

导 言

现代人所说的“艺术”一词是一个历史性的概念。它的内涵随着人类审美意识的不断发达而向前游移。也许当我们现在谈论艺术这个话题时，对于究竟什么是艺术，每个人的心中都早有一个心领神会的体验，她是那样的精细而微妙，可以清晰地辨别艺术与非艺术的差别。然而，在艺术的观念尚未完成独立和自觉的时代，便不存在我们现在称之为“艺术”的这种东西，这在古代的中国和西方大体都是一致的。科林伍德说：“我们今天称之为艺术的东西，他们（古代人）认为不过是一组技艺而已，例如作诗的技艺。”^①就词语的使用和生成来看，德语的 *kunst*、英语的 *art* 和汉语的“技”作为“艺术”一词的前身，都同样包含着“技术”和“艺术”这两层意思。

在此基础上，所谓“艺术精神”也同样是一个不断发展变化的指称，并具有更为鲜明的时间性、空间性及民族性。当生活在中华大地上的远古先民第一次在岩壁上庄严地刻画了一只野兽的形象，或是初次“击石拊石，百兽率舞”或是扛大木时“杭育，杭育”的劳动号子的诞生，都可能是“艺术”起源的最初标志。而更重要的是，随着原始人创造了自己的“艺术”，他们同时也便具有了“艺术精神”，只不过这时候所表现出的“艺术精神”，不是某个人的，不是某一阶层的，也不是为艺术而艺术，而是属于整个群体族类的浑然一体的精神活动。从六七千年前陶器上精心绘制的具有神

[英]科林伍德《艺术原理》第6页，中国社会科学出版社1985。

秘象征意义的纹形，到商周青铜器上展现出的“狞厉之美”，到秦始皇、汉景帝墓葬中肃穆气派的兵马俑，再到各地汉画像石墓中集朴拙灵动为一体的画像砖石，魏晋以前数不清的工匠艺术家创造了各自时代的独特艺术精神，可以说，每一时代的艺术中都完美地展现着那个时代的整体心境、信仰、希望、语言。

魏晋以后，文学艺术逐渐摆脱实用和宗教观念的束缚，步入了自觉和独立的境地，艺术创造的主体也由广大的工匠艺术家，转移到了文人士大夫阶层；由群体的创作结晶，转移到了个体的个性化创作。这时艺术才更多指向那些纯粹的艺术，艺术精神则往往表现于经典艺术、纯艺术本身，表现于个体艺术家的个性及对宇宙、人生、社会等的精神体验。

由是可知，中国艺术及艺术精神都是在不断发展变化中实现其自身的。这一条脉络，大体上可以划分为两个重要的阶段：自上古至两汉，为广义的群体性艺术的阶段；魏晋以后，为狭义的个性的以纯艺术为主流的阶段。然而从目前学术界对中国艺术精神的认识来看，往往以纯艺术为中心，忽略更为广义的艺术；以文人阶层为中心，忽略艺人工匠的创造；以绘画为中心，忽略与其他艺术形式之间的精神会通。人们对于艺术精神这一崭新命题的关注，也大多集中在魏晋以后，或中国历史的精英们的身上。如宗白华指出：“汉末魏晋六朝是中国政治史上最混乱、社会上最痛苦的时代，然而却是精神史上极自由、极解放、最富于智慧、最浓于热情的一个时代。因此也就是最富有艺术精神的一个时代。”^①鲁迅先生也认为：“曹丕的时代可说是文学的自觉时代，或如近代所说，是为艺术而艺术的一派。”^②都对魏晋以后的艺术精神给予了极大关

宗白华《论〈世说新语〉和晋人的美》，《美学与意境》人民出版社1987。

鲁迅《而已集·魏晋风度及文章与药及酒之关系》。

注。台湾学者徐复观于 1965 年成书的《中国艺术精神》可谓第一部全面探讨中国艺术精神的专著，其主导思想则主要以绘画艺术之精神变迁为典型，分别探讨了先秦孔子的音乐精神、庄子的所谓“道”及其对艺术精神主体的发现，魏晋、唐、宋、元对这种艺术精神之主体的落实与再创造，梳理了一条中国艺术之美产生发展的基本脉络。应该说，各家都把士大夫、纯艺术当作了中国艺术精神的承载主体。

