

论杜甫《乾元中寓居同谷县作歌七首》之“作歌”

杨晓霭

(兰州理工大学 文学与国际教育学院,甘肃 兰州 730050)

关键词: 乐府诗; 杜甫; 同谷七歌; 作歌; 随声随写; 江南吴歌

摘要: 杜甫诗中题“歌”之作,共30题45首。其中《乾元中寓居同谷县作歌七首》体式上的主要特点有:篇章每首八句,句式以七言为主。协韵为前六句后二句转韵格式。或前六句叶仄,后二句转平;或前六句协平,后二句转仄。或前六句后二句仄声转韵,或前六句后二句平声转韵。在结构上,每首“首二领意,中四叙事,末二感慨悲歌”,以“呜呼×歌兮”唱叹结束。前四首均以隔字反复开篇。该诗体现出“随声随写”边唱边写的创作过程,为“七言八句声诗体”之创格,或承吴地白紵舞曲和清商乐吴声西曲的歌唱传统,可谓是江南吴歌文人化的产物。对这一现象的尝试性分析,有助于理解“乐府声诗并著”的特点。

中图分类号: I206.2

文献标志码: A

文章编号: 1009-4474(2017)06-0052-09

Research on the Poem Composition of Du Fu's Seven Songs Composed in Tonggu

YANG Xiao-ai

(College of Literature and International Education, Lanzhou University of Technology, Lanzhou 730050, China)

Key words: Yuefu poems; Du Fu; Seven Songs Composed in Tonggu; poem composition; singing while writing; folk songs of Jiangnan

Abstract: There are as many as 45 poems composed by Du Fu under 30 titles that contain the word song. *Seven Songs Composed in Tonggu* presents the stylistic characteristics that each poem has eight sentences, and each sentence has seven characters, with the first 6 sentences and last 2 sentences being in different rhyme patterns: either the oblique tone with the first sentences and the level tone with the last two, or vice versa. In the structure of these poems, they follow the rules that are “first 2 sentences indicate the meaning, middle 4 sentences describe the process, last 2 sentences express the feeling” and also end the sentence with the word “Wu Hu” or “Ge Xi”. The creation of *Seven Songs Composed in Tonggu* shows the “singing while writing” characteristic and started a new poem form. These poems could be described as the product that came from the folk songs of Jiangnan. So, trying to study these poem and the relevant culture will be able to help understand the features of Yuefu poetry.

一、引言

据《杜诗详注》统计,杜甫题“歌”之作共30题45首^①。

45首诗中,32首题为“歌”,2首题为“醉歌”,7首题为“作歌”,1首题为“放歌”,1首题为“长歌”,1首题为“短歌”。杜甫“作歌”有什么特点,是一种怎样的创作行为,又是一种怎样的歌唱方式呢?^②

收稿日期: 2017-05-10

基金项目: 国家社会科学基金西部项目“传统礼乐文学研究”(10XZW0005)

作者简介: 杨晓霭(1962-)女,甘肃秦安人。教授,主要从事中国古代文学研究。E-mail: susanyxa@126.com。

二、“作歌”：自作歌词自歌唱

“作歌”有着悠久的历史,《尚书·益稷篇》:“帝庸作歌曰‘敕天之命,惟时惟几。’乃歌曰‘股肱喜哉!元首起哉!百工熙哉!’”(1)《史记·伯夷列传》:“武王已平殷乱,天下宗周,而伯夷、叔齐耻之,义不食周粟,隐于首阳山,采薇而食之。及饿且死,作歌。其辞曰‘登彼西山兮,采其薇矣。以暴易暴兮,不知其非矣。神农、虞、夏忽焉没兮,我安适归矣?于嗟徂兮,命之衰矣!’遂饿死于首阳山。”(2)《汉书·西域传下·乌孙国》:“昆莫年老,语言不通,公主悲愁,自为作歌曰‘吾家嫁我兮天一方,远托异国兮乌孙王。穹庐为室兮旃为墙,以肉为食兮酪为浆。居常土思兮心内伤,愿为黄鹄兮归故乡。’”(3)

唐人也多述“作歌”,如张九龄《骊山下逍遥公旧居游集》:“遗子后黄金,作歌先紫芝。”(4)李白《行路难三首》其二“弹剑作歌奏苦声,曳裾王门不称情。”(5)羊士谔《寄黔府窦中丞》:“满岁归龙阙,良哉作歌。”(6)李贺《唐儿歌》:“眼大心雄知所以,莫忘作歌人姓李。”(7)元结《石鱼湖上醉歌序》:“漫叟以公田米酿酒,因休暇则载酒于湖上,时取一醉。欢醉中,据湖岸,引臂向鱼取酒,使舫载之,遍饮坐者,意疑倚巴丘酌于君山之上,诸子环洞庭而坐,酒舫泛泛然触波涛而往来者,乃作歌以长之。”(8)其中“作歌”均展现了“作歌词”与“咏唱”两方面的活动。

