

## 詩騷合流與文人短章抒情典範的確立 ——《古詩十九首》研究

王珮琳

(北京師範大學文學院)

《古詩十九首》(以下簡稱《十九首》)最早著錄於《文選》，是十九首無主名的抒情短詩，歷來研究者均給予極高的評價，“五言之冠冕”(劉勰《文心雕龍》語)、“一字千金”(鐘嶸《詩品》語)已充分說明了《十九首》在五言詩體的純熟諧美與抒情藝術的豐富自然方面所達到的高度。本文將就《十九首》心物關係與短歌抒情兩個方面較為細緻地探討其在詩史中的重要地位。

情景交融是《十九首》抒情的突出特徵，如劉熙載所說：

《十九首》鑿空亂道，讀之自覺四顧躊躇，百端交集。詩至此，始可謂其中有物也已。<sup>[1]</sup>

此即《十九首》心物交融予人的總體感覺，代表著中國古典詩歌中心物關係最和諧完美的境界。但更進一步觀察，情景交融的意境並不是憑空產生的，也不是《十九首》的獨創，而是自詩騷時代就已出現的抒情詩的特徵之一。

原始歌謠直言其情，至《詩經》始經由比興引入客觀形象，以象表意，從而在本質上以深沉和引人回味的抒情取代了直言的方式，以含蓄的感覺確立了中國古典抒情詩追求意境的傳統。

然而在具體處理上，《詩經》中實際上更多心物關係不甚明瞭的創作。如《國風》中以葛藤這一植物起興的多達三首(《周南·葛覃》、《王風·葛藟》、《唐風·葛生》)，同一物象與不同的人事、情感相聯繫，形象本身的意義與詩的主題之間的聯繫很難理解和明析。顯然，此種心物關係僅僅在於形式(可能僅是為了開頭稱韻)，尚未上升到意義的層面。又如《關雎》，以“摯而有別”<sup>[2]</sup>的雎鳩起興君子淑女的婚姻，形象與情意具有了一定的意義聯繫，然而並不緊密——“關關雎鳩，在河之洲”雖然構成了一種曠遠寧靜的氛圍，但對於旨在歌頌婚姻的《關雎》而言，畢竟“琴瑟鐘鼓”才是婚禮中的實景；假使不以雎鳩起興而直言其下，詩的主題內容依然明確，所抒之情也依然完整。所以詩中的形象畢竟還是比興的附屬，尚未參與詩的主題構成，其引發聯想的作用是遠遠大於表情達意的作用的。這種心物關係是先民創作時情感發自天籟、思維較少理性的結果；形象則是信手拈來的身邊事物，在完成了引發作用之後就已基本失去了存在的意義，並不構成詩歌的主體內容。這一種心物關係實在於有意無意之間。

但同時不應忽視，《詩》中也有一定數量的作品心物關係另具面貌：

蒹葭蒼蒼，白露為霜。所謂伊人，在水一方。溯洄從之，道阻且長。溯游從之，宛在水中央。(《秦風·蒹葭》首章)

章首比興之句雖保留有起情的作用，但一片縹緲的秋景明顯帶有描摹狀畫的性質，已經成為具有審美意義的形象。詩以蒹葭、白露、秋水等極富秋意的物象，對於“伊人”可念而不可求的事象，共同營

造出一種亦真亦幻的情境，而深沉的情感也就在這情景中自然地顯現出來，可以說已經達到了水乳交融的境界。

總體而言，《詩》所建立起的心物關係基本上可分為兩類：一類如《關雎》，借助單純的比興展示出較為感性隨意的心物關係；另一類如《蒹葭》，雖然為數不多，卻體現出抒情詩的新趨向：情景交融的意境，儘管可能出自天然詩心的造就，卻開啟了後世文人抒情詩對於意境的追求。

另一詩歌體系楚辭的心物關係同樣呈現出兩種情況。一如《離騷》：

《離騷》之文，依《詩》取興，引類譬喻，故善鳥香草，以配忠貞；惡禽臭物，以比讒佞；靈修美人，以媲於君；宓妃佚女，以譬賢臣；虯龍鸞鳳，以托君子；飄風雲霓，以為小人。”<sup>[3]</sup>