这样的眼光固然是不错的，却造成了相应的忽略，因此并非中国艺术精神的全貌。孔、庄至魏晋宋元一脉是否可以作为中国艺术精神的代表，在当代已经遭到部分学者的质疑。另外，由先秦哲学中的艺术萌芽，如何一跃而蓬勃地发展出魏晋以后精微的艺术精神？是不是魏晋以前的艺术精神就只是贫乏和苍白？这是值得深思的。

中国艺术精神作为一个完整的发展脉络，有许多重要的不能忽视的环节，汉代艺术精神即是其一。

汉代是一个特殊的时代，从文化史的角度来看，两汉以前，中华民族独立地创造了自己的文化精神，属于较为纯净的民族文化的时期。

从人类学的视野看去，汉代则处在由神话语言向非神话语言，由巫术思维向宗教思维转型的时期，浪漫与理性的混容，造就了极具时代特征的精神氛围。

再从其思想背景来看，先秦各种思想都是在两汉时期定型，经过重新整合，形成一套统一的理念，然而又并非单调的统一模式，由权威思想的推崇，到思想解放的新追求，构成了两汉思想的基本脉络。

就各门艺术来说，也是在汉代经过了由本元到一元、由群体性向个性化的转折。

两汉文化的创造性、丰富性、流动性构成了两汉艺术精神嬗变的底色。故而，在此特殊时代环境中凝结而成的艺术应该被看作中国艺术发展链条上一个不可忽视的环节。

然而就汉代艺术及其时代精神本身来说，研究者的态度往往是倾向于把两汉作为一个整体，用一种特征来概括它们的精神。80年代，李泽厚在其《美的历程》一书中，对中国艺术精神的发展变化作了鸟瞰式的把握，认为汉代艺术精神上承楚文化遗绪，同属浪漫主义的屈骚传统，人的自觉和文艺的自觉，始于魏晋。袁济喜也在《两汉精神世界》一书中提到：“汉代的艺术精神来源于以秦楚两种文化为主体的融合。”^①或认为汉代艺术是秦楚文化的延续，或认为汉代艺术有着基本一致的精神特征，同样都没有对汉代特有的艺术精神及两汉艺术精神的嬗变给与充分的重视。

我们知道，汉代艺术仍处于尚未独立而又趋于独立的浑元时期，各种艺术现象之间，艺术创造与特定的社会环境、人的普遍心理之间都有着千丝万缕的联系。因此汉代的艺术精神不但是一个连续建构的过程，而且由不同的层次共同构成，具有极为丰富的内蕴。那么，汉代艺术精神的根本特征究竟该如何加以认识？两汉艺术精神嬗变的轨迹怎样？促成汉代艺术精神嬗变的内在动因和外在因素都有哪些？这些问题都要求我们对两汉艺术精神及其嬗变轨迹作出宏观的历史的普遍联系的研究和总结。

当我们把目光聚焦在两汉具体的艺术作品上时，会不由得感叹，这的确是个富于创造活力和激情的时代。帛画、散文、汉大赋、乐府民歌、石雕、陶俑、画像石（砖）、抒情小赋、古诗、隶书、草书等等琳琅满目，然而细细品味，似乎很难将这些艺术作品统统归摄于一种艺术精神的主导之下，武宣时期盛行的洋洋大赋与东汉中叶

袁济喜《两汉精神世界》第291页，中国人民大学出版社1992。

悄然兴起的抒情小赋，西汉以步入天堂为主题的帛画与东汉以描绘现实为主题的画像石（砖），缘事而发的乐府民歌与绮靡伤感的《古诗十九首》，西汉霍去病墓前浑朴内蕴的石雕卧马与东汉四川墓葬中绘声绘色的说唱击鼓俑、弹琴俑；端庄凝重的隶书与跃跃欲飞的章草，只要稍加对比就可发现其外在形式与内在精神意蕴都存在着巨大的差异。这差异应该说不完全是由于技术水平的因素，更直接源于时代精神转型带给艺术的影响。