三、“呜呼×歌兮”之长咏

杜甫《乾元中寓居同谷县作歌七首》(9)是诗人自作歌词自歌唱的创作,每首的尾句“呜呼×歌兮”句式,即展现出长声咏歌的特点,而开篇隔字“反复”音节所产生的呼应效果,更加强了长歌情状,试看七首的结句:

其一

呜呼一歌兮歌已哀,悲风为我从天来。

其二

呜呼二歌兮歌始放,阆里为我色惆怅。

其三

呜呼三歌兮歌三发,汝归何处收兄骨。

其四

呜呼四歌兮歌四奏,林猿为我啼清昼。

其五

呜呼五歌兮歌正长,魂招不来归故乡。

其六

呜呼六歌兮歌思迟,溪壑为我回春姿。

其七

呜呼七歌兮悄终曲,仰视皇天白日速。

“呜呼”是叹词,也是象声词。“叹”在于“悲伤”,所象之声往往是哭声。杜甫诗中多用“呜呼”如“呜呼何时眼前突兀见此屋,吾庐独破受冻死亦足。”(《茅屋为秋风所破歌》)“朝廷虽无幽王祸,得不哀痛尘再蒙。呜呼得不哀痛尘再蒙。”(《冬狩行》)“呜呼房魏不复见,秦王学士时难羨。”(《折槛行》)“呜呼战伐久,荆棘暗长原。”(《园官送菜》)“不得见清时,呜呼就窀穸。”(《八哀诗·赠司空王公思礼》)“呜呼子逝日,始泰则终蹇。”(《八哀诗·故秘书少监武功苏公源明》)“丧乱死多门,呜呼泪如霰。”(《白马》)“吾衰将焉托,存歿再呜呼。”(《遣怀》)《乾元中寓居同谷县作歌七首》将“呜呼”与“兮”结合起来,感情抒发得更加强烈。

众所周知,“兮”是楚声歌唱的鲜明特点。楚声歌唱,往往即兴而发,呼天抢地,哀戚悲怆,口头性、抒情性十分明显。又因屈原的影响,在后世文人心目中,楚辞骚体的应用即象征着激切愤郁之情的抒发。仅从句子结构看,“呜呼×歌兮”与《乌孙公主歌》的句式最为一致。作为江都王刘建的女儿,在“乐楚声”时代成长起来的刘细君,自然是用楚声歌唱。而她背井离乡、困守异域的苦痛,恐怕也只有借楚歌的反复咏唱才能得到抒发。

同样背井离乡、困居同谷的杜甫,不如此呼号长咏,也实难平心中郁结。杜甫自谓“则臣之述作,虽不足以鼓吹六经,先鸣数子,至于沉郁顿挫,随时敏捷,而扬雄、枚皋之流,庶可跂及也。”(9)这组“作歌”正是他既“沉郁顿挫”又“随时敏捷”的具体体现。

《乾元中寓居同谷县作歌七首》前四首开篇均采用隔字“反复”音节。“反复”修辞的语法意义在于强调突出某一成分,以抒发强烈的思想感情,并使感情表达显得缱绻缠绵,回环不尽。在“歌”的结构中,词语是被放置于音乐的结构中的,于是在“诗”的相应位置相同音节的重复,便产生了呼应效果,使整个诗句节律感加强,感情表达越见迫切。“有客/有客”“长镳/长镳”“有弟/有弟”“有妹/有

妹”放在句首,并隔字反复,“出双音节音步周期 构成音顿律基本节奏单元”⁽¹⁰⁾,往复流走,颇有原始歌谣的古朴,唱出了一种天老地荒的无尽愁绪,真正是“放歌破愁绝”了。

关于《乾元中寓居同谷县作歌七首》对前代的继承,唐以后人多以为兼取《九歌》《四愁》《十八拍》诸调而变化出之^③。尽管对《乾元中寓居同谷县作歌七首》与《胡笳十八拍》的关联,因《胡笳十八拍》作时的不能确定而有疑义⁽¹¹⁾,但七首歌辞构成一组,并反复咏叹的长歌情状,的确与《胡笳十八拍》中撕裂肝肠的抒发方式异曲同工,有着同样感人的效果。

四、前六后二换韵之殊格

《乾元中寓居同谷县作歌七首》有其特殊的协韵方式,以下加以罗列,句尾黑体字表示韵脚,换韵处用加黑加下横线表示:

其一

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。

其二

长镵长镵白木柄,我生托子以为命。
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,阆里为我色惆怅。

其三

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。
东飞鸪鹑后鸪鹑,安得送我置汝旁。
呜呼三歌兮歌三发,汝归何处收兄骨。

其四

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。

其五

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。

其六

南有龙兮在山湫,古木巃嵒枝相樛。
木叶黄落龙正蛰,虺蛇东来水上游。
我行怪此安敢出,拔剑欲斩且复休。
呜呼六歌兮歌思迟,溪壑为我回春姿。

其七

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。
呜呼七歌兮悄终曲,仰视皇天白日速。

由上可知,《乾元中寓居同谷县作歌七首》协韵如下:

