

漢代楚歌悲怨美成因論略

梁 惠 敏

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。無論是抒寫生離死別之情，還是感發生命短暫、人生遭際之悲苦，都是自我真情實感的自然流露，文辭質樸，風格悲涼，從而構成了漢代楚歌“悲怨”的審美特性。追尋其成因，大致有如下三個方面：

一、就淵源而論，漢代楚歌“悲怨”的審美特性要追溯到“南音”

楚人在其八百多年的歷史進程中創造了輝煌燦爛的楚文化，而楚國音樂則是其中極為耀眼的一枝奇葩。南楚之音產生於南楚獨特的文化土壤之中，雖然混融了其他音樂文化的元素，卻始終保持著自己非常鮮明的地域文化特性，隨著歷史的演進變化，楚音可有不同的命名，或謂南音，或謂楚聲，或謂楚樂，但就其音樂審美的主調而論，總是顯現著“悲怨”的審美特性。漢代抒寫悲怨之情的楚歌正好保存了這一特性。

據《呂氏春秋·音初》記載：“禹行功，見塗山之女，禹未之遇，而巡省南土。塗山氏之女乃令其妾候禹於塗山之陽。女乃作歌，歌曰：‘候人兮猗’，實始作為南音。”⁽¹⁾《呂氏春秋》將古代各地始創的音樂分作“東音”、“南音”、“西音”、“北音”四大體系，各自代表著一種地域特色和民族特色。雖然“候人兮猗”的音調無從考索，但想像當時隨意而歌的情形，定然有一種餘音回蕩的悲怨之感。後來對“南音”有文獻可證者，有左思《吳都賦》中“登東歌，操南音”之句，《文選》李善注云：“南音，徵引也，南國之音也。”杜摯《筮賦》亦有“吹東角，動南徵”之句，那麼，五音中的“徵調”便是南楚之音的突出表現特徵。古人關於宮、商、角、徵、羽五音之論甚多，清人陳澧《切韻考》卷六認為，在音韻學上，“宮”“角”屬平聲，“商”、“徵”、“羽”應為去聲。鄒漢勳《五韻論》認為“徵”聲應歸去聲。“去聲分明哀遠道”，這是音韻學家們的共識。據《韓非子·十過》記載：“（晉）平公問師曠曰：‘此所謂何聲也？’師曠曰：‘此所謂《清商》也。’公曰：‘《清商》固最悲乎？’師曠曰：‘不如《清徵》。’”⁽²⁾那麼，悲哀之音應是南楚之音的主調。所以陳思苓《楚聲考》說：“楚聲自靈王創為巫音以來，曲調以淒清為主，此是其顯著特色。其音清之調，系採用清聲之律。《樂記》鄭玄注：‘清謂蕤賓至應鐘，濁謂黃鐘至仲呂。’按《禮記·月令》自蕤賓至應鐘，含有商、徵、羽三聲，其中又以商聲居首。此三聲既同屬清音，且因變化而產生。《淮南子·墜形訓》：‘變徵生商，變商生羽。’”⁽³⁾證之于《楚辭》，其《大招》云：“伏戲駕辯，楚勞商只。”王逸注曰：“伏戲，古王者也，始作瑟。《駕辯》、《勞商》，皆曲名。”伏戲即伏羲，是楚國古史中的傳說人

