍子胥的漁父與《漁父歌》的故事，《史記》之刻劃荊柯形象及其《易水歌》的故事，特意將人物安排在與朋友訣別而即將赴死的使故事處於高潮的時刻，讓詩歌傳達出震撼人心的悲壯之情等等，不僅使那種悲壯的環境與氛圍感染了讀者，而且這些人物在生命即將毀滅之前，以他們創作的楚歌，使我們瞭解了他們的命運，記住了他們的名字。或者說正因為這些作品歸於這些特殊人物名下，才使其更容易在文獻中保存下來，並且影響後世而成為不朽之作。與之相同者，如項羽的《垓下歌》、劉邦之子趙王劉友被囚于長安，餓死之前所作的《幽歌》、劉徹之子劉旦自殺之前所唱的楚歌等等，均可視為荊軻悲壯高歌《易水》相類似的系列作品。而漢代楚歌中這類作品基本上保存在《史記》與《漢書》之中，這究竟是為了加強歷史敘述的生動性而被創造出來的詩歌，還是圍繞一首已經存在的詩歌來敘述歷史故事？對此，恐怕很難有一個令人滿意的準確答案，但是，司馬遷與班固的高明就在於他們敘述這一歷史人物時，把他們收集到的所有

包括文學記載的、口頭傳說的原始材料，編撰為一個合乎邏輯的、意義豐富而又值得回味的歷史故事。本著歷史學家“不虛美，不隱惡”的撰寫原則，他們不會虛構歷史，但他們的目不只是真實地記錄歷史，而且要使之生動感人，司馬遷將《采薇歌》放在伯夷、叔齊在悲痛和毀滅的時刻出現，《易水歌》安排在荊柯與朋友訣別而即將赴死之前，如同項羽兵敗垓下而有《垓下歌》、劉邦之子趙王劉友被囚于長安，餓死之前而作《幽歌》、劉徹之子劉旦自殺之前唱的楚歌，這樣更符合人物的性格邏輯，決定著人物命運的必然走向，同時，也是其情感與心理的必然顯現。毫無疑問，它為塑造生動的歷史人物形象起到了增飾悲劇色彩、揭示人物性格的積極作用，因此，也極少有人去追問伯夷、叔齊二人絕食而死了，司馬遷是如何知道那首《采薇歌》的？屈原懷抱巨石自沉汨羅江中，又是如何知道那篇“懷沙之賦”的這樣一些問題的。

司馬遷與班固還似乎借用了宿命的觀念來為自己筆下的人物塑造服務，也似乎想以之說明悲劇命運的不可抗拒。如戚夫人吟唱的《春歌》：“子為王，母為虜，終日春薄暮，常與死為伍！相隔三千里，當誰使告汝？”後果然因此歌觸怒呂後，呂後不僅想方設法害死了趙王如意，也將戚夫人變為“人彘”。據《漢書》記載：“高後八年三月，拔霸上，還過枳道，見物如倉狗，楫高後掖，忽之不見。卜之，趙王如意為祟。遂病掖傷而崩。先是，高後鳩殺如意，支斷其母戚夫人手足，掩其眼以為人彘。(9)”把徵兆的出現安排到特殊的事件中，《春歌》仿佛成了趙王如意之死與戚夫人悲慘命運的預言詩。再如廣陵王劉胥在上吊自殺前一次宴會唱的一首楚歌：“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，出入無惊為樂亟。蒿裏召兮郭門闕，死不得取代庸，身自逝。”而此之前，曾在劉胥的宮殿裏出現過一連串徵兆：“宮園中棗樹生十餘莖，莖正赤，葉白如素。池水變赤，魚死。有鼠晝立舞王后廷中。”還有息夫躬的《絕命辭》，詩歌之後便是“後數年乃死，如其文”一語，似乎應證了息夫躬的必然命運。可見史學家們並沒有簡單地提供給讀者一種歷史事實，而是借助宿命的觀點，讓這些楚歌的歷史學背景所提供其本身的意義反而顯得更清晰真切。

