永明新變闡微

王俊英 著

陝西出版集团
陝西人民出版社

永明新變闡微

王俊英 著

陝西人民出版社

图书在版编目（CIP）数据

永明新变阐微 / 王俊英著. —西安：陕西人民出版社，2009
ISBN 978-7-224-09226-4

Ⅰ. ①永… Ⅱ. ①王… Ⅲ. ①永明体–研究
Ⅳ. ①I 207. 209

中国版本图书馆CIP数据核字（2009）第234564号

永 明 新 变 阐 微

作　　者	王俊英
出版发行	陕西出版集团　陕西人民出版社
	（西安北大街147号　邮编：710003）
印　　刷	万裕文化产业有限公司
开　　本	850mm×1168mm　32开　9.75印张　3插页
字　　数	215千字
版　　次	2009年12月第1版　2009年12月第1次印刷
书　　号	ISBN978–7–224–09226–4
定价	25.00元

序

“永明”是南朝齊武帝蕭賾的年號。所謂“永明體”是指永明時期形成的詩體，或稱“新體詩”，其主要特點是強調格律，追求音色變化，主張四聲八病，代表人物有沈約、謝朓、王融等。永明體首次將漢語平上去入四聲自覺運用於詩歌的創作中，格調清新流暢，對近體詩的形成產生了重大影響。它的出現，標誌著中國古代詩歌完成了從自然音律向自覺音律的轉化，同時抑制了晉宋以來的艱澀詩風，在中國詩歌史上佔有重要的地位。

王俊英同志《永明新變闡微》一書主要從永明體產生的時代背景、永明體聲律說的內容、永明詩人的創作實踐、永明詩作的韻部、永明詩作的對仗以及永明體的研究概況等方面對永明體進行了研究，新意時見。例如，認為永明體關於聲律的主張是四聲分用，尚未明確提出平仄對立交替的概念；永明體關於五言詩的節奏格式是上二下三（二五字異聲），而不是律句的節奏格式二二一；永明體在平仄調節方面具有重視平聲多用平聲的傾向；永明詩人的押韻以平聲為主，很少讓平仄聲混押；永明詩人在五言八句詩中的對仗以兩聯為主，四聯全對者很少，對仗位置多為中間兩聯，首尾兩聯對仗很少；永明詩人對仗的內容豐富，涉及到專名對、數量對、顏色對、時令對、方位對、人文對、虛詞對、慣用詞語對、動物植物對、天文地理對、服飾器物對、重疊連綿對、同義反義對等十多個方面；等等。此外，作者還對永明詩人的用韻韻部進行了歸納，對永明詩作的韻腳字進行了校勘，得到不少新的發現。通過對近 500 首詩的統計和歸納，作者發現永明詩作的韻部是 33 部，與《切韻》的分部多有不同，例如元、魂韻通押，說明在永明時期元、魂韻音色接近，屬於同一韻部。又如支、脂（之）、微三部分立，脂、之二部通押，說明永明時期古韻支、脂（之）、微三部仍然對立，而脂、之二部的對立已經消失。這些發現對於漢語語音史的研究具有重要意義。

全書收集的材料比較廣泛，對永明體的研究綜述也比較全面，為讀者瞭解永明體的內容和研究概況提供了很大方便。

語曰：“天下無粹白之狐，而有粹白之裘，取之眾白也。”“夫才有天資，學慎始習，斲梓染絲，功在初化，器定采成，難可翻移。”王俊英同志好學深思，博採眾長，且慎始而敬終，故能成就此書而備一家之言，器定采成，必不遠矣。余喜而賀之，並為之序。

胡安順

2009 年 11 月 於陝西師範大學菊香齋

導　論

一

魏晉南北朝是我國歷史上分裂時間最長、最為動蕩不安的時代。由於社會長期動亂，各種思潮爭相出現，文學創作也表現出異彩紛呈的特點。詩、文、賦等都有很大發展，其中詩歌的成就尤為突出，在中國幾千年的詩歌發展史中佔有極為重要的地位。這一時期湧現出了很多文人創作集團，南齊永明年間以“竟陵八友”為核心的文學創作集團就是其中之一，他們所創製的“永明體”詩歌，為近體格律詩的形成與發展奠定了基礎，是我國古典詩歌由自然合韻向有意識地人為調配韻律方向發展的一個重要轉折點。