《離騷》頻繁運用比興，但辭中任何形象的擇取都不再是信手拈來，而是滲透著詩人嚴密的理性思維，並因形象具有較為固定的喻意和反復運用而上升為一個完整的象徵體系，這是詩人有意為之的。《離騷》中常見采芳依荷、飲露餐英的場面，這顯然並非詩人生活的實景，也不是《蒹葭》式的抒情背景的描寫，而是詩人高尚德性與修養的喻示。抽象的德性修養並不容易表達，詩人就以香草美人為比興，而將內心完全隱蔽在一系列具有象徵意義的行為之中，只有意象紛繁的“所見”，“所得”一層則根本隱去不說，必須自己體會。由此可見，《離騷》雖然同樣以比興抒情，卻是一種完全以形象取代情意的表現方式。由於詩人理性思維貫注始終，在感發的過程中由心及物的痕跡十分明顯，也將本來具有一定自由度的聯想固定化了。人們在楚辭中見到香草美人等意象，除政治理想、道德修養外，不會作他想。聯想本是需要一定距離的心理活動，但在楚辭中這種距離消失了，意與象合二而一。

而在《離騷》之外，屈原其他作品並沒有運用如此嚴密的象徵，反而情景相蘊相生之處更多，如“帝子降兮北渚，目眇眇兮愁予。嫋嫋兮秋風，洞庭波兮木葉下”（《九歌·湘夫人》），“滔滔孟夏兮，草木莽莽。傷懷永哀兮，汨徂南土”（《九章·懷沙》）；宋玉《九辯》更可謂與《蒹葭》比肩的心物交融之作。雖然從整體而論，屈原作品最根本的、最具有獨創性質的抒情方式是香草美人式的比興象徵，對於後世文人產生深遠影響的也還是這一抒情方式，但畢竟在楚辭中，也存在著心物交融的現象則是不可忽略的事實。

由此而言，先秦時代的心物關係的局面是比較複雜的：《詩經》、楚辭兩大詩歌體系分別以民歌模式與象徵體現著自身在心物關係方面的與眾不同，但又都出現了一定數量的情景交融之作，從而使得先秦心物關係呈現三種類型：感性隨意、意象合一、水乳交融。三者實則代表著心物關係所能形成的三種方向，在先秦時代同生並存，在後世則各自發展：感性隨意的自然模式是後世民歌依然遵循的法則，香草美人的興喻寄託傳統亦為阮籍《詠懷》等文人詩深刻繼承，而心物交融更是成為後世文人抒情詩的普遍法則——《十九首》等正是沿著《蒹葭》等詩開啟的思路迤邐而行的。

《十九首》在抒情傳統上遠紹詩騷，單從其化用《詩經》、《楚辭》成詞語境達三十三處之多<sup>[4]</sup>，就充分可見其中千絲萬縷的聯繫；然而《十九首》所呈現出的心物關係的面貌卻有了一定變化，並不同於詩騷的複雜，而是以一個整體充分演繹著心物交融的特徵。這一點，通過《十九首》與詩騷中相關詩作的比較，是很容易見出的。如：

青青陵上柏，磊磊澗中石。人生天地間，忽如遠行客。門酒相娛樂，聊厚不為薄。驅車策  
 馮馬，遊戲宛與洛。洛中何鬱鬱，冠帶自相索。長衢羅夾巷，王侯多第宅。兩宮遙相望，雙闕百  
 餘尺。極宴娛心意，戚戚何所迫？

首句托物起興，感覺上頗類《詩》中隨意觸發的心物關係，但實際上並非如此。“陵上柏”就顏色而言四季常青，“澗中石”就形體而論永恆不變，與接下所言之“人生天地間，忽如遠行客”構成一種相反相成的關係——人生奄忽短促、尚不及物，這一意思是很自然地蘊含在意象之中的，而人生苦短的

促迫之感正是全詩主旨“極宴娛心意，戚戚何所迫”的基礎所在。可見，此處比興意象並不僅是一種“起”的作用。反之，如果不以柏、石起興而直言人的生存狀況，就失去了那種對比才見的力量，至少“人不及物”的意思無法見出。人生無常的悲哀慨歎是在現實之物永恆的反襯之下才愈見其沉痛的，二者在此是不可分割的。又如：

