

武汉音乐学院学科建设丛书

中国音乐史学 文集

田可文 主编

 **SMPH**
上海音乐出版社
WWW.SMPH.SH.CN

武汉音乐学院学科建设丛书

中国音乐史学 文集

田可文 主编

图书在版编目 (CIP) 数据

中国音乐史学文集 / 田可文主编. —上海: 上海音乐出版社, 2007. 6

(武汉音乐学院学科建设丛书)

ISBN 978-7-80751-134-2

I. 中… II. 田… III. 音乐史—史学—中国—文集
IV. J609.2-53

中国版本图书馆CIP数据核字 (2007) 第139177号

书名: 中国音乐史学文集

主编: 田可文

责任编辑: 于爽

封面设计: 陆震伟

上海音乐出版社出版、发行

地址: 上海市绍兴路74号 邮编: 200020

上海文艺出版总社网址: www.shwenyi.com

上海音乐出版社网址: www.smph.sh.cn

营销部电子信箱: market@smph.sh.cn

编辑部电子信箱: editor@smph.sh.cn

印刷: 上海市印刷十厂有限公司

开本: 787×1092 1/18 印张: 22 $\frac{2}{3}$ 谱、文401面

2007年6月第1版 2007年6月第1次印刷

印数: 1—3,000册

ISBN 978-7-80751-134-2/J·109

定价: 46.00元

告读者: 如发现本书质量问题请与印刷厂质量科联系

电话: 021—65414992

田可文

中国音乐史学若干问题之审视 (代序)

“音乐是什么?”——这是一个长期令人困惑的问题。它的概念随着人类理性或感性思维的不断拓展而无限地扩大了其内涵及外延。然而,谈到“音乐史”研究,自然在今天谁也不会断言,其研究仅仅是作曲家及其作品,或是乐种、乐律、乐器等形态的考证。因为,在当今随着人们对音乐艺术本身特殊性探讨的不断深入,试图在各门艺术中去寻找那些在人们意识中溺信的共同规律而屡遭失败之后,便发现“音乐”是个极其复杂的客体,这不仅表现在它的非语义性与非确定性等一些特征上,还表现在现代音乐的发展,使得“音乐”与“非音乐”的界限越来越模糊了,故而,对“音乐史”的研究由于所要研究的对象是模糊的,所以,怎样把握其研究对象的内涵与外延是十分困难的事。这些令人烦恼的问题,似乎使人们在某些音乐史学面前束手无策。

苦恼并不仅仅如是,在具体的工作中,我们同样面临着困惑,比如许多音乐史学家都提倡将音乐置于整个社会历史系统之中,去进行全方位的综合考察,试图在较广泛的领域中把握音乐史的真谛,但这给音乐史学理论带来的难题是,在广阔的无可比拟的文化背景中去把握、明辨音乐史的研究对象显然是困难的。事实上,我们要在音乐史学与其他学科(如音乐考古学、音乐文献学、乐律学、民族音乐学、音乐图像学、音乐社会学、音乐美学等等)的研究对象之间彻底斩断联系几乎是不可能的,于是,我们企图用精确无误的语言去概括其研究对象的实质及其内涵外延,

也几乎成为不可能的。那么,人们不禁要问:在这种宏观系统的研究中,音乐史学是否等于或近似于音乐学的其他分支学科的研究对象呢?如果回答是否定的话,那么它们之间最确切的相对关系是怎样的呢?

“科学”的历史证明(当然,历史学是否是严格意义上的科学,尚存有争议),任何专门的学科的诞生,总是由于其某种特殊性和新的联系性以及从属性的被发掘、发现而得以产生。我们要把握音乐史的研究对象,往往在这个方面同其现象的一些因素去理解,而在那个方面又在其本质属性上去探究。对研究对象把握的程度如何,往往与研究者的主观能动性的大小有关联。尽管面临在音乐史学家面前的理论问题有重重困难,但在不断地探寻之中,我们并非完全不能获得对音乐史研究对象的某些本质或现象的认识。

就中国音乐史而言,其研究对象的概念在我们的思想中依然是模糊的。以往的著作已被史料的排列组合、史实的堆积,结构成了貌似壮观的史学大厦。现在看来,继续进行最基本的音乐史料建设,还是必须的,因为当我们无法在最详实的史料根基上进行音乐史学建设的话,要想发展音乐史学,几乎等于空谈。从这个意义上看,以往的音乐史料的收集、整理及考据,远远不能满足音乐史学建设的基本需要。有组织、大规模的史料基本建设应提到研究工作的日程表上来了,往日那种“散兵游勇”式的个人进行的史料整理,是跟不上音乐史研究工作发展的。然而问题的另一面则是音乐史学的理论思维方面,这可以说和史料的多少无关,它是建立在史学研究过程中,作为研究者的理论思维基础的思想体系,即我们怎样进行研究!换句话说,怎样按照手头的材料去设计、绘制某个史学大厦的蓝图呢?

