

杜甫歌行詩後世模擬析論—— 以〈觀打魚歌〉、〈又觀打魚〉為例*

徐國能**

〔摘要〕

杜甫對後世詩歌創作產生巨大影響已為歷史共識，然從創作概念之啓發到全篇詩作之模擬，其淺深差別與創作意義又有層次上之分別。本文所論即後世對杜甫單一詩篇的模擬。除了少數律體、絕句，後世對杜甫單一詩篇的模擬多集中於其「歌行」。本文所謂「歌行」，特指杜甫在詩題中保留了「歌」、「行」字樣的新題七言詩，這類作品雖不再入樂演唱，但仍保留的樂府詩的音樂感，唐人並不模擬此類詩歌，只依其精神而創建「新樂府」；但宋代以降，詩人已視此類作品為「舊題樂府」而加以擬作。

本文以〈觀打魚歌〉及〈又觀打魚〉兩篇為例，後世模擬有主旨相同、近似轉換與全然迥異之分別，而其模擬手法則有重覆、轉化與嫁接等不同層次的操作，其中皆蘊含了不同概念的創作意識與詩學理想。而大量的模擬，也形成了特殊的詩歌體類，有了體類所獨有的創作規範與修辭策略。從杜詩學的立場來說，這些模擬的作品不僅凸顯了杜甫的創造力，也對元文本有了詮釋與深化的功能，同時巧妙地將杜詩與傳統經典焊接為一整體，確立了杜甫新典範的意義。因此也可以說，在杜詩學發展的歷成中，有以批評為導向的杜詩發微，亦有以創作為導向的具體實踐，「模擬」可說是後者的高峰表現。

杜甫歌行類作品在後世的模擬中，其原創文體的規範意義更加明確，而由模擬所建構的文類傳統也證明了杜甫的創造力乃超越單一作品之藝術得失，而是具有創體意義的歷史價值，這些內涵可視為古典詩歌創作的微型模組，有助於我們理解古典詩歌創作的歷史及文化因素。

*本文為科技部研究計畫〈杜甫特殊類型詩歌後代仿擬的觀察與研究〉(101-2410-H-003-022-) 部分成果，特此感謝審查人對本文之指正與建議。

**國立臺灣師範大學國文系副教授

關鍵詞：杜甫、歌行、模擬、樂府、互文性

一、緒論：從啟發到模擬的學杜意識及相關問題之提出

杜甫詩歌渾涵茫茫，千彙萬狀，對後世創作產生影響眾所共知，古今論者亦於此端多所發明，宋人孫謹〈讀杜工部詩集序〉：

公之詩，支為六家：孟郊得其氣焰，張籍得其簡麗，姚合得其清雅，賈島得其奇僻，杜牧、薛能得其豪健，陸龜蒙得其瞻博。皆出公之奇偏爾，尚軒軒然自號一家，懋世烜俗，後人師擬不暇，矧合之乎？風騷而下，唐而上，一人而已。是知唐之言詩，公之餘波及爾。¹

清人汪立名亦曰：

昔人謂大曆以後以詩名家者，靡不由杜出，韓之南山，白之諷諭，其最著矣。就二公論之，大抵韓得杜之變，白得杜之正，蓋各得體而造乎其極者。故夫貫穿聲韻、操縱格律、肆厥排比，中不失尺寸，少陵而下，亦莫如二公。²

而今人張夢機亦稱：「洎乎晚唐，詩人受杜影響的，有的是在律詩方面，有的是在新樂府方面，其中以李商隱、杜荀鶴、皮日休等較為明顯。」³這些說法，正呼應了《新唐書·杜甫傳》所謂：「殘膏賸馥，沾丐後人多矣」⁴的觀點。杜甫的影響，舉其要者約可分為四個層面：

1. 在作品中反映忠愛思想與仁恕之道。
2. 開創題材的意識與詩境擴大之意圖。
3. 建立各類形式與其相應之風格關係。

¹ [唐]杜甫原著，[宋]徐居仁編，黃鶴補註：《集千家註分類杜工部詩》（臺北：大通書局，1974年），頁17-18。

² [清]汪立名：〈白香山詩集序〉，見[唐]白居易原著，汪立名編：《白香山詩集》（臺北：世界書局，2006年），頁2。

³ 張夢機：《讀杜新箋》（臺北：漢光文化，1984年），頁18。

⁴ [唐]杜甫原著，[宋]徐居仁編，黃鶴補註：《集千家註分類杜工部詩》，頁5。

4. 變化詩歌語言及開拓各類詩法。

這些層面並非孤立存在，往往交融錯雜，一體呈現在杜甫及其摹習者的詩歌當中。此議題前人關懷已多，如呂正惠教授〈杜詩與日常生活〉列舉白居易、蘇軾、范成大、楊萬里為「杜派自然詩」傳人，並指出杜甫及白、蘇、范、楊等人這類的詩作中，情感重於人倫親愛，內容多錄家常瑣務，語言則「有一點近似說話的特色」。⁵又如程千帆〈七言律詩中的政治內涵〉一文，從七言律詩對當代政治的興抒，勾勒出了杜甫、李商隱、韓偓、元好問、錢謙益、吳偉業等人的創作譜系，他們在形式、題材、風格以及以「詩史」之筆表露憂國意識等層面一脈相承，文末說：

當一位作家進行了超越前人的、那怕是非常微小的創造時，其成果往往被後代那些最敏感的作家首先發現，並加以繼承和發展。……杜甫所開創的這一傳統，經過一段時間，才被李商隱和韓偓接過來，并在各個方面作了適合於自己特點的發展，而在數百年後，我們又讀到了有意識地繼承這三位唐代詩人這一傳統的元好問、錢謙益、吳偉業諸人的作品。⁶

是知後人以因承與創變雙線進行對杜詩的學習涵納，完成了兼有杜甫詩意與個人色彩的作品。也就是說，無論是蘇、白、范、楊的「自然詩」，或是李、韓、元、錢、吳的「政治七律」，杜甫都是一個重要的啓發者，然他們並非亦步亦趨的仿效，亦不以體貌相似杜詩為滿足，其「學杜」的行為和內涵需專業讀者之勾稽方能窅然若現。由此觀之，則陳寅恪：「新樂府之體，實為摹擬杜公之作品，自可無疑也。」⁷龔鵬程將〈長恨歌〉、〈連昌宮詞〉、中晚唐的詠史絕句、竹枝詞、宋代「充滿敘事情趣及議論書卷的詩風」……等，都視作「杜甫詩史之流波也」，⁸都應該屬這個視域下的學術觀點。

除了受杜甫啓發而成就自我風格，歷來「學杜」面貌十分多元，如王琪在首部刊刻的《杜工部集·後記》說：「近世學者，爭言杜詩，愛之深者，至剽括句

⁵ 呂正惠：《杜甫與六朝詩人》（臺北：大安出版社，1990年），頁199-213。

⁶ 程千帆、張宏生：《被開拓的詩世界》（上海：上海古籍出版社，1990年），頁40-61。

⁷ 陳寅恪：《元白詩箋證稿》（北京：三聯書店，2001年），頁122。

⁸ 龔鵬程：《中國文學史》（上）（臺北：里仁書局，2009年），頁411-421。

語，迨所用險字而模畫之，沛然自以絕洪流而窮深源矣。」⁹是知宋代在追摹杜詩之洪流深源外，尚有專以「剽掠句語」、「模畫險字」為學杜者，另如洪邁曰：

杜子美有《存歿》絕句二首……，每篇一存一歿。蓋席謙、曹霸存，畢、鄭歿也。黃魯直〈荊江亭即事〉十首，其一云：「閉門覓句陳無已，對客揮毫秦少遊。正字不知溫飽未，西風吹淚古藤州。」乃用此體。時少遊歿而無已存也。¹⁰

又如吳偉業有〈畫中九友詩〉，沈德潛評曰：「用〈飲中八仙歌〉格，而絕異其面目」，¹¹這類對杜甫詩「體」、「格」上的「用」，可能都近於周裕鍇所稱「結構原型的點化，類似於唐人所謂『偷勢』。」¹²然更有一種不同於「偷勢」的仿擬，如下兩例：

兵車行，征馬鳴，路上行人皆哭聲。哭聲徹天淚滿地，天地自是終無情。
弓箭在身刀在手，父母相隨語未了。妻子牽衣在後啼，兄弟束裝向前走。
遙遙西上咸陽路，萬里蒼茫起烟霧。傾身迥逐孤雁飛，鄉鄰親戚知何處。
掩淚吞聲行負戈，運糧斬木北防河。軍中昨夜詔書至，發兵轉戍長城地。
野曠天清戰血腥，悲笳日暮秋風起。
君不聞、長城夜哭秦時鬼，瀚海風烟漢家壘，秦漢爭雄幾百年，有血當時
成海水。武皇重開邊，干戈苦未息，婦人力耕鋤，丈夫事行役。千村少烟
火，萬井惟荆棘。兵革海內猶未清，州司門外徵求急。
君不見、長城窟，城下草根纏白骨，人生莫作長城卒。（〔明〕林枝〈兵
車行〉）¹³

歲云暮矣多離憂，三江五湖無行舟。青霜凍折海馬骨，夜寒思我盧鳧裘。

⁹ 〔唐〕杜甫原著，〔宋〕徐居仁編，黃鶴補註：《集千家註分類杜工部詩》，頁 23。

¹⁰ 〔宋〕洪邁：《容齋續筆》（鄭州：大象出版社，2001 年），卷 2，頁 236-237。

¹¹ 〔清〕沈德潛編：《清詩別裁集》（上海：上海古籍出版社，1992 年），卷 1，頁 23。

¹² 周裕鍇：《宋代詩學通論》（上海：上海古籍出版社，2007 年），頁 192。

¹³ 〔明〕曹學佺編：《石倉歷代詩選》，《文津閣四庫全書》（北京：商務印書館，2006 年），1396 冊，卷 301，頁 710。

去年賊在大江北，金陵城頭鼓不休。今年賊在鄖襄間，官軍不動如山丘。
頗聞開城坐官府，殺人父子不得讐。朝廷備邊不備賊，賊餒欲動無春秋。
金錢雖多國不利，漢武富民封列侯。此曲何時告天子，賤儒不惜隨犁牛。
(李玟〈歲晏行〉)¹⁴

〈兵車行〉透過觀兵遠戍而抒發憐憫行人及憂患戰事帶來民生凋敝之意；〈歲晏行〉則是在一年之終感慨時局，二詩不僅「詩題」盡同杜甫之首唱，內容、意象、述事觀點及詩體結構也大致與杜相當。是知在啓發創意或學習詩體外，更有專力模擬杜甫之仿作，其體段型態之類近，又比「剽掠句語」、「模畫險字」更近似原詩，這類詩歌正是透過「肖似」的外觀來強調對杜甫之「臨摹」。

此類詩作數量眾多，如〈麗人行〉、〈杜鵑行〉、〈莫相疑行〉、〈貧交行〉、〈同谷七歌〉等，皆有大規模之擬作。從體裁來觀察，杜甫「歌行」類的作品乃是後人主要仿擬的對象，亦為本文所欲探討者。

「歌行」之意義和範圍殊難界定；¹⁵古樂府中本有以「歌」或「行」為題目的作品，「歌行」連用見於《宋書·樂志》，沈約稱其時樂章為「鼙舞歌行」、「鐸舞歌行」。¹⁶就今日來看，時代不同的論者對「歌行」一詞之指稱皆有出入，薛天緯在《唐代歌行論》陳列了三種前人觀點：所謂「大歌行」觀，乃泛指一切七言古體皆可稱「歌行」；其次是較為狹隘的定義，也就是唐代區別於「舊題樂府」以外的七言詩，謂之歌行；第三種「小歌行觀」，是日人松浦友久所提出，他從表現功能來分別出「樂府」、「新樂府」和「歌行」間的差異，薛天緯稱此說為「小歌行觀」。¹⁷

¹⁴ [清]李雯：《蓼齋集》，《清代詩文集彙編》（上海：上海古籍出版社，1990年），23冊，卷16，頁509。

¹⁵ 葛曉音：〈初盛唐七言歌行的發展〉一文說：「古典詩歌的各種體裁中，歌行又是最難界定的。明清詩話對於歌行的緣起和藝術規範雖然多有論列，但始終是一筆糊塗賬。」見氏著：《詩國高潮與盛唐文化》（北京：北京大學出版社，1998年），頁380。

¹⁶ [梁]沈約：《宋書·樂志》（臺北：藝文印書館，1971年），卷22，頁320-321。

¹⁷ 薛天緯：《唐代歌行論》（北京：人民文學出版社，2006年），頁1-7。薛天緯的說法獲得不少認同，如辛曉娟《杜甫歌行藝術研究》（北京：清華大學出版社，2013年）即採用了「大歌行觀」，也就是納入了所有七言作品作為討論對象。但「大歌行觀」實在太過寬泛，本文以為松浦友久「小歌行觀」之說似乎界定更為清楚，其「新樂府」專指中唐元、白所作，而「歌行」則包括了初唐以來，不沿用樂府舊題，卻仍在題目中保留「歌」、

綜考各家之說，本文「歌行」所採用的定義，乃是指杜甫保留了樂府題中「歌」、「行」等字樣的新題七（雜）言詩。

杜甫以「歌」為題者有 33 首，以「行」為題者則有 51 篇；以「行」為篇名者，除〈觀公孫大娘舞劍器行〉外，全為近於古樂府的「三字題」；以「歌」為題者則不盡相等，此現象或如松原朗在〈杜甫歌行詩論考〉一文所言：杜甫的「歌」，側重於「對己」的自我的滿足和抒情，因此較為適性自由；「行」，側重於「對他」的提示和說理，乃是古樂府精神的延續。杜甫的「歌行」反映了他較當時其他詩人更傾向利用這種新興詩體，表現社會現實並達到諷喻功能的詩學理想。¹⁸

本文「歌行」之義概如前述。後世承繼杜甫者，有受啟發而創體名家者，有仿其勢而為名篇者，有「剽掠句語」、「模畫險字」為學杜者，亦有以其面貌內涵不脫原作之模擬者。前三類論述多矣，惟最後一類論者蓋鮮，故本文擬探討後代詩人如何模擬杜甫歌行，以及其意義與影響為何。由於篇數眾多，故本文僅以杜甫〈觀打魚歌〉、〈又觀打魚〉兩篇作品為例對此詩學現象進行討論，以明杜甫歌行對後世之影響及「模擬」之創作意識及價值所在。

二、杜甫〈觀打魚歌〉、〈又觀打魚〉及其擬作

較諸杜甫歌行名篇，〈觀打魚歌〉及其續篇〈又觀打魚〉所受到之重視及討論相對單薄，近年研究只有江弱水〈咫尺波濤：讀杜甫〈觀打魚歌〉與〈又觀打魚〉〉一文。¹⁹此詩在杜甫的新題樂府中，雖以「歌」名之，但亦兼攝了「行」之懷抱及功能，歷來仿作者不僅時代較早，數量也相當多，其中也包含了不少詩學名家。

