



国家出版基金项目  
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

赵敏俐 吴思敬 主编

# 中国诗歌通史

魏晋南北朝卷

钱志熙 著

人民文学出版社





国家出版基金项目  
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

赵敏俐 吴思敬 主编

# 中国诗歌通史

魏晋南北朝卷

钱志熙 著

人民文学出版社





图书在版编目(CIP)数据

中国诗歌通史. 魏晋南北朝卷/赵敏俐, 吴思敬主编; 钱志熙著. —北京: 人民文学出版社, 2012

ISBN 978-7-02-009063-1

I. ①中… II. ①赵…②吴…③钱… III. ①诗歌史—中国—魏晋南北朝时代 IV. ①I207.209

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 047154 号

责任编辑 徐文凯 李 俊

装帧设计 何 婷

责任校对 徐文凯 李 俊

责任印制 史 帅

出版发行 人民文学出版社

社 址 北京市朝内大街 166 号

邮政编码 100705

网 址 <http://www.rw-cn.com>

印 刷 北京新华印刷有限公司

经 销 全国新华书店等

字 数 636 千字

开 本 710×1000 毫米 1/16

印 张 39 插页 2

印 数 1—3000

版 次 2012 年 6 月北京第 1 版

印 次 2012 年 6 月第 1 次印刷

书 号 978-7-02-009063-1

定 价 92.00 元

如有印装质量问题,请与本社图书销售中心调换。电话:01065233595

国家社会科学基金重点项目（04AZW001）

北京市哲学社会科学“十一五”规划项目（04BJWY037）

北京市教委重点项目（SZ20041028006）

首都师范大学中国诗歌研究中心重大攻关项目

# 目 录

绪 言 .....	1
第一节 魏晋南北朝诗歌史及其传统建构 .....	1
第二节 魏晋南北朝文人诗在中国诗歌发展史上的重要地位 .....	15
第三节 魏晋南北朝诗歌史与社会文化背景的关系 .....	23
第四节 乐府体与徒诗体 .....	38
 第一章 建安与魏代前期诗歌 .....	49
第一节 建安诗风发生的现实与文化背景 .....	49
第二节 建安诗歌与音乐的关系 .....	57
第三节 建安诗歌的发生与演变进程 .....	65
第四节 曹操乐府诗对汉乐府的继承与发展 .....	81
第五节 孔融、王粲、仲长统、蔡琰的诗歌创作 .....	91
第六节 阮瑀、陈琳、徐幹的相对尚质的诗风 .....	101
第七节 刘桢、应玚、繁钦的诗歌创作 .....	108
第八节 曹丕缘情适性的诗歌创作 .....	114
第九节 曹植对文人诗艺术系统的巨大发展(上) .....	122
第十节 曹植对文人诗艺术系统的巨大发展(下) .....	129
 第二章 “正始”与魏代后期的诗歌 .....	138
第一节 魏代诗坛的一般风气 .....	139
第二节 奇峰突起的阮籍、嵇康诗歌创作现象 .....	148
第三节 阮籍《咏怀》诗 .....	155



第四节    阮、嵇诗歌对建安诗风的发展 .....	167
<b>第三章    西晋诗风的兴盛与变化 .....</b>	<b>179</b>
第一节    西晋诗风概论 .....	179
第二节    西晋前期的诗风 .....	191
第三节    开启典型西晋诗风的傅玄、张华 .....	199
第四节    西晋中期诗风的代表诗人潘岳、陆机 .....	212
第五节    太康、元康时期的其他诗家与名作 .....	224
第六节    直接继承汉魏风骨的左思 .....	232
第七节    张协、刘琨的感时诗风 .....	240
第八节    郭璞《游仙诗》 .....	248
<b>第四章    东晋诗歌史的曲折历程 .....</b>	<b>254</b>
第一节    作为中古诗歌史一个发展阶段东晋诗歌史 .....	254
第二节    玄言诗的渊源与流变 .....	263
第三节    玄言诗之外的东晋诗歌 .....	277
第五节    陶渊明的诗歌艺术(上) .....	291
第六节    陶渊明的诗歌艺术(下) .....	304
<b>第五章    刘宋时期的诗歌 .....</b>	<b>315</b>
第一节    刘宋诗史概论 .....	315
第二节    刘宋前期诸家的诗风 .....	328
第三节    谢灵运的山水诗艺术 .....	341
第四节    元嘉时期的其他诗人 .....	353
第五节    鲍照的诗风(上) .....	365
第六节    鲍照的诗风(下) .....	375
第七节    刘宋后期诗家的流行诗风 .....	387

第六章 南齐诗风与永明体.....	402
第一节 齐梁之际的社会文化与诗人群体 .....	403
第二节 齐代诗风的古今之变及永明声律体问题.....	408
第三节 永明体流行前的诸家诗风 .....	421
第四节 沈约、范云、任昉三家的诗风.....	425
第五节 谢朓的人生及诗歌艺术 .....	434
第六节 其他永明体诗人的创作 .....	442
第七章 梁代诗风 .....	449
第一节 梁代诗风及其社会背景 .....	449
第三节 梁代前期先辈诗人 .....	461
第三节 萧衍与萧统、刘孝绰等梁代前期后进诗人 .....	470
第四节 梁代中后期诸家的绮艳诗风.....	481
第八章 陈代诗风 .....	490
第一节 陈代诗风总论 .....	490
第二节 由梁入陈诸家:徐陵、张正见、周弘正、沈炯 .....	493
第三节 阴铿超越时流的艺术造诣 .....	501
第四节 陈朝后期的诗家 .....	504
第九章 东晋南北朝乐府歌辞 .....	512
第一节 吴声西曲系统的乐府歌辞 .....	512
第二节 北朝乐府歌辞系统 .....	525
第十章 北朝及隋代诗风.....	533
第一节 北朝诗歌史概论 .....	533
第二节 北魏诗人的创作 .....	543
第三节 东魏北齐时期的诗歌创作 .....	551
第四节 西魏北周诗风 .....	562

第五节	融合南北、上溯魏晋的庾信(上) .....	570
第六节	融合南北、上溯魏晋的庾信(下) .....	578
第七节	北朝诗风的成熟:卢思道、薛道衡的诗歌创作 .....	587
第八节	隋代诗风:南北三派的汇聚 .....	595
第九节	隋代诗人的创作 .....	601
后 记	.....	618



# 绪 言

## 第一节 魏晋南北朝诗歌史及其传统建构

### 一、魏晋南北朝诗歌史的断限<sup>①</sup>

本卷以魏晋南北朝诗歌史为叙述对象,其起讫是从建安到隋。凡建安时期活跃的作家如曹操、王粲等人,其在建安之前的创作,也归入此期;而由隋入唐的诗家如魏徵、虞世南等人,原则上不入本卷的范围,但在述及隋代诗坛形势时,这些诗人相关时期的创作,自然要作为引证的对象。以下就这一断限的依据略作论述:

建安(196—219)为汉献帝的年号,但其政治则为曹魏一代之奠基。在文化上,建安文化虽然直承汉代之规制,但中经汉末大乱,前此的盛汉文化遭受巨大破坏,所以此期的文化带有重建的性质,在小范围内甚至具有复兴的气象,带有“文艺复兴”色彩。<sup>②</sup>也因此,建安文化自然地成为魏晋文化的起点。而从诗歌方面来看,更是如此。虽然从东汉中期以来,文人创作新体五言诗或新风格的四言诗渐成气候,但出现魏晋诗潮的决定性环节仍为建安时期。刘勰称“暨建安之初,五言腾踊”,<sup>③</sup>钟嵘亦许其“彬彬之盛,大备于时”<sup>④</sup>,实已论定建安为魏晋诗歌史的发轫期。

---

<sup>①</sup> “断限”为史学术语,古代修断代之史,首先需要确定断限。详见刘知几《史通·断限第十二》,1997年版,第27页。

<sup>②</sup> 参考钱志熙《魏晋诗歌艺术原论》第二章第一节中第一小节《建安文化的背景和建安文化的动力》,北京大学出版社,2005年修订版。

<sup>③</sup> 本书所引《文心雕龙》如无特别出注,均据范文澜《文心雕龙注》,人民文学出版社,1958年版。

<sup>④</sup> 本书所引《诗品》如无特别出注,均据陈延杰《诗品注》,人民文学出版社,1980年版。

至于隋代诗歌,文学史上又常将其与唐代连在一起,号称隋唐诗歌。这是因为隋统一南北,文学上也有融合南北的突出表现,为唐诗发展兆示先势;并且唐初诗家,多由隋入唐,借才前代,即此之谓。所以将隋代诗歌置于唐代诗歌之前论述,也是合理的。不仅隋代诗歌,据笔者个人的观点,整个初唐诗歌,其基本的体制、风格及创作方法,仍是属于齐梁陈隋的范畴。<sup>①</sup>所以就诗歌史的自然段落来讲,南齐武帝永明年间至唐玄宗先天年间,实可划为一大发展阶段。本书仍然按照传统的按王朝分期的方式,以魏晋南北朝为一叙述单元。从魏晋南北朝诗歌史的发展趋势来看,隋诗是南北朝后期三派诗风的汇流,其重要作家都来自南北朝三方,所以讲南北朝诗史,自然不能不以隋代为断限。唐初李延寿《北史·文苑传序》也将隋代文学置于北朝文学之后而畅论之。另外,初唐虽然沿承陈隋体势,但从唐初太宗君臣开始,即已有融合南北诗风、纠正其偏弊、形成本朝诗风的自觉意识,这成了唐代诗歌史的自然起点,同时也加强了隋代诗歌作为南北朝诗风之结局的印象。所以要确定“南北朝文学史”的断限,隋代应该作为其最后的一个发展阶段。

上面讲述的是本书采用的断限方式及理由。在中古诗歌史的建构中,还有其他的断限方式,如这段诗歌史的大范围的划分,“中古诗”(刘师培《中古文学史讲义》、陆侃如《中古文学编年》)、“汉魏六朝诗”(余冠英《汉魏六朝诗选》)、“八代诗”(王闳运《八代诗选》、葛晓音《八代诗史》)等,这都是将整个中古时期<sup>②</sup>的诗歌作为一个对象。日本学术界则喜用“六朝诗”、“六朝文学”这样的概念。每个不同的断限方式,都会体现不同的意趣。如“中古诗歌”、“八代诗史”这样的概念引导学者将整个中古时期的诗歌作为一个整体来把握,而“汉魏六朝诗歌史”这样一个概念,又隐然包含将本期诗歌分别为汉魏与六朝两期,“魏晋南北朝诗歌史”则重在将诗歌史分成魏晋与南北朝两期。而“六朝文学”或“六朝诗歌”这样的概念,不仅不包括汉魏,甚至连西晋也不在其范围之内。六朝作为一个历史概念,是指建都在南方的东吴、东晋、宋、

<sup>①</sup> 参考钱志熙《论初唐诗歌沿袭齐梁陈隋诗风及其具体表现》,北京师范大学文学院编:《励耘学刊》第1辑,学苑出版社,2005年版。

<sup>②</sup> “中古”这个概念,文史学界用法各不一样,有多种所指,此处是用我国的中国古代文学研究领域使用的概念,依据刘师培《中古文学史讲义》、王瑶《中国中古文学史论》等家的用法。

齐、梁、陈这样六个王朝,共同之处在于它们都是偏安南方的一种政治格局,所谓“六朝文学”实指在这种偏安的政治格局与南方的地理环境中发生的一种文学风格。其中的东吴,虽然在文人诗歌方面缺少实绩,但是在东晋、南朝十分流行的吴声、西曲,其起源正在于东吴。而吴声、西曲不仅其本身成就突出,而且对东晋以降的文人诗发展史有着重要的影响,是促使齐梁诗风变革的重要因素。如此看来,六朝诗史,也可以视为一个具有相对独立性的段落。进一步说,六朝文学这个概念中,带有推崇中国文化与文学中的南方体系倾向,同时在艺术的价值判断上,是偏重于以齐梁文学为中心的,日本学界习惯采用的“六朝文学”这个概念,即表现出上述的价值判断倾向。与此相对,我国古代诗史家所常用的“汉魏六朝诗歌”、“魏晋南北朝诗歌”则是以汉魏、魏晋的文学为中心,此期文学史的重心在北方。这样看来,在中古这一大时段的诗歌史内部结构上,不仅有时间上的分期问题,而且有空间上的南北文化与文学的分合流变的问题。所以魏晋南北朝诗歌史的叙述单元,实际上是时间与空间两种坐标的结合。比如两晋诗歌,合而观之,实有其连接之脉络可寻,如玄言诗风实始于西晋时期颇为流行的酬赠玄雅的四言诗,而西晋缘情咏物之诗风,在东晋时期仍有延续(详见本书第四章第三节“三、西晋感物兴思诗风的余波”)。但分而论之,则两晋诗风差别甚大。历来的研究者在讨论两晋诗风差异时,一般都着重注意到玄言的影响。但玄言是由西晋入东晋的,并且在诗歌的精神上仍可上溯汉魏言志之传统,是诗歌中的主体内涵从情志向心性的发展。所以玄言诗与汉魏言志传统在逻辑上是可以联系在一起的。因此,玄言不是造成两晋诗风差异最重要的因素。造成两晋诗风差异最重要的原因,可能还是诗歌创作的地域文化背景由北方到南方的转变。同样,十六国与北朝的文学与文化,在汉魏文学与文化的旧地孕生,都有继承汉魏西晋之处,如西凉张骏的拟乐府诗,就模拟魏晋之作,与同期江左诗风很不一样。再如,北朝诗风虽然深受同期的南朝诗风的灌养,但又因地域的关系,与汉魏西晋的诗歌传统取得联系,而最终造成其不同于南朝诗风的特点。这些问题,近来亦为学界所注意,但未有系统深入的探讨。

总之,中古的诗歌史中,存在着多种区分段落的方式,也可以说有多种把握方式。本卷虽以“魏晋南北朝诗史”为主要的概念,但同时尽可能兼顾其他



的诗史断限方式与观察角度。同时,力求将魏晋南北朝诗歌史放在整个中国古代诗歌发展史中来把握。

## 二、南朝文论家、史家对建安至刘宋时期诗歌史的研究

诗歌史及一般的文学史的建构,其实更多的是一种历史的积累。诗歌史的研究,渊源于汉儒,而为南朝文论家所继承。魏晋南北朝诗歌的建构与内部分期,是南朝至唐初的史家奠定的。他们关于本段诗史的重要观点,奠定了后人研究的基础。因此特列本节,论述南朝至唐代诗论家在建构魏晋南北朝诗歌史方面的贡献。

班固《汉书·艺文志》述战国至秦汉间诗赋家源流变迁之迹,郑玄《诗谱序》追溯上古诗歌的发生之源,都体现了建构诗史的意识。南朝文论家继承汉魏晋时期初创的文论传统,建构起完整的文学批评体系,其中文体学与文学史学的成就尤大,檀道鸾《续晋阳秋》述两晋之际玄言诗风的盛衰,钟嵘、刘勰继之,见识广、评骘精,已经完整地建构起汉至晋宋之际的诗史叙述体系,其重点在于文人五言诗。属于乐府的庙堂雅诗及里巷新声,因在当时并未脱离音乐,还没有完全纳入诗史的范畴,所以钟嵘《诗品》鲜及乐府。而刘勰《文心雕龙》则在《明诗》之外,单列《乐府》一章,其所论范围是从上古至汉魏的人乐歌诗,两晋以降文人拟乐府不在论述之列。

如果将魏晋南北朝诗歌史作为一个整体来看,它的特点是阶段性十分突出,各阶段风格的演变很明显。这跟这个时期多变的历史背景有关系。从魏晋到南北朝,军阀割据、王朝更替等因素,再加上这个时期处于文化转型期的特点,使本期诗史自然地形成许多阶段。如司马氏篡魏所造成的时代沟隙,使得西晋诗风自然地有别于前此的建安、正始诗风,而晋室的南渡及其带来的门阀政治局面,又使西晋诗风无法在东晋时代全面延续。几乎各个时期都存在类似的现象。从这个意义讲,魏晋南北朝的诗风,比后世的诗歌更直接地受到王朝政治的影响。同样,其与思想文化背景的联系,也比任何一个时期都突出。这也是因为这时期的诗歌艺术还处于文人诗发展的前期,诗史的演变更多地受到文化背景的作用,内部因素的作用则显得不是那么突出,也就是说诗歌艺术的独立性还不够突出。这实为魏晋南北朝诗史发展的重要

特征,尤其是处于更早期的魏晋诗史在这方面表现得更加突出<sup>①</sup>。南朝至初唐文史学家对魏晋南北朝诗史的描述,也都特别重视魏晋南北朝诗歌阶段性发展的特点。

从现存文献来看,最早对本段诗史进行分析的是刘宋时期檀道鸾的《续晋阳秋》和沈约的《宋书·谢灵运传论》:

及至建安,诗章大盛。逮乎西朝之末,潘陆之徒,虽时有质文,而宗归不异也。正始中,王弼、何晏好庄老玄胜之谈,而俗遂贵焉。至过江,佛理尤盛,故郭璞五言,始会合道家之言而韵之。询及太原孙绰转相祖尚,又加以三世之辞,而诗骚之体尽矣。询、绰并为一时文宗,自此学者悉体之。(《世说新语》刘孝标注引《续晋阳秋》<sup>②</sup>)

自汉至魏,四百余年,辞人才子,文体三变。相如巧为形似之言,班固长于情理之说,子建、仲宣以气质为体,并标能擅美,独映当时。是以一世之士,各相慕习,原其飙流所始,莫不同祖风、骚。徒以赏好异情,故意制相诡。降及元康,潘、陆特秀,律异班、贾,体变曹、王,缛旨星稠,繁文绮合。缀平台之逸响,采南皮之高韵,遗风余烈,事极江右。有晋中兴,玄风独振,为学穷于柱下,博物止乎七篇,驰骋文辞,义单乎此。自建武暨乎义熙,历载将百,虽缀响联辞,波属云委,莫不寄言上德,托意玄珠,遒丽之辞,无闻焉尔。仲文始革孙、许之风,叔源大变太原之气。爰逮宋氏,颜、谢腾声。灵运之兴会标举,延年之体裁明密,并方轨前秀,垂范后昆。(《宋书·谢灵运传论》)

《续晋阳秋》将魏晋的诗史,分为建安、西晋(即西朝)、东晋(即过江后)这样几个阶段。檀道鸾与沈约剖判诗史,有两个共同的着眼点,一是诗骚之体,一是文质之变。可以说,中国古代诗论首次明确标举诗骚之体,并以此来衡量源流正变,始于檀、沈之论。在具体的诗歌史分期上,檀、沈有同有异,同者在

① 参见钱志熙《魏晋诗歌艺术原论(修订本)·再版绪论》。

② 余嘉锡:《世说新语笺疏》,上海古籍出版社,1993年版,第262页。

于他们都将建安、西晋、元嘉作为诗歌发展的三个重要时期,而以东晋为玄言独盛、风骚旨尽的时期。檀虽然没有论到元嘉这一段,但作为刘宋时期的史家,他对于玄言诗的批评标准,正来自于元嘉诗歌的审美趣味。所以可以说,他的上述分期中,隐含着刘宋这一段。当然,檀、沈的注意点不同,因此对诗史演变的关注点不一样。檀道鸾上述议论中最值得注意的一点是,他看到西晋诗歌虽然比建安诗歌在语言风格上更趋于文缛,但仍然是按照诗骚之体来创作的。这个诗骚之体的核心就是抒情与比兴。西晋诗风虽然趋向于文缛、模拟,但仍是以上述抒情与比兴为原则的。只有到了东晋,玄言诗的创作才抛弃了抒情比兴的宗旨。在檀氏的诗史观中,建安到西晋是一个阶段。沈约较檀道鸾更为重视体制之变,所以侧重于西晋诗风与建安风骨的差异之处。西晋作为独立的诗史阶段,在沈氏的分期中被更加凸显出来。

钟嵘和刘勰,继檀道鸾、沈约之后,完善了建安至刘宋的诗史分期,奠定了后世关于此期诗歌分期的基础,其对每一阶段诗歌特征的论述,也多为后世所宗承。许多结论,在今天仍被反复引用。兹引述于下:

降及建安,曹公父子,笃好斯文;平原兄弟,郁为文栋;刘楨、王粲,为其羽翼。次有攀龙托凤,自致于属车者,盖将百计。彬彬之盛,大备于时矣。尔后陵迟衰微,迄于有晋。太康中,三张二陆,两潘一左,勃尔复兴,踵武前王,风流未沫,亦文章之中兴也。永嘉时,贵黄、老,稍尚虚谈,于时篇什,理过其辞,淡乎寡味。爰及江表,微波尚传:孙绰、许询、桓、庾诸公诗,皆平典似道德论。建安风力尽矣。先是郭景纯用隼上之才,变创其体;刘越石仗清刚之气,赞成厥美;然彼众我寡,未能动俗。逮义熙中,谢益寿斐然继作;元嘉中,有谢灵运,才高词盛,富艳难踪,固已含跨刘、郭,凌轹潘、左。故知陈思为建安之杰,公幹、仲宣为辅;陆机为太康之英,安仁、景阳为辅;谢客为元嘉之雄,颜延年为辅:斯皆五言之冠冕,文词之命世也。(《诗品序》)

暨建安之初,五言腾踊,文帝、陈思,纵辔以骋节,王、徐、应、刘,望路以争驱;并怜风月,狎池苑,述思荣,叙酣宴,慷慨以任气,磊落以使才;造怀指事,不求纤密之巧,驱辞逐貌,唯取昭晰之能:此其所同也。及正始

明道,诗杂仙心,何晏之徒,率多浮浅。唯嵇志清峻,阮旨遥深,故能标焉。若乃应璩《百一》,独立不惧,辞谲义贞,亦魏之遗直也。晋世群才,稍入轻绮,张潘左陆,比肩诗衢,采缛于正始,力柔于建安;或析文以为妙,或流靡以自妍:此其大略也。江左篇制,溺乎玄风,嗤笑徇务之志,崇盛忘机之谈,袁、孙已下,虽各有雕采,而辞趣一揆,莫与争雄,所以景纯仙篇,挺拔而为隽矣。宋初文咏,体有因革,庄老告退,而山水方滋;俪采百字之偶,争价一句之奇,情必极貌以写物,辞必穷力而追新,此近世之所竞也。(《文心雕龙·明诗》)

钟、刘对魏晋至南朝前期(刘宋)诗歌史演变的论述,比檀、沈要系统得多。但他们的基本史观与檀、沈是一脉相承的,只是更重视五言诗自身的艺术传统,风骚之旨的意识有所淡化。在具体的分期上,钟嵘将建安至元嘉的诗风,划分为建安、太康、永嘉至江左、义熙至元嘉这样几个阶段。刘勰则分为建安、正始、晋世(西晋)、江左、宋初这样几个阶段。对于玄言诗,钟嵘认为盛于西晋末(永嘉)而波流于东晋初期。这种看法,似乎与檀道鸾相近。但檀氏只是将玄言诗的原因追溯到正始玄学,并不是说玄言诗风始于正始,论到玄言诗风,他的着眼点还是在东晋。从今天掌握的玄言诗发展情况来看,我们觉得檀、沈、刘等家的看法是比较合乎事实的,而钟嵘所说的“永嘉时,贵黄、老,稍尚虚谈;于时篇什,理过其辞,淡乎寡味”,却难以找到充分的证据。但是,檀道鸾将郭璞的诗歌也纳入玄言诗之流,而沈、钟则都是将郭璞作为玄言诗风的立异者来对待。一云:“先是郭景纯用隽上之才,变创其体;刘越石仗清刚之气,赞成厥美:然彼众我寡,未能动俗。”一云:“所以景纯仙篇,挺拔而为俊矣。”这一点上,可能是这两家不同于以往论家的地方。他们都看到郭璞“游仙诗”与玄言的本质不同,看到郭氏作为汉魏诗风传承者对后来晋宋之际诗风的启示作用。<sup>①</sup>

上述檀、沈、钟、刘所描述的诗歌史,迄于刘宋时期。檀道鸾时代较早,对后来的齐梁诗风,自然是不能预见的。沈约本人就是齐梁诗风的开创者,当

<sup>①</sup> 关于郭璞诗风归属的问题,参看钱志熙《魏晋诗歌艺术原论》第四章第七节中有关郭璞的部分。

然也不可能对此期的诗风作出历史判断。钟、刘两家,作为稍后于沈约的后辈,对齐代和梁初的诗风,开始有所评价。与他们大约同时的萧子显,也对宋齐之际流行的三种作风作出了描述。《南齐书·文学传论》:

五言之制,独秀众品。习玩为理,事久则渎,在乎文章,弥患凡旧。若无新变,不能代雄。建安一体,《典论》短长互出;潘、陆齐名,机、岳之文永异。江左风味,盛道家之言,郭璞举其灵变,许询极其名理,仲文玄气,犹不尽除,谢混情新,得名未盛。颜、谢并起,乃各擅奇,休、鲍后出,咸亦标世。朱蓝共妍,不相祖述。今之文章,作者虽众,总而为论,略有三体。一则启心闲绎,托辞华旷,虽存巧绮,终致迂回。宜登公宴,本非准的。而疏慢阐缓,膏肓之疾,典正可采,酷不入情。此体之源,出灵运而成之也。次则缉事比类,非对不发,博物可嘉,职成拘制。或全借古语,用申今情,崎岖牵引,直为偶说,唯睹事例,顿失清采。此则傅咸五经,应璩指事,虽不全似,可以类从。次则发唱惊挺,操调险急,雕藻淫艳,倾炫心魂,亦犹五色之有红紫,八音之有郑卫。斯鲍照之遗例也。三体之外,请试妄谈。若夫委自天机,参自史传,应思徘徊,勿先构聚。言尚易了,文憎过意,吐石含金,滋润婉切。杂以风谣,轻唇利吻,不雅不俗,独中胸怀。轮扁斫轮,言之未尽;文人谈士,罕或兼工。

萧子显对于玄言诗盛衰的评论,观点与孙盛《晋阳秋》相近,他将郭璞还是列入玄言风气的序列之中,但用“举其灵变”来形容,是看到了游仙诗的特点的。萧氏的贡献,是继诸家之后,进一步建构从元嘉到齐梁之际的一段诗史。并指出这段诗史是以颜、谢与休、鲍为中心的。颜、谢回复了玄言以前的西晋主流诗风,但发展为典正与酷不入情,休、鲍则借用民间新声的艺术,回复了汉魏的抒情艺术,成了从晋宋体到齐梁体的一个过渡。但据萧氏之言,在齐梁之际,诗歌风气的主体,仍是沿承元嘉以来的三派。他所说三体之外的“妄谈”,其实是继承并完善了以沈约为代表的永明体的诗歌理想,他的强调新变也是受沈约的影响。但从他的评论也可以看出,至少在齐代,永明体在诗坛上还没有达到独盛的局面。齐代的诗坛,从整体的表现来看,仍属于

从晋宋体到齐梁体的转变时期。

上述南朝史家、文论家都是当代人,不可能对整个南北朝诗歌史作出整体的描述。所以,南北朝诗歌史的完整建构,只能等待唐人来完成。但唐人除了初唐史家是继承南朝文论的传统之外,其后的唐代诗家,主要是从发展其当代诗歌的立场来评价南北朝的诗风的。他们也很少对此期诗风作客观的研究与细致的分期。

南朝文论家建构的建安到元嘉的诗歌史,基本内容可以概括如下:以风、骚为宗旨,以汉魏为正统,西晋以后,代有体变;其中发源于西晋之末、盛行于东晋的玄言诗则为批评之重点。而东晋末至元嘉,则是超越玄言,恢复汉魏西晋诗歌的常道,但复而又变。

### 三、唐初史家与诗家对南北朝诗歌史的研究

唐初史家对南北朝诗歌史作出过比较系统的描述,尤其是齐梁至陈隋的诗风,是他们关注的重点。同时他们也注意到南北诗风的相互影响及异同的问题。

在南北朝文论家建构的建安至元嘉的诗史中,淡乎寡味的玄言诗是批评的对象。与此相对,发源于南北朝而完成于初唐的史家与文论家们的南北朝诗歌史建构,则是以齐梁绮靡文风为批评对象。首先对这种诗风提出明确的批评意见的是隋代的政治家与文论家。隋文帝禁抑浮华,李谔《上隋文帝书》更是当时批评派观点的集中表现。虽然他将浮艳文风的渊源追溯到“魏之三祖,更尚文词,忽君人之大道,好雕虫之小艺”,<sup>①</sup>因此对魏晋以降的文学俱有诋疑,但主要的批评对象还是齐梁以降的文坛风气:“江左齐梁,其弊弥甚,贵贱贤愚,唯务吟咏,遂复遗理存异,寻虚逐微,竞一韵之奇,争一字之巧。连篇累牍,不出月露之形;积案盈箱,唯是风云之状。”这几句虽然是从否定的角度来说的,但毕竟是当代之人,对齐梁诗风特点的概括却很到位。齐梁诗歌追求的是一种独立的艺术本身的美,不仅不含有教化、言志的功能,而且连一般的情感表达,也完全是为造成美感服务的。所以,齐梁诗追求的最重要的东

<sup>①</sup> 《隋书》卷六十六《李谔传》,中华书局,1973年版。

西是体物之工与修辞之美。

继李谔之后对浮艳、唯艺术的诗风作出批评的是隋末的王通。他所悬的鹄的,同样是纯正的儒家观点。他虽然没有正面地批评齐梁诗风,但从他自己对于诗歌的观点,可见他对齐梁诗风是否定的。《中说·天地篇》记载:“李伯药见子而论诗,子不答。伯药退谓薛收曰:‘吾上陈应刘,下述沈谢,分四声八病,刚柔清浊,各有端序,音若埴簏,而夫子不应,我其未达欤?’薛收曰:‘吾尝闻夫子论诗矣,上明三纲,下达五常。于是征存亡,辩得失,故小人歌之以贡其俗,君子赋之以见其志,圣人采之以观其变。今子营营,驰骋乎末流,是夫子之所痛也,不答则有由矣。’”<sup>①</sup>李伯药(李百药)所倡论的,正是齐梁诗风,尤其是以永明以来的声律诗为核心的。王通的沉默,正表示对这种诗风的否定态度。

初唐史家,对于齐梁陈隋诗风的看法,并不象上面李谔、王通等人那样偏激。我们说过,从大的文学史阶段来看,初唐的诗歌,其主流的体制、风格,是属于齐梁陈隋型的。而编写唐初八史的史家中,更有不少是从隋入唐的文人,所以他们对齐梁陈隋诗风的态度,不象前此李谔、王通那样全盘否定,与以陈子昂为称首的唐代复古派诗人对齐梁诗风的看法,也有很大的不同。在我们今天看来,他们的评价,比较起来,是比较客观中正的。其中魏徵领衔的《隋书·文学传序》论述得最为周至:

自汉、魏以来,迄乎晋、宋,其体屡变,前哲论之详矣。暨永明、天监之际,太和、天保之间,洛阳、江左,文雅尤盛。于时作者,济阳江淹、吴郡沈约、乐安任昉、济阴温子昇、河间邢子才、巨鹿魏伯起等,并学穷书圃,思极人文,辘彩郁于云霞,逸响振于金石。英华秀发,波澜浩荡,笔有余力,词无竭源。方诸张、蔡、曹、王,亦各一时之选也。闻其风者,声驰景慕,然彼此好尚,互有异同。江左宫商发越,贵于清绮,河朔词义贞刚,重乎气质。气质则理胜其词,清绮则文过其意,理深者便于时用,文华者宜于咏歌,此其南北词人得失之大较也。若能掇彼清音,简兹累句,各去所

<sup>①</sup> 王通:《中说》卷二,“诸子百家丛书”影印宋王逸注本,上海古籍出版社,1989年版,第7页。

短,合其两长,则文质斌斌,尽善尽美矣。梁自大同之后,雅道沦缺,渐乖典则,争驰新巧。简文、湘东,启其淫放,徐陵、庾信,分路扬镳。其意浅而繁,其文匿而彩,词尚轻险,情多哀思。格以延陵之听,盖亦亡国之音乎!周氏吞并梁、荆,此风扇于关右,狂简斐然成俗,流宕忘反,无所取裁。高祖初统万机,每念斫雕为朴,发号施令,咸去浮华。然时俗词藻,犹多淫丽,故宪台执法,屡飞霜简。炀帝初习艺文,有非轻侧之论,暨乎即位,一变其风。其《与越公书》、《建东都诏》、《冬至受朝诗》及《拟饮马长城窟》,并存雅体,归于典制。虽意在骄淫,而词无浮荡,故当时缀文之士,遂得依而取正焉。所谓能言者,未必能行,盖亦君子不以人废言也。爰自东帝归秦,逮乎青盖入洛,四隩咸聚,九州攸同。江、汉英灵,燕、赵奇俊,并该天网之中,俱为大国之宝。言刈其楚,片善无遗,润木圆流,不能十数,才之难也,不其然乎!时之文人,见称当世,则范阳卢思道、安平李德林、河东薛道衡、赵郡李元操、巨鹿魏澹、会稽虞世基、河东柳玚、高阳许善心等,或鹰扬河朔,或独步汉南,俱骋龙光,并驱云路,各有本传,论而序之。其潘徽、万寿之徒,或学优而不切,或才高而无贵仕,其位可得而卑,其名不可湮没。今总之于此,为文学传云。

以上虽然不是专论诗史,但诗歌显然是其核心。总括而言,《隋书·文学传序》对齐梁以降诗风之演变,分三大段来论述:一、南朝永明、天监和北朝的太和、天保,从南朝方面来看,即是齐代至梁初。作者指出南北文学,虽各有所长与所短,但总评为:“并学穷书圃,思极人文,缛彩郁于云霞,逸响振于金石,英华秀发,波澜浩荡,笔有余力,词无竭源。方诸张、蔡、曹、王,亦各一时之选也。”可以说在北朝的魏齐与南朝的齐梁两种文学风格之间,并无轩輊。二、梁大同之后,诗风趋于轻险,不仅南朝梁陈如此,北朝各代也都追逐此风。此为齐梁诗风绮丽失正的时期。这个看法,与上述李谔、王通是接近的。初唐史家之所以对梁陈诗风有所批评,正是导源于隋代复古、崇雅文学思想。三、隋代的诗文风气有所变化,部分地归于雅正。在这里,作者对炀帝早年创作的雅正倾向及其对同时文风的影响,做了充分的肯定。这与后来的论者将炀帝径直划归宫体诗人阵营的做法差别很大。



总的来说,唐初各史的《文学传》或《文苑传》的看法略有出入,但对齐梁诗歌大体上是肯定的,他们集中批评的是梁大同之后的宫体绮艳之风,甚至斥为亡国之音。这与唐代复古派将齐梁诗风整体否定的看法是不同的。如李百药《北齐书·文苑传序》论云:

沈休文云:“自汉至魏,四百余年,辞人才子,文体三变。”然自兹厥后,轨辙尤多,江左梁末,弥尚轻险,始自储官,刑乎流俗,杂沾滞以成音,故虽悲而不雅。爰逮武平,政乖时蠹,唯藻思之美,雅道犹存。履柔顺以成文,蒙大难而能正。原夫两朝叔世,俱肆淫声;而齐氏变风,属诸弦管;梁时变雅,在夫篇什;莫非易俗所致,并为亡国之音;而应变不殊,感物或异,何哉?盖随君上之情欲也。

这里对齐代诗文风气,有所褒扬,认为齐末之风,主要在于音乐方面。这一看法,也值得注意。齐梁陈隋的诗风,有一部分是与音乐联系在一起的。初唐诗人之革新对象,主要在于音乐之淫艳,而非通常所说的绮丽诗风。

又《周书·庾信传论》论庾信之渊源云:

然则子山之文,发源于宋末,盛行于梁季。其体以淫放为本,其词以轻险为宗。故能夸目侈于红紫,荡心逾于郑卫。昔杨子有言:“诗人之赋丽以则,词人之赋丽以淫。”若以庾氏方之,则又词赋之罪人也。

这也是强调梁季诗文风气的流靡不返。至于将庾信与梁陈宫体诗人完全等同,没有看到庾信入北后的诗风变化,则是初唐时期普遍存在的认识局限。初唐史家对齐梁诗风的批评,主要在于宫体一流。对于齐梁陈隋诗歌艺术的基本风格与体制,则基本上是肯定的。因为他们自己就是这种诗风的继承者。

随着复古诗学的发展,尤其是汉魏古诗的重新被肯定并树立为典范,齐梁陈隋诗风的整体,受到了质疑与批判。在这方面尤以陈子昂、李白、白居易三家的观点为代表。陈氏《与东方左史虬修竹篇序》:

文章道弊,五百年矣。汉魏风骨,晋宋莫传,然而文献有可征者。仆尝暇时观齐梁间诗,彩丽竞繁,而兴寄都绝,每以永叹!

李白《古风》其一云:

大雅久不作,吾衰竟谁陈。王风委蔓草,战国多荆榛。龙虎相啖食,兵戈逮狂秦。正声何微茫,哀怨起骚人。扬、马激颓波,开流荡无垠。废兴虽万变,宪章亦已沦。自从建安来,绮丽不足珍。<sup>①</sup>

白居易《与元九书》:

洎周衰秦兴,采诗官废,上不以诗补察时政,下不以歌泄导人情:乃至谄成之风动,救失之道缺。于时,六义始刳矣。国风变为《骚辞》,五言始于苏、李。苏、李,骚人,皆不遇者,各系其志,发而为文。故河梁之句,止于伤别;泽畔之吟,归于怨思:彷徨抑郁,不暇及他耳。然去《诗》未远,梗概尚存:故兴离别则引“双凫”“一雁”为喻;讽君子小人则引香草恶鸟为比。虽义类不具,犹得风人之什二三焉。于时,六义始缺矣。晋、宋已还,得者盖寡。以康乐之奥博,多溺于山水;以渊明之高古,偏放于田园。江鲍之流,又狭于此。如梁鸿《五噫》之例者,百无一二焉。于时,六义寢微矣。陵夷至于梁陈间,率不过嘲风雪,弄花草而已。噫!风雪花草之物,《三百篇》中,岂舍之乎?顾所用何如耳。设如“北风其凉”,假风以刺威虐也。“雨雪霏霏”,因雪以愍征役也;“棠棣之华”,感华以讽兄弟也。“采采芣苢”,美草以乐有子也。皆兴发于此,而义归于彼;反是者可乎哉?然则“余霞散成绮,澄江净如练”;“离花先委露,别叶乍辞风”之什,丽则丽矣,吾不知其讽焉。故仆所谓嘲风雪,弄花草而已。于时,六义尽去矣。<sup>②</sup>

① 王琦注:《李太白全集》卷二,中华书局,1977年版,第87页。

② 顾学颉校点:《白居易集》卷四十五,中华书局,1979年版,第960—961页。

陈子昂、李白、白居易的上述观点,分别代表了初唐、盛唐、中唐三个时期复古诗学的诗歌史观。从他们所奉的最高典范或说是诗学宗旨来看,陈子昂是以汉魏风骨为典范,李白推崇大雅,白居易则标榜六义。他们对汉魏晋宋诗歌的评价虽然有所不同,但对齐梁诗风,则是一致否定的。值得注意的是,唐人对齐梁诗风的批评,不全是针对齐梁诗歌本身,同时也是针对初唐时期沿承齐梁诗风的创作现象。从这个意义上讲,唐人的诗学实践中,学习、接受齐梁诗歌艺术是一个客观的存在,包括上述齐梁诗歌的批评者在内。唐诗源于汉魏六朝诗,唐代诗人在学习、变化诗歌传统的同时,也逐渐建立起对魏晋南北朝诗史的系统把握,但各家、各派都有自己的倾向。大略而言,重近体者溯自齐梁,复古风者追于汉魏。所以归结唐人诗史观,大端为重汉魏与近齐梁两大流派。而对汉魏六朝各时期的诗歌风气演变及阶段性特点,不复像南朝文论家那样作细致的研究。所以,这时期的诗史及一般的文学史建构,意趣实在其当代创作主题,是作家式的文学史建构。唐代诗人建构汉魏六朝诗史影响于后代之深刻者,是在复古一派的正变源流说,其基本的诗史观则是风雅为源,骚为少变,汉魏之兴寄、风骨为正流,晋宋为衰,齐梁陈隋为绮靡之极。上述观点,对于后人评价、研究魏晋南北朝诗歌史,影响极大。可以毫不夸张地说,迄今为止,对魏晋南北朝诗歌史的基本建构,仍是南朝文论家、史家和唐代史家、诗人共同奠定的。

上引陈子昂的那一段著名的言论,虽然不断被学者征引,但一般都只注意到陈氏提倡汉魏风骨,反对齐梁的彩丽竞繁这两方面;容易忽略他对晋宋诗歌的评价。其实,陈子昂是将汉魏至南朝的诗歌,分为三个阶段,即汉魏、晋宋、齐梁。“汉魏风骨,晋宋莫传,然而文献有可征者。”这句话的完整意思,是以汉魏、齐梁为两极,而以晋宋为演变之阶段。准确地说,陈氏认为晋宋诗人虽然没有完整地继承汉魏风骨;但是离汉魏尚近,汉魏文献尚有可征,“宪章”未全沦失,所以其诗风,不能与齐梁等同视之。这一观点,其实也隐存在上述南朝及唐代诸家的评价中。陈子昂对汉魏六朝诗史之建构虽然近于宏观,但却是很完整的,尤其是汉魏、晋宋、齐梁三个阶段的划分,对于我们正确地把握魏晋南北朝诗歌史,具有重要的启发意义。

其后宋、元、明、清各代也都根据其所处时代的诗歌思潮,对中古诗史作

出论述,其中如明清时期的复古派,因为尊尚汉魏,对中古诗史的研究也渐成显学。而胡应麟《诗薮》、许学夷《诗源辩体》、方东树《昭昧詹言》,实代表着传统的中古诗史研究的最高成就。其中值得我们今天研究者所资取者,实非鲜少。

数年前,学术界曾围绕宫体诗的重新评价展开讨论,一些学者也对齐梁诗歌的革新意义作出新的论述,实际都涉及到对齐梁诗的价值及其对诗史的积极影响的重新估定问题。这是学术界应该继续展开的课题。当然,唐人诗史观也表现出复杂的一面,在创作上唐人对齐梁诗的遗产又是有很多接受的,所以唐人诗学中其实存在着重视齐梁艺术经验的一派,他们的诗史观与上述复古派的诗史观当有不同之处。这是需要深入研究的问题。<sup>①</sup>

## 第二节 魏晋南北朝文人诗在中国诗歌发展史上的重要地位

魏晋南北朝诗歌史,是中国古代文人诗歌创作传统奠定与发展的重要时期。中国古代诗歌史以文人创作为主流、徒诗艺术高度发达的诗史特点的形成,本段诗史实为关键。从其发展的情况来看,应该区分为魏晋与南北朝两大时段。魏晋为文人诗创作传统的确立时期,南北朝则其趋于初步的普及与繁荣的时期。

### 一、魏晋诗人确立了文人诗歌的创作传统

魏晋诗歌对中国诗歌发展史的最重要贡献,就是确立了文人创作诗歌的传统。原始以来的歌谣,是一种自然形态的诗歌,地位不高。商、周以来朝廷建设礼乐,采诗入乐,并创作配合郊庙祭祀的雅颂歌舞曲,诗歌地位逐渐提高,不但成为国家政教一部分,而且也是贵族及士大夫基本的文化修养,于是

<sup>①</sup> 以上参考钱志熙《中国古代的文学史构建及其特点》,《文学遗产》,2003年第6期。

形成诗教,浸渍人心。<sup>①</sup> 实奠定了中国古代士大夫阶层崇尚诗歌艺术的基础。但是从西周到春秋,贵族与士大夫阶层的诗教,只是歌诗、舞诗、诵诗,或立言中引诗,聘问中赋诗,这种情况一直到先秦诗学之集大成的儒家也没有改变。一言以蔽之,诗教原则虽奠定于周代,但文人个体创作诗歌的风气,却并未形成。战国后期,王官失职,学诗之士逸在布衣,于是有恻隐古诗之义的贤人失职之赋产生,实为中国古代个体文学的发轫。但辞赋一体,后来又演变为一般的韵文,失去诗的精神。<sup>②</sup> 所以,尽管中国古代诗人在追溯诗歌传统时总是高唱“雅颂”、“风雅”、“风骚”的宗旨,<sup>③</sup>以《诗经》、《楚辞》为诗歌创作方面的最高典范。可是,如果从直接的艺术渊源来说,我们可以这么认为,中国后来的古典诗歌的直接渊源是在汉代民间诗乐中孕育产生的新兴的五言诗体。将五言诗这种最初被看作俗体的新诗体从俗乐中引入文人诗坛,<sup>④</sup>使它终于成为诗坛的正体,这一发展过程就是魏晋诗的发展过程。在这同时,中国古代文人诗的传统也真正确立起来了。在前此的时代,这个传统是不明显的。《诗经》是先民的艺术,仍然带有自然的诗歌艺术的特点,其时有特色的、有鲜明的群体性格的中国古代文人群体(亦即习惯所说的中国古代的士大夫阶层)尚未形成。中国古代文人群体孕生于战国时代,楚辞的主要作者屈原、宋玉等人,可以说是文人诗人的先驱,其人格精神和文学精神也确实对后世影响甚大。两汉的辞赋家群体继承战国后期发生的辞赋写作传统,同时也将开始于战国后期的文人文学进一步地加以发展,形成了以辞赋创作为主体的两

① 清人陈奂《诗毛氏传疏叙》对于周代诗教之盛有很生动的描述:“昔者周公制礼作乐,诗为乐章,用诸宗庙朝廷,达诸乡党邦国,当时贤士大夫皆能通于诗教。孔子以诗授群弟子曰:小子何莫学夫诗!又曰:不学诗,无以言。诚以诗教之入人者深而声音之道与政通也。”(中国书店,1984年影印本,第1页)

② 参见班固《汉书·艺文志》。又参见钱志熙《文人文学的发生与早期文人群体的阶层特征》,载《北京大学学报(哲学社会科学版)》,2009年第5期。

③ “雅颂”、“风雅”、“风骚”都是古人举以为诗之最高典范,有时还作为合乎典则的诗之称。但这三个词反映的诗学观略有不同,雅颂最重伦理,风雅略为开放,风骚则重诗之艺术性。在某种意义上,风骚已经过多地向艺术倾欹,而在伦理方面不能体现最高的规范。因为风有“变风”,骚之精神,则与儒家的伦理有许多不符合的地方,自扬雄、班固、刘勰至宋人黄山谷,咸有此论。

④ 挚虞《文章流别论》:“五言者,‘谁谓雀无角,何以穿我屋’之属也,于俳谐倡乐多用之。”(严可均辑:《全晋文》卷七十七,《全上古三代秦汉三国六朝文》,中华书局,1965年影印本,第1905页。凡下文所引本书,简作《全三国文》、《全晋文》等)作为西晋人的挚氏仍持此观点,足见五言被魏晋人普遍地视为俗乐歌体。

汉文人群体。这对后来魏晋南北朝文人文学的繁荣的影响是巨大的,可以说,中国古代文人文学的创作传统正是上述战国至两汉的辞赋家奠定的。司马相如、扬雄、班固、张衡、蔡邕等汉代著名的辞赋家,在魏晋南北朝时期普遍地被奉为文学家的典范,正足以说明这一点。所以我们在讨论魏晋南北朝文学的繁荣乃至文人诗歌创作的发展,不能不看到两汉文人文学的先驱地位。两汉时期的歌谣、乐府等诗歌体系虽然很发达,但由于多种历史的原因,文人与诗歌艺术却十分隔膜。在汉代正统观念中,所谓“诗”,只是指《诗经》。而《诗经》被认定是圣贤所制,至少是经过圣贤删正的,因此“诗”的地位十分崇高,而文人也就自然地放弃了创作诗歌的权力。当然,汉人有模仿《诗经》而作诗的,如韦孟《讽谏诗》、《在邹诗》、韦玄成《自劾诗》、《戒子孙诗》。但仅限于模仿,并且也未成风气。所以,文人写作诗歌的风气、文人诗的创作传统在汉代还没有形成,而不是像传统理解的那样,《诗》、《骚》系统在汉代中断了。直至东汉中期以降,一些思想与生活都逸出正统儒生之轨道的文士,才开始使用民间的五言新体来作为自己抒写感情的工具<sup>①</sup>,而四言诗体也因新兴五言诗的创作风气、创作精神的刺激,渐有复苏之势。班固、张衡启其先,蔡邕、赵壹、侯瑾、邴炎、秦嘉诸人倡于后,而世传《古诗十九首》、托名《苏李录别诗》的一批无名氏五言诗,更可称蔚为大观。据今人考证,这些作品大体创作于东汉后期。于是,文士作诗一事,在性格通脱、好文赏乐的士人群体中间开始流行起来。建安诗家,多为汉末名士,而曹操、阮瑀、陈琳等人早期所作的五言、乐府,多在邺下诗歌创作风气流行之前,彼此并不相知,也就是说他们都是在汉末文人写作诗歌逐渐流行的风会中开始创作的。而邺下诗人集团的形成,则将这种风会推向一个发生于局部地区的高潮,于是开启了魏晋文人诗创作的宏伟历史。刘勰所说的“暨建安之初,五言腾踊”,正是这个意思。余嘉锡云:“盖魏晋人一切风气,无不自后汉开之。”<sup>②</sup>这从上述的诗史事实中也可以得到证明。所以我们讲魏晋文人诗的历史,应该溯至东汉文人之作。然而,东汉文人诗风,终为潜流、细流,至建安后始称壮大。

① 参考钱志熙《魏晋诗歌艺术原论》第一章第三节的有关论述。

② 余嘉锡:《世说新语笺疏》,第21页。

而此后二千年,士大夫群体的写诗传统从未中断,而建安实为文人诗史的开山时代。

文人诗传统的确立,在中国诗歌史上的意义是十分重要的。相对于自然状态的诗歌如歌谣、以及与音乐歌舞相结合的乐诗、歌诗的传统来说,文人诗是一种新的创作传统。它是一种艺术的意识更为自觉,文学的意蕴更加突出的诗歌创作。魏晋文人在汉代业已发端的人文文学创作传统中,在辞赋之外,更加上诗歌这一部分。两汉确立辞赋创作传统,魏晋确立文人诗歌创作传统,两者实是中国古代文人文学之核心。

## 二、南北朝时期诗歌创作在士人群体中的普及与繁荣

假如说魏晋诗人群体对诗歌史的主要贡献是确立文人诗歌传统,那么南朝时期(包括北朝后期)的诗人群体对中国诗史的主要贡献则在于使诗歌艺术在文人社会中普及,使诗歌创作达到空前的繁荣。钟嵘《诗品》对这一历史发展有形象的描述:

若乃春风春鸟,秋月秋蝉,夏云暑雨,冬月祁寒,斯四候之感诸诗者也。嘉会寄诗以亲,离群托诗以怨。至于楚臣去境,汉妾辞宫,或骨横朔野,魂逐飞蓬;或负戈外戍,杀气雄边;塞客衣单,嫖闺泪尽;又士有解佩出朝,一去忘返;女有扬娥入宠,再盼倾国;凡斯种种,感荡心灵,非陈诗何以展其义?非长歌何以骋其情?故曰“诗可以群,可以怨”。使穷贱易安,幽居靡闷,莫尚于诗矣。故词人作者,罔不爱好。今之士俗,斯风炽矣。才能胜衣,甫就小学,必甘心而驰骛焉。于是庸音杂体,人各为容。至使膏腴子弟,耻文不逮,终朝点缀,分夜呻吟,独观谓为警策,众睹终沦平钝。次有轻薄之徒,笑曹、刘为古拙,谓鲍照羲皇上人,谢朓今古独步,而师鲍照,终不及“日中市朝满”;学谢朓,劣得“黄鸟度青枝”,徒自弃于高明,无涉于文流矣。观王公缙绅之士,每博论之余,何尝不以诗为口实,随其嗜欲,商榷不同。淄澠并泛,朱紫相夺,喧议竞起,准的无依。

钟嵘这段话,前面所论的是诗歌发生的原理,与《尧典》“诗言志”、《毛诗大

序》“情动于中而形于言”之说一脉相承,后段则是说齐梁之际诗学繁荣的情况。其实这里涉及到两种不同的诗歌创作。一种是自然的诗歌创作,以抒情为主要的动力。在诗歌史发展的早期或民间诗歌的场合,诗歌创作主要体现了自然创作的性质。另一种是自觉的诗歌创作,以较艺、逞才为主要动力。诗歌创作繁荣以后,艺术的性质转为自觉的创作。此时诗歌的艺术功能显得复杂起来,除了抒情言志之外,通过诗歌创作来较艺、逞才的心理在创作动机中占了很重要的部分。所谓“今之士俗,斯风炽矣”云云,所说的士俗对诗的爱好与钻研,并不完全基于自然的抒情的需要,即并非“展义”、“骋怀”及“群”、“怨”,“使穷贱易安,幽居靡闷”等等内在需求的实现,而更是一种社会性的竞艺行为,借诗来表现自己的才性,博得他人的赞赏。从汉魏到齐梁的诗歌发展史,也可以理解为从自然的、抒情功能为主的诗歌艺术形态向自觉的、艺术功能为主的诗的发展过程。汉魏诗歌主要属于前一类型,齐梁诗歌则主要属于后一类型。而齐梁型的诗在艺术功能上的这种转变,正是诗歌创作普及,诗成为士大夫文化的重要项目的结果。钟氏所说的当时士人竞相作诗的情况,实为齐梁诗坛的新情形,在魏晋时代是没有的。从这个意义上我们说,南朝诗歌对诗史发展的最大贡献是使诗歌在士人群体中初步达到普及,诗在士大夫文化中的比重空前地提高。隋唐科举以诗赋取士的制度,正是在这样的背景下出现的。

缘何造成上述的繁荣呢?首先,当然是因为经魏晋两朝发展,诗艺趋于成熟,诗歌创作中人工性的因素增强,因此诗更带有艺的色彩,掌握它更加方便了。其次,跟南朝时期社会相对安定,崇文之风盛行有关系。但除了这些原因之外,实与南朝社会中重视才性和士族文人以诗作为本阶层的文化标志这些原因有关系。南朝士族是魏晋士族的后裔,这个士族阶级在历史上曾经先后完成了许多历史使命,如造成门阀政治,造成玄学的繁荣,造成山水审美的风气。作为士族,它从来都试图显示并确认自身的优越感。而显示此种优越感需要有文化上的标志。玄学和清谈就曾经作为这种标志存在过。玄学衰落后,以辞赋为中心的文学创作就成了其重要的文化标志。其中诗歌创作因为能够很好地展示性灵并且具有很高的审美价值,自然地成为南北朝文人文学创作之重心。另一方面,与士族相对的寒族,因为要跻身上层,呼应士族



的文化趣味,也常常要以诗赋等为进身之具。他们在诗歌传统上,更重继承汉魏寒士诗人的抒情传统,与发源于两晋的贵族诗风有所不同。但是,两派诗人共同地造成了南朝士群竞相学习诗歌艺术、热衷诗歌创作的风气。另外,从主体需求方面来讲,南朝时期士大夫阶层情感生活丰富甚至流溢,使诗为缘情之具这一观念在实践上得到了强烈的印证,因而反过来刺激起群体对诗的热衷。萧梁时代盛行的宫体诗风,也未尝不是这一倾向片面发展的结果。

南朝诗风的兴盛,与统治者的提倡也有很大的关系。本来作为魏晋诗风之发端的建安诗风,与三曹父子热衷于诗歌有很大的关系,可以说是建立了因统治者的热衷与提倡而促使一个时期诗歌创作繁荣的诗史发展模式。两晋的统治者,于文学较少经心,因此对诗歌发展的影响比较少。刘宋皇室出于寒族,附和当时门阀士族热衷“文义”的风气,并追效曹魏皇族好文之风,又使诗歌与最高统治者联系起来。南齐皇族藩君亦承此风,接续不衰。这种君王好文,为文人之东道主甚至直接为文坛领袖的情况,到萧梁一代,可谓登峰造极。可以说,最高统治者与诗歌史之间关系越来越稳固,上述曹魏奠定的发展模式至南朝时代更加有效。作为诗史的一个重要结构,这种模式的有效性,一直沿续到初唐时代,是我们研究魏晋至初唐诗歌史不能不特别注意的一个历史因素。就统治者的文学好尚来说,文学史自身的作用是主因。统治者之好文,本来就是受时代风气与社会文化观念影响的结果,但一旦受此影响而热衷于此,又会反过来推动好文风气的更加流行。关于这一点,南朝的一些文学批评家已经充分地注意到,裴子野《雕虫论》就专门讨论过这个问题,其前序云:“宋明帝博好文章,才思朗捷,常读书奏,号称七行俱下。每有祚祥及行幸燕集,辄陈诗展义,且以命朝臣,其戎士武夫,则托请不暇,困于课限,或买以应诏焉。于是天下向风,人自藻饰,雕虫之艺,盛于时矣。”<sup>①</sup>像他说的这种情况,其实并不限于明帝一朝,而是一种很普遍的现象。

南朝诗歌创作的繁荣,直接导出唐初朝野诗歌创作的繁荣,唐代以诗取士的科举制度,也是这一发展的结果。从此以后,中国古代就形成了稳固的

<sup>①</sup> 严可均辑:《全梁文》卷五十三,第3262页。

文人诗创作传统,并且贯穿于后来整个封建时代,使得士人、文人、诗人这三个概念之间差不多可以划上等号。这是世界诗歌史上未曾有过的现象。

### 三、魏晋诗风与齐梁诗风

从文学思想来看,魏晋诗歌较多地体现复古的文学思想,是带有复古倾向的一种类型。魏晋文学虽然层代更新,但文学观念上以“复”为主,体现在创作上,建安诗人之作,如曹植、王粲等人,即已追效雅颂,曹操虽然不以拟古为事,但一再提倡“诗以言志”、“歌以咏志”,仍是禀承儒家诗道。但创作上的复古倾向,在建安时期还不太明显,因为建安的诗章,无论是五言还是乐府,都尚带有新声俗体的特点。到魏晋之际,随着建安诗歌高潮的过去,汉魏的诗歌,很快变为五言诗与拟乐府的典范。傅玄以下的西晋诸家,更是以模拟汉魏、宗法雅颂为能事。所以西晋诗坛呈现浓厚的拟古作风,这种作风甚至发展为由汉魏而上溯《诗经》,四言体的创作一度呈复兴之势。东晋玄言诗,虽然放弃西晋诗人缘情的模式,但却继承其诗体与语言风格典雅复古的传统。尽管南朝批评家一再指出玄言诗对风骚宗旨之违背,但从玄言诗人的创作意图来看,其大量使用四言雅颂体,正是一种复古的表现。等到晋宋之际五言诗与乐府诗复兴,从刘琨到元嘉三大家,仍是以汉魏西晋诗为主要的学习典范。由此看来,从建安至元嘉,虽然文体数变,却都以各自的方式突出复古、拟古的创作思想。可见,魏晋型诗歌的基本性质是复古型的诗歌。

与魏晋型诗歌的复古性相对,齐梁诗歌的基本精神则是革新(或称趋新)。南朝诗歌对魏晋诗歌的继承发展,是在明确的通变观念指导下进行的。“变”是南朝文学思想中的一个重要主题。但这方面,沈约与永明诸家,实为关键。沈约在《宋书·谢灵运传论》里,系统地阐述“变”的文学主张,不仅为永明一代文学革新之纲领,实亦为中国古代文学观念中“新变”思想的第一次系统明确的表述。此一意义,历来研究文学思想发展史者,尚未给以充分肯定。短短的一篇《宋书·谢灵运传论》中,几处说到“变”字:

若夫平子艳发,文以情变。

自汉至魏,四百余年,辞人才子,文体三变。

仲文始革孙、许之风,叔源大变太元之气。

大抵南朝时的文学家,都充分认识到“变”是文学发展之常态。如萧统《文选序》:

若夫椎轮为大辂之始,大辂宁有椎轮之质;增冰为积水所成,积水曾微增冰之凜。何哉?盖踵其事而增华,变其本而加厉。物既有之,文亦宜然。随时变改,难可详悉。

我们说,导致南朝诗歌与魏晋诗歌从艺术风格到艺术原则等方面的全面不同,这种变的文学思想在其中所起的作用是不可低估的。周勋初先生认为“葛洪提出文学今胜于古之说,与自汉代建立的社会进化观有关。”<sup>①</sup>这也许是文学今胜于古思想的远源,但促成这种思想的直接原因,则是永明前后文学新变的态势。

从艺术的渊源来讲,齐梁体的产生,也是吸取吴声、西曲等东吴以来的新声乐府的结果。本来魏晋诗歌发展至晋宋之际,已经远离音乐和民间诗歌,导致典则、晦涩之风的出现。这时民间方面,吴声和西曲都在发展,而且自东晋以来,它们已经走进上层的生活,但并未被文人诗坛所正式接受。只是偶有尝试,未成风气。如孙绰《情人碧玉歌》、谢尚《大道曲》、王献之《桃叶歌》、桃叶《答王团扇歌》,多狎邪腻好之词。如桃叶《答王团扇歌》:“七宝画团扇,灿烂明月光。与郎却暄暑,相忆莫相忘。”“青青林中竹,可作为团扇。动摇郎玉手,因风托方便。”“团扇复团扇,持许自障面。憔悴无复理,羞与郎相见。”乃至以典则哲理诗人著称的谢灵运,也有尝试之作。其《东阳溪中赠答诗》:“可怜谁家妇,缘流洒素足。明月在云间,迢迢不可得。”“可怜谁家郎,缘流乘素舸。但问情若为,月就云中堕。”所拟的正是吴声新体。但此体随同它的音乐背景正式进入诗坛,还是从刘宋时鲍照、汤惠休等人开始的。从此,诗歌就向抒情化、轻艳化的方向发展,直至永明时沈约、谢朓等创制永明新体,梁代

---

<sup>①</sup> 周勋初:《文赋写作新探》,《魏晋南北朝文学论丛》,江苏古籍出版社,1999年版,第28页。

萧纲等人倡宫体诗,都与这种民间诗乐进入诗坛有关系。

渊源于吴,历晋、宋两代在南方民间发展起来的吴声西曲,与汉的乐府音乐系统虽不能说毫无关涉,但本质上属于两个不同的系统。《乐府诗集》卷四十四《清商曲辞》:

《晋书·乐志》曰:“吴歌杂曲,并出江南。东晋已来,稍有增广。其始皆徒歌,既而被之管弦,盖自永嘉渡江之后,下及梁、陈,咸都建业,吴声歌曲起于此也。”<sup>①</sup>

又宋人郭茂倩《乐府诗集》云:

“西曲歌出于荆、郢、樊、邓之间,而其声节送和与吴歌亦异,故□其方俗而谓之西曲云。”<sup>②</sup>

这种吴声、西曲的繁盛,还跟南朝时期长江流域经济开发和都市文化的发展有关。因此,南朝诗歌因为其音乐和民间诗歌之渊源不同,也是其与魏晋诗歌成为不同发展阶段的重要原因。也可以说,如果说魏晋古诗是以汉魏乐府为音乐母体的话,那么齐梁体甚至由齐梁体演变而成的近体,其音乐的母体就是六朝时代的新声乐府。

### 第三节 魏晋南北朝诗歌史与社会文化背景的关系

一部完整意义上的诗歌史,不仅要描述诗歌史本身的发展、演变的轨迹,而且还要研究诗歌史的社会文化背景。从某一时期诗歌史赖以存在、发展的整体的社会文化条件到造成此一时期诗歌创作中主题、题材、审美趣味及艺术风格等的社会与文化方面的成因,都可以纳入诗歌史的外部关

① 郭茂倩:《乐府诗集》卷四十四,中华书局,1979年版,第639—640页。

② 郭茂倩:《乐府诗集》卷四十七,第689页。

系研究中。

### 一、魏晋南北朝诗歌史与社会文化背景结合紧密的特点

任何时代的诗歌,都是在特定时代的社会文化背景中存在的,都体现了相应时代的社会文化的综合关系的影响。但是,在不同时期或不同类型的诗歌创作中,所显示的社会文化的影响的形式与实质都是不同的。比较起来,魏晋南北朝时期的诗歌史,与社会文化的关系结合得更为紧密。故而研究这一段诗歌史,不得不有较多的篇幅放在社会文化背景的研究上,不像其他时段的诗歌史,可以将更多的着眼点放在艺术因素的分析上。更准确地说,魏晋南北朝诗歌史中的许多重要现象,都要从社会文化背景中寻求解释。重视社会文化背景的研究方法,在研究魏晋南北朝诗歌史时,显得更为有效与必要。事实上,这个时期的诗歌史研究,有些部分实际上是属于思想史或其他文化领域的范畴。

#### (一) 魏晋南北朝诗歌史对社会文化的依赖性

在魏晋之前,总体上看,诗歌还只是作为一种自然的艺术存在,其主要的表现形式是民间歌谣与音乐歌诗两种形态。魏晋南北朝诗歌的主体是文人诗。文人诗歌传统是一个基本上脱离了音乐歌诗与民间歌谣两种自然艺术形态的自觉艺术。魏晋南北朝作为文人诗创作系统的最初发展阶段,其诗歌与文化的关系,既与前面的《诗经》、汉乐府诗不同,也与后来的唐、宋文人诗有所不同。

首先,我们看诗歌在社会文化中的比重问题。魏晋时期,诗歌创作在士人群体的文化活动中所占的比重还不是很大,在整个士人群体中,从事诗歌创作的人数是很少的。如建安时期,诗歌创作者只是北方曹魏集团中的极小部分人。钟嵘称邺下时期依附曹魏的文士时,说“自致于属车者,盖将百计”(《诗品序》),这已是夸张之词。其中写作五言诗者,更是寥寥可数。正始前后,虽然玄学名士辈出,但诗风却更见衰微,真正以诗歌擅长者,只有阮籍、嵇康等少数几人。西晋时期诗人数目有所增加,刘勰《明诗篇》“张、潘、左、陆,比肩诗衢”。“诗衢”二字,颇能形容西晋诗风之初盛的情形。但此期诗人群

体仍属少数,主要是由出身比较寒微、多由文史博物进身的寒素士人构成<sup>①</sup>。此外,继承传统经学的学者与新兴的玄学名士,则很少染指于五言诗的写作。再看这个时期统治者对诗歌活动的兴趣,甚至不如曹魏时代,更不要说南朝各代;居于政治与文化之中心的门阀士族与诗歌创作活动之间的关系,也还比较疏离。总之,诗歌在此期还没成为门阀士族的文化标志。东晋时期,门阀士族的诗人群体开始形成,同时寒素阶层中也有较大数量的诗人存在,但此期玄风更盛,诗歌活动成为玄学活动依附的性质更加突出,汉魏抒情言志的传统衰落。总的来看,魏晋时期,因为诗人群体的规模还比较小,所以在思想与个性上,都是依附于一般的士人群体。因此,诗歌深受士人群体一般的思想风气之影响。所以,才造成魏晋诗歌与魏晋的社会思潮紧密结合的特点。

从诗人自身来讲,魏晋诗人的诗人角色还不是十分的突出,所谓“余事作诗人”(韩愈《和席十八十二韵》),对于魏晋诗人来讲尤其贴切。这种情况下,诗人在从事诗歌的写作时,其表达与抒发主体思想感情及表现或再现社会事象的动机,自然比艺术经营的动机要强得多。建安诗歌尤其是如此,即使是在诗歌方面投入精力最大的曹植,其对诗歌的理解,也主要以言志缘情为主,其“慷慨有悲心,兴文自成篇”(《赠徐幹》)之句,正反映了他的重视抒情的诗歌思想。建安诗歌整体的直言时事、悵悵抒情的现实主义风格,正是在这样的审美思想中达到的。其后正始诗人阮籍、嵇康的诗歌创作,表达思想的动机还是远远大于艺术本身的动机。又因为玄学追求体道、超现实人格,甚至幻想超现实的神仙境界的精神的激扬,使阮、嵇诗风表现为一种主体精神极为张扬的超现实审美倾向的诗风。西晋太康、元康的诗家,由于主体精神相对萎缩,艺术的主题显得比较突出,并且自觉地学习汉魏以来的五言诗艺术,重视风格与体制,表现出一种古典主义的倾向。诗歌艺术自身的主题第一次得到了比较明显的强化,确立了此后影响长久的崇尚修辞的诗风。东晋玄言诗,发生于门阀士族名教与自然合一的思潮之中,作为这种思潮的载体,诗歌成了表现玄佛思想的工具。同时又继续西晋诗歌的尚典雅、重修

① 参看钱志熙《魏晋诗歌艺术原论》第四章第一节《西晋文人群体的形成及其与素族的关系》。

辞的作风,形成一种名理与雕藻相结合的东晋诗风。可以说是一种表现思想的动机与崇尚修辞诗风的奇异结合,但它却是符合门阀士族的文化特性的。

南北朝时期,诗歌创作者群体比魏晋时期要庞大得多,达到了诗歌艺术在士人群体中的初步普及,诗歌史的发展也从依附于其他思想文化转为寻求诗歌史自身更加独立的发展,甚至因而造成对艺术的片面重视。这是诗歌史自身发展的结果,但又与这个时期的政治状态与士族文化的整体表现分不开。如这个时期诗歌创作整体趋于雕绮甚至是绮靡的现象,就是与士族文化严重地贵族化有关,同时也是这时期士人群体主体精神失坠的一种表现。同时,佛教及贵族的奢侈、虚饰的生活趣味,对诗风也起了决定性的影响。

总之,魏晋南北朝诗歌史,尤其是前期的魏晋诗歌史,造成其发展态势的决定性因素,更多在于社会文化方面,这是因为文人诗歌史处于其发展前期,诗歌艺术传统自身不够强势。

## (二)魏晋南北朝诗歌史在发展上的不平衡性

魏晋南北朝诗歌史的另一重要态势,是诗歌创作及其艺术成就在时期与地域上突出的不平衡性。这与魏晋南北朝时期战乱纷仍、南北分裂、王朝更替频繁、文化发展不平衡的历史形态有关,但也由于此期诗歌处于文人诗史之初期,诗歌艺术传统尚不发达。所以,作为最初从自然艺术形态发展过来的诗歌,魏晋南北朝的诗歌史,比之后来的唐宋诗歌史,有着很突出的不平衡性。

钟嵘《诗品序》描述了从建安至西晋之诗史发展上的不平衡态势:

降及建安,曹公父子,笃好斯文;平原兄弟,郁为文栋;刘桢、王粲,为其羽翼。次有攀龙托凤,自致于属车者,盖将百计。彬彬之盛,大备于时矣。尔后陵迟衰微,迄于有晋。太康中,三张二陆,两潘一左,勃尔复兴,踵武前王,风流未沫,亦文章之中兴也。

钟嵘离魏晋时间近,其时魏晋的文献所存尚多,所以他所说的情况是接近诗史真相的。钟嵘所说的邺下之后的“陵迟衰微”,当然是相对于前面的邺下与

后面的太康、元康这前后两个时期的群体创作风气兴盛而言的。在我们看来,邺下五言诗腾踊之后,突然产生这种陵迟衰微的情况不太好理解。这与其时人们兴趣转入玄学等当时流行的学术领域有关系,这是诗史研究者多少注意到的。有学者已经指出本时期文学的不平衡性特点:“本时期朝代更迭频繁,一个文学史时期竟包括七八个朝代,细数起来,存在过的政权竟有三十余‘国’。这种状况,一方面造成了文学环境的丰富多样性,同时也加剧了文学发展的不平衡性。这点在整个文学史上亦属特殊。”<sup>①</sup>造成这种不平衡的更重要的原因,是由于此期处于文人诗发展前期,受到阶段性规律的制约。诗歌史上有一种不平衡现象,各代诗风之盛衰,往往很不相同。这种情况,在尚处于文人诗发展前期的魏晋诗史中,表现得尤其突出。这是因为不平衡性原是诗歌史处于自然发展阶段的正常现象,如我国先秦至汉代的诗歌史,就存在着突出的地域、时期上的不平衡性。“二南”与十六国风地区,由于周文化和采诗制度的刺激,发展得比较快,而其他地域,大多还处于原始诗歌的发展阶段。魏晋文人诗是我国诗歌进入艺术的自觉发展时期的开端,但仍然较多地带有自然状态的诗歌史的发展特点。所以,其不平衡性虽然不像前此的先秦两汉时代那样突出,但仍然存在。

魏晋诗歌的群体创作风气,明显地表现出高潮与余波相间的现象。建安、太康、元康为高潮,其余的时期,实多为“余波绮丽”之态势。东晋前期虽然存在一个玄言诗的高潮,但相对于前面的西晋与后面的晋宋之际的诗风来讲,五言诗与乐府诗的整体创作风气,尚处于低谷阶段。当然,余波阶段不一定不出现杰出的创作,相反,魏晋第一流诗歌如曹植晚年诗、阮籍诗、陶渊明诗,都是非群体诗歌高潮时期的产物。乃至西晋后期左思、张协、郭璞等人的写作,也已不倚附群体之风气。可见杰出诗人的创作成就,与群体的诗歌创作风气又不完全平行。这也是魏晋诗歌史中值得注意的现象。

魏晋诗歌的不平衡性,在地域上也表现得很突出。魏晋诗风基本上流行

---

<sup>①</sup> 徐公持:《魏晋南北朝文学研究·绪论》,载吴云主编《魏晋南北朝文学研究》,北京出版社,2001年版,第33页。



于北方。如建安诗风以曹魏独盛,吴蜀两处则风流未闻,实未受建安诗潮之推激,未形成诗人群体。西晋平吴之后,北方的诗风与学风才开始流行于吴地的高门士族中,于是出现以二陆兄弟为代表的吴地诗人群。相反,西晋灭亡后,北方士族南渡,诗风也随之南移,而北方的十六国,除五凉地区保持旧晋文学风尚外,其余地区多已文雅消沉。从十六国时期到北魏孝文改制前的一段时期,北方绝大多数地区,文人诗的传统完全中断。凡此皆可见魏晋时期诗歌创作地域上的不平衡性。

魏晋南北朝时期,不同的士人群体也存在着诗歌创作上的不平衡性,如西晋诗人群体的构成,主要是以文史为专长的寒素士群;出身于贵胄的高门士族,则以玄学清谈见长,诗歌创作活动并不流行。这种不平衡性,来自于战争、动乱及统治者的文化措施、文学兴趣上的巨大差异。比如,在不同的统治集团中,对诗歌的热情也是相距悬殊的。如司马氏对诗歌的热情就很低。从这个角度说明,此期的文人诗创作,还没有形成像后世文人诗那样强大的、不易中断的传统。

上述的各种情况,都造成魏晋南北朝诗歌对社会文化较强的依赖性。诗歌与丛生的社会文化形态及多变的政治历史背景关系密切,且极为敏感地受到后者的影响。

## 二、魏晋时代的思想文化主题对诗歌史的影响

魏晋诗歌史,从横向来看,属于魏晋文化的一部分。魏晋文化相对于两汉文化来说,是一种转型。我们如果要为魏晋文化(尤其是其中所包含的各种精神现象)寻找一个比较符合历史实际的起点,应该追溯到东汉的中晚期。汉的正统思想与文学是以儒家的政治与名教的观念为主流的;但主流之外,其他的倾向也表现于思想与艺术的领域。如在艺术方面,汉的艺术实用性强,但娱乐性也很突出,纯文学的观念偏重于形式之美。又如在思想方面,名教虽为主流,但老庄的、自然的一派,也始终以潜流的形式发展着。到了东汉的中晚期,由于政治及社会关系方面的一些大变化,在士俗风气、艺术与思想各方面,本来处于次要的、潜流式的一方面,逐渐变得突出起来。这种情况,其实就是魏晋文化的一种发端。关于这一点,近人余嘉锡说得最透彻,他说:

“盖魏晋人一切风气,无不自后汉开之。”<sup>①</sup>他是在深入地研究了魏晋思潮尤其是《世说新语》这本书之后得出这个结论的。其实对于这一点,魏晋人和直接接续着魏晋风气的南朝人,他们自己是清楚的。我们看刘宋时期的刘义庆等人编著记载魏晋人言行风气的这本《世说新语》,就是从东汉后期的一批人物开始的。我们认作魏晋文学与思想之开端的建安时期的一批文人,如曹操、王粲、阮瑀、陈琳这批人,完全是在后汉社会的风气中培养出来的,鲁迅所说的曹操的通脱、自然,<sup>②</sup>就是汉末名士的一种风气。他敢于写作在正统观念看来属于“俳谐倡乐”(西晋人挚虞语)之辞的新兴的五言诗与乐府诗,就是对汉末诗坛一批大胆的新声俗乐创作者的响应。而且他们写得更多,也更公开,他们的政治与社会地位也不是那些无名氏诗人所能相比的,因此便很畅达地开启了五言体、乐府体发展的创作新潮流。这便是大批评家刘勰所说的“暨建安之初,五言腾踊”的真相。可见魏晋文人诗创作风气,是与孕生于东汉中南期的新思潮联在一起的,属于魏晋文化思潮的一部分,因此就形成了诗歌史主题与思想主题紧密结合的发展态势。

魏晋诗歌史与魏晋思想史的起讫时间差不多,大体上是从建安到元嘉,也可以说是从汉魏之际到晋宋之际。在这近两百年的时间内,历史与思想史是有一些定势的,如名教与自然的问题就是此期的思想史的核心问题,玄学成为这时期主要的哲学形式,与此是分不开的。两汉是名教社会,但质疑名教的思想也是存在的。如西汉武帝时有一位杨王孙,是学黄老之术的,家里很富有,活着时“厚自奉养生”,但到了临死时,却嘱咐儿子给他裸葬,不用衣服棺槨,说是“以返吾真”。这完全不符合当时的礼教制度,弄得他儿子都很为难。<sup>③</sup>又如扬雄这样一位很纯正的儒者,却作过《酒箴》这样的文章,“为酒客难法度士”。<sup>④</sup>所谓“法度士”就是讲礼法的人。与之相对,酒客当然是放诞任情之士。像这些事,都涉及到名教与自然之争的问题。但这些问题在汉

① 余嘉锡:《世说新语笺疏》,第21页。

② 鲁迅《魏晋风度及文人与药和酒的关系》,《鲁迅全集·而已集》,人民文学出版社,1973年版,第488—489页。

③ 《汉书》卷六十七《杨王孙传》,中华书局,1962年版。

④ 《汉书》卷九十二《游侠传·陈遵》。

代还不太明显,一直到汉魏之际,随着老庄思想的进一步抬头,崇尚自然渐成新的思潮,甚至像曹氏父子这样的统治阶层中人物,也深受体任自然的思想的影响。到阮籍、嵇康为代表的竹林七贤,提出了越名教而任自然的说法。竹林七贤的一些行为和做派,就是以这种思想为基础的。但对于什么叫自然,怎样才算体任自然,各人各派的理解又是很不相同的。像嵇康,他作了一篇《释私论》,文中说:“夫称君子者,心无措乎是非,而行不违乎道者也。”他以“道”来代替名教,本质上还是体现“善”的伦理观念,重在自觉、自我超越,这是崇尚自然说中比较高真的一派,其极致实可导致清静无为之说。相反,另一派则以情欲发露为自然,西晋的一些玄学名士就是走这一派。魏晋之际,朝廷推行复兴儒学、抑制玄学浮华之士的政策,一些寒素之士多选择儒术进身,同时又不能不受当时玄学新思潮的影响,于是造成了儒玄兼综的一个群体。西晋文学家群体基本上是属于这一派的。同时,玄学的主流也由越名教任自然转为提倡名教即自然的思想,或称自然名教合一。这一派也始于西晋,哲学上的表现以郭象的《庄子注》为代表。东晋的玄言诗和以山水谈玄的山水诗,就是以这一派的哲学为其思想基础的。

自然思想启迪人们反思自身,认识到作为人的存在本质是人的主观意识与感情活动。与两汉正统观念对人的感情存在与审美体验的回避与否定不同,魏晋时代的士人正视个体的感情与审美需求,诗赋、音乐等艺术表现个体感情与审美体验的价值,也获得了空前的肯定。这正是魏晋诗歌创作兴起的最重要的思想基础。以缘情为宗旨的五言诗在汉末的兴起,就与汉末士人社会普遍崇尚的以哀为美、任情抒发的风气有直接的关系。<sup>①</sup>魏晋两代士人,普遍地继承这种崇尚个性、任情抒发的表现方式。曹操作为最高统治者,虽然在政治上推行刑名法术,但在生活与娱乐方面则崇尚自然、爱好赏乐、写作乐府歌诗,郭嘉就说他“体任自然,以道胜。”<sup>②</sup>曹丕贵为帝王,却尽情适性,赏乐作诗都尽情发露,毫无矜持顾忌之态。他提出了“气”这样一个极重要的文学范畴,极能体现他个性主义的文学主张,也正是建立在其崇尚自然的思想基

① 参看钱志熙《魏晋诗歌艺术原论》第一章有关汉末士人群体的论述。

② 《三国志》卷十四《郭嘉传》裴松之注,中华书局,1959年版。

础上的。西晋的傅玄评：“近者魏武好法术，而天下贵刑名；魏文慕通达，而天下贱守节。其后纲维不设，而虚无放达之论盈于朝野。”<sup>①</sup>虽然不无有意贬抑先朝之嫌，但实际的情形恐怕正是这样。但是这种通达或称通脱，在文学创作上好处很大，当时的诗与赋，都以慷慨悲哀为美，甚至曹操、曹丕父子作诏令、写书信，也取这种尽情发露的风格。这为新型的魏晋文学奠定了一个很鲜明的重视个性、重视抒情的传统。崇尚自然的思想，可以说是整个魏晋南北朝文学尤其是诗歌得以繁荣的基础。同期的重视审美、崇尚自然、提倡性灵的文学思想，也是以玄学为基础的。

除了上面所论的重视个体的感情、个性与审美体验之外，在魏晋士人体验、崇尚自然的过程中，又由体任自然的行为中诱发出对于自然山水的狂热爱好。这是以前所未曾有的一种思潮，对文学的影响则是直接导致了晋宋时代山水文学的出现。而其对后世文学的影响之大，是怎么说都不过份的。因为我们知道，中国古代文学，尤其是其中的诗、散文，如果剔除了山水美的表现这一重要的因素，是无法想象能如今日所见之瑰奇的。并且，我们民族的审美思想乃至现实生活中的许多行为方式，也是深受山水这一因素的熏染的。当然，自然思想对魏晋文学的影响决非这一端，它是一种普遍性的影响，是当时文学艺术的思想底色。

魏晋思想文化的发展，由于现实政治等方面的原因，也由于思潮本身活跃多变的特点，还呈现出明显的阶段性变化的特点。这种变化直接反映到各个时期的诗歌创作中，是魏晋时期各阶段诗风演变的重要原因。可以说，这两百年的风气与文学，虽然在一个大的时代背景下显示出一种超越具体的时间与空间的统一性，但就其实际的情形而言，其实是多样、甚至充满矛盾的。即以玄学自然观来看，魏晋时期自然思想的流派也是多种多样的。初期主要体现为汉魏之际文学家思想中比较朴素的自然思想，形成好尚通脱、侈言哀乐的风气。正始以降转为追琢名理、好尚清谈，同时的诗风也从重情志逐渐转向重性理，艺术上则由汉魏的自然高古转为晋宋的雕琢藻饰。

当然，魏晋的自然思想对诗歌的影响是复杂的。即就抒情风气与自然思

<sup>①</sup> 《晋书》卷四十七《傅玄传》，中华书局，1974年版。

想的关系而言,建安文学的尽情流露、以慷慨悲哀为美,是自然思想影响的结果。正始玄学的贵无、越名教而任自然的思想,又对纯粹侈言哀乐的行为有所否定,出现了阮籍、嵇康的带有追求绝对自由、超越现实美感的诗歌境界。流行于两晋的玄言诗,更是以祛情体道为基本宗旨,与汉魏抒情传统完全背离。又如与崇尚自然相应的对于“真”的追求,也可以说是魏晋文学的一种基本精神,陶渊明就将真作为他最重要的人生哲学。但是另一方面,魏晋文学中又有矜持、吝情、重理轻情的一类,如西晋人在抒情上就表现得比较矜持,张华、陆机都有模拟《古诗十九首》的作品。《古诗十九首》极其尽情流露,不忌惮表现世俗情感、欲望,而张、陆虽拟古诗,但情感上的表现则矜持得多。在这些方面都可看到,魏晋诗风的演变,受到同期情感哲学的深层影响。

又如同一种文学的主题,在不同时代及不同的文学家那里的表现也是不一样的,如魏晋文学中生命意识的表现就是这样。汉末时代已经发生一种可以称之为生命觉醒的社会意识,在士人中尤其流行,其典型的表现就是感叹、忧伤生命之短暂,东汉时期的一些乐府诗、无名氏的古诗中都有这方面的表现。汉末大乱中战争、瘟疫等造成的大量非自然的死亡现象,更加剧了时人忧伤生命短暂的心理,所以建安与正始诗人都表现出浓重的忧生情绪。魏晋文学的生命主题即导源于此,但不同时期、不同群体的士群的表现是不一样的。建安诗人有时也有生命虚无的意识,甚至也有及时行乐的想法,有时甚至难以抑制求仙的幻想,但这些在建安人的生命观中都是次要的、暂时性的、情绪性的表现。他们主流的、并且也是持久稳定的生命观念是因生命短暂而力求建功立业,垂名不朽。这是中国古代士阶层中占主导性的生命观,建安士人无疑表现得最为纯粹、典型。建安文学在内容上的最大的价值,就是充分表现了这种生命观的内涵,所谓建安风骨形成,即是这种生命观在美学上的体现。正始时期的士人,则开始对上述生命观普遍产生怀疑情绪,由追求在社会中实现生命价值,转向对生命自身的精神及物质各方面价值的追求:物质的如服药、饮酒、被服鲜丽及声色之娱,开两晋重生任情之风气;精神方面则追求体任自然、玄远的境界,追求对生命本质的顿悟,并因此而对历史及现实的一切问题抱持怀疑、批判的眼光,阮籍的诗歌就比较突出地表现了这种对生命的新体悟。而这种生命观的进一步哲学化,就是形成玄学的生命

观。玄言诗的本质,即是表现这种玄学的生命观。而陶渊明则在吸取玄学生命观的基础上,参以他自己的透彻悟解,建立起“纵浪大化中,不喜亦不惧”的回归自然式的生命观,作为魏晋生命哲学的最高成就,在逻辑上结束了这一思潮。而他的这种悟解,对他的人生与诗歌艺术的影响也是显然可见的。

### 三、南北朝诗歌史的社会文化背景

诗歌史进入南北朝时期,社会文化背景发生了很大的变化。整个魏晋南北朝社会,在历史的形态上有一些共同的东西。王朝更替频繁,且主要的形式为假借禅让之名阴谋篡夺,曹氏篡汉开其先例,其后司马氏篡魏、刘氏篡晋、萧齐篡宋、萧梁篡齐、陈氏篡梁(以及北朝的北齐篡魏、北周篡齐、隋篡北周)。这就是长期笼罩在魏晋南北朝时代的一个基本的历史框架。当然,这每一次禅篡的背景与性质,都有所变化。一般来讲,都是当旧王朝遭遇严重的内忧外患之时,枭雄之辈乘时而起,在拯济旧王朝的过程中,掌握了旧王朝的命运,成为实际上的最高统治者,于是禅让篡位就成了瓜熟蒂落的事情。这种恶性循环,手段愈来愈卑鄙,周期愈来愈短,使历史陷入了一种宿命的观念中,这对于社会(尤其是上层社会)道德意识的影响是巨大的。本来,在东汉后期,由于外戚与宦官的相继专政,清流党人被禁锢、仕途阻塞等原因,出现了一些质疑传统道德的思想潮流,酿成后来魏晋崇尚自然、无为而治、玄虚放诞等思想意识。但是儒家政治思想与教化观念的基本结构还存在,尤其是从汉明帝至西晋武帝这一段时间,最高统治者在恢复儒学方面做了许多努力。所以在文人群体的思想中,形成一种比较稳定的儒玄兼综、名教与自然合一的思想结构。经过惠帝朝的后宫、外戚、藩王之乱,以及导致西晋王朝灭亡的匈奴刘氏入侵,司马氏王权与皇族政治势力可以说已被摧毁殆尽了,但儒玄兼综的牢固的意识结构抵抗了改朝换代,于是出现了门阀政治的局面。要了解两晋文学的特点,上述的政治意识是关键。

刘宋王朝将统治形式从门阀形式重新转移到正常的皇权统治,但正统的皇权统治赖以存在的道德基础并没有恢复。在这种情况下,统治者实际上也在寻找合适的道德基础以重建教化。而当时可能充当这种道德基础和教化工具的思想资源,除了传统的儒学之外,就是玄学与佛学。玄学过于思辨,而

且贵无、无为的思想已经对魏晋皇权造成很大的损害,作为南朝各代的主流意识,显然不太合适。所以,可资取用的只有儒学与佛教,两者都具有了教化的功能。宋文帝即位后,自称“永念治道,志存昧旦”,<sup>①</sup>深忧“风化未弘,治道多昧”,<sup>②</sup>因此采取了一系列政治措施,包括兴学校、修教化、采輶诵、遣大使巡行四方等,孝武帝继之,并有兴作,<sup>③</sup>造成为南北朝各代所羡慕的元嘉之治。在使用这种传统的皇权政治措施之外,这个时期的统治阶层上下及佛教内部,还普遍地注意到佛教的济俗功能与教化作用。东晋时期的佛学,主要是般若学,缺乏教化功能,晋末慧远创净土信仰,宣扬果报思想,使佛教具备了很突出的教化功能,这是佛学内部的转型,却正与皇权政治寻找新的道德基础与教化思想相适应。据刘宋何尚之说,慧远曾就佛教的教化作用做过这样的阐述:“释氏之化,无所不可;适道固自教源,济俗亦为要务。世主若能剪其讹伪,奖其验实,与皇之政,并行四海,幽显协力,共敦黎庶,何成康、文景,独可奇哉。使周汉之初,复兼此化,颂作刑清,倍当速耳。”<sup>④</sup>所谓适道,正是般若学之流的佛教本体思想的研究,属于哲学的范畴,东晋佛教的主流,是适道;济俗则是以佛教为教化之具。在晋宋之际,随着佛教的进一步发展,佛教与儒教及中国传统生活习惯之矛盾开始出现,围绕这些问题,在哲学及政治领域,展开了比较激烈的论争。佛教的济俗功能,正是在论争中明确起来的。其中最重要的一次,就是发生在何承天、慧琳与颜延之、宗炳两组学者之间的哲学论争。何承天著《达性论》,慧琳著《黑白论》,其思想立场都是在玄学本体论方面,对于以济俗为功能的佛教,实际上是质疑的。颜延之与何承天辩论,宗炳著《明佛论》,则都是站在维护因果报应学说、强调佛教教化功能的立场上的。这场争论甚至引起自称“少不读经”,对佛教不太了解的宋文帝刘义隆的注意,从而与何尚之、羊玄保等人讨论佛教问题,辨明其济俗功能。这在佛教发展史上应该是十分重要的一件事。梁僧佑《弘明集》卷十一所载何尚之《答宋文帝赞扬佛教事》一文,记载了上述事情。其中文帝之语云:

① 《宋书》卷五《文帝纪》载元嘉三年诏书,中华书局,1974年版。

② 《宋书》卷六《文帝纪》载元嘉五年诏书。

③ 《宋书》卷六《孝武帝纪》所载兴学诏书。

④ 何尚之《答宋文帝赞扬佛教事》,《弘明集》卷十一,四部丛刊本。

吾少不读经，比复无暇。三世因果，未辨致怀。而复不敢立异者，正以前达及卿辈时秀，率皆敬信故也。范泰、谢灵运每云：六经典文，本在济俗为治耳；必求性灵真奥，岂得不以佛经为指南邪？颜延年之折达性，宗少文之难白黑，论明佛法汪汪，尤为名理，并足开奖人意。若使率土之滨，皆纯此化，则吾坐致太平，夫复何事？

何尚之在回答文帝的一番话中，博引东晋以来名士信佛的例证，历论西域诸国与中土各代君主因信佛教而致治、止武、戒杀等例子，并畅论崇信佛教能使人心趋于淳朴良善，起到息刑的作用。范泰、谢灵运认为六经的功用是济俗为治，佛经则可以求得性灵真奥，这正是东晋玄学背景下名士学佛的目的。文帝所谓的“若使率土之滨，皆纯此化，则吾坐致太平，夫复何事？”“此化”则是指自三世因果之说盛行后更带有世俗教化功能与神道设教色彩的佛教。南朝佛教之发展路径，由此奠定。汤用彤先生将南北朝佛教分为南北两统，“南北风化，显有殊异，南方自永嘉衣冠南渡以来，继承三国以来之学风，迨至宋初，士大夫仍尊玄谈”，“南统偏尚义理，不脱三玄之轨范，而士大夫与僧徒之结合，多袭支许之遗风”。<sup>①</sup>“南方偏尚玄学义理，上承魏晋以来之系统。北方重在宗教行为，下接隋唐以后之宗派。”<sup>②</sup>这种看法，是从南北两统对立的角度来说，并且强调了南朝佛学沿承东晋佛玄之学的一方面，自有一定的道理。但是无论是南朝还是北朝，士大夫及上层统治者的佛教信仰，相对于东晋时期来讲，作为宗教行为的成分都在增加，而作为哲学行为的成分逐渐减少。其中最重要的，构成东晋与南北朝两个时期佛教阶段性变化的主要标志的，就是佛教济俗功能的明确化，由此而导致象教的繁荣。从南北朝至初唐，是中国佛教与政权结合最为紧密，也是佛教的象教事业最为繁荣的时期。这一点对此期的文化与文学都产生了全面的影响。

佛教的本质，在于体悟世界的无常本体，顿悟世界万物因缘附会、不具自性的性质。超脱生死，证入涅槃。佛徒自称此为希有难遇之法，微妙难知。

① 参见汤用彤《汉魏两晋南北朝佛教史》，中华书局，1955年版，第415页。

② 汤用彤：《汉魏两晋南北朝佛教史》，第487页。



为因微妙,多假事像来譬喻,加以释迦涅槃后,被奉为佛祖,出现偶像崇拜,此为象教之始。佛教的思想,原本认为世界皆空,所以建寺塑像,图画经变,乃至为诗颂赞说,皆为权宜之事,称为象教。历来信仰佛教者,就有重视悟道与崇信偶像两种不同的倾向。东晋名士之佛教信仰,主要在于前者。南朝刘宋与北朝魏之后,则因佛教的济俗功能与帝王庶民的信仰风气兴盛,佛教的宗教信仰、象教性质越来越突出。当时君主对佛教的佞信,可以说是空前绝后的。在东晋、刘宋时期,文人尚多对佛教提出异议者,如庾冰、何承天,统治者如桓玄曾要求沙门服从世俗的礼仪。刘宋时期,随着僧尼、佛寺的增加,有识之士意识到佛教的虚诞与靡费财物。北魏太武帝灭佛时,也大斥佛法虚诞,甚至认为“皆是前世汉人无赖子弟刘元真、吕伯强之徒,接乞胡之诞言,用老庄之虚假,附而益之,皆非真实”。<sup>①</sup> 总之,佛教在南朝前期,还是时受质疑,一些文人站在儒家的正统立场上,从夷夏之辨出发,对佛教提出质疑。<sup>②</sup> 尤其是佛教与传统忠孝观念的矛盾之处,中土士人更是多有非难。但这种矛盾,随着佛教的进一步兴盛,都被自然地化解,佛教同样可以服务于帝王政治与世俗人伦,上起帝王,下至庶民,建寺造像以祈求多福,解脱三途八难之苦,如梁武帝为已故的父母,先在钟山下建大爱敬寺,后于清溪侧造大智度寺,“以表罔极之情,达追远之心”。<sup>③</sup> 这样一来,佛教活动与传统的慎终追远的儒家孝道就融合无碍。梁武帝儒佛兼崇,希望并收教化济俗的效果,使佛教完全正统化。但这时的儒家却越来越失去其真正的精神。

综观南朝自齐梁以降,北朝自北魏孝文帝以降,士大夫之信佛,普遍而且多数狂热、沉迷。受整个社会的风气影响,此期文士的信仰佛教,是以象教为主的。不像此前的东晋与此后的宋明文士,主要是在悟道、禅悦的层次上接受佛教。假如以独立思考、崇尚理性为知识分子的特性,那么这个时期知识阶层中的绝大部分人,是缺乏这种精神的。此事与南北朝文学关系甚深。缺少独立精神的文学,自然会变得内容贫乏与空虚,变得感性化,走向外表的华

① 《魏书》卷一百一十四《释老志》,中华书局,1974年版。

② 见《弘明集》卷七,朱昭之《难顾道士夷夏论》、朱广之《咨顾道士夷夏论》、释僧愍《戎华论折顾道士夷夏论》等文

③ 萧衍《孝思赋》,严可均辑《全梁文》卷一,第2948页。

丽与技巧的精致化。这与南北朝象教文化的特点正好是一致的。

以济俗为功能、注重象教建设、迷恋于外在形象、具有浓厚的有神论倾向与往生意识的南朝佛教,正是南朝文学的重要背景。最初在诗文中表现出这种倾向的是谢灵运、颜延之、宗炳、范泰诸人。谢灵运在佛学本体论方面属于具有客观唯心性质的宗极论,在悟道方式上属于顿悟派。但他同时接受慧远净土信仰的影响,曾应慧远之请为庐山的佛影雕塑作《佛影铭》。他的佛教信仰中具有生天成佛的幻想,以此弥补现实中的失败感。其《无量寿佛颂》云:“净土一何妙,来者皆清英。颓年欲安寄,乘化好晨征。”谢氏参加《大般涅槃经》的改译、新编工作,又爱好《维摩诘经》,作《维摩经十譬赞》。可以说,谢灵运是士大夫佛教信仰方面转折性的关键人物,是南朝佛教文学的开创性人物。佛教的顿悟思想、净土幻想等也是其山水诗境形成的要因之一。<sup>①</sup>

象教是南朝文学的重要内容。江淹在这方面具有一定的代表性。江淹经历宋齐梁三朝,早年生涯坎坷,诗赋的风格也倾向于愤激悱发,与鲍照接近。中年以后笃信佛教,其作品中多表现佛教的净土幻想,而慷慨激愤之气渐消。<sup>②</sup>可以说,他的文学正表现了从汉魏传统向齐梁传统的转化,而佛教在其中无疑起了重要的作用。

佛教是促使文学精神变化的基本要素之一。佛教使人们从现实关怀转向来生与弥勒净土,拔除了人们对现实世界及其遭遇的执着之情,抽走了汉魏文学因关注现实、执着于现世功业而产生的慷慨激越的艺术精神。一方面是淡化现实情怀,“君子识根本,安事劳与夺。愚俗骇变化,横复生欣怛。”(谢灵运《维摩经十譬赞·聚沫泡合》)另一方面则是“信释氏之灵果,归三世之远致。愿同升于净刹。与尘习兮永弃”(江淹《伤爱子赋》)。这就造成南朝文学的虚灵、浮于物象、主观情感客体化等特点。

文学精神转化的过程,其实在谢灵运、江淹乃至沈约、谢朓、王融等宋齐时代的文学家个体中,即明显地表现出来。至梁陈时代,政治愈趋阴鸷,战

① 参看钱志熙《谢灵运〈辨宗论〉与其山水诗创作》,《北京大学学报(哲学社会科学版)》,1995年第5期。

② 参看钱志熙《江郎才尽新探》,《电大教学(文科版)》(浙江),1992年第4、5期合刊。

乱更加频仍,士大夫耽沉于象教的信仰、感官的诱惑之中,其文学也表现出典型的物化倾向,宫体及咏物诗风的流行,正是其中的一个显著表现。

#### 第四节 乐府体与徒诗体

魏晋南北朝时期,也是中国古典诗歌主要诗体的莫定期。《诗经》之四言体与楚辞体,后世文人虽也多在沿用,但后世文人之四言诗、骚体诗,只是仿古之作。五言之取代四言,应该说在汉乐府与汉末文人诗那里就已成定局。但从汉末开始,随着五言诗流行所刺激起来的风气,以《诗经》为学习对象的四言诗也渐成复活之势,曹操的四言,还只是乐府系统的四言,与《风》、《雅》关系较浅,也不刻意模拟《风》、《雅》;但蔡邕、王粲、曹植、阮籍、嵇康等的四言诗,则是直接以风雅体制为模范的。两晋崇尚复古,所以四言诗更为盛行。且当时人的观念中,如挚虞《文章流别论》仍以四言为正体,而视五言为俳优倡乐所用。故魏晋诗人,当歌颂、酬赠、勉志等庄重场合,仍多选择四言。上面说过,四言诗在魏晋时期的复活,实为同期五言诗刺激之结果,其最终完全让位于五言,也是必然的事。所以,尽管有复古、雅颂等因素的作用,使四言诗在魏晋南北朝时代仍然作为重要的诗体存在,并且在正统的文学观念中较五言有更为崇重的地位,但是我们不能不看到,促使此期的四言体“复兴”的根本原因,正是五言诗兴起、繁荣的诗歌文化背景。至于五言为什么会取代四言与骚体而成为正体,这个重要问题几乎历来没有被认真地探讨过。倒是南朝齐梁间的诗歌理论家钟嵘提到过这个问题,并作过一点直观性的解释:

夫四言文约意广,取效风骚,便可多得。每苦文繁而意少,故世罕习焉。五言居文辞之要,是众作之有滋味者也,故云会于流俗。岂不以指事造形,穷情写物,最为详切者耶。(钟嵘《诗品序》)

以今人的眼光来看,作四言似乎更难于五言,但钟嵘却说“取效风骚,便可多得”,其意并不以为难。这是因为五言虽出于俗体,但在文人的写作经验中,

还是一种新体,并且体制复杂多变,有乐府与五言之别<sup>①</sup>,需要有专门的造詣;而四言有法可遵,模拟便得,对于熟悉经典的文人学者来说,实在比五言更易上手。从表现的效果上说,四言不如五言之长于指事造形,穷情写物。五言一句能达之意,四言有时倒要两句才能写好。所以原本古奥简约的四言体,在魏晋人这里,反而成一种冗长繁复的诗体。这一点我们只要看两晋人那些连篇累牍的四言酬赠诗就可发现。钟嵘所说的“每苦文繁而意少”,就是这个意思。他认为这正是四言最后被放弃的主要原因。但是说四言诗“世所罕习”,实是宋齐以来的情形,至于两晋时代,写作者仍多。这样看来,五言诗之完全取代四言体,在魏晋南北朝时期,还是有一个过程的。这个过程的完成,是魏晋南北朝诗人对诗史的又一重要贡献。

综观魏晋南北朝时期,五言为主体,四言为雅正复古之体,七言、杂言则为流荡之体,俳谐倡乐用之。此为魏晋南北朝诗体学之大概。清焦循论历代的文体时说:“一代有一代之胜,欲自楚骚以下撰为一集,汉则专取其赋,魏晋六朝至隋则专录五言诗,唐则专录其律诗,宋专录其词,元专录其曲。”<sup>②</sup>这与钟嵘“五言居文词之胜”,都揭示了五言诗在汉魏六朝的诗坛上居主流地位的真相。

南北朝诗歌在诗体上的一个重要贡献是孕育、萌生了新的诗体,并因音乐之机缘使诗歌艺术从体制、风格到语言艺术都有一些质的变化,直接导致了诗歌从古体系统到近体系统的转化。关于这一点要在下面有关永明诗体的章节中再作详细讨论。

魏晋南北朝时期的四、五言诸体,都有乐府与徒诗之分。其中最重要的,我认为就是乐府五言与徒诗五言在体制、功能、取材、语言风格等多种艺术因素方面的差异问题。沈德潜《古诗源·例言》:“风骚既息,汉人代兴,五言为标准矣。就五言中,较然两体:苏李赠答,无名氏十九首,古诗体也;《庐江小吏妻》、《羽林郎》、《陌上桑》之类,乐府体也。昭明独尚雅音,略于乐府,然措

① 参见钱志熙《论魏晋南北朝乐府体五言的文体演变——兼论其与徒诗五言体之间文体上的分合关系》,《中山大学学报(社会科学版)》,2009年第3期。

② 焦循:《易余龠录》,光绪李盛铎《木樨轩丛书》本。

辞叙事,乐府为长。”<sup>①</sup>这就指出五言有乐府与徒诗两体。后来的魏晋南北朝文人创作的乐府诗,虽然有很大一部分是不入乐的,但与非乐府体的徒诗五言仍然有一定的差异。

魏晋文人的乐府体源于乐府俗乐歌词,早期建安诗人曹操、阮瑀、陈琳诸人之作,完全保持了汉乐府诗古质的文体特点。与徒诗五言的竞取新事、多抒情臆不同,乐府诗多用旧题,其选题与庀材,或多或少地受到古辞的影响,形成一个自身内部衍生的题材系统。如《蒿里行》、《薤露行》为汉丧歌,“至汉武帝时,李延年分为二曲,《薤露》送王公贵人,《蒿里》送士大夫庶人”。<sup>②</sup>曹操感愤汉末时事作《薤露》、《蒿里行》,虽然没有记载是作丧歌之用,但其中的《薤露》写“贼臣持国柄,杀主灭宇京。荡覆帝基业,宗庙以燔丧。”《蒿里行》写“铠甲生虮虱,万姓以死亡。白骨露于野,千里无鸡鸣。生民百遗一,念之断人肠”。<sup>③</sup>一悼帝主宗庙,一哀生民万姓,正符合所谓“《薤露》送王公贵人,《蒿里》送士大夫庶人”的旧制,也可间接证明吴兢《乐府古题要解》所说不谬。十六国时期西凉张骏的《薤露行·在晋之二世》哀愤西晋王朝的倾覆,则是沿用曹操成法,且作者的身份也相近。至曹植的《薤露行》,则感慨怀王佐之才者的立功立言的理想,主题上有较大的变化,但细绎其意,如开篇即言“天地无穷极,阴阳转相因。人居一世间,忽若风吹尘”,虽旨在抒发士人建功立业的强烈愿望,但仍是从感慨生命之短暂开始,与古辞的主题仍有某种联系。其《惟汉行》用曹操《薤露》开头两字,以怀君国、期建功立名为旨,则同时又是对曹操《薤露》哀汉朝主题的衍生。而且曹植用《薤露》一曲抒发其生命情绪,与贵为王侯的身份正相符合,所以他用“送王公贵人”的《薤露》,而不用“送士大夫庶人”的《蒿里行》。至于傅玄的《惟汉行》,写汉高祖刘邦依赖群英的智力,脱险鸿门创建汉朝的史事,则是专取曹操《薤露》叙说汉事这一点,并且深合相和说唱故事之体制。同样,六朝人拟《蒿里行》,也坚守其作为“送士大夫庶人”的挽歌的宗旨,如鲍照的《蒿里行》,就反映寒庶士人凋谢

① 沈德潜:《古诗源》卷首《例言》,辽宁教育出版社,1997年版。

② 吴兢:《乐府古题要解》卷上,丁福保《历代诗话续编》本,中华书局,1983年版,第25页。

③ 逯钦立:《先秦汉魏晋南北朝诗·魏诗》卷一,中华书局,1982年版。本书所引的魏晋南北朝诗歌,均据逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》。诗题附于引文后,检核甚易,为避烦琐,概不出注版本、卷数、页数。

之哀,诗一开头就写“同尽无贵贱,殊愿有穷伸”。最后又说:“人生良自剧,天道与何人。赍我长恨意,归为狐兔尘”,正是典型的庶士的挽歌。六朝至唐的乐府体挽歌词,如缪袭、陆机、陶渊明、鲍照、祖孝征、孟云卿、白居易等人之作,类多抒写寒贱丧亡之感,正是继承汉乐府《蒿里行》“送士大夫庶人”的古辞旧义。所以郭茂倩《乐府诗集》都将这些诗归于《蒿里行》的拟作之例。<sup>①</sup>

乐府形成这种内部衍生的题材系统的方式是多种多样的,对此前人的研究已经有所揭示,但是阐述最多的是模拟旧篇的写作方式。其实,有些文人乐府用旧题,单从表面的内容上是丝毫都看不出其与“古辞”之间的联系。在这种时候,往往会产生文人拟乐府与古辞或旧篇毫无关联的印象。但事实上,每一拟作新篇,都是以其各自的方式,取得其所以以古题名篇的依据,同时也取得其作为一首乐府诗资格。一个最典型的例子,就是嵇康的《代秋胡歌诗》七章,分别表现“富贵尊荣,忧患谅独多”(其一),“贫贱易居,贵盛难为工”(其二),“劳谦寡悔,忠信可久安”(其三),“役神者弊,极欲令人枯”(其四),表面看来与鲁秋胡故事没有任何关系,但实际上正是由秋胡因富贵徇欲而致身家倾覆的悲剧而引发的人生哲理,是用老子思想来分析秋胡悲剧。最后“绝学弃智,游心于玄默”(其五),“思与王乔,乘云游八极”(其六),“徘徊钟山,息驾于曾城”(其七),则是针对前面现实人生的悲剧根源,提出理想的超现实的仙玄境界。可以说,嵇氏《代秋胡歌诗》之所以用旧题名篇的理由,除了可能用旧调之外,最重要的理由,是其对《秋胡歌》所叙述内容的评论。与嵇康同时,傅玄以及刘宋时期颜延之都作有拟《秋胡行》的乐府诗,他们都是叙述与评论兼重的。嵇康则完全舍弃了故事本身(因为故事一般人都知道),直接进行评论并做人生哲学方面的升华。这反映了魏晋思辨潮流对拟乐府系统的影响。晋宋的一部分古题乐府,如陆机、谢灵运的作品,明显地呈现出哲理化、议论化的倾向。它们与古辞旧篇的联系,正是通过上述嵇康式的以议论代叙事的方式达到的。

早期文人乐府诗,仍然相当多地继承了汉乐府的一些文体特点。其中“魏氏三祖”的乐府诗,仍是入乐歌词,自然保持了入乐歌词的特点,与徒诗五

<sup>①</sup> 郭茂倩:《乐府诗集》卷二十七,第396—403页。

言自然分流。<sup>①</sup>如曹操《善哉行·自惜身薄祐》虽是写主观之事,但用讲述故事的方式,正是使用乐府说唱之体,类似于后世的“道情歌”。曹丕的《折杨柳行》先侈陈神仙之事,最后加以驳斥,也是汉乐府说教之体的继承。它们的语言风格都是质直俚俗,并且“结体散文”(刘勰《文心雕龙·明诗》),不事偶俪。曹植五言乐府,文人化程度更高,并且融合《诗》、《骚》,丰辞伟象,显出词源深广的特点。但是与其五言诗感物言志不同,其乐府整体上看,仍是取材于客观,以客观寓主观。在文体方面,基本上是采用叙述体,受俗乐说唱体的影响仍然很明显。同样,曹操的四言体乐府《短歌行·西伯周昌》、《善哉行·古公亶甫》也是属于说唱道古的乐府说唱体。可见咏史诗也是源于汉魏乐府的说唱道古类作品。曹植这种乐府诗,一反其事资偶对、骋词逞气的作风,纯用散体,不事雕藻,正是乐府五言的正体。

但是,另一方面,建安诗人乐府五言,在文体上相对于汉乐府五言来说,也产生了很大的变化。从内容方面来看,汉乐府是以客观为主,多表现社会事象,阮瑀《驾出北郭门行》、陈琳《饮马长城窟行》明显继承了这一传统。但是,曹操乐府开始较多地写主观情志,其后曹丕、曹植、曹叡继承这种做法,曹植又多使用比兴寄托的方法,开创了抒情言志的文人乐府的新传统,某种程度上表现出与徒诗五言的趋同。这种内容上的改变,使乐府在文体特点上也发生了一些变化,主要是此期的乐府诗开始讲究文词。刘勰论曹氏乐府云:“至于魏之三祖,气爽才丽,宰割辞调,音靡节平。”(《文心雕龙·乐府》)所谓“气爽”,是主观情志增多的结果,“才丽”则是注重文词的结果。刘勰这里虽然没有说到曹植,但实际是包括了他的。并且某种意义上说,曹植在“气爽才丽”方面是最具代表性的。这种“气爽才丽,宰割辞调”的结果,是使建安乐府在文体上与纯粹的五言体趋向于合流。其中尤其是曹丕的追求靡丽、曹植的追求骋词偶俪、曹叡的模拟典雅,都是对汉乐府质朴文体的一种改造。

另一方面,邺下时期也是徒诗五言的兴盛时期。建安七子之作,除了个别的乐府作品外,其余都是五言。曹丕《又与吴质书》称刘桢“其五言诗之善

<sup>①</sup> 参考钱志熙《汉魏乐府的音乐与诗》“六(二)”“建安文人乐府诗的合乐情况”一节,大象出版社,2000年版,第146—154页。

者,妙绝时人”。<sup>①</sup> 这里的“五言诗”,应该是专指乐府之外的徒诗五言。邺下文人的五言诗,一部分作品受到原为抒情歌曲的《古诗十九首》等汉末五言诗的影响,以言情比兴为体,如曹丕《杂诗》、徐幹《情诗》、《室思五首》、王粲《杂诗·日暮游西园》、曹植《赠王粲诗·端坐苦愁思》、《杂诗六首》、刘桢《赠从弟三首》等等。此外的大多数五言诗,如公宴、酬赠及表现平居生活的感怀之作等,都是直写眼前情事,无复依傍古人,清楚地展示了文人五言诗在表现对象上不断开拓的发展趋向,与乐府五言在一个特定的题材与主题系统中内部衍生的情况正好相反。这类五言诗在艺术表现上的特点,是描写性明显增加,缘情之外,兼重体物,描写日常生活内容明显增加。

西晋乐府五言与徒诗五言的文体差别,情况变得更加复杂。要明了这一点,先得对魏晋乐府的流变做一些研究。建安乐府,相对于汉乐府来说,“事”的因素已经减少,而注重修辞的“言”的因素与偏重哲理与议论的“意”的因素在增加,这是文人乐府诗发展的自然趋向。三曹的乐府诗,内容上已经相当个人化,汉乐府取材客观的原则在相当程度上被削弱了。此后,继承汉乐府的取材客观的原则与文人自身诗歌创作的注重个体的言志抒情,其实构成了文人乐府诗创作中的一种矛盾的关系。魏晋之际的傅玄,因为“博学善属文,解钟律”,<sup>②</sup>大量模拟汉魏旧篇,重新凸显了原生乐府诗的“事”的因素,可以说是坚持汉乐府取材客观的原则,可能是在有意识地纠正三曹乐府的过于个人化的倾向。同时在文体上,傅玄的大部分作品,保持汉乐府散直单行的叙述文体,如《苦相篇》。傅氏的乐府诗在修辞上多用排比,也是有意识保持汉乐府及歌谣的修辞特点。但是由于原生乐府是在一个十分广阔的历史时空中产生的,傅玄作为个体诗人,不可能在取材方面拥有这么大的空间,所以他的乐府诗,除了个别作品内容取材于现实外,大多数都是采用了改写旧题的方法,所以叙事效果远不及汉乐府,乐府叙事文体在他这里也有些趋于僵化。同时,傅氏乐府也不可避免地受到五言诗中偶对尚丽作风的影响,相比乐府古辞,傅玄乐府诗的文辞趋于整饬雅丽,部分作品如《有女篇·有女怀芬

① 严可均辑:《全三国文》卷七,第1089页。

② 《晋书》卷四十七《傅玄传》。



芳》开始追求赋法与藻饰的风格,开后来西晋乐府绮靡的风格。之后,张华《轻薄篇》、《游猎篇》,陆机《日出东南隅行》一类铺陈词藻的乐府诗,即是沿傅玄之流而扬其波,开出乐府五言诗赋法铺陈一体。上面所述的傅玄乐府诗的两种倾向,成为后来晋宋乐府五言在文体上的两种主要倾向,即铺陈藻饰的赋法的文体,与散直不尚藻饰的叙事的文体。但是尽管如此,傅氏乐府对汉乐府客观叙事传统的重新确立,对于这一传统在后世的延续,仍然起到关键的作用。因为,造成脱离音乐后的晋宋乐府五言与徒诗五言在文体上的分野的根本依据,就是这个来自于汉乐府的客观叙事传统,以及以散行为主的文体特点。

陆机的乐府诗,总体的倾向是沿着傅、张等人铺陈藻饰的赋法文体加以发展的,并且在内容上“言”和“意”的因素已经多于“事”的因素,其中体现得最多的是时序推迁、荣衰变化以及天道幽玄、个人无法把握自己的命运等个体的生命意识。这些内容,其实是从汉乐府《长歌行》之类的作品中衍生出来的。另一方面,比较傅、张的乐府诗,陆机乐府五言的叙事功能大大地削弱了。偶俚与藻饰成了陆氏乐府的主要文体特征。曹植乐府已经有较多的俳偶因素,但文体上还是以叙述为主,较大程度上保持乐府诗的叙事文体。陆机在曹氏基础上进一步偶俚化,造成一种尚修辞、重意理的乐府文体。并且为后来的谢灵运、沈约等晋宋乐府诗作者所继承,成为汉魏乐府文体之外新的乐府文体。

当然,西晋徒诗五言体,一部分诗人与诗作也仍然继承汉魏的散直文体,尤其是张载、左思两人的五言诗,造句以散直为主,修辞不尚藻饰。如张载《七哀诗》其一,虽多写景状物之词,但基本上保持散行的叙述文体。左思的《咏史八首》、《娇女诗》等以抒情叙述见长的作品,完全继承了汉魏诗的散行文体。其《招隐诗》、《杂诗》在内容上多体物状景之笔,文体上也较多地采用俳偶的形式。潘岳的《悼亡诗》文体也是以散行为主的。陆机是西晋俳偶雕藻诗风的代表,但其《拟古诗十二首》,仍然较多地使用散行的文体,与上述乐府叙事诗多用散行的情况相近。

结合上述西晋乐府诗多继承汉乐府文体的情况,可以发现,西晋五言诗的体制,仍然相当程度地继承了汉魏体制。但是,另一方面,就五言俳偶雕藻

作风的形成来看,西晋无疑是奠定时期,陆机、张华、潘岳、张协等人的五言诗中,对仗已成为主要的修辞方法,与此相应的是状物写景的因素明显增加。徒诗五言的对仗、雕藻、体物这几种艺术因素的增加,代表着五言诗发展的基本趋向。上述几项无疑是文人诗的新的写作技术,这在汉乐府里是不发达的。所以邛下以来拟乐府的对仗、雕藻因素的增加,是乐府五言受徒诗五言影响的结果。但是大量接受徒诗五言的写作技术的结果,是使乐府本身的文类与文体的特征趋向于模糊。在这同时,一种保持乐府诗文体特征的创作意识也逐渐明确起来。

东晋前中期是汉魏五言抒情传统衰微的时期<sup>①</sup>,文人拟乐府创作风气,在东晋诗坛上近于消歇。其时门阀士族沿承西晋已有的尚雅颂、尊四言的文体思想而更为变本加厉,仍视五言为俗体。西晋傅、张制作郊庙歌诗,犹多用五言及杂言,至《宋书·乐志》所载曹毗、王珣所作《晋江左宗庙歌十三首》,则全用四言雅体,可以反映此期的文学观念,较西晋更加崇雅。至于乐府方面,尽管西晋陆机的乐府有雅化的倾向,他开创了一种注重“言”、“意”,以修辞与说理见长的拟乐府作风,但这并没有改变乐府源出俗乐的根本性质。所以,陆氏乐府并没有直接影响东晋诗坛。

在徒诗五言方面,东晋后期,玄言诗风趋于衰微,言志抒情、感物兴思的诗风重又兴起。其时作者如谢混、殷仲文的五言诗,大多追摹西晋潘、陆以降的体制风格,而谈玄之气,未能尽除。另一方面,陶渊明崛起于寒微隐逸之际,其五言诗如《杂诗十二首》、《饮酒二十首》、《咏贫士七首》、《读山海经十三首》等,学习阮籍《咏怀》、左思《咏史》、郭璞《游仙》等体制而不以模拟为能,从诗史的源流来看,正是恢复了汉魏诗言志比兴的传统。陶氏五言在文体上以散行为主,其对偶之处,也不像西晋潘、陆一流的雕饰藻彩,而与汉诗自然为体的对仗风格接近。这种情况说明,晋宋之际的五言诗坛上,存在着效法西晋俳偶雕琢与效法汉魏散直自然的两种文体宗尚。

东晋中期,士族中出现“共重吴声”的现象,渐有模仿吴声歌曲的创作,拟

<sup>①</sup> 参见钱志熙《魏晋南北朝诗歌史述》第五讲中《东晋前期诗风不盛的原因》一节的有关论述,北京大学出版,2005年版,第93—97页。

古乐府写作的传统也随之开始复苏。其全面的复兴则在晋宋之际,《宋书·乐志》载:“《鼓吹饶歌十五首》,何承天晋义熙中造。”陶渊明《怨诗楚调示庞主簿》、《拟挽歌辞三首》,也属拟乐府体制。元嘉诗坛诸家,尤其是元嘉三大家谢灵运、颜延之、鲍照,都写作了相当数量的拟乐府。谢灵运的乐府诗渊源于陆机,其《长歌行》、《豫章行》、《折杨柳行》、《君子有所思行》、《悲哉行》等篇,都是写迁逝之感,写法上也像陆氏乐府一样,以“言”、“意”为主,较少“事”的因素,描写物色的成份较陆氏有所增加。其文体也是以俳偶摘藻为特点的。

稍晚于谢灵运的谢惠连、沈约等人的拟古乐府,也是沿用陆、谢的体制,谢惠连《豫章行》、《塘上行》、《却东西门行》、《长安有狭斜行》,沈约《长歌行·连连舟壑改》、《长歌行·春隰萸绿柳》、《豫章行·燕陵平而远》、《江蓠生幽渚》、《却东西门行》,都是注重“言”、“意”,俳偶雕藻较陆、谢毫不逊色。由此可见,陆机改变汉魏的拟古乐府,在晋宋乃至齐梁时代,已成为拟乐府的一种典范。萧统《文选》“乐府类”选“陆士衡乐府十七首”,数量远远超过其他诸家。这种情况,与上述谢、沈等南朝诗人的拟古乐府以陆机为模仿对象的现象,反映了共同的问题,即以陆氏为代表的重言意、尚俳偶雕藻的拟乐府作风,已成晋宋南朝拟古乐府的正宗。钟嵘《诗品》追溯五言诗源流不及相和歌曲等汉乐府五言诗,恐怕也与上述文体学背景有关。但是,作为乐府正宗的叙事体,在刘宋时期也有很大的发展,并且通过鲍照等人的创作,取得了比重“言”“意”派更为突出的成绩。鲍氏的古乐府,文体出于汉魏,其《代东门行》一首,最能体现其于汉魏叙事乐府的深造有得之功。

刘宋时期的徒诗五言体,渊源于西晋,以俳偶体物为基本体制。宋初谢灵运将山水题材大量引入诗中,成为山水诗体制的奠定者。然追寻其诗体方面的渊源,实可追溯到邺下的描写苑囿与晋人的纪行之作,其基本的功能在于写景与言情。由于写景,而多用俳偶;又因为早期写景,深受汉赋铺陈体物影响,所以多尚藻彩。灵运山水诗,虽然在境界上有着超越时流的创新,但体制并未完全摆脱晋宋五言诗的影响。关于谢灵运五言诗的渊源,钟嵘认为“其源出于陈思,杂有景阳之体。故尚巧似,而逸荡过之”。(《诗品》卷上)王世贞则云:“谢灵运天质奇丽,运思精凿,虽格体创变,是潘、陆之余法也,其雅

缚乃过之。”<sup>①</sup>其实魏晋五言徒诗的基本体制,创自邛下而经过西晋诸家的发展,所以上述钟、王二家之论谢诗渊源,都是大致不差的。上述所论,不仅是谢诗的渊源,同样是整个刘宋五言诗的渊源。颜延之、鲍照纪述帝王、亲藩之游的雅颂之作,虽然在取材与风格上与谢诗有所不同,但基本的体制仍出西晋的俳偶雕藻,只是他们也像谢灵运一样,在写景艺术上较西晋潘、陆有很大的发展,对仗技巧也更加纯熟,所以在境界之美、修辞之工这些方面,完全超过西晋潘、陆诸家。但在另一方面,鲍照是一位具有比较自觉的复古意识的诗人,他的一部分五言诗,学习了汉魏五言的体制,结体偶句与散行相结合,追求驰骤奔逸之气,其《拟古诗八首》、《绍古辞七首》、《学古诗》、《古辞》、《拟青青陵上柏》、《学刘公干体诗五首》等作品,都是属于这种体制。其他诗人也有类似的拟古之作。他们所谓的拟古,所拟的主要是驱遣散句、重视意脉、杂用比兴等汉魏古诗的艺术特点。这也说明在晋宋时期,无论是乐府五言还是徒诗五言,都有古体与今体两种不同的体制。

齐梁时期,模拟汉魏乐府旧篇的创作风气整体衰落,鲍照等人开创的以旧题写今事、自铸伟辞的拟代方法也没有被很好地继承。永明中,沈约、谢朓、王融等人,因创作永明新乐章的余兴,赋写向来被用于朝廷鼓吹乐的汉铙歌旧曲,开创了赋曲名的“赋题法”拟乐府创作,为拟乐府推出新的方法。梁代宫体诗人萧纲、萧绎等人,沿承此种方法赋写有曲无词的“横吹曲辞”,推广了赋题法的运用。风气所及,齐梁陈隋文人拟乐府,无论古辞的存否,均不论古辞旧篇的题材类型,唯以赋写咏物的方法来写作旧题。这种赋题法,对唐人乐府诗创作也有直接的影响。赋题的方法,本是乐府写作的一种方法,晋宋人乐府也时有赋题的写法,因为乐府古题,本来就与内容有直接的关系。像《苦寒行》这样的古题,其模写情事,当然不出寒苦之辞。但曹操所作,仍以具体的事件为对象,重在叙事,不能说是赋题。至陆机等人所作的《苦寒行》,则泛泛咏写绝域从军苦寒之事,词浮于事,接近于齐梁文人的赋题。但晋宋拟乐府,所重仍在古辞旧篇的内容与题旨,模范曩篇是基本的创作方法。赋题法的明确,是从齐梁沈、谢等人开始的。沈约早年所作乐府,仍用模范曩篇

<sup>①</sup> 罗仲鼎:《艺苑卮言校注》卷三,第五十五条,齐鲁书社,1992年版,第131页。

的旧法,永明以后所作,则用赋题新法。他个人就代表了乐府诗从晋宋拟篇法到齐梁赋题法的转变。<sup>①</sup>

乐府诗从拟篇向赋题的转变,使得汉魏乐府的叙事传统更见衰落,即使保持叙事模式的拟乐府,其叙事文体也由汉魏的以散行为主转化为以偶俪为主。宫体诗人萧纲的拟乐府诗,如《从军行》、《陇西行》、《京洛篇》、《怨歌行》等,虽然在内容表现上多学习汉魏的叙事传统,但其文体却是专尚偶俪。当然,齐梁乐府中,仍有个别作品保持散行叙事的文体特点,如何逊《门有车马客》、萧纲《长安有狭斜行》,用的就是散行之体,但这一类在当时是少见的。拟乐府叙事的偶俪化,始于曹植的拟篇,至齐梁时期成为乐府诗叙事的主流文体。这也标志着汉魏乐府的叙事文体到这个时期差不多完全失传了。

永明时期沈约、谢朓创制赋曲名体乐府,同时使用当时新创造的声律技术。沈、谢之作如《芳树》、《临高台》等虽多用仄韵,但篇制短小(以八句为常),并且缘以声律,宫商相谐,实为永明新体的一种。其中的平韵之作,正是后来五律体的前身。由于沈、谢创体的影响,这种讲究声律的拟乐府,在齐梁时期迅速流行,成为乐府五言的主要体制,文人创作各类新旧乐府,都采用这种体制。尤其是梁大同中,宫体诗人重新提倡声律体,其拟乐府诸作,在体制上更讲究“回忌声病”、“约句准篇”的技巧,近体化的程度又进了一步。于是乐府五言的文体,由古体演化为近体。至唐初卢照邻等人的赋横吹歌辞乐府,仍是使用近体五言的体制。<sup>②</sup>可以说,在近体诗发生的早期,乐府体是占主流地位的。在整个唐代乐府诗系统中,虽然后经盛、中唐诗人复兴古乐府体,但近体始终是乐府的一种。发源于齐永明时期的近体乐府,与一般的近体诗相比,仍然较多地保持了乐府叙事文体的特点。这表明乐府五言近体诗,与一般的五言近体,在文体上仍然是分流的。由此可见,近体诗中的叙事艺术传统,是通过齐梁近体乐府诗,间接地继承了汉魏乐府的叙事传统。

<sup>①</sup> 钱志熙:《齐梁拟乐府赋题法初探——兼论乐府诗写作方法之流变》,《北京大学学报(哲学社会科学版)》,1995年第4期。

<sup>②</sup> 钱志熙:《论初唐诗歌沿袭齐梁陈隋诗风及其具体表现》,北京师范大学文学院编:《励耘学刊》第1辑,第120—122页。

# 第一章 建安与魏代前期诗歌

本章所述的诗史,为魏晋诗歌史的第一个发展阶段。时间相当于曹魏三祖即武帝曹操、文帝曹丕、明帝曹叡的时代。这一阶段有一个重要的政治背景,即曹魏政治集团实际地行使着统治权,并给文化与文学施以显著的影响,而诗歌与时政的关系尤为密切。此期在诗歌史上的重要地位,是将原本只是涓流的文人诗写作,发展为“五言腾踊”的诗史景观,并形成以“三曹”、“七子”为核心的诗人群。他们奠定了魏晋文人诗的创作传统,并为后来的诗歌史提供了经典风格与经典诗人。

典型的建安诗风,应该是指以三曹七子为核心的一个诗人群体的创作。从建安风骨的内涵来看,建安诗风的发展经历了三个时期。<sup>①</sup>本章将以“三期的历史演变”为基本线索,以“三曹七子的作家研究”为主要板块来叙述建安诗史,并将造成建安诗风的各种历史、现实的因素及文学史的影响容纳其中。

## 第一节 建安诗风发生的现实与文化背景

### 一、世乱刺激与文化重建的热情

建安之历史之所以在汉魏之际自成段落,从盛平颠入乱世为最重要的原因。所以建安文学史的起点也始于世乱,也就是从董卓之乱开始。东汉末年政治的腐败和各种社会矛盾的激化,终于导致了时局的恶化,引起大战乱,使

---

<sup>①</sup> 对于建安文学的分期,学术界看法比较一致。徐公持《魏晋文学史》将“三国前期文学”分为三个小阶段,“第一阶段为建安十三年之前,第二阶段为建安十三年至二十四年,第三阶段为黄初元年至太和六年”。这是比较科学的分期,本书参考了这种分期法。

社会经济和文化遭到了严重的破坏。我们所说的建安文学,就是在这样的背景下发生的。建安诗歌中最早期的代表作如曹操的《蒿里行》、《薤露》,王粲的《七哀诗》,都以极为沉痛的笔调描写那个乱离局面:

铠甲生虱虱,万姓以死亡。白骨露于野,千里无鸡鸣。生民百遗一,念之断人肠。(曹操《蒿里行》)

西京乱无象,豺虎方遘患。……出门无所见,白骨蔽平原。(王粲《七哀诗》)

及至大动乱初定,曹操仍有这样的回顾:

吾起义兵,为天下除暴乱。旧土人民,死丧略尽,国中终日行,不见所识,使吾凄怆伤怀。((《军谡令》))<sup>①</sup>

曹植为送应氏兄弟,回到乱后的洛阳,虽然时间过去好多年了,但眼中所见的情形仍然是这样:

步登北邙阪,遥望洛阳山。洛阳何寂寞,宫室尽烧焚。垣墙皆顿擗,荆棘上参天。不见旧耆老,但睹新少年。侧足无行径,荒畴不复田。游子久不归,不识陌与阡。中野何萧条,千里无人烟。念我平生亲,气结不能言。((《送应氏》))

从这些文字中,我们感受到了那个时代的一种死灭的气息。但正如中国古代哲人庄子所说的那样,“方生方死,方死方生”(《庄子·齐物论》)。建安社会的发展,文化的发生,正是在这样死灭的气息中孕育的。作为魏晋文化的开端并且影响后世文学至为深远的建安文化,就是在这样一种背景中发生的。这里最重要的原因,恐怕还是在这样灭亡的、残败的氛围中,士人的主观意识

---

<sup>①</sup> 严可均辑:《全三国文》卷二,第1060页。

被激活。刘勰《文心雕龙·时序》触及到这个问题：

自献帝播迁，文学蓬转，建安之末，区宇方辑。魏武以相王之尊，雅爱诗章；文帝以副君之重，妙善辞赋；陈思以公子之豪，下笔琳琅；并体貌英逸，故俊才云蒸。

又云：

观其时文，雅好慷慨，良由世积乱离，风衰俗怨，并志深而笔长，故梗概而多气。

刘勰这里指出造成建安文学的繁荣及其特殊风貌的原因有两点：一是曹氏父子之好文而刺激出当时“俊才云蒸”的局面；二是因“世积乱离”而形成建安文学慷慨多气，“志深笔长”的特点。这两点不仅造成建安文学的繁荣，而且是造成建安文学文质相称的审美特点的原因，这种审美的特点被后世艳称为“建安风骨”，对后来的盛唐诗歌有深刻的影响。

建安文学以乱世为起点，但乱世对建安文学的影响，我们不能只从消极的方面来认识。上述刘勰之论述，并非只强调“世积乱离”与建安文学的关系，而是更加强调世乱中建安人的精神面貌，即“慷慨”、“志深”、“多气”，这是形成建安风骨的根本原因。逻辑地把握建安的时代特点与文学繁荣的关系，建安文学乃至整个建安文化正是上面所说的“方死方生”的成果。大乱破坏了汉末的繁荣，但因此而使建安成为一个文化重建和“文艺复兴”式的时代。我们这里说的“文艺复兴”，并非局限于欧洲近代的文艺复兴运动，而是指作为一种文艺、文化发展的现象，作为一个超越特定的时空、具有普适性内涵的概念。“文艺复兴”有一些重要的特点，如文化的重建、恢复古典的理想、人的主体被重视、人的个性与个体创造力的被重视等等。这些特点，在建安文学中都有所体现。

汉末的社会大动乱使文化遭受严重的破坏。遇到这样的变乱，社会的政治秩序能否重新建立，遭受破坏的文化能否重新复兴？决定因素在于人。在



中国古代社会,就决定于对社会起引导作用的士人群体。建安时期,这个具有独立精神的士人群体正在形成,它对建安时期社会秩序的重新建立和文化的复兴起到了决定性的作用。在发挥这种历史作用时,充分显示了这个群体所具有的各种优良素质。这种素质来自于东汉士人群体普遍具有的一种人世有为的精神。东汉士风有多方面的优秀气质,如重视个性,人世有为,重气节。宋范祖禹论汉代士风云:“汉之党尚风节,故政乱于上,而俗清于下,及其亡也,人犹畏义而有不为。”<sup>①</sup>建安士人群体基本上沿承上述士风,建安诗风可以说是上述士风在诗歌中的具体表现。

这种优良素质最明显地表现于他们重建社会秩序和复兴文化方面所具有的积极的态度、充沛的热情。他们注重现实而又不失理想精神,重视实际才干而又同时充满艺术情趣,蒿目时艰,奋发有为。这里确实洋溢着一种可以称之为建安时代精神的东西,表现于文学中,就是人们常说的建安风骨。

如果要寻找建安时期文化发展的基本机制,我们首先应该说,这种机制就是破坏之后的建设热情,正是这种建设热情迸发出来的能量,造成了建安文化的繁荣。建安时期,不仅是文学,一般的思想、学术都十分发达,音乐、工艺也十分发达。这时的知识分子求知欲、创造力都十分旺盛。这在整个中国古代社会也不是很常见的。尤其是北方的曹魏集团,不仅是一个政治集团、军事集团,同时也是一个文化群体。相对而言,吴、蜀两个集团,作为文化群体的特点就不太明显,所以其文化创造的成果也远不及北方的曹魏。建安时期的诗风,也主要流行于北方。蜀地虽有歌谣,<sup>②</sup>但少文人诗作,文人所作如费祎《嘲吴群臣诗》:“凤凰来翔,骐骥吐哺。驴骡无知,伏食如故。”<sup>③</sup>其风格仍近于俚俗歌谣。又传说为诸葛亮作的《梁甫吟》,今人已辨明为汉杂曲。<sup>④</sup>吴地诗歌,今存有韦昭《吴鼓吹曲辞》十二首,为用汉铙歌曲制新词,以歌颂吴国君主创业之事,明显是模仿魏鼓吹曲辞。这是现在所能看到的建安时期北

① 范祖禹:《唐鉴》卷十九,商务印书馆,1937年版,第174页。

② 参见逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗·魏诗》卷十二蜀汉附。

③ 参见《三国志》卷六十四《诸葛恪传》裴松之注引无名氏《诸葛恪别传》。

④ 逯钦立:《先秦汉魏晋南北朝诗·汉诗》卷十《梁甫吟》辨。

方诗风影响南方的唯一例子。当然,吴地此期的吴声流行,当时虽未影响文人文学,但到晋宋之际逐渐流行,对后来的南朝诗歌影响深远。

## 二、形成诗风的文学方面的机制

### (一)士群的变动与文人群体的形成

东汉时期知识阶层,有所谓的儒生、文吏之分,而文人一词也使用渐广。<sup>①</sup>所以,东汉社会的知识分子中,实有儒生、法吏、文士三种类型。在这三类人中,法吏原本也多习儒学文,而文士则原属儒士阶层,但其行为多逸出正统儒生的轨道。这些人爱好艺术,尝试创作五言诗、抒情小赋这一类新的文体,兴趣广泛、作风自由浪漫,在当时的社会被称为“浮华士人”。“浮华士人”不一定是文人,但文人往往被唤作“浮华士人”。他们被认为是文过于质的一群人,在正统社会中是受到排斥的。汉末文士赵壹、酈炎、孔融、祢衡等人,都常被加以“浮华”一类的贬词。酈炎的《见志诗》正是表达了这方面的辛酸:

大道夷且长,窘路狭且促。修翼无卑栖。远趾不步局。舒吾陵霄羽,奋此千里足。超迈绝尘驱,倏忽谁能逐。贤愚岂常类,稟性在清浊。富贵有人籍,贫贱无人录。通塞苟由己,志士不相卜。陈平敖里社,韩信钓河曲。终居天下宰,食此万钟禄。德音流千载,功名重山岳。

灵芝生河洲,动摇因洪波。兰茝一何晚,严霜瘁其柯。哀哉二芳草,不植太山阿。文质道所贵,遭时用有嘉。绌灌临衡宰,谓谊崇浮华。贤才抑不用,远投荆南沙。抱玉乘龙骥,不逢乐与和。安得孔仲尼,为世陈四科。

<sup>①</sup> 王充《论衡·程材篇》(黄晖:《论衡校释》,中华书局,2006年版)、王粲《儒吏论》(严可均辑:《全后汉文》卷九十一),都是专论当时儒生、文吏两类人物之长短及矛盾。“文士”或“文人”一词,东汉时期也开始使用,如傅毅《舞赋》“文人不能怀其藻兮”(费振刚、胡双宝、宗明华辑:《全汉赋》,北京大学出版社,1997年版),王充《论衡·超奇篇》:“杼其义旨,损益其文句,而以上书奏记,或兴论立说,结连篇章者,文人、鸿儒也。”

这两首诗的社会含义是十分丰富的。第一首表现了寒士高远的建功立业的理想,以及社会的等级制度对其的阻碍。这种主题在后来的魏晋诗歌中也经常能够看到,反映出汉末至建安社会问题的连续性。第二首则着重表现汉末正统社会对才华之士的排斥,涉及到建安文人仍然经常讨论的人才的文与质、德行与才性、功令与文艺等相对范畴之间的关系问题。

但是,邴炎诗中所写寒素才士及其逞才行为与社会的矛盾,到了建安时代,有了相当大的改变,文人的社会地位提高了。造成文人地位提高的原因是多方面的。首先是因为在动乱的时局下,文士较之儒者,更能发挥其作用。如由于频繁的军事活动,使一批文人成为从军文官,担任幕僚、记室,使他们脱颖而出。而纯粹的儒者,这时候却很少得到重用的机会。第二个原因,战乱和社会重建时期,文士所具有的善于独立思考、知识面广、活动能力强等优秀素质都发挥了作用。而儒者的知识结构相对就显得比较狭窄、不适用。当然,建安时期文人地位的提高跟最高统治者曹操、曹丕重视文学也有直接关系。

建安时期的诗人群体与文人群体,基本上是重合的。由于乐府与五言诗创作的兴起,文人群体自然地同时也成了诗人群体。东汉以来虽然文人乐府与四、五言诗渐成风气,但还未看到群体创作的风气。建安至邴下时期,则形成群体性的诗歌创作风气,这一点我们在下面有关“邴下诗风”诗歌创作部分还要论述。

## (二)重文思想与文学地位的提高

汉代儒生阶层存在重质轻文的现象。文学依附于儒学,其独立的价值没有得到重视。建安文人则充分肯定“文”的作用,如徐幹《中论》以很多的篇幅论述了“文”的重要性,其中《艺纪》篇重新阐释了儒家文质彬彬的美学理想和人格理想:

君子者,表里称而本末度者也。故言貌称乎心志,艺能度乎德行,美在其中,而畅于四支,纯粹内实,光辉外著。

又如他论述“德”与“艺”(艺能、辞辩):

艺者所以事成德者也,德者以道率身者也。艺者德之枝叶也,德者人之根干也。斯二物者,不偏行,不独立。木无枝叶则不能丰其根干,故谓之瘠;人无艺则不能成其德,故谓之野。若欲为君子,必兼之乎。<sup>①</sup>

这样的思想,从其大节上看,与先秦儒家的文质观没有什么大区别,但论述得更加具体,尤其是在当时的情况下提出,有针对性,实际上是对尚质轻文思想的一个反拨,可视为建安文学发展在思想方面的基础。至于曹丕《典论·论文》,更是从纯粹的文学的角度肯定其作用,提出“文章者,经国之大业,不朽之盛事”这样的重要观点。这充分表明了建安时代文学地位的提高和文学思想的发展。

### (三)建安时期文学思想的发展

建安时期文学思想的发展,主要表现在人们对文学本质的认识有所深化。汉代文人对文学的认识比较肤浅,基本上是从形式方面来认识的。在他们那里,文即文采、文藻,是一种雕彩的艺事,所以扬雄认为辞赋之道是“童子雕虫篆刻”,“壮夫不为”,将其辞赋创作与“雾縠之组丽”的“女工之蠹”相提并论(《法言·吾子》)。到了建安时代,由于文人自我意识的觉醒,开始更多地从创作主体方面去认识文学的特征,建立了以抒情言志为根本的文学思想。如曹操诗中屡次提到“咏志”,曹植也有诗句云:“慷慨有悲心,兴文自成篇”。可以说,这种用文学来表现主体的思想,在当时已经比较自觉。

曹丕的《典论·论文》最能标志建安文学思想的发展。首先,他提出文学的“本”与“末”的问题,其云:

夫文本同而末异,盖奏议宜雅,书论宜理,铭诔尚实,诗赋欲丽。此四科不同,故能之者偏也;唯通才能备其体。

<sup>①</sup> 徐幹:《中论·艺纪》卷上,上海古籍出版社影印江安傅氏双鉴楼藏明刊本,1990年版,第19页。

汉代文家只知道有辞、赋、铭、赞等各种文体,彼此之间界限明确,不能通融,却很少有能够从“文”之本、即超越于具体文体形式之上的文学的本质去认识文学。“本”的提出,标志着文学作为独立的艺术门类的自觉,以及人们对文学本质的寻求。这种对文学本质的重视,与哲学上的务本思想有关系。务本的思想是建安时期基本的思想之一,与当时的许多思想一样,也是继承汉代子家的。王符《潜夫论》有《务本》篇,谈到诗赋之本:“诗赋者,所以颂善丑之德,泄哀乐之情也,故温雅以广文,兴喻以尽意。今赋颂之徒,苟为饶辩屈蹇之辞,竞陈诬罔无然之事,以索见怪于世,愚夫戇士,从而奇之。”<sup>①</sup>曹丕的“文本”之说似受到王符影响,但王符并未明确提出作为文学的本质或各种文学之间的统一性标志的文之“本”。

《典论·论文》的第二个理论创造是提出文学创作中“气”的问题,其云:

文以气为主,气之清浊有体,不可力强而致。譬诸音乐,曲度虽均,节奏同检。至于引气不齐,巧拙有素,虽在父兄,不能以移子弟。

这个“气”的概念的提出,为后来六朝的文学个性论和文学风格论奠定了重要的基础。“气”是当时“人物学”的一个范畴,如蔡邕评申屠蟠“禀气玄妙,性敏心通”(《后汉书·申屠蟠传》)。刘邵《人物志》以气论人,“九征”第一:“夫容之动作,发乎心气,心气之征,则声变是也。夫气合成声,声应律吕。有和平之声,有清畅之声,有回衍之声。夫声畅于气,则实存貌色。”<sup>②</sup>论人以气,论文也以气,曹丕评孔融“体气高妙”、“徐幹时有齐气”,实亦兼人与文两方面而论之。无名氏也评徐幹“含元休清明之气,标造化英哲之性”(《中论序》)。

《典论·论文》在理论上的第三个重要发展,是开启了作家作品的风格论。单独评价作家风格,汉人已有先例,如班固、司马迁对屈原的评价,扬雄、班固对司马相如赋作的评价,都属于此类。但曹丕所评,更带有作家风格比

① 王符撰,汪继培笺,彭铎校正:《潜夫论笺校正》卷一,中华书局,1985年版,第19页。

② 刘邵:《人物志》卷上,上海古籍出版社影印明刊本,1990年版,第5页。

较论的色彩,如称“王粲长于辞赋,徐幹时有齐气”,“应瑒和而不壮,刘桢壮而不密。孔融体气高妙,有过人者,然不能持论,理不胜辞”。建安时期文学繁荣,评文风气很盛,作家之间相互切磋,题品所长,指斥所短。在这样的风气中,作家个人的创作风格受到较多的关注。这就引出了曹丕的这些评价。它与汉末兴起的品评人物的风气也是相关的。

上述集中表现于曹丕《典论·论文》中的建安时期文学思想的深化,本身就是纯文学的诗赋艺术发展的结果,同时又推动了它的发展。

## 第二节 建安诗歌与音乐的关系

建安诗歌,总体上看与音乐有密切的关系。这一点在乐府诗歌方面表现得尤其突出。在乐府诗歌的发展史上,建安是文人乐府诗的第一个阶段,奠定了文人乐府诗的创作传统。但它与汉乐府有着亲子的血缘关系,并且其基本的性质,仍是一种合乐的歌辞。现存可见的这时期主要的乐府诗作者都属曹氏一门,即旧史家所说的三祖(操、丕、叡)、陈王(植)。“三祖”的乐府诗,全为合乐之作。“陈王”所作的乐府数量最多,其中有合乐的,也有不一定合乐的。但是无论合乐还是不合乐,建安诗人对于他们所拟的乐府诗的曲调应该都是耳熟能详的,对于乐府的歌唱艺术也是十分熟悉的。所以不仅是乐府诗,就是乐府常调之外的五言诗,也受到音乐的深刻影响。鉴于上述原因,研究建安文人五言诗,仍要特别重视其音乐的基础。

建安诗歌的兴盛,与曹魏立国后的音乐重建有直接的关系。建安紧接汉末大乱前音乐艺术的繁荣之后,它的音乐总体上看是汉代音乐的继承和发展。但是由于汉末大战乱对社会经济、文化的严重破坏,使得整个音乐系统,不管是雅乐、俗乐还是东汉时期逐渐发展起来的文人音乐,都遭到了毁灭性的破坏,史称“汉末大乱,众乐沦缺”(《宋书·乐志》)。这样,重新发展起来的建安音乐,也跟建安时期的其他文化形式一样,有它自己的新的发展起点。也可以说,它是一个重建的音乐系统。

曹魏音乐与汉乐的关系,雅乐、鼓吹乐方面的情况,史书记载得比较清楚。《晋书·乐志》综述了这一情形:

汉自东京大乱，绝无金石之乐，乐章亡缺，不可复知。及魏武平荆州，获汉雅乐郎河南杜夔，能识旧法，以为军谋祭酒，使创定雅乐。时又有散骑侍郎邓静、尹商善训雅乐，歌师尹胡能歌宗庙郊祀之曲，舞师冯肃、服养晓知先代诸舞，夔悉总领之。远详经籍，近采故事，考会古乐，始设轩悬钟磬。而黄初中柴玉、左延年之徒，复以新声被宠，改其声韵。

又云杜夔所载雅乐四曲：

杜夔旧传雅乐四曲，一曰《鹿鸣》，二曰《驺虞》，三曰《伐檀》，四曰《文王》，皆古声词。及太和中，左延年改夔《驺虞》、《伐檀》、《文王》三曲，更自作声节，其名虽存，其声实异。唯因夔《鹿鸣》，全不改易。每正旦大会，太尉奉璧，群后行礼，东厢雅乐常作者是也。后又改三篇之行礼诗。第一曰《於赫篇》，咏武帝，声节与古《鹿鸣》同。第二曰《巍巍篇》，咏文帝，用延年所改《驺虞》声。第三曰《洋洋篇》，咏明帝，用延年所改《文王》声。第四（曰）复用《鹿鸣》。《鹿鸣》之声重用，而除古《伐檀》。

又王粲奉命改汉高祖时所传《巴渝舞曲》：

汉高祖自蜀将定三秦，阆中范因率賫人以从帝，为前锋。及定秦中，封因为阆中侯，复賫人七姓。其俗喜舞，高祖乐其猛锐，数观其舞，后使乐人习之。阆中有渝水，因其所居，故名曰《巴渝舞》。舞曲有《矛渝本歌曲》、《安弩渝本歌曲》、《安台本歌曲》、《行辞本歌曲》，总四篇。其辞既古，莫能晓其句度。魏初，乃使军谋祭酒王粲改创其词。粲问巴渝帅李管、种玉歌曲意，试使歌，听之，以考校歌曲，而为之改为《矛渝新福歌曲》、《弩渝新福歌曲》、《安台新福歌曲》、《行辞新福歌曲》，《行辞》以述魏德。黄初三年，又改《巴渝舞》为《昭武舞》。

缪袭改汉《短箫铙歌》为魏鼓吹曲辞：

汉时有《短箫铙歌》之乐,其曲有《朱鹭》、《思悲翁》、《艾如张》、《上之回》、《雍离》、《战城南》、《巫山高》、《上陵》、《将进酒》、《君马黄》、《芳树》、《有所思》、《雉子班》、《圣人出》、《上邪》、《临高台》、《远如期》、《石留》、《务成》、《玄云》、《黄爵行》、《钓竿》等曲,列于鼓吹,多序战阵之事。及魏受命,改其十二曲,使缪袭为词,述以功德代汉。<sup>①</sup>

又《宋书·乐志》载汉《安世房中乐》,魏国初建时改为《登歌安世诗》;曹丕时《正始之乐》,明帝时又改为《享神》。从以上史书所叙可见,魏代的典礼、祭祀、仪仗等乐,主要是继承汉乐,但是在复的过程中又有很大的变化。其中一个重要的特点就是用其乐而改其辞,这一点与曹魏时期诗歌的发展有莫大的关系。雅乐歌词虽然不是建安文人乐府诗的主要部分,但它们所依据的“异代之文未必相袭”的观点及由此而导致的“依前曲作新歌”(曹植《鞞舞歌序》),对于俗乐歌词的创作也是有影响的。并且建安时期雅俗之间界限也是相对的,一方面雅乐在音乐上被新声所改,文体上也多用五言、七言新体;另一方面,由于最高统治者曹氏三祖的参与,俗乐歌词也开始雅化。尤其是曹操的乐府诗,多表现其政治思想及见解,抒发政治感情,与《诗经》的大、小雅很接近。这样的内容加上他的特殊身份,使他的乐府在地位上接近雅颂。曹植《武帝诔》称乃父“躬著雅颂,被之瑟琴”,不单纯是虚泛的赞美。

建安初官方搜集、修复雅乐的同时,搜集、修复俗乐的工作也应同时进行着,如曹植《鞞舞歌》序记载魏武帝招收遭乱播迁的灵帝时西园鼓吹乐工李坚,即是一例。又如曹植诗“齐人进奇乐,歌者出西秦”(《侍太子坐诗》)、“秦箏何慷慨,齐瑟和且柔。阳阿奏奇舞,京洛出名讴”(《野田黄雀行》),曹丕诗云“齐倡发东舞,秦箏奏西音。有客从南来,为我弹清琴”(《善哉行》)。这些诗句里所说的“秦箏”“齐瑟”也可能是用典和泛常之称,但魏晋诗人一般还是写实的。我们虽然不能据此考定当时真有齐、秦等地的乐工来到邺中,但是可以由此肯定建安时期各地音乐和乐工辏集邺下的事实是存在的,并且这些音乐大部分是属于俗乐系统的,邺下在当时成了俗乐汇集改造的中心。荆

<sup>①</sup> 以上俱见《晋书》卷二十二《乐上》、卷二十三《乐下》。



州平定后,三国鼎立局面基本形成,北方统治走向安定、有秩序的局面,作为曹魏集团政治中心的邺下,其经济、文化得到迅速发展。邺下本是冀州的政治中心,一直为袁绍集团盘据,当时即称为邺都,兴平中袁绍谋士沮授有迎天子于邺都的建议,可见其为汉末一繁华都会。又且地近音乐名城邯郸,其地方音乐文化,在曹魏据邺之前,应该已有一定的基础。在这些条件的凑合下,平荆州后邺下很快就成为当时音乐文化的中心,其地位一如大乱前的洛阳。邺下时期欣赏音乐的主体主要是文人群体和上层社会,这一时期的音乐也比较集中地反映了这一阶层的趣味。而建安至魏代下层社会的音乐文化,与战乱前相比则是一个很大的收缩。汉代民间乐府活动的兴盛,是建立在社会繁荣和经济发展的基础上的,而且明显地具有都市文艺的特色。其主要的消费者是豪富吏民阶层。汉末大乱和军阀混战,使京洛等大都市相继遭到摧毁,甚至真正成为“芜城”。而且在战火连绵之中,一般的城市经济和文化都要受到影响,城市的功能也由经济、生活为主转为以军事为主,都市文艺就失去了存在的基础。而农村的凋敝,人口的剧减,也使得汉代的里社制度及其繁荣景象荡然无存。里社的音乐活动也同样失去存在的基础。就豪富吏民来讲,“随着战乱的发展,商人的财产得不到保护,商业处于全面萎缩阶段,因此,东汉后期的那些富商大贾都随商业的衰落而没落了”。<sup>①</sup> 这些富商大贾昔日深堂广榭、歌舞列曹的生活,也早已成为梦影。民间乐府的衰歇,是汉魏音乐艺术系统于建安后很快走向衰落的主要原因。但就建安时期来说,音乐活动范围向以文人群体为中心的上层社会收缩,客观上有利于文人诗歌艺术的发展。

建安时期最盛行的是清商音乐,王僧虔《乐表》言,“又今之清商,实由铜雀,魏氏三祖,风流可怀”。建安作家的诗文中也经常出现“清商”二字,如“援琴鸣弦发清商”(曹丕《燕歌行》),“悲歌厉响,咀嚼清商”(曹植《正会诗》),“吟清商之激哇”(韦诞《景福殿赋》)。除此之外,“清角”、“清琴”、“清歌”等词也常能看到。清商乐在“古诗十九首”时代已十分流行,观“古诗”作

<sup>①</sup> 朱大渭、张泽咸主编:《中国封建社会经济史》第二册,齐鲁书社、天津出版社,1996年版,第166页。

品中频繁出现的对清商乐的描写,可见清商乐是文人们最为激赏的一种音乐。曹魏宫廷的娱乐性音乐的主要机构,似为清商署。《资治通鉴》卷一百三十四《宋纪》升明二年胡三省注:“魏太祖起铜爵台于邺,自作乐府,被于管弦,后遂置清商令以掌之,属光禄勋。”魏明帝时还立了专掌清商乐的“清商署”。史载曹芳“每见九卿妇女有美色,或留以付清商”。其主掌之官为清商令,史载曹芳时“清商令令狐景呵华、勋”,又载“帝日在后园,倡优音乐自若,不数往定省,清商丞庞熙谏帝”。<sup>①</sup>曹操所作的乐府诗,《宋书·乐志》归为相和歌和清商三调诗。可见清商令所掌,即是此类乐曲。又《宋书·乐志》记相和歌云:“相和,汉旧歌也。丝竹更相和,执节者歌。本一部,魏明帝分为二,更递夜宿。本十七曲,朱生、宋识、列和等复合之为十三曲”。这十三曲也有曹操、曹丕所作的歌词,应该属于清商署所掌的乐府歌曲。<sup>②</sup>

清商乐的突出特点是抒情性强,它特别适合汉魏之际因时局动荡、思想松动、个性化、情感化流行的新士风。乐府艺术在西汉时期主要是反映了宫廷和民间的审美趣味,是宫廷艺术和民间艺术的结合,到东汉时期,由于文人群体的形成,士人阶层逐渐确立独立意识并积极参与音乐的欣赏和创作活动,音乐中也更多地反映出这个阶层的审美趣味。这一发展趋势的成果就是清商乐的盛行,这使汉代的乐府音乐由重娱乐转向重抒情,对汉魏之际抒情诗艺术的发展、抒情艺术原则的确立,起到了十分重要的作用。从建安诗人对当时音乐的描写中,我们可以看出,当时的音乐欣赏趣味是追求强烈的抒情效果。这正是清商乐的特点。

关于建安俗乐歌词的合乐情况,沈约《宋书·乐志》提供了很重要的材料。《宋书》卷二十一“乐三”记录了一批俗乐歌词,是魏晋以来历朝宫廷相沿用的相和乐、清商乐的歌词。其乐曲来自于汉代,经过魏晋乐人的一些改变;歌词则有用汉乐府古辞的,也有用曹氏一门所作的。详细曲目如下(作品略):

① 《三国志·魏书》卷四《三少帝纪》裴松之注引王沈《魏书》。

② 此节参考王运熙《汉魏两晋南北朝乐府官署沿革考略》,《乐府诗述论》,上海古籍出版社,1996年版。

相和:十三曲十五篇。古词五篇:《江南》、《东光乎》、《鸡鸣》、《乌生》、《平陵东》。《楚词钞》一篇:《陌上桑·今有人》。曹操七篇:《气出倡·驾六龙》、《精列·厥初生》、《度关山·天地间》、《薤露·惟汉十二世》、《蒿里行·关东有义士》、《对酒·对酒歌太平时》、《陌上桑·驾虹蜺》。曹丕二篇:《陌上桑·弃故乡》、《十五·登山有远望》。

清商三调歌诗:

平调:二曲五篇。曹操两篇:《短歌行·周西》、《短歌行·对酒》。曹丕三篇:《燕歌行·秋风》、《短歌行·仰瞻》、《燕歌行·别日》。

清调:四曲六篇。古词一篇:《董逃行》。曹操四篇:《秋胡行》两篇、《苦寒行》、《塘上行》(《玉台新咏》作甄后词)。曹叡一篇:《苦寒行》。

瑟调:《善哉行》一曲八篇:古词一篇,曹操两篇,曹丕三篇,曹叡两篇。

大曲:古词九篇:《东门行》、《艳歌罗敷行》、《西门行》、《折杨柳行》、《艳歌何尝》(一曰《飞鹄行》)、《艳歌何尝行》、《满歌行》、《雁门太守行》、《白头吟》。曹操一曲三篇:《步出夏门行》,分《观沧海》、《冬十月》、《龟虽寿》三篇。曹丕两篇:《折杨柳行》、《煌煌京洛行》。曹叡两篇:《步出夏门行》、《棹歌行》。曹植一篇:《野田黄雀行》。

楚调怨诗:曹植一篇:《明月》。

从上面的曲目中可以看出,魏晋各代所奏的相和、清商乐所用歌词,除古辞外全为曹氏一门所作,其中“三祖”所作最多,陈王曹植仅两篇。可见这个歌曲节目表是曹魏时代定下来的,西晋荀勖等或曾加以整理,但具体曲目歌词无改其旧。此后历代沿用,从未增入晋宋诗人的拟作。郭茂倩《乐府诗集》卷四十四《清商曲辞》“题解”云:“故王僧虔论三调歌曰:‘今之清商,实由铜雀。魏氏三祖,风流可怀。京洛相高,江左弥重。而情变听改,稍复零落。十数年间,亡者将半。所以追余操而长怀,抚遗器而太息者矣。’”他们所说的,就是前面所引的《宋书·乐志》中的那些歌曲。这是汉魏乐府流传于晋南北朝的主体部分,而乐制的确定,则在曹魏时期。

建安俗乐歌词的创作,完全是为了配合曹魏宫廷的俗乐建设而进行的。

曹氏父子虽然在雅乐重建方面也投入了较大的精力,但那主要是出于政治目的,是受传统礼乐观念支配的结果。其真正的兴趣所在,仍在于俗乐。曹操受汉末文士通脱好乐之风气影响,早年即好俗乐。他的妻子卞后即出身倡家。他早期所作的《蒿里行》、《薤露》,即是依汉末流行的挽歌词为诗。但戎马倥偬之时,毕竟未能大事俗乐建设。至建安十五年作铜雀台于邺中,上设伎乐,以为娱老之用。魏廷之大事俗乐,即始于此。曹操的乐府诗创作高潮,也当在此时。其后曹丕之爱好俗乐,比起乃父来,有过之而无不及,其俗乐方面的素养及赏乐能力,似较曹操更精。所以俗乐乐曲,在他手里得到了进一步的发展。曹叡继承帝业,对父、祖的行为亦步亦趋,所以也热衷俗乐歌词的创作。曹叡子齐王芳也好倡乐,司马懿废掉他的主要理由就是“耽淫内宠,沈漫女德,日延倡优,纵其丑谑”(《三国志·魏书·三少帝纪》)。又说他“每见九卿妇女有美色,或留以付清商”。他是否亦有俗乐歌词之作,不得而知,因为他既然被废弃,则纵有所作,也不会仍留在乐府之中。另一废帝高贵乡公曹髦也“爱好文雅,广延诗赋”,或者也有乐府诗之作,但也跟齐王芳一样,纵有也不会留存。这样说来,曹氏历代帝主都爱好俗乐。其乐府乃至一般五言诗的创作,即是俗乐爱好的产物。建安诗歌与音乐关系之密切,于此可见。

为俗乐的旧曲、新声配词,曹氏一门似乎拥有一种特权。文人如王粲、缪袭,可以奉命为雅乐作词,以体现臣子歌颂君德、润色鸿业的职分;但却不能随便地为属于内廷的乐府制撰歌词。当时未必有这样的明令限制,但曹操自负才华,独揽为内廷乐府撰词之事,就使它无形中成为一块禁脔。曹植赞美曹操的乐府为“雅颂”,即已等同于圣人的制作,正透露出建安乐府体制虽俗而制作之事甚为尊崇这一信息。曹操的诗歌,全属乐府体。这似乎透露了这样一个信息:建安的这场诗歌运动,是从乐府开始的。乐府之外的五言创作风气,也是在乐府影响之下形成的。乐府新词的创作权既为曹氏所独揽,其他文人就只能在不入乐的五言诗方面一展诗才。而年辈晚于王粲、阮瑀、陈琳的曹丕和曹植,除了继承曹操的乐府诗创作之外,还兼承了王、阮、陈等人的五言诗风。

曹丕与曹叡的诗歌,也以乐府为主,这也是曹魏王族为乐府配词的特权的一种反映。这样的特权,恐怕连曹植也不具有,至少不能与“三祖”相比。

但作为藩国国君,他有自己的“下国之陋乐”,他依汉鞞舞旧曲作新歌五篇,说“不敢充之黄门,近以成下国之陋乐”。“黄门”乃朝廷音乐机构,曹植说不敢为黄门作乐,并非一般谦词,正可见朝廷乐制之尊崇,连曹植都不敢越俎代庖。但曹植自有为藩国“陋乐”配词的权利。以他的特殊地位,有时也能应诏令为朝廷乐府作诗,如他的《正会诗》,可能就是为朝廷举行正会礼作的一首歌诗。可是曹植为乐曲作词的机会毕竟有限,所以他除了在五言徒诗方面寻求发展之外,还创出了不依乐曲的拟乐府一体,并且不用旧曲题目,另制新题,以示区别。如“拟《长歌行》为《蝦蚶》”,“拟《苦寒行》为《吁嗟》”,“拟《豫章行》为《穷达》”(均据吴兢《乐府解题》)。而《名都篇》、《美女篇》、《白马篇》等,都是仿照《齐瑟行》之作。以“篇”系题可能正说明这种拟乐府诗是以文章辞藻为主,不同于真正的乐歌。乐府创作中诗乐分离,正始于曹植。文人拟乐府诗的创作,也以此为开端,但此风影响所及,已在魏晋之际的傅玄、张华等人,至陆机蔚为大宗。故刘勰《文心雕龙·乐府》云:“子建士衡,咸有佳篇,并无诏伶人,故事谢丝管。俗称乖调,盖未思也。”刘勰虽不知道子建乐府为何“无诏伶人”、“事谢丝管”,但也不同意世人轻视曹植乐府为乖调,认为还是符合歌词标准的,这是有见地的看法。但我们也应该看到,既然曹植的目的不是为乐曲作词,而是拟作歌词,其在文采辞藻方面自然更加在意,变当时普通乐府歌词的质朴通俗为文采斐然。这是因为歌唱之词,尤其是俗乐歌词,追求动听悦耳、易于上口,而案头之品,须求文采辞藻的赏心悦目。这开了后世文人拟乐府诗逐渐由音乐化走向文学化的发展之路。

曹氏之外的建安文人乐府诗,据郭茂倩《乐府诗集》所载,有左延年《秦女休行》,阮瑀《驾出北郭门行》(俱载卷六十一“杂曲歌辞一”),陈琳《饮马长城窟行》(卷三十八“相和歌辞十三”,属瑟调曲),繁钦《定情诗》(卷七十六“杂曲歌辞十六”),阮瑀《琴歌》(卷六十“琴曲歌辞四”),徐幹《室思诗》第三章“自君之出矣,明镜暗不治。思君如流水,无有穷已时”(卷六十九“杂曲歌辞九”)。这些作品,像阮瑀《驾出北郭门行》、陈琳《饮马长城窟行》,当作于两人归顺曹魏之前,且阮作为杂曲歌词,徐幹《室思诗》本非乐府,因第三章后世诗人每每仿效,所以将它收入《乐府诗集》中。其他如阮瑀《琴歌》是自制之曲,繁钦《定情诗》确为俗乐体,但也是自制的新歌。左延年为大乐师,自有制

新歌的权利。总而言之,文人不能或说不敢为曹魏宫廷乐府制词,是可以断定的。或者更进一步说,是他们没有机会为旧曲新声谱词,自然也没有大量创作乐府诗的可能。这正好证明了这样一个事实,在建安时期,曹植拟作不入乐的乐府诗之前,并没有晋宋文人的那种徒尚文辞、不倚曲调的拟乐府诗。

### 第三节 建安诗歌的发生与演变进程

建安诗风发端于献帝初平年间,自初平至曹操平定荆州的建安十三年之前为第一阶段,平定荆州后至魏朝建立为第二阶段,黄初、太和时期为第三阶段。如果要按曹魏“三祖”、“三少祖”的说法,所谓建安诗歌,其政治的背景则为“三祖”时代。从创作风气来看,建安诗歌从前期到邺下时期,经历了从个体的自然化的写作向群体的艺术化的写作的转化,最后又在曹植的晚年创作中回复到高度个性化的写作。从诗歌风格来看,建安诗歌经历了由早期的质朴向邺下时期的文质相谐的发展。前面我们讲过,阶段性强是魏晋南北朝诗歌史的一大特征。这不仅体现于大阶段上,而且在被习惯视为一个阶段之中,其内部同样体现出比较明显的时期性的差别。

#### 一、初期的诗歌创作景观

上面说过,建安诗歌(包括整个建安文学)有自身的起点,这个起点与汉末乱世有重要关系。需要特别注意的是,这里所说的建安诗风的发生,是指一种时代风格的发生而言,也是指建安时期“五言腾踊”这种前所未见的文人诗创作景观的前端而言的。之所以强调这一点,是因为从诗歌史自然的状态来看,建安诗歌实际上是汉末诗风的延续,其对前面诗史的发展,正在于“五言腾踊”这一事实。

#### (一)建安诗人对汉代文人诗歌创作的发展

上节我们强调了汉末离乱及文化复兴是造成建安诗歌的历史条件。这只是建安诗史发生的一个方面的因素。就诗歌史的脉络来说,建安诗人的诗歌创作,并非一空依傍地崛起于上述历史文化背景中,而是一种业已存在的

文人创作诗歌的行为,在建安时期适宜的文化气候里,突发为一种后人看起来像是“潮流”的诗歌创作风气。对于这一点,前人已经注意到。钟嵘《诗品》追溯五言源流,即已重视汉代。罗根泽认为“五言诗的全盛时期是建安时代,其所以能臻全盛的原因,是因为自东汉章、和以来,五言诗即继续发展,一步一步地走到建安时代,遂至登峰造极的地位,和当时的赋、当时的散文,并没有多大的关系。”<sup>①</sup>

汉代诗歌的主体为乐府歌词,此外民间歌谣与士大夫之流个人的创作,也常有发生。士大夫个人创作,所用体制,又有歌与徒诗两者之别。歌多为楚歌体,集中于刘汉皇室,如从高祖《大风歌》到后汉少帝《悲歌》,咸用此体。上流人士也常有楚歌之作,如马援南征交趾时所作的《武溪深》等。歌也有用五言体,也有用四言体,考察张衡所作,两类都有。徒诗之作,开始多用四言,如韦孟《讽谏诗》、韦玄成《自劾诗》、《戒子孙》诗。东汉以降,徒诗中五言体渐多,桓、灵两朝,似已初成风气,蔡邕、赵壹、郗炎、秦嘉、侯瑾俱有流传作品。两汉乐府俗乐歌辞的主体部分出于民间,为采诗入乐之作。但东汉以降,文人渐有依拟俗乐曲调作歌之事,如张衡《同声歌》、蔡邕《饮马长城窟行》。

观察上述文人创作诗歌的情形,与魏晋以降文人诗风确立后的表现很不一样。最主要的一点是,他们写作(或咏唱)有很大的偶然性,属于因事所激而发为歌吟。东汉中晚期以降诗风渐开,一些文学家的写诗,追求艺术的因素开始增加,并且所作稍多,如蔡邕等人。但一般文人的写作,也还都是偶一为之,难称是有专门造诣的诗家。这种情况说明,汉代的士大夫诗歌创作,基本上还是处于自然艺术的状态。建安早期的诗歌创作,正是这种状态的延续。只有这样,才能理解后来邺下诗风兴盛的诗歌史意义。<sup>②</sup>

正因为汉代诗歌创作的发生常态是因事所激而发为歌吟——这是一种古老的言志、吟咏情性的传统,所以当汉末大乱时,无论是蒿目时艰,还是感

① 罗根泽:《乐府文学史》,北平文化学社,1931年版,第2—3页。

② 参看钱志熙《从群体诗学到个体诗学——前期诗史发展的一种基本规律》(《文学遗产》,2005年第2期)、《论汉代诗学的群体诗学特征及内部的分野》(《中国中古文学研究——中国中古文学国际学术研讨会论文集》,学苑出版社,2005年12月;收入香港中文大学中文系、北京大学中文系合编:《中文学刊》第4辑,2005年12月)等文。

怀身世,抒发拯济之道,总之,因事所激的机率大大增加,具有文学素养的士人们,创作诗歌的冲动显得频繁起来,而使文士逐渐由自然的讴咏转为更为自觉的艺术创作。不妨以曹操与王粲为代表来分析这一现象。

曹操现存较早的诗,应该是《薤露》与《蒿里行》,都是写董卓之乱与军阀割据的。这两首诗的写作,最早也只能在初平元年。此时曹操已经三十六七岁了。虽然我们不能断言他在这之前从来未曾作诗,但至少不会多,不然的话,以曹操的地位,总会有留存下来的。曹操有很高的学问与文学的修养,二十六岁时曾以明古学而举孝廉,<sup>①</sup>又自称弃济南相后“归乡里,于谯东五十里筑精舍,欲秋夏读书,冬春射猎”(《让县自明本志令》)。以后世之例,曹操这样的人,既具诗才,又怀大志,早年就应该有诗歌创作,但事实上他的诗歌创作始于董卓之乱,是因事感发而作诗。可见汉末一般的士群中,写诗是偶然的行为,并无浓厚的群体的创作风气。除《薤露》、《蒿里行》外,曹操的乐府诗,有可能是建安十三载前作的也只有《苦寒行》,是写建安十一年征高干之役的行军之事。曹操比较多地创作诗歌,应该是在建安十五年之后,跟建铜爵台之事有直接的关系。我们现在知道,曹操的诗歌全部是乐府诗,并且都是入乐的。曹操建铜爵台,大兴俗乐,史载曹操“及造新诗,被之管弦,皆成乐章”。<sup>②</sup>曹植《武帝诔》中也说:“既总庶政,兼览儒林。躬著雅颂,被之瑟琴”。这里只说管弦、瑟琴,而没有说到金石轩悬之乐,正说明曹操所作的歌诗,是配合俗乐体制。曹操的大量创作乐府,正是曹魏建都邺下后修复雅乐、大兴俗乐的音乐重建运动之产物。<sup>③</sup>由此可见,曹操先是受大乱刺激、感慨时事而屡有吟咏,逐渐培养成自身的诗人自觉意识,最终由于为俗乐配词而大量创作,完成了由一个自然诗人到自觉诗人的转变。

王粲也是在汉末大乱的世局中开始写诗的。《三国志·魏书·王粲传》载:“献帝西迁,粲徙长安,左中郎将蔡邕见而奇之。时邕才学显著,贵重朝廷,常车骑填巷,宾客盈坐。闻粲在门,倒屣迎之。粲至,年既幼弱,容状短小,一座尽惊。邕曰:‘此王公孙也,有异才,吾不如也。吾家书籍文章,当尽

① 江耦:《曹操集·曹操年表》,中华书局,1959年版,第189页。

② 《三国志·魏书》卷一《武帝纪》裴松之注引《魏书》。

③ 参考钱志熙《论建安诗歌与音乐艺术的关系》,《原学》第4辑。



与之。’”此时王粲虽声名初著,但并未进行诗歌创作。只是与蔡邕交际,对他的文学创作意识的培养不无影响。蔡邕的四、五言诗及乐府之写作,对他日后的诗歌创作,是有直接的启迪作用的。蔡氏作有四言诗《答对元式诗》、《答卜元嗣诗》(两诗俱为佚文,似为同一首),王粲的四言诗《赠蔡子笃》、《赠士孙文始》作于建安诗风未开之时,当是直接受到蔡邕的影响。与王粲一样,阮瑀、路粹等人,乃至曹操,其写诗也都有可能是受到蔡氏的启迪。有学者认为蔡邕的《述行赋》所体现的写实性对阮瑀、王粲、蔡琰的诗歌有所影响。<sup>①</sup> 蔡邕对建安文人的影响,是一个值得研究的问题。从汉末诗歌到建安诗歌,蔡邕是重要的中介人物。王粲的五言《七哀诗》、四言《赠蔡子笃》、《赠士孙文始》,都是作于避乱赴荆州及居留荆州时期。王粲是在初平赴荆州的,其与蔡子笃、士孙萌两人交往也在是年,<sup>②</sup>短期中写作多首诗歌,正是大乱酿成的诗情在起作用。正是在这种诗情的比较频繁的刺激下,王粲的诗歌创作意识趋于自觉化。这样看来,王粲虽然比曹操年少十来岁,但在诗歌创作方面,他们是差不多的时间起步的。而且王粲的前期创作,无论是质量还是数量上,都要胜于曹操。

曹操、王粲之外,阮瑀、陈琳等诗人,在早期也分别写作诗歌。但彼此并无相互影响的关系,可以说都是受乱世衰俗的影响,有所感激而发为歌诗。阮的《驾出北郭门行》,陈的《饮马长城窟行》,都是这样的作品。

建安早期诗歌体制则以乐府为主。文人创作乐府,并不始于建安。两汉盛时,朝廷及各种典礼之乐歌诗,多为文人写作。如“武帝定郊祀之礼,祠太一于甘泉,就乾位也;祭后土于汾阴,泽中方丘也”,除采民间歌讴之外,“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”。<sup>③</sup> “十九章之歌”即《郊祀歌十九章》。除此之外,王褒作《中和乐职诗》,班固作太学歌诗(见《两都赋》)。可见创作歌诗,原本也是盛汉文人之职志。建安王粲作《登歌安世乐》,缪袭作魏鼓吹乐歌,在创作的性质上,与上述汉代文士的歌诗写作正是一脉相承。这是汉魏诗歌之间存在的一种源流关系,但只限

① [日]伊藤正文:《建安诗人与其传统》,创文社(东京),2001年版,第75页。

② 据郁贤皓、张采民《建安七子诗笺注·建安七子年表》,巴蜀出版社,1990年版,第324页。

③ 《汉书》卷二十二《礼乐志》。

于雅乐歌诗方面。作为建安乐府之主流、标志建安诗歌的主要成就的,是和歌、清商三调等俗乐歌词。这种俗乐歌词,在汉代主要是采于民间,流行于里巷,其中有些作品经过文人的修饰,也有一些作品,如相和大曲《满歌行》,似乎是出于文士之手,但属于无名氏之作,其性质与民间所作没有根本的区别。<sup>①</sup>

东汉时期,情况变化,文人中间的一些人除了拟雅颂歌诗外,也开始了俗乐歌词的写作。现在尚存的,如张衡《同声歌》、蔡邕《饮马长城窟》,辛延年《羽林郎》、宋子侯《董娇饶诗》,或拟旧歌调,或因事立题,创新歌调。汉末乱中,曹操用《薤露》、《蒿里》作新歌,哀伤时事,陈琳《饮马长城窟行》也是旧调新歌。阮瑀《驾出北郭门行》,则是因事立题作新歌。甚至我认为王粲《七哀诗》、蔡琰《悲愤诗》,都是使用乐府新歌。吴兢《乐府古题要解》言“《七哀》,起于汉末”,<sup>②</sup>可知亦为当时乐府杂诗的曲调。他们继承汉末文士写作俗乐歌词的作法,而下启邺下诗风。所以,建安诗歌兴盛,实始于乐府。后来才盛行五言徒诗,与乐府诗分流。换言之,整个中国后世的文人写作诗歌的传统,也是肇始于此。后世文人之所以不断模拟乐府,实在因为乐府诗歌是文人诗歌写作的发端,即在写作传统上,具有权威性。这种权威性经过魏晋文人的确认与演绎,殆至于不可动摇。

建安早期诗歌的主要内容为悯乱伤时,具有很强的现实性,这是从汉乐府中继承过来的。乐府本来就具有写时事的特点,与乐府相邻的杂歌谣,则时事性、现实性更强。这可以说是建安诗学的原点。但从汉乐府作者到建安诗人,其创作主体发生很大的变化,他们将民间诗学的现实性发展为文人诗学的现实性,在这个过程中,吸收《诗经》、《楚辞》的现实传统与儒家诗教的理念。这一点对后来的诗歌史影响十分深远。可以说,建安早期诗歌,是后来中国文人诗现实性原则的奠定者。

综观建安初期之乐府,其艺术表现上约有两类:一、阮瑀《驾出北郭门行》、陈琳《饮马长城窟行》完全保持乐府诗客观叙述的作风,是建安诗风继承

<sup>①</sup> 萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》认为汉乐府分民间乐府、贵族乐府、文人乐府。(人民文学出版社,1984年再版)

<sup>②</sup> 吴兢:《乐府古题要解》卷下,丁福保《历代诗话续编》本,第59页。

汉乐府的最突出的例子。二、王粲《七哀诗》，曹操《蒿里行》、《薤露》、《苦寒行》，王粲《七哀诗》则在叙写时事的同时，表现出作者个人的主观立场。这种主观立场包括政治观点与个人感情及生活内容这些因素。如《蒿里行》批评“关东义士”虽有讨群凶之志，可又为各自利益而破坏了军事同盟。《薤露》则批评汉室君主用人失策，所任不良，导致贼臣窃政柄，主亡国辱，宗庙燔丧。《苦寒行》虽写大军征行之事，却表现出曹操个人浓厚的感伤情绪，这在乐府诗中显然是一种新的作风。《七哀诗》也是通过王粲自身的流亡经历来写汉末乱世之象。至于王粲《赠蔡子笃》、《赠士孙文始》、《赠文叔良》等四言，则渊源于东汉文人偶以四言酬赠的作风，但体制转长，抒情性增加，同样体现了从汉末向建安的诗风之变。

从风格与体制方面来看，建安早期诗歌风格趋于质朴，以缘事为体，五言诗文体多为散行，少偶对，基本上保持汉乐府叙事之体。虽发源于汉末但遭乱世景象之刺激，与前此盛平、奢靡之世的清辞丽句、哀乐任情的风格大有不同，可以说是本乐府采风之旧规，写乱世惊心之变象。刘师培论汉魏之际文学变迁云：“汉之灵帝，颇好俳词，下习其风，益尚浮靡，虽迄魏初，其风未革。”<sup>①</sup>这是指整个发展趋势而言。建安前期的文风，比之灵帝时代的浮靡而言，反而是趋向质朴了。这种尚质、尚直的诗歌风格，反映了乱世中文人扬弃浮靡世风的审美取向。

## 二、邺下诗歌创作的繁荣

### （一）邺下文人团体的形成

建安诗歌的第二个发展阶段为邺下时期。建安九年（204）秋八月，曹操大破袁尚，平冀州，自领冀州牧。<sup>②</sup>十三年（208）秋，曹操破荆州。这两次重要的战争，不仅确定了曹魏集团在北方的统治地位，而且与建安文学的发展也有重要关系。邺城原为袁绍的据地，绍曾封大将军、邺侯（《后汉书·袁绍

<sup>①</sup> 刘师培：《中国中古文学史》第三课《论汉魏之际的文学变迁》，人民文学出版社，1984年版，第11页。

<sup>②</sup> 《后汉书》卷九《献帝纪》。

传》),在京、洛摧毁于战火后,邺城实际上是当时经济上最发展的城市,文化上也颇具规模。所以曹操破袁绍后,就将邺城做为自己的据地,进一步发展邺城的文化和经济,为邺下文人集团的形成提供了条件。荆州为刘表据地,刘表是汉室宗臣,又是汉末名士的领袖,汉末乱中他据守荆州,采取绥抚的政策,发展荆州地区的经济和文化,使荆州一度成为当时最安定的地区。中土的文人儒士,一来向往荆州的安定,二来为刘表的声望所吸引,都纷纷来到荆州。刘表将他们接纳下来,建立庠序,修复雅乐,主持经学研究,形成了荆州学派,实为当时文化水准最高的一个势力集团。在这方面,刘表的贡献是应该充分肯定的,没有他先曹操而采取的一系列保护文人、发展学术的政策,邺下文化的繁荣也是难以想象的。可见,自洛破败后,邺城、荆州成了新的人文中心。

曹操占领邺下,破荆州,将两处的文化和文人汇集起来,所以建安十三年,成了建安文化发展的一个重要年份。这时虽还谈不上偃武修文,但对于曹操来说,对他威胁性最大的两个政治与军事的对手已经不存在了,并且北方已经统一,为文化的发展提供了相对稳定的局面。其中有两个因素,是直接促成了邺下诗歌创作的繁荣的,一是雅俗音乐的重建,前面一节已论;二是文学人才的集中,下面具体论之。

曹操破袁氏自领冀州牧后,陈琳、阮瑀、徐幹、路粹都归于曹操幕中,俱为军谋祭酒,应瑒为丞相掾属,杨修、繁钦为丞相主簿,<sup>①</sup>他们不仅是记掌文书或参谋咨议之官,同时也是文学侍从,如曹操征乌桓,陈琳作《神武赋》,应瑒作《撰征赋》;征荆州时,陈琳、徐幹、阮瑀等都从征,徐作《序征赋》,阮作《纪征赋》;<sup>②</sup>可见他们的文学侍从身份,一开始就很明确。建安十三年,曹操破荆州,所得文学名士尤众,其中王粲可称翘楚。于是,汉末渐趋浓厚的诗赋写作风气中出现的文士,联翩地进入邺下文坛。建安十六年,曹丕被封为五官中郎将、副丞相,徐幹、刘廙等为五官中郎将文学。同年曹植为平原侯,刘桢、应瑒为平原侯庶子。自此,一个以曹氏兄弟为核心的邺下文人集团就形成了。<sup>③</sup>

① 据陆侃如《中古文学系年》“建安九年”条(人民文学出版社,1998年版)。

② 以上诸赋俱见严可均辑《全后汉文》。

③ 参考陆侃如《中古文学系年》、刘知渐《建安文学编年史》(重庆出版社,1985年版,第37页)。

曹植《与杨德祖书》描述了这种建安文人自各处集中到邺下的曹魏集团的情况：

昔仲宣独步于汉南，孔璋鹰扬于河朔，伟长擅名于青土，公幹振藻于海隅，德琏发迹于大魏，足下高视于上京。当此之时，人人自谓握灵蛇之珠，家家自谓抱荆山之玉也。吾王于是设天网以该之，顿八紘以掩之，今尽集兹国矣。

两百多年后的诗史家钟嵘，凭借他所谙熟的文学掌故，发挥想象，用生动的笔触，描写了这一文学家群集的景观：

降及建安，曹公父子，笃好斯文；平原兄弟，郁为文栋；刘桢、王粲，为其羽翼。次有攀龙托凤，自致于属车者，盖将百计。彬彬之盛，大备于时。

它远远超过了汉武帝时代的梁园文人集团、灵帝时“鸿都门学士”这样一些以前的文士集团。这种围绕主要的统治者或其储贰周围形成的、踞当时文坛中心的文人集团，成了魏晋南北朝文学团体的主要形式，是造成魏晋南北朝文学状貌的主要因素之一。这种文学家群体的体制，甚至一直延续到初盛唐之际，是这个大时段中文学史的主要体制之一。这也是建安诗歌对后世影响的一个方面。邺下文人集团在曹氏兄弟的主持下，进行文学创作和学术论议，使建安的文学风格，迅速地发生变化。

邺下文学活动之兴盛，本身就是邺下诗赋、书翰的一个重要的表现内容，曹丕、曹植和其他建安作家的作品中都有描述。曹丕《与吴质书》：

每念昔日南皮之游，诚不可忘。既妙思六经，逍遥百氏。弹棋闲设，终以六博，高谈娱心，哀箏顺耳。驰骛北场，旅食南馆。浮甘瓜于清泉，沉朱李于寒水。白日既匿，继以朗月。同乘并载，以游后园。輿轮徐动，参从无声，清风夜起，悲歌微吟。乐往哀来，凄然伤怀。

《又与吴质书》：

昔日游处，行则连舆，止则接席。何曾须臾相失。每至觴酌流行，丝竹并奏。酒酣耳热，仰而赋诗。当此之时，忽然不自知乐也。谓百年已分，可长共相保。何图数年之间，零落略尽。

又其《叙诗》：

为太子时，北园及东阁讲堂并赋诗，命王粲、刘桢、阮瑀、应场等同作。

又如刘桢《赠五官中郎将诗》中也描述了一时文雅之盛：

众宴会广坐，明灯熠炎光。清歌制妙声，万舞在中堂。（其一）

清谈同日夕，情眄叙忧勤。便复为别辞，游车归西邻。素叶随风起，广路扬埃尘。逝者如流水，哀此遂离分。追问何时会，要我以阳春。望慕结不解，贻尔新诗文。（其二）

凉风吹沙砾，霜气何皑皑。明月照缙幕，华灯散炎辉。赋诗速篇章，极乐不知归。君侯多壮思，文雅纵横飞。小臣信顽卤，俛俛安能追。（其四）

又应场《公讌诗》：

开馆延群士，置酒于斯堂。辩论释郁结，援笔兴文章。

在曹丕的倡导下，当时出现了一种同题竞作的风气，同题诗、赋、文都很多。诗歌方面，《公宴诗》是当时文酒之会经常使用的题目，现存有王粲、阮瑀、刘桢、陈琳（题为《宴会诗》）、曹植等家之作。《斗鸡诗》有刘桢、曹植、应场之作。《代刘勋妻王氏杂诗》有曹丕、曹植之作。徐幹《于清河见挽船士与妻别诗》、曹丕《清河作诗》、《见挽船士兄弟辞别诗》亦为同题类作品。《咏

