

中 华 文 史 新 刊

刘宋诗歌研究



陈
桥
生
著

南朝刘宋诗歌在中古诗史处于诗运转折的独特地位。本书作为关于刘宋诗歌整体研究的专题专著，突破了一般论述以“元嘉三大家”为固有中心的惯例，而以“情与理”、“才与学”、“雅与俗”这三对既对立又统一的概念作为构架，从宏观上把握刘宋诗歌作为转关阶段的三个主要特征，结合当时文学观念、文学理论的演进和社会、文化因素的影响，对其历史渊源、内涵及其发展趋势与特点提出了作者自己的看法。

中 华 书 局

中 华 文 史 新 刊

刘宋诗歌研究

陈桥生 著



中華書局

图书在版编目(CIP)数据

刘宋诗歌研究/陈桥生著. —北京:中华书局, 2007
(中华文史新刊)

ISBN 978 - 7 - 101 - 05440 - 8

I. 刘… II. 陈… III. 古典诗歌 - 文学研究 - 中国 - 南朝时代 IV. I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 155390 号

-
- | | |
|-------|--|
| 书 名 | 刘宋诗歌研究 |
| 著 者 | 陈桥生 |
| 丛 书 名 | 中华文史新刊 |
| 责任编辑 | 张 耕 |
| 出版发行 | 中华书局
(北京市丰台区太平桥西里 38 号 100073)
http://www.zhbc.com.cn
E-mail: zhbc@zhbc.com.cn |
| 印 刷 | 北京未来科学技术研究所有限责任公司印刷厂 |
| 版 次 | 2007 年 3 月北京第 1 版
2007 年 3 月北京第 1 次印刷 |
| 规 格 | 开本/630×960 毫米 1/16
印张 15½ 插页 2 字数 200 千字 |
| 国际书号 | ISBN 978 - 7 - 101 - 05440 - 8/I · 749 |
| 定 价 | 26.00 元 |
-

序

葛晓音

根据王朝的划分来探讨诗歌史,近来已经受到某些研究者的质疑。但是中国诗歌史的发展又确实与王朝的盛衰有不可分割的联系,所以唐诗、宋词、元曲的说法能够深入人心。刘宋作为南朝的第一朝,能否切出来作为诗歌史的一个阶段呢?从萧子显的《南齐书·文学传论》对鲍谢的评论,到清末诗论以刘宋为六朝诗运之转关的说法,都确认了刘宋可以视为中古诗歌史上一个独特时段的事实。也就是说,以刘宋诗歌作为研究对象,不是因为王朝的切分,而是取决于这一时段的诗歌在中古诗歌史上的独特地位。

桥生君的《刘宋诗歌研究》是他十年前的博士论文,至今才修改成书。这十年间作者一直没有在学术界工作,而汉魏六朝文学研究者的人数已经成倍增长,研究成果也有了长足的发展。因此拿到书稿以后,颇有些担心此书是否会“落伍”。但是读完以后,发现作者是能够与时俱进的,由于阅读和参考了大量近年间的有关著作,他不但保住了十年前博士论文中的主要创获,而且还在不少方面有新的拓展。全书以“情与理”、“才与学”、“雅与俗”这三对既对立又统一的概念作为构架,说明作者能够从宏观上把握刘宋作为诗歌转关阶段的三个主要特征。这种架构突破了一般论述王朝诗歌史常用的先时代影响、后文本研究的老套,使全书有了鲜明的问题意识。许多已经为前人论及的问题也有了新的视角或者更深细的研究。

在全书各章之中,我最感兴趣的是作者对文笔之辨的远源的梳理。文笔之辨是齐梁文学理论中最重要的一个问题,自晚清以来,关于文笔概念的争辩就不绝于书。争论的焦点之一是宋、齐、梁几代的