其一上声平声换:前六句叶上声纸韵,后二句叶平声灰韵。

其二仄声邻韵换:前六句叶去声敬韵,后二句叶去声漾韵。

其三平声入声换:前六句叶平声阳韵,后二句叶入声月韵。

其四平声去声换:前六句叶平声支韵,后二句叶去声宥韵。

其五入声平声换:前六句叶入声缉韵,后二句叶平声阳韵。

其六平声尤支换:前六句叶平声尤韵,后二句叶平声支韵。

其七上声入声换:前六句叶上声皓韵,后二句叶入声屋韵。

杜甫之“歌”,“七言八句体”者尚有《戏赠阆乡秦少府短歌》《题壁上韦偃画马歌》《越王楼歌》《姜楚公画角鹰歌》《阆山歌》《阆水歌》六首,协韵情况见表1。

表1 杜诗中其他题为“歌”的七言八句体的协韵格式

题名	体式	时间及地点	出处
《戏赠阆乡秦少府短歌》	前四句叶入声“陌”,后四句叶上声“皓”。四句换韵	乾元元年冬	2/6/504-505
《题壁上韦偃画马歌》	前四句叶入声“锡”,中二句叶平声“支”,末二句叶上声“纸”	上元元年	2/9/753-754
《越王楼歌》	前四句叶入声“陌”,后四句叶平声“庚”。“此诗上下换韵”	宝应元年	2/11/921

续表1 杜诗中其他题为“歌”的七言八句体的协韵格式

题名	体式	时间及地点	出处
《姜楚公画角鹰歌》	前四句叶入声“觉”;后四句叶平声“先”	宝应元年绵州	2/11/924
《阆山歌》	前四句叶入声“陌”,后四句叶入声“锡”	广德二年阆州	3/13/1073
《阆水歌》	七言八句,叶平声“微”,一韵到底	广德二年阆州	3/13/1073

所引用的内容均出自《杜诗详注》仇注 2/6/504 表示《杜诗详注》第二册第六卷第 504 页,下同。

七题十三首“歌”中,仅《乾元中寓居同谷县作歌七首》的协韵是前六句后二句格式。结合与“歌”联系最为紧密的“行”诗“七言八句体”加以考察,《杜诗详注》录题中作“行”者 59 首,其中七言八句体 11 首^④,协韵格式见表 2。

表 2 中所列仅《海棕行》一首协韵为前六句后二句格式,协韵结构与《作歌七首》同。将杜甫七言八句“歌”与七言八句“行”相比较,可见协韵构成了一定规律,基本格式有四:(1)平声一韵到底;(2)仄声一韵到底;(3)前四平后四仄,四句换韵;(4)前四仄后四平,四句换韵。

《乾元中寓居同谷县作歌七首》前六后二换韵的特殊格式是否渊源自?联系郭茂倩《乐府诗

表2 《杜诗详注》以“行”名题的 11 首七言八句体的协韵格式^④

题名	体式	时地	出处
《大麦行》	七言八句。黄、藏、洋、羌、长、乡(平声七阳)平声通叶,一韵到底	宝应元年成都	2/11/910
《海棕行》	七言八句。滇、云、文、纷、群(平声十二文)得、识(入声十三职)前六后二换韵	宝应元年绵州	2/11/922
《光禄坂行》	七言八句。壁、赤、客、射、隔(入声锡、陌,邻韵通押)入声相叶,一韵到底。首句以入声锡起,后七句叶陌	宝应元年梓州	2/11/925
《苦哉行》	七言八句。军、孙、魂(平声十三元)贼、得、臆,(入声十三职)四句换韵	宝应元年	2/11/926
《去秋行》	七言八句。时、儿(平声四支)归、稀(平声五微)悲(平声支)平声通押,一韵到底	宝应元年	2/11/926
《短歌行送祁录事归合州因寄苏使君》	七言八句。见、面、贱(去声十七霰)流、舟、楼(平声十一尤)四句换韵	广德元年梓州	3/12/1012
《天边行》	七言八句。得(入声十三职)、哭(入声一屋)、蜀(入声二沃)、木(入声一屋)、鹤(入声二沃)、息(入声十三职)全篇叶入声。起以职韵,中间屋沃错叶,结以职韵	永泰元年成都	3/14/1212
《缚鸡行》	七言八句。争、烹(平声八庚)薄、缚、阁(入声十药)四句换韵	大历元年	4/18/1566
《折槛行》	七言八句。见、羨、电(去声十七霰)人、岫、臣(平声十一真)四句换韵	大历元年	4/18/1570
《前苦寒行二首》	七言八句。其一:谓、记(去声五未四真)十一谿、释(入声十一陌)前四句协去,后四句协入。四句换韵。其二:地、利(去声四寘)衣、辉、归(平声五微)前四句叶仄,后四句叶平。四句换韵	大历二年	4/21/1845-1846

集》所录歌辞考察,七言篇制有多种形式,如七言二句、七言三句、七言四句、七言五句、七言六句、七言七句、七言八句、七言九句、七言十句、七言十四句、七言十六句。“七言八句体”分布于郊庙歌辞、鼓吹曲辞、横吹曲辞、相和歌辞、清商曲辞、舞曲歌辞、琴曲歌辞、近代曲辞。如“郊庙歌辞”录有庾信《周祀圆丘歌》(昭夏)⁽¹²⁾;“鼓吹曲辞·汉铙歌中”有孟郊《巫山高》⁽¹²⁾;“横吹曲辞”《出塞》有王