由於漢代楚歌主要記載於歷史著作之中，與先秦那些記載於諸子著作中的楚歌又有很大的區別，因為記載於先秦諸子著作中的楚歌，其意在揭示世道人心，表明士人進退出處、為人處世的生命價值觀與人生觀及其政治觀，是一種形象化的哲學表述，不過是借助於一個故事，甚至是虛構的故事中的人物唱出這些歌來，以表達哲學家們的某些觀點而已。如載於《莊子·大宗師》的《相和歌》所謂“嗟來桑戶乎！嗟來桑戶乎！而已反其真，而我猶為人猗！”反映出莊子以獨特的方式對待死亡的態度，他認為，人之死，就是反歸自然，所以生與死齊一。莊子的齊生死和歸根的觀念認為，人生的意義是被動的，因此要安時處順。這基本上是指人的生命價值而言，是一種人生觀，而不涉及社會政治因素。載於《莊子·知北遊》中《被衣為齧缺歌》所謂“形若槁骸，心若死灰，真其實知，不以故自持。媒媒晦晦，無心而不可與謀。彼何人哉！”實際上肯定他超然於利害、是非之外，達到了“物我”兩忘的境界。這些作品既是詩歌，又是哲學，是飽含詩意的哲學。品味這些作品時的感覺就仿佛與我們身邊的人物所進行的一場既富有詩意又富有哲理的對話，你從中受到感染、思

索與啟迪，因為哲學之中包含著詩歌，詩歌中也包含著哲學，或者說是哲學的形象化，或形象化的哲學。《相和歌》也好，《被衣為齧缺歌》也好，已然構成了諸子著作中的有機部分，並且極其形象生動，這些歌曲與人物似乎與道家哲學天然地聯繫在一起。這些楚歌賦予道家社會觀念與人生觀念一種詩意的表達。

漢代楚歌幾乎沒有這種形象化的哲學表達，更多的是具有直抒胸臆的強烈的抒情色彩。在一種真實的場景中，漢代楚歌的歌唱者哀歎他們個人的悲劇命運，展示自己的苦難，以自殺的方式表明自己的最後抗爭，並刻意地將社會的黑暗與不公告白于世人。

三、先秦楚歌的“弦歌之”與漢代楚歌的歌伴舞

先秦楚歌除了徒歌，許多楚歌是由琴來伴奏的，如“舜彈五弦之琴，造《南風》之詩”；孟子反、子琴張“或編曲，或鼓琴，相和而歌”；百里奚之妻唱《琴歌》時是“撫琴而歌”；趙武靈王夢見處女鼓琴而歌《鼓琴歌》；以與鐘子期為知音而名傳後世的伯牙的《水仙操》；還有載於《莊子·大宗師》子桑若歌若哭而鼓琴而歌“父邪母邪！天乎人乎！”等等，均以琴來伴奏。有的雖然當時沒有用琴來伴奏的“徒歌”，但後來也收入琴曲，如《麥秀歌》又名《傷殷操》而為後來的《琴集》所收錄，楚歌《陽春》、《白雪》後來改為琴曲一直流傳至今成為我國的經典琴曲。都說明琴的音樂個性與楚歌的文學情調的特殊關係。

與先秦楚歌“弦歌之”的特點區別最大的一點，就是漢代楚歌演唱時常常是楚舞相伴。或自唱自舞，如劉邦作《大風歌》，高祖乃起舞，慷慨傷懷，泣數行下。漢代李陵與蘇武訣別時，也起舞作歌，可見李陵也會跳楚舞，在這種情況下，唱楚歌者，同時也是此歌的舞蹈者、作曲者，也就是創作、歌唱和表演合為一體；有時一人歌唱，旁人起舞，如劉邦易太子未果，無可奈何而有《鴻鵠歌》，“為我楚舞，吾為若楚歌”，說的是劉邦悲歌《鴻鵠》，而讓戚夫人翩翩起舞⁽¹⁰⁾。燕王劉旦謀反事發，自己唱完楚歌後，華容夫人起舞而唱楚歌。漢少帝劉辯被董卓殺時，自己唱楚歌，並令唐姬起舞。這往往是某一事件處在高潮時刻的即興歌舞。傅毅《舞賦》云：“歌以詠言，舞以盡意，是以論其詩不如聽其聲，聽其聲不如察其形。《激楚》《結風》《揚阿》之舞，材人之窮觀，天下之至妙。⁽¹¹⁾”