公元 482 年齊高帝蕭道成病故，其子蕭賾即位，史稱齊武帝，第二年即改年號為“永明”。蕭賾於公元 493 年病故，在位共十一年，由於這一時期中國文壇產生了與以往不同的巨大變化，文人在創作中自覺地引入四聲的概念，力求做到“一簡之內，音韻盡殊；兩句之中，輕重悉異”，並結合魏晉以來詩歌逐漸講究對偶、詞藻、用典雕琢的技巧，創造出了一種新詩體，因此文學史上便用“永明”這一年號來指稱這一文學發展階段。不過雖然號為永明文學，卻不僅僅局限於這十一年間的文學創作活動，而是比作為歷史範疇的永明時期要稍微長一些，延伸到了梁天監十二年（公元 513 年），即永明文學核心人物沈約的卒年。這是因為永明文人的文學活動並沒有隨著統治者蕭賾的逝去而銷聲匿跡，他們在永明以後，仍然活躍于中國文壇，並且仍然身體力行地實踐著自己的文學主張。所以與以往研究文學史的慣例一樣，人們選取某一特定歷史階段的某一代表性年號來為某種文學現象命名，如建安文學、正史文學等，南朝齊梁時期的文學便被冠以“永明文學”的稱號，他們所創作的詩歌也被稱為“永明體”詩歌。

“永明體”這一稱呼最早出現在《南齊書・陸厥傳》中：“永明末盛為文章，吳興沈約、陳郡謝朓、琅琊王融，以氣類相推轂，汝南周顒善識聲韻，約等文皆用宮商，以平、上、去、入為四聲，以此制韻，不可增減，世呼為‘永明體’”。

“永明體”詩歌的代表人物即南齊永明年間出現的文人集團，其中包括王融、謝朓、沈約、范雲、蕭琛、任昉、陸倕等。這些人物雖大部分卒于梁代(只

此为试读,需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com

有王融卒於永明十一年，謝朓卒于齊末)，但絕大多數都成名於南齊永明年間，並曾入齊竟陵王蕭子良的府邸，史稱 “竟陵八友”。他們所聚集的竟陵王“西邸”，既是永明政壇的一個重要據點，也是當時的文化中心。在這裏出入的除了文士之外，還有很多名僧。蕭子良和這些名僧曾創梵唄新聲於此。於此同時，名士周顒創制“四聲”之說，而沈約則很快地把這一學說運用到文學創作中去。據《南史·庾肩吾傳》載：“齊永明中，王融、謝朓、沈約文章始用四聲，以為新變……。”隋劉善經的《四聲指歸》中也有：“宋末以來，始有四聲之目，沈氏乃著其譜論，云起自周顒。”

可見，作為一種新的詩體，永明體與前代詩歌的顯著不同就在於它是自覺地運用漢字“四聲”的規律特點創作出來的，要求詩歌創作中極力避免“平頭、上尾、蜂腰、鶴膝”四種與“平上去入”的聲調相關的音韻弊病。也就是說，永明體最大的特點是根據四聲調配字音，造成詩歌中高低起伏，抑揚頓挫的錯落之美。沈約在《宋書·謝靈運傳論》中云：“夫五色相宣，八音協暢，由乎玄黃律呂，各適物宜。欲使宮羽相變，低昂互節，若前有浮聲，則後須切響，一簡之內，音韻盡殊，兩句之中，輕重悉異，妙達此旨，始可言文。”這可以說是他對永明體新詩在理論上的總結。而這一點，是永明以前的文人們所沒有做到的，也正因於此，永明文學才被認為是一種“新變”。

其實，早在先秦時代我國古人就已經注意到了詩歌具有音樂性的這一特點，如《尚書·虞書》中曾有這樣的記載：“詩言志，歌永言，聲依永，律和聲。八音克諧，無相奪倫。”在中國古代，由於詩歌與音樂並不是彼此分離，而是緊密結合在一起的，因此詩歌音樂性的實現在這一時期並不困難，而是自然而然，非常容易的事情，但是後世隨著詩與音樂的分離，詩往往可以不歌而詠，不合樂而誦，詩歌語言音樂性的實現也漸漸轉化為靠字詞音節聲調的合理搭配來獲得了。《詩經》、《離騷》之後，中國詩歌中雖一直不乏有聲律和諧、音節優美的詩歌出現，但在魏晉南北朝以前，這類詩歌音樂性的實現一直處於一種靠天籟偶合的自發狀態中，詩人們的創作也一直沒有明確而系統的聲韻規律理論可以予以借鑒、遵循。劉宋范曄在《獄中與諸甥侄書》中曾自謂：“性別宮商，識清濁”，並評價其他作家“觀古今文人，多不全了此處，縱有會此者，不必從根本中來”。結合當時中國詩歌創作的實際情況來看，范曄的話並不過分。雖然晉朝陸機早在《文