文笔说,内涵究竟是否一致?有没有前后期的变化?是否有传统派和革新派的区别?这些问题至今存在截然不同的认识。本书的最大功绩是认真辨析和清理了文笔说的来源,对于解决这一争论有重要意义。作者从最早区分言笔的《世说新语》开始考察,通过仔细地统计该书关于“清言”的全部记载,认为《文学篇》中的“言”和《言语篇》中的“言”性质有异。正始元康间清谈以言约旨远为尚,咸康至永和年间,以辞条丰蔚和才藻新奇为美。《文学篇》的编排,前65条为清言范畴,后39条为“笔”的范畴,这说明在东晋以前的清谈家眼里,言和笔相当对立,但到东晋则有不少人兼长言与笔了。清谈由西晋的重言轻笔发展到东晋的言笔并重,与清谈由西晋的贵简约发展到东晋的贵华丽是同步的。玄言诗的出现便体现了这种文学观念的过渡性转变。《文学篇》中后39条中的“笔”包括诗、文两类的各种书面形式,说明在《世说新语》里文和笔是混用的一个概念,但刘义庆已经朦胧地感到其间的区别。同时作者又证明颜延之、范晔与刘义庆的看法基本一致。因此颜延之提出言、文、笔的概念,是在总结当时人特别是刘、范观念的基础上,概括了宋人对文学特征的认识,从而反映出晋宋之际文学观念的一个典型侧面。他不仅明确区分了清言和文笔,而且开始对文和笔进行辨析,这就开启了南朝的文笔之辨。由于作者辨明了颜延之所说之“言”并非如朱东润所说为“别立一名”,而是承魏晋清言而来,这就清晰地勾勒出从西晋到刘宋,从言笔之分逐渐发展到在笔中再度区分出文与笔的过程,同时也有力地证明了刘宋时文笔的观念还处于由朦胧到清晰的阶段。此后刘勰批评颜延之,提出有韵无韵之说,对文与笔有了较清晰的辨析标准,而到萧绎、萧纲等人对于文笔之分的概括,已不限于有韵无韵,更体现了对于文学特征的明确认识,由此可见从晋宋到齐梁,人们对文笔之辨的认识确有一个逐渐明晰和深入的过程,并非前后一成不变。

山水诗在刘宋时出现是文学史上的重大现象,有关研究已经汗牛充栋,很难再有突破。作者却找到了一些独特的角度。如历来对于谢灵运是否真想归隐都持怀疑态度,因此一般认为其山水诗多以玄理掩饰真情。作者通过细考,认为谢灵运有肺结核,在始宁山居期间即调养此病。因此他抓住前人不曾注意的大谢诗中的病患意识,将大谢的仕隐观念、人生感触和病患意识综合起来分析,细致地探索大谢求隐

的真实心态,认为他那些求隐的表白真实地表达了内心的思考和苦闷,由此对于大谢山水诗中求仙养生的内容也做出了更通达的解释:“以游历山水为怡情养生之途,于其中灌注其全部生命的热情,是谢灵运之前未所闻见的,这正是谢灵运所以能赋予山水以崭新意义的重要原因。”也正是由此认识出发,作者注意到大谢山水诗对于初生态景物的特别关注,这些都是在深入触及大谢心灵以后对山水诗内涵的新鲜领悟。又如江淹和鲍照的山水诗前人研究较少,作者对于二者在大小谢之间的过渡作用做了清晰的论述,展示了山水诗中的玄言被逐渐汰洗的过程,从而填补了这一空白。又如关于山水诗为何在刘宋兴起,又在后期走向羁旅行役,作者也在前人众多的解释之外,找到了自己的研究角度。他检索了汉代以来史书中所有的隐士传,发现一百多位隐士中性好山水的只有18人,而其中7人在刘宋,这和晋宋庄园的发达有关。但是当庄园经济改变,人们对于庄园的“情赏”变成了“要利”之后,山水诗就走出了赖以发展的庄园,而转为以羁旅行役为主了。以上创见既突现在关于刘宋山水诗发展趋向的顺序论述中,又始终贯穿着情与理的辩证关系,因而能够较为完整地构建起本书第一座支架。

关于才与学的关系,作者主要抓住宋诗讲究博学、好用事的特点作深入考察。颜延之固然是元嘉诗风尚博的代表,但作者没有局限于元嘉三大家,而是根据《文选》所载刘宋诗,统计了所有卒于元嘉的诗人,这就更能说明风气的普遍性。南朝用事风气之盛的原因,自王瑶先生开始,就有许多论述,不过大多注目于齐梁。作者从出身寒微的刘宋王室与旧士族进行文化较量这一视点,探寻了刘宋时代崇尚博学的根源。又对颜延之好用事的心理原因和性格因素作了深入分析,认为颜延之的诗歌审美观念本来是接近自然的,但由于当时王室和士族风气的主导,为了逞才炫博,维护其政治地位,才大量用典。所以颜延之能够欣赏陶渊明,而自己的诗风却迥然不同,这样的解释也可说是别出手眼。