对待中国音乐史的研究,我们常常遇到的问题是:它的研究对象的范畴如何?哪些属于我们研究之列,哪些又不是呢?

似乎以上疑问是不成立的,因为,我们的音乐史学家都在各自的领域内勤奋地工作着,广袤的音乐史学领域的空白点太多太多了,随手拎来的课题就已使我们难以应付了。因此,中国音乐史尚未出现诸如一般历史学那般令人焦虑、尖锐的理论问题。实际上,融于我们研究中需要解决的理论问题,被繁杂、沉重、具体的音乐史课题淹没了,当我们溺没于一个个的具体的课题中无暇他顾时,哪里还有时间瞻望以后的问题呢?

当我们如果真的去认真思考音乐史研究对象,难免又会使我们陷入困境,这不

仅仅是前面提及的“音乐”与“非音乐”的界限问题,更由于我们通过对以往乐律、音乐思想、乐器形制、民间音乐形态等课题进行深入研究后,便感到它们与各种学科知识纠葛在了一起:从事音乐活动的人类的具体行为及其思想方法,联带起了宗教学、民族学、心理学、社会学、经济学、文字学、考古学等等。如何区别单一行为的音乐活动?音乐史学与其他学科差别何在?哪些仅仅属于音乐史范畴,而不他属?显然,要回答这些问题是万分困难的。所以,我们企图给音乐史的研究对象下确切的定义,也是难上加难。

接踵而至的问题是,在我们无法把握音乐史的研究对象的情况下,又怎样进行音乐史的研究呢?人类的音乐行为的非单一性,使得人们无法就某种行为规范就事论事地谈论“音乐史实”。音乐历史的研究在于对历史中所发生的一切音乐事件进行历史方式的考察,它研究具体事件何以发生、音乐作品怎样被创作、乐器如何被发明出来并如何被应用于实际活动中,等等。在研究具体形态的同时,我们尤为对其“历史过程”发生强烈兴趣,这“历史过程”在其研究对象的内部规定性中,占据很大位置,它的研究完全是按照历史的模式进行微观或宏观的观察,并力图透过历史事件的表面形态去揭示其形成的本质内涵,去探询音乐事物之间的内部联系。音乐史学则是将人类的音乐活动置于“历史”之中而已;至于音乐史的轨迹有无规律可寻,则是另外可争论的话题。

二

我们说,音乐史的研究,应是整个文化史的一个重要组成部分。这种观点本来早为中国音乐史研究的开拓者所认识,但今日的问题是,应该怎样将它真正贯彻到音乐史的研究之中!人们应当清楚地看到,音乐史的每一研究课题,都在不同程度上受着文化史各方面因素的牵制:如历史学上的历史时代分法,它就不可能不影响对音乐史实的评判研究;交通史的成果,常常会引起音乐演变研究突发性的推进;科技史的鉴定,常常对音乐考古有不可估量的帮助……另外,音乐也有其自身的发展规律,在不同时期,它必然显露出自己的个性来,它并不完全与其他学科同步。正基于此,音乐史的研究成果对其他学科的研究也起着旁证和支持作用,它的成果往往会导致其他学科研究课题不同方向的位移。于是我们讲,音乐史的研究成果

并非只在本学科具有价值意义,它处于整个文化之中乃具有整体的价值意义。从这个角度出发,音乐史的研究者也决不应孤芳自赏,而有必要回答其他专业人士所渴求的问题。应将音乐史置于整个文化史之中,进行全方位的研究,以促进音乐史以及整个文化史的迅速发展。再者,音乐史的研究应当是对现实的音乐实践有其指导意义,它应当研究中国历史中不同时代音乐或发达或停滞的根本原因,用以往的历史经验教训,来帮助、提高现实的音乐活动。这种作用也是不能忽视的。