史》咏三良事有王粲、阮瑀之作(曹植《三良诗》似为后来追和,非同时作),《七哀诗》有王粲、刘桢、曹植等作。另外应玚《侍五官中郎将建章台集诗》、徐幹《赠五官中郎将诗》、刘桢《赠五官中郎将诗》亦为同类作品。甚至可以说,在一个时间内,同题赋诗,是邺下文人诗歌创作的一种主要形式。除同题赋诗外,文人之间酬赠诗篇的风气也很盛。此风从建安开始,汉末蔡邕等人已有以诗酬赠之事,如蔡的《答卜元式诗》,王粲于建安前作的《赠蔡子笃诗》、《赠士孙文始》、《赠文叔良》、《赠杨德祖》,然多为四言。可见在五言诗地位提高之前,酬赠之作多用四言。但至邺下时期,酬赠诗篇改用五言体,刘桢有《赠五官中郎将诗》、《赠徐幹诗》、《赠从弟诗》。徐幹有《赠五官中郎将诗》、《答刘桢诗》。曹植有《赠徐幹诗》、《赠丁仪诗》、《赠王粲诗》、《赠丁仪王粲诗》、《赠白马王彪诗》、《赠丁翼诗》、《送应氏诗》。两晋以降,文士酬赠之风甚盛,正是从邺下诗坛流衍出来的一种风气。但邺下之酬赠用五言,后来两晋酬赠,又大量使用四言,在诗体观念方面,反而比邺下时期保守。这也是能反映邺下诗人集团开放的创作观念的一个现象。同题分作、酬赠,是文人诗重要的创作方式。这一风气对文人之间的关系维系、文学切磋的深入、文人集团的形成,都有重要关涉。自两晋南北朝迄唐宋,文人之酬和、次韵等创作方式,愈来愈发展,而肇始者则当推建安诗人。这一点,历来研究中国文学的人也都忽略掉了。

## (二) 邺下诗风的变化

### 1、诗风由质向文的变化

在上述文人集团创作上相互推激的背景下,建安的诗风、文风都发生了一种变化,逐渐向华丽、文采的方向发展。当然,前期诗文中那种慷慨多感的气质仍然保持着,并酝酿成任气的文学风格。《文心雕龙·明诗》:“暨建安之初,五言腾踊,文帝陈思,纵辔以骋节,王、徐、应、刘,望路而争驱。并怜风月,狎池苑,述恩荣,叙酣宴,慷慨以任气,磊落以使才。造怀指事,不求纤密之巧;追辞逐貌,唯取昭晰之能:此其所同也。”所说的正是邺下的诗风,钟嵘《诗品序》以“建安风力”评之。但刘、钟在描述建安诗风时,主要是将其与后来中古各期诗风相比而言,所以侧重于它的任情抒发,质朴不雕。事实上,如果将

邺下诗风与建安前期尤其是与汉乐府、汉末古诗相比,则邺下诗风,实为诗歌走向艺术化的重要阶段。明清人研究建安诗风,多注意到建安(邺下)诗与汉诗之不同。许学夷作《诗源辩体》,在这方面研究尤深。他认为“汉人五言,得于偶然,故其篇章,人不越四五;至建安诸子,始专力为之,而篇什乃繁矣”。此语说出邺下诗风与汉代诗风不同的关键所在,即汉人作诗,仍带有自然创作的倾向,为情感的成分远多于为艺术的成份;吟咏情性、自我渲泄的成份,远多于竞艺、炫才的成份。这也是古诗多失作者名字的原因之一。建安前期,犹沿此风,至邺下则已完全不同。尝论魏晋诗风,有专家诗与偶然吟咏的非专家诗的不同。前期发展之功,主要在于专家之诗的形成。邺下实为专家诗之开端。清人丁晏论曹植云:“诗自《三百篇》、《十九首》以来,汉以后正轨专门,非推子建,洵诗人之冠冕,乐府之津源也。”<sup>①</sup>邺下专家之诗,自以曹植为首出。邺下专家之诗,亦魏晋各代专家诗之开端,乃至为中国近两千年文人诗史之开端,从此之后,诗歌由自然之言志抒情与依附音乐发展为独立的语言艺术。其于诗史之地位,盖可知矣。许氏即深明此理,则建安诗体与汉诗之承变之处,自能明晰辨别,如云:“魏人五言,体多数叙,语多构结”,“较之西京,迥然自别矣。”“汉人五言有天成之妙,子建、公幹、仲宣始见作用之迹。”“子桓乐府七言《燕歌行》,用韵祖于《柏梁》,较之《四愁》,则体渐敷叙,语多显直,始见作用之迹。”“汉人乐府五言,体既跌宕,而语更真率。子建《七哀》、《种葛》、《浮萍》而外,体既整秩,而语皆构结。盖汉人本叙事之诗,子建则事由创撰,故有异耳。较之汉人,已甚失其体矣。”<sup>②</sup>许氏“作用”一词,原出皎然《诗式》,皎然认为“李陵苏武诗”是“发言自高,未有作用。《十九首》辞精义炳,婉而成章,始见作用之功”。所谓“作用”,其具体的内涵不好把握,我理解是诗人更多追求结构、修辞等方面的艺术。其他明清论诗家,亦多注目于此,兹不赘举。所谓建安诗风,当以邺下时期为中心。又以上两期,以朝代而论,都还属汉代。

## 2、尚丽的风格的初步形成

① 丁晏《陈思王诗原钞序》,《曹集铨评》,文学古籍刊行社(北京),1957年版,第233页。

② 以上俱见许学夷《诗源辩体》卷四,人民文学出版社,1987年版,第81页。



汉末诗赋,颇尚浮丽,并且不无哀感顽艳之风。建安初期,诸家蒿目时艰,诗赋文书也一改汉末之风,以质朴取胜。就诗歌而言,乐府质朴,而文人五言相对来说,比较重文尚丽。建安前期诗风,主要是学习乐府纪实之法。进入邺下时期以后,诸家学习《古诗十九首》及《李陵录别诗》等无名氏之作者,形迹斑斑可考。这是尚丽风格形成的一个原因。邺下文坛形成后,曹操在文坛的核心地位,逐渐被曹丕代替,曹植则为羽翼。丕、植虽然都深受其父诗歌气质精神的影响(见下有关论述),但两代人之间审美观念的不同也是很明显的。曹植诗歌尚文辞与壮气,气质近阳刚之美;曹丕乐府则重自然而绮丽,近于阴柔之美。其余如刘桢、陈琳,与曹植相近;徐幹、繁钦与曹丕相近,王粲、应瑒诸家则介乎其间。一时风气,竞以文丽相推激。而诸家理论,也与之相应。如称“诗赋欲丽”(曹丕《典论·论文》),王粲论《诗经》称其“摘风裁兴,藻词谲喻”(《荆州文学官序》),吴质叹赏曹植书辞“何文采之巨丽”(《答东阿王书》),曹植称其王粲“文若春华”(《王仲宣诔》),刘桢颂曹丕“君侯多壮思,文雅纵横飞”(《赠五官中郎将诗》)。但邺下之尚丽,主要还是体现于取材,如描写音乐歌舞、艳情丽色、游赏园囿、品玩奇珍之类,诸项原来多已为汉赋所用,古诗之类也时有涉及,到了邺下,大量地引进诗歌之中。于是相对前期的仅为实录时事的质朴风格,就表现出突出的尚丽倾向来。其中又因各家气质不同,形成如曹植之壮丽与曹丕之清绮的不同风格。后世诗人论诗史之发展,亦多以邺下为尚丽之开端者,最著名的就是李白的“自从建安来,绮丽不足珍”(《古风》其一)。李白诗歌,唐宋人称其成就之取得的原因之一,在于学建安,而又批评建安之绮丽。其实这在李白本人并不矛盾,他所学的建安诗风,在于其基本的体制与风骨精神,而批评的是其开启六朝绮丽之倾向。其实他所说的建安绮丽,正是我们所论的邺下诗风相对前期的种种尚文尚丽的趋向的综合表现。可见李白之诗学取舍,是深探建安之奥的。近代以来,鲁迅先生论建安文学,也关注其华丽之特点,其论曹丕云:“所以曹丕的诗赋很好,更因他以气为主,故于华丽之外,加上壮大。”又说:“归纳起来,汉末魏初的文章,可说是‘清峻、通脱、华丽、壮大’。”<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 鲁迅《魏晋风度及文章与药及酒的关系》,《鲁迅全集·而已集》,第491页。

当然,从诗歌史的演变进程来说,建安之尚文、尚丽,还只是初步的倾向,与后来南朝的靡丽风格相比,建安诗风的基本倾向还是质朴的。所以对于邺下之尚丽,要辩证地看,许氏《诗源辩体》即云:“建安之诗,体虽敷叙,语虽构结,然终不失雅正,至齐梁以后,方可谓绮丽也。刘公幹《公宴诗》云‘投翰长叹息,绮丽不可忘’,是叹一时所见之绮丽也耳。即文帝诗感心动耳,绮丽难忘也。李白诗‘自从建安来,绮丽不足珍’,盖伤大雅不作,正声微茫,故遂言建安以来,辞赋绮丽,已不足珍,犹韩退之《石鼓歌》云‘羲之俗书趁姿媚’是也。此皆豪士放言耳。萧士赅即引公幹语注释李诗,指以为实,非痴人前说梦耶!”<sup>①</sup>这个说法是很有道理的。文学史上论述风格演变,只能是相对比较而论,不能绝对化。

### 3、诗体的发展与诗境的扩大

许学夷论汉魏六朝与唐以后诗的不同发展特点时说:“汉魏六朝,体有未备,而境有未臻,于法宜广;自唐以后,体无弗备,而境无弗臻,于法宜守。”建安作为文人诗发展的奠基性阶段,其基本的特点就在于对此前的自然艺术性质的诗史的突破,并向自觉艺术的诗史转化。具体地说,就在于“体”的发展与“境”的扩大。

从文体上看,建安诗体分乐府与五言两大类:

建安的乐府,除了曹植晚年所作的一部分未入乐外,绝大部分都是入乐的。<sup>②</sup>其中如陈琳《饮马长城窟行》、阮瑀《驾出北郭门行》、繁钦《定情诗》等为未入宫廷乐制的杂曲,而曹氏一门所作的则多入魏代宫廷俗乐“清商署”的乐制。曹氏父子的乐府,虽然基本上沿承汉末清商三调,但具体的曲调、篇制,也有变化,最根本的还在乐府诗的表现内容的变化。刘勰论曹氏乐府云:

至于魏氏三祖,气爽才丽,宰割辞调,音靡节平。观其北上众引,秋风列篇,或述酣宴,或伤羁戍,志不出于淫荡,辞不离于哀思,虽三调之正声,实韶夏之郑曲也。

<sup>①</sup> 许学夷:《诗源辩体》卷四,第84页。

<sup>②</sup> 参考钱志熙《汉魏乐府的音乐与诗》中关于建安文人乐府入乐的部分。

刘氏此论,从纯粹的雅颂之乐의 立场上评价曹氏乐府诗,未免带有偏见,与音乐的实际情形也不符合。因为三调原为俗乐,表现的原本就是民间的酸苦之事。曹氏父子的乐府,虽是付之伎乐,但除曹丕多写歌舞之外,曹操与曹叡的乐府,倒是多表现政治的思想与感情的。比起汉乐府的三调,不见得品格更为低下。倒是诗歌里面主体性增强,开了乐府诗个体抒情的传统,从表现社会为主,转为表现个人为主。从曹操到曹植,这一趋势是表现得很明显的。但他们都没有完全放弃乐府诗表现社会、叙写时事的功能。这首先表现在他们的个体情志中,含有浓厚的现实关怀,尤其是曹操可以说是其身即史,其个人的事迹就是时事的一部分,个人的政治愿望即现实的直接反映。他们也对社会时事有客观的反映,如曹操的《蒿里行》、《薤露》、《苦寒行》,曹丕的《燕歌行》,曹植的《泰山梁甫行》、《名都篇》、《白马篇》,都是用的汉乐府采写时事的旧法,当然在表达上增加了更多的个人性的内容。从风格来看,建安의 乐府诗与不入乐의 五言诗虽然都是文人创作,但体制风格仍有不同,乐府比较质朴,叙事性强;不入乐의 五言,则语言风格渐趋俳偶,修辞色彩比较突出。

五言诗在邺下时期的发展成就是巨大的。建安之前,五言诗的最大成就是《古诗十九首》和托名李陵、苏武录别之作这样两组无名氏古诗,但他们的文体性质是徒诗还是歌词,我们现在还是不太清楚。因为汉魏时期,歌词也常被称为诗,雅乐歌词如王褒的《中和乐职诗》,俗乐歌词如辛延年《羽林郎诗》、宋子侯《董娇娆诗》,也都是称为诗的。盖诗言其词,歌言其声,乐歌失其声唱,也就变成了“诗”。五言出于乐府和歌谣,文人写作徒诗,原用四言,至东汉班固、张衡才有五言徒诗之作,汉末文学之士,思想解放,大胆地采用五言来写言志、赠别、讽喻等庄重严肃的主题,如郦炎《见志诗》、仲长统《言志诗》,是脱离音乐的五言徒诗的初萌。但其体未大,我们看建安前期悯乱伤时之作,仍是以乐府为主。五言徒诗体制的真正确立,是在邺下时期。这一成就,对于文人诗系统的确立是巨大的,因为文人诗的主体是徒诗。只有徒诗传统的确立,才可以说是文人诗传统的确立。

邺下诗风比之前期诗风,诗歌的功能明显增加。初期诗风以悯乱伤时为主题,功能是比较单纯的。诗歌功能的单纯,是诗境未广的一种表现。诗歌创作虽然是主观的抒情行为,但却是受着艺术的范式的启迪(同时也是限

制),前期诗人从乐府的叙事范式中得到启发,感于哀乐而作诗,但基本上是为事、为情而作诗。事为大事,情为激情,即今人所说的重大题材。此时的诗,可以说是诗道纯而诗法未广。邺下时期,诗人对诗歌抒情性质的体验仍是明确的,但主要是重视诗歌本身的抒情的文体特点,至于诗歌所表现的感情本身,则趋于复杂化、多样化、浮浅化。所谓抒情的文体特点,是指邺下诗人在诗歌里严格地保持了自身作为一个抒情者的立场,其叙述事件、或描写景物,都是在这个抒情者立场的支配下进行的。诸家之公宴、游览、交际、娱戏之诗,诗歌的情感较之汉诗有泛滥化的倾向,但文体上的抒情特征与主观上的抒情者立场,是作者自觉追求的。试以王粲《公宴诗》为例:

昊天降丰泽,百卉挺葳蕤。凉风撤蒸暑,清云却炎辉。高会君子堂,并坐荫华榱。嘉肴充圆方,旨酒盈金罍。管弦发徽音,曲度清且悲。合坐同所乐,但诉杯行迟。常闻诗人语,不醉且无归。今日不极欢,含情欲待谁?见眷良不翅,守分岂能违。古人有遗言,君子福所绥。愿我贤主人,与天享巍巍。克符周公业,奕世不可追。

这是一首与宴之诗,诗人刻意描写宴会中主客融洽的情绪,并写自己的感恩之情与守分之戒。这类诗,即刘勰所说的“述恩荣”。刘桢的《公宴诗》较之王作,“述恩荣”之意比较含蓄一点,主要原因是写景状物的因素增加:

永日行游戏,欢乐犹未央。遗思在玄夜,相与复翱翔。辇车飞素盖,从者盈路旁。月出照园中,珍木郁苍苍。清川过石渠,流波为鱼防。芙蓉散其华,菡萏溢金塘。灵鸟宿水裔,仁兽游飞梁。华馆寄流波,豁达来风凉。生平未始闻,歌之安能详。投翰长叹息,绮丽不可忘。

王诗的歌颂对象是曹操,此诗所写的则是以丕、植兄弟为东道主的一次夜以继日的贵游活动。从单纯的“述恩荣”到较多地写景物,追求更丰富、含蓄的美感,这不仅是邺下诗人思想的深化,同时也是艺术的进步。但整首诗中,还是跃动着一种恩荣之感,并且最后四句极赞此游的绮丽,明确了作者的主观

抒情者立场。

写景因素的增多,在邺下诗人那里都有程度不同的表现,如曹植的《公宴诗》:“公子敬爱客,终宴不知疲。清夜游西园,飞盖相追随。明月澄清影,列宿正参差。秋兰被长坂,朱华冒绿池。潜鱼跃清波,好鸟鸣高枝。神飙接丹毂,轻辇随风移。飘摇放志意,千秋长若斯。”《赠丁仪诗》:“初秋凉气发,庭树微销落。凝霜依玉除,清风飘飞阁。”都体现了邺下写景艺术的最高成就。后诗还略有寄托,前诗则完全是为写景而写景。这种情况,一些学者称之为诗的赋化,是受到汉赋的影响,并且将之视为魏晋南北朝诗歌发展的一种趋势。其实一种诗歌系统,在其发展过程中,描写性、技巧性增加,是一个必然的趋势。邺下诗歌写景因素的增加,虽与当时贵游风气直接相关,同时也是诗体发展的这种规律的体现。不仅是写景,单纯写物的因素也是如此,如曹植的《观斗鸡》、《名都篇》、《白马篇》都反映写物技巧的发展。总之,邺下诗歌发展的一个趋势,是在艺术上写景因素的增加。这预示了后来晋宋诗歌的一个发展方向。像曹植、刘桢的《公宴诗》,在写作模式上直接开启了晋宋诗人如元嘉诸家的宴游类作品。谢灵运《邺中集·平原侯植》说曹植是“公子不及世事,但美遨游。然颇有忧生之嗟”,正是从以谢氏为代表的晋宋士族诗人的角度来理解曹植的艺术的。

除了内容表现外,邺下诗歌的发展,还表现在创作的动机上,由单纯抒情向竞赛艺事的变化。从曹丕《典论·论文》、曹植《与杨德祖书》及吴质《答东阿王笺》、杨修《答临淄侯笺》、陈琳《答东阿王笺》等文章中,我们可以看到,邺下时期,在诗赋写作繁荣的同时,已经形成以诗赋为核心的自觉的文学批评风气。

在内容方面,相对建安前期的集中于伤时哀乱主题来说,邺下诗人的现实性已经有所减弱。这种减弱可能与他们由作为自由的个体诗人,归于一个带有文学侍从性质的文人团体有关系。有学者认为邺下诗文有“应教”性质,“很少说真心话,因而邺下文章在艺术上虽有所提高,而现实性大为减弱”<sup>①</sup>。但这个说法不能绝对化,邺下文人,包括曹丕、曹植和七子在内,

<sup>①</sup> 刘知渐:《建安文学编年史》,第37页。

生活中都还是充满矛盾与忧患的,虽然对现实艰虞、民生疾苦的表现有所减少,但个体的抒情中仍然表现出很深的忧患之感,这在他们相互酬赠的诗篇中表现得比较突出。由于创作环境的变化,创作的方法,也从单纯的写实、直抒,变为较多的比兴托寓,这也是邺下诗风相对于前期的一大变化。曹植晚年的诗风,主要就是发展了邺下诗风的这一方面。而其影响深远,迄于阮籍、嵇康。魏晋诗风的由写实向多用比兴、象征之法的变化,邺下也是开启其先。

建安诗歌发展的第三期为魏朝的前期,以曹植去世的太和六年为下限。此期的创作,专家之诗,实只有曹植一人在继续。曹植后期的创作,与其在邺下时期的创作相比,发展甚大,但不能不视为建安诗风的发展,标志建安诗风进入新的发展阶段。对此,我们将在下面有关曹植的专节中展开。此期诗坛的总体表现,则是如钟嵘所说的“陵迟衰微”。今存作品较多的是明帝曹叡。他以乐府为主,仍然延用曹魏君王为乐府制词的“特权”,关于这个问题我在有关的论著中已经论述过。<sup>①</sup>但他的乐府,多禀承其父祖的成调,依拟的作风明显,其中像《步出夏门行》实为宰割曹操、曹丕的词句而成,开后来傅玄一派拟古、隐括之风气,反映魏初诗风浮浅、依拟的特点。

#### 第四节 曹操乐府诗对汉乐府的继承与发展

曹操(155—220)<sup>②</sup>是建安诗风的开启者,关于曹操诗歌创作的发端及曹诗与当时音乐的关系,在前面关于建安早期诗歌创作景观的一节中,已经论述过了。

在古人中,有两位评论家对曹操的诗歌作出了很精彩的评论。一位是钟嵘,他说:“曹公古直,甚有悲凉之句。”一位是宋人敖陶孙,他在《诗评》中说:“魏武如幽燕老将,气韵沉雄。”钟氏受到当时华绮精致的诗歌审美观的影响,所以用“古直”来评曹操,不算是最高的评语。敖氏则在当建安诗歌早已成为

① 详见钱志熙《论建安诗歌与音乐艺术的关系》与《汉魏乐府的音乐与诗》中的有关论述。

② 本卷所记魏晋南北朝诗人的生卒年,除特殊注明外,都以曹道衡、沈玉成《中国文学家大辞典·先秦秦汉魏晋南北朝卷》(中华书局,1996年版)为准,为避烦赘,后不一一出注。

经典、其艺术意蕴已经被充分阐述的宋代,所以用了“气韵沉雄”这样一流的评语来品评。这反映了文学史上对曹操诗歌认识的发展。钟嵘所说的“古直”,指曹操诗歌体裁之古,也指其诗歌语言风格之朴素质直。曹操的诗,体裁全部继承汉乐府,也受到汉乐府之外的谣谚的影响,所以形成了这种风格。这与入乐有直接关系。入乐的诗歌,音乐性仍然占支配地位,就文学艺术来讲,则更多地处于自然的状态。从语言的风格来看,建安诗人中,也是曹操诗与汉乐府最接近,语言十分朴素,几乎完全不加修饰。孔子云:“辞达而已矣。”曹操之诗文,陶渊明之诗文,都通悦能达。苏轼《与谢民师推官书》:“孔子曰:‘言之不文,行而不远。’又曰:‘辞达而已矣。’夫言止于达意,即疑若不文,是大不然。求物之妙,如系风捕影,能使是物了然于心者,盖千万人而不一遇也。而况能使了然于口与手者乎?是之谓辞达。辞至于能达,则文不可胜用矣。”<sup>①</sup>当然不是说只要语言朴素就是好诗,曹操的诗,有的因朴素而更显出其内容的充实、感情丰蕴,如我们熟悉的他的那些佳作都是如此;但也有过于质直,缺乏形象、缺少诗味的,如他的《善哉行》、《度关山》等诗,近于政治家的演说,缺乏诗的实质。其实它们在审美上依重的,主要还是音乐的效果。汉乐府原有说教的一体,如《君子行》,曹操的表达政治理想与政论的乐府,正是此类之流衍。台静农论曹操乐府云:“在他的乐府词中,有一部分古拙到连韵也不用,其内容有的铺排游仙而无玄意,有的装点儒术而失之空泛。像这类作品,既非抒情,也不是写意,想是当时入雅乐的歌辞,以典重能入乐为主,而诗歌艺术却居于次要。”<sup>②</sup>这是有见地的看法。只是台氏所说的人雅乐不准确,其实是入清商俗乐。

另外,曹操有尚质的文艺思想。原来在汉末的文风中,是一种虚夸尚文的风气,当时称为浮华之文。这种浮华之文学,与繁琐经学及王充所说的虚妄意识是相应的,汉末思想家对上述学风与文风是有所批判的。曹操的尚质,正是对这种倾向的纠正。<sup>③</sup>

曹操诗歌,分五言诗和杂言诗、四言诗几类。杂言诗最能体现曹操“依

① 孔凡礼点校:《苏轼文集》卷四十九,中华书局,1986年版,第1418页。

② 台静农:《中国文学史》上卷,台湾大学出版中心(台北),2004年版,第159—160页。

③ 参看钱志熙《魏晋诗歌艺术原论》,第89—91页。

曲调填词”的特点,其句子的“长短杂凑”,正是依曲调的结果。其杂言诗最佳者当为《气出倡》,诗中反映的神仙意识、表现的神仙境界近于汉乐府游仙,带有“幻想写实”的特点。所谓幻想写实,就是境界虽为虚幻,但表现上却有写实的色彩。这是汉乐府游仙诗的境界特点,曹操继承了这一境界特点。<sup>①</sup>

驾六龙乘风而行,行四海外路。下之八邦,历登高山,临溪谷。乘云而行,行四海外。东到泰山,仙人玉女下来遨游,骖驾六龙饮玉浆,河水尽不东流。解愁腹饮玉浆,奉持行,东到蓬莱山。上之天之门,王阙下引见得入,赤松相对,四面顾望。视正焜煌,开王心正兴其气。百道至,传告无穷,闭其口但当爱气。寿万年,东到海与天连。神仙之道,出窈入冥,常当专之。心恬憺无所悒欲。闭门坐自守,天与期气,愿得神之人。乘驾云车,骖驾白鹿,上到天之门。来赐神之药。跪受之,敬神齐。当如此,道自来。华阴山,自以为大,高百丈,浮云为之盖。仙人欲来,出随风,列之雨。吹我洞箫,鼓瑟琴。何閭闾,酒与歌戏。今日相乐诚为乐,玉女起起僊移数时。鼓吹一何嘈嘈,从西北来时,仙道多驾烟乘云驾龙,郁何蓊蓊。遨游八极,乃到昆仑之山西王母侧,神仙金止玉亭。来者为谁。赤松王乔乃德旋之门,乐共饮食到黄昏。多驾合坐,万岁长,宜子孙。游君山,甚为真。碓磈砢砢尔自为神。乃到王母台,金阶玉为堂,芝草生殿傍,东西厢,客满堂。主人当行觞,坐者长寿遽何央。长乐,甫始宜子孙,常愿主人增年与天相守。

这里所表现的,正是汉代方术仙道的求仙活动与神仙传说。曹操在这首诗中,吸收汉代乐府游仙诗与游仙赋的一些片断,可以说是对乐府游仙诗的改编与集大成。其语言风格也与汉乐府接近,不加修饰,甚至不怎么作诗篇章法上的安排,任情抒发,有时甚至给人以俚俗、稚拙、杂乱的感觉。但实际上不是这样,他是意在学习乐府民歌的真朴。可以说,建安诗人,在神理上接近

<sup>①</sup> 钱志熙:《汉魏乐府的音乐与诗》,第110—116页。



汉乐府的就是曹操。

曹操的诗歌以汉乐府为渊薮,同时也学习民间的谣谚。其诗语及意趣脱胎于乐府者甚多,《气出倡》“金阶玉为堂”出乐府《鸡鸣》之“黄金为君门,璧玉轩闾堂”,《苦寒行》“熊羆对我蹲,虎豹夹路啼”是模仿乐府《陇西行》“桂树夹道生,青龙对伏趺”的句式。“水深桥梁绝,中路正徘徊”是出于《战城南》“梁筑室,何以南?何以北”,“斧冰持作糜”是用《古诗·十五从军征》中的“烹谷持作饭,采葵持作羹”。《短歌行》“月明星稀,乌鹊南飞。绕树三匝,何枝可依”这几句,千载而来,都知道是神来之笔。但这几句诗却是仿乐府《鸡鸣歌》中“月没星稀天下旦,千门万户递鱼钥。宫中城上飞乌鹊”。又如:“神龙藏深渊,猛虎步高岗。狐死归首丘,故乡安可忘?”(《却东西门行》)连用比兴,以唱叹结,意象句式,都是典型的乐府风格。除大量用汉乐府外,采用或模仿谣谚的地方也很多,如《短歌行》,“越陌度阡,枉用相存”两句也是引用了汉谚,应邵《风俗通》中就记载“里谚”道:“越陌度阡,更为宾主。”又如《谣俗辞》:“粒米不足舂,寸布不足缝。罍中无斗储,发篋无尺缯。友来从我贷,不知所以应。”是民间谣谚体,曹操在其中可能寄托某种政治或人事的内容。乐府的比兴修辞都是贴近生活的,朴素而形象,看似率真而意趣却很丰富。曹操也善于使用这样的表现方法,如“沐猴而冠带,智(据《宋书·乐志》)小而谋强”(《薤露》),“军合力不齐,踳蹢而雁行”(《蒿里行》)等。从上述例子来看,曹操对汉乐府及谣谚是十分熟悉的,说他的诗歌语言是整个从汉代歌诗的土壤上生长出来的也不为过。

乐府歌词语言的一个特点,是多用前人成语,多用套语,甚至成段采用前人的诗句。曹操诗歌在这方面也表现得比较突出,前一节列举过不少例子。又如《短歌行》中“青青子衿”这八句,完全是从《诗经》的两首诗中抄出来的。至于套语,曹操最经常使用的就是“歌以言志”(《秋胡行·晨上散关山》、《秋胡行·愿登泰山》),“幸甚至哉,歌以咏志”(《步出夏门行》)。从位置来看,这个套词都在歌的结束部分,可见是作唱叹引情用的。唱叹引情,即以强烈的抒情之语结束全篇,是魏晋文人诗的一个重要特征,正是从音乐歌词中遗传下来的。至于其他运用成语俗言之处,在曹诗中也有不少。如《薤露》“惟汉二十世”,这种句法屡见于汉碑,如《敦煌太守岑公纪功碑》:“惟汉永和

二年”，《益州太守北海相君碑》“惟汉安二年”，<sup>①</sup>又如曹操《气出倡》：“主公当行觞，坐者长寿遽何央。长乐甫始宜子孙，常言主人增年与天相守”，这种语言，也完全是汉时常用的祝福之语，不仅乐府有这类套语，汉砖瓦当也屡见不鲜，如汉砖有“千秋利君长延寿”、瓦当有“宜子孙富番昌乐未央”（198）、“与天无极”（192）等，<sup>②</sup>三语与曹诗用语，合若符契。

曹诗的结构，也受到乐曲结构的影响。如曹诗善开头，其开头往往一开始就点出重要的人与事。所谓开门见山，直截了当。如“关东有义士，兴兵讨群凶”（《蒿里行》），“惟汉十二世，所任诚不良”（《薤露》），“西伯周昌，怀此圣德”（《短歌行》），“晨上散关山，此道当何难”（《秋胡行》）等等，差不多都是这样的开头方式，这其实正是乐府歌的开头法，甚至可以说乐府说唱词的开头法。汉乐府的大曲，是一个复杂的结构，前有艳，后有趋，体现在诗歌方面，又常有“乱”，是结尾的抒情唱叹的部分。曹诗的结尾，往往也有乱，如《气出倡》最后的祝寿之语，《秋胡行·晨上散关山》最后的“正而不谄，乃赋因依，经传所过，西来所传”。有些诗歌，单从文本上已经看不出这种“乱”的结构，但如果仔细分析，仍可发现，如《却东西门行》一诗：

鸿雁出塞北，乃在无人乡。举翅万里余，行止自成行。冬节食南稻，春日复北翔。田中有转蓬，随风远飘扬。长与故根绝，万岁不相当。奈何此征夫，安得去四方？戎马不解鞍，铠甲不离傍。冉冉老将至，何时反故乡？神龙藏深泉，猛兽步高冈。狐死归首丘，故乡安可忘。

此诗结构十分完整，可分为四层。前两层是比兴：从“鸿雁”句至“春日”句是第一层比兴，从“田中”句到“万岁”句，是第二层比兴。鸿雁之行止成行、按时而动，是一种有序的行动方式，这是正面的。转蓬之无根系，无归宿，是反面比兴。正反两层比兴，都是用来暗示主题的。但这两层从结构来说，都还不是正文。“奈何”六句，才是所咏本事，是“主”，前两层则是“客”。最后四

① 《书道全集》第二册，平凡社（东京），1930年（昭和五年）版，第70、84页。

② 《书道全集》第二册，第192、198、220页。

句,又换了一副笔墨,是唱叹引情之笔。楚辞中有“乱”,乐府则有“趋”,至后来词中大曲则有“煞袞”,都是篇末之结构,一般作总结抒情之笔。于此可见曹操乐府结体之古。这是因为他的乐府,都是可歌的,所以自然体现了乐曲的一种结构。就整体的语言风格来讲,曹操的诗歌,也近于说唱道情。语言通白,不尚文藻,抒情议论,相间而出,近于宣叙。这正是抒情歌曲与说唱文学的特点,尤其是《短歌行·西伯周昌》、《善哉行·古公亶甫》,与后来的“道情”之类的说唱词文体十分逼近。这两首诗,分别讲述一些古代君王圣贤的故事,是民间短篇说唱常有的形式。现以后诗为例:

古公亶甫,积德垂仁。思弘一道,哲王于豳。(一解)太伯仲雍,王德之仁。行施百世,断发文身。(二解)伯夷叔齐,古之遗贤。让国不用,饿殍首山。(三解)智哉山甫,相彼宣王。何用杜伯,累我圣贤。(四解)齐桓之霸,赖得仲父。后任竖刁,虫流出户。(五解)晏子平仲,积德兼仁。举世沈德,未必思命。(六解)仲尼之世,王国为君。随制饮酒,扬波使臣。(七解)

这首诗讲了许多古人“积德垂仁”的事迹,除了正面的故事外,也有反面的。这种以一个主题来串联古人故事的形式,在说唱里是常见的。模仿战国时说唱词的荀子的《成相》,就有类似的结构,只是不如此诗这样完整。虽然我们在现存的汉乐府诗中,还没有看到类似的歌诗。但乐府失落太多,尤其是曹魏时期重建乐府清商系统,用新词取代旧作,这也是乐府散失的原因。所以我们不能据现存的乐府诗,就肯定汉乐府中没有像曹操的《善哉行·古公亶甫》、《短歌行·西伯周昌》这种形式的作品。

从诗歌史上看,曹操是魏晋诗人中与乐府亲缘最近的。建安诗人大胆运用彼时还被视为俳倡俗体的五言新体和乐府体,在诗中叙乱离,哀风俗,抒发政治感情,表达人生理想,这大大地提高了新诗体的品位。在这方面,曹操是开风气之先的。

曹操的乐府诗,虽渊源于汉乐府,但在精神气质上,却是完全体现了他所处的时代特殊的精神风貌和他个人的精神气质。从时代的精神方面来讲,曹

操虽然出于宦官家庭,但他在汉末的政治派系分野中,是自觉地站在清流党人的一面的。早年为政,以禁抑豪强为重,自称“本非岩穴知名之士,恐为海内人之所见凡愚,欲为一郡守,好作政教以建立名誉,使世士明知之”(《让县自明本志令》)。他“年二十,举孝廉为郎,除洛阳北部尉”(《魏书·武帝纪》),不避豪强,造五色棒,悬四门惩杀犯禁者,曾杀灵帝宠宦蹇硕的叔父。他又以“能明古学,复征拜议郎”(《三国志》注引《魏书》)。这些都说明其政治与学术上都是属于清流党人一系的。汉魏朝野之间,兴起一种议政、清议的风潮。表现于学术方面,出现以社会批评与政治探讨为内容,力求成一家言的汉末子家,曹操的思想有许多方面与他们接近。另一方面,汉末思想变动中,名教受到一定的质疑,自然的思想开始形成,培养出一种贵生任性、自由通脱的士风。曹操的生活与行为,许多方面都表现出“体自然”的倾向(《三国志·郭嘉传》载郭嘉评曹操之语),而最能表现他的自然倾向的,就是他的性嗜倡乐,好作歌诗。<sup>①</sup>曹操的诗歌,正是反映出汉魏之际知识分子的精神风貌,包括自由意识、现实关怀及终极关怀等因素。就曹操个人来讲,他雄才大略,但慷慨悲怀,具有一种英雄气质。他的诗歌不仅有很强的政治主题,而且也有很深沉的历史感,这使他的诗歌表现出一种悲壮而又豪迈崇高的美,所谓“气韵沉雄”,就是这种精神气质的体现。他第一次用诗歌塑造出英雄的形象,这样的精神气质,在他的许多作品中都可以感受到,而尤以《步出夏门行》中《观沧海》和《龟虽寿》两篇最为典型。中国古代诗人中有这一类诗人,有这一类作品,读之令人振奋,可以称之为壮美派的诗人,陈亮、辛弃疾、丘逢甲都属此类,曹操可以说是这派诗风的开创者。梁启超《题放翁集》诗云:“诗界千载靡靡风,兵魂消尽国魂空。集中十九从军乐,亘古男儿一放翁。”曹操集中不言从军之乐,多言从军之苦,但他的壮气,是要高于放翁的。跟放翁相比,曹操是英雄中的书生,而放翁是书生中的英雄。英雄中的书生,英雄事业已成为现实,而书生本色仍在。书生中的英雄则本质上是书生,其理想却在英雄事业中。前者的诗,风格是“气韵沉雄”,盖因为植根于现实的缘故;后者的诗,风格是高亮,盖因为精神本于理想。

① 参看钱志熙《魏晋诗歌艺术原论》第二章《建安诗歌及其文化背景》的有关部分。

曹操诗歌是对诗言志传统的重新奠定。诗言志是春秋战国时期逐渐形成的一种诗学思想。<sup>①</sup>但最早的“诗言志”，在相当大的程度上是集团之志，这是因为在原始的时代，诗歌作为表现原始人及其集团意志之工具，比之作为原始人表现个人意志、感情之工具，前者无疑是更重要的。诗歌发生于群体，是群体意志的表现。这种情况，一直延续到《诗经》、汉乐府歌谣之时代。先秦迄汉代的儒家政教诗学的言志，正是上述创作现象之概括。但是在东汉时期，言个人之志的诗歌相继出现，有些诗人直接以“言志”为题，如我们前面引证过的酈炎《见志诗》（《广文选》、《古诗纪》）、侯瑾《述志诗》（《初学记》卷十）、仲长统《述志诗》（《广文选》作《见志诗》）、何晏《言志诗》（《古诗纪》引《名士传》“是时曹爽辅政，识者虑有危机。晏有重名，与魏姻戚，内虽怀忧，而无复退也。著五言诗以言志”）。由于这种言志的文人诗的出现，使得“诗言志”的“志”，在实质的内涵上，由集团之意志转为个人意志。曹操正是完成这一转变，开启魏晋以降文士个体言志传统的重要人物。“歌以言志”无疑是曹操最重要的诗学思想，是其对诗歌创作功能的认识。这一思想来自传统，但由于“志”之实际内涵之改变，实际是开启了一种新的诗学思想。此后在长期的个体抒情言志的诗歌历史中，原始歌谣至两汉乐府群体言志之事实完全被遮蔽，以曹操为代表的汉魏诗人完成由群体言志向个体言志转变的这一诗歌史最重要的事实之一，也被遮蔽了。<sup>②</sup>

从言志的角度来看，曹诗是有层次性的，如以诗歌表现个体情志来看，这种层次表现为由政教色彩浓厚的群体倾向的“志”向个体内部心灵世界的靠近。《短歌行·对酒》、《善哉行·古公亶甫》、《度关山·天地间》、《短歌行·西伯周昌》等诗，完全是政教诗，反映的是曹操作为政治家的个人意志。其实虽然是个人意志，但其内容仍然是某种政治思想的体现，是观念性的，因而也是群体性的。曹操的《游仙诗》，虽然也反映个人的生命愿望，但其内容与表

① 参考曾守正《战国时期“诗言志”的双重观念》（韩国慕山学术财团资助东亚人文学会主编：《东亚人文学》第2辑），钱志熙《从群体诗学到个体诗学——前期诗史发展的一种规律》（《文学遗产》，2005年第2期）。

② 参看钱志熙《从群体诗学到个体诗学——前期诗史发展的一种规律》，《文学遗产》，2005年第2期。

达的形式,都无个性可言,如上所分析的是方术仙道之反映,这种诗歌,可以说仍是群体性质的。我们上面已经分析过,这类诗歌,其艺术的主要性质,是以音乐为主的。就纯粹的诗歌艺术来看,并无出色的表现。《蒿里行》、《薤露》两诗,写汉末时事,但却强烈地表现了曹操个人忧时念乱的感情,比起上面的单纯政教主题的诗来,显然更贴近个体的心灵世界。还有像《短歌行》虽然表现普遍的生命主题并蕴含政治的主题,但摆脱了政治家的身份与政教的话语,采用与亲好“晤言一室之内”的表达方式,也成功地造成了艺术上的个性与感染力,如其“对酒当歌,人生几何?譬如朝露,去日苦多”之苍凉,“越陌度阡,枉用相存。契阔谈宴,心念旧恩”之曲尽人情,都是此诗成功的要素。最后我们看,最能反映曹操个人心灵世界的意志、愿望、情绪的,是像《苦寒行》、《步出夏门行》、《却东西门行》这样的诗歌,曹操的英雄气质与他作为人的感情愿望,在这里浑然一体,使这些诗反映出普遍的人性与人情,引起后世的共鸣。我们着重分析一下《苦寒行》这首诗:

北上太行山,艰哉何巍巍!羊肠坂诘屈,车轮为之摧。树木何萧瑟,北风声正悲。熊黑对我蹲,虎豹夹路啼。溪谷少人民,雪落何霏霏!延颈长叹息,远行多所怀。我心何怫郁,思欲一东归。水深桥梁绝,中路正徘徊。迷惑失故路,薄暮无宿栖。行行日已远,人马同时饥。担囊行取薪,斧冰持作糜。悲彼东山诗,悠悠使我哀。

曹操在这首诗中写他内心的忧郁、彷徨。这一基本情绪,从“延颈长叹息”以下,表现得很突出。一曰长叹息,二曰多所怀,三曰心何怫郁,四曰思欲东归,五曰水深桥断,六曰中路徘徊,七曰失故路,八曰无宿栖,九曰离家远,十曰人马饥,十一曰悲东山之诗而心哀。这种情绪,某种意义上说,是曹操心灵的大波动的表现,甚至触及到他对自己的整个人生选择、生命价值观念的怀疑与思考。像曹操这样一个大英雄,带领重兵行军,究竟因为何事而发生这样的情绪上的大波动?是对将要发生的战争的恐惧吗?显然不是,对于曹操这样能征惯战的统帅来讲,高干这样的对手,是不足以触发这种情绪的。那么是征途之艰辛,气候的奇寒吗?显然也不单是这样,尽管此诗确是以“苦寒”为

题。我觉得最深层的原因,也许是曹操自己都没有明确地意识到这样一个事实:当他面对撑拒天地之间,“艰哉何巍巍”的太行山时,其内心被自然的崇高之美所震慑,面对自然而生发的个人的、乃至人类的渺小、怯弱之感。

曹操虽然没有像后来的山水诗人那样以描写自然为基本内容,但我们发觉,在曹操的诗中,自然与人之关系这一主题其实很突出地存在着。人与自然的关系、矛盾正是构成曹操诗歌的一个基本的旋律,也是其雄浑风格产生的依据。如《短歌行》等诗,写人生之短暂与宇宙之无穷。《步出夏门行》之二“神龟虽寿”,也表现了这个主题。《步出夏门行》“东临碣石,以观沧海”,也是以雄伟自然、张扬人生的崇高精神为基调,此诗中其实也存在着人类与自然的这一基本主题:人类最浩大的行动——行军,在自然(巍巍太行)面前显得这样的渺小。曹操不是因为畏惧战争、担忧战争的胜负而发生哀愁,也非单纯的畏惧行役之苦,而是因为震慑于自然之伟大、无法超越而产生无尽的悲哀。他的诗就这样触及到了这一永恒的主题。他的伟大、他的诗人气质正是在这些地方中显露出来的。曹操最令人感动的是在于自信能胜于人,但又始终敬畏于天。在“天”的面前保持纯真的崇敬,乃至畏惧,是我们人类的本份。这也可以理解为一种人性,曹操在这里充分地显示了这种人性。

事实上,曹操这首诗,是脱略了外在的身份和眼前的正在进行的事情:一个至高无上的三军统帅,统领浩荡的大军。这些在诗中几乎没有表现,唯有“人马同时饥”一句,略微地涉及眼前的行军之事,像一个飘忽而过的影子。除此之外,此诗纯粹是曹操个人的视线在移动,个人的情绪在起伏。简直是个人或很少几个人的苦旅。这就是诗的表现,它越过无关紧要的外在的关系,直接进入心灵。如果曹操以许多的笔墨正面写行军之事,就没有这样的效果了。这是曹操诗歌的人性的地方,大英雄的抒怀,能打动任何一个人。当曹操以政治家的角色写诗时,他的诗往往并不特别。他写诗写得最好的,是忘记了自己的身份的时候。也许这就是诗人的本质所在了。

曹操的诗歌由较多外在主体的政教、民俗(游仙类)向从个人感情出发反映时事,到完全地表现个体心灵世界。这种层次的推进,其实正是曹诗由汉乐府歌谣母体向文人诗个体的发展。这里所说的发展,当然不一定是在时间的意义上,而是在逻辑的意义上。我们上面所论述的汉魏之际是诗言志由群

体言志向个体言志的转化、个体诗学原则确立的重要时期,这种转化在曹诗内部的层次性就显示出来了。我们从这里就可发现曹操对魏晋诗歌文人进程的贡献。

他的五言诗在艺术上都注重结构完整,以写实为主,有时也运用比兴的手法。在主要是表现个人感情的那些诗里,曹操要把自己的思想感情,不加任何修饰地和盘托出。鲁迅说曹操的文风通脱,我们说曹操的诗风也是通脱的。

曹操的诗歌虽然古朴、质直,但都是善于抒情,辞能达意,就其所要表现的内容来看,可以说是宛转于情事,无所不入。这一点上与陶渊明很接近,可以说都是不重在修辞而重在达意抒情;从审美的趣味上看,曹操在魏晋诗人中,是属于自然派的。

## 第五节 孔融、王粲、仲长统、蔡琰的诗歌创作

### 一、孔融、仲长统、蔡琰的诗风

孔融(153—208)、仲长统(180—220)、蔡琰(177—?)诸家,都是属于建安前期的诗人。他们的作品与曹操、王粲等人一样,带有乱世文学的特点,与后来兴起的邺下诗风不太一样。综合研究他们的诗歌,更能看到邺下之前的诗歌创作气候。但之所以要把诸人放在建安诗史中论述,是因为他们的创作虽然较多体现汉末诗风,却又确实属于建安时期的创作,后人概括的建安风骨中,正包括了他们的创作。尤其是他们在政治与文学上都与曹氏集团发生过关系,而且对邺下诗人有直接的影响。

#### (一) 孔融

孔融无论从政治还是文学上,都应该归于汉末。学术界的一种观点,也是强调孔融与其他建安作家的不同,胡应麟亦云“文举自是汉臣,与王、刘年辈迥绝,列之邺下,其义未安”。<sup>①</sup>这是有一定的道理的。但从另一方面来看,

<sup>①</sup> 胡应麟:《诗薮》外编卷一,第139页。



孔融虽在中平年间就举高第,可以说在汉末盛平之世就已成名,但其在汉末盛平之世有无写作不可考。其诗文代表作留存至今者,都是乱后之作,且多与曹魏相关。从这一点来看,孔融与曹操、王粲等建安早期作家一样,都是受乱世刺激及早期诗咏风气之诱发而开始作诗。而且以其极高的名士声望与实际的文学成就,对建安初期的诗文创作发生过影响。虽然我们定邺下诗人集团的正式形成为建安十三年,而本年孔融因政见歧异而遭杀害。但所有的建安诗人,在这一年前都已从事创作,而且像王粲、曹操等人,其主要的成就就是在建安十三年前取得的。陈琳的代表作《饮马长城窟行》也作于此。这也就是说,孔融还是可以归入建安诗人的集团之中。

孔融现存诗作虽少,艺术成就不高,但类型颇杂,能反映汉末诗体的一种生态。四言诗《离合作郡姓名》是一种游戏之作。曹丕《典论·论文》说孔融的文章,有时“杂以嘲戏”,这在他的诗歌创作中也有所表现。汉末玩弄技巧的游戏文学颇为流行,歌诗韵文中时有所见,魏晋迄南北朝的诗人,也偶有此类作品,如载于《世说新语》传为曹植所作的七步诗,晋人流行的“大言”、“小言”、“危言”等诗,又如鲍照的“建除体”,都可视为孔诗之流亚。六言诗三首,以歌颂曹操为主,赞扬其能拯乱救国。有人认为孔融不可能赞曹操,其实孔融之赞曹操,与后来的邺下诸子之歌颂曹氏有本质的不同,完全是以平等的、政治上同道者的身份来颂写当时政治中一大时事。其与曹操的《蒿里行》、《薤露》及王粲《七哀诗》虽然刺美不同,但同样体现了汉末实录的精神。至其用六言这种俳俗的体制写重大时事与重要人物,而大胆地推开四言之体,也与曹操一样,表现出一种大胆采用俗体的创作精神。从诗味和体制来看,这三首诗歌颂之主角,并非作者自己,而是借民众之口来歌唱。其实是当时民间流行的一种六言体的说唱文学:

汉家中叶道微,董卓作乱乘衰。僭上虐下专威。万官惶布莫违,百姓惨惨伤悲。

郭、李分争为非,迁都长安思归。瞻望关东可哀,梦想曹公归来。

从洛到许巍巍,曹公忧国无私。减去厨膳甘肥,群僚率从祁祁。虽得俸禄常饥,念我苦寒心悲。

孔融也曾为一方诸侯,投身拯乱,深负时望,也深知时事之艰难,所以其借民众之口说唱曹操,是真诚地推服曹操。

现存传为孔融所作的五言诗三首,《岩岩钟山首》和《远送新行客》两首,现在能知的最早出处是唐时编次的唐人残本《古文苑》。但李善注《文选》多次引用两诗中的句子,都题李陵诗,因此逯钦立先生没有将它们编到孔融诗中,而是附在李陵录别诗中。<sup>①</sup>两诗都具有较高的艺术水平,《远送新行客》写一个做客他乡的游子回家后发现幼子已死的悲哀,是典型的汉末叙事诗,婉曲尽情,尤其是里面有物问答之语,是汉末许多叙事诗的共同特点。《岩岩钟山首》写寒素而负不羁之才的士子的思想:

岩岩钟山首,赫赫炎天路。高明曜云门,远景灼寒素。昂昂累世士,结根在所固。吕望老匹夫,苟为因世故。管仲小囚臣,独能建功祚。人生有何常,但恐年岁暮。幸托不肖躯,且当猛虎步。安能苦一身,与世同举厝。由不慎小节,庸夫笑我度。吕望尚不希,夷齐何足慕!

这是典型的汉末士子言志之体,自称循大志而不拘小节,为汉魏之际士子之常语,曹植《赠丁翼诗》也有类似表达,可见此诗是反映当时士风的重要作品。方东树《昭昧詹言》联系孔融与曹操关系来分析此诗,值得参考。“孔文举《杂诗》,起四句,止以势位言之,喻操之盛,‘昂昂’言己不移节,‘吕望’以下十句,寄托非常。‘由不慎小节’,言人不知我,谓我志大才疏耳,结出本旨。小节,即夷、齐苦身也。不为夷、齐小节,亦不取吕之扶兴,而取管仲,托意切至。‘昂昂累世士’,本汉武帝诏‘士有负俗之累者’;《古诗解》云:‘积几世。’直是可笑。此诗与刘琨《赠卢谌》同一激昂慷慨,讽咏之久,自使气王。”<sup>②</sup>曹丕称孔融“体气高妙,有过人者”,这首诗正属此类。孔融的诗歌表现出建安诗风崇尚气骨、长于寄托的特点。

能确定为孔融所作的五言诗,完整的只有《临终诗》这一首。此诗《北堂

① 参见逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗·汉诗》卷十二。

② 方东树:《昭昧詹言》卷二,人民文学出版社,1961年版,第66页。

书钞》所引又作《折杨柳》，可见也是寄调于乐府题。这是可信的。因为早期纯粹五言很少，基本上都是寄托于乐府调。只是大部分作品没有留下痕迹。所以《北堂书钞》保留的这个信息对于了解建安早期五言与乐府密切关系之真相是很重要的：

言多令事败，器漏苦不密。河溃蚁孔端，山坏由猿穴。涓涓江汉流，天窗通冥室。谗邪害公正，浮云蔽白日。靡辞无忠诚，华繁竟不实。人有两三心，安能合为一。三人成市虎，浸渍解胶漆。生存多所虑，长寝万事毕。

此诗语言质朴，但开首连用比喻，与郦炎《见志诗》作法如出一辙。古人诗为激情所作，每遇生死感激之事，必赋诗言志，嵇康、谢灵运皆如此。这种古老的诗学传统，仍然支配魏晋的诗歌创作。

## （二）仲长统

仲长统为汉末思想家，著有《昌言》，是汉末社会批评派学术的典型代表。“建安中，荀彧举为尚书郎，寻参丞相府军事，延康元年卒。”（《后汉书·仲长统传》）可见他也是曹操的幕僚，但文学上与邺下文人集团似无太多接触，没有参加他们的诗文唱酬和学术讨论的迹象，不然的话以仲长统之高名，不会一件这样的作品都没有留下。这也说明，在邺下时期，的确有一个比较固定的、团结在三曹周围的文士群，这是文学创作专门化程度提高的一个表现。当然，统之没有参加邺下集团，与他的独立思想有关系。统的《昌言》作于乱前，当时作子书的人，名声都很大，所以统在建安士林的位置，与孔融比较相近。当时的确有一批声望远高于七子之流的名士，如孔融、祢衡、邴原之流，他们在声望上能够抗衡曹氏，保持汉末名士的独立人格，其在文艺与学术方面也多延续汉末之风，较少受曹魏时期的学术影响。仲长统正是这样的人。

仲长统仅存的四言体《见志诗》两首，都是表现道家一流的思想，也带有游仙的味道。东汉辞赋多咏玄远之思、高蹈之志，自张衡至蔡邕，屡见不鲜。仲长统将这一主题与形象引入诗歌中，可以说是开魏晋玄思、游仙诗之先导。

其云“寄愁天上，埋忧地下”，可谓忧生之极；“叛散五经，灭弃风雅。百家杂碎，请用从火”，可谓激烈之至；“乘云无辔，骋风无足。垂露成帟，张霄成幄。沆瀣当餐，九阳代烛。恒星艳珠，朝霞润玉。六合之内，恣心所欲”，“抗志山西，游心海左。元气为舟，微风为柁。敖翔太清，纵意容冶”，则可谓快意之极矣。上述诸端，嵇、阮之流，岂有超过？可见汉末是真正的思想开放自由的时代，是魏晋学风士风的真正发端，也是其原点。曹魏与司马两个强权集团，对之先后有所压抑，使其表现形式与内容产生质变，形成后来所说的“玄学”与“玄风”。以此观之，仲长统的《见志诗》，在思想与文学主题的历史上，有特殊的地位。

### （三）蔡琰

传世《胡笳十八拍》，文词精奇，情灵摇荡，然为后人托名蔡琰之作。此外属于蔡琰的诗歌，有《悲愤诗》两首，《后汉书·蔡琰传》：“琰归董祀后，感伤乱离，追怀悲愤，作诗二章。”<sup>①</sup>《悲愤诗》一为骚体，一为五言体。骚体当为《胡笳十八拍》之蓝本。汉魏琴歌，多用骚体，蔡氏善琴，其所作当为琴歌或属拟琴歌之体。广义而言，亦可视为乐府之体。五言体《悲愤诗》实为汉乐府长篇说唱体的运用。其中裁剪人物语言为五言诗句，如“失意几微间，辄言毙降虏。要当以亭刃，我曹不活汝”。与《古诗为焦仲卿妻作》相近。然彼为民间说唱，此为模仿民间说唱之作，自不如其生动自然。此虽题为《悲愤诗》，实为“悲愤歌”。歌诗二字，建安间仍是相通的。这样说来，蔡琰的两首诗，其实都为歌体。蔡琰在当时，只是一个出身名门、擅文辞才艺的女人，并非真正意义上的“文人”或“诗人”，其激越而发为歌咏，仍然是一种自然意义上的创作，

① 关于这两首诗的真伪问题，宋人曾有辩论。《苕溪渔隐丛话》卷一“东坡云：读《列女传》蔡琰二诗，其词明白感慨，类世所传《木兰诗》，东京无此格也。建安七子，尤含养主角，不尽发见，况伯喈女乎？又琰之流离，为在父没之后，董卓既诛，伯喈乃遇祸。今此诗乃云为董卓所驱入胡，尤知其非真也。盖拟作者疏略，而范曄荒浅，遂载之本传，可发一笑也”。又引“《蔡琰夫诗话》云：《后汉·蔡琰传》载其二诗，或疑董卓死，邕被诛，而诗叙以卓乱流入胡，为非琰辞。此盖未详考于史也。且卓既擅废立，袁绍辈起兵山东，以诛卓为名，中原大乱，卓挟献帝迁长安，是时士大夫岂能以家自随乎？则琰之入胡，不必在邕诛之后。其诗首言‘逼迫迁旧邦，拥主以自强，海内兴义师，共欲诛不祥’，则指绍辈固可见。继言‘中土人脆弱，来兵皆胡羌，纵猎围城邑，所向悉破亡。马边悬男头，马后载妇女，长驱西入关，迢路险且阻’，则是为山东所掠也。其末乃云‘感时念父母，哀叹无穷已’，则邕尚无恙，尤无疑也”。

所以体制也仍用乐歌之体。但蔡琰的创作,也是属于建安初期文人感怀离乱的创作风气的表现。而《悲愤诗》在反映汉末离乱的感性程度上,可以说是超过了其他的作品。这与蔡琰自身经历之惨及其女性之心理特点相关,同时也凭借了琴歌及说唱词的文体所长。

蔡琰《悲愤诗》对后世长篇叙事诗歌如杜甫《北征》、《自京赴奉先县咏怀五百字》是有影响的。可见,中国长篇叙事体诗歌,其体制实渊源于汉乐府中的长篇说唱体。

## 二、王粲诗风的抒情性与“文秀”的风格

王粲(177—217)是建安七子中创作成就最高的一位,也是七子中存诗最多的一位,现存完整诗篇二十一首,不完整的佚诗七首。王粲本是贵家子弟,少年时就有美誉,深得蔡邕赞赏。在王粲的少年时代,诗赋写作已成风气,出现了蔡邕这样的以辞章见长的大师。王粲正是在这种风气中培养了他的文学才能。董卓之乱后,王粲逃往荆州,依附刘表,创作《七哀诗》、《登楼赋》等作品。这些表现乱世主题的作品,在当时应该会有相当程度的流传,从而使王粲建立了名誉。而从他一系列赠友的四言诗来看,王粲对自己诗人的身份,是十分自觉的。这大概与他在荆州的不得志有关。据史书记载,刘表因“粲貌寝而体弱通脱,不甚重也”。所以王粲在荆州的士林中是比较失意的人物,在政治上没有发挥才能的余地。也许正是这个原因,促使他在文学创作上自觉意识的发生,而他的那一种低回往复的抒情风格,也与其遭遇乱世而怀才不遇的经历有关系。谢灵运就是这样认为的,他评王粲云“家本秦川,贵公子孙。遭遇流寓,自伤情多”(谢灵运《拟魏太子邺中集诗八首》)。后来钟嵘评其诗“源出于李陵,发愀怆之词,文秀而质羸”。都是强调王粲诗歌的抒情性。清人刘熙载也说“公幹气胜,仲宣情胜”(《艺概·诗概》)。可见王粲诗歌的一个最重要的特点就是情感丰富。如果说曹操代表了建安诗风言志、阳刚风格的一方面,王粲则是代表抒情的、阴柔风格的一方面。他们都代表了早期建安诗风,都有质朴自然的特点。至于钟嵘说他“源出于李陵”,其实建安时期的诗人,虽然也学习前代的诗歌,但并不像后来的诗人那样宗法一家一体。传为李陵所作的一批五言诗,多写离别之事,情感愀怆,王粲诗多伤

离乱,与之接近,故钟氏有此说。

王粲前期创作上的一个显著特点,就是体制以四言为主。就现存作品来计算,五言《七哀诗》一组三首,四言则有六题。这种情况可能反映出在邺下诗坛上“五言腾踊”之前汉末文士赋诗的常态,即四言用得更多。王粲的四言诗,都是赠别友人的,叙写离乱之世中士人的悲哀与友情。赠别叙情之作,《古诗十九首》与传为李陵、苏武录别诗等无名氏五言诗已行于前,但王粲在荆州的赠酬之作,仍是一律使用四言雅体。究竟王粲与上述无名氏诗风有无接触,是值得探讨的。我个人的看法是,《古诗十九首》、“苏李诗”这些作品,可能其本体是五言歌词,并非正统意义上的诗,地位仍在俳玩之间。文士酬赠赋诗,仍以四言为正体。一直到邺下五言诗兴盛后,文士酬赠赋诗仍以四言为主。秦嘉之赠妇诗用五言,那完全是以赋好新声施于夫妇之间,而徐淑之《答秦嘉》则用骚体而不用五言,实在是因为不敢以俳俗之体答酬其夫君。因为骚体在汉时,比五言新声要正统得多。

但是,王粲虽为体制典雅、文质彬彬的赠勔体,由于所写的都是乱世的离别之事,能一反典则板重的汉四言体,每如珠玑涌现,情兴间发,音律抑扬和谐。如《赠蔡子笃诗》的前两章:

翼翼飞鸾,载飞载东。我友云徂,言戾旧邦。舫舟翩翩,以泝大江。  
蔚矣荒途,时行靡通。慨我怀慕,君子所同。  
悠悠世路,乱离多阻。济岱江衡,邈焉异处。风流云散,一别如雨。  
人生实难,愿其弗与。瞻望遐路,允企伊伫。

这是王氏四言最出色的两章,真正将风诗的精神复兴于汉末之世。“风流云散,一别如雨”,八字形容极为婉妙,后来傅玄《苦相篇》写苦相女子之出嫁,“垂泪适他乡,忽如雨绝云”,似从王粲此处脱胎而出。他这种四言风格的改变,对魏晋诗人有一定的影响,嵇康、陶潜,咸有此体。其实《诗经》的风诗,本来就极生动有情致,小雅的一部分,也能悃悃叙情,只有汉人多雅颂,反成典故之体。魏晋人则往往自风诗、小雅变化而出。这也是魏晋诗学源流之一端。

王粲的五言诗,虽然看不出与音乐有直接的关系,但深受乐府歌词的风格的影响,比如《七哀诗》之一:

西京乱无象,豺虎方遘患。复弃中国去,委身适荆蛮。亲戚对我悲,朋友相追攀。出门无所见,白骨蔽平原。路有饥妇人,抱子弃草间。未知身死去,何能两相完。驱马弃之去,不忍听此言。南登灞陵岸,回首望长安。悟彼下泉人,喟然伤心肝。

此诗前后都是自叙纪行,中间却插入一具体事情,以见乱世人民遭遇的悲惨,有例证的性质。这是此诗在艺术上有创意的地方。清吴淇云:“单举妇人弃子而言之者,盖人当乱离之际,一切皆轻。最难割者骨肉,而慈母于幼子尤甚。写其重者,他可知矣。”<sup>①</sup>所以这件事,有可能是王粲亲眼所见,也有可能只是一种艺术的虚构。本来只是自叙的诗歌,却用纪实笔法写一个小故事,所采用的正是乐府叙事的笔法。

其实,不仅是《七哀诗》,王粲的其他五言如《从军行》,受乐府叙事法的影响也很明显,如其一:

从军有苦乐,但问所从谁。所从神且武,焉得久劳师。相公征关右,赫怒震天威。一举灭獯虏,再举服羌夷。西收边地贼,忽若俯拾遗。陈赏越丘山,酒肉逾川坻。军中多饒饶,人马皆溢肥。徒行兼乘还,空出有余资。拓地三千里,往返速若飞。歌舞入邺城,所愿获无违。昼日处大朝,日暮薄言归。外参时明政,内不废家私。禽兽憚为牺,良苗实已挥。窃慕负鼎翁,愿厉朽钝资。不能效沮溺,相随把锄犁。熟览夫子诗,信知所言非。

此诗开头即为说唱之体,底下叙述从军之过程,描写行军之盛、凯旋之威,语气夸张,正是说唱之排场。再看《从军诗》之五:

<sup>①</sup> 吴淇:《六朝选诗定论》卷六,广陵书社,2009年版,第137页。

悠悠涉荒路，靡靡我心愁。四望无烟火，但见林与丘。城郭生榛棘，蹊径无所由。萑蒲竟广泽，葭苇夹长流。日夕凉风发，翩翩漂吾舟。寒蝉在树鸣，鸛鹄摩天游。客子多悲伤，泪下不可收。朝入谯郡界，旷然消人忧。鸡鸣达四境，黍稷盈原畴。馆宅充廛里，士女满庄馗。自非圣贤国，谁能享斯休。诗人美乐土，虽客犹愿留。

叙述之宛转连续，接递自然，确为王粲之特长，与别家之铿锵激扬微有不同，如此诗就节奏舒缓而流转。许学夷说王诗声韵缓，正是此种。其实，这种艺术的特色，正是从汉乐府诗中得来的。邺下时期，王粲的诗风由质趋文，对仗与描写性成份都增多，但如《公宴诗·昊天降丰泽》之夸张形容，《杂诗·日暮游西园》之寓言故事，仍可看出乐府诗的影响。

当然，文人诗从一开始，就会显现出与乐府不同的地方。所以继承的同时，艺术上的发展也是很自然的。如《七哀诗》三首中的后两首、《从军行》五首中其三“从军征遐路”、其五“悠悠涉荒路”，自抒与写景状物的因素明显增加。相对于乐府，格调与笔法上都有明显的变创。如写己身留滞荆蛮之悲，多用异乡的自然景物为含愁之象：“山冈有余映，岩阿增重阴。狐狸驰赴穴，飞鸟翔故林。流波激清响，猴猿临岸吟。迅风拂裳袂，白露沾衣襟。”也可以说是开赋法之先声。

归魏之后，与群体相磨厉，上述因素更加发展。多吸取风雅之比兴，如《杂诗》一首，以恋鸟而不得的情节，来寄托政治愿望之难以达到：

日暮游西园，冀写忧思情。曲池扬素波，列树敷丹荣。上有特栖鸟，怀春向我鸣。褰衽欲从之，路险不得征。徘徊不能去，伫立望尔形。风飏扬尘起，白日忽已冥。回身入空房，托梦通精诚。人欲天不违，何惧不合并。

此诗是写给曹植，望其援引。曹植《赠王粲诗》是对它的回应：

端坐苦愁思，揽衣起西游。树木发春华，清池激长流。中有孤鸳鸯，哀



鸣求匹俦。我愿执此鸟，惜哉无轻舟。欲归忘故道，顾望但怀愁。悲风鸣我侧，羲和逝不留。重阴润万物，何惧泽不周。谁令君多念，自使怀百忧。

两诗都是用“恋鸟”或“鸟恋”的形象，比喻政治上的一种追求。《诗经》之比兴，多出于自然，而王粲、曹植的这种比兴，索物以寓事，用意曲折，体现出文人诗的“作用”之功，也开了文人诗索物而寓事的比兴方法。但王粲于建安诗风之流变中，总的来说还处于前端，风格偏于自然。

当然，王粲的诗歌也讲究修辞之工。汉末诗赋文记，渐趋繁丽，曹操对此有自觉的抵制，王粲相对来说受这种汉末文学风格的影响要深一点。尤其是王粲的早期诗歌创作，是从四言雅体开始的。其五言虽然接受了乐府的影响，但不能毫无改变。曹植称其“文若春华”（《王仲宣诔》），钟嵘称其诗“文秀”，即指出他的这个特点。王粲个人的文艺思想，也有尚文、重表现的一面，他有八个字，叫做“探情以华，睹著知微”（《赠文叔良》），我认为这就是他在文章言辞与个人处世方面的原则。所以，他的诗歌，总体看来，是情词相称的那一种。又因为他精于儒学，早年学习《诗经》的四言，所以他的诗，风格还趋于典雅，有些熔经铸典的味道，对后来文人诗的用典风气有所影响。其论《诗经》云：“诗主言志，诂训周书。摘风裁兴，藻词谲喻，温柔在诵，最称衷矣。”（《荆州文学官记》）这都能反映王粲的文学观念，在于探情而华，摘文而称衷。他的诗句，有时能雅俗相间，如《公宴诗》：“常闻诗人语，不醉且无归。今日不极欢，含情欲待谁。见眷良不翅，守分岂能违。古人有遗言，君子福所绥。”《从军诗》：“凉风厉秋节，司典告详刑。我君顺时发，桓桓东南征。”都以措辞典雅为旨归。

进入邺下文坛后，王粲的文学性质还发生一种变化，即由于他与曹氏集团关系密切，使他在实质成了当时的侍从文士。七子都有这种身份，尤以王粲为突出。他担任魏国侍中，备顾问之职，《三国志·魏书·杜袭传》云：“魏国既建，为侍中，与王粲、和洽并用。粲强识博闻，故太祖游观出入，多得参乘。”又同书《王粲传》载：“时旧仪废弛，兴造制度，粲恒典之。”在诗歌方面，王粲一方面为魏的典礼祭祀作庙堂歌诗，一方面又以诗赋新声供奉曹操。这也使得他的诗歌创作，在多种体制、风格中变化，就当时的情况来讲，可以说

兼擅诸体,用后来唐宋人的话来说,就是所谓的“大手笔”。我们研究他的诗歌及他与建安其他作家的区别,是一定要重视这一点的。

总之,王粲的创作出入雅俗诸体之间,从诗学的功底来看,他对于《诗经》风雅颂诸体有深究,而又及时地接受五言新体,学习乐府的艺术方法。所以风诗、雅颂、乐府及汉末五言,共同地构成王粲诗学的渊源。

## 第六节 阮瑀、陈琳、徐幹的相对尚质的诗风

### 一、总论邺下诸家

建安早期诗,多为四言旧体或乐府体,至邺下文人聚集后,诗风骤盛,徒诗五言体迅速增多。其于诗体演变有两方面的意义,一是五言真正取代四言成为主要体裁,二是徒诗五言成为主要体裁。这个时期诗歌创作方面数量的增多,是与上述诗歌体制的变化分不开的。也只有到了这个时期,不歌而诵的徒诗才成为主流。邺下诸家,诗歌成就大小虽不同,诗才与诗艺也俱有高下,但都投注较多精力于五言诗的写作,希望以其诗歌较量于时人,而垂声于后世。曹丕称刘桢“五言诗妙绝时人”,正是指其徒诗五言,可见此期徒诗五言写作风气在邺下文人群体中的流行。这一现象说明诗史终于摆脱缓慢发展的自然艺术阶段,而进入迅速发展的自觉艺术阶段。从这个意义上说,邺下诸家,是第一次具备专业写诗意识的“专家诗人”。明人许学夷有见于此,其论云:“汉人五言,得于偶然,故其篇章,人不越四五;至建安诸子,始专力为之,而篇什乃繁矣。”<sup>①</sup>这一决定性的变化,正是自觉的文人诗艺术系统形成的关键。下面我们逐一叙述他们的诗歌成就(王粲五言诗已述于前)。

许学夷《诗源辩体》云:

七子之中,徐幹、陈琳、阮瑀五言,既无天成之妙,又少作用之功,此虽其才力不逮,亦是各有所长耳。按文帝《典论》称徐幹之赋,琳、瑀之章表书记,可见七子之名,非皆以其诗也。徐幹如“不聊忧餐食,慊慊常饥

<sup>①</sup> 许学夷:《诗源辩体》卷四,第78页。

空。”“时不可再得，何为自愁恼。”陈琳如“东望看畴野，回顾览园庭”。“收念还房寝，慷慨咏坟经。”阮瑀如“身尽气力索，精魂靡所回”。应玚如“辩论释郁结，援笔兴文章”等句，颇伤拙劣，或反以为高古而学之，则失之千里矣。<sup>①</sup>

许氏论汉魏诗，以“天成”与“作用”为一对范畴，并认为汉诗多天成，建安则渐见作用。其实，建安乃至整个魏晋诗歌，其胜于后世之处，仍在于天成，而非作用。因为从诗歌艺术的发展程度来讲，建安处于文人诗之初期，这时期的诗歌，能雄视千古者，主要在于情感气韵。其情感丰富、气韵未到处，就难免有“颇伤拙劣”的诗句。许氏一味地说上述诸家诗“既无天成之妙，又无作用之功”，未免简单化。但比较而论，与三曹及王粲、刘桢相比，上述诸家的诗歌水平要低一点。建安乃至整个魏晋时期的诗歌，都存在着这种不平衡的现象，一方面是出现杰出的作品，另一方面也存在着实际上十分幼稚的诗艺。不但诗人与诗人之间有这样的不平衡，而且一个诗人的作品中，也存在这种情况。不仅上述诸人，连曹操、曹丕、刘桢之作，也有“颇伤拙劣”的地方。宋人宋子京也谈过这个问题：“古人语有稚拙不可掩者，乐府‘何以解忧，唯有杜康’，刘越石‘何其不梦周’，又曰‘夫子悲获麟’，虽有意绪，词亦钝朴矣。”（《苕溪渔隐丛话》卷一引）只有曹植的情况比较特殊，似乎已经自觉地掌握了诗歌语言的奥秘，做到“情兼雅怨，体被文质”（《诗品》卷上）。其独有千古者，正在于此。汉乐府、古诗十九首，果然也是自然化的写作，但作者都是真正的“感于哀乐，缘事而发”，并经过时间的淘汰，所以能流传者成为佳作。建安诸子的写诗，多有外在的动机，并非任何时候都是情满意足的，所以其作品不必每篇皆工，确实有较平弱率意的作品留存。这就是笔者在导论中说过的魏晋诗歌艺术上的不平衡性。古人提倡建安风骨，也是就其整体的体制（富于叙述性、抒写性的散句体制）和精神、气质而言，并非取以为修辞造句之典范。明清复古派走上极端，以为汉魏诗首首都是经典，句句都可模范。所以许氏之论，实可振聋发聩。但诸人实各有佳作，如陈琳《饮马长城窟行》、徐幹

<sup>①</sup> 许学夷：《诗源辩体》卷四，第83页。

《室思》、阮瑀《驾出北郭门行》，都能影响后世。这些作品的好处，还是在于情事之动人心魄，非在修辞之工妙，正是许氏所说的天成之胜。其题材体制，未出汉代乐府、古诗之范围，反映了建安早期诗歌与汉末诗风的直接相承之处。

## 二、阮瑀在忧生主题上对汉末古诗的发展

阮瑀(?—212)留存的诗作不少，《琴歌》一首存疑不论，《驾出北郭门行》为乐府歌行之体，虽然未必入乐。其余作品，纯为五言。钟嵘论阮瑀，以为“平典不失古体”，单看语言风格，阮诗仍属汉诗质朴之体。邺下诗人写诗，曹丕多写音乐歌舞以求绮丽生动之美，曹植、刘桢、繁钦等人，多取香草、禽鸟、美人之类，以求飞动瓌姿的浪漫。他们都是有所假象以求诗风之变。唯有阮瑀无所依傍，执着地写自己内心的所思所感。这果然是因为他天性忧郁、于人生世事感慨独多，同时也与他尚质的审美观念分不开。阮瑀曾作《文质论》，在邺下文质之辨中属于尚质一派。<sup>①</sup>

阮瑀诗歌在内容上的显著表现，就是多“忧生之词”，这个前贤研究已多论列。<sup>②</sup>这是继承《古诗十九首》等汉末诗人的主题，但在阮瑀这里有所发展。这主要是表现为：一，主题细化，如阮氏《七哀诗·丁年难再遇》细致地表现了死后坟茔中的景象。虽然这种想象死后景象的主题，庄子的骷髅说已开其端，但诗人之忧生，都是直接地感叹生命之短暂，有“惊呼热中肠”之激越感，阮诗第一次表现了死后的主题：

丁年难再遇，富贵不重来。良时忽一过，身体为土灰。冥冥九泉室，漫漫长夜台。身尽气力索，精魂靡所能。嘉肴设不御，旨酒盈觞杯。出圻望故乡，但见蒿与莱。

<sup>①</sup> 参看钱志熙《魏晋诗歌艺术原论》第二章《文质之辨的思想基础》一节。又江建俊《建安七子学述》(文史哲出版社(台北),1982年(民国七十一年)版)第六章《应场学述》第三节《应场文质论探义》也谈到这个问题。

<sup>②</sup> 参看江建俊《建安七子学述》第五章《阮瑀学述》第三节《阮瑀的文章风格》;钱志熙《唐前生命观和文学生命主题》(东方出版社,1997年版),第213页。

这里已经不是热切的忧生,而是深度悲哀转至冷峻。又如阮氏写“老”之衰状:“白发随栢堕,未寒思厚衣。四支易懈倦,行步益疏迟。常恐时岁尽,魂魄忽高飞。自知百年后,堂上生旅葵。”在阮氏表现忧生、感伤主题的创作里面,还隐藏一种不易觉察的变化,也就是他的忧生之虑日常化了。随着写作次数的增多,而诗人又执着于这个主题,所以就将这个主题细致化了。在自然状态的诗歌艺术中,诗人所表现的都是重要事件所刺激的激情,但进入自觉状态的诗歌创作,随着创作活动的频繁化,诗人对于题材与主题的自觉选择的意识变得明显起来。所以诗的表现内容也较多地从表现“变态”、“激烈”、“传奇”、“浪漫”之人生,转为更贴近生活之常态。阮瑀诗歌忧生主题的日常化、细致化,表面上看,似乎是因为诗人主观上的持久忧生情绪造成,但实际上也是频繁的写作造成的。而这种频繁的写作,正是邙下诗歌的实质性进展。但这种进展又不可避免地导致诗歌作品中诗性因素的弱化。阮氏执着抒写忧生情绪而艺术水平不高,也许正是这样的原因造成。

阮诗得以较多留存,反映出其执意表现忧生主题的作品,在魏晋的诗坛还是引起了较大的影响。但人们又感到他的艺术有明显的不足,这给后来的诗人留下了课题。也就是在表现有思想深度的、并且有情感上的共鸣性的主题时,也要注意表现方法的多样化与意象的多样化。阮籍正是朝这方面努力,从而取得了他父亲所未能取得的成功。

## 二、陈琳的诗风与其檄移文书的相通之处

陈琳(156—217)以檄移文书而负重名,其诗歌则所存不多,最著名者为乐府《饮马长城窟》:

饮马长城窟,水寒伤马骨。往谓长城吏,慎莫稽留太原卒。官作自有程,举筑谐汝声!男儿宁当格斗死,何能怫郁筑长城。长城何连连,连连三千里。边城多健少,内舍多寡妇。作书与内舍,便嫁莫留住。善待新姑嫜,时时念我故夫子。报书往边地,君今出语一何鄙。身在祸难中,何为稽留他家子。生男慎莫举,生女哺用脯。君独不见长城下,死人骸骨相撑拄。结发行事君,慊慊心意关。明知边地苦,贱妾何能久自全。

《饮马长城窟》一调,现存最早的作品是传为蔡邕所作的“青青河边草”,为齐言。而此首则为杂言,同调而体式不同,不知何故。梁启超认为此首为本调,而前者反有可能是后人拟作。其说曰:“此一首纯然汉人音节,窃疑为《饮马长城窟》本调。前节所录‘青青河畔草’一首,或仅是继起之作。”陈琳此作,无疑有曲调依据。但汉乐府一个曲名不一定只有一种曲调,如《陌上桑》,写罗敷事的一首是五言,而改变《楚辞·山鬼》的一曲,亦名《陌上桑》,则为三、七字相间的杂言。究竟乐府曲调与歌词的关系如何,可以说还是一个谜。梁氏以后来宋词、元曲的曲词关系来理解汉乐府,认定乐府一个调名只有一种体式,于是生出上述疑问。且率然怀疑“青青河畔草”一曲为后起之词,可谓武断之至。

汉乐府诗中,有一种杂言体,也常用对话,如《妇病行》、《孤儿行》、《陌上桑》。陈琳这首诗正是学习汉乐府中的这种体裁,但加以文人的匠心,显得更加生动、多变化,在艺术上是很有创意的。此诗纯用口语提炼而成,能体现最本色的乐府杂言歌曲的风格,是晋宋人无法想见的风格。唐人杂言歌行,多模拟此种。梁氏说“杜甫《兵车行》不独仿其意境音节,并用其语句”。<sup>①</sup>又有学者指出“此诗三分之一为七言,与曹丕《燕歌行》同被视为七言歌行之源头”,并云:“本诗为鲍照乐府创作提供了很好启迪,亦可视为唐人讽谕新乐府之先声。”<sup>②</sup>均有助于读者窥见此诗在诗歌史上的巨大影响。大抵汉魏诗人作品虽少,但往往有一二作品甚至只言片语流传不朽、影响巨大者。此所谓源头文学之重要性也。

此诗学者多认为是陈琳早期在袁绍幕府掌书记时所作,是“反映北方人民徭役生活的痛苦,当是出于作者长期生活在北方的耳闻目见”。<sup>③</sup>的确,陈氏此诗与其长期生活于军幕的生活经历有关系,可以说是他长期观察兵士的痛苦生活之实相的一个提炼。另外,此诗以壮气写悲情,节奏自然多变,语言斩钉截铁,情深而理足。作者是有意识地追求一种感染力,有目的地控掇读者的共鸣心,这种写作,正是陈琳长期习于檄移文学所养成的特殊

① 梁启超:《中国之美文及其历史》,东方出版社,1996年版,第102页。

② 钟优民:《中国诗歌史·魏晋南北朝卷》,吉林大学出版社,1989年版,第60页。

③ 刘知渐:《建安文学编年史》,重庆出版社,1985年版,第19页。

本领。

陈琳归曹魏后,仍担任军幕文书的写作,并且参与邺下文人的诗会文宴,时有酬应,如《宴会诗》。但陈琳此时五言,多自抒之作,这一点与阮瑀一样。大抵建安诸子,除孔融、仲长统、祢衡等人之外,琳、瑀是最有独立精神的作家。这与他们的经历有关系,阮瑀归曹,本来就有些勉强。陈琳早为何进记室,又长期担任袁绍幕僚,曾为檄文讨曹。其在政治上可以说久经历练,自然不可能轻易全部认同曹魏之政治。这些都在他的诗作中反映出来。其《高会时不娱》、《节运时气舒》等诗,表现出感慨不平而又掩抑多思的风格,也可以视为后世文人感时咏志、俯仰身世之先导。

就风格而论,陈琳邺下之作,继续发挥其作檄移文书的特长,节奏驰骤,风格颇为遒丽,尚气聘词。其叙节气,多用大意象,如“萧萧山谷风,黯黯天路阴”,“凯风飘阴云,白日扬素晖”,“春天润九野”,多为伟丽之象,开启邺下诗坛宏丽之风,对年辈稍晚的曹丕、曹植、刘桢等人,可能产生过影响。凡此诸端都能显示陈琳在邺下诗坛的地位,

### 三、徐幹在思妇题材上对汉末古诗的发展

徐幹(171—218)受汉末子书著述风潮影响,著作《中论》,对思想学术和一般的社会文化问题进行探究,成一家之言。但是,比之汉末王符、崔寔、仲长统等人的著作,《中论》在思想上趋向中和,批判精神明显减弱。这与徐氏冲和的个性有关系,也反映了从汉末乱前到建安时期思想的转变。这种变化与诗歌方面现实性的减弱,具有同步的性质。

徐氏的诗风与其思想风格相近。与阮瑀、陈琳多写自我之感激忧思不一样,徐幹现存的诗歌,几乎没有直接表现自我的作品。而且除了《答刘桢》是赠友之作,其他如《室思》六首、《于清河见挽船士新婚别诗》(又作曹丕诗),全是代思妇言情之作。这种情况,恐怕不完全是偶然的,与徐幹避免直接表现自我创作个性不无关系。当然也有一种说法,从寄托理论出发,照例认定徐幹写思妇之悲哀,是寄托其自身之不遇。但徐幹《室思》从其文本表现来看,这种可能性不是很大。

《室思》从主题上看,与《古诗十九首》等无名氏古诗一脉相承。其二云:

“峨峨高山首，悠悠万里道。君去日已远，郁结令人老。人生一世间，忽若暮春草。时不可再得，何为自愁恼。每诵昔鸿恩，贱躯焉足保。”多袭用《古诗十九首》、“苏李录别诗”词语，声韵节奏也逼近古诗。又其五、其六，语言风格也与古诗相近。可证其渊源实出于古诗。或建安时期，《古诗十九首》一类歌词尚多流行，徐幹据以模仿。也可间接证明《古诗十九首》这一类作品是汉末流行的抒情歌曲。但古诗多是单篇，其表现思妇之情也比较直接，徐幹将这主题发展为组诗，并且曲折形容，铺陈排比，过于古诗，这正是邺下诗风的一种表现。

建安情诗，曹植所作《七哀诗》等多为寄托，而曹丕《燕歌行》又杂以教化之旨。本色抒情之作，当推徐幹这一组《室思》。后来如张华《情诗》五首，杨方《合欢诗》五首，俱可视为徐诗之继作。因此这组诗可称为魏晋情诗之鼻祖。仅此一点，就可确立徐氏在五言诗发展历史上的特殊地位。《室思》其三后世传诵最广：

浮云何洋洋，愿因通我辞。飘飘不可寄，徙倚徒相思。人离皆复会，君独无返期。自君之出矣，明镜暗不治。思君如流水，何有穷已时。

《室思》全部作品，文繁不能尽录。“思君如流水”，深受钟嵘称赞。“自君之出矣”四句，齐梁间人多效其句法、辞意，迄唐不绝。《室思》的章法，玲珑宛转，蝉联不断，极曲折尽情之能事。此诗尤可为代表。前四句先说见“浮云”之洋洋如水，连绵无际，想象情人正在浮云的另一边，正可借其通辞。然又总觉此念太痴，一刹清醒，但不转入完全现实理智的话语，仍用诗人天真之辞，说可惜此浮云“飘飘”无定，终不可托，一若云：假如浮云有定，则可通辞矣。主人公一往情深，故而生此幻想。盖情深必生幻想，情思而不生幻想，不足以言深。然幻想总归是幻想，经不起现实的推理。然又不用现实的语言否定它，仍用幻想中一种逻辑来推演。正可谓诗之语言。曹植《杂诗》之一“孤雁飞南游，过庭长哀吟。翘思慕远人，愿欲托遗音。形影忽不见，翩翩伤我心”。机轴与“浮云”四句相类。又曹植《洛神赋》“无良媒以接欢兮，托微波以通辞”，微波通辞与浮云通辞，想象正同。此类为建安才人最窃妙的



灵思。

## 第七节 刘桢、应场、繁钦的诗歌创作

### 一、刘桢五言“妙绝时人”之处

刘桢(?—217),东平宁阳(今山东宁阳)人,出身仕宦儒学世家,祖父刘梁,以文学见称于世。建安作家,如王粲、应璩兄弟、孔融等人多出身文学世家,这也可证我们前面所说的一个观点,即建安文学的繁荣,其基础是培养于汉末。建安作家,各人个性与素养都有不同,与诗文的风格都有关系,如王粲的博闻强记、徐幹的淡泊深思、阮瑀的忧郁不群。刘桢之个性则为高亮任气,他的这种性格与其“骨气奇高”(《诗品》卷上)的风格有关系,论者多已指出。但他还有一个特长与其诗文风格有关,则向来学者似未特别注意,那就是刘氏善于言语、应机立辩的特长。《太平御览》卷三百八十五引《文士传》称桢:“警悟辨捷,所问应声而答,当其词气锋烈,莫有折者。”可见刘氏长于言语。现在可见刘氏应机立辩的例子,就是《世说新语·言语》篇刘孝标注引《文士传》所载的刘桢以平视甄后获罪后应对曹操、曹丕父子的辩词。按魏晋时代,言语自为一门才艺,与文章并重,甚至比文章更显重要。此问题学者多论之,而未深入。还有魏晋的言语亦如文章,各有风格,刘桢的言语风格,是“警悟辨捷”、“词气锋烈”,这种言语风格,与其骋词尚气、结构驰骤而疏密有致的诗法正好相应。可见魏晋人言语风格与诗文风格,每有相通之处。

在邺下诸子中,刘桢似于五言诗尤称专擅,曹丕《典论·论文》云:“公幹有逸气,但未遒耳,至其五言诗之善者,妙绝时人。”南朝以降之评论家每将刘桢与曹植并称为建安诗风之代表,评价一直很高,尤其是钟嵘,直称“曹刘殆文章之圣”(《诗品序》)。他在诸子中,是属于少壮的一派,差不多是在建安文学勃兴的风气中成长的,所以他的诗,比较典型地代表了建安时期年轻一辈诗人的风格。

其实,比较刘桢与王粲诸人,有一个较大的不同:诸子都有一二代表作,或采录时事,或抒写激情(代言或自叙),题材重要,自足取胜诗坛;刘桢的五言诗,无非写游宴之事,叙平常的朋友交际之事,写自己日常的游观思想之所

见所感,并无重大、惊耸之内容。可以说,邺下诗坛创作频繁化而引起的题材主题的平常化,在刘桢这里体现得最为突出。但刘桢比诸子更为自觉地适应这种诗学的变化规律,在语言的艺术上下工夫,包括巧用比兴、精工赋物、注意句法与章构等方面,于是形成一种以艺术取长的诗风,在当时给人新颖、精工的印象。

桢诗有两大造诣:一是辞采较丰,叙事状物,有随时应给之捷;二是桢诗的节奏感很强。当时的诗,受赋与乐府的影响,节奏常是比较舒缓的,尚不能完全掌握诗的节奏与句法。刘桢和曹植,在这方面超越时人。其名作《赠从弟三首》不待言,即其他作品,也都能显示以上两点。如:

众宾会广坐,明灯燎焰光。清歌制妙声,万舞在中堂。(《赠五官中郎将诗》之一)

凉风吹沙砾,霜气何皑皑。明月照缃幕,华灯散炎辉。赋诗连篇章,极夜不知归。君侯多壮思,文雅纵横飞。小臣信顽卤,僬俛安能追。(《赠五官中郎将诗》之四)

这样的诗,在当时属于新风格。另外,刘桢的《公宴诗》“永日行游戏”一首,写景用意,精工胜王、陈诸人。其中“月出照园中,珍木郁苍苍。清川过石渠,流波为鱼防。芙蓉散其华,菡萏溢金塘。灵鸟宿水裔,仁兽游飞梁。华馆寄流波,豁达来风凉”,就当时来讲,是最新颖的写景笔法。一改古诗之自然比兴,而为文人诗之用意写景,就当时来讲效果应该是很突出的。后来评论家,亦多注意到其写景之工,“其园中景物,夜时不便突出,又用‘月出照园中’一句点醒”<sup>①</sup>,“写夜景甚工,然却缘‘月出’句点缀‘醒’”<sup>②</sup>,“极善写言外之景,起句前,结句后,更有多许文情,‘月出’二句,景活,所舍者广。‘清川’二句,有作意。‘华馆’二句,生动。凡言有作意者,写景写事,须与寻常不同。天下事物与寻常不同者,始堪歌咏,故诗以有作意为贵”<sup>③</sup>。按诸家之评,自是各家

① 吴淇:《六朝选诗定论》卷六,第139页。

② 于光远:《重订文选集评》卷五引孙月峰,乾隆四十三年刻本。

③ 陈祚明:《采菽堂古诗选》卷七,上海古籍出版社,2008年版,第203页。

的主观分析,未必尽可作者之用心。但综合来看,曹植、刘桢等人,确实是在创造一种写景的艺术。曹丕说刘氏五言“妙绝时人”,这一点也是很重要的。

钟嵘说刘桢诗“仗气爱奇,动多振绝,真骨凌霜,高风跨俗”,恐怕主要是从《赠从弟三首》得到的印象:

泛泛东流水,磷磷水中石。苹藻生其涯,华叶纷扰溺。采之荐宗庙,  
可以羞嘉客。岂无园中葵,懿此出深泽。

亭亭山上松,瑟瑟谷中风。风声一何盛,松枝一何劲。冰霜正惨凄,  
终岁常端正。岂不罹凝寒,松柏有本性。

凤凰集南岳,徘徊孤竹根。于心有不厌,奋翅凌紫氛。岂不常勤苦,  
羞与黄雀群。何时当来仪,将须圣明君。

这组诗的写法,是比兴言志。一诗咏一物,分别寓意所赠者的品质。张玉穀《古诗赏析》云:“首章以苹藻比,慰清修之必见用”;“次章以松柏比,勉劲节之当特立也”;“末章以凤凰比,戒盛德之宜养晦也”。<sup>①</sup> 这种分析,与诗人的实际寓意基本上是符合的。这种比兴咏物的写法,所用“比德”的审美方法,是一种古老的审美方法。先秦儒家确立了坚定的伦理道德观念后,经常使用“比德法”以进行审美活动,创造了一个个寄寓道德内涵的审美意象,如这组诗中的松柏、凤凰,都是这类意象。后世常说的“松”、“竹”、“梅”岁寒三友,也同样是“比德”的意象。所以本组诗也可以说是儒家的审美理想在诗歌中的反映,对后世的比兴事物以言志的诗作有很深远的影响。张九龄《感遇》“江南有丹橘”一首,就是直接受到其“泛泛东流水”一首的影响。只是刘桢说苹藻质美,出于幽深隐藏之深泽,可以荐宗庙、羞嘉客。而张九龄则感叹丹橘虽有质美,可荐嘉客,而阻于重深,难为世用。变刘诗之劲爽为委婉。

第二首最具风骨,不但形象,而且声韵、节奏,都与作者所要表现的劲节相配合。钟嵘说刘桢的诗是“真骨凌霜,高风跨俗”(《诗品》卷上),恐怕跟这首诗所给予他的美感印象是分不开的。此诗句法较古质,基本上是散句组

<sup>①</sup> 张玉穀:《古诗赏析》卷九,上海古籍出版社,2000年版,第217页。

成,每联中上下两句,递接成意,如“于心有不厌,奋翅凌紫氛。岂不常勤苦,羞与黄雀群。”是一种叙述、论议的句法,不同于对仗偶合。所以这是汉魏诗的典型句法,与晋宋体俳偶有别。长于立意,而非体物。后来唐宋人作比兴言志的古体诗,多用此类句法。

这组诗的体制,接近于赞颂。只是他用了比兴法,所以就创造出诗的形象来。在邺下的诗坛上,这组诗是颇有创意的,体现了五言诗的文人化,即从《诗经》自然的比兴法转为精心经营、寄寓深邃的文人诗的比兴法。

从精神上看,这种诗反映了建安时期年轻一代文人的精神面貌,显示出建安一代诗人的充实有光辉的人格追求来。但在诗歌中充分表现了建安诗人之人格追求的,还是曹植的诗。

## 二、应场兴感无端的风格

应场(?—217)五言诗所作不多,成就不及诸子,但也自具一种风格。应诗的特点是善用比兴,《报赵淑丽》、《别诗》二首,都是短篇之作,与《古诗十九首》及徐幹《室思》风格较接近。但应氏之作,更加兴感无端,类似于风谣:

朝云不归,夕结成阴。离群独(笔者按:原作犹,此据《古诗纪》校改)宿,永思长吟。有鸟孤栖,哀鸣北林。嗟我怀矣,感物伤心。

题目《报赵淑丽》,《古诗纪》云:一作《报赵淑严》,赵当为作者之友人。此诗写孤栖之鸟的离群独宿,以兴己之怀友之情。最后“嗟我怀矣”之怀,即怀赵也;“感物伤心”之物,即孤栖鸟也。王粲《杂诗·日暮游西园》、曹植《赠王粲·端坐苦愁思》都是以写鸟恋以喻怀友,应氏此作同此机轴。或谓此诗所怀为恋人,<sup>①</sup>恐未是。

应氏《别诗》二首则写飘泊之恨:

朝云浮四海,日暮归故山。行役怀旧土,悲思不能言。悠悠涉千里,

<sup>①</sup> 郁贤皓、张采民:《建安七子诗笺注》,第224页。

未知何时旋？

浩浩长河水，九折东北流。晨夜赴沧海，海流亦何抽。远适万里道，归来未有由。临河累太息，五内怀忧伤！

第一首也是以“朝云”起兴，可见应氏于此意象别有会心，非必喻男女之事也。应氏这种兴感无端的短诗，代表了汉魏抒情歌诗的较本色的状态，也常成为后来诗人追慕的境界。

长篇《侍五官中郎将建章台集诗》在写法上极为别致。一般来讲，古诗要么全篇为寄托之笔，要么全为写实。此诗前半从“朝雁鸣云中”至“濯羽陵高梯”都是写雁，写雁的飘飞北土，最后又以南归来说自己起先飘泊北地，今又南归投托曹魏。中间“良遇不可值，伸眉路何阶”过渡，同时也是点出主题。后半“公子敬爱客”转为实写目前的建章台之集，写公子好客宴游之事，但与诸子的但叙燕娱不同，应氏特别点出公子好客之本意在于敬贤，“凡百敬尔位，以付饥渴怀”，表面是戒勖宾客，实际上是提醒曹丕不要貌似好贤，仅以歌酒之乐对诸子，而是要真正重视这些人的才能，让他们为国效力。也正是有了这点，前半的比兴与后半的实写之间，才达到统一。大约应氏为初投曹魏之客，未谙此地“风俗”，说话反而直率。其余诸子，则久已深知曹魏用士之道和他们的政治目的，早就欲说还休了。

应场在建安诗人中并非重要作家，但是他善用比兴、兴感无端的风格，仍有助于我们认识当时之体。

### 三、繁钦民歌风味的艳情诗

繁钦(?—218)为曹操丞相主簿，也是建安时期的著名作家。鱼豢《典略》：“寻省往者，鲁连、邹阳之徒，援譬引类，以解缔结，诚此时文辩之俊也。今览王、繁、阮、陈、路诸人前后文旨，亦何昔不若哉？”(《三国志·魏书·王卫二刘列传》注引)可见繁钦在当时原与王粲诸子齐名。又鱼氏记载当时人韦仲将评论上述诸人之语，于繁氏则云：“休伯都无检格。”所谓检格即名教礼法之类，无检格即通脱适性、不甚循名教之意。可见繁钦也是汉末通脱士风的代表人物。现在从繁氏的为人与诗文中，仍可见出这一点。繁钦与曹丕也有

较多的交往,建安十六年,曹操西征,留曹丕留守谯郡,繁钦也留下来随从。此时,繁钦访得一名具有特异的歌唱技能的少女薛访车子,作书向曹丕推荐,曹丕深感兴趣,亲自考察了薛女的歌艺,写信答繁钦。此事给曹丕留下深刻印象,后来还写文章追忆此事,说繁钦之盛叹薛访车子歌艺,“虽过其实,其文甚丽”。曹丕论文学,强调“诗赋欲丽”,对邺下诗赋创作的尚丽风气的形成,有重要的推激作用。所谓“丽”,虽是从修辞来讲,与内容也有一定的关系。曹丕自己的诗赋就经常写女色及歌舞玩好的内容,这是形成丽的风格的重要因素。繁钦《定情诗》,哀感顽艳,大概受到民间乐府诗的影响。<sup>①</sup>作者采民间情诗写男女相悦之绮语,而加以文人铺陈排比之笔。其中言赠物以致情一段最为脍炙人口:

何以致拳拳,绾臂双金环。何以致殷勤,约指一双银。何以致区区,耳中双明珠。何以致叩叩,香囊系肘后。何以致契阔,绕腕双跳脱。何以结恩情,佩玉缀罗缨。何以结中心,素缕连双针。何以结相于,金簿画搔头。何以慰别离,耳后瑇瑁钗。何以答欢欣,纨素三条裙。何以结愁悲,白绢双中衣。

所谓“诗赋欲丽”,此其丽之至也。繁氏其他作品,如《咏蕙诗》、《生茨诗》,比兴托志,而写物亦近于靡丽:

有茨生兰圃,布叶翳芙蓉。寄根膏壤隈,春泽以养躯。太阳曝真色,祥风发其蓂。甘液润其中,华实与气俱。族类日夜滋,被我中堂隅。

这样的诗歌,风格近于建安咏物小赋,正是邺下诗风的一种表现。曹丕《典论》论七子而未及繁钦,可能是因为繁氏的整体文学成就不及七子诸家。

<sup>①</sup> 刘知渐论繁氏此诗“连用十一个‘何似’,表示互赠礼物之多,极似乐府民歌《陌上桑》的夸张手法。”又说:“繁钦是曾向民间文学吸取养料的。”(《建安文学编年史》,第59—60页)

## 第八节 曹丕缘情适性的诗歌创作

### 一、曹丕的创作个性及三曹之比较

曹丕(187—226)在邺下诗坛上,是一个核心人物。他主持着如南皮之游(曹丕《与吴质书》)、西园之会(刘桢《公宴诗》)、“北园及东阁讲堂赋诗”(曹丕《叙诗》)等邺下时期的文酒之会。曹丕个人的文学创作,也正是在这样的群体创作风气中展开,并且形成了他“诗赋欲丽”的新的文学观,对曹操言志的诗歌思想是一个重要的补充。从个人的创作性质来讲,如果说曹操重在言志,那么曹丕所长在于缘情适性,多少接近于《毛诗序》所说的“吟咏情性”。清代的诗评家沈德潜就是这样认为的,他说:“子桓诗有文士气,一变乃父悲壮之习矣。要其便娟婉约,能移人情。”<sup>①</sup>他虽贵为储王、帝主,却有一种文人气质。的确,将曹丕的诗与曹操、曹植比较,他的诗不像曹操诗那样气韵沉雄、有悲凉沉浑之气,也不像曹植诗那样词条丰蔚、尚气骋才。尤其是曹操与曹植的诗,都表现了他们作为一个政治家的内涵,无论是现实的或理想的。曹丕的诗,尤其是前期为太子时的创作,则好像是在有意识地回避政治,从建安诗歌政治主题中淡出。我想这与他长期处于曹操继承人的敏感位置并且与诸弟关系复杂的早期经历有关系。也就是说,他的诗有一种回避政治的倾向。后期为君之后,似乎有所变化,追步曹操的作法,有意识地创作了一些表达自己政治意志的诗,其中如《秋胡行·尧任舜禹》、《煌煌京洛行·夭夭园桃》隐喻自身与汉室关系的诗,虽不能明确写作的时间,但玩味其语气,应在执政之后。至于《黎阳作诗》、《至广陵于马上作诗》,也是模仿曹操征战作诗。但其中耀武之意多,真情实感少,有时有意识夸大自己的武略军威。如曹操《苦寒行》写征战之苦,有“悲彼东山诗,悠悠使我哀”,丕《至广陵马上作诗》则说“量宜运权略,六军咸悦康。岂如东山诗,悠悠多忧伤”。是否有鼓吹自己、贬低乃父之意,我们不得而知。但其壮仅在词气而已。

曹丕诗歌的主要造诣是在于写人生悲喜之事,但无论写悲情,还是写悦

<sup>①</sup> 沈德潜:《古诗源》卷五,第80页。

事,都渗透着一种闲逸自适的趣味。自适其乐,在人生中悠闲地舒展自己的情趣。当然不能说他完全没有自己的政治理想和道德理性,但他终究是重于感性体验的人。刘勰最早发现了曹丕的文学性格,他说“魏文之才,洋洋清绮”,又说“子桓虑详而力缓”,又说他的“乐府诗”有清越的风格(见《文心雕龙·才略》)。许学夷说:“公幹诗,声咏常劲;仲宣诗,声韵常缓;子建正得其中。”<sup>①</sup>其实声韵最缓的,还是曹丕的诗,尤其是他的乐府。

临台行高,高以轩,下有水,清且寒,中有黄鹄往且翻。(《临高台》)

阳春无不长成,草木群类随大风起,零落若何翩翩。中心独立一何茕,四时舍我驱驰,今我隐约欲何为!人生居天壤间,忽如飞鸟栖枯枝。我今隐约欲何为!(《大墙上蒿行》)

朝发邺城,夕宿韩陵。霖雨载途,舆人困穷。载驰载驱,沐雨栉风。舍我高殿,何为泥中。(《黎阳作诗》)

清夜延贵客,明烛发高光。丰膳漫星陈,旨酒盈玉觞。弦歌奏新曲,游响拂丹梁。(《于谯作诗》)

以上略举其各类诗句,以见其“力缓而虑详”、“声韵常缓”的特点。其名作《燕歌行》更是缓声曼唱,纤徐尽情,充分体现了他的节奏特点。这用曹丕自己的话来说,大概正是文“气”舒缓的表现。大体上说,重理性、执着于追求理想目标、执着于原则的人,诗文多尚“气”。孟子说:“吾善养吾浩然之气”,他的文章是以“气胜”。韩愈也是这类人物,所以韩愈诗文也重“气”。曹植也属于这一类诗人。另一类文人则重对人生之玩味,追求自适之乐,如曹丕、陶渊明,他们的诗不尚气,而以情韵为主。这是曹丕与曹植的最大不同。另外,曹丕诗“声韵常缓”与其诗多人乐也有关系,它配合的可能是当时一种曼声缓节的音乐。“尚气”的诗则多为不入乐之作。

三曹都受东汉以来追求通脱、自然的风气影响,但是具体表现很不相同。就处世来说,曹丕很有学习曹操的地方,外表的随便、通达、仿佛毫无芥蒂,但

<sup>①</sup> 许学夷:《诗源辩体》卷四,第82页。



内心却是有机心存在。鲁迅先生说曹操“文风通脱”，不加修饰、尽情流露，表现了他个性中的一个方面。但这种尽情流露，从另一方面看，未尝不是机心的表现，以此来拉拢与对方的关系，使人诵咏之际，防范全懈。曹操的《让县自明本志令》就是一个典型。他喜欢以絮絮之语与人说话，让对方感觉到“情谊”的存在，达到了他说话、写作的效果，最有代表性的就是那篇《让县自明本志令》，让我们感觉到是何等历练的人物，何等老练的文章。他说得如此坦率，容人不相信吗？曹操这种文风，其实也体现在他的诗中，尤其是一些含有政治意图的作品，最典型的就是《短歌行》。诗一开头就说人生短暂，须饮酒以忘忧。这是抓住了普遍的情感，引起对方的共鸣，接下都是写宾主欢宴之事，尤其是“越陌度阡，枉用相存。契阔谈燕，心念旧恩”数句，将一代雄主与宾僚的关系，写得像两个极普通的老朋友一样。诗的最后才逐渐说到乱世之中，才士与雄主的相互寻求。可见，曹操的诗文，是重视人性与人情的表达，善于将政治的主题转化到人性化的叙述中。我们读曹丕的文章、书简也有这种感觉。他的《与吴质书》写得特别委婉动情。但仔细体味，这种通脱中，也未尝没有一种经过历练的世故存在。对于这一点，我看曹丕是很用心地学习他父亲的。如：

昔年疾疫，亲故多离其灾。徐、陈、应、刘，一时俱逝，痛可言邪！昔日游处，行则连舆，止则接席，何曾须臾相失。每至觴酌流行，丝竹并奏，酒酣耳热，仰而赋诗。当此之时，忽然不自知乐也。谓百年已分，可长共相保。何图数年之间，零落略尽，言之伤心……

年行已长大，所怀万端。时有所虑，至通夜不瞑。志意何时复类昔日？已成老翁，但未白头耳！光武言：“年三十余，在兵中十岁，所更非一。”德不及之，年与之齐矣……

少壮真当努力，年一过往，何可攀援！古人思秉烛夜游，良有以也……

写得何等动人，让人读来，觉得毫无负气任性之处，纯是一片挚情的流露，仔细玩味这些文句，与曹操的文章，在行文吐气上何等相似。但曹植的文章则

不是这样,处处以气胜,有驰骤之势,他写给杨德祖、写给吴质的信,尚气骋词,处处让人感觉其才气的横溢:

植白:季重足下。前日虽因常调,得为密坐。虽燕饮弥日,其于别远会稀,犹不尽其劳积也。若夫觞酌凌波于前,箫笳发音于后;足下鹰扬其体,凤观虎视,谓萧曹不足侔,卫霍不足侔也。左顾右盼,谓若无人,岂非君子壮志哉!过屠门而大嚼,虽不得肉,贵且快意。当斯之时,愿举泰山以为肉,倾东海以为酒,伐云梦之竹以为笛,斩泗滨之梓以为箏;食若填巨壑,饮若灌漏卮。其乐固难量,岂非大丈夫之乐哉!然日不我与,曜灵急节,面有逸景之速,别有参商之阔。思欲抑六龙之首,顿羲和之辔,折若木之华,闭蒙汜之谷。天路高邈,良久无缘,怀恋反侧,如何如何?

吴质给曹植回信说,“是何文彩之巨丽,而慰喻之绸缪乎”。正说出曹植书翰的风格特点。丕、植兄弟书翰风格之不同,正与其诗风之不同一样。根于个性,也根于各自心机之不同。一欲以才惊人,一欲以情意动人。《三国志·魏书·吴质传》裴注引《世语》,说了这样一个故事:

魏王尝出征,临淄侯植并送路侧。植称述功德,发言有章,左右属目,王亦悦焉。世子怅然自失,吴质曰:“王当行,流涕可也。”及辞,世子泣而拜,王及左右咸嘘唏,于是皆以植辞多华,而诚不及也。

观此,则可见曹丕追求质而尽情的文风,与其处世之道,不无关系。

## 二、曹丕诗的体制与特色

曹丕的诗,以乐府为主。他写乐府,与曹操一样,都是付之乐工。他现在所存乐府二十五题(包括佚句篇),载于《宋书·乐志》的就达十一篇。除曹操之外,曹丕是当时曹魏清商乐歌词的主要作者。他的这种创作行为,自然是深受曹操影响的结果。曹植称曹操“躬著雅颂,被之瑟琴”,曹丕自然也不甘落后,不仅长于诗赋,又精乐理,能调箏作歌。所以他的诗,乐感很强,深通

诗乐相生之理,妙合乐情。而词句或俚质、或艳丽,一随事物本身。也可以说,他在魏晋诗中属于自然一派。钟嵘未深知其好处,贬其乐府而扬其五言如《杂诗二首》,刘勰则发现了他的美感特点。后人对于他与曹植之高低,也常有讨论。历来评论家中,要算王夫之对他的评价最高,他说:“读子桓乐府,即如引入于张乐之野,冷风善月,人世陵嚣之气,淘汰俱尽。古人所贵于乐者,将无在此?”初看不知所云,因曹丕乐府,多写娱乐之事,歌声舞态,去梁陈宫体,亦仅一间耳。而夫之反而这样说,实际上是说曹丕乐府那种乐情,那种发自内心的对于美好形象、美艳情事的激赏,写得洋洋盈耳,让人进入纯粹的乐的世界。曹丕耽于这个赏乐的世界,未尝不是对纷繁现实的一种逃避。这就是我们说的曹丕诗中那种适性任情的特点。

曹操的乐府诗虽在语言上深受汉乐府的影响,但在题材上除了《气出倡》一篇是踵承汉乐府游仙诗的内容外,其余都是表现他个人的思想与感情的。曹丕的乐府诗,题材较杂,表现个人思想感情的不太多,除了上节已经提到的《饮马长城窟行》等作品外,《短歌行·仰瞻帷幕》是思念亡父,《秋胡行·朝与佳人期》为怀想友好,有《楚辞》之风味。此外大多数的诗作,都不是直接表现个人情感的。一部分是写绮筵赏乐之事,如《秋胡行·泛泛绿池》、《善哉行·有美一人》、《善哉行·朝日乐相乐》、《善哉行·朝游高台观》;一部分是代言性质的,如《燕歌行》两首之写思妇,《猛虎行·与君媾新婚》之写新妇,《陌上桑·弃故乡》之写失路游子,《上留田·居世一何不同》之写禄命穷薄之人。上述两类作品,前一类也可以说写的是自己的享乐生活,表达某种因忧生而沉湎享乐的情结。后一类作品所写的主人公的感情中,可能也有作者自身的一些人生感慨,但与纯粹的自我抒情毕竟不同。其他的作品,如《折杨柳行·西山一何高》写游仙,《临高台》为禽言,《艳歌何尝行·何尝快独无忧》写世俗豪富吏民之宴乐生活,《大墙上蒿行·阳春无不成》之奢言享乐,《十五·登山而远望》写游仙山遇猛兽,《钓竿行》写越河临海垂钓。所有这些作品,其题材类型都出于汉乐府,具体的内容也与汉乐府相关作品相近,都带有拟汉乐府古辞的特点。即使是前面写绮筵之乐与思妇、游子之苦的代言作品,其继承乐府叙事传统的特点也是很明显的,并且题材类型,都未出汉乐府范围。可以说,与曹操的乐府诗将题材全面性地从群体性思想感情转为个

体性思想感情不同,曹丕的乐府诗,可以说又较大幅度地回归汉乐府原来的题材类型中。但汉乐府是群体的创作,曹丕是个体的创作,这一点决定曹丕的这种回归,只能是带模仿性的回归,从而开启了魏晋文人拟乐府的先河。后来傅玄之乐府诗,就是沿着曹丕的这一方向发展的。

曹丕乐府最有代表性的作品就是《燕歌行》其一,这首诗充分体现了“歌诗”的特点:

秋风萧瑟天气凉,草木摇落露为霜,群燕辞归雁南翔。念君客游思断肠,慊慊思归恋故乡,君何淹留寄他方。贱妾茕茕守空房,忧来思君不敢忘,不觉泪下沾衣裳。援琴鸣弦发清商,短歌微吟不能长,明月皎皎照我床。星汉西流夜未央,牵牛织女遥相望,尔独何辜限河梁?

这首诗写得很本色。说它本色,是因为它一不追求奇警的意思,二不追求奇特的形象。开头写物候的这些意象,如秋风、草木、霜露、燕雁,用来作为征夫思妇题材的背景,是很平常的,但也很典型。曹植诗多自铸伟辞,形象奇特;曹丕则取象平易,这也是清商歌词的特点。

历来论此诗体制,多因其句句入韵而说它属于柏梁体。其实柏梁体是诵诗之流,此则歌诗之体,句式虽同,体制全异。《燕歌行》其二有“展诗清歌聊自宽”,此则有“短歌微吟不能长”,正是自状其歌诗之体制。“短歌”这一句,正是此诗风格的自身写照。沈德潜说“句句用韵,掩抑徘徊,短歌微吟不能长,恰似自言其诗”(《古诗源》)。我以为不是“恰似”,所谓短歌,实即此诗。“短歌”、“长歌”之义,历来说法不一。此处不作详论。我认为所谓“短”与“长”,主要是指歌唱时的音节,无关于篇幅。乐府《长歌行》“青青园中葵”篇幅实短,但为五言歌辞,引声自长,故为长歌。而曹操《短歌行》篇幅实长,但因为为四言,引声自短,故为短歌。此诗为七言,初看较五言多出两字,应为长声吟唱。实际不然,因句句用韵,节奏反而不像五言那么长。五言诗是十字为开合,此诗则七字为乐句,故引声反而比五言短。七言实际上从楚歌句式过来,像“秋风萧瑟天气凉”,化为楚歌吟诵之体,则为“秋风萧瑟兮,天气凉”,其余类推。引气实不能悠扬而长,故称“短歌微吟不能长”。这一点,清

人陈祚明似乎已经有所领悟,其论此诗云:

盖句句用韵者,其情掩抑低徊,中肠摧切,故不及为激昂奔放之调,即篇中所言“短歌微吟不能长”也。故此体之语,须柔脆徘徊,声欲止而情自流,绪相寻而言若绝。(《采菽堂古诗选》卷五)

所以这首《燕歌行》,实为楚歌吟诵体的变化。正是所谓“短歌”之体,可见“短歌”乃歌声之短,非篇幅之短。<sup>①</sup>

曹丕于乐府之外,还创作了不少五言。盖邺下诗坛写作的诗体,主要是五言,而非乐府,乐府则除文人奉命作雅乐歌章外,清商歌词之制作,实为曹氏一门之特权。曹丕、曹植邺下时期的诗歌,也以五言为主,后来才转而创作大量的乐府。但曹丕在邺下虽为五言之专家,但其在五言方面的造诣,却不是最高的。其称赞刘桢“五言之善者,妙绝时人”,也是心悦诚服之言。诸子所作五言,除“应制”叙恩荣、记宴游之外,还有表达自己真实的感情或其他题材的作品。曹丕的五言,能基本断定是邺下所作的《芙蓉池作诗》、《于玄武陂作诗》,正是标准的邺下叙宴记游的一种群体诗风。邺下之后,曹丕身为帝王,作诗却仍沿邺下之体,如《于谯作诗》、《孟津诗》之类。但曹丕以乐府代言之法入诗,其骚体寡妇诗为好友阮瑀寡妻而作,并邀诸人同作。又有五言《代刘勋妻王氏杂诗》(《诗纪》云“《玉台新咏》以为王氏自作”)是代出妇抒情,《清河作诗》也是代言体的情诗。这一方面,可以说是曹丕在文人诗写作形式上的一种创新。其中《清河作诗》抒情方式质朴而情感动人:

方舟戏长水,湛澹自浮沉。弦歌发中流,悲响有余音。音声入君怀,怆怆伤人心。心伤安所念,但愿恩情深。愿为晨风鸟,双飞翔北林。

这种诗歌,与清商歌诗的风格,正好一致。又如《代刘勋妻王氏杂诗》则效汉

<sup>①</sup> 近人聂文郁也有这样的看法:“《长歌行》属《相和歌·平调曲》歌辞,它与《短歌行》对称。古诗有‘长歌正激烈’之句,曹丕《燕歌行》有‘短歌微吟不能长’,长歌与短歌之分在于歌声长短。”见其《曹植诗解译》,青海人民出版社,1985年版,第15页。

乐歌班婕妤《怨诗·新裂齐纨素》之体：

翩翩床前帐，张以蔽光辉。昔将尔同去，今将尔同归。絨藏篋笥里，  
当复何时披。

由这两首诗可以窥见，曹丕五言诗之体制风格仍与乐府有密切之关系。

曹丕五言最为后人称道的，则为《杂诗》二首。魏晋所谓杂诗类，实多沿汉末古诗之风格，一般都是以比兴为体，而抒情务为慷慨，实亦清商乐歌之流亚。曹丕两首，也不例外：

漫漫秋夜长，烈烈北风凉。展转不能寐，披衣起彷徨。彷徨忽已久，  
白露沾我裳。俯视清水波，仰看明月光。天汉回西流，三五正纵横。草  
虫鸣何悲，孤雁独南翔。郁郁多悲思，绵绵思故乡。愿飞安得翼，欲济河  
无梁。向风长叹息，断绝我中肠。

西北有浮云，亭亭如车盖。惜哉时不遇，适与飘风会。吹我东南行，  
行行至吴会。吴会非吾乡，安得久留滞。弃置勿复陈，客子常畏人。

后一首，有说是早年未为太子时畏忌之作，惧为吴泰伯之结果，故托言“行行至吴会”，也有说是为帝后征吴未获胜的时候所作。<sup>①</sup>然都没有什么根据。其实这两首诗，正是沿承汉末五言诗中的游子感伤之辞，其《于明津作诗》“遥遥山上亭，皎皎云间星。远望使心怀，游子恋所生。驱车出北门，遥望河阳城”也属于这一类。这是从汉末直到邺下文人诗歌的重要主题。有自叙，也有寄托之词。曹丕、曹植为这类游子诗，从具体的形象来说，都不是直接写他们自己的，其情感则或深或浅，都有所寄托。这也是邺下诗风的一种。

① 刘知渐说曹丕：“在黄初六年‘征吴’受挫之后，也出现了‘力不从心’之感。他的《杂诗》‘西北有浮云’，有可能是这时写的。”（《建安文学编年史》，第74页）

## 第九节 曹植对文人诗艺术系统的巨大发展(上)

作家研究中分期研究的方法,在研究唐宋诗人时是重要的研究方法,但对于中古诗人来说,大部分诗人不能使用这个方法。只有曹植、庾信等诗人,由于客观上外在的生活与创作环境上的巨大变化,导致其主体的精神状态与创作显出同样的变化,使得我们在介绍他们的文学创作时,不能不采用分期叙述的方法。就对文人诗系统的贡献来说,曹植前期(邺下时期)的创作,已经对建安前期诗风做出很大的发展,其艺术的成就,已经超越邺下诗人群体。后期(黄初太和时期)的发展,则是在体裁与题材、风格上的全面展开,艺术上更上升到前此诗歌未有的精工入神的境地,从而使曹植成为中国古典诗人的典范。

### 一、曹植邺下时期的诗歌艺术成就

曹植(192—232)前期的创作,是在邺下诗人群体的创作风气中展开的。谢灵运《拟魏太子邺中集·平原侯植》小序云:“公子不及世事,但美遨游。然颇有忧生之嗟。”谢氏这里说的,正是曹植在邺下时期的表现,所谓“颇有忧生之嗟”,指的是他早年诗歌里所表现的感叹时光流逝、生命短暂的意识,还不包括他后来在特殊的遭遇中严重的忧生情绪。就曹植早年的情况来说,无论是“美遨游”还是“忧生之嗟”,都是深受群体风气影响的结果。

与曹丕一样,曹植的写作,也是发轫于邺下的五言诗风气。其中最能代表邺下群体风气的像《公宴诗·公子敬爱客》、《侍太子坐诗·白日曜青春》、《斗鸡诗》等,亦即谢氏所说的“美遨游”之作。这些作品虽然没有什么思想价值,但艺术上体现了较高的技巧,除了我们前面说过的写景之工外,表现事物形象之生动也使这些诗歌在美感的类型上有了新的发展。如《斗鸡诗》:

游目极妙伎,清听厌宫商。主人寂无为,众宾进乐方。长筵坐戏客,

斗鸡间观房。群雄正翕赫，双翘自飞扬。挥羽激清风，悍目发朱光。觜落轻毛散，严距往往伤。长鸣入青云，扇翼独翱翔。愿蒙狸膏助，常得擅此场。

此诗在技巧上最值得注意的是中间对斗鸡的动作、姿势的一系列动态描写，不但每一句都写出一个动态形象，很传神，而且处理得十分连贯、紧凑。《白马篇》、《名都篇》也表现了曹植表现动态形象的高度能力。前诗写幽并游侠的射技：

控弦破左的，右发摧月支。仰手接飞猱，俯身散马蹄。狡捷过猴猿，勇剽若豹螭。

后诗写京洛少年的骑术与射技：

斗鸡东郊道，走马长楸间。驰骋未能半，双兔过我前。揽弓捷鸣镝，长驱上南山。左挽因右发，一纵两禽连。余巧未及展，仰手接飞鸢。观者咸称善，众工归我妍。

一连串的动作，写得间不容发。最后当少年仰手接住飞鸢之际，观者的喝彩之声随即响起。可以说，这种技巧，不仅从前诗歌中未见，就是邺下诸贤的同类作品，也没有达到上述高度。这里可以看出曹植在五言诗艺术方面的自觉追求。正是这种艺术的进展，使得曹诗在美感上除了以情志动人外，还增加了一种以艺事夺人的美感特质。作为一个诗人，曹植第一次鲜明地呈现出“诗才”这样一种素质。

曹植在诗歌语言艺术上的发展是很突出的。关于这一点，赵幼文论述得比较深入，他通过对一些具体例子的分析，得出“曹植语言选择费过一番探索的功夫”的结论，又指出“曹植从储备丰富的语言宝库里，选择唯一的词汇，力争把事物的形色、意趣最完整、最贴切地体现着”。赵氏认为：“如果只赞誉曹植‘词采华茂’，而忽视其遣词精切的特质，则对他艺术成就的认识，可能不够



全面。”<sup>①</sup>曹植诗歌最能体现诗歌由作为音乐文学向作为语言艺术的发展。诗原为乐歌,不尚修辞,建安诗人则吸取辞赋重修辞的特点,故曹丕有“诗赋欲丽”的说法,反映了建安诗人的一种创作观点。由于诗人在创作上切磋、琢磨活动的增加,诗人对诗的结构、词藻、句式等方面更加注重。同时,他们开始较多地借鉴辞赋作品的表达方法,逐渐增加诗中描写物色的成份,带有摘藻的特点。曹丕的尚丽,基本上是这样的一种特点。但与辞赋比较起来,五言诗的句式更短,更要求表达上的精炼、生动、传神,诵读上的音声朗练。所以诗歌的修辞,不能停止于辞藻的铺陈、摘藻的程度上。汉代的诗歌,特点是质朴、自然。建安前期,诗歌风格基本上是继承了汉代质朴、自然的特点。但邺下文人集团形成以后,邺下的文学风气开始从质朴转向华美,从现实转向浪漫,这其实是诗的文学性质增强亦即语言艺术的发展。在这一方面,曹植的努力最为自觉,贡献也最大。通过他的创作,五言诗的体制与修辞规范才开始确立起来。

当然,曹植诗歌高度的语言艺术,并不只表现在上述所分析的体物、写景等方面,而是整体性的发展。而最能代表曹植诗歌高度的,还是他在抒情艺术上的发展。曹植吸取汉魏诗歌原有的抒情风格,将抒情与语言艺术高度地结合起来,创造出抒情诗的新特质。如《野田黄雀行》:

置酒高殿上,亲友从我游。中厨办丰膳,烹羊宰肥牛。秦筝何慷慨,齐瑟和且柔。阳阿奏奇舞,京洛出名讴。乐饮过三爵,缓带倾庶羞。主称千金寿,宾奉万年酬。久要不可忘,薄终义所尤。谦谦君子德,磬折欲何求。惊风飘白日,光景驰西流。盛时不可再,百年忽我遒。生存华屋处,零落归山丘。先民谁不死,知命复何忧。

汉乐府《古歌·上金殿》词云:

<sup>①</sup> 赵幼文《曹植文学成就及其对后代的影响》,《曹植集校注》附录四,人民文学出版社,1984年版,第589—590页。

上金殿,著玉樽。延贵客,入金门。入金门,上金堂。东厨具肴膳,椎牛烹猪羊。主人前进酒,弹瑟为清商。投壶对弹棋,博奕并复行。朱火飏烟雾,博山吐微香。清樽发朱颜,四坐乐且康。今日乐相乐,延年寿千霜。

两相比较,曹诗与《古歌》的渊源关系十分明显。但古歌只是一种普遍习用的宴乐歌词,是群体行为与意识之反映;曹诗则是典型的文人个体的抒情诗,其抒情性比《古歌》要强得多。虽然曹植基本上采用了《古歌》的结构,但抒情的内在结构更为紧密,语言也更为整练,宴乐的过程与这其间宾主双方的行动与语言,都有机地在一个流程中展开。不仅修辞本身精炼化、精雅化,而且呈现出高度的语言组织能力。但这一切都还是次要的,最重要的是抒情本身的丰满有力。尤其是最后的“惊风飘白日,光景驰西流”、“生存华屋处,零落归山丘”等创造性意象的出现,不仅将情感抒发推向高潮,而且意象本身的美感与其兴喻的新颖贴切,也给读者带来情感共鸣以外的愉悦。曹植诗的成功,也许正可以说是,他追求在各种各样刚柔不同的美的形象里抒情,达到了诗歌语言艺术与抒情行为、审美追求与情感抒发的高度统一。

谢灵运说曹植为贵公子而又“颇有忧生之嗟”,上面这首《野田黄雀行》就表现了这一点。邺下时期的曹植诗歌,除了艺术上对前此汉魏诗歌作出重要的发展外,在精神气质上,也是充分地继承汉末诗歌的慷慨悲哀和建安前期诗的现实精神,这一切使早期的曹植诗,就已经表现出浓厚的忧患意识。如《送应氏诗二首》:

步登北邙阪,遥望洛阳山。洛阳何寂寞,宫室尽烧焚。垣墙皆顿擗,荆棘上参天。不见旧耆老,但睹新少年。侧足无行径,荒畴不复田。游子久不归,不识陌与阡。中野何萧条,千里无人烟。念我平常居,气结不能言。

清时难再得,嘉会不可常。天地无终极,人命若朝霜。愿得展嬿婉,我友之朔方。亲昵并集送,置酒此河阳。中馈岂独薄,宾饮不尽觞。爱至望苦深,岂不愧中肠。山川阻且远,别促会日长。愿为比翼鸟,施翮起高翔。

曹植这两首诗,像他的《野田黄雀行》一样,都是在继承前人诗歌作品的基础上作出创造性的发展。第一首写登北邙观洛阳,受到《古诗十九首·青青陵上柏》的启发,但彼写盛平士子之游观,此写乱后洛阳之惨象。而从写实的风格来说,这首诗又明显地受曹操《蒿里行》、《薤露》与王粲《七哀诗》的影响,写实精神得以发展。作者选择感触最深的景象,语言质朴而富于表现力。这种诗完全突破了邺下诗歌尚丽摘藻的作风,甚至也非骋词逞气所能概括。第二首写送别之宴,同样受到古诗同类作品的影响,如《李陵录别诗·嘉会难再遇》一首。但古诗情节简单,结构随意,曹诗则以一种很强的叙述笔法,完整地再现嘉会的具体场景。这方面,当然是受到邺下公讌诗写作技巧的影响。但公讌诗在抒情上浮浅虚套,此诗则情感真挚深沉,尤其是写因与挚友离别而产生对人生的深沉感喟,带有终极关怀的性质。

曹植邺下时期的创作,不仅发展了汉魏诗歌中忧患文学的传统,而且也发展了汉魏之际士人群体植根于儒家的伦理价值生命观而形成的一种高翔的人生境界与理想精神。其乐府诗《薤露行》、《蝦蟇篇》比较集中地表现了作者的这一精神气质。这两首诗不仅立意高远,而且都将胸怀壮志的主人公放在宏伟的时空背景中来塑造,显示出侧身天地之间的气概:

天地无终极,阴阳转相因。人居一世间,忽若风吹尘。愿得展功勤,输力于明君。怀此王佐才,慷慨独不群。鳞介尊神龙,走兽宗麒麟。虫兽犹知德,何况于士人。孔氏删诗书,王业粲已分。骋我径寸翰,流藻垂华芬。(《薤露行》)

蝦蟇游潢潦,不知江海流。燕雀戏藩柴,安识鸿鹄游。世士此诚明,大德固无俦。驾言登五岳,然后小陵丘。俯观上路人,势利惟是谋。仇高念皇家,远怀柔九州。抚剑而雷音,猛气纵横浮。泛泊徒嗷嗷,谁知壮士忧。(《蝦蟇篇》)

这类作品,精神上完全超越凡尘,是士人理想精神张扬之极至。在艺术上,也是对邺下诗坛宏大风格的发展,是曹植后期宏伟意象与浪漫精神结合的诗歌风格的初现。从建安风骨的精神一面来看,上述作品可以说已是极至。

从上面的举例论述,我们可以看到曹植早期诗歌所达到的成就,整体来说,已经超越了建安前期的诗人与邺下诸子,显示了其诗即使在早期就已经表现出题材与风格多样、诗美类型丰富的大家之风。明人王世懋《艺圃撷余》论云:“古诗两汉以来,曹子建出而始为宏肆,多生情态,为一变也。”正是综合上述各端所得的印象。但同时我们要看到,曹诗的艺术,完全是在前面的汉魏五言诗、乐府的基础上发展出来的。这种带有集大成式的创造性继承,正是曹植作为伟大作家的卓越之处。进入晚期之后,曹植艺术上的继承更加全面,深入到他以前的《诗》、《骚》、庄子及汉代辞赋等许多领域。

## 二、曹植后期的人生遭遇与心理状态

以曹丕即位的建安二十五年为界,曹植的一生可分为前后两期。这两期的生活变化很大。前期他在父亲曹操的庇护下,过着一种翩翩浊世佳公子的生活。后期则是在曹丕(文帝)、曹叡(明帝)父子的严重猜忌中生活,虽然位列藩王,但身如羈囚。而事实上,他在魏廷的身份,也一直是一位曾犯有严重过错的“罪王”,这一点从魏明帝曹叡景初中所下的《追录陈思王遗文诏》中看得很清楚:“陈思王昔虽有过失,既克己慎行,以补前阙。且自少至终,篇籍不离于手,诚难能也。其收黄初中诸奏植罪状,公卿已下议,尚书、中书、秘书三府大鸿胪者,皆削除之。撰录植前后所著赋、颂、诗、铭、杂论,凡百余篇,副藏内外。”可见曹植一直是以带罪的身份,处于魏廷的特殊的监视中。当然,比之曹丕的正面威压,曹叡因为毕竟是侄子,对曹植的词色要优渥一些,这从他给曹植的答诏上可以看得出来。这也是曹植后来历次不怕犯忌向魏廷提出隐约的要求(求自试)与软性抗议(求通亲亲)的原因,是曹植刚性人格的不可抑制的表现。但实际的作用却是更加重了魏廷对他的猜忌。最后百计莫展,抑郁而终。

观察曹植后期的生活,是处于现实压迫和心灵危机中的一种逆境的挣扎。它束缚了他作为一个诗人所向往的奔放不羁的自由境界,强迫他过一种与世隔绝的生活。而且,它严重地摧毁了曹植渴望建功立业的人生理想,使他的人生价值观念有时向老庄与幻想的神仙境界倾斜。噬咬曹植心灵最严重的就是寂寞与隔绝,在《求通亲亲表》中他描写了自己在藩国的生活情形:

每四节之会，块然独处，左右惟仆隶，所对唯妻子。高谈无所与陈，发义无所与展，未尝不闻乐而拊心，临觴而叹息也。

所谓“高谈无所与陈，发义无所与展”，正是相对于邺下时期“辩论释郁结，援笔兴文章”（应玚《公讌诗》）的以往经验而说。从这里可以看出，习惯了邺下文人群体的交际生活的曹植，当他远离朝廷、与当时的文人群体完全隔绝后，心灵是十分孤独的。而更重要的精神危机，在于建功立业理想的失落。他一再要求让他有参加朝廷军事活动的机会。如在《求自试表》中，请求皇帝让他参加征伐吴、蜀的战争，表示愿意战死疆场，而不愿作一个被圈牢豢养的“藩王”：

如微才弗试，没世无闻，徒崇其躯而丰其体，生无益于事，死无损于数，虚荷上位而忝重禄，禽息鸟视，终于白首，此徒圈牢之养物，非臣所志也。

在这种现实境遇的刺激下，曹植精神上的重要发展，是作为一个追求弘道济世的士子的自我意识的进一步自觉，使他成为邺下之后继续发扬汉魏之际士人精神的独特个体。这使曹植的诗歌具有了一种理性的光辉。

当然，曹植与曹魏王朝及丕、叡父子的关系是复杂的，是一种错综的政治利害与人伦关系的纠结，而且在亲属感情与政治伦理的规范下，曹植的生命归属一直是在曹魏王朝之中的。这的确表现在他的文学作品中。古代的一些评论家常将之归结为儒家的伦理，如清人丁晏就颇为强调曹植的儒家伦理精神，其评曹氏五言诗云：“陈思王忠孝之性溢于楮墨、为古今诗人之冠。钟记室以周孔譬之，可谓知言。”<sup>①</sup>又评曹氏乐府云：“华罽中有忠爱至性，所以可贵。”<sup>②</sup>从这种观点出发，历代的学者多阐发曹植文学中雅正的一面，认为这是曹植文学中表现出来的重要的精神气质。这当然是合乎曹植的主观情况

① 丁晏：《曹集铨评》，第35页。

② 丁晏：《曹集铨评》，第55页。

的。但对曹植文学创作起更为决定性的影响的,还是后期在长期的孤独与重压下的精神变化与超越。孤独、心灵危机、理想失落的重要作用是曹植走向内心生活,促使其艺术想象力的发展,对曹植后期浪漫诗风的形成产生了很大影响,并且开创了魏晋诗歌中浪漫、象征、超现实类题材的传统。<sup>①</sup>

## 第十节 曹植对文人诗艺术系统的巨大发展(下)

### 一、曹植的美学思想

曹植的文学审美思想,是其晚期艺术实践的体现,较全面地表现在他的《前录序》中:

故君子之作也,俨乎若高山,勃乎若浮云。质素也如秋蓬,摘藻也如春葩。泛乎洋洋,光乎鬻鬻,与雅颂争流可也。余少而赋,其所尚也,雅好慷慨。所著繁多,虽触类而作,然芜秽者众。故删定别撰,为《前录》七十八篇。

《前录》应是曹植的辞赋集,后世没有流传下来。这篇《前录序》也只是一个不完整的佚文(见《艺文类聚》卷五十五),但却比较全面地反映出曹植在文学创作上的美学观。还有,这篇文章所论的对象是辞赋,但汉魏之际的文学批评中,对诗赋的美学风格的基本认识是相通的,当时人都是诗赋并论的,如王符《潜夫论·本末篇》云“诗赋者所以颂善丑之德,泄哀乐之情”,曹丕《典论·论文》云“诗赋欲丽”,都是典型的例子。所以,曹植为其辞赋集《前录》所写的序,同时也概括了他在诗歌创作上的美学思想。《前录序》的美学思想,其实是十分丰富的,值得深入研究。其中有几个要点:

一是“君子之作”,实际上是曹植关于作家修养论、文学的伦理价值观的浓缩,“君子”的人格是曹植所理解的文学创作的前提。具体地说,就是曹植

<sup>①</sup> 参看钱志熙《魏晋诗歌艺术原论》,第158—170页,以及《群体的影响与个体的超越——试探杰出文学家的成功规律》(《江海学刊》,1996年第1期)。

的君子人格理想与生命体验。“君子之作”的“作”，联系前后文，可知是文学的创作。所以这也是所谓建安时代“文学自觉”论的重要的依据。<sup>①</sup>

二是追求不同的艺术风格，但基本的审美理想在于壮美，亦即鲁迅先生所说的“宏大”与“壮丽”。<sup>②</sup> 这里值得注意的是，曹植不是片面强调文藻，同时他还有一种“质素”的审美观。曹诗中也明显地表现出“质素也如秋蓬，摘藻也如春葩”这两种不同的风格。

三是“雅尚慷慨”，即重视激情的抒发。这是曹诗的基本精神，其《赠徐幹》“慷慨有悲心，兴文自成篇”也是表现这种美学思想的。曹诗整体上说，是质与文、情与辞、自然与人工的高度统一。

四是“触类而作”的创作方法。所谓“触类”，实际上是以主观的感情为媒介，去熔接各种事物与形象，或赋、或咏、或比兴、或寄托。这正是曹植诗赋的重要特征。

通过上述的分析，我们发现曹植是有很自觉、完整的创作思想的。这也是我们认识曹诗经典风格的窗口。

## 二、曹诗的经典风格

钟嵘《诗品》概括曹植诗的风格云：“骨气奇高，词采华茂。情兼雅怨，体被文质。”这是指其基本的美学风格，具体地分析，其前后诗歌的风格是有变化的，乐府与五言在风格上也有所不同。

大概每一位成熟作家，都有一基本风格，体现其内在精神与外在文学表现之最具个性化的结合。进而随类赋彩，变化万千，那是风格的多样化。所以作家的风格创造，是基本风格与风格多样化的统一。曹植的基本风格，即如上述，是激情与华美的结合，而加以想象之奇特。《灵芝篇》形容灵芝为“荣华相晃耀，光彩晔如神”，实亦可视作曹植的一种审美观。《薤露行》、《陂陁篇》两诗，正代表其基本风格，雄辞直气，喷薄而出。一变而为慷慨悲哀之调，

<sup>①</sup> 鲁迅《魏晋风度及文章与药及酒之关系》：“他说诗赋不必寓教训，反对当时那些寓训勉于诗赋的见解，用近代的文学眼光看来，曹丕的一个时代可说是‘文学的自觉时代’，或如近代所说是为艺术而艺术的一派。”《鲁迅全集·而已集》，第490—491页。

<sup>②</sup> 鲁迅《魏晋风度及文章与药及酒之关系》，《鲁迅全集·而已集》，第491页。

如《野田黄雀行·置酒高殿上》；再变为哀音凄厉，如《野田黄雀行·高树多悲风》；又变为怨而不怒，自伤情多，如《美女篇》；变为哀怨欲绝，如《七哀诗·明月照高楼》、《杂诗·转蓬离本根》。至此，渐已摧刚作柔，入婉约之境矣。但其风格之变化，并非仅此而已，如变为奇瑰巨丽，如游仙诸作；奢写事物，穷形尽态，如《白马篇》、《名都篇》，乃至《斗鸡篇》。至于与建安诸子酬赠诸作，如《送应氏》、《赠徐幹》，则沉郁顿挫，尚质而文亦足以达之，近于乃父的老辣作风。

曹植诗歌，融会了诗骚、乐府乃至老庄、神仙等各种因素，综合运用叙事、抒情、体物等多种方法，而在不同的作品中各有侧重。他的作品，除了形象塑造之功外，在境界上也有很大发展，尤其是像《杂诗》六首中的《高台多悲风》、《南国佳人》，融合诗骚及古诗意境为一体，创造出深阔富美的多种意境：

高台多悲风，朝日照北林。之子在万里，江湖迥且深。方舟安可极，离思故难任。孤雁飞南游，过庭长哀吟。翘思慕远人，愿欲托遗音。形影忽不见，翩翩伤我心。

这是一首怀人的诗。首两句写作者所处的环境，含有“兴起”的意思。诗的后半部分，以“飞雁”寄托怀人之情，这在当时的诗中也颇为常见。这首诗是运用象征方法的作品。其境界之空灵，在汉魏诗中是少见的。深受《诗经》中《蒹葭》、《汉广》及《楚辞》中《湘君》、《湘夫人》这一类空灵绵邈的作品影响。这是曹植对诗歌传统的创造性继承，可以说从前五言诗中从未有过。

总而言之，无论从比兴、词语、风格、造诣等各个角度来看，曹植都是魏晋时期最有创造力的诗人之一。谢康乐八斗之叹，实亦深为折服。

### 三、雅颂、骚怨与比兴寄托精神的发展

曹植与曹魏朝廷的复杂关系，构成了他的创作中雅颂与骚怨的双重体制。一方面曹植在受着迫害，另一方面他还因文才卓越，不得不创作以曹丕父子为主要歌颂对象的雅颂作品。可以说，在黄初、太和时期，曹植实际上是



曹魏王朝最重要的雅颂作家,他写了不少诗、赋、赞、诔方面的作品,也可以说是曹丕父子最大的御用文人。

就诗歌方面来说,表现雅颂主题的有乐府体的《鞞舞歌》五首、《魏德论》中祥瑞讴歌六首、《献诗》“责躬”、“应诏”、“朔风”三首、《正会诗》等等。这些诗与传统的雅颂有所不同,除了表现对大魏的歌功颂德外,还曲折地反映出曹植与魏廷的复杂关系,有时还以自我谴责的方式婉转地陈述冤情,带有表白心迹的动机。但从基本的性质来看,仍然是一种雅颂作品,而不是真正意义上的自我抒情。从体制上看,有乐歌,也有纯粹的四、五言诗,应时制宜地采取乐府与《诗经》的文体。其中《鞞舞歌》五首最值得注意,它是根据汉灵帝时乐工李坚所传的鞞舞而作的入乐歌诗,在曹植本人的藩国内演唱。这组诗其实是以特殊的方式展现曹植与魏廷的复杂关系,歌颂魏廷固然是主要主题,但同时又反映出魏廷政治的一些真相,如第一首《圣皇篇》写魏廷饯送诸王赴藩的盛典,作者一方面用铺陈之笔渲染皇帝宠赐诸王珍宝、仪仗及百官出钱的盛况,另一方面却又不能自抑地叙写内心的哀情。同样,《精微篇》写古人精诚感动天地的故事,也是为了发抒内心蒙冤的积愆。而《灵芝篇》之叙述孝悌故事,追思对曹操的思念,也是同样的情况。从文体来讲,《鞞舞歌》主要采用汉乐府诗的文体,而没有用纯粹的雅颂体。

曹植以实际的迫害者曹丕父子为对象的雅颂创作,某种程度上增加了他内心的压抑感,也加强了他另一类作品即自抒性作品的情感强度,使曹植的晚年创作出现一种与屈原相似的“骚怨”精神。最直接地抒写这种骚怨之情的,是联章体长诗《赠白马王彪诗》。因为强烈的感情抒发的内在张力,使这首诗在篇幅上自然地突破了早期五言诗的短篇体制。这种突破不完全是体制方面,更在抒情方式方面。汉诗的抒情都是短篇,长篇的结构,往往是以叙事的方法来支撑的。但此诗却采用五言诗前所未有的长篇抒情法,持久地抒发感情。这里不仅展示情感的强度,同时也展示驾驭语言的能力,显示出在汉魏诗中并不明显的“笔力”的素质来。但是这种突破,在另一方面却又是借鉴前人作品的结果,它明显地受到以屈原为代表的楚辞作品的抒情方式的影响。同时,正如诗中“我马玄以黄”这一句所显示,曹植在创作本诗时想到了《诗经·周南·卷耳》,本诗实际上又是有意识地将风诗的反复唱叹、重复抒

情的方法加以发展。从这里我们又一次看到了曹植在诗歌艺术上追求突破的同时,又向传统深汲。曹植后期的创作在文学史继承发展的方面,突破了邺下时代的短距离接受文学史的局限性,向更广阔的文学传统汲取。“陈思王本《国风》之变,发乐府之奇,驱屈、宋之辞,折扬、马之赋以为诗,六代以前莫大于陈王矣。”<sup>①</sup>

从文学史的意义上说,曹植最重要的贡献,还是在于通过自己的诗赋创作,复活了先秦时代的比兴与浪漫文学传统,并加以巨大的发展。如他的乐府诗《升天行》、《五游咏》、《远游篇》、《仙人篇》、《盘石篇》、《驱车行》、《桂树行》、《游仙诗》。另外,他还将诗歌中的言志精神与兴寄方法结合起来,在这方面对阮籍、陶渊明及唐代诗人李白、陈子昂等人都有积极的影响。所以,他后期的创作,标志魏晋文人诗艺术新的发展阶段。建安初期诗风,以写实为主,如曹操《蒿里行》、《薤露》、王粲《七哀诗》、陈琳《饮马长城窟行》等,俱是此体,文中或采用比喻,但鲜有全篇用比法者。但此后的发展,比兴之法渐广,如曹操《却东西门行》,以鸿雁、转蓬正反两象,比征夫之离乡思归;徐幹《室思》“浮云何洋洋,愿欲通我辞。飘飘不可寄,徒倚徒相思”,则为因物寓情,实托兴之一种;至其“思君如流水,未有穷已时”、“忽若暮春草,时不可再得”,则为比法之一种。此外尚有点染、烘托、以景寓情等等,俱为比兴之广大化。然以上诸种,犹是明比,多是篇中用比兴法。至以《杂诗》写人鸟之恋赠曹植,向其表达友情,并希援引,但诗中并不点明,则为全篇托比之新作法。

曹植后期的创作,正是沿着包括他自己的创作在内的邺下比兴风气发展。其中最实质性的发展,是全篇托比之法。即作者所写人物、事物、事件,从表面的形式上看,都不是直叙己事,但是其整体的精神取向,却是寄托着作者自身的主观情志与人生遭遇。有取象于事物的,如《吁嗟篇》、《野田黄雀行》,有取于美人的,如《美女篇》、《杂诗·南国有佳人》,有取于思妇的,如《杂诗·西北有织妇》、《七哀诗·明月照高楼》,又如《弃妇诗·石榴植前庭》之写无子遭弃的妇女,《杂诗·转蓬离本根》之写从军忍饥的游客,等等。这其中,又有全篇为一比体,而中又作以客比主的,如《浮萍篇》咏女子之事嫁,

<sup>①</sup> 黄节《曹子建诗注序》,《黄节注汉魏六朝诗六种》,人民文学出版社,2008年版,第317页。

以浮萍为比,然此女子形象本身,既为一比体,其真正的寓意则是曹植的自叹为君主所弃,情好断绝。像这样的写法,还有很多。

另外还有一种,本为一般的赋事咏物,但情志所系,自然会有所寄托,如乐府《门有万里客》之写游子遇乡故而动悲怀,《泰山梁甫行·八方各异气》之写寄身草墅的边海穷民,其事件与人物类型,与作者相距甚远,然悲悯他人之中,自然融会自身的遭遇。曹植的这种客观赋写而又某种程度地投注主观精神的创作方式,其实在早期诗歌中就已出现,如《斗鸡诗》全篇形容斗鸡之动态形象,只是写物,但笔墨淋漓之处,自生兴会,其篇末“长鸣入青云,扇翼独翱翔。愿得狸膏助,常得擅此场”,诗人奋发之志,跃然此间。此类可谓以赋为比兴,其法最广。诗人知此,则能会通主客,处处有比兴之意矣。

除此之外,曹植咏古人如《怨歌行》之咏周公遭遇流言之事,《三良诗》咏三良殉死之事,《鼙舞歌·灵芝篇》咏古人孝悌之节,《鼙舞歌·精微篇》写古人有所负屈而精诚感天之事,其写法为赋,而注意于寄托,所谓借古人之酒杯、浇自家之垒块。至于上列所述的游仙之作,如《远游篇》、《仙人篇》,则更是寓意托志之诗。可见,比兴是曹植诗的最基本的精神,通过多种多样的比兴手法的丰富运用,开拓了诗的境界与题材领域,变汉以来的单纯的“感于哀乐,缘事而发”为文人诗的艺术创造。其“感于哀乐”之精神是继承前人,而“缘事”的艺术表现方法则有更进一步的发展。

曹植五言诗与乐府的比兴艺术对传统的《诗》、《骚》、乐府的比兴的最大发展,还在于继屈原之后进一步确立了文人诗的比兴寄托传统。比兴是诗歌艺术的基本表现方法,也可以说是诗歌艺术的最原始的表现方法之一。但传统的如《国风》、汉乐府的比兴,主要是一种修辞格,是作为一种手法来使用。比兴与赋的界限比较明显。文人诗的比兴,除了作为手法的一方面外,更多表现为精神的方面,着重在比兴中表现作者深度的思想与整体的精神意趣,其中又以托物、托事以言志抒情的寄托为基本的特点。这种比兴是以在思想感情上完全自觉化了的文人主体精神为基础的,从方法上讲,是比兴与寄托的结合,在审美风格上则显示出既怨悱愤发又寄托幽微的特点,即所谓“其文约,其辞微;其志洁,其行廉;其称物小而其指极大,举类迩而见义远”(《史记·屈原贾生列传》)。屈原开创这一传统,而曹植将它发展到魏晋的五言诗

系统中来,奠定了中国后来文人诗的比兴寄托传统。

#### 四、曹诗对后世杰出诗人的影响

曹植是作为天才的偶像存在于中国文学史上的。他在中国诗歌史上享有崇高的地位。他的不平常的人生遭遇,引起了后世无数文人的同情。他的人格个性,对后来的中国诗人的影响也是很大的。

从诗史影响来看,真正的有效的影响与传承、接受,实际上是在大诗人之间进行的,只有杰出的诗人,才能真正接受前面的杰出诗人的影响。曹植诗史影响的谱系,也主要是在杰出诗人之间展开的。阮籍、陆机、陶渊明、谢灵运、鲍照、庾信这几位诗人,应该说都是自觉地学习过曹植的诗歌艺术的。唐代诗人中,李白、杜甫学习曹植也很明显。宋代的苏轼、陆游等人,也明显地受到曹植的影响。清人丁晏称曹诗为“正轨专门”,“诗人之冠冕,乐府之津源”,并说“其接武子建,杰然为诗家大宗。若陶之真挚,李之瓌逸,杜之忠悃,而其原皆出子建”。<sup>①</sup>

#### 五、“建安体”及其对后世的影响

从诗学史上看,建安诗歌的经典价值和艺术特征,是唐宋两代诗人学习建安诗风的结果,唐人首先提出建安体,建安风骨等重要的概念,宋人继之阐扬,如黄庭坚诗有“建安才六七子,开元数两三人”。宋人范温《潜溪诗眼》对建安体的内涵及其对唐宋人的影响,论述得简而能周:

建安诗辩而不华,质而不俚,风调高雅,格力遒劲。其言直致而少对偶,指事情而绮丽,得风雅骚人之气骨,最为近古者也。一变而为晋宋,再变而为齐梁。唐诸人诗,高者学陶、谢,下者学徐、庾,惟老杜、李太白、韩退之早年皆学建安,晚乃各自变成一家耳。如老杜“崆峒小麦熟”,“人生不相见”,《新安》,《石壕》,《潼关吏》,《新婚》,《垂老》,《无家别》,《夏日》,《夏夜叹》,皆全体作建安语。今所存集第一第二卷中颇多。韩退之

<sup>①</sup> 丁晏《陈思王诗钞原序》,《曹集铨评》,第233页。

“孤臣昔放逐”，《暮行河堤上》，《重云》，《赠李观》，《江汉》，《答孟郊》，《归彭城醉赠张秘书送灵师惠师》，并亦皆此体，但颇自加新奇。李太白亦多建安句法，而罕全篇，多杂以鲍明远体。东坡称蔡琰诗笔势似建安诸子。前辈皆留意于此，近来学者遂不讲尔。

建安体对后世的影响，是一个专门的课题。<sup>①</sup>有关诗歌史著作，在叙述建安以后的诗史时，也都会提到建安的影响，如论阮籍、左思、陶渊明、鲍照及初盛唐诗人时，都会注意到建安诗风对他们的影响。但往往失之于印象、笼统化，只是指出他们的诗风有“建安风骨”，具体是什么样的表现，就很少阐述了。客观上讲，这的确是一个复杂的，不易剖析、分辨的问题。而且各段诗歌史，受建安诗风影响的具体情况都不一样。大体上讲，从建安之后的魏代后期到刘宋时期，是最靠近建安诗史的一段，接受其影响最直接。邺下诗风开始出现尚文的倾向，物色、偶俪、典雅的因素较前期增加，太康、元康及元嘉诗风，主流是发展了这一方面的。但另一方面，如阮籍、左思、陶渊明及鲍照的拟古诗、古乐府，则较多地继承了建安诗风中尚质、尚气的传统，具体地说，在精神上也较多继承建安诗歌关注现实、关怀人生的传统，也就是言志与慷慨抒情。在体制上也坚持以散句体为主，即上文范温所说的“直致而少对偶”，有意识地摆脱“缘情”“绮靡”的作风。这派诗人的作法，带有复古的意识，尤其到了晋宋之际，以汉魏为古的诗学观念已经十分明显，如陶渊明的拟古诗及元嘉诗人的拟古诗、拟古乐府，其所谓“古”，正是包括建安诗风在内的汉魏诗风。

齐梁迄初唐，是建安体的经典地位失落、建安风骨的基本内涵完全消沉的时期。尽管具体的影响不能说完全没有，但整体的影响可以说的不存在了。在齐梁诗体与汉魏诗体之间，隔着一个晋宋诗体，两者之间，基本上不存在直接的影响关系。初唐诗风在整体上完全是沿承齐梁体，初唐的复古派诗人，在革新齐梁诗风的创作实践中重新发展了汉魏诗风的经典价值。于是，

<sup>①</sup> 徐公持《魏晋文学史》（人民文学出版社，1999年版）有关建安的部分有所论述。另可参考日本学者佐藤正文《建安诗人与其传统》、王玫《建安文学接受史》（上海古籍出版社，2005年版）等专著。

汉乐府、无名氏古诗、建安诗歌、正始阮籍、嵇康的诗风,以及晋宋诗人中学习建安尚质、尚气的左思、陶渊明、鲍照诸人的诗歌,成为初盛唐复古诗风的主要的学习对象。而这其中,建安诗歌是一个核心。

盛唐诗人继承陈子昂提倡“汉魏风骨”的思想,对建安诗的学习更进了一步,如王维《别綦毋潜》“盛得江左风,弥工建安体”<sup>①</sup>,李白《宣州谢朓楼饯别校书叔云》“蓬莱文章建安骨”。王氏称“建安体”重在体制,李氏称“建安骨”,重在风格。综合两者,正可见唐人对建安诗风的把握方式,在于体制与风骨两端。体制之核心在于直致少偶对,因为晋宋以降,偶俪独盛,齐梁更于偶俪之上,缘以声律。与此相对,所谓建安体,就是以散句体为主、少偶对,重在叙事与直接抒情的一种体制。这种体制,正是建安风骨的承载体。初唐陈子昂之古诗,虽说学汉魏,但其体制未能完全摆脱晋宋、齐梁的排比偶俪,一直到王维、李白的古体,才形成了以散体为主,重叙述与重抒情的古体。唐宋所说的学建安体,这是最重要的内涵。范温《潜溪诗眼》“惟老杜、李太白、韩退之早年皆学建安”,杜诗一些篇章“皆全体作建安语”,韩退之诸诗“并皆此体”,“李太白亦多建安句法”,“东坡称蔡琰诗笔势似建安诸子”等等,其核心皆为建安诗歌“直致少偶对”的体制,当然这里还有与体制相关的许多因素。所谓“前辈皆留意于此”,即是指上述内涵。所以范氏所论,实是揭示唐宋诗学中“建安体”内涵的关键。今人论建安,着重论风骨,而昧其体制,所以对于唐宋诗人学习建安诗风的实质所在,也就模糊不清了。因此,论建安诗风对后世的影响,必须将李白所说的“建安骨”与王维所说的“建安体”结合起来,才能准确阐述出建安诗风对后世影响的谱系。

<sup>①</sup> 王维《别綦毋潜》:“适意偶轻人,虚心削繁礼。盛得江左风,弥工建安体。”“盛得江左风”一句承前面“虚心削繁礼”一句而来,即东晋之玄学风流,所谓晋人作达之风。或以江左风指南朝诗风,非也。

## 第二章 “正始”与魏代后期的诗歌

本章的重点,实为应璩、阮籍、嵇康的诗歌创作。学界向来援用玄学上的“正始之音”<sup>①</sup>一词,将阮、嵇等人的创作称为“正始之音”,亦称“正始诗风”。其实用“魏代后期诗歌”来指称更加准确。所谓魏代后期,从政治史的框架来讲,也就是所谓的“三少帝”时期,此期的基本政治矛盾为曹魏皇权的维护者与新的强权集团司马氏之间的斗争。但这一斗争并没有延续太久,司马氏很快就取得实际统治。上述政治格局,成了此期思想与文学最重要的背景。历来的研究,也多从这一背景出发来揭示这一时期思想与文学的成因与特点。但是从诗歌创作来讲,造成这时期诗史存在之态势的原因,却并非都是这种外部的政治背景可以解释的,因为诗歌史有其自身的发展规律。这里最应该注意的,是建安与魏代作为文人诗传统的最初确立阶段的一些特点。建安前期的诗歌延续东汉,是一种个体为主的创作,至邺下形成了群体性的创作风气。但进入魏朝之后,这种群体性创作风气又衰歇了。就整体的情况来讲,又回复到一种比较自然的诗歌史生态。但邺下诗风虽然没有在群体中有效地延续,却在个体创作中得到了强有力的发展,这就是黄初太和时期的曹植诗歌与正始前后阮籍、嵇康的诗歌。虽然在本书的叙述结构上,建安与魏代诗歌分为“建安与魏代前期诗歌”和“正始与魏代后期诗歌”两章,但从上述所呈现的状态来看,“魏代诗歌”其实又是一个可以自成段落的诗歌史叙述单

---

<sup>①</sup> “正始之音”原指正始名士的玄谈,《世说新语·文学》记载王导与殷浩等清言名理,感叹云:“正始之音,正当尔耳!”又同书《赏誉》王敦闻卫玠“谈话”,与谢鲲曰:“不意永嘉之中,复闻正始之音。”但后来又用指正始时期的诗赋,如李善《上文选注表》:“虚玄流正始之音,气质驰建安之体。”又陈子昂《与东方左史虬修竹篇序》:“不图正始之音,复睹于兹,可使建安作者,相视而笑。”陈氏的正始之音,正是用《世说》之语,但指的是正始时期阮籍等人兴寄言志的诗风。以正始之音称正始时期的诗歌,正是从李善、陈子昂开始的。

位,贯穿“魏代诗史”的最重要的态势,就是群体创作风气的衰落与个体创作的强有力的存在。除了曹、阮、嵇三人外,次要的诗人如曹叡、应璩的创作也是个体性行为。此外就是在时期与地域上分布零散的一些非专家诗人,如吴质、何晏、郭遐周、毋丘俭诸人,这些人的诗歌本身成就虽然不高,但却最能体现魏晋时期的诗史没有完全走出自然状态的诗歌史发展特点。本章的主要任务,不仅要重点展示阮、嵇两家的诗歌成就,还要展示魏代诗歌的整体生态。

## 第一节 魏代诗坛的一般风气

### 一、邺下诗歌高潮后群体创作风气的衰微

邺下之后诗歌创作风气衰微的现象,是钟嵘《诗品序》中首先指出来的:

降及建安,曹公父子,笃好斯文;平原兄弟,郁为文栋;刘桢、王粲,为其羽翼。次有攀龙托凤,自致于属车者,盖将百计。彬彬之盛,大备于时矣!尔后陵迟衰微,迄于有晋。太康中,三张、二陆、两潘、一左,勃尔复兴,踵武前王,风流未沫,亦文章之中兴也。

钟嵘的叙述,突出了这样一个现象:在建安(邺下)与西晋太康、元康两个诗歌高峰之间,存在着一个连接两个高峰的低谷。刘勰《文心雕龙·明诗》亦云:

正始明道,诗杂仙心。何晏之徒,率多浮浅。唯嵇(康)志清峻,阮(籍)旨遥深,故能标焉。若乃应璩《百一》,独立不惧,辞谲义贞,亦魏之遗直也。

刘勰强调了嵇康、阮籍、应璩三家的创作,可以说是对钟嵘观点的一个补充。但钟嵘并非没有看到嵇、阮等人的创作成就,他所说的陵迟衰微是指整体的情况。而嵇、阮等人,钟氏显然是作为特例来处理的。而且钟嵘只是指出了上述的诗歌史现象,并没有分析其原因,后来的诗歌史家也没有对钟氏指出



的这个现象进行研究。在本书的导言中,我们曾以这个现象为代表分析了魏晋南北朝诗歌史在时期与地域上的不平衡性现象。这里我们再对造成邺下之后诗风陵迟衰微现象的原因作具体的研究。

准确地讲,所谓邺下以后诗风衰微,主要是指没有再出现像邺下时期那样的群体创作风气。要了解这一点,还是得回顾邺下时期诗坛的情况。支撑邺下诗坛最重要的机制有两个,一是汉末文人爱好俗乐风气的流衍与曹魏建设清商乐的活动;二是曹魏聚集文士于邺下形成了群体的创作风气。进入黄初后,在乐府方面仍有曹叡与曹植两人的创作。两人乐府创作的性质很不一样,但都是个人性的,诗坛上的乐府写作则是未成风气。真正的群体性的文人拟乐府创作,到了魏末傅玄、张华一代才开始流行。

邺下诗风的兴盛,与三曹的力行与鼓动是分不开的。黄初以后,曹丕与曹植,虽然一为皇帝,一为囚王,处境天渊之别,但都失去鼓动诗坛风气的作用。曹丕在邺下时期曾是文人的东道主,邺下的群体创作风气就是以他为中心而展开的。他在建安末,曾再三感叹邺下诸子的“一时俱逝”,怀念邺下时期的群体创作风气。但他篡汉为帝后,地位崇高,没有可能在他的周围再形成一个以平等的、友谊的关系维持的诗赋创作群体。另外,他这时的兴趣,恐怕从推激群体的诗赋论议的文篇写作,转向能够体现其帝王之气象的鸿篇巨制的文化工程。这一工程就是《皇览》的编写,集中了当时最有实力的文学之士如王象、韦诞、缪袭、应劭等人来从事。<sup>①</sup>《皇览》的编写,实际上也是邺下时期博涉多通、重视著述的风气的继续,但它的性质已经从“吟咏情性”的个人创作转为博学宏词之群体著述。除了曹丕外,曹氏兄弟中擅长文学者仍然不少。在正常的情况下,好文之亲王往往能成为文人之东道,何况像曹植那样在邺下时期就已经当过文人东道主、对群体性的诗赋写作发生过影响的人。但是魏代严厉禁抑藩王之间的交会,也禁止藩王与朝臣之间的交际,所以不可能再次出现梁孝王时的梁园文人集团那样的情况。细检此期的文坛人物,唯一有可能继“三曹”而为文人之东道的,就是曹叡。曹叡本人受曹氏家族传统的影响,也从事诗赋之写作,但创作的热情与才具,都远不及“三曹”。曹丕

<sup>①</sup> 参看陆侃如《中古文学系年》“魏文帝黄初元年”条,第436—437页。

为五官中郎将、魏王太子时,在曹操有意识的培养下,广泛地交际文士,参与政治活动,就连曹植在政治上也有很大的活动空间。等到曹叡为太子,情况就完全不同了。《三国志·魏志》卷三《明帝纪》引《世语》:“帝与朝士素不接,即位之后,群下想闻风采。”又引《魏书》:“帝容止可观,望之俨然。自在东宫,不交朝臣,不问政事,唯潜思书籍而已。”曹叡的这种表现,与他内向的个性可能有关系,但主要是由于客观的政治情势决定的。由此可见,曹叡也不可能继三曹之后为文人之东道、鼓荡诗赋写作之风气。

建安诗赋的兴盛及文人集团之形成,是在汉末以来崇尚通脱、流行贵游与交会的群体风气下出现的。曹操的强权统治对这种风气有所压抑,但并未完全取缔。曹丕篡汉后,实际的政治形势变得更加严峻,士大夫之间的自由交游的空间明显地受到限制。这种情况,当然也是群体性的诗赋创作风气无法形成的重要原因。再加上黄初太和时期的文化政策,明显转为博雅与崇儒。明帝在文学思想上比文帝更趋保守,欲扭转邺下尚文之风气,恢复东汉儒学的规模。太和四年下《策试罢退浮华诏》:

世之质文,随教而变。兵乱以来,经学废绝,后生进趣,不由典谟。岂朕训导未洽,将进用者不以德显乎。其令郎吏,学通一经,才任牧民。博士策试,擢其高第者,亟用。其浮华不务道本者,皆罢退之。<sup>①</sup>

这里所说的“浮华不务道本”,究竟指何种学风与文风,不得详知。但自汉末以来,精文学、擅才艺者常被视为浮华之士,而建安文学之兴盛,与经学之废不无关系,所以明帝提倡经学,反对浮华,客观上会对文学产生抑制的作用。

魏末高贵乡公曹髦爱好诗赋,时人以为武如武帝、文如陈思。他也有意恢复曹魏文学之家风,用文学来团结群士,以抵抗司马氏之影响。但因为没有政治权力,其提倡文学也成为了一种空想:

(甘露元年)五月辛未,帝(高贵乡公曹髦)幸辟雍,会命群臣赋诗。

<sup>①</sup> 严可均辑:《全三国文》卷九,第1102页。

侍中和逖、尚书陈騫等作诗稽留，有司奏免官，诏曰：“吾以暗昧，爱好文雅，广延诗赋，以知得失，而乃尔纷纭，良用反仄。其原逖等。主者宜敕自今以后，群臣皆当玩习古义，修明经典，称朕意焉。”<sup>①</sup>

从多人作诗稽留，可见其实无真正的作手，其余人所作之诗，虽无留传下来，但其水平也是可想而知的。这正反映了此时朝野废诗已久，诗风的陵迟衰微。而曹髦虽欲提倡，又怕引起政治上的纠纷，不得不下诏自责，其背后有何种政治上的压力存在，不得而知。但诗赋创作之风，因此而更加不振，则是可以想见的。曹髦后来还因赋《潜龙诗》而为司马昭所忌。现存曹髦诗句，《北堂书钞》所载有四言佚句：“莽莽东伐，悠悠远征。泛舟万艘，屯卫千营”（卷一百十七），又《太平御览》载五言佚句：“干戈随风靡，武骑齐雁行”（卷三百五十一），词语秀整，显出一定的功力。司马氏本无文学，且一向以儒学世家自居，以抗衡曹氏的文学，所以在其专政的魏末，诗赋，尤其是新兴的、当时的正统观念仍视为俳倡的五言诗、乐府诗，不可能形成群体性的创作风气，是可以想见的。一直到晋初制礼作乐，重倡风雅，文学才重新为时论所重。以上所论，是魏代诗风陵迟的真相及其部分原因。这个问题，实可以做更深入的探究。

## 二、魏代浅易诗风的几类表现

邺下诸家的创作实力比较平衡，艺术上的趋向也比较一致。魏代因为始终没有形成兴盛的群体创作风气，所以诗歌的艺术水准很不平衡，出现两极分化的现象。一方面，曹植晚年的创作将邺下诗风往深邃的方向发展，阮籍、嵇康继承曹植的这一方向；另一方面，诗坛的普遍情况则是邺下群体诗歌创作风气衰落后文人诗艺术的退行，其基本的表现是“模拟化”、“浮浅化”。

### （一）走向模拟化

建安前期迄邺下的诗歌，尽管有学习汉代乐府及五言诗的表现，却是以

<sup>①</sup> 《三国志·魏书》卷四《三少帝纪》。

创为主,未有模拟之风气。重在模拟的创作现象,实始于曹叡(205—239)。曹叡的乐府诗,入乐仍多(参看前章第二节),与乃祖、乃父的乐府诗性质是一样的。《文心雕龙·乐府》将曹操、曹丕、曹叡三代的乐府相提并论,“至于魏之三祖,气爽才丽,宰割辞调,音节靡平”。但曹操与曹丕的乐府诗,曲调虽然多承汉乐府,在内容与语言表达上,则是在吸取汉乐府的基础上创造的。曹叡的乐府比起乃祖、乃父来,一是明显的雅化,其显著的表现就是四言增多,并且四言本身的风格向雅颂靠拢(操、丕的乐府诗四言是继承汉乐府四言风格的),如《善哉行》二首,歌颂曹丕的南征,语词句法,多依傍《诗经·大雅》,如“我徂征行,伐彼蛮虏。练师简卒,爰正其旅”、“百马齐轡,御由造父。休休六军,咸同斯武。兼途星迈,亮兹行阻”。二是在内容上明显地模仿甚至抄袭曹操、曹丕的乐府。如《步出夏门行》:

步出夏门,东登首阳山。嗟哉夷叔,仲尼称贤。君子退让,小人争先。惟斯二子,于今称传。林钟受谢,节改时迁。日月不居,谁得久存。善哉殊复善,弦歌乐情。(一解)商风夕起,悲彼秋蝉,变形易色,随风东西。乃眷西顾,云雾相连。丹霞蔽日,彩虹带天。弱水潺潺,叶落翩翩。孤禽失群,悲鸣其间。善哉殊复善,悲鸣在其间。(二解)朝游清冷,日暮嗟归。蹙迫日暮,乌鹄南飞。绕树三匝,何枝可依。卒逢风雨,树折枝摧。雄来惊雌,雌独愁栖。夜失群侣,悲鸣徘徊。芄芃荆棘,葛生绵绵。感彼风人,惆怅自怜。月盈则冲,华不再繁。古来之说,嗟哉一言。

此诗篇幅甚长,然主要部分,都来自曹操与曹丕的乐府诗。如“丹霞蔽日”八句与“月盈再冲”两句与曹丕的《丹霞蔽日行》全同,明人冯惟讷《古诗纪》已经指出;“乌鹄南飞”三句来自曹操《短歌行·对酒当歌》;其他如“步出夏门,东登首阳山”,“古来之说,嗟哉一言”等,在词句上也都有模仿之迹。除曹丕、曹操之外,曹叡对古诗与其他建安诗人的作品,也有模仿,如《长歌行·静夜不能寐》、失题乐府诗《皎皎素明月》,就是步趋古诗《明月何皎皎》。其他乐府诗篇,如《月重轮行》、《种瓜篇》、《猛虎行》等,诗语及构思,也多依傍前人。

曹叡写作乐府的时间,应该主要是在黄初时期,这从内容上可以看出来。

如《善哉行·我徂我征》、《善哉行·赫赫大魏》、《棹歌行·王者布大化》是歌颂曹丕征南之战,《苦寒行·悠悠发洛都》怀念皇祖曹操。还有一些作品如《短歌行·翩翩春燕》写春燕之“厥貌淑美,玄衣素裳”之貌,“执志精专,絜行驯良”之德,《长歌行·静夜不能寐》写幽忧之志,都是其当太子时创作。前节已论及曹叡为储贰时从不与群下相接的情况,又史称其“口吃少言,沉毅好断”(《三国志·魏书·明帝纪》引孙盛语),其性格是属于内向型的。他的乐府诗,也反映其深沉内向、隐约自守的情态,风格既不像乃祖之充满阳刚激荡之气,也不像乃父之舒徐自如,有一种敛约、典正、阴柔的风格,毫未表现君临天下者之气概。从以上分析,可以推测曹叡乐府诗主要应该是黄初为太子时期写的。尽管曹叡的乐府写作,完全是皇族内部的乐歌写作风气的流衍,当时并未波及诗坛,可是上述典雅化与模拟化的作风,对魏晋之交的诗坛还是有影响的。晋人乐府,实有两类,张华、陆机以创为主,是继承曹植一派的。傅玄的乐府诗,则多模拟旧篇,则是承曹叡一派。傅氏风格,雅俗相间,也是取法于丕、叡父子。又傅氏虽然向来被归入晋代,但其拟乐府的写作,应该主要在魏末。可见曹叡乐府的模拟作风,在魏代诗坛曾经产生影响。(有关傅玄乐府诗的论述,见下篇。)

## (二)走向浮浅化

刘勰《文心雕龙·明诗》称:“正始明道,诗杂仙心。何晏之徒,率多浮浅。”所谓正始,实是泛指魏代后期。刘勰这一评语,后人引用得很多,但从未深论。因为从普通的研究角度来讲,既然斥之为“浮浅”,也就不必要再作深入的研究了。但从魏晋诗史流变的角度来看,这一时期诗风“率多浮浅”的表现,反映了诗史的重要走向,研究这一现象的产生,有助于对文人诗前期发展态势的认识。在魏晋诗史中,这种浮浅化、率易化的诗风,往往出现在创作高潮过去后一些模仿者和偶尔作诗的非专家诗人的作品中。这些作者的艺术技巧普遍比较低,往往是依照比较自然的方式或是简单成法来写诗。其中某些作者虽然写作较多,但才力不举,未能超脱于时风,也很自然地坠入浮浅化的作风,如应璩《百一诗》之作。

就现存所见,黄初时期的吴质(178—230),太和中的杜挚、毋丘俭(?—

225),正始中的何晏(189?—249),以及与嵇康赠答的郭遐叔、郭遐周、阮侃等人,似乎都可以归入偶尔吟诗的非专家诗人之例。尤其是吴质与何晏,一为邺下名流,一为正始玄学领袖,如果他们真的有较多的诗篇写作,不会在当时与后世不留下影响,可见吴之《思慕诗》、何之《言志诗》,都属偶尔吟咏之作。《三国志·吴质传》引《质别传》曰:“及文帝崩,质思慕作诗曰:怆怆怀殷忧,殷忧不可居。徙倚不能坐,出入步踟蹰。念蒙圣主恩,荣爵与众殊。自谓永终身,志气甫当舒。何意中见弃,弃我就黄垆。茕茕靡所恃,泪下如连珠。随没无所益,身死名不书。慷慨自俛仰,庶几烈丈夫。”吴质本无乡里之名,其身份本为谋臣,实非文士。唯以建安中倾力帮助曹丕争取嗣位而为曹丕所重,得“荣爵与众殊”的待遇。他在曹丕去世后写诗来表示其非正常人的悲戚之情,正是古人感激为诗的一种自然式的创作方式,所以诗作也不以文辞为意,选择随意倾诉的表达方式,但事实上流于剿袭陈词、浮浅率意之流。这是魏晋士大夫偶尔为诗者的通病。

何晏《言志诗》,冯惟讷《古诗纪》又作《拟古》。邺下文士未有题为“拟古”者,如果此题真为何氏自题其诗,则为大有关于诗体流变的重要信息。盖现在所见拟古之题,出于西晋陆机。如果何氏“拟古”之目为其自题,则为现存拟古名目之最早者。前面有关章节分析过,赋诗言志,并以言志、述志等为题,是汉末之风习。《古诗纪》拟古题下注引《名士传》曰:“是时曹爽辅政,识者虑有危机。晏有重名,与魏姻戚,内虽怀忧,而无复退也,著五言诗以言志。”<sup>①</sup>其所谓拟古者,是指模仿古人感激为诗、比兴言志的写作方式,亦以偶尔吟咏,不以作者自居。这样看来,所谓拟古与言志,这两个题目原是可以统一的。史家的叙述,重在内容,所以未著题目,而仅说著五言诗以言志,这也是因为何晏平生并无他诗,不必举其题目。而《古诗纪》著录的“拟古”这个题目,则应该是从早期的编集中来的。何晏《言志》二首,一咏鸿鹄,一咏转蓬。转蓬之意象,曹操、曹植已咏,何晏只是模仿而已,并且辞不雅切。咏鸿鹄一首较精,诗云:“鸿鹄比翼游,群飞戏太清。常恐失网罗,忧祸一旦并。岂若集五湖,顺流唼浮萍。逍遥放志意,何为怵惕惊。”何晏虽贵为驸马,然不为

① 《古诗纪》卷十七,汲古书院(东京)影印日本京都大学藏明嘉靖本,2005年(平成十七年)版。

曹丕父子所喜,明帝恶浮华交游,久不使任要职,曹爽执政后,他与一班玄学交游之士才被重用。由此看来,比翼鸿鹄,正是指玄学交游之士,而“网罗”正是指不测的时局。此诗意象与嵇康《四言赠兄秀才入军诗》之“鸳鸯”、“飞鸿”是接近的。可见当时玄学之士,每以此类飞翔的意象寄寓方外之情。何晏此诗,托意虽然高旷,但词气缺少飘逸之气,且并无精彩之语。刘勰指为“浮浅”,实非苛评。

杜挚、毋丘俭之赠答诗,也是在明帝时期创作的。《古诗纪》引《文章叙录》曰:“挚与毋丘俭乡里相亲,故为诗与俭,求仙人药丸,欲以相感切俭,求助也。俭答以诗,然挚竟不得迁,卒于秘书。”<sup>①</sup>毋丘俭明帝时为荆州刺史,后以讨公孙渊功封安邑侯,杜挚明帝时为校书郎。杜之《赠毋丘俭诗》,全篇咏古时贤士穷困不达以自喻,结尾“闻有韩众药,信来给一丸”,方见请求援手的意思。毋丘俭《答杜挚诗》则力举古人先穷而后达的事迹,并以“但当养羽翮,鸿举必有期”这样的话来安慰对方。两人的诗,都是直致少含蓄,并且章法随意,比拟失伦。其修辞也很随意,如挚诗“伊挚为媵臣,吕望身操竿。夷吾困商贩,宁戚对牛叹”之类,词极粗俚。胡应麟说:“魏杜挚《赠毋丘俭诗》,叠用八古人名,堆垛寡变。”<sup>②</sup>毋丘诗“韩众药虽良,恐便不能治。悠悠千里情,薄言答佳诗。信心感诸中,中实不在辞。”与挚诗也正好是伯仲之间。但两诗直叙古人穷达遭遇之事,不无意气之感,所以当时得以流传。后来刘琨、卢谌的赠答诗,正是效仿杜挚、毋丘俭,却能青出于蓝而胜于蓝。总的说来,都是古人感激为诗之意,非专家精工之作。其直致浮浅,是不能避免的。

郭遐叔、郭遐周、阮侃三人都有与嵇康赠答之作,嵇康亦有赠答三人之作。这种现象,似乎多少有点群体唱和的意味,但风气未广。观二郭与阮氏,亦为偶尔赠答作诗。其内容都是写惜别之意,同时涉及老庄式的人生思想。但词语实为粗俚,章法随意散直。如“离别自古有,人非比目鱼。君子不怀土,岂更得安居。四海皆兄弟,何患无彼姝”(郭遐周《赠嵇康诗》之三),又如“恬和为道基,老氏恶强梁。患至有身灾,荣子知所康”(阮侃《答嵇康诗》)。

① 《古诗纪》卷十七。

② 胡应麟:《诗薮》外编卷二,第147页。

或为直致无曲折,或为平典少滋味,正魏晋名士偶尔为诗者之常态。嵇康的有些作品,也沾染这种浅率之风。嵇康兄嵇喜的《答嵇康诗四首》,虽然也是阐写老庄思想,但宗旨在于体道而不标异,随处可安,来纠正嵇康“一往”、“独至”的高亮作风,即诗中所云:“达人与物化,无俗不可安。都邑可优游,何必栖山原。”嵇喜的诗是属于“篇体轻淡”的一种,只有第一首写园林之游,上接邺下园游之作,下启东晋《兰亭集》、谢混《游西池诗》,值得一提。诗云:“华堂临浚沼,灵芝茂清泉。仰瞻春禽翔,俯察绿水滨。逍遥步兰渚,感物怀古人。李叟寄周朝,庄生游漆园。时至忽蝉蜕,变化无常端。”此诗与何晏诗一样,虽为率尔之作,但因为对前人作品有所取法,所以能够自成篇幅,不像其他非专家诗之散乱粗芜。许学夷评上述诸家云:“何晏五言二篇,托物兴寄,体制犹存。嵇喜五言‘华堂临浚沼’一篇,则兰亭诸诗之祖。郭遐周五言,郭遐叔四言,俱不为工。阮侃五言,则更繁芜矣。”<sup>①</sup>

最后我们来分析应璩(190—252)的《百一诗》。应璩是邺下时期的文人,但他的《百一诗》作于正始时,史称其在齐王芳时,“为大将军曹爽长史,作《百一诗》以讽”。刘勰《文心雕龙·明诗》评应氏之作云:“若乃应璩《百一》,独立不惧,辞谏义贞,亦魏之遗直也。”这是就其内容的意义而言。从五言诗的风格与表达来看,应诗实为魏代浮浅诗风之大宗。诗中有类于自叙之作:

下流不可处,君子慎厥初。名高不宿著,易用受侵诬。前者堕官去,有人适我闾。田家无所有,酌醴焚枯鱼。问我何功德,三入承明庐。所占于此土,是谓仁智居。文章不经国,筐篋无尺书。用等称才学,往往见叹誉。避席跪自陈,贱子实空虚。宋人遇周客,惭愧靡所如。

观此,亦可见应璩因为当途者所疏远,就作起冷眼热肠的诗来。应诗以世情及政治为表现对象,半类格言,半为讽谏,时为滑稽突梯之语。观其写作宗旨,只重立意,并不以修辞为意,唯在意切,不求词工。其直致之极者,如“子弟可不慎,慎在选师友。师友必良德,中才可进诱”,“苟欲娱耳目,快心乐腹

<sup>①</sup> 许学夷:《诗源辩体》卷四,第86页。



肠。我躬不悦欢，安能虑死亡”。其议政之诗如《散骑常师友》、《百郡立中正》等，亦俱切直。其叙事略稍带趣味者，如：

少壮面目泽，长大色丑粗。丑粗人所恶，拔白自洗苏。平生发完全，变化似浮屠。醉酒巾帻落，秃顶赤如壶。

汉末桓帝时，郎有马子侯。自谓识音律，请客鸣笙竽。为作陌上桑，反言凤将雏。左右伪称善，亦复自摇头。

前面一首写世人每因嫌老丑而求美，结果反而弄得更加丑陋不堪。诗中说“变化似浮屠”，倒是关于魏代佛教情况的一条重要资料。后一首讽刺不学无术而又毫无自知之明的人，可谓活画。

应璩的诗歌，仔细地考辨其体制及风格，可以发现其渊源仍然是出于汉乐府歌词，其叙事之偶有精采者，也是得力于对乐府诗学的揣摩。格言、讽喻，也都是依傍乐府的诗法。其质朴近俚之处，也是沿承乐府的遗风。三曹乐府诗，在继承汉乐府的同时，形成各自的风格，曹植在艺术上的发展尤其显著。应璩为《百一诗》，对三曹七子的诗风，似乎很少继承，仍守汉乐府及歌谣之旧法，没有积极的发展，所以艺术的成就毕竟不高。这也反映魏代浮浅率意诗风的流行，使得像应璩这样的专家诗人，也不能有所超脱。

从魏代浮浅诗风的流行，可见邺下弘大、壮丽、精工的诗风，总体上看已经失传了。这是魏晋文人诗艺术发展中一个退行性的环节，但却是不可忽略的。

## 第二节 奇峰突起的阮籍、嵇康诗歌创作现象

在魏代诗学整体衰微、诗风趋于模拟、浮浅的情况下，阮籍、嵇康在正始前后的创作，就像是两座奇峰突起。尤其是阮籍，他出现于魏末，尤如后来的陶渊明之出现于晋末，真正可以说是一种奇迹。然而，我们仍然尽可能地将它放在特定的诗歌史与现实的文化背景上来分析，力求阐述出这一奇峰突起的诗歌现象的成因。

### 一、对魏代个体化、自然化创作的高度发展

前面一节已经强调过,魏代诗歌创作相对于前后的邛下与太康,最突出的特点是群体风气衰落,诗歌创作在一定程度上回归到自然化的个体创作的状态。在这种情况下,诗歌创作动机中个人性、抒情性的因素增多。这一点不仅可以解释上述非专家诗人的浮浅化的创作,也可用以理解阮籍、嵇康富于创造性的个体写作。

《咏怀》八十二首是一鸿篇巨制,并且有关时事世情者甚多。《三国志·魏书·王卫二刘传》引《文章叙录》:“曹爽秉政,多违法度,(应)璩为诗以讽焉。其言虽颇谐合,多切时要,世共传之。”又《文选》李善注引张方贤《楚国先贤传》:“汝南应休璩作百一篇诗,讥切时事,遍以示在事者,咸皆怪愕,或以为应焚弃之。何晏独无怪也。”<sup>①</sup>阮籍作《咏怀诗》,很可能是受到应璩《百一诗》的启发,其艺术性较应诗更高,内容上虽不像应诗那样讽喻切直,但其愤世嫉俗之意更过于应氏。如果当时就已流行,则不可能没有反响。以此而言,《咏怀》八十二首,是一种个人的带有隐秘性的写作。阮诗的许多特点,也有必要从这个角度去认识。臧荣绪《晋书》:“籍拜东平相,不以政事为务,沉醉日多,善属文论,初不苦思,率尔便成;作五言《咏怀》八十余篇,为世所重。”<sup>②</sup>臧氏所说的“为世所重”,初看好像是说阮诗为当世所重,其实不一定,这里的“为世所重”很可能是阮诗在晋世流行的情形。《世说新语·豪爽篇》载:“桓玄西下,入石头,外白‘司马梁王奔叛’。玄时事形已济,在平乘上笳鼓并作,直高咏云:‘箫管有遗音,梁王安在哉?’”<sup>③</sup>桓玄在与他一同起事的梁王司马珍逃走后,就吟起正好对景的阮籍《咏怀》诗中这两句来自我解嘲,可见阮诗在晋世之流行。臧氏所说的“为世所重”,可能就是指这种情形。

嵇康的创作情况,略有不同。他的《四言赠兄秀才入军诗》十八章、《五言赠秀才诗》、《答二郭诗》三首、《与阮德如诗》,都是赠答之作,其创作的性质

① 李善注:《文选》卷二十一(百一),中华书局影印清胡克家刻本,1977年版,第305页。

② 李善注:《文选》卷二十一(咏史)《五君咏》注引,第303页。

③ 余嘉锡:《世说新语笺注》,第86页。

是近于群体化的。但这种不太典型的群体化并不能看作是造成嵇康诗歌创作的主要条件,从创作的性质与内涵来看,我们认为嵇氏创作的主要动机仍然存在于个体的抒情动机中。

最后我们可以根据这样一个显明的现象来进一步认识阮、嵇诗歌创作的个体性,那就是作为竹林七贤的两个主要人物,生前关系密切的这两位诗人,却未见他们在诗歌上发生什么关系。也就是说,嵇、阮诗歌虽然在精神与风格上表现出某些相近的因素,但在艺术上却是在各自的独立状态中进行的。

阮籍与嵇康诗歌的个性化,还表现为他们的诗歌在思想内容与艺术表现上的高度个性化。对于这一点,有关诗史著作已有指出,如傅刚《魏晋南北朝诗歌史论》第二章,以《作家主体意识的介入——正始诗歌的文人化》为题,并在该章第三节《“师心遣论”与“使气命诗”——论风力与个性化》中,具体地分析了阮籍、嵇康诗的个性化特点:“刘勰《文心雕龙·才略篇》说:‘嵇康师心以遣论,阮籍使气以命诗,殊声而合响,异翻而同飞’,第一次从个性特征角度说明了嵇、阮二人风格上的异同。”“嵇、阮诗歌的风力直接来源于他们‘师心’、‘使气’的个性特点,这就与建安诗人‘慷慨以任气,磊落以使才’的时代共同特征有了区别。简单地说,是与曹植‘骨气奇高’的个性化一脉相承的,但更有个人色彩。”<sup>①</sup>应该说,曹植、阮籍、嵇康三家在诗歌艺术上的高度个性化,与他们不同于邺下诗人群体创作的高度个体化创作是紧密联系的。只有在摆脱了群体创作风格的条件下,诗人在艺术上才能有独立的发展。但是摆脱群体创作风格显然不是一个作家取得艺术上高度个性化创造的唯一前提。事实上,这之前的群体创作风气的高涨与群体创作风格的形成,正是杰出作家摆脱群体创作风气与群体风格之后能够达到高度个性化的艺术创造的基本前提。曹植、阮籍、嵇康三家的诗歌之所以能在魏代诗坛诗风衰微、整体上趋于模拟化、浮浅化的背景下取得个人化、个性化创作的杰出成就,其基本的诗史条件,就是从汉末至邺下文人群体诗性精神的发生及邺下时期五言诗艺术的高度发展。同样,他们之所以能够分别进入《国风》、《雅》、《颂》及《楚

<sup>①</sup> 傅刚:《魏晋南北朝诗歌史论》,吉林教育出版社,1995年版,第42、77、79页。

辞》等的诗歌传统并汲取其素养,甚至进入诗歌之外中国古代的诗性的想象传统如神话、《老》《庄》、辞赋等文体领域接受其滋养,同样是通过汉魏之际的诗学这一中介来达到的。这可以说是艺术史上个体化与群体的辩证关系。<sup>①</sup>

## 二、时代文化与群体精神中的“诗性因素”在个体中的高度凝聚与发挥

我们强调阮籍、嵇康诗歌创作的个体性,是指创作的形态而言。但阮、嵇诗歌创造力之获得与艺术精神之造成,仍然是与正始时期的文化发展和士俗风气密不可分的。事实上,正始的现实矛盾与人生问题中刺激诗歌发生的因素、以正始玄学为核心的思想文化上的新内容、以“竹林名士”为核心的崇尚自然、自由的群体精神,都是构成阮、嵇诗学成就的重要媒介。可以说,阮、嵇的诗歌创作,是时代文化与群体精神中的“诗性因素”在个体中的高度凝聚与发挥。<sup>②</sup>

