

原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的科研成果。对本文的研究作出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本声明的法律责任由本人承担。

论文作者签名：孙雪霄 日期：5月1日

关于学位论文使用授权的声明

本人完全了解山东大学有关保留、使用学位论文的规定，同意学校保留或向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅；本人授权山东大学可以将本学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文和汇编本学位论文。

(保密论文在解密后应遵守此规定)

论文作者签名：孙雪霄 导师签名：马恩明 日期：5月1日

内容摘要

人们通常以“歌行”来统称杜甫的歌、行及其他采用歌辞性诗题的七言古诗，事实上，在杜甫的笔下，歌、行分载了不同的题材。他主要以行诗发表政见、抨击时弊，表现自己忧国忧民的情感，而并不以歌承载重大的社会政治主题。杜甫不论是用歌写情感、写交游、写人物，还是写山水、写书画，实际都是在写“我”，多从一己情感的角度出发，反映诗人创作当下的真实感受。歌中虽也有家国之忧，但是这种情感更多地是以一种“自然流露”的状态，渗透于作品之中，并不是诗人表达的重点。在杜甫的歌中，人们更能真切感受到他作为困蹇寒士的怨恨悲愁，更能充分领略他作为大唐才俊的才情气度。可以说杜甫的行写家国，杜甫的歌写自我。从这个角度看，我们确有必要将杜甫的歌从歌行一体中分离出来加以研究，从而凸显杜甫歌独具魅力的艺术风格。本文在研讨杜甫歌的同时，也对传统诗体学对歌的诗体归类问题进行了深入思考，指出传统诗体划归方式中存在的不合理性，并对歌的诗体归属及界定提出了新见解。全文分为三个部分：

一、歌的发展流变与诗体界定

迄今为止，学界尚无一人将歌视为一个一脉传承发展的独立诗体。依照传统诗体学的观点，古今诗论家对歌的诗体划归大致经历了这样两个阶段：在唐代之前，歌被归入乐府诗；自唐代开始，歌主要被分作两类，模拟乐府旧题而做的歌仍被归为乐府诗，而自拟新题、不合近体诗格律规范的七言（包括含有七言句的杂言）歌则被归为歌行。事实上，由于乐府概念历代变化且涵盖众多，而歌行概念自产生以来就存在着许多不确定性，将歌归入乐府与歌行都不能恰当地反映歌本身的诗体特性。通过对诗歌史的梳理可以看到，歌自先秦产生一脉发展至唐，始终保持着情感浓烈真诚、章法开阖自如、句式灵活多变、声韵跌宕婉转、语言明白畅达的形式特点，因此，完全有理由将歌确立为一种独立诗体。考察初、盛唐诗人使用歌辞性诗题的情况，诚如元稹所说“达乐者少，不复如是配别，但遇兴纪题”，而杜甫是其中的一个例外。在现存杜诗中，以“歌”为题者共 30 首，以“行”为题者共 55 首，“歌”、“行”两种诗体分别承载着不同的题材内容，分工明确。

二、杜甫歌的思想内容及表现功能

杜诗的歌主要表现这样五种题材：（一）自我抒情，此类歌或表达诗人难以抑制的强烈情感，或抒发日常生活中的触动与感慨，即兴而唱，语质情真；（二）酬唱赠答，此类歌或为觥筹交错时的唱和，或为友人僚属间的投赠，多出自一种信手拈来的创作状态，少刻板而多性情；（三）人物品赏，此类歌或为颂扬而作，或在看似颂扬的文字中蕴涵有深刻的讽谕，渗透了诗人的情感态度与唐王朝的时代精神；（四）山水咏怀，此类歌在对奇山秀水的歌颂中融入了诗人的身世感慨；（五）书画品鉴，以歌来品鉴书画作品，将歌自由的诗体形式与书画作品绮丽多姿的艺术风神完美结合。

三、杜甫歌的艺术特色

杜甫歌的艺术特色突出表现在以下五个方面：（一）从用韵角度看，杜甫的歌能够很好地与内容、情感相配合，并借助韵律、句式、修辞等手法的综合运用使歌极富韵律感；（二）从语言角度看，杜甫能够根据表现内容及酬赠对象的不同而采取恰当的表达方式，或“直道当时语”以求平实亲切，或以赋化语入歌以显深厚才力，他凭借高超的语言驾驭能力，使歌的语言表现出了多样化的风格；（三）从章法角度看，杜甫能综合运用起承转合与提带穿插为歌布局谋篇，使章法更加灵活多变，极大地增强了歌的艺术表现力；（四）从叙事与抒情角度看，杜甫能够通过高超的叙事手法，将自己的真情融入对事态的细致述写中，使其歌的情感具有动人心弦的力量；（五）从连章组歌的角度看，杜甫能以一本万殊的章法安排、虚实交融的表现手法、层递回环的抒情方式创作组歌，形成了独具魅力的艺术特色，成为后世师法的典范。

关键词：杜甫 歌 诗体 思想内容 表现功能 艺术特色

ABSTRACT

The prosodists usually use Qiyangushi to name Ge, Xing and other poeties which have lyric title. Actually, Tu Fu use Ge and Xing to represent different subjects. He use Xing poeties to pronounce his political comment, deprecate the bad policy of the governor and reflect his anxiety about country and people but he do not use Ge poeties to represent the momentous political themes. No matter Tu Fu use Ge poeties to describe sensibility, sociality, and personality, or to describe landscape, painting and calligraphy, the substance of these poeties is to depict his own personality. From the angle of the poet's own emotion, Ge poeties always reflect the genuine sensation of the poet which he got on the occasion of his inditing. Although the anxiety about country and people is also included in Ge poeties, this kind of emotion penetrates Ge poeties spontaneously and it is not the emphases of poet's expression. In the Ge poeties of Tu Fu, reader can apperceive his grief and indignation as a miserable bachelor in old China more vividly and appreciate his literary and artistic talent as an elitist of Tang dynasty more adequately. In a word, Tu Fu uses Xing poetry to reflect his anxiety about country and people while he uses Ge poeties to describe his own sensibilities. From this point of view, it is surely necessary for us to separate Tu Fu's Ge poeties apart from his Ge Xing poeties and do some expert research on these poeties. Only in this way can we give prominence to the artistic style of Tu Fu's Ge poeties.

This thesis falls into three chapters:

Chapter 1: The Origin, Development and Definition of Ge Poetry.

So far, in the academic community no one has regarded Ge poetry as an independent poem style which has its' own track of development. According to the conventional viewpoint of prosody, the archaic and modern prosodists' classification of Ge poeties can be divided into two phases. Before Tang dynasty they merged Ge poeties into Yue Fu poetry and since Tang dynasty they merged the Ge poeties which

simulate the traditional title of Yue Fu poetry into Yue Fu while merged the Qi Yan Ge poetries which took new title and did not accord with the rules and forms of classical poem into Ge Xing poetry. As a matter of fact, the concept of Yue Fu poetry is varying along with the alternation of dynasty and the definition of Ge Xing poetry is confused even at the beginning of its' coming into being. On account of that, the method that merges Ge poetries into Yue Fu poetry or Ge Xing poetry can not reflect its' prosodial speciality felicitously. By the means of combing the phylogeny of poesy, we can find that since the era before Ch'in dynasty Ge poetry has its' own track of development and it always keeps its' own trait of the blazing and sincere sensibility, the flexible art of composition, the diverse syntax, the melodious rhyme and the transpicuous vocabulary. So it is reasonable for us to affirm Ge poetry as an independent poem style. Once, a famous poet of Mid-Tang dynasty, Yuan Zhen, has said that "nowadays, the poets who do not have certain knowledge on music usually use lyric titles follow their inclinations; they can't use the lyric titles accurately." Seeing about the situation of poets' manner of using lyric title in early Tang dynasty and Mid-Tang dynasty, it is exactly the same as Yuan Zhen's viewpoint. However, Tu Fu is an exception. In the existing poesies of Tu Fu, the number of the poesies which is titled by Ge is thirty while the number of the poesies which is titled by Xing is fifty- five; two kinds of poem have specific distribution of work and represent different subject matter.

Chapter 2: The Thought of Content and the Function of Representation of Tu Fu's Ge Poetries.

According to the content expressed in the poems, the Ge poetries of Tu Fu can be divided into five categories. First type is self-lyric, these Ge poetries mainly give voice to the irrepressible sensibility of Tu Fu or express the feeling and sigh with emotion in his daily life, the characteristic of these Ge poetries is extemporaneous and sincere. Second type is social intercourse, these Ge poetries mainly represent the poetic responsory during banquet or reflect the poetic reciprocation between friends and colleagues, the characteristic of these Ge poetries is essentic but not formalistic. Third

type is individual remark, these Ge poetries are mainly indited for panegyricizing somebody and sometimes these poetries are also endowed with profound ironical meaning behind the eyewash, these Ge poetries has embodied the standpoint of Tu Fu and time spirit of Tang dynasty. Fourth type is landscape chant, besides the sing of marvelous spectacle, these Ge poetries are also endowed with Tu Fu's sigh with emotion about his life experience. Fifth type is appreciative criticism of painting and calligraphy, Tu Fu has perfectly combined the flexible poem style of Ge poetries with the gorgeous artistic verve.

Chapter 3: The Artistic Traits of Tu Fu's Ge Poetries.

The discussion of the artistic traits of Tu Fu's Ge poetries has been divided into five aspects. First, from the aspect of rhythm, Tu Fu can assort the rhythm with content and sensibility of and make an integrated using of rhythm, syntax and trope during his inditing of Ge poetries, thus his Ge poetries is assuredly finger-popping. Second, from the aspect of language, Tu Fu can select a proper manner of expression according to the status of people whom he address, sometimes he uses spoken language directly in order to win an unvarnished effect, sometimes he uses recondite expressions to show his profound scholarship, thus the language style of his Ge poetries is diverse. Third, from the aspect of art of composition, the art of composition of Tu Fu's Ge poetries is flexible and changeful; by means of this manner Tu Fu strengthen the expressive force of his Ge poetries. Fourth, from the aspect of narration and lyricism, the manner of narration of Tu Fu is outstanding, he can merge his true feelings into the narration of state of affairs, thus the sensibility of his Ge poetries is heart affecting. Fifth, from the aspect of artifice of series Ge poetries, Tu Fu's series Ge poetries show originality, thus becoming the apotheosis for later generations.

Key words: Tu Fu; Ge poetry; poem style; the thought of content; the function of representation; the artistic traits

前 言

受传统诗体学分类思想的影响限制,历代诗论家通常以“歌行体”来统称杜甫的七言古体歌、行,而将非七古歌行之外的、以歌辞性诗题名篇的诗作排除在外,其研究既不能涵盖所有的歌、行,也不能对歌、行的风格作出区分说明。

考察初、盛唐诗人使用“歌”、“行”等歌辞性诗题的情况,诚如元稹所说“达乐者少,不复如是配别,但遇兴纪题。”但是,并非所有唐代诗人都随意选用歌辞性诗题,杜甫就是一个例外。在现存杜诗中,以“歌”为题者共30首,以“行”为题者共55首,“歌”与“行”分别承载了不同的题材内容,表现出不同的风格特色。

今世学者能将杜甫歌、行分别而论的寥寥无几,但已有一些学者在对杜甫歌行的研究中认识到杜甫歌、行两题在内容、风格等方面有明显区别。最先分析这一现象的是日本学者松原朗,他在《杜甫歌行诗论考》中说:“杜甫的七言古诗共141首。其中三分之二(94首)附加了‘歌’、‘行’、‘歌行’、‘引’、‘章’等乐府性诗题。其中‘歌’(33首)和‘行’(51首)最多,共84首,占七言古诗的半数之上。之前,歌行诗中的‘歌’和‘行’都指唱歌的意思,两者没有什么不同,也不带有主观批判的色彩。但从杜甫的作品来看,以‘歌’命题的作品和以‘行’命题的作品之间,在构思和手法方面体现了不同的风格。杜甫的七言古诗数量虽不多,但其中非常精彩的作品却不少,其作品富于变化的一个重要原因是他能在‘歌诗’和‘行诗’鲜明的对照中进行创作。而且这一点正是杜甫的歌行诗从‘歌’、‘行’两者不对立的李白和岑参的歌行诗继承发展而来的特征。”^①葛晓音《论杜甫的新题乐府》一文承此观点,再次分类统计并比较了杜甫歌、行两题诗作,并指出“‘歌’类没有刺时之作,反映时事的作品都在‘行’类”;“以‘行’为主的新题歌行,是产生反映时事的新乐府的土壤。”^②钱志熙《“百年歌自苦”——论杜甫诗歌创作中的“歌”意识》一文则独辟蹊径,从杜甫大量使

① [日]松原朗撰《杜甫歌行詩論考——「歌」の詩と「行」の詩の對立をめぐって》,载日本早稻田大学《中国文学研究》第八期,1982年12月,第130-151页

② 葛晓音撰《论杜甫的新题乐府》,载《社会科学战线》1996年第1期,第197-204页。

用“歌”、“行歌”、“长歌”、“高歌”、“浩歌”、“狂歌”之类词来自述创作行为入手，研究了向来被学者忽略的杜诗与“歌”及古老的乐歌传统的深厚关系，提出了杜甫“以诗为歌”、具有“歌者意识”等重要结论^①。以上这些论述表明当今学者对杜甫歌行的研究已开始深入细化，其观点对本文有着重要的启示作用。

但是，以上诸家对杜甫歌、行两体的分辨仍然是在“歌行体”研究的大框架中展开，杜甫的近体歌，如《夔州歌十绝句》、《军中醉歌寄沈八刘叟》，皆因不属于歌行而被排除在研究范围之外。并且，松原朗之论仅对杜甫歌、行两题的分工作了初步地论述，葛晓音之论更侧重讨论杜诗中孕育新乐府产生的行，钱志熙一文则仅从审美意识、创作动机角度探讨杜甫的歌，三者都未对杜甫歌的内容及形式展开深入地研究。有鉴于此，本文拟从历代歌发展流变过程的梳理入手，在分析历代歌创作实际的基础上深入思考传统诗体学对歌划归的不合理性，将歌从乐府、歌行等涵盖众多的诗体概念中分离出来，独立为一体，并以此来对杜甫的歌、行之别、杜甫歌的思想内容、表现功能、艺术特色等问题做一番较为深入的考察。

^① 钱志熙撰《“百年歌自苦”——杜甫诗歌创作中的“歌”的意识》，载《中国文化研究》2004年春之卷，第61-73页。

一、歌的发展流变与诗体界定

受传统诗体学分类思想的影响限制，历代诗论家通常以“歌行体”来统称杜甫的七言古体歌、行，而将非七古歌行之外的、以歌辞性诗题名篇的诗作排除在外，其研究既不能涵盖所有的歌、行，也不能对歌、行的风格作出区分说明。品读杜诗便可深切感受到，杜甫的行诗视角客观，笔调冷峻，较多政治批判的锋芒，而他的歌则多表现创作当下的主观体验，视角内转，情感热切深挚，较多才情流露，可以说，杜甫的行写家国，杜甫的歌写自我，他确将歌作为有别于行诗的独立诗体来创作。

鉴于迄今为止学界尚无一人将歌视为一个一脉传承发展的独立诗体。故本文研究须先从历代歌发展流变过程的梳理入手，在分析历代歌创作实际的基础上，深入思考传统诗体学对歌划归的不合理性，将歌从乐府、歌行等涵盖众多的诗体概念中分离出来，独立为一体，并以此为基础，深入分析杜甫的歌、行之别。

（一）歌的发展流变

将歌作为独立诗体进行创作并非杜甫的创举，事实上，自先秦至盛唐，歌的创作虽代有变化，但始终传承保持着独立的诗体特性。受传统诗体分类思想的影响，人们一直未能对歌的发展流变过程给予充分的重视，下面分先秦、两汉、魏晋、南北朝、隋及初、盛唐五个阶段，对歌的创作实际作一梳理。

1、先秦歌

人们通常仅将歌视为一种音乐形式，但若从起源的角度来看，歌的产生却是一个蕴涵丰富的过程。《说文解字》训“歌”曰：“从欠，哥声。”^①又训“歌”之形旁“欠”曰：“张口气悟也，象气从人上出之形。”^②如此看来，歌的本义即人张口发声。闻一多先生曾生动地描述这一过程说：“想象原始人最初因情感的激荡而发

① [东汉]许慎著，[清]段玉裁注《说文解字注》，杭州：浙江古籍出版社，1998年2月第1版，第411页。

② 同上书，第410页。

出有如‘啊’、‘噢’、‘唉’或‘呜呼’、‘噫嘻’一类的声音，那便是音乐的萌芽，也是孕而未化的语言。声音拉的很长，在声调上也有相当的变化，所以是音乐的萌芽。那不是个词句，甚至不是一个字，然而代表一种颇复杂的涵义，所以是孕而未化的语言。这样界乎音乐与语言之间的一声‘啊~’便是歌的起源。”^①可见，原始先民这一声悠长的歌不仅以其抑扬的旋律标示了“音乐的萌芽”，也以其复杂的涵义成为了一种“孕而未化的语言”，同时，歌因情感的激荡而生，有很强的抒情性，所以也可将其视为一首最质朴自然的诗。

事实上，先秦时期的诗与歌有着密切的关系，是从歌中孕育产生的。存世的先秦诗大略可分为三个部分：《诗经》、楚辞及散见在秦汉典籍中的先秦古诗，下面就从这三方面具体分析先秦时期歌、诗之关系。

《诗经》可按曲调的不同分为风、雅、颂三个部分，如宋郑樵曰：“风土之音曰‘风’，朝廷之音曰‘雅’，宗庙之音曰‘颂’。”^②至于这三种曲调的可歌性，《史记·孔子世家》曰：“三百五篇孔子皆弦而歌之。”^③而《礼记·乐志》更具体指出了每种曲调适宜歌咏的场合：“宽而静，柔而正者，宜歌《颂》；广大而静、疏达而信者，宜歌《大雅》；恭俭而好礼者，宜歌《小雅》；正直而静、廉而谦者，宜歌《风》。”^④可见《诗经》是一部可歌的乐章。若深入考察《诗经》中的作品，更可真切感受到先秦时诗人对歌的认识。首先，歌渗透于生活的方方面面，有着广泛的社会功能，可用来讽谏政治，如《陈风·墓门》“夫也不良，歌以讯之”^⑤；也可用来游戏娱乐，如《大雅·行苇》“嘉穀脾臄，或歌或号”^⑥。其次，诗人可用歌来抒发各种情感，如《召南·江有汜》“江有沱，之子归，不我过。不我过，其嘯也歌”^⑦，以歌来抒发弃妇终不见怜的哀怨；《卫风·考槃》“考槃在阿，硕人之藹。独寤寐歌，永矢弗过”^⑧，以歌来表现隐者自得其乐的幽情；《魏风·园有桃》

① 闻一多著《神话与诗》，上海：华东师范大学出版社，1997年1月第1版，第197页。

② 《诗辨妄·昆虫草木略第一》，[宋]郑樵著，顾颉刚辑点《诗辨妄》，《续修四库全书》本，上海：上海古籍出版社，2007年3月第1版，第245页。

③ [西汉]司马迁著，[南朝宋]裴骃集解，[唐]司马贞索隐，[唐]张守节正义《史记》卷四十七，北京：中华书局，1982年11月第2版，第1936页。

④ 王文锦译解《礼记译解》，北京：中华书局，2001年9月第1版，第563页。

⑤ 程俊英、蒋见元著《诗经注析》，北京：中华书局，1991年10月第1版，第375页。

⑥ 同上书，第809页。

⑦ 同上书，第52页。

⑧ 同上书，第161页。

“园有桃，其实之殽。心之忧矣，我歌且谣”^①，以歌来表达寒士忧贫畏讥的愤慨。此外，诗人常以歌来指称自己的作诗的行为，歌罢而诗成，说明诗在歌中孕育而生，如《小雅·何人斯》“作此好歌，以极反侧”^②，《大雅·桑柔》“虽曰匪予，既作尔歌”^③，《大雅·卷阿》“来游来歌，以矢其音”^④、“矢诗不多，维以遂歌”^⑤。

楚辞是中国诗歌发展的又一源头，它以崭新的形式，为《诗经》之后沉寂了三百年的诗坛带来了新奇而美妙的歌声。楚辞虽由屈原开创，但它的产生也受到了楚地流行乐歌的影响与润泽。首先，楚国有着发达礼乐文明，统治者大都爱好音乐，屈原作为楚王的同姓贵族，其楚辞的创作必然会受到礼乐文化的影响而多采用乐歌形式。^⑥譬如其长篇政治抒情诗《离骚》，全以唱叹式的语气抒发自己的“信而见疑，忠而被谤”^⑦的怨愤之情：“惟草木之零落兮，恐美人之迟暮”^⑧、“长太息以掩涕兮，哀民生之多艰”^⑨、“怨灵脩之浩荡兮，终不察夫民心”^⑩、“宁溘死以流亡兮，余不忍为此态也”¹¹，情感随一声声哀长的“兮”字而回环激荡，震人心魄，有乐歌之韵律美，篇末云：“乱曰：已矣哉，国无人莫我知兮，又何怀乎故都？既莫足与为美政兮，吾将从彭咸之所居”¹²，亦以乐歌终曲的形式收结¹³，可以说《离骚》全诗就是屈原饱含血泪的悲歌。其次，楚地风俗信巫鬼、重淫祀，巫歌作为祭祀活动中重要的组成部分，常被屈原借鉴并融入到楚辞的创作中。譬如《九歌》，其内容或表达对天神的热烈礼赞，或描写神与神、人与神之间凄美的爱恋，浪漫灵动、奇幻缥缈，处处渗透着巫歌神异的色彩；形式也仿照巫歌，前

① 《诗经注析》，第 294 页。

② 同上书，第 617 页。

③ 同上书，第 879 页。

④ 同上书，第 832 页。

⑤ 同上书，第 836 页。

⑥ 今案：楚国向被视为“荆蛮之地”，实际上，其礼乐文明毫不逊色于中原。1978 年，考古工作者在湖北随县城郊擂鼓墩发掘了一座战国早期的大型墓葬——曾侯乙墓，墓中出土了一整套编钟，此套编钟共六十四件，分层悬挂，具备定调、演奏、和音三种功能，音域宽广、发音准确、音色优美，充分说明了当时楚国乐理的精湛和音乐文化的发达，而如此大规模的乐器陪葬品也体现出楚国王族对音乐的热爱。参见湖北省博物馆编著《曾侯乙墓》，北京：文物出版社，1989 年版 7 月第 1 版；崔宪著《曾侯乙编钟钟铭校释及其律学研究》，北京：人民音乐出版社，1997 年 9 月第 1 版。

⑦ 《史记·屈原贾生列传》，《史记》卷八十四，第 2482 页。

⑧ [宋]洪兴祖著，白化文、许德楠等点校《楚辞补注》，北京：中华书局，1983 年 3 月第 1 版，第 6 页。

⑨ 同上书，第 14 页。

⑩ 同上。

11 同上书，第 15-16 页。

12 同上书，第 47 页。

13 今案：蒋骥释“乱”字曰：“乱者，盖乐之将终，众音毕会，而诗之节，亦与相赴，繁音促节，交错纷乱，故有是名耳。”参见[清]蒋骥《山带阁注楚辞·楚辞余论》卷上，上海：上海古籍出版社，1984 年 10 月上海新 1 版，第 192 页。

有迎神曲，后有送神曲，中间九歌按巫祭活动的过程依次歌颂诸神。朱熹论屈原《九歌》创作曰：“昔楚南郢之邑，浣、湘之间，其俗信鬼而好祀，其祀必使巫覡作乐，歌舞以娱神。蛮荆陋俗，词既鄙俚，而其阴阳人鬼之间，又或不能无褻慢淫荒之杂。原既放逐，见而感之，故颇为更定其词，去其泰甚，而又因彼事神之心，以寄吾忠君爱国眷恋不忘之意。”^①可见《九歌》是屈原以民间祭神巫歌的形式通过文辞的修饰创作而成的。此外，楚地丰富的民歌也泽被了楚辞的创作。宋黄伯思释“楚辞”曰：“盖屈、宋诸‘骚’，皆书楚语，作楚声，纪楚地，名楚物。”^②其中所谓“作楚声”说的就是屈原等诗人以楚地民歌之声情创作楚辞。譬如春秋时期的楚歌《越人歌》中越女以一句起兴之歌来表达对楚王子皙的爱慕，歌云：“山有木兮木有枝，心悦君兮君不知。”^③而屈原《九歌·湘夫人》之“沅有茝兮醴有兰，思公子兮未敢言”^④正仿此而作。再如《孟子》中记载的楚歌《孺子歌》云：“沧浪之水清兮，可以濯我纓。沧浪之水浊兮，可以濯我足。”^⑤这段歌也被吸收到了楚辞《渔父》之中，辞曰：“渔父莞尔而笑，鼓枻而去，歌曰‘沧浪之水清兮，可以濯我纓。沧浪之水浊兮，可以濯我足’，遂去，不复与言。”^⑥

《诗经》和楚辞之外的先秦古诗多散见于秦汉时期的各类典籍中，逯钦立在《先秦秦汉魏晋南北朝诗》一书中将这些诗辑录编为先秦诗七卷，共 202 首，其中题曰“歌”者共 72 首，是存世先秦古诗的主体，也是其中最富情韵的诗篇。^⑦首先，这些古歌或喜或悲，皆以唱叹的方式抒发了作者激烈的情感，比如《击壤歌》：

吾日出而作，日入而息，凿井而饮，耕田而食，帝何力于我哉。^⑧

宋人郭茂倩引《帝王世纪》解此题曰：“帝尧之世，天下大和，百姓无事，有八九十老人击壤而歌。”^⑨可见此歌是百姓对帝王仁德的欣喜唱赞。又如《麦秀歌》：

① [宋]朱熹注《楚辞集注》卷二，上海：上海古籍出版社，1979年10月第1版，第29页。

② 《新校楚辞序》，[宋]吕祖谦编，齐治平点校《宋文鉴》卷九十二，北京：中华书局，1992年3月第1版，第1306页。

③ 《说苑·善说》，[西汉]刘向著，向宗鲁校证《说苑校证》卷十一，北京：中华书局，1987年7月第1版，第279页。

④ 《楚辞补注》，第65-66页。

⑤ 《孟子·离娄上》，[战国]孟子著，杨伯峻译注《孟子译注》，北京：中华书局，2005年1月第2版，第170页。

⑥ 《楚辞补注》，第180-181页。

⑦ 今案：逯书辑录先秦古诗以详备为原则，广泛地收录先秦韵文而不加删择，比如卷四“杂辞”，所收多为祭祀、典礼之文书或政论文章；卷七“古谚语”，则收古言民谚，这些作品的文辞与声情皆与诗歌有着很大区别。

⑧ [唐]欧阳询著，汪绍楹校《艺文类聚》卷十一，上海：上海古籍出版社，1999年5月新2版，第214页。

⑨ 转引自[宋]郭茂倩编《乐府诗集》卷八十三，北京：中华书局，1979年11月第1版，第1165页。

麦秀渐渐兮，禾黍油油。彼狡童兮，不与我好兮！^①

《史记·宋微子世家》载曰：“箕子朝周，过故殷虚，感宫毁坏，生禾黍，箕子伤之，欲哭则不可，欲泣为其近妇人，乃作麦秀之诗以歌咏之。”^②说明此歌有“长歌当哭”的意味，是箕子对王朝衰败的哀叹。其次，古歌的语言自然天成、质朴无华，但却有着很强的艺术感染力。比如《荆轲歌》：

风萧萧兮易水寒。壮士一去兮不复还。^③

这是决心刺秦的壮士临行前于易水之畔高唱的烈烈壮歌，歌辞仅两句，却以苍凉悲亢、简短有力的韵律唱出了荆轲抗暴赴死的悲壮情怀，有着夺人心魄的震撼力，明胡应麟评此歌曰：“仅十数言，而凄婉激烈，风骨情景，种种具备。亘千载下，复欲二语，不可得。”^④如此慷慨壮歌，怎不令人心血如沸而“发尽上指冠”。又如《秦始皇时民歌》：

生男慎勿举，生女哺用脯，不见长城下，尸骸相支拄。^⑤

这是黎民控诉秦王酷役的血泪悲歌，短短二十个字中有告诫、有感叹、有无奈、有悲愤，纯是口语直言，却将黎民悲惨的命运表现得触目惊心，千载之下，读来仍能深切感受到歌中喷薄激荡的情感。此外，古歌的抒情方式有多样化的特点，或直抒胸臆（如上举各例）、或比兴言情、或叙事抒情，多能使情感得到淋漓尽致的传达。比如《黄鹄歌》，作者以孤栖独宿的黄鹄自喻，借黄鹄“想其故雄”、“终不重行”^⑥表达自己誓死不嫁二夫的心志，比兴生动而情感真挚。又如《河梁歌》：

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。陈兵未济秦师降。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。^⑦

作者叙写了出战攻秦的整个过程，出征时正值严冬，道路艰辛而隆寒难当，苦战之情油然而生，陈兵待战时突然得知秦军惧降，不战而捷，心情亦转悲而喜，叙

①《史记》卷三十八，第1621页。

②《史记》卷三十八，第1620-1621页。

③《战国策·燕策三》，[西汉]刘向集录《战国策》卷三十一，上海：上海古籍出版社，1985年3月第2版，第1137页。

④[明]胡应麟《诗薮》，上海：上海古籍出版社，1979年11月新1版，第42页。

⑤《水经注·河水》，[北魏]酈道元著，陈桥驿校证《水经注校正》卷三，北京：中华书局，2007年7月第1版，第77页。

⑥《列女传·贞顺传·鲁寡陶婴》，[西汉]刘向著，张涛译注《列女传译注》卷四，济南：山东大学出版社，1990年8月第1版。

⑦[东汉]赵晔著《吴越春秋》卷六，《丛书集成初编》本，北京：中华书局，1985年新1版，第233-234页。

事手法的运用将战士情感的变化表现得细腻真切。

综之，歌因情感的激荡而产生，从产生之初即有抑扬的旋律与强烈的抒情性。先秦时期，歌渗透于社会生活的方方面面，人们常通过随口而歌的方式即兴抒情。歌的语言质朴无华但却真情贯注，有着强大的艺术感染力。《诗经》、楚辞及散见在典籍中的先秦古诗皆与歌有着密切的关系，可以说，诗就是在人类自然的歌中孕育产生的。

2、两汉歌

两汉时期，随着乐府的设立，歌的发展也进入了一个新阶段，主要表现为以下三个方面：

第一，汉乐府的设立使歌得到了广泛的采集和保存。乐府之本义为朝廷制音度曲的机关，其名始见于汉代典籍，在汉武帝时期被设为专署，如班固《两都赋·序》曰：“大汉初定，目不暇给。至武、宣之世，乃崇礼官，考文章，内设金马、石渠之署，外兴乐府协律之事。”^①至于乐府的职责，史书中亦有记载，《汉书·礼乐志》曰：“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。”^②又《汉书·艺文志》曰：“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。”^③可见，乐府主要负责采集各地“感于哀乐，缘事而发”的歌谣，以此来考察各地风俗与朝政得失，同时也组织文人创作诗赋，并将其付诸律吕，合乐作歌。在政治统一、疆域辽阔的汉代政权下，乐府采诗数量众多，据《汉书·艺文志》之存目，总计所收篇目共 316 篇，采诗地域北起燕、代，南至淮南、南郡，东到齐、郑，西达陇西，几乎覆盖了当时中国的全部疆土。汉乐府规模空前的采诗活动使当时流散于各地的民歌得以汇集记录，对歌的文献保存有着重要意义。

第二，班固在《汉书·艺文志》中将乐府采集的诗篇称为“歌诗”，这一命名

① [南朝梁]萧统编，[唐]李善注《文选》卷一，上海：上海古籍出版社，1986年8月第1版，第2页。

② [东汉]班固著，[唐]颜师古注《汉书》卷二十二，北京：中华书局，1962年6月第1版，第1045页。

③ 《汉书》卷三十，第1756页。

很有深意，一方面强调了汉乐府的可歌性，另一方面也暗示了“歌诗”与“徒诗”的分流。汉乐府曲调形式丰富，大致可分为雅、俗两类。^①存世之汉乐府可归入雅乐的主要有《郊祀歌》与《安世房中歌》，此二歌用于郊庙祭祀，为达到“接人神之欢”^②的目的，须歌咏以娱神。其他汉乐府均属俗乐，相比雅乐的雍和典正，俗乐则以繁丰富多彩的曲调与自由浅白的歌咏，发挥了更广泛的社会功用，如《铙歌》用为军乐，以繁促铿锵的旋律歌咏军旅情怀，《薤露》、《蒿里》用为挽歌，则以哀怨的声辞抒发对死者的伤怀，罗敷以歌表明清白不可欺凌之心志，昭君以歌寄托远嫁思乡的悲情，戚夫人作歌以自救，赵幽王作歌以自伤。由此可见，汉乐府不论曲调之雅俗，皆可以歌唱。综观汉代存世诗作便可发现，汉乐府所采之诗代表了汉代诗歌艺术的最高成就，但并不是当时唯一的诗歌样式，与先秦时期歌、诗不分的情况不同，汉代出现了一些不可歌的“徒诗”，这些“徒诗”与汉乐府“歌诗”之声情有着很大的区别。譬如韦孟的《讽谏诗》、《在邹诗》以整齐的句式、恳切的言辞来讽谏楚王戊，如同上书陈言，毫无歌咏的意味；又如班固《咏史》叙述缙紫救父的史事，用辞质朴，如道掌故，亦为案头之作。由此可见，汉代诗歌创作分作两脉，一脉是可歌唱的乐府“歌诗”，一脉则是文人创作的案头“徒诗”。

第三，汉乐府“歌诗”皆具可歌性，可将其统称为“歌”，但就具体创作来看，“歌诗”中的作品除题曰“××歌”之外，还出现了许多新的歌辞性诗题，如“××行”、“××操”等，因此，汉代之“歌”除具有统称的性质之外，也代表了一种具体的乐曲形式，而与其他歌辞性诗题相并列。

在汉乐府“歌诗”所有歌辞性诗题中，题曰“××歌”者最多，约 50 余首，这些歌或为贵族创作，或为各地民歌，多以无伴奏的清音歌唱即兴抒情。譬如《乌孙公主歌》：

吾家嫁我今方一，远托异国兮乌孙王，穹庐为室兮旃为墙，以肉为食兮酪为漿。

居常土思心内伤，愿为黄鹤兮归故乡。^③

① 今案：《晋书·乐志》有六类说，即“无方之乐”、“宗庙之乐”、“社稷之乐”、“辟雍之乐”、“短箫之乐”；《隋书·音乐志》有“汉明帝四品乐”说，即“大予乐”、“雅颂乐”、“黄门鼓吹”、“短箫铙歌”，其名类略有区别，故此处大略分作雅、俗两类。两说可分别参看 [唐]房玄龄等著《晋书》卷二十二，北京：中华书局，1974 年 11 月第 1 版，第 676 页；[唐]魏征等著《隋书》卷十三，北京：中华书局，1973 年 8 月第 1 版，第 286 页。

② 《乐府诗集·郊庙歌辞序》，《乐府诗集》卷一，第 1 页。

③ 《汉书·西域传》，《汉书》卷九十六，第 3903 页。

此为乌孙公主的自悲身世之歌,《汉书·西域传》载曰:“汉元封中,遣江都王建女细君为公主,以妻焉(即乌孙王昆莫)。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,语言不通,公主悲愁,自为作歌。”^①又如《五噫之歌》:

陟彼北芒兮,噫! 顾览帝京兮,噫! 宫室崔嵬兮,噫! 人之劬劳兮,噫! 辽辽未央兮,噫!^②

此为梁鸿目睹宫室侈丽而感慨统治者劳民伤财之歌,《后汉书·梁鸿传》载曰:“(梁鸿)因东出关,过京师,作五噫之歌。”^③再如《上郡吏民为冯氏兄弟歌》:

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。^④

这是百姓对冯野王、冯立兄弟贤明美政的颂扬之歌,《汉书·冯立传》载曰:“立居职清廉,治行略与野王相似,而多知有恩贷,好为条教。吏民嘉美野王、立相代为太守,歌之。”^⑤

汉乐府中题曰“××行”者共 20 余首。就文本来看,与“歌”直抒胸臆、篇章较短不同,“行”有的以叙述的方式详写事件经过,如《陇西行》、《东门行》、《病妇行》、《孤儿行》等;有的以谚语体形式来记述人生哲理,如《长歌行》、《君子行》、《折杨柳行》、《西门行》等;有的以寓言形式寄托人生遭遇,如《豫章行》,大多分作数解、篇幅较长。就曲调来看,“行”绝大多数属于相和歌辞的清、平、瑟三调,《宋书·乐志》载曰:“相和,汉旧歌也。丝竹更相和,执节者歌”^⑥,笔者据此推测汉乐府之“行”是一种以丝竹为伴奏,以清、平、瑟三调为主旋律的乐曲。日本汉学家清水茂根据中国 1955 年安徽寿县蔡侯墓出土的“歌钟”、“行钟”铭文,参考李纯一《关于歌钟、行钟及蔡侯编钟》一文对这两种编钟的测音分析,提出:题曰“歌”者,曲调“具有完整的音阶”,题曰“行”者,则是“依行钟简单的大音程跳跃的音阶演奏的乐曲”、“具有旅行音乐的意味”^⑦。葛晓音又据此论

① 节引,原文参见《汉书·西域传》,《汉书》卷九十六,第 3903 页。

② 《后汉书·逸民列传》,[宋]范曄著,[唐]李贤等注《后汉书》卷八十三,北京:中华书局,1965 年 5 月第 1 版,第 2766-2767 页。

③ 同上书,第 2766 页。

④ 《汉书·冯奉世传》,《汉书》卷七十九,第 3305 页。

⑤ 同上。

⑥ [南朝梁]沈约著《宋书》卷二十,北京:中华书局,1974 年 10 月第 1 版,第 603 页。

⑦ [日]清水茂著,蔡毅译《清水茂汉学论集·乐府“行”的本义》,北京:中华书局,2003 年 10 月第 1 版第 339 页。

并结合行诗大多分章分解的特点，进一步提出：行“具有多遍重复演奏的特点”^①。由于“文献不足征”，上面对“行”曲调形式的分析皆属推测，列举于此，以求教方家。

汉乐府中题曰“××操”者属于琴曲歌辞。郭茂倩引谢希逸《琴论》释“操”曰：“忧愁而作，命之曰操，言穷则独善其身而不失其操也。”^②此为臆断之言，不可信，比如《八公操》，郭氏引《古今乐录》解题曰：“淮南王好道，正月上辛，八公来降，王作此歌”^③，王本好道，一日得八公，故欣喜作歌，绝无“忧愁”之情。按今存汉乐府之“操”，大多出自《琴操》等古琴书，皆为援琴之歌，如《雉朝飞操》，崔豹《古今注》曰：“《雉朝飞》者，犊沐子所作也。齐宣王时，处士泯宣，年五十无妻。出薪于野，见雉雄雌相随之飞，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。”^④因此，笔者推测“操”应指一种特定的演奏调式，歌辞配合琴声，自然具备了这种曲调特征，故援琴作歌者特名之为“操”，以与其他调式相区别。

综之，汉代是歌发展的重要时期。乐府专署的设立充分体现了统治者对歌的重视，汉乐府大范围的采诗活动也使当时各地流传的民歌得以汇集记录，对歌的保存有重要意义。班固将乐府诗命名为“歌诗”，突出强调了汉乐府的可歌性，也暗示着“歌诗”与“徒诗”的分流，自此，歌由先秦时期那个孕育诗的母体转而成为了诗中的一种。汉乐府之“歌”除用以统称所有可入乐歌唱的诗之外，也具体代表了一种清音歌唱、即兴抒情的乐曲形式，而与“行”、“操”等其他歌辞性诗题相并列。

3、魏晋歌

此段所探讨的是汉献帝建安元年（196），至西晋愍帝司马邺建兴四年（316）一时期内歌的创作，东晋歌以江南民歌为主体，其风格更近于南朝，鉴于文学分期固不必与政权朝代更迭相合，本文特将西晋、东晋分作两个阶段讨论。

如上所论，汉乐府的设立对歌的发展起了巨大的推动作用，同样，魏晋时期歌

① 葛晓音撰《关于“行”之释义的补正》，载《文学遗产》1999年第4期。

② 《乐府诗集·琴曲歌辞一》，《乐府诗集》卷五十七，第822页。

③ 《乐府诗集·琴曲歌辞二》，《乐府诗集》卷五十八，第851页。

④ 转引自《乐府诗集·琴曲歌辞一》，《乐府诗集》卷五十七，第835页。

的创作也与乐府密切相关，因此研究仍须从乐府入手。魏晋乐府与汉乐府的不同之处主要表现为这样两点：一为乐府机关采诗功能的废除；一为乐府诗入乐性的渐失，而这两点都对此期歌的创作产生了极大的影响。

乐府采诗兴于汉武，目的是“观风俗知薄厚”，以“乐”考察政事得失，乐府采诗废于曹魏，其原因正在于统治者对这种儒家政乐观的漠视。《三国志·魏书·鲍勋传》记载了这样一则史事，颇可反映统治者对“乐”的态度：“文帝将出游猎，勋停车上疏曰：‘臣闻五帝三王，靡不明本立教，以孝治天下。陛下仁圣惻隐，有同古烈。臣冀当继蹤前代，令万世可则也。如何在谅闇之中，修驰骋之事乎！臣冒死以闻，唯陛下察焉。’帝手毁其表而竞行猎，中道顿息，问侍臣曰：‘猎之为乐，何如八音也？’侍中刘晔对曰：‘猎胜于乐。’勋抗辞曰：‘夫乐，上通神明，下和人理，隆治致化，万邦咸乂。移风易俗，莫善于乐。况猎，暴华盖于原野，伤生育之至理，栉风沐雨，不以时隙哉？昔鲁隐观渔于棠，《春秋》讥之。虽陛下以为务，愚臣所不愿也。’因奏：‘刘晔佞谀不忠，阿顺陛下过戏之言。昔梁丘据取媚于遄台，晔之谓也。请有司议罪以清皇朝。’帝怒作色，罢还，即出勋为右中郎将。”^①众所周知，儒家将“乐”奉为《六经》之一，认为“乐”可在潜移默化中传播仁德观念，是统治者维系伦理、巩固统治的重要工具，具有极高的地位，而魏文帝却将“乐”与“猎”同视为耳目之观好、游戏之小道，根本否定了乐的政治功用。既已否定“乐”的政治功用，乐府自然没有了采诗的必要性，于是，各地民歌在自生自灭的创作状态中大量亡佚，这对歌的文献保存造成了巨大的损失。^②

汉乐府皆可入乐歌唱，因有“歌诗”之称，但魏晋乐府却渐失入乐性而向“徒诗”转化。《晋书·乐志》载曰：“汉自东京大乱，绝无金石之乐。乐章亡缺，不可复知，及魏武平荆州，获汉雅乐郎河南杜夔，能识旧法，以为军谋祭酒，使创定雅乐。”^③又曹植《鞞舞歌·序》云：“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。坚既中废，兼古曲多谬误，异代之文未必相袭，故依前曲改作新歌五篇。”^④由此可见，经历汉末的战乱，汉乐府旧乐大量散失，尽管统治者尽力搜罗乐府旧臣，但因人才极其缺乏，也仅能勉强做些恢复祭

① [晋]陈寿著，[南朝宋]裴松之注《三国志》卷十二，北京：中华书局，1982年7月第2版，第385页。

② 今案：现存的魏晋乐府民歌，多出自后人的辑录，数量很少，根本无法与汉代相比。

③ 《晋书》卷二十二，第679页。

④ [三国魏]曹植著，黄节注《曹子建诗注》卷二，北京：中华书局，2008年1月第1版，第164页。

祀、舞曲等乐府雅乐的工作，至于数量众多的汉乐府俗曲则无力恢复了。汉乐府旧曲既已散失，魏晋乐府又缺少可以大量创制新曲的乐府人才，且不采民间歌谣，于是这一时期的乐府诗便渐脱离音乐，成为了文人的案头之作，故刘勰《文心雕龙·乐府》评曰：“子建（曹植）士衡（陆机），咸有佳篇，并无诏伶人，故事谢丝管。”^①自此，乐府诗的含义发生了重大的转变，不再用以专指可入乐歌唱之诗，而成为了所有模仿乐府创作或具有乐府精神的诗歌总称，乐府“歌诗”与文人“徒诗”的分别已被打破，乐府成为了一个涵盖众多的大范畴。

魏晋文人在创作乐府诗时主要采用这样三种方式为作品命题：一是直接借用汉乐府古题，如《君子行》、《董逃行》、《陇西行》、《步出夏门行》；二是在古题的基础上加副题以表明主旨，如《豫章行苦相篇》、《艳歌行有女篇》、《怨歌行朝时篇》；三是仿照古题“主题词+歌辞性诗题”的式样自造新题，如《桂之数行》、《升天行》、《秦女休行》、《悲哉行》，这三种命题方式都保留了汉乐府诗的歌辞性诗题。上文曾说，在汉乐府中，歌辞性诗题各自代表着一定的乐曲形式，既然魏晋时期的乐府诗已不入乐，那为何还要在作品种保留这些歌辞性诗题呢？对此现象，笔者有这样两点认识。首先，文人以歌辞性诗题标明作品的乐府诗性质。汉乐府以其入乐歌唱性，明显区别于非乐府诗，而魏晋乐府已不入乐，如不以题目特别标示，则很容易与非乐府诗混淆，所以魏晋乐府诗在曲调已失的情况下，仍然承袭了汉代乐府的歌辞性诗题。其次，文人以歌辞性诗题标明作品的韵律形式。汉乐府旧曲虽已散失，但其曲调形式已在长期演奏的过程中内化为诗歌的韵律节奏，魏晋文人仿照这种韵律节奏创作乐府诗，故以歌辞性诗题标明，如题曰“××行”者，大多符合汉乐府“行”诗分章分解、重叠复沓的韵律特征。

魏晋乐府废除采诗，所以民间歌谣及文人的即兴歌咏多被排除在乐府之外，今人只能借助前贤的辑录窥见魏晋时期歌的创作状况，下面就分民歌和文人歌两方面具体来看。

今存魏晋民歌大多辑自史传笔记，内容或品赞壮士时贤，或讽咏官吏政绩，皆是百姓的即兴歌唱，歌辞浅显而生动。如《襄阳儿童为山简歌》：

山公出何许，往至高阳池。日夕倒载归，茗芋无所知。时时能骑马，倒着白接䌆。

^① [南朝梁]刘勰著，范文澜注《文心雕龙注》卷二，北京：人民文学出版社，1958年9月第1版，第103页。

举鞭向葛疆。何如并州儿？^①

《晋书·山简传》曰：“（山简）永嘉三年，出为征南将军、都督荆湘交广四州诸军事、假节，镇襄阳。于时四方寇乱，天下分崩，王威不振，朝野危惧。简优游卒岁，惟酒是耽。诸习氏，荆土豪族，有佳园池，简每出嬉游，多之池上，置酒辄醉，名之曰高阳池，时有儿童歌之。”^②此歌传神地刻画了山简酒醉骑马的模样，生动地表现了他简傲放诞的性格。又如《吴郡民为郑攸歌》：

犹如打五鼓，鸡鸣天欲曙，郑侯拖不留，谢令推不去。^③

郑攸乃西晋良吏，元帝时曾为吴郡太守，《晋书·郑攸传》载曰：“攸在郡刑政清明，百姓欢悦，为中兴良守。后称疾去职。郡常有送迎钱数百万，攸去郡，不受一钱。百姓数千人留牵攸船，不得进，攸乃小停，夜中发去。吴人歌之。”^④此歌妙将“挽不留”的“郑侯”与“推不去”的“谢令”作对比，无一字褒贬，却能将百姓对郑、谢两位地方官爱憎分明的态度表露无遗。

魏晋文人歌的内容也以即兴抒情为主，如晋宣帝司马懿《歌》：

天地开辟，日月重光。遭遇际会，奉力遐方。将扫群穢，还过故乡。肃清万里，总齐八荒。告成归老，待罪舞阳。^⑤

《晋书·宣帝纪》载曰：“景初二年，帅牛金、胡遵等步骑四万，发自京师。车驾送出西明门，诏弟孚、子师送过温，赐以谷帛牛酒，敕郡守典农以下皆往会焉。见父老故旧，讌饮累日。帝叹息，怅然有感，为歌。”^⑥可见，这是司马懿面对乡亲的感慨之歌，歌中既有国之权臣“肃清万里，总齐八荒”的气魄，也有寻常游子“告成归老”的心愿，辞情浓烈而真挚。又如张翰《思吴江歌》：

秋风起兮佳景长，吴江水兮鲈鱼肥，三千里兮家未归，恨兮仰天悲。^⑦

《晋书·文苑传》载曰：“齐王冏辟（张翰）为大司马东曹掾，翰因见秋风起，乃思吴中菰菜、蓴羹、鲈鱼脍，曰：‘人生贵得适志，何能羁宦数千里以要名爵乎！’

① 《晋书》卷四十三，第1229-1230页。

② 《晋书》卷四十三，1229页。

③ 《晋书·良吏传》，《晋书》卷九十，第2340页。

④ 同上书，第2340页。

⑤ 《晋书·宣帝纪》，《晋书》卷一，第10页。

⑥ 同上。

⑦ 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗·晋诗》卷七，北京：中华书局，1983年9月第1版，第738页。今案：是歌逯氏最初辑自《岁华纪丽》（津逮秘书本）卷三。

遂命驾而归。”^①此歌即为张翰的思乡之作，秋风起而思鲈鲙，在平白的言辞之中，蕴涵了无尽的乡情，被传为千古佳话。

除即兴抒情之外，文人歌也开拓出了新的表现功能。如西晋孙楚《出歌》：

茱萸出芳树颠，鲤鱼出洛水泉，白盐出河东，美豉出鲁渊，姜、桂、茶笋出巴蜀，
椒、橘、木兰出高山，蓼、苏出沟渠，精、稗出中田。^②

此歌辑自陆羽《茶经》，孙楚以清新明快的歌辞，列举各地土产，形式新颖。再如陆机《百年歌十首》，以连章歌唱的形式描写人从“一十”到“百岁”的生命历程，生动真实地表现了每个年龄阶段的言行生活与情感变化，在“清酒将炙奈乐何”、“临乐对酒转无欢”、“乐事告终忧事始”、“感念平生泪交挥”^③这些质朴歌辞中，浸透着诗人盛衰相依、老死不免的人生感慨。

综之，魏晋时期，歌的创作较为低落。乐府机关废除采诗，民歌因不被收录而大量亡佚。汉乐府旧曲的散失、魏晋音乐人才的缺乏和乐府采诗功能的废除，共同造成了魏晋乐府诗入乐性的渐失，这一时期，乐府已不再是所有“歌诗”的集合，乐府中的歌辞性诗体也不再代表入乐歌唱时的曲调形式。今存魏晋民歌皆为百姓的即兴歌唱，歌辞浅显而生动，而魏晋文人歌则于即兴抒情之外，开拓出了新的表现功能。

4、南北朝歌

这里所说的“南北朝之歌”，其时段划分并不完全符合历史上对南北朝的定义。可以说，自东晋元帝建武元年（317）于江左建康（今南京）重建政权，至隋文帝开皇九年（589）年灭陈而统一全国，中国一直处于南北分裂对峙的局面中，在此期间，南北两地歌的创作并行发展，形成了各具魅力的艺术特色，因此，本段所谓“南朝歌”实际包括东晋歌在内，而“北朝歌”更广泛涵盖了十六国时期的创作。下面就从南北朝歌的创作状况及原因、歌与乐府的关系、歌的艺术特色三方面具体来看。

第一，南北朝歌的创作状况及原因。南北朝时期，歌的创作极其繁盛，究其原

① 节引，原文参见《晋书》卷九十二，第2384页。

② [唐]陆羽著《茶经》，南京：凤凰出版社，2007年1月第1版，第62页。

③ 《艺文类聚》卷四十三，第773页。

困，主要有以下两点：一为社会环境的影响；一为统治者对歌的爱赏。

就社会环境的影响而言。《南史》载曰：“宋武起自匹庶，知人事艰难，黜己屏欲，以俭御身。家给人足，即事虽难，转死沟壑，于时可免。凡百户之乡，有市之邑，歌谣舞蹈，触处成群，盖宋世之极盛也。永明继运，垂心政术，十许年中，百姓无犬吠之惊，都邑之盛，士女昌逸，歌声舞节，袿服华妆，桃花渌水之间，秋月春风之下，无往非适。”^①自东晋南渡，南朝各代偏安江左，统治者在南国山川明媚、水土和柔的环境中渐渐消磨了北伐恢复之心志，其时政事正如庾信《哀江南赋》所言：“宰衡以干戈为儿戏，搢绅以清谈为庙略。”^②并且，南国坐拥百越沃野之资，物产丰富、经济充裕，百姓并无生计之累，秀美的自然环境加之富庶南风的熏染，使得南国上下皆以歌舞娱乐为好，在此情形下，歌之创作自易丰富。

《北史》载曰：“中州板荡，戎狄交侵，僭伪相属，生灵涂炭，故文章黜焉。其能潜思于战争之间，挥翰于锋镝之下，亦有时而间出矣。然皆迫于仓卒，牵于战阵，章奏符檄，则粲然可观；体物缘情，则寂寥于世。非其才有优劣，时运然也。”^③北方政局动荡，战事频繁，在艰辛险恶的社会环境中，时人全身自保且难，如何能潜心从事文学创作。如此一来，歌因不拘文辞、随兴感发的自由创作状态，被人们广泛用以即兴抒情，因而也成为了北朝文学的主要形式。

就统治者对歌的爱赏而言。南朝统治者大都爱好歌舞女乐，甚至将其广泛施用于朝会、宴集、赏赐等重要场合。《太平御览》引梁裴子野《宋略》曰：“先王作乐崇德，以格神人，通天下之至和，节群生之流放。……及周道衰微，日失其序，乱俗先之以怨怒，国亡从之以哀思。扰杂子女，荡悦淫志，充庭广奏，则以鱼龙靡漫为瓌玮，会同享觐，则以吴趋楚舞为妖妍。纤罗雾縠侈其衣，疏金镂金砥其器。在上班扬宠臣，群下亦从风而靡。王侯将相，歌妓填室；鸿商富贾，舞女成群。竞相夸大，互有争夺，如恐不及，莫为禁令，伤风败俗，莫不在此。”^④这段文字从朝臣讽谏的角度真实反映了南朝雅乐的衰微和歌舞俗乐的流行。出于对民

① 节引，原文参见《南史·循吏传》，[唐]李延寿著《南史》卷七十，北京：中华书局，1975年6月第1版，第1695-1697页。

② [北周]庾信著，[清]倪潘注，许逸民校点《庾子山集注》卷二，北京：中华书局，1980年10月第1版，第114页。

③ 节引，原文参见《北史·文苑序》，[唐]李延寿著《北史》卷八十三，北京：中华书局，1974年10月第1版，第2778页。

④ [宋]李昉等编《太平御览》卷五百六十九，北京：中华书局，1960年2月第1版，第2574页。

歌声情的爱好，南朝帝王多亲自拟作民歌，如齐武帝有《估客乐》、梁武帝有《子夜四时歌》、梁简文帝有《采莲曲》、梁元帝有《乌栖曲》、陈后主有《玉树后庭花》。

“上有所好，下必甚焉”，在帝王的倡导下，南朝民歌创作大为兴盛，文人也纷纷尝试拟作歌辞，如沈约、江淹、吴均、徐陵、江总等均有民歌拟作，一时间，传统文学观念下登不得大雅之堂的歌谣艳曲竟成了文学创作的主流。北朝向被视为不识礼乐的戎狄政权，事实上，北朝统治者也十分重视歌的创作与采集，如《晋书·刘曜载记》曰：“刘曜围陈安于陇城，安败走，辅威呼延清寻其径迹，斩安于涧曲。安善于抚接，吉凶夷险与众共之，及其死，陇上歌之曰：‘陇上壮士有陈安，躯榦虽小腹中宽，爱养将士同心肝。马聶驄父马铁瑕鞍，七尺大刀奋如湍，丈八蛇矛左右盘，十荡十决无当前。战始三交失蛇矛，弃我马聶驄窜巖幽，为我外援而悬头。西流之水东流河，一去不还奈子何！’曜闻而嘉伤，命乐府歌之。”^①刘曜为前秦帝王，其能令乐府采录敌将之歌，除显其心胸之外，也足见其对歌辞的欣赏与重视。又《魏书·乐志》载曰：“太祖初，正月上日，饗群臣，宣布政教，备列宫悬正乐，兼奏燕、赵、秦、吴之音，五方殊俗之曲。四时饗会亦用焉。凡乐者乐其所自生，礼不忘其本，掖庭中歌《真人代歌》，上叙祖宗开基所由，下及君臣废兴之迹，凡一百五十章，昏晨歌之，时与丝竹合奏。郊庙宴饗亦用之。”^②可见，北魏君王也将本朝歌用以郊祭与宴饗群臣。北朝君主对歌的重视也极大促进了北朝歌创作的繁荣。

第二，南北朝歌与南北朝乐府的关系。与魏晋乐府不收歌谣的情况大不相同，南北朝时期，歌被乐府广泛采录，成为了乐府诗的重要组成部分。

南朝民歌及文人模拟民歌之作皆被收入乐府清商曲辞中，按其地域、内容及声调唱法的不同主要分吴声、西曲、神弦歌三类，这些歌原本都是清唱之歌，后被乐府采录，付诸管弦，入乐歌唱，如《乐府诗集》载：“《晋书·乐志》曰：‘吴歌杂曲，并出江南。东晋以来，稍有增广。其始皆徒歌，既而被之管弦。’”^③

北朝亦设置乐府采录北方各地的歌谣，如上文所引《晋书·刘曜载记》一段表明前秦时期已有乐府采歌。又如《旧唐书·乐志》载曰：“后魏乐府始有北歌，即

① 节引，原文参见《晋书》卷一百三，第2694页。

② [北齐]魏收著，《魏书》卷一百九，北京：中华书局，1974年6月第1版，第2828页。

③ 《乐府诗集·清商曲辞一》，《乐府诗集》卷四十四，第638页。今案：今本《晋书·乐志》无此言，疑郭氏另有所据，亦或其所见《晋书》有别于今本，故此处据《乐府诗集》转引。

《魏史》所谓《真人代歌》是也。代都时，命掖庭宫女晨夕歌之。周、隋世，与西凉乐杂奏。今存者五十三章，其名目可解者六章：《慕容可汗》、《吐谷浑》、《部落稽》、《钜鹿公主》、《白净王太子》、《企喻》也。其不可解者，咸多可汗之辞。按今大角，此即后魏世所谓《簸逻回》者是也，其曲亦多可汗之辞。北虏之俗，呼主为可汗。吐谷浑又慕容别种，知此歌是燕、魏之际鲜卑歌，歌辞虏音，竟不可晓。”^①可见，北魏乐府收录了大量北歌，唐时尚存五十三章，按其语言分为两类：一为汉语之歌、一为虏语之歌，以后者为主，虏语歌辞在唐时已不可解。因北朝乐府文献的失传，今人已无法得见北朝歌的原貌，现存北朝歌皆保存于梁代鼓角横吹曲中，被用为军乐，语言全为汉语，大概是梁代乐府官收录北歌时进行汉译的结果。

南北朝乐府除采集歌谣之外，也收录了大量的文人乐府诗，这些乐府诗或模仿两汉及魏晋乐府旧题，或自拟新题，大都是文人的案头创作，文辞声情与非乐府徒诗并无分别而与歌相去较远。

第三，南北朝歌的艺术特色。《北史·文苑序》曰：“江左宫商发越，贵于清绮；河朔词义贞刚，重乎气质。”^②又《颜氏家训·音辞》曰：“南方水土和柔，其音清举而切诣，失在浮浅，其辞多鄙俗。北方山川深厚，其音沈浊而钝，得其质直，其辞多古语。”^③可见，南北朝民歌各受地理环境及民风土俗的影响，在长期并行发展的过程中形成了风格各异的艺术特色。

从情感角度看。南朝歌缠绵婉丽、摇荡心魂，北朝歌质朴泼辣、豪爽刚健。南朝歌中的女儿温柔妩媚：“宿昔不梳头，丝发被两肩。婉伸郎膝上，何处不可怜”^④；北朝歌中的女儿英姿飒爽：“李波小妹字雍容，褰裙逐马如卷蓬。左射右射必叠双，妇女尚如此，男子那可逢”^⑤。南朝歌中的爱恋痴心一片、柔肠百转：“长鸣鸡，谁知依念汝，独向空中啼”^⑥，“一坐复一起，黄昏人定后，许时不来已”^⑦；北朝

① [后晋]刘昫等著，《旧唐书》卷二十九，北京：中华书局，1975年5月第1版，第1071-1072页。

② 《北史》卷八十三，第2781-2782页。

③ [北齐]颜之推著，王利器集解《颜氏家训集解》（增补本）卷七，北京：中华书局，1993年12月第1版，第529页。

④ 《子夜歌》，《乐府诗集·清商曲辞一》，《乐府诗集》卷四十四，第641页。

⑤ 《李波小妹歌》，《北史·李安世传》，《北史》卷三十三，第1224页。

⑥ 《华山畿》，《乐府诗集·清商曲辞三》，《乐府诗集》卷四十六，第670页。

⑦ 同上。

歌中的爱恋直爽痛快、不费周折：“明月光光星欲坠，欲来不来早语我”^①，“谁家女子能行步。反著襜袂后裙露。天生男女共一处，愿得两个成翁媪”^②。南朝歌中的欢会香艳秾丽：“开窗秋月光，灭烛解罗裳。合笑帷幌里，举体兰蕙香”^③；北朝歌中的欢会真切动人：“侧侧力力，念君无极。枕郎左臂，随郎转侧”^④。南朝歌中的情变忧伤凄楚：“闻欢得新依，四支懊如垂。鸟散放行路井中，百翅不能飞”^⑤；北朝歌中的情变斩钉截铁：“摩捋郎须，看郎颜色。郎不念女，不可以力”^⑥。

从视野的角度看。南朝歌视野狭小，或描摹女子容饰、或表达男女爱恋，内容总不离一个情字。北朝歌的视野扩大，内容除儿女情之外，或写生死难卜的悲惨境遇：“男儿可怜虫，出门怀死忧。尸丧狭谷中，白骨无人收。”^⑦或写辗转流离的羁旅情怀：“陇头流水，鸣声幽咽。遥望秦川，心肝断绝。”^⑧或写广袤无垠的边地风光：“敕勒川，阴山下。天似穹庐，笼盖四野。天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊。”^⑨或写豪侠尚武的边民品格：“新买五尺刀，悬著中梁柱。一日三摩挲，刷于十五女。”^⑩或写贫富悬殊的社会现实：“兄为俘虏受困辱。骨露力疲食不足。弟为官吏马食粟，何惜钱刀来我赎。”¹¹或写生存艰辛的人生愤慨：“男儿千凶饱人手，老女不嫁只生口。”¹²皆以真境真情反映了北方广阔的社会图景。

从声辞的角度看。南朝歌清丽悠扬，情辞婉转，北朝歌劲健铿锵，情辞质直。南朝歌多用谐音双关的修辞方式表现男女间缠绵悱恻的情思，如《子夜歌》：“我念欢的的，子行由豫情。雾露隐芙蓉（夫容），见莲（见怜）不分明”¹³，“前丝（前思）断缠绵，意欲结交情。春蚕易感化，丝子（私子）已复生”¹⁴，又如《七夕夜女歌》：“婉娈不终夕，一别周年期。桑蚕不作茧，昼夜长悬丝（悬思）”¹⁵。北朝

① 《地驱力歌》，《乐府诗集·横吹曲辞五》，《乐府诗集》卷二十五，第367页。
 ② 《捉搦歌》，《乐府诗集·横吹曲辞五》，《乐府诗集》卷二十五，第369页。
 ③ 《子夜秋歌》，《乐府诗集·清商曲辞一》，《乐府诗集》卷四十四，第647页。
 ④ 《地驱力歌》，《乐府诗集·横吹曲辞五》，《乐府诗集》卷二十五，第366页。
 ⑤ 《读曲歌》，《乐府诗集·清商曲辞三》，《乐府诗集》卷四十六，第672页。
 ⑥ 《地驱力歌》，《乐府诗集·横吹曲辞五》，《乐府诗集》卷二十五，第367页。
 ⑦ 《企喻歌》，《乐府诗集·横吹曲辞五》，《乐府诗集》卷二十五，第363页。
 ⑧ 《陇头歌》，《乐府诗集·横吹曲辞五》，《乐府诗集》卷二十五，第371页。
 ⑨ 《敕勒歌》，《乐府诗集·杂歌谣词四》，《乐府诗集》卷八十六，第1212页。
 ⑩ 《琅琊王歌》，《乐府诗集·横吹曲辞五》，《乐府诗集》卷二十五，第364页。
 11 《隔谷歌》，《乐府诗集·横吹曲辞五》，《乐府诗集》卷二十五，第368页。
 12 《捉搦歌》，《乐府诗集·横吹曲辞五》，《乐府诗集》卷二十五，第369页。
 13 《乐府诗集·清商曲辞一》，《乐府诗集》卷四十四，第643页。
 14 《乐府诗集·清商曲辞一》，《乐府诗集》卷四十四，第642页。
 15 《乐府诗集·清商曲辞二》，《乐府诗集》卷四十五，第662页。

歌则不避俗露，直道口语，如《折杨柳枝歌》：“门前一株枣，岁岁不知老。阿婆不嫁女，那得孙儿抱”^①，又如《隔谷歌》：“兄在城中弟在外。弓无弦，箭无括。食粮乏尽若为活？救我来！救我来”^②。

从意境的角度看。南朝歌温情脉脉，如清溪般曲折委婉，北朝歌慷慨悲壮，如大江般奔涌激荡。南朝歌浸透着清新明媚的南国风韵，如《采莲童曲》：“泛舟采菱叶，过采芙蓉花。扣楫命童侣，齐声采莲歌”^③；北朝歌则充满了粗犷豪放的北国情怀，如《企喻歌》：“放马大泽中，草好马著膘。牌子铁褊裆，钅互铎鹞尾条”^④。南朝歌的动人处在于朦胧意境中的蓦然心动，如《子夜歌》：“夜长不得眠，明月何灼灼。想闻欢唤声，虚应空中诺”^⑤；北朝歌的动人处则在于苍凉意境中深沉震撼，如《陇头流水歌》：“陇头流水，流离西下。念吾一身，飘然旷野”^⑥。

南北朝歌虽然风格各异，但却都是即兴感发之作，文辞浅易而情感真挚，以自然为尚而不以才力见长。如南朝《大子夜歌》云：“丝竹发歌响，假器扬清音。不知歌谣妙，声势出口心。”^⑦又如胡应麟《诗薮》评北朝《敕勒歌》曰：“金武人，目不知书，此歌成于信口，咸谓宿根。不知此歌之妙，正在不能文者，以无意发之，所以浑朴莽苍，暗合前古。”^⑧由此可见，南北朝歌皆以自然感发、随口而作、真情贯注的创作为正格。

综之，南北朝时期，受社会环境的影响，在统治者的倡导下，歌的创作大为兴盛，不仅民歌广为流传，帝王文士也开始拟作歌辞，传统观念中登不得大雅之堂的歌谣一时间成为了文学创作的主流。南北朝时期，歌被乐府广泛采录，成为了乐府诗的重要组成部分，这些歌原本都是清唱的徒歌，后被乐府官付诸管弦、入乐歌唱，南朝乐府除采歌之外，也收录了大量的文人乐府诗，这些诗大都是案头之作，文辞声情与非乐府徒诗并无分别而与歌相去较远。南朝歌与北朝歌风格各异，于情感、视野、声辞、意境方面皆有不同，然而却都是自然感发之作，能以浅近简括的语言抒写实境与真情。

① 《乐府诗集·横吹曲辞五》，《乐府诗集》卷二十五，第370页。

② 《乐府诗集·横吹曲辞五》，《乐府诗集》卷二十五，第368页。

③ 《乐府诗集·清商曲辞四》，《乐府诗集》卷四十七，第685页。

④ 《乐府诗集·横吹曲辞五》，《乐府诗集》卷二十五，第363页。

⑤ 《乐府诗集·清商曲辞一》，《乐府诗集》卷四十四，第643页。

⑥ 《乐府诗集·横吹曲辞五》，《乐府诗集》卷二十五，第368页。

⑦ 《乐府诗集·清商曲辞二》，《乐府诗集》卷四十五，第654页。

⑧ 《诗薮》，第45页。

5、隋及初、盛唐歌

隋朝国祚虽短，然而歌的创作却经历了三次转变。隋初，文帝感于南朝世风之淫靡，登基伊始即以复归雅乐、肃清乐府为要务，曾于开皇九年（公元589）颁诏曰：“朕祇承天命，清荡万方，百王衰弊之后，兆庶浇浮之日，圣人遗训，扫地俱尽。制礼作乐，今也其时。朕情存古乐，深思雅道，郑卫之声，鱼龙杂戏，乐府之内，尽以除之。”^①所以，隋文帝时期，南朝艳曲暂销声响，此时盛行于文坛的是文人的古乐府拟作，如薛道衡《豫章行》、杨素《出塞》、卢思道《从军行》，这些拟古乐府文辞凝练、情思厚重，抒发的是泛化情感而非一己感慨，与歌的风格迥异，应视为文人的案头徒诗。隋炀帝酷爱女乐，曾亲拟作南朝歌，有《喜暮春游》、《四时白纥歌》等，在他的倡导之下，南朝艳曲复兴，此时文人亦多有民歌拟作，这些歌的内容不出南朝民歌旧式，多描写女子容色与良辰行乐，但歌辞却藻饰工丽，缺少民歌的清新韵致而更似南朝宫体诗。隋末，统治暴虐，赋役繁重，民怨郁积而歌谣生，史记载隋炀帝游幸江南时曾闻民歌曰：

我儿征辽东，饿死青山下。今我挽龙舟，又困隋隍道。方今天下饥，路粮无些小。

前去三十程，此身安可保。寒骨枕荒沙，幽魂泣烟草。悲损门内妻，望断吾家老。安得义男儿，烂此无主尸。引其孤魂回，负其白骨归。^②

此歌是百姓对悲惨遭遇的哭诉，语言质朴、情感真切，最具歌之本色。

唐日之前，歌的发展演变以民歌为主体，文人或有创作，也大多仿照民歌风格，以质朴流畅的歌辞即兴抒情。初、盛唐时期，随着诗国高潮的到来，歌的创作发生了重大转变，文人作歌渐渐跳出民歌风格的局限，在保持歌传统诗体特点的同时，极大地拓展了它的表现功能。下面从内容、形式、艺术境界三个方面具体来看。

