

# 行政院國家科學委員會專題研究計畫 成果報告

## 論杜甫〈乾元中寓居同谷作歌七首〉的仿作系列及其文體 學意義 研究成果報告(精簡版)

計畫類別：個別型  
計畫編號：NSC 95-2411-H-002-061-  
執行期間：95年08月01日至96年07月31日  
執行單位：國立臺灣大學中國文學系暨研究所

計畫主持人：黃奕珍

計畫參與人員：碩士班研究生-兼任助理：陳鈺欣

處理方式：本計畫可公開查詢

中華民國 96年11月08日

乾元二年，杜甫因關中飢荒而棄官西走，他先到秦州，後來因為不勝人事的紛擾、也為了追求更好的生活環境，決定前往同谷。未料在這個一心嚮往的樂土卻受寒捱餓，面臨生死關頭，堪稱人生的嚴峻考驗，遂在這樣的情況下創作了〈乾元中寓居同谷作歌七首〉（以下簡稱〈同谷七歌〉）。這七首詩在形式上重章疊唱，彼此間有著極複雜細密的組構關係，在意義上亦井然有致、層層推進。

雖然杜甫之後並未再寫作類似的連章詩，但歷來評論家對〈七歌〉卻讚譽有加。胡應麟將其與〈四愁詩〉並論，謂此二者「漢唐短歌，各為絕唱」；朱熹說：「此七章豪宕奇崛，兼取〈九歌〉、〈四愁〉、〈十八拍〉諸調而變化出之，遂成創體。」關於〈七歌〉的淵源及成就，本人已有專文論之，有趣的是，如果只觀察杜甫及其後之唐詩，可能會誤以為〈七歌〉真的只是靈光一現，後無傳者。不過深入探索後才明白〈七歌〉的影響其實是綿延不絕的，而且後來的仿作都在〈七歌〉的基礎上作了不同層面的選擇，若將他們所保存及改變的部分貫串起來，便是探討詩體流變的絕佳素材。

因為仿作作品數量龐大、內容豐富，未能通盤整理完畢，故此次報告擬先就其形式之兩點特徵加以析論。

### 一.杜甫〈同谷七歌〉每首八句，可分為前六句與後二句(此二句以「嗚呼」開頭)。

維持此一形式的有宋·王炎〈杜工部有同谷七歌其辭高古難及而音節悲壯可擬也用其體作七歌觀者不取其辭取其意可也〉（以下簡稱王炎〈七歌〉）、宋·李新〈龍興客旅效子美寓居同谷七歌〉（以下簡稱〈龍興客旅七歌〉）、明代的則有徐燧〈途中感遇效同谷七歌〉、楊爵〈七歌〉、邵圭潔〈丙辰春試南還舟中偶誦杜老七歌動人哀思自潞灣抵流河凡七程日用一章步而歌之〉（以下簡稱〈丙辰七歌〉）、蔣臣〈丁亥寓郡城作七歌〉、顧夢圭〈甲午春強赴江右之役舟中七歌〉（簡稱〈甲午七歌〉）、黎貞〈哭弟彥器七歌〉與吳稼澄〈七歌〉<sup>1</sup>。

另有全篇皆為八加二的句數者，即前段較杜甫原作增加二句。宋代的汪元量〈浮丘道人招魂歌〉、鄭思肖〈和文丞相六歌〉，明代的鄧原岳〈燕市七歌效杜同谷體〉、豐坊〈余羈羈秣陵乞休累疏而格于新令鬱鬱之懷伏枕增劇遂效杜子美同谷體為秣陵七歌時丙戌九月既望也〉（簡稱〈秣陵七歌〉）。

有一種是全組詩篇有兩種句數的。如明代馮惟敏〈七歌行〉為 6+2 與 9+2，謝肇淛〈七歌寓張秋作〉為 7+2 與 8+2，且這兩組詩的前六首句數皆較少，只有末首句數較多。明·鄭明選〈曹糖妻妾歌十二首〉也由 7+1 與 6+2 兩種句數的句子構成，但使用 6+2 者為第 5、7、10 首。另有皆使用 8+2 與 10+2 者，其中明代的王濂〈七歌〉、李夢陽〈弘治甲子屈我初度追念往事死生骨肉愴然動懷擬杜七歌用抒憤抱云耳〉（簡稱〈弘治七歌〉）皆於前二首用 10+2。明·何白則於第 2、5、6 首使用 10+2 之句數。