青青河畔草，鬱鬱園中柳。盈盈樓上女，皎皎當窗牖。娥娥紅粉妝，纖纖出素手。昔為娼家女，今為蕩子婦。蕩子行不歸，空床難獨守。

“青青河畔草”應是樂府詩中的習語，蔡邕《飲馬長城窟行》中也有引用，但頂針、連綿的句式顯示出後者更多保留的是民歌的風貌，因而以物象開篇興起正文的作用可能更多。但在《十九首》中作用不僅於此。“青青河畔草，鬱鬱園中柳”正是女主人公登樓遠望所見的一片春光，是“蕩子行不歸，空床難獨守”這一內心感受被觸動與抒發的現實條件。假使女主人公沒有春日凝妝上翠樓，沒有見到旖旎的春光，她作為蕩子婦的生活的清冷與孤寂，情感上的愁思與苦悶，只是獨自體味，別人不得而知；但是現在有了這樣一個外在的觸發，一直深藏心底的情感就此噴薄而出。因此，“青青”兩句並不是與主旨無關的比興，而是全詩所以存在的先決條件，這一點是與《詩》以及漢樂府民歌大不相同的。

《十九首》心物關係既與《詩》中感性隨意的自然模式不同，亦與《離騷》相異，如：

涉江采芙蓉，蘭澤多芳草。采之欲遺誰，所思在遠道。還顧望舊鄉，長路漫浩浩。同心而離居，憂傷以終老。

此詩顯然上承屈原而來：“涉江”原是《九章》篇名之一，“涉江采芳”也是屈原經常使用的意象。然而在《離騷》等象徵性作品中，“涉江采芳”是有著明確的政治與道德方面的象徵意義的，用以喻示作者對於政治理想與人格修養的不懈追求，需要作由此及彼的聯想。但出現在《十九首》中，就不能如此理解了。“涉江”是遊子遠行他鄉，此時可能正在長滿芳草的水邊駐足停留，還望故鄉；“采芳”則是古已有之的一種戀愛風俗，在《詩》的運用中常常與“懷人”主題相關（如《周南·卷耳》、《王風·采葛》），於是“涉江采芳”雖不一定是遊子真實活動的寫照，卻構成了“遊子欲采芳草獻於同心之人而不得”這樣一種真實可感的情境。從比興的角度，意味著對《離騷》的突破，不再是單純的比喻象徵，而是將主人公置於情境之中，使所抒之情自然生髮。在詩中，可以分明感覺到一個深情的人，“遠道”、“長路”、“終老”又彰顯了其情感在空間上的綿延與時間上的悠遠，這就是《十九首》比《離騷》所增加的詩的風致與情景相蘊的意境。又如：

庭中有奇樹，綠葉發華滋。攀條折其榮，將以遺所思。馨香盈懷袖，路遠莫致之。此物何足貴，但感別經時。

此詩本與《涉江采芙蓉》同格，只是抒情主人公一為思婦一為遊子。“攀條”兩句，就是采芳懷人的意思，“馨香”兩句就是“同心而離居”的情況下路遠莫致的無可奈何，並不存在楚辭式的臣不遇於君、士不得知己的特別象徵。全詩只是記錄女主人公見花而思人的心情軌跡，單就心物關係而言，人的情感思緒完全圍繞著景物而千回百轉，物亦隨心變化，“忽說物可貴，忽說物不足貴，何等變化！”<sup>[5]</sup>於情感的變化流動中層層演繹出蘊藉深沉的情懷，也是與《離騷》中“采芳”明顯不同的情景交融的詩篇。當然，不必將此類景物的描寫一律看作主人公實際活動的敘寫，但其作為一種可能存在的情境，畢竟與楚辭中純粹意義在於道德政治層面不同，根本區別就在於《十九首》中的景是蘊情之景，而不需作有明確指向的他解。即使是“西北有高樓，上與浮雲齊”（《西北有高樓》）那一類較為虛幻的情境，也與所抒之情不可分割——悲歌餘哀正是從高樓上隨風飄下的。

由此可見，《十九首》的心物關係在意義層面上有著相當的聯繫，且比意象合一的象徵多了蘊藉的風致，正是水乳交融的關係。如前所述，無論詩騷在心物關係上其實都呈現出兩面性，《十九首》