阮籍、嵇康高度个性化、抒情化的诗歌创作,从诗史方面来讲,是继承汉魏之际慷慨悲哀的抒情风气;从主体来讲,则是自由独立、任情达性的人格反映。关于阮籍的崇尚老庄、越名教而任自然的思想与行为表现,世人论之已多。著者在前此的有关著作中,也已有所论述。现略采前贤所论及著者之旧学,融会新知作一简略之阐述:

魏晋以崇尚自然为基本宗旨的玄风之兴,其来甚远,至少可追溯到汉末。此点时人已有所论述。<sup>③</sup> 玄虚渐渍于文学,也始于汉魏之际,刘师培《汉魏之际文学变迁》论此云:“建武(汉光武年号)以还,士民秉礼。迨及建安,渐尚

① 参看钱志熙《群体影响与个体超越——中国古代杰出文学家产生的规律》,《江海学刊》,1996年第1期。

② “诗性”一词出于朱光潜译维柯《新科学》,原意是指原始民族所具有的特殊的、惊人的文化创造力,是一种基于原始思维前提下的创造力。朱氏之翻译不仅传神,而且已有汉语文化因素的赋予。笔者在《魏晋诗歌艺术原论》中借用此词来概括存在于社会群体、文化集团、现实环境中的作为诗歌前提的一种精神性的状态。这是笔者《魏晋诗歌艺术原论》理解诗歌与社会文化关系时的一种基本理念。具体的论述请参看《魏晋诗歌艺术原论》第一章第一节。

③ 余嘉锡称“凡魏晋所有风气,无不自汉末开之”(《世说新语笺疏》,第604页),又唐长孺、汤用彤等家所论,多涉及于此。

通悦;悦则侈陈哀乐,通则渐藻玄思。”<sup>①</sup>建安文学之“渐藻玄思”虽不能与正始、两晋相提并论,但却是滥觞之始。曹魏集权于邺下,士俗中渐煽浮华放达之风。曹植《名都篇》、《京洛篇》所写的贵游少年,更是新进浮华之写照。建安诗人中写公宴、贵游之作,也属于这种风气的反映。入魏之后,此风愈盛,傅玄所说的“魏文尚通达,而举世贱守节”,虽是当着新朝统治者来批评前朝,但也并非捕风捉影。另一方面,乐极而悲、忧生感时、渐至于沉思玄味者,如阮瑀、陈琳、曹植等家,亦刘氏所谓“渐藻玄思”之表现,而尤以曹植晚期的援庄、老以释忧为突出。但是阮、嵇所处时代的玄学及崇尚自然作风之发生,又有它的新起点。曹魏统治人物与核心集团虽有尚自然、贵通达的倾向,但其基本性质则为强权与皇权之统治。曹操一方面尚才能与法治,有蔑弃名教之迹,另一方面却利用名教以为统治之术。<sup>②</sup>曹丕所谓“尚通达”的表现,也主要是在邺下时期为王储时,篡位为帝后,其政教之令,多提倡儒术,如称“牧守申政事,缙绅考六艺”(《建安二十五年令》)、“儒通经术,吏达文法”(《黄初三年令》)。至明帝时期,更以抑浮华虚诞<sup>③</sup>、兴儒学为要务。强权再加上法术为治、缘饰儒学<sup>④</sup>的统治局面,其深层是不利于学术思想与个体性格的自由发展的。所以,实际上魏代的黄初、太和时期,是思想较禁锢的时代,观曹丕之集群才修《皇览》,其内容虽不得详知,但似乎与后世历朝换代之时采用纂修类书来统一思想不无相似之处,此点实前人从未注意及者。

与黄初、太和禁锢渐重相对应,正始时期实为统治者对士群的思想行为的控制力松懈、甚至完全失去的时期。正始初,曹爽辅政,此前因所谓的“浮华交会”而被魏明帝禁抑的何晏、诸葛诞等人,纷纷起用,清谈品题及崇尚玄

① 刘师培:《中国中古文学史》,第11页。

② 沈祖棻《阮嗣宗咏怀诗初论》一文中称操虽以法术为治,“然儒学在社会上自有其悠久之历史,其所以维系人心之名教礼法自有其潜在之势力。此点操固知之,故亦尝加以利用,俾遂其私。如其杀孔融,即利用名教礼法之一例。”(程千帆、沈祖棻:《古典诗歌论丛》,上海文艺联合出版社,1954年出版,第98—99页。)笔者也认为“建安时代上层思想的主流,还是属于儒家一派的,尤其是在生命价值观、人学思想方面。”详见钱志熙《唐前生命观和文学生命主题》,东方出版社,1997年版,第215—220页。

③ 《三国志·魏书》卷九《曹爽传》:“南阳何晏、邓颺……咸有声誉,进趣于时。明帝以其浮华,皆抑黜之。”

④ 参见沈祖棻之论。程千帆、沈祖棻:《古典诗歌论丛》,第100页。

虚之风,极为兴盛。<sup>①</sup>在学术上,玄学的论著也纷纷出现,尤其通过何晏《论语注》、《无为论》、《道德二论》,王弼《周易注》等重要著作,一种玄学的本体论与政治哲学已经成立。但处于政治核心的何晏、邓飏、丁谧、诸葛诞等人,对曹爽的政治失误不能有所纠正,反而多助成其恶,他们本人也都滑入奢侈淫逸之流,时望尽失。这初步表现出玄学哲学缺少道德层次的规范的缺陷。以阮籍、嵇康为代表的竹林名士群,也是在此期开始作为玄学名士角色出现,初入仕途与名场。嵇康在正始四年尚魏长乐亭主,拜郎中。<sup>②</sup>阮籍为尚书郎,与王浑、王戎父子为友,后以病免,又任曹爽参军,不久即辞,又辞太尉蒋济之辟。他们似乎有意识地与比他们名望资历更高的正始名士拉开距离,形成了一个新的更带有在野者色彩的名士群。无论在玄学思想还是在行为表达方式上,他们与更加上层的、居于统治核心的高门玄学名士都很不一样,在接受前者的影响的同时,作出了很大的调整。正始名士集团,是作为一个政治的党群而存在的,他们虽然以“贵无”为标榜,但其提倡贵无的目的,却是功利性的。何晏《无为论》:“天地万物,皆以无为本。无也者,开物成务,无往不成者也。阴阳恃以化生,万物恃以成形。贤者恃以成德,不肖恃以免身。故无之为用,无爵而贵矣。”<sup>③</sup>这可以说是正始玄学的中心纲领。贵无之目的,还是为了“开物成务”。准确地讲,正始玄学的核心内容,在于针对汉魏的以礼法之治为内容的皇权政治与强权统治,试图援老庄思想来重新解释儒家的政治理念,重新确立一套政治哲学,并急切地将其付之于现实的政治。竹林名士接受正始玄学的自然观念,将玄学由一种政治哲学发展为人生哲学。针对正始玄学人格理论上的缺乏与实际人格行为上的缺陷,以阮籍、嵇康、向秀为代表的竹林名士玄学,以庄子为传统资源,形成了一种以绝对自由、自足为基本内涵的人格哲学。这就是阮籍的《达庄论》、《大人先生传》及嵇康的《释私论》

① 《三国志·魏书》卷九《夏侯玄传》:“正始初,曹爽辅政。玄,爽之姑子也。累迁散骑常侍。”又卷二十八《诸葛诞传》:“累迁御史中丞尚书,与夏侯玄、邓飏等相善,收名朝廷,京都翕然。言事者以诞、飏等修浮华,合虚誉,渐不可长。明帝恶之,免诞官。会帝崩,正始初玄等并任职,复以诞为御史中丞尚书。”又裴注引《世语》:“是时当世俊士散骑常侍夏侯玄、尚书诸葛诞、邓飏之徒,共相题表,以玄、畴四人为‘四聪’,诞、备八人为‘八达’。”

② 参见陆侃如《中古文学编年》,第537页。

③ 严可均辑:《全三国文》卷三十九,第1274页。

所塑造、阐述的“大人”、“君子”的理想人格。<sup>①</sup>

以上述理想人格为追求目标,竹林名士表现出一种在当时的士林具有惊耸效应的很新颖的群体行为方式。<sup>②</sup>他们放弃正始名士作风华彪、贵重、奢诞的高门玄学贵族式的体玄循道作风,发展了一种以个体的玄思体验与山林纵游、都邑沉浮、琴酒诗赋为乐的隐逸式的体玄风气。就诗歌来讲,直接表现了上述竹林名士的行为方式的,就是嵇康的《四言赠兄秀才入军诗》组诗。嵇康的《游仙诗》和阮籍《咏怀诗》中塑造的一系列理想的至人、达人乃至神仙的形象,则是上述名士行为方式的理想化,这里面甚至具有一种追求平民化的性质在里面。嵇康与吕安灌园、锻铁以为琴酒游宴之资,阮籍流传的一系列

① 以上参看钱志熙《魏晋诗歌艺术原论》第三章的有关内容。

② “竹林七贤”之说,作为口述,现在能见到的最早记载是七贤之一的王戎所述。《晋书·王戎传》:“尝经黄公酒垆下过,顾谓后车客曰:吾昔与阮嗣宗酣畅于此,竹林之游,亦预其末。自嵇、阮之亡,吾便为时所羁继,今日视之虽近,邈若山河。”现存最早的记载应出于东晋人孙盛与袁宏。《三国志·魏书·王粲传》引裴松之注引孙盛《魏氏春秋》云:“康居河内之山阳县,与之游者,未尝见其喜愠之色。与陈留阮籍、河内山涛、河南向秀、籍兄子咸、琅邪王戎、沛人刘伶相与友善,游于竹林,号为‘七贤’”。又传为陶渊明所作的《群辅录》(上海古籍出版社《说郭三种》(五)卷五十七):“魏步兵校尉陈留阮籍字嗣宗、中散大夫谯嵇康字叔夜,晋司徒河内山涛字巨源,武威参军沛刘伶字伯伦,始平太守陈留阮咸字仲容,散骑常侍河内向秀字子期,司徒琅邪王戎字浚冲。右魏嘉平中并居河内山阳,共为竹林之游,世号竹林七贤。见《晋书》《魏书》,袁宏、戴逵为传,孙统又为赞。”又《世说新语·文学篇》刘孝标注引袁宏《名士传》云:“宏以夏侯泰初、何平叔、王辅嗣为正始名士,阮嗣宗、嵇叔夜、山巨源、向子期、刘伯伦、阮仲容、王浚冲为竹林名士。裴叔则、乐彦辅、王夷甫、庾子嵩、王安期、阮千里、卫叔宝、谢幼舆为中朝名士。”关于竹林之游的地点,历来记载都在山阳。冯继照《修武县志》卷三《舆地志·古迹》:“七贤乡在县东北。旧《志》:山阳县北有嵇叔夜园宅,后悉为墟,父老犹称嵇公竹林。”(郭光《阮籍集校注》第204页《咏怀》其六十三“多虑令志散”一首注引)其具体时间则有各种说法,《群辅录》称“魏嘉平中”,记载时代早,最可信。有笼统认为在正始嘉平间,“嵇康诛于景元三年,时王戎已三十三岁。竹林之游,当在正始嘉平。”(王瑶:《中古文人生活》,第52页,棠棣出版社(上海),1952年版)又韩传达《阮籍评传·附录·竹林之游三考》(北京大学出版社,1997年版),根据《太平御览》卷四百零一引王隐晋书“王戎时年十五,籍乃与交焉。”《世说新语·德行篇》:“王戎云:与嵇康居二十年,未尝见其喜愠之色”等材料,认为竹林之游“当在正始九年前后”。竹林之游的时间,一般认为是在嘉平、正始之际。郭光认为在嘉平三年,“嘉平元年正月何晏等名士被司马懿所杀后,嘉平三年,阮籍与嵇康、山涛、刘伶、阮咸、向秀、王戎等人居山阳(今河南修武县西三十五里)共为竹林之游。‘多虑令志散,寂寞使心忧。翱翔观陂泽,抚剑登孤舟。便愿长闲暇,后岁复来游’”(《咏怀》其六十三)。陂泽即是在河南修武县北十一里的吴泽陂,为竹林七贤游赏之地。这首诗作于正元二年任步兵校尉时。”(郭光:《阮籍集校注·论阮籍及其诗(代序)》,中古古籍出版社,1990年版)陆侃如定为正始六年(见陆侃如《中古文学系年》“正始六年”“嵇康迁中散大夫,居山阳,为竹林之游”条)笔者认为,竹林名士既为一集团,则其群体活动的内容,不只是竹林之游这样一个内容。他们的相处时间,也不能只定为某年某月。所以具体的竹林之游的时地考证果然重要,但更重要的是全面地认识这个新的玄学名士集团的全部活动内容。此事俟后为之。

轶事,如醉卧酒家妇侧、吊唁兵家女,阮咸的以贫穷自炫等等,都体现了一种与高门华庑很不一样的平民式的追求。

所谓“正始名士”、“竹林名士”,只是一些玄学家的集团,广义的说,当然也是些文人集团,但却非真正的文学家群体。就文学创作而言,阮籍、嵇康的创作,是个人性的,并非群体性的,也就是说,并不是在团体的浓厚的文学创作风气影响下进行创作的。但是阮籍、嵇康自由的、富于创造力的诗人个性的养成,仍然与正始时期自由开放的政治形势密切相关,他们的诗歌,可以说是这时期的时代精神与个体创作的凝聚。

### 第三节 阮籍《咏怀》诗

#### 一、写作年代问题

##### (一)五言咏怀诗的写作年代

关于阮籍(210—263)《咏怀》诗的写作年代,明人冯惟讷编《古诗纪》认为:“非必一时之作,盖平生感时触事,悲喜怫郁之情感寄焉。”清人吴汝纶编《古诗抄》,也认为:“八十一章决非一时之作,吾疑其总集生平所为诗,题为‘咏怀’耳。”上述说法,在学术界影响比较大。但是从《咏怀》诗思想内容之统一、艺术水平之平衡及其组诗艺术结构等方面来看,我认为这一组诗应该是作者在生平某个时期的集中时间段写作出来的,而且是在晚年写作的,与正元(254—255)年间阮籍奉命参加修撰《魏书》的时间相近。<sup>①</sup>也有学者认为是正始末年与竹林时期创作的<sup>②</sup>。从上文论述的阮籍的《咏怀》诗的个体性创作的特点来看,阮诗也不太可能是生平陆续写作,因为作者很难在生平漫长的时间内,坚持这种带有隐秘性的写作。其实,史书在说到《咏怀》八十二首时,也从来就是将其作为组诗来看,尤其是与阮籍时代接近的臧荣绪的《晋

① 上述观点的具体论述,请参看钱志熙《魏晋诗歌艺术原论》第三章第三节。

② 高晨阳:《阮籍评传》谓“当今学术界的一些人接受了冯、吴二氏的说法,但从《咏怀诗》的‘感触时事’写作之由,以及所寄托的‘悲喜怫郁情感’的内容来看,八十二章诗写作时间的间隔不会相距太远,很可能是正始末年和竹林时期的产物”。(南京大学出版社,1994年版,第180页)



书》的记载最值得注意,“籍拜东平相,不以政事为务,沉醉日多,善属文论,初不苦思,率尔便成;作五言《咏怀》八十余篇,为世所重”。后来唐修《晋书》采用臧书此说,而表达更为简略,仅云“籍能属文,初不留思。作《咏怀诗》八十余篇,为世所重”,失去了许多重要的信息。臧氏《晋书》此说,应该有魏晋间文献或者口述方面的来源。阮籍为东平相,是在正元二年司马昭执政之初。《晋书·阮籍传》:“及文帝辅政,籍尝从容言于帝曰:‘籍平生曾游东平,乐其风土。’帝大悦,即拜东平相。籍乘驴到郡,坏府舍屏障,使内外相望。法令清简,旬日而还。帝引为大将军从事中郎。”这一条与臧书的记载有所不同,臧书虽然没有明确记载阮籍在东平做太守的时间是多长,但从“不以政事为务,沉醉日多”这样的记载来看,应该不会是太短的时间。说“旬日而还”,似乎是后人的夸张之语。我们根据《晋书·王沈传》知道阮籍在正元年间曾参与修《魏书》,这件事应该是在其任东平太守之前。这样看来,阮籍的《咏怀》八十二首,是在任东平太守前后开始创作的。也就是说,是在四十五六岁的时候开始写作的。到他五十四岁去世时还有八九年的时间。这时,司马氏与维护曹魏统治一方的较量也已成定局,处于时局中的人,都知道篡位是必然要发生的事情,因为前面曹魏篡汉事件记忆犹新。从外表的形迹上看,阮籍事实上已经完全成为司马氏集团的一员,其与司马氏之间的关系,也与从前对待曹爽集团的那种偃蹇的姿态完全不同。阮籍个人的思想与行为方式在这时期也更加成熟,史家称其“发言玄远,口不臧否人物”(《晋书》本传),指的正是这种情况。以“竹林之游”为著名事件的竹林名士的交游、论玄时代也早已成为过去,这个群体实际上已经分化。我们曾经说过,作家文学创作的飞跃发展及其杰出成就之取得,往往是在离开群体之后达到的。这个规律,在曹植那里显得很典型,看来在阮籍这里也存在着这样的现象。

《咏怀》诗显然是“感激生忧思”(《咏怀》之二)之作。导致他“感激生忧思”的因素是多种多样的,其中有出于人生的终极关怀,也有出于观察社会后的批评态度,最重要的大概还是司马氏的夺权、强权、篡位而引起的一系列政治事件与高压的政治环境。阮籍虽然崇尚庄老之学,但儒家的忠孝观念对于他来说,仍然是根深蒂固的。不管他个人跟曹魏王朝实际关系怎么样,篡位这样的事件仍然是他的伦理观念所无法接受的。

## (二) 四言体《咏怀诗》

阮籍的《咏怀诗》，臧荣绪《晋书》只提到“五言《咏怀》八十余篇”。唐初所编《艺文类聚》卷二十六，载有阮籍四言咏怀诗十韵二十句。<sup>①</sup> 明代冯惟讷编《古诗纪》卷十九“阮籍”卷，载有四言三首，上述《艺文类聚》的句子，都在三首之中。据冯氏《古诗纪》前列“引用书目”中，有《阮步兵集》。又据“诗纪凡例”：“《艺文类聚》、《初学记》所载诗多系摘句，今择其阙文诗，各载于后。”<sup>②</sup>可见此书体例，凡是从《艺》、《初》两书中辑出的佚句，都是附在各家完整诗篇的最后面的。而阮籍《咏怀》三首，是编在他的五言体《咏怀》八十二首的前面，况且篇幅完整。显然不是从《艺文类聚》辑出，而是本集所载。但明代还有其他的阮集版本，其所载四言体咏怀诗多于冯氏诗纪所录，共为十三首。钱曾《读书敏求记》卷四“《阮嗣宗集》一卷”条云：“阮嗣宗《咏怀诗》，行世本惟五言八十首，朱子儋取家藏旧本，刊于存余堂，多四言咏怀十三首，览者勿漫视之。”<sup>③</sup>后来丁福保编《全汉三国晋南北朝诗》，称“历访海上藏书家，都无朱子儋本”。所以仍只编录《诗纪》所载的三首。黄节著《阮嗣宗咏怀诗注》亦称未见朱子儋本，但有“旧藏潘璫本，乃明崇祯间嘉靖刻者”，“分上下两卷，四言诗十三首，其一至三与丁氏刻同，其四至十三，则丁氏所未见者。意与朱子儋本必无大异。并且潘本在朱本之前”。此后逯钦立编《先秦汉魏晋南北朝诗》及诸家整理校注的阮集，多沿黄节本，著录阮籍四言体《咏怀诗》十三首。

四言体《咏怀诗》因为有版本方面的疑问，并且艺术上的水平又不及五言，所以历来未加深论。冯惟讷《古诗纪》云：“阮嗣宗集传之既久，颇存伪阙，世之较录者往往肆为补缀。作者之旨，淆乱甚焉。”<sup>④</sup>阮籍的四言诗，很可能存在着冯氏所说的这种情况。但从汉末和魏代四言体仍然流行的情况来看，再根据阮氏诗学与国风、小雅的深厚的渊源关系，他创作《咏怀诗》时，同时运用五言与四言两种诗体，是不奇怪的。《艺文类聚》、《古诗纪》所载的三首，应

① 此据逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗·魏诗》卷十。

② 《古诗纪》第一册，第8页。

③ 钱曾：《读书敏求记》卷四，商务印书馆，1936年版，第142页。

④ 《古诗纪》卷十九。

该是可靠的。这三首诗,对了解阮籍《咏怀》的创作背景与动机,有重要的依据作用。这三首诗的写作方式,为诗中所说的“感时兴思”。第一首先描写天象、物候,表面上写得很祥和,但内在的意蕴是以时序推迁、事物盛衰的话语,暗示王朝将要更替。诗之末段云:“於赫帝朝,伊衡作辅。才非允文,器非经武。适彼沅湘,托分渔父。优哉游哉,爰居爰处。”在说到司马氏时,作者表面上也是赞颂的,称“於赫帝朝,伊衡作辅”,但诗人写此的目的,不是赞颂而是忧时,但也不敢明言忧时,只好说欲弃明时而归隐。第二首弃明时归隐之愿更强:“月明星稀,天高气寒。桂旗翠旌,珮玉鸣鸾。濯缨醴泉,被服蕙兰。思从二女,适彼湘沅。灵幽听微,谁观玉颜。灼灼春华,绿叶含丹。日月逝矣,惜尔华繁。”第三首诗情愫更加哀切:

清风肃肃,修夜漫漫。啸歌伤怀,独寐寤言。临觞拊膺,对食忘餐。  
世无萱草,令我哀叹。鸣鸟求友,谷风刺愆。重华登庸,帝命凯元。鲍子  
倾盖,仲父佐桓。回滨嗟虞,敢不希颜。志存明规,匪慕弹冠。我心伊  
何,其芳若兰。

这首的情调,最接近五言咏怀,但不敢直接刺时,而只是自明其不干时进趋的高洁志行。因为从表面的形迹上看,阮籍与司马氏的关系是比较密切的,很容易被时人看成是司马氏的党羽。这也是阮氏内心的一种伤痛。《咏怀》之作,不仅是忧生、刺时,而且也是自明其心迹,所以处处表现高蹈远赴之志。从这三首诗也可以看出,阮籍的《咏怀》诗,应该是在司马昭时期写作的。

## 二、《咏怀诗》八十二首的内容和主题

阮籍的诗诚然是时代的产物,反映了魏晋易代之际恶劣的现实。但其用意往往是深藏的,所谓“百代之下难以情测”(李善《文选注》引颜延之语),“阮旨遥深”,都反映了这个特点。但阮氏《咏怀》与应璩《百一诗》不同,其宗旨除感激时事外,还有浓厚的哲思色彩,而且触及到了人类与世界的一些基本关系。另外,应诗是较客观地讽喻时世,阮诗则除讽喻外,更多自我的抒情,即所谓“感激生忧思”。古今的一些阮诗解读者,过多地强调了阮诗的刺

时,而忽略其自我抒情与哲理思索一面,经常将一些只是一般的感激忧思而没有隐含具体的讽刺内容的作品,都与具体的历史事件、历史人物穿凿附会起来。清末陈沆作《诗比兴笺》,选阮诗三十八首,分为上中下三类,《咏怀诗》上十二首“皆悼宗国将亡。推本由来,非一日也”。他将这十二首诗都附会到魏朝将亡这一具体的历史事件上,如“平生少年日”明明是自悔早年交际浮华之事,“王子年十五”、“人言愿延年”则是惆怅求仙不得,陈氏分别将其附会到明帝、少帝等事;“炎暑唯兹夏”,只是感叹时光流逝之意,陈氏也将之解释为司马昭立常道乡公之事。最为离奇的是其对“天马出西北”一诗的解释。此诗的主题也是哀伤神仙之难求。诗云:“天马出西北,由来从东道。春秋非有托,富贵焉常保。清露被皋兰,凝霜霑野草。朝为媚少年,夕暮成丑老。自非王子晋,谁能常美好!”开头两句,即《郊祀歌十九章》中《天马歌》“天马徕,从西极”,次两句则用同组歌《日出入》“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”。《郊祀歌》实是表现汉武帝求仙的作品,咏“天马”、咏“日出入”,都是寄托其翹企云天以求遐升的渺漫之思。阮籍之意,则在于神仙之不可求,春秋不可托,徒见富贵难保,时节流易,露摧皋兰,霜殄野草,朝为少年,夕成丑老,更有谁能像仙人王子晋之常保美好。这是悲己,也是悲人。诗的意象与主题,都十分明白。但陈氏却笺注道:“马出西北,途非不遥,孰召使来,则由东道主人引之。犹司马氏本人臣,而致使有禅代之势,非在上者致之有渐乎?”且言“天马寓典午之姓”。<sup>①</sup> 实在是穿凿得可笑。陈氏以为“皆刺权奸,以戒后世也”的《咏怀诗》中十首,也有不少过于拘泥史事的解释。前人曾论陈氏“援据史事,加以疏释,虽颇有善言,亦间蹈穿凿”。<sup>②</sup> 但陈氏之穿凿,还是有一定的限度的。这可以从他对《咏怀诗》下十六首的处理上看起来,他认为这十六首都是“述己志也,或忧时,或自励焉”。其实前两类中也大部分是这样的作品。大概陈氏自己也意识到附会太多,所以就将这些他暂时无法比附的作品,笼统归入“述己志”一类。<sup>③</sup> 事实上,这才是解读阮诗的正道。

① 陈沆:《诗比兴笺》卷二,中华书局,1959年版,第40—41页。

② 沈祖棻《阮籍咏怀诗初论》,程千帆、沈祖棻:《古典诗歌论丛》,第91页。

③ 以上具体参见陈沆《诗比兴笺》卷二,第48页。

《咏怀诗》八十二首,我们不排除里面有隐喻时事及某些具体人物的作品,但这样的作品数量是不太多的。大量的作品,还是自抒各种各样的感激忧思之情,或咏史以寄托现实,或感叹神仙之难求。这类诗,当然是有现实的情绪在里面,但作者并非用“密码”式的方法来作诗的。大抵是古人所说的“有寄托入,无寄托出”,是一种“兴寄”的方法。《咏怀》其一就是典型的这样的作品:

夜中不能寐,起坐弹鸣琴。薄帷鉴明月,清风吹我襟。孤鸿号外野,  
翔鸟鸣北林。徘徊将何见,忧思独伤心。(其一)

此诗塑造了一位忧郁的艺术家或思想家的形象——通过夜中不寐、起坐弹琴、顾望徘徊、忧思伤心等行动和心理的描写,又通过薄帷映鉴明月、清风吹拂衣襟及孤号野外的鸿雁、鸣叫在北林的翔鸟等外在环境的衬托。如果用后世诗评家的说法,就是意余象外。对于“孤鸿号外野,翔鸟鸣北林”这两句,历来索解纷纭。<sup>①</sup>初看似都有道理,细按则差无所据,多为臆断穿凿之词。通达地去理解,我觉得这两句,无非是以外界两种鸟类的不安惊扰形象来暗示诗人内心的不安,并以此二鸟之深夜不遑宁息来暗示世界万物的流离失所,自然中和谐秩序之被破坏。这正是阮籍的心怀。他的诗歌,从不以和谐的秩序安排事物,都以混乱、失常的状态表现事物:

灼灼西隰日,余光照我衣。回风吹四壁,寒鸟相因依。周周尚衔羽,  
蛩蛩亦念饥。(其八)

寒风振山冈,玄云起重阴。鸣雁飞南征,鸕鷀发哀音。(其九)

走兽交横驰,飞鸟相随翔。(其十六)

孤鸟西北飞,离兽东南下。(其十七)

---

<sup>①</sup> 六臣注《文选》吕向注孤鸿,喻贤臣孤独在外;翔鸟,鸕鷀,以比权臣在近,谓晋文王。后人多宗其说,如张玉穀《古诗赏析》云:“此首伤上之远贤亲佞也,全在孤鸿二句露意。前四写无聊之况,即景写情。‘孤鸿’二句,以孤鸿在野,比君子之被放,翔鸟鸣林,比小人之在位,君在北故曰北林。如徒以为赋景,便失神理。”

如此例子,是很多的。如果一一穿凿,阮籍诗将失去其伟大的价值。诗人深感世界秩序之被破坏,自然之道之被违反,所以他诗中的世界,呈现出这种样子。

以月夜为背景塑造忧人形象,或者可以称之为“月夜的忧思”,这个主题,《诗经·陈风·月出》篇就已出现。《古诗十九首》中“明月何皎皎”一诗,也写客子因思家而月夜不寐的内容。魏明帝曹叡的《长歌行》,虽然不是写月夜,但也描写夜中不寐的情景。<sup>①</sup> 阮籍的这首诗,与上述诸诗有一种渊源关系。月夜不寐,或夜中不寐,这个情节是诸诗所共有,因不寐而徘徊出户外,也是诸诗共有的情节。而听鸟鸣、感时物这一层,则是阮诗与明帝诗所共有的。但是,阮诗与古诗及明帝诗仍有质的差别。《诗经》中的《月出》,是写怀人之思,现代注家,多认为是一首爱情诗。《古诗·明月何皎皎》写的是客子思家之情。这两首诗,引起诗中主人公深夜不能寐的都是一种很具体的人间感情。所以这两首诗是单纯的叙事写实,没有任何象征的、联想的成份。阮籍诗则表现一种并没有交代具体原因的忧愁感情。正因如此,这种忧愁显得更加深刻,并且引起读者的种种联想。其实,引起作者不安之思的,并非某一具体的事情,而是作者内心的种种忧思,说得复杂一点,也就是整个《咏怀》八十二首中所表现的矛盾性情绪,即咏怀之“怀”。所以,我说这首诗实际是一首序诗。明帝诗写月夜不寐,表现出忧思深迥之感,对阮诗可能有所启发。

《咏怀》其一,正是自咏其“怀”。可以说是《咏怀诗》的基调与底色。在此基调上稍稍加以发展的,则是一批“感时兴思”的作品,如其三“嘉树下成蹊”、其七“炎暑惟兹夏”、其十四“开秋兆凉气”、其二十三“朝阳不再盛”诸首。这些诗即传统所说的推移主题,阮籍主要侧重于荣衰,但他的感受比一般人要激烈得多,其中仍有一种现实的压抑感。如:

① 《月出》:“月出皎兮,佼人僚兮。舒窈纠兮,劳心悄兮!”《明月何皎皎》:“明月何皎皎,照我罗床纬(一作帷)。忧愁不能寐,揽衣起徘徊。客行虽云乐,不如早旋归。出户独彷徨,愁思当告谁。引领还入房,泪下沾裳衣。”曹叡《长歌行》:“静夜不能寐,耳听众禽鸣。大城育狐兔,高墉多鸟声。坏宇何寥廓,宿屋邪草生。中心感时物,抚剑下前庭。翔佯于阶际,景星一何明。仰首观灵宿,北辰奋休荣。哀彼失群燕,丧偶独茕茕。单心谁与侣,造房孰与成。徒然喟有和,悲惨伤人情。余情偏易感,怀往增愤盈。吐吟音不彻,泣涕沾罗缨。”

嘉树下成蹊，东园桃与李。秋风吹飞藿，零落从此始。繁华有憔悴，堂上生荆杞。驱马舍之去，去上西山趾。一身不自保，何况恋妻子。凝霜被野草，岁暮亦云已。（其三）

这首诗在内容上，是《咏怀》八十二首中有代表性的作品，表现阮诗中经常出现的荣衰主题。首二句“嘉树下成蹊，东园桃与李”，用春天桃花盛开、观者纷集的景象象征世事盛时的情形；次二句“秋风吹飞藿，零落从此始”，则说桃李至秋而零落，意喻世事盛必有衰；接下“繁华有憔悴”五字，是阮籍从上述现象中体悟到的一种哲理；“堂上生荆杞”，似受曹植“生存华屋处，零落归山丘”（《野田黄雀行》）的影响。当然，阮籍此诗，不仅是写荣衰。从它后半首看，似乎另有感触，余冠英说它“情词危切，似有亡国的恐惧”<sup>①</sup>，也有一定的道理。

比推移主题内容更加具体的，是伤己与悯世两类作品。这里所说的伤己是狭义的，即回顾个人身世与自伤怀抱。如其五“平生少年日”、其十五“昔年十四五”、其五十九“少年学击剑”，都是自叙所作，主要写自己少年时期的习儒、任侠、浮华交游之事，作者后来的思想观念，觉得少年时的这些作为，都是徒劳可追悔的。这种对个人少年的理想与热情的否定，实际是否定现实的另一种表现形式。自叙的另一种形式就是写自己日常的感激之怀，如平居的忧思与怀人，如《咏怀》其一写平居忧思，其十七则写平居怀人：

独坐空堂上，谁可与欢者？出门临永路，不见行车马。登高望九州，悠悠分旷野。孤鸟西北飞，离兽东南下。日暮思亲友，晤言用自写。（其十七）

怀人思亲友，是魏晋诗的一种主题。但阮在怀人时别有寄托，中间“登高望九州”四句，遗世独立而复悲悯万类，不是一般的怀友诗应有的情节。则作者之深衷缈怀，似有出于一般的思友感情之外者。阮诗写怀人之意的，还有其三十六：“谁言万事艰，逍遥可终生。临堂翳华树，悠悠念无形。彷徨思亲友，倏

<sup>①</sup> 余冠英：《汉魏六朝诗选》，人民文学出版社，1958年版，第133页。

忽复至冥。寄言东飞鸟，可用慰我情。”

除写平居忧思、怀人之外，《咏怀》诗中还有一类是写平生登览游历的感怀之作，往往就所登览的山水、古迹发兴，寄托其深远的思想。史称阮籍“或闭户视书，累月不出；或登山临水，经日忘归”。又记云：“时率意独驾，不由径路，车迹所穷，辄恸哭而反。尝登广武，观楚汉战处，叹曰：‘时无英雄，使竖子成名！’登武牢山，望京邑而叹，于是赋《豪杰诗》。”可见游历与登览赋诗，是阮氏的一种创作方式。《咏怀》其九“步出上东门”、其十三“登高临四野”、其十六“徘徊蓬池上”、其二十六“朝登洪波颠”、其三十一“驾言发魏都”、其四十七“步游三衢旁”、其六十二“朝出上东门”等首，其所触之事、所寄之感虽然各不相同，但都是远承《诗经》“驾言出游，以写我忧”的感兴方式。汉魏诗人多承其志，经常在诗中表现这样的意思，阮瑀《驾出北郭门》、王粲《日暮游西园》、陈琳《高会时不娱》、《节运时气舒》等，都属于相近的表现模式。阮籍正是继承这一模式，但往往兼有怀古以自伤之意，感情激荡，正是所谓“穷途之哭”：

步出上东门，北望首阳岑。下有采薇士，上有嘉树林。良辰在何许，凝霜沾衣襟。寒风振山冈，玄云起重阴。鸣雁飞南征，鸱鸢发哀音。素质游商声，凄怆伤我心。（其九）

徘徊蓬池上，还顾望大梁。绿水扬洪波，旷野莽茫茫。走兽交横驰，飞鸟相随翔。是时鹑火中，日月正相望。朔风厉严寒，阴气下微霜。羁旅无俦匹，俛仰怀哀伤。小人计其功，君子道其常。岂惜终憔悴，咏言著斯章。（其十六）

两诗似乎都是有感于世局之变，欲以道德自立，超越某种恶劣变化着的现实形势之上。所以前一首寄怀伯夷、叔齐，后一首蔑视小人之唯功利是图，而欲守君子之常，实近于陶渊明的固穷守节。嵇康的《秋胡行》，也表现了类似的思想。

悯世刺时的作品，也是《咏怀》诗的一个类型。这类诗为避时忌，往往立象达意，更加深曲，如其二“二妃游江滨”，是讽刺世人初以“金石交”相期，但



最终一旦离伤。诗开头写郑交甫与汉上游女虽然只是邂逅相逢,但既以环佩相赠,终至永不相忘。然后又引《诗经·伯兮》“其雨其雨,杲杲出日”之语。这其实都不是作者要说的正面主题,正面主题仅全诗最后两句“如何金石交,一旦更离伤”,前面全是用来反衬这最后一句。但最后一事究竟寓何人事,作者却不作具体交代。另外的悯世刺时之作,尚有其八“灼灼西隄日”、其十一“湛湛长江水”、其十三“昔日繁华子”、其二十“杨朱泣歧路”、其二十七“周郑天下交”、其五十三“自然有成理”、其五十六“贵贱在天命”、其五十九“河上有丈人”、其六十六“塞门不可出”、其六十七“洪生资制度”、其六十九“人知结交易”、其七十二“修途驰轩车”、其七十三“横术有奇士”、其七十五“梁东有芳草”。这些诗,都是讽喻世人,但讽喻之外,更多悲悯之意。其中有一些可能是有具体所指的,但作者超越汉魏诗歌具体的写实手法,多以曲笔传达,时带议论,可能受到清议之风的影响。

阮籍上述几类诗歌,往往是这样,从写实出发,但因别具怀抱,就形成了不同于一般诗人的“阮旨遥深”的寄托作风,并具有了某种象征、朦胧的特点。他从建安诗人的写实风格出发,自然地发展出一种象征艺术。

从以上的逐层展示可以看出,阮氏《咏怀》诗,从直抒感激忧思之怀开始,进而为荣衰主题、自叙生平、平居忧思怀人、登览或怀古、悯世刺时,这其中体现着一种逻辑上的发展层次。到这个层次为止,基本上还都是现实性的内容,可见阮诗的现实性是很强的。但阮诗没有停止在这个现实的层次上,他的《咏怀》诗题材与主题的逻辑发展还在进行,那就是向塑造超现实的理想人物与理想境界发展。竹林名士的越名教而任自然的行为表现,本来就是指向一种理想的人格。但除了嵇康的《四言赠兄秀才入军诗》是直接写名士遨游之事外,像阮籍的那些蔑弃礼法的行为,很少直接表现为诗歌的内容。<sup>①</sup> 例如,从传记来看,阮籍嗜酒、也欣赏女色,但诗中却几乎没有正面表现这些内容,这在魏晋时期酒与情色、情爱主题都较发达的文学风气中,是比较特殊的。这里最合理的解释,大概是玄学思维的作用,玄学思维使得阮籍的诗歌显示出很明显的超越现实形象与情感的倾向。在阮籍的玄学观念中,现实的

<sup>①</sup> 《咏怀》其六十七“洪生资制度”,是讽刺礼法之士的作品。

存在是暂时的,现实中的美好都是虚幻的:

梁东有芳草,一朝再三荣。色容艳姿美,光华耀倾城。岂为明哲士,  
妖蛊谄媚生。轻薄在一时,安知百世名。路端便娟子,但恐日月倾。焉  
见冥灵木,悠悠竟无形。(其七十五)

类似这样的表达,在《咏怀》八十二首中不一而足。这其实根植于阮籍对现实的强烈不满,这种不满发展为一种哲学,就是对包括美好的生命在内的一切现实中的优美事物与形象的否定。由此可见,他的嗜酒、欣赏女色,都不是对酒与女色本身的爱好,而是一种寄托性的行为。正因为这个原因,他对流行的“酒”与“色”的主题,失去了表现的兴趣。他的兴趣转向以玄学理念为基本支撑的超现实的形象的表现,其最集中的表现就是《达庄论》中塑造的服膺庄学的玄士与《大人先生传》中所塑造的超越于一切世俗规范与价值观念之上的、达到绝对自由境地的至人的形象。这些超现实的理想境界与形象,也在《咏怀》诗中随处闪现其光彩,构成《咏怀》诗主题与题材发展的最高层次。在这些诗歌中,阮籍采用以《山海经》为主的神话传说及前人诗歌、辞赋中的超现实形象,为《咏怀》诗中最为瑰奇逸丽的部分,是造成《咏怀》诗永恒艺术魅力的重要因素。其寄托的形象,主要集中在传说的神仙与神女及玄鹤乃至神木之类,如其十八“悬车在西南”、其十九“西方有佳人”、其二十一“于心怀寸阴”、其二十三“东南有射山”、其二十四“殷忧令志结”、其二十八“若花耀四海”、其四十“混元生两仪”、其四十一“天网弥四野”、其四十三“鸿鹄相随飞”、其四十四“俦物终始殊”、其四十五“幽兰不可佩”、其五十五“人言愿延年”、其五十八“危冠切浮云”、其六十五“王子十五年”、其七十三“横术有奇士”、其七十八“昔有神仙士”、其七十九“林中有奇鸟”、其八十“出门望佳人”、其八十一“昔有神仙者”等首。

西方有佳人,皎若白日光。被服纤罗衣,左右珮双璜。修容耀姿美,  
顺风振微芳。登高眺所思,举袂当朝阳。寄颜云霄间,挥袖临风翔。飘飘恍惚中,流眄顾我傍。悦怿未交接,晤言用感伤。(其十九)

此诗盖辞赋中写神女题材之流裔,所谓以美人比君子也。“西方有佳人”,黄节注引《毛诗》“云谁之思,西方美人”,然论其近源,实出曹植《杂诗》“南国有佳人,容华若桃李”,盖拟其句意而易其词也,为魏晋间诗人常用之法。而此诗整体的构思与形象,又受到《洛神赋》的影响。阮籍另有《清思赋》,也是学习《洛神赋》的。然洛神与君王,虽不能相从,而终究已有接触,此则“悦怵未交接”,其悲伤更不待言。至于其寄托之意究竟是什么,则难以说清楚。

阮籍曾经热切地幻想过神仙世界:

东南有射山,汾水出其阳。六龙服气舆,云盖切天纲。仙者四五人,逍遥晏兰房。寢息一纯和,呼噏成露霜。沐浴丹渊中,照耀日月光。岂安通灵台,游漾去高翔。(其二十三)

这里的幻想是清晰的。正如刘勰所说的那样,“正始明道,诗杂仙心”,新兴的玄学思维,对于古老的神仙观念是有所刺激的。但是玄学毕竟不同于仙学,并没有一套成仙求长生的思想与法术的体系,所以玄学家各自对神仙的看法也大不相同。他们的体验则基本上还停留在古老的神话与两汉方仙道的层次上,是一种朴素的神仙幻想。阮籍与嵇康都经历过求仙之事,与方外之士孙登等人有过交往。但阮籍不像嵇康那样有清晰的神学思想,他对神仙之事,更多停留在幻想阶段,比较模糊,并且还深受后汉以来疾虚妄的理性思想的影响。<sup>①</sup>所以在大多数时候,阮诗对神仙的幻想是模糊的,他的游仙诗,更多的是表达求仙的愿望与追求不得的悲哀。还有,他的向往神仙、仙境,不仅是出于希冀长生久视的生命愿望,同时也是追求一种超越现实的绝对自由的境地,即所谓“坎壈咏怀”(钟嵘《诗品》)。正是这一点,使得他的这类作品,与其他题材的作品一样,充满了回肠荡气的感激忧思之情,其作为抒情诗的特点是突出的。所以阮氏的求仙主题,又常常与恐惧现实危机、哀叹生命短暂、恐惧死亡等主题结合在一起,表现出一种综合性倾向:

<sup>①</sup> 参看钱志熙《唐前生命观和文学生命主题》第十三章第三节《嵇、阮的新神仙思想和游仙主题》。

悬车在西南，羲和将欲倾。流光耀四海，忽忽至夕冥。朝为咸池晖，蒙汜受其荣。岂知穷达士，一死不再生。视彼桃李花，谁能久荧荧。君子在何许，叹息未合并。瞻仰景山松，可以慰吾情。（其十八）

天纲弥四野，六翮掩不舒。随波纷纶客，泛泛若浮鳧。生命无期度，朝夕有不虞。列仙停修龄，养志在冲虚。飘飘云日间，邈与世路殊。荣名非己宝，声色焉足娱。采药无旋返，神仙志不符。逼此良可惑，令我久踌躇。（其四十一）

日车之运行，让人深切地感到时光流逝，生命短暂。然只有世上凡人受此规律支配，而神仙则能超越于此。但神仙究竟不见，所以诗人内心陷入了深刻的矛盾之中，感到终究无法超越现实世界与自然生命的规律。这两者正是阮籍《咏怀》诗基本的情感表现，也就是阮籍所咏之“怀”。

从上面的分析，可以看出阮籍《咏怀》诗的主题与内容，呈现出一种逻辑展开的层次。联系着这一逻辑层次的，正是阮籍自身思想上的逻辑层次，更进一步说，则是正始时期的一些现实问题与思想文化在阮诗上的投影。

## 第四节 阮、嵇诗歌对建安诗风的发展

### 一、正始阮、嵇诗风与建安诗风审美特质之不同

魏代诗赋的普遍作风是篇体轻淡、浮浅，阮籍、嵇康则继承了邴下宏丽和壮大的风格而进一步发展。陈寿《三国志·魏书·王卫二刘传》云：“瑀子籍，才藻艳逸，而倜傥放荡，行己寡欲，以庄周为模则。……时又有谯郡嵇康，文辞壮丽，好言老、庄，而尚奇任侠。”可见当时的人，已经注意到他们文学风格中艳逸与壮丽的特点。这正是对邴下时期“诗赋欲丽”创作倾向的发展，再加上对庄骚风格的吸取。

但与建安时期相比较，正始诗歌有许多新的特点。这些新特点，有些是应该联系当时的文化、现实背景来分析的。但那样展开，问题会十分复杂。所以这里只能概括地、完全从文学形式的角度谈谈：

建安诗人在继承汉乐府民歌现实主义的基础上，创造了一种文人品格的

现实主义诗风。诗人以社会生活为表现对象,并在这种表现过程中体现文人自身社会生活的基本态度。即就诗之外的建安时期的辞赋、散文而言,也无不贯穿着这一特点。这一特点,可以概括为“析物理之真,写人情之美”。与此相对,正始时期的诗人,追求一种玄思的、超现实的境界,创造人间所没有的浪漫形象,如阮籍的许多以幻想形象为主的诗、赋,都是这方面的代表。嵇康诗中所表现的那种超世出尘的形象,也是很有代表性的。这一切,当然不能简单地称之为“仙心”,但可以看到,正始诗歌艺术在美的创造方面具有超现实的一面。

在正始时代,诗歌发展的另一个重要方向是在艺术的形式上,进一步脱离民歌艺术和音乐这两个母体,走向文人化。五言诗进一步发展,而文人拟乐府则走向衰落。即在观念方面,阮籍、嵇康两人的音乐思想,也足以反映这一点。阮籍作《乐论》,提倡雅正之乐,明显地表现出轻视民间音乐的倾向,批评“闾里之声竞高,永巷之音争先”的现象。嵇康虽然没有站在先王雅乐的立场上批评民间音乐,但他所提出的“声无哀乐”的观点,则是以老庄的无为思想为基础,实际上是在提倡一种非现实性的音乐。这与汉魏乐府的基本创作思想也是很不相同的。从这些观念来看,正始时期文人拟乐府的衰落,并非偶然现象。

除上述所论之外,正始诗歌象征方法的发展、诗中哲理因素的增加,也都是这一时期诗歌的特点,历来的论者已多有论及。

## 二、阮籍对汉魏之际诗学的继承与发展

阮籍的诗学,向来很少有研究者加以分析。其基本宗旨,实有数端,一为自然抒发,慷慨使气;一为赋比兴杂用,立意为先,旨趣深邃,词若悠谬。总的来讲,是以古诗十九首及建安诗风为出发点而加以发展,并远取《小雅》、《离骚》的精神。

阮氏诗风,实以自然为高,不任雕饰。对此,古人多有见及。如钟嵘评其“源出于《小雅》,无雕虫之功”(《诗品》卷上),刘勰评其“使气以命诗”(《文心雕龙·才略》),都含有自然的意思。清人陈祚明更加以具体的分析:

阮公《咏怀》，神至之笔。观其抒写，直取自然。初非琢炼之劳，吐以匠心之感，与十九首若离若合，时一冥符，但错出繁称，辞多悠谬。审其大旨，始睹厥真，悲在衷心，乃成楚调。而子昂、太白目为古诗，共相仿效，是犹强取龙门愤激之书，命为国史也。且子昂、太白所处之时，宁有阮公之情而能效其所作也哉。公诗自学《离骚》，而后人以为类十九首耳。<sup>①</sup>

陈氏之说，见解甚真。阮籍之诗学，精神在于自得，有崇尚自然的倾向。汉魏人乐歌诗，因为以音乐为本体，诗歌的语言艺术属于第二义，所以艺术上具有自然的特点。邺下诸家的五言，开始追求技巧，但不显著，所以沈约认为曹王是“以气质为体”。<sup>②</sup>到了魏代，一方面是玄学自然观的影响，另一方面是上面分析的率易诗风的流行，反而更倾向于自然。上论何晏、应璩之诗，都是如此。阮籍、嵇康的造诣远高于魏代诸家，但其禀尚的诗学宗旨，仍然是以自然为高的。如果说阮、嵇与正始前后的魏代诗坛有什么共同性的诗风，除了“正始明道，诗杂仙心”外，就是艺术上的崇尚自然。另外，阮瑀的诗风对阮籍也有一定的影响，他在建安七子中，实不以诗学见长，基本的旨趣在于质朴自然。阮籍《咏怀》之不重雕琢，也是家传的一种诗风。

阮诗以自然为体在创作上的主要表现，就是他的诗歌是以感情与思想为主体，其意象词语的文质变化，一任情绪的流程，兴感无端，忽然而起，戛然而止。虽然阮诗意象丰富，并且时有偶俪之词，但并不见刻意雕琢的痕迹。其篇章长短及结构布置，也以自然见长，并不遵从一律。但阮籍有一个重要的表达上的习惯，形成阮诗隐在的一种诗法。他的诗歌，从开头到结尾，有时一气直奔，顺着一种情绪抒写下去，结构比较简单，有时则横生旁揽，曲折多端，难以臆测。沈德潜说：“阮公《咏怀》，反复零乱，兴寄无端，和愉哀怨，倏诡不羁，读者莫求归趣。”<sup>③</sup>但无论是直致还是曲折，阮诗在最后总会自然地形成一种结论性语言，以为一篇之主题，还是有所归趣的。关于这一点，王夫之已经

① 陈祚明：《采菽堂古诗选》卷八，第236页。

② 沈约《宋书·谢灵运传论》。

③ 沈德潜：《说诗晬语》卷上，第五十七条，人民文学出版社，1979年版，第201页。

觉察到了,他论《咏怀》之章法云:“缓引夷犹,直至篇终,乃令意见”,<sup>①</sup>这可说是千古具眼的看法。循此法读阮诗,会形成更加清晰的印象。

但自然只是阮籍的一种创作态度,其艺术的造诣,则是深入到汉魏及风骚的艺术传统中去。所以历来论家,在论阮诗时,又多重视探索其诗学的渊源。钟嵘称“其源出于小雅”,是指他的诗歌主题的严肃与怨悱感激的抒情风格,但这同时也是汉魏之际的风格。后来何焯又说阮诗“其源本诸《离骚》,而钟记室以为出于《小雅》”。<sup>②</sup>上引陈祚明的评论也说他“自学《离骚》”。何氏的意思,似乎是说钟嵘体认得不对。其实,钟嵘说阮诗源出《小雅》,含有肯定阮诗渊源深远的意思,原是要读者由他这一指点进而举一反三,并不是没有看到阮诗与楚辞及汉魏之际诗的渊源关系。倒是宋人严羽所说的“黄初之后,惟阮籍《咏怀》之作,极为高古,有建安风骨”(《沧浪诗话·诗评》),对钟嵘的观点是重要的补充。

建安诗学相对于汉乐府之发展,在于风骚传统的继承,尤其是将诗骚的比兴,发展为文人诗的兴寄方法。至于兴寄的特点,古人也多已指出,钟嵘认为“言在耳目之内,情寄八荒之表。洋洋乎会于风雅,使人忘其鄙近,自致远大”,就已指出其造诣所在,全在兴寄之深阔广大。后来像明人王世懋评云:“阮公《咏怀》,亦自深于寄托”(《艺圃撷余》),胡应麟评其“兴寄冲远”(《诗薮》内编卷二),都与钟嵘所说相近。盖汉魏兴寄,其真正的意义在于以兴寄写情志,将人的精神引向高远的境地。宋代黄庭坚所提倡的“兴寄高远”、“兴托深远”,正可用来概括阮籍诗学的这一特点。

从上面自然与兴寄两端可知,阮籍诗学,大端出于汉魏之际的一种诗学方法,并由汉魏进而取法风骚,并非无所假借。但此为论其渊源,至于其造诣之变化万端,非汉魏诗人所能笼罩,亦非诗骚所能范围。如他的诗取象之大、之精、之新、之奇、之丰,都远过于邺下诸子。曹植诗是阮籍最重要的取法对象,尤其是他晚年所写的以美人、游仙、古人为寄托的一类诗,对阮的影响很明显。但曹植虽意在寄托,形象仍然是现实性的,手法也以写实为主。阮籍

① 王夫之:《古诗评选》卷四,文化艺术出版社,1997年版,第172页。

② 何焯:《义门读书记》卷四十六,中华书局,1987年版,第900页。

则更加以变化,更具幻想的超现实性。如《西方有佳人》一首,出于前人《离骚》及曹植《南国有佳人》,但虚缈之美,皆有过之。又如游仙之作,曹植尚受汉乐府影响、多写仙境、仙事,阮籍则直写其胸臆:

危冠切浮云,长剑出天外。细故何足虑,高度跨一世。非子为我御,逍遥游荒裔。顾谢西王母,吾将从此逝。岂与蓬户士,弹琴诵言誓。(其五十八)

其意趣全在以游仙为寄托,表示对蓬户士的极端蔑视。其诗之语、象虽多出于经典,但奇诡变幻,使人难以常理、常情去体认。如下列诸诗,论其法度,亦出于美人香草,但形象、情节,难以情测:

出门望佳人,佳人岂在兹。三山招松乔,万世谁与期。存亡有长短,慷慨将焉知。忽忽朝日隳,行行将何之。不见季秋草,摧折在今时。(其八十)

梁东有芳草,一朝再三荣。色容艳姿美,光华耀倾城。岂为明哲士,妖蛊谄媚生。轻薄在一时,安知百世名。路端便娟子,但恐日月倾。焉见冥灵木,悠悠竟无形。(其七十五)

第一首之佳人,究竟为现实之人,非现实之仙?或者非仙非人,仅为寄托?第二首明显的是讽喻世士,但梁东芳草为何指,“明哲士”、“便娟子”又为何种人物?以不见冥灵木为悲,然见冥灵木又如何?种种奇诡变现,实难组成一幅现实性的画面、现实性的情节。就是完全从写实出发的,如我们前面分析过平居写忧思及登览感怀、悯伤世事之作,也常有变幻的、非现实的情节、画面存在。可见阮籍之兴寄虽出于风骚、建安诗,但造诣之高,多为自得,有很大的变化。陈祚明说它“与《十九首》若离若合,时一冥符,但错出繁称,辞多悠谬”。<sup>①</sup>这是说他的体制方法出于《十九首》,但又有很大的变

<sup>①</sup> 陈祚明:《采菽堂古诗选》卷八,第236页。



化,正是阮诗在继承中的一种变化。这种变化,对于形成阮诗的特质是非常重要的。

但阮籍虽然多变化现实情事而作诗,甚至纯出于幻想,其情境、形象又是生动具体的,遵循汉魏诗直观、生动的写作原则,这种写作的方法使得他的诗歌能够继承建安风骨并有所发展。“阮旨遥深”,是思想、形象之丰富性本身所造成,并不是语言表达上的朦胧与晦涩。从语言表达来看,阮诗是典型的汉魏风骨之作,朴素、明朗、简劲、有力,形象性很强,决无雕琢和人工整饰之病。《咏怀》八十二首,每一首诗都可作如是观。阮诗虽不以形似写物为意,但他的诗歌在写景造象的艺术上,比建安诸子又推进了一步。这与阮籍深于感性的个性有关。阮籍是一个具有丰富感性体验的诗人,其情感之拥有与表达,都异于常人。龚自珍有诗:“之美一人,哀亦过人,乐亦过人。”<sup>①</sup>用来评价阮籍是很恰当的。以他这样的人,遭逢魏晋易代那样的现实,真有小雅“靡可控告”之忧。一编《咏怀》八十二首,可说是五言诗中的《离骚》。只是屈原写的是个人的理想不能实现的政治悲剧,一个伦理价值生命观不能实现的悲剧。而阮籍对这个生命观本身都产生怀疑,他是想从更广大的天人之际来寻找其生命、心灵的安顿之处,所以笔底笼集了社会与自然的万有。他不是从社会的立场看社会,而是从自然、或说是一种自然观的立场来审视整个宇宙自然与社会人生。所以《咏怀》八十二首中,确实可以概括出“一以贯之”的思想,但其思想是情感化、直观化的,不脱离具体形象。这也可能是阮籍深于庄学的功力所致。

### 三、嵇康的个性及其四、五言诗的艺术

#### (一) 嵇康的个性

嵇康(224—263)与阮籍同崇尚老庄,个性却有不同。阮籍深沉含蓄,也能和光同尘,实多隐忍。他在行为上显出更多层次性,也使得不同的人对其

<sup>①</sup> 《龚定庵全集类编》卷十七《琴歌》,中国书店,1991年版,第400页。

有不同的评价和阐释。<sup>①</sup> 玄学崇尚自然的人奉他为典范,正统的名教派人物,有认为他毁礼,也有认为他至性,像司马昭就认为他是至慎之人。可以说阮籍以他一己之身,示现社会时代的形形色色。有人形容汉末名士黄叔度的人品时说:“叔度汪汪,若千顷之陂,澄之不清,扰之不浊。”(《世说新语·德行》)这话也可以用来形容阮籍的品格。

嵇康则是更加真率的一种性格,冲怀自然,而高亮任性。从旁人看来,更有一种清标绝俗的姿态。两人在形迹上也有许多不同,阮籍更多于感性与激情,嵇康更长于智性的体验。从流传的逸话来看,阮籍多有赏爱美色、沉酣醇酒之迹。嵇康虽然也饮酒,但不像阮籍那样沉溺于酒,其《养生论》则视酒为无益于养生之物:“故神农曰:上药养命,中药养性者。诚知性命之理,因辅养以通也。而世人不察,唯五谷是见,声色是耽。目惑玄黄,耳务淫哇,滋味煎其府藏,醴醪鸩其肠胃,香芳腐其骨髓,喜怒悖其正气,思虑销其精神,哀乐殃其平粹。”<sup>②</sup>其养生的态度,更近于理性。如果以老庄而论,也许可以说阮近于庄,嵇近于老。嵇康的《代秋胡歌》,就是阐述老子的人生哲学的。其玄学思想,更近于“道”论,以贱物贵身、体道全真为宗旨:“琴诗自乐,远游可珍。含道独往,弃智遗身。寂乎无累,何求于人。长寄灵岳,怡志养神”(《四言赠兄秀才入军诗》),“托好老庄,贱物贵身。志在守朴,养素全真”(《幽愤诗》)。再从神仙思想来看,嵇、阮都好神仙之说,但阮籍多托意于神话,以幻想来慰藉自我,更近于司马相如《大人赋》之流。嵇康则对神仙之说有天真的信仰,其神仙思想接近于养生炼形一派。这在他的诗文中是到处可见的,最集中的表现就是《养生论》一文。诗句所见,如“采薇山阿,散发岩岫。永啸长吟,颐性养寿”(《幽愤诗》),“思与王乔,乘云游八极,凌厉五岳,忽行万亿。授我神药,自生羽翼。呼吸太和,炼形易色”(《代秋胡歌》),都表现得很典型。

阮籍、嵇康两人思想行为与个性上的不同,形成了“阮旨遥深”与“嵇志清

<sup>①</sup> 宋人叶梦得《石林诗话》曾论嵇康与阮籍之不同,意多贬阮而扬嵇,认为阮籍得以全身,不是因为“口不臧否人”,而是依附司马氏的原因。其结论云:“籍著论鄙世俗之士,以为犹虱处乎裋中,籍委身于司马氏,独非裋中乎?观康尚不屈于钟会,肯卖魏而附晋乎?世俗但以迹之近似者取之,概以为嵇、阮,我每为之太息!”(何文焕:《历代诗话》,中华书局,1981年版,第434页)

<sup>②</sup> 严可均辑:《全三国文》卷四十八,第1324页。

峻”的不同风格。在文学表现方面,阮籍的思想深藏,或者说自然地融汇于形象之中,也融化于丰富的感觉之中。阮诗的成就之一,就表现在继建安诗人之后,创造出更多的艺术形象,将文人诗的比兴艺术进一步发展。嵇康的感性体验不如阮籍丰富,其诗歌之兴象也不如阮诗那样多,主要集中于飞鸟、游仙及山林自然之象,与其追求超逸出世的思想倾向一致。从感情方面来讲,阮诗“感激生忧思”,多继承汉魏之际慷慨悲哀的传统。嵇诗现实性不如阮诗,多写方外之情,更多地体现了正始前后玄学风气的影响。

## (二) 嵇康诗歌的特色与造诣

嵇康对于流行的各种诗体,似较阮籍有更多的尝试兴趣,五言之外,四言、六言、乐府都曾尝试创作。从他的采用诗体之多与其诗作多用于酬答这两点来看,嵇康的诗歌创作在当时应该有一定的影响,其在当代的诗名,很可能高于阮籍。另外,嵇康的诗歌,比阮诗更近于时风。如其《答二郭诗》、《与阮德如诗》,比起郭、阮三人之作,气骨较胜,但体制风格相近,也是滔滔叙述,稍杂比兴,不刻意于修辞与偶俪。其《五言赠秀才诗》(一本作《古意》),以双鸾为比体,寓意高洁之士,与何晏《言志》诗最接近。何诗又题为《拟古》,叔夜此诗,另本也为《古意》,可见魏代诗人,将这种以比兴为体的诗,都理解为拟古之体。这两点都是嵇诗与时风接近的证据。嵇康的五言诗总体成就不及阮籍,与他受正始时期率易诗风的影响是分不开的。

关于嵇诗体制之直白率易,古人多有论述。如钟嵘《诗品》评嵇诗:“颇似魏文。过为峻切,讦直露才,伤渊雅之致。然托谕清远,良有鉴裁,亦未失高流矣。”(《诗品》卷中)又陈祚明《采菽堂古诗选》评云:“叔夜婞直,所触即形,集中诸篇,多抒感愤,召祸之故,乃亦缘兹。夫尽言刺讥,一览易识,在平时尤不可,况猜忌如仲达父子者哉!”<sup>①</sup>又云:“叔夜衷怀既然,文笔亦尔,径遂直陈,有言必尽,无复含吐之致。故知诗诚关乎性情,婞直之人,必不能为婉转之调,审矣。”<sup>②</sup>嵇康到底有没有因诗而触祸,或者说他后来遭致祸害,是否跟他

① 陈祚明:《采菽堂古诗选》卷八,第218页。

② 陈祚明:《采菽堂古诗选》卷八,第218页。

的诗有关系,如陈祚明所说的那样,对此不得而知。但从艺术上看,嵇康诗过于直露,抒情不够婉转,是他的艺术成就受到限制的原因。但钟、陈之论嵇诗直致之体,多是从其个性着眼,没有注意到嵇诗之直致少渊雅,与沾染魏代率易肤浅的诗风不无关系。

但是嵇康在五言诗方面的造诣,还是超越流俗之上的,并且因为自然地体现个性,而造成“嵇志清峻”的艺术风格,如《五言赠秀才诗》:

双鸾匿景曜,戢翼太山崖。抗首漱朝露,睇阳振羽仪。长鸣戏云中,时下息兰池。自谓绝尘埃,终始永不亏。何意世多艰,虞人来我维。云网塞四区,高罗正参差。奋迅势不便,六翮无所施。隐姿就长缨,卒为时所羁。单雄翩独逝,哀吟伤生离。徘徊恋俦侣,慷慨高山陂。鸟尽良弓藏,谋极身必危。吉凶虽在己,世路多嶮巇。安得反初服,抱玉宝六奇。逍遥游太清,携手长相随。

### 《游仙诗》:

遥望山上松,隆谷郁青葱。自遇一何高,独立迥无双。愿想游其下,蹊路绝不通。王乔异(逯氏校:“本集作弃。周树人云:‘案当作异。《说文》云:举也’”)我去,乘云驾六龙。飘飘戏悬圃,黄老路相逢。授我自然道,旷若发童蒙。采药钟山隅,服食改姿容。蝉蜕弃秽累,结友家板桐。临觞奏九韶,雅歌何邕邕。长与俗人别,谁能睹其踪。

这两首诗一托兴于双鸾,一寄情于群仙,所表现的都是向往自由的主题。尤其是后者,表现他希冀远游高举的情怀,境界鲜明如画,在魏晋游仙诗中具有代表性。宋代诗人黄庭坚,称嵇康诗“豪壮清丽,无一点尘俗气”<sup>①</sup>,指的大概就是这种境界。

<sup>①</sup> 黄庭坚《书嵇叔夜诗与侄榘》,刘琳等点校:《黄庭坚全集·别集》卷六,四川大学出版社,2001年版,第1562页。

嵇康的四言诗,在其诸体诗歌中成就最高,渊源也最为深厚。其《四言赠兄秀才入军诗》十九章最具代表性:

鸳鸯于飞,肃肃其羽。朝游高原,夕宿兰渚。唼唼和鸣,顾眄俦侣。  
俛仰慷慨,优游容与。(其一)

鸳鸯于飞,啸侣命俦。朝游高原,夕宿中州。交颈振翼,容与清流。  
咀嚼兰蕙,俛仰优游。(其二)

息徒兰圃,秣马华山。流磻平皋,垂纶长川。目送归鸿,手挥五弦。  
俯仰自得,游心太玄。郢人逝矣,谁与尽言?(其十四)

乘风高逝,远登灵丘。托好松乔,携手俱游。朝发太华,夕宿神州。  
弹琴咏诗,聊以忘忧。(其十六)

《四言赠兄秀才入军诗》十九章,多有意义未尽可解者。作者之兄嵇喜从军,作者在惜别的同时也委婉地表现不太赞同其兄之选择的态度。这组诗,可能不是同一时间中写的,有写在临别之前,也有写在离别之后。诗中所写,实有四种场景:第一种场景是写嵇喜从军前兄弟友朋群游之乐,有时用比兴,如第一、二“鸳鸯于飞”两章,有时则为赋体,如第十章“携我好仇”、第十四章“息徒兰圃”,都是回顾畴昔之乐,有论者以“息徒兰圃”为想象嵇喜从军的情形,是不对的。<sup>①</sup> 第二种场景是写嵇喜从军后作者对他的思念,如第五章“穆穆惠风”、第十一章“凌高远盼”、第十二章“轻车迅迈”、第十三章“浩浩洪流”、第十五章“闲夜肃清”,分别写各种境界中对远去兄长的思念,同时也表现自己依旧闲逸自然的生活状态。第三种场景,则从对方设想,如《周南·卷耳》,想象对方军旅中的生活及离忧,如第三、四“咏彼长川”两章、第九章“良马既闲”。第四种场景,则是写对“灵岳”、“灵丘”的向往,表现超越世俗的“至人”理想,组诗最后部分第十六章“乘风高逝”、第十七章“琴诗自乐”、第十章“流俗难悟”就是表达上述内容。嵇康的这组四言诗,继承了《国风》中

<sup>①</sup> 具体论述请参看钱志熙《魏晋南北朝诗歌史述》,第255页。也可参见钱志熙《课诗零札——嵇康〈赠秀才从军〉其十四》,《古典文学知识》,2000年第5期。

怀人诗的表现方法而加以发展,内容上则反映了嵇氏向往高蹈的玄学人生观。

嵇康善于将思想与情感融寄于美妙的物象,四言体到了他的手里,重新发生了活力,极为成功地表现其竹林名士的遨游、玄悟、俯仰自得的群体形象。汉魏之际的四言诗有不同流脉,曹操、曹丕主要是出于乐府体,当然也偶杂风诗句法,曹植则是以《雅》、《颂》为主,王粲四言渊源于《国风》并时近《小雅》。嵇康的四言诗,主要取法《风》、《雅》,其风格与王粲较为接近,并且都是属于汉末以来流行的文士之间的赠勖之体。但王粲于乱离多阻中赠诗,其情绪更多危苦。嵇康则多写友朋嬉游之乐,以寄方外之趣,所以比兴婉洽、意境闲远、音律和谐,其修辞则不仅得四言雅润之体,而且兼五言清丽之长。刘勰《文心雕龙·明诗》论四言之风格云:“四言正体,则雅润为本”,并说:“平子得其雅,叔夜含其润。”的确,嵇康之四言,并不着意于典雅,但也并不伤雅,关键就在于一个“润”字。而“润”之根本在于“和”。嵇康作《声无哀乐论》,倡“和声”之说,认为“声”为自然之物,其本身不含人间哀乐,听声而生哀乐,纯为主观之寄托,非客观之本有。嵇氏称此为“和”声,是强调自然的最高和谐。嵇康虽然没有正式提出他的诗学思想,但他创造的这种诗风,正是上述美学思想的表现。另外从创作的宗旨来看,四言之出于乐府者,不但多激楚之音,而且不重修辞之工;出于《风》、《雅》者多雅润之辞,和婉之体,并且注重修辞之工。相对于嵇康五言诗写作的率易倾向来说,嵇的四言诗则明显地表现出在自然中求工丽的特点。这也许正是他的四言诗较五言达到更高成就的原因。

嵇康遭司马氏集团陷害入狱后所作的《幽愤诗》,是魏晋四言抒情诗中少见的长篇作品。如题所示,此诗抒发入狱后的幽愤之情,但作者此时还没有意识到将被处死,所以诗也以追悔生平为主,将自己遭遇奇祸的原因归咎于交际不慎,“好善暗人”。自后汉以来,士人常因交游而被当局冠以“浮华”的罪名,嵇康此次入狱,自然也想到这种先例,所以诗中有这样的表达。从这里可知阮籍《咏怀》诗的贬抑浮华,并非纯属刺时,也有自悔平生的意思。大概在司马氏的高压政治下,“竹林集团”至晚在嵇康入狱后,就自然地分化了。还有,嵇康此诗虽然是抒发幽愤之情,但音节并不过于激楚,尤其是最后一

段,仍然表达他一向追求的高蹈的理想,又呈现出嵇诗特有的雍容闲雅的气韵:

嗷嗷鸣雁,奋翼北游。顺时而动,得意忘忧。嗟我愤叹,曾莫能俦!  
事与愿违,遭兹淹留。穷达有命,亦又何求。古人有言,善莫近名。奉时  
恭默,咎悔不生。万石周慎,安亲保荣。世务纷纭,只搅余情。安乐必  
戒,乃终利贞。煌煌灵芝,一年三秀。予独何为,有志不就。惩难思复,  
心焉内疚。庶勖将来,无馨无臭。采薇山阿,散发岩岫。永啸长吟,颐性  
养寿。

修辞典雅,但又能直抒衷情,最能体现嵇氏四言学习《国风》、《小雅》而突破模仿的藩篱,能够神似古人。这种造诣,只有后来陶渊明的四言诗可以与之媲美,而陶诗渊源,正出于嵇氏。

## 第三章 西晋诗风的兴盛与变化

从魏晋南北朝诗歌发展的大势来看,西晋是一个十分重要的时期。其重要的表现就是重新恢复了邺下时期的群体创作风气,并且在诗人的数量与专诣的程度方面远远超过了邺下时期,在文人诗歌史上第一次出现真正具有一代诗人、一代诗风规模的局面。这种发展,一方面是诗歌史发展的自然趋势的作用,前面几个时期的诗人不仅创作了文人诗的经典,而且已经形成传统。另一方面,与西晋时期王朝政治的文化机制、社会意识及学风、士风也有密切的关系。上述诗歌史与社会文化两方面的作用力,不仅是造成诗坛兴盛局面的要因,同时也给诗风本身带来了深刻的影响。从诗歌史的意义与诗歌艺术的价值来看,西晋时期以群体风格占上风的诗歌艺术创造,其积极的作用与消极的影响是错综地结合在一起的。从这个意义上说,西晋诗风可以说是魏晋南北朝诗歌史上的一个重要转变,对后来几个时期的影响很大。如何合理地、恰当地叙述作为魏晋南北朝诗歌史之重要一环的西晋诗歌,对我们的诗学思想与诗歌史研究方法都是一种考验。

### 第一节 西晋诗风概论

#### 一、魏晋前期诗风演变大势与西晋诗风的古典主义特点

诗歌史上所谓某代诗风,有两种意义,一是指其盛衰之程度,一是指艺术上的具体表现。就后者来说,所谓某代诗风,即是那个时代诗歌创作的整体特征。从研究的方法上看,要准确地揭示一代诗风,需要将其放在诗歌史上时代风格演变的序列中来把握,尤其是需要在与其紧密相关的前后各期诗风的通变之流中来把握。



汉魏之际的诗风,是尚气抒情的,以“慷慨悲哀”为基本特征。近代以来的研究者,则经常用现实主义或写实主义来概括它。这可以说是整个魏晋南北朝抒情诗风的发源。但随着文人诗艺术的发展与各时代社会文化及士人精神主题的变化,诗歌的创作方法与审美特征也在变化。邺下以后的诗坛,诗歌的审美类型虽然仍然是现实性的,继承汉魏“感于哀乐,缘事而发”的写作特点,但创作上却流于浮浅与模拟,抒情的强度在减弱,“慷慨悲哀”的抒情方式往往流于形式。到了魏代后期,以正始玄风为媒介,嵇、阮的诗风,继承曹植晚年的“雅怨”、比兴的传统,发展出一种在艺术表现上具有丰富的隐喻性、美感的指向在于超越现实的玄想境界的新诗风,可以说是对建安尚气抒情诗风的一种变化。相对于建安诗歌的现实性、写实性,阮、嵇诗风可以说是超现实性的。西晋的诗风,并非简单地从距离它最近的正始诗风中发源,而是以邺下以后诗坛的模拟化、浮浅化诗风为起点的;但在发展的过程中,却对其后的包括正始阮、嵇的超现实诗风在内的几种诗风都有吸取。从这一段诗歌史的发展特点来看,可以说是综合式的。这跟晋代文化综合汉魏的基本特征是一致的。从诗歌内容的类型来看,这一时期的诗歌可以说仍然是抒情型的,但是建安、正始的尚气之风已然消歇殆尽,其抒情也更加地流于形式化,而刻意于修辞的作风却越来越突出。陆机所谓“诗缘情而绮靡”(《文赋》),正是在不经意中,对其本代的诗风作了最精辟的概括。这并不奇怪,因为陆机所道出的,正是他与同代人对诗歌艺术的理解与实践上的体验。如果要对西晋诗风的整体表现做出简要的概括,我认为西晋诗风是一种古典主义的诗风。它以古典主义的精神与方法,继承了前面各个时期的诗风。不妨仍然借用从前很流行而近期已经渐被研究者摒弃的所谓“创作方法论”的文学史表达方式,对文人诗的前期发展历史做这样的概括:建安是一种现实主义诗风。到了正始,转变为超现实主义的诗风,也可以称之为浪漫主义的诗风,文学史上曾经将庄骚的文学精神概括为浪漫主义,阮、嵇的诗歌精神有很大一部分是发源于庄骚的。到了西晋,综合变化前面各种诗风,转变为古典主义的诗风,其基本的表现则是以前人经典为学习、模拟的对象,以缘情绮靡为宗,以“温丽”的诗歌美为追求目标。

前人关于西晋诗风的经典论述,首推钟、刘。钟嵘《诗品序》云:

尔后陵迟衰微，迄于有晋。太康中，三张、二陆、两潘、一左，勃尔复兴，踵武前王，风流未沫，亦文章之中兴也。

这是指出其“盛”，强调其恢复并发展文人诗传统的“踵武前王”的“文章之中兴”的意义。刘勰《文心雕龙·明诗篇》则着重于西晋诗风相对于建安、正始诗风的“变”：

晋世群才，稍入轻绮，张、潘、左、陆，比肩诗衢。采缛于正始，力柔于建安；或析文以为妙，或流靡以自妍，此其大略也。<sup>①</sup>

比较准确地指出了西晋诗风的特点。另外刘氏《时序篇》也以“结藻清英，流韵绮靡”评晋代诗文风气。沈约《宋书·谢灵运传论》则将代表西晋文学最盛期的元康文学，放在与汉魏文学的比较中来评论，其着眼点同样在于“变”，并指出这种“变”体对其后的东晋南朝文风的影响：

降及元康，潘、陆特秀，律异班、贾，体变曹、王，缛旨星稠，繁文绮合。缀平台之逸响，采南皮之高韵，遗风余烈，事极江右。

西晋诗风不仅是重视修辞密丽，所谓“繁文绮合”；而且受正始以来思想风潮的影响，重视意理，由建安诗歌的较自然的抒情转为立意，用意转深，而情感转匿，此即沈约所评的“缛旨星稠”。从上述诸家所论可见，西晋诗风是源于建安而又有较大的变化，可以说是一种新的诗歌风格。古人常以西晋为六朝绮靡之风的开始，如陈子昂之论：“汉魏风骨，晋宋莫传。”<sup>②</sup>明人胡应麟则仿唐诗初、盛、中、晚之论云：“士衡诸子，六代之初也；灵运诸子，六代之盛也；玄晖诸子，六代之中也；孝穆诸子，六代之晚也。”<sup>③</sup>这样的比拟，未必恰当，但

① 杨明照：《增订文心雕龙校注》，中华书局，2000年版，第65页。

② 陈子昂《与东方左史虬修竹篇序》，见《全唐诗》第二函第三册，上海古籍出版社影印清康熙年间扬州诗局本，1986年版，第212页。

③ 胡应麟：《诗数》外编卷二，第144页。

能突出西晋诗风作为六朝新诗风的起点的意义。可以说,西晋诗歌在综合了汉魏各期的诗风之后,基本上取代了汉魏体的经典地位,成为后来六朝各代诗风的楷模。但六朝诗风,并非自西晋一贯而下,齐梁又有很大的转变。所以,要求更准确的分期,应该以西晋与刘宋为一脉,所谓“元嘉体”,实为以太康、元康的“诗体”为基础的进一步发展,其主要的渊源在于两晋。所以,从诗歌基本风格的演变来看,汉魏是一体,晋宋又为一体,齐梁又为一体。中古诗歌的基本风格,主要就是这样三种。明人许学夷继诸家之后,对太康诗体与前面的建安诗风及后来的元嘉体之间的源流演变关系分析得最为清晰:

钟嵘云:陆机为太康之英,安仁、景阳为辅。愚按:建安五言,再流而为太康。然建安体虽渐入敷叙,语虽渐入构结,犹有浑成之气。至陆士衡诸公,则风气始漓,其习渐移,故其体渐俳偶,语渐雕刻,而古体遂淆矣。此五言之再变也。(原注:下流至谢灵运诸公五言)嵘又云:建安以后,陵迟衰微,迄于太康,诸子勃尔复兴,踵武前王,风流未沫,亦文章之中兴也。予谓:以太康较魏末,则为中兴;以建安视太康,实为再变。知此,则永嘉以后可类推矣。<sup>①</sup>

许氏以雕刻、俳偶这两种形式因素来看西晋诗风与建安诗风之不同,是从文体方面来考察的。刘勰“采缛于正始,力柔于建安”,则是从风格来说的。都是以建安或正始诗为标准来衡量西晋诗,带有批评的意味。但西晋诗风也对诗歌史作出了积极的贡献,增加了艺术自觉的意识,其所发展出来的优美、典雅、温丽的风格,以及多种多样的句法、对仗,丰富了诗歌艺术的风格类型和表现手段。建安、正始的诗歌,具有鲜明的时代风格,因而反不易为平凡时代的诗人所效法。西晋诗歌缺乏鲜明的时代风格,而发展出一种比较纯粹的艺术风格和表现形式,反而比较容易为后人所效法,其在后来时期中流行,正因为此。这也未尝不可以视为西晋诗歌的一种艺术价值。

上述各家的论述,都有助于我们对西晋诗风的古典主义特点的进一步

<sup>①</sup> 许学夷:《诗源辩体》卷五,第87页。

了解。

## 二、西晋诗风与现实政治背景之关系

西晋诗风的渊源虽在于邺下诗风,但其自身的起点,应该追溯到司马氏真正取得政权之后的嘉平、正元年间。司马氏通过篡夺的方式建立西晋王朝。在这过程中产生了尖锐的政治矛盾和激烈的派系之争。为了解决这些矛盾,司马氏集团采用了高压政策,严厉、残酷地取缔异己派的势力,许多文人名士因此而惨遭杀害。高平陵政变后,玄学风气受到暂时的压抑,上节我们已经论到在司马昭执政的时代,竹林名士集团的成员本身其实已经有所分化。具有自由浪漫精神的玄学名士群的受压抑、杀害、分化,直接影响朝野风气的变化,尤其是影响了一批后进寒素之士的道路选择。他们虽也稍浸玄风,但为适应当权者提倡儒学的政策,多改由儒术文史之学,以图进身。然其立身之道,又多吸取《易》、《老》玄旨,谦柔自牧,以退为进,应变于顺逆之际,斟酌于刚柔之间,逐渐形成了一种儒玄兼综、柔顺文明的群体人格模式。<sup>①</sup> 所以从士大夫的情况来看,司马氏的政治,其实造成了一个依附于强权与皇权并进而粉饰强权与皇权的文人群体,傅玄、张华、皇甫谧、成公绥、傅嘏等人,就是这个文人群体的代表。尤其是傅、张二人,开了西晋一代寒素习儒术、研史工文的先河。<sup>②</sup> 以当时的情况而言,诗歌虽非博功名者之要务,且公私学术并无诗艺传授,但俊秀才士,既习文史,则不能不染指于诗学。此实为西晋诗风之发源。所以西晋诗风的古典主义性格及“缘情绮靡”、“温丽”的作风,实是一代文士群体性格之反映。也可以说,西晋诗风之发源,与正始阮、嵇之诗风,在时期上是并行的。阮、嵇激扬的是汉魏慷慨悲哀的余风与正始玄学自由批判的精神,而傅、张则开始了一种与强权或皇权政治相适应的文学。所以,其精神不仅与正始阮、嵇之述仙玄、愤世嫉俗、腹诽当局不同,与建安诸子之蒿目时艰、慷慨功业也不同。因此,西晋王朝一开始就蒙上了一重阴影,严重影响了文人的心理。自汉末以来文人群体那种激烈、自由、浪漫的精神,至

① 参看钱志熙《魏晋诗歌艺术原论》第三章第四节《儒玄结合柔顺文明的人格模式》。

② 关于这个问题,笔者在《魏晋诗歌艺术原论》的第四章《西晋诗风及其文化背景》中已有详细的论述。

此完全坠失,转而发展成一种审慎、谦柔、明哲保身的群体性格。在文学上,尤其是在诗歌方面,人们普遍地追求一种温丽的风格,寻求纤柔的感觉和细腻的技巧。同时,追求典雅、摹拟古典的风气也颇为兴盛。

西晋时期诗风的兴盛及其特点的形成,跟西晋王朝的建立及短暂的大一统局面的造成都有一定的关系。西晋王朝是篡夺魏朝而建立的,后又凭借魏代遗留的军事实力消灭吴、蜀两国政权,结束三国鼎立的局面,在短时期内重建大一统的格局。因为西晋是篡夺魏政而建立,所以在政治上,处处想标榜自己的朝代是超越魏代的,处处追求与魏代不同的政治格局。例如,正统儒学在魏代比较衰落,晋王朝就一意提倡儒学。又因为它重建了大一统局面,于是就觉得三国的时代是乱世,是王道坠失、王统中断的时代,所以在政治文教、礼乐典章诸方面,都力求效仿三国之前的东汉时代。这两点,我想就是西晋政治的主要特点。因上述原因,西晋王朝提倡崇儒右文,博雅好古。使得不少文士凭借儒术、文章跻身仕途,因此西晋时期虽然君主及皇室在文学创作方面为中古历朝之最弱乏者,但文学风气反较前朝为盛。尤其是统一全国之后,三国人才集于一朝,文恬武嬉,似乎也颇有一种升平的气象,而文风、诗风,也随之一变。唐韦应物《金谷园歌》:“晋武平吴恣欢燕,余风靡靡朝廷变。嗣世衰微谁肯忧,二十四友日日空追游。”<sup>①</sup>这说明晋的统一全国,是世风与文风转化的一个关键。关于这一点,学者似未深加论究。

西晋时期“采缙于正始,力柔于建安”的古典主义诗风,从主体的原因来说,是一代文士儒玄兼综、温柔文明的群体性格的反映。但造成这种外表上文雅潇洒、而内在气质缺少刚性与个性的群体性格,正是以缺乏道德前提的司马氏皇权为主因的各种政治现实及社会意识综合作用的结果。<sup>②</sup>自太康初晋武平吴而造成上层社会奢靡的世风,到元康时外戚专权、王室内部权力纷争,导致“乱政迭移”,<sup>③</sup>终至酿成八王之乱、匈奴刘曜入侵、张方剽掠京洛、劫

① 《全唐诗》第三函第七册,第455页。

② 两晋人士,对晋室开基的篡夺性质多有微词,并多以其为世风、士风颓废之一根源。干宝《晋纪总论》对此问题有正面论述。

③ 参见葛晓音《八代诗史》第四章第一节《乱政迭移中的典言雅音》,陕西人民出版社,1989年版,第103页。

持乘輿等祸乱。但就在这种政治现实节节变坏并最后导致皇权及整个社会文化体系崩溃的过程中,上述那种造成西晋文士群体性格的政治现实背景及附着于它的意识形态的作用逐渐失去,西晋的士人在精神上经历了一场“方死方生”的变化。于是,在诗风上,出现了直接继承汉魏风骨的左思、刘琨与在元嘉诗风中注入新的精神活力、使其发生质变的张协与郭璞的诗风。虽然他们的创作都是个体性的,但是我们不能不从上述的现实背景与精神气候中去把握。还有,虽然上述作家,从世代来说,与潘、陆等人完全属于一个世代,但从他们的创作上看,却是推出一种以创造性与个性为本质的新诗风,完全突破此前缺乏创造性与个性的古典主义诗风,所以我们将之称为“后期”,这里的着眼点不是实际的历史时间断限,也不想斤斤计较于个别事实的准确与否,而是注目于一种长久失去了的艺术精神的回复而做的精神史的分期。<sup>①</sup>

具体地分析,可以发现左思、张协、刘琨、郭璞诸家,各自为体,风格、题材、意境各不相同。所同者唯在这种精神与艺术上自觉、自立的表现以及诸家取法建安、正始,超越太康、元康的倾向。至其诗体方面的变化,总的来说,是加强抒情性,尤其是对自我的表现,至于风格则各家俱不相同。左思、刘琨差不多是完全恢复了汉魏诗的自然抒写的作风,其语言风格与潘、陆诸人相差很大,前述西晋诗风中刻意偶俪、体物工巧、雕藻修饰、模拟前作等风气,在左、刘诗中,可以说已扫弃净尽。但其语言之时呈巧意、更趋精炼,仍是受益于西晋诗歌普遍的语言艺术。张协本为元康诗家,前期诗多不存,后期《杂诗》十首,仍较多地受到西晋一般诗风的影响,但愈趋精彩,自成一体。郭璞《游仙》,也是远承汉魏而近取法西晋诸家的游仙之作。总之,以上诸家,对元康诗风,或反拨、或提高,使西晋诗歌史以辉煌的一页结束。但他们的成就,与前此曹植的晚年创作、阮籍《咏怀》诗及陶渊明诗一样,都是个体独立的艺术探索的结果。当然,辩证地看,西晋后期诗歌的卓越成就的取得,仍当归功于太康、元康时期诗风兴盛的背景。没有太康、元康的诗坛对邺下诗风的复兴,当然也不可能出现诸家的奇峰突起。这就是西晋前后期诗风在诗史发展逻辑中的辩证关系。

① 以上观点,请参看钱志熙《魏晋诗歌艺术原论》第四章第三、第七等节的有关论述。

### 三、西晋诗风典型的修辞艺术

典型的西晋诗风,是指太康(280—290)、元康(292—299)时期以潘岳、陆机等家为代表的诗风。这时的诗风,论其基本的渊源,当然还是沿承汉魏的,但他们对汉魏的吸取与变化,主要在于修辞艺术,可以说是对邺下时期开始出现的注重修辞的倾向的大力推进。从修辞艺术的角度概括晋诗,我认为刘勰《文心雕龙·明诗》所说的“或析文以为妙,或流靡以自妍”最为中的。这两者在许多诗家的作品中都不程度地存在,尤以陆、潘两家为极。然潘、陆两家,仍有分别。潘岳之作,虽然华藻倍于前人,所谓“犹翔禽之羽毛,衣被之绡縠”<sup>①</sup>,但仍以情性为本,缘事写哀,又长于倾诉,钟嵘以为“其源出于仲宣”,正是指其长于抒情,发音愀怆。陆机则专尚修辞造语,极华丽整饰之能事。诗歌至此,体制大变。许学夷以“句俳偶”、“语构结”<sup>②</sup>形容,得其要领。再进一步说,潘岳的诗风发展,偏重于“流靡以自妍”,而陆机之作用,则在于将“析文以为妙”的晋诗修辞艺术发展到极端。“流靡以自妍”,尚近于自然;而“析文以为妙”,则为人工之极。这正是张华、陆云以“新声”、“新声绝曲”、“新绮”称陆机的主要原因<sup>③</sup>。近人郝立权《陆士衡诗注·自序》论陆诗修辞艺术相对于前人的变化,甚为全面核要:

世之诵陆士衡诗者,皆谓其繁缛雕削,无数采甄鲜之妙,莫不病焉。尝试论之,文制原于情性,嬗变基于时序。下才蹇步,与世浮沉;上智天纵,每逢风会。士衡高挹群言,清绮独绝,辟犹玄圃积玉,并为希世之珍。柰苑舒葩,莫非倾城之艳。载玩遗文,忻焉永日。考其体变,盖有三焉:两京以来,文咏迭兴。贞臣黄鹄之制,降将河梁之篇,并缘性致情,不为藻绩。下逮曹王,偶意渐发。兹则事资复对,不尚单行。命笔裁篇,贵于偶合。导齐梁之先路,综两晋之枢机。此其一也。汉魏之顷,敷辞贵朴。段彼吟唱,写兹性灵。安雅为宗,比兴是尚。兹则联字合趣,契机入巧。

① 李充《翰林论》,严可均辑:《全晋文》卷五十三,第1767页。

② 许学夷:《诗源辩体》卷五,第87页。

③ 陆云《与兄平原书》,严可均辑:《全晋文》卷一百零二,第2041—2044页。

申歌西路，则照景同眠；安寝北堂，则瑶蟾入握。此其二也。书称言志，礼戒雷同。凡厥咏歌，必由己出。兹则轨范曩篇，调辞务似。神理无殊，支体必合。摹拟之途既开，附会之辞屡见。此其三也。弘兹三变，郁为时尚。遂使两都驰誉，三张减价。茂先叹其肇才，仲伟许为膏泽，盖有由也。<sup>①</sup>

分析上述郝氏所说的“三变”，其实是下述这样一些形式要素。首先是对仗艺术的加强。古乐府与古诗，有排比、叠字等多种歌诗的修辞技巧，但很少出现人工痕迹明显的对仗，刘勰说古诗“结体散文”，即是指此。偶有对句，如“胡马依北风，越鸟巢南枝”（《古诗十九首·行行重行行》），“俯观江汉流，仰视浮云翔”<sup>②</sup>（《李陵录别诗·烛烛晨明月》），也是自然而致。其根本原因，恐怕还在于古诗原为歌辞，重在自然抒发，语言平易，对仗则过于文缛，且节奏不易流走，有碍歌唱。建安诗人，仍多“结体散文”之作法。邺下曹刘诸人，才开始将对仗作为一种重要的技巧来使用，但属于尚气骋词的一种作法，讲究节奏感，修辞鲜泽次之。阮籍诗多用对仗，但也还是属于建安体制，多为自然物色之对仗。至傅玄、张华诸人，尚气之风减少，而修辞偏重。但张华之好处，仍在于务求情词相称，风格温丽。潘岳更加以靡丽繁缛，但岳诗仍以情感见长，铺陈而不失流走。到了陆机，专于对仗上钻求，而尚气、抒情之效全失。再有一点，前此对仗，仍然以平常入眼的事物为主，较近自然，陆机则无论叙事、体物、抒情、达意，都用对仗行之，其取象渐趋于搜索。又其状物之句，两句物类多同，形容相近，如“山泽纷纡余，林薄杳阡眠”（《赴洛道中》），叙事则语意多重合，如“寸阴无停晷，尺波岂徒旋。年往迅劲矢，时来亮急弦”（《长歌行》）。此种对仗，于晋诗而言，实为新法。当时人看来精雕细刻，新鲜巧妙，且陆氏多用以贯穿全篇，颇显才藻。而后人看来则觉其板结迟重，气机不流。陆氏此体，可以说是典型的“晋宋体”。后来谢灵运的对仗，其源即出于陆机。这也是诗歌对仗艺术发展所要必经的阶段。说到底，文学的语言技

① 郝立权：《陆士衡诗注》，人民文学出版社，1958年版，第1页。

② “俯观江汉流”，逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》作“仰观江汉流”，此据丁福保《全汉三国晋南北朝诗》卷二改。（艺文印书馆（台湾），1983年版，第74页）



巧,是用来创造出整体性的审美功能的,这功能包括情感之美也包括语言之美,但当一种技巧与形式在最初被发现、使用时,其形式上的审美功能常常被放大了,出现过份追求的弊端。陆诗在对仗艺术上的得失正属于此种现象。

郝氏所说的第二个变化“联字合趣,契机入巧”,从其下所举的“申歌西路,则照景同眠,安寝北堂,则瑶蟾入握”看,主要是指体物叙事更加细腻精到。“申歌”云云,似指陆机《赴洛道中作诗二首》其二“夕息抱影寐,朝徂衔思往”。而“安寝”云云,是指其《拟明月何皎皎》中“安寝北堂上,明月入我牖。照之有余晖,揽之不盈手”这几句的描写。汉魏古诗,少有这样的刻划的写法。如“明月何皎皎,照我罗床纬。忧愁不能寐,揽衣起徘徊”(《古诗十九首·明月何皎皎》),只是这样直写目前,陆机则加上“照之有余晖,揽之不盈手”这样一个新奇的写物之法,写主人公对月色的玩赏,则巧意渐形。此时的明月,已不仅如古诗中那样,只是一个起兴之象或自然的背景,而是成为诗人体写的物象,本身具有了超越于所写情感之外的独立的审美价值。这种变化,其实并不始于陆机,邺下诸子,已多越出比兴写法之外的纯粹以表现物象美为目的的体物写法。张华的《情诗五首》,较之古诗,亦增加了细腻地表现环境、刻划景物的写法,如“清风吹帘幕,晨月照幽房。佳人处遐远,兰室无容光”,通过背景之细腻描写,烘托思妇之凄清怀抱。又如“游目四野外,逍遥独延伫。兰蕙缘清渠,繁华荫绿渚。佳人不在兹,取此欲谁与”,模拟古诗《涉江采芙蓉》之作,但古诗写物强烈情感化,几乎没有物象(芙蓉)与情节(采芙蓉)的独立存在,张诗中则增加主人公玩赏郊野景色的描写。所有这些,都反映了这样一种变化,即诗中的情节、物象开始较多地摆脱作为比兴、背景、情感的符号与构件的功能,赢得了相对独立的审美功能。循着这一趋势的发展,才有后来的山水诗、咏物诗的出现。

郝氏所说的第三个变化,即陆机拟古诗之“调辞务似”、“神理无殊,支体必合”,这是西晋诗坛拟古方法之极端化。但陆机之拟古,是用不易其意、其事而易其言、其象的作法,说“调辞务似”并不准确。大抵西晋之拟古,都是如此,重视古诗、乐府的情事主题,而在语言方面则务求新词语、新意象,增加典雅、藻丽的色彩。

以上三方面,大抵是西晋诗格之新变,而在陆机这里表现得最为突出。

总之,在语言艺术上的变化是其核心。古诗、古乐府语言通俗,取之于生活之中,形成自然、“直寻”(钟嵘《诗品》)的风格。建安诗人,多取经典,已有一定程度的雅化,但仍以浑成为主。西晋以下,则文人之雕藻、修饰增加,并且词多新构,自己创作一种构词法,越来越远离日常的语言,甚至多有出于经典语言习惯之外的,为后来诗歌炼字、造语之开端。稍举数例,如“幽妾怀苦心”、“翔鸟鸣翠偶”,“居欢惜夜促,在戚怨宵长”,“承欢注隆爱,结分投所钦”,(张华《情诗》),其中如“幽妾”、“翠偶”,词俱新造,而“居欢”数句,亦语多“构结”,词多“雕刻”,然又未称极。至如潘岳诗句,如“濫泉龙鳞澜,激波连珠挥”、“灵囿繁石榴,茂林列芳梨。饮至临华沼,迁坐登隆坻。玄醴染朱颜,但慙杯行迟”(《金谷集作诗》),陆机“上山采琼蕊,穹谷饶芳兰”(《拟涉江采芙蓉》),“美人何其旷,灼灼在云霄。隆想弥年月,长啸入风飙。引领望天末,譬彼向阳翘”(《拟兰若生春夏》),“轻条象云构,密叶成翠幄。激楚伫兰林,回芳薄秀木。山溜何泠泠,飞泉漱鸣玉。哀音附灵波,颺响赴曾曲。”(《招隐诗》)等等,大量使用新的构词。所谓“结藻清英,流韵绮靡”、“缉旨星稠,繁文绮合”,就是指这种情况。可见西晋为中古诗歌语言风格之大变。此种风气,可称之为“新造”、“雕藻”。

上述所谓“语多构结”的作法,从当时来看,正是对古朴、散直的“汉魏体”语言的一种发展。其影响一直贯穿到元嘉诗坛。至永明以后,方始有所革新,但某些因素,如“绮合”式的对仗,在齐梁体中仍然大量存在,直到初唐,仍有雕藻余气。宋人蔡居厚《蔡宽夫诗话》有论“晋宋人造语之病”一条已经指出这一点,其语云:

晋宋间诗人造语虽秀拔,然大抵上下句多出一意。如“鱼戏新荷动,鸟散余花落”,“蝉噪林逾静,鸟鸣山更幽”之类,非不工矣,终不免此病。其甚乃有一人名而分用之者,如刘越石“宣尼悲获麟,西狩泣孔丘”,谢惠连“虽好相如达,不同长卿慢”等语,若非前后相映带,殆不可读,然要非全美也。唐初余风犹未殄,陶冶至杜子美,始净尽矣。<sup>①</sup>

① 郭绍虞:《宋诗话辑佚》,中华书局,1980年版,第379页。

其实这种“上下句多出一意”，正是晋宋人的对仗法，其最典型的代表则是陆机与谢灵运，而谢又出陆，至谢玄晖，实已有所革易。后人以为病，当时则是一种新巧的对仗法，用事物、事情相类乃至相同的两句表达一个意思，正所谓“繁文绮合”，集全篇而观之，则可谓“缉旨星稠”。所以后人视为病累，晋人则实矜为新巧。这大概是文人诗歌修辞艺术发展所应付出的代价。一直到初盛唐之际，才完全陶洗干净。而陆机的诗歌史地位的真正颠落，也正是在进入盛唐之后。在初唐，我们仅从太宗专为《晋书·陆机传》作论，就可知道其文学的地位还是何等的崇高。这与上述蔡居厚所论的晋宋体“唐初余风犹未殄，陶冶至杜子美，始净尽矣”的诗史本身的变化是相呼应的。当然，蔡氏仅举杜甫，并不全面，其实将晋宋诗风“陶冶”净尽的，是盛唐一代诗人。<sup>①</sup>

诗歌最基本的功能是抒情，中国人讲究言志，是反映了中国传统的诗歌伦理思想，也就是说站在中国古代的伦理立场上对诗歌抒情本质的一种体认，所以有人认为言志即是抒情。但是除此之外，诗歌作为一种语言的表达，具有语言艺术上的审美功能，亦即格罗塞所说的，“诗歌是为达到一种审美目的，而用有效的审美形式，来表示内心或外界现象的语言的表现”。<sup>②</sup> 这种作为有效审美形式的语言表现，与诗歌表现内心（诗之表现外界现象，归根结底还是内心的需要，所以中国古人只说言志、抒情，而不以体物为诗之根本功能）的功能之间，在不同的诗歌中是不平衡的，这在中国古代诗学中，就是情胜词、词胜情、或情词相称这样三种表现。魏晋文人诗从抒情言志发端，也以此为原则，但情志随时代、个人而有种种不同，并非艺术中可发展的因素，作为诗歌艺术，其最有效的发展则在于格罗塞所说的作为有效的审美形式的语言表现。在这一发展过程中，西晋是一个关键时期，而陆机则为代表。陆诗之风靡其当代并对其后诗坛产生经久的影响，正在于此。但陆机的这种成功，从客观说，消减了诗歌的抒情功能，所以引来后人的“莫不病焉”。

<sup>①</sup> 参看钱志熙《论初唐诗人对元嘉体的接受及其诗史意义》（《中国文化研究》，2007年第2期）一文的有关论述。

<sup>②</sup> [德]格罗塞著，蔡慕晖译：《艺术的起源》，商务印书馆，1984年版，第175页。

## 第二节 西晋前期的诗风

### 一、晋初雅乐歌诗制作活动

西晋王朝建立之初,制礼作乐,大兴雅颂之风。傅、张等人因为擅长诗咏,成为为晋室制作雅颂乐章的主要作家,今据《晋书·乐志》缕举于下:

泰始二年,诏郊祀明堂礼乐权用魏仪,遵周室肇称殷礼之义,但改乐章而已,使傅玄为之词云。(笔者按:郊祀歌章)

至泰始五年,尚书奏,使太仆傅玄、中书监荀勖、黄门侍郎张华各造正旦行礼及王公上寿酒、食举乐歌诗……时诏又使中书侍郎成公绥亦作焉。(笔者按:此为四厢乐歌诗)

泰始九年……使郭夏、宋识等造《正德》、《大豫》二舞,其乐章亦张华之所作云。(笔者按:此为舞乐歌词)

汉时有《短箫铙歌》之乐……及武帝受禅,乃令傅玄制为二十二篇,亦述以功德代魏。(笔者按:此为铙歌词,魏、吴皆曾改作,晋代受禅,承先代制度改为歌颂本朝的歌词,以后南北朝各代,多依此例。)

制作雅颂乐章的活动,在刺激诗歌创作风气的同时,也对一代诗风趋于模拟化、古典化有直接的影响。这些诗歌,在很大程度上是模拟汉魏的雅颂歌诗,当然也模颂《诗经》的雅颂。一般来讲,雅颂歌诗的模拟,是整体地模仿前人雅颂中的语言,但晋宋雅乐歌诗因为用旧曲制新词,所以在内容表达与语言方面,受原作的制约很明显。例如晋宋两代的郊祀乐章,其作家如晋傅玄、宋颜延之、谢庄,都是著名的诗人,但作品的体制与语言,都是以汉郊祀歌十九章为模仿对象,却又缺少原作的奇逸之气。这种创作方法,对诗人的个体写作也产生了影响。可以说,晋宋时期的拟古诗风,与这个时代著名诗人模拟前朝旧乐章以制作新词的创作活动有直接的关系。由于汉魏晋宋几代的乐曲是沿续不变的(或很少变化),而歌词则每代都以新制取代旧作,所以一个相同乐曲的前后数代的作品,在篇章体制、内容的主题、语言风格上,当然也

具有相当强的连续性。它们实际不能被看成是每一次独立创作成的一首独立的诗歌,而是在同一乐曲体系、以前后嬗蜕的方式生发出的一系列作品。由于晋宋许多著名诗人都参加这种形式的雅诗创作,所以对雅诗之外的诗坛也有很大的影响。由此可见,模拟作风渊源于雅乐依旧曲制新诗的创作方式。对于乐歌来讲,乐曲是本体,新词是依附于本体的,所以这种创作,诗的艺术仍然是次要的。可见,中国古代诗歌艺术上的模仿作风,是乐章创作中遗传下来的。

但从另一方面来讲,西晋雅颂乐章,较多采用五言、杂言这种原本属于“俳谐倡乐”之体的新体制,对于五言体地位的进一步巩固,还是起到了积极作用的。泰始中制作乐章时,张华、荀勖等人曾就雅颂乐章的文体问题进行过辩论,是我们了解西晋诗歌文体观念的重要资料:

晋武帝泰始五年,尚书奏使太仆傅玄、中书监荀勖、黄门侍郎张华各造正旦行礼及王公上寿酒、食举乐哥诗。诏又使中书郎成公绥亦作。张华表曰:“按魏上寿食举诗及汉氏所施用,其文句长短不齐,未皆合古。盖以依咏弦节,本有因循,而识乐知音,足以制声,度曲法用,率非凡近所能改。二代三京,袭而不变,虽诗章词异,兴废随时,至其韵逗曲折,皆系于旧,有由然也。是以一皆因就,不敢有所改易。”荀勖则曰:“魏氏哥诗,或二言,或三言,或四言,或五言,与古诗不类。”以问司律中郎将陈颙,颙曰:“被之金石,未必皆当。”故勖造晋哥,皆为四言,唯王公上寿酒一篇为三言五言,此则华、勖所明异旨也。<sup>①</sup>

这里反映了诗体观念的不同,张华要“韵逗曲折,皆系于旧”,也就是参照魏代食举歌诗的章制。荀勖则认为韵逗曲折,与具体的乐曲未必相关,一律采用四言。荀勖的观点,反映了晋人以四言为雅颂之正体的诗体观念是深入人心的。张华主张遵照魏诗体制,表面上似乎拘泥于乐章,实际上反映了他对杂言、五言等向来被视为俳优之体的新兴诗体的积极接受。同样,傅玄所作的

<sup>①</sup> 《宋书》卷十九《乐志》。

《晋宣武舞歌》也多用五言,以及《晋鼓吹辞》二十章也继续使用杂言体,其所作晋郊祀歌《天郊飨神歌》、《地郊飨神歌》,则文体词语都模仿《汉郊祀歌·练时日》。这都反映了他们在诗体观念上比较开放,承认汉魏乐章在文体上的经典地位,与西晋文人诗的趋向是一致的。就晋宋雅乐歌诗本身来讲,艺术上比较有成就的,也主要是使用三、五言体的一些篇章。这也是五言诗和杂言自身的优势在起作用,因为汉魏雅乐虽然标榜是继承商周古乐的,但实际上如我们在前面几章所叙,俗乐的成份是很多的,五言与杂言,主要就是配合俗乐而兴起的,所以雅乐歌诗之不能完全拒绝五言、杂言体,也是其音乐的本体所决定的,张华的观点,其实就是强调了这一点。西晋文人在雅诗方面继续发展在魏代已经出现的以五言新体制作雅诗的倾向,对五言体地位的进一步确立,是起了积极的作用的。所以我们在研究中古时期五言体的发展史时,有注意到这被忽略了的一环。在他们的努力下,西晋的雅乐歌诗与宫廷乐章,避免了完全回复到四言体的倒退局面,形成了四言、五言及杂言兼用的体制。以后的各朝,也都是继承这样一种诸体并用的体制,即一方面四言体作为雅颂诗的正宗体裁一直居于雅诗体制的核心地位;另一方面,各时期形成的新体,也能够进入雅乐歌诗的体制中。这对诗体与诗艺的发展,无疑是起促进作用了的。有时还起推动新体的作用,如永明间谢朓、王融等人以新发现的声律原则作《随王鼓吹曲》等雅诗,促进了永明体成熟。又如唐玄宗初以新形成的七律体作《龙池乐章》,也对七律体的确立起到积极的作用。傅、张等人将新体引入雅乐歌诗,可以说是对上述传统的奠定。

除了命文人制作雅颂乐章外,晋初武帝还举行过令朝臣赋诗的活动。如《晋书·李密传》记载,武帝于东堂赐群臣,诏普令赋诗。李密诗中自叹无人援引的怨望之情,武帝忿之。又如《诗纪》引干宝《晋纪》载:“泰始四年二月,上幸芳林园与群臣宴,赋诗观志。散骑常侍应贞诗最美。”<sup>①</sup>又程咸有《平吴后三月三日从华林园作诗》,据其诗序,也是受诏命与群臣同作。又裴秀泰始中有《大蜡诗》歌颂皇家大蜡之典,成公绥有《中宫诗二首》,歌颂后宫。

从制作雅歌与朝臣诗会可见,晋王朝的建立,对晋初诗风重新兴盛起到

① 参见《古诗纪》卷二十三应贞《晋武帝华林园集诗》条。

一定的推动作用。前面我们分析过邺下后诗坛的衰微,跟缺少提倡诗文创作的最高统治者有关系。尤其是魏少帝曹髦因命臣下吟诗而致纷纭,下令不再作诗一事,可能对魏末诗风有直接的压抑。晋初朝廷制作雅颂乐章与朝会、宴游举行诗会完全打破了“禁诗”的局面。正是在这种文学气候下,傅、张等人以诗咏才能为朝廷所重。其对有晋一代文士之激励作用,亦可想见。古人对此,其实已经有所注意,如《晋书·文苑传》即云“及金行纂极,文雅斯盛”。但另一方面,晋诗以雅颂与应制开端,也是造成西晋诗坛崇尚典雅、而缺少真情实感的原因之一。处于升平靡丽世风之中的西晋诗人,其文学创作带有浓厚的润饰王业、揄扬风雅的特点,这使得他们对汉魏以来抒情言志、慷慨悲哀的诗歌精神,不但不能发展,反而使其趋于萎缩。

西晋承魏代好文之风,推行崇儒右文的政策,加上结束三国鼎足的纷争局面,走上短暂的统一,因此造成文雅之风鼎盛的情况。至太康、元康时期,士庶两流,文人辈出,一时朝野之间,诗赋吟诵之声盈盈,可以说有史以来未曾有过的文学盛世。

## 二、晋初诸名公以质朴为尚的诗风

西晋太康之前的泰始、咸宁间,仍是沿续魏代诗坛的风气。除傅玄、张华两人外,此时所留的作品,多是名公巨卿率尔之作。朝野上下,真正擅长五言、拟乐府的作手并不多。便是四言应制,也多平典质直。如干宝《晋纪》载,“泰始四年二月,上幸芳林园与群臣宴,赋诗观志,散骑常侍应贞诗最美。”应诗现在仍存,其风格的典雅华美,的确开晋代四言追求“雅丽”之风,如应诗的第二章:“于时上帝,乃顾惟眷。光我晋祚,应期纳禅。位以龙飞,文以虎变。玄泽滂流,仁风潜扇。区内宅心,方隅回面。”其第三章:“天垂其象,地耀其文。凤鸣朝阳,龙翔景云。嘉木重颖,蓂莢载芬。率土咸序,人胥悦欣。”虽为谀颂之词,但在四言诗的艺术上达到较高的境地。而这样的造诣,在当时并不是一般的朝士都能达到的。如李密为西蜀出身的著名文士,但其《赐饯东堂诏令赋诗》:“人亦有言,有因有缘。官中无人,不如归田。明明在上,斯语岂然?”质俚如谣谚之体。又如现在尚存的荀勖《从武帝华林园宴诗》、《三月三日从华林园诗》、王济《平吴后三月三日华林园诗》、《从事华林诗》,也都是

堆陈雅言名理,而缺乏修辞之工。又如王隐《晋书》所载太康中荆州献两足虎,王铨作歌诗,所余两章,亦质野无文。可见当时一般人的作诗水平,都不算高,所以才说“应贞诗最美”。又如晋初傅玄、张华、荀勖等人创作的雅颂乐章,其修辞虽然雅正乏味,但也还没有染上雕缛的风气,与汉魏五言诗的风格比较接近,唯开始多用俳偶之句。而当时公私场合的吟咏赠答,仍多以自然抒写为主,甚至有完全不修饰文彩的。如贾充与《与妻李夫人联句》模仿民间歌谣之体,云“室中是阿谁?叹息声正悲。叹息亦何为,但恐大义亏”!未见其佳,但能反映此期有这样一种俚俗的吟诗方法。当时文士之间的赠答之作,无论四言、五言,修辞上也都比较率易。如来自吴地的薛莹,他在孙皓时作四言体《献诗》述先德即近质,其篇末总结:“克心自论,父子兄弟,累世蒙恩。死惟结草,生誓杀身。虽则灰陨,无报万分。”又其五言《答华永先诗》:“桴鼓常在侧,笔研永欲捐。卷帙不复开,干戈以为权。”也是一种质直少修辞之工的作法。以上情况,都有助于窥测晋初诗坛仍沿魏末率易、浮浅之体的情形。

泰始、咸宁暨太康初,傅、张之外,现存吟咏较多、可列于作手的,有成公绥、枣据、夏侯湛三家。对他们稍作介绍,有助于更多了解上述晋初诗坛的风格体制,并能更好地认识太康、元康诗坛后辈的推陈出新之处。

成公绥(231—273),仕魏为博士(《晋书》本传),泰始五年奉诏与傅玄、张华“各造正旦行礼及王公上寿酒食举乐哥诗”。他又创作《天地赋》、《中宫诗》等重要作品。其五言诗简质有风骨,有建安诗歌慷慨抒写、述物昭晰之遗风,如《仙诗》:

盛年无几时,奄忽行欲老。那得赤松子,从学度世道。西入华阴山,求得神芝草。珠玉犹戴土,何惜千金宝。但愿寿无穷,与君长相保。

又有写龙门伊阙之诗:

洋洋熊耳流,巍巍伊阙山。高冈碣崔嵬,双阜夹长川。素石何磷磷,水禽浮翩翩。远涉许颖路,顾思邈绵绵。郁陶怀所亲,引领情缅然。



这两首诗节奏感很强,有尚气逞辞的风格,与后来晋诗“雕缛”、“温丽”的作风很不一样,而与建安七子之体十分接近。论其气骨,似在傅、张两家之上。西晋朝廷之所以让成氏与傅、张同作雅颂乐章,正是因为其在诗赋方面有令人注目的成就。

枣据(?—289?)也是魏晋之际的重要诗人,他的诗在写作上虽较成公绥更为着意于经营,但未至于雕藻,体制也是以散体为主。其中佚题诗《矫足登云阁》为游仙之作,《有风适南中》则为比兴之辞:

有风适南中,终日无欢娱。自怨梧桐远,行飞栖桑榆。奋迅振长翼,  
俛仰向天衢。箫韶逝无闻,朝阳不可须。

属辞质朴,但一气贯穿,寄托深沉,而属情自远。结句戛然既止,而意味深长,可以让人反复吟诵。其渊源实出刘桢《赠从弟》,而影响远至唐人陈子昂、李白等人的短篇五古。枣据是慷慨求功名之士,贾充伐吴时,他自请为从事中郎,作有《杂诗》,实纪其事:

吴寇未殄灭,乱象侵边疆。天子命上宰,作蕃于汉阳。开国建元士,  
玉帛聘贤良。予非荆山璞,谬登和氏场。羊质服虎文,燕翼假凤翔。既  
惧非所任,怨彼南路长。千里既悠邈,路次限关梁。仆夫罢远涉,车马困  
山冈。深谷下无底,高岩暨穹苍。丰草停滋润,雾露沾衣裳。玄林结阴  
气,不风自寒凉。顾瞻情感切,恻怆心哀伤。士生则悬弧,有事在四方。  
安得恒逍遥,端坐守闺房。引义割外情,内感实难忘。

这首诗的风格,较成公绥之作,更重章构之经营,但其渊源仍出建安中曹(植)、王(粲)之体,步骤依仿王氏《从军诗》,而抒发慷慨报国之志,则近于曹植之风。诗的体制,虽略有偶俪,但总体上仍以散直为体。傅玄在魏末亦作有《长歌行》写经营吴蜀之事:

利害同根源,赏下有甘钩。义门近横塘,兽口出通侯。抚剑安所趋,

蛮方未顺流。蜀贼阻石城，吴寇冯龙舟。二军多壮士，闻贼如见仇。投身效知己，徒生心所羞。鹰隼厉爪翼，耻与燕雀游。成败在纵者，无令鸷鸟忧。

傅氏此诗，更明显的是规抚曹植《杂诗·仆夫早严驾》那一首，情感慷慨高昂，枣诗则变曹植、傅玄之高昂为低沉，真实地反映了灭吴的艰难与阻力。从史书中可以知道，晋武兴灭吴计划，赞成者少，持疑者多，枣诗反映了这一点，是很有历史真实感的。从这些诗歌中可以看到，魏晋之际虽然玄风甚盛，虚无之说流行，但在三国交战及北方之经营统一大业的过程中，士林中的一部分人，怀抱书生报国志，以功名自期，这恐怕是这个时期建安诗风有所恢复的重要原因。从这里我们也清楚地看到，像左思《咏史》其所反映的那种士气与诗格，并非孤芳独秀，而是有这样一种诗坛背景。论西晋诗风，多忽略于此，特为表微。

西晋前中期，颇兴玄雅之风，名士之流如夏侯湛（孝若）、王济（武子）、孙楚（子荆）多能发为诗咏。这些高门玄学名士的诗歌，不经意于雕琢，作风比较自由，内容上则是情理相杂，意气直寄。体裁或为四言，或为五言。其中孙楚（？—293）成就较为突出，《世说新语·文学》载“孙子荆除妇服，作诗以示王武子，王曰：‘未知文生于情，情生于文，览之凄然，增伉俪之重’”。今存孙楚《除妇服诗》：

时迈不停，日月电流。神爽登遐，忽已一周。礼制有叙，告除灵丘。临祠感痛，中心若抽。

直言其情，意尽语尽，以简括为体，与潘岳的《悼亡诗》之曲折叙述、意思繁富不同，正是两晋玄学名士的创作风格。其五言诗《征西官属送于陟阳候作诗》，即钟嵘《诗品》中举为五言名篇的“子荆‘零雨’”，诗云：

晨风飘歧路，零雨被秋草。倾城远追送，餞我千里道。三命皆有极，咄嗟安可保。莫大于殇子，彭聃犹为夭。吉凶如纠缠，忧喜相纷绕。天

地为我炉，万物一何小。达人垂大观，诚此苦不早。乖离即长衢，惆怅盈怀抱。孰能察其心，鉴之以苍昊。齐契在今朝，守之与偕老。

此诗真正好的，也只有开头四句，尤其是“零雨被秋草”一句，可说是千古名句，其妙处全在于自然而传神，与谢灵运的“池塘生春草”是一种风格，在作者也是偶然而得，并非刻意搜求出来的。四句以后的内容，全是演说老子思想，具体内容则明显的出于贾谊《鹏鸟赋》，类似于后人所说的櫟括。这也是因为名士作诗，不务词语之刻意求新，直寄而已。但孙氏此处铺陈名理，尚能见情，并因五言节奏骏快，尚有讽诵之趣味。西晋时期，高门士族与寒素在学风上有很大的不同，寒素族以文史之学为专擅，高门士族则流行玄学虚诞之风，并非以文学见长。但受汉魏以来浓厚的诗赋创作风气影响，也时有所作，其风格、意趣与专擅文学的寒素之士傅、张、陆、左之辈，自然有别，整体成就，当然无法与寒素文学家相比。<sup>①</sup>但是像孙楚、王济这样的玄学名士，其创作在当时的士林中是有一定影响的，对于东晋的士族吟咏玄雅的风气，更是起了开启的作用。可惜西晋文坛上的玄学名士这一派，因为文献散落，难以完整地恢复他们的谱系。

夏侯湛(243—291)也是属于玄学名士谱系中的人物，但他不像一般的名士唯务玄虚，不尚著述，而是专心于著作，虽年四十即卒，但著有《新论》十卷，集十卷。史书说他“文章宏富，善构新辞”。但很奇怪的是，这样一位作家，留下来的诗歌作品，全是短篇的骚体，不见有五言之作。事实上，两晋时期，存在着一些不作五言体的诗人，他们只作四言与骚体这样的旧体裁。只是作骚体的不像作四言的那样多。这种文体使用的现象，正说明五言体在当时，仍然是具有新俗之体的特点。夏侯湛曾作四言补《诗经》六笙诗《南垓》、《白华》、《华黍》、《由庚》、《崇丘》、《由仪》六篇，今所见唯一章，未见精彩。他留下的短骚体则有九篇，虽然体制是坚持用骚体，但在内容上当然不能不受当时五言诗的影响，其句式较普通骚辞为短，大约也受到五言的影响：

<sup>①</sup> 参看钱志熙《魏晋诗歌艺术原论》第三章第一节《西晋文人群体的形成及其与素族的关系》。

剖符兮南荆，辞亲兮遐征。发轫兮皇京，夕臻兮泉亭。抚首兮内顾，按辔兮安步。仰恋兮后途，俯叹兮前路。既感物以永思兮，复归身乎怀抱。苟违亲以从利兮，匪曾闵之攸宝。视微荣之琐琐兮，知吾志之愈小。徒申愧于一心兮，惭报德之弥少。（《离亲咏》）

秋夕兮遥长，哀心兮永伤。结帷兮中宇，展履兮闲房。听蟋蟀之潜鸣，睹游雁之云翔。寻修庑之飞檐，览明月之流光。木萧萧以被风，阶缃缃以受霜。玉机兮环转，四运兮骤迁。衔恤兮迄今，忽将兮涉年。日往兮哀深，岁暮兮思繁！（《秋夕哀》）

写作的方法是充分突出骚体述哀尽情的特点，内容则是一般的时序迁移及仰观俯览于物候的悲伤，或是辞亲之痛，又纬以孝道。可见作者在内容上，仍是追求雅正的。作者的抒情本身是很投入的，但语言简单，并且句式过短，容易产生单调感。体制虽然刻意以古为新，以别于五言，但意象、情感则不外当时诗歌流行的表达内容，没有太多的新意，也没有精警的词句。

### 第三节 开启典型西晋诗风的傅玄、张华

魏晋之际的诗风，以浅率为主流，缺乏专家之诗。阮籍、嵇康奇峰突起，充分体现个性化的诗风，但对当时的诗坛影响不大。真正开启西晋时期群体诗风的，是魏晋之际的傅玄与张华。

#### 一、处于魏晋之际的傅玄乐府诗创作

傅玄（217—278）虽为晋初重臣，在文化上参与晋初制礼作乐的运动，但生活与创作之大段，在于魏代。他比嵇康还要大七岁，但他纯修儒术与汉末子学，不预玄学之流。这种思想选择，也是他文学创作的基础。

傅玄诗歌创作以乐府为主，分雅、俗两体。其雅颂乐章都是晋初为朝廷创作的，创作的时间和背景都很清楚，本章第一节中已经论述过。俗乐歌诗数十篇，都是用汉魏旧曲，创作的时间和背景都很不清楚，这也使得诗史家没法对傅玄在魏晋之际的诗史流变中作出准确的定位。傅玄生于建安二十二

年(217),卒于西晋咸宁四年(278),<sup>①</sup>《晋书·傅玄传》记载:“少孤贫,博学善属文,解钟律。”“郡上计吏,再举孝廉,太尉辟,皆不就。州举秀才,除郎中,与东海繆施俱以时誉选入著作,撰集《魏书》。”按魏代编撰本朝史书,共有三次,分别在黄初太和年间、正始初、正元年间,按傅玄的情况,参加的应该是后面两次中的一次。魏明安、赵以武《傅玄评传》系在景初三年<sup>②</sup>,傅玄二十三岁。但也有可能是正元间王沈、阮籍等撰集《魏书》这一次<sup>③</sup>,时傅玄三十九岁。从以“时誉入选著作”可知,这是他已经成了著名的作手。傅玄应该算是魏晋之际最多产的作家,“少时避难于河内,专心诵学,后虽显贵,而著述不废,撰论经国九流及三史故事,评断得失,各为区例,名为《傅子》,为内、外、中篇,凡有四部、六录,合百四十首,数十万言,并文集百余卷行于世。”又传中述傅氏仕历,“五等建,封鹑觚男。武帝为晋王,以玄为散骑常侍。及受禅,进爵为子,加驸马都尉”。<sup>④</sup>所谓“后虽显贵,而著述不废”,应该是指他封爵以后的事情,而此时“著述不废”的主要工作,应是《傅子》一书的撰写。对上述傅玄的学问、仕宦经历,以及创作及成名等情况综合地考虑,我认为他运用汉魏旧曲,以模拟、改制的方式写作一大批俗乐歌诗,应该是在“显贵”之前,甚至可以推测主要是在三十九岁参加《魏书》的写作之前。因为在当时来讲,俗乐歌诗仍是浅俗之体,傅氏所写更多为女子情事,论其基本的文学传统,仍为汉末建安通脱重情文学思潮的余波。司马氏执政后,正面的形象是一力地推行儒学和礼教,傅玄本人就是这一政治行为的积极参加者。虽然说傅玄俗乐乐府内容上趋向雅正,与汉魏乐府最大的区别就是加强儒家思想,但是如果用司马集团及皇权的崇儒政治行为来解释傅玄乐府诗内容特点的成因,就会本末倒置。傅玄只是以自身的儒家思想对汉魏以来通脱抒情的乐府诗传统作了一些矫正,其本身并不能纳入司马氏集团制礼作乐的政治行为中。观此可知,无论从傅玄的个人情况还是晋初文学与政治的关系来看,傅玄的俗乐歌诗创作于晋代的可能性都是微乎其微的。这样,我们可以初步地论定,代表

① 据陆侃如《中古文学系年》,第416、674页。

② 参看魏明安、赵以武《傅玄评传》(南京大学出版社,1996年版)第38—41页的有关考证。

③ 陆侃如:《中古文学系年》,第575页。

④ 以上引文均见《晋书》卷四十七《傅玄传》。

傅玄诗歌主要成就的俗乐歌诗的写作,是在魏代完成的。<sup>①</sup> 它的基本的诗歌史背景,正是我们在上面一章中交代过的魏代诗坛衰微、浅率、模拟的作风。但是,与阮籍、嵇康的写作一样,傅玄的创作同样是一种个人性的行为,当时并没有群体创作的背景。只是由于思想与选择的不同,他与同时的阮籍、嵇康所走的诗歌创作道路,也是完全不同的。但他们都是渊源于建安,可以说是同源而异出。阮籍、嵇康完成了自身的伟大,其作品等待着久后的诗歌史的巨大的回应,傅玄则直接开启了此后西晋的一代诗风,但其影响也就局限于一代。这是这位魏代诗坛的主要作手在诗歌史上被列入西晋诗史系统中的原因。

傅玄“解钟律”,对音乐有较深的研究,他的辞赋、诗文中经常有描写音乐的内容,其中与乐府歌唱艺术关系密切者,如《节赋》佚文:“黄钟唱哥,九韶兴舞,口非节不咏,手非节不拊。”<sup>②</sup>又《宋书·乐志》等文献所载《傅子》佚文:“魏晋之世,有孙氏善歌旧曲,宋识善击节唱和,陈左善清歌,列和善吹笛,郝索善弹箏,朱生善琵琶,虽伯牙之妙手,吴姬之奇声,何以加之,人若钦所闻而忽所见,不亦惑乎。设此六人生于上世,越古今而无俪,何但夔牙同契哉!”<sup>③</sup>又其佚题《歌》云:“所乐亦非琴,唯言琵琶与箏,能娱我心”。这里所说的正是以相和歌、清商三调为主的汉魏乐府的歌唱与器乐艺术,可以窥见傅玄对此是十分熟悉的。这正是他大量写作乐府歌诗的主观条件之一。可以说,创作于魏代的傅玄乐府诗,虽然本身只是案头之作,可能绝大部分没有人乐演唱,但它们与入乐歌辞在性质上是十分接近的。而且据吴兢的看法,傅氏的《有女篇》、《秋兰篇》、《车遥遥篇》、《美人篇》,“并自为乐府,皆不见古词”。<sup>④</sup>这种“自为乐府”,不同于后人毫无音乐根据的歌行和新乐府,而是与宋人姜

① 魏明安、赵以武《傅玄评传》第十章中论述傅氏的拟乐府时,将其作品分为魏代之作与入晋后之作两部分,并且认为其中的一些作品如《白杨行》、《云中白子高行》反映了傅玄正始年间遭受迫害的处境,其看法值得注意。但魏、赵两人认为属于傅玄入晋以后所作的几首乐府诗,就缺少确凿的证据。总的来说,除了个别作品如《长歌行》在内容上能够反映出创作的时间与背景,傅玄的绝大部分拟乐府,都无法根据作品本身确定其写作时间。

② 严可均辑:《全晋文》卷四十五,第1717页。

③ 严可均辑:《全晋文》卷四十七,第1742页。其文字与《宋书·乐志》稍有出入。

④ 吴兢:《乐府古题要解》卷下,丁福保《历代诗话续编》本,第55页。

夔自度曲的性质接近,也是依据当时的乐曲及演唱艺术创作的。葛晓音认为傅氏的“有些诗可能受到江南吴歌的影响,象《莲歌》”,并云“西晋统一吴蜀后,宗庙歌辞中吸取了少量的吴舞歌辞。傅玄既为宫廷乐府的作手,当不难接触到由吴地流传过来的民歌”。<sup>①</sup>当时的情况,汉魏乐府仍为俗乐,其地位与吴地流行的新声相差并不远,傅玄既大量写作汉魏乐府诗,则偶拟新声也不是没有可能的。不仅傅玄,其他西晋诗人如陆机、石崇,也存在相似的情况。总之,我们在研究傅玄乐府诗时,仍要充分重视其与音乐的关系。

在写作方法上,傅氏乐府诗多是摹拟旧作,题材比较陈旧,旨趣也比较庸浅。他的一些作品,《艳歌行》(拟汉乐府《陌上桑》)、《青青河边草》及杂诗《拟四愁诗》,在因袭前人的本事或主题的基础上,或踵事增华,追求繁富;或摒弃质朴生动,力求典雅丽则。如《艳歌行》古辞描写生动,语言丽而自然,傅玄之作,则纯为文人之藻彩。如古辞写罗敷服饰之美“头上倭堕髻,耳中明月珠。缃绮为下裙,紫绮为上襦”,傅诗改为“首戴金翠饰,耳缀明月珠。白素为下裾,丹霞为上襦”。更有化乐府具体生动的叙述为抽象的评论,如古辞中写罗敷之美貌倾动众人,是其最生动的一段,傅氏却只用“一顾倾朝市,再顾国为虚”这样的成语置换了事。又如其《美女篇》,宋范晞文已经发现其全用李延年歌:“傅玄词云:‘美女一何丽,颜若芙蓉花。一顾乱人国,再顾乱人家。未乱犹可奈何。’全是李延年歌。延年歌云:‘北方有佳人,绝世而独立。一顾倾人城,再顾倾人国。宁不知倾城与倾国,佳人难再得。’”<sup>②</sup>这些地方,都能见出傅氏乐府诗艺术上的根本性局限。<sup>③</sup>

从写作方法上看,傅氏乐府诗存在着两种类型:一种是继承汉乐府的叙事艺术,其笔法也以叙述为主,间以抒情与议论,语言风格相对来说比较质朴,它们可以《苦相篇》、《秦女休行》、《秋胡行》两首、《惟汉行》等为代表。如《苦相篇》:

苦相身为女,卑陋难再陈。男儿当门户,堕地自生神。雄心志四海,

① 葛晓音:《八代诗史》,第112页。

② 范晞文:《对床夜语》卷一,丁福保《历代诗话续编》本,第412页。

③ 参看钱志熙《魏晋诗歌艺术原论》,第218页。

万里望风尘。女育无欣爱，不为家所珍。长大逃深室，藏头羞见人。垂泪适他乡，忽如雨绝云。低头和颜色，素齿结朱唇。跪拜无复数，婢妾如严宾。情合同云汉，葵藿仰阳春。心乖甚水火，百恶集其身。玉颜随年变，丈夫多好新。昔为形与影，今为胡与秦。胡秦时相见，一绝逾参辰。

此诗写男性为中心的社会中女性的遭遇。尽管作者将主人公完全塑造成被动忍受的角色，哀叹而无怨愤，并不完全符合女性的真实感情状态，可是作者能够看到这种现象，并表示出相当程度的同情，这还算是很难得的。它实际已经触及到男女不平等这个问题，所以备受近现代学者注意，如萧涤非云：“按诗歌中写社会重男轻女之心理及女子因而所受之种种痛苦者，傅玄此作，实为仅见。时至今日，犹觉读之有余悲也。”<sup>①</sup>此诗叙述的语言，虽不及古乐府的生动与奇趣，但也还是比较鲜明的，没有被藻彩与雅言隔离了形象。《秦女休行》也是魏晋乐府中难得的完整意义上的叙事诗：

庞（《诗纪》云，一作秦）氏有烈妇，义声驰雍凉。父母家有重怨，仇人暴且强。虽有男兄弟，志弱不能当。烈女念此痛，丹心为寸伤。外若无意者，内潜思无方。白日入都市，怨家如平常。匿剑藏白刃，一奋寻身僵。身首为之异处，伏尸列肆旁。肉与土合成泥，洒血溅飞梁。猛气上千云霓，仇党失守为披攘。一市称烈义，观者收泪并慨恍。百男何当益，不如一女良。烈女直造县门，云父不幸遭祸殃，今仇身以分裂，虽死情益扬。杀人当伏法，义不苟活隳旧章。县令解印绶，令我伤心不忍听。刑部垂头塞耳，令我吏举不能成。烈著希代之绩，义立无穷之名。夫家同受其祚，子子孙孙咸享其荣。今我作歌咏高风，激扬壮发悲且清。

汉魏之际，烈女为亲报仇的事迹常被写入歌诗中，魏乐府有《秦女休行》，魏黄初间左延年所作，叙述女休为燕王妇，为宗报仇，杀人都市的故事。曹植《鼙鼓歌·精微篇》也写到苏来卿与女休二人，“关东有贤女，自字苏来卿。壮年

① 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，第193页。



报父仇,身没垂功名。女休逢赦书,白刃几在颈。俱上列仙籍,去死独就生”。傅玄所写的后汉灵帝光和二年酒泉烈女庞娥亲手为父报仇的故事。全诗实是根据同时作家皇甫谧《列女传》,裴松之注《三国志·魏书·庞涓传》载其全文。<sup>①</sup>傅玄这首《秦女休行》用旧题写与女休报仇同类的事件,也是拟旧题的一种作法,实是最能体现继承传统以求创新的意义。此诗在语言上,比《苦相篇》更近乐府叙事的本色,中间一段有心理、有动作、有旁观衬托,这些写法,我们都可以在汉乐府中看到其渊源。可见傅玄的确是当时在汉魏乐府方面造诣很深的专家诗人。

傅氏乐府的另一种类型,渊源于建安三曹乐府的抒情言志与赋物之法,尤其是将曹丕那里发端的尚丽作风更加地靡丽化。其中《放歌行》、《长歌行》是学习曹植的《薤露篇》等言志体乐府诗。傅氏个性刚毅,尚志节与功名,这些诗歌一定程度上是其精神写照,也是对建安诗尚气传统的继承。另外,像《鸿雁生塞北行》、《白杨行》、《云中白子高行》,也是杂取三曹游仙体、比兴法的。但总的来说,建安风骨在傅诗中已经明显衰落,主体精神也有所堕失。从写作的方法看,就是赋法的增加,造成一种缘情绮靡的风格,开启了西晋诗歌的体制。如《有女篇》:

有女怀芬芳,娉娉步东厢。蛾眉分翠羽,明目发清扬。丹唇翳皓齿,秀色若圭璋。巧笑露权靥,众媚不可详。令仪希世出,无乃古毛嫱。头安金步摇,耳系明月珰。珠环约素腕,翠羽垂鲜光。文袍缀藻黼,玉体映罗裳。容华既已艳,志节拟秋霜。徽音冠青云,声响流四方。妙哉英媛德,宜配侯与王。灵应万世合,日月时相望。媒氏陈束帛,羔雁鸣前堂。百两盈中路,起若鸾凤翔。凡夫徒踊跃,望绝殊参商。

这首诗虽然具有人物形象与事件的因素,但在写法上已经近于赋,比较靡丽,修辞上也明显的文人化了。在人物的形象塑造上,突出了贵族的趣味。但傅玄的绮靡风格,还是承着曹丕等人发展过来的,以铺陈事物的方法为主,不像

<sup>①</sup> 参见萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》,第180—181页。

太康、元康时期潘、陆诸家的雕藻。就修辞格来讲，西晋诗歌发展了作为文人诗艺术之基本技巧的对仗，但傅玄在对仗方面未见特别的发展，他更多使用民间诗歌中的排比、比喻的方法。如《短歌行》写一贵族弃妇之怨情，中有云：

昔君视我，如掌中珠。何意一朝，弃我沟渠。昔君与我，如影如形。  
何意一去，心如流星。昔君与我，两心相结，何意今日，忽然两绝。

又如《昔思君》：

昔君与我兮形影潜结，今君与我兮云飞雨绝。昔君与我兮音响相和，  
今君与我兮落叶去柯。昔君与我兮金石无亏，今君与我兮星灭光离。

再如《青青河边草》篇：

青青河边草，悠悠万里道。草生在春时，远道还有期。春至草不生，  
期尽叹无声。感物怀思心，梦想发中情：梦君如鸳鸯，比翼云间翔。既觉  
寂无见，旷如参与商。梦君结同心，比翼游北林。既觉寂无见，旷如商与  
参。河洛自用固，不如中岳安。回流不及返，浮云自往还。悲风动思心，  
悠悠谁知者。悬景无停居，忽如驰驷马。倾耳怀音响，转目双泪堕。生  
存无会期，要君黄泉下。

这首诗，当然不像传蔡邕原作那样生动流畅，但作者在写法上，还是一禀原作的排比、顶真、多重比喻的方法。总体来讲，在语言艺术方面，傅氏俗乐歌诗还是属于入乐歌词体的语言艺术，并不刻意追求文人化。这方面甚至可以说，他比曹植的乐府诗在文人化程度上还要低一点。正因为这样，傅诗语言也有拙率之嫌。盖汉乐府本为配乐之词，其情事又多取材民间现实生活，所以不避俚俗，俗而能真，正所谓大俗大雅。傅诗为文人之作，事多想象，语多自撰，一任自然，则不免瑕瑜互见，其拙率斯为真拙劣矣。如《有女篇》“凡夫徒踊跃，望绝殊参商”，《秋胡行》“彼夫既不淑，此妇亦太刚”。《艳歌行》“使

君自有妇，贱妾有鄙夫。天地正厥位，愿君改其图”，《长歌行》“利害同根源，赏下有甘钩。义门近横塘，兽口出通侯”，都是拙率乏味。钟嵘曾批评曹丕“所计百许篇，率皆鄙质如偶语”（《诗品·魏文帝》）。傅玄的乐府诗也有这样的缺点。这与它们本身属于歌词文体有关系。还有诗史家论述甚多的傅氏乐府多表现女性主题这个现象，其最重要的原因，还是学习乐府与当时流行的其他民间诗歌的结果。阮籍、嵇康的音乐与诗歌思想中，明显表现出轻视俗乐与民间诗歌的倾向，如阮籍《乐论》即批评“闾里之声竞高，永巷之音争先”。<sup>①</sup> 傅玄与嵇、阮同时代，却大量创作俗乐歌诗，重视歌词文体的审美特点。可见他们在诗歌思想方面，是属于不同流派的。只有将傅玄在魏代的创作归还前段，魏代诗坛的状貌才能完整呈现。

## 二、张华对汉魏诗风的继承与新变

张华(232—300)也是在魏代登上文坛的。他生于曹植去世的当年即魏明帝太和六年(232)，<sup>②</sup>《晋书》本传载“华少孤贫，自牧羊，同郡卢钦见而器之。乡人刘放亦奇其才，以女妻焉”，可见他少年时就已在乡里初露头角。其《感婚赋》序中有“方今岁在己巳”，当作于嘉平元年十八岁时。<sup>③</sup> 但是他在文学上真正成名是在中年，其中最重要的是在秘阁时写作《鹪鹩赋》发生了影响。本传称“陈留阮籍见之，叹曰：‘王佐之才也！’由是声名始著。”又《艺文类聚》五十六引王隐《晋书》亦记载：“阮籍见华《鹪鹩赋》，以为王佐之才。中书郎成公绥亦推华文义胜己。”<sup>④</sup> 陆侃如定于景元二年张华三十岁时<sup>⑤</sup>。张华的学问，主要在文史之学，但与傅玄之不涉玄流不同，张华对玄学有所涉猎。其《鹪鹩赋》阐述以小自存、无用以为用的人生哲学，正是联系自己的身世，阐述老庄思想。但张华在立身制行上面，完全是走名教道路的，本传称其“少自修谨，造次必以礼度”。这与当时的借玄学自然以虚无任诞一派是完全不同

① 严可均辑：《全三国文》卷四十六，第1314页。

② 据陆侃如《中古文学系年》，第502页。

③ [日]松元幸男：《魏晋诗坛研究》，朋友书店（东京），1995年（平成七年）版，第467页。

④ 吴士鉴、刘承幹：《晋书斟注》卷三十六，1928年嘉业堂刻本。

⑤ 据陆侃如《中古文学系年》，第602页。

的,他的《轻薄篇》,正是对当时贵游子弟纵诞肆情之风的讽刺。<sup>①</sup>但张华因少年孤寒,又是一位热衷功名之士,且有侠义之气,“勇于赴义,笃于周急。器识宏旷,时人罕能测之”。可以说,魏晋之际复杂的现实环境与思想背景,造成张华复杂多面的人格,也使他在晋初成为政治要人与文坛领袖。傅玄与张华两人,在晋初都有文坛领袖的地位,都喜欢提携后辈文人,如傅玄见张载《濠汜赋》而嗟叹,“以车迎之,言谈尽日,为之延誉,遂知名”(《晋书·张华传》)。张华,史书称其“性好人物,诱进不倦,至于穷贱侯门之士有一介之善者,便咨嗟称咏,为之延誉”(《晋书·张华传》)。因此,傅、张成为西晋诗坛的宗主,他们的创作,最直接地影响了年轻一辈的诗人。不但如此,两晋以下的文学家,主流的作风是以儒学与博雅为基础的。这种风气,虽然始于建安王粲、曹植等人,但显著的表现,还是始于傅玄、张华这一代文人。但傅氏晋初就去世了,不像张华在西晋文坛活动了三十多年,其对太康、元康文学风气的影响十分巨大。他的创作与批评,在当时是被奉为指针的,这种情况从陆云给陆机写的一批书信中可以看到。

张华的诗,也受到魏代拟古作风的影响,然其所拟对象多为建安诗与汉末古诗。其《门有车马客行》模拟曹植的《门有万里客》,几乎是亦步亦趋。但张华似乎很快就摆脱了这种作风,走向较有创造性的模拟。钟嵘认为张华诗源出于王粲,大概是指其体气较弱而言,但观其《轻薄》、《游猎》、《壮士》、《博陵王宫侠曲》等篇,知其本意仍多在学习曹植。看得出来,《轻薄》、《游猎》两篇,不仅在题材上明显是渊源于曹植的《白马》、《名都》等篇<sup>②</sup>,其中句语亦多拟曹,如“机发应弦倒,一纵连双肩”,“仰手接游鸿,举足蹴犀兕”。但整体来看,这些诗失去了汉魏乐府精彩生动的叙事艺术,变化为汉赋式的奢陈事物,曹诗最精彩绝伦的动态描写,张华几乎无法学到。张华受曹植影响,还表现在精神上,曹植诗歌塑造了一些弘道济世、崇尚功业的理想人物的形象,张华出身寒士,“器识弘旷”,“勇于赴义,笃于周急”,继承了汉魏之际士

① 萧涤非对此有所论述参见其《汉魏乐府文学史》,第190页。

② 葛晓音认为:“其中有一部分以少年游侠为题材,如《轻薄篇》、《游侠篇》”,“这些诗显然是摹仿曹植《名都篇》、《白马篇》而作,但在表现上舍弃了曹诗中生动的场面描写,而代之以大赋平均罗列式的铺陈”。(葛晓音:《八代诗史》,第113页)

人积极入世的精神传统。其《励志诗》、《壮士篇》、《游侠篇》正是这种精神的反映,在人物塑造与语言风格上,是以曹诗为典范的。他的《博陵王宫侠曲》二首,则是上述精神的一种变调:

侠客乐幽险,筑室穷山阴。獠猎野兽稀,施网川无禽。岁暮饥寒至,慷慨顿足吟。穷令壮士激,安能怀苦心。干将坐自鸣,繁弱控余音。耕佃穷渊陂,种粟着剑镡。收秋狭路间,一击重千金。栖迟熊黑穴,容与虎豹林。身在法令外,纵逸常不禁。

雄儿任气侠,声盖少年场。借友行报怨,杀人租市旁。吴刀鸣手中,利剑严秋霜。腰间叉素戟,手持白头镶。腾超如激电,回旋如流光。奋击当手决,交尸自纵横。宁为殇鬼雄,义不入圆墙。生从命子游,死闻侠骨香。身没心不怨,勇气加四方。

曲名《博陵王宫侠曲》,当时旧题,原作本事失载,无法考证。魏晋之际,世途多艰,实有任侠之风。为家族或友人杀人报怨,女子多有,何况壮士。至于杀人越货的剽掠之士,当时肯定也有不少,名士如石崇,尚且行之。《晋书·石崇传》:“崇颖悟有才气,而任侠无行检。在荆州,劫远使商客,致富不貲。”又周处的事迹,与张诗更为接近,《晋书·周处传》:“处少孤,未弱冠,膂力绝人,好驰骋田猎,不修细行,纵情肆欲。”《世说新语·自新篇》:“周处年少时,凶强侠气,为乡里所患。”张诗写这两首诗,或有类似石、周之类的模特。又《世说新语·自新篇》载:“戴渊少时,游侠不治行检,尝在江、淮间攻掠商旅。陆机赴假还洛,辎重甚盛。渊使少年掠劫,渊在岸上,据胡床,指挥左右,皆得其宜。”此与张诗之“耕佃穷渊陂,种粟着剑镡。收秋狭路间,一击重千金”情事最相近,但戴渊时间较后,不一定是张华的取材对象。张华对这种违法行为不作贬刺,而反为褒扬,表面上与他“少自修谨,造次必以礼度”的作风很不一样,但事实上张华少年孤贫,以仕宦之裔,却曾牧羊为生,其窘苦可想而知。这样说,上面两诗中,尤其是第一首“岁暮饥寒至,慷慨顿足吟。穷令壮士激,安能怀苦心”,是有他自己的生活在里面的,鲍照《拟古·束薪幽篁里》写寒士,正是模拟张华此诗。其实张华并非真的推重上述违法的行为,不过是

感激世事而生的“变调”。

钟嵘《诗品》引时人之评,认为张公“儿女情多,风云气少”,是指其诗风近柔,并善写儿女之情。但张华作品,有上述所论的写贵游、壮士、侠客之作,还有反映当时玄风的诗,如《答何劭诗三首》表现出虚恬的思想。无论从哪方面说,都是当时诗人中有“风云气”的,近世论者,对钟嵘此语亦多曾致疑。<sup>①</sup>但钟嵘似乎不是没看到张华这类“风云气”的题材,而是说他的这类题材,不是最能体现其长处的,不及《情诗》五首更能体现他的本色。这样看来,所谓“儿女情多,风云气少”,正是时人对张氏这两类作品的比较之论。正因为张华有写“风云气”的作品,才可以说他风云气少。大抵张华的诗歌,像其为人,亦有刚柔两体,也是复杂、多方面的。但学习曹植等人慷慨悲哀之体的作品,修辞温丽雅洁,而不够淋漓生动,缺乏内在的阳刚之气,有徒逞文字之感。这也是汉魏精神衰落的表现。了解这一点,就能明白陈子昂的名言“汉魏风骨,晋宋莫传”之“莫传”的真正意思。

张华对晋诗的贡献,正在于通过模拟旧篇,为创造出新作寻找一些好的方法,为西晋诗坛的创作指出了一条比较好的发展道路。他接受前人作品的题材、境界、风格、语言上的各种因素,再通过综合地运用这些因素,创造出自己的作品。因此张华的诗,内容上给人的感觉,较傅玄新颖得多。张华在创作思想上,有比较明确的求新倾向,他平常似乎也比较喜欢说“新”,如《答何劭诗三首》“良朋贻新诗,示我以游娱”(其一)、“援翰属新诗,永叹有余怀”(其三)。张华对新的强调,主要表现在写作上的新风格与新技巧,即钟嵘《诗品·晋司空张华》所说的“巧用文字,务为妍冶”,如状物写景的工巧妍丽,有学者已经指出这一点。<sup>②</sup>张华对年轻一辈诗人的评价,也强调“新”,陆云《与兄平原书》有“张公昔亦云兄新声多之,不同也”,而后来臧荣绪《晋书》亦以“新声妙句”称陆文,<sup>③</sup>正是渊源于张华的评论。这种追求创新的诗学思想,对太康、元康时期的文坛新进有一定的影响,陆云论陆机之文,即多强调其新:如“此文甚自难,事同又相似益不古。皆新绮,用此已自为洋洋耳”,“文章实

① 钟优民:《中国诗歌史·魏晋南北朝卷》,第119页;傅刚:《魏晋南北朝诗歌史论》,第116页。

② 傅刚:《魏晋南北朝诗歌史论》,第114页。

③ 李善注:《文选》卷十七《文赋》引,第239页。

自不当多,古今之能为新声绝曲者,又无过兄”。<sup>①</sup>

张华诗的最高造诣当然是《情诗五首》、《杂诗二首》诸篇。取法于古诗十九首、徐幹《室思》等前人之作,尤其是艺术的精神上,仍然保持汉魏诗歌抒情寄兴,感物兴思的特点。许学夷评论说:“张茂先五言,得风人之致,题曰《杂诗》、《情诗》,体固应尔。或疑其调弱,非也。观其《答何劭》二作,其调自别矣。”<sup>②</sup>许氏这里是强调张华《杂诗》、《情诗》这类作品与汉魏抒情兴寄传统的关系,属汉魏体。至《答何劭》三首,杂以时俗流行的名理,始为别调。这个看法,对于我们准确把握张华诗风上的承与变是有参考意义的。但张华在写作上,对汉魏诗有很大的变化。钟嵘说他“巧用文字,务为妍冶”,似乎只在语言上雕润新奇,其实张华最值得肯定的地方,还在于情景表现与意象的使用上体现自己的匠心,力求达到情景相生、情词相称的效果:

清风动帷帘,晨月照幽房。佳人处遐远,兰室无容光。襟怀拥虚景,  
轻衾覆空床。居欢惜夜促,在戚怨宵长。拊枕独嘯叹,感慨心内伤。  
(《情诗》之三)

首二句,暗示女主人公整夜处于相思情绪之中,未曾睡眠。这种以景象来暗示事情的写法,艺术效果是比较隽永的。这两句有可能是借鉴阮籍《咏怀》其一“薄帷鉴明月,清风吹我襟”。“佳人处遐远”两句,写出前种事态的原因。缘何一夜未眠?盖因良人远行,闺房之内,黯然失色,毫无光彩。此句写出落寞凄清、黯然神伤的感觉。“襟怀”两句,光景最是新妙,为前人作品中所未见的境界,张华作为一位诗人的细腻感觉,在此得到充分的表现。晋诗在曲写情景、窥入形容这一方面,是其发展五言诗艺术的地方。最后四句情真理确,笔法简洁,得古诗之神味。此诗的对仗,如“襟怀拥虚景,轻衾覆空床”,“居欢惜夜促,在戚怨宵长”,开后来陆机、谢灵运的对句法,两句的内容,有叠合之处,后人指为合掌,然此正晋宋诗家措意细密、务求周备的写法。相对于汉魏

① 以上所引陆云《与兄平原书》,均见《全晋文》卷一百零二,第2041—2044页。

② 许学夷:《诗源辩体》卷五,第93页。

诗歌,可以说是一种新的写法。

游目四野外,逍遥独延伫。兰蕙缘清渠,繁华荫绿渚。佳人不在兹,  
取此欲谁与。巢居知风寒,穴处识阴雨。不曾远别离,安知慕俦侣。  
(《情诗》之五)

此诗实以《古诗·涉江采芙蓉》为蓝本,古诗云:

涉江采芙蓉,兰泽多芳草。采之欲遗谁,所思在远道。还顾望旧乡,  
长路漫浩浩。同心而离居,忧伤以终老。

古诗的基本情节为采芙蓉以遗所思,张华《情诗》采用了原诗的这个情节,但处理的方式有很大的不同。古诗一开始就写采芙蓉,采后方发现所思不在。张诗则先写游目四野、逍遥延伫的行动,接着写兰蕙与繁花,是游目所见,然后才是见花而思人,欲取而赠之,但又感叹所思者不在此地,纵采取也无法与之。古诗是采(或假设采)后方才发现所思者不在,这当然是一种艺术处理,表达作者思念对方之切,情感进入白热化的状态。而张华诗中的主人公,则思念虽深,但意识却是清醒、理智的。比较起来,古诗之情激越;张诗之情深长,痛苦而不失清醒。同样,这两诗的节奏也很不一样,古诗紧切激烈,张诗从容舒缓。实在是反映了古诗与晋人诗在情感表现方式上的不同。还有古诗之芙蓉、芳草,只是作为抒情之意象,张诗“兰蕙缘清渠,繁华荫绿渚”则是带有赏玩景物的味道,是体物的写法。这也反映了晋诗艺术中体物因素的增加。

汉魏写情之诗,赋与比兴参互运用,较近自然。张华的《情诗》五首,则化比兴为细腻体物,着意塑造一种境界,来突出诗中人物或抒情主人公的情绪、心理,在表现上十分细腻。但他的语言风格,仍有自然古质的一面,不过于雕琢,如“巢居知风寒,穴处识阴雨。不曾远别离,安知慕俦侣”等句。如果说傅玄的诗,基本上还是魏诗的风格的话,张华的诗风,则反映了魏诗向晋诗的转变。傅玄拟古乐府,多为改写、櫟括的作法,风格趋于质朴,反映了邺下之后



诗风之率易倾向。张华年辈稍后,其《情诗五首》,虽多用前人相似的主题,但艺术上开始趋于精细,风格上也表现出文彩温丽的特征。

#### 第四节 西晋中期诗风的代表诗人潘岳、陆机

西晋中期(晋末动乱前)诗坛成就最高的诗人是潘岳(247—300)与陆机,但陆机在西晋诗坛上产生影响是在太康十年入洛后的事情<sup>①</sup>。在此之前,文坛新进之代表,当然是潘岳和他的朋友夏侯湛及张载、张协兄弟等人,所谓“二陆入洛,三张减价”,其实何止“三张”,潘岳等人同样也是遇到了劲敌。所以叙述西晋中期诗史,自然应该先潘后陆,在年龄上,潘岳也大陆机十四岁。他们两人的关系,在某些方面有点像李、杜的关系。

##### 一、潘岳诗艺的得失

潘岳之诗,不像陆机那样多为拟古及拟乐府,创作年月难定,而是多与其生平经历相关,大体可以论其先后。四言《家风诗》当是其早年所作,诗中有“绾发绾发,发亦鬓止”之语。当时傅咸及潘岳的朋友夏侯湛都有拟风雅之作,潘岳作《家风诗》也是受到这种风气的影响,但其语言稍能柔婉,拟风而得体,所以在两晋时期颇有影响。潘岳于晋武帝时举秀才为郎,出为河阳县及怀县的县令(《晋书·潘岳传》),创作了《河阳县作诗二首》(太康三年)、《在怀县作诗》、《内顾诗二首》(太康七年)。这些诗在写作方法上最值得注意的是,是完全摆脱了傅、张以来拟古的作风。在体制与写法上,可能受到王粲《从军诗五首》的影响,这主要表现在两方面,一是篇幅较长,二是在叙述过程中加入了较多的景物描写,将叙述与写景、抒情比较自由地结合在一起。钟嵘说潘岳“其源出于仲宣”,是有一定的根据的。明人宋濂《答章秀才论诗书》:“(潘岳诗)学仲宣。”<sup>②</sup>清人刘熙载《艺概·诗概》:“王仲宣、潘安仁悲而不壮。”<sup>③</sup>都是强调潘岳与王粲的渊源关系。

① 据陆侃如《中古文学系年》,第728页。

② 黄宗羲编:《明文海》卷一百六十《书》十四,中华书局,1987年版,第2册,第1600页。

③ 刘熙载:《艺概》,上海古籍出版社,1978年版,第53页。

微身轻蝉翼，弱冠忝嘉招。在疚妨贤路，再升上宰朝。猥荷公叔举，连陪侧王寮。长啸归东山，拥耒耨时苗。幽谷茂纤葛，峻岩敷荣条。落英陨林趾，飞茎秀陵乔。卑高亦何常，升降在一朝。徒恨良时泰，小人道遂消。譬如野田蓬，幹流随风飘。昔倦都邑游，今掌河朔徭。登城眷南顾，凯风扬微绡。洪流何浩荡，修芒郁岩峣。谁谓晋京远，室迩身实辽。谁谓邑宰轻，令名患不劬。人生天地间，百年孰能要。颍如槁石火，譬若截道飙。齐都无遗声，桐乡有余谣。福谦在纯约，害盈由矜骄。虽无君人德，视民庶不忼。（《河阳县作诗二首》其一）

潘岳的这种诗，虽然在风格上不无靡丽的追求，如《诗品·晋黄门郎潘岳》所引“翰林（李充）叹其翩翩然如翔禽之有羽毛，衣服之有绡縠”。但在写作上，比同时的陆机要自然得多。当然另一方面，他的诗歌，在写某种感情、某种事物时，往往喜欢铺排而出，一泻而尽，缺乏必要的裁减和含蓄浓炼的工夫。其写景状物，以赋法为主，缺少兴寄，《河阳县作诗二首》其二写旅途之景，比较生动：

日夕阴云起，登城望洪河。川气冒山岭，惊湍激岩阿。归雁映兰时，游鱼动圆波。鸣蝉厉寒音，时菊耀秋华。

又其元康中所作的《金谷集作诗》，中段写景：

朝发晋京阳，夕次金谷湄。回溪萦曲阻，峻阪路威夷。绿池泛淡淡，青柳何依依。滥泉龙鳞澜，激波连珠挥。前庭树沙棠，后园植乌棣。灵囿繁石榴，茂林列芳梨。

以上是西晋中期诗中写景较有特色的一段。但晋人写景，多近于华饰，喜用雕琢之笔，片面追求用字的典雅华艳，潘岳也没有完全摆脱此病，如“幽谷茂纤葛，峻岩敷荣条。落英陨林趾，飞茎秀陵乔”，近于缛丽，减少了自然英旨的美感。晋人在写景艺术上较汉魏诗有发展，但由于雕琢失真，缺乏淋漓

之气,反觉不如汉魏诗人之情景浑然。《古诗》:“回车驾言迈,悠悠涉长道。四顾何茫茫,东风摇百草。”又:“出郭门直视,但见丘与坟。古墓犁为田,松柏摧为薪。白杨多悲风,萧萧愁杀人。”又:“步出城东门,遥望江南路。前日风雪中,故人从此去。我欲渡河水,河水深无梁。愿为双黄鹄,高飞还故乡。”都是情与景合,自然生动。邺下之后,多情景相离,沦为赋法。但张华、陆机写景体物,时有传神之妙,立体感强,潘岳则较为平面化。

潘岳诗歌最为出色之处,仍在抒情之成功。在普遍缺乏真情实感的西晋诗坛,只有潘岳与左思真正继承了汉魏诗歌的抒情传统。当然潘、左两家诗的情感本身,有刚柔之别。潘岳在一定程度上继承了建安诗歌尚气的特点,明人王世贞在比较潘陆异同时说,“陆士衡翩翩藻秀,颇见才致,无奈俳弱何?安仁气力胜之,趣旨不足”<sup>①</sup>。但潘诗毕竟整体深受西晋靡丽作风的影响,在写情上也喜作铺排,衍为长篇,有时让人感到倾泻过多,缺乏建安诗人曹植、刘桢那种鲜明紧健的效果。但其表达夫妻深情的作品,往往因情深而入妙,如《内顾诗二首》其二:

独悲安所慕,人生若朝露。绵邈寄绝域,眷恋想平素。尔情既来追,我心亦还顾。形体隔不达,精爽交中路。不见山上松,隆冬不易故。不见陵涧柏,岁寒守一度。无谓希见疏,在远分弥固。

中间“尔情”四句,全用赋法,直写情相,却有惊心动魄的感染力。全诗结构也很紧健,没有模拟古人,却重现了汉魏抒情诗的风骨。《悼亡诗三首》是晋诗中难得的千古绝唱,其第一首尤其成功:

荏苒冬春谢,寒暑忽流易。之子归穷泉,重壤永幽隔。私怀谁克从,淹留亦何益。俛俛恭朝命,回心反初役。望庐思其人,入室想所历。帷屏无髣髴,翰墨有余迹。流芳未及歇,遗挂犹在壁。怅恍如或存,回遑忤惊惕。如彼翰林鸟,双栖一朝只。如彼游川鱼,比目中路析。春风缘隙

<sup>①</sup> 罗仲鼎:《艺苑卮言校注》卷三,第三十三条,第119页。

来,晨露承檐滴。寢息何时忘,沉忧日盈积。庶几有时衰,庄岳犹可击。

诗从时节迁逝写起,这是魏晋人常有的感觉,他们喜欢将任何事情都放在时间观念中来表现,形成特有的生命意识,也成了魏晋诗的一种写作程式。潘氏《悼亡》三首都是这样开头的,但笔法略有变化,次首为“皎皎窗中月,照我室南端。清商应秋至,溽暑随节阑。凛凛凉风升,始觉夏衣单。岂曰无重纊,谁与同岁寒”。第三首为“曜灵运天机,四节代迁逝。凄凄朝露凝,烈烈夕风厉。奈何悼淑俦,仪容永潜翳”。典型地反映了晋人对这种生命意识的表达方式的执着。<sup>①</sup>但在《悼亡诗》里,在强烈的迁逝感中抒发对亡妻的悼念之情,却是最有效的表现方式。这或者是潘氏《悼亡》成为经典的原因之一。一个时代的诗歌经典,常常是表现那个时代人们最强烈的生命意识的那些作品。从诗歌的结构来讲,作者选择的表现时间,不是妻子刚去世那个时间,而是经历了寒暑之后,新的一年又将开始,作者也将离开自己的家,重新回到正常的仕宦生涯中的时候。因受这一不可避免的生活变化的刺激,作者的悼念之情也再一次显得异常的强烈。这就是《悼亡诗》写作的契机。第一首诗十分成功地表现了上述内容,使其结构似直而实曲。从“望庐思其人”以下,句句都在深化感情,真实地写出作者因追抚过深,又一次发生妻子刚去世时的那种无法相信死亡事实的“若亡若存”的感觉。这是本诗最具经典性的地方。至“回遑忡惊惕”以后,自然地转入比兴唱叹的写法,这是痛定之后,长歌当哭的感情状态的形象展示。最后返归时节意象,并且在表达欲求解脱悼亡之痛苦的情绪诉说中结束,事实上让读者再一次观照诗人内心痛苦的全部。《悼亡》其二、其三也有入情甚深的感人之句,如其二“岁寒无与同,朗月何胧胧。展转盼枕席,长簟竟床空。床空委清尘,室虚来悲风。独无李氏灵,髣髴睹尔容”。其三最后墓上的哀叹一段也十分感人,“落叶委埏侧,枯蓼带坟隅。孤魂独茕茕,安知灵与无”。但都不及其一的全篇精彩,尤其是作者在其二、其三有时使用复沓、顶真的修辞法,却没有真正成功,反而减弱了诗中情感的浓

<sup>①</sup> 参看钱志熙《唐前生命观和文学生命主题》第十四章第二节《寒素心态与西晋文学风貌》中的有关论述。

度。作者另有《杨氏七哀诗》，也是成功的悼亡之作。潘岳长于哀诔的文体，这与他的个性有关，历来论潘岳诗文者，多已注意及此。悼亡诗的成功，从诗歌史的积累来看，是建立在魏晋时期言情文学传统的基础上的，建安诗人的思妇、哀悼之作，张华的《情诗》，以及西晋时孙楚的悼亡诗，都对潘氏有间接或直接的影响。而其体制上最直接的渊源，则出于秦嘉《赠妇诗》，“生离死别，事虽不同，情实相近”。<sup>①</sup>从风格上看，潘岳的这类作品既保持汉魏的古质，又有西晋诗的细致生动。总之，潘岳的诗歌在相当大的程度上摆脱了古典主义的作风，可惜这种创作方法在西晋时期没有成为主流。

## 二、陆机诗学的得失及其诗史地位的变化

陆机(261—303)在东吴灭亡后，正值弱冠，隐居家乡，太康末入洛。<sup>②</sup>臧荣绪《晋书》称其“年二十而吴灭，退临旧里。与弟云勤学，积十一年，誉流京华，声溢四表，被征为太子洗马。与弟云俱入洛，司徒张华，素重其名，旧相识以文，华呈天才绮练，当时独绝；新声妙句，系踪张蔡。机妙解情理，心识文体，故作《文赋》”。<sup>③</sup>他无疑是元康时期影响最大的专家诗人。他的诗歌创作不仅在数量上超过时人，而且在艺术的体制与风格等方面苦心经营，对文人诗创作风气是一个有力的推进，也因此而对此后的南北朝乃至初唐诗坛，都产生久远的影响。钟嵘对陆机的诗学渊源与风格、造诣作了这样的概述：

其源出于陈思，才高词赡，举体华美。气少于公幹，文劣于仲宣。尚规矩，不贵绮错，有伤直致之奇。然其咀嚼英华，厌饫膏泽，文章之渊泉也。张公叹其大才，信矣！（《诗品·晋平原相陆机》）

钟嵘认为陆诗渊源于曹植，主要是从风格与气质类型来讲的，并不否定陆机对其他汉魏诗人的学习。从晋诗自身的统系来讲，陆机是在傅玄之后又一位

<sup>①</sup> 钱志熙：《唐前生命观和文学生命主题》，第278—279页；傅刚：《魏晋南北朝诗歌史论》，第222—225页，对潘岳《悼亡诗》的文学传统分别有所论述，可参看。

<sup>②</sup> 据《晋书》卷五十四《陆机传》。

<sup>③</sup> 李善注：《文选》卷十七《文赋》注引，第239页。

大量拟作汉魏乐府旧题的诗人,其拟古诗十二首,则是对张华《情诗》中蕴藏的拟古诗方法的发展。这十二首拟古诗的写作方法很统一,创作时间应该都是比较集中的,作品中也反映了诗人的羁怀旅思,应在入仕晋朝之后。拟乐府的写作时间,可能相对来说要分散一点。这两种诗歌创作,正是陆机诗学的基础,比较集中地体现了他对汉魏诗风的继承与变化。

《古诗十九首》的版本,现存文献中最早的是萧统《文选》;但从陆机所拟全出此中,可知至少在晋代已经存在古诗的结集。又陆云《与兄平原书》中说:“一日见正叔,与兄读古五言诗,此生叹息欲得之。”这里所说的古五言诗,应该就是《古诗十九首》之类。陆云跟潘尼(正叔)谈起自己和陆机读古诗的事情,对方表示很想见到这些古诗。潘尼是西晋著名诗人,却没有见过“古诗”,可见“古诗”在当时并不流行。二陆得此,实有视为珍秘的意思,这也许是陆机连续写作拟古诗十二首的重要动机。这样说来,向来多视拟古诗十二首为陆机早年所作,甚至认为是吴亡后隐居家乡时的作品,这一看法不太合事实。无论拟古诗十二首,还是拟古乐府,都是陆机进入西晋中朝诗坛后的创作,反映了陆机希望通过拟古的方式,学习并发展汉魏诗风以超越诗坛的一般风格。从体制与风格来看,陆氏的这两类作品,与其非模拟性的诗歌还是有所不同的。拟古诗较原作华绮典雅,但仍多遵原作的结体散直;拟古乐府的风格,比古诗普遍地还要质朴一些。西晋中期,从潘岳、张载等人创作中可见,多已转模拟为创作。陆机在这种情况下,继踵傅、张,再次大量写作拟古、拟乐府,其实还是一种个人性的行为。

建安、正始诗人对《古诗十九首》这一类作品的学习,只是在如结构、风格、主题的某方面借鉴前人的作品。西晋拟古的作法流行,渐有模拟篇章的作法,如张华《情诗》其五,正是脱胎于《涉江采芙蓉》,可能对陆氏有直接的影响。陆机拟古十二首的方法,即郝立权《陆士衡诗注·自序》中所说的“轨范曩篇,调辞务似。神理无殊,支体必合。”如《古诗十九首·明月何皎皎》云:

明月何皎皎,照我罗床纬。忧愁不能寐,揽衣起徘徊。客行虽云乐,不如早旋归。出户独彷徨,愁思当告谁。引领还入房,泪下沾裳衣。

陆机《拟明月何皎皎》云：

安寝北堂上，明月入我牖。照之有余晖，揽之不盈手。凉风绕曲房，寒蝉鸣高柳。踟蹰感节物，我行永已久。游宦会无成，离思难常守。

其余十一首，无不如此亦步亦趋。比较之下，就能看出古诗有浓厚的生活情味、语言质朴生动，而陆诗太典雅华饰、缺乏真味。古诗十九首以朴直俚俗见真情，如“行行重行行，与君生别离”，陆氏拟成“悠悠行迈远，戚戚忧思深”。古诗“胡马依北风，越鸟巢南枝”，陆氏则拟成“王鲋怀河岫，晨风思北林”。更突出者，如古诗“弃捐勿复道，努力加餐饭”，陆氏拟成“去去遗情累，安处抚清琴”。总之，一味追求典雅精美的语言。但具体的表现方面，陆诗有时在意象或境界上有新创造，如“照之有余晖，揽之不盈手”是写月光的，设想灵妙，颇有匠心。后来张九龄《望月怀远》诗“不堪盈手赠”句，即出于此句。“凉风绕曲房，寒蝉鸣高柳”，对仗工整，写物尽理，颇似南朝齐梁间诗句。

陆机的乐府诗创作，方法与傅玄接近，大体用汉魏旧题者，其主题及题材类型，仍然多遵承前人，如《挽歌诗》诸首出于《蒿里》、《薤露》，其他如《日出东南隅行》、《长安有狭邪行》、《饮马长城窟行》、《门有车马客行》、《君子行》都是“轨范曩篇”的作品。又如其《短歌行·置酒高堂》模仿曹操《短歌行·对酒当歌》，既无曹诗之政治寄托，就变成一首纯粹感叹生命短暂、提倡及时行乐的作品，其语意又兼取《唐风·蟋蟀》。《苦寒行》也受曹操同调之作的影 响，但仅赋苦寒，没有事件，远不及曹作之生动。七言《燕歌行》模拟曹丕同题作品。《塘上行》仍用甄后原作的本意。《秋胡行》叙吉凶休咎，主题上受到嵇康《秋胡行》的影响。其他如《棹歌行》、《折杨柳行》、《太山吟》、《东武吟行》、《董桃行》、《上留田行》亦当各有所本，但古辞多失，无从考其渊源。还有当时拟乐府，所拟并不一定是原作。魏晋之际的拟古乐府，虽承古题，辗转模拟，多有变化。陆氏作品虽然遵承旧作题旨，但绝大部分作品已经失去了古意，最大的变化就是主题与内容的抽象化，往往是取古乐府中事件的意义，专作抽象的发挥。这种情况，魏代诗歌中已经出现，如嵇康《秋胡行》，不写秋胡本事，仅言富贵功名不可倚求，其实是对秋胡本事的抽象表现。这种方法

对陆机影响很大,也是陆氏乐府诗抽象说理因素增强的主要原因。如《梁甫吟》,古辞(一作诸葛亮辞)是咏叹“二桃杀三士”的悲剧故事,陆作则写季节推移,时命不偶:“年命时相逝,庆云鲜克乘。履信多愆期,思顺焉足凭。慷慨临川响,非此孰为兴。哀吟梁甫巅,慷慨独拊膺。”按照作者的理解,这种“时命”的主题,与原作中悲剧故事的内涵是相同的,也可以理解为作者对故事所含人生哲理的一种阐释。这种“拟古”的方式,对后来晋宋文人拟乐府影响很大。

在傅玄的拟乐府中还保留着的汉乐府精彩生动的叙事诗艺术,到陆机这里已完全失去,转变为文人诗以赋法为主的“摘藻”的写作风格。个别作品虽然尚有人物形象的塑造,但趣味上完全文人化与贵族化了。最典型的就是他以《陌上桑》为模拟对象的《日出东南隅行》:

扶桑升朝晖,照此高台端。高台多妖丽,濬房出清颜。淑貌耀皎日,惠心清且闲。美目扬玉泽,蛾眉象翠翰。鲜肤一何润,秀色若可餐。窈窕多容仪,婉媚巧笑言。暮春春服成,粲粲绮与纨。金雀垂藻翘,琼佩结瑶璠。方驾扬清尘,濯足洛水澜。蔼蔼风云会,佳人一何繁。南崖充罗幕,北渚盈骈轩。清川含藻景,高岸被华丹。馥馥芳袖挥,泠泠纤指弹。悲歌吐清响,雅舞播幽兰。丹唇含九秋,妍迹陵七盘。赴曲迅惊鸿,蹈节如集鸾。绮态随颜变,沉姿无定源。俯仰纷阿那,顾步感可欢。遗芳结飞飏,浮景映清湍。冶容不足咏,春游良可叹。

这完全是一篇贵族的美人赋,或说西晋贵族的仕女游春图。它与《陌上桑》之间只有广义的题材类型上的联系,其写法则更多地受到张华《轻薄篇》、《游猎篇》的影响。大概这种作品,就是当时张华、陆云所说的“新声”,亦即臧荣绪《晋书》所说的“新声绮练”。缺点是失去了自然生动,无论在叙事与表现人物方面,都缺少鲜明的个性。但陆氏拟乐府与其拟古诗一样,在局部上常有创造,尤其工于写景。如《君子有所思行》写京洛之城郭屋宇,多画工之笔:

命驾登北山,延伫望城郭。廛里一何盛,街巷纷漠漠。甲第崇高閼,



洞房结阿阁。曲池何湛湛，清川带华薄。

王维《归嵩山作》的名句“清川带长薄”，只改陆句一字。《班婕妤》一首也是成功的抒情诗：

婕妤去辞宠，淹留终不见。寄情在玉阶，托意唯团扇。春苔暗阶除，  
秋草芜高殿。黄昏履綦绝，愁来空雨面。

这首诗，虽为第三人称写法，但抒情性很强，形象生动，感情突出，极有感染力。而且在写法上，讲究典型性、烘托性、暗示性，开了六朝、唐人抒情短诗的法门，其影响可称深远。从结构来讲，此诗的八句四层，点题本事、接叙、转笔、最后集中抒情。这种章法，对六朝、唐人的五律诗有直接的影响。

陆机非模拟性的四、五言诗创作，贯穿其生平，应该是作者投注精力最多的，但整体成就并不突出。早年所作的四言长篇《与弟清河诗十章》，写家国之沦亡与兄弟之离合。在陆机之后，嵇康已经发展风诗之体，作出《四言赠兄秀才入军诗》这样出色的四言歌章，但陆机没有充分吸取嵇康的经验，仍然陷于西晋四言诗典言雅音的创作模式中，抒情若有若无，令人读之不暢。倒是该诗的短序，写得玲珑生动，情辞并妙。其他多篇四言赠酬之作，虽然对他在当时的政治与交际中起了重要作用，但艺术上没有可取之处。陆机生世较晚，没赶上晋初制礼作乐的时代，但他仍然尽力附庸朝廷与贾谧等中朝权贵，如《皇太子赐宴诗》、《元康四年从皇太子祖会东堂诗》、《答贾谧诗》等，正是晋初雅颂之风的继续。另外，西晋文人之间，也多以雅颂体酬赠，反映了当时上层社会文士一种虚伪的交际风气，陆机也写了不少这方面的作品。

陆机的五言诗，也是以赠酬体为主。五言赠酬，发端于邺下，至西晋太康、元康时期盛行，是当时五言诗的主要写作模式。陆机现存五言赠酬十余篇，其价值较四言赠酬为高。至少作者的主观努力，还是使用汉魏抒情纪事的方法来写作，甚至继续汉魏人慷慨悲哀为美的审美趣向。其《赠冯文黑诗》：“分索古所悲，志士多苦心。悲情临川结，苦言随风吟。”所谓“悲情”“苦

言”，正是陆机大多数五言诗自觉追求的内容。如《赠弟士龙诗》：

行矣怨路长，怒焉伤别促。指途悲有余，临觞欢不足。我若西流水，  
子为东峙岳。慷慨逝言感，徘徊居情育。安得携手俱，契阔成骈服。

像这样的诗，正是满纸的“悲情”“苦言”，但却束以对仗之体，稠叠而不够生动。尤其像“慷慨逝言感，徘徊居情育”，正是被生硬的对仗形式损害了抒情的效果。陆机的诗歌，以缺少情感为人所诟病，如沈德潜论其诗“未能感人”，<sup>①</sup>黄子云论其五言、乐府“不能流露性情”，<sup>②</sup>陈祚明亦云“造情既浅，抒响不高”，“敷旨浅庸，性情不出”，并论其人为“大较衷情本浅，乏于激昂者矣”。<sup>③</sup>上述诸家所论，都很中肯。但正如上文所论，陆机在诗学思想上，并没有放弃汉魏抒情诗传统，与东晋玄言诗的主动放弃汉魏传统是不同的。不但陆机，整个西晋诗风，总体上也是沿袭汉魏以来的这个抒情传统的。但西晋人在许多时候将其模式化了，这个模式化的概括，就是“缘情绮靡”。沈德潜云：“士衡旧推大家，然通赡自足，而绚彩无力，遂开出排偶一家。降自齐梁，专工队仗，边幅复狭，令阅者白日欲卧，未必非陆氏为之滥觞也。所撰《文赋》云：‘诗缘情而绮靡’，言志章教，惟资涂泽，先失诗人之旨。”<sup>④</sup>沈德潜这段话，前面说得很对。但后面说陆机一方面提倡缘情绮靡，但自己的创作“先失诗人之旨”，这样理解，却还未完全明白陆氏的本意。缘情绮靡之偏差在于绮靡，这是人所能见；但其实缘情二字，就已经是对汉魏精神的偏离。表面上看，好像他已经把握到诗歌艺术的抒情本质，仔细分析则不然，在他这个观点中有一个不易发现的倾向隐藏着，也就是他将“情”（情感、情节、情事）作为“诗”的一个基本工具，而不是像汉魏人那样将“诗”作为抒情言志的工具。再加上“绮靡”的风格观念，使他这个观点与“诗言志”的观点，含意上很不相同。缘情其实是索情以为诗，情感相当程度上外在化了，与自然抒情的精神

① 沈德潜：《古诗源》卷七，第113页。

② 黄子云：《野鸿诗的》，第七十条，《清诗话》，上海古籍出版社，1978年版，第861页。

③ 陈祚明：《采菽堂古诗选》卷十，第293—294页。

④ 沈德潜：《说诗晬语》卷上，第五十九条，第202页。

是有差别的。<sup>①</sup>

陆机酬赠体五言诗最成功的是《为顾彦先赠妇诗二首》：

辞家远行游，悠悠三千里。京洛多风尘，素衣化为缁。循身悼忧苦，感念同怀子。隆思乱心曲，沉欢滞不起。欢沉难克兴，心乱谁为理。愿假归鸿翼，翻飞浙江汜。

东南有思妇，长叹充幽閤。借问叹何为，佳人渺天末。游宦久不归，山川修且阔。形影参商乖，音息旷不达。离合非有常，譬彼弦与筈。愿保金石躯，慰妾长饥渴。

东吴亡国士人出仕中朝，最多辛酸，不但寻常游子思妇之恨而已，陆机之所以能写好这样的诗，正是因为他这方面真切丰富的生活体验。因为同样的原因，他的《赴洛道中作诗二首》、《招隐诗》等自我抒情的作品，也都写得比较成功：

总辔登长路，呜咽辞密亲。借问子何之，世网婴我身。永叹遵北渚，遗思结南津。行行遂已远，野途旷无人。山泽纷纡余，林薄杳阡眠。虎啸深谷底，鸡鸣高树颠。哀风中夜流，孤兽更我前。悲情触物感，沉思郁缠绵。伫立望故乡，顾影凄自怜。

远游越山川，山川修且广。振策陟崇丘，安辔遵平莽。夕息抱影寐，朝徂衔思往。顿辔倚高岩，侧听悲风响。清露坠素辉，明月一何朗。抚枕不能寐，振衣独长想。（《赴洛道中作诗二首》）

明发心不夷，振衣聊踟蹰。踟蹰欲安之，幽人在浚谷。朝采南涧藻，

<sup>①</sup> 参见上文论傅玄乐府诗一段，又参看钱志熙《魏晋诗歌艺术原论》，第216—217页。关于陆机“诗缘情而绮靡”对汉魏诗风的坠失，古人已经有所指质。如唐代楼颖《国秀集序》：“诗缘情而绮靡，是彩色相宣、烟霞交映、风流婉丽之谓。”（《唐人选唐诗十种》，上海古籍出版，1958年版，第126页）准确地指出陆机这一诗学定义与晋南北朝诗风的关系。又谢榛《四溟诗话》：“陆机《文赋》曰：‘诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮。’夫‘绮靡’重六朝之弊，‘浏亮’非两汉之体。徐昌穀曰：‘诗缘情而绮靡。则陆生之所知，固魏诗之查秽耳。’”（人民文学出版社，1961年版，第18页）可见认识到“缘情绮靡”之病，是古人的通识。然而多侧重于指摘“绮靡”，未知“缘情”与抒情不同，其中已有绮靡之意。

夕息西山足。轻条象云构，密叶成翠幄。激楚伫兰林，回芳薄秀木。山溜何泠泠，飞泉漱鸣玉。哀音附灵波，颓响赴曾曲。至乐非有假，安事浇淳朴。富贵苟难图，税驾从所欲。（《招隐诗》）

这些五言诗，虽然仍束缚于对仗和过于典雅的修辞，但有实感与实景。作者摆脱拟古作风，采用了写生的方法。其状物与叙情，都用了凝重、婉切的手法，即后人所说的“如印印泥”，开晋宋形似写物之风。《招隐诗》实际上也可以看成一首山水纪游的诗，虽然情节可能是假想性的，后来谢灵运的好多山水诗，就是用这种山水纪游的结构来写的。而且我们发现，通常被学者称为谢灵运山水诗的玄言尾巴的这种结构，好像也是受到陆机的影响。本诗最后四句用道家理，正相当于谢诗的“玄言尾巴”。

陆机精于文体，对创作原理和艺术技巧也很有研究。他的《文赋》中有这样几句话：“其会意也尚巧，其遣言也贵妍。暨音声之迭代，若五色之相宣。”<sup>①</sup>这是他对文学创作性质的基本看法。崇尚运思、立意的“巧”，遣词造句的“妍”，并且要和谐有抑扬的音乐美，要像五色之相互映发，缤纷绮丽。这几句话，其实也正可以概括他本人乃至整个西晋诗坛的作风。他的诗歌，尽管我们今天读来，并不觉得有什么特别出色的地方，但在两晋时，他的诗歌风格是很新颖的，有一种宏伟壮丽的美感。因为从傅玄、张华以来，诗人都只倾向于表现比较单纯的抒情主题，追求一种单纯的优美，所以诗歌的表现领域比较狭窄，诗境不开阔。与魏代诗歌广阔的题材领域和宏伟壮美的艺术风格相比，不免逊色。陆机看到了这一点，所以他要进行革新。原来曹植、阮籍的创作成就，很少为西晋诗人所接受，陆机则是从学习曹植、阮籍入手。但他从曹、阮那里摹仿壮美的风格，但却缺乏壮美的精神实质。他对创作的细节的分析，很精到，颇有条贯，自成体系。但对于创作的根本精神的体验，却远不及汉魏的诗人。

陆诗最大的特点还是词藻之丰蔚。黄庭坚论诗，有“句法俊逸清新，词源

① 李善注：《文选》卷十七《文赋》，第241页。

广大精神”<sup>①</sup>之说。陆机的创新,主要正在于句法与词藻。其句法之变化,远超前人,但未做到“俊逸清新”,他的词源也堪称“广大”,只是未能“精神”。凡艺术,以技巧及形式取胜,在当世能博高誉,而后来随着技巧的进一步发展,就失去了优势。陆机诗,在讲究修辞的两晋南朝时代,获得了很高的评价,如《晋书》本传称“机天才秀逸,辞藻宏丽”,臧荣绪《晋书》也赞他“天才绮练,当时独绝。新声妙句,系踪张、蔡”,钟、刘诸家,也都给陆机以很高的评价。昭明太子《文选》选诗,也以陆诗为多,尤其是“乐府”一类,陆为入选最多者。在实际影响方面,元嘉诸家乃至永明沈约等人,都受到陆机的影响,谢灵运的乐府诗,差不多是完全模拟陆诗,其山水诗之描写方法,也多受陆机影响。凡此都可见,尽两晋南北朝时代,陆机的句法、词藻、体物技巧,都还有吸引作者去学习价值。等到永明声律出现,小谢、阴、何一派的情景交融的艺术风格开始确立,对仗更精,体物之法为造境之法所取代,陆机时代才渐渐过去。其艺术的技巧失去优势,而情性、兴会之欠缺逐渐暴露出来,所以唐以后,陆机诗歌很少得到完全肯定的评价。其批评集中于两点,一称其繁芜,如元好问《论诗绝句》“斗靡夸多费览观,陆文犹恨冗于潘”<sup>②</sup>;一恨其情浅,前文已论。当然也有对其评价很高的,如刘熙载说:“士衡乐府,金石之音,风云之气,能令读者惊心动魄。虽子建诸乐府,且不得专美于前”,<sup>③</sup>似乎又跨越时空,完全站在魏晋尚文一派的立场来观照陆诗了。陆机无疑是西晋元康以降诗坛上影响最大的诗人,此后晋南北朝迄唐初,不仅被视为西晋诗风最有代表性的诗人,而且是诗家的典范。

## 第五节 太康、元康时期的其他诗家与名作

太康、元康时期,与潘、陆同其雁行的,还有众多的作家。元康末,贾谧“二十四友”与石崇金谷园诗会(元康六年),都是在文风兴盛的基础上产生

① 黄庭坚《再用前韵赠子勉四首》其三、《黄山谷诗集·内集》卷十六,世界书局,1936年版,第171页。

② 郭绍虞笺释:《元好问论诗三十首小笺》,人民文学出版社,1978年版,第64页。

③ 刘熙载:《艺概》,第53页。

的群体性的文学活动。它们对促进文人之间的交际、唱酬及诗风推激应该是起了一定的作用。但“金谷之集”本身只是一次性的创作活动,而“二十四友”之结合,攀附权贵的因素多于嚶鸣求友的动机,其成员在思想与创作上的差异都很大,现在看来,除了几次《汉书》讲习与留下几首应酬性的雅颂之作外,并无更多突出的文学业绩。也有学者认为“贾谧‘二十四友’,其中虽多为文人,实际上是一个政治性集团”。<sup>①</sup> 总之,西晋时期的这两个群体创作活动,不像邺下文人集团那样重要。所以我们论元康诗家与作品,不以上述金谷之游、“二十四友”为线索。

作为金谷园诗会东道主的石崇(249—300),本人在诗歌创作上也有一定成就。其所留存的诗篇,完整与散佚的都算在一起,也不过十题。但体制却是乐章及四言、五言都有,颇为全面。可见他在当时虽以豪富出名,并不以文学为专诣,但也是入作者之流的。石崇的写作,以歌诗最有特点,他的《王明君辞》是琵琶曲,而《思归引》则为琴曲,其他补乐府的《楚妃叹》与自我抒情的《思归叹》,可能也都是可以入乐的。石氏以豪奢纵逸著名,《晋书》本传记载他“后房百数,皆曳纨绣,珥金翠,丝竹尽当时之选”。其最著名的伎妾绿珠“善吹笛”,作有吴声《懊侬曲》。另一家伎翾风亦作有五言怨诗。他的歌诗写作,与这种环境应有直接关系。但他的上述作品并非靡靡之音,琴曲自叙诸首,表达远离仕途的愿意,颇为哀远之韵,间接地反映在政治不稳的元康时期一个贵胄文士的不安心态。五言《王明君辞》写昭君事,尤近乐歌本色,与当时拟作之奄奄少生气者不同:

我本汉家子,将适单于庭。辞诀未及终,前驱已抗旌。仆御涕流离,辕马为悲鸣。哀郁伤五内,泣泪沾朱缨。行行日已远,遂造匈奴城。延我于穹庐,加我阏氏名。殊类非所安,虽贵非所荣。父子见凌辱,对之惭且惊。杀身良不易,默默以苟生。苟生亦何聊,积思常愤盈。愿假飞鸿翼,弃之以遐征。飞鸿不我顾,伫立以屏营。昔为匣中玉,今为粪上英。

<sup>①</sup> 沈玉成:《“竹林七贤”与“二十四友”》,《辽宁大学学报》,1990年第6期。又见《沈玉成文存》,中华书局,2006年版,第245页。

朝华不足欢,甘与秋草并。传语后世人,远嫁难为情。

此诗虽无特殊精彩之处,但叙述简括而有条理,并且不失生动。语言则雅俗相间,多采乐诗的本色语言,无绮靡沉滞之累。在主题上,石氏此诗不像后人咏昭君诗绕不开君臣际遇的是非话题,而是只写她作为一个远嫁异族的普通女子的悲哀。虽然不一定符合昭君的本来形象,但作者在塑造女性人物的形象、表现女性的心理方面,是比较成功的。这首诗可能也受到蔡琰《悲愤诗》的影响,彼为长篇,近于乐府说唱(见前文有关蔡琰的部分),此则敛为短制,正是文人乐府的体裁。与石崇一起遇害的他的外甥欧阳建,长于玄学,留有四言《答石崇赠诗》及五言《临终诗》,俱为直叙之体,缺少比兴,大抵是感激而吟,非专擅于诗艺。就是石崇本人,在西晋诗坛上,也是一种另类。对他们的关注,有助于我们对西晋诗坛更加全面的了解。