〈觀打魚歌〉及〈又觀打魚〉作於唐代宗寶應元年（762），杜甫 51 歲。時七月嚴武入朝，杜甫自成都相送至綿州，徐知道兵變，杜甫不得歸成都，暫依綿州刺史杜濟，於綿州東津觀人捕魚而賦，詩曰：

「行」、「篇」等樂府字樣的「新題樂府」，他認為是此類「新題樂府」派生出了中唐的「新樂府」。詳可參松浦友久著，孫昌武、鄭天剛譯：《中國詩歌原理》（臺北：洪葉文化，1993 年），頁 276-299。

¹⁸ 早稻田大學「中國文學會」發行：《中國文學研究》第 8 期（1982 年 12 月），頁 130-152。

¹⁹ 可參「讀書雜誌社」發行：《讀書》2010 年 3 期，頁 145-156。

綿州江水之東津，魴魚鱗色勝銀。漁人漾舟沈大網，截江一擁數百鱗。
眾魚常才盡卻棄，赤鯉騰出如有神。潛龍無聲老蛟怒，迴風颯颯吹沙塵。
饜子左右揮雙刀，膾飛金盤白雪高。徐州秃尾不足憶，漢陰槎頭遠遁逃。
魴魚肥美知第一，既飽歡娛亦蕭瑟。君不見、朝來割素髻，咫尺波濤永相失。

蒼江漁子清晨集，設網提網萬魚急。能者操舟疾若風，撐突波濤挺叉入。
小魚脫漏不可記，半死半生猶戢戢。大魚傷損皆垂頭，屈強泥沙有時立。
東津觀魚已再來，主人罷鱸還傾杯。日暮蛟龍改窟穴，山根鱸鮓隨雲雷。
干戈格鬪尚未已，鳳凰麒麟安在哉。吾徒胡為縱此樂，暴殄天物聖所哀。

20

此二篇前半段皆著力描寫打魚，後段韻隨意轉，切入目擊口嘗而生的感慨；黃生云：「二詩體物既精，命意復遠，前詩寓感，此詩（又觀打魚）寓規。」²¹「寓感」乃嘆魴魚因味美而遭補殺，從此不得江湖之樂；「寓規」則勸人莫因一時貪欲而暴殄生靈。

此詩在解讀上的爭議在於是否涉入時政，宋人如趙次公：

所謂格鬪，是年建卯月，河東軍亂，殺其節度使鄧景山，兵馬使辛雲京自稱節度使；河中軍亂，殺李國正及其節使荔非元禮；郭子儀為兵馬副元帥，屯絳州，而七月十六日徐知道反於成都，皆其事也。²²

又如黃徹《碧溪詩話》以「比興」解釋此詩：

老杜〈觀打魚〉云：「設網萬魚急。」蓋指聚斂之臣，苛法侵漁，使民不聊生，乃「萬魚急」也。又云：「能者操舟疾若風，撐突波濤挺叉入。」小人舞智趨時，巧宦數遷，所謂「疾若風」也；殘民以逞，不顧傾覆，所

²⁰ [清]仇兆鰲注：《杜詩詳注》（臺北：里仁書局，1980年），頁918-920。

²¹ [清]黃生：《杜工部詩說》（京都：中文出版社，1976年），頁167。

²² [唐]杜甫著，[宋]趙次公注，林繼中輯校：《杜詩趙次公先後解輯校》（上海：上海古籍出版社，1994年），頁511。

謂「挺叉入」也。「日暮蛟龍改窟穴，山根鱸鮪隨雲雷。」魚不得其所，龍豈能安居？君與民，猶是也；此與六義比興何異？²³

趙說落實時局之變，黃徹則泛言施政，謂杜甫不獨賦物，詩中乃有所寄託。落於實事解詩頗遭後人疵議，如清·浦起龍《讀杜心解》對黃鶴：「干戈未已，蓋指吐蕃、朝義之亂尙未息也。」之說提出反駁：「干戈鬥而麟鳳潛，只以指點蛟鮪匿跡之象，解者紐入吐蕃史孽事，離其宗矣。」又云：「公詩多寓慨時事，此獨不然，義各有當。」²⁴而泛言寄託政治得失則相對受到後人更多的重視，如吳瞻泰《杜詩提要》即引述黃徹之論，²⁵今人張忠綱注譯杜詩也採「魚不得其所，龍豈能安居」之說。²⁶是知此詩觀物興感，既寫捕魚、割魚之生動過程，復寄寓憫憐眾生、勸戒殺生縱樂之情；而後人解讀除了把握「不忍暴殄之意」的風人之思，也往往附會時事，感嘆戰爭之苦民及諷刺聚斂之臣殘民自樂而使君民不安。

唐宋以降，類似主題的詩歌往往和杜甫此作產生聯繫，如韓愈〈叉魚〉五古末曰：「膾成思我友，觀樂憶吾僚。自可捐憂累，何須問強鴟」，²⁷此作也許未必和杜詩有關，但黃徹便以杜詩相較：「『吾徒何爲縱此樂，暴殄天物聖所哀』。此樂而能戒，又有仁厚意，……退之〈叉魚〉曰：『觀樂憶吾僚』，異此意矣。」²⁸另，陳師道次韻蘇軾〈西湖秋涸東池魚窘甚因會客呼網師遷之西池爲一笑之樂夜歸被酒不能寐戲作放魚〉而賦詩三首，任淵兩處以杜詩注陳詩，²⁹顯然杜詩已成爲讀者衡量或理解後人類似詩作的重要因素。再看以下詩例：

²³ 丁福保編：《續歷代詩話》（臺北：藝文印書館，1983年），頁409。

²⁴ [清]浦起龍：《讀杜心解》（臺北：臺灣中華書局，1988年），頁213。

²⁵ [清]吳瞻泰：《杜詩提要》（臺北：大通書局，杜詩叢刊，1974年），頁315。

²⁶ 杜甫原著，張忠綱、趙睿才、綦維注譯：《新譯杜甫詩選》（臺北：三民書局，2009年），頁278。

²⁷ [唐]韓愈著，聯仲聯集釋：《韓昌黎詩繫年集釋》（上海：上海古籍出版社，1984年），頁219-220。

²⁸ 同前註，頁220。

²⁹ 任淵於「大魚泥盤小魚樂」句下註：「老杜詩：小魚脫漏不可紀，半死半生猶戢戢，大魚傷損皆垂頭，屈強泥沙有時立」；「咫尺波濤有生死」句下注：「老杜〈觀打魚歌〉云：『咫尺波濤永相失。』」見[宋]任淵：《後山詩注》，《文淵閣四庫全書》（臺北：商務印書館，1983年），1114冊，卷3，頁767。

君不見、前打魚、後打魚，少陵舉網空徐徐。（〔明〕徐興公〈舟中偶入白魚烹而佐酒戲作短歌〉）³⁰

成湯既祝網，魯叟亦不網，所以杜陵翁，作歌為哀傷。（〔明〕夏原吉〈觀打魚〉）³¹

君不聞，既飽歡娛蕭瑟同，杜老當時為歎息。（〔清〕汪森〈觀打魚歌〉）³²

豪於任公會稽岸，樂過杜老綿江津。（〔清〕揆敘〈太子河觀打魚〉）³³
暴殄聖所哀，詩續杜陵寫。（〔清〕孫垓〈打魚聯句〉）³⁴

這些作品中都提及了杜甫。另如謝遷〈和雪湖觀打魚有感之作〉、³⁵汪敬祖〈觀打魚歌用少陵第二首韻〉，³⁶吳廷香〈棒檝橋觀打魚用杜公觀打魚韻時賊據金陵〉³⁷都用杜韻；黃錫麟〈擬杜工部觀打魚歌〉³⁸則明確以「擬杜」為題。然而更多作品雖不明言杜甫之影響，但用語及意象明顯仿擬杜詩，依主旨之遠近約可分為三類：

（一）主旨未脫暴殄戒殺之原意

杜詩透過觀打魚而戒人「縱樂暴殄」，清人張衍懿〈巴江觀打魚〉詩曰：

楚人捕魚多用叉，巴人捕魚兼用獺。小舟驅獺疾于飛，不怕巴江水浪惡。
沿江張網截上流，大魚小魚紛騰投。狡獺擒魚翻網出，錦鱗帶血皆垂頭。
兩岸挺叉逐轉急，鱸魴潑刺躍舟入。舟人捉尾擲船中，敗鬣殘髻猶戰戰。
須臾船滿江水渾，雲雷慘澹天地昏。海若揚威河伯怒，暴殄物命非仁恩。

³⁰ 〔明〕徐興公：《鼇峰集》，《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，2002年），1381冊，卷8，頁104。

³¹ 〔明〕夏原吉：《夏忠靖集》，《文淵閣四庫全書》，1240冊，卷3，頁502-503。

³² 〔清〕阮元輯：《兩浙輶軒錄》，《續修四庫全書》，1683冊，卷7，頁326。

³³ 〔清〕揆敘：《益戒堂詩集》，《清代詩文集彙編》，236冊，卷8，頁162。

³⁴ 〔清〕潘衍桐輯：《兩浙輶軒續錄》，《續修四庫全書》，1685冊，卷44，頁669。

³⁵ 〔明〕謝遷：《歸田稿》，《文淵閣四庫全書》，1256冊，卷8，頁114-115。

³⁶ 〔清〕丁宿章輯：《湖北詩徵傳略》，《續修四庫全書》，1707冊，卷14，頁314。

³⁷ 徐世昌輯：《晚晴詩彙》，《續修四庫全書》，1632冊，卷160，頁593。

³⁸ 同前註，頁171。

况今早潦遍寰宇，蒼生處處遭遭迤。吾曹何爲圖快意，一朝饕餮戕鯢鯢。
請君開網并放獺，江湖浩蕩無相吞。³⁹

此作涵化兩篇杜詩而成，不少用語及意象雷同杜詩，詩歌章法體段也頗近似：皆由打魚之盛大慘烈至於豐收，進而寫河靈之怒，並帶入當時蒼生受苦而感慨暴殄之非，顯露詩人不因口腹之欲而殺生的仁者襟抱，《國朝詩鐸》將此詩歸入「戒殺」一類，全篇主旨並未改變杜甫原作之意。另如查慎行〈打魚歌〉：

秋池瀾瀾瀾且平，罟師撒網初無聲。綠玻璃碎鏡光裂，一尾撥刺千頭驚。
蛙跳蝦擲鱗鮪亂，似欲去此舉族行。豈知縱舍固有道，竭澤之利吾忍爭。
老魚勢屈適就烹，死非其罪如韓彭。弱魚力小如孩嬰，分無倖理乃放生。
本來於汝何厚薄，恩怨不入須忘情。可憐韓子不知足，一飽欲繪東溟鯨。
終當不殺賦淨業，毋以口腹戕生成。⁴⁰

在知足常樂的觀念下，此詩也歸於世人勿貪口腹之欲而造殺業的本旨。是知模擬杜詩有體貌近似而主旨亦相當者。

（二）依憑杜詩而加以轉變引申

後世的仿擬中，多數是襲取杜詩意象體段而另出己意者，例如宋楊時〈鄱陽湖觀打魚〉：

秋高水初落，鱗介滿沙脊。浩如太倉粟，寧復數以粒。紛紛漁舟子，疑若
俛可拾。橫湖沉密網，脫漏百無十。蟲蝦雜魴鯉，駢首吐微濕。小人利口
實，刀機汗鱗鬣。鯢鯨亦狼狽，風雨移窟宅，玉淵有神祠，變化在噓吸。
胡寧飽羶香，忍視萬魚急。幽潛不足恃，感嘆百憂集。寄謝漆園吏，於計
未為得。⁴¹

³⁹ [清]張應昌：《國朝詩鐸》，《續修四庫全書》，影印同治八年秀芷堂刻本，1628冊，卷24，頁234。

⁴⁰ [清]查慎行：《敬業堂集》，《四部叢刊》（臺北：臺灣商務印書館，1967年），83冊，卷26，頁285-286。

⁴¹ [宋]楊時：《龜山集》，《文淵閣四庫全書》，1125冊，卷38，頁463。

此作雖爲五古，但「脫漏」、「魴鯉」、「魚急」等杜詩用語皆見於詩中，描寫漁人沉網捕魚及魚之狼狽、水靈做風雨或移窟穴等意象，亦爲杜詩所有；尤其「胡寧飽羶香，忍視萬魚急」和杜甫痾瘵在抱之心無異。然詩末卻轉出「幽潛不足恃」、「寄謝漆園吏」之新意，見魚之被捕殺而嘆無所頓逃於天地間之憂。杜甫「咫尺波濤永相失」看似寫魚之喪生，但或寄寓人既入世而不得再回逍遙之意，楊時更進一步實寫人之處世的無奈感，是爲對杜甫詩意的引申。又如明孫承恩〈臘月同霍渭厓諸公烏龍潭觀打魚用坡翁韻二首〉其二：

平湖如席洲若塊，漁子擊水驚魚背。一網數鱗如拾芥，駢頭貫顛相縈帶。
饗人揮刀飛雪花，座客停餐談玉膾。祇須一翫賞風味，莫教大嚼嫌微碎。
天生食物爲人用，畜牧山林與溪瀨。縱欲暴殄乖好生，異說更求常理外。
一尊笑談聊適爾，千古襟期誰復會。擬學任公釣巨鼈，須製長竿向東海。

42

此詩雖用東坡韻，寫打魚的規模場面亦不及杜詩，但「饗人揮刀飛雪花，座客停餐談玉膾」之意象與杜詩「饗子左右揮雙刀，膾飛金盤白雪高」則有相近之處；同時詩中「縱欲暴殄乖好生」保留了杜詩本有的宗旨；而詩末另出新意，用《莊子·外物》：「任公子爲大鉤巨緇」於東海釣大魚之典，來對比出人在求得飽食之餘，更應胸懷壯志的人生修養，此意即超出杜詩原本所有。又清沈德潛〈觀打魚行〉：

鱗鱗門外稱水鄉，今年水漲流湯湯。田疇漂沒水畜盛，多魚何必占豐穰。
漁舟連翩破空入，喧聒聲如亂鷺鴨。四圍設網中鳴榔，挺叉齊向船頭立。
江湖有路難潛逃，羣鱗未餐神暗泣。須臾收網動盈萬，萬人鼓舞千人看。
輕舠滿載堆如銀，雪白花光雙目眩。近來魚價如泥賤，洲渚團聚來稗販。
剖魚納鹽入魚腹，血色殷紅染沙岸。中有金鯉魚，尾赤雷火燒。
失水偶遭罟罾制，厥勢猶欲興波濤。雖未成龍有神氣，勸君莫漫揮霜刀。
將錢買魚付湍瀨，激波如風去何快。前途祝汝慎出入，禍患更須防意外。