如果说才与学的关系比较容易用材料作切实的说明,那么雅与俗的关系相对难以把握。作者对于大明泰始年间诗风由雅变俗的趋势分析较为辩证,认为这时诗风的主流仍是殆同书抄,但鲍照和江淹接灵运之后,已变雅趋俗,两股诗风并存,相互激荡。俗的表现主要是宋

后期诗人对南朝乐府民歌的接受和模仿。作者在这一问题上多有精彩的创获,例如利用《世说新语》中的材料分析晋时吴歌多出自王公贵族的原因。同时举出有力证据说明不少宋代民歌实际是诸王仿作,其中宋孝武帝起了重要的作用。又如考察了刘裕即位时以及元嘉时下诏采风、命拟《北上》等史料,指出宋初一度有“访求民隐”之采风,这就解释了南朝乐府民歌内容复杂的根源。此外,作者还指出西曲歌的产生时代晚于吴歌,与荆州存在着雅乐传统有关,直到刘宋诸王守荆州,才大规模模拟制西曲,而西曲的进入朝廷已到萧齐之时。这些新见都深化了南朝乐府民歌的研究。

除了以上三方面以外,书里还有不少值得称许的地方,例如佛教对文艺理论的影响,是相当复杂的问题。作者虽然主要是吸收理论界已有成果,但也时有发挥。特别是对《高僧传》的研读很细致,并用大量材料论证了宋代僧人的学问修养、生活方式的世俗化等问题,解释了艳诗的发展、宿命论在文学中流行等现象。基于对刘宋诗歌的全面深入的理解,本书最后分析《文心雕龙》中有关刘宋文学的评价,就仅仅从理论上探讨《文心雕龙》的论著说得透彻而辩证。

桥生君原为兰州大学中文系林家英先生之门生,十年前随我攻读博士后取得学位。为人笃实朴素,聪明颖悟,又善于钻研问题,博士论文中的部分内容在读书期间已经发表。毕业后在报界工作,虽未能从事专业研究,而始终不忘专业。十年后还能将博士论文加工成这样一部有深度、有创见的著作,着实不易。十年来,博士生越来越多,但像桥生君当初那样有鲜明问题意识的论文却越来越少了。十年来,学术固然是在发展进步,但是又有多少著作能够经得起岁月的消蚀呢?希望以后能够多看到几本经得起十年时光考验的博士论文,这是我读完此书后的最大心愿。

二〇〇六年九月于香港

目 录

序	葛晓音	1
导论 刘宋诗歌研究回顾及本书的研究		1
一 刘宋诗歌研究回顾		1
(一)性情渐隐,声色渐开		1
(二)其文日盛,古意日衰		3
(三)诗体之演变		4
(四)艺术技巧的追求		6
二 本书的研究		9
第一章 文笔之辨及其溯源		14
第一节 清言与文笔:《世说新语》反映的文笔观念		14
一、《文学》篇的“清言”与《言语》篇的区分		15
二、从言约旨远到对名理奇藻的追求		19
三、东晋玄言诗是言笔并重文学观念的体现		24
四、对文与笔区分的朦胧认识		32
第二节 文笔观念在刘宋时的演进		35
一、范晔:史之文与篇什之文		35
二、颜延之:对言、文、笔的区分		37
三、刘勰:有韵为文,无韵为笔		40
第三节 文笔之辨与晋宋文学之关系		42
第二章 从佛僧学养看晋宋之际佛教对文学的影响		45
第一节 东晋佛僧从学兼经史向专务佛理的转变		45
第二节 刘宋时代佛学的繁盛发展		52