维“居延城外猎天骄”⁽¹²⁾,《入塞》有沈彬二首⁽¹²⁾,《折杨柳》有翁绶一首⁽¹²⁾,《关山月》有翁绶一首⁽¹²⁾,《骢马曲》有纪唐夫一首⁽¹²⁾,《雨雪曲》有翁绶一首⁽¹²⁾;“相和歌辞·相和曲”《江南曲》有刘希夷二首⁽¹²⁾;“相和歌辞·平调曲”《短歌行》有张籍一首⁽¹²⁾;“相和歌辞·平调曲”《雀台怨》有程氏长文一首⁽¹²⁾;“相和歌辞·平调曲”《置酒行》有陆龟蒙一首⁽¹²⁾;“相和歌辞·平调曲”《从军行》有张祐

一首⁽¹²⁾，“相和歌辞·瑟调曲”《善哉行》有僧齐己一首⁽¹²⁾，《雁门太守行》有李贺一首、庄南杰一首；“清商曲辞·吴声歌曲”《堂堂》有温庭筠一首⁽¹²⁾、隋炀帝《泛龙舟》一首⁽¹²⁾、李贺《神弦别曲》一首⁽¹²⁾；“清商曲辞·西曲歌”《乌夜啼》有梁简文帝一首⁽¹²⁾、庾信一首⁽¹²⁾、温庭筠《常林欢》⁽¹²⁾；“清商曲辞·江南弄”《江南弄》有李贺一首、李白《采莲曲》一首⁽¹²⁾、温庭筠《阳春曲》一首⁽¹²⁾、庄南杰《阳春曲》一首⁽¹²⁾；“舞曲歌辞”⁽⁵⁾《白纛歌》有汤惠休一首⁽¹²⁾、张籍一首⁽¹²⁾，《四时白纛歌》有沈约《春白纛》《夏白纛》《秋白纛》《冬白纛》《夜白纛》五首⁽¹²⁾、隋炀帝《东宫春》《江都夏》两首⁽¹²⁾、虞茂《江都夏》《长安秋》两首⁽¹²⁾；“琴曲歌辞”《思归引》有张祜一首⁽¹²⁾，《别鹤操》有王建一首⁽¹²⁾，《昭君怨》有白居易一首⁽¹²⁾，《胡笳十八拍》有刘商第二拍至第十八拍⁽¹²⁾，《绿竹引》有宋之问一首“近代曲辞”《江都宫乐歌》有隋炀帝一首⁽¹²⁾、李贺《十二月乐辞十三首》之《正月》⁽¹²⁾。这些歌辞的协韵格式大致有以下几种：(1)平声一韵到底；(2)仄声通叶；(3)前四后四转韵；(4)前六后二转韵：前六句叶仄后二句叶平或前六句协平后二句协仄。(5)平仄不拘。

其中前六后二格式有“相和歌辞·平调曲”程氏长文一首《雀台怨》，前六叶仄，后二叶平；“舞曲歌辞”有虞茂《江都夏》《长安秋》，前六协平，后二协仄；“近代曲辞”有李贺《十二月乐辞十三首》之《九月》，前六叶仄，后二叶平。具体协韵以黑体加粗与斜线加粗标示如下：