真正繼承的正是詩騷心物關係中各自偏重情景交融的部分，從而成為中國古代詩歌中寫景、敘事、抒情高度融合的典範，意味著抒情詩心物關係的深層發展。正如下面一首：

明月皎夜光，促織鳴東壁。玉衡指孟冬，眾星何歷歷。白露沾野草，時節忽復易，秋蟬鳴樹間，玄鳥逝安適。昔我同門友，高舉振六翮。不念攜手好，棄我如遺跡。南箕北有鬥，牽牛不負軛。良無磐石固，虛名復何益。

“明月”是就秋夜所見起興，如果是《詩》式的側重物象的引發功能，大可以在此後就進入抒情部分了，但詩人顯然有意加重了景物描寫的分量，且不限於一時一夜，而是泛寫初秋至深秋多重蕭瑟景象，寫出了時節復易的變化之感，引出了宋玉以來傳統的悲秋之情。昔日朋友今朝顯貴卻不相援引，詩人的心情自然是悲涼憂鬱的，這正與秋之蕭瑟、夜之淒清相應。無論促織還是秋蟬，實際上都已過了它們生機旺盛的季節，而成為生命力衰落的象徵，可能正是詩人的自比；玄鳥避寒就暖，更見出促織與秋蟬的悲哀，正與自己和同門友雲泥相判的現實處境相仿；“時節忽復易”自然是詩人對於自然的感受，但也未嘗不包含著人情時事變更的感慨；“南箕”兩句化用《小雅·大東》，方東樹說至此“方知‘眾星’句之妙”<sup>[6]</sup>；雖然所見“眾星何歷歷”，詩人卻獨述有名無實的南箕、北斗、牽牛，由此可以清楚地看出詩人的思想情感是如何與自然之景物密切聯繫著的。總之這一切層見疊出、縱橫交錯的意象，都滲透著詩人的主觀情感，並統一於悲涼、惆悵甚至怨望的主題，達到了心物交融的境界。

《十九首》的心物關係依然是通過比興手法完成的，代表著詩騷之後比興抒情的再次發展。漢樂府比興手法並不突出，且多是沿用《詩經》自然感發的民歌模式；“到《十九首》才把國風、楚辭的技術翻新來用，專務‘附物切情’，胡馬越鳥，陵柏潤石，江芙蓉蘭，孤竹女蘿，隨手寄興，輒增嫵媚”<sup>[7]</sup>。

首先是多層比興的運用，如《冉冉孤生竹》即有三層比喻。《十九首》在這方面的特點是，雖然雜陳多層比興，但往往只是層層深入地暗示一個意思，並且由於具體意象具有統一性，並不損全詩渾融完整的風貌；而後者正是《十九首》比興超出後世很多抒情詩之處。

其次，《詩》中的比興大多是單獨使用的，每一意象或比擬某種事物或興起一定情感，顯得較為簡單；楚辭中的比興意象雖然構成了象徵體系，但基本上各意象還是各有所指，可以一一明析的。而《十九首》中比興則發展成為一種全方位的境，一種情感藉以醞釀生髮的情境，也就是說，情不是簡單地比興出來的，而是由詩中景物所構成的情境共同傳達和呈現的。

如《孟冬寒氣至》開篇四句即建立起淒慘寒冷的冬夜意境，但詩人並不急於就此抒情，而是又引入另一新的意象“明月”，並點明後者陰晴圓缺的變化，用以喻示時光的流逝與日復月、月復年重複著的“愁多知夜長”的悲哀，由此特見女子愁思的深沉哀婉。可見，詩中“明月”廣義上包含於“冬夜”之中，實際上通過其內在特徵，不可或缺地補充了“冬夜”所不具有的時間上的漫長之意，從而共同構成足以生髮幽思的整體性情境。

詩人所欲表達日趨豐富複雜，興寄所至，感情多有起伏波動的軌跡，客觀上要求整體情境的出現。而抒情詩創作亦存在著一個由觸景生情到借景言情的發展過程，即詩人由目之所及、隨興而發，轉而自覺地擇取物象、組織意境，以更好地適應所抒之情。而根據抒情需要由比興意象構成虛擬之境，正是上述最為突出的體現，即陸時雍所說“情動于中，郁勃莫已，而勢又不能自達，故托為一意，托為一物，托為一境而出”<sup>[8]</sup>。如：