毕竟，西汉立国到东汉衰亡共经历了四百多年的时间，在这样漫长的时间里，人们的精神世界不可能是一成不变的，前后对比一下，便可以发现西汉建国至西汉末期，汉代文化精神尚处在春秋战国文化的遗绪阶段，成事于楚地的西汉帝王与功臣们，在秦地肥沃的土壤上，以秦、楚文化为中心融合全国各地文化，然而这时的文化融合只是一种全面地继承，或许我们可以将西汉看作先秦各地文明的全面总结；西汉末期至东汉末期则进入了一个汉代新文化的开辟阶段，此时才真正体现了佛教文化大规模传入中国之前，汉民族汉帝国统一的文化精神。比如在此时期内，以儒学为中心的思想整合已经完成和得到落实，但同时也暴露出了它自身的弊端，于是各种新思想得以趁机产生或复兴；从人的精神状况来看，西汉所进行的思想整合与权威的树立，将人们的目光引向了权威的旗帜，而东汉权威的衰落与新思想的产生，则呼唤人们回到自我；再从文学艺术的变迁来看，西汉文学艺术紧承楚辞、楚画、楚歌及《诗经》以汉大赋、壁画帛画、乐府民歌为代表。东汉则新出现了以汉画像石（砖）、五言古诗、草书、抒情小赋等为代表的体裁，同时原有的旧体也生发出了生命的光彩，如隶书、篆书、陶俑等。比较之下，两者之间的变奏是极其明显的，而东汉时期文学艺术的创造与发展，正是魏晋艺术精神走向独立自觉倾向的宝贵积累和启发。因此，我们可以说，两汉艺术精神的嬗变是中国艺术发展成长历史上

关键的不可或缺的一环。

正因前人言汉代艺术多较笼统，使我们不能充分注意到两汉艺术的发展。具体比较，西汉与东汉两个时代，各门类艺术明显都有这样一个嬗变的轨迹，文学的主体由散体大赋过渡到了散体大赋与抒情小赋；诗歌由四言过渡到五言，由缘事过渡到缘情；绘画产生了新型的代表形式，汉画像石和画像砖；书法由滞重到空灵；音乐则由热烈而趋向热烈与清雅的交织；艺术的创作逐渐由实用性很强的技术发展成为个体创作者发自内心的情感寄托，由群体性的寓教于乐的活动变为独自赏玩的艺术表现，由“壮夫不为”的雕虫小技变为士大夫才能和身份的象征、精神的寄托。

两汉艺术也呈现出了不同的精神特征，西汉的艺术都脱不开那种拙朴浑厚的底蕴，虽然汉大赋上承楚骚遗绪，释放出浪漫而华丽的亮色，但依然因其试图囊括万有、包罗天地的创作方式而显示出了质实、笨拙的一面。至东汉抒情小赋的流行，则明显向着小巧空灵的方向发展了；尽管西汉隶书笔画有所减省，但仍以其端正凝重的品质著称，至东汉隶书与章草则抛弃了书体之“正”的根本原则，向着变化、飞动、多姿多彩的方向发展。此外，秦及西汉出土的各类陶俑均表情温和、凝重，以端庄静穆为根本特征，东汉的陶俑却姿态各异，表情各异，生动活泼。战国晚期至西汉早期的帛画，尽管在题材上大大地丰富了，但仍是在静止时态中孕育了诡异的象征意味，东汉大量繁兴的画像石艺术则趋于动态中最真实的生命表现。

当然，东汉艺术与魏晋六朝艺术风格也有很大的差异，然而东汉艺术就像一个刚刚懂得羞涩的豆蔻女儿，魏晋艺术则仿佛一个风韵胜人的美丽少妇，历经沧桑，依然可以看得出成长的痕迹。