虞茂《四时白纛歌二首》⁽⁶⁾

江都夏

长洲茂苑朝夕池，映日含风结细漪。坐堂伏槛红莲披，雕轩洞户青蘋吹。

轻幌芳烟郁金馥，绮檐花簾桃李枝。兰苕翡翠恒相逐，桂树鸳鸯恒并宿。

长安秋

露寒台前晓露清，昆明池水秋色明。摇环动佩出层城，鹍弦凤管奏新声。

上林蒲桃合缥缈，甘泉奇树上葱青。玉人当歌理清曲，婕妤恩情断还续。

李贺《十二月乐辞十三首》其九

离宫散萤天似水，竹黄池冷芙蓉死。月缀金铺光脉脉，凉苑虚庭空淡白。

霜花飞飞风草草，翠锦斓斑满层道。鸡人罢唱晓晓晓，鸦啼金井下疏桐。

程氏长文《雀台怨》

君王去后行人绝，箫竽不响歌喉咽。雄剑无威光彩沉，宝瑟零落金星灭。

玉阶寂寂坠秋露，月照当时歌舞处。当时歌舞人不回，化为今日西陵灰。

以上所举四首，虞茂二首，中华书局《乐府诗集》整理者注：“《四时白纛歌》：《诗纪》卷一二〇题下有‘和炀帝’三字。”程氏长文所作《雀台怨》，郭茂倩《乐府诗集》编于唐人马戴之后。由此排序可见，在杜甫《乾元中寓居同谷县作歌七首》之前采用前六后二转韵的有虞茂《四时白纛歌二首》，后有李贺《十二月乐辞十三首》之《九月》一首、程氏长文《雀台怨》一首。《乐府诗集·舞曲歌辞四》录《晋白纛舞歌诗》题下注引《乐府解题》曰：“古词盛称舞者之美，宜及芳时为乐，其誉白纛曰‘质如轻云色如银，制以为袍余作巾。袍以光驱巾拂尘。’”《旧唐书·音乐志二》：“《白纛》沈约云：本吴地所出，疑是吴舞也。梁帝又令约改其辞。其《四时白纛》之歌，约集所载是也。今中原有《白纛曲》，辞旨与此全殊。”⁽¹³⁾《乐府诗集·舞曲歌辞四》录《晋白纛舞歌诗》题下注亦云：“《唐书·乐志》曰：‘梁武帝令沈约改其辞为《四时白纛歌》。今中原有《白纛曲》，辞旨与此全殊。’”⁽¹²⁾意思是歌曲流传到了中原，但歌辞不再赞颂白纛了。

将《乐府诗集》所录唐前“七言八句体”按作者年代排序，依次为汤惠休《白纛歌》其一，沈约《四时白纛歌》五首，梁简文帝《乌夜啼》，庾信《乌夜啼》、《周祀圆丘歌》(昭夏)其一，隋炀帝《泛龙舟》《四时白纛歌》(《东宫春》《江都夏》)《江都宫乐歌》，虞茂《四时白纛歌》(《江都夏》《长安秋》)共15首。其中除虞茂二首外，汤惠休、沈约、隋炀帝《东宫春》《江都夏》共8首，一律前四平后四仄转韵。庾信《周祀圆丘歌》(昭夏)前四后四平声换韵。梁简文帝《乌夜啼》、庾信《乌夜啼》、隋炀帝《泛龙舟》《江都宫乐歌》为五平韵。联系《全唐诗》所录唐人所作七言八句“曲”“歌”列于杜甫之前的诗作，有李白《采莲曲》(《乐府诗集·清商曲辞·江南弄》)⁽¹²⁾《赤壁歌送别》、崔颢《雁门胡人歌》、李颀《双笋歌送李回兼呈刘四》、孟浩然《夜归鹿门山歌》、岑参《韦员外家花树歌》、高适《渔父歌》(借助电子版《全唐诗库》排列)等，协韵格式亦主要呈现为两种：前四后四转韵；协平声韵，一韵到底。就数量而言，同样平仄四句换韵居多，偶尔有二句换

韵者。这些创作与杜甫七言八句“歌”“行”协韵方式相类。尤其是与杜甫交游的李白、高适、岑参的七言八句“歌”，一律采用前四后四协韵格式，如同两首七绝合并而成。这一现象似可说明，当开天年间“绝句”成为歌儿舞女能够随意采择唱响“流行”^⑦、七言八句平声一韵到底的律诗在大曲中往往被用作“摘遍”的时候^⑧，引领时代潮流的诗人们又在尝试新的“歌”“行”创作了。

倘若仅从《乐府诗集》所录歌辞看，七言八句前四后四换韵格式多出现在吴声西曲中，这一现象或承接了吴地白紵舞曲和清商乐吴声西曲的歌唱传统，可以说是江南吴歌、荆楚西声文人化的产物。杜甫之后“七言八句体”歌辞的创作亦可说明这一现象^⑨。比如吴声歌曲有陈后主《玉树后庭花》七言六句，平声一韵到底，温庭筠则作七言八句，协韵为前四协仄后四协平；吴声歌曲有《神弦歌》，基本为五言四句体，李贺《神弦曲》则写为七言十句，平仄换韵，《神弦别曲》写为七言八句，协韵为前四协仄、后四协平。西曲歌有《三洲歌》，陈后主作五言四句，协平声韵；温庭筠则作七言八句，协入声韵，一韵到底。西曲歌有《常林欢》，梁简文帝作五言四句，协平声韵，温庭筠则作七言八句，协上声韵，一韵到底。《江南弄》一曲，萧梁时均作杂言，初唐王勃亦作杂言，李贺则作七言八句，平仄换韵，首联协平，后三联协仄。《江南弄·阳春曲》作五言四句，协平声韵，温庭筠则作七言八句，平仄换韵，前四句协入声韵，后四句协平声韵。引人注意的是，改造这些曲辞的李贺是“乐府数十篇，云韶诸工皆合之弦管”的“协律郎”，温庭筠则是“能逐弦吹之音为侧艳之词”的“花间鼻祖”。这些“音乐人”的作为，对理解杜甫之“作歌”不无启示。

诗中换韵，很有讲究。王力先生指出“就换韵的距离而论，可以说是随意的，没有一定的。但是，有时候在没有一定的情形之下，也颇有有意造成的局面。例如在起头或煞尾的地方，只用同韵的两个韵脚，前者可称为促起式，后者可称为促收式”^⑩。杜甫作歌七首，开篇两个韵脚同韵，结束两句两个韵脚同韵，即营造了促起促收的迫促感，而首尾往复，又形成了余韵绕梁的音乐效果。紧承促起，中间两联与起句同韵相押，蝉联而下，突出了中间部分的整体效果，也突出了需要倾诉的内容，犹如乐章最为核心的部分均由“宫”音主宰，一路承转，浑然一体，厚重而雄壮。结句又以“呜呼”唤起，接着