一、帝王与佛僧的相互利用	53
二、士族文人与佛僧的相互知赏	56
第三节 晋宋时佛教对文学的影响	61
一、对文艺理论批评的推进	62
二、佛经转读对诗歌声韵的影响	65
三、亦僧亦俗的生活方式与艳诗的发展	69
四、宋末文学中宿命论思想的盛行	73
 第三章 从情与理的消长看晋宋山水诗的嬗变	81
第一节 谢灵运之前山水诗的发展	81
一、东晋山水描写由情向理的倾斜	82
二、陶渊明田园诗由理向情的回归	87
第二节 走出理窟的谢灵运山水诗	91
一、为肺疾折磨的多难人生	91
二、仕宦与退隐的思想矛盾	95
三、宿志难申、颓龄易丧的人生苦闷	105
四、那条“玄言的尾巴”	109
第三节 走向羁旅行役的鲍照、江淹山水诗	117
一、以高丽见奇的“物色”之写	118
二、“壮游”风格的登临游览之作	120
三、宦游旅思对玄理的进一步清洗	123
第四节 庄园经济的发展与山水诗的演进	126
 第四章 以博学相尚的元嘉诗风	136
第一节 士庶文化优势的消长	136
一、以家族为中心的文化活动方式	138
二、博学风尚的形成	143
三、以皇族宗室为中心的文学集团	148
第二节 以博学为诗的元嘉诗风	153
一、从自然到雕琢的颜延之	154
二、取引成辞为主的用事方式	165
三、对偶日工与摘句嗟赏	170

第三节 才与学的关系	174
第五章 雅俗沿革之际的大明、泰始诗风	180
第一节 南朝乐府民歌对文学的影响	181
一、王公贵人对南朝民歌的接受过程	182
二、南朝乐府中的流离心态与玩赏心态	192
三、身为都市流浪者的鲍照	199
第二节 鲍照乐府诗中的俗化倾向	204
一、宿命论思想取代深沉的玄思	207
二、对征夫、思妇等下层人士感情生活的抒写	209
三、对险俗的七言、杂言乐府的大量创作	217
第三节 雅与俗的关系	221
余论	229
主要参考文献	232
后记	239

导论 刘宋诗歌研究回顾及本书的研究

一 刘宋诗歌研究回顾

历来论家评刘宋诗,或以为古今诗道升降之大限^①,或以为千古文章于此一大变^②,莫不津津乐道其转折诗运之地位。而对其转折之具体内容及褒贬态度却各各执词,莫衷一是。通过搜罗、梳理历代诗话的有关记载,我们发现,历代论家对刘宋文学的评述大体集中在性情与声色、文与质、诗歌体制及艺术技巧四个方面。

(一) 性情渐隐,声色渐开

提起性情与声色之辨,人们首先想到的往往都是沈德潜的“诗至于宋,性情渐隐,声色大开,诗运一转关也”^③。其实,对于宋诗在性情与声色上的特点,在沈德潜之前,历代诗话家们已多有论及。

宋代葛立方《韵语阳秋》曰:“谢灵运为永嘉,谢玄晖为宣城,境中佳处,双旌五马,游历殆遍,诗章吟咏甚多,然而终不若隐遁者藜杖芒鞋之为适也。”^④认为谢诗与真隐士的适性之游尚有一定差距。“颜延年《应诏观北湖》、《侍游曲阿》,是开人君游豫流亡之心,非所谓告以善道也”^⑤,则从儒家观念出发对颜氏提出了批评。对性情与声色之辨论述得最为充分的应该是明朝的陆时雍,其《诗镜总论》中曰:诗至于宋,“古道渐亡”,“声色俱开”^⑥;至于齐,则又进一步发展为“情性既隐,声色大开”。所以造成宋诗在性情与声色上的消长嬗递,陆时雍认为其原因有二:一是由于时人轻轻以出而丧天然之趣。“诗至于宋,古之终而律之始也。体制一变,便觉声色俱开。谢康乐鬼斧默运,其梓庆之鐻乎?颜延年代大匠斫而伤其手也。寸草茎,能争三春色秀,乃

知天然之趣远矣。”他充分肯定了谢诗的一些名句有“不琢而工”、“不淘而净”、“不修而妩”、“不绘而工”之妙,“此皆有神行乎其间矣”,却也同时指出“谢康乐诗,佳处有字句可见,不免轻轻以出之,所以古道渐亡”,“康乐神工巧铸,不免有对偶之烦”。其次是由于当时诗歌体制变化而造成的声色俱开,从而导致诗歌性情之真的丧失。“诗丽于宋,艳于齐。物有天艳,精神色泽,溢自气表。王融好为艳句,然多语不成章,则涂泽劳而神色隐矣。如卫之《硕人》,骚之《招魂》,艳极矣,而亦真极矣。”诗至于齐,“涂泽劳而神色隐”,也就是“情性既隐,声色大开”,较之诗骚之艳极而亦真极,这是以性情之“真”为代价的浮薄之艳,固宜为君子所弗取。宋诗虽未至如此,然“风雅之道,衰自西京,绝于晋宋,所由来矣”,声色俱开而古道、情性渐亡。