两汉艺术中精神气质的显著差异，构成了艺术史上的重要分水岭，西汉艺术堪称上古艺术的终结，而东汉艺术俨然中古艺术的

发轫。东汉的艺术实践，至魏晋时代终于演变成了颇具声势的文学与艺术的独立与自觉的时代潮。

所以说，两汉，并没有一种可以一言以蔽之的统一艺术精神存在，只能说，汉代艺术精神是在不断的发展变化中展现的。

艺术内在精神意蕴的演变，离不开特定历史环境下人的精神的作用，而不同艺术作品的精神意蕴同样可以反映这个时代中人的精神世界。两汉艺术精神嬗变的内在动因在于两汉学术思想、思维方式、观念形态、经济模式、自然环境等等诸多方面的影响。例如汉代思想之复杂浑融，正如西方学者也颇为感慨地指出：“今文学派和古文学派之间，非常技术化的方术之学、黄老哲学和粗通老庄的人之间的区别，很可能在那时候，并不像我们所想象的那么截然清楚。”^①汉初董仲舒融合儒、墨、道、法各家学说而形成的“天人感应”哲学思想体系，贯穿着整个汉代的政治与社会，产生着重要的影响，以这种主流思想为背景，各种新兴思潮纷纷产生，对人们的精神面貌和心灵境界发挥潜在的作用。傅抱石先生曾在其《中国绘画之精神》和《中国古代绘画之研究》等文中简略地提到：虽然儒教思想在政治上非常深厚，但是，促成中国艺术之发展，和孕育中国艺术之精神的应该是道家思想。画像石上所刻画的最能表现当时人的思想、生活、风俗习惯……或是理想中的乐园，或是不可思议的境地。这纯是宗教的道德的制作，而横贯于其中的则是道家的思想。傅先生这些提法可以说较为准确地把握了汉代艺术精神嬗变的原因之一——思想的作用。但是更应该看到东汉社会内部涌动的思想解放运动，包括新兴民间道教、先秦老庄及汉初黄老道家思想的复兴，而且包括严重方术谶纬化了的儒学思想，共同构成了一股对整个社会上下都具普遍影响力的神秘思潮，它

[法]安娜·赛德尔《西方道教研究史》第81页，上海古籍出版社2000。

们交杂在一起，神秘莫测、幻想离奇，这是两汉艺术嬗变的真正思想背景。

本书旨在从历史的整体的角度出发，将两汉艺术的辉煌成就放置于其所在的特定时代背景中去，通过对两汉艺术的嬗变把握其精神特征，同时通过艺术精神的发展历程寻找其嬗变的依据。从而尽可能真实地勾勒出这一具有划时代意义的艺术现象。

上编：轨迹——两汉艺术的 嬗变及其精神特征

自公元前 206 年，高祖刘邦建立西汉王朝，到公元 220 年东汉的最后一个皇帝献帝退位，前后四百二十余年的历史，是为两汉时期。纵观这四百多年，各门类艺术大体经历了一个明显的嬗变过程，或可概括为：西汉早中期、两汉之交、东汉中晚期和汉魏之际四个阶段。

其中西汉早中期最有代表性的艺术包括汉赋、散文、音乐和帛画、壁画等，从这几种艺术中所反映出的都是南楚文化所具有的浪漫精神在汉帝国建立之初的延续；西汉后期至东汉初，情形有所不同，汉大赋转入模拟期，而画像石（砖）、草书、抒情小赋和五言诗萌生于此时；东汉的中晚期则散体大赋日趋衰落，各种新型艺术纷纷成熟；汉魏之际，是两汉艺术的衰落和转化期，一些艺术样式，如画像石和散体大赋，于此时基本开始退出历史舞台，其他门类新兴艺术如草书、抒情小赋和五言诗，继续前进到魏晋时期，并发生一定转化，成为新时代艺术的代表。

第一章 两汉艺术嬗变的历史述描

对于汉代的艺术，人们往往倾向于认为它是战国南楚文化的延伸，故有“楚汉浪漫主义”一说。李泽厚先生在其《美的历程》一书中，早下定论认为：

其实，汉文化就是楚文化，楚汉不可分。尽管在政治、经济、法律等制度方面，汉承秦制，……但是，在意识形态的某些方面，又特别是在文学艺术领域，汉却依然保持了南楚故地的乡土本色。汉起于楚，刘邦、项羽的基本队伍和核心成员大都来自楚国地区。项羽被围“四面皆楚歌”刘邦衣锦还乡唱《大风》西汉宫廷中始终是楚声作主导，都说明这一点。楚汉文化（至少在文艺方面）一脉相承，在内容和形式上都有其明显的继承性和连续性，而不同于先秦北国。楚汉浪漫主义是继先秦理性精神之后，并与它相辅相成的中国古代又一伟大艺术传统，它是主宰两汉艺术的美学思潮。