换韵，沉郁顿挫之感，随声韵变化而得以充分发抒。如此结撰，即使在无法耳闻当年歌唱之声的今天，仅依字声抑扬吟诵，也可因“声音节奏高下抗坠之度”而“闻”诗人之意气心声，一支沉痛悲切之歌便回旋往复于心头与喉间。

五、“一句四拍”之节落意群

罗常培、王均《普通语言学纲要》说“语言中的句子自然而然可以分成许多节落，就是所谓意群；每个节落又可分成许多小节落，就是所谓节拍群，或称‘音步’。节落跟节落之间有长短不等的间歇，句子里的词或词里的音节又各有不同的高低轻重（声调、重音）和快慢不等的速度，有时咱们还利用若干句子中的某些地位上相同音色的反复再现（双声、叠韵、韵脚、韵腹等），来造成语言的某种气氛和情调……这一切就构成了语言的节律，或者说是语言的节奏感。所以语言的节律就是音和音的相对关系和组合关系。”^⑪《乾元中寓居同谷县作歌七首》的节落（意群）如下：

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/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。

其他六歌的节落（意群）与第一首基本相同，表现为前四后三，有个别节落特殊的句子摘列如下：

呜呼/一歌/兮/歌已哀

南有龙/兮/在山湫

男儿生不成名/身已老

“诗言志，歌永言。”拉长“字”之声调，即可摇曳成“歌”。因此，依字而行“声”，“声其诗则谓之歌”。“字句”就是“音节”的尺子，刘大槲《论文偶记》云“盖音节者，神气之迹也；字句者，音节之矩也。神气不可见，于音节见之；音节无可准，以字句准之。音节高则神气必高，音节下则神气必下，故音节为神气之迹。一句之中，或多一字，或少一字；一字之中，或用平声，或用仄声；同一平字、仄字，或用阴平、阳平、上声、去声、入声，则音节迥异，故字句为音节之矩”^⑫。若以小节落（节拍群）来划分杜甫七首作歌，则为：

其一

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/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。

其二

长镜/长镜/白/木柄,我生/托子/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,间里/为我/色/惆怅。

其三

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/驾鹅/后/鹜,安得/送我/置/汝旁。
呜呼/三歌/兮/歌/三发,汝归/何处/收/兄骨。

其四

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。

其五

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。

其六

南有/龙兮/在/山湫,古木/龕窠/枝/相樛。
木叶/黄落/龙/正蛰,虺蛇/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,溪壑/为我/回/春姿。

其七

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/悄/终曲,仰视/皇天/白日/速。

七首诗虽然起、结处有变化,但就节拍看,以两字一节为基调,正如启功先生所说“我们知道,音乐有板有眼。有板板相接的,有一板一眼的,有一板二眼的,有一板三眼的,都不出乎四拍”⁽¹⁵⁾。对“呜呼×歌兮”格式进行分析时,倘若遵守以两字一节为基调、“不出乎四拍”的规则,“兮”即可与歌粘连在一起,而切分为“呜呼/七歌兮/悄/终曲”。句首“呜呼”的咏叹,已将“气”提了起来,“兮”一字若不占一小节落,似乎难以舒展,故将“兮”单独作为一“顿”,拖长声音,既充分发挥抒情作用,也在意义上形成“间歇”⁽¹²⁾,再与“促收”的协韵配合,遒劲

有力,从而使全诗歌唱达到高潮,收到最佳抒情效果。而七首节律的一致性,自然使感情的抒发循环往复,犹如楚辞“陈辞”“诉说”,自胸臆中流出,萦迂回折,悲切动人。

六、“声依永”之“随声随写”

“作歌”是诗人自作歌词自歌唱,反映的正是“随声随写”的情态。一边唱一边写,或一边写一边唱,这种肆意纵恣的创作,既是文人歌唱“诗”的独特表现,也不失文人挥洒才情的“风流”。

杜甫《乾元中寓居同谷县作歌七首》随声随写的情形,可以借苏轼作《戚氏》的情形加以想象。李之仪曾亲眼目睹苏轼创作《戚氏》的过程:

元祐末,东坡老人自礼部尚书以端明殿学士加翰林院侍读学士,为定州安抚使。开府延辟,多取其气类,故之仪以门生从辟,而蜀人孙子发实相与俱……方从容醉笑间,多令官妓随意歌于坐侧,各因其谱,即席赋咏。一日,歌者辄于老人之侧作《戚氏》,意将索老人之才于仓卒,以验天下之所向慕者。老人笑而颔之。邂逅方论穆天子事,颇谪其虚诞,遂资以应之。随声随写,歌竟篇就,才点定五六字尔。坐中随声击节,终席不间他辞,亦不容别进一语。⁽¹³⁾

《戚氏》始见《乐章集》,入“中吕调”。宋人除柳永外,仅有苏轼填词,而且与柳永有异。可见这一创作行为“气盛言易”的风采,亦可想象这一歌唱方式的率真任性。至于“随声随写”之“声”如何?宋人以为:

古诗皆咏之,然后以声依咏以成曲,谓之协律。其志安和,则以安和之声咏之;其志怨思,则以怨思之声咏之。故治世之音安以乐,则诗与志,声与曲,莫不安且乐;乱世之音怨以怒,则诗与志,声与曲,莫不怨且怒。此所以审音而知政也……今人则不复知有声矣。哀声而歌乐词,乐声而歌怨词,故语虽切而不能感动人情,由声与意不相谐故也。⁽¹⁶⁾

咏唱是在曼声吟唱的语言基础上形成的,必定“声”与“情”相谐。“声依永”的创作,是以“诗”为主体进行的歌唱创作,与所谓“吟诵”如何区别呢?刘明澜《唐代“以诗入乐”的歌曲创作方式》一文曾举柳宗元《渔翁》的歌唱来说明这一创作方式的特点:

一般说来,在吟唱两个平声字时,往往用较为

平直的旋律,若为两个仄声字配旋律,就需有较明显的升降起伏……但值得注意的是,声诗旋律毕竟不能等同于文人墨客随口吟诵的吟诗调,声诗的字声关系只能像月光下人的形与影一样,影子只是大约地反映形的轮廓。这是因为采用“声依永”方式创作的歌诗,毕竟是艺术歌曲,它的旋律必须在诗歌语言声调的基础上进行提炼与美化,所以“声依永”不仅要重视诗歌语言的句数句式与平仄声韵,还要注重旋律的优美动听及其对诗情的表达。^[17]

由此测度杜甫“作歌”,“呜呼×歌兮”的放声歌唱,“最能显示出节奏效果的”七言诗,以及“一句四拍”的鲜明节奏,通过有规范的协韵换韵和七首相同结构的复叠,使全诗带上了随声随写的歌唱特征。而“作歌”每首结构格式的一致,也反映出以同一歌调反复咏唱的音乐美。

有意思的是,杜甫《乾元中寓居同谷县作歌七首》与其他“七言八句体”“歌”“行”均作于其漂泊西南时期。“同谷”即今甘肃成县,与陕南、川西北邻近。而其“行”诗中前六后二换韵格式结构的《海棠行》作于绵州。隋置绵州,治巴西县(今四川绵阳东)。同谷、绵州同处今长江流域嘉陵江水系,其方言与山歌均有深情悠长的韵味,正如黄翔鹏先生所论“传统是一条河流”。借当今流传的陕南民歌《郎在对门唱山歌》《十爱姐》以及当地“打山歌”的情况反观杜甫《乾元中寓居同谷县作歌七首》之声情,或许正是得了“江山之助”。

七、结语

杜甫《乾元中寓居同谷县作歌七首》之“作歌”,读其诗便能感受到杜甫悲号长咏、随声随写的情状。这种“歌永言,声依永”的咏唱,是声诗传统的体现^①,形象地展示了文人声诗创作与歌唱的一个侧面。对杜甫“作歌”的讨论,有助于对“乐府声诗并著最盛于唐”之声诗与曲子词竞相发展局面的理解,对研究文体学意义上“诗”、“词”二体的构成也能提供一些借鉴。

注释:

①杜甫题歌之作共30题45首,依次为《饮中八仙歌》(卷二)、《乐游园歌》(卷二)、《玄都坛歌寄元逸人》(卷二)、《醉时歌》(卷三)、《病后过王倚饮赠歌》(卷三)、《天育骠图歌》(卷四)、《魏将军歌》(卷四)、《奉先刘少府新画

山水障歌》(卷四)、《薛端薛复筵简薛华醉歌》(卷四)、《题李尊师松树障子歌》(卷六)、《阆乡姜七少府设谿戏赠长歌》(卷六)、《戏赠阆乡秦少府短歌》(卷六)、《乾元中寓居同谷县作歌七首》(卷八)、《题壁上韦偃画马歌》(卷九)、《戏题王宰画山水图歌》(卷九)、《戏为韦偃双松图歌》(卷九)、《茅屋为秋风所破歌》(卷十)、《徐卿二子歌》(卷十)、《戏作花卿歌》(卷十)、《观打鱼歌》(卷十一)、《越王楼歌》(卷十一)、《姜楚公画角鹰歌》(卷十一)、《严氏溪放歌》(卷十二)、《阆山歌》(卷十三)、《阆水歌》(卷十三)、《军中醉歌寄沈八刘叟》(卷十三)、《韦讽录事宅观曹将军画马图歌》(卷十三)、《夔州歌十绝句》(卷十五)、《李潮八分小篆歌》(卷十八)、《荆南兵马使太常卿赵公大食刀歌》(卷十八)。见仇兆鳌《杜诗详注》,中华书局1979年版。本文所引杜诗均出自此书,为省篇幅,下文不再一一出注。