至清代潘德舆,则进一步从时代风气的角度着眼,认为“西晋以降,陆机、谢灵运、颜延年辈业已斗靡骋妍,求悦人而无真气”^⑦。其诗所以缺乏真气,乃在于他们争相斗靡骋妍以求悦人。“谢康乐、江文通专取一人而拟之,谢共八首,江共三十首,舍自己之性情,肖他人之笑貌,连篇累牍,夫何取哉!……文通一世隼才,何不自抒怀抱,乃为膺古之作,以供后人嗤点。沧浪回护,仍是为大名所压。”^⑧从性情不真的角度对宋代大量拟作的出现给予了尖锐的批判。

如果对“性情渐隐,声色俱开”的理解诚如上述,即指诗歌过于雕琢、绮靡,从而导致诗中性情不真的话,那么宋诗之受到非议也就是很自然的了。然而,黄子云在《野鸿诗的》中却对“性情渐隐,声色俱开”作了更为宽泛的解释。“一曰诗言志,又曰诗以导情性。则情志者,诗之根源也,景物者,诗之枝叶也。根柢,本也;枝叶,末也。三百篇下迄汉魏晋,言情之作居多,虽有鸟兽草木,藉以兴比,非仅描摹物象而已。迨元嘉时,鲍、谢二公为之倡,风气一变;嗣后仿效者情景参半,历梁、陈而专尚月露风云。”^⑨从诗歌处理情景关系的方面着眼,指出宋代以前诗歌以寓意言情为主,此后则将情感隐没在声色景物的描写中,历梁陈而专于咏物,乃是舍本求末。细绎黄子云意,他对于这一转变的态度似乎有批评之意。然而,在我们今天看来,他的总结却是更符合诗歌发展客观实际的。从诗歌表现艺术上看,宋齐诗言志述怀之作的渐趋减少确为其病,但诗歌由晋宋以前的直于言情转变为曲于言情,也应是诗歌发展的一种进步。

(二)其文日盛,古意日衰

与性情声色之辨相关,人们对宋诗文盛而质衰的批评随处可见。明胡应麟《诗薮》曰:“汉人诗,质中有文,文中有质,浑然天成,绝无痕迹,所以冠绝古今。魏人贍而不俳,华而不弱。然文与质离矣。晋与宋,文盛而质衰;齐与梁,文胜而质减;陈、隋无论其质,即文无足论者”^⑩。文与质从最初的浑然天成逐渐走向分离,且自晋宋开始形成质消文长的发展趋势。“康乐风神华畅,似得天授,而骈俪已极。至于玄晖,古意尽矣。”^⑪正是由于人们过于追求骈俪,从而导致古意日衰。“汉、魏、晋、宋、齐、梁、陈、隋,八代之阶级森如也。枚、李、曹、刘、阮、陆、陶、谢、鲍、江、何、沈、徐、庾、薛、卢诸公之品第秩如也。其文日变而盛,而古意日衰也。其格日变而新,而前规日远也。”^⑫宋荦《漫堂说诗》也说:“元嘉、永明以后,绮丽是尚,大雅寢衰。”^⑬而对于这种文盛质衰的现象,很多论家以为是与南朝民歌的发展分不开的。明徐祯卿《谈艺录》曰:“降自桓灵废而礼乐崩,晋宋王而新声作,古风沉滞,盖已甚焉。”^⑭清王士禛《带经堂诗话》曰:“降及江左,古意寢微,而清商继作,于是楚调、吴声、西曲、南弄,杂然兴焉。”^⑮对于晋宋以后诗歌之古意寢衰的现象,人们大多是极为不满的。