⁴² [明]孫承恩：《文簡集》，《文淵閣四庫全書》，1271冊，卷21，頁265。

過河從古泣枯魚，威鳳祥麟盡可虞。危機到處皆碣俎，愁煞神龍遇豫且。

43

此詩更是大量化用杜詩意象，「血色殷紅染沙岸」亦隱然有憐憫之意，尤其如杜詩特寫騰出之「鯉魚」，然沈德潛詩卻特別把握住此意象引入另一主題，即詩末之「危機到處皆碣俎」的慎防之道。

上述三篇作品之體裁、用韻或不同於杜詩，但在用語、意象及戒殺憫生等部分皆襲杜作，唯在詩末別出己意，不同於前一類近似杜詩本旨的作品，前類作品比模擬之似為工，本類作品則以轉化巧妙為工。

（三）體貌近似而詩旨全然不同

此類作品又不同於前二者，這些作品的題目雖然也多有「觀打魚歌」等字，而詩中描寫意象、用詞設色也有近於杜詩者，但基本上詩旨並未包含杜甫對「縱樂暴殄」之譴責，或對生靈塗炭表現哀憫之情，如明王伯稠〈觀打魚歌〉：

主人瓶豐酒，而無松江鱸。步兵興來不可孤，門前綠池三百頃，有似風雷平地開江湖。乃呼蒼頭提網入，揚泥鼓浪相驅急。蝦蛭奔竄不得休，水底如聞老龍泣。白魚飛起百尺長，精光射人皆動色，翻然欲隨霧雨失，遂揮長篙相搏擊。倏焉墮網跳無力，搖鬣掉尾口呶呀。猶盼滄波欲飛出，美人笑聘金錯刀。玉鱗霏霏白雪飄，金盤鱠出爭下筯，翠釜已空何太豪。吁嗟庖厨爾胡遭，何不騰躍於滄海，振蕩之波濤。君不見、壯士頭角良可擬，一朝失勢亦如此。⁴⁴

全詩寫打魚亦生動有味，主要焦點集中在「白魚」的神異與落網，詩旨「戒殺」之意已淡，寓託壯士失勢而遭厄的感嘆成為詩中更明顯的主題。又如阮葵生〈南陽湖觀打魚歌〉：

⁴³ [清]沈德潛：《歸愚詩鈔》，《續修四庫全書》，1424冊，卷8，頁309-310。

⁴⁴ [明]王伯稠：《王世周先生詩集》，《四庫禁燬書叢刊》（北京：北京出版社，2000年），集部139冊，卷6，頁61。

南陽湖踞南湖汜，南陽湖水平於紙。層巒疊嶂抱湖邊，波光凝碧山光紫。
 山外人家業捕魚，風簑雨笠綠菰蒲。我來艤櫂傍湖汜，烟嵐一抹疑有無。
 漁舟兩兩蕩天末，擊汰揚舠破空濶。大魚躍出驚神鯉，小魚尾禿浪中跋。
 須臾網得數千頭，鱗鱗滿載歸沙洲。就釜銀絲烹白雪，傾筐野肆換新筍。
 薄暮炊烟燃楚竹，爭脫荷衣曲港曲，醉看殘日晚山紅，笑指湖心秋月白。
 我家淮浦浪連天，牧唱菱歌憶往年。坐傍青簾泛雙槳，汀花岸芷相延緣。
 苦被支祁歲為虐，蛟涎龍沫波濤惡。年年萍梗怨秋風，一椽無計嗟飄泊。
 安得移居來此湖，抽身便向湖中漁。浮家泛宅長孫子，把酒時還讀我書。

45

全詩寫景優美，雖有近於杜詩之意象，然全篇歸於感嘆飄泊，並發羨慕漁人之情與隱逸之思。全篇以「人」的立場寫漁家之樂，不若杜詩對魚之生死懷抱同情。是知這類擬作，除了詞語意象，其主題意識已和杜詩杳不相關了。

綜上所述，可見後世作品和杜詩產生互文的狀況有如下幾類：

1. 本作未必與杜詩有關但被他人提出與杜詩相較者。
2. 詩題中有「擬杜體」或「用杜韻」者。
3. 詩作中直接提到杜甫或杜詩者。
4. 詩作體貌及主旨皆大抵類似於杜詩者。
5. 保留杜甫原旨，但引申出己意者。
6. 意象與杜詩近似，但主題脫離杜詩而有新意者。

是知除了第一類因後人評述而與杜詩產生關係，其他在創作時皆應受到了杜甫的影響。

王伯稠〈觀打魚歌〉及阮葵生〈南陽湖觀打魚歌〉這類作品和杜甫詩近乎「統文性」的文本關係，⁴⁶他們不僅是抒情詩或七言歌行這種文藝概念或形式上的區

⁴⁵ [清]阮葵生：《七錄齋詩鈔》，《續修四庫全書》，1445冊，卷1，頁617。

⁴⁶ 此近於法國學者熱奈特（Gérard Genette）在《隱跡稿本》中所提出「互文性」的五種關係中的最後一種：「統文性」（architextualité），譯作「指文本同屬一類的狀況」。見蒂費納·薩莫約瓦（Tiphaine Samoyault）著，邵焯譯：《互文性研究》（天津：天津人民出版社，2003年），頁20。

分，而是他們尚且具有相同（或被其他文字包含在其中）的題目，以及通過「觀打魚」此一個別的不凡經驗，所形塑而成詩歌觀點的創作型態。在這一層次上，杜甫〈觀打魚〉這樣的作品不僅有其獨創的藝術價值，同時也表現了具有普遍性的創作意識。也就是說，用七言歌行記寫打魚，並引發人生喟嘆的創作，乃是一特定的寫作模式，許多詩人皆依此經驗來書寫。杜甫為此模式之發明者，所謂發明，既指本來存在卻不爲人所知悉，經由杜甫揭破於世方成一體；同時「發明」亦指杜甫爲此模式奠定了一個可開展的藝術體制，也就是「緒言」中引程千帆所謂之「創造」。是知上述主要三種類型的意義也不盡相同，第一類乃對杜詩的權威性之服膺，更加鞏固杜甫的影響作用。第二類則對杜甫原作帶有一定的詮釋效果，也就是其擬作是在後世作者對杜詩體會中去完成的，因此也存在著對杜詩內涵的發微。而第三類則屬文體意識的反省，也就是後世詩人對該詩體進行內容上的嘗試與挑戰，深化了該詩體的功能與意義。

本節略言杜甫〈觀打魚歌〉及〈又觀打魚〉的創作內涵及後世仿擬作品的大略樣態，然杜甫歌行，爲何會成爲後世擬作的藍本，這些模擬行爲的文學意義又是什麼？這是此論題所須進一步思考的。

三、杜甫歌行後世擬作成因與方法

「模擬」是中國文學史上不易定義的一種創作行爲與批評概念，顏崑陽在〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鍊接效用」〉一文中說：

由於「模擬」是指涉實在經驗內容的概念，因此分析的進行必須切實於文學史上已發生的「模擬」行爲；然而，文學史上的「模擬」行爲，其個別現象非常雜多，甚至無法作到完全的歸納。⁴⁷

「模擬」是文學史上的普遍現象，但發生於不同作者或文本的模擬，其本質與意義也不盡相同。目前學界對「模擬」的關懷，多集中於漢魏六朝詩賦的創作，如梅家玲《漢魏六朝文學新論·擬代與贈答篇》中對謝靈運〈擬魏太子鄴中集〉及

⁴⁷ 輔大中文系、中國古典研究會主編：《建構與反思》（下）（臺北：學生書局，2002年），頁796。

漢晉詩歌文本中「思婦」文本的研究，⁴⁸或如何寄澎、許銘全〈模擬與經典之形成、詮釋——以陸機〈擬古詩〉為對象之探討〉、⁴⁹李錫鎮〈論鮑照仿古樂府詩的文類慣例與風格特性——由篇題有無「代」字的區辨述起〉⁵⁰等，都是對漢魏六朝「模擬」現象的分析。

當前的研究成果中，顏崑陽提出了「宗本型」、「摹體型」和「仿語型」三種模擬的模式；⁵¹何寄澎、許銘全則提出在陸機之前，文人擬作有：「同情共感」、「經典尊崇」、「文體法式之確立」，及「意在導正」等四種偏向，而陸機則以「曲盡其意」、「新曲故聲」及「古典尊崇」之互用，形成了更豐富的擬作內涵。而梅家玲對謝靈運的觀察，提出他通過「神入」與「賦形」來完成對前人的擬作。⁵²李錫鎮則觀察了謝靈運、鮑照、沈約等人模擬陸機〈君子有所思行〉，而指出：

擬作對先前作品顯然不僅侷限於字規句模，只是辭藻的替換及加工，以謝、鮑作品為例，形式特徵大致相同，但主題意旨的表現，可說都是針對陸機作品所進行的改造；作者對主題的重新構思，促使其內容形式的局部細節隨之產生變化，作品整體精神風貌遂顯露出彼此的差異。⁵³

這些研究成果正說明了「模擬」是隨個案而有所歧異的。杜甫的〈觀打魚歌〉及

⁴⁸ 梅家玲：《漢魏六朝文新論》（臺北：里仁書局，1997年），頁1-150。

⁴⁹ 《成大中文學報》11期（2003年11月），頁1-36。

⁵⁰ 《臺大中文學報》34期（2011年6月），頁137-182。

⁵¹ 「宗本型」指屈騷對《詩》的模擬，主要指「騷」對《詩》在「政教諷喻」精神和形式之「比興」兩端，也就是《詩》所因依的文化精神。「摹體型」指賈誼、東方朔之擬《騷》與揚雄、班固等擬司馬相如的散體大賦，此類模擬者多半自言其模擬，並將之理論化為「學習寫作」；同時更明卻地在「文類」的「體製」上進行模擬。「仿語型」是指唐人詩格一類著作所開啟的語言形式技法的學習。見《建構與反思（下）》，頁796-808。

⁵² 「神入」是使讀者居進作者位置，看到他所看到視域，體驗到他所感知的種種，同時，也使「我」與「他」的個別經驗，在連串具體化作用中，產生「視域」的「交融」，並回到作者的現實中，通過記憶和想像的運作，在內心召喚、再現乃至於重組這些經驗內容。「賦形」則是擬作者以自我的才情對原作的篇章結構、修辭遣詞予以裁剪使用之過程。見《漢魏六朝文學新論》，頁46-56。

⁵³ 李錫鎮：〈論鮑照仿古樂府詩的文類慣例與風格特性——由篇題有無「代」字的區辨述起〉，頁156。

〈又觀打魚〉在後世之模擬如前所述，以下則從其「體裁特質」、「作者特質」與「藝術特質」等三方面來說明其形成因素與進行方法。

(一)「歌行」的樂府性格變化

前文將所論「歌行」界定為：杜甫保留了樂府題中「歌」、「行」等字樣的新題七言詩。從詩學發展史來看，「歌行」與樂府關係密切，也有學者直接以較寬泛的標準視其為同一類作品，如王輝斌：「在樂府詩史上，歌行類樂府主要存在著兩種情況，一為舊題樂府，一為新題樂府。」⁵⁴此語意味歌行是樂府下的一種分類，也有樂府詩的一般屬性。然從本文所取較狹隘的定義而言，「歌行」是唐人受「舊題樂府」影響所產生的新型態詩歌，並影響了後來「新樂府」的出現。⁵⁵

樂府詩因聲立辭，故同一曲調同時或後代的作者，在音樂格式、旋律情感的制約下，同一命題所賦之內容情思與章節段落往往輾轉相承，有很大的雷同性。如曹操〈短歌行〉，《樂府解題》：「《短歌行》，魏武帝『對酒當歌，人生幾何』，晉陸機『置酒高堂，悲歌臨觴』，皆言當及時為樂。」⁵⁶觀乎魏武帝、魏文帝、魏明帝、傅玄、陸機、張率等作，皆以四言形式表現；又如鮑照〈行路難〉，《樂府解題》曰：「《行路難》，備言世路艱難，及離別悲傷之意，多以君不見為首。」⁵⁷這說明了某些樂府詩的「詩題」，不僅有內容、主旨上的指涉，同時也存在作法、形式上的制約，且歷代輾轉相承，大致不變。⁵⁸

初唐代表華夏正聲的清樂漸衰，融合了胡樂與俗曲的燕樂漸興，但依托清樂

⁵⁴ 王輝斌：《唐後樂府詩史》（合肥：黃山書社，2010年），頁101-102。

⁵⁵ 松浦友久即認為新樂府「脫胎於歌行」，見《中國詩歌原理》，頁294。

⁵⁶ 〔宋〕郭茂倩編：《樂府詩集》（北京：中華書局，1979年），卷30，頁447。

⁵⁷ 同前註，卷70，頁997。

⁵⁸ 不可否認，在漢樂府中，部分舊題到了建安時期已被文人拿來書寫新的內容，如〈陌上桑〉一曲，曹操以之詠歌神仙，曹丕以之悲言從軍。是知創作樂府，有時所依傍的並非樂曲或樂題，而是當下的創作意念或前行經典文本，當下意念之作或成為同題異詞的詩篇；依傍前行則不免有所雷同。李錫鎮：「古辭與本事相關，常直接反映於曲調名稱上，但後代作品雖用同一曲調，題材、主題與古辭相比，卻可有所發展變化……如果從文人樂府詩之為擬歌辭的情形來看，先前知名作家的作品，往往成為後世仿效的對象，同題的樂府詩其內容意旨相近，或當視為對典範作品的摹仿，而不能誤解為是出自篇題或曲調名稱的要求。」

爲詩的古樂府依然盛行。⁵⁹大約與此同時，文士所賦，詩題中帶有樂府性字樣，但有別於舊題樂府的七言詩也漸次出現，至盛唐而燦然大盛，杜甫尤其是這波潮浪中最重要的創作者。「歌行」是唐代的新興詩體，雖已不再入樂，但仍保留或刻意追求樂府詩裡搖曳酣暢的音樂感，近於白居易〈新樂府序〉：「其體順而肆，可以播於樂章歌曲也」、皮日休〈正樂府序〉：「故嘗有可悲可懼者，時宜於詠歌。」⁶⁰然而「歌行」和舊題樂府的差異也相當明顯：一在「緣事而作，即事命題」的創作態度；另一則在個人化的抒情方式，不再用第三人稱代言體敘事抒情。考諸此兩點，亦可以說唐代歌行是一種表現性較強烈的詩體，作者不再受到「題」、「樂」與「寫作傳統」的束縛，而追求淋漓盡致地呈現自我情懷。