賦》中就已經提出了“暨音聲之迭代，若五色之相宣”的道理，但是與范曄同時代的一些重要詩人如謝靈運、鮑照等人仍未對聲律之辨予以充分的重視。

中國詩歌聲律的真正自覺出現于南朝時，其標誌就是“永明體”詩歌的出現，即我們前面所言的“始用四聲，以為新變”。這一“新變”，完成了詩歌從自然音律向人為音律的轉化，“約已降，競融以往，聲譜之論鬱起，病犯之名爭興，家制格式，人談疾累”（《文鏡秘府論·論病》），為聲韻諧和的近體律詩的出現奠定了堅實的基礎。後來流行了上千年的近體詩正是由此而導發的。不但詩歌，甚至辭賦、駢文等等也發生了顯著的變化。這種變化不僅表現在講求聲律一個問題上，而且還使詩、文和辭賦一變過去的典雅古奧之風，逐步趨向平易和流暢。正如王運熙、顧易生先生所認為的那樣，“講求聲音之美的永明聲律論，對我國古代文學的影響是十分重大的”，雖然其中也有像鐘嶸所說的“文多拘忌，傷及真美”的缺點，但永明聲律論的基本精神是追求聲音變化和諧之美，這種基本精神“符合漢語語音的特點，它對於後世詩文發展發生巨大影響的歷史事實，證明它是十分有生命力的”[①]。也正因為如此，要研究中國詩律史甚至是文學史，都不能繞開永明體這一重要的文學形式。

二

受到傳統“詩言志”觀點的影響，人們對詩歌的研究幾乎都是從文學角度出發，去探討其哲理內涵、藝術特徵等問題，而對於其形式載體的研究往往持否定態度。所以迄今為止，對永明體的研究多以文學界的學者居多，而他們對永明聲律論和永明新體詩從產生到現在，也一直褒貶不一。肯定者重在肯定聲律論在我國文學史、詩歌史中的歷史意義，否定者著眼於聲律論對詩歌的束縛和因重格律所產生的形式主義流弊。如文學研究所編著的《中國文學史》在肯定“作家們注意詩歌的格律和嚴整的格律詩的產生本來不是壞事，甚至可以說有一定的進步意義”之後，又批評說：“沈約等人的詩歌理論和創作實踐卻僅僅留意於形式而忽視了作品的思想內容，不免助長了當時詩歌綺靡柔弱的傾向，因此‘永明體’頗

[①] 王運熙、顧易生，《中國文學批評史》【M】，上海古籍出版社，１９６４.

為後人所非議。”由此可見，只有深入細緻地對永明體做全面的研究，才能正確評價它在文學史、聲律史以及修辭史上的地位與作用。

從上世紀 30 年代開始，嘗試用現代詩歌音節觀念和文學語言學理論對永明體聲律問題進行研究的學者漸漸增多。但由於相關史料記述的含混和時間的久遠，仍然有許多問題至今沒有解決。且他們的研究成果或為單篇論文，或只在全書中用部分篇幅探討永明體聲律問題，所論相對粗略浮泛，不成體系。例如，聲調在詩歌中運用時，究竟是運用平、上、去、入四聲還是運用平仄？區別平仄的二元化理論在沈約那裏是否已經提出來了？一種觀點認為，沈約等人在音理上雖然發現了四聲，但在寫作運用上卻不要求用四聲，而是運用平仄。抱這種看法的人，所持的根據主要是沈約在《宋書·謝靈運傳論》中的一段話：

“夫五色相宣，八音協暢，由（猶）乎玄黃律呂，各適物宜。欲使宮羽相變，低昂互節；若前有浮聲，則後須切響。一簡之內，音韻盡殊；兩句之中，輕重悉異。妙達此旨，始可言文。”