陆云与陆机,在当时以兄弟文学家齐名于世,后代也艳称二陆。宋代诗人苏轼就举二陆入洛之事,来比自己与苏辙的入汴。二陆在文学成就上的差异,与二苏的情况有些相似。陆云自称“四言五言非所长,颇能作赋”,又说“云自不便五言诗”(《与兄平原书》)。他留下的作品中,四言诗比哪一家都要多,篇幅很长,修辞也特别地讲究,然可采之处甚少。其中一部分作品像《赠郑曼季诗四首》、《失题八章》、《失题六章》,模仿《国风》、《小雅》的体制,意趣比较生动,但也并无真切的韵味。陆云的五言诗,体制与陆机相近,注重对仗,但情味更少于陆机。《为顾彦先赠妇往返诗四首》,本是好题材,但陆云所作远不及陆机,其首章云:“我在三川阳,子居五湖阴。山海一何旷,譬彼飞与沉。目想清惠姿,耳存淑媚音。独寐多远念,寤言抚空衿。彼美同怀子,非尔谁为心。”基本上还算清畅可诵,但无论意境平庸,就是在修辞上也没有什么新意。

元康作家中,影响仅次于潘、陆的是张载与潘尼两人。张载生卒年未详,与弟协、亢蜚声太康、元康文坛。张亢没有诗篇留存,不能论列。张协的《杂诗》十首,则是晋末乱世激楚之辞,放在下节中专门论述。张载的作品,较有风骨,读之多梗概之气。其修辞也并不仅以妍妙、流靡为能事,基本的风格可说是刚而尚质的。其最好的作品是《七哀诗二首》与《登成都白菟楼诗》。后

## 一作品尤有新意：

重城结曲阿，飞宇起层楼。累栋出云表，峣嶷临太虚。高轩启朱扉，回望畅八隅。西瞻岷山岭，嵯峨似荆巫。蹲鸱蔽地生，原隰殖嘉蔬。虽遇尧汤世，民食恒有余。郁郁小城中，岌岌百族居。街术纷绮错，高甍夹长衢。借问杨子宅，想见长卿庐。程卓累千金，骄侈拟五侯。门有连骑客，翠带腰吴钩。鼎食随时进，百和妙且殊。披林采秋橘，临江钓春鱼。黑子过龙醢，果饌逾蟹蜃。芳茶冠六清，溢味播九区。人生苟安乐，兹土聊可娱。

汉乐府与古诗多有描写京洛等都市繁华的片段，张载此诗写成都，更加以赋法的铺陈。中间一段，颇为生动。又张氏诗中喜陈名物，西晋有述出产的“出诗”一类，张载佚题四言《大谷石榴》即此类。他也喜欢将这种写法运用在一般题材的诗歌上。张载也有风格较为绮密的作品，如佚题《诗》：

灵象运天机，日月如激电。秋风兼夜戒，微霜凄旧院。嘉木殒兰闾，芳草悴芝苑。嚶嚶南翔雁，翩翩辞归燕。玉肌随爪素，嘘气应口见。敛襟思轻衣，出入忘华扇。睹物识时移，顾已知节变。

这种风格，与张协的《杂诗》很接近，虽然绮密，但颇能为生新之体，有及物之功，但协能生动婉惬，语有余味，载则较质直。

潘尼(247?—311?)字正叔，潘岳之侄，与陆机、陆云等人都有交往，其存世的四、五言诗，也多属与诸家酬唱之作，修饰华藻以为颂言。偶有以抒情为体者，如《答杨士安诗》、《送卢弋阳宣诗》，虽故为悲苦之辞，然终乏意境。其诗风实近于潘岳，而造就远不及。其诗较为切实生动者，为《三月三日洛水作诗》、《迎大驾诗》。后一首以晋诗绮密之体，而含枵触时艰的梗概之气，颇有风骨：

南山郁岑崟，洛川迅且急。青松荫修岭，绿蘩被广隰。朝日顺长途，



夕暮无所集。归云乘幌浮，凄风寻帷入。道逢深识士，举手对吾揖。世故尚未夷，崤函万（笔者按：“宜”当作“方”）崦涩。狐狸夹两辕，豺狼当路立。翔凤婴笼槛，骐驎见维繫。俎豆昔尝闻，军旅素未习。且少待君驾，徐待干戈戢。

晋惠帝永兴元年七月，群臣奉惠帝北征成都王司马颖，败绩于荡阴，后辗转邺都、洛城，后为张方劫入长安。永兴二年七月，东海王司马越“严兵徐方，将西迎大驾”（《晋书·惠帝纪》）。潘尼此诗当作于此时。诗歌借“深识士”之口写乱世景象，也说到自己“俎豆昔尝闻，军旅素未习”这种文士遭遇乱世的无奈。这正是西晋士人一味耽沉于虚玄浮诞与文雅浮丽的悲剧。

太康、元康时期以能文著名的，还有傅咸（239—294）、挚虞（？—311）、曹摅（？—308）、枣腆诸家。傅咸为傅玄之子，历居要职，为尚书右丞、冀州刺史、本州中正，议郎长兼司隶校尉。他在当时学林文苑有一定的地位，但创作上较乃父更尚雅正，所作《孝经诗》等阐述经典的四言，旨浅语陈，十分乏味。其五言赠杨骏《诗》，以季节荣衰为比兴，有讽喻之意，意象、风格稍有可采：“肃肃商风起，悄悄心自悲。圆圆三五月，皎皎曜清晖。今昔一何盛，氛氲自消微。微黄黄及华，飘摇随风飞。”其《赠郭泰机诗》佚句：“贫寒犹手拙，操杼安能工”，不但辜赠者之意，诗句亦几不成语。挚虞作《文章流别论》，以四言为雅正，五言为俳优倡乐之词，他自己所作的也多是四言，遗留一二五言残篇，无可述之处。曹摅为曹魏之后，当时曹魏后人入晋朝，仍多能文之士，如曹嘉、曹志等人，借用后来杜甫咏曹霸画马的诗句，可谓“英雄割据虽已矣，文采风流今尚存”<sup>①</sup>。其中曹摅所作较多，其四言酬赠诸作，较重情景之语，如《答赵景猷诗》数章，尚可采读，如：“汎舟洛川，济彼黄河。乘流浮荡，倏忽经过。孤柏亭亭，回山峨峨。水开发藻，陵木扬葩。白芷舒华，绿英垂柯。游鳞交跃，翔鸟相和。俯玩璇濞，仰看琼华。顾想风人，伐檀山阿。存彼渔人，沧浪之歌。邈邈沦漪，滔滔洪波。大道孔长，人生几何。俟渎之清，徒婴百罗。今我不乐，时将蹉跎。荡心肆志，与物无瑕。欢以卒岁，孰知其他。”虽然不是

<sup>①</sup> 见杜甫《丹青引》，仇兆鳌：《杜诗详注》卷十三，中华书局，1979年版，第1148页。

特别有创新性的篇章,但毕竟是在写真景、真情,语亦柔脆,差可肩随嵇中散。其五言《思友人诗》亦为真情表达:“密云翳阳景,霖潦淹庭除。严霜凋翠草,寒风振纤枯。凛凛天气清,落落卉木疏。感时歌蟋蟀,思贤咏白驹。情随玄阴滞,心与回飙俱。思心何所怀,怀我欧阳子。精义测神奥,清机发妙理。自我别旬朔,微言绝于耳。褰裳不足难,清扬未可俟。延首出阶檐,伫立增想似。”绮密之写物与梗概之抒情结合;与上述潘尼之作相似,正是元康时期流行的一种文体。枣腆生卒年未详,惠帝元康中石崇监徐州军事驻下邳时与其交善。所存四言《赠石崇诗》、五言《赠石季伦诗》,也都是当时流俗之体,稍能及情,但无精彩之语。

郭泰机、张翰、王赞三人都有单篇名作传世。

郭泰机河南人,寒素后门之士,生卒年未详。傅咸任冀州中正时,泰机《答傅咸诗》,“以诗见激切可施用之才”(傅咸《赠郭泰机诗序》),诗云:

噉噉白素丝,织为寒女衣。寒女虽妙巧,不得秉杼机。天寒知运速,况复雁南飞。衣工秉刀尺,弃我忽如遗。人不取诸身,世事焉所希。况复已朝餐,曷由知我饥。

诗中以素丝、寒女自比,言素丝皎白,可织为寒女之衣,然寒女虽巧,却不能秉机杼。衣工则为掌握用人之柄的当局人物。此诗不仅为激楚之音,而且使用比兴手法,语言则尚质而不取偶俪,这些都与元康诗坛流行体制不同。

张翰为东吴文士,生卒年不详。永宁元年(301)齐王司马冏为大司马,辟翰为东曹掾。东吴入晋的文士,在西晋文坛上也是引人注目一个群体。张翰存诗,有四言《赠张弋阳诗》、《周小史诗》,而以《杂诗三首》最为著誉,其一云:

暮春和气应,白日照园林。青条若总翠,黄华如散金。嘉卉亮有观,顾此难久耽。延颈无良涂,顿足托幽深。荣与壮俱去,贱与老相寻。欢乐不照颜,惨怆发讴吟。讴吟何嗟及,古人可慰心。

此诗“青条若总翠，黄华如散金”两句最佳，形容青色的枝条，像一束翠玉；黄色的秋花，像散落的黄金。后句尤其有名。全诗虽然也是感物兴思的常套，但写景鲜明，状物有滋味，抒情写志，亦条畅明朗，而与普通晋诗藻彩繁陈有别。又《晋文士传》（佚书）云：“张翰有清名美望，大司马齐王冏辟为东曹掾，在洛见秋风起。思吴中菰饭莼羹鲈鱼鲙，叹曰：人生贵得适意尔。何能羁宦数千里以要名爵，因作此歌，遂命驾还。”<sup>①</sup>此事流传后世最广，应该是后世诗歌中使用频率最高的一个典故。其所作《思吴江歌》曰：

秋风起兮佳景时，吴江水兮鲈鱼肥。三千里兮家未归，恨难得兮仰天悲。

歌不像本事那样有名，但也是有影响的，后来唐人张志和的名句“桃花流水鳜鱼肥”<sup>②</sup>即出于张翰歌词中。张翰因事感激而作骚辞抒情，这是汉魏人的遗风。西晋时虽然诗风兴盛，但这种因事感激而作歌的风气已经极少见到了。这也是张翰《吴江歌》值得注意的一点。

王赞（？—311）字正长，太康中为太子舍人，惠帝拜侍中，永嘉中为陈留内史。其四言《三月三日诗》虽是歌颂太子游春之事，但景事鲜明，不一味为错镂之词，节奏感也比较强。其他的几首应制诗也都有类似的风格，说明他是一位有诗才的人。其《杂诗》最有名：

朔风动秋草，边马有归心。胡宁久分析，靡靡忽至今。王事离我志，殊隔过商参。昔往鸬鹚鸣，今来蟋蟀吟。人情怀旧乡，客鸟思故林。师涓久不奏，谁能宣我心。

钟嵘《诗品·晋著作王赞》中所说的“正长《朔风》”，即此诗也，可见其在晋南北朝时期是一个流传的名篇。开头六句，都为汉魏散行之体，“昔往”四句虽

<sup>①</sup> 见《古诗纪》卷二十九。

<sup>②</sup> 《全唐诗》第五函第六册，第773页。

为对仗,但很自然。篇幅虽短,而气韵深长,词句意象不见雕琢之迹而娓娓有韵,为晋诗之体格而得汉魏之风骨,的确是晋诗中的上乘之作。

元康时期文人中留下有特色的作品的,还有一位嵇含。他是嵇绍之从子,嵇康之孙,也是魏晋时期的一个文学世家。嵇绍(252—304)有四言《赠石季伦诗》,不作平常谏词,而是以道家思想劝节酒色,其语有云:“阳坚败楚军,长夜倾宗国。诗书著明戒,量体节饮食。远希彭聃寿,虚心处冲默。茹芝味醴泉,何为昏酒色。”诗语虽然直致类格言,但像这样以刚耿谏人的作风,在现存的众多西晋雅诗中可谓独一无二。嵇含(263—306),惠帝时仕宦于朝,有《悦晴诗》,也属晋诗中感物兴思一类的作品,“朝霞炙琼树,夕影映玉芝”,为元康体物之佳句。其《伉俪诗》更有特色,写夫妻婉娈缠绵之情。

余执百两辔,之子咏《采蘋》。我怜圣善色,尔悦慈姑颜。裁彼双丝绢,著以同功绵。夏摇比翼扇,冬卧蛰蛰毡。饥食并根粒,渴饮一流泉。朝蒸同心羹,暮庖比目鲜。挹用合卺醕,受以连理盘。朝采同本芝,夕掇骈穗兰。临轩树萱草,中庭植合欢。

魏晋人重情,不像后人矜持、羞言夫妇之情。此诗辞语虽多出经史,但仍属民歌排比博喻之体,与魏繁钦的《定情诗》一脉相承。东晋南方诗人杨方的《合欢诗》,更是明显地受到此诗的影响。可见这种民歌体的“定情诗”,在魏晋时期也是自成一系统的。

西晋时期的诗坛上,还有几位女诗人的作品值得注意。汉魏已有妇女创作诗歌的传统,西晋承之,略不中衰。现在存者,有晋武帝贵嫔左芬,石崇家妓绿珠、翻风,苏伯玉妻等人,身份各不相同,所作体制彼此亦无影响之关系,但综合而观,也可见晋时诗风之盛,并有助于对晋诗体制及写作方式等多方面的认识。左芬(256?—330)在宫中的文学活动,主要是在晋初,存诗仅有两首,其中《啄木诗》一首为民歌谐隐之体,《太平御览》卷九百二十三所载“《裴谐集》左氏诗”,逯钦立认为“左氏”未必即左芬。《感离诗》是入宫后思念家人之作,诗云:“自我去膝下,倏忽踰再期。邈邈浸弥远,拜奉将何时。披省所赐告,寻玩悼离词。仿佛想容仪,歔歔不自持。何时当奉面,娱目于书

诗。何以诉辛苦，告情于文辞。”诗并无特别出色之处，但用的是汉魏直率抒情之体，与乃兄之诗体，可谓同气相应。翻风《怨诗》，亦为模仿汉班婕妤的比兴体，全诗八句，后四句有唐人绝句之风味：“桂芳徒自蠹，失爱在蛾眉。坐见芳时歇，憔悴空自嗤。”绿珠的《懊侬歌》是一首不可多得的吴声妙曲：

丝布涩难缝，令侬十指穿。黄牛细犊车，游戏出孟津。

此诗的妙处，似乎未被充分认识。诗中写道：光滑的丝布涩而难缝，每每刺伤我的手指。此时驾黄牛小犊之车，出洛阳郊外黄河边上的风光胜地孟津游览，该是多么快乐呀！是想象出游吗？还是真的出游？就诗而言，似乎作缝丝布的少女想象与女伴出游孟津，更有传神的效果。除了本身的艺术价值外，绿珠此诗对于认识西晋时期上层娱乐音乐中流行吴声的情况，也是十分重要的一个资料。长安苏伯玉妻寄蜀中仕宦的丈夫的《盘中诗》，最早见于《玉台新咏》，逯钦立引《玉台新咏考异》云：“此诗列傅玄、张载之间，其为晋人无疑。”古今流传，目为奇作。其体制以三言为体，实为魏晋时期的歌谣杂曲之体，抒情叙事，都曲折尽致，非仅游戏文字而已。其中如“空仓雀，常苦饥。吏人妇，会夫希。出门望，见白衣。谓当是，而更非。还入门，中心悲。北上堂，西入阶。急机绞，杼声催。长叹息，当语谁。君有行，妾念之。出有日，还无期。结中带，长相思。君忘妾，天知之。妾忘君，罪当治”。实已叙尽千古思妇之心情，宜其为千秋所传诵。

## 第六节 直接继承汉魏风骨的左思

### 一、寒素身份与左思的道路

左思(252?—360?)是西晋寒素文学家的代表，这不仅是指他的出身，真正是属于当时的庶族，而且更重要的是他个人的自我意识中，是以寒素自居的。魏晋南北朝时期，出身寒素族(寒庶族)的文士很多，但由于当时在政治与社会中占支配地位的是世族(势族)，所以即使寒素族的文学家，在精神上也努力地靠近世族，他们的文学也往往深受世族审美趣味的影响。只有西晋

的左思与刘宋的鲍照,明确地以寒素族自居。他们的文学精神以及对汉魏风骨的继承,正是以这种精神为基础的。

左思出身于一个有儒学传统的家庭。东汉中期以来儒学发达,在社会上造成了许多儒学家族。但大多数这样的家族都是属于没有任何政治特权的寒素族,当时叫做“儒素”<sup>①</sup>。他们的社会地位很不安定、多变化,既有可能通过努力,跻身到更高的社会阶层,取得政治地位;也有可能向更坏的境地变化,沦为真正的寒士、乃至平民。所以,对于这个阶层来说,个人的努力、个人的才能,对他自己的政治前途的取得和社会地位的提高,起到相当大的作用。至少从表面上看,情况是这样。我们看《晋书·左思传》中这样一段话:

(左思)父雍<sup>②</sup>,起小吏,以能擢授殿中侍御使。思少学钟、胡书及鼓琴,并不成。雍谓友人曰:“思所晓解,不及我少时。”思遂感激勤学,兼善阴阳之术。

这段话,差不多完全被左思研究者所忽略,其实是了解左思的一个重要资料。左思的父亲,原本是小吏。这里的小吏,与《古诗为焦仲卿妻作》中的“庐江府小吏”的“小吏”是一样的性质。从东汉以来,有一定经济地位和儒学修养的地方读书人,有资格担任州、县级的小吏,大部分人是永远停留在这个位置上的,只有极少数人有可能向上发展。大抵说,东汉初、中期,发展的机会较多,有不少人出身小吏而最后位至台阁的。西晋的前期,情况也还比较好,政策上也有举寒素的制度;但后来权门把持,世家林立,下层士人的发展机会就很少了。左思的父亲“以能擢授殿中侍御使”,大概是属于寒素士人奋斗成功的例子,这对左思的影响当然很大。而从左父感叹左思不如自己少时的聪明,也可见这样的家族,对于个人的能力的培养,是十分重视的。而左思的“感激

① 参看钱志熙《魏晋诗歌艺术原论》第四章第一节。

② 据赵万里《魏晋南北朝墓志铭》载出土的《左芬墓志》:“左芬字兰芝,齐国临淄人。晋武帝贵人也。永康元年三月十八日薨。四月二十廿五日葬峻阳陵西微道内。父熹字彦雍,太原相,弋阳太守。兄思,字泰冲。兄子髡,字英髡。兄女芳,字惠芳。兄女媛,字纨素。兄子口奇,字骠卿,奉贵人祭祠。嫂翟氏。”(北京科学出版社,1956年版)。

勤学”，也说明他完全接受了他父亲的人生经验，准备做进一步提高家族社会地位的第二个奋斗者。

西晋的学问，世族与寒族也是有所分流的。当时的庶族士人，比较多的是选择了文史学、儒学或阴阳五行、书艺、音乐等作为专攻方向。这些学问，与当时上层盛行的玄学清谈相比较，是一些实学。左思“貌寝口讷”，貌寝，使他在当时注重容仪的士林风气中很难进入社交场合，尤其是难以引人注目；口讷，显然不能从事清谈。所以左思很自然就选择文史作为发展方向。其中文学创作，尤其是投注精力的重点。刘勰《文心雕龙·才略》称“左思奇才，业深覃思，尽锐于《三都》，拔萃于《咏史》”。<sup>①</sup> 其实这两种创作，都是典型地反映了左思这个寒素文学家的创作道路。左思尚实学，当时又有崇尚汉学的风气，左思的学问更是这样，他曾研究《汉书》，并创作效法汉大赋体裁的《齐都赋》（大部分已佚）、《三都赋》等作品，而明确提倡“征实”的写作方法。左思作赋的深层动机，就是要通过长篇的、征实的创作活动，来向士群展示其作为寒素文学家的实力。他倾注十年精力，制成此赋，引起了文坛的轰动。应该说，他是成功了。可是，这只使他取得一定的文坛地位，获得跻身于如贾谧“二十四友”这样的上层文士集团的资格，并没有使他的政治地位得到根本的改变，相反给了他一个更清楚地认识特权社会及特权阶层的本质的机会。于是就有了他的《咏史诗》的创作。<sup>②</sup> 创作《三都赋》，是出于得到社会承认、取得社会地位的动机；创作《咏史诗》，则完全是一种感情的需要，心灵的自我慰藉的需要。从这里可以看出，作为文学家的左思文学精神上的一种升华。

## 二、咏史传统与左诗的精神气质

五言诗中咏史之作，始于班固咏缙紫（文帝时事），建安诗人曹植、王粲都有咏“三良”之作。传统意义上的咏史诗，是因对史事有所感而发为诗，表现诗人对历史事件和历史人物的看法，其中当然也含有个人的感情，所以应该是属于抒情诗；但从其表现对象来看，是具体的历史事件和人物。左思的咏

① 杨明照：《增订文心雕龙校注》，中华书局，2000年版，第575—576页。

② 关于《咏史诗》创作的时间，参看钱志熙《魏晋诗歌艺术原论》第228—231页的有关论述。

史诗虽用咏史之名,却与传统的咏史诗很不一样。从渊源来看,它与屈原《离骚》、《九章》等作品中引古事以证今、以古人自励自勉的作法倒是很接近的。而曹操、曹丕的乐府诗,也有引古之作,至阮籍《咏怀》八十二首,也间咏古人以寄怀。又魏代有杜挚《赠毋丘俭诗》,历举八位古人以自喻,对左思《咏史》体制或许有所启发。后来陶渊明《咏贫士诗》“何以慰吾怀,赖古多此贤”这两句诗,大概可以概括这类咏史诗的精神。左思《咏史诗八首》,正是对上述咏史诗写作传统的有力发展。同时晋人所作咏史诗,如石崇咏王昭君诗、张协咏二疏诗,陆机咏班婕妤诗,都是因承建安曹、王等人的体制,和左思的咏史诗不太一样。另外,左思的咏史诗,跟一般的咏史诗不一样,它不是单纯地表现历史,而是用历史来印证现实,使现实的主题在历史的背景中得到更深刻的表现。促使他写作这些咏史诗的,是他个人的人生遭遇,是他追求政治前途的理想破灭这种生活体验。但诗中,他已经将其上升为一种普遍的现象,已经不是单纯的个人得失之感,而是揭示了历史的真实。也就是说,他从现实主题发展出历史主题,所以有了一种深沉广阔的境界。这方面,他是继承了阮籍的,阮籍也从不把个人情绪作为单纯的个人情绪来表现,也从不把现实作为单纯的现实来表现。所以,左思对咏史传统的最有力的发展,还是加强了咏史诗的抒情性,突出了主体的精神。陈祚明评曰:“似孟德而加以流利,仿子建而独能简贵,创成一体,垂式千秋。”<sup>①</sup>

上面我们论述过,《咏史》八首是左思从希望通过个体的奋斗来改变自己与家族的社会地位的梦想中觉醒之后的产物。组诗正是从回忆当年的“梦想”开始的:

弱冠弄柔翰,卓荦观群书。著论准过秦,作赋拟子虚。边城苦鸣镝,羽檄飞京都。虽非甲冑士,畴昔览穰苴。长啸激清风,志若无东吴。铅刀贵一割,梦想骋良图。左眄澄江湘,右盼定羌胡。功成不受爵,长揖归田庐。(《咏史》其一)

<sup>①</sup> 陈祚明:《采菽堂古诗选》卷十一,第344页。



左思在这里痛快淋漓地回顾了自己早年的梦想,这其中有作者的学术志趣、功名志愿与人生理想。这一切的实现,不仅需要个人的努力,而且更需要一个重视个人才华、相对平等的社会制度。魏晋社会虽然有重视才性的意识,但并无相对平等的制度。左思终于发现了特权社会与特权阶层的真相,并加以痛快的揭露:

郁郁涧底松,离离山上苗。以彼径寸茎,荫此百尺条。世胄蹑高位,英俊沉下僚。地势使之然,由来非一朝。金张藉旧业,七叶珥汉貂。冯公岂不伟,白首不见招。(《咏史》其二)

皓天舒白日,灵景耀神州。列宅紫宫里,飞宇若云浮。峨峨高门内,蔼蔼皆王侯。自非攀龙客,何为歛来游。被褐出闾阖,高步追许由。振衣千仞岗,濯足万里流。(《咏史》其五)

这两首诗都是写特权社会对优秀的寒素人才的排斥,当时的不少杂文和政治论文中也都提到这种现象,后来的历史学家也都认为这是魏晋社会的一大社会矛盾。但他们大致上都是从“九品中正制”和其他特权制(如“五等爵承制”)中寻找原因,事实上无论九品中正制还是五等爵制,其实都只是制度方面的一种现象,并非造成那种世胄压抑寒士的现实根源。汉代没有九品中正制,也照样有那种现实存在。左思这里从历史的高度立论,指出这种社会弊病不是今天才有的,而是由来已久,在历史上早就存在,认识应当说是比古今许多人都更为深刻。诗开头使用“涧底松”与“山上苗”这一对比强烈的喻象。《世说新语·德行》载:“客有问陈季方:‘足下家君太丘,有何功德,而荷天下重名?’季方曰:‘吾家君譬如桂树生泰山之阿,上有万仞之高,下有不测之深;上为甘露所沾,下为甘露所润。当斯之时,桂树焉知泰山之高,渊泉之深,不知有功德与无也!’”左思这个比喻与此相类。艺术是通过形象来表现思想感情的,形象的创造是诗人、艺术家最重要的创造活动。左思的诗,是激情的产物,也是诗人创造力的体现。诗中“涧底松”、“山上苗”这种形象的获得,正是诗人创造力的表现。艺术是一种整合、熔接,将人间与自然现象熔接,将现实与历史熔接,正是左思的成功。左思的诗歌,向来被评为有“风

力”，也就是有风骨、有力量。这是因为诗人在诗中表现了激情，并且创造了崇高的形象。如当时另一个诗人郭泰机写了一首《寒女诗》，也是批评世胄摧抑寒素的。其以“寒女”比兴寒素士人，也可谓贴切。但比之左思诗中的“涧底松”、“冯公”等形象，显得缺乏崇高感，因而“风力”不如左思。由此可见，所谓“左思风力”（《诗品·宋征士陶潜》）是怎样产生出来的。

《咏史》其五则写梦想觉醒后的自觉，浓缩地展示作者精神发展的历程。诗人为寻找政治上的出路来到京城这个名利场，皓天白日照耀下的帝京，如天上的星垣布列的宫殿，如郁郁浮空的长云般的飞宇连甍。这种宏伟的景象，曾经那样激动过初到京城的左思，鼓动起他满腔的政治热望（这正是作者开头那样写的用意所在）。可是左思终于发现这个“名利场”的真相，从梦想中觉醒，高唱“自非攀龙客，何为歛来游”。但左思是一个具有高尚人格的诗人，从梦想中觉醒后并没有沉沦，而是“被褐出闾阖（依旧是以我的平民身份离开帝京），高步追许由”。最后几句情感最为激扬。左思的《招隐诗》，从思想与诗歌主题发展的逻辑来说，正是接着这种觉醒而来的。所谓“非必丝与竹，山水有清音。何事待啸歌，灌木自悲吟”，表达了左思理想人格的最高境界，一种在大自然的和谐中的自足独立。

左思诗歌审美上的魅力，在于不仅有激壮、沉郁的气质，还有一种飘逸的气质，而且这两种精神，像一呼一吸那样自然地结合在他的诗歌中。《咏史》八首表现得尤其突出，如“郁郁涧底松”是激壮的，而“吾希段干木”则是飘逸的；“皓天舒白日”是飘逸的，而“荆轲饮燕市”则是激壮沉郁的。有些诗篇，一首之中就有沉郁与飘逸的自然转化，如“济济京城内”全篇是沉郁的，但最后“悠悠百世后，英名擅八区”则是飘逸的。钟嵘《诗品》虽列左思于上品，但从他“文典以怨，颇为精切，得讽喻之致，虽野于陆机，而深于潘岳”（《诗品·晋记室左思》）这样的评论看，可以说他虽然把握住左思诗歌创作的体制与风格，但并没有真正领会左诗的魅力。陈祚明即云：“钟嵘以为‘野于陆机’，悲哉！彼安知太冲之陶乎汉魏，化乎矩度哉？”<sup>①</sup>

左思《咏史》诗不为咏史的狭隘观念和古人既定体制所束缚，而是站在诗

<sup>①</sup> 陈祚明：《采菽堂古诗选》卷十一，第344页。

人表达统一主题的立场上、以面对历史和现实而生的不平之感为宗旨来选择史事,他处理史事的方法是很自由的。有将几位古人合并在一起表述一个主题,类似司马迁作合传的方法,如“吾希段干木,偃息藩魏君”首,咏段干木、鲁仲连两位功高不受赏、超然于名利之外的高士,并寄仰慕之意;又如“主父宦不达”一首,写主父偃、朱买臣、陈平、司马相如四贤未达时的坎坷困顿,以表示贫士非必无才,但为世所遗,怀才不遇耳,所谓“何世无奇才,遗之在草泽”。也有将两类不同性质的历史人物相对比,相形以见其意,如以冯公与金张比,一为有才之寒素,一为无才的高门;“济济京城内”中又以金张与扬雄相比,都很鲜明地反映了寒素与势族间的不平等现象。还有以古人自寓,如咏荆轲、高渐离。还有一类仅仅借影于古人,主要在自叙,如“皓天舒白日”之“高步追许由”,“弱冠弄柔翰”之“著论准过秦,作赋拟子虚”。还有以古人为鉴,如“习习笼中鸟”咏贫士,中引“苏秦北游说,李斯西上书。俯仰生荣华,咄嗟复凋枯”,说明功名之不须追求,荣华瞬息即逝,标志左思思想上的真正觉醒。

从谨守旧制的《三都赋》到大胆突破古人规制、自由创造的《咏史诗八首》,显示了左思在创作思想上的发展。左思作为一种诗歌史的现象,最具启发意义的是,他并不拘拘于古人,但却能回复汉魏风骨,为后来鲍照、陈子昂、李白等提供了诗学传统,即所谓“明远近师,太白远效”。<sup>①</sup> 这说明,继承古人,在许多方面不是单纯的艺术继承问题,还是一种精神状态的回复,只有达到与经典作家相近的精神境界与感情强度,才有可能对传统作出有效的继承与发展。

### 三、左诗对元康诗体的突破

《咏史诗八首》是饱含激情之作,完全摆脱晋世华缛靡丽的诗风,从醉心语言形式之美、技巧之精的作风中超脱出来,追求真正的表现力。从语体来看,左思完全摆脱了太康、元康俳偶、雕藻的诗体,恢复汉魏诗歌以散体为主流的语体。当时的诗歌,很少完全摆脱对偶的作法,但我们看左思的《娇女诗》,长篇之作,却全用散句之体,上下句之间是递进的关系,形成一种富有叙

<sup>①</sup> 陈祚明:《采菽堂古诗选》卷十一,第344页。

述功能的句法：

吾家有娇女，皎皎颇白晰。小字为纨素，口齿自清历。鬓发覆广额，双耳似连壁。明朝弄梳台，黛眉类扫迹，浓朱衍丹唇，黄吻澜漫赤。娇语若连琐，忿速乃明黠。握笔利彤管，篆刻未期益。执书爱绨素，诵习矜所获。其姊字惠芳，面白灿如画。轻妆喜楼边，临镜忘纺绩。举觯拟京兆，立的成复易。玩弄眉颊间，剧兼机杼役。从容好赵舞，延袖象飞翮。上下弦柱际，文史辄卷襞。顾眄屏风画，如见已指撝。丹青日尘暗，明义为隐赜。驰骛翔园林，果下皆生摘。红葩掇紫蒂，萍实骤抵掷。贪华风雨中，倏忽数百适。务蹑霜雪戏，重綦常累积。并心注肴饌，端坐理盘楬。翰墨戢函按，相与数离逖。动为炉锤屈，屣履任之适。止为茶荈剧<sup>①</sup>，吹嘘对鼎铉。脂膩漫白袖，烟熏染阿锡。衣被皆重池，难与沉水碧。任其孺子意，羞受长者责。瞥闻当与杖，掩泪俱向壁。

此篇所写的内容，本来正可以用对仗、藻丽的写法，但左思全用散句、白描的写法，可见他是有意识地避免时俗的俳偶体。西晋诗歌因为多用俳偶、雕藻的诗体，失去汉魏诗以气见长、风骨劲爽的风格美，左思诗歌恢复汉魏语体，以散句为主，气盛言宜，笔端回斡有力，有鼓荡激越之气。《咏史诗八首》在这一点上表现最为突出，如：

荆轲饮燕市，酒酣气益震。哀歌和渐离，谓若傍无人。虽无壮士节，与世亦殊伦。高眄邈四海，豪右何足陈。贵者虽自贵，视之若埃尘。贱者虽自贱，重之若千钧。（《咏史》其六）

左思有时偶用对仗，如《杂诗》、《招隐诗》，较近西晋一般的诗歌语体，但他能摆脱绮缛、流靡的趣味，对句自然，意象鲜明生动，如“白云停阴冈，丹葩曜阳

<sup>①</sup> 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗·晋诗》卷七正文据御览作“心为茶荈剧”，并有校语曰：“《玉台》、《诗纪》作‘止为茶荈据’。《茶经》作‘茶荈剧’”。笔者按：原文应为“止为茶荈剧”，与前句“动为炉锤屈”相对。盖因行草字“心”、“止”相似而误。

林”，“柔条旦夕劲，绿叶日夜黄”，即以对仗艺术而论，造诣也在潘、陆之上。不仅是五言诗，左思的四言《悼离赠妹诗二首》，也在相当大程度上摆脱了西晋雅诗的风格，回归抒情诗的本色，语言也较众人之作更为质朴、有个性。可见左思对西晋诗风的突破与对汉魏甚至是诗骚传统的回复，是一种自觉的诗学追求。

当然，左思之所以能够恢复汉魏诗体，客观上也是由于此时汉魏诗体实际还在诗坛上流行。自然抒发的风气，在西晋诗坛上还是有影响的。如张载的诗歌，造诣虽不如左思，但风格与左思接近。许学夷评云：“张孟阳五言，篇什不多，体虽未入俳偶，语虽未见雕刻，然气格不及太冲。”<sup>①</sup>可见晋诗之中，仍有质朴一体存在。只不过多为造诣不高的非专家诗，于是左思就似乎成了一个独特的例子。文学史的一些现象，后世史家之描述，与当时的实际情形常有很大的距离。前几年学界有人提倡研究文学的“原生态”，是有一定的道理的。

## 第七节 张协、刘琨的感时诗风

### 一、张协《杂诗》对元康诗风的发展

张协<sup>②</sup>也是元康时期重要的诗人，根据“二陆入洛，三张减价”的说法，他至少在太康末就已成名。三张的诗风，与以潘、陆为代表的典型的“流靡以自妍”、“析文以为妙”的作风，是有所区别的。张协《咏史》通过咏赞汉时二疏遗荣利、弃轩冕的事迹来讽喻贪浊的世风，体制上也是以散行为主，语言风格较为劲直，与汉魏诗的体制较为接近：

昔在西京时，朝野多欢娱。蔼蔼东都门，群公祖二疏。朱轩曜金城，供帐临长衢。达人知止足，遗荣忽如无。抽簪解朝衣，散发归海隅。行人为陨涕，贤哉此大夫。挥金乐当年，岁暮不留储。顾谓四座宾，多财为

<sup>①</sup> 许学夷：《诗源辩体》卷五，第94页。

<sup>②</sup> 张协生卒年不详。

累愚。清风激万代，名与天壤俱。咄此蝉冕客，君绅宜见书。

这首诗所透露的还是平世的气息，大致可以确定是早期所作。思想虽不如左思《咏史》组诗深刻，其风格却与左氏十分接近。但张协处于太康、元康时期诗坛，还是深受日趋偶俪、藻饰的诗歌审美趣味的影响，现存《杂诗十首》之外的其他作品，如《杂诗·太昊启初节》、《游仙诗·崢嶸玄圃深》的断片，都是以偶俪为体并讲究藻饰的。《杂诗·太昊启初节》表现出一种天人和谐、玉烛调和的升平气象，带有颂圣之作的特点，大概是张协早年有影响的作品。《游仙诗》只存六句：“崢嶸玄圃深，嵯峨天岭峭。亭馆笼云构，修梁流三曜。兰葩盖岭披，清风缘隙啸”，<sup>①</sup>比起时人五言诗，在偶俪藻饰之外，更重形似写物与节奏感，与《杂诗十首》语言风格接近，其意趣与郭璞《游仙诗》也比较接近。

《杂诗十首》的创作有一定的整体性，并且显示了作者在诗学上的演进。杂诗体制起于建安诗人王粲、曹植，以吟咏情志、感物兴思为特点，具有较强的抒情性。西晋诗家继承此体，多从时序推移起兴，增加了物色描写与词藻修饰的成份。<sup>②</sup>张协这一组诗的前四首，也是依傍着吟咏时序、感物兴思的模式。第一首诗表现暑去凉生时节思妇秋宵怀人的意境。第二首描写秋深时节林间的景色及诗人对时光流逝的惊悚之感。第三首仍写穷秋之景象，但在主观方面转为哲人闲居玩万物之思，相对于前两首来说，是从“情”的主题转为“理”的主题。第四首中时序进一步推移，诗中“轻风摧劲草，凝霜竦高木。密叶日夜疏，丛林森如束。畴昔叹时迟，晚节悲年促。岁暮怀百忧，将从季主卜”，见出残年急景的样子，而作者的主观方面却又回到一种情绪化的状态。由此可见，这四首诗，在“物”与“思”两方面，是逐步的推进的。这种推进当然也可以说是作者对西晋杂诗“感物兴思”的写作模式的发展。这四首诗中，最被称道的是其一首：

① 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》作“绿隙”，此据汪绍楹校本《艺文类聚》（上海古籍出版社，1965年版）卷七十八“灵异部·仙道”。

② 参看钱志熙《魏晋“杂诗”》，《文史知识》，1996年第2期。

秋夜凉风起，清气荡暄浊。蜻蛚吟阶下，飞蛾拂明烛。君子从远役，佳人守茕独。离居几何时，钻燧忽改木。房枕无行迹，庭草萋以绿。青苔依空墙，蜘蛛网四屋。感物多所怀，沉忧结心曲。

汉魏时写征夫思妇之诗，多是直抒其情，直叙其事。张华《情诗》，则多用细腻的环境描写来衬托，张协此诗进一步发展这种晋诗的新技法，全诗完全是通过节物环境的描写来展现主人公的心理活动的。张协诗善于写物，此处四句，每句都完整地表现出一种事物。所用之词，如“萋以绿”，“依空墙”，“网四屋”都很准确。钟嵘说张诗“巧构形似之言”，正指这些地方。李白《长干行》“门前迟行迹，一一生绿苔”，似借鉴“庭草萋以绿”一句。西晋杂诗相对于汉魏旧篇，渐由比兴转入体物，而比兴之意仍在。在这方面，我们可以看到晋诗在艺术上的一些发展。

《杂诗》其余六首，五至八首是回忆中年行役之悲，九、十两首则写晚节隐逸之事。葛晓音论述这些诗歌时说：“它们既是诗人生活经历的实录，又杂有比兴和象征。如‘昔我资章甫’一诗借越荒蛮俗象征周围愚昧寂寞的环境；‘朝登鲁阳关’一诗藉山路的险峭隐喻世路的险恶等等，这类表现方法显然由阮籍《咏怀》发展而来，但更为写实，抽象的象征意味便相应地减弱了。”<sup>①</sup>除上述所举之外，最后“墨蜺跃重渊”这一首写诗人在淫雨连绵的日子里固穷守节的生活，似乎也具有一种世乱时固守志节的象征意义，尤其是具体描写雨景的一段：

墨蜺跃重渊，商羊僂野庭。飞廉应南箕，丰隆迎号屏。云根临八极，雨足洒四溟。霖沥过二旬，散漫亚九龄。阶下伏泉涌，堂上水衣生。洪潦浩方割，人怀昏垫情。

作者写的是一场剧雨，正象征着当时的乱世。这是以赋为比兴的作法，与一般的西晋诗人很不相同。后来陶渊明的《停云》诗，正是吸收了张协的写作

<sup>①</sup> 葛晓音：《八代诗史》，第131页。

方法。

《杂诗十首》、《七命》等作品,是他晚年有感于世乱、从官场上隐退之后的创作,因此带有一些隐逸文学的性质。西晋盛时也多隐士,但那大多是假隐士;也有歌唱隐逸的诗文,但也多是假的隐逸文学。张协的诗中,则表现了真正的隐逸境界。《晋书·张协传》云:“……转河间内史,在郡清简寡欲。于时天下已乱,所在寇盗,协遂弃绝人事,屏居草泽,守道不竞,以属咏自娱。”正是在这种生活上发生重要改变的前提下,张协精神上取得独立的发展,他的创作也发生了质的变化。不仅是对西晋诗歌的感物兴思、游仙、游子思妇等写作模式有了发展与突破,而且在写实与象征两方面都达到西晋一般诗人难以梦想的境地。他在纷乱的世界中屏迹于田园草泽,正是诸葛亮所说的“苟全性命于乱世”。于是他从人生与自然中体悟、思索一些事理,“闲居玩万物,离群恋所思”,得到了一些真实思想和情感体验。所以他的思想虽不及左思那样深刻敏锐,情绪也不及左诗之激越,却另有一种哲思的趣味。太康、元康诗风之病,正在于缺少真切的思想与感情,张协与左思、郭璞等人一样,得到了真切的感情与独立的思想,从而超越了元康诗风。

与左思相比,张协比较多地接受当时诗坛追求华藻的创作风气。所以钟嵘说他的诗“词采葱蒨”,“巧构形似之言”。但是他开始注重事物与情感,从单纯注重修辞、形式的诗体中超越出来,扫除芜词累句、“假象客意”,表现出真美来。所以他的诗歌,从诗史发展的逻辑来说,真正是太康、元康诗风之“自赎”。钟嵘对其评价也颇为准确:

其源出于王粲。文体华净,少病累。又巧构形似之言。雄于潘岳,靡于太冲,风流调达,实旷代之高手。词采葱蒨,音韵铿锵,使人味之,亹亹不倦。(《诗品·晋黄门郎张协》)

细玩张协之造诣,可知其诗虽受时风影响,但主要发展了西晋诗善于体物的好处,而弃其模拟之弊端。他的诗,意多新创,词必己出,不蹈袭前人,而又必求警策,有戛戛独造之功,对晋宋之际的诗人如陶渊明及元嘉三大家均有启迪之功。《杂诗》其二:



大火流坤维，白日驰西陆。浮阳映翠林，回飙扇绿竹。飞雨洒朝兰，轻露栖丛菊。龙蛰喧气凝，天高万物肃。弱条不重结，芳蕤岂再馥。人生瀛海内，忽如鸟过目。川上之叹逝，前修以自勖。

感慨既不泛泛，形容物色以见时序之速，象与理合；写物又决不蹈袭，是自己观照所得，兼情理与物色之双美，并且节奏铿锵，无疏缓之气、芜累之病，正是西晋诗体理想的归结。其他如：“寒花发黄采，秋草含绿滋。闲居玩万物，离群恋所思。”“朝霞迎白日，丹气临暘谷。翳翳结繁云，森森散雨足。轻风催劲草，凝霜竦高木。密叶日夜疏，丛林森如束。畴昔叹时迟，晚节悲年促。岁暮怀百忧，将从季主卜。”都是情逐物长，物沿情发，意新语精，对属自然。

除了上述造诣外，张协诗歌在题材开拓与美感形式上亦有发展。西晋诗之写物，多以优美事物为主，大部分流于藻丽无真气。张协不仅有真气，而且像《杂诗·墨蜈跃重渊》写雷雨兼旬之景象，《杂诗·结宇穷冈阴》之写山野荒凉景象，《杂诗·此乡非吾地》之写从军苦旅，可见其在审美的意趣上也有突破。

## 二、刘琨再现建安慷慨悲哀的诗风

刘琨(271—318)在西晋元康中，属于青年一辈的作家。中朝时曾预石崇金谷园之会，“文咏颇为当时所许”(《晋书·刘琨传》)，又为贾谧“二十四友”中人物。则其在当时，正是负声望的青年文士。他临终所作的《答卢湛诗》附书中也说：“不复属意于文，二十余年矣。久废则无次，想必欲其一反。故称指送一篇，适足以彰来诗之益美耳。”可知其早年曾从事于诗歌创作，但中间荒废了二十余年。推想其早年的创作风格，应该与“绮章绘句”的元康体相去不远，但晚节困迫中赋诗，其写作的环境与动机都已与早年不同，自然地继承了建安诗人抒情言志、慷慨悲哀的风格。总之，郭璞、刘琨传世诗作的创作状况，与太康、元康诸家的为文而造情、缘情绮靡的写作方法，已有很大的不同。前面曾说过，魏晋间诗，其发展之趋势在于越来越讲究人工的艺术锻炼，但上乘之作，又都是返于自然之态度后所得。今于西晋末诸家之作，又得一证明。又，西晋末出现刘、郭的杰作，实为昙花之一现，弥足珍贵。因为虽经西晋诗风之盛，但毕竟在当时，仍属文人诗发生之前期，诗歌创作并未普及。所以，

虽然遭遇世乱,人情枵楚,并在言语间每有表达,如《世说新语·言语》载:“卫洗马初欲渡江,形神惨悴,语左右云:‘见此芒芒,不觉百端交集。苟未免有情,亦复谁能遣此!’”就是一个典型的抒情,但施之清言,而未形于吟咏。这当然是诗歌作为一种抒情的方式在当时并未普及的原因。所以刘、郭之作,都是个人情绪之激使然,并非群体风气之推助,与后来宋末、明末之遗民诗不可相提并论。研究诗史,如不知此等情势,则每近于瞽者扪象。

刘琨虽为元康坛坫才秀,但从现存的诗来看,与元康诗坛风气大不相同。其《扶风歌》两首,体制、风格都出于汉魏乐府,气质近于建安前期诗。如《扶风歌》写其身世之艰虞,以穷途苦旅为喻,语言多以写实兼象征,与曹操《苦寒行》等作相近。又刘诗好引古人自寓,也是魏诗之一格,仅就此点而言,气味类似于左思,如:“资粮既乏尽,薇蕨安可食。揽辔命徒侣,吟啸绝岩中。君子道微矣,夫子故有穷。惟昔李骞期,寄在匈奴庭。忠信反获罪,汉武不见明。我欲竟此曲,此曲悲且长。弃置勿复陈,重陈令心伤。”(《扶风歌》)至《重赠卢谿诗》,全篇以古贤事迹自明其心迹、述其志望:“惟彼太公望,昔在渭滨叟。邓生何感激,千里来相求。白登幸曲逆,鸿门赖留侯。重耳任五贤,小白相射钩。苟能隆二伯,安问党与仇。中夜抚枕叹,相与数子游。吾衰久矣夫,何其不梦周。谁云圣达节,知命故不忧。宣尼悲获麟,西狩泣孔丘。功业未及建,夕阳忽西流。”刘诗也善用比兴,如《扶风歌·艳歌行》“南山石嵬嵬,松柏何离离”,全诗用古乐府比兴之法,语言亦远追乐府。至《重赠卢谿诗》之“握中有玄璧,本自荆山璆”,“朱实陨劲风,繁英落素秋。狭路倾华盖,骇驷摧双辀。何意百炼刚,化为绕指柔”,又是自铸伟辞,为文士诗比兴之能事。大体刘琨诗体,确为抛弃西晋缘情绮靡的常格,而远法汉魏之风。元遗山“可惜并州刘越石,不教横槊建安中”(《论诗三十首》),<sup>①</sup>信非无谓之叹。

刘琨最杰出的作品是乐府,与他的音乐爱好也有一定的关系。刘琨的两首《扶风歌》,似乎是配乐而唱:

朝发广莫门,暮宿丹水山。左手弯繁弱,右手挥龙渊。顾瞻望宫阙,

<sup>①</sup> 郭绍虞笺释:《元好问论诗三十首小笺》,第58页。

俯仰御飞轩。据鞍长叹息，泪下如流泉。系马长松下，废鞍高岳头。烈烈悲风起，泠泠涧水流。挥手长相谢，哽咽不能言。浮云为我结，归鸟为我旋。去家日已远，安知存与亡。慷慨穷林中，抱膝独摧藏。麋鹿游我前，猿猴戏我侧。资粮既乏尽，薇蕨安可食。揽辔命徒侣，吟啸绝岩中。君子道微矣，夫子故有穷。惟昔李騫期，寄在匈奴庭。忠信反获罪，汉武不见明。我欲竟此曲，此曲悲且长。弃置勿重陈，重陈令心伤。

《魏晋南北朝文学史参考资料》：“本篇作于永嘉元年（公元三〇七）出任并州刺史时。”而何焯《义门读书记》则云：“此诗疑为段氏所幽而作。”<sup>①</sup>《魏晋南北朝文学史参考资料》的说法，主要是根据《晋书·刘琨传》所载永嘉元年刘氏赴任并州刺史的途中上表。刘琨的表文，叙述自己赴并途中的险难及目睹的生民流离战乱景象，并希望朝廷的支持。表中“臣以顽蔽，志望有限，因缘际会，遂忝过任。九月末得发，道险山峻，胡寇塞路，辄以少击众，冒险而进，顿伏艰危，辛苦备尝”云云，的确与诗中所写情事相近。然据刘琨此诗后段，充满了君子道穷、英雄末路之感。刘琨赴并时虽然艰难，但未至于此境。对此，上书是这样解释的，“因为朝廷对于抗敌并不热心，刘琨也难得后援，所以最后表达了一种忧危忠愤的心情”。<sup>②</sup>但《晋书》记载刘琨在表中提出的有关军事支持的请求上达后，“朝廷许之”。可见刘琨此时并未对朝廷失去信心。当然，诗歌不是历史，诗人的忧患意识，是可以使他在诗中比在表文中表现得更强烈一点。但两说相较，似以何说为长。《晋书》本传比较详细地记载了刘琨被段匹磾幽囚后的情况，有足与此诗相参者。如云：“初，琨之去晋阳也，虑及危亡而大耻不雪，亦知夷狄难以义伏，冀输写至诚，侥幸万一。每见将佐，发言慷慨，悲其道穷，欲率部曲死于贼垒。斯谋未果，竟为匹磾所拘。自知必死，神色怡如也。为五言诗赠其别驾卢谡。”又载“王敦密使匹磾杀琨，匹磾又惧众反己，遂称有诏收琨。初，琨闻敦使至，谓其子曰：‘仲处使来而不我告，是杀我也。死生有命，但恨仇耻不雪，无以下见二亲耳。’因歔歔不能自胜”。

① 何焯：《义门读书记》卷四十七《文选·诗》，第927页。

② 北京大学中国文学教研室选注：《魏晋南北朝文学史参考资料》，中华书局，1962年版，第311页。

以此则知刘琨虽是被段氏所害,但段下决心害刘,是与王敦密使有关的,而所用又是矫诏。刘琨虽然也知道意出于王敦,但毕竟与江左朝廷悬远万里,不能完全清楚王敦害己之意与朝廷的关系,所以自叹忠信不为朝列所知。诗中“惟昔李騫期,寄在匈奴庭。忠信反获罪,汉武不见明”。借李陵暂降匈奴之事自譬,甚为贴切。盖段虽名义上拥护晋室,但实为夷狄,琨之投段,亦如李陵之暂寄匈奴,是不得已的权宜之计。而据朝廷一种片面的看法,则琨之投段,实与投敌无异。其矫诏罪名之成立,即系于此。琨被系经月,虽然远近愤叹,但悬远之江左朝廷,未必人人深知其忠心苦志,当有猜想其与段氏联手、反成朝廷之患的一种议论。今虽不载于史,但可以推想。于此可见,王敦密使段氏杀刘,虽然不必经过朝廷的同意,但朝廷未必一无所知。所以琨诗之措辞,不言为王、段所害,而言忠信不为君主所知,正是不屑说自己为奸人屑小所害,而恨忠信大节未明于朝廷。这正是大英雄措辞之体,自有其身份。

总而言之,此诗实为刘琨回顾自己投身抗敌、为晋室经营北方,而最后倾覆的经历,实为自传、抒怀之体。西晋末诗风,多有自传性质,但体制各殊,每有所借,左思托于咏史,郭璞托于游仙,刘琨此诗则以乐府叙游侠一类为体。又上列诸诗,多为比兴之体,琨诗也不例外。在写法上不纯是实录,同时也用比兴之体,尤其是“去家日已远”以下十句,用乐府叙述游子苦旅穷途之辞,并暗承魏武帝《苦寒行》之写法,但为比兴,而非写实。由此可见,晋人诗学源流之深厚、纯古也。

作为一首乐府诗,刘琨的《扶风歌》,所用的是汉魏入乐歌词的旧法,而不同于陆机等人的拟乐府。不仅风格与汉魏乐府神似,而且体制也是汉魏入乐歌词的那一种。刘琨本是中朝名士,曾属贾谧“二十四友”之列,浸淫风流浮艳之风,晚节未能尽改。故《晋书》本传云:“然素奢豪,嗜声色,虽暂自矫励,而辄复纵逸。”又记载说:“河南徐润者,以音律自通,游于贵势,琨甚爱之。”可见他爱好音乐,也应熟知当时流行乐曲。其《扶风歌》所用,当是其时流行的曲调。全诗慷慨尚气,在文气上是统一的;但意脉却常常跳跃,似断似续。其原因正在于乐歌体制,用的是分解之法,实由相对独立性的章、段构成,与纯粹五言诗之章法不同。对此前人已有言及,《文选》本篇李善注:“集云:‘《扶

风歌》九首,然以两韵为一首。今此合之,盖误。’”<sup>①</sup>陈沆《诗比兴笺》进一步发挥说:“盖以两韵为一首,即乐府四句一解之例也。”可见所谓九首,实为九解,合之也可以视为一首。其章制,与曹操《短歌行》最为相近。由此可见,汉魏乐府的音乐,至西晋末仍然流行。此可为考乐之一助。故其风格、章制,都用乐府之旧。如《扶风歌·朝发广漠门》,实为分解之作法。每一转韵,就为另解。刘琨诗章法跳脱,不像潘、陆诗那样整密,似乎也与这种音乐的体制有关。总之,刘诗意气所寄,不尚词华,而慷慨昂藏,实有王敦敲缺唾壶唱曹操“老骥伏枥,志在千里。烈士暮年,壮心不已”之概。其为千古激赏,实在于此,本非以艺事取胜也。

## 第八节 郭璞《游仙诗》

郭璞(276—324),《晋书》本传称其“词赋为中兴之冠”,即是说他是东晋初最负盛名的作家。关于郭璞《游仙诗》的创作时间与其在两晋诗学流变中的位置,诗史家一直有不同的看法。檀道鸾《续晋阳秋》将它归入东晋玄言诗之流,云“正始中,何晏、王弼好庄老之谈,而世遂贵焉。至过江,佛理尤盛,故郭璞五言,始会合道家之言韵之。许询及太原孙绰,转相祖尚,又加以三世之辞,而诗骚之体尽矣”。程千帆先生认为“至过江,佛理尤盛,故郭璞五言,始会合道家之言韵之”两句属于古书校勘上所说的上下两句误倒例,即原文应是在“而世遂贵焉”之后,直接“故郭璞五言,始会合道家之言韵之。至过江,佛理尤盛”。从文气来看,这样才能贯通。例之以我们考证的郭璞《游仙诗》创作于过江之前,我认为程先生的说法是很有道理的。<sup>②</sup> 尽管檀氏认为郭璞的《游仙诗》是玄言诗风的开端,但对于其创作时间,仍是置于渡江之前的。钟嵘《诗品序》则将郭璞与刘琨并提,认为他们两家是两晋之际玄言诗风的矫正者:“永嘉时,贵黄、老,稍尚虚谈,于时篇什,理过其辞,淡乎寡味。爰及江表,微波尚传。孙绰、许询、桓、庾诸公诗,

<sup>①</sup> 李善注:《文选》卷二十八,第408页。

<sup>②</sup> 程氏此说为周勋初《郭璞诗为中兴第一说辨析》一文引述,见周勋初《魏晋南北朝文学论丛》,江苏古籍出版社,1999年版,第50—51页。

皆平典似《道德论》，建安风力尽矣。先是郭景纯用隼上之才，变创其体；刘越石仗清刚之气，赞成厥美。然彼众我寡，未能动俗。”虽然檀论在前，钟论在后，但是檀为史家浅阅之言，不足为据；钟氏对诗歌史有深入的研究，知其源流正变。郭璞的学风、文风，实为西晋寒素派文学的继承者，而与东晋门阀士族的风气有较大差别。璞在西晋时，远居河东，名位尚卑，从郭翁学，与当时的中朝名士并无相涉，所以他既不预于王夷甫、乐广这一派的玄学，也未入“二十四友”。入东晋后，始以文学、卜筮知名于时，与高流门阀相交。但是正如《晋书》本传所叙，“璞既好卜筮，缙绅多笑之。又自以才高位卑，乃著《客傲》”。卜筮、阴阳、历算之学，虽出于易，但却是京房、管辂一派的学问，与王弼一派的玄学家易学是不相同的，所以为缙绅之士所笑。他的《游仙诗》，虽然有老庄的内容，但主要继承魏晋文人游仙诗的传统，与两晋之际玄言雅颂的作风是异流的。郭璞的词赋、《游仙诗》实出于西晋，而更加以复古造奇，如其《江赋》之拟汉赋、《客傲》之模仿东方朔、扬雄，都可见，又其注《山海经》、《楚辞》、《尔雅》、《方言》，无一不是汉学之接续。而生当并不重学术的两晋之际，可谓不逢其时。所以，他的文学，实为汉魏以来文学之集结，而非东晋文学之开端。总之，游仙虽为两晋诗坛之一体，但郭氏“坎壈咏怀”，与刘琨的感时伤乱在精神上是相近的。其游仙组诗与刘氏《扶风歌》、《重赠卢谌诗》一样，实为西晋诗坛的最后一批力作。文学史的真相最有可能是这样的，郭璞因渡江前避乱清溪时所作的《游仙诗》饮誉而使他成为东晋初负重名的诗人。但进入东晋后，他的诗歌创作转为玄言、雅颂，没有再继续像早年《游仙诗》这样的“坎壈咏怀”之作。

关于《游仙诗》的写作时间，我在《魏晋诗歌艺术原论》里也已作了具体的考证，认为应该是渡江前任临沮长吏隐时之作<sup>①</sup>。现在再作一些补充：

郭璞因筮而知北方将乱，举族往南方迁徙，时在西晋之末。他的迁徙，实是到处停留，凭术艺得到各居停地的官吏的资给，即他在《流寓赋》中所说的“流寓”。这种情况，本传中有所记载。郭璞并非中朝名士，其文章学术方面的声名，正是在流寓过程中扩大的。其为临沮长，当是流寓后期所得的官职。

<sup>①</sup> 参看钱志熙《魏晋诗歌艺术原论》，第232—233页。

郭氏诗文中两处旁证所表现的情事与《游仙诗》接近,揆其内容,皆为西晋流寓伤乱之作,可为《游仙诗》作于西晋末之旁证。

一、郭璞《答贾九州愁诗三章》的最后一段:

自我徂迁,周之阳月。乱离方熅,忧虞匪歇。四极虽遥,息驾靡脱。愿言齐衡,庶几契阔。虽云暗投,圭璋特达。绵驹之变,何有胡越。子固乔楚,我伊罗葛。无贵香明,终自瀝渴。未若遗荣,阙情丘壑。逍遥永年,抽簪收发。

二、《登百尺楼赋》:

抚凌槛以遥想,乃极目而肆运。情渺然以思远,怅自失而潜愠。瞻禹台之隆崛,奇巫咸之孤峙。美盐池之混污,察紫氛而霞起。异傅岩之幽人,神介山之伯子。揖首阳之二老,招鬼谷之隐士。嗟王室之蠢蠢,方构怨而极武。哀神器之迁浪,指缀旒以譬主。雄戟列于廊技,戎马鸣乎讲肆。悟若华而增怪,叹飞驒之过户。陟兹楼以旷眺,情慨尔而怀古。<sup>①</sup>

上述诗文中有关伤乱与希企仙隐的内容,与《游仙诗》相近,可见是同一时期的产物。郭璞入东晋后,热衷于仕途,数上章疏论政,自叹才高位卑。其《客傲》述时人对其讥笑:“傲岸荣悴之际,颀颀龙鱼之间,进不为谐隐,退不为放言,无沉冥之韵,而希风乎严先(笔者按:似指严君平)”(《晋书·郭璞传》),并不希隐自标。这也可证《游仙诗》不作于入东晋后。再说,游仙与上述诗文中的伤乱之语,在号称中兴的东晋时期,也不太可能是这样措辞的。我们看郭璞中兴时期的作品,也是以雅润为主,时参玄言。据《世说新语》所记,渡江之初,尚有如卫玠“见此芒芒,不觉百端交集”之悲叹,而定鼎建康之后,诸人新亭对泣,即为王导所呵。一斑窥豹,似可见渡江诸人,当

<sup>①</sup> 严可均辑:《全晋文》卷一百二十,第2149页。

政局稍安后,又撑持起门阀士人对一切都不以为然的架势,耻言乱离,高咏玄风。所以使刘、郭慷慨悲哀之风,顿成消歇。这在郭璞个人的文学中明显地反映出来。

郭璞《游仙诗》,将哀悯乱世、希图逃避世乱的劫难这种现实的用意与传统的游仙形象相结合,相对于前人来讲,是一个新的创造。他的《游仙诗》中,表现了忧生、哀时的情绪,这方面是对阮籍的继承。另外,汉代的游仙乐府诗,为民间求仙幻想的结晶,虽为虚构,却有写实的特点。曹操游仙诗,仍有这个特点。曹植阮籍,转为文人式的幻想,而又时为清醒的理智所破,杂以求仙不得之痛苦。郭璞游仙,正是这一新传统的继承与发展。但郭氏博学猎奇,多搜异闻,所以造成一种瑰奇炫烁的风格,以至曹、阮与之相比,也不免显得质朴无奇了,遂成文人游仙诗之代表:

青溪千余仞,中有一道士。云生梁栋间,风出窗户里。借问此何谁,云是鬼谷子。翘迹企颍阳,临河思洗耳。阊阖西南来,潜波涣鳞起。灵妃顾我笑,粲然启玉齿。蹇修时不存,要之将谁使。(《游仙诗》其二)

翡翠戏兰苕,容色更相鲜。绿罗结高林,蒙笼盖一山。中有冥寂士,静啸抚清弦。放情凌霄外,嚼蕊挹飞泉。赤松临上游,驾鸿乘紫烟。左挹浮丘袖,右拍洪崖肩。借问蜉蝣辈,宁知龟鹤年。(《游仙诗》其三)

杂县寓鲁门,风暖将为灾。吞舟涌海底,高浪驾蓬莱。神仙排云出,但见金银台。陵阳挹丹溜,容成挥玉杯。姮娥扬妙音,洪崖领其颐。升降随长烟,飘飘戏九垓。奇龄迈五龙,千岁方婴孩。燕昭无灵气,汉武非仙才。(《游仙诗》其五)

采药游名山,将以救年颓。呼吸玉滋液,妙气盈胸怀。登仙抚龙骊,迅驾乘奔雷。鳞裳逐电曜,云盖随风回。手顿羲和轡,足蹈阊阖开。东海犹蹄涔,昆仑蝼蚁堆。遐邈冥茫中,俯视令人哀。(《游仙诗》其八)

钟嵘论郭璞云:“《游仙》之作,词多慷慨,乖远玄宗。其云:‘奈何虎豹姿。’又云:‘戢翼栖榛梗。’乃是坎壈咏怀,非列仙之趣也。”(《诗品·晋弘农太守郭璞》)钟氏此论,实是指出其非纯粹游仙诗的性质,并非否定其整体的游仙诗



资格。然后人受钟氏此论影响,于郭璞《游仙诗》,多着重其现实性。的确,郭氏在两晋之际动乱的现实里写作这一组《游仙诗》,其主要的目的是想通过游仙的畅想来忘却现实。但现实又不能完全忘却,故时露“坎壈咏怀”之气。但不能因此而否定他在创造游仙境界上的成功。

《汉书·司马相如传》中记载,相如见武帝好神仙而作《大人赋》时说:“相如以为列仙之儒居山泽间,形容甚臞,此非帝王之仙意也,乃遂奏《大人赋》。”以此言,所谓神仙,实为两种,一种是“列仙之儒居山泽间”,一种则是游衍仙境、腾驾云螭的仙人。郭璞《游仙》其一所说的“灵溪可潜盘,安事登云梯”的隐迹之士,其二所说的青溪中鬼谷子,其三“绿萝结高林,蒙笼盖一山”之中的“冥寂士”,以及其《游仙》断句所写的“放浪林泽外,被发师岩穴。仿佛若士姿,梦想游列缺”,似乎都是属于“列仙之儒居山泽间”这一类的。似乎郭璞的意趣,在于处于仙隐之间的居山泽间的“列仙之儒”。但是,像其二“灵妃顾我笑,粲然启玉齿”,其三“赤松临上游,驾鸿临紫烟”,其五“神仙排云出,但见金银台”以及其八“手顿羲和轡,足蹈阊阖开”等等,又都是遨游天地之际,出没蓬莱、昆仑之间的“大人”之仙。这种游仙境界在意象奇伟、视野超忽缥缈等方面,对后来李白、李贺等诗人发生过影响。可见其一“灵溪可潜盘,安事登云梯”,只是其一所写这一类隐逸之仙的志趣,并非郭氏整个《游仙》十九首的宗旨。也就是说,郭璞所写的并非一个仙人,甚至也并非一类仙人,而是各种各样的仙人。但是因为这组诗毕竟是作者的一种寄托,作者是一个凡人,其再进一步的可实现角色则是隐逸,隐逸稍加幻想,就是“列仙之儒居山泽间”的那一种,进而为“采药游名山,将以救年颓”、“寻仙万余日”等行为,再进而幻想遇仙,出现了灵妃、浮丘、洪崖、陵阳、容成、子乔等仙人,并幻想获得排云驭电之升仙能力,所谓游仙之能事毕矣。可见,郭氏之游仙,是从“居山泽间”的列仙之儒出发,发展到“大人”之仙的一个幻想经历。

又郭璞所幻想的仙人,一方面是绝对自由、超越生死的非现实人类,另一方面又不离现实中人的欲望,其二中的“灵妃顾我笑,粲然启玉齿。蹇修时不存,要之将谁使”,就是一种现实的男女之欲。其他各首中也时时流露这种现实物欲。《晋书》本传说他“嗜酒好色,时或过度。著作郎干宝常戒之曰:‘此非适性之道也。’璞曰:‘吾所受有本限,用之恒恐不得尽,卿乃忧酒色之为患

乎?’”这果然是乱世忧生的心态,但也反映出郭璞受玄学任情而动的思想影响的享乐主义人生观。其《游仙诗》正是这种享乐人生观的幻想。虽是诗人创造的境界,但对东晋南朝神仙道教的影响实为深远。于是中国古代的神仙道教,成仙而不碍物欲享乐,遂成主流。当然溯其渊源,还要论到司马相如的《大人赋》、《楚辞·远游》等。这样看来,道教是在文学的灌溉下长成。此事甚大,足可深究。

## 第四章 东晋诗歌史的曲折历程

中古诗歌史在东晋(包括同期的十六国)的一个多世纪中,经历了曲折的发展历程。尽量完整地把握这个时期诗歌艺术的存在形态,在现有史料条件下尽可能接近真实地勾勒出本段诗歌史的基本轮廓,并对其做出合理的解释,为它在从汉魏到南北朝的诗歌史中找到准确的位置,是本章写作的目的。本书在研究魏晋诗歌史时,重视在完整把握诗歌艺术的渊源流变及其文化背景的前提下,使用勾沉与解释的研究方法来最大程度地复原这一段诗歌史。这种勾沉与解释相结合的方法的合理使用,在本章中显得尤其重要。

### 第一节 作为中古诗歌史一个发展阶段的东晋诗歌史

#### 一、南朝文史学者对东晋诗歌史的建构

作为一种叙述文本的文学史,是由后面时代的文学史家(广义的)建构出来的。建构者身处自己所在时代的文学环境中,从当代文学发展的态势中把握前面一个时代的文学。其中紧接着这个时期的一个时代,往往是最关键的建构时期。<sup>①</sup>这种现象在东晋诗歌史,尤其是玄言诗史的构建中显得尤其突出。东晋诗歌史的主体部分是由南朝文学史家构建出来的,最早的是檀道鸾《续晋阳秋》中的一段话:

(许)询有才藻,善属文。自司马相如、王褒、扬雄诸贤,世尚赋颂,皆体则《诗》、《骚》,旁综百家之言。及至建安,而诗章大盛。逮乎西朝之

---

<sup>①</sup> 参看钱志熙《中国古代的文学史构建及其特点》,《文学遗产》,2003年第6期。

末,潘、陆之徒,虽时有质文,而宗归不异也。正始中,王弼、何晏好《庄》、《老》玄胜之谈,而世遂贵焉。至过江,佛理尤盛,故郭璞五言始会合道家之言而韵之。询及太原孙绰转相祖尚,又加以三世之辞,而《诗》、《骚》之体尽矣。询、绰并为一时文宗,自此作者悉体之,至义熙中,谢混始改。<sup>①</sup>

檀道鸾在宋孝武帝孝建年间官至尚书金部郎(《南史·檀超传》及同书《恩幸·徐爰传》)。檀氏将东晋诗史放在从汉魏到刘宋的诗史发展大背景中来把握,突出了东晋诗史中玄言独盛的现象,并且明显地是将其作为一种偏离了诗歌艺术之“宗归”的现象来看待。从东晋后期体物缘情的诗风重新发生到刘宋后期抒情诗风的完全恢复,玄言诗风已经被淘汰殆尽。而以玄言诗为主体的东晋诗史的建构,却恰恰是在这个时期开始的。稍后于檀道鸾的沈约在齐初撰写《宋书·谢灵运传论》,也在相近的诗学背景下对东晋诗歌史作出叙述:

有晋中兴,玄风独盛,为学穷于柱下,博物止乎七篇,驰骋文辞,义殫乎此。自建武暨乎义熙,历载将百,虽缀响联辞,波属云委,莫不寄言上德,托意玄珠。道丽之辞,无闻焉尔。仲文始革孙、许之风,叔源大变太元之气。爰逮宋氏,颜、谢腾声,灵运之兴会标举,延年之体裁明密,并方轨前秀,垂范后昆。

檀、沈两家,具体的观点有不同,如檀是从西朝之末开始讨论,强调东晋玄言诗风是西晋末玄咏风气的余波。沈则以“有晋中兴,玄风独盛”来解释东晋玄言文学盛行的原因。两家的看法,正可相互补充。两家的上述描写,代表了当时人对东晋玄言诗的一般看法。其后钟嵘、刘勰的论述,基本上不出上述范畴。《诗品序》:

<sup>①</sup> “至过江,佛理尤盛”一句,宋刘义庆撰,刘孝标注《世说新语·文学》引《续晋阳秋》原作“至江左李充尤盛”。

永嘉时，贵黄老，稍尚虚谈。于时篇什，理过其辞，淡乎寡味。爰及江表，微波尚传。孙绰、许询、桓、庾诸公诗，皆平典似《道德论》，建安风力尽矣。先是郭景纯用隼上之才，变创其体；刘越石仗清刚之气，赞成厥美，然彼众我寡，未能动俗。逮义熙中，谢益寿斐然继作。元嘉中，有谢灵运，才高词盛，富艳难踪，固已含跨刘、郭，凌轹潘、左。

刘勰《文心雕龙·明诗》云：

江左篇制，溺乎玄风，嗤笑徇务之志，崇盛忘机之谈；袁孙已下，虽各有雕彩，而辞趣一揆，莫与争雄，所以景纯仙篇，挺拔而为俊矣。宋初文咏，体有因革，庄老告退而山水方滋。

上述檀、沈、钟、刘四家的观点之间，前后应该是有影响关系的。其在具体的细节上有所出入，如郭璞《游仙诗》，檀道鸾将之归入玄言诗范畴，钟、刘则强调其与玄言在艺术精神上的不同。本书接受钟、刘的观点，将郭璞的《游仙诗》归入西晋诗史的范畴。这个问题，上章已经讨论过了。

应该说，东晋的诗歌史，是宋齐之际玄言文学思潮被完全否定之后，被作为从汉魏至宋齐的诗歌史中的一个否定性的环节建构起来的。从诗史的宏观角度来说，这种建构是合理的，符合诗史的真正动向的。但从本段诗歌史立场来看，这种否定性的建构却正是否定了一代诗歌史本身。在整个南北朝甚至更长的时期，具体的诗歌创作实践中对玄言余波的汰除与诗史家的史观、诗歌文献家的删落等几方面互动影响，导致东晋诗歌史文献大量失落，使我们今天无法为玄言诗建立其自身的比较具体微观的诗史系统。还有，诗史家在确立了玄言诗这一东晋诗歌的主体之后，也很自然就忽略了玄言诗之外的其他不同倾向的诗歌种类的存在。

上述南朝四家在建构东晋诗歌史时，完全忽略了陶渊明的存在。这是他们的诗史建构为后世诗史家留下的最大空白点。这种情况，至少持续到唐初。到了盛唐时期，陶渊明在本段诗史中的重要地位才被凸现出来，其标志就是陶谢并称。（杜甫《江上值水如海势聊短述》：“安得思如陶谢手，令渠述

作与同游。”)到了宋代,陶的地位更加上升,成为诗史上最杰出的诗人之一。但唐宋两代陶渊明诗史地位的确立,并不是南朝诗史家建构东晋诗史的简单延续。事实上,南朝人建构的东晋诗史,在唐宋时期完全被忽略掉了,被一种更宏观的从诗骚到唐宋的诗史建构所掩盖。陶渊明也被一种更宏观的方式建构在诗歌史中,与他实际存在的东晋诗歌史几乎毫无关系。不仅如此,而且随着陶渊明的诗史地位越来越被突出,东晋诗歌史的整体却越来越隐潜下去。这种情况,可否模仿地质运动的术语,称之为“诗歌史建构运动”?

上述南朝诗史家对东晋诗歌史的建构与唐宋以降陶渊明诗史地位的逐渐确立,正是我们今天描述、研究本段诗史所依赖的基本框架。但是我们也看到这个框架中存在的矛盾,即这两种诗史建构中陶渊明诗史地位的天渊之别。这让我们看到诗歌史作为一种建构的本质,让我们看到突破上述两个框架重新勾沉东晋诗歌史事实、重新勾勒其轮廓的必要,包括为陶渊明诗歌这一奇峰突起的诗史现象寻找其当代的文化史与诗歌史的背景。

## 二、东晋前中期诗风不盛的原因

从司马睿在以王导为首的流亡南方的北方士族的拥戴下重建晋室,一直到刘裕篡位,偏安江南的东晋王朝在历史上存在了一个世纪之久。在哲学、书法、绘画、音乐等方面,这一个世纪都有比较优秀的成果。由于清谈玄学、品藻人物事理等风气的盛行,士人群体的语言表达能力也有了很大的发展,一般的运用语言的艺术有了显著的提高。这方面的资料,在《世说新语》的“文学”、“言语”等篇中大量存在。应该说,这一个世纪在中国古代的文化史上,尤其是在中国古代士大夫群体的精神发展史上占有重要的地位。有学者认为“东晋是一个文艺非常繁荣的时代。东晋一朝,文艺占据了整个文化的中心”。<sup>①</sup>但是我们在强调东晋文艺繁荣的同时,必须看到东晋的文艺在生产

<sup>①</sup> 张可礼:《东晋文艺综合研究》,山东大学出版社,2001年版,第1页。

尤其突出,东晋又为此中之最。整体上说,东晋前中期<sup>①</sup>,可以说是魏晋至南朝诗史发展中的低谷。在一个世纪超过三分之二的时间内,诗歌的发展处于低潮的状态;一方面是诗歌创作数量较少,尤其是东晋前中期,玄言诗独尊于诗坛,众体多废;另一方面是就创作质量来说,这时期也没有出现过有诗歌史地位的作家。一直到了东晋末期,才出现诗歌艺术复兴的气象,并且出现了像陶渊明这样伟大的诗人,而殷仲文、谢混,则号称“革孙、许之风,变太元之气”,诗歌史上认为这是玄言告退、山水方滋的时期。

东晋前中期诗风的不振,与这一时期整体的文学风气不浓厚直接相关。建安与太康、元康时期诗风的兴盛,都是以浓厚的文学创作风气为基础的。文学创作风气与其他的学术及文艺的风会,是一种既相生又相克的关系。在汉代,文学依附于儒学,深受儒学的影响,但也与儒学互为消长。汉魏之际经学消沉,文学勃兴,就是这种消长的一种表现。到魏晋时代,玄学成为主流学术。玄学与文学之间,其实也存在着相生相克的关系。在玄学发生的前期,玄学风气与文学风气之间,其实是存在着相克的关系。在清谈与虚诞风气极其盛行的时期与群体中,文学创作风气往往是很不浓厚的。如正始名士、竹林名士、元康名士三个玄学集团中,文学创作乃至于一般的著述活动都很不盛行。东晋门阀士族文人群体,从阶层及学术的渊源来讲,正是中朝势族玄学名士群体的传人,虽然他们比之前人更重文学,并且以文学炫饰玄言,但是相比于建安文人与西晋寒素族文学家群体,他们在文学创作上的热情与实力,都是远远不及的。东晋一代的文学创作风气,整体上看远不及前几代浓厚。比之文学创作,他们更重视清谈与品鉴,往往是以一席清言,甚至只言片语流誉士林,获得身价。这种情况在《世说新语》的“言语”、“文学”等篇中表现得很充分。就文学本身来讲,东晋士人对于文学,也是长于批评、品鉴而短于创作。构成文学的最重要的三个要素,是抒情、写实与想象,而门阀士族名

<sup>①</sup> 东晋时期因为文学资料的大量散失,其分期比其他时期为困难。但分期是文学史研究与叙述的基本策略,我们叙述东晋文学也不能例外。学术界一般也都认为东晋文学可分前、中、后三个时期,如张可礼《东晋文艺综合研究》。又日本长谷川滋成《东晋诗译注·东晋的诗风》(汲古书院(东京),1994年(平成六年)版)也认为也根据《文心雕龙》、《诗品》等书关于东晋诗风的叙述,可以大抵将东晋诗史分为三期,“三期区分不是很严格的,前期到成帝咸和末(334)、后期从孝武帝太元初(376)开始,两者之间为中期。”

士派文人,因为深受士族玄虚简贵趣味的影响,在这三个方面的能力,都远不及前后两代。东晋前中期的诗风不振,正是上述文化背景制约的结果。

从宏观的诗史来看,诗歌史进入东晋时代之后,发生了一个很大的转型。上述南朝诗史家在谈玄言诗时都注意到这个问题。檀道鸾《续晋阳秋》认为自建安至西晋潘陆,虽然“时有质文,而宗归不异”。言下之意,当然是指东晋孙、许诸家的玄言文学“宗归”已变。这个宗归,笼统地说,就是汉魏诗歌以情志为本体的抒情诗艺术传统。而在西晋时期属于非主流一派的尚名理、尚玄雅清虚的诗风,从门阀士族渡江之后,成为诗坛的主流。当代学者饶宗颐曾经这样概括两晋诗风之差异:“西晋主情,实深于风;东晋体性,渐偏于理。”<sup>①</sup>说得颇为简括得要,不啻是现代中古诗史研究中的重要结论。“情”与“性”都是属于主体的内涵,但情是具体的,包含在现实生活的种种具象之中;性则是从特定的世界观出发对人的本质的一种抽象,联系着“道”。作为东晋门阀士族的人格哲学与审美理想的诗学观念,是一种祛情体性的诗学观。汉魏诗歌是以淋漓酣畅的抒情为原点,追求慷慨悲哀的审美趣味。西晋诗歌在这方面有所变化,开始追求形式之美,提倡“温丽”的风格,比较外离了人的主观情志,但诗人在创作原则上仍然认为诗歌是表达感情的,诗歌本原于感情的,所以陆机《文赋》下了一个“诗缘情而绮靡”的定义。至于东晋的士人,由于受到玄学和当时的贵族社会其他意识形态的影响,普遍存在一种否定感情的价值的观念,称感情为“情累”,如许询“亹亹玄思得,濯濯情累除”(《农里诗》)。“情累”与玄思境界,在当时被看成是完全抵牾的两种东西。当然,如果将玄言诗放在一个大的文化与诗学背景来说,应该看作是对汉魏以来以人为主体的诗歌艺术精神的一种变态式发展的结果,从写情、志到写理,围绕的都还是人的问题。但由理而进于玄、道,主体与唯心的客观本体结合,失去其个性,实际上也就否定了主体本身。而玄言诗作者所说的“志”,也成了完全超越于现实生活与现实矛盾之上的虚玄的东西。所以虽然在逻辑上玄言诗是汉魏以来人学思潮与情志诗学的发展,但其实质则是对前者的否定。

<sup>①</sup> 饶宗颐《〈两晋诗论〉序》,《饶宗颐二十世纪学术文集》卷十四,新文丰出版股份有限公司(台湾),2003年版,139页。



造成两晋诗风缘情与体性之大别的原因是多方面的。我在《魏晋诗歌艺术原论》的两晋部分,比较深入地分析了两晋文人群体在构成成份、群体人格表现、审美趣味等方面的不同,其实已经部分地解答了这个问题。汉魏文学创作的主体,是由寒素一族构成的,兴起于汉魏之际的五言诗艺术,更是明显地具有寒素文学的特点。钟嵘《诗品序》其实已经畅发此义,其“使穷贱易安,幽居靡闷,莫尚于诗矣”这一看法,不经意中道出汉魏五言诗起于寒素的文学史事实。魏晋之际,势族与寒素族在士风与学风及文风上都有明显的分流现象,文学家的主体,仍是由寒素族构成的,其文学的审美趣味虽然相当程度上雅化、贵族化了,但基本上还是继承汉魏以来寒素文学的抒情传统。势族在虚旷玄谈之余,因谈余气,流为文体,但并非主流,更不足以支配诗坛的审美趣味。但是西晋灭亡后,西朝的寒素族文学家群体,除郭璞、张亢等少数人渡江南下之外,其余如张华、潘岳、石崇、陆机、陆云、左思、潘尼、挚虞、张载、张协、枣据、刘琨、卢谌、嵇含等一大批人,<sup>①</sup>都在前面的各次政治冲轧及晋末大乱中相继离世。这种现象,颇像建安末邺下诸子丧亡造成黄初以后诗坛的“陵迟衰微”,并且情况更为严重。而渡江的门阀士族王、庾诸公,在西朝时正是蹈袭清虚在俗的一种门阀族的士风,是元康玄学虚诞风气的后进人物,所修之业主要是玄虚清谈,在文学方面并无专门的造诣。此时在寒素文学传统失坠的情形下,发展了西朝因谈余气、流为文体与相互酬赠雅颂的风气,将玄言雅颂的文学,由附庸发展为大国,从而支配诗坛的风会。像郭璞这样的寒素文学家的重镇人物,在当时是并不为世所重的,他甚至改变原本坎壈咏怀的寒素族文学趣味,转为吟咏玄雅的门阀士族文学趣味。在整个东晋前中期,由于门阀政治的定势的作用,这种文学审美趣味始终处于支配的地位,而使汉魏以来寒素文学的精神传统不能得到恢复。这时期,虽有寒素族出身的文学家,但他们多依附于贵族文学的趣味,鲜有自立者。一直到东晋后期的湛方生、陶渊明,才重新恢复寒素文学的传统,至刘宋鲍照而得以更加地发扬。从客观方面来讲,诗的创作需要一种诗的文化环境;从主体(诗人)来讲,诗的创作需要激情,也就是我们常说的诗情。东晋士人群虽有较高的审美、

① 参看陆侃如《中古文学系年》及《晋书》等有关史籍。

语言方面的修养,但其中缺乏诗性的成份。所以西晋文风之不传于东晋,而东晋中兴之初抒情诗风之衰微,也可以想见了。

东晋时期诗坛上汉魏抒情传统的失坠,从诗歌体制方面也可以看得出来。汉魏诗风以乐府与五言为主体,西晋复古风气加深,四言诗的写作又成为一种时尚。这种四言诗的写作,其实是在皇权及上层贵族虚伪的人际关系中展开的,反映的是一种贵族的玄雅趣味。东晋初名流对西晋诗坛的继承,主要是属于雅颂之体的四言酬赠诗,以及西晋文学的雅正思想。而于五言、乐府,则似乎仍视其为俗体。(挚虞《文章流别论》仍以五言为俗乐之体,其书成于西晋之末。)事实上,在魏晋诗坛上,五言体是专家体;四言与楚歌,虽较五言古雅,但实际上却是在更大范围的士群中运用的诗体。作五言诗,更多地被视为专门之艺,通脱之事。一般的人,偶有写作诗歌的举动,仍多选择四言体与楚歌体。一般来讲,专诣的诗人之外的大众,其文体运用方面的观念,常较专门的诗家为滞后。出现上述现象,也与这一通律有关:当时人一则以四言为雅正,二则在实际的写作中,对于一般士人来讲,四言也比五言容易。钟嵘所说的“取效风骚,便可多得”,实是深见此理。东晋初诸人,既无诗学专诣,偶以玄理雅音为酬应之具,多选四言,五言反而居于附庸的地位。由于写作上比较容易,一时后进群相仿效,玄言诗风便开始流行。可以说,五言的写作技术,在这个时期普遍下降,稍后至孙绰、许询、谢安、王羲之,才渐渐兴盛起来。《世说新语·文学》记载晋简文帝司马昱称赞许询:“玄度五言诗,妙绝时人。”可见许氏是当时人推许的五言诗名家。而孙绰答支道林问其与许询的高下,自称:“高情远致,弟子早已服膺;一吟一咏,许将北面。”(《世说新语·品藻》)则孙绰之五言诗艺,似亦不下于许询。其后兰亭集诗,四、五言兼作,是五言诗写作风气开始转盛的一个标志。其中王羲之的《兰亭诗》具有较高的艺术水平。但整体说来,兰亭集中的作者,五言诗的写作技巧还是不高的。胡应麟评论说:“永和修禊,名士尽倾,而诗佳者绝少,由时乏当行耳”。<sup>①</sup>许学夷亦言:“渡江后以清谈胜,而诗实非所长,故《兰亭》诸诗仅尔。”<sup>②</sup>可见

① 胡应麟:《诗薮》外编卷二,第148页。

② 许学夷:《诗源辩体》卷六,第100页。

在玄言诗盛行的东晋前中期,五言诗写作的普遍水平是下降了。东晋诗存世之少,与玄言诗因重理、在南朝诗坛的重情风气下多被淘汰有关系。但南朝时期并不反对玄学,其诗之少存,主要还是由于其时写作水平不高。总的来讲,在东晋前中期,五言诗艺术是不发达的,比之西晋是明显的后退了。

上述就文学创作的一般风气、诗歌史的转型等方面探讨东晋前中期诗风不振的原因,是想对东晋时期文化与诗歌之间的不平衡现象作出更接近历史真相的合理解释。也就是要解释为何一个文化水准很高、并且具有丰富的艺术修养的士族群体,却没能很好地继承前面几个时代的诗歌传统,将诗歌史推进一个新阶段。我们的文学史研究,最常见的方法,当然是就已有的文学事实(主要是文学作品)进行归纳、分析。所以,对于发达时期文学发达的原因,往往有比较充分的分析。但对某些时期文学不发达的原因,却没有作“反向思维”式的研究。比如讨论文学史上那些不发展时期文学不发展的原因,文学史上一些时期文学中断、空白的原因;又比如说讨论某种文学样式为何发展较晚,如中国古代的戏剧文学为何发展较晚,长篇叙事诗为何不发达……这些问题,似乎都是超越于文学史研究常规之外的。但是能说这些是没有讨论价值的问题?凡事物生成及其表现状态,有“然”与“所以然”,我们的文学史研究,偏重描述文学史之“然”,而对于文学史之“所以然”的研究,则是缺乏的,不够深入的。<sup>①</sup>

但是,东晋时期在哲学与艺术方面所取得的一些重要的发展,从一个较长时段来看,还是为诗歌艺术的发展奠定了一些重要的文化基础,造成了中古后期诗歌艺术特色的重要起点,如山水诗的发展、佛道思想对诗歌的深刻影响,都是以这个时期为奠基与起点的。尤其是东晋时期玄学自然观的深化,对于山水自然的审美价值的发展和玄言诗中山水描写因素的增加,以及后来的诗歌史都产生了深远影响。从这个意义上讲,东晋时期是中古诗风演变的重要环节。又比如说这个时期所追求的语言艺术,体现东晋玄学与贵族的审美趣味追求简炼、隽永、有暗示力的语言表达,也正是此后诗歌语言的发展方向。就是当时的佛学和玄学,追求一种“目击道存”的心灵体悟方式,对

<sup>①</sup> 徐公持对东晋时期文学创作成就不高的现象也作了一些分析。(《魏晋文学史》,第441—442页)

后来的诗歌也是很有影响的。另外,东晋后期与刘宋时期取得崇高艺术成就的陶渊明、谢灵运、颜延之等诗人,其思想与艺术的基础,还是深植于东晋时代的。这也许是东晋门阀士族文化对诗歌艺术的最大贡献。但是我们应该看到,后者毕竟是在对前者作出扬弃的前提下才取得新的发展的。

最后,我们经过研究可以发现,东晋时期虽然玄风独盛,但西晋时期缘情体物、感物兴思的诗风仍有流传,而此期文人对吴声歌曲的喜爱与模仿,又是南朝时期新的抒情诗风及诗体变化的一个重要起点。以上几个方面表明,东晋前中期虽然没有重要的诗歌创作成就出现,但它作为诗歌发展史中的一个环节是不可忽略的。<sup>①</sup>

## 第二节 玄言诗的渊源与流变

### 一、正始及西晋诗歌中的玄学因素

先秦时代产生的道家思想,无论是在它纯粹的哲学形式方面(如本体论、方法论),还是它具体的人生哲学方面,都有很深刻的地方,也很有一种足以吸引人的思想魅力。因此从其产生之日起,一直在对纯粹的思想史或一般的精神领域发生影响。当然有时候这种影响比较潜伏,有时候则占据上风。就总体的情况来说,汉代是老庄的道家思想比较潜伏的时期,但西汉初期老庄思想对政治和人生哲学都发生过影响,东汉中期以降,道家在思想方面的影响也在上升。魏晋时代则是道家思想上升为主流的时期,道家对整个思想领域发生深刻、广泛的影响,以道家的本体观、方法论为基础的新的思辨哲学——玄学,成为整个魏晋时期基本的思想形式。当时盛行着一种讨论哲学问题的风气,一些人聚集在一起,对老庄或周易及一般儒家经典中的一些要义进行讨论,或站在玄学的立场,运用玄学的思想方法对哲学之外的历史学、政治学、人生处世之学进行讨论。甚至将玄学延伸到文学理论方面,如陆机的《文赋》,就深受玄学思想方法的影响。总而言之,整个魏晋时期的思想领

<sup>①</sup> 关于东晋诗歌成就与其在诗歌史上的地位,张可礼《东晋文艺综合研究》有所论述,参看该书第11—13页。

域给我们这样一种印象:那时的人们得到了一种很有效的思想工具,所以将这个时代差不多变成了一个哲学的时代。上述的这种玄学讨论,即是人们所说的玄谈。

以老庄或玄理入诗赋,并不是两晋文坛独有的现象,至少从玄学正式形成的正始时期开始,玄理就已经与诗歌发生了关系。如果进一步追溯它的渊源,西汉初期贾谊的《鹏鸟赋》,东汉张衡的《归田赋》,都是玄思色彩很浓厚的作品。东汉时期还出现了一批论辩、说理的赋作,也出现了一些模仿《离骚》,表现幽玄式的想象境界的作品。这些赋作,有很多都与老庄之理有关系。到了正始时期,阮籍、嵇康的诗作,也及时地吸取了当时玄学思辨风气的影响。诗中出现了“玄境”。如阮籍《咏怀》:

谁言万事难,逍遥可终生。临堂翳华树,悠悠念无形。彷徨思亲友,  
倏忽复至冥。寄言东飞鸟,可用慰我情。(其三十六)

此诗前面两句,正是说以“玄”的方式(逍遥)处于人世,可以得到一种归宿。“临堂”两句,写诗人坐在空堂之上,对着一片蓊郁的树林,发生了对万物未生之前的“无形”的哲学冥想。这为我们留下了当时玄学家悟玄的生动的情景。这类将悟玄与览物结合在一起的诗歌境界,可以称为“玄境”。玄言诗作为一种诗歌品种,最有特色的地方就是这类玄境的创造。嵇康的“目送归鸿,手挥五弦。俯仰自得,游心太玄”,与阮籍的这几句,是诗歌中较早表现玄境的作品。

有时候,在阮籍玄学论文里出现的思想内容,也同样在他的诗中出现,如《咏怀》中的一首诗:

咄嗟行至老,俛俛常苦忧。临川羨洪波,同始异支流。百年何足言,  
但苦怨与雠。雠怨者谁子,耳目还相差。声色为胡越,人情自逼道。招  
彼玄通士,去来归羨游。(其七十七)

这首诗的基本意思,在阮籍的《达庄论》里也可以看到。与阮籍同时的诗人嵇

康,诗里玄学色彩更浓厚,除“目送归鸿,手挥五弦,俯仰自得,游心太玄”等能做到心与物游、理缘境生外,像《秋胡行》等作品写老庄思想,表达得比较粗糙。但是无论阮籍还是嵇康,都没有像东晋玄言诗人那样专事玄境,专写玄理,他们只是偶然地、并且也很自然地将他们的那些玄学思想、玄学体验作为整个心灵活动、思想感情的一部分表达出来。所以就玄学与阮籍、嵇康诗的基本关系来看,玄学对诗的良好影响是主要的,它深化了诗的思想主题。

关于两晋玄言诗风的发生时期,前述檀、沈、钟、刘四家的说法有所不同。檀、沈两位史家在叙述玄言诗史时,重在东晋。檀虽然将玄言诗的背景追溯到正始王何的玄学,但认为西晋诗风仍沿建安之“宗归”。刘勰《文心雕龙》中的看法,与上述檀、沈两家基本相同,其《明诗篇》称“江左篇制,溺乎玄风”,是专东晋一朝而言。《时序篇》叙云:“自中朝贵玄,江左称盛,因谈余气,流成文体。是以世极迍邅而辞意夷泰,诗必柱下之旨归,赋乃漆园之义疏。”似乎兼两朝而言,但重点仍在东晋。然钟嵘《诗品序》在论玄言诗风时,则大幅度地追溯到西晋。其论云:“永嘉时,贵黄老,稍尚虚谈。于时篇什,理过其辞,淡乎寡味。爰及江表,微波尚传。”又《诗品下》“晋骠骑王济、晋征南将军杜预、晋廷尉孙绰、晋征士许询”一条云:“永嘉以来,清虚在俗。王武子辈诗,贵道家之言。爰泊江表,玄风尚备。真长、仲祖、桓、庾诸公犹相袭。世称孙许,弥善恬淡之词。”这一条,是钟嵘整理出来的从西晋到东晋的玄言诗的流派。但令人产生疑问的是,钟嵘所举为“贵道家之言”的西晋玄言诗人的代表王济、杜预(钟氏所说的王武子辈,当然将杜预也包括在里面了)都是西晋初年的诗人。杜预诗篇今无存,但钟氏既然列入《诗品》,则当然是有诗歌创作的。他是晋武帝太康五年(284年)去世的。《晋书·王浑传》叙王济事迹,尽于晋武一朝,曰:“年四十六,先浑卒。”同转载王浑卒年云:“元康七年薨,时年七十五。”则王浑的卒年,至迟也当在元康七年之前。近人许文雨《诗品讲疏》已指出钟氏之误:“王济、杜预并卒于永嘉以前,而此云永嘉以来,则可知古人著书,不甚严其细微之处。”录此姑备一说。王济是西晋玄风的代表人物,本传称他“善易及庄老,文词俊茂”。又称“济善于清言,修饰辞令”。他的诗作完整的仅存《平吴后三月三日华林园诗》一章,其中写晋武帝君臣在平吴之后,展开园囿山水之游,并饰以名理,“思乐华林,薄采其兰。皇居伟

则,芳园巨观。仁以山悦,水为智欢。清池流爵,秘乐通玄。修罍洒鳞,大庖妙饌。物以时序,情以化宣。终温且克,有肃初筵。嘉宾在兹,干禄永年”。其五言《答何劭诗》,仅存“计终收遐致,发轨将先起”两句,一斑难以窥豹,但也应该与何、张上述诗歌一样,多用庄老之言。王济的写作玄言,正是刘勰所说的“因谈余气,流为文体”。除王济之外,上章说过,像现在尚存的荀勖《从武帝华林园宴诗》、《三月三日从华林园诗》、王济《从事华林诗》,也都是堆陈雅言名理的诗作。杜预所作无存,但想其在晋初雅颂风气之中作诗,也不外这种雅言名理的作风。《诗品讲疏》注此条云:“元凯诗亦不见。《北堂书钞》一百四十二、一百四十四所载诸语,如曰:‘大羹生华,兰椒馥芳。菰粮雪累,班离锦文。馨香播越,气干青云。’类是清虚之赋。”<sup>①</sup>所论良是。

檀、沈两家的看法,是站在离玄言文学思潮更近的时代,看到了玄言诗在东晋前中期盛行的现象。檀道鸾更是从辨别“宗归”的角度,强调西晋诗的宗归仍沿建安,至东晋则转为以玄言为主流。檀、沈叙述玄言诗风时着眼于东晋,是重视两晋诗风之间的巨大变化,西晋虽然有玄学入诗的现象,但诗风之主体仍是沿建安以来的抒情言志传统,只是感物兴思作风更加突出。所兴之思,多言物候,有陆机所说的“玄览”的特点,自然增加理的色彩。但其旨归仍在“情”。所以,作为魏晋诗歌史上一个以尚理为创作原则的玄言诗时代,自然只能以“建武暨义熙”为断限。钟嵘作为诗史专家,其诗学的基本方法就在于辨别源流,自然要为东晋玄言诗创作思潮推源溯流。其不推至玄学兴起的正始应(璩)、何(晏)、阮、嵇诸家,而推至西晋初王济、杜预诸家,正以诸家之诗,所长唯在玄理,可谓正宗的玄言诗家,举以概括西晋诗歌中的玄言一流。至于钟氏所说的“爰及江表,微波尚传”,并非说东晋玄言诗是西晋玄言诗的微波,而是指玄学清谈而言。玄学在魏有正始名士、竹林名士,在西晋有中朝名士,在东晋有江左名士。以玄学而论,其创始和兴盛时期在魏、西晋两朝,而东晋则为余波之流衍,所以东晋人推崇玄学为正始之音。东晋玄言诗的兴盛,正是魏晋玄学余波流衍于东晋而形成的一种特殊的尚理诗潮。

钟嵘根据他的溯源方法与标准将玄言诗的开端推至西晋时期。他举为

<sup>①</sup> 许文雨:《诗品讲疏》,成都古籍书店,1983年版,第118页。

代表的王济、杜预等人的诗歌,差不多都散佚了。但西晋时玄学流行,一般的文士多有涉猎,所以文人虽然以儒学与文史之学为主流,但时风所行,大多数文人也都兼涉玄学。如张华、陆机、陆云、潘岳等人,虽以缘情体物为宗归,但也偶涉玄虚之辞。太康中王武子(济)、何劭、傅咸、张华诸人的唱和诗作,多附会名理。这些诗并不同于后来的玄言诗,但说它们“贵道家之言”,大概是不错的。如傅咸《赠何劭王济诗》中云:

违君能无恋,尸素当言归。归身蓬荜庐,乐道以忘饥。进则无云补,退则恤其私。

张华《答何劭诗三首》,亦多述其敛退之志、恬旷之怀,如“恬旷苦不足,烦促每有余”、“自予及有识,志不在功名。虚恬窃所好,文学少所经”。又如表达自己退隐之想望:“散发重阴下,抱杖临清渠。属耳听莺鸣,流目玩儵鱼。从容养余日,取乐于桑榆”,近于庄生之志。何劭《赠张华诗》,玄理色彩更为浓厚:

四时更代谢,悬象迭卷舒。暮春忽复来,和风与节俱。俯临清泉涌,仰观嘉木敷。周旋我陋圃,西瞻广武庐。既贵不忘俭,处有能存无。镇俗在简约,树塞焉足慕。在昔同班司,今者并园墟。私愿偕黄发,逍遥综琴书。举爵茂阴下,携手共踟蹰。奚用遗形骸,忘筌在得鱼。

此诗赞颂张华“处有能存无”的人格,并将园林之居美化为林下之游,即所谓处庙堂之尊而能兼山林之乐,体现名教自然合一的宗旨。这是比较典型的玄言诗的表现方式。另外如张华《诗》:

混沌无形气,奚从生两仪。元一是能分,太极焉能离。玄为谁翁子,道是谁家儿。天行自西回,日月曷东驰。

又如陆机诗《佚句》:



太素卜令宅，希微启奥基。玄冲纂懿文，虚无承先师。

又上章所举孙楚《征西官属送于陟阳候作诗》，其后半段也是附会道家之辞。<sup>①</sup>以上都是西晋诗中的玄言因素。钟嵘所说的“永嘉以来，清虚在俗。王武子辈诗，贵道家之言”，指的应该就是这种现象。

## 二、东晋玄言诗的兴盛与流变

玄言诗的兴盛，是在东晋时期。渡江诸人，仍以谈玄为务，如《世说新语·文学》载王导谈玄之事云：“旧云：王丞相过江左，止道声无哀乐、养生、言尽意三理而已。”王导为中兴名臣，机务之余，不废谈玄，则时人之乐于此道可想而知。这种情况，《世说新语》有详细的记载，足证渡江后门阀世族的玄风，更盛于其中朝时期。

刘勰称玄言诗是“因谈余气，流为文体”，钟嵘亦以“稍尚虚谈”为玄言诗的发端之源。玄谈是一种精致的思想活动，当时的玄谈家不仅在这里追求智慧的敏捷的表现，而且是将它作为一种语言的艺术来对待的。如《世说新语·文学》注引邓粲《晋纪》叙裴遐善清谈云：

遐以辩论为业，善叙名理，辞气清畅，泠然若琴瑟，闻其言者，知与不知，无不叹服。

裴遐的清谈，不仅仅是言理方面，就是在辞藻声韵方面也一定很讲究，所以才使那些听不懂谈论的具体内容的人也能叹服。又如同篇记载殷浩清谈之事：

谢镇西少时，闻殷浩能清言，故往造之。殷未过有所通，为谢标榜诸义，作数百语。既有佳致，兼辞条丰蔚，甚足以动心骇听。谢注神倾意，不觉汗流交面。

---

<sup>①</sup> 王瑶《玄言、山水、田园》一文中举孙楚此诗为孙、许之前“远咏老庄”的例子，并说“这不就是寄言上德，托意玄珠的玄言诗吗？”《中古文学史论》，北京大学出版社，1998年版，第268页。

在这样的情况下,玄学清谈很自然与文学发生关系,出现表现玄思、玄理的玄言诗、玄言赋。尤其值得注意的是,当时玄谈还带有吟咏的特点,时人常以咏、言咏、谈咏称玄谈,如《世说新语·文学》:

支道林、许、谢盛德,共集王家,谢顾谓诸人:“今日可谓彦会,时既不可留,此集固亦难常。当共言咏,以写其怀。”许便问主人有《庄子》不?正得《渔父》一篇。谢看题,便各使四坐通。支道林先通,作七百许语,叙致精丽,才藻奇拔,众咸称善。于是四坐各言怀毕。谢问曰:“卿等尽不?”皆曰:“今日之言,少不自竭。”谢后粗难,因自叙其意,作万余语,才锋秀逸,既自难干,加意气拟托,萧然自得,四坐莫不厌心。支谓谢曰:“君一往奔诣,故复自佳。”

从上面几条材料可知,清言或玄谈是带有言咏的特点的。玄谈的这种言咏的方法,使它与诗歌艺术自然发生了一种接近的关系。根据上述情形我们推测,不排除时人在玄谈中使用四言、五言或辞赋的一些体式的可能,有一部分玄谈可能具有韵文的性质。玄言诗正是在这种韵文化的玄谈背景下出现的,某种意义上可以说玄言诗是玄谈的进一步精致化。又从上引谢安所说的“当共言咏,以写其怀”,及“四坐各言怀毕”可知,玄谈并不只以客观之理为表达的对象,而且还有表现主观的思想感情的“写怀”、“言怀”的特点。又《世说新语·文学》载孙绰评支道林之语:“(支道林)拔新领异,胸怀所及,乃自佳”,也强调支道林拔新领异的玄谈是从胸怀中出的。可见玄谈并非纯粹客观的哲理论辨,而是带有陶写情怀的色彩。这是玄谈与诗歌之间的又一关联之处。后人对玄言文学的评论,多批评其徒陈哲理、缺乏主观的情感,只是老庄哲理的演绎,所谓“平典似《道德论》”(钟嵘《诗品》)、“诗必柱下之旨归,赋乃漆园之义疏”(刘勰《文心雕龙·时序》),但东晋玄言诗人自身,却以为其玄谈与玄言诗是写怀、言怀的,是意气所寄,与汉魏诗人的言志、咏怀是一样的性质。当时的玄言诗也确有以咏怀为题的,如张翼《咏怀诗三首》,支遁(314—366)《咏怀诗五首》、《述怀诗》二首,史宗《咏怀诗》,都可见时人以玄言诗为咏怀之具的创作态度。有时候玄言诗人仍用传统的“诗言志”观念标

榜他们的创作,如康僧渊《代答张君祖诗》序云:

省赠法颖诗,经通妙远。娓娓清绮,虽云言不尽意,殆亦几矣。夫诗者,志之所之,意迹之所寄也。志(一作忘)妙玄解,神无不畅。夫未能冥达玄通者,恶得不有仰钻之咏哉。吾想茂得之形容,虽栖守殊途,标寄玄同,仰代答之。未足尽美,亦各言其志也。

这段话,是难得的玄言诗作者的诗论,其所标榜的仍是“诗言志”之说。可见玄言诗家还是将他们的创作归入儒家诗教言志说的范畴。但玄言诗之在东晋兴起,原因并不仅止清谈咏怀一端,还与中兴初期士族以雅诗为应酬、颂德之工具有关系。其体制虽承自西晋,而内容上则更突出地集中于玄言,以体道、悟玄、出处同归等内容组织成篇,以为相互间的颂雅勸励之词。其修辞则常采用藻饰的手法,整体上形成一种玄雅浓丽的风格,现在留存的郭璞、梅陶、孙绰(314—371)、谢安(320—385)、王胡之(320?—349)、郗超(333—375)诸人的酬赠之作,都属此类。其风气从渡江之初一直延续到东晋中叶,如谢安《与王胡之诗》,都属此类。可见东晋初的玄言诗,实为雅颂之体。到了中叶,张翼、支道林等人多改用五言诗为酬赠之体,直接导致了中期五言体玄言诗的盛行。从这里我们可以看出东晋玄言诗发展的基本脉络。下面就现存作品的情况,对诸家之作略加评述。

郭璞四言赠酬诸作,《答贾九州愁诗》尚多悯乱之词,为西晋末诗格。至入东晋后赠王使君、王门子、温峤诸作,则已变为当时“辞意夷泰”的风格,又采取西晋雅诗的藻饰作风,可以说是东晋玄言诗玄雅浓丽风格的开创者,其《赠温峤》一诗可为代表:

兰薄有茝,玉泉产玫。亶亶含风,灼灼猗人。如金之映,如琼之津。擢翘秋阳,凌波暴鳞。

擢翘伊何,妙灵奇挺。暴鳞伊何,披彩迈景。清规外标,朗鉴内景。思乐云霓,言采其颖。

人亦有言,松竹有林。及尔臭味,异荇同岑。义结在昔,分涉于今。

我怀惟永，载咏载吟。

子策骐骏，我案骅骝。进不要声，退不傲位。遗心隐显，得意荣悴。  
尚想李岩，逍遥柱肆。

言以忘得，交以淡成。同匪伊和，惟我与生。尔神余契，我怀子情。  
携手一壑，安知尘冥。

首二章用藻饰之法来歌颂，多用兰、玉、金、琼之类来赞美对方，这是西晋雅诗的作风，其渊源当然也是取自“六义”中的比兴法。第三章改用唱叹、叙述的笔法，交代彼此的情分，较有情韵。第四、五章则写彼此虽然出处、荣悴不同，但同归于道，形迹虽异而情怀一致。这是玄理的重点，也是东晋玄言诗作者在酬赠玄雅时所依据的基本的义理。其目的是为了宣扬与塑造门阀士族自然与名教合一的人格理想。<sup>①</sup>他们以此为处理政治和安顿人生的基本规则，可以说是他们精神与思想的归宿。他们之所以能够“世极屯遭而辞意夷泰”，就是凭着这个精神归宿。所谓“尚想李岩，逍遥柱肆”、“携手一壑，安知尘冥”，就是这种“夷泰”的具体表现。东晋玄言诗的中心主题就在这里。

王胡之也是雅颂体玄言诗的代表作家。其《赠庾翼诗》、《赠谢安诗》，都比较成功地塑造了东晋时期“降己顺时，志存急病”（《赠庾翼诗》）的中兴名士名教与自然合一的人格。其诗具有疏朗清隽的风格，局部突破了两晋雅言藻饰少真意的弊病。如《赠庾翼诗》写时事的艰难：“戎马生郊，王路未夷。螳螂举斧，鲸鲵轩鳍。矫矫吾子，劬劳王师。”写彼此友情：“友以淡合，理随道泰。余与夫子，自然冥会。暂面豁怀，倾枕解带。”其末段写山水之乐尤为成功：“回驾蓬庐，独游偶影。陵风行歌，肆目崇岭。高丘隐天，长湖万顷。可以垂纶，可以啸咏。取诸胸怀，寄之匠郢。”当时的诗人，出入于山水与玄悟之间，这首诗就成功地表现了门阀士族文人的这种生活情态。玄言诗多是名理堆积，但有时也以其独特的语言，塑造玄学名士的形象。如王胡之《答谢安诗》之一、二章：

<sup>①</sup> 参看钱志熙《魏晋诗歌艺术原论》第五章第二节《名教自然合一是东晋文学的基本主题》中的具体论述。

荆山天峙，壁立万丈。兰薄晖崖，琼林激响。哲人秀举，和璧夜朗。  
凌霄矫翰，希风清往。

矫翰伊何，羽仪鲜洁。清往伊何，自然挺微。易达外畅，聪鉴内察。  
思乐寒松，披条映雪。

以和璧与矫翰来比喻谢安的哲人风标，而以荆山、兰薄、琼林等为背景。“思乐寒松，披条映雪”，尤有传神之妙。中期的一些玄言诗，品评人物的色彩减少，会晤玄言的内容更加多，完全成了两个玄学家在讨论问题。这种玄言诗，与当时人清言与谈玄的实际情景更接近了。如郗超《答傅郎诗》，通篇讲述如何悟玄的道理，语言风格十分玄奥，只是将作者的悟玄、谈玄的席上之言，韵以四言体而已。其中段云：“暖暖末叶，运钟交丧。绵绵虚宗，千载靡畅。谁能慙中，仰谐冥匠。并辔一方，明心绝向。”“明向若易，潜行谅深。时惟同得，婉转嘿寻。望关启扉，披帷解衿，情兴未足，祈我冲箴。”在运钟交丧的末叶世道中，这些玄学名士，不像其他拯乱时代的志士那样奋力于时务，而是将“虚宗”未畅作为最大的问题。这里反映了两晋之际乱世中玄风兴盛的奥秘，他们实际上是一批希望以玄道来济时的名士。也可说，在现实问题多得无法解决、政治体制近于瘫痪状态的时候，思想家理解现实的方式越来越抽象化，把问题症结都往抽象的方面去理解。两晋之际的玄学名士，就是行进在思想发展的这一条逻辑道路上的。“并辔一方，明心绝向”，他们在寻悟玄道（虚宗）的道路上，表现得这样的努力与积极，恐怕不能简单的用耽沉玄思、逃避现实来评论。看来，对于魏晋玄学与现实的关系，还有许多我们尚未解清的地方。

谢安也是东晋中期玄言诗坛上活跃的诗人，王胡之、孙绰等人都有赠谢安之作，谢安自己的作品，存有四言《与王胡之诗》一首，《兰亭诗》四、五言各一首。其《与王胡之诗》第六章较有趣：“朝乐朗日，啸歌丘林。夕玩望舒，入室鸣琴。五弦清激，南风披襟。醇醪淬虑，微言洗心。幽畅者谁，在我赏音。”中期玄咏之作，风格开始趋向于自由，写作上也表现出个性化的因素，谢安、王胡之、王羲之的作品，都有这个趋向。从这里我们似乎看到了陶渊明诗学的某些时代背景。

前述南朝诸史家在论东晋玄言诗人时，都首推孙绰、许询。两人之作，孙

尚有零散保存,许则只留下几个佚句。其《竹扇诗》:“良工眇芳林,妙思触物骋。篋疑秋蝉翼,团取望舒影。”咏物尚称警策,显示东晋诗歌的凝劲风格。其《农里诗》断句:“臺臺玄思得,濯濯情累除。”则是标准的玄言诗句。断句“青松凝素髓,秋菊落芳英”,则近乎晋宋绮丽之格。由这些佚句中可以看出,许询诗与东晋的一般诗风一样,长于修辞,短于抒情,时人称其“五言诗妙绝时人”(《世说新语·文学》),应该是可信的。孙绰是东晋自郭璞后最有成就的作家。其四言《表哀诗》,是东晋四言中少有的抒情之作。全诗不脱玄理,但也不避凄哀之语:“悠悠玄运,四气错序。自我酷痛,载离寒暑。寥寥空堂,寂寂响户。尘蒙几筵,风生栋宇。感昔有恃,望晨迟颜。婉孌怀袖,极愿尽欢。奈何慈妣,归体幽埏。酷矣痛深,剖髓摧肝。”这种风格,让我们联想起王羲之的《誓墓帖》,从而也看到了东晋人感情生活的另一方面。建安正始诗人,尚多用四言抒情,嵇康四言甚至以“幽愤”名题。但西晋四言,多用于雅颂,只有左思、刘琨、卢谌的四言诗有较多的抒情。孙绰《表哀诗》正沿上述诸家之风,算是当时四言体中的别格。孙绰雅颂体玄言诗有《赠温峤诗》、《与庾冰诗》、《答许询诗》、《赠谢安诗》诸作,其堆陈玄理,演绎玄风,较郭璞、梅陶、王胡之诸人更甚,而情景理趣更加缺乏。其反复表达的思想,不外乎名教与自然合一,以体道之身任名教之业,所谓“既综幽纪,亦理俗罗。神濯无浪,形混俗波”(《赠温峤》)、“仰咏道海,俯膺俗教”(《赠谢安》)。其《答许询诗》第八章云:“贻我新诗,韵灵旨清。粲如挥锦,琅若叩琼。既欣梦解,独愧未冥。愠在有身,乐在忘生。余则异矣,无往不平。理苟皆是,何累于情。”是难得的东晋诗人自身关于玄言诗的诗论。从中我们可以发现,玄言诗人在审美上是有自觉追求的。但诗歌艺术价值的造就,不仅在于诗人审美追求的自觉性,更在于情感与形象。孙绰五言留存者三、四首,其中《秋日诗》可入名作之流:

萧瑟仲秋月,颺戾风云高。山居感时变,远客兴长谣。疏林积凉风,虚岫结凝霄。湛露洒庭林,密叶辞荣条。抚菌悲先落,攀松羨后凋。垂纶在林野,交情远市朝。澹然古怀心,濠上岂伊遥。

此诗体物之法,仍是继承西晋诸家的,修辞亦称工秀。但着意于意兴之表达,

有化实为虚的感觉。尤其是结尾的遗世之想,是当时玄言诗的常调。可见所谓玄言,也不一定像后人想象那样通篇都是玄理,也有物色、情事在内,只是其意趣总在玄虚、悟道。

玄言诗的进一步流行,与佛教在东晋的盛行也有一定的关系。其代表作品有支遁、康僧渊、张翼诸家的咏怀及酬答诗作。由于佛理的支持,诸家之作,在主题上开始超越名教与自然合一的单一陈述,试图表现更加精深玄奥的佛玄之理。但在语言风格上,倒有放弃雕饰藻丽的倾向,向一种比较平易通俗述理的偈颂体发展。张翼的《咏怀诗三首》、《赠沙门法颢三首》、《答康僧渊诗》,就玄言诗来讲,风格算是比较活泼的。如其《咏怀诗三首》之一:

运形不标异,澄怀恬无欲。座可栖王侯,门可回金毂。风来咏愈清,鳞萃渊不浊。斯乃玄中子,所以矫逸足。何必玩幽闲,青衿表离俗。百龄苟未遐,昨辰亦非促。曦腾望舒映,曩今迭相烛。一世皆逆旅,安悼电往速。区区虽非党,兼忘混砾玉。恪神罔丛秽,要在夷心曲。

虽然内容还是玄理堆陈,但写法已趋向一般五言诗的叙述之体,语言也趋于通俗。他的《赠沙门法颢三首》,部分地采用游仙诗的写法,明显受到郭璞的影响。<sup>①</sup>

支遁是东晋名僧,精通佛典与玄学,尤善解庄。其玄谈能标新领异,在士林负有重望。他的文学才能,在当时也是属于第一流的。他的玄言诗因《广弘明集》而得以大量保存,现存十八首,是东晋玄言诗人中传世作品最多的一位。支诗像当时的所有玄言诗一样,错综名理,间以华藻,表现的是哲学家对抽象的精神世界的思辨。但作者的意图,还是服从诗歌艺术的形象化原则,

<sup>①</sup> 按:张君祖(翼),《广弘明集》作陈张君祖。冯氏《古诗纪》据此编入陈代,但又疑是晋代之人。逯钦立先生《先秦汉魏晋南北朝诗·晋诗》卷十二将张君祖及与其唱和的康僧渊(一作庾僧渊)编入晋代,并撰小传云:“张翼。翼字君祖,下邳人,为东海太守。善草隶,穆帝令翼写右军手表,帝自批后,右军殆不能别。”又为之考证云:“《诗纪》云:‘按张君祖、庾僧渊诸诗,皆恬淡雅逸有晋风,历选陈世无此作也。考《高僧传》有康僧渊、竺法雅者,并在晋成帝时。疑即此人欤。既不能明,姑列于此。’逮案:《法书要录》‘张君祖有名晋穆帝时’,又按《世说新语》,康僧渊与殷浩相善。则二人为同时人,故互有赠答之作。《卮林》‘解冯’谓二人诗应列晋代,是也。今改入晋编,并略志于此。”

努力将抽象的内容具象化。如《咏怀》诗其一：

傲兀乘尸素，日往复月旋。弱丧困风波，流浪逐物迁。中路高韵益，  
窈窕钦重玄。重玄在何许，采真游理间。苟简为我养，逍遥使我闲。寥  
亮心神莹，含虚映自然。亹亹沈情去，彩彩冲怀鲜。踟蹰观象物，未始见  
牛全。毛鳞有所贵，所贵在忘筌。

在这首诗中，作者叙述了自己追求玄理的精神历程，也抒发了自己对所期待拥有的理性的追求热情。从写作的方式来看，作者还是十分注意将深奥、抽象的哲理内容转化为比较可感的形象的。诗中“寥亮心神莹，含虚映自然。亹亹沈情去，彩彩冲怀鲜”，正是此类诗的高境。另外，他的诗还多写佛教徒的修习生活，尤其是写山林灵异秘境中方外之士修行悟道的生活情形，如其《咏怀诗五首》之三、四，《述怀诗二首》其一、《咏禅思道人诗》、《咏利城山居》等作。其中混合了游仙与山水的双重境界，如：“尚想天台峻，仿佛岩阶仰。冷风洒兰林，管瀚奏清响。霄崖育灵藹，神蔬含润长。丹沙映翠瀨，芳芝曜五爽。苔苒重岫深，寥寥石室朗。中有寻化士，外身解世网。”（《咏怀诗五首》之三）“云岑竦太荒，落落英岳布。回壑佇兰泉，秀岭攒嘉树。蔚荟微游禽，崢嶸绝蹊路。中有冲希子，端坐慕太素。”（《咏禅思道人诗》）这种境界，与上述张翼的诗歌一样，都是渊源于郭璞的《游仙诗》。稍后慧远等的《庐山东林杂诗》、《庐山诸道人诗》，也是属于同一品种。再往后我们看谢灵运、鲍照的山水诗中，也杂有灵异的境界，<sup>①</sup>与支遁等人的诗不无渊承关系。从这里我们可以看到山水诗从游仙、玄言等多个母体中脱孕的过程。玄言诗的形象化与境界化，反映了玄言诗人对诗歌艺术的追求，这一点在诗歌的发展史上是具有积极意义的。当东晋玄言诗人脱离汉魏诗歌的写实与抒情传统之后，诗歌陷入抽象无味的困境中，为了改变这种状态，僧俗两流的玄言诗人，以各自不同的情绪体验转向了山水。尽管这时的山水还被道与仙佛的浓重意识背景框饰着，没有表现出山水之真美来，但毕竟是诗歌重新追求具象化的一个起点。

① 参看钱志熙《论晋京文人对传统山水文化的创造性发展》，《国学研究》第6卷，第1—20页。



除此之外,支遁的玄言诗,对诗歌艺术的词藻、音韵、结构等艺术因素,也都有自觉的追求。如“晞阳熙春圃,悠缅叹时往。感物思所托,萧条逸韵上”(《咏怀诗五首》之三),可以看出作者在修辞与音律上的考究。

钻研佛理之外,东晋士庶之中又盛行求仙问道的风气,所以仙道的内容也开始进入诗歌,而与此前魏晋文人曹植、郭璞等人以游仙寄托现实情绪者,别为异流。前面说过,有人将郭璞《游仙诗》纳入玄言诗流中是昧于诗史源流,而像《真诰》所载杨羲等人的仙真诗,恰是玄言诗之余波。在内容上,这些诗在虚构神仙活动之外,也经常阐述玄理,如《云林众真吟诗十首》,多从庄子的有待、无待立义。其盛陈藻彩,也是玄言诗雕藻的作风,如《萼绿华赠(羊权)诗》“神岳排霄起,飞峰郁千寻。寥笼灵谷虚,琼林蔚萧森。羊生标美秀,弱冠流清音。栖情庄惠津,超形象魏林。扬彩朱门中,内有迈俗心”。所谓“弱冠流清音”,正是赞其弱冠善清言。东晋玄学家,在谈玄佞佛之外,又崇信道教,他们对于佛与仙道,都是用玄学的一套观念去理解,所以玄言诗就扩大到仙道界来了。

东晋僧侣诗人的出现是诗歌史上值得注意的现象,从此僧侣就作为一个特殊的诗人群体对诗史产生自己的影响。当时的僧侣,因为受士群吟咏风气的影响及本行梵唱偈颂的习惯,多能吟咏。上述支遁、康僧渊之外,现有存诗的僧侣尚有鸠摩罗什、释道安、释慧远、庐山诸道人、庐山诸沙弥、竺僧度、释道宝、竺法崇、竺昙林等人,虽然多只有一首,少至一二句,但可睹当时僧侣吟咏风气之流行的诗史现象。竺僧度与女僧侣杨苕华的赠答,虽用佛理,但语言很通俗。前面已经说过,僧侣相比名士派,较少受雕藻与雅正艺术趣味的支配,其诗风比较平易。竺僧度的诗也是一个例证。释慧远(334—416)《庐山东林杂诗》、庐山诸道人《游石门诗》是由游仙、游玄以入山水,前节已述。其《庐山东林杂诗》云:

崇岩吐清气,幽岫栖神迹。希声奏群籁,响出山溜滴。有客独冥游,径然忘所适。挥手抚云门,灵关安足辟。流心叩玄扃,感至理弗隔。孰是腾九霄,不奋冲天翮。妙同趣自均,一悟超三益。

这样的诗,与上述支道林、张翼之作一脉相承,正是玄言的新派。但帛道猷《陵峰采药触兴为诗》,则立意于山林高逸:

连峰数千里,修林带平津。云过远山翳,风至梗荒榛。茅茨隐不见,  
鸡鸣知有人。闲步践其径,处处有遗薪。始知百代下,故有上皇民。

同样是山林之幽人,其模式采自前人之流,但完全剔除了仙灵玄秘的内容,表现出真实山水之美与野逸的意境,风格亦转为平易。中间“茅茨”四句,平易风格与陶诗无二致,对我们了解陶诗的诗学背景有启发意义。就本诗的艺术来讲,也是难得的高逸之作。帛道猷生卒年不详,“本姓冯,山阴人,少以篇牋著称,性率素,好丘壑,一吟一咏,有濠上之风”。与竺道壹交好,道壹晋简文帝时人,“讲倾都邑”,为时所重。<sup>①</sup>

### 第三节 玄言诗之外的东晋诗歌

#### 一、西晋感物兴思之余波

东晋是玄言诗盛行的时期,但玄言诗之外其他题材的诗歌还是有的。有些诗人和诗作仍然沿袭西晋时感物缘情的作风。如感节物的诗作,在当时似是重要的一类,如李颙《夏日诗》、《羨夏篇》、《感冬篇》,曹毗《咏冬诗》,张望《蜡除诗》,江道《咏秋诗》等。除这种咏季候的题目之外,专门的节日,如三月三日咏楔游,七月七日咏牛女,咏新正朝会,也是当时人经常写的题目。以上这类节物之诗,部分作品稍涉玄思,基本上都是沿用西晋感物缘情的写法,<sup>②</sup>如江道《咏秋诗》:

祝融解炎辔,蓐收起凉驾。高风催节变,凝露督物化。长林悲素秋,  
茂草思朱夏。鸣雁薄云岭,蟋蟀吟深榭。寒蝉向夕号,惊飙激中夜。感

① 释慧皎:《高僧传》卷五,中华书局,1992年版,第207页。

② 关于西晋诗歌感物缘情的作风,参看钱志熙《魏晋诗歌艺术原论》第四章的有关论述。

物增人怀，凄然无欣暇。

江迍(307—364)为东晋前中期的诗人，主要活动于穆、哀之际。此诗是典型的激楚之音，与同时的玄旷之咏为两流。曹毗也是东晋前中期的重要文人，《晋书·文苑传》有云：“曹毗、庾阐，中兴之时秀。”他是曹魏宗室，“少好文籍，善属词赋”。他在学问与行事方面，是以文史刑礼之学为主，不合时流，因此作《对儒》以解世人之嘲，其中说世人对他的讥讽，有“曾无玄韵淡泊，逸气虚洞”。综观他的行为，近于西晋寒素之流，并非玄学名家。所以他的诗风也是沿续西晋的。其《咏冬诗》、《夜听捣衣诗》为典型的感物缘情之体。其《咏冬诗》，虽不似江迍诗作之激楚，但形容肃杀之气、无欢之怀，正是情物相感之意：

绵邈冬夕永，凜厉寒气升。离叶向晨落，长风振条兴。夜静轻响起，  
天清月晖澄。寒冰盈渠结，素霜竞檐凝。今载忽已暮，来纪奄复仍。

#### 《夜听捣衣诗》：

寒兴御纨素，佳人理衣襟。冬夜清且永，皎月照堂阴。纤手叠轻素，  
朗杵叩鸣砧。清风流繁节，回飙洒微吟。嗟此往运速，悼彼幽滞心。二  
物感余怀，岂但声与音。

两诗都是长于体物，但不作过份雕藻，语近自然。次首之写境，近于张华《情诗》之体。两诗都是任情而抒，结尾不同于玄言诗的以玄理淡释情感。当时有神女杜兰香降临士人张硕之事，曹毗作诗嘲张硕，“并续兰香歌诗十篇，甚有文彩”。杜兰香诗今存三佚篇，无以见其全部：“纵譬代摩奴，须臾就尹喜”（《杜兰香赠诗》），“阿母处灵岳，时游云霄际。众女侍羽仪，不出墉宫外。飘轮送我来，岂复耻尘秽”（《杜兰香作诗》），“逍遥云雾间，呼吸发九嶷。游女不稽路，弱水何不之”（《复作诗》）。玩其句意，虽咏仙真之事迹，实涉艳丽之遐想，亦当时吴声、西曲之变体也，与杨羲仙真诗为异流。

东晋中期的袁宏(328?—376),也是负时誉的文人。《续晋阳秋》记载:“虎(袁宏小字)少有逸才,文章绝丽。曾为咏史诗,是其风情所寄。少孤而贫,以运租为业。镇西谢尚,时镇牛渚,乘秋佳风月,率尔与左右微服泛江。会虎在运租船中讽咏。声既清会,辞文藻拔,非尚所曾闻。遂往听之,乃遣问讯。答曰:‘是袁临汝郎诵诗,即其咏史之作也。’”<sup>①</sup>其辞曰:

周昌梗概臣,辞达不为讷。汲黯社稷器,栋梁表天骨。陆贾厌解纷,时与酒桡机。婉转将相门,一言和平勃。趋舍各有之,俱令道不没。

无名困蝼蚁,有名世所疑。中庸难为体,狂狷不及时。杨惲非忌贵,知及有余辞。躬耕南山下,芜秽不遑治。赵瑟奏哀音,秦声歌新诗。吐音非凡唱,负此欲何之。

这两首诗所谓“清会”的韵律效果与“藻拔”的修辞风格,显然受到东晋文人清言品鉴修辞艺术的影响。与其说是抒情诗,还不如说更接近“史赞”的体制。我们看袁宏的《三国名臣赞》,也类似这种风格。其评泊人物的旨趣,也受到玄理的影响。但是从体制来看,与左思《咏史》是有渊源关系的。其写作的方法,也还是以言志抒情为宗旨的。尤其是后一首咏杨惲,有着更多的情感色彩,显然是寄托他自己做为一个寒素文士的不平之气。在语言方面,这两首诗采用汉魏散直之体,与当时炫耀藻丽的作风也不同,所谓“藻拔”,即指其修辞尚风骨。袁宏著有《后汉纪》、《正始名士传》、《竹林名士传》、《中朝名士传》等书,多与玄学相关,《世说新语》还记载了他的“清言”。这正说明,在门阀士族的玄学风会中,像袁宏这样本以文学擅长的寒素士人,也积极地向玄学清言靠拢,但重视著述与文献,勉力著书,毕竟还是寒素文士的本色。所以,袁宏的咏史诗,相对于当时名士的玄言诗来,也应算是一个另类。

## 二、言情之作

玄理盛行的情况下,东晋诗坛的情诗并未绝迹,相反从某种程度上说,也

<sup>①</sup> 《世说新语·文学》第八十八则刘孝标注引。

是当时流行之一体。

第一类:沿汉魏言情之遗波,如东晋初曾任王导司徒掾的杨方所作《合欢诗五首》,歌咏男女相恋之情,实为徐幹《室思》、繁钦《定情诗》之后继,缠绵之词,更为新妍。其第三首云:

独坐空室中,愁有数千端。悲响答愁叹,哀涕应苦言。彷徨四顾望,  
白日入西山。不睹佳人来,但见飞鸟还。飞鸟亦何乐,夕宿自作群。

诗写陷入深沉的相思之情的心理感受。前面四句措辞稍微显得呆板些,但后面“白日”、“飞鸟”等意象的创造却颇有新意,并且让我们联想起陶渊明“山气日夕佳,飞鸟相与还”等咏飞鸟、归鸟的佳句。这样活泼生动的诗意形象,在同时的玄言诗中是很难看到的。这首诗另一可贵的地方是它的语言朴素,有表现力,与同时玄言诗人追求典雅藻丽也不同。杨诗中另有一些很接近日常语言的地方,如《合欢诗》其一:

我情与子亲,譬如影追躯。食共并根穗,饮共连理杯。衣共双丝绢,  
寝共无缝裯。居愿接膝坐,行愿携手趋。子静我不动,子游我不留。齐  
彼同心鸟,譬此比目鱼。情至断金石,胶漆未为牢。但愿长无别,合形作  
一躯。生为并身物,死为同棺灰。秦氏自言至,我情不可俦。

这里作者运用铺陈赋写的手法,用了许多日常生活的事物来表现男女恋情。与玄言诗的典雅相比较,这是一种“俗”的诗风。当时南方一代吴楚新声正在发生,杨方是南方会稽人,少微贱,为郡守仪仗门役,有可能受到了这种吴楚新声的影响。李充《嘲友人诗》,写友人与其所欢者离合之情事,其开首云“同好齐欢爱,缠绵一何深。子既识我情,我亦知子心。燕婉历年岁,和乐如瑟琴”,体格与杨方《合欢诗》相近。

第二类:东晋士女的拟吴声歌曲。吴声发源于东吴,西晋时似亦传入中朝,观晋武帝令东吴降帝孙皓唱《尔汝歌》,即是这种情况的反映。现在虽没有关于西晋上层爱好吴声的材料,但像石崇爱妾绿珠作的《懊侬歌》,即为吴

声之曲。可见西晋时,吴声即已开始流行于上层。至东晋更加流行,《世说新语·言语》载:“桓玄问羊孚:‘何以共重吴声?’羊曰:‘当以其妖而浮。’”这里所说的吴声,即是吴声歌曲。还有《世说新语·容止》所载庾亮南楼夜咏一事,也与吴声有关:

庾太尉在武昌,秋夜气佳景清,使(一作“佐”)吏殷浩、王胡之之徒登南楼理咏。音调始遒,闻函道中有履声甚厉,定是庾公。俄而率左右十许人步来,诸贤欲起避之。公徐云:“诸君少住,老子于此处兴复不浅!”因便据胡床,与诸人咏谑,竟坐甚得任乐。后王逸少下,与丞相言及此事。丞相曰:“元规尔时风范,不得不小颓。”右军答曰:“唯丘壑独存。”<sup>①</sup>

此条中的“理咏”、“咏谑”是什么,历来注家都未解释。前面我们说过,当时的清言与咏诗,都叫咏。初一看,这里很像是指清言,当时清言之集于良夜召开,同书《言语篇》载:“刘尹云:‘清风明月,辄思玄度。’”刘孝标注引《晋中兴士人书》云:“许询能清言,于时士人皆钦慕仰爱之。”<sup>②</sup>但看诸人见庾亮来急欲趋避的情形,似乎不应该是清言,清言是雅事,用不着趋避像庾亮那样的名士长官。更值得注意的是“咏谑”,明显有谐谑的内容,清言玄理,是不会有这样的内容的。再看王导事后微讽庾亮,说他“风范不得不小颓”,而王羲之以“丘壑独存”为他辩护,也可见并非玄咏。如果是玄咏,就不会有什么风范稍颓的嫌疑。联系东晋士人多重吴声,我认为“南楼理咏”、“咏谑”,正是吟唱当时吴声歌曲,或是用吴声歌曲的调子咏唱酬答。东晋吴声,来自民间,多叙男女情事,士大夫吟咏吴声,自然就是谐谑的娱乐行为了。可见当时名士热衷于吴声。现存东晋名士谢尚(308—357)、王献之(344—386)、王珣(351—388)及献之情人桃叶、王珣婢谢芳姿等人的诗,多作吴声相昵好,其风格正是属于咏谑之流。如献之《桃叶歌》:

<sup>①</sup> 余嘉锡:《世说新语笺疏》,第616页。

<sup>②</sup> 余嘉锡:《世说新语笺疏》,第134页。

桃叶复桃叶,渡江不用楫。但渡无所苦,我自迎接汝。  
桃叶复桃叶,桃叶连桃根。相怜两乐事,独使我殷勤。

词媚而常俗,完全是民歌风格,毫无文人藻绘之事。至于桃叶《团扇歌》,谢芳姿《团扇歌》,因团扇而托兴,尤为婉妙新艳。一代玄言诗名家孙绰,也作有《情人碧玉歌》:“碧玉破瓜时,相为情颠倒。感郎不羞郎,回身就郎抱。”大胆奔放,远出文人情诗之上,这是因为它本来就是模仿民歌的。民歌中情诗,原有如此大胆露骨的一种。羊孚答桓玄问“何以共重吴声”云:“当以其妖而浮”,正指此种。东晋玄学名士,其任情纵性,虽较中朝名士略有收敛,但安石东山妓酒、羲之中年丝竹,正是任情之遗风。至于青年名士之纵情,大家妇女的开放,文献中更是往往可见。可见东晋士族的精神生活,不能用玄学清谈一言以蔽之。可惜文献凋丧,其时上层吴声之流行情形如何,文士模仿吴声等民间歌乐的全貌如何,不能尽行考见。

### 三、玄学风气中的山水诗初期成绩

山水文学的渊源,可以追溯至先秦时代,但在长期的发展过程中都依存于神话、隐逸、贵游等其他主题中。真正独立的山水文学,是晋宋时期出现的。其原因是多方面的,从意识方面来讲,最主要的一点是,玄学自然观的思维逻辑上形成山水即道的思想,导致门阀士族士人群体玄鉴山水的审美行为的产生,并且迅速形成遨游山水的风气,与清言名理相映发。<sup>①</sup>当然,山水审美行为不能完全从理性行为的角度去解释,山水本身具有陶写性情、愉悦心目的审美价值,即使对于早期以体玄悟道为目的而亲近山水的玄学名士来说,同样是不可否认的存在。他们的山水之游,一开始就有明显的娱乐陶情的目的,流传后世的渡江名士共赏新亭风景、谢安石东山之游、王羲之等兰亭修禊之游、顾恺之答人问会稽山川之美、王子敬山阴道上之游,都是能说明这一真相的。例如王羲之在诗中抒发“寄畅山水阴”的情怀,自叙山水之游时说终当以乐死。所以,东晋人的山水审美活动,可以说是理性体验的悟道与感

<sup>①</sup> 具体论述参看钱志熙《魏晋诗歌艺术原论》第五章第四节《东晋文人的自然观与山水诗的肇兴》。

性体验的娱情的结合。总的来讲,东晋的山水审美风气是在玄学的风气中展开的,早期的一些山水景物描写,也仍依存于玄言名理与游仙主题之中。但从文学写作的角度来讲,山水诗艺术的出现,也是邨下以来诗歌体物艺术发展的结果。其中尤其是邨下叙游宴与西晋(陆机、张协)纪游两类诗,可以说是晋宋山水诗的渊源。事实上,早期山水诗也有两类,一类是纪游性质,可举李颙为代表。李颙纪游诗现存《经涡路作诗》、《涉湖诗》两首。他描写山水时纯粹采用赋法,风格比较质实,正是魏晋体物艺术的发展。如其《涉湖诗》,用属实的手法描写太湖之广大浩渺,以及湾岸、峦屿、波涛的样子:

旋经义兴境,弭棹石兰渚。震泽为何在,今唯太湖浦。圆径萦五百,眇目辄无睹。高天森若岸,长津杂如缕。窈窕寻湾漪,迢递望峦屿。惊飙扬飞湍,浮霄薄悬岵。轻禽翔云汉,游鳞憩中浒。黯蔼天时阴,岌岌舟航舞。凭河安可殉,静观戒征旅。

后来陶渊明、谢灵运的纪游山水,模式与之接近。只是陶、谢纪游,有更多情与事的描写。谢实写山水的手法,也与李氏接近。

早期山水诗的另一类,受玄理影响较明显,可以庾阐为代表。庾阐字仲初,颍川鄢陵人,少孤,九岁能属文,乡里重之,后随舅孙氏过江。晋咸康中为零陵太守,约卒于穆帝永和中(374年左右),年五十四。<sup>①</sup>他留存的山水诗较多,也有纪游之作,其描写也受赋法影响。与李诗相比,庾诗作风比较清旷,在描写景物之外同时表现作者的空灵之思,明显地受到当时以玄思观照山水的审美风气的影响。如其《三月三日诗》:

心结湘川渚,目散冲霄外。清泉吐翠流,绿醪漂素瀨。悠想吟长川,轻澜渺如带。

又如其《衡山诗》:

<sup>①</sup> 曹道衡、沈玉成:《中国文学家大辞典·先秦汉魏晋南北朝卷》,第417页。



北眺衡山首,南睨五岭末。寂坐挹虚恬,运目情四豁。翔虬凌九霄,  
陆鳞困濡沫。未体江湖悠,安识南溟阔。

在第一首诗中,通过“心结”、“目散”、“悠想”等词,很明显地表现出观赏山水景物时诗人的心灵活动,有将客观的观察与主观的体验相结合的企图。第二首中这种观照方式表现得更加突出。作者“北眺衡山”,“南睨五岭”,将自己的观赏活动安排在一个很广阔的空间里,忽略了景物的细部,勾勒出其大的轮廓,从而在自然景物的背后安排造化的影子,这正是东晋玄学式的山水观照方式。“寂坐挹虚恬,运目情四豁”,更有玄思色彩。又其《观石鼓诗》中“妙化非不有,莫知神自然”,与孙绰《天台山赋》开篇所标示的“太虚寥廓而无阂,运自然之妙有”,都反映他们的山水审美意识是建立在玄学思维的基础上的。庾阐还留有《游仙诗十首》的一些残篇。他写作游仙,很可能是受郭璞的影响,但他写的是纯粹的仙境,不像郭氏的坎壈咏怀。其风格也是以藻彩为主,缺少生动精彩的想象。李颙、庾阐及上节所叙的曹毗,都是东晋初的重要诗人,他们作品的散失,是东晋前期诗史无法完整构建的重要原因之一。

东晋穆帝永和九年,以王羲之、谢安、孙绰为首,居住会稽一带的名士,聚集山阴兰亭举行修楔活动,称为“兰亭集”。“兰亭集”以修楔为主题,同时游观山水竹木,清谈名理,吟咏诗作,可以说是将古老的水滨修楔的宗教活动与新兴的玄谈、乐山水的活动相结合,最能反映东晋门阀士族的士习,是十分值得研究的。“兰亭集”中诸名士的诗作,<sup>①</sup>其内容也是混合了叙生死之理、寄畅山水、清谈名理等多种内容。其中山水之乐与玄虚之谈是基本的主题,最集中地反映了东晋中期玄言与山水相结合的诗风转向,在从东晋到刘宋的诗歌发展史上有一定的地位。但正如前引许学夷的评价,兰亭集中诗歌写作水平比较低。除了王、谢、孙等家稍具精彩与个性外,其余少长名士之作,写景叙理,话语单一,无外乎濠梁之咏、彭殇之论、竹树丘沼之描摹,像一个模子里倒出来的一批作品。其体制四、五言并用,多数人都四、五言各一首,一首偏重于写景叙事,一首偏重于玄谈。其中王羲之的《兰亭诗五首》清言名理与写山

<sup>①</sup> 参见逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗·晋诗》卷十三。

水都有一定的特点。其三最精：

三春启群品，寄畅在所因。仰望碧天际，俯磐绿水滨。寥朗无厓观，  
寓目理自陈。大矣造化功，万殊莫不均。群籁虽参差，适我无非新。

作者的观赏自然之美，不是注重于自然山水的形式之美，也不是单纯从山水中追求闲适之情，而是通过对自然界的关照，体悟到“万殊莫不均”的旷达自得心境。又孙绰之作：

流风拂枉渚，停云荫九皋。莺语吟修竹，游鳞戏澜涛。携笔落云藻，  
微言剖纤毫。时珍岂不甘，忘味在闻韶。

谢安之作：

相与欣佳节，率尔同褰裳。薄云罗阳景，微风翼轻航。醉醪陶丹府，  
兀若游羲唐。万殊混一理，安复觉彭殤。

孙统之作：

地主观山水，仰寻幽人踪。回沼激中逵，疏竹间修桐。因流转轻觞，  
冷风飘落松。时禽吟长涧，万籁吹连峰。

桓伟之作：

主人虽无怀，应物贵有尚。宣尼邀沂津，萧然心神王。数子各言志，  
曾生发清唱。今我欣斯游，愠情亦暂畅。

以上诸作，风格比较生动，能写东晋名流飘逸之姿、舒徐之态，语言也较一般的玄言诗要平易真切一些。值得注意的是，兰亭诗风有可能是陶渊明诗学的重要背景。兰亭之集在公元三五三年，陶渊明的生年有争议，以三六五年算，

距兰亭集也仅十余年。对于陶渊明来说,兰亭集是离他最近的一个文学史的大事件。对照陶诗与兰亭诗人之作,意趣语言多有息息相通之处。如王羲之“适我无非新”,用“新”字甚佳,后来陶渊明亦多用“新”字,如《癸卯岁始春怀古田舍》“平畴交远风,良苗亦怀新”。又孙绰之作“停云荫九皋”,陶《停云》“停云”一词亦出此。谢安“微风翼轻航”,是写曲水中的流觞在微风中荡动的样子,细致传神。陶《荣木》“有风自南,翼彼新苗”中“翼”字的用法,也很可能出于谢安。又陶《时运》中“延目中流,悠想清沂”,与桓伟诗的意境相似。而其末章“清琴横床,浊酒半壶。黄唐莫逮,慨独在余”,与谢安“醉醪陶丹府,兀若游羲唐”也很接近。就整体而言,陶诗《时运》第一章的情景,于上述兰亭咏游气味接近,都是以仰观俯察、寄怀平生为宗旨。又陶氏晚年的斜川之游,正是追效永和九年兰亭集活动,其中“气和天惟澄,班坐依远流。弱湍驰文鲂,闲谷矫鸣鸥。迴泽散游目,缅然睇曾丘”的描写,与诸家《兰亭诗》的意境乃至笔法都很相近。陶诗的当世背景,一直是模糊。诸家《兰亭诗》又普遍成就不高,后世不太流传。所以古今学者,很少注意陶渊明的诗歌与兰亭集诗人的关系。此处姑为简单检出,以弥补诗史影响方面一个重要环节,也为东晋前中期诗史与中后期诗寻找到一个连接点。详细论述,当俟专文。

#### 四、东晋后期诗风与湛方生、殷仲文、谢混的创作

东晋后期诗风之变,沈氏之论称:“仲文始革孙许之风,叔源大变太元之气。”据此可知,太元(376—396)年间仍是玄言诗盛行的时代。至太元后的隆安(397—401)、义熙(405—419)年间,诗风才有变化,代表人物是谢混(字益寿)、殷仲文。钟嵘亦称“义熙中,谢益寿斐然继作”。两家看法基本相同。刘勰则说“宋初文咏,体有因革,庄老告退而山水方滋”。认为到了刘宋时期,玄言风气才算告退。可能他的判断标准与考察角度与沈、钟有所不同,双方的观点不一定是冲突的。太元间的玄言诗与对其进行革新的殷仲文、谢混的作品,都已大量散佚,所以沈氏所谓“始革”、“大变”,钟氏所谓“斐然继作”,都无法判断其真相。还有这种可能,沈、钟等南朝文论家,并不像今天的文学史家那样重视整体的把握,他们更着重于具体作品与作家。有时一个重要的结论,是从他们认为十分优秀的个别作品中得出。究竟他们所看到的义熙中诗

风之变是什么样的状况,是群体之变还是个体之变?我们今天无法复原他们的视野,也不能简单地否定他们的看法。但是我们可以根据现存的诗歌史文献,重新建构诗史。这个重构的东晋后期诗史,应该以湛方生与陶渊明的诗歌创作为主。

前面论述过,西晋文学以寒素为主体,到了东晋则以门阀士族为主体。门阀士人虽然也有在野者、在朝者之分,但是他们交互居于政治的轴心,属于一个统治阶层,所以才倡名教与自然合一的政治理论。<sup>①</sup>实际上整个门阀士族的文学,尽管题材上有表现超逸的、山水的内容,其基本的性质,都是与政权的轴心叠合的在朝者之文学。但是,从杨方、袁宏等人的创作中可以看到,寒素的、在野派的文学并未完全断绝。还有东晋僧侣派的诗人,比之名士派诗人,在野的色彩有所增加,如前述竺僧度、帛道猷的存诗。到东晋后期,出现湛方生、陶渊明这两位“在野”的寒素诗人,自然地突破了门阀文学的趣味。这是东晋后期诗史最重要的突破。但沈、钟等南朝文论家深受门阀士族的文学评价标准限制,忽略了这一诗史事实。

湛方生生平未详,《隋书·经籍志》载“晋卫军咨议湛方生集十卷”,其著录次序在东晋后期诸家之列。新旧唐书《艺文志》都有“湛方生集十卷”的著录。其集早已散佚,诗文现存二十六篇,见冯惟讷《古诗纪》、严可均《全晋文》、逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》的辑录。从湛氏的诗文中约略可以考见,湛氏是与陶渊明时代相近的作家,其《庐山神仙诗》序说:“太元十一年,庐山樵者见神仙事。”这种叙述与陶氏《桃花源记》:“晋太元中,武陵人以捕鱼为业”很接近。湛氏的占籍大概也在江西一带,曾在西道县(今湖北宜昌一带)任宦,<sup>②</sup>来往于鄱阳湖、建康等长江中下游一带。湛氏做过卫军咨议参军,仕宦情形与渊明也相近,其于仕宦之顷,也多怀归之思,著有《怀归谣》,情辞真切,约近于陶之《归去来辞》。也有过隐居的经历,其《后斋诗》云:“解纓复褐,辞朝归薮。门不容轩,宅不盈亩。茂草笼庭,滋兰拂牖。抚我子侄,携我亲友。茹彼园蔬,饮此春酒。开棖攸瞻,坐对川阜。心焉孰托,托心非有。素

① 参看田余庆《东晋门阀政治》、钱志熙《魏晋诗歌艺术原论》第五章的有关论述。

② 湛方生《上贞女解》,严可均辑:《全晋文》卷一百四十,第2269页。

构易抱,玄根难朽。即之匪远,可以长久。”可见也属于寒素之流,与陶渊明可称同气。<sup>①</sup>

湛方生有《诸人共讲老子诗》,诗中有云:“涤除非玄风,垢心焉能歇”,可见其在当时也是预玄谈之流的。又《世说新语·排调》载“桓南郡与道曜讲《老子》”之事,其年代与湛方生相近,可见一时之风气。湛氏诗文中屡涉玄理,但多用老子思想阐述其寒素之士隐逸谦退的人生观,如其《七欢》中写“朝隐大夫”去访问一位“学道养生,离亲绝俗,漱清泉,荫茂木,慕赤松之清尘,乃餐霞而绝俗”的“岩栖先生”,用七种世俗的娱乐方式去说服他。这里可以看出他回归传统的隐逸思想,对当时玄学名士倡言自然名教合一,廊庙即山林的虚伪的隐逸理论有所突破。又其佚诗如:“仲秋有秋色,始凉犹未凄。萧萧山间风,泠泠积石溪”,“发鞍踞平陆,秣马青山阿。浊酒炙枯鱼,鼎食何必过”,都表现了一种久违了的以寒素隐逸见志的文学内容。正是由于寒素的生活经历及思想感情,使湛氏的诗风表现了与当时雕琢玄藻的玄言文学不同的、比较清新自然的风格,较真实地表现了其内心的感情。他的纪行体山水诗成就尤其高:

彭蠡纪三江,庐岳主众阜。白沙净川路,青松蔚岩首。此水何时流,此山何时秀。人运互推迁,兹器独长久。悠悠宇宙中,古今迭先后。(《帆入南湖诗》)

高岳万丈峻,长湖千里清。白沙穷年洁,林松冬夏青。水无暂停流,木有千载贞。寤言赋新诗,忽忘羁客情。(《还都帆诗》)

屏翳寝神辔,飞廉收灵扇。青天莹如镜,凝津平如研。落帆修江渚,悠悠极长眄。清气朗山壑,千里遥相见。(《天晴诗》)

这些诗,明显地受到东晋时期清言风气中品评山水的修辞风格的影响。比之后人侧重于细腻、具体、精巧的山水景物描写,这些诗歌在描写山水时侧重于整体的表现,在这里明显地受到玄学本体论玄鉴山水之思维方式的影响。早

<sup>①</sup> 参看钱志熙《湛方生——一位与陶渊明气类相近的诗人》,《文史知识》,1999年第2期。

期的山水诗都有这样的特点,最能反映中国古代山水艺术境界形成的哲学背景。从李颙、庾阐、湛方生等人的创作中我们可以看到,在东晋前期或中期,山水诗已成为一些诗人自觉尝试的一个诗歌品种,并且已经成功地创造出中国古代山水文学的风格与意境。所以,诗歌史简单地将谢灵运作为山水诗创始人的看法,是不太全面的。

东晋后期的玄学名士,延续前中期清谈吟咏的风气,其诗歌创作活动,仍以群体唱和为主要的创作形式。当时沿用清言之集的名称,称“集”,“兰亭集”就是突出的例子,又如谢混《送二王在领军府集诗》,谢灵运《九日从宋公戏马台集送孔令诗》,都是集会吟咏的例子。谢灵运《拟魏太子邺中集八首》则是追拟邺中集会作诗的旧事。一些处于政治与权力之中心的人物如桓玄、刘裕都曾结集吟诗。现存此期一些作品,都是集中之作。如《晋书·刘毅传》载:“初,裕征卢循,凯归,帝大宴于西池,有诏赋诗。毅诗云:‘六国多雄士,正始出风流。’”谢混《游西池诗》,也有可能是此次宴集所作。又如殷仲文传世的《桓公南州九井作诗》,应该是参加桓玄在南州九井山(在安徽当涂)会集赋诗时的作品。殷、谢等名士文人巨擘之所以能转移风会,也是跟当时结集作诗的风气有关。此外如以慧远为中心的庐山僧俗名流的游山唱和,也是同样性质的诗歌创作活动。

殷仲文(?—407)的诗,完整保存的仅《桓公南州九井作诗》。其诗云:

四运虽鳞次,理化各有准。独有清秋日,能使高兴尽。景气多明远,风物自凄紧。爽籁惊幽律,哀壑叩虚牝。岁寒无早秀,浮荣甘夙陨。何以标贞脆,薄言寄松菌。哲匠感萧晨,肃此尘外轸。广筵散泛爱,逸爵纤胜引。伊余乐好仁,惑祛吝亦泯。猥首阿衡朝,将贻匈奴哂。

此诗写秋日九井山游览与宴会的情景,其中最好的当然是“独有”四句,可谓兴会之语。总体上看,仍是东晋诗歌的修辞风格,即使是写景,也有虚玄之气,雕藻之风,如“爽籁”以下六句。但整体上已经从抽象的玄言哲理中超脱出来,回到表现感性事物的写作传统上来了。

谢混(381?—412)的名作是《游西池诗》:

悟彼蟋蟀唱，信此劳者歌。有来岂不疾，良游常蹉跎。逍遥越城肆，愿言屡经过。回阡被陵阡，高台眺飞霞。惠风荡繁囿，白云屯曾阿。景昃鸣禽集，水木湛清华。褰裳顺兰沚，徙倚引芳柯。美人愆岁月，迟暮独如何。无为牵所思，南荣戒其多。

此诗在描写景物时，基本剔除尽玄理的因素，只抒发平常的节物变化、时光流逝的感情。开头四句是感叹时光流逝、生涯劳碌，在结构上沿袭了西晋诗人感慨节物的旧格。“回阡”以下八句，集中描写西池景物。“惠风”数句，笔致甚为灵活，且有对仗之工。最后四句感慨并自戒，稍涉理趣。

东晋后期名士有散佚诗篇、诗句存留者还有王珣、袁山松、顾恺之、桓玄、吴隐之等人。其中顾恺之《神情诗》：“春水满四泽，夏云多奇峰。秋月扬明辉，冬岭秀寒松。”品评四季景色，正是东晋清言品鉴的风格。此诗又见于《陶渊明集》。宋人郭祥正有《广渊明四时诗》五绝四首，每首以此诗一句为开头。<sup>①</sup>另外与陶渊明相交的刘程之（号遗民）及王乔之、张野都有《奉和慧远游庐山诗》，都是以玄理与山水相杂，其中刘句“孰至消烟外，晓然与物分。冥冥玄谷里，响集自可闻。文峰无旷秀，交岭有通云”。王句“有标造神极，有客越其峰。长河濯茂楚，阴雨列秋松。危步临绝冥，灵壑映万重”。以玄雅之笔写奇秀之景，可以代表这个时期山水诗的风格。总体来看，这个时期的诗歌，虽然增加了物色与情思的内容，但并未全脱玄言的格局。由于诗篇大量散失，我们现在已经很难重新勾勒东晋末年门阀士族诗人革新诗风的全貌。而这最初的革除玄风，实绩本身好像也不会太大，尤其是在诗歌语言方面，仍然未能超越贵族的作风，雕琢过多，有失自然平易之致。另外，就创作风气来讲，诸人之作，多为雅集或应酬的偶然兴到之作，附会风气的特点比较明显。只有湛方生、殷仲文、谢混等人，算得上是对五言诗有专诣的专家诗人。

上述东晋后期诗家，正是陶渊明的同时期人。

<sup>①</sup> 《全宋诗》卷七百七十八。

## 第五节 陶渊明的诗歌艺术(上)

陶渊明(365—427)在南朝时期被诗史家所忽略,在唐宋时期却地位越来越高,以至将其冠于古今诗家之首。<sup>①</sup>两种接受模式中的陶渊明地位虽然差异巨大,但结果都是使陶渊明脱离东晋的诗史,甚至游离于整个汉魏晋宋的诗史之外。本节的叙述,尽可能将陶渊明的诗歌创作纳入其所依托的诗歌史中,同时对其远远超越时风之上的诗歌艺术成就做出有效的阐释。

### 一、陶渊明的寒素文学家身份及其对东晋诗风的突破

陶渊明的诗歌创作,发生于东晋后期与刘宋初年的诗坛上。他与谢混、殷仲文和谢灵运、颜延之是同时代的诗人。东晋后期文人吟咏之风的渐盛及玄虚雕藻之风渐改、抒情与体物之风重兴,也是陶渊明创作所依托的诗史背景。但是陶渊明的诗学是独立形成的,不能简单地纳入“仲文始革孙许之风,叔源大变太元之气”(沈约)及“宋初文咏,体有因革,庄老告退而山水方滋”(刘勰)这样的诗史建构中。虽然两者都是对东晋玄虚矫饰诗风的突破,但陶渊明的突破程度,远远超过当时居于诗坛中心地位的谢、殷及谢、颜这一系的诗人。如果要为他寻找其当代谱系的话,那就是他属于东晋后期的寒素、在野的诗人群体。由于本期的诗歌史料大量失散,我们无法完全重现这个群体,但前面介绍的湛方生、帛道猷等人,都是与陶渊明具有相近倾向的一些诗人。其实这方面最主要的史料正是陶诗本身。陶诗中有一批唱和赠酬之作,如《示周续之祖企谢景夷三郎时三人共在城北讲礼校书诗》、《怨诗楚调示庞主簿邓治中》、《答庞参军诗》、《五月旦作和戴主簿诗》、《和刘柴桑诗》、《酬刘柴桑诗》、《和郭主簿二首》、《赠羊长史诗》、《岁暮和张常侍诗》、《和胡西曹示顾贼曹诗》、《癸卯岁十二月中作与从弟敬远诗》、《与殷晋安别诗》、《于王抚军坐送客诗》、《游斜川诗》、《诸人共游周家墓柏下诗》。虽然无法判定上述

<sup>①</sup> 在宋人的诗史观中,陶渊明常居于古今诗人之首。如苏轼、黄庭坚等人认为陶诗之高妙,甚至超出李、杜。理学家如朱熹、真德秀,对陶渊明其人其诗评价之高更是无以复加。



与陶渊明唱和的诗人的身份与创作风格,但这里面的大部分人,都是与陶氏地位接近的下层官僚与隐沦乡野的文士。从这一批陶诗中,我们可以肯定,陶诗也是从群体的诗歌唱酬风气中开始的,由此可以窥见陶诗与时风的关系。同时,陶氏这一批作品,也是我们认识东晋后期诗风的重要史料。从创作的群体来讲,东晋前期的诗歌创作,主要是在上层门阀士族的核心集团中展开的,在上层名士的名场中存在,具有明显的在朝派诗风的特点。到了后期,虽然仍然是在名士文化的模式中,但其创作主体的阶层,明显地向下层发展,的确有更多在野派的色彩。即使属于门阀一系的名士文人,由于门阀群体的内部分化,玄谈、题品等社交风气的衰落,其创作的背景,也多由庙堂移向私门,增加了更多的在野文学的特点。<sup>①</sup> 陶诗之所以能够突破东晋时期玄虚矫饰的诗风,与上述东晋后期的诗坛风气有一定的关系。其中陶渊明作为在野的寒素文学家的身份尤为关键。

陶渊明的寒素文学家身份本来是很清楚的,但是由于唐宋以后他的地位越来越崇高,尤其是北宋以降的接受者,强调陶渊明在精神追求上的先觉者形象,他作为逸士、哲人、有道之士的形象被突出化了,超越于一般的文学家之上,其寒素之士及寒素文学家的身份反而被湮没,所谓“靖节先生,江左伟人,世高其节”<sup>②</sup>,而其在当世的身份志业,反而被忽略掉了。历来论到寒素文学家,多只提左思、鲍照等人,从来没有将陶渊明纳入这一谱系中来认识的。陶渊明的曾祖陶侃是东晋初的功臣,官至大司马并封长沙郡公,但他出身于南方偏远地区的“奚族”,本人又是尚实干、重事功的,与渡江门阀名士实属两流。以庾亮、温峤等为代表的门阀贵族,在面对陶侃本人和陶氏家族时,实有一种门第与文化上的优越感,甚至呼为“溪狗”。<sup>③</sup> 陶侃去世后,其诸子中出现纷争,并被庾亮利用,陶氏家族的军事实力迅速瓦解。更重要的是,瓦解过程中暴露出的陶氏家族的内部矛盾,使家族的道德声望大幅下降,失去了上升

① 笔者关于门阀士族交际变化的一段论述,请参看《魏晋诗歌艺术原论》,第314页。

② 陶澍《靖节先生集·诸本序录》(上海中央书店,1935年版)引南宋绍兴十年无名氏集后记。

③ 《世说新语·容止》:“温忠武与庾文康投陶公求救。陶公曰:‘肃祖顾命不见及。且苏峻作乱,衅由诸庾。诛其兄弟,不足以谢天下。’于时庾在温船后,闻之,忧怖无计。别日,温劝庾见陶,庾犹豫未能往。温曰:‘溪狗我所悉,但见之,必无忧也。’庾风姿神貌,陶一见便改观;谈宴竟日,爱重顿至。”这件事以及它的流传,都明显地反映出门阀士族的文化优越感。

为高门士族的资本。从文化上讲,以军功发迹的陶氏家族,也没有进入以玄学风流为标榜的东晋门阀士族阶层。从实际的政治地位来讲,陶渊明的祖父虽然曾当过太守之类的官,但他父亲已无仕宦,这说明到了他父亲这一代,陶家已经没有什么政治上的余荫。陶渊明后来能够“初为州府三命,后为彭泽令”,恐怕并非家族政治上的余荫,而是凭本人在文章行为上的声望所获致的。所以就论仕宦,陶渊明走的也是寒素士人凭文行或才具获得仕进机会的道路。并且陶渊明最终还是选择辞官归隐,以寒素终其身。从经济地位上看,陶渊明辞官后的固穷守节,自是尽人皆知,关键是他少年时代,过的就已经是寒素的贫苦生活。颜延之《陶征士诔》说他:“少而贫病,居无仆妾,井臼弗任,藜藿不给。母老子幼,就养勤匮。远惟田生致亲之议,追悟毛子捧檄之怀。初辞州府三命,后为彭泽令。”<sup>①</sup>从以上各点来判断,陶渊明的寒素身份是很明确的。

陶渊明在治学为文及立身制行方面,也多体现寒素的风格。自魏晋之际以降,寒素之士多以文史为业,以博学善属文取誉进身,傅玄、张华开其先,其后如皇甫谧、左思、挚虞乃至两晋之际的郭璞、东晋中期的袁宏,莫不如此。<sup>②</sup>这实是两晋时代文学家养成的基础。陶渊明也是这样,《五柳先生传》自叙其性格及旨趣云:“闲静少言,不慕荣利。好读书,不求甚解,每有会意,便欣然忘食。”又云:“常著文章自娱,颇示己志。”这两条自叙,古今闻名,但少有联系其与东晋时期的学术文章风气来分析的。“闲静少言,不慕荣利”两句尤有深意,盖东晋是一个重言的时代,轻著述而重言辞,时人每以清谈、题品取誉士林,获得官职与名利,渊明的闲静少言,正是对当时士林中以玄诞清谈获荣利的风气的不屑。朱熹论陶云:“晋宋人物,虽曰尚清高,然个个要官职,这边一面清谈,那边一面招权纳货。陶渊明真个能不要,此所以高于晋宋人物。”<sup>③</sup>此论正可作陶渊明“闲静少言,不慕荣利”的注脚。其他像“好读书”、“著文章自娱颇示己志”,仔细地分析,都异于当时上层名士的作风,体现了寒素士人

① 严可均辑:《全宋文》卷三十八,第2646页。

② 参看钱志熙《魏晋诗歌艺术原论》第四章第一节《西晋文人群体的形成及其与素族的关系》的有关论述。

③ 转引自陶澍《靖节先生集·诸本评陶汇集》。

的进取方式。另外,两晋寒素,多重文史著述,陶渊明也是这样,他不仅写作大量的诗文,而且著述《五孝传》、《集圣贤群辅录》<sup>①</sup>等史部著作,又其所作诗歌如《读山海经诗十三首》、《咏贫士诗七首》等,都显示其博涉览异、好古敏求的治学风格,实与张华、郭璞等人有相近的表现。由此可见,渊明作为文学家的知识与才能结构的造成,实在与他的寒素身份密切相关。在当时士林的学术分野中,他正是以文学为专诣的寒素士人。陶渊明的诗文,在魏晋文学中属于自然派,不同于两晋文学的雕琢华藻。古人评为“直寄”(黄庭坚),甚至认为陶“无意于诗”(陈师道)。但“自然”“直寄”只是渊明的一种创作态度与美学理想,是以他丰富的文学修养与长期的创作经验为前提的。事实上,渊明是当时最杰出的四、五言诗的专家,其诗学造诣,远超过东晋时期的一般诗人。明代许学夷对此作过恰当的分析:

或问:“以《兰亭》诸诗较靖节,靖节自是当家,然靖节未可谓无意为诗。”曰:“渡江后以清谈胜,而诗实非所长,故《兰亭》诸诗仅尔。若靖节,则所好实在诗文,而其意但欲写胸中之妙耳,不欲效颜谢刻意求工也。故谓靖节造语极工、琢之使无痕迹既非,谓靖节全无意于为诗,亦非也。”<sup>②</sup>

所谓“所好实在诗文,而其意但欲写其胸中妙耳”,这是对渊明的专擅诗文而又以自然为宗旨的创作个性的准确揭示。这一点的解明,为我们理解渊明非凡的文学成就的原因提供了真切的依据。

从立身制行来看,陶渊明与当时标榜名教与自然合一、以混同出处为辞的玄学名士也是不同的。他早年一方面是“少无适俗韵,性本爱丘山”,但另一方面又崇尚功业,“猛志逸四海,褫翮思远翥”,受其曾祖陶侃以寒微奋力建功业的作风影响很深。虽然在辞令上他每说是因家贫而仕,但其真正的动机

<sup>①</sup> 现存渊明此类著述,真伪未定,前人如《四库全书总目》多有考辨。然渊明必有此类著述。现存的这些作品,虽然不见得全为真本,但肯定是有所依据。渊明集定于唐之前。渊明在唐之前名声并不特别大,当时的著述假托渊明的可能性不是太大。兹问题俟以后再做研究。

<sup>②</sup> 许学夷:《诗源辩体》卷六,第100页。

仍在济世拯难。一旦发现主客观条件都不具备时,就决定归隐求志。但渊明对于仕与隐、出与处的选择,经历了长时间的矛盾与痛苦。他并没有用当时出处混同的哲学来处理这一矛盾。因为他的身世背景并不在门阀阶层之中,他的思想境界也远高于他们。这一点最能显示渊明与门阀士族在人格、思想、行为上的分野,对于理解他之所以能突破当时玄虚矫饰的诗风是很重要的。当然,我们不能简单地说明门阀士族都是虚伪的,没有拥有高尚纯真人格的人物,我们只是说凭借玄学所造成的门阀士族的人生哲学与人格模式,其实渗透着门阀政治令人不易发觉的虚伪意图与虚假逻辑。

陶渊明的寒素文学家身份,是他能够摆脱两晋文学贵族玄虚矫饰风气的重要主观条件,同时使他能够继承并发展汉魏以来寒素文学的传统。前面我已一再指出,以五言与乐府为主要体裁的中古文人诗,无论从其创作主体还是审美趣味来看,都带有寒素文学的色彩。对于创作主体来讲,诗最重要的功能在于通过情志的抒发,达到“穷贱易安,幽居靡闷”的自我慰藉效果,其作为穷者文学的特点是很明显的。随着文人诗艺术的发展,诗的艺术显得复杂起来,如两晋诗人,多以诗来谀美与炫才,雕琢华藻。诗逐渐被一种古典主义的、贵族文学的审美趣味所支配,东晋的玄言诗可以说是这种贵族趣味发展的极端表现。陶渊明的诗歌创作,重新回复中古文人诗的寒素文学本色,尤其是他隐逸以后的创作,正是体现“穷贱易安、幽居靡闷”的自我抒发功能。这使得长久丧失了的诗歌抒情传统,在陶渊明的创作中得以恢复。而从实际的诗学渊源来看,陶渊明所继承的正是古诗十九首、建安诗人、正始阮籍、嵇康及西晋左思、张协这个寒素、高逸一派的文学家谱系,与东晋的杨方、湛方生也有气息相通的地方。

陶诗对东晋诗风之突破的根本,在于对汉魏诗歌抒情传统的恢复。汉魏诗歌以情志为体,慷慨悲哀为尚,西晋趋于温丽,风骨少衰。东晋玄学诗人,则专以祛情累为务,崇尚玄虚之道,混同出处之迹,泯灭悲喜之怀,尤其是在题材内容上远离现实生活与真实情感及思想矛盾。这种“祛情”的诗歌观念甚至对晋宋之际殷、谢(混)、谢(灵运)、颜这一类革除玄言诗风的诗人,都还有相当强的支配力。但陶渊明在生活观念与审美思想上,不但不回避情感,而且可以说是张扬情感的。“情”是陶氏作品中经常出现的一个词,如“情通

万里外,形迹滞江山”(《答庞参军》)、“目送回舟远,情随万化移”(《于王抚军座送客诗》)、“但余平生物,举目情凄湮”、“身没名亦尽,念之五情热”(《形影神》)、“试酌百情远,重觞忽忘天”(《连雨独饮》)、“敛襟独闲谣,缅焉起深情”(《九日闲居》)等等,不一而足。其《闲情赋》更是其重情美学思想的突出表现。<sup>①</sup>正是这种重情的审美观念,使陶诗突破玄虚诗风,回归汉魏抒情传统。我们仔细地考察陶诗,可以发现它的抒情性是十分突出的。陶诗中有一批以传统慷慨悲哀的抒情风格写作的情感激越的作品,如《怨诗楚调示庞主簿》、《岁暮和张常侍》、《咏三良诗》、《咏荆轲诗》及《饮酒诗二十首》、《拟古诗九首》、《杂诗十二首》、《咏贫士七首》等组诗中的一些作品,都是这样。即使是陶诗许多以平淡风格著称的叙闲居、写田园的作品,如《停云》、《荣木》、《时运》及《归园田居诗五首》等作品,也是以恰切自然的抒情见长的。可以说,陶诗在整体上都是以情志为主体的。

但是,从另一方面来说,陶渊明的诗歌又具有一种理性之美。其诗歌中的理性内容,从思想背景来看,当然受到魏晋时期哲学思想的影响,尤其是当时流行的自然思想的影响。这一点在《形影神》组诗中有集中的表现。《形影神》某种意义上可以说是对魏晋时代流行的各种人生价值观的集中表现,其写作的方法也明显受到两晋哲理诗的影响。除此之外,陶诗中也有不少理语,尤其是《饮酒诗二十首》中,有许多议论式的诗篇,如“衰荣无定在”、“积善云有报”、“颜生称为仁”等篇,都是以说理为主。但陶渊明的理性,突破了“名教与自然合一”这一类虚假的名理,他是从认真地体验生活与情感的矛盾出发,寻求一种可以成为自己生命归宿的理性精神。所以陶诗的理性之美,表现为一种人生境界之美,沉淀了极其丰富的人生体验。宋代黄庭坚在《书陶渊明诗后寄王吉老》一文中说:“血气方刚时读此诗,如嚼枯木。及绵历世事,知决定无所用智;每观此篇,如渴饮水,如欲寐得啜茗,如饥啖汤饼。”<sup>②</sup>黄氏从小学习陶诗的风格,却有这样的自白。这是为什么呢?这正是因为陶渊明的诗中,包含着丰富的人生经验和生活感受,是深刻人生体验的诗的结晶,

<sup>①</sup> 参看钱志熙《矛盾与和谐——论陶渊明诗歌中的一重关系》一文中有关分析,《求索》,1990年第1期。

<sup>②</sup> 黄庭坚《书陶渊明诗后寄王吉老》,刘琳等点校:《黄庭坚全集·外集》卷二十三,第1404页。

所以对于缺乏人生经历的年轻人来说,陶诗的深度是不易领会的。陶诗永恒的魅力,正在于其对人生矛盾的揭示与化解这一高度成熟的理性。

陶氏的人生矛盾是多方面的,归结地说,就是人生中物质需求与精神追求的矛盾。用他自己的哲学概念来说,即“心”、“神”与“形”、“名”的矛盾,《形影神》组诗中揭示了这一点。《归去来兮辞》所说的“既自以心为形役,奚惆怅而独悲”,也是涉及这一矛盾的。对于陶渊明来说,这一矛盾最直接地表现为仕与隐(即出与处)的思想矛盾上。仕的愿望来自于“形”(物质)与“名”(功业),隐的选择则来自“心”(适性情)与“神”(循自然)。陶渊明回忆他的少年生活,有“丈夫志四海”(《杂诗》之四)、“猛志逸四海”(《杂诗》之五)这样的愿望,其作于四十岁左右的《荣木》诗更是其追求拯世济道的功业理想的热切表达。但另一方面,他又自道“少无适俗韵,性本爱丘山”(《归园田居诗五首》其一)、“弱龄寄事外,委怀在琴书。被褐欣自得,屡空常晏如”(《始作镇军参军经曲阿诗》)、“少学琴书,偶爱闲静”,“常言五六月中,北窗下卧,遇凉风暂至,自谓是羲皇上人”(《与子俨等疏》)。这样看来,仕、隐两种思想,都在渊明早年就已植立于其思想之中。这与他寒素士人的身份及魏晋时期儒道两家之人生观对士人思想的交互影响这一大的意识背景有关。但渊明的隐逸思想是有一个发展过程的,大体上说,在辞官彭泽之前,他经常处在仕与隐难以决择、功业消沉和由于主客观原因隐逸愿望迟迟难以实现的激烈的思想矛盾中。这在他仕途中所写作的一批诗歌,如纪行诸作、酬赠僚友诸作中表现得很明显。他还常用寄托的方式表现,如四言《归鸟》就通过归鸟形象,表达强烈的归隐愿望。这种矛盾的直接结果是促使辞官彭泽事件的发生。这以后的陶诗主题,不再是表现激烈的仕隐矛盾,而是不断地对自己所作出的归隐自然、放弃“身”与“名”的种种羁绊,追求“心”与“神”的妥贴与宁静的人生思想进行种种感性的呈现与理性的诠释。其中的感性呈现,主要表现在田园诗中,包括欣赏山水田园之美,田园耕作之苦,乡村人情之淳朴等内容,而“桃花源”世界,正是陶氏田园与农耕之乐理想逻辑发展的结果。但是,我们发现,陶渊明的田园诗创作,主要集中于他归隐后的一段时间内。晚年的生活趋于艰难,这时的陶诗主题,转向怀古、咏贫士等主题,集中表达固穷守节的主题。除感性呈现外,陶渊明还不断地用理性语言来阐述他的人生

境界。

总之,陶诗的艺术魅力,主要就在于情感与理性的统一,并且无论是情感的抒发还是理性的表现,陶渊明所遵循的审美理想,都是真率自然。

## 二、陶诗的体制类型与题材

陶诗体制,有承有创。我们现在讨论陶诗的体制类型与题材,主要的原则是既寻源流,又重创新。这样比较符合渊明诗学的实际。

陶诗在体制上,对汉魏与两晋都有所继承。他的四、五言体的酬赠诗(见上章所举),是出于两晋的体制,早期奔走仕途时所作的《始作镇军参军经曲阿诗》、《庚子岁五月中从都还阻风于规林诗二首》、《辛丑七月赴假还江陵夜行途中诗》、《乙巳岁三月为建威参军使都经钱溪诗》,也是属于两晋诗中逐渐增多的叙山川纪行旅一体,与前面的陆机、李颙、湛方生及稍后的谢灵运等人的山川纪行之作,属于一种体制。这两类诗歌,从创作时间来讲,大体上属于早期,语言风格也较多地受两晋诗体的影响。四言如《赠长沙公》第二章:

於穆令族,允构斯堂。谐气冬暄,映怀圭璋。爰采春花,载警秋霜。  
我曰钦哉,实宗之光。

五言如《五月旦作和戴主簿》:

虚舟纵逸棹,回复遂无穷。发岁始俛仰,星纪奄将中。南窗罕悴物,  
北林荣且丰。神萍写时雨,晨色奏景风。既来孰不去,人理固有终。居  
常待其尽,曲肱岂伤冲。迁化或夷险,肆志无羸隆。即事如已高,何必升  
华嵩。

上述诗篇,修辞上还有雕藻余风,与后来质朴自然的风格有所不同。

陶渊明的上述两类作品,比较集中地反映陶氏前期的思想感情。其中的酬赠之作,由于对象的不同,在主题上显得比较复杂。但陶诗能超脱两

晋赠酬诗矫饰谀词的作法,抒写真挚的友情,坦陈自己的人生思想与归隐愿望。陶在《停云》诗中说“安得促席,说彼平生”。他的这些酬赠诗,也都是与友人“说彼平生”之作。如《怨诗楚调示庞主簿诗》及上举《五月旦和戴主簿诗》,都是这样的作品。《和郭主簿诗二首》则表达自己平淡和谐的生活愿望:

蔼蔼堂前林,中夏贮清阴。凯风因时来,回飙开我襟。息交游闲业,卧起弄书琴。园蔬有余滋,旧谷犹储今。菅己良有极,过足非所钦。春秫作美酒,酒熟吾自斟。弱子戏我侧,学语未成音。兹事真复乐,聊用忘华簪。遥遥望白云,怀古一何深。

从“弱子戏我侧”、“聊用忘华簪”等语可知这是早期之作,或为早年未入仕时的闲居之作,或为仕途中怀念闲居生活之作。这是陶氏早期平淡和谐风格的代表作。山川纪行之作,除了写山川景物外,最主要的内容还是行役在外的思归情绪,反映出陶氏在仕隐出处上的矛盾心情:

弱龄寄事外,委怀在琴书。被褐欣自得,屡空常晏如。时来苟冥会,骀辔憩通衢。投策命晨装,暂与园田疏。眇眇孤舟逝,绵绵归思纡。我行岂不遥,登降千里余。目倦川途异,心念山泽居。望云惭高鸟,临水愧游鱼。真想初在襟,谁谓形迹疏。聊且凭化迁,终返班生庐。(《始作镇军参军经曲阿诗》)

闲居三十载,遂与尘事冥。诗书敦宿好,林园无俗情。如何舍此去,遥遥至南荆。叩枻新秋月,临流别友生。凉风起将夕,夜景湛虚明。昭昭天宇阔,皛皛川上平。怀役不遑寐,中宵尚孤征。商歌非吾事,依依在耦耕。投冠旋旧墟,不为好爵萦。养真衡茅下,庶以善自名。(《辛丑七月赴假还江陵夜行途中诗》)

古诗十九首写游子怀归,多用浪漫婉妙之思,属征夫思妇的主题。晋宋人的山川行役之作,纪旅途之情事,寄怀归隐逸之思,但在出处仕隐方面,态



度比较含糊。陶氏对仕与隐、出与处有明确的思想,对田园闲居生活有清晰的感觉,这两点使得他的这些诗,在境界上超出晋宋行役诗的范围。

陶渊明在隐居前后,创作了一批反映其闲居和田园农耕生活的作品,可以说是陶诗中影响最大的一批作品。这些作品不能简单地用田园这个主题来概括,也与传统的隐居诗歌不同。它是陶渊明继承汉魏诗歌的抒情与写实传统,用诗歌来表现自己的日常生活与思想、情感的一组诗歌。与上述酬唱诗歌不同,这一类诗歌带有更多的自娱自乐的自觉创作动机。从诗学上看,无疑是更有创新性的一种创作。汉魏诗歌发源于乐府及古诗十九首,其表现的内容以典型的社会事件与具有普遍共鸣性的情感遭遇为主,这种表现在西晋时期逐渐趋于古典化、模式化,东晋时期则完全消沉了。陶渊明的闲居诗,第一次较大地突破上述抒情传统,用诗歌集中表现以当时的诗学观念来看美感并不突出的日常闲居生活与田园农耕的内容。这里最关键的是对传统抒情模式的突破,许学夷论云:“五言自汉魏至六朝,皆一源流出,而其体渐降。惟陶靖节不宗古体,不习新语,而真率自然,则自为一源也。然已兆唐体矣。”<sup>①</sup>当然,陶渊明对传统抒情模式的突破,并不只在闲居田园诗中,这是陶诗的整体倾向。这种突破并非简单的题材开拓的问题,而是创作态度与方法上的突破,也就是古人所说的陶渊明“直写己怀”,“倾倒所有”、“直写其意”、“直寄”的创作方法,不仅突破东晋玄虚雕藻的偏狭格局,而且也自然而然地突破了汉魏晋诗歌的格局。从这个意义说,陶诗是对古诗传统的一次大的变化。

许学夷曾从体的不同来谈这个问题:“或问:‘汉魏与靖节诗皆本乎情之真,而体有不同,何也?’曰:‘汉魏近古,兴寄深,故其体委婉;靖节去古渐远,直是直写己怀,固当以气为主耳。’”<sup>②</sup>所谓体的不同,正是“直写己怀”创作方法的结果。陶诗能在体制、题材内容上开拓无前,正是由于这一诗学方法的作用。但在六朝诗学的范畴中,陶诗创新的价值及其诗史上的意义,在当时并没有被充分认识到。一直到唐代诗人这里,陶诗开拓的深远影响才显示出

① 许学夷:《诗源辩体》卷六,第98页。

② 许学夷:《诗源辩体》卷六,第103页。

来。我们不妨再看许学夷的评论:“靖节诗真率自然,倾倒所有,晋宋以还,初不知尚。虽靖节亦不过写所欲言,亦非有意胜人耳。至唐王摩诘、元次山、韦应物、柳子厚、白乐天、宋苏子瞻诸公,并宗尚之,后人始多得其旨趣矣。”<sup>①</sup>当然从诗学渊源来讲,陶诗的田园闲居类作品,并非一无所承,近者如张协“以乱屏居草泽,属咏自娱”的《杂诗十首》,无论在写作状态还是内容上,都可以说是陶诗的先驱。<sup>②</sup>远者而言,《诗经》风诗对一些世俗生活与世俗感情及田园情景的自然表现,如《诗经·陈风·衡门》、《诗经·王风·君子于役》等作品,在精神上对陶诗也有很大影响。再者我们还应看到辞赋中的田园、闲居这类作品,也对陶诗有所启发。魏晋的文人文学,某种程度上说是以辞赋为中心的,辞赋在先,五言诗在后,所以辞赋事实上是五言诗在艺术上的重要渊源。

陶诗《咏三良诗》、《咏荆轲诗》及《饮酒诗二十首》、《拟古诗九首》、《杂诗十二首》、《咏贫士诗七首》这些诗歌,其体制是取法于魏晋间咏怀、咏史、拟古之类的。这类诗歌,从体制与风格上看,都带有更多的超越时风的创作意图,其基本取径则带有复古倾向,标志着陶渊明诗学的一种发展。从诗歌的体制来看,前述的酬唱、山川纪行、田园闲居诗,都是依托着某种具体的情事与场景来表达的,是晋诗中的“当时体”。而《饮酒诗二十首》这一系列的诗歌,则取法魏晋杂诗的体制,<sup>③</sup>可以说是更纯粹的抒情言志之体。渊明上述作品的创作时间虽然不能一一考定,但主要是晚年所作。可以说,陶诗的晚期创作,体制上与早期创作的最大不同,就是由单篇写作转为以组诗写作为主。魏晋组诗,如曹植《杂诗七首》、阮籍《咏怀诗八十二首》、左思《咏史诗八首》、张协《杂诗十首》、郭璞《游仙诗十八首》,是否都属于组诗创作,后人有不同的看法。但是陶渊明上述诗歌的组诗写作性质,是明确无疑的。他的基本方法,仍然是来自上述魏晋诗人的作品。

具体地分析,上述几个组诗系列,其体制风格仍是丰富多样的。《饮酒诗二十首》应该是渊明组诗写作之开端,序云:“余闲居寡欢,兼比夜已长。偶有

① 许学夷:《诗源辩体》卷六,第101页。

② 对于张协与陶渊明的关系,学术界有专门的研究。

③ 参看钱志熙《魏晋“杂诗”》一文(《文史知识》,1996年第2期)的有关论述。

名酒,无夕不饮。顾影独尽,忽焉复醉。既醉之后,辄题数句自娱。纸墨遂多,辞无诠次。聊命故人书之,以为欢笑尔。”这个序言对于我们了解陶氏后期的写作情况,是很重要的资料。这里最值得注意的是,陶诗的“直寄”、“直写己怀”、“倾倒所有”的自然的创作态度,在他晚年的创作中有了更进一步的发展。所以,以《饮酒》为代表的这一组诗,是渊明诗学进一步脱离晋宋诗风的一种表现。《饮酒》二十首的具体写法,是多种多样的。一种为直言其意,与一般的哲理诗接近,如“衰荣无定在”、“积善云有报”、“行止千万端”、“颜生称为仁”等篇,都是以说理为主,体制出于阮籍《咏怀》八十二首的哲理之作。“长公曾一仕”一首与《咏贫士诗八首》一体,都是杂咏古人以自喻,体制出于左思《咏史》。“结庐在人境”、“清晨闻叩门”则仍是田园闲居类作品。“栖栖失群鸟”、“青松在东园”则是比兴之体。

《拟古诗九首》、《杂诗十二首》比起《饮酒诗二十首》,在情绪上更多怅触之怀,其中多有追忆平生之作,如《拟古》中“荣荣窗下兰”、“辞家夙严驾”、“稷下多谈士”、“少时壮且厉”,《杂诗》中“忆我少壮时”、“遥遥在羈役”、“我行未云迈”等,都是追忆早年行役之作。其体制与张协《杂诗》中的忆行役之作接近。追忆是陶诗的重要特点,陶渊明的思维方式和情感体验,也是回归式的,壮年时追忆少年,仕途中追忆平素闲居之时,晚年隐居时又追忆早年的仕途经历。我们甚至可以说,陶诗的“怀古”、“拟古”也未尝不是一种追忆式的思维方式与情感体验,是从个体人生经验的追忆向群体文化传统的追忆的扩大。《拟古》、《杂诗》这两组诗,在写作方法上,有意识地汲取阮籍、张协的象征性方法,比陶诗的其他作品,在情事的叙述与主题的表达上要深曲一些。历来关于陶诗本事及寓意的研究,也更集中在这两组诗中,尤其像“荣荣窗下兰”、“仲春觐时雨”、“种桑长江边”这些作品,其寄寓的内容究竟为何,历来有不同的看法。陶氏这类诗的境界,与阮诗“言在耳目之内,情寄八荒之表”有些类似,正反映陶氏诗学与阮籍《咏怀》深厚的渊源关系。这种重比兴、言在此意在彼的拟古方法,可能也是晋末一体。如《艺文类聚》所载王叔之(晋宋间处士)《拟古诗》:“客从北方来,言欲到交趾。远行无他货,惟有凤凰子。百金我不欲,千金难为市。”伍辑之(仕晋,官爵未详,入宋为奉朝请)《劳歌》之二:“女萝依附松,终已冠高枝。浮萍生托水,至死不枯萎。伤哉抱关士,独

无松与期<sup>①</sup>。月色似冬草,居身苦且危。幽生重泉下,穷年冰与渐。多谢负郭生,无所事六奇。劳为社下宰,时无魏无知。”风格模拟汉魏,语言也较平易,与晋宋间一般玄学名士的雕琢矫饰不同,而与陶渊明风格接近。伍诗也让我们想到鲍照《拟古》诸作。可见晋宋之际,确有寒素一流的诗风,因身世所关,多慷慨之气,文体也自然倾向于效法汉魏,与晋宋贵族化倾向显著的作风异流。

《咏贫士诗七首》体制出于左思《咏史》八首,左诗重在揭示历史与现实的矛盾,陶诗则重在咏赞贫士之固穷守节的人格。但两人都是站在寒素立场上的,《咏贫士》其一:

万族各有托,孤云独无依。暧暧空中灭,何时见余辉。朝霞开宿雾,众鸟相与飞。迟迟出林翮,未夕复来归。量力守故辙,岂不寒与饥。知音苟不存,已矣何所悲。

此诗是七首的序诗,其中所塑造的正是渊明孤立自守的寒素之士的形象,所谓“万族各有托,孤云独无依”,是渊明长期处身门阀社会的身世体验所产生的一种形象联想。这一组诗的写作,正是渊明归隐之后,长期以来克服贫困、孤独、穷蹇的生活困难,坚持隐居求志、固穷守节之人生理念的自我慰藉。从这里可以看到,陶诗的写作,越来越逼近诗歌抒情的本质性功能。

《读山海经诗十三首》是陶渊明对魏晋游仙诗的创造性发展。陶的生命思想,是一种清明澄彻的理性,所以他对神话传说及神奇事物的歌咏,带有明显的陶情娱目的色彩:

孟夏草木长,绕屋树扶疏。众鸟欣有托,吾亦爱吾庐。既耕亦已种,时还读我书。穷巷隔深辙,颇回长者车。欢然酌春酒,摘我园中蔬。微雨从东来,好风与之俱。泛览周王传,流观山海图。俯仰终宇宙,不乐复何如?