樂府詩有擬作固不待言，那麼強調自我的「歌行」，擬作情行如何呢？

考察郭茂倩編纂的《樂府詩集》第 90-100 卷「新樂府辭」中，總共收錄 253 題，425 首詩。在傳統的樂府詩中，同題繼作的情況相當普遍；但若從《樂府詩集》所錄詩篇來觀察，「新樂府辭」中，同題有兩篇以上作品者，大約只佔總題數的十分之一，而這些同題共作或繼作者，但情況約可分爲三種：一是〈塞上（曲、行）〉、〈塞下〉這種唐代新興的邊塞題材；二是傳統的婦女閨怨題材，如：〈青樓曲〉、〈促促曲〉、〈思遠人〉、〈憶遠曲〉、〈寄遠曲〉、〈征婦怨〉、〈織婦詞〉、〈織錦曲〉、〈搗衣曲〉、〈送衣曲〉、〈寄衣曲〉；三是同代文人的共作，如〈田家行〉是王建、元稹兩篇、〈北邙行〉是王建、張籍兩篇、〈湖中曲〉是李商隱、李賀兩篇，這一類都是同時代的詩友所共作，近於顏崑陽教授所提出的「漣漪效用」。⁶¹

《樂府詩集》自九十五卷「新樂府辭六」開始，所錄就很少見同題共作者，九十六卷以下，更典型的「新樂府」，如元結《系樂府》、元稹《新題樂府》、白居易《新樂府（上）、（中）、（下）》、皮日休《正樂府》等，除極少數因

⁵⁹ 此現象葛曉音已撰〈盛唐清樂的衰落和古樂府的興盛〉一文闡述其旨，可參氏著：《詩國高潮與盛唐文化》，頁 140-161。

⁶⁰ 分見清聖祖敕編：《全唐詩》（上海：上海古籍出版社，1995 年），卷 426，頁 1044；卷 608，頁 1539。

⁶¹ 「漣漪效用」是指：「文學史上，某一新的文體被一典範性作家創始之後，同代作家群起模習擬作而蔚然成風的這一種並時性擴散的現象。」見〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鍊接效用」〉，《建構與反思》（下），頁 814。本文所取其「並時性擴散」的概念。

「漣漪效用」而相追和的部分作品，基本上絕無共作、繼作。也就是說，「新樂府」的精神本來就在於：「即事名篇，無復依傍」、「遂不復更擬古題」，⁶²在此精神下，新樂府的題目及內容，本來就是不必也不應被後人模擬。《樂府詩集》錄杜甫〈悲陳陶〉、〈悲青坂〉、〈哀江頭〉、〈哀王孫〉、〈兵車行〉等五篇，在唐代皆無人仿擬。

擴大來看，杜集中帶有樂府詩色彩的作品，如〈出塞〉、〈短歌行〉（相和歌詞）、〈苦寒行〉（相和歌詞）、〈驄馬行〉（〈驄馬曲〉屬橫吹曲辭）、〈少年行〉（雜曲歌辭）等，皆有他人之作，至於其他歌行類的作品，除了極少數，⁶³幾乎在唐代找不到任何相同詩題的作品。我們似可推測，唐代自擬新題卻仍保留了樂府字樣詩題的「歌行」，既不入樂或擬古，又因於時事所生，強烈表現自我性情，故「求新精神」與「獨立態度」為其風標，因此異於舊題樂府或出塞、念遠等一般性題材的詩歌，基本上無論同時詩人或晚輩作家，除非特殊情況（如杜甫讚美元結〈春陵行〉、元稹獎掖劉猛、李餘），事實上已無意仿擬這些個性化的作品；後來的新樂府，對於這批「歌行」所採取的態度是仿其「文類」，也就是追蹤其精神與寫作的大方向，形成了系樂府、正樂府、新樂府這些系列性的作品，而不是模擬其單一作品之形貌。因此可以說唐代「歌行」之發展，是以「新樂府」在「文類」作模擬，而非追求單一作品的相似性模擬。

然而隨著時代發展，唐人「新樂府」到了宋代，已是「舊」或「古」了，宋人樂府自擬新題者不多，用舊題寫時事為普遍現象，也就是說，唐人歌行所標榜的「無復依傍」已逐漸削弱，宋人所追求的是在舊題中翻出新意與表現新藝，如〈明妃曲〉（琴曲歌詞），王安石以此舊題翻出「意態由來畫不成，當時枉殺毛延壽」之新義；歐陽修之和詩則用「胡人以鞍馬為家，射獵為俗」之古文句勢入詩為新法。

宋代的「音樂文學」是曲子詞，舊題樂府與歌行在概念上皆已被視為保留音

⁶² [唐]元稹〈樂府古題序〉：「近代唯詩人杜甫〈悲陳陶〉、〈哀江頭〉、〈兵車〉、〈麗人〉等，凡所歌行，率皆即事名篇，無復倚傍。余少時與友人樂天、李公垂輩，謂是為當。遂不復擬賦古題。」見《全唐詩》，卷418，頁1021。

⁶³ 少數之詩作在「歌」類，如〈題壁上韋偃畫馬歌〉，則顧況也有〈梁司馬畫馬歌〉，「畫馬歌」這一題目可能只是相近題材的創作巧合；又如〈同谷七歌〉，則元稹之〈有酒十章〉，題雖不同，但格式全仿其作；「行」類則有〈瘦馬行〉，後人有李端一篇，形式與內容皆頗相似，但數量實在太少，可視為特例。

樂感的一種舊體詩，舊題新作的情況相當普遍。杜甫之〈哀王孫〉在唐代算新題樂府，唐人並不繼作，但宋人梅堯臣則亦有〈哀王孫〉一詩：

泗水赤龍將欲飛，瘦蛟在泥雲未歸。冰繭煮灰寒水擊，長大王孫抱饑色。
誰知謫自下鄉來，日昃可哀猶未食。菰飯白漿持與君，王孫王孫何復云。

64

可見宋人樂府詩的創作觀是「用舊題，賦新意」，爾後的詩人亦多如此，只是他們的「舊題」包括很廣，唐人歌行與新樂府皆屬其中。⁶⁵

因此杜甫〈觀打魚歌〉、〈又觀打魚〉在唐時雖屬新興歌行，但在宋後之世已無異於舊題樂府，都是可模擬的詩體，這是杜甫歌行被「模擬」的文體背景。

（二）「杜甫傳統」的詮釋與建立

歌行詩體在唐後有所轉變而成爲可堪擬作的對象，但杜甫詩受到大量模擬的樣態還是基於杜甫詩歌本身的獨特性。

樂府詩內容多樣，除卻郊廟、朝宴等宮廷作品，源於民間的樂府詩感情熱烈，取譬鮮活，文人或嘉其情，或美其辭，往往仿擬其概而加以藻練深化。在仿擬中，固有追慕清歡、抒發戀情之作，復有一類以關懷時事爲主，也就是擬作者雖依前題，但保留了漢樂府詩中哀感現實、批判不公的精神，並與當前政治社會現況相結合，形成了現實感強烈的作品，如〈桓帝初天下童謠〉：「小麥青青大麥枯，誰當穫者婦與姑。丈人何在西擊胡。吏買馬、君具車，請爲諸君鼓嚨胡。」⁶⁶杜甫仿其調作〈大麥行〉曰：「大麥乾枯小麥黃，婦人行泣夫走藏。東至集壁西梁洋，問誰腰鎌胡與羌。豈無蜀兵三千人，部領辛苦江山長。安得如鳥有羽翅，託身白雲還故鄉。」⁶⁷〈童謠〉寫征兵影響農事收成而侵害民生，〈大麥行〉寫官軍不保人民財產的無奈，杜甫這類作品，也可視爲樂府精神的昂揚。

前述松原朗等人提出：「歌」、「行」分別承載了「悲憤詩」與「政治詩」的功能之說，葛曉音更進一步分析杜甫這兩種不同題型的詩作：

⁶⁴ [宋]梅堯臣著：《宛陵集》，《文淵閣四庫全書》，1099冊，卷33，頁251。

⁶⁵ 此論題已超出本文範圍，詳可參王輝斌：《唐後樂府詩史》，頁232-247。

⁶⁶ 見遠欽立編：《先秦漢魏晉南北朝詩》（臺北：木鐸出版社，1983年），頁219。

⁶⁷ 《樂府詩集》，卷88「雜歌謠辭六」，頁1237。

「歌」類沒有刺時之作，反映時作的作品都在「行」類。……杜甫的「歌」和「行」，雖然有一部分在題材方面沒有明確分工，但「行」詩中反映時事和述志詠懷的主題顯然遠多於「歌」詩。⁶⁸

杜甫「歌」詩重於抒發個人感懷，而「行」詩則重於反映時事，這樣的區分雖大致符合客觀事實，⁶⁹但杜甫的感懷或悲憤，往往和政治密不可分，高歌哀吟，皆著時代之色彩。如〈閩山歌〉雖嘆故里難歸，但也是因「中原格鬪」之故；〈荆南兵馬使太常卿趙公大食刀歌〉雖為詠物，但以平亂護國為全詩宗旨。故杜甫「歌」、「行」之功能相互滲透，共同形成了將小我命運寄託於大我遷異的特殊風格，既見其心，又見其時，這種創作意識與詩歌內涵尤為後世作者所敬愛。

顏崑陽教授論模擬的三種範型中，以「宗本型」為模擬的最高境界，也就是「騷」對《詩》在「內涵之『政教諷喻』精神與形式之『比興』二端」的模擬，而後世「上承『風騷』，而依，『比興託喻』之義法進行創作實踐，都是這一類『宗本型的模擬』。」⁷⁰因此杜甫不僅表現出他對這種創作的嚮往，⁷¹同時他也是積極的實踐者；杜甫雖稱「集大成」，但回歸於文學史，他實屬「宗本型」的模擬者，這也是宋人肯定杜詩的重要因素。⁷²杜甫具有仁者憂懷民生之胸懷，義士捨己為國之抱負，付諸詩篇是「致君堯舜上」的理想、「臨危莫愛身」的覺悟。而他「歌行」一體，「政教諷喻」之表現尤其明確而強烈，因此後人模擬杜甫歌行，尤其以具儒家理想及比興時事的為最多。這類擬作，一方面是向杜甫回歸「風騷旨要」致敬，另一方面則是透過對杜甫此類作品之模擬，使自我也回歸「宗本型」的創作者，由此跂及詩學文化裡，轉向詩之政教實用意義的特定高度。⁷³

⁶⁸ 葛曉音：《詩國高潮與盛唐文化》，頁 199。

⁶⁹ 但也有一些例外的存在，如〈戲作花卿歌〉分明是詠時寓諷，〈天邊行〉之「九度附書向洛陽，十年骨肉無消息」，應屬個人抒懷之作。

⁷⁰ 輔大中文系、中國古典研究會主編：《建構與反思》（下），頁 799。

⁷¹ 最顯著者乃是元結為官嘗感嘆微賦傷民，抗賦貶削，因此作〈春陵行〉以明志，詩末云：「願惟孱弱者，正直當不虧。何人采國風，吾欲獻此辭」杜甫極稱此篇而作〈同元使君春陵行〉，並序曰：「不意復見比興體制，微婉頓挫之詞」，詩末亦曰：「彼危苦詞，庶幾知者聽」。

⁷² 杜甫回歸儒家理想而受宋人肯定之原因與內涵，詳可參陳文華：《杜甫傳記唐宋資料考辨》（臺北：文史哲出版社，1987年），頁 203-282。

⁷³ 本文所舉模擬杜甫的詩人，不少本身就是儒門詩學的倡議者，如吳振棫〈雜詩〉以：「貞

換言之，在杜甫詩歌聲望日漸崇隆之際，在整體文化上，推崇杜甫的方式很多，包括了對其詩集的整理箋注、評議考論；在各種序跋、尺牘、詩話裡對其稱美或流露景仰；或題其畫像、書其詩後，或專寫詩文詠歎；或異代唱和，或仿其詩法體式……等，這些紛繁的行爲背後，往往也蘊含了對杜甫與其詩，在不同側面上的思考和深化。如果我們將對其歌行的仿擬亦置於此脈絡中，則可見此不僅爲一體裁上的欽仰，同時乃包蘊了對其儒士型人格修養的追慕。

〈觀打魚歌〉及〈又觀打魚〉二詩以仁憫爲本心，賦比興兼融並陳，打魚之外，又彷彿指陳時弊並託寓人生，隱現之間留給後人無限體會的空間。因此後世解釋，有是否「紐入時事」的爭議；後人的擬作，在保留了「仁憫之心」外，另有轉化的操作。

值得注意的是，在擬作中，許多轉化並非憑空創造，而是針對杜詩裡並未透徹講明之處的再發揮，宋劉子翬〈打魚歌〉：「江湖萬里厭游泳，失地斗水能爲恩。臨流解網意亦厚，誘以芳餌仍爭吞。因悲搖尾向數罟，豈異俯首縻華軒。慨然投箸起太息，歸思已逐冥鴻鷺。」⁷⁴寫人生追逐功名而自陷危境，因起歸隱之思，這個思想可能是從「君不見、朝來割素鬢，咫尺波濤永相失」引申而來，杜甫對失水之魚寄予同情，但是否亦將自我設想爲不得相忘於江湖的失勢之魚，詩中顯得曖昧，劉子翬就此發揮而成爲一新的主題。徐昂發〈觀打魚戲爲鸕鷀歌〉：「大魚鱗脫紅肌摧，小魚半死盈艙堆。鸕鷀鼓翼鳴得意，貪殘嗜殺神所猜」，⁷⁵將鸕鷀喻爲殘民而自得之官吏；這裡是否呼應杜甫詩中對「人」之殘物的譴責？王昊〈後打魚歌〉：「吾聞古人言，欲魚不得急。一漁使魚肥，再漁使魚泣。今朝截流竭，

木無曲枝，貞絃無淫響，本性物有然，匪求耳目賞。」（見《花宜館詩鈔》，《續修四庫全書》，1521冊，卷9，頁87）來強調德性爲先的創作觀。又如編了《國朝詩鐸》的張應昌，他在〈自題〉一詩中說：「吾儒吐言詞，於世期有濟」，而他最推崇的作品是「詩史稱少陵，三吏與三別」，見《彝壽軒詩鈔》，《續修四庫全書》，1517冊，卷8，頁162。沈德潛更是明顯，其「格調說」將詩視爲「理性情、善倫物、感鬼神、設教邦國、應對諸侯」的文化工具，見《說詩晬語》（北京：人民文學出版社，2006年），1則，頁186。這些詩學主張本來就傾向將詩歌視爲濟世而非求耳目之賞的詩人，對杜甫同類作品自有相當程度的理解及賞愛好，也有更強烈的模擬意圖，故這樣的模擬可視爲詩學觀點相契下的產物。