對這段文字的理解，啟功先生即以名稱概念“都是相對的兩個方面”為根據，從而認為沈約的理論已具平仄之實。他在《詩文聲律論稿》中寫道：“這裏……起首‘五色’四句是泛說詩文應講音調，‘欲使’以下則是實說他的辦法，沈約雖倡四聲之說，而在所提的具體辦法中，卻只說了宮與羽，低與昂，浮聲與切響，輕與重，都是相對的兩個方面，簡單說是揚與抑，事實上也就是平與仄。”另一種觀點則認為，永明體詩歌中，運用的是平、上、去、入四聲，區別平仄兩類的四聲二元化，作為一種新聲律理論是永明以後的劉滔、元兢等人建立起來的。

又如，關於永明體的產生問題，到底是詩與樂分離的產物還是詩與樂結合的產物？傳統觀點認為永明體是詩樂結合的產物。如清代萬樹《詞律·發凡》中說：“自沈吳興分四聲以來，凡用韻樂府，無不調平仄者。至唐律以後，浸淫而為詞，尤以諧聲為主。倘平仄失調，則不可入調。周柳、萬俟等制腔造譜，皆按宮調，故協於歌喉，播諸弦管，以迄白石、夢窗，各有所創，未有不悉音理而可造格律者。”有人甚至以為沈約所作《四聲譜》是一種類似於曲譜的東西。進入二十世紀以來，學界卻出現了相反的觀點，認為永明體的出現是詩與樂分離的產物。朱光潛先生的《中國詩何以走上律的路》，郭紹虞先生的《永明聲病說》、《詩律說考辨》等都力主此說。主要理由是：一、沈約等人講究聲律只是為了誦讀的方便，

因為這時詩歌已不入樂，所以要在文字本身追求一種音樂美，而不是真的和音樂有什麼關聯；二、沈約等人在談四聲的時候也談五音，雖然四聲與五音並用，二者之間只是一種借用的關係。

從研究範圍上來看，當前對永明聲律論的研究多以“四聲八病”為主，似乎永明詩體的內涵僅限於四聲八病。但四聲的變化本來就是漢語固有的特徵，永明詩人的功績主要是總結概括出了這種特徵而已，四聲的發現與文學創作并沒有必然的聯繫，所以永明體的內涵不可能僅限於四聲的運用。而“八病”本身，在沈約傳世論著中并沒有見到，反而到了後代，對它的記載卻越來越詳盡，並且沈約自己及許多他非常推崇的永明代表作家，在創作中都有很多違反“八病”的地方。因此，嚴羽在《滄浪詩話》中所說的“八病嚴于沈約”的話也許并不能讓人信服，用它和四聲一起來概括永明體的特徵難免有些似是而非。所以，我們應該放開視野，從多種角度、多種層面來考察永明體詩歌。

正因為對永明新變的研究還存在著一系列的問題，而這些問題的正確解決，將有助於詩律史、文學史、音韻學等學科的相關研究，所以，我們選擇了這一課題作為研究的對象。

三

本書研究的是永明新變在聲律理論、用韻情況等方面的表現，因此對永明體八位代表作家（史稱“竟陵八友”），即沈約、王融、謝朓、范雲、任昉、陸倕、蕭衍、蕭琛等人的全部五言詩進行了窮盡性的統計分析，以求得到詳實可信的結論。統計的資料主要來源於逯欽立輯校的《先秦漢魏晉南北朝詩》（中華書局１９８３年版）。由於本書研究的幾個問題側重點不太一樣，因此在材料的取捨上也會稍顯不同。在研究永明聲律論時，窮盡性地統計了八位代表作家見於《先秦漢魏晉南北朝詩》一書中的所有入韻的五言詩，包括沈約 152 首、王融 69 首、謝朓 134 首、蕭衍 72 首，范雲 41 首，任昉 18 首，陸倕 3 首，蕭琛 4 首，八人人合計共 493 首。這里只關注入韻的五言詩，而去除掉了四言、六言、七言、雜言和聯句詩等內容。而在研究永明詩人的用韻情況時，雖然也主要是以逯钦立辑校的《先秦汉魏晋南北朝诗》为底本，但同时還參照了冯惟纳的《诗纪》、丁福