然而,清贺贻孙在《诗筏》中却提出了截然不同的看法。他认为晋宋以后的诗歌不是在走向衰弱,而是在不断地趋于进步与繁盛。“史称潘岳、陆机而后,文士莫及,惟江右称潘、陆,江左称颜、谢而已。……然则潘、陆故非颜、谢匹也。”^⑯而对于颜谢二人,贺氏亦以为“光禄寄兴高旷,章法绵密,康乐意致豪华,造语幽灵,又各有其胜也”,“然颜集中和谢监诸作,颇受板滞之累。谢诗虽多佳句,然自首至尾,讽之未免痴重伤气;惠连亦有是病,或当时习尚使然耳”^⑰。认为颜、谢各有其胜,并不赞成强分其优劣。而最能体现贺贻孙独到之见的还是在于他对鲍照诗歌的评价上。他认为,鲍诗一反颜、谢诗板滞之累而以俊逸出之。“杜子美以‘清新’、‘俊逸’分称庾子山、鲍明远二人,可谓定评矣。但六朝人为清新易,为俊逸难。诗家清境最难,六朝虽有清才,未免字字求新,则清新尚兼人巧。而俊逸纯是天分,清新而不俊逸者有矣,未有俊逸而不清新者也。子美虽两人并称,然大半为明远左袒耳。……明远与颜、谢同时,而能独运灵腕,尽脱颜、谢板滞之

习。”^⑩此后,谢朓更以其“圆美流转如弹丸”之诗惊人耳目,受到贺贻孙的极力称赞。贺氏以艺术发展的眼光看待南朝诗歌,提出“盖江东颜、谢之体,至玄晖而畅,至沈约辈而弱,至陈、隋而荡矣。愈变愈新,因而愈衰,是六朝之诗,亦自有初盛中晚也”^⑪,只有自沈约而后,诗歌发展才开始走下坡路。在南朝诗普遍受到指责之时,贺贻孙的这一观点显得更为格格不入。

(三) 诗体之演变

在诗歌体制的发展中,宋代也处于一个承前启后的过渡阶段。历代论家对此曾给予了极大的关注。下面我们以古诗、乐府和绝句这三种诗体来分别说明之。

1、古诗

关于古诗的流变,人们一般以为,古诗自晋宋时始走向衰弱。明胡应麟《诗薮》中曰:“五言盛于汉,畅于魏,衰于晋宋,亡于齐梁。汉,品之神也,魏,品之妙也;晋宋,品之能也,齐、梁、陈、隋,品之杂也。”^⑫又曰:“五言古,……骨格既定,然后沿迴阮、左,以穷其趣;颜、陆、谢,以采其华;旁及陶、韦,以澹其思,博考李、杜,以极其变”,“统论五言之变,则质漓于魏,体俳于晋,调流于宋,格丧于齐”^⑬,胡氏所云“调流于宋”,即应包含有指古诗之趋于华丽的方面,“颜、陆、谢,以采其华”,正是流于华丽的趋向使得古诗逐渐走向衰弱。然而,人们总体上认为,宋代古体诗虽已开始走向衰弱,但只是表现出一种趋势而已,其大多数诗都是可取的。宋荦《漫堂说诗》曰:“五言古,汉、魏、晋、宋,名篇甚多”^⑭,真正的衰弱是从齐梁开始的。李重华《贞一斋诗说》曰:“五古自汉、魏至晋、宋俱可学,齐梁以下不必学”^⑮;施补华《岷佣说诗》曰:“齐梁陈隋间,自谢玄晖、江文通外,古诗皆带律体,气弱骨靡,思淫声哀,亡国之音也”^⑯。古诗开始律化,正是其衰弱的标志。所谓律化,宋诗之日趋骈偶即是其重要表现。《蔡宽夫诗话》曰:“晋宋间诗人造语虽秀拔,然上下句多出一意。如‘鱼戏新荷动,’‘蝉噪林愈静,鸟鸣山更幽’之类,非不工矣,终不免此病。”^⑰胡应麟《诗薮》曰:“古诗语意重者,如‘今日良宴会’‘请为游子吟’之类,自是朴茂之过。建安诸子,洗削殆尽,晋宋不应复蹈。嗣宗‘多言焉所告,繁辞将诉谁’,士衡、太冲……康乐尤不胜数,皆后学所当戒。”^⑱宋人一味追求