⁷⁴ [宋]劉子翬：《屏山集》，《文淵閣四庫全書》，1134冊，卷12，頁453。

⁷⁵ 見沈德潛編：《清詩別裁集》，卷19，頁756。

澤魚悉登野，夫能誦、民勞什，吁嗟乎！魚車轂輻水滂沱，來歲無魚可若何？」⁷⁶則有不盡其物的牧民思想，很可能引申了杜甫「日暮蛟龍改窟穴，山根鱸鮓隨雲雷。干戈格鬪尚未已，鳳凰麒麟安在哉」的意象；⁷⁷而揆敘〈太子河觀打魚〉：「卻思多魚雖可拾，臨淵未忍施罟頻。區區口腹易屬饜，盡物恐戾皇天仁。雕俸既飽莫蕭瑟，方舟欲駕重逡巡。回頭宴鎬咏在藻，賜膾轉憶蓬池春。」⁷⁸雖也有「不忍」之心，但既飽之餘卻使他想起君王的盛德，這看似與杜詩並不相涉，但「賜膾」正連結了杜詩「主人罷鱸還傾杯」的宴遊之盛的意象，只是他將感嘆轉化為頌德。

這些詩例中的作者多把握住了杜甫詩裡的「仁愛施惠」與「設身他者」之忠恕之道，但是對杜甫隱約的比興諷喻，卻採取了個自詮釋的立場，無論是「歸忘江湖」的心意、「休息民力」的主張、「譴責吏員」的批判或是「追憶皇恩」的詠歌，都出於對杜詩的一種解讀、引申或想像。因此後世的擬作，有時也可以理解為後人對杜詩的再詮釋，在杜甫的隱約脈絡上延展與擴充這一系列詩歌的內涵而形成一「傳統」。

「傳統」的存在基本上是意識到「經典」與「個人」的關係，仿擬杜甫也就意味著透過體裁、意象的聯繫，自我從經典處獲得了創造啟蒙的同時也被交付了歷史的責任，這「對天才原初創造的延續與充實」的意識，也為後世仿擬之作添增了價值感。因此後世作品在對杜甫〈觀打魚歌〉的仿擬，也就是將自我歸入杜甫傳統的過程，甚至是透過杜甫傳統，回溯到風騷傳統的過程。「宗本意識」雖說在某種程度上縮限的個人天才的發揮，但它同時卻激勵詩人的創造力——如何在限制更為森嚴的條件下表現自我，完成文化裡所肯定思想情操。

（三）「模擬」的藝術構成

模擬是對於前行作品在內涵上的肯定，並透過引申、誤讀或想像等同時具有創作及詮釋之藝文手段來使自己接續此一偉大作品，而成為光榮傳統的一部分。在理論的意義上，所有作品都是在前行文本的影響下所誕生的；但在實際的創作過程中，刻意模擬某一文本和無意間受到影響而寫成作品應予區別，如果以〈觀

⁷⁶ [清]王昊：《碩園詩稿》，《清代詩文集彙編》，102冊，卷4，頁23。

⁷⁷ 杜詩此意近於〈盤操〉：「乾澤而漁，蛟龍不遊。覆巢毀卵，鳳不翔留。慘予心悲，還原息陬」之意，見[清]沈德潛編，王蓀父箋註：《古詩源箋註》（臺北：華正書局，2005年），卷1，頁16。

⁷⁸ [清]揆敘：《益戒堂詩集》，《清代詩文集彙編》，236冊，卷8，頁162。

打魚歌〉和〈又觀打魚〉及其後世擬作為範例觀察，在寫作特質上有幾個特徵：

1. 經驗認同所形成的重複

後世對杜甫〈觀打魚歌〉的模擬不少是基於目擊類似經驗而衍生的創作，在類似的經驗中，因對杜詩的崇敬與熟悉，因此不免在自己的詩中帶入杜詩的辭藻或意象，甚至於影響了自作的主题；從摹本對藍本大量而明確的重複中，其模擬關係一望可知，無需贅言；反之，除去這一特質，兩文本間就難以呈現模擬之態，或必須以其他文字來論證其關係。重複的對象包括：詩題、雷同的字詞與其意象、構句的語言型態、段落組織及主题要旨、文體及對該文體的概念等，諸多摹本間的差異，也就在於對這些基因的再現程度，明葉春及〈打魚〉：「榜人齊擊雪花明，春水青蕪白浪生。撇去湖心金鎖直，到來几上玉梭橫。平摧雨鬣霏霏濕，細切霜鱗冉冉輕。下筴當筵應甚美，獨憐殘潰重傷情。」⁷⁹較諸於前文所引錄的模擬之作，此詩雖也蘊含杜詩之意，但絕非模擬。

「重複」的完成需賴兩端，一為對藍本中「可堪重複」處的取捨，一為對「可堪重複」處的摹寫。一篇絕妙的作品也不是處處都會後遭到擬作的重複，反之，後世不同的擬作往往都是集中的。以本詩為例，我們可見下列的例子：

小魚無神枉自急，依倚大魚頭戢戢。（錢澄之〈捕魚歌〉三首其一）⁸⁰

魚驚迸散背尾馳，囊頭戢戢交參差。（虞淳熙〈橫河打魚行〉）⁸¹

大鱗鱗、小戢戢，網合四圍竄還入。（陸豐〈西湖打魚歌〉）⁸²

千頭戢戢爭相摩，傾潭聚獲悉索苛。（秦樹敏〈打魚歌〉）⁸³

小魚戢戢駢頭嬉，大魚蒲藻潛相依。（〔釋〕秉誠〈觀打魚有感〉）⁸⁴

小魚戢戢聚相弔，驚魂已落湯火中。（吳振棫〈八月六日洱海觀打魚飲浩然閣同謝駿生觀察宮庶侯明府作〉）⁸⁵

小魚戢戢或有漏，竭流叉擲何曾遺。（張應昌〈南山觀打魚歌〉）⁸⁶

⁷⁹ 〔明〕葉春及：《石洞集》，《文淵閣四庫全書》，1286冊，卷18，頁753。

⁸⁰ 〔清〕卓爾堪：《遺民詩話》，《四庫禁燬書叢刊》，集部21冊，卷4，頁496。

⁸¹ 〔明〕虞淳熙：《虞德園先生集》，《四庫禁燬書叢刊》，集部43冊，卷3，頁574。

⁸² 〔清〕潘衍桐：《兩浙輶軒續錄》，《續修四庫全書》，1686冊，卷20，頁548。

⁸³ 同前註，《續修四庫全書》，1687冊，卷49，頁74。

⁸⁴ 同前註，卷51，頁142。

⁸⁵ 〔清〕吳振棫：《花宜館詩鈔》，《續修四庫全書》，1521冊，卷3，頁35。

舟人提尾擲艙中，敗鬣殘髻猶戢戢。（張衍懿〈巴江觀打魚歌〉）⁸⁷

小魚戢戢噉無聲，大魚躍出赤鯉騰。（朱琦〈湖上觀打魚再次前韻〉）⁸⁸

杜詩在詩用「戢戢」一詞，⁸⁹後人一再重複，同時多與杜甫所用「小魚」之意象相接。雖同寫魚口之開合，但擬杜詩者罕用「唼喋」這更早於杜甫的同義語，⁹⁰也就是杜甫不僅在作品中創造了「戢戢」一詞的形象感，同時也建構了「詞語」——「意象」——「作品」三者之間牢不可破的特殊關係，後人要完成模擬，不只需抄其用語，而是由「重複」此一建構展開。「影響」之產生，有部分是因為「在天才的每一篇作品裡，我們都能認出被我們自己拋棄了的思想——它帶著某種異化了的莊嚴回到我們面前。」⁹¹

這說明了模擬的一種可能，杜甫創造的詞語，具有相當敏銳的語感，可能喚起了人們曾經熟悉，但未曾將之「詩化」的意象，而經由他將透過此詞語將該意象詩歌化，在我們閱讀時，既能感到由衷的理解，亦能體會詩人超越吾輩的用心之妙，也就服膺於此結構了。故在重複創作此題材時，不可避免地重複並強調這個語詞，而在全詩的結構與語調上亦不免如此。擴大來看，「打魚」之勞作在古人的日常裡並非罕見，但有誰將它入詩，描寫的如此鮮活，寄託又如此遙深呢？因此杜甫寫作打魚，後人閱讀杜詩亦仿作打魚，這種重複是因為杜甫率先認同了此一事件具有入詩的意義與創造了入詩的方法，而後人之重複，也就是對此意義與方法的追蹤。

是知「重複」是擬作在藝術手法上的根本，很可能源於我們自己對熟悉經驗之詩歌化的一種原始嚮往，也就是人類如何將普通經驗超脫到藝術經驗上去的追

⁸⁶ [清]張應昌：《彝壽軒詩鈔》，《續修四庫全書》，1517冊，卷4，頁157。

⁸⁷ [清]張應昌：《國朝詩鐸》，《續修四庫全書》，1628冊，卷24，頁234。

⁸⁸ [清]朱琦：《怡志堂詩》，《續修四庫全書》，1530冊，卷7，頁183。

⁸⁹ 「戢戢」此為魚口唼水貌，杜甫之前未見前人入詩。[梁]張率〈詠躍魚應詔詩〉：「戢鱗隱繁藻，頌首承淙漪」，用「藏、斂」之戢字本義，[唐]李邕〈春賦〉中「戢戢低徊」亦為「藏」義。杜甫此詞或是轉化李邕之用法而首先用於詩中。

⁹⁰ 司馬相如〈上林賦〉：「唼喋菁藻，咀嚼菱藕」，見費振剛等輯校：《全漢賦》（北京：北京大學出版社，1997年），頁63。

⁹¹ 哈德洛·布魯姆（Harold Bloom）著，徐文博譯：《影響的焦慮：詩歌理論》（臺北：久大出版社，1990年），頁47。

求。故「重複」並非單純的抄襲，而是在此意識下，重省經典後的選擇與營構。許多文學史只在結果上貶低其缺乏創造力，或是涉於創作道德的剽竊問題，而忽略了「重複」和「模擬」本身所具有的創造特性。

2. 深化創意的意象重塑

模擬除了重複前行文本的獨特創造，同時也有意修改，而將前人所開發的意象轉變為自我的表現手法，例如在〈觀打魚歌〉中，杜甫有一極妙的特寫：「眾魚常才盡卻棄，赤鯉騰出如有神」，當一般的魚類放棄了掙扎，隨網而上（一說為打魚之人所棄而不取），一頭赤鯉卻奮力躍起，杜甫這裡留下一個懸疑，赤鯉究竟有沒有逃出漁網？一般解釋乃以眾魚不取、赤鯉騰出，因此宴會以魴魚為主，如仇兆鰲：「魴魚味美，故漁人取之。眾魚、赤鯉、潛龍、老蛟，俱屬伴說。」⁹²然浦起龍特為此題一辯：

此詩（觀打魚歌）從來誤會以魴為繪，且須霜刀割鬣，幾令人不可解，更使篇末數語索然。今詳玩詩意，乃知作繪者謂赤鯉，魴其陪襯也。⁹³

浦起龍此解聯想豐富，意謂赤鯉雖騰出水面，卻差了咫尺之距，復落入網中，遭霜刀宰割；詩末的「咫尺波濤永相失」即為赤鯉之遺恨而喟嘆。杜甫這在詩裡並未說盡，而保留了某種可能與隱喻，而這個意象，在後世的擬作中不斷為詩人所注意，變化出各種說法，例如：

白魚飛起百尺長，精光射人皆動色。翻然欲隨霧雨失，遂揮長篙相搏擊。

（〔明〕王伯稠〈觀打魚歌〉）⁹⁴

捉得鯉魚已在手，手滑旋為他人有。物物有主爭不得，此魚非汝口中食。

（錢澄之〈捕魚歌〉三首其二）⁹⁵

巨鱗鼓翼揚鬣過，衝波一躍難籠絡。翬騰坐視可若何，獨有鯢鮪供取掠。

（周命圭〈石鼓打魚歌〉）⁹⁶

⁹² 仇兆鰲：《杜詩詳注》，頁918。吳瞻泰在《杜詩提要》裡也採用了魴魚為繪的說法。

⁹³ 浦起龍：《讀杜心解》，頁212。

⁹⁴ 〔明〕王伯稠：《王世周先生詩集》，《四庫禁燬書叢刊》，集部139冊，卷6，頁61。

⁹⁵ 〔清〕卓爾堪：《遺民詩話》，《四庫禁燬書叢刊》，集部21冊，卷4，頁496。

⁹⁶ 〔清〕鄧顯鶴輯：《沅湘耆舊集》，《續修四庫全書》，1693冊，卷65，頁379。

君不見、健魚一躍登盤俎；又不見、紅鬢玉鯉潛菱菰。浮沉滄海竟何用，
涸轍枯鱗問老漁。（徐駿〈打魚歌〉）⁹⁷

魚多網重收難住，突有一魚飛上樹。風聲離離水聲怒，半空鳥與魚爭路。
跳波不已復擲波，來往倏忽疑穿梭。忽然脫網逃偏急，水面居然學人立。
（洪亮吉〈後湖觀打魚歌〉）⁹⁸

這些詩例中，有描寫神異之質者，亦有表現人生世故者，可是總不脫杜詩原初寫打魚過程中，「神物」別於他魚，奮力一掙的設計。也就是說，除了「重複」杜詩意象，「模擬」者往往引申原作，賦予原作意象更多指涉。

詩中的意象，不僅是一景或一物之描寫，往往更表達的詩人觀察世界的方式與欲言說的思想情懷。樂府詩中，有時橫插一突兀之象而產生意味無窮之妙，如〈白頭吟〉：「竹竿何嫋嫋，魚尾何篔簹」，沈德潛評曰：「明是以餌為喻，妙不說破。」〈飲馬長城窟行〉：「枯桑知天風，海水知天寒」，沈德潛亦評曰：「急者緩之，最是古人神妙處。」⁹⁹從「不說破」、「急者緩之」等語判斷，也就是詩中以一脫離原本敘事脈絡的意象來隱括其情，要使讀者在徐徐品味中深刻體會詩中人物之情懷，這可感而不可言的筆法是沈氏以為詩「妙」之所在。

因此杜甫寫打魚，忽寫赤鯉騰出，是否也有所寄寓呢？無論是鯉因神異之性而逸出網羅，或是神異如此卻仍死於網罟，都是賦中兼具比興之筆，隱含杜甫對奇傑人物或自我的一種思考。因此後人在既有意象上的重構與開發，除了在杜詩的基礎上另鑄新象，同時也在帶入了個人化的觀點，以個人才性為原作提供了饒富的想像。

從另一端來看，這何嘗不是後代詩人想要擊碎、顛覆或重塑一偉大意象的努力？倘若世間的語言或意象是有限的，在既有之上開拓新境的努力當為一種創作上的實務，因此「模擬」之藝術，更是在於如何從前人的脈絡中「成為自我」這一經營上，故典範的啟發是雙重性的，一在對典範本身的認識，也就是前文所述「重複」對象的選擇；一是此處所謂對前行文本的重塑。從「歌行」的發展來思考，更能見後人將杜甫歌行視為舊題樂府的態度，對於前人作品中偉大部分的重