物。看來楚人據伏戲作瑟，而有《駕辯》、《勞商》之曲。據游國恩先生《楚辭論文集》說，“勞商”為雙聲字，即今“勞騷”怨傷之義。以屈原之《離騷》為代表，最具有“悲怨”的審美特徵。司馬遷《史記·屈原列傳》說：“屈平正道直行，竭忠盡智，以事其君，讒人間之，可謂窮矣。信而見疑，忠而被謗，能無怨乎？屈平作《離騷》，蓋自怨生也”。劉勰《文心雕龍·辨騷》說：“《離騷》、《九章》，朗麗以哀志。”李白《古風五十九》之一說：“正聲何微茫，哀怨起騷人。”嚴羽《滄浪詩話·詩評》卷三十四說：“讀《騷》之久，方識真味。須歌之抑揚，涕洟滿襟，然後方識《離騷》。”前人對《離騷》、《九章》等屈原的作品有比較一致的看法，這就是其“悲怨”的審美特性。漢代楚歌中最近於《離騷》的作品是蔡琰的《胡笳十八拍》。蔡琰一生的遭際十分悲慘，早年其父蔡邕因上書抨擊朝政獲罪而被流放。遇赦後，由於宦官仍然把持朝政，蔡琰隨著父親亡命江湖十二年。結婚後丈夫早逝，父親被殺，到東漢末年，天下大亂，蔡琰又為匈奴所擄，後幸被曹操贖回，又與兩個年幼的兒子天各一方，骨肉分離。蔡琰歸漢後，悲歎自己命運多舛，惻悵悲憤，寫下了流傳於世的《胡笳十八拍》。詩歌痛心地回憶了自己半生的屈辱歷程，滿腔悲憤地控訴了掠奪者的殘暴，傾訴出她飽受的屈辱與對家鄉的懷念，尤其是寫她與自己兩個年幼的兒子的分別與思念：“撫抱胡兒兮泣下沾衣。……一步一遠兮足難移，魂銷影絕兮恩愛移”，“山高地闊兮見汝無期，更深夜闌兮夢汝來斯。夢中執手兮一喜一悲，覺後痛吾心兮無休歇時，”極盡淒涼，感人肺腑。宋代范晞文《對床夜話》評曰：“此將歸別子也，時身曆其苦，詞宣乎心。怨而怒，哀前思，千載如新；使經聖筆，亦必不忍刪之也。”蔡琰歸漢後，思兒之心更切：“胡與漢兮異域殊風，天與地隔兮子西母東。苦我怨氣兮浩於長空，六合雖廣兮受之應不容。”全詩在悲怨如潮的情境中結束。由於其最近於《離騷》的抒情方式與“悲怨”的審美特性，從而奠定了它在漢代楚歌中壓卷之作的地位。

而最近于宋玉《九辯》的是漢武帝劉徹的《秋風辭》。宋玉《九辯》云：“悲哉！秋之為氣也。蕭瑟兮，草木搖落而變衰。……”劉勰《文心雕龍·辨騷》所謂：“敘情怨，則郁伊而易感，述離居，則愴快而難懷。”一篇《九辯》，致使宋玉成為千古悲秋之祖，朱熹在其《楚辭集注》中深有感歎道：“秋者，一歲之運，盛極而衰，肅殺寒涼，陰氣用事，草木零落，百物凋悴之時，有似叔世危邦，主昏政亂，賢智屏絀，奸凶得志，民貧財匱，不復振起之象。是以忠臣志士，遭讒放逐者，感事興懷，尤切悲歎也。蕭瑟，寒涼之意；慄栗，猶悽愴也。在遠行羈旅之中，而登高遠望，臨流歎逝，以送將歸之人，因離別之懷，動家鄉之念，可悲之甚也。”漢武帝的《秋風辭》說：“秋風起兮白雲飛，草木搖落兮雁南歸。……歡樂極兮哀情多，少壯幾時兮奈老何！”它把一代帝王對人生的感歎融入蕭瑟秋風秋景的描繪中，渲染出一種濃鬱的悲涼之氣。

南楚之音產生於荊楚文化土壤，註定了它悲怨的審美特性。早在春秋時代，就有楚音多死聲的說法。《左傳·襄公十八年》載：“晉人聞有楚師。師曠曰：‘不害。吾驟歌北風，又歌南風。南風不競，多死聲，楚必無功。’”杜預注云：“歌者吹律以詠南風。南風音微，故曰不競。”“南風”即為楚音，死聲者，哀傷之聲也。