首先，初、盛唐歌的内容题材大为开扩。在初、盛唐文人手中，歌仍是用以即兴抒怀的重要诗体，如宋之问《嵩山天门歌》、《下山歌》、阎朝隐《明月歌》、陈子昂《登幽州台歌》、《喜马参军相遇醉歌》、张柬之《与国贤良醉歌》、孟浩然《夜归鹿门山歌》、李白《临路歌》、《劳劳亭歌》、《峨嵋山月歌》、《怀仙歌》、沈颂《春

① [宋]王钦若等编《册府元龟》卷五百六十八，北京：中华书局，1960年第1版，第6821页。

② 《先秦汉魏晋南北朝诗·隋诗》卷八，第2742页。今案：是歌谣氏最初辑自《海山记》。

旦歌》、孟云卿《古挽歌》、高适《营州歌》、岑参《邯郸客舍歌》、王维《榆林郡歌》、《登楼歌》等，皆属此类创作。这些歌或登高赋远、或触景言情、或宴饮感怀，多在跌宕顿挫、灵活多转的音节与句式注入诗人创作当下的情感体验，直抒胸臆，情感浓挚。

除以歌即兴抒怀之外，初、盛唐文人歌题材范围大为开扩。他们或以歌来应制，借助歌这种富于韵律感和音乐美的诗体祷祝社稷、颂扬君主、赞美良辰，如武则天《曳鼎歌》、李白《侍从宜春苑奉诏赋龙池柳色初青新莺百转歌》、《永王东巡歌十一首》、《上皇西巡南京歌十首》、王维《奉和圣制天长节赐幸臣歌应制》等；或以歌酬赠、送别，借作法灵活、不拘格律的歌来即时地传达友人之间的情谊，如张说《送尹补阙元凯琴歌》、张楚金《逸人歌赠李山人》、丁仙芝《余杭醉歌赠吴山人》、王维《双黄鹄歌送别》、《赠徐中书望终南山歌》、《送友人归旧山歌》、李颀《送康洽入京进乐府歌》、李白《赤壁歌送别》等；或以歌写人、咏物，借助歌开阖自如的章法和长短多变的句式来细致描摹人、物，并在其中寄寓自己的身世感慨、理想抱负，如陈子昂《彩树歌》、王昌龄《河上老人歌》、王维《青雀歌》、李颀《爱敬亭古藤歌》、李白《天马歌》、《白毫子歌》、《中山孺子妾歌》、《临江王节士歌》、《司马将军歌》、《元丹丘歌》、《扶风豪士歌》、《僧伽歌》、《历阳壮士勤将军名思齐歌》等；或以歌表现文娱生活、进行艺术品鉴，将歌体本身富于变化的形式美与琴棋书画、歌舞音乐绮丽多姿的艺术美相糅合，如李颀《琴歌》、《听安万善吹觱篥歌》、《弹棋歌》、李白《同族弟金城尉叔卿烛照山水壁画歌》、《当涂赵炎少府粉图山水歌》、窦冀《怀素上人草书歌》、岑参《题李士曹厅壁画度云歌》、高适《同鲜于洛阳于毕员外宅观画马歌》等。

其次，初、盛唐文人歌的形式更为灵活多变。有些文人仿照楚辞形式作歌，以含有“兮”字的骚体杂言句抒情感怀。如宋之问《嵩山天门歌》仿屈原《离骚》、《九章》等乐曲形式，以骚体长句极力铺写嵩山天门之盛景，篇末还以“重曰”二字，标示此歌尾声部分的音乐的形式。又如王维《鱼山神女祠歌》仿屈原《九歌》而作，包含迎神曲、送神曲两部分，以歌辞颂祭鱼山神女。此外，如张楚金《逸人歌赠李仙人》、李白《临路歌》等亦属此类“骚体”歌辞。有些文人歌受到唐初定型并日益兴盛的近体诗创作影响，渐在古体歌之中杂有律句，有些文人甚

至直接以近体作歌，如王维《伊州歌》、李白《峨嵋山月歌》均符合近体七绝的格律要求。上段论述指出初、盛唐文人常以歌来酬赠、送别，此类文人歌形式很有特色，如李白《西岳云台歌送丹丘子》、《鸣皋歌送岑徽君》、《鸣皋歌奉饯从翁清归五崖山居》、《金陵歌送别范宣》、《峨嵋山月歌送蜀僧晏入中京》、《赤壁歌送别》，岑参《白雪歌送武判官归京》、《轮台歌奉送封大夫出师西征》、《敷水歌送窦渐入京》、《天山雪歌送萧治归京》、《火山云歌送别》、《青门歌送东台张判官》、《梁园歌送河南王说判官》、《函谷关歌送刘评事使关西》、《胡笳歌送颜真卿赴河陇》、《秦箏歌送外甥萧正归京》，这些歌的题目皆由“××歌”加“送××”组成，分别标明歌的名称与创作动机。此类歌虽为送别而作但并不紧贴送别一事来写，而是从山水或音乐欣赏的角度落笔，在对景物或乐曲的描摹铺写中自然地逗引出离别情思，巧妙地在一题之下兼融了山水（音乐）欣赏与送别两方面内容，这种形式可视为唐代文人对歌体的独创性运用。

此外，初、盛唐文人歌创作对字句、格调、章法皆有讲究，对歌体诗艺的自觉追求使此期的文人歌艺术境界高妙，已非前世单纯模拟民歌创作、风格质朴的文人歌可比。譬如李白《同族弟金城尉叔卿烛照山水壁画歌》，歌中细腻地描摹了与族弟秉烛观览山水壁画的情景，因烛照范围有限，观壁画需得“移步换景”，忽而“烛前一见沧洲趣”，忽而“光中乍喜岚气减”^①，诗人凭借转意灵活的歌辞趋山走海，生动再现了烛光微照中的山水画意，意境流转灵动，读之仿佛身临其境。又如岑参《白雪歌送武判官归京》，此歌炼字精纯，“北风卷地百草折，胡天八月即飞雪”^②一句，妙以“卷”、“折”、“即”三字展现飚风骤寒的边地风光，极生动传神；诗人还在散行的歌辞中穿插对偶句，中腹“将军角弓不得控，都护铁衣冷难著。瀚海阑干百尺冰，愁云惨淡万里凝”^③两句，对仗工整，使歌辞声韵流转而富有气势；字句之外，诗人亦注重全篇起承转合的章法安排，清人方东树赞此歌曰：“奇峭。起飒爽。‘忽如’六句，奇才奇气，奇情逸发，令人心神一快。须日诵一过，心摹而力追之。‘翰海’句换气，起下‘归客’。”^④初、盛诗人不仅能以

① [唐]李白著，[清]王琦注《李太白全集》卷七，北京：中华书局，1977年9月第1版，第387页。

② [唐]岑参著，廖立笺注《岑嘉州诗笺注》卷二，北京：中华书局，2004年9月第1版，第317页。

③ 《岑嘉州诗笺注》卷二，第317页。

④ [清]方东树著，汪绍楹校点《昭昧詹言》卷十二，北京：人民文学出版社，1961年10月第1版，第248页。

纯熟的诗艺驾驭长歌创作，其短歌境界也较之前高出数层，如陈子昂《登幽州台歌》：“前不见古人，后不见来者。念天地之悠悠，独怆然而涕下。”^①此歌在曼声长叹中将士子怀才不遇、寥落无寄的情感呼出，语质情深，音节舒徐流畅，意境苍劲奔放，极富感染力，千载之下仍为人激赏。再如李白《秋浦歌》其十五“白发三千丈，缘愁似个长。不知明镜里，何处得秋霜。”^②此歌发兴无端，想落天外，气势阔大，堪称神来之笔。

虽然初、盛唐文人歌的创作水平大为提升，但也可以看到，此期的文人歌仍保持着情感浓烈、章法开阖自如、句式灵活多变、语言明白流畅等传统诗体特点。可以说，在诗歌发展走向高潮、诸诗体渐趋完备的唐代，文人多具备因题择体的能力，歌之所以受到文人的青睐而被用以承载抒情酬赠、摹物写人、品书赏画等题材，正是因为它具有不拘一格、自出胸臆的自由形式。初、盛文人并没有将歌改造为一种新诗体，而是使其所蕴含的强大艺术表现功能得到了充分地发掘与展现。

综之，隋及初、盛歌的创作主体渐由民间转向文人。此期的文人歌在保持歌固有诗体特征的同时，突破了着意模拟民歌创作、风格朴质的创作传统，题材开阔、形式多变、境界高妙，进入了一个自觉追求歌的创作艺术的新阶段，使歌的发展走向成熟。

（二）歌的诗体界定

正确认识歌的诗体归属和界定是进行杜甫歌研究的第一步。而弄清这个问题不仅有助于充分理解杜甫的歌，也促使人们对中国传统文体学中的一些诗体概念进行深入的思考与体认。

古今诗论家对歌的诗体划归大致经历了这样两个阶段：在唐代之前，歌被归入乐府诗；自唐代开始，歌主要被分作两类，模拟乐府旧题而做的歌仍被归为乐府诗，而自拟新题、不合近体诗格律规范的七言（包括含有七言句的杂言）歌则被归为歌行。这样的划归是否符合歌的创作实际，是否科学合理？下面就从乐府与

^① [唐]陈子昂著，徐鹏校点《陈子昂集》补遗，北京：中华书局，1960年3月第1版，第232页。

^② 《李太白全集》卷八，第423页。

歌、歌行与歌两个方面，具体分析传统诗体学在对歌诗体归属的认识中存在的问题，从而对歌做出较为合理的诗体界定。

1、乐府与歌

唐之前，歌被归入乐府，成为乐府诗的重要组成部分，这一诗体归属为学界公认。但在对歌发展流变过程的梳理历述中可以看到，乐府的含义经历了一个不断发展演变的历史过程，并且，具体到某个特定时代，乐府与歌的关系也不尽相同，所以，仅宽泛地以乐府来定义所有先唐之歌的诗体性质自然存在很多不合理之处。

首先，歌先于乐府产生。据班固《汉书》的记载，学术界普遍认可的乐府专署设置时间始自汉武帝时期，也有人举近年考古发现成果反驳这一观点，但即使其考证全部可信，也最多可将乐府机构的设立时间上溯到秦代。^①然而歌却早在上古时期就已经产生，《诗经》、楚辞和今存世的先秦古诗皆与歌有着密切的关系，可以说在先秦时期，歌是孕育诗产生的母体。并且，即使在乐府机关设立之后，先秦时期的古歌也没有被全部收入乐府。因此，乐府不能够涵盖所有的先唐之歌。

其次，乐府的含义代有变化，其外延逐渐扩大，成为了一个涵盖众多的大范畴，不能确切说明歌的诗体特征。乐府设置之初非指诗体而是音乐官署的名称，汉代乐府采集的诗被称作“歌诗”，皆可入乐歌唱，与非乐府文人“徒诗”相区别，汉乐府之“歌”除具有统称所有可入乐歌唱之诗的性质外，也具体代表了一种清音歌唱、即兴抒情的乐曲形式，而与乐府中“行”、“操”等其他歌辞性诗题相并列。魏晋时期，乐府不采民歌，且由于汉代乐府旧乐的亡佚和音乐人才的缺乏而渐渐失去了入乐性，当世文人拟汉乐府诗而创作的案头“徒诗”成为魏晋乐府诗的主体，因此，魏晋乐府诗已不再是“歌诗”的集合，此时的乐府诗并不具备歌的诗体特征。南北朝时期，统治者纵情声乐，乐府又开始大量采集民歌，在这种社会风气的影响下，帝王、文士也尝试拟作歌辞，这些文人拟作之歌也被收入乐府，南朝乐府除采歌之外，也收录了大量的文人乐府诗，这些诗大都是案头之作，文

^① 参见窦效信撰《秦汉乐府考略》，载《陕西师大学报》1978年第1期；袁仲一撰《秦代金文、陶文杂考三则》，载《考古与文物》1984年第3期；王辉著《秦出土文献编年》，台北：新文丰出版公司，2000年版9月第1版，第293-307页；中国社会科学院考古研究所汉长安城工作队撰《西安相家巷遗址秦封泥的发掘》，载《考古学报》2001年第4期。

辞声情与非乐府“徒诗”并无分别而与歌相去较远，因此，只能说在南北朝时期，歌是乐府诗的重要组成部分，并不能说乐府就是歌的集合。隋唐时期，乐府的含义进一步扩大，不仅包括拟乐府旧题而不入乐的乐府诗，还包括学习乐府“缘事而发”精神创作的“即事名篇，无所依傍”的诗篇，即所谓“新乐府”，在隋唐歌中，只有《挽歌》、《丁都护歌》、《中山孺子妾歌》、《天马歌》、《襄阳歌》、《子夜四时歌》等少数拟古之歌被乐府收录，其余则多被归为歌行。

由此可见，将歌归为乐府非但不能说明歌本身独特的诗体特性，反而会使歌在一个涵盖众多的大乐府概念中被忽略甚至湮没。

2、歌行与歌

要研讨将歌归为歌行是否合理，必须先搞清楚歌行体的内涵。据现存文献资料考察，最早将“歌”、“行”凝固为一个名词而用以专指一种诗体的是中唐文人白居易、元稹等人。唐宪宗元和十年（815），白居易在《与元九书》中说：

仆不能远征古旧，如近岁韦苏州歌行，才丽之外，颇近兴讽；其五言诗，又高雅闲澹，自成一家之体。……悉索还往中诗，取其尤长者，如张十八古乐府，李十二新歌行，卢、杨二秘书律诗，窦七、元八绝句，博搜精撮，编而次之，号《元白往还诗集》。^①

在此《书》中，白居易将歌行与五言诗、古乐府、律诗、绝句并列，明确了歌行作为一种独立诗歌体裁的地位。白居易不仅在其诗文中将歌行作为独立的诗体提出，而且他在编诗集时，也明确将歌行作为诗体分类的标准之一。他在初编十五卷诗和由元稹作序的《白氏长庆集》（习称“前集”）中，即按古调、乐府、歌行、律诗等分类系于讽谕、闲适、感伤、杂律各卷，在“长庆后集”中，又于“格诗”下标明“歌行杂体”，这也充分体现出他已将歌行视为一种独立的诗体。此外，元稹在《乐府古题序》中也提出：

近代唯诗人杜甫《悲陈陶》、《哀江头》、《兵车》、《丽人》等，凡所歌行，率皆即事名篇，无复倚傍。^②

元稹将杜甫创作的“即事名篇”、不用乐府旧题而实有乐府之风的作品称为“歌行”，从而对歌行的概念及其范围作了初步的界定。通过进一步考察元、白等人的论述

① [唐]白居易著，顾学颉校点《白居易集》卷四十五，北京：中华书局，1979年10月第1版，第965-966页。

② [唐]元稹著，冀勤校点《元稹集》卷二十三，北京：中华书局，1982年8月第1版，第255页。

及其实际创作可知，他们的歌行体中主要包括这样两类作品：一为“即事名篇”的新题乐府，如白居易《长恨歌》、《琵琶引》、元稹《连昌宫词》；一为“虽用古题，全无古意”、或“颇同古意，全创新词”^①的乐府诗，如白居易《短歌行》、《生离别》。由此可见，元、白将“歌行”作为诗体概念提出的主要目的是将唐人创作的、富于时代精神及个性特征的乐府诗单列为一类，使之与古乐府相区别，其归类的主要标准在于“命意之新”，并未对诗歌的题目、字数、声律等形式特点作出限定。^②

元、白提出的歌行体概念，在当时及其后的很长时间内并未被世人采纳，考察中晚唐诗人集录，仍主要依据是否合乎格律而将诗歌分为近体、往体两类，直到宋初李昉等人在奉敕编纂的《文苑英华》一书中将“歌行”专列一类之后，“歌行”的独立诗体地位才得到了真正的确立。《文苑英华》选录歌行凡 20 卷，编次为卷 331 至 350，共收诗 414 首，其中七言古诗（包含以七言为主的杂言诗）392 首，占总数的九成以上，另收录有 22 首五言古诗。考察歌行一类中收录的诗篇，可知《文苑英华》本着严歌行乐府之辨的原则，对采用乐府旧题的诗作，不论其命意是否有别于旧题，皆排除于歌行之外，这就对元、白所提出的歌行体概念作出了进一步的限定。

宋代熙宁初年，宋敏求在增订编次《李太白诗集》时，将李白诗作了分类编排，其中设有“歌吟”一目，共收 41 题，共 81 首。考察其所收诗歌，可知宋敏求划分歌吟的主要标准是作品不拟乐府旧题且有“歌”、“吟”、“行”等歌辞性诗题。与元、白一样，他也没有对歌吟的字数、音律作限定，所以歌吟一目中有五言古诗，如《南都行》、《玉真仙人词》、《历阳壮士勤将军名思齐歌》，也有律绝，如《峨眉山月歌》、《横江词六首》、《秋浦歌十七首》、《永王东巡歌十一首》、《上皇西巡南京歌十首》。

宋元时期，传统诗体学获得了新发展，逐渐形成了以诗歌格律及每句字数相衔接的分类方法，诚如明胡震亨所言：“至宋、元编录唐人总集，始于古、律二体中

① 《元稹集》卷二十三，第 255 页。

② 参见《白居易诗集》卷十二及卷二十一，所收诗有以“歌”、“行”等歌辞性诗题名篇的，如《画竹歌》、《简简吟》，也有仅用一般诗题的，如《潜别离》、《长安道》；有七言古诗，如《王夫子》、《送张山人归嵩阳》，也有五言古诗如《客中月》、《妇人苦》。

备析五七等言为次。”^①受这种诗体分类思想的影响，为给歌行在“古律二分”、“以言为次”的诗体体系中寻找坐标，诗论家开始对歌行的形式特征加以限定，这使歌行概念越来越偏离它最初设立时的本义。此类论述在明清时期的诗论著作中随处可见，今仅举其中具代表性的几例。如胡应麟《诗薮》内编卷三曰：

七言古诗，概曰歌行。^②

明确将歌行定义为七言古诗。又胡震亨《唐音癸签》曰：

诗之至唐，体大备矣。今考唐人集，录所标体名，凡效汉、魏以下诗，声律未叶者，名往体；其所变诗体，则声律之叶者，不论长句、绝句，概名为律诗、为近体；而七言古诗，于往体外另为一目，又或名歌行。^③

此论先将歌行定义为七言古诗，进而又据歌行不叶声律近于往体，但却兴于唐代、或杂律句的形式特点，将其定义为介于往体、近体之间的一种诗体，标明了歌行在新诗体学体系中的位置。

明清诗论家之所以给歌行加以“七言古诗”这一形式限定，主要基于这样两点考虑：一、歌行因在诗体形式方面包罗众多而无法在新诗体分类方式下找到位置，编者或对此回避不谈、或是以“长句”等概念模糊处之，歌行一体处于尴尬的境地，为之定位成为亟待解决的问题。二、就歌行的创作实际来看，歌行作品以七言古诗（包括含有七言的杂言体古诗）为主^④，五言古体歌行与近体歌行只是其中较少的一部分，所以以七言古诗来界定歌行可以涵盖其中的绝大部分作品。综合这两点考虑，诗论家裁掉了歌行中的五古和近体，在歌行的诗体定义中加上了“七言古诗”这一限定，从而顺利地将歌行纳入了新诗体分类体系。

自此之后，歌行必须为七言古诗成为人们的共识，如褚斌杰在其《中国古代文体概论》一书中定义歌行为：

所谓歌行，乃是由古乐府发展而来的一种诗体，它与乐府诗的不同表现在既不入乐，又不沿袭乐府古题。但是属于这类性质的诗并不都称之为歌行，而这类诗中的七言诗和兼有七言句的杂言体，方称之为歌行。^⑤

① 《唐音癸签·体凡》，[明]胡震亨著《唐音癸签》卷一，上海：古典文学出版社，1957年5月第1版，第1页。

② 《诗薮》，第41页。

③ 《唐音癸签·体凡》，《唐音癸签》卷一，第1页。

④ 今案：歌行多为七言古诗之原因在于七言声调曼长，抑扬跌宕，音节鲜明而富于变化，更宜于歌唱。

⑤ 褚斌杰著《中国古代文体概论》（增订本），北京：北京大学出版社，1990年10月第1版，第150页。

葛晓音在《初盛唐七言歌行的发展》一文中也说：

可以方便地把七言歌行界定为非乐府题的带有歌辞性题目的七言古诗。^①

薛天纬在其歌行研究专著《唐代歌行论》中也完全在七言古诗的范围内展开论述，甚至在“溯源篇”中，也坚持以“包含七言句”这一硬性条件，来遴选可作为唐代歌行源头的先秦及汉魏六朝古诗。

歌行概念并没有因形式上的限定而得以明确，相反，此体自产生以来就一直没有获得理论上的阐释，且历代诗论家在论及此体时往往自行裁定、莫衷一是，这使得歌行一体成为了诗体研究中的一大公案。针对歌行的辩论主要集中在两个方面：一为歌行与乐府的关系。如宋代末年严羽在《沧浪诗话·诗体》歌行下小注中称：

古有鞠歌行、放歌行、长歌行、短歌行。又有单以歌名者，单以行名者，不可枚述。^②将古乐府诗中的“歌”、“行”、“歌行”与作为独立诗体概念提出后的歌行混为一谈，模糊了歌行的诗体概念。而胡应麟《诗薮》则称：

自唐人以七言长短为歌行，余皆别类乐府矣。^③

主张区分歌行与乐府。二为歌行与七言古诗的关系。如清冯班《钝吟杂录》曰：

魏文帝作《燕歌行》，以七字断句，七言歌行之滥觞也。沿至于梁元帝，有《燕歌行集》，其书不传，今可见者，犹有三数篇。于时南北诗集，卢思道有《从军行》，江总持有《杂曲文》，皆纯七言，似唐人歌行之体矣。^④

不加分别的将所有七言古诗归入歌行。又如清王闾运编《唐诗选》将古体诗分作“五言古体诗”和“七言歌行”两类，也完全将七言歌行等同于七言古诗。^⑤而徐师曾《文体明辨序说》则称：

乐府歌行，贵抑扬顿挫，古诗则优柔和平，循守法度，其体自不同也。学者熟复而涵泳之，庶乎其有得矣。^⑥

① 葛晓音撰《初盛唐七言歌行的发展》，载《文学遗产》1997年第5期，第47-61页。

② 《沧浪诗话·诗体》，[宋]严羽著，郭绍虞校释《沧浪诗话校释》，北京：人民文学出版社，1961年5月第1版，第72页。

③ 《诗薮》，第41页。

④ 《论歌行与叶祖德》，[清]冯班著《钝吟杂录》，[清]丁福保辑《清诗话》本，上海：上海古籍出版社，1963年9月版，第41页。

⑤ 参见[清]王闾运选，《唐诗选》，成都尊经书局，光绪丙子（1876）刻本。

⑥ 《文体明辨序说·七言古诗》，[明]徐师曾著，罗根泽校点《文体明辨序说》，北京：人民文学出版社，1962年8月第1版，第105页。

据已学诗的切身感受，指出古诗与歌行在体调风格方面的区别。

由此可见，歌行概念本身就存在着许多不确定性，自歌行概念产生以来，历代诗论家对歌行体的限定与辨别或出于自我裁夺，或为迁就既定的诗体分类体系，没有一个科学的依据与标准。并且，歌行一体中不仅有“歌”、也包括“行”、“吟”、“操”等其他以歌辞性诗题名篇的诗作。所以，将歌归入歌行也不能对歌的诗体特征做出恰当而准确的说明。

3、歌的诗体界定

若依据传统诗体学观点来界定歌，歌会被分为这样几类：乐府之歌、歌行之歌、非乐府歌行的古体歌、近体歌。如此一来，自先秦时期一脉发展而来，并传承保持着独立诗体风格的歌被生硬地切分为四个部分，这无疑会对歌的研究造成不利的影 响。既然将歌归为乐府与歌行都不能恰当地说明歌的诗体特征，那么又该怎样去界定歌呢？迄今为止，学界尚无一人对此问题做出回答，甚至尚无一人将歌视为一个一脉传承发展的独立诗体，故笔者不揣浅陋，拟尝试对此作一解答，抛砖引玉，以期方家指正。

元稹《乐府古题序》中有这样一段文字颇有深意，他说：

《诗》论于周，《离骚》论于楚，是后，诗之流为二十四名：赋、颂、铭、赞、文、诔、箴、诗、行、咏、吟、题、怨、叹、章、篇、操、引、谣、讴、歌、曲、词、调，皆诗人之六义之余，而作者之旨。由操而下八名，皆起于郊祭、兵宴、吉凶、苦乐之际。在音乐者，因声以度词，审调以节唱。句度短长之数，声韵平上之差，莫不由之准度。而又别其在琴瑟者为操、引，探民眊者为呕、谣，备曲度者，总得谓之歌、曲、词、调，斯皆由乐以定词，非选调以配乐也。由诗而下九名，皆属事而作，虽题号不同，而悉谓之诗可也。后之审乐者，往往探取其词，度为歌曲，盖选词以配乐，非由乐以定词也。而纂撰者，由诗而下十七名，尽编为《乐录》……后之文人，达乐者少，不复如是配别，但遇兴纪题，往往兼以句读长短，为歌诗之异。^①

上文所举诗之“二十四名”中实际只有十七名属于诗的范畴。元稹据其与音乐关系的不同，将此十七种诗分作两类：一为“选词配乐”类，包括诗、行、咏、吟、

①《元稹集》卷二十三，第254-255页。

题、怨、叹、章、篇九种，这九种诗本为“属事而作”，后因“审乐者”选词配乐的活动而获得了一定的音乐形式；一为“由乐定词”类，包括操、引、谣、讴、歌、曲、词、调八种，这八种诗都是据一定的音乐形式而谱写的歌辞。这两类诗的形成方式本不相同，但后世编纂者却将十七种诗尽归入《乐录》，更有那些不懂音乐的人，往往不加分别地随意命题，这就造成了诗歌种类的错乱。既然今人作诗已不能符合古人的分类标准，那就不妨将“选词配乐”类中最常见的“行”与“由乐定词”类中最常见的“歌”相结合，用以泛指唐人的乐府诗，于是此《序》后文即有“凡所歌行，率皆即事名篇，无复倚旁”一段文字，提出了“歌行”体。

乐府本为音乐机关，采诗包罗众类，歌行也是一个泛化的名称，用以概称多种诗体，这两个本来就作为集合概念出现的诗体门类，自然不能对其中包含的各种诗体的特征作出准确界定，所以，只有将打破乐府、歌行范畴，将歌从其中分离出来，自溯源流，才能得到对这一诗体的正确认识。对此，许多诗论家已有了一些模糊的认识，并为各种诗体的界定作出了一定努力。如胡应麟《诗薮》内编卷三云：

知歌者曲调之总名，源于上古；行者歌中之一体，创自汉人明矣。^①

闾辟纵横，变幻超忽，疾雷震霆，凄风急雨，歌也；位置森严，筋脉联络，走月流云，轻车熟路，行也。^②

又吴讷《文章辨体序说·歌行》云：

夫自周衰采诗之官废，汉魏之世，歌咏杂兴。故本其命篇之义曰“篇”；因其立辞之意曰“辞”；体如行书曰“行”；述事本末曰“引”；悲如蛩螿曰“吟”；委曲尽情曰“曲”；放情长言曰“歌”；言通俚俗曰“谣”；感而发言曰“叹”；愤而不怒曰“怨”：虽其立名弗同，然皆六义之余也。^③

可见有些诗论家已认识到歌行中包含的各类诗体自有不同的发展源流与风格特色，但是他们仍是在歌行大范畴下展开讨论，且对各种诗体风格的描述都出于自身感受，多用喻体，可以意会而不可言传。

通过自先秦至盛唐对歌发展流变过程的梳理，可以这样来描述歌的诗体特征：

① 《诗薮》，第 41 页。

② 同上书，第 48 页。

③ [明]吴讷著，于北山校点《文章辨体序说》，北京：人民文学出版社，1962 年 8 月第 1 版，第 33 页。

从题材的角度看，先唐之歌多是诗人的即兴感怀，题材较单一，唐代之后，文人开始将歌与一些内容繁杂、较难表达的题材相结合，以歌来酬赠送别、摹物写人、品书赏画，歌的题材更为开阔；从情感表达的角度看，歌由“放情”而生，有着浓烈抒情性，自与情感中和平稳的古诗相别；从章法谋篇的角度看，长歌讲究起承转合，章法开阖自如，不拘一格；从句式的角度看，歌的句式灵活多变，每句字数不定，齐言杂言皆可，骈散亦无定格，可由诗人随兴驰骋；从声韵的角度看，歌并无严格的声韵限制，唯以音调流转、宜于歌唱者为正格；从语言的角度看，歌的语言明白畅达，以情真自然为上，而不以才深雕镂见长。

（三）杜诗中的歌、行之别

考察初、盛唐诗人使用歌辞性诗题的情况，诚如元稹所说“达乐者少，不复如是配别，但遇兴纪题”，比如在岑参笔下，“歌”与“行”两题就没有任何区别。但是，并非所有唐代诗人都随意选用歌辞性诗体，杜甫就是一个例外。在现存杜诗中，以“歌”为题者共30首，以“行”为题者共55首，“歌”、“行”两种诗体分别承载着不同的题材内容，表现出不同的风格特色。

杜诗的歌主要表现这样五种题材：一、自我抒情，包括《乾元中寓居同谷县作歌七首》、《茅屋为秋风所破歌》、《观打鱼歌》，这些歌或表达诗人难以抑制的强烈情感，或抒发日常生活中的触动与感慨，即兴而唱，语质情真；二、酬唱赠答之歌，包括《玄都坛歌寄元逸人》、《醉时歌》、《病后过王倚饮赠歌》、《苏瑞薛复筵简薛华醉歌》、《阆乡姜七少府设鲙戏赠长歌》、《戏赠阆乡秦少府短歌》、《冬末以事之东都湖城东遇孟云卿复归刘顛宅宿宴饮散因为醉歌》、《徐卿二子歌》、《军中醉歌寄沈八刘叟》、《荆南兵马使太常卿大食刀歌》，这些歌或为觥筹交错时的唱和，或为友人僚属间的投赠，多出自一种信手拈来的创作状态，少刻板而多性情；三、人物品鉴之歌，包括《饮中八仙歌》、《魏将军歌》、《戏作花卿歌》，这些歌或为颂扬而作，或在看似颂扬的文字中蕴涵讽谕，体现着诗人的情感态度与唐王朝的时代精神；四、山水咏怀之歌，包括《乐游园歌》、《越王楼歌》、《阆山歌》、《阆水歌》、《夔州歌十绝句》，这些歌在对奇山秀水的歌颂中融入了诗人的身世感慨；五、书画品鉴之歌，包括《天育骠图歌》、《奉先刘少府新画山水障歌》、《题李尊师松

树障子歌》、《题壁上韦偃画马歌》、《戏题王宰画山水图歌》、《姜楚公画角鹰歌》、《韦讽录事宅观曹将军画马图歌》、《戏为韦偃双松图歌》、《李潮八分小篆歌》，以歌来品鉴书画作品，将歌自由灵活的诗体形式与书画作品绮丽多姿的艺术风神完美结合。

杜甫的行则主要有这样三类：一、政治讽谕之行，如《兵车行》、《丽人行》、《沙苑行》、《大麦行》、《光禄坂行》、《苦战行》、《去秋行》、《冬狩行》、《折槛行》、《蚕谷行》，这些行诗或揭露时弊、或评论政事，多选取一个很有代表性的侧面反映当时重大的社会政治事件，表现了诗人忧国忧民的心怀；二、感慨世道风俗之行，如《贫交行》、《白丝行》、《莫相疑行》、《赤霄行》、《负薪行》、《最能行》、《古柏行》、《锦树行》、《岁晏行》、《少年行》，这些行诗抨击风土险恶、世道难行的生存境遇，体现了诗人对世风人心的凄凉体验与深沉思考；三、托物寓志之行，如《义鹘行》、《高都护骢马行》、《瘦马行》、《杜鹃行》、《石笋行》、《石犀行》、《白梟行》、《呀鹘行》、《朱凤行》，这些行诗以寓言、比喻等表现手法借咏物来寄寓自己的身世感慨与心志理想；四、酬赠送别之行，如《入奏行赠西山检查使斗侍御》、《惜别行送向卿进奉端午御衣之上都》、《惜别行送刘仆射判官》，这些行诗虽也为酬赠而作，但其内容与酬赠之歌不同，多通过送别表达自己对治国经略的见解和对贤臣良吏的向往，较多政治蕴涵。

由此可见，在杜甫的笔下歌、行分载了不同的题材。他主要以行诗发表政见、抨击时弊，表现自己忧国忧民的情感，而并不以歌承载重大的社会政治主题。杜甫不论是用歌写情感、写交游、写人物，还是写山水、写书画，实际都是在写“我”，是从一己情感的角度出发，反映诗人创作当下的真实感受。虽然歌中也有家国之忧，但是这种情感更多地是以一种“自然流露”的状态，渗透于作品之中，并不是诗人表达的重点。在杜甫的歌中，人们更能真切感受到他作为困蹇寒士的怨恨悲愁，更能充分领略他作为大唐才俊的气度才情。可以说杜甫的行写家国，杜甫的歌写自我，在行中人们看到的是万世崇仰的诗圣，而在歌中人们却感受到了真实亲切的杜甫。

二、杜甫歌的思想内容及表现功能

(一) 自我抒情

杜甫的一生充满了悲剧色彩。他生于承平之世，沐浴着开元盛世的阳光雨露，又亲身经历了安史之乱，目睹了唐王朝由盛转衰的过程，昔今盛衰的强烈反差是他心中最大的伤痛，复归升平的期盼是他一生未能释怀的心愿。杜甫怀才不遇，穷困潦倒，遭受了种种人生坎坷，目睹了世间万千悲苦，而有着致君尧舜、济世苍生之大志的他却始终未能在高蹈遁世或是委曲求全中寻求解脱。杜甫有诗人的敏感多情，他常常能把握住人世间那些习见、平凡却又真切、细腻的情感。杜甫有儒士的仁厚心胸，所以他的情怀要比其他诗人更为博大深沉，在他的诗中，身世之感、家国之忧乃至对世间万物的悲悯同情都有体现。杜甫有一颗纯洁而火热的赤子之心和殉道者般的无畏精神，他不仅推己及人且能舍己为人，甘为社稷黎民剖肝沥血，至死不悔，所以他的情感又常常有一种激荡喷薄的力量。

如此一番大情怀要如何以诗来承载才能得到淋漓尽致的抒发和展现呢？杜甫诗家功夫的不寻常处正在于他能够恰当地调动各种诗体来表达自己特定的情感。当他的情感博大浓烈，以文字或吟咏都无法承载时，他常常将其付诸于歌。

杜甫对歌的抒情性有着清楚的认识，这在他的诗作中时有体现。在他的诗中有“浩歌”，如《自京赴奉先县咏怀五百字》诗云：“杜陵有布衣，老大意转拙。许身一何愚，窃比稷与契。居然成濩落，白首甘契阔。盖棺事则已，此志常兀豁。穷年忧黎元，叹息肠内热。取笑同学翁，浩歌弥激烈”^①，以“浩歌”唱出了自己窃比稷契、情系苍生的心志和自知不合时宜但却至死不悔的坚持，情感慷慨悲愤，自有一种浩然之气回荡其中。有“哀歌”，如《夔府书怀四十韵》诗云：“高枕虚眠昼，哀歌欲和谁”^②，《暮春题瀼西新赁草屋五首》其三诗云：“哀歌时自惜，醉舞为谁醒”^③，《夜》诗云：“独坐亲雄剑，哀歌叹短衣”^④，皆用“哀歌”唱出了