西北有高樓，上與浮雲齊。交疏結綺窗，阿閣三重階。上有弦歌聲，音響一何悲！誰能為此曲，無乃杞梁妻。清商隨風發，中曲正徘徊。一彈再三歎，慷慨有餘哀。不惜歌者苦，但傷知音稀。願為雙鴻鵠，奮翅起高飛。

此詩是聞曲感心之作，詩人避實就虛，從空靈之處著筆。“上與浮雲齊”是誇張之語，將樓中人置於

一種可望而不可即的境地——仿佛不在人間，遙遠而縹緲。就全詩而言，歌者始終處於若隱若現之間，藏於“弦歌聲”之中；而詩人起先單純地駐足而聽，而後獨自惆悵，並不懷有《蒹葭》式的尋覓伊人的急迫心情，他體味著心靈的交流感應，並且於“空中送情”<sup>[9]</sup>，一切顯得如此虛幻和唯美。但同時，“交疏”兩句著力描摹，細緻到華美的窗飾、考究的曲簷與樓下之高臺，一切仿佛親見；整個聆聽過程敘寫得詳盡而精妙入微，又將虛境一定程度上化實，造成亦幻亦真的情境。總而言之，全詩創造了一種超然的藝術境界，虛境的妙處不在無跡可循，卻在亦真亦幻之間，惟其如此，之後情感的發抒才顯得更加真切動人，聞之悱惻。

—

閱讀《古詩十九首》，可以發現，其篇幅普遍較短，在八句（《涉江采芙蓉》、《庭中有奇樹》二首）至二十句（《東城高且長》、《冉冉孤生竹》、《凜凜歲雲暮》三首）之間。所以馬茂元先生在分析《十九首》性質時將其定義為“漢代無名文人創作的抒情短詩”<sup>[10]</sup>，篇幅短小，也是其特點之一。

《十九首》之前的文人抒情詩作多是長篇，尤以《詩經》（指大體上由文人創作的《雅》、《頌》部分）、《楚辭》為代表，而其後建安以降則多為短篇，《十九首》實際上開創了一個“短歌抒情”的時代。

鄴下及其後文人聚會，“憐風月，狎池苑，述恩榮，敘酣宴”<sup>[11]</sup>，作詩無疑在其中佔有重要位置，作詩的目的則是展示才性，甚至限題、限韻、限時，人為增加對於才性的考驗，由此決定了漂亮、含蓄的短章是文人殫精竭慮的追求。《十九首》的時代尚未形成這種創作氛圍，但不應忽視漢樂府歌唱這一大環境的影響。

兩漢樂府詩最重要的意義就在於潛移默化地形成了中國上至朝廷、下至民間的對於詩歌（歌唱）的喜好傳統。<sup>[12]</sup> 哀帝罷樂府，然而“百姓漸漬日久，又不制雅樂有以相變，豪富吏民湛沔自若”<sup>[13]</sup>，樂府藝術並未消失，而是由朝廷回輪到民間的市井巷陌之中、豪富吏民之家，由朝廷的歌唱藝術瀰漫為市井的歌唱藝術。同時，朝廷罷樂府意味著放棄了對樂府歌唱的控制，也意味著最初設立樂府時“采詩觀風”經學名目的消止，民間歌唱轉而更加世俗化和抒情化了。如樂府《古歌》：

秋風蕭蕭愁殺人，出亦愁，入亦愁。座中何人，誰不懷憂。令我白頭。胡地多颶風，樹木何修修。離家日趨遠，衣帶日趨緩。心思不能言，腸中車輪轉。

既不是觀風之作，也不是民間的疾苦詩，而是一群同病相憐的遊子在聚會時的歌唱共鳴。此種社會風氣中，文人士子的浮華交會自然不乏宴飲歌唱。古詩《寂寂君子坐》即是描寫一次以太學生為主的“君子”于太學之中的聚會。聚會活動有“清言”，但更主要的內容則是對於音樂歌唱的欣賞，並最終人人傷感於“高唱”、“清歌”，達到了慷慨悲涼的審美享受，詩人所津津樂道的也正在於此。