<sup>①</sup> 笔者按:“松与期”不可解,疑为“松乔期”。

从乐田园到怀古人,从怀古人到览异书,陶渊明要在自己贫困穷蹇的隐居生活中,建立无限丰富的精神世界的“宇宙”。从中我们看到了陶诗无穷魅力的根源。

从上述对陶诗的内部体制与题材的分析,我们很清楚地看到陶氏诗学继承与创新的关系。从某种程度上说,陶诗艺术也可以说是对传统诗歌艺术的集大成。对于陶诗,钟嵘曾论其渊源,以为“源出于应璩,又协左思风力”,这样论陶诗之渊源当然是很不全面的。两宋以降的学者,因为渊明成就超卓,所以论陶诗多重其造诣,而忽略其渊源。全面地认识陶诗,应该既充分地阐述陶诗崇高的艺术成就,同时又要研究其深厚的诗学渊源与思想文化背景。明人宋景濂云:“陶元亮天分之高,其先虽出于太冲、景阳,究其所自得,直超建安而上之。”<sup>①</sup>我们认为这样论述陶诗,是比较可取的思路。

## 第六节 陶渊明的诗歌艺术(下)

### 一、陶诗语言艺术的辩证分析

陶渊明的诗文体格,一反两晋雕藻、俳偶之习,在当时确实是自成一格。这一点古今学者论之已多。如明人许学夷长于辨体,其论渊明与晋宋诗体之不同时说:“晋宋间诗,以俳偶雕刻为工,靖节则真率自然,倾倒所有,当时人初不知尚也。”又云:“康乐诗,上承汉、魏、太康,其脉似正,而文体破碎,殆非可法。靖节诗,真率自然,自为一源,虽若小偏,而文体完纯,实有可取。”<sup>②</sup>其实对于陶诗与晋宋体不同的质朴自然的语言风格,六朝评论家就已有所认识。但是六朝学者论陶,往往只看到陶诗质朴省净的一面,没有注意陶诗高度成熟的语言艺术。如颜延之称其“文取指达”(《陶征士诔》),钟嵘称其“文体省净,殆无长语”(《诗品》卷下),两家之论虽非贬语,但也没有特别的褒扬之意。盖延之所重者在于陶之人格,至于文学风格,他本人就是以组丽雕绮为体的,以“文取指达”评陶,不算是多高的赞扬。钟嵘论诗,以“直寻”为高,

<sup>①</sup> 陶澍《靖节先生集·诸本评陶汇集》引宋景濂语。

<sup>②</sup> 许学夷:《诗源辩体》卷六,第99页。

以“滋味”为旨,本来陶渊明是最符合这两点的,但他却仅以省净无长语论陶,可见也没有认识到陶诗的艺术价值。北齐阳休之整理陶集,应该算是很重视陶诗的人,但也只说“余览陶潜之文,辞采虽未优,而往往有奇绝异语,放逸之致,栖托仍高”。<sup>①</sup>明显地指出陶诗“辞采未优”的缺点。这都是用晋宋齐梁诗学的修辞标准来衡量陶诗,没有发现陶诗的修辞艺术远远高于这个人工化的标准。至宋人陈师道《后山诗话》仍认为“鲍照之诗,华而不弱,陶渊明之诗,切于事情,但不文耳。”<sup>②</sup>事实上,认为陶诗“辞采未优”的观点,一直是存在的。

首先肯定陶诗修辞艺术之高妙的,是整理陶集并为之序集的萧统,他在《陶渊明集序》中说:“其文章不群,词采精拔,跌宕昭章,独超众类,抑扬爽朗,莫与之京。横素波而傍流,干青云而直上。语时事则指而可想,论怀抱则旷而且真。”<sup>③</sup>萧统一反颜、钟等人之论,以词采精拔评陶,强调陶渊明在修辞与表现上超越世人,真正是陶渊明诗学的知音。萧氏观点的学术价值还在于,他是在六朝诗学的语境中强调陶诗的修辞艺术超越流辈,这里包含着被后世评陶者基本上忽略了陶诗与晋宋时代修辞艺术的关系。晋代是尚修辞的时代,东晋时期的言辞与文学都强调简而传神,陶渊明诗文的修辞艺术,是受到这种时代的语言艺术风尚的影响的。对此宋人唐庚曾有所论,其《文录》:

唐人有诗云:“山僧不解数甲子,一叶落知天下秋。”及观陶元亮诗云:“虽无纪历志,四时自成岁。”便觉唐人费力。如《桃源记》言:“尚不知有汉,无论魏、晋”,可见造语之简妙。盖晋人工造语,而元亮其尤也。<sup>④</sup>

唐庚所举陶渊明造语简妙之例,在其作品中是随处可见的。唐氏在赞赏这一

① 阳休之《陶潜集序录》,严可均辑:《全隋文》卷九,第4062页。

② 陈师道:《后山诗话》,何文焕《历代诗话》本,第313页。

③ 宋人黄庭坚就援引萧统此评,而以钟嵘之评陶为陋,见陶澍《靖节先生集·诸本评陶汇集》引黄庭坚语。

④ 唐庚:《唐子西文录》,何文焕《历代诗话》本,第443页。

点时,指出“晋人工造语”这个陶诗语言艺术的背景,则是见出诸家之上,也是符合事实的。陶渊明对于包括玄言诗在内的两晋文学与言语的修辞艺术,一方面革除其俳丽雕刻的作风,另一方面也充分吸收其重视修辞之工的长处。两宋以降的陶诗观,是以自然论为主流,北宋苏黄更是自然论的代表,其论陶诗重视陶渊明的精神境界,强调陶诗艺术的高妙来自于人格与思想的超越,并认为陶诗之妙在于以直寄为高,无意于工拙。如黄庭坚评陶诗云:“谢康乐、庾义城之于诗,炉锤之功,不遗余力也。然陶彭泽之墙数仞,谢、庾未能窥者,何哉?盖二子有意于俗人赞毁其工拙,渊明直寄焉耳。”<sup>①</sup>陈师道甚至认为:“渊明不为诗,写其胸中之妙耳。”<sup>②</sup>但是苏、黄等人,并不忽略陶诗的修辞艺术。苏轼论陶,总是强调其自然而又工妙的艺术造诣,如论陶、柳诗“外枯而中膏,似澹而实美”。<sup>③</sup>“(陶诗)质而实绮,癯而实腴”,<sup>④</sup>“渊明诗初看若散缓,熟看有奇句”。<sup>⑤</sup>他在具体论述陶诗艺术时,也多注意其修辞之工,如“平畴交远风,良苗亦怀新”及“采菊东篱下,悠然见南山”等例,都指出陶诗修辞艺术上自然与精工的辩证关系。黄庭坚虽然是“直寄”论的提出者,但并未忽略其修辞之工,其《宿旧彭泽怀陶令》诗云:“平生本朝心,岁月阅江浪。空余诗语工,落笔九天上。”可见以工妙论陶诗,原是苏、黄一流大诗家的常调。受苏、黄的影响,宋人诗话对陶诗之修辞艺术也常有注意。但是苏、黄论陶影响后世最大的还是其自然平淡论,他们对陶诗修辞艺术的抉发则多被后人忽略。明人黄文焕有感于此,其《陶诗析义序》云:“古今尊陶,统归平淡。以平淡概陶,陶不得见也。析之以炼字炼章,字字奇奥,分合隐现,险峭多端,斯陶之手眼出矣。”<sup>⑥</sup>力矫仅以平淡论陶之流弊,不无深识。

陶诗语言艺术,与其体制一样,也是学习传统与自得的统一。从整体的情况来看,陶诗是取法汉魏以来以散句为主的体制的。钟嵘说他“源出于应

① 黄庭坚《杂著上·论诗》,刘琳等点校:《黄庭坚全集·外集》卷二十四,第1428页。

② 陈师道:《后山诗话》,何文焕《历代诗话》本,第304页。

③ 孔凡礼点校:《苏轼文集》卷六十八《题跋·评韩柳诗》,第2110页。

④ 苏辙:《栾城集·栾城后集》卷二十一《子瞻和陶渊明诗集引》引苏轼与苏辙书中语,上海古籍出版社,1987年版,第1402页。

⑤ 惠洪:《冷斋夜话》卷一“东坡得陶渊明之遗意”引东坡语,中华书局,1988年版,第13页。

⑥ 黄文焕《陶诗析义序》,《四库全书存目》第003册,齐鲁书社,1997年版,第219页。

璩,又协左思风力”,学者对此论之是非讨论颇多。盖论诗应该有两方面,一论其渊源,一论其造诣。钟嵘所论,以渊源为主,并不是论造诣。从体格之渊源来看,陶渊明这种以散体为主、不尚雕藻的作风,确实是与应璩、左思相近,近于汉魏之体,而非两晋之格。但陶诗也受到两晋俳俚风格的影响,这一点古人也有所认识,如许学夷一方面强调“靖节诗,语皆自然,初未可以句摘”,“超然物表,遇境成趣”,并有具体的举例,同时又说“靖节《岁暮》诗云:‘市朝凄旧人,骤骥感悲泉。’《三良诗》云:‘弹冠乘通津,但惧时我遗。’此正晋宋间语,靖节耳目所濡,故不觉出诸口耳,非有意为之也。”<sup>①</sup>许氏之意,大概是指这种诗句,其造语、立意,较近晋宋五言之口吻,与陶诗通常的自然、遇境成趣的风格不同。按照许氏的标准,我们还可以举出一些,如“弱湍驰文鲋,闲谷矫鸣鸥。迴泽散游目,缅然睇曾丘”(《游斜川诗》),“露凝无游氛,天高风景澈。陵岑耸逸峰,遥瞻皆奇绝。芳菊开林耀,青松冠岩列”(《和郭主簿诗》),“清歌散新声,绿酒开芳颜”(《诸人共游周家墓柏下诗》),“仲春遘时雨,始雷发东隅。众蛰各潜骇,草木纵横舒”(《拟古》之三)。而《述酒》一诗,全首的语言风格都比较雕琢、构结,《桃花源诗》语言也近于典则。又像钟嵘许为“风华清靡”的“日暮天无云”、“欢言酌春酒”这样的诗句,也是近于时流的语体。事实上,陶诗与“当时体”的关系,不仅如许氏所说的“耳目所濡”,而且在某种意义上可以说,陶诗还是从两晋诗体发轫的。上节我们已经详细地分析了陶氏早期的酬唱及山川纪行诗体制出于两晋,其语言风格同样也受到雕藻风气的影响。只是陶诗即使在早期,也已经有意识地革除了“当时体”的影响。

在早期陶诗中,我们可以看到这样一种现象。陶渊明似乎有意识地在当时流行的较为人工化的修辞风格与作为他自己的主要修辞风格的自然平淡之间取得一种平衡。如前举《始作镇军参军经曲阿诗》,前面“弱龄寄事外”六句,近于晋人一般的风格,中段写行役情景,则生动自然,一洗雕镂之气。又如《于王抚军座送客诗》篇首“秋日凄且厉,百卉俱已腓。爰以履霜节,登高饯将归。寒气冒山泽,游云倏无依”数语,与殷、谢之流的修辞风格也十分接

<sup>①</sup> 许学夷:《诗源辩体》卷六,第105页。



近。又《桃花源记》风格自然简妙,但《桃花源诗》则更多地受到晋宋俳偶体的影响,修辞比较雕琢。

陶渊明的田园闲居诗,更进一步摆脱了两晋的风格,向着更为自然的方向发展。但就语言艺术的层面说,也不能简单地评之为无意为诗。事实上,这些作品的出发点虽为“自娱”和“直寄”,但作为陶渊明精力充沛的中年闲居或隐逸中的创作,其实正显示他在充裕的、自由的生活状态下以诗艺自娱的一面,所谓“常著文章自娱,颇示己志”。因此,陶诗的创作,在艺术上有精心的一面,可以说是文质彬彬、情辞兼胜。关键在于,陶渊明在这里已经建立起他自己的一种修辞艺术和审美理想。陶诗的闲居抒怀及田园之作,四言如《停云》、《时运》、《荣木》等,五言如《归园田居诗五首》、《九日闲居诗》、《癸卯岁始春怀古田舍诗》等许多诗作,在抒情、叙事与体物方面,都达到精到而传神的效果。四言如:

迈迈时运,穆穆良朝。袭我春服,薄言东郊。山涤余霭,宇暖微霄。  
有风自南,翼彼新苗。(《时运》)

五言如:

露凄暄风息,气澈天象明。往燕无遗影,来雁有余声。(《九日闲居》)

榆柳荫后檐,桃李罗堂前。暧暧远人村,依依墟里烟。(《归园田居诗五首》之一)

云鹤有奇翼,八表须臾还。(《连雨独饮》)

夙晨装吾驾,启途情已缅。鸟哢欢新节,泠风送余善。寒草被荒蹊,地为罕人远。(《癸卯岁始春怀古田舍诗二首》之一)

秉耒欢时务,解颜劝农人。平畴交远风,良苗亦怀新。虽未量岁功,即事多所欣。(同上之二)

靡靡秋已夕,凄凄风露交。蔓草不复荣。园木空自凋。清气澄余

滓，杳然天界高。哀蝉无留响，征雁鸣云霄。万化相寻绎，人生岂不劳。  
(《己酉岁九月九日诗》)

从这一批作品中，我们可以发现陶诗修辞策略的变化，从早期在人工与自然之间寻找平衡的方法，转变为将人工完全化为自然，让修辞艺术完全隐藏在自然生动的境界之下，让人感觉不到其修辞意图的存在。最典型的如《归园田居诗五首》的第一首，几乎全是对仗的句式，但这种对仗造成的流畅与生动的景象，一洗雕镂之体的气息。

再进一步地说，当时的诗体，偶俪是最流行的修辞格，诗人用之已熟。陶渊明和左思一样，有意矫正此体，恢复散句为主的汉魏诗格，这本身就是一种艺术上的取舍。所以说他完全无意为诗，是不全面的。其实陶渊明并非简单地排斥两晋诗歌的修辞艺术，而是革除这种修辞艺术的虚矫、有损自然英旨之真美的弊端。他自己的做法，是寻找各种能够与自然平淡的审美观念更有效地统一的修辞方法。这里举其一端，如他好用顶真之格，以取其流利畅达之致，如：“相见无杂言，但道桑麻长。桑麻日已长，吾土日已广。”（《归园田居》之二）“道狭草木长，夕露沾我衣。衣沾不足惜，但使愿无违。”（《归园田居》之三）“农务各自归，闲暇辄相思。相思则披衣，谈笑无厌时。”（《移居》之二）“所以贵我生，岂不在一生。一生复能几，倏如流电惊。”（《饮酒》之三）“采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还。”（《饮酒》之五）“幽兰生前庭，含熏待清风。清风脱然至，见别萧艾中。”（《饮酒》之十七）“试酌百情远，重觞忽忘天。天岂去此哉，任真无所先。”（《连雨独饮》）可见顶真之句格，是渊明诗最常用的修辞技巧，造成流转自如、略无拘滞的节奏，很好地表达了作者通悟事理、达观任化的心境。事实上，陶渊明在平淡和谐的情况下写的诗歌，更重视一种精工简妙的修辞艺术，所以传神写意的好句特别多。陶渊明确说“著文章以自娱”，这个自娱岂能仅止抒情的畅快而已，岂无修辞翩翩之乐趣在内？上述顶真格之使用，就是一个例子。

陶诗的最终造诣，是对晋宋体的超越。对此古人也有所认识，如宋人葛立方之论云：“陶潜、谢朓诗，皆平淡有思致，非后来诗人怵心剝目雕琢者所为也。老杜云：‘陶谢不枝梧，风骚共推激。紫燕自超诣，翠驳谁剪剔’是也。大抵欲造平淡，当自组丽中来，落其纷华，然后可造平淡之境。如此则陶谢不足

进矣。”<sup>①</sup>元好问《论诗绝句》亦云：“一语天然万古新，豪华落尽见真淳。南窗白日羲皇上，未害渊明是晋人。”结合葛、元两家之论，以及上引唐庚“盖晋人工造语，而元亮其尤也”的看法，可知陶诗与晋宋体的关系，是出于组丽，落其“纷华”、“豪华”，而最终达到平淡与真淳的境界。

## 二、陶诗艺术的卓越造诣

陶诗是一个无限丰富的艺术世界，它的艺术造诣也是无法完全分析的。我们这里从诗歌的语言艺术与境界创造来分析陶渊明的卓越造诣。

陶诗的语体，以散体为主，结合偶体。通过上面的分析我们已经知道，陶诗体制上的这种特点，并非无意为诗的态度中自然形成，而是他有意识结合汉魏的散直自然与两晋的人工偶俪的创造性成果。从这一点来看，陶诗是汉魏以来文人诗艺术发展的新高度。汉魏自然为尚，两晋修辞为高。陶诗的修辞则是自然与奇警的统一，其整体的修辞效果是古人所说的浑成。惠洪《冷斋夜话》：

东坡尝曰：渊明诗初看若散缓，熟看有奇句。如“日暮巾柴车，路暗光已夕。归人望烟火，稚子候檐隙。”（笔者按，此实为江淹《杂体诗》中拟陶之作，为惠洪或者苏轼之误记）又曰：“采菊东篱下，悠然见南山。”又曰：“霏霏远人村，依依墟里烟。犬吠深巷中，鸡鸣桑树颠。”大率才高意远，则所寓得其妙，造语精到之至，遂能如此。如大匠运斤，不见斧凿之痕。<sup>②</sup>

上面一段中，只有“渊明诗初看若散缓，熟看有奇句”可确定是苏轼所说，所引诗句与后面的分析，应该是惠洪所加。陶诗以散句为主，而且少事雕藻，所以“初看若散缓”。但其实陶诗与《古诗十九首》等作品一样，其写物、抒情、叙事，都有精劲、奇警之语。它的章法好像是很随意的，内在的意脉却是极其的

<sup>①</sup> 葛立方：《韵语阳秋》卷一，何文焕《历代诗话》本，第483页。

<sup>②</sup> 惠洪：《冷斋夜话》卷一，第13页。

连贯、浑成，可谓形散而神全。这一种造谐，就连苏轼所说“有奇句”，形容得也还不到位。大抵陶诗普遍都达到这个造诣，试举数例：

青松在东园，众草没其姿。凝霜殄异类，卓然见高枝。连林人不觉，  
独树众乃奇。提壶挂寒柯，远望时复为。吾生梦幻间，何事继尘羁。  
(《饮酒》之八)

前六句一气贯下，极其紧密，而又有悠然舒徐之致。从层次来讲，“青松”两句与“凝霜”两句，一反一正，而“连林”两句为归纳、引申。至此，这首诗的主要描写对象已足。接下来四句，是诗人的感慨，同时用来发挥比兴的意义。结得很突然，好像还没有说完，但细味觉其意思已经很充分了。用后人的话来说，这种结尾，是神龙见首不见尾。又如“结庐在人境，而无车马喧。问君何能尔，心远地自偏”，四句一气连续紧密无隙，而又转折多层次，其三、四两句之自问自答，颇似唐人绝句之法。“先师有遗训，忧道不忧贫。瞻望渺难逮，转欲事长勤。”（《癸卯岁始春怀古田舍诗》）前两句正引先师之语，后两句微异其意，转出本诗的主题。语意回转之圆到，足见其笔力之能达。“人生归有道，衣食固其端。孰是都不营，而以求自安。”（《庚戌岁九月中于西田获早稻诗》），流转如歌谣。有些诗句，虽然不像上述所举这样连续紧凑，但情景统一，不可分割，如：“孟夏草木长，绕屋树扶疏。众鸟欣有托，吾亦爱吾庐。”（《读山海经》之一）“万族各有托，孤云独无依。暧暧空中灭，何时见余晖。”（《咏贫士》之一）总之，陶诗极讲究神完气足，意能达而句有余味。这种艺术造诣，实在不是仅用自然为诗、无意于工拙所能完全解释的。应该说，晋宋间的时流诗人以为工者，陶渊明并不以为工，但陶渊明自有他的“工”，他的有意于诗。另外，陶诗的上述造诣，也是有所取法的，他所学的是汉魏之诗的章法，对阮诗、左思等家的句法也有深究。只是一般人学而不能用，用而不能自具特色。陶渊明是学而能用，并且完全成为自己的风格。这说到底还是因为他的诗学深厚、天才卓犖。

在风格与意境上，陶诗虽以平淡为体，但美感却极为丰富多层次。这一点，苏轼曾用“中边”之论来说明：

所贵乎枯淡者，谓其外枯而中膏，似淡而实美，渊明、子厚之流是也。若中边皆枯澹，又何足道！佛云：“如人食蜜，中边皆甜。”人食五味，知其甘苦者皆是，能分别其中边者，百无一二也。<sup>①</sup>

宋人曾纮亦云：

余尝评陶公诗，语造平淡而寓意深远，外若枯槁，中实敷腴，真诗人之冠冕也！<sup>②</sup>

这些议论，都是着眼于艺术本身的造诣而言的，并非泛泛论其思想。陶诗的绝大多数作品，都可以依据上列所论来分析。如四言《停云》：

霏霏停云，濛濛时雨。八表同昏，平路伊阻。静寄东轩，春醪独抚。良朋悠邈，搔首延伫。

停云霏霏，时雨濛濛。八表同昏，平陆成江。有酒有酒，闲饮东窗。愿言怀人，舟车靡从。

东园之树，枝条再荣。竞用新好，以怡余情。人亦有言，日月于征。安得促席，说彼平生。

翩翩飞鸟，息我庭柯。敛翮闲止，好声相和。岂无他人，念子实多。愿言不获，抱恨如何。

这首诗，情景极为生动，节奏的和谐也达到了一种极致。其修辞传神，更是洗尽两晋雅颂体之积瘴，达到“无穷出清新”（苏轼《文与可画竹》）的艺术生机。其渊源出于王粲、嵇康而远汲《国风》抒情诗的神韵，但所创造的意境之工、节奏之美，却是古人从未有过的。这里创造的意境与节奏和谐之极，可以说是陶诗独有的神韵。

① 孔凡礼点校：《苏轼文集》卷六十七《题跋·评韩柳诗》，第2109—2110页。

② 《陶渊明集》卷四引，文渊阁《四库全书》本。

陶渊明的整个人生经历,就是一个从激烈到平淡,从矛盾到和谐的过程。这一点最集中地浓缩在《形影神》这一组诗中。“形”代表着肉体欲望与世俗感情,“影”代表着对名誉与功业的追求,“神”则代表着最高理想。这三个境界中,前两个境界所表现出来的,是一种矛盾、激越的情感状态,最后一个境界所表现出来的,则是和谐并具有审美价值的理性状态。在陶渊明的人生与审美行为中,这三个境界并非简单的否定关系,也非一劳永逸地由形影的境界悟入神的境界,而是始终相互依存地存在着。“形”的标志性行为“饮酒”、“影”标志性行为“求名”,都是伴随渊明一生的行为方式。所以形影神的矛盾与和谐,是伴随他终生的,也可以说是他文学创作的原动力。这是陶诗“外枯而中膏”、“造语平淡而寓意深远”这样一种丰富的美感特质的成因。

在陶诗内部,随着其表现内容的不同,其境界也有激烈与平淡之不同。如《饮酒诗二十首》、《拟古诗九首》、《杂诗十二首》等组诗中可以看到,渊明的感情时而激越,时而平淡和谐,转化于激情与理性之间。其所围绕的仍然是他人生中出与处、形与神的一些矛盾。情感比较激越的如:

栖栖失群鸟,日暮犹独飞。徘徊无定止,夜夜声转悲。厉响思清晨,  
远去何依依。因值孤生松,敛翮遥来归。劲风无荣木,此荫独不衰。托  
身已得所,千载不相违。(《饮酒》之四)

表现平淡和谐意境的如:

结庐在人境,而无车马喧。问君何能尔,心远地自偏。采菊东篱下,  
悠然见南山。山气日夕佳,飞鸟相与还。此中有真意,欲辨已忘言。  
(《饮酒》之五)

表面上看,两首诗的情感状态很不一样,但它们正代表着陶氏日常情感生活的两种状态。陶渊明是深于情的,前面论述过他的诗歌是以情志为体,但另一方面他与一般诗人的不同,在于对理性的执着追求。失群鸟的形象,正象征着诗人在乱世中执着地追求自己人生理想的过程。失群鸟终于遇到了孤

生松,比喻诗人自己长期在某种思想的困惑中、在人生道路的选择上徘徊,最后终于得到了思想上的一种归宿。最后“托身已得所,千载不相违”,是说既已寻找到这种归宿,就决心坚守不移,决不改变已经决定的选择。这种归宿,主要是指一种理性。理性的得到,使陶渊明的人生进入和谐平淡的境界,显示陶诗特有的“先知语”和“启示录”般的精神魅力。“结庐在人境”一诗表现的就是这种和谐平淡的意境。<sup>①</sup>

陶诗的丰富性还表现为写实性与寓意性的统一,富于兴寄精神。这同样既可理解为一种艺术的方法,也可以理解为人生境界。作为一个生活中的人,陶渊明用来解决矛盾的一个办法就是善于寻求寄托。他寄托于酒,寄托于诗,还寄托于一张无弦之琴,寄托于对古人、古世的怀想:“遥遥望白云,怀古一何深”,古人、古世都不可见,都是无形无象的,所以只有对着白云,抒发其思古之幽情。当然,陶渊明最大的寄托,还是那个田园境界。稍后于陶渊明的谢灵运,为了心灵的慰藉,以多少带点夸张的热情去搜游山水,那在当时,是贵族化的寄托。纯自然的山水,缺乏社会生活的气息,缺乏人间的温情,但田园境界,却是自然界与人类生活的融合体,它渗透着人类的温情,寄托人类的某种生活理想——桃花源式的理想。<sup>②</sup> 因此,和谢灵运相比较,陶渊明是温情的。善于寄托的陶渊明,甚至将整个人生也看成一个寄托,所以他说“人生若寄”。人生若寄,虽然是说人世短暂,但陶渊明对此短暂的人生并不悲哀,而是以寄托的眼光观之。我们说,寄托是艺术的根本性质,中国古代诗人重视诗的“比兴”,所谓比兴,即是寄托。所以善于寄托,正是陶渊明作为诗人的最重要的主观素质。

总之,陶诗之美,其实发生于多样之统一的机制,是修辞之工与自然之极的统一,情感之美与理性之美的统一,写实之美与兴寄之美的统一,田园境界与怀古情怀的统一,可以从许多方面去分析,而归根结底,还是在于陶渊明对于艺术与人生的高度的统一。

<sup>①</sup> 参看钱志熙《矛盾与和谐——论陶渊明诗中的一重关系》,《求索》,1990年第1期。

<sup>②</sup> 《荣木》:“采采荣木,结根于兹。晨耀其华,夕已丧之。人生若寄,憔悴有时。静言孔念,中心怅而。”

## 第五章 刘宋时期的诗歌

东晋后期,淡乎寡味的玄雅诗风稍歇,吟咏情性、感物兴思之风复兴。刘宋诗歌正是直承这一诗风变革的趋势而来的,并因诗史本身之积蕴和政治文化气候的适宜,形成南朝诗史最初的繁盛局面,史称元嘉诗风。其体制融合两晋而后出更精,并能远绍汉魏之重厚风骨,下开齐梁之华绮英旨。古今学者,皆以为是中古诗运之转关时期。刘宋后期政术消沉,教化堕失,但士俗吟咏之风却更加兴盛,诗风则趋于错讹多歧,作者渐失个性,学者愈多而成就者渐少,开南朝齐梁陈时代诗歌创作普及而整体成就趋于平庸的局面。然范晔、谢庄之流,开始讲究声韵,成为齐梁声律诗学之前驱。要之,刘宋时期的诗风与诗学,带有博综与变化的特点,其通变溯洄之情况,较前几个阶段要复杂得多,需要作综合的考察与辨析。

### 第一节 刘宋诗史概论

#### 一、刘宋诗学的社会文化背景

刘宋时期的政治现实与社会文化局面,较两晋复杂得多,它们对这个时期诗歌艺术的影响,同样也是复杂而多层次的。概括而言,我认为有三个重要的因素,一是刘宋建立霸业并恢复皇权政治的常态;二是门阀士族文化传统的深层支配作用;三是寒素族在政治与文化上重新崛起。

#### (一) 刘宋王朝与诗学

刘宋诗风的开端应该追溯到义熙年间,刘宋集团的兴起及霸业的建立无疑是一个重要背景。刘裕出身南方庶族,以军功起家,而当时在文化上占优



势的是以王、谢家族为代表的门阀士族。刘裕在政治上取得对门阀士族的统治地位并驱使政治与文化资源都十分丰富的士族人物为其效力的同时,在文化上则努力地追求与他们的接近。前面的门阀政治巨头,都是用体现自然名教学说的各种文化教养来修饰自己,不仅王导、庾亮、谢安这些名士派政治家是这样,就连带有霸权与雄猜形象的桓温、桓玄父子也重视玄雅风流与赏爱“文义”。所谓“宋武爱文”,正是来自这一现实需要的自我形象塑造,且因其本身之欠缺而表现得更加积极。尽管当时的高门士族未必真正认可刘裕的雅道风流,但还是缩小了两者之间的距离。《宋书》卷五十二《庾悦王诞谢景仁袁湛褚叔度传》后缀“史臣曰”:“高祖虽累叶江南,楚言未变,雅道风流,无闻焉尔。凡此诸子,皆前代名家,莫不望尘请职,负羁先路,将由庇民之道邪。”此论当然是从士族文化的立场出发,不无偏见,但道出晋宋之际高门士族与刘宋强权政治联合的重要事实。这当然是刘宋诗学最基本的背景,同时也影响到诗学的深层。所谓“雅道风流”,在当时,最重要的表现就是“赏爱文义”,玄谈与诗歌都是其中最重要的部分。东晋初,像陶侃等庶族出身的军功巨头,曾经禁抑玄风。刘裕与之不同,至少在表面他是提倡这一类雅道风流的。当时刘裕集团盛行文义赏会之风,刘裕自己也曾捉麈清谈并且尝试吟诗。《南史·谢晦传》载:“帝于彭城大会,命纸笔赋诗,晦恐帝有失,起谏帝,即代作曰:‘先荡临淄秽,却清河洛尘,华阳有逸骥,桃林无伏轮。’”可见刘裕对诗咏的爱慕。这一批刘裕幕府尤其是“宋台”臣僚的诗咏,正是刘宋诗歌的第一批作品。它们在承袭东晋后期流连时物、吟赏玄虚的内容之中,加进了对刘裕的歌颂,谢灵运、谢瞻的《九日从宋公戏马台集送孔令诗》,就是这类诗歌的典型代表。<sup>①</sup> 门阀士族用自己传统的政治理念来阐释刘裕这个霸权人物,正是对刘裕努力提倡雅道风流的回应。其后文帝刘义隆、南平王刘铄、庐陵王刘义真、临川王刘义庆及孝武帝刘骏等人热衷于文学,正是沿着刘裕的努力方向继续塑造刘宋皇族的文化形象。这样数代人努力的结果,不仅造成一个至少在外表的形象上可以与建安曹氏家族相映焕的皇族文学家群体,而

<sup>①</sup> 如谢灵运《九日从宋公戏马台集送孔令诗》:“良辰感圣心,云旗兴暮节。鸣葭戾朱宫,兰卮献时哲。饯宴光有孚,和乐隆所缺。在有天下理,吹万群方悦。”这是将刘裕塑造成体道拯世之主形象的典型雅颂之辞。

且以其帝王之力，扇动与组织当时的吟咏风会，其对于刘宋诗学之盛的造成，的确起到重要的作用。《南史·颜延之传》载：“延之与陈郡谢灵运俱以辞采齐名，而迟速悬绝。文帝尝各敕拟乐府《北上篇》，延之受诏便成，灵运久之乃就。”又《宋书·谢灵运传》称灵运居始宁，“每有一诗至都邑，贵贱莫不竞写，宿昔之间，士庶皆遍，远近钦慕，名动京师。”当时士俗吟咏风气之盛，于此可见一斑。元嘉时期，刘宋皇族的帝王不仅以其政治地位为文人之东道与领袖，而且其本身也成为元嘉诗坛的重要一派。这一派在诗学上雅俗并尚，对整个刘宋诗风雅俗并尚局面的造成，实有重要的作用。

刘宋王朝在政治与文化上的向心力，实较前面的两晋王朝为强。这基于其政治上的合理性。虽然从形式上看，刘宋建立王朝是沿用曹魏与司马晋以禅让之名行篡夺之实的成法，但比前面两代具有更为成熟的改朝换代的时机与条件。对此《宋书·武帝纪》结尾的“史臣曰”曾加以分析：

汉氏载祀四百，比祚隆周，虽复四海横溃，而民系刘氏，慄慄黔首，未有迁奉之心。魏武直以兵威服众，故能坐移天历，鼎运虽改，而民未忘汉。及魏室衰孤，怨非结下。晋藉宰辅之柄，因皇族之微，世擅重权，用基王业。至于宋祖受命，义越前模。晋自社庙南迁，禄去王室，朝权国命，递归台辅。君道虽存，主威久谢。桓温雄才盖世，勋高一时，移鼎之业已成，天人之望将改。自斯以后，晋道弥昏，道子开其祸端，元显成其末衅，桓玄藉运乘时，加以先父之业，因基革命，人无异心。高祖地非桓、文，众无一旅，曾不浹旬，夷凶剪暴，祀晋配天，不失旧物，诛内清外，功格区宇。至于钟石变声，柴天改物，民已去晋，异于延康之初；功实靖乱，又殊咸熙之末。所以恭皇高逊，殆均释负。若夫乐推所归，讴歌所集，魏、晋采其名，高祖收其实矣。盛哉！

这虽是旧时史家的观点，但还是符合历史的事实的。可见刘宋前期政治的最大特点，是皇权政治的重建。皇权政治的模范在于两汉盛世，西晋武帝时代曾力效汉代皇权政治，造成了晋初政治与文化上的一些重要特点。刘宋的文学之所以超越东晋，以西晋为主要渊源，与两朝政治形态的相近实有关系。

晋初与宋初都盛行雅颂与拟古的作风,也与上述政治格局的相近有关系,所谓“讴歌之集”,正是鼎革局面所造成的。

从更广阔的视野来看,刘宋前期社会相对安定、政术教化复兴、学术文化整体发展,是诗学发展的基本的社会文化背景。刘裕在晋末扫除群雄,在执掌政权的义熙年间,就已改革吏治,扭转东晋末年佞幸当权、百司纵弛的积习。在对外方面,不仅北伐取得一定的成功,而且南方的国力与军事实力也有很大的提升,奠定了刘宋一代甚至整个南朝社会的相对治平的基础。《南史·循吏列传》:

宋武起自匹庶,知人事艰难,……而黜己屏欲,以俭御身。……家给人足,即事虽难;转死沟渠,于时可免。凡百户之乡,有市之邑,歌谣舞蹈,触处成群,盖宋世之极盛也。……永明继运,垂心政术,……都邑之盛,士女昌逸,歌声舞节,袿服华妆,桃花渌水之间,秋月春风之下,无往非适。

虽然刘裕真正当皇帝只有两年,但在他的生前,刘宋的政治威望已达到高峰。宋文帝刘义隆在位三十余年,造成史家认为是从东晋至南朝历史中最为兴盛的时代。《资治通鉴》卷一百二十三概括文帝之治云:

勤于为政,守法而不峻,容物而不弛。百官皆久于其职,守宰以六期为断。吏不苟免,民有所系。三十年间,四境之内,晏安无事,户口蕃息。出租供徭,止于岁赋。晨出暮归,自事而已。闾阎之间,讲诵相闻,士敦操尚,乡耻轻薄。江左风俗,于斯为美。后之为政治者,皆称元嘉焉。

可以说,合两代君主之力,成功地完成了从东晋门阀政治格局向刘宋皇权局面的转变,造成长久消沉了的皇权统治盛世的再现。这时期,南北都趋于统一,南北的政治秩序都有很大的好转,一些传统的伦理文化,的确是在恢复之中。不仅儒教复兴,同时也开始利用佛教作为教化济俗的工具。<sup>①</sup> 宋武帝以

<sup>①</sup> 参见导论部分有关宋文帝重视教化与援用佛教为济化之具的论述。

武功建立王业,文帝继之,注重文教而不废武备,志在恢复。从许多方面的表现都可以看出,刘宋前期的社会,是一个文胜而又不欠武备、嬉娱而未失风骨的时代。这种时代的气象是在诗风中表现出来的。它使元嘉诗风在风骨与精神上,不仅远高于齐梁,而且超于两晋。这正是元嘉诗风兴盛的基本的社会基础。

## (二) 门阀士族与诗学

形成于东晋门阀政治格局中的门阀士族,仍是刘宋诗人群体的主要构成部分。所以,刘宋的诗学,仍然带有浓厚的门阀文化的特点。刘勰在《文心雕龙·时序》中说:

自宋武爱文,文帝彬雅,秉文之德。孝武多才,英采云构。自明帝以下,文理替矣。尔其缙绅之林,霞蔚而飙起:王、袁联宗以龙章,颜、谢重叶以凤彩,何、范、张、沈之徒,亦不可胜也。

刘勰论刘宋诗风兴盛,同时重视帝王之提倡与门阀士族的作用,这是符合刘宋乃至整个南北朝诗学之事实的。当然,皇室的提倡与士族的作用,并非当时诗学繁荣的深层原因。从深层的原因来看,还是晋宋之际诗歌艺术的复兴所导致的。这一诗学复兴趋势又加深了诗学与门阀文化的联系,上述刘勰史论中“缙绅之林”数语,正隐藏士族与诗学的密切关系。经过东晋前中期的积累,门阀士族在文学方面形成了自己的传统,并有了较丰厚的积累,所以在东晋后期,玄谈之风稍减之后,文史之学成了士人攻习的主要学艺,诗歌创作取代了玄谈与品评而成为门阀文化的主要内容。以王谢为代表的高门士族中出现了一大批在文学创作中较前代名士更为专诣的文学家。历来学者多论士族文学之盛,但多未能深察晋宋之际士族文学发生的新契机。胡应麟论东晋中期至宋齐之际王、谢家族之文学云:“王、谢江左并称。诸谢纵横《文选》,而王氏一何寥寥也。大令名胜风流,兰亭数语,宁至阁笔而取适罚觥,即非才具使然,亦其好尚素乏。康乐、宣城辈当此兴会,纵赋诗有禁,能自己耶!”又云:“宋、齐间王氏差著,僧达、僧儒、僧绰、僧虔、融、俭、搞、筠、微、籍辈,俱以

文学显。名胜彬彬,欲过谢氏,而诗不能十三。元长、元礼,尤号铮铮,篇什虽繁,未能绝出。”<sup>①</sup>胡氏指出在诗学上谢氏家族高于王氏是对的,但他拿诗风已盛时期的元嘉诗人谢灵运与永明诗人谢朓跟士族诗风未盛的东晋永和年间的王献之相比,却是昧于诗史的真相的。这一点当然不能苛求古人。始于东晋、盛于宋齐梁的士族文化与诗歌的深层结合,造成中国诗歌史上贵族的审美趣味占支配地位的阶段,其真正的影响直至整个初唐时代。

刘宋诗风与门阀士族文化的关系,还表现在刘宋诗歌的内涵之中。不仅上面我们指出的刘宋雅颂文学,以玄学政治的模式来阐释霸权与皇权是这个事实的一个部分;而且像谢灵运的山水诗(包括鲍照学习谢灵运的山水诗),虽然其中酿成诗意的是个性与个人感情,但从文化的性格来看,正是门阀文化传统中的文学创作。山水诗从其政治的内涵来看,正是通过谢灵运表现个人与当时政治现实的调和与矛盾,反映了门阀士族及其文化传统与刘宋皇权现实的深刻矛盾。刘宋王朝完全取代了门阀政治的格局,也对各门阀巨族把持社会的葛藤进行了一番清理。所以总体上讲,门阀士族的政治权力和社会地位都降低了。这一变动,对门阀士人的心理意识是有很大影响的。这种影响当然也在文学上反映出来了。如当时的大诗人谢灵运,就是门阀士族士人的一个代表。他的祖辈都是门阀时代的重要政治家,所以谢灵运也一直有一种政治上的野心,想通过自己的努力重新振兴谢氏家族,让自己也成为可以与前代的门阀政治家媲美的人物。但刘裕的政权是一种君主专权的体制,不允许再出现东晋时期那样驾凌于君主之上的门阀政治集团。所以谢灵运的野心受到了压抑,他的一些尝试而行的政治行动也受到了打击。这使他常常处于郁闷、压抑的状态。他那种异乎寻常的游山玩水的热情,有很大一部分是出于要宣释因政治失意引起的郁结情绪。他在《述祖德诗》中称述其祖父谢玄云:“太元(东晋年号)中,王父(祖父)龛定淮南(指淝水之战中谢玄率兵打败北方苻秦的入侵),负荷世业(承担,支撑着晋室的王业),尊主隆人(使君主尊崇,人民隆盛)。逮贤相(谢安)徂谢(去世),君子道消,拂衣蕃岳,考卜东山,事同乐生之时,志期范蠡之举。”这段话的最后几句,是说他的祖父,

<sup>①</sup> 胡应麟:《诗薮》外编卷二,第150页。

也是说他自己。他也想效法他的祖父,当政治上失意时“拂衣蕃岳,考卜东山”。我们现在读他的山水诗,尽管里面说了很多怎样祛情,怎样追求“无闷”、“达生适性”的话,但这正说明他未能真正做到这些,所以才拼命寻找这些观念,想通过这些观念来达到心理上的平衡,来消极地适应皇权政治的局面。从根本上说,门阀士族与刘宋皇权的矛盾,是无法消解的,这也是构成此时诗风的一种背景,而这种矛盾,总是直接或间接地反映在他们的诗歌中。在谢氏家族诗人的作品中,表现得尤其突出。

当然,刘宋诗歌体现门阀士族文化影响的最根本表现,是从义熙到元嘉的诗歌,在审美趣味与修辞风格上,与东晋诗风差不多是一脉相承的。虽然这时期的诗歌在内容上开拓很大,但玄佛之理、山水之美仍是重要的表现对象。

### (三)寒素族的兴起与诗学

寒素文学原为汉魏文学之主流,西晋时期在世胄豪族与儒素寒族相对的阶层结构中,文学家的主体仍由后者构成。到了东晋时期,文学家的主体才转为门阀士族。但在东晋后期,寒素一流的文学渐又兴起。上述现象,在前面各章中已经作过论述。刘宋时期寒素在政治与文化上重新占据重要地位,更是历史学家与文学史家都注意到的现象。一般来说,在一个特权制度比较凝固稳定的社会里,寒素在政治与文化上的表现空间自然会越来越缩小;而在一个变动很大的社会现实中,寒素往往会具有更大的历史舞台。尤其是在门阀政治解体、皇权建立过程中,寒素族作为与门阀族相制衡的社会力量,被刘宋皇族比较充分地利用。这就是历史学家所说的南朝宋齐时代的寒人政治。刘裕和他的儿子宋文帝刘义隆,为了抗衡门阀士族,在政治上援引了很多寒素士人,有政治、军事方面的人才,也有文学方面的人才。这种现象刺激起寒素阶层的上升欲望和政治野心,使得长久消沉的寒素士人在政治与文学上崛起,出现了鲍照兄妹、汤惠休、吴迈远、丘灵鞠等一大批寒素诗人。

这个时期的寒素文学家,与士族文学家一样,也是在变动的政治局面中遭遇种种的矛盾。虽然他们的政治舞台扩大了,但也因此有更多的失意与不

平。鲍照的文学创作就是一个典型。而在与门阀士族对峙的格局中,寒素也形成了属于自己群体的一些新的人格观念。鲍照、丘灵鞠、吴迈远、汤惠休等人,形成一种鲜明的寒素文学家的个性。这种个性也使他们的文学风格与士族文学家有较大的差异。

寒素族的诗歌,当然也受整个东晋刘宋的门阀文化的影响,但在意识上确有自己的立场。在文学的接受方面,一方面继承原本就是以寒素精神为主体的汉魏文学,另一方面则较士族更多地吸收当时下层文学的新精神。正是由于他们借助对“新声谣曲”的汲取,重新张扬寒素诗人或慷慨、或新艳的抒情传统,使刘宋诗歌在发展过程中最终完全走出东晋玄雅矜持、酷不入情的诗风,为齐梁抒情诗、艳情诗的流行开启了门闸。在诗体上,颜、谢等人虽然也受新声影响,其诗学主体仍沿魏晋五言诗与乐府体,到鲍照、汤惠休一辈的诗人,则大量采取新声变曲,造成诗风之大变,直接导致其后永明诗体的出现。

最后,我们还想指出贯穿于上述刘宋各阶层诗人群中的一种共同表现,某种意义上也可视为当时的时代精神。刘宋时期的士人,比之东晋士人,有更为激越不平的心态,其精神普遍由虚趋实,所以刘宋的诗歌,具有更多充实的内容,同时在审美的趣味上也颇离玄虚,趋于尚实。尤其值得注意的是,在寒素与门阀及皇族这三个不同阶层的诗人群体中,程度不同地存在着慷慨抒情的作风。同时,这时期的文士,普遍具有个性张扬的特点,多有恃才傲物之作风,这在门阀与寒素两族的文学家中都有所表现。究其原因,也与上述政治格局的变动有直接的关系。曹丕所说的文人相轻的现象,在这个时期表现得十分突出。高门士族出身的文学家,像谢灵运这样的,以门第才望自负,其简傲之习自不待言,其自负的锋芒,不仅指向一般的士林,而且指向刘宋皇室。颜延之虽不蹇傲于皇权,但却屡屡在权贵前流露倨傲的言行。《宋书》作者在颜、谢两家的传记中,都很生动具体地表现出颜、谢两人的倨傲作风。其他如王微、袁淑等门阀士人,都有类似的表现。门第低微的文人在个性的张扬与恃才傲物的作风方面也决不逊色,如鲍照、汤惠休、吴迈远等人,在当时还是由门阀士族和权贵占据主要地位的文坛上受到了一定的压抑,因此常常有一种怀才不遇的感觉,有时也难免有恃才傲物的表现。如吴迈远“好自夸

而嗤鄙他人,每作诗,得称意语,辄掷地呼曰:“曹子建何足数也”。<sup>①</sup>当时士族、庶族两种士人中都有恃才傲物的风气,如《南史·颜延之传》载,“时尚书令傅亮自以文义一时莫及,延之负其才,不为之下”。《颜氏家训·文章》也说颜延之“负气摧黜”。又《南史·袁湛传附子粲传》称:“粲负才尚气,爱好虚远。虽位任隆重,不以事务经怀。”《南史·文学传·丘灵鞠》:“灵鞠好饮酒,臧否人物,在沈深座,见王俭诗,深曰:‘王令文章大进。’灵鞠曰:‘何如我未进时。’此言达俭。灵鞠宋时文名甚盛,入齐颇灭,蓬发弛纵无形仪,不事家业。王俭谓人曰:‘丘久仕宦不进,才亦退矣。’”《南史·文学传·卞彬》:“彬险拔有才,而与物多忤。”<sup>②</sup>而像鲍照的贡诗言志,也是自负才华的一种表现。

可以说,个性张扬是刘宋一代文人共同的精神面貌,我们考察刘宋诗风,不能不注意于此。例如,这个时期的诗歌中也出现了一种尚气驰骤的风格,这在鲍照的诗中就表现得很突出。颜延之的《五君咏》等作品,也为尚气之作。甚至以清旷为审美理想的谢灵运,其诗歌同样深藏着郁勃之气。尚气本是建安曹、刘一派的诗风,其后两晋时代,提倡玄思儒雅,久失的尚气之风只有左思、刘琨等人有所继承。到了刘宋时期,这种诗歌风格又流行起来。

## 二、刘宋诗风的渊源与流变

刘宋时期的诗歌,带有转变期的特点。魏晋诗歌渊源于两汉乐府和汉文人诗,在文学精神上也上溯《诗经》、《楚辞》的传统。因此,形成了以言志比兴为主的创作思想,风格上则以高古自然为主。而且,魏晋社会从总体上讲是一个注重意识、注重思考的时代,因此魏晋各个时代的诗歌,与各时期的思想潮流都有联系;也因此,魏晋诗的总体性格是以内容为主的,有一种质重的风格。魏晋之后的南朝社会,则是一个重文轻质的社会,士人群体意识是很贫乏的,也很缺乏思想能力,文学的基本观念也是重视形式,追求纯粹的、缺乏意味的形象美。因此,南朝诗的基本性质是缘情、写物的,风格则是从高古

① 《南史》卷七十二《文学传·檀超》附录迈远事。

② 《南史》卷七十二。



自然转为人工雕琢,并出现了近体的萌芽。刘宋诗风,实为上述魏晋型诗歌向南朝型诗歌的转变期。明清时期的一些诗史研究者已经充分注意到刘宋诗歌的转变期诗风的特点,如陆时雍《诗镜总论》:

诗至于宋,古之终而律之始也,体制一变,便觉声色俱开。<sup>①</sup>

许学夷《诗源辩体》与陆论相近,而论述更加具体:

钟嵘云:“谢客为元嘉之雄,颜延年为辅。”愚按:太康五言,再流而为元嘉。然太康体虽渐入俳偶,语虽渐入雕刻,其古体犹有存者;至谢灵运诸公,则风气益漓,其习尽移,故其体尽俳偶,语尽雕刻,而古体遂亡矣。此五言之三变也。<sup>②</sup>

许氏又云:

予尝谓,汉魏五言如大篆,元嘉颜谢五言如隶书。米元章云:“书至隶兴,大篆古法大坏矣。”犹予谓诗至元嘉而古体尽亡矣。此理势之自然,无足为怪。<sup>③</sup>

但沈德潜的观点略有不同,强调元嘉体虽变而犹有古意,《说诗晬语》云:

诗至于宋,性情渐隐,声色大开,诗运一转关也。康乐神工默运,明远廉俊无前,允称二妙。延年声价虽高,雕镂太过,不无沉闷。要其厚重处,古意犹存。<sup>④</sup>

① 丁福保编:《历代诗话续编》,第1406页。

② 许学夷:《诗源辩体》卷七,第108页。

③ 许学夷:《诗源辩体》卷七,第108页。

④ 沈德潜:《说诗晬语》卷上,第六十三条,203页。

又许学夷引何景明“古诗之法亦亡于谢”之论,以为“庶为不谬,而黄勉之又深诋之,岂以古诗之法尚犹有在耶?”可见明清诗史家对于以谢灵运为代表的元嘉体体制的古今之辨,是有不同看法的。

总括陆、沈诸家之语,可以看出他们对刘宋诗的特点有这样几点认识:

一、体制之变。包括体裁的变化和语言风格的变化两方面。其中对仗是关键,也包括部分声律萌芽,如范晔、谢庄之熟谙声韵之秘。

二、性情渐隐。指言志、比兴作风逐渐消失。

三、声色大开。指修辞的华丽化和重视描写物象之美两方面。如钟嵘称谢诗:“名章迥句,处处间起;丽典新声,络绎奔会。”论鲍照:“善制形状写物之辞”、“贵尚巧似”,论颜延之“雕绩”,都是指声色大开这方面的表现。

四、“厚重处古意犹存”。指此朝诗歌与魏晋诗乃至两汉诗仍有一种精神上的相通之处,与后来的齐梁诗歌仍有区别。

五、体制上总体以人工雕刻为主,但能够返于自然。但这时的自然,已非汉魏诗之朴素自然,而是人工之极,返于自然。这一艺术创作法则的确立,标志着文人诗艺术的深化。

此期诗学,无论是其在专家诗的造诣,还是在一般士群中的普及,与前面几个时代相比,都有很大的发展。就诗歌创作而言,像陶渊明、谢灵运、颜延之、鲍照诸家,其诗学与诗艺方面的造诣,都已远远超过前此东晋孙、许之流,甚至比西晋潘、陆一辈,造诣都更显专门。又晋末宋初诗坛,虽有以陶渊明为代表的崇尚汉魏、趋向平易自然的抒情写景之风,但当时的上层,玄言的余风仍存,如谢瞻、傅亮等人的诗风,语言雕琢,形象晦涩,理过于情。从这一点来看,颜、谢两家追求写景生动、叙事条畅、情理相摄的作风,实是对玄言与雕琢诗风的进一步的克服,带有新进作家革新前辈旧风的特点。而鲍诗则无疑是在颜、谢诗基础上的进一步发展,并且多少继承了陶渊明的作风。

与前面几个时期都不一样,刘宋的诗风,与其学风一样,实有着多方继承、多种体制风格并行的渊综广博的特点。<sup>①</sup> 颜、谢、鲍三大家的诗风,都有博综汉魏两晋、新声旧体兼尚的特点。谢、颜之体,源出西晋,许学夷《诗源辩

① 参见钱志熙《魏晋诗歌艺术原论》第六章第一节。

体》卷七：“李献吉云：‘康乐诗是六朝之冠，然其始本于陆平原。’”按灵运的拟乐府，全本陆机的乐府诗，完全桃移了汉魏乐府的叙事传统。但其拟《邺中集》，又显示取法汉魏的意图，至其偶一为之的《东阳溪中问答》，则用委巷新声之体。他的山水诗虽沿东晋义熙中殷、谢诗风而来，但与陆机《赴洛道中作二首》、《招隐诗》诸篇，体制与方法上仍有渊源关系。颜延之诗歌雕刻与对仗的作风，也主要渊源于西晋。但他的拟古乐府及纪行怀古之作，风格近于自然廉俊，语体较浅近；尤其如拟乐府《秋胡行》能在晋宋的诗体中汲用汉魏的叙事法。其应制性质的五言诗则经纶文雅、风格渊丽迟重，属于典型的晋宋体。鲍照五言诗，与颜、谢等接近，其山水写景之体出于谢灵运而更施以丹腴，风格实较谢灵运奢丽；但其拟古乐府，继承汉魏乐府的抒情叙事传统，新声乐府则用晋宋都市新声的流靡之调，在恢复诗歌艺术的抒情性方面比颜、谢迈出了更大的一步。可见元嘉三大家的诗学，重视体制，每有宗法。所以即一家诗风而论，也并非出以一律。

总结上述所论，则所谓元嘉诗体，实非一种。而其间最突出的体制与品种，有拟古、山水、雅颂、新声杂曲等数种，俱各流行于时。拟古是对汉魏及西晋传统的追抚，也是诗学兴盛的一种表现。东晋前中期玄流诗人不屑拟古诗，晋末渐有此风，陶渊明有《拟古诗九首》，晋宋之际处士王叔子有《拟古诗》，何承天有拟《鼓吹饶歌十五首》，但都非严格意义上的模拟篇章词句。至元嘉时期，拟古之风甚盛，可以说是当时诗坛重要的一体。谢、颜、鲍三大家都有拟古与拟乐府之作，方法造诣却各不相同。此外诗家，如谢惠连的乐府诸题、王微的《杂诗》两首、刘铄的拟古诗、拟乐府，以及创作于刘宋后期的江淹的《杂拟》，沈约拟乐府，集中而观之，可见拟古之体为当时重要的体制。一直到永明新变诗风兴起后，拟古诗风方才消歇。由此可见拟古实为刘宋的代表性诗风。

山水诗风发生于东晋，但南朝山水诗的体制与风格，主要是谢灵运奠定的。只是谢氏的那种山水诗风，是与其穷搜极游的山水审美方式联系在一起的。这种游览其实是谢氏个人式的，从刘宋至齐梁，能接续此种审美方式而又善诗赋者，实称寥寥。陶弘景《答谢中书书》在说到山水之赏时，感叹“自康乐以来，未复能有与其奇者”，并非无谓之词。所以，大谢体在刘宋诗坛影响

虽大,但踵承者除鲍照外,其余人的实绩并不显著。倒是灵运诗的语言风格,被时人所吸收,形成萧子显所说的“酷不入情”的一体,与宋齐之际艳丽的抒情之风颇呈相对抗之势。

雅颂体的风格与体制,则是颜延之奠定。但其在当时乃至后世的主要影响,主要不是雅颂的体制,而是组织整密,偶对精到、“好用故事”的写作方法。钟嵘《诗品序》对此论之甚明:

颜延、谢庄,尤为繁密,于时化之。故大明、泰始中,文章殆同书抄。近任昉、王元长,词不贵奇,竞须新事。尔来作者,寢以成俗。遂乃句无虚语,语无虚字,拘挛补衲,蠹文已甚。但自然英旨,罕值其人。

又钟氏在《诗品下》列谢超宗等七人,为颜诗的传人,并论:

檀、谢七君,并祖袭颜延,欣欣不倦,得士大夫之雅致乎!余从祖正员常云:“大明、泰始中,鲍、休美文,殊已动俗,惟此诸人,傅颜、陆体,用固执不移(笔者按:诸本“移”作“如”,此据明抄本,见陈延杰校本),颜诸暨最荷家声。”

观钟氏序中所言,似乎刘宋后期的诗风,主要是颜诗的流行,而观其后面一条所论,则又很明白地说,大明、泰始中,最流行的还是鲍、休之体,宗法颜诗者,仅此数人,并且属于“固执不移”的非主流派的执着。前后好像是矛盾的。其实,前面说的是用典、用事的写作方式,后面说的才是颜氏的诗体。用典、用事之风的流行,是大明、泰始的一种风气,但好用事、用典,不等于就是在学颜诗。真正遵用颜氏诗体的,还是少数。就一般的风气而言,鲍照的诗风,在晋末更为流行。综上所述,颜、谢两家,虽然在刘宋诗坛影响很大,但真正传其诗风的并不多。同样,鲍诗的流行,也只是其中“雕藻淫艳”一体而已,其拟古诗、古乐府及五言纪行之作,并不流行。鲍照的诗歌中不仅五言诗与乐府诗风格相差很大,而且其乐府体中拟汉魏古题与效晋宋之际新声也是迥然不同的。大明、泰始中,鲍照的诗风流行于诗坛,惠休、吴迈远等相继而作,但主要

是发展鲍诗“雕藻淫艳”这一种,所谓委巷中语。

由此可见,刘宋诗风,元嘉之后作者虽众,但对于三大家,都未能全面继承,更没有像三大家本人那样渊综广博的作风。这里面堪称殿军的,惟有江淹、沈约两家。江尚古,沈氏早期乐府仍为古体,永明时期的创作,则完全属于永明新诗风了。

大抵刘宋时期的诗风之流变,发端于晋末义熙,盛于元嘉,而蜕变于大明、泰始。元嘉三大家,实为汉魏晋诗风之集成变化。而大明、泰始,则齐梁诗风之发轫。此其大概。

## 第二节 刘宋前期诸家的诗风

### 一、晋宋之际诸名公巨卿的诗歌

在第五章第四节中,我们介绍了东晋后期的诗坛情况及陶渊明、谢混、殷仲文、湛方生等人的诗歌,本节所述范泰、宗炳、傅亮、二孔、诸谢,实与他们处于同一时期,诗风相近。但诸人多参与刘裕的王业,政治上多属刘宋集团,所以我们论刘宋诗家从他们开始。他们的年辈高于颜、谢两家,并且多在元嘉初期谢世,彼此的诗风也各不相同,或雅、或俗、或古、或新,反映了元嘉颜谢诗风流行之前宋初诗坛的面貌。

晋宋之际的诗坛,多结集、同题吟咏之作,其中与刘裕相关者最多。如《宋书·武帝纪》载晋末义熙十三年,刘裕军次留城,经张良庙,发令维修,现存谢瞻(383?—402)、郑鲜之(364—427)《经张子房庙诗》,即是此次之作。又载同年至长安,谒高帝陵,大会文武于未央殿,现存范泰《经高庙诗》,即此次所作。又谢瞻、谢灵运集中,都有《九日从宋公戏马台集送孔令诗》,也是义熙十三年刘裕军次彭城时集会之作。又傅亮有《从武帝平关中诗》<sup>①</sup>、《从征诗》。以上诗作都沿玄言诗骀积名理的作风,而加以雅颂之词、物色之语,可见晋宋之际诗风之一斑。又前面已叙,此期拟古、拟乐府亦盛,如孔宁子(?—425)有《棹歌行》、《前缓声歌》,孔欣有《置酒高堂上》、《相逢狭路间》、

<sup>①</sup> 按原题作《从武帝平闽中诗》,逯钦立案语:“宋武帝有平关中姚秦事,无平闽中事。闽,关之讹。”

《猛虎行》。从这种情况可见颜谢之大量创作拟乐府,正是当时的风气。又宗炳集中有《登半石山诗》、《登白鸟山诗》,也是在谢灵运永嘉山水诗之前的创作。综此数项,可见元嘉颜、谢两大家的诗学背景。

范泰(355—428)为范宁之子,范晔之父,为儒术世家。他在晋宋之际的诗坛,辈份应该比谢混还要高,故《赠袁湛谢混诗》亦以后辈视谢混,句云“亦有后出隽,离群颇蹇蹇”。范泰诗最值得注意的是多用散句,与晋宋之际流行的俳偶雕琢的体制不同,风格也近于汉魏之慷慨激扬。其《经汉高庙诗》颇为壮气:“嘯咤英豪萃,指挥五岳分。乘彼道消势,遂廓宇宙氛。重瞳岂不伟,奋臂腾群雄。壮力拔高山,猛气烈迅风。恃勇终必挠,道胜业自隆。”其以“道胜”评述汉高祖的功业,正是当时的玄学思维模式,但作者在描写刘、项的霸业时,仍然突出了英雄的气概。晋宋之际,群雄逐鹿,早期名公巨卿如傅亮、谢晦、谢瞻、范泰等又都是时局中的要人,颇有戡乱定难之志,所以清旷之外,亦能略工感慨,元嘉诗风之风骨根源,即植于此。范泰《鸾鸟诗》取材于佛经题材,写罽宾王得一神鸾,三年不鸣。“其夫人曰:‘尝闻鸟见其类而后鸣,何不悬镜以映之?’王从其意,鸾睹形悲鸣,哀响冲霄,一奋而绝。”范诗云:

神鸾栖高梧,爰翔霄汉际。轩翼颺轻风,清响中天厉。外患难预谋,高罗掩逸势。明镜悬高堂,顾影悲同契。一激九霄音,响流形已毙。

体虽平直,但能状形而得神,最后一句表现动态之势,让我们想起曹植诗中那种描写动态形象的修辞风格。范氏一般的写景叙事之诗,也用散句体,节奏多驰骤之势,如《九月九日诗》:“劲风肃林阿,鸣雁惊时候。篱菊熙寒蕞,竹枝不改茂。”

孔欣,生卒年未详,似为山阴人,曾为国子博士,武康县令。<sup>①</sup> 他的诗风也是学习汉魏体制的,现存乐府三首,都是汉魏旧题。《置酒高堂上》、《相逢狭路间》两首,用汉魏旧意,语言风格比较朴素,叙述的场面也比较生动:

<sup>①</sup> 曹道衡、沈玉成:《中国文学家大辞典·先秦汉魏晋南北朝卷》,第66页。

置酒宴友生，高会临疏椳。芳俎列嘉肴，山罍满春青。广乐充堂宇，丝竹横两楹。邯郸有名倡，承闲奏新声。八音何寥亮，四坐同欢情。（《置酒高堂上》）

相逢狭路间，道狭正踟蹰。如何不群士，行吟戏路衢。辍步相与言，君行欲焉如。淳朴久已凋，荣利迭相驱。流落尚风波，人情多迁渝。势集堂必满，运去庭亦虚。竞趋尝不暇，谁肯倦桑枢。无为肆独往，只将困沦胥。未若及初九，携手归田庐。躬耕东山畔，乐道咏玄书。狭路安足遘，方外可寄娱。（《相逢狭路间》）

杨慎评《相逢狭路间》云：“此诗高趣，可并渊明。欣早岁辞荣，不负其言矣。”<sup>①</sup>又《猛虎行》四句：“饥不食邪蒿莱，倦不息无终里。邪蒿乖素尚，无终丧若始。”虽不精彩，但完全是用汉魏乐府长短句体，在晋宋之际颇为罕见。其《祠太庙》虽为雅颂，却同样使用散句，“肃肃禁闱内，翳然绝尘轨。峨峨高堂上，层构郁云起”等句，气格与左思、陶渊明相近。从范泰、孔欣及上章第五节所述的王叔之、伍辑之等家，可见当时学汉魏的一派。他们都可以归入陶渊明、鲍照这一流派之中。

宗炳（375—443）为当时的山水名家，现存山水诗有《登半石山诗》：“清晨陟阻崖，气志洞萧洒。嶮谷崩地幽，穷石凌天委。长松列竦肃，万树巉岩诡。上施神农萝，下凝尧时髓。”《登白鸟山》：“我徂白鸟山，因名感昔拟。仰升数百仞，俯览眇千里。杲杲群木分，岌岌众峦起。”赋状山水，崇尚高峻幽秘，描写上取仰视角度，类似于后人山水画中“高远”、“深远”的风格。这也是后来谢灵运、鲍照两家山水诗的基本风格，鲍照尤其崇尚高峻幽秘，当是受到宗炳的影响。但宗作笔语简峻，仍是东晋的诗风。

上述范泰、孔欣、宗炳及王叔之、伍辑之诸家诗，多具风骨，而钟嵘《诗品》未加论列。刘宋离钟嵘时代接近，但钟氏对晋宋之际诗人的品定高下，多有失当，如置陶渊明于下品，颜延之于中品，谢庄于下品。可见钟嵘于晋宋之际诗史疏失较多。

<sup>①</sup> 杨文生：《杨慎诗话校笺》，四川人民出版社，1990年版，第49页。

孔宁子卒于元嘉二年,傅亮元嘉三年被诛。宁子《棹歌行》、《前缓声歌》从内容上看,都是用旧题写时事,歌颂刘裕的贵游、公宴及舆服仪仗之盛,其中“欣飞激逸响,娟娥吐清辞。泝洄缅无分,欣流怆有思”(《棹歌行》)、“北伐太行鼓,南整九疑驾。笙歌兴洛川,鸣箫起秦榭”(《前缓声歌》)等句,修辞比较自然,这也是学习汉魏乐府的结果。傅亮为当时重臣,文学也负重名,钟嵘列入下品,并评云:“季友文,余常忽而不察。今沈特进撰诗,载其数首,亦复平美。”今存《从武帝平关中诗》、《从征诗》、《奉迎大驾道路赋诗》,都是四、五言雅颂之作,多为议论之语,未见精彩。从孔宁子、傅亮等人留存的作品,可见晋宋之际随刘裕建王业的诸多臣僚中,雅颂之风是十分流行的。从这一点来看,说刘宋诗风之盛起于雅颂也是不过份的。后人论刘宋雅颂之风,多以颜延之为代表,颜延之的文学声名之树立,也的确是始于雅颂。但晋宋之际雅颂之风,并非延之开创,他只是一个后来居上者。《宋书·颜延之传》载“义熙十二年,高祖北伐,有宋公之授。府遣一使庆殊命,参起居。延之与同府王参军俱奉使至洛阳。道中作诗二首,文辞藻丽,为谢晦、傅亮所赏”,又载“傅亮自以文义之美,一时莫及。延之负其才辞,不为之下,亮甚疾焉”。延之所以为傅亮所赏者,正是其作为雅颂文学后进之实力,而其负才为傅亮所疾,正是因为其创作之雅颂,体制风格都较当时的前辈名公巨卿为工,后出转上,并成为刘宋乃至齐梁雅颂诗的典范。

晋宋之间谢氏家族诗风颇盛。《南史·谢混传》载:“混风格高峻,少所交纳。唯与族子灵运、瞻、晦、曜、弘微以文义赏会,常共宴处,居在乌衣巷。故谓之乌衣之游。……尝因酣宴之余,为韵语以奖劝灵运、瞻等(笔者按:指谢混《诫族子诗》)。”可见当时在谢氏家族内部,形成了一个家族性的诗人群。谢混、谢灵运、谢惠连之外,谢瞻、谢晦都取能以诗取誉。谢瞻字宣远,卒于永初元年,史称其文章与从叔混、族弟灵运相抗。他的诗风与谢混接近,其《九日从宋公戏马台集送孔令诗》在当时是名作,代表宋初之体:

风至授寒服,霜降休百工。繁林收阳彩,密苑解华丛。巢幕无留燕,遵渚有归鸿。轻霞冠秋日,迅商薄清穹。圣心眷嘉节,扬銮戾行宫。四筵沾芳醴,中堂起丝桐。扶光迫西汜,欢余宴有穷。逝矣将归客,养素克



有终。临流怨莫从，欢心叹飞蓬。

体物浏亮，但不脱藻饰之格，单纯从修辞上看，也可以说是很精工。其《答康乐秋霖诗》也是这种风格，但摆脱颂圣格局，更多个人的感情：

夕霏风气凉，闲房有余清。开轩灭华烛，月露皓已盈。独夜无物役，  
寝者亦云宁。忽获愁霖唱，怀劳奏所诚。叹彼行旅艰，深兹眷言情。伊  
余虽寡慰，殷忧暂为轻。牵率酬嘉藻，长揖愧吾生。

比起前诗来，风格比较自然，并能使用汉魏散体，写景形似，情感稠叠，正是晋宋之际的诗风，盛唐孟浩然等人的五古，受到这种诗风的影响。晋宋之际，五言体物缘情之作，篇幅普遍趋长，出现五言联章体，谢瞻《于安城答灵运诗》共五章，颜延之《秋胡行》共九章、谢灵运《登临海峤初发疆中作与从弟惠连可见羊、何共和之诗》共四章。这种情况，反映时人五言诗艺术技巧的提高。谢晦（390—426）五言所存，仅《彭城会诗》四句“先荡临淄秽，却清河洛尘。华阳有逸骥，桃林无伏轮。”《南史》本传载：“帝于彭城大会，命纸笔赋诗。晦恐帝有失，起谏帝，即代作。”可见当时的五言诗写作，已有相当的规范，而谢晦正是以能诗自居的。谢晦为刘裕顾命之重臣，元嘉三年因被朝廷所逼，起兵抵抗，旋即失败，逃亡中被执，槛送京师，道中作长篇骚体诗《悲人道》，伸冤抒怀，然整体质直，少警策之句。谢晦侄谢世基一同陷狱，叔侄临刑时，世基为连句诗“伟哉横海鲸，壮矣垂天翼。一旦失风水，翻为蝼蚁食”，谢晦续之云：“功遂侔昔人，退保无智力。既涉太行险，斯路信难陟”，后来谢灵运起事、临刑，也都作诗以明志，实乃谢氏家风之流传。

上述由晋入宋诸家，诗风不一，但对后来元嘉诗风都有所影响。总结地说，晋宋之际的诗风，基本上是沿承东晋清旷舒缓之体，理过于情，景乏生动，又多为雅颂之体。但因世移事变的刺激，多有慷慨之风。从其渊源来看，不仅效法西晋诸家，并且有远效汉魏诗风者。

## 二、何承天的《鼓吹饶歌》

《宋书·乐志》：“鼓吹饶歌十五篇。何承天义熙中私造。”魏、吴、西晋，皆选用汉饶歌乐曲的一部分，别制新辞，其内容为赞颂各朝开国建业过程中的各次武功。西晋灭亡，雅乐流散，晋初议乐制，“以无雅乐器及伶人，省太乐并鼓吹令。是后颇得登哥、食举之乐，犹有未备。明帝太宁末，又诏阮孚等增益之，成帝咸和中，乃复置太乐官，鸠集遗逸，而尚未有金石也。”仅说复置太乐官，未复置鼓吹令，不知其时“鸠集遗逸”之中，有无鼓吹之乐。东晋虽沿西晋王统，然倾覆之后，形同重建，江左朝廷，应该新造鼓吹曲辞，但终究未造者，大概是因为乐曲的沦缺。又郭茂倩《乐府诗集》卷四十四《清商曲辞》论清商乐源流云：“清商乐一名清乐。清乐者，九代之遗声。其始即相和三调是也，并汉魏已来旧曲。其辞皆古调及魏三祖所作。自晋朝播迁，其音分散，苻坚灭凉得之，传于前后二秦。及宋武定关中，因而入南，不复存于内地。”刘裕平关中在义熙十二年，其所得的汉魏旧乐中，或有汉鼓吹乐曲。何承天（370—447）作《鼓吹饶歌十五首》，体制上齐杂言并用，各篇长短也不一样。应该是依据乐曲所作的，最有可能是用刘裕平关中所得的鼓吹乐曲。观承天所作十五篇之首章《朱路》正是叙饶歌奏乐之辞，实为留传至今关于“鼓吹饶歌”不可多得的音乐资料，却从未被研究者所注意。

朱路扬和鸾，翠盖耀金华。玄牡饰樊纓，流旌拂飞霞。雄戟辟旷途，班剑翼高车。三军且莫喧，听我奏饶歌。清鞞惊短箫，朗鼓节鸣笳。人心唯恺豫，兹音亮且和。轻风起红尘，淳澜发微波。逸韵腾天路，颓响结城阿。仁声被八表，威灵<sup>①</sup>振九遐。嗟嗟介冑士，勛哉念皇家。（《朱路》）

由上可知鼓吹饶歌的主要功用，的确是军旅出行时仪仗奏乐所用的。其

① 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝·宋诗》卷四作“威震振九遐”，“震”下并附校记：“《广文选》作‘灵’。”

主要乐器,是鞞鼓、鼓、箫、箛。鼓主要起为箫箛定节奏的作用。从本诗的描述也可知,这一组《鼓吹饶歌十五首》并非没有乐曲依据的拟旧题,而应该仍是依旧乐制新诗。承天是著名学者,对音乐甚有研究,《宋书·乐志》载其论东吴雅乐之文,“又能弹箏”(《宋书》本传)。又熟于典章朝仪,义熙十一年,“宋台建,召为尚书祠部郎,与傅亮共撰朝仪”(《宋书》本传),其私造鼓吹曲辞,或在此时。

何氏并没有完全沿袭魏、吴、晋《鼓吹曲辞》“述功德受命以相代,大抵多言战阵之事”<sup>①</sup>的写作模式,只有《雍离》、《战城南》、《巫山高》是写平叛破敌之事,其中《雍离》是写刘裕等人平定桓玄、殷仲堪之事。但总的看来,这一组饶歌辞,雅颂之意甚少,勛勉之词颇多,如“嗟嗟介胄士,勛哉念皇家”,皇家当指晋室,而《思悲公》一篇咏周公虽遭流言而能“制礼作乐兴颂声”,结尾说“唯我君,继伊周,亲睹盛世复何求”,实为歌颂刘裕能继周公之业,期其能复兴晋室。又《上邪》以“上邪下难正,众枉不可矫”为主题,举历史上正反两方面的经验教训,其写法与三曹的咏史乐府相近。《将进酒》更是直接讽刺饮酒荒亡之鉴,《有所思》咏“曾闵二子善养亲”,则都是讽世之作。还有几首的主题与政治毫无关系,如《上陵者》写生死之事:

上陵者,相追攀,被服纤丽振绮纨。携童幼,升崇峦,南望城阙郁盘桓。王公第,通衢端,高甍华屋列朱轩。临濬谷,掇秋兰,士女悠奕映隰原。指菅丘,感牛山,爽鸠既没景君叹。嗟岁聿,逝不还,志气衰沮玄鬓斑。野莽宿,坟土干,顾此累累中心酸。生必死,亦何怨,取乐今日展情欢。

此诗抒写人生盛衰生死之变,正是魏晋诗的常见主题。虽新意无多,但情绪还是比较慷慨激烈的。《临高台》则叙游仙之事,末尾却以抛弃求仙幻想、努力奉事明君的话来劝勉世人:

<sup>①</sup> 郭茂倩:《乐府诗集》卷十六,第224页。

临高台，望天衢，飘然轻举陵太虚。携列子，超帝乡，云衣雨带乘风翔。  
肃龙驾，会瑶台，清晖浮景溢蓬莱。济西海，濯消盘，伫立云岳结幽兰。驰  
迅风，游炎州，顾言桑梓思旧游。倾霄盖，靡电旌，降彼天途颓窈冥。辞仙  
族，归人群，怀忠抱义奉明君。任穷达，随所遭，何为远想令心劳。

晋宋之际，由于世变频繁，人心危机，道教及佛教净土信仰也很盛行，士族中希企隐逸乃至求仙的风气又一度兴盛，这在谢灵运、鲍照诗中也有所表现。其时又有新的神仙传说产生，如湛方生《庐山神仙诗》，就记载太元十一年庐山樵采者看到一沙门升仙。<sup>①</sup> 陶渊明虽不信神仙，但其《桃花源记》也受到了这时流行的神仙传说的影响。这样看来，何承天这首《临高台》，正是有感于当时士族中仍然有求仙幻想者而写作的。

郭茂倩论云：“按此诸曲，皆承天私作，疑未尝被于歌也。虽有汉曲旧名，大抵别增新意，故其义与古辞，考之多不合云。”但突破应制之体，并且也没有简单地模拟汉铙歌十八曲的内容，正是何氏《鼓吹铙歌十五首》的价值所在。只是受东晋哲理诗风的影响，抒情之意少，明理之意多，限制了它们的艺术价值。在写法上，何氏每诗都以本题曲名开端，这当然是模仿汉铙歌的。汉铙歌各曲，虽多采首二字为题，但诗中的内容不完全与曲名相关。何氏则多采用缘题赋写的方法，如《朱路》则改“鹭”为“路”，而以“朱路扬和鸾”开篇；《思悲公》则咏周公；《雍离》古辞又作“翁离”，又作“拥离”，实不知其意，而何氏首句，则说“雍土多离心，荆民怀怨情”；《石流》古辞意义也难以明白，何氏则以“石上流水，溅溅其波”开始。这种写法，正开后来齐梁文人拟乐府的赋题之法<sup>②</sup>。这样看来，何承天这一组《鼓吹铙歌十五首》，无论从其自身的思想、艺术价值来说，还是从诗歌史的实际影响来看，都是值得重视的。从诗学的性质来讲，何氏的鼓吹曲辞，体制在雅颂与拟古之间，对后来元嘉诗学是有影响的。其诗歌的艺术，虽乏生动精警，但文从字顺，风格浏亮，对玄雅藻饰之风有所改革。所以论晋宋之际的诗歌，不能漏落何承天的这一组诗。

① 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗·晋诗》卷十五。

② 参见钱志熙《齐梁文人拟古乐府赋题法初论》，《北京大学学报（哲学社会科学版）》，1995年第4期。

### 三、颜延之“体裁明密”的诗风

颜延之(384—456),琅琊人,好读书,无所不览,文章之美为当时之冠。义熙十二年刘裕北伐,奉命至洛阳,作《北使洛》、《还至梁城作》二诗,为谢晦、傅亮所赏。<sup>①</sup> 延之在当时与谢灵运齐名,南朝人论文,常称“颜谢”。沈约《宋书·谢灵运传论》:“爰逮宋氏,颜、谢腾声。灵运之兴会标举,延年之体裁明密,并方轨前秀,垂范后昆。”《南史·颜延之传》载:“延之与陈郡谢灵运俱以辞采齐名,而迟速悬绝。文帝尝各敕拟乐府《北上篇》,延之受诏便成,灵运久之乃就。”颜、谢之诗,都是当时体,延之较少玄学味,而更多儒雅气息,钟嵘评颜为“经纶文雅才”(《诗品·宋光禄大夫颜延之诗》)。他所作的《庭诰》,表现的也是纯正的儒家修身养性的思想,近于后世理学家流。

延之在当时的诗人中,不仅与谢灵运齐名,而且早年曾交结陶渊明,晚节又与鲍照论文,实是从义熙到元嘉诗歌史中的关键性人物。陶渊明与当时名流交结甚少,颜延之和他倾心相交,可能和他们在门第、性格上的接近有关系。延之祖颜含为东晋初名臣,但颜氏终东晋一代,并未跻身门阀政治之核心,不属于当时所谓的“江左冠族”、“盛流”,<sup>②</sup>但也不是庶族,大抵属于未能进入高门的次等士族,所以他在门第上与陶渊明比较接近。又延之“少孤贫,居负郭,室巷甚陋”,“饮酒不护细行”,<sup>③</sup>其行为与个性,也有与陶渊明接近的地方。梁代萧统所作《陶渊明传》记载陶、颜之交往:“先是,颜延之为刘柳后军功曹,<sup>④</sup>在浔阳,与渊明情款,后为始安郡(笔者按:景平三年,陶五十九岁时),经过浔阳,日造渊明饮焉。每往,必酣饮致醉。弘欲邀延之坐,弥日不得。延之临去,留二万钱与渊明。”<sup>⑤</sup>不仅如此,陶渊明去世后,颜延之还作了《陶征士诔》。颜氏中年后也有一种隐逸田园的愿望和尝试,有可能是受到陶

① 《宋书》卷七十三《颜延之传》。

② 《宋书》卷一《武帝上》“尚书左仆射王愉、愉子荆州刺史绥等,江左冠族”。又“高祖名微位薄,盛流皆不与相知”。

③ 《宋书》卷七十三《颜延之传》。

④ 宋吴仁杰《陶靖节先生年谱》系此于义熙十二年,陶五十四,则颜三十三岁。两人可谓忘年之交。

⑤ 严可均辑:《全梁文》卷二十,第3068页。

渊明的影响。元嘉初,延之因与当政不合,“屏居里巷,不豫人间者七载”<sup>①</sup>。其《重释何衡阳达性论》:“薄从岁事,躬敛山田。田家节隙,野老为俦。言止谷稼,务尽耕牧,谈年计耦,无闻达义。”又其《始安郡还都与张湘州登巴陵城楼作诗》:“万古陈往还,百代劳起伏。存没竟何人,炯介在明淑。请从上世人,归来艺桑竹。”可见延之与渊明,在思想与经历上都有接近的地方。这些都是他与陶渊明结交并能论其诗文成就的思想基础。但延之论陶之文学,仅推崇其“文取指达”,<sup>②</sup>并未真正认识到陶诗的艺术价值。而他自己的诗风,则与谢灵运一样,都是属于晋宋之际士族名流的诗风。又因入世求功名,进入刘宋政权,成为刘宋王朝雅颂文学的主要作者,在诗歌艺术上不像陶、谢、鲍三家那样都有独特的题材领域的开拓与艺术风格的创造。论者在比较陶、谢诗风时,以陶为自然,谢为人工。而在论谢与颜的诗风时,却又认为谢诗较颜诗更多体现自然之美,更近于性情。如上述沈约的评论,即以“体裁明密”评颜,而称谢为“兴会标举”。更早一点,在延之当代,鲍照就曾当着他本人说:“谢五言如初发芙蓉,自然可爱;君诗若铺锦列绣,亦雕缛满眼。”<sup>③</sup>延之本人对于这样的评论,是相当不满意的。其实,从谢、颜两家的起点来看,都是接受晋宋之际的流行诗风,以此为出发点上溯西晋乃至汉魏诗风。从两人早年的乐府诗来看,延之早年的《秋胡行》、《从军行》比起灵运的乐府,更近于汉魏的风格,语言上更加质朴自然。前引文帝让两家比试拟乐府,延之速就,而灵运后成,也可以说明,从两人早期的风格来看,延之比较自然,而灵运拟乐府诗步趋陆机,作风更趋人工雕镂。说他的诗歌不及谢之自然,主要是因为他不像谢那样,从山水美里面获得一种近于清新自然的风格。而延之虽然早年所作行旅诗如《北使洛诗》、《还至梁城作诗》等,写景抒情,颇有生动之效。但是元嘉中以雅颂著名,不仅多典雅润饰,而且偶及写景,也都是皇家贵游的气息,如:“楼观眺丰颍,金驾映松山。飞奔互流缀,缇毂代回环。神行埒浮景,争光溢中天。开冬眷徂物,残悴盈化先。阳陆团精气,阴谷曳寒烟。攒素既森蔼,积翠亦葱芊。”(《应诏观北湖田收诗》)“虞风载帝狩,夏谚颂王游。

① 《宋书》卷七十三《颜延之传》。

② 颜延之《陶征士诔》,严可均辑:《全宋文》卷三十八,第2646页。

③ 《南史》卷三十四《颜延之传》。

春方动宸驾,望幸倾五洲。山祗辟峤路,水若警沧流。神御出瑶轸,天仪降藻舟。万轴胤行卫,千翼泛飞浮。凋云丽璇盖,祥飙被彩旂。江南进荆艳,河激献赵讴。金练照海浦,笳鼓震溟洲。藐眄觐青崖,衍漾观绿畴。民灵蹇都野,鳞翰耸渊丘。德礼既普洽,川岳遍怀柔。”(《车驾幸京口三月三日侍游曲阿后湖作诗》)这种“颂王游”的作品,当然不可能形成谢灵运纪行诗那种真正表现自然之美的生动风格。但延之诗艺之成熟,实较灵运为早,《北使洛诗》、《还至梁城作诗》等都是义熙年间的重要诗歌,对谢灵运纪行写景艺术的形成,应该有所影响。当他摆脱雅颂思维,真正描写自然景物的时候,其生动入神,常常不亚于灵运,佳句如:“宫陛多巢穴,城阙生云烟。”“阴风振凉野,飞云翳穷天。”(《北使洛诗》)“故国多乔木,空城凝寒云。”(《还至梁城作诗》)“水国周地险,河山信重复。却倚云梦林,前瞻荆台囿。”(《始安郡还都与张湘州登巴陵城楼作诗》)“松风遵路急,山烟冒垆生。”(《拜陵庙作诗》)“勤役从归愿,反路遵山河。”(《秋胡行》)可见颜、谢诗风,实多相近之处。

延之乐府没有谢灵运那样多,但成就比谢灵运要高。《秋胡行》魏晋人之作,多变为抽象说理,甚至离开秋胡本事。延之《秋胡行》则是一长篇叙事诗,共九章,完整地叙述秋胡夫妻悲剧故事的全过程,其中写秋胡行役一章:

嗟余怨行役,三陟穷晨暮。严驾越风寒,解鞍犯霜露。原隰多悲凉,回飙卷高树。离兽起荒蹊,惊鸟纵横去。悲哉游宦子,劳此山川路。

又写秋妻独守空闺一章:

超遥行人远,宛转年运徂。良时为此别,日月方向除。孰知寒暑积,僮僮见荣枯。岁暮临空房,凉风起坐隅。寝兴日已寒,白露生庭芜。

这两章明显受到魏晋以来行旅诗与思妇诗的影响。也可证魏晋以来文人拟汉乐府时,其风格与表现方法,总是受着当时诗风的影响。《从军行》是颜氏乐府的代表作:

苦哉远征人，毕力干时艰。秦初略扬越，汉世争阴山。地广旁无界，岩阿上亏天。峤雾下高鸟，冰沙固流川。秋飙冬未至，春液夏不涓。闽烽指荆吴，胡埃属幽燕。横海咸飞骊，绝漠皆控弦。驰檄发章表，军书交塞边。接镞赴阵首，卷甲起行前。羽驿驰无绝，旌旗昼夜悬。卧伺金柝响，起候亭燧燃。邈矣远征人，惜哉私自怜。

此诗对边塞从军作一种全面性的描写，正是文人的拟写之笔。但作者讲究场面的完整，诗歌的形象性是比较强的，比陆、谢的酷不入情、赋写时物“藻以玄思”的作法，要自然平易得多。另外颜氏乐府虽多用晋宋俳偶之体，对汉魏乐府的叙事传统还是努力保持着的。后来鲍照的拟古乐府，正是在这个方向上，更加入现实性的内容，而成就其杰出的创造。溯其先声，不能不归功于颜延之。而鲍照秘此源头而不宣，唯将延之后来的雕绩之作与灵运比较，以减其声价，未尝没有文人相轻的因素在里面。

颜诗给人的另一突出印象就是重视人工锤炼。锤炼的作风，在陆机与张协的诗歌中已经有所表现，但总观两晋诗歌，其人工技巧仍多侧重于雕藻锤炼的方法，要等到颜、谢等人的手中，方才明确起来，而延之在这方面表现得尤其突出。钟嵘《诗品》说颜诗“动无虚散，一句一字，皆致意焉”，实际上就是指锤炼的艺术效果。他的诗句，第一次将对仗与节奏结合起来，造成铿锵明朗的节奏，比谢诗有更好的音乐性。颜诗还明显地表现出对句法、章法的自觉运用，属对工整，词气遒劲，好用典，长于用韵。南朝诗人多受其影响，庾信、杜甫都对延之有所继承。像《五君咏》这样的诗，最能体现延之的这一特点，其中《嵇中散》一首：

中散不偶世，本自餐霞人。形解验默仙，吐论知凝神。立俗迥流议，寻山治隐伦。鸾翮有时铍，龙性谁能驯。

作者的写法看似随意，实际上因为要在短短八句中写出一个人物的整体精神气质，而且又不是通过事件的叙述自然表现，而是用晋宋人品评人物的方法来写，所以在语言的使用上要特别注重意匠经营。又如“沈醉似埋照，寓辞类



托讽”(《阮步兵》),“怀情灭闻见”,“韬精日沈饮”(《刘参军》),“屡荐不入官,一麾乃出守”(《阮始平》),“深心托毫素”(《向常侍》),皆意致深密,措辞凝炼,句法上毫无支离、牵率之病。可见延之在诗歌语言艺术上的功底。

从上述几项来看,延之的诗风,比起谢灵运来近体化的倾向更加明显,而谢诗则更多地保存魏晋诗歌的风骨。这也是延之诗虽然在近体化过程中是一个重要的环节,但到了近体化完成后的唐代,其影响反而不如谢氏的原因所在。因为他的艺术多是可以被后人超越的,而谢诗则有后人无法超越的艺术价值。

元嘉中,因刘义真之败,谢、颜也跟着倒霉,他们都以“构扇异同,非毁执政”<sup>①</sup>的罪名遭到处罚。谢出任永嘉太守(今浙江温州),颜则出为始安太守(今广西桂林),两处都是山水胜地。但谢在永嘉大量创作山水诗,从而开创山水诗派。颜氏在桂林(始安)所作山水诗佚句:“未若独秀者,嵯峨郭邑间”,又“旦泛桂水潮,映月游海滢”,其风格也颇为明秀,但所作不多。从这里我们可以看出,谢、颜在当时虽然是被人视为势均力敌的诗人,但谢在永嘉任上,创造力大爆发,创作上有了大飞跃,因而超过了颜。颜的创作功力并不比谢差,在语言技巧方面,颜甚至优于谢,但颜氏没有经历过那种创造力大爆发的阶段。可见,一个作家如要取得巨大成功,经历创作力大爆发的阶段是很重要的。当然这也不是单凭主观追求就能得到,还要有外界的一些条件。

谢灵运去世虽早,但在诗坛上的影响却越来越大。当时诗人如鲍照之流,写山水诗都学习谢灵运的作法。另一方面,颜延之虽然还活着,但他那种内容上以雅颂为主,风格上雕琢典雅的诗风,却越来越不被年轻一辈的诗人所喜爱。他们喜欢更加活泼、自由的作风,因此觉得谢诗更容易接受。于是就有上述鲍照的颜、谢比较论,影响后世至为深远,但却对颜、谢诗之发展经历与延之真正的艺术追求,类多暗昧,因尝试做上述疏论。

<sup>①</sup> 《宋书》卷六十七《谢灵运传》

### 第三节 谢灵运的山水诗艺术

#### 一、早期创作

谢灵运生于东晋太元十年(385),卒于宋文帝元嘉十年(443)。在同时代的诗人中,陶渊明比他大二十岁,颜延之则比他小一岁,鲍照比他小二十七岁。他在当世与颜延之齐名,南朝人亦多以颜、谢并称,至近代文学史家,多将谢与颜、鲍合称元嘉三大家。唐以降人又常将他与陶渊明相提并论,称作“陶谢”,如杜甫有诗云:“陶谢不枝梧,风骚共推激”,<sup>①</sup>杨万里亦云:“黄陈篱下休安脚,陶谢行前更出头。”<sup>②</sup>可见他与陶渊明一样,都被看作是文人诗的经典作家。陶开创田园隐逸诗风,谢则开创了山水诗风。但这两位常被后人相提并论的同时代诗人,他们生前是否有过接触,是否读过对方的作品,知道对方的事迹呢?今天居然找不到一丁点这方面的资料,这是很遗憾的。尽管两人的社会地位、人生观、性格差异很明显,但也不是没有共同之处。他们都热爱自然,向往真率的人生,追求自然古朴的艺术风格。谢灵运在诗歌创作方面可能受到过陶诗的影响。<sup>③</sup>但是谢是典型的贵族化的诗人,他的贵族性格是根深蒂固的,陶则是那时代难得的平民性的知识分子。谢的整个人生历程也很坎坷不平,但他一生的行为中,虚浮、矫饰的性质总是存在的,陶的一生却给人十分真实切近的感觉。与陶渊明的超越晋宋诗风相比,谢灵运的诗歌创作,从诗学的基础方面来看,更多地受到晋宋之际诗歌风气的影响。谢灵运“性奢豪,车服鲜丽,衣裳器物,多改旧制,世共宗之”。(《宋书》本传)他的

① 仇兆鳌:《杜诗详注》卷三《夜听许十一诵诗爱而有作》,第247页。

② 辛更儒:《杨万里集笺校》卷二十六《跋徐恭仲省干近诗(其三)》,中华书局,2007年版,第1369页。

③ 日本学者石川忠久《关于陶渊明的几个问题》一文,认为谢灵运《登江中孤屿诗》中“怀新道转迥”一句中“怀新”,《田南树园激流植援诗》中“清旷招远风”中的“远风”,应该是采用陶诗《癸卯岁始春怀古田舍诗二首(其一)》中“平畴交远风,良苗亦怀新”中的相应词语。又将谢诗《登池上楼诗》与陶诗《归园田居》之一作比较,体认两诗在思想内容与艺术结构上的共同之处。并将谢氏《石壁精舍还湖中作诗》“寄言摄生客,试用此道推”与陶《饮酒诗》“此中有真意,欲辨已忘言”相比较,认为谢灵运受到陶渊明的影响,并说:“说的再大胆一些,灵运的文学就是在靖节所开拓的世界里受到启发而构筑起来的。”全文载于赵敏俐等编《中国中古文学研究》,学苑出版社,2005年版。

审美趣味,也是趋于华丽雕琢的。许学夷即说谢灵运对古诗风格的变化,与这种“畔古趋变”的性格有关系。<sup>①</sup>

谢灵运学问渊博,并多用于诗。近人黄节称“康乐之诗,合《诗》、《易》、《礼》、《周》、《骚》、《辩》、仙、释以成之”,<sup>②</sup>这种以学为诗的作风,可以说是前此的诗人所少见的。在诗学方面,他也有很深的研究。《隋书·经籍志四》载有谢灵运编纂的《诗集》五十卷,《诗集钞》十卷,《诗英》九卷,应该是他所编选的历代诗的总集。钟嵘《诗品》引用谢灵运对左思、潘岳的评论:“谢康乐尝言:左太冲诗,潘安仁诗,古今难比。”又引其对张华的评论:“张公虽复千篇,犹一体耳。”可见他对历代诗人的成就高下,有过一些研究。两晋文士如挚虞、李充都曾编纂总集,并系之评论,晋宋之际为之者更多。而评论古诗及古诗人之作,也是东晋名士清谈、品评之一种,《世说新语》中常可见到。谢灵运对五言诗的研究,在当时堪称专家之学,他的诗歌创作正是建立在其诗学的基础之上的。

谢灵运的诗歌创作发轫于晋末义熙年间,现存集中之作,如五言《述祖德诗》、《九日从宋公戏马台集送孔令诗》、《彭城宫中直感岁暮诗》及《从游京口北固应诏诗》,四言《三月三日侍宴西池诗》、《赠从弟弘元诗》、《答中书诗》、《赠从弟弘元时为中军功曹住京诗》、《赠安成诗》、《答谢咨议诗》等,多是义熙、永初间所作。<sup>③</sup>可见谢氏在晋末宋初,诗名已著。从这些诗歌中可以看到,灵运的诗学与陶渊明一样,也是发端于东晋后期的酬唱与雅颂,而其革新玄雅之功,远不及陶。

谢氏在诗史上的崇高地位,是由其入宋后大量创作的山水诗奠定的。但在创作山水诗之外,他还写过不少拟乐府诗。谢灵运乐府的写作年代不容易

① 许学夷:《诗源辩体》卷七,第108页。

② 原载《学衡》第39辑,转引自葛晓音编《谢灵运研究论集》,《谢灵运研究丛书》,广西师范大学出版社,2001年版。

③ 诸诗写作时间,顾绍柏《谢灵运生平事迹及作品系年》多有考证,可参看。该文收录于陈祖美《谢灵运年谱汇编》,《谢灵运研究丛书》。

确定。<sup>①</sup>但从其诗学发展的逻辑来看,乐府是模拟前人的体制,山水诗则是其独特的创造,他创作乐府的时间,应该是在山水诗创作之前。自西晋潘、陆诸家以降,即多形容季节物候之变化以抒发时序迁流、人生短暂、世事盛衰等感慨,至东晋此风仍盛。晋末谢混《游西池诗》、殷仲文《南州桓公九井作诗》,被诗史视为变革玄风之代表作,但其基本的写作模式,仍是属于两晋感物兴思一类。谢灵运的乐府诗,主题无出此外,其与陆诗的渊源关系尤其密切。陆机亡国之后入仕原本是敌国的晋朝,意在功名,志望甚峻。他以拟古乐府与古诗的方式婉曲地寄托身世,并以事物盛衰与阴阳转化暗寓包括王朝兴灭在内的诸多人事之感。灵运身处晋宋易代之际,虽然他很早入刘裕幕中,却偃蹇不羁,因王朝更替与谢氏家族名爵的降落,亦多不平之感。所以他差不多整体地继承了陆机乐府诗的主题,<sup>②</sup>但并不直接表达,多以时物荣衰、时运推移来迂曲地表达,并且多加以理性解释。如《善哉行》写时光流逝、“凉来温谢,寒往暑却”,“阴灌阳丛,凋华堕萼”的悲感,最后以“鄙哉愚人,戚戚怀瘼。善哉达士,滔滔处乐”来解释郁结之情。

另一方面,灵运的乐府诗继承了魏晋诗人的功业主题,但情感基调为悲哀而非奋发,表现了诗人处于易代之际复杂的政治环境中企望复兴家族、建功立业的带有悲剧色彩的人生体验。《长歌行》就是这方面的代表作品:

倏烁夕星流,昱奕朝露团。粲粲乌有停,泫泫岂暂安。徂龄速飞电,颓节骛惊湍。览物起悲绪,顾己识忧端。朽貌改鲜色,悴容变柔颜。变改苟催促,容色乌盘桓。亹亹衰期迫,靡靡壮志阑。既惭臧孙慨,复愧杨子叹。寸阴果有逝,尺素竟无观。幸賒道念戚,且取长歌叹。

古乐府《长歌行·青青园中葵》是因园葵起兴,并取象百川,以喻人生短暂,少

① 日本学者藤井守《谢灵运的乐府诗》一文,比较谢灵运、谢惠连两家同题拟乐府的写作情况,并引《宋书》谢灵运本传所载灵运与惠连等人共为山泽之游,以文章赏会的记载,认为是元嘉中与谢惠连等人“以文章赏会”时所作。其说并无根据,今不采用。原文刊《日本中国学会报》第27辑,1975年10月。此据宋红编译《日韩谢灵运研究译文集》,《谢灵运研究丛书》。

② 灵运乐府之拟陆机,其迹甚显,但历来学者少有论述。上引藤井守《谢灵运的乐府诗》一文,是较早仔细研究这个问题的一篇论文。

壮须努力之意。陆机与谢灵运的《长歌行》，都是模拟古诗，但风格则全失汉魏之生动。这里最可以看出晋宋体与汉魏体的区别。

谢灵运从潘、陆诗中学到了一种写物的技巧，他早年认真地学习过作赋，所以他的表现手法，近于形似体物。如《悲哉行》：

萋萋春草生，王孙游有情。差池燕始飞，夭袅桃初荣。灼灼桃悦色，  
飞飞燕弄声。檐上云结阴，涧下风吹清。幽树虽改观，终始在初生。松  
茑欢蔓延，樛葛欣蓊紫。眇然游宦子，晤言时未并。鼻感改朔气，眼伤变  
节荣。侘傺岂徒然，澶漫绝音形。风来不可托，鸟去岂为听。

他的这类诗，将体物、感怀、说理等多种因素融为一体，而语言则近于雕藻，大量使用陆机诗的对偶法。其特点是两句之间，距离很近，从后来格律诗的对仗来说，类乎合掌。如：“徂龄速飞电，颓节惊惊湍”（《长歌行》），一写自己的年华，一写季节。又如：“盛往速露坠，衰来疾风飞”（《君子有所思行》），一写其盛，一写其衰。其间稍有参差，但变化角度很小。萧涤非云：“康乐诗，对偶特多，然句意有极变化处，自表面观之，上下两句，似为对立，然细察其意，则实有先后宾主之分，如云‘积痼谢生虑，寡欲罕所阙’，寡欲，直是谢生虑之一方法，故下句乃上句之注脚。又如，‘企石挹飞泉，攀林摘叶卷’，亦是一意，盖言摘叶以挹泉也。至如‘俯濯石下潭，仰看条上猿’，则写景命意尤奇绝。前人多误以二句为对峙，《对床夜话》云，苏子卿诗‘俯观江汉流，仰视浮云翔’，魏文帝‘俯视清水波，仰看明月光’，子建‘俯降千仞，仰登天阻’，何敬祖‘仰视垣上草，俯察阶下露’，又，‘俯临清泉渊，仰视嘉木敷’，谢灵运‘俯濯石下潭，仰看条上猿’，又‘俯视乔木杪，仰聆大壑瀟’，辞意一也。古人句法极有相袭者，不知康乐此语，句法虽相袭，而意实不一。盖所谓俯濯，乃指猿影言，非康乐自濯也，此句虽在上，而其主格乃在下句，康乐当先见潭底之影而后仰视耳，若此之类，非细参，便易抹杀前人好处。”<sup>①</sup>此论谢氏对仗法，重视其对

<sup>①</sup> 萧涤非《读康乐诗札记》，原载《清华中国文学月刊》第一卷第4期，收入葛晓音编《谢灵运研究论集》。

晋人合掌对仗法的积极发展,甚为精卓。又谢诗之形容景物,也完全是物色相近的景物之排列。如上引《悲哉行》写景,就是这样。谢氏又好用叠字与连语,尤喜双声叠韵以见巧,如上诗中萋萋、灼灼及蔓延、蘼紫之类。这种作法后来的山水诗也大量使用,对此学者多已指出,<sup>①</sup>但未辨其渊源实出于拟乐府。另外,从诗学发展的逻辑来看,谢氏大量拟作乐府,是为了努力超越其发端之晋末诗风,溯源西晋。谢氏正是通过拟乐府的创作,培植其诗歌艺术,为其山水诗的创作奠定诗学上的基础。

谢灵运另有《拟魏太子邺中集诗八首》,萧统等编《文选》归入“杂拟”一类。晋宋之际盛行集会赋诗,其风气实可上溯邺下之公宴赋诗。灵运以当代之风气,逆探邺下遗事。同时在拟古之中,寄托自己的身世与情感。观其诸诗之序,如“家本秦川,贵公子孙,遭乱流寓,自伤情多”(《王粲》),“少无宦情,有箕颍之心事,故仕世多素辞”(《徐幹》),“卓犖偏人,而文最有气,所得颇经奇”(《刘桢》),“公子不及世事,但美遨游,然颇有忧生之嗟”(《平原侯植》),所论古人心迹诗风,近于灵运自叙。组诗写作时间不能确定,顾绍柏系于元嘉三年或四年灵运为秘书监时。但考察这组诗的整体性质,是写曹丕为太子时众文士的侍从文宴,这种情况与义熙十二年谢氏为刘裕世子刘义符中军咨议时最接近。而且当年刘裕北伐,以世子刘义符为中军将军、监太尉留府事,灵运侍从世子,当有文酒之宴,灵运因今事而触发拟古之动机。这一组诗,虽然语言风格较邺下诸子实际的诗风更为雕琢,近于陆机拟古诗的语体,但作者还是在相当程度上放弃晋宋常格,回归邺下诸子“慷慨以任气,磊落以使才。造怀指事,不求纤密之巧;驱辞逐貌,唯取昭晰之能”(《文心雕龙·明诗》)的作风。如《陈琳》一首:

皇汉逢屯遭,天下遭氛慝。董氏沦关西,袁家拥河北。单民易周章,窘身就羈勒。岂意事乖己,永怀恋故国。相公实勤王,信能定螫贼。复睹东都辉,重见汉朝则。余生幸已多,矧乃值明德。爱客不告疲,饮讌遗景刻。夜听极星烂,朝游穷曛黑。哀哇动梁埃,急觴荡幽默。且尽一日

<sup>①</sup> 如萧涤非《读康乐诗札记》一文就曾指出这一点。

娱,莫知古来惑。

在文体上散句与偶对兼用,以叙述抒情为主,而非藻饰及体物之格。可以说,由拟乐府的效法西晋到《拟魏太子邺中集诗八首》的远溯建安,体现了谢灵运进一步追溯文人诗艺术传统的努力。

从义熙到永初,谢灵运在诗歌创作方面所取得的成就虽足以骄视一世,但所循的还是晋宋之际诗坛常规的写作模式,并未取得独有千秋的创造性成就。永初三年七月,他遭执政之排挤出守永嘉,途路触景生情,诗兴勃发,正如其《邻里相送至方山诗》所抒的那样:“析析就衰林,皎皎明秋月。含情易为盈,遇物难可歇”,在激越的感情、新异的时物与山水风景中,他的诗歌艺术创造力的闸门被打开,在突破自己以往写作模式与状态的同时,当然也就突破了诗坛长期以来的写作模式。这种突破最直观的表现,也许正在创作数量的迅速增加上。由于部分诗歌写作地点还不能确定,所以我们无法准确统计谢氏从永初三年七月自建康出发到景平元年底一年多时间内所作诗歌的篇目。但是仅就能确定的篇目来看,我们应该特别注意这样一个现象:谢灵运此时吟咏之频繁,早已突破了诗坛一般的状态。辞官永嘉太守归隐始宁墅的一两年内,他的创作继续保持这种多产的状态。其实这不是简单的创作量增加的问题,我们真正要关注的是量的迅速增加背后所带来的诗歌境界的开拓与写作模式的不知不觉的变化。许学夷《诗源辩体》引何仲默之论,认为“古诗之法亦亡于谢”,并从诗史角度认为“灵运诗为破第一关”,<sup>①</sup>即包含上述意义在内。

## 二、山水诗艺术

谢灵运的山水诗,从题材及其所反映的对于山水的审美趣味来看,是一个很大的创新。但其诗歌体制与语言风格,却是在综合汉魏与两晋诗风的基础上创造出来的。从表现的内容来看,谢氏山水诗可以说仍是以情志为本的,由两晋的感物兴思、兼苞名理上溯到汉魏乃至诗骚的比兴寄托。唐代诗

<sup>①</sup> 许学夷:《诗源辩体》卷七,第112页。

人白居易《读谢灵运诗》云：

谢公才廓落，与世不相遇。壮志郁不用，须有所泄处。泄为山水诗，逸韵谐奇趣。大必笼天海，细不遗草树。岂唯玩景物，亦欲摅心素。往往即事中，未能忘兴谕。因知康乐作，不独在章句。<sup>①</sup>

这就是说，谢诗不仅是写景物、即事，也有摅心素、兴谕的一面。这正是谢氏对诗骚比兴遗风的继承。他的山水诗，从其整体的效用来看，仍是具有寄托性质的。这是对其拟古诗与拟乐府诗寄托法的发展，黄节即称“其所寄怀，每寓本事”。<sup>②</sup> 具体地说，有时候他采用了楚辞的比兴方法与意象，如《石门岩上宿》：

朝搴苑中兰，畏彼霜下歇。暝还云际宿，弄此石上月。鸟鸣识夜栖，木落知风发。异音同至听，殊响俱清越。妙物莫为赏，芳醪谁与伐。美人竟不来，阳阿徒晞发。

此诗于楚辞意境，多有汲取。《离骚》：“朝搴阰之木兰兮，夕揽洲之宿莽”，谢氏这里仿其句式。开头四句，搴兰、弄月之事，不无寄托，后面抒发的是一种与“美人”同赏自然美景、共饮芳醪的愿望，也是高远之思，含着超世脱俗之意。谢诗中直用比兴语的也很多，如《登池上楼诗》开头几句：“潜虬媚幽姿，飞鸿响远音。薄霄愧云浮，栖川怍渊沉。进德智所拙，退耕力不任。狗禄反穷海，卧痾对空林。”前面写“潜虬”、“飞鸿”，实非泛泛写登楼之所见，而是比兴之语。后面“进德”数句，则是赋法。至后段写登楼所览之景，仍有浓厚的主观情绪之寄托。又如《过白岸亭》一诗，“援萝临青崖，春心自相属。交交止栩黄，呦呦食萍鹿。伤彼人百哀，嘉尔承筐乐。荣悴迭去来，穷通成休戚”。诗人看到黄鸟与野鹿，联想起《诗经·秦风·黄鸟》与《小雅·鹿鸣》，于是发生了对人生荣悴、穷通的感慨。这种将眼前之景巧妙地引入比兴之意的作

① 朱金城：《白居易集笺校》，上海古籍出版社，1988年版，第369页。

② 黄节《谢康乐诗注序》，《黄节注汉魏六朝诗六种》，第568页。



法,也可以说是灵运在诗艺上的一种新的处理方式。他的诗中像这样使用比兴与赋结合的写法还有不少。如:“羈雌恋旧侣,迷鸟怀故林。含情尚劳爱,如何离赏心。”(《晚出西射堂诗》)“泽兰渐被径,芙蓉始发池。未厌青春好,已观朱明移。感感感物叹,星星白发垂。”(《游南亭诗》)谢氏借山水游玩来排解政治失意情绪,借山水领悟处世之哲理,这两条学者多已指出。前引沈德潜之论,称元嘉三大家诗“其厚重处古意犹存”,对于谢诗来讲,大概就是指这些艺术上的表现与诗骚及汉魏诗精神上有相通之处。

但谢灵运诗歌最重要的贡献,恐怕还是其奠定了诗歌以表现景物为主的艺术发展的方向。诗有抒情法,有体物法。抒情法以汉魏诗歌为高,体物法则以齐梁诗为精。灵运的诗歌,正好是介于这中间。可以说,抒情之法,至谢氏而昧,他的诗虽然仍是按照魏晋诗抒情、比兴、言志的原则来写,但不能充分地体现抒情诗的美学规律。其拟乐府学习潘、陆等人的雕藻写法,思想感情多隐匿于词藻与意象之间,属于刘勰所说的“情采”。他的山水诗基本上继承了两晋诗注重修辞的风格,也属于“情采”的诗美类型,这一点也是他不及他的前后辈诗人陶渊明、鲍照的地方。但是谢氏诗在体物的方法上,奠定了后世山水、景物一类诗歌的表现原则,也使谢诗在继承魏晋诗歌的基础上作出整体的创新。清人黄子云评论说:“康乐于汉魏之外,另开蹊径,抒情缀景,畅达理旨。三者兼长,洵堪睥睨一世。”<sup>①</sup>如《登池上楼诗》:

潜虬媚幽姿,飞鸿响远音。薄霄愧云浮,栖川怍渊沉。进德智所拙,退耕力不任。狗禄反穷海,卧痾对空林。衾枕昧节候,褰开暂窥临。倾耳聆波澜,举目眺岖嵌。初景革绪风,新阳改故阴。池塘生春草,园柳变鸣禽。祁祁伤幽歌,萋萋感楚吟。索居易永久,离群难处心。持操岂独古,无闷征在今。

### 《游赤石进帆海诗》:

<sup>①</sup> 黄子云:《野鸿诗的》,《清诗话》,第862页。

首夏犹清和，芳草亦未歇。水宿淹晨暮，阴霞屡兴没。周览倦瀛壖，况乃陵穷发。川后时安流，天吴静不发。扬帆采石华，挂席拾海月。溟涨无端倪，虚舟有超越。仲连轻齐组，子牟眷魏阙。矜名道不足，适己物可忽。请附任公言，终然谢天伐。

这些诗歌，从表现的内容上看，即是黄氏所说的“抒情缀景，畅达理旨，三者兼长”。所谓情，主要来自于政治方面，但也有一般的人生情绪，永嘉山水诗是谢灵运政治上失败后心灵危机时期的产物，这决定了其具有上文所说的情志为本、寄托为用的基本性质。灵运以穷搜山水、寻幽索异来宣释其政治与人生方面的郁结情怀，在东晋诗人以山水悟道、畅情的基础上，进一步促使诗歌与性情的结合，对中国古代山水诗艺术的发展是很重要的一步。

至于谢氏山水诗中的理，一方面是两晋诗歌的哲理传统，另一方面更也重要的，是作者在政治失意与各种人生矛盾的刺激下寻求理性解脱的努力，与其以山水畅情出于同样的心理原因。所谓理，虽然从名相的层面来看，多来自于老庄与仙释，但多经过作者自己的深度体察，以心灵自觉与思想顿悟的形式表达出来。如《富春渚诗》：

宵济渔浦潭，旦及富春郭。定山缅云雾，赤亭无淹薄。溯流触惊急，临圻阻参错。亮乏伯昏分，险过吕梁壑。洊至宜便习，兼山贵止托。平生协幽期，沦蹶困微弱。久露干禄请，始果远游诺。宿心渐申写，万事俱零落。怀抱既昭旷，外物徒龙蠖。

此诗以《庄子》及《易》的名理写山水，是典型的“说山水则苞名理”，<sup>①</sup>是作者经行山水所得的顿悟。谢灵运在《辨宗论》中提倡顿悟求宗的大顿悟说和鉴照的体验方法，并提出顿悟而得真知的观点。这种哲学观点，与他诗中所表现的山水境界与名理是相应的。后人视为玄言尾巴的灵运山水诗中的名理，正是他自己所说的“真知”，其实与山水景物一样，都是其遣情适性的寄托，两

① 黄节《谢康乐诗注序》，《黄节注汉魏朝诗六种》，第568页。

者实为同条共生。<sup>①</sup>

谢灵运在诗歌创作上最重要的成就,当然在于诗中山水境界的创造。虽然他的山水诗在内容上“抒情缀景,畅达理旨,三者兼长”(黄子云),但在他的诗歌中,山水美的表现是最主要的因素,这方面他比前人有着更高的自觉。从具体的艺术表现来看,他的山水诗总是将整体地表现自己所游览的山水景物作为写作的主要任务,因此比泛咏自然山水的那种山水诗,具有更高的完整性与更为具体的个性,用传统的批评术语来说,也就更为“生新”与“写真”。在这方面,不仅是开创,甚至可以说造极的、典范的,具有大谢体山水诗独具的特质,为后来的不少山水诗作者所心摹手追。

《登永嘉绿嶂山诗》:

裹粮仗轻策,怀迟上幽室。行源径转远,距陆情未毕。澹潏结寒姿,  
团栾润霜质。涧委水屡迷,林迴岩愈密。眷西谓初月,顾东疑落日。践  
夕奄昏曙,蔽翳皆周悉。《蛊》上贵不事,《履》二美贞吉。幽人常坦步,  
高尚邈难匹。颐阿竟何端,寂寂寄抱一。恬如既已交,缮性自此出。

《从斤竹涧越岭溪行诗》:

猿鸣诚知曙,谷幽光未显。岩下云方合,花上露犹泫。逶迤傍隈隩,  
迢递陟崦岵。过涧既厉急,登栈亦陵缅。川渚屡径复,乘流玩回转。苹  
萍泛沈深,菰蒲冒清浅。企石挹飞泉,攀林摘叶卷。想见山阿人,薜萝若  
在眼。握兰勤徒结,折麻心莫展。情用赏为美,事昧竟谁辨。观此遗物  
虑,一悟得所遣。

灵运的许多山水诗,都表现出诗人寻幽探异的特点,与魏晋诗人表现的苑囿景物及陶渊明的田园山水相比,自有生熟之不同。后者具有的更多人文的色彩,前者则是真正没有人类印迹的大自然。但灵运常在其中想象灵异、企仰

<sup>①</sup> 参看钱志熙《谢灵运〈辨宗论〉和山水诗》,《北京大学学报(哲学社会科学版)》,1998年第5期。

幽人,寄托其深沉难释的生命情怀,从这一点来看,他的山水诗,又是魏晋游仙诗的变化发展。可见,山水诗与游仙诗之间也有一层渊源关系。只是游仙诗中的山水与玄言诗中的山水一样,都只是附庸与点缀。灵运的诗,则是由真实的山水境界向游仙的境界稍作延伸而已。

谢灵运的山水诗、纪行诗的创作,前后延续了近十年的时间。其比较集中的创作,是在赴任永嘉太守、隐居始宁墅与赴任临川太守三个时期。《宋书》本传记载三处山水游历与创作的基本情况甚明,是了解灵运山水诗写作的重要资料:“少帝即位,权在大臣。灵运构扇异同,非毁执政,司徒徐羨之等患之,出为永嘉太守。郡有名山水,灵运素所爱好。出守既不得志,遂肆意游遨,徧历诸县,动踰旬朔。民间听讼,不复关怀。所至辄为诗咏,以致其意焉。在郡一周,称疾去职。”这是永嘉时期的情况。又载:“灵运父祖并葬始宁县,并有故宅及墅,遂移籍会稽,修营别业,傍山带江,尽幽居之美。与隐士王弘之、孔淳之等纵放为娱,有终焉之志。每有一诗至都邑,贵贱莫不竞写,宿昔之间,士庶皆徧。远近钦慕,名动京师。作《山居赋》并自注,以言其事。”这是辞官永嘉移籍会稽时的情况。至元嘉三年,灵运被召入朝为官,以不得意于文帝,告假东归始宁,继续从前的隐居游遨生活:“灵运既东还,与族弟惠连、东海何长瑜、颍川荀雍、泰山羊璿之,以文章赏会,共为山泽之游,时人谓之四友。”又云:“灵运因父祖之资,生业甚厚。奴童既众,义故门生数百人,凿山浚湖,功役无已。寻山陟岭,必造幽峻,岩嶂千重,莫不备尽。登蹶常著木屐,上山则去前齿,下山去其后齿。尝自始宁南山伐木开迳,直至临海,从者数百人。临海太守王琇惊骇,谓为山贼,徐知是灵运乃安。又要琇更进,琇不肯,灵运赠琇诗云:‘邦君难地险,旅客易山行。’在会稽亦多徒众,惊动县邑。”至元嘉八年,因与孟颢交构成仇隙,被其诬告谋反,亲赴建康辩白。“太祖知其见诬,不罪也。不欲使东归,以为临川内史,加秩中二千石,在郡游放,不异永嘉,为有司所纠。”从上面叙述可知,虽然灵运之游览山水与写作山水诗是承东晋士人之风气,但其爱赏山水之情热、游览之投入与规模,都远不同于前此的“一丘一壑”之赏。而且值得注意的是,既使在当时普遍崇尚山水的风气下,他的这种穷搜幽险之游,也带有明显的惊世骇俗的性质。虽然他以隐逸与悟道为隐居遨游之理念,但其结果却不是隐沦身世,而是更加显露其内心

之不平,暴露其与政治当局之矛盾。而事实上,他与当局和世俗之矛盾,也因游览山水而变得更加尖锐。在灵运看来,当政治失意时归隐为山泽之游,本是循前世门阀政治家的成轨,尤其是继承其曾叔祖谢安及祖谢玄之作法,但所得结果却与前人完全不同。这里深层的原因就是政治体制已由门阀政治回归皇权政治。所以灵运的这种以退为进的隐逸与游山水显示高情的遨游活动,非但不能起到其原有的政治功用,反而激化了他与当局和世俗之间的矛盾。这反映出这一时期山水审美活动的政治及意识内涵已经变化。灵运几乎是因其山水美之追求而导致其生涯之悲剧的。而且,灵运式的山水游览在当时及此后的南朝非但没有流行,而且差不多成了绝响。前引陶弘景《答谢中书书》在说到山水之赏时,感叹“自康乐以来,未复能有与其奇者”。这一句话,我们通过上述的分析,又获得了更深层的理解。所谓的大谢体山水诗没有在南朝时期流行,山水诗由元嘉体变化为齐梁体,除了诗体本身的演进外,上述山水与政治之关系机轴的变化,是深层原因。

谢灵运的山水诗,虽然渊源于魏晋诗人的体物法,但是在艺术上更为精到,注意到景物的多种关系和它的美感上的丰富性,由形似体物渐臻于描写生动自然、情景交融的造境,有些诗句,成功地体现出事物的神韵。许学夷《诗源辩体》论曰:

五言自士衡至灵运,体尽俳偶,语尽雕刻,不能尽举。然士衡语虽雕刻,而佳句尚少,至灵运始多佳句矣。灵运如“晓霜枫叶丹,夕曛岚气阴”。“初篁苞绿箨,新蒲含紫茸。”“春晚绿野秀,岩高白云屯。”“初景革绪风,新阳改故阴。”“白云抱幽石,绿筱媚清涟。”“憩石挹飞泉,攀林蹑落英。”“秋岸澄夕阴,火旻团朝露。”“远岩映兰薄,白日丽江皋”等句,皆佳句也。然语虽秀美,而未尽熔液。至如“水宿淹晨暮,阴霞屡兴没。”“扬帆采石华,挂席拾海月。”“海鸥戏春岸,天鸡弄和风。”“岩下云方合,花上露犹泫。”“池塘生春草,园林变候禽。”“云日相辉映,空水共澄鲜。”“昏旦变气候,山水含清晖。”“林壑敛暝色,云霞收夕霏”等句,始为溶液矣。即鲍明远所谓“如初发芙蓉,自然可爱。”王元美谓“琢磨之极,妙亦

自然”者也。<sup>①</sup>

又云：

灵运佳句既妙合自然，至如“杳杳日西颓”，通篇圆畅，亦近自然矣。今人笃好灵运，于其俳偶雕刻处字字摹仿，不遗余力，至其妙合自然者，则未有一语也。安知所谓“初发芙蓉”哉！<sup>②</sup>

两晋诗，有体物之用意，但多未工，谢诗高处，即在于体物更造精工，而其中一部分佳句达到为景物传神、妙造自然的境地。既已得景物之神，则其语言的风格之美，也就超越了雕藻与俳偶的形式美的层次。这是谢诗相对于两晋诗歌的实质性的发展。大体来说，汉魏诗自然而不计工拙；晋诗以下，因为刻意于语言艺术，就有工拙之分。陆诗与谢诗都是有工有拙的，但陆诗工者少，拙者多；谢诗则拙者少，工者多。它们都是魏晋文人诗各自发展阶段上人工派的代表。但谢在哲学思想上，部分地受到道家自然观及佛教顿悟学说的影响，所以他的诗歌艺术观念中也有一种趋向自然美的倾向，使他能够对魏晋人工派单纯追求形式、雕刻之美的观念有所拔脱。

谢诗表现出多种审美趣味、多种文化因素的组合之特点。儒、释、道在他的诗中都有所体现，而汉魏以来的各种诗歌风格，都在他的乐府诗与山水诗中留下了痕迹。从这个意义上说，它代表着魏晋诗歌文人化进程中的一个高度。

#### 第四节 元嘉时期的其他诗人

元嘉时期诗风兴盛，众多诗人比肩诗衢。钟嵘《诗品》所列此期诗家，颜、谢、鲍三大家外，尚有中品的谢惠连、袁淑、王微、王僧达，下品何长瑜、羊曜

① 许学夷：《诗源辩体》卷七，第109页。

② 许学夷：《诗源辩体》卷七，第110页。

璠、范晔、孝武帝刘骏、南平王刘铄、建平王刘宏等人。未入《诗品》、各有作品传世者，尚有荀雍、临川王刘义庆、范广渊、孔法生、陆凯、丘渊之、荀昶等人，存诗虽都不多，但都是在元嘉时期活跃的诗人。诸家诗歌的体制风格，多与颜、谢诗风相近，其中不少人直接受到两家诗风的影响。

### 一、谢惠连、陆凯、王微

谢惠连(407—433)为谢灵运族弟，父方明“严格，善自居遇，虽处暗室，未尝有堕容，无他技能，自然有雅韵”，<sup>①</sup>可以说是高门士族矜持凝重的一派。但惠连的作风却正与其父相反，擅长诗赋而不拘形迹。其父谢方明为会稽郡守时，“惠连先爱会稽郡吏杜德灵，及居父忧，赠以五言诗十余首，文行于世。坐被徙废塞，不豫荣伍”。<sup>②</sup>杜德灵“雅有姿色”，后为宗室刘义宗所宠爱。<sup>③</sup>据此可知惠连之作风，为当时高门士族中任情而动的一类，故不为其父所喜，甚至可能因赋近杜德灵而为门阀所摈，“不豫荣伍”。但他深受族兄灵运的欣赏，《宋书·谢灵运传》载，元嘉五年之后，“灵运既东还，与族弟惠连、东海何长瑜、颍川荀雍、泰山羊璿之，以文章赏会，共为山泽之游，时人谓之四友”。何、荀两家所存只有零碎之句，羊璿之作品无存，惠连则有较多的作品流传。其《西陵遇风献康乐诗》(五章)，也完整保存，灵运《酬从弟惠连诗》(五章)当是酬答之作。南朝谢氏家族善文学，诗家辈出，但作品留存较多并且质量较高的，谢灵运与谢朓之外，就是谢惠连，所以文学史上称他们为“三谢”。惠连的诗格，受到谢灵运的影响。其诗多集中在拟乐府与山水纪游两类，也与灵运接近。其《泛南湖至石帆诗》、《西陵遇风献康乐诗》、《泛湖归出楼中望月诗》，完全效法康乐的山水诗，但风格较康乐本人更为自然平易。如其写与谢灵运分别之情景：“哲兄感仳别，相送越垌林。饮饯野亭馆，分袂澄湖阴。悽悽留子言，眷眷浮客心。回塘隐舳舻，远望绝形音。”(《西陵遇风献康乐诗》)写景物泛泛无精到之语，不及谢灵运之深造，且多流于稠叠言情。“回塘”两句，写景物甚工，后人多有此意，但造语更加精巧而已。元嘉体山水诗写景近

① 《宋书》卷五十三《谢方明传》。

② 《宋书》卷五十三《谢方明传附子惠连传》。

③ 《宋书》卷五十一《宗室·刘义宗传》。

于“高远”、“深远”，一般以壮美为特征。谢惠连的山水诗如《泛湖中归出楼中望月诗》等作，善写平远之景。又惠连诗风本长于抒情，所以常在写景叙行中融入多量的情感色彩。这种风格，对后来小谢与阴、何的山水诗应该有所影响。

钟嵘《诗品》列谢惠连于中品，评价颇高：“小谢才思富捷，恨其兰玉凤凋，故长轡未骋。《秋怀》、《捣衣》之作，虽复灵运锐思，亦何以加焉。又工为绮丽歌谣，风人第一。《谢氏家录》云：‘康乐每对惠连，辄得佳语。后在永嘉西堂，思诗竟日不就，寤寐间，忽见惠连，即成‘池塘生春草’，故尝云：‘此语有神助，非我语也。’”钟嵘于元嘉诗家中置于上品的，只有谢灵运一个；鲍照、颜延之俱置中品，但介绍较多。可见在钟嵘的评价体系里，谢惠连与颜延之、鲍照的地位相近，为元嘉时期的重要诗人。钟嵘对谢惠连的介绍，是比较准确的。谢惠连虽然文学上很早熟，但政治上却未曾发迹，早年“本州辟主簿，不就”，<sup>①</sup>后来因居父忧作诗赠赋友而坐被徙废，后因尚书仆射殷景仁爱其才，在宋文帝面前为他开脱，“元嘉七年，方为司徒彭城王义康法曹参军”，受义康命作古冢祭文甚美，“又为《雪赋》，亦以高丽见奇，文章并传于世”，但元嘉十年即卒，年仅二十七岁。史传说他“既早亡，且轻薄多尤累，故官位不显”。他的这种经历与遭遇，与个人有关系，也与皇权政治下门阀士族政治上受到压抑的整个形势有关系。他的诗歌掩抑多思，长于抒情，也是与他的身世相关的。他的拟乐府，较谢灵运风格更近抒情，其中有委婉诉说自己蹭蹬不达的，如《燕歌行》：“林鹊同栖渚鸿并，接翮偶羽依蓬瀛，仇依依旅类和鸣。余独何为志无成，忧缘物感泪沾缨”；也有表达魏晋式的生命短暂之悲：“慷慨发相思，惆怅恋音徽。四节兢阒候，六龙引颓机。人生随时变，迁化焉可祈。百年难必保，千虑盈怀之。”（《却东西门行》）但诗人对此个人无法改变的命运，不象鲍照那样力鸣不平，而是或以老庄守静自遣，“运有荣枯，道有舒屈。潜保黄裳，显服朱黻。谁能守静，弃华辞荣。穷谷是处，考槃是营。千金不回，百代传名”（《陇西行》）；或付于蹈荡纵放以遣怀，“哀朝菌，闵颓力，迁化常然焉肯息；及壮齿，遇世直，酌醑华堂集亲识。抒情尽欢遣悽惻”（《顺东西门行》）。

① 《宋书》卷五十三《谢方明传附子惠连传》。



这种情况,也反映了惠连作为门阀士族的抒情性格,缺乏强烈的感情与对现实的切肤认识。但惠连因为难登仕途,“不豫荣伍”,所交止于亲好,所以没有沾染当时虚伪酬和与歌德颂道的雅颂之流,其内容多在山水与风情之际。若以风雅颂来分别,他的诗当然是属于表现个人情感与趣适的风怀之作,所以钟嵘说他在当时为“风人第一”,是大致不错的。他的诗歌,反映了元嘉时期在野派的特点,同时风格华艳,属缘情绮靡一派,对后来宋齐梁陈的绮艳诗风有所引发。但体制多用拟古乐府及五言杂诗,语言风格也是典型的元嘉体。

《秋怀诗》、《捣衣诗》是惠连抒情诗的代表作。齐梁以下的抒情诗,多重意象,篇幅短小。惠连的这种诗歌,多用直接赋写情感的方法,长篇敷陈,带有“强写”的味道,风格更近魏晋古体,较齐梁诗自多风骨。如《秋怀诗》:

平生无志意,少小婴忧患。如何乘苦心,矧复值秋晏。皎皎天月明,奕奕河宿烂。萧瑟含风蝉,寥唳度云雁。寒商动清闺,孤灯暖幽幔。耿介繁虑积,展转长宵半。夷险难豫谋,倚伏昧前算。虽好相如达,不同长卿慢。颇悦郑生偃,无取白衣宦。未知古人心,且从性所玩。宾至可命觞,朋来当染翰。高台骤登践,清浅时陵乱。颓魄不再圆,倾羲无两旦。金石终销毁,丹青暂彫焕。各勉玄发欢,无贻白首叹。因歌遂成赋,聊用布亲串。

诗从叙忧患始,引出秋怀的主题,然后写秋夜殷忧所见之景。中段写生平的行迹与身世,后半又转入与朋友相交之事,最后感怀时光流逝,生命短暂。结构多变,但转合一任自然,用韵字甚工。此类诗歌,实为后来唐宋抒情五古模仿之典范。《捣衣诗》赋写闺情,其中写捣衣最工:

檐高砧响发,楹长杵声哀。微芳起两袖,轻汗染双颀。纨素既已成,君子行未归。裁用简中刀,缝为万里衣。

这种语句,在当时的诗坛上给人的感觉,应是细腻而又新奇的。

惠连的工为绮丽歌谣,其实也是王谢家族的传统,灵运亦有《东阳溪中赠

答诗二首》这样的作品。只是惠连少年为文,又擅风情,遂多在此体发展。其《代古诗》是用汉魏情诗体,又似受东晋杨方《合欢诗五首》影响:“客从远方来,赠我鹄文绦。贮以相思篋,緘以同心绳。裁为亲身服,著以俱寝兴。别来经年岁,欢心不同凌。泻酒置井中,谁能辨斗升。合如杯中水,谁能判淄渑。”能够看出作者是在努力地模仿民歌情诗的风格。《离合诗二首》很可能是赠杜德灵之作:“放棹遵遥途,方与情人别。啸歌亦何言,肃尔凌霜节。”“夫人皆薄离,二友独怀古。思笃子衿诗,山川何足苦。”又《宋书》卷五十一《宗室传》刘义宗传载:“元嘉八年,坐门生杜德灵放横打人,还第内藏,义宗隐蔽之,免官。德灵雅有姿色,为义宗所爱宠,本会稽郡吏。谢方明为郡,方明子惠连爱幸之,为之赋诗十余首,‘乘流遵归渚’篇是也。”不知“乘流遵归渚”是否即上引《艺文类聚》卷五十六所载之“放棹遵遥途”。晋宋之际,受吴声的影响,五言四句体开始流行,然风格较径直,惠连这两首颇能写腻友之情,造语亦精到。同时人陆凯(?—504?)《赠范晔》:“折花逢驿使,寄与陇头人。江南无所有,聊赠一枝春”,也是表达朋友之间的相思腻好之情。《荆州记》曰:“陆凯与范晔相善,自江南寄梅花一枝。诣长安与晔,并赠花,诗曰”云云。陆氏生平未详,能与范晔交好,当然也有一定的文学才能。他因深情之致、风雅之思而发生折梅寄友的情事,并附诗咏,在当时也是直写情事,不想遂因一诗而名传千古。“一枝春”这样巧妙新奇的造语,与后来的近体诗语言接近。

王微(415—453)字景玄,属于望族琅琊王氏。王微“少好学,无不通览”,<sup>①</sup>但“素无宦情”,为官难进易退。钟嵘称王征君,列为中品,与谢瞻、谢混、袁淑、王僧达诸人为一目,并对他们做了这样的共同评价:“其源出于张华,才力苦弱,故务其清浅,殊得风流媚趣。”元嘉诗风,颜、谢都以整丽见长,渐见英华秀发;王微为人敛退,诗文风格也以好古为尚。其自论为文之旨云:“文词不怨思抑扬,则流澹无味。文好古,贵能连类可悲。”<sup>②</sup>这主张接近汉魏抒情诗赋的审美趋向。钟嵘认为他源于张华,张华正是沿承汉魏而风力趋弱,王微等人,更是沿流而下,愈加清浅。其《杂诗二首》,写思妇之情,钟嵘列

① 《宋书》卷六十二《王微传》。

② 《宋书》卷六十二《王微传》。

举五言诗之冠冕,有“王微风月”之品。观其体制风格,与谢惠连《捣衣诗》风格接近。第一首风格古质,第二首词气较为秀隽:

思妇临高台,长想凭华轩。弄弦不成曲,哀歌送苦言。箕帚留江介,  
良人处雁门。讵忆无衣苦,但知狐白温。日暗牛羊下,野雀满空园。孟  
冬寒风起,东壁正中昏。朱火独照人,抱景自愁怨。谁知心曲乱,所思不  
可论。

此正所谓“怨思抑扬”、“连类可悲”,虽学汉魏思妇诗的风格,但他的文辞体制,尤其是密迹措意的修辞、对仗之法,是典型的元嘉体。“日暗”一联,情景之工,何减小谢、阴、何!可见王微虽好汉魏古质,但时风所染,已经下引齐梁之英华。

## 二、范晔、袁淑、王僧达

范晔(398—445)号称名家,元嘉初以彭城太妃丧中饮酒听挽歌作乐,左迁为宜城太守,“不得志,乃删众家《后汉书》为一家之作”。元嘉二十二年,受孔熙先鼓动,与熙先等谋立彭城王义康,事泄,弃市(《宋书·范晔传》)。狱中曾作与诸子侄书以自叙其论文之旨,“常耻作文士。文患其事尽于形、情急于藻、义牵其旨、韵移其意,虽时有能者,大较多不免此累。政可类工巧图绩,竟无得也。”<sup>①</sup>这大概是范晔对元嘉文学风格的一个总批评,主要的观点是认为时文过于人工化,形式之追求太多。在对时风作了批评之后,范晔也正面地阐述了他关于文学的内容与形式的主张:“常谓情志所托,故当以意为主,以文传意。以意为主,则其旨必见,以文传意,则其词不流。然后抽其芬芳,振其金石耳。此中情性旨趣,千条百品,屈曲有成理。自谓颇识其数,尝为人言,多不能赏。意或异故也。性别宫商,识清浊,斯自然也。观古今文人多不全了此处,纵有会此者,不必从根本中来。言之皆有实证,非为空谈,年少中谢庄最有其分。手笔差易,文不拘韵故也。吾思乃无定方,特能济难适

<sup>①</sup> 范晔《狱中与诸甥侄书》,严可均辑:《全宋文》卷十五,第2519页。

轻重,所禀之分,犹当未尽。但多公家之言,少于事外远致,以此为恨,亦由无意于文名故也。”<sup>①</sup>范晔的理论,反映了当时诗赋作者较上乘的审美理想。他关于文章金石宫商的声韵之美的说法,正是后来沈约声律论的先声。关于这一点,下章在介绍永明声律说时再做研究。

范晔存诗仅两首。《乐游应诏诗》一首,以山水自然为雅颂之具,与颜、谢同类作品的风格相近,而远接谢混的清新之体,在当时实堪作此体之代表作:

崇盛归朝阙,虚寂在川岑。山梁协孔性,黄屋非尧心。轩驾时未肃,文囿降照临。流云起行盖,晨风引銮音。原薄信平蔚,台涧备曾深。兰池清夏气,修帐含秋阴。遵渚攀蒙密,随山上岖嵌。睇目有极览,游情无近寻。闻道虽已积,年力互颓侵。探已谢丹黻,感事怀长林。

此诗大体也属谢灵运、颜延之雅颂诗的体制。开头先作颂词,赞扬君主处黄屋之尊而体任自然,性爱山水。中段以错绣的笔法来写景,风格华丽。最后归到抒发自己的情绪,意在敛退。所谓一扬一抑,颂君用扬的笔法,叙己用抑的笔法,正是晋宋之际雅颂体的一般结构。又此诗虽为雅颂,但写景不无清新之效,音韵节奏,抑扬有致,范氏自称识诗赋音律宫商之理,从此诗之平侧有所抑扬来看,确实堪作永明诸家之前导。因为刘宋帝王类多以诗赋自负其雅道风流,所以雅颂一类的诗,在刘宋一代都较流行。范氏此诗,可见一斑。其后鲍照、谢庄等人,也继踵颜、谢为雅颂体。鲍在艺术上自有造诣,谢庄之流,所长不过是将颜诗的典雅与谢诗的体物略作融合,而功力则不能与三大家相比。

晋宋人遭遇重大事件,如临大变、临难、临刑,多作诗言志抒情,其风格每一反平素流行的雍容雕饰,为径直言情之体,意切语质,或偶用比兴意象。范晔《临终诗》正属此类:“祸福本无兆,性命归有极。必至定前期,谁能延一息。在生已可知,来缘懵无识。好丑共一丘,何足异枉直。岂论东陵上,宁辨首山侧。虽无嵇生琴,庶同夏侯色。寄言生存子,此路行复即。”诗用仄韵,以见逼

<sup>①</sup> 范晔《狱中与诸甥侄书》,严可均辑:《全宋文》卷十五,第2519页。

仄之气。作者勉强地用祸福无门、性命有定的哲学来为自己开解,以克服其面临死亡的畏惧。

袁淑(408—453)字阳源,陈郡阳夏人。“少有风气”,“不为章句之学,而博涉多通,好属文,辞采遒艳,纵横有才辩。”元嘉中为祭酒,元嘉三十年因不附逆为刘劭所害,宋孝武帝重加褒赠,并令颜延之为诔。(《宋书》本传)钟嵘以袁淑源出张华,但观玩淑所遗诗数首,以效汉魏体为多。其中《效子建白马诗》、《效古》,较张华游侠之作,似更具风骨而减其绮靡。《效古诗》较精工:

讯此倦游士,本家自辽东。昔隶李将军,十载事西戎。结车高阙下,极望见云中。四面各千里,从横起严风。寒燠岂如节,霜雨多异同。夕寐北河阴,梦还甘泉宫。勤役未云已,壮年徒为空。乃知古时人,所以悲转蓬。

效汉魏语言,不为延年明密之体,而类鲍照骨节强劲之风,然精警远不及。《种兰诗》为拒绝从兄袁湛欲其附己而作:“种兰忌当门,怀璧莫向楚。楚少别玉人,门非植兰所。”此体实效《汉古绝二首》,“采葵莫伤根,伤根葵不生。结交莫羞贫,羞贫交不成”,“甘瓜抱苦蒂,美枣生荆棘。利旁有倚刀,贪人还自贼”。其《咏寒雪》为骚体,《啄木鸟》为四言杂谣体。都可见袁淑于汉魏诗学,颇多汲取,其源实出张华之前。

王僧达(423—458)为宋太保王弘之子,在当时不仅属于高门世族,而且为当世贵胄,其身份较一般的士族又高出一等。僧达自叙亦云:“直以荫托门世,夙列荣齿”,“世蒙圣朝门情之顾”(《宋书》本传)。他“少好学,善属文”,又“自负才地,谓当时莫及”,所以颇有陵轹当世之态。最后因高阁事牵连,“僧达屡经狂逆,上以其终无悛心,因高阁事陷之”(《宋书》本传)。

僧达的诗歌,也是典型的华族作风,但颇有风骨。孝建三年,除太常,意犹不悦,顷之上表解职。颜延之以前辈谦交僧达,作《赠王太常僧达诗》,精工雅丽,其中“庭昏见野阴,山明望松雪”尤为明隽之句。僧达《答颜延年诗》,体制略近颜诗,其中亦有写景好句,“聿来岁序暄,轻云出东岑。麦垄多秀色,杨园流好音”。僧达诗歌所存仅五首,风骨俊秀,实高于范、袁诸家。而又长

于写景,其《和琅琊王依古诗》实为当时难得的佳作,可摩鲍照之垒:

少年好驰侠,旅宦游关源。既践终古迹,聊讯兴亡言。隆周为蕝泽,皇汉成山樊。久没离宫地,安识寿陵园。仲秋边风起,孤蓬卷霜根。白日无精景,黄沙千里昏。显轨莫殊辙,幽途岂异魂。圣贤良已矣,抱命复何怨!

“仲秋”四句,造雄浑之境,鲍照、庾信所工者,亦不过此。又其《七夕月下诗》:“远山敛氛祲,广庭扬月波。气往风集隙,秋还露滋柯。”亦能体物得其形似。可见王僧达是元嘉体的后劲人物。

### 三、刘宋皇族诸家

刘宋皇族之爱好“文义”者众多。武帝次子庐陵王刘义真,“聪明爱文义,而轻动无德业,与陈郡谢灵运、琅琊颜延之、慧琳道人并周旋异常”,<sup>①</sup>实为追随颜、谢文学的亲王,在当时是被视为与陈思王曹植相类的人物。年十八,因执政徐羨之等谋构废立,贬为庶人并被杀。谢灵运有《庐陵王墓下作诗》,极致沉痛之情。刘义庆(403—444)为武帝弟长沙王刘道怜子,出继临川烈武王道规,“为性简素,寡嗜欲,爱好文义”。“招聚文学之士,近远必至。太尉袁淑,文冠当时,义庆在江州,请为卫军谘议参军。其余吴郡陆展、东海何长瑜、鲍照等,并为辞章之美,引为佐史国臣。”刘义庆以集文士编纂《世说新语》传名后世,其所存佚诗,《乌夜啼》“笼窗不一开。乌夜啼,夜啼望郎来”为俗曲,《游鼇湖诗》“暄景转谐淑,草木日滋长。梅花覆树白,桃杏发荣光”为当时形似写物之体,俱可窥时风。

文帝刘义隆(407—453)自称“吾少览篇籍,颇爱文义”,“自纓拂世务,情兼家国”,“属思之功,与事而废”(《宋书·索虏传》)。他的《元嘉七年以滑台战守弥时遂至陷没乃作诗》、《北伐诗》都是元嘉体中言志抒怀之作,以直述为体,修辞以简劲为尚,但颇流晦涩;有骨鲠之气,但少风力,实亦元嘉体之一

<sup>①</sup> 《宋书》卷六十一《武三王传·庐陵孝献王义真传》。

种。前一首较多地取效建安曹王之体,中段“忠臣表年暮,贞柯见严秋。楚庄投袂起,终然报强仇。去病辞高馆,卒获舒国忧。戎事谅未殄,民患焉得瘳。抚剑怀感激,志气若云浮。愿想凌扶摇,弭旆拂中州”,明显地受到曹植言志诗的影响。后一首更是元嘉常体:

季父鉴祸先,辛生识机始。崇替非无征,兴废要有以。自昔沦中畿,倏焉盈百祀。不睹南云阴,但见胡尘起。乱极治方形,途泰由积否。方欲涤遗氛,矧乃秽边鄙。眷言悼斯民,纳隍良在己。逝将振宏罗,一麾同文轨。时乎岂再来,河清难久俟。骀安局步,骐骥志千里。梁傅畜义心,伊相抱深耻。赏契将谁寄,要之二三子。无令齐晋朝,取愧邹鲁士。

诗句多融铸经史中的事语,情感虽激越,但词气仍是典雅迂回,所谓“酷不入情”,就是指这种风格。但宋文帝志在恢复,注重教化,所以其诗歌也较多表现政治性内容,并时有慷慨之气。联系前述范泰、谢晦诸家之作,可见一时风气中,原有此种。只是因为晋宋之际玄雅、山水之风太盛,所以此种继承汉魏风骨的诗风不能倡大。文帝又有《登景阳楼》诗:

崇堂临万雉,层楼跨九成。瑶轩笼翠幌,组幙翳云屏。阶上晓露洁,林下夕风清。蔓藻耀绿叶,芳兰媚紫茎。极望周天险,留察浹神京。交渠纷绮错,列植发华英。

这种写法,很明显是模仿颜延之雕缋错绣之体。总的来看,像宋文帝这样的诗人,虽以帝王之尊,追求陵轹群伦的气概,但其作品,无论言志还是写景,都是模仿时流,并未形成真正的个人风格。

文帝弟江夏王刘义恭(413—465),“涉猎文义,而骄奢不节”,其所存诗篇佚句,也多为元嘉流行之体。《登景阳楼诗》乃与文帝同题之作,体制相近。《彭城戏马台集诗》应是元嘉二十九年为徐州刺史时与僚友集会之作,远追义熙中刘裕戏马台集会赋诗的故事。义恭诗风,趋于轻艳,其《艳歌行》驰情丽想,效曹植《洛神赋》意趣;《游子移》则写“游荡子”之奢逸纵诞:“三河游荡

子,丽颜迈荆宝。携持玉柱笋,怀挟忘忧草。绸缪甘泉中,驰逐邯郸道。春服候时制,秋纨迎凉造。珍魄晖素腕,玉迹满襟抱。常叹乐日晏,恒悲欢不早。挥吹传旧美,趋谣尽新好。仲尼为辍餐,秦王足倾倒。”刘宋皇室内部矛盾重重,倾轧不断,义恭作为刘裕最为爱宠的儿子,处身严厉威重的文帝义隆之下,屡受训诲,内心之危机可想而知。诗中这个奢逸纵放而内心空虚、忧惧的游荡子正是其自身的写照。其《自君之出矣》是此类诗的早期作品,“自君之出矣,笥锦废不开。思君如清风,晓夜常徘徊”。总之,刘义恭应是南朝艳丽诗风谱系中的人物。

孝武帝刘骏(430—464)自负能诗,虽多引能文之士,但襟量不广。《宋书·宗室·临川烈武王道规传》述鲍照事云:“世祖以照为中书舍人。上好为文章,自谓物莫能及,照悟其旨,为文多鄙言累句,当时咸谓照才尽,其实不然也。”刘骏的诗歌造诣,自较刘义隆等人为高,可以说是代表刘宋皇室诗歌创作的最高水平,但也不过步三大家之后尘而已。《游覆舟山诗》、《登作乐山诗》、《登鲁山诗》、《济曲阿后湖诗》,与上述刘义隆、义恭的登览之作一样,都是效颜、谢诗风,但写景造境,更重深邃幽奇,与鲍照的倾向相近,有可能是受到鲍诗影响。“束发好怡衍,弱冠颇流薄。素想终勿倾,聿来果丘壑。层峰亘天维,旷渚绵地络。逢臯列神苑,遭坛树仙阁。松澄含青晖,荷源煜彤烁。川界泳游鳞,岩庭响鸣鹤。”(《游覆舟山诗》)早期山水诗之描摹形似、雕琢堆砌之风,在这首诗中表现得很典型。刘骏的短篇诗歌多有佳作,如《丁督护歌六首》为吴声当行本色之作,其中“督护北征去,相送直渚浦。只有泪可出,无复情可吐”、“督护初征去,依亦恶闻许。愿作石尤风,四面断行旅”两章,能写挚情而造语见巧思。其“自君之出矣,金翠暗无精。思君如日月,回还昼夜生”一首,较上引义恭之作,更见精巧有韵味。绝句《幸中兴堂钱江夏王诗》意境更佳:“送行怅川逝,离酌偶岁阴。阴云掩欢绪,江山起别心。”最后五字,何减唐宋人高韵?王勃《江亭夜月送别》:“乱烟笼碧砌,飞月向南端。寂寂鹿亭掩,江山此夜寒。”似从此诗脱胎。可见刘骏虽以自负太高及忌才为后世所讥,但他在诗歌方面,的确是很经意的,并且也有一定的成就。

南平王刘铄(431—453)为文帝刘义隆第四子,“少好学,有文才,未弱冠,《拟古》三十余首,时人以为亚迹陆机”(《南史·宋宗室及诸王传》)。元嘉时



期,受晋宋之际拟古诗风的影响,诗坛后进中拟古、拟乐府极为盛行。但流行的作品风格多近于汉魏,重于言情。如袁淑《效曹子建白马篇》、《效古诗》,俱写游侠、从军之事。刘铄之作,时人以为迹亚陆机,但观其风格,实较陆机更多抒情,与谢惠连的拟乐府有所接近,也是受元嘉后期抒情风气的熏陶。如《拟青青河边草诗》:

凄凄含露台,肃肃迎风馆。思女御棂轩,哀心彻云汉。端抚悲弦泣,独对明灯叹。良人久徭役,耿介终昏旦。楚楚秋水歌,依依采菱弹。

重于渲染哀艳,不及古诗之质朴自然,然熔铸古诗、乐府词语,用韵亦工。其《七夕咏牛女诗》写天上神仙之别情,亦如地下贵族男女之别:“谁云长河遥,颇剧促筵越。沈情未申写,飞光已飘忽。来对眇难期,今欢自兹没。”《歌诗》脱略模拟造作之迹,境界较为生动:

昊天晴且高,秋气发初凉。白露下微津,明月流素光。凝烟泛城阙,凄风入轩房。朱华先零落,绿草就芸黄。纤罗还笥篋,轻纨改衣裳。

刘铄弟晋熙王刘昶(436—497),为废帝所疑,聚众起兵谋反。“乃夜开门奔魏,弃母妻,唯携妾一人,作丈夫服骑马自随。在道慷慨为断句曰:‘白云满障来,黄尘半天起。关山四面绝,故乡几千里。’”(《南史·晋熙王昶传》)刘昶史籍未载其好文的事迹,但此诗颇合绝句法度。

总之,刘宋宗室能诗文者甚多,他们学习当时士族、素族诗人的风格,对于当时诗坛流行的雅、俗、古、今各种体制,各有所取,或庄雅,或奢艳,在内容与形式各方面也能反映其作为最高统治阶层的各种属性。两代人中出现这样众多的诗人,这在历史上也是罕见的。其造诣虽不如前面的曹魏和后面的萧梁,但皇族习诗风气之盛,并不稍让。出现这种情况,最重要的原因,恐怕还是受到当时高门士族文化优越感的严重刺激,并且深受当时以文学为才华之具的观念影响,以至这些常常处于权力斗争的漩涡中、整体的道德素质并不高的皇族成员,对文学声望与才华表现出特殊的重视。也正是在这一点

上,表现出南朝的文风,开启此下南北各朝皇室贵族重文的风气。

## 第五节 鲍照的诗风(上)

元嘉时期的诗歌,古、今、雅、俗各体都已形成一定的创作规范与风格表现。尤其是颜、谢两家的诗歌流行之后,这种诗学的规范显得更加突出与明显。这是文人诗艺术系统发展的标志。鲍照(?—466)就是在这样的背景下出现在诗坛上,并继陶、谢、颜三家之后,作出他自己独特的创造,对于当时诗坛一般的风气与水准来讲,更可说是一个巨大的突破。其对诗歌史影响之深远,甚至超过颜、谢两家。他给人最突出的印象,就是卓越的艺术才华与丰富的创造力。造成他非凡的诗歌成就的,一是天才与激情,二是丰富的诗学积累与经久的艺术磨练。他可以说是那个时代在诗歌艺术的追求上走得最远的一位诗人。

### 一、鲍照的门第身世及其思想与文学的个性

任何诗人的激情,都来自于个性与经历两方面。鲍照的激情与傲兀之志、不平之感,与他作为一个门第寒微的士人处身门阀与皇权占支配地位之社会的种种遭遇有直接的关系。这一点,是古今论鲍氏者都注意到的。南齐虞炎为鲍集作序,称其“家世贫贱”,钟嵘《诗品》言其“才秀人微,故取湮当代”,说他因为出身的寒微而没有在当世取得显宦与高名。《宋书》作者只在鲍照一度依附并由此觅到出身的临川王刘义庆的列传后,简单附载了鲍照的履历,并且大半还是因为鲍的《河清颂》在当时有影响的关系。所以张溥说“鲍明远才秀人微,史不立传”。<sup>①</sup> 鲍照的自述,更是常称门第寒微:“臣北州衰沦,身地孤贱”(《拜侍郎上疏》),“负锺下农,执耨末皂”(《谢秣陵令表》),“臣照言,臣孤门贱生,操无炯迹。鹑栖草泽,情不及官”(《解褐谢侍郎表》),“臣田茅下第,质非谢品”(《谢永安令解禁止启》)。从这些自述可以感受到,像鲍照这样寒素而又不修清望之士,在当时的社会中所受到的压力。在当时

<sup>①</sup> 张溥:《汉魏六朝百三家集·鲍参军集题辞》,江苏古籍出版社,2002年版,第435页。

士庶分流的社会中,鲍照是典型的庶族文人。

《宋书·刘义庆传》称“东海鲍照”,虞炎序鲍集说他“本上党人”。由于东海与上党都有本郡与侨郡之别,所以对于鲍照到底是什么地方人,学术界有各种不同的看法。从鲍氏自称“北州衰沦”来看,鲍照的家族很可能是从北方上党(今山西境内)或东海(今山东苍山县境内)迁移到南方的。一种看法认为鲍氏家族原属北方士族,<sup>①</sup>“当时王谢诸族太盛,从北方逃来的名门大族,因过江太晚,都被当寒族看待”。<sup>②</sup>这样看来,鲍照的家庭,很可能原本是北方的儒素家族,有一定的文化传统,但缺乏当世的背景,尤其是渡江之后,沦为寒微。<sup>③</sup>鲍照自己说的“衰沦”,真正的意思可能正是指这种无当世的地位与资荫的旧儒素世家。鲍氏兄妹都以善文而有声当世,也可证明其门第原有较高的文化。<sup>④</sup>也许正是因为这个原因,鲍照不像当时真正的寒人那样怯言身世,而是屡屡形于辞色,实是隐含一种抗议的声音。鲍照博学善属文,文辞壮丽,又古诗、乐府多学汉魏,很可能跟其出身北方儒素旧族有关系。西晋灭亡后,留在北方的士族,仍多传汉魏两晋之学。鲍照的文学创作中,可能正有这样一重背景。所以虽然拟古、拟乐府是刘宋诗坛的一种风气,但鲍照的创作与汉魏文学的传统,显然有更深厚的关系。如果是这样的话,那么鲍照与当时门阀士族社会的矛盾,不仅是单纯的门第高低问题,更是不同文化传统的冲突。

鲍照之所以能够比较彻底地摆脱东晋以来玄雅虚矫的文学作风,与他的身世及文化背景应该有一定的关系。他是在与门阀士族不同的社会阶层与文化背景中培养出来的。当时的门阀士人群体中,仍沿袭东晋门阀士族注重“清望”的风气,提倡一种迂缓清旷的作风。虽然他们在政治上有很迫切的热望,但在表面上仍要表现出淡于荣利、易退难进的姿态,这就叫作“清望”。这

① 张志岳《鲍照及其诗新探》(《文学评论》,1979年第1期)考证东海为东魏郡名,在山东郯城。鲍氏渡江之前为山东的世族。又说他二十岁左右出仕就做到王国侍郎,是因为虽然过江后家族地位下降,但还有一定的门荫可资。

② 葛晓音:《八代诗史》,第207页。

③ 曹道衡《关于鲍照的家世与籍贯》(《中古文学史论文集》,中华书局,1986年版)不同意张志岳的看法,认为鲍照的身份仍是一般的寒族。

④ 这一点上引张志岳的论文已提到过。

当然也是一部分门阀士人对刘宋皇权的一种消极对抗,有怨愤之意包含在内。如谢灵运失意之后耽溺山水,高唱“无闷征在今”(《登池上楼诗》)、“虑淡物自清,意惬理无遗”(《石壁精舍还湖中作诗》),就是门阀士人的典型表现。但这种所谓的“清望”行为,有一定的虚伪性。像鲍照这样出身低微的文士,则一方面充不了“清望”,另一方面也不想充“清望”,他们心里怎么愿望,口里就怎么说,诗文里也就怎么写。例如,鲍照开始去谒见临川王刘义庆,要在这位爱好收揽文士的亲王门下当一个文学侍从。但一时未被刘义庆发现,鲍照就决定“贡诗言志”。这一行为在当时尚“清望”的士人社会中,有“干谒躁进”之嫌,而且还有可能冒犯亲王。所以当时有人劝他别这样干,但鲍照坚决这样做,并且还说了一番颇发人深思的话。《南史·宋临川武王道规传》中记载了这件鲍照生平的重要事迹:

照始尝谒义庆,未见知。欲贡诗言志,人止之曰:卿位尚卑,不可轻忤大王。照勃然曰:千载上有英才异士沉没而不闻者,安可数哉!大丈夫岂可遂蕴智能,使兰艾不辨,终日碌碌与燕雀相随乎?于是奏诗。义庆奇之,赐之帛二十匹。寻擢为国侍郎,甚见知赏。

他的理由是,一个人有才能,就应该寻求表现的机会,不然的话,就会被无情的埋没掉。在鲍照看来,追求显身扬名不是什么可耻的事情。心里想着进取,口里却说着清旷的话,更是他不愿意做的。上面那番话说得好像很慷慨激昂,可是仔细体味,其中隐藏着何种悲哀的情绪。这也可见在门阀林立的社会中,像鲍照这样的人为求得发展,不能不采取这种被人视为“躁进”、“干冒”的方式。鲍照自己也知道这一点,他在给当时亲王的奏表中经常说自己没有什么令名清誉,如“臣孤门贱生,操无烜迹”(《解褐谢侍郎表》);“臣北州衰沦,身地孤贱。众善必违,百行无一。生丁昌运,自比人曹。操乏端槩,业谢成迹”(《拜侍郎上疏》)。实际上都是告诉人们,自己与当时那些高门第、修清望、有令誉的门阀士人不一样。他的表现,甚至带有奋不顾身的性质,《飞蛾赋》就是这种精神的写照:

仙鼠伺暗，飞蛾候明。均灵舛化，诡欲齐生。观齐生而欲诡，各会性以凭方。凌焦烟之浮景，赴熙焰之明光。拔身幽草下，毕命在此堂。本轻死以邀得，虽糜烂其何伤。岂学山南之文豹，避云雾而岩藏。<sup>①</sup>

在诗歌中，鲍照也十分痛快真率地表达他的政治愿望。其拟乐府诗《代放歌行》云：

夷世不可逢，贤君信爱才。明虑自天断，不受外嫌猜。一言分珪爵，片善辞草莱。岂伊白璧赐，将起黄金台。

在《拟古诗八首》其二中，他又借“幽并少年”的口说出他的功业之愿：

汉虏方未和，边城屡翻覆。留我一白羽，将以分虎竹。

在《拟古诗八首》其四中，诗人写一个穷贱之士为生活所困，没有实现壮志的机遇。诗末深有感慨地说：

不谓乘轩意，伏枥还至今。

以上这些行为和言语，都表现了鲍照的一种性格。他出身寒微，但又不甘心怀抱利器而郁郁沉沦于世。他不甘寂寞，不屈从于命运，一定要追求有所表现。但一旦这种追求受到挫折，他又感到一种愤郁，感到一种悲哀。这就是鲍照其人的个性。他的文学也鲜明地表现了这种个性。鲍照的艺术创造力，与他的这种不甘沉沦、力求有所表现的个性是分不开的。尤其是他的思想，因为来自门阀士族文化之外的文化传统，使他很容易完全摆脱玄学的人格模式，为其文学创作赢得激情。鲍照诗歌在艺术上的一大成就，即在于完全抛弃了玄理的影响，也基本抛弃了晋宋之间典则、渊雅的作风。从晋宋以来，恢

<sup>①</sup> 钱钟联校：《鲍参军集注》卷一，上海古籍出版社，1980年版，第49页。

复诗歌的抒情性,增加诗歌的情感效果,一直是一些诗人追求的发展方向。但真正达到这一点的,是鲍照的诗歌。所以,在从东晋(包括西晋的部分诗人和诗作)重理到南朝重情的诗风转变中,鲍照是一个关键性的人物。同时,鲍照的一部分诗,在语言和内容上也有新鲜明丽的特点,对南朝诗坛也很有影响。但南朝梁陈诗歌是浮靡的,鲍照的诗歌却是具有充实的内容的。

鲍照的诗歌具有一种现实性。陶渊明在怀古、田园、隐逸、求志等内容中表现他的人生,他的诗有很高的人格美和艺术美。谢灵运的创造主要是在山水以及山水跟玄理的结合。鲍照的诗歌最充分、也最正面、最深刻地表现了社会生活,写出自身真实的生活遭遇和现实人间的种种世相。在这方面,他在南北朝时期可以说是无与伦比的。这是他的一个创造。由于出身下层,社会经历丰富,而且又敢于表现这些内容,常常有辛辣的、批判的、揭露的倾向。这在当时是十分少见的。他的不少拟乐府诗、拟古诗也跟陆机等人的拟乐府、拟古诗不一样,不是单纯拟古,而是借拟古来表达自己对现实的看法,有自己的真实体验在内。这就继承了建安诗、阮籍、左思等人的传统,对后来以拟古表现现实的诗人如庾信、李白都有很深刻的影响。

鲍照在创作上十分勤奋,在当时可算是最多产的作家。东晋玄言诗坛,写作是十分模式化与应酬性的,诗歌艺术的自我抒情传统丧失殆尽。陶渊明、谢灵运两家重建这一自我抒情的传统,对鲍照有很大的启发。尤其是陶氏,对鲍照的影响之大,可能超过我们的估计。鲍照自称“我以箠门士,负学谢前基。爱赏好偏越,放纵少矜持。专求适性乐,不计缉名期。欢至独斟酒,忧来辄赋诗”(《答客诗》),又云“流枕商声苦,骚杀年志阑。临歌不知调,发兴谁与欢”(《园中秋散诗》)。这些诗句,让我们看到鲍照生平创作的一种基本状态。他不仅恢复了汉魏以来寒素士人的创作传统,而且可以说是这一传统集大成的发展者。还有,他在诗歌创作方面,比陶、谢、颜诸大家都要更加早熟。(这也让我们想象,鲍照很可能是出身于一个实际上具有较高的文化水准的家族。)《行路难》组诗,应该是其青年时期所作。二十六岁时贡诗给刘义庆,说明他对自己的作品已经有相当的自信。他纯以文学成就被当时同样爱好诗歌的孝武帝刘骏提拔为中书舍人,其年四十三岁,说明他在当时已经成就非凡。但在侍御孝武时,鲍照因皇帝本人的自负过头与嫉才,“悟其旨,

为文多鄙言累句,当时咸谓照才尽,实不然也”(《宋书·宗室传·临川武烈王传附鲍照传》)。可见他即使在创作上也曾有不能尽情展开的时候,其人生之压抑感可想而知。他在五十三岁时死于军中,虞炎说他“身既遇难,篇章无遗。流迁人间者,往往见在”,也就是说他自己平生收藏的作品或结集,都已丧失于战火,后来虞炎等人编鲍照集,是收集流传于世的作品而成的。这件事也反映鲍照创作数量之丰与当时影响之大。元嘉诗歌,是在拟古、拟乐府、山水纪游、友朋酬赠、雅颂等模式中展开的,鲍照几乎在当时所有的诗歌体类中都作出重要的发展,并且在所有这些体类中,都融入浓厚的抒情性,表现出鲜明的自我形象。他的诗风,对元嘉诗坛一般的风气来说,是一种改革。但当时诗坛,并没有从精神方面来认识鲍照诗歌的艺术价值,而只是将它看作一种新的风格表现,并且认为是一种虽具魅力却不完全合乎雅正的“流调”。再加上鲍照出身寒微,并且公开承认自己“质非谢品”、“操无炯迹”,所以他的诗赋创作,虽在当时发生较大的影响,却又常常得受到某种质疑。《宋书》评论鲍照“文辞赡逸,尝为古乐府,文甚遒丽”,从艺术的角度来看,这是一种较高的评价,并且比较准确地揭示出鲍照的风格特点。的确,在元嘉普遍流行的典雅奥衍、酷不入情、修辞陈陈相因并缺乏生动效果的诗风中,鲍照那种情感奔逸、吐露尽情而又辞藻丰赡、形象鲜明的诗赋风格,的确给人以“赡逸”与“遒丽”的感觉。但是当时人在被鲍照风格的魅力吸引的同时,又常批评他不合雅正之调。最早南齐虞炎奉储皇之命编鲍照集,这事件本身就标志鲍诗在当时的实际影响之大。但虞氏在序中说“照所赋述,虽乏精典,而有超丽”。这种看法,在宋齐之际文学界可能是有代表性的。至梁钟嵘《诗品》,在肯定鲍氏“跨两代而孤出”的造就的同时,又承袭上述传统的观念,认为鲍诗“贵尚形似,不避危仄,颇伤清雅之调。故言险俗者,多以附照”。以“险俗”、“伤清雅”批评鲍照,可见他对鲍照的理解还是有限的。这大概也是钟嵘没将鲍照列入上品的原因。《南齐书》作者萧子显一方面客观地指出鲍照的诗在宋齐梁之间已经形成了一个流派,学习的人很多;另一方面又从批判的角度看待这一点,其《南齐书·文学传论》论“三派”诗风时,认为其中一派出于鲍照:

发唱惊挺,操调险急,雕藻淫艳,倾炫心魂。亦犹五色之有红紫,八

音之有郑卫。斯鲍照之遗烈也。

这里将鲍照与后来的齐梁绮艳诗风等同视之。明清近代的学者仍有为传统观念所囿、认为鲍诗为宫体之先声者,他们没有看到鲍照诗歌的现实性及其对汉魏诗歌抒情传统的发展,其与南朝的艳体是不可同日而语的<sup>①</sup>。总之,对于鲍照的诗歌,宋齐梁时代的人,似乎一直没有给予正面的评价,更少全面的评价。鲍照所遭遇的情况,其实与陶渊明所遭十分接近。陶、鲍两家在南北朝时期无疑是发生过相当大的影响的,但陶被归入古淡一流,鲍被归入险俗,表面上很不一样,实际都反映南北朝诗坛的局限与流行的文学批评中的偏见。一直到唐代,随着唐代诗人自己的艺术创造力提高,对艺术的批判力也跟着提高,像陶、鲍这些诗人的艺术价值与创造力才得到比较全面的认识。

## 二、鲍照的乐府诗创作

在鲍照的诗歌中,拟古乐府诗是重要的一类。《宋书·临川武烈王传》所附的“鲍照传”也说他“尝为古乐府,文甚遒丽”(《南史》同)。可见他的拟古乐府,在当时是颇有名气的。拟古乐府的风气起于魏晋之际,西晋时以陆机为最。但东晋时重玄言,拟乐府诗的风气基本上消歇了。到了晋宋之际,随着五言诗创作的复兴,拟古乐府的风气又盛行起来了,谢灵运、颜延之都有不少拟古乐府诗。鲍照之创作拟乐府诗,也是受当时风气的影响。但无论是陆机还是谢灵运,其拟乐府诗都有主题僵化、形式刻板的毛病,并且说理的成分太多,词藻太典则繁缛,缺乏真实的情感和鲜明生动的艺术形象。这就脱离了汉魏乐府诗的创作原则。谢惠连、颜延之两家的拟乐府,比谢、陆两家增加了抒情与叙事的因素,但仍未表现出鲜明的个性。鲍照创作大量拟古乐府诗,当然也是属于晋宋之际古乐府复兴的系统内的,其《代蒿里行》、《代悲哉行》等篇,受到陆机、谢灵运影响,如“驰波催永夜,零露逼短晨”,“睹实情有

<sup>①</sup> 钟优民对历来认为鲍照开齐梁宫体的传统观点做了比较透彻的驳论,参见钟氏《中国诗歌史·魏晋南北朝卷》,第291页。



悲,瞻华意无悦”这样的修辞方式,正出于陆、谢之体。但鲍照从继承汉魏乐府的精神出发,深入地挖掘主题思想,用它表现自己的生活体验及所观察到的人间社会的种种事象,造成一种主体性特别突出的慷慨激昂、淋漓尽致的抒情风格。语言上则大幅度地突破典雅繁芜之体,使用一种能够极生动地塑造形象与透彻地表达感情的新的语言风格。在语体上,鲍照古乐府虽然也受到当时注重对属、雕饰的风格的影响,但主要是以汉魏散句体为主,这无疑更有利于抒情叙事与白描体物。如《代东门行》:

伤禽恶弦惊,倦客恶离声。离声断客情,宾御皆涕零。涕零心断绝,将去复还诀。一息不相知,何况异乡别。遥遥征驾远,杳杳白日晚。居人掩闺卧,行子夜中饭。野风吹秋木,行子心肠断。食梅常苦酸,衣葛常苦寒。丝竹徒满座,忧人不解颜。长歌欲自慰,弥起长恨端。

《代东门行》是汉乐府的古题,在汉乐府原诗中叙说了个因贫困而铤而走险者的故事。鲍照这里则仅写客子离乡别井之恨。内容和主题虽然与汉乐府原诗不同,但乐府原诗所表现的贫贱失志之士的激切不平情绪,是被鲍照所继承的。唐吴兢《乐府古题要解》云:“古词(指汉乐府《东门行》)云:‘出东门,不顾归’,言士有贫不安其居者,拔剑将去,妻子牵衣留之,愿共哺糜,不求富贵,且曰:‘今时清,不可为非也!’若鲍照‘伤禽恶弦惊’,但伤离别而已。”<sup>①</sup>吴兢没有看到鲍照的《代东门行》与汉乐府《东门行》在精神上的联系,认为鲍作不遵古意,有贬低鲍作之意。其实不拘泥于形似模拟而追求在精神上继承汉乐府,正是鲍照拟古乐府的过人之处。从这里可以看到鲍照古乐府的写作方法。全诗以比法开端,由比入赋,中间写行子离别及行役的情景,纯用白描传神之笔,语言风格逼近古诗及乐府风味。后半白描叙述之中,又插入“食梅”两个比喻句。最后以唱叹结,纯为汉魏诗的结尾法。在结构上,这首诗表面上看是叙事诗,实际上重在抒情,即它不是完整地叙述一件具体的行旅之事,而是吟唱作客他乡这种事情本身。这正是古诗、歌行的抒情特点。

<sup>①</sup> 丁福保编:《历代诗话续编》,第30页。

在六朝诗歌的传统中,乐府与一般的五言诗是分流的。拟乐府是在一个相对确定的题材与主题系统中进行的。乐府所写为客观题材,即使某些诗歌中隐藏着作者自身的本事,但在形式上,所写的仍是客观的形象。鲍照的拟乐府中,只有拟傅玄《松柏篇》一首,明确标明是自叙,其余所有作品,或许其中也隐藏诗人的生活本事,但形式上无一例外是代言的。这样看来,鲍照拟乐府诗题上的“代”、“拟”,不仅是拟写旧作,同时也有代言、拟言的意思。或者说,作者所写的是现实生活中种种带有典型性的、激情类型的人物与情事。当然,有时候我们也可以说,这里也包含着作者自己在内,但却不能直接看做是作者的自述。如:

蓼虫避葵藿,习苦不言非。小人自龌龊,安知旷士怀。鸡鸣洛城里,禁门平旦开。冠盖纵横至,车骑四方来。素带曳长飙,华缨结远埃。日中安能止,钟鸣犹未归。夷世不可逢,贤君信爱才。明虑自天断,不受外嫌猜。一言分珪爵,片善辞草莱。岂伊白璧赐,将起黄金台。今君有何疾,临路独迟回。(《代放歌行》)

主人且勿喧,贱子歌一言。仆本寒乡士,出身蒙汉恩。始随张校尉,占募到河源。后逐李轻车,追虏穷塞垣。密途亘万里,宁岁犹七奔。肌力尽鞍甲,心思历凉温。将军既下世,部曲亦罕存。时事一朝异,孤绩谁复论。少壮辞家去,穷老还入门。腰镰刈葵藿,倚杖牧鸡豚。昔如鞬上鹰,今似槛中猿。徒结千载恨,空负百年怨。弃席思君幄,疲马恋君轩。愿垂晋主惠,不愧田子魂。(《代东武吟》)

羽檄起边亭,烽火入咸阳。征师屯广武,分兵救朔方。严秋筋竿劲,虏阵精且强。天子按剑怒,使者遥相望。雁行缘石径,鱼贯度飞梁。箫鼓流汉思,旌甲被胡霜。疾风冲塞起,沙砾自飘扬。马毛缩如猬,角弓不可张。时危见臣节,世乱识忠良。投躯报明主,身死为国殇。(《代出自蓟北门行》)

驄马金络头,锦带佩吴钩。失意杯酒间,白刃起相仇。追兵一旦至,负剑远行游。去乡十三载,复得还旧丘。升高临四关,表里望皇州。九途平若水,双阙似云浮。扶宫罗将相,夹道列王侯。日中市朝满,车马若

川流。击钟陈鼎食，方驾自相求。今我独何为，培壤怀百忧。（《代结客少年场行》）

鲍照的这些乐府诗，在古题及汉魏乐府、古诗的基础上，对主题进行了深入的挖掘。作者凭借自己寒素功名之士的生活体验，发挥想象，塑造出具有当时现实生活基础但实际上又是完全超越于现实之上的人物形象，寄托了包括鲍照自己在内的寒素功名之士的人生理想，同时也反映了他们的现实遭遇。在这一点上，鲍照乐府塑造的这一批人物形象是全新的。鲍照乐府的这种创作方法本身也是全新的，直接地开启了盛唐王维、李颀、李白等诗人的乐府、古诗人物塑造的作风。像王维的七言歌行《老将行》，就明显地受到鲍照《代东武吟》的影响。

鲍照乐府诗的重要特点之一，就是题材的广泛与人物形象的众多。这是来自于汉魏乐府的写作传统。从文人乐府方面来讲，曹植与傅玄的乐府诗，主题的类型都相当丰富，人物形象的谱系很广，继承了汉乐府的艺术传统。鲍照有《代陈思王京洛篇》、《代陈思王白马篇》，其塑造的游侠少年、功名壮士、求仙者、辗转于恩宠与抛弃之间的美女等形象，明显受到曹植的影响。另外他之所以能够恢复乐府中慷慨激扬、壮逸的风格，曹植的启发也是很重要的。这正如李白受到鲍照的启发一样。至于傅玄，他乐府诗的艺术价值当然远逊于曹、鲍，但他重视人物形象的创作方法，对鲍照还是有影响的。因为在鲍照之前，能够继承汉乐府的人物谱系而加以发展的，只有曹植与傅玄两家，所以鲍照不会不注意到傅玄的经验。鲍照《松柏篇》序中恰好提到了傅玄，“余患脚上气四十余日。知旧先借《傅玄集》，以余病剧，遂见还。开帙，适见乐府《龟鹤篇》”。从这里我们不仅得知鲍照久藏傅集，而且它对于鲍照来讲，是极为珍重的一部古人诗集，并非一般的藏书。当然，两家之中，曹植的影响是更重要的，曹植的想象力直接激发了鲍照的想象力，曹植追求功名的人生观，理想与现实矛盾的痛苦感受，都为鲍照所继承。

鲍照乐府在风格激越、想象力丰富、形象鲜明生动等方面，都达到了经典的高度。这些可以说都是远远超越于元嘉诗风的一般表现之上的。而且他塑造的形象，往往达到现实激情与想象境界的高度结合。《代别鹤操》这样的

作品,最直接地展示了鲍诗的这种气质:

双鹤俱起时,徘徊沧海间。长弄若天汉,轻躯似云悬。幽客时结伴,提携游三山。青缴凌瑶台,丹罗笼紫烟。海上悲风急,三山多云雾。散乱一相失,惊孤不得住。缅然日月驰,远矣绝音仪。有愿而不遂,无怨以生离。鹿鸣在深草,蝉鸣隐高枝。心自有所存,旁人那得知。

古乐府有禽言一类,如《乌生八九子》,建安以来,诗人多寄托于飞鸟的形象,鲍照正是继承这一传统。<sup>①</sup>但是他的立意与情节,却是极其的曲折别致,具有深意。基本的精神,还是寄托功名才士的社会遭遇。从艺术的角度来看,这一种诗所展示的正是鲍照乐府形象系谱的开放性与其在想象力方面达到的高度。

## 第六节 鲍照的诗风(下)

### 一、七言歌行体

鲍照古乐府艺术方面最具独特性、对后世影响最为深远的,就是以《拟行路难十八首》为代表的七言及杂言体的短篇歌行乐府诗。就整个七言歌行体的发展来看,元嘉的确是重要的时期,现存可见元嘉诗人的七、杂言体歌诗,尚有谢灵运《燕歌行》、《鞠歌行》、《上留田行》、谢惠连《燕歌行》、《猛虎行》、《鞠歌行》,刘铄《白紵曲》等。另外,当时还流行一种出于骚体的歌行,谢晦、谢庄等人都有此类。这反映出元嘉前后的诗坛上,有一种创作长句歌诗的风气。鲍照受这种风气的影响而创作七、杂言体歌行,但在成就上远远超越时人。从我们后世人看过去,他的光耀夺目,完全掩住了作为他背景的那些人物与作品,杰出的作家与其时代风气往往都是这样的关系。

《拟行路难十八首》是拟古乐府民歌《行路难》而作的。《行路难》的原作及鲍照之前的拟作都不在了。根据无名氏《陈武别传》一书记载,陈武少年穷困的时候放过羊,放羊的儿童中有不少人会唱《行路难》这首曲子,陈武就跟

<sup>①</sup> 参见钱志熙《魏晋诗歌中的飞翔形象》,《文学遗产》,1989年第5期。

那些放羊的儿童学唱这支歌。可见《行路难》是汉时的民间歌曲,后来曾流行于北方。到了东晋后期,一个叫袁山松的文人曾对《行路难》作过一番改制。事见《晋书·袁环传》:“旧歌有《行路难》曲,辞颇疏质,山松好之,乃文其辞句,婉其节制,每因酣醉纵歌之,听者莫不流涕。”可见《行路难》是一首声情激昂、很有动人效果的歌曲。而袁山松改制过的《行路难》歌曲,在鲍照的时代大概还是一支流行的名曲。鲍照当然也一定很熟悉这支曲子,对它曲调的特点很有体会。鲍照之所以能创作出《拟行路难十八首》这样优秀的诗篇,一方面是因为诗人在诗歌语言方面的技巧高妙和创作时内心情感的充沛,另一方面也跟这支曲调本身的音乐效果有关系。这是诗歌受到音乐艺术影响的一个好例证。

“行路难”这个题目,本身是一个象征。吴兢《乐府古题要解》云:“《行路难》,右备言世路艰难及离别悲伤之意。”<sup>①</sup>可见,“行路”的“路”即是“世路”,也就是进入社会所走的道路,反映人生的艰难和矛盾,以及种种生离死别的悲伤,也写到了社会中的种种现象。叹旅行之难,山川之险,可能是汉乐府的一个类型。《相和曲》中已经失传了的《蜀国弦》,可能就是这一类,很可能是后来《蜀道难》的前身。这种表现行路之难的主题,在其进一步发展之中,趋于抽象化,转向世道、人生艰难这一意义。这应该是在原作与袁山松作品中就已经具备的,鲍照是在原作基础上发展这一主题的。

关于鲍照这组诗的写作时间,有人根据末篇“余当二十弱冠辰”一句,定为鲍照二十岁所作。<sup>②</sup>钱仲联增补《鲍参军集注》据第六首中“弃置罢官去”一句,认为鲍照元嘉二十一年罢去临川国侍郎,时年三十左右。但“余当二十弱冠辰”可能是回忆之词,而“弃置罢官去”也可能是未罢官时的一种打算,即有可能虽还在做官而打算罢官,所以都不能据以截然确定创作时间。我们只能说这十八首诗是他青壮年时写的。组诗第五首感慨人生短暂,有“人生苦多欢乐少,意气敷腴在盛年。且愿得志数相就,床头恒有沽酒钱。功名竹帛非我事,存亡贵贱付皇天”等句。所谓“盛年”就是青壮年。陶渊明《杂诗》:

① 吴兢:《乐府古题要解》卷下,丁福保《历代诗话续编》本,第53页。

② 如吴丕绩《鲍照年谱》,台湾商务印书馆,1973年(民国六十二年)版。

“求我盛年欢，一毫无复意”，宋李公焕注：“男子自二十一至二十九则是盛年。”可见鲍照《拟行路难》的确是青壮年时作，但具体时间是很难定的。

《拟行路难》共十八首，既写自身的遭遇，以控诉现实不平，也写那些贵族在表面很富贵、安逸的生活中内心沉闷、空虚的情绪。无论是写自己还是写他人，写富贵者还是写贫贱者，写从军的兵士还是写深闺的少妇，诗人都写出了种种生活境界中人生的悲哀。人们所走的道路不同，但行路之难则是共同的。这就是鲍照这一组诗的基本主题。这些诗虽然是诗人青年时期作的，但艺术已经十分纯熟，对生活的体验及对社会的观察也已经很深刻了，并且具有高度的概括性：

奉君金巵之美酒，璚玉匣之雕琴，七彩芙蓉之羽帐，九华蒲萄之锦衾。红颜零落岁将暮，寒光宛转时欲沉。劝君裁悲且减思，听我抵节行路吟。不见柏梁铜雀上，宁闻古时清吹音。（其一）

“其一”是组诗十八首的序曲。作者在这里以歌者身份出现，劝请听众听他抵节而唱《行路吟》。《宋书·乐志》解释相和曲云：“丝竹更相和，执节者歌”，鲍照这里说“听我抵节行路吟”，可见《行路难》也是属于相和曲一类的说唱文学，其原始体制，大概与后世流行的“道情”相近。“其一”概括地吟唱人生悲哀的主题，指出虽有丰美奢侈的生活，但难解生命短暂的悲哀。生死是人生面临的最大矛盾，鲍照的《拟行路难》一开头就揭出这个魏晋诗歌的基本主题。其后的各首诗中，也都从各种生活主题出发，进一步表现这一主题。鲍照的诗，常喜欢用华丽的形象表达悲哀的情绪，给人一种沉博绝丽、哀感顽艳的感觉。他的名篇《芜城赋》和《拟行路难》中的许多诗，都有这个特点。

《拟行路难》十八首所表现的，都是传统诗歌中的人生主题，好些作品是感叹整个人生的，如其一、其四、其五、其六、其十一、其十五、其十六、其十七、其十八，都是这样。这些诗歌与鲍照一般的古乐府相比，自我抒情的色彩更加浓厚了，如：

泻水置平地，各自东西南北流。人生亦有命，安能行叹复坐愁。酌

酒以自宽,举杯断绝歌路难。心非木石岂无感,吞声踯躅不敢言。(其四)

对案不能食,拔剑击柱长叹息。丈夫生世会几时,安能蝶躞垂羽翼。弃置罢官去,还家自休息。朝出与亲辞,暮还在亲侧。弄儿床前戏,看妇机中织。自古圣贤尽贫贱,何况我辈孤且直。(其六)

这两首诗差不多是诗人生涯的自叙。第一首是对不平等社会的抗议,第二首着重表现自己愤激中的觉醒。它们都触及了当时门阀社会的基本症结,同时对流行的因果报应、命运前定等社会意识提出质疑。但《拟行路难》在抒情与叙说方式中,基本上还是保持着乐府诗表现客观的特点,正如“其一”“劝君裁悲且减思,听我抵节行路吟”所示的那样,作者所表现的并非一己的人生,而是普遍人生中的种种悲哀现象。其中表现得最多的题材仍是怨女、思妇及征夫、游子的主题:

洛阳名公铸为金博山,千斫复万镂,上刻秦女携手仙。承君清夜之欢娱,列置帟里明烛前。外发龙鳞之丹彩,内含麝芬之紫烟。如今君心一朝异,对此长叹终百年。(其二)

璿闺玉墀上椒阁,文窗绣户垂罗幕。中有一人字金兰,被服纤罗蕴芳藿。春燕差池风散梅,开帟对景弄禽雀。含歌揽涕恒抱愁,人生几时得为乐。宁作野中之双凫,不愿云间之别鹤。(其三)

中庭五株桃,一株先作花。阳春妖冶二三月,从风簸荡落西家。西家思妇见悲惋,零泪霑衣抚心叹。初送我君出户时,何言淹留节回换。床席生尘明镜垢,纤腰瘦削发蓬乱。人生不得恒称意,惆怅徒倚至夜半。(其八)

春禽喈喈旦暮鸣,最伤君子忧思情。我初辞家从军侨,荣志溢气干云霄。流浪渐冉经三龄,忽有白发素髭生。今暮临水拔已尽,明日对镜复已盈。但恐羁死为鬼客,客思寄灭生空精。每怀旧乡野,念我旧人多悲声。忽见过客问何我,宁知我家在南城。答云我曾居君乡,知君游宦在此城。我行离邑已万里,今方羈役去远征。来时闻君妇,闺中孀居独

宿有贞名。亦云悲朝泣闲房，又闻暮思泪霑裳。形容憔悴非昔悦，蓬鬓衰颜不复妆。见此令人有余悲，当愿君怀不暂忘。（其十三）

这些诗歌，在语言上比他的五言古乐府更加通俗化，同时也更加鲜明生动。可以看出来，鲍照是在当时民间流行的七言歌行的基础上提炼语言的。在诗歌的形式上，充分运用歌行句子错落、自由转韵等形式特点，将节奏的变化与情感的起伏紧密地结合起来，体现鲍照诗歌重视节奏感、追求气势的特点。除《拟行路难十八首》外，鲍照另外的七言歌行如《梅花落》、《代淮南王二首》、《代雉朝飞》、《代悲风凉》、《代夜坐吟》、《代春日行》等，其风格与《拟行路难十八首》接近，但随物赋形，更趋于艳丽，节奏也更加的驰骤。其内容都是表现男女之情的。在对人物心理的表现方面，更加大胆地吐露心声，如：

朱城九门门九开，愿逐明月入君怀。入君怀，结君佩，怨君恨君恃君爱。筑城思坚剑思利，同盛同衰莫相弃。（《代淮南王二首》之二）

刎颈，碎锦臄，绝命君前无怨色。握君手，执杯酒，意气相倾死何有！（《代雉朝飞》）

冬夜沉沉夜坐吟，含声未发已知心。霜入幕，风度林。朱灯灭，朱颜寻。体君歌，逐君音。不贵声，贵意深。（《代夜坐吟》）

这些作品的风格，受到当时流行的里巷抒情歌曲的影响，但其中的激越之情，仍是来自鲍照的个人生活体验。除了拟汉魏旧题外，鲍照集子里还有不少用当时流行的民间歌曲形式作的诗歌。如《吴歌三首》，《幽兰五首》，《梅花落》，《中兴歌十首》，《采菱歌七首》等作品。可见鲍照十分注意吸收民歌和民间音乐，为增强诗歌的音乐性补充新的养料。

鲍照乐府诗除了强烈的抒情性所产生的感染力外，其艺术上的成功还在于塑造出一大批鲜明的人物形象。林庚认为鲍照诗歌表现了一个都市流浪者的不平。<sup>①</sup> 鲍照本人是一个宦吏，作为寒素求功名者，其社会地位始终是不

① 林庚：《中国文学简史》，北京大学出版社，1995年版，第167—169页。



稳定的,其生活也因此是动荡不安的,于是就产生他的那种流浪者的心态。尤其富有创造性的,是鲍照发展了拟乐府诗表现社会现象的传统,以他自己的流浪者、不平者心态,在都市间寻找自己的同类人。于是他笔下出现了都市人物的群像:有《代东武吟》中功高不赏、晚节困顿的老将,也有《代结客少年场行》中少年杀人而远避他乡、垂老回到都城的侠士。尤其是他所塑造的一批以爱情为生命的女性形象,是对汉魏诗歌塑造女性的传统的有力发展。在当时的诗坛上,差不多找不到同类的女性形象,与后来宫体诗中色情化的女性形象也是形似而精神完全不同。这些女性,有的如《代陈思王京洛篇》中的主人公,其身份为依附贵族的女子;有的则完全是寒素家庭闺秀与都市欢场中的女性。其身份与具体的生活环境虽不同,但其精神深处却同样地向往着平等、坚贞的爱情。这是鲍照受汉乐府平民世界的女性观、爱情观影响的结果,同时也是因为其自身作为寒素士子,本身遭遇压抑的社会处境,因此比起贵族士子,更容易体会女性追求坚贞爱情与朴素、平等的男女关系的心理。

这里想谈一下鲍照诗歌与音乐的关系。这个问题从前的人好像都没有很好地研究过。我们知道,魏晋文人诗是从汉魏乐府诗歌(包括乐府歌辞和乐曲)这个民间文艺的母体中产生出来的。刚从这个母体中孕育出来时,诗与音乐仍然是紧密联系着的。例如《古诗十九首》等汉末无名氏的五言诗,与汉乐府中的五言篇章性质就很相近。所以一种说法认为,乐府诗去掉曲调名,就成了古诗。而古诗如果找到了曲调名,就成了乐府诗。意思是说,最初的文人五言诗,与乐府诗的性质是很相近的。我们认为,如果纯粹将汉末文人诗与乐府诗混为一谈,是不符合诗史的实际情形的。因为文人五言诗毕竟是一种发展。但是,如果这种说法的意图只在强调被一般人忽略了汉末无名氏古诗与音乐的关系,则是很有道理的。其实不仅是汉末诗人,就连建安诗人,他们的诗歌创作与音乐仍然有一种直接的关系。尤其是建安诗人的乐府诗,如曹操、曹丕的乐府诗都还是依照音乐的曲调创作的。它的创作情形跟后世唐五代、北宋的词最接近。

文人乐府诗逐渐走向注重文学技巧和思想意义,大概是肇始于曹植的一种风气,经过西晋诗人傅玄、陆机等人的发展,就确定了后来注重文字技巧、思想主题而忽略音乐性质的“拟乐府诗”作风。至谢灵运、颜延之之作拟乐府

诗,完全是继承这一派的。而这时期,乐府之外的五言诗体,脱离音乐的情形显得更严重了。诗歌语言趋于典雅甚至晦涩,节奏变得呆板、迂缓、乃至毫无节奏之美,朗读起来不够铿锵顿挫,渲染不出某种情感效果,都跟其时诗歌整体性地脱离音乐有关。

上述情形,可以说正是鲍照之前的一种情形。而鲍照在这方面是有革新意义的。前面一节中我们说,通过鲍照,重新恢复诗歌艺术的抒情作风。现在我们同样可以这样说,通过鲍照,诗歌艺术重新与音乐发生关系,诗歌再次接受音乐的积极影响。当然,鲍照同时代的诗人,在这方面也是作了贡献的。可以说,从刘宋元嘉后期开始,注重音乐美、吸收新曲调的诗歌创作风气又开始出现了。

## 二、五言诗体

鲍照的五言诗,比起他的新旧乐府体来,更多地体现了元嘉诗坛五言诗的时风,并且元嘉体的一些消极因素,在鲍氏五言诗中同样不能除尽。但是就整体的成就来看,他的五言诗在继承以谢、颜为代表的晋宋之际五言诗艺术的同时作出了很大的发展,其风骨与气象都非时人所能及。尤其是他五言诗中的拟古、赠友、自述一体,突破了当时诗坛声节迂缓、语言俳刻、酷不近情的作风,情感丰满,写景生动有气韵,实开启了后来诗歌情景交融的意境传统,对后世的诗学有深远的影响。由于鲍照五言诗数量丰富,题材风格多样,所以最能完整地反映元嘉诗学的整体状貌。

### (一)雅颂及侍从登览之作

鲍照以寒素文士的身份处于当时皇室与门阀两大政治及文化势力中,并当元嘉雅颂诗风盛行的时期,以诗文应世,所以雅颂是鲍照文学的重要主题。他先后担任过临川王刘义庆、衡阳王刘义季、始兴王刘浚、临海王刘子顼等藩王的属官,中间一度在孝武帝刘骏的朝廷中担任太学博士、中书舍人,可以说一生都是文学侍从。其现存的应制、应教或纪侍从登览之游的作品,也是现存元嘉诗人中这类作品保存最多的。唯鲍照此类作品,细分又有两类,一类完全是以歌颂君主、赞美时世为宗旨,语言比较典雅华缛,如:“繁霜飞玉阙,

爱景丽皇州。清跸戒驰路，羽盖伫宣游。神居既崇盛，岩险信环周。礼俗陶德声，昌会溢民讴。”（《侍宴覆舟山诗》）“宫陛留前制，歌思溢今衢。余祥见云物，遗像存陶渔。泉流信清泌，原野实甘荼。”（《从过旧宫诗》）这类诗完全属于时俗的雅颂体，与颜延之的作风一脉相承。鲍照更多的侍从登览之作，属于纪游体，其中虽有与君主相关的情事，但雅颂的意味较淡，主要是写景与叙事，同时发表自己寒素从仕的心曲。风格上也一反华缛，如《从拜陵登京岷诗》，写寒冬肃杀之气、山河壮险之状及个人的功名惨淡，差不多是摆脱了雅颂的主题，变为个人的抒情。《蒜山被始兴王命作诗》、《从登香炉峰诗》、《从庾中郎游园山石室诗》等作，则全篇重心都在写壮险瑰奇之景、仙灵伏阍之境，这些作品与《登庐山诗二首》一样，都是属于大谢体的山水诗，风格比大谢更加奇瑰。作者务要写出崇山峻岳之壮美，贯穿其中的正是刻求形似的元嘉山水诗的审美趣味。如：

升峤眺日轨，临迥望沧洲。云生玉堂里，风靡银台陬。陂石类星悬，屿木似烟浮。（《蒜山被始兴王命作诗》）

御风亲列途，乘山穷禹迹。含啸对雾岑，延萝倚峰壁。青冥摇烟树，穹跨负天石。霜崖灭土膏，金涧测泉脉。旋渊抱星汉，乳窦通海碧。谷馆驾鸿人，岩栖咀丹客。殊物藏珍怪，奇心隐仙籍。（《从登香炉峰诗》）

刘宋的山水审美意识中，有一种“自然神丽”的观念，当时人对神仙仍有较多的幻想，君主奢心所极，也常指向这一幻想。鲍照的这种风格，就是在这种背景下产生的。他本人作为寒素，仕途艰窘相仍，所以在登览山岳之际，也免不了要向这个方向驰想。这一点在《登庐山诗二首》之一中反映得最突出：

悬装乱水区，薄旅次山楹。千岩盛阻积，万壑势回萦。崕岵高昔貌，纷乱袭前名。洞洞窥地脉，耸树隐天经。松磴上迷密，雪窦下纵横。阴冰实夏结，炎树信冬荣。嘈囋晨鹄思，叫啸夜猿清。深崖伏化迹，穹岫阍长灵。乘此乐山性，重以远游情。方跻羽人途，永与烟雾并。

鲍照一生奔走未安,虽有隐逸与求仙之愿望,并没有陶、谢那样长期陶情山水的条件,所以他在山水诗方面的成就,当然不及谢灵运。但上述这样的作品,对大谢体实是一种发展,与颜、谢的写景之语相比,悠闲入神虽稍逊,笔力雄峻实过之。

## (二) 纪行抒情之作

纪行体在晋宋之际十分发达,陶、谢、颜三家的纪行诗,各有风格。鲍照的纪行体抒情色彩浓厚,风格上接陶、谢,下启齐梁诸家:

木落江渡寒,雁还风送秋。临流断商弦,瞰川悲棹讴。适郢无东辕,还夏有西浮。三崖隐丹磴,九派引沧流。泪竹感湘别,弄珠怀汉游。岂伊药餌泰,得夺旅人忧。(《登黄鹤矶诗》)

昨夜宿南陵,今旦入芦洲。客行惜日月,崩波不可留。侵星赴早路,毕景逐前俦。鳞鳞夕云起,猎猎晚风遒。腾沙郁黄雾,翻浪扬白鸥。登舳眺淮甸,掩泣望荆流。绝目尽平原,时见远烟浮。倏忽坐还合,俄思甚兼秋。未尝违户庭,安能千里游。谁令乏古节,贻此越乡忧。(《上浔阳还都道中作诗》)

高柯危且竦,锋石横复仄。复涧隐松声,重崖伏云色。冰闭寒方壮,风动鸟倾翼。斯志逢凋严,孤游值曛逼。兼途无憩鞍,半菽不遑食。君子树令名,细人效命力。不见长河水,清浊俱不息。(《行京口至竹里诗》)

江上气早寒,仲秋始霜雪。从军乏衣粮,方冬与家别。萧条背乡心,凄怆清渚发。凉埃晦平皋,飞潮隐修樾。孤光独徘徊,空烟视升灭。途随前峰远,意逐后云结。华志分驰年,韶颜惨惊节。推琴三起叹,声为君断绝。(《发后渚诗》)

这些诗中所表现出来的诗人对于外界事物与环境的高度敏感,与其古乐府《代东门行》有异曲同工之妙。只是受陶、谢田园山水诗的启发,更加有意识地增加景物的成份,在览景感物中抒发作者寒素之士奔走世途的孤独与苍

凉。虽然从体制来看,仍多用晋宋体的对仗法,上下句之间情事接近,但在鲍照这里,正好可以造成古朴风格与浓郁的诗意。由于鲍照深入汉魏之体,得其神髓,他的这类纪行抒情体,就兼有汉魏体的抒情艺术及晋宋体的写景艺术及修辞风格,兼有英华与朴茂两种美感。与齐梁以降的诗风相比,更见古朴自然之长;其浓至之处,亦为齐梁诸家所不及。历来诗史专家对他这类诗重视是不够的。

### (三)酬赠抒情之作

除了应教、应制之作外,鲍集现存与友人唱和的诗作也很多。其中有王僧达、谢庄等名流,也有像汤惠休这样当时流行诗风的作者,还有多位酬赠对象生平未详。从这些唱和诗歌中,可见鲍照在当时诗坛上的交往与影响以及他与当时诗坛风气的密切关系。他的赠别诗,风格体制也是多种多样的,如《赠故人马子乔诗六首》,用的是汉魏以来的杂诗体,杂用比兴,兼有风谣之体:

踰城上羊,攀隅食玄草。俱共日月辉,昏明独何早。夕风飘野箨,飞尘被长道。亲爱难重陈,怀忧坐空老。(其一)

种橘南池上,种杏北池中。池北既少露,池南又多风。早寒逼晚岁,衰恨满秋容。湘滨有灵鸟,其字曰鸣鸿。一挹缙缴痛,长别远无双。(其四)

诸诗都兴寄无端,风格古质中含英秀,造语质而能巧,体现鲍照在操持章制方面的高度技巧。《和王护军秋夕诗》、《和王义兴七夕诗》、《日落望江赠荀丞诗》、《秋日示休上人诗》、《冬至诗》、《冬日诗》则是当时晋宋诗坛流行的咏节物诗,鲍照也擅长此体。

散漫秋云远,萧萧霜月寒。惊飙西北起,孤雁夜往还。开轩当户牖,取琴试一弹。停歌不能和,终曲久辛酸。金气方劲杀,隆阳微且单。泉涸甘井竭,节徙芳岁残。生事各多少,谁共知易难。投章心蕴结,千里途

轻纨。愿托孤老暇，觞思暂开餐。（《和王护军秋夕诗》）

鲍照诸诗题中的王护军、王义兴、王丞，都是指王僧达。僧达的诗风我们前面已经介绍，其风格气质与鲍照接近。鲍照和王僧达的诗作多达三首，可见两人诗学上是有较多的交往的。王诗与鲍诗都喜欢表现苍茫的自然风景，兼有雄浑与苍凉两种美感。这可能是当时一种较新颖的意境。

鲍照的赠别诗，一改两晋应酬之体的虚饰词气，多表达诗人的真实情感。造语工者甚多，如“林际无穷极，云边不可寻”（《日落望江赠荀丞诗》）、“怆怆簟上寒，悽悽帐里清。物色延暮思，霜露逼朝荣”（《秋日示休上人诗》）、“已经江海别，复与亲眷违”（《吴兴黄浦亭庾中郎别诗》）、“发郢流楚思，涉淇兴卫情。既逢青春献，复值白苹生”（《送别王宣城诗》）、“落日川渚寒，愁云绕天起”（《赠傅都曹别诗》）等等。鲍诗深得汉魏精神，并不像齐梁以下之造巧，他注重的是全篇而非一联一句。尽管这样，他的造语之工，仍然下启齐梁诸家。如“归华先委露，别叶早辞风”（《玩月城西门廨中诗》）、“沈吟芳岁晚，徘徊韶景移”（《咏双燕诗》），俱属工丽，而风骨森秀与气韵高古，则为齐梁所不及。

#### （四）拟古抒情之作

鲍照诗学的企向在汉魏，他的拟古诗，除了《学陶彭泽体诗》一首是模拟近人陶渊明外，其余如《拟古诗八首》、《学刘公幹体诗五首》、《拟阮公夜中不能寐诗》、《绍古辞七首》、《学古诗》、《古辞》，都是学习《古诗十九首》及建安、正始诗人之作，再加上拟乐府，其诗学汉魏的旨趣，是极为明显的。大抵杰出的诗家，其诗学有沿有溯，“沿”是沿着其处身其中的“当代诗风”，“溯”是溯古代的诗风。鲍照的诗学，概括地说，就是沿晋宋而溯汉魏，其之所以成就巨大者，正在于此。

鲍照的五言拟古诗，从方法上看是拟古，从精神上看完全是自我的抒发，是鲍照诗歌中最具自抒性的一类，可以说他学习的就是汉魏诗人的自我抒情方法。因此这些拟古，也成了鲍照最为淋漓尽致、慷慨苍凉地表达其寒素之士的不平之气的作品。但在形象上，仍多为代言性质，并非直接的自述，这一点与其乐府诗是一样的：

幽并重骑射，少年好驰逐。氈带佩双鞬，象弧插彫服。兽肥春草短，飞鞚越平陆。朝游雁门上，暮还楼烦宿。石梁有余劲，惊雀无全目。汉虏方未和，边城屡翻覆。留我一白羽，将以分虎竹。（《拟古诗八首》之三）

束薪幽篁里，刈黍寒涧阴。朔风伤我肌，号鸟惊我心。岁暮井赋讫，程课相追寻。田租送函谷，兽藁输上林。河渭冰未开，关陇雪正深。笞击官有罚，呵辱吏见侵。不谓乘轩意，伏枥还至今。（《拟古诗八首》之六）

这两首诗，应该是以张华的《博陵王宫侠曲》为模拟对象的。张华《博陵王宫侠曲》：“侠客乐幽险，筑室穷山阴。獠猎野兽稀，施网川无禽。岁暮饥寒至，慷慨顿足吟。”正是次首所出。两首诗，前一首中壮气飞扬的少年与后一首中深沉苦节的寒士，当然都是鲍照自身的精神写照，是对其寒素生涯的高度概括，但其中的人物形象，却不能就看成是鲍照自己。鲍照学习曹植、阮籍、左思等人艺术方法，创造各种各样的人物形象，作为其自身精神的寄托，其诗学之高于时流者，正在于这种方法的掌握。

鲍照学习汉魏诗歌的比兴方法而加以发展。元嘉诗坛上形似咏物之风流行，汉魏比兴的方法逐渐坠失，鲍照之前，只有谢灵运的诗歌偶尔使用比兴方法，但他是以山水为比兴。鲍照直接从汉魏诗中学习比兴。其拟古、拟乐府乃至新声乐府，都是属于比兴寄托之体。一般的咏物诗中，也常用比兴的体制，如《山行见孤桐诗》：

桐生丛石里，根孤地寒阴。上倚崩岸势，下带洞阿深。奔泉冬激射，雾雨夏霖霖。未霜叶已肃，不风条自吟。昏明积苦思，昼夜叫哀禽。弃妾望掩泪，逐臣对抚心。虽以慰单危，悲凉不可任。幸愿见雕斲，为君堂上琴。

这首诗用古赋之形容方法，通过孤桐的形象，来写自己作为寒素之士的身世，“单危”二字，诉尽鲍照一生的心曲。他的一些写节物的诗，如《苦雨》、《咏白

雪》、《咏秋》、《秋夕》等,也是属于比兴之体。比兴的广泛使用与整体兴寄精神的表现,是鲍照与后来的齐梁诗风最重要的区别所在。

#### (五) 日常吟咏抒情之作

鲍照在长期的诗歌创作中,形成了极强的艺术表现能力,即后人所说的“诗功”。所以他的五言除上述继承传统及流行的体类之外,还有一批日常吟咏之作。这些诗歌,或写日常的情绪,或写日常的所遇所感,其体类出于传统之外,而接近后世唐宋诗家的写作方法。这反映出鲍照诗学上的开拓无前。他的这种开拓,与后来杜甫的开拓有相似的地方。元嘉诗学整体上具有开拓性质,但如谢灵运的山水诗,仍局限于单纯的体类中。用诗歌来表现日常生活的各种细琐的情事与日常的情绪、心理,是一种新的诗学趣味的反映,陶诗的部分作品,已经体现这种审美倾向。鲍照进一步地发展这种创作倾向。其中如《行药至城东桥诗》、《园中秋散诗》、《梦归乡诗》、《春羁诗》、《在江陵叹年伤老诗》、《岁暮悲诗》、《夜听妓诗》、《玩月城西门廨中诗》等一批作品,都属于日常吟咏之作。

总之,在元嘉诗坛上,鲍照是最为博大精深的诗人,其诗学不仅涵括其当代诗学的全部,更重要的是追溯并复活了汉魏诗学的传统。在南北朝诗坛上,真正是一个承前启后的集大成的诗人。在这一点上,南北朝诗人中,只有鲍照可以与庾信匹敌,杜甫名句云“清新庾开府,俊逸鲍参军”。他们可以说是南北朝时期诗人中对李、杜等唐代大家启迪最大的两位。

### 第七节 刘宋后期诗家的流行诗风

孝武帝刘骏(453—464 在位)擅长文学,所以他在位的孝建、大明时期,是刘宋文学发展的重要时期。许嵩《建康实录》:“武帝自永初迄于元嘉,多为经史之学,自大明之代,好作词赋。”<sup>①</sup>可见此期上层统治者好文之心,更剧于前。所以明帝泰始中立儒、玄、文、史四馆(《南史·宋明帝纪》、《南齐书·百

① 许嵩:《建康实录》卷十三,文渊阁《四库全书》本。



官志》),而论者亦认为:“宋孝武帝、明帝大明、泰始中,文风大变,是元嘉文风向永明文风转变的重要过渡阶段。”<sup>①</sup>梁裴子野《雕虫论》云:“大明之代,实好斯文。高才逸韵,颇谢前哲。波流相尚,滋有笃焉。自是闾阎年少,贵游总角,罔不摭落六义,吟咏情性。学者以博依为急务,谓章句为专鲁。淫文破典,斐尔为功。无被于管弦,非止乎礼义。”<sup>②</sup>在这里,他是以大明时期为绮靡之极的重文弃儒风气的开端。另外,钟嵘《诗品序》在论诗文用事之风的极端化时,也以颜延之、谢庄为早期代表人物,其论云:“颜延、谢庄,尤为繁密,于时化之。故大明、泰始中,文章殆同书抄。”另一方面,晚年的颜延之则对诗坛流行的受民间新声谣曲影响的一派诗风表示不满,《南史·颜延之传》:“延之每薄汤惠休诗,谓人曰:‘惠休制作,委巷中歌谣耳,方当误后生。’”钟嵘还记载当时人将鲍照与惠休相提并论,颜延之并因之立休、鲍之论:“惠休淫靡,情过其才。世遂匹之鲍照,恐商、周矣。羊曜璠云:‘是颜公忌鲍之文,故立休、鲍之论。’”前面论述过,鲍照的诗学是极为全面的,但以延之为代表的时论,将他部分有绮艳倾向的诗歌与惠休等家的作风相提并论,归为一派。惠休的成名,也在大明之代,他先为僧人,后因创作成就被孝武帝刘骏重用,令其还俗为官,就这件事即可知他在当时的影响。而作为资深文学侍从的颜延之对惠休耿耿于怀,除诗学趣味上的差异外,恐怕还有夺席之虑在里面。从上面的情况可知,刘宋后期的诗风,实有两大主要流派,一为以颜延、谢庄为代表的典雅繁密作风,一为在当时被视为“淫靡”的惠休等人的新艳诗风。从作家的分野来看,好像前者主要是士族诗人,后者则以庶族诗人为主,而孝武等为代表的刘宋皇室则依违其中,两取其便,并受两方面的影响。

### 一、谢庄

元嘉之后,沿承颜、谢的一派,诗风更趋于典雅深覆,谢庄(421—466)是其中有代表性的一位。钟嵘《诗品序》论其时诗风称“颜延、谢庄,尤为繁密”。《南史》本传载:“庄有口辩。孝武尝问颜延之曰:‘谢希逸《月赋》何

① 曹道衡、刘跃进:《南北朝文学编年史》,人民文学出版社,2000年版,第213页。

② 严可均辑:《全梁文》卷五十三,卷3262页。

如?’答曰:‘美则美矣,但庄始知“隔千里兮共明月”。’帝诏庄以延之答语语之。庄应声曰:‘延之作《秋胡诗》,始知“生为久离别,没为长不归”。’帝抚掌竟日。”这当然不是正式的批评,但颜、谢相互讥嘲的,都是对方造语的浅易,很能反映当时在朝一派诗人追求繁饰深奥的作风。谢庄诗赋还重视声韵效果,但还不属于声律技术,而是使用双声叠韵的技巧。《南史》本传又载:“王玄谟问庄何者为双声,何者为叠韵。答曰:‘玄护为双声,碣磳为叠韵。’其捷速若此。”“碣磳”为山名,在山东东阿县南,“玄护”似即“玄扈”,为山名,亦为水名,见《山海经》,亦作“玄沪”。谢庄在王玄谟问他双声叠韵时,迅速地举出两个深僻的双声与叠韵的地名,可见其博学与对声韵之熟悉。这两点正是他创作诗歌主要的技术依靠。谢庄诗句如“西郊灭湮揜,东溟起昭晋”(《烝斋应诏诗》),“掩映顺云悬,摇裔从风扫”(《和元日雪花应诏诗》),“容裔泛星道,逶迤济烟浔”(《七夕咏牛女应诏诗》)等句,都是使用这种技巧来创作的。

作为元嘉后期迄大明诗坛的新进,谢庄的诗歌基本上不出元嘉流行之体的范畴,五言以雅颂为主,风格较颜延之更为滞重、雕琢、繁密。其较具清雅之气的作品如《侍宴蒜山诗》,用的也还是镂金错彩之法:

龙旌拂纤景,凤盖起流云。转蕙方因委,层华正氛氲。烟竟山郊远,  
雾罢江天分。调石延飞露,裁金起承云。

转韵一联“因委”为双声,“氛氲”为叠韵。“烟竟”一联,写景较为清新淡远,为永明写景法之前导。“雾罢江天分”尤具意境。其自抒性的作品,风格比较疏淡,如《北宅秘园诗》:

夕天霁晚气,轻霞澄暮阴。微风清幽幌,余日照青林。收光渐窗歇,  
穷园自荒深。绿池翻素景,秋槐响寒音。伊人悦同爱,絃酒共栖寻。

谢庄为灵运族侄,其游览之作,也是谢混、灵运之遗波,抒疏放之愿,状山林之景,但多用修饰之词,意趣在隔与不隔之间。如《游豫章西观洪崖井诗》一诗,“林远炎天隔,山深白日亏”近于造境,为不隔;而“游阴腾鹄岭,飞清起凤池。

隐暖松霞被,容与润烟移”,则近于描摹,为形似之笔。其《怀园引》、《山夜忧》、《瑞雪咏》,则为三、七或三、五杂言之作,杂用诗赋两体,为后来歌行之先驱,实为谢庄诗成就所在。《怀园引》最具诗意:

鸿飞从万里,飞飞河岱起。辛勤越霜雾,联翩遡江汜。去旧国,违旧乡,旧山旧海悠且长。回首瞻东路,延翮向秋方。登楚都,入楚关,楚地萧瑟楚山寒。岁去冰未已,春来雁不还。风肃幌兮露濡庭,汉水初绿柳叶青。朱光蔼蔼云英英,新禽啾啾又晨鸣。菊有秀兮松有蕤,忧来年去容发衰。流阴逝景不可追,临堂危坐怅欲悲。轩鳧池鹤恋阶墀,岂忘河渚捐江湄。试托意兮向芳荪,心绵绵兮属荒樊。想绿苹兮既冒沼,念幽兰兮已盈园。夭桃晨暮发,春莺旦夕喧。青苔芜石路,宿草尘蓬门。遭吾游夫鄢郢,路修远兮萦纡。羌故园之在目,江与汉之不可逾。目还流而附音,候归烟而托书。还流兮潺湲,归烟容裔去不旋。念卫风于河广,怀邶诗于蒹葭。汉女悲而歌飞鹄,楚客伤而奏南弦。武巢阳而望越,亦依阴而慕燕。咏零雨而卒岁,吟秋风以永年!