历史的观念在一个时期应该有一个时期的特征及指导性原则。在有一定研究基础的今天,当我们研究每一个别的、孤立的史实的同时,还必须注重整体属性的研究,这样才能真正有助于追索中国音乐历史的本质及其规律。又由于音乐史是整个文化史的一个有机组成部分,文化史又同其他社会学科、自然学科紧密相关,所以我们的音乐史研究必定要拓宽视野,把貌似单纯的音乐史实,置于整个相互关联的结构圈中,加强其整体属性的研究,并透过现象探求其本质内涵,这样,才能使音乐史在整个文化史的合理的结构框架中,不与其他学科失去平衡。

三

历史研究离不开人的理性思维。音乐史实只有通过音乐史学家本人心灵或思想的冶炼,才能成为史实,因而,治史必须有观念,也必定受观念的支配。

从目前情况看,展开多层次的同时研究,有利于整个音乐史学的发展。鉴于音乐史学许多基础的史实、史料尚未完全明瞭、完善,故有必要继续深入地研究具体的、微观的音乐史课题,然而,中国音乐史学研究最终要揭示音乐历史中一系列的因果关系及发展规律,所以,当我们把音乐史的一些细节弄清楚了以后,应该更多地进行多层次、多角度的立体化研究。

我们渴望着中国音乐史学的兴盛,我们努力工作。那么,新的音乐历史观要求我们随时明确自己的研究课题在整个音乐史学坐标系中的位置,并要用发展联系的观点分析问题、解决问题。因为,每一音乐历史文献、历史事件,都是处于整个社会历史形态系统中、并与其他事物相互发生着纠葛,所以,当我们回顾历史,也同样需要将自己的思维处于这样的系统之中。

反思整个中国音乐史学的研究历程,我们应该重视以往的研究经验与成果,同

时,也应看到由于历史条件给研究工作带来的局限,从而在新的历史时期,不断更新自己的史学观念。当我们正视其他社会学科、自然学科的巨大进步,当我们的思想观念在巨大的时空观不断变幻之中得到发展之时,我们采取多模式、多角度、多线条的交叉研究便有了依靠。我们于是不妨采用史学跨学科研究、定量分析、历史比较研究等手段,来提高整个中国音乐史学的水准,逐步缩小它与其他社会学科研究进程的距离。

四

从宏观角度上讲,迄今为止“中国音乐史研究”经历了几种不同的史学观念与方法的演变:一、从古代文献里找寻音乐史的印迹,来考据、论证(20世纪40年代之前);二、以音乐文献结合民间音乐来加以分析(20世纪50—70年代);三、以音乐文献结合音乐民族学研究成果,并借助于音乐考古学、音乐图像学等学科,对音乐史进行研究(20世纪80—90年代);四、应用更多的学科相联系的方法(如社会学、民俗学、心理学、语言学等等)来论证中国音乐历史的发展(20世纪90年代以后)。

我国的“音乐史研究”无时无刻不在力图完善自己的研究体系与方法,以便丰富自己的研究成果,并努力地探索着音乐发展过程中的未知世界。“音乐史研究”不断完善与深入探索的过程,有赖于不断挖掘新的音乐史料,同时,也需要不断更新研究方法和依靠音乐史学家主观理念的拓展。作为一门学科的“音乐史学”,其最终的目的在于“还原”“音乐历史”,尽管所谓“还原”是带有浓重的主观色彩,但是,研究者们无时无刻不力图最大限度地回到历史的“真实”。而要做到这些,仅凭“音乐史学”的“单打独斗”是不可能实现的。从实际的研究角度看,真正与“音乐史学”产生密切关系的相关学科应是“音乐文献学”、“音乐考古学”、“音乐图像学”、“音乐民族学”、“乐律学”等等。

“音乐史研究”最重要的是依据史料文献,这便要依靠音乐文献学。中国音乐文献学包括许多分支学科:校勘学、传注学、目录学、版本学、辨伪学、辑佚学、编撰学以及史源学等等;此外,在中国音乐文献学研究中,对曲谱文献的研究,也应提到重要日程上来才是,尽管我国的一些学者在中国的古谱研究作出了重要的贡献:如叶栋、陈应时等先生对“敦煌曲谱”的研究、杨荫浏等先生对“白石道人歌曲”的研究