⁹⁷ [清]徐駿：《石帆軒詩集》，《四庫未收書集刊》（北京：北京出版社，2000年），第捌集，25冊，卷5，頁481。

⁹⁸ [清]洪亮吉：《卷施閣集》，《續修四庫全書》，1467冊，卷19，頁642-643。

⁹⁹ 二語具見《古詩源箋註》，頁46、56。

擬與轉化，既屬文類傳統，同時透過模擬，敘事中突然插入具比興意味之意象的手法亦特別被表現出來，也更加強化了歌行之近於樂府，或是被後人視為舊題樂府的美學特質。

3. 文本嫁接

上述二類基本的模擬手法外，在對杜詩的擬作中也常見到一種「嫁接」的手法，也就是以杜甫的作品為「母體」，另接穗作品而成為一新的作品，此手法是透過語境置換而達到創作目的之藝術手段。

模擬的作者有時以藍本作者的其他詩句為嫁接對象，如查慎行「本來於汝何厚薄，恩怨不入須忘情」即以杜甫〈縛雞行〉中「蟲雞與人何厚薄」之語態意象接入〈觀打魚歌〉中；前引林枝〈兵車行〉，也接入杜甫〈新安吏〉「天地終無情」之句。但後人擬作中更多的是與他人作品之嫁接。杜甫以〈觀打魚〉寄寓不忍之心，蘇軾則有〈西湖秋澗東池魚窘甚因會客呼網師遷之西池為一笑之樂夜歸被酒不能寐戲作放魚〉（以下稱〈放魚〉）一篇，以「放魚」寫其仁愛：

東池浮萍半粘塊，裂碧跳青出魚背。西池秋水尚涵空，舞闊搖深吹荇帶。
吾僚有意為遷居，老守縱饒那忍膾。縱橫爭看銀刀出，澆澗初驚玉花碎。
但愁數罟損鱗鬣，未信長堤隔濤瀨。滅滅發發須臾間，囹圄洋洋尋丈外。
安知中無蛟龍種，尚恐或有風雲會。明年春水漲西湖，好去相忘渺淮海。

100

此詩與杜詩遙相呼應，陳師道和蘇韻再賦三篇，明顯使用了〈觀打魚歌〉、〈又觀打魚〉的意象，蘇軾亦再次韻作〈複次放魚前韻答趙承議陳教授〉。

在明清人的繼作中，往往可見合此二篇為一首者，如清林直〈觀打魚用東坡放魚韻〉：

津頭昨夜雨破塊，水漲平隄沒沙背。大魚發發翻波濤，小魚洋洋穿荇帶。
漁師一網百十鱗，賣向人家作羹膾。吳姬玉手揮霜刀，錯落金盤雪花碎。
乍見先驚那忍食，悔不呼童放溪瀨。自信優游江澤間，誰教永落風雲外。
嗚呼！人生得失亦如斯，此理告君當領會。

¹⁰⁰ [清]王文誥編：《蘇文忠公詩編註集成》（臺北：學生書局，1967年），頁3115-3117。

君不見、龍門赤鯉何飛騰，鼓鬣揚鬣入滄海。¹⁰¹

此詩雖用「觀打魚」為題，卻又標為用「東坡韻」，詩中「悔不呼童放溪瀨」是東坡之意，但敘述間也用了不少杜詩的寫法與意象，如大魚、小魚分說，「一網百十鱗」、「揮霜刀」、「錯落金盤」、及用「君不見」之呼告法結尾等，都應受到了杜甫的影響。

此詩嫁接的基礎是杜蘇兩詩具有相同的主體與相似的情懷，而嫁接後的效果則是轉出新的旨意，也就是人生禍福難料之感。這類作品往往是多重的模擬，如何景明〈津市打魚歌〉：

大船峨峨繫江岸，鮎魴鱖收百萬。小船取速不取多，往來拋網如擲梭。
野人無船住水滸，織竹為梁數如罟。夜來水長沒沙背，津市家家有魚賣。
江邊酒樓燕估客，割髻斫膾不論百。楚姬玉手揮霜刀，雪花錯落金盤高。
鄰家思婦清晨起，買得蘭江一雙鯉。篋篋紅尾三尺長，操刀具案不忍傷。
呼童放鯉激波去，寄我素書向郎處。¹⁰²

又如沈德潛〈觀打魚行〉：也是打魚、放魚並寫，¹⁰³也就是兼有了杜詩、蘇詩之本體，何景明詩再嫁接〈飲馬長城窟行〉：「客從遠方來，遺我雙鯉魚。呼童烹鯉魚，中有尺素書」之意象，見雙鯉而思書信，思書信而及遠行之人，以樂府體裁表現委婉相思之情；沈詩則嫁接〈枯魚過河泣〉：「枯魚過河泣，何時悔復及。作書與魴鱖，相教慎出入」，以魚之失水擴及「威鳳祥麟」亦遭不測，點出人世處處危機，為人須慎防意外之禍。

「嫁接」作為一種模擬轉化之法，就是透過原有的熟悉文本來創造新的詩意，它擴大了樂府詩仿襲前人作品的創作傳統，但不再限於對一題一篇之仿襲，而成為多篇作品間的交融與對話，藉此完成以故為新的創造。

從藝術效果來說，論七言古體或樂府者多強調「波瀾開合」的變化性，正是：

¹⁰¹ [清]林直：《壯懷堂詩初稿》，《清代詩文集彙編》，影印咸豐丙辰福州原刻本，703冊，卷3，頁13。

¹⁰² [明]何景明：《何大復先生集》，《文淵閣四庫全書》，1271冊，卷11，頁80-81。

¹⁰³ 詩見前，[清]沈德潛：《歸愚詩鈔》，《續修四庫全書》，1424冊，卷8，頁309-310。

「如江海之波，一波未平，一波復起」，¹⁰⁴而「嫁接」的運用正呼應了這個趨勢，如何景明的作品中，以杜詩之意象寫到「楚姬玉手揮霜刀，雪花錯落金盤高」，但尚未窮盡杜詩「既飽歡娛亦蕭瑟」、「咫尺波濤永相失」等詩意，就忽然換韻突接「鄰家思婦清晨起」一段；沈詩亦然，在「勸君莫漫揮霜刀」之下，亦換韻轉入他詩意象以接前文，這就是沈德潛所謂「借轉韻以運動之」的歌行手法。¹⁰⁵何、沈之作，即透過多重之模擬來達到起伏不定、變化莫測的效果，而這類擬作，也反映出了杜甫原作和古樂府詩可相互融合的一種契機。

此外樂府詩尚有一「反本題結」¹⁰⁶的概念，也就是詩篇最終透過一與本題差距極大的對照意象，將詩歌導向超出本題普遍設想的情思，使詩作雖用俗俚事件，卻能產生悠遠不盡的詩意效果。而上述何、沈之作，皆題作「打魚」，卻在結尾處忽接另一文本寫「放魚」，卻更在打魚意象外聯繫思慕與慎行的情理，也就以杜詩嫁接東坡和古樂府之意，結在本題之外，使詩歌產生令人回味思索的遙蕩情思。「模擬」的作者，純用前人意趣，卻能結出新味，也就是以「嫁接」完成「語境的轉化」，進而達到超越原典本身意義的效果。¹⁰⁷

綜上以文體、作者與其手段而言之，可得結論：

1. 歌行在唐代屬於新興詩體，不同於舊題樂府，並不被詩人仿擬，但宋代以後，卻視唐人歌行為舊題樂府而模擬之，這是模擬歌行的文類基礎。
2. 杜甫為一「宗本型」的作者，詩中承繼詩騷比興手法與諷喻精神，同時兼具儒家以仁愛為本之道德意念，因此後人仿杜亦多追溯此精神要義，透過對杜詩單一詩篇的模擬而使自我進入杜甫傳統，並透過杜甫傳統回歸風騷傳統。
3. 在手法上，詩人透過「重複」、「意象重塑」與「嫁接」等手法來完成模擬。「重複」根源於詩人對生活經驗詩化的嚮往，是最基本的模擬手法；「意象重塑」則是對詩人特殊創造的學習與顛覆，在此更展現了「歌行」的文體特殊性。「嫁接」則是在一篇作品中聯結、拼貼多篇前行作

¹⁰⁴ [元]楊載：《詩法家數》，張健編著：《元代詩法校考》（北京：北京大學出版社，2001年），頁22。

¹⁰⁵ [清]沈德潛：《說詩晬語》（北京：人民文學出版社，2006年），91則，頁211。

¹⁰⁶ 《木天禁語》，《元代詩法校考》，頁163。

¹⁰⁷ 「語境」之說詳可參周裕鍇：《宋代詩學通論》，頁178-180。

品以產生新味的特殊手法，已經可以說是後世詩人一種獨創的寫作手法了。

然而除了上述的特質，這類模擬對杜詩學本身來說也有特殊的意義，以下即分述之。

四、模擬杜甫在杜詩學上的意義

「模擬」在文學史上是普遍存在的創作現象，而杜詩學諸多的內涵中，後世對杜詩大量且多樣的「模擬」更是耐人尋味的問題，這種明確的模擬行為，和舊說所謂「剽掠句語」、「偷勢」等創作行為概不相同，亦和歷來「學杜」而得皮骨神理等創作意識不盡相當。¹⁰⁸

從〈觀打魚歌〉、〈又觀打魚〉的後世模擬來看，這些詩作亦並非單純透過臨摹前賢來鍛鍊詩藝或藉此與古人爭勝。這類對杜甫歌行的模擬，乃是有意識地去強調自我創作與前行文本間的特殊關係，在承繼、重覆、改造或嫁接等文藝手法的操作中，展露自我文本與前行文本間所存在的文化關係及藝文性，較諸於無復依傍的自由創作，這類模擬展現了更為歷史化與學術化的創作思維與詩歌趣味。這種歷史和學術化的品味追求，也正是明清詩學，除了公安或性靈等少數異議外，復古詩學所熱衷思考與實踐的議題。

如果將這些後世的擬作放在杜詩學的脈絡上來理解，此種創作行為肇興於宋，漸多於明，大盛於清。也就是說，其發展趨勢和杜甫在歷史上的評價及研究呈現正相關，當杜甫詩愈受尊崇，各種箋解、評點愈細密之時代，此類的模擬就愈盛，在此可說，於古典詩學的發展上，復古、尊杜、模擬，這三者的發展曲線是大致相似的。因此吾人認為，對杜詩之模擬，也可以視為古代詩人尊崇、理解、詮釋、弘揚杜詩的一種手段，其於杜詩學上的意義有下三點：

（一）凸顯杜甫創體之意義

詩人的天才表現在創造力上，而歌行是唐人極富創造力的詩體，創作行為不

¹⁰⁸ 擬古與學古之不同，〔明〕許學夷：《詩源辯體》（北京：人民文學出版社，2001年），卷3，26條以下略有辨述，可參。見《詩源辯體》，頁52-53。

能免除作者本身的文化制約，而個人的創造力如何應對此文化制約而產生作品，可以說是評判文學作品的重要準則。偉大作家的作品，不僅是其面對文化制約的結晶，同時也成爲新的制約條件來引導、限制後世作者。前文認爲唐人之歌行，後世乃視爲樂府。然此種樂府並不同於唐時的舊題樂府，而是唐人擺脫舊題限制，發揮其創造精神的詩歌體裁。因此唐人歌行無論在主題與形式上都最爲自由，創造也最多，這是其能超越詩體本身之制約而得到的創造成就，這些突出的創造，即成爲後人特意模擬之對象。

以杜詩來說，〈觀打魚歌〉、〈又觀打魚〉信非集中名篇，但卻有大量的擬作，原因即在於其本身的特殊價值。杜甫之前但寫隱逸之垂釣，並不及於俗夫之打魚，而這種勞動一經杜甫入詩，便充滿了描述性與暗示性，讓詩人一騁詩筆之快，又能寄託仁愛襟抱，這種於日常細務而寄託大道的作法，正是本文初引呂正惠教授所謂「（杜甫）日常生活的詩才能提高到第一流的文學的地位」之原因，因此杜甫表現的不吝對單一題材之思索，亦爲詩歌更高明的透澈之悟。從實際詩作來說，杜甫創造的語詞和意象鮮活無比，段落的安排也分明可鑒，因此後人即把握住這些無與倫比的創造，在模擬中一再重現；從取材或觀物之角度而言，杜甫提示了後人，當詩人胸懷天下並存有仁德於心，詩材俯拾皆是，無勞費力求取，正是後人所謂：「有第一等襟抱、第一等學識，斯有第一等真詩。……如土膏既厚，春雷一動，萬物發生。」¹⁰⁹

是知後人透過模擬每一次的重現杜甫的特殊詩體，就是對杜甫建立再其內蘊深厚及藝術感敏銳的獨特創造力之再次強調，無論後世詩人怎麼改寫，都使人一再想起杜詩原本的面貌，並透過連結對比，加深了讀者對於杜詩雄傑創造力的歎服。因此我們可理解爲杜甫是一個善於創造「類型」的詩人，〈觀打魚歌〉不過其諸多體類之一而已，但其已驚懾後人，仿擬不已。而這樣的模擬對杜詩的回饋是鞏固了此詩歌類型的特徵與作法，使杜甫這充滿妙趣的詩體強烈地留在讀者心中，故可說模擬之作是對杜甫創體才力的凸顯與致敬。

（二）對杜詩之再認識與「詩聖」之文化詮釋

古人將「對杜甫詩全面的理解」視爲一學詩過程之必要，元初的方回便曰：

¹⁰⁹ 沈德潛：《說詩晬語》，卷上，6條，頁187。

「老杜詩豈人所敢選？當晝夜著几間讀之。」¹¹⁰也就是認為理解杜甫，不能透過支離破碎的選本，而需完整一體的認識。然後世選本多出，杜詩中也有了特定入選的「名篇」，因此杜甫詩中，也有特別被強調與忽略的作品，後學亦易熟於名篇而略於他作。但這類擬作，並非盡擬名篇，如〈觀打魚歌〉、〈又觀打魚〉並非傳統論杜、選杜者所重視，得到分析與詮釋的機會也很少。但經由擬作者的模擬，作品的特質便呈現了出來，彌補了讀者對其認識的空白，因此也有補選本之不足的功能。

然除了「呈現」的意義，模擬也帶有一種詮釋性。

「詮釋」不僅是對詩作中具有疑異的文詞作說明，或是「翻譯」讀者可能窒礙的部分，「詮釋」也是對詩歌可能隱含的意識，作出明確化的揭露。從〈觀打魚歌〉、〈又觀打魚〉兩詩來看，其詩是否涉於時政、是作者自嘆或感悲蒼生，其實並不是那麼明確。在後人的擬作中，我們很少看到為時政而發的作品，多是「吁嗟好生天地德，饕餮斯須亦何益」¹¹¹之勸世基調。也就是說，明清詩人並不同意趙次公或黃徹等宋人將〈觀打魚歌〉牽入特定時事的詮釋策略，而展現了他們對杜詩的另一種理解。