此体渊源,应出琴曲,融合五言、七言及骚体诸种体制而成长篇。谢庄之前,谢晦的《悲人道》也属此体,但楚辞之意仍多。谢庄之作更近诗体,沈约《八咏诗》则是学谢庄之作。这一类在南北朝诗歌中虽为别体,不太流行,但南北朝后期至初唐的长篇歌行,正是从这一体中发展出来的。总之,谢庄诗歌的体制与风格,是介于颜、谢(灵运)与永明沈(约)、谢(朓)之间的,在宋齐之际有一定的影响。

谢庄之外,据钟嵘“齐黄门谢超宗”条(前已引),“祖袭颜延”的诗人尚有谢超宗、丘灵鞠、刘祥、檀超、钟宪、颜测<sup>①</sup>、顾则心等人。谢超宗为谢灵运孙,入齐后为朝廷雅颂乐章的主要作者,《南齐书·乐志》曰:“(武帝)建元二年,有司奏,郊庙雅乐歌辞旧使学士博士撰,搜简采用,请敕外,凡义学者普令制

<sup>①</sup> 陈延杰《诗品注》本作“则”,吕德申《钟嵘诗品校释》(北京大学出版社,1986年版)据吟窗本、格致本作“测”,见该书第199页。颜测为颜延之次子。

立。参议：太庙登歌宜用司徒褚渊，余悉用黄门侍郎谢超宗所撰。超宗所撰，多删颜延之、谢庄辞以为新曲，备改乐名。”所作俱存《南齐书·乐志》，其个人吟咏则湮没无存。顾则心诗现存《望廨前水竹诗》：“萧萧丛竹映，澹澹平湖净。叶倒涟漪文，水漾檀栾影。相思不会面，相望空延颈。远天去浮云，长墟斜落景。幽痼与岁积，赏心随事屏。乡念一遭回，白发生俄顷。”景物情愫，融寄一体，较谢庄更其清新，已入永明体范畴。钟宪诗，《选诗拾遗》录《登群峰标望海诗》，然此诗又入《谢朓集》。

## 二、汤惠休、鲍令暉、吴迈远

汤惠休字茂远，生卒年不详。据《宋书·徐湛之传》记载，元嘉二十四年，贵戚徐湛之为南兖州刺史，“广陵城旧有高楼，湛之更加修整，南望钟山。城北有陂泽，水物丰盛，湛之更起风亭、月观、吹台、琴室，果竹繁茂，花药成行，招集文士，尽游玩之适，一时之盛也。时有沙门释惠休，善属文，辞采绮艳，湛之与之甚厚。世祖命使还俗。本姓汤，位至扬州从事史”。鲍照集中，有《秋日示休上人诗》、《答休上人菊诗》，应该是在惠休还俗之前所作。惠休有《赠鲍侍郎诗》云：“玳枝兮金英，绿叶兮金茎。不入君王杯，低彩还自荣。想君不相艳，酒上视尘生。当令芳意重，无使盛年倾。”玩其辞意，应即鲍照所说的“休上人菊诗”，其意为借菊花比兴，欲与鲍照结好，故鲍照答诗，亦做情语相酬，云“玉腕徒自羞，为君慨此秋”。休鲍结交，似即始于此。惠休现存作品中，都是歌曲之体。《怨诗行》、《楚明妃曲》为拟汉晋旧曲，《白紵歌三首》，亦是晋宋流行之歌曲，而《杨花曲三首》、《江南思》则为新声乐府，《秋思引》为琴曲。这种情况与鲍照相近。所以当时颜延之等以休、鲍相提并论，而钟嵘在评惠休时虽加辩驳，但在另外的地方又说：“大明、泰始中，鲍、休美文，殊已动俗。”后来梁初萧子显作《南齐书·文学传论》，亦称“休、鲍后出，咸亦标世”。

惠休与鲍照乐府的体制虽有接近之处，但风格实有不同。鲍照尚气，其言情之作，也是风格沉郁顿挫，有汉魏之神味；惠休有时也学习汉魏情诗，但其诗风实以清绮见长，更近后来的齐梁体调，在当时是属于更新艳的一种风格。这恐怕正是当时称“休鲍”而不称“鲍休”的原因。因为在引领新奇艳丽

的方面,惠休是后来居上的。惠休的诗语,以当时的标准来看,极为新绮,如《怨诗行》:

明月照高楼,含君千里光。巷中情思满,断绝孤妾肠。悲风荡帷帐,瑶翠坐自伤。妾心依天末,思与浮云长。啸歌视秋草,幽叶岂再扬。暮兰不待岁,离华能几芳。愿作张女引,流悲绕君堂。君堂严且秘,绝调徒飞扬。

写情句句都为引满之笔,而修辞务求新隽且不避通俗,处处不依傍古人但又有汉魏情诗的风味。对照颜延之、谢庄的繁密雅奥之体,真是吹进诗坛的一股清新风气,怪不得连孝武帝也为其吸引。其七言《白紵歌》更为新丽艳语,沉郁激越不如鲍照,但婉媚之趣过之:

琴瑟未调心已悲,任罗胜绮强自持。忍思一舞望所思,将转未转恒如疑。桃花水上春风出,舞袖逶迤鸾照日。徘徊鹤转情艳逸,君为迎歌心如一。

其短篇则更清新自然,如:

幽客海阴路,留戍淮阳津。垂情向春草,知是故乡人。(《江南思》)

大抵惠休笔法,专以婉媚入情为体。又其《秋思引》:“秋寒依依风过河,白露萧萧洞庭波。思君末光光未灭,眇眇悲望如思何!”胡应麟《诗薮》:“梁以前近七言绝体,仅此一篇,而未成就。”<sup>①</sup>胡应麟认为七绝出于七言短歌,晋宋时这一类琴曲体的七言短歌,正是七绝的前身。

大抵鲍照、惠休及后面所论的吴迈远、鲍令暉这几位刘宋中后时期的寒素诗人,其共同特点都是不惮于言情,完全打破了东晋以来那种矜持虚矫的

<sup>①</sup> 胡应麟:《诗薮》内编卷六,第108页。

“酷不入情”诗风。

鲍令晖为鲍照妹，钟嵘《诗品》卷下“齐鲍令晖、齐韩兰英”条云：

令晖歌诗，往往崭绝清巧，拟古尤胜。唯《百韵》淫矣。照常答孝武云：“臣妹才自亚于左芬，臣才不及太冲尔。”兰英绮密，甚有名篇，又善谈笑。齐武谓韩云：“借使二媛生于上叶，则‘玉阶’之赋，‘纨素’之辞，未讎多也。”

韩兰英宋孝武帝时因献《中兴赋》被赏入宫，齐武帝时年已老，为宫中博士，教六宫书学。《隋书·经籍志》载：“宋后宫司仪《韩兰英集》四卷，今亡。”今存《为颜氏赋诗》一首，见《金楼子》。观鲍照答孝武之语，似乎当时鲍令晖未嫁，鲍照有向孝武推荐其妹入宫的意思。然令晖诗中有《题书后寄行人诗》、《寄行人诗》、《古意赠今人诗》，观玩辞意，应该是其寄赠夫君的诗篇，则令晖终为良人之妻。钟嵘称“齐鲍令晖”，则令晖齐时尚存。其《百韵诗》不存，钟嵘以“淫”斥评，应是情诗之类。

鲍令晖的诗都是女子本色言情之作，思不出于闺闼。其体制风格，也都依拟古调新曲，但以女子之作，自较男子代女子言情为真切。如“人生谁不别，恨君早从戎。鸣絃惭夜月，绀黛羞春风”（《拟青青河畔草诗》），“妾持一生泪，经秋复度春”（《代葛沙门妻郭小玉作诗二首（其一）》），此等语自然清新，然皆非男性作家轻易能造。其诗与惠休诗一样，最长婉切叙情，曲折流便，风调甚佳。如《古意赠今人诗》：

寒乡无异服，衣毡代文练。日月望君归，年年不解绲。荆扬春早和，幽冀犹霜霰。北寒妾已知，南心君不见。谁为道辛苦，寄情双飞燕。形迫杼煎丝，颜落风催电。容华一朝尽，唯余心不变。

虽然称古意，但构思与叙述，都是从实际的生活与感情中提炼出来的，富有新意。这一点与鲍照、惠休等人相同。《寄行人诗》为五言四句：

桂吐两三枝，兰开四五叶。是时君不归，春风徒笑妾！

畅好五绝，唐人言情绝句，实多学习此类。又谢朓《王孙游》“绿草蔓如丝，杂树红英发。无论君不归，君归芳已歇”，构思意境，正是脱胎于鲍令暉这一首诗。可见鲍令暉在宋齐之际，是有影响的。

吴迈远(?—474)亦是宋齐间重要的寒素诗人，以才气自负。钟嵘《诗品》卷下“齐参军毛伯成，齐朝请吴迈远，齐朝请许瑶之”条：

伯成文不全佳，亦多惆怅。吴善于风人赠答。许长于短句咏物。汤休谓远云：“吾诗可为汝诗父。”以访谢光禄，云：“不然尔，汤可为庶兄。”<sup>①</sup>

以此而言，吴迈远的行辈略低于谢庄(光禄)、汤惠休，其诗风与惠休相类而可雁行。又《南史·文学传·檀超传》附带叙述吴迈远云：“又有吴迈远者，好为篇章，宋明帝闻而召之。及见曰：‘此人连绝之外，无所复有。’迈远好自夸而蚩鄙他人，每作诗，得称意语，辄掷地呼曰：‘曹子建何足数哉！’超闻而笑曰：‘昔刘季绪才不逮于作者，而好抵诋人文章。季绪琐琐，何足道哉。至于迈远，何为者乎？’”

现存吴迈远诗，与鲍照、惠休相近，以古乐府体为主，《玉台新咏》所录四首，都是思妇游子之作，杂用比兴：

可怜双白鹄，双双绝尘氛。连翩弄光景，交颈游青云。逢罗复逢缴，雌雄一旦分。哀声流海曲，孤叫出江滨。岂不慕前侣，为尔不及群。步步一零泪，千里犹待君。乐哉新相知，悲矣生别离。恃此百年命，共逐寸

<sup>①</sup> 曹旭《诗品集注》(上海古籍出版社,1996年版,第440—441页)引张锡瑜、古直、姚振宗等考证,认为原文“齐参军毛伯成、齐朝请吴迈远”条应是“晋参军毛伯成、宋朝请吴迈远”。并考吴迈远未入齐代。然《诗品》之例,晋代诗人多上与魏代诗人并列,下与宋代诗人并列,宋代诗人多与齐代诗人并列,从无晋、宋、齐三代并列之例。且钟氏齐梁际人,对当世人物的生存年代不应反较后来的《隋书》作者更不清楚。此处姑从钟氏原文。待考。

阴移。譬如空山草,零落心自知。(《飞来双白鹄》)

百里望咸阳,知是帝京城。绿树摇云光,春城起风色。佳人爱景华,流靡园塘侧。妍姿艳月映,罗衣飘蝉翼。宋玉歌阳春,巴人长叹息。雅郑不同赏,那令君怆恻。生平重爱惠,私自怜何极!(《阳春曲》)

除《玉台新咏》外,《乐府诗集》亦多载其诗,如《櫓歌行》写边塞使节,声情壮烈:

十三为汉使,孤剑出皋兰。西南穷天险,东北毕地关。岷山高以峻,燕水清且寒。一去千里孤,边马何时还?遥望烟嶂外,瘴气郁云端。始知身死处,平生从此残。

从这些诗作可以看到,吴迈远的诗歌,也跟鲍照、江淹一样,追求声情激越,气势奔逸。其艺术上的造诣,在刘宋后期也是第一流的。至于宋明帝所说的“连绝”之体,钟氏所说的“短句”咏物,今已无存。唯存《临终诗》一首:“伤歌入松路,斗酒望青山。谁非一丘土,参差前后间”,正是晋宋短句的风格。

### 三、刘宋诗风的总结者:江淹

刘宋后期登上诗坛的,还有江淹、沈约两位名家。江淹(444—505)历经南朝宋、齐、梁三世,所以一些文学史与诗文总集,将他归入梁代,与他同时的沈约也是这样。沈约诗歌创作方面的成就,主要是在南齐一代取得的,江淹的成就则在刘宋后期取得。其诗歌的体制风格,也是属于刘宋诗风的范畴。后世论者,亦多将江淹与鲍照相提并论,如杨炯《王勃集序》论晋宋诗人云:“洎乎潘、陆奋发,孙、许相因,继之以颜、谢,申之以江、鲍。”白居易《与元九书》论六义之失云:“晋宋已还,得者益寡,以康乐之奥博,多溺于山水;以渊明之高古,偏放于田园。江、鲍之流,又狭于此。”由此可见,在诗歌风格发展史上,江淹与鲍照是处于一个阶段之中的。所以,江淹在诗歌史上的位置,主要应该定在刘宋后期。江淹在宋末职务渐重,宋齐之际的重要军国文翰多出其



手,不但作诗渐少,而且在永明体诸家起来后,江淹在诗坛上的地位也明显降落<sup>①</sup>。这一点古人已经指出,如钟嵘《诗品》在论沈约时说:“永明相王爱文,王元长等皆宗附之。于时谢朓未遑,江淹才尽,范云名级故微,故约称独步。”可见齐梁人已清楚地看到,江淹入齐之后诗名顿减。清姚鼐亦云:“江诗之佳,实在宋齐之间,仕宦未盛之时。及名位益登,尘务经心,清思旋乏,岂才尽之过哉?”<sup>②</sup>

江淹的氏族阶层,向少讨论。江淹出身济阳江氏,祖耽,丹阳令;父康之,南沙令。<sup>③</sup>其《自序》中说到家世,仅云“淹字文通,济阳考城人。幼传家业,六岁能属诗,十三而孤,邈过庭之训”。济阳考城原在陈留郡,今河南民权县境内,为江氏祖居。晋室南渡后,于南徐州丹徒置济阳侨郡,在今江苏丹徒县内。<sup>④</sup>在当时士庶分流、士族内部的门第也有严格区分的社会习惯中,江淹在《自序》中没有明确地说明其门第,仅强调其有“家业”(儒学文史之类)。这标志着他并非出身高门士族。相反,其早年自述,多强调其寒素身份:“至如淹者,东国之徒步耳。方敛影逃形,匡坐编蓬之下”(《奏记诣南徐州新安王》),“下官本蓬户桑枢之人,布衣韦带之士。退不饰《诗》、《书》以惊愚,进不卖声名于天下”(《诣建平王上书》)。其自述的语调与鲍照颇为相似。江淹的外家也属寒素,其外祖父刘伯龙“少而贫薄,及长,历位尚书左丞、少府、武陵太守,贫窶尤甚”。<sup>⑤</sup>当时婚姻讲究门当户对,由其外家的氏族也可推想,江淹家族实为庶族,或为士族之底层,并非正统的士大夫门第。《宋书·恩幸传·戴法兴传》称“鲁郡巢尚之,人士之末”。江淹的门第大致也属于这一类。明白这一点,我们就能清楚为什么江淹的诗风主要渊源于以鲍照、惠休为代表的刘宋寒素族诗风,并以感激抒怀为特点。当然,江淹的诗学以博综为特点,所以对于士族一派的诗风,也有很多的吸取。其《杂拟诗》于刘宋一代,取谢灵运、颜延之、谢惠连、谢庄、鲍照、惠休诸家,反映出他兼取士庶两流的愿

① 钱志熙:《江郎“才尽”原因新探》,《电大教学(文科版)》(浙江),1992年第4、5期。

② 姚鼐:《惜抱轩全集》卷八《笔记》,中国书店,1991年版,第611页。

③ 李善注:《文选》卷十六江淹《恨赋》注引刘璠《梁典》。

④ 参看俞绍初、张亚新《江淹集校注》(中州古籍出版社,1994年版)第291页江淹《自序》注2、以及第435页《江淹年谱》之文。

⑤ 《南史》卷十七《刘粹传》。

望。而事实上当时士庶两流的诗风,也是相互影响的。

江淹是刘宋大明、泰始间登上诗坛的。当时鲍照的风格正在流行,其乐府《铜爵妓》、《采菱曲》正是鲍照之体,更加以博雅与靡丽,但仍能创造鲜明的形象,如写魏武帝之亡:“武皇去金阁,英威长寂寞。雄剑顿无光,杂佩亦销烁。”又其笔墨仍以形似为工,常常以纷至沓来的笔法表现一种事物,如写采菱:“参差万叶下,泛漾百流前。高彩隘通壑,香氛丽广川。”

江淹以寒素文士而为侍从,其诗歌创作也以侍从纪游发端。元嘉前后创作此类诗歌的代表诗人为颜延之和鲍照。延之侍从对象以君主为主,贵游范围不出宫苑郊畿,景物缺乏奇特壮丽;鲍照则多侍藩王,游历较广,不但诗中的景物奇丽,而且又加上一些个人的旅思羁愁,一定程度上冲淡了侍从纪游之作的雅颂呆板之气。尤其是庐山诸作,在当时侍从雅颂之中,实为新声绝调。江淹仕宋之初,历任始安王南徐州从事、巴陵王国左常侍、建平王南徐州镇军参军,其经历与鲍照相似,所以他早期侍从雅颂及登览纪游的五言诗,自然要受到鲍照的直接影响。如《从冠军建平王登庐山香炉峰诗》之写景:

瑶草正翕赭,玉树信葱青。绛气下紫薄,白云上杳冥。中坐瞰蜿蜒,俛伏视流星。不寻遐怪极,则知耳目惊。日落长沙渚,曾阴万里生。藉兰素多意,临风默含情。

前面八句,接近鲍照,是元嘉山水诗常见的“深远”、“高远”的造境;后四句转为“平远”的境界,并且以情语映带。从这里可以窥见山水写景方法上元嘉体向永明体变化的一点先机。《侍始安王石头城诗》为江淹此类作品的代表:

绪官承盛世,逢恩侍英王。结剑从深景,抚袖逐曾光。暮情郁无已,流望在川阳。平原忽超远,参差见南湘。何如塞北阴,云鸿尽来翔。揽镜照愁色,徒坐引忧方。山中如未夕,无使桂叶伤。

此诗首四句写承恩侍从,中间六句写薄暮眺望川原景色所生的愁绪。“揽镜”

两句写照镜生愁,伤美人迟暮之意,“山中”两句,注者认为是用淮南小山《招隐士》之意,“希望始安王极早摆脱险恶的处境,避免遭受伤害。”<sup>①</sup>江淹诗中常用桂枝、桂叶这样的意象,注者认为是“以桂枝、桂叶暗示宗室子孙”<sup>②</sup>,或有一定的根据。但这两句,也有可能是写归隐之情,与前两句的伤迟暮都是自抒其情。江诗虽源出鲍照,但其所写的情感,趋于曲折隐晦,用意更深。他后来写作《效阮公诗十五首》,正是这一倾向的合理发展。

除了侍从登览之作外,江淹集中一般的酬赠与自我抒情的作品也不少。这方面的代表作如《惜晚春应刘秘书诗》:

烟景抱空意,蘅杜缀幽心。心忧望碧叶,涵影顾青林。风光多树色,露华翻蕙阴。水苔方下蔓,石萝日上寻。霞衣已具带,仙冠不待簪。徒为多委郁,精魄还自临。始获琼歌赠,一点重如金。山中有杂桂,玉沥乃共斟。

此诗前八句都是写晚春的景色。江淹的这种写景笔法,体现较浓厚的主观感情,但与后来永明体的情景交融不同,仍有较突出的藻饰色彩。“霞衣”以下写方外之想,“山中”两句仍是抒隐逸之愿望,与《侍始安王石头城诗》的结尾用意相近。江淹诗中的方外之想,从主题的传统来讲,仍来自谢、鲍等元嘉诗人山水诗中杂以神仙玄想的作法,但江淹这方面的内容表现得更加频繁。而且因为其崇佛,耽信净土圆觉之说,将之与传统的神仙信仰相结合,所以较之前人游仙诗,非理性的色彩更加浓厚。其《吴中礼石佛诗》等佛教内容的作品,开南朝诗人大量创作佞佛文学的风气。

晋宋至齐梁写景艺术发展的基本方向,是从两晋之藻饰至元嘉的形似,再到永明的近于神似的造境。这当然不是绝对的,就个别作品来看,两晋未必无神似之写景,而齐梁也未完全消除藻饰的写法。但基本趋势是沿着上述由藻饰到形似,再由形似到神似的方向发展的。江淹的作品,从写景艺术来

① 俞绍初、张亚新:《江淹集校注》,第2页。

② 俞绍初、张亚新:《江淹集校注》,第51页。

看,正处于上述发展过程中。江氏有复古倾向,所以较多回复两晋崇尚修辞的观念,他的写景,不仅有元嘉之形似,还有两晋之藻饰,但处于写景艺术越来越讲究自然生动的宋齐之际,江氏在神似写景方面也做出重要的贡献。其写景多尚阔大壮丽,如:

山气亘百里,山色与云平。乔松日夜竦,红霞旦夕生。(《从征虏始安王道中诗》)

思君出汉北,鞍马登楚台。岁彩合云光,平原秋色来。(《步桐台诗》)

水夕潮波黑,日暮精气红。路长寒光尽,鸟鸣秋草穷。(《赤亭渚诗》)

楚关带秦陇,荆云冠吴烟。草色敛穷水,木叶变长川。(《秋至怀归诗》)

这些诗句,与后来永明体的风格接近。又如“荣光河雒出,白云苍梧来”(《效阮公诗十五首》其七),也类似近体诗的句法。但总的来看,江淹的诗体属于晋宋体的范畴,是对元嘉诸家诗格的进一步发展,比元嘉诸家更尚靡丽,代表了宋齐之间诗歌艺术的发展高度,但在整体上缺乏谢灵运、鲍照那样的创造力。

在江淹的诗歌创作方法中,拟古占有很重要的位置。江淹拟古的对象很广,其《刘仆射东山集学骚》、《应谢主簿骚体》、《山中楚辞六首》是学骚之作,《遂古篇》为拟《天问》体,可见骚体为江淹重要的渊源。另外,元嘉诗人之拟古,以汉魏五言、乐府为主,江淹早期所作的《学魏文帝诗》、《古意报袁功曹诗》等仍守汉魏旧格,但其《效阮公诗十五首》之专拟《咏怀》组诗、《杂体诗三十首》对从汉到刘宋的历代诗人逐家模拟,都是对元嘉拟古诗作法的发展。晋宋拟古有拟调、拟题(赋题)、拟体等诸种作法,江淹的拟古主要属于拟体,即以学习模仿前人作品的体格与意趣为主。这种拟古,创造的因素比模仿、游戏的因素要更多一些。即其目的不仅是通过拟古来学习古人的艺术,更是要通过拟古来展示自身高度的修辞能力,显示其诗歌艺术方面的高超技巧。

江淹的《杂体诗三十首》，以逼真地模拟各家风格为出发点，实际上是一部形象的汉魏迄宋末的五言诗风格史，对于我们认识南朝诗学中的风格学实有极重要的参考价值。其《杂体诗序》更是反映当时诗家对五言诗风格演变的看法的重要文献。其基本的观点曰：“楚谣汉风，既非一骨；魏制晋造，固亦二体。”又曰：“然五言之兴，谅非复古。但关西、邺下，既已罕同；河外、江南，颇为异法”，提供给我们当时人对汉魏晋宋诗风演变的重要看法。《杂体诗》中有一些作品情景生动，具有很高的艺术价值：

纨扇如团月，出自机中素。画作秦王女，乘鸾向烟雾。彩色世所重，虽新不代故。窃愁凉风至，吹我玉阶树。君子思未毕，零落在中路。（《班婕妤咏扇》）

种苗在东皋，苗生满阡陌。虽有荷锄倦，浊酒聊自适。日暮巾柴车，路暗光已夕。归人望烟火，稚子候檐隙。问君亦何为？百年会有役。但愿桑麻成，蚕月得纺绩。素心正如此，开径望三益。（《陶征君潜田居》）

西北秋风至，楚客心悠哉。日暮碧云合，佳人殊未来。露彩方泛艳，月华始徘徊。宝书为君掩，瑶琴讵能开。相思巫山渚，怅望阳云台。膏炉绝沉燎，绮席生浮埃。桂水日千里，因之平生怀。（《休上人怨别》）

第一首虽然与传为班婕妤作的《怨诗》（一作《怨歌行》）风格并不完全相似，其构思与修辞显然是南朝文人的笔调，但正因其不似而见妙。第二首拟陶，可谓逼真，但后段太落言筌，竟非陶公本色语。第三首较惠休之诗，更具词华与妙思，但不及惠休之为艳歌本色。总的来看，尽管江淹以逼真诸家体格为目标，但总览这三十首五言诗，还是贯穿作者无法舍弃的自身的那种修辞风格。历来对《杂体诗三十首》的评价，也多着重于拟作与诸家实际风格的似与不似。如严羽云：“拟古唯江文通最长，拟渊明似渊明，拟康乐似康乐，拟左思似左思，拟郭璞似郭璞，独拟李都尉一首，不似西汉耳”，<sup>①</sup>又陈绎曾亦称其“善

<sup>①</sup> 郭绍虞：《沧浪诗话校释》，人民文学出版社，1983年版，第191页。

观古作，曲尽心手之妙”<sup>①</sup>。但真正论到某一具体作品，认真地分析比较，拟作毕竟只能神似原作，其艺术价值当然更不能与原作相比，如谢榛论“江淹拟刘琨，用韵整齐，造语沉着，不如越石吐出心肺”，<sup>②</sup>又如贺贻孙论“江文通《拟陶征君》一首，非不酷似，然皆有意为之”<sup>③</sup>。这样的矛盾，当然是任何一位以复现古人风格为主要目的而让出了自己个性的拟作者都无法解决的。

江淹出身寒素，早年坎坷，鲍照之后能继承汉魏慷慨悲哀之美的，唯有江氏。但他处于元嘉诗坛讲究体制风格的背景中，无论创作与拟作，都以修辞为主要工夫，在自然清新方面有所逊色。从某种意义上，他可以说是刘宋诗学的总结者。

---

① 陈绎曾：《诗谱》，丁福保《历代诗话续编》本，第631页。

② 谢榛：《四溟诗话》卷一，丁福保《历代诗话续编》本，第1142页。

③ 贺贻孙：《诗筏》，《清诗话续编》，上海古籍出版社，1983年版，第162页。

## 第六章 南齐诗风与永明体

南朝各代,社会形态与文学风气前后相续,要对其进行分期是比较困难的。从不同的角度来看,可以有不同的分期方式。如《周书·王褒庾信传论》在评庾信时说:“然则子山之文,发源于宋末,盛行于梁季。其体以淫放为本,其词以轻险为宗。故能夸目侈于红紫,荡心逾于郑、卫。”这是就绮艳诗风的发展、形成过程而言的,论者显然将从宋季到梁陈看成一个连续的发展段落。而魏徵等人《隋书·文学传论》则分期更趋于细化:“自汉、魏以来,迄乎晋、宋,其体屡变,前哲论之详矣。暨永明、天监之际,太和、天保之间,洛阳、江左,文雅尤盛。于时作者,济阳江淹、吴郡沈约、乐安任昉、济阴温子昇、河间邢子才、巨鹿魏伯起等,并学穷书圃,思极人文。缛彩郁于云霞,逸响振于金石。英华秀发,波澜浩荡,笔有余力,词无竭源。方诸张、蔡、曹、王,亦各一时之选也。”又论梁天监之后诗风云:“梁自大同之后,雅道沦缺,渐乖典则,争驰新巧。简文、湘东,启其淫放,徐陵、庾信,分路扬镳。其意浅而繁,其文匿而彩,词尚轻险,情多哀思。格以延陵之听,盖亦亡国之音乎!”他们将永明、天监作为一段,梁大同以后又一段。从诗歌风格的演变来看,这样的段落划分也是符合实际的。魏徵等隋唐之际的史家,对齐梁时代的文学风气及风格的流变了解得比较清楚,故能洞察其演变之势。从诗歌史的实际演变来看,从刘宋泰始到梁天监为一相对完整的段落,而永明则是这一时段的核心。<sup>①</sup>

为了叙述的方便,本章仍以朝代为主要框架。这样做,当然会更有利于突出南齐时期社会文化及诗歌发展的独特性,但不利于对齐梁之际诗歌发展

---

<sup>①</sup> 日本学者网祐次《中国中世文学研究——以南齐永明时代为中心》确定研究范围,即“以南齐为中,更及宋末、梁初”,卷首《序说》以宋末文学界为“永明文学的胚胎”。新树社(东京),1960年(昭和三十三年)版。

的延续性的揭示。南齐诗人,如沈约、江淹、范云等人的生活与创作,多经历宋、齐、梁三代。对于这些诗人,根据其实际的创作历程,分别归入不同的段落,如江淹则归宋代,沈约及竟陵八友等生活到梁初的诗人归入南齐。这样做的理由,是因为沈约等人的诗歌创作,其根本在于永明诗风。从永明至梁初,可视为永明诗风发展的完整段落。其中梁武帝因为情况特殊,仍归梁代。另外,在概述中,仍然适当地突出齐梁之际这样一个概念。

## 第一节 齐梁之际的社会文化与诗人群体

南朝宋、齐、梁、陈四代,政治体制与社会结构基本上是以同一种态势相延续着的。即使是南北朝与魏晋,从历史的分期来看,也还是属于同一个长时段,其最突出的标志就是曹魏首创的禅让模式,被后来由晋至隋的各代篡夺者相继地如法炮制着。这说明这个时期,历史进程的基本模式是一致的。从社会的阶层来看,魏晋南北朝社会属于一个等级与特权稳定延续的社会,特点是国家政治与氏族宗法有密切的关系。从两晋时代逐渐形成并趋于稳定的氏族阶层结构,则是士族与庶族的分流。士族阶层的最高层即通常历史学家所说门阀士族,其稳定性更是凌越历代王朝之上,以相当固定的形态延续着。与南朝相对的北朝魏、齐、周各代,也抄袭了南朝社会这种门阀制度,形成北朝的门阀士族,在注重门阀的观念上比南朝社会表现得更有过之而无不及。

虽然门阀士族制度在两晋南朝时期有一种持续性,但每个阶段或地域,士族内部门第的升降及士族政治地位的变化、士庶两阶层在政治及文化上的具体表现,又是有很大的变化的。南朝时期,皇权与士族既有严重的矛盾,又相互利用,在一次次的政变与改朝换代所造成的激烈的矛盾后又达到新的和局。另一方面,皇权又通过援用庶人阶层出身的人物来维持其专制统治。与此相应,在文化与文学的各领域,也存在着士族与庶人两个基本的群体,皇权及皇族则在中间起到相当重要的调剂性作用。士族与庶人的精神与情感世界,分别成为当时文化与文学的表现对象,当然皇权及其代表的文化,也是文化与文学的重要表现内容。但是他们之间并非隔绝,而是相互渗透的。



刘宋时期的文学家群体,明显地由士族与庶人两阶层构成,其在文学上也处于分流的状态。刘宋士族文学与庶人文学都对其后的齐梁文学产生影响。但到了齐梁时期,庶人文学家这一流派比较模糊,文学上的士庶分流也显得不太明显了。齐梁文学家群的主体,仍由士族阶层构成。南朝各代士族政治势力变化的基本趋势,是实际的政治权力逐代被削弱。宋齐皇室已经将许多朝廷的实权与实务,交给庶人阶层出身的浊流、恩幸掌握,“到梁武统治的四十八年,高门在政治上的力量已不如从前,偏于自保;梁武帝也吸取前代的经验,‘代谢必相诛戮,此是伤于和气,所以国祚例不灵长’”(《梁书·萧子恪传》),杀戮知名士人的事已不再出现。原因之一在于这些高门子弟中,已经缺乏真正有能力的从政人才,构不成对皇室的威胁,实际的政务已经归于中下层士人,所以《颜氏家训·涉务》才会从另一角度说‘举世怨梁武帝爱小人而疏士大夫’,世家子弟在政治上但求和皇室合作,平流进取加上经济上的稳定,于是自然而然地有更多的精力投入文学创作。”<sup>①</sup>东晋以来一直居于最高门第的王、谢家族的文学创作传统一直在延续,《梁书·王筠传》载筠与诸儿书:“史传称安平崔氏及汝南应氏并累世有文才,所以范蔚宗云崔氏‘世擅雕龙’。然不过父子两三世耳,非有七叶之中,名德重光,爵位相继,人人有集,如吾门世者也。”谢氏在文学方面的成就比王氏更高,谢灵运、谢惠连、谢庄、谢超宗、谢朓诸人,在当时都是居于一流的文学家。其中大小谢更是对文学史影响深远的杰出文学家,可以说是士族文化在文学创作上的最高的成果。永明诗坛的代表人物沈约、谢朓、王融都是高门士族,所谓“三贤皆贵公子孙”(钟嵘《诗品序》)。其余钟嵘《诗品》所载南齐时期重要的诗人如王俭、张永、张融、孔稚圭、刘绘、江革、江革等,都属于士族。另一方面,庶族诗风似较衰微,至少是没有再出现像鲍照、汤惠休那样成就突出的庶族诗人。

南齐时期的统治者在文学方面仍然起着文坛活动组织者与文人东道主的重要作用。南齐皇室与刘宋皇室一样,出身为低等门族的武人身份,但在士族好尚吟咏的风气中,也崇尚风雅。高祖萧道成宋末曾为四、五言诗咏,文甚清美。武帝萧颐布衣时游于西曲流行的樊、邓一带,登阼后追忆往事而作

<sup>①</sup> 曹道衡、沈玉成:《南北朝文学史》,人民文学出版社,1991年版,第4页。

歌,释宝月以擅为吴声西曲为其所宠。齐武帝子竟陵王萧子良、随王萧子隆则在永明前后扮演着文坛宗主的重要角色,对永明诗风之盛有直接的影响。宋、齐皇族真正预流文学是在第三代,这也很形象地反映出身低等的皇族努力向士族文化靠拢的进程。但南齐皇室争夺帝位的倾轧相残比刘宋更加厉害,不仅消耗了皇室的实力,使王朝寿命大大地缩短,而且成员减少,所以在实际的文学成就上,远不如刘宋皇族。但南齐皇族与士族文人群体结合之紧密,对文学活动的实际影响之大,要超过刘宋皇室。齐初的文坛,尚缺乏明显的东道主和组织人员,其时高门士族领袖王俭地位崇重,并握有掌握士族选举的实权,当时的儒学、文学之士,都聚其门下。齐武帝对王俭尤为推重,永明三年“省总明观,于俭宅开学士馆,悉以四部书充俭家。又诏俭以家为府。四年,以本官领吏部。俭长礼学,谙究朝仪,每博议,证引先儒,罕有其例。八座丞郎,无能异者。令史咨事,宾客满席,俭应接铨序,旁无流滞。十日一还学,监试诸生,巾卷在庭,剑卫令史仪容甚盛。作解散髻,斜插帟簪,朝野慕之,相与仿效。俭常谓人曰:‘江左风流宰相,唯有谢安。’盖自比也。世祖深委仗之,士流选用,奏无不可”。<sup>①</sup>但王俭本人文学成就不高,其文学与学术未能使士庶两流真正服膺。促使永明文学风气兴盛、文学家团体形成的最重要人物还是竟陵王萧子良,“子良少有清尚,礼才好士,居不疑之地,倾意宾客,天下才学皆游集焉。善立胜事,夏月客至,为设瓜饮及甘果,著之文教。士子文章及朝贵辞翰,皆发教撰录”。“(永明)五年,正位司徒,给班剑二十人,侍中如故。移居鸡笼山,集学士抄《五经》、百家,依《皇览》例为《四部要略》千卷。招致名僧,讲语佛法,造经贝新声,道俗之盛,江左未有也。”<sup>②</sup>《南齐书》卷四十八《刘绘传》载:“永明末,京邑人士盛为文章谈义,皆凑竟陵王西邸。”《资治通鉴》记萧子良西邸文人云:“记室参军范云、萧琛、乐安任昉、法曹参军王融、卫军东阁祭酒萧衍、镇西功曹谢朓、步兵校尉沈约、扬州秀才吴均、陆倕,并以文学尤见亲侍,号称八友。法曹参军柳恽、太学博士王僧孺、南徐州秀才济阳江革、尚书殿中郎范缜、会稽孔休源亦预焉。”<sup>③</sup>其余游于竟陵王府邸

① 《南齐书》卷二十三《王俭传》。

② 《南齐书》卷四十《萧子良传》。

③ 《资治通鉴》卷一百三十六。

的文人学者实众多,著名的还有周顒、张融、刘绘等人(俱见《南齐书》诸人本传)。又据《南史·王僧孺传》,还有虞羲、邱国宾、萧文琰、邱令楷、江洪、刘孝孙等多人。随王萧子隆是南齐皇族中以文才著称的人物,本传称其“有文才”,“娶尚书令王俭女为妃,上以子隆能属文,谓俭曰:我家东阿也。俭曰:东阿重出,实为皇家藩屏”。《谢朓传》载“子隆在荆州,好辞赋,数集僚友,朓以文才,尤被赏爱,流连晤对,不舍日夕”。则其对文学的爱好与文人之倾慕,似更过于竟陵王萧子良。

南齐文学发展的另一特点是文人团体活动比前代更为频繁,最活跃的时期是在齐武帝永明年间(483—493)。这当然跟上面所述王公卿相招揽文学之士及朝廷兴立国学有直接的关系。中国中古时代,文人群结于帝王贵族、权势人物之周边以形成文人集团,是一个很显著的现象。这种现象大概可以追溯到战国时代的养士风气。但战国时期养士是养一般的士人,有军事、经济、外交各方面的人才,其中齐宣王所养的“稷下学士”却是第一个以文学、学术士人为主的集团,即《史记·田敬仲完世家》所谓的“宣王喜文学游说之士”。又楚国的怀王、顷襄王都爱辞赋,所以形成过宫廷辞赋家集团。到了汉代,汉武帝、梁孝王、汉灵帝都曾成为文学家的东道主。至建安时代,曹操父子与周围文士的关系更加密切。到了南朝时期,一般王侯收揽文学之士更成了一种准制度式的机制。一方面王侯通过延揽文学之士以获取名声,甚至借此以扩大其政治势力;另一方面文学之士也从王侯那里取得庇护,得到进身仕途的机会。因此南朝每一王朝都有爱好文学的王公贵族,竞相延揽文士。但各代又有所不同,刘宋文帝、孝武帝及梁初武帝,都是以君主身份聚集文士于朝廷,文人与东道主的身份悬殊,影响文人自由地发挥才华。尤其是宋孝武与梁武都自负能文,文人屈居其下,多受压抑,如鲍照在孝武时故为拙累之笔,沈约与梁武帝隶事时故意少武帝数事,就是例子。梁武更好评点文人,有时是属于打击性的批评,如评“何逊不逊,吴均不均”就是一例。这种情况,会影响文学的正常发展。另外君主好文,常会使雅颂之风过度发展。宋及梁初乃至初唐都是明证。南齐则不一样,南齐延揽文学之士的文人东道主主要是亲王,其与文人的关系相对来说要平等得多,是主宾的关系。所以文人有更多自由地发展才性的空间,雅颂之风较少,而切磋艺事之风增加。永明文人

团体与梁东宫文学团体,都是这样的情况。而竟陵王萧子良本人好文而文才不高,其对文学的影响,主要是提供了一个让文士们集结、交流的优裕、华雅的文学沙龙。这种情况,最有利于文人团体的发展。

南齐文学发展在组织层面还有一个重要特点,就是文人集团的正式形成。有论者认为,刘宋虽然亲王显贵多招文学之士,但“终有宋一代,并没有形成和齐梁时期性质、规模、成就都相同的文学集团”。<sup>①</sup>这个观点是符合历史事实的。南齐时期文人之间关系之和谐、联系之紧密、切磋之深入,文学创作方法与风格上共同追求之明确,都非前代所能比。《南齐书·陆厥传》载“永明末,盛为文章,吴兴沈约、陈郡谢朓以气类相推轂”。刘宋时期,由于政治体制的大变动,造成各阶层之间的矛盾,士族与皇权、士族与庶人、以及士族内部的关系都比较紧张。南齐皇室虽然冲轧得厉害,但士族内部乃至士庶之间的关系,反而更加和谐。据史传所记,沈约、谢朓都好奖掖人才。《南史·谢朓传》载“朓好奖人才,会稽孔觊粗有才笔,未为时知,孔圭尝令草让表以示朓。朓嗟赏良久,手自折简写之,谓圭曰:‘士子声名未立,应共奖成,无惜齿牙余论。’其好善如此。”又《梁书·江革传》载江革为太学生时颇得谢朓、王融赏识,“朓尝宿卫还,过候革,时大雪,见革弊絮单席,而耽学不倦,嗟叹久之。乃脱所著襦,并手割半毡与革充卧具而去”。在文学上,他们也相互推重奖扬,即所谓以“气类相推轂”,沈约之赞谢朓、范云之赞何逊,都是著名的例子。谢朓作《酬德赋》赠沈约,称“右卫沈侯以冠世伟才,眷予以国士”。这与刘宋文人之普遍恃才傲物,相互讥评,又形成鲜明对比。论南齐文学团体活动之盛行、团体活动成就之显著,以上这些情况值得深入地研究。东晋、刘宋时期,不仅士庶隔绝,而且士族内部也存在着等第、地域的隔阂,尤其是渡江士族与南方士族的隔阂十分明显。南齐时期,南北士族的隔阂现象有很大改变。竟陵八友中,两方面的人都有,如沈约是南方士族,王、谢是北方渡江士族的后裔。彼此在文学与交谊上都很融洽,这在晋宋时期是难以达到的。<sup>②</sup>

南齐士族文人本身的素质也颇值得注意。史家论南朝士族尤其是文人

① 阎采平:《齐梁诗歌研究》,北京大学出版社,1994年版,第44页。

② 刘跃进认为竟陵八友集团的形成促进了南北士族的融合。参见其《永明文学研究》,天津出版社(台湾),1992年版,第56—64页。

群体的素质,一般都认为他们缺少实际的政治才能与强烈的功业志望,绮靡尚文,缺少风骨。其实不能一概而论。东晋至南朝各代士族,的确有轻视实务、养望为高的风气。但东晋末门阀政治解体以后,士族在政治上的发展空间很快缩小,这也刺激起宋齐士族追求功业的志愿。而且士族在当时仍具有决定大政的实力与作为,并非只有养望为高这一招。尤其是以王、谢为代表的高门士族,在宋齐两代多次直接卷入重大的政治事件之中,并且在复杂的政权变局中或取利、或倾败。这种情况也决定了宋齐两代的士族不可能单纯地依靠门阀的传统资源而超脱于实际政治之上。所谓清高养望、崇尚玄远,无非以退为进而已。从这个意义上说,宋齐两代的士族在整体上仍然是一个有相当的作为的群体。谢灵运之功业心切,是众所周知的,王融、谢朓也不稍逊。《南齐书·王融传》:“融以父官不通,弱年便欲绍兴家业,启世祖求自试。”又载“永明末,世祖欲北伐,使毛惠秀画《汉武北伐图》,使融掌其事。融好功名,因此上疏曰”。本传“史臣曰”:“王融生遇永明,军国宁息,以文敏才华,不足进取,经略心旨,殷勤表奏。若使宫车未晏,有事边关,融之报效,或不易限。”又“赞曰”:“元长颖脱,拊翼将飞。时来运往,身没志违。高宗始业,乃顾玄晖。逢昏属乱,先蹈祸机。”可见王、谢都是功名之士,有奋发之志。这种情况,实可测量南齐士气比较振作的气候。永明诗风之所以尚辞而不坠于绮靡,王融、谢朓诗歌仍存风骨,与这种士气是相关的。而晋宋之际士族社会普遍崇尚的清望雅尚的作风,就是在这种风气中形成的。这对士族文学的面貌有重要的影响,形成宋齐两代的士族文学以清雅为主的审美趣味。南齐乃至齐梁之际的文学,不仅以清新、雅正为尚,而且内含风骨。两晋的士族文学,至此期可以说是达到成熟的境地。南齐诗歌与梁陈之交绮靡淫艳的作风相比,自有清浊之别。而在另一方面,以鲍照为代表的刘宋庶族派慷慨激扬的风格,对士族诗人也产生了很大的影响。

## 第二节 齐代诗风的古今之变及永明声律体问题

### 一、齐代诗风的古今之变

南齐(479—502)在南朝各代中的历史最短,但在南朝文学的发展史上却

是一个重要的时代。其文学成就之高,文学人才之众,仅次于刘宋时代。而在士族文学的发展方面,如上节所论,实有超过刘宋的地方。南齐的文学,前承刘宋文学的风气而更加以变革,其重要作家如王俭、沈约、江淹,都是在刘宋时代就已经步上文坛的,所以南齐文风、诗风与刘宋时期是一脉相承的。但是从诗歌史上讲,南齐的诗歌进入了一个新的创作高潮,而且成功地完成了诗歌的风格、体制从晋宋型向齐梁型的转变。诗歌史上还经常将南齐与梁并称,的确,齐梁两代的诗风是紧相联系的,但是相对于梁代中期(大同以降)艳薄已极的宫体诗风,齐代的诗风仍有其折衷于今古之际的特点,仍保留了晋宋诗风中士族雅尚的趣味。从与后面时代的文学的关系来看,南齐文学又是直接开启梁代文学的。另外,从文学家的情况来讲,虽然存在着一批在创作上经历宋、齐、梁三朝的作家,如江淹、沈约等人,但是南齐最重要的两位诗人谢朓、王融,却是完全属于南齐一朝的。而以“竟陵八友”为代表的一批南齐新诗风的作者(包括沈约在内),他们在梁代的创作,完全是沿承南齐旧规。另一方面,在齐梁之际成长起来的后一辈诗人,他们的诗风与齐代的诗风又有明显的不同。综合上述因素,再结合对典型南齐诗风的研究,可以发现,齐至梁初以永明年间为核心,在诗歌史上是一个有着相对独立性的时期。

大致可以这么说,永明至天监的文学,在整个南朝文学史上处于居中的地位。这不仅是指它在时间上差不多正处于南朝之中期,更是指南齐文学在南朝文学风气、文学风格的发展演变上,具有一种“适中”的性质。我们知道,南朝文学总体发展方向是从古朴、典重走向华美、轻倩,由古体走向今体,由情志兼叙、不失风骨、劲爽走向滥情、色情的绮艳软靡。这种文学风格上的激变,南朝文学家自己都感觉得到。所以刘勰作《文心雕龙》,提出“原道”、“征圣”、“宗经”的文学主张,正是希望重新回复儒家的文学观念,以药救南朝时期愈趋轻靡的文学风气。而钟嵘作《诗品》,追述文人五言诗的艺术渊源,也有提倡以汉魏为典范、兼取晋宋之长的目的。刘、钟两家都生活在齐梁之际,这时梁代那种过于奢靡的文学风格已经表现出来了;而作为批评家,他们显然与同时代流行的文学观念有一定的距离。他们的文学观念,更近于齐代主流文学家的观念,与竟陵八友的主张是相近的。其实,南齐的一些文学家,到了梁代之后,对过于新艳俗薄的诗风是持有某种质疑态度的。《南史·何逊

传》：“逊字仲言，八岁能赋诗。弱冠，州举秀才。南乡范云见其对策，大相称赏，因结忘年交。谓所亲曰：‘顷观文人，质则过儒，丽则伤俗，其能含清浊，中古今，见之何生矣。’”<sup>①</sup>南朝时期的诗人中也有些人希望适度处理文学风格上的变化，能够在古与今、质与文之间进行折中调和。但这种观念最终没有得到很好的落实。由于上层对文学的享乐观念愈来愈放纵，梁、陈、隋三代的诗坛，终于被宫体诗所笼罩。但永明迄天监的诗风却还能给人以新而不靡、变而未至于滥的感觉，大体符合南朝时期一些作家调和古今、文中存质的标准。而像谢朓这样诗中具有鲜明形象、劲爽气质和活跃灵感的杰出诗人，可以说是超越了南朝诗风，因此能够得到李白等唐代诗人的仰慕和追效。

南朝宋、齐、梁三代，诗歌创作中实际上存在着古今两体或两种风格，只不过它不像唐代的古近体之分那样明显。从体制来看，鲍照的乐府诗，就明显地分拟汉魏旧题与学晋宋新声的新旧两类。刘宋后期，汤惠休等人更加以推激，而汉魏旧体，学者渐少。或者用新声的风格来拟旧体，如齐梁间盛行拟汉古辞《长安有狭斜行》的《三妇艳》等诗。此实南朝今古两体分流之开端。永明年间出现的声律体，实是继承刘宋新体的一些风格要素，而更缘以声律的规范与技巧。它的出现，使古今体的问题显得更加突出了。但是从永明体的主要作家来看，其创作并非唯今体是尚。沈约是由宋入齐的，他早期的拟乐府，仍然是效陆、谢之体的，只是在声节语言上，稍涉“休鲍之体”的某些特点，入永明后，方与谢朓等人创制全新的永明声律体。谢朓的诗歌，一部分是纯用声律体，也有用新声体的如《玉阶怨》、《王孙游》，一部分则用大谢体，而其名作如《出新林浦望板桥诗》、《暂使下都夜发新林至京邑赠西府同僚诗》等，实为参用古今两种体制风格而成，会于流俗者少，个人独具匠心之处为多。前引范云评何逊“含清浊，中古今”，实为南齐谢朓等人的成功之机。

大体永明时期，诗歌体裁初现古今体之分流态势。长篇的抒怀、游览、雅颂等，仍多用晋宋遗制，其风格也以凝重深刻为尚。配乐、酬唱、即兴、咏物诸类，则多用流行之今体，其风格以清丽轻倩为尚，追求音律铿锵和谐，情景交融。后一类诗歌，篇幅普遍趋短，开始固定化。如当时流行的五言四句一体，

<sup>①</sup> 《南史》卷三十三《何承天传附何逊传》。

本出于吴声,但其时典雅歌词,也多开始使用,以鲍照《中兴歌十首》为先,谢朓《永明乐》十首继之,体制实已固定。这种四句诗,又由乐歌变化为徒诗。晋宋之际,已有联句之习,陶诗中已可见,大约每人四句。很快地,个人单作四句的一体也出现了。此体实为当时人随时感兴之作,如谢灵运、谢瞻、谢世基等,临难都有四句之体,盖一事之感,专抒激愤之情,大略同于汉魏晋人之作楚歌体,也类于后世所谓“口占”,本不以华丽典雅为尚。此体至齐梁,实已流行。《南齐书·高祖十二王传》记载“(萧)晔……与诸王共作短句诗,学谢灵运体,以呈上,报曰:‘见汝二十字,诸儿作中最为优者。但康乐放荡,作体不辨有首尾。安仁、士衡,深可宗尚,颜延之抑其次也。’”此处所谓康乐体,实专指其五言四句之体。<sup>①</sup>可见此体当时称为二十字或“短句诗”,亦有称“一绝”者。宋齐皇室,实多流行短体。至梁武帝萧衍,亦好作此体,沈约附和,亦大力为之。可见绝句一体,齐梁间实已定型,是近体诸体中最早定型者。其他五言八句、十句、十二句,亦多呈相对固定化之趋势。永明体的一个重要特点就是体制趋于短篇化、固定化。

风格之古今分流,较体制的古今分流更为复杂一些。但是宋、齐诗歌,在语言风格上确实有古今之别。大体上说,典重繁丽为古,质正少文为古,而轻绮清新、含情宛然、写象如在目前者则为今体的流行风格。依此而论,则颜、谢诗中已有这一类今体的语言风格,只是如丛芜之新秀,披沙之拣金。但到了刘宋后期的新体之中,此类语言风格已占主流,至永明诗家趋于成熟。葛晓音论云:“小谢的景语,专从谢灵运‘池塘生春草’一类清新自然的佳句发展而来,尤其注意从常用的生活口语中提炼明净浅易的语言,通过精巧的炼字琢句,真切明快地表现出最接近自然的意象,形成清新流丽的风格。”<sup>②</sup>但是,谢朓的诗歌在叙事达意上,仍然较多地吸取晋宋诗凝重典则的语言风格。这也如他的诗歌在审美趣味上,仍然较多地体现了晋宋门阀士族的雅尚之风一样。

永明诗人对诗歌乃至整个文学,都持有一种革新的思想,其创作也具有

① 参见钱志熙《论绝句体的发生历史与盛唐绝句艺术》,《中国诗歌研究》第5辑,中华书局,2008年版。

② 葛晓音:《八代诗史》,第264页。



革新的特征。这种革新主要是诗歌的语言、体制、风格方面的革新,而不是在内容方面有什么新的变化。在语言方面,永明诗人革除晋宋诗中语言典则生涩、不近情思的弊病,提倡平易自然的语言风格。颜之推《颜氏家训·文章篇》记载:

沈隐侯曰:“文章当从三易:易见事一也;易识字二也;易读诵三也。”

邢子才常曰:“沈侯文章,用事不使人觉,若胸臆语也。”深以此服之,祖孝征亦尝谓吾曰:“沈诗云‘崖倾护石髓’,此岂似用事耶?”

颜之推由南朝梁入北朝,是南北朝后期的重要文人。他所说的沈隐侯就是沈约。沈约提出这个“三易”的文学主张到底是在什么时候,我们现在无法考证。所谓“易见事”,就是不用深僻的典故和对一般人来说比较冷僻的语句。谢灵运的诗就喜欢用深僻的典故,其《富春渚诗》中有这样几句:

亮乏伯昏分,险过吕梁壑。洊至宜便习,兼山贵止托。

这四句诗用了《列子》里伯昏无人与列御寇赌射箭、孔子见吕梁丈人蹈水及《周易》“坎”、“艮”等卦辞。作者原是要写自己过富春渚时所历的山水之险。可是他用了这些深僻的典故和成语,一般人看了当然会不知所云。又比如《游赤石进帆海》中的后几句:

溟涨无端倪,虚舟有超越。仲连轻齐组,子牟眷魏阙。矜名道不足,适己物可忽。请附任公言,终然谢天伐。

不但是说理用古书中语,还出现了一连串的典故。像这样的诗句,在元嘉诗歌中是很普遍的。即使是鲍照的一些五言诗,也不能脱掉这种习气。沈约正是针对前代诗歌爱好用僻典、深典的作法,提出了“易见事”这一主张。所谓“易识字”即不用生僻字。元嘉文坛有崇尚典重的风气,在一些诗赋中模仿汉赋的作风,爱用生僻字,字形也喜欢用繁杂笔划的。如谢诗中:

周游倦瀛壖,况乃陵穷发。(《游赤石进帆海诗》)  
白华皛阳林,紫葩晔春流。(《郡东山望溟海诗》)

并且喜欢以双声叠韵的形容词代名词。如:

倾耳聆波澜,举目眺岖嵚。(《登池上楼诗》)  
淡澹结寒姿,团团润霜质。(《登永嘉绿嶂山诗》)

像这样一种写法,就不能说是易识字,而是喜欢用难的字。最后一点“易读诵”,是说诗歌应具有音律和谐之美。正是从这种观点出发,沈约等人才创制出尝试运用声律原则的永明体。沈约是由刘宋入南齐的诗人,比谢朓、王融、范云等人高出一辈,所以在永明时期的文坛上,沈氏具有领袖的地位。他的“三易”主张对永明诗风革新的影响应该是很大的。我们现在比较元嘉诗歌和永明诗风,能很直接地感觉到其语言风格有深覆繁丽与明白流利的区别。这就是永明诗人革新诗歌语言的实绩。<sup>①</sup> 它的意义实在不局限于一代之功绩,而是深刻地影响到后来唐宋诗歌的语言运用。

语言的革新,对于抒情、写景状物是很重要的。沈约提出的“三易”主张,提倡明白自然、富于音乐感的语言,对于写景、抒情都很有好处。语言太典雅、太生涩、甚至太浓丽都不利于很好地表达感情,描写物象。这个道理我们讲起来很容易明白。但在当时,永明诗人能够扬弃前代诗风,将这个原则落实在创作上,却是审美趣味上的一个大进步。

由于语言的革新,风格也发生深刻的变化,出现优美的、抒情性强的风格。在具体的表现方法上,永明诗的有些尝试也是很有成效的。如晋宋山水诗采用全景式的结构,在描写景物时寓目皆书、细大不遗。所谓“大必笼天海,细不遗草树”(白居易《读谢灵运诗》)。谢灵运自称游山水的习惯是“蔽翳皆周悉”(《登永嘉绿嶂山诗》),他写山水的方式也正是这样。但永明诗人

<sup>①</sup> 葛晓音先生最早注意到沈约“三易”主张对齐梁诗风革易晋宋诗风的作用、及其与永明声律体产生的关系,相关论述见于其《论齐梁文人革新晋宋诗风的功绩》(《汉唐文学的嬗变》,北京大学出版社,1990年版)及《八代诗史》第八章第一节中的有关论述。

的山水诗写景则注重景物角度与时空关系,突出欣赏者的中心地位。又如晋宋山水诗多写静止景物,而永明诗则喜欢表现动态的景物。

《南齐书·谢朓传》称谢朓“文章清丽”,“清丽”实为永明时期的风格理想。刘宋文风,仍重崇宏壮丽之美,其失处在于繁芜。齐代文人有鉴于此,修辞尚简劲凝炼,清新流畅,而复以音节铿锵为文律,所以繁芜之病大去,而崇宏壮丽之美,亦不复见矣。汉魏风骨,至此复一衰落。然而从诗歌方面来讲,南齐文学重视含情流思的作风,重视语言的自然清新、音律和谐,又在一定程度上回复了汉魏诗歌的艺术风格。所以,永明文学在革新之中,仍有复古之作用。又永明时期梵呗盛行,影响诗律,此世人已尽能言,其实此时之人重应对谈辩,文章渐成四六之体,也是影响诗风的重要原因。

永明时期,沈约等开赋题法,导致齐梁以降乐府但赋题面、不拟古辞的新作风,这一点吴兢《乐府古题要解》已指出,又《蔡宽夫诗话》(《苕溪渔隐丛话》引):“齐梁以来,文士喜为乐府,然沿袭之久,往往失其命题本意。《乌将八九子》但咏乌,《雉朝飞》但咏雉,《鸡鸣高树颠》但咏鸡,大抵类此。而甚有并其题失之者,如《相府莲》讹为《想夫怜》,《杨婆儿》讹为《杨叛儿》之类是也。盖辞人例用事,语言不得详研考。虽李白亦不免此。”<sup>①</sup>

永明时期文人很多,但在诗歌上取得较高成就的主要有沈约、谢朓、王融、范云这几位。我们这里重点介绍的是谢朓的诗。另几位诗人则只能作简单的介绍。

## 二、永明声律说及声律体

齐代作为诗史重要阶段的突出标志,是在诗歌方面还出现了尝试声律运用的“永明体”。萧子显《南齐书·文学传·陆厥传》云:

永明末,盛为文章。吴兴沈约、陈郡谢朓、琅邪王融以气类相推轂。汝南周顒善识声韵。约等文皆用宫商,以平上去入为四声,以此制韵,不可增减,世呼为“永明体”。

<sup>①</sup> 胡仔:《苕溪渔隐丛话·前集》卷一,《丛书集成初编》本,商务印书馆,1939年版。

又《梁书·庾肩吾传》:

齐永明中,文士王融、谢朓、沈约文章始用四声,以为新变。

从这些记载可知,永明体是永明末以沈约、王融、谢朓为代表创制的,其相对于此前的晋宋诸种诗体,是一种“新变”之体。演变是文学发展的自然规律,从汉魏到宋齐,诗歌体制风格的逐代而变,是一个客观的事实。但作为文学观念的“新变”意识,却有自觉与不自觉、提倡与不提倡的不同。宋末诗坛诗体、诗风变化多样,这种现象直接促使以沈约为首的永明诗人新变意识的产生,而自觉地使用声律之体,则是新变的一个具体表现。沈约《宋书·谢灵运传论》的核心观点就是新变与声律。文中所论,如“若夫平子艳发,文以情变”,“自汉至魏三百余年,辞人才子,文体三变”,“仲文始革孙许之风,叔源大变太元之气”,无不着眼于变。可见新变与尚声律,正是永明体诗文创作的基本纲领,两者又是结合在一起的。当时尚新变,并不限于沈、谢等人,如《南齐书·陆厥传》称陆厥“五言诗体甚新变”,陆厥对永明体有异议,但求新变的宗旨却与沈、谢诸家相同。可见宋齐之际,新变是一种风气,永明体则是新变中的一体,但因为有具体的体式可依,也就成了吸引众人并流行后世的新体诗。从上节所论可知,永明文体新变之风,其实可以追溯到宋后期。所以论永明体,首先得着眼于其与宋齐之际整个新变诗风的关系。

永明体在体制上的基本特点,是使用声律、体制短篇化并且趋于定型。<sup>①</sup>其中篇体的定型化,并未形成明确的规定。而声律的规定虽然相对后来定型的近体诗来说尚未完善,但是已经明确化。所以说永明体的基本要素就是声律格式,也不为过。声律的原则,见于沈约《宋书·谢灵运传论》:

若夫敷衽论心,商榷前藻,工拙之数,如有可言。夫五色相宣,八音协畅,由乎玄黄律吕,各适物宜。欲使宫羽相变,低昂互节,若前有浮声,

<sup>①</sup> 关于永明体诗歌的体式、声律,近前研究成果颇多,如刘跃进《永明文学研究》、何伟棠《永明体到近体》(广东教育出版社,1994年版)等专著。

则后须切响。一简之内,音韵尽殊,两句之中,轻重悉异。妙达此旨,始可言文。至于先士茂制,讽高历赏,子建“函京”之作,仲宣“灞岸”之篇,子荆“零雨”之章,正长朔风之句,并直举胸情,非傍诗史,正以音律调韵,取高前式。自骚人以来,多历年代,虽文体稍精,而此秘未睹。至于高言妙句,音韵天成,皆暗与理合,匪由思至。至张、蔡、曹、王,曾无先觉;潘、陆、颜、谢,去之弥远。世之知音者,知此言之非谬。如曰不然,请待来哲。

这里有这样几种意思:一是沈约以音韵调谐为工,否则为拙。二,据此而概括“工拙之数”,即“宫羽相变”八句。宫羽和浮声切响,实即后世所说的平仄,四声概念引进之前,古人用“宫商角徵羽”的五音概念来区类、体察文字的声音状态。个别的诗歌作者,可能也用之来规范创作,人工造成诗歌在文字上的声韵之美,如陆机《文赋》即云:“暨音声之迭代,若五色之相宣”,但多处于暗中摸索状态。沈约等人因为四声的发现,取代了五音旧学,并且通过研究汉魏以来诗歌的工拙之数,概括出“浮声”“切响”相对的声律调谐原则。三、沈约认为早期的五言诗中,有音律调谐的作品,但属于“暗与理合”,并非自觉地造成。并且晋宋的潘、陆、颜、谢比汉魏的张、蔡、曹、王,在音律调谐上“去之弥远”。这也是事实。至于为什么会这样,沈约没有解释。在我们看来,最主要的原因是,五言原出乐府,早期之作不仅继承乐府歌辞的风格,而且与乐府五言的曲调仍有密切的关系,歌词因为与曲调相配,其文字之声韵也多调畅流利,不太会蹇涩不畅。西晋以降,诗与乐分,更加以过份雕琢的修辞,在使用语言时重字、词的意义甚至字形,对文字声韵之美的要求则降到次要地位了。尤其是上下句意思叠合、节奏迂缓的晋宋体对仗方式,与清商乐盛行时期产生的汉魏诗歌慷慨激越的音乐特点大异其趣。所以潘、陆、颜、谢五言诗的语言,最缺乏诗歌的音乐之美。宋齐之际追寻以声律济美诗歌,也是势所必行。

沈约的声律说是对永明诗人早期尝试以声律写诗的初步成果的一个概括。声韵工拙之论,实始于刘宋后期,据现在所知首倡者为范晔,其《狱中与诸甥侄书》云:“性别宫商,识清浊,斯自然也。观古今文人,多不全了此处;纵

有会此,不必从根本中来。言之皆有实证,非为空谈。年少中唯谢庄最有份。”又自称“吾思乃无定方,特能济难适轻重”。<sup>①</sup> 范氏根据五音及清浊的早期音韵学理论来处理文学作品的音韵美问题,并认为谢庄也有这方面的觉悟。他所说“适轻重”的“轻重”,可能类似后来沈约所说的“前有浮声,后有切响”,是一种调声之术。但他没有具体讲如何依据五音及清浊造成作品音韵之美的方法,还没有形成一种文字声律。又钟嵘《诗品序》称王融之语云:“唯颜宪子论文乃云‘律吕音调’,而其实大谬。”颜延之“律吕音调”之说,虽然不被王融首肯,但也说明他是探索过造成诗歌人工的声韵之美的规律的。颜延之诗长于属对,其对仗技巧较西晋诸家有了明显的进步。声律诗的产生,其实与对仗技巧的发展密切相关,延之在追求对属对精工的同时,对诗句的音韵铿锵之美也有一定的追求,所以也属于早期自觉探索诗句文字声韵之美者。从这些记载,我们可以窥见永明声律论及声律体形成之前的直接背景。并且发现这样一个事实,也就是虽然没有出现“声律”,但利用五音及清浊等方面的知识与理论于文学作品的创作以造成作品音韵上的美感,在诗赋创作中由来已久。陆厥正是据此事实来反驳沈约“自骚人以来,此秘未睹”的说法。其核心观点云:

自魏文属论,深以清浊为言;刘桢奏书,大明体势之致。岨嵒妥贴之谈,操末续颠之说,兴玄黄于律吕,比五色之相宣,苟此秘未睹,兹论为何所指耶?故愚谓前英已早识官徵,但未屈曲指的,若今论所申。<sup>②</sup>

陆厥这里其实是指出永明声律说与魏晋文人曹丕、刘桢、陆机等人的文学创作声韵理论的关系,以及永明声律体与其前讲究音韵的五言诗创作传统的关系,是对沈约观点的重要补充。沈约《答陆厥书》,一方面坚持他自己对永明声律说的首先发明权,指出其与传统创作中发生的自然摸索状态的讲究音韵美的创作方法的根本不同,同时他也部分地接受了陆厥指出的这个事实:

① 范晔《狱中与诸甥侄书》,严可均辑:《全宋文》卷十五,第2519页。

② 《南齐书》卷五十二《陆厥传》。

自古辞人，岂不知宫羽之殊，商徵之别。虽知五音之异，其中参差变动，所昧实多。故鄙意所谓“此秘未睹”者也。以此而推，则知前世文士便未悟此处。<sup>①</sup>

因为陆厥的反驳，沈约也进一步完善了他的观点。陆厥本人“五言诗体甚新变”，他的新变，虽不同沈、谢等人的声律体，但处于宋齐之际诗坛开始讲究文字声韵之美的创作风气中，很可能也是包含着追求音韵美的因素，只是没有发现并发明“声律”。这其实也反映了当时诗坛对于诗歌音韵美的两种倾向：一种是沈、谢、王等人，规定出声律的规则甚至声病的细则，不但自己率先实践，而且努力向诗坛推广。一种是像陆厥这样，主张仍然维持魏晋虽重声韵之美但不规定“声律”的创作方式，并且不认为声韵美是诗歌的首要因素。陆厥之外，钟嵘和梁武帝萧衍都是属于这一派。其中钟嵘对永明声律体的质疑最为尖锐。其基本观点也是维持“自然英旨”的创作方法：

昔曹、刘殆文章之圣，陆、谢为体贰之才，锐精研思，千百年中，而不闻宫商之辨，四声之论。或谓前达偶然不见，岂其然乎？尝试言之：古曰诗颂，皆被之金竹。故非调五音，无以谐会。若“置酒高堂上”，“明月照高楼”，为韵之首。故三祖之词，文或不工，而韵入歌唱，此重音韵之义也，与世之言宫商异矣。今既不被于管弦，亦何取于声律耶？齐有王元长者，常谓余云：“宫商与二仪俱生，自古词人不知之，唯颜宪子乃云‘律吕音调’，而其实大谬。唯见范晔、谢庄颇识之耳。”常欲造《知音论》，未就而卒。王元长创其首，谢朓、沈约扬其波，三贤咸贵公子孙，幼有文辩。于是士流景慕，务为精密。襞积细微，专相凌驾。故使文多拘忌，伤其真美。余谓文制，本须讽读，不可蹇碍。但令清浊通流，口吻调利，斯为足矣。至如平上去入，则余病未能。蜂腰鹤膝，间里已具。（《诗品序》）

钟嵘的这一段论述，也是我们了解永明声律问题的重要原始资料。第一点，

<sup>①</sup> 《南齐书》卷五十二《陆厥传》。

沈约、陆厥的文论中只说宫商,并未提到四声的概念,钟嵘这里有四声及平上去入、声律等概念出现。大概早期论声律,可能还不一定有四声的概念,仍沿用传统的五音概念。五音概念的具体内涵我们不知道,但从沈约“低昂”及“浮声”、“切响”之说,可知五音中是包含声调的因素的。四声概念后出,是对五音概念的完善,但齐梁间诗人,同时熟悉两种概念、两种辨声之术。声律说初起之时,仍是使用魏晋以降传下来的五音学说,后来才过渡到四声之论。从钟嵘大谈宫商而自称“至如平上去入,则余病未能”也可以看出,当时人能识宫商者,未必能辨四声。后来的学者,单从四声的方面来探讨声律说及声律体的起源,可能不是很符合实际的。第二点,关于谁为最早创制声律之说者,有多种说法。钟嵘说王融首创,沈、谢扬波,这是最早的明确说法,应该尊重。第三点,“至如平上去入,则余病未能。蜂腰鹤膝,间里已具”。前一句意思容易理解,后一句即通常所说的声病之说,“间里已具”的“间里”从字面上看是指街陌,也就是指巷陌歌讴。阮籍《乐论》中说“间里之声已高”,可见间里即都市新声、巷陌歌谣的代名词。也就是说,蜂腰、鹤膝的概念,原是街陌歌讴中使用的。可见街陌歌讴中,已有一种调声之术。钟嵘称声律说的一些因素“间里已具”,同颜延之称“休鲍之体”为委巷中歌谣一样,带有轻视的意思。这里面其实还有这样一个文化背景,南北朝士庶分流,文人诗歌的基本性质为士族高雅的文化,而“间里”之声则是庶民文化。所以钟氏讥讽王、沈、谢等诸公子作为士族而采用属于庶民文化的间里歌谣的调声方法。这里我们可以窥知重要的事实,即永明声律体及声律说,与南朝的歌曲新声有重要的关系。

上述几点,对更完整地了解永明声律说及声律体都是很重要的。关于永明声律体原始的记载与评论,除上述外,还有《文镜秘府论》天卷《四声论》引甄琛《磔四声》、沈约《答甄公书》等。

永明声律最早是使用于永明末产生的一批短篇章制的乐歌之中。南齐初年,诗歌创作上没有什么重要的作家与作品存在,自竟陵王开西邸召集文士,始成倡和之风。最早流行的诗体主要是友朋唱和与雅颂新声,永明声律主要就是在这两类作品中尝试使用的。现存谢朓《永明乐十首》,王融《永明乐十首》,沈约《永明乐》一首,即是这批群唱作品的遗存。郭茂倩《乐府诗



集》列入杂曲歌辞,并引《南齐书·乐志》云:“《永明乐歌》者,竟陵王子良与诸文士造奏之。人为十曲。道人释宝月辞甚美,武帝常被之管弦,而不列于乐官。按此曲永明中造,故曰永明乐。”<sup>①</sup>《永明乐歌》的体制为五言四句体,实属吴声体制。这批作品并未全部严格适用前有浮声,后有切响的原则,但整体节奏铿锵,并时有合律之句,如谢《永明乐》:“储光温似玉,藩度式如琼”,“西北骛环裘,东南尽龟象”,“清歌留上客,妙舞送将归”,“明祥已玉烛,宝瑞亦金轮”,“飞纓入华殿,屣步出重宫”等;王融《永明乐》:“长为南山固,永与朝日明”,“两代分宪章,一朝会书轨”,“振玉蹕丹墀,怀芳步青阁”,“香风流梵馆,泽雨散云花”等等。盖最早的永明体,并非严格地要求句句入律,而是部分地使用声律以谐合乐调。并且其格律的规则与后来的近体不完全一样,比如近体无押仄韵的律句,永明体则不拘韵的平仄,所以有大量押仄韵的声律句,其具体的格律规定,自与近体大不相同。《永明乐歌》的创作时间,大致在永明六七年之际。<sup>②</sup>王融又有《齐明王歌辞七首》,题下注云:“应司徒教作”,当是王融的原注。司徒即竟陵王萧子良,《南齐书·萧子良传》记载“明年(笔者按:永明二年)人为护军将军,兼司徒”。“五年,正位司徒”,此后直至去世,一直以司徒为本官。又同书《王融传》载:“竟陵王司徒板法曹行参军”,未知何年。《萧子良传》又载“(永明)三年,给鼓吹一部”。王融的这一组诗,具体创作时间未能确定,但其体制、声律、修辞都接近谢朓《隋王鼓吹曲十首》,也应该是永明末所作。稍后“永明八年,谢朓奉镇西隋王教,于荆州道中作。”“《钧天》已上三曲颂帝功,《校猎》以上三曲颂藩德。”<sup>③</sup>这些诗歌都是属于永明体的最早尝试之作。可见永明体的创制,实始于竟陵王、隋王等藩王幕下文士的乐章写作。因为是藩王的乐章,不象庙堂乐章那样尊崇,鼓吹乐更带一种燕娱的性质,所以采用了五言诗体,而此时诗坛声律之说正流行,所以王、谢、沈等人,就在新乐章中尝试使用他们新发明的声律技

① 郭茂倩:《乐府诗集》卷七十五,第1062页。曹融南《谢宣城集校注》(上海古籍出版社,1991年版)卷二《永明乐》注一:“郭茂倩曰:‘《南齐书·乐志》:永明乐歌者,竟陵王子良与诸文士造奏之,人为十首。按此曲永明中造,故曰永明乐。’”按今本《南齐书》作《永平乐歌》,或误“明”为“平”。又“武帝常被之管弦”,《南齐书》卷十一《乐志》“武帝”作“上”。

② 参考曹融南《谢宣城集校注》附《谢朓诗文事迹系年》的有关说法。

③ 郭茂倩:《乐府诗集》卷二十,第293页。

术,以求谐婉动听的音乐效果。由此可见,永明声律体的最早发生,跟永明时期的音乐又有直接的关系。可以说永明体最早是一种乐章体,追溯其最早的渊源,仍出于吴声之流。吴声原属民间歌曲,但在发展过程中,可能已经形成一种讲究声病的歌唱方法,钟嵘所说“蜂腰鹤膝,间里已具”,透露出这一消息。永明诸文士创制声律体,可能受到吴声声律的启发,而其最早的使用对象,也正属乐章体。所以,声律体是从宋齐之际的乐章体中产生的。

### 第三节 永明体流行前的诸家诗风

宋齐之际的诗风,沿元嘉颜、谢、鲍三大家之体,五言则以雅颂与山水为主,乐府仍分拟古与新声两种。著名者有江淹、沈约、孔稚圭、张融、王俭诸家。江、沈两人年龄差不多,其诗歌创作都发轫于宋末,入齐声名并盛。江淹上章已叙,沈约主要属于永明诗风。本节综述江、沈之外几位宋齐之际的诗人,从中可以看出永明体流行之前的诗坛情形。

#### 一、萧齐皇室的诗歌创作

南朝社会以士族文化为风尚,刘宋以降,文学已成为士族文化的主要内容,故历代皇室不拘其原本有无文雅家风,在掌握政权后,无不趋附士族好文之雅尚,萧齐皇室自不例外。南齐国祚短促,且皇族倾轧激烈,不像刘宋、萧梁皇室那样出现较多专注文艺的人物,成就远不如宋、梁两代。但其对待士庶两流的文士,比宋、梁两代更为推重、恳至,好文之情更深。再加上处歌谣与文人诗两俱兴盛之世,濡染既深,发为吟咏,也并不较时流逊色多少。

齐武帝萧道成(427?—482)现存诗歌两首,都作于宋末。《塞客吟》为其在淮上军中之作。慷慨悲壮,气韵不减魏武之作,而铺陈绮丽,曲折缘情,自是南朝体格:

宝纬紊宗,神经越序。德晦河晋,力宣江楚。云雷兆壮,天山繇武。直

发指河关,凝精越汉渚。秋风起,塞草衰。雕鸿思,边马悲。平原千里顾,但见转蓬飞。星严海净,月澈河明。清辉映幕,素液凝庭。金笳夜厉,羽辂晨征。幹晴潭而怅泗,柰松洲而悼情。兰涵风而泻艳,菊笼泉而散英。曲绕首燕之叹,吹軫绝越之声。歆园琴之孤弄,想庭藿之余馨。青关望断,白日西斜。恬源靚雾,垒首晖霞。戒旋鹄,跃还波。情绵绵而方远,思袅袅而遂多。粤击秦中之筑,因为塞上之歌。歌曰:朝发兮江泉,日夕兮陵山。惊飙兮滹汭,淮流兮潺湲。胡埃兮云聚,楚旆兮星悬。愁壙兮思宇,惻怆兮何言。定寰中之逸鉴,审雕陵之迷泉。悟樊笼之或累,怅遐心以栖玄。

此诗原载于《南齐书·苏侃传》,前有记事云:“是时张永、沈攸之反后,新失淮北,始遣上北戍,不满千人。每岁秋冬间,边淮骚动,恒恐虏至。帝广遣候候,安集荒余,又营缮城府。上在兵中久,见疑于时,乃作《塞客吟》以喻志曰。”<sup>①</sup>此诗沿谢庄《怀园引》等杂骚体,实琴曲之流,为刘宋歌行体的一种。观此可见后人视为绝难模仿的江、鲍顽艳之体,在当时风气之中,一武夫仓促间即能吟成。南朝时代修辞艺术之盛,可见一斑。

齐武帝萧赜(440—493)爱好西曲,且能创作。《古今乐录》曰:“《估客乐》者,齐武帝所制也。帝布衣时,尝游樊、邓。登祚以后,追忆往事而作歌。”<sup>②</sup>歌云:“昔经樊邓役,阻潮梅根渚。感忆追往事,意满辞不叙。”意趣天然,非文人刻意所能到。“意满”五字质而真。时有释宝月者,以歌谣新声为武帝所宠蓄,曾被武帝命,亦作《估客乐》,共四首,其一云:“郎作十里行,依作九里送。拔依头上钗,与郎资路用。”宝月又存古乐府《行路难》一首,为鲍照风格,而声情更为凄越,其开首云:“君不见孤雁关外发,酸嘶度扬越。空城客子心肠断,幽闺思妇气欲绝。”结尾云:“行路难,行路难,夜闻南城汉使度,使我流泪满长安。”虽非绝调,亦为佳作。又有朱硕仙、朱子尚两人亦善歌吴声西曲。齐武帝出游钟山,幸昔宠何美人墓,硕仙歌云:“一忆所欢时,缘山破萋萋。山神感依意,盘石锐锋动。”武帝听后神色不悦,曰:

① 《南齐书》卷二十八《苏侃传》,《古诗纪》引此段文字多省略。

② 郭茂倩:《乐府诗集》卷四十八,第699页。

“小人不逊，弄我。”朱子尚又作一歌云：“暧暧日欲冥，欢骑立斯须。太阳犹尚可，且愿停须臾。”于是俱蒙赏赐。观二人即兴作歌，一直一婉，都是吴声本色。<sup>①</sup>又有女流韩兰英者，以擅歌诗有声于齐宫，且为钟嵘《诗品》著录。今传南朝西曲吴声多佚名氏作，安知其中不有释宝月、韩兰英之流的创作？刘宋皇室爱好歌曲，宋末尤盛，宋后废帝时，“户口不能百万，而太乐雅郑，元徽时校试，千有余人。后堂杂伎，不在其数”（《南齐书·崔祖思传》）。又《通典》引裴子野《宋略》云：“王侯将相，歌伎填室；鸿商富贾，舞女成群。竞相夸大，互有争夺，如恐不及，莫为楚令。”歌曲之盛，直接影响到文人诗歌的创作风格。

南齐亲王之爱文学者，首推竟陵王萧子良（460—494），甚有创作，然未见出色。萧子良是竟陵八友的东道主，其创作也受沈、谢等人推激的永明体影响，《登山望雷居士精舍同沈右率过刘先生墓下作诗》首四句：“汉陵淹馆芜，晋殄殊风缺。五都声论空，三河文义绝。”句法修辞，亦能预流。隋王萧子隆为谢朓之东道，时人视为齐室之东阿王，其《经刘瓛墓》“初松切暮鸟，新杨催晓风”，清新自然，亦近永明诸家之体。

## 二、张融、孔稚圭、王俭、虞炎、陆厥

张融（444—497）为宋齐之际著名文士，自称“文体英绝，变而屡奇；既不能远至汉魏，故无取嗟晋宋”（《临终戒子书》），其诗赋每作新奇句法，意不易解。宋齐之际诗坛多求新变，张融的这种表现，也是时风的一种。其《别诗》为宋齐流行的二十字小诗，即五绝前身，诗云：“白云山上尽，清风松下歇。欲识离人悲，孤台见明月。”全用景物衬托，乃古诗比兴旧法，而为后来五绝托物言情之先导。

孔稚圭（447—501）亦当时名士，性好山水，《北山移文》为早期骈体之代表作。其佚诗如《旦发青林馆》、《游太平山》等，似亦以山水为尚，惜散佚殆尽，难窥全豹。其《游太平山诗》：“石险天貌分，林交日容缺。阴涧落春荣，寒岩留夏雪。”以深远幽奇之境为尚，仍是谢、鲍山水诗之流衍。拟乐府《白马

<sup>①</sup> 郭茂倩：《乐府诗集》卷四十六，第669页。

篇》也属元嘉边塞乐府，繁音激响，颇具实感，如开篇：

骥子局且鸣，铁阵与云平。汉家嫖姚将，驰突匈奴城。少年斗猛气，  
怒发为君征。雄戟摩白日，长剑断流星。早出飞狐塞，晚泊楼烦城。虏  
骑四山合，胡尘千里惊。

元嘉诗的一种趣味，在于骨节强劲、气势驰骤，孔氏此作能见时风。南朝边塞诗，源出乐府，刘宋开始流行，其风骨、实感，皆远过后来的梁代赋横吹诸作。

王俭(452—489)为齐初重臣，又为门阀领袖，曾自比东晋谢安(见《南齐书·王俭传》)。王俭长于经史及文献，诗非特长，所作多四言雅诗，《侍太子九日宴玄圃》等作，亦模仿常调，未见精彩。留存五言《春日家园诗》一首，为言志之作。短篇《春诗》等四首，可见宋齐间流连风物的诗风，《后园餞从兄豫章诗》云：“兹夕竟何夕，念别开曾轩。光风转兰蕙，流月泛虚园。”后两句虽作体物之格，但也饶有余韵。

虞炎(?—499?)为博士，曾奉竟陵王命编《鲍照集》，“永明中以文学与沈约俱为文惠太子所遇，意眇殊常”。<sup>①</sup>其诗体介于宋末体与永明体之间。着意咏写者，在于风光物色。《餞谢文学离夜》是与沈、谢等人的酬和之作，略近永明体，但句法如“差池燕始飞，幕历草初辉。离人怅东顾，游子倦西归”，仍为晋宋流调。《玉阶怨》一首较佳，“紫藤拂花树，黄鸟度青枝。思君一叹息，苦言应泪垂”。钟嵘《诗品》批评时人“学谢朓劣得‘黄鸟度青枝’”，以为徒能设色形似，未能生动传神。然而也可见虞炎此诗在当时曾为人传诵。

陆厥(472—499)“少有风概，好属文，五言诗体甚新变”。<sup>②</sup>观其与沈约剧论声律，亦可知其实以诗坛作手自负。陆厥诗尚存十五首，其乐府诗如《蒲坂行》、《齐歌行》、《南郡歌》、《邯郸行》、《左冯翊歌》、《京兆歌》、《李夫人及贵人歌》、《中山王孺子妾歌二首》、《临江王节士歌》，俱为汉代歌诗旧题，但俱非晋宋拟乐府之常题，其中许多古歌，只在班固《艺文志·诗赋类》中著录其

① 《南齐书》卷五十二《文学传·虞炎》。

② 《南齐书》卷五十二《文学传·陆厥》。

名,并无原作可拟。陆厥选择这些有没有原作留存的古曲名来作诗,是为了别出蹊径,避免陈熟。这也是求创新的一途。前面说宋齐之际新变意识突出,张融、陆厥都有代表性。史家说陆氏“体甚新变”,正是这一类表现。其次则表现在句法、节奏上,陆诗多仄韵作歌,节奏紧促,一改刘宋诗迂缓之调:

江南风已春,河间柳已把。雁反无南书,寸心何由写? 流泊祁连山,飘飘高阙下。(《蒲坂行》)

江南可采莲,莲生荷已大。旅雁向南飞,浮云复如盖。望美积风露,疏麻成襟带。双珠惑汉皋,蛾眉迷下蔡。玉齿徒粲然,谁与启含贝?(《南郡歌》)

其立意修辞,都深饶别趣,并且含有奇致,非平常之格调,亦非平常作手可办。论其诗才,实不下于沈约等人。厥诗《临江王节士歌》最有欣赏价值:

木叶下,江波连。秋月照浦云歇山。秋思不可裁,复带秋风来。秋风来已寒,白露惊罗纨。节士慷慨发冲冠,弯弓挂若木,长剑竦云端。

陆氏五言,论其体制,除多用仄韵,一反当时流行的流畅悠扬之调外,其文体也多用散句,与当时的偶俪之体背驰。所以陆厥也可以说是在近体刚刚发生时就已与其背驰,走远追汉魏的复古之路。他与沈约的辩论,并非偶然。中唐诗入如李贺、孟郊,多探寻前事,补拟古歌曲,陆厥诸作,实已驰其先声。但追溯陆诗体制渊源,实亦从鲍照、汤惠休一派变化而来。

#### 第四节 沈约、范云、任昉三家的诗风

##### 一、沈约经历三代的诗风演变

沈约(441—513)历宋、齐、梁三朝。但宋时沈约主要是从事史书编撰的工作,也作些拟古色彩浓厚的乐府诗。入梁后则成了梁武帝的重要文臣,诗作以雅颂为主,同时趋附时风,为绮艳之体。所以他诗歌创作的主要成就是

在南齐时期取得的。

沈约在宋齐之际文学古今之变的背景下,加上他作为史家的一些宏观的历史考察,发现了文学体变的事实,形成新变的文学观,对齐梁文学影响相当大。而作为声律说的主要发明者,沈约对齐代诗风的重大影响更不待言。他的这种理论,主要表现于《宋书·谢灵运传论》一文中,上面有关章节中已经讨论过。<sup>①</sup>

沈约诗歌创作时期长,其诗之体制风格也逐时而变。他的诗集,集中地反映出从宋末到梁初诗体、诗风的演变。早期所作拟乐府,为晋宋雕藻之体,其对仗也多合掌平板,完全是以陆机、谢灵运的乐府诗为模拟对象的,一联中上下句之间意思接近:

春隰萋绿柳,寒墀积皓雪。依依往纪盈,霏霏来思结。(《长歌行》)

连连舟壑改,微微市朝变。来功嗣往迹,莫武徂升彦。(《长歌行》)

观其造语,多晋宋雕琢之体,声节沉缛。宋末古乐府,其实已经摆脱陆、谢之体,抒情叙事,多以生动为效,多风骨之作,境界也比较开阔。沈约仍然拘守谢灵运模拟之法,其早期诗学可以说是落后的。后来他与谢朓、王融创永明体,一跃而领诗坛风气,并提出“三易”的主张,正是对这一早年困境的摆脱。但是早年拟乐府的修辞习惯,却遗留在后来的永明体创作中,使其后来诗歌虽革晋宋涩调,但仍然留有某种绮靡之气。

永明末,沈约与王、谢同作永明新体,务求声律谐婉,句法新丽,语言含情流思:

发萼九华隈,开跗寒露侧。氤氲非一香,参差多异色。宿昔寒飊举,摧残不可识。霜雪交横至,对之长叹息。(《芳树》)

西征登陇首,东望不见家。关树抽紫叶,塞草发青芽。昆明当欲满,

<sup>①</sup> 可参看钱志熙《〈宋书·谢灵运传论〉与永明文学革新——兼论沈约的文学发展道路》,《求索》,1993年第2期。

葡萄应作花。流泪对汉使，因书寄狭斜。（《有所思》）

汉池水如带，巫山云似盖。潋泊背吴潮，潺湲横楚濑。一望沮漳水，宁思江海会。以我径寸心，从君千里外。（《饯谢文学离夜》）

生平少年日，分手易前期。及尔同衰暮，非复别离时。勿言一樽酒，明日难重持。梦中不识路，何以慰相思。（《别范安成》）

月落宵向分，紫烟郁氛氲。瞢瞢萤入雾，离离雁出群。巴童暗理瑟，汉女夜缝裙。新知乐如是，久要讵相闻。（《秋夜》）

上述诸诗，都是五言八句，其用平声韵如《有所思》、《别范安成》、《秋夜》三首，语皆入律，有铿锵之声，延宕之致，而结构回环转折，已近于后世之律体。仅从艺术形式方面来看，沈约因为生活的时间长，在永明体的发展方面比谢、王两家走得更远。后来徐、庾等人的声律体，正是沿着沈约而来的。沈约的上述作品，明显注重比较充分的情感表现，尤其是像《别范安成》这样的诗，以比较切近的笔法，抒写现实生活中的友朋离别之情，与拟古及乐府写客观题材并有一定的写作模式不同，其取材和表现方法与唐诗已经很接近。另外，沈诗风格比王、谢平易，其精工超逸虽不如两家，但有时浅语中含深情，别有韵味。上面我介绍过沈约的“三易”，看来他鉴于早年学习陆、谢体乐府的晦涩、语不近情之教训，深知过份的修辞有时会阻碍情感的自然流露与境界的生动。尽可能减少修辞的消极性，这可能是沈约在探索诗歌艺术方面所取得的最主要的经验。

沈约五言诗中篇幅较长的作品，仍然与元嘉体有较的深渊源关系。如：

夙龄爱远壑，晚莅见奇山。标峰彩虹外，置岭白云间。倾壁忽斜竖，绝顶复孤圆。归海流漫漫，出浦水溅溅。野棠开未落，山樱发未燃。忘归属兰杜，怀禄寄芳荃。眷言采三秀，徘徊望九仙。（《早发定山诗》）

分繻出帝京，升装望皇穆。洞野瞩沧溟，联郊溯河服。日映青丘岛，尘起邯郸陆。江移林岸微，岩深烟岫复。岁严摧磴草，午寒散峤木。紫蔚夕飏卷，蹉跎晚云伏。霞志非易从，旌軀信难牧。岂慕淄官梧，方辞兔园竹。羈心亦何言，迷踪庶能复。（《循役朱方道路诗》）



这一类诗,讲究对仗的工整与写景的错落有致,显然对元嘉体做了很大的改进。但沈约采取的仍然是谢灵运、鲍照式的模山范水的写法,讲究景观的全面展示,细大不遗。从这些诗中,我们可以勘察出元嘉体向永明体演变的轨迹。

《怀旧诗九首》也是沈约的代表作,体制风格都明显受颜延之《五君咏》影响,所不同者延之咏古人,而沈约伤亡友。但体制已是永明之体,铿锵入律,而且琢句写意,多能新隽。如《伤王融》句云“流恨满青松”,“流恨”一词,后来唐人多用,如张说“流恨满山川”,<sup>①</sup>薛逢“流恨满川光”。<sup>②</sup>其中《伤谢朓》一首最佳:

吏部信才杰,文锋振奇响。调与金石谐,思逐风云上。岂言陵霜质,  
忽随人事往。尺璧尔何冤,一旦同丘壤。

由于作者激赏谢朓的诗才,赞叹“二百年来无此诗”<sup>③</sup>,同时深知其冤死的内情,愤慨之情不能自抑,所以能在短短八句中浓缩地表现出谢氏的非凡艺术与悲剧人生。此诗修辞之精炼,节奏之顿挫,亦不同于沈氏平常的作品。

南齐隆昌元年(494)沈约赴任东阳太守,至建武三年(496)还。<sup>④</sup>与谢朓任宣城太守时创作进入高峰期相似,沈约在南齐时代的诗歌创作高峰,也应该是在任东阳太守时期。此时正当永明群体创作高潮之后,沈、谢都有意识地较多回复晋宋诗传统,走融合元嘉体与永明体的道路。上举《早发定山诗》、《循役朱方道路诗》都是这个时期的作品,此外尚有《留真人东山还诗》、《登玄畅楼诗》、《酬宣城谢朓诗》、《新安江至清浅深见底贻京邑游好诗》、《送别友人诗》、《去东阳与吏民别诗》。这时的创作,明显地受到谢灵运元嘉中出守永嘉太守时大量创作山水诗的经验启发,其诗歌的体制风格也接受大谢的影响。比之永明时期谐婉绮丽的风格,此期的诗歌更多回复元嘉体的写景

① 张说《崔司业挽歌》,《全唐诗》卷七十七。

② 薛逢《何满子》,《全唐诗》卷二十七。

③ 《南齐书》卷四十七《谢朓传》。

④ 《梁书》卷十三《沈约传》。并参考曹道衡、刘跃进《南北朝文学编年》,第307、320页。

方法,较有风骨,也较为生新,如“边峰竟无已,积翠远微微。寥戾野风急,芸黄秋草腓”(《留真人东山还诗》)，“落晖映长浦,焕景烛中浚。云生岭乍黑,日下溪半阴”(《登玄畅楼诗》)。

东阳太守时期,作为沈约创作高峰的另一重要成果就是《八咏诗》。《金华志》载:“八咏诗,南齐隆昌元年太守沈约所作。题于玄畅楼,时号绝唱。后人因更玄畅楼为‘八咏楼’”。《八咏诗》采用的是宋齐间短篇杂骚之体,实为琴曲歌引的变化,前有谢朓、谢庄、萧道成等人的作品。沈约这八首诗,都以五字为题,分别为《登台望秋月》、《会圃临春风》、《岁暮愍秋草》、《霜来悲落桐》、《夕行闻夜鹤》、《晨征听晓鸿》、《解佩去朝市》、《被褐守山东》,贯穿起来,正是一首完整的永明新律体。这暗示着这一组诗中,沈约试图将南齐永明体的新技巧与刘宋杂骚体的旧体制结合起来的意图,但也显示这组诗过于注重形式因素的缺点。另外,虽然主观上说,沈约写作这组诗时处于比较丰富的情感状态,但作者的全部努力却都投注于铺陈赋物,其震撼当世、流誉后代的,主要是状物之工,情感的感染力却不突出。所以这八首诗,既集中地反映了齐梁诗的修辞艺术,同时也表现出齐梁诗过度赋化的缺点。举《会圃临春风》一首为例:

临春风,春风起春树。游丝暖如网,落花雾似雾。先泛天渊池,还过细柳枝。蝶逢飞摇颺,燕值羽参差。扬桂旆,动芝盖。开燕裾,吹赵带。赵带飞参差,燕裾合且离。回簪复转黛,顾步惜容仪。容仪已炤灼,春风复回薄。氤氲桃李花,青跗含素萼。既为风所开,复为风所落。摇绿蒂,抗紫茎。舞春雪,杂流莺。曲房开兮金铺响,金铺响兮妾思惊。梧台未阴,淇川始碧。迎行雨于高塘,送归鸿于碣石。经洞房,响纨素。感幽闺,思帟帟。想芳园兮可以游,念兰翘兮渐堪摘。拂明镜之冬尘,解罗衣之秋襞。既铿锵以动佩,又綈纁而流射。始摇荡以入闺,终徘徊而缘隙。鸣珠帘于绣户,散芳尘于绮席。是时怅思妇,安能久行役。佳人不在兹,春风为谁惜。

诗歌上半部分十分细腻并且也很形象地描写了春风,是放在自然的背景中,

下半部分则将春风引入思妇游子的生活境界里,这是齐梁咏物赋的典型写法,但作者采用三言、五言、骚体多种句式,所以从体制来看,仍是诗歌。很明显,《八咏诗》在体制与技法两方面,都应视为后来杂言歌行的渊源之一。

齐梁之际,诗风趋于流靡,梁武帝尤好短篇的新声妍唱,或咏丽物,或写艳情。沈约投趋时好,其诗之体制风格,较永明时又一变。其咏物诸首,多属此类。《十咏二首》、《梦见美人诗》等,正是梁陈宫体风格的先驱。《梦见美人诗》一首较有境界:

夜闻长叹息,知君心有忆。果自阖闾开,魂交睹颜色。既荐巫山枕,  
又奉齐眉食。立望复横陈,忽觉非在侧。那知神伤者,潺湲泪沾臆。

比起后来宫体的唯事铺陈丽典,此诗引入某些情节的因素,所以比较起来还算是有特点的。沈约大量的咏物诗与艳体诗,一方面是他一贯注重形式技巧的结果,另一方面也有趋时媚俗的性质。从宋末创作陆、谢体的拟乐府到创制永明体,再到齐梁之际鼓扇绮丽咏物之风,沈约一直是跟着流俗趣味走的。中间东阳太守时期,稍能摆脱时风,独立探索,但其超越的成就远不如谢朓。梁元帝萧绎曾说:“诗多而能者沈约,少而能者谢朓、何逊。”<sup>①</sup>可见沈约在时人心目中的地位。沈约诗风,能会于流俗,尝试各种体制并且创作数量又多,但不能如谢朓、何逊之有所超拔,所以在诗歌史上,终究只是二、三流品的作家。

## 二、范云、任昉

范云(451—503)为东晋儒学者范汪六世孙,与沈约一样,都属南方土著士族。宋齐之间,南北士族的隔阂减少,但一般的南方士族,其地位仍较原来的北方门阀为低。范云也属早熟诗人,《梁书》本传载:“年八岁,遇宋豫州刺史殷琰于途,琰异之,要就席,云风姿应对,傍若无人。琰令赋诗,操笔便就,坐者叹焉。”<sup>②</sup>范云早年即与沈约交友,也是竟陵八友之一。其在文学上,实有

<sup>①</sup> 《梁书》卷四十九《文学传·何逊》。

<sup>②</sup> 《梁书》卷十三《范云传》。

与沈约同趋之势,但其门第、官位,都远不及沈约,也不如比他年轻得多的王融、谢朓。钟嵘《诗品序》称沈、谢、王为“贵公子”,又《诗品》卷中“梁左光禄沈约”条:“永明相王爱文,王元长等皆宗附之。约于时谢朓未遒,江淹才尽,范云名级故微,故约称独步。”《梁书》本传也载,“时进见齐高帝,值有献白鸟者,帝问此何瑞?云位卑,最后答曰”云云,可见钟嵘称范云在永明间“名级故微”,非无据也。入梁之后,范云以早年结交萧衍,颇受礼遇。然齐梁之时称“一代词宗”(《梁书·任昉传》)者,终属沈约,其次江淹、任昉,范云犹居其次。然范之诗才,超拔秀发之处,实远高于江、任,并不逊于沈约。

范云的诗歌,少作不可见。现存最早作品,为永明中与沈、谢、王唱和之作,体制也与诸家相近,且较王、沈之作,更多清发之气:

巫山高不极,白日隐光辉。霭霭朝云去,冥冥暮雨归。岩悬兽无迹,  
林暗鸟疑飞。枕席竟谁荐,相望空依依。(《巫山高》)

阳台雾初解,梦渚水裁绿。远山隐且见,平沙断还续。分弦饶苦音,  
别唱多凄曲。尔拂后车尘,我事东皋粟。(《餞谢文学离夜诗》)

咏巫山一诗,境界甚为空灵,深迥之趣,为永明诗所罕睹。钱谢一首,能于婉谐中寓铿锵之音。两诗结句,都有远韵。齐梁之际永明声律体流行,范云是其中的主要作家,时风所及,集中亦多轻唇利吻之作,给人以过于尚巧的感觉,如“秋蓬飘秋甸,寒藻泛寒池。风条振风响,霜叶断霜枝”(《赠俊公道人诗》),“孤烟起新丰,候雁出云中。草低金城雾,木下玉门风。别君河初满,思君月屡空。折桂锋山北,摘兰沅水东。兰摘心焉寄,桂折意谁通”(《别诗》)。钟嵘评范诗“清便宛转,如流风回雪”(《诗品·梁卫将军范云》),以此也。又永明前后,咏物及游戏诗风流行,范云亦未能免,集中如《建除诗》、《数名诗》、《州名诗》、《奉和竟陵王县名诗》、《咏井诗》等,皆为时风熏染之作,未为高格。但范云对诗歌,自有不同于流俗的追求,晚年赞扬何逊诗风能中古今、含清浊(《南史·何逊传》),正反映出他自己的诗学宗旨。其《效古诗》能追踪元嘉边塞诗的风骨:

寒沙四面平，飞雪千里惊。风断阴山树，雾失交河城。朝驱左贤阵，夜薄休屠城。昔事前军幕，今逐嫖姚兵。失道刑既重，迟留法未轻。所赖今天子，汉道日休明。

其风骨为并时诸家所少见，许学夷亦云“范云五言，在齐梁间声气独雄”。<sup>①</sup>至《送别诗》曲写思妇缠绵之情，亦非同时艳体之翻薄者所能比：

东风柳线长，送郎上河梁。未尽樽前酒，妾泪已千行。不愁书难寄，但恐鬓将霜。望怀白首约，江上早归航。

其抒情之语，也是搜求深而能达情，意新语精，如《闺思诗》：“春草醉春烟，深闺人独眠。积恨颜将老，相思心欲燃。几回明月夜，飞梦到郎边。”又《别诗》云：

洛阳城东西，长作经时别。昔去雪如花，今来花似雪。

范语盖从《小雅·采薇》“昔我往矣，杨柳依依。今我来思，雨雪霏霏”化出。后来苏轼《少年游》“去年相送，余杭门外，飞雪似杨花”（《东坡乐府》卷上）云云，又从范云此诗化出。《古诗纪》注，此诗附见《何逊集》。<sup>②</sup>可见何逊的诗风，受到范云的影响。

任昉（460—508）也是经历宋、齐、梁三代的重要文人，《梁书》本传：“昉善属文，尤长载笔，才思无穷，当世名公表奏，莫不请焉。昉起草既成，不加点窜。沈约一代词宗，深相推挹。”<sup>③</sup>然任昉所长，实在于骈散文，五言诗非所长。《南史·任昉传》记载：“既以文才见知，时人云‘任笔沈诗’，昉闻甚以为病。晚节转好著诗，欲以倾沈。用事过多，属词不得流便，自尔都下士子慕之，转

① 许学夷：《诗源辩体》卷九，第125页。

② 《古诗纪》卷七十七。

③ 《梁书》卷十四。

为穿凿,于是有才尽之谈。”<sup>①</sup>沈约、范云及丘迟诸家诗,风格都属清新流便一类,这是永明体的基本趋向。任昉本以文翰见长,当时的文翰为骈体,多用事,修辞近于雕琢,任氏的诗歌也用此法,形成明显不同于沈、范诸家的涩重生新风格,某种意义上能药轻唇利吻之病。所以都下士子慕之,形成当时诗坛的一种别调。但这种以修辞来纠正永明时风的作法,究竟不是根本的方法,而任氏本人又逊于诗才,所以其诗歌成就到底不及沈、范,终因雕琢过甚而遭才尽之评。其叙事抒情,多用涩重之笔,“促生悲永路,早交伤晚别。自我隔容徽,于焉徂岁月”(《赠徐征君》),“揆景巫衡阿,临风长楸浦。浮云难嗣音,徘徊怅谁与”(《别萧咨议》),初读确有纡余杂劲峭之姿,但到底诗味有限。钟嵘对永明时风评价偏低,对任诗则给以较高的评价,称其“善铨事理,拓体渊雅,得国士之风,故擢居中品”,但也不得不承认其“动辄用事,所以诗不得奇”。(《诗品·梁太常任昉诗》)任之四言诗,在齐梁陈陈相因的四言诗中,倒略有特点,《梁书·王僧孺传》载其《赠王僧孺诗》,算是齐梁四言的名篇。其开篇数句云:“惟子见知,惟余知子。观行视言,要终犹始。敬之重之,如兰如芷。形应影随,曩行今止。”

其实从诗学继承来看,任昉主要是较多地采用元嘉体的写作风格,其较好的作品,仍为行旅纪山水之作:

昧旦乘轻风,江湖忽来往。或与归波送,乍逐翻流上。近岸无暇目,过峰更兴想。绿树悬宿根,丹崖颓久壤。(《济浙江》)

群峰此峻极,参差百重嶂。清浅既涟漪,激石复奔壮。神物徒有造,终然莫能状。(《严陵濑诗》)

从这些诗篇可见,任昉的确有意改变当时流行的圆美诗风,跟陆厥的倾向有所接近,其意无非都是要做沈、范诸人的劲敌。

<sup>①</sup> 《南史》卷五十九。

## 第五节 谢朓的人生及诗歌艺术

### 一、时代遭际与生平志业

谢朓(464—499)是南齐诗坛上最杰出的诗人。他一生只活了三十六岁,可是其生涯却是动荡多变故,时而风云际会,时而险象环生,实在令人感叹!这是因为他所处的时代,是统治集团内部倾轧激烈的时代,这种倾轧主要是围绕着争夺皇位而展开的。南朝时代,最高统治者的道德水准是很低的,权臣篡夺皇位的事情不仅在各朝代之间发生,就是一个时代,皇室内篡夺、更立君主的事情也是很常见的。当时文人常常因为他们的才华而得到统治者的亲信重用,但也因此而卷入政治斗争的漩涡,遭致污辱、损害乃至杀身之祸。谢朓就是其中的一位。谢朓以“少好学,有美名,文章清丽”(《南齐书》本传),先后受到亲王萧子隆、萧子良及后来的齐明帝萧鸾等人的赏识和重用。同时他自己又承传了谢氏家族政治上多野心、崇尚功业的家族传统,总是不甘寂寞、表现得比较积极,这一点跟谢灵运有些相似。谢氏家族从谢晦、谢瞻等人之后,实际的政治地位已经下降。谢朓父祖所属的这一支,并没有产生重要的人物,他的祖父谢述为吴兴太守,父谢纬为散骑侍郎,都非通显之职。南朝士族,不仅家族之间有门第高下之别,一个家族内部也有贵贱高下之分。谢朓担任过的重要官职为中书郎,这是一个能参权要的职位,但在南朝官分清浊的体制中近于浊职,向来是士庶杂选。又谢朓娶出身布衣寒庶的南齐勋臣王敬则之女为妻,实是以旧门第联姻新贵。从士族最重视的仕宦重清途、婚姻重门第这两点来说,谢朓都可以说是虽为士族,但又迹近寒庶功名之士。

在谢朓的身上,士族养清望与寒士求功名这两种素质都有所表现,功业之志与山水之愿,显得同样的热切与真实。谢朓与王融,不仅文学上是同道,在政治上也属同志之流。王融热衷北伐事业,谢朓在这方面的表现也不稍逊色,“京洛多尘雾,淮济未安流。岂不思抚剑,惜哉无轻舟”(《和江丞北戍琅邪城诗》),“戎州昔乱华,素景沦伊谷。陆危赖宗衮,微管寄明牧。长蛇固能剪,奔鲸自此暴”(《和王著作融八公山诗》),宗族的先人虽能靖难挽危局,但强敌不仅未翦,而且更为暴强。其欲求功名以报国家、显氏族的愿望跃然可

见。因为这些主观和客观方面的原因,使谢朓一生好几次卷入政治斗争的漩涡之中。为了保全自己、追求发展,谢朓也锻炼出相当强的处世存身能力。比如齐明帝萧鸾受武帝命辅政,却于一年之中连废二君,最后干脆自己当了皇帝。他当皇帝后,萧子隆、子良及谢朓的好友王融都被杀戮。谢朓的内心是哀伤的,但他仍然能够很快地适应新的政治环境,并且得到明帝萧鸾的重用。这种表现,典型地反映了南朝门阀士人的政治伦理观念,门阀的利益超越于忠君爱国的传统政治伦理之上。所以,后世一些文人儒者,站在严格的封建王朝的伦理立场上,斥谢朓为“小人”。但另一方面,谢朓又继承门阀之清望,史家评论其“少好学,有美名,文章清美”,正是门阀名家的典型作风。他和谢灵运一样,酷爱山水,“朓常有言:‘烟霞泉石,惟隐遁者得,宦游而癖此者鲜矣’”。<sup>①</sup>他还自称“东乱三江,西浮七泽”<sup>②</sup>,言中颇以漫游壮览为自豪。同时诗人因为处于纷乱的政治环境中,颇为向往自由的生活,常有隐逸的想法,其《直中书省诗》云:“兹言翔凤池,鸣佩多清响。信美非吾室,中园思偃仰。朋情以郁陶,春物方骀荡。安得凌风翰,聊恣山泉赏。”身处清切之禁,而驰想于山水时物之间,诗人自由潇洒的个性,跃然于诗句之中。及至出守宣城,即高唱“既欢怀禄情,复协沧洲趣。嚣尘自兹隔,赏心于此遇。虽无玄豹姿,终隐南山雾”。他的热爱山水,不仅是因为山水之美可以适性;更是因为山水自然远离政治嚣尘,诗人在其中寄寓着一种自由的理想。

## 二、小谢诗歌的发展历程

谢朓“少好学,有美名,文章清丽”,但在文学创作上应该是属于早熟型的,但现在所能看到的他的诗赋作品,始于永明后期。此期他先后经历竟陵王子良、隋王子隆两藩,与藩邸文士共相唱和,热衷于声律体的尝试。所以永明前后的作品,基本上是属于永明体范畴的。

前面论述过,永明体最初多用于乐章,分永明新乐章与赋旧曲名、杂曲名两类。谢朓的乐章体也是这样。其《永明乐十首》,是与竟陵府中诸文士同题

① 倪璠:《庾子山集注》卷四《和王少保遥伤周处士》诗注引《谢宣城别传》,第307页。

② 谢朓《拜中军记室辞随王笺》,严可均辑:《全齐文》卷二十三,第2921页。



共作的,前面提到过。另一为《隋王鼓吹曲》,原注云:“齐永明八年,谢朓奉镇西隋王教于荆州道中作。”<sup>①</sup>《永明乐十首》,每首四句;《隋王鼓吹曲十首》,每首十句。谢朓的这类作品虽然是雅颂之体,但属鼓吹体,并且为藩属制作的新声,所以不受庙堂乐章写作规范的限制,明显追求动听悦目的艺术效果,讲究修辞,重在对属之工、境界之美,与传统堆砌经典词语、千篇一律的庙堂雅颂乐章完全不同。它的创作态度是比较自由活泼的,尤其是象专颂隋藩活动的《入朝》、《出藩》、《校猎》、《从戎》诸曲,颂美、抒情、写景诸法融为一体,有时也直接抒发诗人自己的情感、充分表现诗人自身的审美感受:

江南佳丽地,金陵帝王州。逶迤带绿水,迢递起高楼。飞甍夹驰道,垂杨荫御沟。凝笳翼高盖,叠鼓送华辀。献纳云台表,功名良可收!  
(《入朝曲》)

选旅辞轳轳,弭节趋河源。日起霜戈照,风回连旗翻<sup>②</sup>。红尘朝夜合,黄沙万里昏。嘹唳清笳转,萧条边马烦。自勉辍耕愿,征役去何言!  
(《从戎曲》)

由于声律的使用,表现出一种抑扬顿挫的节奏感,其意境的创造也突出鲜明生动、富有画面感与动感的效果,修辞则给人以精工锤炼、传神达意的感觉。谢朓的这类诗,已经开始显示出优美流丽与壮美沉郁相结合的气质,如《出藩曲》:

云枝紫微内,分组承明阿。飞舲溯极浦,旌节去关河。眇眇苍山色,沉沉寒水波。铙音巴渝曲,箫鼓盛唐歌。夫君迈惟德,江汉仰清和。

此诗结构十分紧密,中间“飞舲”四句,有沉郁之气,是谢朓诗的人神之处。

<sup>①</sup> 郭茂倩:《乐府诗集》卷二十,第293页。

<sup>②</sup> “风回连旗翻”,《乐府诗集》卷二十“鼓吹曲辞五”“连旗”作“连骑”(《乐府诗集》,第295页)以作“连旗”为佳。

永明诸人,从创制新声乐府,发展到赋旧曲名,确立了拟乐府创作的赋题法,<sup>①</sup>使乐府诗创作进入一个新阶段,其对诗史的影响极为深远。谢朓的赋曲名有《同沈右率诸公赋鼓吹曲名二首》、《同赋杂曲名》两组,其中鼓吹曲《临高台》甚佳:

千里常思归,登台临绮翼。才见孤鸟还,未辨连山极。四面动清风,  
朝夜起寒色。谁知倦游者,嗟此故乡忆。

这类诗,其造诣出于精工绮丽之外,离巧饰的作风已经很远,表现出诗人真正的美感与情感。“才见”两句,尤其远离修辞之工而直造真境,觉山川气象,混沌而来,可以说是思有妙悟。《同赋杂曲名·曲池之水》最后四句:“浮云自西北,江海思无穷。鸟去能传响,见我绿琴中”,也有同样的妙处。总的来看,谢朓永明时期的诗歌,受咏物绮丽的时风影响比较明显,但谢氏独特的壮美传神的气质,已经表现出来了。

经历永明时期的群体唱和阶段之后,谢朓开始超越时风,进入个体独立发展的阶段,创造出抒情言志与写景造境兼工、融合了壮美与优美两种气质的诗歌艺术。其《暂使下都夜发新林至京邑赠西府同僚诗》,就标志着上述艺术创造的成熟:

大江流日夜,客心悲未央。徒念关山近,终知返路长。秋河曙耿耿,  
寒渚夜苍苍。引领见京室,官雉正相望。金波丽鹄鹊,玉绳低建章。驱  
车鼎门外,思见昭丘阳。驰晖不可接,何况隔两乡。风云有鸟路,江汉限  
无梁。常恐鹰隼击,时菊委严霜。寄言尉罗者,寥廓已高翔。

本传:“子隆在荆州,好辞赋,数集僚友,朓以文才,尤被赏爱,流连晤对,不舍日夕。长史王秀之以朓年少相动,密启以闻。世祖敕曰:‘侍读虞云自宜恒应

① 参见钱志熙《齐梁文人拟乐府赋题法初探》,《北京大学学报(哲学社会科学版)》,1995年第5期。

侍接。朓可还都。’朓道中为诗寄西府曰。”<sup>①</sup>此诗所要表现的情事，完全是个人性的，并无前例可依。诗从江行写起，开头六句写江行夜景，并寄回首荆州之情；“引领”四句写瞻望京邑的情形，同时写京邑之雄伟；“驱车”六句，写驰车京门而心念昭丘（荆州）；最后以翔鸟比兴，委婉表达遭受谗言的内心伤痛、期盼自由飞翔的心情。诗中所表现的情绪曲折复杂，作者主要是发挥了从晋宋诗人那里学到的叙事艺术，这种叙事艺术，齐梁的诗家一般来说比较缺乏。所以我们可以看到，这首诗虽然造语之精工、音节之铿锵等许多地方，都表现永明体的特点，但其结体与结构顿挫、多转折，是谢朓长篇诗中的独特表现。它既有永明诗写景生动、锤炼精工的特点，又吸取了魏晋古诗的气骨，能得晋宋长篇之神髓。谢朓作为一个创造性诗人的特点，正是表现在这些地方。

永明诗学的整体趋向是新变，谢朓也不例外，但他具有超越时流意识，也有复古倾向。谢朓是一位继承门阀文化传统的诗人。门阀文化是晋宋时代确立的，诗歌也包括在里面。其中尤其是山水雅尚的作风，更是士族审美趣味的基本元素。南齐以降，士风趋于萎靡文弱，晋宋文人那种陶醉山水、乐而忘死的热情已成过去。在这种情况下，谢朓在其仕宦生涯中重又鼓动起寻山问水的热情，从山水中寻求慰藉、乃至以山水为最终归宿。其诗风也自然地 toward 晋宋体靠拢，重寻以大谢为代表的晋宋之际的雅尚诗格，如《游山诗》、《游敬亭山诗》乃至《将游湘水寻句溪水诗》等，都是明显效法大谢体。

托养因支离，乘闲遂疲蹇。语默良未寻，得丧云谁辩。幸莅山水郡，复值清冬缅。凌崖必千仞，寻溪将万转。坚崿既峻嶒，回流复宛澶。杳杳云窅深，渊渊石溜浅。傍眺郁篔簹，还望森梗杵。荒澳被葳莎，崩壁带苔藓。鼯猯叫层嵒，鸢兔戏沙衍。触赏聊自观，即趣咸已展。经目惜所遇，前路欣方践。无言蕙草歇，留垣芳可搴。尚子时未归，庾生思自免。永志昔所钦，胜迹今能选。寄言赏心客，得性良为善。（《游山诗》）

兹山亘百里，合沓与云齐。隐沦既已托，灵异居然栖。上干蔽白日，下属带回溪。交藤荒且蔓，樛枝耸复低。独鹤方朝唳，饥鼯此夜啼。溟

<sup>①</sup> 《南齐书》卷四十七《谢朓传》。

云已漫漫，夕雨亦凄凄。我行虽纡组，兼得寻幽蹊。缘源殊未极，归径宵如迷。要欲追奇趣，即此陵丹梯。皇恩竟已矣，兹理庶无睽。（《游敬亭山诗》）

在这些诗中，谢朓表现对于当时士族文人来说睽违已久的索幽搜异的情怀，并且流露出浓厚的方外向往。在具体的描写上，采取状物摹象的手法，多用象形、象声、双声叠韵之词，力求写深僻奥衍之境。其笔法与所谓融情入景者完全属于两类，可见是有意复古之作。像这样力求摹仿大谢，当然算不上是成功的。可是谢朓诗风，却因这种复古作风，而超越流俗过为轻丽之体，使其后期的诗作具有了厚实的气质。在谢朓诗歌艺术的发展历程中，这种学习晋宋体的复古作风，是改变其艺术风格的重要契机。在整体趋新的齐梁诗风中，谢朓独自回归复古的诗学，与初盛唐复古诗风遥相呼应。盛唐复古诗学的代表诗人之所以如此景慕谢朓的艺术，也许正是感受到了复古精神上的契合。

但是谢朓的回归山水诗传统之路，并不停留在学习晋宋体的层次上，更重要的是他发挥了永明诗人的写景技术，摆脱元嘉模写山水为主的作风，更多地运用造境的方法，汲取谢灵运山水诗造境上的一些经验，创造出一种人物的行动与思想感情及山水境界更加有机结合的新诗境：

江路西南永，归流东北骛。天际识归舟，云中辨江树。旅思倦摇摇，孤游昔已屡。既欢怀禄情，复协沧洲趣。嚣尘自兹隔，赏心于此遇。虽无玄豹姿，终隐南山雾。（《之宣城郡出新林浦向板桥诗》）

齐明帝建武二年，谢朓三十二岁，出任宣城太守。这之前他经历了南齐政局中动荡多变的一个时期，从个人的遭遇来讲，完全可以说是命运不测。其精神上所受的刺激，非局外人所能想象。但作为一个具有成熟的士族气质的文人，他对这种内心世界的表现，是放在山水的寄托物中的。从全诗的构成来看，前四句江行之景写得阔远杳渺，真是长江下游的景色。后八句则写旅中的情绪和思想。因为这些情绪和思想是诗人置身于阔远杳渺的江中所产生

的,所以与前面四句的景物描写仍有一种联系。这也是诗词中情景融合的一种方式。

谢朓山水诗抒情成份的增加,是诗史家多予指出的。某种意义上我们可以说,他的成功在于将古老的抒情诗传统与新兴的山水诗传统的结合。像下面这样的诗,我们很难判定是抒情诗还是山水诗:

灞浐望长安,河阳视京县。白日丽飞甍,参差皆可见。余霞散成绮,  
澄江净如练。喧鸟覆春洲,杂英满芳甸。去矣方滞淫,怀哉罢欢宴。佳  
期怅何许,泪下如流霰。有情知望乡,谁能鬢不变。(《晚登三山还望京  
邑诗》)

诗人在写景与抒情之间自由地转变,其句法及修辞,则常常文质相间,古近结合,仅从语言方面的造诣来看,也已经远远超越制作永明乐章与绮丽咏物阶段的艺术水平。

### 三、精丽与奇逸相结合的风格

谢朓深受永明诗坛创作风气的影响。他的诗歌音韵铿锵和谐,语言风格清丽自然,注重结构艺术,这些都与永明诗坛的诗歌美学观念相一致。他汲取永明诗歌细腻的体物艺术,发展到精丽生动的地步:

寒草分花映,戏鲋乘空移。(《将游湘水寻句溪诗》)

鱼戏新荷动,鸟散余花落。(《游东田诗》)

红药当阶翻,苍苔依砌上。(《直中书省诗》)

日华川上动,风光草际浮。(《和徐都曹出新亭渚诗》)

胡应麟评谢朓诗“精工流丽”<sup>①</sup>,指的就是这种风格。不仅在咏物上,即使在并非齐梁诗人所长的叙事方面,小谢诗也表现出精工的特点,他的乐府体绝句

<sup>①</sup> 胡应麟:《诗薮》外编卷二,第152页。

《玉阶怨》就是这方面的代表：

夕殿下珠帘，流萤飞复息。长夜缝罗衣，思君此何极。

此诗写得很精致，人物的内心世界，完全是通过环境与动作两者来含蓄无穷地展示出来。同时这样的诗，又可以说具有肖像的效果，让我们联想起西洋油画。这类短诗，体制原出于民间，是晋宋时期很流行的民歌小调，多数是表现恋情的。南朝诗人喜欢这种体制，不少人都有仿作。经过他们的创作，此体愈来愈趋向精美，尤其是追求表现上的凝练含蓄、意余象外、含情不尽，对后来唐诗中的绝句体有很大的影响。

但是谢朓在审美观念上实有超越时人之处，他在作为永明诗坛普遍风格的体物优美之外还追求一种壮美、奇逸的风格。沈约《伤谢朓》诗云：“吏部信才杰，文锋振奇响。调与金石谐，思逐风云上。”这几句诗，颇能揭写出谢朓诗的特质。唐代诗人对齐梁诗风多所批评，但李白、杜甫等对谢朓都很推崇，这正是因为谢朓诗除了“精工流丽”之外，更有一种奇逸、壮美的风格。其诗常常是开篇就有阔远之境，见飞动之势，如：

飞雪天山来，飘聚绳牖外。苍云暗九重，北风吹万籁。（《答王世子诗》）

朔风吹飞雨，萧条江上来。既洒百常观，复集九成台。（《观朝雨诗》）

沧波不可望，望极与天平。往往孤山映，处处春云生。（《和刘西曹望海台诗》）

像这样的诗句，在谢朓诗集中是并不少见的。可见谢朓艺术上的成功之处，拿审美的道理来讲，就是善于融合壮美与优美两种风格，超越了齐代诗坛普遍的优美而至于柔弱的缺陷。说到底就是有一种时人所普遍缺乏的激情，这正是谢朓超越时流的地方。

宋人开始提出谢朓诗与唐风的关系问题，《竹庄诗话》引《唐子西语录》

论三谢诗云：“是三人者，诗至玄晖语益工，然萧散自得之趣，亦复减少，渐有唐风矣。于此可以观世变矣。”<sup>①</sup>南宋赵师秀诗句云：“玄晖诗变有唐风。”（《秋夜偶书》）<sup>②</sup>宋人尤其像赵师秀这样崇尚近体的诗人推崇谢朓诗有唐风，与李白推崇谢朓的着眼点不同，他们主要着眼于谢诗中那些在格律、句法、意境上都十分接近唐宋近体的部分。如上面所举的精工流丽与奇逸飞动两类，都有属于这方面的例子。又如：

云端楚山见，林表吴岫微。（《休沐重还丹阳道中诗》）

兔园文雅盛，章台冠盖多。（《和王长史卧病诗》）

草合亭皋远，霞生川路长。（《奉和随王殿下诗十六首》之三）

谢氏的这些佳句，正是唐宋五言律体的先声。但是就整体的诗风来看，谢朓的诗歌仍是处于古今体变化之际的一种体制。要完整地把握谢诗艺术，仅从后来成熟的近体诗艺术的角度来观照是不够的。

## 第六节 其他永明体诗人的创作

### 一、王融的诗歌创作

王融（467—493）出身贵胄琅琊王氏，王僧达孙，王俭从子。僧达诗有风格，前章已叙。东晋南朝高门士族以王、谢为称首，但在诗歌创作方面王氏不如谢氏，至宋齐间诗人渐多。胡应麟《诗数》已经指出这一点，其语云：“王谢江左并称，诸谢纵横《文选》，而王氏一何寥寥也。”又云：“宋齐间王氏差著，僧达、僧儒、僧绰、僧虔、融、俭、搞、筠、微、籍辈，俱以文学显。”<sup>③</sup>王融锐意于诗歌创作，正是这一门风的反映。虽然二十七岁遇害而没，但当时诗名卓著，作诗多且质量稳定。自刘宋诸帝尚文，士族热衷诗歌创作的风气进一步发展，

① 宋代不著撰人《竹庄诗话》卷四，文渊阁《四库全书》集部“诗文评类”。此条文渊阁《四库全书》史部“史评类”不著撰人《历代名贤确论》卷六十三引作“子西书三谢诗后”。

② 赵师秀《清苑斋集》，陈增杰：《永嘉四灵诗集》，浙江古籍出版社，1985年版。

③ 胡应麟：《诗数》外编卷二，第150页。

士族家庭重视文学的教育,所以齐梁各代文学家多属早熟类型。

王融的门阀意识极强,其热衷功名之心较谢朓更强,曾上表劝武帝北伐,期望有所建树。其《从武帝琅邪城讲武应诏诗》有云:“早逢文化洽,复属武功宣。愿陪玉銮右,一举扫燕然。”又其《齐明王歌辞·清楚引》亦流露功业之士的壮怀:

平原数千里,飞观郁岌岌。清月回将曙,浩露零中宵。转叶度沙海,别羽自冰辽。四面通寒色,左右竞严飏。崑崙多榛梗,京索久尘苗。逝将凭神武,奋剑荡遗妖。

前面我们论述过,王、谢等人功业之士的气质,正是齐代诗歌风骨尚存的基础,此乃齐诗与梁陈诗区别之所在。王融虽以才地自负,创作上手手快捷,但无论是精工流丽的造诣还是超逸卓犖之气致,都不如谢朓。另外,他早登仕途,“弱年便欲绍兴家业”,又“文辞辩捷,尤善仓促属缀,有所造作,援笔可待”,<sup>①</sup>所以集中应制、应教的作品很多。永明九年,武帝幸芳林园宴群臣,使融为《曲水诗序》,文藻富丽,当世称之。竟陵王萧子良好佛,王融集中有《法乐辞十二章》,《游仙诗》(《古诗纪》“《集》云应教”)等许多颂佛求仙之作,应该都是应教的作品。可以说他是永明年间首席的文学侍从。他短暂的诗歌创作生涯又受到这个负面因素的影响,成就自然远不及谢朓。我们可以这样说,谢朓不仅得益于时风,并且能够超越时风,王融则完全是时风之中的作家。他的诗歌,更典型地反映永明体讲究修辞稳切、音律和谐的群体风格。

王融的《齐明王歌辞七首》,与谢朓的《隋王鼓吹曲十首》都是永明体乐章的代表作。王诗虽不及谢诗之隽永警切、名句络绎,但亦通体调雅词秀。其《渌水曲》一章绮丽而有幽趣:

湛露改寒司,交莺变春旭。琼树落晨红,瑶塘水初渌。日霁沙澈明,风泉动华烛。遵渚泛兰觞,乘漪弄清曲。斗酒千金轻,寸阴百年促。何

<sup>①</sup> 《南齐书》卷四十七《王融传》。



用尽欢娱，王度式如玉。

诗写初春园林中王侯贵胄的宴游，首二句叙时节，“琼树”六句写园景及游宴，“日霁沙渚明”五字明丽如画，最后点缀雅颂之语。将这首诗与建安中那些公宴诗相比，可以发现这类题材在艺术处理上的变化。《长歌引》写盛世之景，其中“紫烟四时合，黄河万里清”境界开阔，“翠柳荫通衢，朱阙临高城。方毂雷尘起，接袖风云生。酣笑争日夕，丝管互逢迎”，写都市繁华，笔墨生动而迅速，体现王融应机立捷的气质。

《同沈右率诸公赋鼓吹曲名二首》是最典型的永明声律体，每首八句，四声的使用完全符合沈约在《宋书·谢灵运传论》里所说的“一简之内，音韵尽殊，两句之中，轻重悉异”，它们与唐宋五律之区别，只在不合乎“粘律”及并未规定只用平声韵。《巫山高》用仄韵，对仗多用联绵词，境界幽微；《芳树》绮丽清怨。《临高台》境界开朗，工于对仗，与五律的风格最为接近：

游人欲骋望，积步上高台。井莲当夏吐，窗桂逐秋开。花飞低不入，  
鸟散远还来。还看云栋里，含月共徘徊。

齐梁的这一类律体，在当时是属于修辞技巧最高的作品，但因为只用赋的方法，缺少比兴，也缺少情感，所以内容上显得比较单薄。大致早期的这类声律偶对之体，都是将主要精力放在属对与合律上，不太重视抒情与叙事，改变了汉魏以来诗歌的基本方法。但是王融作古乐府时仍然采用传统的缘情绮靡旧体，如《青青河畔草》：

容容寒烟起，翘翘望行子。行子殊未归，寤寐君容辉。夜中心爱促，  
觉后阻河曲。河曲万里余，情交襟袖疏。珠露春华返，璇霜秋照晚。入  
室怨蛾眉，情归为谁婉。

对照《临高台》与这首《青青河畔草》，我们更能辨析永明体与晋宋旧体的分界所在。

王融五言如《杂体报范通直诗》、《萧咨议西上夜集诗》、《寒晚敬和何征君点诗》等，体制基本上是沿元嘉以来酬赠之体，其中以《别王丞僧孺诗》最佳：

首夏实清和，余春满郊甸。花树杂为锦，月池皎如练。如何于此时，  
别离言与面。留杂已郁纡，行舟亦遥衍。非君不见思，所悲思不见。

又《古意诗二首》，亦属此种风格，其一云：

游禽暮知返，行人独未归。坐销芳草气，空度明月辉。嗽容入朝镜，  
思泪点春衣。巫山彩云没，淇上绿条稀。待君竟不至，秋雁双双飞。

永明流行之体以此类为主，用体物细腻的笔法，有时加上声律婉谐的对仗句，但基本格局仍遵晋宋抒情方法。当时诗人在写作上最常用的策略，还是融合古今之体。王、谢都是如此，但王的汲古之功，远不及谢。这也是其成就不及谢朓的原因。

五言四句体也是王融常用的体制，其中仍分乐章体与徒诗体。乐章如《思公子》、《少年子》，以情事为主，为当时常调。《江皋曲》则四句全写景物：

林断山更续，洲尽江复开。云峰帝乡起，水源桐柏来。

四句写四景，每个景物都是独立的，合起来还是一个整体的画面，这种写法在处理景物方面比元嘉诗人更加讲究、复杂、多层次。其实吴声有这种四句并列的体制。后来杜甫的五七言绝句，多用此体。歌曲多以咏情事为主，吴声、西曲偶有咏写地方山水风物之作，如清商曲辞中有《宿阿曲》：“苏林开天门，赵尊闭地户。神灵亦道同，真官今来下。”《湖就姑曲》：“湖就赤山矶，大姑大湖东，仲姑居湖西。”王融此诗似受到这一类歌曲的影响。王融的五言四句徒诗体多用于咏物，如《咏女萝诗》：

幂历女萝草，蔓衍松旁枝。含烟黄且绿，因风卷复垂。

王融诗才敏捷，多即兴为题，修辞绮丽，但不如谢朓之精心构思。这从短篇中也可以看出来。

## 二、刘绘、丘迟、虞羲等人的创作

刘绘(458—503)，字士章。《南齐书·刘绘传》：“永明末，京邑人士盛为文章谈义，皆凑竟陵王西邸。绘为后进领袖。”刘绘的诗歌，现存也都是典型的永明体，多与沈、谢辈唱和，如《同沈右率诸公赋鼓吹曲名二首》、《钱谢文学离夜诗》，都是永明体诸家同题之作。绘诗似受到谢朓的影响，修辞秀逸，工于起句，“钱谢”一诗，颇有远韵：

汀洲千里芳，朝云万里色。悠然在天隅，之子去安极。春潭无与窥，秋台谁共陟？不见一佳人，徒望西飞翼。

其《入琵琶峡望积布矶呈玄晖诗》、《咏博山香炉诗》，篇幅较长，近于元嘉体，前诗开篇云：“江山信多美，此地最为神。以兹峰石丽，重在芳树春。”亦可谓发唱劲挺。其余作品，多以清新流利、韵律谐婉见长，如《有所思》“中心乱如雪，宁知有所思”，《咏萍诗》“漂泊终难测，留连如有情”，《送别诗》“相思将安寄，怅望南飞鸿”，俱能取物象、含情思，宛转而能达，语尽而情长，都是齐梁间情语之佳者。钟嵘《诗品》以刘绘与王融合论，称“元长、士章，并有盛才，词美英华。至于五言之作，几乎尺有所短”。意思是说王、刘虽以五言著名，但艺术上仍有不足之处，故列居下品。钟嵘于宋齐诗家，评价普遍偏低。

丘迟(464—508)也是南齐至梁初永明体的主要诗人。钟嵘将他置于中品，与范云合论曰：“范诗清便婉转，如流风回雪；丘诗点缀映媚，如落花依草。故当浅于江淹，而秀于任昉。”丘迟较之沈、范，尤重修辞新隽，观其四言《九日侍宴乐游苑诗》，虽无深趣，但词彩姿媚，颇不同于当时一般的雅颂之作，其中如：“上林弘敞，离宫非一。采殿回风，丹楼映日。”“云物游飏，光景高丽。枯叶未落，寒花委砌”等，皆为秀丽之句。丘诗留存不多，其中《旦发渔浦潭诗》

风格清越，为元嘉余音：

渔浦雾未开，赤亭风已颺。棹歌发中流，鸣鞞响沓嶂<sup>①</sup>。村童忽相聚，野老时一望。诡怪石异象，崭绝峰殊状。森森荒树齐，析析寒沙涨。藤垂岛易陟，崖倾屿难傍。信是永幽栖，岂徒暂清旷。坐啸昔有委，卧治今可尚。

诗用元嘉体的体物法，重在摹写实景，曲写实感。开头四句，写晨发的景象甚工，结构也很紧凑。至于《侍宴乐游苑送徐州应诏诗》之写景句，“风迟山尚响，雨息云犹积。巢空初鸟飞，荇乱新鱼戏”，句式务求新奇，但究竟不及谢玄晖的生动入神。其余所存短篇，则以永明体为主，如《芳树诗》：

芳叶已漠漠，嘉实复离离。发景傍云屋，凝晖覆华池。轻蜂掇浮颖，弱鸟隐深枝。一朝容色茂，千春长不移。

钟氏所说“点缀映媚”者，当以此类为主。

虞羲字子阳，生卒年未详，齐武帝永明初为太学生。《诗品》列其于下品，评曰：“子阳诗奇句清拔，谢朓常嗟颂之。”可见也是齐梁之际诗坛的重要作手。其诗句如：“南国多奇山，荆巫独灵异。云雨丽以佳，阳台千里思。”（《巫山高》）“岁杪云昼昏，玄池冰夜结。远风金河起，吹我玉山雪。”（《望雪诗》）“冲飙发陇首，朔雪度炎洲。摧折江南桂，离披漠北楸。独有凌霜橘，荣丽在中州。从来自有节，岁暮将何求。”（《橘诗》）玄晖之所嗟颂，仲伟所谓“奇句清拔”，得非此类乎？又其长篇《咏霍将军北伐诗》，风骨为齐梁之际所罕见，其中如“凉秋八九月，虏骑入幽并。飞狐白日晚，翰海愁云生。羽书时断绝，刁斗昼夜惊。乘墉挥宝剑，蔽日引高旌。云屯七萃士，鱼丽六郡兵。胡笳关下思，羌笛陇头鸣”。句法意境，开初盛唐边塞诗之先河。在齐梁之际，可谓孤篇秀出，所以颇为明清诗史家所注目，如胡应麟云：“宋齐之际靡极矣，而袁

<sup>①</sup> 一作“障”，此据《艺文类聚》卷九。

阳源《白马》，虞子阳《北伐》，大有建安风骨，何从得之？”<sup>①</sup>又陈祚明《采菽堂古诗选》评云：“高壮，已稍洗尔时纤卑习气矣。”<sup>②</sup>然元嘉以后，自有尚风骨的边塞及怀古之类作品。而且永明中王融、谢朓颇尚功业，鼓吹北伐。子阳诗本有清拔之气，遇此题材而形成这样风格，并非如胡应麟所说的不可解释。

齐梁之际尚有檀秀才、江朝请、陶功曹、朱孝廉、王常侍诸人，其诗都附在《谢朓集》中，各人一首，当为谢朓在荆州幕时的同僚，或为谢任宣城太守时的属官。他们的诗都是典型的永明体，显然是直接受到谢朓的影响。诸家之作，词彩都有可观，如檀秀才《阳春歌》：

青春献初岁，白日映雕梁。兰萌犹自短，柳叶未能长。已见花红发，  
复闻花蕊香。乘此试游衍，谁知心独伤？

江朝请《渌水曲》：

塘上蒲初齐，汀洲杜将歇。春心既易荡，春流岂能越。桂棹及晚风，  
菱江映初月。芳香若可赠，为君步罗袜。

模拟玄晖秀逸流丽之体，而风格更趋婉媚。可见当时追附沈、谢等人创作永明体者不少，存在着一个以沈、谢、丘、范诸家为领袖、模范的永明体诗人群体，由永明直延至梁代初年。

<sup>①</sup> 胡应麟：《诗薮》外编卷二，第148页。

<sup>②</sup> 陈祚明：《采菽堂古诗选》卷二十八，第896页。

## 第七章 梁代诗风

### 第一节 梁代诗风及其社会背景

#### 一、士族社会的扩大与文学的发展

梁陈文化,为东晋南朝士族文化发展的晚期形态。南朝士族社会的演变有两大趋势,一为南北士族的隔阂由深峻趋于浅小,二是士族社会的成员不断扩大,每代都有寒庶族取得士族的资格。所以前代寒门,到后代多升为士族。其结果是梁陈时代统治阶层中,士族愈趋扩大,而寒门相比之下越来越少。东晋、刘宋的文学家群体,以王、谢为首的高门士族占据很大的比例。梁代文学家群体中,增加了不少新的氏族,这些家族包括萧梁皇室自身在内,还有徐氏、到氏、阴氏、何氏等,在先世多是并不以文学为长的次等门族或军功氏族,而到梁代转变为文化氏族。以萧梁皇族而言,萧衍父萧顺之为齐高祖萧道成族弟,宋齐易代之际实有佐命之功,所以萧衍在齐代实为军功家族的贵胄子弟。《梁书·武帝纪》称“帝及长,博学多通,好筹略,有文武才干,时流名辈咸推许焉”。可见他在继承军功家族传统的同时努力修习儒术与文史,故得以跻身当世名流,预于竟陵八友之列。萧氏家族的寒庶身份,并不因其贵为皇族而改变。尽管皇权与皇族的高贵,使其表面上看来已超越于士庶分隔的社会制度之上,所以在一般的情况下,皇族好象不存在分别士庶的问题。但皇权的高贵与神圣并不能改变实际的出身,对于他们来讲,士庶的问题只是被掩盖起来,无论皇族自身还是社会,都没有真正忘记皇族的出身。《周书·刘璠传》的一条记载,很能说明这个事实:“璠九岁而孤,居丧合礼。少好读书,兼善文笔。年十七,为上黄侯萧晔所器重。范阳张绶,梁之外戚,才高

口辩,见推于世。以晔之懿贵,亦假借之。璠年少未仕,而负才使气,不为之屈。綰曾于新渝侯坐,因酒后诟京兆杜骞曰:‘寒士不逊。’璠厉色曰:‘此坐谁非寒士?’璠本意在綰,而晔以为属己,辞色不平。璠曰:‘何王之门不曳长裾!’遂拂衣而去。晔辞谢之,乃止。”<sup>①</sup>上黄侯萧晔是梁武帝弟始兴王萧憺之子,是皇家贵胄,故称“懿贵”,但是当刘璠说“此坐谁非寒士”时,萧晔以为他在说自己,可知南朝宗室,尽管像萧晔已是皇胄,仍然不能摆脱寒庶的出身标志。又如在齐梁间以文学著称的到氏家族,其先祖到彦之,也是由寒微以军功至贵显,其子孙辈转而习文,上升为士族,并多任清职,但在梁初,何敬容因与到溉发生矛盾,谓人曰:“到溉尚有余臭,遂学作贵人。”<sup>②</sup>讥其先世出身寒庶。总之,在南朝的士族中,有晋宋旧门阀与南朝各代陆续由寒庶升为士族的新门第,士庶的问题变得更为复杂了。

本来在刘宋时期,士庶两族在文化与文学的阶层成员与实力方面,近于旗鼓相当。但齐梁以降,庶族成员的相对比例趋于缩小。这种变动的结果,给士族文化也带来了很大的影响,由庶族上升的新的士族成员,并没有严守晋宋士族的风格。所以在文化上,士庶分流的情况越来越不明显了。刘宋时期,士庶在文学上也是分流的:士族文学崇尚山水与玄理,讲究修饰辞藻;寒庶文学注重抒情,语言上比较接近通俗。齐代文学对这两方面有所融合,但事实上更侧重于发展前代寒庶文学的风格。到了梁代,随着士庶隔阂的进一步缩小,晋宋士族文学的作风进一步被扬弃。诗赋创作中绮艳及部分庸俗作风的流行,与士族群体精神素质上的这种变化有直接的关系。即以竟陵八友而言,谢朓、王融与沈约、萧衍,虽然都是贵公子弟,但在士族社会中,前者属于有晋宋士族文化传统的士人,后者则属于没有这一家族文化传统的新进士族,所以即使在永明时期,两者在诗风上就已有差别。王、谢格高调雅,沈、萧则流于侧艳。齐代灭亡后,晋宋旧门阀在文学上的影响更趋弱小,齐梁新士族占据文学群体之主流。梁代绮艳及媚俗的诗赋风气的流行,即与这一群体结构的变化有直接的关系。曹道衡注意到这个问题,曾经论述梁陈时代以

① 《周书》卷四十二。

② 《南史》卷二十五《到溉传》。

王、谢为代表的中原高门文学的衰落与以兰陵萧氏等为代表的军功出身的新士族在文学上的兴起,指出“士族中不同阶层的消长和作家队伍的变化,又对文学本身的发展起着重要的影响”。他认为萧纲、萧子显等人提倡风谣、吟咏性情,批评晋宋“典正可采,酷不入情”诗风等主张,“反映着这些军人出身的士族虽然置身显贵,其生活情趣还是与沿袭魏晋玄风、以清谈儒道二家的玄理为高的中原高门颇有不同。他们更感兴趣的倒是声色之娱及各种玩好。所以到梁后期宫体诗兴起以后,艳歌与咏物诗就大量产生,而搬弄典故及阐述玄理之作就几乎绝迹。”<sup>①</sup>

当然,梁代统治阶层中士族与寒门的分别仍然是严格的。清人朱铭盘《南朝梁会要·选举》列“素族士族甲族”与“寒门”两项,前三者即是我们今天所说的“士族”,后者即寒庶。又《南朝陈会要》亦列“素族士族”与“寒门”两项。梁武帝《革选诏》:

在昔晋初,仰惟盛化,常侍侍中,并奏帷幄。员外常侍,特为清显。陆始名公之胤,位居纳言。曲蒙优礼,方有斯授。可分门下二局,委散骑常侍、尚书案奏,分曹入集书。通直常侍,本为显爵,员外之选,宜参旧准。人数依正员格。<sup>②</sup>

这里所讲的是士族方面的选官情况。但他又有《叙录寒儒诏》:

学以从政,殷勤往哲,禄在其中,抑亦前事。朕思阐治纲,每敦儒术,轼间辟馆,造次以之。故负裘成风,甲科间出,方当置诸周行,饰以青紫。其有能通一经,始末无倦者,策实之后,选官可量加叙录。虽复牛监药肆,寒品后门,并随才试吏,勿有遗隔。<sup>③</sup>

上述史料,可以略窥梁陈社会士庶分流的情况:一方面,推崇晋代以员外、常

① 曹道衡:《兰陵萧氏与南朝文学》,中华书局,2004年版,第3—4页。

② 严可均辑:《全梁文》卷二,第2959页。

③ 严可均辑:《全梁文》卷二,第2959页。



侍为清显之官的旧规,并强调名公之胤的门第身份,说明士庶、清浊界限仍然很明显;另一方面又下诏通过以经学为主要内容的策试来叙录士人,包括“寒品后门”出身的人。从后者我们可以看到,梁代录才选官,门阀的因素虽仍在,但个人才能的因素开始显得重要起来。武帝之重视经术、文史之学,较前代帝王更为突出。因此,其在用人方面,虽不能不注重门阀,但同时重视个人才能,即使是门阀之士,要立身于梁武之朝并得到清显、贵要之位,也需要有个人的才华。而当时借以考察才华的,无非是经、史、文章之学。梁代文学之繁兴、文士之众多、文派之渐形,虽是资借前朝的积蓄,但与武帝这种人才政策也是直接相关的。

梁武帝御宇长达四十七年,实为南朝历代帝王中统治时间最长的一位,其对内与对外都有很高的威望。尤其是他以较高的文化修养,为消弥汉末以来战乱频仍、强权辈出、王朝无长治久安之效的历史问题,采用儒教与佛教并用的策略,提倡文雅之风,“兴文学,修郊祀,治五礼,定六律”,<sup>①</sup>从外表上看,竟成南朝最为兴盛的文治之世,以致于北朝君主,都感叹萧衍兴礼乐,中原望之,以为正朔所在。梁亡后,其后续小王朝,在北朝的庇护下居然存续三十多年,也能说明梁代确实具有较高的政治威望。梁的文学在这种背景下形成,文风虽然绮靡,尚不失以文雅修饰盛世的靡靡之音的特点,而首尾五十六年,所造就的文学人才之众,实为前世所未有。

## 二、梁初天监年间的诗风

梁承齐风,前期作家沈约、范云、江淹、任昉、丘迟等人,其主要的创作成就与声望,是在齐代取得的,入梁只是余衍。即何逊、刘孝绰等后进诗人,也是齐梁之际登上诗坛的。所以梁初诗风,基本上是永明诗风的延续。

自永明体流行,诗歌的体制风格就呈现古今之别。齐代后期,沈约、萧衍等随波逐流,多作艳诗与咏物诗,寓以游戏之意,诗文创作上古今体制之辨显得更加复杂,但其主要标准,仍在尚丽靡与尚古质两端。《梁书·裴子野传》称裴子野在普通中为梁武帝赏识,“子野为文典而速,不尚丽靡之词,其制作

<sup>①</sup> 《梁书》卷三《武帝纪下》。

多法古,与今文体异,当时或有诋诃者,及其末皆翕然重之”。<sup>①</sup>又《梁书·刘之遴传》:“之遴好属文,多学古体,与河东裴子野、沛国刘显常共讨论书籍,因为交好。”<sup>②</sup>又《梁书·何逊传》载其为范云所赏:“自是一文一咏,云皆嗟赏,谓所亲曰:‘顷观文人,质则过儒,丽则伤俗,其能含清浊,中古今,见之何生矣。’”<sup>③</sup>又《梁书·吴均传》:“天监初,柳恽为吴兴,召补主簿,日引与赋诗。均文体清拔有古气,好事者或教之,谓为‘吴均体’。”<sup>④</sup>综合这几条,可见梁天监普通中,文体虽群趋于丽靡,但诗文巨子如裴、何、吴等,仍从各自的理解出发,追求古体、古气,或斟酌于古今之际,带有超越时风的意图,隐然成一流派。

总览梁代天监中诗,虽然出于齐代,但又有较大的变化。其具体表现可以概括为以下几点:

一、宋齐时期,诗风节节趋盛,至梁代可谓盛极。《南史·文学传序》:

自中原沸腾,五马南渡。缀文之士,无乏于时。降及梁朝,其流弥盛。盖由时主儒雅,笃好文章,故才秀之士,焕乎俱集。于是武帝每临幸,辄令群臣赋诗,其文之善者赐以金帛。是以缙绅之士,咸知自励。<sup>⑤</sup>

梁武帝虽为竟陵八友之一,然不能与沈、谢、任、范等人相敌。他早年与任昉戏语,如果自己能够开府,让任昉当记室,任昉则说如果能登“三事”,要让萧衍当骑兵校尉。虽属戏谈,也可看出时流对萧衍的文学才能并没有过高的评价。其学术诸项,也大体如此。但萧衍争强好胜,当了皇帝之后,大倡风雅,自为领袖,而以沈约、江淹、任昉为其文学侍臣,荣之实为抑之。又经常举行群臣赋诗之会,于中评定高下,如《梁书·王僧孺传》载天监初,“高祖制《春景明志诗》五百字,敕在朝之人沈约以下同作,高祖以僧孺诗为工”。<sup>⑥</sup>又

① 《梁书》卷三十。

② 《梁书》卷四十。

③ 《梁书》卷四十九《文学传》。

④ 《梁书》卷四十九《文学传》。

⑤ 《南史》卷七十二。

⑥ 《梁书》卷三十三。

同书《刘孝绰传》载：“孝绰免职后，高祖数使仆射徐勉宣旨慰抚之，每朝宴常引与焉。及高祖为《籍田诗》，又使勉先示孝绰。时奉诏作者数十人，高祖以孝绰尤工。”<sup>①</sup>武帝又常赐臣下诗作，多为五绝一体。其梁陈之际，诗家多以五绝相酬，武帝于此风，不无开启之功。总之，萧梁开国，诗风之盛，可谓无前。

诗之发生，本缘性情，汉乐府之作，为感于哀乐，缘事而发，又依附音乐与娱乐，并非纯粹的文学修辞艺术。建安诸子，仍以情志为诗；但曹、刘之后，缘饰艺事之意渐多。迄乎有晋，潘、陆等辈，专以修饰雕藻为事，开晋宋之风，然其缘情致性之矩范仍在。宋齐之际，取法汉魏乐府与晋宋新声，颇返抒情之风，然校量艺事之意，亦不稍逊。至梁代之诗，作者之意图，多在较艺，关乎个人情性者渐少，所以体制、风格、立意、庀材，千形万状，争相而出。其造作形式之盛，及参与者之众，于士大夫阶层而言，可说已经普及。风气所及，人皆以能作诗为荣，如《南史·曹景宗传》载：“景宗振旅凯旋入，帝于华光殿宴饮连句，令左仆射沈约赋韵。景宗不得韵，意色不平，启求赋诗。帝曰：‘卿伎能甚多，人才英拔，何必止在一诗。’景宗已醉，求作不已。诏令约赋韵。时韵已尽，唯余‘竞’、‘病’二字。景宗便操笔，斯须而成，其辞曰：‘去时儿女悲，归来笳鼓竞。借问行路人，何如霍去病？’帝叹不已。约及朝贤惊嗟竟日，诏令上左史。”<sup>②</sup>

汉魏之诗，多作于遭遇事故、情感不能自抑之际，故作诗者类多成人，少有童丱为诗。“汉人诗未有无所为而作者，如《垓下歌》、《春歌》、《幽歌》、《悲愁歌》、《白头吟》，皆到发愤处为诗，所以成绝调。”<sup>③</sup>盖魏晋人于诗，作者多出自然，学诗之事未盛。此亦因诗法未开，诗艺尚于自然，学诗者无把鼻可捉。宋齐以降，诗学渐盛，始有学诗者之事。而至梁代，既以诗为邀荣宠、取贵仕之具，而童丱学诗，也成风气，此实晋宋所未有者。钟嵘《诗品序》论其当世之风云：

今之士俗，斯风炽矣。才能胜衣，甫就小学，必甘心而驰骛焉。于是

① 《梁书》卷三十三。

② 《南史》卷五十五。

③ 费锡璜：《汉诗总说》，第三十条，《清诗话》，第947页。

庸音杂体，人各为容。至使膏腴子弟，耻文不逮，终朝点缀，分夜呻吟。独观谓为警策，众睹终为平钝。

梁陈典籍，记载童少学诗之事甚多，如何逊八岁能赋诗（《梁书》本传），张率“十二能属文，常日限为诗一篇，数日不作，则追补之”（《南史·张裕传》），庾肩吾“八岁能赋诗”（《梁书·文学传》），萧纲自称“七岁有诗癖，长而不倦”（《梁书·简文本纪》），萧绎自称六岁解为诗，并举所作为证（《金楼子·自序》）。可见钟嵘所述，正是实录。此亦诗风普及之一端也。然“庸音杂体”，亦所不免。盖风气未盛时，作者本于天才与情感，好之斯作之。风气大盛之后，学者本于工夫，本无写诗之情性者亦为之，自然唯倚学力，依附流行之体制、风格而为诗，学之者多，而成就者鲜少，其中卓越者，反觉不如前此未甚流行之时。此虽亦有关于梁陈人群体精神中慷慨悲哀之风的消沉，但更主要的，恐怕还是此期之诗，诗学已盛、诗法已开，学者、作者多循人工而舍自然，失汉魏引满而发、自然为诗之胜致，而论诗法、诗艺，又不能与后世相比，所以就让人觉得梁陈之诗的造就前不及汉魏，后不如唐宋。盖群体水平提高，而个体创造减少，为南朝后期诗坛的主要表现。<sup>①</sup>

二、雅颂之风复扇。齐代雅颂之风，表现得不太明显。梁朝建立，武帝自以文化伟人自居。<sup>②</sup>《隋书·音乐志》载：“梁武帝本自诸生，博通前载，未及下车，意先风雅，爱诏凡百，各陈所闻。帝又自纠摘前违，裁成一代。”<sup>③</sup>又载“梁氏之初，乐缘齐旧，武帝思弘古乐。天监元年，遂下诏百僚”<sup>④</sup>云云。所以在乐诗方面也更造新声。梁初郊祀宗庙及三朝之乐诗，多为沈约所作，以雅为曲名，如《俊雅》、《皇雅》、《寅雅》等等。至武帝普通年间，后进作家萧子云论沈氏所作，立意造语多不据经典，因此武帝诏其改作。可见，梁初文士有创

① 参看钱志熙《群体的影响与个体的超越——试探杰出文学家的成功规律》，《江海学刊》，1996年第1期。

② 武帝于学术、文艺，多所通涉，对于自己的造诣，十分自信。在经学、佛学、文章诗赋方面，多以领袖、导师自居，并有蔑视百代的虚矫气之，如《梁书·萧子显传》载：“（武帝）尝从容谓子显曰：‘我造《通史》，此书若成，众史可废。’”观其表现，实以文化伟人自居。

③ 《隋书》卷十三。

④ 《隋书》卷十三。

作雅颂的职志及心理,其对一代诗风,自然不无影响。其时应制之风,又复流行,虽未如刘宋之盛,但较齐代,自有过之。又齐代已流行礼佛之诗,梁武帝更其笃信,弘法之力,史无前例,礼佛诸诗,创作倍增。上有所好,下必行之,所以梁朝诗坛,梵唱流行,与艳体之煽炽,实可相媲。究其体制,实亦雅颂之一种。

三、梁武帝倡导的诗风,多与永明诸家异辙。首先是对于永明声律说,武帝似乎并不感兴趣。《梁书·沈约传》载:“(沈约)又撰《四声谱》,以为在昔词人,累千载而不悟,而独得胸襟,穷其妙旨,自谓入神之作。高祖雅不好焉。帝问周舍曰:“何谓四声?”舍曰:“‘天子圣哲’是也。”然帝竟不遵用。”<sup>①</sup>武帝不用四声之说,可能有意气方面的原因。上面说过,他虽是竟陵八友之一,但并非其中重要人物。当然,四声说作为写诗的新技术,在当时反对、持疑者并不只武帝一人,但武帝的态度,显然是对声律体进一步发展的一个阻碍。与永明体诗家重视文字声律之美不同,武帝的诗歌,似乎更重视音乐的因素。今观武帝诗集,新旧乐府曲特别多,其中如《子夜歌二首》、《子夜四时歌》十六首,《欢闻歌二首》,《团扇歌》一首,《碧玉歌》一首,都是用吴声西曲。《南史·徐勉传》载,“普通末,武帝自算择后宫《吴声》、《西曲》女伎各一部,并华少,赉勉”。<sup>②</sup>这一条对于了解梁武帝及梁诗很重要。武帝大量写作吴声、西曲,亦如曹操之写作三调乐府诗,原本是为入乐之用。其新制的《上声歌》、《襄阳踏铜蹄歌三首》及《江南弄七曲》、《上云乐七曲》,都是入乐歌辞,大概是可以无疑的。这与他制礼作乐的行动有关系。他命沈约、萧子云作郊庙之诗,而自制俗乐歌诗,这种情况与魏武帝自制俗曲而令王粲、缪袭作雅颂性质的鼓吹歌辞很相象,很有可能是有意效曹魏制度。乐府之外,武帝在诗体运用上有两个特点,一是多采用五绝一体,体制俳俗;二是喜欢写长篇诗,会以名理绮藻,俨为玄言之遗风。《梁书·王僧孺传》记载武帝为《春景明志诗》五百字,敕在朝者沈约以下同作。又同书《江革传》载武帝赐革“《觉意诗五百字》”,又《陈书·沈众传》载“梁武帝制《千字诗》,众为之注解”。前面说

① 《梁书》卷十三。

② 《南史》卷六十。

过,永明体诗歌,篇幅趋于短小、固定化,武帝创作并倡导写作长篇诗,实与永明诗坛异趋,其中不无复古之意。梁初诗体总杂,其中不无复古之表现,这与武帝在诗歌上的这些表现是有关系的。其时永明体虽然在继续发展,但并不特别流行。直至大通年间,萧纲、萧绎、徐陵、庾信等人方才重新致力于声律技巧,并加以进一步的发展。

四、梁初诗格渐低,诗体渐显总杂,崇尚技巧,游戏笔墨。武帝以帝王之尊,而时以诗为游戏之具,如《南史·到彦之传》载,“溉特被武帝赏接,每与对棋,从夕达旦。或复失寝,加以低睡。帝诗嘲之曰:‘状若丧家狗,又似悬风槌。’当时以为笑乐”。又《梁书·萧琛传》载:“高祖在西邸,早与琛狎。每朝宴,接以旧恩,呼为宗老。琛亦奉陈昔恩,以‘早筮中阳,夙忝同闾。虽迷兴运,犹荷鸿慈。’上答曰:‘虽云早契阔,乃自非同志。勿谈兴运初,且道狂奴异。’”这些都是以诗为游戏的表现。梁武帝为诗,崇尚用事、押韵等技巧,《梁书·昭明太子传》称萧统“每游宴祖道,赋诗至十数韵。或命作剧韵赋之,皆属思便成,无所点易。”另外,艳体之风之大开,虽在萧纲、萧绎兄弟,但武帝之诗中原有艳体一种。观其成因,大略有二:一为帝以诗为游戏之具,态度并不庄重,其作艳体,也不无游戏之意。如其《戏作诗》咏宓妃、神女等事,即为游戏体艳诗。又其《长安有狭斜行》、《河中之水歌》等,都带有戏谑的韵味。其二,上面说过,武帝的若干乐府诗,原是为吴声、西曲伎乐而作,所以多用艳体,意在娱乐。由此可见,艳体之兴,与以诗为游戏的创作态度是分不开的,两者相辅相成,于是梁诗的体制趋于总杂,创作宗旨趋于游戏、娱乐。虽然两者在梁初还不是主流,但对后来的戏咏、宫体、谑谐之诗风的形成,有直接的影响。所以,梁初实为诗格下降的时期,是梁陈诗风的开端。当然,在萧氏兄弟倡宫体之前,诗坛仍守永明矩范,沈约、何逊等人写作艳诗,只是偶一涉笔。

武帝之外,沈约对于梁代诗坛也有较大的影响。在王融、谢朓相继去世、江淹也基本上停止了诗歌创作之后,沈约在诗坛上的地位更加突出。沈约文学性格中最大的特点就是求新、趋时。他的这种性格(或者说文学思想)无论对于他个人还是对于当时的整个文学界,都是有利有弊。我们前面在讲永明诗歌时说过,沈约作为永明诗坛的一位资深作家,他的文学革新思想对永明诗歌的发展是起过重要作用的。到了齐梁之际,沈约继续他趋时求新的作

法,并且迎合梁武帝的文学趣味,写作游戏、艳薄之体。这却是弊大于利的选择。对沈约自身来讲,他的这种趋时求新的文学性格和思想,使他的创作能够舍弃前代文学模拟复古之病,并且使他在永明时期创作出清新流丽的风格,成为齐梁两代新进作家的领袖,在政坛和文坛都备享尊荣。但是从文学史来讲,他这种过于迎合时风、趋时求新的个性,也限制了他个人在创作上的发展。

### 三、梁中后期宫体诗风的流行

齐梁诗风,逐代新变,新进文学家往往是这种新变风格的主要推动者。所以,齐梁时期文学家的新老辈分流相当明显。梁代立国五十余年,其中武帝一人御宇即达四十七年。其间东宫、诸王,无事优游,又时风之重、君主所好,唯在文、史、儒、佛,所以萧统、萧纲、萧绎兄弟,究心文史,热衷诗咏,其所推激的诗风之盛,实为前世所未有。萧统于诗歌,不如其两弟之深究,其诗歌雅俗两体,不出天监诗坛的风气。雅诗如其所作的一系列记载当时佛经、儒学讲解集会的诗,是典型的梁初之格,典雅繁缛,酷不及情。俗诗如《相逢狭路间》、《三妇艳》为旧乐府体艳诗,而《林下作妓诗》、《咏弹筝人诗》,则为新体艳诗,要之不出乃父范围。另外,上节曾言,因为武帝的关系,永明声律在梁初诗坛并不流行。萧统之诗也未经意于声律。萧统周围的诗家,似也不以声律为重。但永明声律说毕竟是当时人最能依恃的写诗技术,齐梁诗歌之普及与声律技术之发明有直接的关系。所以,虽武帝有意回避声律与永明诗体,但诗家爱好之心仍是不能阻止。武帝、昭明太子周围的诗人,虽不重声律,以萧纲、萧绎为代表的诗人集团,则有意识地承永明之体制,变天监之诗风,探效古体之力不继,而钻研新体之功倍增。《隋书·文学传序》云:“梁自大同之后,雅道沦缺,渐乖典则,争驰新巧。简文、湘东,启其淫放;徐陵、庾信,分路扬镳。其意浅而繁,其文匿而彩。词尚轻险,情多哀思。”<sup>①</sup>这时流行的诗风,诗史家称之为“宫体”。其主要表现,于体制则尚永明声律而更加以精密,于题材则沿天监之绮艳而大力发展之。综合言之,不过声律、绮艳两者

<sup>①</sup> 《隋书》卷七十六。

而已。然梁代宫体创作,仍以探讨、发展诗歌艺术为主要目的,纲、绎两人,都是自少爱好,老而弥笃,其爱好者实在诗艺,色艳心理之释放次之。近年学界流行的一种看法,多从性心理的角度分析萧衍父子写作艳诗的动机,甚至有看法认为他们因为实际的性生活较为严肃,故性欲方面受压抑,借宫体之创作而弥补。诚然,从艳情文学基本的产生原理来看,艳情或色情文学,是以性心理的体验为基础,其创作动机,不能排除通过表现色、艳的形象来满足部分的性欲需要的成份在。即此而言,上述看法,不无道理。但是具体地落实到梁代中期的宫体诗创作,我认为上述原因是次要的。说萧氏父子通过艳情的写作来弥补其性欲方面的不足,更是没有太大的说服力。艳诗真正要产生上述所说的心理效应,必须有两种情况,一是极为露骨的色情描写,二是配以声色之乐舞。就前者而言,梁中期的宫体,徐、庾、纲、绎等人所作,其色艳之程度,实无增于天监时期艳诗,而且由于文学技巧的加强,色艳的因素更加内蕴,实在不无使齐梁艳情诗雅化的倾向。二是武帝的艳情诗,多用吴声、西曲,配以乐舞,后来陈隋宫体,如《玉树后庭花》之流,也多是配合声色的,但是徐、庾、纲、绎等梁代中期新进诗家的绮艳之作,主要是在徒诗方面。综合上述分析,我认为,梁代宫体诗创作的主要目的在诗歌艺术的探索。齐梁之世,文人主体精神失落,文学成为耽玩、表现才能的最主要工具,而其主体精神及生活经历又极贫乏、狭窄,所以只有引汉魏以来言情、叙艳文学之初绪,广而大之,成为文学尤其是诗歌的主要题材。纲、绎等人,既自少爱诗,长而弥笃,自不能有外于此,故大量创作艳体,实与其大力从事诗歌艺术的探讨成正比。而作之既多,遂如鹄的。所以本节于梁代宫体诗人群,重在分析其诗艺方面的成绩,不因宫体而将之视为诗家之另类。并且,也尽量注意其诗歌中非艳情的成份。当时所说的宫体,并非只有艳情这样一个涵义,其中尚声律也是很重要的因素。总之,是当时人对纲、绎及其周围诗家诗风新变的一种总的印象的概括性称呼,以相对于前此的天监诗体。