等等。随着 20 世纪中国音乐产生巨大变化,大量作曲家的大量作品的问世,对这些大量的新的乐谱的研究,势必应当引起学者的充分关注。

在 20 世纪中叶以后,音乐考古学逐步形成—个较为完备的学科,其研究方法及成果也影响到音乐史学的研究。其研究成果对“音乐史研究”产生了“证史”(证明历史文献记载的正确)、“正史”(纠正文献记载史实的错误)、“补史”(补充文献记载史实的遗漏、模糊与阙如)、“创史”(创写人类尚无文献记载的历史或史前史)。音乐考古学研究对象主要是:1. 乐(律)器类实物资料;2. 乐舞类图像或形象资料;3. 音乐类文字或文献资料;4. 乐谱类符号或实物资料;5. 音乐文化遗迹资料。这里的音乐类文字与文献资料的研究,是不同于音乐文献学的研究,它主要是研究出土发掘而来或是传世的音乐文物上的文字与文献(如甲骨文、铭文等),与以史籍上的文献或文字研究的音乐文献学的研究有较大的不同。而这些与“音乐史研究”所依据文献的研究又有不同:音乐文献学的研究文字、文献最终成果是弄清其真伪;音乐考古学则借助文物上的文字、文献(有时也依据其他文献)最终为“音乐实物”定性;“音乐史研究”则是通过史料弄清音乐历史的“事实”及其“历史演化”。

音乐图像学研究诠释视觉化表现及其意义,音乐图像学是对各种有关音乐(包括舞蹈)的图像内容、形式、风格及其中的各种符号、题材等加以鉴定、分类、描述和解释的专门学科。这意味着对音乐为题材的美术作品的研究。音乐图像学与音乐考古学中的图像研究有一定的相同与不同,其相同在于同样以视觉的音乐资料作为研究对象;所不同的是:音乐考古的图像必然以考古学意义上的“文物”中的图像为研究对象,而音乐图像学则在更大范围内将“视觉音乐图像”作为研究对象,并把音乐图像扩大到整个艺术史、社会文化史的范围中进行研究,以便作出文化学、美学、民俗学、人类学、社会学等方面的阐释。

“音乐史学”还常常借助于“音乐民族学”的研究成果,这在当今学术界是不言而喻的事。“音乐史学”与“音乐民族学”两者是完全不同的学科,但“逆向研究法”已得到音乐史学界的共识,因此,音乐民族学理所应当地成为音乐史学的相关学科。

五

“音乐史”——即在人类社会发 展史中人类音乐行为造成的“音乐事实”。实际

上,“音乐史”(即“音乐历史”)它又包含有两层意思:其一、人类的音乐行为既成的“事实”。它是一种客观存在,尽管有时候人类的音乐行为是有意识地为音乐而音乐的行为;有的时候又是非音乐的音乐行为;其二、“音乐史”的另一个重要内涵是学者们对人类客观音乐行为的认识,亦即我们所谓的“音乐史研究”,而这是“音乐史”最重要的意蕴。

人类既成的音乐行为(即“音乐事实”)是客观的,但是,它不能也不会直接成为人们的音乐史教科书中的“音乐事实”,音乐史学家的主观意识在这里便有着重要的支配“音乐事实”的意味:同一个客观的“音乐事实”,不同的学者会有相同、或相近、甚至截然相反的认识,于是,这些对人类音乐历史的各种“事实”(或“事件”)价值的认识、判断与评价,便存在于我们已有的“音乐史”著作之中。同一“音乐事实”在不同学者的著作中便就存在了各种近似或不同的观点与表达,这正是由于音乐史学家有不同的文化背景,站在不同的阶层立场、有不同的思想观念、持不同的审美态度、或不同的研究角度,来审视“音乐事实”的结果,而这会使一般的读者产生困惑与迷茫,但从另一方面讲,这也正是“音乐史研究”的魅力所在,也正是“音乐史”两层含义中最为重要的因素。在“音乐史”的第一层含义中,“音乐事实”的发生是客观的;而其第二层含义(即“音乐史研究”)则是主观的,既然它是主观的,便与业已存在的客观的“音乐事实”有着或多或少的差异,而“音乐史研究”最大的问题是在主观意念与客观存在中寻找最佳契合点,以解决如何还原音乐历史的“真实”问题。