<sup>1</sup>吳稼澄〈七歌〉雖為 6+2 句式，但後二句非以「嗚呼」為首，而改為如「君一發歌我一和」、「再和君歌飲君酒」、「君歌三和三太息」等句式。

由 8+2、10+2 再多一種句數形式的爲明·虞淳熙〈倣杜工部同谷七歌〉，他在第 3 首用 10+2、第四首用 12+2，其餘皆爲 8+2。

然而句數錯落、幾無規則可言的應屬文天祥的〈六歌〉了：此詩之第一、二五首爲 9+2，第三首爲 7+2，第四首爲 8+2，第六首爲 10+2；在六首詩中包含了四種句數，這可能是用以表達其內心難以想像之狂亂與痛苦。這樣變化多端的句數形式在明·余紹址〈狂歌七首〉中亦可見到，這組詩作把杜甫原作倒數第二句的「一歌、二歌」等置於首句，其他各句大都爲兮字句，因此統計其句數時無法以「?+?»的形式呈現，而僅能算其總句數。由一至七首其句數爲 12、10、11、10、12、14、11。而這與其內容亦有密切的關聯，此詩詩引明言：「狂歌七章，崇禎甲申躬逢國難，心志恍惚，被髮狂走，矢口而歌也。麥秀之歌，不可哭也。余可哭也，又何歌也?哭之不足，繼以歌也。」與文天祥寫〈六歌〉的處境雷同。

由以上的分析，可知即使是仿作，也可以選擇性地保留作者喜愛的部分，而在其他方面依從自己的需要而取得自由的創作空間。

二.杜甫〈同谷七歌〉的第一、三、四首以「有…有…」爲開頭，「有」之後爲自己或親人，且第二首開頭爲物——即「長鑱」，故前四首的開頭爲一詞的重覆二次。

在這個面向中，我們也許可以初步分成三種類型來討論：完全以「有?有?»作爲每首開頭者、至少有一首以此爲首句者、首句完全不用此種句式者。

第一類的有王炎〈七歌〉與汪元量〈浮丘道人招魂歌〉。前者敘及自己、母、弟、妹、兒子、孫子與媳婦。後者敘及浮丘翁、母、弟、妹、妻子、兒子、女兒、文天祥及其詩。<sup>2</sup>

第二類的變化較第一類多得多。首先，是此句式作首句占了 6/7、5/7 或 5/6 的作品。它們依序是明代謝肇淛〈七歌寓張秋作〉、蔣臣〈丁亥七歌〉、與文天祥〈六歌〉。要論與杜甫原詩較相近的可能是〈七歌寓張秋作〉，因爲此詩末首亦如杜甫〈七歌〉末首一般用「男兒」開頭。不過此詩除了談及自己、母、弟、妹等親人外，還敘及友人、鳥與星斗，是比較少見的對象。文天祥則提及其妾。

何白〈甲辰七歌〉中此句式占 4/7，他提到「長鋏」、「有墓」是別的詩人較少關注的。明·徐燧〈途中感遇倣同谷七歌〉此句式占了 3/7，但其匠心與楊爵頗有相通之處：他以「有姐」、「老妻」爲第四、五首的開頭，皆爲親人，且其〈四歌〉乃合其姐、妹而言，故首句以「有姐已老有妹貧」呈現，〈五歌〉以妻、妾合言，故將首二句寫作「老妻半世空糟糠，少婦席未煖君床」，他把原來集中在開首二字或四字的呼詠擴散開來，使得仿作的形式不再死板沈悶。另外，明·李