楚人從“筮路藍縷，以啟山林”創業開始，在艱苦卓絕，堅忍不拔的創業過程中，逐漸養成了

楚人自由而又堅韌的性格，也養成了楚人好勇輕死、不屈不撓的民族精神。古人從楚人的民族特性來論述“楚聲”或“南音”的音樂特性，也說得很有道理，如阮籍《樂論》云：“楚、越之風好勇，故其俗輕死。……輕死，故有蹈火赴水之歌。”楚人在民族生存競爭的嚴峻環境中，培養出一種威武剛毅而輕死的民族精神，甚至形成了一種區別于中原之地的“司敗”制度，而這種精神與制度均體現出楚人精神層面上的另一面，即大寫的兩個字：悲壯。試看屈原《九歌·國殤》：

出不入兮往不返，平原忽兮路超遠。
帶長劍兮挾秦弓，首身離兮心不懲。
誠既勇兮又以武，終剛強兮不可凌。
身既死兮神以靈，魂魄毅兮為鬼雄。

詩中描繪楚國將士誓死血戰的不屈精神，正是楚人好勇、輕死的悲壯之歌。宋人黃伯思《新校〈楚辭〉序》云：楚辭“頓挫悲壯，或韻或否者，楚聲也。”魯迅先生在《漢文學史綱要·漢宮之楚聲》中指出：“蓋秦滅六國，四方怨恨，而楚尤發憤，誓‘雖三戶必亡秦’，於是江湖激昂之士，遂以楚聲為尚。”楚滅于秦，極為悲壯，因而有楚南公“楚雖三戶，亡秦必楚”的悲壯之誓。漢朝取代秦朝，實乃楚人之功。魯迅先生從秦、楚興亡的歷史文化背來看“楚聲”的音樂特性，實質上說出了“楚聲”的文化特性。

從秦末大澤鄉起義的陳勝吳廣，到自刎烏江的西楚霸王項羽，再到漢朝皇室貴族、後宮嬪妃、王公大臣，他們身上仍然流淌著楚人的文化精神血脈。從項羽的《垓下歌》、武帝之子燕王劉旦自殺之前所作的楚歌、息夫躬的《絕命辭》，直到漢少帝劉辯飲藥而所作《悲歌》等等，既有悲壯，也有悲怨，也有悲憤，更有悲涼。

二、漢代許多楚歌的“悲怨”之聲主要源於政治鬥爭的失敗，所以從某種意義上說，這類楚歌是政治鬥爭的產物

項羽是一位軍事上叱吒風雲的英雄，但是他在政治上表現得太幼稚。項羽最後兵敗垓下，山窮水盡，走投無路而有《垓下歌》，是他在政治鬥爭中失敗後的無奈抒情。這支歌和“霸王別姬”的故事，常被作一種愛情意義上的解釋，事實上它是項羽在政治上遭受失敗的最明確最嚴酷的標誌，顯示著他在短短幾年內登上成功的絕頂而主宰天下，複又墜落失敗的深淵而不能保護一個心愛的女人的英雄末路的政治悲劇，如此急劇的人生巨變似乎表明個人的自主欲望與外界控制力量相互衝突的不可迴避，以及由此而產生命運無常的悲觀意識，但就項羽的性格而論，《垓下歌》是項羽楚漢相爭這種巨大政治鬥爭失敗後的必然產物。與《垓下歌》相呼應的是《大風歌》，它意在表明劉邦政治上的勝利，以及勝利後如何鞏固大漢帝國的政治思慮，這種思慮中又蘊含著一個成熟政治家內心的悲涼之處。政治憂思不僅伴隨他奪取天下，平定叛亂，如漢朝初立之時“諸侯數反，連兵不決”，英布、彭越、韓信等大將先後叛漢，劉氏政權岌岌可危，加上自然災害嚴重，“民失作業，而大饑饉，