在任何情况下,我们当今的音乐史学家都不否认音乐史是研究人类历史进程中的音乐,然而,对于音乐史学相关的“史学体系”,却有着不同的认识,可能有人会将锁在档案室里、保存在图书馆里的音乐文献与书谱汇集起来,加以归纳整理,并编纂音乐史著作(或撰写论文),使构成“音乐史学”的全部;或有人进一步将考古发掘而得的音乐文物加上传统音乐研究的成果,并结合文献史料,进行分析归纳,进而编纂音乐史著作(或撰写论文),便成为“音乐史学”的全部。从以往的经验看,音乐史学最起始的做法便是对作曲家作品的整理,并按编年体例来分成体系,再进一步借助其他文献撰写出作曲家的传记。从这个意义上讲,音乐史学家所用以编纂音乐史的材料大致可分为文字史料与曲谱史料。到了20世纪,随着音乐考古学的发展,音乐文物也成为音乐史研究的重要依据材料,加之音乐民族学于20

世纪 80 年代后在我国蓬勃发展,则激励了音乐史学家们的敏感的神经,学者们也借助其研究成果来拓展自己的研究思路。

六

20 世纪以来由于历史学(与“音乐史学”相比我们或称之为“普遍历史学”)的发展,使史学家们在认识论上产生了深刻的变化,历史学的研究方法朝着多学科、多手段、多途径、甚至结合自然科学的方法,发展了历史学的研究方法 with 理论,出现了诸如“概念化历史学”、“计量历史学”、“心态历史学”、“即时历史学”、“结构历史学”、“想象历史学”等等。人们对历史研究的方法,已不局限于书面文献、图像材料、考古实物或口传史料,摆脱了某些以往的传统模式,要求突破本学科严格界限。中国的音乐史学应该在新时期大的文化背景下,应该在不断地深入地研究中国音乐史具体课题的同时,也不断反思自己的学术研究思路与方法,以便在更大范围内扩展自己的领域与研究课题。

撰写于 2007 年 6 月 10 日

目录

田可文 中国音乐史学若干问题之审视(代序) 1

音乐史研究

- 田可文 隐逸之风与魏晋南北朝琴人 3
田可文 魏晋南北朝隐逸琴曲及其艺术精神 14
孙晓辉 祖孝孙的师承与家学研究 25
刘 莎 《诗经》中乐器作比的周代人伦观 37
刘 莎 说“节” 48
王秀明 论古代礼乐制度转型中的民歌 54
王秀明 “乐”字初义研究述评 63
汪 森 青铜编钟及其承载的礼乐文化 69
汪 森 中国古代乐律思想探源 78

音乐考古学研究

- 李幼平 见存大晟钟的考古学研究 87
李幼平 济南洛庄汉墓乐器的发现及其与曾侯乙墓音乐文物的比较 115
王洪军 出土东周中原体系青铜编钟编制区域特征探讨 122
王洪军 数理逻辑作用于考古学的绝好例证
——郑荣达的“双音编钟音位设计的逻辑思维”及其意义 135

音乐文献学研究

- 孙晓辉 音乐文献学的古典与现代 145

孙晓辉 论正史律志的结构特征和编纂体例 166

乐学研究

童忠良 一百八十调及其基因图谱 181

郑荣达 工尺七调别论 222

郑荣达 刍议“同均三宫” 233

丁承运 中国古代调式音阶发隐
——兼论中国乐学的雅、俗之争 245

丁承运 琴调溯源 261

丁承运 古瑟调弦与旋宫法钩沉 267

谷杰 “正声调”、“下徵调”、“清商调”的历史渊源及其现代称谓的正名 275

律学研究

谷杰 “旋相为宫”与律制探求
——古代律制沿革规律探讨 289

谷杰 曾侯乙钟“颀下角”与“三度定律法”探析 313

王洪军 见于《国语·周语下》的钟律文献再解读 325

李幼平 宋代音乐艺术实践中的黄钟标准音高 337

音乐形态比较研究

郑荣达 中日乐律调的比较研究 355

童忠良 中西乐学的对称结构
——音乐形态研究方法的若干体会 367

武汉音乐学院中国音乐史学学科梯队人员简介 386

后记 392

音乐史研究

田可文

隐逸之风与魏晋南北朝琴人

对于中国古代的文人墨客说来,琴(即七弦琴)是相当重要的,它是一个人有涵养体现的“琴、棋、书、画”的首要组成部分,成为不可缺少的精神依托。《礼记·曲礼》称:“士无故不彻琴瑟。”也有“视琴瑟如寻常日用之具”^①之说。古代文人认为:“琴为书室中雅乐,不可一日不对,清音居士谈古。若无古琴,新者亦须壁悬一床无论能操,纵不能操,亦当有琴”^②,可见中国古代文人对琴是何等重视。