進而言之，不少擬作都脫離的杜甫原本的詩意脈絡，而各自創造出新的旨意，也就是說，後人體會出更多「打魚」意象可能蘊含的情思，揭露了「打魚」這個為杜甫所入詩的庶民活動，其實連結著豐富的文化情韻；因此這些擬作，可說是對「原型」高度的文化詮釋，使這個題材類型有了不斷發展的生命力。基於此點，我們可知模擬詩學雖一直存在於古典詩史中，然明清以來詩歌創作的步趨模擬更盛於前人，詩歌在盡情追求自由表現自我之餘，也意識到了詩體的規範性對於創作之藝術價值，可能更勝於毫無規範；此即意味在詩學發展到了一定的成熟度時，才有可能在個人才性外重新領略「詩體規範」對創作的意義為何。對杜甫歌行之模擬，也可以說是後代詩人企圖透過聖人所立下的儀範典式來壓抑自我自由創作的衝動，創作者可在聖人所陶鑄的模型中優柔漸漬於詩教聖道，進以達成詩道與德性之雙重完美。因此模擬杜詩之當下，除了形式、語言或意象的追求外，杜詩以其特殊之體裁性格持詩人情性之正，削除了乖張的自我而上溯風雅，這可能是

¹¹⁰ [元]方回選評，李慶甲集評校點：《瀛奎律髓彙評》（上海：上海古籍出版社，2005年），卷25，頁1118。

¹¹¹ [清]汪森：〈觀打魚歌〉，[清]阮元輯：《兩浙輶軒錄》，《續修四庫全書》，1683冊，卷7，頁326。

模擬者欲讓自我保持在杜甫詩體中文化的意涵。也就是說，杜甫詩體的規範是藝術價值與道德價值的雙重辨證，兩者互為表裡，密不可分。

明清詩學的道德導向已非本文所能討論，當以專文另屬，但這種導向極可能是模擬詩學裡的重要因素，不由自我而從他人形象或口中所透露的怨悱是更為淳和溫厚的；詩人不自立詩體，反由模擬他人詩體來論事或抒情，是否亦屬創作意義上的「借物引懷，比興互陳，反覆唱歎」呢？杜甫「詩聖」之說雖在宋代即已確立，但彼時「詩聖」或僅是一種讚譽性的描述，真正以其「聖」之文化意義凌轢後世，模擬杜甫歌行的創作中，每每企圖在詩歌的藝術性保持原詩的道德理想，因而也可以說模擬者鞏固了杜詩「恆裁」的必要性，杜甫詩聖的文化意義在其中獲得了真正的彰彰。

（三）新典範的確立

模擬是中西皆然的創作現象，《互文性研究》一文指出：「在文藝復興時期，模仿是必要的，它具有教育意義和陶冶作用，但從十八世紀開始，版權體系建立起來以後，模仿便成了受人蔑視的行為，當然作為練習的戲擬除外。」¹¹²從「教育」和「陶冶」的立場來說，中國古代也存在著類似的模仿論，如姜亮夫便稱陸機〈擬行行重行行〉等仿擬前人之作：「審其文義，皆就題發揮，抽繹古詩之義，蓋模擬實習之作。」¹¹³中國的「模擬」論，其目標亦近於西人所謂「教育」和「陶冶」之功，從模擬對象來說，即該文本具有相當的典範意義，如揚雄之作，乃基於「以為經莫大於《易》，故作《太玄》；傳莫大於《論語》，作《法言》；史篇莫善於倉頡，作《訓纂》……皆斟酌其本，相與放依而馳騁云。」¹¹⁴是知揚雄因為《易》、《論語》等著作的典範性，才有了「斟酌其本，相與放依」的模仿行為。

從樂府詩的模擬來看，後人多所擬作的〈陌上桑〉被評為「古色內涵而華藻外見，可為絕唱。」¹¹⁵曹丕〈燕歌行〉則被譽為：「節奏之妙，不可思議」¹¹⁶這類古樂府都是後人推為典範，極力追仿的對象。唐人一方面擬古樂府，一方面自

¹¹² 蒂費納·薩莫瓦約：《互文性研究》，頁 120。

¹¹³ 姜亮夫：《晉陸平原機先生年譜》（臺北：商務印書館，1978 年），頁 44。

¹¹⁴ [漢]班固：《漢書·揚雄傳》（臺北：鼎文書局，1979 年），頁 3583。

¹¹⁵ 許學夷：《詩源辨體》，頁 68。

¹¹⁶ [清]沈德潛編，王蓀父箋註：《古詩源箋註》，卷 1，頁 114。

創新題樂府，宋人如梅堯臣雖有〈哀王孫〉之作，但多數作者所擬仍以唐代以前的舊題樂府為主，如陸游集中兩百七十一首樂府，全為舊題樂府。然時至明清，擬唐人歌行為詩較前代普遍，尤其以杜甫篇什為主，如沈德潛《歸愚詩鈔》卷一收其「古樂府」，擬作〈短歌行〉、〈美女篇〉、〈行路難〉等舊題樂府；至於卷八「七言古詩」，除了〈觀打魚行〉外，另有〈歲暮行〉（模擬杜甫〈歲晏行〉）、〈南徐寓中作歌六首〉（仿杜甫〈乾元中寓居同谷縣作歌七首〉）、〈秋雨歎〉（杜甫有〈秋雨歎〉）都是模擬杜詩之作。

這樣的轉變也說明了，杜甫詩和漢魏舊題樂府一樣，不僅具有了一定的「教育」與「陶冶」之功，可堪學者透過模擬而自我成長；同時具有典範性的地位，在思想與創作上成爲一種具指導意味的標準。也就是說，杜甫歌行，已在舊題樂府傳統外，另立一傳統，成爲一新的典範。

杜甫詩在宋代受到重視，隨著詩聖之譽的提升，宋人也對杜詩展開編年與箋注的工作，然此時的杜詩學多是重在創作背景的考訂或名物典故的注解。元人繼承了宋人好論詩法的藝術觀，對杜詩有不少詩法上的分析；明清繼往開來，透過各種方式意圖精準掌握杜甫詩旨，以及在技法上呈現杜甫繁密精巧的各種藝術構成。在此過程中，各種論杜、學杜、和杜、詠杜、乃至於諛杜的的文藝行爲不斷湧現。分別來看，這股潮浪中一類是屬於「文學批評」上的建構，也就是箋釋、集注、集評、圈點、刪增等批評行爲對杜詩的深入理解；一類則是屬於「詩歌創作」領域上的實踐，如詠杜、和杜韻、集句杜詩、用杜體及仿杜詩等。此二者分進行流，終於匯聚爲杜詩學壯闊的景觀。

「模擬杜體」則可說是這個杜詩學中，仿杜浪潮中的最高峰。它既發生於杜詩經典化的詩學潮流中，亦助長了這個潮流。¹¹⁷尤可注意的是，除了本文援引爲例的〈觀打魚歌〉及〈又觀打魚〉，杜甫歌行如〈今夕行〉、〈兵車行〉、〈麗人行〉、〈貧交行〉、〈杜鵑行〉、〈莫相疑行〉、〈歲晏行〉、〈飲中八仙歌〉、〈同谷七歌〉等，後人皆有爲數不少的模擬，其他形式則以〈秋興八首〉、〈存

¹¹⁷ 不少模擬杜體的詩人本身就曾被指爲學杜，例如「根柢忠孝，出入風騷」（《怡志堂詩》黃文琛評跋語）的朱琦，其詩友蔣琦淳便曰：「先生詩以杜陵爲宗」，見《續修四庫全書》，1530冊，頁133。而沈德潛之門人梁國治爲《歸愚詩鈔餘集》作序，稱沈詩長篇是「老杜欲掣鯨魚碧海中也」，近體則是「老杜之老去漸於詩律細也」，忠愛國君之情則是「老杜之每飯不忘君、終身荷聖情若同一軌」，見《續修四庫全書》，1424冊，430頁。可見其崇杜、學杜並模擬杜詩之特定一體的創作，是同時發生，彼此影響的。

歿口號〉模擬最多，這類擬作之本文礙於篇幅無法一一舉例闡述其旨；然從這些模擬中，「杜甫歌行」儼然區別於其他詩人，乃至於杜甫自己的其他作品，成爲一種類型性很強的詩歌群，這些詩歌的典範性，也在後人大量的擬作中得以再次證明其思想與藝術上典範意義。

宋代以降詩學興盛，許多紛繁的理論與批評皆爲實際創作之指導而發，但充滿理想性的詩學主張是否能真正實踐於創作中卻不盡然。因此「杜詩學」之意義，有一部分即在黏合詩學理論與創作間的疏離。學人從杜詩中提煉創作準則，評家則以杜詩爲典範指出可堪學習之處，詩人則在學杜、仿杜中體會創作精神與融貫詩法竊義。在杜詩學諸多的行爲和面貌中，對杜甫特殊詩體的模擬最爲明顯卻也最爲曖昧，明顯的是其直承杜詩的形貌可證杜甫影響的存在與效應；曖昧的則是這種模擬行爲背後的創作動機與詩學理想。綜合前文所述，模擬杜甫歌行之後世創作應屬宋代以降尊杜潮流中的一脈，其於杜詩學之意義在於確立了杜甫所創之體的思想內涵及藝術特色；同時證明了杜甫本身無可比擬的創造天才。模擬之不同於剽竊，也就在於模擬者在向原作致敬之時，卻也懷抱著與原作對話、並企圖在原作體構上呈現自我的努力。回歸於杜詩學的意義來說，對杜甫的模擬再次說明了中國古典詩學對於傳統的極端重視，和歷史交流是將自我歷史化的重要過程。詩歌理論中的理想、對典範之批評學習與自我之創作實踐，其實都隱藏在這樣的模擬過程中。

五、結語

中國古典詩的創作表現，除了個人的天分、興趣之外，充滿了文化的情結與歷史傳統的影響。宋代以降的創作，尤其不能外於杜甫闢建的詩歌美學系統。「杜甫影響」可細緻地分爲諸多層面，包括：全詩的模擬、詩法的襲用、語言的仿調、創作意識的激發、形式與內容的互動、主題之啓發、情懷之相似、理想之認同，這些不同的層面都反映在許多後世詩歌的創作當中，杜甫影響所造成的效果應是在理解古典詩歌時的重要線索。「杜甫影響」先輩學者論之多矣，也有了具體的研究成果；惟本文所探討者，是後世對杜甫最明顯、最直接的「模擬」，也就是以杜甫單一詩篇爲藍本，並在創作過程中將藍本明顯而具有標誌作用的元素，大量地挪借到自己的作品中的一種創作行爲。這類模擬，除了〈秋興〉八首等少數作品外，主要集中在杜甫的「歌行」。

本文所論之「歌行」，是指唐人自創的七言新題樂府，此體突破舊題樂府在題目與內容上的聯結關係，風格壯浪縱恣，針對不同時事、主題而有神態各異的表現，藝術特徵相當凸出，這種新穎獨特的主題、鮮明強烈的情緒與藝術手法，都引發了後人模擬的動機，並有了具體的模擬對象。

樂府詩因性格特殊，歷來本有同題共擬的創作慣例，「歌行」雖不入樂演唱，但仍具樂府特色，在唐代屬於新興創作，反映了唐人求真創新的詩學觀，中晚唐詩人對於初盛唐詩人所賦「歌行」，僅在觀念上受到啓發而有新樂府、系樂府等創作，並不將單一作品作為模擬對象而步趨仿寫；但宋人因時代遙邈，已視唐人歌行與傳統舊題樂府無異而多有仿擬。從〈觀打魚歌〉及〈又觀打魚〉之繼作來看，許多詩作在詩題與內容中直接提到杜甫，有些則在詩旨上全同於杜詩原作之篇，亦有些作品乃在杜詩基礎上加以引申變化，而創造新意。以「模擬」之概念來創作，並同於在佇興當下的落筆揮灑，「模擬」之篇既在強調自己的摹本與前行藍本的緊密關係，亦藉由藍本未竟之處而投入新的創意，完成自我與前行文本的區隔，以消解「勦襲」的緊張感；這種「影響下的創造」，充分體現了文化與歷史之因素對詩歌的影響，這是模擬寫作最獨特之處。

杜甫以其敏銳所開發的新興題材與寫作方法，以及由此完成的詩篇，乃形成了一具有誘惑力的歌行類型，其中包含了人所共感卻始終未能入詩的主題，以及表現此主題的藝術方法；後人既能於杜甫詩篇中感到情懷上的熟悉，亦復可覺其技巧上的新穎可愛，此二者或即揭櫫為詩之道，後世詩人也在模擬杜詩的過成中對此有了親自的體驗，並完成近同於杜甫的抒情功能以及更多藝術性的領略。而後世詩人一再操作對此類型的模擬，則使此類型趨向形式特徵與內涵價值的穩固，杜甫最早完成的詩篇，也因此具有了更為明確的典範意義。

從更細緻的藝術經營來分析，模擬的創作過程除了要有上述的模擬意識以外，相對應的手法也相當重要，對〈觀打魚歌〉及〈又觀打魚〉的模擬，基本上運用了對原作關捩處明顯的重複、特殊意象的變形重塑以及不同文本間的嫁接等手法，才使模擬文本得以完成。而這些手法則是代表後世詩人對前行文本的體認、反省與詮釋，在文本彼此融合的過成中，後世詩人將杜詩置放於古典詩學的整體脈絡中來表現，透顯出杜詩相接於典範作品而融洽無間的藝術特質；由這種創作行為，亦可見後世詩人已將杜甫詩歌和更早於杜甫的經典文本視為同一性質、同一層次的創作，杜甫新經典的文學史意義，也得到了創上的肯定與實踐。

前述這種具有歷史感與文化意味的寫作，也正符合了明清詩學的主要潮流。

如果從杜詩學史的立場來觀察這個現象，則可見模擬杜詩與杜詩地位之提升有了正相關的趨勢，也就是說，對杜詩的模擬，是杜詩學興盛的一個環節。在集注、評箋、考據、圈點、論評等近於「文學批評」的手段外，杜詩學的開展，也在創作上也透過題詠杜甫、和韻杜詩、集句杜甫和仿襲杜詩而進行與發展，而大量模擬杜甫歌行之特殊形態的作品，使得這些作品區判於他人甚或杜甫自己的其他詩作，則是此一行為的最高峰，成為杜詩學中一道最醒目的風景，體現了杜甫詩藝在詩歌創作上的積極成就；杜甫「詩聖」的文化意涵，也從宋代僅具稱美意義的抽象讚譽，轉變為定立範型以供後人於其中完成道藝雙修的實質引導，「模擬」杜甫詩體，乃成一淘空欲強烈表現自我情性的優柔寫作，成為追隨聖賢上溯於風雅的蘊藉風儀與創作姿態。