对偶而手法又尚未娴熟,故往往造成语意重复现象,即上下句多同出一意。正是因为此,何景明确提出“古诗之法亡于谢”,此“古诗之法”究竟何指?汪师韩《诗学纂闻》作了明确的阐释。“余尝取其(按:指谢灵运)全集读之,不但首尾不辨也,其中不成句法者,殆亦不胜指摘。……其诗好用易词,而用辄拙劣……其诗又好重句叠字……至其押韵之字,杂凑牵强,尤有不可为训者……何仲默谓:‘古诗之法亡于谢’,洵特识也”。^②认为从古诗的角度去衡量,谢诗在语法结构、遣词用句、押韵等方面都存在着严重的缺陷,因而得出这一结论。

然而,对何景明的这一观点,清毛先舒则在《诗辩坻》中提出了针锋相对的见解。“何大复(景明)尝谓:‘诗弱于陶,谢力振之,然古诗之法亡于谢’,斯言世共推其凿,予尝疑之。汉魏以来,诗少偶句,龙跃云津,骈仗大作,此钟嵘所谓‘陆机为太康之英,安仁、景阳为辅’是也。金行一代,萧画守之,元亮满脱为工,此风于变;康乐同时分路矫焉追古,观其颖才通度,颇能蹀躞,而每抱神隼,降就骈整,潘陆风流,赖以无坠,……且何以建安为古法,则亡其法者,责在士衡,无关灵运。倘以太康为古法,则存其法者,功在灵运,岂得曰亡!衡决之谈,莫甚于此。又陆诗雄整,谢诗抑扬,何谓平原‘语俳体不俳’,康乐‘语体俱俳’,考其名实,酷当易位。片言低昂,后来易惑,遂令谢客受此长诬,此余不得不为雪之也”^③。毛氏以为,无论从哪一方面看,“古诗之法亡于谢”的说法都是站不住脚的,相反,他认为谢灵运以其脱颀之才而能“矫焉追古”。因此,他大力称赞谢灵运“深于造思,巧于裁字,自命幽奇,不由恒辙”,“语妙古今,然有不易学处”。如此,谢灵运则是发展了古诗。

2、乐府诗

对于乐府诗,历代人们的意见是极为一致的,也是与文学史的实际相符合的。大家普遍认为,东晋及宋初的乐府诗是极其衰微的,直到鲍照,七言乐府才重新振起。胡应麟《诗薮》曰:“元亮、延之,绝无七言。康乐仅一二首,亦非合作。歌行至宋益衰,惟明远颇自振拔。行路难十八章,欲汰去浮靡,返于浑朴,而时代所压,不能顿超。”^④事实上,在近百年之久的东晋诗坛上,乐府诗几乎绝迹,陶渊明也未曾写过拟乐府。宋初诗人虽创作有少量的乐府诗,然而其质量依然受到一致的指责。除上引胡应麟外,毛先舒《诗辩坻》亦曰:“康乐文章出处,

事与陶异,远公招拒亦见差别,独不解作乐府,斯同病耳。”^④清牟愿相《小澥草堂杂论诗》曰:“谢康乐吐翥山川,独其乐府不满人。康乐乐府专拟大陆,大陆固不满人也。”^⑤只有自鲍明远之后,乐府才得以振起。李调元《雨村诗话》卷上曰:“诗之绮丽,盛于六朝,而就各代论之,亦有首屈一指之人。如宋则以鲍明远为第一,其乐府如五丁开山,得未曾有。”^⑥特别是对于鲍照在七言乐府方面的开拓性成就,人们给予了更多的推崇赞赏。牟愿相曰:“魏晋后,五言变化已极,七言殊寥寥,其绝出者独明远耳。”^⑦胡应麟《诗薮》曰:“宋齐诸子,大演五言,殊寡七字”,“晋、宋、齐间,七言歌行寥寥无几。独《白紵歌》、《行路难》时见文士集中,皆短章也”^⑧。鲍照《拟行路难》十八首即是七言杂言乐府体,而毛先舒《诗辩坻》曰:“鲍照代东门行,精刻惊挺,真堪动魄。白紵词字琢句炼,意致含吐”^⑨,对鲍照七言乐府的成就备加赞扬。