保的《全汉三国晋南北朝诗》、《文苑英华》、《昭明文选》、《玉台新咏》等。

本書的具體論述主要分成兩大部份，第一部份即第一章，主要從宏觀角度對永明新變產生的社會背景、具體內涵等問題作整體性的考察；第二部份包括第二、三、四章，分別從聲律、用韻、對偶等方面對永明詩歌的特質進行了具體分析。第二章揭示了永明聲律論的本質，指出永明體詩“四聲分用”和“二五字異聲”的特點。第三章通過對永明八位代表作家全部近五百首五言詩韻腳字的系聯歸納，總結出了永明時期的 33 個韻部，指出永明詩人用韻嚴謹，以押平聲韻為主，且極少異調混押。最後一章論述永明體詩歌在對仗方面的特徵，通過具體的量化分析，指出永明體詩開闢了近體五言詩中間兩聯用對、首尾聯不拘的對偶形式的先河。

本書主要運用了以下幾種方法：

１、统计法。統計法是對某一類研究對象進行絕對數量的統計和相對數量的比例計算。這是本書最主要的研究方法，在分析永明體的聲律特徵、用韻情況、對仗規律時，都貫穿使用了這一方法。對於統計材料的選擇和統計項目的設置，要求能夠涵蓋研究對象的各種特徵，這樣一來，我們就可以透過由出現率數值顯示出來的各個特徵項的比重大小、消長存沒，看到永明詩體在漫長的詩歌格律化進程中的特徵和地位。

如，在對永明詩律論的“八病”原則進行分析的時候，就統計了八人全部平韻五言詩的“二五字同聲”情況，用表格的形式對其加以展示。

又如，再對永明詩歌用韻情況進行分析的時候，也大量運用了統計法，主要以作家用韻分合的比例與次數來決定分部。但究竟多大比例算是“同部相押”？周祖謨主張“三七開”，張世祿主張兩韻（或韻組）合用比例占總次數的 10％以上即確定為同用。朱曉農在《北宋中原韻轍考》一書中曾批評過歷來的分韻標準“不標準”。當然他是站在自己數理統計法角度考慮的，觀點未免有些偏頗。本書分部主要是按前人比較傳統的做法，因為數理統計法、概率統計法只適於掌握大量韻文材料的情況下。本書因只選取了八位詩人的作品共約五百首，不足以運用數理統計法或概率統計法，就只應用算術統計法，即以張世祿的 10％為判斷是否同用的標準。

傳統的研究方法常常是經驗性的，“印象判斷”和“舉例說明”占主要地

位。在沒有定量分析的情況下，一些觀點的成立與否不能以明確的量化標準來支持，結論是否準確也沒有客觀的檢驗標準，這是一個很大的弱點。進行資料統計和各種量化分析可以彌補這個弱點，從方法上說有很大的優越性。

2、演繹法。永明聲病條例如“平頭、上尾、蜂腰、鶴膝”，說的雖然都只是某字不得與某字同聲，其實是有一種特定的聲律格式或模式隱含在裏面的，我們可以通過系聯演繹，把這些隱含的聲律格式以至整個的聲律格式體系推演出來。還可以在五言律的基礎之上把近體七言詩的聲律格式體系推導出來。

3、歸納法。對於某些比較特殊的情況，單純的演繹法是得不出正確結論的，這裏就需要歸納，演繹法與歸納法的結合、統計法與歸納法的結合，這樣才能夠保證研究的全面和無遺漏性。但是對平仄及用韻的統計歸納是一個比較困難的事情，比如直接面臨的一個問題就是如何顧及到詩人所使用的方言。正如啟功先生在《詩文聲律論稿》中所指出的那樣：“在古代韻書創立之後，古代作者按韻書所規定的字音做詩文，我們有書可據，它的韻律是較易考察的；如果古代某作者在某些字上是按他自己的方音寫作的，這用他的方音讀去，可能完全合律，但我們對那位作者的方音掌握不夠時，判斷那種作品是否合律，就較難精確了。”所以在這個時候，還必須結合漢語方言學、歷史語言學的觀點與方法，對其進行仔細甄別。