关于梁代中期宫体诗歌的创作情况,《梁书·庾肩吾传》记载最详:

初,太宗在藩,雅好文章士,时肩吾与东海徐摛,吴郡陆果,彭城刘遵、刘孝仪、孝仪弟孝威,同被赏接。及居东宫,又开文德省,置学士,肩



吾子信、摘子陵、吴郡张长公、北地傅弘、东海鲍至等充其选。齐永明中，文士王融、谢朓、沈约文章始用四声，以为新变。至是转拘声韵，弥尚丽靡，复逾于往时。<sup>①</sup>

又同书《简文帝本纪》：

雅好题诗，其序云：“余七岁有诗癖，长而不倦。”然伤于轻艳，当时号为宫体。<sup>②</sup>

刘孝仪、孝威、庾肩吾、徐摘诸人，长期担任萧纲藩府属官，在诗学方面，都是对萧纲、萧绎直接发生影响的人，实为二萧诗学方面的老师，如庾肩吾在萧纲四岁封晋安王时，即为其常侍，后又迁任萧纲的宣惠府行参军，“自是每王徙镇，肩吾常随府”<sup>③</sup>。徐摘在天监八年萧纲六岁时，就担任其王府侍读。庾肩吾在天监中，属于诗坛新进。徐摘年辈虽然较高，但“属文好为新变，不拘旧体”<sup>④</sup>。这两人所代表的，正是天监、普通时期诗坛尚今体、求新变的这一派，其实质则在推崇永明新变诗风而继续发展之。钟嵘《诗品序》之“次有轻薄之徒，笑曹、刘为古拙，谓鲍照羲皇上人，谢朓今古独步”，虽然不一定就是指徐、庾等人，但徐、庾实为当时尚齐梁新体之代表。又钟嵘在说到声律问题的时候，也是持不赞成的态度，其语云：“王元长创其首，谢朓、沈约扬其波。三贤或贵公子孙，幼有文辩。于是士流景慕，务为精密，襞积细微，专相陵驾。故使文多拘忌，伤其真美。余谓文制，本须讽读，不可蹇碍，便令清浊流通，口吻调利，斯为足矣。至平上去入，则余病未能，蜂腰鹤膝，间里已具。”（《诗品序》）钟嵘代表的，实为以武帝为代表的一派诗学主张。其如此倡言，恐怕与武帝对声律的态度不无关系，而徐、庾代表的则是钟嵘批评的这一派。其分歧仍在尚永明新体还是晋宋旧体、注重诗歌自然的音乐之美还是人工性的声

① 《梁书》卷四十九。

② 《梁书》卷四。

③ 《梁书》卷四十九《文学传上·庾肩吾传》。

④ 《梁书》卷三十《徐摘传》。

律之美这样一些当时诗学中的基本问题。萧纲为太子时作《与湘东王书》云：“但以当世作者，历方古之才人，远则扬、马、曹、王，近则潘、陆、颜、谢，而观其遣词用心，了不相似。若以今文为是，则古文为非；若昔贤可称，则今体宜弃。俱为盍各，则未之敢许。”<sup>①</sup>可见其最关注的问题，实为今古两种体制与风格孰长孰短的问题。其实，永明以来，新体虽出，但诗家未弃旧体，包括谢、沈本人也是如此。天监、普通时期的诗坛，实沿此种作法，新旧兼取，杂用历代之体。萧纲则认为一定要在两者之中作出选择，这是其与前面诗家不同的地方。而他的选择当然是今体，“近世谢朓、沈约之诗，任昉、陆倕之笔，斯实文章之冠冕，述作之楷模”（《与湘东王书》）。这种专攻齐梁今体并加以精密化的诗学宗尚，是萧纲、萧绎诗学的主要取向。至于其多用艳丽之体，实为次要因素，带有一定的偶然性。

### 第三节 梁代前期先辈诗人

梁初诗家，沈、范、任、丘为前辈，而武帝好文，对其晚辈犹加奖励，如柳恽、张率、徐悱、王籍等人，著时誉、被赏接者，不下十数。他们同属于梁代前期先辈诗人。于中杰出者，有何逊、吴均等人，他们的诗歌创作继承永明诗人的经验，不仅重视声律与情采，同时重视意境与神韵。他们诗歌的格调，能够步武谢朓，远高于沈约、萧衍等会于流俗的诗人。

#### 一、柳恽、吴均、刘峻、王僧孺

柳恽（465—517）为由齐入梁之诗家，永明间已著诗名。今存集中，有《奉和竟陵王经刘琨墓下诗》，可见当时已为竟陵门下预流的诗家。《梁书》本传记其早年以诗咏闻名之事较详：“恽立行贞素，以贵公子，早有令名。少工篇什。始为诗曰：‘亭皋木叶落，陇首秋云飞。’琅邪王元长见而嗟赏，因书斋壁。至预曲宴，必被诏赋诗。尝奉和高祖（萧衍）《登景阳楼》中篇云：‘太液沧波起，长杨高树秋。翠华承汉远，雕辇逐风游。’深为高祖所美，当时咸共称传。”

<sup>①</sup> 严可均辑：《全梁文》卷十一，第3011页。

可见柳恽是永明诗人谢、王等名家的后进,至梁天监中已为诗坛老宿,而诗笔仍健。本传又载柳恽善弹琴,尝于齐竟陵王萧子良座弹谢安所遗琴,王赞云:“巧越嵇心,妙臻羊体,良质美手,信在今辰。”柳恽诗优美而超逸的意境,与他的艺术修养应该有一定的关系。

柳诗“亭皋”一联,见其《捣衣诗》次章。全诗云:“行役滞风波,游人淹不归。亭皋木叶下,陇首秋云飞。寒园夕鸟集,思牖草虫悲。嗟矣当春服,安得御冬衣。”《捣衣诗》为组诗,共五首,各首格调俱高,如首篇云:

孤衾引思绪,独枕怆忧端。深庭秋草绿,高门白露寒。思虑起清夜,  
促柱奏幽兰。不怨飞蓬苦,徒伤蕙草残。

能以齐梁之工语,寓汉魏深挚之情。末句化用《卫风·伯兮》“自伯之东,首如飞蓬”及《古诗十九首·冉冉孤生竹》“伤彼蕙兰花,含英扬光辉。过时而不采,将随秋草萎”。柳诗不甚雕琢,而写物传神,更饶兴寄之风,韵调高远。其《江南曲》一诗最为后世传诵:

汀洲采白蘋,日落江南春。洞庭有归客,潇湘逢故人。故人久不返,  
春华复应晚。不道新知乐,只言行路远。

落想高远,意境阔大,而情语之工,婉切而多讽,实为诗中神品,非等闲能得。大体柳恽诗格,不落当时雕绮炫色一派,自然而多风神,与何逊、吴均,俱为齐梁间高格。

吴均(469—520),“家世寒贱,至均好学有俊才”,“文体清拔有古气,好事者或教之,谓为‘吴均体’”,吴均多与柳恽唱和<sup>①</sup>,又梁武帝屡召何逊、吴均入内赋诗,后稍失其意,谓“何逊不逊,吴均不均”。可能是两人在诗歌方面都有自己的见解,不能完全附和武帝,故致此评。

吴均的诗歌,非但不属梁代绮艳之体,甚至也非永明诗风所能范围,他的

<sup>①</sup> 《梁书》卷四十九《文学传·吴均》。

诗学宗趣,是由晋宋体而上溯汉魏。我们在绪论里说过,齐梁之际的文学,士族与素族分界愈趋模糊,吴均可以说是一个例外,他的诗风,是接着宋末寒素派诗人鲍照、惠休、吴迈远等人的。吴诗多用古乐府、拟古体,不但采用汉魏古题旧事,并继承汉魏慷慨悲哀的审美趣味,其题材多负羽从军、关山离别、孀闺念远之类,如《战城南》三题、《从军行》、《拟古四首》、《行路难五首》。齐梁间诗,彩丽竞繁,风骨不称,缺乏汉魏诗的丰满形象,吴均的古乐府则具有比较完整的人物形象。如《入关》:

羽檄起边庭,烽火乱如萤。是时张博望,夜赴交河城。马头要落日,剑尾系流星。君恩未得报,何论身命倾。

《胡无人行》:

剑头利如芒,恒持照眼光。铁骑追骁虏,金羁讨黠羌。高秋八九月,胡地早风霜。男儿不惜死,破胆为君尝。

诗中表达不惜倾身以报君国的志愿,反映了作者身上寒素功名之士的性格。《隋唐嘉话》载:“齐吴均为文多慷慨军旅之意,梁武帝被围台城,朝廷问均外御之计,怯怛不知所答,启云:‘愚计速降为上计。’”<sup>①</sup>文人好武类多如此,唯有益于文气之慷慨。

吴均诗,写景之深造不及何逊,语言艺术近于汉魏体,不以雕琢绮练为旨,也不求形似之工,而是尚气势,重抑扬顿挫,有较强的节奏感。时人称其“清拔有古气”,正此之谓也。如《答柳恽》:

清晨发陇首,日暮飞狐谷。秋月照晨岭,寒风扫高木。雾露夜侵衣,关山晓催轴。一见终无缘,怀悲空满目。

① 刘绌著,程毅中点校:《隋唐嘉话·补遗》,中华书局,1979年版,第59页。

重于声情相赴，顿挫生哀，而不尚写物传神。这与当时阴、何辈风格确有不同。其所作乐府诸诗，咏边塞征夫思妇之事，感慨近于汉魏，未流于梁陈宫体之唯以赋艳见长。其时诗人纪少瑜有《拟吴均体应教诗》，诗云：

庭树发春晖，游人竞下机。却匣擎歌扇，开箱择舞衣。桑萎不复惜，看花遽将夕。自有专城居，空持迷上客。

其诗意为汉乐府《陌上桑》之生发。可见所谓吴均体，其中一部分是指其古艳之风。其时齐梁艳诗，实有二流，一写今事之艳，一遵拟古之意，作古艳生香之体。吴均所长，在于后者。其《拟古四首》即为此体，第一首《陌上桑》，即纪氏所拟的对象。次首《秦王卷衣》最佳：

咸阳春草芳，秦帝卷衣裳。玉检茱萸匣，金泥苏合香。初芳熏复帐，余辉耀玉床。当须宴朝罢，持此赠华阳。

浓艳而有古意，晚唐李贺、温庭筠辈所拟之齐梁体，即是此类，不当与宫体等同视之。

吴均《行路难五首》，可为鲍照之亚，其中“君不见西陵田，从横十字成陌阡。今不见东郊道，荒凉芜没起寒烟”。“博山炉中百和香，郁金苏合及都梁”，句法意象，为初唐歌行之所出。

梁代前期（天监、普通间）诗人尚有刘峻（孝标）、王僧孺等人。刘孝标（462—521）诗所存者如《登郁洲山望海诗》、《自江州还入石头诗》、《始居山营室诗》，都是步武元嘉体山水诗，不稍涉齐梁句格，可见其刻意复古、力矫时俗的诗学取向。其《出塞》一诗，亦可追步元嘉边塞诗的风骨，而句法、节律自是齐梁之体：

蓟门秋气清，飞将出长城。绝漠冲风急，交河夜月明。陷敌捫金鼓，摧锋陷旆旌。去去无终极，日暮动边声。

王僧孺(463?—521?)成名于齐代,《梁书》本传:“司徒竟陵王子良开西邸招文学,僧孺亦游焉”,传又记其与任昉“遇竟陵王西邸,以文学友会”,任氏并曾作四言诗赠王。梁初天监中,“高祖制《春景明志诗》五百字,敕在朝之人沈约已下同作,高祖以僧孺诗为工”。其诗正属于由齐入梁的一流。《梁书》本传称他“少笃志精力,于书无所不睹。其文丽逸,多用新事,人所未见,世重其富”。其诗如《朱鹭》、《鼓瑟有所思》、《白马篇》、《湘夫人》等多为古乐府艳诗,《古意诗》写游侠,颇具形象:

青丝控燕马,紫艾饰吴刀。朝风吹锦带,落日映珠袍。陆离关右客,照耀山西豪。虽非学诡遇,终是任逢遭。人生会有死,得处如鸿毛。宁能偶鸡鹜,寂寞隐蓬蒿。

这样的诗,正是刘宋余风,所谓“鲍照之余烈”,非宫体诗人所能梦见。僧孺诗尚用事,而能兼重寓意,其《落日登高诗》于平常览景之中,寓冷眼观世之意:

凭高且一望,目极不能舍。东北指青门,西南见白社。辚辚河梁上,纷纷渭桥下。争利亦争名,驱车复驱马。宁访蓬蒿人,谁怜寂寞者。

此诗句法排比,每两句写一意,骈联而出,形成骏快的风格,为齐梁间罕见。又《中川长望诗》,写景模仿大小谢:“危帆渡中悬,孤光岩下仄。岸际树难辨,云中鸟易识。”于此可见,僧孺亦多追步宋齐诗风。但其集中如《为人述梦诗》、《咏宠姬诗》、《为人宠姬有怨诗》等多首,皆为人梁后新艳之作,直开宫体之先声。由此亦可见齐梁两代,诗风判然有别。

## 二、何逊

何逊(472?—519?)出于文儒世家,曾祖何承天。何逊是谢朓之后艺术成就最为突出的诗人。前引《梁书·文学传》载“逊八岁能赋诗”,范云称其“能含清浊,中古今”,沈约亦爱其文,“尝谓逊曰:‘吾每读卿诗,一日三复,犹不能已。’其为名流所称如此!”又载萧绎之语云:“诗多而能者沈约,少而能者

谢朓、何逊。”何逊终其一生，位不过参军、记室，但其诗歌却得到当世名流如此推崇，可见其艺术上造诣，在当时的确是远超流俗。

何逊诗体，实承宋、齐两代诗风，趋向与谢朓相近。他的长篇，叙述之笔参用元嘉体，但较清简流畅，如《赠诸旧游诗》：

弱操不能植，薄伎竟无依。浅智终已矣，令名安可希。扰扰从役倦，屑屑身事微。少壮轻岁月，迟暮惜光辉。一途今未是，万绪昨已非。新知虽已乐，旧爱尽睽违。望乡空引领，极目泪沾衣。旅客长憔悴，春物自光辉。岸花临水发，江燕绕樯飞。无由下征帆，独爱暮潮归。

开头数句，不无谢、鲍体制，往下则渐变为齐梁之流调，至“春物”四句，写物色灵动，居全篇之中，如丛芜着花，特为明丽。这是何逊长篇五言诗的一般体段，其法大体以述事抒怀为大段，而适时揽入时物景色，以为点缀，于厚重中杂以新奇流丽之笔，使古今、清浊得以相兼。这受到颜延之、谢朓的影响。又《入西塞示南府同僚诗》一首，也于大谢之写景、叙理有所吸取：

露清晓风凉，天曙江晃爽。薄云岩际出，初月波中上。黯黯连嶂阴，骚骚急沫响。回楂急碍浪，群飞争戏广。伊余本羁客，重睽复心赏。望乡虽一路，怀归成二想。在昔爱名山，自知欢独往。情游乃落魄，得性随怡养。年事以蹉跎，生平任浩荡。方还让夷路，谁知羨鱼网。

大致上齐梁诗抒情、叙述，渐失古法，趋于绮薄，而何逊则善作大段的抒情、叙述之语，并且间以理致。而章法务求奔折流走，体势欹侧生姿，以齐梁之畅，革晋宋之滞。尤其是采用当时吴声之重复用词、顶真之格，以取声情相生、络绎奔会：

湓城带湓水，湓水紫如带。日夕望高城，耿耿青云外。城中多宴赏，丝竹常繁会。管声已流悦，弦声复凄切。歌黛惨如愁，舞腰凝欲绝。仲秋黄叶下，长风正骚屑。早雁出云归，故燕辞檐别。昼悲在异县，夜梦还

洛汭。洛汭何悠悠，起望登西楼。的的帆向浦，团团月映洲。谁能一羽化，轻举逐飞浮。（《日夕望江山赠鱼司马诗》）

此诗虽有涉艳之笔，但主旨在于诉别离相忆之情，诗格较高。可见何逊诗学，实有超越时风之处。齐梁诗体，偶俚化倾向继续发展，何逊的长篇诗，在叙述与抒情的部分采用了较多的散句、排比等句式，所以在体制上比当时的流俗之体要高古自然。

何逊一些篇幅较短的诗，近体化的程度较高。如《铜雀妓》：

秋风木叶落，萧瑟管弦清。望陵歌对酒，向帐舞空城。寂寂檐宇旷，飘飘帷幔轻。曲终相顾起，日暮松柏声。

《与胡兴安夜别》：

居人行转轼，客子暂维舟。念此一筵笑，分为两地愁。露湿寒塘草，月映清淮流。方抱新离恨，独守故园秋。

永明新体，有对无粘。何逊两诗，若以成熟的近体五律来衡量，是失粘的。第二首前四句完全合律，后半首基本上不合律。但就对仗、章构来看，已经完全符合五律的要求。可见近体诗也是逐渐定型的。其章法、对仗的格式，原本也是自然生成的。类似的形式，用的人多了，自然就成了格律。一种诗体也就固定下来了。

何逊诗歌最为后人所注意的，是其写景的艺术。元嘉体与永明体对写景艺术的发展作出了很大的贡献，但永明之后诗坛整体风气趋向于绮艳咏物与隶事属对，真正在写景艺术上学习元嘉、永明诗人的经验并作出重要发展的，只有何逊、阴铿两家。何逊较阴铿为早，在梁初诗坛，他的写景艺术，差不多可以说是一枝独秀。刘宋以来的诗人受谢灵运写景的铺陈作风的影响比较明显，景物描写在整首诗中往往占据主要的部分，描写也多是全方位式的，作者意图通过这样的方法突出景物的整体感，但结果常常造成景物与主观情事



的大段游离。谢朓在处理诗中景物与情事的比例时,减少了写景句在一首诗中的比重,将写景与叙事、抒情相结合,往往在叙事与抒情中自然地带出景物,景物只是诗人主观的情感活动及进行中的事件触及的因素之一。何逊的写景艺术,正是接受了小谢的成功经验。披阅何集,我们会看到许多写景的警句,几乎每首诗都有,但这些诗都不是我们通常理解的以山水景物为基本主题的诗,从整体上看,都有离别、酬赠等另外的主题。谢朓与何逊几乎在他们的每一首诗中,都不会忘记写景这一重要的因素,并且自觉地将诗中的景句作为全诗的重点来处理,这样反过来给我们这样的感觉,在他们的诗歌中,抒情、叙事乃至熔炼名理,好像都是诗中精彩的景物描写的铺垫。在具体的写法上,何逊有时将景物描写放在篇首,如上引《入西塞示南府同僚诗》,有时放在篇中,如《与崔录事别兼叙携手诗》、《初发新林诗》,有时放在全篇的后面部分,如《登石头城诗》、《寄江州褚咨议诗》。不管是哪种处理方法,作者都力求将景物描写部分与全诗比较有机地结合在一起。具体进入写景的部分,仍有主次之分,从一般景物描写到作为全诗之警策的写景句,有一个铺垫、引入与聚焦的关系。我们现在以《登石头城诗》为例:

关城乃形胜,地险差非一。马岭逐纡回,犬牙旁隆窄。百雉极襟带,亿庾兼量出。至理归无为,善守竟何恤。眺听穷耳目,远近备周悉。扰扰见行人,晖晖视落日。远檣入回浦,飞盖交长术。天暮远山青,潮去寒沙出。薄宦慙师表,属辞慚愈疾。顾乘鰲鯨牛,还隐蒙笼室。

这首诗,前面的主题写关城之胜、京国之险,是一个政治方面的主题;后半转入写景,就主题来讲,是次要的。但诗中最具欣赏价值的无疑是写景的这一部分,作者从“眺听”两句转入具体景物的描写,再写行人、落日,是侧重时间,接着写帆入回浦、车行街术,景物更具体化,最后方才推出“天暮远山青,潮去寒沙出”这一个景物的焦点,而全诗在美感效果上也达到了最高点。这种处理方法,在何诗中是有代表性的。

诗歌写景发端于赋法。赋法写景的基本特点,是多着眼于单个景物,采用描摹景象的方法,多用形容词。这种写景法,在南北朝诗歌的景物描写中

是占主要地位的,但它产生的美感是流于外表的,不能真正传达出景物与景物之间、景物与人之间复杂的关系,不易写出富于个性的诗句。所以,诗人在写景时寻找另外一种方法,即重视景物与景物之间的关系,或是将一个具体的景物放在一个大的背景之中来表现,或是两个景物之间构成一种景观。这样写景,不仅生动、立体,而且千变万化,表现的景物富于个性,并且能从景物中隐现出主观形象来。上述两种写景法,前一种可以称之为赋化的体物法;后一种可以称诗化的造境法。这两种写景法,其实是应该结合运用的,赋化的体物法也不能简单地视为低级的写景法。但是从魏晋到初盛唐诗歌写景艺术的发展,最重要的是诗化的造境法的发展。何逊的诗歌,与大多数南北朝写景有成就的诗人一样,赋法还是使用得相当多的。在一首诗中,他经常是先用赋法表现整体的、背景的景物,然后用造境法写焦点性的景物,如下面这首诗:

萧萧丛竹映,澹澹平湖静。叶倒连漪文,水漾檀栾影。相思不会面,  
相望空延颈。远天去浮云,长墟斜落景。幽疴与岁积,赏心随事屏。乡  
念一遭回,白发生俄顷。(《望廨前水竹答崔录事诗》)

像这首诗,开头四句是用赋化的体物法,中间“远天”两句,则是用造境法。这样的例子在何诗中到处可见,如“早秋正凄怆,余晖晚销铄。林叶下仍飞,水花披未落”(《寄江州褚咨议诗》)、“旅客长憔悴,春物自光辉。岸花临水发,江燕绕墙飞”(《赠诸旧游诗》),都是前两句用赋法,后两句造境。何逊仍然大量使用体物法,使其诗歌具有一种古质、厚重的风格。但其精彩生动的警句,多属造境之法,如:“林密户稍阴,草滋阶欲暗。风光蕊上轻,日色花中乱。”(《酬范记室云诗》)“日暮江风静,中川闻棹讴。草光天际合,霞影水中浮。”(《春日早泊和刘咨议落日望水诗》)“衔霜当路发,映雪拟寒开。枝横却月观,花绕凌风台。”(《咏早梅诗》)“北窗凉夏首,幽居多卉木。飞蜨弄晚花,清池映疏竹。”(《答高博士诗》)整体性强,对景物的动态变化都有深细锐敏的观察,配上和谐的声律、精工的对仗,效果极为隽永。大抵何逊之观察,专在活动变化之处,并非现成可览之景,所谓状难状之景,如在目前,阴、何辈实

已知此理。

何逊也偶涉绮艳,这是齐梁间流风所及。但他的绮艳诗,仍然重视形象之生动,并不像大多数宫体那样一味侈陈淫艳、缺乏个性形象。其《拟轻薄篇》是拟魏晋体,形容生动,高于张华之作,其中“倡女掩扇歌,小妇开帘织。相看独隐笑,见人还敛色”,写女子暗中炫色、明处故作矜持之情态,千古不能易其语。又如绝句《苑中见美人诗》:“罗袖风中卷,玉钗林中耀。团扇承落花,复持掩余笑”,此用齐梁的新体,但与“相看”句异曲同工。总之,何逊诗无论体制、取法、格调、造诣,都远高于时流,是梁初少见的具有独特创造力的诗人。

齐梁间工诗之士,尚有虞騫、孔翁归、高爽诸人,见《梁书·文学·何逊传》:“时有会稽虞騫,工为五言诗,名与逊相埒,官至王国侍郎。其后又有会稽孔翁归、济阳江洪,并为南平王大司马府记室。翁归亦工为诗。”又同书《吴均传》后亦记齐梁间善诗文之士:“先是有广陵高爽、济阳江洪、会稽虞騫,并工属文。”诸人大抵皆为齐梁间寒素能文之士。翁归仅存《奉和湘东王教咏班婕妤好诗》一首。江洪存诗十八首,半为吴声绮艳之体,语浅而意长,颇得绝句之妙,如《采菱曲》之二:“白日有清风,轻云杂高树。忽然当此时,采菱复相遇。”《胡笳曲》:“落日惨无光,临河独饮马。瑟飒夕风高,联翩飞雁下。”五言《咏蔷薇诗》“不摇香已乱,无风花自飞”,咏物自然而得神韵。

上述诸家,皆沈、范后辈,徐、庾先驱,足见梁代诗坛,名家辈出,波诡云委。

### 第三节 萧衍与萧统、刘孝绰等梁代前期后进诗人

#### 一、萧衍、萧统与其周围新进文士

萧衍(464—549)于公元502年篡齐自立为帝,开创萧梁王朝,衍时年三十九岁,至梁太清三年(549)以八十六岁高龄为侯景幽逼而死。萧衍父为齐高帝萧道成族弟,道成篡齐时,衍父萧顺之颇预其事,所以萧衍在南齐的身份,实为贵胄子弟,其早年得以起家为王俭东阁祭酒、竟陵王萧子良司徒西阁祭酒并进入竟陵八友文学集团,都与他的贵胄身份有直接关系。无论从其自

身创作的成就还是对齐梁之际诗风的影响来看,萧衍都是齐梁之际的重要诗人。篡齐即位前的创作,自然归于南齐诗风的范畴。萧衍虽不擅长声律,但多与沈约、谢朓诸人唱和,其早期诗风也是属于永明新体的范畴。他的诗歌比之时流,更多地吸取当时流行的吴声歌曲的因素,婉媚清切,声韵稠叠,与范云、丘迟相近,亦为齐末之体:

绿树始摇芳,芳生非一叶。一叶度春风,芳华自相接。杂色乱参差,众花纷重叠。重叠不可思,思此谁能惬!(《芳树》)

与谢朓永明后诗风趋于超逸高雅不同,萧衍和沈约一样,永明之后诗风趋于绮艳,修辞上也更技巧化,如拟古乐府《长安有狭邪行》、拟古诗《拟青青河畔草》、《拟明月照高楼》,虽刻意模仿乐府、古诗的句式、章法,但古意并不多。其中如“月以云掩光,叶以霜摧老。当途竞自容,莫肯为妾道”(《拟青青河畔草》),琢句略有新巧之致。但萧衍在南齐时的诗歌,意在复古;入梁之后,更多采用吴声、西曲的风格,实为齐梁之际古艳风格向新艳风格转化的重要诗人。许学夷对萧衍乐府诗有较高的评价:“梁武帝五言,情虽丽而未甚靡,齐梁乐府,唯武帝稍有致。”<sup>①</sup>

前面说过,萧衍门第,属于出身庶族的军功贵族,无晋宋高门的传统。所以他少清素自持之态,其文学的趣味较能靠近流俗。入梁之后,他一方面出于政治与宗教的需要,写作演绎儒经、佛典的雅体,堆砌典故名理,酷不及情,有过于颜延之、谢庄;另一方面,延续其早年创作艳体乐府的经验,创作了许多吴声西曲系统的新声艳体乐府。又多作五言四句的短诗,应酬臣下,体近戏俗。其诗品,实可以流杂二字评之。

萧衍诗歌中成就最高的是当时流行的新声俗曲之体。宋、齐两代皇室皆好吴声西曲,萧衍即位之初,曾下诏批评“宋氏以来,并恣淫侈”,“抚弦命管,良家不被蠲;织室绣房,幽厄犹见役”,因此诏令“凡后宫乐府,西解暴室,诸如此例,一皆放遣”。但从《南史·徐勉传》载,“普通末,武帝自算择后宫《吴

<sup>①</sup> 许学夷:《诗源辩体》卷九,第125页。

声》、《西曲》女伎各一部，并华少，赍勉”。可见梁武宫廷，仍有吴声西曲的伎乐，武帝以帝王之尊，躬自填写，亦无非是承宋齐以来诗坛艳曲新声而加以推激。武帝拟吴声西曲，基本保持民间歌曲的特点，只是修辞更尚新艳，风格愈趋轻靡：

阶上香入怀，庭中花照眼。春心一如此，情来不可限！（《子夜四时歌·春歌》之一）

含桃落花日，黄鸟营飞时。君住马已疲，妾去蚕欲饥！（《子夜四时歌·夏歌》之四）

吹漏未可停，弦断当更续。俱作双丝引，共奏同心曲！（《子夜四时歌·秋歌》之三）

其笔法已呈露文人拟作的巧饰，不及民歌原创作品情味之浓厚、修辞之真率绝妙。武帝《邯郸歌》是吴声新体，写汉文帝旧事：

回顾灞陵上，北指邯郸道。短衣妾不伤，南山为君老。

《汉书·张释之传》：“顷之，至中郎将。从行至灞陵，上居外临厕。时慎夫人从，上指视慎夫人新丰道，曰：此北走邯郸道也。使慎夫人鼓瑟，上自倚瑟而歌。意凄怆悲怀，顾谓群臣曰：嗟乎，以北山石为椁，用纁絮斲陈漆其间，岂可动哉！释之前曰：使其中有可欲，虽锢南山犹有隙；使其中亡可欲，虽无石椁，又何戚焉？”萧衍此诗，正写此事，以寄其与妃嫔之情。语言风格，反较《子夜四时歌》逼近吴声西曲风味。

萧衍集中有《河中之水歌》：

河中之水向东流，洛阳女儿名莫愁。莫愁十三能织绮，十四采桑南陌头。十五嫁作卢家妇，十六生儿字阿侯。卢家兰室桂为梁，中有郁金香合香。头上金钗十二行，足下丝履五文章。珊瑚挂镜烂生光，平头奴子擎履箱。人生富贵何所望，恨不早嫁东家王。

又有《东飞伯劳歌》：

东飞伯劳西飞燕，黄姑织女时相见。谁家女儿对门居，开颜发艳照里间。南窗北牖挂明光，罗帷绮帐脂粉香。女儿年几十五六，窈窕无双颜如玉。三春已暮花从风，空留可怜谁与同？

两诗为南朝七言歌行之绝唱，艺术成就远出萧氏他作之上，然徐陵《玉台新咏》分别记作无名氏之歌、古歌。按此或武帝宫廷吴声、西曲女伎乐部中的歌舞伎曲，近于晋宋《白紵》歌辞一流。第一首远取汉乐府《陌上桑》及《古诗为焦仲卿妻作》中的句法，用铺陈之法，写一贵族少妇之娇奢荣贵，不露美刺之意，深得汉乐府写实法的神髓。第二首为一市井富家少女写照，同样用铺陈外表的方法，但最后微寓芳华已逝之慨。这种诗虽然是艳体，但艺术水平远高于雕琢绮丽的宫体之上，这是因为它们的形象是活色生香的。这两首也有可能是武帝周围的才士所作。

萧统(501—531)为萧衍长子，天监元年立为太子。萧统亦为梁前期文坛的东道主，其编《文选》一事，影响当时及后世极为远大。诗风纯正，但少才情，亦齐竟陵王萧子良、文惠太子萧长懋之流。萧统乐府多模拟汉古辞，《相逢狭路间》、《饮马长城窟行》基本上是演绎旧题，虽乏精采，但未失乐府叙事诗的风味。其五言诗长篇如《同泰僧正讲诗》、《讲席将毕赋三十韵依次用诗》，为梁武帝时期流行的应制体制，当时以此类为工，但繁冗乏味。萧统诗体物写景，近于丘迟、范云之格，以婉转浏亮为工，实为当时之体。其《晚春诗》具有较高的艺术价值：

紫兰叶初满，黄莺弄转稀。石蹲还似兽，萝长更胜衣。水曲文鱼聚，林暝雅鸟飞。渚蒲变新节，岩桐长旧围。风花落未已，山斋开夜扉。

通体浏亮，“岩桐”句、“风花”句且饶有神韵。萧统虽处梁初艳体已扇的风气中，却少涉艳丽，偶作《三妇艳》，意亦在拟古。他之所以能较多地超越艳情诗，除了储君之尊的身份所造成的矜持，与其自身之志趣清雅也有直接关系。

梁武及昭明太子萧统周围后进文士中善诗者,尚有周舍、陆倕、陆罩、张率、到洽、萧子显诸人。诸家之诗格,雅俗杂陈,俱为梁初之体。

周舍(469—524)存诗二首,杂言乐府《上云乐》写老胡文康事,是当时实际上演的伎乐歌词。歌词中老胡文康“遨游六合,傲诞三皇”,曾到昆仑、瑶池,“周帝迎以上席,王母赠以玉浆”,是一位来自胡地的长生不老的仙人。现在因武帝即位,“拨乱反正,再朗三光”而来到梁国献乐。大抵这是一种西域来的乐伎,附会以神仙之事。周舍此诗因为是直接形容伎乐,所以语言质俚而传情,风格近于汉魏杂言诗,是梁代乐府诗中比较有特色的一首。周舍《还田舍诗》:“薄游久已卷,归来多暇日。未凿武陵岩,先开仲长室。松篁日月长,蓬麻岁时密。心存野人趣,贵使容吾膝。况兹薄暮情,高秋正萧瑟。”写归田情调,风格尚气劲直,不为流靡绮错之体。可见梁初诗风,尚有古质一流。

陆倕(470—526)曾为萧统太子庶子官,又从任昉游。《南史·到溉传》载梁天监中:“昉还为御史中丞,后进皆宗之。时有彭城刘孝绰、刘苞、刘孺,吴郡陆倕、张率,陈郡殷芸,沛国刘显及溉、洽,车轨日至,号曰兰台聚。陆倕赠昉诗云:‘和风杂美气,下有真人游。壮矣荀文若,贤哉陈太丘。今则兰台聚,陈古信为俦。任君本达识,张子复清修。既有绝尘到,复见黄中刘。’”此条可见梁初后进文士的阵营。陆诗以雅正为体,其《和昭明太子钟山解讲诗》,雅颂与景物相间,渊源近于颜延之一派。长篇《以诗代书别后寄赠诗》达四十二韵,中间多转韵,句式杂用骈散,正是后世五言歌行之流,当时则古体一流,语言亦劲直不为绮错之体。如中间一段:“朋旧远追寻,暝宿清江阴。明旦一分手,翻飞各异林。归舟随岸曲,犹闻歌棹音。行者日超远,谁见别离心。夕次洌洲岸,明登慈姥岑。水流多回复,余归良未寻。江关寒事早,夜露伤秋草。心属姑苏台,目送邯郸道。”风格颇为清新流畅。

张率(475—527)亦出身士族名家,《梁书》本传载率早年谒沈约,并与任昉友善。“率年十二,能属文,常日限为诗一篇,稍进作赋颂,至年十六,向二千许首。”张率先侍从萧衍,萧衍赠诗称“张率东南美”(《戏题刘孺手板诗》),后来为晋安王萧纲记室,“在府十年,恩礼甚笃”。张率诗风基本上属于梁前期风格。其拟古乐府,以齐梁绮靡之体拟汉乐府,亦为当时流行风格。如《日出东南隅行》一首,除首联“朝日照屋梁,夕月悬洞房”一句稍为清新之外,其

余如“施著朱粉，点画示颊黄。含贝开丹吻，如羽发清阳。金碧既簪珥，绮縠复衣裳。方领备虫彩，曲裙杂鸳鸯。手操独茧绪，唇凝脂燥黄”。纯为涂泽丹牖之笔。新声乐府《白紵歌九首》，《长相思二首》，仍近晋宋艳体歌行，但修辞更为绮错，与梁武帝新声相近。《长相思二首》较工：

长相思，久离别，美人之远如雨绝。独延伫，心中结。望云云去远，  
望鸟鸟飞灭。空望终若斯，珠泪不能雪。

长相思，久别离，所思何在若天垂，郁陶相望不得知。玉阶月夕映，  
罗帏风夜吹。长思不能寝，坐望天河移。

词句婉转绮美，但少沉郁之气、劲彩之笔。

萧子显(487—531)在《南齐书·文学传论》中提出他的创作思想与风格主张，“若夫委自天机，参之史传，应思徘徊，勿先构聚。言尚易了，文憎过意，吐石含金，温润婉切。杂以风谣，轻唇利吻。不雅不俗，独中胸怀”。这种主张与沈约、萧衍一派最为接近，基本上可视为梁代前中期诗坛主流的诗学观点。萧子显现存的诗歌，主要是新旧乐府之体，正是杂以风谣，轻唇利吻。五言如《日出东南隅行》、《代美女篇》是梁代前期流行的艳体拟古乐府，而七言歌行《燕歌行》、《从军行》、《乌栖曲应令三首》都是梁后期流行的乐府题，可见萧子显的创作虽无突出成就，但比较清晰地反映了梁代诗风的演变。萧子显《燕歌行》不如王褒同题之作，但也是早期七言歌行之能成调者，其中较能摇曳生姿的一段：“桐生井底叶交枝，今看无端双燕离。五重飞楼入河汉，九华阁道暗清池。遥看白马津上吏，传道黄龙征戍儿。明月金光徒照妾，浮云玉叶君不知。”其修辞立意，对后人不无启发。

费昶，生卒年未详。《南史·文学传》梁何思澄传后记王子云、费昶云：“王子云，太原人，与江夏费昶，并为闾里才子。昶善为乐府，又作鼓吹曲。武帝重之，敕曰：‘才意新拔，有足嘉异。昔郎恽博物，卞兰巧辞，束帛之赐，实惟劝善。可赐绢十匹。’”据此，可知费昶为梁武帝时期的寒素才俊，其作鼓吹曲的时间，应该在天监、普通年间。费诗《巫山高》、《芳树》、《有所思》，应该就是萧衍赏识的鼓吹曲中的作品，体制踵承永明诸家同题之作，但风格更为艳



丽,且暗寓承恩帝王之意,正符合萧衍的诗歌趣味:

幸被夕风吹,屡得朝光照。枝低疑欲舞,花开似含笑。长夜路悠悠,  
所思不可召。行人早旋返,贱妾犹年少。

意旨虽近于放荡,但修辞尚称新秀,较后来宫体诗家所作为清新疏隽。其《长门怨》咏陈阿娇事,较能深挚:

向夕千愁起,自悔何嗟及。愁思且归床,罗襦方掩泣。绛树摇风软,  
黄鸟弄声急。金屋贮娇时,不言君不入。

起句语工意重,中间两联叙事、写景稍显浮浅,结尾语虽浅而有韵味。费昶另有《行路难》,出于鲍照而意更靡丽。大抵上费诗近休鲍之体,而又颇受梁武帝时期宫廷诗风的影响。

## 二、王籍、王筠

琅邪王氏的文学,虽在晋宋时期不及谢氏,但当梁陈时代,谢氏文学已衰,而王氏则文风仍盛。《梁书·王筠传》载王筠与诸儿书,论其家世文学之盛,“七叶之中,名德重光,人人有集”。同传又载沈约之语云:“自开辟以来,未有爵位蝉连、文才相继如王氏之盛者也。”梁代王氏家族中最负文名的是王籍、王筠。

王籍(480—550?)曾见赏于任昉、沈约。他长期为萧绎府属,但存诗两首,都为山水清唱,未染雕绮之气。《入若耶诗》最负盛誉:

舳舻何泛泛,空水共悠悠。阴霞生远岫,阳景逐回流。蝉噪林愈静,  
鸟鸣山更幽。此地动归念,长年悲倦游。

此诗气格之高,实为齐梁间少有。首二句起得自然而奇逸,“阴霞”两句写景已能得象外之致,“蝉噪”一联更是自然而神理超绝,宜其为千古诗人玩赏无

戮！他的另一首诗《棹歌行》虽不像《入若耶诗》这样奇绝，但诗格同样很高：

扬舲横大江，乘流任荡荡。轻桡暮不息，复逐夜潮上。时见湘水仙，恒闻解佩响。

此诗造诣，亦不在谢朓、何逊之下。《梁书·文学·王籍传》载籍在天监初：“历余姚、钱塘令，并以放免。久之，除轻车湘东王咨议参军，随府会稽，郡境有云门、天柱山，籍尝游之，或累月不反。至若邪溪赋诗，其略云：蝉噪林逾静，鸟鸣山更幽。当时以为文外独绝。”<sup>①</sup>会稽原是晋宋高门士族聚会、游览之地，至梁初此种风气已绝，而王籍之山水清游，正是雅韵余响，其诗格实有渊源可溯。可惜所作只存此两首，然亦可了解晋宋士族名家的诗风，在梁初虽衰而未绝。

王筠(481—549)为王僧虔孙，《梁书·王筠传》载沈约与其语：“自谢朓诸贤零落已后，平生意好，殆将都绝，不谓疲暮，复逢于君。”又载：“约尝于郊居宅造阁斋，筠为草木十咏，皆直写文词，不加篇题。约尝谓人云：‘此诗指物呈形，无假题署。’”又载：“筠为文能压强韵，每公宴并作，辞必妍美。”<sup>②</sup>筠早年曾从萧统游，亦获赏识。据此可见王筠亦为永明诗人后进。王筠诗如《侍宴饯临川王北伐应诏诗》、《早出巡行瞩望山海诗》、《北寺寅上人房望远岫玩前池诗》仍沿颜延之、谢朓之体，如“激水周堂下，屯云塞檐向。闲牖听奔涛，开窗延叠嶂。前阶复虚沿，洊迤成洲涨。雨点散圆文，风生起斜浪”(《北寺寅上人房望远岫玩前池诗》)。至于《和吴主簿诗六首》，则纯为梁代绮艳咏物之体，如“日照鸳鸯殿，萍生雁鹜池。游尘随影入，弱柳带风垂”(《春月二首》之一)。“落日照红妆，挟瑟当窗牖。宁复歌靡芜，唯闻叹杨柳。结好在同心，离别由众口。徒设露葵羹，谁酌兰英酒。会日杳无期，薜华安得久”(《游望二首》之一)，虽艳丽而未流于色情之体，立意仍近魏晋情诗。《梁书》本传载：“沈约常从容启高祖曰：‘晚来名家，唯见王筠独步。’”“名家”即晋宋以来的

① 《梁书》卷五十。

② 《梁书》卷三十三。

士族名士,梁代已衰。王筠经历梁中后期的宫体风气,但基本上还保持齐梁之际的诗格,这与他的“名家”修养是分不开的。

### 三、刘孝绰与刘氏家族诗人群

刘孝绰(481—539)为刘绘子,少负文名。孝绰年辈虽稍晚于吴均、何逊,但梁初已负盛名。《梁书·何逊传》载:“初,逊文章与刘孝绰并见重于世,世谓之‘何刘。’”<sup>①</sup>可见其诗也代表梁初的诗风。又《梁书》本传载:“孝绰辞藻为后进所宗,世重其文,每作一篇,朝成暮遍,好事者咸讽诵传写,流闻绝域。”<sup>②</sup>但比起吴均、何逊等人,孝绰的诗风明显趋于艳丽,其中如《淇上人戏荡子妇示行事诗》、《爱姬赠主人诗》、《为人赠美人诗》、《遥见邻舟主人投一物众姬争之有客请余为咏诗》、《咏姬人未肯出诗》、《咏小儿采菱诗》、《咏眼诗》等,不唯词旨放荡,兼且文体琐碎,诗格低下。盖孝绰以善诗为武帝所赏接,武帝所好,雅颂之外,即为戏俗之体,孝绰作为应制词臣,所作也多此两类。后期又与纲、绎兄弟相接,有《奉和湘东王令诗》等作,则其为诗之运,已届乎宫体之兴。可以说,他是从永明体向宫体过渡的人物。

代表孝绰主要风格的,是一种错彩镂金的作风,拟乐府好为古艳之笔,略近吴均体,而无其清拔之气。《钓竿篇》:

钓舟画彩鹢,渔子服冰纨。金辖茱萸网,银钩翡翠竿。敛桡随水脉,急桨渡江湍。湍长自不辞,前浦有佳期。船交桡影合,浦深鱼出迟。荷根时触饵,菱芒乍罥丝。莲度江南手,衣渝京兆眉。垂竿时有乐,谁能为太师。

以华缛之词,写曲折之思,事多造作,失乐府之自然。虽写渔家之事,实为宫中行乐之意,可见梁初体制。但孝绰有的作品,古艳而有味,其《铜雀妓》一诗,咏雀台故事,不失讽喻之意:

<sup>①</sup> 《梁书》卷四十九。

<sup>②</sup> 《梁书》卷三十三。

雀台三五日，弦吹似佳期。况复西陵晚，松风吹縹帷。危弦断复续，妾心伤此时。谁言留客袂，更掩望陵悲。

此诗写情事，富有想象，但不夸张，能恰当地写出凄切之感，与唐人宫怨之作，不差上下。最后一联造语巧妙。《棹歌行》：

日暮楚江上，江深风复生。所思竟何在，相望徒盈盈。舟子行催棹，无所喝流声。

若无后两句之画蛇添足，正好一唐风绝句。孝绰佳句，如“春色江中满，日华岩上留”（《春日从驾新亭应制诗》），“游丝缀莺领，光风送绮翼”（《侍宴钱庾於陵应诏诗》），“风度余芳满，鸟集新条振”（《侍宴钱张惠绍应诏诗》），俱为宫廷侍从之作，近于颜延之体，而巧丽过之。“风度”一联，从谢玄晖“鸟散余花落”一句化出。孝绰亦有清新之句，如“日入江风静，安波似未流。岸回知舳转，解缆觉船浮。暮烟生远渚，夕鸟赴前洲”（《夕逗繁昌浦诗》），“暮烟”一联，形容薄暮江上景色最妙，盖雕镂绮思之极，转为自然，忽然妙传神韵，亦如灵运之“池塘生春草”，好处只在景色当前，触兴而得，王船山所谓“现量”也。又其“洛桥分曲渚，官寺隐回塘”（《发建兴渚示到陆二黄门诗》），刻划之中，能见浑成。后来庾信诗歌，写景多用此法，及至唐人五律，仍有此体。

《梁书》孝绰本传云：“孝绰兄弟及群从子侄，当时有七十人，并能属文，近古未之有也。”无疑是南朝时期众多家族文学群体中最为庞大一个。其中如刘遵、刘孝威、刘孝仪、刘孝胜、刘孝先、刘令娴都有较多诗作传世。

刘遵（448—535）字孝陵，乐府《度关山》、《蒲坂行》等尚近齐诗格调，风格与柳恽、吴均相近。前诗开头“陇树寒色落，塞云朝欲开”，后诗开头“汉使出蒲坂，去去往交河”，颇有雄浑之气。但其《相逢狭路间》、《繁华应令诗》，则已落宫体之囿。

刘孝威（496—549）亦长于诗，《梁书》本传记载“孝绰常言，三笔六诗。三即孝仪，六孝威也”。其《陇头水》、《结客少年场行》、《蜀道难》等篇，亦为梁诗中刚健之作。《陇头水》开头“从军戍陇头，陇水带沙流。时观胡骑饮，常

为汉国羞”四句，亦能见高旷之境。《蜀道难》为歌行体，前段为五言，后段转为七言：“禺山金碧有光辉，迁亭车马尚轻肥。弥想王褒拥节反，更忆相如乘传归。君平子云阨不嗣，江汉英灵信已衰！”其句法节奏，已近成熟的七言歌行。太白《蜀道难》之名篇，杜陵“衣马轻肥”之俊语，皆出孝威此作。其五言登览纪行之作如《登覆舟山湖北诗》、《帆渡吉阳洲诗》、《出新林诗》等，格调都较高，近于何逊、阴铿一派。其余应令、咏物之制，虽近宫体，但未至于侈艳。可见孝威虽久侍萧纲，但其诗风与徐、庾相比，还是较多继承齐梁间前辈诗人的规度。刘孝仪亦久侍萧纲，诗风与孝威相近，多应制咏物之作，然《帆渡吉阳洲诗》“扬帆乘浪花，操鼓要风力。近树倏已遐，遥山俄已逼”，颇有写真之妙，非藻饰之笔。诸刘诗仍多山水境界，刘孝胜《武溪深行》：“林壑秋籁急，猿哀夜月明。澄源本千寻，回峰忽万紫。昭潭让无底，太华推削成。日落通野气，目极怅余清。”刘孝先《草堂寺寻无名法师诗》：“飞镜点青天，横照满楼前。深林生夜冷，复阁上宵烟。叶动花中露，湍鸣阁里泉。竹风声若雨，山虫听似蝉。”这些都是梁代中期难得的纯粹山水，未染宫体绮艳写景之笔。另外，刘孝先《和兄孝绰夜不得眠诗》格调亦高：

夜愁眠不安，起望台南端。叶惨风声异，楼空月色寒。笙冷调簧数，  
弦脆上琴难。百年行讵几，万虑坐相攒。谁家明镜，暂借照心看。

此诗清空一气，完全摆脱绮练的作风，达到抒情诗高格。

梁代女诗人刘令娴，刘孝绰妹，适东海徐悱。刘令娴诗多写女子情事，绮丽中饶清思，格调实高于同时许多男性诗人的艳体诗。其《和婕妤怨诗》有语云：“宠移终不恨，谗枉太无情。只言争分理，非妒舞腰轻。”此意亦非当时轻薄为文者所能道。《答外诗二首》写闺怨：

花庭丽景斜，兰牖轻风度。落日更新妆，开帘对春树。鸣鹳叶中舞，  
戏蝶花间鹜。

调琴本要欢，心愁不成趣。良会诚非远，佳期今不遇。欲知幽怨多，  
春闺深且暮。

在艳体风行的诗坛上,真正能够写出贵族女子的生活境界的,仍是像刘令娴这样的女诗人的创作。徐悱为徐勉子,诗亦齐梁间体,《白马篇》、《古意酬到长史溉登琅邪城诗》写功名者形象,《对房前桃树咏佳期赠内诗》、《赠内诗》为新艳之体,但未沦于凡俗。其诗取径与王僧孺接近,而成就更低。

刘孝绰与其诸弟,虽与萧纲、萧绎关系密切,实为纲、绎集团重要成员。其诗风虽较何逊等人靡丽,并偶涉宫体之格,但总体上仍是齐梁间体制。

#### 第四节 梁代中后期诸家的绮艳诗风

##### 一、徐摛、庾肩吾、陆罩

徐摛(471—551),《梁书》本传载:“摛文体既别,春坊尽学之,‘宫体’之号,自斯而起。高祖闻之怒,召摛加让。及见,应对明敏,辞义可观,高祖意释。”照这样说,徐摛为宫体风气最关键的人物。而宫体的正式形成,尤其是其受诗坛普遍注意,则在中大通三年(531)萧纲为太子之后。其时正当梁朝之中叶。但徐摛之诗,现存仅五首,不能见其全貌。其《咏笔》一首,当为声律之体,诗云:

本自灵山出,名因瑞草传。纤端奉积润,弱质散芳烟。直写飞蓬牒,横承落絮篇。一逢提握重,宁忆仲升捐。

此诗平仄完全符合后来的五律,实较永明声律更进一步。其体物、用事,则细密新巧。大概春坊所学的,就是这种体制,当然也会有不少过于艳丽的作风。武帝既不喜声律,又恐诗风过艳,影响太子声誉,故召责徐摛。但武帝本为艳诗风气开创人之一,所以他对宫体也无深憾,而声律毕竟只是一种技巧,他本人虽然不喜欢,但也不到禁止他人使用的地步。所以徐摛这次的遭遇,实为有惊无险。而宫体之风,从此更加盛行了。萧纲、萧绎放手尝试宫体,亦当在此之后。据徐摛本传,他在见武帝后,愈加受到武帝的宠信,以至引起对手朱异的警惕,设法使其离朝出任新安太守,时在中大通三年。可见宫体诗事件,正发生于萧纲初为太子时。萧纲当了十七年太子,东宫无事,正是其钻研诗

艺、推行宫体诗风的大好时机。而在永明体向近体发展的过程中,这是很重要的一段。

庾肩吾(487—551)现存诗作较多,他所使用的主要是齐梁今体,其声律之使用更加细密,主要标志是相粘律的使用频率增加。近体诗的平仄律,有两大要点,一句之内,平仄相间,句与句之间,则是使用对粘之律。也可以说是“相间律”、“相对律”与“相粘律”。永明声律说,只发现了“相间律”与“相对律”,即沈约所说的“前有浮声,后须切响。一简之内,音韵尽殊;两句之中,轻重悉异”。“相粘律”则并非某家之发明,而是在声律体创作过程中逐渐地形成的。因为永明声律说只对两句之间的平仄相对作出规定,并没有规定第三句与第二句的平仄关系,所以在使用上是随意化的。但人们逐渐发现,第三句与第二句平仄相粘,似乎音韵更加谐婉,可以说,相粘律是逐渐地被发现的。齐梁间的人,对粘律并非毫无知觉,但这在最初并不作为一种律来使用,而是一种习惯,或者作为更高级的音韵技巧来使用。梁代中期的宫体诗,符合粘律的程度大大增加。杜晓勤《齐梁诗歌向盛唐诗歌的嬗变》对从齐梁到初唐近体诗粘律的使用情况有较详细的考察。他认为,梁大同中的诗歌,“粘式律的比重就出现了明显的上升趋势”,“庾肩吾新体诗中粘对律占22.72%,比沈约等人的比率翻一倍还多”。<sup>①</sup>当然,庾肩吾等人的“转拘声韵”,不仅是“相粘律”的使用频率增加,而且在“相间律”、“相对律”的使用上也更加严格。更主要的是在态度上,他们对声律规则的重视,不仅远高于天监、普通时期的诗家,而且比发明声律规则的永明诗家还要进了一步。

肩吾的诗,以当时的标准来看,是极为纯熟工巧的。天监诗家有一种谐谑的诗风,如《长安有狭斜行》、《三妇艳》,都是时人用来谐谑之题目,其写法重在寻找戏谑性的细节。肩吾也有《长安有狭斜行》、《爱妾换马》等少数拟乐府艳体,但他的努力,显然不在于戏谑与淫艳,而重在词语的新巧与秀丽,如《长安有狭斜行》写三妇之艳:“大妇襞云裘,中妇卷罗帏。少妇多妖艳,花钿系石榴。”《赋得有所思》一首,用齐梁新体赋乐府旧题,是永明诗家之遗法,但意新语工,务取新的景物与事物,摆落陈言,正是典型的宫体诗人的修辞

<sup>①</sup> 杜晓勤:《齐梁诗歌向盛唐诗歌的嬗变》,商鼎文化出版社(台湾),1996年版,第9页。

法则：

佳期竟不归，春日坐芳菲。拂匣看离扇，开箱见别衣。井梧生未合，  
官槐卷复稀。不及衔泥燕，从来相逐飞。

仔细体会，这里除了新秀之外，还有追求恰切地表现主人公的生活情景的努力，所以塑造的人物形象是比较鲜明的。他也有一些以山水景物为主题的诗，虽然多为侍宴陪游之作，缺乏真正的自然情趣，但写景之工，仍有可取。如《山池应令诗》：

阆苑秋光暮，金塘牧潦清。荷低芝盖出，浪涌燕舟轻。逆湍流棹唱，  
带谷聚笳声。野竹交临浦，山桐迥出城。水逐云峰暗，寒随殿影生。

在整体的风格上，带有宫庭应制的趣味，其入诗的景物，偏向于优美，中略间以野趣，正是当时上流社会的山水情趣。但作者重在表现景物，所以某种程度上说，一洗错金镂玉、雕缛满目之体，不无清新之致。肩吾诗之对仗，如“迥岸高花发，春塘细柳悬”（《奉和泛舟汉水往万山应教诗》），“梨红大谷晚，桂白小山秋”（《寻周处士弘让诗》），都是齐梁诗中的神品。后来庾信在写景与属对上，完全是继承乃父之法，而转加入神逼真的效果。

陆罩（478—？）出身吴郡陆氏世家。曾为萧纲记室，后任太子中庶子、掌记，礼遇甚厚。“简文在雍州，撰《法宝联璧》，罩与群贤并抄撮区分者数岁。中大通元年而书成，湘东王为序。”可见陆罩是萧纲、萧绎周围的重要文人。<sup>①</sup>陆罩诗措意细密，亦为流靡绮错之体，如《采菱曲》：“参差杂荇枝，田田竞荷密。转叶任香风，舒花映流日。戏鸟波中荡，游鱼菱下出。”又如《闺怨诗》：“自怜断带日，偏恨分钗时。留步惜余影，含意结愁眉。”《咏笙诗》：“管清罗袖拂，响合绛唇吹。含情应节转，逸态逐声移。”

① 《南史》卷四十八《陆杲传》。



## 二、萧纲、萧绎等人的诗歌创作

萧纲(503—551)的诗歌主张,比较集中地反映在《与湘东王书》中,其批评时风的一段话,最为关键:

比见京师文体,儒钝殊常。竞学浮疏,争为阐缓。玄冬修夜,思所不得,既殊比兴,正背风骚。若夫六典三礼,所施则有地,吉凶嘉宾,用之则得所。未闻吟咏情性,反拟《内则》之篇;操笔写志,更摹《酒诰》之作;迟迟春日,翻学《归藏》;湛湛江水,遂同《大传》。<sup>①</sup>

这段话,是齐梁性灵说的代表性理论,强调文学的抒写性灵与审美的功能。他基本的诗学宗旨,是继永明新变之体,反对天监、普通“过儒”、过典的作风,而其最高的宗旨,也在于体会风骚情性为旨、比兴为体的原则,但后者并没有实现。

萧纲诗之内容多用色艳,古人评之已多,如《隋书·经籍志》所评“清辞巧制,止乎衽席之间,雕琢蔓藻,思极闺闱之内”,大致属实。但也有少量的览景纪游及酬赠叙别之作。其拟乐府《陇西行》、《从军行》等,则在当时诗坛也算是略带风云之气的作品。其艳诗之中,仍有格调高下之别。一种专写丽姿艳影、色彩浓丽者,如《美女篇》:

佳丽尽关情,风流最有名。约黄能效月,裁金巧作星。粉光胜玉靥,衫薄拟蝉轻。密态随流转,娇歌逐软声。朱颜半已醉,微笑隐香屏。

此类诗并非抒情之作,而是咏物之体。宫体诗人大力发展永明以来的咏物风气,其实是从咏物到描写情色,使传统表现女性主题的抒情诗咏物化。其大的背景,在于南朝诗坛的形似体物作风。这可以说是宫体诗发生的诗史逻辑。但其高者,仍能达到抒情诗的基本风格。如萧纲《折杨柳》:

<sup>①</sup> 严可均辑:《全梁文》卷十一,第3011页。

杨柳乱成丝，攀折上春时。叶密鸟飞碍，风轻花落迟。城高短箫发，林空画角悲。曲中无别意，并是为相思。

全诗以别意为主题，而以杨柳、春色、高城箫声、空林画角为引发，最后点出离别相思之意，极其含蓄浑成，是齐梁体声律谐婉、情景交融的代表作。

萧绎（508—554），《梁书·元帝本纪》谓其“不好声色，颇有高名，与裴子野、刘显、萧子云、张缵及当时才秀为布衣之交”。萧绎为藩王岁久，武帝好诗文学术，诸子竞相修习，绎以上有统、纲诸兄，更自努力不懈。文学、修名两者都要追求，但从后来在侯景之乱中及为帝后的表现来看，性情实为猜忌残忍。但长期砥砺，习惯成自然，其对学术与创作的态度，可谓酷爱。

萧绎的诗格，似乎没有萧纲那样醉心艳体，但他大量写作咏物诗，诗风之绮碎，实有过于萧纲。其理论提倡“唇吻道会，情灵摇荡”（《金楼子·立言篇》），其作品之美感及感染力，实不如萧纲。《折杨柳》一曲，当时似负盛名，但也不过轻倩流丽而已：

巫山巫峡长，垂柳复垂杨。同心且同折，故人怀故乡。山似莲花艳，流如明月光。寒夜猿声彻，游子泪沾裳。

其《采莲曲》一首，内容虽然涉于无聊，但写法上颇有新意，口吻之间，曲现儿女情思：

碧玉小家女，来嫁汝南王。莲花乱脸色，荷芰杂衣香。因持荐君子，愿袭芙蓉裳。

前四句入吴声歌曲之妙境，最后两句，欲雅而反觉不真。七言长篇歌行《燕歌行》，为侯景乱后在江陵所作，当时王褒实为首唱。元帝此诗虽不及王褒之作，但其篇首云：“燕赵佳人本自多，辽东少妇学春歌。黄龙戍北花如锦，玄菟城前月如蛾。”绮艳之词，而风调自佳，合于歌行之体。

### 三、鲍泉、朱超、戴嵩、沈君攸等梁末诗人的创作

梁代后期,宫体流行,作者甚众,大多聚集于萧梁皇室的周围。萧纲晚年命徐陵编纂《玉台新咏》,唐人刘肃《大唐新语》云:“梁简文为太子,好为艳诗,境内化之,晚年欲改作,追之不及,乃令徐陵撰《玉台集》以大其体。”这种说法符合当时的情况。齐梁之间,艳体本有两类,一类出于汉魏乐府及古诗中的言情之作,虽涂饰丹雘,趋于轻绮,毕竟尚存古意,未至奢淫;一类出于吴声、西曲,词旨更为流荡,进而发展为宫体。萧纲命徐陵编《玉台新咏》,一方面是为宫体找寻属于自身的传统,含有使之成为正统的意思,另一方面,也是要从汉魏晋宋的言情及藻饰诗风中汲取素养,以改变宫体过于轻薄、俳玩的性格,此即“以大其体”之意。《玉台新咏》中选录了许多当时宫体诗家的创作。其中存诗较多者如鲍泉、朱超、戴嵩、沈君攸等人,都有较高的造诣。

鲍泉(?—551)《梁书》有传,称其“博涉史传,兼有文笔”,少事元帝(萧绎),早见擢任,大宝二年侯景陷郢时遇害。鲍泉少年即侍从萧绎,其诗体也是典型的宫体。《奉和湘东王春日》句句有“新”字,纯为宫体游戏之作。《落日看还诗》较工:

妖姬竞早春,上苑逐名辰。苔轻变水色,霞浓掩日轮。雕甍斜落景,  
画扇拂游尘。衣香遥已度,衫红远更新。谁家荡舟妾,何处织缣人。

衣香两句有新意。鲍泉《秋日诗》为非艳体的抒情之作,是比较标准的早期五律,以情景交融为体:

落色已成霜,梧楸欲半黄。燕去檐恒静,莲寒池不香。夕鸟飞向月,  
余蚊聚逐光。旅情恒自苦,秋夜渐应长。

首二句有神韵,五六虽近于细琐,然一结自有远致。可见宫体诗人,具有较高的表现美的能力,一脱淫艳、凡俗之体,便有可能写出好诗。

朱超,仕梁为中书舍人,生卒年未详。观其诗作中有《别刘孝先诗》,又

《赠王僧辩诗》写梁元帝时事,可见为梁末诗坛的作者。赠王诗不但修辞峻整,且甚有气骨:

故人总连率,方舟下汉池。玉节交横映,金铙前后吹。聚图匡汉业,倾产救韩危。昔时明月夜,荫羽切高枝。冲天势已远,控地力先疲。各言献捷后,几处泣生离。

从诗中看出,作者与王僧辩早年关系甚密,“昔时”四句回忆过去的相期之事,羡慕故人飞黄腾达,感叹自己疲蹇不振,用庄子《逍遥游》事甚工,不同于堆砌典故。最后两句,深寄对时事的忧念,同时也有讽喻故人之意。此诗实为梁末烟尘中的超拔之作。朱超诗亦预宫体之流,如其《舟中望月诗》末句:“若教长似扇,堪拂艳歌尘”,对月而联想到拂尘的歌扇,逗露出宫体诗人的思维方式。又其《采莲曲》、《赋得荡子行未归》、《咏镜诗》等,亦属宫体,然意未涉荡。存诗中还有一部分纪行写景及抒怀之作,格调较高。如《别席中兵诗》:

数年共栖息,一旦各联翩。莫论行近远,终是隔山川。长波漫不及,高岫郁相连。急风乱还鸟,轻寒静暮蝉。扁舟已入浪,孤帆渐逼天。停车对空渚,怅望转依然。

此诗意境语句,多脱胎于何逊《与胡兴安夜别诗》、阴铿《江津送刘光禄不及诗》,其写景句如“急风”亦能深造,只是结构稍微差一点。

戴暠,生卒年及事迹未详。其《钓竿诗》末句“聊载前鱼童,还载后舟妾”、《咏欲眠诗》“拂枕熏红幌,回灯复解衣”等句之意涉淫逸,可知亦是受梁末宫体时风熏染的诗人。另外《度关山》一首使用五七杂言的歌行体甚为纯熟,也是梁末诗坛流行的体制。但是,戴诗除《咏欲眠诗》一首为齐梁今体外,其余都是汉魏乐府古题,并注重古意,从体制与作法来看,带有明显的复古倾向,可知其在梁末淫艳诗风中,有所振作。《从军行》、《度关山》颇有风骨,有颜延之、鲍照之遗风。《度关山》之意境、人格,正为盛唐边塞歌行所出:

昔听陇头吟,平居已流涕。今上关山望,长安树如荠。千里非乡邑,四海皆兄弟。军中大体自相褒,其间得意各分曹。博陵轻侠皆无位,幽州重气本多豪。马衔苜蓿叶,剑莹鸂鶒膏。初征心未习,复值雁飞入。山头看月近,草上知风急。笛喝曲难成,笳繁响还涩。武帝初承平,东伐复西征。薊门海作堑,榆塞冰为城。催令四校出,倚望三边平。箭服朝来动,刀环临阵鸣。将军一百战,都护五千兵。且决雄雌眼前利,谁道功名身后事。丈夫意气本自然,来时辞第已闻天。但令此身与命在,不令烽火照甘泉。

宫体诗人的边塞之作,本有自我革新的意味,但萧纲、萧绎等人《赋横吹曲》,多想望之词,敷衍与边塞从军有关的词语,缺少真意,且多缀以绮艳之事。戴暠这首《度关山》完全是一个写实的作品,必是作者自身有军旅生活的体验。观篇末奋发不顾身之概,戴氏亦当是鲍照之流的寒素奋激之士,其诗歌之多用汉魏古题,能够超越时风者、恐怕也正是与此有关。

沈君攸,生平未详。其诗如《采桑》、《采莲曲》为新声乐府,《薄暮动弦歌》、《羽觞飞上苑》、《桂楫泛河中》、《赋得临水诗》、《同陆廷尉惊早蝉诗》,俱为梁陈间流行的摘句、摘藻赋题之体,可见其必为梁陈间诗人。七言歌行俱有较高的艺术水平,如《羽觞飞上苑》:

上路薄晚风尘合,禁苑初春气色华。石径断丝阑蔓草,山流细沫拥浮花。鱼文熠燿含余日,鹤盖低昂照落霞。隔树银鞍喧宝马,分衢玉轴动香车。车马处处尽成阴,班荆促席对芳林。藤杯屡动情仍畅,翠樽引满趣弥深。山阳倒载非难得,宜城醇醪促须斟。半醉骊歌应可奏,上客莫虑掷黄金。

上半写景,下叙叙事,修辞十分细腻工丽,但少警策,正为梁陈间流行的诗风。

梁后期诗坛,以宫体诗为核心的绮艳文学风气真正可以说是笼罩一代,形成一个很大的以绮艳为尚的文人群体。当然,对于这个文人群体的评价,还要有所分析。一般的印象,认为梁代宫体诗人文学绮艳,生活也一定很放

荡,其实不能作这样的推理。值得肯定的是,他们对于文学的追求还是很执着的。因此,当梁代灭亡、而这个文人群体也随之解体之后,群体中的一些成员,在经历家国沦亡、流离颠沛的生活之后,精神和文学都有了升华。如萧纲、萧绎的临终诗,庾肩吾、萧绎等人乱后之作,都有愀怆之音。肩吾《乱后行经吴邮亭诗》,重现关怀时事、风尘枵触之气,首联“邮亭一回望,风尘千里昏”,实高浑响亮,惜后段不称耳。这也是因为宫体诗人从香温玉软的创作境界,突然坠入风尘战伐之中,来不及酿成一种真正慷慨悲凉的气质。所以究竟不能实现闻一多先生所说的宫体之自赎。这一历史使命,得由王褒、庾信等人北诗人来完成。宋代诗人田锡有两句诗说得很有些道理:“莫嫌宫体多淫艳,到底诗狂罪亦轻。”<sup>①</sup>对于像梁陈宫体诗这一类传统所称艳体文学,有些评论家为了肯定它,一定将它说成含有个性解放之类深刻的思想内蕴,是没有必要的;但批评得一无是处,甚至视之为亡国的祸根(如初唐史家之论),也是不正确的评价。

---

① 田锡《吟情》,《全宋诗》卷四十一。

## 第八章 陈代诗风

### 第一节 陈代诗风总论

陈代文学完全是承梁代而来,其基础即来自梁代。梁代不仅本朝文学兴盛,而且直接成了陈代文学的基础。活跃在陈代的主要文学家,像阴铿、徐陵、江总等,都可以说是借才于前代,而入北朝的庾信、王褒等人,也都是梁代培养的文学家。从这个意义上说,梁代文学竟可以视作南北朝后期文学的策源地与培养基。

陈武帝以低等的地位,凭借军功迅速崛起,在梁的乱局中成为主宰政治的唯一人物,并很快篡位。这完全是魏晋以来以禅让为篡夺的王朝更替恶性循环的结果,即梁帝禅让诏书中所谓“敬禅于陈,一依唐虞宋齐故事”。<sup>①</sup> 陈武帝在政治和军事上应该说比梁武帝强,但是他为帝三载就去世,以后的文帝、宣帝也都有一定的政治与军事经验。尽管如此,陈朝内有梁的阴影笼罩,梁朝各派的复辟一直在进行,外有北周、北齐的强大,其疆域蹙于梁,政治上实在难以造成哪怕是虚假的升平气象。而陈后主“生深宫之中,长妇人之手,既属邦国殄瘁,不知稼穡艰难。初惧阽危,屡有哀矜之诏,后稍安集,复扇淫侈之风。宾礼诸公,唯寄情于文酒,昵近群小,皆委之以衡轴”,<sup>②</sup>所以在与强手交锋时,不堪一击。

后主前面诸帝,并无文学的才能和兴趣。但当南朝文学兴盛之世,亦能

---

① 《陈书》卷一《高祖本纪上》。

② 《陈书》卷六《后主本纪》。

因循前例,维持风雅,略接文学之士,如《陈书·文学传·阴铿》载:“(阴铿)天嘉中,为始兴王府中录事参军。世祖尝宴群臣赋诗,徐陵言之于世祖,即日召铿预宴,使赋新成安乐宫,铿援笔便就,世祖甚叹赏之。”但与齐梁两代帝王的崇文不能相比,《南史·文学传序》在叙述梁代崇文之盛后,即云“至有陈受命,运接乱离,虽加奖励,而向时之风流息矣”。而此时北朝君王对文学的热情反而十分高涨,王褒、庾信等人所受礼接,远过于徐陵、张正见诸人,于是陈代文学,反不如北朝的周、齐文学。故史家认为从陈朝开始,南北朝文学的重心转向北朝。如曹道衡、刘跃进《南北朝文学编年史》卷五叙陈朝,即冠以“南衰北盛格局的形成”一题。<sup>①</sup>总揆而观,此期南北朝文学,都是以梁代文学为基础,但入北诸家,在政治上、地域上经历巨大的变迁,不仅外部的生活环境完全不同于南方时期,内心世界更遭遇深刻的刺激,所以其文学较之前期有飞跃的发展。而入陈、入后梁的文学家,所经历的只是南北朝士人所惯经的朝局变更,士族社会的基本结构并没有根本的变化。由于这种情况,入陈诸家的文学,也不可能相对于前期的大变化,其基本作风,无非是从梁代诗风中沿流而下。

但是,南朝毕竟为文学繁盛之本营,陈朝崇文之风虽不如齐梁,但由梁入陈的众多文学家自然地延续了齐梁文风。其于诗歌方面,可述者有二:一、梁武时代,崇儒佞佛,武帝又不好永明声律之说,诸家并有崇尚晋宋典则之遗风者,故诗风较为总杂,佛音、儒讲,时入诗篇,致招宫体诸家之异议,而矫枉过正,又坠淫丽。陈代前期之诗家,多为由齐入梁之秀士,其受君主王侯之礼接虽不如梁代,但同时统治者对诗歌创作风气的干预也大为减少,所以此期诗家,于艺术之追求更趋内在。其中的一些诗家,也表现出在野派独立自主的创作性格来,统治者与群体对诗歌的规范力,实有削弱。如阴铿的诗歌创作,就是独立性很强的一种艺术探索。二、梁代艳丽诗风的盛行,与君王的爱好有很大的关系。陈代虽沿梁风,但前期诸家叠经丧乱,文学的趣味实有变化,所以陈初艳丽诗风有所减弱,此亦陈诗不同于梁诗的一方面。三、陈诗艺术的主要成就,在于近体诗艺术系统进一步的发展。此期的诗风,主要的体制

<sup>①</sup> 曹道衡、刘跃进:《南北朝文学编年史》,第549页。



已经完全转为新体。许学夷评梁陈之际诗歌体制云：“五言自梁简文、庾肩吾以至陵、信诸子，声尽入律，语尽绮靡，其体皆相类”，<sup>①</sup>这一判断，基本上是正确的。近体虽然开创于永明诗人，但其普及与进一步完善，则是在梁大同以后，陈代诗家在诗歌发展史上的主要贡献，就在近体诗艺术方面。但是许氏评梁陈之际包括阴铿在内的诗，概以“声尽入律，语尽绮靡”，显得不太全面。梁自大同以降，果然是宫体绮靡流行；但同时还有崇尚雅正格调的一种诗风。绮靡与雅正，有时同时存在于一个诗人的不同诗体之中。陈后主叔宝在当太子时，与江总书中说到日常的创作情况：“吾监抚之暇，事隙之辰，颇用谈笑娱情，琴樽间作。雅篇艳什，迭互锋起。”<sup>②</sup>齐梁之际艳诗流行，梁陈更盛，但是各种传统的雅正、清新诗风同时也在发展，即使是梁陈典型的宫体诗人如徐、庾、萧纲、萧绎以及江总、陈后主等人，也都是采取雅篇艳什同时创作的策略。在萧纲、萧绎宫体集团解体之后，陈后主宫体集团尚未形成之前的梁陈之际诗坛上，崇尚雅正格调的诗学意识，在不少诗人身上都有不同程度的体现。这一创作趋势所表现的成就，不仅在于声律婉附、属对工巧，而且还追求气骨之树立、意境的清新。虽然还没有达到盛唐诗声律与风骨、意象完美结合的境地，未臻自然、性情为诗的高度，但却是朝着这个方向发展的。如果结合同时的北朝诸家近体之作观之，更可知此期为近体诗美学品格提高的重要时期。

陈朝后期，“后主嗣业，雅尚文词，傍求学艺，焕乎俱集。每臣下表疏及献上赋颂者，躬自省览，其有辞工，则神笔赏激，是以缙绅之徒，咸知自励矣。”<sup>③</sup>又《陈书·岳阳王叔慎传》：“后主尤爱文章，叔慎与衡阳王伯信、新蔡王叔齐等日夕陪侍，每应诏赋诗，恒被嗟赏。”可见陈朝宫室内外，作诗风气仍盛；赏接鼓励，一如萧梁，乱后文风又复兴盛，实为南朝文风之殿军。但后主爱好斯文与好乐色荒并行，宫体之风，复炽于时，而品格之流滥，实有过于梁代中后期。故李义山之咏，有“满宫学士皆颜色，江令当年只费才”<sup>④</sup>之讥。而后主诗

① 许学夷：《诗源辩体》，第131页。

② 《陈书》卷二十八《文学传·陆瑜》。

③ 《陈书》卷二十八《文学传序》。

④ 冯浩：《玉谿生诗集笺注》，上海古籍出版社，1979年版，第683页。

云：“文学且列筵，罗绮令陈后。干戈幸勿用，宁须劳马首”，不啻自我招供。南朝统治者藉文学与声色逃避现实政治危机的心态，在这里反映得最为典型。

陈代后期的宫体诗创作是与宫廷的新声艳曲相联系的，《陈书·后妃传》：“后主每引宾客对贵妃等游宴，则使诸贵人及女学士与狎客共赋新诗，互相赠答，采其尤艳丽者以为曲词，被以新声，选宫女有容色者以千百数，令习而歌之，分部迭进，持以相乐。其曲有《玉树后庭花》、《临春乐》等，大指所归，皆美张贵妃、孔贵嫔之容色也。”又“（何）胥，后主时为太常令，采宫中艳诗被之管弦，以为新曲。”<sup>①</sup>这种与音乐结合的诗歌创作，一定程度上促使了诗体的发展，陈代七言歌诗创作质与量的提高，就与这个背景有关系。另外，谐合新声、采诗入乐，对近体诗创作也有一定的刺激作用。永明体的产生，本来就与齐代乐章新声的制作有关，与声律的讲究、入乐的需要有一定的关系。陈代宫廷诗人作品入乐机会的增加，也刺激了他们更加自觉地追求声律艺术。

以后主、徐陵、江总为代表的陈代宫体诗，虽然出于梁代，但其风格更为绮靡，意趣更为荡逸，所以历来对其评价，较梁代宫体更低。但是从写作的艺术上讲，梁代宫体多用丽典，表现女性之美，多出于一般化，流于平面。陈后主与江总等狎客诗人，与张丽华、孔贵嫔等宫廷妃嫔美女直接唱酬，有真实的模特，所以其表现女性之美、绮艳之事，更有活色生香的效果，在艺术形象的创造上不能不承认是有所发展的。

## 第二节 由梁入陈诸家：徐陵、张正见、周弘正、沈炯

### 一、徐陵

徐陵（507—583）在梁代时与庾信齐名，太清二年（548）出使东魏，值侯景之乱，留滞难返，齐受魏禅，陵迫切求归南方。梁绍泰元年（555），始随贞阳侯萧渊明还。徐陵在梁为宫体之后劲，刘肃《大唐新语》：“梁简文为太子，好作

<sup>①</sup> 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗·陈诗》卷六“何胥”。

艳诗,境内化之,浸以成俗,谓之宫体。晚年改作,追之不及,乃令徐陵撰《玉台集》,以大其体。”<sup>①</sup>所谓“大其体”,是将当代的绮艳诗风追溯到汉魏乐府、古诗中的言情之作,同时也有学习汉魏言情体的意图。如果此说可信,则梁末宫体诗人团体中,在创作上实有反思复雅之意。徐陵作品,所存不多。北周滕王宇文逌作庾信集序,说庾信的作品“昔在扬都,有集十四卷,值太清罹乱,百不一存”。<sup>②</sup>侯景乱时,徐陵也不在梁朝,则其此期作品,大概也像庾信一样,百不存一。五言《山斋诗》、《奉和山池诗》、《山池应令诗》、《奉和简文帝山斋诗》诸首,为徐氏在梁时所作的雅调。盖梁陈间诗,虽然艳体流行,但仍有一种雅调,以写山池苑囿之游为内容,在当时是属于比较清新雅正的一体。

徐陵乐府诗所存较多,旧体以赋横吹曲名为主。徐氏乐府风格,旧体未尽绮靡,时有豪宕之气,其中如《出自蓟北门行》、《关山月》、《折杨柳》、《陇头水》等,写别离之情较多实感,不无苍凉之气,实可为南北流离、梁陈更代之际诗风变化之一例。《出自蓟北门行》:

蓟北聊长望,黄昏心独愁。燕山对古刹,代郡隐城楼。屡战桥恒断,长冰堑不流。天云如地阵,汉月带胡秋。渍土泥函谷,授绳缚凉州。平生燕颌相,会自得封侯。

此诗虽为赋题乐府,但其写景抒情,比一般的齐梁赋题乐府较有实感,应该是徐陵留滞北齐时期的作品。又如其《折杨柳》、《陇头水》诸诗所写征夫思妇别离之情,也应该是作者南北睽离时期实际情感的表达。如《关山月》:

关山三五月,客子忆秦川。思妇高楼上,当窗应未眠。星旗映疏勒,云阵上祁连。战气今如此,从军复几年。

① 刘肃撰,许德楠、李鼎霞点校:《大唐新语·公直》,中华书局,1984年版,第42页。

② 倪璠:《庾子山集注》卷首,第66页。

此诗置之唐人集中,亦不逊色。所谓“徐、庾之流丽”,指的正是这种风格。与纯粹的宫体相比,实感增加,于精工巧丽中,又略存浑灏之气,其风格与庾信晚期诗作,有相似之处。新体如《乌栖曲二首》,其二云:

绣帐罗帷隐灯烛,一夜千年犹不足。唯憎无赖汝南鸡,天河未落犹争啼。

刘宋时民歌《读曲歌》云:“打杀长鸣鸡,弹去乌臼鸟。愿得连曙不复明,一年都一晓。”徐陵此诗,脱胎于此。正如《玉台新咏》选取汉魏以来情艳诗作“以大其体”,徐陵此诗取民间情诗之骨,寄梁陈宫体之魂,正所谓“以大其体”。《杂曲》为七言歌行体的新声艳曲,观其咏张丽华之事,则知为入陈后所作。七言歌行盛于梁末宫廷,徐陵此诗风格之新艳,实过于梁元帝、王褒等人:

倾城得意已无俦,洞房连阁未消愁。宫中本造鸳鸯殿,为谁新起凤凰楼。绿黛红颜两相发,千娇百念情无歇。舞衫回袖胜春风,歌扇当窗似秋月。碧玉宫妓自翩妍,绛树新声最可怜。张星旧在天河上,从来张姓本连天。二八年时不忧度,旁边得宠谁相妒。立春历日自当新,正月春幡底须故。流苏锦帐挂香囊,织成罗幌隐灯光。只应私将琥珀枕,暝暝来上珊瑚床。

梁陈时期的这类歌行,因为仍有音乐的根据,并非专以铺陈词语、堆用丽典见长。

徐氏五言诗,一部分是应俗的艳体,如《走笔戏书应令诗》、《春情诗》、《奉和咏舞诗》、《和王舍人送客未还闺中有望诗》等,形容艳姿娇态,多含荡逸之意,正是当时流行的宫体。其能以宫体流艳之笔写山水之景者,则有《春日诗》:

岸烟起暮色,岸水带斜晖。径狭横枝度,帘摇惊燕飞。落花承步履,流涧写行衣。何殊九枝盖,薄暮洞庭归。

此诗首联有气韵,但描写的内容略感重复,正是梁陈人巧绮之笔。五、六两句物体虽艳,但“流涧写行衣”,写景在虚实之间,形象颇见创新之功。徐陵的作品,即使是宫体绮艳之类,也能够较多地摆脱隶事数典和程式化写作模式,表现出对艺术实感的追求。其雅体如入陈后所作《同江詹事登宫城南楼诗》,则不但属对工稳,且求气象雄浑,如“壮志谐风雅,高文会斗枢”。友朋送行叙别之作,多写江山物色,不无惆怅之气,如《秋日别庾正员诗》:“征途愁转旆,连骑惨停镳。朔气凌疏木,江风送上潮。青雀离帆远,朱鸢别路遥。唯有当秋月,夜夜上河桥。”<sup>①</sup>又其写景之句,如“野燎村田黑,江秋岸荻黄”(《新亭送别应令诗》),其风格与阴、何两人也有接近的地方。可见徐陵在艳体之外,也有对高格雅调的追求,但不如阴、何和庾信造诣之高。徐陵“弱龄学尚,登朝秀颖。业高名辈,文曰词宗”。<sup>②</sup>史称其入陈以后,被推为“一代文宗”,“其文颇变旧体,缉裁巧密,多有新意。每一文出,好事者已传写成诵。”<sup>③</sup>可见其入陈之际的诗歌,在风格上有一种变化。只是绮艳之风积习已深,撼动非易,加之时人的观念并无自觉的变化,所以没有出现全新的一种诗风。

## 二、张正见

张正见,生卒年未详。史称陈太建中卒,<sup>④</sup>年四十九。曹道衡、沈玉成《中国文学家大辞典·魏晋南北朝卷》认为应是524—528之间(梁普通后期至大通初)出生。《陈书》本传说张正见“有集十四卷,其五言诗尤善,大行于世”。可见他在梁陈之际的诗坛上有很重要的地位。正见诗所存甚多,以少警切之句,一向不受重视。严羽《沧浪诗话》云:“南北朝人,惟张正见诗最多,而最无足省发,所谓‘虽多亦奚以为’”。<sup>⑤</sup>清陈祚明《采菽堂古诗选》评张诗“才气络绎奔赴,使事摹花,应手成来,惜少流逸之致。”<sup>⑥</sup>虽然也算是好评,但“少流逸之致”与“无足省发”意思也差不多。胡应麟对严羽的评论提出了不同的看

① 此诗又收入张正见集中。

② 《南史》卷六十二《徐陵传》。

③ 《南史》卷六十二《徐陵传》。

④ 《陈书》卷三十四《张正见传》。

⑤ 郭绍虞:《沧浪诗话校释》,第221页。

⑥ 陈祚明:《采菽堂古诗选》卷二十九,第970页。

法,认为“张正见诗,华藻不下徐陵、江总,而声骨雄整乃过之。唐律实滥觞此,而资望不甚表表。严氏谓其虽多亦奚以为,得无以名取人耶?”<sup>①</sup>诸家之论,严氏以上乘论诗,着眼于诗整体的艺术效果;陈祚明作为清初诗评家,在强调艺术效果外,同时也注意法度、技巧等艺术因素;胡应麟着重于梁陈至初唐的律诗艺术发展史。张正见的诗,从音律、对仗、用事、咏物、赋题来看,以当时的标准,实可称精工流丽,较少蹇涩之感。其内容、格调也属于梁陈之际的雅体,然雕琢之工多,清逸之致少,如:

春楼曙鸟惊,蚕妾候初晴。迎风金珥落,向日玉钗明。徙顾移笼影,攀钩动钏声。叶高知手弱,枝软觉身轻。人多羞借问,年少怯逢迎。恐疑夫婿远,聊复答专城。(《采桑》)

洛阳美年少,朝日正开霞。细蹠连钱马,傍趋苜蓿花。扬鞭还却望,春色满东家。井桃映水落,门柳杂风斜。绵蛮弄清绮,蛱蝶绕承华。欲往飞廉馆,遥驻季伦车。石榴传马瑙,兰肴奠象牙。聊持自娱乐,未是斗豪奢。莫嫌龙驭晚,扶桑复浴鸦。(《轻薄篇》)

虽然作者也是立意表现人物与事物的形象,但他的写物,不能直寻自然,而是受宫体的唯美观念支配,所创造的形象中缺少自然生动的气韵,只有一种装饰的美。这是梁陈诗人基本的努力方向,而其根本性的缺陷,也正在这里。

在写法上,正见诗最大的特点是咏物、赋题之法,其中乐府赋题诗承永明遗法。如《长安有狭斜行》:

少年重游侠,长安有狭斜。路窄时容马,枝高易度车。檐高同落照,巷小共飞花。相逢夹绣毂,借问是谁家。

中间四句,最见其咏物赋题之法,就是描写巷道之窄狭,以出“狭斜”二字之意。齐梁时代,物欲高涨、精神沉沦,人们的观察方式、审美体验,也是典型物

① 胡应麟:《诗数》外编卷二,第148页。

化的。所以诗歌中最流行的是形似咏物之风,不仅具有完整的感性形象的“物”是咏物的对象,而且写人、叙事也都咏物化了,这实是宫体的特征。正见诗当梁陈之际梁代宫体艳情诗风稍为退潮、而新一轮淫艳诗风未起之时,其诗品相对来说是较为纯正的,但其形似咏物之法与宫体诸家并无二致。

梁陈之际,还出现了以古人诗句为题的“赋得”体,实为齐梁古乐府赋题诗之推广。张正见集中,此类作品近二十首。这类作品,也有赋事的,如《赋得落落穷巷士》:

扬云不邀名,原宪本遗荣。草长三径合,花发四邻明。尘随幽巷静,  
啸逐远风清。门外无车辙,自可绝公卿。

虽用左思诗句,但体制、赋事、写景,纯为齐梁新法,除了声律略不同外,与五律诗已无大差别。这类诗的题目多用古人写景名句,最典型地体现了梁陈形似写物、兴寄不存的诗风。如张正见《赋得岸花临水发》:

奇树满春洲,落蕊映江浮。影间莲花石,光涵濯锦流。漾色随桃水,  
飘香入桂舟。别有仙潭菊,含芳独向秋。

所谓雕琢风云之色、月露之形,这类诗最为典型,延续至初唐仍是这样。其审美趣味,全在绮丽精典、整体线条流畅、画面着色均匀。但因为包含着的主体性内容只有一种愉悦的审美体验,而缺乏与社会生活相对应的情感、思想,所以就缺乏感发、联想的效果。另外,其修辞造句虽已备极工巧,但写景、造境缺乏富于个性的、独特的创造,也就是不够奇警。这是齐梁型诗歌在艺术上的局限。

张正见诗的体制以新体为多,大部分都是五言八句的声律体,可见梁陈之际,今体已经成为诗坛的主要体制,晋宋旧体已经完全消沉。其长篇之诗,如《御幸乐游苑侍宴诗》、《重阳殿成金石会竟上诗》也多用声律、对仗之体,妃黄俪白,时为壮丽之语,为初盛唐人应制即景一类排律之前导。

### 三、沈炯、周弘正、周弘让

由梁入陈的重要诗人,还有沈炯、周弘正、周弘让等人。他们的诗多梁末之体,缺少个性化的风格,与张正见接近。

沈炯(502—560)字叔明,为梁代后期的重要文士。梁陈之际历经丧乱,先陷侯景将宋子仙,江陵陷后又入西魏,后返南朝。因其经历丧乱,感伤国家与个人身世的盛衰之变,故其诗赋多感时伤乱的内容。其中《长安少年行》一诗,写长安游侠少年道逢一老翁,自称奕叶贵显,却于临老之年身遭朝市之变,子孙冥灭,乡间变改。作者假借汉代之事,实际上是写梁朝灭亡时一些高门士族的遭遇。《长安还至方山怆然自伤诗》写亲身经历的乱离事实,是梁末难得的写实之诗:

秦军坑赵卒,遂有一人生。虽还旧乡里,危心曾未平。淮源比桐柏,方山似削成。犹疑屯虜骑,尚畏值胡兵。空村余拱木,废邑有颓城。旧识既已尽,新知皆异名。百年三万日,处处此伤情。

经历了丧乱的诗人,终至于华绮落尽,用朴素的语言写内心伤痛之感。沈氏其他作品如《独酌谣》、《望郢州城诗》,也都是感伤离乱之作。可以说,他是梁末丧乱诗风转向写实的代表诗人。清代诗人吴伟业的《通天台》杂剧,就是写沈炯感伤梁朝灭亡、号哭通天台的故事。虽属虚构,但也说明吴氏感受到沈炯作品中的这种情感气质。<sup>①</sup>

周弘正(496—574)为梁陈间著名的儒学家,尤长于易学,“特善玄言,兼明释典,虽硕学名僧,莫不请质疑滞。”<sup>②</sup>弘正处梁陈宫体盛行时代,集中虽有《看新婚诗》这样的略染时风之作,但整体诗风雅正。其《还草堂寻处士弟诗》可为代表:

<sup>①</sup> 李学颖点校:《吴梅村全集》(下),上海古籍出版社,1990年版。

<sup>②</sup> 《陈书》卷二十四《周弘正传》。



四时易荏苒，百龄倏将半。故老多零落，山僧尽凋散。宿树倒为查，  
旧水侵成岸。幽寻属令弟，依然归旧馆。感物自多情，况乃春莺乱。

此诗不尚隶事及藻饰，即目而书，应感而言，实为摆脱时风之作，结句最有意象，而不失自然。弘正短诗如《陇头送征客诗》：

朝霜侵汉草，流沙度陇飞。一闻流水曲，行住两沾衣。

《于长安咏雁诗》：

南思洞庭水，北想雁门关。稻粱俱可恋，飞去复飞还。

两诗意象苍浑，音节清畅，章法婉转而顿挫，三四相递而下，结处语崭然而意飞越。细玩章法，可知唐人绝句之所出。对于结构艺术的讲究，实为齐梁诗歌艺术之一成绩。

周弘让为周弘正弟，生卒年未详。“性简素，博学多通”，<sup>①</sup>曾隐逸修道，有游仙诗《春夜醺五岳图文诗》，其中“香烟百和吐，灯色九微清”一联妙得神理。其《赋得长笛吐清气》，则为乱世感怆之作。弘让弟弘直亦知名于世，存诗唯《赋得荆轲诗》一首，为梁陈间咏史佳作：

荆卿欲报燕，衔恩弃百年。市中倾别酒，水上击离弦。匕首光凌日，  
长虹气烛天。留言与宋意，悲歌非自怜。

此诗五六两句见气象，三、四尤有雅正深稳之韵。观此可见，梁陈丧乱之际，士大夫中人不无感激之气，发而为诗，为愀怆之音、风骨之体。

---

<sup>①</sup> 《陈书》卷二十四《周弘正传》。

### 第三节 阴铿超越时流的艺术造诣

梁陈之际最重要的诗人,应推阴铿。阴铿生卒年未详。姚思廉《陈书·文学传》末附阴铿传,甚简略,“时武威阴铿,字子坚,梁左卫将军子春之子。幼聪慧,五岁能诵诗赋,日千言。及长,博涉史传,尤善五言诗,为当时所重。释褐梁湘东王法曹参军”。侯景乱中,阴铿曾为贼所擒,后被救获免。(陈文帝)“天嘉中,为始兴王府中录事参军。世祖尝宴群臣赋诗,徐陵言之世祖,即日召铿预宴,使赋新成安乐宫,铿援笔便就,世祖甚叹赏之。累迁招远将军、晋陵太守、员外散骑常侍,顷之卒。有集三卷行于世”。<sup>①</sup> 阴氏为由北入南的军功家族,《梁书·阴子春传》:“晋义熙中,曾祖袭随高祖南迁,至南平,因家焉。”晋宋之际由北入南的边鄙地区人物,不管原来的家族背景如何,在南朝门第社会中,都以次门、役门视之。所以,阴铿实际上也是属于寒素族的诗人,其在梁代虽已以五言诗为当时所重,但入陈后仍待文宗徐陵的推荐方为陈文帝所知,也可证明其文学虽优,但在门第社会中缺少地位与声望。

自杜甫“颇学阴何苦用心”<sup>②</sup>之句出,阴、何更成为诗歌史上受人关注的诗人,黄山谷写赠高子勉的诗句,也说“寒炉余几火,灰里拨阴何”<sup>③</sup>。阴、何诗,总体上继承永明诗人的艺术而更加以发展,在将永明声律更加熟练运用的同时,使声律这项新的作诗技术与语言艺术更加有机地结合起来。他们作诗,都十分注意艺术上的锤炼,追求精到的表现,有些诗句精妙入神。但何逊诗一部分还是晋宋体调,阴铿则可以说全用永明以来的体调而加以精细化,所以后世有视其为近体之祖的。如宋黄伯思即云:“阴铿风格流丽,与孝穆、子山相长雄,乃沈、宋近体之椎轮也。”<sup>④</sup>胡应麟、许学夷对阴诗评价不高,然胡氏认为“近体之合,实阴兆端”<sup>⑤</sup>,许氏认为“铿五言声尽入律,语尽绮靡,声调既

① 《陈书》卷三十四《阴铿传》。

② 仇兆鳌:《杜诗详注》卷十七,第1515页。

③ 黄庭坚《次韵高子勉十首》其四,《黄山谷诗集·内集》卷十六,第169页。

④ 黄伯思《东观余论·跋何水曹集后》,程毅中主编《宋人诗话外编》据《邵武徐氏丛书》本选录,北京国际文化出版公司,1996年版,第369页。

⑤ 胡应麟:《诗薮》外编卷二,第154页。

卑于逊,而累语复多。以全集观自见”。<sup>①</sup> 阴铿因处宫体流行之时,所以风格较何逊更加流丽一些;但他并不以艳情为主要的表现对象,而是仍然坚持高雅的趣味,重在创造真正精工的诗艺,这是很难得的。因为宫体盛行之后,好多诗人都将心思放在怎么将诗写得艳丽,追求的是一种镂金错采的装饰之美。而阴铿虽然在重视声律与对仗方面与时流同趋,但其最高造诣并非局限于此,而是体物入神,创造出气韵生动的诗境,因此能超越时流。

阴铿诗整体的艺术造诣,表现在声律、对仗与意境的统一,具体的说,就是句法凝炼,对仗工整而有力,结构有机而完整,整体上显示出近体诗艺术的美感特征。如《新成安乐宫》:

新宫实壮哉,云里望楼台。迢递翔鸢仰,连翩贺燕来。重檐寒雾宿,  
丹井夏莲开。砌石披新锦,梁花画早梅。欲知安乐盛,歌管杂尘埃。

诗歌原来带有雅颂主旨,但作者着眼的是新成安乐宫这一建筑物的整体形象及蕴含的王朝繁盛的气韵。这种表现目的能否实现,取决于作者能否将诸如声律、对仗、句式、修辞、赋写等各种艺术技巧有机统一,有效地为表现对象服务,它使得新成安乐宫这一原本复杂、混沌的事物,在作者的诗歌里呈现出完整、生动的美感形象,巍峨而壮丽。陈朝立国虽短,但诗歌创作中却曾形成以歌颂王朝气象为主旨的雅颂之作,如张正见《帝王所居篇》、《重阳殿成金石会竟上诗》,又《陈书·姚察传》载江总“尝制《登宫城五百字诗》,当时副君及徐陵以下诸名贤并同此作”。后来在初盛唐时期颇为流行的描写帝京气象、王城繁华的盛世之音,恰恰开始于陈朝这样的时代。阴铿的这首《新成安乐宫》,可以说是陈朝这类诗歌的代表作品。

上面说到,许学夷评论梁陈诗人,多以“声尽入律,语尽绮靡”来概括,其对阴诗的评价也是这样。阴诗虽然有少量作品如《和樊晋陵伤妾诗》、《侯司空宅咏妓诗》未能完全摆脱宫体诗绮靡咏物的格调,但他最有代表性的行旅纪游及友朋赠别之作,有的则完全摆脱了绮靡之格,也超越了消极的藻饰及

<sup>①</sup> 许学夷:《诗源辩体》卷九,第129页。

隶事数典的方法,其技巧完全服务于叙事、抒情、写景这几项目的,创造出真正的诗境:

依然临送渚,长望倚河津。鼓声随听绝,帆势与云邻。泊处空余鸟,  
离亭已散人。林寒正下叶,钩晚欲收纶。如何相背远,江汉与城闾。  
(《江津送刘光禄不及诗》)

苍茫岁欲晚,辛苦客方行。大江静犹浪,扁舟独且征。棠枯绛叶尽,  
芦冻白花轻。戍人寒不望,沙禽迥未惊。湘波各深浅,空轸念归情。  
(《和傅郎岁暮还湘州诗》)

大江一浩荡,离悲足几重。潮落犹如盖,云昏不作峰。远戍唯闻鼓,  
寒山但见松。九十方称半,归途讵有踪。(《晚出新亭诗》)

客行逢日暮,结缆晚洲中。戍楼因嵯险,村路入江穷。水随云度黑,  
山带日归红。遥怜一柱观,欲轻千里风。(《晚泊五洲诗》)

上面这些诗,是沿着以小谢为代表的永明纪行诗的艺术传统而来的。基本的写作方法,是从特定的时间、空间入手,兼用叙事、写景、抒情三种方法,创造出一个立体的境界。这个境界,不仅反映了客观世界的各种景物,而且充满作者对它们的主观感觉。这些诗的结构,也是随景物描写与诗人的观察角度、情感流程而展开的,因此是整体的、有机的。如第一首诗,紧紧抓住江津送人不及这个主题,每一句诗都是紧扣主题的,其中所体现的景物的延伸与作者情绪的流程完全是一致的。这种写诗艺术,可以说已经突破齐梁体的艺术程式了。陈祚明对阴诗这种超越时流、戛戛独造的艺术成就有精彩的评论:“阴子坚诗声调既亮,无齐、梁晦涩之习,而琢句抽思,务极新隽,寻常景物,亦必摇曳出之,务使穷态极妍,不肯直率。此种清思,更能运以亮笔,一洗玉台之陋,顿开沈、宋之风。”<sup>①</sup>

阴铿继谢朓、何逊之后,对五言诗写景艺术作出了杰出的贡献。齐梁写景,普遍受唯美倾向影响,取象偏于艳丽,描写流于平面。阴诗写景使用活

<sup>①</sup> 陈祚明:《采菽堂古诗选》卷二十九,第946页。

法,特点是从不将景物作为静止、平面的对象来表现,而是立体的、有角度与位置关系的,并且是动态的、瞬息变化的。这样的写景艺术,体现的是一种发现的、创造性的审美效果,创造出的是境界和神韵。上举诸诗,不乏这方面的例子,其余如“寒田获里静,野日烧中昏”(《和侯司空登楼望乡诗》),“行舟逗远树,度鸟息危樯”(《渡青草湖诗》),“迴坟由路毁,荒隧受田侵”(《行经古墓诗》)。总之,其写景佳句,都给人锤炼入神的感觉,明显地从形似转向传神,这是阴诗造诣最高、独有千秋的地方。至其流丽俊逸之句,前人所谓妍练之体,如“洞庭春溜满,平湖锦帆张。沅水桃花色,湘流杜若香”(《渡青草湖诗》),“莺啼歌扇后,花落舞衫前”(《侯司空宅咏妓诗》),“春近寒虽转,梅舒雪尚飘。从风还共落,照日不俱消”(《雪里梅花诗》)等,体物新巧,虽出于宫体一派,但其造诣都远出齐梁一般作手之上。总之他的诗在整体上给人以很成熟的感觉,败笔很少。在齐梁以降的南北朝诗人中,真正能达到这种造诣的,只有谢朓、何逊、庾信和阴铿这几位,所以杜甫对他的推崇是有理由的。

## 第四节 陈朝后期的诗家

### 一、陈叔宝、江总

陈代后期,后主陈叔宝(553—604)好文学,节时朝会,与诸臣频繁地举行赋诗活动。其所用诗题,大略见于后主诗集中,如《立春日泛舟玄圃各赋一字六韵成篇》、《上巳宴丽晖殿各赋一字十韵诗》之类,今所存者,尚有十余题,则殿阁诗风之盛可知。陈叔宝此类诗,虽然间涉艳事,但总体上看,还是以雅正为旨归。其风格绮丽而鲜明,尤其长于结构,诗句之间,能俯仰成势,相映生趣,如“绮殿三春晚,玉烛四时平。藤交近浦暗,花照远林明”(《上巳玄圃宣猷堂楔饮同共八韵诗》),“芳景满辟窗,暄光生远阜。更以登临趣,还胜袪楔酒。日照原上桃,风摇城外柳。断云仍合雾,轻霞时映牖。远树带山高,娇莺含响偶。一峰遥落日,数花飞映綬。度鸟或遛檐,飘丝屡薄藪”(《上巳宴丽晖殿各赋一字十韵》)。他处近体诗艺术趋向成熟的时期,在诗歌艺术上达到了较高的水平,一些宫囿宴游诗歌,不但善状景物,而且不乏清新与雅韵。如《晚宴文思殿诗》:

晚日落余晖，宵园翠盖飞。荷影侵池浪，云色入山扉。萤光息复起，暗鸟去翻归。乐极未言醉，杯深犹恨稀。

他的五言诗基本上能做到声律和谐、意象鲜明，在梁陈诗人中，够得上名家的水准。个别诗句甚至初具风骨与气象，如“天回浮云细，山空明月深”（《同江仆射游摄山栖霞寺诗》），“云生剑气没，槎还客宿遥”（《同管记陆瑜七夕四韵诗》），“日月光天德，山河壮帝居”（《入隋侍宴应诏诗》）。“日月”这一联是国亡降隋后所作，从知人论世的角度来看，此诗不仅谄媚之极，而且可谓毫无心肝。但单就诗句而言，不能不评为沉雄壮丽之语。后来唐太宗李世民《帝京篇》“秦川雄帝宅，函谷壮皇居”，<sup>①</sup>骆宾王《上吏部侍郎帝京篇》“山河千里国，城阙九重门。不睹皇居壮，安知天子尊”，<sup>②</sup>都是脱胎于此。他在诗学上的用力之勤虽不如萧纲、萧绎，但造诣是可以与萧纲、萧绎和杨广这几位写宫体诗的君主大体相匹敌的。

陈叔宝的宫体绮艳之作，主要集中于乐府体。大部分的作品，语虽绮艳而意未荡，如《有所思三首》，基本上还属于思妇抒情的范畴，不乏深挚之语：

佳人在北燕，相望渭桥边。团团落日树，耿耿曙河天。愁多明月下，泪尽雁行前。别心不可寄，唯余琴上弦。

但是，陈叔宝的确有一部分格调低俗的作品，如《三妇艳词十一首》，比齐梁人的同题之作语意更为荡逸：“大妇上高楼，中妇荡莲舟。小妇独无事，拨帐掩娇羞。丈夫应自解，更深难道留。”“大妇年十五，中妇当春户。小妇正横陈，含娇情未吐。所愁晓漏促，不恨灯销炷。”这完全已经沦于色情文学了。又如新声乐府《玉树后庭花》：“丽宇芳林对高阁，新妆艳质本倾城。映户凝娇乍不进，出帟含态笑相迎。妖姬脸似含花露，玉树流光照后庭。”其中明显地暗示着一种色情的意图。总之，叔宝等人的宫中行乐之诗，完全是一种艳淫之声，

① 吴云、冀宇校注：《唐太宗全集》，天津古籍出版社，2004年版，第5页。

② 陈熙晋：《骆临海集笺注》卷一，上海古籍出版社，1985年版，第6页。

词色近于糜烂,没有任何有益人性的积极意义,只是将活生生的现实的人换写成一个没有任何精神与个性的色情符号,所以在文学形象的创造上也同样没有什么积极的意义。

江总(519—594)字总持,唐人最喜说此人,李商隐就曾以杜牧之比江总,《赠司勋杜十三员外》称“杜牧司勋字牧之,清秋一首杜陵诗。前身应是梁江总,名总还曾字总持”。<sup>①</sup>刘禹锡《江令宅诗》亦称其为“南朝词人北朝客”。大概在唐人印象中,江令虽乏风骨,却有才华,是形象楚楚动人的纯粹文士,并且深惜他没有遇到一个更好的文学时代和东道主,终于成为文学的狎客弄臣,虽显贵而仍是一个悲剧。江总出身于从东晋延续到梁陈的门阀士族,祖江蒨为梁光禄大夫,有名当代。他自己早年操行、文学都负盛名。史载“梁武帝撰《正言》始毕,制《述怀诗》,总预同此作,帝览总诗,深降嗟赏”。“尚书仆射范阳张纘,度支尚书琅邪王筠,都官尚书南阳刘之遴,并高才硕学。总年少有名,纘等雅相推重,为忘年友会。”侯景乱起,江总与大多数士大夫一样遭遇乱离,曾避地会稽、广州。入陈后,江总主要是依附陈叔宝,为其文学侍从,声名渐高,“辞宗学府,衣冠以为领袖”。史称“总笃行义,宽和温裕。好学,能属文,于五言、七言尤善,然伤于浮艳,故为后主所爱幸。多有侧篇,好事者相传讽玩,于今不绝。后主之世,总当权宰,不持政务,日与后主游宴后庭,共陈暄、孔范、王瑳等十余人,当时谓之狎客。由是国政日颓,纲纪不立。有言之者,以罪斥之。君臣昏乱,以至于灭。”<sup>②</sup>江总的人生与文学发展道路,在南朝士族文士中是有一定的典型性的。凡士族名士,早年都以行义、文学邀名,好像有所树立。但这种按照门阀士族的名场所标榜的所谓行义之士,并非个人独立植立的贞刚坚定的人格修养,实际上具有相当程度的虚伪性。所以他们的人生道路与文学道路,往往是随俗浮沉,逐势高低。

梁陈之际的诗坛,有雅正与侧艳两种体制,江总的诗歌虽然“伤于浮艳”、“多有侧篇”,但早年所作五言诗及部分拟古乐府仍多雅正之体,尤其是《秋日登广州城南楼诗》、《赠洗马袁朗别诗》、《诒孔中丞奂诗》、《赠贺左丞萧舍人

① 冯浩:《玉谿生诗集笺注》,第397页。

② 《陈书》卷二十七《江总传》。

诗》、《遇长安使寄裴尚书诗》、《别南海宾化侯诗》等作品，继承齐梁纪行、赠别之作的传统，多写流寓及羁思。如《赠洗马袁朗别诗》：

贾谊登朝日，终军对奏年。校文升广内，抚剑入崇贤。奇才殊艳逸，  
将别更留连。驱车命铙管，拱坐面林泉。池寒稍下雁，木落久无蝉。露  
浸山扉月，霜开石路烟。高谈无与慰，迟尔报华篇。

首四联不但长于叙述，且属对精雅、气格高华，中间“池寒”四句，写景不用雕琢之笔，而自然有神韵。江总富于才华，其诗风虽乏沉挚之气，而能清新流便，辞令翩翩。他还有山寺游览之作，如《游摄山栖霞寺诗》，自称“学康乐之体”，其中如“栖宿绿野中，登顿丹霞杪”、“烟崖憩古石，云路排征鸟。披径怜森沉，攀条惜杳裊”等句，句法修辞，正出于大谢。其他游山寺之作，模仿谢、鲍造语的也不少，这说明江总对晋宋之体有所学习。

齐梁人作汉古题乐府，采用赋题之法，所以其风格的雅正与侧艳也多由题目决定。江总古乐府也有不涉艳词的作品，如《出自蓟北门行》写边塞征行之事，其中“屡战桥恒断，长冰堑不流。天云如地阵，汉月带胡秋”，有苍浑之气；《刘生》：“刘生负意气，长肃且徘徊。高论明秋水，命赏陟春台。干戈倜傥用，笔砚纵横才。置驿无年限，游侠四方来。”刘生据《乐府解题》称：“刘生不知何代人，齐梁已来为《刘生》辞者，皆称其任侠豪放，周游五陵三秦之地。或云抱剑专征为符节官，所未详也。”据徐陵集同题诗中“俗儒排左氏，新室忌汉家。高才被摈压，自古共怜嗟”数句，可知是写汉代儒学家刘歆。但是江总乐府及五、七言诗，实以侧艳之篇为主。其古乐府多变古辞的质朴、深挚为浮艳之词，甚至不少油腔滑调的作品。如《妇病行》：

窈窕怀贞室，风流挟琴妇。唯将角枕卧，自影啼妆久。羞开翡翠帷，  
懒对蒲萄酒。深悲在缣素，托意忘箕帚。夫婿府中趋，谁能大垂手。

汉乐府《妇病行》是一个极为深刻的写实作品，写的是普通百姓面临生死之变的遭遇，正所谓“贫贱夫妻百事哀”。到了江总的这首诗，则是写一个“风流挟



琴妇”在卧病之后羞开翠帷、懒对美酒，一心忧愁从此会失宠于夫婿。即使从表现贵妇的角度来看，这样的诗在感情表现上，也是对真实人性的不负责任的的游戏。宫体侧艳之篇，与严肃地表现女性主题、塑造女性形象的作品差别正在这些地方。当然，江总有些作品，也能真正地表现男女之间的情感主题，如《怨诗二首》之一：

采桑归路河流深，忆昔相期柏树林。奈许新缣伤妾意，无由故剑动君心。

又如《闺怨》：

寂寂青楼大道边，纷纷白雪绮窗前。池上鸳鸯不独自，帐中苏合还空然。屏风有意障明月，灯火无情照独眠。辽西水冻春应少，蓟北鸿来路几千。愿君关山及早度，念妾桃李片时妍。

前面一首七绝，用典甚工，后两句用对仗，正是齐梁歌曲体七绝的普遍作法。后一首短篇的七言歌行，虽然绮语联翩，意趣也不外乎侧艳，但随着诗意的展开，抒情主人公的形象越来越鲜明，诗歌的境界也由单纯的绮艳转为真挚。而且全诗律调清畅，文辞雅洁，意新而语工。这种诗，对后来初唐七言歌行有积极的影响。

陈代诗坛，七言体有了进一步的发展。江总的七言诗近二十首，虽然都可归入宫体绮艳之类，但修辞、立意上还是有许多创造，其律调节奏，比梁代诸家有明显进步。如果单就艺术形式方面的成就来说，江总对七言体的发展是有比较大的贡献的。他的七言，善用前人句法，善用丽典，词藻丰富，意象联翩，但并不堆砌，而是有生动的意趣：

南飞乌鹊北飞鸿，弄玉兰香时会同。谁家可怜出窗牖，春心百媚胜杨柳。银床金屋挂流苏，宝镜玉钗横珊瑚。年时二八新红脸，宜笑宜歌羞更敛。风花一去杳不归，只为无双惜舞衣。（《东飞伯劳歌》）

不仅善用丽典,也长于白描形容,如“谁家”两句、“年时”两句,写初通风情的少女炫色还羞的心理,是比较生动的。其他辞句可摘者,如:“红颜素月俱三五,夫婿何在今追虏。关山陇月春雪冰,谁见人啼花照户。”(《杂曲三首》之一)“皎皎新秋明月开,早露飞萤暗里来。鲸灯落花殊未尽,虬水银箭莫相催。”(《杂曲三首》之二)“长安少年多轻薄,两两共唱梅花落。”“桃李佳人欲相照,摘叶牵花来并笑。”(《梅花落》)“欲题芍药诗不成,来采芙蓉花已散。”(《宛转歌》)“庭中芳桂憔悴叶,井上疏桐零落枝。”(《姬人怨》)仅从修辞来看,都不失为绝妙好词,不独绮艳,兼能生新;不独体物,兼能含情。前举姚察《陈书·江总传》,称其“多有侧篇,好事者相传讽玩,于今不绝”。可见江总这类诗篇,在唐初仍然流传不歇。其原因在于,他虽然伤于浮艳,但确实是一位有创造力的诗人。

## 二、其他陈代诗人

陈代诗人之作,《艺文类聚》、《文苑英华》等书所载甚多,兹据逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗·陈诗》所载,对上述诸名家外的陈代其他诗人,略作评介,以见陈代后期诗风之盛。

傅縡(532—584),字宜事,即阴铿《和傅郎岁暮还湘州诗》之“傅郎”<sup>①</sup>。傅縡存乐府诗三首,其中《杂曲》一首为七言歌行体,《古诗纪》注与江总、徐陵同赋,风格雕绮,如篇首“新人新宠住兰堂,翠帐金屏玳瑁床。丛星不似朱帘色,度月还如粉壁光”,及中段“讶许人情太厚薄,分恩赋念能斟酌。多作绣被为鸳鸯,长弄绮琴憎别鹤。”亦可见陈代歌行艳曲的修辞风格。

祖孙登,生卒年及里籍未详。存诗九首,皆为五言八句,格律基本谐婉。其中《莲调诗》较佳:“长川落照日,深浦漾清风。弱柳垂江翠,新莲夹岸红。船行疑泛迥,月映似沉空。愿逐琴高戏,乘鱼入浪中。”又《赋得涉江采芙蓉诗》有句云:“人来间花影,衣渡得荷香。”逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗·陈诗》卷六祖孙登小传:“仕陈为记室,侯安都引以为客。”《陈书·侯安都传》:“自王琳平后,安都勋庸转大,又自以功安社稷,渐用骄矜,数召文武之士,或

① 曹道衡、沈玉成:《中古文学史料丛考》,中华书局,2003年版,第648页。

射驭驰骋,或命以诗赋,第其高下,以差次赏赐之。文士则褚玠、马枢、阴铿、张正见、徐伯阳、刘蒯、祖孙登,武士则萧摩诃、裴子烈等,并为之宾客,斋内动至千人。”可见侯安都亦为梁末众多文士的东道。又本传称侯安都本人“为五言诗,亦颇清靡”。“清靡”亦为梁陈流行诗格,处于清雅与绮艳之间,如上述祖孙登之作,即为“清靡”风格。安都幕中,大概流行这种风格。《侯安都传》所载幕客,除张正见、阴铿、祖孙登外,其他诸家:褚玠存诗《斗鸡东郊道诗》一首,雕彩中略有风骨。徐伯阳存诗二首,《日出东南隅行》为七言歌行,其中“蚕饥日晚暂生愁,忽逢使君南陌头。五马停珂遣借问,双脸含娇特好羞”数句,为歌行生动之笔;《游钟山开善寺诗》当与阴铿名作《开善寺诗》同时创作。刘蒯存诗十首,诗格较为清雅,其中《泛宫亭湖诗》“孤石沧波里,匡山苦雾中”,《赋得苏武诗》“食雪天山近,思归海路长”,《侯司空宅咏妓诗》“山边歌落日,池上舞前溪”,句法较为秀隽,可证其亦为一时五言作手。

谢朓,陈朝太建十二年为所司荐为吏部侍郎。存诗五首,其中《雨雪曲》一首较佳:“朔边昔离别,寒风复凄切。峨峨六尺冰,飘飘千里雪。未塞袁安户,行封苏武节。应随陇水流,几过空呜咽。”虽乏寄托,但体物浏亮,用典切合圆活,节奏明快,不失为陈诗之佳作。

萧詮,仕陈为黄门侍郎,陈宣帝太建初与李爽、张正见等为文会之友,存诗五首。《巫山高》一首较佳,对后人也有影响:“巫山映巫峡,高高殊未穷。猿声不辨处,雨色讵分空。悬崖下桂月,深涧响松风。别有仙云起,时向楚王宫。”初唐赋题乐府诗,正用此体。其中《赋得婀娜当轩织诗》为七言歌行,梁陈七言多为歌曲,此则为赋得体的徒诗,在体制上值得注意。同时诗人贺循《赋得庭中有奇树诗》、阳缙《侠客控绝影诗》、阮卓《赋得黄鹄一远别诗》,也属于同一体制。这说明此时脱离乐曲的七言体已经初步确立。

贺力牧,生平事迹未详,曹道衡、沈玉成认为“《文苑英华》录其《关山月》诗,置徐陵之前,阮卓之后,当为陈人无疑”<sup>①</sup>。他的另一作品《乱后别苏州人诗》,是陈诗中难得的佳篇:

<sup>①</sup> 曹道衡、沈玉成:《中古文学史料丛考》,第695页。

徘徊睇阖闾，怅望极姑苏。慨矣嗟荒运，悲哉惜霸图。子常终覆郢，宰嚭遂亡吴。石陨星方暗，山崩川自枯。周京摧棫朴，汉社落枌榆。宫毁无巢燕，城空余堞乌。兹邦号端委，多士自相趋。照虎同燕石，光车等魏珠。言离已惆怅，念别更踟蹰。若访任公子，求余东海隅。

此诗所写，应是侯景之乱、梁朝倾覆之事，全诗不但气韵沉郁，而且句法深稳，颇见笔力，也可以视为唐人排律之祖。

陈暄，陈后主为太子时，引为东宫学士，亦为后主宫廷狎客诗人。所存四首皆乐府五言，其中《洛阳道》词彩较为鲜明，为艳体诗中秀俊之篇：“洛阳九逵上，罗绮四时春。路旁避骢马，车中看玉人。镇西歌艳曲，临淄逢丽神。欲知双璧价，潘夏正连茵。”同时的后主宫廷狎客诗人孔范、王瑳等人，所存亦多雕绮之体，但并非侧艳之篇。

## 第九章 东晋南北朝乐府歌辞

南北朝乐府歌辞分别产生在南朝和北朝,具有不同的地域、民俗生活背景,也各有其文学的渊源。这类歌辞最先多出于所谓的“胡夷”(北歌)“里巷”(南歌),后来逐渐流行于城市都会,臻至于成为社会上层(贵族阶层)与宫廷的娱赏之乐。因此而入于乐府、并征入有关的音乐文献,得以流传于后世。民间歌辞这一类民间文学,是最贴近民风、民俗的,南朝风俗人心与北朝不同,因而南北乐歌的风格也截然不同。即以今日而言,西北民歌与西南民歌之风格也是截然不同的。但南北乐歌都具有很强的生命力,艺术上各有天然不可及之魅力,并且在体裁、风格诸方面都有力地影响着南北朝迄唐的文人诗,完全可以视为文人诗的一大民间渊源。唐人乐府,多用南北朝民歌曲调,所以就其诗歌史的地位来讲,仅次于汉乐府。

自东晋十六国以降,文人使用新声曲调、模仿民间歌曲者代不乏辞,本书相关章节已经论述。本章所述对象主要是无名氏作品,一为出自东晋南朝各代乐府新声,以吴声、西曲为大宗;一为出自十六国北朝的乐府歌曲及杂歌谣辞,以《梁鼓角横吹曲》为大宗。

### 第一节 吴声西曲系统的乐府歌辞

#### 一、吴声歌曲的发生及其流行

吴声歌产生于长江下游的吴地,《晋书·乐志》:“吴歌杂曲,并出江南,东晋以来,稍有增广。”<sup>①</sup>郭茂倩《乐府诗集》:“自永嘉渡江之后,下及梁、陈,咸

---

<sup>①</sup> 《晋书》卷二十三。

都建业,吴声歌曲起于此也。”<sup>①</sup>按吴声见于史载,现在所知为东吴时。《世说新语·排调》记载:“晋武帝问孙皓,闻南人好作《尔汝歌》,颇能为否?皓正饮酒,因举觞劝帝而言曰:‘昔与汝为邻,今与汝为臣。上尔一杯酒,令汝万寿春。’”<sup>②</sup>所谓“尔汝歌”,当为吴国当时流行之调,并非只是一首歌,其通常的内容,顾名思义,可知为男女爱悦之曲,与后来晋宋间吴声歌曲以写男女情事为主,正有脉传之关系。可见,所谓“吴声”之吴,原本是指东吴之吴。后来则通称吴地。吴地或称江南,自古代以来,即有其自成一脉的音乐与歌曲,《战国策·秦策》载有“诚思则将‘吴吟’”一语,高诱注“歌吟也”。又《楚辞·招魂》“吴歊蔡讴,奏《大吕》些”<sup>③</sup>,《汉书·艺文志·诗赋略》则有“《吴楚汝南歌诗》十五篇”之著录。而汉乐府相和歌辞之《江南》一调,实为后世咏江南风物诗歌之鼻祖,与三国时吴地歌曲,声气最为接近。然上述诸种,或可视为吴声的渊源或祖祢;只有三国时吴地流行的新声,才是真正与南北朝吴声歌曲一脉相承的。《晋书·乐志》所说的“吴声歌曲,并出江南”,正是此意。西晋灭吴之后,吴声也传入洛阳等地,为上层所赏,郭茂倩《乐府诗集》卷四十六“清商曲辞三”、“吴声歌曲三”中所存《懊侬歌》,郭氏据《古今乐录》,记为西晋石崇妾绿珠所作(本书西晋一章中已经介绍过)。绿珠虽产于南方,然远出广西博白,其能作吴声歌曲,未必是原本土著所长,当是入洛阳后所肄习。歌辞曰:

丝布涩难缝,令侬十指穿。黄牛细犊车,游戏出孟津。

此诗语言俗中见雅,叙事抒情细腻真切,实为较为工丽的乐歌,在艺术上,可能比吴地原生态的“尔汝歌”之类已经有所发展。现存的可以确定为西晋时所作的吴声歌曲虽然只有这一首,但可以窥见其时吴声已经流行于上层,与伎乐相结合。其后至东晋、南朝,吴歌的主体,实非一般民歌,而是以入乐的伎乐歌辞为主体。东晋偏安江左,上层士族,清谈、游山水之外,于世俗之娱

① 郭茂倩:《乐府诗集》卷四十四,第640页。

② 余嘉锡:《世说新语笺疏》,第781页。

③ 洪兴祖:《楚辞补注》,中华书局,1983年版,第211页。

乐,特好吴声,已见前面论东晋文人诗一节。西曲歌处于长江中游汉水流域。郭氏亦云:“西曲歌出于荆、郢、樊、邓之间,而其音节送和,与吴歌亦异,故□其方俗谓之西曲。”<sup>①</sup>

吴声西曲的流行与发展,与六朝时期江南经济的发展是分不开的。关于这一点,历来学者多已注意到。这里依据有关史料再行论述。东汉乐府的兴盛,原本与都市经济和豪富吏民的娱乐生活有很大的关系。<sup>②</sup> 汉末大乱与续后的割据战争严重地破坏了社会经济尤其是都市经济,实为汉魏乐府衰落的重要原因。但东吴立国,却使江南地区的经济得到长足的发展。朱大渭、张泽咸主编《中国封建社会经济史(第二卷)》对三国时期东吴的商业经济有如下论述:

孙吴政权统治时期农业、手工业的发展,促使商业在过去较低的基础上逐步活跃起来。……江南河道纵横,利于水运,加之孙吴政权又多次开凿人工运河,与天然水道相连成网,对于商贾的贩运十分便利。因此,州郡吏民乃至屯田营兵,“皆浮船长江,贾作上下”。<sup>③</sup> 长期作为都城的建业,商业活动最为兴盛,先后设立了大市、东市和北市,置司市中郎将、大市刺奸等官员进行管理。左思《吴都赋》:“水浮陆行,方舟结驷,唱榷转毂,昧旦永日。”记述了江南贩运货物的情况,而“轻舆按辔以经隧,楼船举帆以过肆”更描绘了水乡特有的夹岸设店的境况。<sup>④</sup>

东晋、南朝是江南经济逐步发展的时期,商业活动也随之有长足的发展。……来建康从事贸易的各地客商数量也非常多,“是时贡使商旅,方舟万计。”<sup>⑤</sup>

长江中下游流域经济、生产迅速发展,商业城市出现,娱乐业也随之发

① 郭茂倩:《乐府诗集》卷四十七“清商曲辞四西曲歌上”解题,第689页。

② 详见钱志熙《汉魏乐府艺术研究》上编《汉魏乐府的音乐与诗·壹:汉代社会与乐府艺术》,学苑出版社,2011年版。

③ 《三国志》卷四十八《孙休传》。

④ 朱大渭、张泽咸主编:《中国封建社会经济史》第二卷,第168—169页。

⑤ 朱大渭、张泽咸主编:《中国封建社会经济史》第二卷,第172页。

展。艳冶之风大盛,吴声和西曲就产生于这样的环境中。除商人、民间歌女外,统治阶级也喜欢这种新型的音乐艺术。《懊侬歌》中有这样几首,“江中白布帆,乌布礼中帷。摐如陌上鼓,许是依欢归”。“江陵去扬州,三千三百里。已行一千三,所有二千在。”“长檣铁鹿子,布帆阿那起。侬依安在间,一去三千里。”“暂薄牛渚矶,欢不下延板。水深沾依衣,白黑何在浣。”又《华山畿》中也有这样一首:“相送劳劳渚,长江不应满,是依泪成许。”<sup>①</sup>这些是吴声歌曲中较早写江行之事者,透露出吴声之流行与商旅的关系。一部分歌曲,实是写来往于长江中下游沿岸各商埠的商人与埠上青楼歌馆女子之关系,当然有时也寄托他们对自己眷属的思念。同时,这些商人与女子,又是吴声的重要传播者与消费者。他们演唱、欣赏的歌曲,不仅是直接写他们自己的生活,还有更多的是一般的言情歌曲。所以吴声之流行,除了上层社会外,商人与青楼也是重要的推动者。要而言之,一部分的吴声,是带有今人所说的“码头文化”的特点。

吴声与西曲被采入朝廷后,归于清商一类,专设清商令(《晋书·职官志》)或清商丞(《隋书·百官志》),梁代并有吴声西曲女伎,《南史·徐勉传》载,“普通末,武帝自算择后宫《吴声》、《西曲》女伎各一部,并华少,赉勉”。

## 二、吴声西曲“组歌”分论

吴声歌曲,因时、地、事之不同,产生了许多曲调。《大子夜歌》说:“歌谣数百种,子夜最可怜。”可见吴声歌曲中有许多种歌曲。所谓“词山曲海”,实非仅后世之情形,即就南北朝歌曲而言,已然如此。中国的诗歌,文人创作的系统前后差别很大,民间歌谣和一般的音乐歌词的系统,其各时代的形态如创作之数量、流行的情形等,反而是比较接近的。甚至可以这样说,所谓诗歌史,主要是指文人自觉的创作而言,像民间歌谣与音乐歌词,其实不仅各地域是独立的,甚至前后时代之间也并不存在明显的继承发展的关系。

吴声歌曲,以晋宋时所出为多,重要者有《子夜歌》、《懊侬歌》、《读曲歌》、《神弦曲》等。现略按时代前后分论于下:

<sup>①</sup> 郭茂倩:《乐府诗集》卷四十六,第670页。



(一)《子夜歌》

郭茂倩《乐府诗集》卷四十四《子夜歌四十二首》题解云：

《唐书·乐志》曰：“《子夜歌》者，晋曲也。晋有女子名子夜，造此声，声过哀苦。”《宋书·乐志》曰：“晋孝武太元中，琅琊王轲之家有鬼歌《子夜》，殷允为豫章，豫章侨人庾僧虔家亦有鬼歌《子夜》。”殷允为豫章亦是太元中事，则子夜是此时以前人也。《古今乐录》曰：“凡歌曲终，皆有送声。子夜以持子送曲，《凤将雏》以泽雉送曲。”《乐府解题》曰：“后人更为四时行乐之词，谓之《子夜四时歌》。又有《太子夜歌》、《子夜警歌》、《子夜变歌》，皆曲之变也。”

根据上述资料，《子夜歌》当为东晋时歌曲，晋太元中最为流行，其《子夜四时歌》、《子夜变歌》之类，产生时间或更后一点，观其流连风物，而语不至艳滥，当是南朝宋齐时所作。郭氏《乐府诗集》于《子夜》诸组诗，也都著录为晋宋齐时期。

《子夜歌四十二首》，情事侧艳，而风格仍为质朴，较近“委巷中语”的本色。其抒情特点是直接叙述，大胆流露，情无掩饰，如：

落日出前门，瞻瞩见子度。冶容多姿鬓，芳香已盈路。（其一）

芳是香所为，冶容不敢当。天不夺人愿，故使侬见郎。（其二）

此为对歌，当是《子夜歌》之一体，然如此问答，并不符合生活中男女谈情的正常情况。大凡侧艳之歌，多写人心中之事，然语言、情节，多为夸张，为侈言艳情的写法：

宿昔不梳头，丝发被两肩。婉伸郎膝下，何处不可怜。（其三）

这首直接写昵好的情状，活色生香，正是艳歌之本色，虽以第一人称口吻，实为旁人的观察。但艳歌如纯为赋法，意思容易浮滑，也容易重复，因为现实生

活中,人们表现感情的行为方式总是有限的,彼此也多雷同。所以诗歌必须更多地从心理活动上表现。但心理活动是不具形象的,直接地叙述出来,也难免径直无味,且也同样容易雷同。于是诗歌要引入一些表现的方法,在歌词中,就是符合民间的、日常的心理活动特点的比兴与拟物。吴声歌曲用来创造新巧婉妙诗意的一个重要方法,则是大量使用双关、谐音等修辞。<sup>①</sup> 其最妙的如下述数首:

始欲识郎时,两心望如一。理丝入残机,何悟不成匹。(其七)

怜欢好情怀,移居作乡里。桐树生门前,出入见梧子。(其三十七)

丝谐“思”,“梧子”即“吾子”。他如莲谐“怜”,碑谐“悲”之类,皆属此类。盖当时的双关、谐音,已成歌诗主要的修辞方法,并且大多数的谐音、双关词,已成歌人共同拥有的语言材料。有些歌词通篇都为比兴咏物之体,言在此而意在彼,然毫不隔阂晦涩:

高山种芙蓉,复经黄蘗坞。果得一莲时,流离婴辛苦。(其十一)

可谓造语奇警,但又不同于文人雕镂肝肾的写法。总之,《子夜歌四十二首》这一组歌词,每首诗都有独特的内容,甚至机轴也各不相同。其艺术的特点,实可以用单纯而又丰富来概括,单纯是指它的内容一味表现男女之事,可说是专注于此,可见人性人欲之强烈。以往都说吴声歌曲之专重言情,是统治者淫艳糜烂的意志在采集歌词上的体现,其实也未必如此。民间歌词本来就以爱情为一大宗。况且吴声与西曲,多发生于都市委巷,其好言男女之情,更甚于山歌水调。

《子夜四时歌七十五首》,顾名思义,也可知是《子夜歌》的变化,即为四时情歌。引入四季这一重要的意象与背景,就使得情事的表达得到更多的寄

<sup>①</sup> 关于吴声、西曲中的双关、谐声方法使用的问题,历来学者多有论述,以王运熙《论吴声西曲与谐音双关语》一文所论为早且较详尽,参见《乐府诗述论》,第111—155页。

托。同时言情之外,又得流连风物之美,充分反映了晋宋之际自然意识的发达,和同时期文人山水诗的盛行,实有社会审美心理的会通之处。《春歌二十首》:

春风动春心,流目瞩山林。山林多奇彩,阳鸟吐清音。(其一)  
绿萼带长路,丹椒重紫茎。流吹出郊外,共欢弄春英。(其二)  
春林花多媚,春鸟意多哀。春风复多情,吹我罗裳开。(其十)  
春园花就黄,阳池水方绿。酌酒初满杯,调弦始终曲。(其十四)

所表现的正是晋宋间流行的郊野山园游衍的审美意识。<sup>①</sup>《夏歌二十首》“朝登凉台上,夕宿兰池里。乘风采芙蓉,夜夜得莲子”(其八),《秋歌十八首》“清露凝如玉,凉风中夜发。情人不还卧,冶游步明月”(其二),在池台之游中表现恋情。《冬歌十七首》中的“寒云浮天凝,积雪冰川波。连山结玉岩,修庭振琼柯”(其七),“白雪停阴岗,丹华耀阳林。何必丝与竹,山水有清音”(其十四),所写内容都是纯粹的自然主题,后诗只是将左思《招隐士》中诗句略作修改。这也反映了《子夜四时歌七十五首》确乎是日益高涨的自然审美意识对情歌艳曲的渗入,直接开启了齐梁时代山水与情艳结合的作风。另外,《子夜四时歌七十五首》的诗歌语言,也较《子夜歌四十二首》更为华艳,其中如“朱光照绿苑,丹华粲罗星”(《春歌二十首》其八)、“鲜云媚朱景,芳风散林花”(《春歌二十首》其七)等语,与元嘉颜、谢辈的造语甚为接近。由此可见,南朝吴声歌曲系统,在两晋南朝时期是不断发展的,且与文人诗有相互影响的关系。

## (二)《欢闻变歌》、《前溪歌》、《懊侬歌》、《华山畿》等

这一组歌曲,语言都比较质朴,风格手法与《子夜歌四十二首》相近,都是东晋刘宋时期的歌曲。

郭茂倩《乐府诗集》卷四十五引《古今乐录》,记载《欢闻变歌》为东晋穆

<sup>①</sup> 参看钱志熙《论晋宋之际山水审美意识的发展特点及其在山水诗艺术中的体现》,《原学》第2辑。

帝时的民间歌谣。其写男女欢情,多凄苦之言,语多质俚而意重凿,当为纯粹的里巷之词:

欢来不徐徐,阳窗都锐户。耶婆尚未眠,肝心如椎橛。(其二)

楔臂饮清血,牛羊持祭天。没命成灰土,终不罢相怜。(其五)

《前溪歌七首》,原歌为晋车骑将军沈玩所制,造语达意,颇为新颖婉妙:

忧思出门倚,逢郎前溪度。莫作流水心,引新都舍故。(其一)

黄葛生烂漫,谁能断葛根。宁断娇儿乳,不断郎殷勤。(其四)

此歌共七首,皆为五言,其中有三首为五句:

逍遥独桑头,东北无广亲。黄瓜是小草,春风何足叹——忆汝涕交零。(其六)

黄葛结蒙笼,生在洛溪边。花落逐水去,何当顺流还——还亦不复鲜。(其五)

前溪沧浪映,通波澄渌清。声弦传不绝,千载寄汝名——永与天地并。(其七)

吴声歌曲,现今所传以四句为常体,但当时歌唱每有送声,第五句当为送声。只是一般的歌词,送声多为套语,与歌词内容不相关,如《欢闻变歌》的送声为“阿子汝闻不”,《丁都护歌》为“丁都护”。《前溪歌》的五句体,当是将送声四句套词,化为实写的内容。

《懊恼歌》原为西晋石崇妾绿珠所制,但据郭氏引《古今乐录》,除“丝布涩难缝”一首为原辞外,“后皆隆安初民间讹谣之曲。宋少帝更制新歌三十六曲”。隆安为晋安帝年号(397—401)。《宋书·五行志》曰:“晋安帝隆安中,民忽作《懊恼歌》,其曲中有‘草生可揽结,女儿可揽抱’”云云,据此,则又名《懊恼歌》,与绿珠《懊恼歌》未必有曲调上的渊源,后来学者著录乐府,以两

歌曲名相近而归为一组。“懊恼”或“懊依”，其原意实为指爱情引起的烦恼，《懊依歌十四首》末首唱道：“懊恼奈何许，夜闻家中论，不得依与汝。”《懊依歌》的变曲《华山畿二十五首》亦有歌云：“懊恼不堪止，上床解要绳，自经屏风里”（其六），写爱恋无结局，至于要以一死了却烦恼。可见《懊依歌》或《懊恼歌》，实为“情歌”之代名词。

《华山畿》为宋少帝时曲，郭茂倩引《古今乐录》：“《华山畿》者，宋少帝懊恼一曲，亦变曲也。”可见《华山畿》为《懊依曲》之变。唯其体式多为三句，句子也多三、五相间，不同于一般的多为五言四句的吴声歌曲。其所以取名“华山畿”者，由于华山畿是南徐士子与云阳女子死生之恋的故事发生地，亦见《古今乐录》。

《懊依歌十四首》、《华山畿二十五首》也多用双关、谐音之手法，如：“我有一所欢，安在深阁里。桐树不结花，何由得梧子。”（《懊依歌》其七）“闻欢大养蚕，定得几许丝。所得何足言，奈何黑瘦为。”（《华山畿》其二）“别后常相思，顿书千丈阙，题碑无罢时。”（《华山畿》其九）但这两组歌曲，用的最多的还是直接诉情的手法，且情感最为激烈凄苦，多绝望语，少欢悦，属于以悲为美的一类。不像《子夜歌》，还有几许风华婉妙的美感。然于此可见，现存吴声歌词多为原生状态，向来所谓多经文人修改、渗透上层贵族娱乐趣味者，其实是想当然的说法。

### （三）《读曲歌》

据郭茂倩《乐府诗集》卷四十六所引《宋书·乐志》曰：“《读曲歌》者，民间为彭城王义康所作也。其歌云：‘死罪刘领军，误杀刘第四’是也。”《古今乐录》云：“《读曲歌》者，元嘉十七年袁后崩，百官不敢作声歌，或因酒宴，止窃声读曲细吟而已。以此为名。”按义康被徙，亦是十七年。南齐时，朱硕仙善歌吴声《读曲》，已见本书南齐一章。

《读曲歌八十九首》的体制变化较多。一为五言四句的吴声歌曲常体。一为三句体，多作“三、五、五”，如：

折杨柳，百鸟园林啼，道欢不离口。（其十六）

奈何许，石阙生口中，衔碑不得语。（其二十九）

大抵以此两体为多。还有一些变体，如：

通发不可料，憔悴为谁睹？欲知相忆时，但看裙带缓几许！（其十一）

白门前，乌帽白帽来。白帽郎，是侬良，不知乌帽郎是谁？（其三十）

《读曲歌》今存八十九首，据上引郭书所引文献，当是宋齐时所作，大部分歌词风格较为妍妙，为绮艳之体。然不同于文人艳体之雕琢，其意象仍以自然事物为主，有生动之效：

花钗芙蓉髻，双鬓如浮云。春风不知着，好来动罗裙。（其一）

千叶红芙蓉，照灼绿水边。余花任郎摘，慎莫罢依莲。（其四）

执手与欢别，合会在何时。明灯照空局，悠然未有期。（其六十二）

种莲长江边，藕生黄蘖浦。必得莲子时，流离经辛苦。（其七十一）

暂出白门前，杨柳可藏乌。欢作沉水香，侬作博山炉。（其七十六）

所托事物明白易会，双关之语妙合人情，此为吴声歌曲艺术不可企及的地方，可以说是诗歌雅谑之经典。其所托事物虽多集中于莲、藕、梧子之类，但机轴变化，一首有一首的创意，很少雷同。大抵吴声西曲中的这种写法，不同于一般的抒情诗，也非寻常比兴之体，而是一种间接抒情的方法。当然，《读曲歌八十九首》中也有直接抒情的一种，意真切而语透彻，不作丝毫掩饰，如：

打杀长鸣鸡，弹去乌臼鸟。愿得连冥不复曙，一年都一晓。（其五十五）

上述间接抒情与直接抒情，构成吴声歌曲的两大类。吴声篇制虽短，不如汉乐府歌词可以长篇叙事，但撷取恋爱中的一些情节与心理活动，仍有写得很

真实、惊耸的。历来文人所效,主要是妍妙、绮艳的一种,以有色相可摹,向来被视为吴声的正宗。其实吴声歌曲,也有质俚重凿的一种。

#### (四)西曲歌

郭茂倩《乐府诗集》卷四十七:“按《西曲歌》出于荆、郢、樊、邓之间,而其声节送和与吴歌亦异,故曰其方俗而谓之西曲。”据此可知,西曲之名,较吴声为后起。盖东晋南朝乐府歌曲,虽初起于委巷,后来都汇入乐流,最后归于朝廷清商乐府机构。所以西曲之名,并非其原生之地所用,而是汇入乐流之后与吴声相对的名称。从现存的作品来看,其主要的体制也是五言四句。说它音节送和与吴歌异,今天已很难考证。但西曲发生在长江中上游之际,上接峡江,并通三巴。巴东古为民歌发源之地,江峡山高水急,发为歌声,也多高亢激越,声调峭厉。则西曲的音节、送和,与发生于江南山软水温之地的吴声有所不同。又考《西曲歌》之调,多以乐名,如《石城乐》、《莫愁乐》、《估客乐》、《襄阳乐》、《江陵乐》等,其与商旅、青楼的关系,较吴声似乎更为紧密。如《估客乐》顾名思义,当为“沽客”、“贾客”之歌。又《三洲歌》,《旧唐书·乐志》云:“商人歌也。”要之,《西曲歌》当为荆、郢、樊、邓地区融有三巴古老曲调的地方性音乐与因商业繁荣而引起的商人与青楼娱乐风气结合所生。其与吴声虽渊源不同,流行的背景却是接近的。所以融入吴声之处,当也不在少数,可以说是吴声的姐妹音乐。现存西曲歌的发生时间,多在宋齐两代,梁代多沿用宋齐曲调。

《古今乐录》著录西曲歌共三十四种,其体制有倚歌、舞曲两种。舞曲并著录舞者人数,如“《石城乐》,旧舞十六人”。“《乌夜啼》,旧舞十六人。”而每一种舞曲,在齐梁各代,乐制还每有变化,如《襄阳乐》,“旧舞十六人,梁八人”。

《西曲歌》整体的风格,较吴声歌曲为奔放流露,语言也较生峭,不象吴声那样宛转关生,珠圆玉润。如:

生长石城下,开窗对城楼。城中诸少年,出入见依投。

闻欢远行去,相送方山亭。风吹黄蘗落,恶闻苦离声。(以上《石城乐》)

可怜乌白鸟，强言知天曙。无故三更啼，欢子冒暗去。

笼窗窗不开，荡户户不动。欢下葳蕤箭，交依那得往。

巴陵三江口，芦荻齐如麻。执手与欢别，痛切当奈何。（以上《乌夜啼》）

莫愁在何处，莫愁石城西。艇子打两桨，催送莫愁来。

闻欢下扬州，相送楚山头。探手抱腰看，江水断不流。（以上《莫愁乐》）

朝发襄阳城，暮至大堤宿。大堤诸女儿，花艳惊郎目。（《襄阳乐》）

送欢板桥湾，相待三山头。遥见千幅帆，知是逐风流。（《三洲歌》）

旖旎妩媚不如吴声，而高亢激扬过之。唐人绝句之径直言情，声调高亢者，当出于此。

总之，吴声、西曲构成晋至南朝乐歌之两派，虽都是写男女之情，但风格也有阳刚、阴柔之别。至齐、梁、陈之际，新声杂起，溯其渊源，当都出于吴声、西曲两派。其间音乐变化的情况，暗昧之处还是很多的。但观乎吴声、西曲，则南朝歌舞音乐之主体，大抵可以明了。

#### （五）《西洲曲》

《西洲曲》的作者与产生时代不太清楚。《玉台新咏》著录为江淹之作，明胡之骥《江文通集汇注》卷四“拾遗”收有此诗，但与江诗典雅奥衍的整体风格不类。郭茂倩《乐府诗集》、冯惟讷《古诗纪》都未著录作者姓名，所以诗歌史一般认为是无名氏古辞。其创作时代，王运熙有过论证，认为“从《西洲曲》通篇情思缠绵、文词婉约、音韵和谐等方面看，当以在六朝后期的齐梁时代比较合理”，“至于冯惟讷《古诗纪》、王士禛《古诗选》以至今人逯钦立《先秦两汉魏晋南北朝诗》将其列入晋诗，恐失之时代太早，《古诗源》署梁武帝作，当别有所本，但也无确证”。王氏还认为其顶真格与见之于齐梁间文人拟作的“谢惠连体”相类，两者之间恐有关系。亦可备一说。<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 王运熙：《乐府诗述论》，第459—462页。



忆梅下西洲，折梅寄江北。单衫杏子红，双鬓鸦雏色。西洲在何处，  
两桨桥头渡。日暮伯劳飞，风吹乌臼树。树下即门前，门中露翠钿。开  
门郎不至，出门采红莲。采莲南塘秋，莲花过人头。低头弄莲子，莲子青  
如水。置莲怀袖中，莲心彻底红。忆郎郎不至，仰首望飞鸿。鸿飞满西  
洲，望郎上青楼。楼高望不见，尽日栏干头。栏干十二曲，垂手明如玉。  
卷帘天自高，海水摇空绿。海水梦悠悠，君愁我亦愁。南风知我意，吹梦  
到西洲。（《西洲曲》）

《西洲曲》，郭茂倩《乐府诗集》收在“杂曲歌辞十二”，其实从此曲的体制、风格来看，也是属于吴声歌曲一类的，应该是吴声短篇的相叠。其由短篇而衍为长篇的关键，在于“顶真格”的运用。“顶真格”在民歌问答体及童谣中应用极广，只是童谣顶真格，常常只重前后句字面的相续，几乎完全不顾内容的连接，几乎成了一种纯粹的语言游戏，支离曼衍，词意难测，充分体现逻辑能力还没有发展健全的儿童使用语言的特点。文人运用顶真体，当然要剔除儿童思维的非理性、无逻辑的特点，像这首《西洲曲》一方面显示顶真格宛转流便的趣味，另一方面则注重内容上的连贯性。另外，此诗虽篇幅较长，但论其体制，仍属于抒情歌曲，而非标准的叙事歌曲。这是因为乐府以叙事为体者，事多传奇色彩，追求离奇曲折的情节效果。如无此一特点，则如《古诗十九首》、吴声、西曲之类的作品纵然具有一定的人物形象与事件，仍是属于抒情诗歌。此诗写一个“单衫杏子红，双鬓鸦雏色”的妙龄采莲女子的爱情独白，但它题材的主要性质，是属于渊源于汉乐府、而在南朝文人与民间都极流行的采莲歌曲。因为在南朝艳情诗流行的创作氛围中，采莲主题极易与男女情事相附，几乎无有例外。但是，《西洲曲》虽然是以采莲附会男女情事的南朝艳诗的格套，但其出色的人物环境与人物形象的塑造，细腻深入的内心情感世界的呈露，使其完全超越宫体庸俗的格调，成为一首爱情的绝唱，对于后来唐人同类题材的写作有很大的影响。

正如《古诗为焦仲卿妻作》代表了汉魏乐府叙事艺术的高峰一样，《西洲曲》也代表了吴声、西曲类南朝抒情诗艺术的高峰，是南朝抒情歌曲艺术的自然发展。这首诗一方面保持了南朝民间歌曲自然朴素的风格，即《大子夜歌

二首》所说的“不知歌谣妙，声势出口心”（其二）、“慷慨吐清音，明转出天然”（其一）的创作风格，是典型的“清水出芙蓉”式的美感。这与作品抒情主人公采莲女的形象特征是高度统一的。其整体风格既美艳而又清新如洗，绝去六朝文人的雕藻之气。其关键在于表现的是真正的自然存在的美的事物、美的人物形象、美的情感心理，而不是雕琢、修饰的词藻之美。比如“单衫杏子红，双鬓鸦雏色”之写少女形象妍妙而自然；“日暮伯劳飞，风吹乌臼树”之写景入神；“采莲南塘秋，莲花过人头”之景事双摄；“低头弄莲子，莲子青如水”的以动作写人物感情；“置莲怀袖中，莲心彻底红”之以托物的方式表达奔放的热情，无不是自然本真的描写。可见，“天然去雕饰”地去表现江南水乡的风物及生长于其中的采莲少女的爱情梦想，是本诗成为千古绝唱的关键。其对吴声、西曲的艺术，是一种集中与发展，与同期文人雕藻淫艳的宫体之作，纵有形同之处，但精神绝异。唐代诗人的言情作品，正是沿着这种审美理想发展的。

## 第二节 北朝乐府歌辞系统

### 一、北朝乐府歌辞的产生及其音乐性质

北方各族统治者在建立王朝时，同样要设立雅俗各部音乐，以为祭祀、典礼、娱乐之用。但其伶官乐器，最初多是战争中从中原汉民族输入的。《魏书·乐志》载：

永嘉已下，海内分崩，伶官乐器，皆为刘聪、石勒所获。慕容儁平冉闵，遂克之。王猛平邴，入于关右。苻坚既败，长安纷扰，慕容永之东也，礼乐器用多归长子，及垂平永，并入中山。自始祖内和魏晋，二代更致音伎；穆帝为代王，（晋）愍帝又进以乐物；金石之器虽有未周，而弦管具矣。逮太祖定中山，获其乐县，既初拨乱，未遑创改，因时所行而用之。世历分崩，并有遗失。

由此可见，北朝乐府之大端，仍是承自魏晋。或战争获致，或外交赠予，朝廷

音乐的主体仍承自汉族的传统音乐。但北方各少数民族,也都有他们自己民族原生的、民间流行的歌乐,统治者在建立乐府时,也同样采纳其本民族的民间音乐。如北魏鲜卑拓跋氏原有其一种叙述本族历史的歌谣《真人代歌》,后也被采入朝廷正式的乐制中,掖庭作乐与宗庙宴飨都有演奏<sup>①</sup>。在其后的北朝乐府发展过程中,历朝统治者不仅输入南朝音乐,同时也采用北方民族的歌乐。而其中的一部分又输入南朝,为南朝乐府所用,其后又与南朝各代乐歌一起被著录于音乐文献之中。现存的北朝乐歌之一大宗,为《梁鼓角横吹曲》。北朝乐歌而冠以梁朝之名,正是因为其输入梁朝后,成为梁朝乐制中的一部分。而其输入的方式也不是零散的,而是大宗地输入,所以得以整体上保存北乐的风貌。值得注意的是,南朝输入北朝乐府,在音乐上实际上也是一种互补。南朝乐府,其雅歌部分,同样是承自魏晋,但渐趋呆板、衰落,于是吴声、西曲大量地进入乐府,造成音乐上的新时代。但是吴声风格毕竟趋于软丽,这时风格刚健质直的北歌适时而进,实是对南朝乐坛的一次大调剂。尤其是军旅所用之乐,必有刚武之气,吴声、西曲难入其中。原本齐梁所用军乐,只有从汉魏晋留下来的《汉横吹曲》一套,实不敷用,所以就输入北方民族“马上之乐”,以为“鼓角横吹”。这种北方引进的乐曲,与南方的吴声、西曲形成鲜明的风格差异,对南朝的欣赏者来说是有新鲜感的。所谓横吹,实为笛子,这从江淹所作《横吹赋》中可知。现存北朝民歌,大多数是在十六国及北魏时代发生的。《旧唐书·音乐志》:“北狄乐其可知者鲜卑、吐谷浑、部落稽三国,皆马上乐。”<sup>②</sup>

郭茂倩《乐府诗集》卷二十五“横吹曲辞五·梁鼓角横吹曲”解题:

《古今乐录》曰:“梁鼓角横吹曲有《企喻》、《琅琊王》、《巨鹿公主》、《紫骝马》、《黄淡思》、《地驱乐》、《雀劳利》、《慕容垂》、《陇头流水》等三十六曲。二十五曲有歌有声,十一曲有歌。是时乐府胡吹旧曲有《大白净皇太子》、《小白净皇太子》、《雍台》、《擒台》、《胡遵》、《利羝女》、《淳

① 《旧唐书》卷二十九《音乐志》,中华书局,1975年版。

② 郭茂倩:《乐府诗集》卷二十五,第362页。

于王》、《捉搦》、《东平刘生》、《单迪历》、《鲁爽》、《半和企喻》、《比敦》、《胡度来》十四曲。三曲有歌,十一曲亡。又有《隔谷》、《地驱乐》、《紫骝马》、《折杨柳》、《幽州马客吟》、《慕容家自鲁企由谷》、《陇头》、《魏高阳王乐人》等歌二十七曲,合前三曲,凡三十曲。”江淹《横吹赋》云:“奏《白台》之二曲,起《关山》之一引,《采菱》谢而自罢,《绿水》慚而不进。”则《白台》、《关山》又是三曲。按歌辞有《木兰》一曲,不知起于何代也。

这就是我们通常所说“北朝乐府民歌”,即南朝乐府中的“胡乐系统”。江淹《横吹赋》作于刘宋之末,可知用胡乐横吹,并非梁代始有,前此各朝已有此类。推而往前,汉代之鼓吹、横吹,也都是从域外和边塞引进的。只是汉代引进的主要是乐曲。现在梁鼓角横吹曲则连带歌辞引进,其中一部分歌辞是由少数民族语言翻译成的汉语。这种翻译工作不一定是在南朝完成,有些在北朝就已完成。因为说到底,这批“胡乐”,并非南朝乐府机构直接采自北方,而是从北朝的乐府机构中引入的。也有一部分,原来就是用汉语写的。因为自北魏孝文帝改制以来,汉语成为北朝的官方语言,少数民族歌曲也有用汉语的。另外,十六国、北魏等北方地区的歌谣,也不都是少数民族创作,其中也有汉人的歌谣。

## 二、北朝乐府歌辞艺术之分析

北朝乐府歌辞之内容及艺术特色与南朝吴声、西曲的不同,文学史家论之已多。其内容上反映的社会生活面较南歌为广,且多反映北方少数民族豪迈尚武的精神,如《琅琊王歌》:“新买五尺刀,悬着中梁柱。一日三摩娑,剧于十五女。”即其写男女爱悦之事,也能大胆吐露,无一毫忸怩之态,如《捉搦歌》:“谁家女子能行步,反著袂裯后裙露。天生男女共一处,愿得两个成翁媼。”其于人心所思所欲,都能毫无顾忌地表现出来,极能见人性之真,如《地驱乐歌》:“驱羊入谷,白羊在前。老女不嫁,蹋地唤天。”《幽州马客吟歌辞》:“快马常苦瘦,剿儿常苦贫。黄禾起羸马,有钱始作人。”

《梁鼓角横吹曲》的原生歌曲,并非一时一地之作,而是长时间内、广泛地域中产生的歌谣的汇集,所以其内容风格也比南歌更为多样化。南北歌辞,

情性有刚柔之别,因风土有硬软之不同。与南歌多流行于贾夫商女及风流放荡文士之群中不同,北歌则多流行于旷野游子(《陇头歌辞》)、响马客(《幽州马客吟歌辞》)、行伍士卒(《隔谷歌辞》)及侠客(《琅琊王歌辞》)之群中。除此之外,与彼此所属的音乐性质不同也有关系。吴声、西曲属清商,配以女伎之或歌或舞,其风格自是婉约者流。北歌其原生时地及所写内容虽千差万别,但最后都归属于鼓角横吹曲,属军旅之乐,马上之唱奏,其风格自然偏于质直豪放。这种音乐属性,会在采歌入乐的过程中起作用。所以现存北歌风格之尚武豪迈,不仅是通常所说的北方民族尚武刚质风气的反映,同时也是“马上乐”本身的音乐风格所赋予的。其实正如文人创作方面北朝深受南朝绮丽文饰的作风影响,音乐方面,北朝贵族同样也欣赏吴声、西曲新艳之声。《魏书·乐志》载北魏道武帝时期,正旦宴飨乐,于“宫悬正乐”之外,“兼奏燕、赵、秦、吴之音”。可见其时吴声已入北朝。又载“高祖讨淮、汉,世宗定寿春,收其声伎。江左所传中原旧曲,《明君》……之属,及江南吴歌、荆楚西声,总谓《清商》。至于殿庭飨宴兼奏之”。<sup>①</sup>可见,现存南北朝乐府歌辞风格的不同,果然是因为南北情性刚柔、风土硬软之不同,但也是由于其所托音乐类型之不同。

吴声、西曲等南朝歌辞,尤其是后来流行于贾人、商女、贵族中的歌曲,其功能更趋于娱乐,其性质更近于流行音乐,而非一般意义上的民间歌谣。而北朝的乐府歌辞,其原生的性质,则更近于一般意义的歌谣,即“饥者歌其食,劳者歌其事”的那一类。《诗经·魏风·园有桃》说:“心之忧矣,我歌且谣”,北歌的发生形态近于此。南歌所写的内容,虽然也多男女恋爱之苦情幽绪,但其艺术的功能实近于恣睢者赏玩之艺术。北歌则更近于所谓劳者自歌:

男儿欲作健,结伴不须多。鸛子经天飞,群雀两向波。

男儿可怜虫,出门怀死忧。尸丧狭谷中,白骨无人收。(以上《企喻歌》)

客行依主人,愿得主人强。猛虎依深山,愿得松柏长。(《琅琊王歌

<sup>①</sup> 《魏书》卷一百零九《乐志》。

辞》)

兄在城中弟在外,弓无弦,箭无栝,食粮乏尽若为活,救我来!救我来!

兄为俘虏受困辱,骨露力疲食不足。弟为官吏马食粟,何惜钱刀来我赎。(以上《隔谷歌》)

雨雪霏霏雀劳利,长嘴饱满短嘴饥。(《雀劳利歌辞》)

这都是有感于情,缘事而发,其最初无非是“心之忧矣,我歌且谣”。所以歌词及其比兴意象,也都是触绪而生,或巧或拙,一律出于自然。但往往情激于中,能收到回肠荡气的效果。惊心动魄,自然流传。其中尤以《陇头歌辞》为典型:

陇头流水,流离山下。念吾一身,飘然旷野。

朝发欣城,暮宿陇头。寒不能语,舌卷入喉。

陇头流水,鸣声幽咽。遥望秦川,心肠断绝。

还有一部分歌词,明显地带有谣歌的性质:

琅琊复琅琊,琅琊大道王。阳春二三月,单衫绣裯裆。

佺马高缠髻,遥知身是龙。谁能骑此马,唯有广平公。(以上《琅琊王歌辞》)

青青黄黄,雀石颓唐。槌杀野牛,押杀野羊。(《地驱乐歌》)

上马不捉鞭,反拘杨柳枝。下马吹长笛,愁杀行客儿。(《折杨柳枝歌》)

归归黄淡思,逐郎还去来。归归黄淡百,逐郎何处索。(《黄淡思歌》)

其语古质中含幽趣,其意思本事,常在可解不可解之间。有的音节、词气近于童谣。可见比之南歌,北歌含有更多民俗学的价值。

还有的歌辞,写当时的有名人物,近于古歌谣中反映民情、施行褒贬的

“舆诵”。如《慕容垂歌辞》：

慕容攀墙视，吴军无边岸。我身分自当，枉杀墙外汉。

慕容愁愤愤，烧香作佛会。愿作墙里燕，高飞出墙外。

慕容垂即十六国后燕国王。太元十年，他起兵攻苻丕，为东晋援将刘牢之所败。此歌是前秦人嘲笑其败绩的情形，<sup>①</sup>近于《左传》宣公二年嘲笑宋华元败绩的《宋城者讴》。

北朝乐府歌辞的语言艺术，虽然不如吴声歌辞之宛转关生、新艳敏妙，但每于肺腑中流出，荡人情志。间作兴比，常中事理之奥会，如《雀劳利歌辞》：“雨雪霏霏雀劳利，长嘴饱满短嘴饥”，两句胜多少语言，觉得人情世事，都已在了里面了。另外，北歌中的男女情歌，刚健中含婀娜，与南歌相较，别有一种风味。

### 三、长篇叙事歌曲《木兰诗》

较早注意到《木兰诗》的，是北宋诗人黄庭坚《豫章文集》卷二十五《题乐府木兰诗后》一文：“唐朔方节度使韦元甫得于民间，刘原父往时于秘书省录得。”<sup>②</sup>据黄氏文中所叙，他看到《木兰诗》，是赵正夫（挺之）所藏古帖。现在所能见《木兰诗》的最早版本，一为《古文苑》卷九所载，题为唐人之作；又宋初《文苑英华》卷三百三十三“歌行”亦载此诗，而题韦元甫作。黄庭坚说《木兰诗》是韦元甫得于民间，应该是有所依据的。《文苑英华》编者失察，直接将本是采集者的韦元甫当成作者。黄庭坚之后，郭茂倩编《乐府诗集》，将此诗载入卷二十五《梁鼓角横吹曲》。其《梁鼓角横吹曲》叙录在介绍其他作品后，附带着说：“按歌辞有《木兰》一曲，不知起于何代也。”本诗之前又有一个说明：“《古今乐录》曰：‘《木兰》不知名。浙江西道观察使兼御史中丞韦元甫续附入。’”《古今乐录》是陈释智匠所作，而韦元甫则是唐代人，释智匠当然

① 参见曹道衡、沈玉成《南北朝文学史》，第455页。

② 黄庭坚《题乐府木兰诗后》，刘琳等点校：《黄庭坚全集·正集》卷二十五，第643页。

不可能预知韦元甫。因此,有学者认为,“浙江西道观察使兼御史中丞韦元甫续附入”这句是郭茂倩的说明,这是对的。所谓“韦元甫续”,实指《乐府诗集》卷二十五附载在古辞《木兰诗》之后的韦元甫拟作,自“木兰抱机杼,借问复为谁”开首,以“忠孝两不渝,千古之名焉可灭”结,共四十四句。文意櫟括古辞而成,笔调颇为老到醇熟,然无古辞的生动之韵。《全唐诗》韦元甫名下只收拟作,题为《木兰歌》,而不收古辞《木兰诗》,实为有见。韦元甫不但是民歌《木兰诗》的采集者,并且还是拟作者。其拟作水平不低,在当时可能也很流行。《文苑英华》等书的编者可能正是因此而张冠李戴,将古辞《木兰诗》也当作韦氏之作。《木兰诗》的产生地域与时代,虽然史籍中没有明确的记载,但从郭氏将其编入《梁鼓角横吹曲》之末,以及学者对诗中所叙制度、名物(如“军书十二卷,卷卷有爷名”、“可汗”等所反映的北朝制度),以及诗中呈现出的北方民族尚武精神等内容特点,基本上已经论定是属于北朝民间的叙事歌曲。<sup>①</sup>

《木兰诗》从体制上看,属于说唱体的叙事歌曲,具有很强的故事性,情节完整。其塑造的人物形象,不仅个性突出,而且十分丰满。与普通的英雄传奇为物罩上一层奇异的光环、从外表与内心都具有不同于常人的形象特征不一样,《木兰诗》作者着重表现木兰作为普通人的性格,尤其是强调她这个传奇英雄身上固有的女性特点,包括他人眼中看到的她的女性美,以及她自己典型的女性心理表现。诗的开头从她织杼与停梭叹息开始:“唧唧复唧唧,木兰当户织。不闻机杼声,唯闻女叹息。问女何所思?问女何所忆?女亦无所思,女亦无所忆。”<sup>②</sup>一连四个“女”字,充分表现出作者对木兰女性身份的珍视。作者尤其强调她为父母所娇养的女儿身份,诗中“旦辞爷娘去,暮宿黄河边。不闻爷娘唤女声,但闻黄河流水鸣溅溅”这一段,还有中间木兰跟可汗说:“愿驰千里足,送儿还故乡”,以及最后木兰回家时爷娘相扶出阁、阿姐整妆出迎,这些情节,都充分显示木兰作为一个普通人家的闺女的生活情形。还有一点需要指出的是,这首诗虽然不是写儿女情事的作品,但是作者仍然

① 参见曹道衡、沈玉成《南北朝文学史》,第468页。

② 此文用通行版本。《文苑英华》卷三百三十三作“唧唧复力力”,逯钦立《先秦汉晋南北朝诗》作“唧唧何力力”。又一本作“敕敕何力力”。



没有忽略人类美好的两性关系在木兰这位妙龄女子身上的映现,这主要表现为两个地方,一是“问女何所思?问女何所忆?”六朝民歌中,“思”“忆”是有特定的含义的,专指男女情怀,木兰停梭叹息,令家人或邻人误以为是有女儿家的那种心事。所以木兰才决绝地说自己“女亦无所思!女亦无所忆!”木兰为老父从军之事苦恼,正是其所思之事。此处却说“无所思”,可见“所思”是古乐府“有所思”的“所思”,专指儿女之事。作者在这里,无疑是暗示如在正常的生活中,像木兰这样的妙龄少女,正当青春绮思盈怀之时。只是因为特殊事件的出现,使木兰脱出正常的生命发展轨道,经历了十年女扮男装的征战生涯。另一个情节,则是最后木兰回家悉心重整女儿妆,让同行的伙伴大为惊讶的情节:“当窗理云鬓,对镜帖花黄。出门看火伴,火伴始惊惶。同行十二载,不知木兰是女郎!”这些地方,正是漾动着纯净而又绮美的两性情愫。最后“雄兔脚扑朔”四句,既可视作作者的旁白,也可视为木兰的心理活动,无论是哪一种理解,都充分表现了作者对木兰这个平凡而又不平凡的女性大胆、机智、狡诘的性情的喜爱。这样看来,《木兰诗》所述故事与人物的真正的魅力,并非简单的尚武精神,而是一种女性的妩媚姿态、潜藏的风情万种与女英雄的侠义肝肠的奇妙结合,当然还有由此而产生的非凡的传奇性。尚武是北歌的基本精神,写女子之勇武,前有《李波小妹歌》,但只强调了李波小妹勇猛善射,基本上忽略了对其女性之美的表现。《木兰诗》却充分展现女性之美,并且潜藏两性关系的背景,这里面很可能受到吴声、西曲风格的影响。《木兰诗》从故事流传到诗篇的定型,经过了一个很长时间的群体性的创作过程。由北朝传到南朝后,自然会加入南方作者与读者的审美情趣。论者也都注意到其中也有文人修饰的成份。从这个意义上说,《木兰诗》也是南北文学融合民间文学与文人文学的结果。其为诗史之奇珍,就不足为怪了。

最后我们还要指出一点,虽然《木兰诗》中故事的复杂性不如《古诗为焦仲卿妻作》,但是它在不长的篇幅中,除了写主角木兰之外,还写到其父母姐弟、可汗、将军、伙伴等一群人物。另外,《古诗为焦仲卿妻作》本身故事已完整,也可以说故事的情节结构已经固定、封闭,《木兰诗》从故事结构上说,则还是开放性的。这种开放性的,就本诗来讲,给读者以丰富的联想余地,同时也是其后来向戏剧、小说发展的一个良好的基础。

## 第十章 北朝及隋代诗风

### 第一节 北朝诗歌史概论

#### 一、北朝诗歌史的社会文化背景

西晋灭亡后,中国重又陷入南北分裂的局面。南方经历东晋、宋、齐、梁陈五代。北方则在近百年的十六国纷争之后,最后由鲜卑族的北魏所统一。公元386年(东晋太元十一年),北魏道武帝拓跋珪称帝,进入了北朝时代。公元535年(梁大同一年),北魏分裂为东魏、西魏。551年,高氏篡东魏建立北齐王朝。557年,宇文氏篡西魏建立北周王朝。578年,北周灭北齐。581年杨坚灭陈,南北重新归于统一。582年,杨坚篡周自立为隋。

在魏晋时期确立的文人诗系统,在南北分裂的时代接受了严峻的考验。在南方的东晋,经历了玄风独盛、汉魏诗歌艺术传统坠失的一个五言诗、乐府诗发展的低谷时期,一直到东晋后期才又重新进入复兴之局。在北方,十六国与北魏前期,就文人诗的创作而言,最多只能算是魏与西晋诗风的一种子遗。可以说,东晋、十六国时代,文人诗及与之相邻的文人辞赋,其艺术发展的进程明显地趋于缓慢,甚至是停滞、后退。尤其是在北方,十六国与北朝前期,在漫长的时间内、广阔的地域中,士大夫群体(汉族与接受汉文化的少数民族)中从来没有出现诗人群体,像建安时期邺下和西晋中朝那样的专家诗人也几乎无法见到。当然,我们应该考虑到战乱纷繁中诗人文士的埋没草莱与文献的散乱无归这一重要因素。但是即使将这样的因素考虑在内,它对上述整体判断仍无大碍。《北史·文苑传序》在叙述十六国时期的文学创作状况时说:

既而中州板荡,戎狄交侵,僭伪相属,生灵涂炭,故文章黜焉。其能潜思于战争之间,挥翰于锋镝之下,亦有时而间出矣。若乃鲁征、杜广、徐光、尹弼之儒,知名于二赵;宋该、封弈、朱彤、梁诰之属,见重于燕、秦。然皆迫于仓卒,牵于战阵,章奏符檄,则粲然可观;体物缘情,则寂寥于世。非其才有优劣,时运然也。至于朔方之地,蕞尔夷俗,胡义周之颂国都,足称宏丽。区区河右,而学者埒于中原,刘延明之铭酒泉,可谓清典。子曰:“十室之邑,必有忠信。”岂徒言哉?

汉魏西晋文人诗及宫廷和民间乐府歌诗的发展,是建立在这时期士大夫文化与文学整体发展的基础之上的。两晋之际,北方中国处于极其混乱的局势之中,“自永嘉之后,宇内分崩。礼乐文章,扫地将尽。”<sup>①</sup>礼乐文明与士人的精英文化所赖以存在的社会基础受到严重的破坏,文学也失去发展的基础。尤其是其中纯文学性质的缘情体物诗赋,在十六国和北魏前期,实际上是处于衰歇状态的。这时期北方地区文人文学创作的另一重要态势,就是地域与时期上的不平衡态势。尤其是地域上的不平衡性显得特别突出。西晋统一的时间虽短,但士大夫文化的发展却很快,原属边鄙的朔方、河右地区,也形成一些以儒术文史为尚的士族,这意味各地域之间文化发展差距缩小。等到十六国时期,各地因战争与异族统治而造成士大夫群体文化的衰落,原来作为儒术与文学之重心的京洛之地,却因战乱的关系,士族纷纷迁出,成为士大夫文化的空虚地带。而相反,朔方、河右等地,却因地域内部的一些因素如地区形势相对安定、统治者具有较高的文化素质及崇儒尚文政策的实行等,局部地延续了士大夫文学的传统。如在五言诗方面,前凉张轨、姚秦时期韩延之,都是沿续西晋诗风的。

十六国及北朝前期的诗史特点,从某种意义上说,是从魏与西晋的自觉发展状态,退回到自然发展的状态。真正延续这个时期诗歌史并为后来的北朝诗歌提供生机的,是一种自然状态的诗歌创作。不仅是歌谣杂曲,就是文人诗的创作,也在相当大的程度上趋于自然化。一直到北魏孝文革新,汉族

<sup>①</sup> 《北史》卷八十一《儒林传序》。

士大夫文化的主体地位才得以确立,以汉族士大夫为主要构成的诗歌创作群体才具备形成的条件。其后经历魏、北齐、北周的发展,终于形成足与南朝齐、梁、陈相对的北朝诗人群体,其创作无论从质还是量来说,都构成中国诗歌史的重要环节。除了士大夫文化的恢复外,北朝文人诗歌创作发达还有两个方面的重要因素:第一个因素,是同期南朝诗风的巨大影响,使得北朝文人诗从整体上讲,与南朝文人诗属于同一创作体系,是一种同源分流的关系。第二个因素,正如东晋玄言诗时代吴声西曲同时流行于上层,为其后南朝诗体创新、诗风变化之重要条件;同样在北方的十六国、北魏前期,北方各少数民族的歌谣杂曲,也为后来北朝诗风的形成提供了新鲜的血液。

东晋、十六国时代诗歌创作遭遇的困境(处于低谷或濒于消歇),这固然与外部文化及社会环境的冲击有直接的关系,但也与中国古代文人诗创作系统的前期发展状况有关系。虽然通过邺下、正始、西晋诗人的努力,文人诗创作已成风会,可以说中国古代文人诗创作传统已经确立,但是却并未普及。其主要表现是专家诗人在整个士人阶层中的比例还只占很少的一部分。这与南北朝后期士庶文士普遍从事诗赋创作的现象是完全不同的。换言之,在当时的士人阶层中,掌握新兴的五言诗艺术、具有写诗的习惯的,只有极少一部分,真正具有创作能力的诗人更是凤毛麟角。在邺下、西晋这样的正常士族社会中,这少部分的诗人自能形成桴鼓相应之势,产生早期群体的诗歌创作风气。但是,在战乱纷繁、异族统治压迫的社会环境中,士人们常处于逃死不及、忧畏生命的境地,这种本来就不够普及、还没有高度发展的文人诗艺术的创作风气,迅速萎缩就是很自然的。本来世乱的沧桑,是诗歌得以突破盛平之世的绮靡、表现出真正的激情力量的一个重要契机。所谓“国家不幸诗家幸,赋到沧桑句便工”,(赵翼《题遗山诗》)是中国诗歌史上常见的现象。但是产生这种现象需要诗歌艺术自身内部的条件,即一种士人群体中普及程度很高的创作风气,以及一批具有高度创作能力的诗人。这一条件,在十六国与北朝前期基本上是不存在的。所以,十六国与北朝前期文人诗艺术的消歇,从整体上看,正是魏晋南北朝诗歌史不平衡发展的总态势的一个突出的例子。

说到影响北朝士大夫文学创作的社会与文化方面的因素,有两个因素最

重要:一是统治者对待汉文化的态度及由此采取的政策与措施;二是北方士族在延续与发展包括文学创作在内的士大夫文化上的作用。这两个因素实际上是联系在一起的,前者更像是北朝文学发展的机遇与条件,后者则是北朝文学创作的基本主体。

我国士大夫文学的发展,在魏晋至初唐这一漫长时期中,统治者的崇儒宏文政策与措施一直是发展的重要条件。北朝文学的衰歇、苏生与兴盛,也与这个条件密切相关。与前魏、西晋和同时的东晋、南朝不同,十六国及北朝统治集团的核心,多由北方各少数民族构成。所以,传统汉族士大夫文学与政治的关系中,加进了民族及文化之间的冲突与融合这个复杂的因素。

## 二、十六国时期的诗歌创作

西晋丧亡之际,士族南北迁徙,中朝诗人群体死丧略尽。当时留在北方的中朝诗人,则有刘琨、卢谌等人。刘、卢的创作,虽属西晋诗歌之范畴,但因为遭遇世乱,蒿目时艰,其诗风一变中朝之雕藻温丽为慷慨感激、以风骨为尚,正是后来以尚质、尚风骨为特点的北朝诗风的先声。从精神上看,与北朝后期入北诗人王褒、庾信等人遥相呼应,实可视为北派诗风之祖。

趁“八王之乱”自立于北方,进而倾覆西晋王朝、占据京洛并为中原共主的匈奴刘汉王朝(至刘曜改为赵,史称前赵),是一个按照汉族封建制度建立的少数民族统治者王朝。魏晋时期,匈奴的上层统治者汉化程度很深,刘渊、刘聪父子都曾跻身中朝名士文人的圈子,并与高门士族太原王氏关系密切。刘渊在太康末拜北部都尉,“幽冀名儒,后门秀士,不远千里,亦皆游焉”<sup>①</sup>,俨然为北方学者之东道主。刘聪“工草隶,善属文,著《述怀诗》百余篇、赋颂五十余篇”。晋怀帝司马炽为豫章王时,刘聪曾因王济(武子)的引荐得以参谒,刘炽让刘聪看自己创作的乐府诗,刘聪也给司马炽献《盛德颂》。这说明刘聪虽为匈奴贵族,却也曾入中朝名士文人之列。刘汉、前赵统治北方中国二十七载,其统治集团中高门士族仍占重要的地位。虽然攻战不停,但这时期京洛地区刘汉统治集团的士大夫群中,应该还是存在一种稀薄的诗赋创作风

<sup>①</sup> 《晋书》卷一百零一《刘元海载记》。

气,但文献凋零,无法考获。继匈奴刘氏而起的石赵政权,统治中原达二十三年之久,石勒本人对汉文典籍有一定的爱好,也曾立经学、史学祭酒,任用汉族士大夫,但此期的诗赋创作却蔑焉无闻。后此短暂的冉魏政权为汉族统治,冉闵曾经提倡礼乐文章,“至自苍亭,行饮至之礼,清定九流,准才授任,儒学后门多蒙显进,于时翕然,方之为魏晋之初”。<sup>①</sup> 这为战乱中覆亡的礼乐文章的兴复带来某种希望,但其统治仅维持三年,诗赋创作同样也是蔑焉无闻。

由氏族苻氏建立的前秦政权,统治北方长达四十四年,与东晋长期呈南北对峙兼并之势。氏族原为西戎酋长,汉化未深。《晋书·苻坚载记》说:“(苻坚)八岁,请师就学。洪(坚父)曰:‘汝戎狄异类,世知饮酒,今乃求学邪?’欣而许之。”苻坚具有较高的汉文化修养,他后来重用汉族庶族士人出身的王猛,在境内兴礼乐,修学校,可以说是北魏孝文帝之前比较热衷于汉化的少数民族君主。公元359年(东晋穆帝升平三年),“(苻)坚南游灊陵”,与群臣论汉高祖时事,“于是酣饮极欢,命群臣赋诗”。370年,苻坚灭前燕,改枋头为永昌,“坚自至永昌,行饮至之礼,歌《劳止》之诗,以飨群臣。”382年(东晋太元七年),“坚飨群臣于前殿,乐奏赋诗。秦州别驾天水姜平子诗有‘丁’字,直而不曲。坚问其故,平子曰:‘臣丁至刚,不可以屈,且曲下者不正之物,未足以献也。’坚笑曰:‘名不虚行。’因擢为上第”。<sup>②</sup> 命群臣赋诗之事,为魏晋旧制,反映君主对诗歌的爱好,而君主对诗歌的爱好往往又受士群爱好诗歌的影响,并反过来刺激士群的作诗风气。即就这一点而言,我们能够窥测苻秦时代应该存在着一定规模的作诗风气。苻秦时期,民间歌谣也较流行,现存歌谣,文体不一,《晋书·苻坚载记》所载“坚之分氏户于诸镇也,赵整因侍,援琴而歌”,其辞曰:

阿得脂,阿得脂,博劳旧父是仇绥,尾长翼短不能飞,远徙种人留鲜卑,一旦缓急语阿谁!