凡米石五千，人相食，死者過半……自天子不能具醇駟，而將相或乘牛車。”⁽⁴⁾而且自家內部矛盾也給了他極大的困擾，先是立惠帝為太子，後又以其仁弱欲廢之，意在立戚夫人之子趙王如意，而呂後卻借助于周勃等大臣們的力量保住了惠帝的太子之位，晚年“疾益盛”的劉邦無可奈何，只有與戚夫人“為我楚舞，吾為若楚歌”，一曲《鴻鵠歌》把劉邦晚年的悲涼心境表現得動人心緒。綜觀漢世，殘酷的現實政治鬥爭決定了與之相聯繫的漢代楚歌的“悲怨”基調。

繼劉、項之後，劉邦的兒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。

於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。

這首《幽歌》似乎是與婚戀有關，其實質則是呂後借聯姻而鞏固自己的政治根基所造成的悲劇結果；戚夫人被囚于永巷而有《春歌》，已是品嚐了宮廷政治鬥爭的失敗的苦果，也是後來成為“人彘”，慘遭殺害的前兆；武帝之子燕王劉旦在昭帝時謀反被告發，自殺。死前作歌曰：“歸空城兮狗不吠，雞不鳴。橫術之廣兮固知國中之無人”，確實淒慘悲涼；漢昭帝時，廣陵王劉胥因謀反被誅，死前也曾作歌：“……黃泉下兮幽深，人生要死，何為苦心……”面對死亡，竭力安慰自我；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》。或因拒絕政治聯姻而被囚，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。審視漢代抒寫人生遭際悲苦的楚歌大多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。儘管以莊子為代表的一些哲學家們論述過“齊生死”、“方生方死，方死方生”之類有關生死的著名哲學論斷，但在殘酷的政治鬥爭中，其失敗的一方在生死關頭，總是發出生命絕望的悲號，使千載之後的讀者讀之無不充滿同情與悲憫。高帝之子趙王劉友、武帝之子燕王劉旦、漢哀帝時的息夫躬、少帝劉辯等等人物，用楚歌表達生命最後的悲歌，表達出對死亡、苦難和外界的壓力的抗爭本能，不僅向我們揭示了漢王室內部鬥爭的殘酷性，也進一步證明瞭恩格斯的論斷：“自從階級對立產生以來，正是人的惡劣情欲——貪欲和權勢欲成了歷史發展的杠杆，關於這方面，例如封建制度的和資產階級的歷史就是一個獨一無二的持續不斷的證明。”⁽⁵⁾而且從詩歌發展史的角度看，這類楚歌突破了先秦貴族推崇雅詩的創作傳統，去莊嚴典雅而為直抒胸臆；去倫理教化而直接表達心中之喜怒哀樂。尤其在生命即將結束之時，面對死亡，用楚歌這種藝術形式，表達對人生對社會的強烈感受，特別感動人意，這也就是楚歌具有特別讓人感動而生悲憫之情的原因所在。

三、楚音“以悲為美”形成的原因之一，與楚地巫風盛行有關

據《國語·楚語下》記載，早在遠古時代，“九黎亂德，民神雜糅，不可方物。”可見楚地巫風盛行時間之早。西周與東周時代，又受殷商文化影響，愈演愈熾⁽⁶⁾，故王逸《楚辭章句》云：“昔楚國南郢之邑，沅湘之間，其俗信鬼而好祠，其祠必作歌樂鼓舞以樂諸神……屈原放逐……屈見俗人祭祀之禮，歌舞之樂，其詞鄙陋，因為作九歌之曲。”《尚書》有言：“敢有恆舞於宮，酣歌於室，時謂巫風。”按孔穎達疏：“巫以歌舞事神，故歌舞為巫覡之風俗也。”因此，楚人“以悲為美”的審美傾向不僅與楚人悲壯的奮鬥歷程有關，與屈原、宋玉等人因個人的不幸人生經歷而著楚辭有關，同時也與楚地之巫文化有著必然的聯繫。英國漢學家大衛·霍克斯在其《神女之探尋》中認為，楚地的音樂作品中一種哀怨憂鬱的情調：