如在分析韻部時，會碰到甲韻出現的次數非常多，而乙韻則少之又少，二者合韻的可能性很大，但通押次數又不到 10％的情況，到底是分還是合。這時就需要歸納分析，如果乙韻雖然很少，但通押次數已占了自己出現次數的 50％以上，就應該判定它們為同用。青韻與庚清兩韻的關係就是這樣。另外，通押韻字的多少也要注意，不能只看通押的次數。如果通押的次數不少，但每次都是固定的幾個韻字，很可能這幾個韻字的讀音已發生改變或有兩個讀音，不一定是兩組韻讀音趨同，歸納韻部時應先把常規的押韻作為依據進行歸納。少見的韻例，不合常規的押韻方式，如單句與偶句交錯用韻時的單句用韻、句中押韻等，姑且擱置。因為這類韻例是否可靠，只能在大體定了韻部以後才有判斷的依據，此前沒有什麼標準可憑藉。再者這類用韻字數少，對分部影響不大。為減少誤差起見，分部之初把它們擱置在外，是比較穩妥的辦法。

雖然本書在實際的分析研究中儘量兼顧到永明體詩的各個方面，且綜合運用

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

多種方法對其進行論述，但一則永明體詩內容龐雜繁複，二則作者學識能力有限，因此書中錯誤鄙陋之處一定不少。敬請方家不吝賜教，以助日後修改完善。

目　　錄

導論

第一章　若無新變，不能代雄

第一節　新變產生的社會背景

第二節　新變蘊含的具體特徵

第二章　四聲調配，因以制文

第一節　前人研究綜述

第二節　永明聲律說的產生

第三節　四聲八病的具體內涵

一　四聲

二　八病

第四節　永明聲律說的內涵

第三章　恪守條例，嚴謹行文

第一節　平頭病犯情況分析

第二節　上尾病犯情況分析

第三節　蜂腰病犯情況分析

第四節　鶴膝病犯情況分析

第四章　韻主平聲，精於審音

第一節　前人研究綜述

第二節　研究方法

第三節　韻部系統分析

一　陽聲韻

二　陰聲韻

三　入聲韻

第五章　麗偶成詩，文采斐然

第一節　對仗的位置

第二節　對仗的類別

參考文獻

第一章　若無新變，不能代雄

第一節　新變產生的社會背景

南齊永明年間，文學風尚發生顯著變化。一反劉宋時的繁密奧澀，清麗、淺俗、平易成為各體文學創作的普遍特徵。尤其是講究聲律的永明體的出現，開始了近體詩發展演變的歷程。《梁書・庾肩吾傳》曰：“齊永明中，文士王融、謝朓、沈約文章始用四聲，以為新變。”這是史書明確以永明文學為新變體的說明，其時間是永明年間，內容以四聲限詩，代表作家有王融、謝朓、沈約等。《南齊書・陸厥傳》的記載更為詳細：“永明末盛為文章，吳興沈約、陳郡謝朓、琅邪王融，以氣類相推轂，汝南周顒善識聲韻。約等文皆用宮商，以平、上、去、入為四聲，以此制韻，不可增減，世呼為‘永明體’”。於此可見永明文學被稱為“新變體”的原因就在於它的聲律化，即自覺使用四聲，以此制韻，因不同于漢魏以來的古詩，故稱為“新變”。蕭子顯在《南齊書・文學傳論》中曰：“習玩為理，事久則瀆，在乎文章，彌患凡舊，若無新變，不能代雄。”更是概括了永明新變在文學批評上的作用。既然“新變”如此重要，那麼產生新變的原因是什麼，它為何會在南朝齊永明年間產生？這不禁都是我們要問的問題。

劉勰在《文心雕龍》裏指出：“文變染乎世情，廢興系乎時序。”這就告訴我們，任何文學藝術的變化，都與社會現實有著密不可分的聯繫。綜合說來，“新變”之所以產生於南朝齊永明年間，其根本原因在於南朝社會階層發生變化，門閥士族的衰落和出身寒門的新貴族集團逐步形成了。《梁書・陳伯之傳》記褚緒攀引范雲被拒，私下說：“建武以後，草澤底下，悉化成貴人。”反映了這一情況。宋後期的戰亂，使得屬於低級士族及寒士階層的武士勢力擴大。《宋書・黃回傳》：“太宗以來，多因軍功至大位。”《恩幸傳》：“泰始初，軍功既多，爵秩無序。”明帝殺前廢帝即位後，各地諸王舉兵反叛，戰爭持續了大半年，涉及東起會稽、西至荊州的廣大地區，此後直到宋末的十餘年，戰亂沒有停息過。很自然地，武士的地位提高了。丘巨源在《與袁粲書》中揭示這種現象：“罰則操筆大禍而操戈無害，論以賞科，則武人超越而文人埋沒。”齊初蕭子良也說：“宋