然而，过分强调汉文化对楚文化的继承方面，则会妨碍人们对于汉文化本身的准确定位。站在历史的角度，当我们全面审视各种艺术在这一历史巨变时期的总体发展趋向时，就会发现，楚地的

李泽厚《美的历程》第 72 页，安徽文艺出版社 1994。

巫风、浪漫的气息固然深刻地影响了汉人的审美选择，但随着两汉政治环境、经济条件、心理结构的改变，汉代人实际上已经不完全是一种文化的延伸和扩大，而是展现出了全新的气质风貌，有着独特精神追求的新型艺术的缔造者和享受者。

第一节 西汉早、中期的艺术转型

西汉早、中期主要包括西汉立国（前 206 年）到西汉元帝即位（前 48 年），一个半世纪的时间。在这样一个相当长的时期内，汉代基本形成了与春秋战国时期的文学艺术相区别的独特风格，同时也建立起了一种具有崭新风貌的艺术体系。这种新的风格和体系主要表现在西汉早、中期相当繁荣的音乐、散体大赋方面，也表现在当时的帛画和隶书中间。

第一，在皇家乐府机关的直接控制下，“新声变曲”、“俗歌乐舞”成了新时代音乐的主导潮流。

西周乃至春秋，雅乐作为音乐的楷模，占据着极其重要的地位。至西汉初年，新声变曲上升为时代音乐的主流，雅乐反而衰微了。《汉书·礼乐志》言：“汉兴，乐家有制氏，以雅乐声律世在大乐官，但能纪其铿锵鼓舞，而不能言其义。”《风俗通义》卷六曰：“汉兴，制氏世掌大乐，颇能纪其铿锵，而不能说其义。武帝始定郊祀，巡省告封，乐官多所增饰，然非雅正。”当时有志于复兴雅乐的河间献王刘德，收集古乐，希望重新回到“乐正，雅颂各得其所”的轨道上去：

亦以为治道非礼乐不成，因献所集雅乐。天子下大乐官，常存肄之，岁时以备数，然不常御，常御及郊庙皆非雅声。……今郊庙诗歌，未有祖宗之事，八音调均，又

不协于钟律，而内有掖庭材人，外有上林乐府，皆以郑声施于朝庭。^①

刘德所献的雅乐不过成了政教的点缀而已，实际的情况却是郑声布满了朝廷。当然这时的“郑声”，已不同于先秦只代表一种新型的不合传统规范的地域性音乐流派，而是有着更为丰富的内涵，作为一种新型音乐体系的代名词。

汉代的郑声，实际是指融合了周代雅乐的遗意，楚地的乐声，赵、代、秦等地的乐调 来自西域的乐曲 共同糅合而为新声变曲。

高祖起于楚，故而楚声也就自然成了汉宫中最流行的一种。鲁迅《汉文学史纲要·司马相如与司马迁》有“汉兴好楚声”。《汉文学史纲要·汉宫之楚声》也提到“楚汉之际，《诗》教已息 民间多乐楚声”。《汉书·高帝纪》载：

上还过沛，留置酒沛宫，悉召故人父老子弟佐酒，发沛中儿得百二十人，教之歌。酒酣，上击筑自歌，曰：“大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方。”令儿皆和习之，上乃起舞，慷慨伤怀，泣数行下。

同时，汉都长安，必然要受到来自秦地及周代雅颂风格的影响。《礼乐志》载：“高祖时，叔孙通因秦乐人制宗庙乐。”用来祭祀宗庙的《房中乐》，就是高祖时唐山夫人根据楚声，自作新辞而成。《汉书·礼乐志》载：