但在正式場合下，如祭祀、慶典等正規儀式上，歌伴舞則經過了認真的準備與排練。因為祭祀、慶典具有一種莊嚴、肅穆的神聖性，需要一種規整的舞蹈來體現，按照有關學者的看法：“舞即神，舞者的所作所為，也就是神靈的所作所為，因此，關於巫術舞蹈的情節演進和舞師如此這般的道術法力的敘述，在神話中就體現為驚心動魄的故事，……在神話以語言講述神的故事以前，巫術儀式已經以肉體演示它了。巫術是神的戲劇，而祭壇就是舞臺。⁽¹²⁾”源於巫術的舞蹈在後世的祭祀儀式中體現得非常莊嚴、肅穆是可想而知的，而重大的慶典儀式中舞蹈，也自然沿習這種氛圍，按《郊祀歌·天地八》所云：“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。”

既然是成千上萬人參加的舞蹈與歌唱，加上各種樂器的伴奏，顯然需要事先反復認真的準備與排練。當然這與個人情感抒發的楚歌楚舞之場景與氛圍有著絕然的不同。

由於漢代楚歌的伴舞在大多數特定情景之下即興歌舞，因此他們真實情感的迸發，使他們的演唱與舞蹈並無約束，正如鐘嶸《詩品序》所謂“氣之動物，物之感人，故搖盪性情，形諸舞詠。⁽¹³⁾”當人們身臨特定的自然景物和社會生活時激發起一定的思想感情，從而產生作詩起舞的興會，阮籍《樂論》亦云：“歌以敘志，舞以宣情”，唐人平列《舞賦》所謂“舞者所以激揚其氣”，“不舞無以摠情志”，宋人葉時《禮經會元》所謂“樂之聲音節奏未足以感人，而舞之發揚蹈厲為足以動人”，這些說法均可以說明漢代產生歌伴舞有著特殊的審美意義。如被困垓下的項羽，晚年返沛的劉邦，投降匈奴的李陵，他們或是即將面對著死亡，或是感慨時政，或是與朋友分別，雖是不同場合，卻促使他們在歌舞之後情不自禁“泣數行下”。對生命，對人生，對世道的感慨，使他們不禁唱起感傷而憂鬱的歌，並且手之舞之，足之蹈之，激起強烈的情感反應，這是一種真誠情感與複雜心理暴發的瞬間，將人性真實的一面充分展示出來。此正合於《樂記》所雲：“凡音者，生人心者也。情動於中，故形於聲；聲成文，謂之音。……故歌之為言也，長言之也。說之，故言之；言之不足，故長言之；長言之不足，故嗟歎之；嗟歎之不足，故不知手之舞之足之蹈之也。⁽¹⁴⁾”

從以上所舉的許多楚歌楚舞的表演中不難看出，漢代楚歌的歌伴舞往往是在人物處於極度悲痛，甚至生命即將毀滅，引發內心極度衝突的時刻的一種特殊行為，古代文獻的作者們其中尤其是以司馬遷、班固為代表的歷史學們不只是記錄歌舞的演唱，而且把這些楚歌楚舞當作歷史文獻中具有修飾功能的部分，其中未嘗不滲透了他們對這些歷史人物深刻的感受與深深的感動。

漢代楚歌演唱時常常楚舞相伴的特點與漢代最高統治者的宣導不無關係。《樂府詩集》卷五十三“舞曲歌辭二”云：“雜舞者，《公莫》《巴渝》《槃舞》《鞞舞》《鐸舞》《拂舞》《白紵》之類是也。始皆出自方俗，後浸陳於殿庭。”郭茂倩在王粲《魏俞兒舞歌》四首前有小序云：

《晉書·樂志》曰：“《巴渝舞》，漢高帝所作也。高帝自蜀漢將定三秦，閬中範因率賁人從帝為前鋒，號板楯蠻，勇而善鬥。及定秦中，封因為閬中侯，複賁人七姓。其俗喜歌舞，高帝樂其猛銳，數觀其舞，曰：‘武王伐紂歌也。’後使樂人習之。閬中有渝水，因其所居，故曰《巴渝舞》。舞曲有《矛渝》《弩渝》《安台》《行辭》，本歌曲四篇。其辭既古，莫能曉其句度。”左思《蜀都賦》雲：“奮之則賁旅，玩之則渝舞”也。顏師古曰：“巴，巴人也。俞，俞人也。高祖初為漢王，得巴俞人，並趨捷，與之滅楚，因存其武樂。巴渝之樂，自此始也。”