運告終，戎車屢駕，寄名軍牒，動竊數等。故非分充朝，資奉殷積。”然而宋代皇室內部鬥爭之血腥殘酷，實在到了無以復加的地步，由宋入齊後，齊代統治者不可能不從中吸取教訓。蕭道成臨終告誡武帝：“宋氏若不骨肉相圖，他族豈得乘其衰弊，汝深戒之。”所以蕭齊時代非常重視維持內外的和平安穩局面。《南齊書·良政傳》曰：“永明之世，十許年中，百姓無雞鳴犬吠之警，都邑之盛，士女富逸，歌聲舞節，袨服華妝，桃花綠水之間，秋月春風之下，蓋以百數。”這正是蕭齊政權堅持和平政策的結果。既然不尚武力無仗可打，再加上統治者自身的興趣愛好和大力提倡，蕭齊的社會風氣便由劉宋的尚武變為了尚文。齊皇族蘭陵蕭氏本為著名的北府兵將領世家，後因緣際會，代宋登上皇位。永明年間，蕭齊皇室中出了鄱陽王鏘、文惠太子長懋、竟陵王子良、隨王子隆等好文者。蕭子良招集文士，組織了規模龐大的西邸文人集團；蕭長懋、蕭子隆也組織了文人集團。豫章王蕭嶷沒有文學才能，卻也招集文士、興辦學校，參加文化活動。這是從武事轉向文化的最大的一個家族群體，由此可見蕭齊時代社會風尚的轉變。另外，入齊以前，南方士族沒有過多介入政治鬥爭，避免了重大打擊，但也正因如此，他們不會在社會生活中佔據重要位置（參見曹道衡《蘭陵蕭氏與南朝文學》一書）。高帝想用張緒為右僕射，王儉說：“南士由來少居此職。”沈文季也曾對武帝說：“南風不競，非復一日。”宋末齊初，南方士族的重要性增加了。蕭道成建齊前後，為了擴大影響，大量招引提拔士族，其中就有不少南方士族，如張緒、虞玩之、孔逭、張融、陸慧曉、丘靈鞠等。隨後的一段時間，他們中的很多人都在政治舞臺上扮演了重要角色。這樣，在永明時期十分興盛的、幾乎可以看作這一時期社會生活中心事件的文化活動中，由武士和低級士族所構成的新貴族，便成了參與這一文化活動的核心力量之一。據林家驪《竟陵王西邸學士及活動考略》(載《文史》第四十五輯)統計，曾經出入竟陵王西邸的共 66 人，其中低級士族 23 人，占全部人數的 35%。這一文學活動主要參與者成份的改變，勢必直接影響到其文學成果的性質。具體表現在：

1、出身武士或低級士族的新貴族人數的增加，使新興文人群體在文學活動中取得了優勢地位，他們的文學趣味就對創作起了主導和支配作用。由於環境、教育程度等原因，武士後人大都喜愛偏於淺俗的文學作品。劉宋皇室中不少人喜歡民歌，並進行仿作，如孝武帝作有吳聲《丁督護歌》五首、南平穆王鑠作有西

曲《壽陽樂》九首等。齊武帝也作西曲《估客樂》，並命人譜曲演唱。蕭子良的文學品味略高，但從他經常自作並命人同作縣名藥名之類遊戲詩看，他受到這一群體傳統的影響也很深。在劉宋時期，他們的愛好尚不足以影響主流創作傾向。鮑照有少量受民歌影響較大的小詩，如《吳歌》《采菱歌》，但大部分作品並不如此。永明時期則不同，現存沈約、謝朓、王融的許多作品都是和蕭子良之作或應子良之命而作，他們當然要依順于蕭子良的風格和欣賞口味。還有那些與新起文人來往應酬的創作，如謝朓《和王主簿季哲怨情》，也有類似情況。即使是在其他形式中的創作，作者們也不能不考慮到這一群佔優勢地位的文學接受者的普遍喜好。