房中祠乐，高祖唐山夫人所作也。……高祖乐楚声。故房中乐，楚声也。孝惠二年，使乐府令夏侯宽，备其箫管，更名曰安世乐。

《房中乐》之名 班固曰：“周有房中乐。”显然是取自周的雅乐系统。汉《房中乐》共十七章 其歌词内容以“大孝备矣 休德昭清”

^① 《汉书·礼乐志》。

开头,以“下民安乐,受福无疆”结束,多为模仿雅、颂。在形式方面,有十三章为四言,另有三章为整齐的三言体,还有一章是七言与三言相杂之体。据萧涤非先生考证,其三言体正是由《九歌》中《山鬼》、《国殇》等篇蜕化而来,省略中间的“兮”字,即成独立的三言体。七言的形式,则为省略了楚辞《大招》、《招魂》两篇句尾之“些”、“只”字而成。^①汉初的《安世房中乐》虽然是作为实用的宗庙祭祀之乐而被加以创造的,但从其创立的方式,可以很清晰地看到楚声和周乐在汉初的融合,融合的结果是为音乐注入了新的活力,创造了新的歌乐形式。

如果说,汉初还只是楚声与周乐的融合的话,至武帝时代,则发生了更为广泛意义上的融合。除了楚声和周乐作为新乐的主调,更吸取了全国各地的民间音乐,以及来自匈奴、巴蜀等地的异域与少数民族乐曲。例如汉时开始流行的鼓吹曲便是李延年根据胡曲所造,《宋书·乐志》(下)言:

胡角者,本以应胡茄之声,后渐用之横吹,有双角即胡乐也。张博望入西域,传其法于西京,惟得《摩诃兜勒》一曲,李延年因胡曲,更造新声二十八解。

郭茂倩《乐府诗集·横吹曲辞》则谈到了这种来自异域的乐曲,经过改造,成为西汉皇帝经常应用的一种新乐曲:

自汉以来北狄乐总归鼓吹署,其后分为二部:有箫茄者,为鼓吹,用之朝会、道路,亦以给赐。汉武帝时南越七郡皆给鼓吹是也。有鼓角者,为横吹,用之军中,马上所奏者是也。

《汉书·郊祀志》中也记载了一则李延年作为武帝时代最出色的音乐家对于乐器的改造:

^① 萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》第39—40页,人民文学出版社1998。

其春，既灭南越，嬖臣李延年以好音见。上善之，下公卿议曰：“民间祠有鼓舞乐，今郊祀而无乐，岂称乎？”公卿曰：“古者祠天地皆有乐，而神祇可得而礼。”或曰：“泰帝使素女鼓五十弦瑟，悲，帝禁不止。”故破其瑟为二十五弦。于是塞南越，禘祠泰一、后土，始用乐舞。益召歌儿，作二十五弦及空侯瑟自此起。

总之，武帝时代对于音乐的改造是全面的。其功能完备的庞大乐府机构，就像一个大熔炉一样，不仅将各地的乐声汇集到一起，而且将雅与俗、现实与浪漫统统汇集到了一起，并进一步创造出属于自己的伟大音乐来。

至武帝时立乐府，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。

（李）延年善歌为新变声。是时上方兴天地诸祠，欲造乐，令司马相如等作诗颂。延年辄承意弦歌所造诗，为之新声曲。

这里当然不是指武帝时才开立乐府这一音乐机关，这一点已被学界所公认。郑樵曰：“乐府在汉初，虽有其官，然采诗入乐，自汉武始。武帝定郊祀，乃立乐府，采诗夜诵，则有赵、代、秦、楚之讴，莫不以声为主。”^③班固却言武帝立乐府，实际是在强调武帝时乐府机构在不断扩大，同时又加强了“采诗夜诵”的功能。关于“采诗夜诵”，也有不同的见解，较为合理的解释是范文澜先生在《文心雕龙·乐府》的注释中所说：夜诵即绎诵，……反复推演谓之绎。