由此應重新審視《十九首》的性質。文人五言詩本就是漢樂府歌唱系統的產物，先秦以來詩樂舞三位一體的詩歌模式在漢代也尚未完全改變，相當一部分文人詩還保留有入樂以供演唱的作用，《十九首》可能也是如此。如《今日良宴會》：

今日良宴會，歡樂難具陳。彈箏奮逸響，新聲妙入神。令德唱高言，識曲聽其真。齊心同所願，含意俱未申。人生寄一世，奄忽若颶塵。何不策高足，先據要路津。無為守貧賤，坎軻長苦辛。

正是文人聚會中宴飲歌唱場面的真實寫照；而且在寫法上也帶有應歌的特色：詩人實欲抒發的是後六句的慷慨不平之氣，卻從宴會的場面一路迤邐描寫下來；進而抒情也是沉著痛快，只重情感的釋放；結體自然，近乎散文，明顯帶有隨口編唱的痕跡。又如《行行重行行》，其抒情從遊子、思婦兩方面入手，自“胡馬”以下一句一轉，參差錯落，不禁令人想起《卷耳》及《九歌》中《湘君》、《湘夫人》男女

兩方各表心事的寫法，此詩很可能即是《詩經》、楚歌歌唱傳統影響下的產物。而且詩中有不少複選的句子，如“相去萬余裏”、“道路阻且長”、“相去日已遠”，反復表達著一個相似的意思，而將感情逐層加深，也是《詩經》重章疊唱的歌唱手法的變新。因而全詩帶有濃厚的歌唱風味。另外，《十九首》語言大體上通俗質樸，可謂“隨語成韻，隨韻成趣”<sup>[14]</sup>，其不重雕琢修飾，而重唱引起情，正是歌詞語言的特點。

建安及後許多文人詩作出於文人集團的聚會宴飲活動，頗見於史書記載。而《十九首》由於創作時間不可確考，作者湮沒無聞，缺乏這方面的明確記載。但由漢末社會風氣、樂府歌唱傳統，與《十九首》文本特點，應可初步推測，《十九首》中至少部分詩作具有聚會宴飲中所欣賞之樂歌的特點。

同樣是歌唱，《詩經》採用重章疊唱的形式，本質是與周代繁複典雅的典禮儀式相應的，並有一定的政治目的包含其中；而漢樂府也本有采詩觀風的經學名目。因而為了達到預設的美刺諷頌之意，二者必須言之於盡，往往造成長篇。而《十九首》則單純得多，僅僅是失意傷感的下層文人興至情發的悲觀詩作，很可能就是文人于酒席宴間的即興創作，進而交由樂工演唱或自為吟唱的。張衡《七辯》描寫：

於是樂中日晚，移即昏庭，美人妖服，變曲為清，改賦新詞，轉歌流聲。<sup>[15]</sup>

“變曲”、“轉歌”是樂師歌伎所為，“改賦新詞”則應是參與宴會的文人的創作。

因而《十九首》的創作總體而言是以抒情或娛樂為目的的，並沒有美刺諷頌之意蘊含其中。這種創作最關鍵之處就在於如何抒發當時的興致，如何展示內心最深刻的情感，進而引發與會眾人的共鳴；只要一抒胸臆，無須贅述其他。這就是作為歌唱的《十九首》與《詩經》、漢樂府相異而為短章的原因。

同樣是抒情，《十九首》與此前文人抒情長詩《離騷》的創作狀態明顯不同。

文人抒情詩自屈原始為壯觀，然而屈原的身份首先是歷經風浪的政治家，其次才是文人。“屈平疾王聽之不聰也，讒諂之蔽明也，邪曲之害公也，方正之不容也，故憂愁幽思而作《離騷》。”<sup>[16]</sup> 屈原自身的政治經歷使其思想情感非同一般的飽滿充沛，因而抒之于詩自然在行文上輾轉起伏，千回百折，寫法的極盡浪漫想像和曲折敘事也是與抒情之強烈相得益彰的。