① [唐]杜甫著，[清]仇兆鳌注《杜诗详注》卷四，北京：中华书局，1979年10月第1版，第264-265页。

② 《杜诗详注》卷十六，第1426页。

③ 《杜诗详注》卷十八，第1611页。

④ 《杜诗详注》卷二十，第1757页。

自己身处江湖而心忧社稷黎民的情感，也流露了“众人皆醉而吾独醒”的孤独悲戚。有“狂歌”，如《官定后戏赠》诗云：“耽酒须微禄，狂歌托圣朝”^①，《陪王侍御宴通泉东山野亭》诗云：“狂歌遇形胜，得醉即为家”^②，《陪章留后侍御宴南楼得风字》诗云：“寇盗狂歌外，形骸痛饮中”^③，又都以酒醉后的“狂歌”唱出了身世的不遇和思虑的沉重，于表面的疏狂放纵之下隐含着万千感慨与深沉哀痛。在这些诗句中可以看到，情与歌，就如同伯牙的琴声遇到了知音的钟子期，他们两两相和，使情感得到了最好的传达。

《乾元中寓居同谷县作歌七首》(以下称《同古七歌》)是杜甫著名的连章组歌。这组歌作于乾元二年(759)，这一年常常被后代学者看作是杜甫人生的转折点，此时杜甫已四十八岁，在这一年中，他华州弃官，结束了自己的从政生涯，度陇入蜀，走上后半生漂泊西南的道路。这一年也是杜甫行路最多，生活最艰辛的一年，先是因为对肃宗政局的绝望和关辅地区的饥荒，他弃官华州，携家人客居秦州(今甘肃天水)。后因秦州地处交通要塞，终日鼓角不歇，烽火连绵，且卜居不成，仍无安身之处，遂再登征途，前往同谷(今甘肃成县)。谁知到了同谷，那个写信“诚邀”他来的“佳主人”^④却避而不见，时值岁末，天寒地冻，无衣无食，饥寒交迫，生活几乎濒于绝境，煎熬不到一月，遂又携家南下成都。这一年的颠沛流离与艰难困苦正如杜甫《发同谷县》诗中所说：“奈何迫物累，一岁四行役。”^⑤历述了这一年的行程与遭遇，可以看到乾元二年是杜甫整个人生中的低谷，而客居同谷的生活又是这低谷中的低谷，《同古七歌》正作于此时，是杜甫于最艰难之境遇中的哀歌。

“长歌可以当哭”，这是杜甫创作《同古七歌》的情感初衷。此时的杜甫无依无靠，在天寒地冻的山谷里艰难地讨生活，反思自己怀才不遇的遭际，想到这战火连天的岁月里流离失散的亲人，念及国运的飘摇不定，当哀伤悲苦的情绪再也难以抑制时，他仰天长叹，任情感奔涌流淌，唱出了这组歌：

有客有客字子美，白头乱发垂过耳。岁拾橡栗随狙公，天寒日暮山谷里。中原无书

① 《杜诗详注》卷三，第245页。

② 《杜诗详注》卷十一，第963页。

③ 《杜诗详注》卷十二，第1017页。

④ 今案：杜甫去秦州，行至积草岭而路分，东则同谷，西则鸣水，因同谷故人来信盛情相邀，故向东前往同谷，有《积草岭》一诗为证，参见《杜诗详注》卷八，第688-689页。

⑤ 《杜诗详注》卷八，第705页。

归不得，手脚冻皴皮肉死。呜呼一歌兮歌已哀，悲风为我从天来。^①

一歌自叙身世，杜甫几笔漫画似的勾勒，给了读者一幅自画像：垂老之年，寄迹寒山，头白发乱，皮肉皴死，为了多拾些橡栗，杜甫想了巧法，他随狙公而行，狙公拾栗以食狙，而杜甫拾栗却是为全家讨些救命粮，这看似浅白又有些自嘲意味的文字中隐含了多少辛酸！一歌声已“哀”，风亦为之悲恸，一个“哀”字，奠定了整组歌的抒情基调。

长铗长铗白木柄，我生託子以为命。黄独无苗山雪盛，短衣数挽不掩胫。此时与子空归来，男呻女吟四壁静。呜呼二歌兮歌始放，邻里为我色惆怅。^②

二歌惨绝，若非杜甫亲历此绝境，断然不会有此番感慨。深山中起了大风雪，连狙公也没了踪迹，此时与杜甫相依相伴的只有手中这把长铗，这是他的救命稻草，于是杜甫呼之为“子”，以命托之，然而山雪太盛，黄独无苗，衣不蔽体，寒风刺骨，一番苦寻之后仍是空手归来，妻子儿女的呻吟让空荡的房舍越发显得死寂，杜甫放歌悲哭，邻里亦为之惆怅落泪！

有弟有弟在远方，三人各瘦何人强。生别展转不相见，胡尘暗天道路长。东飞鸞鹄后秋鸟，安得送我置汝旁。呜呼三歌兮歌三发，汝归何处收兄骨。^③

有妹有妹在钟离，良人早歿诸孤痴。长淮浪高蛟龙怒，十年不见来何时。扁舟欲往箭满眼，杳杳南国多旌旗。呜呼四歌兮歌四奏，林猿为我啼清昼。^④

三歌、四歌念及诸弟、寡妹。中原战乱未平，兄弟姊妹流离失散，在这胡尘暗天箭满眼的天地中，生离就意味着死别，此时杜甫的思绪虽由自家转向了手足，由同谷的深山转向了广阔的中原，而他的哀伤悲苦之情不仅没有得到舒缓，反倒愈加深沉。

四山多风溪水急，寒雨飒飒枯树湿。黄蒿古城云不开，白狐跳梁黄狐立。我生何为在穷谷，中夜起坐万感集。呜呼五歌兮歌正长，魂招不来归故乡。^⑤

五歌悲流寓之凄惨险恶，哀一己之困顿不遇。仇兆鳌注曰：“此歌忽然变调，写得山昏水恶，雨骤风狂，荒城昼冥，野狐群啸，顿觉空谷孤危。”^⑥王国维曾以“以

①《杜诗详注》卷八，第693页。

②《杜诗详注》卷八，第694页。

③《杜诗详注》卷八，第695页。

④《杜诗详注》卷八，第696页。

⑤《杜诗详注》卷八，第697页。

⑥《杜诗详注》卷八，第697页。

我观物，故物皆着我之色彩”^①来品词，事实上诗词可以同观。同谷流寓的冬景本已灰暗，而此时杜甫的生活又濒临绝境，他以悲苦的心境观之，故风更凛冽，水更湍急，雨更凄寒，云更压抑，连山中的野狐似乎也在有意吓人，如此情景交融，杜甫笔端的孤城图便令人倍感凄绝。深谷中的冬夜分外的凄冷，饥寒交迫的杜甫辗转难眠，中夜起坐，反思自己怀才不遇的坎坷遭遇，心中万感交集，幽幽冥冥之中，他的魂魄仿佛已飞回了故乡，遥遥地召唤他这备受折磨的躯壳。人皆曰“招魂”，惟杜甫反用之以“魂招”，不仅故语翻新意，也将思乡深情表达到了极致。

南有龙兮在山湫，古木巖崕枝相樛。木叶黄落龙正蛰，蝮蛇东来水上游。我行怪此安敢出，拔剑欲斩且复休。呜呼六歌兮歌思迟，溪整为我回春姿。^②

六歌做得很有深意，杜甫唱曰“歌思迟”，这个“迟”字蕴涵很深，似乎他既有意要将前五歌的奔涌之情略作收敛，又想将情感从自身的悲苦中脱出，在看似从容随意的龙湫之景描绘中，寓情以更深刻的内涵。歌中“龙”与“蝮蛇”的所指是历代注杜者争论不休的问题，或云隐皇帝与安史，或云喻君子与小人，本文不想就此多论，总之此歌确隐含了杜甫对国事的关心，表达了他心有余而力不足，只好托国运于天的情感。

男儿生不成名身已老，三年饥走荒山道。长安卿相多少年，富贵应须致身早。山中儒生旧相识，但话宿昔伤怀抱。呜呼七歌兮情终曲，仰视皇天白日速。^③

七歌收结，表面看似是回到了开篇穷老作客的悲慨上，但此时杜甫的情感已与前五歌中的一己之叹大不相同了。前五歌或叹悲苦境遇，或念弟妹分离，总是从一己遭际的角度发出感慨，经六歌一番开阔，杜甫的情感已经跳出了自身的哀怨，转向了对国事的关心，七歌虽又回到自身，但此时已不单纯是怀才不遇的自伤自怜，而是从报国无门、壮志难酬的角度唱出的更深重的哀歌。“男儿生不成名身已老”，此句突变为九言，以一声哀长的歌辞，唱出了杜甫的万端感慨。“长安”一句，是杜甫的牢骚话，切不可当真，对那些毫无政治立场，一味逢迎附和的少年权贵，杜甫早有讥讽，在《自京赴奉先县咏怀五百字》中他说：“顾惟蝼蚁辈，但自求其穴”^④，将其比为蝼蚁，不屑一顾。朱熹曾评此歌曰：“顾其卒章，叹老嗟

① 王国维著《人间词话》，北京：人民文学出版社，1960年4月第1版，第191页。

② 《杜诗详注》卷八，第698页。

③ 《杜诗详注》卷八，第699页。

④ 《杜诗详注》卷四，第266页。

卑，则志亦陋矣，人可以不闻道哉！”^①完全扭曲了杜甫的情感。对此，清人施鸿保曾为杜甫辩解：“今按朱子此说，盖以君子居易行法言也。然人诚如杜陵之才之学，许身稷契，欲置君于唐虞，而使之终老不遇，既卑且贫，至于饥寒流落，白首无依，如此七章所述，则感慨亦自不免。”^②正中肯綮地点出了朱子养尊处优而不知寒士苦楚的浅薄，深得杜甫之心怀。此歌还于愤愤之慨中点缀了这样一幅图景：杜甫与山中的故交促膝话往昔，同为素志难酬而悲伤流泪。如此，七歌在日暮的山谷里悄然曲终，而杜甫的情感却最终从穷老之悲中跳出，在报国之志未酬的更高境界中回响千古。

《同谷七歌》可以说是杜甫诗集中最著名的抒情组歌，此七歌既有一气贯注的奔涌感又因情感的博大，思虑的深沉而曲折多转。七歌浑然天成，顿挫淋漓，一唱三叹，在歌的承载下诗情也随之千回百转，荡气回肠，催人泪下，诚如明王嗣爽所言：“《七歌》创作，原不仿《离骚》而哀实过之；读《骚》未必坠泪，而读此不能终篇。”^③

杜甫不仅能以《同谷七歌》这样的大型组歌来抒发自己的大情怀，还常以一些随口而做的抒情短歌来表达自己日常生活中的感慨，《观打鱼歌》便是此类作品。这首歌作于宝应元年（762），这一年严武奉诏还京，杜甫送他到绵州，后因徐知道起兵反叛，道阻而不能返成都，故而只得于绵州暂住，因寓所靠近东津，常看到渔人捕鱼的场景，心有所感，遂作了这首歌。此歌先描绘了捕鱼的场面，诗云：“渔人漾舟沉大网，截江一拥数百鳞。”^④渔人截江拉网，一网就是数百鳞，可见规模是很大的。又描绘了鲂鱼的鲜美：“饕子左右挥霜刀，鲙飞金盘白雪高。”^⑤能吃到这样肥美的鲜鱼本是件乐事，但是杜甫却生出了矛盾的心情，他说“鲂鱼肥美知第一，既饱欢娱亦萧瑟。”^⑥为何乐而复悲呢，原来是老杜动了恻隐之心：“君不见朝来割素鬣，咫尺波涛永相失。”^⑦此鱼一经剖割，便永与波涛相失，怎不叫人伤心？相比《同谷七歌》的厚重与深沉，这首歌的情感较为平和，然而却同样

① [宋]朱熹《晦庵先生朱文公文集》，《四部丛刊初编》影明嘉靖刊本，卷八十四。

② [清]施鸿保著、张慧剑校《读杜诗说》卷八，上海：上海古籍出版社，1983年9月第1版，第78页。

③ [明]王嗣爽著《杜臆》卷三，上海：上海古籍出版社，1983年8月新1版，第112页。

④ 《杜诗详注》卷十一，第918页。

⑤ 《杜诗详注》卷十一，第919页。

⑥ 同上。

⑦ 同上。

表现了杜甫的真性情。孟子曾言：“恻隐之心，仁之端也。”^①食之甘美而观之不忍，故君子远庖厨，杜甫也有这般儒士之“迂”。此处若仅以“恻隐之心”来理解杜甫的情感，未难太过肤浅。我们说杜甫有着“民胞物与”的仁人胸怀，他能将黎民百姓视为自己的同胞，能将生灵万物视为自己的同类，在稍后而作的《又观打鱼》中，他感慨说：“干戈格斗尚未已，凤凰麒麟安在哉？吾徒胡为纵此乐，暴殄天物圣所哀。”^②可见这些网中的鱼儿让他想到了战乱中惨遭屠戮的百姓，这才是令杜甫心痛喟叹的情感根源！清杨伦评曰：“体物既精，命意复远，一饱之后，仍归萧瑟，数语可当一篇戒杀文”^③，可谓有得之言。

从上文的论述可以看到，抑或放情高歌，抑或随性吟唱，杜甫已将“歌”视作自我抒情的重要载体，在这些抑扬顿挫，跌宕起伏的歌中，诗人的情感得到了淋漓尽致传达。

（二）酬唱赠答

歌是一种适宜用来酬唱赠答的诗体，相比古体诗的古雅端正，近体诗的格律谨严，歌的形式较为自由，较少的限制决定了歌的创作能在较短的时间内完成，适于酬唱赠答的需要，此外，歌又有着强烈的抒情性，能将诗人的情感较好地表达出来，从而达到酬赠的目的。在杜甫之前，已有许多唐人以歌来酬赠，如陈子昂《喜马参军相遇醉歌》，丁仙芝《余杭醉歌赠吴山人》，王维《赠徐中书望终南山歌》，刘长卿《戏赠于越尼子歌》，李白《酬明佐赠五云裘歌》，岑参《醉后戏与赵儿歌》等等。杜甫的酬赠之歌也很有特色，因为酬赠之题太过宽泛，此处不妨将之分为“醉歌”和“戏赠”之歌两类，具体来看。

1、杜甫的醉歌

“醉”是唐代诗人常见的状态，醉后的放旷率真也是唐诗万种风情中极具魅力的一面。我们看惯了诗仙李白的醉，醉后诗笔若云烟，那种潇洒飘逸，令人畅想云端，他的醉是轻的，醉境中的他仿佛真的抛开了人间的烦愁种种，达到了无适

① 《孟子·公孙丑上》，《孟子译注》，第80页。

② 《杜诗详注》卷十一，第920页。

③ [唐]杜甫著，[清]杨伦笺注，《杜诗镜铨》卷九，上海：上海古籍出版社，1998年2月第1版，第408页。

逍遥的境界。我们难得一见诗圣杜甫的醉，“致君尧舜”，他是醒的，“下悯万民”，他是醒的，一生困厄，满目疮痍，他始终都以醒的状态去面对与负荷。醉后的杜甫是什么样子的呢？能在醉乡中摆脱他的烦愁吗？现在就让我们来倾听他的醉歌。

《醉时歌》作于天宝十四载（755）春，这是杜甫困守长安的第十个年头。此时的杜甫依旧是那个“李邕求识面，王翰愿为邻”^①的盛世才俊，但心情已与十年前“忤下考功策，独辞京尹堂。放荡齐赵间，裘马颇轻狂”^②的洒脱大不相同了。十年前，杜甫带着“致君尧舜上，再使风俗淳”^③的雄心壮志来到长安，十年中，应诏、献赋、干谒，他想尽所有的办法来进仕，却只换得“右卫率府胄曹参军”^④这个八品闲官，杜甫曾以：“朝扣富儿门，暮随肥马尘。残杯与冷炙，到处潜悲辛”^⑤这句充满辛酸凄凉的诗，来概括自己旅食长安的生活。在这十年间，理想与现实的巨大落差令杜甫苦恼、困顿、彷徨。从血脉里传承下来的儒家致仕济世的传统价值观一次次受到打击。现实世界中，我将何去何从？这是长安困顿生活中的杜甫困扰于心的问题，烦愁久抑，在酒的催化下，便有了这番苦醉与痛歌。

此歌题下有原注曰：“赠广文馆博士郑虔。”^⑥这位郑虔是杜甫的老友，也是一位怀才不遇的寒士，《新唐书·郑虔传》有传曰：“虔善图山水，好书，常苦无纸，于是慈恩寺贮柿叶数屋，遂往日取叶肄书，岁久殆遍。尝自写其诗并画以献，帝大署其尾曰：‘郑虔三绝。’”^⑦盛唐之世，有一艺者即可参加选官，更何况郑虔身怀“三绝”，对这样一位才华横溢的士子，一向标榜求贤若渴的君主不能不有所表示，于是玄宗大张旗鼓地为他设了一个广文馆，任其为博士。^⑧因人而设事，这是何等的荣光，然而郑虔是否真能由此平步青云呢，《新唐书》中有这样一段颇有深意的记载：“虔闻命，不知广文曹司何在，诉宰相，宰相曰：‘上增国学，置广文馆，以居贤者，令后世言广文博士自君始，不亦美乎？’虔乃就职。久之，雨坏

① 《奉赠韦左丞丈二十二韵》，《杜诗详注》卷一，第74页。

② 《壮游》，《杜诗详注》卷十六，第1441页。

③ 《奉赠韦左丞丈二十二韵》，《杜诗详注》卷一，第74页。

④ 《旧唐书·杜甫传》，《旧唐书》卷二百一，第5736页。

⑤ 《奉赠韦左丞丈二十二韵》，《杜诗详注》卷一，第75页。

⑥ 《杜诗详注》卷三，第174页。

⑦ [宋]欧阳修、宋祁著《新唐书》卷二百二，北京：中华书局，1975年2月第1版，第5766页。

⑧ 《新唐书·郑虔传》载曰：“玄宗爱其才，欲置左右，以不事事，更为置广文馆，以虔为博士。”参见《新唐书》卷二百二，第5766页。

廡舍，有司不复修完，寓治国子馆，自是遂废。”^①“置广文馆，以居贤者”，说得何等冠冕堂皇，待郑虔皆大欢喜地去了，才发现这只是个雨坏了廡舍都没人修的冷官。

杜甫的遭遇与郑虔十分相似，当年他献三大礼赋，被诏试集贤院，也得到了“集贤学士如堵墙，观我落笔中书堂”^②的莫大荣耀，结果最后也只落得个“待制集贤院”^③的尴尬结局。

这两位有着壮志与奇才的士子，皆被统治者彻彻底底地愚弄了一番，他们面对身边那些权臣贵戚，不由地愤愤不平，于是杜甫歌曰：“诸公衮衮登台省，广文先生官独冷。甲第纷纷厌梁肉，广文先生饭不足。先生有道出羲皇，先生有才过屈宋。德尊一代常坎坷，名垂万古知何用。”^④此歌一起，就唱出了一肚子的牢骚，老杜将几个排比一气呼出，为广文先生大鸣不平。“衮衮”、“纷纷”两组叠字用得极妙，繁华的盛世，喧闹的红尘，广文先生就身在其中，但功名富贵却一次次与他擦肩而过，望着“诸公”的显贵富足，品着自己的凄凉苦楚，不由地感慨自己徒怀这一身之才，纵博得名垂万古，又有何用？“杜陵野客人更嗤，被褐短窄鬓如丝。日籴太仓五升米，时赴郑老同襟期。得钱即相觅，沽酒不复疑。忘形到尔汝，痛饮真吾师。”^⑤老杜善作自画像，几笔勾勒便将自己长安生活的寒酸模样呈现纸上。进仕无门，日子过得很压抑，唯有在酒乡中才能略得喘息，“痛饮”之“痛”字，是痛快之痛，更是痛苦之痛。“清夜沉沉动春酌，灯前细雨簷花落。但觉高歌有鬼神，焉知饿死填沟壑。相如逸才亲涤器，子云识字终投阁。”^⑥酒逢知己千杯少，觥筹交错间，夜已深沉，而杜甫的歌却越发激愤，醉意朦胧中，古之不平之士纷现目前，想到自己不免“饿死沟壑”的命运，唯有以酒与歌来消愁了！“先生早赋归去来，石田茅屋荒苍苔。儒术于我何有哉，孔丘盗跖俱尘埃。不须闻此意惨怆，生前相遇且衔杯。”^⑦“亚圣”曾言：“得志，泽加于民；不得志，修身见于世。穷则独善其身，达则兼善天下。”^⑧这句话一直被古之士人奉为处世的行藏之

①《新唐书》卷二百二，第5766页。

②《莫相疑行》，《杜诗详注》卷十四，第1213页。

③《旧唐书·杜甫传》，《旧唐书》卷二百一，第5736页。

④《杜诗详注》卷三，第174页。

⑤《杜诗详注》卷三，第175页。

⑥《杜诗详注》卷三，第176页。

⑦《杜诗详注》卷三，第176页。

⑧《孟子·尽心上》，《孟子译注》，第304页。

道。求仕不得，不如归隐，孔丘与盗跖死后俱成尘埃，没有分别，圣贤尚且如此，你我又何必为这迂腐的儒术苦苦地压抑自己！以李白之狂，也只敢说“古今圣贤皆寂寞，唯有饮者留其名”^①，而杜甫此处却将孔丘、盗跖等量齐观，这是何等胆量！此句一出，便以爆炸般的威力，震动着儒林，搞得儒士们心惊胆战，纷纷站出来为儒道回护，清代大儒仇兆鳌在注此句时曾引俞文豹言：“孔子，万世之师，敢名呼而侪之盗跖，有伤名教。”^②借俞氏之论，批评杜甫。还忍不住自己评道：“按圣人至诚无息，与天合德，其浩然之正气，必不随死俱泯，岂可云圣狂同尽乎？诗云‘孔跖俱尘埃’，此袭蒙庄之放言，以洩醉后之牢骚耳，其词未可以为训也。欧阳修作《盗跖》诗，说生前死后，胸怀品格，悬隔霄壤，方是有功名教之文。”^③这些评论，皆从“有伤名教”的角度观杜甫之歌，实为浅薄之见，这些饱腹儒生又如何了解杜甫这位菜肚寒士内心的苦楚？若论奉儒之深诚，莫过于杜甫，亚圣尚教人穷达行藏之道，而杜甫一生不论穷达，都始终固守着“兼善”之志，将济世安民作为自己不可推卸的责任，一般的儒士仅能做到“达”时推己及人，而杜甫却做到了“穷”时舍己为人。此歌题曰“醉时歌”，极恰切，这确实是杜甫在苦醉之时的即兴之歌，是压抑着无限苦楚的他于醉乡中暂时的放纵，诚如王嗣奭所言：“此篇总是不平之鸣，无可奈何之词，非真谓垂名无用，非真薄儒术，非真齐孔、跖，亦非真以酒为乐也。杜诗：‘沉醉聊自遣，放歌破愁绝’，即此诗之解。”^④

如果说《醉时歌》表现的是杜甫的苦醉，那么《军中醉歌寄沈八刘叟》则表现了他的沉冥之醉。这是一首五律短歌，作于广德二年（764）夏严武幕中，是时杜甫五十三岁。幕府生活这一时期，杜甫的心情很矛盾，一方面迫于生活的压力，他不得不在幕中供职以求得些俸禄养家糊口，一方面与幕府同僚们的政见不合及无聊的官场应酬又令他难受，碍于老友严武情面，杜甫“束缚酬知己”^⑤，心有苦而不能言，于是在一次幕府宴饮中便有了此番沉冥之醉。歌云：

酒渴爱江清，馀甘漱晚汀。软沙软坐稳，冷石醉眠醒。野膳随行帐，华音发从伶。

数杯君不见，醉已遣沉冥。^⑥

①《将进酒》，《李太白全集》卷三，第179页。

②《杜诗详注》卷三，第177页。

③《杜诗详注》卷三，第177页。

④《杜臆》卷一，第23页。

⑤《遣闷奉呈严公二十韵》，《杜诗详注》卷十四，第1180页。

⑥《杜诗详注》卷十三，第1147页。

《醉时歌》赠给同病相怜的老友，故能任由情感喷薄疏狂，而这首歌却是赠给同僚沈八、刘叟的应酬之作，所以笔调须得沉稳端和。这时的杜甫已至暮年，经历了种种人生悲苦，此时他的醉歌较之中年更多了沧桑深沉的意味。且此歌以五律作成，故拈韵十分讲究，用韵既稳，且韵脚沉静悠长，便给人以清音袅袅之感。杜甫年龄阅历的沧桑感加之五律诗体凝炼雅正的风格，共同造就了这首沉静但却意味深长的醉歌。在此歌中，老杜并不着意抒情，仅在酒宴清景的描绘中，随意地点缀自己的行止，或望清江，或漱晚汀，或欹沙岸，或眠冷石，在这些平静的歌辞中浸透着一种“欲说还休”情感。“沉冥”二字是全诗的情感基调，这是一种醉中茫然恍惚又深沉孤寂的情绪，杜甫心中有太多的苦，他不愿也不能去倾诉，只得在这悠长的歌声中，任它渐渐弥散。

杜诗云：“沉饮聊自遣，放歌破愁绝。”^①这句诗恰切地道出了杜甫创作醉歌的情感初衷。杜甫深沉而博大的情怀和强烈的社会责任感使他背负了异于常人的大人生重荷，而醉酒与放歌是他于压抑的人生中疏缓愁苦的方式。然而，疏缓只是暂时的，从上文所举的酬赠醉歌中可以深刻体会到，杜甫的醉是沉重的，他始终也未能醉而忘忧。

2、杜甫的“戏赠”歌

在杜甫的酬赠之歌中，有很多以“戏赠”为题，相比醉歌的沉重苦闷，这些歌写得轻松随意，但也颇能见出杜甫的真性情，特别是歌中那些友人之间的调侃之辞，使人们看到了老杜的幽默。

《阆乡姜七少府设鲙戏赠长歌》是杜甫戏赠阆乡县尉姜七少府的一首歌，写于乾元元年（758）。就是在这一年，他因疏救房琯惹恼了肃宗，贬官华州，由此结束了“朝朝染翰侍君王”^②的近臣生活。这年冬末，杜甫因事前往冬都，姜少府设鲙盛情款待了他，于是杜甫戏赠一首长歌致谢。歌云：“姜侯设鲙当严冬，昨日今日皆天风。河冻味渔不易得，凿冰恐侵河伯宫。”^③在惯吃官宴的人眼里，这小小一鲙，根本不足挂齿，但老杜却是个有心有情的人，他想到冬日严寒，河面冰封，

① 《自京赴奉先县咏怀五百字》，《杜诗详注》卷四，第266页。

② 《早朝大明宫呈两省僚友》，《杜诗详注》卷四，第430页。

③ 《杜诗详注》卷六，第502页。

需得凿冰而渔，感慨此鲙得来不易。歌一起，即以冬鲙之难得，道出姜侯盛情，不经意间亦见老杜为人之诚。“饕人受鱼鮫人手，洗鱼磨刀鱼眼红。无声细下飞碎雪，有骨已剝紫春葱。偏劝腹腴愧年少，软炊香饭缘老翁。落砧何曾白纸湿，放箸未觉金盘空。”^①此鲙肉白如飞雪，质脆似春葱，老杜快意大嚼之，竟不觉盘空。此段赋笔铺写鲙之鲜美，声色俱绘，读之令人垂涎。设鲙既精，更难得的是姜侯一片深情，他挑出鱼腹一脔让杜甫吃，还特为他准备了松软的香饭，足见其敬老尊贤之心。“新欢便饱姜侯德，清觞异味情屡极。东归贪路自觉难，欲别上马身无力。可怜为人好心事，于我见子真颜色。不恨我衰子贵时，怅望且为今相忆。”^②姜侯是初次见面的新朋友，能如此情真意重，让老杜深为感动，本来是急着赶路东归，却因不忍分别而感到上马无力。歌末以颇有“戏”意的调侃，道出了老杜依依惜别之情。人说杜甫之痴，一饭而不忘其德，此歌正以轻松有趣的笔调，展现了杜甫的真性情。

在这次阆乡之行中，杜甫不仅结识了新朋友姜侯，还拜访了老相识秦少府，想来老杜此行心情确实不错，于是他又戏作一首短歌以赠老友，如此便有了这首《戏赠阆乡秦少府短歌》。此歌先绪旧交，表达了与秦少府志趣相投、情同骨肉的感情，又叙今日之相聚与欢宴，表达了故友重逢的欣喜，末以戏语作结，歌曰：“多才依旧能潦倒。”^③此句意并无新奇，不过是说你我如此多才但依旧都过得很潦倒，但这几个意思一经老杜调动安排，便变得有趣且含蕴深远。“依旧能”三字极妙，仿佛是说多才之人必须学此“潦倒”之本领方可生存，而如今这般“潦倒”在他们看来也早已成了习惯，这看似调侃的口吻中深藏了多少苦楚！

如此之蕴意深长的“戏语”，在那些给画师的“戏赠”之歌中也有体现。如《戏题王宰画山水图歌》云：“焉得并州快剪刀，剪取吴松半江水。”^④此句幽默的歌辞，既抒发了老杜对王宰山水图宏远气势的赞叹，又道出了中国山水画“咫尺须应论万里”的风格与意趣。又如《戏为韦偃双松图歌》云：“韦侯韦侯数相见，我有一匹好东绢，重之不减锦绣段。已令拂拭光凌乱，请公放笔为直干。”^⑤画古松最以

①《杜诗详注》卷六，第503页。

②《杜诗详注》卷六，第504页。

③《杜诗详注》卷六，第505页。

④《杜诗详注》卷九，第756页。

⑤《杜诗详注》卷九，第758页。

虬曲高古为妙，此请韦画师“放笔为直干”，岂不是说了外行话？但若细品之，老杜此句于调笑之外似有深意。清人龚自珍于《病梅馆记》中曾言“安得使余多暇日，又多闲田，以广贮江宁、杭州、苏州之病梅，穷予生之光阴以疗梅也哉？”^①欲疗病梅以还其生气，表达了龚氏对世人好曲弃直的愤慨，老杜此句戏语似亦有此寓意。

酬赠诗若做不好，很容易敷衍刻板，成为无聊的应景之作。而杜甫以歌来酬赠，或醉或戏，皆随兴而作，随口而歌。如此信手拈来的创作状态，正好除去了“正襟危坐”的严谨与专力为诗的刻意，最能即时地表现杜甫创作当下的情感，从而既能很好地实现酬赠的目的，又展现了他的真性情。

（三）人物品赏

歌的创作受到较少的规范限制，便于随性发挥，且文字浅易，音韵流畅，更易于传唱。因此，早在先秦时期，民间就已用歌来品赏人物，如《段干木歌》：“吾君好正，段干木之敬。吾君好忠，段干木之隆。”^②以歌颂扬“吾君”魏文侯礼贤下士的德行；又如《邶民歌》：“邶有贤令兮为史公，决漳水兮灌邶旁，古畝鹵兮生稻粱。”^③亦以歌赞美邶令史起勤政惠民的政绩。自汉至隋，此类歌代有创作，如汉之《上郡吏民为冯氏兄弟歌》、《王世荣歌》；魏之《徐州为王祥歌》、《熒阳令歌》；晋之《襄阳儿童为山简歌》、《石头民为庾亮歌》；南朝之《时人为檀道济歌》、《鄱阳民为夏侯兄弟歌》；北朝之《河北民为裴侠歌》、《兖州民为郑氏父子歌》；隋之《选人为辛亶歌》等等，这些歌或讽谕官吏政绩，或赞美英雄壮举，皆作得浅易而生动。在民歌的影响下，文人也尝试以歌写人，如南朝宋汝南王曾为爱妾碧玉作《碧玉歌》，生动描绘了碧玉的浓情蜜意；梁武帝萧衍也曾作《河水中之歌》，成功塑造了“莫愁”这一流传千古的女性形象。歌发展至唐，文人们更是将歌的内容从南朝时对女子声情容饰的描写中开拓出去，以歌来品赏各类人物，如李白《元丹丘歌》写道士元丹丘之道境玄妙，《僧伽歌》写高僧僧伽之佛法高超，岑参

① [清]龚自珍著，王佩诤校《龚自珍全集》，上海：上海古籍出版社，1975年2月新1版，第5页。

② 《吕氏春秋·论部·期贤》，[秦]吕不韦著，许维通集释《吕氏春秋集释》卷二十一，北京：中国书店，1985年5月第1版。

③ 《吕氏春秋·记部·乐成》，《吕氏春秋集释》卷十六。

《玉门关盖将军歌》、《赵将军歌》写边将之军戎生活等。如此看来，杜甫既有先唐传统可依袭，又有当世创作可借鉴，再加上自身深厚的诗学功力和敏锐的视角，共同造就了他极具魅力的人物品赏之歌。

《饮中八仙歌》是杜甫最著名的人物品赏之歌，做于天宝五载（764）。这一年杜甫初到长安，刚刚结束了“快意八九年”^①之齐赵壮游的他余兴犹存、意气风发，凭借着才学与诗名，他得与长安的权贵交往，曾与汝阳王李琎接谈，也曾与驸马郑潜曜宴饮。此时的杜甫享受着唐都繁华的生活，心中充满了希望，在他的眼中，一切都是那么浪漫美好，这种昂扬乐观情绪在他的歌声中流淌，歌云：

知章骑马似乘船，眼花落井水底眠。汝阳三斗始朝天，道逢麴车口流涎，恨不移封向酒泉。左相日兴费万钱，饮如长鲸吸百川，衔杯乐圣称世贤。宗之潇洒美少年，举觞白眼望青天，皎如玉树临风前。苏晋长斋绣佛前，醉中往往爱逃禅。李白一斗诗百篇，长安市上酒家眠。天子呼来不上船，自称臣是酒中仙。张旭三杯草圣传，脱帽露顶王公前，挥毫落纸如云烟。焦遂五斗方卓然，高谈雄辩惊四筵。^②

盛唐时，士人几乎没有不喝酒的，歌中所举的八个人皆是好酒之徒，酒入才子腹，自会生出许多佳话，对此史传亦多有记载：贺知章“醉后属辞，动成卷轴，文不加点，咸有可观”^③；汝阳王李琎“取云梦石，瓮泛春渠以置酒，作金银龟鱼，浮沉其中，为酌酒具。自称酿王兼魏部尚书”^④；左相李适之“雅好宾友，饮酒一斗不乱，夜则宴赏，昼决公务，庭无留事”^⑤；崔宗之“谪官金陵，与（李）白诗酒唱和”^⑥；苏晋“作曲室为饮所，名酒窟。又地上每一砖铺一瓯酒，计砖约五万枚。晋日率友朋次第饮之，取尽而已”^⑦；李白“与饮徒醉于市。帝做沉香子亭，意有所感，欲得白为乐章，召入，而白已醉，左右以水颯面，稍解，授笔成文，婉丽精切，无留思”^⑧；张旭“嗜酒，每大醉，呼叫狂走，乃下笔，或以头濡墨而书，

① 《壮游》，《杜诗详注》卷十六，第1442页。

② 《杜诗详注》卷二，第81-85页。

③ 《旧唐书·贺知章传》卷一百九十，第5034页。

④ 旧题[后唐]冯贲著《云仙杂记》卷二，《丛书集成初编》本，上海：商务印书馆，1939年12月初版，1959年10月补印，第12页。今案：《四库提要》定冯贲《云仙杂记》为伪书，然其成书应不晚于宋，所载唐时佚事应有所本。