正是由于文人的喜好,所以历代都流传许多古琴曲,当我们审视这些琴曲,不难发现其中蕴涵许多清高孤介、洁身自爱、视富贵如浮云的属于士大夫文人的的人生观,其中又时时流露出琴人的幽愤之情,体现出某些或神往、或无可奈何的隐逸思想。

我们说,隐逸思想作为一种社会意识,它原存在于世界不同国度的知识分子之中。但就中国而言,隐逸思想却有着特定的表现形式,且存在于各个不同的历史时期,而在魏晋南北朝,无论是在隐士的人数上,还是在隐逸之风的盛传上,都可谓达到整个历史过程中的第一个高峰。其思想也对中国整个意识形态领域产生了深刻的影响。而反映文人心迹的琴曲。往往从某种意义上再现了文人的隐逸情怀。

本文旨在通过魏晋南北朝这个隐逸思想盛行的历史断面,探讨琴曲、文人以及隐逸思想的内在联系,并揭示其所体现的艺术精神。

一、魏晋南北朝隐逸思想的形成

所谓“隐逸”,为隐居、远遁之意,又有隐士,逸民之意;而“隐逸思想”则是指在一定历史阶段,在文人中形成的这样一种思想:悠然于尘垢之外,优游于旷达之中。

天机清妙,人间之得失利害、生死祸福,皆不足以扰其心神。这种思想往往导致许多仕人或弃官爵而归隐山林,或避尘世而追求清虚无欲。这种思想也往往使许多文人“嗤笑徇务之志,崇盛忘机之谈”^③,试图找寻超脱于世俗之上的精神境界,追求着逸的人生。这种隐逸思想尤以魏晋南北朝时期最为典型。

然而,隐逸思想并非始魏晋。《易经》中就有,“不事王侯,高尚其事”^④之说;《老子》也宣扬“清静为天下正”^⑤、“属归于无极,知其荣,守其辱,为天下谷”^⑥;《庄子》同样有“与接为构,日以心斗”,“与物相刃相靡,其行尽如驰而莫之能止,不亦悲乎”^⑦厌倦世俗勾心斗角的说教;就连入世思想深重的孔子,也有“贤者辟世,其次辟地……”“隐居以求志”^⑧等论调。故而传统“逸的哲学”,在先秦时就对文人产生很大的影响;先秦的伯夷、叔齐就是有名的隐士;秦时的四皓(东园公、角里先生、绮里季、夏黄公)以及后来的严光、郑僕等人,皆是“不降其志,不辱其身”的隐者。其思想也皆“修道洁己”、“尚清虚之事。”只是到了魏晋南北朝,隐逸思想更形成了一种潮流,对文人及整个意识领域触动极大。之所以形成这种潮流,是与魏晋南北朝时期整个社会历史,哲学思想及文人的处境分不开的。

东汉之末,桓、灵昏君制造党锢之祸,杀害陈蕃、窦武等忠良大臣,株连天下名士。黄巾大起义摧垮了东汉皇朝的腐朽统治,但又在地主阶级的血腥镇压下失败。接着,整个社会一片混乱,诸侯割据,连年混战,造成“谷一斛五十万,豆麦二十万,人相食啖,白骨盈积,残骸余肉,臭秽道路”^⑨的惨局。到代表大地主官僚贵族利益的司马懿父子窃取了魏国军政大权后,开始了血腥的镇压、屠杀,使中下层人士直至皇家贵族人人都感到岌岌可危,惶惶不可终日。晋初,“八王之乱”,朝廷之忠臣,八王视为仇敌;八王之属臣、朝廷以为叛逆;彼此互相残害。八王之外。权臣王敦、桓玄等皆谋夺帝位而造反;加之内有苏峻、孙思等之叛乱,外有五胡强寇之内侵,朝廷纪纲凌迟,忠直之士在官场者,多遭灾害。社会的动荡不安,使得许多为仕的文人常常无力于抗争,而欲归隐,或成为隐士。

社会的另一方面是,随着汉帝国的瓦解,世族大地主庄园经济发展迅速。一个占有大量面积的庄园本身便构成一个社会。大量的部曲、佃客按门类齐全、分工细致的安排去从事生产,经济上自给自足。优越的地位,丰富的物质,使大、中地主即使不参与政权、不依赖于当权者,也能独立生存,也仍然可以以具有某种特殊的才情、品貌、风度相标榜,并在动乱的时局中去追求超脱的玄远与神明,去纵情山水,