由此可見劉邦本人甚愛楚舞，並親自創作《巴渝舞》。雖然《巴渝舞》是以巴渝之地的歌舞為素材創作的武樂武舞，恐怕也結合了楚人喜歡的萬舞，據《左傳》莊公二十八年記載：“楚令尹子元欲蠱文夫人，為館於其宮側，而振萬焉。夫人聞之，泣曰：‘先君以是舞也，習戎備也。今令尹不尋諸仇讎，而於未亡人之側，不亦異乎！’”萬舞是為“習戎備”之用的，對於激發劉邦的創作靈感而為《巴渝舞》不無關係。但對於劉邦而言，他對楚歌楚舞的愛好，使其在個人思想、情感與心理需要充分表達之時，自然選擇楚歌楚舞的表現形式。以舞蹈著名者有漢高祖寵姬戚夫人、漢武帝寵妃

李夫人、漢成帝的皇后趙飛燕等，後來者多有仿效，從而形成漢代楚歌多以舞相伴的特點。

何況楚國歷史上不乏至妙之舞，如《楚辭·招魂》中就描繪過《涉江》、《采菱》、《揚荷》之類的樂舞就屬於至妙之舞。由於“揚”、“揚”、“陽”、“漾”、四字互可通假，其中《揚荷》又名《揚阿》、《陽阿》，據《後漢書·張衡傳》記載孔融語：“《激楚》、《陽阿》，至妙之容。”曹植《箜篌引》雲：“《陽阿》奏奇舞，京洛出名謳。”傅毅《舞賦》亦云：“《激楚》、《結風》、《陽阿》之舞，材人之窮觀，天下之至妙。”張華《輕薄篇》曰：“北裏獻奇舞，大陵奏名歌；新聲殊《激楚》，妙妓絕《陽阿》。”可見以《陽阿》為代表的楚舞具有獨特的藝術魅力，獲得了廣泛的讚譽，同時也直接影響了漢代的舞蹈。如漢代的《折盤舞》，就直接源于楚舞，唐人李善注曰：“西荊即楚舞也，折盤舞貌。張衡有《七盤舞賦》鹹以折盤為七盤也。”《七盤鼓》又稱作《盤鼓舞》，現在可見於漢代畫像磚中，“一女伎長袖束腰，腰間有柳葉形似彩飾，足下六盤一鼓，足蹈於盤、鼓之上，翩躚而舞，右一男優單腿跪地，一臂前伸，面上仰，與女伎對視，充滿情趣。⁽¹⁵⁾”張衡在他的《舞賦》中描寫了一段精彩的淮南《盤鼓舞》表演：“美人興而將舞，乃修容而改服。襲羅縠而雜錯，申綢繆以自飾。扮者啾其齊列，盤鼓煥以駢羅。抗修袖以翳面兮，展清聲而長歌。⁽¹⁶⁾”還有一種《巾舞》，也是源于楚舞。《巾舞》原稱公莫舞，因舞時以巾作道具而得名。據《晉書·樂志下》記載：“《公莫舞》，今之《巾舞》也。相傳云項莊劍舞，項伯以袖隔之，使不得害漢高祖，且語項莊云：‘公莫！’古人相呼曰‘公’，言公莫害漢王也。今之用巾，蓋像項伯衣袖之遺式。”關於《巾舞》的姿態，我們還可以從出土的漢代畫像石中看到一些。《南陽漢代畫像磚》一書根據南陽出土的畫像磚的舞者形象得出結論：“漢代舞蹈繼承了楚舞的藝術風格。畫像裏所表現的舞蹈女子，腰如約素，或曲或傾，象柳絲在春風裏擺動，使舞蹈綽約多姿。由於袖、腰在漢舞中的重作用，因此，有以‘舞袖’、‘舞腰’作舞蹈的代稱的。如‘振飛縠以舞長袖，嫋細腰以務抑揚’，‘奮長袖以飄回，摧細腰以煙起。’都是以袖腰並舉。《西京雜記》載：‘（戚）夫人善為翹袖折腰舞，歌《出塞》、《入塞》、《望歸》之曲。’翹袖、折腰既是當時舞蹈藝術的代表性技巧，自然也是善舞者的標誌。⁽¹⁷⁾”從傅毅《舞賦》所謂“若俯若仰，若來若往，雍容惆悵，不可為象”，“及至回身還入，迫於急節，浮騰累跪，跼蹐摩跌”，張衡《舞賦》所謂“連翩絡繹，乍緒乍絕。裾似飛燕，袖如回雪”，《南都賦》所謂“白鶴飛兮蘭曳緒，修綵繞而滿庭。羅藕蹂蹂而容與，翩綿綿其若絕，眩將墜而複舉”等等描繪來看，漢代舞者的高超舞技，符合人們的欣賞趣味與審美要求，故深得皇室貴族、文人學士以及普通民眾的喜愛，從而在很多場合出現楚歌的時候就有楚舞相伴。