<sup>2</sup>楊爵〈七歌〉是一個特殊的例子，此詩七首的開頭爲「有手有手手段拙」、「有腳有腳腳步錯」、「有耳從來不聽」、「有目閒將一世愁」、「有身形弗七尺長」、「有子有姪未成立」、「有甥生年爲我勞」，雖然不是重覆兩次的句子，但實質意義上皆標明某人或某物，這種寫法不僅能保留原來「有?有?»句式的趣味，也因細部的改變而增添新意。詩人以手、腳、耳、目、身作爲吟詠的對象，也在內容上作了比較突出的嘗試。

濂〈七歌〉此句式占了 3/7，但他在呼詠其他親人時用了楚騷體的兮字句：「嗚呼母兮」、「有叔父兮」，突出了一唱三歎的情致。

明·李夢陽〈弘治七歌〉符合此句式的只有 2/7，分別為「有弟有弟」、「有姐有姐」，不過，他規畫了四、五兩歌寫其姐，故於第二首中將「有姐有姐」置於第二句。馮惟敏〈七歌行〉首二歌開頭為「有客有客」、「有弟有弟」，第三歌則重覆「黃鵠」，類似杜甫之重覆「長鑣」。明·虞淳熙〈倣杜工部同谷七歌〉亦有二首開頭為「有客有客」、「有女有女」，其他敘及親人者頗有創意，如寫妹妹云：「大妹哭夫城東隅，小妹哭夫海昌廬」，寫亡妻先以鳥類起興：「雄雉單飛兩雌死，丈夫歸來哭內子」。還有黎貞的〈哭弟彥器七歌〉只出現一次「有弟有弟」，但第四首則以「汝兄汝兄」開頭，一樣是重覆，但卻不以「有」字冠首。

另有僅出現一次此句式者，如豐坊〈秣陵七歌〉的「有友有友」、顧夢圭〈甲午七歌〉的「有客有客」、鄧原岳〈燕市七歌效杜同谷體〉的「有兄有兄」與李新〈龍興客旅七歌〉的「有弟有弟」。

至於完全不用此句式者，不是因其詩之內容十之八九已偏離杜甫原作的範圍就是為了凸顯強烈的情感。前者如邵圭潔〈丙辰七歌〉用作紀行，吳稼澄〈七歌〉乃送別時追和友人之詩，鄭明選〈曹糖妻妾十二首〉則為記載太湖地區兒女情事的敘事詩。後者如余紹址〈狂歌七首〉乃刻意大幅改變杜甫原詩的形式特徵，藉以表現其深沈的亡國之痛；鄭思肖〈和文丞相六歌〉前四首俱以「我憶」開頭，其中包括了皇室的「三宮」、「二王」，家庭的「父、母」，後二首則思「文丞相」及哀憐自身的遭遇，作者情感的對應是文天祥的詩歌內容與逝去的歡樂與親情，故以「憶」字取代了「有?有?」的句式。

從主題上來觀察，李新、王炎的作品和〈七歌〉一樣歷數家人與自己淒慘的遭遇，至文天祥則帶入國破家亡的時代悲劇，更勝〈七歌〉中所表達的悲痛。大體而言，至明末為止，仍以自傷窮途、兼悲家人為諸篇仿作的主要內容，而論及國勢頹唐、家人離散者亦有相當數量，其中以鄭思肖、汪元量、馮惟敏與余紹址最為悲痛。亦有以杜甫〈七歌〉之內容為主而兼及國家情勢者，徐燧之作即為一例。沿用〈七歌〉體式而轉以描寫其他主題者亦所在多有，已如上段所述。從這些詩例中我們可以發現，即便是仿作也有其變化與發展的軌跡，而這些與其所處的社會與政治環境是密切相關的。

這個主題不僅可以由一個微觀的角度切入，讓我們了解杜詩在宋、元、明、清各朝代的接受史，而且還可以仔細地察考歷代仿作者如何以自身的經驗與讀詩的領會，重新創造屬於他們時代的詩篇。更重要的是，這一綿延千年的仿作系統，讓大家知道某些原作者不再寫作的詩體會在消失了幾百年後再度出現，之後隔了一段時間後又再出現，每次的出現都可視為這個詩體的某種新生，這對於文學批評中的文體批評領域也能提供一個具體而有趣的例證。