⑤ 《旧唐书·李适之传》，《旧唐书》卷九十九，第3100页。

⑥ 《旧唐书·李白传》，《旧唐书》卷一百九十，第5053页。

⑦ 《云仙杂记》卷四，第29页。

⑧ 《新唐书·李白传》，《新唐书》卷二百二，第5763页。

即醒自视，以为神，不可复得也，世呼‘张颠’”^①；焦遂一介布衣，人微无传，然袁郊《甘泽谣》载其曾与陶岷、孟彦深、孟云卿乘舟游山林，想来此优游乐事亦少不了饮酒助兴。^②

以上这些饮酒逸事皆以史传笔法写来，一人一事，互不关涉，更不受篇幅所限。而《饮中八仙歌》却是一歌写八人，要在有限的篇幅内，画面般生动地展现他们各自的醉态，既要合理地安排布局，又须得见出个性，这确非易事。杜甫正是凭借高超的诗家本领，以歌为画，描绘了这幅鲜活生动、自然天成“醉八仙图”。程千帆先生有一篇论述此歌的文章，题曰：“一个醒的与八个醉的”，下面就透过杜甫的一双醒眼来看这八个人的醉态。贺知章是会稽人，南人常以船代步，看他醉后骑马晃晃悠悠，就仿佛在家乡乘船时的模样，他醉而忘险，眼花落井却毫无所知，酣眠水底竟也自得其乐。汝阳王醉饮三斗始朝天子，为就酒泉要改封邑，一身的皇族气派，但只要辘车打他眼前一过，这位郡王便会垂涎三尺，什么气度身份都早被抛到九霄云外了。左相设宴自然豪奢，日费万钱不足为奇，豪气纵饮犹如“长鲸吸百川”，戏言“乐圣避贤”，实欲以醉自遣。崔宗之不入俗流，傲岸不群，醉后摇曳犹如玉树临风，更显得潇洒超逸。苏晋持斋却不废饮，醉时哪顾得了佛禅。李白才思豪兴，酒饮方一斗，诗已成百篇，醉眠酒家，神已升仙，便是天子来召也敢拒而不见。张旭醉态癫狂，王公亦不放在眼里，醉意助笔力，肆意挥毫，笔落“若云烟”，成就千秋“草圣”之名。焦遂愈醉而神思愈清，五斗下肚非但不见沉迷，反倒卓然起兴。在这首歌中，杜甫独具慧眼地择取了八个人，上至王侯，下至布衣，皆能依他们不同的身份个性，通过各自极有代表性的言行来展现其醉态，往往只几笔漫画似的勾勒便能得其精神。如此妙笔，使八公人人有仙气，极浪漫，又人人合其身份，极真实。诚如李子德所言：“似赞似颂，只一二语可得其人生平。妙是叙述，不涉议论。而八公身份自见，风雅中司马太史也。”^③

这幅极富浪漫情怀的“饮中八仙图”令我想到了另一幅人物“图卷”——“竹林七贤”。《世说新语》曾载竹林七贤之得名缘由曰：“七人常集于竹林之下，肆意

① 《新唐书·张旭传》，《新唐书》卷二百二，第5764页。

② 袁郊《甘泽谣》曰：“（陶岷）自制三舟，备极坚巧。一舟自载，一舟置宾，一舟贮饮饌。客有前进士孟彦深、进士孟云卿、布衣焦遂，各置仆妾共载。”参见[唐]袁郊著，李宗为校点《甘泽谣》，《唐五代笔记小说》本，上海：上海古籍出版社，2000年3月第1版，第536-537页。

③ 转引自《杜诗镜铨》卷一，第18页。

酣畅，故世谓‘竹林七贤’。”^①可见，“竹林七贤”的结成亦与酒有着密切的关系。这两幅“图”，虽然描绘的都是士与酒的故事，但若将“竹林七贤”之逸事与“饮中八仙”作一对比，便会深切体会到，不论是内在精神，还是外在气韵，他们都存在着很大的不同。“饮中八仙”生活于盛唐时期，当时国力强大，思想兼收并蓄，人才选拔不拘一格，在这样恢宏的盛世中，士人们有着宽广的心胸、乐观昂扬的气度和积极进取的精神。而“竹林七贤”生活在正始时期，那时曹魏政权日渐衰微，司马氏夺取大权，继而实行高压统治，动辄残杀异己，以致魏晋名士少有全者，如此一来，政坛已成畏途，士们的心志也只得由乐观转向悲观，由进取转向退避。社会环境的不同，造成了“饮中八仙”与“竹林七贤”不同的精神心理、处世方式与审美趣味，从而使他们表现出了不同的风神面貌。

从精神心理的角度看：“饮中八仙”乐观挥洒，疏狂不羁，他们的醉态是真性情的自然流露，绝没有任何故作姿态的意味，醉中非但不见颓唐反倒更显得神采奕奕；但“竹林七贤”却醉得痛苦而压抑，他们表面怪诞简傲的行为背后是内心无限的苦楚，比如阮籍“时衰意独驾，不由径路，车迹所穷，辄恸哭而返”^②，“当葬母，蒸一肥豚，饮酒二斗，然后临诀，直言‘穷矣！’都得一号，因吐血，废顿良久”^③，可见他对精神的压抑到达极点时，是如此的脆弱而不堪一击，当这个临界点被打破，“恸哭”、“吐血”，便成了必然的倾吐方式。所以，当竹林七贤面对这样一个有苦不能言的情形时，酒便成了他们自我排遣的工具，而醉也成了他们用来全身避害的方式，比如阮籍面对司马昭联姻的要求，既不愿屈从，又不敢显拒，便以大醉六十日来回避。

从处世态度的角度看：“饮中八仙”是眷恋红尘的，植根于大唐盛世宽容博大的精神厚土中，他们任性情如雨后春笋般肆意舒展，自由张扬，在杜甫的歌中，他们是真正的主角，天子王公也不过是来敲敲锣鼓，造造声势；而“竹林七贤”的精神却始终游离于社会之外，他们一方面不愿意同流合污，于是便以孤标傲世、悖理逆俗的行为来标明自己的立场，一方面又逃不出统治者残暴杀戮的阴影，须

① 《世说新语·任诞》，[南朝宋]刘义庆著，徐震堉校笺《世说新语校笺》，北京：中华书局，1984年2月第1版，第390页。

② 《晋书·阮籍传》，《晋书》卷四十九，第1361页。

③ 《世说新语·任诞》，《世说新语校笺》，第393页。

得谨慎淡漠地度日，所以刚肠疾恶、轻肆直言的嵇康，终落得“广陵散于今绝”^①的悲惨结局，而“至慎，每与之言，言皆玄远，未尝臧否人物”^②的阮籍，方得以全身自保。

从审美趣味的角度看：“饮中八仙”所表现的美是自然而亲和的，美少年玉树临风，诗仙草圣不拘小节，王侯可以垂涎三尺，布衣也可以高谈雄辩，所有人都醉得那么摇曳多姿，那么亲近可爱；而“竹林七贤”所标榜的美是孤高而冷漠的，须如嵇康之“肃肃如松下风，高而徐引”^③，“严严若孤松之独立”^④，有一种拒人于千里之外的姿态，醉时非但称不上美，而是荒诞变态，如阮籍、阮咸与群猪共饮，刘伶“纵酒放达，或脱衣裸形在屋中”^⑤，其行为令人匪夷所思。

从人物的品赏中可以见出一个时代的精神风貌与审美趣味。如果说“竹林七贤”的越礼悖俗、放浪形骸、借酒浇愁、清谈玄远，已成为魏晋风度之代言的话，那么杜甫歌里的“饮中八仙”，也以他们的任情随性、潇洒飘逸、纵酒欢言、浪漫不羁，给盛唐气象作出了最生动的诠释。

王嗣爽曾评《饮中八仙歌》曰：“此创格，前无所因，后人不能学。描写八公都带仙气，而或两句三句四句，如云在晴空，卷舒自如，亦诗中之仙也。”^⑥指出此歌有着“前无古人，后无来者”的艺术独创性，而这种独创魅力，正缘于杜甫本身精湛的诗艺。王氏此论精到但并不全面，事实上，《饮中八仙歌》不仅仅是杜甫的个人创作，它更是大唐盛世的产物。白居易《长恨歌》云：“渔阳鼙鼓动地来，惊破霓裳羽衣曲。”^⑦这动地而来的渔阳鼙鼓，不仅惊破了“霓裳羽衣曲”，更惊醒了大唐太平盛世的迷梦，随着盛世的谢幕，“饮中八仙”潇洒浪漫的醉态也在画面中定格，就如同是公孙大娘的舞、李龟年的歌，即使再被重演，也只不过是对盛世的哀伤追忆了。

盛世的谢幕也决定了历史大舞台上主角的更换。自玄宗天宝十四载（755），安禄山范阳起兵反叛，至代宗广德元年（763）史朝义战败自缢，唐王朝经历了长达

① 《世说新语·雅量》，《世说新语校笺》，第195页。

② 《世说新语·德行》，《世说新语校笺》，第10页。

③ 《世说新语·容止》，《世说新语校笺》，第335页。

④ 同上。

⑤ 《世说新语·任诞》，《世说新语校笺》，第392页。

⑥ 《杜臆》卷一，第8页。

⑦ 《白居易集》卷十二，第283页。

七年的战乱，这七年来，硝烟不歇，民生涂炭，在这种社会状况下，“饮中八仙”式的盛世才子早已成为昔日的浪漫，而那些对黎民生存与战局扭转有着重大影响的将领们才是真正的主角，因此杜甫此期创作的人物品赏之歌亦将视角转向了他们。

《戏作花卿歌》作于上元二年（761），这是杜甫寓居成都草堂的第二个年头。就在这一年四月，梓州刺史段子璋起兵反叛，自称梁王，改元黄龙，以绵州为黄龙府，成都尹崔光远率将花惊定攻拔绵州，斩子璋，叛乱平定后，花惊定恃功大掠东蜀，凡妇女有金银钏者，多断其腕而取之，乱杀数千人，为此，肃宗怒责主将崔光远不能禁令手下，对其治罪贬官，崔氏遂于这年十月忧愤而卒。上面史实中说的这位既平定叛乱立了大功，又惨无人道鱼肉百姓，既为主将打了胜仗，又害主将丢了性命的花惊定，就是杜甫此歌中所写的“花卿”。对这位功过参半、褒贬一体的大将，杜甫会怎样看待呢？歌云：“成都猛将有花卿，学语小儿知姓名。用如快鹞风火生，见贼惟多身始轻。绵州副使著柘黄，我卿扫除即日平。”^①歌一开始就说花卿骁勇善战：他身轻马快如生风火，奋勇杀敌不畏其多，平定叛贼即日速决，如此猛将，便是啾呀学语的小孩子也知道他的姓名。这几句歌，乍看起来句句都是赞语，但细味之，又觉得盛赞之下寓有深意。《南史·桓康传》载曰：“桓康，随武帝起兵，摧坚陷阵，膂力绝人。所经村邑，恣行暴害，江南人畏之，以其名怖小儿。”^②如此看来，这位“学语小儿”也知姓名的花卿勇猛之外，亦很残暴。“子璋骷髅血模糊，手提掷还崔大夫。李侯重有此节度，人道我卿绝世无。既称绝世无，天子何不唤取守京都。”^③上句说花卿的残暴尚隐在字里行间，而此处血气淋漓的骷髅却真将这种恐怖感跃然纸上了，花卿斩叛贼，表面是体现他的威猛，而手提骷髅的形象亦足见其残忍。歌中“掷还”二字很有深意，既然是面见主将，理应当恭敬循礼，而此处不用“奉还”而用“掷还”，表面是说花卿干练而不拘小节，实际却显出了他对主将崔光远的轻慢无礼。花卿斩杀段子璋，使叛乱平定，节度使李冕得以重镇东川，主将崔光远也因之增添战功，此一举而三善，故“人赞我卿绝世无。”“人赞”而非“我赞”，面对当时花卿身负的盛誉，杜甫意

①《杜诗详注》卷十，第845页。

②《南史》卷四十六，第1151页。

③《杜诗详注》卷十，第845页。

味深长地说：“既称绝世无，天子何不唤取守京都。”^①老杜愿天子唤其守东都，内中确有良苦用心，以猛将守都既可御敌保社稷，又可使其不敢专行跋扈，还可免其侵扰蜀中百姓作威作福，此诚如仇兆鳌所谓：“驭将之善术也。”^②这首人物品赏之歌的妙处在于它句句似赞又句句含讽，杜甫正是以此“春秋笔法”，展现了这样一位集功过于一身、颇受历史争议的猛将花卿。

从上文的例论中可以看到，杜甫的人物品赏之歌绝不流于“千篇一律”式的泛泛褒贬，亦不满足“穷形毕现”式的细致摹画，他用细腻的笔法，塑造出了风姿各异、生动传神的人物形象，并在其中注入了自己的情感态度，渗透了时代的精神风貌。相比那些写民生疾苦与家国之忧的诗篇，杜甫的人物品赏之歌虽然只是小主题，但随着杜甫品赏人物之视角的转移，也可以自然地见出唐代时局和社会气象的变化，从这个意义上讲，这些歌又具有一定的社会历史价值。

（四）山水咏怀

杜甫在他的长篇抒情诗《北征》中，曾用这样几句诗描写自己征途中所见的山中景象，诗曰：“菊垂今秋花，石戴古车辙。青云动高兴，幽事亦可悦。山果多琐细，罗生杂橡栗。或红如丹砂，或黑如点漆。雨露之所濡，甘苦齐结实。”^③笔调清幽高古，细致入微，描绘秋景极动人。要知道杜甫这次北征，并不是士大夫的山水游赏，而是安史之乱爆发后，他第一次回鄜州探家的征途。此时，杜甫身为谏官而暂离朝堂，君主为政的得失使他担心忧虑，一路上“乾坤含疮痍”^④的社会惨象也令他心情沉重，在如此心境下，他为何还能有此闲情逸致来欣赏山中秋景呢？对此，明人锺惺评曰：“幽事六句，当奔走愁绝时，偏有闲心清眼，看景入微。”^⑤此论深得老杜心怀，锺氏所谓的“闲心”，指的是一种敏感多情的生活态度，而“清眼”正是在这种态度之下，对人生中美好情景的敏锐把握。可以说，于艰难困厄之境遇中能有此“闲心清眼”是杜甫的诗人特质，也是他身历种种人生苦难之后依然能保持生活热情的原因之一，正因为有此“闲心清眼”，杜甫歌中的山水

① 《杜诗详注》卷十，第 845 页。

② 《杜诗详注》卷十，第 846 页。

③ 《杜诗详注》卷五，第 397 页。

④ 《杜诗详注》卷五，第 395 页。

⑤ 转引自仇兆鳌《杜诗详注》卷五，第 398 页。

多有钝心浊目之人看不到的美景，体味不出的意趣，能深得山水之灵韵。

《阆水歌》作于广德二年（764），当时安史之乱虽已平复，但朝中宦官专权，地方藩镇割据的局面已渐形成，加之吐蕃外犯，国家又再度陷入战乱，此时的杜甫在梓州与阆州之间辗转奔走，既未能回成都草堂，亦不得下峡返乡，在百般无奈与愁苦的心情下，杜甫唯有以山水之游来自遣，于是遂有了此阆水之行，歌云：“嘉陵江色何所似，石黛碧玉相因依。”^①《元和郡县图志·山南道·阆州》载曰：“阆中县，阆水行曲，经县三面，县居其中，以此为名。”^②这环抱阆州的“阆水”指的就是今天的嘉陵江。杜甫游阆水是在破晓时分，江面上尚笼着初春清冷的寒气，晦暝的光线为江水增添了丰富的色彩，面对这动人江水，该如何去形容它呢，老杜自问自答说：那水深处就如同美人描画蛾眉的青黛，水浅处又好似秀泽温润的碧玉。此句对色彩生动细腻的描摹，使阆水显得秀美而有灵韵。“正怜日破浪花出，更复春从沙际归。”^③当老杜还在专注地欣赏这灵秀的江水时，一轮红日已从江面冉冉升起，在春日朝阳的映照下，江水更多了生气与神彩，水面动荡，波光粼粼，犹如洒金，而江岸上融融的春草也悄悄地带来了春的消息。此句以“正怜”、“更复”领起句意，既展现了老杜欣赏江景时目不暇接的模样，又表达了他由心而发的赞叹与欣喜，“破”、“出”、“归”三个动词更赋予了这幅“阆水图”勃勃的生机，动态地再现了日出江面、春回大地的景象，想来白居易《忆江南》之“日出江花红胜火，春来江水绿如蓝”^④，便是从此处得到的灵感。“巴童荡桨欹侧过，水鸡衔鱼来去飞。”^⑤日出后，江面也渐渐热闹起来，巴童荡着船桨，灵活地在水面上穿行，水鸟衔着鱼儿飞来飞去。此句以巴童、水鸟点缀江面，使这幅“阆水图”更有情趣，“欹侧”二字极传神，既表现了船行江上颠波摇荡的情景，又显示出巴童娴熟灵巧的驾船技艺。如此阆水美景怎不让人心醉，于是老杜歌曰：“阆中胜事可肠断，阆州城南天下稀。”^⑥在这首歌中，杜甫凭借他的“闲心清眼”为人们展现了一幅阆水图，不论是对江水色彩的细腻渲染，还是对日出春回之江景的

① 《杜诗详注》卷十三，第1074页。

② 《元和郡县图志·山南道》，[唐]李吉甫著，贺次君点校《元和郡县图志》阙卷逸文卷一，北京：中华书局，1983年6月第1版，第1066页。

③ 《杜诗详注》卷十三，第1074页。

④ 《白居易集》卷三十四，第775页。

⑤ 《杜诗详注》卷十三，第1074页。

⑥ 《杜诗详注》卷十三，第1074页。

动态传达，抑或对江面巴童水鸟的传神描摹都极精彩生动，体现了他作为诗人所特有的视角与情感体会，有着高人一等的山水欣赏能力。

唐人杨巨源有一首小诗写得很好，诗曰：“诗家清景在新春，柳嫩鹅黄绿未匀。若待上林花似锦，出门皆是看花人。”^①这首小诗以清新的笔调表达了这样一种真切的体会：诗人都有一颗敏锐而善感的心灵，这使他们善于发现那些隐藏在寻常生活中的，不为常人所注意的诗意清景与幽微真情，而这种诗人情怀，正是上文所说的“闲心清眼”。由此可见，“闲心清眼”并不是杜甫所特有的，它属于所有对生活抱有热情又有着敏感心灵的人，只是因为杜甫在生活遭际艰难悲苦的情形下，仍能保持这种品质，故而才显得特别可贵！

杜甫山水之歌的真正独特之处在于，他对山水的欣赏与描摹中常浸透着自己的身世之感与家国之忧，故其创作既达到了情景交融的境界，又因情感的深沉博大而形成了浑厚深远的风格。

《乐游园歌》作于天宝十载（751），《文苑英华》所录此诗题曰：“晦日贺兰传杨长史筵醉歌。”^②正月晦日是唐代的三令节之一，这一天杜甫参加了设在乐游园的宴席，面对园中皇族贵戚们声势浩大的游赏，他心有所感，唱出了这首歌，歌云：

乐游古园翠森爽，烟绵碧草萋萋长。公子华筵势最高，秦川对酒平如掌。长生木瓢示真率，更调鞍马狂欢赏。青春波浪芙蓉园，白日雷霆夹城仗。阊阖晴开飒荡荡，曲江翠幔排银榜。拂水低徊舞袖翻，缘云清切歌声上。却忆年年人醉时，只今未醉已先悲。数茎白发那抛得，百罚深杯醉不辞。圣朝亦知贱士丑，一物但荷皇天慈。此身饮罢无归处，独立苍茫自咏诗。^③

歌起首叙宴饮之处，乐游园始建于汉宣帝神爵三年，自古就是皇家园林，园内烟笼碧草，古木参天，森疏萧爽，公子设宴在园之最高处，居高俯瞰，秦川之平如掌。此起四句完题，写得有古意、有气势。“长生”以下八句，杜甫以亲眼所见，生动地描写了皇家出游的场面：正当宴上觥筹交错，尽情欢赏时，夹城中的宫门

①《城东早春》，[宋]于济、蔡正孙编集，[朝鲜]徐居正等增注，卞东波校证《唐宋千家联珠诗格校证》卷七，南京：凤凰出版社，2007年12月第1版，第266页。今案：是书所载《城东早春》一诗，字句有别于《全唐诗》所录，《全唐诗》本作：“诗家清景在新春，绿柳才黄半未匀。若待上林花似锦，出门俱是看花人。”

②[宋]李昉等编《文苑英华》卷三百三十六，北京：中华书局，1966年5月第1版，第1746页。

③《杜诗详注》卷二，第101-103页。

也次第打开，雷霆般的声响中浩浩汤汤而来的，原来是帝王的车马仪仗，皇亲贵戚们游宴的华幕相接，势排宫殿门端那金碧辉煌的匾额，宴上自然少不了歌舞助兴，舞袖翻飞，低徊婉转，歌声清扬，缘云直上。唐玄宗为出游方便而筑夹城的事，史传亦有记载，如《两京新记》曰：“开元二十年，筑夹城入芙蓉园，自大明宫夹亘罗城复道，经通化门观，以达兴庆宫，次经春明、延喜门，至曲江芙蓉园。”^①但据史传所记，今人只能约略了解夹城所处的位置，并不知道玄宗出游具体是怎样的情景，杜甫此段歌却以铺排之笔法，浓墨重彩地再现了玄宗出游时浩大的场面，歌中虽无一字褒贬，但在如寓目前的景象中，他对帝王生活奢侈腐化的感慨已表露无遗了，此诚如清人浦起龙所言：“‘青春’六句，一气读。虽纪游，实感事也。是时诸杨专宠，宫禁荡轶，舆马填塞，幄幕云布。读此如目击矣。”^②“却忆”八句，是杜甫面对皇家极尽奢华的游宴，想到自己日益困窘的生活状况，由心底呼出的悲歌。此时的杜甫已在长安旅居五年，五年来辛酸悲苦的生活让他倍感凄凉，年年都是一样的醉，但醉时的心情却是一年比一年消沉，如今身未醉情已悲，想想自己老大无成的境遇，看看头上挥之不去的白发，只能以痛饮来消愁了。圣朝之中，一草一木都沐浴天恩，唯独老杜为世所弃，宴饮结束，大家都各自散去了，只有他还在乐游原上，对着苍茫的暮色咏诗。此一段悲歌，抒发了杜甫心中无限的凄凉悲苦，歌中的“无归处”，并非真指身无所寄，而是喻指杜甫的怀抱理想无法实现，此种心境下，诗成了他唯一的精神寄托，天地之大，唯有诗国可以寄身了。在这首歌中，不论是乐游园园景的描绘，还是皇家出游场面的刻画，都融入了杜甫悲苦的身世之感和深沉的社稷之忧，乐游园景象的热闹奢华和诗人心境的悲愁孤苦形成了强烈的反差，冬日苍茫的暮色中杜甫独立咏诗的形象犹如一纸剪影，悲情随暮色而渐渐弥散，越发显得萧瑟凄楚。

如此情景交融、意境浑厚的风格也体现在杜甫那些纪游短歌之中。比如《阆山歌》。此歌与上文提到的《阆水歌》创作同时，阆山指的是阆州城南的锦屏山，也是在杜甫在阆州寓居时常到的去处，歌云：

阆州城东灵山白，阆州城北玉台碧。松浮欲尽不尽云，江动将崩未崩石。那知根无

① 转引自仇兆鳌《杜诗详注》卷二，第102页。

② [清]浦起龙《读杜心解》卷二，北京：中华书局，1961年10月第1版，第230页。

鬼神会，已觉气与嵩华敌。中原格斗且未归，应结茅斋著青壁。^①

起句看似平平，但却非常巧妙地在一句之内写了阆州城的三座山，杜甫所游览者为阆山，登临此山而四望，可以看到城东的灵山和城北的玉台山，这两座山虽不是什么名山大川，但山色一白一碧，遥想映衬，也自有一番奇丽韵致。阆山的妙处不仅在于登临遥望之胜景，更在于山中幽微灵秀之妙境：山顶青松古柏之上冒绕了一层朦胧缥缈的薄云，山脚临江处的危石玲珑嵯峨，似欲崩坠。如此美景让老杜不由地生出奇想：山石危而不崩，难道是有鬼神的庇护？阆山巍峨高峻，又让他忆起了中原之嵩山与华山。但是中原战火不歇，硝烟弥漫，根本回不去，与其如此空空想念，倒不如“望梅止渴”，在这秀美的阆山中结庐隐居罢了。这首歌既有对山中幽景的精妙描摹，又由阆山之游而忆及中原之嵩、华，自然地抒发了杜甫思归而不得的怅惘之情，如此情景交融，使这首歌于表面清新的山水摹画中生出了浑厚而悠远的意境。

在上文的例述中可以深切地体会到，杜甫的山水之歌与王维、孟浩然的山水诗风格大不相同。王、孟笔下的山水是空冥静寂的：“岩扉松径长寂寥，惟有幽人独来去”^②，“古木无人径，深山何处钟”^③；常在闲适的心境中，捕捉霎那间的微妙感受：“荷风送香气，竹露滴清响”^④，“山路元无雨，空翠湿人衣”^⑤；借山水而传达的是士大夫恬静优雅、超然脱俗的意趣：“看取莲花静，方知不染心”^⑥，“独坐幽篁里，弹琴复长啸”^⑦。王、孟的山水之作虽然被历代诗论家奉为正宗，但若将他们的诗一首首诵读下来，常常会感到诗中多有熟境、熟词、熟调、熟意，风格单一而缺少变化，情思纯净微妙但并无深度。而杜甫的山水歌却将自己的身世之感与家国之忧渗透于山水的游赏之中，使作品形成了厚重而深远的意境，令人久久回味。

杜甫山水品赏之歌的另一独特之处在于山水一经他的描摹，常有一种中国山水

① 《杜诗详注》卷十三，第1073页。

② 孟浩然《夜归鹿门歌》，[唐]孟浩然著，徐鹏校注《孟浩然集校注》卷二，北京：人民文学出版社，1989年8月第1版，第85页。

③ 王维《过香积寺》，[唐]王维著，陈铁民校注《王维集校注》卷七，北京：中华书局，1997年8月第1版，第594页。

④ 孟浩然《夏日南亭怀辛大》，《孟浩然集校注》卷一，第59页。

⑤ 王维《山中》，《王维集校注》卷五，第463页。

⑥ 孟浩然《题大禹寺义公禅房》，《孟浩然集校注》卷三，第158页。

⑦ 王维《竹里馆》，《王维集校注》卷五，第424页。

画般的意趣，诗论家常以“诗中有画”来评价王维的诗歌创作，实际这也是杜甫山水之歌的特点，并且，杜甫歌中的“山水画”较之王维，更表现出了多样化的风格。

《夔州歌十绝句》作于大历元年（766），杜甫寓居夔州时。在这组歌中，杜甫要以十首绝句为夔州纪胜，这就如同画一架十扇屏风，既要在有限的空间内展现夔州山水之胜、风土之美，又需各具角度、各见特色，实非易事。因此在这组歌中杜甫常常借助中国山水画技法，来描摹夔州的山水风光。如其一，歌云：

中巴之东巴东山，江水开辟流其间。白帝高为三峡镇，瞿塘险过百牢关。^①

这是组歌的开篇，杜甫并不急于在此中进行细致的描摹，而是采用“破墨山水”的大写意笔法来布置安排景物，他择取三峡地势最高处——白帝城来表现夔州地势的高峻，又以两岸绝壁相对、其间江流湍急的瞿塘峡来表现夔州的险要，再点缀以劈山而来、气势汹涌、滚滚东流的江水，如此大笔挥洒，水墨淋漓地渲染出了夔州山水的宏大气势。

又其四，歌云：

赤甲白盐俱刺天，阆阆缭绕接山巅。枫林橘树丹青合，复道重楼锦绣悬。^②

与上歌的破墨写意风格不同，此歌显得绘景工细、色彩绚丽。赤甲山色暗红，白盐山色灰白，红白两山夹江对峙本已绮丽多姿，更点缀以依山势盘旋、如悬在空中的复道重楼，映衬以山中红绿相间的枫林橘树，使这两座山越发显得秀丽巍峨。在此歌中，杜甫以“青绿山水”之笔法，浓墨重彩地描绘了赤甲、白盐的富丽胜景。

又其十，歌云：

阆风玄圃与蓬壶，中有高唐天下无。借问夔州压何处，峡门江腹拥城隅。^③

这是组歌的尾声，在分别描绘了夔州各地的胜迹之后，须得有一首歌将全篇收束，给夔州山水以赞美。此歌气势宏阔，于方寸之图卷上，描绘了天下的仙灵之境，西有阆风玄圃，东有海上蓬壶，而夔州之高唐神观正处两地之中，在氤氲仙气的缭绕中，夔府高峻，峡江外拥，堪称天下奇观。在此歌中，杜甫汇天下仙境于一

①《杜诗详注》卷十五，第1302页。

②《杜诗详注》卷十五，第1303页。

③《杜诗详注》卷十五，第1306页。

图，尽得山水画“咫尺万里”之妙趣。

杜甫以歌来咏怀山水，既细腻地描摹了他以其“闲心清眼”所捕捉到的诗意清景，又浸透着他的家国之忧和身世之感，形成了浑厚的意境，还借鉴了中国山水画技法，表现出了“歌中有画”的水墨意趣，在音韵流转的歌中，杜甫笔下的山水也随之灵韵飞动，令人神往。

（五）书画品鉴

杜甫诗集中现存的书画品鉴之歌共有八首，对绘画领域中的鞍马、翎羽、山水、松石之图都有品评，还论及到了书法领域中的八分小篆书。这些歌做得很有特色，其创作成就之高、影响之深都远远超越了前人时辈，歌与书画品鉴之所以能在杜甫的手中实现完美结合，主要基于这样几点原因：

从社会文化背景的角度看，唐代国力强大，社会气象恢宏，为书画艺术的发展创造了良好的环境。自开国以来，书法创作在各朝帝王的亲力倡导下，取得了很大发展，自初唐的虞世南、欧阳询、褚遂良、薛稷，到盛唐的李邕、颜真卿、张旭、怀素，一时间名家辈出，自成一格，且篆、隶、草、行、八分、飞白，众体兼备，各具法度，形成了中国书法发展史上继晋代之后的又一高峰。画坛也是百花齐放，一片繁荣景象，不仅山水画创作走向成熟，形成了以王维为代表的南宗，和以李思训为代表的北宗两个重要的山水画流派，而且还开拓出了鞍马、花鸟画这一新领域，使绘画题材趋于完备。书界画坛人才济济、佳作迭出的盛况，让杜甫振奋欣喜，情不自禁地为之赞美讴歌。

从杜甫自身的艺术修养看，他从小就受到过正规而严格的书法训练，《壮游》一诗曾述其童年学书情景曰：“九龄书大字，有作成一囊。”^①而中国书法与绘画在运笔、布白等方面有很多相通之处，杜甫这种创作实践有助于他更好地体味书画作品中的妙趣。并且，杜甫一生交游广泛，在其交游范围内不乏有当时的书画名家，如诗书并擅的李邕，诗书画三绝的王维、郑虔，身负时誉的八分书家顾戒奢，盛名一时的画家韦偃、王宰、曹霸等都曾与杜甫交谊，与这些书画界名流的交游不仅丰富了杜甫的艺术修养，提高了他的书画品鉴能力，而且他们彼此欣赏，相

^①《杜诗详注》卷十六，第1438页。

互唱和，也为歌与书画品鉴的结合创造了契机。

此外，唐代诗体的完备、诗歌表现技法的成熟加之杜甫本身高超的诗家造诣，为以歌来进行书画品鉴提供了必要的条件。胡震亨曾言：“诗之至唐，体大备矣。”^①诚然，诗歌发展至唐，各体均已完备，且诗歌的表现技法也趋于成熟，诗人可根据表现对象的不同，灵活恰当地选择诗体，这使诗与书画品鉴的结合成为可能。杜甫作为诗圣，更是凭借高超的诗家造诣，独具慧眼地在各类诗体中选择了歌这一句式灵活多变，音韵流畅婉转，有着很强抒情性和表现力的诗体来进行书画品鉴，不仅为歌的创作开出了一片新天地，也为书画品鉴找到了一种新载体，两者完美的结合，共同造就了杜甫独具魅力的书画品鉴之歌。下面就从书画意趣的传达、“诗史”笔法的运用、艺术审美的体现三个方面，具体来看。

1、书画意趣的传达

清叶燮曾论诗与画的关系说：“画者天地无声之诗，诗者天地无色之画。”^②认为诗与画在“尽天地万事万物之情状”^③方面有内在一致性，道出了诗画得以结合的基点。但是，也必须看到诗歌与书画是两种完全不同的艺术表现形式，前者以文字为承载，是间接而抽象的，而后者则以色彩和线条为工具，有着直观形象性。以诗歌来品鉴书画，需将书画作品的直观形象转化为诗句，再通过诗句调动读者的想象，从而再现所吟咏的对象，因此诗句恰当精妙与否，是品鉴活动成败的关键。杜甫正是凭借着其过硬的诗家功夫，使画意与书趣在他的歌中得到了生动的传达。

杜甫以歌品鉴画鹰与画马，常能生动传神地描绘出图中之鹰、马的形姿，并且他不只做单纯的静态描摹，还十分注重对图中动态画势的把握，使形象灵动逼真。如《姜楚公画角鹰歌》：

楚公画鹰鹰带角，杀气森森到幽朔。观者贪愁掣臂飞，画师不是无心学。^④

于描摹姜楚公画中带角苍鹰的雄姿之外，更活现出苍鹰掣臂欲飞，杀气森森的威

① 《唐音癸签·体凡》，《唐音癸签》卷一，第1页。

② [清]叶燮《已畦文集·赤霞楼诗集序》，转引自胡经之主编《中国古典美学丛编》上册，北京：中华书局，1988年1月第1版，第48页。

③ 同上。

④ 《杜诗详注》卷十一，第924页。

猛气势。又如《天育骠图歌》：

是何意态雄且杰，鬣尾萧梢朔风起。毛为绿縠两耳黄，眼有紫焰双瞳方。^①

不仅细致地描绘了图中骏马华美的毛色、炯炯有神的紫焰双瞳，还展现了马尾随朔风飞动的姿态，使骏马形象愈加神俊不凡。再如《题壁上韦偃画马歌》：

一匹虬草一匹嘶，坐看千里当霜蹄。^②

既写图中二马的动作神态富于变化，又妙将画中景象作了时空延展，使骏马跃出画壁，霜蹄踏尽千里行程，诗意“简括如飞”^③，尽得画马精神。

杜甫以歌写山水画，不仅能以诗笔趋山走海，再现画卷“以咫尺之图，写万里之景”的宏远气势，还十分注重表现画中景物的远近安排，色彩的晦明变化，深得山水画布景谋篇之三昧。如《戏题王宰画山水图歌》：

巴陵洞庭日本东，赤岸水与银河通，中有云气随飞龙。舟人渔子入浦溆，山木尽亚洪涛风。^④

先以挥洒之笔写水，东极日本之东，西达赤岸之西，波涛汹涌激荡，似与银河相通，水天一色，云气缭绕，又似有飞龙舞动其间，笔端水气淋漓，云雾蒸腾，极尽浩瀚广远之势。继以细腻之笔写风，骤风急卷，舟人渔子纷纷逃避，山木也尽为之低亚摧折，写得情形毕现，生动传神，足见风势之凶猛。杜甫此段歌在渲染王宰山水图宏阔气象之外又不失其细节，笔墨生动，尽得画意。又如：《奉先刘少府新画山水障歌》：