2、社會變化引起了文學創作形式的變化，從而影響了作品本身。劉宋時期的集體創作，除了朝廷集會時應詔作詩作賦，其他也有一些，如謝靈運、何長瑜、羊璿之等組織的文學小團體中當進行過。然而這一時期集體創作形式相對很次要，重要作家的重要作品都是單獨創作的。而在永明時期，特別在蕭子良文人集團中，集體創作成了主要創作形式。蕭子良常親自組織文人一起創作，如同作《桐賦》(子良、王融、沈約)、《高松賦》(今存謝朓、王儉、沈約之作，另據《南史·蕭子恪傳》，子良及子恪都有作)、《擬風賦》(子良、謝朓、王融、沈約)、《永明樂》(《南齊書·樂志》：“永平(明)樂歌者，竟陵王子良與諸文士造奏之，人為十曲。”（今存謝朓、王融、沈約之作)、《藥名詩》(子良、王融、沈約)、《郡縣名詩》(子良、沈約、王融、范雲)、《抄書詩》(沈約、王融)、《遊仙詩》(子良、沈約、王融、范雲、蕭衍、陸慧曉)等。又《南史·王僧孺傳》：“竟陵王子良嘗夜集學士，刻燭為詩，四韻者刻一寸，以此為率。”還有子良不在場時的集體創作，例如沈約、謝朓、王融、劉繪、范雲、蕭衍同作《鼓吹曲》，沈約、謝朓、王融同詠樂器；謝朓、王融、柳惲、虞炎同詠坐上一物等。據粗略統計，永明時期的文(除朝廷詔敕章表之外)和賦現存約 167 篇，其中產生於三人以上集體創作的有 9 篇，產生于文人集團中的有 74 篇，共占 49.7%；詩現存約 284 首，作於三人以上集體創作形式中的有 65 首，作于文人集團中的有 103 首，共占 59.2%。可見這一創作形式在當時的重要性。受這種形式的限制，人們往往只能從身邊瑣事中尋找素材，也無法在作品中表達深刻的思想感情，而無形的競爭又會促使他們去講究表現技巧，追求形式美。

3、文學的社會功能的變化。社會文化空氣的濃厚，文化對社會滲透程度的增加通常會導致文化(包括文學)向世俗生活靠近。永明年間社會文化空氣濃厚，習文人數大大增加，詩文當然成為進行交往的必要工具。這也會起到淡化文學的抒情言志功能，加強其娛樂功能、交際功能的作用，其結果也會引起文學作品內容形式的平易化和世俗化。

第二節　新變蘊含的具體特徵

如前所述，正因為沈約等人於詩歌創作中“始用四聲”的這一歷史性突破，才在文學史上形成了“以為新變”的永明新體詩，其獨特之處就在於結合當時關於漢語音韻的理論和新發現，創造出明顯不同於前人作品的聲韻和句法效果。所以，永明體的藝術創新，首先表現在聲律理論的研究和使用上，與聲律的運用相關聯，需要確定適當的篇幅和句數。因為篇幅過長，聲律的運用就會太煩瑣，句數不固定，難以形成具有規則意義的格式。經過大量探索，出現了導向性的八句和四句為主的五言詩格式，同時，又注意駢偶手法的運用，為後來律詩的形成奠定了基礎。具體說來，永明新變的具體特徵有以下幾點：

首先，語言自然，詩風清麗。

永明新詩革新了玄言詩遺風和晉宋詩風中用典深奧、不近人情的弊病，是永明文人在矯正元嘉體詩呆板滯重詩風的過程中逐步形成的。元嘉詩人在吸收太康時期詩歌駢偶化和使事用典等技巧的同時，因為缺少消化，造成內容上的堆砌鋪排，語言上的艱深滯重。永明詩人正是以此為起點，一方面以內容平俗代替艱深，另一方面，以篇幅形體的集中取代其疏緩，這就使詩歌從內容到形式，都轉向平易清新、文詞流暢、氣韻貫通，達到圓美流轉的藝術效果。如謝朓的《入朝曲》起調勁健闊大，先誇說江南氣勢之壯，再以此襯托金陵，從而突出了它的不平凡的地位，接著又用連綿優美的詞語，描繪了金陵繁華壯麗的面貌。節奏流動暢達，情境有聲有色，畫面精美清幽，給人以很強的韻律感，達到外部篇章和內部節奏的雙向交匯，從而消除了永嘉詩人呆板滯重之弊，也一反晉宋以來詩歌典則深澀的作風，給人耳目一新之感。

這一對詩歌自然清麗的表達效果的追求，勢必使詩歌意境向柔美精巧之路發

此为试读,需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com