②关于杜甫之“歌”与唐代诗人之“歌”,钱志熙《百年歌自苦——论杜甫诗歌创作中“歌”的意识》(《中国文化研究》2004年春之卷)以为,杜甫以诗为歌,具有歌者意识,其“歌”“行歌”“长歌”“高歌”“浩歌”“放歌”“狂歌”“悲歌”“哀歌”之类,是“自述其创作行为”。王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》(中华书局1996年版,第332-333页)指出“唐人诗中所谓‘歌’,往往指实。歌是有舞,有叹,即兴作辞,击节相和,有调,效法民歌。它同一般的吟诵是有区别的。”“‘歌’、‘曲’、‘辞’等等类名,在唐代的使用是相当规范的,它们同歌辞配合音乐的性质有必然联系。”吴相洲《论唐代诗人之歌》(《文学遗产》2010年第4期)说“唐代诗人歌唱有歌、唱、吟、诵、咏等名称”。

③杨伦《杜诗镜铨》云“朱子谓此歌七章,豪宕奇崛,兼取《九歌》、《四愁》、《十八拍》诸调变化而出之,遂成创体。”见《杜诗镜铨》299页,上海古籍出版社1980年版。

④参拙作《杜甫行诗之变的音乐涵蕴》,刊于《聊城大学学报》2008年第4期。

⑤《乐府诗集·舞曲歌辞》所录有《晋白紵舞歌诗》《宋白紵舞歌诗》《齐白紵辞》《梁白紵辞二首》《白紵舞辞》(《白紵曲》《白紵歌》)《四时白紵歌》,仅元稹《冬白紵歌》一首杂有二句三言,其余均为七言,而篇制长短多样,有二句、四句、五句、六句、七句、八句、九句、十句、十四句、十六句。见郭茂倩《乐府诗集》752~820页,中华书局1979年版。

⑥虞茂《四时白紵歌二首》为《江都夏》《长安秋》,陈友琴点校云“《诗纪》卷一二〇题下有‘和炀帝’三字。”见郭茂倩《乐府诗集·舞曲歌辞五·杂舞四》,第808页,中华书局1979年版。

⑦旗亭画壁的故事即为显例。

⑧参任半塘《教坊记笺订》《唐声诗》,黄翔鹏《龟兹大曲(舞春风)的遗音》。

⑨有关七言八句诗在两宋的歌唱情况,可参笔者《著腔子唱

好诗——宋人歌诗方法分析》,刊于《西北师大学报》2003年第2期。

⑩王力《汉语音韵学·古体诗的用韵(下)·转韵》,上海教育出版社1979年新二版351页。

⑪同治刊本《刘海峰集》文集卷一。

⑫关于楚辞的节奏,参看陈本益《汉语诗歌的节奏》,重庆出版社2013年版。

⑬李之仪《姑溪居士集》前集卷三十八,影印文渊阁四库全书本。

⑭关于杜甫的音乐造诣,可参看张志烈《杜甫诗文中的音乐世界》,刊于《杜甫研究学刊》1998年第4期。

参考文献:

- (1) 尚书正义(十三经注疏本) [M]. 北京: 中华书局, 1980: 144.
- (2) 司马迁. 史记 [M]. 北京: 中华书局, 2013: 2569.
- (3) 汉书·西域传下·乌孙国 [M]. 北京: 中华书局, 1962: 3903.
- (4) 全唐诗(第二册卷47) [M]. 北京: 中华书局, 1960: 570.
- (5) 全唐诗(第五册卷162) [M]. 北京: 中华书局, 1960: 1684.
- (6) 全唐诗(第十册卷332) [M]. 北京: 中华书局, 1960: 3702.
- (7) 全唐诗(第十二册卷390) [M]. 北京: 中华书局, 1960:

4396.

- (8) 全唐诗(第八册卷241) [M]. 北京: 中华书局, 1960: 2716.
- (9) 仇兆鳌. 杜诗详注 [M]. 北京: 中华书局, 1979: 693, 2172.
- (10) 吴洁敏, 朱宏达. 汉语节律学 [M]. 北京: 语文出版社, 2001: 210.
- (11) 吴鹭山. 杜甫同谷七歌与胡笳十八拍的关系 [J]. 文献, 1981 (1): 4-7.
- (12) 郭茂倩. 乐府诗集 [M]. 北京: 中华书局, 1979: 45, 242, 321, 327-328, 333, 339, 356, 359, 387, 452, 461, 462, 490, 540, 681, 682, 687, 691, 692, 725, 730, 733, 743, 744, 801, 805, 806, 807, 808, 839, 846, 854, 866-867, 878, 1113-1114, 1113-1114, 797-798, 733.
- (13) 旧唐书 [M]. 北京: 中华书局, 1975: 1064.
- (14) 罗常培, 王均. 普通语言学纲要(修订本) [M]. 北京: 商务印书馆, 2002: 164.
- (15) 启功. 汉语现象论丛·“句”的“节拍” [M]. 北京: 中华书局, 1997: 58.
- (16) 胡道静. 校证. 梦溪笔谈(卷五《乐律一》) [M]. 上海: 古典文学出版社, 1957: 232-233.
- (17) 刘明澜. 唐代“以诗入乐”的歌曲创作方式 [J]. 音乐艺术, 1999 (2): 9-10.

(责任编辑: 武丽霞)