反觀《古詩十九首》的作者，乃是漢末社會中欲投身仕途而無門的下層文人，對於政治和上層士大夫來說，他們是旁觀者、羨慕者，而並不能參與其中。這點由《十九首》的文本內容即可證明——《十九首》主題幾乎與政治大事無關；即使寫到有關仕途理想，也往往是天真的想法，是憤激之言，如“人生寄一世，奄忽若飄塵。何不策高足，先據要路津。無為守貧賤，坎軻長苦辛”（《今日良宴會》），而並不切實可行——顯而易見並不是以政治家的身份和心態在抒情言志的。總之《十九首》的作者身份微末，心態失意，沒有豐富激烈的政治經歷使得他們客觀上很難展開《離騷》式的長篇。

而同時，《離騷》是屈原在個體處境中的創作，欲使讀者理解自身的情感懷抱，自述其身世遭遇是必不可少的。因而《離騷》作為抒情詩卻含有大段散文化的敘述，這也是其篇幅較長的原因。《十九首》則在抒情時無需自述。《十九首》表現的是人世間最普遍的情感，所抒之情，不出人生苦短、世態炎涼、離別相思，題材並不寬廣，美學境界也並不崇高，然而卻具有普遍的意義，本就極易引發世人的共鳴，何況是在具有相似經歷心態的文人群體中的吟唱？而且《十九首》在表現人世間普遍感情上可謂它詩莫及，正如陳祚明《采菽堂古詩選》所述：

《十九首》所以為千古至文者，以能言人同有之情也……故《十九首》雖此二意，而低回反復，人人讀之皆若傷我心者。<sup>[17]</sup>

所以《十九首》雖然篇幅短小，卻絕非言浮意淺，而具有“深衷淺貌，短語長情”（陸時雍《古詩鏡》語）

的藝術特徵。

由上可略見《十九首》為抒情短章的原因。至於《十九首》以降，下層失意文人成為抒情詩創作的主流，在創作心態上與《十九首》作者仿佛。文人宴飲聚會、創作詩賦的傳統代代延續，文人詩作雖然較《十九首》時代愈加脫離了歌唱的傳統，卻又逐漸添加了逞才使性的性質，短章依然是文人的追求方向。所以，短篇抒情自《十九首》也就成為文人抒情詩一個普遍特點了。當然，後世亦有成功的長篇文人抒情詩，如杜甫《詠懷五百字》、《北征》，但均是具有大懷抱的詩人在個體狀態下深刻反思的產物，是在類似於屈原的處境、心態下的創作，當另作別論。

註釋：

- [1] 劉熙載：《藝概》（上海：上海古籍出版社，1978），頁 52。
- [2] 阮元：《十三經注疏》（北京：中華書局，1980），頁 273。
- [3] 王逸：《楚辭章句》（北京：中華書局，1983），頁 2—3。
- [4] 此據李善《文選》註，見[梁]蕭統編，[唐]李善註：《文選》（北京：中華書局，1977），卷二十九，頁 409—412。
- [5] 隋樹森：《古詩十九首集釋》（北京：中華書局，1955），頁 56。
- [6] 隋樹森：《古詩十九首集釋》（北京：中華書局，1955），頁 76。
- [7] 梁啟超：《中國之美文及其歷史》（北京：東方出版社，1996），頁 130。
- [8] 轉引自馬茂元：《古詩十九首初探》（西安：陝西人民出版社，1981），頁 166。
- [9] 轉引自馬茂元：《古詩十九首探索》（北京：作家出版社，1957），頁 82。
- [10] 馬茂元：《古詩十九首探索》（北京：作家出版社，1957），頁 4。
- [11] 劉勰：《文心雕龍》（北京：中華書局，1958），頁 66。
- [12] 此處觀點可詳見李山：《經學觀念與漢樂府、大賦的文學生成》（《河北學刊》，2003 年第 4 期），頁 130—135。
- [13] 班固：《漢書》（北京：中華書局，1962），頁 1074。
- [14] 胡應麟：《詩藪》（上海：上海古籍出版社，1958），頁 25。
- [15] 張衡：《張衡詩文集校注》（上海：上海古籍出版社，1986），頁 299。
- [16] 司馬遷：《史記》（北京：中華書局，1959），頁 2482。
- [17] 轉引自馬茂元：《古詩十九首初探》（西安：陝西人民出版社，1981），頁 172。