顏崑陽教授指出：「從漢代以來，文學創作就已非個體孤立的行為，而是一種以特殊符號作為互動媒介的社群行為。」¹¹⁸其「特殊符號」蓋指一種「彼此特別約定的文學語言」；同文又稱：

文類體制的形構對創作行為雖具有「規範效力」，卻並非一成不變的固定物；在文體發展的歷程中，它始終處在可能被才膽識力俱足的文學家所「解構」的變動狀態中。不過，雖「變」卻又有其「不變」的基模形構在，故「變體」、「逸品」只能相對於「正體」而存在，本身不能獨立成體。¹¹⁹

這段精闢的分析所討論的是中國古典文學講大的文類體製與創作問題，但我們用這個觀念來審視後人對杜甫歌行的模擬創作，也可得到相同的結論。也就是說，當杜甫創造了一種極為特殊的「詩體」時，後世擬作的模擬詩必須有一套產生於杜甫詩體之「文學語言」與寫作基模，從〈觀打魚歌〉及〈又觀打魚〉之詞語意象、敘述體段及主題趨勢等各方面來看，這是相當明顯的；而這一大群模擬詩與原作也形成了一組迥異於他篇的「觀打魚體」。然而後代有才識的作家，也企圖在杜甫作品的基模中展開變化，但「變」亦不離其宗，何景明或沈德潛嫁接他詩而創造新味的作品固然始人耳目一新而悠然感歎，但他們這些詩亦不能「獨立成

¹¹⁸ 顏崑陽：〈文學創作在文體規範下的經緯結構歷程關係〉，《文與哲》第22期（2013年6月），頁564。

¹¹⁹ 同前註，頁566-567。

體」，亦須回歸到杜甫的原作，以及整體模擬的類型創作中才能更見其神氣和創意。是故我們若將後世詩人對杜甫歌行特殊作品的擬作，放在「文體及其規範」的概念中來思考，杜甫所創建的歌行，每篇單一作品皆可視為是一種「體」，其中也存在著該體固定的範式成規，「模擬」不僅是對「具有規範效力」的典範文本之效習，同時也對典範文本有了文學史上的回饋意義。同時我們也可以思考，「模擬」除上開所述之文學史之思考，於作者本人亦存在「儀式性」之意義，通過模擬偉大詩人所創之詩體，彷彿「下筆如有神」，對其詩歌藝術產生淨化或昇華之效應，不過此議題甚為龐大，當為他文另述。

綜上所論，本文認為杜甫歌行乃是一極具創造性的文藝表現，不僅在於其單一作品的情韻動人或辭藻淋漓，而是他能創造出一可形成傳統的體式，這在文學史上是極罕見的；而對杜甫歌行的模擬，也具有深邃的文化意涵與值得深思的美學意圖，可以說是古典詩歌創作的微型模組，對我們理解古典詩歌創作提供了觀察的起點與思考的路徑。

引用文獻

- 丁宿章輯：《湖北詩徵傳略》，《續修四庫全書》第 1707 冊，上海：上海古籍出版社，2002 年。
- 丁福保編：《續歷代詩話》，臺北：藝文印書館，1983 年。
- 方回選評，李慶甲集評校點：《瀛奎律髓彙評》，上海：上海古籍出版社，2005 年。
- 王伯稠：《王世周先生詩集》，《四庫禁燬書叢刊》集部第 139 冊，北京：北京出版社，2000 年。
- 王昉：《碩園詩稿》，《清代詩文集彙編》第 102 冊，上海：上海古籍出版社，1990 年。
- 王輝斌：《唐後樂府詩史》，合肥：黃山書社，2010 年。
- 白居易原著，汪立名編：《白香山詩集》，臺北：世界書局，2006 年。
- 任淵：《後山詩注》，《文淵閣四庫全書》第 1114 冊，臺北：商務印書館，1983 年。
- 朱琦：《怡志堂詩》，《續修四庫全書》第 1530 冊，上海：上海古籍出版社，2002 年。
- 江弱水：〈咫尺波濤：讀杜甫〈觀打魚歌〉與〈又觀打魚〉〉，《讀書》，2010 年第 3 期。
- 何寄澎、許銘全：〈模擬與經典之形成、詮釋——以陸機〈擬古詩〉為對象之探討〉，《成大中文學報》11 期，2003 年 11 月，頁 1-36。
- 何景明：《何大復先生集》，《文淵閣四庫全書》第 1271 冊，臺北：商務印書館，1983 年。
- 吳振棫：《花宜館詩鈔》，《續修四庫全書》第 1521 冊，上海：上海古籍出版社，2002 年。
- 呂正惠：《杜甫與六朝詩人》，臺北：大安出版社，1990 年。
- 李雯：《蓼齋集》，《清代詩文集彙編》第 23 冊，上海：上海古籍出版社，1990 年。
- 李錫鎮：〈論鮑照仿古樂府詩的文類慣例與風格特性——由篇題有無「代」字的區辨述起〉，《臺大中文學報》第 34 期，2011 年 6 月，頁 137-181。
- 杜甫原著，吳瞻泰：《杜詩提要》，臺北：大通書局，1974 年，杜詩叢刊。
_____，徐居仁編，黃鶴補註：《集千家註分類杜工部詩》，臺北：大通書局，1974 年。
_____，仇兆鰲注：《杜詩詳注》，臺北：里仁書局，1980 年。

- _____，浦起龍撰：《讀杜心解》，臺北：臺灣中華書局，1988年。
- _____，趙次公注，林繼中輯校：《杜詩趙次公先後解輯校》，上海：上海古籍出版社，1994年。
- _____，張忠綱、趙睿才、綦維注譯：《新譯杜甫詩選》，臺北：三民書局，2009年。
- 沈約：《宋書》，臺北：藝文印書館，1971年。
- 沈德潛編：《清詩別裁集》，上海：上海古籍出版社，1992年。
- _____：《歸愚詩鈔》，《續修四庫全書》第1424冊，上海：上海古籍出版社，2002年。
- _____，王純父箋註：《古詩源箋註》，臺北：華正書局，2005年。
- _____：《說詩碎語》，北京：人民文學出版社，2006年。
- 辛曉娟：《杜甫歌行藝術研究》，北京，清華大學出版社，2013年。
- 阮元輯：《兩浙輜軒錄》，《續修四庫全書》第1683冊，上海：上海古籍出版社，2002年。
- 阮葵生：《七錄齋詩鈔》，《續修四庫全書》第1445冊，上海：上海古籍出版社，2002年。
- 卓爾堪：《遺民詩話》，《四庫禁燬書叢刊》集部第21冊，北京：北京出版社，2000年。
- 周裕鍇：《宋代詩學通論》，上海：上海古籍出版社，2007年。
- 松原朗：〈杜甫歌行詩論考〉，《中國文學研究》第8期，1982年12月，頁130-152。
- 林直：《壯懷堂詩初稿》，《清代詩文集彙編》第703冊，上海：上海古籍出版社，1990年，影印咸豐丙辰福州原刻本。
- 姜亮夫：《晉陸平原機先生年譜》，臺北：商務印書館，1978年。
- 查慎行：《敬業堂集》，《四部叢刊》第83冊，臺北：臺灣商務印書館，1967年。
- 洪亮吉：《卷施閣集》，《續修四庫全書》第1467冊，上海：上海古籍出版社，2002年。
- 洪邁：《容齋續筆》，鄭州：大象出版社，2001年。
- 夏原吉：《夏忠靖集》，《文淵閣四庫全書》第1240冊，臺北：商務印書館，1983年。
- 孫承恩：《文簡集》，《文淵閣四庫全書》第1271冊，臺北：商務印書館，1983年。
- 徐世昌輯：《晚晴簃詩匯》，《續修四庫全書》第1632冊，上海：上海古籍出版社，

2002年。

徐興公：《鼇峰集》，《續修四庫全書》第1381冊，上海：上海古籍出版社，2002年。

徐駿：《石帆軒詩集》，《四庫未收書集刊》第捌集第25冊，北京：北京出版社，2000年。

班固：《漢書》，臺北：鼎文書局，1979年。

張健編著：《元代詩法校考》，北京：北京大學出版社，2001年。

張夢機：《讀杜新箋》，臺北：漢光文化，1984年。

張應昌：《彝壽軒詩鈔》，《續修四庫全書》第1517冊，上海：上海古籍出版社，2002年，影印同治八年秀芷堂刻本。

_____：《國朝詩鐸》，《續修四庫全書》第1628冊，上海：上海古籍出版社，2002年，影印同治八年秀芷堂刻本。

曹學佺編：《石倉歷代詩選》，《文津閣四庫全書》第1396冊，北京：商務印書館，2006年。

梅家玲：《漢魏六朝文新論》，臺北：里仁書局，1997年。

梅堯臣：《宛陵集》，《文淵閣四庫全書》第1099冊，臺北：商務印書館，1983年。

清聖祖敕編：《全唐詩》，上海：上海古籍出版社，1995年。

許學夷：《詩源辯體》，北京：人民文學出版社，2001年。

郭茂倩編：《樂府詩集》，北京：中華書局，1979年。

陳文華：《杜甫傳記唐宋資料考辨》，臺北：文史哲出版社，1987年。

陳寅恪：《元白詩箋證稿》，北京：三聯書店，2001年。

陸賈等著，費振剛等輯校：《全漢賦》，北京：北京大學出版社，1997年。

揆叙：《益戒堂詩集》，《清代詩文集彙編》第236冊，上海：上海古籍出版社，1990年。

程千帆、張宏生：《被開拓的詩世界》，上海：上海古籍出版社，1990年。

逸欽立編：《先秦漢魏晉南北朝詩》，臺北：木鐸出版社，1983年。

黃生：《杜工部詩說》，京都：中文出版社，1976年。

楊時：《龜山集》，《文淵閣四庫全書》第1125冊，臺北：商務印書館，1983年。

葉春及：《石洞集》，《文淵閣四庫全書》第1286冊，臺北：商務印書館，1983年。

葛曉音：《詩國高潮與盛唐文化》，北京：北京大學出版社，1998年。

虞淳熙：《虞德園先生集》，《四庫禁燬書叢刊》集部第43冊，北京：北京出版社，

2000年。

劉子翬：《屏山集》，《文淵閣四庫全書》第1134冊，臺北：商務印書館，1983年。

潘衍桐輯：《兩浙輶軒續錄》，《續修四庫全書》第1685冊，上海：上海古籍出版社，2002年。

鄧顯鶴輯：《沅湘耆舊集》，《續修四庫全書》第1693冊，上海：上海古籍出版社，2002年。

薛天緯：《唐代歌行論》，北京：人民文學出版社，2006年。

謝遷：《歸田稿》，《文淵閣四庫全書》第1256冊，臺北：商務印書館，1983年。

韓愈著，聯仲聯集釋：《韓昌黎詩繫年集釋》，上海：上海古籍出版社，1984年。

顏崑陽：〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鍊接效用」〉，輔大中文系、中國古典研究會主編：《建構與反思》（下），臺北：學生書局，2002年。

_____：〈文學創作在文體規範下的經緯結構歷程關係〉，《文與哲》第22期，2013年6月，頁545-596。

蘇軾原著，王文誥注：《蘇文忠公詩編註集成》，臺北：學生書局，1967年。

龔鵬程：《中國文學史》（上），臺北：里仁書局，2009年。

松浦友久著，孫昌武、鄭天剛譯：《中國詩歌原理》，臺北：洪葉文化，1993年。

哈德洛·布魯姆（Harold Bloom）著，徐文博譯：《影響的焦慮：詩歌理論》，臺北：久大出版社，1990年。

蒂費納·薩莫約瓦（Tiphaine Samoyault）著，邵焯譯：《互文性研究》，天津：天津人民出版社，2003年。

An Analysis of Imitations of Du Fu's Song-styled Poetry by later generations, with particular to the 'Fishing Observing Song' and 'Fishing Observing Once Again Song'

Xu, Guo-neng*

[Abstract]

The common consensus among modern scholars is that Du Fu's poetry had a great effect on later generations of poets. We can observe the difference in creative depth and imagination between poems which were merely inspired by existing works versus those poems which were created by directly imitating other poems.

This article will address how the same poem of Du Fu was imitated by several later poets. Apart from a small number of poets who imitated the eight-line and four-line (quatrain) poems, later generations predominantly imitated Du Fu's 'song-style' poems. In this article, 'song-style' poems refers to those new Yue Fu poems in which Du Fu retained the words 'song' (ge) and 'music' (xing) in a seven-word title, with reference to 'Yue-Fu' poetry. Although these works were no longer sung in performances, they still retained the musical feeling of Yue Fu poetry. Poets of the Tang Dynasty did not directly imitate this style; instead, they used the essence and spirit of the Yue-Fu poetry in order to create a new style which was termed 'neo-Yue Fu'. In the Song Dynasty, however, poets regarded all these works as 'old Yue-Fu', and imitated them.

This article uses the 'Fishing Observing Song' and 'Fishing Observing Once Again Song' as examples. Although Du Fu's imitators all used the same keynote for their poems, the end results could either be very similar to the original works or completely different. The same applies to the imitative technique used, which varied from transforming certain parts of the poem to grafting new ideas onto old. This diversity of skills led to many ways of creating ideas and images. At the same time, many of the imitations came into being as their own poetry style, diverting from the standard form to possess unique rhetorical strategies. From the viewpoint of scholars of Du Fu's poetry, these imitations not only highlight the creativeness of Du Fu, but also have the function

*Associate professor, Department of Chinese, National Taiwan Normal University.

of interpreting and deepening the text of the Yuan Dynasty. At the same time, these ingenious imitations welded Du Fu's poetry and traditional classics, thereby firmly establishing the meaning of Du Fu's new paragon. Therefore, it can be said that scholars of Du Fu followed two paths. Some chose a criticism-oriented approach to explore Du Fu's poetry, while other scholars were creation-oriented by putting the constructs of Du Fu's poetry into practice. For the latter group, 'imitation' was their ultimate performance.

As a result of poets in later generations imitating Du Fu's 'song-style' poems, the style and meaning of the original works have become even clearer. By exploring the style and traditions of Du Fu's poetry through imitation, Du Fu's creativeness was proven to transcend the artistic achievement of a single work, and was also shown to have great historical value of creative meaning. These imitations can provide scholars with a micro-insight into classical poetry, and aid us in understanding the elements which go into creating classical poetry, as well as the surrounding historical and cultural elements.

Keywords: Du Fu, song(ge), music(xing), imitation, YueFu(song-styled poetry), intertextuality