3、绝句

与五古和乐府在晋宋时的衰弱适成对比,绝句这一体式却在此时得以孕育发展。明杨慎《升庵诗话》曰:“绝句者,一句一绝,起于四时咏。‘春水满四泽,夏云多奇峰。秋月扬明辉,冬岭秀孤松’是也。”^⑩认为绝句起源于四时咏这一形式。胡应麟《诗薮》曰:“五言绝句始自二京,魏人间作,而极盛于晋宋间,如子夜、前溪之类,纵横妙境,唐人模仿甚繁。”^⑪这里列举的正是《子夜》《前溪》等南朝民歌。南朝民歌主要即产生于晋、宋两代,且其体制基本上为五言四句的绝句体。陆时雍《诗镜总论》曰:“晋人五言绝,愈俚愈趣,愈浅愈深。齐梁人得之,愈藻愈真,愈华愈洁。此皆神情妙会,行乎其间。”^⑫陆氏对晋、齐、梁之五绝给予了充分的肯定,言下之意表明,宋人则正处于其转折过渡阶段。王夫之《姜斋诗话》曰:“晋清商、三洲曲及唐人所作;有长篇拆开可作数绝句者,皆藎相续成一青蛇之陋习也。”^⑬虽然王夫之在这里对清商、三洲曲等乐府民歌的体制提出了批评,但从中却可见,绝句在当时确实得到了大量的尝试与发展。他进而指出“五言绝句自五言古诗来,七言绝句自歌行来”,认为绝句分别是从五古和乐府歌行中来,这又无疑为宋代古诗和乐府衰弱而绝句新兴的客观事实提供了一种新的阐释。

(四) 艺术技巧的追求

对于宋诗在艺术技巧方面的种种追求,大致说来,人们的关注主

要集中在炼句、声韵和对偶三个方面。

1、炼句

对南朝诗歌渐以句求的倾向,人们也是以一种发展的眼光来看待的。严羽《沧浪诗话》曰:“汉魏古诗,气象浑沌,难以句摘。晋以还方有佳句,如渊明‘采菊东篱下’、谢灵运‘池塘生春草’之类。谢所以不及陶者,康乐之诗精工,渊明之诗质而自然耳。”在严羽看来,宋诗之衰弱即在于其过于追求精工之句。对此,胡应麟在《诗薮》中给予了更多的肯定:“世谓晋人以还,方有佳句。今以众所共称者,汇集于此。……康乐、叔源、延之、玄晖、吴兴、文通、梁武、明远……皆精言秀调,独步当时。六朝诸君子生平之精力,罄于此矣。”^①自晋开始,方有佳句,至宋齐尤甚。清费锡璜《汉诗总说》曰:“诗至宋齐,渐以句求;唐贤乃明下字之法”^②;清阙名氏《静居绪言》曰:“齐梁间专攻造句,剥琢刻镂,矜尚一时,不独‘阴何苦用心’也。而其措辞构思,所诣不同,非无轩輊”^③,至齐梁已是专攻造句。可见,南朝诗歌对炼句的追求也是逐渐发展,趋于极端的。

对宋诗之渐趋雕琢刻镂,人们普遍持否定批判态度。葛立方《韵语阳秋》中引用黄庭坚的评论说:“谢康乐、庾义城之诗,炉锤之功,不遗余力,然未能窥彭泽数仞之墙者,二子有意于俗人赞毁其工拙,渊明直寄焉”^④,认为造成此雕琢之风的原因,乃是由于他们有意于当时世俗之毁誉。贺贻孙《诗筏》曰:“康乐堆积佳句,务求奇俊幽秀之语以惊人,而不知其不可惊人也。采玉玄圃者,触眼琳琅,亦复何贵?”^⑤方东树《昭昧詹言》中引用姚姜坞先生语曰:“康乐诗颇多六代强造之句,其音响作涩,亦杜、韩所自出”^⑥,过于雕琢刻镂,其结果便是造成音响作涩,萧散之趣顿减。魏庆之《诗人玉屑》引用《唐子西语录》曰:“是三人(灵运、惠连、元晖)者,诗至元晖,语益工,然萧散自得之趣,亦复少减,渐有唐风矣。于此可以观世变也。”^⑦如此看来,则雕琢刻镂之风对律诗的形成与发展却是起着推动作用的。

2、声韵

对声韵的有意识的追求,一般都认为是自谢庄才开始的。胡仔《苕溪渔隐丛话》引《蔡宽夫诗话》云:“声韵之兴,自谢庄沈约以来,其变日多,四声中又别其清浊以为双声,一韵者以为叠韵。”^⑧葛立方《韵语阳秋》曰:“南北朝人士多喜作双声叠韵,如谢庄、羊戎、魏收、崔岩,