① 《晋书》卷一百零七《冉闵载记》。

② 以上俱见《晋书·苻坚载记》。

赵整字文业,每以歌诗谏苻坚,现存四言《酒德歌》两首,五言《讽谏诗二首》、七言《谏歌》一首,而这一首《阿德脂》则是一个杂言体,是杂用当时汉、氏歌谣的。赵氏可说是苻秦时代的诗人,其诗即事而发,托体不一,雅俗随时,与魏晋专家诗人自然有所不同,实际上是趋于自然化的一种创作,其意在讽谏,有古诗歌谣之义。大概苻秦时代,随着群体诗风之衰落,写诗的技巧趋于简单,文士之作也趋于质野,被苻坚举为群臣赋诗之高第的姜平子的质直之诗及其关于质直之诗说法,可能是有一定的代表性的。赵整也是一位质直的、不尚修辞的诗人。当时真正的民间歌谣,也有多种风格,有激越质直的,也有较为雅润的。如王猛执政后,“整齐风俗,政理称举,学校渐兴”,长安百姓歌曰:

长安大街,夹树杨槐。下走朱轮,上有鸾栖。英彦云集,海我萌黎。

又如《晋书·吕光载记》所载苻坚故将吕光即三河王位,徙西海郡人于诸郡,郡人谣曰:

朔马心何悲?念旧中心劳。燕雀何徘徊?意欲还故巢。

这两首歌谣,似为汉士所作,有较高的修辞技巧。

苻秦时期留存迄今的有限的诗歌作品中最有影响的,就是那永远像谜一样的女诗人苏蕙的《璇玑图诗》。苏蕙,字若兰,苻坚时秦州刺史窦滔妻。窦滔有别宠,若兰因妒而被丈夫疏远离绝。相传为武则天所作的《璇玑图诗序》云:“苏氏悔恨自伤,因织锦为迴文,五彩相宣,莹心辉目,纵广八寸,题诗二百余首,计八百余言。纵横反复,皆为文章。其文点画无缺,才情之妙,超今迈古。名曰《璇玑图》。”<sup>①</sup>从诗歌史的角度来看,苏蕙及其《璇玑图诗》的创作意义,也许正在于让我们探测在前秦时期甚至整个十六国时期,五七言诗艺术仍有相当程度的流行。

<sup>①</sup> 逯钦立:《先秦汉魏晋南北朝诗·晋诗》卷十五。

一度与前秦抗衡前燕的鲜卑族慕容氏家族,也是汉化较深的少数民族统治者,慕容廆在中朝时曾受张华赏识,晋室丧乱之际,自立为大单于。“时二京倾覆,幽、冀沦陷,廆刑政修明,虚怀引纳,流亡士庶多襁负归之。”这些归依慕容氏的士人中,“渤海封弈、平原宋该、安定皇甫岌、兰陵缪恺以文章才俊,任居枢要。”“平原刘赞儒学该通,引为东庠祭酒,其世子孰率国胄束脩受业焉。”<sup>①</sup>第三代君主慕容儁,“雅好文籍,自初即位至末年,讲论不倦,览政之暇,唯与侍臣错综义理。凡所著述四十余篇”,曾“宴群臣于蒲池,酒酣赋诗”。<sup>②</sup>

十六国时期的五凉地区,在文化与学术上继承魏晋传统,文学上也有一定程度的保存。其间如前凉国主张骏(307—346),“十岁能属文”。<sup>③</sup>《乐府诗集》载其乐府诗《薤露》、《东门行》。《薤露》效曹操同题之作,慨咏西晋末政治混乱而导致祸乱的事实,其句云:“在晋之二叶,皇道昧不明。主暗无良臣,艰乱起朝庭。”又云:“祸衅萌宫掖,胡马动北垆。三方风尘起,豺狼窃上京。义士扼素腕,感慨怀愤盈。誓心荡众狄,积诚彻昊灵。”远效曹操遗意,近符刘琨时旨,与张骏这位名义上奉晋室正朔的割据者的身份也很符合。《东门行》为游春感怀之作,其诗句有云:“昊天降灵泽,朝日耀华精。嘉苗布原野,百卉敷时荣。”风格体制,与西晋张协接近,同样是带有模拟性质的。张骏永和二年卒,年四十。他完全是在凉地生长的,未与中朝文坛相接,而创作风格却模拟中朝。可见五凉地区的文学风气,是延续西晋的。

继前秦而起的后秦姚氏,虽为羌族,但浸染汉文化较深。姚兴好与群臣讲论经籍,“好游田,颇损农要。京兆杜挺以仆射齐难无匡辅之益,著《丰草诗》以箴之,冯翊相云作《德猎赋》以讽焉。兴皆览而善之”。<sup>④</sup>姚兴子姚泓,“博学善谈论,尤好诗咏。尚书王尚、黄门郎段章、尚书郎富允文以儒术侍讲,胡义周、夏侯稚以文章游集”。<sup>⑤</sup>可见姚秦统治者与士大夫中,具有一定的

① 《晋书》卷一百零八《慕容廆载记》。

② 《晋书》卷一百一十《慕容儁载记》。

③ 《晋书》卷八十六《张骏传》。

④ 《晋书》卷一百一十七《姚兴载记》。

⑤ 《晋书》卷一百一十九《姚泓载记》。



诗赋风气。韩延之(?—440?)原为东晋司马德宗平西府录事参军,后因刘裕有篡晋的野心而采取不合作的态度,奔亡姚秦,后入北魏。其《赠中尉李彪诗》一首,也是十六国时期诗作之遗珠,诗中云:“痛哭去旧国,衔泪屈新邦。哀哉无援民,嗷然失侣鸿。彼苍不我闻,千里告志同。”慷慨感时之气,与同时期东晋的玄淡作风不同。

十六国时期,賸人李氏建立的成汉国,其二世主李雄,“兴学校,置史官,听览之暇,手不释卷”。<sup>①</sup>“李期,聪慧好学,弱冠能属文。”<sup>②</sup>李寿“好学爱士”,时有文士龚壮,“作诗七篇,托言应璩以讽寿。寿报曰:‘省诗知意。若今人所作,贤哲之话言也!古人所作,死鬼之常辞耳!’”<sup>③</sup>这也是十六国时期诗歌模拟魏晋之例。

从上述创作情况可见,十六国时期,在文人诗发展史上完全是一个衰落期。所谓衰落的真正意思,是指诗歌的创作与传播又退回自然的状态,缺乏文人群体创作诗歌的浓厚风气,因而重要诗人与优秀作品难以产生,失去了作为诗歌史一环的地位。

### 三、北魏文学史的发展阶段

北魏王朝的统治者拓跋氏,原是我国东北大兴安岭地区鲜卑族的一支,后迁徙于漠北蒙古草原一带。十六国时依附汉与少数民族各方政权,逐渐兴起,称代王,实际上仍是一种部落性质的军事与政治集团。至公元338年,什翼犍为代王,“始置百官,分掌众职”,始具国家规模,并开始使用汉族士人。道武帝拓跋圭统一北方,公元386年定国号为魏,正式成为统治中原的封建王朝。<sup>④</sup>

北魏初期文人文学的发生,是与北魏入主中原、建立封建王朝、采纳礼乐儒术等传统文化联系在一起的。<sup>⑤</sup> 此期文学创作的主体,是来自于十六国各

① 《晋书》卷一百二十一《李雄载记》。

② 《晋书》卷一百二十一《李雄载记》。

③ 《晋书》卷一百二十一《李雄载记》。

④ 事详《魏书·序纪一》、《魏书·太祖纪二》,并参考王仲荦《魏晋南北朝史》(上),上海人民出版社,1979年版,第507—511页。

⑤ 参见《魏书·太祖纪》、《魏书·儒林传序》等文献的记载。

政权的汉族士大夫文人。《魏书·文苑传序》云：“昭成（代王什翼犍）、太祖（道武帝）之世，南收燕赵，网罗俊乂。”这说明在道武帝时代，北魏已经开始网罗原来燕、赵等国的文学人才。其后明元帝拓跋嗣、太武帝拓跋焘各代，都有汉族文学人才进入北魏朝廷。尤其是公元433年，太武帝拓跋焘率大军灭北凉，延续一百三十多年魏晋学术与文学正统的河西地区文化进入北朝。正如史家所论：“北凉灭亡后，河西文化就被介绍到中原地区来。河西地区从前凉张氏以来，学术研究的空气就很浓郁，西凉、北凉一直保持了这个优秀传统。这个河西文化的传统，同江左的文化传统是息息相关的，因而不论是前凉、还是西凉和北凉，不仅在政治上同江南的东晋以及后来的刘宋信使往来，彼此在文化上的联系也特别密切。”<sup>①</sup>这不仅意味着十六国时代的完全结束，而且也是北朝学术与文学发展的一大契机和新起点。

魏收《魏书·文苑传序》论北魏文学云：

永嘉之后，天下分崩，夷狄交驰，文章殄灭。昭成、太祖之世，南收燕赵，网罗俊乂。逮高祖驭天，锐情文学，盖以颀颀汉彻，掩蹕曹丕，气韵高艳，才藻独构。衣冠仰止，咸慕新风。肃宗历位，文雅大盛，学者如牛毛，成者如麟角，孔子曰：“才难，不其然乎？”

李延寿《北史·文苑传序》吸收魏收的基本观点，对北魏文学史的发展与演变作出更详细的论述：

洎乎有魏，定鼎沙朔。南包河、淮，西吞关、陇。当时之士，有许谦、崔宏、宏子浩、高允、高闾、游雅等，先后之间，声实俱茂，词义典正，有永嘉之遗烈焉。及太和在运，锐情文学，固以颀颀汉彻，跨蹕曹丕，气韵高远，艳藻独构。衣冠仰止，咸慕新风，律调颇殊，曲度遂改。辞罕泉源，言多胸臆，润古雕今，有所未遇。是故雅言丽则之奇，绮合绣联之美，眇历岁年，未闻独得。既而陈郡袁翻、河内常景，晚拔俦类，稍革其风。及明

<sup>①</sup> 王仲荦：《魏晋南北朝史》（上），第312页。

皇御历,文雅大盛,学者如牛毛,成者如麟角。孔子曰:“才难。”不其然也?于时陈郡袁翻、翻弟跃、河东裴敬宪、弟庄伯、庄伯族弟伯茂、范阳卢观、弟仲宣、顿丘李谐、勃海高肃、河间邢臧、赵国李骞,雕琢琼瑶,刻削杞梓,并为龙光,俱称鸿翼。乐安孙彦举,济阴温子昇,并自孤寒,郁然特起。咸能综采繁缛,兴属清华。比于建安之徐、陈、应、刘,元康之潘、张、左、束,各一时也。

这里可以看出,北魏文学经历了三个阶段。第一个阶段从立朝到孝文帝提倡文学之前。这时期的文学史,实际上还是沿袭十六国时期的格局,一批由十六国入北魏的文学家,“声实俱茂,词义典正,有永嘉之遗烈”。其风格、典范则取自西晋。从王朝文学来说,这时期北魏本朝文学的意识未曾自觉。第二个阶段是孝文帝改制,推行汉化之后。这时期的北魏文学,脱离西晋文学的典范,开始追求作为一代之王朝文学的独立地位,“颉颃汉彻,掩踔曹丕”就是这种意识的反映。举汉魏两代的文学盛世来比拟本朝(魏收是由北魏入齐)文学,不但十六国衰世的文学,以“文章殄灭”四字一笔抹杀,而且颇有超越西晋、上接汉魏的意思。这种意识,可能就是孝文帝改制之后北魏文学创作中确曾存在的一种意识,其脱离西晋文风的原因也即在此。但是,由于北魏文学基础薄弱,这种过早脱离六朝华美文学主流的革新,并没有收到声实俱宏的成果。魏收作为本朝的文学家,对之备加赞扬,实际上是溢美之词。李延寿则客观地指出其短处,他的观点虽然是站在西晋至南朝华美文学发展的主流立场上提出的,代表了唐代复古运动之前的一种文学评价立场,但基本上还是属实的。第三个阶段是北魏明帝时期的文学。这时期的北魏文学不仅文人众多,开始回归到魏晋南北朝文学发展的常态,而且在文学风格上也开始回归主流。魏收、李延寿对北魏文学史三个阶段的把握,对于我们窥探业已模糊的北魏文学原貌有很重要的参考价值。但两人的观点有明显的不同,魏收于三阶段中,最推崇第二阶段孝文帝时期的文学,对第一阶段差不多一笔略过,第三阶段则贬得较低,这可能与魏收本人就在这个阶段之中,对于同期作家批评的态度容易趋于严苛甚至不公有关。而李延寿则从主流立场出发,对第一阶段与第三阶段评价较高。

## 第二节 北魏诗人的创作

上述魏收、李延寿所概述的北魏文学史，当然也包含北魏诗歌史。所以我们也根据两家提供的线索，尝试叙述北魏诗人的创作情况。

### 一、模拟汉晋诗风的前期诸家

北魏道武帝、明元帝时期的诗歌创作情况难以考证。太武帝平北凉后，一批文人学士进入魏朝，他们为了迅速融入北魏政治，与北方汉族士大夫居高位者声气相求，每有唱和。这种情况，《魏书》多有记载。如《张湛传》记载原北凉黄门侍郎张湛，入魏时年已五十，司徒崔浩识而礼之，湛“家贫不粒，操尚无亏，浩常给其衣食。每岁赠浩诗颂，浩常报答。及浩被诛，湛惧，悉烧之”。又《宗钦传》载宗钦“少而好学，有儒者之风，博综群言，声著河右”，入魏后，参预修史，致书渤海高允，申述昔日分隔之时久仰之意，“不量鄙拙，贡诗数韵”。高允复书答诗，并称“唱高则难和，理深则难酬”。又《段承根传》称承根“武威姑臧人”，原侍西秦，后奔吐浴浑暮瓌。吐浴浑附魏，段承根与其父段晖随太武帝入魏，“甚为敦煌公李宝所敬待。承根赠宝诗曰……”从上述情况可见，北魏士大夫中早期诗风的产生，与凉州地区文人进入北魏有相当大的关系。宗钦、高允、段承根三家之作载于《魏书》，用的都是两晋之际流行的四言长篇雅诗的体制，主要特点是错综名理，雕镌华藻，可能也受到同期东晋玄言雅诗的影响。从四言诗的修辞技巧来说，上述诸家不亚于两晋诗人的四言之作。如宗钦《赠高允诗》首两章：“嵬峨恒岭，滉漾沧溟。山挺其和，水耀其精。启兹令族，应期诞生。华冠众彦，伟迈群英。”“於穆吾子，含贞藉茂。如彼松竹，陵霜擢秀。味老思冲，玩易体复。戢翼九皋，声溢宇宙。”高允《答宗钦诗》的修辞之美也足与宗作相媲，甚至更具婉雅自然之趣，如其叙氏族一章：“汤汤流汉，蔼蔼南都。载称多士，载耀灵珠。邈矣高族，代记丹图。启基郢域，振彩凉区。”赞才具一章：“响振伊何，金声克著。匡赞西藩，拯厥时务。放志琴书，恬心初素。潜思渊渟，秀藻云布。”

高允留存的诗作，还有四言《咏贞妇彭城刘氏诗》，叙彭城人封卓妻刘氏，

成婚一夕,丈夫就离家赴京师仕宦,后“以事见法,刘氏在家,忽形梦想,知卓已死,哀泣不止。经旬凶问果至,遂愤叹而终”。高诗用四言诗来叙述,难得圆到,在艺术上比较成功。其中写封卓于王命之暇与刘氏成婚一章:“京野势殊,山川乖互。乃奉王命,载驰在路。公务既弘,私义获著。因媒致币,遣止一暮。”写刘氏梦感封卓服法陨身一章:“时值险屯,横离尘网。伏顿就刑,身分土壤。千里虽遐,应如影响。良嫔洞感,发于梦想。”都能做到辞气条达,形象鲜明。其五言《罗敷行》、《王子乔》拟汉乐府,用的是西晋人的拟古法。《罗敷行》虽为模拟,但写法上相比晋宋诸家之雕琢词藻,更近于汉乐府古辞真质的风格,其品格则较梁陈宫体为高:“邑中有好女,姓秦字罗敷。巧笑美回盼,鬓发复凝肤。脚着花文履,耳穿明月珠。头作堕马髻,倒枕象牙梳。妍媸善趋步,檐檐曳长裾。王侯为之顾,驷马自踟蹰。”

十六国、北魏早期士族文人的作品留存至今,实属孑遗。像崔浩、张湛等当时影响最大的汉族名士的创作都无留存。从这些孑遗之作可以看出,此期的诗歌艺术是作为北方士族的一种文化修养保存下来的,这是它在文化史上的意义。至于在诗歌史上,则让我们窥测到这样一种信息:即魏与西晋诗歌是北朝诗风的最早源头。这说明南北分裂后,南北的文风、诗风也呈同源而分流之势。南方文士众多,风会叠起,其诗风也在不断地新变,从西晋雅诗推激出玄言,又从玄言推激出山水,再从山水推出咏物,因咏物而演成宫体绮艳。而北方则衰落之余,诗风式微,仅存于部分地区与士族。对于魏晋诗风,保守尚且不能,更谈不上有真正的发展。但这一段近于抱残守阙的十六国、北朝前期诗歌史,对后来北朝诗歌却有积极影响,它为后来北朝诗风在受南朝诗风影响的同时保持其自身的纯正、典雅、风骨、质朴等审美风格提供了传统资源。

## 二、北魏孝文帝改制后的诗风

魏收《魏书·文苑传》以为孝文帝“锐情文学”,并称其“颉颃汉彻,掩踔曹丕”,自是谀美过头的话。但从文帝《县瓠方丈竹堂飨侍臣联句诗》来看,其创作似乎确曾追仿汉武。另外,北魏国号本来就是承曹魏而来,其政治、文化方面也有超越晋朝、直接魏朝的意识,所以文学上以曹魏为范也是很自然的。

如孝文帝弟彭城王元勰,时人多比之曹植,文帝也曾让他十步为诗,以效曹植的七步为诗。这时期的诗风,部分地脱离西晋,试图效法汉魏,以与政治上的自立意识相配合。魏收称为“新风”的,大概就是这种风气。比之同时的晋宋,的确显得比较质朴,有追求汉魏风骨的意趣在里面。

北魏孝文帝,《魏书》本纪称其“才藻富赡,好为文章。诗赋铭颂,任兴而作”,其臣下韩显宗太和申上书文帝,亦称其“文章之业,日成篇卷”。<sup>①</sup>孝文帝除了自己创作外,还常让宗室与群臣赋诗。《魏书·彭城王元勰传》载,“高祖与侍臣升金墉城”,游宴之后,“遂令黄门侍郎崔光读《暮春群臣在诏诗》”。他对当时北魏士大夫群体诗歌创作风气的形成,应该是起了重要的推动作用的。其诗歌所存者,唯南巡新野见菖蒲花所歌“两菖蒲,新野乐”句,为杂谣之体。另外就是与郑道昭、道昭兄郑懿、彭城王元勰、邢峦、宋弁诸人的联句,用楚歌体,风格比较典质,文帝句云:“白日光天今无不曜,江左一隅独未照。”魏收曾为魏臣,所以对孝文之作,颇多谀美,但说他“任兴而作”,实际含蓄地指出其文学创作未合规范。孝文时代诗风倾向任质率易,与文帝本人的创作风格有一定的关系。同时阳固《刺谗诗》、《疾幸诗》也用楚辞体,语言上是学习诗骚的,风格很古质。作者感愤而为诗,不求修辞之工,可以说是一种尚气的作品,与汉末赵壹《刺世疾邪赋》有一种渊源的关系。

北魏早期五言诗,除高允外,尚有李谧《神士赋歌》称“周孔重儒教,庄老贵无为。二途虽如异,一是买声儿。生乎意不愜,死名用何施。可心聊自乐,终不为人移。脱寻余志者,陶然正若斯”,其风格质朴,近于应璩。李谧卒于孝昌元年,其诗风应属孝文时代,风格不无质野之处。窥豹一斑,可以印证李延寿所批评的孝文时代文学“辞罕泉源,言多胸臆,润古雕今,有所未遇”,<sup>②</sup>未为无据之言。从南朝奔北的诗人,则有宋晋熙王刘昶《断句诗》:“白云满障来,黄尘暗天起。关山四面绝,故乡几千里。”南齐秘书丞王肃《悲平城诗》:“悲平城,驱马入云中。阴山常晦雪,荒松无罢风。”其风格也不以雕润见长,而是以直抒为体。两人在南朝时并不以诗名,入北之后,偶作言志,便得流

① 《魏书》卷六十《韩显宗传》。

② 《北史》卷八十三《文苑传序》。

传。与孝文帝时期的尚质尚气的诗风,正好会合。所以在北魏诗歌的发展中,自有一定的地位。

但文帝时期的诗风,与南朝并非完全隔绝。孝文帝时期郑道昭的登览诗,就是对元嘉体的仿效,又受到郭璞的影响,繁词密意,错镂山水,绣织名理,炫耀仙灵,较颜、谢诸家,更失其自然,如“空谷和鸣磬,风岫吐浮香”(《于莱城东十里与诸门徒登青阳岭太基山上四面及中顶扫石置仙坛诗》)之类。其诗又多用难字,修辞晦涩不通,是对晋宋体的蹩脚模仿。其中《登云峰山观海岛诗》一首修辞比较工稳,形容景物尚称明晰:“山游悦遥赏,观沧眺白沙。云路沉仙驾,云章飞玉车。金轩接日彩,紫盖通月华。腾龙蔼星水,翻凤映烟家。往来风云道,出入朱明霞。雾帐芳宵起,蓬台植汉邪。流精丽旻部,低翠曜天葩。此瞩宁独好,斯见理如麻。秦皇非徒驾,汉武岂空嗟!”就艺术而言,自然不能算是佳作。但可证当时北魏诗风中,也有学习晋宋游仙诗、山水诗的一种。

### 三、北魏明帝后北朝诗风的初步发展

《北史·文苑传序》对北魏明帝时期的文学给以较高的评价,称“明皇御历,文雅大盛”,并列举常景、袁翻、李谐、温子昇等多名文士,“咸能综采繁缛,兴属清华”。这时可以说是北朝诗风从尚质向尚文转化的开始,直接启迪了后来北齐、北周诗风的兴盛。

袁翻“以才学擅美一时”,<sup>①</sup>其《思归赋》词意甚美,可惜诗作没有留存。常景“有才思,雅好文章”,“所著述数百篇,见行于世”,<sup>②</sup>是北魏明帝时期最重要的文学家之一。常景诗歌留存至今的,只有《赞四君诗四首》。《北史·常景传》称:“景淹滞门下积岁,不至显官。以蜀司马相如、王褒、严君平、扬子云皆有高才而无重位,乃托意以赞之。”<sup>③</sup>常景的这一组诗,明显是摹仿颜延之《五君咏》的,词彩风骨略能仿佛颜作,如第一首咏司马相如:“长卿有艳才,直致不群性。郁若春烟举,皎如秋月映。游梁虽好仁,仕汉常称病。清贞非我

① 《魏书》卷六十九《袁翻传》。

② 《北史》卷四十二《常景传》。

③ 《北史》卷四十二《常景传》。

事,穷达委天命。”从上面所论郑道昭、常景的创作情况来看,北魏中后期诗坛,可能存在模仿元嘉体的现象。李延寿提到过的李騫,其《赠亲友》诗,修辞章构也与颜、谢答赠体接近,叙事写景也颇得鲜明之韵:“幽栖多暇日,总驾萃荒垆。南瞻带宫雉,北睇拒畦瀛。流火时将末,悬炭渐云轻。寒风率已厉,秋水寂无声。层阴蔽长野,冻雨暗穷汀。”

当时北魏著名文人存有诗作者,尚有李谐、祖莹、鹿念、崔鸿等人。祖莹《悲彭城》为模仿王肃的应机之作,“悲彭城,楚歌四面起。尸积石梁亭,血流睢水里”。写意状景,较为鲜明紧切。祖莹在当时的地位,仅次于常景、袁翻。《魏书·祖莹传》记载:“莹以文学见重,常语人云:‘文章须自出机杼,成一家风骨,何能共人同生活也。’盖讥世人好偷窃他文,以为己用。而莹之笔札,亦无乏天才,但不能均调,玉石兼有,制裁之体,减于袁、常焉。”<sup>①</sup>大概祖莹较多地接受孝文帝时期的文学观点,重独创而不屑时俗的模仿南朝诗风。这从理论上讲是一种高见识,在实践上,由于北朝诗歌是从十六国的榛芜状态中发展出来,不认真学习南朝就不能提高,而既然学习,就难免模拟。鹿念《讽真定公诗二首》之一:“峰山万丈树,雕镂作琵琶。由此材高远,弦响蔼中华”,夸张之语,尚气之风,略带粗豪。又有崔鸿,曾著《十六国春秋》,其《咏宝剑诗》托物言志,并有壮气劲彩,实南北朝间难得风骨之作:

宝剑同昆吾,龟龙夹彩珠。五精初献术,千户竞论都。匣气冲牛斗,山形转鹿卢。欲知天下贵,持此问风胡。

崔鸿为明帝时作家,其诗在修辞上已经摆脱文帝时期的古质,并且善于用典,所谓“雕古润今”,“辞有泉源”,但仍保持魏诗尚气势与风骨的风格。

自孝文帝提倡文学,北魏宗室也开始学习诗文书画艺术。孝文帝弟彭城王元勰,“敏而耽学,不舍昼夜,博综经史,雅好属文”。<sup>②</sup>其诗所存者,有应孝文帝命的即兴之作《应制赋铜鞮山松诗》:“问松林,松林经几冬?山川何如昔?风

① 《魏书》卷八十二《祖莹传》。

② 《魏书》卷二十一下《彭城王勰传》。



云与古同!”这种肆口放言的作法,正是孝文时代的风格。元勰子孝庄帝,为尔朱兆所弑,作《临终歌》:“权去生道促,忧来死路长。怀恨出国门,含悲入鬼乡。隧门一时闭,幽庭岂复光。思鸟吟青松,哀风吹白杨。昔来闻死苦,何言身自当。”虽然是情迫时写的诗,无意于修辞,但也可以看出作者在五言诗方面具有较高的素养。又中山王元熙,曾为湘州刺史,为元乂所杀,也曾作《临终诗》,载于《魏书》本传。北魏明帝母胡太后,曾数度临朝听政,“性聪悟,多才艺”。“与肃宗幸华林园,宴群臣于都亭曲水,令王公以下各赋七言诗。太后诗曰:‘化光造物含气贞。’帝诗曰:‘恭己无为赖慈英。’”<sup>①</sup>胡太后晚节淫乱宫闱,曾逼幸武将杨华,杨华恐惧贾祸而率部曲降梁朝。传说胡太后追思杨华不已,作《杨白花》,实为北魏诗歌中流传最广的一首:

阳春二三月,杨柳齐作花。春风一夜入闺闼,杨花飘荡落南家。含情出户脚无力,拾得杨花泪沾臆。秋去春还双燕子,愿衔杨花入窠里。

此诗为歌谣体制。前举孝文帝曾为《新野歌》,又文明太后冯氏曾为《青台歌》:“青台雀,青台雀,缘山采花额颈着。”又《魏书·咸阳王禧传》载,孝文帝死后,咸阳王元禧辅政,骄奢贪婪。世宗览政,禧意不自安而谋反,伏诛。其宫人作歌云:“可怜咸阳王,奈何作事误。金床玉几不能眠,夜蹋霜与露。洛水湛湛彼岸长,行人那得渡。”其歌流传到江表,北朝人入南者,虽富贵,弦管奏之,莫不洒泣。<sup>②</sup>结合这些材料可知,北魏承十六国风气,贵族、皇室及士大夫有作歌的习惯,实为一种与正统的五七言文人诗并行的重要诗歌形式。传为胡太后所作这首《杨白花》,情感深沉,全用比喻之体,而婉惬自然,意象优美,实得歌谣杂曲之神髓,并且兼有北歌之大胆抒情与南歌之婉转优美,也可以说是南北诗风融合的一个成果。

#### 四、南北诗风的初步融合:萧综、温子昇等人的创作

北魏后期,齐梁诗风开始传入北朝。梁武帝萧衍第二子豫章王萧综,其

<sup>①</sup> 《魏书》卷十三《皇后列传·宣武灵皇后胡氏》。

<sup>②</sup> 《魏书》卷二十一上《咸阳王禧传》。

母吴淑媛原为南齐宫人。萧综“既长，有才学，善属文”，“恒怨不见知”，又自疑为东昏王萧宝卷遗腹，私交入魏的南齐建安王萧宝夤。后于梁武北伐时投北魏，“魏以为侍中、太尉、高平公、丹阳王”。萧综在北魏亦不得志，“尝作《听鸣钟》、《悲落叶》辞，以申其志”，“当时见者莫不悲之”。<sup>①</sup>《梁书》本传记载了这两首歌辞。《听鸣钟》云：

听鸣钟，当知在帝城。参差定难数，历乱百愁生。去声悬窈窕，来响急徘徊。谁令传漏子，辛苦建章台。

听鸣钟，听听非一所。怀瑾握瑜空掷去，攀松折桂谁相许。昔朋旧爱各东西，譬如落叶不更齐。飘飘孤雁何所栖，依依别鹤夜半啼。

听鸣钟，听此何穷极。二十有余年，淹留在京域。窥明镜，罢容色，云悲海思徒掩抑。

《悲落叶》云：

悲落叶，连翩下重叠。落且飞，从横去不归。

悲落叶，落叶悲。人生譬如此，零落不可持。

悲落叶，落叶何时还？夙昔共根本，无复一相关。

《艺文类聚》卷三十“人部·怨”收入《听鸣钟》，卷八十八《木部·木》收入《悲落叶》，《文苑英华》、《古诗纪》及逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗·北魏诗》卷二都据此收入，篇幅较《梁书》所载为长，辞句差异也较大。《艺文类聚》所载，修辞更为华丽，可能经过后人增改。《梁书》所载，文质适中，抒情性更突出，应该是萧综的原作。萧综在北朝生活了近四年，正当北魏明帝中期。他擅长文学，这两首歌诗用南朝流行的杂言歌辞的体制，本身具有较高的艺术水平，对北朝诗风应该是发生过影响的。

北魏诗风原本比较质朴，后期诗歌仍有沿续孝文时代风格的，甚至时杂

<sup>①</sup> 《梁书》卷五十五《豫章王综传》。

歌谣俚俗之体,或露粗犷,如崔巨伦《五月五日诗》:“五月五日时,天气已大热,狗便呀欲死,牛复吐出舌。”或呈秣楚之气,如董绍《高平牧马诗》:“走马山之阿,马渴饮黄河。宁谓胡关下,复闻楚客歌。”但另一方面,自齐梁传入的五言诗新风也开始流行,诗人写景状物,渐为绮丽绵密之体,如卢元明《晦日泛舟应诏诗》“轻灰吹上管,落萸飘下蒂。迟迟春色华,晚晚年光丽”,张斐裳《五言诗》“异林花共色,别树鸟同声”,都是典型的齐梁风格。最值得注意的是《古诗类苑》所载王容《大堤女》、王德《春词》、周南《晚妆诗》,<sup>①</sup>《乐府诗集》所载祖叔辨《千里思》,都是典型的齐梁艳体风格,其修辞巧丽,形象生动,置于齐梁诗人的集子里,也可算是上乘之作。其中王容写游冶女子的形象,如乱花迷眼,曲尽形容:“宝髻耀明珰,香罗鸣玉佩。大堤诸女儿,一一皆春态。入花花不见,穿柳柳阴碎。东风拂面来,由来亦相爱。”王德句“爱将莺作友,怜旁锦为屏”、周南句“拂黛双蛾飞,调脂艳桃发。舞罢鸾自羞,妆成泪仍滑”,祖叔辨句“忧来似悬旆,泪下若连珠”,都能曲写绮罗香泽之态。但这几位作者生平都不详,《古诗纪》虽列入北魏,但不知有何根据。

北魏后期诗人,以温子昇(495—547)最负盛名。子昇为东晋初名士温峤之后,世居江南,祖父温恭之时避难归北魏。他的文章传到南朝,梁武帝甚至说“曹植、陆机复生于北土”(《北史·文苑传》),北魏济阴王元晖甚至自负地将他与颜延之、谢灵运、沈约、任昉相比,说“足以陵颜轹谢,含任吐沈”。<sup>②</sup>他最有名的文章就是《寒陵山寺碑》,庾信曾说,北方的文章,“唯有韩陵山一片石堪共语”。<sup>③</sup>温诗有风格豪放的一面,继承孝文时期的作风。其现存作品以乐府最有特色,如《白鼻騊》:

少年多好事,揽辔向西都。相逢狭斜路,驱马诣当垆。

《敦煌乐》:

① 张之象编:《古诗类苑》卷九十三、九十四,日本中岛敏夫整理内阁文库藏本,上海古籍出版社影印,2006年版。

② 《魏书》卷八十五《温子昇传》。

③ 张鷟撰,赵守俨点校:《朝野佥载》卷六,中华书局,1979年版,第140页。

客从远方来，相随歌且笑。自有敦煌乐，不减安陵调。

声节亢爽，气概豪雄，得北歌的神韵。此外同类作品尚有《结袜子》、《凉州乐歌》等，开文人学习北朝乐府民歌之风。温子昇学习齐梁体的诗歌，也于整体的艳丽风格之中，内含北魏诗歌亢爽的气质，如五七言歌行《捣衣诗》：

长安城中秋夜长，佳人锦石捣流黄。香杵纹砧知近远，传声递响何凄凉。七夕长河烂，中秋明月光。蠅螭塞边绝候雁，鸳鸯楼上望天狼。

意境旷远，含情深长，除雕琢之气，有清新之致，为初唐歌行之先驱。又其《从驾幸金墉城诗》，体格接近小谢、阴、何一类，如其写景句“长门久已闭，离宫一何静。细草缘玉阶，高枝荫桐井。微微夕渚暗，肃肃暮风冷”。《春日临池诗》、《咏花蝶诗》则芊绵之格，近于范云、丘迟之体，如“光风动春树，丹霞起暮阴。嵯峨映连壁，飘飘下散金”（《春日临池诗》）之句，亦能略见绮丽造语的工力。总体而言，温子昇的创作，是北朝第一位在融合南北方面取得较好成绩的诗人。

### 第三节 东魏北齐时期的诗歌创作

#### 一、北齐君主与文学的复杂关系

北魏王朝后期，契胡尔朱氏趁魏室内讧而迅速兴起，尔朱荣、尔朱兆相继专政。自称为汉族后裔实际上已高度鲜卑化的高欢、高澄父子在消灭尔朱氏势力后，成为新的权霸。稍后崛起的还有同是出身鲜卑族的宇文氏。高氏、宇文氏及大权旁落的北魏皇权这三方面较量的结果，是北方在统一了一百多年之后，重新分裂为高氏统治的东魏、北齐与宇文氏统治的西魏、北周两个政权。与这一政治局面相应，北朝的文学也形成了邺下与关右（长安）两个中心。加上南朝的梁与陈，这时期中国的文学，形成了三足鼎立的发展态势。

东魏北齐的统治者高氏与汉文化的关系比较复杂，他们虽然并不像十六国时期的一些少数民族统治者那样简单地排斥汉文化，但由于高欢主要是依

靠在北魏时因抵制汉化而趋于边缘化的六镇鲜卑,所以在高氏取得统治权之后,自北魏孝文帝时期以来一直在推进的汉化趋势,在相当大的程度上有所扭转。表现在文学上,高氏家族及这个时期占据政治舞台的其他鲜卑贵族,远不如北魏皇族那样倾心于在汉族士大夫中日趋流行的或典雅、或绮丽的南朝诗文风格。《北齐书·帝纪二·神武下》称高欢“性周给,每有文教,常殷勤款悉,指事论心,不尚绮靡”。说明他对北魏贵族中流行的绮靡文风,至少是不感兴趣的。但是另一方面,北齐毕竟处于北魏重文之后,并且高氏在政治上采取调和胡、汉的政策,而此时中原士族的门阀社会秩序已经完全恢复,文学也作为其门阀文化的重要内涵而受到重视。所以高欢、高澄、高洋等前期统治者虽然自身并不热衷于文学,但仍然大量任用文章才学之士。李延寿《北史·文苑传序》且云:“有齐自霸业云启,广延髦俊,开四门以宾之,顿八紘以掩之,邺都之下,烟霏雾集。”北齐后主高纬对诗歌创作具有一定的兴趣,《北齐书·文苑传序》记载:“后主虽溺于群小,然颇好讽咏,幼稚时,曾读诗赋,语人云:‘终有解作此理不?’及长亦少留意。初因画屏风,敕通直郎兰陵萧放及晋陵王孝式录古名贤烈士及近代轻艳诸诗以充图画,帝弥重之。”在这种时主爱好南朝文学的新风气中,萧放、颜之推等文学侍从,因势利导,托后主亲近的“邓长颙渐说后主,属意斯文”,建立起网罗众多文学人才的朝廷文学机构文林馆,颜之推、萧悫、祖珽、魏收、阳休之、薛道衡、卢思道、辛德源等尽入其中。魏晋与南朝,由于时主好文,形成各种以君主或权要为东道主的文人团体,齐、梁时期此风尤盛。北齐设文林馆,正是受到南朝这种风气的影响。但作为一种官方的文学机构,却在组织形式上更推进了一步,开了唐宋时期各种文馆制度的先例。

北齐文学之盛,渐可与南朝媲美。尤其是梁朝倾覆之后,士族文人多人北朝,大大增加了北朝文坛的实力。李百药《北齐书·文苑传序》比较齐末与梁末文风,虽俱以亡国之音视之,但认为北齐末文学较之梁末文学,犹近雅道:

江左梁末,弥尚轻险,始自储官,刑乎流俗,杂沾滞以成音,故虽悲而不雅。爰逮武平,政乖时蠹,唯藻思之美,雅道犹存,履柔顺以成文,蒙大

难而能正。原夫两朝叔世,俱肆淫声,而齐氏变风,属诸弦管,梁时变雅,在夫篇什。莫非易俗所致,并为亡国之音;而应变不殊,感物或异。何哉?盖随君上之情欲也。

李百药所说的“齐氏变风,属诸弦管”,应该是指北齐宫廷胡乐、胡舞之盛。胡乐之盛对诗歌有一定的影响,尤其是在北齐统治者中流行的鲜卑贵族的歌谣创作,与胡乐有直接的关系。但当时汉族士大夫的诗赋创作,与胡乐似乎没有太多的关系。李百药的意思是说,梁末宫体,直接以诗篇肆淫声;北齐则以音乐肆淫声,文学创作相对来说还是“雅道犹存”。这种评价是否符合历史事实,还有待进一步的研究。

## 二、鲜卑贵族的歌谣创作

北魏、北齐的鲜卑贵族有歌唱及创作本民族歌谣的传统。北魏皇室之作,前节已述。《酉阳杂俎》卷四引《谈薮》曰:“北齐高祖(高欢)常宴群臣。酒酣,各令歌。武卫斛律丰乐歌曰:‘朝亦饮酒醉,暮亦饮酒醉。日日饮酒醉,国计无取次。’帝曰:‘丰乐不谄,是好人也。’”高欢宴会令群臣作歌,相当于晋宋间流行的令群下赋诗。《北齐书·高昂传》载高欢时期事云:“于时,鲜卑共轻中华朝士,唯惮服于昂。高祖每申令三军,常鲜卑语。昂若在列,则为华言。”高欢在申令三军时都用鲜卑语,则“酒酣,令群臣歌”时,其歌唱所用的语言,应该也是鲜卑语。至少群臣中的鲜卑贵族,应该是使用鲜卑语,其歌体也应该是鲜卑族的歌谣。斛律丰乐之歌,语言风格,就近于杂谣之体。

魏末高欢大将斛律金的《敕勒歌》,则是诗歌史上影响巨大的作品。歌辞汉译云:

敕勒川,阴山下。天似穹庐,笼盖四野。天苍苍,野茫茫,风吹草低见牛羊。

郭茂倩《乐府诗集》卷八十六引《乐府广题》云:“北齐神武(高欢)攻周玉壁,士卒死者十四五。神武悲愤,疾发。周王下令曰:‘高欢鼠子,亲犯玉壁。剑

弩一发,元凶自毙。’神武闻之,勉坐以安士众。悉引诸贵,使斛律金唱《敕勒》,神武自和之。”郭氏云“其歌本鲜卑语,易为齐言,故其句长短不齐。”据此,可知《敕勒歌》原是鲜卑歌谣,在鲜卑族人中流传应该很广。此歌歌唱大漠风光,意象雄浑,其精神的指向,实为浩瀚无穷的宇宙。对于熟悉此歌的鲜卑将士来说,这首歌的精神无疑已经融入血液,更有一种类似于民族灵魂的感召力。元好问《论诗绝句》称之为“慷慨歌谣”,赞之为“中州万古英雄气”,也算是此歌的知音之评。从北朝诗歌史的角度来讲,此歌的卓越成就,无疑是我们认识十六国、北朝时代北方少数民族歌谣在其时诗歌史上特殊地位的一个重要证据。

鲜卑歌谣作为当时统治阶级的文化,在东魏北齐的诗歌领域,是有一定地位的。它豪放、粗犷的风格迥异于南朝绮丽、纤弱的作风,对一些汉族士大夫也产生了影响。魏齐之际倾力协助高欢成就霸业的汉族将领高昂,就经常采用歌谣的形式来抒情言志,语言质朴,风格粗犷,时得北歌之神韵:

垄种千口羊<sup>①</sup>,泉连百壶酒。朝朝围山猎,夜夜迎新妇!

十六国北朝时期,北方也有一种七言歌谣流行,如《陇上壮士有陈安歌》、《李波小妹歌》。高昂的《从军与相州刺史孙腾作〈行路难〉》、《赠弟季式诗》,即属此类。其句“回首绝望便萧条,悲来雪涕还自抑”,“怜君忆君停欲死,天上人间无可比”,酸恻、质直,正是北朝歌谣的原质味。

### 三、邢邵、魏收等北方文士的诗作

邢邵(496—?),字子才,河间人。早著才名,并好山水游宴,与温子昇齐名。《北齐书》本传载其早年赋诗事云:“年未二十,名动衣冠。尝与右北平阳固、河东裴伯茂、从兄果、河南陆道晖等至北海王昕宿饮。相与赋诗凡数十首,皆在主人奴处。旦日奴行,诸人求诗不得,邵皆为诵之,诸人不认诗者,奴还得本,不误一字。诸人方之王粲。”邢邵在诗学上推崇沈约,而轻任昉,颜

<sup>①</sup> 一作“牛”,此依《太平广记》,逯钦立编《先秦汉魏晋南北朝诗·北齐诗》卷一。

之推《颜氏家训·文章篇》称邢邵赞扬沈约诗句“用事不使人觉，若出胸臆”。邵诗属对体物，词有泉源而平易自然，其诗风可以说是永明体的北方代表。乐府《思公子》：

绮罗日减带，桃李无颜色。思君君未归，归来岂相识。

以日常语写深情，合于绝句之格。谢朓《王孙游》“绿草蔓如丝，杂树红英发。无论君不归，君归芳已歇”恐怕是邢邵这首诗的范本，特变谢诗之比兴为直叙。

邢氏在诗歌创作上努力学习齐梁诗写景体物的艺术，如：“芳春时欲遽，览物惜将移。新萍已冒沼，余花尚满枝。草滋径芜没，林长山蔽亏。”（《三日华林园公宴诗》）。其《齐韦道逊晚春宴诗》一诗体现了他在这方面的高度造诣：

日斜宾馆晚，风轻麦候初。檐喧巢幕燕，池跃戏莲鱼。石声随流响，桐影傍岩疏。谁能千里外，独寄八行书。

首二句写景生新而有神韵，结尾语意闲远有致。虽为齐梁赋景之格，但较同期的梁宫体诗家，更多自然之趣，格调更高。另外，北齐诗风较同期的梁代诗风，具有较强的主体性与抒情性，其成就不止于体物、属对上的工巧。邢邵《冬日伤志篇》就是情辞兼胜的佳篇，其中如“朝驱玛瑙勒，夕衔熊耳杯。折花步淇水，抚瑟望丛台”之句，对仗可谓新巧；“重以三冬月，愁云聚复开。天高日色浅，林劲鸟声哀。终风激檐宇，余雪满条枚”之句，则不仅对仗之工，兼得体物传神，融情于景。李百药认为北齐诗风“藻思之美，雅道犹存”，邢诗正可当此佳评！

魏收（506—572）与温子昇、邢子才合称北地三才。“始收与温子昇、邢邵稍为后进，邵既被疏出，子昇以罪幽死，收遂大被任用，独步一时。议论更相訾毁，各有朋党。收每议陋邢邵文。邵又云：‘江南任昉，文体本疏，魏收非直模拟，亦大偷窃。’收闻乃曰：‘伊常于沈约集中作贼，何意道我偷任昉。’任、沈



俱有重名,邢、魏各有所好。武平中,黄门侍郎颜之推以二公意问仆射祖珽。珽答曰:‘见邢、魏之臧否,即是任、沈之优劣。’”<sup>①</sup>历来学者据此认为魏收诗文学习任昉,大抵符合实际。魏收虽富才学,而行为轻脱,多行儇薄违礼义之事。《北齐书》本传云:“收昔在洛京,轻薄尤甚,人号云:‘魏收惊蛱蝶。’”一语可谓活画。北齐高氏多倡胡风,所以崇重礼教不如元魏,士大夫也受此风气影响,多有轻脱、险侧之行,魏收正是这种士风的代表。

比较邢邵的诗,魏收的诗歌风格明显地趋于轻艳。他曾与王昕出使梁朝,“昕风流文辩,收辞藻富逸,梁主及群臣咸加敬异”。以他本来“轻薄为文”的个性,又亲睹梁朝绮艳之风,自然会受到影响。此前北朝文士虽然对于晋宋齐梁之风各有效习,但南朝色艳之风在北朝并未流行。先后由南入北的南朝文人,其在北朝之作,也时或慷慨、典雅,以情志为体,少艳薄之气。魏收所作如《美女篇二首》、《挟琴歌》、《永世乐》,与同期的南朝艳体正相呼应,可以说是北朝绮艳诗风的开启者。

魏收诗诗歌语言的风格较为缜密,多用典故,然立意不够新隽,体物不够鲜明,多意趣尽于词句之中,少韵外之致。对仗有时略见技巧,如“参差结旌旆,掩霭顿骖騑”(《美女篇》),用双声叠韵之对,顿挫浏亮;“临风想玄度,对酒思公荣”(《论叙裴伯茂诗》),“使星疑向蜀,剑气不关吴”(《月下秋宴诗》),使用人名、地名为对,雅切有气韵。其体物之功较逊,如“泻溜高斋响,添池曲岸平。滴下如珠落,波回类璧成”(《喜雨诗》),前两句比较好,有状难状之景如在目前的感觉,后两句不免浅率。他最好的诗是《挟琴歌》,一作隋民歌。词云:

春风宛转入曲房,兼送小苑百花香。白马金鞍去未返,红妆玉箸下成行。

这首歌辞绮合的句法和较为艳丽的词藻,都与文人造作接近,而与民间歌辞不太一样。首二句用春风入曲房,并送百花香,将难以状写的深闺之境很形

<sup>①</sup> 《北齐书》卷三十七《魏收传》。

象地写出来了。后两句妙在有因果关系，因白马金鞍未返，而致红妆玉箸成行，带有流水对的味道。此种绝句的写法，对初唐七绝、杜甫七绝有一定的影响。

东魏北齐诗坛，诗风较北魏为盛。邢、魏之外，北方诗人中存诗较多的尚有刘逖、祖珽、阳休之三家。刘逖《北齐书·文苑》有传，称其专精读书，虽“在游宴之中，卷不离手，值有文籍所未见者，则终日讽诵”，“亦留心文藻，颇工诗咏”。他的诗也是学习齐梁风格，但写景细腻而不纤弱，有北方诗人豪逸的气质。《秋朝野望诗》一首较工：

驻车凭险岸，飞盖历平湖。菊寒花稍发，莲秋叶渐枯。向浦低行雁，排空转噪乌。若将君共赏，何处减城隅。

祖珽，字孝徵，北齐著名文人，曾拜尚书左仆射。祖珽为人，轻侧无检格，无行之处，甚于魏收。存诗三首，学齐梁体格，细腻虽不及刘逖，而豪逸过之。《从北征诗》、《望海诗》都有比较开阔的意境与劲健的气骨。前诗云：

翠旗临塞道，灵鼓出桑干。祁山敛雰雰，瀚海息波澜。戍亭秋雨急，关门朔气寒。方系单于颈，歌舞入长安。

骆宾王《在军登城楼》诗“戎衣何日定，歌舞入长安”句，正是用祖珽之句。《望海诗》亦能出色地描写大海的气象：“登高临巨壑，不知千万里。云岛相接连，风潮无极已。”唐人造句之工者，不能过之。

阳休之(509—582?)，字子烈，北平无终人，北魏文学家阳固之子，其家世博学尚文。《北史·阳尼传》附休之传，称其“俊爽有风概，好学，爱文藻，时人为之语曰：‘能赋能诗阳休之。’”休之为北齐文坛老宿，晚年亦入文林馆。《北齐书》称休之“文章虽不华靡，亦为典正”。<sup>①</sup> 现存诗如《春日诗》：“迟迟暮春日，霭霭春光上。柔露洗金盘，轻丝缀珠网。渐看阶苒蔓，稍觉池莲长。蜉

① 《北齐书》卷四十二《阳休之传》。

蝶映花飞,楚雀缘条响。”《正月七日登高侍宴诗》:“广殿丽年辉,上林起春色。风生拂雕辇,云回浮绮翼。”其风格近于谢朓、何逊,较梁代宫体为高。阳休之曾整理《陶渊明集》,对陶诗在北朝诗坛的传播起到了重要作用。<sup>①</sup>

#### 四、南朝入北文士的创作

梁朝自太清三年(549)侯景破台城,至承圣三年(554)江陵又被西魏所破,此后苟延残喘,至557年终于被陈朝取代。在梁朝灭亡过程中,大批文士流入北朝。他们对北齐后期诗歌创作的繁荣作出了重要的贡献。

徐陵于太清二年出使东魏,与魏收等文人多有交往。太清三年(东魏武定七年),“梁元帝承制于江陵,复通使于齐。陵累求复命,终拘留不遣”。“及江陵陷,齐送贞阳侯萧渊明为梁嗣,乃遣陵随还。”<sup>②</sup>梁敬帝绍泰二年(556),徐陵再次出使北齐,不久即还。总计徐陵前后出使、滞留东魏北齐的时间,达五六年之久,与北朝诗人不无唱酬。现存作品中北齐诗人裴让之有《公馆宴酬南使徐陵诗》,如“嵩山表京邑,钟岭对江津。方域殊风壤,分野各星辰”,“列乐歌钟响,张旃玉帛陈”,“异国犹兄弟,相知无旧新”,不但对仗工整,词气壮丽,而且表现出此期南北文学家同声相求、比较能够相互尊重的心态。徐陵集中《秋日别庾正员诗》、《征虏亭送新安王应令诗》,从“朔气凌疏木”、“亭回漳水乘”等诗句来看,应该是在北齐时所作。不仅他自己的诗作因羁旅生活与北方风气的影响而在绮丽的风格中添入怆楚的气韵,而且对北朝诗人的创作,也应该是有一定影响的。所以,即使在北齐诗歌发展史中,徐陵使北也是一个需要关注的事件。

梁朝皇室文人之入北齐且有诗作留世者,有萧祗、萧放、萧憺等人,诸人生卒年不详。萧祗为梁武帝的侄子,在梁时封侯爵,为兖州刺史,台城失守时来北齐,“以武定七年至邺,文襄(高澄)令魏收、邢邵与相对接”。<sup>③</sup>萧祗子萧放,亦随父至邺下,“武平中,待诏文林馆”,“放性好文咏,颇善丹青,因在宫中

<sup>①</sup> 关于阳休之整理《陶渊明集》的问题,尚定《走向盛唐》(中国社会科学出版社,1994年版,第52—54页)一书作过论述。

<sup>②</sup> 《陈书》卷二十六《徐陵传》。

<sup>③</sup> 《北齐书》卷二十五《萧祗传》。

披览书史及近世诗赋,监画工作屏风等杂物见知,遂被眷待”。<sup>①</sup> 文林馆的设立,他起了一定的作用。萧祗有《香茅诗》、《和回文诗》,萧放有《冬夜咏妓诗》、《咏竹诗》。父子所作,俱为声律之体,风格华绮。萧放《冬夜咏妓诗》,更属宫体之流。萧放族弟萧慨,“乐善好学,攻草隶书。南士中称为长者,历著作佐郎,待诏文林馆”。<sup>②</sup>

萧慆为梁上黄侯萧晔之子,天保中入北齐,武平中入文林馆待诏。萧慆由梁入北齐,再由北齐入隋,在北方生活的时间很长。《隋书·经籍志》载其有集九卷,可见创作量也是比较大的。梁亡后,由梁入西魏、北周的诗人,如庾信、王褒,在艺术上都有程度不同的转向。但北齐的诗人,如萧祗、萧放、颜之推、荀仲举等人,则基本上是延续他们在南方的创作风格,这可能与北齐时期北方文士盛行学南之风有关系。萧慆诗歌的体制基本上属于齐梁声律体,但已剔除梁大同后的色艳内容,着意于体物写意、声律属对等修辞艺术。其风格总体上可以说是绮练工致,不仅在当时北齐诗坛上属于上乘,而且与并时的南朝诗人张正见、徐陵相比,也毫不逊色。他们都对齐梁体的写作艺术有所发展。其《奉和初秋西园应教诗》这样的作品,虽无阴、何警切之句,但对仗工致,结构紧凑:

池亭三伏后,池馆九秋前。清冷间泉石,散漫杂风烟。藻开千叶影,  
榴艳百枝然。约岭停飞旆,凌波动画船。

看来他主要的努力,仍在追琢景物。集中如“山寒石道冻,叶下故宫秋”(《上之回》)、“野禽喧曙色,山树动秋声”(《和崔侍中从驾经山寺诗》)、“岩低石倒险,岭高松更疏”(《奉和望山应教诗》)、“泉鸣知水急,云来觉山近”(《春庭晚望诗》),都力图比较立体地写出自然的境界,从艺术上说已经超越单纯的修辞之工。《秋思诗》一首最有意境:

<sup>①</sup> 《北齐书》卷二十五《萧放传》。

<sup>②</sup> 《北齐书》卷三十三《萧退传》。

清波收潦日，华林鸣籁初。芙蓉露下落，杨柳月中疏。燕帏缃绮被，  
赵带流黄裾。相思阻音息，结梦感离居。

“芙蓉”一联，为颜之推所激赏，说“时人未之赏，吾爱其萧散，宛然在目”（《颜氏家训·文章篇》）。的确，这两句看起来写得很容易，不经雕刻，但实际上却深得自然之致。不但北朝人不知道欣赏它的风致，就是同时代镂金错彩的南朝人也未必会欣赏。

颜之推，生卒年未详<sup>①</sup>，由梁入齐，隋初为太子属官。他是《颜氏家训》的作者，在梁朝时就有声望。但家学渊源，注重儒雅方正，所以少受梁末宫体之风的影响。文章气骨，有晋宋人遗风。其《神仙诗》、《古意诗二首》，托意高古，为兴寄之体。其中《古意诗二首》其一，自叙身世，兼伤梁朝：

十五好诗书，二十弹冠仕。楚王赐颜色，出入章华里。作赋凌屈原，  
读书夸左史。数从明月宴，或侍朝云祀。登山摘紫芝，泛江采绿芷。歌  
舞未终曲，风尘暗天起。吴师破九龙，秦兵割千里。狐兔穴宗庙，霜露沾  
朝市。璧入邯郸宫，剑去襄城水。未获殉陵墓，独生良足耻。悯悯思旧  
都，惻惻怀君子。白发窥明镜，忧伤没余齿。

此诗杂用乐府、古诗句法，体制骈散参用，于雅丽中见风骨，实非当时之体。《从周入齐夜渡砥柱》，是犯难入齐之作，有申包胥之慨，为当时难得的侠气之诗：

侠客重艰辛，夜出小平津。马色迷关吏，鸡鸣起戍人。露鲜华剑彩，  
月照宝刀新。问我将何去，北海就孙宾。<sup>②</sup>

全诗节奏紧促，象其情景。后来唐人杨炯《从军行》，声节颇似此诗，而语句更

<sup>①</sup> 曹道衡、沈玉成《中国文学家大辞典·先秦汉魏晋南北朝卷》认为，颜之推盖生于梁普通初，隋开皇中为太子宾客。

<sup>②</sup> 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗·梁诗》卷三十据《梁词人丽句集》，又作惠慕道士诗。

工。“露鲜”一联,若以后世的修辞标准来看,有合掌之嫌。《古意诗二首》,意象鲜明,音节铿锵,与阴铿相近。大抵梁代宫体后期诗家,开始注意气骨,以破过于软靡的诗风。

当时以诗著誉的南朝入北诗人,尚有袁奭、荀仲举两人,俱待诏文林馆。袁有《从驾游山诗》,风格清丽,不逊于初唐应制之体,其佳句有“涧水含初溜,山花发早丛”。荀仲举“与赵郡李概交款,概死,仲举因至其宅,为五言诗十六韵以伤之,词甚悲切,世称其美”。<sup>①</sup>其所存作品有《铜雀台》:“高台秋色晚,直望已凄然。况复归风便,松声入断弦。泪逐梁尘下,心随团扇捐。谁堪三五夜,空对月光圆。”起四句渲染景色甚工,句法亦以直入见势。又有郑公超,生平未详,其《送庾羽骑抱诗》,论其音律谐婉、吐属清华,为齐梁新体之佳作:

旧宅青山远,归路白云深。迟暮难为别,摇落更伤心。空城落日影,回地浮云阴。送君自有泪,不假听猿吟。

此诗置于唐人集中,亦为佳作。首句能写远景,富于神韵。

上述刘逖、阳休之、萧放、萧悫、颜之推、郑公超、荀仲举、袁奭等南北诗人,都是文林馆士。史家多认为北齐文林馆对文学创作的实质性影响不太大,但从上述诸家的诗作之工来看,颜之推、萧悫等从梁朝来的诗家,很可能在文林馆传授齐梁体的艺术技巧,对北方诗坛的创作水平的提高发生过实质性的影响。北齐后期的诗坛,追求工致的风气在北方诗人中也显得十分突出,其艺术成就直接影响到隋及初唐的诗人。时人论诗也渐入肯綮,如后主高纬史称昏聩,但与人论作诗,问出“终有解作此理不?”这样颇有深度问题。“此理”即创作之法度,如果没有较深入的思考,是提不出这样的问题的。又《北齐书·王晞传》载邢子良《与王昕书》,称赞王晞“吟咏情性,往往丽绝”。也可见北齐诗人,对于精工绝丽有自觉的追求。这种诗风相对北魏的任情粗犷是一个很大的发展。之所以能达到这一点,除了北朝诗风自然的发展外,萧悫、颜之推等梁朝诗人的影响与文林馆的设立,可能是起到重要的作用的。

<sup>①</sup> 《北齐书》卷四十五《文苑传·颜之推》。

这个问题值得进一步探讨。

## 第四节 西魏北周诗风

### 一、西魏北周时期诗歌发展的情况

西魏、北周以关陇为政治中心,其最高统治者宇文氏在军事上依靠在孝文帝推行汉化政策以后受到压抑的六镇鲜卑,政治与文化上则较多地借重关陇、河东地区的汉族士大夫阶层。<sup>①</sup>这一文化上较落后的鲜卑族统治者与文化上较为正统保守的汉族士大夫阶层结合的结果,造成文学上比较保守、复古的局面,在一定的程度上重复了十六国、北魏前期的文化格局,客观上不利于以华美风格为特征的纯文学性质的诗赋的发展。另外,西魏、北周的文学人才也是相当缺乏的,北魏后期养成的文学人才基本上都随高欢集团迁移到邺都。北魏孝武帝为高欢所逼,宇文泰“奉帝都长安。披草莱,立朝廷”,<sup>②</sup>不仅没有什么重要的文学家随迁,就是文化方面的人才也十分缺乏。宇文泰虽然注意搜罗关陇、河东一带的汉族士人,这里面并没有足与东魏北齐文坛抗衡的文学人才。而且宇文泰与苏绰等人又反对晋宋的美文学风尚,所以这时在东魏、北齐已经相当兴盛的学习南朝文学的风尚,在西魏却未见有流行的迹象。这种情况,《周书·王褒庾信传论》实已有较好的概括:

周氏创业,运属陵夷。纂遗文于既丧,聘奇士如弗及。是以苏亮、苏绰、卢柔、唐瑾、元伟、李昶之徒,咸奋鳞翼,自致青紫。然绰建言,务存质朴,遂糠粃魏、晋,宪章虞、夏,虽属词有师古之美,矫枉非适时之用,故莫能常行焉。

西魏北齐文学的真正发展,是在宇文泰破江陵后,此时大批梁朝文人迁入关陇。《北史·王褒传》记载,北周平定荆州后,褒与王克等文士数十人俱至长

<sup>①</sup> 参考王仲荦《魏晋南北朝史》(下)第七章第五节《西魏与北周的政治》。陈寅恪《魏晋南北朝史讲演录》第十九篇《宇文氏之府兵及关陇集团》,万绳楠整理,黄山书社,1987年版。

<sup>②</sup> 《周书》卷一《文帝本纪上》。

安,周文喜曰:“昔平吴之利,二陆而已。今定楚之功,群贤毕至。可谓过之矣。”《周书·王褒庾信传论》对这种情况也有比较形象的描述:

既而革车电迈,渚宫云撤,尔其荆、衡杞梓,东南竹箭,备器用于庙堂者众矣。唯王褒、庾信,奇才秀出,牢笼于一代。是时,世宗雅词云委,滕、赵二王雕章间发。咸筑宫虚馆,有如布衣之交。由是朝廷之人,闾阎之士,莫不忘味于遗韵,眩精于末光,犹丘陵之仰嵩、岱,川流之宗溟、渤也。

这时候,不仅是鲜卑贵族开始学习以王、庾为代表的南朝文学风格,而且原先缺乏纯文学创作风气的关陇、河东一带汉族士大夫的第二代,也有人积极地学习齐梁风格。如《周书·唐瑾传》载北方文人唐令则之事云:“瑾次子令则,性好篇章,兼解音律,文多轻艳,为时人所传。”又隋朝著名作家杨素,也是属于北周关陇士族中的文学新秀。但是与北齐文坛南、北作家差不多势均力敌不同,西魏北周文学创作的主体仍是由梁朝入北的文士。而且即使在入北的梁朝文士中,似乎也没有形成浓厚的群体创作风气。真正有成就的只有王褒、庾信两家。他们创作成就的造成,主要是依赖于个体方面已经高度成熟的文学才华,而这种才华是在南朝的文人群体中养成的。其在北朝的发展,实是一个杰出的文学家脱离了培养他的文学群体之后个体独立发展的结果。<sup>①</sup>

## 二、宗懔、萧撝的创作

梁入西魏、北周的文士甚多,但有作品留存的却很少。庾信之外,唯宗懔、萧撝、王褒三人可述。

宗懔,南阳人,生卒年未详。梁元帝承制江陵时为记室,“尝夕被召宿省,使制《龙川庙碑》,一夜便成。诘朝呈上,梁元帝叹美之”。“及江陵平,与王

<sup>①</sup> 参看钱志熙《群体的影响与个体的超越——试探杰出文学家的成功规律》,《江海学刊》,1996年第1期。



褒等入关。太祖(宇文泰)以褒名重南士,甚礼之。”<sup>①</sup>宗褒存诗四首,俱为齐梁体,风格清美,其语虽无亡国哀愤之言,然微露流寓异方之羁思。其《早春诗》云:“昨暝春风起,今朝春气来。莺鸣一两啭,花树数重开。散粉成初蝶,剪彩作新梅。游客伤千里,无暇上高台。”其《春望诗》亦云:“望望无萱草,忘忧竟不忘。”《和岁首寒望诗》:“旅骑出平原,铎铙遍野喧。接里开都邑,连车驻小门。稻车回故坞,猎马转新村。古碑空戴石,山龕未上幡。所言春不至,未有桃花源。”写的是北地城邑与郊野的风光,笔法亦近于写生,非复绮靡之体。可见宗氏入北后,诗歌的风格、境界也有所变化。北周明帝宇文毓即位,宗褒“与王褒等在麟趾殿刊定群书,数蒙宴赐”。<sup>②</sup>其《麟趾殿咏新井诗》应作于此时,诗云:“当为醴泉出,先令浪井开。铜新九龙殿,石胜凌云台。”虽为应制之体,尚见风骨。北周明帝好文,当时南士入北者,必有侍从应制之作,所以宗褒此诗实亦遗珠之美。现存北周诗中,尚有宗羈《登渭桥诗》一首,其诗有“仲山朝饮马,还坐渭桥中”之句,仲山即仲山甫,此处应该是指北周某重臣。可见亦是应令之作。诗中“南瞻临别馆,北望尽离宫。四面衣裾合,三条冠盖通”,写长安城野之美,略具气象。宗羈生平未考,观其写作技巧,应该也是梁朝入北之士。

萧撝(515—573),萧梁宗室。侯景乱后,梁武陵王萧纪潜称尊号于成都,封其为秦郡王,都督益梁等十八州诸军事,后守成都,西魏大兵压蜀时降北。“撝善草隶,名亚于王褒。”“著诗赋杂文数万言,颇行于世。”北周武帝宇文邕置露门学,“以撝与唐瑾、元伟、王褒等四人俱为文学博士”。<sup>③</sup>萧撝存诗五首。《和梁武陵王遥望道馆诗》应是其在蜀时和萧纪之作,摘陈华藻为壮丽之句。《上莲山诗》亦为梁末宏丽之格:“独迈青莲岭,超奇紫盖峰。挂流遥似鹤,插石近如龙。沙崩闻韵鼓,霜落候鸣钟。飞花满丛桂,轻吹起修筇。石蒲今尚有,采摘更相逢。”写景较具实感,但未脱摘藻之格。《孀妇吟》为宫体之作,首二句“寒夜静房栊,孤妾思偏丛”,词意较工。

① 《周书》卷四十二《宗褒传》。

② 《周书》卷四十二《宗褒传》

③ 《周书》卷四十二《萧撝传》。

### 三、王褒的生平与创作

王褒(511—574)出身于琅琊王氏,以家世与自身才誉,深受梁元帝器重。西魏平荆州后,随元帝与群臣降魏,颇受周文帝、明帝器重。王褒虽是文人,但在梁时就有政治之誉,侯景乱中,他能安辑所部,后来元帝平侯景后,听从荆州臣下之见,以建康残破,不欲迁回,褒亦曾有所谏诤。可见他与庾信一样,在当时文人中算是一个较有见地的人。

王褒在乱离之际,也有一种家国覆亡、身世流离之感,《周书》本传载其《与周弘让书》,颇为哀感,但又谬以求仙养生之事以掩饰之。然乡关之思,降臣之恨,仍然无法完全消解,如云:“嗣宗穷途,杨朱歧路。征蓬长逝,流水不归。舒惨殊方,炎凉异节。”又云:“顷年事遘尽,容发衰谢,芸其黄矣,零落无时。还念生涯,繁忧总集。视阴愒日,犹赵孟之徂年;负杖行吟,同刘琨之积惨。河阳北临,空思巩县;霸陵南望,还见长安。所冀书生之魂,来依旧壤;射声之鬼,无恨他乡。白云在天,长离别矣。会见之期,邈无日矣。”颇有回肠荡气的效果。他引用刘琨之语说自己,实属不伦,但岁月沦逝、乡关隔绝的感情还是很真实的。但是,出于高门士族将家族利益置于王朝之上的本性,王褒在传统忠义道德方面的表现是有限的,因此精神上的痛苦也是有限的。明代的张溥即指出这一点,认为“昔曾祖仲宝,刘宋国戚,贩附萧齐,士林交贬,子渊委蛇,乃其门风。幸不至卖国耳”。<sup>①</sup>另外,王褒在北朝身名荣贵,但在一些作品中,却有意地将自己写成一个身在北地、心怀旧朝的苏武那样的人物,“我行无岁月,征马屡盘桓。崕曲三危阻,关重九折难。犹持汉使节,尚服楚臣冠”,显然是不符合事实的虚饰之笔,反映了门阀名士虚伪的一面。当时陈朝曾向北齐与北周索要王、庾等名流人物,北朝也有放南人回朝的作法,王褒在《赠周处士诗》中这样写,也许正是向南朝表明某种心迹。但无论如何,这是南朝名士虚伪心态的反映。这种精神状态,也限制了王褒诗歌创作的成就。

王褒现存诗作四十八首,其中乐府题十八首。他的一些乐府题,如《从军

<sup>①</sup> 张溥:《汉魏六朝百三名家集·后周王司空集题辞》,第525页。

行》、《长安有狭斜行》、《出塞》、《入塞》、《关山月》、《长安道》等,因为在题面与内容上,都出现关陇地域的名词与风物,很容易让人误解是入北后之作(庾信也有类似的情况)。实际上,这些诗是用永明以来逐渐流行的赋题、赋曲名方法创作的,是典型的齐梁体乐府。这些作品绝大多数是撷取有关边塞行军的典故、采用一些相对固定的叙述模式构成的,很少有亲历的经验在里面。梁末宫体诗创作群中盛行这类乐府诗的创作,王褒、徐陵、庾信都是主要的作手,而王褒所存最多。王褒现存的乐府诗,大部分应该是在梁朝时候创作的。而且除了《燕歌行》史书明确记载是江陵时所作外,其他乐府诗大部分应该是侯景之乱前梁朝升平时代的创作。

相对于萧纲、萧绎等人宫体性质的乐府诗来说,王褒乐府具有比较高的格调,基本上剔除了渲染色艳主题的意图,并且具有比较成功的形象与境界的塑造。其五言乐府,如《从军行二首》其一:

兵书久闲习,征战数曾经。讲戎平乐观,学戏羽林亭。西征度疏勒,  
东驱出井陉。牧马滨长渭,营军毒上泾。平云如阵色,半月类城形。羽  
书封信玺,诏使动流星。对岸流沙白,缘河柳色青。将幕恒临斗,旌门常  
背刑。勋封瀚海石,功勒燕然铭。兵势因麾下,军图送掖庭。谁怜下玉  
箸,向幕掩金屏。

此诗在写法上,仍然未脱隶事之习,并且最后两句逗露出宫体乐府的余痕。但句法精劲,境界也较阔大,尤其是中间一段的描写表现出较多的实感。“平云”一联较新巧,“对岸”一联写景自然生动。《饮马长城窟》一首,隶事之嫌差不多除尽,有更多的实感:

北走长安道,征骑每经过。战垣临八阵,旌门对两和。屯兵戍陇北,  
饮马傍城阿。雪深无复道,冰合不生波。尘飞连阵聚,沙平骑迹多。昏  
昏垆坻月,耿耿雾中河。羽林犹角觝,将军尚雅歌。临戎常拔剑,蒙险屡  
提戈。秋风鸣马首,薄暮欲如何?

我们很容易误认为,这里描写的北方边塞景象及军旅事物,是王褒入北后的亲历。这种可能性当然不能完全排除,但笔者仍然认为,这些内容还是属于想象性质,是一位南方诗人根据书本与常识所作的比较成功的想象。梁末南北交流较多,侯景事件之后,梁朝风尘鸿洞,军书旁午,文士的气质也渐向尚武。《周书·王褒庾信传》:“寻迁安成郡守,及侯景渡江,建业扰乱,褒辑宁所部,见称于时。”“及大军征江陵,元帝授褒都督城西诸军事。褒本以文雅见知,一旦委以总戎,深自勉励,尽忠勤之节。”这说明,王褒与庾信一样,在梁朝时已有一定的军旅生活体验,这应该是他们以边塞与军旅为题材的乐府的生活基础。至于入北之后,王褒虽然颇受荣遇,但始终只是文学侍臣,并且他们自身也一直难以摆脱降臣的自我意识,一直在屈辱感中生活。败军之将,何以言勇?反而失去了创作这种塑造尚武形象的精神基础。

王褒在江陵时所作的《燕歌行》,是梁陈之际七言歌行的代表作:

初春丽景莺欲娇,桃花流水没河桥。蔷薇花开百重叶,杨柳拂地数千条。陇西将军号都护,楼兰校尉称嫖姚。自从昔别春燕分,经年一去不相闻。无复汉地关山月,唯有漠北蓟城云。淮南桂中明月影,流黄机上织成文。充国行军屡筑营,阳史讨虏陷平城。城下风多能却阵,沙中雪浅讵停兵。属国小妇犹年少,羽林轻骑数征行。遥闻陌头采桑曲,犹胜边地胡笳声。胡笳向暮使人泣,长望闺中空伫立。桃花落地杏花舒,桐生井底寒叶疏。试为来看上林雁,应有遥寄陇头书。

这首歌行仍然是用梁代流行的征夫思妇模式来写(这个模式要一直延续到初盛唐时代),但也许是此时已经离乱,所以华艳流丽之中,不无关山艰苦的真切情绪。当时人以为“妙尽塞北苦寒之状”,元帝与诸文士和之,而竞为凄切,史家以为荆州被破之先验。<sup>①</sup> 此诗佳句如开头“初春丽景莺欲娇,桃花流水没河桥”,“自从昔别春燕分,经年一去不相闻。无复汉地关山月,唯有漠北蓟城

① 《北史》卷八十三《文苑传·王褒》。

云”等,声节词条,遥开唐初诸家,为言情歌行之主流。但用词不像后来的诗人那样力避重复,结构及情景的布置也比较随意,所以就七言歌行一体来讲,还不能算是已经完全成熟。

王褒入北后的诗歌创作,与庾信有相似之处,即延续齐梁体格与自我抒情的加强两个发展方向并存。作为侍从文人,颇以文雅应制、应令,如《九日从驾诗》、《奉和赵王途中五韵诗》、《从驾北郊诗》、《奉和赵王隐士诗》等。这些作品相对于其在梁朝的应制之作如《入朝守门开诗》,体制上并没有明显的变化。但时地既变,作品的内容、境界也不能不有所变化,如其中《九日从驾诗》词条丰蔚、音节沉浑,“黄山猎地广,青门官路长。律改三秋节,气应九钟霜”,能写长安王城之气象;“苑寒梨树紫,山秋菊叶黄。华露霏霏冷,轻飙飒飒凉”,也能写北地苑囿之深秋景色。又如《和张侍中看猎诗》:“上林冬狩返,回中讲射归。还登宣曲观,更猎黄山围。严冬桑柘惨,寒霜马骑肥。继卢随兔起,高鹰接雉飞。独嗟来远客,辛苦倦边衣。”此诗能写北朝君王苑囿狩猎的气象,句法工稳,能得象外之韵。最后“辛苦倦边衣”,堪与庾信“人多关塞衣”媲美,不特叙事之工,更多言外之意。王褒的北朝应制之作,相对于南朝之作来说,在境界上是有发展的,艺术上也有所提高。

相对于雅颂应制文学的内容变化来说,自我抒情的加强是王褒入北后诗歌艺术更重要的发展。王褒在南朝时的创作,已经较多地表现出抒情性,《燕歌行》等乐府作品,都有着意渲染情感的作风。但那种代言体的言情,毕竟还比较外在。入北以后,遭遇巨大的身世之变,其日常生活处于一种情感状态,并且在作品中难以自制地表现出来。如《和殷廷尉岁暮诗》:

岁晚悲穷律,他乡念索居。寂寞灰心尽,摧残生意余。产空交道绝,财殫密亲疏。空悲赵壹赋,还著虞卿书。

在一些生离死别的场合,王褒诗的抒情往往显得更加激越,不乏伤心人之语,如《赠周处士诗》“壮志与时歇,生年随事阑。百龄悲促命,数刻念余欢。云生陇坻黑,桑疏蓟北寒”,《送刘中书葬诗》“昔别伤南浦,今归去北邙。书生空托梦,久客每思乡。塞近边云黑,尘昏野日黄”。这种激烈的抒情方式,对于

王褒这样的南朝门阀名士来说,是有一点久违的味道。不仅如此,由于情感的作用,环境明显地染上萧疏苍凉的色彩。这当然是由于北方关陇、燕蓟一带景色与南方吴越、荆襄的温软明丽本来就不同,作为降臣之身、又值中年之后的王褒,当然无法以十分积极的审美心理去接受。所以他描写北方风景物色时,明显带有异乡的眼睛。《送别裴仪同诗》:

河桥望行旅,长亭送故人。沙飞似军幕,蓬卷若车轮。边衣苦霜雪,愁貌损风尘。行行皆兄弟,千里念相亲。

《渡河北诗》:

秋风吹木叶,还似洞庭波。常山临代郡,亭障绕黄河。心悲异方乐,肠断陇头歌。薄暮临征马,失道北山阿。

这些诗中高浑、萧瑟的境界,是梁诗中罕有的。后诗与庾信《拟咏怀诗二十七首》中“萧条亭障远”一首,意境相近。但王褒之诗,虽能略洗宫体之铅华,未得尽除蹇涩之气,工妙入神之处也远不及庾信。张溥论王褒的文学成就云:“王、庾齐称,其丽密相近,而子渊微弱。平日作《燕歌行》,能尽塞北苦寒,梁朝君臣竞和其词,竟成符讖。今观子渊诗文,多《燕歌》类也,建章楼阁,长安陵树,伤心久矣!”<sup>①</sup>

应该说,入北的经历造成王褒精神世界的变化,整体来说,对其审美心理与审美理想是有积极影响的,对齐梁时期彩丽竞繁、有伤真美的写作模式有所突破。其各类题材、风格的诗歌,包括雅颂之作在内,艺术上都趋于成熟,抒情与写景都不同程度地表现出较多真美。例如《送观宁侯葬诗》,前面一大半基本上还是局限在单纯的隶事、属对的模式,有被动修辞的感觉;后面“余辉尽天末,夕雾拥山根。平原看独树,皋亭列远村”,忽然出现质朴、生动的景物描写,从辞藻中摆脱出来,真正的观察、审美之眼发生作

<sup>①</sup> 张溥:《汉魏六朝百三名家集·后周王司空集题辞》,第525页。

用。这种变化,从南北朝诗歌的审美精神与艺术风格的发展来看,是很有意义的。

## 第五节 融合南北、上溯魏晋的庾信(上)

庾信(513—581),字子山,河南新野人。他在梁朝以东宫抄撰学士起家,历任清要。梁元帝即位,转右卫将军,封武康县侯,加散骑侍郎。梁元帝承圣三年(554),庾信四十二岁,在出使西魏被强留。不久江陵陷落,庾信留在北朝,历官至骠骑大将军、开府仪同三司、司宪中大夫,进爵义城县侯。隋文帝开皇元年去世,享年六十九。<sup>①</sup>

庾信的诗歌创作生涯,经历梁的建康、江陵与西魏、北周的关中两个诗坛,中间一度与东魏、北齐的邺下诗坛发生关系。这种诗学经历,使他成为南北朝后期诗歌的集大成者,成了诗歌史从南北朝到隋唐的重要枢纽。庾信的诗歌创作,开端于梁代后期,是梁末宫体绮艳与声律属对诗风的主要代表。但其早年的创作,就对宫体诗风有较大的突破,创作出清新典雅的风格,为晚年入北朝后的艺术发展奠定了基础。入北之后,以精神上的巨大变化为基础,诗风也发生了很大的变化。庾信进入北朝以后的诗歌创作,是一个各种题材、各种风格俱备的大家的创作体系。其基本上的发展方向可以这样概括:一、在剔除了绮艳及咏物琐细的前提下,对自永明以来的短篇声律体作出进一步的发展,为唐人的近体诗尤其是五律、五绝奠定了基础,积累了丰富的艺术经验。二、继承齐梁诗坛上篇幅较长的、带有晋宋古体趣味的五言诗(主要为言志、酬赠、雅颂之用),形成一种比较浑成厚重的诗风。三、创作主观抒情性最强的《拟咏怀诗二十七首》,创造性地吸取了汉魏诗歌的艺术经验,为初盛唐复古的先驱人物之一。上述三方面的区分当然是相对的,而且在创作的时间上也是平行的,但可以看出他诗学发展上的一种逻辑性。只有从这样三个方面着眼,才能比较完整地呈现出庾信晚年的创作成就及其在诗歌史上的位置。

<sup>①</sup> 参见倪璠《庾子山集注·庾子山年谱》。

### 一、门第与早年经历、创作

魏晋南北朝时期的文学家,凡典型的高门士族或寒庶后门出身者,其门第的性质比较明确,其生平经历、文学创作与门第的关系也比较清晰。众所周知,谢灵运与鲍照就是这样门第归属清晰的文学家。但是由于魏晋南北朝时期门第等级在结构上的多层次性与历史上的变动性等原因,使得许多文学家的门第性质显得比较复杂,甚至是模糊不清。魏晋南北朝时期门第阶层与文学的关系研究之所以难以深入,这可能是重要的原因之一。

庾信出身于新野庾氏。东晋南朝时期,庾氏有两支:一支是以庾亮、庾冰为代表的颍川庾氏,属于东晋门阀,到南朝时期虽已衰落,但性质上属于南朝门第阶层中的旧门阀,也就是与陈郡谢氏、琅琊王氏级别相近的南朝社会的正统门阀。另一支则是庾信所属的新野庾氏。<sup>①</sup> 尽管在庾信的自述如《哀江南赋序》或他人的赞述如北周滕王宇文逖《庾开府集序》中,被叙述成一个渊源久远的光华门第。但从现实的齐梁士族社会门第阶层来看,他们并非高门士族,而是与齐、梁皇室一样属于次等门族。这方面最显明的一个证据,就是《梁书·庾於陵传》中的这段记载:

出为湘州别驾,迁骠骑录事参军,兼中书通事舍人。俄领南郡邑中正,拜太子洗马、舍人如故。旧事,东宫官属,通为清选,洗马掌文翰,尤其清者。近世用人,皆取甲族有才望。时於陵与周舍并擢充职,高祖曰:“官以人而清,岂限以甲族。”时论以为美。

从梁武帝的话中可以知道,庾於陵和周舍都不属于甲族。甲族又称冠族,即晋宋时代的旧门阀。梁武帝的用人政策,在维持晋宋门阀制度的同时,较多地向才能尤其是文学方面的才能倾斜。《梁书·王茂传》载:“时天下无事,高祖方信仗文雅,茂心颇快快,侍宴醉后,每见言色,高祖常宥而不之责也。”梁

<sup>①</sup> 参考日本学者矢岛美都子《庾信研究》第一章《关于新野庾氏的家系》中的研究结论,明治书院(东京),2000年(平成十二年)版。



武帝“信仗文雅”，尤其重视提拔年轻一辈的文士。以文章学义见长的新野庾氏家族，可以说是武帝这一用人政策的直接受益者。除庾於陵外，於陵弟肩吾为萧纲太子率更令、左庶子，<sup>①</sup>肩吾子庾信为抄撰学士，“父子在东宫，出入禁闥，恩礼莫与比隆”，<sup>②</sup>都是属于原本多选甲族的清省之职。事实上，在梁代的文坛上，文学家群体的主体，已经由以东晋旧门阀为主，转向以在南朝时期逐渐走上舞台的次等门第与寒庶后门这一群体。这一点，我们在前面梁代一章中已经论述过。

庾信诗的发展，对应其人生两个完全不同的阶段，可分为南朝之作与北朝之作两个阶段。这个界线，从自然的年龄来讲，正是四十二岁。庾信十五岁就入东宫任抄撰学士，到晚年还很自豪地回忆这种少年的荣遇，“王子滨洛之岁，兰成射策之年。始含香于建礼，仍矫翼于崇贤”（《哀江南赋》），他是梁后期最有影响的诗人之一。另一方面，他也不是纯粹的文学侍从，在梁朝担任过军政及外交方面的一些重要职务，他自己说“侍戎韬于武帐，听雅曲于文弦。乃解悬而通籍，遂崇文而会武。居笠毂而掌兵，出兰池而典午。论兵于江汉之君，拭玉于西河之主”（《哀江南赋》）。庾信在梁代的政治与文学舞台上之所以获得这样广阔的空间与良好的机遇，除了其本身的才华声望之外，与梁朝在政治上重用庶族士人是分不开。梁末多乱，庾信又担任军事、外交方面的一些时务，所以文章气概当有别于一般的宫体诗人。因为有这样一类生活体验，庾信的气质也受到一定的影响，与文弱之极的普通南朝文人不一样，有一定的慷慨任侠的气质。他的《哀江南赋》，我们一般都只注意到作品中的情感磅礴及用典的丰富，实则其中对于战事失利的分析、对梁亡时整体情势的揭示，不是一个完全不通兵戎之事的人所能措笔的。如果没有这些内容，要形成这样的鸿篇巨制也是很难想象的。《周书·庾信传》记载：“信幼而俊迈，聪敏绝伦。博览群书，尤善《春秋左氏传》。身長八尺，腰带十围，容止颀然，有过人者。”由此可见，庾信的个性与气质，与梁朝一般的文弱士人有所不同。

① 《梁书》卷四十九《庾肩吾传》。

② 《周书》卷四十一《庾信传》。

庾信前期作品失散太多，滕王宇文逌在《庾开府集序》中说，“昔在扬都，有集十四卷。值太清罹乱，百不一存。及到江陵，又有三卷，即重遭军火，一字无遗”。但庾信的早期作品，在南朝仍有部分的保存，倪璠述庾集编辑的情况时说：“自滕逌撰集于新野，魏澹阐注于房陵。逌之所撰，自魏及周，著述裁二十卷。其南朝旧作，盖阙如也。及隋文帝平陈，所得逸文，增多一卷，故《隋书·经籍志》称集二十一卷。其所摭拾者，大抵扬都十四卷之遗也。”

庾信的文学创作，发端于绮艳之体，即世俗所说的“徐庾体”。《周书·庾信传》称徐、庾两家父子，出入萧纲的太子东宫，备受恩礼，“既文并绮艳，故世号为‘徐庾体’焉。当时后进，竞相模范，每有一文，都下莫不传诵。”徐庾体是通诗与辞赋骈文而言的，就诗歌来讲，主要是指乐府与五言诗中的绮艳之作。庾信集中，旧题乐府如《昭君辞应诏》、《出自蓟北门行》、《结客少年场行》、《怨歌行》、《燕歌行》，新声杂曲如《舞媚娘》、《乌夜啼》、《杨柳歌》，风格或绮艳，或恻怆，因题材的不同而有所差别，但都是梁代末期流行的赋题法乐府诗，是他在建康与江陵时期的创作。这种情况与前述王褒的乐府创作比较相近。如《昭君辞应诏》：

敛眉光禄塞，还望夫人城。片片红颜落，双双泪眼生。冰河牵马渡，雪路抱鞍行。胡风入骨冷，夜月照心明。方调琴上曲，变入胡笳声。

《出自蓟北门行》：

蓟门还北望，役役尽伤情。关山连汉月，陇水向秦城。笳寒芦叶翠，弓冻纆弦鸣。梅林能止渴，复姓可防兵。将军朝挑战，都护夜巡营。燕山犹有石，须勒几人名？

这些诗，初看内容，都是北方边塞之事，似乎很容易认定是入北后之作，其实是属于赋题乐府，齐梁原有此体。庾信之作，虽然仍有隶事、竞藻的作风，但较有气骨。第二首藻丽未脱宫体气息，但像“冰河牵马渡，雪路抱鞍行”、“胡风入骨冷”，描写出塞情状，已能传神。梁末新声杂曲流行，五、六、七言诸体

杂出,庾信之作,多以思妇为题材,风格轻艳,立意偎薄而少庄雅之气、挚重之味。如《舞媚娘》描写艳姿而流于玩物:

朝来户前照镜,含笑盈盈自看。眉心浓黛直点,额角轻黄细按。只疑落花慢去,复道春风不还。少年唯有欢乐,饮酒那得留残。

《燕歌行》、《乌夜啼》等七言乐府,稍近于抒情之体,但仍不能摆脱轻艳之格。不过这两首诗歌,在七律、七言歌行的体裁发展史上有一定的地位。庾信的《燕歌行》比之王褒同题之作,修辞更为整丽,但深挚动人反不如王作。现存乐府,个别作品如《王昭君》,可能是入北后之作,其中如“围腰无一尺,垂泪有千行”,“别曲真多恨,哀弦须更张”,情词较为恻怆,类乎乡关之思。

梁末宫体除乐府艳篇外,五言艳诗也多与现实中歌舞与美女有关,庾信这类作品,保存较少。其中和梁简文帝的《和咏舞诗》、《梦入堂内诗》、《奉和示内人诗》应该是早年所作。这些诗歌以声律谐婉、对属巧绮为基本风格,庾信所作,不仅符合这一基本趣味,而且注意人物形象与环境的有机结合,其生动的效果超出了一般的宫体之作。如《梦入堂内诗》:“雕梁旧刻杏,香壁本泥椒。幔绳金麦穗,帘钩银蒜条。画眉千度拭,梳头百遍撩。小衫才裹臂,缠弦搯抱腰。日光钗焰动,窗影镜花摇。歌曲风吹韵,笙簧火炙调。即今须戏去,谁复待明朝。”这是写一个内宫美人,先是宫闱的环境,然后是人物的妆束打扮、歌唱吹弹等。全诗修辞饰彩,极尽新秀之致,再如“幔绳”一联之对仗新巧,“画眉”一联之传神生动,“日光”一联之勾勒细腻入微,可以说是梁末宫体诗艺术之最高表现。所谓“每有一文,都下莫不传诵”,恐怕就是指这一类作品。

从庾信早年的作品来看,虽然总体上以绮艳为主,但比同时其他宫体诗人较为刚健清新,继承了谢朓、何逊、阴铿一派的写景艺术。《奉和山池诗》就是这方面的代表作,“桂亭花未落,桐门叶半疏。荷风惊浴鸟,桥影聚行鱼。日落含山气,云归带雨余”三联都是写景俱工,并且表现景物之间的连带、动静、明暗的关系,在丰富与变化中形成整体的画面效果。梁陈之际,部分作品开始追求境界与气象的阔大效果,庾信的《奉和泛江诗》就是这方面的代

表作：

春江下白帝，画舸向黄牛。锦缆回沙碛，兰桡避荻洲。湿花随水泛，空巢逐树流。建平船楫下，荆门战舰浮。岸社多乔木，山城足迥楼。日落江风静，龙吟回上游。

像这样的作品，在绮靡的诗坛上，透露出一股清新气息。第一首写泛江景象，境界甚为开阔，句法也顿挫，如“岸社多乔木，山城足迥楼”，堪称健举。

梁大同十一年，庾信出使东魏，<sup>①</sup>“文章辞令，盛为邺下所称。”<sup>②</sup>这次出使留下的一批作品，相对于梁廷平居时的创作，风格上有较大的改变，基本上已经摆脱绮靡、轻华的作风，趋向于典雅、浑厚，句法稳健有力，结构严整中寓变化，初步显示出“庾信体”的风格特征。如《将命至邺酬祖正员诗》一首，前三联“我皇临九有，声教泊无堤。兴文盛礼乐，偃武息氓黎。承乏驱骐驎，旌旗事琬珪”，叙南北息兵、衔命出使之事，风格庄雅而完到有法；中两联“古碑文字尽，荒城年代迷。被陇文瓜熟，交媾香穗低”，描写途中所见景物，两联境界有大小的变化；最后“投琼实有慰，报李更无蹊”，以应酬祖正员作结。《入彭城馆诗》前半写彭城怀古之意，“年代殊氓俗，风云更盛衰”一联堪称浑成，至后半则写馆舍景物，“水流浮磬动，山喧双翟飞。夏余花欲尽，秋近燕将稀。槐庭垂绿穗，莲浦落红衣。徒知日云暮，不见舞雩归”。音节响亮，意境清新中寓绮丽，是对早年审美趣味的有机发展。《反命河朔始入武州诗》，是作者离开东魏初入梁国北境武州（下邳）<sup>③</sup>时所作，其风格与后来的《拟咏怀诗二十七首》已经比较接近：“轻车初逐李，定远未随班。受诏祁连返，申威疏勒还。飞蓬损腰带，秋鬓落容颜。寄言旧相识，知余生入关。”除上述作品外，还有《经陈思王墓诗》、《西门豹庙诗》、《将命使北始渡瓜步江诗》等作，都是这次出使的创作成果。前面我们反复提到，梁末诗风在审美趣味上有所变化，绮艳之外，开始崇尚气骨。如《梁书·武陵王萧纪传》记载：“武陵王纪字世

① 参见倪璠《庾子山集注·庾子山年谱》，第16页。

② 《周书》卷四十一《庾信传》。

③ 倪璠：《庾子山集注》，第326页引《隋书·地理志》曰：“下邳郡下邳，梁曰归政，置武州。”

询,高祖第八子也。少勤学,有文才,属辞不好轻华,甚有骨气。”可见梁代诗赋虽以绮靡为主流,但仍有一些作家追求气骨。庾信在这方面有一定的代表性。这也是他后期文学风格之所以能够转变的一个主观方面的重要条件。所以评价庾信的创作,当然要注意其前后期之不同,但也不能将其截然分开。张溥《庾开府集题辞》云:“史评庾诗‘绮艳’,杜工部又称其‘清新’、‘老成’,此六字者,诗家难兼,子山备之。”<sup>①</sup>用这三个风格范畴来概括庾信的全部风格及造诣,的确是比较全面、准确的。假如说绮艳是庾信诗歌的发端,“清新”则是从绮艳与堆砌典故中摆脱出来向真正的自然美的发展,“老成”则是更高的成熟境地,是对整个齐梁诗歌审美趣味的超越。我们可以说,庾信在梁末脱离东宫之后,其诗歌创作已经向清新发展,并且初步呈现作为晚年老成风格的基础,即呈现在齐梁体甚至狭义的宫体创作范畴中自觉追求“气骨”的倾向。

## 二、雅体的继续发展:入北后的日常创作

雅体是相对于艳篇而言的,《隋书·文学传论》说“炀帝初习艺文,有非轻侧之论,暨乎即位,一变其风。其《与越公书》、《建东都诏》、《冬至受朝诗》及《拟饮马长城窟》,并存雅体,归于典制”。庾信前期的创作,虽以绮艳为宗,但同时也创作了不少属于雅体的作品。他进入北朝之后诗歌创作发展的一个主要方向,就是基本上放弃早年凭之成名的轻华巧绮之体,主要从事于雅体的发展。所以,论庾信入北后的诗学发展,首先就是“复雅”的基本宗旨。

庾信入北之后,以其文学上的崇高地位为朝野所重。《周书·王褒庾信传论》论北周文坛时说:“唯王褒、庾信,奇才秀出,牢笼于一代。是时,世宗雅词云委,滕、赵二王雕章间发。咸筑宫虚馆,有如布衣之交。由是朝廷之人,闾阎之士,莫不忘味于遗韵,眩精于末光,犹丘陵之仰嵩、岱,川流之宗溟渤也。”又北周滕王宇文逌为庾信集作序,也说庾信晚年“齿虽耆宿,文更新奇。才子词人,莫不师教;王公名贵,尽为虚襟”。可以说,庾信、王褒是长安文坛的主要推动者与导师。他们影响长安文坛、诗坛的,主要是他们在当时的创作,尤其是应制、应教、酬赠之类的作品。

<sup>①</sup> 张溥:《汉魏六朝百三名家集·后周王司空集题辞》,第375页。

庾信创作的这类作品,以雅正为基本规范,同时使用齐梁诗坛流行的声律、对仗、隶事等多种技巧,篇幅则较永明以来流行的短篇声律体为长。论其体制之渊源,实可追溯至晋宋间颜延之、谢庄等人。论其体类,介于后来的排律与古体之间。庾信入北后的应制、酬赠之作,比起梁时的旧作,总的来讲没有太大的变化,但更加追求宏词博雅的作风,如《陪驾幸终南山和宇文内史诗》、《从驾观讲武诗》都是这样的风格。有时在这种宏丽的总体风格之中,加入若干写景的句子,增加一些自然的野趣,如《奉报赵王出使在道赐诗》、《和赵王送峡中军诗》。后一首整体比较平衡:

楼船聊习战,白羽试搆军。山城对却月,岸阵抵平云。赤蛇悬弩影,  
流星抱剑文。胡笳遥警夜,塞马暗嘶群。客行明月峡,猿声不可闻。

像这样的作品,有比较刚健的气骨,但在修辞、声律方面又表现出明显的技巧性,可以说是融合了南北诗风的新诗作。其应酬、雅颂之篇,不乏叙事有致、写景入神之句,如“壁池寒水落,学市旧槐疏”(《预麟趾殿校书和刘仪同诗》)、“雨歇残虹断,云归一雁征。暗岩朝石湿,空山夜火明”(《奉报赵王出师在道赐诗》)、“旧竹侵行径,新桐益几围。寒谷梨应重,秋林栗更肥”(《谨赠司冠淮南公诗》)。

庾信的雅体,无论是题材还是风格,都对梁代雅体有新的发展。在题材上,他创作了相当数量的表现闲居生活和与友朋酬唱的诗歌,构成其入北朝后日常创作的主要形式。这些诗歌有一个比较共同的倾向,就是经常会流露隐逸的情调,在景物描写上也追求枯淡、萧疏、老苍等趣味。集中《园庭诗》、《归田诗》、《寒园即目诗》、《幽居值春诗》、《卧疾穷愁诗》、《山斋诗》、《和裴仪同秋日诗》、《晚秋诗》,都属此类,在整体上对齐梁以来的华艳诗风有所突破。如下面二首诗:

务农勤九谷,归来嘉一廛。穿渠移水碓,烧棘起山田。树阴逢歇马,  
鱼潭见酒船。苦李无人摘,秋瓜不直钱。社鸡新欲伏,原蚕始更眠。今  
日张平子,翻为人所怜。(《归田诗》)

寂寥寻静室，蒙密就山斋。滴沥泉浇路，穹窿石卧阶。浅槎全不动，盘根唯半埋。圆珠坠晚菊，细火落空槐。直置风云惨，弥怜心事乖。（《山斋诗》）

萧条依白社，寂寞似东皋。学异南官敬，贫同北郭骚。蒙吏观秋水，莱妻纺落毛。旅人嗟岁暮，田家厌作劳。霜天林木燥，秋气风云高。栖遑终不定，方欲涕沾袍。（《和裴仪同秋日诗》）

这些诗歌刻意表现野逸的情调与萧疏的景致，在描写上达到相当高的工夫，效果十分突出。其他如“欹桥久半断，崩岸始邪侵”（《幽居值春诗》）、“野炉燃树叶，山杯捧竹根”（《奉报赵王惠酒诗》）、“崩沙杂水去，卧树拥槎来”（《和李司农喜雨诗》），都表现类似的疏野枯淡趣味。从诗史传承的谱系来看，庾信这类作品，上承陶渊明、阴铿，下启王绩、王维、孟浩然等唐代诗人。但是比起陶诗来，庾作仍有较明显的刻意求工的倾向。宋代诗人黄庭坚就屡次指出谢灵运、庾信与陶渊明的差距，认为谢、庾等人刻意求工，仍属于有意于诗，不及陶渊明的直寄、无意于工拙、无意于俗人之毁誉。<sup>①</sup>

庾信的长篇声律体，类似后来的排律，结构端严，对仗工稳，而又以气格、骨力见长，是庾信对齐梁体的一种发展，其渊源似出于颜延之，并且直接影响到杜甫的排律。另有一类，体制略为古朴凝劲，则为唐人五古之所出。

## 第六节 融合南北、上溯魏晋的庾信（下）

### 一、对近体诗艺术的贡献：以《咏画屏风诗二十五首》为主

永明以来，以唐人五律之前身的五言八句一体，逐渐成为声律体的主流，到了梁陈之际，此体业已定型。庾信不仅大量创作五言八句体，而且他在北朝时期的五言八句体创作，远寻永明诗人及阴、何等人的传统风格，超越梁末艳体，为初唐的五律艺术奠定了基础。其中像《咏画屏风诗二十五首》这样的

<sup>①</sup> 参见黄庭坚《宋黄文节公全集·外集》卷二十四《杂著上·论诗》、《宋黄文节公全集·正集》卷二十五《题跋·题意可诗后》等文，刘琳等点校：《黄庭坚全集》，第1428、665页。

作品,声律虽然还未完全符合近体规范(主要是还没有发现粘律),但是其修辞及意境上的高度成就,足以雄视其后自隋迄初唐的数代诗人。我们甚至可以说,直到盛唐诸家出来后,庾信在近体方面的成就才被完全地超越。

庾信早年就有五言八句的写作,如乐府《乌夜啼·桂树悬知远》及五言《对宴齐使者》等,即属此体。入北之后,所作更多,如《奉和永丰殿下言志诗十首》全用此体,其佳联如“六月蝉鸣稻,千金龙骨渠”、“绿槐垂学士,长杨映直庐”、“野情风月旷,山心人事疏”,写景缘情,俱新警可喜。《咏画屏风诗二十五首》是整体显示庾信近体艺术的作品,对梁陈近体的写作艺术有质的提高。

侠客重连镳,金鞍被桂条。细尘鄣路起,惊花乱眼飘。酒醺人半醉,汗湿马全骄。归鞍畏日晚,争路上河桥。(之一)

逍遥游桂苑,寂历到桃源。狭石分花径,长桥映水门。管声惊百鸟,人衣香一园。定知欢未足,横琴坐石根。(之五)

河流值浅岸,敛辔暂经过。弓衣湿溅水,马足乱横波。半城斜出树,长林直枕河。今朝游侠客,不畏风尘多。(之十五)

第一首描写侠客的形象,主要截取他们一路金鞍驰逐的情形,是一个个动态景象的连串,似受曹植《名都》、《白马》等篇的影响,后来王维《观猎》又明显受到此诗的影响。第二首描写一座结构上相对封闭、具有野逸情调的苑囿,采用的是点面结合的写法。第三首则写城野之交的风光,画面的结构属于开放性。从这些例诗中我们可以看到,庾信已经十分自觉地把握五言律体的结构与对仗艺术,善于表现各种动静变化的画面,用多变的句法与对仗方法,构成丰富变化的艺术整体。除上面三首之外,这组诗中还有许多佳联:叙事新巧如“石崇迎客至,山涛载妓来”(之一)、“池台临戚里,弦管入新丰”(之十九)、“爱静鱼争乐,依人鸟入怀”(之二十二)、“面红新着酒,风晚细吹衣”(之二十三),写景工致如“涩菱迎拥楫,平荷直盖船”(之二)、“小桥飞断岸,高花出迴楼”(之六),用词新隽如“流水桃花色,春洲杜若香”(之十)、“浅草开长埭,行营绕细厨”(之十六)、“水似桃花色,山如甲煎香”(之十七)。句法



极其多变,初盛唐诸家多借鉴其法度。其不及唐人之处,在于还不能在其创造的境界与形象中充注更多情感与思致,缺乏感发之力,没有完全突破齐梁诗歌平面化、线条化的倾向。总体来看,盛唐律诗写景的浑成风格、兴象效果,在庾诗中尚未造成。另外,这批作品,从艺术的风格上看,在一定程度上又重新回复到梁代近体新艳、细腻的风格,只是变梁诗消极藻饰为积极的写景状物。这是对近体诗艺术的飞跃性发展。滕王宇文逌说庾信晚年“齿虽耆宿,文更新奇”,《咏画屏风诗二十五首》应该就是属于“新奇”之体。

除了上面这一组诗外,庾信日常创作的五言八句律体甚多,并且大多数作品艺术上都达到纯熟的境地。其中大部分是像《咏画屏风诗二十五首》这样体物浏亮、意境清新的作品,如《舟中望月诗》:

舟子夜离家,开舲望月华。山明疑有雪,岸白不关沙。天汉看珠蚌,  
星桥视桂花。灰飞重晕阙,萸落独轮斜。

此诗完全符合五律的格律,前四句清新自然,已启唐人清新之体;后四句联词新绮,属于齐梁体佳句。但也有一些作品的风格比较沉郁苍凉,如《晚秋诗》:

凄清临晚景,疏索望寒阶。湿庭凝坠露,转风卷落槐。日气斜还冷,  
云峰晚更霾。可怜数行雁,点点远空排。

《就蒲州使君乞酒诗》:

萧瑟风声惨,苍茫雪貌愁。鸟寒凄不定,池凝聚未流。蒲城桑叶落,  
灞岸菊花秋。愿持河朔饮,分劝东陵侯。

前诗风骨俊爽,句法紧健;后诗叙事完到,“蒲城”一联新妙无前,都能显示庾信在五言八句体上的高度造诣。

五绝也是庾信日常使用的体裁,尤其是经常地用于酬赠友朋。五绝一体,渊源汉魏,至刘宋开始定型,齐代创作稍多,梁代颇为流行。其体有二,一

出乐府五言四句，一出晋宋联句体之徒诗绝句。<sup>①</sup>庾信集中有《集周公处连句诗》：“市朝一朝变，兰艾本同焚。故人相借问，平生如所闻。”连句起于晋宋之际，每人四句，接续成篇。如有人作四句，他人不能续下去，就称绝句。从庾信这首诗的题目看，是在周公处众人连句。但似乎每人都是独立成篇，并不像晋宋人那样众人合作一篇。可见南朝时期，也有直接称本着连句体的写作方法创作的五言四句体为“连句”。庾信的五言四句体，以连句体的绝句为多，也可以说是真正意义上的绝句。

庾信的五绝长于抒情，并且已经形成各种表现方法。一种是索物以寄意的方法，如《和庾四诗》：“离关一长望，别恨几重愁。无妨对春日，怀抱只言秋。”前两二句直接叙事，后两句借“春日”、“秋”两意象来婉转抒情。又如《和侃法师三绝诗》之二：“客游经岁月，羁旅故情多。近学衡阳雁，秋分俱渡河。”也是前两句叙事，后两句说秋分渡河，原是进一步叙事，但却用“衡阳雁”这一比拟之物，不仅取得意象的美感，而且使抽象的心理感情得到具象的表现。又如《重别周尚书诗二首》：“阳关万里道，不见一人归。唯有河边雁，秋来南向飞。”前后情节形成对比，但后一情节用的不是人事，而是物事。也有全篇托物以言情的，如《咏雁诗》：“南思洞庭水，北想雁门关。稻梁俱可恋，飞去复飞还。”以雁来寄托乡关之思、南还之愿。还有一种方法，就是构成具有激情内容的典型情节，如《寄王琳诗》：“玉关道路远，金陵信使疏。独下千行泪，开君万里书。”先说路远信使疏，以铺垫后面含泪开君书的激情情节，而玉关、金陵之远，创造典型的环境；千行、万里，烘托典型的情节。又如《重别周尚书诗二首》之二：“河桥两岸绝，横歧数路分。山川遥不见，怀袖远相闻。”写分别当刻的情景，富于激情的表现。上述两种只是代表性的方法，其实庾绝已经形成多种机轴。五绝艺术到了他这里，可以说已经初步成熟，对后来唐人的绝句艺术有直接的影响。

## 二、融合古今体的初步尝试：以《拟咏怀诗二十七首》为主

《周书·王褒庾信传论》称：“然则子山之文，发源于宋末，盛行于梁季。

<sup>①</sup> 参看钱志熙《论绝句体的发生历史与盛唐绝句艺术》，赵敏俐主编：《中国诗歌研究》第5辑。

其体以淫放为本,其词以轻险为宗。”这主要是指他的骈赋与绮艳、轻险的诗篇而言。另外,前面已述,晋宋雅体也是庾诗的重要渊源之一。进入北朝之后,受北地风气的影响,也由于超越齐梁时风的艺术发展进程的必然趋势,庾信的诗歌在齐梁体的基础上,较多吸取魏晋诗歌的体制与风格。《拟咏怀诗二十七首》就是这方面的代表作。

《拟咏怀诗二十七首》是拟阮籍的《咏怀诗八十二首》。由于在题材内容与体制风格上与阮籍《咏怀诗八十二首》都有很大的不同,与我们平常看到的模拟之作很不一样,所以有学者认为并非拟阮之作。余冠英据《艺文类聚》引庾信这一组诗题中无“拟”字,认为并非摹仿阮籍,并说“阮诗寄易代之感,庾述丧乱之哀,各有千秋,不相上下。”<sup>①</sup>肯定庾信这组诗艺术上的创造性成就,指出其与普通的以步趋古人为宗旨的模拟之作的不同,是很对的。但魏晋南北朝时期标题“拟古”、“古意”之类的创作,本来就有只取古人精神风格的一种创造性的拟古。庾信这组诗,述梁丧乱之事,多怨恨之言,虽未明斥灭梁的西魏王朝,但毕竟不能全无顾忌,其以“拟”为言,多少也有托辞古人的意思。不能因为《艺文类聚》这样一个孤证就断言庾信原作中本来就没有“拟”字。另外,其一“步兵未饮酒,中散未弹琴”明白地以阮籍、嵇康自比,说自己的心事苦闷与阮、嵇相同,即是对诗题“拟咏怀”的自注。又其四“唯彼穷途恸,知余行路难”,“穷途恸”即指阮籍,这两句诗即引阮籍为知音,也可以视为“拟咏怀”之注脚。《拟咏怀诗二十七首》的创作时间文献上没有记载,倪璠《庾子山集注》:“昔阮步兵《咏怀》诗十七首,颜延年以为在晋文代虑祸而发。子山拟斯而作二十七篇,皆在周乡关之思,其辞旨与《哀江南赋》同矣!”<sup>②</sup>《哀江南赋》与《拟咏怀诗二十七首》都是对梁朝灭亡的痛苦反思,内容充满哀愤的情绪。其于西魏亡梁的事实,虽不明加斥责,但也不稍隐饰,对出使被拘留一事,更是直言怨愤:“娼家遭强聘,质子值仍留。”其中表现的完全是羁臣屈事敌国的情绪,所以一般认为这两个作品,是庾信在北朝生活的初期创作的。一种说法,这一组诗主要作于北周武帝保定三年至五年(263—265)庾信弘农

① 余冠英:《汉魏六朝诗选》,第293页。

② 倪璠:《庾子山集注》,第229页。按倪璠这里说“阮步兵咏怀十七首”,是指《文选》所选阮籍咏怀诗十七首。

太守任上。其五有“移住华阴下，终为关外人”，华阴在弘农。<sup>①</sup>按弘农郡为西晋十六国旧称，西魏北周时改称华山郡，属县华阴县。<sup>②</sup>又其十九：“愤愤天公晓，精神殊乏少。一郡催曙鸡，数处惊眠鸟。”庾信在北朝任州郡太守只有两次，一为弘农郡太守，一为洛州刺史。此处所说的一郡，应该是指弘农郡。又其二十六：“萧条亭障远，凄惨风尘多。关门临白狄，城影入黄河。”北周华山郡属县有合阳县，<sup>③</sup>紧临黄河，则庾信此诗当写于为弘农郡守时视察合阳县时作。这些情况，可以证明《拟咏怀诗二十七首》主要创作于作者任弘农太守时之说有一定的道理。

《拟咏怀诗二十七首》所咏之“怀”，是庾信羁留北朝初期的痛苦、愤懑、忧郁、追悔的怀抱。造成庾信这种怀抱的原因，就是梁元帝时江陵陷落、梁朝灭亡，以及庾信自身作为使节而被强留、结果被迫出仕敌国的个人遭遇。《拟咏怀诗二十七首》的内容，正是围绕上述两个方面展开的。某种意义上可以说是一组咏写时事的诗，只是在写作方法上多借古事以写今情，其措辞有深隐、曲折的特点。这既是梁代诗歌隶事方法的发展，同时也是对魏晋咏怀、咏史传统的继承，尤其是受到阮籍《咏怀诗八十二首》言近旨远、托辞深隐作风的影响。

庾信写梁亡时事及自身遭遇的诗，用典故写今事，并多用对仗，造成辞丽气惨的浓重抒情风格，达到南北朝诗少有的抒情强度：

悲歌渡辽水，<sup>④</sup>弭节出阳关。李陵从此去，荆卿不复还。故人形影灭，音书两俱绝。遥看塞北云，悬想关山雪。游子河梁上，应将苏武别。  
(其十)

摇落秋为气，凄凉多怨情。啼枯湘水竹，哭坏杞梁城。天亡遭愤战，日蹙值愁兵。直虹朝映垒，长星夜落营。楚歌饶恨曲，南风多死声。眼

① 杜晓勤：《谢朓庾信诗选》，中华书局，2005年版，第171、276页。

② 《魏书》卷一百零六《地形志下》。

③ 《魏书》卷一百零六《地形志下》。

④ 倪璠：《庾子山集注》，第236页。逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗·北周诗》作“燕水”，并注“《诗纪》云：‘一作易水’”。

前一杯酒，谁论身后名。（其十一）

周王逢郑忿，楚后值秦冤。梯冲已鹤列，冀马忽云屯。武安檐瓦振，昆阳猛兽奔。流星夕照镜，烽火夜烧原。古狱饶冤气，空亭多枉魂。天道或可问，微兮不忍言。（其十二）

六国始咆哮，纵横未定交。欲竞连城玉，翻征缩酒茅。析骸犹换子，登爨已悬巢。壮冰初开地，盲风正折胶。轻云飘马足，明月动弓梢。楚师正围巩，秦兵未下崤。始知千载内，无复有申包。（其十五）

倏忽市朝变，苍茫人事非。避谗应采葛，忘情遂食薇。怀愁正摇落，中心恰有违。独怜生意尽，空惊槐树衰。（其二十一）

上述这些诗歌，与《哀江南赋》的情感基调接近，即所谓“不无危苦之辞，惟以悲哀为主”（《哀江南赋序》）。其运用史事以叙述的方法，也与《哀江南赋》接近。其对仗与状物，虽然不像他的绮艳体那样精细新巧，但意象沉浑，以气夺人，具有更强的感染力。本来梁陈离乱之时，宫体诗人多为悲哀、危苦之辞，意境也开始转向苍茫浑阔，庾信之所以在入北之初就很快从绮艳、雅颂的创作习惯中超脱出来，创造出这种辞丽气惨的诗歌风格，正是因为有前面梁末群体诗风的变化作为铺垫。当然，庾信的发展是巨大的，并且在创作方法与审美风格上直接影响了唐代杜甫、李商隐等人感怀时事的五七言律诗。

《拟咏怀诗二十七首》在表现浓重的乡关之思、遗民之感的同时，也再现了关陇地区雄浑、苍茫的自然风光及尚武的人文气韵，这是前此齐梁文人拟乐府体边塞诗所未达到的境界：

日晚荒城上，苍茫余落晖。都护楼兰返，将军疏勒归。马有风尘气，人多关塞衣。阵云平不动，秋蓬卷欲飞。闻道楼船战，今年不解围。（其十七）

萧条亭障远，凄惨风尘多。关门临白狄，城影入黄河。秋风别苏武，寒水送荆轲。谁言气盖世，晨起帐中歌。（其二十六）

这里其实不仅是对眼前景象的再现,而且渗进了历史风云的感觉,诗中如“都护楼兰返,将军疏勒归”、“秋风别苏武,寒水送荆轲”,其实带有历史的联想在内,并非眼前的人物与事件。前举其十“悲歌渡辽水”一首,也是以古事寓今情。事实上,《拟咏怀诗二十七首》中的一些作品,是带有咏史诗、怀古诗的特点的。知道这一点,有助于我们对其内容与运思方式的准确把握。如其七首:

榆关断音信,汉使绝经过。胡笳落泪曲,羌笛断肠歌。纤腰减束素,  
别泪损横波。恨心终不歇,红颜无复多。枯木期填海,青山望断河。

这是庾信表现乡关之思的代表作,但是历来的解读存在着一个误点,就是没有看到这首诗从形象构成来看,其实是一个怀古之作。作品所咏时代为汉代,而诗歌的主人公为王昭君、蔡琰这样流落塞外的女性。腰如束素,泪损横波,都是典型的女子形象。倪璠注此两句云:“自言关塞寒苦之状,类闺怨矣。”其实这首诗塑造的就是女性形象,作者用这个女性形象来寄托自己的乡关之思。像这种形式的寄托,在《拟咏怀诗二十七首》中的其他作品里,也有不同程度的体现。由齐梁的隶事到用古事写今情,到创造出寄托咏怀精神,庾信的这一组诗,对齐梁诗格的确有质的突破。它将汉魏的精神风骨与齐梁的写景传神相结合,造成了一种立体、深沉而又生动空灵的艺术效果,实为盛唐诗歌艺术之先机。

除了《拟咏怀诗二十七首》外,庾信还有不少伤悼故国灭亡、人士播迁以及表现乡关之思、穷途之感的作品。前举五言八句、五言四句的律体中,即有此类。长篇五言整体或部分地涉及上述主题的,有《和张侍中述怀诗》、《和王少保伤周处士诗》、《伤王司徒褒诗》等作品。这些诗虽然采用了偶对之体,但完全摆脱了轻华的风格,甚至也超越琢磨警策之句、偶对工巧的写法,而是意绪纵横,感慨深沉,通篇运以一意,难可句摘,显示杜甫所赞的“老成”、“凌云健笔意纵横”(《戏为六绝句》其一)的特点。

庾信后期的发展,除了艺术精神的升华外,技巧与风格的变化也是明显的。主要有这样几端:一是句法更矫健,一破流靡,如《喜晴应诏敕自疏韵

诗》，黄庭坚认为全篇可谓楷式。“有庆兆民同，论年天子万”，句法很特殊。<sup>①</sup>二是一部分作品，语言上完全摆脱艳丽之格，朴质浑厚，如《奉报穷秋寄隐士诗》。三是用典艺术的发展。总之，庾诗总体上，比梁陈诗要深厚浑成，艺术上变化和创新很多，当然有些创新也并不成功。另外，庾诗避免了轻艳庸浅之病，但有时失之晦涩深芜。

庾信在北朝颇受礼待，以亡国之身却位至通显。但这种优遇对于庾信来说却使他处于很尴尬的境地。他当然不是对这些毫不为意，但也不可能心安理得地安富尊荣。亡国破家使他内心的创伤无法平复，使他有觊颜事世、穷途末路、苟且偷生的负重心理。他晚年作品中常表现“枯”和“荣”对比的主题，眼前的表面的“荣”无法消除身世枯萎之感，而回忆中的早年生活则是他真正觉得的荣。这几方面其实构成了庾信晚年文学的基调。庾信在《枯树赋》中塑造的枯树形象，就是他自身的象征。赋前有这样一小段交代性的话：

殷仲文风流儒雅，海内知名。世异时移，出为东阳太守，常忽忽不乐，顾庭槐而叹曰：“此树婆娑，生意尽矣！”

这里说的是殷仲文，其实是说他自己的情形。有时候庾信为了摆脱自己为亡国之身却位至通显的尴尬境地，有意识地把自己想象成寒素的身份，喜欢在作品中幻想寒素贫俭的生活情况，如《小园赋》就很典型。这也是一种心理上的需要。

从庾信晚年的创作中，我们发现这样一个现象：他的一部分作品是用来应酬的，因为出于大家之笔，所以仍有很高的艺术技巧，达到了一定的成就，可以称之为“工”；另一部分作品则是纯粹出于内心抒发的需要，是诗人激情的产物，甚至可以称为血泪的文字。后一类作品在庾信生前都不可能在诗坛上广泛发表，它完全是自我抒情的需要。诗人自己也将上述两类作品区分得很明确，前一类作品用了时俗的风格，后一类作品则追求个人风格上的创造。这种分裂式的创作现象，其实并不只出现在庾信这里。许多处境复杂、身世

<sup>①</sup> 《潘子真诗话》，郭绍虞：《宋诗话辑佚》，中华书局，1980年版，第298页。

支离的文学家如曹植、阮籍,甚至杜甫的创作中都存在这种现象。当然,庾信是最突出的。所以依照时下流行的“某某现象”的说法,我们也可以称这种文学现象为“庾信现象”。

南北朝后期诗史最杰出的诗人,就是庾信。从南朝梁陈之际、北朝魏周之际一直到初唐时代,庾信的影响可以说是笼罩性的。这种影响一直贯穿到杜甫甚至李商隐那一辈人。当然,庾信对杜甫与李商隐等唐代诗人的影响,不是笼罩性的,对于杜甫、李商隐来说,庾诗艺术只是他们集大成过程中汲取的重要对象。某种意义上,杜甫代替了庾信,李商隐更是以杜甫为主要的典范而同时汲取庾诗艺术的某些素养。经过他的学习和发展之后,庾信在后来诗歌史上的影响,才可以说逐渐显得比较次要了。但是庾信的艺术,也正因为有杜、李的继承和发展,从而确定了他在诗歌史的地位。在批评史上,庾信的地位,也是经杜甫而论定的。

在此前的宋齐时代,也时有南朝士人因政治原因迁移北朝,但并未成气候。梁亡后入北的文人,无论从人数还是水准来看,都是前所未有的。这些人不仅对本朝本土的作家起了模范与推动作用,而且自身的文学也因为经历了地域的变迁及巨大的精神打击而有了艺术精神上的新发展。可以说,自从庾信、王褒、颜之推等人入北,将齐梁文学的传统在北朝这个新的政治文化背景中加以发展了。自西晋以来长期衰微的中国北方文学得以复兴,文学的主流又得以在北方发展。此后的隋、唐文学,正是承着这一主流而发展的。

## 第七节 北朝诗风的成熟:卢思道、薛道衡的诗歌创作

卢思道、薛道衡都是在北齐时代登上诗坛,入隋之后仍然继续他们创作。卢、薛与来自南朝的庾信、王褒不同,是北朝文坛土生土长的作家,他们的诗歌创作标志着发端于北魏中期的北朝诗风趋向成熟。当然,这种成熟与南朝诗风的巨大影响是分不开的。初唐人论齐隋文学,多以卢、薛两家并称,如上官仪《为李秘书上祖集表》:“河东薛道衡,人推才杰;范阳卢思道,时号文宗。”<sup>①</sup>又张

<sup>①</sup> 《全唐文》卷一百五十五,上海古籍出版社,1990年版,第697页。



说《齐黄门侍郎卢思道碑》亦云：“北齐有温、邢、卢、薛，皆应世翰林之秀者也。吟咏性情，纪述事业，润色王道，发挥圣门，天下之人谓之文伯。”<sup>①</sup>可以说，卢、薛两家在初唐诗坛的影响，仅次于庾信，并且比庾信获得更多的正面评价。明人张溥云：“唐风近隋，卢、薛诸体，世犹宗尚。”<sup>②</sup>信为确论。

### 一、卢思道的诗歌创作

卢思道(535—586)<sup>③</sup>，范阳人。范阳卢氏为北齐望族，自称“地胄高华”（《劳生论》）。思道小字释奴，从兄昌衡小字龙子，“宗中俱称英妙。故幽州为之语曰：‘卢家千里，释奴、龙子。’”<sup>④</sup>思道早年师事邢子才，<sup>⑤</sup>至天保中，文名已成。《北齐书·文苑传序》载：“（齐文宣帝）天保（551—559）中”，“李广、樊逊、李德林、卢询祖、卢思道始以文章著名。”思道的才名文行，《隋书》本传载之颇详，不但有助于我们了解他的个性与创作历程，而且还可以从中窥见齐、周、隋之际北朝文坛创作与评论的风气。今略录之：北齐“文宣帝崩，当朝文士各作挽歌十首，择其善者而用之。魏收、阳休之、祖孝徵等不过得一二首，唯思道独得八首。故时人称为‘八米卢郎’”。史书又称其“不持操行，好轻侮人”，“每居官，多被谴辱。后以擅用库钱，免归于家。尝于蓟北怅然感慨，为五言诗以见意，人以为工”。及北齐后主立文林馆，卢思道与薛道衡都是主要的待诏文士。“周武帝平齐，授仪同三司，追赴长安，与同辈阳休之等数人作《听蝉鸣篇》。思道所为，词意清切，为时人所重。新野庾信遍览诸同作者，而深叹美之。”北周末，以母疾还乡，同乡祖英伯等举兵作乱，思道参预其事，后以才名而免罪。杨坚为丞相，授思道为武阳太守，“非其所好，为《孤鸿赋》以寄其情”。“开皇初，以母老，表请解职，优诏许之。思道自恃才地，多所陵轹，由是官途沦滞。既而又著《劳生论》，指切当时。”开皇中，朝议置六卿；将罢大理，思道上奏论疑，为隋文帝嘉纳，不久去世。

① 《全唐文》卷二百二十七，第1011页。

② 张溥：《汉魏六朝百三名家集·卢武阳集题辞》，第607页。

③ 曹道衡、沈玉成：《中国文学家大辞典·先秦汉魏晋南北朝卷》，第75页。

④ 《隋书》卷五十七《卢昌衡传》。

⑤ 《隋书》卷五十七《卢思道传》。

卢思道的新、旧乐府体具有较高的成就。其中五言乐府继承汉魏情志深沉的精神,而在修辞上采用齐梁风月华绮之体,达到一种艳而有骨的风格。如《有所思》:

长门与长信,忧思并难任。洞房明月下,空庭绿草深。怨歌裁洁素,能赋受黄金。复闻隔湘水,犹言限桂林。悽悽日已暮,谁见此时心。

此诗风格空灵,意境实中致虚,能见神韵。多用汉代歌诗如《白头吟》、《四愁诗》中语,有深沉古艳的风格,至洞庭明月、空庭绿草,也是从魏晋诗中脱化出来的。可见当时的诗家,已开始注意到汉魏诗的艺术价值,虽然其作法偏重于摘用、点化古诗之词语,但即使这样,也是对梁陈以来抛弃汉魏传统这一诗学倾向的一个纠正。学习汉魏文学,是北魏中期以来北朝文学的一个传统。北齐所据的河朔一带,本为邺下文学发生之地,思道的乐府诗如《美女篇》、《升天行》、《神仙篇》,明显是学习曹植诗体。只是此时诗体毕竟经过齐梁的发展,所以不能形神逼似,但发想措辞,仍有子建乐府的影响痕迹。如《美女篇》“京洛多妖艳”之句,《神仙篇》“浮生厌危促,名岳共招携”等句,都是模拟曹篇。其中一些作品,追慕邺下宾主文酒之会,风格上也受到邺下流连景色之公宴诗的影响:

邺下盛风流,河曲有名游。应徐托后乘,车马践芳洲。丰茸鸡树密,遥裔鹤烟稠。日上疑高盖,云起类重楼。金羁自沃若,兰棹成夷犹。悬瓠动清吹,采菱转艳讴。还珂响金埒,归袂拂铜沟。唯畏三春晚,勿言千载忧。((《河曲游》))

城南气初新,才王邀故人。轻盈云映日,流乱鸟啼春。花飞北寺道,弦散南漳滨。舞动淮南袖,歌扬齐后尘。骈飙歇夜马,接轸限归轮。公孙饮弥月,平原宴浹旬。既是消声地,何须远避秦。((《城南隅讌》))

这些诗以齐梁体制拟邺下风格,属对芊绵,音律翩翩。其措辞如“鸡树”、“鹤烟”,“金埒”、“铜沟”、“骈飙”、“接轸”之类,未脱梁陈藻饰之习;“遥裔”、“丰

茸”、“兰若”、“夷犹”类乎元嘉双声之体。但在整体的意境上,还是吸取了邺下诗歌超逸的风骨。而其中“车马践芳洲”颇能即目直寻,“城南气初新”尤为自然韵胜。可见,卢思道之融合南北,实为融合魏晋与齐梁两体。上述诸篇外,如《蜀国弦》之“云浮玉垒夕,日映锦城朝”之工于对仗,《棹歌行》“顺风传细语,因波寄远情。谁能结锦缆,薄暮隐长汀”之曲写情事,都能体现卢思道的艺术造诣。

思道的非乐府体五言诗,也能于工致中见古意,与当时一意雕刻对偶的作风有异。有一部分作品渊源出于晋宋雅正之体,杂以梁陈声律及芊绵的风格。在写景艺术上,虽不如阴、何、庾信,但略用古诗体制,于元嘉颜、谢一派有所取法:“极野云峰合,遥嶂日轮低。尘暗前旌没,风长后骑嘶”(《赠刘仪同西聘诗》),“亭皋落照尽,原野互寒初。鸟散空城夕,烟消古树疏”(《游梁城诗》),“疏芜枕绝野,迢迢带斜峰。坟荒隧草没,碑碎石苔浓”(《春夕经行留侯墓诗》)。又如《上巳楔饮诗》:

山泉好风日,城市厌嚣尘。聊持一樽酒,共寻千里春。余光下幽桂,夕吹舞青苹。何言出关后,重有入林人。

此诗基本上已经洗净铅华,归于自然,风格与隋唐之际的王绩接近。可见当时诗风改革中,一种方向是追求自然的语言,以气致为主,不搜肝雕肾。

卢诗在隋唐之际影响最大的,还推其七言歌行。梁末以来此体发展很快,长篇如王褒、庾信等的《燕歌行》,开初唐之风。卢思道的乐府《从军行》、杂言歌行《听鸣蝉》,在歌行艺术方面较王、庾更为成熟。只是其《从军行》为乐府体,《听鸣蝉》则属于徒诗歌行,此体初开于谢庄、沈约等人之手,有楚歌、楚辞的遗意。可见隋唐之际的七言歌行体制,也有多方面的来源。今录《从军行》于下:

朔方烽火照甘泉,长安飞将出祁连。犀渠玉剑良家子,白马金羁侠少年。平明偃月屯右地,薄暮鱼丽逐左贤。谷中石虎经衔箭,山上金人曾祭天。天涯一去无穷已,蓟门迢递三千里。朝见马岭黄沙合,夕望龙

城阵云起。庭中奇树已堪攀，塞外征人殊未还。白雪初下天山外，浮云直上五原间。关山万里不可越，谁能坐对芳菲月。流水本自断人肠，坚冰旧来伤马骨。边庭景物与华异，冬霰秋霜春不歇。长风萧萧渡水来，归雁连连映天没。从军行，军行万里出龙庭。单于渭桥今已拜，将军何处觅功名。

卢思道的这首《从军行》，在初盛唐的诗坛上有很大的影响。张溥云：“子行诗兼工七言。唐玄宗自蜀回，登勤政楼，歌曰‘庭前琪树已堪攀，塞北征人去未还。’”<sup>①</sup>此诗藻彩丽典，虽沿齐梁的趣味，但从气格上看，明显地呈现北歌的尚武精神，虽然齐梁诗人赋题乐府，如拟横吹曲辞，也有边塞从军主题，但浮于词典，叙事流于表面，颇有敷衍咏物之气，缺乏真感，可以说是风骨未成。此诗形象联翩而出，鲜明生动，声节、韵律也相衔。句法、句格也消除繁缛，以矫健直畅为旨，雅中含俗，如“谷中石虎经衔箭，山上金人曾祭天”、“流水本自断人肠，坚冰旧来伤马骨”这样的句子，近于口语，却是典型的歌行句法。从章法来看，联翩转下，自然地形成层次，富于驰骤顿挫之势。

唐初卢照邻曾评卢诗：“北方重浊，独卢黄门往往高飞。”<sup>②</sup>卢诗工于声韵，长于修辞，其音律与修辞、意象能配合谐婉，体现出一种积极修辞之效果。所以虽然是出于晋宋、梁陈之体，却能无繁芜、绮靡之弊。张溥评卢诗，“含蓄意寡，而音响无滞”，所谓“含蓄意寡”，是说卢诗还没造成唐诗的那种兴象与意境，这也是当时诗人的共同局限，未能完全摆脱梁陈后期的轻华纤薄风格。但张氏又肯定其“音响无滞”，与卢照邻所说的“高飞”所指相近。

北朝后期，在王、庾的影响下，诗风实有较大的变化，从外在的形式性要素如句法、声节到内容性要素，都开始追求一种气骨矫劲的美感，体制已大别于梁陈。卢思道可以说是这种诗风的代表。

## 二、薛道衡的诗歌创作

薛道衡(540—609)，河东汾阴人。史称道衡“六岁而孤，专精好学。年十

① 张溥：《汉魏六朝百三名家集·卢武阳集题辞》，第607页。

② 祝尚书：《卢照邻集笺注》卷六《南阳公集序》，上海古籍出版社，1994年版，第322页。

三,讲《左氏传》,见子产相郑之功,作《国侨赞》,颇有词致,见者奇之”。又记载他在北齐武平(570年为元年)初年,“陈使傅縡聘齐,以道衡兼主客郎接对之。縡赠诗五十韵,道衡和之,南北称美,魏收曰:‘傅縡所谓以蚓投鱼耳。’”隋初开皇三年,出使南朝陈国,“江东雅好篇什,陈主尤爱雕虫,道衡每有所作,南人无不吟诵焉”。<sup>①</sup>又《隋唐嘉话》载:“薛道衡聘陈,为《人日诗》云:‘入春才七日,离家已二年。’南人嗤之曰:‘是底言?谁谓此虏解作诗!’及云:‘人归落雁后,思发在花前。’乃喜曰:‘名下固无虚士。’”<sup>②</sup>又载:“炀帝善属文,而不欲人出其右。司隶薛道衡由是得罪,后因事诛之,曰:‘更能作“空梁落燕泥”否?’”<sup>③</sup>上述诸条,可见道衡的创作阅历及其在南北朝后期诗坛的地位。

薛道衡的乐府诗,仍然部分地继承梁代艳体侔色揣称的修辞风格,但隐秀之功,远过前人。《隋书》本传说“道衡每至构文,必隐坐空斋,踞壁而卧,闻户外有人便怒,其沉思如此”。可见他的创作态度,倾向于沉思、锤炼,因此全篇能见意境,而且警策、入神之句,与阴、何、庾信等人有同工之妙。其乐府诗中,最著名的作品还当推《昔昔盐》:

垂柳覆金堤,萋萋叶复齐。水溢芙蓉沼,花飞桃李蹊。采桑秦氏女,  
织锦窦家妻。关山别荡子,风月守空闺。恒敛千金笑,长垂双玉啼。盘  
龙随镜隐,采凤逐帷低。飞魂同夜鹊,倦寝忆晨鸡。暗牖悬蛛网,空梁落  
燕泥。前年过代北,今岁往辽西。一去无消息,那能惜马蹄。

郭茂倩《乐府诗集》将《昔昔盐》收入卷七十九《近代曲辞》类中,可见此诗是隋代流行的乐曲。又郭书引《乐苑》云:“《昔昔盐》羽调曲,唐亦为舞曲。”据此而言,道衡作此诗,于乐府而言是赋新声,而非拟旧曲。又从写作方法来看,魏晋人所作思妇诗如张华《情诗》五首,或用比兴,或具体叙述人物的情感活动及其所处的幽闺环境,塑造的是一个鲜明的个体形象。此诗则大量使用

① 以上俱见《隋书》卷五十七《薛道衡传》。

② 刘餗撰,程毅中点校:《隋唐嘉话》,第1页。

③ 刘餗撰,程毅中点校:《隋唐嘉话》,第2页。

典故,带有齐梁辞赋排比铺陈的特点,是齐梁体的写法。它的特点,正所谓“丽典新声,络绎奔会。”<sup>①</sup>尤其是开头几句,采取的是从古诗乐府中“摘艳”的方法。另外,此诗的句法以新巧为体,如“盘龙随镜隐,彩凤逐帷低。飞魂同夜鹊,倦寝忆晨鸡”,前两句随物,极尽巧思,后两句用典,可谓深幽雕琢。“飞魂”句用曹操《短歌行》“月明星稀,乌鹊南飞。绕树三匝,何枝可依”,极写思妇魂梦飞越的不安情景。“倦寝”句向无确解,我认为用《齐风·鸡鸣》之事,写回忆平居与良人新婚燕婉之事,可谓艳极,但因为用了典故,所以又很含蓄。<sup>②</sup>此诗中最能体现薛道衡沉思为文、重隐秀之句的是“暗牖悬珠网,空梁落燕泥”两句,当时已经传颂(见本节前段引杨帝语),后世所论亦多。它的好处在于表现出从晋宋以来言情诗都希望表现的寂寞空闺中萧索冷艳的景象,主人公的情思全从言外得之。这种境界与唐诗中的妙境是很相似的。

薛道衡乐府诗《出塞二首》及非乐府体的《从驾幸晋阳诗》、《奉和月夜听军乐应诏诗》、《渡北河诗》、《从驾天池应诏诗》这一类作品,虽然主题各不相同,但都表现了比较阔大的境界,或呈风骨,或显雅正。其整体的清绮秀发稍逊于卢思道,但以典雅整炼为尚,有凝重之气。隋初诗坛,艳薄之气稍除,并多引晋宋之厚实以调剂齐梁之轻倩,其佳作则渐有风骨超俊之体。道衡这部分作品的风格追求,与这一时期的诗坛正相呼应。乐府如《出塞二首》,虽仍束于声律排偶,但其声气骨格,已近于唐人五古:

高秋白露团,上将出长安。尘沙塞下暗,风月陇头寒。转蓬随马足,飞霜落剑端。凝云迷代郡,流水冻桑干。烽微桔槔远,桥峻辘轳难。从军多恶少,召募尽材官。伏堤时卧鼓,疑兵乍解鞍。柳城擒冒顿,长坂纳呼韩。受降今更筑,燕然已重刊。还嗤傅介子,辛苦刺楼兰。

边城烽火惊,插羽夜征兵。少昊腾金气,文昌动将星。长驱靺鞨北,直指夫人城。绝漠三秋暮,穷阴万里生。寒夜哀笛曲,霜天断雁声。连旗下鹿塞,叠鼓向龙庭。妖云坠虏阵,晕月绕胡营。左贤皆顿颡,单于已

① 钟嵘《诗品》卷上“宋临川太守谢灵运诗”条,“奔会”一作“奔发”。

② 参看钱志熙《课诗零札——嵇康〈赠秀才从军〉其十四》,《古典文学知识》,2000年第5期。

系纓。继马登玄阙，钓鯤临北溟。当知霍骠骑，高第起西京。

尽管在齐梁文人包括宫体诗人的拟乐府诗中，也有《出塞》、《从军行》一类诗歌，但侧重征夫思妇之事，笔墨常涉绮艳，而且写边塞之境缺少实感。薛道衡这两首诗，写边塞境界，富于实感，如“凝云迷代郡，流水冻桑干”，“绝漠三秋暮，穷阴万里生。寒夜哀箏曲，霜天断雁声”，有雄浑壮美之气，这是吸取了庾信、王褒等家表现边塞景象的特点。另外，齐梁拟乐府的边塞主题作品往往缺少鲜明的人物形象，而卢思道、杨素等人的边塞诗，注重表现出塞将士之形象，突出其勇武沉鸷的精神气质，渲染其建功立业的志概与事迹，这在宫体诗人的同类作品中是不太突出的。上述境界、人物形象方面的表现，都兆示了唐代边塞诗的先声。这些诗歌，一定程度上可以说又回复了鲍照拟古乐府的风格，对梁陈诗歌美感类型的突破是明显的。其写山水园亭之作，如《敬酬杨仆射山斋独坐诗》、《重酬杨仆射山亭诗》，则呈现清新俊爽的风格，状景注重崇峻之气，如《敬酬杨仆射山斋独坐诗》“龙门竹箭急，华岳莲花高”，“露寒洲渚白，月冷函关秋”等句。全篇的句律，则以紧健为体，具有比较紧促的节奏，与山水诗通常呈现的舒纤容与风格有别。其《入郴江诗》也是这样的风格，总体上看仍属晋宋以来贵尚形似之体。长篇五言诗《和许给事善心戏场转韵诗》，似写《隋书·音乐志》所载炀帝朝百戏大会之事，是研究戏剧史、杂技史的重要文献。该诗体格则本张华《轻薄篇》，为晋宋长篇叙述之体。

七言歌行在南北朝后期有较大的发展，与卢思道《从军行》的迭荡俊逸不同，道衡《豫章行》风格较为浓丽凝重，但抒情叙事也能收鲜明之效果，为齐梁体歌行之杰出者：

江南地远接闽瓯，东山<sup>①</sup>英妙屡经游。前瞻叠嶂千重阻，却带惊湍万里流。枫叶朝飞向京洛，文鱼夜过历吴洲。君行远度茱萸岭，妾住长依明月楼。楼中愁思不开坼，始复临窗望早春。鸳鸯水上萍初合，鸣鹤园中花并新。空忆常时角枕处，无复前日画眉人。照骨金环谁用许，见胆

① 一作“山东”，否，此处实用谢安石携妓游东山之事。

明镜自生尘。荡子从来好留滞，况复关山远迢递。当学织女嫁牵牛，莫作姮娥叛夫婿。偏讶思君无限极，欲罢欲忘还复忆。愿作王母三青鸟，飞来飞去传消息。丰城宝剑昔曾离，经年累月复相随。不畏将军成久别，只恐封侯心更移。

诗中多用典故，修辞密丽，但并非只有表面的效果，风格并不纤薄。写法婉转切情，同时使用大量丽典，造成情辞相引、络绎不绝的感觉。另外，此诗比较自觉地追求长篇歌行的转韵艺术，全诗前面三段每八句一转韵，形成延伸开放的结构，最后部分四句一韵，有突然收缩、含辞不尽的效果。在转韵艺术上，这首诗对初唐歌行体有影响。还有，此诗从江山迢递起兴，而全诗的抒情都从思妇怀想征夫一面出发，在意境上对后来像张若虚《春江花月夜》这样的作品有一定影响。

薛道衡的五绝也有可取之处，如《隋唐嘉话》所载《人日诗》：“入春才七日，离家已二年。人归落雁后，思发在花前。”前两句实际上只是铺垫，关键是第三句之转要出人意外，第四句之合要妙合天成。绝句结构本来如此，但当时一般的诗人并未悟到绝句结构的这一重要法则，所以轻发讥议。另外，从这里我们也可看到，当时南朝陈国的诗坛，未超越消极修辞的局限，以表面的雕琢绮丽为尚，所以像“入春才七日，离家已二年”这样朴素直白的写法，不入其眼。而作为当时杰出诗人的卢思道、薛道衡等人，已经开始超越雕琢绮丽的消极修辞法，追寻意新语工的积极修辞的效果。道衡另有五绝《咏苔纸诗》：“昔时应春色，引渌泛清流。今来承玉管，布字改银钩。”虽非绝唱，但其承转之法，也深合绝句之体制。

总之，诗歌创作到卢思道、薛道衡这里，与唐风更加接近，不仅影响初唐之体，而且对盛唐之风也有一定的启发。

## 第八节 隋代诗风：南北三派的汇聚

南北统一后，原本存在于独立甚至敌对的南北各政权中的几个诗坛的汇合，造成文学思想、风格理想等方面的复杂冲突与融合。这是隋代诗坛最饶



人寻索的“原生态”，也是历来诗史家研究、评论隋诗的侧重点。隋代诗坛的另一重要特点，是它的创作主体（诗人）与客体（诗风与诗体）两方面都直接延续到唐初，因此从文学史实际来看，隋唐两代诗坛颇难分开。隋诗也往往被视作唐代融合南北诗风的初步的阶段，甚至被视为唐诗的未成熟状态。这一点事实上又构成诗史家研究隋诗、建构隋代诗史的又一出发点。在上述复杂的诗史建构方式中，学者评论隋诗成就，有的偏重于其融合带来的发展成果，<sup>①</sup>有的在强调融合的同时，也指出隋诗“囿于融合而艰于创变”。<sup>②</sup>

### 一、隋代诗坛的形成

从汉末以来，征用被灭亡国家、政权集团的学术、文学人才，已成统治者的一种常识，魏晋南北朝文学的延承与流播，与这一传统作法有很大关系。隋代文坛是以西魏、北周的关陇士族文学集团为基础构成的。上面已经论到，西魏文学人才本来就弱乏，平梁之后，王褒、庾信等人相继入关中，刺激了长安文坛文学风气的发展，而王、庾本人的后期创作成就更为重要。但就整体而言，其文风之盛、文学人才之众多仍不如北齐，并且朝廷的文化崇尚与文学思想，都趋于雅正、复古，尤其是北周文坛始终没有出现像卢思道、薛道衡、李德林这样标志北朝文风成熟的作家。公元577年，北周武帝平邺，北齐亡，大批文士被迁到长安。《北齐书·阳休之传》载，“周武平齐”，阳休之与卢思道、颜之推、李德林、薛道衡、辛德源等十八人同征，令随驾后赴长安。这无疑为长安文坛输送了新鲜的血液。公元587年即隋文帝开皇七年，梁国国主萧琮被征入朝，“率臣下二百余人朝京师”，<sup>③</sup>被留，国废。史称后梁的梁国，占据江陵一州之地三十三载，先后附庸西魏、北周及隋。作为梁朝的直系，后梁历代国主都善文义，延续梁代文风，其臣僚也不乏文学人才。虽然后梁文学留存后世者不成体系，但在当时也是构成隋代诗坛的重要来源之一。后梁文人入隋有存诗可征者，有柳庄、萧岑、柳玚、萧琮、王衡等人，足见后梁一系人才颇多。其中尤其是柳玚，在杨广为晋王时深受重用，“王以师友处之，每有文

① 参见曹道衡、沈玉成《南北朝文学史》第487—491页的有关论述。

② 参见葛晓音《八代诗史》第315—319页的有关论述。

③ 《北史》卷九十三《萧琮传》。

什,必令其润色,然后示人。尝朝京师还,作《归藩赋》,命晋为序,词甚典丽。初,王属文,为庾信体,及见晋已后,文体遂变”。<sup>①</sup> 据此可见后梁一系诗人的实力及其对隋代诗坛的影响。隋开皇九年(589),隋灭陈,“三月己巳,后主与王公百司发自建邺,入于长安”。<sup>②</sup> 不但完成政治上南北统一的新局面,而且造成南北诗坛汇流、南北诗风相互影响的诗歌史发展新景象。“爰自东帝归秦,逮乎青盖入洛,四隩咸暨,九洲攸同,江、汉英灵,燕、赵奇俊,并该天网之中,俱为大国之宝。”<sup>③</sup>

上述南北朝后期形成的几个诗坛,即关中长安、河朔邺下、江南建康以及后梁江陵,从方位上说,实成南北、东西相对的态势。就南北来说,形成南方的建康(陈)、江陵(后梁)与北方的长安(周)、邺下(齐)相对的态势。从诗风来说,北刚南柔,但南方诗风影响及北方。就东西方向来说,又形成东南方建康、东北方邺下与居西南方的江陵、居西北方的长安相对的态势。从诗风来说,东华而西实。最后四方汇集于隋都洛阳。如果我们将这个诗坛景象扩大到南北朝至初盛唐这样一个更广大的图景,就会发现我国这一时期的诗歌发展进路,就地域来讲,正是发源于东南,而成就于西北。这让我们想起司马迁说过的一句话,“东方物所始生,西方物之成熟,夫作事者必于东南,收功实者常于西北”。<sup>④</sup> 以此来把握隋代诗坛在从南北朝到初盛唐诗歌发展史上的位置,或许有更强的直观感。

隋代诗坛是由关中、河朔、江南(包括江陵后梁)三个诗坛汇合而成。所以它形成的最早时间,应该溯至公元577年(北周武帝宣德六年)北周灭齐之时。从这时到公元618年隋亡,共历四十二年。

## 二、隋朝统治者的文化导向与诗风

隋朝虽短暂,但时主对文学的影响,也与其前后各代一样,甚为直接。所以隋朝文学,应该分文帝时期与炀帝时期两阶段。《隋书·文学传序》已论其

① 《隋书》卷五十八《柳晋传》。

② 《陈书》卷六《后主本纪》。

③ 《隋书》卷七十六《文学传序》。

④ 《史记》卷一十五《六国年表序》。

梗概：

高祖初统万机，每念斫雕为朴，发号施令，咸去浮华。然时俗词藻，犹多淫丽，故宪台执法，屡飞霜简。炀帝初习艺文，有非轻侧之论，暨乎即位，一变其风。其《与越公书》、《建东都诏》、《冬至受朝诗》及《拟饮马长城窟》，并存雅体，归于典制。虽意在骄淫，而词无浮荡，故当时缀文之士，遂得依而取正焉。所谓能言者未必能行，盖亦君子不以人废言也。

文帝从更新教化的目的出发，提倡兴复儒学和传统礼乐，下达了《劝学行礼诏》、《施行雅乐诏》、《搜访知音人诏》（俱见《全隋文》卷一）等诏书。这些诏书反映了全国统一之后文帝希望大幅度地改正南北朝分裂时期儒道不振、教化不行的社会局面。与这种文化政策相对应，文帝君臣在文学上也希望去除靡丽流荡，归于雅正淳厚。因为传统上有观点认为，文学的雅俗正淫之变与政治相通。这种观点最早似乎由荀子提出，他说：“乱代之征，文章匿而彩。”（《荀子·乐论》）他所说的政治文章，主要是礼仪与制度等，当然也包括文学与言辞，但却是后来文章与政相通之论点的先声。南北朝时期，雅正的文学主张一直有人提倡，如刘勰的文学思想就倾向于雅正一派。又如裴子野《雕虫论》，明确反对唯美、雕琢淫艳的文学风格。这些都是文帝时期雅正、复古文学思想的先声，但作为在野者的自由见解，在南北朝共趋唯美的文学风气中显得有点声音微弱。现在文帝一派当局者以政治的力量推行其雅正尚实、尚用的文学主张，一时影响甚大。如开皇九年普诏天下，“公私文翰，并宜实录”，先从应用性的文章入手，革除虚浮夸饰、侈用典故的文风。同年九年，泗州刺史司马幼之因文表华艳而被治罪。这当然对学风、文风的改变起过一些作用。据侍御史李谔所上《上书奏文体》中说：“公卿大臣咸知正路，莫不钻仰坟集，弃绝华绮。”但他认为“外州远县，仍踵弊风”，<sup>①</sup>也可见骈偶华绮文风相当的普及，有助于我们了解这种文学存在的状态。在这封奏章里，李谔对魏晋以来整个重儒轻文的风气，尤其是齐梁以来流行的虚华少实的文学风格作

<sup>①</sup> 《隋书》卷六十六《李谔传》。

了批判：

魏之三祖，更尚文词，忽君人之大道，好雕虫之小艺。下之从上，有同影响。竞骋文华，遂成风俗。江左齐、梁，其弊弥甚，贵贱贤愚，唯务吟咏，遂复遗理存异，寻虚逐微。竞一韵之奇，争一字之巧。连篇累牍，不出月露之形，积案盈箱，唯是风云之状。世俗以此相高，朝廷据兹擢士。禄利之路既开，爱尚之情愈笃。于是闾里童昏，贵游总丱，未窥六甲，先制五言。至于羲皇、舜、禹之典，伊、傅、周、孔之说，不复关心，何尝入耳。以傲诞为清虚，以缘情为勋绩，指儒素为古拙，用词赋为君子，故文笔日繁，其政日乱，良由弃大圣之规模，构无用以为用也。损本逐末，流遍华壤，递相师祖，久而愈扇。<sup>①</sup>

这里反映了两个事实，一是魏晋以来重文风气的发展以及齐梁时期诗歌创作的繁荣、普及，二是齐梁纯文学风气的偏向。李谔对齐梁文风的批判是有其合理性的，但他不是从寻找一种好的文学风格这样的思路出发，而是从崇儒、复古、执正的文学观念出发，将文学完全看成依附于儒道、服务于政教的工具，而对魏晋以来文学发展的事实作否定之论，反映了另一种片面性。这也是隋文帝时代文学政策的局限性所在。

隋文帝还曾在乐府音乐方面做了一些复古存雅的工作。他说：“朕情存古乐，深思雅道，郑卫淫声，鱼龙杂戏，乐府之内，尽以除之。”<sup>②</sup>魏晋以来，诗与乐虽然分流，但仍一直有结合的一部分。齐梁艳情诸种诗风，与当时流行的音乐也有密切的关系。文帝《施用雅乐诏》，论晋氏播迁之后雅乐之流失，并禁约俗乐，“人间音乐，流弊日久，弃其旧体，竞造繁声，浮宕不归，遂以成俗。宜加禁约，务存其本”。<sup>③</sup>齐梁以来，一部分宫体靡丽之诗寄于乐声。所以文帝下诏禁新声浮宕，同时也在抑制宫廷中这类淫艳诗风。

尽管文帝时期的这种文化政策与官方的文学思想实际统治的时间不长，

① 《隋书》卷六十六《李谔传》。

② 杨坚《搜访知音律人诏》，严可均辑：《全隋文》卷二，第4022页。

③ 杨坚《施用雅乐诏》，严可均辑：《全隋文》卷二，第4023页。

但还是对诗风发生了直接的影响。《隋书·文学传序》说“炀帝初习艺文,有非轻侧之论”,后虽改变,重接陈代宫体绮艳之绪,但“其《与越公书》、《建东都诏》、《冬至受朝诗》及《拟饮马长城窟》,并存雅体,归于典制。虽意在骄淫,而词无浮荡,故当时缀文之士,遂得依而取正焉”。这是文帝时期官方文学思想发生作用的直接例子。另一方面,隋的文学,来自北朝周、齐与南朝陈。这三处的文学,虽然同有雕刻绮艳之风,但又都有复雅崇正的倾向,尤其是北朝文学经过庾信、王褒、颜之推等人创作上的成就,对梁代浮艳之风已有很大的纠正,所以由南北朝入隋的一派,其文体、文风已经开广,这也是文帝时期官方文学思想发生的一个背景。所以论隋代诗风之变及其融合南北之初步成就的取得,应该注意到南北朝后期的这种变化。总体上看,隋诗较梁陈诗,其格调已多入于雅正。其中抒情的作品,虽然仍以流连哀思为基调,但从卢思道、薛道衡、杨素、孙万寿等人的作品来看,已经初步呈现追求气骨和壮美风格的意趣。

但是,从另一方面来说,梁陈时代的主流文风即绮艳雕缛的诗文创作风气,入隋以后仍在继续发展。这是因为隋前的南北各文坛都不同程度地流行绮艳风格。即以风格最为质朴的北周文坛而论,庾信、王褒自身的主要创作虽然超越了梁后期绮艳诗风,但北朝诗坛所崇尚的却是他们的新奇艳丽之体。《隋书·文学传序》直斥梁大同以后“雅道沦缺,渐乖典则,争驰新巧”,“其意浅而繁,其文匿而彩,词尚轻险,情多哀思”,并评论北周文坛云:“周氏吞并梁、荆,此风扇于关右,狂简斐然成俗,流宕忘返,无所取裁。”可见,南北朝后期的诗风,尽管南北都有尚雅、尚风骨的努力,但绮艳、雕缛、新巧仍是主流文风,这就决定了隋代诗坛的基本表现,也不能摆脱这种主流作风。另一方面,史家多已指出炀帝文学趣味上的前后变化,前期虽颇尚雅正,但即位之后,与其个人私生活的淫靡化相适应,好尚绮艳淫靡之乐。尤其是随着南北统一及隋朝对周边少数民族及国家的影响与交流的加强,造成了音乐上新的大融合,“及大业中,炀帝乃定清乐、西凉、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕,以为九部。乐器工衣创造既成,大备于兹矣”。<sup>①</sup>这次九部乐的确立,无

<sup>①</sup> 《隋书》卷一十五《音乐志》。

疑奠定了其后唐乐的基础,在文学上不仅为唐代声诗创作确立音乐基础,而且也是词乐的发源。而对当时诗风最直接的影响,还是为炀帝君臣的新一轮宫体诗创作提供音乐的资借。九部乐中不乏新声艳曲,尤其是龟兹乐工曹妙达等,“皆妙绝弦管,新声奇变,朝改暮易,持其音技,估炫公王之间,举时争相慕尚”。隋文帝虽曾劝敕臣下,但无济于事。炀帝最初因不解音律,略不关怀,但其后“大制艳篇,辞极淫绮,令乐正白明达造新声,创《万岁乐》、《藏钩乐》、《七夕相逢乐》、《投壶乐》、《舞席同心髻》、《玉女行觞》、《神仙留客》、《掷砖续命》、《斗鸡子》、《斗百草》、《泛龙舟》、《还旧宫》、《长乐花》及《十二时》等曲,掩抑催藏,哀音断绝。帝悦之无已”。<sup>①</sup>正是在这种任情放荡的娱乐音乐的诱导下,其部分的诗歌创作也沦入情色文学的范畴,重蹈萧纲、萧绎、陈叔宝等人覆辙,并且有变本加厉之处。对此史家所论已多,兹不赘述。

## 第九节 隋代诗人的创作

### 一、孙万寿、李德林等北齐入隋诗人的创作

平陈之前的周隋之际诗坛,来自北齐一系的诗人最为活跃,卢思道、薛道衡之外,尚有孙万寿、李德林、魏澹、辛德源、李孝贞、元行恭等数人。

孙万寿(559?—611?),字仙期。仕北齐为奉朝请。隋文帝受禅,为滕王文学,因衣冠不整,配防江南,作《远戍江南寄京邑亲友》一诗:

贾谊长沙国,屈平湘水滨。江南瘴疠地,从来多逐臣。粤余非巧宦,少小拙谋身。欲飞无假翼,思鸣不值晨。如何载笔士,翻作负戈人。飘飘如木偶,弃置同刍狗。失路乃西浮,非狂亦东走。晚岁出函关,方春度京口。石城临虎据,天津望牛斗。牛斗盛妖氛,枭獍已成群。郗超初入幕,王粲始从军。裹粮楚山际,披甲吴江滨。吴江一浩荡,楚山何纠纷。惊波上溅日,乔木下临云。系越恒资辩,喻蜀几飞文。鲁连唯救患,吾彦不争勋。羁游岁月久,归思常搔首。非关不树萱,岂为无杯酒。数载辞

<sup>①</sup> 《隋书》卷一十五《音乐志》。

乡县，三秋别亲友。壮志后风云，衰鬓先蒲柳。心绪乱如丝，空怀畴昔时。昔时游帝里，弱岁逢知己。旅食南馆中，飞盖西园里。河间本好书，东平唯爱士。英辩接天人，清言洞名理。凤池时寓直，麟阁常游止。胜地盛宾僚，丽景相携招。舟泛昆明水，骑指渭津桥。祓除临灞岸，供帐出东郊。宜城酿始熟，阳翟曲新调。绕树乌啼夜，雒麦雒飞朝。细尘梁下落，长袖掌中娇。欢娱三乐至，怀抱百忧销。梦想犹如昨，寻思久寂寥。一朝牵世网，万里逐波潮。回轮常自转，悬旆不堪摇。登高视衿带，乡关白云外。回首望孤城，愁人益不平。华亭宵鹤唳，幽谷早莺鸣。断绝心难续，惆怅魂屡惊。群纪通家好，邹鲁故乡情。若值南飞雁，时能访死生。

《隋书·文学传·孙万寿》记载：“万寿本自书生，从容文雅，一旦从军，郁郁不得志，为五言诗赠京邑知友。”又说：“此诗至京，盛为当时之所吟诵，天下好事者多书壁而玩之。”可见影响之大。隋初文坛崇尚气骨，万寿此诗虽然也大量使用偶对之句，但叙事重直叙，写景不尚绮丽之句，长于叙述，以事为体，以意为骨，全篇结构曲折驰骤，而且情绪激荡、节奏快疾，所以在当时实为体制新奇、篇幅宏伟的巨制。从艺术表现来看，全诗以作者配防江南的经历为线索，俯仰平生，多揽时事，空间与时间的跨度都很大，而作者在处理上颇能显示游刃有余的驾驭功夫。全诗句法整练而条畅，用韵多变，章法自由中寓法度，其艺术技巧是比较丰富的，的确能反映隋诗艺术的一个高度。万寿它诗也尚气骨，长于写意，如“太华五千仞，长河九万里。山川每蕴玉，人物多君子”，“和风初应律，山莺已复新。芳菲徒自好，节物不关人”（《答杨世子诗》），“索居方十载，相思劳万端。不言今夕遇，得尽故人欢”（《别赠诗》），都能洗尽华绮，曲折尽意。其《和周记室游旧京诗》、《行经旧国诗》，则寄托对已亡北齐的凭吊之情，如前作之“大夫愍周庙，王子泣殷墟。自然心断绝，何关系惨舒。仆本漳滨士，旧国亦沦胥。紫陌风尘起，青坛冠盖疏”，感慨之情，见于言表。作者之所以能在周隋之际创作出带有慷慨尚气风格的作品，与其遭遇的国家与个人的变化是有直接关系的。

李德林(531?—591?)在北齐与卢思道、薛道衡齐名，都是文林馆中主要

的文学家。《北齐书·文苑传》称他天保中与卢思道等人“始以文章著名”，“及在（北齐文宣帝）武平（570—575），李若、荀士逊、李德林、薛道衡为中书侍郎，诸军国文书及大诏诰俱是德林之笔，道衡诸人皆不预也”。可见其在北齐文坛的崇高地位。其在齐、周、隋三朝，皆为荣遇之重臣。德林诗风格典重华庑，多为宏丽之辞，如《从驾巡游诗》：“天行肃輶路，日驭翼华辂。朝乘六气辩，夕动七星旒。”《从驾还京诗》：“峻岭戈回日，高峰马煦天。”《入山诗》：“天河临易饮，月桂近将攀”等，可见其风格之好尚，然而缺少韵味，工妙远逊于卢、薛两家。

魏澹、辛德源两家诗，风格偏于华绮。魏澹（540？—604？）博涉经史，文词赡逸，仕齐为中书舍人，入周为纳言中士，入隋后曾任著作郎等官。其诗体物流丽、音节婉媚，如《初夏应诏诗》：“虽度芳春节，物色尚余华。出帘飞小燕，映户落残花。舞衫飘细縠，歌扇掩轻纱。兰房本宜夜，不畏日光斜。”《咏阶前萱草诗》：“绿草正含芳，霾靡映前堂。带心花欲发，依笼叶已长。云度时无影，风来乍有香。横得忘忧号，余忧遂不忘。”其中如“兰房”句、“横得”句，颇得结尾之法；“云度”一联，写花影香气，近于工妙。辛德源仕齐为散骑侍郎等职，隋受周禅后曾隐居林虑山中，后从军讨南宁，曾修国史。德源早年曾于邢邵座上赋诗，有句云：“寒威渐离风，春色方依树”，颇有体物之工，众咸称善。其乐府《短歌行》“杯度浮香满，扇举细尘浮。星河耿凉夜，飞月艳新秋”，写新秋夜宴能传神。《霹雳引》写闪电雷雨之状：“云衔天笑明，雨带星精落”，亦堪称穷形写象。由此可见其五言体格。七言短篇歌行《东飞伯劳歌》亦为绮艳之体，其中如“女儿年几十六七，玉面新妆映朝日”等句，略得风神。

李孝贞也是周隋之际重要诗人，少好学，能属文，仕北齐官至黄门侍郎，开皇初历蒙州刺史，不复属意文笔。后来征拜内史，仍与李德林参掌文翰。李孝贞诗风也尚华词，然气骨高于魏澹、辛德源。如其《巫山高》：“荆门对巫峡，云梦迳阳台。燎火如奔电，坠石似惊雷。天寒秋水急，风静夜猿哀。枕席无由荐，朝云徒去来。”前半为雄健之笔，后半为侧怛之词，虽无警策之句，然亦通体可观。

元行恭为鲜卑族出身的诗人，北齐时曾待诏文林馆，隋开皇中位至尚书



郎,坐事徙瓜州,卒。元行恭存诗虽仅两首,但具有比较鲜明的风格。不仅工于体物俚词,而且能发愀怆之音,较有风骨与气致。《秋游昆明池诗》:“旅客伤羁远,樽酒慰登临。池鲸隐旧石,岸菊聚新金。阵低云色近,行高雁影深。欹荷泻圆露,卧柳横清阴。衣共秋风冷,心学古灰沉。还似无人处,幽兰入雅琴。”不仅写景工,而且造语颇多新意,如“衣共”一联,整体风格,让人联想杜甫《秋兴八首》中“昆明池水汉时功”一首,当对杜诗不无影响。《过旧宅诗》写战后旧宅之荒凉,不无市朝更替的沧桑之感,其如“颓城百战后”、“草深斜径没”、“林中满明月”等,都属隐秀之句,惜全篇未能平衡。

北齐一系的北方文士,在隋朝多受压抑,如卢思道在开皇中郁郁而终,薛道衡在大业中因炀帝忌才而被杀,孙万寿因衣冠不整配防江南,元行恭开皇中坐事徙瓜州,辛德源于隋受禅后隐居林虑山中,甚至李德林也曾经一度被隋文帝冷遇。尤其是炀帝爱好梁陈人物与文学,重用南士,所以到了大业中,北齐一系的文学渐趋衰落。这一点与隋唐之际的文学变迁大有关系。北齐文人虽然热衷学习齐梁文学,但仍然具有北朝文学尚风骨、气致的作风,其人物风格也较南士有风骨,这可能也是炀帝压制北齐文人的原因之一。

## 二、许善心、王胄等南方一系诗人的创作

隋朝的南方一系文人,事实上也来自多个方面:由梁入东魏、北齐再入隋的,如颜之推、诸葛颖等人;由梁入西魏、北周再入隋的如明克让、明余庆、刘臻等人;陈亡入隋的如许善心、王胄等人;后梁废后入隋的柳玚、萧琮等人。以上几部分的诗人,其渊源都出于梁代诗风,但在南北不同的地域与文化背景中,都有各自的发展与变化。来自陈代的诗人为多,其诗风近体化程度最高,绮缛之气最明显,而有较长入北经历的来自周、齐两系的南北诗人,其诗风不同程度地受到北朝风气的影响。

前面已经指出过,北周末至开皇年间,构成诗坛创作主体的实为由北齐入周、隋的北方诗人,但到了隋朝后期尤其是炀帝时代,来自陈朝与后梁的文人渐占主流。这一方面是因为南方本来就是人才众多,实力雄厚;另一方面是炀帝本人喜欢梁陈文风,重用来自梁陈的文士。他开始学庾信体,后来又

学柳晋之体,自身所作近体化程度很高。所以炀帝时代,构成作家群体的主要是南方文人与像炀帝、杨素这样关陇地区成长的诗人。

### (一)来自北齐北周的南方诗人

诸葛颖(535—611)来自北齐,原为梁邵陵王参军,侯景乱中奔北齐,后亦待诏文林馆。杨广为晋王时,素闻其名,引参军事,转记室,即位后,任著作郎,甚见亲幸,曾赐其诗作。<sup>①</sup> 诸葛颖现存诗作多为人隋后应杨广诏、令之作,尚词而未流于绮丽,反映了隋初的诗风。其《奉和出颖至淮应令诗》写景稍具境界:“涉颖倦纡回,浮淮欣回直。遥村含水气,远浦澄天色。灵涛稍欲近,仙岩行可识。玄览属睿词,风云有余力。”炀帝早年诗尚气致、境界,诸葛颖这样的诗,正符合他的趣味。隋诗卷中,虞世南、蔡允恭、弘执恭三人都有《奉和出颖至淮应令诗》,风格也比较接近。

刘臻、何妥、明余庆三人都是来自北周的南方文人。刘臻(527—598)存《河边枯树诗》一首,非绮靡之体,其中“疾风摧劲叶,沙岸毁盘根”,“无复凌云势,空余激浪痕”数句,虽非警策,然而近于写生,且能注重立意。何妥(523?—593?)在隋高祖开皇中除国子博士,奉诏考证钟律。其诗作《奉敕于太常寺修正古乐诗》、《乐部曹观乐诗》,是有关隋初修复古乐的重要文献。两首诗的风格也属隋初雅正之体。他的另外几首乐府诗,创作时间不能确定,但论体制都属崇雅尚风骨之作。其《入塞》虽造语无奇,而重在形容,节奏也比较骏快:“桃林千里险,候骑何纷纷。问此将何事,嫖姚封将军。回旌引流电,归盖转行云。待任苍龙杰,方当论次勋。”《昭君曲》:“昔闻别鹤弄,已自轻离情。今来昭君曲,还悲秋草并。”末五字意朴而有余韵。南朝诗歌之修辞与形容,常有似生涩而实为新奇有韵者。其不善处常在生涩,然善处也常在生涩。

明余庆,平原人。其父明克让曾仕梁,官至中书侍郎,入周后曾任露门学士。明余庆仕隋,曾为国子祭酒。诗仅存《从军行》一首,却是隋诗中难得的声律、风骨、意象兼备的佳作:

<sup>①</sup> 《隋书》卷七十六《文学传·诸葛颖》。

三边烽乱惊，十万且横行。风卷常山阵，笳喧细柳营。剑花寒不落，弓月晓逾明。会取淮南地，持作朔方城。

此诗也是以节奏骏快为特点的，且节奏与韵律、意象能够紧密配合，取得鲜明紧健的效果。“剑花”两句，写景能得象外之意。唐代诗人祖咏的七律名作《望蓟门》实脱胎于明氏此作。唐诗出于六朝诗而加工出色，六朝诗反为所掩，皆如此类。

## （二）来自后梁的南方诗人

后梁历代国主，皆善属文义，故其地文风亦盛。其雕饰尚词、和声谐律承自梁代，然亡国之余，附庸西朝，救亡图存，长筹莫施，故其诗风未若陈朝之奢艳。其中入隋作家，以柳晋最为称首。

柳晋（537—605），后梁官至国子祭酒，吏部尚书，入隋后以文学及言语善俳谐为炀帝亲狎。现存诗歌五首，《奉和晚日杨子江应制诗》、《奉和晚日杨子江应教诗》及《奉和春日临渭水应令诗》三首为雅体，都是入隋后所作。前首写宸游行色与江山丽景，以山水为雅颂，其源出元嘉，而词彩加丽，如“鲜云临葆盖，细草藉班轮”、“挹藻丽繁星，高论光朝日”，仍多雕饰之笔；至“千里烟霞色，四望江山春”、“风生叠浪起，雾卷孤帆出”则近于自然之境；然如“未睹纤罗动，先听远涛声。空蒙云色晦，浹叠浪华生”，未脱六朝形似之格。《咏死牛诗》为杂谐之体。《阳春歌》为杂言短歌之体，“春鸟一啖有千声，春花一丛千种名”亦为歌行体之句。观其诗体制，庄谐雅艳不一，正反映炀帝时代诗歌创作各种体制杂陈的情况。

柳庄《刘生》诗为近体乐府，其句如“广陌通朱邸，大路起青楼”、“光斜日下雾，庭阴月上钩”，虽不称奇，亦为工致之语。萧岑《棹歌行》亦为古乐府体，然乏可观之处。后梁国主萧琮《奉和御制夜观星示百僚诗》，为奉和炀帝之作，同时袁庆、诸葛颖、虞世南各有同题之作，都为雕藻应雅之体。诸人之作中，袁庆、诸葛颖较见境界，萧琮、虞世南之作相对平钝，然萧诗“重门月已映，严城漏渐休。临风出累榭，度月蔽层楼”，不仅词彩华丽，兼有闲雅之气。萧梁皇室文学群体数代不竭，辉映南北，实亦文学史之一奇观。

## (三) 陈朝入隋诗人群

梁陈多文学世家,入隋诸家,如徐仪为徐陵之子;岑德润父岑之敬,亦博涉文史,雅有辞笔;王胥、王胄兄弟,为王筠之孙;虞绰与虞世基、虞世南兄弟,并出会稽虞氏。如此,则南朝文士诸人为炀帝所重,不仅是因为他们的文学才华,也是因为他们具有文学世家的背景。今依逯氏《先秦汉魏晋南北朝诗·隋诗》各卷所载前后,排比而论之,以见陈朝一系的诗人在隋朝诗坛上的创作情况。

王胥,现存《七夕诗二首》,为声律艳体。其中如“落月移妆镜,浮云动别衣”、“长裙动星佩,轻帐掩云罗”,形容尚称工致;“终年恒弄杼,今夕始停梭。却镜看斜月,移车渡浅河”,叙事亦能真切。徐仪存诗虽仅《暮秋望月示学士各释愁应教》一首,并且是应教之作,但是雅丽之中能见气骨,平仄转韵与境界的变化相谐。其前半写时序、月色尤饶韵致:

碣石寒光远,□□秋色高。长沙正下叶,曲岸已飞涛。君王怅晚节,延伫谒神皋。复属西园夜,轻辇暂游遨。游遨未云赏,苍茫孤月上。枝间影合离,波上光来往。此夕未央官,应照仙人掌。

其形容月色在林塘、宫宇移动之状,对后来《春江花月夜》等作品之铺陈形容月色有所启发。岑德润存诗四首,其中《赋得临阶危石诗》为陈代诗家常用赋得体,共八句,末四句“云峰临栋起,莲影入檐生。楚人终不识,徒自蕴连城”,稍有趣。

王胄,陈隋间诗人。少有逸才,仕陈为鄱阳王参军、太子舍人。入隋为晋王杨广文学,隋大业初为著作郎。《隋书·王胄传》载:

大业初,为著作佐郎,以文词为炀帝所重。帝常自东都还京师,赐天下大酺,因为五言诗,诏胄和之。其词曰:“河洛称朝士,崑函实奥区。周营曲阜作,汉建奉春谟。大君苞二代,皇居盛两都。招摇正东指,天驷乃西驱。展轸齐玉轨,式道耀金吾。千门驻罕辇,四达俨车徒。是节春之

暮，神皋华实敷。皇情感时物，睿思属粉榆。诏问百年老，恩隆五日醑。小人荷熔铸，何由答大炉。’帝览而善之，因谓侍臣曰：‘气致高远，归之于胄；词清体润，其在世基；意密理新，推庾自直。过此者，未可以言诗也。’帝所有篇什，多令继和。”<sup>①</sup>

王胄这首《奉和赐醑诗》出元嘉体，立意虽无多可取之处，但属词典丽，善于形容河洛的王畿气象，表述所谓应名教而循自然、居黄屋而悦林野的皇情睿想，所以炀帝评论它“气致高远”。应诏制之作，虽可远追邺下，但规范之立，是在元嘉颜、谢等人，庾信在梁与北朝时，都有这类作品。王胄此诗，实沿上述诸家之规范，差可匹敌。错镂词彩如延之，句法凝重如庾信，而中寓气致高远之韵。以颂圣为体，而力求高远之境界，壮丽之气象，为隋诗雅颂体五言的代表作。隋诗的复雅也反映在这方面，唐初宫廷应制亦多此体。

王胄存诗较多，体非一种。古乐府《白马篇》写炀帝征韩之事，其中“三韩劳薄伐，六事指幽燕。良家选河右，猛将征西山。浮云屯羽骑，蔽日引长旂。”虽然穷兵黷武之意不可取，但能形容军旅，见气象。另外以旧题写新事，在乐府的创作方法上有所创新。其《纪辽东》也是写征韩之事，为七、五言相夹之体。其他应制五言如《奉和悲秋应令诗》，赠友兼述怀的五言如《言反江阳寓目灞浹赠易州陆司马诗》、《酬陆常侍诗》，述理之作《卧疾闽越述净名意诗》等作品，内容上情理相杂，写法上以直叙为主，并且有较长的篇幅，在当时正是所谓的雅体，也是被认为能体现门阀名士高雅格调的作品。

王胄诗中较具可读性的还是他的声律新体，工致婉约，能移人情，如《赋得雁送别周员外戍岭表诗》：

旅雁别衡阳，天寒关路长。行断由惊箭，声嘶为犯霜。罹缴无人悯，能鸣反自伤。何如侣泛泛，刷羽戏方塘。

其《别周记室》，格律全合近体：

<sup>①</sup> 《隋书》卷七十六。

五里徘徊鹤，三声断绝猿。何言俱失路，相对泣离樽。别意凄无已，当歌寂不喧。贫交欲有赠，掩涕竟无言。

上面两首诗章法成熟，已隐然具起承转合之格，尤其是三四两句与一二两句紧承，而五六能略变角度，最后两句收束的功能突出。从语言风格来看，也已经摆脱单纯的雕藻，注重语言的抒情与叙述功能。尤其后一首颇为自然，合乎沈约的“三易”标准，代表了隋诗之一体。王绩的五律风格自然、语言平易、格律流畅，正是渊源于隋诗此体。

虞绰、庾自直两人在陈朝俱以文章负重名，入隋后俱受炀帝赏识。《隋书·王胄传》说王胄“与虞绰齐名，同志友善，于时后进之士咸以二人为准的。”又《庾自直传》称“自直解属文，于五言诗尤善”。“帝（杨广）有篇章，必先示自直，令其诋诃。自直所难，帝辄改之，或至再三，俟其称善，然后方出。其见亲礼如此。”<sup>①</sup>但虞、庾两家，都仅存诗一首，无法窥其全体。虞绰《于婺州被囚诗》是其晚节获罪后临终时所作。虞绰恃才任气，好轻侮人，渐不为炀帝所喜。后以交杨玄感获罪，被徙且末，至长安逃去。潜逃于婺州，变姓名，终以争讼田产为识者识破入狱。<sup>②</sup>虞绰的这首诗，以直叙为体，不尚绮语，其结尾云：“方违圣明代，永向幽泉里。况当此春节，物候惊田里。桃蹊日影乱，柳径和风起。动植皆顺性，嗟余独沦耻。投笔不重陈，此情寄知己。”虞绰平素诗体，想亦雅俗相兼，以修辞为尚。当此临命之际，变宫商为徵羽，然犹以景语映带，风骨中杂华腴，亦见当时之体。庾自直诗，杨广评其“意密理新”，今观其《初发东都应诏诗》，虽归旨于雅颂，但叙述描写，舒纾尽物，颇有清美之致：“二龙承玉轴，万骑翊林塘。纵观此何事，巡驾幸淮扬。伊洛山川转，江河道途长。照日秋原净，分花曲水香。稻粱叨岁月，羽翮仰恩光。后尘归旧里，还如仙鹤翔。”“伊洛”四句写景层次鲜明，甚见法度。

虞世基（552？—618）字茂世，会稽余姚人。世基在陈朝既以高才闻名，陈朝文学宗师徐陵甚至赞其为“当今潘、陆”。入隋初，未受重用，“贫无产业，

① 《隋书》卷七十六《庾自直传》。

② 《隋书》卷七十六《虞绰传》。

每佣书养亲,快快不平。尝为五言诗以见意,情理凄切,世以为工,作者莫不吟咏”。<sup>①</sup> 炀帝即位后委任渐重,晚节尤受青睐,然迎合其苟安心理,多误国事,终至与国同亡。六朝文士,少有贞亮之节,亦时世所致也。苟以人废言,则齐梁文学可论者余几? 虞世基虽然晚节不保,但入隋之初属失意不平之人,其《秋日赠王中舍诗》就是入隋之初所作,乡关思切,等于庾子山;坎壈情多,略同孙仙期。其语如“天汉星躔绝,山川地角分。百年变朝市,千里异风云”,可称雄浑苍凉。当时传诵者,恐怕就是这种风格,对于梁陈细腻体物的缛丽风格是一个突破。《出塞二首》,寄寓作者功名之愿,修辞虽未全削雕饰之笔,然如“穷秋塞草腓,塞外胡尘飞”(其一)、“懔懔边风急,萧萧征马烦。雪暗天山道,冰塞交河源。雾烽黯无色,霜旗冻不翻”等语,自然之趣,苍浑之象,何减盛唐诸家。世基又有《零落桐诗》云:“零落三秋干,摧残百尺柯。空余半心在,生意渐无多”,正是庾信《枯树赋》的压缩。然世基坎壈未久,旋被重用,功名逼人,匆匆不复唱渭城矣! 其《四时白苧曲》“江都夏”、“长安秋”两首七言歌行,为应制之作,“映日含风结细漪”之细腻,“昆明池水秋色明”之清朗,仍不失为才士之笔。总而言之,世基的确可算是隋末南方诗人中的巨擘。世基与弟世南齐名。世南“词章清劲过世基,而赡博不及,时人以方二陆”。<sup>②</sup> 他入唐后成为名臣,也是唐初诗人的代表。逯氏《先秦汉魏晋南北朝诗·隋诗》卷六录世南隋时所作诗五首,全为应制之作、错镂词藻之体,雅正之风逊于前述诸人,未见所谓清劲者。其中《奉和出颍至淮应令诗》较有境界:“良辰喜利涉,解缆入淮浚。寒流泛鹢首,霜吹响哀吟。潜鳞波里跃,水鸟浪前沉。邗沟非复远,怅望悦神襟。”所谓清劲者,或指此类。大抵炀帝时代的文学侍从,其创作风格的雅正与俗艳,与炀帝本人不同时间、不同场合的喜好有关。所以宫廷文人只有艺术的才能,而缺少独立的审美理想。

孔德绍(?—621),会稽人,官至景城县令。窦建德称王,署为中书令。建德败,被杀,时当唐武德四年。<sup>③</sup> 德绍为隋末诗人,其诗如《赋得涉江采芙蓉诗》、《赋得华亭鹤诗》都属陈代诗风之余衍。但德绍隋时官居下僚,并未沾染

① 《隋书》卷七十六《虞世基传》。

② 逯钦立:《先秦汉魏晋南北朝诗·隋诗》卷六,第2717页。

③ 《隋书》卷七十六《文学传》。

宫廷诗风,且又当隋末乱世,故其诗多写山水隐逸之情、羁愁之感,如《行经太华诗》:“纷吾世网暇,灵岳展幽寻。寥廓风尘远,杳冥川谷深。山昏五里雾,日落二华阴。疏峰起莲叶,危塞隐桃林。何必东都外,此处可抽簪。”又《夜宿荒村诗》:“绵绵夕漏深,客恨转伤心。抚弦无人听,对酒时独斟。故乡万里绝,穷愁百虑侵。秋草思边马,绕枝惊夜禽。风度谷余响,月斜山半阴。劳歌欲叙意,终是白头吟。”虽造语未精,但清新自然,已非陈隋错彩镂金之格。其创作的时间与风格,都与王绩有接近之处。

逯辑《隋诗》卷尚有刘斌、李巨仁、弘执恭、王由礼、殷英童、张文恭诸人。刘斌,南阳人,入《隋书·文学传》,其《咏山诗》“灵山峙千仞,蔽日且嵯峨。紫盖云阴远,香炉烟气多。石梁高鸟路,瀑水近天河。欲知闻道里,别自有仙歌”。竭力形容崇峻气象,正是隋代山水诗的风格之一。至其《送刘员外同赋陈思王诗得“好鸟鸣高枝”诗》,与李巨仁《赋得方塘含白水诗》、《赋得镜诗》,王由礼《赋得马援诗》、《赋得岩穴无结构诗》、《赋得高柳鸣蝉诗》,都是陈代诗坛“赋得体”的流衍。殷英童《采莲诗》、张文恭《七夕诗》则为绮丽之体。殷诗写采莲女如“粉汗无庸拭,风裙随意开”,张诗写织女“映月回雕扇,凌云曳绮衣。含情问华幄,流态入重帏”,都是隋代绮艳诗的典型风格。以上诸家,生平虽多不能考,但观其风格,应该都是南方一系的诗人。又颜真卿《颜勤礼碑》:“娶御正中大夫殷英童女。英童集呼颜郎者也。更唱和者二十余首。”逯钦立先生辑殷英童诗未有小传,此条可补。

### 三、杨素、杨广等关陇一系诗人创作

隋代出身关陇一带的士人,在政治上居主要地位,但在文学上相对于河朔与江南两地,则属于后进。《隋书·文学传序》称北周自平梁、荆之后,梁末文风“扇于关右,狂简斐然成俗,流宕忘返,无所取裁”。考察庾信集,仍多应酬北周贵族文人之绮艳体,而赵王宇文招“学庾信体,词多轻艳”,滕王宇文逖“所著文章,颇行于世”,<sup>①</sup>其所作想来也受到庾信的影响。《隋书》作者上述讥议,应该是针对这种情况。杨坚篡周,宇文招、宇文逖等皇室文人多被杀

<sup>①</sup> 《周书》卷十三《文闵明武宣诸子传》。



害,周末绮艳文风也失去了东道主。而杨坚禁抑绮艳华饰文风,其实也含有否定前朝文章风俗的意图,而这也降低了北周文风在隋初的影响。隋初北朝文人在这种文化政策的影响下多更改旧辙,崇尚雅正,其最著名者,当推牛弘、杨素。而炀帝早年所作,力仿雅调,实为隋初复雅文学的新进作家。

牛弘(545—610)为隋朝儒臣之首,授秘书监,封奇章公,位至右光禄大夫。牛弘诗,仅存雅体《奉和乾阳殿受朝应诏诗》一首。隋初兴复礼乐,颇有容礼叙乐之诗,牛氏此作,正属此类。其句如“司仪三揖盛,掌礼九宾虔。重栏映如璧,复殿绕飞烟”,句法工稳雅健,可见工力之一斑。可惜作品佚失,无法论述。

崔仲方(535?—610?),仕北周,爵至范阳县侯,入隋历官至大将军、民部尚书。崔仲方有《奉和周赵王咏石诗》:“玉绳随月落,金碑映日鲜。入江疑濯锦,出峡似开莲。文马河西瑞,兵符济北篇。会逐灵槎上,还归天汉边。”虽用典故,然修辞新奇雅丽,艺术之工不亚于李峤咏物诗。五绝《夜作巫山诗》亦萧然有远韵:“荆门秋水急,巫峡断云轻。若为教月夜,长短听猿声。”

于仲文(545—612),在周为赵王官属,入隋历武职至大将军。大业伐辽东败,入狱病卒。其《答谯王诗》作于周时,叙北周亲王招游文学之状,可补史料。修辞亦雅丽中见气致,如“武骑初摘藻,文学正题鞭”,写武士好文,文人尚武,饶有风致,亦可窥北周风俗。“晚霞淡远岫,落景藻长川”,设色工丽如展子虔《游春图》,真能写六朝山水。

尹式,河间人,《隋书·文学传》记载其“仁寿中,官至汉王(杨谅)记室,王甚重之。及汉王败,式自杀”。尹式存诗两首,俱善叙情,并见风力,为隋诗佳作。《送晋熙公别诗》“太行君失路,扶摇我退飞。无复红颜在,空持白首归”数联,虽为偶俪之句,而叙述曲折尽事;至“色移三代服,尘化两京衣”,则工于造语,“尘化”句用典尤其灵脱。《别宋常侍诗》悵悵缘情,词秀意工,体兼骚雅:

游人杜陵北,送客汉川东。无论去与住,俱是一飘蓬。秋鬓含霜白,衰颜倚酒红。别有相思处,啼鸟杂夜风。

“四杰”五律叙别之格，即出于此，王勃《秋日别薛升华》“无论去与住，俱是梦中人”，即脱胎尹式之句。隋抒情诗复雅之功，从尹式这两首诗中可以看出。

弘执恭，生平未详。存诗四首，其中《奉和出颍至淮应令诗》为炀帝时所作，五六句“清流含日彩，奔浪荡霞晖”亦以藻缛之词写山水。其《和平凉公观赵郡王妓诗》，魏宗室元享为平凉公在北周末，可见此诗作于周末。其中“蛾眉疑假黛，红脸自含春。合舞俱回雪，分歌共落尘”等句，修辞殊乏新意，然可见周代艳体之风。

杨素(?—606)为隋代重臣。其诗体现周隋之际正统派的诗风，气质厚重，修辞凝劲，注重风骨。《隋书》本传记载：“素尝以五言诗七百字赠番州刺史薛道衡，词气宏拔，风韵秀上，亦为一时盛作。”沈德潜评论杨素时说：“武人亦复奸雄，而诗格清远，转似出世高人，真不可解。”所谓似出世高人，本为见仁见智之语。但杨素正因为是政治上的强人，所以其诗歌创作也有意识舍弃艳薄、雕镂，追求风骨与格调。《赠薛播州诗》、《出塞二首》等作，开始恢复魏晋诗歌的言志、咏怀传统，并且略近慷慨之气。《出塞二首》与薛道衡、虞世基同题作品风格相近，<sup>①</sup>但杨作更富壮气，这与他的身份是有关联的。诗云：

漠南胡未空，汉将复临戎。飞狐出塞北，碣石指辽东。冠军临瀚海，长平翼大风。云横虎落阵，气抱龙城虹。横行万里外，胡运百年穷。兵寝星芒落，战解月轮空。严饁息夜斗，骍角罢鸣弓。北风嘶朔马，胡霜切塞鸿。休明大道暨，幽荒日用同。方就长安邸，来谒建章宫。

汉虏未和亲，忧国不忧身。握手河梁上，穷涯北海滨。据鞍独怀古，慷慨感良臣。历览多旧迹，风日惨愁人。荒塞空千里，孤城绝四邻。树寒偏易古，草衰恒不春。交河明月夜，阴山苦雾晨。雁飞南入汉，水流西咽秦。风霜久行役，河朔备艰辛。薄暮边声起，空飞胡骑尘。

第一首雄浑壮大，第二首慷慨激越，都是齐梁以来少见的风格。这种壮美的

<sup>①</sup> 沈玉成、曹道衡《中古文学史料考》“杨素、薛道衡、虞世基《出塞诗》”条，认为三人之作，当在开皇十八或十九年，详见该书第784页。

追求,是诗风变化的重要迹象。另外,此诗的词藻与意象,完全是为抒情叙事之用,已无辞胜于情、雕琢浮丽的弊病。

《山斋独坐赠薛内史诗二首》,风格已接近唐风五古:

居山四望阻,风云竟朝夕。深溪横古树,空岩卧幽石。日出远岫明,鸟散空林寂。兰亭动幽气,竹室生虚白。落花入户飞,细草当阶积。桂酒徒盈樽,故人不在席。日暮山之幽,临风望羽客。

岩壑澄清景,景清岩壑深。白云飞暮色,绿水激清音。涧户散余彩,山窗凝宿阴。花草共荣映,树石相陵临。独坐对陈榻,无客有鸣琴。寂寂幽山里,谁知无闷心。

两诗的风格,正是沈德潜所评的“清远”,开唐代孟浩然、常建、储光羲一派古体,其特点是清远之中有幽迥之境,复有高华之气。由此可见,唐诗这一派的风格与齐梁山水之作的息息相通之处。当然,唐人境界更为浑成,句律更为入神,而杨素的诗仍不脱齐梁雕琢的气息。

杨素《赠薛播州诗十四章》,当时论者评价其“词气宏拔,风韵秀上”。可以说这组诗在风格的追求上,是想摆脱齐梁之俳玩组丽,追求思想与情感的风力。试摘其二章:

在昔天地闭,品物属屯蒙。和平替王道,哀怨结人风。麟伤世已季,龙战道将穷。乱海飞群水,贯日引长虹。干戈异革命,揖让非至公。(其一)

道昏虽已朗,政故犹未新。刳舟洹水济,结网大川滨。出游迎钓叟,入梦访幽人。植林离各树,开荣岂异春。相逢一时泰,共幸百年身。(其四)

这组诗,多写友朋勸勉之意、离合之情,其中涉及历史、人生、天道等主题,恢复了久已消沉的哲人之诗传统,可以说是陈子昂《感遇》诗的先声。由此可见,隋诗确实在多方面开启唐诗的一些倾向。所谓“干戈异革命,揖让非至

公”，为六朝王朝更替的真相作了一个断语。可惜全组诗中，像这样的议论并不多。

隋炀帝杨广(569—619)的诗，《隋书·文学传论》说其《饮马长城窟行》等作，“并存雅体，归于典制”，这是相对于他后来返归梁陈宫体的创作而言。《饮马长城窟行》一首，与卢思道、薛道衡风格相近，但语言生硬，音节不畅，间出较有意境之语，如“山川互出没，原野穷超忽”，“秋昏塞外云，雾暗关山月”，然究竟不敌全篇之支离蹇涩。可见炀帝虽然为了迎合杨坚时代的文学政策而为雅体典制之作，但究竟非其性情所近而不能工。《白马篇》欲学魏晋诗体，音节较畅，但不及杨素、薛道衡等人之风骨与鲜明。相反，他的艳体诗，格虽不高，但大体未至流荡，其中如《春月花月夜二首》：

暮江平不动，春花满正开。流波将月去，潮水带星来。

夜露含花气，春潭漾月辉。汉水逢游女，湘川值两妃。

全用自然意象，来达到绮丽而清新的风格，其造诣实远高于错金彩镂。其写冶游荡思的诗作中，也每有写境佳句，如《杨叛儿曲》中“水映临桥树，风吹夹路花”，《江都宫乐歌》中“风亭芳树迎早夏，长皋麦陇送余秋”，俱为写景佳句。后两句七言诗，尤见清新闲远之致。炀帝曾评王胄《奉和赐酺诗》“气致高远”（《隋书·王胄传》），可见他在诗歌方面，趣味其实是比较高的。个别绮艳之作，只是应歌而已，并非严肃的诗歌创作。世人因其生活糜烂，遂认定他的诗歌趣味也与陈后主完全一样。

炀帝的五言诗，多为声律之体，音调谐婉，句律清华，复有闲远之气：

洛阳春稍晚，四望满春晖。杨叶行将暗，桃花落未稀。窥檐燕争入，穿林鸟乱飞。唯当关塞者，溽露方沾衣。（《晚春诗》）

夏潭荫修竹，高岸坐长枫。日落沧江静，云散远山空。鹭飞林外白，莲开水上红。逍遥有余兴，怅望情不终。（《夏日临江诗》）

于此可见，炀帝评王胄诗“气致高远”，实际也反映了他自己在诗歌艺术上的

追求,这可以说是对梁陈绮艳凡近之作的一种超越。同时他的诗有清空的风格,也是对齐梁骀积典实诗风的一个变化。

诸家诗风,或沿北朝,或沿梁陈,从现存的作品来看,都比较自觉地排除艳薄,而以雅正为尚。观乎此,则虞世南谏唐太宗作宫体诗,所谓“圣作诚工,然体非雅正”云云,向来被视为新唐文学思想的进步,实际恰是旧隋文学观念的继续。

隋末诗作可叙者,还有李密《五言诗》。密非文人,初以门荫为炀帝千牛备身,隋末风尘中为瓦冈寨首领,称魏公。刘仁轨《河洛记》:“密来往诸贼帅之间,说以举大计,莫肯从者,因作诗言志。”<sup>①</sup>又《旧唐书·李密传》叙李密兵败被捕奔亡事,亦载此诗:“抵平原贼帅郝孝德,孝德不甚礼之,密又舍去。诣淮阳,隐姓名,自称刘智远,聚徒教授,经数月,郁郁不得志,为五言诗曰……诗成而泣下数行。”其诗曰:

金风荡初节,玉露凋晚林。此夕穷途士,郁陶伤寸心。野平葭苇合,村荒藜藿深。眺听良多感,徙倚独沾襟。沾襟何所为,怅然怀古意。秦俗犹未平,汉道将何冀?樊哙市井徒,萧何刀笔吏。一朝时运会,千古传名溢。寄言世上雄,虚心真可愧!

此诗在隋唐之际,应该是流传较广的。将此诗与魏徵《述怀》参看,可见隋唐之际风尘湮洞之际,一些诗人的言志感时之作变绮丽为风骨,以慷慨尚气为体,实开唐代古诗之先驱。密诗体物言志,风骨驱迈,堪与魏徵之作媲美。《隋书·突厥传》所载北周赵王宇文招女大义公主《书屏风诗》,亦以感愤述事,孤篇秀出,其中如“荣华实难守,池台终自平”,“余本皇家子,飘流入虏廷。一朝睹成败,怀抱忽纵横”,不仅情感动人,缀文叙事,亦深见功力,实为隋诗佳作。也可证关陇一系北方作家的文学,到隋代也已经发展到成熟的境地。

隋末北方诗人之作,如炀帝孙越王杨侗《京洛行》句云:“龙媒玉珂马,凤

<sup>①</sup> 《太平广记》卷二百引《河洛记》,上海古籍出版社,1990年影印本。又逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗·隋诗》卷六引。

轸绣香车。水榭临桥树，风吹夹路花。”薛德音《悼亡诗》句云：“风楼箫曲断，桂帐瑟弦空。画梁才照日，银烛已随风。”都是沿梁陈艳丽之体。又逯辑《隋诗》卷七所载丁六娘《十索四首》、李月素《赠情人诗》、罗爱爱《闺思诗》、秦玉鸾《忆情人诗》、苏蝉翼《因故人归作诗》、张碧兰《寄阮郎诗》，以及炀帝宫女侯夫人《自感诗》、《妆成诗》、《自遣诗》、《春日看梅诗》等，皆词语新秀，意趣婉变，虽然多数人诗作只存一篇，但质量很高，实称遗珠，可证隋朝炀帝时代，沿承陈风，宫廷及贵胄房室中存在着一个女诗人群体。其体制风格，都渊源于吴声歌曲。

## 后 记

上世纪九十年代中期,我应聘任教于东京大学中文研究室,开设“魏晋南北朝诗歌史讲座”一课,年余成讲稿近十万字。这是我尝试系统叙述魏晋南北朝诗歌史的开始。回国后在此基础上多次开设“魏晋南北朝诗歌艺术源流”一课。在这其间,我广泛地阅读魏晋南北朝时期的诗歌作品与诗歌史料,研阅穷照,并尝试学习钟嵘、刘勰及明清时代的一些诗史家如胡应麟、许学夷等人的作法,用“辨章学术,考镜源流”的方法来研究诗歌史,尽可能地将魏晋南北朝诗歌史放在整个中国古代诗歌史的源流演变中来思考、把握,由此而形成了与前贤时秀有所不同的对魏晋南北朝诗歌发展史的一些整体性的看法,并且对这个时期的诗歌艺术有更多的感性与知性的了解。曾撰写《魏晋南北朝诗歌史述》一书,交由北京大学出版社出版。后值首都师范大学赵敏俐先生领衔撰写《中国诗歌通史》,而以“魏晋南北朝卷”属予。于是推倒旧稿,大事增删,阅七余载,成此六十余万字。本意妄欲对自东汉初平自隋大业五百余年中的诗歌史做一系统的述理。以期穷源尽委,披条振叶,原原本本,脉络清晰,将中国古代文人诗歌传统的确立与发展的过程立体性地呈现出来。然昔刘公云:“方其搦翰,气倍辞前,暨乎篇成,半折心始”(《文心雕龙·神思》),又云:“夫铨序一文为易,弥纶群言为难”(《文心雕龙·序志》),此古今作者之所同叹,余又何能外之。今当校定之际,遗憾实多,信乎著史之难也!幸赖编写组同仁,每会聚相商,彼此启迪,获益良多!而杯酒论文之际,杂以清谈雅谑,宽沟风月,稻湖烟水,不啻于古人之雅集,令人难以忘怀!

稿成后,于海峰、仲瑶、都轶伦、尹婷婷、周若蕙诸位同学曾帮助校对。然扫叶未尽,两次清样出来后,除自己校对一番外,又请刘青海博士通校

两番,帮助清理误植,核对引文。责任编辑李俊先生,尤尽心焉!在此并致谢忱!

钱志熙

2012年3月31日



ISBN 978-7-02-009063-1



9 787020 090631 >

定价：92.00元

[General Information]

书名=中国诗歌通史 魏晋南北朝卷

作者=赵敏俐，吴思敬主编

页数=619

SS号=13224394

出版日期=2012.06

出版社=北京：人民文学出版社

ISBN号=978-7-02-009063-1

中图法分类号=I207.209

原书定价=92.00

参考文献格式=赵敏俐，吴思敬主编.中国诗歌通史 魏晋南北朝卷.北京：人民文学出版社,2012.06.

内容提要=本书以魏晋南北朝诗歌史为叙述对象，分十个章节阐述了建安时期至隋朝的诗歌流变历史。内容丰富，分析细密，屡有创发，具有很高的学术价值。