野亭春还杂花远，渔翁暝踏孤舟立。沧浪水深青溟阔，欹岸侧岛秋毫末。^⑤

刘少府之山水画障绘景众多且远近有别，要想表现得生动，须得巧妙地安排调度，杜甫以溟阔而深远的江水作大背景，将近处水面上独立孤舟的渔翁置于晦暝的色调中，又以明丽的色彩来描绘稍远处春花掩映的野亭，极望之处，光景再转昏暗，朦胧地勾勒出细若秋毫之末的欹岸侧岛，如此远近相映，明暗交织，巧妙生动地再现了这幅山水图。

杜甫以歌品鉴画松，常通过对画松笔力、笔势、墨色浓淡的精到把握，展现苍

① 《杜诗详注》卷四，第253页。

② 《杜诗详注》卷九，第754页。

③ 《读杜心解》卷二，第267页。

④ 《杜诗详注》卷九，第755页。

⑤ 《杜诗详注》卷四，第277页。

松的盘亘虬曲之姿，又以对松下高士神态的细腻描摹，衬托苍松的高古幽逸之趣。

如《题李尊师松树障子歌》

阴崖却承霜雪干，偃盖反走虬龙形。^①

青松于悬崖绝壁之上承霜雪而生，枝干逆盘，状若虬龙，足见其气势不凡。又如《戏为韦偃双松图歌》：

两株惨裂苔藓皮，屈铁交错回高枝。白摧朽骨龙虎死，黑入太阴雷雨垂。松根胡僧憩寂寞，庞眉皓首无住著。偏袒右肩露双脚，叶里松子僧前落。^②

首二句直笔描摹双松形姿，写树皮绽裂而着一“惨”字，状松枝盘桓而拟之以“屈铁”，杜甫以这些惊人眼目、硬气十足的词，表现了画师韦偃苍劲的笔力。次二句全用比喻，“白摧”指的是墨色枯淡，“黑入”则是说墨色浓润，画师以枯淡之笔绘松之树干，枯梗拗折，形如龙虎骨朽，以浓润之笔绘松之枝叶，浓密阴森，状若雷雨下垂。此四句诚如王嗣奭所评：“冥思玄构，幽事深情，更无剩语。”^③“松根”句描摹松下的高僧庞眉皓发、悠然憩坐的神态，点缀以悄然而落松子，诗意恬淡幽寂，更衬托出双松之高古幽趣。

杜甫品鉴书法之《李潮八分小篆歌》，更侧重写八分小篆之书史渊源，多以古今书家侧面烘托李潮的书法造诣，其中写书法笔意的只有两句，即：

快剑长戟森相向。^④

蛟龙盘拏肉屈强。^⑤

这两句歌虽短，但对“八分”书体本身来讲，却有着重大的意义。在历代书法论著中，“八分”一名本身就有争议，至于书体特点，更是众说纷纭，或言其二分似隶八分似篆，或论其似汉隶而未有挑法。^⑥描述大都抽象，使人能约略而知，但未能真切想见。而杜甫这两句歌却妙用比喻，以生动的形象描摹了李潮“八分书”之形态，给人如在目前之感。“快剑长戟森相向”一句侧重写笔势，杜甫选择了“剑”、“戟”两件兵器来表现“八分书”的笔势，说明其笔画线条刚健有力，绝无婉媚之气，且剑为“快”剑，足见其笔势之急简利落，戟为“长”戟，又显其笔画之

① 《杜诗详注》卷六，第459-460页。

② 《杜诗详注》卷九，第758页。

③ 《杜臆》卷四，第125页。

④ 《杜诗详注》卷十八，第1551页。

⑤ 《杜诗详注》卷十八，第1552页。

⑥ 参见[清]刘熙载《艺概·书概》，上海：上海古籍出版社，1978年12月第1版，第135-138页。

颀长舒展。“森相向”又说明其笔画向背分别，气势开张，有战斗之态。“蛟龙盘拏肉屈强”一句写笔势之外也见出的笔力，“蛟龙盘拏”是说其笔画盘亘遒劲的形态，“肉屈强”则是说其运笔中贯注着骨力，故笔画厚重但不肥腻。

明人陆时雍曾言：“咏画者多咏真，咏真易而咏画难。画中见真，真中带画，尤难。”^①此可谓有得之论，杜甫诗艺的高人一等之处，不仅在于他能凭借高超的语言驾驭能力，精当准确地传达书画意趣，更在于他常常能融合画境与真境，巧妙地以真写画。因此，杜甫书画品鉴之歌使人不但有如在目前之感，更复有身在其中之趣。如《天育骠图歌》：

吾闻天子之马走千里，今之画图无乃是。^②

开篇即为画中骏马冠以“天子之马”的封号，如此一来，此歌句句写画马的同时也是在说真马，愈发显得神骏不凡。又如《题李尊师松树障子歌》：

障子松林静杳冥，凭轩忽若无丹青。^③

画松神妙，令人仿佛置身于寂静杳冥的松林中，全然忘记了是在面对一幅画，既已忘记是画，那下面所描写的松树盘亘虬曲的形姿亦复犹如真见了。

如果说杜甫以上两处以真写画尚在显处，那么在《奉先刘少府新画山水障歌》中，他更妙将画境与真境打通，虚实交错而全然不露痕迹。歌云：

得非玄圃裂，无乃潇湘翻。悄然坐我天姥下，耳边已似闻清猿。反思前夜风雨急，乃是蒲城鬼神入。^④

仇兆鳌注此句曰：“玄圃、潇湘，举远景以相拟，言其迹侔仙界。风雨、蒲城，举近景以相拟，言其巧夺化工。”^⑤老杜这段歌，将仙界之玄圃、潇湘，画境之天姥、清猿，人间之风雨、蒲城巧妙地交融在一起，远近交织，虚实相映，奇思异想，飞落天外，读来仿佛身在画境。

2、“诗史”笔法的运用

在对杜甫的所有赞誉之中，有两个名号为众人公认，一是“诗圣”，一是“诗

① 转引自仇兆鳌《杜诗详注》卷十三，第1156页。

② 《杜诗详注》卷四，第253页。

③ 《杜诗详注》卷六，第459页。

④ 《杜诗详注》卷四，第276-277页。

⑤ 《杜诗详注》卷四，第277页。

史”，前者侧重于他的思想为人，而后者则侧重于他的诗歌特色。对杜甫来说，这两个名号都不是过誉，但历代诗论家论及“诗圣”、“诗史”时，多从大的方面着眼，理解不够全面。世人奉杜甫为“诗圣”，因为他有着仁人胸怀，能够关心社稷，悲天悯人，但也必须看到，在这些圣人情怀之外，杜甫也有牢骚抱怨，也有儿女情长，有着一颗火热而真切的赤子之心。同样，世人称杜诗为“诗史”，不仅因为他的诗反映了整个安史之乱中唐王朝由盛转衰的历史过程，能证史传所载而补其所遗，还因为他能用诗，画面般生动地反映寻常生活中的点点滴滴，或是信手拈来的一则轶事，或是随笔描画的音容笑貌，都是最本源、最真实的历史。以如此心境和视角来读杜诗，常常会有发现和惊喜，就好像置身于惊天再现的敦煌经卷中，仿佛真的走进了唐朝。

杜甫的歌大多是信手拈来之作，并不用来反映大主题，而书画品鉴活动本身也不涉及政治历史，这样的小体加小题，完全可以不用“诗史”笔法来写，然而这种笔法却在不经意间渗透在诗句之中，如此小题存大意，杜甫书画鉴赏之歌的造诣自然能胜人一筹。

唐代社会有好马之风，此一时期鞍马画的大放异彩正与这种社会好尚有关，所以，杜甫在其鞍马画品鉴之歌中常会提及盛唐时代的名马以及当时养马、画马的盛况。如《天育骠图歌》：

伊昔太仆张景顺，监牧攻驹阅清峻。遂令大奴字天育，别养骥子怜神俊。当时四十万匹马，张公叹其材尽下。故独写真传世人，见之座右久更新。^①

杜甫此段文字，在随口道来的不经意间传达了很多史实。“太仆张景顺”，说得有名有姓，这是何许人呢，张说《大唐开元十三年陇右监牧颂德之碑并序》载曰：“（开元）元年，牧马二十四万匹，十三年，乃四十三万匹……上顾谓太仆少卿兼秦州都督监牧都副使张景顺曰：‘吾马几，何其繁育，卿之力也。’对曰：‘帝之福也，仲之令也，臣何力之有。’”^②看来历史中确有此人。至于太仆的职责，歌中也交待的很明白：“监牧攻驹阅清峻”，主要负责训练两岁之马，并于其中遴选风神清峻的良马。“遂令”四句表明选出的良马得到了有别于四十万凡马的特殊待遇，它由专人设专厩来喂养，足见太仆对良马的珍重和当时养马规模的盛大。“故独”二句

①《杜诗详注》卷四，第254页。

②[宋]姚铉著《唐文粹》，《四部丛刊初编》影明嘉靖刊本，卷二十二。

交待此画之由来，其中也可见出盛唐鞍马画兴盛的原因和当时画马的技法特色，张太仆爱此马之神骏超群，故请画师为之写真，于是便有了这幅画，“写真”二字说明绘画技法是现实主义写生法，可见当时的鞍马画已经与汉魏以来画马多做“螭头龙体”的浪漫主义风格大不相同了。^①为名马写真是盛唐画坛的常见之举，这在其他歌中也有体现，如《韦讽录事宅观曹将军画马图歌》中“曾貌先帝照夜白，龙池十日飞霹雳”^②一句，就记述了画师曹霸为唐玄宗爱马“照夜白”写真的事。这一段歌，表面在说“天育骠骑图”的由来，实际也是在为太仆张景顺立传，如果没有他对良马的知遇和珍视，也就没有这匹名重一时的天育骠骑，更不会有这幅画了，所以杜甫感慨说“年多物化空形影，呜呼健步无由骋。如今岂无騷裹与骅骝，时无王良伯乐死即休。”^③杜甫以“诗史”笔法，在他的歌中为一位名不见经传的小小马官儿立传，让人们认识了这位慧眼识良才的盛唐“伯乐”张景顺。

盛唐之世，国威远播，加之玄宗好马，西域各地竞相进献，以致当时牧马多至四十万匹，如苏轼《书韩幹〈牧马图〉》所说：“南山之下，汧渭之间，想见开元天宝年。八坊分屯隘秦川，四十万匹如云烟。”^④安史之乱之后，战火不歇，社会动荡，帝王自身尚且难保，哪还顾得上蓄马，于是当年的牧马也都渐渐流散了。战乱前后畜马状况的盛衰之变在杜甫的歌中也有体现，如《韦讽录事宅观曹将军画马图歌》：

忆昔巡幸新丰宫，翠华拂天来向东。腾骧磊落三万匹，皆与此图筋骨同。自从献宝朝河宗，无复射蛟江水中。君不见金粟堆前松柏里，龙媒去尽呜呼风。^⑤

《新唐书》载曰：“（王毛仲）从帝东封，取牧马数万匹，每色一队，相间如锦绣。”^⑥史传中这种排场盛大的帝王仪马出行活动，在此歌“忆昔”四句中得到了画面般生动的展现，“自从”四句则通过用典含蓄地道出了骏马散尽、盛世已逝的凄凉。由此可见，杜甫的“诗史”笔法不仅体现在那些直接描写战势政局的诗篇中，此

① 潘天寿《中国绘画史·唐代之绘画》曰：“盖吾国自汉魏以来，画马者，多作螭头龙体，矢激电驰；虽至晋宋之顾陆，一变风调，周隋之董展，一变格态；然屈产蜀驹，尚存翘举之势。至韩幹等出，始全倾向于写生，得形神之备。于是画马之盛，遂为前世所未有，后世所典则。”参见潘天寿著《中国绘画史》，上海：上海人民美术出版社，1983年12月第1版，第73页。

② 《杜诗详注》卷十三，第1153页。

③ 《杜诗详注》卷四，第255页。

④ [宋]苏轼著，[清]王文诰辑注，孔凡礼点校，《苏轼文集》卷十五，北京：中华书局，1982年2月第1版，第721页。

⑤ 《杜诗详注》卷十三，第1155页。

⑥ 《新唐书·王毛仲传》，《新唐书》卷一百二十一，第4336页。

处以马之盛衰反映国之盛衰，虽从一个小问题着眼，却也真实地反映了安史之乱中唐王朝国运由盛转衰的历史事实。

杜甫的书画品鉴之歌中的“诗史”笔法还体现在他对画师的描述中，在他的笔下，这些画师大都有着生动鲜活的形象，大大丰富了史传文字中的记载。如《题壁上韦偃画马歌》：

韦侯别我有所适，知我怜渠画无敌。戏拈秃笔扫骅骝，歎见麒麟出东壁。^①

据唐代《唐朝名画录》、《历代名画记》和宋代《宣和画谱》的记载，可知韦偃是一位有着家学渊源，兼善山水、人物、鞍马、松石、竹树等各种绘画题材，有着极高艺术造诣的唐代著名画师。^②但是，这些记载只能让人们了解韦偃在绘画领域的成就，并不知道他的为人。而杜甫却以生动诗笔绘了一幅韦偃小像，使人们真切地感受到了他的人格与风貌。此歌写于上元二年（760），是时杜甫于成都草堂寓居，而韦偃是他此期交结的艺友。“韦侯”一句道明作画缘由，韦偃要离开成都远去他乡，时逢乱世，身无长物，素知老杜欣赏他的画，故特留画以作别，这句歌语淡而情真，可见韦偃为人之情深谊重。“戏拈”二句写韦偃作画的神态，“戏”、“扫”二字，尽显其爽朗与潇洒，“歎见”二字也足见其才思灵敏，画技高超。杜甫的歌，使韦偃的形象更加完整生动。又如：《韦讽录事宅观曹将军画马图歌》：

国初已来画鞍马，神妙独数江都王。将军得名三十载，人间又见真乘黄。曾貌先帝照夜白，龙池十日飞霹雳。内府殷红玛瑙盘，婕妤传诏才人索。盘赐将军拜舞归，轻纨细绮相追飞。贵戚权门得笔迹，始觉屏障生光辉。^③

《历代名画记》载曰：“霸在开元中已得名。”^④至于怎么个出名法，今人不得而知。杜甫此歌却轰轰烈烈地展现了这位曹将军当时所享有的盛名与恩荣，自国初江都王之后，曹霸是鞍马画领域的第一高手，他曾为玄宗爱马写真，画成而惊风雨，将军盛名无人不知无人不晓，后宫嫔妃、权臣贵戚不惜千金买画，皆以得到他的真迹为最大的荣耀。可见，传记中的一句平淡记述，在杜甫的歌中竟成了一幅生动的图卷，使曹霸的盛名更为真切可信。再如《奉先刘少府新画山水障歌》：

① 《杜诗详注》卷九，第754页。

② 参见[唐]朱景玄著《唐朝名画录·神品妙上八人》，于安澜编《画品丛书》本，上海：上海人民美术出版社，1982年3月第1版，第80页；[唐]张彦远《历代名画记》卷十，北京：人民美术出版社，1963年5月第1版，第197页；俞剑华标点注释《宣和画谱》卷十三，北京：人民美术出版社，1964年1月第1版，第225页。

③ 《杜诗详注》卷十三，第1153页。

④ 《历代名画记》卷九，第187页。

画师亦无数，好手不可遇。对此融心神。知君重毫素。岂但祁岳与郑虔，笔迹远过杨契丹。^①

《文苑英华》于此歌题下注曰：“奉先尉刘单宅作。”^②在现存中国绘画史料中找不到任何关于刘单的记载，后人只能通过杜甫的这首歌来了解他的人与画。在杜甫的笔下，他是一位能够与融心神于绘画的“好手”，他的画技超群，非但近人祁岳、郑虔不能与之相比，甚至远远超过了隋代“六法备该，甚有骨气”^③的杨契丹。这几句歌虽有恭维之嫌，但就杜甫一贯写实的风格和本歌对刘少府山水障画意的描述来看，也不会太过夸饰。刘单的人与画凭借此歌得以记录流传而不被淹没，可见“诗史”之称，名不虚传。

此外，杜甫还能以“诗史”笔法述艺术源流，表现了他广博的艺术视野和深厚的艺术功力，使他的歌于书画品鉴之外，更具艺术史料价值。如《李潮八分小篆歌》：

苍颉鸟迹既茫昧，字体变化如浮云。陈仓石鼓又已讹，大小二篆生八分。秦有李斯汉蔡邕，中间作者绝不闻。峯山之碑野火焚，枣木传刻肥失真。苦县光和尚骨立，书贵瘦硬方通神。惜哉李蔡不复得，吾甥李潮下笔亲。尚书韩择木，骑曹蔡有邻。开元已来数八分，潮也奄有二子成三人。况潮小篆逼秦相，快剑长戟森相向。八分一字直百金，蛟龙盘拿肉屈强。吴郡张颠誇草书，草书非古空雄壮。岂如吾甥不流宕，丞相中郎丈人行。巴东逢李潮，逾月求我歌。我今衰老才力薄，潮乎潮乎奈汝何。^④

这段歌虽是为李潮八分小篆而作，但诗笔却不局限在一幅作品上，而是自书法发展的源头一脉写来，既为八分书体溯源，也为书法发展述史。苍颉“始作书契以代结绳，盖睹鸟迹以兴思”^⑤，是文字出现的源头，也是书法发展的起点，“字茫昧”表明其历史久远而难觅踪迹，“字体变化如浮云”，一语括全篇，饱含着书法发展的千年沧桑。“陈仓”二句，历述书体之变化，陈仓石鼓，盖纪田猎之事，为史籀大篆，或以为（周）宣王鼓、或以为（周）文王鼓宣王刻，又或以为秦鼓^⑥，

① 《杜诗详注》卷四，第267页。

② 《文苑英华》卷三百三十九，第1755页。

③ 《历代名画记》卷八，第163页。

④ 《杜诗详注》卷十八，第1550-1552页。

⑤ [晋]卫恒《四体书势》，[明]陶宗仪等编《说郛三种》一百二十卷本，卷八十六，上海：上海古籍出版社，1988年10月第1版，第3989页。

⑥ 钱谦益对此有详注，参见[唐]杜甫著，[清]钱谦益笺注《钱注杜诗》卷七，上海：上海古籍出版社，1979年10月第1版，第226页。

时代已不可辨别，故杜甫谓之为“讹”。八分体的由来，历代说法不一，书论家或将其与隶书并举，从而分辨两者的先后同异，或托之以名人言论^①，或寓之于神化传说^②，真是越辨越晦，而杜甫“大篆小篆生八分”一句，却说得洗练精当，他认为八分体由大小二篆一脉发展而来，并不与其他书体干涉。“秦有”四句，为八分述祖，杜甫在几百年的书法史中独具慧眼地择出李斯、蔡邕，将其视为八分书所师法的典范，其他书家皆以“绝不闻”三字一笔带过，确实眼力非凡。杜甫不仅有力而且有所辨别，就李斯、蔡邕存世的书法作品，他指出李斯峰山刻石已遭焚毁，民间枣木传刻本字画肥腻失真，不足以为摹本，而蔡邕苦县光和碑，字体骨立瘦硬，合乎篆法精神，当为后世效法的典范。“惜哉”二句始及李潮书法，“亲”字是说他的书法远绍李、蔡，道明其师法渊源。韩择木之八分“风流闲媚，世谓（蔡）邕中兴焉”^③，蔡有邻之八分则“书法劲险”^④，两人具为当世八分书名家，杜甫举之以衬托李潮，认为李潮书法与此二人不相上下，确立了他在唐代八分书界的地位。“况潮”二句，描摹李潮八分书意，上文有述，此处不赘。“吴郡”四句，又举唐代享誉盛名的“草圣”张旭衬托李潮，认为李潮八分书犹存古意，绝非近世“空雄壮”之草书可比，此番比较又确立了八分书在整个书法界的意义。“巴东”一句，回应题目，表明做歌缘由。杜甫此歌，既以洗练之笔廓清了八分书的发展源流，又上溯苍颉鸟迹，下及近世草书，广举古今书家，评赏存世碑刻，足可视为一篇钩玄提要的中国书法发展简史，歌中诗句多为历代书论家援引，有很高的史料价值。

3、艺术观念的体现

品读杜诗，常常会感到杜甫是一个用心去生活的人，这种“用心”使他对世事不仅能有细腻的情感体悟，还能做到敏锐的理性把握，比如作诗，在深情流淌的

① 《书苑》引蔡文姬言曰：“割程（邈）隶字八分取二分，割李（斯）篆字二分取八分，于是为八分书”。转引自[清]刘熙载著《艺概·书概》，上海：上海古籍出版社，1978年12月第1版，第135页。

② 张怀瓘《书断》曰：“按八分者，秦羽人上谷王次仲所作也。王愔云：‘王次仲始以古书方广少波势。建初中，以隶草作楷法，字为八分，言有默，始皇得次仲文，简略赴急疾之用，甚喜。遣召之，三征不至，始皇大怒。制槛车送之，于道化为大鸟飞去。’”[唐]张怀瓘《书断》，[明]陶宗仪编《说郛》本（中国书店据涵芬楼1927年11月版影印），北京：中国书店，1986年7月第1版。

③ [宋]《宣和书谱》卷二，《丛书集成初编》本，北京：中华书局，1985年新1版，第72页。

④ [明]陶宗仪著《书史会要》卷五，上海书店出版社据1929年武进陶氏逸园景刊明洪武本影印本，上海：上海书店出版社，1984年11月第1版，第171页。

诗中，体现着他对选体、拈韵、炼字、谋篇等作诗技法的准确认识；又比如观舞，在对舞姿的精彩描摹中，也渗透了他对舞蹈艺术的精到理解。以这样的视角来看他的书画品鉴之歌，便会发现在对书画作品的鉴赏过程中，杜甫的艺术观念也得到了很好的展现。

从艺术创作的角度来看：杜甫认为成功的书画创作应当形神兼备，所以他的艺术鉴赏十分注重对书画中精神气韵的把握。他写画鹰，并不对苍鹰的形态展开细致的描摹，而是以“杀气森森到幽朔”^①和“梁间燕雀休惊怕，亦未抟空上九天”^②来传达苍鹰的“气”与“神”。他写画马之动势：“矫矫龙性含变化”^③、“缟素漠漠开风沙”^④，体现了所向披靡的战马品格；写画马之静姿：“迥若寒空动烟雪”^⑤、“顾视清高气深稳”^⑥，则注入了卓立清高的骏马风神。他赞叹山水画，是因其有着情感上天、气惊神鬼的高超境界：“反思前夜风雨急，乃是蒲城鬼神入。元气淋漓障犹湿，真宰上诉天应泣。”^⑦他深爱松石图，也因其能与人心神相契：“老夫生平好奇古，对此兴与精灵聚”^⑧、“绝笔长风起纤末，满堂动色嗟神妙”^⑨。

从艺术审美的角度来看：杜甫更偏爱那些蕴涵有清神与骨力、风格瘦硬的书画作品。他多以“雄杰”、“清峻”、“神骏”、“清高”、“深稳”这些清气十足的词来形容马，使笔下的画马卓然耿介，有君子之德。又以“快剑”、“长戟”、“蛟龙盘拿”这些骨力劲健的形象来比拟书法笔意，表现了书法作品瘦硬高古的风神。在这些书画品鉴之歌中可以深刻体会到，杜甫的审美取向与盛唐时期追求富丽雍容的社会风尚大不相同，可以说，杜甫对高古、瘦硬、清峻的偏好，与他身为寒士，遭遇坎坷，心怀壮志而报国无门的人生际遇有着很大的关系。

从艺术品格的角度来看：杜甫对画师专心于艺术创作的精神品格有很高的赞赏。如《奉先刘少府新画山水障歌》云：“闻君扫却赤县图，乘兴遣画沧洲趣。”^⑩他赞叹刘少府能有乘兴挥洒的创作激情，但他也看到这种创作激情的背后是画师

①《姜楚公画角鹰歌》，《杜诗详注》卷十一，第924页。

②同上。

③《天育骠图歌》，《杜诗详注》卷四，第253页。

④《韦讽录事宅观曹将军画马图歌》，《杜诗详注》卷十三，第1154页。

⑤同上。

⑥同上书，第1155页。

⑦《奉先刘少府新画山水障歌》，《杜诗详注》卷四，第276-277页。

⑧《题李尊师松树障子歌》，《杜诗详注》卷六，第460页。

⑨《戏为韦偃双松图歌》，《杜诗详注》卷九，第757页。

⑩《杜诗详注》卷四，第275页

“融心神”的倾心投入，和对绘画艺术“入骨髓”的深切热爱。又如《戏题王宰画山水图歌》云：“十日画一水，五日画一石。能事不受相促迫，王宰始肯留真迹。”^①赞扬王宰有着精益求精的创作态度，画品极高，绝无匠气。杜甫对艺术品格的褒扬基于他对画师人格的尊重，这在视“万般皆下品，惟有读书高”的封建社会是十分难得的。《历代名画记》记载了这样一则逸事：“太宗与侍臣泛游春苑，池中有奇鸟，随波容与，上爱玩不已，召侍从之臣歌咏之，急召立本写貌。阁内传呼画师阎立本。立本时已为主爵郎中，奔走流汗，俯卧池侧，手挥丹素，目瞻坐宾，不胜愧赧。退而戒其子曰：‘吾少好读书属词，今独以丹青见知，躬厮役之务，辱莫大焉，尔宜深戒’”^②阎立本是唐代著名画师，他虽凭画艺官至为主爵郎中，却受帝王役使促迫，在众人面前“奔走流汗”，待遇如同“厮役”，由此可见在唐代画师并不受人尊重。但在杜甫的歌中，人们常能看到他与画师之间的真情交往，如：《题李尊师松树障子歌》云：“老夫清晨梳白头，玄都道士来相访。握发呼儿延入户，手提新画青松障。”^③此用周公“握发吐哺”迎贤士的情状来迎画师，足见对其尊重。此歌又云：“已知仙客意相亲，更觉良工心独苦。”^④赏画而深感“良工心独苦”，真可谓画师“知音”。

综之，杜甫以歌来品鉴书画，既能准确生动地传达书画意趣，又在歌中融入了“诗史”笔法，并在鉴赏之中传达了自己的艺术观念。杜甫虽不是将歌与书画品鉴相结合的第一人，但其创作却以高超的诗艺、宏阔的气象、高远的立意，为后人树立了师法的典范。

① 《杜诗详注》卷九，第754页。

② 《历代名画记》卷九，第169页。

③ 《杜诗详注》卷六，第459页。

④ 同上书，第460页

三、杜甫歌的艺术特色

(一) 杜甫歌的韵律

初唐元兢在《诗髓脑·调声》中曾指出：“声有五声，角徵宫商羽也。分于文字四声，平上去入也。宫商为平声，徵为上声，羽为去声。故沈隐侯论曰云：‘欲使宫徵相变，低昂舛节，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。’”^①此论将文字之四声与音乐之五音相对应，指出诗歌创作应当一句之内音韵有所变化，两句之间平仄相互调和，从而使诗歌整体音韵流畅婉转，有音乐美。这一论述虽就近体诗而言，但事实上，自永明声律论提出以来，随着近体诗创作的日益成熟，古体诗也受其影响而改变了原来自由吟咏不拘声律的创作状态，渐运用韵脚转换等方式追求声律上的和谐。

杜甫诗集中以“歌”为题者共 30 首，是杜甫歌的典型代表，其中《夔州歌十绝句》与《军中醉歌寄沈八刘叟》两歌一为七绝，一为五律，须依照近体诗的格律规范创作，其余 28 首均为七言古体，并无既定的格律要求，更见杜甫歌的用韵特色，为便于分析，现将这 28 首歌的用韵及转韵情况列简表如下^②：

题目	韵节安排	韵脚四声转换
玄都坛歌寄元逸人	2-2-4-4	平-入-平-上
天育骠图歌	4-4-4-2-2-2-2	上-平-去-上-平-上-平
魏将军歌	8-4-4-5	平-上-平-上
醉时歌	2-2-4-8-6-6	上-入-去-平-入-平
乐游园歌	12-8	上-平
奉先刘少府新画山水障歌	8-6-6-4-12	去-平-入-入-上
苏瑞薛复筵简薛华醉歌	20-7	上-平
阆乡姜七少府设鲙戏赠长歌	12-8	平-入
戏赠阆乡秦少府短歌	4-4	入-上

① 转引自张伯伟《全唐五代诗格校考》，西安：陕西人民教育出版社，1997年版7月第1版，第93页。

② 主要参考 [宋]陈彭年、丘雍编修《广韵》音系。

乾元中寓居同谷县作歌七首	6-2	各章不同，详析见下文
题壁上韦偃画马歌	4-2-2	入-平-上
戏题王宰画山水图歌	6-5-4	入-平-上
题李尊师松树障子歌	4-4-4-4	去-平-上-平
戏为韦偃双松图歌	4-4-4-5	去-平-入-去
徐卿二子歌	4-2-6	平-入-平
戏作花卿歌	6-6	平-平
茅屋为秋风所破歌	5-7-6-3-2	平-入-入-平-入
越王楼歌	4-4	入-平
姜楚公画角鹰歌	4-4	入-平
韦讽录事宅观曹将军画马图歌	4-4-4-6-4-4-8	平-入-平-平-入-上-平
李潮八分小篆歌	16-8-4	平-去-平
荆南兵马使太常卿大食刀歌	17-15	平-上
饮中八仙歌	一韵到底	平
病后过王倚饮赠歌	同上	去
湖城东遇孟云卿复归刘颢宅宿 宴饮散因为醉歌	同上	去
阆山歌	同上	入
阆水歌	同上	平

由上表分析可见，杜甫的歌除五首一韵到底之外，其余基本符合韵脚的平仄互转，并且在一些韵脚转换较为频繁的歌中，还能注意韵脚之间的四声调和。在对杜甫歌的用韵特点有了这一宏观把握之后，下面再来具体分析杜甫歌中韵与内容、情感的配合与歌整体的韵律感。

1、韵与内容

杜甫的歌表达内容丰富而多转，为了清楚明白地传达情感、描摹事态，他常使韵脚变换与内容转折相配合，譬如《题李尊师松树障子歌》歌起四句述作歌缘由，押去声韵；“障子”四句写古松画意，韵转平声；“老夫”四句抒见画感慨，再转

上声；“松下”四句摹松下高士，以平声韵结，全歌以四句为一个韵节，转韵并转意。又如《观打鱼歌》“绵州”八句记打鱼场面，押平声真韵；“饕子”四句写鱼味鲜美，转平声豪韵；“鲂鱼”四句抒发感慨，再转入声韵。这种随内容转折而转韵的用韵方式，可以使歌的诗意层次更为明晰，便于读者的理解。

转韵与转意相配合是杜甫歌中最常见的用韵方式，但并不是唯一的模式，在有些歌中，杜甫就有意使韵脚转化避开诗意转折，譬如《奉先刘少府新画山水障歌》内容上分为观画感慨、赞美画师、总写山水画高超艺术境界、细致描摹画意、赞画师及二子画技、观画思归隐六个层次，按内容分节为4-6-8-6-8-4；但从韵律角度看，全歌共分五个韵节，即去声遇韵、平声元韵（元、寒、先三韵通押）、入声缉韵、入声末韵、上声纸韵，按转韵分节应是8-6-6-4-12，内容转折与韵脚转换仅在“至今斑竹临江活”句后有过一次重合，其余均交错进行。这种用韵方式，使歌在内容及韵律两重节奏的交错共振中表现得更加铿锵顿挫。

2、韵与情感

七言古诗产生之初基本都是一韵到底、句句入韵的“柏梁体”，后随七言创作的发展，诗人们渐渐意识到这种押韵方式容易使诗歌急促而气短，不适于抒情，故渐以隔句入韵取代句句入韵，并将此确立为七言古诗押韵的正格。但是，在杜甫的歌中，这种“柏梁体”押韵方式不仅得以保留，而且发挥了很好的抒情作用。譬如《饮中八仙歌》，此歌长达22句，押平声先韵，一韵到底，句句入韵，看似拈韵无奇、用韵古拙，但细品来却有许多妙处，杜甫在一歌之内写八个人的醉态，每人或两语，或三语，或四语，自然排列而不加连属，能将如此参差嵯峨的章法结构表现得文气贯注流畅、情感轻快昂扬，正得益于这种句句入韵、通押平声的用韵方式。

除通篇以“柏梁体”方式用韵之外，杜甫在作歌的过程中，也通过隔句入韵与句句入韵这两种用韵方式的相互转换来调整歌节奏的缓急，从而恰当地传达各种情感。譬如《乐游园歌》全歌分为上声、平声两个韵节，每个韵节均是首句入韵，隔句押韵，但第一个韵节中“白日雷霆夹城仗。阊阖晴开趺荡荡，曲江翠幕排银

膀。”^①三句却突变为句句入韵，以急促的节奏展现了帝王出行时声势浩荡的场面。再如《茅屋为秋风所破歌》共分为平、入、入、平、入五个韵节，前两节与后两节均为句句入韵，在铿锵有力的节奏中表现了秋风破屋后的焦急心情，抒发了“大庇天下寒士”的豪情壮志，唯有中间一个入声韵节转为首句入韵、隔句押韵，以舒缓的节奏叙写长夜中屋漏难眠的情景。可见，杜甫配合情感的变化而转换用韵方式，不仅使歌更加抑扬跌宕，也使情感得到了淋漓尽致地传达。

杜甫作歌常根据情感的不同而选择恰当的韵脚，使韵律的音色与歌中抒发的情感相协调。譬如《阆山歌》与《阆水歌》创作同时，杜甫以仄韵来写山，韵脚短促有力，适于表达对巍峨高山的赞叹，以平韵来写水，韵脚悠扬流畅，也适于表达对秀美江水的赏爱。又如《同谷七歌》，此组歌多用仄声韵脚，且其中有相当一部分为尾音阻塞的入声，如“得”、“发”、“骨”、“急”、“湿”等，杜甫正是以这些蹇涩促迫的音节，表现了自己沉痛郁悒的情感。再如《茅屋为秋风所破歌》“八月秋高风怒号，卷我屋上三重茅。茅飞渡江洒江郊，高者挂胃长林梢，下者飘转沉塘坳”^②五句为全歌的第一个韵节，在这个韵节中杜甫连用“号”、“茅”、“郊”、“梢”、“坳”五个开口呼的平声韵脚，发出宏大的声响，以此表现急卷咆哮而来的秋风，使之声情毕现。

杜甫歌中单句内的平仄安排也很讲究，常能以出人意料的用韵表达某种特定的情感。譬如《夔州歌十绝句》本应按照近体七言绝句的格律要求用韵，以平仄谱调为原则，而杜甫却有意追求拗调，其一首句“中巴之东巴东山”^③七字俱为阴平声，在奇绝险峭的音调中展现大山高峻的气魄，有石破天惊之感。又如《同谷七歌》其一“有客有客字子美”^④，以七个短而实的仄声而造成了突兀急促的音响效果，给人以沉痛悲愤、奋力呼号的强烈感受。