而這種哀怨憂鬱的情調，可能源于巫術傳統賦予祭神樂歌的那種憂鬱、失意的特殊音調。這種樂歌是巫師們唱給萍蹤不定、朝雲暮雨的神祇們聽的。然而這種哀怨憂鬱的情調的構成中，也融進了其他世俗、純文學的成份。⁽⁷⁾

正因為楚音為悲傷之聲，故宜於成為楚地的喪葬之歌。宋玉《對楚王問》云：

客有歌於郢中者，其始曰《下裏》《巴人》，國中屬而和之者數千人！其為《阿陽》《薤露》，國中屬而和之者數百人！其為《陽春》《白雪》，國中屬而和之者，不過數十人而已！引商刻羽，雜以流徵，國中屬而和之者，不過數人而已！是其曲彌高，其和彌寡！

宋玉在此把楚國的歌曲分為四類，僅從音樂的角度來看，歌唱難度最大的是“引商刻羽，雜以流徵”之類的歌曲。又據《漢書·田延年傳》引孟康注云：“死者歸蒿裏，葬地下，故曰下裏。”方東樹《昭昧詹言》云：“以所詠喪亡之哀，足當挽歌也。《薤露》哀君，《蒿裏》哀臣，亦有次第。”崔豹《古今注》亦云：“《薤露》、《蒿裏》並喪歌也……言人命如薤上露，易晞滅也。亦謂人死魂魄歸乎蒿裏，故有二章。至孝武時李延年乃分為二曲：《薤露》送王公貴人，《蒿裏》送士大夫庶人。使挽柩者歌之，世呼為挽歌。”《樂府詩集·清商曲辭》解釋《陽春》之曲云：“《陽春》所從來亦遠矣。《樂府解題》曰：‘《陽春》，傷也。’”宋玉列舉的四類歌曲是喪葬之歌，其音調悲傷哀惋，四類歌曲有等級差異，主要是根據死者的身份、地位、等級的不同，選擇不同的喪歌來表達對死者的哀悼之情。從“引商刻羽，雜以流徵”的音調來看，與李善所謂“南音，徵引也”的哀傷特點相符合。

楚地的《下裏》、《薤露》、《陽春》之類的喪葬之歌，作為一種哀悼死者，以表達哀傷之情的形式，並非如後世民風民俗純粹儀式性的特徵，它是一種情感的自然流露，楚人用於喪葬時的音樂形式，可以用蘇珊·朗格關於音樂的音調結構中的一段論述來作說明：

音樂的音調結構，與人類的情感形式——增強與減弱，流動與休止，衝突與解決以及加速、抑制、極度興奮、平緩和微妙的激發、夢的消失等等形式——在邏輯上有著驚人的一致。這種一致恐怕不是單純的喜悅與悲哀，而是與二者或其中一者在深刻程度上，在生命感受到的一切事物的強度、簡潔和永恆流動的一致。⁽⁸⁾