綜上而簡言之，出於現實政治生活的需要，漢代楚歌用於祭祀者接受了《詩》之三《頌》與《楚辭·九歌》用於祭祀的內容與形式，但也有如漢武帝《天馬歌》之類的創新之作；漢代楚歌的文學模式也有獨創之處，沒有如鑲嵌在諸子散文中的先秦楚歌中形象化的哲學表達，更多的是表現直抒胸臆的強烈的感情色彩；在表現藝術上，與先秦楚歌“弦歌之”的特點區別最大的一點，就是漢代楚歌演唱時常常是楚舞相伴，此亦為當時人們的欣賞趣味與審美要求所致。

注釋：

- (1)、參見王先謙《詩三家義集疏》卷二十四，第999頁，中華書局，1987年。
- (2)、李樛、黃椿：《毛詩集解》，《四庫全書》本，卷一。
- (3)、範處義：《詩補傳》，《四庫全書》本，卷二十六。
- (4)、沈德潛《古詩源》，第38頁，中華書局1963年版。
- (5)、沈德潛《說詩晬語》第198頁，人民文學出版社，1979年。
- (6)、阮元校刻《十三經注疏》下冊，第1416頁，中華書局，1980年。
- (7)、參見孟修祥《先秦楚歌的文學模式》，載《江漢論壇》，2010年第10期。
- (8)、《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。
- (9)、《二十五史》第1冊，《前漢書·五行志》卷27中之上，上海古籍出版社、上海書店，1986年版。
- (10)、據《西京雜記》載：“高帝戚夫人善鼓瑟擊築。帝常擁夫人倚瑟而弦歌，畢，每泣下流漣。夫人善為翹袖折腰之舞，歌《出塞》、《入塞》、《望歸》之曲，侍婦數百皆習之。後宮齊首高唱，聲徹雲霄。”“戚夫人侍兒賈佩蘭，後出為扶風人段儒妻。說在宮內時，見戚夫人侍高帝，嘗以趙王如意為言，而高祖思之，幾半日不言，歎息悽愴，而未知其術，輒使夫人擊築，高祖歌《大風詩》以和之。又說在宮內時，嘗以弦管歌舞相歡娛，競為妖服，以趣良時。十月十五日，共入靈女廟，以豚黍樂神，吹笛擊築，歌《上靈》之曲。既而相與連臂，踏地為節，歌《赤鳳凰來》。”第2頁、第19—20頁，華書局1985年。
- (11)、蕭統《文選》上冊，第247頁，中華書局，1977年版。
- (12)、劉宗迪《鼓之舞之以盡神——論神和神話的起源》，載《民間文學論壇》1996年第4期。
- (13)、周振甫《詩品譯注》，第15頁，中華書局，1998年。
- (14)、《十三經注疏》下冊，第1527—1545頁，中華書局影印本，1980年。
- (15)、南陽文物研究所編《南陽漢代畫像磚》，第95頁，文物出版社，1990年。
- (16)、嚴可均《全後漢文》卷五十三，中華書局影印本，1985年。
- (17)、南陽文物研究所編《南陽漢代畫像磚》，第32頁，文物出版社，1990年。

(長江大學文學院教授)