3、歌的韵律感

与那些仅以文字承载的“徒诗”不同，杜甫的歌具有音乐之美，表现出强烈的韵律感，而这种韵律感的形成是歌中精妙的韵律安排、灵活的句式变换、恰当的

①《杜诗详注》卷二，第102页。

②《杜诗详注》卷十，第831-832页。

③《杜诗详注》卷十五，第1302页。

④《杜诗详注》卷八，第693页。

修辞手法三者相互配合的结果。

如《醉时歌》前两个韵节句句入韵，配合以重叠复沓的句式与排比、对比修辞，将诗人胸中的牢骚愤懑一气呼出，形成了奔涌激荡的声势。中间三个韵节都是隔句用韵，韵脚在去、平、入三声间转折，“得钱即相觅”四句，突然将整齐的七言变为五言，以句式的变换在这段较徐缓的韵调中杂入急管繁弦，节奏抑扬多变。最后一个韵节韵转平声，陡变为句句用韵，以奔流之势表现诗人醉时的放纵悲叹，使人为之震撼。全歌一气贯注而跌宕多转，有很强的韵律感。

又如《同谷七歌》转韵方式统一而富有变化，七歌都是前六句一韵，后两句转韵，但每歌韵脚转换各不相同：一歌上声转平声，二歌去声映韵（映、劲、敬、径通押）转去声漾韵，三歌平声转入声，四歌平声转去声，五歌入声转平声，六歌平声尤韵（尤、幽通押）转平声脂韵，七歌上声转入声，如此灵活的转韵方式使全歌气势畅达又顿挫变化。从句式看，前四歌的首句均将前两字重复叠用，作抒情式的强调，节奏短促有力，后三歌的首句“四山多风溪水急”^①、“南有龙兮在山揪”^②、“男儿生不成名身已老”^③，则以平叙的语调，作散文式的述说，节奏疏散，而且每歌均以“呜呼……兮……”的句式结尾，又以叠韵叹词和单音叹词相配搭，作骚体式的悲歌浩叹，语气突兀而声调缓长，音节变化自由疏放。从字句的长短和字声的平仄看，组歌虽以七字句为主，但也夹杂有八字句、九字句，于整齐一律中亦见长短错落，各句平仄率意而成，无固定格式，或平仄相间，或三平三仄相连，有的甚至全句七字通用仄声，音节的长短疾徐参差多变。通过韵脚转换、句式变化、字句长短与字韵的相互配合，七歌表现出了淋漓顿挫而一唱三叹的韵律感。

总之，杜甫歌的用韵能够很好地与内容、情感配合，并借助韵律、句式、修辞等手法的综合运用使歌极富韵律感。

①《杜诗详注》卷八，第697页。

②《杜诗详注》卷八，第698页。

③《杜诗详注》卷八，第699页。

（二）杜甫歌的语言

在中国文学发展史上，魏晋时期一直被视为“文学的自觉时代”^①，这种“自觉”在诗歌领域主要表现为对诗歌特质的清醒认识。曹丕《典论·论文》曰：“诗赋欲丽”^②，陆机《文赋》曰：“诗缘情而绮靡”^③，都将文辞的优美视为诗歌区别于其他文体的特点，至此，诗在文人手中走上了趋雅的道路。时至唐代，自齐梁产生的诗歌声律论日益成熟，诗歌的发展由此分作两脉：一脉是自永明“新诗体”发展而来、讲究“四声八病”的近体诗，另一脉则是自两汉民歌发展而来、不拘格律的古体诗。近体诗受到严格的格律限制，为配合和谐的音韵，诗歌用语必须典丽，故唐末诗人刘昭禹会将五言律比作“四十个贤人”，认为作律诗“著一字如屠沽不得”^④。而古体诗创作更被诗人视作对古风的追寻，用语力求古雅，故李白诗曰：“大雅久不作，吾衰竟谁陈”^⑤，将语词典丽的“大雅”奉为古诗效法的典范。可以说，从初唐至盛唐，除少数诗僧为宣扬佛理而以俚俗为诗之外，其他诗家用语或慷慨磅礴、或古澹闲远、或缠绵婉丽、或清新俊逸，虽风格各不相同，但莫不以文辞之雅为共同追求。诗家论曰：“诗至子美而大成，亦自子美而大变”^⑥，诚然，杜甫在其诗歌创作达到极高的艺术境界之后，更能超越传统，凭借极高的诗家造诣进行了各种创作尝试，就歌的语言来说，他不仅能以雅为歌，更能不避俚俗，形成了丰富多样的语言风格。

1、“当时语”入歌

元稹诗曰：“杜甫天材颇绝伦，每寻诗卷似情亲。怜渠直道当时语，不着心源傍古人。”^⑦此诗道出了元稹读杜诗的真切感受，他认为杜甫的天才绝伦之处在于其能以“当时语”写诗，使人读来倍感亲切。这种“直道当时语”的特点在杜甫

① 《而已集·魏晋风度及药与酒的关系》，鲁迅著《鲁迅全集》卷三，北京：人民文学出版社，1973年12月第1版，第491页。

② [南朝梁]萧统编，[唐]李善注《文选》卷五十二，上海：上海古籍出版社，1986年8月第1版，第2271页。

③ [晋]陆机著、张少康集释《文赋集释》，北京：人民文学出版社，2002年9月第1版，第99页。

④ 转引自[宋]尤袤《全唐诗话》卷三，[清]何文焕辑《历代诗话》本，北京：中华书局，2004年9月第2版，第149页。

⑤ 《古风》（其一），《李太白全集》卷二，第87页。

⑥ 明郝敬语，转引自《杜诗详注》卷十八，第1584页。

⑦ 《酬李甫见赠十首》（其二），《元稹集》卷十八，第208页。

的歌中表现得更为突出。

杜甫对待非诗流的友人，常以俗语作歌，语浅情深，真挚动人。譬如《阆乡姜七少府设鲙戏赠长歌》以平白的语言细笔铺写姜少府设鲙宴饮的整个过程，其中“姜侯设鲙当严冬，昨日今日皆天风”^①、“饕人受鱼蛟人手，洗鱼磨刀鱼眼红”^②、“不恨我衰子贵时，怅望且为今相忆”^③等句直以口语道来，意思明白易懂。又如《病后过王倚饮赠歌》：“疟疠三秋孰可忍，寒热百日相交战。头白眼暗坐有胝，肉黄皮皴命如线”^④，描述病中的凄惨情境，叙述详细，不避俗丑。仇兆鳌评此二歌曰：“皆用方言谚语，盖王、姜二子，本非诗流，故就世俗常谈，发出恳切真情，令其晓然易见。文章浅深，随人而施，此其所以有益也。”^⑤可见，杜甫的歌并不是曲高和寡的阳春白雪，他以俗语抒发真情，比那些典丽精工之作更加深挚感人。

杜甫的自我抒情之歌也能直写生活中的寻常事，用语平白，叙写真实，绝去雕饰而深情自见。如《茅屋为秋风所破歌》以“茅飞渡江洒江郊，高者挂罥长林梢，下者飘转沉塘坳”^⑥写秋风破屋，使人能真切想见杜甫眼睁睁看着茅草四处飞散的情景；以“南村群童欺我老无力，忍能对面为盗贼，公然抱茅入竹去，唇焦口燥呼不得”^⑦写群童之欺，将他们顽劣的行径展现得惟妙惟肖；以“布衾多年冷似铁，娇儿恶卧踏里裂。床头屋漏无干处，雨脚如麻未断绝。自经丧乱少睡眠，长夜沾湿何由彻”^⑧写长夜难眠，纯以切身感受表现了雨夜的凄冷与家境的贫寒。清人施补华评此歌曰：“太过村朴”、“殊不可学”^⑨，他的观点道出了那些主张诗语雅正的诗论家们对杜诗批评，但也从反面凸显了杜甫用语的特点。此歌写的不过是杜甫草堂生活中一个真实的片段，完全是件自家的琐事，但却成了一首千古传唱的名篇，它的著名，绝不仅仅因为篇末的豪情壮语，而是因为诗人能以平白如话的语言，表现如在目前的真境，抒发由心流淌的真情。

此外，上文说杜甫的歌“直道当时语”，语言通俗易懂，无诘屈聱牙之弊病，

① 《杜诗详注》卷六，第 502 页。

② 同上书，第 503 页。

③ 同上书，第 504 页。

④ 《杜诗详注》卷三，第 198 页。

⑤ 《杜诗详注》卷三，第 201 页。

⑥ 《杜诗详注》卷十，第 831-832 页。

⑦ 同上书，第 832 页。

⑧ 同上。

⑨ [清]施补华《岷傭诗说》，丁福保辑《清诗话》本，上海：上海古籍出版社，1978年9月新1版，第987页。

这一论断是就唐人而言的。事实上，随着社会的发展，语言也在不断演变，杜甫歌中有些俗谚口语早已不再使用，对今人来说，这些词非但不平实，反倒成了最难读懂的部分。因为这些俗谚口语保存了唐代语言的原貌，对全面了解杜甫歌中的“当时语”有重要意义，笔者不妨举出几例，并参照各家注本略加解释，以此就教于方家。

“煎胶续弦”——“麟角凤觜世莫辨，煎胶续弦奇自见。”^①此谚语原意甚明，宋薛梦府注云：“东方朔《十洲记》：仙家煮凤喙麟角合煎作胶，名之为‘续弦胶’，一名‘连金泥’。此物能连属弓弩断弦，及断折之金以胶连，使力折击，他处乃断，续处不复断也。”^②但关于杜甫用此谚语的寓意，诸家分歧较大，主要有这样两种解释：一说杜甫以此赞美王倚必为世用，如宋赵次公注曰：“公美王生有用于当世，而公自以老故已矣而无羨也”^③；一说杜甫借此比喻王倚之深情厚谊可以愈疾，如清钱谦益注曰：“喻王生以美馔愈疾。如煎胶之续绝弦也”^④。今按，杜甫的长歌惯以起句统摄全篇，此谚语在歌的起句中出现，其寓意必与主旨相关，歌写王倚“力致美肴馔”款待杜甫，使其沉痾顿去而病态全无，并未涉及王倚用世的才德，故后一解说较为恰当。

“酷见”——“酷见冻馁不足耻，多病沉年苦无健。”^⑤《说文解字注·酉部》训“酷”字曰：“‘酷’，酒厚味也，依广韵订引申为已甚之意。”^⑥杜诗“杀气南行动坤轴，不尔苦寒何太酷”^⑦，其中“酷”字便应作“甚”解。仇兆熬注此句曰：“‘酷见’犹云惨逢。《世说》‘陶侃家酷贫’。”^⑧可见他亦将“酷”字解释为“甚”。今按：仇氏释“酷见”为“惨逢”，并不能说明“冻馁不足耻”的原因，依笔者所见，所谓“甚”，不过是指程度深，不妨从杜、王二人的交谊程度着眼，释“酷见”为常见、熟知，如此既与上句“且过王生慰畴昔，素知贱子甘贫贱”相呼应，又可使本句语义更通畅。

① 《病后遇过王倚饮赠歌》，《杜诗详注》卷三，第198页。

② [唐]杜甫著，[宋]郭知达编注《九家集注杜诗》卷四，洪业等编纂《杜诗引得》本，上海：上海古籍出版社，1985年3月第1版，第63页。

③ 《九家集注杜诗》卷四，第63页。今案：林继中辑校《杜诗赵次公先后解辑校》漏收此歌，故此据《九家集注杜诗》转引。

④ 《钱注杜诗》卷二，第70页。

⑤ 《病后遇过王倚饮赠歌》，《杜诗详注》卷三，第198页。

⑥ 《说文解字注》，第748页。

⑦ 《后苦寒行》（其二），《杜诗详注》卷二十一，第1849页。

⑧ 《杜诗详注》卷三，第199页。

“贪路”——“东归贪路自觉难，欲别上马身无力。”^①王嗣奭注曰：“‘贪路’语新，东归贪路，本宜急行，而殊觉其难，故上马无力，因不忍别而然，此有戏意。”^②浦起龙注曰：“‘贪路’犹难遽别，感其情重可知。”^③由此可知，所谓“贪路”意为急着赶路。

“好心事”——“可怜为人好心事，于我见子真颜色。”^④赵次公注曰：“好心事，如言好心肠也。”^⑤仇兆鳌注曰：“为人好心事，以俗语入诗，乃对姜少府言耳。”^⑥根据此歌之意，“好心事”应是赞美姜少府以诚待友的品德。

2、赋化语入歌

杜甫作歌，语言深浅随人而施，在那些冠冕堂皇的投赠之歌中，他多能用赋笔来写，用字古典雅，辞藻富丽华美，表现出深厚的才力。

如《魏将军歌》云：

魏侯骨聳精爽紧，华岳峰尖见秋隼。星缠宝校金盘陀，夜骑天驹超天河。槐枪荧惑不敢动，翠蕤云旂相荡摩。^⑦

杜甫以峻峰之巅盘旋高飞的“秋隼”比喻将军的精爽神气，以“星缠”来形容珠光宝气的马饰，“天驹”是汉中四星，此处用以代指将军的坐骑，“槐枪”是妖星，“荧惑”是火星，则用以代指戎寇，“翠蕤云旂”是旗帜，以军旗的摩荡表现将军整肃的军容。这段歌缀词繁富，设喻奇崛，正如杨伦所评“光怪陆离，令人目眩，是相如、子云赋手。”^⑧

又如《荆南兵马使太常卿赵公大食刀歌》云：

白帝寒城驻锦袍，玄冬示我胡国刀。壮士短衣头虎毛，凭轩拔鞘天为高。翻风转日木怒号，冰翼雪澹伤哀猱。铸错碧鬃鸛鹤青，铍铍已莹虚秋涛。鬼物撇拔辞乱壕，苍水

① 《阙乡姜七少府设鲙戏赠长歌》，《杜诗详注》卷六，第504页。

② 《杜臆》卷二，第76页。

③ 《读杜心解》卷二，第255页。

④ 《阙乡姜七少府设鲙戏赠长歌》，《杜诗详注》卷六，第504页。

⑤ [唐]杜甫著，[宋]赵次公注，林继中辑校《杜诗赵次公先后解辑校》乙帙卷六，上海：上海古籍出版社，1994年12月第1版，第268页。

⑥ 《杜诗详注》卷六，第504页。

⑦ 《杜诗详注》、卷四，第260页。

⑧ 《杜诗镜铨》卷二，第94页。

使者扣赤絛，龙伯国人罢钓鳌。^①

这段歌极状大食宝刀之莹利，“白帝”八句正面描摹：壮士舞刀，拔鞘而光气上闪，似直逼青天，挥霍而激荡有声，如秋风怒号，刀光清寒，好似“冰翼雪澹”，宝刀镌刻精致并涂有“鸚鵡膏”，锋刃锐利的寒光好似“秋涛”；“鬼物”三句是侧面烘托：妖魔鬼怪惧怕刀光而纷纷逃避，“苍水使者”逊于宝刀之锐利而不敢横刀相比，“龙伯国人”惊于宝刀光气而停罢“钓鳌”。此歌用字奇僻，设喻极富浪漫色彩，落笔全在意外，诚如清蒋弱六所评：“如宝装成，满纸光怪。”^②

从上面所举二例的分析可以看到，杜甫以赋化语入歌，主要有这样几个特点：首先，杜甫或用天文星象、或引鬼神传说、或举奇宝异物，用词广博，极尽形容之能事，足见其学力之渊深；其次，杜甫用语贴合人物身份，富有个性特色，写给禁军统帅魏将军，则用词富雅，表现了皇家军队的排场风范，而写给荆南兵马使赵公，则用语雄浑，展现了封疆大将的慷慨豪放；第三，杜甫想象丰富，设喻生动，能从多个侧面描摹事物，其情感的注入使歌并没有因语言的深奥而显得堆砌板滞。

3、多样化的语言风格

语汇来源的多样化加之杜甫勇于探索开拓的创作实践使他的歌表现出多样化的语言风格，下面就举其中较具代表性的三种风格具体来看。

首先，杜甫有些歌用语浅白，情韵流转，颇有民歌风情。杜甫常将民歌表现手法融入歌的创作，如“阆州城东灵山白，阆州城北玉台碧”^③、“阆中胜事可肠断，阆州城南天下稀”^④以民歌中常见的复沓对举句式表现阆州的山川风光；“嘉陵江色何所似，石黛碧玉相因依”^⑤，又以民歌善用的问答手法描绘阆水的灵秀景致。语言也如民歌般清新自然，如“中巴之东巴东山，江水开辟流其间”^⑥，写夔州形势，即景起兴、平中见奇；“灊东灊西一万家，江北江南春冬花”^⑦、“东屯稻畦一

①《杜诗详注》卷十八，第1582页。

②转引自《杜诗镜铨》卷十五，第731页。

③《阆山歌》，《杜诗详注》卷十三，第1073页。

④《阆水歌》，《杜诗详注》卷十三，第1074页。

⑤同上。

⑥《夔州歌十绝句》（其一），《杜诗详注》卷十五，第1302页。

⑦《夔州歌十绝句》（其五），《杜诗详注》卷十五，第1304页。

百顷，北有涧水通青苗”^①，写村居景物，随口道来、不事雕琢；“长年三老长歌里，白昼摊钱高浪中”^②，写巴蜀人情土俗，直道方言、语词亲切。

其次，杜甫有些歌上承盛唐诗风，注意意境的营造，语言虽经艺术锤炼而不露斧凿痕迹，表现得质朴无华而诗韵悠远，有雅正之美。比如《越王楼歌》：“绵州州府何磊落，显庆年中越王作。孤城西北起高楼，碧瓦朱甍照城郭。楼下长江百丈清，山头落日半轮明。君王旧迹今人赏，转见千秋万古情。”^③此歌笔意上下分节，上半咏越王楼，下半登楼而吊古，用语典雅，气势开阔，意境浑融。又如《军中醉歌寄沈八刘叟》虽写醉歌而无一字纵肆，歌中或绘清景，或写行止，语调平静端和，情思含蓄悠长。

此外，杜甫有些歌则用语奇诡怪异，开中唐险怪诗风之先河。如《戏作花卿歌》“通体粗辣”^④，其中“子璋髑髅血模糊，手提掷还崔大夫”^⑤一句写得血气淋漓，极有感染力，传说可以愈疾。^⑥又如《玄都坛歌寄元逸人》“子规夜啼山竹裂，王母昼下云旗翻”^⑦一句，用语夸张新奇，且直写喻体而隐本体，意思隐晦难解，清人申涵光评曰：“二语大类长吉，见此老无所不有也。”^⑧再如《魏将军歌》中“星缠”四句，明人陆时雍《唐诗镜》评曰：“此等语致在意仿佛之间，后韩愈可沿而为放，李贺可遁之为鬼。”^⑨

杜甫能够根据表现内容及酬赠对象的不同而采取恰当的表达方式，或“直道当时语”以求平实亲切，或以赋化语入歌以显深厚才力，他凭借高超的语言驾驭能力，使歌的语言呈现出多样化的风格。

（三）杜甫歌的章法

所谓章法是指诗歌谋篇布局的法则，是对全诗的宏观架构，相比字句，章法往往更能显示出诗人的气象与才力。杜甫作为诗圣，其诗艺不仅体现在诗歌的警句、

① 《夔州歌十绝句》（其六），《杜诗详注》卷十五，第1305页。

② 《夔州歌十绝句》（其七），《杜诗详注》卷十五，第1305页。

③ 《杜诗详注》卷十一，第921页。

④ 浦起龙语，参见《读杜心解》卷二，第273页。

⑤ 《杜诗详注》卷十，第845页。

⑥ 事见[宋]计有功著《唐诗纪事》卷十八，上海：上海古籍出版社，1987年7月新1版，第266页。

⑦ 《杜诗详注》卷二，第135页。

⑧ 转引自《杜诗详注》卷二，第137页。

⑨ 转引自陈伯海主编《唐诗汇评》，杭州：浙江教育出版社，1995年第1版，第1067页。

炼字之中，更体现在他对整首诗篇章结构的安排上，此诚如方东树所言：“杜公所以冠绝古今诸家，只是沉郁顿挫，奇横恣肆，起结承转，曲折变化，穷极笔势，迥不由人。”^①杜甫这种高超篇章驾驭能力在歌的创作之中也得到了很好的展现。下面试从两个方面具体分析杜甫歌的章法特色，一是起承转合的完美配合，二是提带穿插的巧妙运用。

1、起承转合的完美配合

在中国古代诗体中，歌并没有被划分为独立的一体，所以在历代诗论著述中也没有关于歌创作方法的专门讨论，前代诗论家多将歌归为歌行，或是概称之为七古，故今人只能在诗论家们对七古、歌行的讨论中获得对歌章法的认识。

关于章法的起承转合，前人多有论列，如明王世贞曰：“七言歌行，靡非乐府，然至唐始畅。其发也，如千钧之弩，一举透革。纵之则文漪落霞，舒卷绚烂。一入促节，则凄风急雨，窈冥变幻。转折顿挫，如天骥下坂，明珠走盘。收之则如橐声一击，万骑忽敛，寂然无声。”^②王氏将章法具体分成的“发”、“纵”、“促节”、“收”四个阶段，实际就对应着这里所说的起、承、转、合。此段论述设喻生动，但其论从读诗感受的角度出发，并没有明确地讲具体创作技法，用语也抽象玄虚，令人不易把握，且一概而论，忽视了歌创作过程中章法安排千变万化的个性特色。

为不破坏章法安排所给人的整体感受，不妨先以杜甫《茅屋为秋风所破歌》为例，在具体创作实践中看起承转合是如何在歌中得以完美配合的。歌云：

八月秋高风怒号，卷我屋上三重茅。茅飞渡江洒江郊，高者挂罥长林梢，下者飘转沉塘坳。南村群童欺我老无力，忍能对面为盗贼。公然抱茅入竹去，唇焦口燥呼不得，归来倚杖自叹息。俄顷风定云墨色，秋天漠漠向昏黑。布衾多年冷似铁，娇儿恶卧踏里裂。床头屋漏无干处，雨脚如麻未断绝。自经丧乱少睡眠，长夜沾湿何由彻。安得广厦千万间，大庇天下寒士俱欢颜，风雨不动安如山。呜呼！何时眼前突兀见此屋，吾庐独破受冻死亦足。^③

“八月”五句是歌的起句，老杜以洗练之笔记录了秋风破屋的整个过程，诚如蒲

①《昭昧詹言》卷十四，第379页。

②[明]王世贞著《艺苑卮言》卷一，丁福保辑《历代诗话续编》本，北京：中华书局，2006年8月第2版，第960页。

③《杜诗详注》卷十，第831-832页。

起龙所言：“五句完题，笔亦如飘风之来，疾卷了当。”王世贞以“千钧之弩，一举透革”来比喻起势，表明起句须有强大的力度，这在杜甫的歌中得到了很好的体现，他以“怒号”、“卷”、“飞”、“渡”、“洒”、“挂胃”、“飘转”这一连串动词展现了秋风来势的猛烈，诗笔铿锵劲健。“南村”五句顺承以群童之欺，笔笔生动，足见其急，“归来倚杖自叹息”，单句缩住，一声叹息蕴涵了多少无奈辛酸。“俄顷”二字不动声色，极自然地由风转入雨，由暮转入夜，以下八句皆写雨夜情景：坚冷似铁的破被子、睡觉不老实的孩子、满屋滴滴答答的漏雨，在这些最真实的生活细节描写中，浸透着无限凄楚。“安得”三句收结此歌，一笔陡转，翻出奇情，抛开自家烦愁苦闷而转向对苍生的关怀，足见其心怀之博大，诚如蒋弱六所评：“此处若再加叹息，不成文矣，妙竟推开自家，向大处作结，于极潦倒中正有兴会。”^①此歌起承转合浑然天成，文脉贯通而真情流淌。

有了这一整体的感受之后，下面再来具体分析杜甫运用起承转合来作歌的技巧。先看起句。方东树曰：“诗文以起为最难，妙处全在此，精神全在此。”^②此为有得之论。作为开端，起句的优劣决定着整首歌的气象风度。清人笪重光曾论作画起笔之重要性曰：“得势则随意经营，一隅都是，失势则尽心收拾，满幅都非。”^③实际作歌亦如此，起句佳妙，笔势不凡，则句句衔接，通篇贯注，无处不佳，无处不妙。杜甫常能以精彩的起句，为歌创造良好的开局。如《醉时歌》：

诸公衮衮登台省，广文先生官独冷。甲第纷纷厌梁肉，广文先生饭不足。先生有道出羲皇，先生有才过屈宋。德尊一代常坎坷，名垂万古知何用。^④

歌起即用了一连串的排比兼对比，将一腔难以抑制的牢骚倾泻而出，写得奔涌激荡、极有力度，如此提领全篇，将杜甫醉时的纵肆悲情表现得淋漓尽致。又如《李潮八分小篆歌》：

苍颉鸟迹既茫昧，字体变化如浮云。^⑤

本只是为一幅八分小篆作歌，竟能从苍颉造字落笔，以“变化如浮云”五字来展现书法发展的千年沧桑，“一语便括全篇”^⑥，视野阔大，气象恢宏。再如《天育

① 转引自[清]杨伦《杜诗镜铨》卷八，上海：上海古籍出版社，1998年2月第1版，第364页。

② 《昭昧詹言》卷十一，第240页。

③ [清]笪重光《画筌》，成都：四川人民出版社，1982年2月第1版，第24页。

④ 《杜诗详注》卷三，第174页。

⑤ 《杜诗详注》卷十八，第1550页。

⑥ 王嗣爽语，参见《杜臆》卷八，第299页。

骠图歌》:

吾闻天子之马走千里，今之画图无乃是。^①

此歌为画而题，起笔既不述画意，也不赞画师，而是意兴飞扬，天外落笔，在对天子之马的追忆中见出当年盛世的繁荣景象，诚如杨伦所评“起笔突兀高老”^②，如此开篇，胸襟气度自非凡俗可比。

再看起句与承转的配合。世间万物都存在着相生互补、循环变化的规律，诗歌创作也不例外，杜甫深谙此理，其歌若起句奇警，则多用平实之句承转，反之亦然，在起句与承转的配合中，将歌表现得跌宕多姿。如《戏为韦偃双松图歌》:

天下几人画古松，毕宏已老韦偃少。绝笔长风起纤末，满堂动色嗟神妙。^③

起句写得平缓，继接以“绝笔”一句，笔势飞动遒劲，振醒全篇。又如《奉先刘少府新画山水障歌》:

堂上不合生枫树，怪底江山起烟雾。闻君扫却赤县图，乘兴遣画沧洲趣。^④

起二句并不写画，而以突兀之笔，直呼出诗人的惊诧之语。后两句若再以奇异之句相接，就会让人不知所谓，成了一首打迷歌，于是杜甫以平述之句承转，使人方悟是画，悟中亦见画之逼真，起承一奇一平，一急一缓，抑扬顿挫，富于变化。

最后看收尾。起承转合中将收尾称之为“合”是极精当的，它是全篇诗意和情感感的汇合、共振与回响，好的收尾既要收得住，又能拓得开，有一唱三叹之妙。姜夔曰：“篇终出人意表，或反终篇之意，皆妙。”^⑤清沈德潜曰：“至收结处，纤徐而来者，防其平衍，须作斗健语以止之；一往峭折者，防其气促，不妨作悠扬摇曳语以送之，不可以一格论。”^⑥这些论述都说明收尾须承全篇诗意而有所变化，要在人意料之外落笔，杜甫的歌往往能做到这一点。如《奉先刘少府新画山水障歌》:

若耶溪，云门寺。吾独胡为在泥滓，青鞋布袜从此始。^⑦

整首歌都在写山水画，但此收尾却举出两处人间清幽之境，抒发归隐之情，笔落

① 《杜诗详注》卷三，第253页。

② 《杜诗镜铨》卷二，第90页。

③ 《杜诗详注》卷九，第757页。

④ 《杜诗详注》卷四，第275页。

⑤ [宋]姜夔《白石道人诗说》，[清]何文焕辑《历代诗话》本，北京：中华书局，2004年9月第2版，第681页。

⑥ [清]沈德潜《说诗碎语》，北京：人民文学出版社，1979年9月第1版，第209页。

⑦ 《杜诗详注》卷四，第278页。

画外而情寄画中，自有无限深意。又如《戏题王宰画山水图歌》：

焉得并州快剪刀，剪取吴松半江水。^①

杜甫玩赏王宰山水画，爱其能以咫尺之图卷，穷尽万里之江山，竟然欲用剪刀剪半江吴松水，收尾落笔之奇，令人称叹。

2、提带穿插的巧妙运用

章法上起承转合的划分很符合事件的发展规律，因而在那些以叙事为主的歌中，依靠起承转合的完美配合可以很好地表现主题。从上文的论述中可以看到，杜甫有很多歌是用来品鉴书画的，在这些歌中，诗人要以诗笔为画笔、书笔，通过文字再现这些形象艺术，若大笔写意，则会流于空泛，使人不知所云，若细笔勾勒，则难免呆板，匠气十足。在这些歌的章法安排上，仅依靠起承转合是行不通的，所以杜甫又综合利用提带穿插的手法，使章法更加灵活，从而更好地将歌与书画品鉴相结合。

提带穿插，是杜甫书画品鉴歌章法给人的总体印象，不像起承转合已有范式可循，为了论述的方便，不妨先给它一个定义。所谓“提带”，是从主客配合的角度讲，指杜甫能借相关之物或人衬托歌中的主体。所谓“穿插”，是从章法开阖的角度讲，指杜甫作歌时笔意的生发、回应与收束。为体现其整体效果，先以《韦讽录事宅观曹将军画马图歌》为例：

国初已来画鞍马，神妙独数江都王。将军得名三十载，人间又见真乘黄。曾貌先帝照夜白，龙池十日飞霹雳。内府殷红玛瑙盘，婕妤传诏才人索。盘赐将军拜舞归，轻纨细绮相追飞。贵戚权门得笔迹，始觉屏障生光辉。昔日太宗拳毛騧，近时郭家狮子花。今之新图有二马，复令识者久叹嗟。此皆战骑一敌万，缟素漠漠开风沙。其余七匹亦殊绝，迥若寒空杂霞雪。霜蹄蹴踏长楸间，马官厮养森成列。可怜九马争神骏，顾视清高气深稳。借问苦心爱者谁，后有韦讽前支遁。忆昔巡幸新丰宫，翠华拂天来向东。腾骧磊落三万匹，皆与此图筋骨同。自从献宝朝河宗，无复射蛟江水中。君不见金粟堆前松柏里，龙媒去尽乌呼风。^②

歌起“国初”四句，并不贴着画写，而将笔意荡开，提江都王以衬画师曹将军，

①《杜诗详注》卷九，第756页。

②《杜诗详注》卷十三，第1153-1155页。

在短短四句歌中，不动声色地说了百年光景，倏忽而沧桑。“曾貌”八句仍不及画，仿佛是在度方步，忆往事，在昔日荣耀与光鲜的舞台上，主宾粉墨亮相。“昔日”十句，方入本题，描绘图画极巧妙，先举“拳毛騧”、“狮子花”两匹帝王名马点醒读者，以此二马带出七马，笔意有详略，有精神。“可怜”四句，又提“支遁”以衬“韦讽”，说明主人对马的真心爱怜。“忆昔”六句收结，再将笔意荡开，以画中的九马带出盛世的万马，在强烈的古今对比中，发出深沉的悲叹。此歌写的是一幅九马图，如何安插摹画对画家而言已是不易，更何况是以歌来写，杜甫正是凭借提带穿插的巧妙运用，不仅将画意展现得淋漓尽致，还表达了深沉的盛衰之感。

下面具体来看杜甫运用提带穿插的技巧。先说“提带”。杜甫作歌，主次安排颇具匠心，常能以客衬主，突出主体。如《天育骠图歌》：

遂令大奴守天育，别养骥子怜神俊。当时四十万匹马，张公叹其材尽下。^①

以四十万匹天育群马来衬托骥子，排场气势，何其大也，又借张公“材尽下”这一声叹息，将笔势扭转，一下烘托出骥子卓然不群、神骏非凡的气概来，真有“四两拨千斤”之妙。又如《李潮八分小篆歌》：

尚书韩择木，骑曹蔡有邻。开元已来数八分，潮也奄有二子成三人。^②

吴郡张颠誇草书，草书非古空雄壮。岂如吾甥不流宕，丞相中郎丈人行。^③

先以近世之八分书名家韩择木、蔡有邻衬托李潮，确立了他在八分书界的地位，又举草圣张旭与李潮相比，明确了八分书在整个书法史上的意义，“丞相”指秦李斯，“中郎”指汉蔡邕，举此二位古代篆书家，又道出了李潮八分书之师法渊源，杜甫借此一系列对比烘托，清楚地说明了李潮书法的源流、地位和意义。

再来看“穿插”。杜甫作歌善用开阖，常通过转折、呼应的灵活运用而形成跌宕顿挫的艺术效果。如《奉先刘少府新画山水障歌》起四句，以突兀之笔直呼出诗人惊叹之后，方借“沧洲趣”三字点出所咏山水画。“画师”六句并不紧接着描写山水障，而是荡开一笔，转到对画师本人的称赞上。“得非”以下八句，笔墨重回画面，却又将虚实交糅在一起，渲染了其画“元气淋漓”、惊天地而泣鬼神的艺

① 《杜诗详注》卷四，第254页。

② 《杜诗详注》卷十八，第1551页。

③ 同上书，第1552页。

术魅力，大泼大写，运笔如飞。“野亭”八句始转入对画中景物的细致描摹，大小远近、浓淡疏密，无不得到细腻精工的再现。这两段浓墨重彩的铺写，正照应着前面“沧洲趣”三字。“刘侯”以下八句，再从画中跳出，转入对刘侯及其二子高超画艺的描写，又与前面对画师的称赞彼此呼应，相互映衬。此歌落笔大开大阖，纵横腾跃，而又能彼此呼应，脉络清晰，章法安排已入化境，表现出错综变化而又完美严整的形式之美。

胡震亨《唐音癸签》载时人谢茂秦言曰：“长歌但看其通篇大势，中间偶有拙句，不失大体。”^①可见章法的优劣决定了歌创作的成败。杜甫能综合运用起承转合与提带穿插来为歌布局谋篇，使章法更加灵活多变，极大地增强了歌的艺术表现力。

（四）杜甫歌的叙事与抒情

将叙事与抒情相结合并不是盛唐诗歌创作惯用的手法。唐人殷璠在其《河岳英灵集》中曾以“既多兴象，复备风骨”^②来评价陶翰的诗歌，实际上注重“兴象”的营造也可视为整个盛唐诗歌的抒情特色。以“兴象”来传情，着重表现的是创作过程中内在情感与外在景物之间的触引融合，至于引发情感产生的原初社会生活则被尽可能地收敛、浓缩、模糊。所以，“兴象”的营造虽使唐诗具有“羚羊挂角，无迹可求”^③的空灵意境，但其情感大都含蓄而不真切，悠远而太浮泛，并不能很好地反映社会现实。杜甫对现实生活有着强烈关切，他要通过诗歌创作来真实地反映人生百态，所以在他的歌中，抒情方式由意象的营造转向了事态的叙写，多在叙事的过程中使情感得以自然地抒发。

杜甫的叙事并不是单线条的平铺直叙，而是注意截取整个事件中一个片段集中描绘，常通过戏剧化情节传达情感。如《冬末以事之东都湖城东遇孟云卿复归刘颙宅宿宴饮散因为醉歌》：