《汉书·礼乐志》。

② 《汉书·佞幸传》。

郑樵《通志》卷四十九。

乐府中的乐工，将从全国各地采集来的民间歌谣进行反复推演，从中提取出精华的部分，制成新的曲调。

用来祭祀天地四方的音乐——《十九章之歌》正是在全面继承、融合与创新的基础上产生的。《十九章》的曲调是在赵、代、秦、楚等地民间歌谣基础上演绎、加工和提炼而成。作为新国邦新时代最伟大的乐章，前后花费二三十年才定稿，也显示了当时人们对这一套系列乐章的极大重视。当然其乐调在哪些方面与过去的郊祀乐曲有所不同，今天已难以考证了，但只看那些完整地保留在《汉书·礼乐志》中的歌词，也可推见其中的变化所在。《十九章》歌词的形式充分体现了各种体裁之间的交融。比如其中，有源于楚骚体的整齐的三言七章，有蔚同雅颂的整齐四言八章，四言与七言排列在一起的有两章，三言、四言、五言、六言、七言有序排列在一起一章，杂言一章，歌词篇幅的加长，形制的复杂多样远远超过了前代的歌诗作品，也超过了汉初的《安世房中歌》。这说明在歌词的创作方面，人们不再拘泥于传统的雅颂体，即整饬的四言，也不完全满足于单一的楚骚体制。正是随着乐曲音调的复杂多样、富于变化，歌诗也在追求着与之相适应的多样统一的风格。《十九章》中有《日出入》一章，形式错落有致，被称作杂言。萧涤非先生以为这是“善歌为新变声”的李延年所制，其词曰：

日出入安穷？时世不与人同。故春非我春，夏非我夏，秋非我秋，冬非我冬。泊如四海之池。遍观是耶谓何。吾知所乐，独乐六龙。六龙之调，使我心若。嗚呼！其何不徠下？

透过这首歌诗多变的句式，可以看出各地的音调词曲被不露痕迹地融合到一起之后一种全新的无拘无束、得心应手的创造。正如《十九章》中《景星》所唱的：“五音六律，依韦飡昭，杂变并会，雅声远姚。”师古注曰：“依韦，谐和不相乖离也。飡昭，言声响之明”

也。姚，言飞扬也。”很好地描述了西汉盛世之下，经过广泛的融合之后所创造的新型音乐体系的特点。

再从《十九章》的内容看，因为这一套乐曲本身并不是出自一人之手，作者可知的有当时公认的文人才士司马相如等数十人，有提名为“邹子”所作，也有汉武帝的即兴创作，李延年的应奉之作，这些作品不再拘泥于周礼时代祭祀音乐典重压抑、肃穆和缓的单调风格，而是加进了楚地巫风那种浪漫飞扬的向往，如其开篇《练时日》中唱道：

九重开 灵之旂。垂惠恩，鸿 祐休。灵之车，结玄云。
驾飞龙 羽 旄纷。灵之下 若风马 左苍龙 右白虎。灵之
来 神哉沛 先以雨 般裔裔。灵之至 庆阴阴 相放悌 震
澹心。灵已坐，五音飨，虞至旦，承灵亿。

歌词弥漫着楚歌中常见的神幻色彩，还加进了个体的人关于生命的细致入微的感受。上面提到的《日出入》一章咏叹的是世易时移，没有穷尽，人的生命却是如此的短促。眼前春夏秋冬变化多姿的美妙景色，却并非真正地属于我，我知道对于人来说，最令人神往心动的，便是那永恒的仙境了，乘黄之龙，为什么还不快下来？其内容已经超越了传统雅颂祭歌的呆板陈述，完全是一首绝妙的抒情诗了。

加进了关于大地上祭祀盛况不厌其烦的铺叙，如《天地》一章的后半部分：

千童罗舞成八溢，合好效欢虞泰一，九歌毕奏斐然
殊，鸣琴竽瑟会轩朱。……展诗应律 鍠玉鸣，函宫吐角激
征清，发梁扬羽申以商，造兹新音永久长。

用夸扬的笔触，自豪地展示着祭祀场面的宏大壮观，是富于伟大创造精神的新声变曲。

加进了祥瑞降临时的喜悦和憧憬。汉武帝的几首即兴创作，