漢代楚歌“悲怨”的審美特性亦與這種喪葬之歌有著密不可分的聯繫。《史記·絳侯周勃世家》記載周勃“常為人吹簫，給喪事”，如淳解曰：“以樂喪家，若俳優。”瓚曰：“吹簫以樂喪賓，若樂人也。”⁽⁹⁾周勃年輕的時候就常為人吹簫奏樂，可見漢代就流行喪葬之樂與歌，梁代劉昭《續漢書·五行志注》引東漢應劭《風俗通義》說：“靈帝時，京師賓婚嘉會，皆作魁壘。酒酣之後，續以挽歌。魁壘喪家之樂；挽歌，執紼相偶和之者。”⁽¹⁰⁾婚慶嘉會上，在酒酣之後，居然唱挽歌，奏喪家之樂。今天在我們看來不可思議的事情卻在漢代的京師竟是事實，可見漢人崇尚“悲怨”之美的風尚。並且這種風習一直影響到魏晉士人的審美態度，據劉義慶《世說新語·任誕》云：“張湛好於齋前種松柏。時袁山松出遊，每好令左右作挽歌。”劉孝標注：“《續晉陽秋》曰：袁山松善音樂，北人舊歌有《行路難》辭頗疏質。山松好之，乃為文其章句，婉其節制。每因酒酣，從而歌之，聽者莫不流涕。初，羊曇善唱樂，桓伊能挽歌，及山松以《行路難》而繼之，時人謂之三絕。”⁽¹¹⁾對此種風習的流行，《晉書·禮志》上引述摯虞的話作解釋道：“挽歌因倡和而為摧愴之聲，銜枚所以全哀，此亦以感眾。……《詩》稱‘君子作歌，惟以告哀’，以歌為名，亦無所嫌。”⁽¹²⁾因唱挽歌，可以感動眾人，故而無所避嫌，可見當時文人士大夫喜唱挽歌的流風所致。直至整個唐代文人士大夫，也受到了這種風習的影響，如孫榮的《北裏志》記載：“顏令賓，南曲伎也，……病甚。……邀新及第郎君及舉人數輩，張樂歡飲。至暮，涕泗請曰：‘我不久矣！幸各制哀挽送我。’得數首。及死，有劉駟駟者，能為曲子辭，因取其辭，教挽柩者前唱之，聲甚悲愴，瘞青門外。自是盛傳于長安，挽者多唱之。”⁽¹³⁾唐代文人士大夫唱挽歌不僅僅是為了朋友之情而弔喪，更是為了娛樂眾賓客，以至於踵事增華，有舒無慘。

馬恒君先生說：“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。”⁽¹⁴⁾以“悲怨”為審美特性的楚歌，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。”⁽¹⁵⁾其詩之有異於三代而最具楚風者，非此類楚歌莫屬也。

注釋：

- (1)、《呂氏春秋·音初》，第58頁，《諸子集成》第六冊，中華書局，1956年。
- (2)、《韓非子·十過》，第43頁，《諸子集成》第五冊，中華書局，1956年。
- (3)、陳思苓《楚聲考》，《文學雜誌》第三卷第二期，1948年。
- (4)、《二十五史》第1冊，《漢書·食貨志》第112頁，上海古籍出版社、上海書店，1986年版。
- (5)、恩格斯《路德維希·費爾巴哈和德國古典哲學的終結》，《馬克思恩格斯選集》第4卷第233頁，人民出版社，1972年。
- (6)、參見本人拙著《楚辭影響史論》第32-39頁，湖北人民出版社，2003年。
- (7)、莫礪鋒編《神女的探尋》中譯本，第36頁，上海古籍出版社1994年。
- (8)、蘇珊·朗格《情感與形式》第3章，中國社會科學出版社1986年。
- (9)、《二十五史》第1冊，《史記·絳侯周勃世家》第240頁，上海古籍出版社、上海書店，1986年。
- (10)、參見王利器《風俗通義校注》，中華書局，1981年。
- (11)、《晉書》卷八袁山松本傳有相同的記載。參見劉義慶《世說新語》第406頁，中華書局，1984年。
- (12)、《二十五史》第2冊，《晉書·禮志中》第70頁，上海古籍出版社、上海書店，1986年。
- (13)、轉引自任半塘《唐聲詩》上編，第424頁，上海古籍出版社，1982年。
- (14)、馬恒君《莊子正宗》，第374頁，華夏出版社，2007年。
- (15)、《鄧以蜚全集》第281頁，安徽教育出版社，1998年。

(長江大學藝術學院副教授)