疾风吹尘暗河县，行子隔手不相见。湖城城东一开眼，驻马偶识云卿面。向非刘颙

① 《唐音癸签》卷三，第16页。

② [唐]殷璠《河岳英灵集》卷上，《唐人选唐诗十种》本，上海：上海古籍出版社，1978年9月第1版，第69页。

③ 《沧浪诗话·诗辨》，《沧浪诗话校释》，第26页。

为地主，懒回鞭辔成高宴。刘侯欢我携客来，置酒张灯促华馔。^①

此歌题目道出了作歌原由：杜甫因事前往东都，当地朋友刘颙设宴款待了他，老杜宴散而归，恰在城东遇到了故友孟云卿，于是携云卿复归刘颙宅重新开宴，宴散后作此醉歌。如此一番曲折的经过，杜甫并没有按顺序一一道来，而是从第一次宴散的归途落笔，先以“疾风”二句写了途中风沙之苦，一个“暗”字足见风沙之猛烈，“隔手”二字亦将风沙中的行人写得情形毕现。“湖城”二句写与老友孟云卿的相遇，他乡遇故交本是极偶然的事，更何况在这沙尘席卷、昏天黑地的情形之下，“一开眼”而“偶识云卿面”，老杜在叙述之中也融入了他的惊喜之情。“向非”四句，以逆笔带出了刘颙，此句叙述用语平淡，但却生动地传达了多重情感，一个“回”字说明是再度登门，杜甫身在异乡，一天之内两次受人款待，本应心存感激，但他却以“向非”、“懒回”来写，一副得了便宜卖乖的模样，此句既可看出刘、杜之间有着深厚的交情，又体现了刘颙热情好客之为人，同时也展现了老杜率真的性情。杜甫此段歌以洗练的叙事笔法截取与孟云卿的偶遇的情节详加叙述，巧妙地组织安排，以逆笔道出刘颙，在短短的八句之中写了两位朋友、两次宴会、两度聚散，既把这一颇为周折的事情经过叙述得自然流畅，又使情感得到了很好地传达。

杜甫的叙事注重细节，能综合运用巧设对话、精择动词、铺陈物项等多种叙事手法寓托深情，如《病后过王倚饮赠歌》：

王生怪我颜色恶，答云伏枕艰难遍。疟疠三秋孰可忍，寒热百日相交战。头白眼暗坐有胝，肉黄皮皱命如线。惟生哀我未平复，为我力致美肴膳。遣人向市赊香粳，唤妇出房亲自饌。长安冬菹酸且绿，金城土酥静如练。兼求富豪且割鲜，密沽斗酒谐终宴。故人情义晚谁似，令我手脚轻欲旋。^②

在此段歌中，杜甫将深挚的情感融入了细腻的叙事笔法之中。“王生”两句写初见时的对话，老杜久病初愈，故而“颜色恶”，王生乍见而“怪”，必有询问，老杜隐问而直笔写答，使叙述显得更为紧凑。“疟疠”四句是杜甫的答言，他详述了一年之中多病之状，尽现贫苦艰难之境遇，使人倍感凄凉。王生乍见杜甫而“怪”，听到他一番悲苦倾诉之后情感转而为“哀”，此处对情感微妙变化的叙写，体现了

①《杜诗详注》卷六，第500-501页。

②《杜诗详注》卷三，第198-199页。

王生对老杜的真心相怜。“惟生”以下八句，杜甫以铺笔叙写了王倚的盛情款待，他因老杜仍未痊愈，故特为其“力致美肴膳”，王生遣人“賒香粳”，唤妇“亲自饌”，几个动词透露出其家计的艰难。杜甫对宴席上酒菜的详细罗列也颇有深意，“冬菹”是时令蔬菜，“土酥”是特色土产，“富豪”是王生家专为设宴而宰杀的牲畜，“斗酒”也是“密沽”而得，这些虽都不是什么山珍海味，但对王生来说却是样样用心尽力，样样得来不易，感于王生的深情，老杜顿觉手脚轻旋而病态全无。这些细腻的叙述体现了王生的真挚情感，而如此深心体会亦浸透着老杜的感激之情。

通过叙事来抒情虽能将情感的抒发落到实处，从而得到真切而细腻的传达，但如果通篇只是单一的叙述，则很容易使诗意太过平白而缺少韵味，因此，杜甫常常在其叙事的过程中穿插景语，如此一来，既使叙事节奏富于变化，又将情感抒发得余韵悠远。如《苏端薛复筵简薛华醉歌》整首歌都在叙写宴饮时的情景与感受，歌末却以景语作结：

忽忆雨时秋井塌，古人白骨生青苔，如何不饮令心哀。^①

通过对记忆中一幅荒凉阴森的景象的描绘，使人自然地生出青苔白骨、人生不免的感慨，如此便将前面的叙写收束，而将情感转入了更深层的苦痛与无奈。又如《醉时歌》在一段节奏繁促的同饮情事叙写之后，陡接一句景语：

清夜沉沉动春酌，灯前细雨簷花落。^②

清夜深沉，春寒料峭，细雨打着房簷，簷水映着烛光如银花飘落，杜甫以细腻的笔触将雨夜之景描写得余韵深长。在此景语之前，情感在跌宕排奁的歌声中一气而下，以喷薄的力量激荡人心，而此景语的插入，使悲慨之情得以节制，节奏亦得以舒缓，而情感却在这幽寂清冷的夜景中渐渐弥散，更有一种深挚感人的韵味。

梁启超曾说：“杜甫情感的内容，是极丰富的，极真实的，极深刻的。他表情的方法又极熟练，能鞭辟到最深处，能将他全部完全反映不走样子，能像电气一般一振一荡的打到别人的心弦上。”^③杜甫歌的情感之所以能有这种动人心弦的力量正是因他能够通过高超的叙事手法，将自己的真情融入对事态的细致述写中，

① 《杜诗详注》卷四，第294页。

② 《杜诗详注》卷三，第176页。

③ 梁启超《情圣杜甫》，《杜甫研究论文集》（一辑），北京：中华书局1962年12月第1版，第2页。

此诚如梁氏所言“真事愈写得详，真情愈发得透。”^①

（五）杜甫的连章组歌

当以一首歌的容量已不能倾尽胸中的情感、写完眼前的景象时，杜甫常常采用组歌的形式连章歌唱。杜集中现存有两组歌，一为《乾元中寓居同谷县作歌七首》（以下称《同古七歌》），一为《夔州歌十绝句》（以下称《夔州歌》），前一首以七古来写，用以自我抒情，后一首以七绝来写，用来为夔州纪胜。下面就从一本万殊的章法安排、虚实映衬的表现手法、层递回环的抒情方式的三个方面具体分析这两组歌的艺术特色。

1、一本万殊的章法安排

浦起龙评杜甫组诗曰：“汉魏以来诗，一题数首，无甚论次，少陵出而章法一线。”^②可见，讲究章法论次是杜甫组诗有别于前代的特色，这一点在其歌中也有体现。“一本万殊”，是杜甫两组歌章法安排给人的整体感受，包含笔意的生发和回束两个方面。这两组歌皆以首章为提纲，表明宗旨，引出话头，以下各章皆由从此处生出，若裘之有领，花之有蒂，又以尾章照应首章，使千头万绪丝丝入扣，回归主题。

《同古七歌》首章为“诸歌之总萃。”^③起句即以“客”字点明身份，又用“白头乱发垂过耳”这一形象刻画渲染气氛，由此便将整组歌置于同谷流寓生活的大背景中。歌中对“拾橡栗”情景的刻画，既表明生活之窘迫，又为二歌抒写全家生计艰难埋下伏笔；“天寒日暮山谷里”一句，遥领五歌对同谷惨恶环境的描写。“中原无书”一句，写战乱阻隔，同时也暗寓三歌、四歌对离散弟妹的思念；“归不得”，意指国事维艰、战乱不息，又正与六歌“龙蛰”、“蛇游”的局势相关连；“呜呼一歌兮歌已哀”，一个“哀”字奠定了全组歌的情感基调。尾章收束全篇，起句“男儿生不成名身已老，三年饥走荒山道”，以一声长叹回归垂老作客之悲，又与首章“头白发乱”、“皮肉皴死”相映衬；结句“仰视皇天白日速”，与首章结

① 梁启超《情圣杜甫》，《杜甫研究论文集》（一辑），第8页。

② 《读杜心解》卷一，第9页。

③ 浦起龙语，参见《读杜心解》卷二，第262页。

句“悲风为我从天来”俱结到天，遥相呼应，有“穷则呼天之意。”^①王嗣爽评《同谷七歌》曰：“七首脉理相通，音节相协，要摘选不得。”^②正说明了七歌首尾相应、意义连属的章法特征。

《夔州歌》是以十首绝句为夔府纪胜，其中各章相对独立，不像《同谷七歌》有着如此严密的照应关系，但总体亦以“一本万殊”之方式布局谋篇。组歌首章领起全势，“白帝高为三峡镇”承首句之山势而写，以本地之形胜衬夔府之高峻，“瞿塘险过百牢关”承次句之江流而来，以他处之险境形夔府之险要，大笔挥洒，足见夔府景象之恢宏壮阔，自然地引人入胜而领起下章。在分别描绘了夔州各处胜迹之后，尾章收结全篇，仍将笔意落在夔府形势的描绘上，写本地之高唐观足可与天下仙境——阆风玄圃、海上蓬壶相媲美，借推崇高唐而推崇夔州。此番首尾呼应，渲染烘托，使组歌从琐细的景物风俗描画中跳出，自有开阔之意境，高远之气势。

由此可见，“一本万殊”的章法安排，使组歌整体首尾相应，脉理贯通，变化万端而不离宗旨，呈现出错综而严整的艺术效果。

2、虚实映衬的表现手法

虚与实，是一对极为重要的哲学、美学范畴，实处之妙，在于“状难写之景，如在目前”^③，形象生动鲜明，呼之欲出；而虚处之妙，则在于“含不尽之意，见于言外”^④，情思翻飞灵动，含蓄蕴藉。我国古典艺术讲究虚实关系的处理，以虚实相生、浑然交融为最高境界，而这种虚实映衬的表现手法在杜甫的两首组歌中也有很好的体现。

《同谷七歌》中一歌、二歌侧重写实，“有客有客字子美”表明身份，“天寒日暮山谷里”交待时地，“白头乱发垂过耳”、“手脚冻皴皮肉死”、“短衣数挽不掩脛”刻画形象，“岁拾橡栗随狙公”、“黄独无苗山雪盛”、“男呻女吟四壁静”描写生计，歌中虽含有一定艺术夸张的成分，但总是从实际出发，细致展现了杜甫流寓同谷

① 仇兆鳌语，参见《杜诗详注》卷八，第699页。

② 《杜臆》卷三，第112页。

③ 梅尧臣语，参见[宋]欧阳修《六一诗话》，[清]何文焕辑《历代诗话》本，北京：中华书局2004年9月第2版，第267页。

④ 《六一诗话》，[清]何文焕辑《历代诗话》本，第267页。

时穷困悲苦的生活状况。三歌、四歌虚中有实，杜甫与弟妹流离失散，天各一方，他身在同谷而想像弟妹的生活境遇，甚至盼望驾飞鸟与之相聚，情景皆由思念生出，当然是虚写，但其中“胡尘暗天道路长”、“杳杳南国多旌旗”两句真实描绘了战乱中的社会图景，又应归为写实。五歌、六歌实中有虚，对同谷环境与龙湫景象的描写属于实写，但想像魂招返乡，以龙蛰蛇游寓托政局之忧则是虚写。七歌感慨身世不遇，与山中儒生共伤怀抱是写实，但“富贵应须致身早”则又是讽刺之语而非真实心怀。

《夔州歌》多以实笔写夔州景象，生动展现了夔州的秀丽山川与风土人情。如五章：“灩东灩西一万家，江北江南春冬花。背飞鹤子遗琼蕊，相趁凫雏入蒋牙。”^①写灩东灩西人居稠密、气候温暖、花鸟繁盛之景象，描绘细腻入微。又如七章“蜀麻吴盐自古通，万斛之舟行若风。长年三老长歌里，白昼摊钱高浪中。”^②写吴蜀之地市舶辐辏、商贾贩货走集、舟人争利忘险的情景，刻画精彩传神。组歌中有些篇章也以虚笔来写，营造了虚幻朦胧的意境。如其八：“忆昔咸阳都市合，山水之图张卖时。巫峡曾经宝屏见，楚宫犹对碧峰疑。”^③忆昔咸阳都市的屏风山水图上尚绘有巫峡楚宫，而今身临其境却是空留碧峰而不见旧迹，画中存真境，真境空留影，情思缥缈，可谓“以虚运出奇。”^④

明人谢榛曰：“写景述事，宜实而不泥乎实。有实用而害于诗者，有虚用而无害于诗者。此诗之权衡也。”^⑤杜甫以虚实映衬的表现手法创作组歌，描绘真实而又灵韵飞动，令人回味无穷。

3、层递回环的抒情方式

组歌连章歌唱，篇幅较长，具有较大的情感容量。杜甫以组歌来抒情，并不任情感浩荡奔流一气直下，而是以层递回环的方式，将各种情感调和一体，在回环曲折、跌宕顿挫的歌中愈转愈深。

《同谷七歌》每章都以抒发感慨结尾，在这些意味深永的哀叹中我们可以感受

① 《杜诗详注》卷十五，第1304页。

② 同上书，第1305页。

③ 同上书，第1306页。

④ 浦起龙语，参见《读杜心解》卷六，第851页。

⑤ [明]谢榛《四溟诗话》卷一，北京：人民文学出版社，1961年1月第1版，第22页。

到杜甫情感的流转。“呜呼一歌兮歌已哀，悲风为我从天来”，一歌总述流寓之苦，歌始起而哀情感苍天，风亦为之悲恻。“呜呼二歌兮歌始放，邻里为我色惆怅”，二歌写自家生计之艰难，悲苦难抑，放歌高呼，声动邻里而为之惆怅。“呜呼三歌兮歌三发，汝归何处收兄骨”，三歌写对兄弟的牵念，以“汝归”作结，杜甫深知兄弟在战乱中各自漂流，生离已成死别，却让一步讲：你纵得归，我竟不知去往何处，生死难卜，你到哪儿为我收葬呢？如此一回转，情感愈加沉痛。“呜呼四歌兮歌四奏，林猿为我啼清昼”，四歌写对寡妹的遥忆，悲歌感物类，林猿亦为之垂泪。“呜呼五歌兮歌正长，魂招不来归故乡”，五歌回到自身，却转写流寓之险恶，歌声哀长，愁苦不堪而魂魄飞离。“呜呼六歌兮歌思迟，溪壑为我回春姿”，六歌突兀而写龙湫之景象，节奏渐缓，情思转向对政事的忧虑而厚重深长。“呜呼七歌兮兮终曲，仰视皇天白日速”，七歌再度回到自身，以壮志未酬身已老之悲叹作结，歌声悄然曲终，白日西落，暮色深沉，情感孤独悲戚。《同谷七歌》虽以抒发穷老流寓之悲为主旨，但情感却能在一己哀叹、亲人之思、政局之忧间自由跳转，随歌声而曲折顿挫，一唱三叹。

《夔州歌》中有两条情感脉络，一是夔州纪胜，一是政事感慨，这两条脉络彼此牵涉、相互交织。先看夔州纪胜一脉：一歌总括夔州形胜；二歌辨识古迹；三歌叙写历史；四歌写赤甲、白盐之山家；五歌写灆东、灆西之水村；六歌写东屯农事；七歌写吴蜀商贸；八歌觅楚宫旧迹；九歌记武侯祠堂；十歌借赞高唐而赞夔州，由此可见组歌除首尾两章总体渲染夔州景象之恢宏气势之外，其余八章则分别从不同角度具体描绘夔州的山川美景、历史风俗。再看政事感慨一脉：二歌“白帝夔州各异城，蜀江楚峡混殊名。英雄割据非天意，霸主并吞在物情”^①，杜甫在对古迹的分辨中蕴涵夔州易于分裂淆乱之意，借历史上公孙述、刘焉据险割据的史实警示朝廷，表达了社稷盛衰在德而不在险，惟得民者可致王的政治见解；三歌“群雄竞起问前朝，王者无外见今朝。比讶渔阳结怨恨，元听舜日旧箫韶”^②，此承上歌而写，由历史转入现实，前二句写古之群雄凭险割据，今则大唐统一寰宇，似有赞颂当朝政治之意，而后二句却将笔意陡转写安、史叛乱，设想玄宗避乱入蜀，若再听到盛世箫韶之音，不知会作何感慨，此歌情思跳转，语婉含讽，

① 《杜诗详注》卷十五，第1303页。

② 《杜诗详注》卷十五，第1303页。

寓意深远；九歌“武侯祠堂不可忘，中有松柏参天长。干戈满地客愁破，云日如火炎天凉”^①，特记武侯祠，与八歌楚宫旧迹的飘渺难觅相对比，足见忠义之士自可流芳千古，绝非楚宫高堂可比。《夔州歌》中政事感慨一脉常被忽略，但实际却是此组歌真正妙义之所在，两条脉络交织，在描绘胜迹的同时，更赋予夔州深厚的政治历史内涵，境界之高，绝非一般纪胜诗可比。

综之，杜甫以一本万殊的章法安排、虚实交融的表现手法、层递回环的抒情方式创作组歌，形成了独具魅力的艺术特色，成为后世师法的典范。

^①《杜诗详注》卷十五，第1306页。

结 论

本文就杜甫的歌分三个部分作了论述和分析，现总结如下：

一、歌是一个自上古时期产生，一脉发展而来，并保持着独立风格特色的诗体。传统诗体学将歌归为乐府与歌行，但由于乐府概念涵盖众多且历代变化，歌行概念本身就有许多不确定性，所以这样的诗体划归不能对歌的诗体特性做出准确的说明。通过对自先秦至盛唐歌的创作实际分析，可以这样来描述歌的诗体特征：从题材的角度看，先唐之歌的题材较为固定，多写诗人的即兴感怀，唐代之后，文人开始将歌与一些内容繁杂、较难表达的题材相结合，用歌来酬赠送别、摹物写人、品书赏画，歌的题材更为开阔；从情感表达的角度看，歌由“放情”而生，有着浓烈抒情性，自与情感中和平稳的古诗相别；从章法谋篇角度看，长歌讲究起承转合，章法开阖自如，不拘一格；从句式的角度看，歌的句式灵活多变，每句字数不定，齐言杂言皆可，骈散亦无定格，可由诗人随兴驰骋；从声韵的角度看，歌并无严格的声韵限制，唯以音调流转、宜于歌唱者为正格。从语言的角度看，歌的语言明白畅达，以情真自然为尚，而不以才深雕镂见长。考察初、盛唐诗人使用歌辞性诗题的情况，诚如元稹所说“达乐者少，不复如是配别，但遇兴纪题”，而杜甫是其中的一个例外。在杜甫的笔下，歌、行两题有着明确的分工，他以行写家国，而以歌写自我。

二、杜诗的歌主要表现这样五种题材：（一）自我抒情，此类歌或表达诗人难以抑制的强烈情感，或抒发日常生活中的触动与感慨，即兴而唱，语质情真；（二）酬唱赠答，此类歌或为觥筹交错时的唱和，或为友人僚属间的投赠，多出自一种信手拈来的创作状态，少刻板而多性情；（三）人物品赏，此类歌或为颂扬而作，或在看似颂扬的文字中蕴涵有深刻的讽谕，渗透了诗人的情感态度与唐王朝的时代精神；（四）山水咏怀，此类歌在对奇山秀水的歌颂中融入了诗人的身世感慨；（五）书画品鉴，以歌来品鉴书画作品，将歌自由的诗体形式与书画作品绮丽多姿的艺术风神完美结合。

三、杜甫歌的艺术特色突出表现在以下五个方面：（一）从用韵角度看，杜甫

的歌能够很好地与内容、情感相配合，并借助韵律、句式、修辞等手法的综合运用使歌极富韵律感；（二）从语言角度看，杜甫能够根据表现内容及酬赠对象的不同而采取恰当的表达方式，或“直道当时语”以求平实亲切，或以赋化语入歌以显深厚才力，他凭借高超的语言驾驭能力，使歌的语言表现出了多样化的风格；（三）从章法角度看，杜甫能综合运用起承转合与提带穿插为歌布局谋篇，使章法更加灵活多变，极大地增强了歌的艺术表现力；（四）从叙事与抒情角度看，杜甫能够通过高超的叙事手法，将自己的真情融入对事态的细致述写中，使其歌的情感具有动人心弦的力量；（五）从连章组歌的角度看，杜甫能以一本万殊的章法安排、虚实交融的表现手法、层递回环的抒情方式创作组歌，形成了独具魅力的艺术特色，成为后世师法的典范。

参考文献

唐以前

- 《诗经注析》程俊英、蒋见元著，北京：中华书局，1991。
- 《礼记译解》王文锦译解，北京：中华书局，2001。
- 《孟子译注》[战国]孟子著，杨伯峻译注，北京：中华书局，2005。
- 《楚辞补注》[战国]屈原著，[宋]洪兴祖注，白化文、许德楠等点校，北京：中华书局，1983。
- 《楚辞集注》[战国]屈原著，[宋]朱熹注，上海：上海古籍出版社，1979。
- 《山带阁注楚辞》[战国]屈原著，[清]蒋驥注，上海：上海古籍出版社，1984。
- 《吕氏春秋集释》[战国]吕不韦著，许维通集释，北京：中国书店，1985。
- 《史记》[西汉]司马迁著，[南朝宋]裴骃集解，[唐]司马贞索隐，[唐]张守节正义，北京：中华书局，1982。
- 《战国策》[西汉]刘向集录，上海：上海古籍出版社，1985。
- 《汉书》[东汉]班固著，[唐]颜师古注，北京：中华书局，1962。
- 《曹子建诗注》[三国魏]曹植著，黄节注，北京：中华书局，2008。
- 《三国志》[晋]陈寿著，[南朝宋]裴松之注，北京：中华书局，1982。
- 《文赋集释》[晋]陆机著，张少康集释，北京：人民文学出版社，2002。
- 《四体书势》[晋]卫恒著，[明]陶宗仪等编《说郛三种》一百二十卷本，上海：上海古籍出版社，1988。
- 《后汉书》[南朝宋]范晔著，[唐]李贤等注，北京：中华书局，1965。
- 《世说新语校笺》[南朝宋]刘义庆著，徐震堃校笺，北京：中华书局，1984。
- 《水经注校正》[北魏]酈道元著，陈桥驿校证，北京：中华书局，2007。
- 《文选》[南朝梁]萧统编，[唐]李善注，上海：上海古籍出版社，1986。
- 《庾子山集注》[北周]庾信著，[清]倪潘注，许逸民校点，北京：中华书局，1980。
- 《宋书》[南朝梁]沈约著，北京：中华书局，1974。
- 《南齐书》[南朝梁]萧子显著，北京：中华书局，1972。

《文心雕龙注》[南朝梁]刘勰著，范文澜注，北京：人民文学出版社，1958。

《魏书》[北齐]魏收著，北京：中华书局，1974。

《颜氏家训集解》（增补本）[北齐]颜之推著，王利器集解，北京：中华书局，1993。

唐至宋

《晋书》[唐]房玄龄等著，北京：中华书局，1974。

《梁书》[唐]姚思廉著，北京：中华书局，1973。

《陈书》[唐]姚思廉著，北京：中华书局，1972。

《南史》[唐]李延寿著，北京：中华书局，1975年。

《北史》[唐]李延寿著，北京：中华书局，1974。

《隋书》[唐]魏征等著，北京：中华书局，1973。

《艺文类聚》[唐]欧阳询著，汪绍楹校，上海：上海古籍出版社，1999。

《沈佺期宋之问集校注》[唐]沈佺期、宋之问著，陶敏、易淑琼校注，北京：中华书局，2001。

《孟浩然集校注》[唐]孟浩然著，徐鹏校注，北京：人民文学出版社，1989。

《王维集校注》[唐]王维著，陈铁民校注，北京：中华书局，1997。

《李太白全集》[唐]李白著，[清]王琦注，北京：中华书局，1977。

《岑嘉州诗笺注》[唐]岑参著，廖立笺注，北京：中华书局，2004。

《九家集注杜诗》[唐]杜甫著，[宋]郭知达编注，洪业等编纂《杜诗引得》本，上海：上海古籍出版社，1985。

《杜诗赵次公先后解辑校》[唐]杜甫著，[宋]赵次公注，林继中辑校，上海：上海古籍出版，1994。

《钱注杜诗》[唐]杜甫著，[清]钱谦益笺注，上海：上海古籍出版社，1979。

《读杜心解》[唐]杜甫著，[清]浦起龙著，北京：中华书局，1961。

《杜诗详注》[唐]杜甫著，[清]仇兆鳌注，北京：中华书局，1979。

《杜诗镜铨》[唐]杜甫著，[清]杨伦笺注，上海：上海古籍出版社，1998。

《杜甫诗选注》[唐]杜甫著，萧涤非先生选注，北京：人民文学出版社，1998。

《唐人选唐诗十种》[唐]元结、殷璠等选，上海：上海古籍出版社，1978。

- 《白居易集》[唐]白居易著，顾学颉校点，北京：中华书局，1979。
- 《元稹集》[唐]元稹著，冀勤校点，北京：中华书局，1982。
- 《元和郡县图志》[唐]李吉甫著，贺次君点校，北京：中华书局，1983。
- 《书断》[唐]张怀瓘著，中国书店据涵芬楼1927年11月版影印陶宗仪等编《说郛》本，北京：中国书店，1986年7月第1版。
- 《唐朝名画录》[唐]朱景玄著，于安澜编《画品丛书》本，上海：上海人民美术出版社，1982。
- 《历代名画记》[唐]张彦远著，北京：人民美术出版社，1963。
- 《云仙杂记》旧题[后唐]冯贽著，上海：商务印书馆，1939。
- 《旧唐书》[后晋]刘昫等著，北京：中华书局，1975。
- 《新唐书》[宋]欧阳修、宋祁著，北京：中华书局，1975。
- 《文苑英华》[宋]李昉等编，北京：中华书局，1966。
- 《太平御览》[宋]李昉等编，北京：中华书局，1960。
- 《唐文粹》[宋]姚铉著，《四部丛刊初编》影明嘉靖刊本。
- 《宋文鉴》[宋]吕祖谦编，齐治平点校，北京：中华书局，1992。
- 《乐府诗集》[宋]郭茂倩编，北京：中华书局，1979。
- 《苏轼文集》[宋]苏轼著，[清]王文诰辑注，孔凡礼点校，北京：中华书局，1982。
- 《诗辨妄》，[宋]郑樵著，顾颉刚辑点，《续修四库全书》本，上海：上海古籍出版社，2007。
- 《晦庵先生朱文公文集》[宋]朱熹著，《四部丛刊初编》影印明嘉靖本。
- 《唐宋千家联珠诗格校证》[宋]于济、蔡正孙编集，[朝鲜]徐居正等增注，卞东坡校证，南京：凤凰出版社，2007。
- 《六一诗话》[宋]欧阳修著，[清]何文焕辑《历代诗话》本，北京：中华书局2004。
- 《唐诗纪事》[宋]计有功著，上海：上海古籍出版社，1987。
- 《全唐诗话》[宋]尤袤著，[清]何文焕辑《历代诗话》本，北京：中华书局，2004。

《白石道人诗说》[宋]姜夔著，[清]何文焕辑《历代诗话》本，北京：中华书局，2004。

《沧浪诗话校释》[宋]严羽著，郭绍虞校释，北京：人民文学出版社，1961。

《宣和书谱》，《丛书集成初编》本，北京：中华书局，1985。

《宣和画谱》俞剑华标点注释，北京：人民美术出版社，1964。

明至清

《唐五十家诗集》，上海古籍出版社影印明铜活字本，上海：上海古籍出版社，1981。

《唐诗品汇》[明]高棅选编，上海：上海古籍出版社，1982。

《杜臆》[明]王嗣奭著，上海：上海古籍出版社，1983。

《文章辨体序说》[明]吴讷著，于北山校点，北京：人民文学出版社，1962。

《艺苑卮言》[明]王世贞著，丁福保辑《历代诗话续编》本，北京：中华书局，2006。

《诗薮》[明]胡应麟著，上海：上海古籍出版社，1979。

《文体明辨序说》[明]徐师曾著，罗根泽校点，北京：人民文学出版社，1962。

《四溟诗话》[明]谢榛著，北京：人民文学出版社，1961。

《唐音癸签》[明]胡震亨著，上海：古典文学出版社，1957。

《书史会要》[明]陶宗仪著，上海：上海书店出版社，1984。

《全唐诗》[清]彭定求等编，北京：中华书局，1960。

《唐诗选》[清]王闾运选，成都尊经书局，光绪丙子（1876）。

《读杜诗说》[清]施鸿保著，张慧剑校，上海：上海古籍出版社，1983。

《读杜劄记》[清]郭曾炘著，上海：上海古籍出版社，1984。

《说诗晬语》[清]沈德潜著，北京：人民文学出版社，1979。

《岷傭诗说》[清]施补华著，丁福保辑《清诗话》本，上海：上海古籍出版社，1978。

《昭昧詹言》[清]方东树著，汪绍楹校点，北京：人民文学出版社，1961。

《艺概》[清]刘熙载著，上海：上海古籍出版社，1978。

《画筌》[清]笪重光著，成都：四川人民出版社，1982。

近代以来

- 《人间词话》王国维著，徐调孚、周振甫注，王幼安校订，北京：人民文学出版社，1960。
- 《神话与诗》闻一多著，上海：华东师范大学出版社，1997。
- 《乐府文学史》罗根泽著，北京：东方出版社，1996。
- 《先秦汉魏晋南北朝诗》逯钦立辑校，北京：中华书局，1983。
- 《唐声诗》任半塘著，上海：上海古籍出版社，1982。
- 《汉魏六朝乐府文学史》萧涤非先生著，北京：人民文学出版社，1984。
- 《乐府诗述论》王运熙著，上海：上海古籍出版社，2006。
- 《杜甫评传》陈贻焮著，北京：北京大学出版社，2003。
- 《中国古代文体概论》（增订本）褚斌杰著，北京：北京大学出版社，1990。
- 《全唐五代诗格校考》张伯伟，西安：陕西人民教育出版社，1997。
- 《中国诗体流变》程毅中著，北京：中华书局，1992。
- 《中国古代诗体简论》杨仲义，北京：中华书局，1997。
- 《乐府诗史》杨生枝著，西宁：青海人民出版社，1985。
- 《唐代的七言古诗》王锡九著，南京：江苏教育出版社，1991。
- 《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》王昆吾著，北京：中华书局，1996。
- 《唐诗创作与歌诗传唱关系研究》吴相洲著，北京：北京大学出版社，2004。
- 《唐代歌行论》薛天纬著，北京：人民文学出版社，2006。
- 《杜甫研究论文集》（一辑），北京：中华书局，1962。
- 《杜甫研究论文集》（二辑），北京：中华书局，1963。
- 《杜甫研究论文集》（三辑），北京：中华书局，1963。
- 《杜甫亲眷交游行年考》陈冠明，孙榛婷著，上海：上海古籍出版社，2006。
- 《中国古典美学丛编》胡经之编，北京：中华书局，1988。
- 《中国绘画史》潘天寿著，上海：上海人民美术出版社，1983。
- 《中国古代音乐史稿》杨荫浏等撰，北京：人民音乐出版社，1983。
- 《语言与音乐》杨荫浏等著，北京：人民文学出版社，1983。
- 《全唐诗中的乐舞资料》中国舞蹈艺术研究会、舞蹈史研究组编，北京：人民

文学出版, 1958。

《四言、五言和七言——谈古诗的体裁》余冠英撰, 载《文史知识》1984年第1期。

《从初、盛唐七古的演进看唐诗发展的内在规律》赵昌平撰, 载《中国社会科学》1986年第6期。

《唐人七言古诗论略》王志民撰, 载《内蒙古师范大学学报》1986年第1期。

《七言歌行体制溯源》王从仁撰, 载《上海师范大学学报》1990年3月第3期。

《新乐府的缘起与界定》葛晓音撰, 载《中国社会科学》1995年第3期。

《论杜甫的新题乐府》葛晓音撰, 载《社会科学战线》1996年第1期。

《歌行的基本含义及其由来——唐歌行诗体论之一》林心治撰, 载《渝州大学学报》1996年第4期。

《唐人七言歌行论》王志民撰, 载《内蒙古师范大学学报》1997年第1期。

《〈文苑英华〉歌行体性辨——唐歌行诗论之二》林心治撰, 载《渝州大学学报》1997年第2期。

《初、盛唐七言歌行的发展——兼论歌行的行成及其与七古的分野》葛晓音撰, 载《文学遗产》1997年第5期。

《歌行含义的衍变兼论歌行之体格——唐歌行诗体论之三》林心治撰, 载《渝州大学学报》1998年第2期。

《关于“行”之释义的补正》葛晓音撰, 载《文学遗产》1999年第4期。

《说歌行》蔡义江撰, 载《文史知识》2002年10月。

《唐代七古、七言歌行辨体》李中华、李会撰, 载《光明日报》2003年11月12日《文学遗产》栏。

《“百年歌自苦”——杜甫诗歌创作中的“歌”的意识》钱志熙撰, 载《中国文化研究》2004年春之卷。

外国

《中国诗歌原理》[日]松浦友久著, 孙昌武、郑天刚译, 沈阳: 辽宁教育出版社, 1990。

《清水茂汉学论集》 [日]清水茂著，蔡毅译，北京：中华书局，2003。

《杜甫歌行詩論考——「歌」の詩と「行」の詩の對立をめぐって》 [日]松原朗撰，载日本早稻田大学《中国文学研究》第八期，1982年12月。

《「歌行」の形成過程——初唐を中心にして》 [日]松原朗撰，载日本早稻田大学《中国文学研究》第九期，1983年12月。

《杜甫の歌行——その歌行史における位置について》 [日]松原朗撰，载日本中国诗文研究会《中国诗文论丛》第四集，1985年6月。

致 谢

论文草成，就要结束硕士学习生活，面对“致谢”这两个字，心中感慨万千。山东大学求学的三年载着我一生都难以忘怀的情感，面对我的老师与同学，这个“谢”字，实在太轻了！

记得三年前，我初到山大，惶惶不安地坐在面试席上，背诵一首《春江花月夜》，也许就是这篇歌行，让我能于激烈的复试争夺中胜出，有幸成为冯门弟子。三年之后，又是这个春江浸月夜、春潮染花林的草长莺飞时节，我以“论杜甫的歌”为题完成硕士毕业论文，仿佛冥冥之中，自有天意，而这天意之中也有道不尽的深意。我深知，杜诗难，歌诗更是不易，难上加难，自不是我这一愚钝之人可以驾驭的，但忆尊师曾言：“要选大人物，作大题目，即使做不好，也能学一番！”在冯老师的鼓励下，我迈出了学术道路上关键的第一步。

硕士三年，冯老师处处身先师范，给我人生的指引，助我学业的登攀，他开阔的学术视野、丰富的人生阅历、豁达的生活态度，无不春风化雨，润物无声。此论文从最初构想，材料收集，到论文成型的整个过程，都凝聚着冯老师的心血。师恩如父，学生唯以努力前行以回报您深切的期望。

在求学及论文写过的过程中，我还得到了杜泽逊老师、王小舒老师的耐心指导，衷心感谢他们的关怀与帮助。

另外，师哥王栋梁帮我从北京大学图书馆复印重要资料，师弟徐涛协助我核对校正论文的注释引文，也对他们表示感谢。

感谢我的父母和所有深爱我的亲人们，他们一直以来的殷切期望给了我前进的动力。

最后，向百忙之中抽出时间参加我论文评阅和答辩的各位老师致以诚挚的感谢。论文不足之处，请不吝赐教。

孙雪霄

2008年3月10日

攻读硕士学位期间公开发表的学术论文

1、《顾颉刚笔下的学人印象——读〈缓斋读书题记〉札记》，发表于《社会科学论坛》2007年第12期，2万字。

2、《世上疮痍，笔底波澜——论杜甫对〈孟子〉民本思想的继承》，收录于庞朴先生主编《儒林》（第三辑），山东大学出版社，2006年12月版，3万字，与导师合著。